

BAKTAY ERVIN

A klasszikus indiai művészet jellegzetességei

Legutóbbi előadásomban megkíséreltem felvázolni a klasszikus művészet kibontakozásához vezető folyamat körvonalait. Azt igyekeztem megvilágítani, hogy a klasszikus művészet Észak-India művészeti alkotásainak vívmányaiból nőtt ki, összegezve az ezekből nyert tanulságokat és kiegészítve őket Amarávatí megkapó elevenséget mutató elemeivel. Hangsúlyoztam, hogy a korábbi északi ábrázolások stacionárius jellege a klasszikus művészetben is fennmaradt, ám egy igen figyelemreméltó eltéréssel: a statikus póz már nem volt esetlen vagy élettelen, a figurák egyfajta rejtett életerőt vagy nyugvópontra jutott mozgást tükröztek. Ugyanakkor az emberi forma szerves felépítésének és általában a természeti jelenségeknek egyre jobb megértése hozzájárult az ábrázolások realiztikus jellegének erősödéséhez.

A művészeti realitást nem szabad összetéveszteni a naturalizmussal. Egyetlen fejlett művészet sem volt naturalisztikus, mert az igazi művészi alkotás sohasem a természetet utánozza. A műalkotásban testet öltő valós elem alatt nem egy sajátos programként vagy kitűzött célként megjelenő élethűséget értek. A művészetben a realitást a látható formában létező dolgok organikus jellegének teljes megértése eredményezi. Ahol ez az átélés hiányzik, a művészi ábrázolás primitívvé vagy dekadenssé válik. Az első esetben a művész még nem jutott el a valóság megértésének megfelelő fokára, a másodikban már elvesztette a realitás megragadásának képességét, amelynek valószínűleg nem is voltak nagyon szilárd alapjai. A művészi realitás csak erős koncentráció révén érhető el. Jellemzője mindig a koncentrációból fakadó erő és biztonság.

A realitásra való törekvés nem zárja ki az egyszerűsítést és stilizálást; ellenkezőleg: leegyszerűsített stílust igyekszik létrehozni. A szerves felépítés megértése a harmónia megvalósítását és hangsúlyozását eredményezi; az egységesség elvének kifejezésére törekszik, a részleteket az organikus egész alá rendelve. Ez a módszer átgondolt egyszerűsítéssel jár, s ha ez sikeres, stilizált eredmény születik. A mélyen átélt megértés biztos fundamentuma nélkül nem érhető el valódi stilizálás. Ha az átélés hiányzik, a lényegre redukált ábrázolás hamis hatásvadásszáttá válik, s a felszínes stilizálás könnyen lelepleződik. A valódi és a hamis stílus megkülönböztetésének biztos módja a szerves felépítés vagy szerkezet ismerete. Még a legmodernebb vagy ultramodern művészeti irányzatoknál sem nehéz felismerni, hogy valódi művészettel vagy hatásvadász szélhámossággal állunk-e szemben. Legutóbb megkockáztattam azt az állítást, hogy a „grand art”, vagyis a nagy művészet, mindig



1. kép. Ülő Buddha. Az ún. Katrá sztélé, Mathurá, 1. század vége. Government Museum, Mathurá

2. kép. Álló Buddha. Mathurá, 5. század. Government Museum, Mathurá



organikus szerkezeten alapul, függetlenül attól, hogy a műalkotás mely korból vagy országból származik.

Az igazi művészetnek egy másik, de nem kevésbé fontos jellemzője a *kifejezőerő*. A tárgy jelentőségének vagy lényegének megértése és megfelelő művészi készség által támogatott megvalósítása, ennek a belső értéknek a meggyőző és szuggesztív kifejezését eredményezi. Ahol az igazi kifejezőerő hiányzik, ott egy még nem teljesen fejlett vagy silány művésszel állunk szemben. Az az ábrázolás, melyből hiányzik a meggyőző kifejezőerő, élettelen.

Alkalmazzuk ezeket az alapelveket India klasszikus műalkotásaira. A korszak klasszikusnak nevezhető legjobb művei jól illusztrálják a fent mondottakat. Összehasonlítva őket a korábbi művészeti iskolák munkáival, magas művészi értékkel tűnnek ki. A késői mathurái iskolából származó híres ülő Buddha-szobron (1. kép) jól tanulmányozható, mint olvadnak össze a részletek egy jól megszerkesztett egységben.

