



Kanjon Ajante sa spiljama u pozadini

INDIJSKO SLIKARSTVO 1952.

ZLATKO PRICA

ALL INDIA ASSOCIATION OF FINE ARTS – je danas brojčano najjača organizacija likovnih umjetnika u Indiji. Ona obuhvata brojne grupacije i škole od Kašmira na sjeveru, do Bengala i Travankore-Kočin na jugu. Međutim, imade umjetnika i umjetničkih organizacija izvan ove oficijelne ustanove. Sve zajedno, t. j. oko 300 radnih ustanova, daju opću sliku o današnjem stanju organizovanosti indijskih umjetnika. Osnovni utisak, koji ostavlja pregled današnjeg stvaranja, jeste previranje u traženju novih izražajnih sredstava. 61. redovna izložba likovnih umjetnika u Bombayu god. 1952. dala je dobar pregled situacije, koja je karakteristična ne samo za Bombay, iako njega smatraju umjetničkim centrom cijele Indije. Na toj izložbi, a kasnije sam to primijetio i na drugima, nastupile su tri grupe, od kojih su dvije, t. zv. akademici i moderni, karakteristične za gotovo sve oficijelne izložbe redovnih godišnjih salona. Treća grupa, koja je specifična za današnju Indiju, jesu Revivalisti. Oni su proizašli iz Tagoreova bengalskog pokreta, kao jedna od komponenata kulturnog Tagoreova pokreta, odnosno u svoje vrijeme protesta, a koji je danas primio legalnu, akademsku formu u »Visva-Bharati University«.

Pored modernih ili kako ih u Indiji nazivaju, pripadnika »zapadne škole«, Santiniketanci pozivaju se na svoj uzor Ajantu,* kolijevku indijskog slikarstva. Santiniketanski pokret, kao reakcija na civilizaciju trećerazrednog evropskog importa u umjetnosti, bez sumnje je simpatičan, naročito u situaciji i u vremenu, u kojem je nastao. Danas, kada se njegova aktivnost u likovnom stvaranju ogleda samo u jalovim pokušajima, on je re-

* Ajanta na sjeveru države Hajderabat, u njegovoj blizini nalazi se tridesetak umjetnih špilja-samostana, oslikanih freskama u vremenu od I. vijeka prije naše ere do VII. vijeka naše ere

akcionaran i znači kočnicu u stvarnosti, koja mimo njega i protiv njega prodire u nove situacije, koje uslovljuje realan život i opća emancipacija zemlje.

Jedan istaknuti pripadnik Santiniketana, bombayski slikar i grafičar, priznaje, možda s pravom, da je bengalski slikarski pokret već kod svoga nastanka bio mrtvorodenče. No, Santiniketanci još su danas činjenica, iako u neku ruku neugodna, i oni daju još uvijek ton umjetničkom životu u Indiji.

Stvarnog direktora i vođu bengalske škole, dr. Abinandra Nath Tagorea sina, neki proglašuju bogodanim genijem. Njegovi akvareli, međutim, i tempere djeluju kao slatke ilustracije bečke secesije iz prvog decenija našeg stoljeća. Tagoreovi mlađi učenici katkada su u stanju da stvore nešto čvršće i snažnije u zamisli i harmonizaciji boja, ali to gotovo nikada ne prelazi opseg i značenje dekorativnih panoa malog formata, katkada vrlo ukusnih.

