522
894.8173 CAS
01731
C
4164911

ci

Blank Page

రసరేఖలు

సంజీవదేవ్

ACC NO 01731
894.8273008
S27

సంపాదకులు:

బొందలపాటి శకుంతలా దేవి

శివరామ కృష్ణ

CP10971 I

రసరేఖలు

సంజీవదేవ్

దేశికవితామండలి; విజయవాడ - 2

దేశీ ప్రచురణ
ప్రథమ ముద్రణ
ఏప్రియల్ - 1963

దేశీ ప్రెస్,
విజయవాడ-2

పది రూపాయలు

విషయ సూచిక :

1. హిమాలయాల్లో ఒకరోజు	9
2. అశిత్‌కుమార్ హల్దార్	15
3. రూపశ్రీ	32
4. ప్రకృతి చిత్రాలు	37
5. కథకాదు	44
6. అమృతాషేర్ గిల్	51
7. ఆంధ్ర శిల్పుల రూపకల్పన	60
8. రవీంద్ర చిత్రకళ	66
9. రసమయ ప్రకృతి	75
10. జారికీట్	86
11. పరప్రాంతీయ పరిచితులు	95
12. తంద్రాదేవి	103
13. ఆధునిక శిల్పం- అంతర్జాతీయత	109
14. లామాగోవింద	121
15. రసకృత్-రసవిత్	130
16. ప్రకృతిశిల్పి భగీరథి	134
17. పదచిత్రాలు	141
18. నందలాల్ బోసు	146
19. ఏది ఉత్తమకళ ?	157
20. కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్	164
21. ప్రపంచభాష ఎస్పరాంటో	169

22. నికోలస్ రోరిక్ 175
23. జార్జి శాంతాయన 193
24. శిల్పి-వైజ్ఞానికుడు 201
25. రహమాన్-చుగ్‌తాయ్ 208
26. లలితకళలు 214
27. విదేశాల్లో-చిత్రకళ పూర్వరంగం 219
28. కళామర్మజ్ఞత 244
29. ప్రొఫెసర్-బీరేశ్వర్ సేన్ 247
30. హిమాలయాలు 256
31. శ్రీమతి హార్డీ 261
32. శిలా సంస్కృతి 267
33. గగనేంద్రనాథ ఠాగోర్ 271
34. వాస్తవిక జగత్తు-ఛాయాగ్రహణకళ 278
35. ప్రాచీన జపాను ప్రకృతిశిల్పి హిరోషిగే 283
36. ప్రాచ్యరేఖ-పాశ్చాత్యవర్ణం 291
37. పాబ్లో పికాసో 300
38. సౌందర్యోపాసన 311
39. ఆనందకుమారస్వామి 314
40. రంగూ-రూపం 324
41. బ్రూస్టర్ దంపతులు 329
42. అవనీంద్ర 338
43. చైనీయకళ 348
44. సాప్ బ్రన్నర్, ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ 354
45. రసదృష్టి 363

★

★

ఆప్తమిత్రుడూ
వంగకవీ
తాత్వికుడూ
చిత్రశిల్పీ
విద్వాంసుడూ
శ్రీ
అశిత్ కుమార్ హల్దార్‌కు

— సంజీవదేవ్

★

కృతజ్ఞత

ఈ వ్యాసాలను పునర్ముద్రించ అనుమతి నిచ్చిన
'ఆంధ్రజ్యోతి', 'కిన్నెర', 'తెలుగు విద్యార్థి',
'సంస్కృతి', 'సమీక్ష', 'సరస్వతి', 'ఆంధ్రశిల్పి',
'నారీలోకం', 'సుభాషిణి', 'కళ', 'విశాలాంధ్ర'
మొదలైన పత్రికా సంపాదకులకు కృతజ్ఞత.

స్వీయగానం

ఎందుకు వ్రాయటం ?

ఎందుకు వ్రాయకపోవటం ?

ఎందుకు వ్రాయకపోవటమో అందుకే వ్రాయటం.

చేతకాక వ్రాయరు కొందరు.

కొందరు చేతకాక వ్రాస్తారు.

కొందరు చేతయి వ్రాస్తారు.

ఈ వ్యాసావళి చేతయి వ్రాయటం, చేతకాక వ్రాయటం, ఈ రెంటి సమ్మేళనం.

చేతయి వ్రాసినవి, చేతకాని పాఠకులు చదువుకొనే నిమిత్తం.

చేతకాక వ్రాసినవి చేతయిన పాఠకులు చదువుకొనే నిమిత్తం.

సాహిత్యం సృష్టి మాత్రమేకాదు, అసలు ఈ విశ్వసృష్టే వ్యతిరేకతల వెలుగునీడలు.

అసామ్యాల మధ్యవుండే ఆకర్షణ సామ్యాల మధ్యవుండదు.

అందుకే చేతకాని రచనలు చేతకానివారి కిష్టం.

ఈ వ్యాసావళిలో రసం, రూపం, భావం, కళలూ, కళాకారులూ, తత్వం, తాత్వికులూ, పర్యటనలూ, కొండలూ, కోనలూ ఎన్నో అక్షరరూపంలో ప్రత్యక్షమవుతయి.

ఇవి అప్పుడప్పుడు పత్రికలకు వ్రాసిన వ్యాసాలు కావటంతో పునరుక్తులు తప్పవు.

కల్పనా సాహిత్యంలో దొరికే సానుభూతి వ్యాస రచనల్లో దొరకదు; వ్యాసరచనల్లో ఒక విధమైన ఎండుదనం అడుగడుక్కూ గోచరిస్తుంది.

మనోశ్రమ లేకుండా (కంటిశ్రమ వున్నా) చదవటం సాగిపోతుంది కల్పనాసాహిత్యం.

ఇక వ్యాసరచనలు చదవటానికి అంత సులభంగా సాగిపోవు.

అడుగడుగునా ఆలోచనావసరం, అవలోకనావసరం; ఇందులో కన్నూ మనసూ రెంటికీ బాధ తప్పదు.

ఇది చదివే సమయంలోనేకాదు, వ్రాసే సమయంలోనూ అంతే.

ఇతర సాహిత్య రచనలు ఎక్కువగా వినోదాన్నిస్తవి; వ్యాసరచనలు విజ్ఞానాన్నిస్తవి.

విజ్ఞానానికి తోడు వినోదాన్నికూడ ప్రసాదించేలాగా వ్రాస్తేనే వ్యాసరచనలో భోగట్టాకుతోడు ఆనందం దొరికేది.

ప్రత్యేకించి పర్యటన వ్యాసాలు కల్పనా సాహిత్యంలో లాగా కొంత మనోరంజకత్వాన్ని కలిగి వుంటవి.

చెప్పదలచింది కొందరు చెపితే సుందరంగా వుంటుంది. కొందరు చెపితే సుందరంగా వుండదు. ఈ రెండు పద్ధతులుకూడ ఈవ్యాసావళిలో వున్నవి.

చెప్పదలచిన విషయాన్ని సామాన్యంగా నాలుగు విధాల్లో చెప్పవచ్చు: రమ్యంకానిదాన్ని రమ్యంకాని విధంలో చెప్పటం, రమ్యమైనదాన్ని రమ్యంకాని విధంలో చెప్పటం, రమ్యమైనదాన్ని రమ్యమైన విధంలో చెప్పటం.

రమ్యం కానిదాన్ని రమ్యంకానట్లు చెప్పటం సులభం.

రమ్యమైనదాన్ని రమ్యమైనట్లు చెప్పటం సులభం.

రమ్యంకానిదాన్ని రమ్యమైనట్లూ, రమ్యమైనదాన్ని రమ్యం కానట్లు చెప్పటం సులభంకాదు.

ఇందుకు ఎంతో సృజనశీలత ఉండటం, లేకపోవటంకూడ ఈ వ్యాసావళిలో కనుపిస్తుంది.

వ్యక్తుల్నిగురించి వ్రాసిన వ్యాసాల్లో ప్రదేశాల్ని గురించి వ్రాసిన వ్యాసాల్లోకంటె జటిలత్వం ఎక్కువ వుంటం సహజం.

కొన్ని సమయాల్లో అప్రాముఖ్యమైన స్వల్ప విషయాల్నీ, వస్తువుల్నీ గురించి వాటికి ప్రత్యేక విలువ ఇచ్చి వివరంగా వ్రాస్తే రక్తికడుతుంది.

మరికొన్ని సమయాల్లో అప్రాముఖ్యాల్ని వదిలి వేసి ప్రాముఖ్యాలమీద మాత్రమే శ్రద్ధను కేంద్రీకృతపరిచేలాగా వివరాలు లేకుండా వ్రాస్తే రక్తి కడుతుంది.

ఈ పుస్తకంలో ఈ రెండు పద్ధతులూ సుస్పష్టంగా కాకపోయినా, అస్పష్టంగానైనా కొంతవరకు గోచరిస్తవి.

సృష్టఅయిన రచయిత తన మనోభావాలకి భాష ద్వారా భౌతికరూపాన్ని ప్రసాదిస్తే, సహృదయుడైన పాఠకుడు తిరిగి తన అనుభూతిద్వారా భాషలో ఆ మనోభావాల్ని సందర్శిస్తాడు.

ఇందులో సృష్టకు చేయిజారినా, సహృదయుడికి కమ్మజారినా దొరికేది రసానికి బదులు రసాభాస మాత్రమే.

సృష్ట సృష్టించటానికి పడ్డ శ్రమలో కొంతభాగమైనా సహృదయుడు పడితేనేగాని (అంటే ప్రత్యేకించి వ్యాసరచనల్ని చదవటంలో) సృష్టయొక్క సృష్టి. సహృదయుని రసజ్ఞతా సఫలం కావు.

అప్పుడే ఏ సాభాసకు బదులు రసోపలబ్ధి.

సంజీవదేవ్

హిమాలయాల్లో ఒకరోజు

కుమావూ హిమాలయాలు ఆల్మోరానుంచి ఉదయం కంచర గాడిదమీద బయలుదేరి తూర్పుగా పద్దెనిమిది మైళ్ళు కొండ లెక్కుతూ, లోయలు దిగుతూ వచ్చాను. వెంబడి కంచర గాడిద యజమాని నా సామాను మోసుకొస్తున్నాడు. దారంతా దేవదారు వృక్షాలతో, కర్పూరతైల వృక్షాలతో ఇంకా తెలిసీ తెలియని అనేక మహావృక్షాలతో నిండిన సాంద్రారణ్యం.

ఆనాటి రాత్రికి మేము చేరుకోవలసిన మజిలీ మోర్నాలా గ్రామం. మోర్నాలా నే నెక్కిన కంచరగాడిద యజమాని మాధోసింగు స్వగ్రామం. ఏ విధంగానైనా ఆ రాత్రికి మోర్నాలా చేరుకోవాలని కంచరగాడిదను ఎంతో తొందర పెట్టాం. కాని లాభం లేకపోయింది. మోర్నాలా ఇంకా మూడు మైళ్ళుంది. హిమాలయాల్లో మూడుమైళ్ళంటే మన తొమ్మిదిమైళ్ళమారం అన్నమాట.

ఎటు చూచినా శరత్కాలపుదృశ్యం మనోహరంగా వుంది. సూర్యుడు పశ్చిమ క్షితిజరేఖల క్రిందకు జారిపోతున్నాడు. కాంతి తెలుపునుంచి పసుపులోకీ, పసుపునుంచి నారింజలోకీ, నారింజ నుంచి ఎరుపులోకీ మారిపోయింది. ఉత్తరంగా దూరాన నందాదేవి, త్రిశూల్ మొదలైన హిమశిఖరాలు సాంధ్యరాగ స్పర్శతో ధగధగ లాడుతూన్నయ్. అయితే అటు ఆగ్నేయ దిశగా పెరిగి వస్తున్న కాలమేఘాలను చూచేవరకు అదివరకున్న ఆనందం అంతా విషాదంగా మారింది.

రవళి

మేఘాలు రానురాను మా పైకి వచ్చేసినయి. ఎల్లుండి దీపావళి. దీపావళికి వర్షం హిమాలయాల్లో బాగా కురుస్తుందని మాధోసింగు చెపుతున్నాడు. మేము చేరుకోవలసిన మోక్నో లా ఇంకా మూడు మైళ్ళుంది. చూస్తూచూస్తూండగానే పశ్చిమా కాశంలో రక్తకాంతులు మాసిపోయినయి. ఎటు చూచినా నల్లని చీకటి ప్రారంభమైంది. దీనికితోడు పైన నల్లని మేఘాలు క్రమ్మి వేసినయి. క్రమ్మటమేకాదు, సన్నగా వానచినుకులు సాగినయి. వానచినుకులే కాదు పర్వతాలు పగిలేలాగా ఉరుములు, చీకటి కాలిపోయేలాగా మెరుపులు.

ఏమిటి చేయటం? అసలే హిమాలయాలు. అందులో శీత కాలం ప్రారంభం. దీనికితోడు వర్షం. అందులోనూ నిశాసమయం. సన్నగాచల్లగా గుడ్డలుతడుస్తున్నాయి. ఇక చలిసంగతిచెప్పనక్కర లేదు. దీనికితోడు కొంచెం వేగంగా గాలికూడా సాగింది. కంచర గాడిదను దిగి నడవసాగాను. మెరుపులూఉరుములూ ఒక విధంగా చాల సహాయపడినయి. మెరుపులు దారి చూపించ సాగినయి; ఉరుములు దారిలో అడనిజంతువులు లేకుండా పారత్రోలినయి.

ఏమిటి చేయటం అటువంటి నిస్సహాయ భయంకరస్థితిలో? నడుస్తూనే వున్నాం. మాధోసింగూ, కంచరగాడిదా, నేను ముగ్గురు ప్రాణులం మాత్రమే- ఆ ప్రళయరాత్రిలో, ఆ మహారణ్యంలో కొండలమీదుగా పయనిస్తున్నాం. ఉరుము ఉరిమినపుడల్లా కంచర గాడిద ఎగిరిపడుతూంది; మెరుపు మెరిసినపుడల్లా మాధోసింగు క్రిందపడబోతున్నాడు; చలిగాలి గట్టిగా వీచినపుడల్లా నేను గజగజ వణకిపోతున్నాను. రాత్రి ప్రొద్దుపోతూంది. కాని మా ప్రయాణానికి అంతం లేదు. ఎలాగయినా ఇల్లు చేరుకోవాలి ఆ రాత్రికని మాధో సింగు ఆదుర్దా-పాపం, అతని భార్య క్రొత్తగా వచ్చిందట.

ఆ రాత్రి వర్షానికితోడు బాగా గాలి వీచసాగింది. యదార్థానికి తుపాను కాదుగాని తుపానులాగా మాత్రం వుంది. మా

బయటవున్న అంధకారానికంటే మా లోపలి నిరాశాంధకారం ఇంకా ముదరసాగింది. ఆశావాదపు వెలుగుతో నిరాశాంధకారాన్ని ఎంత కాల్చి మాడ్చివేయాలని చూచినా ఆశావాదపు వెలుగే నల్లబడి ఆరిపోతూండేది. ఈ అవస్థలో మాకు ఆకలికూడ. పగలంతా శ్రమపడటం మూలాన మా ఆకలిబాధకూడ సహించరానిదిగా మారింది. ఇక కంచరగాడిద ఆకలితో నా చేతిలోవున్న గొడుగునే నోట కరచుకొంది.

ఆ అదృశ్య దృశ్యంలోగుండా ఒక అరమైలు దూరంనుంచి మిణుకు మిణుకుమంటూ మా కళ్ళకు నిస్తేజమైన కిరణాలు తగిలినయి. ఆ కిరణాలతో మా హృదయాల్లోని అంధకార మందిరాల్లో కూడ దీపాలు వెలిగినయి. దగ్గరలో ఏదో ఇంటిలోనుంచి మిణుకు మిణుకుమంటూ దీపం కనుపిస్తూంది. ఆ నక్షపుధారల్లోగుండా ధగ ధగ మెరుస్తూ, మోర్నాలా వచ్చాం అనుకున్నాం. కాని అది మోర్నాలా కాదు. మోర్నాలా ఇంకా రెండు మైళ్ళుంది. నేను ప్రొద్దుకూకి నప్పటినుంచీ ఆ నక్షంలో నడిచింది ఒక్క మైలు మాత్రమే.

ఆ దీపం వున్న చోటికి వచ్చాం. అదొక కంచరగాడిదల మజిలీ మాత్రమే. నాపరాళ్ళతో కప్పిన పెద్ద చావడి చుట్టూ సెలయేళ్ళ కొండల్లోనుంచి ప్రవహిస్తున్నాయి పెద్ద ధ్వనితో. ఆ చావడినిండా కంచరగాడిదలను కట్టివేసి వాటి మనుషులు పడుకొని హుక్కా లాగుతున్నారు. కంచరగాడిదలకు తోడు కొన్ని సామాన్లు మోసే గుర్రాలు కూడ వున్నయి.

మేము కూడ ఆ జంతుశాలలోకే శరణుజొచ్చాం. నక్ష మూగాలీ మరీ తీవ్రమైపోయినయి. ఆ చావడిలో కప్పులోనుంచి అక్కడక్కడ చినుకులు కూడ పడసాగినయి. మా కంచరగాడిదను ఒక మేకుకు కట్టివేసి దాని ముందు ఇంత గడ్డివేసి మేము చినుకులు పడనిచోట తడిసిపోయిన పక్కలు పరుచుకొన్నాం.

మాధోసింగు ఆ చావడిలో వున్న ఎండిన కొమ్మలను పెద్దవి తెచ్చి మా పక్కలకు దాపుగా నిప్పంటించి నెగడు వేసినాడు. ఆ మంటకు మా తడిసిన గుడ్డలూ, చల్లని పక్కలు వెచ్చబడి పోయినాయి. అప్పటికే రాత్రి పది గంటలయింది. ఇక అప్పుడు వంట చేయలేక మాధోసింగు ఉర్ల గడ్డలను నిప్పులో కాల్చి ఉప్పు రాచి తాను తిని, నన్ను తిననున్నాడు. హిమాలయాల్లో పండిన ఆ లావుపాటి ఉర్ల గడ్డలు కాల్చుకొని తింటూంటే చాల రుచిగా వున్నయి.

మాధోసింగు తిండి తిని హుక్కా వెలిగించాడు. ఒక గుక్క హుక్కా పీల్చటం ఆకు దగులు దగ్గటం. "ఆ దగ్గేబదులు హుక్కా పీల్చకపోతే మాత్రం ఏం?" అన్నాను. అందుకు మాధోసింగు అన్నాడు: "దగుబాధకంటె హుక్కా పీల్పు ఎంతో ఆనందం గలది. ఆయుస్సాక్షి దగిన బాధ - ఒక హుక్కా పీల్పు ఆనందం ముందు ఎంతలో లెక్క?" మాధోసింగు మాట్లాడేది అస్పష్టమైన హిమాలయ హిందీ.

మా పక్కల మీద మేం పడుకున్నాం. నాకు నిద్రపట్ట లేదు. మాధోసింగు కూడ మేల్కొనే వున్నాడు. పెద్దగా ఉరుము ఉరిమినపుడల్లా తను క్రొత్తగా పెళ్ళాడిన భార్య 'ఒంటరిగా ఎంత భయపడుతూందో ఇంటినగర' అని విచారించసాగేవాడు. ఇటు వంటి మహా భీకరమైన చలితో కూడుకొన్న రాత్రిలో తాను నట్టడవిలో వంటరిగా పడుకోవాలిసొచ్చిందే అని అతని బాధ. భార్య దగ్గరలేదని అతని బాధగాదు, తాను భార్య దగ్గర లేనందుకు ఆవిడ ఎంత బాధపడుతుందో గదా యీ ఉరుముల మెరుపుల్లో అని అతని బాధ.

కష్టలు మండుతూనే వున్నయి. మాధోసింగు హుక్కా పూరిచేసి ఇంకా దగ్గుతూనే పడుకొన్నాడు. క్రమేణ ఆ దగ్గు గురకగా మారింది. అప్పటికి రాత్రి పన్నెండు గంటలయింది.

హిమాలయాల్లో ఒక రోజు

పాపం ఆ రాత్రి వాస్తవలోకంలో కలుసుకోలేని భార్యను మాధో సింగు స్వప్న లోకంలోనైనా కలుసుకొని తృప్తిచెంది వుంటాడు. ఇంకా వర్షం పడుతూనేవుంది. వర్షంకూడ తగ్గబోయే సూచనలు కనపడుతూన్నయి. ఈ హిమాలయ ప్రదేశం ఎనిమిదివేల అడుగుల ఎత్తు. చలి ప్రొద్దుపోయినకొద్దీ మరీ విపరీతం కా జొచ్చింది. చలి మంట దగ్గర కూచుంటే ముందువైపు మాత్రమే వెచ్చబడుతుంది. కాని వెనక పీపునిండా చలే వుంటుంది. అసలు అలవాటు లేని ఖాళ్ళకు చలిమంట కడుపులో మంటగా మారుతుంది.

చివరకు రగ్గు కళ్ళు కనపడేలాగా కప్పుకొని మండుతూన్న జ్వాలలు చూస్తూ పడుకొన్నాను. ఆ నిస్తబ్ధ నిశీథసమయంలో అక్కడ. మేలుకొని వున్న ప్రాణిని నే నొక్కడిని మాత్రమే. గుర్రాలు నిల్చొనే నిద్రిస్తవిగాని పడుకొని నిద్రించవని ఒక ప్రతీతి. కాని అది ఇక్కడ సత్యంకాలేదు. గుర్రాల కాళ్ళు కంచరగాడిదల మీద, కంచరగాడిదల కాళ్ళు గుర్రాలమీద వేసుకొని బుసలు కొట్టి నిద్రిస్తున్నయి.

నేను చూస్తూండగానే మంటల నాలుకలు క్రమేణ ఎత్తూ, వేగమూ తగ్గి కొంచెం శాంతరూపాన్ని తాల్చసాగినయి. ఇంకా కొంచెంసేపటికి మంటలు చల్లారి భగభగలాడే నిప్పుకణికలు గోచరించసాగినయి. మరికొంతసేపటికి నిప్పుకణికలమీద బూడిద పొరలు క్రమ్మినయి. దాంతో జంతుశాలలోని వెలుగుపోయి చీకటి క్రమ్మింది. విఖ్యాత హిమాలయ పర్యటకుడైన స్వర్గీయ ఫ్రాంక్ స్మయిల్ మాటలు గుర్తొచ్చినయి: 'ఎటునంటి భయంకర ఏకాంత ప్రదేశంలోనైనా సరే పెద్ద అగ్నిగనుక మండుతూంటే వంటరితనం పోయి ఎంతో ధైర్యంగా వుంటుంది' ఈ మాటల యథార్థం నాకు బాగా తెలిసొచ్చింది.

రాత్రి ఒంటిగంట దాటింది. నాకు నిద్రలేదు. మాధో సింగుకు మెలకువ వచ్చి లేచి కూర్చున్నాడు. హుక్కా మళ్ళీ

వెలిగించాడు. "ఏం మాధోసింగు! కలలోనైనా నీ భార్యను కలుసుకొన్నావా?" అన్నాను. "అవునుబాబూ! కలలో కనిపించింది. కాని కళ్ళు తెరిచేసరికి వెళ్ళిపోయింది బాబూ! అందుకని ఇంకా ఎక్కువ దిగులుగా వుంది." అన్నాడు అస్పష్టమైన హిమాలయ హిందీలో. "అయితే మళ్లీ నిద్రపో - నీ ప్రేయసిని మళ్ళీ చూడ్డువుగాని" అని చెప్పి రగ్గు కప్పుకొనే నేను లేచి బయటివైపుకు చూడసాగాను.

వర్షం పూర్తిగా వెలిసిపోయింది. మేఘాలుకూడ పటాపంచలయిపోయి శారదాకాశం నక్షత్రకాంతిలో మిలమిల మెరుస్తూంది. చలిగాలిమాత్రం విపరీతంగా వుంది. దగ్గరలో ఒక పెద్ద, చాలా పెద్ద బండ వుంది. నేను దానిమీదకువెళ్ళి కూర్చున్నాను. చలి విపరీతమయింది. రగ్గు గట్టిగా బిగించాను. బహుశా నేను కూచున్నది ఉత్తరముఖమై వుంటుంది. ఆ సమయంలో దిక్కులు తెలియడంకూడ కష్టంగానే వుంది. ఆ చీకటిలోగుండా దూరాన ఛాయారూపంలో అస్పష్టంగా పర్వత పంక్తులు గోచరిస్తున్నయి. బహుశా బిన్‌సార్ పర్వతమాల అయివుంటుంది. దేవదారు వృక్షాలు ఆ చీకటిలో దయ్యాలుగా, జడలు విరబోసుకు నిల్చొని వున్నయి. వర్షానికి తడిసిన దేవదారులనుంచి ఒకవిధమైన సూక్ష్మ పరిమళం ఆ చల్లగాలిలో కలిసివస్తూవుంది. రాత్రి మూడు గంటలయింది. ఆ రాతినీదనే కూర్చొని ఆ చీకటిలోని ఛాయారూపాలను, వనవిహంగాల నిశాగానంతో కలిసి వినిపిస్తున్న సేలయేళ్ళ కలరవాన్ని, దేవదారు పరిమళంతో కలిసివస్తున్న ఇతర వన్య పుష్పాల సౌరభాన్ని చవిచూస్తూ ఆనందిస్తున్నా. పార్థివ వాస్తవమంతాఅపార్థివచైతన్యంలోఅంతర్లీనమైపోయింది. భౌతికజగత్తంతా రసజగత్తులో కరిగిపోయింది. అధోచేతన సహజచేతనలోకీ, సహజ చేతన ఊర్ధ్వచేతనలోకీ ఆరోహించినది.

అశిత్ కుమార్ హల్దార్

రసూల్స్టేషన్ నుండి లక్నో వెళ్ళేబండి బయలు దేరింది. ఇంతవరకూ నీరసంగా కూచున్న ఒక బ్రిటిష్ సైనికోద్యోగి నా వైపు చూచి "ఎక్కడినుండి ఎక్కడకు?" అన్నాడు.

"దక్షిణాదినుండి లక్నోకు" అన్నాను.

"జర్నలిస్టులా మీరు?" అన్నాడు.

"నా వృత్తి జర్నలిజంకాదు. కాని ఆరుసంవత్సరాల క్రితం ఒక్కసారి ఎప్పుడైనా గాలితిరిగితే కొద్దోగొప్పో కలం ఆడిస్తా."

"మరి, ఆర్టిస్టులా మీరు?" అన్నాడు నవ్వుకొంటూ.

"నేను ఆర్టిస్టును కాదు, కాని ఆర్టిస్టులకు మిత్రుడిని."

"మరి లక్నో పోయే పనేమిటి?" అన్నాడు మళ్ళీ.

"మిత్రుడు ఆచార్య అసిత్ కుమార హల్దార్‌ను చూడ పోతున్నాను" అన్నాను.

ఆ బ్రిటిషు సైనికోద్యోగి ముఖం ఏదో పరిచితవిషయాన్ని గ్రహించినట్లు ఆశ్చర్యసంభ్రమాలతో నిండింది. "ఓ, ఆయన్ని నే నెరుగుదును. అద్భుతమైన నవ్యభారత చిత్రకారుడు. నేనీ దేశం రాక పూర్వమే హల్దార్‌గారి చిత్రావళితో నాకు పరిచయం కలిగింది. నేను ఇంగ్లాండులో ఉండగానే వీరి ప్రఖ్యాత 'ఉమర్ ఖయ్యాం చిత్రావళి'ని ప్రథమంగా చూట్టం జరిగింది. మా దేశంలో హల్దార్‌గారి చిత్రకళకు మంచి ప్రేమగౌరవా లున్నయి." అని



బండి కాన్పూరురాగానే ఆయన సంతృప్తి సూచకముఖంతో దిగి వెళ్ళిపోయాడు.

♦ ♦ ♦

లక్నోలో గోమతీనది దాటినపిమ్మట విశ్వవిద్యాలయానికి వెనక ప్రక్కనే పెద్ద తోట, అందులో విశాలమైన ప్రభుత్వపు బంగళా. అప్పటి కింకా అసిత్ కుమార్ హల్దార్ ప్రభుత్వకళాసంస్థ యొక్క ప్రిన్సిపాలుపదవినుండి విరమించుకోనందున ఆ బంగళా లోనే నివసిస్తున్నాడు. తోటలో కాశ్మీర్‌నుండి తెచ్చి నాటిన చినార్ వృక్షాలు తమ విచిత్రమైనపత్రగుచ్ఛాలతో ఆ సంజకెంజాయలలో అదేదో పరాయిదేశపు వాతావరణాన్ని సూచిస్తున్నాయి. తోటనిండా మొగలిపొదలూ, ఇంకా అపరిచితాలైన

అశిత్‌కుమార్ హల్దార్

అనేకరకాల పూలుకలవీ, లేనివీ, చాలచెట్లున్నవి. మొత్తం పైన చూడగానే ప్రాచ్యవనంగానే కనుపిస్తుంది.

పలచగా, పొడుగ్గా, పసిమిగా వుంటాడు హల్దార్. సదా నూతనోత్సాహంతో వుంటాడు. వెళ్ళిన రాత్రి ప్రొద్దుపోయేదాకా చీనార్ చెట్లక్రింద మాట్లాడుతూ కూచున్నాం. "ఎండా కాలపు సెలవలు – ఈ సంవత్సరం ఎటూ కొండలకు పోదలచుకోలేదు. ఏదో వర్షాలు– దేశంలో దిగేదాకా ఈ నెలరోజులపాటు మీరు ఇచ్చట కులాసాగా కాలం గడుపుతారుగదా అని మీకు రావలసిందని తంతి నిచ్చాను. కాని యీ వేసంగి మండుటెండల్లో దక్షిణాదినుండి ఇక్కడకు రావటం మాటలు కాదు." అని చిరునవ్వు నవ్వినాడు.

బంగళాహాలులోకి ప్రవేశించగానే గోడపై, చెక్కమీద లక్కతో హల్దార్ చిత్రించిన తన మొదటిభార్య చిత్రం నన్నాకర్షించింది. హల్దార్ చిత్రంవైపు తదేకధ్యానంతోచూచి పైకుబికే పూర్వస్మృతుల నన్నిటినీ అణచుకొని ఒక్క బరువైన నిట్టూర్పు వదిలాడు.

నవ్యభారత చిత్రకారుల్లోనందలాల్ బోసుకు పిమ్మట అసిత్ హల్దారే దిట్ట. చిన్నతనం నుండీ రసతృష్ణా,జ్ఞానతృష్ణా ఆయన నవనీత హృదయాన్ని, సునిశిత బుద్ధినీ పీడింపసాగినవి. హల్దార్‌కు వాస్తవంగా చిత్రకళలో గురువు అవనీంద్రనాథటాగూ రైనప్పటికీ రవీంద్రుడు తనజీవితానికే గురువు అని అంటాడాయన. తన కళావికాసానికీ, కవితావికాసానికి రవీంద్రుడే మహాప్రేరణ అని అంటాడు. రవీంద్రుని మృతి లోకానికంతా ఎంతలోపమో తన ఒక్కనికే అంత లోపం అంటాడు. రవీంద్రుడు తనకు కేవలం బంధువేకాక ఆపద్బాంధవునివలె ఉండేవాడట.

ఒకరోజు మధ్యాహ్నం, రవీంద్రుడు తనకు ధారావాహికంగా వ్రాసిన జాబులకట్టను తెచ్చి చదివి వినిపించాడు. అన్నీ

సుందరమైన పద్యాలు అనదగు బంగాళీ గద్యంలో వ్రాసి ఉన్నాయి. ఈ లేఖలన్నీ అనంతమైన విజ్ఞానంతోనూ, ఆనందమైన శిల్పానుభూతులతోనూ తరంగాయితమై ఉన్నవి. వీటిని ఒక పుస్తక రూపంలో సచిత్రంగా ప్రకటించమని సూచించాను. ఆయన సరే అన్నాడు. కాని అలాంటి పని ఏమీ ప్రారంభించినట్లు లేదు. హల్దార్ చిత్రకారుడూ, మూర్తికారుడూ మాత్రమే కాదు. కవీ, పండితుడూకూడ. ఈయన వంగభాషలో చాల కావ్యాలు రచించాడు. కాళీదాసు సంస్కృతుల నన్నిటినీ బంగాళీ కవితలో కనువదించి వాటికి చిత్రాలుకూడ రచించాడు. కాళిదాసుని 'మేఘదూతలో' విచిత్రమైన ప్రకృతిదృశ్యాల వర్ణనలుండగా వాటిని రంగులోనూ, రేఖల్లోనూ చిత్రిస్తూ అన్ని మానవచిత్రాలనే రచించాడు కాని, ఒక్కటైనా ప్రకృతి సౌందర్యాన్ని తెలిపే దృశ్యచిత్రాన్ని రచించలేదు. ఇందుకు కారణం అడిగితే అన్నాడు– "కాళిదాసు ఉద్దేశం కేవలం ప్రకృతిని వర్ణించటం కాదు. ఆ ప్రకృతిసౌందర్యాన్ని తిలకిస్తున్నప్పుడు మానసహృదయంలో జనించే వివిధ మధురానుభూతులను ప్రదర్శించటమే కాళిదాసు ప్రకృతివర్ణనల్లో ప్రాధాన్యం. కాబట్టి కాళిదాసు వర్ణించిన ప్రకృతిదృశ్యాలకు నేను రంగుల్లోను, రేఖల్లోను రూపం ఇవ్వక ఆ దృశ్యాలను చూస్తుంటే మానవమానసంలో రేగే అనుభూతి ప్రకంపనలకు మాత్రమే నాకుంచెతో రూపకల్పన చేశాను."

నే నచ్చట వుండగా 'రాజగాథ' అనే పేరుతో రాజస్థాన వీరగాథలను వీరవంతమైన శైలిలో బంగాళీ కావ్యం వ్రాయ ప్రారంభించాడు. ఏరోజు వ్రాసిన వర్ణలు ఆరోజు నాకు వినిపించే వాడు. ఆయన ఆ గీతాలను గానం చేస్తుంటే అవి ఆయనయొక్క శాస్త్ర చిత్రరచన కాబో లనిపించేది. కలకత్తా విశ్వవిద్యాలయం వారు ఈయనచేత దారుశిల్పాన్ని గురించి కొన్ని ఉపన్యాసాలిప్పించి దాన్ని ఒక గ్రంథంగా వంగభాషలో ప్రకటించారు.



సన్యాసీ - చోరులు

నిమిత్తం కలకత్తా చిత్ర విద్యాలయంలో ప్రవేశించి అవనీంద్ర నాథ్ టాగోర్ అధ్యాపన క్రింద శిక్షణపొంద నారంభించాడు. నందలాల్‌బోసుకంటె పది సంవత్సరాలు చిన్న అయినా చిత్ర విద్యలో మాత్రం ముందడుగులోనే వుండేవాడు. బాల్యంనుంచీ ఆయన తాతగారైన రవీంద్రుని ప్రభావం తన మీద బాగా పడుతూవుండడంవల్ల చిత్రరచనతోపాటు బెంగాలీలో కవితా రచన కూడా చేస్తూ వుండేవాడు. ఆయన కవితలు బెంగాలీ తెలియని వారికి తెలియవు; ఆయన చిత్రాలు మాత్రం భాషా ప్రతిబంధకాన్ని దాటి కన్నులున్న ప్రతివారికీ తెలుస్తవి. బొమ్మలది అంతర్జాతీయ భాష.

కలకత్తాలో చిత్రవిద్య పూర్తి అయిన తరువాత హల్దార్‌ను రవీంద్రుడు తాను స్థాపించిన శాంతినికేతనంలో కళా భవనానికి



అద్భుత నిర్మాత అక్బరు

ప్రిన్సిపాలుగా తీసుకొన్నాడు. ఆ సమయాన ఆయన క్రింద దేశంలో పేరుపొందిన ఎందరెందరో చిత్రకారులు తయారైనారు.

ప్రథమ నవభారత చిత్రకారులలో అప్పటికి మేటి అని ప్రసిద్ధి చెందాడు. నవభారత చిత్రకళలో అనగా– అవనీంద్రనాథ్ టాగోర్ స్థాపించిన పద్ధతిలో– అప్పటి చిత్రకారులంతా నీటిరంగులలోచిత్రాలు చిన్నవిగా రచించేవారు. వాటిలోకూడా సామూహిక చిత్రణకు బదులు ఒకటో, రెండో మూర్తికల్పనలతో మాత్రమే చిత్రాన్ని నింపేవారు. సమూహ రచనను చిత్రించడాన్ని నవభారత చిత్ర కళలో ప్రవేశపెట్టింది హల్దార్. ఆ పద్ధతిలో పెద్దపెద్ద చిత్రాలు రచించడం ప్రారంభించింది కూడా ఆయనయే.

నవభారత చిత్రకళలో నూతన ప్రక్రియలను కొన్నిటిని ప్రయోగించిచూచి, వాటిని అమలులోకి తెచ్చింది కూడా ఆయనయే. ఆయన కళాభవనం వదలి వెళ్ళిన తరువాత అందులో

అశిత్‌కుమార్ హల్దార్

ఒక సాయంత్రం పెద్దగాలీ చినుకులూ సాగినవి. ఎటూ బయటికి పోవటానికి వీలులేకపోయింది. వరండాలోవున్న సోఫాల మీద కూర్చొని గాలిదుమ్ములయొక్క శోభను చూడసాగాం. ఆకాశమంతా ధూసవర్ణంతో నిండిపోయింది. కోటలో ఎటు చూచినా చెట్లు ఉయ్యాలలూగుతున్నయి. కొన్ని కొమ్మలూ, రెమ్మలూ విరిగి పడుతున్నయి. అస్పష్ట సంధ్యాకాంతిలో ప్రకృతంతా ఏకనరంలో చిత్రించిన చిత్రమూ అన్నట్లున్నది. హల్దార్ రసమయ ఏకాగ్రతతో ఆ విచిత్ర వాతావరణాన్ని చూస్తూ కూర్చున్నాడు. ఇట్టి రసమయ ముహూర్తాల్లో కళాకారుల చిత్తవృత్తి ఏ విధంగా వుంటుందా అని ఆయన ముఖంపైన కలిగే భావముద్రలను పరిశీలిస్తూ నేను కూచున్నాను.

"మీరు యీ దృశ్యాన్ని రేపు చిత్రిస్తారా?" అన్నాను.

"నేను వేసిన 'తుపాను' చిత్రాన్ని ట్రివేండ్రంలో మీరు చూచియేవుంటారు. ఇందులోవున్న వేగాన్నీ, ఆవేగాన్నీ నేనా చిత్రంలో మూర్తికల్పనద్వారా చూపించాను. కాని ఇలాంటి గమనశీల ప్రకృతి దృశ్యాలకు రేఖల్లోనూ, రంగుల్లోనూ రూపం ఇవ్వాలంటే ఆ చీనా, జపాను చిత్రకారులకే తగును. ప్రకృతిలోని గతినీ, స్థితినీగూడా సామరస్యపరిచి దృశ్యచిత్రానికొక అలౌకిక శోభను తెస్తారు. ప్రతి చిన్న గాలికీ ప్రతి చిన్న గడ్డిపోచయొక్క ఊపుకూ, ప్రతి చిన్న వర్షబిందువుకూ వారి హృదయాలు చలిస్తుంటవి" అన్నాడు హల్దార్.

ఉదయం స్నానానంతరం తోటలో అటూ, ఇటూ తిరుగుతున్న సమయంలో ఆయన చిత్రించిన నైరూప్య (Abstract) చిత్రాల ప్రసక్తి వచ్చింది.

"నేను నైరూప్యచిత్రాలను రచించేటప్పుడు శిల్పకౌశలమే ప్రధానమనే దృష్టి నా కుండనే వుండదు. మన అవచేతన

(Sub-conscious) లో సంచలనం కలిగినప్పుడు ప్రకృతిలోని ఏ ఆకారంతోనూ సాదృశ్యంలేని కొన్ని అసాధారణ రూపాలు గోచరిస్తవి. ఇవి దాదాపు మనం స్వప్నంలో చూచే రూపాల లాగా బుద్ధియొక్క హేతువాదాని కతీతంగా వుంటవి. వీటికి రూపం ఇవ్వటంలో కళాకారులు ఒకొక్కసారి ఆనందాన్ని పొందుతుంటారు. కాని వీటికి రూపం ఇచ్చి చిత్రాన్ని హాస్యాస్పదంగా మారకుండాచేయటం చాల కష్టం. ప్రతి రూపానికి మామూలుగా బహిరంగంగా కనుపించే ఆకారమే కాక ఆంతరంగిక ఆకారం ఒకటి వుంటుంది. ఇది మానవుని సహజ చేతనలో మార్పు కలిగినప్పుడుగాని గోచరించదు. నైరూప్య చిత్రణకూ, అతి వాస్తవిక (Sur-realism) చిత్రణకూ చాల భేదమున్నది. నైరూప్య చిత్రణలో అతి వాస్తవికత చిత్రణవలె వికృతాకారాలను చూపవలసిన అవసరం వుండదు. నైరూప్యవాదం అటు సాదృశ్య చిత్రణాకాదు, ఇటు ఊహాచిత్రణాకాదు. ప్రతి వస్తువు యొక్క బాహ్యరూపాన్ని కాక, దానిలో అణగి ఉండే సూక్ష్మ రూపాన్ని చూపడం నైరూప్య చిత్రణయొక్క కార్యం. అతి రసవంతమైన కవిహృదయం లేనిదే యీ చిత్రణ అసులభం" అన్నాడు గంభీరంగా.

దేశంలోని చిత్రకళ విషయంవచ్చి "ప్రథమంలో వంగీయులలోనే గొప్ప చిత్రకారులున్నమాట అవాస్తవం కానప్పటికీ, ఇప్పుడు భారతవర్షపు ప్రతి ప్రాంతంలోనూ వంగీయులను తలదన్నిన చిత్రకారులున్నారనేది నిర్వివాదాంశం" అన్నాడు.

హల్దార్‌లో సామాన్యంగా బంగాళీవారిలో కనుపించే బంగాళీలే మనుషులనే ప్రాంతీయత్వం గోచరించదు. ఒకసారి అన్నాడు "ప్రతి రాష్ట్రంయొక ఆర్టుస్కూలుకూ బంగాళీప్రిన్సిపాలే నియమితులైయున్నారు. ఈపద్ధతి మంచిదికాదు. ఇందువల్ల ఆయా

ప్రాంతాలవారికి అసహిష్ణుతా, అవమానమూను" సాధారణంగా ఇట్లాంటి మాటలు ఏ బంగాళీ వ్యక్తిముఖంనుండీ రావు.

అసిత్‌కుమార్ హాల్దార్, కళాకారుడుగానూ, కవిగానూ, పండితుడుగానూ మాత్రమేకాక మనిషిగా కూడ చాల మంచి వాడు. ఎన్ని కష్టాలలోనైనా చాల ఉల్లాసంగా ఉంటాడు. నైరాశ్యాన్ని దరిచేరనీయడు. నిరంతరం ఏదో ఒక పని చేస్తూనే వుంటాడు. సంకుచిత ప్రాంతీయవాదంనుండి విముక్తంగావుండి అన్ని ప్రాంతాల వారియెడల భ్రాతృభావాన్ని కనపరుస్తాడు. ఎప్పుడూ తన హృద్ వీణాతంత్రులను అనంత చైతన్యంలోకి అప్పుట నాదంతో మేళవింప చూస్తుంటాడు.

* * *

"ఈ రంగు డ్రోలును పూర్వం శ్రీమతి అనిబిసెంట్‌కు చైనాలో బహూకరించారట; ఆమె దాన్ని నాకు బహూకరించింది. నన్ను ఆడయారుకు ఆహ్వానించింది" అని మందహాసంతో అన్నాడు అసిత్ కుమార హాల్దార్ తన బంగళా ప్రాంగణంలో ఉన్న ఒక పెద్ద రంగులతో చిత్రితమైన డ్రోలును నాకు చూపుతూ. లక్నోలోని బాద్‌షాబాగ్‌లో వున్నది ఆయన బంగళా.

"అయితే ఇంకేం, మీరు దాన్ని నాకు బహూకరించండి; తరువాత మళ్ళీ నే నింకెవరికైనా దాన్ని బహూకరిస్తాను" అన్నాను నేను.

"ఇది కాదు, మీకు దీనికంటె గొప్పదాన్నే బహూకరించ దలచాను" అన్నాడు నవ్వుతూ ఆయన.

అసిత్ కుమార్ హాల్దార్ తల్లి రవీంద్రనాథ్ టాగూర్‌కు మేనకోడలు. బాల్యంనుంచీ హాల్దార్ రవీంద్రుని ఛాయలోనే పెరిగాడు. అందుకే చిత్రకారుడు మాత్రమేకాక, మధురమైన కవి కూడ అయినాడు.

ప్రతిభలు

అందుకే రవీంద్రుడు హల్దార్‌కు వ్రాస్తాడు : "నీవు చిత్రకారునివి మాత్రమే కాదు, కవివికూడా, నీ కుంచెనుండి అందుకనే రెండు సెలయేళ్ళు ప్రవహిస్తవి. ఆ కారణంవల్లనే కవికి ఏమైనా చిత్రాలు కావలసివస్తే నిన్ను అర్థిస్తాడు" అంటూ.

ఆసిత్ కుమార హల్దార్ ప్రకృతి దృశ్యాలను చిత్రించడు. మానవ మనోభావాలను మనోహరంగా కవితలనలె చిత్రిస్తాడు. ఆయన ప్రధానంగా భావ చిత్రకారుడు.

హల్దార్ ప్రతిభ రంగులలో కంటె రేఖలలోనే ఎక్కువగా రాణించింది. ఆయన చిత్రాలకు రేఖయే ప్రాణం ; రంగు కేవలం సహకారం మాత్రమే. ఆయన రేఖలు చాల లలితంగా, ప్రాణవంతంగా, లయమయంగా చంద్ర కిరణాలవలె ప్రవహిస్తూవుంటవి. నందలాల్‌బోసు రేఖలు స్థూలం, పురుష సహజం; అవి మహా కావ్యంలాంటివి. ఇక అసిత్ కుమారునివి సూక్ష్మం, నారీ సహజం; అవి ఖండకావ్యంలాంటివి. హల్దార్ లేఖలలోని లాలిత్యం అబుల్ రహమన్ చుగతాయ్ రేఖలలో మనకు తిరిగి ప్రత్యక్షం అవుతుంది. సరళ రేఖలు, వక్ర రేఖలు; ఈ రెండూ కలసి హల్దార్ చిత్రాలలో లయాత్మకంగా లాస్య నృత్యం చేస్తూ, ప్రేక్షకుల హృదయ వీణలను మీటుతువుంటవి. అవన్నీ గొప్ప రేఖా కావ్యాలు!

హల్దార్ 1890 లో కలకత్తాలో జన్మించాడు. ఆయన తండ్రి సుకుమార హల్దార్ కూడమంచి కవి. బీహార్ ప్రభుత్వంలో ఆయన గొప్ప ఉద్యోగాలు చేశాడు. ఇప్పుడు అసిత్ కుమార్ వయసు డెబ్బయి సంవత్సరాలు. ఆయన తండ్రి ఈ మధ్యనే మరణించాడు.

హల్దార్ విద్యాభ్యాసం క్రమపద్ధతిలో ఎక్కడా జరగలేదు. ప్రాథమిక విద్య పూర్తికాగానే ఆయన చిత్రకళాధ్యయనం



విశ్వ మాతృక -

నందలాల్ బోసుప్రవేశించి, నవభారత చిత్రకళకు ఒక నవతేజాన్ని ఒక నూతన శక్తినీ ప్రసాదించాడు.

హల్దార్ కళాభవనాన్ని వదలిన తరవాత వెళ్ళి రాజస్తాన్ లోని జయపూర్ కళాసంస్థకు ప్రిన్సిపాల్‌గా ప్రవేశించాడు. ఈ సంస్థను ఎంతో పైకి తీసుకువచ్చి ప్రతిభగల యువ చిత్రకారులను తయారుచేశాడు. అనంతరం యూరప్ వెళ్ళి, అక్కడ పర్యటించి ఐరోపీయ కళాఖండాలన్నింటినీ అనుశీలించి, పాశ్చాత్య కళా ప్రక్రియలను అవగాహన చేసుకొని, భారతదేశానికి తిరిగివచ్చాడు. అప్పటినుంచి ఒక ఇరవై సంవత్సరాలపాటు లక్నోలోని ప్రభుత్వ కళాసంస్థకు ప్రిన్సిపాల్‌గా వున్నాడు. ఈ సమయంలోనే ఆయన

Page Missing

Page Missing



పక్షిదృష్టిలో ప్రపంచం

ప్రజ్ఞ పూర్ణంగా వికసించింది. ఇప్పుడే ఆయన ప్రక్రియలు పరిణతిచెందినవి. ఇప్పుడే ఆయన కల్పన వాస్తవరూపం దాల్చింది.

హల్దార్ లేతవయసులో వుండగానే ప్రొఫెసర్ ఒ. సి. గంగూలీ ఆయన కళాఖండాల ప్రతికృతులతో కలిపి ఆయనను గురించి ఒక చక్కని సంపుటాన్ని ప్రకటించాడు.

హల్దార్ చారిత్రక చిత్రాలను, దైనందిన జీవిత చిత్రాలను భావచిత్రాలను ఎన్నెన్నో చిత్రించాడు. ఆయన ప్రధానంగా నీటి రంగులలోనే చిత్రిస్తాడు. అయితే అప్పుడప్పుడు తైలవర్ణాలను కూడా వాడతాడు. ఆయన పూర్వం చిత్రించిన నీటి రంగుల చిత్రాలలో 'దుర్దినాలలో' అనే చిత్రం ఒకటి వున్నది. ఎంతో కరుణావంతంగా వుంటుంది. దట్టంగా మేఘాలు పట్టి, గాలితోకూడిన వర్షం జోరున కురుస్తూ వుంటుంది. ఒక చెట్టు మొదటిలో ఒక స్త్రీ బహుశా అప్పుడే పుట్టిన శిశువును నడిలో వుంచుకొని, చినిగిన పీలికలు ధరించి, అర్ధ నగ్న రూపంలో, దీనదృష్టులతో వర్షంలో, గాలిలో, చలికి వణుకుతూ కూర్చొని వుంటుంది. లోకంలోని నిస్సహాయతా, దారిద్ర్యం, దైన్యం - అన్నీ ఆమెలోనే మూర్తీభవించి వుంటాయి.

అటు తరువాత ఆయన రచించిన ఝాన్సీరాణి చిత్రం రేఖాలావణ్యంలో ఒక గొప్ప కళాఖండం. ఝాన్సీరాణిని ఆయన వీరవనితగా చూపుతూనే ఆమెలోని మార్దవత లాలిత్యం, నారీ సహజతలను ప్రధానంగా ప్రదర్శించాడు.

ఆయన ఉమర్ ఖయ్యాం చిత్రావళి ప్రత్యేక ప్రఖ్యాతిని పొందింది. వీటిలో సుకుమారమైన రేఖలు, చాల మృదువైన



మ ఱీ కా దృ ష్టి

అశిత్‌కుమార్ హల్దార్

రంగులు రూపాన్ని ధరించాయి. వీటిలో భావం కొరకు రూపాన్ని కాని, రూపం కొరకు భావాన్ని కాని బలి చేయలేదు. భావౌచితి, రూపలావణ్యం రెండూ కూడా పరస్పర సంగతంగా నడచినవి.

చాలా కాలం క్రితం ఆయన చిత్రించిన 'రాసలీల' మార్గ సంగీతం లాంటి ఒక కళా ఖండం. నమూనా రచనను చిత్రించడంలో హల్దార్ ప్రతిభ ప్రథమంగా ఇందులోనే వ్యక్తమైంది. ఆరోజులలో ఆయన ప్రత్యేకించి కొన్ని తామరపూవులను తీగెలతో, ఆకులతో సహా చిత్రించాడు. అవి చాలా మనోహరంగా వుంటవి.

హల్దార్ రీతి బద్ధతలోనే బంధించబడక, సంప్రదాయ కళాసృష్టినుంచి విడివడి, కొన్ని నూతన ప్రక్రియలను, ఒక నూతన శైలిని, అనేక నూతన భావాలను తన చిత్రణలో ప్రయోగించి విజయాన్ని సాధించాడు. ఇందులో ఎన్నెన్నో నూతన మార్గాలు మనకు గోచరిస్తవి.

ఆయన ప్రవేశపెట్టిన నూతన ప్రక్రియలలో 'లాక్సిట్' అనేది ప్రధానమైనది. ఇది చెక్కమీద లక్క-చిత్రణ. ఈ నూతన ప్రక్రియలో రచించిన చిత్రాలను చూచి రవీంద్రుడు ముగ్ధుడై, "నీ లక్క-చిత్రాలు ఎంతో మనోహరంగా వున్నవి. అయితే అలవాటులేని దృష్టికి మాత్రం అవి కొంత అయోమయంగా గోచరిస్తవి. వాటిలోని రేఖల లయను, ప్రాణాన్ని గ్రహించాలంటే కొంతపరిజ్ఞానం, గ్రాహ్యశక్తి అవసరం" అని హల్దార్‌కు వ్రాశాడు.

ఈ లక్క ప్రక్రియలో ఆయన చాల నైరూప్య చిత్రాలను కూడ రచించాడు. ఇవన్నీ చాలభాగం అలహాబాద్ మ్యూజి

యంలో ఆయనకు అంకితంచేసిన 'హల్దార్ హాల్' లోప్రదర్శించబడి వున్నాయి. చెక్కను ఏరుకునే సమయంలోనే అందులో తన రూప కల్పనకుఅనుగుణమైన నాలుకలులాంటి చారలున్నదానిని తీసుకొని, ఆ నాలుకల చారల ననుసరించి నీటి రంగులతో రేఖాంకనం చేసి, అటు తరువాత ఒక ప్రత్యేక తరగతికి చెందిన లక్కను కరిగించి దానిపైన లేపనం చేస్తారు. ఇక అది ఎంతో కాంతివంతంగా ప్రకాశిస్తూ వుంటుంది. వాతావరణం మార్పులకు మారదు.

సృష్టిలోని కొన్ని వస్తువుల అంతర్భాగంలో దాగివున్న గుప్తరూపాన్ని చిత్రిస్తూ కొన్ని రచనలను ఆయన నైరూప్య విధానంలో చేశాడు. "వర్షంలోని ప్రాణం", "సెలయేరులోని ప్రాణం", "అగ్నిలోని ప్రాణం", "కొయ్యలోని ప్రాణం". "కొండలోని ప్రాణం", ఈ విధంగా రూపాలను సంకేతపరచి, ఒక నూతన ఆకృతిని కల్పించి, ఒక గతిమూలక శైలిలో చాలా చిత్రాలను ఆయన చిత్రించాడు. స్థితిలో దాగివుండే గతిని బహిరంగ పరుస్తాయి ఈ నైరూప్య చిత్రాలు.

బెంగాలీలో తాను రచించిన అనేక కావ్యాలకు ఆయన అనేక చిత్రాలను వేశాడు. మౌలిక రచనలు చేయడంతోపాటు కాళిదాసకృతులు "మేఘదూత", "ఋతుసంహారం" మొదలైన సంస్కృత కావ్యాలను కొన్నిటిని వంగ కవితలోనికి అనువదించి వాటికి కూడా ఆయన చిత్రాలు వేశాడు.

హల్దార్ అరుదుగా ఎప్పుడైనా శిల్ప నిర్మాణాలు కూడా చేయటంకద్దు. రవీంద్రుని మరణానంతరం రవీంద్రుని "బస్టు"ను పెద్ద పరిమాణంలో ప్లాస్టర్‌లో తయారుచేశాడు. ఇది రవీంద్రుని బాహ్యాకృతికంటె భావాకృతినే ఎక్కువగా చూపుతుంది.

లక్నోలోని ప్రభుత్వ కళాసంస్థ ఆవరణలో హల్దార్ పేరుతో ఒక నాట్యశాలను నిర్మించి, ఆయనను గౌరవించారు. ఆయనను

అశోక్‌కుమార్ హల్దార్

గురించి, ఆయన కళావైదగ్ధ్యాన్ని గురించి అనేకులు అనేక రచనలు చేశారు.

హల్దార్ స్వప్నద్రష్ట, రూపస్రష్ట, కవి, పండితుడు. వీటి నన్నిటికీ మించిన సౌజన్యంగల స్నేహపాత్రుడు. ఇప్పటికీ (తన డెబ్భయ్యేఏట కూడా) అనుక్షణం ఏదో ఒక సృష్టికార్యంలో, చిత్రరచనలోనో, సాహిత్య రచనలోనో నిండు ఉత్సాహంతో, పూర్ణమైన ఉల్లాసంతో నిమగ్నుడయ్యే వుంటాడు.

ప్రవృత్తి మార్గమని, నివృత్తిమార్గమని ఆయనకు తార తమ్యంలేదు. సృష్టిశీలమైన, జ్ఞానవంతమైన, ధ్యానవంతమైన ప్రవృత్తి అసలులో నివృత్తిలోనే లెక్క!

—o—

రూ ప శ్రీ

మానవ జీవితం యొక్క ఉత్తమ రూపం సంస్కృతి. సంస్కృతికి ఉత్తమరూపం లలితకళలు. రూపకళ లలితకళల ఉత్తమరూపం. రూపసాధన ద్వారా రూపాతీతాన్ని పొందటమే ఆశియాఖండపు శిల్పంయొక్క ఆదర్శం. రూపం రూపాతీతానికి అతి సమీపం కనుకనే ప్రాచ్యదేశాల్లో భావ వాదానికీ, కళకూ అంత సాన్నిహిత్యం. అంటే కళ నిత్యజీవితంతో వేరు అని అర్థంకాదు.

తన భావాన్ని అభివ్యక్తపరచేందుకు మానవుడు నాలుగు విధాల సాధనాలను ఆచరణలోకి తెచ్చాడు. మాటల ద్వారా భావప్రకటన అనగా సాహిత్యం. శబ్దంద్వారా భావప్రకటన అనగా సంగీతం. అంగ భంగిమల ద్వారా భావప్రకటన అనగా అభినయ నృత్యాలు. రూపం ద్వారా భావప్రకటన అనగా చిత్రకళా, భాస్కర్యమూ. వీటిలో భావప్రకటనకు ప్రతిదీ తన విశిష్టతను కలిగివుంటుంది. ఒకటి ఎక్కువనీ, మరొకటి తక్కువనీ తీర్పు తీర్చటంలో అర్థంలేదు. దేని ఆరాధకునికి అదే గొప్ప. కాని ఏ విషయాన్ని గురించి చెప్పవలసివస్తే దాన్ని ఆకాశానికెత్తి చూపి మిగతావాటికంటె ఆ విషయం అత్యంత ఉత్కృష్టమైన దని చాటడం ఒక ఆచారమైపోయింది సర్వకాలాల్లోనూ, సర్వ దేశాల్లోనూ.

కాని ఒక్క ఉదాహరణను అనుసరించి చూస్తే శ్రవ్య కళలకంటె దృశ్యకళలకు ప్రాధాన్యం ఎక్కువా అని అనుమానం వెయ్యకపోదు. కారణం ఏమంటే దృశ్యకళలు కంటికి సంబంధించి

నని. సర్వేంద్రియాల్లోకీ నయనం ప్రధానం అన్నారు. అనటమే కాదు. నిజంగా నేత్రానికి మించిన సున్నితమైన అవయవం మరొకటి లేదు. మనస్సుకు కంటితో వున్న సంబధం మరే అనయనంతోనూ లేదు. మనకేమాత్రం ఆనందం కలిగినా, అసుఖం కలిగినా దాని ఫలితం కన్నీరుద్వారా వ్యక్తమవుతుంది. ఎవరైనా చెవిటివారయేందుకు ఇష్టపడతారు కాని, గ్రుడ్డివారయేందు కంగీకరించరు. కన్నే లేనిచో జగత్తే లేదు. పంచేంద్రియాల్లోనూ నేత్రాని కందువల్లనే అంత గొప్ప స్థానం. అందుకనే గూసకళకు కూడానేమో.

కళాపోషణకు రెండువిధాల వ్యక్తులవసరం. ఒకడు స్రష్ట, అనగా కళావస్తువును సృష్టించేవాడు. రెండవవాడు ద్రష్ట, అనగా ఆ కళావస్తువుని చూచి ఆనందించువాడు. ప్రదర్శకు డొకడు, దర్శకుడొకడు. ఒకడు 'రసకృత్' మరొకడు 'రసవిత్'. చిత్రకారుడు సృష్టించిన రూపాన్ని చూచి ఆనందించేందుకు దర్శకుని కన్ను తగిన అర్హతను సంపాదించి ఉండాలి. చిత్రకారుని హృదయాన్ని బోధ చేసుకోగల శక్తిని కలిగి ఉండాలి దర్శకుడు. అప్పుడే నిజమైన చిత్రరసికుడవుతాడు దర్శకుడు. చిత్రకారుడు సంవత్సరాల పర్యంతం శ్రమపడి తన జీవితాన్నంతా అర్పించి ఒక చిత్రాన్ని తయారుచేస్తే దర్శకుడు ప్రథమ దృష్టిలోనే ఏమీ బాగాలేదనడంలో కాని, లేక చాలా బాగున్నదనడంలో కాని ఏమాత్రం అర్థంలేదు. చిత్రాన్ని ఆనందించడానికి కూడ కొంత శిక్షణకలిగి ఉండాలి.

మనం సాధారణంగా ఒక చిత్రాన్ని చూడగానే అందులోని విషయవస్తువు మనకు నచ్చితే ఆ చిత్రం బాగున్నదంటాం. విషయవస్తువు నచ్చకపోతే బాగాలేదంటాం. చిత్రంలోని రేఖాపాతంయొక్క మాధుర్యాన్ని కాని, వర్ణ విన్యాసంలోని కమనీయ కాంతినిగాని చూడం. కళ ఎప్పుడూ విషయవస్తువు

ననుసరించి నీచంగా కాని, ఉచ్చంగా కాని ఉండదు. ఆ విషయ వస్తువుకు రూపం ఇవ్వటంలో కళాకారుడు చూపే హస్తకౌశలమూ, నిష్కాపట్యమూ మొదలైన వాటిపై ఆధారపడి వుంటుంది ఆ చిత్రం యొక్క నిజమైన విలువ.

ఒక చిత్రకారుడు తాజమహలును చిత్రించి తెస్తాడు. మరొక చిత్రకారుడొక పానశాలను చిత్రించితెస్తాడు. తాజమహలు చిత్రానికంటె పానశాలచిత్రం రేఖాలాలిత్యంలో కాని, వర్ణ వైచిత్ర్యంలో కాని, వస్తురచనలో కాని, భావసామ్యంలో కాని ఏమాత్రమూ తీసివేతగా లేదు. కళాకౌశలంలో రెండూ సమానంగానే వున్నాయి. అప్పుడు మామూలు దర్శకుడు, తాజమహలు చిత్రం అద్భుతంగా వున్నదనీ, పానశాలచిత్రం అసహ్యంగా వున్నదనీ అంటాడు. కాని వాస్తవ కళారసికుడు వాటిని చూచి రెండు చిత్రాలూ అద్భుతంగా వున్నవంటాడు. విషయనస్తువును బట్టి కళారూపానికి బాగోగులు ముడిపెట్టరాదు.

మహానీతిప్రధానమైన రామాయణాన్ని రచించిన వాల్మీకినీ, అశ్లీల కథాసాహిత్యాన్ని సృష్టించిన పరాసుదేశపు మపాసానూ కూడా గొప్ప కళాస్రష్టలన్నారు రసజ్ఞులంతా. అనగా కళ నీతికీ, అవినీతికీ అతీతమయిందని. నీతినికాని, అవినీతినికాని ప్రచారం చేయటం కళయొక్క కర్తవ్యం కాదు. కళ యొక్క కార్యం కేవల రససృష్టి మాత్రమే. ఇచ్చట మరొకమాట నొక్కి చెప్పే దేమంటే, కళయొక్క ఆశయం అవినీతినీ, భోగవాదాన్నీ ప్రచారంచేయటం ఎంతమాత్రమూ కాదు. ఆధిభౌతిక అసంపూర్ణత్వాన్ని ఆధ్యాత్మిక పరిపూర్ణత్వంలోకి రూపాంతరం చేయుటే కళయొక్క నైజలక్షణం. ఇంద్రియానుభూతి ద్వారా రసచేతనాన్ని అతీంద్రియ శిఖరాల కెత్తుటే కళయొక్క చరమలక్ష్యం. మృణ్మయ

పాత్ర ద్వారా చిన్మయ సుధను ప్రసాదించేదే కళ. రూపంద్వారా రూపాతీతాన్ని లభ్యంచేయుటే చిత్రకళ యొక్క పరమావధి. అయితే ఇలాంటి కార్యాచరణ అంతా వస్తువుతో పనిలేకుండా కేవల రేఖల్లోనూ, రంగుల్లోనూ కలదని.

సంగీతం ఇందుకు చక్కని ఉదాహరణ. ఒకరు శ్రావ్యంగా రాగాలాపన చేస్తుంటారు, లేక వీణ నాయిస్తుంటారు. ఆ నాదం ఫలాని అర్థాన్నికాని ఫలాని మాటలనుకాని వ్యక్తపరచదు. కేవలం ఒక సుమధుర ధ్వని తరంగాలను మాత్రం వినిపిస్తుంటుంది. ఆసునాద తరంగాలు శ్రోతల మానస సరోవరాల్లో ప్రకంపనలను కలుగచేసి వారి చేతనాన్ని ఒకవిధమైన అశరీరలోకాల కెత్తి వేస్తుంది. ఆ రసానందానికి హద్దులులేవు. కాని ఆ నాదం ఒక విషయాన్నికాని, ఒక అర్థాన్నికాని మనకు తెలియపరుచుటలేదు. కళ ఇచ్చేటే ఆధ్యాత్మికతతో ఏకమయేది.

ఏ విషయవస్తువునూ వ్యక్తపరచని కేవల నాదం శ్రోతల హృదయాన్ని సుందర బృందావనంగా మార్చగలిగితె, ఏ విషయ వస్తువునూ వ్యక్తపరచని కేవలరూపం మాత్రం దర్శకుల హృదయాన్ని నందనోద్యానంగా ఎందుకు మార్చ జాలదా అని. సంగీతాన్ని సవ్యంగా ఆనందించాలంటే రాగజ్ఞానం ఎంత అవసరమో చిత్రకళను ఆనందించాలంటే రేఖాజ్ఞానం, వర్ణజ్ఞానం అంత అవసరం. అప్పుడు శుద్ధనాదం వలెనే శుద్ధరూపం యొక్క శోభను ఆనందించనచ్చు. రూపశ్రీ నిజరూపాన్ని చూపుతుంది.

ప్రతి చిత్రమూ రెండు రకాలైన రేఖలతో నిర్మితమయి వుంటుంది; వక్రరేఖతోనూ, సరళరేఖతోను. మనకంటికి వక్రరేఖ ప్రసాదించే ఆనందాన్ని సరళరేఖ ప్రసాదించలేదు. ఒక వక్ర రేఖను మనం చూడాలంటే మన కంటి గ్రుడ్డును ఇటూ అటూ కదల్చాలి. గ్రుడ్డుకు రెండు ప్రక్కలావున్న కండరాలు మన

రసరేఖలు.

గ్రుడ్డును కదల్చుతవి. ఒక సరళ రేఖను చూస్తున్నామంటే మన కంటి గ్రుడ్డు ఒకేవైపున కదలక మెదలక ఆగి వుంటుందన్న మాట. అప్పుడు మన కన్నుల కండరాలు ఒకేవైపున పనిచేస్తుంటవి. అందువల్ల కంటికి విసుగుకలిగి మనసుకు సుఖం వుండదు. కాని వక్ర రేఖవైపు మనం చూస్తుంటే మన గ్రుడ్డు ఇటూ అటూ తిరుగుతున్నదన్న మాట. అప్పుడు ఒకవైపు కండరం పనిచేస్తుంటే రెండవవైపు కండరం విశ్రాంతి పొందుతూ వుంటుంది. అందువల్ల కంటికి అలసటవుండదు. మనసుకు సుఖంగా వుంటుంది. కనుకనే వక్ర రేఖలతో నిర్మితమైన చిత్రాన్ని చూస్తుంటే కలిగే సుఖం సరళ రేఖామయ చిత్రాన్ని చూస్తుంటే వుండదు. అందుకనే సాధారణంగా చిత్రకారులు తమ చిత్రాల్లో వక్ర రేఖలను ఎక్కువ కల్పించాలని చూస్తారు.

ప్రతివారూ రూపస్రష్టలు కాజాలకపోయినా రూపద్రష్టలు అయేందుకైనా సరిపోవు రేఖాజ్ఞానాన్ని, వర్ణజ్ఞానాన్ని అలవరచుకోవాలి. అప్పుడే రూపశ్రీ యొక్క సహజస్వరూపాన్ని తిలకించడానికి వీలు.

ప్రకృతి చిత్రాలు

ఈ అనంత విశ్వంలో ఎటు చూచినా నయనానందాన్ని కలిగించే ప్రకృతి దృశ్యాలకు రంగుల్లోనూ, రేఖల్లోనూ రూపం ఇవ్వటంలోనూ ఆ ఇచ్చిన రూపాన్ని ఆనందించటంలోనూ శిల్పికీ సహృదయునికీ జనించే రసానుభూతి మానవమూర్తులను రచించి ఆనందించటంలో దొరికే రసానుభూతికి ఏవిధంగానూ తీసిపోదు. ప్రభాత కాంతులతో ఆరక్తమై ఉండే పూర్వ దిగంతం కానీ, సంధ్యాకాంతులతో నెలిగే పశ్చిమదిగంతంకాని ఏ రసహృదయాన్ని ప్రకంపితం చేయదు. నవ వసంతంలో ప్రకృతిలో కలిగే నవ చైతన్యం ఏ చిత్రకారుని హృదయంలో నూతన రూపకల్పనను రేకెత్తించదు? ఒక అంతులేని ఎడారిలోని నిరీవితాన్ని భంగ పరుస్తూ ఒకటి రెండాకులతో నిల్చొనివుండే ఒక ఏకాంతవృక్షాన్ని చూడడంలోకాని, చిత్రించటంలోకాని కలిగేఆహ్లాదం, భావ విలాసంతో ఉత్ఫుల్లమై ఒక సుందర మానవాకృతిని చూడటంలో కాని చిత్రించటంలో కాని కలిగే ఆహ్లాదానికి ఏమాత్రమూతగ్గదు.

మూర్తిచిత్రణ మనుష్యత్వంలో అంతర్భూతమైన భావ మాధురిని వ్యక్తపరిస్తే, దృశ్యచిత్రణ ప్రకృతిలో అణగివున్న నీరవసంగీతాన్ని వినిపిస్తుంది. ఒకదాని విలువకంటె ఒకటి తీసిపోదు. శిల్పపరిణతికి రెండూ అనసరమే—విచిత్రమైన కొండలూ, కోనలూ, వాగులూ, వంతలూ, మఖమలులాంటి పచ్చికతో పచ్చబారిన భూమి, నీలమణిలాగ ప్రకాశించే ఆకాశం, వర్షారంభంలో తెలి యాడే మేఘఖండాలు, శారదప్రభాతాలూ, శిశిరసంధ్యలూ ఇవన్నీకూడా శిల్పి మానసాన్ని ఆకర్షించి అతని కుంచెద్వారా

రేఖల్లోనూ, రంగుల్లోనూ రూపొందుతాయి. ఈ దృశ్య చిత్రకారులకు ప్రకృతంతా చైతన్యమయమై తన మూనగానంద్వారా వారి హృదయవీణను ప్రేరోగిస్తుంది.

ఈ దృశ్యచిత్రాలు పాశ్చాత్య కళాజన్యం అనే భ్రమ కొందరిలో వ్యాప్తమై వున్నది. ఇది వాస్తవంకాదు. దృశ్యచిత్రకళ ప్రథమంలో జన్మించింది చీనాదేశంలో. క్రీస్తుశకం ఏడవశతాబ్ది ప్రాంతంలో, చీనాలో రాజ్యాధికారంలో వున్న 'తాంగ్' వంశీయుల పోషణక్రింద దృశ్యచిత్రకళ ఉద్భవించి, పదవ శతాబ్దంనుండి పదమూడో శతాబ్దంవరకూ అధికారంలోవున్న 'సంగ్' వంశీయుల కాలంలో అమితమైన ఉన్నతి చెందింది. ప్రథమంగా 'తాంగ్' కాలపు చిత్రకారుడైన ఉతావ్-చు అను వానికి దృశ్యచిత్రకళ దానంతటది ప్రత్యక్షమై అతనిద్వారా చిత్రించబడినదని చైనీయ గాథ. ఈ చిత్రకారుని అలౌకిక చిత్రశక్తిని తెలిపే గాథకూడ ఒకటున్నది. చక్రవర్తియొక్క బలవంతంపై యీ చిత్రకారుడు రాజ ప్రాసాదంలోని గోడపైన ప్రకృతి సౌందర్యం తొణికిసలాడే ఒక దృశ్యచిత్రాన్ని చిత్రించాడట. ఆ దృశ్యచిత్ర సౌందర్యానికి చక్రవర్తి సమ్మోహితుడైపోయాడట! అంత, ఆ చిత్రకారుడు చక్రవర్తియొక్క చేయి పట్టుకొని ఆ గోడపై చిత్రించిన పర్వతపు గుహలోకి ప్రవేశించాడట. అంతటితో అదృశ్యమైపోయినారట ఉభయులూ ఆ గుహలో. ఈ గాథ చీనావారిలో దృశ్యచిత్రాలపై గల భక్తిగౌరవాలను తెలియచేస్తుంది.

పాశ్చాత్య దేశాల్లోకి పదహారు పదిహేడు శతాబ్దాల్లో కాని దృశ్యచిత్రకళ అడుగుపెట్టలేదు. దృశ్యచిత్రకళ కేవలం ప్రాచ్యం. ప్రాచ్యమైనదంతా మహోత్కృష్టమైనదనీ, పాశ్చాత్యమైనదంతా పనికిమాలినదనీ అర్థంకాదిక్కట. దేని గొప్ప తనం దానికే వున్నది. పాశ్చాత్య దృశ్య చిత్రాలకు జన్మ

దాత క్లాడ్‌లోరెయిన్ అను పరాసు దేశీయుడు. ఇంతకు పూర్వం దృశ్యచిత్రకళ మూర్తి చిత్రకళకు కేవలం పృష్ఠ భూమిగా మాత్రం అక్కడక్కడ వుంటూ వుండేది. ఇప్పటినుండి దృశ్య చిత్రాలు ఒక స్వతంత్ర అస్తిత్వాన్ని స్థాపించుకున్నాయి. తరువాత డచ్చినారు దృశ్యచిత్రాల్లో చాలా అభిరుచి కనపరుస్తూ వచ్చారు. కాని నిజానికి కాన్‌స్టెబిల్, టర్నరు ప్రభృతుల చేతుల్లోనే పాశ్చాత్య దృశ్యచిత్రాలు ఉన్నతిపొందాయి.

చీనాదేశంలో అంత ప్రాచీన కాలంలోనే దృశ్యచిత్రాలు ప్రావిర్భవించటానికి కారణం చీనావారిలో జీర్ణించివున్న దృశ్య ప్రకృతిపట్లగల భక్తి గౌరవాలే. చీనాలో ప్రకృతి మానవునికంటె పైస్థానం ఆక్రమించి ఉండేది. విశ్వసృష్టిలో ప్రాధాన్యం మనుష్యునికి కాదు, ప్రకృతికి మాత్రమే, అనే ధార్మిక విశ్వాసం చీనావారికి ఐతిహ్యం. వారు పర్వతాలను ప్రత్యేకశ్రద్ధతో పూజిస్తారు. ఈ దృశ్యావళిలోనే చీనాదేశీయ ఆధ్యాత్మికతంతా అంతర్లీనమై వుంటూవుండేది. నిజానికి సమతలాలకంటె పర్వతాల వంటి ఉన్నత ప్రదేశాల్లోని వాతావరణంలో ఒక విశేష శక్తి వుంటుంది. ఇది ఉన్నతమైన పర్వత ప్రదేశాల్లో సంచరించిన వాళ్ళందరికీ అనుభవంలోనిదే. ప్రతి పర్వతశిఖరమూ దానిఎత్తు ననుసరించి కొంత విశిష్ట శక్తిని కలిగివుంటుంది.

భారతదేశంలో మానవునిది ప్రధానస్థానం. చీనాలో ప్రకృతిదే ప్రధానస్థానం. ప్రకృతిని కూడ మానవరూపంలోనే చూడటం భారత సాంప్రదాయం, మానవునికూడ ప్రకృతి రూపంలోనే చూడటం చీనా సాంప్రదాయం, ఇలాంటి ప్రకృతి పూజ చీనాలో వ్యాప్తిలో వున్నప్పుడు దృశ్య చిత్రకళ చీనాలోనే ఉద్భవించిం దనటంలో ఆశ్చర్యంలేదు. దృశ్యచిత్రకళా చరిత్రలో 'సంగ్' కాలం (క్రీ. శ. ౯౬౦-౧౨౭౯) మహోజ్వలమయింది. చీనావారు

దృశ్యచిత్రాలు

దృశ్యచిత్రాలను రచించటంలో ఒక ప్రత్యేక ఆచారాన్ననుసరించే వాళ్లేకాని ప్రకృతికి ప్రతిబింబాలను తయారుచేసేవాళ్ళుకాదు. ప్రకృతి దృశ్యాన్ని చూచినప్పుడు శిల్పి హృదయంలో జనించిన రసరూపాన్ని మాత్రమే చిత్రించేవాళ్ళే కాని ప్రకృతి దృశ్యాన్ని ఉన్నదున్నట్టు చిత్రించే వాళ్ళుకాదు. దృశ్యం కేవలం వస్తుగత సత్యం మాత్రమేకాక వ్యక్తిగత రసానుభూతి మిశ్రితమై వుండేది. అనవసర ఆడంబరాన్ని విసర్జించటం అనే సూత్రంపై ప్రత్యేకశ్రద్ధ చూపసాగారు చీనాలోనూ, వీరిననుసరించి జపానులోను. దూర ప్రాచ్య శిల్పమంతా ఈ 'అనవసర వస్తువిసర్జన' పైనే ఆధారపడి వుంటుంది. సాధ్యమైనంతగా బాహ్యదృశ్యాన్ని వర్జించి తమ కళా సృష్టిని ఎంత సాదాగా, వ్యంజన మాత్రంగా చూపకలిగితే అది అంత ఉత్తమం అనే ఆచారానికి బద్ధులై వుండేవారు చైనీయ శిల్పులు. రూపానికి సాధ్యమైనంత భౌతిక భారాన్ని తగ్గించచూచే వాళ్ళు.

చీనావారి 'సంగ్' కాలీన దృశ్య చిత్రాలు ప్రపంచ దృశ్య చిత్రకళకే శిరోమణులు. ఇవి కేవలం బాహ్యప్రకృతికి ప్రతిబింబాలూకావు, అంతర్జగత్తులోని ఊహా చిత్రాలూకావు. ప్రకృతిలోని భౌతిక రూపం శిల్పియొక్క భావజగత్తులో పోతపోసిన రస రూపాలు వీరి దృశ్యచిత్రాలు. వీరి చిత్రాల్లో అత్యున్నతమైన గిరి శిఖరాలూ, లోతైనలోయలూ, సుదూరమైన విశాల ప్రదేశాలూ ఒక అలౌకికమైన అస్పష్ట వాతావరణంతో కూడుకొని స్వప్నజగత్తులోని మాయాపురివలె గోచరిస్తుంటవి. చెట్లను పర్వతాలకు వెంట్రుకలవలె చిత్రిస్తారు వీరు. చెట్లులేని కొండలు జుట్టులేని తలలు అనుకుంటారు వీరు. చీనా దృశ్యచిత్రం మూడు ప్రదేశాలుగా విభజింపబడుతుంది; దీనిని 'స్వర్గం', 'భూమి' 'మనిషి', అని పిలుస్తారు. మొదటిది చిత్రంలోని సుదూరమైన అస్పష్ట పృష్ఠభూమి, రెండవది అంతకంటె స్పష్టతరమైన మధ్య

ప్రదేశమూ, మూడవది బాగా విశదంగా చూపబడిన సమ్ముఖ ప్రదేశమూ. ప్రథమంగా సిరాతో రేఖలను గీచి తదుపరి సున్నితంగా వర్ణలేపన చేస్తారు. ఇదంతా ఎక్కువ భాగం పట్టుబట్టపైనే. తమ దృశ్యచిత్రాల్లో ఒక లోకాతీత మాధుర్యాన్ని సృష్టించేందుకై ఎక్కువ భాగం చైనాశిల్పులు తమ చిత్రాల్లో ఏకవర్ణ ప్రయోగాన్నే చేసేవాళ్ళు. నేడు యీ 'సంగ్' కాలీన దృశ్యచిత్రాలు యావత్తూ యూరపులోనూ, ఆమెరికాలోనూ సంగ్రహించబడి వున్నవి. ఇప్పటికీ చీనాలో చాంగ్-షాన్-చె లాంటి ప్రతిభగల చిత్రకారులు సంప్రదాయ ప్రకారం దృశ్యచిత్రరచన చేస్తుంటారు.

ఇక భారతదేశంలో దృశ్యచిత్రాల విషయానికొస్తే ప్రాచీన భారతీయ చిత్రకళలో కాని, తరువాతి రాజపుత్ర మొగలు చిత్రకళలోకాని కేవల దృశ్యచిత్రాల అస్తిత్వం గోచరించటం చాలా కఠినం. అజంతా మొదలైన కుడ్యచిత్రాలలో మూర్తి చిత్రణకు పృష్ఠభూమిగా అచ్చటచ్చట ప్రకృతిచిత్రాలు గోచరించినా కేవల ప్రకృతిచిత్రాలు మాత్రం గోచరించవు. ప్రాచీన గ్రంథాల్లో అచ్చటచ్చట దృశ్యచిత్రాల ఉనికిని వర్ణించినప్పటికీ అట్టి చిత్రావళి మాత్రం ఇంతవరకూ ఎచ్చటా కళాపరిశోధకుల కన్నుల్లో పడినట్లు లేదు. మహా ఉమ్మగ్గ జాతక కథలో ఒక సౌధంలో గచ్చుచేయబడిన గోడలపై నదులూ, సముద్రాలూ, సుమేరుపర్వతమూ, హిమాలయాలూ, సూర్యచంద్రదృశ్యాలూ చిత్రితమై వున్నట్లు ఉదహరించబడి వున్నది. పదకొండో శతాబ్దిపు ఒక జైనగ్రంథంలో సూర్యోదయ చిత్రం ఒకటి రంగుల్లో చిత్రించబడివున్నదని ప్రసిద్ధ శిల్పసమీక్షకుడగు కాయకృష్ణదాసు తన భారత చిత్రకళా చరిత్రంలో ఉదహరించాడు.

భారతీయ చిత్రకళలో కేవల దృశ్యచిత్రాలు ఎచ్చటైనా మచ్చుకు కొన్ని దొరికినప్పటికీ కేవల దృశ్యచిత్రణ భారతకళా

సంప్రదాయంలో వ్యాప్తిచెందలేదనే చెప్పాలసొస్తుంది. ఇందుకు కారణం భారతీయులు ప్రకృతికంటె మానవునికి ప్రధానస్థానం ఇవ్వటమె. భారతీయులు ప్రతి విషయాన్నీ మానవరూపంలో చూడటాని కిష్టపడేవారు. నిరాకారమనబడే దైవానికి కూడ మానవాకృతి కల్పించటంలో వీరు వెనుకాడలేదు. అటువంటప్పుడు ప్రకృతిని ప్రకృతిగా మాత్రమే చిత్రించటం ఏవిధంగానూ సంభవించదు. నిజంగా భారత శిల్పానికంతకూ హిమాలయాలే మహాప్రేరణ అని హావెల్ మహాశయుడు రుజువుచేశాడు. హిమాలయాలకు మించిన లీలానికేతనం ప్రకృతికి మరొకచోట లేదు. ఇటువంటి హిమాలయాలనే మహాప్రేరణగా కలిగిన భారతశిల్పంలో దృశ్య చిత్రణకు స్థానం లేకపోవటం నిజంగా మహాశ్చర్యకరం. కాని యదార్థానికి దిగితే హిమాలయాలు పర్వతరూపంలో కాక మరొక రూపంలో భారతశిల్ప జగత్తులో ఓతప్రోతమై వున్నాయి.

భారతీయ చిత్రకళలో కేవల దృశ్యచిత్రాలు లేకపోవటానికి కారణం భారతీయశిల్పులు ప్రతి విషయాన్నీ చిహ్నరూపంలోనూ, రూపకంద్వారానూ ప్రదర్శించటమే. హిమాలయపర్వతాలను చిత్రించాలనుకొంటే ఆ హిమాలయాలలోని విశేషాలనన్నిటిని కలిపి ఒక మూర్తికల్పనచేసి ఒక దివ్యగుణమయమగు మానవ వ్యక్తిగా చిత్రించేవాళ్లు. నదులను చిత్రించాలంటే ప్రవాహ రూపంలోకాక ఒక స్త్రీ రూపంలో చిత్రించటం, ఇలాంటి అభ్యాసంవల్ల భారతీయ చిత్రకళలో స్వతంత్ర దృశ్యచిత్రాలు లేకుండా పోయినవి. ఇంతమాత్రంచేత భావరూపాత్మకమైన భారత కళ యొక్క ఔన్నత్యాన్ని కేమీ భంగం వాటిల్లలేదు.

అవనీంద్రుని అసాధారణ ప్రజ్ఞనల్ల కలిగిన నవచైతన్యంవల్ల నవ్యభారత చిత్రకళలో ప్రాచీన సాంప్రదాయాన్ని అనుసరించటానికి తోడు అభినవరీతులుకూడ వ్యాప్తి చెందినవి.

ప్రకృతిచిత్రాలు

ఇందులో దృశ్యచిత్ర రచన ఒకటి. నవ్యభారత చిత్రకళలో మూర్తి చిత్రణంత ఉన్నతిగాంచకపోయినా దృశ్యచిత్ర రచన బాగానే సృష్టించబడుతున్నది. ప్రత్యేకం దృశ్యచిత్రాలనే రచించటానికితమ ప్రతిభను ఉపయోగపరచే వారిలో వంగీయులల్లో పీకేశ్వరసేనూ, ఆంధ్రుల్లో భగీరథిగారొకరూ కనిపిస్తున్నారు. ఇంకా ఇతర ప్రతిభావంతు లనేకులు అత్యుత్తమమైన దృశ్యచిత్రాలను రచించారు. వి. ఆర్. చిత్రాగారు రచించిన హిమాలయ దృశ్యాలు ఒక విశిష్టరేఖతోను, ఒక ప్రత్యేక రంగుతోనూ, రసానందమయంగావున్నవి. వీటిని "Enchanted Himalayas" అను పేరుతో చక్కగా ముద్రించి దృశ్యచిత్రకళకు చాల సహాయపడ్డారు శ్రీ చిత్రాగారు.