Az ugyancsak Mathurából származó, álló Buddhát ábrázoló szobor (2. kép) különlegesen jellemző példával szolgál. A mű átgondoltan stilizált. Tekintsünk a vállakra, és hogy miként kapcsolódnak hozzájuk a karok. Az ilyenfajta ábrázolásnak semmi köze sincs a naturalizmushoz: ez az általános koncepciónak alárendelt, jól megértett részletek összegzése. Nem kétséges, az egyszerűsítésnek ez a módja könnyen üres formalitássá válhatott a saját, eredeti elképzeléseknek híjával lévő későbbi szobrászok szolgálai utánzataiban. Tény, hogy későbbi időszakokban a leegyszerűsített stilizálás ilyen elemei merő külsőségekké váltak, ám a klasszikus kor műveinél a stilizált alakok még telve voltak életadó belső feszültséggel. Olyan elemekkel állunk szemben, melyek az alapvető realitások megértéséből származtak. A stilizált formák a koncepció harmóniáját hangsúlyozzák, és a test részletei vagy tagjai eszményi módon olvadnak össze az egészben. Ez a tökéletesen átélt szerves valóság szintézise, amely az egység szuggesztív kifejezését eredményezi. Semmit sem bíz a véletlenre; minden vonása átgondolt és kiegyensúlyozott. A művészi ábrázolás legnehezebb elemét mindig is a fej és az arc képezte. Esetünkben kiemelhetjük, milyen tökéletesen sikerült meglátni és visszaadni a fej és az arc organikus felépítését. Reális benyomást keltenek anélkül, hogy a természetet utánoznák. Ráadásul a műalkotás kiemelkedő minőségét a pszichikai tartalom kifejezése teszi teljessé. A művész szándéka a Buddha tökéletességének megmutatása volt. Az arc kifejezésbe a tudatára ébredt és megvilágosodott Buddhát jellemző összes ilyen tulajdonságot bele kívánta sűríteni. Az arcról valóban sugárzik a megvilágosodás, ami a hamis képzetek és a mindenfajta korlát alól való végső felszabadulást jelenti. A felszabadulás közömbösséget jelent, de egy teljesen tudatára ébredt Lénynek még e közönyön is túl kell lépnie; az arc univerzális segítőkészséget és könyörületeséget fejez ki, de ezeknek az érzelmi és aktív elemeknek ellenére határtalan bölcsességen alapuló abszolút nyugalmat sugároz. Az arcon az alázat kifejezését is megtaláljuk, de egyidejűleg a megvilágosodásból eredő hatalom teljes tudatosságát is. A klasszikus kor egy másik alkotását, a híres szárnáthi Buddha-fejet ugyancsak a fenti minőségek jellemzik. Számos belső pszichikai minőséget szavakba lehetne foglalni, ám minden absztrakció alulmarad a Buddha univerzális jelentőségének komplex realitásával szemben, ahogyan azt egy kivételes zsenialitású művész megfogalmazta.

Hadd ismételjem meg, hogy, véleményem szerint, egy ilyen műalkotás legfontosabb és nélkülözhetetlen értéke az organikus szerkezet tökéletes megértésében és a lelki elemek eszményi kifejezésében mutatkozik meg. Ha ezek hiányoznak, a műalkotásban semmi figyelemre méltót sem találunk.

Ráműtattunk, hogy az indiai művészet, a körülményektől függetlenül, lényegében ugyanaz maradt, bármelyik nagy vallást szolgálta is. Ezt az állítást egy a klasszikus korszakból származó másik kivételes értékű alkotás is alátámasztja. Ez a szárnáthi *Siva Lókésvara* feje (3. kép). A lenyűgözően erőteljes arc jóindulatú mindenhatóságot és isteni bölcsességet tükröz, árnyalatnyi szigorú fensőbbiséggel, ami a fent említett Buddha-képmásról hiányzik. A fej ugyanazon alapvető princípiumok azonos értéke-



3. kép. Siva Lókésvara. Szárnáth, 6. század. Archaeological Museum, Szárnáth

4. kép. Visnu. Mathurá, 5. század. National Museum, New Delhi



léséről, a szerves felépítés teljes átéléséről és a kifejezés meggyőző erejéről tanúskodik.