Slikari orijentirani prema zapadu, ili, kako ih tamo nazivaju, pripadnici »Western school«, u većini se također pozivaju na Ajantu, a u njihovim djelima opaža se, uz domaću tradicionalnu baštinu, utjecaj sa istoka i juga, t. j. Burme i Malaje. Na osnovi tih specifično orijentalnih postavki, oni traže mogućnost da se približe zapadnom shvatanju i sredstvima, koja kako u umjetnosti tako i u praktičnom životu uzimaju sve više maha. Pripadnici zapadne škole nalaze se u situaciji, koja ih sili da budu ofanzivni. Oni osvajaju svoju publiku, zasada još relativno malobrojnu, i pronalaze načina, kako da toj publici, a i sebi samima, objasne svoje probleme. Oni skromno primjećuju, da su tek početnici u slikarstvu i da nastoje da budu sa sobom na čistu. Forme, koje poduzimaju u tom pročišćavanju i populariziranju, raznolike su i katkada vrlo za-

nimljive. Delhijska grupa, koja se organizovala pred tri godine, priređuje redovno godišnje festivale, koji počinju na dan osnutka organizacije. Ti festivali traju nekoliko dana, u toku kojih se priređuju izložbe članova ili stranih gostiju i drže predavanja o raznim temama, koje zasijecaju u sferu likovne umjetnosti.

Prvi festival »Silpichakra« 1950. od 25. do 30. III. tretirao je među ostalim ove teme: Progresivna umjetnost, Večer kritike, Moderna zapadna umjetnost, Idealizam i realizam u umjetnosti, Umjetnost i ekonomski problemi, Cilj umjetnosti i t. d. Na tim diskusijama uz glavnog predavača uzimaju riječ razni gosti, umjetnički kritičari, novinari i kolekcioneri. Dnevna štampa registrira tok i sadržaj diskusija i prenosi probleme u najšire mase. Uz tu formu, kao sredstvo za odgoj publike, oni prenose svoje manje izložbe u univerzitetske četvrti, u provincijska industrijska mjesta, t. j. na dohvat onoj publici, koju žele da priviknu na svoje manifestacije.

Ove je godine, kao i dvije prošle, bombayski slikar Ara dobio zlatnu medalju i nagradu od 1.000 rupija. On pripada zapadnoj školi, a pred nekoliko godina izdržavao se kao perač automobila u jednoj bombayskoj garaži. Žiri čine dva Evropejca porijeklom iz Njemačke i pet Hindusa. Malo je vjerojatnosti usprkos indijskoj toleranciji, da bi takav sastav žirija uslovio podjeljivanje najvećeg priznanja slikaru, koji je danas najevropskiji od pripadnika zapadne škole. Ara je slikar mrtvih priroda, koje nemaju gotovo ništa zajedničko sa tradicionalnom Indijom i njenim shvatanjem bilo prostora, bilo sižea. Arini predmeti leže na stolovima i klupama, uvijek pred otvorenim prozorom kroz kojega puca pogled na daleke perspektive pejzaža ili neba.

M. F. Husain je kubista, ali više Indijac nego mnogi ostali iz zapadne škole. Indijska slikarska

tradicijski dopušta sve, što je građeno u dvije dimenzije, strani su joj samo iluzionistički prostor i perspektiva u evropskom renesansnom ili impresionističkom smislu.

G. M. Hazarnis sa dva pejzaža daje utisak zaokružene staložene snage i usprkos svojim motivima, u kojima kraj sa svojim tipičnim atributima igra glavnu ulogu. Ljudske figure kao štafaža u njegovu dvodimenzionalnom prostoru ne igraju onu literarnu ulogu, koja je uobičajena u čitavoj indijskoj umjetnosti, a ipak je Hazarnis jedan od najindijskih slikara na 61. izložbi. Dobio je tek jednu od manjih nagrada.