కథ కాదు

"అబ్బా, ఈ నీళ్ళు త్రాగలేను; చల్లదనం పోవడమేకాక కొంచెం వెచ్చబడినయికూడ"అంటూ కాత్యాయని నగిషీచేసివున్న కూజాలోని నీళ్ళు ఉత్తర పంజాబులోని పఠాన్‌కోట ప్లాట్‌ఫారం మీదకు రైలులో నుండి పారబోసింది. ఎనిమిది పాపం క్రొత్త సిల్కు సూటు వేసుకొని కొంచెం దూరంలో నిల్చొనివున్నాడు. ప్లాట్‌ఫారం మీద నీళ్ళు పడేసరకు దుమ్ముతో కలసిన నీళ్ళతో అతని సిల్కు సూటుమీద మరకలుకూడ పడినయి. ఆ యువకుడు ఒక్కసారి చిరుకోపంతో రైలువైపుకు తలెత్తి చూచి, తిరిగి నవ్వి వూరకున్నాడు.

సిల్కు సూటులో వున్న యువకుడు కూడా రైలులోకి ప్రవేశించాడు. రైలు పఠాన్‌కోట నుండి కాంగ్రా లోయకు పోతుంది. ఇంకా రైలు కదలటానికి ఆలస్యం వున్నది. రైలు యొక్క సిఖ్ గార్డు ఒక చేతిలో జండాలు పట్టుకొని రెండవ చేతితో గడ్డం సవరించుకొంటూ, కులూ లోయనుండి దిగుమతయిన యాపిల్ బుట్టలను పరిశీలిస్తూ నిల్చొన్నాడు. సిల్కు సూటు యువకుడు కాత్యాయనితో కూజాలో నీళ్ళు పారబోశావేమని అడిగాడు. కాత్యాయని కారణం చెప్పింది. వెంటనే, అమృతసర్ నుండి నా నీళ్ళ సంచిలో పట్టుకొచ్చిన ఐసునీటిని గ్లాసులో పోసి కాత్యాయనికిచ్చాను. ఆ వేసవిలో అందులో మధ్యాహ్నసమయంలో ఆ హిమజలాలు గొంతు దిగేవరకు కాత్యాయని ముఖం వికసించి తన కృతజ్ఞతతో నిండిన ధన్యవాదాలతో నన్ను నింపివేసింది.

రైలు సాగింది. ఉత్తర పంజాబులోని మాడ్చే వేడినుండి కాంగ్రాలోయలోని చల్లదనానికి పోతున్నామనే సంతోషంతో వున్నాం మేము. ధవల్‌ధార్ హిమశిఖరాలు ఇంకా కొంతసేపటికి గాని గోచరించవు.

కాత్యాయనికి యీ ఉత్తర పంజాబ్‌కూ, కాంగ్రా లోయకూ రావటాని కిదే ప్రథమం. క్రమేణ మా పరిచయం సన్నిహితం కాజొచ్చింది. ఆ సిల్క్-సూటు యువకుని పేరు ఆనందకపూర్. ఆయనకు కాత్యాయనితో వివాహం కొద్దికోజుల క్రితమే జరిగింది. వా రిద్దరూ మధుమాసాన్ని గడపటానికని కులూ లోయలోని మానాలీకి పోతున్నారు. వెంట ఒక మొగా ఒక ఆడా నౌకరున్నారు. ఆనందకపూర్ ఢిల్లీ విశ్వవిద్యాలయపు పట్ట భద్రుడు. కాత్యాయని ఇంకా విద్యార్థినే.

కాత్యాయనికి ఇరవయి సంవత్సరాలుంటయి. ముఖంలో కావ్యాల్లో వర్ణించే విశేష సౌందర్యం ఏమీ లేకుకాని మనసు లోని సుకుమారభావాలూ, సానపట్టిన అభిరుచులూ. సౌరభోపేత మైన అనుభూతులూ స్పష్టంగా ముఖంలో ప్రతిబింబిస్తూ ముఖ ముద్రను ఒకవిధమైన అలౌకికంగా మార్చినయి. అందువల్ల ఆమెతో సంభాషిస్తున్నంతసేపూ ఏదో ఒక అజ్ఞాత ప్రభావానికి లోనవుతాం. మానసిక కృషి శరీరంమీద ఎలాంటి మార్పులను తెస్తుందో ఈమెను చూస్తే స్పష్టంగా బోధపడుతుంది. నిజంగా ఆమె ముఖం ఆమె లోపలి పవిత్రాగ్నితో వెలుగుతూంది; ఎంత గంభీరమో అంత సరసమైన స్వభావం కూడ.

కొంతసేపటికి రైలు మిట్ట లెక్కటం ప్రారంభించింది. ఎక్కడు ప్రారంభించి నప్పటినుండీ వాతావరణంలోని వేడి చల్లదనంగా మారజొచ్చింది. చాలా దూరాన ఆకాశంలో తెల్లని శరత్ మేఘంలాగా ధవల్‌ధార్ హిమశృంగాలు గోచరించ సాగినయి. రైలు కటూ ఇటూ కొండలూ, లోయలూ, సెల

యేళ్లూ గోచరించ ప్రారంభించినయి. నేం కాంగ్రా లోయలో ప్రవేశించాం.

ఇంకా మా రైలు ఆగాలిసినచోటు మూడు గంటల ప్రయాణపు దూరంలో వున్నది. కాత్యాయని ప్రకృతి దృశ్యాలను చూచి చూచి మళ్ళీ మానసాకృతులవైపుకు మళ్ళింది. నా చేతిలో ఆల్డస్ హక్సలే వ్రాసిన "Perennial Philosophy" ఉన్నది. కాత్యాయని నా చేతిలోని పుస్తకాన్ని తీసుకొని అటూ ఇటూ త్రిప్పి చూచి "ఇలాంటి ప్రహ్లేక పుస్తకాల్ని చదవాలని నా కెంతో అభిలాష. కాని చదవటం పడదు. నేను సైన్సు విద్యార్థిని అయినా నా కిలాంటి విషయాలమీద ఎంతో ప్రీతి, సరేకాని, మీరు చల్లని నీళ్ళతో నా దాహం తీర్చారుకాని నేను మాత్రం ఇంతవరకూ మీ ఆకలిని తీర్చలేదు" అంటూ పేముపెట్టెలో నుంచి టోస్టూ, వెన్నా ఇంకా కొన్ని తియ్యని పదార్థాలనూ కొండు కులూ యాపిల్ పండ్లనూ తీసి నా కిచ్చి తానూ ఆనందకపూరూ కొన్ని తిన్నారు.

ఆనందకపూర్ మితభాషి. పైగా అన్నాడు "నేము పంజాబీలం. మీ దక్షిణాది వారితో ఇంగ్లీషులో సంభాషించాలంటే భయపడతాం." కాత్యాయని అందుకొని అన్నది "భయ మెందుకు, మాతృభాష సరిగా మాట్లాడలేనట్లయితే భయపడాలి. సిగ్గుపడాలి. అంతేగాని పరాయిభాష సరిగా మాట్లాడ లేనప్పుడు భయమెందుకు, సిగ్గెందుకు ?" ఆనంద కపూర్ ఏమీ జవాబు చెప్పలేదు. అప్పుడు నే ననుకున్నాను ఆనందకపూర్ భార్యగానూ, కాత్యాయని భర్తగానూ అయివుంటే ఎంత సమంజసంగా వుండేదా అని. బయటికి అనివేయాలనిపించింది కాని, ఇందుకు కాత్యాయని సంతోషించినా కపూర్ చిన్నపోతాడని నేను ఆ మాటలను బయటికి అనకుండానే మ్రింగివేశాను.

కాత్యాయని మరికొంతసేపు హిమాచ్ఛాదితమైన ధవల్ ధార్ పర్వతమాలను చూచి మళ్ళీ నా వైపు తిరిగి నా దగ్గరున్న కాయితాల సంచిని తిరగేసి అందులో వున్న నేను వ్రాసిన కొన్ని ఇంగ్లీషు వ్యాసాల్ని తీసి చదవసాగింది. నా వ్యాసాల్లోని "Aesthetic Vision" అనే దాన్ని తీసి "ఈ వ్యాసం పేరు మాత్రం బాగున్నది లోపల ఎలా వుందోగాని" అని వ్యాసంలోని మొదటి వాక్యం చదివి "ఇది నాకు సరిగా అర్థం కావటం లేదు. మీకు అర్థమై వ్రాసిందేనా ?" అని నవ్వసాగింది. ఆనందకపూర్ మా దగ్గరగా జరిగి వ్యాసం చూచి తనకు ఆ వాక్యం అర్థం అవు తూంది కాని ఆ అర్థం సరైన అర్థమో లేక అపార్థమో తెలియటం లేదు కనుక నన్ను ఆ వాక్యాన్ని దీర్ఘంగా వ్యాఖ్యానించ మన్నాడు. కాత్యాయని నా వ్యాసంలోని ప్రథమ వాక్యాన్ని చదవ సాగింది :

"Optical vision perceives the phenomenal form, mystic vision sees the noumenal form whereas the aesthetic vision apprehends the phenomenal form tinged with the glow of the noumenal form."

సరే, పై వాక్యాని కేదో కొంత అర్థం విశదీకరించి చెప్పాను. దంపతులిద్దరూ సంతృప్తిని ప్రకటించారు. కాత్యాయని అన్నది. "నిజంగా మీ వాక్యానికి మీకు అర్థం తెలుసునే. కొందరు రచయితలు వ్రాసేటప్పుడు వ్రాస్తారు కాని వ్రాసిన తరు వాత అర్థం చెప్పమనుంటే నానా అవస్తా పడతారు." అందుకు చిరు నవ్వుతోనే నేనన్నాను, "తాను వ్రాసిందానికి స్వయంగా తానే అర్థం చెప్పగల రచయిత గొప్ప రచయిత కాదు. తాను వ్రాసిం దానికి స్వయంగా అర్థం చెప్పలేని రచయితే గొప్ప రచయిత. ఒక వేళ అర్థం చెప్పినా, ఆ అర్థం వినేవాళ్ళకు అర్థం గాని ఫక్కీలో చెప్పగలిగితే ఇంకా గొప్ప రచయితన్నమాట." తనూ విషయం కనిపెట్టేసి కాత్యాయని అన్నది "మీరు మాకు సులభంగా అర్థ

మయేలాగా చెప్పాకు కనుక మీరు మంచి రచయిత కాదన్న మాట." అందరం అందుకు నవ్వుకున్నాం.

సాయంత్రం మూడయింది. రైలు ఏదో స్టేషన్‌లో ఆగింది. కాంగ్రా స్త్రీలూ పురుషులూ రంగు రంగుల దుస్తుల్లో ప్లాట్‌ఫారం పైన నిండివున్నారు. అందులో ఒక పద్దెనిమిదేళ్ళ అమ్మాయి పసుపు రంగు లాగూ దానిపైన గులాబీ రంగు చొక్కా తొడుక్కొని లేత ఆకుపచ్చ రుమాలును ముఖం నుంచి వెనక్కు కప్పుకుని చంకలో ఒక శిశువును ఎత్తుకొని మా కెదురుగా ఎవరి తోనో మాట్లాడుతూ నిల్చొని వున్నది. కాత్యాయని మాటలు మాని ఆ శిశువువైపు ఏకాగ్రదృష్టితో చూడటం మొదలు పెట్టింది; ఆమె ముఖంలోని చాంచల్యం అంతా ఒక గాంభీర్యాన్ని తాల్చింది. ఆమెలోని ప్రేయసీపాత్ర మరుగుపడి మాతృస్వరూపం పైకుబికింది. ఈ ఘట్టాన్ని పురస్కరించుకొని కాత్యాయనితో నే నన్నాను. "మీ కేమైనా పిల్లలా" అని. ఆనందికపూర్ నవ్వసాగాడు. కాత్యాయని ముఖాన్ని గంభీరం చేసి "మా పెళ్ళి అయి వారం రోజులు మాత్రమే అయిందని తెలిసి కూడా ఏమైనా పిల్లలా అని అడుగుతారు మీ మనస్సు కేమైనా ఆరోగ్యం లోపించిందా ఏమి?" అన్నది. అందుకు నేనన్నాను!

"అబ్బే లేదు. మానసిక ఆరోగ్యం బాగున్నందువల్లనే మిమ్మల్ని అలా అడిగాను. మీకు పెళ్ళి అయిందని తెలియబట్టే పిల్లలేమైనా వున్నారా అని అడిగాను అంతేకాని పెళ్ళి కాని వాళ్ళను పిల్లల సంగతి అడుగుతానా ?" కాత్యాయని ముఖంలోని గంభీర ముద్ర కరిగిపోయి ఆనందికపూర్‌తోపాటు ఆమె కూడా నవ్వసాగింది. పెద్దగా అన్నది "మీ దక్షిణాది వారికి వళ్ళంతా చమత్కారం లాగా వున్నదే ?"

రైలు మళ్ళీ బయలుదేరింది. వచ్చిన కొలదీ ప్రకృతిదృశ్యం యింకా మనోహరంగా గోచరిస్తూన్నది. ధవల్‌ధార్ పర్వతమాల మాకు సమీపానికి రాజొచ్చింది. ఆ పర్వతమాల మీది మంచు చల్లదనం మమ్మల్ని స్పర్శిస్తున్నదా అన్నట్లున్నది. అడుగడుగూ సెలయేటి వంతెనలమీదుగా పోతున్నాం. కొన్ని లోయలు చాలా లోతుగా కనిపిస్తున్నాయి. లోయలో వుండి ఎత్తైన దృశ్యాన్ని చూచేదానికంటె ఎత్తు మీద వుండి లోయలోని దృశ్యాన్ని చూస్తే ఎక్కువ రమ్యంగా తోడుతుంది. ఈ సత్యం ప్రకృతి దృశ్యాలనుకే కాదు, మానవజీవితాల వరకు కూడ వర్తిస్తుంది. చైతన్యంయొక్క క్రింది అంతస్తులో మానవుడున్నంతవరకు తన క్రింది అంతస్తులో వుండే విశేషాన్ని గాని, తనకంటె పై అంతస్తులో వుండే విశేషాన్ని గాని గుర్తించలేడు. చైతన్యంయొక్క పై అంతస్తు కెక్కగలిగినప్పుడు తన పై అంతస్తులోని విశేషాన్నే కాక తనకంటే క్రింది అంతస్తులోని విశేషాన్ని కూడ అవగతం చేసుకోగలడు, ఆనందించగలడు.

ఈ విషయాన్ని గురించే నేను ఆనందకపూర్‌తో చెప్పుతున్నాను. నేను చెప్పే విషయాన్ని కాత్యాయని సరిగా వింటూన్నట్టులేదు. ఆమె కన్ను మూసి అర్ధనిద్రలో వుంది. కొంచెం చలివేయసాగింది. ఆ వేసవిలో ఆ చలి సుఖంగానే వున్నట్లనిపించింది. మా కెదురుగా ఒక విచిత్రమైన పూలచెట్టు కనిపించింది. దాన్ని చూడమని కాత్యాయన్ని తట్టి లేపాను. ఆమె తలెత్తి చూచేసరికి ఆ చెట్టు అనతలికి దాటిపోయింది.

నగ్రోటా స్టేషన్ వచ్చేసింది. రైలుదారి ఇంతవరకే. ఈ రాత్రికి రైలు ఇక్కడే వుండి మళ్ళీ రేపుదయం వెనక్కుపోతుంది.

నేను ఆ రాత్రికి నగ్రోటాలో వుండిపోతాను. నూతన దంపతుల కొరకు అక్కడొక కారు సిద్ధంగా వున్నది. వారు ఆ సమయానే బయలుదేరిపోతారు. మాకు వియోగ ఘడియలు సమీపించిన కొలదీ నూతన దంపతుల ముఖాల్లోనూ నా ముఖంలో కూడా చీకటి తెరలు కనిపించసాగాయి. కాత్యాయనీ ఆనందకపూరులు నా దగ్గర విషాదపు ఏర్పాట్లు అంచుకొని కారులో కూర్చున్నాము. నే నన్నాను-"యోగంలో వుండే వాళ్ళకే సంయోగం, వియోగం ఇచ్చే సుఖ దుఃఖాలు తెస్పవు. ఇక మనలాంటి వాళ్ళకా అవి తప్పేది ?"

అమృతా షేర్ గిల్

'వర్తమాన కాలంలో నివసిస్తూ భూతకాలానికి ప్రాతినిధ్యం వహిస్తాను కొందరు.

వర్తమాన కాలంలో నివసిస్తూ వర్తమానకాలానికి ప్రాతినిధ్యం వహిస్తాను మరి కొందరు.

వర్తమాన కాలంలో నివసిస్తూ భవిష్యత్ కాలానికి ప్రాతినిధ్యం వహిస్తాను ఇంకా కొందరు.

శ్రీమతి అమృతా షేర్‌గిల్ ఈ మూడవ వర్గానికి చెందుతుంది. ఆమె కళాసృష్టి తాను జీవిస్తూన్న కాలానికంటె ఎన్నో సంవత్సరాలు ముందుకు చెందింది.

ఈ భవిష్యత్ ప్రాతినిధ్యం వహించడంలో వుండే ఆపద ఏమంటే వారి కళాసృష్టిని అప్పుడున్న వారు ఆనందించలేరు, భవిష్యత్తులోని వారు తప్ప.

అమృతా షేర్‌గిల్‌కు అంతే జరిగింది. ఆమె జీవించి వున్న రోజులలో ఆమె చిత్రాలు ఏకొద్దిమందో దూరదృష్టికలవారు తప్ప ఆనందించలేదు. అవి ఎక్కువగా వ్యతిరేక విమర్శకే గురి అయినవి. ఆమె లేత వయసులో తన 28 వ ఏట 1941 లో మరణించిన కొంతకాలానికి కాని ఆమె చిత్రాలు దేశంలో గుర్తించబడలేదు. తమనూ, తమ కృతులనూ దేశం గుర్తించాలంటే లేత వయసులో మరణించడం అవసరమేమో !



సంతకు

షేర్‌గిల్ తండ్రి శిఖుసర్దాక్, తల్లి హంగేరియన్ స్త్రీ. 1913లో బుడాపెస్టు నగరంలో జన్మించింది. ఈ ఇండో—హంగేరియన్ బాల అమృత. ఈమెది ఘటనా వైచిత్ర్యంగల జీవితం. ప్రథమ ప్రపంచ సంగ్రామం ముగియగానే ఈ బాలను తల్లి తండ్రులు భారత దేశానికి తీసుకువచ్చి సిమ్లాలో నివాసం ఏర్పర

చాకు. కొంతకాలం సిమ్లాలోనూ, మరి కొంతకాలం గోరఖ్‌పూర్ జిల్లాలో తమ ఆస్తివున్న సరయూ అనే గ్రామంలోనూ వుంటూ వుండేవారు.

అమృతలో ప్రత్యక్షంగా కాజొచ్చిన కళా ప్రతిభలను గుర్తించి 1924 లో తల్లితండ్రులు ఆమెను ఇటలీలోని ఫ్లారెన్స్‌ను పాఠశాలలో ప్రవేశపెట్టారు. కాని ఏ కారణం చేతనో అయిదారు మాసాలలోనే భారత దేశానికి తిరిగి వచ్చారు. 1929 వరకూ ఆమె ఇంటనే వున్నది. తరువాత చిత్రకళాభ్యాసం నిమిత్తం పారిస్ వెళ్ళినది. అక్కడ అయిదు సంవత్సరాలపాటు అవిరళంగా కృషిచేసి చిత్ర విద్యలో గొప్ప ప్రావీణ్యం సంపాదించి 1934 లో భారత దేశం తిరిగివచ్చి చిత్రరచన సాగించింది.

1938 లో ఆమె హంగేరీకి పయనించి తన సమీప బంధువైన డాక్టర్ విక్టర్ ఇగాన్‌ను వివాహం మాడింది. తరువాత మళ్ళీ భారతదేశానికి భర్తతో తిరిగి వచ్చి కొంత కాలం సరయూ గ్రామంలో నివసించింది. అక్కడి పంచదార ఫ్యాక్టరీలో ఆమె భర్త మెడికల్ ఆఫీసర్‌గా పనిచేయుచూండెను. చివరకు 1941 లో అక్కడనుంచి లాహోర్‌కు మారారు. అమృతా షేర్‌గిల్ అక్కడే పెద్ద జబ్బుచేసి తన భౌతిక దేహాన్ని మాత్రమే కాక, తనకు ప్రియతమమైన కుంచెనూ, రంగులనూ కూడా వదలి వెళ్ళింది.

ఇంకా జీవించివుంటే ఆమె కళా స్వరూపం ఏ నూతన మార్గాలు త్రొక్కేదో మరి! ఆమె నిజమైన కర్మణ్య జీవితం మీదు సంవత్సరాలు మాత్రమే. ఈ ఏడు సంవత్సరాల కొద్దికాలంలో ఆమె చేసిన కళా సృష్టి చాల గొప్పది.

ఆమె ముఖంలో నవ్వు వెలుగులకంటె విషాదచ్ఛాయలే ఎక్కువగా గోచరించేవి. ఆమె చిత్రించిన మూర్తుల ముఖాలలో

కూడా అంతే, రాబోయే మృత్యువుయొక్క నీడలు ఆమె కళ్ళ ముందు ప్రాకుతుండేవేమో !

ఇక ఆమె కళాసృష్టి విషయం : అమృతా షేర్‌గిల్ చిత్రాలు విమర్శకు గురి అయినంతగా మరెవరివీ కాలేదు. ఆమెను భారతీయ చిత్రకారిణికాదని కొందరు జాత్యభిమానంకలవారూ, ఆమె చిత్రణ భారతీయ పద్ధతిలో లేదని కొందరు హ్రస్వదృష్టి గల సంకుచిత కళావాదులూ ఒక వైపున విమర్శిస్తూవుంటే, మరొక వైపున ఆమెలాంటి గొప్ప చిత్రకారిణి మరెవరూ లేరని ఆమె చిత్రణే నిజమైన భారతీయ చిత్రకళ అని, ఆమె చిత్రించినవన్నీ కళాఖండాలే అని అతి ఉత్సాహవంతులైనకొందరు ప్రశంసించేవారు. రెండు వాదాలూ సత్యదూరాలే.

ఏ కొద్దిమందో సమ్యక్ దృష్టిగల కళామర్మజ్ఞులు మాత్రం ఈ దూషణ భూషణల మధ్య ఇమిడివున్న ఆమె నిజమైన విలువను గురించ గలిగేరు.

షేర్‌గిల్ విద్యాభ్యాసం అంతా పాశ్చాత్య చిత్రకళా పద్ధతిలోనే జరిగింది. అయితే, భారతీయ కళమీద ఆమెకు అత్యంతాదరం. అందుకని తన పాశ్చాత్య ప్రక్రియను భారతీయ శైలితో సమన్వయపరచి అదొక నూతన విధానాన్ని సృష్టించింది. బెంగాల్ చిత్రకారుల వాష్ పద్ధతి మాత్రమే ఆధునిక భారతీయ చిత్రకళ అని నమ్మే వ్యక్తులకు శాస్త్రీయమైన ప్రక్రియతో కూడిన ఆమె విధానం భారతీయంగా గోచరించలేదు.

షేర్‌గిల్ చిత్రకళమీద ఇద్దరు చిత్రకారుల ప్రభావం ప్రత్యేకంగా పడింది. పాల్ సజాన్, పాల్ గొగన్‌ల విధానాలు ఆమె చిత్రకళలో ఛాయలను వేసినని.

సజాన్ గొప్పరూపస్రష్ట; గొగన్ గొప్ప వర్ణస్రష్ట. సజాన్ అంచులుగల నిర్దుష్ట రూపాలను నిర్మిస్తాడు. గొగన్ కాంతివంతమైన

రంగులను సృష్టిస్తాడు. షేర్‌గిల్ సృష్టి ఈ రెంటినీ ఐక్యపరచి మంచి రూపంగల రంగుల్నీ, మంచి రంగులుగల రూపాలను ప్రదర్శించసాగింది.

ఆధునిక భారతీయ చిత్రకళ అనే పేరుతో వున్న బెంగాల్ చిత్రకళలో ఆటు అజంతాలోని రేఖాపాతంగానీ, ఇటు ముగల్ రాజపుత్ర సంప్రదాయాలలోని వర్ణవిన్యాస కాని మృగ్యం. అలాంటి లోపాన్ని పూరించింది షేర్‌గిల్ కళాసృష్టి. పాశ్చాత్య చిత్రకళాభ్యాసం మూలంగా ఆమె రచనలో ఒక విధమైన శాస్త్రీయ పటిమ కనుపిస్తూ చిత్రానికి నిండుతనాన్ని సూచిస్తూ వుంటుంది. ఆమె చిత్రణంతా కూడా తైలవర్ణాలలోనే,రూపకల్పనా, భావప్రకటనా, నిషయ వస్తువూ ఇవి మాత్రం భారతీయ పద్ధతిలో వుంటవి. ఆమె సృష్టించిన మూర్తులు ఎక్కువగా దైన్యంతో క్రుంగి పోయే మూర్తులే. యదార్థ భారతీయులను గుర్తించింది ఆమె.

ఆమె ప్రథమంలో తన సిమ్లా స్టూడియోలో వేసిన చిత్రాలలో దక్షిణభారతీయ కంచుశిల్పాల ఛాయలు గోచరిస్తవి. "కొండ లలోని పురుషులు, స్త్రీలు" అనే చిత్రంలో ఆ దుస్తుల ముడతలు, మూర్తులలోని కదలిక లేని అస్థిరతా అనన్నీ శిల్పాలను పోలి వుంటవి. ఆమె రేఖాంకనంలోను, ఇతర చిత్ర నిర్మాణ సంబంధమైన విజ్ఞానంలోను సిద్ధహస్తురాలవడంతో చిత్రంలో రచనానైపుణ్యాన్ని, భారసామ్యాన్ని చక్కగా నిలబెట్టకలిగింది.

"ముగ్గురు బాలికలు", "బాలవధువు" మొదలైన చిత్రాలలో విసరీతమైన వర్ణశోభను ప్రదర్శించింది. కాని మూర్తుల ముఖాలలో ఇంకా ఎక్కువ విషాద వాతావరణాన్ని తీసుకనచ్చింది. విషాద జ్వాల తీవ్రమైనద్దీ వర్ణతీవ్రత ఎక్కువగా చూపబడింది.

1936 లో ఆమె అజంతా, ఎల్లోరా, తిరువాన్కూర్, కొచ్చిన్ మొదలైన కళాకేంద్రాలకు యాత్రచేసి వాటిలోని కళా

సృష్టిని అనుశీలించింది. అజంతా చిత్రాలకంటే ఆమెకు దక్షిణాది తిరువానూర్, కొచ్చిన్ చిత్రాలే ఎక్కువగా నచ్చినవి. ప్రక్రియా విధానంలో పద్మనాభపురం ఆలయంలో చిత్రాలనూ, మత్తంచెరి సౌధంలోని ఫ్రెస్కోలనూ చూచిన తరువాత ఆమె దృష్టిలో అజంతా చిత్రాలు రొంతోరకంగా కనుపించినవి.

దక్షిణ భారతీయ శిల్పాలు, నిర్మాణాలు, ప్రాచీన చిత్రాలు, ప్రజలు, రంగు రంగుల పుష్పాలు ఇవన్నీ కూడా ఆమె మానసంమీద ఎంతో ప్రభావాన్ని వేసినవి. ఇవన్ని ఆమె కంటి కొక నూతన దృష్టిని ఆమె కుంచె కొక నవ్యసృష్టిని ప్రసాదించినవి.

అంతటితో కన్యాకుమారి అగ్రం దగ్గర కొద్దికోజులు ఆగి తనదక్షిణ పర్యటనకు ఫలితంగా "సఫ్లై అమ్మేవారు" అనే చిత్రాన్ని రచించింది ఇది రేఖాపాతంలోనూ, వర్ణ విన్యాసంలోనూ కొంత అజంతా చిత్రంవలె గోచరిస్తుంది. ఈ చిత్రంలో ఆమెకు లభించిన విజయంతో సిమ్లాకు తిరిగివచ్చినమీదట దక్షిణ భారతీయ చిత్రత్రయం అనే అద్భుతమైన కళాఖండాలనదగిన మూడు దాక్షిణాత్య చిత్రాలను రచించింది. ఇవి "పెళ్ళికూతురు అలంకారం", "బ్రహ్మచారులు", "దాక్షిణాత్య గ్రామీణులు అంగడికి వెళ్ళుట" అనేవి. ఆమెలోవున్న దక్షతనంతా ఈ చిత్ర త్రయంలో వెచ్చించింది ఆమె.

మరి ఆమెలోని విషాదచ్ఛాయలమూలానో, లేక భారతీయ ప్రజల దైన్యాన్ని ప్రదర్శించాలనో ఈ చిత్రత్రయం అంతటిలో కూడా ప్రాణవంతమైన గతి మూలకత గోచరించక – నడుస్తూన్న మూర్తులూ, కూచున్న మూర్తులూ కూడా శిల్పాన్ని పోలి వుంటారు.

అమృతా షేర్‌గిల్ తరువాత రచించిన "ప్రార్థిస్తున్న బాలుడు" అనే చిత్రం రచనానైపుణ్యంలో చాల సాదాగా



అక్కచెల్లెలు

వుంటుంది. బొలుర జోడించిన చేతుల భంగిమ, ఆ రంగు అన్నీ కూడ శిల్పమూర్తులులాగా గోచరిస్తవి. చిత్రంలో ఎడమ పై మూలనుంచి కుడివైపు క్రింది మూలవరకు మోచేతి మడతల వక్రగతులూ, దాదాపు అలాంటి వంకర్లనే కలిగివున్న ముఖాకృతులూ చిత్రానికి ఒక విశిష్టమైన రచనాలావణ్యాన్ని తెచ్చినవి.

చిత్రంలో రససృష్టిని రెండు విధాలుగా కలిగించవచ్చు. ఒకటి సాదృశ్య లయను పునరుక్త సరచడంద్వారా; రెండవది వ్యతిరేక లయల సృష్టి ద్వారా. రచనా సౌకర్యాన్ననుసరించి

పీటిని వాడుతూ వుంటారు. షేర్‌గిల్ ఎక్కువగా సాదృశ్యాలయను పునరుత్పరచడం ద్వారానే రచనా చమత్కారాన్ని సృష్టిస్తుంది. ఇది రేఖల లయకూ వర్తిస్తుంది. సరళరేఖల దగ్గర వక్రరేఖలను వుంచడం, ఉష్ణవర్ణాల దగ్గర శీతలవర్ణాలను వుంచడం వ్యతిరేక లయ అవుతుంది. అలా కాక, ఉష్ణవర్ణాల దగ్గర ఉష్ణవర్ణాలనే వుంచడం, వక్రరేఖల దగ్గర వక్రరేఖలనే వుంచడం సాదృశ్య లయ అవుతుంది.

దాక్షిణాత్య చిత్రత్రయం చాల పెద్ద సైజులో చిత్రించింది. ఈ చిత్రణలో ఆమె చాలావరకు అలసిపోయింది. దాంతో ఆమె ఒక రకమైన కొన్ని చిన్న సైజు చిత్రాలను చిత్రించింది. వీటిని 1938 లో తాను తన వివాహనిమిత్తం హంగేరి పోబోయేముందు పూర్తిచేసినది.

'ఎరని స్త్రీలు', 'విశ్రాంతి', 'కథకుడు', 'గణేశ పూజ', 'ఆకుపచ్చ కొలనులో ఏనుగుల స్నానం', 'శైలదృశ్యం' మొదలైనవి ఈ చిన్నసైజువాటిలోనివి. వీటిలో ఇదివరకెప్పుడూ వాడివుండని కాంతివంతమైన రంగులను వాడింది. వీటి చిత్రణలో ఆమె పై హిమాలయాలలోని 'బశోలీ' చిత్ర సంప్రదాయపు ప్రభావం పడింది. భారతీయ చిత్రకళలో 'బశోలీ' చిత్రాలలో వున్న వర్ణసంపద అద్వితీయం. కాంగ్రా చిత్రాలలో డిజైన్ ప్రధానం; బశోలీ చిత్రాలలో వర్ణం ప్రధానం. షేర్‌గిల్ తన చిన్నసైజు చిత్రాలలో ఈ రెంటినీ ఉపయోగించింది. అందుకే ఆమె రచించిన ఈ చిత్రాలలో కాంగ్రా చిత్రాల రచనా చమత్కృతి, బశోలీ చిత్రాల వర్ణశోభ ప్రత్యక్షం. ఒకరి కళా సృష్టిలో మరొకరి కళాప్రభావం పడడం అంటే వీరు వారి కళను అనుకరించారని అర్థం కాదు. దాన్ని జీర్ణించుకొని తమ రచనలలో పునఃసృష్టి చేశారని అర్థం.

అమృతా షేర్‌గిల్

సరయూ గ్రామంలో వుంటున్న రోజులలో కొన్ని ప్రయోగాత్మక చిత్రాలను రచించి చూచింది. ప్రక్రియలో, శైలిలో కూడా కొన్ని నూతన ప్రయోగాలను చేసింది. అవి 'ఏనుగుల కవాతు', 'ఉయ్యాల గుర్రం, గుర్రపు మనిషి', 'పురాతన కథకుడు', 'మంచంమీద విశ్రమించిన వనిత', 'పసుపు నూరడం, 'ఒంటెలు' మొదలైనవి.

హంగేరీ వెళ్ళినప్పుడు కొన్ని సుందరమైన చిత్రాలను రచించింది. లాహోర్‌లో 1941 లో మరణించేముందు ఒక అద్భుతమైన చిత్రాన్ని ప్రారంభించి కొంతవరకు చిత్రించి దాన్ని అసమాపంగానే వదలి ఆమె దేహాన్ని విసర్జించింది. పసుపూ, ఎరుపూ, నలుపూ ఇందులో ప్రధాన వర్ణాలు. సుందరమైన మూలల రచన. అది సమాప్తమై వుంటే ఏ రంగును తాల్చేదో, ఏ రూపాన్ని ధరించేదో! ఆమె జీవితం అసమాప్తంగా లేత వయసులో ముగిసిపోయినట్టే ఈ అసమాప్తచిత్రం కూడా పూర్తి కాకుండా లేతగానే ముగిసింది!

ఎక్కువమందిలో ప్రతిభ మరణించి వ్యక్తులు జీవించి వుంటారు. అమృతా షేర్‌గిల్‌లో వ్యక్తి మరణించి, ప్రతిభ జీవించి వుంది.

ఆంధ్ర శిల్పాల రూపకల్పన

రాతిలో మలిచికాని, వర్ణాలు పూసికాని రూపాలను కల్పించే కళను రూపకళ అంటారు.

ఆంధ్రుల రూపకళ పుట్టు పూర్వోత్తరాలను తెలుసుకోవాలంటే ముందు భారతదేశపు రూపకళలను, వాటిని తెలుసుకోవాలంటే ప్రపంచ కళాచరిత్రను సంస్మరించవలసి వుంటుంది.

మానవుడు మొట్టమొదట 30 వేల సంవత్సరాలకు పూర్వం రూపకల్పన ప్రారంభించినట్లు స్పెయిన్ దేశంలోని గుహాచిత్రాల వల్ల తెలియనస్తోంది. వాటికి ఇంచుమించు సమకాలీనమైన చిత్రాలు మన దేశంలో మధ్యప్రదేశ్ లోని హోషంగాబాద్ మున్నగు ప్రాంతాలలోకూడా కాననస్తున్నాయి.

తనకు గోచరించే బాహ్యప్రకృతికి ప్రతి కృతి రచించాలనేది మానవునిలో సహజంగా పుట్టేవాంఛ. ఆ వాంఛా ప్రేరణవల్ల ఆదిమానవులు కొవ్వు, జంతురక్తం మున్నగు వాటితో చిత్రాలు రచించారు.

• అయితే నాటి చిత్రరచన కేవలం కళాదృష్టితోకాక ఉపయోగ దృష్టితో సాగింది. ఒక జంతువు రూపాన్ని చిత్రించి దాని కొక బల్లెం గుచ్చుతే అడవిలోవున్న అలాంటి జంతువు సులభంగా మరణించగలదని ఆదిమానవుల విశ్వాసం. ఇలాగ ఉపయోగంతో ఆరంభమైన కళ క్రమంగా సౌందర్య కల్పనకు దారి తీసింది.

ఆంధ్ర శిల్పం రూపకల్పన

ఈ ఆదిమానవునితో ఆరంభమైన రూపకళ ఏ యే పరిణతిని చెందిందో తిరిగి మొహంజొదారో కాలంవరకు తెలుసుకొనడానికి తగిన ఆధారాలేవీ మిగలలేదు.

మొహంజొదారో కాలంలో ద్రావిడుల సభ్యత (నాగరికత) చాలా ఉన్నత స్థితిలో ఉండేదని తెలుస్తుంది. నాటి ఆర్యులు సంస్కృతి తప్ప సభ్యత ఎరుగరు.

ఇక ఆంధ్రులు ఆర్యులా, ద్రావిడులా అన్న వాదం ఒకటి ఉన్నది. నిజానికి ఆర్యద్రావిడ సంస్కృతి సభ్యతల సమ్మిశ్రమమే ఆంధ్రులు.

శాతవాహనులు క్రీస్తుపూర్వం ఒకటి రెండు శతాబ్దాల నుంచి క్రీస్తుశకం ఒకటి రెండు శతాబ్దాలవరకూ దేశాన్ని ఏలేరు. వీరు ఒక్క ఆంధ్రదేశాన్నే గాక మగధనుకూడా పాలించారు.

అజంతా గుహలలో మొట్టమొదటి గుహలు ఆంధ్రుల సృష్టి. అలాగే సాంచీస్తూపకార తోరణంకూడా ఆంధ్రుల నిర్మాణమేనని చరిత్రకారులంతా ఉద్ఘోషిస్తున్నారు. సాంచీ స్తూపకార శిల్పం ఒక దృశ్య సంగీతం. అక్కడి పోగాకింపుపని తెలుగు శిల్పుల ప్రతిభను వేనోళ్ళ గానం చేస్తోంది.

సర్వతోముఖ ప్రతిభ వుంటేనేకాని శిల్పి కాజాలడు. మూర్తి శిల్పి కాదలుచుకొన్నవాడు ముందు చిత్రకళను నేర్చుకోవాలి. చిత్రకళను నేర్చుకోవాలంటే ముందు నాట్యకళను తెలుసుకోవాలి. నాట్యకళను తెలుసుకోవాలంటే సంగీత మర్మాన్ని పూర్తిగా గ్రహించవలసి ఉంటుంది. సాహిత్యంలో అభినివేశం సంపాదిస్తేకాని సంగీత మర్మం తెలియరాదు. అందుకని శిల్పికి సర్వతోముఖ ప్రజ్ఞ అవసరం.

అసలు శిల్పిఅంటే కళాకారుడని అర్థం. నేడు మనం కళ అని దేన్ని పిలుస్తున్నామో అదంతా శిల్పం. దారు శిల్పం, దంతశిల్పం,

కావ్య శిల్పం, నాట్యశిల్పం అని ఇలాగ కళ అనే అర్థంలో పూర్వం మనం శిల్పం అని వాడేవారం. ఇప్పటికీ వంగభాషలో ఆర్టిస్టును కళాకారుడు అనటానికి శిల్పి అనే అంటారు.

ఇక్ష్వాకుల కాలంలో నాగార్జునకొండ శిల్పం వెలిసింది. ఈ కొండమీద బుద్ధుని జాతకకథలన్నింటినీ తెలుగు శిల్పులు మలిచారు. నాగార్జునా చార్యుడు కొందరనుకున్నట్లుగా ఆంధ్రుడు కాదు అతడు, బీరారు ప్రాంతీయుడు. ఇక్కడి విశ్వవిద్యాలయంలో ఆయన ఆచార్యత్వం వహించాడు, అంతే–

ఇక్ష్వాకుల కాలంలో చిత్రలేఖనం కానరాదు.

పేరి తర్వాత పల్లవుల కాలంలో తిరిగి రూపకల్పన గొప్పగా వికసించింది. ఒక్క భారతదేశంలోనే కాక ప్రపంచంలో మరెక్కడా కానరాని అపూర్వ శిల్పం మహాబలిపురంలో వుంది. మహాబలి పుర శిల్పులు జంతువులను, పక్షులను రాళ్లలో మలిచారు. తమ పరి సర ప్రజాజీవితాన్ని చిత్రించారు.

తర్వాతి శిల్పాలలో కల్పనావాదం (ఆదర్శవాదం) కాన వస్తుంది. కాని మహాబళిపుర శిల్పంలో మాత్రం వాస్తవికత గోచరిస్తుంది.

ఇదే పల్లవుల కాలంనాటిది. పుదుకోట సంస్థానంలో సితన్నవాసల్ దేవాలయంలో కుడ్యచిత్రాలు మనకు నేటికి మిగిలాయి. ఈ చిత్రాలకు అజంతాతో సమాన ప్రతిపత్తి ఉన్నది. ఆ తర్వాత వచ్చిన చాళుక్యుల కాలంలోకూడా కొంత శిల్పసృష్టి జరిగింది.

మనదేశంలో విశ్వదృష్టిని ఆకర్షించిన శిల్పం అమరావతి. ఇది గ్రీకోగాంధారశిల్పం. మన శిల్పులలో కల్పనావాదం ఎక్కువ. కాని గ్రీకోగాంధార శిల్పుల మూర్తి కల్పనలో స్నాయుపుష్టి, దేహయష్టి పూర్ణంగా వుంటుంది. ఇంతకీ ఈ గ్రీకోగాంధార

శిల్పులు ఆంధ్రదేశం వచ్చారో, లేక మన శిల్పులు అక్కడకు వెళ్ళి నేర్చుకొన్నారో తెలియదు.

కళింగగాంగుల కాలంలో స్థాసత్యం (వాస్తుశిల్పం) ఉచ్ఛ స్థితికి వెళ్ళింది. ఒరిస్సాలోని కోణార్క దేవాలయం అందుకు చక్కని ఉదాహరణ. ఈ దేవాలయ శిల్పాన్ని ఆంధ్రశిల్పులు మలిచారు.

పల్నాడులో వున్న గోలిశిల్పం అమరావతి, నాగార్జున కొండ శిల్పాలు తోబుట్టువులు. నేడీ శిల్పఖండాలన్నీ విదేశాలలో వున్నాయి.

స్వాతంత్ర్య సంపాదన కాలంలో బ్రిటిషువారితో అనేక ఒడంబడికలు జరిగాయి. కాని మన శిల్పాలను తిరిగి రాబట్టుకొనే విషయంలో సమగ్రమైన ఒడంబడిక ఏదీ జరగకపోవడం, దాని కొరకు ఇంతవరకూ దేశంలో తగినంత ఆందోళన జరగకపోవడం విచారకరమైన విషయం.

భారతీయ చిత్రలేఖనం జహంగీరు, షాజహాను చక్రవర్తుల కాలంలో బాగా వికసించింది. పేరి కాలంలో మొగల్ చిత్రకళ పర్షియన్ పరివేషాన్ని నిసర్జించి భారతీయ రూపాన్ని ధరించింది. జహంగీరు గొప్ప చిత్రకారులను రావించి తన చుట్టూ గోచరించే జీవితాన్ని చిత్రించడానికి నియమించాడు. చిత్రకళలో నాడు పెంపొందినంత వాస్తవికత ఎన్నడూ వృద్ధిపొందలేదు.

ప్రకృతికి ప్రతికృతిని రచించాలని మానవునిలో సహజంగా జనించే కోరికవల్ల వాస్తవికత పుట్టింది. ఆ వాస్తవికతకు అదనంగా తన ప్రతిభను ప్రదర్శించాలనే ఆకాంక్షవల్ల కల్పన - లేక ఆదర్శ వాదం ఉత్పన్నమైంది.

ఈ కల్పన ఆధ్యాత్మిక వాదమని, వాస్తవికత ఆదిభౌతిక వాదమని కొంతమంది వ్యాఖ్యానించి పడమటి దేశాలవారిది

భౌతికవాదమనీ, తూర్పుదేశాలవారిది ఆధ్యాత్మికవాదమని అంటున్నారు కాని, అది సరికాదు.

పశ్చిమదేశాలలో పునరుజ్జీవన యుగానికి పూర్వం వాస్తవ దృష్టి అంతగా గోచరించదు. వారి చిత్రాలన్నీ మూడు ఆయతనాలను రూపించే వెలుగునీడల్లోకాక సమతల చిత్రాలుగా ఉండేవి.

అలాగే భారతీయులలో చాలాకాలంనుంచీ వాస్తవికవాదం కనిపిస్తుంది. అయితే వీరికి దృష్టిక్రమం (పెర్‌స్పెక్టివ్) తెలియదని కొందరంటారు. దగ్గరగాఉన్న చెట్టును పెద్దదిగాను, దూరంగావున్న కొండను చిన్నదిగాను చిత్రించడం దృష్టిక్రమం. అది మన కంటికి అలాగేకనిపిస్తుంది కాబట్టి అదే వాస్తవికవాదం అని అంటారు.

అయితే మనం ఒక చిత్రాన్ని రచించేముందు దాన్ని మనస్సులో చిత్రించుకొంటాం. ఒక వస్తువును చూస్తున్నామంటే అందుకు కన్ను ఉపకరణమేకాని అసలు చూసే వస్తువు మనస్సు. కనక చెట్టు చిన్నదిగాను, కొండ పెద్దదిగానున్నదే సహజస్థితిని ఉన్న దున్నట్లు చిత్రించడమే వాస్తవికత అని మరొకవాదం.

భారతీయులు చిన్న చెట్టును చిన్నదిగాను, పెద్ద కొండను పెద్దదిగాను చిత్రించేవారు.

భారతదేశపు కళ లన్నింటితోపాటు ఆంధ్ర శిల్పంకూడా కొంతకాలంపాటు స్థంభించింది. తిరిగి స్వదేశీ ఉద్యమంతో చిత్రకళోద్యమం కూడా తలెత్తింది.

కలకత్తాలో హావెల్, (శ్రీ) అవనీంధ్రనాథ్‌టాగూర్ సహాయంతో నవబెంగాల్ శైలిని పైకితెచ్చే ప్రయత్నం చేశాడు.

ఆంధ్రదేశంలో కూడా ఈ ఉద్యమం పొడచూపింది. బందరు జాతీయ కళాశాలలో శ్రీ ప్రమోదకుమార చటోపాధ్యాయ

చక్రవర్తిగార్లను పిలిపించి కొంతమంది చిత్రకళాభ్యాసం చేశాను. ఆంధ్రదేశంలో మూడు ప్రధానమైన శైలులున్నాయి. అందులో రెండు బెంగాలు శాఖలు. ఒకటి బొంబాయి శాఖ.

(శ్రీ) ప్రమోదకుమార చటోపాధ్యాయవద్ద అభ్యసించిన అడివి బాపిరాజు, కొతా రామమోహనశాస్త్రి, ఆనందమోహన శాస్త్రి మొదలైన వారిదొక శాఖ.

మద్రాసు చిత్రకళాశాలలో (శ్రీ) దేవీ ప్రసాదరాయచౌదరి వద్ద అభ్యసించిన వారిది మరొక వంగ శాఖ.

మూడవది (శ్రీ) దామెర్ల రామారావు గారిది. ఈయన మాత్రం బొంబాయి శైలిని అవలంచించినా తెలుగు రూపాలను, తెలుగు వాతావరణాన్ని చిత్రించారు. ఈయన అనుయాయులది మూడవశాఖ.

ఇలాగ చిత్రకళ కొంతవరకు వస్తున్నదే కాని మూర్తి శిల్పం మాత్రం వృద్ధిచెందడములేదు. గుంటూరు జిల్లాలోని పురుషత్ పట్నంలో కొంతమంది ముస్లిములు మూర్తి శిల్పం వృత్తిగాగల వారున్నారు. వారు చక్కని శిల్పులు. అయితేనేం, ఎవరో ఎప్పుడో దేవాలయం కట్టించదలచుకున్నప్పుడు తప్ప వారిని పిలిచే నాధుడు లేడు. అందుకని పోషణలేక ఆ కళ నశిస్తోంది.

రవీంద్రచిత్రకళ

కంటికి కనుపిస్తవి ఎన్నో రూపాలు, ఎన్నో రంగులు. కంటికి కనుపించవు మరెన్నో రూపాలు, మరెన్నో రంగులు. కనుపించే రూపాన్ని కనుపించే రంగులోకి, కనుపించే రంగును కనుపించే రూపంలోకీ రూపాంతర పరచడం సులభం.

కనుపించని రూపాన్ని కనుపించే రంగులోకీ, కనుపించని రంగును కనుపించే రూపంలోకీ రూపాంతర పరచడం సులభంకాదు. దృశ్యాన్ని దృశ్యంలోకి మార్చడం, దృశ్యాన్ని అదృశ్యంలోకి మార్చడం అంత కష్టం కాదు కాని, అదృశ్యాన్ని దృశ్యంలోకి మార్చడం కొంత కష్టం. దీన్నే అంటారు 'ఎక్స్‌ప్రెషనిజం' అని. రవీంద్రుని చిత్రకళ పూర్తిగా 'ఎక్స్‌ప్రెషనిజం' కాకపోయినా దాదాపు దానికి దగ్గరదే.

రవీంద్రుడు ప్రధానంగా కవి. కవి కావాలంటే ఋషి కావాలట. 'నానృషిః కురుతేకావ్యం'. కనుక ఋషి కానివాడు కావ్యసృష్టి చేయలేడని. ఋషి అంటే చూచేవాడని అర్థం. దృష్టి గలవాడు చూచేవాడు. కనుక దృష్టిగలవాడే సృష్టి చేయగలడు. దృష్టిలేంది సృష్టిలేదు. రవీంద్రుడు దృష్టిగలస్రష్ట. సృష్టి గలద్రష్ట.

చిత్రకళ దృష్టిమూలకం. దృష్టిగలవారు చిత్రసృష్టి చేయకుండా ఉండలేరు. రవీంద్రుడు దృష్టిగలవ్యక్తి. కనుకనే చిత్రకారుడు కాకుండా ఉండలేకపోయాడు. రవీంద్రుని బాహ్యదృష్టి నిశితం; ఆయన అంతర్ దృష్టి నిశితతరం. అంతర్ దృష్టికి గోచరించిన

రూపాల్ని, రంగుల్ని బాహ్యదృష్టికి గోచరించే రూపాల్లోకి, రంగుల్లోకి, సమగ్రంగా కాక, అంశికంగా మార్చి ప్రత్యక్షంచేశాడు ఆయన చిత్రసృష్టిలో.

రూపంలేని భావం మనసుకు మాత్రమే గోచరిస్తుంది. భావంలేని రూపం కంటికి మాత్రమే గోచరిస్తుంది. భావంగల రూపం, రూపంగల భావం మనసుకూ కంటికీ రెంటికీ గోచరిస్తవి. రవీంద్రుడంటాడు 'తన చిత్రాలు భావంలేని రూపాలు' అని.

"My pictures are my verifications in lines. If by chance they are entitled to claim recognition, it must be primarily for some rhythmic significance of form whih is ultimate and not for any interpretation of an idea, or represention of a fact.'

అంటాడు రవీంద్రుడు. అంటే తన చిత్రాలు రేఖల్లో తన కవిత లని, ఎప్పుడైనా అవి అదృష్టవశాత్తు గుర్తించబడడం సంభవిస్తే అందుకు ప్రధానకారణం వాటిలో వున్న లయాత్మక రూప ప్రాముఖ్యమే కాని అవి ఒక భావాన్ని వ్యక్తపరుస్తున్నవని కానీ, ఒక వాస్తవాన్ని తెలియపరుస్తున్నవని కానీ కాదు అని.

కనుక రవీంద్రుని చిత్రాల్లో అర్థాలకోసం వెదకితే దొరికేవి అపార్థాలు, అనర్థాలుమాత్రమే! ఆ చిత్రాలలో వెదకాలిసింది రేఖల అనుమేళనకోసం రంగులు సమ్మేళన కోసం. నిజానికి వీటిని వెతకాలిసిన పనిలేదు. వెదకకుండా వాటంతటవే ప్రత్యక్షం రవీంద్ర చిత్రావళిలో.

జడం స్థితిబద్ధం, చేతన గతిబద్ధం. జడ చేతనాల రెంటి సమ్మేళనమైన విశ్వసృష్టి లయబద్ధం. సృష్టిలోని కొందరు జీవులలో ఈ లయ నిద్రాణమై యుంటుంది. కొందరిలో మేల్కొని వుంటుంది. ఈ మేల్కొని వున్న లయనే జీవన లయ అంటారు.

రసరేఖలు

ఈ జీవనలయ ఎవరిలో ఎక్కువగా మేళ్ళొని వుంటుందో వారి జీవితాలే గొప్ప కళాఖండాలుగా వుంటవి. రవీంద్రుని ప్రాణంలో ఈ లయ పూర్ణంగా మేళ్ళొని ప్రకంపిత మవుతూండేది .అందుకే ఆయన సృష్టించని కళ లేదు. లయ భౌతికరూపం దాల్చితే కళ అవుతుంది. ఆయన సాహితిని సృష్టించాడు, సంగీతాన్ని సృష్టించాడు, నాట్యాన్ని సృష్టించాడు, చివరకు డెబ్బయి సంవత్సరాల వయసులో చిత్రాన్ని సృష్టించ ప్రారంభించాడు!

రవీంద్రుడు చిత్రకళను ఎక్కడా అభ్యసించలేదు. ఆయనలో ప్రకంపించే లయ చివరకు చిత్రాలరూపంలో బహిర్గత మైంది. ఆయన సృష్టించిన రూపాలు దృశ్యజగత్తులో కనుపించే రూపాలకు సారూప్యాలుకావు. సిద్ధహస్తులు చిత్రించే చిత్రాల్లోని రూపమాధుర్యం. రేఖాపాతం వర్ణవిన్యాసం మొదలైన చిత్రకళా ప్రతిభలు రవీంద్రుని చిత్రకళలో గోచరించనిమాట వాస్తవమే కాని, అలాంటి సిద్ధహస్తుల కృతుల్లో కనుపించని ఒక స్వచ్ఛంద ఛందం, ఒక నూతన ప్రాణస్పందన, నిరాటంకమైన కల్పన, అక్షాంతమైన ఆనందం, రవీంద్రుని చిత్రావళిలో కనిపిస్తాయి. చిత్రకళా శాస్త్రరీతులు పెట్టి కొలిస్తే రవీంద్రుని చిత్రకళ చిత్ర కళ కానేకాదు. ఆ విధంగా అయితే, నేడు ప్రపంచం అంతటా వ్యాపించివున్న ఆధునిక చిత్రకళకూడ చిత్రకళ కానేకాదు.

కాని, నేడు ప్రపంచంలో అంతటా ఆధునిక చిత్రకళ అన బడేది గొప్ప కళాసృష్టిగా ఎన్నబడుతూంది. రవీంద్రుని చిత్రకళ కూడి అంతే. క్రమబద్ధమైన రీతి రివాజులనుదాటి, శాస్త్రీయ విధా నాల నతిక్రమించి, దృశ్యపరిమితుల నధిగమించి ఒక స్వచ్ఛంద లయమయ రసానందాన్ని అందుకొంటుంది ఆయన చిత్రరచన.

చేతకానివారు చేతయినవారి విధానాన్ని అలవరచుకోవచ్చు, కాని చేతయినవారు చేతకానివారి విధానాన్ని అలవరచుకోలేరు

సులభంగా. అందుకే విశ్వవిఖ్యాత ఆధునిక చిత్రస్రష్ట పాబ్లో పికాసో అంటాడు "నా పదునాలుగో ఏట సిద్ధహస్తులు చిత్రించినంత నిపుణతతో చిత్రించాను. కాని తరువాత, పిల్లలు చిత్రించినట్లు చిత్రించటానికి ముప్పయి సంవత్సరాలుపట్టింది. రవీంద్రుడు ఏనాడూ సిద్ధహస్తుల పద్ధతిలో చిత్రించి ఎరుగడు. చిత్రణ ప్రారంభించిందీ పిల్లలపద్ధతిలోనే, వికసింపచేసిందీ పిల్లల పద్ధతిలోనే. చరమదశ నందుకొన్నదీ పిల్లల పద్ధతిలోనే.

"రవీంద్రుడు జగత్ప్రసిద్ధుడు కనుక ఆయన ఏదిచేసినా లోకం అంతా దాన్ని స్తోత్రపాఠం చేస్తుంది. అంతేకాని రవీంద్రుని చిత్రకళలో యథార్థానికి విలువేమీ లేద"నే విమర్శకులు కూడా లేకుండా పోలేదు. జగద్విఖ్యాతులు ఏది చేసినా, ఏదిప్రాసినా, ఏది పాడినా, ఏది ఆడినా, ఏది చిత్రించినా మెచ్చుకునేంత దుస్థితిలో లేరు ఆధునిక మానవులు. హంసలనుండి కొంగలనూ; పాలనుండి నీళ్ళనూ విడదీసి చూడగల సమర్థులే నేటి ప్రజాబాహుళ్యం!

రవీంద్రుడు చిత్రించిన మానవాకృతులకంటె జంతువులూ, పక్షులూ ఎక్కువ బాగుంటవి. వీటికంటే ఆయన చిత్రించిన ప్రకృతి దృశ్యాలు ఇంకా ఎక్కువ బాగుంటవి. పరిమిత వర్ణ సంగీతంతో విచిత్రమైన ప్రకృతి చిత్రాన్ని సృష్టించాడు. ప్రకృతిలోని నిశ్శబ్ద సంగీతం అంతా రవీంద్రుని ప్రకృతి చిత్రాల్లో సశబ్ద సంగీతంగా ధ్వనించింది. చీకట్లు క్రమ్ముతూన్న సంధ్యలూ, సూర్యరశ్మి ప్రకాశిస్తున్న మధ్యాహ్నాలూ, వేగవంతమైన తుపాన్ను సూచించే ఒకవైపుకు వంగివున్న చెట్ల గతిశీల దృశ్యాలూ, నిజమైన నీరును చిత్రించకుండానే నీరును సూచించే జలచిత్రాలూ. ఈవిధంగా ఎన్నో, ఇంకెన్నో, మరెన్నో ప్రకృతి చిత్రాలను ఆయన చిత్రించాడు. ఆయన చిత్రించిన మిగతా చిత్రాలకంటే ఆయన ప్రకృతి చిత్రాల్లో వాస్తవవాదం ఎక్కువగా గోచరిస్తుంది.

రసరేఖలు

రవీంద్రుడు వాడిన రంగులుకూడ ఇతర చిత్రకారుల చిత్రాల్లోని రంగులకంటే విభిన్నమై వుంటవి. రెండు మూడు రంగుల్లో సుందరప్రకృతి చిత్రాలను రచించి ఆ రంగులలో రాగ సమ్మేళనాన్ని కూర్చేవాడు. దృశ్యాల్లోని వివరాలను చిత్రించక మొత్తంమీద కలిపిచూస్తే దృశ్యంలోని సమగ్రరూపం గోచరించేలాగా చిత్రించడం ఆయన విధానం. రవీంద్రుడు చిత్రించిన కొన్ని పక్షుల ఆకారాలు, అందులోకూడ వాటి రెక్కలా, ముక్కులా, క్లోజప్ చిత్రణలు ఎంతో లయబద్ధమైన వక్ర రేఖల్లో గతినంతంగా వుంటవి.

రవీంద్రుని సాహిత్యసృష్టిలో ఒక పరిపక్వతా, ఒక సమగ్రతా, ఒక దక్షతావుంటే ఆయన చిత్రసృష్టిలో ఒక లేతదనం ఒక అసంపూర్ణతా, ఒక స్వచ్ఛందతావున్నవి. అయితే, ఒక చిన్న సందేహం. యథార్థం పలకాలంటే, రవీంద్రుడు విశ్వమానవుడుగా, విశ్వకవిగా కాకుండా కేవలం చిత్రకారుడుగా అలాంటి చిత్రాన్ని రచించి వుండివుంటే, కళాజగత్తు ఆయన చిత్రావళికి ఎంతవరకు విలువ ఇచ్చేదో చెప్పలేం. కారణం, నేడు శాస్త్రీయంకాని ఆధునిక పద్ధతిలో చిత్రించి పేరు ప్రఖ్యాతలు పొందుతూన్న ప్రసిద్ధ చిత్రకారులంతా ఒకప్పుడు శాస్త్రీయ పద్ధతుల్లో చిత్రించి పేరుపొంది, తరువాత శాస్త్రీయంకాని పద్ధతుల్లో చిత్రించసాగిన వాకేకనుక వారి కళాకృతుల్ని ప్రజలు త్రోసిపుచ్చేయజాలరు.

రవికవి అలాకాదు. ప్రారంభించీ ప్రారంభించడమే శాస్త్రీయంకాని స్వచ్ఛందపద్ధతిలో, స్వకీయ పద్ధతిలో ప్రారంభించాడు తన చిత్రకళను. అలా ప్రారంభించి నిలవగలిగాడు అంటే అందుకు కారణం ఆయనచుట్టూ ప్రకాశిస్తున్న ఆయన కవితాజ్వాలయే ప్రధానం.

రవీంద్ర చిత్రకళ

రవీంద్రుని చిత్రకళ మొత్తంమీద ఒక విచిత్రసృష్టి. ఆ రూపాల్లో రహస్యాలులేవు; ఆ రంగుల్లో మర్మాలులేవు. వాటిని ఆయన చిత్రించే ఘడియల్లో ఎంత ఆనంద తన్మయతతో చిత్రిం చాడో నేను వాటిని చూడటంలో అంతకుమించిన ఆనంద తన్మ యతే దొరుకుతుంది ప్రేక్షకునికి.

రవీంద్ర గీతాల్లో రంగులుంటవి.

రవీంద్ర చిత్రాల్లో రాగాలుంటవి.

కళ కలకాదు; కల కాకుండానూలేదు. కళ కల కొంత, కల కానిది కొంత, కళాకృతిలో వాస్తవభాగం ఎన్ని పాళ్ళుండాలి, కల్పనాభాగం ఎన్ని పాళ్ళుండాలి అనేది కళాకారుని అభిరుచి మీదా, అనుభూతిమీదా, అలవాటుమీదా ఆధారపడి వుంటుంది.

రవీంద్రనాథ టాగూర్ కళాసృష్టిలో వాస్తవ వాదానికంటే కల్పనావాదం ఎక్కువ భాగంలో వుంటుంది. ఆయన సాహిత్ కళలోకంటే ఆయన చిత్రకళలో కల్పనారూపం ఇంకా అధికంగా ప్రత్యక్షం.

తన డెబ్బయ్యో ఏట టాగూర్ చిత్రకారుడుగా ఖ్యాతి నార్జించాడు. చిన్నతనం నుంచీ అప్పుడప్పుడు చిత్రాలు రచించ ప్రయత్నించి సఫలతకు బదులు విఫలతనే అందుకొన్నాడు. పెన్సిల్‌తో వేసిన బొమ్మలకంటె రబ్బర్‌తో చెరిపిన బొమ్మలే చాలా ఎక్కువ. అదృశ్యరూపాల్నే ఎక్కువగా దర్శించే రవీంద్రు నికి దృశ్యరూపాల్ని చిత్రించటం అంత సాధ్యంగా గోచరించలేదు. అందుకే ఆయన చిత్రించిన దృశ్యరూపాల్లోకూడ మనకు ఎక్కు వగా అదృశ్య రూపాలే గోచరిస్తవి.

కళా సృష్టికి లయ ప్రాణం. ఈ లయ ఎవరి జీవితంలో ప్రస్ఫుటమై ప్రతి హృదయ స్పందనలోను స్పందిస్తూ వుంటుందో వారి జీవితమే ఓ గొప్ప కళ. అలాంటి లయమయ జీవికి అందని

కళ అంటూ వుండదు. రవీంద్రనాథ్‌టాగూర్ అలాంటి లయమయ జీవి. అందుకే ఆయన కందని కళలేదు. అందుకే ఆయన చిత్ర కారుడు కూడ అయినాడు.

టాగూర్ చిత్రకళా ప్రవేశం చాల విచిత్రమైంది. తన కవితల ప్రాతలను సరిచేసుకొంటూ కొట్టివేసిన గీతల వంపులు ఆయనకేవో విచిత్రరూపాల్లో, ఏదో విశిష్టలయతో తాండవిస్తున్నట్లు ప్రత్యక్షం కాజొచ్చినవి. ఆ గీతలను ఇంకా లయబద్ధ రూపాల్లోకి మారుస్తూ తన స్వచ్ఛంద చిత్రకళాసృష్టిని సాగించాడు.

అలా సృష్టించిన కొన్ని ఆకృతులు ప్రకృతిలోని కొన్ని పరిచిత రూపాలతో సారూప్యాన్ని కలిగుండటం, మరికొన్ని ఆకృతులు ఏవో పరిచితంకాని రూపాలతో పోలిక కలిగుండటం సంభవిస్తుంది. మొత్తంమీద టాగూర్ ఉద్దేశ్యం పరిచిత రూపాల్నికాని, అపరిచిత రూపాల్నికాని సృష్టించాలని కాదు. కేవలం లయబద్ధమైన రేఖల్నీ రంగుల్ని సృష్టించాలనే ఆయన ఉద్దేశం.

నేడు ఆధునిక చిత్రణ అనే పేరుతో అమలులోవున్న ప్రపంచంలోని నైరూప్యం)(Absract) చిత్రకళ ఏనాటో ముప్పయి సంవత్సరాలకు పూర్వమే టాగూర్ రచించిన చిత్రాల్లో గోచరిస్తుంది. టాగూర్ చిత్రాల్లోని రూపాలు దృశ్యజగత్తులోని రూపాలు కాక అధోచేతనలో నిద్రాణమైవున్న ఆదిసృష్టిలోని అపూర్వ రూపాలు.

ఆయన మానవుల్ని చిత్రించాడు. జంతువుల్ని చిత్రించాడు, పక్షుల్ని చిత్రించాడు, పుష్పాల్ని చిత్రించాడు, ప్రకృతి దృశ్యాల్ని చిత్రించాడు. ఆయన రంగురేఖా తాల్చని ఆకృతిలేదు. ఆయన చిత్రించిన మానవమూర్తుల కంటే పక్షుల రూపాలు సుస్పష్టంగాను, గతిమూలకంగాను, వాస్తవికతకు ఎక్కువ సమీపంగాను వుంటవి. ఆ రెక్కలవేగం, ఆ ముక్కుల బలం ఆయన పక్షులకో ప్రత్యేక రమణీయకతను ప్రసాదించినవి.

రవీంద్ర చిత్రకళ

టాగూర్ రచించిన చిత్రాల్లోకల్లా ఆయన ప్రకృతి దృశ్యాలు రంగులోనూ, రేఖలోనూ, రచనా పటిమలోనూ చాలా ఉత్కృష్టమైనవి. ఇవి వాస్తవ దృశ్యాలకు ఎక్కువ సామీప్యం. టాగూర్ జీవితంతో ప్రకృతికున్న సాన్నిహిత్యం అతి సూక్ష్మమైందీ, గాఢమైందీ పగటి సూర్యకాంతితోనూ, రాత్రి చంద్ర కాంతితోనూ, తూర్పు ఆకాశంలోని అరుణకాంతితోనూ, పశ్చిమాకాశపు సంధ్యారాగంతోనూ ఆయన తాదాత్మ్యం చెందే వాడు. సంవత్సరంలోని ప్రతి ఋతువు కూడ ఆయన ప్రాణానికో నూతన సంగీతాన్ని వినిపించేది.

కనుకనే ఆయన చిత్రించిన ప్రకృతి దృశ్యాలు టర్నర్, కాన్‌స్టేబిల్, రోరిక్ ప్రభృతుల ప్రకృతి చిత్రాలలాంటి కళా ప్రక్రియనూ, నైసర్గిక శోభనూ, రసపూర్ణతనూ కలిగుండక పోయినా, వాటి సరళత్వంలో అవొక విచిత్ర శోభను కలిగి వుంటవి. అసలు టాగూర్‌ని ఇతర చిత్రకారులతో పోల్చటమే పొరపాటు. కారణం, ఇతర చిత్రకారులు అసలులో చిత్రకారులే. వారు చిత్రకళావిద్యలో సాధనచేసి సిద్ధహస్తులైన వ్యక్తులు. ఇక టాగూర్ అలా కాదు. ఆయన అసలులో కవి. చిత్రకళలో ఏ శిక్షణా లేకుండా చిత్రరచన చేస్తూన్న చిత్రకారుడు. ఇతరులవి చిత్రకారుల చిత్రాలు, టాగూర్‌వి కవియొక్క చిత్రాలు.

టాగూర్ రచించిన ప్రకృతి దృశ్యాలు ఏదో అస్పష్టతనూ, ఏదో రహస్యమయతనూ, ఓ విచిత్ర వర్ణమాధుర్యాన్ని కలిగి, రంగుల భావగీతంవలె గోచరిస్తవి. బహువర్ణాల్లో రచించిన ప్రకృతి చిత్రాలకంటె ఒకటి రెండు వర్ణాల్లో చిత్రించినవి, అందులో ప్రత్యేకించి నలుపూ, మాడిన పసుపురంగుల్లో రచించిన ప్రకృతి చిత్రాలు ఓ అలౌకిక శోభను, ఓ లోకోత్తర ఆకర్షణను ఓ అపార్థివ వాతావరణాన్ని కలిగుంటవి.

రసరేఖలు

టాగూర్ చిత్రావళి ప్రపంచంలోని సుప్రసిద్ధ కళాకేంద్రాలన్నిటిలో ప్రదర్శించబడి కళాకారులచేతా, కళామర్మజ్ఞులచేతా ప్రశంసించబడినవి. టాగూర్ చిత్రించాడని అవి ప్రశంసించ బడలేదు. అవి ప్రశంసనీయమైనవి కనుకనే టాగూర్ చిత్రించాడు.

టాగూర్ సృజనాత్మక ప్రతిభ కవితల్లోనూ, గానంలోనూ అభినయంలోనూ, సత్యాను సందానంలోనూ మాత్రమే అభివ్యక్తమై విశ్రమించక దృశ్యమాయాజాలంతో నిండిన రంగుల్లోనూ రేఖల్లోనూ కూడ ప్రకటితమై పరిపూర్ణతను పొందింది.

టాగూర్ చిత్రావళి శాస్త్రీయం కాకపోకచ్చు. కాని అవి రసమయం, అలాగయితే, అసలు రవీంద్ర సాహిత్యం కూడ శాస్త్రీయంకాదు. ఆయన వాడిన వంగభాష వాడుక భాషే కాని శాస్త్రీయమైన గ్రాంథిక భాషకాదు.

రంగులా రేఖలా జగత్తులో రవీంద్రనాథ టాగూర్ చిత్రాలు ఓ నూతన్నాను భూతినీ. ఓ నవరస సృష్టినీ, ఓ లోకోత్తర దృశ్య సంగీతాన్ని ప్రవేశపెట్టినవి!

రసమయ ప్రకృతి

"కంటికి కనిపించేది మాత్రమే సత్యం. కనుపించనిదంతా కల్ల, నట్టి మాయ" అంటారు. కొందరు "కంటికి కనుపించేదంతా వట్టి మాయ. కనుపించనిది మాత్రమే సత్యం" అంటారు మరి కొందరు. ఉభయుల వాదాలు అసంపూర్ణంగా గోచరిస్తవి. ఇంద్రియాలకు గోచరించేది మాత్రమే సత్యం, అతీంద్రియమైన దంతా అబద్ధం అనేదీ పాక్షికదృష్టే. అదేవిధంగా అతీంద్రియ మైనది మాత్రమే సత్యం, ఇంద్రియగోచరమైనదంతా అసత్యమే అనేదీ పాక్షికదృష్టే. జడవాదుల వాస్తవవాదం అద్వైతుల మాయావాదం కూడ అసమగ్రవాదాలే.

ఇక సమగ్రవాద మేమంటే రెండూ సత్యమే నవేది. కనుపించే స్థూల జగత్తూ నిజమే, కనుపించని సూక్ష్మజగత్తూ నిజమే. కనుపించేదీ మాయకాదు. కనుపించనిదీ మాయకాదు. అసలు లోతుకుపోతే దృశ్యజగత్తుకూ అదృశ్య జగత్తుకూ భేదమే లేదు. స్థూలమైనదంతా స్థూలమూ కాదు, సూక్ష్మమైనదంతా సూక్ష్మమూ కాదు. జడం జడం కాదు. చేతన చేతనా కాదు. జడమే చేతన, చేతనే జడం, సత్తా ఒక్కటే; భేదం అభివ్యక్తిలో మాత్రమే. జడం అంతర్ముఖంగా. కేంద్రీకృతమైనపుడు చేతనగా మారుతుంది. చేతన బహిర్ముఖంగా వికేంద్రితమైనపుడు జడంగా మారుతుంది. ఈ రెంటికీ అనస్థాభేదం తప్ప అస్తిత్వభేదం లేదు. ఇదే సమగ్రదృష్టి. ఇదే పూర్ణయోగం.

రసరేఖలు

కన్ను తెరిస్తే కనుపిస్తుంది ప్రకృతిలోని రంగు. చెవివిప్పితే వినిపిస్తుంది ప్రకృతిలోని రాగం. ఈ కనుపించే రంగూ, వినిపించే రాగమూ కనుపించటమూలేదు, వినిపించటమూలేదని మనను మనం మోసం చేసుకోగలమా? కన్ను మూస్తే కనుపిస్తుంది అదృశ్య సౌందర్యం. చెవి మూస్తే వినిపిస్తుంది అశ్రావ్య సంగీతం. ఈ అదృశ్యరూపమూ, అశ్రావ్య గానమూ వట్టి మిథ్య అని మనను మనం మోసం చేసుకోగలమా? శ్రావ్యరాగం మధురం, కాని అశ్రావ్యగానం మధురతరం అన్నాడొక ఆంగ్ల కవి.

మనలోని అంతరగతు ఎంత వాస్తవమో మన బయటి బాహ్య ప్రకృతి కూడ అంతే వాస్తవం. అంతరగతును చూడటం అందరికీ సాధ్యం కాకపోవచ్చు కాని బాహ్య ప్రకృతిని చూడటం అందరికీ సాధ్యమే. ఇదిసూడ అందరికి అనుకున్నంత సులభసాధ్యం కాదు. కారణం, చూడటమంటే కన్ను తెరవటం మాత్రమే కాదు. కన్ను తెరచినవాళ్ళంతా చూస్తున్నారనటం భ్రమ. కన్ను తెరచినా చూడటం అనే విద్యను నేర్చుకోవాలి. మన చుట్టూ నిత్యం కనుపించే దృశ్యాలను మనలో ఎందరు చూస్తున్నారు? శరత్కాలంలో వినిర్మల నీలాకాశంలో ఎగిరే తెల్లని కొంగలనూ, నీళ్ళబడ్డున ఘూగిసలాడే తెల్లని తెల్లు పూలనూ ఎందరు కన్ను లుండి కూడ ఆనందిస్తున్నారు? బహు కొద్దిమంది మాత్రమే. రసమయ ప్రకృతిని ఆనందించటం ఒక మధురసాధన. మన జననం ప్రకృతిలో, మన జీవనం ప్రకృతిలో, మన మరణం ప్రకృతిలో.

అయితే, ప్రకృతియొక్క సమ్మోహనంలో మునిగి వుండటమే మన లక్ష్యమా అంటే అదెన్నటికీ కానేకాదు. స్మరణాతీత కాలంనుండి ప్రకృతిని జయించటమే, ప్రకృతిని దాటటమే, సహజాన్నుండి అతీతులుగా రూపాంతరం చెందటమే మానవుని లక్ష్యంగా వస్తూవుంది. కాని, యీ ప్రకృతిని జయించటం అనేది, ప్రకృతిని ద్వేషించటంద్వారా కాని, ప్రకృతిని చిన్న చూపు చూడటంవల్ల

గాని కాక, ప్రకృతిని గౌరవించటంద్వారా, ప్రకృతిని ప్రేమించటం ద్వారా, ప్రకృతి శోభను ఆరాధించటంద్వారా జరుగుతూవస్తుంది. కనుకనే యీ ప్రకృతి ప్రేమికుల దృష్టిలో ప్రకృతంతా జడమయ ప్రకృతికాక రసమయ ప్రకృతి అయింది. మృణ్మయదృశ్యం చిన్మయ కల్పనగా మారింది.

ప్రాచీన కాలంనుండీ, కవులు, గాయకులు, చిత్రకారులూ, తత్వద్రష్టలూ ప్రభృతులంతా తమ తమ రచనల్లో ప్రకృతి సౌందర్యానికో రూపం ఇస్తూ వచ్చారు. మన దేశంలో కాళిదాసు తన "మేఘ దూత", "కుమార సంభవం", "ఋతుసంహారం" మొదలైన రచనల్లో సృష్టించిన ప్రకృతి చిత్రాలు రసికుల హృదయాల్లో నిజంగా రసతరంగాలను రేకెత్తిస్తవి. ఇక పాశ్చాత్య దేశాల్లోని కవులలో ప్రసిద్ధ ఆంగ్ల కవి అగు వర్డ్స్‌వర్త్ ఒక్క ప్రకృతి ప్రీతి జగద్విదితం. వర్డ్స్‌వర్త్ ఒక్క ప్రకృతి ఆరాధన కొంత అతిగా మారి సృష్టిలో ఎవ్వరికీ ఇయ్యని విలువ ప్రకృతికి ఇచ్చాడు.

ఆంగ్ల కవి వర్డ్స్‌వర్త్ తన మధురకవితలో ప్రకృతి శోభకు అమరకల్పన నిస్తే, ఆంగ్ల భూపశిల్పి టర్నరు ప్రకృతి సౌందర్యాన్ని తన రంగుల రమ్యకాంతులలో చిరస్థాయి చేశాడు. టర్నరు, కానస్టేబిలు తమ తమ కుంచెలతో ప్రకృతికి పూసిన రంగు యింకా కాంతి నిస్తూనేవుంది.

ప్రకృతి కవులను, చిత్రకారులను మాత్రమేకాక అనేకమంది జీవన శిల్పులను కూడ తన ఆరాధకులుగా చేసుకొన్నది. శిల్పాల్లో కన్నిటికి జీవనశిల్పం ఉత్కృష్టమయినదంటారు. జీవన శిల్పికి కవితల్లటం చేతకాకపోవచ్చు, చిత్రాలు రచించటం తెలియకపోవచ్చు, సంగీతం రాకపోవచ్చు, నాట్యం చేయజాలకపోవచ్చు, కానిచక్కగా జీవించటం మాత్రం తెలుసు. జీవించటం తెలుసునంటే బ్రతికివుండటం తెలుసుననికాదు. జీవించటం అంటే బ్రతికివుండటం కాదు. ప్రతి జీవికి బ్రతికివుండటం తెలుసుగాని జీవించటం

ప్రకృతి

తెలియదు. జీవించటనుంచే ఏమిటి, జీవనశిల్పనుంచే ఏమిటి అనేది ఇక్కడ అసందర్భం.

ప్రకృతిని కొందరు చిత్రాలు గీస్తే, మరికొందరు కవిత్వమల్లితే, ఇంకా కొందరు దాన్ని ద్రవించారు. ఒకదాన్ని జీవించటం అన్నిటికంటే ఆనందం.

ప్రకృతి శోభను జీవించిన మహనీయులలో ప్రాచీన చీనా దేశీయులు ప్రముఖులు. ఈ భూలోకంలో చీనావారి ప్రకృతి ప్రేమ మరి ఏ ఇతర జాతిలోనూ గోచరించదు. చీనాదేశపు సాహిత్యం, సంగీతం, పీటన్నిటికంటె చిత్రరచన, ఇవన్నీ కూడా ప్రకృతి సౌందర్యాన్నే ప్రధానంగా ప్రతిబింబిస్తూంటవి. ప్రపంచంలో కొన్ని దేశాల్లో మానవుడిది ప్రధాన స్థానం, మరికొన్ని దేశాల్లో దేవతలది ప్రధాన స్థానం; కాని చీనాలో మాత్రం ప్రకృతిదే ప్రధాన స్థానం.

కొండలు, లోయలు, అరణ్యాలు, సెలయేళ్ళు, పచ్చిక బయళ్ళు పగటి ఎండ, రాత్రి వెన్నెల, నల్లని మేఘాలు, చల్లని వర్షం, తెల్లని కొంగలు, దట్టమైన మంచు, ఆ మంచులో గుండా దూరాన అస్పష్టంగా ఛాయారూపంలో గోచరించే వెదురుపొదలు మొదలైనవి ఎన్నెన్నో ప్రకృతిలోని మధుర ఘట్టాలు చీనావారికి చిరంతన అనుభూతులు. చీనావారి జాతీయ జీవనంలో వెదురు చెట్టు ఒక అనన్య సామగ్రి. వెదురుచెట్టు ఆకారం నిజంగా ఏదో రకమైన భావోద్దీపనకరంగా వుంటుంది. శరత్కాలంలో ఆకులు రాలిన వెదురుచెట్టు సూర్యోదయపు అరుణాకాశానికి అడ్డంగా నిలచి వుండటం చూస్తే నిజంగా ఎంత అరసికుని హృదయంలోనైనా రసానందపు పులకలు పోయక మానవు. వెదురుచెట్టు చీనావారి రసజీవనంలోనే కాక నిత్య వ్యవహార జీవనంలో కూడ ఒక అనివార్య అంగంగా వుండిపోయింది. చీనావాడు వెదురు మొక్కలను వండి తింటారటకూడ. వెదురు ఆకును గురించికాని, వెదురు

రెబ్బను గురించికాని, వెదుకు పొదను గురించికాని సూచనలేని చీనావారి కవితలూ, చిత్రాలూ, వేదాంతాలూ చాల తక్కువ వుంటవి. చీనాదేశంలో కలమూ, కుంచే ఒకటేగనుక దాదాపు కవులంతా చిత్రకారులే. చిత్రకారులంతా కవులే.

అసలు ప్రపంచంలోని తత్వసాధకులంతా ప్రకృతి సౌంద ర్యోపాసకులే. అందుకే తత్వసాధకులంతా సురమ్యమైన ప్రాంతాల్లో ఆవాసం ఏర్పరుచుకోటం ఆచారంగా పెట్టుకున్నారు. మనదేశంలో తత్వసాధకులకు రసమయ ప్రకృతితో సంబంధం అనాది సిద్ధం. మానవుని రసచేతనమీద ప్రకృతి విచిత్రమైన ప్రభావాన్ని కలిగిస్తుంది. ఒక్కొక్క ప్రకృతి దృశ్యం మన హృదయంపైన ఒక్కొక్కరకమైన భావావేశాన్ని సృజిస్తుంది. ప్రకృతిలోని ప్రతి ఋతువూ తన విచిత్ర ప్రభావాన్ని మానవునిపైన ఏవిధంగా చూపేదీ కాళిదాసు తన "ఋతు సంహారం"లో చక్కగా వర్ణించాడు.

మామూలు మానవుడు మొదలు కళాజీవులవరకూ, కళా జీవులు మొదలు తత్వసాధకులవరకూ అందరిలోనూ ప్రకృతి సౌందర్య పిపాస అగమ్యంగా గోచరిస్తుంది. ప్రకృతి బంధననుండి విడిబడాలనుకొనే యోగసాధకులకు కూడ ప్రకృతి సౌందర్యపు అనురాగం వదలదు. ప్రకృతిలోని కొన్ని రసమయ దృశ్యాలు యోగసాధకులకు చాల లాభసాటిగా కూడ వుంటవట. అందుకనే "శ్వేతాశ్వతరోపనిషత"లో ప్రకృతి దృశ్యాలను గురించి వున్నది.

"నీహారధూమార్కానిలానలానాం
ఖద్యోత విద్యుత్ స్ఫటిక శశీనాం
ఏతాని రూపాణి పురఃస రాణి
బ్రహ్మణ్యభి వ్యక్తి కరాణి యోగే."

రసరేఖలు

అనగా మోగంలో బ్రహ్మ సాక్షాత్కారం కలగబోయే ముందు మంచు, పొగ, గాలి, అగ్ని. మెరుగుడు పురుగులు, మెరుపులూ, స్ఫటికమూ, చంద్రుడూ, ఇవన్నీ ప్రత్యక్ష మవుతనట. ముందు వీటి సాక్షాత్కారం అయిన తరువాతనే బ్రహ్మ సాక్షాత్కారమట. నిజంగా యీ పేరొక్కన్ననన్నీ ఎటువంటి రసమయ దృశ్యాలు! మంచు, పొగ, అగ్ని, మెరుగుడు పురుగులు, మెరుపులు, స్ఫటికాలు, చంద్రుడు ఇవన్నీ ఏ చిత్రకారునికైనా, ఏ కవికైనా సుందర విషయ వస్తువులు.

ప్రకృతి దృశ్యాలు మన మనఃప్రకృతిపైన ఎటువంటి చిత్రమైన ప్రభావాన్ని ప్రసరించుతవి! ఎండాకాలంలో విశిష్టంలేని, చప్పిసారంలేని ఆ బూడిదరంగు ఆకాశాన్ని చూచి చూచి విసుగెత్తివున్న కంటికీ హృదయానికీ తొలకరిలోని తొలిరోజు సంధ్యవేళలో పశ్చిమోత్తర దిశగా ఎగుయుతూవస్తున్న మేఘ ఖండాన్ని చూచేవరకు కలిగే చల్లదనమూ, ఆనందమూ అమ్యుతం. ఈ ఆనందానికి కారణం భరించలేని వేడిపోతుందనీ, చల్లదనం వస్తుందని కాదు. దిసి ఆకాశం మన మనస్సుపైన ఒకవిధమైన విసుగునూ, అజ్ఞాన వేదననూ కలిగిస్తుంది. ఆకాశం అంతా ఖాళీ లేకుండా కాసు మేఘాలు క్రమ్మినా కూడ మనస్సు కుంచితం అవుతుంది. ఆకాశం కనపడుతూ అక్కడక్కడ మేఘఖండాలుంటే హృదయానికానందం. మేఘాలు లేకపోయినప్పటికీ శీతకాలపు గాఢ నీలాకాశం కూడ హృదయంపైన ఆనందోద్రేకాన్నే కలిగిస్తుంది. ఎండాకాలపు బూడిదరంగు దిసి ఆకాశం మాత్రం మనస్సుపైన చాల నిరాశా, నిస్పృహా కలిగిస్తుంది. కనుకనే ప్రకృతి దృశ్యాలను ఫోటో తీసేటప్పుడు దిసి ఆకాశం పడకుండా పసుపురంగుదిగాని, నారింజరంగుదిగాని లేక ఎఱుపు రంగుదిగాని, ఫిల్టర్ కెమెరా లెన్సుకు తగిలిస్తారు. ఆ సమయాన ఆకాశంలో మేఘాలు గనుక వుంటే ఫిలింమీద అవి పడతవి. మేఘాలు లేనిచో వట్టి ఆకాశం

కనీసం ఒక విధమైన నల్లరంగుగా నైనా నస్తుంది, బోసిగా లేకుండా.