Van még egy szobor – sok másik mellett – melyen ugyanezeket a minőségeket fedezhetjük fel (4. kép). A vélemények eltérnek arról, hogy Visnut vagy egy bódhiszattvát ábrázol-e. A meghatározástól függetlenül, ez a műalkotás tökéletesen hordozza azokat az értékeket, melyek, mint rámutattam, a legmagasabb művészet alapjait képezik. Az organikus egység hibátlan átélése, a stilizált formák tökéletes felépítésében megmutakozó csalhatatlan mesterségbeli tudás, és a lelki tartalom sokrétűségét összegző arckifejezés mind megjelenik e két műalkotásban: a mathurái Buddhában és a klasszikus művészetnek ebben a kivételes alkotásában.

Egy a késői klasszikus időszakra datált műalkotás kapcsán jól megfigyelhető az új elemek megjelenése, különösen azoké melyek a Dekkánból, például Amarávatíából származnak. A datálásra vonatkozóan vannak kételyeim, és hajlok arra, hogy korábbi munkának tekintsem. A mű egy Dévgharból származó relief, mely a végtelenséget szimbolizáló Sésa vagy Ananta kígyón pihenő Visnut ábrázolja (5. kép). Azok a minőségek, melyekre a fent bemutatott szobrokkal kapcsolatban felhívtam

a figyelmet, részben ebben a műalkotásban is jelen vannak. Ám óvatosan kell eljárunk, mert ez a kompozíció nem vethető össze sem a mathurái Buddhával, sem pedig a Visnut vagy bódhiszattvát ábrázoló szoborral. A fekvő Visnu testének arányossága és organikus felépítése távol áll a fenti alkotások átélt megformálásától. Maga a kompozíció meglehetősen esetlen; a részletek, a főalak alatt elhelyezett hat álló figura, a fekvő Isten felett látható istenségek, és a Visnu jobb lábát tartó Laksmí, nem egy jól kiegyensúlyozott, egységes mű szerves részei. Maguk az alakok az Észak korábbi munkáihoz képest több mozgást és vitalitást mutatnak, és ezt a klasszikus kor egyik újításának vagy eredményének tekinthetjük. Azonban felépítésük, a testek kialakítása Bhárhutra, vagy pláne Száncsira emlékeztet; testtartásaik, a némi vitalitás és mozgás ellenére inkább stacionáriusak, és a testek hibás arányai olyan művészi felfogásról árulkodnak, amely még nem a szerves konstrukció intenzív megfigyelésén és megértésén alapult. Ezt a domborművet, legalább is véleményem szerint, alighanem egy közepes tehetségű és képességű művész készítette, aki megpróbálta utánózni az időszak kiemelkedő alkotásait, de híjával volt az igazi mester-szobrászok tudásának és biztonságának. A főalakot sikeresen formálta meg, ezen felfedezhető az egy bizonyos mértékig megértett organikus felépítés, s alá van rendelve az egész mű egységének, de nem sikerült ugyanezt megoldania a kisebb figuráknál és a kompozíció egészénél. Emellett nem tudta alakjait semmi olyanal felruházni, ami szuggesztív kifejezésnek lenne mondható. Még a főalak arca is, noha organikusán van megformázva, szinte teljesen kifejezéstelen, s még inkább nyilvánvaló a kifejezés teljes hiánya az előtérben lévő kisebb alakoknál. Testtartásaik különböző tevékenységeket mutatnak, de az arcok nem árulnak el olyan érzelmet vagy indulatot, amely összhangban lenne e mozdulatokkal.

Tudott dolog, hogy a régi idők indiai szobrászai gyakran közösen, csoportokban dolgoztak, és lehet, hogy ezt a műalkotást sem egyetlen művész hozta létre. A kompozíció egyes részeit más és más mester alkothatta meg, s némelyikük tehetségesebb és ügyesebb volt a többinél. Mindazonáltal, annak ellenére, hogy a művészek csoportban alkottak, ugyanebben a korszakban készültek más hatalmas kompozíciók is, amelyek a koncepció egységéről és tökéletes szakértelemről tanúskodnak. Dévghar Észak-Indiában van, nem messze Bódhgajától, és feltételezhetjük, hogy a mű alkotóit túlzott mértékben befolyásolták a régi hagyományok, s noha törekedtek a klasszikus kor eredményeinek átvételére, a feladat még meghaladta a képességeiket. Mert egyébként a klasszicizmus fejlődése még olyan helyeken is érezhető volt mint Száncsi, ahol egy korábbi, fejletlenebb időszak művei éles ellentétben álltak az új stílussal. Az 5. században készült,¹ Száncsiból származó torzó (6. kép), mely egy bódhiszattvát ábrázol, tanulságos módon illusztrálhatja a figyelemre méltó fejlődést. Érett koncepcióról tanúskodik, és a test hibátlan formái a szerves konstrukció tökéletes megértéséről beszélnek.