Zanimljivo je, da u današnjoj psihozi traženja općeljudskog likovnog jezika, nema nijedne pojave nadrealizma. Ono, što se primjećuje kao odlazanje u apstraktno, zapravo su samo manje ili veće slobode u izrazu i tretmanu vanjskih oznaka pojedinog predmeta ili figure. U stvari, indijska tradicija, kao i temperament Indijca, ne dopušta princip non-figurativnog, osim ako on nije dekorater mogulske arhitekture, a i onda je to ornamentalna dekoracija i nema veze s našim pojmom non-figurativnosti. Kao u budističkoj filozofiji, tako i u životnoj praksi, Indijac polazi od čovjeka, njegovih reakcija, pa uzroka i posljedica kao i elemenata svih ljudskih radnja, koje karakterišu njegovu materijalnu fizičku egzistenciju. Seljenje duša dopušta apstraktnu ideju, tek u momentu prelaska iz jedne materijalne egzistencije u drugu. Pritom uvijek vodi strogo računa o višoj ili nižoj kategoriji evolucije, o boljim ili slabijim okolnostima, u kojima će se odvijati buduća materijalna egzistencija.

Jedan od najraširenijih kultova je onaj, koji je određen Phalusu, a odmah za njim bogu Ganeši, najmlađem sinu Šive i Parvati, jednom od najvećih ljubavnika budističkog Olimpa. Bitne su potpuno materijalističke predilekcije, koje se neposredno odnose na održanje vrste i sretan razvoj materijalnog fizičkog života. Indijska kulturna historija bilježi treći milenium prije naše ere kao vrijeme već visoko razvijenog kulturnog stanja. Nedavna otkrića u dolini rijeke Indusa pronašla

Figura, hram Khandharya Maladeva u Khajurahu
Croquis Z. Price



su grad Mohenjo Daro sa preko dva milijuna stanovnika, sa urbanističkom osnovom i kanalizacijom nastalom u trećem stoljeću prije naše ere. Brončana figura plesačice, ovdje pronađena, pokazuje kvalitete, koje daleko prelaze svaki pojam o primitivnom.

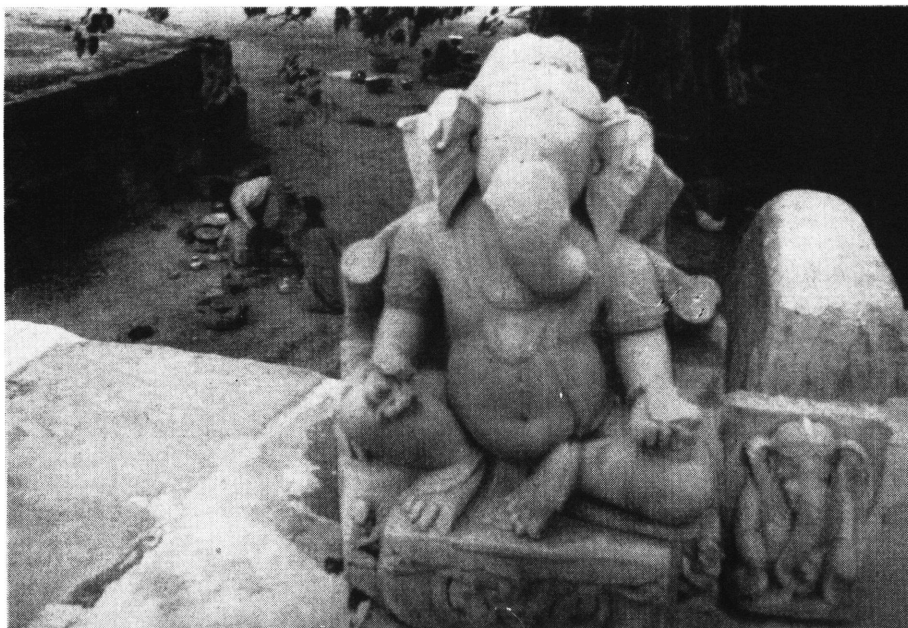
Kad se problemi savremene indijske umjetnosti sagledaju iz takvih perspektiva odnosno retrospektiva, gotovo šest milenija kontinuiranog razvoja, onda takva analiza dobiva značenje, koje je različito u mnogočem od značenja, koje bi se dobilo promatrajući umjetničke razvoje drugih zemalja. No iako bi se mogao staviti prigovor, da je u epohi velikih mogula (XVI. st.) kiparsko stvaranje doživjelo gotovo potpuni zastoj, naročito na sjeveru, slikarstvo živi kroz vjekove od