చీనావారి తరువాత జపానువారిలో ప్రకృతి సౌందర్యపుత్పృష్ణ బాగా కనుపిస్తుంది. చీనావారి ప్రకృతి ఆరాధన మహాకావ్యం లాంటిది; జపానువారిది ఖండకావ్యంలాంటిది. చీనావారి ప్రకృతి రచనలు ఎత్తూ, లోతూ, దూరమూ కలిగి, అదొక గంభీరమైన రహస్యమయంగా వుంటవి. జపానువారి ప్రకృతి రచనలు దృశ్య జగత్తులోని ఆంశిక రూపాన్ని మాత్రమే ప్రదర్శిస్తవి. పర్వత శిఖరం యొక్క కొనను మాత్రమో, కొమ్మ యొక్క ఒక రెమ్మను మాత్రమో, లేక రెమ్మలోని ఒక రెబ్బను మాత్రమో, ఆ రెబ్బలోని ఒక పుష్పాన్ని మాత్రమో, లేక ఆ పుష్పంలోని ఒక దళాన్ని మాత్రమో జపానువారి కళాసృష్టి ప్రదర్శిస్తుంది. వీరి చిత్రకళా, కవిత్వముకూడ ప్రకృతిలోని ఏదో అతి స్వల్ప భాగాన్ని మాత్రమే తీసుకొని చూపుతవి. వీరిదంతా కోణ్ అప్ క్రిందికొస్తుంది. వీరి చిత్రరచనలాగా వీరి కవిత్వంకూడ సూక్ష్మంలో మోక్షం చూపుతుంది. జపానీయుల 'హూక్కు' అనబడే మూడు పంక్తుల పద్యం చాల రసవంతంగా వుంటుంది. దీనికి మొత్తం 17 మాత్రలు. మొదటి పంక్తికి 5, రెండవ పంక్తికి 7, మూడవ పంక్తికి 5. ప్రకృతిలోని మధుర ఘట్టాలను వ్యంజనాత్మకంగా చూపిస్తవి. యీ జపానీయుల 'హూక్కు' కవితలు.

ఈ 'హూక్కు' కవితను పదచిత్రాలనవచ్చు. ప్రకృతిలోని అతి లలితమైన సన్నివేశాన్ని మనముందు వుంచుతవి. ఆంగ్లానువాదాలనుండి కొన్నిటిని తెలుగువాక్యాల్లో ఇచ్చట ప్రదర్శించబడుతున్నవి.

పర్వత మార్గంవెంట
ప్లం పుష్పాల పరిమళం
అదుగో ఉదయిస్తున్న సూర్యుడు.

ప్రకృతిని వర్ణిస్తున్న యీ పసచిత్రం శ్రోతల హృదయాల్లో ఎన్నో విధాలయిన మధుర స్మృతులనూ, సుందర దృశ్యాలనూ రేకెత్తిస్తుంది. సూర్యోదయ సమయాన పర్వత మార్గంగుండా పోతుంటే, పుష్పాల సౌరభంకూడ వస్తూవుంటే మానవుని రస చేతన అతీంద్రియ లోకాల కెగసిపోతుంది. ఈ 'హూక్కు' కవి తలో ప్రకృతిశోభను గురించిన వివరాలేమీ వర్ణించలేదు. పర్వత మార్గంవెంట, అంతే ఆ ఒక్క వాక్యం చాలు, శ్రోత హృదయంలో పార్వత్య సౌందర్యం అంతా కన్నులెదుట సాక్షాత్కరిస్తుంది. పర్వతమార్గం వెంట అని వినగానే, కొండలపైగా పాము మెలికలు తిరుగుతూ వెళ్ళిన మార్గమూ, నిటారైన చెట్లతో కూడు కొన్న రహస్యమైన లోతు లోయలు, చలని గాలి, తెల్లని సెలయేళ్ళూ. రకరకాల రంగుల దుస్తులతో కంచరి గాడిదల తోలుకవెళ్ళే పర్వత వాసులగు స్త్రీ పురుషులూ, మధుర రాగాలు పాడుతున్న వివిధ వన్య విహంగాలూ ఇలాంటివెన్నో మనకు ప్రత్యక్షమవుతవి.

మరొక 'హూక్కు'-

శరత్ సంధ్య
నేనొక సరళమార్గంలోని కొచ్చాను
నా యాత్రా మధ్యలో.

ఇంకొకటి—

వేసవిలోని చెట్ల నీడ
నా మేజా వరకు అందుకుంది
మలయ వాయువుతో.

ప్రకృతి సౌందర్యాన్ని స్థూలంగా రెండు భాగాలక్రింద విభజించవచ్చు; ఒకటి ప్రదేశం, రెండు వాతావరణం. ఒక ప్రదేశం ఒకప్పుడు మనోహరంగా వుండకపోవచ్చు, కాని అదే మరొకప్పుడు

మనోహరంగా వుండవచ్చు. ఒక్కొక్క ప్రదేశం ఒక్కొక్క వాతావరణాన్ని పట్టి రమ్యంగా గోచరించ ప్రారంభిస్తుంది. చాల మంది హిమాలయాలకు వేసవికాలంలో వెళతారు. ఇతర కాలాల్లో చలిగావుంటుందని, కాని వేసవిలోని హిమాలయాలు చాల శ్రీహీనంగా వుంటవి. అచ్చటి వనస్పతి అంతా జీవంతకాంతిని కోల్పోయి, ఆకాశమంతా ఒకవిధమైన బూడిదవర్ణపు పొగ మంచుతో ఆచ్ఛాదితమై, దూరపు హిమశిఖరాలు స్పష్టంగా గోచరించక వేసవిలోని హిమాచల ప్రకృతంతా నిస్తేజంగా వుంటుంది. వర్షాకాలపు హిమవతి ప్రదేశం, ఎండాకాలమంత శ్రీహీనంగా వుండకపోయినా మొత్తంమీద ఎక్కువ ఆహ్లాద కరంగా వుండదు. మేఘాల తెరలడ్డు మూలాన వర్షాకాలంలోని హిమాలయ ప్రకృతంతా మూయబడ్డట్లు సంకుచితంగాను, సంశ్లిష్టంగానూ గోచరిస్తుంది.

హిమాలయాలకు స్వర్ణయుగం శరత్కాలం. శారదాకాశం భంతో హిమగిరి వాతావరణమంతా స్ఫటిక నిర్మలమై సుదూర దృశ్యాలు చాల దగ్గరగా గోచరిస్తవి. వాతావరణంలోని సార ద్రిక్తత మూలాన శరత్ కాలీన హిమాలయ ప్రదేశమంతా దూరాలను కోల్పోయి సన్నికటవస్తులవుతయి. నూరు మైళ్ళ దూరపు హిమశృంగాలు కూడ రెండు మైళ్ళలోనికొస్తవి. శరదృతువులో. నీలమణిలాగ ప్రకాశించే శారదాకాశంలో అరుణ కిరణాల స్పర్శతో స్వర్ణకాంతులు విరజిమ్మే హిమశిఖరాలు చూచేవాని కంటినీ దానితో హృదయాన్నీ సుందర బృందావనంగా మారుస్తవి.

కొండ లెత్తుగానూ, లోయలు లోతుగానూ, మైదానాలు చదరంగానూ కనుపించే సత్యాన్ని ప్రాదేశిక స్వరూపం అంటాం. వాతావరణంతో సంబంధంలేకుండా కొన్ని ప్రాదేశిక స్వరూపాలు

స్వతంత్రంగా సుందర దృశ్యాలుగా వుంటవి. విశాలమైన మైదానం, దానిలో ఒకే ఒక పొడుగాంటి సర్వీచెట్టూ, ఎటు చూచినా ఇక క్షితిజరేఖలూ, ఇంకేమీ లేవు. ఎప్పుడు చూచినా యీ దృశ్యం భాగుండవచ్చు వాతావరణంతో సంబంధంలేకుండా. కాని అదే చెట్టు శీతకాలపు పొడుగు నీడతో కలిసి కనిపించినప్పుడు అదే దృశ్యపు శోభ ద్విగుణీకృతం అవుతుంది. అప్పుడు ప్రాదేశిక సౌందర్యం వాతావరణశోభతో అలంకృతమైనట్లు అర్థం. దీనికి తోడు క్షితిజరేఖల నడ్డగనుక దూదిపింజల మబ్బులు గనుకవుంటే, ఇక ఆ చెట్టుయొక్క దృశ్యం అద్భుతంగా వుంటుంది. అయితే ఇచ్చట ప్రాదేశిక సౌందర్యంకంటే వాతావరణ సౌందర్యం ప్రాధాన్యాన్ని వహిస్తుంది.

నది కానలితీరాన పగిలిన మబ్బులలో సూర్యుడస్తమిస్తుంటాడు. ప్రవాహంలో దూరాన పడవ తెరచాప కనుపిస్తుంటుంది. తెరచాపా, మబ్బులలోని సూర్యాస్తమయమూ నదిలో ప్రతిబింబిస్తుంటవి. దూరంనుండి గోపాలకుల మురళీస్వరం వినిపిస్తుంది. అప్పుడు జడమయంగా అంతవరకూ గోచరిస్తున్న ప్రకృతంతా చైతన్యవంతంగానూ మారుతుంది. ద్రష్టా, దృశ్యమూ ఏకమవుతాము.

రసమయ ప్రకృతిలో ప్రాదేశిక శోభకంటె వాతావరణ శోభకే ప్రధానస్థానం. శీతకాలంలో ఉదయాన్నే లేచిచూస్తే పొగమంచు దట్టంగా పట్టివుంటుంది. మొదట చూడగానే ఏమీ కనుపించదు. కాని క్రమేణా మధ్యదూరపు వృక్షాలూ, ఇంకా దూరపుకొండలూ అస్పష్టంగా స్వప్నలోకంలోని ఛాయారూపాలలాగా గోచరించసాగుతవి. చాల రమ్యంగానూ, రహస్యమయంగానూ వుంటుంది ఆ దృశ్యం. కాని సూర్యుడు పైకి వచ్చినకొలదీ, ఎండతెలుపు హెచ్చినకొలదీ, పొగమంచు పలుచబడినకొలదీ

ఆ దృశ్యంలోని సౌందర్యమంతా విలుప్తమై పోసాగుతుంది. దీన్నే వాతావరణ శోభ అంటాం.

ఇంగ్లీషు భాషలో యీ మాయతున్న దృశ్యాన్నే Atmospheric Mood అంటారు. తెలుగులో వాతావరణస్థాయి అవుతుందేమో. వాతావరణస్థాయి చెవికంత మృదువుగా వినిపించటంలేదేమోనని అనుమానం. బహుశా అభ్యాసం లేనందు నేమో.

మన చుట్టూ ఇలాంటి రసమయ ప్రకృతి మన కందరికీ లీలానికేతనమై వున్నది. అయితే యీ లీలానికేతనాన్ని మనం ఎంతవర కుపయోగించుకుంటున్నామో తెలియదు.

మన చుట్టూ వున్న ఇలాంటి రసమయ ప్రకృతియొక్క సౌందర్యానికి మనం దాసులమై అందులోనే లీనమై అక్కడే ఆగిపోగూడదు. ప్రకృతి సౌందర్యం మనకు ఇచ్చే ఆనందంకంటే మించిన ఆనందం కొరకు మనం ఇంకా ఊర్ధ్వగాములమై ప్రయాణాన్ని సాగించవలసిందే. జీవితంలో ప్రకృతి సౌందర్యమే ప్రధానం గాదు, అంతకు మించిన సౌందర్యం, అంతకు మించిన ఆనందం కొరకు సాగుతూన్న సాధనలో మనం సాధకులం. దృశ్యంనుండి అదృశ్యానికి పోతూన్న పథంలో మనం పథికులం. అధో చేతన నుండి ఊర్ధ్వ చేతనకెక్కే ఉత్తుంగ ఆరోహణలో మనం ఆరోహకులం.

జార్జి కీట్

చిత్రకారునికి సాహిత్య ప్రతిభ, సాహిత్యపరునికి చిత్రకళా ప్రతిభ వుంటే?

అటు సాహిత్యం, ఇటు చిత్రకళా దెబ్బ తింటవా?

లేక ఒకదాని కొకటి తోడ్పడి ప్రకాశిస్తవా?

పరస్పర దోహదంతో ప్రకాశిస్తననే సాక్ష్యం ఇస్తుంది జార్జి కీట్ జీవితం.

జార్జి కీట్ చిత్రకారుడూ, సాహిత్యపరుడూ. ప్రథమంలో ఆయన జీవితంలో సాహిత్యమే ప్రధానంగా వుండివున్నా, తరువాత చిత్రకళే ప్రధానం అయింది.

సింహళ ద్వీపం లోకానికి ప్రసాదించిన కొద్దిమంది కళాకారులలో జార్జి కీట్ ఒకడు. ఆంగ్ల భాషలోనేకాక సంస్కృత భాషలో మంచి ప్రతిభ సంపాదించాడు. జయదేవ కవి విరచితమైన 'గీత గోవిందం' సంస్కృత మూలంనుంచి ఆంగ్ల పద్యాలలోకి స్వయంగా అనువదించి వాటికి రూపవంతమైన, భావవంతమైన చిత్రాలను రచించాడు;

చిత్రాలను వర్ణిస్తూ కవిత లల్లినట్లా లేక కవితలను విశదీకరిస్తూ చిత్రాలను రచించినట్లా అనిపిస్తుంది. ఆ కవితను, చిత్రాలను చూస్తే. అందుకే జార్జి కీట్ మాటల చిత్రకారుడూ, రంగుల కవీ!

జార్జి కీట్

జార్జి కీట్ ఎక్కడా చిత్రకళ నభ్యసించి ఎరుగడు. ఆయన దంతా స్వయంనిర్మితమే. ప్రథమంలో సహజమైన వాస్తవ విధానంలో మనుషులను, ప్రకృతి దృశ్యాలను చిత్రించేవాడు. నగ్న నారీమూర్తులను చిత్రించడం ఆయన అభిరుచి. శృంగారరసం ఆయనకు ఎక్కువ ఇష్టం. శృంగారరసాన్ని ఆయన లౌకికదృష్టితో కాక, పవిత్ర దృష్టితో చూస్తాడు. ప్రాచీన భారతీయులు శృంగార రసాన్ని చాల గొప్ప దృష్టితో చూచేవారు. అదే దృష్టితో జార్జి కీట్ చూస్తాడు. అందుకే ఇతరులు అశ్లీలం అనుకునే విషయాలను ధార్మిక తీవ్రతతో చిత్రించడానికి వెనుకాడడు ఆయన.

రూపసృష్టిలో క్రమేణ ఆయన వాస్తవ వాదంమీద ఆధునిక క్రైంచి చిత్రకళా ప్రభావం ప్రాకజొచ్చింది. అందువల్ల ఆయన సహజరూపాలు నెమ్మదిగా వికృతం కాజొచ్చినని. సహజ రూపాన్ని వికృతపరచి దానిలో వింతరసాన్ని సృష్టించసాగేడు.

ప్రథమంనుంచీ భారతీయ సంస్కృతి అంటే ఆయనకు అతి మమకారం. అప్పుడప్పుడు సింహళం నుంచి భారతదేశానికి వచ్చి ఇక్కడ తన కళాతృష్ణకూ, శృంగార పిపాసకూ, ఆధ్యాత్మిక జిజ్ఞాసకూ అనుప్రేరణ పొంది పోతుండేవాడు. అందుకే సంస్కృత భాషను కష్టపడి అభ్యసించి భారతీయ పురాణాలు వగైరా చదివి వాటి కనుగుణంగా కొన్ని చిత్రాలను రచించాడు.

హిందూ పురాణ గాథలను చిత్రించినంత ఉత్సాహంతోను బౌద్ధ అభ్యాయికలను కూడా చిత్రించాడు. ఆయన కళ మీద ఆధునిక క్రైంచి కళా ప్రభావం పడనంతవరకూ అవన్నీ సహజరూపాలలో వుండేవి. కానీ క్రమేణ ఆయన పౌరాణిక చిత్రాలు కూడా వికృతిని పొందసాగినవి. పికాసో చిత్రాలుకూడా ఈ మార్పుకు కారణం.



జార్జి కీట్ పికాసో మాదిరి క్యూబిస్టు కాదు. ఆయన చిత్రాలు రేఖా ప్రాధాన్యాన్ని త్యజించకుండానే క్యూబిస్టు నీడలను త్రొక్కుతుంటవి. 1936 లో ఒక తలను వేశాడు. అందులో క్యూబిస్టు విధానంలోని ఒకే సమయంలో వస్తువు అన్నివైపులూ కనుపించే పద్ధతిని చూపించాడు. ముఖం ముందు భాగం కనబడుతూనే అందులోనే పార్శ్వభాగం కూడా కనబడుతూంటుంది. ఈ కళంతా బుద్ధిజనిత కళక్రిందకు వస్తుందేకాని హృదయజనిత కళ క్రిందకు రాదు. చిక్కు సమస్యలను సృష్టించి నట్టుంటుంది. చూచే వారు ఆ సమస్యను విడదీయాలన్న మాట.

జార్జి కీట్ ఆసియా చిత్రకారుడు. ఆధునిక పాశ్చాత్య ప్రక్రియలను తీసుకొని ప్రాచ్య, ప్రత్యేకించి భారతీయ సంస్కృతిని చిత్రించడం ఆయన ఆశయం. ఈ నవ్య శైలిలో రాధాకృష్ణుల ప్రేమలీలను ఎన్నో చిత్రించాడు. అటు అదికూడా సంపూర్ణంగా ఆధునిక పాశ్చాత్య విధానం కాదు. ఆ విధానానికి రేఖల ఇంద్ర జాలాన్ని యోచించి తన ప్రత్యేక విధానంలోకి మార్చి చిత్రించే



జయదేవ కవి కృతికి జార్జి కీట్ రూప కల్పన

వాడు; పికాసో లాగా రూపాలను గుర్తించడానికి వీలు లేనంతగా వికృతపరచడు. కాని కొన్ని చిత్రాలను మాత్రం ప్రథమ దృష్టి లోనే గుర్తుపట్టడం కష్టం. జార్జి కీట్ సృష్టించుకొన్న రూప కల్పనా విధానం ఆయన చిత్రణలో తప్ప మిగతా చిత్రకారు లెవరిలోనూ కనుపించదు.

చిత్రకళా మర్మజ్ఞులు తప్ప జనసామాన్యం చిత్రాలను చూచి ఫలాని చిత్రకారుడు దీన్ని చిత్రించాడు అని చెప్పలేరు. కాని కీట్ చిత్రాలను చూచి మాత్రం– ఆయన చిత్రాలను ఒక సారి చూచివున్న వ్యక్తి ఎవరైనా – అది కీట్ చిత్రించినది అని చెప్పివేయవచ్చు. ఆయన చిత్రాలలో అంతగా తన స్వంత ప్రత్యేకతను ప్రవేశపెట్టేడు.



కేట్ చిత్రాలలోని ప్రత్యేకత ఏమంటే వాటిలో రేఖలు, రంగులు కూడా సమాన కౌశలంతో వాడబడతవి. ఆయన చిత్రాలలో రేఖాబాహుళ్యం, రంగుల బాహుళ్యం పూర్తిగా గోచరిస్తుంది. స్థూల దృష్టికి అనిపిస్తుంది – రూపచిత్రణకు ఇన్ని రేఖలు ఎందుకా అని? రూపానికి రంగులు పూసినట్లే ఆయన రేఖలను కూడా పూస్తాడు.

ఆయనకు విషయ వస్తువుకంటే రూపకల్పనే ఎక్కువ ప్రధానం, విషయ వస్తువును చిత్రించడానికని రూపాన్ని సృష్టించడు;



"రాధా మాధవ యో ర్జయ న్తి యమునాకూలే రహఃకేళయః!"

రూపాన్ని చిత్రించడానికిగాను విషయ వస్తువు నెన్నుకుంటాడు. ఆయన రూపకల్పనకు విషయ వస్తువొక సాకు మాత్రమే. రెండు విచిత్రాకృతులకు సమన్వయం ఏర్పరచవలసిన స్థే అందు నిమి త్తమై "శయ్యా మాది స్త్రీ" అనే విషయ వస్తువు నెన్నుకొన్నాడు. ఒక నగ్నవనిత శయ్యమీద వెల్లికలి శయనించి వుంటుంది. ఆమెనే మళ్ళీ ప్రక్కకు తిరిగి పడుకొన్నట్లు, ఆ వెల్లికల పడుకొన్న మూర్తిలోనే కనపరుస్తాడు. ఆ రూపాల లయమయ భార సామ్యం రూపకల్పనలో నవప్రయోగం.

రసరేఖలు

సింహళంలో సుప్రసిద్ధమైన సుందర ప్రదేశమగు క్యాండీలో జార్జి కీట్ కొన్నాళ్ళు నివసించాడు. ఆ సమయంలో అక్కడ కొన్ని రమ్యమైన ప్రకృతి దృశ్యాలను రచించాడు. అక్కడ వుంటూనే కొన్ని హిందూ పౌరాణిక చిత్రాలను కూడా చిత్రించాడు. వీటిలో భీముడు జరాసంధునితో యుద్ధం చేయడం మొదలైన కొన్ని మహాభారత, ఆఖ్యాయికా చిత్రాలున్నవి. వీటిలో ఎంతో బలమైన రూపాలను చిత్రించాడు.

జార్జి కీట్ కొన్ని కుడ్య చిత్రాలను కూడా రచించాడు. వీటిలో గౌతమీ విహారం అంతర్భాగంలోని గోడల మీద రచించిన బుద్ధ జీవితం విశేష కౌశలాన్ని ప్రదర్శిస్తుంది.

"గుచ్ఛంతో వున్న వనిత" అనే చిత్రం కీట్ చిత్రాలలో కల్లా ఉత్తమ కళాఖండంగా ఎంచబడుతున్నది. ఇందులో కీట్ వాడే ప్రతి రేఖా, రంగు కూడా ఎంతో విలువ కలిగి వున్నది. ఇందులో సహజాకృతి, వికృతి కూడా సమన్వయం చేయబడినది. దీని రచనావిధానం ఒక విశిష్టత కలిగివుంటుంది. గతి మూలకమైన వక్రాకృతులు చిత్రంలో విచిత్రమైన, లయమయమైన భావ సామ్యాన్ని సృష్టిస్తవి.

జార్జి కీట్ ఇటీవల చాలాకాలం భారతదేశంలో వున్నాడు. ఆయన చిత్రకళ, ఆయన సాహిత్య విద్యకుమలొక రూపం. ఆయన సంస్కృతి గాఢమైంది. ఇంత సంస్కృతి గల వ్యక్తులు చిత్రాలు రచిస్తే వాటిలో రసానుభూతికంటె బుద్ధివాదమే అధికంగా వుండడం సహజం. కాని కీట్ కళా సృష్టిలో అక్కడక్కడ బుద్ధివాదపు వెలుగులు గోచరించినా ఆయనలో ప్రభానమైంది రసానుభూతే. ఈ రసానుభూతి మూలానే జయదేవుని గీతగోవిందాన్ని ఆంగ్లంలోకి అనువదించి వాటికి స్వయంగా చిత్రాలు రచించాడు.

జ రి జ కీ ట్

రాధాకృష్ణుల ప్రేమగాథ ఆయన మానసంలోని మర్మ వాదపు రసతృష్ణను చల్లార్చడంలో చాలా తోడ్పడింది. ఆయన హృదయవేదికపై జ్వలించే అవిశ్రామజ్వాలను శాంతపరచడానికి రాధాకృష్ణుల ప్రేమగాథ ఆయనకు తోడ్పడింది. శృంగార రసానికి ప్రేమకు మధ్య తారతమ్యం వున్నదని ఆయన సమ్మతించలేదు. శారీరకవాంఛ అని, మానసిక ప్రేమ అని వేరే వేరే వుంటవని ఆయన విశ్వాసం కాదు. మహా ప్రేమ ముందు శరీర కాంక్ష అని, మానసిక వాంఛ అని రెండు వుండవు. బయటా లోపలా అంతా కలిసి మహా ప్రేమ ప్రవాహంలో ఏకమయిపోతవి!

స్త్రీల శరీరావయవాలను ఆయన నగ్నంగా చిత్రించాడు. ఆయన చిత్రణ అశ్లీలం క్రిందకు వస్తే భారతీయ శిల్పం, శంకరాచార్యుడు రచించిన దేవీస్తవం ఇవన్నీకూడా అశ్లీలాలే అవుతవి. ఒకే విషయాన్ని ప్రాచీనులు చేస్తే పవిత్రం అని, నవీనులు చేస్తే అశ్లీలం అని అనబడదు. ఆవిషయాన్ని ఉభయులూ కూడా సొంద ర్యానుభూతితోనూ పవిత్ర దృష్టితోనూ దర్శించి, రూపంలోనూ శబ్దంలోనూ ఆకృతి నిచ్చాడు.

ఇక్కడ ముద్రించిన రేఖాచిత్రాలు జారి కీట్ జయదేవుని 'గీత గోవిందాని'కి వేసిన చిత్రాలు. ఇవి నిజంగా రేఖలలో కనుపిస్తూన్న శిల్పాలు. సుందరమైన గుండ్రని రేఖల లీలామయ ప్రతిమలు ఇవన్నీ – మరొకలా చెప్పవలసినస్తే ఇవన్నీ రేఖల కవితలు.

రేఖల రహస్యాన్ని కీట్ అర్థం చేసుకొన్నంతగా అర్థంచేసుకొన్నవారు తక్కువమంది వుంటారు. రేఖల బాహ్య స్వరూపాన్ని, అంతఃస్వరూపాన్ని కూడా జీర్ణించుకొన్నాడు కీట్. ఈ రాధాకృష్ణ చిత్రాలలో రూపాన్ని సాధ్యమైనంతవరకు ఐక్యతపరచకుండా సహజంగా వుంచడానికే ప్రయత్నించి రససృష్టి చేశాడు. ఒకొక్కసారి సహజరూపాన్ని అసహజపరిస్తేనేకాని ఒకొక్క

రకమైన భావ తీవ్రతను వ్యక్తపరచడానికి సులభంగా వుండదు. దీన్నే అంటారు, భావంకొరకు రూపాన్ని బలి ఇవ్వడం అని. ఇలాంటి వికృతీకరణ కవిత్వంలోను, సంగీతంలోను, నాట్యంలోను కూడా జరుగుతుంది. అయితే, ఈ వికృతీకరణ ఎంత తక్కువగా వుంటే అంత ఎక్కువగా సహృదయులు అర్థం చేసుకోడానికి వీలుంటుంది: అది ఎంత ఎక్కువగా వుంటే దాన్ని అంత తక్కువగా అర్థం చేసుకోగలరు.

నేడు విశ్వవ్యాప్తమై వున్న ఆధునిక కళ అనే దానిలో వికృతీకరణ హద్దులు దాటిపోవడంతో ఎక్కువమంది దాన్ని అర్థం చేసుకోలేక పోతున్నారు. అయితే నేడు అర్థం చేసుకోనివారు రేపు అర్థం చేసుకోగలరు. కారణం, నిన్న అర్థం చేసుకోలేనివారు నేడు అర్థం చేసుకొంటున్నారు కనుక.

రేఖాపాతంలోని సామ్యతనల్ల ఇక్కడ కనుపించే రేఖా చిత్రాలన్నీ ఒకటిగానే కనుపిస్తవి ప్రథమ దృష్టికి. కాని నిదానించి గమనించినకొద్దీ ఏ రూపాని కా రూపం ప్రత్యేకంగా కనుపించసాగుతుంది. రూపాల్ని చూడడం తెలుసుకొంటేనే చాలదు, రూపాన్ని నిర్మించిన రేఖలను కూడా చూడడం తెలిస్తేనే కాని నిజమైన రసం లభ్యం కాదు. వాస్తవానికి ఇక్కడ రేఖలే లేక పోతే రూపమే లేదు. కాని అభ్యాసం లేని దృష్టి రూపాన్నే చూడ కలుగుతుంది కాని, ఆ రూపాన్నుంచివేరుచేసి రేఖలను చూడలేదు.

జార్జి కీట్ ఆధునిక చిత్రకారులలో మొత్తంమీద ఒక ప్రత్యేక వ్యక్తి. ఆయన చిత్రావళి ఒక ప్రత్యేక సృష్టి. ఆయన గంభీరమైన అంతర్దృష్టి గలవాడు. దృశ్య జగత్తులోని బాహ్య రూపాలతోనే సంతృప్తి చెందకి ఎక్సరే లాగా వాటిపొరలు చీల్చుకొని అంతరాళంలోకి ప్రవేశించి సత్యాన్ని ఉపలబ్ధి చేసుకొంటాడు. ఆ సత్యాన్ని తాను చూచి, ఇతరులకు చూపుతాడు – రేఖలలో, రంగులలో!

పరప్రాంతీయ పరిచితులు

ఎవరితోనూ పరిచయం లేకుండా జీవించడం కష్టం. అందరితోనూ పరిచయం కలిగి జీవించటం అంతకంటె కష్టం. అపరిచయాలు అతి పరిచయాలు రెండూ అంత వాంఛనీయాలు కావు, పరిమిత పరిచయాలు మాత్రమే శ్రేయోదాయకాలు. పరిచితులు అధికమయినకొద్దీ వారితో వుండే ఆంతర్యమూ, గాఢత్వమూ, గూఢత్వమూ పలచబడుతుంటుని. అందుకని ఎవరితోనూ పరిచయం లేకుండా వుండే వ్యక్తిలోని వ్యక్తతా, విశాలతా, మైత్రిలోపించి, అవ్యక్తతా, సంకుచితత్వమూ, ద్వేషభావమూ, వృద్ధి పొందుతవి. అందుకనే ఆ పరిచయాలు అతిపరిచయాలు హితదాయకం కావు. అతిస్పష్టి అనావృష్టి రెండూ పైరులకు లాభదాయకం కానట్లే జీవితరంగంలోని అన్నిటిలోనలెనే పరిచయాల సంఖ్య కూడా పరిమితంగా వుంటేనే శ్రేయం.

పరిచయాలు పరిపరివిధాలు. ముఖ పరిచయాలూ, ముఖమెరుగని పరిచయాలూ, వ్యాపార పరిచయాలూ, వ్యవహార పరిచయాలూ, పెద్దల పరిచయాలూ, పిన్నల పరిచయాలూ, పురుషులకూ పురుషులకూ పరిచయాలూ, స్త్రీలకూ స్త్రీలకూ పరిచయాలూ, స్త్రీలకూ పురుషులకూ పరిచయాలూ, పురుషులకూ స్త్రీలకూ పరిచయాలూ, సాహిత్య పరిచయాలూ, సంగీత పరిచయాలూ ఈ విధంగా ఎన్నో విధాలయిన పరిచయాలున్నవి.

దగర కంటె దూరంలో ఎప్పుడూ ఆకర్షణ అధికం. స్వజనులతో కంటె పరజనులతో మానవుడు త్వరలో ఆత్మీయత

ఏర్పరుచుకొంటాడు. ఇద్దరు స్వప్రాంతీయుల్లో కంటె ఇద్దరు పరప్రాంతీయుల్లో త్వరలో స్నేహం ఏర్పడుతుంది. ఈ పరప్రీతి "స్వ" అనే పరిమితిని దాటటానికి కారణం మానవునిలో పొంగు తుండే "వసుధైవ కుటుంబం" అనే నిస్స్వార్థ సౌహార్థం మాత్రమే – స్వప్రాంతీయాభిమానంలోని లోటూ కాదు.

నా ప్రథను ఆంధ్రేతర పరిచితుడు స్వామి పవిత్రానంద. ఈయన ఆ రోజుల్లో "ప్రబుద్ధ భారత" అనే ఆంగ్ల మాసపత్రికా సంపాదకుడు. ఇప్పుడు అమెరికా సంయుక్త రాష్ట్రాల్లోనే వుంటున్నాడు.

నేను పదహారో ఏట హిమాలయాల్లో ఆల్మోరా జిల్లాలోని మాయావతికి వెళ్ళినప్పుడు జరిగిన పరిచయం ఇది. ఈయన మధ్యరకం ఎత్తూ అంత లావూ లేని శరీరం. చూచే చూడడంతోనే ఆకర్షించగల ముఖ తేజస్సు కండ్లల్లో నిరాడంబరమైన విద్వాగాంభీర్యం ప్రస్ఫుటం అవుతుండేది. దూరాన హిమశృంగాలు గోచరిస్తూవుండే తన సంపాదకీయ కార్యాలయంలోనుంచి వ్రాస్తూ వ్రాస్తూ వున్న కలం అక్కడనుంచి ఆ హిమశృంగాల వైపు నిమీలిత నేత్రాలతో చూస్తుండేవాడు. ఆయన అనేవాడు – "ఈ హిమశృంగాలు గోచరిస్తున్నంతసేపూ నాకు వ్రాత సాగదు, ఆ హిమసౌందర్యాన్ని చూడటమే సరిపోతుంది. అయితే యిలా చూస్తున్నంతసేపూ కాలం వృథా అవుతుందనే భయం లేదు. అనేకవిధాలయిన దివ్యభావాలు ఉదయిస్తుంటవి. ఈ భావాలను నా రచనల్లో వ్యక్తపరుస్తాను తరువాత".

పవిత్రానంద స్వామి సంస్కృతి అగాధం. ఆయనకు తెలియని విషయంలేదు. ఆల్బర్టు ఐన్‌స్టీన్ యొక్క సాపేక్షవాదం మొదలు ఆకాశంలో ఎగిరే పక్షులవరకూ ఆయనకు తెలియనివి లేవు. విజ్ఞానం, కళలు, రాజకీయ విషయాలు, ఆర్థిక శాస్త్రాలూ,

పరిచయం

దర్శన శాస్త్రంలూ మొదలైన అనేకవాటిల్లో ఆయనకు ప్రతిభ వుండేది. ప్రతి సాయంత్రం మేమిద్దరమూ పొడుగాటి కర్రలు పుచ్చుకొని అరణ్యమార్గాన నడకకు వెళ్లేవాళ్ళం. సంస్కృతికి సంబంధించిన అనేక విషయాలు ఆయన చెపుతుండేవాడు. ఆయన మాతృభాష బంగాళీ అయినప్పటికీ ఇతర ప్రాంతీయ భాషలను గురించీ, వాటి విపులతను గురించీ, వాటిలోని సాహిత్యాలను గురించీ ఆయనకు సన్నిహిత పరిచయం వుండేది. ఆయన పరిచయం నా జీవన ఫలకంపైన ఎన్నో విచిత్ర వర్ణాలు పూసింది. ఆ రంగుల కాంతులు క్రమేణా ప్రకాశరూపం అవుతూ నచ్చినవే కాని నిస్తేజం కాలేదు.

నికొలస్‌తో కలిగిన పరిచయం సన్నిహిత మిత్రత్వంలోకి, ఆప్తతలోకి దారి తీసింది. ఈయన జగద్విదితుడు. ఈయనతో ప్రథమ పరిచయం జాబుల ద్వారా ఏర్పడింది. అది క్రమేణ వృద్ధి పొంది నేను కులూ లోయలో వారి నివాసంవరకు వెళ్ళి ఆయన యింట ఆయనతో కలిసి కొంతకాలం వుండటం సంభవించింది. తదుపరి నేను ఇంటికి తిరిగి వచ్చిన పిమ్మట ప్రతి పక్షానికీ ఒక రిజిష్టరు పుస్తకం వచ్చేది రోరిక్ వద్ద నుంచి. అంత దూరం హిమాలయాల నుంచి మామూలు జాబులు చేరవేమోనని ప్రతి జాబూ రిజిష్టరు ద్వారా పంపేవాడు.

రోరిక్ ప్రతిభ బహుముఖం. ఆయన చిత్రాలు రచించే వాడు. కవిత లల్లేవాడు. వ్యాసాలు వ్రాసేవాడు. ప్రపంచంలోని సంస్కృతి సంపదలను యుద్ధదినాల్లో కాపాడటానికై శాంతి సంస్థ నొకదాన్ని సృష్టించి దాని సందర్భంలో చాలా కృషి చేసేవాడు. ఆయన కుంచెలోని రంగు ఎన్నడూ ఎండేది కాదు. ఆయన కలం లోని సిరా ఎన్నడూ ఇంకేదే కాదు.

నికొలస్ రోరిక్ వ్రాసిన గ్రంథాల్లో 'ఆల్టాయ్ హిమాలయ' అనేది సుప్రసిద్ధ మయింది. ఆయన మధ్య ఆసియాలో జరిపిన అన్వేషణల వివరా లన్నీ యీ గ్రంథంలో వున్నవి. రోరిక్ మాతృభాష రష్యన్ అయినప్పటికీ, ఆయనకు ఆంగ్లంలోనూ, పరాసుభాషలోనూ మంచి ప్రవేశం వుండేది. రోరిక్ యొక్క అసలు ఖ్యాతి గొప్ప చిత్రకారుడని. ఆయన చిత్రించిన చిత్రాలు - 1947 లో ఆయన మరణించేనాటికి - దాదాపు అయిదువేల వరకు వుండేనని అంచనా. ఆయన సతి హెలీనా, జ్యేష్ఠ పుత్రుడు జార్జి. రెండవ కుమారుడు స్వెతస్లవు మొదలైన వా రంతా చాలా స్నేహపాత్రులు, ప్రతిభా సంపన్నులు. వీ రందరితో కలిసి ఆ హిమాలయాల్లో సుందరమైన కులూ లోయలో గడపిన గడియలు చిరంతన అనుభూతులు, అమర సంస్మృతులు! నికొలస్ రోరిక్ నాకు బహూకరించిన తన చిత్రాలు ఆయన ప్రేమకు ప్రతిబింబాలు. ఆయన దేహం, చీకటి చాటయిపోయినా ఆయన ఆత్మ మాత్రం అమరజ్యోతై వెలుగుతూనే వుంది.

అది 1944 వ సంవత్సరం మార్చి మాసం. సాయంకాలం అయిదుగంటల ప్రాంతం. మాచర్ల నుంచి నాగార్జున కొండకు వెళ్ళే మార్గంలో లంబాడీలు మజిలీచేసి వున్నారు. మహాపండిత త్రిపిటకాచార్య రాహుల సాంకృత్యాయన ఎద్దులబండిలోనుండి దిగి ఆ లంబాడీలు మాట్లాడుకొనే భాష ఏమిటని అడిగాను. అపభ్రంశ మార్వాడి అయివుంటుందేమో అన్నాను. నేనుకూడా ఆ బండిలోనుండే దిగుతూ, సరే మే ముళ్ళయులం అ లంబాడీ తండా దగ్గర కెళ్ళాం. రాహుల్ సాంకృత్యాయన కొంచెంసేపు ఆ లంబాడీలు మాట్లాడుకోటం శ్రద్ధగా ఆలకించాడు. తరువాత ఆ లంబాడీలతో వాళ్ళ భాషలోనే సంభాషించటం ప్రారంభించాడు. నేను ఆశ్చర్యపోయి, 'మీ కీ లంబాడీ భాష ఎలా తెలుసు?' అన్నాను. దానికి

ఆయన జవాబేమంటే, "వాళ్ళు మాట్లాడే భాష విన్నందువల్ల వాళ్ళ భాష గుజరాత్ రాజపుటానా సరిహద్దుల మీద నాడుకలో వున్న భాషకు దగ్గరగా వున్నట్లు తెలుసుకొన్నాను. ఆ భాషను ఈ లంబాడీలు ఏ విధంగా వాక్యాల్లో అపభ్రంశ పరచి మాట్లాడుతున్నారో గ్రహించాను. అంతటితో నేను కూడా వాళ్ళ అపభ్రంశ పరచిన విధంగానే ఆ భాషను అపభ్రంశపరచి వాళ్ళతో మాట్లాడినాను" ఇదీ ఆయన భాషా విజ్ఞానానికి నిదర్శనం!

చాదాపు భారతదేశపు భాష లన్నీ రాహులకు తెలుసు. ఇవి కాక పార్సీ. పుస్తూ, తిబ్బతీ, నేపాలీ, అరబ్బీ, ఫ్రెంచి, జర్మన్, రష్యన్ మొదలైన భాష లెన్నో ఆయనకు తెలుసు. ఆయన గొప్ప బౌద్ధ పండితుడు. సాహసంగల దేశసంచారి. భారతీయ సంస్కృతి సంతా భౌతిక దృష్టితో సమ్మిళితం చేసి అన్వయించేవాడు. నాగార్జున కొండనుండి మేము తిరిగి వచ్చిన పిమ్మట రాహుల్ రష్యా ప్రయాణానికై సంసిద్ధం కాసాగాడు. ఆ యుద్ధం రోజుల్లో నానా శ్రమలపాలై రష్యాలో తన భార్యా పుత్రుల దగ్గరకు చేరుకోగలిగాడు. తరువాత కొన్ని సంవత్సరాలనరకూ రష్యాలో లెనిన్‌గ్రాడ్ విశ్వవిద్యాలయంలో ప్రాచ్య విద్యాశాఖకు ప్రధానిగా పని చేసి మరల భారతదేశం వచ్చేశాడు. ప్రస్తుతం భారత ప్రభుత్వం తయారు చేయిస్తున్న పారిభాషిక పదకోశాల నిర్మాణానికి ప్రధానిగా వుంటున్నాడు.

బెంగుళూరులో బసవన్ గుడి ప్రాంతంలో డాక్టర్ థామస్ నివాసం. భారతదేశంలో ప్రముఖఫొటోగ్రాఫర్లలో డాక్టర్ థామస్ ఒకడు. ఇంగ్లాండులోని రాయల్ ఫొటోగ్రాఫిక్ సొసైటీకి ఈయన ఫెల్లో. అమెరికన్ ఫొటోగ్రాఫిక్ సొసైటీవాళ్ళు కూడా డాక్టర్ థామస్‌ను ఫెల్లోగా స్వీకరించారు. ప్రపంచంలో ప్రతి మూలా జరిగే ప్రదర్శనాల్లో డాక్టర్ థామస్ తీసిన రసవంతమైన ఫొటోలు

ప్రతి సంవత్సరమూ ప్రదర్శిత మవుతుంటవి. ఈయన తీసిన ఫొటోలన్నీ దాదాపు ప్రకృతి చిత్రాలే – ఈయన నృత్తి అసలు వైద్యం. ఈయన భార్య కూడా వైద్యం చేస్తుంది. వీరు సిరియన్ క్రిష్టియనులు. భార్యా భర్త లిద్దరూ డాక్టర్లు కావటం చాలా ఉపయోగకరంగా ఉన్నది. ఉత్తరదేశంలో చాలా ప్రదేశాల్లో వైద్యవృత్తి చేసి తరువాత బెంగుళూరు వచ్చి స్థిరపడిపోయినారు. క్రిందటి నవంబరులో బెంగుళూరులో అంతర్జాతీయ ఫొటోగ్రాఫిక్ ప్రదర్శనం జరిగినప్పుడు నేను డాక్టర్ థామస్ ఇంట్లోనే కొన్నాళ్ళు అతిథిగా వున్నాను. థామస్ యొక్క ఫొటోగ్రాఫ్ ఎంత రమ్యంగా వుంటుందో ఆయన యొక్క జీవిత విధానం అంతకంటే రమ్యంగా వుంటుంది.

కొందరు స్నేహభావంతో పరిచయమైతే మరికొందరు కొంత వినోదభావంతో పరిచయ మవుతారు. ప్రొఫెసర్ ఓ. సి. గంగూలీ నాతో విరోధమూలంగా పరిచయమైన వారిలో ఒకరు. ఆ రోజుల్లో ప్రొఫెసర్ గంగూలీ కలకత్తా విశ్వ విద్యాలయంలో లలిత కళల శాఖకు ఆచార్యుడు. స్వర్గీయ డాక్టర్ ఆనందకుమార స్వామిని గురించి గంగూలీకి, నాకూ కొన్ని భేదభావాలు జనించడంతో మా ఉభయులకూ పరిచయం ప్రారంభమై క్రమేణ ఆ విరోధ భావాలు స్నేహ భావాలుగా రూపాంతరం చెంది అది అంతరంగిక స్నేహంక్రింద కొచ్చింది. ప్రొఫెసర్ గంగూలీ క్రిందటి శతాబ్దపు దర్పంతో కూడుకొన్న బంగాలీబాబు. ఆ గంభీరమైన లావుపాటి నిడివైన మీసమూ, ఆ పాండిత్యంలో కూడుకొన్న కళ్ళూ చాలా ప్రభావంతంగా వుంటవి.

గంగూలీ అసలు లాయరు. ఆయన ప్రతిభ కళా సమీక్షలో ప్రత్యేకంగా వికసించింది. డాక్టర్ ఆనంద కుమారస్వామి తరువాత భారతీయ శిల్పాన్ని గురించి పరిశోధన చేసిన శిల్ప సమీ

పరప్రాంతీయ పరిచితులు

•

కళాకులలో గంగూలీ ప్రథముడు. గంగూలీ ప్రత్యేకం రాజపుత్ర చిత్రకళను గురించి చాలా పరిశోధనలు చేసి 'రాజపుత్ర చిత్రకళ' అనే ఒక బ్రహ్మాండమైన చిత్రసంపుటాన్ని ప్రకటించాడు. ఇందులోని రంగుబొమ్మలూ, వాటిని గురించి ఆయన వ్రాసిన నిపుల వ్యాఖ్యలూ చాలా అద్భుతంగా వుంటవి. గంగూలీ కొంతకాలం సంగీతానికీ చిత్రకళకూ వున్న సన్నిహిత సంబంధాన్ని గురించి పరిశోధనలు చేసి 'రాగరాణి' అనే ఒక బృహత్తర గ్రంథాన్ని ప్రకటించాడు. ఇవి గాక భారతీయశిల్పం మీద ఈయన ఇంకా కొన్ని పుస్తకాలు వ్రాశాడు. 'రూపం' అనే పేరుతో పది సంవత్సరాలపాటు ఉత్తమ సచిత్ర త్రైమాసిక పత్రిక నొకదాన్ని నడిపి భారతీయ చిత్రకళకూ, మూర్తికళకూ విస్తృత సేవ చేశాడు.

భారతీయ కళా చరిత్రను గురించి గంగూలీ భారతదేశమంతా పర్యటన చేసి ఉపన్యాసా లిచ్చాడు. చీనాదేశం కూడా ఆహ్వానించగా ఈయన చీనా వెళ్ళి అక్కడ విశ్వ విద్యాలయాల్లో భారతీయ శిల్ప సాంప్రదాయాలను గురించి చాలా ప్రసంగాలు గావించాడు. ఈయన భాష భావాన్ని అతిక్రమింప జూస్తుంది. ఈయన భావం భాషను అతిక్రమింప జూస్తుంది. ఈయన శిల్పజ్ఞత వీటి రెంటినీ అతిక్రమింప జూస్తుంది.

గంగూలీ చరిత్రా, పురాతత్వమూ, సాహిత్యమూ వీటిల్లో కూడా మంచి ప్రవేశం గలవాడు. గంగూలీ రచనలన్నీ అంతర్దృష్టీ, రసజ్ఞతా, పరిజ్ఞానమూ గలిగి చాలా అమోఘంగా వుంటవి. ఈయనలో మొగమోటం లేదు. ఎవరినీ ఎదుట భూషీం చడు, చాటున దూషించడు. తను అనదలచిన రెండు మాటలూ ఎంత కటువైన వైనా సరే ముఖమెదుటే అనివేస్తాడు. ఈయన తత్వాన్ని సరిగా అర్థం చేసుకోనివాళ్లు ఈయనను చాలా ద్వేషిస్తారు– అర్థం చేసుకొన్న వాళ్ళు ఈయనను ప్రేమిస్తారు. భారతీయ

రసరేఖలు

శిల్ప పునరాగృతికి అవనీంద్రనాథటాగూర్ కుంచె ద్వారా దోహదం ఇస్తే గంగూలీ కలం ద్వారా ఇచ్చాడు. గంగూలీ యొక్క సంస్కృతి చాలా విస్తృతం. నేటి భారతీయ శిల్ప సమీక్షాకాశంలో గంగూలీ నక్షత్రాల మధ్య చంద్రుడు.

పరిచితులు కొద్ది వారూ, గొప్పవారూ ఇంకెందరో వున్నారు. మానవునకూ మానవునకూ మధ్య వుండే భేదభావాల మంచు తెరను కరిగించి సర్వమానవ సౌభ్రాత్ర దృశ్యాన్ని తేజోవంతం చేయటంలో సాహార్దంతో కూడుకొన్న అంతర్జాతీయ పరిచయాలు సూర్యకిరణాలవంటి వనడంలో అతిశయోక్తి లేదు.

తంద్రా దేవి

ప్రతిభ జన్మతోనే వస్తుంది కొందరికి.
సాధనద్వారా వస్తుంది మరి కొందరికి.

సాధనద్వారా వచ్చినదానికంటె జన్మతోనే వచ్చిన ప్రతిభ ఎక్కువగా ప్రకాశిస్తుంది. జన్మతోవచ్చి, సాధనద్వారా వికసించిన ప్రతిభ అన్నిటికంటె ఎక్కువగా ప్రకాశిస్తుంది.

తంద్రాదేవి అనబడే మాడ్ మెకార్థీ జన్మతోనే ప్రతిభాశాలిని. దానికితోడు క్రమబద్ధ సాధన ఆమె ప్రతిభకు శక్తివంతమైన కాంతుల్ని ప్రసాదించింది. కనుకనే ఆమె తన పదవ ఏటనే లండన్‌లో గొప్ప వాయలిన్ వాదకురాలుగా పేరుగాంచి ఆ చిరుత ప్రాయంలోనే విక్టోరియా రాణీముందు తన వాద్యప్రదర్శనం చేయగలిగింది.

తంద్రాదేవి ఐరిష్ వనిత, సుప్రసిద్ధులైన డాక్టర్ సి.డబ్ల్యూ. మెకార్థీయొక్క కుమార్తె. ఈమె చాల చిన్నతనంలోనే సంగీతంలోనూ ఇంకా ఇతర కళల్లోనూ ప్రజ్ఞ కనుపరచసాగింది. కళల్లో మాత్రమే కాక మానవతకు సంబంధించిన అనేక విషయాల్లో ఈమె ఎంతో ఆసక్తినీ. కేవల భౌతిక సభ్యతమీద అనాసక్తినీ కనపరుస్తూ వచ్చింది.

తన పదవ ఏటనుండే సంగీతంలో అద్భుత ప్రతిభను ప్రదర్శిస్తూ యూరపులోనూ, ఆస్ట్రేలియాలోనూ, అమెరికా సంయుక్త

రాష్ట్రాల్లోనూ తరువాత విరివిగా పర్యటనలుచేసి కళా రంగంలో విఖ్యాతి గడించింది. 1908 లో అప్పటి పాశ్చాత్య సంగీత కచేరీల నుంచి విరమించుకొని తంద్రాదేవి భారతదేశానికి వచ్చి డాక్టరు అనిబిసెంటుకు అతిథిగా వున్నది.

క్రిందటి శతాబ్దపు చివరి భాగంలోనూ, ఈ శతాబ్దపు మొదటి భాగంలోనూ అనేకమంది యూరపియన్ విద్యాధికులు, అందులో ప్రత్యేకంగా విదుషీమణులు భారతీయ సంస్కృతి చేత ఆకర్షింపబడి పరదేశాలనుండి భారతదేశానికి వచ్చి ఇక్కడ భారతీయమైన పేర్లను పెట్టుకొని, భారతీయ ప్రజా సామాన్యంలో కలిసిపోయి, భారతీయ సంస్కృతికీ, భారతీయ సభ్యతకూ ఎంతగానో సేవచేసి తమ భౌతిక దేహాల్నికూడ ఇక్కడే విసర్జించారు. శ్రీమతి తంద్రాదేవి ఈ శ్రేణికి చెందినదే.

తంద్రాదేవికి బాల్యంనుండి భారతదేశంపైన ఏదో ఒక అజ్ఞాత ఆకర్షణ. భారతదేశంలో వుంటూన్న స్వల్పకాలంలోనే తంద్రాదేవి భారతీయ సంగీతాన్ని అభ్యసించి 1911 లో తిరిగి లండన్ వెళ్ళిపోయింది. ఇక్కడ కొంతకాలం ఏకాంత సాధనచేసి భారతీయ సంగీతంలో ఒక స్థితి నందుకొన్నది. ఈ విధంగా స్వయంకృషితో భారతీయ సంగీతంలో ప్రావీణ్యం పొంది మొదటి సారిగా పాశ్చాత్య దేశాల్లో భారతీయ సంగీతాన్ని పరిచయం చేయసాగింది. పాశ్చాత్య దేశాల్లోని విశ్వ విద్యాలయాల్లోనూ, ఇతర కళాకేంద్రాల్లోనూ భారతీయ సంగీతాన్ని గానప్రదర్శనాల ద్వారా, ఉపన్యాసాలద్వారా ప్రచారం చేయసాగింది.

ఆమెయొక్క భారతీయ సంగీతాన్ని విన్న దేశాల్లోని భారతీయులు భారతీయ సంగీతమయొక్క నిజమైన వాణి తంద్రాదేవిలో ప్రత్యక్షమైందని చాలా మెచ్చుకొన్నారు. ఆమె ఉపన్యాసాలూ, గాన ప్రదర్శనాలూ గొప్పగొప్ప ప్రవీణులైన డాక్టరు జాక్స్, సర్ ఆలివర్ లాడ్జ్ మొదలైన వారిచేత అధ్యక్షత వహించబడినవి.

తంద్రా దేవి

మొదటిసారిగా భారతీయ సంగీతాన్ని గురించి కొన్ని ఉపన్యాసాల్ని లండన్‌నుండి తంద్రాదేవే బ్రాడ్‌కాస్టు చేసింది. వీటిని గురించి అక్కడి సుప్రసిద్ధ పత్రికల్లో చాలా ప్రశంసలు ప్రకటితమైనవి.

భారతీయ కళకు ఎంతో సేవచేసిన స్వర్గీయ ఇ. బి. హావెల్ భారతీయ సంగీతానికి తంద్రాదేవి చేసిన సేవలను ప్రశంసిస్తూ ఇలా వ్రాశాడు, "ప్రస్తుతం యూరపులో భారతీయ సంగీతాన్ని ఎరుక పరుస్తున్నవారిలో శ్రీమతి తంద్రాదేవి అద్వితీయ భారతీయ సంగీతాన్ని సక్రమ మార్గంలో అర్థంచేసుకొని అందులో ప్రావీణ్యం సంపాదించిన పాశ్చాత్య వనితల్లో శ్రీమతి తంద్రాదేవి మేటి. సంగీతంలో నవ్యరూపస్రష్టగా అంతులోనూ ప్రత్యేకం భారతీయసంగీత ప్రచారకురాలుగా శ్రీమతి తంద్రాదేవి యొక్క భవిష్యత్తు ఇంతకంటే ఉజ్వలతరం."

ఆమె నిర్మాణ కౌశలంకూడఅమ్మతం. అయిదవ జార్జి అధ్వర్యాన Festival of Remembrance అనే ఒక ఉత్సవాన్ని సృష్టించి తనభర్త అగు జాన్ ఫోల్డ్స్ రచించిన ఒక నాటకాన్ని ఆ ఉత్సవంలో ప్రదర్శింప జేసింది. ఈ ప్రదర్శనంలో పాల్గొన్న నటీనటులూ, గాయకులు, జంత్రనాదకులూ మొత్తం పన్నెండు వందల యాభైమంది అట! ఈ ఉత్సవం ఇంగ్లాండులో ఇప్పుడొక జాతీయ సంప్రదాయంగా నిలిచి పోయింది. ఆమె కల్పనా సౌందర్యానికి ఆమె నిర్మాణ కౌశలం నవశక్తిని ప్రసాదించింది, ఆదర్శవాదం వాస్తవ వాదంతో వియ్యమందింది.

తంద్రాదేవియొక్క కార్యకుశలత కేవలం సంగీతంలోనే పరిమితం కాలేదు. ఇంకా ఎన్నో రంగాలకు విస్తరించింది. చేతి పనులను పునరుద్ధరించే అనేక కేంద్రాల్ని స్థాపించింది. రేడియో ఇంకా బాగా విస్తరించని ఆ రోజుల్లో సామాన్య ప్రజలకు అందుబాటు

లోకి తేవటానికై సంస్కృతికి సంబంధించిన వివిధ కార్యక్రమాలను ఏర్పాటుచేసి నిర్వహించింది. నాటక ప్రదర్శనాలు, వేడుకలు, కవితాగోష్టులు, చేతిపనులు– ప్రదర్శనాలు, ఇలా ఎన్నో !

ఆమె స్వయంగా కవితలుకూడ అనేకం అల్లింది. కొన్ని కవిత్వమయ నాటికల్ని కూడ రచించింది. ఈమె కవితలు కొన్ని 1936 లో "Moderen Review"పత్రికలో వెలువడినవి. తండ్రాదేవి కవయిత్రిగా కూడ చాల పేరు పొందింది. ఐర్లండులో పుట్టిన చాలమంది కవులు తమ కవితల్లో భారతీయ మర్మవాదాన్ని ప్రతిబింబింప జేసేవారు. అదేనిధంగా తండ్రాదేవి కూడ మర్మవాదం (Mysticixsm) తో నిండిన కవితల్నే ఎక్కువగా వ్రాస్తూండేది. పదజాలం ఈ పార్శ్వానికి సంబంధించినట్లుంటవి ఆమె కవితలో.

1939 లో "Poems" అనే తన కవితా సంగ్రహాన్నొక దాన్ని ప్రకటించింది. అప్పటికామె రచించిన కవితల్లోని చాలా భాగం ఈ సంపుటంలో ప్రకటితం చేయబడినవి. ఈ కవితా సంపుటికి డాక్టర్ కజిన్సు చక్కని పరిచయం వ్రాశారు. ఆమె యొక్క ఈ కవితా సంపుటిలోని కొన్ని కవితల శీర్షికలు తెలిపితే చాల వరకు ఆమెయొక్క కవితా ప్రకృతి తెలుస్తుంది. "A Young Woman thinks on Mahadev", "The Holy Body" "Bitter Sweet", "Festival of the Winter Solstiee", "The Birth in the Heart", "The Winding Path", "The Flame Carrier", "Lines on Freedom", "The Poet's House" అని మొదలైన వెన్నో, తండ్రాదేవియొక్క కవితలు చాలవరకు రవీంద్రుని "గీతాంజలి"ని పోలివుంటవి. "The Winding Path" అనే కవిత బాహ్య ప్రకృతిలోని శోభను హృదయంలోకి చొప్పింపచేస్తుంది :—

తండ్రాదేవి

"O Thou who are the winding path.
The mountain top,
The Valley low—
The Curved hill,
The bright rainbow—
Lie on my heart Thou Heart of Snow !"

ఈ కవితలో జపానువారి కవితాశిల్పపు ఛాయలు గోచరిస్తవి. ఇందులో శ్రావ్యంకంటే దృశ్యం ఎక్కువ ప్రస్ఫుటం.

తండ్రాదేవి కొంతకాలానికి భారత దేశానికి తిరిగివచ్చి పంజాబు ప్రాంతంలో నివాసం ఏర్పరచుకొని తనకొడుకు పాట్రిక్ ఫోల్డ్సుతో కలిసి గ్రామీణకళల్ని పునరుద్ధరించే ఉద్యమాన్ని లేవదీసి అందులో కృషిచేయసాగింది. అక్కడనుండి 1937 లో ఆమె తన కొడుకుతోకలిసి కాశ్మీరుకు మకాం ఎత్తి శ్రీనగర్‌లో నివాసం ఏర్పరచింది 'తండ్రాశ్రమం' అనే పేరుతో. ఆమె జీవితంలోని తుదిభాగం చాలావరకు కాశ్మీర్‌లోనే గడిచింది. శ్రీనగర్‌లో వుంటూన్నకాలం ఆమె జీవితంలో చాల విలువైన ఘట్టం అని ఆమె నిశ్వాసం.

ఒకవైపున తాత్త్విక సాధనలో వుంటూనే, కవితాసృష్టిని సాగిస్తూనే, శ్రీమతి తండ్రాదేవి రెండోవైపున దేశంలోని చేత పనుల్నీ, గ్రామీణకళల్ని, అందులో ప్రత్యేకం వీధి నాటకాల్ని, బొమ్మలాటల్నీ పునరుద్ధరించసాగింది. ఇదే సమయాన "Village Theatres" అనే చిన్న పుస్తకాన్ని రచించి ప్రకటించింది. ఈ పుస్తకానికి ఆమె కొడుకు పాట్రిక్ ఫోల్డ్సు బొమ్మలు వేశాడు. నశిస్తున్న ఇలాంటి గ్రామీణకళల్ని అనేకం పైకి లేవదీసింది.

కాశ్మీర్‌లో తయారయే చేనేత ఉన్నిపరిశ్రమకు వేరు దేశాల్లో ఎంతో ప్రచారం ఇచ్చి ఆ పరిశ్రమను చాల పైకి తెచ్చి కాశ్మీర్‌లోని బీదప్రజలకు ఎంతో మహోపకారం, ఎంతో స్వార్థ

సేవ చేసింది. తంద్రాదేవి ఆధునిక సభ్యతలోని కొన్ని లక్షణాల్ని అంగీకరించేదికాదు. ఈ సందర్భంలో "Ten plagues of Modern Civilization" అని కొన్ని వ్యాసాల్ని వ్రాసి తరువాత పుస్తక రూపంలో ప్రకటించింది. ఆధునిక సభ్యతలోని పది వ్యాధుల్ని గురించి ఈమె ప్రకటించిన భావాలు అందరికీ అంగీకారం కాక పోయినప్పటికి, వీటిలో ఎంతగానో వాస్తవం లేకపోలేదు. ఆమె దృష్టిలో ఈ పది వ్యాధులూ నిలాసం, వేగం, స్పర్థా, బాహ్య నటన, పరిమితం చేయటం, నిందూ ఉపవాసం, నేటి విద్యాభ్యాసం అతిమేధ, మతాలూ, సభ్యతా.

భారతదేశానికింతగా సేవచేసిన శ్రీమతి తంద్రాదేవి తన జీవన సంధ్యలో భారతదేశంలోనే చాల దారిద్ర్యానికి లోనై అనేక బాధలకు గురికావలసి వచ్చింది. క్రమేణ ఆమెలో బాహ్య జీవితానికంటె అంతరంగ జీవితం ప్రస్ఫుటం కాజొచ్చింది. బహిర్ముఖంగా ప్రవహించిన ప్రతిభలన్నీ అంతర్ముఖమై దూరాన్ని కాలాన్నీ అతిక్రమించే సాధనలో సమైక్యమై పోయినవి. నేడు తంద్రాదేవి లేదు.

ఆమె మరణం యొక్క చీకట్లు ఆమె జీవన కాంతుల్ని మసక పరచలేదు.

—·—

ఆధునిక శిల్పం - అంతర్జాతీయత

విశ్వసృష్టిలో స్పష్టంగా గోచరించే శాశ్వత సత్యం పరివర్తన. పరివర్తన గతిశీలం. జీవలక్షణం గతిశీలం. కనుక పరివర్తన జీవలక్షణం. ఈ పరివర్తన ఇతర జీవుల్లో కంటె మానవ జీవుల్లో అధికతరం. కారణం, మానవునిలో ఇతర జీవుల్లో కంటె బుద్ధి అనే వస్తు ఒకటి బలంగా పనిచేస్తుంది కనుక. బుద్ధి బాగా పనిచేస్తుందంటే తన కుపకరించేవేమో, అపకరించేవేమో, అనగా ఏది మంచి, ఏది చెడు అనే విషయాల్లో వివేకం కనపఱచి అనుకూల విషయాలను తీసుకోవటం, ప్రతికూలాలను వదలి వేయటం. ఈ విధంగా మానవచరిత్రంతా ఒక పెద్ద పరివర్తన. ఈపరివర్తనే పరిణామ సిద్ధాంతానికి అసలు పంథా.

ఇక మానవ సంస్కృతి ఇన్ని అన్ని మార్పులు చెందిందని చెప్పటానికి వీలులేదు. మానవ సంస్కృతిలో రెండు ప్రధాన వాదాలు - ఆధ్యాత్మిక వాదం, భౌతిక వాదం - అనేక పర్యాయాలు ఒకటికంటె మరొకటి గొప్పదనాన్ని పొందటం మరల రెండవదాని ఆధిక్యంవల్ల అణచబడడం ధారావాహికంగా స్మరణాతీతకాలం నుంచి జరుగుతూనేవుంది. ఈ పరివర్తన శీలమైన మానవసంస్కృతికి ప్రథమలక్షణం శిల్పం. ఈ శిల్పం మానవ జీవితంలోని మార్పుల ననుసరించి మారుతూవస్తుంది. ఒకప్పుడు ఉన్నత శిఖరాల నందుకోటం మరికొంత కాలానికే లోతైన లోయల్లోనికి పతనం అయిపోవటం జరుగుతూ వస్తుంది.

రసరేఖలు

అది మానవుని జీవితం అన్ని దేశాల్లోనూ, కొద్ది మార్పులున్నప్పటికి, అధిక సామ్యాని కలిగివుండేది. అప్పటి మానవుని మీద దేశకాళాల ప్రభావం తక్కువగానే వుండేది. ఎంత దూర దేశాల్లో వున్నప్పటికి వారి జీవన విధానాల్లో ఒక రకమైన సామ్యం ఎక్కువగా గోచరించేది. కారణం, అప్పటివాళ్ళ అవసరాలు చాల తక్కువ. ఏవో కొద్ది ప్రాథమిక అవసరాలు మాత్రమే వుండేవి. ఆ ప్రాథమిక అవసరాలు అన్ని దేశ ఆదిమవాసులకు దాదాపు సమానంగానే వుంటూంటవి. ఎక్కువభాగం ఆహారానికి సంబంధించిన అవసరాలే.

శిల్పం జీవితాన్నుంచి వేరయింది కాదు. కనుక అప్పటి ప్రతి దేశపు శిల్పానికి, సామ్యం వుండేది. ఆదిమ యుగాల శిల్పం అంతర్జాతీయం అనే చెప్పవచ్చు. అసలు శిల్పంయొక్క ఉత్పత్తి అంతర్జాతీయ సామ్యంలో; పెరుగుదల జాతీయ విభేదంలో; పరిణామం మరల అంతర్జాతీయ సామ్యంలోనే. ప్రాగైతిహాసిక కాలమగు ప్రాచీన శిలాయుగంలోను, తరువాతి నవశిలాయుగంలోనూ నిర్మించబడిన గుహావాసుల శిల్పానికి దేశాలు దూరమైనప్పటికి సమీప సామ్యం వున్నది. దాదాపు ఇరవై వేల సంవత్సరాలనాటి యూరపులోని ఆల్టామిరా గుహల్లోని రేఖాచిత్రాలకూ, దాదాపు అదేకాలం నాటి సింగన్‌పుక్, హైషంగాబాద్ ప్రాంతాల గుహల్లోని రేఖాచిత్రాలకు అత్యంత సామ్యం. ఎక్కడి ఐరోపాదేశం, ఎక్కడి భారతదేశం ! ఈ రెంటి ప్రాచీనతమ శిల్పానికి అంత సామ్యమా !

నేడు మనం ప్రాచ్యమనీ పాశ్చాత్యమనీ అనుకొనే ప్రభేదాలు చాల కాలం క్రిందటివరకూ లేవు. యూరపులో పారిశ్రామిక యుగం ప్రారంభం అయినప్పటినుంచీ వచ్చింది ప్రాచ్య పాశ్చాత్య ప్రభేదం అంతా, కాని క్రమేణా నేడు యీ ఖండ భేదాలు నశించి ఖండాంతర ఐక్యత ఏర్పడుతున్నలక్షణాలు జీవితా

నికి సంబంధించిన ప్రతి రంగములోనూ గోచరం అవుతున్నాయి. ఆదిమ మానవుల స్వల్పఅవసరాలతోనిండిన జీవితంలోకూడ గోచరించే సామ్యం నేటి మానవుని బహుళ అవసరాలతో నిండిన జీవితంలో కూడ గోచరిస్తుంది ఇందుకు కారణం భౌతిక విజ్ఞానంవల్ల. కలిగిన వేగవంతమైన వాహన సౌకర్యాలు, ఒక దేశపు వార్తలు మరొకదేశాని కందటానికి వీలైన వార్తాపత్రికలూ, రేడియోలు, సామాన్య మానవునిలో కూడ విద్యయందు కలిగే ఆసక్తి మొదలగు ఆధునిక సాధనాసంపత్తియే.

నేడు ఆధునిక శిల్పం అనబడేది విశ్వజనీనమైంది. ఇది నేటి కాలానికి పాశ్చాత్యదేశం ద్వారా బయటికి వచ్చినప్పటికీ పాశ్చాత్యమని అనే వీలులేదు. ఎందుకంటె ఈ ఆధునికశిల్పంలో సర్వదేశాల యొక్క శతాబ్దాల సాధనంతా అంతర్నిహితమైవుంది. నేటి ముద్రణా యంత్రాలనూ, రైళ్ళనూ, విమానాలనూ పాశ్చాత్యాలని అనజాలం. అవిఅన్ని దేశాలవి, అందరిప్రజలవి. ఆధునిక శిల్పం కూడ వీటివలెనే నేడు అంతర్జాతీయం అయిపోయింది.

నేటి రోజున, కొద్ది ప్రాదేశిక ప్రత్యేక లక్షణా లున్నప్పటికీ, ఆధునిక శిల్పాన్ని - వాస్తుశిల్పం, మూర్తిశిల్పం, చిత్రశిల్పం, అంతర్జాతీయ శిల్పం అని అంగీకరించక తప్పదు. క్రిందటి శతాబ్దంలో పాశ్చాత్య దేశాలనుండి దిగుమతైన శిల్పరీతులను భారత దేశం స్వీకరించక, తన ప్రాచీన కళావైభవం వైపుకు దృష్టి మరల్చింది. సృష్టిమూలక ప్రేరణకొరకు ఆ రోజుల్లో అట్లు చేయటం న్యాయమే అయింది. కారణం, అప్పుడు మన దేశానికి దిగుమతైన శిల్పం దాని జన్మస్థానమైన పాశ్చాత్యదేశాల్లోనే పనికి మాలినదని గ్రహించబడ్డది. అప్పటికి ఆ శిల్పం ఆ దేశాల్లోనే సృష్టిశీలతను కోల్పోయి అనుకరణ శిల్పంగా పరిగణించబడింది. క్రిందటి శతాబ్దపు పాశ్చాత్యశిల్పులు, శిల్పరసికులు ఆ శిల్పాన్ని

మృతప్రాయంగా చూచి, ప్రాచ్య శిల్పరీతుల సమ్మేళనంతో ననవన రూపకల్పనకొరకు సాధనలూ, పరిశోధనలూ చేస్తున్న రోజు లవి. అటువంటి సమయంలో భారతీయులు ఆ మూస్తో రకపు పాశ్చాత్య శిల్పాన్ని తిరస్కరించి తమ ప్రాచీనపద్ధతి నవలంబించటం చాల సహజం. శ్రేయం కూడ.

ఆ భారతదేశమే, నేడు పాశ్చాత్య దేశాలనుంచి బయట పడిన ఆధునిక శిల్పాన్ని స్వీకరించటంలో న్యాయం, శ్రేయం కూడ వున్నది. గతిని కోల్పోయి స్థితిమాత్రంగానే వున్న మన ప్రాచీనశిల్ప సంపద మన శిల్పులకు కొంతకాలమే ప్రేరణ నివ్వ కలుగుతుంది. ప్రాణవంతమైన ప్రేరణను శిల్పి ఎప్పుడైతే పొంద లేడో అప్పు డతని సృష్టి కార్యం అంతా అనుకరణప్రాయంగానూ, అందువల్ల మృతప్రాయంగాను మారుతుంది నేడు భారతీయ శిల్పం అనీ, ఇటలీ శిల్పం అనీ, చీనా శిల్పం అనీ, ఆధునిక శిల్ప సృష్టిని వర్గీకరణచేయలేము, కారణంఆధునిక శిల్పం ఏ ఒక్క దేశ సాంప్రదాయానికి కట్టుబడలేదు.

అసలు మనం దేనైనా తే పాశ్చాత్య శిల్పం అంటున్నా మో అది నిజానికి సాంతం పాశ్చాత్యం కాదు. నేడు మనం జపాను శిల్పం అంటే అచ్చుగా ఏ దేశం శిల్పనిధానంలేకుండా జపానుది గానే వుండలేదు. జపాను శిల్పంపై భారత శిల్ప ప్రభావం బాగా పడివున్నదనే సత్యం నిర్వివాదం. అదేవిధంగా ప్రాచీన పాశ్చాత్య శిల్పం ఈజిప్టు మొదలగు ప్రాచ్యభూముల శిల్ప సాంప్రదాయాలతో ఓతప్రోతం, యూరపులో నవజాగరణ యుగంవరకూ కూడ పాశ్చాత్య శిల్పం అంతా ప్రాచ్య శిల్పంవలె కేవలం కల్పనావాద ప్రధానం. వాస్తవవాదం ఎక్కడా గోచరించదు. బైజంతైన్ శిల్పం కేవలం ధార్మిక విషయాలను సృష్టిస్తుండేది. మధ్యయుగాల వరకూ కూడ పాశ్చాత్య చిత్రశిల్పం ప్రాచ్యపద్ధతివలె కేవల రేఖా

మయం; రేఖల మధ్యస్థలాన్ని మాత్రం రంగుతో నింపేవాళ్ళు. మూడు ఆయతనాల్లో ఆకారాన్ని చూపించటం అప్పటికి లేనే లేదు. దృష్టిక్రమం (Perspective) కానీ, ఛాయాకాంతుల ప్రదర్శన కాని ప్రాచీన పాశ్చాత్య శిల్పంలో లేనేలేవు. విశేషం ఏమంటే మరల ఆధునిక శిల్పంలో కూడ ఇవి లేవు. ఆ రోజుల్లో ప్రాచ్యశిల్పానికీ పాశ్చాత్య శిల్పానికీ విషయవస్తువులో తప్ప నిర్మాణ విధానంలో అంత భేదం వుండేదికాదు.

క్రమేణ మధ్యయుగాల చివరిభాగం నుంచి పాశ్చాత్య శిల్పం వాస్తవవాదం వైపు మొగ్గజొచ్చింది. కాని ప్రాచ్య శిల్పం మాత్రం తన మామూలు సంప్రదాయాన్ని విడవకుండా రా సాగింది. పాశ్చాత్య శిల్పుల వాస్తవవాదం క్రిందటి శతాబ్దం వరకూ బాగా సాగినచ్చింది. కాని కెమెరా యంత్రావిష్కారంతో పాశ్చాత్య శిల్పంలోని వాస్తవవాదానికి దెబ్బతగిలింది. అప్పటి నుండి పాశ్చాత్య శిల్పులు నూతన రూపకల్పనకొరకు మరల ప్రాచ్యశిల్పం శరణుజొచ్చారు. అంతటితో అంతులేని 'ఇజం'లు, ఇంప్రెషనిజం, క్యూబిజం, ఫ్యూచరిజం, సర్రియలిజం, కన్‌స్ట్రక్టివిజం మొదలైనవన్నీ బయలుదేరి నవ్యరూపకల్పనలు చేసినవి. ఈ నూతన పంథాలన్నిటికీ ప్రాచ్యశిల్పమే ప్రేరణ. వీటన్నిటి పరిణామ స్వరూపంగా ఆధునిక విశ్వశిల్పం అనగా అంతర్జాతీయ శిల్పం ఉద్భవించింది. అంతర్జాతీయ శిల్పం అనగానే ఈ అంతర్జాతీయ సామ్యం నిర్మాణవిధానంలోనే కాని వ్యక్తపరచే విషయవస్తువులో కాదని అర్థం. అనేక వ్యక్తులు అనేక రకాల విషయాలను చిత్రించవచ్చు. ఆ విషయాలకు సామ్యం వుండదు. కాని ఆ చిత్రించిన విధానాలలో ఒకరకమైన ఏకత్వం గోచరిస్తే దాన్ని అంతర్జాతీయ సామ్యం అంటాం.

రసదృష్టి

రచనా విధానంలోని భేదాన్నే శిల్పం గుర్తించేది. రచించబడిన విషయవస్తువులోని భేదాన్ని కాదు. రవివర్మ హిందూ దేవతలనూ దేవుళ్ళనూ అనంతంగా చిత్రించాడు తన చిత్రాలలో. కాని శిల్పజ్ఞలోకం ఆ చిత్రాలను భారతీయ చిత్రకళగా గుర్తించక పాశ్చాత్య చిత్రకళ క్రింద గణించారు. ఏలనంటే ఆయన రచనా విధానం పాశ్చాత్యం గనుక. తెలుగు భాషలో షేక్స్‌పియరు జీవితాన్ని గురించి నాటకం వ్రాస్తే అది తెలుగు సాహిత్యమే అవుతుంది కాని ఆంగ్లసాహిత్య మవుతుందా? అదేపిధంగా పోతన మీద ఇంగ్లీషులో ఒక నాటకం వ్రాస్తే అది ఇంగ్లీషు సాహిత్యమే అవుతుంది కాని తెలుగు సాహిత్యం కాదు. అదేమాదిరి శిల్పంలో షలాని సంప్రదాయం అంటే ఆ శిల్పం యొక్క రచనా విధానమే కాని విషయవస్తువు కాదు. ఆధునిక శిల్పం అంతర్జాతీయమైంది అంటే ఆధునిక శిల్పంలోని రచనా విధానం లేక నిర్మాణకౌశలం అంతర్జాతీయమైందని అర్థం. భారతీయులు భారతీయ దృశ్యాలను చిత్రించుకోవచ్చు; చీనావారు చీనా దృశ్యాలను చిత్రించుకోవచ్చు. అమెరికానారు అమెరికా దృశ్యాలను చిత్రించుకోవచ్చు, కాని యీ మూడింటి చిత్రణ విధానంలో కనుక బాగా సాదృశ్యం వుంటే అప్పుడు వీటన్నిటిని అంతర్జాతీయ శిల్పం అంటాం.

ఈ యుగంలో అంతర్జాతీయంగా ఏక భాష ఏక లిపి ప్రపంచానికి అవసరమైనట్లే ఏక శిల్పం కూడ అవసరమైంది. ఏక భాష, ఏక లిపి సరిగా అమల్లోనికి రాలేదుకాని ఏక శిల్పం మాత్రం కొంత వరకు అమల్లో కొచ్చింది. ఈ ఏక శిల్పమే ఆధునికశిల్పం. నేడు సంఘములోనూ; సాహిత్యంలోనూ; రాజకీయ ఆర్థిక విధానాల్లోనూ, కనుపించే ప్రధానభేదం పాత క్రొత్తలనే భేదమేగాని ప్రాచ్యమా పాశ్చాత్యమా అనే భేదంకాదు.

మనం ఆధునిక శిల్పం అని చెప్పుకునేది పాశ్చాత్య దేశాలలోనుండి బయటి ప్రపంచానికి అందించబడినప్పుడు దాన్ని మనం

ప్రాచ్యులం; ఎందుకు స్వీకరించాలి? అది పాశ్చాత్యదేశాలనుండి వచ్చింది కనుక అది పాశ్చాత్య శిల్పమే కాని ప్రాచ్యానికికూడ ప్రాతినిధ్యం వహించే విశ్వశిల్పం ఎందుకు అవుతుంది? దీని సమాధానానికి అసలు ఆధునిక శిల్పం అంటే ఏమిటో తెలుసుకోవాలి. ఒక్క మాటలో ఆధునిక శిల్పం సర్వదేశ శిల్పాల సమ్మిశ్రణం కనుక అన్ని దేశాలకు ప్రాతినిధ్యం వహిస్తుంది

అనేక రాజకీయ ఆక్రమణలవల్లనూ ఇంకా అనేక రాజకీయ వ్యాపారిక కారణాలవల్లా చీనా, జపాను, భారతదేశం మొదలగు ప్రాచ్య దేశాల విలువైన శిల్ప సంపదలు పాశ్చాత్య దేశాల మ్యూజియాలలోకీ, వ్యక్తుల శిల్ప సంగ్రహాలలోకీ వెళ్ళటం తటస్థించింది. దేశ సౌభాగ్యం దృష్ట్యా ఇట్లు జరగటం ఆయా ప్రాచ్యదేశాలకు నష్టమే. కాని యీ నష్టంలోనే కొంత లాభం లేకపోలేదు. ఆ లాభం ఏమంటే, ఇతర దేశాలు ఈ దేశాల యొక్క సంస్కృతి మహోత్కృష్టతను గుర్తించుటయే ఆ శిల్పాలు వలసపోయినందున, ఎవరి శిల్పసంపద వారి దేశంలోనే వుండిపోతే ఒక దేశపు సంస్కృతి యొక్క గొప్పతనాన్ని మరొక దేశం గుర్తించటానికి అంత వీలుండకలిగేదికాదు. ఈ ప్రాచ్యశిల్ప సంపద యొక్క ప్రవాసంవల్ల పాశ్చాత్య విద్వాంసులు, శిల్పులు, శిల్ప సమీక్షకులూ ఆ శిల్పాలను బాగా అధ్యయనంచేసి అందులోని రూపసంప్రదాయాలు తమ నూతన రూపకల్పనకు ఎంత వరకు తోడ్పడుతవా అని ప్రయోగాలు చేసి చూడసాగారు. ఈ ప్రయోగాల పరిణామమే మన ఆధునిక విశ్వశిల్పం!

ఈ ఆధునిక శిల్ప ప్రాభవానికి ప్రత్యేకం జపాను చిత్రకళలు చాల తోడ్పడ్డాయి. క్రిందటి శతాబ్దపు మధ్యభాగంలో జపానుకు పాశ్చాత్యదేశాల సంపర్కం బాగా కలగటం ప్రారంభం అయింది. దాంతో జపాను తన జీవితంలోనూ శిల్పంలోనూ

కూడ పాశ్చాత్య పద్ధతుల నవలంబింపసాగింది. ఈ ప్రథమ వ్యామోహంలో జపానులోని విలువైన చిత్రాలు, వివిధాలైన పనితనంగల పనిముట్లూ, కలర్ ప్రింటులూ మొదలైన శిల్ప సామగ్రినంతా విదేశాలకు ముఖ్యంగా యూరపుకూ, అమెరికాకూ ఎగుమతి చేయసాగారు. పాశ్చాత్య శిల్పులు ప్రథమంలో వీటిని విచిత్ర వస్తువుల క్రింద చూచినా క్రమేణ వీటి ప్రాముఖ్యాన్ని గుర్తించసాగారు.

పాశ్చాత్య శిల్పం యొక్క వాస్తవానుకరణతో విసుగెత్తి అసంతృప్తిచెందిన ఆ శిల్పులు యీ దూర ప్రాచ్యపు శిల్ప సృష్టిలో ఒక నూతన చైతన్యాన్ని దర్శించసాగారు. జపాను కలర్ ప్రింటులు ఒక రకంగా కొంత చౌకరకపు అభిరుచికి చెందినప్పటికీ వాటిలో ఒక ప్రత్యేకత వుంది. అప్పటి పాశ్చాత్య శిల్ప విప్లవ వాదులు ఏదైతే కోరుతున్నారో అది వీరికి వాటిలో గోచరించింది. ఆడంబర శూన్యమైన సాదారూపం; చిత్రం చిత్రంలాగా రెండు ఆయతనాల్లో బల్లపరుపుగా మాత్రమే కనపడటం, చిత్రం వాస్తవ వస్తువులనే భ్రమగొల్పక పోవటం. విశేషమైన రచనాపటిమ, దృష్టిక్రమం (Prespective) లో అసామాన్య పద్ధతులు, ఇవన్నీ కూడ ఆ నూతన మార్గాన్వేషుల హృదయాల నాకర్షించినవి. ఇన్నాళ్ళనుండి ప్రకృతికి అనుకృతినే శిల్పంగా సృష్టిస్తూ అసంతృప్తి చెందిన ఆ పాశ్చాత్య శిల్పులకు ప్రాచ్య శిల్పంలోని యీ విశేష సుగుణాలన్నీ అమృత సందేశాన్ని వినిపించినాయి. చిత్రం చిత్రంలాగే గోచరించాలి కాని వాస్తవ జగత్తువలె గోచరించరాదు అనే సూత్రం ప్రధానమైపోయింది. ప్రాచ్యశిల్పి లెప్పుడూ చిత్రాన్ని చిత్రంలా కనుపించేలాగే చిత్రించేవారు. కాని వాస్తవ రూప భ్రమ నెప్పుడూ కలిగించ చూడలేదు. ప్రాచీన పాశ్చాత్య శిల్పులుకూడ మధ్యయుగాల ఆఖరువరకూ ప్రాచ్యుల పద్ధతి ప్రకారం చిత్రాన్ని చిత్రంలాగే కనపరచారు. ఎటు తిరిగీ యూర

పులో నవజాగరణారంభంనుంచీ చిత్రాన్ని వాస్తవంగా చూపే రచనా పద్ధతు లవలంబించారు అనే సత్యం ఇదివరకే తెల్పబడింది.

ప్రథమంలో ఈ ప్రాచ్యశిల్ప ప్రభావాన్ని తన చిత్రాల్లో కనపరిచింది ప్రసిద్ధ ఐరిష్ - అమెరికన్ చిత్రశిల్పియగు విజలర్. ఇతను చిత్రశిల్పం పారిస్‌లో అభ్యసించాడు. యూరపియన్ శిల్ప చరిత్రలో ఏ ప్రథమ విప్లవోద్యమం వచ్చినా అది ముందు ఫ్రాన్స్ లోనే వచ్చేది. అదేవిధంగా ఆధునిక శిల్పానికి పునాదులు వేసింది కూడ ఫ్రాన్స్‌లోనే. తరువాత అనేక మంది యూరపియన్ చిత్ర శిల్పులు ఈ నూతన విధానాన్ని అనగా ప్రాచ్య ప్రభావాన్ని స్వీకరించి తమ శిల్పసృష్టికి పూనుకొన్నారు.