Valóban, igen tanulságos áttekinteni egy adott időszak műalkotásait, művészi értékük szerint osztályozva őket, melyek megítélése a többé vagy kevésbé fej-

¹ Az újabb kutatások szerint a mű a 9. században készült (A ford.)



5. kép. Az Ananta kígyón pihenő Visnu. Dévghar, Visnu-templom, 6. század

6. kép. Bódhiszattva torzója. Száncsi, 9. század. Victoria and Albert Museum, London

lett koncepción, a valódi jellemzők éles megfigyelésének mértékén, az organikus konstrukció átélésén, valamint a mű egységén és kifejezőerején alapul. Ezen a módon egy másfajta osztályozásra jutunk, amely lényegesen eltér a múltban leginkább alkalmazott, szokásos besorolástól.

A régi indiai művészet tanulmányozása során, szerény véleményem szerint, nagyobb figyelmet kellene fordítanunk a fent említett minőségeket magába foglaló művészi koncepció és mesterségbeli felkészültség kérdéseire.

Sokszor nem egyszerű feladat egy tárgyat a figura vagy az ábrázolt jelenet mitológiai identitása szempontjából osztályozni. E tekintetben utalnék a korábban bemutatott szoborra, Visnu vagy egy bódhiszattva alakjára (4. kép) és a dévghari domborművön a fekvő Visnu előtt elhelyezett vitatható jelentésű csoportra (5. kép). A művészettörténészek között nincs egyetértés ezeknek az elemeknek meghatározásában. A dévghari relief (7. kép) hat figurája esetében egyes szakértők úgy vélik, hogy azok az öt Pándava fivért és közös feleségüket, Draupadit ábrázolják. Lehetséges, de nem egészen biztos; mert a megjelenítés oly kevésbé kifejező, és a jelenetnek oly kevés kapcsolata van a fő motívummal, hogy a kutató nehéz feladat előtt áll, ha elfogadható megoldást próbál találni a problémára. A régi indiai műalkotások három vallás: a buddhizmus, a dzsainizmus és a bráhmanizmus vagy hinduizmus tárgyait és témáit illusztrálják. A kutatónak ismernie kell a vallási és



7. kép. Az 5. kép részlete. Dévghar, Visnu-templom, 6. század

mitológiai elemeket és az e hitekkel kapcsolatos tanokat, mielőtt művészi ábrázolásaik megítéléséhez fogna.

Az a körülmény, hogy a vallásos vagy mitológiai ábrázolások meghatározása számos esetben nehéz és bizonytalan, újabb kérdéseket vet fel. Sok művészettörténész az indiai művészet vallási vagy mitológiai vonatkozásait emeli ki, gyakran nagyobb fontosságot tulajdonítva ezeknek, mint az adott műtárgy művészi értékének. Én ezt a fajta megközelítést irodalminak vagy *filológiai* mondanám. Nem kétséges, hogy ez is fontos, és segíthet az indiai művészettel kapcsolatos bizonyos elemek értelmezésében – magam is ezt a fajta megközelítést alkalmaztam, amikor megkíséreltem tisztázni az ősi művészetek mitikus alapjait és szimbolikáját –, mégis úgy gondolom, hiba ezt a látásmódot az indiai művészet vizsgálatának elsődleges, vagy éppen kizárólagos szempontjává tenni. Volt alkalmam megfigyelni ennek az irodalmi vagy filológiai megközelítésnek a működését, különösen indiai tudósok körében. Az 1956 novemberében Újdelhiben tartott *Buddha Jayanti Symposium*² során, melyre meghívást kaptam, rövid előadást tartottam a buddhizmus művészetéről, és megpróbáltam felhívni a figyelmet a művészi fejlődés és a szakmai tudás fontosságára,

² A szerző 1956-ban meghívást kapott az indiai kormánytól a Buddha halálának (parinirvánájának) 2500. évfordulója alkalmából tartott „Buddhism’s Contribution to Art, Letters and Philosophy” témájú szimpóziumra. (A ford.)