prvoga vijeka n. e. do danas u epohama, koje u bogatstvu sredstava i razvijenosti emocije ne zaostaju za zlatnim vremenima bilo koje druge umjetničke sredine. Ajantu, koja je stvarana od I. vijeka pr. n. e. do VII. vijeka n. e., koja je pod sretnim okolnostima zračila svojim utjecajem daleko na jug, istok i u centralnu Aziju, nastavljaju škole kao Pala u Bengal (IX.–XII. vijek), pa Gujarati (XI.–XV. vijek), a dolaskom Mogula i unošenjem novih elemenata perzijske treće dimenzije – Rajastani (XVI.–XVII. vijek) na sjeveru (Himalaja), Pahari i Kangra u XVIII. i XIX. vijeku. To slikarsko naslijeđe, koje je u Ajanti započelo velikim zidnim površinama, razvijalo se kasnije na manjim površinama naročito priređenog papira, i rijetko je kada prelazilo veličinu minijature ili stranice ilustriranog teksta. Materijal je gotovo uvijek tempera sa jajem i pozlata, posljednje naročito u Rajastani-epohi.

Iz toga izvode Santiniketanci, da je ulje stran materijal indijskom slikarstvu. Njihova tvrdnja, da uljena boja nije konzistentna u indijskoj klimi, čini se da nije točna, jer platna, rađena u 18. st., još su danas potpuno dobro sačuvana.

Pripadnicima »Zapadne škole« tradicija ide na ruku, što se tiče traženja nerealističkog slikarskog prostora. Kroz cijelu historiju, a u Rajputskoj i ranijim predmogulskim školama uopće, bio je princip logičke neiluzionističke perspektive *conditio sine qua non*. Oni ga nazivaju principom »najveće vidljivosti«, a taj potpuno odgovara idealu evropskog slikarskog prostora od Cézannea do danas. Pravilo strogo organizovanog prostora i čvrste konture, dakle osnovno antiimpresionističke težnje, isto je tako zakon, koji varira uvijek u granicama dviju dimenzija. Atmosfera u evropskom impresionističkom smislu strana je i svi efekti atmosfere postižu se samo odnosima boja i tonova po principu lokalnog kolorita. Po tradiciji ne postoji značenje boje po tonu, već po valeuru. Na pr. bog Krišna, koji potječe s juga, uvijek je ili tamno kobaltan ili tamno zelen, dok je put njegove miljenice Rade, ljepotice sa sje-

Bog Ganeša, skulptura pred hramom u Khajurahu





D. R. Kowshik, *Skakavci*, tempera

vera, u pravilu svijetli oker. Čisti crveni cinoberi vrlo su česti za oznaku puta, bilo bogova bilo heroja iz mitologije, kao na pr. boga majmuna Hanumana, koji je osvojio Ceylon. No u isto vrijeme ne postoji zapreka, da Hanuman bude i u kojoj drugoj boji, ako to zahtijeva umjetnikova imaginacija i odnos boja. Ne može se poreći, da u tom stavu prema značenju boje, osim estetskih razloga, ne postoje i razlozi simbolike. Simbolizam se i danas sreće vrlo često u slikarstvu, gdje je on nađen sretnije, i u kiparstvu sa mnogo manje uspjeha. No simboli su uopće karakteristični za istok kako u umjetnosti, tako i u ostalim životnim manifestacijama.

Savremena istaknuta slikarica Premoja iz »Delhi Silpichakra« izlaže sliku, koja prikazuje dvije mitološke figure u crvenom cinoberu i kobaltu. One predstavljaju borbu dobra i zla. Uobičajen pozdrav Hindusa je »Namaste«, što znači »Sve dobro od boga neka pođe od mene tebi«, a izriče se nagibom glave i sklopljenim dlanovima. I jedno i drugo je simbolika, koja tako harmonično djeluje uz narav indijskog čovjeka i zakona tropske klime.