జాకోబ్ ఎప్‌స్టీన్ నిర్మించే మూర్తి శిల్పంలో భారతీయ ప్రభావం భాగా గోచరిస్తుంది. ఎప్‌స్టీన్ భారతీయశిల్పం మంచి ప్రేరణ పొందటాని కేమాత్రము లజ్జచెందలేదు. ఈ విస్తృత ప్రపంచంలో ఎనకికి నచ్చిన సంప్రదాయాలను వారనలంబించటానికి స్వేచ్ఛవున్నది. ఈ యుగంలో సాంకర్య దోషం జీవితానికి చెందిన ఇతర రంగాల్లో ఏవిధంగా అయితే లేకుండాపోయిందో అదే విధంగా శిల్పంలో కూడ లేకుండ పోయింది. ఈజిప్టు వాస్తుసంప్రదాయ మిశ్రితమైన సౌధాలను అమెరికాలో నిర్మించటం, అమెరికన్ పద్ధతుల మిశ్రమంతో చైనాలో గృహ నిర్మాణం చేయటం, భారతీయ సంప్రదాయాలు పొడసూపే మూర్తి శిల్పాలను బ్రిటిషు శిల్పులు నిర్మించటం, బ్రిటిషు చిత్రపద్ధతిన భారత శిల్పులు చిత్రించటం నేటి యుగంలో పరిపాటి అయిపోయింది. ఈ అన్యోన్య ఆదాన ప్రదాన పద్ధతి 'నసుధైవకుటుంబకం' అనే అంతర్జాతీయ ఐక్య సూత్రానికి దారి తీస్తుందనటంలో సందేహం లేదేమో.

ఆధునిక శిల్పంలో ప్రత్యేకం వాస్తుశిల్పం నేడు ఒక విశ్వజనీనవ్యాప్తిని చెందివుంది. ఆధునిక వాస్తుశిల్పానికి ఒక విశ్వజనీన

ఐక్యత లభించటానికి నేటి నిర్మాణ సామగ్రి ప్రధాన కారణం. సిమెంటు, కంకర, ఇనుము మొదలగు సామగ్రి సౌధనిర్మాణానికి ఉపయోగించటం ఆరంభించినప్పటి నుండి ఎత్తైన ఏటవాలుగల ఇంటికప్పుల స్థానంలో చదరమైన కప్పులు ప్రవేశించినవి. అనవసర అలంకరణంతా నశించి ఒక నిర్ధమైన స్వచ్ఛతో కూడిన విశాల ప్రదేశాలు కనుపించేలాంటి నూతన వాస్తుశిల్పం ప్రపంచం అంతా వ్యాపించింది. ఈ ఆధునిక వాస్తుశిల్పానికి సాంప్రదాయాలతో నిమిత్తములేదు. మానవుని అవసరాలనుబట్టి, నిర్మాణ ప్రదేశంయొక్క పరిసర ప్రకృతి దృశ్యాన్నిబట్టి నిర్మాణ రూపరేఖల్లో లయ తాండవించేట్లు సౌధాన్ని నిర్మించటమే ఇప్పటి వాస్తుశిల్పం యొక్క ప్రాధాన్యం. ఆధునిక వాస్తుశిల్పాన్ని ఫలాని దేశపు వాస్తు అని చెప్పటానికి వీలులేదు. ఇది అన్ని దేశాలకూ సమానమే. నేటి సైన్సును ఇండియన్ సైన్సు, చీనా సైన్సు, అమెరికన్ సైన్సు అని చెప్పటానికి వీలులేదు. అది అన్ని దేశాలకూ ఒకటే. అదేవిధంగా నేటి వాస్తుశిల్పాన్ని కూడ ఫలాని దేశానిదని చెప్పటం కుదరదు. అది అంతర్జాతీయం. ఇదేనిజంగా ఇతర శిల్పాలుకూడ.

లోతుగా ఆలోచిస్తే ఆధునిక శిల్పం ఆధునిక మానవుని ఆశయాలకూ, అభిలాషలకూ, అభిరుచులకూ ప్రతిబింబం మాత్రమే అని తెలియకపోదు. ఈ శతాబ్దం విజ్ఞానిక శతాబ్దం. హేతువాదం దీనికి మూలం. అస్పష్టత్వాన్ని, అగమ్యగోచరాలను ఇప్పటి మానవ సమాజం సహించదు. ప్రతి విషయమూ స్పష్టంగానూ స్వతంత్రంగాను వుండాలి. ఒక మానవుడు మరొక మానవునిపై ప్రభుత్వం చేయటాన్ని ఆధునిక మానవుడు సహించడు. సమాజంలోని ఎక్కువ తక్కువలను ఓర్వడు. ఈ విప్లవ భావాలే రాజకీయ, ఆర్థిక రంగాలలో పెట్టుబడిదారీకి, సామ్రాజ్య వాదానికి వ్యతిరేకంగా సోషలిజాన్ని, ప్రజాస్వామికాన్ని రూపొందించినవి. సాంఘికరంగంలో వర్ణజాతి భేదాలను రూపుమాప ప్రయత్నిస్తు

న్నయి. ఏ సంఘానికా సంఘం మిగతా మానవ సంఘాన్నుండి వేరుకాదనీ అదేవిధంగా ఏ దేశాని కాదేశం మరొక దేశాన్నుండి వేరుకాదనీ గుర్తించినవి. ఈ విప్లవభావాల ఫలితమే ప్రస్తుతం కొద్దిగా కనుపిస్తున్నట్టి, ఇకముందు బాగా కనుపించబోతున్నట్టి విశ్వమానవ సౌభ్రాతృత్వం. ఇది కేవలం ఊహాగానం కాదనే ఆశ.

మానవ సమాజంలో ఉన్నతమైన యీ స్వాతంత్ర్య ప్రీతి, అంతర్జాతీయ ఐక్యతా, సమత్వంపైన ఆసక్తి ఇవన్నీకలసే ఆధునిక శిల్పానికి రూపాన్ని ప్రసాదించినవి.

ఆధునిక భౌతిక విజ్ఞానం జడవాదాన్నుండి విముక్తి చెంది చైతన్య సిద్ధాంతానికే చేరుకున్నది. దీనివలనే నేటి శిల్పంకూడా భౌతిక భారాన్నుండి విముక్తిచెంది నైరూప్య వాదానికి సమీపిస్తున్నది. అనవసర రూప బాహుళ్యాన్ని విసర్జించటం నేటి శిల్పం యొక్క ప్రధాన లక్షణం. పిలైనంత తక్కువరూపంతో పిలైనంత ఎక్కువ రసాన్ని ప్రసాదించటం ఆధునిక శిల్పియొక్క లక్ష్యం. నేటి శిల్పం వాస్తవ వాదాన్ని కేవలం విషయవస్తువులోనే చూపిస్తున్నది, కాని రచనా విధానంలో ప్రదర్శించటంలేదు. అంటే ఆధునిక శిల్పం వాస్తవవాదానికి దూరం అనే తాత్పర్యం. నూరు సంవత్సరాల క్రిందట పాశ్చాత్య చిత్రాలలో గోచరించదు. తెలిసిన వాళ్ళంతా ఈ లక్షణాన్ని శిల్పంలోని పురోభివృద్ధి అనే అంగీకరిస్తున్నారు. ఇది వృద్ధిలక్షణంకాదు. శ్రీణించే లక్షణం అనేవారు కూడ కొందరు లేకపోలేదు.

నేటి రాజకీయ, ఆర్థిక, సాంఘిక, సాంస్కృతిక వ్యవస్థలన్నీ భౌతిక భారంనుండి విముక్తిచెంది ఒక స్వేచ్ఛాపూరిత సామ్య స్థితికి చేరుకోవాలని ప్రయత్నిస్తున్నవి. అంటే ఈ ప్రయత్నం భౌతిక వాదానికంటె ఆధ్యాత్మిక వాదానికే ఎక్కువ సమీపిస్తున్న దేమోనని అనుమానం. అదేవిధంగా ఆధునిక శిల్పం తన్నుతాను

రవ్వలు

జడభారంనుంచి సాధ్యమైనంత తేలిక చేసుకుంటూ నైరూప్య సిద్ధాంతాన్ని అనుసరిస్తూ, దేశ, జాతి, మతవిభేదాలను దాటి ఒక అంతర్జాతీయ ఐక్యసితిని సమీపింపచూస్తున్నది అంటే అది క్రమేణ భౌతిక వాదాన్నుండి తప్పించుకొని ఆధ్యాత్మిక వాదాన్ని సమీపిస్తున్నదేమో. ఆధ్యాత్మిక వాదం అంటే చలనంలేని మృత్ప్రాయంగా గోచరించే జడ పదార్థాలు చైతన్యమయమై, లయతో స్పందించటం అని.

—...—

లామా గోవింద

బుద్ధి జీవులది ఆలోచన.

హృదయజీవులది అనుభూతి.

మొదటిది విశ్లేషనాత్మకం, రెండవది సంశ్లేషనాత్మకం. ఒకటి విడగొట్టి చూస్తుంది; రెండవది కలిపి చూస్తుంది. ఒకటి విజ్ఞానం, పాండిత్యం, హేతువాదం. రెండవది కళ, రససృష్టి, తన్మయత.

సాధారణంగా బుద్ధిజీవి, హృదయజీవి ఒకే వ్యక్తిలో ఇమిడి వుండటం అసంభవం కాకపోయినా అంత సులభం కాదు. కాని ఇది లామా గోవింద జీవితంలో ప్రత్యక్షం.

లామా గోవింద గొప్ప పండితుడు, తర్క శిరోమణి. వీటికి తోడు గొప్ప చిత్రకారుడు, తాత్విక కవి కూడా. ఈ విధంగా ఆయన గొప్ప బుద్ధిజీవి, హృదయజీవి కూడ.

జన్మరీత్యా యూరపియన్. నివాసరీత్యా భారతీయుడు. మత రీత్యా బౌద్ధుడు. స్పానిష్ - అమెరికన్, జర్మన్- ఫ్రెంచ్ మూలాలకు చెందిన కుటుంబంలో జన్మించాడు 1898 లో. జన్మస్థానం పూర్వపు శాక్సోనీ రాజ్యంలో. మాతృభాష జర్మన్. పాండిత్యం సంపాయించింది ప్రాకృత సంస్కృత భాషల్లో.

భాషల్లో ఎంత సృష్టికలవాడో, రేఖల్లో రంగుల్లో అంత సృష్టికలవాడు, జీవితంలో అంత దృష్టికలవాడు. మిగతావాటికంటే లామా గోవింద చిత్రకారుడుగానే ఎక్కువ విఖ్యాతుడు.

రేఖలు

అయితే గోవిందుని జీవితం చిత్రకారుగా ప్రారంభంకాక, తులనాత్మక మతాల అనుశీలకునిగా ప్రారంభమైంది. ప్రపంచంలోని ప్రధాన మతాలను గురించి ఒక గ్రంథం వ్రాయాలని మతాల పరిశోధన చేస్తూ బౌద్ధమతం ద్వారా ఆకర్షించబడి చివరకు బౌద్ధంమీదనే జర్మన్ భాషలో "బౌద్ధమత ప్రధాన భావాలు" అనే గ్రంథం రచించాడు. విచిత్రం ఏమంటే తన గ్రంథం ద్వారా ప్రథమంగా బౌద్ధంలోకి మతాంతరం చెందింది ఆ గ్రంథకర్తయే. ఆ గ్రంథరచన నాటికి ఆయన వయసు పద్దెనిమిది ఏళ్ళు. ఈ గ్రంథం జర్మనీలో మాత్రమేకాక బౌద్ధ ప్రపంచమంతటా చాల ప్రచారంలోకి వచ్చింది. అప్పుడే టోకియోలోని ఇంపీరియల్ యూనివర్సిటీ దాన్ని జపానీభాషలో ప్రకటించింది.

జర్మనీలో ఫ్రీబర్గు యూనివర్సిటీలో తత్వశాస్త్రాధ్యయనం సాగించి ప్రథమ ప్రపంచ యుద్ధం అంతంనుంచి ఇటలీలో స్థిరపడి పురాతత్వం అధ్యయనం సాగించాడు. ఇటలీలో ఆయన నివాసం నేపిల్స్‌కు సమీపంలోని కేప్రీలో. ఈ స్థానం బుద్ధిజీవులకు, కళాజీవులకు మంచి కేంద్రం. ఇక్కడే గోవింద చిత్రకారుడుగా వెలువడింది. ఆయన చిత్ర విద్య స్వయం నిర్మితమే. ఎవరితావునా అభ్యాసం జరగలేదు. కేప్రీలోనే ఆయన ప్రథమ చిత్రప్రదర్శనం జరిగింది.

లామా గోవింద ప్రధానంగా నైసర్గిక చిత్రకారుడు. నైసర్గిక చిత్రాలకు తోడు వాస్తు నిర్మాణ చిత్రాలను కూడ రచించటం వుంది. ఆయన బహుళంగా సంచారం చేసినవాడై నందున తన పర్యటనలో ఖండ ఖండాంతరాల్లో తాను చూచిన స్థలాలనూ, కట్టడాలనూ చిత్రించేవాడు.

గోవింద ప్రధానంగా తన చిత్రాలన్నీ పేస్టల్ మీడియంలోనే రచించాడు. కొద్ది చిత్రాలను నీటి రంగుల్లో కూడా రచించాడు. స్థూలరేఖా చిత్రాల్ని బొగ్గుతో రచిస్తాడు.



లా మా గో వి ం ద

పేస్టల్ చిత్రాలను ధూళి చిత్రాలంటారు. పేస్టల్ ఎండిన రంగు బలపాలు మాత్రమే. వీటిని ఉపయోగించేందుకు నీరుకాని, నూనెకాని, మరే ఇతర ద్రవపదార్థరి కాని అవసరంలేదు. కుంచెతో పనేలేదు. పర్యటనల్లో బాహ్య ప్రదేశాన్నికాని, ఇంకే ఇతర వస్తువుల్నికాని త్వరలో చిత్రించాలంటే ఈ మీడియం చాల సులభం. అయితే ఈ ధూళి చిత్రాలను భద్రపరచటం మాత్రం

కొంత కష్టం. చిత్రానికి ఏకమాత్రం దాపిడి తగిలినా రంగు రాలి పోతుంది; చిత్రం పాడవుతుంది. ఇలాంటిది సంభవించకుండా కొన్ని లేపన పద్ధతులున్నవి కాని చిత్రంపై వాటిని పూస్తే ధూళి చిత్రంలోని సుకుమార నైజగుణం కొంత మాయమౌతుంది. అందులోని స్పర్శనీయత లోపిస్తుంది.

నైసర్గిక చిత్రాలు ప్రధానమైనా, గోవింద ఇతర విధాల చిత్రాలను అనేకం రచించాడు. వీటిలో వాస్తు చిత్రాలూ, బౌద్ధ ఆఖ్యాయికా చిత్రాలూ, నైసూప్య చిత్రాలూ ముఖ్యమైనవి.

ఆయన చిత్రాలను దేశాల రీత్యా విభజించవచ్చు: ఇటలీకి చెందినవి. ఉత్తరాఫ్రికాకు చెందినవి. భారతదేశానికి (సింహళ, బర్మాలతో సహా) చెందినవి. టిబెట్‌కు చెందినవి. టిబెట్‌కు చెందినవాటిలో బౌద్ధ చిత్రాలు కూడ కలిసే వుంటవి.

ఇటలీకి చెందిన చిత్రాల్లో "కేప్రి: మాంట్ సాలేగో". "ప్రమాదాలలోయ". "పాజిటానో నైళదృశ్యం" మొదలైనవి ప్రధానాలు. ఆఫ్రికా చిత్రావళిలో "అగ్ని పర్వతం", "అరబ్బుల ఆలయం", కైరోలో "సంధ్య", "ఇంటి కప్పులపైన అంతిమ సూర్యకిరణాలు" వగైరా. ఇక భారతదేశపు, టిబెట్ దేశపు చిత్రాలు గోవింద కళా సృష్టిలో సర్వ ప్రధానాలు. "తిప్పలూ, తాటిచెట్లూ", "హిమాలయాల్లో హిందూ ఆలయాలు" "ఆల్మోరా దగ్గర లోయ", "రాజగృహాస్థల చిత్రం", "అరణ్య మార్గం" ఇంకా ఇలా ఎన్నో ఎన్నో!

మొదటగా భారతదేశంలో లామా గోవింద చిత్ర ప్రదర్శనం 1934 లో అవనీంద్రనాథ్ టాగోర్ అధ్వర్యాన కలకత్తాలో ఇండియన్ సొసైటీ ఆఫ్ ఓరియంటల్ ఆర్టులో జరిగింది. కళాభిమానులూ, కళా రసికులూ అంతా గోవింద చిత్రకళా ప్రతిభను ఆనందించే అవకాశం లభించింది. అందుమూలాన రవీంద్రుడూ,



మహా సంబుద్ధి

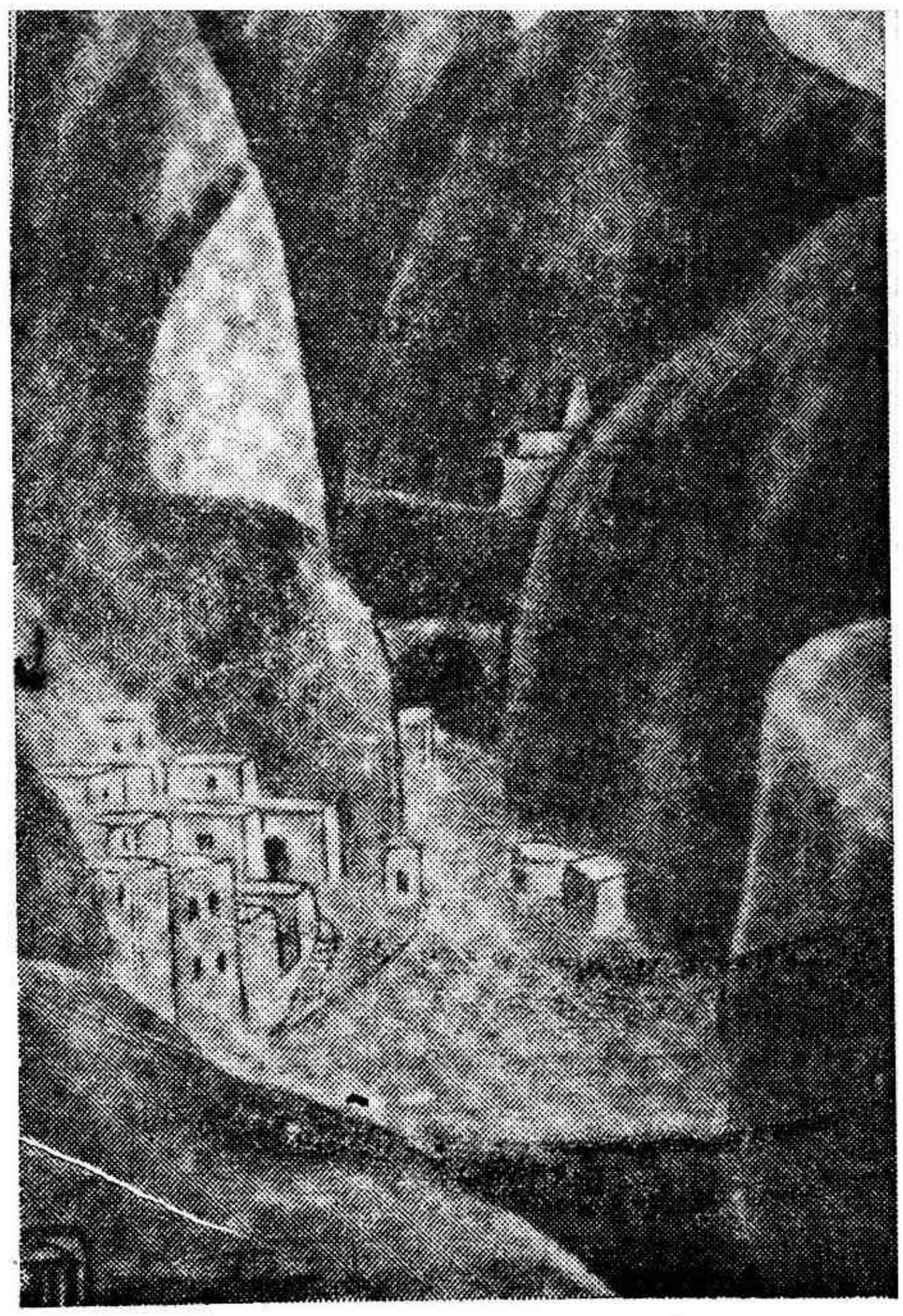
నందలాల్‌బోసూ కూడా ఆయన కళా ప్రతిభను చాలా ప్రశంసించారు. ఈ ప్రశంసలలో రవీంద్రుని వాక్యాలకంటే నందలాల్ బోసు వాక్యాలు ఎంతో రమణీయంగా ఒక కళాఖండంలాగా వున్నవి. నందలాల్ అంటాడు: "నర్తంతోను, గతితోనూ గర్భితమై వున్నా. ఆయన బొమ్మలు సరళీత్వంతో, ప్రశాంతితో కూడుకొన్న వాతావరణాన్ని ప్రదర్శిస్తవి. చెక్కిన శిల్పంలాగా అవి సువిశదంగా వుంటవి; వాస్తు శిల్పంలాగా అవి భావసామ్యాన్ని కలిగివుంటవి."

అటు తరువాత అలహాబాద్, లక్నో, ఢిల్లీ మొదలైన చోట్ల ఆయన ప్రదర్శనాలు తిరిగి చాల ప్రశంసల నందినవి ఆయన వర్ణ విన్యాసం ఆకర్షవంతంగా వుంటుంది. శాంతినికేతనంలో ఆయన కొంతకాలం జర్మన్ భాషకు, చిత్రకళకూ కూడ ఆచార్యుడుగా వున్నాడు. ఈ సమయంలోనే బ్రహ్మచారిగా వున్న గోవింద గృహస్థుగా మారడం జరిగింది. శాంతినికేతనంలో చిత్రకళా విద్యార్థినిగా వుంటున్న ఒక పారసీ అమ్మాయిని వివాహం చేసు కొన్నాడు. ఆమెయే తరువాత "లీ గోతమీ" అనే పేరుతో ప్రతిభాన్విత చిత్రకారిణిగా ప్రఖ్యాతి చెందింది.

ఈ చిత్రకార దంపతు లిద్దరూ కుమాయూ హిమాలయా లలో ఆల్మోరాకు సమీపంలో నివాసం ఏర్పరచుకొని గభీరమైన సాంస్కృతిక సాధనలో నిమగ్నులై వుంటున్నారు. వీ రుభ యులూ అనేకసార్లు అగమ్య మార్గాల ద్వారా పశ్చిమ టిబెట్‌లో ప్రయాణాలు చేసి సుప్రసిద్ధ బౌద్ధమఠం అయిన చపరాంగ్ మొద లైన కొన్ని తావ్రలలోని ప్రాచీన కుడ్య చిత్రాలకు ప్రతికృతులు రచించి తెచ్చారు.

లామా గోవింద శైలి వాస్తవ వాదానికి దాపులో వుంటుంది; లీ గోతమి శైలి కొంత అలంకార చిత్రణకు దాపులో వుంటుంది. ఆమె రచించిన కొన్ని నైసర్గిక చిత్రాలు ఒక ప్రత్యేక లయతో, ఒక కమనీయ రేఖాపాతంతో, ఒక మనోహర వర్ణ మార్దవంతో చాల సుదృశ్యంగా వుంటవి. లామా గోవింద చిత్రాలు గంభీరం, ఆమెవి సుకుమారం.

లామా గోవింద కవి కూడ. ఇంగ్లీషులో కొన్ని విచిత్ర మైన తాత్విక కవితలు రచించాడు. మామూలు కవితా రీతి కంటే వేరుగా ఏనో కొన్ని తాత్విక సత్యాల్ని వ్యక్తపరుస్తాం టవి ఆయన కవితలు సరళభాషలో :



భీకర గిరికందరం

వెనక్కు చూస్తే కబళిస్తుంది మరణం,
ముందుకు చూస్తే కబళిస్తుంది జననం;
లోనికి చూస్తే కబళించదు ఏదీ;
ఆ విధంగా అజేయుడు అవుతాడు పరిపూర్ణంగా.

గ్రంథకర్తగా ఆయన కొన్ని అమూల్యమైన గ్రంథాల్ని రచించాడు. పాలీభాషలోని అభిధమ్మ పిటక మీద ఆధారపడి ఆయన చాలా సంవత్సరాలు బౌద్ధతత్వ శాస్త్రాన్ని గురించి, మనో

విజ్ఞానాన్ని గురించీ పరిశోధనలు జరిపి రచించిన గ్రంథం 1931 లో జర్మనీలోని మ్యూనిక్ నగరంలో ప్రచురించబడింది. "సమ్ యాస్పెక్ట్స్ ఆఫ్ స్తూపా సింబాలిజం" అనేదాన్ని 1936 లో రచించాడు. తరువాత "ది సైకలాజికల్ యాస్పెక్ట్స్ ఆఫ్ ఎర్లీ బుద్ధిజం" అనేది ప్రకటితమైంది. పాట్నా యూనివర్సిటీలో ఇచ్చిన ఉపన్యాసాల సంగ్రహమే ఈ గ్రంథం. ఆయన రచనలలోకల్లా "ఆర్ట్ అండ్ మెడిటేషన్" అనే పుస్తకం పరిమాణంలో చిన్నదైనా, విషయంలో చాల అద్భుతమైన గ్రంథం. తన నైసూప్య చిత్రాన్ని గురించి అలహాబాదులో ఇచ్చిన ఉపన్యాసాలు బొమ్మలతో సహా ఈ పుస్తకరూపం తాల్చినవి.

ఈ పుస్తకంలో ఆయన ప్రారంభం: "కళ, ధ్యానం ఈ రెండూ మానవుని మానసంలోని రెండు సృజనాత్మక స్థితులు. ఈ రెండూ కూడ ఒకే మూలంనుంచి దోహదం పొందుతవి. కాని రెండూ రెండు విభిన్న దిశలలోకి పయనిస్తూన్నట్టు కనుపిస్తవి. కళ ఇంద్రియ గ్రాహ్య జగత్తువైపుకు, ధ్యానం ఇంద్రియ గ్రాహ్యమైన రూప జగత్తును జయించేవైపుకూ, అయితే ఈ ప్రదేశం పైపైది మాత్రమే కాని ఆసలులోది మాత్రం కాదు". ఈవిధంగా ఈ పుస్తకంలో ఆయన ఎన్నో హృదయంగమ సత్యాల్ని వ్యక్త పరిచాడు. "డైమన్-షన్స్ ఆఫ్ కాన్షస్ నెస్" అనే పుస్తకం ఇంకా బౌద్ధ పరావిద్య మీద కొన్ని పుస్తకాలు రచించాడు.

గోవింద చిత్రించిన అసంఖ్యాక నైసర్గిక చిత్రాలు ఆయన రేఖా మాధుని, వర్ణ చాతుర్యాన్ని తెలుపుతవి. ఆయన చిత్రాలలో మైదానాలకంటే కొండలూ, లోయలూ అధికం. అంటే ఆయన చిత్రాలు విస్తీర్ణతను కాక ఎత్తూ లోతునూ ఎక్కువగా చిత్రిస్తవన్నమాట. అందుకే ఆయన చిత్రాలన్నీ దాదాపు నిలువుగానే వుంటవి, అడ్డంగా వుండడం అరుదు. మామూలుగా పాశ్చాత్య దృశ్య చిత్రణం అంతా ఎక్కువ అడ్డంగాను,

ప్రాచ్యదృశ్య చిత్రాలు నిలువుగానూ చిత్రించడం వాడుక.

గోవింద తన చిత్రాలలో అస్పష్ట వాతావరణాన్ని సృష్టించక ప్రతిరూపానికీ నిర్దుష్టమైన అంచుల్ని నిర్మించి సుస్పష్టంగా చూపుతాడు. ఆయన తాను సృష్టించే రూపాలకు రేఖల్ని, వెలుగు నీడల్ని రెంటినీ వాడతాడు. ఆయన పద్ధతి విషయ వస్తువుననుసరించి ఒకోసారి వాస్తవవాదం వైపుకు, మరోసారి కల్పనావాదం వైపుకు ఇంకోసారి రీతిబద్ధతి వైపుకు మొగ్గుతూంటుంది. ఎటు మొగ్గినా రూపపుష్టి, వర్ణకాంతీ సుస్పష్టంగా రక్షించబడుతూనే వుంటవి.

ఆయనకు ఎక్కువగా పసుపు, నారింజ, ఎరుపు, ఊదా మొదలైన వెచ్చని రంగులు ఇష్టం. సాధ్యమైనంతవరకు తన చిత్రాలలో ఆకుపచ్చ రంగును వాడడం తగ్గిస్తాడు. సింహళ ద్వీపానికి చెందిన చిత్రాలలో మాత్రం ఆకుపచ్చరంగుని అధికంగా ప్రయోగించాడు. ఆకుపచ్చ రంగు జీవపరిణామంలోని ప్రాథమికమైన, వికాసం పొందని, సంస్కారం చెందని అభిరుచిని మాత్రమే సూచిస్తుందని ఆయన విశ్వాసం.

గోవింద రచించిన నైరూప్య చిత్రాలు అదో ప్రత్యేకత కలిగి సాంకేతికంగా విశదీకరిస్తేనే కాని బోధపడని పద్ధతిలో, విశ్వసృష్టిలోని అసలైన ఆంతరరూపాన్ని సూచిస్తూ వుంటవి. అలహాబాదు మ్యూజియంలో ఒక ప్రత్యేక మందిరాన్ని 'గోవిందహాల్' అనే పేరుతో ఆయన చిత్రాలకు అంకితం చేశారు. ఇందులో ఆయన నైరూప్య చిత్రాలు చాలా వున్నవి. ఈ మ్యూజియంలోనే 'రోరిక్ హాల్', 'హల్డాక్ హాల్' అని కూడా వున్నవి.

రూపజగత్తును అధిగమించి రూపాతీత జగత్తును అందుకోవాలనే సాధనలో వున్న లామా గోవిందకు రూప సాధన ఏమాత్రం అడ్డు రాలేదు. పైగా, రూపాతీతాన్ని అందుకోడానికి రూపకళ ఎంతో దోహద మిచ్చింది కూడ. రూపం ద్వారా రూపాతీతం.

రసకృత్ - రసవిత్

రసాన్ని సృష్టిస్తారు కొందరు; రసాన్ని ఆనందిస్తారు మరి కొందరు. ఒకరు రసకృత్; రెండోవారు రసవిత్-లేక స్రష్ట, సహృదయుడు.

స్రష్ట కళాఖండాన్ని ఇతర్ల మెప్పుకోసం కాక తన ఆత్మ సంతుష్టికోసమే సృష్టిస్తాడు చాలావరకు. కాని దాన్ని సృష్టించిన తరువాత సమయం గడిచినకొద్ది ఏదో అసంతృప్తిని పొంద సాగుతాడు. ఏదో తీరని ఏకాంత వేదన స్రష్టని బాధించ సాగుతుంది. క్రమేణ మర్చిస్తాడు. తన కళాఖండాన్ని తను మాత్రమే కాక ఇతర్లుకూడ చూచి ఆనందించాలని. అలాంటి పని జరగకపోవటమే అతని అజ్ఞాత వేదనకు కారణం అనికూడ తెలుసు కొంటాడు.

కళాఖండం జన్మించిందే కాని, ఇక అది జీవించాలి. స్రష్ట ద్వారా అది జన్మించింది. ఇక సహృదయులద్వారా అది జీవించాలి. రసకృత్ నిర్మించిన కృతిని రసవిత్ గ్రహించాలి. అందులోని గుణదోషాన్ని రససమీక్ష ద్వారా ప్రత్యక్షపరచాలి. అప్పుడు గాని ఆ కృతికి సార్థకత కలగదు. ఆ కర్తకు సంతుష్టి దొరకదు.

ఒకవేళ రసవిత్ ద్వారా ఆ కళాఖండం వ్యతిరేక అభిప్రాయాల్ని పొందటం సంభవిస్తే అప్పుడు రసకృత్ మానసికావస్థ ఎలా వుంటుంది? అది రసవిత్ యొక్క అర్హత మీద ఆధారపడి

వుంటుంది. స్రష్టదృష్టిలో సహృదయుడు విలువైనవాడయితే అతని అభిప్రాయాల్ని మన్నించి తన కళాఖండంలో నిజంగానే ఏదో లోపం ఉన్నదని నమ్మి ఒక విశ్వమైన నిరుత్సాహంతో నిండిన సంతృప్తిని అయిష్టంగానే స్వీకరించటానికి బాధ్యుడవుతాడు.

అలాకాక, సహృదయుడు స్రష్టదృష్టిలో చాలని వాడు కనుక అయినాడా అంటే, అతని కళా మర్మజ్ఞత అసంపూర్ణమనీ, తన గొప్ప కళాఖండాన్ని అతను గుర్తించే అర్హతనే కలిగుండక పోవటం శోచనీయమనీ, ఏవేవో నమ్మకాల్ని సృష్టించుకొని సహృదయుణ్ణి నిందించటం తన కళాప్రజ్ఞను ప్రశంసించటం జరుగుతుంది. ఇక సహృదయుడు కళాఖండాన్ని ప్రశంసించటం జరిగితే, సహృదయుడి అర్హతను కొలవనవసరం లేకుండానే స్రష్ట ఆ సహృదయుణ్ణి ఎంతో ఎక్కువగా, తన కృతిని సహృదయుడు ప్రశంసించిన దానికంటే కూడ ఎంతో ఎక్కువగా ప్రశంసిస్తాడు, ఉత్సాహం ఉప్పొంగే నిండు హృదయంతో.

ఇది కళా జగత్తులోని ప్రతిశాఖకూ వర్తిస్తుంది. కవితకూ, సంగీతానికీ, అభినయానికీ, చిత్రకళకూ, మూర్తికళకూ, వాస్తు కళకూ ఇంకా ఇతర శ్రామిక కళలకూ అన్నిటికీ- అసలు నిజం చెప్పాలంటే మానవుడు చేసే ప్రతి పనికీ ఇది వర్తిస్తుంది. ఎవరు చేసిన పని బాగుండ లేదంటే వారికి కోపం. బాగున్నదంటే సంతోషం.

కళా సమీక్షకుని ముద్రపడందే కళాకారుని కళాఖండం చెల్లనేరదా? మామూలు ప్రజకూ కళాకారునికీ మధ్య ఈ కళా సమీక్షకుడనే గోడ ఎందుకు అంటూకు కొందకు. వీరిద్దరికీ మధ్య కళాసమీక్షకుడుగోడకాదు, వంతెన. ఆ వంతెన మీదుగనే అవతలి ఒడ్డున వున్న కళాకారుడూ ఇవతలి ఒడ్డున ఉన్న మామూలు ప్రజా ఒకర్ని ఒకరు అందుకొనేది. ఒకవేళ కళాసమీక్షకుణ్ణి

గోడగా తీసుకొన్నా అది మట్టిగోడాకాదు, రాతిగోడాకాదు- అది స్పటికపుగోడ. అవతలివారికీ ఇవతలివారికీ అది గోడ అయినా దృష్టికేమాత్రమూ అడ్డంరాదు. అసలు న్యాయానికి కళాసమీక్షకుడు వంతెన కాని, గోడకాదు.

రసకృత్ అయిన కళాకారునికి ఎన్ని అర్హత లుండాలో రసవిత్ అయిన కళాసమీక్షకునికి అంతకంటే మించిన అర్హత లుండాలి. ఉదాహరణకు చిత్రకళా సమీక్షకుణ్ణి తీసుకొని చూస్తే తెలుస్తుంది. ఆయనకు రంగుల మర్మం తెలియాలి. రేఖల రహస్యం తెలియాలి. రచనా కౌశల్యం తెలియాలి. విషయ వస్తువు లోతు పాతులు తెలియాలి, ఆయా దేశాల చిత్ర సంప్రదాయాలతో పరిచయం వుండాలి. చిత్రకళా చరిత్ర జ్ఞాపకం వుండాలి, రసపరిజ్ఞానం కలిగుండాలి. వీటన్నిటిమీదటా తను స్వయంగా కుంచె పట్టుకొని చిత్రించటంకూడ సాధనచేసి వుంటే ఇక చెప్పేదేముంది- ఎంతో గొప్ప దనం.

ప్రపంచంలోని ప్రఖ్యాత కళాసమీక్షకుల్లో స్వయంగా కుంచె పట్టుకు చిత్రించగల వాము చాల తక్కువమందే వున్నారు. కళాకారుల్లో కళాసమీక్షకత్వం కలిగున్నవారివలె, స్వయంగా చిత్రించలేని కళాసమీక్షకునికి చిత్రాన్ని సమీక్షించే అర్హత వుంటుందా అంటారు.

ఉంటుంది. ఎందుకు వుండదు ? కూరవండటం చేతకానంత మాత్రాన కూర రుచిగా వున్నదీ లేనిదీ తెలుసుకునే శక్తి ఎందుకుండదు ? వండేవారిలో రుచి తెలియని వారుంటారు; రుచి తెలిసే వారిలో వండలేనివారుంటారు. అయితే రెండూ చేతనయినవారూ వుంటారు.

ఒక రసకృతిని సమీక్షించటానికి రసవిత్ రసకృత్ అయి వుండ నవసరంలేదు. రసవిత్‌కు కావలసిన సామగ్రికి లోపంలేకుండా

వుంటేచాలు. కళాకారుడూ, మామూలు ప్రజలూ చూడలేని గుణాల్నీ, దోషాల్నీ కూడ కళాకృతిలో గ్రహించగలడు కళా సమీక్షకుడు. అయితే ఈ కళాసమీక్షకులు వ్యక్తిగత గుణాలకు ఆవలగావుండి కళాఖండం విషయాన్ని గురించే ఆలోచించాలి కాని దాన్ని సృష్టించిన కళాకారుణ్ణి గురించి ఆలోచించకూడదు. తన సమీక్షకులు సాధ్యమైనంతవరకు నిర్మాణాత్మకంగా వుండాలి కాని నిర్మూలనాత్మకంగా వుండకూడదు. దీని అర్థం బాగుండని దాన్ని బాగున్నదనే అబద్ధం పలకమనికాదు, బాగున్నదాన్ని బాగుండలేదనే అబద్ధం పలకవద్దని.

రసకృత్, రసవిత్, ప్రజాసామాన్యమూ కళాపుష్టికి సమానంగా అవసరం. ఇందులో ఎవరులోపించినా కళకుంటిదే అవుతుంది.

ప్రకృతి శిల్పి భగీరథి

ప్రకృతిని పూర్తిగా అనుకరించటం ఉత్తమ శిల్పసృష్టి కాదనేది సత్యమే. అయితే ప్రకృతిని పూర్తిగా నిరాకరించటం కూడ ఉత్తమ శిల్పసృష్టి కాదు. ప్రకృతి అనుకరణ నిరాకరణల సంపూర్ణ సమ్మేళనమే నిజమైన శిల్పసృష్టి. కేవలం బాహ్యాజగత్తునే సర్వంగా భావించి దాని ప్రతిబింబాలనే నిజమైన శిల్పం అనుకోటంలో ఎంత అసంపూర్ణత వుందో, కేవలం అంతర్గగత్తునే సర్వంగా భావించి దాని కల్పనా రూపాన్ని మాత్రమే ఉత్తమ శిల్పం అనుకోవటంలోనూ అంతే అసంపూర్ణత నిండి ఉంది. ఈ అంతర్బహిర్జగత్తుల లయమయే సమ్మేళనమే ఉత్తమ శిల్పసృష్టి. బాహ్య ప్రకృతిపైన ఎంతవరకాధార పడాలో, ఆంతరిక భావాలపైన ఎంత వరకాధారపడాలో శిల్పియొక్క స్వేచ్ఛపైన ఆధారపడి ఉంటుంది. ఇలాంటి స్వేచ్ఛతో, ప్రాణస్పందనంతో నిండిన ప్రకృతి దృశ్యాలను చిత్రిస్తారు శ్రీ భగీరథిగారు.

ఆంధ్ర చిత్రకారుల్లో అసమాన ప్రజ్ఞావంతులున్నారు. కాని వీరిలో కేవలం ప్రకృతి దృశ్యాలనే చిత్రించేది ఒక్క భగీరథి గారు మాత్రమే. అసలు ఆధునిక భారతీయ చిత్రకళలోగాని, ప్రాచీన భారతీయ చిత్రకళలో గాని కేవలం దృశ్యకళకు అంతగా వ్యాప్తి లేదని అంగీకరించాలి. ఆధునిక భారతీయ చిత్రకారుల్లో కొందరు చాల ఉత్తమ ప్రకృతి చిత్రకారులున్నారు, అన్ని రాష్ట్రాల్లోనూ. కాని ప్రాచీన భారతీయ చిత్రకళలో

మాత్రం కేవల ప్రకృతి దృశ్యాలు మాత్రం గోచరించ వనేది సత్యమే.

భగీరథిగారు రంగుల రమ్యకాంతులను ప్రదర్శించటంలో సిద్ధహస్తుడు, పూర్వ దిగంతంలోని ఉషఃకాంతులనూ, పశ్చిమాకా శంలోని సాంధ్యరాగాన్ని సృష్టించటంలో విఖ్యాత పాశ్చాత్య ప్రకృతిశిల్పి యగు టర్నర్‌కు ఏ మాత్రం తీసిపోరు అనటంలో అతి శయోక్తిగాని, ఆంధ్రాభిమానం గానీ ఎంతమాత్రమూ లేవు. హేమంతం లోని అస్పష్ట హిమదృశ్యాలను, శరత్తులోని నిర్మల నీలదృశ్యాలనూ ఒక సరిక్రొత్త రూపంలో చూపుతుంది ఆయన కుంచె. వివిధాకారాల రాళ్ళతోకూడిన కొండల రూపాలు భగీరథి గారి చిత్రాలలో విచిత్రంగా గోచరిస్తయి. ప్రకృతిని చిత్రించబోయే ముందు దృశ్యాన్ని ఏ విధంగా రసదృష్టితో వీక్షించాలో, ఆ వీక్షించిన దృశ్యాన్ని ఏవిధంగా ముందు చిత్తంలో పోతపోయాలో, చివరకు ఆ చిత్తంలోని దృశ్యాన్ని చిత్రంలోనికి ఏవిధంగా రూపాం తరం చేయాలో భగీరథిగారి కొకప్రత్యేక నైపుణ్యంతో తెలుసు.

భగీరథిగారి జననం 1901 లో- అనకాపల్లి దగ్గర మామిడి పాలెంలో. విచిత్రమేమంటే భగీరథిగారి జన్మస్థలం కొండలతోను, పెద్దపెద్ద రాతిబండల తోనూ నిండివున్న ప్రదేశం, ఆరాతి బండ లనూ, ఆ కొండలనూ చిత్రించటంలో భగీరథిగారు అసమాన ప్రజ్ఞావంతులైనారు. భగీరథిగారు జన్మించిన సమయం సంజకెంజా యలతో పెలుగుతున్న సాయం సమయము. అలాంటి సంజకెంజా యలను భగీరథిగారు విశేష నైపుణ్యంతో చిత్రిస్తారు. పుట్టిన పరి సరాల వంటి శిల్పిగా తయారుకావటం తమాషా అయిన సమన్వ యమే. వికసితం కాని శిశుచైతన్యంమీద పరిసరాల ప్రభావం ఏ విధంగా పనిచేస్తుందో మనోవైజ్ఞానికులకే ఎరుక.

రసరేఖలు

బాల్యం నుండీ భగీరథిగారి లేతహృదయం ప్రకృతిలోని ఆనందమయ దృశ్యాలను చూచి పొంగిపోతూ ఉండేది. కవి నర్తన ప్రకృతి సౌందర్యంలో లీనమైపోయినట్లే శిల్పి భగీరథికూడ ప్రకృతి దృశ్యాలతో తాదాత్మ్యం పొందేవాడు. ఉదయపు మంచు తెరలో గుండా దూరాన అస్పష్టంగా గోచరించే ఒక పర్వతశిఖరమో, తొలకరి సంజవేళల్లో పశ్చిమో త్తరా కాశంలో తేలివచ్చే ఒక మేఘఖండమో, ఘనీభవించే చీకటిలో ఛాయామూర్తిలాగా దూరాన నిలచివున్న ఏ తాడిచెట్లో, సెలయేటి తీరాన గాలికి వూగే ఏ గడ్డిమొక్కో, వెన్నెల రాత్రిలో వృక్షాలులేని ఏ ఏడారిలోని అనంత దిగంతమో భగీరథిగారి కిశోర హృదయాన్నెప్పుడూ రసాప్లుతం చేస్తూనేవుండేది.

ఏదో కొంత ప్రాథమిక సాధన జరిగిపోయిన తదుపరి భగీరథిగారు బొంబాయివెళ్ళి అచ్చటి శిల్పవిద్యాలయంలో కొంతకాలం శిల్పసాధన సాగించి అనారోగ్య కారణం వల్ల అచ్చటి విద్యాభ్యాసాన్ని అసంపూర్ణంగానే వదిలివేసి, ఇంటికి తిరిగివచ్చి స్వయం కృషితోనే చిత్రసాధన చేయసాగారు. ప్రథమంలో భగీరథిగారు ప్రకృతి చిత్రాలనేకాక మానవుల రూపపటాలను కూడ తైల వర్ణాల్లో చిత్రించేవారు. కాని క్రమేణా వీరి అభిరుచి కేవల ప్రకృతి చిత్రాలవైపుకే వంగినందున రూప పటాలను వ్రాయటం మానివైచి కేవల ప్రకృతి ఆరాధకులుగా మారిపోయినారు.

1934లో ప్రత్యేకముగా కానవాసు పైన రెండు పెద్ద తైలచిత్రాలను 'చంద్రోదయం' 'సూర్యోదయం' అనే వాటిని పూర్తిచేసి హైదరాబాదులో ప్రదర్శించగా వాటిని అచ్చటి ప్రసిద్ధ చిత్ర సంగ్రాహకుడగు రాజా రాయురాయన్ గారు కొనియుండిరి. ఇంకా అప్పుడప్పుడు వీరు మరికొన్ని తైల చిత్రాలను తయారు చేశారు. కాని వీరి అభిమానంనీటిరంగులపైనే ఎక్కువ. అందువల్ల వీరి చిత్రాలన్నీ దాదాపు నీటిరంగులవి అనే చెప్పాలి. స్వచ్ఛ

ప్రకృతి శిల్పి భగీరథి

మైన సూర్యకాంతియుతమైన మన దేశంలోని వాతావరణం స్పష్టంగానూ, జ్యోతిర్మయంగానూ చిత్రితం కావాలంటే ఉజ్వలమైన నీటిరంగులు ఉపయోగ పడినంతగా తైలవర్ణాలు ఉపయోగ పడవు.

౧౯౩౭ లో వీరు జయపురంలో ఉండి కొన్ని ఉత్తమమైన ప్రకృతి దృశ్యాలను చిత్రించారు. ఇవన్నీ విజయనగర మహారాణీ సంగ్రహించి భగీరథిగారిని గౌరవించినది. భగీరథిగారిని ప్రోత్సహించినదీ, గౌరవించినదీ అంతా రాజులూ, రాణీలూ, గవర్నర్లూ, గవర్నరు సతీమణులూ, మాత్రమే అయినప్పటికీ భగీరథిగారు ధనవంతులుగా మారలేక పోయినారు. ఇది వారిలోని ఒకమహోన్నత సుగుణం. వారి హృదయం ఎల్లప్పుడూ సామాన్య ప్రజలపైనే గాఢాభిమానంతో ఉంటుంది.

భగీరథిగారు ౧౯౩౮ లో తిరువాన్‌కూరు పర్యటన సాగించి అచ్చటి మధుమయ ప్రకృతిని సుందర చిత్రాలలో లిఖించారు. ఆ సమయంలో వీరి చిత్రప్రదర్శనంకూడ అచ్చట జరిగింది. రాజపరివారం వీరి కొన్ని చిత్రాలను తీసుకొని గౌరవించారు. భగీరథిగారి చిత్రాలు అనేక పత్రికాలను కూడ పొందినవి కొన్ని ప్రదర్శనాలలో.

భగీరథిగారి ప్రకృతి చిత్రాలకు ఒక ప్రత్యేకత ఉండటానికి కారణం వారి వాస్తవ జగత్తుకావలగా చూచే రసమయ కవి హృదయమే. ఈ హృదయమే సత్తాకు తోడు భగీరథిగారికి రంగుల మర్మంలో బాగా అనుభవం ఉన్నది. రెండు వ్యతిరేక వర్ణాలను సమన్వయ పరచటంలో వీరి కౌశలం ప్రత్యేకంగా గోచరమవుతుంది. వీరి వర్ణవిన్యాసం జంత్రసంగీతం లాగా మానసిక ప్రకంపనలను రేకెత్తిస్తుంది దర్శకుని హృదయంలో. వీరి రంగుల సొంపు హృదయానికెంత రసతరంగాలను చేకూరుస్తుందో కంటికి కూడ అంత హాయిని ఇస్తుంది.

రసరేఖలు

భగీరథిగారి పాపికొండల దృశ్యాలు ప్రఖ్యాత శిల్పులగు రోరిక్ గారి హిమాలయ దృశ్యాలవలె గోచరిస్తవి. ఈ ఉభయులకూ రూపాన్ని సృష్టించటంలో చాల ప్రభేదం వున్నప్పటికీ రంగులను చిత్రించటంలో మాత్రం చాల ఐక్యం గోచరిస్తుంది. అయితే రోరిక్ జన్మతః పాశ్చాత్యుడైనందున ప్రాచ్య సంప్రదాయాలను ఎక్కువగా తన చిత్రాల్లో ప్రదర్శిస్తాడు. అందుకు విరుద్ధంగా భగీరథిగారు ప్రాచ్యులయినందున తమ చిత్రాల్లో పాశ్చాత్య పద్ధతులను ఎక్కువగా ప్రదర్శిస్తారు. ఇది సహజంకూడా. వ్యతిరేకతలలోనే ఉంది విచిత్రం.

భగీరథిగారి ప్రకృతి చిత్రాలు పాశ్చాత్య శైలి ననుసరించే ఉంటవి అనే యదార్థాన్ని స్వీకరించకపోతే అదొక అంధ దేశాభిమానం అనాలసి వుంటుంది. వీరి చిత్రణ పాశ్చాత్య శైలిలో ఉంటుంది అన్నంతమాత్రం చేత పేరి ప్రతిభకు ఏవిధమైన అల్పత్వాన్ని కాని, విదేశీ వ్యామోహాన్ని కాని అంటకట్టాల్సిన అవసరం కూడ గోచరించదు. శిల్పియొక్క సృజనశీలత తన స్వంత ప్రేరణమీదనే ఆధారపడి ఉంటుంది కాని, అది విదేశీ, ఇది స్వదేశీ అనే జాతీయాభిమానాలపైన ఆధారపడి ఉండదు. అదీ కాక యీ నవయుగంలో శిల్పక్షేత్రంలోనూ జీవన క్షేత్రంలోనూ కూడ స్వదేశీ విదేశీ అనే వాటికి క్రమేణా తారతమ్యం అంతరించి ఒక ఏకజగత్తుగా పరిణమిస్తుంది. నేడు మనం భారతీయ కళ అనేదానిలో కూడ భారతీయత్వం పేరుకు మాత్రమే గోచరిస్తుంది. శిల్పి తన ఇష్టం వచ్చిన పద్ధతిలో సృష్టిని సాగించుకొనే స్వేచ్ఛకలిగి ఉంటాడు.

భగీరథిగారు పెద్దపెద్ద చిత్రాలను వేసినంత ప్రావీణ్యంతోనే చాల చిన్న చిన్న చిత్రాలను, కార్డుసైజులో సగం మాత్రమే వుండే చిత్రాలను కూడ చిత్రిస్తారు. ఈ చిన్ని ప్రకృతి

ప్రకృతి శిల్పి భగీరథి

చిత్రాలు రంగులతో మిరుమిట్లు గొల్పుతూ మణిదీపాలవలె ప్రకాశిస్తుంటవి. వీటిని రంగుల భావగీతాలనవచ్చు.

భగీరథిగారి కొన్ని చిత్రాలు : "సుఖమయ ప్రభాతం", "సాంధ్యరాగం", "కొండలూ గుట్టలూ", "మంచులోని లోయ" "అనసానం", "మిత్రులు", "ఒక మంచుశిఖర", "ఆరణ్య పర్వతం", "మాడుగుల మార్గంలో", "సూదికొండవద్ద", "అస్తమయ కాంతి", మొదలయినవి. ప్రాతఃకాలీన హిమదృశ్యాలనూ, ఆవలగా అస్పష్టంగా ఛాయారూపాలుగా గోచరించే వస్తు సముదాయాన్నీ చాలా బాగా చిత్రిస్తారు. "మంచులోని లోయ" అనే చిత్రంలో మంచుతోనిండిన అస్పష్ట నీల భూసరవర్ణం మృదువుగానూ స్పర్శసుఖం ఇస్తున్నట్లూ కనిపిస్తుంది.

భగీరథిగారి చిత్రాల్లో వాస్తవ చిత్రణకు తోడు వ్యంజన (Suggestion) కూడ గోచరిస్తుంది. ఈ వ్యంజన చిత్రంలోని భావాన్ని ఇనుమడింప చేస్తుంది. "అనసానం" అనే చిత్రంలో సూర్యాస్తమయం అయిపోయింది. తరువాత పశ్చిమాకాశంలో వెలిగే రక్తకాంతి వుంటుంది. సమ్ముఖభాగంలో ఒక ఎండిపోయిన చెట్టు పడిపోయి వుంటుంది. సూర్యాస్తమయం చెట్టుయొక్క అవసానాన్నీ, పడిపోయిన చెట్టు సూర్యుని అనసానాన్ని బలపరుస్తాయి. అందువల్ల భగీరథిగారి ప్రకృతి దృశ్యాలు కేవలం మూగదృశ్యాలు మాత్రమేకాక భావమాధుర్యంలో సజీవమై ఉంటాయి. అయితే ఆధునిక చిత్రకళలో భావవ్యక్తీకరణకంటె రూప ప్రస్ఫుటత్వానికే అధిక మూల్యం. అయినప్పటికీ భగీరథిగారి వ్యంజన ఆయన రూప కల్పనకు ఏమాత్రమూ అడ్డురాదు.

ప్రకృతి శిల్పికీ దేశాటనకూ అవినాభావ సంబంధం. వివిధ దేశాలూ తిరిగి అందలి రమ్యమైన ప్రకృతిని తిలకిస్తుంటేనే కాని ప్రకృతి శిల్పి హృదయంలో వినూత్న చిత్రకల్పనకు ప్రేరణ లభిం

చదు. భగీరథిగారు ఇంతవరకు దక్షిణాపథంలోని సకల నైసర్గిక ప్రదేశాలనూ దర్శించి చిత్రించారు కాని, వింధ్యప్రదేశాన్నీ, హిమాచల ప్రాంతాలనూ దర్శించే అవకాశాన్ని కలిగియుండలేదు. ఒక పర్యాయం హిమాలయాల్లో పర్యటన సాగించి అనేక సుందర హిమాలయ దృశ్యాలను చిత్రించాలనే ప్రయత్నంలో వున్నారు భగీరథిగారు.

భగీరథిగారి శిల్పం ద్రాక్షాపాకమేకాని, వీరి జీవితం మాత్రం నారికేళపాకం. వీరి చిత్రాలను అనందించినంత త్వరగా వీరి జీవితాన్ని ఆనందించలేం. వీరి నిజమైన రసమయ వ్యక్తిత్వం కొంత ఆలస్యంగా కాని గ్రహించలేం, లలితకళా జీవులకుండే బాహ్య సౌకుమార్యంగాని, ముఖ ముద్రలుగాని, ఆ వ్యక్తిగత లాలిత్యం గాని భగీరథిగారి విగ్రహంలో మనకు గోచరించదు. ఇటువంటి సున్నితంగా వుండని వ్యక్తిలో ఇంత రంగుల ఇంద్రజాలాన్ని సృష్టించగల రసహృదయం ఇమిడి ఉన్నది అంటే ప్రథమంలో ఎవరూ నమ్మజాలరు. కాని భగీరథిగారితో పరిచయం సన్నిహితమైన కొలదీ వీరి అసలు వ్యక్తిత్వం లలితాతిలలితంగా గోచరించ సాగుతుంది. అప్పుడు అనుకుంటాం ఇటువంటి సుందర వ్యక్తిత్వం కలవారు కనుకనే అటువంటి సుందరతమ చిత్రాలను సృష్టించ గలుగుతున్నారని.

భారతదేశపు కొద్దిమంది ప్రకృతి శిల్పులలో భగీరథి గారొకరయి నందుకు ఆంధ్రదేశం గర్విస్తుంది. వీరి ప్రకృతి చిత్రాలు ఆంధ్రదేశపు నైసర్గిక దృశ్యాలను మిగతా ప్రపంచానికి చూపటంలో విజయవంతాలవుతాయి అనటంలో సందేహం లేదు.

పదచిత్రాలు

కొండలూ, కొండల క్రింద లోయలూ, లోయల కావల కొండలూ. సూర్యుడుదయించాడు. లోయలన్నీ పొగ మంచుతో నిండివున్నయి. సూర్యకాంతి పడని మంచు తెరల్లో గుండా దూరపు కొండలు లేతధూసరవర్ణంలో స్వప్నలోకంలోని ఛాయా రూపాలుగా గోచరిస్తూన్నయి. సూర్యకాంతి పడిన మంచు తెరలు లేతధూమ్రవర్ణాన్ని తాల్చినయి.

వాగు వొడ్డున ఏకాంతంగా పూగుతూంది పూచిన రెల్లు పొద. పైన మేఘాలులేని శరత్కాలపు నీలాకాశం. క్రింద బుర దలు విరిగిన నీలజలాల స్రవంతి. పైన నీలం, క్రింద నీలం, మధ్యలో రెల్లుపూల తెల్లదనం.

సూర్యుడస్తమిస్తున్నాడు పశ్చిమాకాశంలోని పగిలిన మబ్బుల్లో. పశ్చిమ దిగంతం రక్తరాగంతో వెలుగుతూంది. చెట్ల చివరలూ, ఇళ్ళ గప్పాలూ, చెట్ల చివరల మీది తెల్ల కొంగలూ, ఇళ్ళ కప్పుల మీది బొల్లి పావురాలూ ఎర్రబారినయి. ఒక నల్ల కాకి పశ్చిమంగా ఎగిరిపోతూంది.

నిశీథం- పైన కారుమేఘాలతో క్రమ్మివుంది తారామయ ఆకాశం. తారలకాంతి మేఘాల నలుపులో లీనమైపోయింది. క్రింద బురదనేటి నది కెరటాలు లేపుతూంది. అన్ని దిక్కులా నీరవం, నిస్తబ్ధం. దూరాన పడవలో సన్నని మిణుగు మిణుగు దీపం.

మిట్ట మధ్యాహ్నం- ఎటు చూచినా ఎడారి. దూరాన ఎండమావులు. మధ్యాహ్నపు ఎండలో ఎడారి ఇసుక స్వర్ణ కాంతుల్ని విరజిమ్ముతూంది. ఒకచోట ఇసుకలో చిన్న నీటి జాలు. ఆ నీటి జాలులో ఒకే ఒక తుంగ మొక్క పొడుగ్గా పెరిగి వంగివుంది. దాని చివరన పూత. ఆ పూత మీద వచ్చి వాలిం దొక పచ్చని గొల్లభామ.

ముళ్ళ పొదలు- మధ్యలో ఎండిన గడ్డితో నిండిన గతుకు ప్రదేశం. అప్పుడే చర్మం నలవబడ్డ పశు కళేబరం. తొడల మాంసం తీయబడి ఎముకలు బయటపడివున్నాయి. కళేబరం అంతా అక్కడక్కడ పచ్చినెత్తురు బొట్లతో కుంకుమ రంగులో వుంది. కాళ్ళ దగ్గర కుక్క లాగుతూంది. మెడ దగ్గర రాబందు పొడుస్తూంది. గద్ద ఒకటి నోటిలో ఎర్రనిమాంసపు కండతో మేఘాల వైపుకు ఎగిరిపోతూంది.

చెరువుగట్టున ముసలి మర్రిచెట్టు. చెట్టు మొదట పెద్ద పుట్ట. పుట్టకు పసుపు కుంకుమ బొట్లు. చెరువులోని నీళ్ళు పసుపుతో పరి పూర్ణం. చెరువుకు కట్టిన మెట్లు చాలచోట్ల ఊడిపోయివున్నాయి. చెట్టు కొమ్మలు చాలా విరిగిపోయివున్నాయి. కొమ్మల ఆకులు చాలా పగిలిపోయి వున్నాయి. చెట్టు క్రిందకు చెరువు నిక్కించుకొని అతి దీనముఖంతో ఒక ముసలి కుంటి గాడిద వచ్చి నిలుచుంది. చెట్టునుంచి పండిన మర్రి ఆకు పసుపు నీళ్ళలోకి రాలింది.

చీకటిగది. గదిలో తూర్పుదిశగా దక్షిణపు మూల ఒక ప్రక్క పగిలిన కుండ బోర్లించబడి దాని మీద మట్టి ప్రమిదలో సన్నని దీపం వెలుగుతూ ఆరిపోతూ వుంది. గదిలోని ప్రతి వస్తువు మీదా వెలుగు నీడల క్రీడ, వెలుగు భాగం తక్కువ, నీడ భాగం ఎక్కువ. దీపం దగ్గరగా పొత్తిడిగుడ్డల కుక్కిమంచంలో సన్నిపాతం క్రమ్మిన బాలింత. ఆమె ఎడమచేతి నాడి మరో వ్యక్తియొక్క కుడిచేతిలో వుంది. దీపం రెండుసార్లు రెపరెపలాడి

ఆరిపోయింది. కుడిచేతిలోని ఎడమచేయి క్రిందికి జారిపోయింది. బయట కాకులు అరవసాగినయి.

నిశ్శాలమైన పచ్చికబయలు. అంచులో దగ్గర దగ్గరగా తుమ్మచెట్లు. దూరాన దిగంతప్రాంతంలో పర్వతపంక్తి నీలంగా గోచరిస్తూంది. పచ్చికబయలులో చెట్ల నీడలు పడినచోట్ల గడ్డి ముదురు ఆకుపచ్చలోనూ, ఎండపడినచోట్ల లేత ఆకుపచ్చలోనూ కనిపిస్తూంది. వాయువ్యంనుంచి ఆగ్నేయంగా ఒక వాగు ప్రవహిస్తూంది. కొంచెం దూరంలో వాగు వొడ్డున తుమ్మచెట్టుకు ఆరేసిన కాషాయవస్త్రం ఊడి క్రింద పూచిన తంగేడు చెట్ల మీదకు వాలింది.

తెల్లమబ్బుల ఆకాశాని కడ్డంగా నీలభూసరవర్ణంలో పొగ లేస్తూంది. పొగ కావలగా వున్న అరణ్యంలోని వివిధ వృక్షాలూ తమ స్వంత రంగుల్నీ రూపాల్నీ కోల్పోయి ఒకే రూపంలో నీలభూసరవర్ణాన్ని తాల్చినయి. గొర్రెలగుంపొకటి అరణ్యంవైపు నుంచి పొగను చీల్చుకొని ముందుకు వస్తూంది. మబ్బుల చాటునుంచి సూర్యుడొక్కసారి తొంగి చూచాడు. గొర్రెల బొచ్చు బంగారు రంగుతో మిల మిల మెరిసింది.

ఊరిబయట పాడుబడ్డ దేవాలయం వెనక ఒక మురికి నీటి బురదగుంట. రకరకాల పురుగులూ అందులో లుకలుక లాడుతూన్నయి. దాని ఒడ్డున చిన్న చిన్న ఎముక ముక్కలు ఎండినవీ ఎండనివీ కూడ అక్కడక్కడ పడివున్నయి. ఆ ఎముకల దగ్గర ఒక పచ్చని పెద్ద కప్ప గిలగిల కొట్టుకొంటూంది. ఆ పచ్చ కప్ప నోట్లో క్రింగుడుపడని వక మిడత, ఆ పచ్చ కప్ప పొట్టలోకి ఒక పసుపూ నలుపూ మచ్చల పాము తల దూర్చి వుంది. కప్పపొట్ట నుంచి ఒకటి రెండు పేగులు బయటికి జారి వున్నాయి.

అస్తంగత సూర్యకిరణాలు ఉత్తుంగ హిమశృంగాలపై పడినయి. హిమశృంగాలు స్వర్ణకాంతుల్లోకి రూపాంతరం చెందినయి.

శృంగాలపై నున్న ఆకాశం ఇంకా నీలమణిలాగా ప్రకాశిస్తూంది. సాంధ్యరాగ సౌందర్యంలో హిమశృంగాల రంగులు రకరకాలుగా మారిపోతున్నాయి. పసుపు, నారింజ, సిందూర. ఊదా, నీలం, ఆకుపచ్చ రంగులు తమ ఇంద్రజాలాన్ని ప్రదర్శిస్తూన్నయి. ఇంతలో ఒక మంచు తెర వాటికి అస్పష్టంగా అడ్డం వచ్చింది.

ఎత్తుగా పెరిగిన వెదురుపొద. ఆకంతా రాలిపోయి అస్థి పంజరం బయటపడివుంది. కణుపులకు చిలవలూ, చిలవలకు పలవలూ వేసి కోణాలుతేలి వుంది. శీతాకాలపు సూర్యోదయం ఇంకా కాలేదు. పూర్వగగన మంతా సిందూరం పూయబడి వుంది. ఆకులు లేని వెదురుపొద సందుల్లోంచి పూర్వగగనం రక్తాభణ కాంతుల్లో దేదీప్యంగా వెలుగుతూంది. వెదురు చివరలు ఆనందంతో తలలూపుతున్నాయి.

విశాలమైన నది ప్రవహిస్తూంది. తెల్లని తెరచాప నెత్తుకొని పడవొకటి ప్రవాహాని కెదురుగా పయనిస్తూంది. తూర్పుగా నీటి మబ్బులు ఆకాశాన్ని ఆచ్ఛాదించి వున్నయి. సూర్యుడు పడమట మబ్బుల్లోనుంచి బయట కొచ్చాడు. తూర్పున ఇంద్రజాలపు రంగుల ఇంద్రధనువు ప్రత్యక్షం. క్రింద నదిలో ఇంద్రధనువు ప్రతిబింబం కదలుతూంది. ఆ కదిలే ఇంద్రధనువు మీదుగా తెరచాప పడవ సాగిపోతూంది. ఆ పడవ తెరచాప ఆకాశంలోని ఇంద్రధనువు కడ్డంగా రెపరెప లాడుతూ వెళ్ళిపోతూంది.

కొండచినర నొక మహోద్యాన బౌద్ధనుందిరం. వెన్నెల లేని నడిరేయి. కంచుదీప స్తంభాల్లో వెన్న దీపాలు వెలుగుతూన్నయి. బోధిసత్వ విగ్రహాలు ఆ వెన్నదీపాల వెలుగులో జీవంత కాంతిని ప్రదీపిస్తూన్నయి. నిలొచ్చని ప్రార్థన చేస్తూన్న వృద్ధలావణ్యమొక్క నారింజ దుస్తులు దీపాల కాంతిలో లీనమయిపోయినయి. లోపల నుంచి బాకాలనాదం.

పదచిత్రాలు

మట్టి పైకి తియ్యబడ్డ గొయ్యి. గోతిప్రక్కన పారా, పలుగూ పడి వున్నయి. ఎండిపోయిన నారింజ చెట్టొకటి గోతిపైకి వాలి వుంది. చుట్టూవున్న గడ్డిదుబ్బులు ఎండిపోయివున్నయి. గోతికి మరో ప్రక్కన శిథిలమైపోయిన సమాధి విషాదంగా నిలుచొని వుంది. ఒకటిన్నర సంవత్సరపు బాలకుని శవాన్ని వణికే చేతులతో కన్నీటి కన్నులతో గోతిలోకి దించుతున్నారు. బాలకుని వంటి మీద ఆకుపచ్చని లాగూ, గులాబీ చొక్కా వున్నయి, పాపిడితీసిన జుట్టు ఒక ప్రక్కగా ముఖం మీదకు వాలి గాలికి కదులుతూంది.

—:o:—

రసరేఖలు

నందలాల్‌బోస్ జీవితం ప్రథమంలో డాక్టరు, తరువాత వ్యాపారి కావడానికి ఉపక్రమించి అది క్రమేణా చిత్రాకాశంలోకి మారింది. అవనీంద్రనాథ టాగోర్‌కు ప్రథాన శిష్యుడుగా కళా సాధన సాగించాడు.

రామకృష్ణ పరమహంసకూ, స్వామి వివేకానందకూ వున్న సాన్నిహిత్యం లాంటిదే అవనీంద్ర నందలాల్‌ల సాన్నిహిత్యం.

అయితే, గురువైన అవనీంద్రుని చిత్రణ రాజపుత, మొగలు కళాశైలికి చెందిన సుకుమార రూపసృష్టి ఇక శిష్యుడైన నంద లాల్‌ది. అజంతా విధానానికి చెందిన బలీయరూప సృష్టి.

నందలాల్ బోస్ 1882 లో ఖర్గపూర్‌లో జన్మించాడు. అక్కడ చిన్నప్పటినుంచి కుమ్మరివారిదగ్గర బంకమన్ను పట్టుకొచ్చి విగ్రహాలు చేస్తుండేవాడు. ఖర్గపూర్‌లోని చదువు అయిపోయి కలకత్తాలో ప్రవేశించిన తరువాత విద్య ఏమీ సాగలేదు. తల్లి దండ్రుల ఇష్టం ఒకటయితే నందలాల్ ఇష్టం మరొకటయింది దానితో మిగతా చదువులన్నీ వదలి చిత్ర కళాశాలలో ప్రవేశించి చిత్రకళ అభ్యసించసాగాడు.

ఆ సందర్భంలోనే అవనీంద్రునితో పరిచయం ఏర్పడి ఆయనకు ప్రథాన శిష్యుడుగా తయారయినాడు. నందలాల్‌బోస్ పౌరాణిక గాథల నెత్తుకొని అనేక చిత్రాలను చిత్రించాడు. అందులో శైవచిత్రాలు అధికం. శివుడు అనేక రూపాలలో, అనేక దశలలో ఆయనచేత చిత్రించబడినాడు. మహాదేవుని చిత్రించడంలో బోస్ మహా ప్రేరణతో కూడిన శక్తివంతమైన రూపాన్ని సృష్టించాడు. దక్షయజ్ఞం అనంతరం సతీదేవి మృతకళేబరాన్ని నడిలో వుంచుకొని శివుడు కూర్చొని వుంటాడు. ఒక చేయి సతీదేవి నొసలు మీదా రెండో చేయి భూమిమీదా, వుంటవి. ఆ



కుణాలుడు కాంచనమాల

సమయంలో ఆయన ముఖంలో వ్యక్తమయే భావాల వైనిధ్యం అద్భుతంగా వుంటవి. క్రోధం, వైరాగ్యం, కరుణ - ఇవన్నీ కలసి నిమీలిత లోచనాలతో వున్న శివుని ముఖాన్ని మహో జ్వలపరుస్తూంటవి.

అటు మత సంబంధమైన పౌరాణిక చిత్రాలను ఎంత గొప్పగా చిత్రించాడో, ఇటు లౌకిక చిత్రాలను కూడా అంత ఘనంగా చిత్రించాడు.

ఏ చిత్రకారునికే విషయవస్తువంత ప్రధానమైనదిగా వుండదు. సామాన్యంగా దేవీ మూర్తిని చిత్రించడంలో ప్రదర్శించే ప్రతిభ, ఆసవాదం చేయను చిత్రించడంలో కూడా ప్రదర్శిస్తాడు. ఇలాంటి దానిలో నందలాల్ ప్రముఖుడు. నందలాల్ చిత్రించిన చిత్రాలను పరిశీలిస్తే అన్నిరకాలు ఒకే చిత్రకారుడు చిత్రించాడంటే ఎవరూ నమ్మరు. ఇప్పుడు అర్ధనారీశ్వరులను చిత్రించి ఇంకొంచెం సేపటికి కుక్కపిల్లనో, కూలినాలినో చిత్రిస్తాడు. దానిలో దీనిలో కూడా సమాన దక్షతను ప్రదర్శిస్తాడు

బరోడాలోని కీర్తిమందిర్‌లో చిత్రించిన కుడ్య చిత్రాలు నందలాల్ ప్రతిభను అమృతంగా ప్రదర్శిస్తాయి. వీటిలో కురు క్షేత్ర సంగ్రామాన్ని చిత్రించిన చిత్రావళి బలపరాక్రమాలకు మూర్తులు. ఒకచోట అభిమన్యుడు ఆయుధ విహీనుడైపోయి, రథం కూడ విరిగిపోయి చేసేదిలేక రథచక్రాలను ఎత్తి వాటినే ఆయుధాలుగా వుపయోగిస్తూ చేస్తున్న యుద్ధం చాల కారుణ్యంగానూ, కరుణామయంగా కూడా వుంటుంది. ఇందులోని అభిమన్యుని మూర్తిని నందలాల్ మాత్రమే చిత్రించగలడేమో!

ఒక బౌద్ధ ఆఖ్యాయికను తీసుకొని "నటీపూజ" అనే నాటకాన్ని రచించాడు. రవీంద్రుడు. దాన్ని వస్తువుగా తీసుకొని నందలాల్ చాలా చిత్రాల్ని రచించాడు.

నందలాల్ శైవ చిత్రాల తరువాత విశేషమైన చిత్రాలు ఆయన బౌద్ధ చిత్రాలు. బుద్ధుని జీవితంపై "క్రైస్ట్ ఆఫ్ ఇండియా" వార్షిక సంచికకుగాను చిత్రించిన ఆరు చిత్రాలు చాల ఉత్కృష్టమైనవి. నందలాల్ గొప్ప రేఖా కారుడే కాని వర్ణకారుడు కాడని

ప్రతీతి. కాని ఈ బుద్ధుని జీవిత చరిత్రావళిలో ఆయన తన వర్ణ ప్రతిభను కూడా గొప్పగా ప్రదర్శించాడు.

"బుద్ధుని జననం", "మహాభినిష్క్రమణ", "తపో విరమణ", "స్వర్గంనుంచి బుద్ధుని పునరాగమనం", "బుద్ధుడూ, అంబపాలి", "నిర్వాణం" ఈ ఆరు చిత్రాలూ నిజంగా నందలాల్ చిత్ర సృష్టిలోని ఆరు కళాఖండాలు. వీటిలోని బలీయమైన, గతి మూలకమైన రేఖలూ, రేఖలతో నిర్మితమైన ఆకృతులూ, ఆకృతులు ప్రదర్శించే వివిధ ప్రకృతులూ, వీటన్నిటికి ప్రాణాన్ని ప్రసాదిస్తూన్న వర్ణ మాధురి, శిల్పశాస్త్రాలలోని రూపభేదం, ప్రమాణం, భావం, లావణ్యయోజనం, సాదృశ్యం, వర్ణికాభంగం ఈ షడంగాలను కలిగి అసమాన ప్రతిభతో ప్రకాశిస్తూంటవి.

కలకత్తా వదలి శాంతినికేతనంలోని కళాభవనానికి ప్రధానాచార్యుడుగా వచ్చినప్పటినుంచి నందలాల్ ప్రతిభ పూర్ణంగా వికసింపజొచ్చింది. యదార్థానికి భారతీయ చిత్రకారులలో ఇంత ఎక్కువగా జన బాహుళ్యానికి తెలిసిన చిత్రకారునిపేరు మరొకటి లేదు. కాంగ్రెసు మహా సభలకు అలంకారాలు చేయడానికి కూడా నందలాల్‌ను నియోగించారు. అయితే ఇందుకు ఆయనను వినియోగించడం ఆయన్ను గౌరవించడమో కాదో తెలియదు.

1925 లో రవీంద్రునితో సహా చైనా, జపానుల సంచారం ఆయన చిత్త సంస్కారానికి, చిత్ర సంస్కారానికి కూడా నూతన బలాన్నిచ్చింది. చిత్రణలో నవ్య ప్రక్రియలు, నూతన శైలులు, నవరూప కల్పనలు ఆయన కళాసృష్టిలో ప్రత్యక్షం కాజొచ్చినవి.

వాస్తవానికి నందలాల్ శాస్త్రీయ చిత్రకారుడు. ఆయన చిత్రాలు మహాకావ్యాలు. అవసరమైతేనే తప్ప ఆయన శాస్త్రీయ విధానాన్ని వదిలేవాడు కాదు. ఆయన చిత్రాలు ప్రేక్షకుల హృదయాల మీద చాల బరువైన రసముద్రను వేస్తాయి.

శాస్త్రీయ పద్ధతిలో శాస్త్రీయం కాని పద్ధతిలో వుండే స్వచ్ఛంద తను ప్రదర్శిస్తాడు ఆయన. శాస్త్రీయం అంటే? దానికి శాశ్వత నిర్వచనం లేదు.

ప్రజల ముందు గొప్ప బలిష్ఠ రూపాల నుంచడం ఆయనకు పరిపాటి. సౌకుమార్యం, లాలిత్యం అనే పేర్లతో బలహీన స్వరూపాన్ని సృష్టిస్తే సంఘంకూడా అలా బలహీనంగానే కొంత కాలానికి తయారవుతుందని ఆయన విశ్వాసం. ఇది వాస్తవం కూడా.

కళ జీవితంనుంచే ఉద్భవించుతుంది. అనుమానం లేదు. కాని తిరిగి జీవితం కూడా కళ నుంచి ఉద్భవిస్తుంది. అనుమానం లేదు. వెనుక ఫ్రాన్సులో చిత్రకారులు ఒక ప్రత్యేకాకృతిలో ప్రేళ్ళను చిత్రించసాగేసరికి కొంత కాలానికి జన్మించే శిశువు లందరకూ ఆలాంటి ప్రేళ్లే రాసాగినవట.

"కుణాలుడూ, కాంచనమాల" అనే చిత్రంలో నందలాల్ సృష్టించిన కుణాలుని బలిష్ఠకాయం, ఆ ఎత్తు, ఎముకపుష్టి మానవుని లోని అమేయశక్తిని ప్రదర్శిస్తూంటవి.

అశోకుని పుత్రుడు కుణాలుడు సవతితల్లి అయిన తిష్య రక్షిత ప్రణయాన్ని తిరస్కరించినందున అశోకునితో లేనిపోని సాకులు చెప్పి ఆమె కుణాలుని కళ్ళగ్రుడ్లు తీయిస్తుంది. అంతటితో ఆయన భిక్షుకవృత్తి నవలంబించి జీవయాత్ర గడుపుతుంటాడు. ఇందులో ఆ గ్రుడ్డిముఖంలోని నిస్సహాయతా, దైన్యం, కరుణా అన్నీ వ్యక్తమవుతూంటవి. అయినా, దృఢమైన మనస్సూ దృఢతరమైన దీర్ఘకాయం వాటన్నిటినీ లెక్కచేయవు.

నందలాల్ బోస్ చిత్రాన్నిని పౌరాణిక చిత్రాలని, బౌద్ధ చిత్రాలని, భావచిత్రాలని, దైనందిన జీవన చిత్రాలని, ప్రకృతి దృశ్యాలని, పశు పక్షి చిత్రాలని, గ్రామ్య చిత్రాలని వర్గీకరించ వచ్చు.



బొమ్మలు

పౌరాణిక చిత్రాలలో శైవ, వైష్ణవ చిత్రాలు కాక "శబరి నిరీక్షణ" లాంటి చిత్రాలు కూడా వున్నాయి. ఈ చిత్రం ఒక విలక్షణంగ వుంటుంది. నలుపు కలసిన కావిరంగులో ఒక ఎండుకొమ్మల చెట్టువుంటుంది. దాని చుట్టుపట్ల కూడా అదేరంగు. శబరి ఆ చెట్టు కొమ్మలలో నిల్చొని రామచంద్రుని కోసం నిరీక్షిస్తూంటుంది. శబరి శరీరం రంగుకూడా అదే కావిరంగులోవుండి, అర్ధనగ్నంగా వున్నందున ఆమె కూడా ఆ చెట్టు కొమ్మలలో ఒక కొమ్మగా కనుపిస్తుంది ప్రథమదృష్టిలో. శబరిని ఆ విధంగా చెట్టు ఎక్కించి చూపడం ఆమె ఆటవిక స్వభావాన్ని చూపడం అవుతుంది.

నందలాల్ ప్రధానంగా పౌరాణిక చిత్రకారుడైనా, ఆయన కవితామయమైన భావ చిత్రాలనెన్నో రచించాడు. వీటిలో "వీణావాదిని" అనేది రసవంతమైన కావ్యంలాంటిది. ప్రబంధాలలోని



నటీపూజ

(టాగూర్ నాటకంలో సన్నివేశానికి రూపకల్పన)

నాయిక సర్వాలంకార శోభిత అయి వీణను వడిలో వుంచుకొని వాయించుతూ లయబద్ధమైన భంగిమలో కూర్చొని కనులు మూసి తన్మయావస్థలో వుంటుంది. ముదురాకుపచ్చని పృష్ఠభూమిమీద ఉషవర్ణాలలో చిత్రించబడ్డ "వీణావాదిని వీణా" రవం మనకు వినిపిస్తూంటుంది. ఇదే చిత్రాన్ని కేవల రేఖలలో పట్టుగుడ్డ మీద కూడా నిర్మించాడు. నందలాల్ ఇది మొదటిదాని కంటే కూడా రమ్యంగా వుంటుంది.

"సంధ్యాదీపం" అనే చిత్రంలో రెండు చెట్ల క్రింద ఒక ఇల్లు వుంటుంది. ఆ ఇంటిగూటిలో సంధ్యా దీపాన్ని వెలిగించి ఒక యువతి నమస్కరిస్తూంటుంది. చూచే వాళ్ళ మనసుపైన ఏదో చెప్ప శక్యం కాని భావం ఉదయిస్తుంది.



వనభోజనం

రెండు చిత్రాలు "స్వర్ణకలశం" అని "పద్మిని" అని వున్నవి. రెండూ నిటారుగా నిలచివున్న పొడవైన మూర్తులు. మొదటి దానిలో ఒక రాజపుత్రాంగన బంగారు కలశాన్ని రెండు చేతులతో పట్టుకొని ముక్కుకు నత్తు అలంకరించుకొని తీక్షణమైన ముఖ ముద్రతో గంభీరంగా నడుస్తూంటుంది. ఇది శాస్త్రీయ పద్ధతిలో చిత్రితమైనది. ఇక "పద్మిని" అనే రెండవది గ్రామ్య పద్ధతిలో చిత్రించిన పద్మాలను తీసుకపోతూన్న వనితా చిత్రం. ఇది చెక్క బొమ్మను పోలి వుంటుంది.

ఇక నందలాల్ కొన్ని ప్రకృతి దృశ్యాల్ని కూడా చిత్రించాడు. ఇక్కడ ముద్రించిన "వన భోజనం" అనే దానిలో మానవ మూర్తులు గోచరించినా ఇది ప్రకృతి దృశ్యమే. విస్తృతమైన ప్రదేశాన్ని చూపుతూ ఈ వనభూమి ఎంతో రమ్యంగావున్నది మధ్య మధ్య నెమరు చెట్లతో. ఇది రాగి రేకు మీద చెక్కి ముద్రించిన బొమ్మ. నందలాల్ ప్రకృతి దృశ్యాలు రంగులలో కంటె

ఏకవర్ణంలో వేసినవి. అందులో కూడా రాగి రేకులపైన చెక్కి ముద్రించిన బొమ్మలూ ఎక్కువ బాగుంటాయి. ఆయన చిత్రించిన వర్ణ ప్రకృతి చిత్రాలు ఆయన మూర్తి చిత్రాలున్నంత అందంగా లేవేమో అనిపిస్తుంది. అవును మరి, నందలాల్ ప్రధానంగా మూర్తి చిత్రకారుడు!

నందలాల్‌బోస్ చిత్రకారుడుగా ఎంత మంచివాడో మనిషిగా కూడా అంత మంచివాడు. సాధారణంగా చిత్రకారులలో గోచరించే ఆ వేగం, చంచలత, విలాసితా ఆయనలో గోచరించవు.

ఒక విధమైన స్థిరతా, నిండుతనం, సాదాతనం, అహంకార శూన్యతా ఆయనలో గోచరిస్తవి. ఆయన కళాసృష్టివలెనే ఆయన జీవితం కూడా ఉన్నతాదర్శ ప్రేరితం !

—.‥.—

ఏది ఉత్తమ కళ?

కొన్ని విషయాలు వస్తుగత సత్యాలు; మరికొన్ని విషయాలు వ్యక్తిగత సత్యాలు. వస్తుగత సత్యాలకు భేదం తక్కువ: వ్యక్తిగత సత్యాలకు ఐక్యత తక్కువ. వస్తుగత సత్యాలు బుద్ధికి సంబంధించిన హేతువాదంపై ఎక్కువ ఆధారపడి వుంటే వ్యక్తిగత సత్యాలు హృదయానికి సంబంధించిన రసవాదంపై అధికంగా ఆవలంబితమై వుంటవి. వస్తుగత సత్యాలకు నిర్వచనాలు పరిమితంగా వుంటే, వ్యక్తిగత సత్యాలకు నిర్వచనాలు అపరిమితం.

కళ యీ అపరిమిత నిర్వచనాలతో కూడుకున్న వ్యక్తిగత సత్యానికి సంబంధించింది. ఏది 'కళ' అనేదానికి సమాధానం సులభమేకాని, 'ఏది ఉత్తమ కళ' అనేదానికి సమాధానం మాత్రం అంత సులభంకాదు. నైపుణ్యంతో ఏమి చేసినా కళే అవుతుంది. అయితే వెంటనే వేసే ప్రశ్న ఏమంటే 'ఎలాంటి కళ.' 'చెడు కళా, మంచి కళా' అని. మరల యీ 'చెడూ' 'మంచి' అనే వాటికి ఒక నిర్ణీత నిర్వచనం ఇవ్వటం అన్నిటికంటె కష్టసాధ్యం. అయినా ఇప్పుడు మామూలుగా సంఘంలో వ్యాప్తమైవున్న అర్థంలోనే 'మంచి చెడు' అనే వాటిని తీసుకుందాం.