elméletem lényegének illusztrálásaképpen utalva a bódhgajái Vriksaká csoportra, mint azt tettem előző itteni előadásomban is. Miután befejeztem, egy ismert indiai tudós lépett az emelvényre és, válaszul az általam mondottakra, hosszú előadást tartott a szóban forgó szobor mitológiai fontosságáról. Tanulságos volt, csak éppen az volt benyomásom, hogy nem értette meg a fejtegetéseim alapját képező gondolatot. Az ülés után kiderült, hogy csupán néhány nyugatról jött kongresszusi küldött értelmezte helyesen az elméletet, mely tehát a művészi értékelés és a szakmai tudás kérdéseivel foglalkozott. Ezek a problémák, azokkal együtt melyek a művészi koncepcióra és az organikus felépítés megértésére, vagy a vitalitási elemre vonatkoztak, egyszerűen nem keltették fel az ott megjelent indiai tudósok érdeklődését. Természetesen találkoztam olyan indiai művészettörténészekkel is, akik felismerték egy műalkotás intellektuális vagy mitikus tartalma és művészi minősége közötti megkülönböztetés fontosságát, mégis ismételten azt tapasztaltam, hogy a legtöbb esetben az ún. mitológiai vagy „filológiai megközelítés” volt az uralkodó. Nyugati művészettörténészek is voltak, akik a filológiai megközelítésre ügyelve kezelték az indiai műalkotásokat, és nem tettek különbséget az értékes alkotások és azok között, melyek teljesen híjával voltak a figyelemre méltó koncepciónak és szakmai felkészültségnek. Majdnem minden régi indiai műalkotás valamilyen vallási vagy mitológiai jelentést hordoz, de nem felejthetjük el, hogy míg ezek némelyike rendkívüli művészi értékkel bír, sok másik pusztán jelentéktelen kézművesek átlagos terméke.

Ha nem fordítunk kiemelt figyelmet a koncepció, a művészi érték és a mesteriségbeli tudás kérdéseire, akkor erőfeszítéseink minden eredménye mindössze a vizsgált tárgy egyszerű regisztrációja lesz. Természetesen kell foglalkozni a régi művészeti alkotások kormeghatározásával és földrajzi származásával, de ezek csupán első lépései a vizsgálatnak; elegendők lehetnek egy leltár készítéséhez, de teljességig elégtelenek egy műtárgy lényegbeli értékeléséhez.

Ezt a mértéket alkalmazva, melynek fontosságát megkíséreltem kiemelni, helyesen osztályozhatjuk a műveket. Az indiai művészet klasszikus időszakának alkotásai között igen sok mesterművet találunk, de számos másodrendű, vagy teljesen értéktelen munkát is. A régi idők névtelen művészei között akadtak kivételes tehetségű és tanult mesterek, de a többi csak a mesterművek utánzására volt képes, és még ezt sem művelték megfelelő jártassággal.

A klasszikus korszak legjobb alkotásai – mint például az adzsantái falfestmények (8. kép, ld. a 2. előadás 10. képe) – olyan értékeket hordoznak, ami elképzelhetetlen volna a kultúra általános fejlődésének eredményei nélkül. Tudjuk, hogy a művészet figyelemre méltó fejlődését megelőzően, s azzal egyidejűleg is, hasonlóképpen figyelemre méltó kulturális fejlődés zajlott le Indiában, a Gupta-kor századai alatt. A műveltség, a tudomány, az irodalom igen magas szintet ért el. Az asztronómia és matematika, az irodalom és költészet eredményei olyan neves személyiségekhez fűződtek, mint az asztronómus Varáha Mihira, a nálandái egyetem ájurvédikus orvosai, a költő Kálidásza és sokan mások, s a széles körű fejlődés olyan irodalmi alkotásokat hozott létre, mint Súdraka király Mricchshakatiká című drámája, mely a valóság és az érlelődő szociális



8. kép. Mahádzsanaka dzsátaka. Falfestmény részlete, Adzsantá, 1. számú barlang, 6–7. század



9. kép. Mahádéva (Siva) mint a Háromság (trimúrti) megjelenése, bazaltsziklából kivésve. Elephanta, 8. század