Neki teoretičari rado govore o misticizmu u indijskoj umjetnosti. Toga pitanja sjetio sam se u nekoliko navrata, a prvi put pred jednim platnom Hazarnisa – »Javna djevojka u civilizaciji«. Kompozicija građena u dva plana, sa jako podvučenim grafičkim elementima, predstavlja jednu ženu, koja izlazi na ulicu, naga sa začuđenim izrazom lica, a na ulici vlada neka neshvatljiva vrevna predmeta, ljudi i strojeva, od kojih ni jedan nema jasno izražene individualnosti, sve je anonimno. Iz slike struji neka mistična atmosfera i vrlo je dobro izražen odnos te nage žene i nepoznatih zbivanja, koja ona nastoji shvatiti. Takva mistika zaista postoji, no ona nije slična religiozno-sholastičkim pojavama na zapadu. U jednom budističkom hramu, u zabačenoj uličici

u starom Delhiju, jedan je svećenik pokazivao slike, koje su na stropu i na prozorima ispod njega prikazivale scene iz života Budhe i heroja iz mitologije. Slike, iz ruke primitivnog pučkog majstora, djelovale su blijedo i konvencionalno osim jedne, koja se tu našla, tko zna iz kojeg razloga. Ona je, smještena među Manišama i Šivama, djelovala mistično na svoj način, a prikazivala je željeničku kompoziciju Stephensonova tipa s lokomotivom, koja ima dimnjak poput lokomobila za vršenje žita. Vagoni kao stare kočije, a iz prozora pomoljene glave bijelih ljudi u cilindrima i bijelih dama sa šeširima ukrašenim

nojevim perjem. U tom grotesknom prizoru bilo je neke mistike. Da li on za svoga primitivnog autora znači prokletstvo ili blagoslov? Mistika Indije je za naše pojmove uvijek na rubu groteske, pa čak i onda, kad ogromni kameni Budha na Ceylonu spava dječakim snom, a čuva ga njegova vjerna prijateljica stojeći skrušeno, očekujući buđenje svoga gospodara.

Kiparstvo danas pokazuje mnogo manje rezultata. Moderni kipari, gotovo bez razlike započeli su i još donedavno radili u evropskom akademskom maniru i u tome postigli vještinu, koja nimalo ne zaostaje za vještinom u Evropi. Jedan dio njih skrenuo je u dekorativnu, često vrlo virtuoznju secesiju, dok su ostali prešli na novi kolosijek, t. j. stari, onaj iz Khajuraha, iz Elore i Ajante. Ta stara tradicija njeguje formu u velikim i jednostavnim i monumentalnim plohama, a koje nimalo ne kočje mogućnosti, kojima se izriču tako suptilne i psihološki dotjerane forme, kao one na hramu Devijagadambi iz X. stoljeća. Ti progresivni kipari pošli su, čini se, putem koji predstavlja zdrav i logičan nastavak stare Indije, a koji u isto vrijeme odgovara onom shvatanju jednostavnosti, koje iz dana u dan uzima sve većeg maha u savremenom likovnom izrazu Indije.

Da li indijsko moderno slikarstvo i kiparstvo imaju izgleda za razvoj? Svi znaci, kao što je sve veći broj prijatelja i simpatizera, koji nisu samo platonski prijatelji, nego se i materijalno angažiraju, pa sretna priroda Hindusa, da su pristupačni progresu i od prirode inteligentni, daju realnih izgleda za velike mogućnosti. Indijska dnevna i povremena štampa shvaća probleme umjetnosti kao važne društvene probleme i bavi se njima. S pravom, jer indijska publika smatra probleme svojih umjetnika svojom nacionalnom stvari, a uspjeha ili neuspjeha u svojoj umjetnosti, svojim vlastitim.



K. S. Kulkarni, *Sastanak*