నైపుణ్యంతో ఏమి చేసినా కళే అనిపించుకొంటుంది. నైపుణ్యంతో అబద్ధాలాడినా, దొంగతనం చేసినా కూడా అవీ కళలే అని అన్నప్పుడు అవి మంచికళలా, చెడ్డ కళలా అన్న

దాంతో సంబంధం లేదు. కళంటే ఏమిటి అన్నప్పుడు, ఇదుగో కళంటే ఇదీ, కళంటే అదీ అని చెప్పటమేకాని, ఫలానా కళ మంచి కళ, ఫలానిది చెడ్డకళ అనే ప్రమేయమే లేదు. ఏది ఉత్తమ కళ అన్నప్పుడు, దొంగతనం చేయటం, అబద్ధాలాడటం ఉత్తమ కళలు కావు. తుచ్ఛకళలనే సమాధానం వస్తుంది.

అన్నిటిలో వలెనే కళలు కూడ నిర్మాణాత్మకమైనవీ, నిర్మూలనాత్మకమైనవి అయి వుంటవి. సంఘానికి మేలుచేసేవి మాత్రమే కళలనీ, సంఘానికి కీడు చేసేవి కళలు కావనీ చెప్పబడును. సంఘానికి శ్రేయం చేసేవి కల్యాణాత్మక కళలనిపించుకొంటే, సంఘానికి కీడు చేసేవి వినాశాత్మక కళలు అనిపించుకొంటవి. మొదటివి మంచి కళలనీ, రెండోవి చెడు కళలనీకూడ అనవచ్చు.

అంతమాత్రంచేత అవన్నీ కళలు కాకుండా పోవు. మన కెలాంటి కళలు కావాలి అనప్పుడు మేలుచేసే కళలే కావాలనటంలో విశ్వం అంతా ఏకాభిమతాన్నే వెలిబుచ్చుతుంది. సందేహంలేదు. అయితే ఆ 'మేలు' అనేదాని దగ్గర అభిమతాలు భేదించవచ్చు. ఇది వేరే విషయం.

విజ్ఞానాన్నే (Science) తీసుకొందాం. విజ్ఞానం అనేదంతా ఒకటే. అది నిర్మాణాత్మకంగానూ వుండవచ్చు నిర్మూలనాత్మకంగాను వుండవచ్చు. నిర్మాణాత్మకమయిందే విజ్ఞానం. కాని నిర్మూలనాత్మక మైందంతా విజ్ఞానం కాదనా? మానవ జాతిని మారణహోమం చేసే ఆటంబాంబును చేసిన విధానం విజ్ఞానం కాదనీ మహౌషధి అగు పెన్సిలిన్ తయారుచేసిన పద్ధతి మాత్రమే విజ్ఞానమనా? రెండూ గొప్ప విజ్ఞానమే. ఒకటి అశుభప్రదం, రెండవది శుభప్రదమూను. భేదం అంతే–

ఏదితప్పకళ?

రచనావిధానం, విషయవస్తువూ యీ రెంటియొక్క సంయోగం కళ. రచనా విధానం లేనప్పుడు కళకు రూపంలేక, కళాకారుని మనోలోకంలో ఒక కల్పనగా మాత్రమే వుండిపోతుంది. విషయవస్తువు లేనప్పుడు కళ కేవలం ఒక బయటి పని తనంగా మాత్రమే నిలచిపోతుంది. రెండూ మిళితమైతేనే కళాసృష్టి జరుగుతుంది.

కళాసృష్టి విషయవస్తువు మీద ఎంత భాగం ఆధారపడి వుంటుంది, రచనావిధానంపై ఎంతవర కాధారపడి వుంటుందనేది ఆ కళాకారునియొక్క దేశకాలాల మీద, అతని చిత్త సంస్కార పరిణతిపైన అతని జీవన అభిరుచులపైనా ఆధారపడి వుంటుంది. కళాజగత్తులో స్థూలంగా రెండువిధాల వాదాలవా రున్నారు. ఒకరు కళకొరకు కళ అని అంటే, రెండవ వాదంవారు సంఘ శ్రేయస్సుకే కళ అని అంటారు. కళకొరకు కళ అనే వారిని శుద్ధ కళావాదులనీ, సంఘ శ్రేయస్సుకొరకే కళ అనేవారిని నైతిక కళావాదులనీ అనవచ్చు.

శుద్ధ కళావాదులు కళా సృష్టిలోని రచనా విధానానికే ప్రాముఖ్యం ఇచ్చి రూపసౌందర్యమే ప్రధానం అంటే నైతిక కళా వాదులు, కళాసృష్టిలోని విషయ వస్తువుకే ప్రాధాన్యం ఇచ్చి ప్రయోజనమే ప్రాముఖ్యం అంటారు. ఉదాహరణకు చిత్రకళను తీసుకుందాం. ఒక చిత్రంలోని విషయవస్తువు ఏ రకానికి చెందిందైనా, ఆ చిత్రకారుడు ఆ చిత్రాన్ని తయారు చేయటంలో చూపిన రచనా నైపుణ్యం గనుక బాగుంటే, అనగా అందులోని రేఖా విన్యాసం, వర్ణవై చిత్ర్యం, రూపాల భావసామ్యం, కూర్పు సొంపు మొదలైనవి గనుక మనోహరంగా వుంటే అది ఉత్తమ చిత్రం అంటాడు శుద్ధకళావాది. అందుకు విరుద్ధంగా ఒక చిత్రంలోని రచనా విధానం మనోహరంగా లేకపోయినా అందులోని విషయవస్తువు మాత్రం ఉత్కృష్టమైందిగా వుంటే అదే ఉత్తమ

చిత్రమంటారు నైతిక కళావాదులు. వీరి ఆశయం 'శ్రేయం' అయితే, శుద్ధకళావాదుల ఆశయం 'ప్రేయం.'

గాఢంగా ఆలోచించి చూస్తే నైతిక కళావాదులకంటె శుద్ధ కళావాదుల దృష్టి కొంత యెక్కువ నిష్పాక్షికమైందా అని సందేహంకలగకమానదు. ఏలంటె నీతి ప్రాధాన్యం వున్న కళనే ఉత్తమకళంటారు నీతివాదులు. ఇక శుద్ధవాదులు, పై వారి వాదానికి విరుద్ధంగా అవినీతి ప్రాధాన్యంగల కళను మాత్రమే కళ అని అనరు. కళా సృష్టిలో నీతికి ఎంత విలువ ఇవ్వరో అవినీతికి కూడా అంతే విలువ ఇవ్వరు. నైతికవాదులు మాత్రం నీతి వుంటేనే గాని వప్పుకోరు. వీరిది పాక్షిక దృష్టి అవుతుంది. కళ యొక్క చరమలక్ష్యం నీతినిగాని, అవినీతినిగాని ప్రచారం చెయ్యటం కాదు. వ్యక్తులకు కొంత రసానందాన్ని అందించటం మాత్రమే- ఆ రసానందం ఒక కళాఖండంలోని విషయ వస్తువు కాక ఆ కళాఖండాన్ని రచించిన విధానం మాత్రమే ఇవ్వగలదు అని అంటారు శుద్ధవాదులు. నీతి వాదులు కేవలం నైతిక ప్రాధాన్యమైన కళనే కళ అని, నీతి ప్రదర్శితం కాని ఎంత సుందర కళా వస్తువునైనా మంచికళ అని అంగీకరించరు. కనుక వీరిది పాక్షిక దృష్టి అని అనుకోవాలి. కాని శుద్ధ వాదులు నీతికీ అవినీతికీ రెంటికీ అతీతంగా వుండి తమ నిష్పక్షపాతాన్ని చూపుతారు. ఇది కూడ కొంతవరకే.

ఒక ప్రదర్శనంలో నాలుగు చిత్రా లుంచబడి వుంటవి. ఒకటి "ధ్యానీబుద్ధ" రెండవది "కసాయి అంగడి" మూడవది "వ్యభిచార గృహం" నాలుగవది "దేవాలయ ద్వారంలో" "ధ్యానీబుద్ధ" చిత్రమున్నూ, "కసాయి అంగడి" చిత్రమున్నూ రేఖల జీనం తలయలోనేమి, రంగుల రమ్యరాగాలలో నేమి రచనా భారసామ్యంలో నేమి, మూర్తుల భావాభివ్యక్తిలో నేమి సాటిలేని ప్రతిభను ప్రదర్శిస్తాంటవి. ఈ రెంటిని నిర్మించింది సిద్ధహస్తా లనటంలో సందేహమే వుండదు. మిగతా రెండు చిత్రాలూ "వ్యభి

చార గృహం" "దేవాలయ ద్వారంలో" అనేవి రేఖా విన్యాసం, వర్ణవై చిత్ర్యం మొదలై చిత్రకళా విధానంలో ఏ మాత్రమూ బాగుండక చిత్రరచనలోని లోపాలను మాత్రమే చాటుతూంటవి.

ఈ ప్రదర్శనంలోనికి ఇద్దరు ప్రేక్షకులు వస్తారు. ఒకరు శుద్ధ కళావాది, రెండవవారు నైతిక కళావాది. శుద్ధకళావాది, చిత్ర రచనా విధానంలో అద్భుతంగా గోచరిస్తూన్న "ధ్యానీబుద్ధ" "కసాయి అంగడి" యీ రెండు చిత్రాలూ బాగున్న వంటాడు. ఇక నైతికళావాది "దేవాలయ ద్వారంలో", "ధ్యానీబుద్ధ" యీ రెంటినీ బాగున్నవంటాడు : మిగతా రెండు చిత్రాలూ "కసాయి అంగడి". వ్యభిచార గృహం" యీ రెంటినీ బాగుండ లేదంటాడు. శుద్ధవాది "వ్యభిచార గృహం" అనే చిత్రాన్ని ఎందుకు బాగుండ లేదన్నాడంటే దానిలోని రేఖలూ రంగులూ మొదలగు చిత్రకళా పద్ధతి బాగుండలేదు గనుక. అదే చిత్రాన్ని నైతికవాది కూడ ఎందుకు బాగుండలేదన్నాడంటే, ఆ చిత్రం వ్యభిచార గృహం అనే అవినీతికర విషయ వస్తువును చూపిస్తుంది గనుక.

శుద్ధవాది "ధ్యానీబుద్ధ" చిత్రాన్ని ఎందుకు బాగున్న దన్నాడంటే అందులోని రేఖలూ రంగులూ, అభివ్యక్తి మొదలగు రచనావిధానం అద్భుతంగా వున్నది గనుక. అదే చిత్రాన్ని నైతిక వాది కూడా ఎందుకు బాగున్నదన్నాడంటే, అందులోని విషయ వస్తువు నీతి ప్రధానుడగు బుద్ధుడు గనుక. ఒకరు రచనా విధానానికీ, మరొకరు విషయవస్తువుకూ ప్రాధాన్యం ఇచ్చారు.

శుద్ధకళావాది తనది నిష్పాక్షిక దృక్పథం అంటాడు. తాను నీతిప్రధానమైన "ధ్యానీబుద్ధ" చిత్రానికీ "కసాయి అంగడి" చిత్రానికీ నీతిలో పక్షపాతం గానీ అవినీతిలో పక్షపాతం గానీ చూపక ఆ చిత్రాల కళా వైదగ్ధ్యాన్నుసరించి సమానస్థానం ఇచ్చానంటాడు. శుద్ధవాది వాదం కొంత వరకే సత్యం అని దీర్ఘంగా

ఆలోచిస్తే తెలుస్తుంది. అదే విధంగా నీతివాది వాదం కూడా. అసలు నీతివాదియొక్క వాదం మొదటి దానియొక్క పటుత్వంతో నిండి వున్నట్లు గోచరించదు.

శుద్ధవాది తన నిష్పాక్షికత్వాన్ని రుజువుపరచటానికి మరొక సత్యాన్ని చూపుతాడు. నీతి ప్రధానమగు రామాయణాన్ని రచించిన వాల్మీకిని గొప్ప కళా స్రష్ట అన్నారు. అశ్లీల సాహిత్యాన్ని సృష్టించిన ఫ్రెంచి కథకుడగు మపాసానూ గొప్ప కళాస్రష్ట అన్నారు. రామాయణం నీతి ప్రధానమైందని గాని, మపాసా కథలు అవినీతి ప్రధానమైనవని గానీ వాటిని గొప్ప కళాఖండాలుగా గుర్తించలేరు. వాటి రెంటిలో చూపిన, పదసౌందర్యం, శైలి, పాత్రలయొక్క సూక్ష్మ మనోవిశ్లేషణ, మొదలగు సాహిత్య విధానం అద్భుతంగా ప్రదర్శితం అయినందు వల్లనే అవి రెండూ కూడా గొప్పకళా సృష్టిగా అంగీకరింపబడ్డవి.

ఉభయపక్షాల వాదాలూ సమగ్రంగా లేవు. ఒక కళా వస్తువు అది చిత్రమైనా సరే, మూర్తి అయినా సరే, సంగీతమైనా సరే, లేక సాహిత్యమైనా సరే- ప్రేక్షకులకూ, శ్రోతలకూ కొంత రసానందాన్ని ప్రసాదించటం ప్రధాన లక్ష్యం. ఆ రసానందం ఒకొక్కప్పుడు నీతివంతంగానూ వుండవచ్చు, మరొక పర్యాయం అవినీతివంతం గానూ వుండవచ్చు. నిష్పాక్షికంగా విచారిస్తే అవి నీతివంతమైన రసానందానికంటే నీతివంతమైన రసానందం ప్రేక్షకులపైన సత్ఫలితాలను కలుగజేస్తుందనేది నిర్వివాదం. అయితే ఏది నీతి అనేది వేరే విషయం. ప్రేక్షకు లెవరూ కేవలం రేఖలసొంపు, రంగులకాంతిని మాత్రమే చూడరు చిత్రంలో. ఆ రేఖలూ, రంగులూ ఏ వస్తువుకు బాహ్యరూపంగా నిలచినచో ఆ వస్తువును కూడ చూస్తారు. దర్శకుని హృదయంపైన కేవలం రేఖల, రంగుల రసానందమేకాక అందులోని విషయ వస్తువు యొక్క ప్రభావం

ఏది ఉత్తమ కళ?

కూడా ఏమీ తక్కువ పడదు. అందువల్ల శుద్ధకళావాదుల వాదమగు కేవల నిర్మాణ కౌశలం కళే అవుతుంది కాని ఉత్తమ కళ మాత్రం కాదు.

ఇక నీతి కళావాదుల వాదంలో కూడ పటుత్వం లేదు. నిర్మాణ కౌశలం ఎట్లున్నా, అందులో నీతి వుంటే చాలు, అదే గొప్ప కళంటారు. వీరు నిర్మాణకౌశలం లేనప్పుడు అది గొప్ప కళ కానేకాదు. కారణం ఏమంటే అది రసానందాన్ని ఇవ్వ జాలదు గనుక. అలాంటి కళ కళగాక, ఒక నీతిశాస్త్రంమాత్రమే అవుతుంది.

ఇక ఉత్తమ కళ ఏది?

ఉభయుల వాదాలూ, సమ్మిశ్రిత మైనప్పుడే ఉత్తమ కళా సృష్టి. నిర్మాణ కౌశలమూ, అందులోని విషయవస్తువూ రెండూ మంచివైనప్పుడే ఉత్తమకళ. మనము త్రాగే మధువూ మంచిదై వుండాలి, అది వుంచే పాత్రా మంచిదై వుండాలి. మురికి పాత్రలో పోసుకొని ఉత్తమ మధువును త్రాగగలమా? అదే విధంగా ఉత్తమ పాత్రలో పోసుకొని మురికి మధువునూ త్రాగ లేము. ఉత్తమ మధువును ఉత్తమ పాత్ర ద్వారా సేవించినప్పుడే ఉత్తమపానం అవుతుంది.

ఉత్తమ రచనా విధానం ద్వారా ఉత్తమ విషయవస్తువు సృష్టింపబడితేనే అది ఉత్తమ కళ అవుతుంది.

—...—

కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్ పరిచయం

కొందరు మహా మానవులుంటారు - అన్ని దేశాల్లోను, అన్ని కాలాల్లోను. కాని వీరిది ఏ దేశమూ కాదు, ఏ కాలమూ కాదు. అన్ని దేశాలు వీరివే, అన్ని కాలాలు వీరివే. ఒక జాతిలో వీరు జన్మించినా వీరి పరిణతి మాత్రం అంతర్జాతీయతలోనే. కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్ ఇలాంటివాడే.

కేజర్లింగ్ గొప్ప దార్శనికుడు, విద్యావేత్త, విశ్వపర్యటకుడు, గ్రంథకర్త. వీటన్నిటికంటె గొప్ప మానవుడు. ఆయన రచనలన్నీ దాదాపు జర్మన్ భాషలోనే. కేజర్లింగ్ భార్య విఖ్యాతుడైన బిస్మార్క్ మనుమరాలు. 'దార్శనికుని పర్యటన దినచర్య' (Travel Diary of a Philosopher) అనే గ్రంథం చాలా భాషల్లోకి అనూదితమై ఆయనకు చాల ఖ్యాతిని సంపాదించింది. కేజర్లింగ్ జీవితం ఆయన మిత్రుడైన రవీంద్రనాథ ఠాగూరు జీవితం వలె మృదువుగా పెరిగి రాలేదు. అనేక ఒడుదుడుకులు, శీతోష్ణాలు, వెలుగునీడలను ఆయన ఎదుర్కోవలసి వచ్చింది.

• రవీంద్రుని గురించి తన 'ప్రముఖ సంస్కృతులు' అనే దానిలో యీ విధంగా వ్రాశాడు: "నా దృష్టిలో నిజంగా ఆరాధ్యుడైనటి ఒక వ్యక్తిని మాత్రమే నే నెరుగుదును. అతను చీనావాడూ కాదు, బాల్టిక్ వాడూ కాదు. అతను భారతీయ కవిపుంగవుడైన రవీంద్రనాథ ఠాగూరు. నేను ప్రథమంగా ఆయనతో పరిచయంపొందింది 1912 లో కలకత్తాలో. 1921 లో

ఆయన ఉపన్యాసాలను రెండుసార్లు ఏర్పాటు చేశాను. జర్మనీలోని డాంస్టాడ్ నగరంలో. అప్పటినుంచీ మరల ఆయన్ను నేను తిరిగి కలుసుకోవటం సంభవించలేదు. ఉత్తర ప్రత్యుత్తరాలు మాత్రం నడుస్తూనే వుండేవి."

హెర్మన్ కేజర్లింగ్ జననం 1880 లో. ఆయన 15 సంవత్సరాల వయస్సువరకు ఇస్తోనియాలోని తమ స్వంత భూముల్లో వున్న పైతృకగృహంలోనే విద్య నభ్యసించాడు. తరువాత పెర్నోలోవున్న ఒక రష్యన్ పాఠశాల్లో ప్రవేశించాడు. అక్కడ నుంచి జర్మనీలోని హీడెల్‌బర్గుకు వెళ్ళి తన తాతగారి మాదిరిగానే భూగర్భశాస్త్రాన్ని అభ్యసించాడు. తరువాత వియన్నాలో 1902 లో పట్టభద్రుడైనాడు. అక్కడనుంచి కేజర్‌లింగ్ దర్శన శాస్త్రాల అధ్యయనం ప్రారంభించాడు. విఖ్యాత దార్శనికుడైన హూస్టన్ చాంబర్లెన్ యొక్క రచన లన్నిటినీ జీర్ణించుకొని ఆ గ్రంథకర్తని కలుసుకొన్నాడు. అతని మైత్రి మన కేజర్లింగ్‌ను దర్శనశాస్త్రాధ్యయనానికి చాల ప్రేరేపించింది. 1905 లో కేజర్లింగ్ 'Gefuge der Welt' అనేదాన్ని వ్రాశాడు.

1911 లో కేజర్లింగ్ ప్రపంచ పర్యటనకు బయలుదేరాడు. దీని ఫలితమే 'Travel Diary of a Philosopher' అనే ప్రఖ్యాత గ్రంథం. 1903_1911 మధ్య ఆయన జీవితంలోనికి అనేక అనుభవాలు వచ్చినవి. ఇవన్నీ ఆయన దృక్పథంపై చాల ప్రభావాన్ని ప్రసరింపజేసినయ్. 1903 లో కేజర్లింగ్ వియన్నా వదలి ప్యారిస్‌లో నివసించటాని కొచ్చాడు. ప్యారిస్‌లో వుంటుండగా ఆయన తరుచుగా ఇంగ్లాండు వెళ్ళుతుండేవాడు. ఫ్రాన్సులో వుంటున్న రోజుల్లో పాశ్చాత్యదర్శనశాస్త్రాన్ని గురించి చాల పరిశోధనలు జరిపాడు.

ఆయన వ్రాసిన 'Travel Diary of a philosopher' కేవలం తన ప్రయాణాలను గురించి ఇచ్చిన స్థలాల, మనుషుల వర్ణ

నలు మాత్రమేకాక, దేశదేశాల అంతఃస్వరూపాన్ని గురించి ఆయా దేశాల సంస్కృతి పారంపర్యాన్ని గురించి దీర్ఘంగానూ, గాఢంగానూ చర్చించాడు. వస్తుగత సత్యాలకంటె వ్యక్తిగత అనుభూతులకే ప్రాధాన్యం ఇచ్చాడు ఆయన దేశసంచారంలో. కేజర్లింగ్‌ది సత్యాన్వేషణలో సమగ్రదృష్టి.

కేజర్లింగ్ భావాలూ, రచనలూ, జీవనవిధానం అంతా కూడా తన కాలానికంటె ఇంకా భవిష్యత్తుకు చెందివుండేవి. అంటే తాను నివసిస్తున్న యుగానికంటె తన పోకడలన్నీ చాల ముందడుగులో వుండేవి. అందుకని ఆయన తన కాలానికి తాను ప్రతినిధిని కానని విచారిస్తుండేవాడు.

కొందరి రచనల్ని చదివిన తరువాత ఆ రచయితల్ని వ్యక్తిగతంగా కలుసుకొన్నప్పుడు చాల నిరాశచెందుతాం. ఇందుకు కారణం వారు సుందరంగా లేరనికాదు. వారి రచనలో చూపిన ప్రతిభ వారి జీవితంలో గోచరించదు. మరికొందరి రచనల్ని చదివిన తరువాత ఆ రచయితల్ని కలుసుకొన్నప్పుడు సంతృప్తి చెందుతాం. కారణం వారి రచనల్లో మనకు కనుపించిన వెలుగులు వారి జీవితంలోకూడ గోచరిస్తవి. ఇక కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్ గురించి ప్రఖ్యాతి ఏమంటే– ఆయన రచనల్ని చదివిన తరువాత ఆయన్ను కలుసుకుంటే మనం ఆశ్చర్యపోతాం. కారణం ఆయన రచనల్లో కనిపించిన వెలుగులకంటె ఎన్నో రెట్లు వెలుగులు ఆయన జీవితంలో ప్రత్యక్షమవుతవి. దీని అర్థం తాను జీవిస్తున్న వెలుగుల్ని తన రచనల్లో వ్యక్తపరిచే సృష్టిశీలత ఆయనలో లేదని కాదు. ఆయన ఎంతో ప్రతిభతో సృష్టించిన రచనలకంటెకూడా ఎంతో ఉన్నతపథంలో ఆయన జీవిస్తున్నాడని. కనుక, యదార్థ కేజర్లింగ్ ఆయన రచనల్లాకాక ఆయన జీవితంలో మాత్రమే ప్రత్యక్షమవుతాడు.

కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్ పరిచయం

'Travel Diary of a Puilosopher' లో ఒక చోట పెషావర్ మజిలీనుంచి వ్రాశాడు. "నేను నిజంగా భారతదేశాన్ని దాటి వెళ్ళాను. ఆకులులేని చెట్లు, చల్లని నిర్మలమైన శీతాకాలపు గాలి, విశాలమైన ధూళిధూసరిత మార్గాలూ, వీటిమీద మనుషులు నడుస్తుంటారు. వీరి శరీరాలవైఖరి నాకు పరిచయమయిందే, విచిత్రం, ఆఫ్గనిస్తాన్‌కూ రష్యాకూ మధ్య ఒక పెద్ద ప్రపంచంఉంది. మధ్య ఆసియాలోని ప్రతి జిల్లాలలోను విభిన్నమైన ఆదిమజాతులు నివసిస్తారు. వీరి చరిత్రలు వేరు, సంస్కృతులు వేరు, ఆచారాలు వేరు, వ్యవహారాలు వేరు. అయినా, నేడు కైబర్ కనుమలనుంచి యూరప్ పర్వతాలవరకు ఒకే మానసిక వాతావరణం ఆవరించి వుంది, ఈ వాతావరణంలో ప్రాధాన్యం అంతా అదృశ్యమై పోతుంది. పెషావర్‌లో నిత్యం ఖూనీలు జరుగుతుంటవి. విచిత్ర రంగులు గల భారతీయ శాలువలు అమ్మకమవుతుంటవి. అయితే ఎవరికేం? దేనిదారి దానిదే!"

సంఘానికంటె వ్యక్తికి ప్రాధాన్యమిస్తాడు కేజర్లింగ్. సంఘంలో పరివర్తన కలిగితే వ్యక్తిలో కూడ పరివర్తన కలుగుతుంది. సంఘం అంటే వ్యక్తియొక్క సామూహిక స్వరూపమే కనుక. అలాకాక, వ్యక్తిలోనే పరివర్తన జనిస్తే ఆ పరివర్తన సంఘంలోకూడ విస్తరిస్తుంది. వ్యక్తి అంటే సంఘంయొక్క వ్యష్టి స్వరూపమే కనుక. అయితే రెండు పద్ధతుల్లో కొంత భేదంవుంది. సంఘంలో కలిగే పరివర్తన సంఖ్యరీత్యా గొప్పదిగా వుంటుందే కాని సౌందర్యరీత్యా కాదు. అందువల్ల ప్రథమంలో సంఘంలో జనించిన పరివర్తన వ్యక్తిలో కొంత సారహీనంగా వ్యక్తం అవుతుంది. కాని ప్రథమంగా వ్యక్తిలో జనించి సంఘంలోకి ప్రాకే పరివర్తన సంఖ్యలో బలహీనంగా వున్నా సారంలో మాత్రం బలంగా వుంటుంది. అయితే మొదటిదానికంటె రెండోది చాల కఠినసాధ్యం. కాగితపు పూలచెట్టును తయారుచేసి చెట్టునంతా ఒకే

రసరేఖలు

సారి రంగులో ముంచినదానికీ, ఒకొక్క పువ్వుకే రంగువేస్తూ వచ్చినదానికీ వున్న తారతమ్యం వుంటుంది యీ రెండు విధానాల్లో.

అంటే-కేజర్లింగ్ సారం బలాన్నేకాని సంఖ్యాబలాన్ని అంగీకరించిడని అర్థంకాదు. సారంలేని పదికంటె సారం వున్న రెంటినే గొప్పదంటాడు. కాని సారం వున్న రెంటికంటె సారం వున్న పది ఇంకా గొప్పదంటాడు. సంఖ్యకు సారం తోడ్పడాలని.

కౌంట్ హెర్మన్ కేజర్లింగ్ గొప్ప జీవనశిల్పి. చీకటి వెలుగులోకీ, భూతాన్ని భవిష్యత్తులోకీ, దుఃఖాన్ని సుఖాల్లోకీ, వ్యష్టిని సమిష్టిలోకీ, ద్వేషాన్ని ప్రేమలోకీ, అశక్తిని శక్తిలోకీ, మానవుణ్ణి మహామానవునిలోకీ రూపాంతరపరిచే శిల్పంలో ఆయన శిల్పాచార్యుడు.

ప్రపంచభాష ఎస్పరాంటో

భాషలేని జీవితాన్ని ఊహించలేం. భాషలేని జీవితంలో భావపరంపర ఇంకిపోతుంది. విజ్ఞానం ఎగసిపోతుంది; అజ్ఞానం ఆవరిస్తుంది. సంస్కృతికి భాష పునాది. భాష లేనిది ఏ విద్యనూ నేర్చటం కుదరదు, నేర్పటం కుదరదు. సమస్త కళలూ, సకల శాస్త్రాలూ భాష లేనప్పుడు నిర్జీవాలు.

భాష ప్రపంచంలోని ప్రభేదాలకు కారణం. భాష ప్రపంచంలోని ఐక్యతకు హేతువు. ఒకరి భాష మరొకరికి తెలియనప్పుడు భేదం ప్రబలుతుంది. ఒకరి భాష మరొకరికి తెలిసినప్పుడు ఐక్యత కుదుర్తుంది. ప్రపంచానికంతకూ ఏకభాష ఎంతో అవసరం.

ప్రపంచంలో వెయ్యి భాషలకు పైగా వాడుకలో ఉన్నవి. వీటన్నిటినీ కొన్ని భాషాకుటుంబాల క్రింద విభజించారు. ఇండో యూరోపియన్. హెమెటో సెమిటిక్, కకేషియిన్, ఫిన్నోఉగ్రిక్, టర్కోమంగోలియన్, టుంగిలియన్, సీనోటిబెటన్ లేక ఇండోచైనీస్ అని యీ భాషాకుటుంబాల పేర్లు. ప్రపంచంలోని ప్రతి భాషా వీటిలో ఏదో ఒక కుటుంబానికి చెంది ఉంటుంది.

మరి ఇన్ని భాషలను అందరూ నేర్చుకోటం అసంభవం. అన్ని దేశాలవారూ తెలుసుకొనే ఒక సామాన్య భాష అవసరాన్ని అన్ని కాలాల్లోనూ అన్ని దేశాల్లోనూ గ్రహించారు. మన దేశంలో ఆ పనిని ప్రాకృత సంస్కృత భాషలు నెరవేర్చినవి. ఇప్పుడు ఇంగ్లీషు హిందీలు నెరవేరుస్తున్నవి. పాశ్చాత్యదేశాల్లో

కొంతకాలంవరకూ ఫ్రెంచి సామాన్య భాషగావ్యవహరించబడింది. నేడు దాని స్థానాన్ని ఇంగ్లీషు ఆక్రమించింది. నేడు ఇంగ్లీషు పాశ్చాత్య దేశాలకు మాత్రమే కాక సమస్త ప్రపంచానికీ సామాన్య భాషగా మారింది.

అయితే, ప్రపంచానికి సామాన్యభాష ఎవరి మాతృభాషా కాకుండా వుండటం ఎంతో సమంజసం. ఒకటి మాతృభాష ప్రపంచభాషగా మారితే ఆ మాతృభాషగలవారికి గొప్పదనం, మిగతావారికి చిన్నతనం ఆపాదించడం సహజం. మిగతావారు ఎంత శ్రమించినా మొదటివారితో సమానంగా ఆ భాషలో దక్షత సంపాయించటం అంత సహజమైన పని కాదు.

అందుకే ప్రపంచ భాష అనేది ఎవరికీ మాతృభాష కాని భాష అయి వుండాలి. ప్రతివారూ దాన్ని నేర్చుకొంటేనేకాని దాని కొత్త భాష అయివుండాలి. అప్పుడే అందరికీ సమానావకాశాలు లభించేది. ఈ అవసరాన్ని గుర్తించి అలాంటి భాషా నిర్మాణానికై కృషిచేసి సఫలతపొందిన మహనీయుడు డాక్టర్ లుడావికో లజారో జామెన్‌హోవ్. ఆ భాష పేరే ఎస్పరాంటో.

డాక్టర్ జామెన్‌హోవ్ శతవార్షికోత్సవం క్రిందటి డిశంబరు 15-వ తేదీన ప్రపంచం అంతా జరిపింది. జామెన్‌హోవ్ 1859 లో అప్పటి రష్యన్ విధుయేనియాలోని బాలిస్టాక్‌లో ఒక యూదు కుటుంబంలో జన్మించి 1917 లో వార్సానగరంలో మరణించాడు వృత్తిద్వారా ఆయన వైద్యుడు, తండ్రి భాషా శాస్త్రజ్ఞుడు.

యూదులు జార్ సామ్రాజ్యంలో అంతగా ఆదరం పొందే వాళ్ళుకారు. జాతికీ జాతికీ మధ్య ఎంతో తీవ్రమైన వైరాలు పెరిగి హింసాకాండలకు దారితీస్తుండటం చూచి లేతప్రాయంలోని జామెన్‌హోవ్ సున్నిత హృదయం చాలా బాధపడుతుండేది.

ఆలోచించి చూచాడు జాతికీ జాతికీ మధ్య ఇంతగా విరోధాలకు ప్రధానకారణం ఏమైవుంటుందా అని.

ఒకరినొకరు సరిగా అర్థంచేసుకోకపోవటమే ఈ పరస్పర ద్వేషాలకు కారణమని గ్రహించాడు. ఈ అర్థం చేసుకోకపోవటానికి ఒకరి భాషను మరొకరు తెలుసుకోలేకపోవటం మొదటి కారణం అని కూడా గ్రహించాడు. నిజానికి యూదులకూ జంకైల్ (యూదులు కానివార)లకూ మధ్యా, జర్మన్‌లకూ పోల్‌లకూ మధ్య వున్న భేదం ఏమున్నది? కేవలం భాషాభేదం తప్ప అని చర్చించుకొన్నాడు. ఇలాంటి భాషాభేదాన్ని రూపుమాపి జాతుల మధ్య ఐక్యసాధన ఏర్పరచాలని నిశ్చయించాడు జామెన్‌హోవ్.

ఒక సామాన్య భాషను సృష్టిస్తే అన్ని జాతులూ దాన్ని అర్థంచేసుకోగలరని ఆలోచించాడు జర్మన్ భాషను అంతర్జాతీయ భాష చేయాలంటే రష్యన్లు అంగీకరించరు. రష్యన్ భాషకు జర్మన్లు ఇష్టపడరు. ఈ విధంగా ఒకరి భాషను మరొకరు అంతర్జాతీయ భాషగా గుర్తించరు.

ఇక మాతృభాష లనబడే ప్రాచీనభాషలైన గ్రీక్, లాటిన్ భాషల్ని అంతర్జాతీయ భాష చేదామా అంటే ఆ ప్రాచీన భాషల్ని అందరూ అభ్యసించటం అంత సులభమైన పనికాదు, పైగా ఆ భాషలు ఆధునికావసరాలకూ, విజ్ఞాన శాస్త్రాలకూ అంతగా ఉపయుక్తం కావు. అందుకని ఒక నూతనమైన కృతక భాషను నిర్మించ బూనాడు. ఆ నూతనభాష చాల సరళంగా ఉండాలి. కొద్దిపాటి మూలిక సిద్ధాంతాలమీద ఆధారపడివుండాలి. భాషాసూత్రాలన్నీ అపవాదంలేని సామ్యాన్ని కలిగివుండాలి. అదే ఎస్పరాంటో భాష.

ఎస్పరాంటో ప్రపంచంలో అంతర్జాతీయ భాషగా చాల ప్రచారంలోకి వచ్చింది. ఈ భాషలో అనేక పుస్తకాలూ, పత్రికలూ, ప్రచురితమయినవి. ఆ మధ్యనే వార్సాలో ఎస్పరాంటో మహాసభలు జరిగినవి. రేడియో ప్రసంగాలు జరిగినవి, ఇరుగు

తున్నవి. రెండో ప్రపంచయుద్ధానికి పూర్వం League of Nations ఈ భాషను అంతర్జాతీయ భాషగ గుర్తించింది. తరువాత United Nations ఇప్పుడు దీన్ని గుర్తించివుంది. ఏ జాతికీ మాతృభాష కాని అంతర్జాతీయ భాషమీద అందరికీ ఆదరమే. ఎవరికీ ద్వేషం ఉండాలిసిన అవసరం ఉండదు.

ఆధునిక వైజ్ఞానిక యుగంలో ప్రపంచం దూరాల్ని కోల్పోయి ఎంతో సన్నికటన ర్తి అయింది. జాతులు తమ జాత్యహంకారాన్ని పోగొట్టుకొని విశ్వజనీనతను పొందాలని ప్రయత్నిస్తూన్న ఈ స్వర్ణయుగంలో ఎస్పరాంటోలాంటి అంతర్జాతీయభాష ఎంతో అవసరం.

ఎస్పరాంటోను గురించి టాల్‌స్టాయ్ ఎంతో ప్రశంసించి దాన్ని అభ్యసించపూనాడు. రోజుకు కొన్నిగంటల చొప్పున కొద్ది రోజుల్లోనే నేర్చుకోవచ్చునని తన అభిప్రాయాన్ని ప్రకటించాడు. ఆచార్య వినోబాభావేకు ఎస్పరాంటో నేర్చేందుకై విదేశాలనుంచి ఒక ప్రొఫెసరు వచ్చివెళ్ళినాడు.

ఇంగ్లీషుభాష చాల జటిలభాష. ఒకే విధమైన వ్యాకరణ నియమాలు లేవు. మాటకో నియమం, నియమానికో మాట. Flower కు బహువచనం Flowers. కాని Mouse కు బహువచనం mice. phenomenon కు బహువచనం Phenomena. అదేవిధంగా Work కు భూతకాలం Worked. కాని eatకు భూతకాలం ate. Seek కు భూతకాలం sought. Bring కు భూతకాలం brought. ఈ విధంగా దేని రూపం దానిదేకాని, ఒక సార్వజనీనసూత్రం గోచరించదు.

ఇక ఎస్పరాంటోలో అలాకాదు. Worked భూతకాలం మాదిరే eated, seeked, deginnedపద్ధతిలో ఉంటవి. Flowers బహువచనం మాదిరే mouses, phenomenons, mans ఇలాంటి

ఒకే నియమాన్ని కలిగి ఉంటవి. ఎస్పరాంటోలో ఉచ్చారణలో కూడా ఇంగ్లీషులోవలె కాక ఒకే నియమాన్ని కలిగివుంటుంది. ఎస్పరాంటో Phonetic పద్ధతిమీద ఆధారపడి.

ఎస్పరాంటోలో ప్రతి నామవాచకమూ చివర ఒకారాన్ని కలిగివుంటుంది. Suno = సూర్యుడు, Floro = పుష్పం, Indo = యోగ్యత, Tago = రోజు. విశేషణాలన్నీ చివర ఆకారాన్ని కలిగి వుంటవి. Felica = సుఖమైన, Paca = శాంతమైన, Ficra = గర్వమైన. ఇక బహువచనా లన్నిటికీ చివర J వుంటుంది. వర్తమానకాలాలన్నిటికీ చివర as వుంటుంది. భూతకాలాలన్నిటికీ is, భవిష్యత్కాలా లన్నిటికీ as వుంటవి. అపవాదా లుండవు. అన్నిటికి ఒకే సూత్రం. ఈ సూత్రాన్ని సులభంగా గ్రహించవచ్చు. ఒకే శబ్దాన్ని చివర అక్షరాలు మార్చటంతో నానా రూపాలుగా మారుతుంది.

ఎస్పరాంటోలో వాక్యనిర్మాణంకూడ సరళంగా వుంటుంది. cu అనే పదం ఎల్లప్పుడూ ప్రశ్నార్థకాన్ని సూచిస్తుంది. మిగతా ప్రశ్నార్థకాలైన ఎవరు, ఎప్పుడు, ఎందుకు మొదలైనవి లేనప్పుడు La birdo kantas = ఆ పక్షి పాడుచున్నది. Cu la birdo kantas = ఏమి ఆ పక్షి పాడుచున్నదా ? Mi scribis la leteron = నేనా ఉత్తరమును వ్రాసితిని. Cu mi scribis la leteron ? = నేనా ఉత్తరమును వ్రాసితినా ?

ఈ నూతన అంతర్జాతీయ భాషలో వ్యాకరణ సూత్రాలు సమానంగానూ, సరళంగానూ చేయబడ్డందువల్ల ఇంగ్లీషులోని వచనకాల భేదాల అసామ్య విచిత్రాలు కాని, జర్మన్‌లోని నోరు తిరగని ఉచ్చారణలు కాని, ఫ్రెంచిలోనీ, హిందీలోని లింగభేదాల గొడవలుకాని ఎస్పరాంటోలో గోచరించవు. వాస్తుశిల్పాన్ని

ర స రే ఖ లు

నిర్మించినట్లుగా పదాన్ని సులభంగా, సుందరంగా వాక్యాలుగా కూర్చుకోవచ్చు వడుదుడుకులు లేకుండా.

ఇన్ని సుగుణాల్ని కలిగున్న ఈ అంతర్జాతీయ భాషయిన ఎస్పరాంటో ఇంకా రావలసినంత ప్రచారంలోకి రాలేదు. ఇంగ్లీషు మాతృభాషగా లేని మిగతా యూరపుదేశాల్లో వ్యాపించినంత విరివిగా, ఇంగ్లీషు మాతృభాష అయిన ఇంగ్లాండు అమెరికాలలో ఎస్పరాంటో వ్యాపించలేదు. ఇందుకు కారణం సువిదితమే. ప్రస్తుతం ప్రపంచవ్యాప్తమై ఉన్న ఇంగ్లీషును ఎస్పరాంటో ఎక్కడ దిగతొక్కుతుందో అని భయం!

భారతదేశంకూడ ప్రపంచంలోని ఒక దేశమే కనుక ఎస్పరాంటోను తానుకూడ రాష్ట్రభాషగా తీసుకొంటే ఒక ప్రాంతం వారి మాతృభాష మరో ప్రాంతంవారికి రాష్ట్రభాషగా మారే ప్రమాదం తప్పుతుందేమో! ఎస్పరాంటో మనకు రాష్ట్ర భాషయితే మన వాణిని విశ్వవ్యాపితమొనర పలికించవచ్చు, ప్రపంచంలోని తోటిసోదరులతోపాటు మనంకూడా!

నికోలస్ రోరిక్

నికోలస్ రోరిక్ ఇకలేడు. కాని.....

ఆయన చిత్రించిన ఆరువేల చిత్రాలూ, ఆయన రచించిన కొన్ని అమూల్య గ్రంథాలూ, అసంఖ్యాక వ్యాసాలూ, ఆయన జరిపిన మధ్య ఆసియా అన్వేషణలూ, ఆయన స్థాపించిన శాంతి పతాక సంస్థా, ప్రజలు రోరిక్ పేరున స్థాపించిన ఖండ ఖండాంతరా ల్లోని వివిధ మ్యూజియములూ, కళాసంఘాలూ మొదలైనవెన్నో ఆయన మర్త్య జీవితానికి అమరచిహ్నాలుగా నిలచిపోయినయి.

• • • •

అవి 1945 వేసంగి రోజులు. పంజాబు మైదానాలన్నీ నుండు కొండలకు మాడిపోతున్నయి. కాని అదే సమయంలో, అదే పంజాబులో హిమాలయ ప్రాంతంలోని కులూలోయ మాత్రం యీ మైదానపు ఎండలకు అందక అతీతంగా ఉండివుంది. ఈ లోయలో పయనించి రోరిక్ నిలయాన్ని చేరుకున్నాను.

నగరు గ్రామానికి పైగా కొండమీద రోరిక్ నిలయం. చుట్టూ పూలతోట, దానిచుట్టూ దేవదారు అరణ్యం; దానికావల శిఖరాలు. మంచుతో మెరుస్తూన్న పర్వతాలు. ఇటుగుండానే రొహతాంగ్ కనుమలదాటి లడాఖ్‌కూ, దానిగుండా మధ్యఆసియాకూ పోయే పర్వతమార్గం. ఈ మార్గంగుండానే కంచరగాడిదలద్వారా రవాణా జరుగుతుంటుంది.

ఒకరోజు ఉదయం నికోలస్ రోరిక్ స్టుడియోలో నేనూ, నికోలస్ రోరిక్కూ, ఆయన భార్య మదాం హెలీనా కూర్చొని వున్నాం. కొన్నిగజాల దూరంలో ఆయన పరిచారకుడగు విష్ణు చరణ్ చిత్రాలు ప్రదర్శించే ఏర్పాట్లు చేస్తున్నాడు. చిత్రాలుంచే పీటను నిలిపి సరిచేస్తున్నాడు.

మదాం రోరిక్ చెప్పసాగింది. "మేము లండన్‌లో వుంటూండగా రవీంద్రనాథ ఠాకూరు మా స్టుడియోకు ఒకరోజు వచ్చాడు. నికోలస్ రచించిన చిత్రాలన్నిటినీ చాలా ఓపికతోటీ, శ్రద్ధతోటీ తిలకించి మిక్కిలి ఆనందించాడు. తన కవితకంటె రోరిక్ చిత్రాలే తనకు ఆనందాన్ని ఎక్కువగా ఇస్తుంటవి అన్నాడు."

ఇంతలో రోరిక్ అందుకొన్నాడు సంభాషణ– "రవీంద్రుడు తన కవిజీవితాన్ని నా కిచ్చివేసి నా చిత్రకారుని జీవితాన్ని తాను తీసుకుంటా ననాడు చిరునవ్వుతో. చివరకు జరిగిందికూడ అంతే– ఆయన చిత్రాలూ చిత్రించసాగాడు, నేను కవితలూ అల్లసాగాను" అని రోరిక్ పిల్లవానివలె నవ్వసాగాడు.

ఇంతలో చిత్రప్రదర్శనపు ఏర్పాట్లు పూర్తిచేసి మొదటి చిత్రాన్ని పీటకెక్కించాడు విష్ణుచరణ్.

రోరిక్ రంగులు లోకప్రసిద్ధి చెందినవి. ఆయన రంగుల కాంతులు అధఃచేతనలో ఎచ్చటా గోచరించక కేవలం ఊర్ధ్వ చేతనలో మాత్రమే గోచరిస్తవనే ప్రతీతి. కాని హిమాలయ ప్రదేశాలలో సంచరించిన వారందరికి ఇటువంటి రంగుల రమ్యకాంతులు ప్రకృతిలో ఉంటవనే సత్యం అనుభవంలోనిదే. రోరిక్ యొక్క విధానం సగం వాస్తవవాదంతో నూ సగం కల్పనావాదంతోనూ నిండివుంటుంది.

ఒక చిత్రమైన తరువాత మరొకటి చొప్పున దాదాపు ఒక నూరు చిత్రాలు పెద్దపెద్దవి చూడటంతో సరిపోయింది ఆ పూటకు.

నికోలస్ రోరిక్

అన్నీ హిమాలయ చిత్రాలే. వివిధ దశల్లో వివిధ రూపాలతో చిత్రితమైఉన్నాయి. ప్రతి చిత్రంకూడ మణిదీపాలవలె ప్రకాశిస్తుంది. ఆ చిత్రాలన్నిటినిగాని, అందులో కొన్నిటిని గాని ఇచ్చట వర్ణించాలంటే అవొక ప్రత్యేక వ్యాసం అవుతుంది.

ఒక సాయంత్రం రోరిక్ నివాసంలోని పైభాగంలో నికోలస్ రోరిక్, మదాం హెలీనా, పెద్దకొడుకు జార్జి, చిన్న కొడుకు స్వెతస్లవ్, నేనూ కూర్చొని వున్నాం. మధ్య మధ్య చెర్రిపళ్ళను తింటూ ప్రసంగం ప్రారంభించాం.

మదాం హెలీనా "ప్రపంచంలో భౌతికవాదం రోజు రోజుకు వృద్ధిపొందుతున్నట్లు గోచరిస్తోంది, అవునా ?" అని నావైపు చూచి అడిగింది. నే నన్నాను "అవును, కానీ, ఈ భౌతిక పరిణామాన్ని చూచి ఏ ఆధ్యాత్మిక సాధకుడూ భయపడాలిసిన అవసరంలేదు. ఏమంటే, భౌతిక రూపం వృద్ధిపొందటం అంటే భౌతిక సత్తాక్రమేణా శక్తిరూపంలోకి మారటమే అవుతుంది."

తినేతినే చెర్రిపండ్లను అలా ఆపి నికోలస్ రోరిక్ అందుకున్నాడు. "అవును, నీవు చెప్పేది నిజమే- భౌతికవాద ప్రాబల్యం వల్ల ఏమాత్రమూ భయపడవలసిన పనిలేదు. భౌతిక శక్తిద్వారా ఆత్మశక్తికి ఇంకా ఎక్కువబల మబ్బుతుంది. అసలు బోత్తుకుపోయి తరచి చూస్తే మనం భౌతిక మనేదానికీ ఆధ్యాత్మిక మనేదానికీ అభివ్యక్తిలో తప్ప పెద్ద తేడాలేదు. ఒకే పదార్థానికి రెండు స్వరూపాలు మాత్రమే. ఆధునిక విజ్ఞానాన్ని, వైజ్ఞానికులనూ మనం అభినందించాలిసిందే కాని, నిందించరాదు. విజ్ఞాన శాస్త్రం చాల గొప్పదే. దాన్ని ఉపయోగించే పద్ధతిని మాత్రం మార్చాలి" ఇద్దరు కొడుకులుకూడా ఈ వాదాన్నే బలపరచారు. చివరకు ఆమె కూడా సమ్మతించింది. ఆమె విశాల హృదయానికి అందరం కలసి ఆమెను అభినందించాం.

రసరేఖలు

సూర్యాస్తమయం అవుతోంది. పశ్చిమ దిగంతంలోని రక్త కాంతులు చుట్టూవున్న హిమశిఖరాలమీద పడి విచిత్రశోభ కలుగ జేస్తున్నాయి. పూలతోటలో నికోలస్ రోరిక్, నేనూ ఇద్దరం మాత్రమే అటూ యిటూ తిరుగుతూ మౌనంగా ఆ సంధ్యాసౌందర్యాన్ని ఆనందిస్తున్నాం.

రోరిక్ మధ్యరకం ఎత్తులో వుంటాడు– శరీరం చాలా పుష్టిగా బలంగా వుంటుంది. బట్టతల మెరుస్తూ వుంటుంది. పెద్ద గడ్డం. ఎప్పుడూ చేతితో దాన్ని పాయలుతీస్తూ వుంటాడు. కళ్ళల్లో కొంత మంగోలియన్ ప్రభావం గోచరిస్తుంది. అంతర్దృష్టిని సూచిస్తుంటవి కళ్ళు. వెంట వున్నవారిని చాటుగా పరిశీలిస్తుంటయి ఆయన కళ్ళు. బహుశా ఎదటివారి స్వభావాన్ని అవగాహన చేసుకొనేందుకలా జరుగుతుంటుంది.

నేనే ముందు మౌనాన్ని భంగంచేశాను. మధ్యఆసియాలో అన్వేషణానుభవాల నడిగాను. కొద్దిగా నవ్వుతూ "అదంతా ఒక కష్టాలగాథ. అయితే ఆ కష్టాలమధ్య సుఖం లేకపోలేదు. ఆ వేన కటి ప్రయాణాలన్నీ ఇప్పుడొక సుదూర స్వప్నంలాగా గోచరిస్తుంటవి. తూర్ఫాన్‌లోని ఆ చలిబాధ ఇప్పటికీ గుర్తుకొస్తూనే వుంటుంది. తుర్కిస్తాన్‌నుంచి టిబెట్టువైపు కొస్తుండగా దారిలో ఒక చోట మాదళం నిలుపుజేయబడి నాలుగు రోజులవరకూ ఎటూ కదలనివ్వలేదు. తినడానికి ఆహారం లేకనూ, మా సామానంతా ఇంకా అక్కడికి చేరనందునా చలికి కప్పుకొనే దుస్తులులేక చాలా బాధపడ్డాం. బాధపడటమే కాదు. ఇక మరణమే శరణమయ్యే స్థితికి వచ్చింది. చివరకు టిబెట్టు ప్రభుత్వపు పై అధికార్ల సహాయముతో ఆ విపత్తునుంచి బయటపడ్డాం!"

క్రమేణా రక్తకాంతి ముదిరి మసక చీకటిగా మారసాగింది. అది వేసంగి అయినప్పటికీ చీకటి పడేవరకు మంచు కురవసాగింది.

ఏకాంతర్ధి

ఉభయులం ఇంటిలోనికెళ్ళి కూర్చున్నాం. నేనన్నాను- "టిబెట్ట ప్రాంతపు హిమాలయాల్లో వాతావరణ సంబంధమైన విచిత్రాలు చాల గోచరిస్తవటగా?" అని.

గడ్డాన్ని సవరించుకుంటూ ఆయన జవాబు చెప్పాడు. "అవును, చాలా అద్భుతాలు, నమ్మడానికి వీలులేని చిత్రాలు అచ్చటి హిమాలయ వాతావరణంలో గోచరిస్తవి. అలాంటి సంఘటన నొకదాన్ని చెప్పుతాను. మేము లడాఖ్‌లో సముద్రమట్టానికి పదకొండువేల అడుగుల ఎత్తునున్న 'నిమూ' అనే గ్రామంలో ఆ రాత్రి మకాం పెట్టివున్నాం. రాత్రి పదిగంటలవుతుంది. నేను నా డేరాలో గాఢనిద్రలో వున్నాను. ఆ సమయంలో హెలినా తన పక్కపైన ఉన్నిరగ్గును సరిచేయటానికి లాగేసరికి అందులోనుంచి గులాబి ఉదారంగుల మంట పైకి లేవసాగింది. ఆమె భయపడి నన్ను నిద్రలేపింది. నేను లేచి ఆ మంటను నలిపివేయ ప్రయత్నించగా ఒక మంట చీలికలుగా చీరి అనేక చోట్ల వ్యాపించినది. చేతికి వెచ్చదనం తప్ప మరేమీ వేడి తగలలేదు. వెలుగు మాత్రం బాగా వ్యాపించింది. ఆ మంటలు ఒక అడుగు ఎత్తువరకు లేచి క్రమేణా వాటంత టవే సమసిపోయినయి. ఇలాంటి విచిత్ర వాతావరణపు ఇంద్రజాలాలు ఎన్నో జరుగుతుంటవి ఆ ప్రాంతంలోనే."

ఇంతలో మదాం హెలీనా ఇద్దరుకొడుకులూ వీరికి పరివార వైద్యుడగు రష్యన్ డాక్టరు, యలాపెంకో మొదలైన వారంతా రావటంవల్ల మా సంభాషణ అంతటితో ఆగిపోయింది. అందరం కలిసి రాత్రి భోజనానికి లేచాం. మామూలు యూరపియన్ భోజనమే: మాంసం మాత్రం లేదు. వీరంతా శాకాహారులే. పెద్ద కొడుకు జార్జి, డాక్టర్ యలాపెంకోమాత్రం ఎప్పుడైనా మాంసాహారం తీసుకుంటారని విన్నాను. భోజనానంతరం కొంతసేపు, అప్పుడు వేవెల్ జరుపుతూన్న సిమ్లా సమావేశాలని గురించి

చర్చ జరిగింది. తలా ఒకవిధంగా మాట్లాడాం. ఒకరి ధోరణి మరొకరి దానితో కలియలేదు. ఎవరి త్రోవ వారిదే అయింది. నికోలస్ రోరిక్ మాత్రం నా ధోరణిని సమర్థించాడు. నా ధోరణి సన్యమైందని కాదు, దూరంనుంచి వచ్చిన నన్ను అందరిలో చిన్న బుచ్చకుండా ఉత్సాహ మివ్వాలని మాత్రమే!

• •

ఒక ఉదయం, రోరిక్ యొక్క గ్రంథాలయంలో మదాం హెలీనా, నేను కూర్చొని మాట్లాడుకుంటూ వుండగా నికోలస్ రోరిక్ వచ్చి కూర్చున్నాడు. అప్పటికే అమెరికన్ పత్రిక కొక వ్యాసాన్ని వ్రాయటం పూర్తిచేసి వచ్చాడు. ఇంకా కొంచెం సేపటికి నిన్న మొదలుపెట్టిన చిత్రాన్ని పూర్తి చేయాల్సివుంది. ఈ మధ్య కొంచెంసేపు మా వద్ద విశ్రాంతి తీసుకొనేందు కొచ్చాడు.

నే నన్నాను – "మీ జీవయస్సులో రోజంతా శ్రమ జేయటంలో ఏమీ బాధవుండదా? వ్రాయటం కాగానే చిత్రించటం, చిత్రించటం కాగానే దేశ విదేశాలకు జాబులు వ్రాయటం, ఇది కాగానే అది, అది కాగానే ఇది మీకేమీ విసుగు జనించదా?" భార్యాభర్తలిద్దరూ నవ్వుకొన్నారు. నికోలస్ జవాబిచ్చాడు. "నేను ఏ పనీ చేయకుండా వుండాల్సి వచ్చినప్పుడు చాల బాధ చెందుతాను. పనిలోనే నాకు ఆనందం! పనిలోనే నాకు తీరిక. కొందరు తమకు ఏమైనా వ్రాయడానికిగాని, చిత్రించడానికిగాని ప్రేరణ లభించటంలేదని నెపం చెప్పి పనినుండి తప్పించుకొంటారు. నిజానికి ప్రేరణ అనేది దానంత టది ఎవరి తావుకూ నడచిరాదు.

ప్రేరణను వెదకుతూ మనమే దాని వద్దకు పోవాల్సి వుంటుంది."

మదాం హెలీనా అన్నది – "జవహర్‌లాల్ నెహ్రూ తన కూతురు ఇందిరతో సహా మా ఇంట ఇచ్చట ఒక పక్షంరోజులు

ఉండి వెళ్ళారు. ఆయన కూడ కష్టించి పని చేసేవాడు ప్రతి నిత్యం. సరిగ్గా సమయానికి ఎప్పుడూ ఏదో వ్రాస్తూ ఉండేవాడు. మా వద్ద వున్న అనేక కొత్త పుస్తకాలను పూర్తిచేశాడు ఆ పది పదిహేను రోజుల్లో. ఆయన కూతురు ఇందిర ఏమీ వ్రాసేదికాదు గాని, ఎప్పుడూ చదువుతూ మాత్రం వుండేది. చాల సున్నితమైన భావాలు గల బాలిక ఆమె."

మా ప్రసంగం క్రమేణ భారతదేశపు కళలపైకి తిరిగింది. రోరిక్ మొదలుపెట్టాడు-"నేను మీ దక్షిణదేశంలో చాల కాలం క్రిందట సంచారం చేశాను. దక్షిణ భారతపు శిల్పసంపద ఉత్తర దేశపుదానికంటె ఎంతో ఉత్కృష్టమైంది. దక్షిణ దేశపు ఆ మహోద్భత దేవాలయాలూ, అందలి శిల్ప వైచిత్ర్యమూ చూచి నేను నివ్వెరపోయినాను. అయితే ఆధునిక చిత్రకారుల్లో మాత్రం ఉత్తర దేశంలోనే ఎక్కువమంది ఉన్నట్లు తోస్తుంది."

ఇంతలో రాయల్ విమాన దళానికి చెందిన ఇద్దరు బ్రిటిషు వైమానికులు లాహోర్‌నుంచి వచ్చారు - వారు మానలీ పోతూ రోరిక్‌ను సంకర్షించాలని ఇటు వచ్చారు. కొంతసేపు వారి సంభాషణలతో గడచింది. ఫలహారాలూ, టీనీరూ అందజేయబడినవి అందరకూ. తరువాత ఆ వైమానికులు దేవదారు అరణ్యం చూచేందుకు బయటికి వెళ్ళారు, రోరిక్ కొడుకుల వెంట. వారు వెళ్ళిన పిమ్మట 'వారు ఏ రకపు స్వభావాలవారో చెప్పగలరా?" అన్నాడు రోరిక్. నాకు తోచిందేదో చెప్పివైచాను. రోరిక్ అవును అన్నాడు. వివిధ మానవ స్వభావాలను తెలుసుకోవాలనే కాంక్ష ఆయనలో బలీయంగా వుండేది.

క్రమేణా మా ప్రసంగం సారనాథులోని బౌద్ధ విహారపు కుడ్య చిత్రాల పైకి తరలింది. రోరిక్ అన్నాడు- "సారనాథు కుడ్య చిత్రాలు ఏమాత్రమూ బాగా లేవు. అనవసరంగా ఆ జపాను

చిత్రకారులచేత ఆ గోడలు కళాహీనం చేయించాను. ఆ జపాను చిత్రకారులు అటు జపాను సాంప్రదాయాలనూ చొప్పించలేదు, ఇటు భారతీయ సంప్రదాయాలనూ చొప్పించలేదు. అన్నివిధాలా ఆ కుడ్య చిత్రాలు శ్రీ హీనంగా వున్నాయి. భారతదేశంలో అత్యుత్తమ చిత్రకారు లుండగా జపానునుంచి ఎందుకు యీ చిత్రకారులను దిగుమతిచేయాలసివచ్చిందో బోధపడకుండా వుంది."

దీని పై నుండి మా ధోరణి చిత్రకళకు సంబంధించిన రంగు ద్రవ్యాల పైకి దొర్లినది. "నేను వెనక తైలవర్ణాల్లో చిత్రించాను. వ్యాస్టలు రంగులు వాడాను. నీటి రంగులతో చిత్రించాను. కాని కొంతకాలంనుంచి కెంపరా విధానాన్ని మాత్రమే చిత్రిస్తున్నాను. కెంపరా భారతీయ వాతావరణానికి అన్నివిధాలా సరిపోతుంది. ఒక్క భారతదేశంలోనే కాక ప్రాచీన కాలపు చిత్ర కళంతా దాదాపు కొన్ని మార్పులతో కెంపరా విధానం లోనే సృజించబడి వుంది."

కొంచెంసేపు ఆగి మరల అందుకొన్నాడు. "నేటి భారతీయ కళా విమర్శకులు తమ రచనలను ఎక్కువ పురాతన కళా విషయాల పైన సాగించటంలోనే సంతృప్తి చెందుతున్నారు. జీవించివున్న నేటి భారతీయ కళాకారుల విషయాల గురించి వారికి శ్రద్ధ తక్కువ. పురాతన కళను గురించి ఇదివరకే చాలా రచనలున్నాయి భారతదేశంలో! లోపించిందల్లా జీవించి ఉన్న నేటి చిత్రకారుల కళాకౌశలాన్ని గురించిన రచనలే. పురాతన కళలను వదలివేయాలని నా వుద్దేశం కాదు. దానికి తోడు నేటి కళలను కూడ పైకి తేవాలనే. నేడు భారతదేశంలో అనేకమంది లేత చిత్రకారులూ చిత్రకారిణులూ చాలా ప్రతిభకలవాళ్ళున్నారు. వారి ప్రతిభను బయటికి తెచ్చేవారు కనుపించరు."

వేసవి అంతమయే సూచనలు కనుపించసాగినవి. మాన్ సూన్ మేఘాలు కొండలపైన విహరించటం ప్రారంభించినవి. చల్ల దనం తగ్గి కొద్దిగా చెమట పట్టటం మొదలుపెట్టింది. ఇచ్చట వర్షాలు ప్రారంభించితే కులూలోయలో రోడ్లు చెడిపోయి ప్రయాణం దుస్తరమవుతుంది, అందువల్ల ఇక వెళ్ళిపోతానన్నాను.

వర్షాలవల్ల కలగబోయే ప్రయాణపు చిక్కులను గుర్తించి వారంతా నా ప్రయాణానికి ఆమోదించారు. ఉదయం పదింటికి ప్రయాణం నిశ్చయించబడింది. వీడ్కోలుకు ఇంకా ఒక గంట ఆలస్యం వుంది.

అందరం పై అంతస్తులో కూర్చున్నాం. మరొకసారి దక్షిణ ప్రాంతానికి రావలసిందని నికోలస్ రోరిక్‌నూ, అయన భార్యనూ ఆహ్వానించాను. మర్యాదకొరకు ఆయన 'సరే' అన్నాడు. ఆమె మాత్రం దక్షిణప్రాంతపు ఎండివేడిని భరింపలేనన్నది. పెద్దకొడుకు జార్జి తప్పక వచ్చి అమరావతీ, నాగార్జునకొండా చూడాలన్నాడు. జార్జి ప్రాచ్యశాస్త్రవేత్త; భాషా శాస్త్రజ్ఞుడు, ప్రత్యేకం టిబెటన్ భాషలో మంచి పరిచయం ఉన్నవాడు.

నికోలస్ రోరిక్ ముఖంలో ఏదో అజ్ఞాతన వేదన వ్యక్త మైంది, అన్నాడు. "ఇచ్చటనుండి కదలక కొన్ని సంవత్సరాలు గడిచాయి. రష్యాకు రమ్మని కూడ ఆహ్వానాలు వస్తున్నాయి. విప్లవానికి పూర్వం రష్యా వదలిపెట్టాము. మరల ఇంతవరకు మాతృదేశమగు రష్యాను సందర్శించటం జరగలేదు. మొత్తంపైన ఎప్పుడో వెళ్ళిరావాలి."

నేను బయలుదేరే సమయం ఆసన్నమయింది, కొన్ని చిత్రాలనూ, పుస్తకాలనూ, నాకు బహూకరించారు. మరల ఎప్పుడొస్తావన్నారు. మరల వచ్చే ఎండాకాలంలో అన్నాను. మదాం హెలీనా అన్నది "నన్ను ఇదే ఆఖరిమారు చూడటం అవుతుంది,

రసరేఖలు

మరల వచ్చేనరకు నేనుండను, నా ఆరోగ్యం రోజురోజుకు క్షీణించి పోతున్నది, నాజీవితం చాల త్వరలో ముగుస్తుందనే నా నమ్మకం."

నికోలస్ రోరిక్ నవ్వి అన్నాడు: "కాదు నా జీవితమే ముందు అంతమవుతుంది, ఆమెకు ఫరవాలేదు."

మదాం హెలీనా భవిష్యద్వాణి అసత్యమైపోయింది, కాని నికోలస్ రోరిక్ వాణి మాత్రం నిజమై నిలిచింది!

కొందరు కళాకారుల కృతులు వారి జీవితాలకంటె మహోన్నతంగా వుంటవి.

కొందరు కళాకారుల జీవితాలు వారి కృతులకంటె మహోన్నతంగా వుంటవి.

మరికొందరు కళాకారుల కృతులు వారి జీవితాలతో సమానంగా మహోన్నతమయి వుంటవి.

వారి జీవితం ఎంత గొప్పదో వారి కళకూడా అంత గొప్పది. వారికళ ఎంత గొప్పదో వారి జీవితంకూడా అంత గొప్పది. వారి జీవితం కళకు జీవాన్నిస్తుంటే వారి కళ జీవితానికి రసాన్నిస్తుంది.

ఈ వర్గానికే చెందుతాడు ప్రొఫెసర్ నికోలస్ రోరిక్. ఆయన జీవితం కళావంతం, ఆయన కళ జీవనంతం. ఇరవయ్యో శతాబ్దం వర్ణకారుల్లో ప్రపంచంలోకల్లా మేటిగా ప్రసిద్ధిగాంచాడు. "రోరిక్ ధూమ్రం" (పర్ ఫుల్) అనే పదాలు ప్రపంచంలోని చిత్ర కళలో ప్రత్యేకత పొందినవి.

ప్రథమ రోదసీ యాత్రికుడైన యూరీ గగారిన్ తన అనుభవాన్ని వర్ణిస్తూ పృథ్విని చుట్టివున్న వాతావరణం అంతా తనకు రోరిక్ చిత్రాల్లోని రంగులలాగా గోచరించిందని అన్నాడు.

నికోలస్ రోరిక్ మరణించి పదమూడు ఏళ్ళు అయింది. అయితే తాను చిత్రించిన అయిదువేల చిత్రాల రంగుల రమ్యకాంతులలో ఆయన నిత్యం జీవించేవున్నాడు. ఆ అదృశ్య- అశరీరి

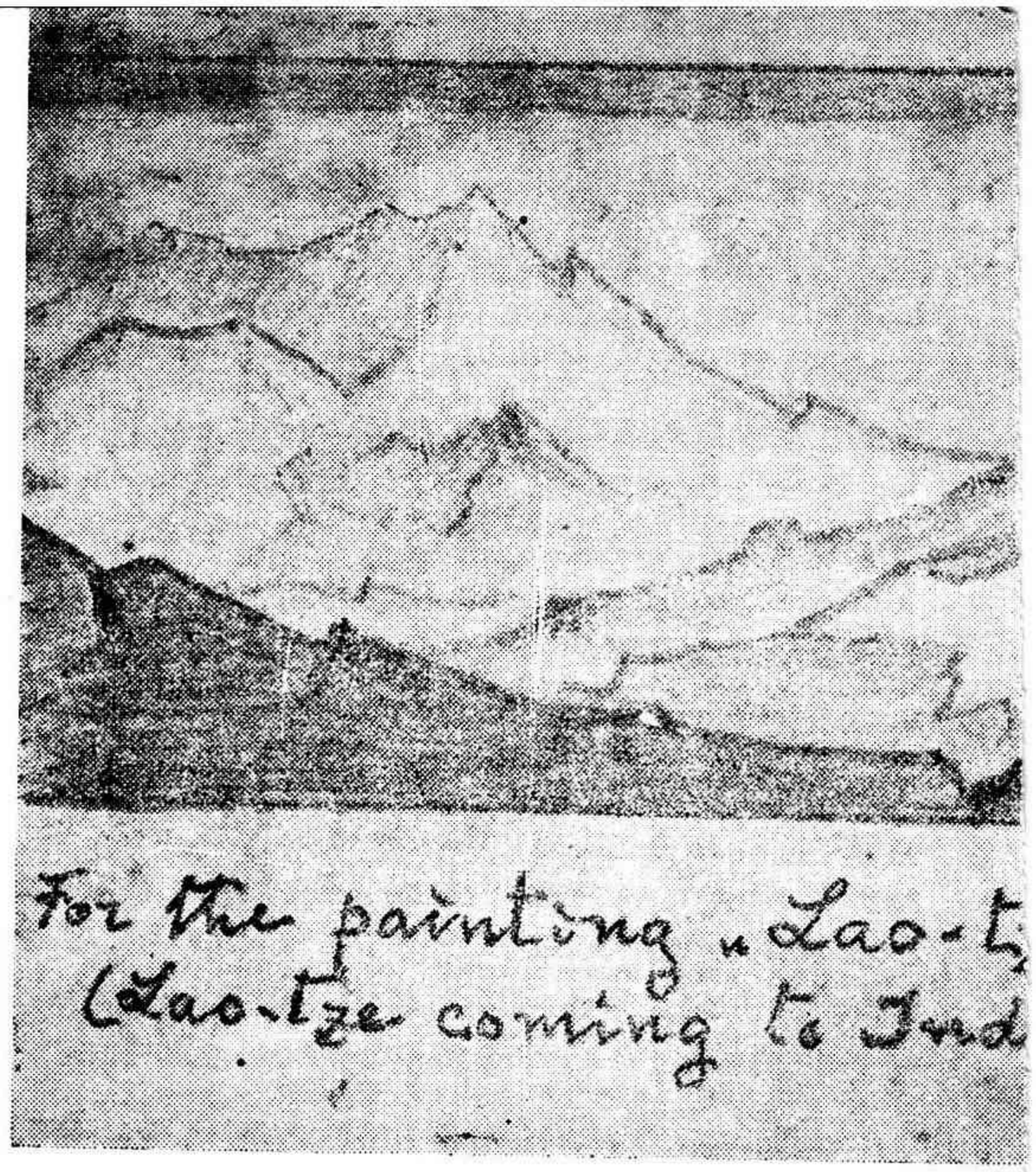
నికోలస్ రోరిక్

యోలో నేనూ, మదాం హెలీనా రోరిక్, నికోలస్ రోరిక్ ముగ్గురం కూర్చొని వున్నాం. ఆయన చిత్రాలు మాకు ఎదురుగా ప్రదర్శించ బడుతున్నవి. అసంఖ్యాక రూపాలూ, అనంతమైన రంగులూ కళ్ళ ముందు మారిపోతున్నవి. ఇంతలో "రష్యాలో ఈస్టర్ దీపాలు" అనే చిత్రం వచ్చింది. అది రాగానే స్టూడియోలోని తలుపులు చాలావరకు మూయించారు. ఒకవిధమైన పగటి చీకటి ఏర్పడింది. ఆ సగం చీకటిలో ఆ చిత్రంలోని దీపాలు ఉజ్వలమై, ప్రోజ్వలమై దివ్యకాంతితో వెలుగుతూన్నట్లు గోచరించినవి. అదీ ఆయన వర్ణ విజ్ఞానం; అదీ ఆయన వర్ణ కౌశలం; అదీ ఆయన వర్ణసృష్టి!

చిత్రప్రదర్శనం సాగిపోతూనే వుంది. అందులో 'భారత దేశాని కొస్తూన్న లోవ్‌చే' అనే చిత్రం వచ్చింది. దాన్ని చూడ గానే రోరిక్ నావైపుచూచి "ఈ చిత్రంతో నీకు బాగా పరిచయం వుండి వుంటుందనుకొంటాను, కారణం నీకు దీని స్కెచ్ నొక దాన్ని పంపానుకదూ మూడేళ్ళ క్రితం" అని నవ్వాడు. ఆయన అద్భుతమైన జ్ఞాపక శక్తికి నేను విస్మితుణ్ణి అయాను.

రోరిక్ అంతర్జాతీయఖ్యాతి నార్జించాడు. గొప్ప అన్వేష కుడుగా, రచయితగా, శాంతిదూతగా, అన్నిటికంటెమించి అద్భుత చిత్రస్రష్టగా, జాతి, మత, వర్ణ వివక్షతలు లేకుండా అన్ని దేశాలూ ఆయన్ని సమ్మానించినని. అమెరికాలో రోరిక్ మ్యూజియం అనే పేరుతో ఆరవై ఆరు అంతస్తుల మ్యూజియాన్ని నిర్మించి ఆయనకు అంకితం చేశారు. ఈ మ్యూజియంలోనే వెయ్యి రోరిక్ చిత్రాలు వుంచబడివున్నవి. ప్రతి దేశంలోనూ రోరిక్ సమాజాలు నెలకొల్ప బడినవి.

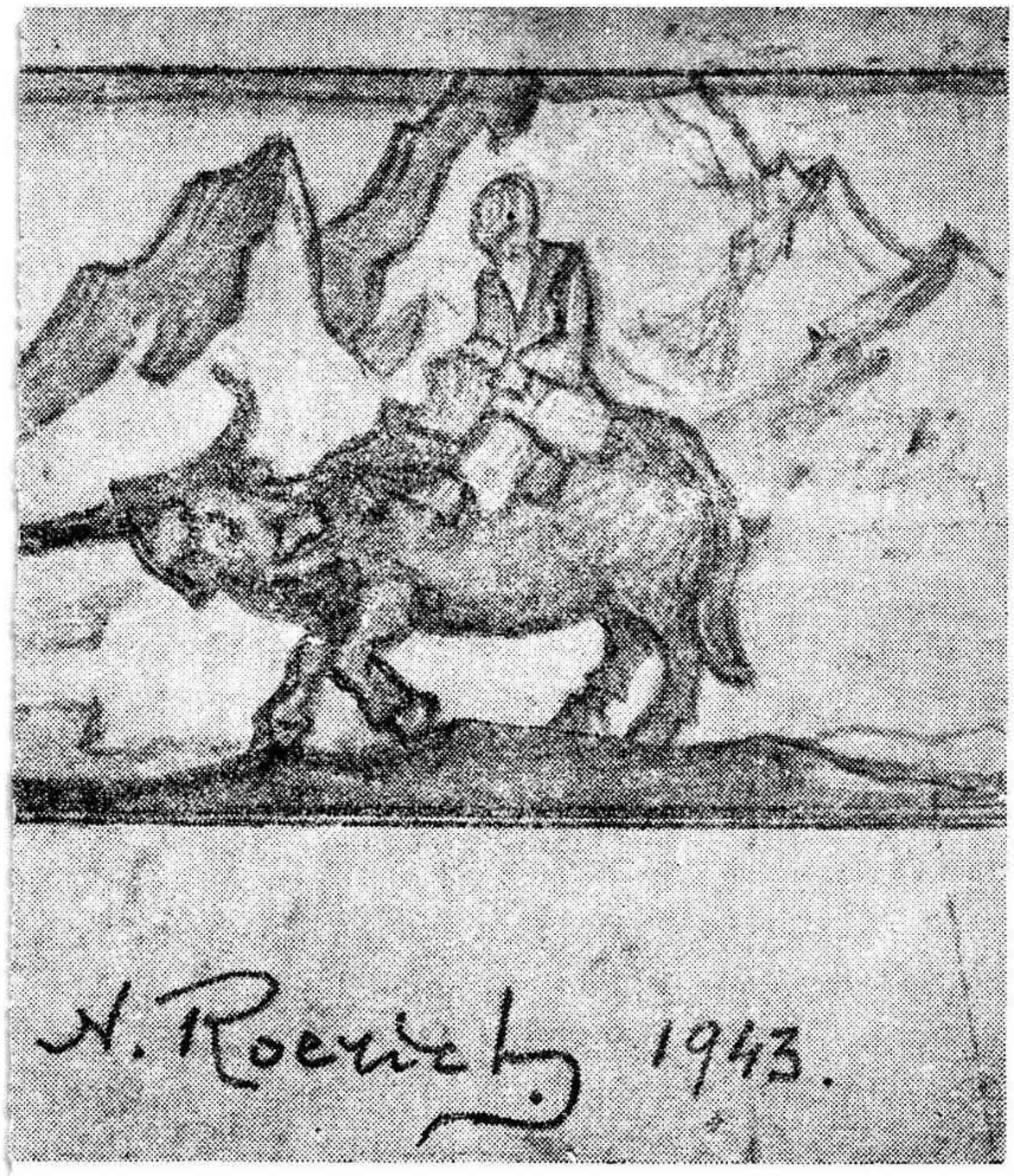
రోరిక్ రష్యాలో జన్మించినా ఆయన పూర్వపురుషులు మాత్రం రష్యన్లు కారు. స్కాండినేవియావారు. రోరిక్ అతి బాల్యంనుంచి పురాతత్వ విషయాలమీద అమిత ఆకాంక్ష చూప



"లోవ్‌చే ఇండియా ఆగమనం"

సాగేడు. పది సంవత్సరాల వయస్సులోనే వైకింగుల కాలంనాటి దిబ్బలను త్రవ్వి కొన్ని పురాతత్వ వస్తువులను కనుగొన్నాడు. వాటిని తరువాత పురాతత్వ ప్రదర్శన శాలలకు బహూకరించాడు.

పదిహేను సంవత్సరాలకే రేఖాంకనలో ఆయన చక్కని దక్షత సంపాయించాడు కాని ఆయన తలిదండ్రుల ఆశయం మాత్రం రోరిక్‌ను లాయర్ చేయాలనే. తండ్రి ప్రతిభగల లాయర్. పేటర్సుబర్గులోని లా కాలేజీలో ఆయన్ను ప్రవేశ పెట్టాడు. లా మీద శ్రద్ధచూపుతూ వచ్చినా ఆయన ప్రధాన అభిమానం



అనే వర్ణచిత్రానికి తొలి స్థూలరేఖ

మాత్రం చిత్రకళమీదనే వున్నది. అందువల్ల కొంతకాలం అయిన తరువాత లా కాలేజి వదిలి పీటర్స్‌బర్గులోని కళల విద్యా సంస్థలో ప్రవేశించి చిత్రకళా సాధన సాగించాడు. తరువాత పారిస్‌లో తన కళావిద్యను పూర్తిచేశాడు. రష్యాలో 1917 విప్లవం నాటికే రోరిక్ కుటుంబం రష్యావదిలి ఫిన్‌లాండ్‌లో ప్రవేశించారు. తరువాత కొంతకాలం లండన్‌లో వుండి అమెరికా వెళ్ళిపోయినారు.

అమెరికాలోని సాంస్కృతిక రంగంలో రోరిక్ ఉనికి ఎంతో చైతన్యాన్ని కలిగించింది. రోరిక్ పేరుతో అనేక సంస్థలు అమెరి

కాలో అవతరించినవి. వాటిలో ఇరవై ఆరు అంతస్తుల న్యూయార్క్‌లోని రోరిక్ మ్యూజియం అతి ముఖ్యమైనది.

1924లో నికోలస్ రోరిక్ మధ్యఆసియాలో అన్వేషణకు తన బృందంతో బయలుదేరి 1929 వరకు అన్వేషణ సాగించి అమూల్యమైన పురాతత్వ సత్యాన్ని కనుగొన్నాడు. ఈ అయిదు సంవత్సరాల నిరంతర శ్రమఫలితంగా మధ్యఆసియాలోని ఎన్నో వైజ్ఞానిక సత్యాలు బయటపడినవి. ఆ సందర్భంలోనే ఆయన మొదటిసారిగా హిమాలయాలను సందర్శించడం సంభవించింది. ఆయన సకుటుంబంగా హిమాలయాల్లో కులూ లోయలోని నగర్ అనేచోట స్థిరపడిపోవడం జరిగింది. ఈ చోటునుండగా ఒకమార్గం రొతాంగ్ కనుములుదాటి లాహుల్, లడఖ్‌లనుండగా మధ్య ఆసియాకు పోతుంది. ఇది అతిపురాతన వ్యాపారమార్గం. రోరిక్ తన చిత్రరచనతోపాటు వైజ్ఞానిక సేవకూడ ఎంతో చేశాడు. ఉపస్థితీ హిమాలయన్ రిసర్చ్ ఇన్‌స్టిట్యూట్ అనే అంతర్జాతీయ పరిశోధనాగారాన్ని తన నివాసం దగ్గరే స్థాపించాడు. ఇందులో విదేశాలనుంచి వివిధ రంగాలకు చెందిన వైజ్ఞానికులు వచ్చి హిమాలయాల్లోని వృక్ష,జంతు,ఖనిజాది అనేక విషయాలనుగురించి పరిశోధనలు సాగించారు.

జీవితంలో వైజ్ఞానికభాగం ఎంత అవసరమో కళాభాగం అంత కంటే ఎక్కువ అవసరం అని ఆయన అంటూండేవాడు. 'జ్ఞాన్లో సంగీతం, చిత్రకళా మొదలైన సృజనశీలకళలు ప్రవేశపెడితే ఇక మిందు జ్ఞాన్ముండవలసిన అవసరమే వుండదు.'

నిత్యం సాయంత్రం మే ముభయులం దగ్గిరలోని దేవదారు కాననంలోకి షికారు వెళ్ళేవాళ్ళం. ఒకోసారి పెద్దకొడుకు డాక్టర్ జార్జిరోరిక్ (అవివాహితుడుగా వుండి ఈ మధ్యనే మాస్కోలో మరణించాడు.) ఒకోసారి చిన్నకొడుకు స్వ్యాతోస్లవ్ రోరిక్ (దేవికారాణి భర్త,) ఒకోసారి దుర్బలంగావున్న మదాం హెలీనా

రోరిక్ (నికోలస్ సతి) మమ్మల్ని వెంబడించేవారు. ఆ సమయంలో వారి మధ్యఆసియా పర్యటనలోని అద్భుతాలైన అనుభవాలను గురించీ, టిబెట్ మంగోలియాల్లోని చిత్రవిచిత్ర జీవన విధానాలను గురించీ వర్ణించి చెబుతూ హాస్యఘట్టాల సందర్భంలో నవ్వేవారు. విషాదఘట్టాల సందర్భంలో గాంభీర్యముద్ర తాల్చేవారు. ఆ పర్యటనల్లో మృత్యుభీకరాలైన బాధలను అనుభవించారట. చీకటి పడకముందే, చలి బాధించక ముందే దేవదారు వనం నుంచి తిరిగి ఇంటికి చేరుకొనేవాళ్ళం.

మదాం హెలీనా సంగీత విద్వత్తులో కోవిదురాలు. థియసాఫికల్ సొసైటీని స్థాపించిన రష్యన్ వనిత మదాం బ్లావట్‌స్కీ ఇంగ్లీషులో రచించిన బృహత్తర గ్రంథం 'Secret Doctrine' అనేదాన్ని హెలీనా రష్యన్ భాషలోకి తరుమాచేసింది. డాక్టర్ జార్జి రోరిక్ గొప్ప భాషావైజ్ఞానికుడు, బౌద్ధపండితుడు. ప్రాచ్య శాస్త్రజ్ఞుడు. ఈ విషయాలమీద ఆయన అనేక గ్రంథాలను రచించాడు. ఇక స్వ్యాతోస్లవ్ రోరిక్ ప్రతిభగల చిత్రకారుడు. దేవికా రాణిని వివాహం చేసుకొన్నాడు. ఆయన చిత్రాలు తండ్రి చిత్రాల వలెనే ప్రపంచమంతటా ప్రదర్శింపబడి ప్రశంసించబడినవి. తండ్రి నీడలో పైకి వచ్చినా తండ్రి చిత్రాల ప్రభావంనుంచి ఆయన చిత్రాలు స్వతంత్రంగానే వుంటూ వచ్చినవి చిత్రణ పద్ధతిలో.

నికోలస్ రోరిక్ ప్రధానంగా నైసర్గిక చిత్రకారుడు. ఆయన ప్రత్యేకించి హిమాలయ చిత్రకారుడు. "మీరు మీ కళతో హిమాలయాలకు అమరత్వం ప్రసాదించారు" అన్నాను నేను. అందు కాయన గంభీరంగా అన్నాడు, "కాదు – హిమాలయాలే నాకు అమరత్వాన్ని ప్రసాదించినవి."

వర్ణికాభంగంలో ఆయన ప్రతిభ అపారం. ఒకోసారి వ్యతిరేక వర్ణాన్ని దాని కెదురుగా ఒకటి వుంచడం (Jupostion)

ద్వారా చిత్రంలో కోరినదాన్ని సృష్టించేవాడు. మరొకసారి వ్యతిరేక వర్ణాన్ని క్రమేణ ఒకదానికి ఒకటి ఐక్యపరచి గొప్ప ఫలితాన్ని సృష్టించేవాడు. ఇంకొకసారి అనుకూల వర్ణాన్ని చిత్రించడం ద్వారా సత్ఫలితాలను సాధించేవాడు. ఒకోచిత్రంలో ఎన్నో విచిత్రకళలను మేళవించి ఇంద్రధనుస్సు అభాసను సృష్టించే వాడు. మరికొన్ని ఒకేవర్ణంలోని వివిధచ్ఛాయల ద్వారా చిత్ర నిర్మాణం జరిగేది అనేవాడు- అని, అంతవరకూ చిత్రించబడని చిత్రం అన్నిటికంటె ఉత్తమ చిత్రమట!

రోరిక్ రంగుల్లో ఆలోచించేవాడు. రంగుల్లో కలలు కనే వాడు. రంగుల్లో సృష్టించేవాడు. అయినా, ఆయన రంగులన్నిటికీ మూలమైన విశుద్ధమైన తెల్లని జగత్తులోనే జీవించేవాడు!

జార్జి శాంతాయన

నేను కలుసుకోవాలన్న మహామానవుల్లో తాత్వికశిరో మణి జార్జి శాంతాయన ఒకరు. కాని ఆయన్ను కలుసుకోటం ఇంత వరకు జరగలేదు. ఇకముందు జరగదు. కారణం ఆయన రోమ్ నగ రంలో భౌతికశరీరాన్ని విసర్జించాడు. జార్జి శాంతాయన లేడుకాని, ఆయన రచించిన తాత్త్విక సాహిత్యం రచనలుమాత్రం విశ్వ సంస్కృతి మందిరానికి జ్వాలాతోరణం అయి వెలుగుతూన్నవి.