problémák rendkívül mély megértéséről tanúskodik. A klasszikus művészet jelentősége és kiemelkedő minősége nem volt független az általános kulturális fejlődéstől, sőt, teljes mértékben ebben gyökerezett. De hangsúlyozni kell, hogy a korszak kifinomult kultúrája és civilizációja a magasabb osztályok kiváltsága volt, és az eredményeket csak azok tudták értékelni, akik megfelelően műveltek és kultúráltak voltak. A klasszikus mesterművek nem csupán kiemelkedő műalkotások voltak, de rendkívüli módon kifinomultak is, és ez a kifinomultság átlagos képességű utánpótlás kezén fokozatosan mesterkélt manierizmussá fajult. A klasszikus időszak művészete, minden kiválóságával együtt, mondhatni magántulajdona maradt a kiváltságos osztályoknak, és főleg hercegek és gazdag emberek támogatták. A tömegeknek, sőt azoknak is, akik a felsőbb osztályokhoz tartoztak, de vagyonuk nem volt, kevés közük volt e kultúrához és a klasszikus művészethez. A műalkotások a gazdagok palotáit, vagy a nagyközönség elől elzárt szentélyeket és templomokat díszítették. A kultúra és művészet rendkívül kifinomult volt, de nem gyökerezett mélyen, és ezért – mint már mondtam – melegházi kultúrává vált. E kultúra pompás virágai, mivel nem rendelkeztek a robusztus életképesség egészséges gyökérzetével, az első heves vihar hatására elfonnyadtak. A Gupta-kor magas kultúrája az első komoly próbatétel súlya alatt összeomlott. A fehér hunok 5. századi támadása, noha ezt átmenetileg visszaverték, végül is megrendítette Észak-India kifinomult kultúráját. Kr.u. 480-ban a Gupta dinasztia uralma véget ért. Bár az általános összeomlást Harsa³ uralkodása néhány évtizeddel elodázta, és tovább ápolta a Gupta-kor kultúráját, a 6. század vége az északi rend és gazdagság felbomlását, és az új erők hatalomért folytatott általános küzdelmét hozta el. Az északi központi hatalom bukásával egyidejűleg a Dekkánban az Ándhra dinasztiát felváltó Csálukják építették ki birodalmukat, és Észak-India határaihoz közeledtek.

Szerencsére, a kultúra és művészet eredményei nem tűntek el végleg. Fennmaradtak és a tökéletesség mintájául szolgáltak. És a Dél, de különösen a Dekkán még nagy életerő birtokában volt.

Időközben, de különösen a Gupta-kort követő évszázadok alatt, a bráhmánizmus és a buddhizmus hatalmas változásokon ment át. A buddhizmus, a vadzsraja-na formájában ekkoriban kialakult tendenciáival, kezdte elveszíteni kapcsolatát a tömegekkel és fokozatosan hanyatlott. A bráhmánizmus, mely a távolabbi múltban gyökerezett, nem veszítette el befolyását, de ez sem kerülhette el az átalakulást. Fokozatosan kialakuló új formája, melyet egyszerűség okából hinduizmusnak nevezhetünk, életerősnek mutatkozott és egész Indiában elterjedt, visszahódítva a tömegeket a felbomló buddhizmustól.

Remélem, nem tévedek nagyot, ha azt feltételezem, hogy a hinduizmus életképessége a nagy tömegek robusztus életerejének volt köszönhető. Az ortodox és csak a kiváltságosok által gyakorolt bráhmánizmus a hinduizmusnak köszönhetően népszerű vallássá alakult át, nagy hatással volt a sokaságra, és a bráhmánizmus előtti elemek keltek benne új életre. A tömegek robusztus vitalitása új művészeti

³ Harsa vagy Harsavardhana, 606–647 között Észak-India uralkodója. (A ford.)

koncepció kialakulásában nyilvánult meg. Ez a művészet, a klasszicizmus zártkörűségével ellentétben, bárki által megközelíthető köztulajdonná lett. Az új korszak legjobb munkái sokszor az eredeti sziklába vájt hatalmas barlangokban (9. kép), *in situ* jöttek létre, természetes környezetükben, amelyet nem lehetett a köznép elől elzárni. És magukban a műalkotásokban megjelent a robusztus életerő, mint a kor egyik legsajátosabb jellemzője.

A hinduizmus, a legrégebbi őshonos indiai eredetű elemek felélesztésével, először délen eresztett gyökeret. A megreformált bráhmanizmus filozófiáját és koncepcióját Sankara vagy más néven Sankarácsárja foglalta össze, és vándorútján ő terjesztette el az új tanokat. Sankara egy déli brahman és Siva-hívó volt. A hinduizmus nem csupán a Dél szülötte volt, de magába ölelte annak ősi spirituális és mentális életerejét is. Ugyanabban az örökségben gyökerezett, mint amely Amarávatí művészetét is létrehozta, és hatalmas energiával termékenyítette meg a déli művészetet.

A 7. századtól kezdve az új művészeti felfogás páratlan mesterműveket alkotott Mahábalipuramban, Ellurában és Elephanta szigetén. E helyek mindegyike délen, a Dekkánban található. Következő alkalommal az ezeket a műalkotásokat létrehozó korszakkal foglalkozunk.