ఆయన మరణానికి కొంతకాలం ముందు తన ఆత్మకథ యొక్క అంతిమ సంపుటాన్ని సీలువేసిన కవరులోవుంచి అమెరికా లోని తన ప్రచురణకర్తలకు పంపి, తాను మరణించేవరకు ఆ కవ రును విప్పవద్దని సలహాయిచ్చాడు. ఆయన మరణించాడు. కనుక అమెరికన్ ప్రచురణకర్తలు ఆ కవరును తీసి ఆయన ఆత్మకథయొక్క అంతిమ సంపుటాన్ని యీ వసంతంలో ప్రచురిస్తున్నారు (1953;) దీనిపేరు "My Host The World" అయివుంటుందని. ఆయన చనిపోయే వరకు ఆయన వయస్సు ఎనభైయెనిమిదేళ్ళు.

శాంతాయన ఆత్మకథయొక్క ప్రథమసంపుటం"Persons and Places" అనేది 1944 లో వెలువడి తరువాత సంస్కరణ లతోకూడ కలసి నాలుగులక్షల ప్రతులవరకు అమ్ముడుపోయినయి. శాంతాయనయొక్క తాత్త్విక రచనలన్నీ సాహిత్య సౌందర్యం తోను, సాహిత్య రచనలన్నీ తాత్విక గాంభీర్యంతోను నిండి వుంటవి. శాంతాయన ఎండిపోయి మొరడుపారిన కఠోర తాత్వి

కుడు కాడు. ఆయన తత్త్వవిద్య అంతా రసమయం; ఆయన తాత్విక రచనలన్నీ సౌరభంతోనిండిన సాహితీకుసుమాలు. ఆయన తత్వశాస్త్రం ప్లాటో, ప్లోటినస్, ఆరిస్టాటల్, కాంట్ సిద్ధాంతాల అధ్యయనం మాత్రమేకాక మానన జీవితంయొక్క మధురసాధన కూడ అయివుంది. ఆయన తత్వానుసంధానంలో పాశ్చాత్యబుద్ధి వాదం మాత్రమేకాక ప్రాచ్యహృదయవాదంకూడ నిండివుంది.

జార్జి శాంతాయన జన్మించింది 1863 లో స్పెయిన్‌లోని మాడ్రిడ్ నగరంలో. ఆయన మాతృభాష స్పానిష్ అయినప్పటికి ఆయన తరువాతి జీవితంలో అంగ్లమే ఆయన సాహిత్యానికి పట్టు కొమ్మ అయింది. తన తొమ్మిదన సంవత్సరానే శాంతాయన స్పెయిన్ వదలి అమెరికా వెళ్ళిపోయినాడు. అక్కడ హార్వర్డు విశ్వవిద్యాలయంలో చదివి 1886 లో పట్టుభద్రుడయినాడు. తరువాత అదే విశ్వవిద్యాలయంలో 1889 మొదలు 1912 వరకు తత్వ శాస్త్రి చార్యుడుగా వున్నాడు. ఆయన ఆజన్మాంత బ్రహ్మ చారి.

1912 లో శాంతాయన అమెరికా వదలి యూరపుఖండం లోకి పయనించాడు. యూరప్ సంచారంచేస్తూ పారీస్‌లోని సార్ బాన్ విశ్వవిద్యాలయంలో ఒక సంవత్సరకాలం ఆచార్యత్వం వహించాడు. తరువాత 1923 లో ఆక్సఫర్డ్ విశ్వవిద్యాలయంలో స్పెన్సర్ ఉపన్యాసకుడుగా వున్నాడు. ఆయన తరువాతి జీవితానికి సంబంధించిన ఎక్కువ వివరాలు అంతగా బహిరంగం కాలేదు. ఆయన అంతిమభాగం మాత్రం ఇటలీలో గడిచింది.

కొందరిలో అధ్యయనం వేరు, ఆలోచన వేరు. అనుభూతి వేరు, ఆచరణ వేరు. తమ చదువుకూ, తమ వృత్తికి, తమ జీవితానికీ ఏమాత్రం సామరస్యం వుండదు. ఆకాశాన్ని గురించి ఆలోచిస్తూ

పాతాళంలో పనిచేయాలని చూస్తారు. జార్జి శాంతాయన ఆవిధంగా కాక, ఆకాశాన్ని గురించి ఆలోచిస్తూ, పాతాళంలో కాదుకదా, కనీసం భూమిమీదకూడా పనిచేయాలని చూడక ఆకాశంలోనే పనిచేయాలనే వాస్తవిక ఆదర్శవాది. తన అధ్యయనం, తనపాండితి, తన ఆలోచనా అనుభూతులూ, తన ఆశయ అభిరుచులూ మొత్తం తన నిత్యజీవితంలో ప్రతిబింబించకపోతే జీవితం మరణంతో సమాన మేనని ఆయన సిద్ధాంతం. జీవితంతో సంబంధంలేని విద్య అవిద్య, ఆచారం, అనాచారం, మతం, రెట్టమతం, తత్వం, పైత్యతత్వం, తర్కం, కుతర్కం మాత్రమే అవుతయి. సర్వవిద్యలూ, సర్వ శాస్త్రాలూ,సర్వకళలూ జీవితంనుంచే ఆవిర్భవించినని. జీవితంలోనే వృద్ధిచెందుతవి చివరకు జీవితం నిమిత్తమే జీవిస్తవి.

జార్జి శాంతాయన గ్రంథాల్లో జర్మన్ తత్వంలోని అహంకారాన్ని గురించి వ్రాసిన 'Egotism in German Philosophy' అనే దొకటి. ఇది 1916 లో వ్రాశారు. ఈ గ్రంథంలోని అంతిమ అధ్యాయంలో శాంతాయన వ్రాసిన. సారాంశం ఇది: 'అహంకారం అనేపదాన్ని ఆత్మాభిమానంతో కలపరాదు. ఆత్మాభిమానం సర్వజీవులకు నైజం. అహంకారం అనేది అలాంటిదికాదు. ఆత్మాభిమానం తన గొప్పతనాన్ని గుర్తిస్తుందేకాని, యితరులను చిన్నచూపు చూడదు. కాని అహంకారం తన గొప్పతనాన్ని గుర్తిస్తూ ఇతరులగొప్పతనాన్ని గుర్తించక చిన్నచూపు చూస్తుంది. అహంకారం స్వార్థంతో కూడుకొనివుంటుంది; ఆత్మాభిమానానికి స్వార్థం వుండవలసిన పనిలేదు.

శాంతాయన యిక్కడొక ఫ్రెంచి సామెతను ఉదహరించాడు. 'Je suits, done tu n'es pas.' అంటే 'నేను వున్నాను. కనుక నీవులేవు" దీని తాత్పర్యం. నా జీవనం నీ మరణం మీద ఆధారపడివున్నదని, ఇతర్ల నిర్మూలనంమీద మన నిర్మాణం

ఆధారపడివుందని, ఇతర్ల సమాధివిూదకాని మన సౌధం నిలవదన్న మాట. ఇందులోనే ఒక చోట జర్మన్ల అహంకారానికీ భారతీయుల ఆత్మవాదానికీ వున్న సుందరమైన భేదాన్ని చూపించాడు. జర్మన్లూ భారతీయులూకూడ 'అహం' అనేదానికి ప్రాముఖ్యం యిస్తారు. భారతీయులు తమ 'అహం'ను దేవత్వంతో ఐక్యపరచి తమ దేవత్వానికి అడ్డువచ్చే అసురగుణాలన్నిటినీ నిర్మూలించి దైవగుణాల్ని సమకూర్చుకో చూస్తారు. అంటే భారతీయుల 'అహం' స్వార్థానికి పూర్తిగా దూరం. కాని జర్మన్ల 'అహం' గర్వంతోనూ, ప్రతాపంతోనూ, అధికారవాంఛతోనూ కూడుకొని కేవల స్వప్రతిష్ఠకొరకే ప్రయత్నిస్తుంది. జర్మన్ల 'అహం' స్వప్రతిష్ఠకు అడ్డుతగిలే శక్తులన్నిటినీ నిర్మూలిస్తుంది. పరుల సత్తాను తన స్వార్థానికి మాత్రమే ఉపయోగించుకొంటుంది. భారతీయుల 'అహం' నిర్మాణాత్మకం. జర్మన్ల 'అహం' నిర్మూలనాత్మకం. భారతీయుల 'అహం' యొక్క తత్వం 'అహం' ను నాశనంచేసే నిమిత్తమైవుంటే జర్మన్ల 'అహం' యొక్క తత్వం 'అహం'ను వృద్ధిపరచే నిమిత్తమైవుంది. జార్జి శాంతాయన జర్మన్ల తత్వశాస్త్రంలోని 'అహంకారం' అనేదాన్ని గురించే వ్రాశాడుకాని, జర్మన్లను దూషించలేదు వాళ్ళ ప్రతిభను ప్రశంసించాడుకూడ. ఇది కేవలం తాత్వికవిమర్శ మాత్రమే.

శాంతాయన ఎంత తాత్వికుడో అంత కవికూడ. ఆయనలో బుద్ధిజనితమైన ఆలోచన ఎంతగా పనిచేస్తుందో, హృదయజనితమైన అనుభూతికూడ అంతగానే పనిచేస్తుండేది. తర్కం, రసం రెండూ సమానంగా పుష్పించినవి ఆయనలో. ఆయనలోని తాత్వికుడు తత్వశాస్త్రాలను వ్రాస్తే, ఆయనలోని కవి రసపూరితమైన కవిత లల్లాడు. 1894 లో శాంతాయన తన 'Sonnets and other poems' అనే కవితాసంపుటాన్ని ప్రచురించాడు. దీని తరువాత యింకా మరికొన్ని కవితా సంపుటాల్ని ప్రచురించాడు. ఆయన కవితలన్నీ హృదయరసంతో నిండి భావావేశంతో తరంగితమై

వుంటవి. తేలికైనట్టి, బలహీనమైనట్టి, అస్పష్టమైనట్టీ నిండుతనంలేని రసానందం ఆయన్ను తృప్తిపరచజాలదు. ఆయన బలమైన,పరిపూర్ణమైన,విస్పష్టమైన,రసానందాన్ని మాత్రమే అనుభవిస్తాడు.అభివ్యక్తపరుస్తాడు. ఆయన కవితాగుచ్ఛాలన్నీ యిలాంటి గాఢపరిమళాలతోనే నిండివుంటవి.

మహాకవులయొక్క ప్రతికవితా కొంత తాత్విక అంతర్దృష్టిని ప్రతిబింబిస్తుంది. అదేవిధంగా మహాతాత్వికుల ప్రతి తత్త్వసూత్రం కొంత కవితారసాన్ని ప్రతిధ్వనిస్తుంది. నిజమైన కవులంతా తాత్వికులే. నిజమైన తాత్వికులంతా కవులే. లక్ష్యం ఒక్కటే కాని, సాధనలు మాత్రం భిన్నం. అందుకనే 'నానృషిః కురుతే కావ్యం' అన్నారు. అంటే ఋషికానివాడు కావ్యం అల్లలేడని. ఇది ప్రాచీన కవులకంటె అభినవ కవులకే ఎక్కువ వర్తిస్తుంది. నేను భావకవులనే గాని, యీ కవుల్లోనే ప్రాచీన కవులకంటె తాత్విక దృష్టి అధికంగా వుందనే సత్యాన్ని ఒప్పుకుతీరాలి. ఆధునిక తాత్వికులంతా కవులు అవునో కాదో తెలియదు కాని, ఆధునిక కవులంతా తాత్వికులలాగానే గోచరిస్తున్నారు. కాని ఉత్తమతత్త్వద్రష్టా, ఉత్తమకావ్య స్రష్టా ఒకేవ్యక్తిలో ఇమిడున్నవాళ్ళు చాల తక్కువమంది వుంటారు. ఆ తక్కువమందిలో వాడే జార్జి శాంతాయన. శాంతాయన స్పెయిను దేశస్థుడైనా ఆయన తన రచనలన్నీ ఆంగ్లంలోనే రచించాడు. ఆయన ఆంగ్లభాషా పాండిత్యి అపారం.

భావావేశపు రసతరంగణిలో పడి దారితెన్నూ లేక కొట్టుకుపోయే జీవననౌకకు చుక్కాని హేతువాదం. సహజానుభూతి ఎంత సవ్యమైన మార్గంతో నడిచినా, సహేతుక దృష్టి లోపిస్తే సత్యం మసుగుపడుతుంది. అందుకనే జార్జి శాంతాయన ఏడు సంవత్సరాలపాటు శ్రమించి హేతుతత్త్వాన్ని విస్పష్టం చేస్తూ అయిదు సంపుటాల్ని తయారుచేశాడు, ఇరవయో శతాబ్దపు మొదటి

దశకంలో. అవి 'Reason in Commonsense' 'Reason in Society', 'Reason in Religion'. 'Reason in Art', 'Reason in Science' అనేవి మామూలు వ్యవహార జ్ఞానంలో సంఘంలో, మతంలో, కళలో, శాస్త్రంలో బుద్ధి, లేక హేతువు యొక్క ప్రాధాన్యాన్ని గురించి ఈ అయిదు సంపుటాల్లో సుందరంగా రచింపబడింది. హేతువు లోపించినందున వ్యవహారకాండ మొదలు శాస్త్రకాండవరకు చీకటిగుయ్యారంలో చిందులేస్తుంటవి. సహేతుకదృష్టి సన్నగిలినందునే ప్రపంచంలో నేడీ యుద్ధాలూ, వీటి దుష్ఫలితాలూ.

జార్జి శాంతాయనకు ప్రపంచంలో గొప్ప ఖ్యాతిని సంపాదించిపెట్టినవి పైనచెప్పిన అయిదు సంపుటాలే. ఇవి కేవలం తాత్త్విక రచనలా అంటే కానే కావు. కారణం, వీటిలో సాహిత్య సౌరభం గుబాళిస్తుంటుంది; సాహితీరసం వీటిల్లో వెల్లివిరుస్తుంటుంది. అందుకని వీటిని సాహిత్యరచనలందామా అంటే ప్రతి వాక్యంలోనూ తత్త్వశాస్త్రం శంఖారవం పూరిస్తుంటుంది. ఈ ఐదు సంపుటాలు రచించకముందు ఆయన 'The sense of Beauty' అనేదాన్ని 'Interpretations of Poetry and Religion' అనేదాన్ని రచించాడు. మొత్తంమీద శాంతాయన రచించిన గ్రంథాలసంఖ్య అంత గొప్పదిగావుండదు మిగతా సమకాలికులైన బర్ట్రెండు రసెల్, ఆనందకుమారస్వామి, సురేంద్రనాథదాసు గుప్త, రాధాకృష్ణన్‌లాంటి తాత్త్విక శిఖామణుల గ్రంథాల సంఖ్యతో పోల్చిచూస్తే- అయితే ఒకరి గొప్పతనానికి సంఖ్య కొలతబద్ద కాదు. సంఖ్యకంటె సారానికే ప్రాధాన్యం.

శాంతాయన తన జీవితంలో ఒకే ఒక నవలను వ్రాశాడు; దానిపేరు "The Last puritan" ఇది శాంతాయనయొక్క స్వీయ జీవితపు నీడలను ప్రతిబింబిస్తుందని ప్రతీతి. ఇది దాదాపు ఆల్డస్ హక్స్‌లీ నవలల పోకడలో వుంటుంది. హేతువాదంమీద తూకం

వుంచిన రచయితలు కల్పనాలోకంలో ఎక్కువకాలం విహరించ లేరు. వీరికి నవలారచన చాలా కష్టసాధ్యం.

శాంతాయనయొక్క అంతిమ తాత్విక గ్రంథం 'Dominations and powers' అనేది. దీనిలో అక్కడక్కడ నేటిప్రపంచ రాజకీయాలను కూడ చర్చించాడు. ఇందులో భావ గాంభీర్యానికే కాక రూపసౌందర్యానికి కూడ చాల ప్రాధాన్యం ఇచ్చాడు. ప్రపంచంలోని ప్రతి విషయంయొక్క రూపపరిపూర్ణత్వంకోసం తీరని ఆకాంక్షను ప్రదర్శించాడు. ఆయన వ్రాస్తాడు. 'ఎంత అల్పకాలం జీవించేదయినా, దాని శక్తిలో సామరస్యాన్ని కనుక కలిగివుంటే, నా సానుభూతి దానికే చెందుతుంది. రూపంయొక్క పరిపూర్ణత్వాన్ని సంపాయించటంలో జీవితంయొక్క విజయం ఇమిడుంది. ఈ పూర్ణత్వాన్ని అందుకొనే అంగనిర్మాణం ఎంత ఎక్కువ మేలురకంగా, ఎంత ఎక్కువ చిక్కు చిక్కుగా వుంటే దాని పూర్ణత్వం అంత ఎక్కువ మహిమాన్వితంగానూ, అంత ఎక్కువ అస్థిరంగానూ వుంటుంది. సుందరవస్తువును దేన్నయినా అందుకొనే నిమిత్తం, నేను ప్రపంచంలో ప్రాకుతూన్న కురూప త్వాన్ని మొత్తం నిర్మూలనం చేయాలని కోరుతాను.' ఇందులో శాంతాయనలోని తాత్వికునికి బదులు ఆయనలోని కళాకారుడు మేలొక్కన్నాడు.

జూరి శాంతాయన అంతరగత్తుకు ప్రధాన్యం యిచ్చి బాహ్య జగత్తును ఎప్పుడూ నిర్లక్ష్యపరచలేదు. సూక్ష్మజగత్తు కెంత విలువ, యిచ్చాడో స్థూలజగత్తుకు కూడ అంతే విలువయిచ్చాడు. ఆయనకు అతీంద్రియ విషయా లెంత ప్రియమో, ఇంద్రియగ్రాహ్య విషయాలు కూడ అంతే ప్రియం. కాని, రోమ్ నగరంలో గడుపు తూన్న ఆయన జీవనసంధ్యలో యీ అంతర్ బహిర్, స్థూల సూక్ష్మాల భారసామ్యానికి కొంత భంగం కలిగినట్లు తెలుస్తుంది.

రసరేఖలు

చివరిరోజుల్లో ఆయన మొగ్గు స్థూలంమీదకంటె సూక్ష్మంమీదకూ, బాహ్యంమీదకంటె ఆంతర్యంమీదకూ, ఇంద్రియగ్రాహ్యాలకంటె అతీంద్రియాలమీదకూ వంగింది. ఇది సహజంకూడ. భౌతికజగత్తులోని అనుభవం పరిణతి చెందిన కొలది మానవుని ఇష్టం అంతకంటె సున్నితమైన పొరలను అందుకోవాలని ప్రయత్నిస్తుంది. అంతరగత్తు అనేదికూడ బాహ్యజగత్తుయొక్క అవస్థాభేదమేకాని అస్తిత్వభేదం కాదు. కనుకనే జాషువా శాంతాయన తన జీవితంలో అస్తిత్వంయొక్క ఒక లావు పొరనుంచి మరొక సన్నని పొరను అందుకోగలిగాడు. ఆయన ఇప్పుడు 'అశరీరి' అయినా ఆయన అమోఘరచనలుమాత్రం 'సశరీరి'గానేవున్నవి. 1952 సెప్టెంబరులో జాషువా శాంతాయన మరణించాడు.

శిల్పి-వైజ్ఞానికుడు

శిల్పం హృదయంలోనుంచి ఉద్భవిస్తుంది. హృదయం అనుభూతికి నిలయం. విజ్ఞానం తలలోనుంచి జనిస్తుంది. తల ఆలోచనకు ఆవాసం. శిల్పియొక్క పథం సంశ్లేషణకు చెందివుంటే, వైజ్ఞానికుడిది విశ్లేషణకు చెందివుంటుంది. శిల్పి తన రసదృష్టిపైన ఆలంబితుడై వుంటే, వైజ్ఞానికుడు తన సునిశిత హేతువు మీద ఆధారపడి ఉంటాడు. శిల్పిది వ్యక్తిగత దృక్పథం; వైజ్ఞానికుడిది వ్యక్తిగత దృక్పథం.

పూర్వ దిగంతం పైకి ఆరోహిస్తున్న శరత్కాలపు చంద మామ శిల్పి దృష్టికి ఒక గొప్ప ఆనందవస్తువు. ఒక మధురమైన అమృత స్వరూపం. కాని అదే చందమామ వైజ్ఞానికుని దృష్టిలో గడకట్టే శీతలంతో నిండి, శిథిలమైన కొండలతోనూ కోనలతోనూ పరిపూర్ణమైన ఒక గ్రహం మాత్రమే. శిల్పియొక్క అనుసరణ కాల్పనికం, వైజ్ఞానికుడిది వాస్తవికం. కాని యదార్థం ఏమిటంటే ఉభయుల్లోని ఎవరి దృక్పథంకూడ అసత్యం కాదు; రెండూ సత్యమే.

శిల్పి అరూపానికి రూపాన్ని ప్రసాదిస్తే వైజ్ఞానికుడు దాన్ని బద్దలుకొట్టి రూపానికి అరూపాన్ని ప్రసాదిస్తాడు. దాని అడుగునున్న గుప్త విశేషాన్ని పరిశీలించడానికి, శిల్పి సృష్టిలో సమష్టిని దర్శిస్తే వైజ్ఞానికుడు సమష్టిలో వ్యష్టిని తిలకిస్తాడు.

రసరేఖలు

శిల్పి, వైజ్ఞానికుని మార్గాలు బయటకు పరస్పర విరుద్ధంగా గోచరించినా మూలంలో మాత్రం వాటికి ప్రభేదం లేదు. ఈ రెండు మార్గాలుకూడ ఒకే లక్ష్యానికి చేరుస్తవి. మార్గాల మార్పేగాని గమ్యస్థానం ఒకటే. శిల్పిది హృదయమార్గం. వైజ్ఞానికుడిది బుద్ధిమార్గం. శిల్పి తన పరమలక్ష్యాన్ని రెక్కలతో ఎగిరి అందుకుంటే, వైజ్ఞానికుడు కాళ్ళతో నడిచి అందుకుంటాడు.

ఏదైనా ఒక భౌతికమాధ్యమికం ద్వారా ఆత్మాభివ్యక్తి పొందాలనే ఆకాంక్షనుంచి శిల్పం ఆవిర్భవించింది. ఈ భౌతికమాధ్యమికం రూపం కావచ్చు, నాదం కావచ్చు, లేదా పదం కావచ్చు, చలనం కావచ్చు. సత్యాన్ని తెలుసుకోవాలనే పిపాస నుంచి విజ్ఞానం ఉద్భవించింది. ఈ విధంగా జ్ఞానం, సౌందర్యం యీ రెండూ మానవుడి పూర్ణత్వసిద్ధికి శాశ్వత సాధనాలయినయి. శిల్పం, విజ్ఞానం యీ రెండూ ఒకటొకటి సమాంతరాళ రేఖలవలె నడుస్తూ వస్తూన్నయి.

శిల్పం సమాజాన్ని నిర్మాణమూ చేయగలదు; నిర్మూలనమూ చేయగలదు. విజ్ఞానంకూడ అంతే. ఈ రెండూ కూడ సమాజానికి వరంలేక శాపంకాగల సత్తాను కలిగి ఉన్నవి. ఇదంతా ఈ శక్తివంతమైన ఆయుధాల్ని సక్రమంగా కాని, అక్రమంగాకాని ఉపయోగించడంమీద ఆధారపడి వుంటుంది. వీటిలోని నిర్మూలన గుణాల్ని తొలగించి, నిర్మాణ గుణాల్ని వికసింపజేస్తే ప్రపంచానికెంతో కల్యాణప్రదంగా వుంటవి.

ఒక వ్యక్తిలోని శిల్పగుణం, అంటే – రసానుభూతి తగ్గి విజ్ఞానగుణం,(బుద్ధిజనితపరిశీలన) హెచ్చితే ఆ వ్యక్తి రసస్పందనలేని ఒకఆలోచించే శుష్కయంత్రంగా మారిపోతాడు. తన చుట్టూ సౌందర్యదీప్తితో స్పందిస్తూన్న రంగు, రాగం, చలనం వీటితో పొంగుతూన్న చిరంతన లయ. వీటన్నిటికీ ఆ వ్యక్తి ద్రవించడు. ఆ వ్యక్తి అరసిక చక్రవర్తిగా వుండిపోతాడు.

విజ్ఞాన గుణం సన్నగిలి శిల్పగుణం మితిమీరినప్పుడు ఆ వ్యక్తి సదసద్వివేకాన్ని కోల్పోయి, సహేతుక పారదర్శికతలేని ఒక భావావేశపు స్వప్నద్రష్టగా మారతాడు.

హృదయానికీ, బుద్ధికీ, అనుభూతికీ, ఆలోచనకూ, ఆవేశానికీ హేతువుకూ మధ్య ఒకవిధమైన భారసామ్యం వుండాలి. దీని అర్థం ప్రతి వ్యక్తీ ఒకేసారి శిల్పీ, వైజ్ఞానికుడూ అయితీరాలని కాదు. కనీసం ప్రతి ఒకరూ శిల్పదృష్టినీ, వైజ్ఞానిక బుద్ధినీ కలిగుండేలాగా ప్రయత్నించటం సమంజసం అని.

వస్తువు యొక్క ఉపయోగంలోని ఆనందంకోసం అన్వేషిస్తాడు వైజ్ఞానికుడు; ఇక శిల్పి వస్తువు యొక్క సౌందర్యంలోని ఆనందంకోసం సంధానిస్తాడు. ఉపయోగాత్మక మయిందంతా సౌందర్యాత్మకం కాదనటం, సౌందర్యాత్మక మయిందంతా ఉపయోగాత్మకం కాదనటం కేవలం ఒక అసత్య సూక్తి మాత్రమే. ప్రాచీన భారతీయులూ చైనీయులూ నిర్మించిన అసంఖ్యాక వస్తు సామగ్రి సుందరమయిందీ, ఉపయోగమయిందిగా కూడ వున్నది. ఉపయోగమయింది సుందరంగాకూడ వుంటుంది అనేదానికి గొప్ప తారాకణం.

'పరిశ్రమల్లో శిల్పం' అనే ఆధునిక మహోద్యమం వైజ్ఞానికుని ఉపయోగతత్వాన్ని శిల్పియొక్క సౌందర్యతత్వాన్నీ మేళవించి సుందరమైన ఉపయోగాన్నీ, ఉపయోగమైన సుందరాన్నీ సృష్టించటంలో అమోఘమై ఆదర్శాన్ని ప్రవేశపెట్టింది. ఉపయోగాత్మకమైన వస్తువు ఆకృతిలోనూ, భారసామ్యంలోనూ, అనులయలోనూ సుందరంగా కూడ వుంటే ఇక దాని ధన్యతను గురించి చెప్పేదేముంది! ఇలాంటి సుందరమైన ఉపయోగవస్తు

వునూ, ఉపయోగమైన సుందరవస్తువునూ నిర్మించటానికి శిల్పుల యొక్క, వైజ్ఞానికులయొక్క సంయుక్తకృషి అవసరం.

నవప్రభాతం వేపు పురోగమిస్తూన్న సమస్త మానవకోటి శ్రేయస్సుని కాంక్షించి, వైజ్ఞానికుని వెలుగూ - శిల్పి వెచ్చదనమూ ఈ విశాల విశ్వ సంస్కృతి మహోజ్వాలను ఆరనీయకుండా కాపాడగలవు.

రహమాన్ చుగ్‌తాయ్

భావం అభావం అయితే –

రూపం అరూపం అయితే–

రసం నీరస మవుతుంది;

కళ కల మాత్రమే అవుతుంది.

వ్యక్తిగత భావం వస్తుగత రూపంతో సహకరించినపుడే రస వంతమైన కళాసృష్టి జరిగేది. భావంలేని రూపం కేవలం లక్క బొమ్మ మాత్రమే అవుతుంది. రూపంలేని భావం ఊహాగానంగా మాత్రమే వుండిపోతుంది.

అబ్దుల్ రహమాన్ చుగ్‌తాయ్ కళాసృష్టిలో భావరూపాల సమన్వయం సుస్పష్టం. ఆయన మూర్తులన్నీ సజీవభావాల సందీప నలు, రసరూపాల సంవేదనలు, ఆయన చిత్ర రచనంతా రేఖా ప్రాధాన్యం. అంత సులలితరేఖలు, అంత ప్రాణమయ, లయమయ రేఖలు సృష్టించిన వారు చాల అరుదు.

చుగ్‌తాయ్‌లోని గొప్ప విశేష మేమంటే రేఖల లావణ్యా నికి తోడు, రంగుల మాధుర్యాన్ని కూడా సృష్టిస్తాడు తన చిత్ర రచనలో. పారసీక కళా సంప్రదాయం సులలితరేఖలకు సురమ్య వర్ణాలకు ప్రఖ్యాతమైంది. అది చుగ్‌తాయ్ కళలో సున్యక్తం. రేఖల లీలాయిత ఇంద్రజాలం మృదువైన రంగుల సమ్మేళనంతో విశిష్ట రససృష్టి చేస్తుంది.



చిత్రకారుడు చుగ్‌తాయ్

ఇంకా ఒక సంవత్సరానికి పాకిస్తాన్ ఉద్భవిస్తుందనగా లాహోర్‌లో రెండురోజులు నే నుండడం జరిగింది. లాహోర్‌లోని పాత బస్తీ అయిన చాబుక్ సవరన్‌లో చుగ్‌తాయ్ ఇల్లు.

దక్షిణాది మిత్రుల్ని ఏ ఒక రిద్దరినో తప్ప కలుసుకోలేదు నేను దక్షిణంలోని వారు చాల తెలివైనవారు. అలాంటినారిని కలుసుకోటం నాకెంతో సంతోషం. ఇంతకాలానికి మీరు వచ్చారు చాలా ఆనందం. అంటూ చుగ్‌తాయ్ కరచాలనం చేసి కూర్చో పెట్టేడు. ఆయనది నెనుకటి తరహా ఇల్లు అప్పుడు. ఇంటినిండా చిత్ర కళకు సంబంధించిన సామానంతా అస్తవ్యస్తంగా పడివున్నాయి. పూర్తి అయిన చిత్రాలు, పూర్తికాని చిత్రాలు అక్కడక్కడున్నవి. పూర్తి కాని చిత్రాలనుచూడడంలో ఒక ప్రత్యేకానందం వుంటుంది. అసలు పరిపూర్ణత కంటె అసంపూర్ణతలోనే ఆనందం. గమ్యస్థానానికంటే మార్గంలోనే ఎక్కువ ఆకర్షణ. పూర్తి అయిన చిత్రం భవిష్యత్తులోని ఊహకు దారితీయదు. ఉన్నదంతా ఒకేసారి కళ్ళ ఎదుట నిలిచిపోతుంది. ఇక అసమాప్త చిత్రం భవిష్యదాశను పురికొల్పుతూంటుంది. అదీకాక అసమాప్త చిత్రంలో చిత్రకారుడు ప్రయోగించే ప్రక్రియల మర్మం కొంత బోధపడడాని కవకాశం వుంటుంది.

'మీరు ప్రథమం నుంచీ ప్రాచ్య పద్ధతిలోనే చిత్రించేవారా, లేక పాశ్చాత్య పద్ధతిలో కూడా చిత్రించేవారా?' అని అడిగాను ఉర్దూలో. పారసీక సంప్రదాయపు వ్యక్తుల ఉర్దూ వినాలని ఇంగ్లీషును వదలి ఆయనతో నా సంభాషణలు ఉర్దూలోనే సాగిం



యాత్రికులు

రహమాన్ చుగ్తాయ్

•

చాను. అయితే ఆయన చెప్పిన రంగులపేర్లు ఉర్దూలో నాకు బోధపడక వాటిని ఇంగ్లీషులోనే అడిగి తెలుసుకొన్నాను.

ఆయన అన్నాడు – 'ఏప్పుడైనా తమాషాకు పాశ్చాత్య పద్ధతిలోకూడా చిత్రిస్తాను. కాని, నా ప్రధాన చిత్రణ మాత్రం అది కాదు.'

చుగ్తాయ్ వంశం పర్షియాకు చెందింది. ఆయన జన్మించింది ముగల్ వంశంలో. అందువల్ల ఆయన శైలికూడా ఇండో పర్షియన్ సంప్రదాయానికి చెంది వుంటుంది. అయినా, ఆయన కళాసృష్టి ఎక్కువగా సంప్రదాయ బద్ధం కాకుండా స్వతంత్రమైందే.

చుగ్తాయ్ చిత్రాలు ఎక్కువగా ఒక భావాన్నో, ఒక ఘట్టాన్నో వ్యక్తపరిచే ఆఖ్యాయికా చిత్రాలు. అందరు పాశ్చాత్య చిత్రకారులవలెనే ఆయనకూడా నీటిరంగులనేవాడతాడు. రంగుల్లో కొన్ని కొత్త చాయల్ని ఆయన సృష్టించాడు. అవి చాల మృదువైన చాయలు.

చుగ్తాయ్ తన మూర్తులలో కొన్ని తన్మయ భావాల్ని వ్యక్తపరచవలసి వచ్చినపుడు, రూపాల్ని కొంత అసహజ పరచడానికి వెనకాడడు: సన్నని చాల పొడవైన మానవుల్ని సన్నిన పొడవైన వంపులతో అదో తన్మయతను తెలిపే ఆర్ధనిమీలిత

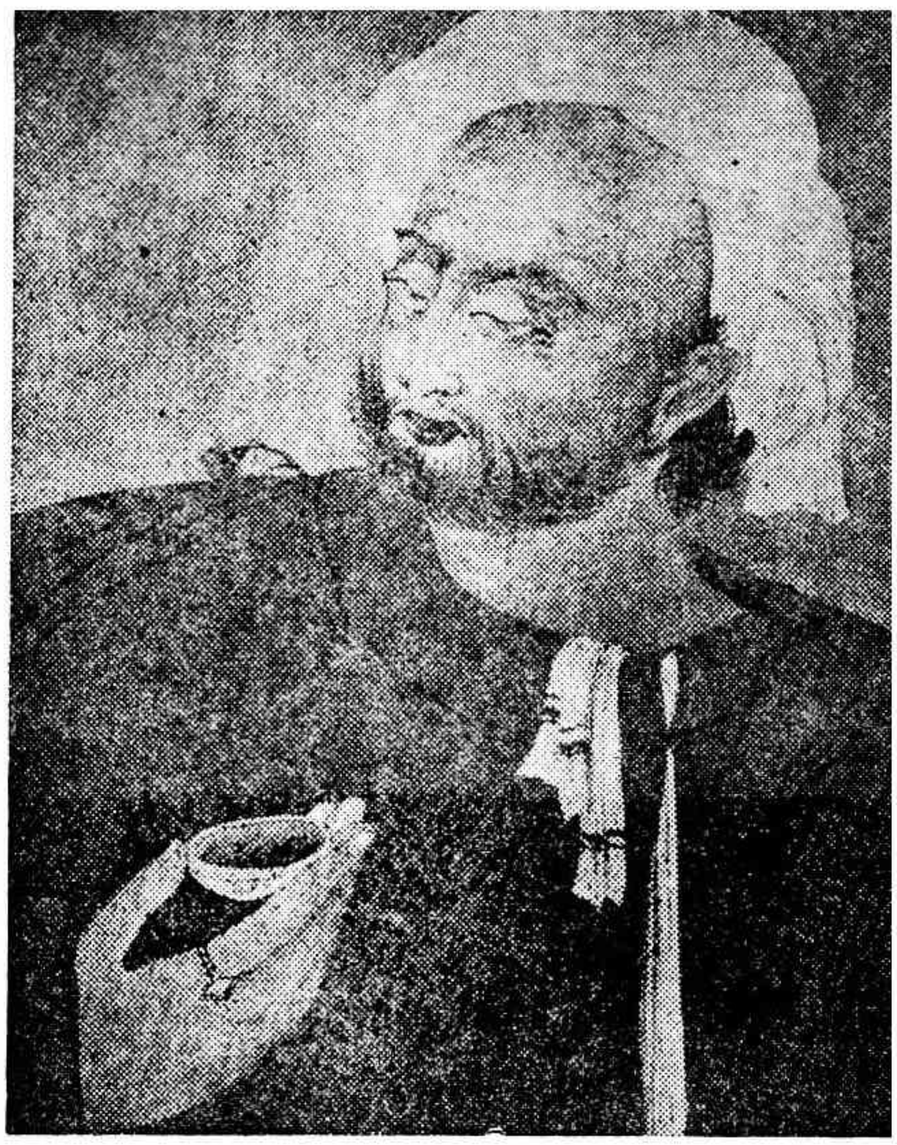
నేత్రాలతో చిత్రిస్తాడు. ఆయన స్త్రీ మూర్తులు భావజగత్తుకు రాణులు. ప్రశాంతత, సంతృప్తి, రసతృష్ణ, ఆనందం ఇవి ఆయన చిత్రించే స్త్రీ మూర్తుల ప్రత్యేకత.

పాశ్చాత్య కళా జగత్తును సందర్శించాలనే ఆసక్తితో కొంతకాలం యూరప్‌లో సంచారంచేసి వచ్చాడు. దానితో ఆయన దృక్పథంలో ఎంతో విశాలతా, స్వచ్ఛందతా ప్రవేశించినవి.

సుప్రసిద్ధ ఉర్దూకవి గాలిబ్ గీతాలకు ఆయన చిత్రాలు రచించి 'మురక్క – ఇ చుగ్‌తాయ్' అనే అద్భుతమైన చిత్ర సంపుటాన్ని ప్రకటించాడు. తన ఇంటిలో చిన్న చేతి ముద్రాణాలయం వున్నది. మూలిక చిత్రాల వర్ణ ప్రతికృతులు పారిస్‌లో తయారు చేయించి తెప్పించాడు. ఈ సుందరమైన సంపుటం ప్రతులను తన స్వంత చేతి మీదుగా తన ఇంటనే ముద్రించి తయారు చేసుకొన్నాడు. లోపలి చిత్రాల్ని వదలివేసినా ఆ సంపుట నిర్మాణమే ఒక గొప్ప కళాకృతి.

అదే విధంగా 'ఉమర్ ఖయ్యాం రుబాయీల'కు కూడ చిత్రాలు వేసి దాన్నొక సుందర సంపుటంగా ప్రకటించాడు. ఉమర్ ఖయ్యాం చిత్రావళిలో చుగ్‌తాయ్ చిత్రాలు ఉత్తమమైనవని లోకం మెచ్చుకొన్నది. అవును మరి– పారసీక కవి రచనలకు పారసీక చిత్రకారుని చిత్రాలే అనుగుణమైనవి ! పారసీక కవి తన శబ్దాల్లో వ్యక్తపరచిన భావ పరంపరకు తిరిగి పారసీక చిత్రకారుడే తన రేఖల్లో, రంగుల్లో, రూపం ప్రసాదించాడు !

తెల్లని స్థలం మీద నీలపు రేఖల్లోనూ, ఎరుపు రేఖల్లోనూ గీచిన చిత్రాలు అదో ప్రత్యేక మనోహరతను కలిగి వుంటవి. ఈ విధానంలో నిర్మించిన 'సహారా రాజకుమార్తె' 'హోలీ లీల' 'సోదరీమణులు' అనేవి రచనా సరళత్వంలో, రేఖా లావణ్యంలో రసవంతంగా వుంటవి.



మృణ్మయ పాత్ర

వర్ణచిత్రాల రమ్యతవేరు, రేఖాచిత్రాలది వేరు. వర్ణచిత్రాల్లోని బరువు రేఖాచిత్రాల్లో లేనందున, వర్ణచిత్రాల్లోని రచనా బాహుళ్యం వీటిలో లేనందున, రేఖా చిత్రాలు హాయిగా ఆకాశంలో తేలిపోయే తేలికదనాన్ని, రూప సరళత్వాన్ని, స్వచ్ఛంద వాతావరణాన్ని కలిగి నైరూప్యంగా గోచరిస్తవి. ఇందుకు చిరకాల సాధన, ప్రత్యేకహస్తనైపుణ్యం, మానసికైకాగ్రతాఅవసరం.

చిత్రాల్ని ప్రధానంగా మూడు వర్గాలుగా విభజించవచ్చు. రంగులేని కేవల రేఖా చిత్రాలు, రేఖలేని కేవలం రంగు చిత్రాలు రేఖా రంగూ కలసిన చిత్రాలు. చుగ్తాయ్ రెండు వర్గాల చిత్రాల్ని మాత్రమే చిత్రిస్తాడు. కేవల రేఖా, చిత్రాలను కేవలం రంగుల చిత్రాలను ఆయన చిత్రించడు. ఇదిపాశ్చాత్యచిత్ర విధానం.



ముస్లీ

ఆయన మూర్తిచిత్రాల్లో 'సలీం రాకుమారుడు' అనే రూపపటం వేర్కొన తగింది. జహంగీర్ యౌవనం ఇందులో చక్కగా చిత్రించబడింది. ఈ చిత్రంలో ప్రత్యేకత దాని రచనా సరళత్వం వర్ణసౌకుమార్యం. అనవసరమైన అలంకరణంతా విసర్జించబడింది. లేత ధూమ్రవర్ణపు తలపాగా, అంతకంటె లేత ఆకుపచ్చని అంగీ జహంగీరుని ఉన్నత కళాభిరుచిని వ్యక్తపరుస్తవి. చిత్రించిన చుగ్తాయ్ అభిరుచిని కూడా !

లైలా మజ్నూ ప్రేమగాథను కూడా చిత్రించాడు. 'ఎడారిలోని లైలా' 'ద్రాక్ష తీగెలు పెరిగే తావు,' ఇంకా కొన్ని చిత్రాలు చాల భావవంతమైన రచనలు. చిత్రకారుడు తన స్వంత



ఆలోచనాదీన

వ్యక్తిత్వాన్ని వీటిలో రూపొందించినట్టుంది చుగ్తాయ్ చిత్రాల్లో ఈ క్రింద వేరొక్కన్న చిత్రాలు ఆయన కళాఖండాల్లో కొన్ని.

'సాధుపుంగవుడు' అనే చిత్రంలో ఒక యువ మర్మ వాది ఈ భౌతిక జగత్తు పరిధుల్ని అధిగమించే ప్రయత్నంలో ఎక్కడో సుదూరంగా చూస్తున్న దృష్టితో వుంటాడు. అతని ఆకృతి అంతా కూడా ప్రకృతిని దాటుతున్న సాధనలో తప్పమై వుంటుంది. సూఫీ మర్మవాదుల్ని దృష్టిలో వుంచుకొని చిత్రించిన చిత్రం ఇది.

'సుందరమైన లోయ' అనే దానిలో కనుచూపుమేర లోయలూ, చిన్న కొండలూ, నీరూ కనిపిస్తుంటవి. ఈ దృశ్యం లోని కొండలూ, లోయలూ, ప్రాచ్యరీతిబద్ధ పద్ధతిలో చిత్రించ బడివున్నవి. ఒక భవనంలోని ఉప్పరిగపై ఒక యువతీ, ఒక యువ కుడు నిల్చొని ఆ దూరపు ప్రకృతిశోభను చూచి ఆనందిస్తుంటారు. రాధాకృష్ణులను దృష్టిలో వుంచుకొని దీన్ని చిత్రించాడేమో అని పిసుంది.

'ఆరిన జ్వాల,' 'జీవనం,' 'గీతాంజలి', 'వ్యర్థత.' 'కవి', 'ప్రేమజ్వాల' అనేవి ప్రత్యేక సౌరభాన్ని వెదజల్లుతూం టవి. వీటిలో 'జీవనం' అనే చిత్రం ప్రత్యేకాకర్షణ కలిగి వుంటుంది. చుగ్తాయ్ చిత్రాల్లో మానవమూర్తులు లేని చిత్రం వుండదు. కాని 'జీవనం' అనే ఈ చిత్రంలో మాత్రం ఒక్క మానవమూర్తి కూడా లేదు. అది కేవల నైసర్గిక చిత్రం లాంటిది, ఇందులో వున్న వస్తువులు రెండే. ఒకటి మెలితిరిగిన చెట్టు. రెండ వది పద్మం. పద్మంలో జీవనజ్వాల వెలుగుతూ వుంటుంది. సృష్టి భూమి అంతా ధూమ్ర వర్ణంలో వుంటుంది. ఇందులో వస్తువుల కంటె శూన్య ప్రదేశమే ఎక్కువగా వుంటుంది. దీని రచన ఎంత సరళంగా వుంటుందో, దీని భావం అంత గంభీరంగా వుంటుంది.

రహమాన్ చుగ్తాయ్

1936 లో "నకిష్-ఇ-చుగ్తాయ్" ఆయన చిత్రసంపుటి ఒకటి. తదుపరి 'చుగ్తాయ్ చిత్రావళి' అనే వర్ణ చిత్రాల సంపుటి ప్రకటితమైనవి. తరువాత ఇటీవల 'చుగ్తాయ్ భారతీయ చిత్రాలు' అనే చిత్రసంపుటిని ఢిల్లీలో ప్రకటించాడు. ఇందులోని చిత్రాలన్నీ భారతీయ విషయ వస్తువుల్ని తీసుకు చిత్రించినవే. ఇవి చుగ్తాయ్ ఇటీవల చిత్రించిన చిత్రాలు. భారతీయ విషయాల మీద ఆయనకు ఆసక్తి అధికం.

నిరుడు పాకిస్తాన్ ప్రభుత్వం అబ్దుల్ రెహమాన్ చుగ్తాయ్‌కి గొప్ప సన్మానం జరిపింది. వ్యక్తిగతంగా ఇంతవరకూ ఏ చిత్రకారునికీ జరగని గౌరవం చుగ్తాయ్‌కి పాకిస్తాన్ ప్రభుత్వంజరిపింది. వయసు వచ్చినా ఆయన శారీరక, మానసిక శక్తులు యథా ప్రకారమే సబలమై వున్నవి.

ఇప్పటికీ ఆయన చిత్రకళలో ఏనో నూతన ప్రయోగాలు చేసి చూస్తున్నాడు. వస్తువును వస్తువు రూపంలోకి కాక రూపాంతర పరచి వస్తువులో కనుపించని రసానుభూతిని ఆ వస్తు చిత్రంలో కనుపింపచేయడం చుగ్తాయ్ కళా లక్షణం.

వస్తువును చూడడం వేరు. వస్తువు ఆకృతిని చూడడంవేరు. గులాబీ పువ్వును చూడడం వేరు. దాని రంగును చూడడం వేరు. చుగ్తాయ్ వస్తువును కాక వస్తువు ఆకృతిని చూస్తాడు. గులాబీ పువ్వును కాక దాని రంగును చూస్తాడు. మానవుణ్ణి కాక మానవుడిలోని ప్రాణాన్ని చూస్తాడు. దాన్ని చిత్రిస్తాడు.

లలితకళలు

"లలితకళకూ, లలితం కాని కళలకూ మధ్య పొలిమేర రాయి ఎక్కడ? ఏది లలితకళ, ఏది కాదు?" అని నేను తేల్చటం కష్టం.

పారంపర్యానుసారం, ఉపయోగాన్ని కాకరసానందాన్ని చ్చేవి మాత్రమే లలితకళలు. అంటే- కవిత్వం, చిత్రకళ, మూర్తికళ, సంగీతం, నాట్యం, వాస్తుకళ, ఇవన్నీ లలితకళల క్రింద లెక్క. రసానందాన్ని కాక, ఉపయోగాన్ని మాత్రమే ఇచ్చేవి లలితంకాని కళలన్న మాట.

అయితే వాస్తుశిల్పాన్ని లలితకళల్లో కలపడంతో లలిత కళలు రసానందానికి తోడు ఉపయోగాన్ని చ్చేవిగా కూడ ఉండ వచ్చునని తేలుతూంది. ఒక భవనం సుందరంగా ఉండడంమాత్రమే కాక ప్రాణులకు వాననుంచీ, చలినుంచీ, ఇంకా ఇతర ప్రకృతి, ప్రభావాలనుంచీ రక్షణ ఇస్తుంది. అందువల్ల వాస్తుశిల్పం లలిత కళా, ఉపయోగకళా కూడ.

ఇనేవిధంగా అద్భుతంగా తయారుచేయబడ్డ చైనీయ కూజా లుంటవి. వాటి పనితనం హృదయాని కెంతో రసానందాన్ని ప్రసాదిస్తుంది. దానికి తోడు అనేకవిధాలైన దైనందిన ఉపయో గాన్నీ ఇస్తవి ఆ కూజాలు. అలాంటప్పుడు ఈ కూజా, వాస్తు శిల్పంలాగే లలితకళా అవుతుంది. లలితంకానిఅంటే, ఉపయోగా త్మక కళ అవుతుంది.

కనుక, లలితకళలు ఉపయోగాత్మక కళలనుంచి సంపూర్ణంగా వేరు అని అనటానికి వీలులేదు. లలితకళలకూ లలితంకాని కళలకూ మధ్య ఉన్న పొలిమేర గీత అంతగా బలమైందీ, స్పుటమైందీ కాదు. దాని హద్దులు దీనిలోకీ, దీని హద్దులు దానిలోకీ దేశకాలాన్ని అనుసరించి మారుతూండడం సహజం.

లలితకళల తత్వం ఉపయోగాన్నివ్వటం, ఇవ్వకపోవటం మీద కాక రసానందాన్నివ్వటం, ఇవ్వకపోవటం మీద ఆధారపడి వుంటుంది. ఏ కళ రసానందాన్ని ప్రసాదించగలదో, అదే లలితకళ– దానివల్ల ఉపయోగం ఉన్నా సరే, లేకున్నాసరే– ఇదేమాదిరి ఏ కళ రసానందాన్నివ్వలేదో, అది లలితంకాని కళ – దానివల్ల ఉపయోగం ఉన్నాసరే, లేకున్నాసరే.

కనుక 'రసానందాన్ని ప్రసాదించే కళ లలితకళ' అని అన్నప్పుడు ఆ కళ ఉపయోగాన్నివ్వకూడదని కానీ, ఇవ్వనలేనని కానీ నియమంలేదు. అది ప్రధానంగా రసానందాన్నివ్వాలి; అది ఉపయోగాత్మకంగా వున్నా, దాని 'లలితత్వా'నికి భంగంరాదు.

సంగీతం లలితకళ. 'శాంతములేక, సౌఖ్యములేదు', అనే త్యాగరాజ కృతిని సామరాగంలో గానం చేస్తూంటే సహజచేతన ఊర్ధ్వచేతనగా ఆరోహిస్తుంది. ఈ కృతి రసానందాన్నేకాక ఉపయోగాన్ని కూడ ఇస్తుంది. ఇది భావాన్నీ, రాగాన్నీ, తాళాన్నీ మాత్రమేకాక ఇక నైతిక సందేశం ద్వారా ఉపయోగాన్ని కూడా అందిస్తుంది శ్రోతలకు. శాంతంలేనిదే జీవితంలో సుఖంలేదు. అనే సత్యాన్ని వ్యక్తపరచటం ద్వారా ఎంతో ఉపయోగాన్ని చేకూరుస్తుంది. కనుక ఇక్కడ సంగీతం లలితకళా, ఉపయోగకళా రెండూ అయింది.

ఈ సామరాగమే త్యాగరాజకృతిలోకాక వేరుగా ఏ వీణ మీదనో, వేణుమీదనో ఆలాపన జరుగుతూంటే మానసం

మేఘాల కావలిలోకాల కెగసిపోతుంది. ఈ రాగాలాపన శుద్ధమైన రసానందాన్నే ప్రసాదిస్తుంది కాని, మరో ఉపయోగాన్ని అందించదు. కనుక ఇక్కడ సంగీతం కేవలం లలితకళ మాత్రమేకాని ఉపయోగ కళ కాదు.

ఇక్కడ డీ ఫ్రెంచి సూక్తి సరిపోతుంది. "Ce qui est beau n'est pas toujours utile". 'సుందరమైంది ఎల్లప్పుడూ ఉపయోగకరంగా వుండదు'.

రసానందాన్ని ప్రసాదించే లలితకళలు కంటికి సంబంధించినవి కొన్ని, చెవికి సంబంధించినవి కొన్ని - దృశ్యకళలు, శ్రావ్యకళలు, వాస్తుకళ, మూర్తికళ, చిత్రకళ ఇవి దృశ్య కళలు. సంగీతం, కవిత్వం ఇవి శ్రావ్య కళలు. ఇక నాట్యకళ దృశ్యం, శ్రావ్యం రెండూ కూడి.

దృశ్యకళకంటె శ్రావ్యకళలు ఎక్కువ సున్నితమైనవి. కళలన్నిటిలోకీ సంగీతం గొప్ప నైరూప్య (Abstract) కళ. కళలన్నిటిలోకీ వాస్తుకళ గొప్ప స్థూల (Concrete) కళ.

దృశ్యకళల్ని కంటితో చూడవచ్చు, చేతితో స్పర్శించవచ్చుకూడ. ఇక శ్రావ్యకళలు కంటికి కనుపించవు, చేతికీ స్పర్శనివ్వవు. దృశ్యకళాసృష్టి బాహ్యజగత్తులోని వస్తువులకు ప్రతికృతో అనుకృతో అవుతుంది. శ్రావ్యకళలు, అందులో ప్రత్యేకించి సంగీతం శ్రావ్యజగత్తులోని దేనికీ నకలు కాదు. అదొక స్వతంత్ర సృష్టి.

ఇక దృశ్యమూ, శ్రావ్యమూ రెండూ అయిన నాట్యకళ అటు దృశ్యకళల్లోని స్థూలత్వాన్నీ, ఇటు శ్రవ్యకళల్లోని సూక్ష్మత్వాన్నీ, అటు దృశ్యకళలల్లోని అనుకరణనూ, ఇటు శ్రవ్యకళల్లోని మౌలికతనూ మూర్తీభవింపచేసుకొని ఎంతో పరిపూర్ణంగా

వుంటుంది. అందుకే అన్ని కళలకంటె నాట్యకళ అంత ఎక్కువ ప్రజారంజకం.

వాస్తుకళ దృశ్యకళలకు ప్రధానకళ. అందుకే "Architecture is the mother of all arts" అని పశ్చిమ దేశాలలో ప్రతీతి చెందింది. ఒక రకంగా చూస్తే ఇది యదార్థమే. వాస్తుకళే కళలన్నిటికీ మాతృక. పూర్వం మూర్తికళకూ, చిత్రకళకూ స్వతంత్ర అస్తిత్వాలుండేవి కావు. ఈ రెండూ వాస్తుకళలోని అంతర్భాగాలు మాత్రమే. భవన నిర్మాణం జరిగితేనే అందులో మూర్తుల్ని చెక్కటంకాని, చిత్రాల్ని గోడలపై రచించటంకాని జరగటానికి వీలుండేది. పూర్వం, గుహలలో కుడ్య చిత్రాలు రచించబడలేదా అనవచ్చు. అవును, రచింపబడినవి. అయితే గుహానిర్మాణం వాస్తుకళేగా. కనుక ఆ గుహా కుడ్య చిత్రాలు కూడ వాస్తుకళలోని అంతర్భాగాలే.

నేటి దృశ్యకళలు, ప్రత్యేకించి మూర్తికళా, చిత్రకళా సంగీతాన్ని అనుకరించ ప్రయత్నిస్తూన్నయి. దృశ్యకళాసృష్టి బాహ్య జగత్తులోని ఏదో పరిచితరూపాన్ని అనుకరించక తప్పదు. ఏ బొమ్మవేసినా బాహ్యజగత్తులోని మన పరిచితఆకారాన్ని పోలిక కలిగియుండక తప్పదు. సంగీతం అలాకాక బాహ్యజగత్తులోని ఏ పరిచితనాదాన్నీ కలిగియుండదు. అందువల్ల సంగీతం విశుద్ధమైన స్వతంత్రసృష్టి. కాని చిత్రకళా, మూర్తికళా పూర్తిగా కాకపోయినా కొంతవరకైనా అనుకరణ కళలుగానే వుండిపోవాల్సి వచ్చింది.

కాని, కొందరు ఆధునిక చిత్రకారులూ, మూర్తికారులూ కూడ రూపరహస్యాన్ని గురించి అనేక పరిశోధనలు చేసి తమ కళాసృష్టిని అసాదృశ్యం (Non-representational) గా తయారు చేయసాగారు సంగీతంలాగా!

రసరేఖలు

నేటి యుగం వైజ్ఞానికయుగం. ఇది గద్యయుగం, పద్యయుగం కాదు. ఈ యుగంలో రసానుభూతికంటె తర్కబుద్ధికే తావెక్కువ. సౌందర్యానికంటె ఉపయోగానికే విలు వెక్కువ. లలితకళలకంటె పారిశ్రామిక కళలకే వ్యాప్తి అధికం.

ఇలాంటి వైజ్ఞానిక యుగంలో మానవ జీవితం సమగ్ర వికాసం చెందాలంటే లలితకళలకు సక్రమమైన ప్రోత్సాహం లభించాలి. లలితకళలు జీవితంలో ఏ కొన్ని ఘడియల్లోనో అనుభవించే ఒక నిషాగా వుంటే లాభంలేదు. లలితకళలు జీవితంలో ఓ భాగమై జీవితపు ప్రతి చిన్న నీడనీ ప్రదీప్తపరచాలి.

యంత్రయుగంలో కళాతంత్రం కనుక లేకపోతే మానవుడొక నిర్జీవయంత్రంగా తయారైపోతాడు. ఈ నిర్జీవ యాంత్రికత్వం నుంచి మానవుణ్ణి రక్షించేది లలితకళలే!

కవిత్వం, సంగీతం, చిత్రలేఖనం, మూర్తికళ, వాస్తుకళ, నాట్యకళ ఇవన్నీ తమ ప్రాణస్పందనాన్ని మానవకోటిలో ప్రతిస్పందింపచేస్తేనేకాని నేటి వైజ్ఞానిక మానవుడు సమగ్ర మానవుడు కాలేడు.

—···—

విదేశాల్లో చిత్రకళ పూర్వరంగం

రంగులూ రూపాలూ.

రంగుల రూపాలు.

రూపాల రంగుల.

రంగు రూపంగా ఆకృతి పొందుతుంది.

రూపం రంగులోకి రూపాంతరం చెందుతుంది.

ఇది ప్రకృతిలోనూ జరుగుతుంది. మానవుడు పరికల్పన చేసిన ఆకృతిలోనూ జరుగుతుంది.

ఈ మానవ పరికల్పిత రంగుల ఆకృతే చిత్రకళ. ఇందులో రంగులకు తోడుగా కాని, రంగులకు బదులుగా కాని రేఖలు కూడ ఉండవచ్చును. వాస్తవానికి రేఖ కూడా ఏదో ఒక రంగును కలిగే వుంటుంది.

ఈ రంగుల సంగీతం, ఈ రేఖల నృత్యం ప్రాగైతిహాసిక గుహా వాసుల రస చేతనాన్ని కూడ ప్రకటితం చేసినవి. ఆధునిక మానవుడి జన్మ లక్ష సంవత్సరలనాటి అంతిమ ప్లయిస్టసిన్ యుగంలో. ఆనాటి మానవుడు కూడ చిత్రాలు రచించాడేమో తెలియదు. కాని 25 వేల సంవత్సరాలనాటి ప్రాచీన శిలా యుగపు మానవుడి చిత్రకళా సృష్టిమాత్రం మనకు గోచరిస్తుంది. స్పెయిన్ లోని ఆల్టామిరా గుహల్లోనూ, టోర్టసిలా గుహల్లోనూ, ఫ్రాన్సు లోని దోర్డోన్ గుహల్లోనూ, ఈ ప్రాచీన శిలా యుగపు చిత్రకళ ఆఫ్రికా, ఆసియాల్లో కూడ ఉండివుంది.

ఉత్తర యూరప్ అంతా మంచుతో కప్పబడి ఉన్న సమయంలో దక్షిణ యూరపులోని ప్రజలు హిమహరిణాల్ని (Rein-

deer) వేటాడి జీవికా నిర్వహణ చేసుకొనేవాళ్ళు. ప్రాచీన శిలాయుగపు ఆదిమవాసుల ఆహారాన్ని సేకరించుకొనేవాళ్ళే కాని, నవ్య (Neo - lithic) మానవులలాగా ఆహారాన్ని ఉత్పత్తి చేసుకోటం ఎరుగరు.

అందుకని వేట వాళ్ళకు ప్రధానం. జంతువుల మాంసాన్ని తినడం, వాటి చర్మాన్ని కప్పుకోడం, వాటి కొవ్వుతో దీపాలు వెలిగించుకోడం. వాళ్ళకు జంతువులు ఇంత ప్రధానం కనుకనే గుహల గోడలమీద జంతువుల చిత్రాల్ని చిత్రించేవాళ్ళు.

గుహా వాసుల చిత్ర సృష్టికి ప్రధాన ప్రేరణ సౌందర్య తృష్ణకు బదులు ఉపయోగదృష్టియే. వాళ్ళ తాంత్రిక విశ్వాసం ప్రకారం ఒక జంతువును గోడమీద చిత్రించి దానికి బాణం గుచ్చితే అదే జంతువు ఆ రోజు వాళ్ళకు వేటలో సులభంగా లభ్యమవుతుంది.

అయితే, ఉపయోగ దృష్టితో వేసిన చిత్రాల్లో సౌందర్యం సృష్టి ఉండదనే ధేముంది ? ఈ గుహావాసుల చిత్రాల్లోని జంతువులు వాస్తవ రూపాల కెంతో దగ్గరగా, సహజ గతి శీలమై సజీవ జీవుల్లాగా గోచరిస్తవి. ఆ నాటికే ఈ ఆదిమవాసుల్లో అంతగా వికసిత కళా కౌశలం ఎలా వచ్చిందో-- ప్రకృతి పరిశీలనా, దాని అనుకరణా ఇందుకు కారణమై వుంటుంది. ప్రతి కళా అనుకరణలో జనించి అనుకరణ కానిదానిలో పరిణతి చెందుతుంది.

ఈ గుహా చిత్రాల్లో జింకలూ, దీర్ఘ కాయులైన ఏనుగులూ వన్య మహిషాలూ మొదలైనవి గోచరిస్తవి. వీటిలో ఉపయోగించిన రంగులు రంగు మట్టిలో కొవ్వు కలిపి తయారు చేసుకొన్న తైలవర్ణాలు. ఎముకలను కాల్చినల్ల రంగును తయారుచేసేవాళ్ళు.

ఆఫ్రికాలోని ఆనాటి బుష్‌మన్ చిత్రకళ ఆ నాటి ఐరోపీయ చిత్రకళ కంటె ఎంతో పరిణతి చెంది వుంది. ఇందులో పశువుల చిత్రణ ఎంతో రమ్యంగా వుంటుంది.

అయితే ఈ ఆదిమ గుహావాసుల చిత్ర కళలో దృష్టిక్రమం (Perspective) ఉండదు. ఒకో జంతువు కాళ్ళు వెనకవైపు ఉన్నట్లు కనిపిస్తవి. కాని దాని ముఖం మాత్రం ముందువైపు నుంచి చూచి నట్లుంటుంది. ఇలాంటి నిర్మాణ లోపా లున్నప్పటికీ ఈ గుహా చిత్రాలు చూడ సొంపుగా ఉంటని.

ప్రాచీన శిలా యుగపు చిత్రకళ అనంతరం చెప్పుకోదగ్గ చిత్రకళ అంతగా వికసించినట్లు కనుపించదు. నవ్యశిలా యుగంలో అమెరికా, ఆఫ్రికా,ఆసియాఖండాల ఆదిమవాసుల్లో ఏ కొద్దిగానో మాత్రం చిత్రకళ వికసించింది. ఇది రాను రాను క్రమేణ ఈజిప్టులో బాగా వికసించసాగింది. ఐరోపీయ చిత్రకళా వికాశం ఈజిప్టు చిత్రకళతో అనుబంధం కలిగివుంది.

ప్రాచ్యదేశాల అన్ని చిత్రకళల మాదిరే ఈజిప్టు చిత్రకళ కూడ రేఖా ప్రాధాన్యం. రంగులు సమంగా పూయబడతవే కాని అందులో వెలుగు నీడల ప్రదర్శనం ఉండదు. దృష్టి క్రమం కూడ ఉండదు. అంతా రీతిబద్ధం. (Conventionalised). ముఖం పార్శ్వ భాగం మాత్రమే చూపినా కన్ను మాత్రం సమ్ముఖ భాగంలో కనుపించినట్లు చిత్రించబడి ఉంటుంది.

ఈజిప్టుకళ ప్రాగైతిహాసిక కాలంలో ప్రారంభమై ఈజిప్టును అలెగ్జాండరు జయించిన కాలం అనగా క్రీ. పూ. 332 వరకూ వికసిస్తూ వచ్చింది. ఈజిప్టు పాలకులైన ఫారో రాజుల సమాధులైన పిరామిడుల లోపలి భాగాల అలంకరణకు చిత్రకళను ఎక్కువగా ఉపయోగించారు. ఇందులో దేవతా గాథలూ, రాజుల ఉదంతాలూ ఎక్కువగా చిత్రించబడి వున్నాయి.

కాంతివంతమైన రంగుల్ని వాడేవారు. అందుకే ఈజిప్టు నీలం అనే ఒక విధమైన దీప్తిగల లేత నీలంరంగు నేటికి ప్రసిద్ధి చెందివుంది. ఈ రంగు ఈజిప్టులోనూ, ఇంకా కొన్ని మధ్యధరా

సముద్ర ప్రాంతాల్లోని కుడ్య చిత్రాల్లోనూ ఉపయోగించబడిన రంగు.

అస్సీరియా చిత్రకళ కూడ ఈజిప్టు చిత్రకళవలెనే ప్రాచీన ఐరోపీయ చిత్రకళకు ఎంతగానో అనుప్రేరణ నిచ్చింది. మెసపటోమియాలో టైగ్రిస్ నదీతీరాన ఉన్న కుర్దిస్తాన్‌లోని అసుర సామ్రాజ్యపు ధ్వంసావశేషాల్లో చిత్రకళ కొంతవరకు గోచరిస్తుంది. కాని అస్సీరియాలో చిత్రకళకంటె శిల్పకళకే ప్రాధాన్యం మెండు.

గ్రీక్ కళ చాల ప్రఖ్యాతి గడించింది. కాని గ్రీస్ కూడ చిత్రకళకంటె శిల్పకళకే ఎక్కువ ప్రాధాన్యాన్ని వహించి ఉంది. ఇందుకు ప్రధాన కారణం గ్రీక్ చిత్రాలు చాలావరకు నశించిపోయినవి. సరిగా గ్రీక్ చిత్రకళ స్థితి భారతీయ చిత్రకళ స్థితికి విరుద్ధం. భారతదేశంలో ప్రాచీన చిత్రాలున్నవి గాని, చిత్రకారుల పేర్లు మాత్రం లేవు. ఇక గ్రీక్ చిత్రకారుల పేర్లు లభ్యమవుతాయి. కాని వారు రచించిన చిత్రాలు మాత్రం చాలవరకు లభ్యం కావు. వారి చిత్రాలు ఎక్కువగా ఆ స్థాయీ వస్తువుల మీద చిత్రించబడటం చేత అవి కాలవాహినిలో లీనమైపోయినవి. గ్రీక్ చిత్రకళ ఆదర్శమేమిటో ఈ క్రింది కథ వల్ల విశదమవుతుంది.

క్రీ. పూ. అయిదవ శతాబ్దంలో జివుక్సిస్ అనే ఒక చిత్రకారు డుండేవాడు. ఆయనొక విఖ్యాత చిత్రాన్ని రచించాడు. ఒక బాలుడు చేతిలో ద్రాక్ష గుత్తిని పట్టుకు వెళుతూన్నట్లు. చిత్రంలోని ద్రాక్షపళ్ళు ఎంత వాస్తవ రూపంలో ఉన్నవంటే వాటిని పక్షులు తినటానికి రాసాగినవట. కాని, అదే సమయంలో పారసియస్ అనే మరో చిత్రకారు డుండేవాడు, మొదటివానికి పోటీగా. పారసియస్ మొదటి వానిని చిన్న బుచ్చాలని అన్నాడు. ద్రాక్షపళ్ళు వాస్తవ రూపాన్ని కలిగిస్తున్నా ఆ బాలుడు మాత్రం

వా స్తవరూపాన్ని కలిగి లేడనీ, బాలుడు వా స్తవ రూపాన్నే కలి గుంటే పళ్ళు ద్రాక్షపళ్ళ జోలికి వచ్చేవే కావనీ !

తాత్పర్యం, గ్రీక్ కళ ఆదర్శం వా స్తవ రూపాన్ని వా స్తవ పద్ధతిలో అనుకరించటమే అని. గ్రీక్ చిత్రకళకు మరో వైపు వున్నది. అది ఈ వా స్తవ చిత్రణకు విరుద్ధం. దీని నమూనాలు గ్రీక్ పురా పాత్రల పైన చిత్రించబడిన బొమ్మల్లో గోచరి స్తవి. కల్పిత రూపాల్లో వివిధ పౌరాణిక గాథలూ, దేవుళ్లు దేవతలా మూర్తులూ కనిపి స్తవి. ఇవిగాక సామాన్య మానవుని నిత్యజీవితం లోని చిత్రాలు కూడ. గ్రీక్ కళా సంప్రదాయాన్నే లెహెూనిజం అంటారు.

గ్రీక్ కళాప్రేరణవల్ల రోమన్ సామ్రాజ్యంలో ఆవిర్భవిం చిన చిత్రకళ నమూనాలు పాంపియానగరములోని కుడ్య చిత్రాల్లో (Fresco) గోచరి స్తవి. ఈ కుడ్య చిత్రాలు రెండు విధాలు. ఫ్రెస్కో-సెకో (Fresco secco) అనీ ఫ్రెస్కో-బోనో (Fresco-bouno) అనీ. మొదటిది గోడమీది గచ్చు ఎండిన తరువాత చిత్రించటం. రెండోది, గచ్చు ఆరకముందే చిత్రించటం, ఇవికాక మరో రకం కుడ్యచిత్రాలు తయారు చేసేవాళ్లు. గచ్చు ఆరక ముందే రంగుల గాజు ముక్కలను అందులో పొదిగి చిత్రాన్ని నిర్మించటం, దీన్నే మొజైక్ (Mosaic) అంటారు. పాంపియా లోని "ఈసస్ యుద్ధం" (The Battle of Issus) "రహస్యాల ప్రారంభం" (Initiation of Mysreries), "శుక్రుడూ - శనీ" (Venus-and Mars) అనే చిత్రాలు ఆనాటి చిత్రకారుల కార్య కుశలతను ప్రదర్శి స్తవి. ఈ చిత్రా లన్నిటిలో వా స్తవ వాదం అంతర్నిహితమై ఉంది.

కుడ్య చిత్రాలు మాత్రమే కాక కొయ్య చెక్కల మీద రంగు కలిపిన మైనాన్ని కరిగించి చిత్రాన్ని వేసే పద్ధతి కూడ

అమల్లో ఉండేది. రోమన్ కాలపు చిత్రకారుల్లో సికోనేర్ పంఫిలస్ అనే పేరుగల చిత్రకారు డుండేవాడు. ఆయన దొక స్వంత చిత్ర సంప్రదాయం తయారయింది. ఆయన ప్రభావం తరువాత వచ్చిన చిత్రకారుల పైన బాగా ప్రసరించింది. వీరు కాక ఇంకా కొందరు అలెగాండ్రియన్ చిత్రకారు లుండేవాళ్ళు. వీరి ప్రభావంనుండి కూడ తరువాతి కాలపు ఇటాలియన్ చిత్రకారులు తప్పుకోలేక పోయినారు. వీరి చిత్రణ పద్ధతంతా వాస్తవ పంథాకు చెందిన దైనా, ఇంకా అప్పటి కొక నియమబద్ధత ఏర్పడలేదు.

రోమన్ కాలంలోని అతి ప్రాచీన చిత్రకళా నిదర్శనాలు పింగాణీ పుష్ప పాత్రల మీద వేసిన చిత్రాల్లో, కనుపిస్తవి. ఇవి రెండు మూడు రంగుల్లో వేసినవి. ప్రాచీన రోమన్ కుడ్యచిత్రాల్లో ప్రప్రథమంగా దృష్టిక్రమాన్ని ప్రదర్శించే ప్రయత్నం కనుపిస్తుంది. బొమ్మలో చిత్రించిన ప్రాంగణం ఎంతో దూరంవరకూ వ్యాపించి ఉన్నట్లుకనుపిస్తుంది. అప్పటినుండి చిత్రంలో మూడు ఆయతనాల్ని (Three dimensions) సృష్టించే ప్రయత్నం కనుపిస్తూ రాసాగింది.

క్రీ. శ. 63 లో సంభవించిన భూకంపం అనంతరమూ, 79 క్రీ. శ. లోని దుర్ఘటనల అనంతరమూ పాంపియూ నగరం పునర్నిర్మాణం జరిగింది. అప్పటినుండీ ఇంకా ఎక్కువ వైభవో పేతంగా చిత్రించిన చిత్రకళ విశదం కాజొచ్చింది. క్రైస్తవ మత ప్రచారంతోపాటు యూరపులోని చిత్రకళ ఏవిధంగా రూపాంతరం చెందసాగిందో ఈ చిత్రాలవల్ల బాగా తెలిసిపోతుంది. రోమన్ క్రైస్తవులు తమ మృతదేహాల్ని సొరంగంలోని సమాధి గోడలో పూడ్చిపెట్టేవాళ్ళు. దీన్నే 'కెటాకోం' (Cata-Comb) అంటారు. ఆ కాలంనాటి సమాధి గోడలపై కుడ్యచిత్రాలు అనేకం గోచరిస్తవి. క్రీ. శ. మొదటి శతాబ్దంలో చిత్రించబడిన కెటాకోం గోడలపైని చిత్రాల్లో గ్రీకులా రోమనులా భావాలు మిశ్రమమై

ఉన్నవి. ఎక్కువ భాగం వాటిల్లో అలంకరణ చిత్రాలే. తరువాతి కాలపు చిత్రాల్లో ప్రాచ్య రూపకాలు అతిశయించబడ సాగినయి. క్రైస్తవ చిత్రాలు రచించబడుతున్నా వాటిలో ప్యాగన్ (క్రైస్తవేతర) దేవ దేవతల బొమ్మలు ప్రవేశించ సాగినవి. భారతదేశంలోని మహాయాన బౌద్ధులు హిందూ దేవ దేవతల్ని ఏ నిష్ఠంగా వదిలిపెట్టలేదో అదే విధంగా యూరపులోని క్రైస్తవులు కూడ ప్రథమంలో రెండు దిశలనూ వదలకుండా వచ్చారు. అందుకే సంగీత దేవుడైన ఆర్ఫియస్ (Orphens), సూర్యదేవుడైన హేలియస్ (Helios) మొదలైనవారు కేటాకోం గోడల మీద కెక్కసాగారు.

అటు తరువాతికాల పు కేటాకోములలో క్రమేణ బైబిల్‌లో పేర్కొన్న విషయాలూ వ్యక్తులూ తప్ప మరోదాన్ని చొచ్చనివ్వలేదు. ఈ కెటాకోం చిత్రాలు తరువాత రాబోవు చిత్రాలకు సూచనలు కనుక ఇని ఎంతో ప్రాముఖ్యాన్ని వహించి ఉన్నవి. సెంట్ ఫ్రిన్సిలా కెటాకోం చిత్రంలో ఉన్న మెడోనా బొమ్మ, అనంతరం వెలసిన బ్లోరంటైన్ సంప్రదాయపు ప్రఖ్యాత మెడోనా చిత్రానికి సూచన. ప్రసిద్ధ స్రష్టా ద్రష్టా అయిన లియనార్డొదావించి యొక్క విఖ్యాత చిత్రం "అంతిమ భోజనం" (Last super) మాదిరి చిత్రం ఒకటి కేటాకోం చిత్రాల్లో గోచరిస్తుంది. ఈ చిత్రాలన్నిటిలో ఏసుక్రీస్తుకు గడ్డాలూ మీసాలూ ఉండవు. గ్రీక్ రోమన్ పురుషుల మీసాలు లేని పద్ధతే అప్పటికీ జారీ అవుతూ వచ్చింది.

అటు తరువాత ఇటాలియన్ రోమన్ కళా (Italian Romanasque) యుగం (క్రీ. శ. 600 – 1200). ఈ యుగాన్ని చిత్రకళకు అంధకారయుగం అనవచ్చు. కారణం. అప్పటి చిత్రకారులు ప్రాచీన కళను అనుకరణ చేయటం తప్ప ఇంకా నూతన

సృష్టి చేయటమేలేదు. ఈ కాలంలో ఆలంకారిక రూపకల్పన (Groteque design) ఇటలీలో బాగా సాగింది. ఈ విధమైన రోమనస్క్ పద్ధతిలో సూక్ష్మచిత్రణ (Miniature Painting) యూరప్‌లో అక్కడక్కడ నిర్మాణం కాజొచ్చినది.

క్రీ. శ, 330 లో కాన్‌స్టాన్‌టైన్ చక్రవర్తి తన ముఖ్య పట్టణాన్ని పురాతన గ్రీక్ నగరమైన బైజయంతిలో స్థాపించటంతో బైజంటైన్ చరిత్ర ప్రారంభమైంది. పురాతన బైజంతియం నగరానికి కొత్త పేరు కాన్‌స్టాంతినోపిల్ అని పెట్టెడు. ఈ చరిత్ర క్రీ. శ. 1453 తో అంతమయింది తుర్కుల దండయాత్రతో.

బైజంటైన్ చిత్రకళలో గ్రీక్, రోమన్, ఆసియా మైనర్, ఈజిప్టు సంస్కృతుల సంమిశ్రణ విశదమవుతుంది. ఇందులో ఎక్కువ భాగం ప్రాచ్య సంప్రదాయమే వ్యక్తమవుతుంది. ఈ చిత్రకళ ఎక్కువగా రీతిబద్ధ నియమాలతో కట్టుబడివుంది. తరువాతి కాలంలో వచ్చిన సువిఖ్యాత చిత్రకారుడైన గివొతో (Giotto) ఈ పరంపరానుగత బంధనాల్ని తెంచివైచి స్వతంత్ర మార్గాన్ని త్రొక్కేడు.

బైజంటైన్ చిత్రకళ రెండు ఆయతనాల్లో సమతలంగా ప్రాచ్య పద్ధతిలో నిర్మాణమే. వర్ణ లేపనంలో వైవిధ్యత బాగా చూపబడింది. ఈ చిత్రకళ సంపూర్ణంగా క్రైస్తవచిత్రకళే. అంతా చర్చిగోడల మీదనే చిత్రితం. క్రైస్తవ సాధువులైన మహా పురుషుల గాధలే ఎక్కువగా ఇందులో చిత్రించబడి ఉంటవి. గోడల మీది చిత్రాలకు తోడు వ్రాతప్రతుల సూక్ష్మ చిత్రాలు కూడ ఎక్కువగానే రచించబడినయి. కొయ్య చెక్కల మీద కూడ చిత్రించేవారు. మొజైక్ పద్ధతి కూడ వృద్ధి గాంచింది.

బైజంటైన్ అలంకరణ చాలా ప్రసిద్ధి చెందింది. అయిదవ శతాబ్దంలో రావెనా (Ravenna) గొప్ప ఓడరేవు. కాన్‌స్టాంతి

నోపిల్ చక్రవర్తి అయిన జస్టినియన్‌కు అది కేంద్రం. శాన్‌విటేల్ చర్చి ఆయన దర్బారు యొక్క వైభవాన్ని సూచిస్తుంది. ఇందు లోని మొజైక్ చిత్రాలు చాల అద్భుతమైనవి. రంగుల గాజు ముక్కల తాపటానికి క్రింద బంగారు రేకులు పొదగబడి గవ్వలు సిమెంటులో తాపించబడి ఉంటవి. కాంతి దానిమీద ప్రసరించి నపుడల్లా ప్రత్యేకించి వంపులు తిరిగినచోట. అదొక అద్భుత మైన మెరుపును ఐంద్రజాలికంగా ప్రసాదిస్తుంది. మానవుడు నిర్మించిన అలంకరణలో ఇది మహాద్భుతమైంది.

ఏడవ శతాబ్దంలో ఇస్లాం క్రైస్తవ మతానికి పోటీగా లేచి నిలిచి సమీప ప్రాచ్యదేశాల్లోనూ, స్పెయిన్‌లోనూ, వ్యాపించింది. అరబ్బులకు కళా పరంపరఏమీలేదు. పైగా ఏ సజీవనీచిత్రించటానికి ఇస్లాంఅంగీకరించదు. అందువల్ల ఇస్లాంకళ కేవలం ఒక అలంకరణ కళగానే నిలిచిపోయింది. రకరకాల రేఖలూ రంగులూ కల్పిత అలంకరణ చిత్రాల్ని మాత్రమే వేసేవాళ్ళు. అదంతా ఒక విధమైన నైరూప్య (Abstract) చిత్రణ. ఇదంతా వారి కట్టడాల మీదా, గచ్చుపనిమీదా, చెక్కడం పని మీదా, మట్టి పాత్రల పైనా, గుడ్డలపైనా గోచరిస్తుంది. క్రైస్తవమతానికీ ఇస్లాంకూ మధ్య చాలాకాలం వరకూ యుద్ధ పరిస్థితి ఏర్పడి ఉన్నా, వీలున్న ప్పుడల్లా క్రైస్తవ కళమీద ఇస్లాం తన ప్రభావాన్ని స్థిరపరచటంలో విజయవంతమైంది. సజీవ పదార్థాల్ని వేటినీ చిత్రించరాదు అనే నిషేధం వల్లనే ముస్లిం దేశాల్లో లిపికళ (Calligraphy) ఆవిర్భవించింది. ఇస్లాం క్రైస్తవ కళకు ఎంతగానో అలంకారిక సంప్రదాయాన్ని ప్రసాదించింది.

సజీవుల్ని చిత్రించరాదనే ఇస్లాం నిషేధమున్నా కూడా పర్షియాలో మాత్రం ఇది వర్తించక అద్భుతమైన సూక్ష్మ చిత్రణ సృష్టించబడింది. ఇవన్నీ వ్రాతప్రతుల ఆఖ్యాయిక చిత్రాలు

(Illustrations) పర్షియన్ కావ్యాలన్నిటికీ చిత్రాలురచించాను. పర్షియన్ చిత్రాల్లోని లయమయ సుకుమార రేఖలూ, కాంతినంత మైన విశుద్ధ నగ్నాలూ వాటికవే సాటి. పర్షియన్ సూక్ష్మ చిత్రాలు ప్రపంచంలోని చిత్రకళ కో నూతన లాలిత్యాన్నీ, ఓ నవదృశ్య సంగీతాన్నీ ప్రసాదించినవి. బిహజాద్ గొప్ప పర్షియన్ చిత్ర కారుడు.

క్రైస్తవమత ప్రభావం దూరదూరాల వరకూ వ్యాపించటం దూరదూరాల్లో ఉన్న రోమ్, కంపోస్టెల్లా, జరుసలెం మొదలైన స్థలాలకు యాత్రలు చేయటం మొదలైన వాటివల్ల క్రైస్తవమతంలో దానితోపాటు క్రైస్తవ కళల్లో కూడ ప్రాదేశిక సంకుచితత్వం సన్నగిలి ఒక విధమైన విశాల అంతర్జాతీయభావం ప్రవేశించింది. అస్థి అవశేషాలపంథా (Cult of relics) చాలా క్రైస్తవ మఠాలకు ఎంతో మంది యాత్రికులనూ, ఎన్నెన్నో అమూల్యమైన కానుకలనూ, రప్పించటానికి తోడ్పడింది. అందువల్ల ఆ మఠాలను విస్తరింప చేయటం వాటిని అలకరించటం సహజం. బయటినుండి ఏ సహకారమూ అపేక్షించనందువల్ల ఆ మఠాలలో ఉండే సన్యాసులే అన్ని కళల్లోనూ ఉత్తీర్ణులై యుండవలసొచ్చేది. మామూలుగా మఠాధికారులూ, అందులోనూ ప్రత్యేక సన్యాసులూ భౌతికాలమీద కాక ఆధ్యాత్మిక విషయాలపైన ఏకాగ్రతకలిగుండాలి కనుక, వాళ్ళ కళయొక్క లక్ష్యం బాహ్య ప్రకృతిని అనుకరణ చేయటం కాదు. కొద్ది వాస్తవికత మీద ఆధారపడి ఎంతో కల్పనను సృష్టించేవాళ్ళు. మూర్తి కల్పన చిహ్నాత్మకంగా సూచనాత్మకంగా ఉండేది. వాస్తవ ప్రకృతి అనుకరణను నిర్ణించిన పీఠి చిత్రకళ జాతీయ భేదాన్ని దాటి అంతర్జాతీయత్వాన్ని అందుకోగలిగింది.

యూరపియన్ కళాచరిత్రలో గోతిక్ కళ ఎక్కువ ప్రాముఖ్యాన్ని సహించి ఉంది. ఇది ఎక్కువగా వాస్తు కళకు వర్తించినా,

శిల్పకళకూ, చిత్రకళకూ కూడ వర్తించింది. గోతిక్ సంప్రదాయం రోమన్ సంప్రదాయానికి వ్యతిరేకం. రోమన్ సంప్రదాయం దక్షిణ యూరప్‌కు చెందితే గోతిక్ సంప్రదాయం ఉత్తర యూరప్‌కు చెందింది.

చిత్రకళలో పెద్ద కుడ్య చిత్రాలూ, చిన్న సూక్ష్మ చిత్రాలూ రెండు వేరు వేరు ధృవాలు. ఈ రెంటికీ మధ్య వస్తవి చిత్రపటాలు (Easel-Paintings) ఇలాంటి మత చిత్రాలు వ్యక్తిగత పూజలకు పనికి వస్తవి బాగా. అందువల్ల వీటికి బాగా అక్కర ఉండేది ఆ రోజుల్లో. పదిహేనవ శతాబ్ది ప్రారంభం వరకూ చిత్రపటాలు కెంపరా పద్ధతిలో చిత్రించబడుతుండేవి. ఆ ప్రాంతంలో వాన్ ణక్ సోదరులు తైలవర్ణ విధానాన్ని ప్రవేశ పెట్టేరు. గోతిక్ చిత్రకళ యొక్క విషయ వస్తువూ, ఆదర్శమూ కూడ ఎక్కువగా మత సంబంధమే. ఏసుక్రీస్తునూ, ఆయన శిష్య వర్గాన్ని, వా రందరికీ సంబంధించిన గాథలనూ వ్యక్తపరచటమే ఈ చిత్రకళ లక్ష్యం. అయినప్పటికీ ఇందులోకూడ లౌకిక చిత్రాలు లేకపోలేదు.

గోతిక్ శిల్పాన్నుంచి చిత్రకారులు స్వీకరించిన ముఖ్య లక్షణాలు అందులోని విచిత్రమైన వంపులూ (S-Curves) అందు ఉదాత్తమైన వ్యక్తిగత వాదమూ ఇవి ప్రథమంగా క్రీ. శ. 1200 లో క్రైంచి, ఇంగ్లీషు సూక్ష్మ చిత్రాల్లో ప్రత్యక్షమైనవి. గోతిక్ చిత్రకళ ప్రథమంగా ఒకవిధమైన నైరూప్య అలంకరణ (Abstract Ornamental) గల పృష్ఠభూమి (Background) మీద రెండు ఆయతనాల్లో సమతల చిత్రంగా ప్రారంభమైంది. ఒకోసారి ఆ పృష్ఠభూమీ బంగారుదై ఉండటం కూడ జరిగేది. క్రమేణ పదమూడవ శతాబ్దం నాటికి ఈ రెండు ఆయతనాల చిత్ర కళ మూడు ఆయతనాల్లోకి మారి ప్రకృతిసిద్ధమైన వివరాలనూ, మనస్తాత్విక వ్యక్తిత్వాన్ని ప్రత్యక్షపరచసాగినవి. ఈ లక్షణాలన్నీ

గియొతో చిత్రకళలో, పదమూడు పదునాలుగు శతాబ్దాల్లో, ప్రత్యక్షం అయినవి. యూరపియన్ కళారంగంలో గియొతో నూతన ప్రమాణాలను ప్రవేశపెట్టాడు. గోతిక్ చిత్రకళ అక్కడక్కడ కొన్ని ప్రాదేశిక పరివర్తనాలతో మొత్తంమీద యూరపులోని చాలా దేశాల్లో వ్యాపించింది. ఒకవిధంగా గోతిక్ కళ అంతర్జాతీయ కళ క్రింద కొచ్చింది. ఇందులోని ప్రకృతి వాదమూ, కల్పనా వాదమూ ఆ యా అభిరుచుల వ్యక్తుల్నీ, సమాజాన్ని ఆకర్షించినని.

గోతిక్ చిత్రకళలో ప్రకృతివాదం, వాస్తవవాదం ఎంత ఉన్నప్పటికీ అది ఆధ్యాత్మిక భావప్రకటనను మాత్రం స్ఫుటంగా చూపసాగింది. శారీరక రూపం ఎంత సౌష్ఠవంగా ఉన్నా అందులో ఆధ్యాత్మిక భావప్రకటన లేనప్పుడు అది కేవలం ఒక లక్కబొమ్మ మాత్రమే అయి కూర్చుంటుంది. ఈ సత్యాన్ని గుర్తించే గోతిక్ చిత్రకారులు తమ కళా ఖండాల్లో ఆధ్యాత్మిక భావప్రకటనకు ప్రాధాన్యం ఇచ్చారు.

పదమూడవ శతాబ్దంలో సెంట్ ఫ్రాన్సిస్ అసీసీ అనే గొప్ప క్రైస్తవ సాధుపుంగవుని జీవితంవల్లా బోధలవల్లా ఆ నాటి చిత్రకళలో ఒక నూతన పరివర్తనమూ, ఒక క్రొత్త విలువా ప్రవేశించినవి. అదే మానవ అన్వయం (Human Interpretation). బైబిల్‌లోని గాథలకూ, అద్భుత సంఘటనలకూ ఆయన మానవాన్వయం చేసి చూపేవాడు. అందువల్ల మానవుడికీ, మానవాకృతికీ, మానవ ప్రకృతికీ అంతకు ముందు లేని విలువ వచ్చింది. దీన్ని మానవుడికి దైవత్వం అబ్బింది అనాలో లేక దైవానికి మానవత్వం అబ్బింది అనాలో ఎలా అన్నప్పటికీ సెంట్ ఫ్రాన్సిస్ అవతరణతో మానవుడికి నూతన మహిమ సంప్రాప్తించింది. ఇది ఆనాటి కళల్లో ప్రస్ఫుటంగా ప్రత్యక్షం అయింది.

సెంట్ ఫ్రాన్సిస్ చనిపోయినపుడు ఆయన అభిలాషకు విరుద్ధంగా, ఆయన సమాధి మీద, ఇతలీలోని అసీసీలో ఒక బ్రహ్మాండమైన చర్చిని నిర్మించారు. అందులో ఆయన అస్తుల చుట్టూ ఒక గర్భాలయం, సన్యాసుల కొక మఠం, మతాధికారుల. కొక ప్రాసాదం నిర్మించారు. ఈ చర్చియొక్క అంతర్భాగాన్నంతా కుడ్య చిత్రాలలో నింపేరు. గియొతో ఇంకా ఇతర చిత్రకారులూ ఇదంతా సెంట్ ఫ్రాన్సిస్ జీవితగాథల్ని గురించే, ఈ చిత్రావళికి మానవ ప్రాధాన్యం, జీన కారుణ్యం ప్రధాన లక్షణాలు. ఈ చిత్రావళి బైజంటైన్ చిత్రకళ అస్తమయానికి, నూతన ఇటాలియన్ చిత్రకళ ప్రభాతానికీ చిహ్నాలు. ఇందులోని మూర్తులు సమతలంగా కాక మూడు ఆయతనాల్లో గోచరిస్తారు. వీరిలో గతి శీలతా, భావ ప్రకటనా విస్ఫుటం. ఈ చిత్రావళిలోని పృష్ఠ భూములు సాదాగా ఉన్నా, చిత్రాల కనుగుణమైన వాతావరణాన్ని కలిగున్నవి.

ఈ చర్చిలో చిత్రించటానికి చాలామంది చిత్రకారులు రప్పించబడినారు. ఇందులో చాలామంది ప్రఖ్యాత చిత్రకారులుగా తరువాత పేరు గాంచారు. రోంనుంచి పైట్రో కెవాలినీ వచ్చి సెంట్ ఫ్రాన్సిస్ జీవన చిత్రావళికి పై భాగంలో ఓల్డు టెస్టమెంటు దృశ్యాలను చిత్రించాడు. తరువాత ఫ్లోరెన్సు నుంచి గివానీ కిమాబూ, గియొతో వచ్చారు. పైట్రో, లొరెంజెట్టీ, మార్టినీ వచ్చారు, సీనా నుంచి. ఇంకా ఎందరెందరో. మొత్తం మీద ఈ ఘట్టం ఇటాలియన్ చిత్రకళకు నాంది.

పదిహేనవ శతాబ్దం కళా జగత్తులోనే కాక మానవుని జీవన జగత్తులోనే, ప్రత్యేకించి యూరపులో ఒక గొప్ప మైలు రాయి. మానవుని కార్యక్షేత్రంలో, ప్రత్యేకించి కళాక్షేత్రం (రుక్మిణీ అరండెల్ గారిది కాదు)లో అదొక పునర్జాగృతి (Renaissance) ఇది ఇతలీలో జరిగినా యూరప్ అంతటికీ

ప్రత్యక్షంగానూ, ప్రపంచం అంతటికీ పరోక్షంగానూ వర్తించింది. మధ్య యుగాల ధార్మిక విశ్వాసం పునర్జాగృతి నుండి ప్రత్యక్ష హేతువాదంగా మారింది. కళా రంగంలో మధ్య యుగాల భావ ప్రవణత తిరిగి గ్రీకురోమన్ శాస్త్రీయత (Classcism) లోకి పదార్పణ చేయసాగింది.

ఈ మహా పరివర్తనకు మూలకారణం కాన్‌స్టాంటినోపిల్ నగరాన్ని తుర్కులు వశపరచుకోటంతో అక్కడున్న గ్రీక్ కళాకారులూ, సాహిత్యపరులూ, వైజ్ఞానికులూ, ఇంకా ఇతర బుద్ధిజీవులూ చాలావరకు ఇటలీలో ప్రవేశించి స్థిరపడిపోయారు. ఈ కాలంలోనే పుస్తకాల ముద్రణ మొదలైంది. ఇదే కాలంలో అమెరికా కనుగొనబడింది. అప్పుడే వైజ్ఞానిక వికాసానికి ప్రథమ చిహ్నంగా వార మండలం కనుగొనబడింది. అదే కాలంలో సముద్రాల అన్వేషణతో నూతన మార్గాలు కనిపెట్టారు. దానితో ప్రపంచ వ్యాపారం ప్రారంభం. దీనితో నిశ్చయమానవ సభ్యతలో, సంస్కృతిలో ఒక సరికొత్త సూర్యోదయం!

అలాంటిదే ఈ ఇటాలియన్ పునర్జాగృతి! పదమూడు పదునాలుగు శతాబ్దాల్లో గియోతో వేసిన చిత్రకళ యొక్క పునాదుల పైనే పదిహేనవ శతాబ్దంతో పునర్జాగృతి చిత్రకళా సౌధ నిర్మాణం జరిగింది. మెసాక్సినో అనే చిత్రకారుడు అంత వరకూ చిత్ర రచనలోని సమూహాల రచనా పద్ధతిని విసర్జించి తక్కువమంది వ్యక్తులతో తన చిత్రంలోని స్థలాన్ని నింపసాగాడు. ఈ పద్ధతి గియోతో అనుసరించిన పద్ధతి. మెసాక్సినో చిత్రాల్లోని వ్యక్తులు పృష్ఠభూమి నుంచి వేరై ముందుకు వచ్చి నిలచి నట్లుండేవారు (Bold-relief), కారణం ఛాయాపాతాన్ని ఉపయోగించిన ప్రథమ చిత్రకారుడు ఆయనే.

ఫ్లోరెన్సు చిత్రకారులైన మాస్‌లో ఉక్సెల్లో (1397–1475), కేస్టాగ్నో (1397–1457), ఆన్‌తో నియోఫొలైవోలో (1429–98), లియనార్డోదావించి (1452–1519) ప్రభృతులు దృశ్య జగత్తును గురించి అనేక వైజ్ఞానిక నియమాల్ని కనుగొన సాగారు. వాస్తవ వాదానికి సంబంధించిన దృష్టి క్రమమూ, రేఖా గణితమూ, శరీర శాస్త్రమూ, ఛాయా కాంతులూ మొదలైనవాటిని పరిశీలన సాగించారు. చిత్రకళలో మొట్టమొదట దృష్టి క్రమాన్ని సృష్టించిన వాడు మాస్‌లో ఉక్సెల్లో. తరువాత దీన్ని గురించి వైజ్ఞానిక పరిశోధనలు చేసి దీన్ని పరిణతికి తెచ్చినవాడు లియనార్డోదావించి.

శాస్త్రీయ దృక్పథంలో చిత్రించటంతో కళ కో నిండుదనాన్ని తెచ్చింది. చిత్రకారులు తను తమ వ్యక్తిగత శైలిని కాపాడుకొంటూ రావడాన్ని మాత్రం విస్మరించలేదు. శాండ్రో బొత్తిచెల్లీ (1444–1510) ఒక ప్రత్యేక లయ శీలతను కలిగున్న వ్యక్తి. ఆయన చిత్రించిన 'శుక్ర జననం' చాల సుకుమారమైన చిత్రం. ఇందులో శాస్త్రీయ కాలపూ, మధ్యకాలపూ శోభలు సమ్మిశ్రితమైనవి. ఆ పునరాగృతికాలపు ప్రత్యేకత ఏమంటే. ప్రతి ప్రాంతమూ; చివరకు ప్రతి నగరమూ కూడ తమ తమ ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వాల్ని స్థాపించుకొన్నవి. కళారంగంలో ఫ్లోరెన్సు చిత్రకారులు కదిలే మెదిలే మనుష్యుల్ని చిత్రించటంలో దక్షత కనపరిస్తే, అంబ్రియా చిత్రకారులు ప్రదేశమూ కాంతీ వీటిని చిత్రించటంలో ఎక్కువ చాకచక్యాన్ని ప్రదర్శించారు. అంబ్రియాలోని ఎత్తులేని కొండలూ, ప్రశాంతమైన లోయలూ, సుదూరపు విస్తరణలూ మొదలైన ప్రకృతి శోభ వారి పైన గాఢ ప్రభావాన్ని నాటి ఉంటుంది. అంబ్రియా చిత్రకారుల్లోని పైరోదెల్లా ఫ్రాన్‌సెస్కా (1416–92) రాఫెల్ శాన్‌జియో (1483–1520) ఫ్లోరెన్సులో పనిచేసేవాళ్ళు. అందువల్ల ఉత్తమ మానవ చిత్రణనూ, ప్రశాంతమైన ప్రకృతి చిత్రణనూ తమ కృతుల్లో సమ్మే

ళన పరిచారు. 1508 నుంచి మరణించేదాకా రాఫెల్ చిత్రించిన 'గోల్డ్‌ఫింక్ మెడోనా' చిత్రం లాలిత్యానికీ లావణ్యానికీ మూర్తిత్వం వహించింది.

ఆ కాలంలో లియనార్డో దావించీ, మైకెల్ ఏంజలో సర్వోత్తమ ప్రతిభాశాలురు. బహు ముఖ ప్రజ్ఞావంతులు. దావించీ ప్రజ్ఞ ప్రత్యేకంగా మహోద్భుతం. దావించీ చిత్రించిన 'మోనాలీజా', 'గుట్టల పైని మెదోనా' అనే చిత్రాలు లోక ప్రసిద్ధి చెంది విశేష కళా ఖండాలుగా నిలచిపోయినవి.

ఇతలీలో క్లోకెన్ను తరువాత పునర్జాగృతి చిత్రకళకు ప్రధానమైన కేంద్రం వెనీస్ నగరం. వెనీస్ చిత్రకారులు ధనికులూ, ప్రాపంచికులూ. మతసంబంధమైన చిత్రాలన్నీ కాక తమ కంటికి కనుపించే విషయాన్ని ఎక్కువగా చిత్రించారు. శాంతివంతమైన తైలవర్ణాలలో వ్యక్తులతో కలసిన ప్రకృతి చిత్రాల్ని ఎక్కువగా చిత్రించారు. వెనీస్ చిత్రకారుల్లో ప్రఖ్యాతిగాంచిన చిత్రకారులు జార్జియన్ టీషియన్ (1477–1576). టింటొరెట్టో (1518–94), వెరోనీజ్ (1528–88) టీషియన్ గొప్ప వర్ణకారుడుగా ప్రసిద్ధి చెందాడు.

పునర్జాగృతిశైలి ఇతలీలోకంటె ఒక శతాబ్దం ఆలస్యంగా ఆల్ప్స్ పర్వతాల కుత్తరంగా ఉన్న దేశాల్లో వికసించింది. ఆ ఉత్తర యూరప్‌లో అంతవరకూ ఉన్న గోతిక్ శైలితో ఈ నూతన ఇతాలియన్ శైలిని జోడించి ఏ దేశాని కా దేశం ఒక జాతీయ శైలిని సృష్టించుకొన్నాయి.

బెల్జియంలో ఇదొక ప్రత్యేక పంథాలో వికాసం చెందింది. ఇదే ఫ్లెమిష్ సంప్రదాయం అనే పేరుతో ప్రసిద్ధి చెందింది. బ్రూజస్, ఘెంట్ నగరాలు ఈ కళకు కేంద్రాలయినవి. పారదర్శిక తైల వర్ణాలతో వివరాల్ని కూడ చిత్రించటం వీరి పద్ధతి. రూప

చిత్రాల్ని (Portraits) కూడ దక్షతతో వేయసాగారు. స్పర్శ (Texture) ను చిత్రించటంలో చాలా దక్షత చూపించారు. ఇవి అప్పటి ఇతాలియన్ చిత్రకారులకు తెలియదు. జాన్‌వాన్ ఐక్ ఆయన సోదరునితో కలిసి చిత్రించిన 'Adoration of the Lamb' అనే చిత్రం ఫ్లెమిష్ చిత్రకళలో మొదటి కళాఖండం. బ్రూఘెల్, వాన్‌డైక్, వాన్ ఐక్, రూబెన్సు మొదలైనవారు ప్రసిద్ధ ఫ్లెమిష్ చిత్రకారులుగా పేరు పొందారు.

ఫ్రాన్స్‌లో ఇతాలియన్ చిత్ర ప్రభావం బాగా వ్యక్తమైంది. ఎనిమిదవ చార్లెస్, పన్నెండవ లూయీ, మొదటి ఫ్రాన్సిస్ మొదలైనవాళ్ళ ప్రయత్నాలవల్ల ఫ్రాన్సులోకి ఇటాలియన్ కళాఖండాలు మాత్రమేకాక లియనార్డో దావించీ లాంటి సిద్ధహస్తులు కూడ రావించబడినారు. పదహారు, పదిహేడు శతాబ్దాలలో ఫ్రెంచి చిత్రకళ పరిణతి నొందింది. అప్పటి సుప్రసిద్ధ ఫ్రెంచి చిత్రకారులు ఫోకే, పోషిన్, క్లాడ్ లొరీన్. యూరప్‌లోని ప్రకృతి దృశ్య చిత్రకళకు లొరీన్ జన్మదాత. ఫోస్ ఔక్ బ్లు సంప్రదాయం అనేది ఫ్రెంచి చిత్రకళలో పేరు గాంచింది.

పదిహేడవ శతాబ్దంలో హాలెండు చిత్రకళలో గొప్ప స్థానాన్ని ఆక్రమించి ఉంది. సామాన్య వస్తువుల్ని అసామాన్యంగా చిత్రించటంలో ఈ డచ్ సాంప్రదాయం ప్రత్యేకతను ప్రదర్శించింది. డచ్ చిత్రకారుడు రెంబ్రాన్టు సువిఖ్యాతుడూ, సిద్ధహస్తుడూ. వెర్మీర్, హూబేమా ప్రభృతులు విఖ్యాతులు. వెర్మీర్ వేసిన మానవాకృతులూ, హూబేమా రచించిన ప్రకృతి దృశ్యాలూ ప్రతిభానంతాలు.

జర్మనీలో ఆ కాలంలో సంగీతం వృద్ధిపొందినంతగా చిత్రకళవృద్ధి పొందలేదు. డ్యూరర్, హెల్బీన్ మొదలైన చిత్రకారులు జర్మన్ చిత్రకళలో సుప్రసిద్ధులు. శక్తివంతమైన చిత్రణ వీరిలోని

ముఖ్యలక్షణం. డ్యూరర్ చిత్రించినరూపచిత్రాలు ఎంతో బలిష్టంగానూ, ప్రాణవంతంగానూ ఉంటవి.

స్పెయిన్ ఆకాలపు చిత్రకళలో మిగతా దేశాలతోపాటు పేరు పొందింది. ఎల్ గ్రీకో,. వెలాస్కె, గోయా ప్రభృతులు అంతర్జాతీయ ఖ్యాతిని గడించారు. గోయా సుందరమైన నగ్న చిత్రాల్ని కూడ చిత్రించాడు.

ఇక ఇంగ్లాండులో, యూరప్‌లోని మిగతా దేశాల్లో లాగా ఇటాలియన్ ప్రభావం అంతగా ప్రసరించలేదు. ఇంగ్లీషు చిత్రకళ తైలవర్ణాలకంటె నీటి రంగులకు నిలయం. ఇంగ్లీషు చిత్రకళలో ప్రధానంగా రూపచిత్రాలూ, ప్రకృతి దృశ్యాలూ గోచరిస్తవి. విలియం హోగార్త్ (1697–1764), జాషువా రేనాల్డ్స్ (1723–92), థామస్ గెయిన్స్‌బరో (1727–88), హెన్రీ రేబరన్ (1756–1823) విలియం బ్లేక్ (1757–1827), జాన్ కాన్‌స్టేబిల్ (1776–1837), విలియం టర్నర్ (1775–1851, ఇంగ్లీషు చిత్రకారుల్లో ప్రముఖులు. హోగార్త్, రెయిలాల్డ్స్ మూర్తికల్పన (Figure study) లో దిట్టలు. గెయిన్స్‌బరో అటు మూర్తికల్పనా, ఇటు ప్రకృతి దృశ్యాలూ రెంటినీ సమాన దక్షతతో చిత్రించేవాడు. ఆయన చిత్రించిన 'Blue Boy' సుప్రఖ్యాతం. బ్లేక్ తాత్త్విక చిత్రాల్ని చిత్రించేవాడు. ఇక కాన్‌స్టేబిల్, టర్నరూ ప్రకృతి దృశ్యాల్లో విశ్వ విఖ్యాతి నందారు. కాన్‌స్టేబిల్ పచ్చిక బయళ్లూ, టర్నర్ సూర్యాస్తమయాలూ వాటికవే సాటి. టర్నర్ చిత్రించే సూర్య రశ్మిలో మనకు వేడి తగులుతుంది.

రష్యాలో పదవ శతాబ్దంలో క్రైస్తవ మతంతోపాటు బైజంటైన్ ప్రభావం ప్రవేశించింది. ఐకన్ (Ikon) అనబడే ప్రతిమా చిత్రణ రష్యన్ మఠాల్లో సన్యాసుల ద్వారా చేయబడేది. ఇది బైజంటైన్ చిత్రణ అయినప్పటికీ రష్యాలోని చిత్ర

కారుల చేతుల్లో చాల అభివృద్ధి చెందింది. రష్యన్ ప్రతిమా చిత్రణలో సర్వశ్రేష్ఠుడుగా పేరు పొందాడు ఆండ్రూ రూబ్లేవ్ అనే ఒక యువ సన్యాసి పదునాలుగో శతాబ్దంలో. ఇతను రష్యాలో చిత్రవిద్యను బోధించిన గొప్ప గ్రీక్ చిత్రకారుడు థియోఫేనస్‌కు శిష్యుడు. పదిహేడవ శతాబ్దంలో పీటర్ చక్రవర్తి పరిపాలన క్రింద రష్యా ప్రాచ్య ప్రభావంనుంచి పాశ్చాత్య ప్రభావంలోకి మొగ్గింది. రష్యన్ కళకూడ దానున్నించి తప్పించుకోలేదు. 18వ శతాబ్దంలో సెంట్ పీటర్స్‌బర్గులో మొదటి కళా విద్యాలయం స్థాపించబడింది. ఇందులో శిక్షణ పొందినవారు ప్రతిభావంతమైన చిత్రాల్ని తయారు చేయసాగారు. ఇందులో ఎక్కువగా పశ్చిమ యూరపు ప్రభావమే కనుపిస్తుంది. ఇందులో రూపచిత్రాల్ని బాగా రచించసాగారు. వీరిలో ఏంట్రూపోవ్, ఆర్లనోవ్, లెవిస్కీ అనేవారు ముఖ్యులు. ఈ చిత్రకారులు ప్రకృతి చిత్రాల్ని కూడా వేశారు. ఆనాటి రష్యన్ చిత్రకళలో సూక్ష్మచిత్రాలు విరివిగా చిత్రించబడినవి మంచి రంగుల్లో. ఎలిజబెత్ సామ్రాజ్ఞి (1748) పరిపాలనలో సెంట్ పీటర్స్‌బర్గు (నేటి లెనిన్ గ్రాడ్) లో ఒక కళా అకాడమీ స్థాపించబడింది. అందులో ఎందరో రష్యన్ చిత్రకారులు తయారైనారు.

అమెరికా ఖండంలోని ఆదిమవాసుల్లో చిత్రకళ విరివిగానే వుండేది. ఆగ్నేయులు వలసవచ్చిన తరువాత అమెరికా చిత్రకళలో యూరపియన్ ప్రభావం కలసి వికసించసాగింది. అయినా, అమెరికా తన స్వంత చిత్రకళను నిర్మించుకొన్నది. పదహారు, పదిహేడు, పద్దెనిమిది శతాబ్దాల్లో అమెరికన్ చిత్రకళ వృద్ధి పొందింది. మనుష్యుల చిత్రాలు, పశువులచిత్రాలు,పక్షులచిత్రాలు, పొలాలూ, ఇళ్ళూ వాకిళ్ళ చిత్రాలు. ఈ విధంగా కంటికి కనిపించిన వస్తువునల్లా సాహసంతో చిత్రించారు. జాన్ జేమ్సు ఆడుబాన్ (1785–1851) చిత్రించిన పక్షులు అద్భుతంగా ఉంటవి. ఆనాటి

కొందరు అమెరికన్ చిత్రకారులు; ఫ్రీక్, కాప్లే, స్టువార్టు, ఆడుబాన్, ఇన్నెస్ ప్రభృతులు. ప్రాచీన అమెరికన్ చిత్రకళలకంటె ఆధునిక అమెరికన్ చిత్రకళకు ఎక్కువ చరిత్ర ఉన్నది.

మధ్య ఆసియా చిత్రకళ అంటే అర్థం పూర్వోత్తర చైనా నుంచి ప్రారంభించి ఆఫ్‌గనిస్తాన్ వరకూ వ్యాపించి ఉన్న యాత్రికుల, వర్తకుల పర్వత మార్గాల్లోని బౌద్ధ రాజ్యాల్లో నిలసిల్లిన చిత్రకళ. ఈ ఇండో చైనీయ చిత్రకళ దాదాపు క్రీ. శ. మూడవ శతాబ్దినుంచి పదవ శతాబ్దివరకూ వర్ధిల్లింది. సర్ ఆరల్‌స్టైన్, ఇంకా ఇతర జర్మన్ అన్వేషక దళాలు ఈ ప్రాంతాల్లో చాలా విలువైన సామగ్రిని కనుగొన్నారు. మిరాన్‌లోని మూడవ శతాబ్దికి చెందిన చిత్రాలు పశ్చిమోత్తర భారతదేశంలోని గాంధార కళకు సన్నిహితమైన రోమన్ ప్రాంతీయ రూపాలనే వ్యక్తపరుస్తవి. సర్ ఆరన్ స్టీన్ త్రవ్విన వలయాకృతి గల గదిలోని కుడ్య చిత్రాలు జాతక కథ దృశ్యాలను చూపే ఒక నరసను కలిగి వున్నవి. ఇవి గాంధార కళయొక్క రోమన్ ఛాయలు. ఇందులో రెక్కలు గల దేవతల చిత్రాలున్నవి. మిరాన్‌లోనూ, భూటాన్‌కు దాపులోని రావక్ విహారంలో వున్న ప్లాస్టర్ మూర్తులు కూడ ఆఫ్‌గనిస్తాన్‌లోని హడ్డాలో వున్న గ్రీకో గాంధార శిల్పంతో పోలికలు కలిగున్నవి.

ఆఫ్‌గనిస్తాన్‌లో వున్న బామియాన్ లోని బౌద్ధగుహాలయాల్లోని (4–6 శతా.) చిత్రాలను కూడా మధ్య ఆసియా చిత్రకళ అని అనాల్సి వుంటుంది. ఇక్కడి బోధిసత్వుని చిత్రం పూర్తిగా నీలమణి (Lapis - Laguli) తో చిత్రించ బడింది. ఎక్కువగా రేఖా ప్రధానమైన ఇండో ఇరానియన్ శైలికి చెంది వుంది ఇది. పూర్వోత్తర తుర్కిస్థాన్ లోని తుర్ఫాన్‌లో కనుగొన బడిన ఎనిమిది, పది శతాబ్దాలకు చెందిన చిత్రాలు పూర్తిగా చైనీయ శైలికి చెంది వున్నవి.

విదేశాల్లో చిత్రకళ పూర్వరంగం

చైనాలో చిత్రకళ ప్రాగైతిహాసిక కాలంనుంచీ వున్నది. ఆ నాటి మట్టిపాత్రలూ రంగుల మూర్తి కల్పనలతో అలంకృతమై వుండేవి. చరిత్రయొక్క శైశవకాలంలో చైనాలో పాత్రలూ, దుస్తులూ, పతాకలూ, గోడలూ మొదలైనవన్నీ మూర్తికల్పనలతోనూ, అలంకార కళలతోనూ చిత్రితమై వుండేవి. హాన్ కాలం (క్రీ. పూ. 206-క్రీ. శ. 220) ప్రథమభాగంలో వీరపురుషుల రూప చిత్రాలు గోడలమీద రచించబడుతుండేవి. ఆ కాలంలో నీటిరంగులూ నూనెరంగులూ కూడ వాడుకలో వుండేవి.

యువాన్-టీ రాజ్యకాలం (క్రీ. పూ. 48-33) లోని యెన్-షూ అనే ఆయన చైనాచరిత్రలో మనకు తెలిసిన మొదటి చిత్రకారుడు. ఈయన గొప్ప రూప చిత్రకారుడిగా ప్రసిద్ధి చెందేడు. ఈయన కాలంనాటికే చైనీయ చిత్రకళ చాలా ఉన్నత స్థితి నందుకొన్నది. క్రీ. శ. మూడవ శతాబ్దం నాటికే చిత్ర రచనకు పట్టు గుడ్డకుతోడు కాయితంకూడ వాడుకలోకి వచ్చింది.

చైనా చిత్రకళ చీన్ కాలం (265-420) లో ఒక స్థిర త్వాన్ని పొందింది. ఈ కాలం చైనాలో నైతిక, బౌద్ధిక విప్లవం ప్రారంభించిన కాలం. కన్‌ఫూషియన్ నైతిక సిద్ధాంతాలకు విఘాతం సంభవిస్తూ లావ్‌చూయొక్క స్వేచ్ఛామయ, రసమయ తత్వం ప్రబలుతూన్న కాలం అది. ఈ సమయంలోనే బౌద్ధ చిత్ర కళ ప్రకృతి దృశ్యచిత్రణ, పుష్పాలూ పక్షులూ చిత్రణ ఇంకా కళకు సంబంధించిన ఇతరమూలసూత్రాలూ ప్రచారంలో కొచ్చినవి. ఇదే సమయంలో నూనె రంగులకు బదులు సిరా, రెల్లు కలానికి బదులు కుంచె వాడుకలోకొచ్చినవి. ఈ పరికరాలు చిత్ర కారులకు ఇంకా ఎక్కువ స్వేచ్ఛనూ, సౌకర్యాన్ని ప్రసాదించినవి.

చైనా చిత్రకళలో ప్రధానమైన కాలాలు రెండు. ఒకటి తాంగ్ (క్రీ. శ. 618-906). రెండవది సంగ్ (960-1279) ఈ

రన రేఖలు

రెండు కాలాల్లో చైనీయ చిత్రకళ చరమదశ నందుకొన్నది. తాంగ్ చిత్రకారుల్లో లిసు-సూన్, వాంగ్‌పే, ఉతావ్-చు అనే చిత్రకారులు విఖ్యాతులు. సంగ్ కాలం ప్రపంచంలో చైనీయ చిత్రకళకు ఎంతో ప్రతిష్ఠ నార్జించి పెట్టింది. ఈ కాలంలోని చైనీయ చిత్రకళ భావకవిత్వం లాంటిది. చిత్రకారుల దృష్టి అంతా ప్రకృతి దృశ్యాల మీద ఏకాగ్రత చెందింది. ఈచిత్రకళలో వెదురు చెట్టు చాల ప్రాధాన్యాన్ని వహించింది. సంగ్ ప్రకృతి చిత్రాల ప్రధానలక్షణం రంగుకు బదులు సిరాతో చిత్రించటం. మనకు ప్రకృతి రంగుల్లో గోచరిస్తుంది. వాన్ని తిరిగి రంగుల్లో చిత్రిస్తే ఆ చిత్రాలు ప్రకృతికి ప్రకృతులే అవుతవికాని, రసకృతులుకావు. వాస్తవానుకరణనుంచి విముక్తిని కలిగించాలని ఈ రస రూపులగు సంగ్ చిత్రకారులు తమ చిత్రాలను సిరాతో చిత్రించి వాటి కొక విధమైన లోకోత్తర వాతావరణాన్ని ప్రసాదించేవారు. సంగ్ కాలపు ప్రసిద్ధ చిత్రకారులు ఫాన్‌కువాన్, లీచంగ్, కోచంగ్‌షు, మిాఫీ, మియూ-జేన్, లియూంగ్‌కై, మూచీ, చేన్‌జంగ్, యూయిత్సంగ్ చక్రవర్తి ప్రభృతులు.

సంగ్ కాలం అనంతరం యువాన్ కాలం ప్రవేశించింది. ఈ కాలపు చిత్రకళలో సంగ్ కాలపు భావుకత లేదు కాని చిత్రణ సృష్టిమాత్రం వృద్ధిగాంచింది. యువాన్ చిత్రకళ గతించిన తాంగ్ చిత్రకళా లక్షణాన్ని కలిగి వున్నది. ఈకాలపు చిత్రకారుల్లో చావ్‌మెంగ్-పు గొప్పస్థానాన్ని కలిగున్నాడు. ఇతడు సిద్ధహస్తుడైన గుర్రాల చిత్రకారుడు. ఇతని గుర్రాలు రేఖా మాత్రంగానే కాక ఎక్కువ వివరాల్ని కలిగుంటవి. ఈ కాలంలోనే చైనీయ చిత్రకళ లోకి వాస్తవవాదపు నీడలు ప్రాకజొచ్చినవి.

జపానులోని హోర్యూజీ కుడ్యచిత్రాలూ (ఏడవ శ.) నారా కుడ్య చిత్రాలు (ఎనిమిదవ శ.) బౌద్ధ దేవమూర్తుల్ని చిత్రిస్తవి. జపాను చిత్రకళ ఎనిమిదవ శతాబ్దంనుంచి సమగ్రంగా వికసించ

సాగింది. కొనిన్ (క్రీ. శ. 794-897) కాలంలో జపాను చిత్రకళకు ఒక విధమైన ప్రత్యేక జాతీయ వ్యక్తిత్వం ఏర్పడింది. ఈ కాలపు చిత్రాల్లో రేఖాపాతంలో స్వేచ్ఛా, వర్ణ విన్యాసంలో సాకు మార్యమూ, ముఖ భంగిమలో మృదుత్వమూ వ్యక్తం కాజొచ్చి నవి. ఏడవశతాబ్దం నాటికే తైలవర్ణాలు అక్కడక్కడ జపానులో వాడుకలో వున్నవి. దీన్ని 'మిత్సునదసో' అంటారు. అయితే ఈ తైలవర్ణ చిత్రణ యూరపులో పొందిన ఆదరాన్ని కాని, వికాసాన్ని కాని జపానులో పొందలేదు. ఇతర ఆసియాదేశాల్లో మాదిరే జపానులోకూడ నీటిరంగులకే అధిక ప్రాధాన్యం ఏర్పడింది.

కొనిన్ కాలానికి ముందున్న బౌద్ధ చిత్రకళ రీతిబద్ధ సంప్రదాయాలకు లోబడివున్నది. కాని అప్పటినుండి తయారైన చిత్రాలు స్వచ్ఛందతనూ, భావోద్దీపికతనూ కలిగివున్నవి. ఈ కాలంలోని ఒక అజ్ఞాత చిత్రకారుడు రచించిన 'ఫూగెన్ బోసత్సు' అనే చిత్రం (టోకియో ఇంపీరియల్ మ్యూజియంలోనిది) సంప్రదాయాలకు లోబడని స్వేచ్ఛాపద్ధతిలో చిత్రించబడిన బోధిసత్వుని చిత్రం. ఈ కాలంలో జంతువులూ, పుష్పాలూకూడ చిత్రించబడసాగినవి. న్యాయానికి జపానువారి రసచేతన ప్రకృతి సౌందర్యం వైపుకే ఎక్కువ మొగ్గివుంటుంది. హీయన్ కాలంలో (క్రీ. శ. 794-1186) జపానులో ప్రకృతి ప్రేమ నుంచి అభివృద్ధిలో వున్నది. తోబాసోజో చిత్రించిన పొడవైన చిత్రాలు (Seroll paintings) ఎంతో కవిత్వమయంగా వున్నవి. ఈ కాలంలో కేవలం ప్రకృతిదృశ్యాలు కూడ ఉత్తమమైనవి చిత్రించ సాగారు.

పూజీవారాకాలం (851-1186) జపాను చిత్రకళలో ఓ ప్రత్యేకతను పొందింది. అప్పటివరకు అక్కడక్కడ తలలెత్తు తూన్న చైనీయచ్ఛాయలనుంచి పూర్ణంగా విముక్తమైంది కనుకనే

ఈకాలపు శైలిని 'యమాటోశైలి' అన్నారు. జపాను జాతికి యమాటో అని పేరు. ఈ కాలానికిచెందిన గొప్ప చిత్రకారుడు కనావోకా 'కోస్' అనే ఒక నూతన సంప్రదాయాన్ని ప్రవేశ పెట్టాడు చిత్రకళలో. ఈ కాలపు జపాను సాహిత్యంలో కల్పనా కథలు రచించబడసాగినవి. ఇలాంటి కథల్ని పొడవైన ఆఖ్యా యికా చిత్రాలుగా చిత్రించి ప్రజల్లో ప్రదర్శించేవాళ్లు. నేటి సినిమాలాగా ఉపయోగపడేవి అని. ఇనికాక కార్టూనైజు కాయితం మీద కవితాచిత్రాల్ని రచించేవాళ్లు. వీటిని 'ఉటాయి' అంటారు.

కామాకురా కాలం (1186-1335) జపాను చిత్రకళలో కొన్ని మార్పుల్ని తెచ్చింది. ఈ సమయంలో జపాన్‌లో జెన్ బౌద్ధం ప్రవేశించసాగింది. భారతదేశంనుంచి చైనాద్వారా. జపాను వారి కళల్లోనూ, జీవితంలోనూకూడ ఈ బౌద్ధం ఒక విధమైన చిన్మయ తన్మయతనూ, ఒక నిర్లిప్త భావాన్నీ ప్రవేశ పెట్టినవి. పూజీవారా, కామాకురా కాలాల్లో ప్రఖ్యాతి చెందిన చిత్ర కారులు, మిత్సునాగా, టాకాకనే, యోషిమిత్సు, కియాన్, మిత్సుహిరో ప్రభృతులు.

జపాన్ చిత్రకళా చరిత్రలో ఆషికాగాకాలం (1393-1573). మొమొయామా కాలం (1585-1603), టోకోగవా కాలం (1603-1808). ఇవన్నీ ఒకొక్కక్క నూతనత్వాన్నీ ఒకో పురాత నత్వాన్నీ ప్రవేశపెట్టినవి. పదహారు పదిహేడు శతాబ్దాల మధ్య 'ఉకియోయీ' సంప్రదాయం ప్రవేశపెట్టబడింది. దీని ప్రాధాన్యం రంగుల్లో చిత్రాల్ని ముద్రించి అందరికీ అందుబాటు చేయటమే- ఇవే (Colour prints) అనే పేరుతో ప్రపంచంలో ఖ్యాతి చెందినవి. ఈ సంప్రదాయానికి చెందిన ప్రముఖ చిత్రకారులు ఉటామరో హోకూసాయ్, హిరోషిగే అనువారు. హిరోషిగే సృష్టించిన ప్రకృతి దృశ్యాలు రంగుల భానగీతాలు!

విదేశాల్లో చిత్రకళ పూర్వరంగం

టిబెట్ చిత్రకళకు సంబంధించిన వివరాలు క్రీ. శ. ఏడవ శతాబ్దానికి పూర్వం అంతగా ఏమీ లభించవు. టిబెట్ చిత్రకళ భారత, మధ్య ఆసియా, చైనాదేశాల కళల మిశ్రణ. ఏడవ శతాబ్దపు మధ్యభాగంలో టిబెట్‌లోకి మొదటిగా బౌద్ధం ప్రవేశించింది. దీనితోపాటు బౌద్ధ చిత్రకళకూడ. అప్పుడు టిబెట్‌ను పరిపాలిస్తున్న చక్రవర్తి స్రోంగ్-బ్చన్-స్గంపో. నేపాల్ రాజకుమారినీ, చైనా రాజకుమారినీ వివాహమాడేడు. దానితో భారతీయ కళా సంప్రదాయాలూ, చైనీయ కళా సంప్రదాయాలు కూడ టిబెట్‌లో ప్రవేశించినవి. టిబెట్‌లో అనేక బౌద్ధ విహారాలు నిర్మించ బడటంతో వాటిగోడలపై విశేషమైన చిత్ర రచన ఆవిర్భవించింది. టిబెట్ చిత్రకళలో తాంకాలనే పట్టుగుడ్డ చిత్రపటాలు జగత్ ప్రసిద్ధి చెందినవి.

ప్రాచీన సింహళ చిత్రకళకు సిగిరియా ప్రధానస్థానం. ఇది చాల ప్రాచీన కాలంనుంచి వున్నా; క్రీ. శ. అయిదవ శతాబ్దానికి కాని ప్రాముఖ్యంలోకి రాలేదు. ఈ సిగిరియా చిత్రాలలో 22 మంది స్త్రీ మూర్తులు నడుములవరకు మేఘాలలో మునిగుండి పైకి వస్తున్నట్లు చిత్రించబడివున్నవి. ఈ మూర్తులు ధరించిన దుస్తులేమిటో అనేది ఒక సమస్య అయింది. వీటిని చిత్రించిన రీతి ఇటలీలో మాదిరి పద్ధతి (Fresco buono). ఈ అప్సర మూర్తులు రేఖలలోనూ, రంగులోనూ కూడ ఎంతో మనోహరంగావున్నవి!

జీవన రంగంలో వలెనే కళారంగంలో కూడ ప్రాచ్యం ప్రతీచ్యం అనే ప్రభేదాలూ, ప్రాచీనం నవీనం అనే విభేదాలూ అంత మంచివికావు. సుందరాభివ్యక్తి, సృజనాత్మకశక్తి ఏదేశంలో వున్నా, ఏ కాలంలోవున్నా మనకు ఆరాధ్యులే- అవి ఏ జాతిలో వున్నాసరే. దేశ కాలాల పరిమితుల్ని అధిగమించితేనే మానవ చేతన అపరిమిత విస్ఫృతిలోకి విస్తరించేది. అప్పుడే మన కంటికి నిజమైనకాంతి! మన మనసుకు నిజమైన శాంతి!!

కళా మర్మజ్ఞత

సృష్టి, దృష్టి, యీ రెండూ సౌందర్యోపాసనకు ప్రథమావసరాలు, అంతిమావసరాలు కూడ. సృష్టిగల మానవుడు స్రష్ట, దృష్టిగల మానవుడు ద్రష్ట. ప్రతి కళాకారుడూ – కవి, నటుడూ, గాయకుడూ, చిత్రకారుడూ – స్రష్టా, ద్రష్టా కూడ అయివుండందే నిజమైన కళాకారుడు కాలేడు. తన కళాకృతులు ఉత్తమ కళా ఖండాలు కాలేవు.

దేశంలో కళ జీవించాలంటే రెండురకాల వ్యక్తులవసరం; కళను సృష్టించే కళాకారుడూ, సృష్టించిన కళను అర్థం చేసుకొని ఆనందించే సహృదయుడూ. సామాన్య మానవునిలోకూడ యీ సహృదయత ఎంత ఎక్కువగా వుంటే కళ దేశంలో అంతగా వికసించటానికి వీలు.

స్రష్ట బాహ్య జగత్తునుంచి కాని లేక తన అంతర్జగత్తునుంచి కాని ప్రేరణపొంది తన భావాలకు భౌతిక రూపాన్ని ప్రసాదిస్తాడు. సహృదయుడు ఆ కళాకారుని కృతినుంచి ప్రేరణపొంది తన మనోజగత్తులో రకరకాలైన అనుభూతుల్ని పొందుతాడు. అంటే కళాసృష్టి చేయబోయేముందు కళాకారుడు ఎలాంటి అనుభూతుల్ని పొందాడో సహృదయుడుకూడ కళాకారుని సృష్టిని చూచి దాదాపు అలాంటి అనుభూతుల్నే పొందుతాడని.

అయితే కళాకారుడు తన కృతిలో బాహ్య జగత్తుకు ప్రతి కృతిని తయారుచేయక దాన్ని తన మనోభావాలతో మిళితంచేసి

ఒక సరికొత్త కృతిని నిర్మిస్తాడు. కనుకనే ఒక దృశ్యాన్ని చూసి కొందరు చిత్రకారుల్ని దాన్ని చిత్రించమని చెపితే ఎవరు రచించిన చిత్రం వారిది ప్రత్యేకంగానే వుంటుందికాని ఒకరిది మరొకరి దానితో కలియదు. ఇదేవిధంగా ఒక చిత్రాన్ని ముందుంచి కొందరు సహృదయుల్ని దాన్ని సమీక్షించమంటే ఎవరి సమీక్ష వారిదిగానే వుంటుంది కాని, ఒకరిది మరొకరిదానితో కలవదు.

కళాకారుడు బాహ్యజగత్తుకు నకలు చేయనట్లే సహృదయుడు కూడ కళాకారుని కృతికి నకలు చేయవలసిన అవసరం లేదు. కళాకారుడు బాహ్యజగత్తును తన స్వంతదృష్టితో చూచినట్లే సహృదయుడుకూడ కళాకారుని కళా ఖండాల్ని తన స్వంతదృష్టితో చూచి సమీక్షించవచ్చు. సహృదయుడు కళాఖండాన్ని ఆనందించటంలో ఆ కళాఖండాన్ని రచించిన స్రష్టయొక్క భావాన్ని గుర్తించకపోయినా తప్పులేదు. ఇది సుగుణమేకాని దోషంకాదు. కళాసమీక్షలో ఈ పై వాదం ఒకవైపున్నది. దీన్ని వ్యక్తిగత (Subjective) కళాసమీక్ష అనవచ్చు. ఇల్లాంటిది అమల్లో వుండటంమూలాననే కళాప్రదర్శనాలలో ఒక ప్రదర్శనంలో నిరాకరించబడ్డ కృతే మరో ప్రదర్శనంలో ప్రథమబహుమతిని పొందటం జరుగుతూంది. ప్రదర్శనాలలోని జడ్జీల స్వంత మనోభావాలే ఇందుకు కారణం. ఇందువల్ల ఒక కళాకృతికి దాని స్వంత మంచిచెడులనేవి లేకుండా పోయి దాని అర్హత కేవలం సహృదయుల దయాధర్మాల మీద ఆధారపడాల్సిచ్చింది.

ప్రపంచంలో కళాసృష్టి ఎంత ఉన్నతి పొందిందో కళా సమీక్ష కూడ అంత ఉన్నతి పొందింది. ఒకవైపు వ్యక్తిగత కళా సమీక్ష పాతుకుపోయి వుంటే మరొకవైపు వస్తుగత (Objective) కళాసమీక్ష తలెత్తి తన ప్రాబల్యాన్ని చూపుతుంది. వస్తుగత సమీక్ష కేవలం సహృదయుల వ్యక్తిగత రసానుభూతులమీద

మాత్రమే ఆధారపడక కళాకృతిలోని బాగోగుల స్వతంత్ర అస్తిత్వంపైన ఆధారపడి వుంటుంది. ఈ వస్తుగత సమీక్ష ననుసరించి ఒక ప్రదర్శనంలో నిరాకరించబడ్డ కళాకృతి శాశ్వతంగా అన్ని ప్రదర్శనాల్లోనూ నిరాకరించబడవలసిందే- ఒకదానిలో ప్రథమ బహుమతిని పొందిన కృతి అన్నిట్లోనూ ప్రథమ బహుమతిని కాకపోతే ద్వితీయ బహుమతినైనా పొందవలసిందే.

"కళా మర్మజ్ఞతకు ఇలాంటి వస్తుగత ప్రమాణాన్ని అంటకడితే రసికత కేవలం గణిత శాస్త్రంలాగా మారిపోతుంది. మానవుని రసానుభూతి ఎండిపోతుంది" అంటారు మొదటివారు. 'రెండు రెళ్ళు నాలుగు. ఈ గణిత సత్యం ఎంతమందికైనా ఏకసత్యమే. ఏ వ్యక్తి లెక్కవేసినా రెండు రెండ్లు నాలుగే. కళాసమీక్ష కూడ ఇదే పద్ధతిలో వుండాలన్న' వస్తుగత కళాసమీక్షవాదులు అక్రమం' అంటారు. ఒక వస్తుగత మానదండంతో కళాకృతుల్ని కొలవటం కళాధర్మానికే విరుద్ధం అని.

ఈ రెండు వాదాల్లోనూ కొన్ని దోషాలున్నయి, కొన్ని గుణాలున్నయి. ఈ రెండు దృష్టులూ కూడ సమగ్రాలు కావు. ఒకదానిలో వ్యక్తిగత నిరంకుశత్వం వుంటే మరొకదానిలో వస్తుగత నిరంకుశత్వం. ఒకటి కళాసమీక్షను కావ్యంగా తయారు చేస్తే, రెండోది కళాసమీక్షను గణితశాస్త్రంగాతయారు చేస్తుంది.

ఈ రెండువాదాల సమ్మేళనమే నిజమైన కళాసమీక్ష. నేడు ఉత్తమ సమీక్షకులనే వాళ్లుఅనుసరిస్తున్న మార్గమిదే. కళాకృతిలోని నిర్మాణాత్మక సత్యాలను చూపిస్తూ అవి సహృదయుని మానసంలో ఎలాంటి అనుభూతుల్ని రేకెత్తిస్తాయో చూపుతూ, ఆ కృతిని సృష్టించిన కళాకారుని మూలిక భావాన్ని పూర్తిగా కాకపోయినా కొంతవరకైనా అందుకొనిభావానికీ, రూపానికీ సమన్వయం కుదిర్చి విశదీకరించటమే ఉత్తమ కళాసమీక్ష, ఉన్నత కళామర్మజ్ఞత.

—...—

ప్రొఫెసర్ బీరేశ్వర్ సేన్

నీలి నుబ్బులలోని నేలిమి మెరుపులు, శరత్కాలంలోని సెలయేటి నీలజలాలు, ఆ యేటి ఒడ్డున వ్రాగే తెల్లని రెల్లుపూలు, ఉషఃకాంతి కడ్డంగా నిలిచివున్న ఆకులులేని వెదురుపొద, పశ్చిమ దిగంతంలోని సంజ కెంజాయ, దగ్గర వస్తువులనుకూడా దూరంగా చూపే హేమంతంలోని గూఢమైన మంచు, నీల గగనంలో ఒంటరిగా ఎగురుతూపోయే తెల్లని కొంగ, తెల్లని గోడమీద కూర్చున్న నల్లనికాకి- ఇలాంటివన్నీ చిత్రించడంలోను, చిత్రించిన వాటిని చూడడంలోను ఎంతో రసానందం వుంది.

ప్రొఫెసర్ బీరేశ్వరసేన్ ప్రకృతిలోని రంగును, రూపాన్ని తన కుంచెతో కలకాలానికి బంధించివేయడంలో ప్రజ్ఞాశాలి. మానవాకృతిలో వివిధభావాలు క్షణ క్షణం వ్యక్తమౌతూ మారిపోతున్నట్టే ప్రకృతిలోకూడా భావాలు వాతావరణపు మార్పునుబట్టి అనుక్షణం మారిపోతూవుంటవి. ప్రతి ఋతువు ప్రకృతికి ఒక్కొక్క విశిష్టరూపాన్ని ప్రసాదిస్తూ వుంటుంది. వేళా విశేషాన్నిబట్టి ప్రకృతిలోని వర్ణమాల రూపాంతరం చెందుతుంది. ఆకాశంలో కనిపించనిరంగు వుండదు.

లక్నోలోని ప్రభుత్వ లలితకళాశాలలో ఒక ఉదయం ప్రొఫెసర్ సేన్ గదిలో గోడలనిండా పేస్టల్స్‌తో ఆయన వేసిన పెద్ద ప్రకృతిచిత్రాలు, నీటిరంగులలో వేసిన అతి చిన్న చిత్రాలు (మినియేచర్స్) తగిలించి వున్నవి. సేన్ ప్రతిభగల వర్ణకారుడు.

రంగులచేత రాగాలు పలికిస్తాడు. భారతీయ చిత్రకారులలో ప్రత్యేక ప్రకృతి చిత్రకారుడుగా విఖ్యాతిచెందింది నేన్ ఒక్కడే. ఆంధ్రదేశంలో ఇలాంటి విఖ్యాతి గడించింది స్వర్గీయ వి. వి. భగీరథిగారు. అనేక పరిస్థితులవల్ల భగీరథిగారి కళాసాధన వికసించ వలసినంతగా వికసించక నిలచిపోయింది.

ప్రొఫెసర్ సేన్‌తో: "ఏకారణంచేత మీరు పాట్నా కాలేజీలో ఇంగ్లీషు ప్రొఫెసర్‌గా వుండటం మానివేసి, ఇక్కడ ఈ లలిత కళాశాలలోవచ్చి ప్రవేశించారు? సాహిత్యానికంటె చిత్రకళే మీకు ఎక్కువ అభిమానమా? మాటలకంటె రంగులే మీకు ఎక్కువ ఇష్టమా? కలంలోకంటె కుంచెలోనే మీ సృజనశీలత ఎక్కువగా సిద్ధిచెందగలదని మీ విశ్వాసమా?" అన్నాను ఆయన చిత్రించిన చిన్న నీటిరంగు చిత్రాలలో ఒకదాన్ని పరిశీలిస్తూ.

"అవును, నేను ఎం. ఏ. ఇంగ్లీషులో మొదటి తరగతిలో ఉత్తీర్ణుడనై, పాట్నా కాలేజీలో ఇంగ్లీషు ప్రొఫెసర్‌గా ప్రవేశించానే కాని, నా మనస్సంతా చిత్రకళమీదనే లగ్నమైవుండేది. అభిలాష ఒకదానిమీద వుండగా మరొకదాన్ని చేయడం అంతగా ఆనందాన్ని యివ్వదు. నేను ఇంగ్లీషులో ఏవో రచనలు సాగించాలని కలం తీసుకొని కూర్చుంటే ఎదురుగావున్న రంగులపెట్టె, కుంచె నన్ను తమ దగ్గరకు రమ్మని మౌనభాషలో బ్రతిమాలేవి కలం అక్కడ పడవేసి, కుంచ దగ్గరకే వెళ్ళేవాడిని. ఈ బాధ పడలేక ఆఖరుకు పాట్నాలో ఇంగ్లీషు ప్రొఫెసర్ పదవి వదలుకొని లక్నోలో ఈ లలిత కళాశాలలో చిత్రకళ బోధించడానికి ఆచార్యత్వం అవలంబించాను. అప్పటినుంచి కంటినిండా బాగా నిద్రపడుతున్నది; వంటినిండా ఉత్సాహం నిండివుంది" అన్నాడు సేన్ నవ్వుతూ.

సేన్ 1897 లో కలకత్తాలో జన్మించాడు. సాహిత్య విద్యతోపాటు, చిత్ర విద్యకుకూడా సాధన చేస్తూ వచ్చాడు. కొంత

కాలం అవనీంద్రనాథ టాగూర్ శిష్యత్వంకూడా చేశాడు. అప్పటి నవబెంగాల్ చిత్రకళా పద్ధతిలో చిత్రించ నారంభించాడు. కాని, ఆ నవబెంగాల్ చిత్ర విధానం ఆయనకు బొత్తిగా నచ్చలేదు. ఆ దుర్బలరేఖలు, కాంతిలేని రంగులు, రూపపుష్టిలేని అతిభావశబలత మొదలైన వాటితో కూడిన ననబెంగాల్ విధానం నుంచి ఆయన క్రమేణా దూరంకా జొచ్చాడు.

చాలకాలం సేన్ మూర్తిచిత్రణనే చేస్తూ వచ్చాడు. 'గొల్లభామ', 'ఉషా', 'నేరేడు పళ్ళు', మొదలైన కొన్ని సుందరమైన నారీ చిత్రాలను చిత్రించాడు. ఆ రోజులలోనే మొగల్ కాలీన విషయాలను తీసుకొని కొన్ని చిత్రాలను రచించాడు.

తరువాత క్రమంగా ఆయన చిత్రాలలోకి ప్రకృతి రూపాలు ప్రవేశించసాగినవి. 'అలంకరణ' అనే చిత్రంలో మనకు ఒక మెలిదిరిగిన చెట్టూ, ఒక చిన్న కొండ పృష్ట భూమిలో ప్రథమంగా గోచరిస్తవి. 'దమయంతి' అనే మరొక బొమ్మలో పృష్ట భూమి అంతా మద్దిచెట్ల ప్రూనులతో వుంటుంది.

కాలక్రమాన ఆయన చిత్రాలలోని మూర్తులు చిన్నవి అవుతూ, ప్రకృతి రూపాలు పెద్దవి కాజొచ్చినవి. తగినట్టు అదే సమయంలో సేన్ కులూలోయలోని నగర్ అనే చోట కొంత కాలం నివసించడం జరిగింది. అక్కడ ఆయన నికొలస్‌రోరిక్ సంపర్కంలోకి రావటం తటస్థించడంతో ఆయన కళాజగత్తులోనే నూతనశకం ఆరంభించింది. సేన్ రచించిన హిమాలయ చిత్రాలలో రోరిక్ ప్రభావం బాగా గోచరిస్తుంది. వర్ణసమ్మేళనంలో అందుకే ఆయన గొప్పప్రతిభ సంపాయించాడు.

కులూ లోయనుంచి సేన్ తరువాత కాశ్మీర్ పర్యటన కూడా చేసివచ్చాడు. ఈ హిమాలయ సంచార, నివాసాలతో



స మ్రా ట్టు : నందకూట శిఖరప్రాంతంలో ఏకాకి అశ్వికుడు ఆయన ప్రతిభ హిమాలయ చిత్రాలను రచించడంలో వికసించడం ప్రారంభించింది.

ఆయన మొదటగా వేసిన హిమాలయ చిత్రం 'కస్మై దేవాయ హవిషా నిధేమ' అనేది ఒక ఋషి హిమాలయాలలోని ఒక నిటారైన శిఖరం ముందు నిల్చుండి తన హవిస్సులను ఈ అనంత విశ్వంలోని అసంఖ్యాక పత్రాలలో ఎవరికి సమర్పించేదా అని చూస్తుంటాడు. వేధాలలో నుంచి 'కస్మైదేవాయ హవిషానిధేమ' అనే వాక్యాన్ని తీసికొని ఈ సుందర హిమాలయ చిత్రాన్ని ఆయన రచించాడు. ఇందులో ప్రకృతి చిత్రణ కొంత అలంకారికంగా వుంటుంది.



పవిత్ర శిఖరాగ్రాలు : నీలిగట్టుపై ధ్యానమగ్నుడైన సాధువు

అప్పటినుంచి సేన్ అసంఖ్యాక హిమాలయ చిత్రాలను రచించాడు. స్వర్ణకాంతుల్ని విరజిమ్మే హిమశిఖరాలు, దేవదారులతో నిండిన లోతైన రహస్యమయమైన లోయలు ఆవలి వొడ్డు దూరాన్ని అస్పష్టంగా ప్రదర్శించే నదులు, ఆకాశంలో వివిధాకృతులలో సంచరిస్తున్న వర్ష మేఘాలు, కెల్లుపొదలగుండా ఎగిరిపోతున్న కొంగలు, చీకటి రాత్రులలోని భీకర అరణ్య దృశ్యాలు ఇలా ఎన్నెన్నో చిత్రించాడు.

సేన్ ప్రత్యేక ప్రతిభ నీటిరంగులలో చిన్నచిత్రాలను రచించడంలో. ఎంత చిన్న చిత్రాలంటే, వాటి కొలత రెండు అంగుళాల పాతిక వెడల్పు, మూడు అంగుళాలన్నర పొడవు

వుంటుంది. ఇంత చిన్న స్థలంలో ఆయన విస్తృతమైన మైదానాన్ని, దిగంతవ్రాంతాల దూరాన్ని, వేల అడుగుల ఎత్తులను ప్రదర్శిస్తాడు. అండంలో బ్రహ్మాండాన్ని చూపిస్తాడు. ఆయన మినియేచర్ చిత్రాలను చిత్రించడంలో ఒకే వెంట్రుక కుంచెను కూడా వాడతాడు.

సేన్ రచించిన ఈ మినియేచర్ దృశ్యాలు రంగుల్లో రచించిన కవితలు, మణిదీపాలు మైసూర్ చిత్రాశాలలోను, త్రివేండ్రం చిత్రాలయంలోను ఎన్నోవున్నాయి.

మినియేచర్ చిత్రాలను గోడలమీద చట్రాలలో బిగించి తగిలించడానికి అంతగా వుపకరించనిమాట వాస్తవమే. కారణం, మరీ చిన్నవైనందున చాల దగ్గరకువెళ్ళి చూస్తేతప్ప అవి సరిగా కనుపించవు. అయితే, గోడల మీద బొమ్మలు తగిలించే ఆచారం మధ్య కాలంలో మనదేశంలో అంతగా వుండేది కాదు. ప్రతీదినం గోడమీద చిత్రాలను చూస్తూంటే దానిలోని నూతనత్వం తగ్గిపోయి, ఏదో మామూలుగా గోచరించడం అందరికీ అనుభవపూర్వకంగా తెలిసిన విషయమే. అదీకాక, వెలుతురులో నిరంతరం వుంటున్న చిత్రంలోని రంగులో కొంత కాలానికి కొద్ది మార్పు వస్తుంది. మొదటలోవున్న సద్యఃకాంతి కొంత కొరతవడుతుంది.

ఇక మినియేచర్ చిత్రాలను భద్రంగా పట్టుగుడ్డలోనో, కాగితంలోనేచుట్టి, పెట్టెలో భద్రపరచి వుంచి, ఎప్పుడైనాచూడాలని బుద్ధిపుట్టినపుడో, అతిథులువచ్చిన ప్రత్యేక సమయాలలోనో తీసిచూచి ఆనందించి, మళ్ళీ భద్రపరుస్తారు కనుక. మన కంటికి, మనసుకు కూడా అవి నూతనంగానే గోచరిస్తాయి. వెలుతురు నుంచి రక్ష వుండడంవల్ల వాటి రంగుల కాంతికూడా మాసిపోక, రమ్యంగా

వుంటుంది. ప్రయాణాలలో వెంట ఎన్ని చిత్రాలనైనా తేలికగా తీసుకువెళ్ళే సౌకర్యం కూడా వుంటుంది.

పరిమాణాన్ని బట్టి చిత్రానికి గొప్పదనంకాని, కొద్దిదనం కాని సంక్రమించదు. పెద్దదైనంత మాత్రంచేత అందులో రసపుష్టి ఎక్కువ వుండదు. చిన్నదైనంతమాత్రంచేత తక్కువా వుండదు. పెద్దచిత్రాన్ని దూరంగా వుండి చూస్తే కలిగే ఫలితాలే చిన్న చిత్రాన్ని దగ్గరలో వుండి చూస్తే కలుగుతవి. పెద్ద చిత్రాలలో వివరాలు తక్కువగా వుంటవి. చిన్నవాటిలో ఎక్కువగా వుంటవి. ఒకొక్కసారి పెద్దవాటిని చిత్రించడం కష్టం; ఒకొక్కసారి చిన్నవాటిని వేయడం కష్టం.

సేన్‌లోని మరొక విశేష ప్రతిభ రాత్రి దృశ్యాలను చిత్రించడం. చిత్రకళలో రాత్రులను చిత్రించడం కష్టమైన పని. పాశ్చాత్య దేశాలలో, ప్రాచ్యదేశాలలో కూడా రాత్రిని చిత్రించడం చాల విలువగా ఎంచబడుతూ వచ్చింది. వెనక మన దేశంలో రాత్రి దృశ్యాలను చిత్రించాలంటే కొందరు చిత్రకారులు చిత్రాన్ని పూర్తిచేసి, దానిమీద సిరాబుడ్డిని క్రుమ్మరించేవారట: దాంతో ఆ చిత్రానికి రాత్రి వాతావరణం అబ్బేది.

సేన్ రాత్రి దృశ్యాలను అద్భుతంగా చిత్రిస్తాడు. రాత్రిలోని ఆ గంభీరత, ఆ అస్పష్టత, ఆ రహస్యమయత, అన్నీ కూడా సేన్ చిత్రాలలో ఎంతో వాస్తవికతను పొందుతవి. సేన్ మినియేచర్ చిత్రాలలో 'అరణ్య రక్షకులు' అనే ఒక రాత్రి చిత్రం వుంది. దూరాన నల్లని కొండ కనపడీ కనపడనట్లు గోచరిస్తూవుంటుంది. అంతకంటె దగ్గరలో నల్లని అరణ్యం అంతకంటె ఇంకొంచెం సుస్పష్టంగా వుంటుంది. ఇంకా ముందు భాగంలో ఒక సెలయేరు నీలధూసర వర్ణంలో ప్రవహిస్తూ వుంటుంది. సెలయేటి ఈవలివొడ్డున అరణ్యం కాపలా దార్లు చలిమంటవేస్తూ కూర్చుంటారు. ఆ నల్లని అస్పష్టతలో

ఈ నారింజరంగు జ్వాల ఆ చిత్రానికంతకు ప్రాణస్పందన కలిగి వస్తుంది.

సేన్ ఎప్పుడూ తైలవర్ణాలను వాడలేదు. పెద్దవాటిని పేస్టల్స్‌లోను, చిన్నవాటిని నీటిరంగులలోను చిత్రిస్తాడు. ఆయన చిత్రణవిధానం వాస్తవ వాదానికి సమీపంలోనే వుంటుంది. కాని ఎక్కువగా రేఖాదృష్టి క్రమానికంటే ('లీనియర్ పెర్ స్పెక్టివ్') వాయవీయ దృష్టిక్రమాన్నే ('ఏరియల్ పెర్ స్పెక్టివ్') ఎక్కువగా వాడతాడు.

తన ప్రకృతి చిత్రాలలో ఆయన మానవ మూర్తులను కూడా వుంచుతాడు. చాల ఎత్తైన శిఖరాన్ని చూపవలసి వచ్చినప్పుడు ఆ శిఖరం దగ్గరలో చీమలంత చిన్న ఆకారంలో మానవమూర్తులను చిత్రిస్తాడు ఈ పరిమాణ ప్రభేదంవల్ల పర్వత శిఖరం ఇంకా ఎక్కువ ఎత్తుగా కనిపిస్తుంది. ప్రకృతిముందు మాన వుని అల్పత్వంకూడా గోచరిస్తుంది. మానవుడు ప్రకృతిని జయించి, ప్రకృతికంటె అధికుడు కావాలని స్మరణాతీత కాలంనుంచి ప్రయత్నిస్తున్నాడు, అలాంటిపని ఇంతవరకు ఇంకా పూర్ణంగా సాధ్య పడలేదు. తుపానులు, వరదలు, భూకంపాలు, ఇలాంటి ప్రాకృతిక ఉపద్రవాలలో మానవుడు ప్రకృతిముందు తన అల్పత్వాన్ని అనుభూతి చెందుతాడు.

సేన్ ఇంగ్లీషు ప్రొఫెసర్ కావడంవల్ల తన చిత్రాలకు పేర్లు పెట్టడంలో ఎంతో సాహిత్యప్రతిభను ప్రకటిస్తాడు. ఆయన కొన్ని పెద్ద చిత్రాలు ఎంతో నర్మగర్భమైన ప్రదర్శిస్తూ వుంటాయి. తన మినియేచర్ చిత్రాలవలెనే 'కఠినం, కోమలం', 'స్వర్ణం, నీలం నలుపు' 'ఏకపాలకుడు', 'పవిత్ర శిఖరాలు' 'నీలకంఠ', 'కాంతి ప్రసరణ' అనేవి కొన్ని కళాఖండాలు. కాని వీటియదార్థ శోభను చూడాలంటే, మూలచిత్రాలలోనే చూడాలి. లేక, కనీసం

ప్రొఫెసర్ బిరేశ్వర్ సేన్

వాటి వర్ణ ప్రతి కృతులలోనైనా చూడాలి. అంతేకాని నలుపు తెలుపు ప్రతి కృతులలో చూస్తే వాటి నీడలను చూడడం మాత్రమే అవుతుంది. అసలే చూడనిదానికంటె నీడలు చూడడమైనా కొంత మేలేగదా!

బాహ్యప్రకృతి సేన్ కళ్ళగుండా ఆయన మానవ సరోవరంలో ప్రవేశించి, అక్కడ ఆయన అంతఃప్రకృతితో మేళవించి ఒక రసభావంగా మారి, తిరిగి ఆ రసభావం ఆయన చేతిద్వారా కుంచెగుండా రంగుల రసరూపం తాల్చి, ప్రేక్షకులను ఆనందపరుస్తుంది.

—...—

హిమాలయాలు

హిమాలయ అనే పేరులోనే ఎంతో అంతులేని ఆకర్షణ వుంది. హిమాలయాలు ఎంతో దూరపు అతీతంనుంచీ ఏదో ఒక అజ్ఞాత ప్రేరణను, ఏదో ఒక అపార్థివానందాన్ని ప్రసాదిస్తూ వస్తూవున్నయి, స్వదేశీయులకూ విదేశీయులకు కూడ.

ప్రత్యేకించి భారతీయ సాహిత్యానికీ, రూపకళలకూ, జీవన విధానానికీ హిమాలయాలు పోసిన జీవం అమరదీపిక అయి వెలుగుతూనేవుంటుంది. కవిచంద్రుడైన కాళిదాసు తన అమర రచనల్లో హిమాలయాన్ని చిత్రించినంత విరివిగానూ, సుకమ్యంగానూ మరి ఏ కవి చేయలేదు:

ఎందుకు హిమాలయాలకింత విలువ దేశకాలభేదం లేకుండా? స్వదేశీ విదేశీ హృదయాలను ఇంతగా ఆకర్షించటానికి యేమిటి హిమాలయాలకున్న ప్రత్యేకత? వాటి ప్రాచీనత కారణమా అంటే ప్రపంచంలోని కొన్ని పర్వతాలతో పోల్చిచూస్తే హిమాలయాల వయసు చాలలేతది. విచిత్ర మేమంటే ప్రపంచంలో అన్నిటికంటె ఎత్తుఅయిన పర్వతాలు వయసులో అన్నిటికంటే చిన్నయి, పూర్వోత్తర అమెరికాలోని ఎపలేపి.యన్ పర్వతాలూ, ఇంగ్లాండులోని పినైన్ పర్వతాలూ ముప్పయి అయిదుకోట్ల సంవత్సరాల క్రితం అంటే కర్బనయుగం (coal Period) లో జన్మించినయి. కాని ఆసియాలోని హిమాలయాలూ, యూరపులో ఆల్ప్స్ పర్వతాలూ, దక్షిణ అమెరికాలోని అండీస్ పర్వతాలూ

హిమాలయాలు

చాల ఇటీవల అంటే ఏడుకోట్ల సంవత్సరాల క్రితం మాత్రమే టెర్షియరీ యుగంలో జన్మించినయి.

హిమాలయాలు లోకాన్ని అంతగా ఆకర్షించటానికి వాటి ప్రాచీనతకాదు. కేవల మృణ్మయం కానట్టి ఒక విధమైన చిన్మయ గురుత్వాకర్షణను కలిగివుండటమే వాటి ప్రత్యేకతకు కారణం. ఒక విధమైన పరాతత్వ సాధనయొక్క వాతావరణంతో హిమాలయాలకు అవినాభావ సంబంధం ఏర్పడి వుండటం వాటి గొప్పతనానికి మూలకారణం. లోకోత్తరసాధనా వాతావరణంతో హిమాలయాల ప్రతి రాయీ, చెట్టూ, సెలయేరూ, శిఖరమూ, లోయాకూడ స్పందించబడియున్నది. దీనికి తోడు జగత్తులోకల్లా ఎత్తయిన శిఖరాలూ, లోతైన లోయలూ, దట్టమైన అరణ్యాలూ కలసి ఒక ప్రత్యేక రహస్యమయతను 'హిమాలయ' అనే పేరు చుట్టూ సృష్టించినయి.

ఎత్తుకుతోడు నిడివికూడ తక్కువలేదు. హిమాలయాలకు పశ్చిమోత్తరంలో సింధునది నుంచి తూర్పున బ్రహ్మపుత్రానది వరకు పదిహేనువందలమైళ్ళ పొడవున వ్యాపించి వున్నది పర్వతమాల. అందుకే కాళిదాసు కుమారసంభవంలో వర్ణించాడు- "పూర్వాపరాలోయనిధీవగాహ్యస్థితః పృథివ్యా ఇవమానదండః" అని. తూర్పు సముద్రానికీ పడమట సముద్రానికీ మధ్య వున్న భూమిని కొలిచే కొలతబద్ద అట హిమాలయాలు!

హిమాలయాల్లో 25000 అడుగులకంటె ఎత్తయిన శిఖరాలు దాదాపు అరవయివరకు వున్నయి. వీటిలో ఎవరెస్టు, కాంచనజంగ, నందదేవి, త్రిశూల్, కామెట్, అన్నపూర్ణ మొదలైనవి. ప్రపంచంలోని పర్వతారోహకుల్ని ఆకర్షించి వారిలో చాలామందికి హిమసమాధులను కల్పించినయి. విస్తృతమైన హిమాలయ ప్రాంతంలో వివిధాలైన వాతావరణాలు

గోచరిస్తయి. తూర్పు హిమాలయాల్లో వర్షపాతం విపరీతం. ఇది క్రమేణ పడమటకు రానురాను సన్నగిలిపోతుంది.

ఉత్తరదేశంలోని దాదాపు అన్ని నదులకూ జన్మస్థానం హిమాలయాలే. ఉపయోగదృష్టితో చూస్తే భారత దేశానికి హిమాలయాలు కలిగించే లాభం అంతా ఇంతా కాదు. మన దేశంలో వర్షపాతానికీ, ఋతుథర్మాల్ని కాపాడడానికీ హిమాలయాలు యెంతగానో ఉపయోగ పడుతున్నయి.

అయితే, మానవుడు కేవలం ఉపయోగదృష్టితో మాత్రమే జీవించలేదు. మానవుడిలో అణిగున్న తీవ్రమైన సౌందర్య తృష్ణ అగమ్యమైన రసపిపాస ఉపయోగంతో కలిసికొని, ఉపయోగాన్ని అధిగమించికాని జీవించ ప్రయత్నిస్తుంది. హిమాలయాలు సౌందర్యానికి మూర్తులు. ఆల్మోరా ప్రాంతంలోని రాణీఖేత్ లో నిలొచ్చిని సూర్యాస్తమయ సమయంలో ఉత్తరంగా చూస్తే రెండువందల మైళ్ళ పొడవు హిమశిఖరాలన్నీ ఆ సాంధ్యరాగంలో రంగుల ఇంద్రజాలంతో ఉజ్వలంగా ప్రజ్వలిస్తూ గోచరిస్తయి. దర్శకుని చైతన్యం సహజ పరిధుల నుంచి అనంతమైన ఊర్ధ్వ లోకాల కెగసిపోతుంది. వ్యక్తి ఆ దివ్య క్షణాల్లో తనకంటె వేరుగా మారిపోతాడు. ఆ మార్పును జీవితంలో చిరస్థాయిగా చేసుకోగల వ్యక్తులు అపూర్వ శక్తి సమన్వితులు.

హిమాలయాలు ఎందరో కళాకారులకు తమ తమ కళా సృష్టికి విషయవస్తువుగా వుండిపోయింది. వీరిలో స్వర్గీయ నికొలస్ రోరిక్ ప్రఖ్యాతుడు. అచ్చుగా హిమాలయాన్ని విషయవస్తువుగా తీసుకొని వేయికి పైగా చిత్రాల్ని చిత్రించాడు. రంగుద్వారా తన చిత్రాల్లో హిమాలయాలకు అమరత్వాన్ని ప్రసాదించాడు. లేక హిమాలయాలే ఆయన పేరుకు అమరత్వాన్ని ప్రసాదించినవో!

హి మా ల యా లు

పటమట కాశ్మీర్ నుంచి ప్రారంభించి తూర్పుగా కులూ లోయ, కాంగ్రాలోయ, రాంపుర్ బషహర్ ప్రాంతం, గఢవాల్, కుమావూ ప్రాంతం, నేపాల్, సిక్కిం, భూటాన్, అస్సాంవరకూ హిమాలయాల రంగులోనూ, వాతావరణంలోనూ, నివాసుల లోనూ, వారి వేషభాషల్లోనూ, ఎంతో తారతమ్యం గోచరిస్తుంది. అక్కడి కొన్ని ప్రాంతాల్లో ఇప్పటికి బహు భర్తృత్వం అమలులో వున్నది. ద్రౌపది విధానం జౌన్సార్ ప్రాంతంలో నేటికీ నిలచి వుంది. కుటుంబంలో పెద్ద అన్న మాత్రమే పెళ్ళి చేసుకొంటాడు. అతని భార్య అతని తమ్ముళ్ళకు కూడ భార్యగానే వుంటుంది.

హిమాలయ శోభను కళ్ళతో చూడవలసిందేకాని మాటల్లో వర్ణించటం అంత సులభం కాదు. అదొక అద్భుత ప్రదేశం. అందమైన ప్రదేశం. ఆనందమైన ప్రదేశం!

హిమాలయ ప్రాంతాలన్నిటిలోకీ కుమావూ ప్రాంతానికో ప్రత్యేకత వుంది. ఈ ప్రాంతం నేపాల్‌కు పడమటగానూ, గఢవాల్‌కు తూర్పుగానూ వుంటుంది. కాశ్మీర్, కులూ లోయలు మొదలైనవి పర్యటకుల తాకిడితో వాటి ఏకాంతత్వాన్ని కోల్పోయి అదో రకమైన జనసమ్మర్ద ప్రదేశాలక్రింది కొచ్చినవి. కాని కుమావూ ప్రాంతంకంటె నైనితాల్, ఆల్మోరా జిల్లాలుగల ప్రాంతం ఇంకా తన ఏకాంతాన్ని కోల్పోలేదు. ఈ ప్రాంతపు హిమాలయాల్లో సంస్కృతి కూడ చాల ఎక్కువ. సుప్రసిద్ధమైన పిండారీ గ్లేషియర్ కూడ కుమావూలోనే వున్నది.

హిమాలయాల్లోని దృశ్యమంతా పరిదర్శిమై దూరాలన్నీ చాల సమీపంతో గోచరిస్తవి. అడుగడుగునకూ చల్లని, తేల్లని

సెలయేళ్ళు జలజలా, జరజరా సాగిపోతూంటవి. తూర్పు హిమాయాల్లో యెత్తైన శిఖరాలు యెక్కువ. పడమటి హిమాలయాల్లో సుదూరంవరకూ వ్యాపించివున్న పర్వత పంక్తులెక్కువ.

హిమాలయాలు అటు భౌతిక సంపత్తికి ఇటు ఆధ్యాత్మిక సంపదకు తెంపులేని నిలయం. యేడుకోట్ల సంవత్సరాలనుంచీ ఇంకా నేటికీ హిమాలయాలు పెరుగుతూనే వున్నవని భూగర్భ శాస్త్రజ్ఞులు తెలుపుతున్నారు. హిమాలయాల చిరంతన సందేశం మనందరి జీవితాల్లో నిరంతర సంగీతం!

శ్రీమతి హార్డీ

అందరూ మరణిస్తారు, అనుమానంలేదు. ఎక్కువమందిని కొద్దిమంది స్మరిస్తారు. కొద్దిమందిని మాత్రం ఎక్కువమంది స్మరిస్తారు.

స్వర్గీయ మార్నెల హార్డీ యీ కొద్దిమందిలోదే. ఆమె 1956 అక్టోబరులో క్యాన్సరుతో బాధపడి పార్థివ దేహాన్ని పరిత్యజించింది. జీవులకు జీవితంమీద ఎంత ప్రేమో మరణం మీద అంత భయం. కాని కొన్ని సమయాలు వస్తవి, జీవితం మీద భయం, మరణంమీద ప్రేమ కలిగే సమయాలు. ఆఖరులో శ్రీమతి హార్డీకి శరీరబాధ దుస్సహమై వైద్యవిధానాలకు లొంగని యాతన అధికమై జీవితపు వెలుగుల కంటే మృత్యువుయొక్క చీకట్లే మధురంగా తట్టసాగినవి.

ఆమె 1905 లో స్కాట్లాండులో బెల్జియన్ తలిదండ్రులకు జన్మించింది. ఆక్సఫర్డులో ఆనర్సుతో పట్టభద్రురాలయింది. కొంత కాలం స్పెయిన్‌లోనూ, జర్మనీలోనూ అధ్యయనం చేసింది. చివరకు మద్రాసులో చనిపోయింది. ఆమెయొక్క యీ అర్ధశతాబ్దిపు జీవితం విశ్వ సంస్కృతికి సమర్పణచేసింది. ఆమె విజ్ఞత అపారం. ఆమె అభిరుచులు అసంఖ్యాకం. సాహిత్యం, సంగీతం, చిత్రకళ, పురాతత్వం, వాస్తుశిల్పం, నాటకకళ, ప్రాచ్య పాశ్చాత్య తత్వశాస్త్రం, ఫోటోగ్రాఫ్ మొదలైన వెన్నో. అయితే ఆమె ప్రత్యేకమైన సృజన ప్రతిభ మాత్రం సాహిత్యం. అందులోనూ సమీక్షక

మైన వ్యాస రచనా, కథానికా సృష్టి ఆమెకు ప్రత్యేక కార్యరంగాలు.

నాలుగైదు యూరోపియన్ భాషల్లో ఆమె సిద్ధ హస్త. అందులో ఫ్రెంచి భాషలో ఆమెకు ప్రత్యేక ప్రావీణ్యం. భారతీయ భాషల్లో హిందీ, తెలుగూ, తమిళం ఆమెకు అంత బాగా కాకపోయినా కొంతవరకు తెలిసిన భాషలు. తెలుగు బాగా నేర్చుకొని తెలుగు రచయిత్రిని కావాలని ఎంతో కుతూహలపడి శ్రమ చేయ సాగింది. మృత్యువు యింకా కొంతకాలం ఆమెకు అవకాశం ఇచ్చివున్నట్లయితే నేటి తెలుగు రచయిత్రుల్లో శ్రీమతి హార్డీ ఒకరై వుండేది !

శ్రీమతి మార్నెల హార్డీ రచించిన అసంఖ్యాకమైన రచనలు స్వదేశీ విదేశీ పత్రికల్లో ఎక్కడికక్కడ వుండిపోయినని. ఇంత వరకు పుస్తకరూపంలో ఆమె రచనలు రెండుమాత్రమే వెలువడినవి. ఒకటి "Tales from the Voiceless", రెండోది "Twelve Pears in a Pod" అనేది. మొదటిది. ప్రసిద్ధమైనా అప్రసిద్ధమైనా స్థలాలను గురించి వర్ణనలు. రెండోది కథానికల సంపుటి.

హార్డీ రచనల్లో పాఠకుల్ని ఉద్భ్రాంతులుచేసే భావావేశం ఉండదు. ఒక విధమైన మార్దవం, ఒక రకమైన సరళత, విషయ పరిశీలన ఆమె రచనల్లోని ప్రధానలక్షణాలు. చెప్పేది సూటిగా చెప్పేయటం ఆమె వైశిష్ట్యం. చెప్పవలసింది సూటిగా చెపితే అందులోని రసం నీరసమై సాహిత్య సౌరభం మందగించటం సహజం. కాని హార్డీ రచనల్లో ఇలాంటి లోపం గోచరించదు. అందుకే ఆమె శైలికొక ప్రాధాన్యత. ఆమె ఇంగ్లీషులో వ్రాసినా ఫ్రెంచిలో వ్రాసినా, లేక ఇంగ్లీషునుండి ఫ్రెంచిలోకిగాని, ఫ్రెంచినుండి ఇంగ్లీషులోకిగాని అనువాదం చేసినా ఆదొక ప్రత్యేక ప్రభా

శ్రీమతి హార్డీ

వాన్ని కలిగి భావకంఠ భావం ముందు నడుస్తూంటుంది. చాలామంది మహిళా రచనలు బాగా వ్రాయగలరు కాని, బాగా అనువదించలేరు. • కొందరు అనువాదం బాగా చేయగలరు కాని, మహిళలంగా బాగా వ్రాయలేరు. కాని శ్రీమతి హార్డీ రెండూ సమాన దక్షతతో నిర్వహించగలిగేది.

హార్డీ కొంతకాలం కొన్ని విలువైన పత్రికల్ని నడిపింది. మద్రాసునుండి 1846-47 లో "Rare and Recent writings" అనే ఒక సాహిత్య పత్రికను నడిపింది. తరవాత కొన్నాళ్ళు "Silpi" అనే కళల పత్రికకు సంపాదకత్వం వహించింది. ఆ తరువాత రచయితల కళాకారుల సంఘం అనేదాన్ని స్థాపించి దాని తరఫున "Chakra" అనే పత్రిక నొకదాన్ని నిర్వహించింది. ఈమె నిర్వహించిన యీ పత్రిక లన్నిటినీ తీసి చూస్తూంటే వీటి ప్రతిపుటలోనూ అమూల్యమైన రత్నాలు తమ కాంతుల్ని విరజిమ్ముతూ కనుపిస్తవి. ప్రతి పుటలోనూ సంపాదకురాలియొక్క ఉన్నతస్థాయికి చెందిన ఆలోచనలూ అనుభూతులూ, ఆశయాలూ అభిరుచులూ, రసపిపాసా సత్యాన్వేషణా మనకు ప్రత్యక్ష మవుతవి. కాని ఇంత జాగ్రత్తగా, ఇంత ఉచ్చ స్థాయిలో నడపబడే పత్రికలు ఎక్కువ కాలం జీవించవు. కారణం వీటిని చదివేవారి సంఖ్య స్వల్పం కావటమే.

ఎంతో ఉన్నతంగా ఆలోచించవచ్చు, ఎంతో లోతుగా అనుభూతి చెందవచ్చు, ఎంతో రమ్యంగా మాటలు చెప్పవచ్చు, కాని కొంత ఉన్నతంగానైనా, కొంతరమ్యంగానైనా కార్యం చేసి చూపటం అసంభవం కాకపోయినా అంత సులభంమాత్రం కాదు. శ్రీమతి హార్డీకి మాత్రం ఇది ఎంతో సంభవం, ఎంతో సులభం. ఆమె కార్యదక్షత అద్భుతం, ఆమె నిర్మాణ కౌశలం విస్మయకరం, సభలూ, సంఘాలూ, సమితులూ, సాహిత్య సమ్మేళనాలూ, కళాప్రదర్శనాలూ, ఎవరూ ఊహించలేనంత

స్వల్పకాలంలో ఏర్పాటు చేసేది. సాహిత్యజీవులకూ, రస పిపాసకులకూ ఇలాంటి నిర్మాణ కౌశలం వుండటం చాలా అరుదు.

1951 నవంబరులో మద్రాసులోని బ్రిటిష్ కౌన్సిల్ భవనంలో రచయితల కళాకారుల సంఘం యాజమాన్యాన ప్రదర్శనం జరుపబోతున్నామనీ, నా ఫొటోగ్రాఫులను ప్రదర్శనానికి పంపి ననున్ను కూడ రమ్మనమనీ శ్రీమతి హోర్డ్ నా కొక లేఖ వ్రాసింది. ముందుగా నేను తీసిన కొన్ని ప్రకృతి ఫొటోలను పంపి తరువాత మద్రాసు ప్రదర్శనం రోజుకు నేను వెళ్ళాను. అది ఒక్కనాటి ప్రదర్శనం మాత్రమే, కాని ఆ ఒక్కనాటి ప్రదర్శనానికీ ఆమె చేసిన ఏర్పాట్లు మహోద్భుతం. ఆ క్రిందటి రోజు ప్రదర్శనపు ఏర్పాట్లన్నీ ముగిసేంతవరకూ ఆమె భోజనం చేయలేదు, సహాచరుల్ని భోజనం చేయనీయలేదు. ఆ రోజు ప్రదర్శనం ఎంతో గొప్పగానూ విజయవంతంగానూ ముగిసింది. ఆనాడు గ్రహించాను ఆమెలోని కార్యసాధనాన్ని.

ఆ రాత్రి హోర్డ్ యింటిలోనే మాకు కొందరికి భోజనం. ఆమె నారింజ రంగు చీర కట్టుకొని మాకు స్వయంగా వడ్డన చేసింది. ఆమె స్వహస్తంతో వండిన కొన్ని ఆకు కూరలను వడ్డించింది. ఎంతో రుచిగా వున్నవి. ఈ రుచి కూరలకు సహజంగా వున్నదో, లేక ఆమె మీది ఆదర గౌరవాలవల్ల మా కా విధంగా తట్టిందో మరి ! ఆమె భోజనం చేసేది ఒక రాతి పళ్ళెంలో. ఆమె పూరీలో సంపాదించిందట; పల్చగా సున్నితంగా గాజు పళ్ళెంలాగా వుంటుంది. భోజన సమయంలో ఎంతో ఆనందంతో, ఎంతో ఉత్సాహంతో తాను చిన్నప్పుడు యూరపులోని దేశదేశాల్లో గడపిన రోజుల్ని గురించీ, ఆక్సుఫర్డులో తన విద్యాభ్యాస విషయాల్ని గురించీ, ఇంకా తన విదేశానుభవాలను గురించీ పిల్లలు మాట్లాడినట్లు చెప్పి మమ్మందరినీ నవ్వించింది. అంతలో మళ్ళీ గాంభీర్యాన్ని దాల్చి మౌనం వహించింది.

శ్రీమతి హార్డీ

మద్రాసులో కీల్పాక్‌లోని ఆమె ఆవాసం ఎన్నో కళా కల్పనలకు నివాసం, ఎందరో కళాకారులకు సహవాసం. ఎందరో అజ్ఞాత కళాకారులు, ఎందరో లేత సాహితీజీవులూ శ్రీమతి హార్డీనుండి ఎంతెంతో సృజనాత్మక ప్రేరణ పొందేవాళ్ళు. మరణం ఆమెకు శారీరకయాతననుండి విముక్తి కలిగించిందే కాని దక్షిణ భారతీయ యువ కళాజీవులకు ఎంతగానో మానసిక యాతన నిచ్చింది. ఆమె మద్రాసులో ఒక పదిహేను ఏళ్ళపాటు నివసించింది. ఈ పదిహేను ఏళ్ళలో పైకిరాని లేత హృదయాల్ని పైకి తెచ్చింది. నిద్ర లేవని జీవుల్ని నిద్రలేపింది. ఎవరికీ తెలియని ప్రతిభాశాలుల్ని నలుగురికీ తెలియపరచింది, ఇంకా ఎన్నెన్నో చిరస్మరణీయ కార్యాల్ని నెరవేర్చింది. ఆమెది స్వయంగా బయటికొచ్చే స్వభావం కాకపోయినా ఇతర్లని బయటికి తెచ్చే నిమిత్తం తాను స్వయంగా బయటికి రావటానికి సంకోచించేది కాదు.

శ్రీమతి హార్డీ మా ఇంట ఒక వారం రోజులు అతిథిగా వుండే ఆనందం మాకు కలిగింది. ఆమె వున్న వారం రోజులూ మా ఇల్లు ఒక విశ్వవిద్యాలయంగా మారి పోయింది. అనేక విషయాల్ని గురించి ఆమె అడుగడుగునా ప్రసంగిస్తూండేది. 'ఫ్రెంచి కవితలోని మర్మభావం, అందులోని మాధుర్యం ఇంగ్లీషు కవితలో ఎక్కడ?'అని ఆమె సోదాహరణగా చూపసాగేది. మా గ్రామంలో పల్లీయుల జీవితాన్ని సన్నిహితంగా పరిశీలన చేసి ఏమేమో నోట్సు వ్రాసుకొన్నది. బకింగ్‌హాం కాలువమీద ఒక సాయంత్రం పడవ ప్రయాణం చేశాం. శీతకాలపు సూర్యుడస్తమించాడు. పశ్చిమాకాశమంతా రక్తవర్ణంతో నిండిపోయింది. మా పడవ నీలాకాశం క్రింద నీలిజలాల్లో సాగిపోతూంది. హార్డీ పడవలో నుండి ఈత చెట్లచివర్ల మీదుగా పడమటి సాంధ్య రాగాన్ని అరమోడ్పు కన్నులతో తిలకిస్తూన్నది. ఇంతలో ఇంటికి తిరిగి పోతున్న భిక్షు

కుని మధురగానం సుదూర స్వప్నలోకంనుండి వినిపించినట్లు దూరాన్నుండి అస్పష్టంగా వినిపించింది. అరమోడ్పుతో వున్న హార్డికళ్ళు పూర్తిగా మూతపడినవి.

హార్డి చివరి జాబులో వ్రాసింది.

".....మీరు పంపిన ప్రెంచి పుస్తకాన్నే చదువుతున్నాను. దీనితో శరీర బాధకొంత ఉపశమనంగా వున్నది. తగ్గిపోగలదనే విశ్వాసం. తగ్గి కొంచెం తేలికగా వుంటే మళ్ళీ మీ వూరు వచ్చి ప్రకృతిని చూచి ఆనందిస్తాను....."

ఆమెకు జబ్బు తగ్గనూ లేదు, మళ్ళీ మా వూరు రానూ లేదు.

ఇక శాశ్వతంగా రాదుకదా!

శిలా సంస్కృతి

శిలలకు మానవు డెంత అవసరమో తెలీదు, కాని మానవుడికి మాత్రం శిల లెంతో అవసరం.

మానవుడికి పూర్వం శిలలున్నయి కాని, శిలలకు పూర్వం మానవుడు లేడు.

ముప్పయి వేల సంవత్సరాల నాటి ప్రాచీన శిలాయుగం (Palaeolithic Age) లోని మానవుడు మొదలు ఆధునిక వైజ్ఞానిక యుగంలోని మానవుడి వరకు తన దైనందిన జీవితంలో శిలల పైన ఎంతో ఆధారపడి వున్నాడు.

నేటి మానవుడు శిలలపైన కొంతవరకు మాత్రమే ఆధారపడితేచాలు. కాని నాటి మానవుడు శిలలపైన సంపూర్ణంగా ఆధారపడి వుండాల్సివచ్చింది.

అందుకే అలాంటి కాలాన్ని శిలాయుగం అన్నారు.

నాటి మానవుడు తన ఆకలిని తీర్చుకోటానికి శిలల్ని తినలేదు. కాని తాను తినే వాటిని సమకూర్చుకోటంలో మాత్రం శిలల తోడ్పాటు అంతా ఇంతా అని చెప్పటానికి వీల్లేదు.

జంతువులకు సహజంగానే తమనుతాము రక్షించుకోటానికీ, ఆహారాన్ని సేకరించుకోటానికీ వాటి శరీరాలకి తగిన ఏర్పాట్లున్నయి. కాని మానవుడికి అలాలేవు. కారణం మానవుడు సృష్ట కనుక. తనకు కావాలసిన పని ముట్లను తాను సృష్టించుకోగలడు. ఇక్కడే జంతువుకూ, మానవుడికీ వున్న గొప్ప తారతమ్యం.

రసరేఖలు

ప్రాచీన శిలాయుగానికి పూర్వం మానవుడుకూడ దాదాపు జంతువిధానంలోనే తన జీవికా నిర్వహణ చేసుకొనేవాడు. కాని మానవ పరిణామావస్థ వికసించిన కొలదీ మానవుడిలో సృష్టిశీలత కూడ వికసించసాగింది.

క్రమేణ తన దైనందిన అవసరాల్ని తీర్చుకొనే నిమిత్తం శిలలతో అనేక పనిముట్లూ, ఆయుధాలూ నిర్మించుకోసాగాడు.

శిలాయుగాన్ని స్థూలంగా రెండుగా విభజించవచ్చు. ప్రాచీన శిలాయుగం (Palaeolithic Age) అనీ, నవ్యశిలాయుగం (Neo lithic Age) అనీ. పురాతత్వశాస్త్రజ్ఞులు వీటికి కాలనిర్ణయం చేశారు. మొదటిదానికి దాదాపు ముప్పై వేల, ఇరవై వేల సంవత్సరాల మధ్య అనీ, రెండోదానికి పదివేల సంవత్సరాలనీ.

ఆదిమ మానవుడి సంస్కృతి ప్రధానంగా రెండు భాగాలుగా ఉండివుంది. ఒకటి ఆహారాన్ని ప్రోగుచేసుకోటం, రెండోది ఆహారాన్ని ఉత్పత్తిచేసుకోటం. ప్రాచీన శిలాయుగం మొదటిదానికి చెందింది. నవ్యశిలాయుగం రెండోదానికి చెందింది.

ప్రాచీన శిలాయుగంలో నిర్మించుకొన్న రాతిపనిముట్లు జంతువుల్ని వేటాడ్డానికీ వాటి చర్మాలు తీయటానికీ, మాంసాలు కొయ్యటానికీ ఉపకరించాయేకాని గింజలు నాటటం వాటిని కోయటం మొదలైన వ్యవసాయ వృత్తికి ఉపయోగించాయి కావు. కాని నవ్యశిలాయుగంలో మాత్రం పనిముట్ల నిర్మాణంలోని అభివృద్ధి మూలాన ఆహారాన్ని ఉత్పత్తిచేసుకోటానికి పనికివచ్చే వ్యవసాయపు పనులుకూడ బాగా సాగి పెరగసాగినయి.

ప్రాచీన శిలాయుగ సంస్కృతి ముప్ఫయి వేల సంవత్సరాల నాడు మాత్రమే ఉండి తరువాత అంతరించలేదు. అప్పటినుంచి ఇప్పటివరకూ ఏదో ఒక ప్రాంతంలో ఏదో ఒక తెగకు చెందిన ఆదిమవాసుల్లో ఉంటూనే వస్తూంది.

నేటికీ మలయా, మధ్య ఆఫ్రికా అరణ్యాల్లోనూ, వాయవ్య ఆస్ట్రేలియాలోని ఎడారుల్లోను, ఆర్కిటిక్ ప్రాంతాల్లోనూ నివసించే ఆదిమవాసుల్లోను ఈ ప్రాచీన శిలాయుగం చావక జీవించేవుంది!

నాటి గుహావాసులు మనకంటే విజ్ఞానంలో ఎంత వెనకబడి వున్నా, హృదయ రసంలో మాత్రం వెనకబడలేదు. రకరకాల రేఖల్లో, రమ్యరమ్యమైన రంగుల్లో తమ గుహల గోడలపైన వివిధ జంతు, వృక్షాల చిత్రాల్ని చిత్రించేవారు.

రకరకాల శిలల పనిముట్లు తయారుచేయటంలో నవ్య శిలాయుగపు మానవుడు చూపిన ప్రతిభ ప్రశంసనీయం. ప్రాచీన శిలాయుగపు మానవుడు నిర్మించినపనిముట్లు ఉపయోగాన్ని మాత్రమే కలిగిఉంటే, నవ్యశిలాయుగపు మానవుడు నిర్మించినవి ఉపయోగానికి తోడు సౌందర్యాన్నికూడ కలిగి ఉన్నవి.

ప్రాచీన శిలాయుగంలోకూడ ఒక ప్రదేశంలో నిర్మించిన శిలా సామగ్రికీ మరో ప్రదేశంలో నిర్మించిన . వాటికీ సామ్యం వుండేది కాదు. కొన్నిచోట్ల ఒక శిలాఖండాన్ని మరో శిలాఖండానికేసి కొట్టి మొద్దు ఆయుధాల్ని తయారుచేస్తే, మరికొన్నిచోట్ల అలా కాక ముందుగనే పనిముట్టుయొక్క రూపాన్ని నిర్ణయించి వుంచుకొని ఆ ప్రకారం సున్నితంగా రాతిని తెగగొట్టి తయారు చేసేవాళ్ళు.

ఆఫ్రికా అంతటిలోనూ, పశ్చిమ యూరప్‌లోనూ, దక్షిణ భారత దేశంలోనూ ఆ కాలంలో శిలాఖండాన్నుంచి అనవసర భాగాన్నంతా ముక్కముక్కలుగా ఊడగొట్టి వేసి, చేతిగొడ్డలి లాంటి, ఆయుధాల్ని తయారు చేసేవారు.

యూరపు ఇతర ప్రాంతాల్లోనూ, ఉత్తర యూరేషియాలోనూ శిలల్ని పగలగొట్టే బద్ద వంటి ఒక విధమైన ఆయుధాల్ని తయారు చేసేవారు. కాని ఇవి చేతిగొడ్డలిలా బలంగా వుండేవి కావు.

ఒక చీనాలోనూ, మలయూ ద్వీపకల్పంలోనూ, ఉత్తరభారత దేశంలోనూ తయారుచేసిన శిలా నిర్మాణాలు పైకి రెండు విధాల ఆయుధాలకూ సంబంధించకుండా మరో ప్రత్యేకత కలిగుండేవి.

విచిత్రం! దక్షిణభారతదేశంలోని నిర్మాణాలకూ, పశ్చిమ యూరప్‌లోని నిర్మాణాలకూ సాన్నిహిత్యం వుందికాని ఉత్తర భారతదేశంలోని వాటికీ, దక్షిణభారతదేశంలోని వాటికీ మాత్రం సాన్నిహిత్యంలేదు! నేటి భౌగోళిక పరిస్థితులకూ, నాటిభౌగోళిక పరిస్థితులకూ సంబంధములేదు. ఇక నవ్యశిలాయుగపు సంస్కృతి సభ్యతలుక్రమేణ స్థూలంనుంచి సూక్ష్మతరానికీ, సూక్ష్మంనుంచి సూక్ష్మతరానికీ పరివర్తనచెందుతు టైగ్రిస్-యూఫ్రెటిస్ తీరాల మధ్యవున్న మెసపటోనియాలోనూ, నైల్‌నదీతీరపు ఈజిప్టు లోనూ తామ్రయుగ ప్రారంభానికి దారి తీసినవి.

చరిత్ర కందని మానవ సంస్కృతి సభ్యతల ప్రారంభంలో ఆ ఆదిమ గుహావాసుల అంధకార జీవితంలో ఆనాటి శిలా సంస్కృతి– ఒక గొప్ప సుకృతి అయి నిలిచింది !

...—...

గగనేంద్రనాథ టాగోర్

కళ సంప్రదాయ బద్ధతలో పెరిగి సంప్రదాయ విరుద్ధతలో పరిణతి చెందుతుంది. పెరిగిన తరువాత కూడ సంప్రదాయ బద్ధంగానేవుంటే అదొక బంధన అయి కళ పరిణతి చెందదు. సంప్రదాయాన్ని వదలి ఒక విధమైన స్వచ్ఛందతనూ, వ్యక్తిగత విధానాన్నీ అవలంబిస్తేనేగాని మానవుడి ప్రతిభ ప్రకాశించదు.

స్వర్గీయ గగనేంద్రనాథ టాగోర్ భారతీయ చిత్రకారులలో సర్వస్వతంత్రుడు. ఆయన తమ్ముడు అవనీంద్రనాథ టాగోర్ భారతీయ చిత్రకళను పునర్జీవింపచేసే గొప్ప ఉద్యమం లేవదీసి చిత్రకళలో భారతీయ సంప్రదాయాలను చొప్పించే ప్రయత్నంలో వుంటే, గగనేంద్రుడు ఆ ఉద్యమానికి చేయూత నిస్తూనే తాను మాత్రం తన చిత్రసృష్టిని వివిధ స్వతంత్ర పథాలలో పయనింప చేశాడు.

గగనేంద్రుని కల్పనకు, కుంచెకు హద్దులేలేవు. చిత్రకళలో అనేక నూతన పంథాలను త్రొక్కాడు. చిత్రమైన ఆకృతులను సృష్టించాడు. సరికొత్త వెలుగునీడలను చిత్రించాడు. కల్పనా జగత్తు కవాటాలు తెరిచాడు.

ఆధునిక భారతీయ చిత్రకళా క్షేత్రంలో గగనేంద్రుడు ఏకాకి. ఎవరి విధానాన్నీ ఆయన అనలంబించలేదు. ఎవరూ ఆయన విధానాన్ని అనుసరించలేకపోయారు. ఆయన ఏ విద్యాలయంలో కాని, ఏ వ్యక్తులవద్దకాని చిత్రకళ నభ్యసించి ఎరుగడు. ఆయన

చిత్రణ అటు పాశ్చాత్య పద్ధతికికానీ, ఇటు ప్రాచ్య పద్ధతికి కాని వర్తించదు. అది అంతా ఆయన స్వంతమార్గమే. ఇంప్రెషనిజం, క్యూబిజం పద్ధతులలో ఆయన చిత్రించినాకూడా అవి పాశ్చాత్య దేశాలలో ప్రచలితమైవున్న పద్ధతులుకావు. వాటినాకూడ తన స్వంతమార్గాలనే త్రొక్కాడు.

తమ్ముడైన అవనీంద్రునితో కలసి 'ఇండియన్ సొసైటీ ఆఫ్ ఓరియంటల్ ఆర్ట్'ను స్థాపించి దానిలో ఎంతగానో కృషిచేస్తున్నా కూడా తమ్ముడు అవలంబించిన భారతీయ చిత్రకళా పద్ధతిని గగనేంద్రు డనుసరించలేదు. అలాంటి గొప్ప జాతీయోద్యమం మధ్య పనిచేస్తూకూడా దాని ప్రాబల్యాన్నుంచి తనను తాను రక్షించుకొంటూ సృష్టికార్యంలో తన ప్రత్యేకతను నిలబెట్టు కొంటూ రావడం గొప్ప సాహసమే.

గ్రామీణ పరిశ్రమలన్నా, చేతిపనులన్నా, దేశీయ పద్ధతిలో గృహాలంకరణలన్నా ఆయనకు అత్యంతాసక్తి. కొత్త రకం ఫర్నిచర్‌కు తాను స్వయంగా జాతీయపద్ధతులలో డిజైన్‌లు వేసేవాడు. ఇండియన్ సొసైటీ ఆఫ్ ఓరియంటల్ ఆర్టు స్థాపించిన తరువాత దానిలో ఫర్నిచర్‌కు తాను స్వయంగా డిజైన్‌లువేసి మద్రాసునుంచి ప్రఖ్యాత శిల్పి ధనుష్కోటి ఆచారిని కలకత్తా తీసుకువెళ్ళి అయనచేత తన డిజైన్ల ప్రకారం ఆ సామానంతా చేయించాడు.

గగనేంద్రనాథ టాగోర్ 1867 లో కలకత్తాలో జన్మించాడు. ఆయన రవీంద్రనాథ టాగోర్‌కు పెదతండ్రి మనుమడు. అవనీంద్రనాథ టాగూర్‌కు అన్న. చిన్నప్పటినుంచి చాల స్వతంత్ర ప్రకృతిగల వ్యక్తి. బాల్యంనుంచి చిత్రకారుడుగా తయారుకాలేదు. అయితే, విశేష సౌందర్యానుభూతి, రసపిపాస, కళానురాగం మొదలైన హృదయతత్వం ఆయనలో వ్యక్తమవుతుండేది. చాల పెద్దవాడయిన తరువాత కాని ఆయన తన చిత్ర సృష్టిని ప్రారం

భించలేదు. ఇంతకాలు ఆయనలో నిద్రాణమైవున్న సృష్టిశీల మంతా ఒక్కసారిగా పైకుబికి ఆయన కుంచెద్వారా వెల్లువలయి పారజొచ్చింది.

ఈ ప్రవాహానికి కొత్త ప్రభావం అబ్బింది. ప్రధానంగా ఇద్దరు జపాను చిత్రకారుల సంపర్కంవల్ల జపానునుంచి యోకా హామాటైకాన్, కాంపూతరాయ్ అనే ఇద్దరు చిత్రకారులువచ్చి కొంతకాలం కలకత్తాలో, ప్రత్యేకించి టాగోర్ల నివాసం అయిన 'జోడాశంకో'లో వుండిపోయారు. ఆ రోజులలో గగనేంద్రుని పైన వారి ప్రభావం కొంత పడింది. అప్పటినుంచి ఆయన చిత్ర సృష్టి అవిరళంగా సాగజొచ్చింది.

ప్రథమంగా గగనేంద్రుడు చిన్న సైజులో ప్రకృతిచిత్రాలను రచించసాగాడు. ఈ ప్రకృతిచిత్రాలు పూర్తిగా వాస్తవ వాదానికి చెందినవి. ప్రకృతిలో కంటికి కనిపించే బాహ్యరూపాలను చిత్రించే వాడు. ప్రకృతిలోకి జొరపడి వాటి రసరూపాలను వెదకి వాటి ఆంతరంగిక రూపాలను చిత్రించలేదు. కన్ను చూచే రంగు, కన్ను చూచే రూపం. ప్రకృతిలోని వీటిని రమ్యంగా చిత్రించేవాడు. ఇందులో విశేషం ఏమంటే ప్రకృతిలోని ఒక దృశ్యాన్ని చూచి ఆనందించలేని వ్యక్తి, అదే దృశ్యాన్ని గగనేంద్రుని చిత్రంలో చూచి ఆనందించ కలిగేవాడు- వాస్తవవాదంలోకూడా వ్యక్తిగత రసమయత చొరక మానదు!

గగనేంద్రు ప్రకృతి దృశ్యాలలో సూర్యాస్తమయాలు విశేష ప్రతిభావంతంగా వుంటవి. ఇందులో రాంచీలోని దృశ్యాలు చాలా రమ్యంగా వుంటవి. సమతల ప్రదేశాల చిత్రాలు, హిమాలయ దృశ్యాలు, పల్లెల దృశ్యాలు మొదలైనవి ఎంతో వాస్తవంగా రంగులోనూ, రూపంలోనూ నయనానంద కరంగా వుంటవి. ఏకవర్ణంలో చిత్రించిన ప్రకృతి దృశ్యాలు ఇంకా ఎక్కువ మనోహరంగా వుంటవి.

రసరేఖలు

1920- 28 కాలం భారతీయ సాంస్కృతిక రంగంలో చాల గడ్డయిన సంధి సమయం. మన సాహిత్యంలోనూ, ఇతర రూపకళా రంగంలోనూ ఎన్నో నూతన పరివర్తనలు వచ్చినవి. ఇదేకాలంలో రవీంద్రుని కవిత్వం మొదలు కూచిపూడి నాట్యంవరకు ఈ కాలంలో నవ చైతన్యాన్ని పొందినవి. గగనేంద్రుని ప్రకృతి దృశ్యాలు ఈ కాలంలోనే మారి క్యూబిస్టు చిత్రాలు కాజొచ్చినవి.

సాంకేతికార్థంలో చూస్తే ఆయనవి పాశ్చాత్య దేశంలో వ్యాపించిన శుద్ధ క్యూబిస్టు చిత్రాలకు చెందినవికావు. అయినా ఏకో పేరు లేనందున వాటినికూడా క్యూబిస్టు అనే అనవలసి వస్తుంది.

అసలులోకి దిగిచూస్తే క్యూబిజం ప్రాచ్య దేశాలదే అవుతుంది. క్యూబిస్టుకళకు మూలం నీగ్రోవారి దారుశిల్పం. దానినే చిత్రకళలో నానావిధాలుగామార్చి క్యూబిజం లోకితెచ్చారు. క్యూబిజం విశ్లేషణాత్మక కళ. రూపాన్ని పగలగొట్టి చూచి చిత్రించడం. ప్రతి వస్తువూ కంటికి కనిపించే ఆకృతిని మాత్రమే కాక అంతరిక ఆకృతి నొకదాన్ని కలిగి వుంటుంది. ఆ లోని ఆకృతి క్యూబ్‌ల ద్వారా అనగా కోణరూపాల ద్వారా నిర్మితం అని, భావించి క్యూబిస్టులు ఒక మానవ ముఖాన్ని చిత్రించాలంటే ఆ ముఖాన్ని క్యూబ్‌ల రచనల్లో చూపుతారు. చూడటానికి ముఖంకాక క్యూబ్‌ల నిర్మాణంమాత్రమే గోచరిస్తుంది. చాలా పరిశీలిస్తేనేకాని ముఖం పోలిక కనుపించదు. అదీకాక ముఖాన్ని ముందుభాగంనుంచి చిత్రిస్తూ వెనకవైపున్న భాగాన్నీ, ప్రక్కలనున్న భాగాలనుకూడా ఒకేసారి ముందుభాగంలోనే చూపుతారు.

ఇక గగనేంద్రనాథుని క్యూబిజం విశ్లేషణాత్మకం కాక సంశ్లేషణాత్మకం. రూపాన్ని పగులగొట్టి విరూపపరచకుండా మామూలు రూపాన్ని రూపంగానే వుంచి ఆ రూపంమీద వెలుగు

నీడలను, క్యూబ్‌లను చూపుతాడు. పాశ్చాత్య క్యూబిజంలోవలె రూప నిర్మాణంలో మార్పులేక కేవలం రూపంపై వున్న వెలుగు నీడలలో మాత్రమే మార్పు తెస్తాడు.

అందుకని గగనేంద్రుని ఈ నూతన విధానాన్ని కొందరు కళామర్మజ్ఞులు క్యూబిజానికి చెందదని అంటే, మరికొందరు ఆయనది భారతీయ క్యూబిజం అని అన్నారు. యదార్థానికి ఆయన ఈ నూతన విధానాన్ని పాశ్చాత్య క్యూబిజంవల్ల ప్రేరితుడై ప్రారంభించినదే!

గగనేంద్రుని చిత్రకళా యాత్రలో ఈ క్యూబిజం మజిలీయే అన్నిటికంటె ప్రముఖమైంది. ఆయన ప్రఖ్యాత చిత్రాలు ఈ విధానంలో రచింపబడినవే. అటు పాశ్చాత్యులకు, ఇటు ప్రాచ్యులకూ కూడా ఈ చిత్రాలు విచిత్రంగానే తట్టినవి.

గగనేంద్రనాథఠాగోర్ 1938 లో తన డెబ్భయి ఒకటోఏట మరణించాడు. మరణించడానికి పదిసంవత్సరాల పూర్వం నుంచీ ఆయన వ్యాధిపీడితుడై కుంచెపట్టి చిత్రించలేనిస్థితిలో వుండిపోయాడు. ఈ పదిసంవత్సరాలూ ఆయన అనుభవించిన మనోబాధ అంతా ఇంతా కాదు. చిత్రించాలనే అదమ్యమైన ఆకాంక్ష. కాని ఏం లాభం? కుంచెపట్టుకోడానికివీలులేదు. కుంచె పట్టుకొనే సత్తాను కోల్పోయినవి ఆయన వేళ్ళు. ఆకలి అవుతున్న మనిషికి, దప్పిక వేస్తున్న మనిషికీ ఎదురుగా అన్నం, నీరూ వుండి నోరు తెరవడానికి వీలులేకుండా వున్నప్పుడు కలిగే అంతులేని, తీరని బాధనే గగనేంద్రుడు ఈ ఆఖరి పదిసంవత్సరాలలో అనుభవించాడు.

కన్ను మూసినా, తెరచినా రంగులు, కమనీయకాంతులు, రేఖల ప్రాణవంతమైన లయలు ప్రత్యక్షమై తమకు ఆయన కుంచెతో భౌతికరూపాన్ని ప్రసాదించమని బ్రతిమాలయి,

బలవంతపెట్టాయి. కాని ఏం లాభం? నిరాశతో, నిస్పృహతో భరించరాని వేదనతో కన్నీరు కార్చేవాడు!

గగనేంద్రుడు చిత్రించే రోజులలో క్రమేణ రంగులను వడలి సిరాతో కుంచె నుపయోగించి చిత్రణ సాగించాడు. దూర ప్రాచ్య చిత్రకారులు ఎక్కువగా చిత్రణకు సిరానే వాడతారు. ఆయన సిరా చిత్రాలు చైనా, జపాను చిత్రాలవలె వుండక తన స్వంత పద్ధతిలోనే వుండేవి.

గగనేంద్రుని చిత్రావళిని ఈ విధంగా వర్గీకరించవచ్చు. ప్రకృతి చిత్రాలు, రవీంద్రుని రచనలకు వేసిన చిత్రాలు, చైతన్య జీవితాన్ని చిత్రిస్తూ రచించిన చిత్రాలు, గ్రామ్యజీవన దృశ్యాలు, వ్యంగ్యచిత్రాలు. ఆయన మంచి వ్యంగ్య చిత్రకారుడు కూడా. పత్రికలో ఆయన వేసిన వ్యంగ్యచిత్రాలు బెంగాల్‌లోని సాంఘిక పరిస్థితి మీద కొంత ప్రభావాన్ని వేసినవి.

గగనేంద్రుని చిత్రాలు కొన్నిటిలో నిజమైన వెలుగును చూపడానికి ప్రయత్నించి సఫలుడైనాడు. ప్రక్కన నల్లని రంగుల వ్యతిరేకతను సృష్టించి దాని ద్వారా ఆయన వెలుగును ప్రత్యక్షంగా చూపేవాడు – తన చిత్రాలలో రాత్రి దృశ్యాన్ని రచించడంలో గగనేంద్రుడు దిట్ట. ఆయనరచించిన 'స్వప్న సౌధం' అనేఒక చిత్రం వుంది. ఇదొకగొప్ప రొమాంటిక్ దృశ్యం. నిజానికి గగనేంద్రుడు ఒక గొప్ప రొమాంటిక్ చిత్రకారుడు. ఈ 'స్వప్న సౌధం', అనేది గంభీరమైన రాత్రి దృశ్యం. ఒక గృహాంతర్భాగాన్ని చీకటి కోణాలతో చిత్రించి అందులోని దీపపు ముదురు పసుపు రంగు కాంతిలో ఇంటిలోని వివిధ వస్తువులను అస్పష్టంగా స్వప్న లోకంలోని ఛాయామాపాలవలె చూపుతాడు.

నూతన పద్ధతిలో ఆయన కొన్ని పూలను కూడా చిత్రించాడు. దృశ్యజగత్తును చూడడమే ఆయన ఒక ప్రత్యేక దృష్టితో

గగనేంద్రనాథ టాగోర్

చూస్తాడు. చూచినదాన్ని అంతకంచె మరో ప్రత్యేక దృష్టితో చిత్రిస్తాడు.

అన్ని విషయాలు అందరు చిత్రకారుల కుంచెలకూ అందవు. అన్నిటినీ అందరూ చిత్రించలేరు. కొందరు కొన్నిటిని మాత్రమే చిత్రిస్తారు. మరికొందరు మరి కొన్నిటిని మాత్రమే. కాని గగనేంద్రుడు అన్నిటినీ చిత్రించేవాడు. ఆయన దృష్టి విశ్వదృష్టి. ఆయన కుంచె విశ్వవీణ. ఆ వీణనుంచి నినిపించని రాగం అంటూ వుండదు. సృష్టి వైచిత్ర్యం అంతా కూడా ఆ వీణగుండా వినిపించేది కంటికి, చెవికి కాదు!

వాస్తవిక జగత్తు, ఛాయాగ్రహణకళ

ప్రకృతిలోని ఆకృతికి ప్రకృతిని సృష్టించటం ఆదిమానవుడి వరకు ధారావాహికంగా ప్రవహిస్తూ వస్తూనే వుంది. కంటితో చూచినదాన్ని కుంచెతోనో, కలంతోనో, పెన్సిలతోనో లేక ఇంకా ఏదైనా ఇతర పరికరంతోనో ఒక సమతల ప్రదేశంమీద రచించటం జరుగుతూండేది. అయితే ఈ పద్ధతి కొన్నిటిని రచించటానికి వుపయోగించినంత సులభంగా మరికొన్నింటిని రచించటానికి ఉపయోగించేది కాదు. జరుగుతూన్న సంఘటనలను, మారుతూన్న దృశ్యాలను, పాడుతూన్న పాటకులను, ఆడుతూన్న నటీనటకులను చిత్రించాలంటే చేతితో రచించే కళకు చాల కుండా ఉండేది. అందువల్లనే కెమేరా అనే ఒక యాంత్రిక సాధనొకటి ఆ స్థిత్వంలో కొచ్చింది.

అది 1833. విలియం హెన్రీఫాక్స్ టాల్‌బాట్ అనే ఆంగ్లేయుడు ఇటలీలో సంచారంచేస్తూ అక్కడి అనేక రమణీయ ప్రకృతి దృశ్యాలకు కాగితం మీద పెన్సిలుతో రూపం ఇవ్వసాగాడు. టాల్‌బాట్ వైజ్ఞానికుడు, పురాతత్వశాస్త్రజ్ఞుడు, వృక్షశాస్త్రజ్ఞుడు బహుభాషావేత్తకూడ. ఆ సమయంలో ఆయనకు తట్టింది, యీ మారిపోతూన్న ప్రకృతిలోని వాతావరణ దృశ్యాలను చాల వేగంగా రచించగల యంత్రం ఏమైనావుంటే బాగుండునని. ఈ ఆకాంక్షకు ఫలితమే ఫొటోగ్రఫీ. ఈ రంగంలో ఆయన పరిశోధనలను ప్రారంభించి 1839 నాటికి యాంత్రికంగా రసాయన పద్ధతుల్లో

రూపాన్ని రచించడంలో విజయం పొందాడు. అయితే టాల్‌బాట్ ఫొటోగ్రఫీకి జనకుడని చెప్పటానికి వీలులేదు. 1802 నాటికే థామస్ వెడ్జివుడ్ అనే ఆయన యీ విషయంలో కొంత ప్రయత్నించి విఫలుడైనాడు. 1826 లో నీస్‌ఫోర్ నిప్సే అనే ఫ్రెంచిపౌరుడు కూడ కొంతశ్రమించి ఈ విషయంలో ఏదోకొద్దిగా విజయం పొందినట్లు తెలుస్తూంది. ఇకటాల్‌బాట్‌కు సమకాలికుడైన లూయీ డాగరే రహస్యంగా ఒక ఫొటోగ్రఫీ యంత్రాన్ని అదేసమయంలో కనిపెట్టగలిగాడు. కాని వీళ్ళ ఉభయుల ప్రయత్నాలూ ఒకళ్ళవి రెండోవాళ్ళకు తెలియవు.

నాటి ఫొటోగ్రఫీకీ, నేటి ఫొటోగ్రఫీకీ ఆకాశ పాతాళా తారతమ్యం వుంది మూలసూత్రం ఒకటయినప్పటికీ. ఆనాడు ఎక్కడికైనా పోయి ఫొటోలు తీయాలంటే సామాను బండ్లమీద పోవాల్సి వచ్చేది. ఇక ఫొటోగ్రఫీ ప్లేట్లు బొమ్మను ఎంత అలస్యంగా రికార్డు చేసేవంటే కెమెరా షట్టరును తెరిచివుంచి ఫొటోగ్రాఫర్ వెళ్ళి భోజనంచేసి వచ్చేవాడట. కానీ నేడో సెకండులో వేలవంతు సమయంలో బొమ్మను తీయగల వేగంగల షట్టర్లూ, వాటికి తగ్గ లెన్సులూ, ఫిలిములూ వున్నాయి.

లెన్స్ మధ్యలో వుండే కంపూర్ షట్టర్ల వేగం సెకండులో 500 ల వంతు అయితే, లీకాలాంటి మినియేచర్ కెమేరాల కుండే ఫోకల్ ప్లేన్ షట్టర్ల వేగం సెకండులో 1000 వంతు. కాంటాక్స్ కెమేరా షట్టర్ వేగం సెకండులో 1250 వంతు. ఇప్పుడు కొత్తగా వచ్చిన స్వీడన్ దేశపు రిఫ్లెక్స్ కెమేరా 'హాసెల్‌బ్లాడ్' యొక్క షట్టర్ వేగం సెకండులో 1600 వంతు. ఇక ఈ మధ్య ఫ్రాన్స్‌లో నిర్మితం అయిన అల్సాఫ్లెక్సు అనే మినియేచర్ కెమేరా షట్టర్ వేగం సెకండులో 2400 వంతు! అంటే ఈ వేగాలముందు క్రృతిలో ఎంతవేగంగా కదిలే వస్తువైనా

ఫిలింమీద కదలకుండా పడుతుందన్న మాట. వీటికి తోడు లెన్సుల వేగం కూడా ఎన్నో రెట్లు హెచ్చిపోయింది. నేటి ఫొటోగ్రఫీ ప్రపంచంలో వేగవంతమైన లెన్సును సృష్టించింది జపాను. ఇంత వరకు లెన్సులున్నాయిగాని, అంతకంటె వేగవంతమైన 1.4 లెన్సు కొత్తగా వచ్చిన జపానువారి మినియేచర్ కెమేరా 'నికాన్' అనే దానికున్నది.

ఇక వీటికి తోడు ఫ్లాషు బల్బులూ, ఎలక్ట్రానిఫ్లాష్ మొదలైనవాటి సహాయంతో నేటి ఫొటోగ్రఫీ కందని వస్తువుగాని, సమయంగాని లేదు. పగలయ్యేది రాత్రయ్యేది, చీకటయ్యేది వెన్నెలయ్యేది, కదలకుండా వుండేది, కంటికి కదులుతుండేది, కనుపించేదయేది, కనిపించనిదయేది (ఎక్సరే), ఒక సెంటిమీటరు దాపులో దయేది కోట్ల యోజనాల దూరంలో దయేది (ఖగోళం) నేటి ఫొటోగ్రఫీకి దాసోహం అనవలసిందే.

ఈ విధంగా నేటి మానవ జీవితంలో, నేటి ప్రపంచ సభ్యతలో, నేటి యుద్ధములో, నేటిశాంతిలో, నేటి పరిశ్రమల్లో, నేటి విద్యా వినోదాల్లో ఒకటేమిటి మానవ జీవితాని కవసరమైనా, అనవసరమైనా ప్రతి రంగంలోనూ ఫొటోగ్రఫీ ఒక అనివార్య సాధనయిపోయింది. బాలబాలికల చేతుల్లో బాక్సు కేమెరాలు మొదలు ప్రవీణుల చేతుల్లోవుండే విలువైన కెమెరాలకు నిరంతరం విశ్రాంతి ఉండదు. ప్రతినిత్యం ప్రపంచంలో తగలబడుతూన్న సిగరెట్ల సంఖ్యకంటె ఎక్సపోజు అవుతున్న ఫిలింయొక్క అడుగుల సంఖ్యయే అధికం అనిపిస్తూంది. ఇది ఫొటోగ్రఫీయుగం, సందేహం లేదు.

నేటి ఫొటోగ్రఫీ రెండు విధాలు – ఒకటి ఉపయోగానికి సంబంధించింది. రెండవది సౌందర్యానికి సంబంధించింది. ఒకటి వాస్తవ జగత్తుది, రెండవది రసజగత్తుది. నేటి ఫొటోగ్రఫీ జగ

వాస్తవిక జగత్తు, ఛాయాగ్రహణ కళ

త్తులో ఉపయోగాత్మక ఫొటోగ్రఫీ కంటె రసాత్మక ఫొటోగ్రఫీ గొప్పదని కొందరూ, కాదు ఉపయోగాత్మక ఫొటోగ్రఫీ గొప్పదని మరి కొందరి వాదం. ఎవరి అభిమానం పద్ధతిని వారు సమర్థిస్తుంటారు. కాని పరిశీలించిచూస్తే దేనిక్షేత్రంలో అదే గొప్పది. ఉపయోగాత్మక లేక డాక్యమెంటరీ ఫొటోగ్రఫీ నిత్య వ్యవహార జగత్తులోని సంఘటలనూ, ప్రదేశాలనూ, ప్రజలనూ మన కంటి కందిస్తుంది. అంటే ఇది వార్తాపత్రికలాంటిది. ఇక రసాత్మక లేక కళాత్మక ఫొటోగ్రఫీ బాహ్యజగత్తులోని రూపాలను సంస్కరించి రూపరచనను కల్పించి, వెలుగునీడలను సమన్వయసరచి మన కంటికి కందిస్తుంది. అంటే ఇది కవిత్వంలాంటిది. కవితాసాహిత్యం ఎంత గొప్పదో వార్తాసాహిత్యంకూడ అంతే గొప్పది. ఆవిధంగా రసాత్మకమైన ఫొటోగ్రఫీ ఎంత గొప్పదో ఉపయోగాత్మకమైన ఫొటోగ్రఫీ కూడ అంత గొప్పదే.

అసలు కెమేరా దృశ్యజగత్తులోని వస్తువును ఉన్నదున్నట్లు రికార్డుచేసే గొప్ప యంత్రం అనటంలో సందేహంలేదు. కాని బొమ్మను తీసేది కెమెరాకాదు, కేమెరా వెనకవుండే మనిషి అనటంలోకూడ సందేహంలేదు. అందువల్ల యంత్రాన్ని మనిషి తన అభిరుచి ననుసరించి సవరించి ఉపయోగించుకోవచ్చు. ఉదాహరణకు అయిదడుగుల దూరంలో వున్న ఒక పూలచెట్టును మనం ఫొటో తీయాలనుకుంటాం. ఆ చెట్టుమాత్రమే స్ఫుటంగా బొమ్మలోవచ్చిదానికి వెనకున్న అనవసరమైన బొదలన్నీ ప్రస్ఫుటంగా లేకుండావుంటే బాగుంటుందీ అంటే, ఆ చెట్టువరకే ఫోకస్‌చేసి వెనకభాగాన్ని ఫోకస్‌లో లేకుండా చేయాలి. ఇందుకు లెన్సును అయిదడుగుల మీదకు త్రిప్పి డయాఫ్రంను చిన్న సంఖ్య అంటే ఎక్కువ వెడల్పుగా తెరిచివుంచితే, ఆ పూలచెట్టు తప్ప మిగతా వెనకభాగం మొత్తం ఫోకస్‌లో లేకుండాపోయి ఒక్క పూలచెట్టుకు

మాత్రమే ప్రాముఖ్యం వస్తుంది. ఈ పద్ధతినే 'డిఫరెన్సియల్ ఫోకసింగ్' అంటారు.

రంగుఫిల్టర్‌ల సహాయంతో ప్రకృతిని మన ఇష్టమొచ్చిన ఎఫెక్టుల్లోకి రూపాంతరపర్చుకోవచ్చు. గులాబిపూలను ఆకులతో సహా ఫోటోతీయాలనుకుంటే ఫిల్టరులేకుండా తీస్తే ఎర్రని పుష్పాలకూ, పచ్చని ఆకులకూ ఫిలింమీద తారతమ్యం వుండదు. అలా కాకుండా లెన్సుకు ఎర్ర ఫిల్టరు తగిలించి ఫోటో తీస్తే ఆకులు నల్లగానూ, పూలు తెల్లగానూ వస్తవి. ఎర్ర ఫిల్టరుకు బదులు ఆకుపచ్చ ఫిల్టరు తగిలించి తీస్తే గులాబీ ఆకులు తెల్లగానూ పూలు నల్లగానూ వస్తవి. కేమెరా మార్పులు మాత్రమేకాక చీకటి గదిలో యన్‌లార్జి సమయంలో బొమ్మను అనేక విధాలుగా మార్చే మార్గాలున్నాయి. నేటి ఫోటోగ్రఫీ సంపూర్ణం అయిందని చెప్పలేకపోయినా సంపూర్ణత్వానికి చాల దగ్గరలో వుందనటంలో సందేహంలేదు.

నేడు ఉపయోగాత్మక ఫోటోగ్రఫీ అమెరికాలోనూ, రసాత్మక ఫోటోగ్రఫీ మధ్య యూరపు దేశాల్లోనూ ఎక్కువ పరిణతి పొందింది. మినియేచర్ ఫోటోగ్రఫీలో జకొస్లవేకియా చాల దిట్ట. ప్రకృతిలోని రసమయ ఘట్టాల్ని చాల మనోహరంగా తమ ఫోటోగ్రఫీలో ప్రస్ఫుటింపచేస్తారు వీరు. ఫోటోగ్రఫీ ప్రపంచంలో భారతదేశం కూడ ఇతర దేశాలతో పాటు చాల ముందడుగులో వుందనటంలో సందేహంలేదు.

—•••—

ప్రాచీన జపాను ప్రకృతి శిల్పి హిరోషిగే

మానవ జీవితంయొక్క పవిత్రాశయాల్లో ఒకటి ప్రకృతిని జయించటం, భౌతికసత్తాను మానవజాతికి సేవచేసేలాగా వినియోగించటం, మనను చుట్టుముట్టివున్న దేశకాలాలను అతిక్రమించటం అయివుంది. ఇలాంటి నిరంతర సాధనాధారస్మరణాతీత కాలంనుంచి సృష్టిలో ప్రవహిస్తూవస్తూన్నా మానవు డింతవరకు ప్రకృతిని సంపూర్ణంగా జయించలేకపోయినాడు. అసలు ప్రకృతి చిన్న చూపుచూడటంవల్లకాని, లేక నిర్లక్ష్యపరచటంద్వారాకాని మానవుడు ప్రకృతిని జయించలేడు. అందుకనే సర్వకాలాల్లోని ద్రష్టలూ ప్రకృతిని గౌరవించటంలోను, ఆరాధించటంలోను ఆనందాన్ని సంధానించారు. ప్రకృతిని ద్వేషించటంద్వారాకాక ప్రకృతిని ప్రేమించటంద్వారా మాత్రమే దాన్ని జయించగలం అని వారంతా సమగ్రంగా తెలుసుకోగలిగారు. ప్రకృతిని ఆదరించటం, ఆరాధించటం దాన్ని జయించటానికీ, అతిక్రమించటానికి సులభమైన కిటుకు. దృశ్యప్రకృతియొక్క సౌందర్యం అపార్థివసత్యంయొక్క అదృశ్యశోభను వ్యక్తపరచే సత్తా కలిగివుంది.

ప్రకృతి సౌందర్యాన్ని ఆదరించి ఆరాధించేవాళ్ళలో చిత్రకారులు ప్రత్యేకజీవులయి ఉన్నారు. ఇలాంటి ప్రకృతిశిల్పుల్లో జపానులో పదెనిమిది షంధొమ్మిది శతాబ్దాల్లో జీవించిన హిరోషిగే నక్షత్రాల్లో చంద్రునిలాంటివాడు. ఆయనకున్న అద్భుతమైన ప్రకృతి ప్రేమ, అంతకంటె ఎంచి ప్రకృతిలోని వివిధవర్ణస్థాయిలను

చిత్రించటంలో ఆయనకున్న నైపుణ్యం చాల విశేషనుయినవి. కనుకనే హిరోషిగే 'మంచు, వర్షం, చంద్రుడు' చిత్రించటంలో సిద్ధహస్తుడని ప్రఖ్యాతి చెందాడు.

జపాను శిల్పచరిత్రలో టూకూగవా కాలం (క్రీ. శ. 1568-1867) పురాతనానికీ, నూతనానికీ సంధికాలం. ఈ కాలంలోనే జపానువారి జీవితంమీదినుంచీ శిల్పంమీదినుంచీ చీనావారి ప్రాబల్యం దిగజారిపోజొచ్చింది. జపాను శిల్పులు పారంపర్యంయొక్క బంధనాలనుంచి తమనుతాము విముక్తపరచుకోజొచ్చారు. అడ్డంకులేని స్వచ్ఛందపంథాలో ఆత్మాభివ్యక్తిని స్పష్టపరచుకొనేందుకు కఠిన సాధన ప్రారంభించారు. ఇదేకాలంలో జపానుశిల్పంలోని సగం కల్పనావాదం సగం-వాస్తవవాదంలోకి మారసాగింది. ఈ కాలంలోనే జపాను చిత్రరచనలో ఒక నూతన సాంప్రదాయం స్థాపితమయింది. ఈ నూతన సంప్రదాయం పేరు 'ఉకియోయీ'. అంటే తేలిపోయే జగత్తుయొక్క బొమ్మలని అర్థం. యీ 'ఉకియోయీ' సాంప్రదాయంయొక్క లక్ష్యం జీవితంలోనీ, ప్రకృతిలోనీ వాస్తవ స్వరూపాన్ని చిత్రించాలని. అంటే దాదాపు డచ్చివారి 'Genre Paintig' అనబడే నిత్యజీవిత చిత్రణలాంటిది. పదహారో శతాబ్దంలో ఇవాసా మతాబి అనేశిల్పి యీ 'ఉకియోయీ' సాంప్రదాయాన్ని ప్రతిష్ఠించాడు.

'ఉకియోయీ' సాంప్రదాయపు ఆవిర్భావంతో జపాన్‌లో శిల్పంయొక్క ప్రజాతంత్రీకరణ ప్రారంభం అయింది. అన్ని వర్గాలప్రజలకు చిత్రాలు అందుబాటులోవుండేలాగా 'ఉకియోయి' శిల్పులు చేతిలోవేసే చిత్రరచనకు బదులు మరొక నూతన పద్ధతిని అవలంబించారు. ఈ నూతనపద్ధతి సుందర రచనతోనూ, సునిశిత వర్ణంతోనూ విరాజిల్లే జపానువారి రంగు అద్దకాల (Japanese Colour-prints)ను ప్రపంచానికి ప్రసాదించింది.

ప్రాచీన జపాను ప్రకృతి శిల్పి హిరోషిగే.

ఈ రంగు అద్దకాలను సృష్టించటానికి మూడు రకాల మనుషులు అవసరం. మొదటివాడు అసలు శిల్పి. ఇతడు తన మనోచిత్రాన్ని కాగితంపైన రేఖల్లో గీస్తాడు. రెండోవాడు కొయ్యతో అచ్చుల్ని చెక్కే వడ్రంగి. మూడోవాడు పీటిని ముద్రించే అచ్చుపనివాడు. జపాను రంగు అద్దకం యీ మూడు రకాలవారి శ్రమ ఫలితం.

ఈ రంగు అద్దకం పద్ధతినిమూలాన అన్ని వర్గాల మనుష్యులకూ తమ తమ అభిమాన శిల్పియొక్క చిత్రాల్ని సంపాదించటంలో ఎక్కువ ధనం వెచ్చించాల్సిన అవసరం లేకుండా సులభం అయిపోయింది. ఈ పద్ధతి మూలాన జపానులో శిల్పం సర్వ సామాన్యం అయిపోయింది. రంగు అద్దకంవల్ల చిత్రాల్లో మూలానికి, పునర్ముద్రణకూ భేదంలేకుండా పోయింది. కారణం-రంగు అద్దకంలోని అన్ని ప్రతులూ మూలం క్రిందనే లెక్క. అయినా, మొదటి ముద్రణకూ తరువాత ముద్రణకూ కొంత భేదం వుంటుంది.

రంగుఅద్దకాల క్షేత్రంలోకి హిరోషిగే ప్రవేశించకపూర్వం ఈ రంగు అద్దకాలు చాల తేలికదృష్టితో చూడబడుతుండేవి. కారణం, అంతవరకు వాటిని సృష్టించటంలో ఉపయోగపడుతున్న విషయవస్తువులు చాలచౌకబారుగానూ, సంస్కృతి శూన్యంగానూ ఉంటూ వుండేవి. ప్రసిద్ధ శిల్పి అయిన హొకూసైయొక్క ప్రయత్నాలు అదివరకే రంగు అద్దకాల్లోని యీ చౌకబారుతనాన్ని కొంతవరకు తొలగించినవి. ప్రత్యేకించి హిరోషిగే యొక్క అద్భుత ప్రకృతి రచనలు 'ఉకియోయీ' సాంప్రదాయానికీ, అందులోకూడ ముఖ్యంగా రంగు అద్దకాలకూ ఒక విశిష్ట మహత్తును కలుగజేసినవి.

జపానులోని సంధ్యాసమయాల్లో దట్టమౌతూన్న పొగమంచు చాటున దూరంగా అస్పష్ట రూపంలో వెనక్కు జారి

పోతూన్న చెట్లూ, ఇండ్లూ, కుంభవర్షపు ధారలక్రింద అజగర రూపాల్లో నిద్రిస్తున్న గొప్ప కొయ్య వంతెనలూ, చంద్రుని యొక్క పెరుగుతూన్నా, తరుగుతూన్నా వివిధ దశలూ, మంద హాసంచేసే చెర్రీచెట్లూ, విలపిస్తూన్న విల్లోవృక్షాలూ, జపాను నగరాలా పల్లెలా వీధుల్లోనూ, చెట్లమీదా పడుతూన్న పాల లాంటి తెల్లనిమంచూ, ఫ్యూజీ సర్వతంయొక్క ఎప్పటికప్పుడు మారే స్థాయిలూ, ఊగిసలాడే రెల్లుదుబ్బులూ వెదుపు పొదలూ, ఆలాపిస్తున్న మందారీ బాతులూ, సుమీదా నదియొక్క నిశ్శబ్ద జలాలమీద తేలిపోతూన్న పడవలూ మొదలైనవెన్నో దృశ్య ప్రకృతిలోని సుందర దృశ్యాలను హిరోషిగే తన రంగు అద్దకాల్లో వ్యక్తపరిచాడు.

ప్రొఫెసర్ నొగూచీ మాటల్లో 'హిరోషిగే యొక్క శిల్పం ప్రకృతి చిత్రణకు చింబంధించినంతవరకు శిల్పాన్ని గురించిన మన ప్రాచీనభావాలనే అనుసరిసుంది. అయినా చాలావరకు హిరోషిగే ప్రకృతికీ, మానవులకూ తన చిత్రాల్లో (రంగు అద్దకాల్లో) ఐక్యత చేకూర్చాడు. యీ ఐక్యత క్రిందితరగతి ప్రజల్లో బాగా గోచరిస్తుంది. జపాను చిత్రరచనలో పర్వతాలూ, నదులూ చేతితో చిత్రించే చిత్రకారులు ప్రకృతిని ప్రకృతినిమిత్తమే ప్రశంసిస్తారు. కాని హిరోషిగే అలా కాకుండా ప్రకృతికి మానవత్వాన్నిచ్చి దానిచేత మానవభాషను పలికించాడు.

చీనా జపానులోని చేత్తో చిత్రించిన సంప్రదాయసిద్ధమైన ప్రకృతిదృశ్యాలు ఏకాంతంయొక్క రాగాన్ని ఆలాపిస్తవి. కాని హిరోషిగే యొక్క రంగు అద్దకపు ప్రకృతిదృశ్యాలు జానపద వాతావరణంలో భావగీతాన్ని వినిపిస్తవి. హిరోషిగే యొక్క ప్రకృతి దృశ్యాలు ప్రకృతిలోని గంభీరమైన ఏకాంతభావాన్ని ఒక మానవమయమైన ప్రకృతిలోని సాంఘిక స్వరూపాన్ని వ్యక్త

ప్రాచీన జపాను ప్రకృతి శిల్పి హిరోషిగే

పసు స్తవి. మనుష్య నివాసం నుంచి దూరమైపోయిన గంభీర అరణ్యాల్నీ, పర్వతాల్నీ ఆయ నెప్పుడూ రచించలేదు. ఇలాంటి గంభీరదృశ్యాల్ని చీనావారూ, అటు తరువాత జపానులోని చేత్తో చిత్రించే చిత్రకారులూ చిత్రించారు. హిరోషిగే చిత్రాలు మానవాత్మక ప్రకృతి దృశ్యాలు.

1797 లో యెడో నగరం (నేటి టోకియో)లో హిరోషిగే జన్మించాడు. ఆయన తండ్రి చాలా ప్రతిభాశాలి. ప్రత్యేకించి విలు విద్యలో సిద్ధహస్తుడు. అందువల్ల ఆయన తండ్రి యెడో నగరంలో విలువిద్యనునేర్పే పనిలోనే ఉంటుండేవాడు. హిరోషిగే బాల్యం నుంచీ శిల్పవిషయాల్లో చాలా ఆసక్తి కనుపరుస్తుండేవాడు. ఇంటి వద్ద మామూలుశిక్షణ పూర్తి అయినతరువాత ఒకాజిమా రిన్సాయి అనే చిత్రకారునివద్ద హిరోషిగే చిత్రరచన సాగించాడు. పదిహేను సంవత్సరాల వయస్సున హిరోషిగే తన మొదటిగురువు అయిన ఒకాజిమా రిన్సాయిని వదలి సుప్రసిద్ధ 'ఉకియోయీ' శిల్పి అయిన టొయోకుమా యొక్క చిత్రశాలలో ప్రవేశించటానికి ప్రయత్నించాడు. కాని అందులో ప్రవేశం లభించలేదు. అందువల్ల చివరకు టొయోహిరోదగ్గర శిష్యుడుగా ప్రవేశించాడు.

1810 లో తనను పెంచుకొన్న తల్లిదండ్రులు చనిపోవటం వల్ల ఫైర్‌బ్రిగేడ్‌లో తన పెంపుడుతండ్రి ఇదినరలో చేస్తున్న ఉద్యోగంలో ప్రవేశించాడు. అటు చిత్రరచనాభ్యాసం ఇటు ఉద్యోగం రెండూ చేయాల్సి వచ్చింది. పది సంవత్సరాలపాటు ఫైర్‌బ్రిగెడ్‌లో పనిచేసి అందులోనుంచి తొలగి హిరోషిగే తన శిల్పసృష్టిలోనిమగ్నుడయినాడు. యెడోనుంచి క్యోటోకు టొకైడో రాస్తావెంట ప్రయాణంచేసి ఆ మార్గంలోవున్న అద్భుత ప్రకృతి దృశ్యాలను 'టొకైడోలోని 53 దృశ్యాలు' అనే పేరుతో రచించాడు. హిరోషిగే ఒక సమూరాయ్ వంశపు వనితను వివాహం

చేసుకున్నాడు. ఒక కొడుకు కలిగినతరువాత ఆమె చనిపోయింది. హిరోషిగే మళ్ళీ పెళ్ళిచేసుకొన్నాడు. ఆయన కుటుంబజీవితం అంత సఫలం అయిందని చెప్పటానికి వీలులేదు. ఆయన ఆర్థికదశ కూడా అంతే. రాబడికంటె ఖర్చు మెండు.

హిరోషిగే కవికూడ. మధ్యమధ్య కవిత లల్లుతుండేవాడు. హిరోషిగేలోని యీ కవితారసమే ఆయన ప్రకృతిచిత్రాన్ని కవిత్వమయం చేసినవి. హిరోషిగే ప్రతిభగల సంగీతకారుడు. అయితే ఆయన సంగీతం అంతా దృశ్యసంగీతమే, శ్రావ్య సంగీతంకాదు. ఆయన సంగీతం రంగులమయమేగాని రాగమయంకాదు. అసలు, రాగం అంటే రంగు అనే అర్థంగా. ఆయన రచించిన 'క్యోగోకూ వంతెననద్ద సాంధ్యచంద్రుడు' అనే బొమ్మ ఆయనలోని ఉత్తమ సంగీతాన్ని వినిపిస్తుంది! ఈ అడ్డంగావున్న బొమ్మ ఆయన చిత్ర నైపుణ్యానికి మనోహరమైన తారాకాణం! ఆయన వర్ణసమ్మేళనం, వర్ణవైవిధ్యం చాల కనువిందుగా వుంటవి. ఈ బొమ్మలో శరత్ సంధ్యయొక్క మృదులకాంతి వీడ్కోలుయొక్క అంతిమగీతాన్ని ఆలాపిస్తుంది. వెలవెలలాడే పెద్ద చందమామ క్రమేణ క్షితిజ రేఖనుదాటి పైకొస్తూంది. కొన్ని మబ్బుపీచులు అస్తమించిన సూర్యకిరణాలు తాకి ఇంకా ఎర్రబారే వున్నయి. ముందుభాగంలో నిలచివున్న బ్రహ్మాండమైన నీలికంగు కొయ్యవంతెనకూ మృదువైన సంధ్యాకాంతిలో దూరంగా అస్పష్టంగా వెనక్కు జరిగిపోతూన్న వెనుకభాగంలోని చిన్నచిన్న ఇళ్ళూ, చెట్లూ మొదలైన వాటికీ ఒక వ్యతిరేక లయ నిర్మించబడింది. ఈ బొమ్మలో మొరటుయి సున్నితానికీ వ్యతిరేక సమ్మేళనం ఏర్పరచబడింది. నీటియొక్క నీలానికీ, సంధ్యాకాంతియొక్క మిగడరంగుకూ రమ్యమైన సామరస్యం సాధించాడు హిరోషిగే తన ఈ బొమ్మలో.

హిరోషిగే రచనల్లో అక్కడక్కడ పాశ్చాత్య దృష్టిక్రమం (Prospective) గోచరిస్తుండటం చాల విచిత్రం. తన యవ్వన

దశలో రచించిన 'రొక్కగోకూ వంతెనవద్ద సాంధ్యచంద్రుడు' అనే బొమ్మలో ఈ పాశ్చాత్యదృష్టిక్రమం విశదంగా గోచరిస్తుంది. దీని ముందుభాగంలో నిలిచివున్న గొప్ప కొయ్యవంతెన వెనక భాగంలో వున్నదానికంటె పెద్దవస్తువులన్నిటినీ కప్పివేసింది. హిరోషిగే ఆవిర్భవించకముందే జపాను చిత్రజగత్తులోకి పాశ్చాత్య దృష్టిక్రమం ప్రవేశించింది కాని, జపానులో దానికంతగా పోషణ దొరకలేదు. హిరోషిగే యీ పాశ్చాత్య దృష్టిక్రమాన్ని తన బొమ్మల్లో ఏ కొద్దివాటిల్లోనో పరిశోధన నిమిత్తం వాడిచూచాడు. అంతేకాని ఆసియాఖండపు చిత్రసాంప్రదాయాలను తన స్వతంత్ర పంథామధ్యకూడ కాపాడుతూనే వచ్చాడు.

హిరోషిగే రచించిన మరొక అడంగావున్న చిత్రం 'ఫోనో' అనేది. ఇది ఆయన ఉత్తమచిత్రాల్లో ఒకటి. ఇందులోని రంగు చాలా సున్నితంగా వుంటుంది. ఆకుపచ్చతో కూడిన బూడిద రంగు దీనిలోని ప్రధాన వర్ణం : ప్రకృతిలోని శీతలవర్ణం యొక్క ఆధిక్యాన్ని మనుషుల శరీరాలకూ గొడుగులకూ వున్న లేత నారింజ రంగూ, పసుపురంగులద్వారా సరిచేశాడు. అదొక గాలివాన రోజు. కైతులూ, పల్లకీబోయీలూ ఆ పర్వత మార్గం గుండా కదలివెళుతున్నారు. ప్రతివాళ్ళూ వర్షానికీ, గాలివానకూ భయపడి వున్నారు. మార్గం వెంటవున్న వెదురు పొదలు ప్రకృతి యొక్క యీ రౌద్ర రూపం చూచి గజగజ వణుకుతూన్నాయి. ఏటవాలుగా వున్న మార్గానికీ మూలరేఖలుగా పడుతున్న వర్ష ధారలకూ మధ్య విషాదంతో ఊగుతూన్న వెదురుపొదల ద్వారా ఒక రమ్యమైన వ్యతిరేక సమైక్యత సాధించబడింది. ఈ చిత్రంలోని దృశ్యం వానరోజున వుండే తడి వాతావరణపు సుగంధాన్ని ప్రేక్షకులకు అందిస్తుంది. హిరోషిగే ప్రకృతిలోని వాతావరణ స్థాయిలను చిత్రించటంలో చాల నేర్పరి. అలాంటి లలితమైన వాతావరణ స్థాయినే మనం 'ఫోనో' అనే చిత్రంలో అనుభవిస్తాం.

రసరేఖలు

హిరోషిగే యొక్క అడ్డంగావున్న చిత్రాలకంటె నిలువుగా వున్న చిత్రాలు ఇంకా ఎక్కువ రమ్యంగా వుంటవి. ఆయన చిత్రాల అధికసంఖ్య నిలువు చిత్రాలే. వీటిలో 'నెలవంక' అనేది చాల మనోహరంగా వుంటుంది. ఇది సన్నని పొడుగైన చిత్రం. రెండు నిటారైన కొండగోడల మధ్యనున్న సన్నని లోయగుండా జలపాతం పడుతూంటుంది. వెండిపిల్లులాంటి బాలచంద్రుడు ఆ రెండు గోడల మధ్యగా దిగజారిపోతున్నాడు. ఆ జలపాతాళం బాలచంద్రుడితో అనుమేళవించబడింది.

హిరోషిగే యొక్క ఆఖరి చిత్రాల్లో 'కిసోజినో యమా కవా' (మంచులో కిసో పర్వతాలు) అనేది శిరోమణి లాంటిది. ఇది మూడు భాగాలుగా కలిపి రచించిన చిత్రం. పంధొమ్మిదో శతాబ్దపు ప్రకృతి దృశ్య చిత్రాలన్నిటిలోనూ ఇదే మిన్న అని కూడ ప్రసిద్ధి. దీన్ని కళ్ళతో చూడాలసిందే, కాని మాటలతో చెప్పటం కుదరదు. హిరోషిగే సృష్టించిన చిత్రాలు అసంఖ్యాకం.

హిరోషిగే వ్యక్తి కూడా చాలమంచివాడు. ఆయన జీవితం. చాలా భాగం కష్టాలగాథగా వున్నా ఆయన చిత్ర సృష్టి మాత్రం ఆనందధారలనే ప్రవహించింది. అప్పటి మిగతా జపాను శిల్పుల వలెకాక హిరోషిగే మంచి సంస్కృతి సంపన్నుడు. తన జీవన సంధ్యలో కన్‌ఫ్యూషియన్ నైతిక సిద్ధాంతాన్ననుసరించి తలగొరిగించుకొని సన్యసించాడు.

1851 లో హిరోషిగే కలరా తగిలి మరణించాడు. ఆయన స్థూల శరీరం చీకటిమాటున చాటయిపోయినా ఆయన సూక్ష్మ శరీరం మాత్రం ప్రవహిస్తూన్న సెలయేళ్ళనూ, క్రింద రాలుతున్న మంచునూ, జోరున కురిసే వర్షధారల్నీ, నెలవంకనూ, చెర్రీ పూలనూ సదా వెన్నంటి వుంటూనే వుంటుంది !

—···—

వ్యక్తం, అవ్యక్తం.

రెంటిలోనూ వుంది మాధుర్.

వ్యక్తమాధుర్, అవ్యక్త మాధుర్.

వ్యక్తమాధుర్ ఇంద్రియగ్రాహ్యం, అవ్యక్తమాధుర్ అతీంద్రియగ్రాహ్యం. అవ్యక్తమాధుర్ వ్యక్తమాధుర్‌గా రూపాంతరం చెందటమే శిల్పం. అంటే, వ్యక్తమయిందంతా శిల్పంకాదు. శిల్పమయిందంతామాత్రం వ్యక్తమే. పుష్పాలన్నీ గులాబీలుకావు. కాని గులాబీలన్నీ పుష్పాలే. రసవంతంగా, లయబద్ధంగా వ్యక్తమయింది మాత్రమే శిల్పం.

శిల్పం ప్రధానంగా రెండువిధాలు: దృశ్య శిల్పం, శ్రావ్య శిల్పం. చిత్రశిల్పం, మూర్తిశిల్పం దృశ్యశిల్పాలు. సంగీతం, కవిత శ్రావ్యశిల్పాలు. ఇవి నాట్యదృశ్యం-శ్రావ్యశిల్పం. ఇక్కడ మన సంబంధం చిత్రశిల్పంతో మాత్రమే. చూడగలిగినవారికి ఇందులోకూడ రేఖల నృత్యం కనిపిస్తుంది. వినగలిగినవారికి ఇందులోకూడ రంగులరాగం వినిపిస్తుంది. ఇరాన్, హిందుస్తాన్, టిబెట్, చీనా, జపాన్ మొదలయిన ప్రాచ్యదేశాలన్నిటిలో రేఖకు ప్రాముఖ్యం అధికం. పాశ్చాత్య దేశాల్లో రంగుకు ప్రాధాన్యం మెండు. ఏ రంగు, వారి రేఖా సమన్వయిస్తే ఉజ్వలమైన ఫలితాలు లభిస్తయి. లభించినయి కూడ.

రసరేఖలు

చిత్ర శిల్పంయొక్క ప్రాచీనతమ ఉదాహరణలు భారత దేశంలోనూ, ఇతర పాశ్చాత్య దేశాల్లోనుకూడ కొన్ని లభించినయి. మన దేశంలో మధ్యప్రదేశ్ లోని సింగన్‌పుర్, హోషంగాబాదులలోను, స్పెయిన్‌లోని ఆల్టామిరా గుహల్లోను ప్రాచీన శిలాయుగ, నవ్యశిలాయుగపు (క్రీ. పూ. 30000-10000) చిత్రాలు కొన్ని ఆవిష్కృతమయినయి. వీటి కాలనిర్ణయ విషయంలో శిల్ప చరిత్రకారుల నిర్ణయాల్లో భేదాలు గోచరిస్తయి.

ఈ ఆదిమ శిల్పమంతా ఆదిమవాసులు తమ స్వంత ప్రయోజనాలకొరకు నిర్మించుకొన్నారు. దాదాపు జంతువుల వేటకు సంబంధించిన చిత్రాలు ఇవన్నీ. గుహా గోడమీద ఒక జంతువునుచిత్రించి దాన్ని ఆయుధంతో పొడిచితె, ఆ జంతువే ఆ రోజు వేటలో తప్పకుండా తమకు లభ్యమవుతుందని వాళ్ళ విశ్వాసం. ఇలాంటి విశ్వాసం ఇప్పటికీ కొందరు అడవిజాతివాళ్ళలో కనిపిస్తుంది. సింగన్‌పుర్‌లో అండర్‌సన్ కనుగొన్న శిలాయుగపు చిత్రాలు ఎరుపు, లేత ఊదా, లేత పసుపురంగుల్లో చిత్రించినయి. వీటిల్లో మానవరూపాలు, పక్షులు, పంగులు వున్నయి. ప్రతి ప్రాచీన దేశంలోని ప్రాచీన చిత్రశిల్పమూ రేఖలతో, రెండు ఆయతనాల్లో, సమతలంగా గీయబడి రేఖలమధ్య మాత్రం రంగు నింపబడి వుంటుంది. ఆదిమ శిల్పుల రంగులను గురించి చాల పరిశోధనలు జరిగినయి. అదంతా వేరే విషయం.

ప్రాచ్యదేశాల్లో మాదిరి పాశ్చాత్యదేశాల్లో కూడ ఐరోపాఖండంలోని పునర్జాగృతి (క్రీ. శ. 1400-1500) వరకు చిత్రాలన్నీ రేఖాప్రాధాన్యంగానే చిత్రించబడుతూ వచ్చినయి. పునర్జాగృతి సమయం నాటినుండి శిల్పుల్లో వాస్తవవాదంవైపుకు మొగ్గు అధికం కాజొచ్చింది. చిత్రాలన్నీ రెండు ఆయతనాల్లో వెలుగునీడలను ప్రదర్శిస్తూ వాస్తవవస్తువునలె చిత్రించసాగారు.

పాశ్చాత్య రేఖాచిత్రాలు

పాశ్చాత్య రేఖాచిత్రాల్లో బైజంతైన్ చిత్రాలు చాల ప్రఖ్యాతి చెందినవి. బైజంతైన్ అనే పేరు కాన్‌స్టాంటినోపిల్ నగరానిది. ఇక్కడ చిత్రశిల్పం క్రీ. శ. ఆరవ శతాబ్దంలో ప్రారంభమయింది. బైజంతైన్ (కాన్‌స్టాంటినోపిల్) అప్పటి ప్రాచ్యరోమక సామ్రాజ్యానికి ముఖ్యపట్టణం. ఇక్కడి సంస్కృతి అంతా ప్రాచ్య పాశ్చాత్య సమ్మిశ్రణం. ముఖ్యంగా సమీప ప్రాచ్య సంస్కృతి యొక్క ప్రభావం యీ బైజంతైన్ సంస్కృతి సభ్యతలమీద బాగ ప్రసరించింది. అదే ప్రభావం బైజంతైన్ చిత్రశిల్పంమీద కూడ ప్రసరించింది. ఈ బైజంతైన్ శిల్పులు తమ చిత్రరచనలో చాలా మూల్యవంతమైన సామగ్రిని వాడేవాళ్ళు. విలువైన రంగుల రాళ్ళతో చిత్రాలను కూర్చేవాళ్ళు. తమ చిత్రాల్లో బంగారం మొదలయినవాటిని కూడ వాడేవాళ్ళు.

ఇదేకాలంలో భారతదేశంలో అజంతా చిత్రాలు రచించటం పూర్తికానస్తున్నది. కొన్ని శతాబ్దాలుగా నిర్మిస్తూవస్తూన్న అజంతా చిత్రరచన ఒకొక్క గుహాచొప్పున పూర్తఅవుతూ వస్తూన్నది. అక్కడ యూరపులో బైజంతైన్ చిత్రాలు క్రీస్తుసంబంధమైన ధార్మిక విషయాలను చిత్రిస్తూంటే, ఇటు భారతదేశంలో అజంతా చిత్రకారులు బౌద్ధ చిత్రాలకు రేఖల్లో, రంగుల్లో అమరకల్పన నిస్తుండేవారు. ఇదే సమయంలో అటు చీనాలో తంగ్‌వంశపు పరిపాలనక్రింద ఉతావ్ చూ, హంగ్‌వి మొదలైన సిద్ధ హస్తుల కుంచెల క్రింద అత్యద్భుతమైన ప్రకృతి చిత్రాలు రూపం దాల్చసాగినయి.

అప్పటికి యీ మూడు దేశాల్లోని శిల్పులూ తమ తమ రచనలను కేవలం రేఖలతో మాత్రమే చిత్రించి రంగుతో నింపే వాళ్ళు. ప్రాచ్యదేశాలయిన చైనా భారతదేశాలు అదే రేఖా సంప్రదాయాన్ని కొన్ని మార్పులతో నేటికీ పట్టుకువస్తూవచ్చి

నయి. కాని పాశ్చాత్య శిల్పచిత్రంమాత్రం ఐరోపీయ పునర్జాగృతి కాలంనుండీ పూర్తిగా మారిపోయింది. వస్తువును ఉన్నదున్నట్టు చిత్రించే నైపుణ్యాన్ని సాధించే సాధనలో కృతకృత్యం కాజొచ్చింది. రేఖను పూర్తిగా త్యజించి రంగుల వెలుగునీడలతో తమ చిత్రాలను రచించసాగారు.

పాశ్చాత్య చిత్రాలు వర్ణప్రధానమైనవి, ప్రాచ్యచిత్రాలు రేఖాప్రధానమైనవంటే అర్థం- ప్రాచ్యచిత్రాల్లో వర్ణవైచిత్ర్యం లేదని కాదు. ప్రాచ్యశిల్పులు రేఖకుతోడు రంగులను కూడ చాల రమ్యంగా ఉపయోగించేవాళ్ళు. అయితే పాశ్చాత్యులు వాడిన రంగుపద్ధతికీ, ప్రాచ్యులు వాడిన రంగుపద్ధతికీ చాల తారతమ్యం వున్నది. భారతీయ చిత్రాల్లో రంగుల విలువ బాగా ప్రదర్శిత మయింది మొగలు రాజపుత్ర చిత్రాల్లో. వీటిలో ప్రాథమిక రంగులు తప్ప మిశ్రమ రంగులు లేవు. పాశ్చాత్యచిత్రాల్లో రక రకాల చాయల మిశ్రమరంగు లుపయోగించేవాళ్ళు.

రంగుల రచన రెండు విధాలు. ఒక రంగుకు మరొక రంగు అంటనివ్వకుండా రంగులను పూసి సమన్వయాన్ని సాధించటం ఒకటి. ఒక రంగులోనుంచి మరొక రంగులోనికి మధ్యలో ఛాయా భేదాలతో కలిపి సమన్వయాన్ని సాధించటం రెండో విధానం. పాశ్చాత్యశిల్పులు యీ రెండో విధానంలో సిద్ధహస్తులు. స ప స్వరాలతో అసంఖ్యాక రాగాలు జనించినట్లు స ప వర్ణాలతో అసంఖ్యాక రంగులను సృష్టించారు పాశ్చాత్యశిల్పులు. వీరి రంగులు దృశ్య సంగీతాన్ని ప్రదర్శిస్తయి. ఈ రంగుల ప్రదర్శనలో టీషియన్, టర్నర్ ప్రతిభావంతులు. టర్నర్ చిత్రించే రంగులు యదార్థమైన సూర్యరశ్మిని ప్రదర్శిస్తవి.

ప్రాచ్యుల రేఖాపద్ధతి సమంజసమా, లేక పాశ్చాత్యుల వెలుగునీడల పద్ధతి సమంజసమా అని నిర్ణయించాలని ప్రయత్నం

చటం అంత మంచిపని కాదు. దేని స్థానంలో అదే గొప్పది. అయినా, ఆధునిక శిల్పాన్ని పెట్టి కొలిస్తే ప్రాచ్యశిల్పానికే గొప్ప దనం లభిస్తుంది. నేడు అన్ని దేశాల్లోనూ అనుసరిస్తున్న ఆధునిక శిల్పం అనేది ప్రాచ్యపద్ధతికి అతి సామీప్యం. ఆధునిక శిల్పమే కాదు, అసలు అన్ని కాలాల శిల్పంకూడ ఆదర్శాల్లో ప్రాచ్యశిల్పంతో ఏకీభవిస్తుంది. ఇక్కడ ప్రాచ్యమయిందంతా మంచిదనీ, పాశ్చాత్య మయిందంతా చెడ్డదనీ అర్థంకాదు. మంచిది పాశ్చాత్యమైనా మంచిదే- చెడ్డది ప్రాచ్యమైనా చెడ్డదే- అయితే, కొన్ని నిష్పాటిక మైనట్టీ, సహేతుకమైనట్టీ నిదర్శనాలకు ఏది నిలువ గలుగుతుందో అది మంచిదనేదాన్లో జాతీయాభిమానమనే దోషం ఆరోపించబడ దని ఆశ.

ప్రతి శిల్పంయొక్క ఉత్కృష్ట ఆదర్శం సృష్టించటంకాని అనుకరించటం కాదు. శిల్పంయొక్క ప్రారంభదశవా స్తవవాదంలో కాని, శిల్పంయొక్క పరిణతిమాత్రం ఆదర్శవాదంలోనే. మనకొక వస్తువు బాహ్యజగత్తులో గోచరిస్తుంటే మరలా దాన్నే వున్న దున్నట్లు తప్పులేకుండా చిత్రించినందువల్ల అది సృజనశీల శిల్పం కాజాలదు. కేవలం అనుకరణ శిల్పంమాత్రమే అవుతుంది. ఉత్తమ శిల్పం ప్రకృతికి ప్రతికృతికాదు. అందుకని ప్రతికృతిని పూర్తిగా వదలికూడ శిల్పం జీవించజాలదు. నిజమైన శిల్పసృష్టి బాహ్య జగత్తుమీద కొంతా, శిల్పియొక్క మనోజగత్తుపైన కొంతా ఆధారపడి వుంటుంది.

బొమ్మ బొమ్మగా కనుపించాలికాని, వాస్తవవస్తువుగా కనుపించరాదనేది ఒక ఉత్తమశిల్ప సూత్రం. ఈ సూత్రమే ఆధునిక శిల్పుల సిద్ధాంతంకూడ. చిత్రం సమతలంగా రెండు ఆయతనాల్లో మాత్రమే వుంటుంది. ఇలాంటి ఆయతనాల సమతల ప్రదేశంమీద మూడు ఆయతనాలతో కూడుకున్న గుండ్రతనమూ,

లోతూ ప్రదర్శితం కావటం చిత్రంయొక్క నైజగుణానికి భంగం కలిగించి చిత్రిత వస్తువుయొక్క వాస్తవాన్ని ప్రదర్శిస్తుంది.

చిత్రంలో వస్తువు బొమ్మలాగా గోచరించాలి. అంతేకాని వస్తువులాగా గోచరించరాదు. ఇలాంటిది సాధ్యం కావాలంటే రంగుల వెలుగునీడల పద్ధతిని వదలి రేఖలతో చదునుగా చిత్రించినప్పుడే అది సాధ్యం అవుతుంది. నేడు అన్ని దేశాల్లోనూ ఆధునిక చిత్రకారు లవలంబిస్తున్న విధానంకూడ ఇదే. రంగులు చమునయిన రంగులుగా, అంటే వెలుగునీడలు లేకుండాచేస్తే, వస్తువు యొక్క వాస్తవం అంతగా ప్రకటితం కాజాలదు.

అందుకనే ప్రాచ్య శిల్పులంతా తమ రేఖా నైపుణ్యాన్ని ప్రదర్శించి తమ చిత్ర శిల్పపు నైజగుణాన్ని, పారిశుధ్యాన్ని కాపాడు కొన్నారు. భారతీయ శిల్పులు రేఖకుతోడు ఉజ్వలమైన రంగునుకూడ తమ చిత్రాల్లో వాడుతూ వచ్చారు. కాని, చీనా దేశపు శిల్పులు మరొకమెట్టు పైకిపోయారు. ఈ చీనా శిల్పులు తమ రచనలను సాధ్యమైనంత అపార్థిత్వాన్ని ప్రసాదించాలనీ, తమ విషయవస్తువును సాధ్యమైనంత వ్యంజనాత్మకంగా ప్రదర్శించాలనీ తమ చిత్రాలకు రంగులుపయోగించకుండా కేవలం నల్ల సిరాను మాత్రమే వాడేవాళ్ళు. చీనావారి సిరా ప్రకృతిదృశ్యాలు అద్భుత రసఖండాలు.

పాశ్చాత్య చిత్రాల్లో దృష్టిక్రమం (Perspective) ప్రదర్శిత మవుతుంది. బాహ్యజగత్తులోని దృశ్యం మన కంటి కేవిధంగా కనుపిస్తుందో ఆ విధంగా చిత్రించటం, కాని ప్రాచ్యచిత్రాల్లో యీ దృష్టిక్రమం గోచరించదు. బాహ్యప్రకృతిలోని దృశ్యం ఏ విధంగా కనుపిస్తుందో కాక, ఏ విధంగా వున్నదో ఆ విధంగా చిత్రించారు. ప్రాచ్యశిల్పులు శిల్పంలో వాస్తవవాదమే ప్రధాన మనుకొంటే ప్రాచ్య చిత్రాల్లోని దృష్టిక్రమానికంటె మించిన వాస్తవవాదం మరొకటుండబోదు.

ప్రాచ్యరేఖ

ప్రకృతిలో ముందువైపు దగ్గరలో ఒక చెట్టుంటుంది. దానికి వెనకగా దూరాన ఒక కొండ వుంటుంది. మనం చూస్తున్నప్పుడు దగ్గిరలోని చెట్టు పెద్దదిగాను, దూరపుకొండ చిన్నదిగాను కనిపిస్తుంది. పాశ్చాత్య శిల్పులు తమ చిత్రాల్లో యీ దృష్టిక్రమాన్నే చూపించారు. అంటే ప్రకృతి మనకెలా కనిపిస్తుందో అలా చిత్రించారు. అంతేకాని ప్రకృతి ఎలా వున్నదో అలా చిత్రించలేదు. ప్రకృతిలో వాస్తవంగా చెట్టుకంటె కొండ పెద్దదిగా వుంటుంది. చెట్టు చిన్నదిగా వుంటుంది. చెట్టు కొండకంటె పెద్దదిగా గోచరించటం కన్ను చూస్తుందే కాని, మనసు నమ్మదు. అది కేవలం కంటి భ్రమ.

ప్రాచ్యశిల్పులు ఇదే చెట్టూ, కొండా చిత్రించాలంటే ముందున్న దగ్గర చెట్టును చిన్నదిగాను, వెనుకున్న దూరపు కొండను పెద్దదిగాను చిత్రిస్తారు. అంటే ప్రకృతిలోని దృశ్యం ఎలా వాస్తవంగా వున్నదో అలా చిత్రిస్తారు. అంతేగాని ఎలా గోచరిస్తుందో అలా కాదు. ఈ విషయంలో పాశ్చాత్య శిల్పాని కంటె ప్రాచ్యశిల్పమే ఎక్కువ వాస్తవమయినదని అర్థం. పాశ్చాత్యులు వాడిన దృష్టిక్రమాన్ని రేఖాదృష్టిక్రమం (Linear perspective) అంటారు. ప్రాచ్యులు వాడినదాన్ని వాయుదృష్టిక్రమం (Aerial perspective) అంటారు. మొదటిదానిలో ముందున్న వస్తువులకంటె వెనకున్న వస్తువులు చిన్నవిగా చూపించబడుతవి. రెండవదానిలో ముందున్న వస్తువుల కాంతికంటె వెనుకున్న వస్తువుల కాంతి మందగించబడి వుంటుంది. చిత్రంలో దూరాన్ని ప్రదర్శించాల్సినప్పుడు ఈ రెండు విధాల దృష్టిక్రమాలనూ ఉపయోగిస్తే మంచి ఫలితాలిస్తాయి. పాశ్చాత్య శిల్పానికీ, ప్రాచ్య శిల్పానికీ వున్న భేదాన్ని వెడల్పు చేయాలనే అభిప్రాయంలేదు. కాని లేని భేదాలను కల్పించి చూపటం ఎంత దోషమో, వున్న భేదాలను ఎత్తిచూపకుండా మభ్యపెట్టడం కూడ అంతే దోషం. జీవితం

యొక్క ప్రతిరంగంలోను పరస్పర భేదాలను గుర్తిస్తే ఐక్యసాధన అతిసులభం.

పాశ్చాత్య శిల్పులు తాము చిత్రించబోయే వస్తువును గాని, దృశ్యాన్నిగాని, వ్యక్తినిగాని తమ ముందుంచుకొని చిత్రిస్తారు. ప్రాచ్యశిల్పులు అలాగాక జ్ఞాపకశక్తిపై ఆధారపడి చిత్రిస్తారు. ప్రాచ్యశిల్పులకు బాహ్యరూపాన్ని తయారు చేయటంలో ఎక్కువ శ్రద్ధాసమయాలను వినియోగిస్తారు. ఈ విషయాన్ని తెలియజేస్తూ చీనా శిల్పుల్లో ఒక చిన్న కథ వ్యాప్తమయివుంది.

చైనాలో ఒక గొప్ప శిల్పి వుండేవాడు. చక్రవర్తి ఒకరోజు ఆ శిల్పిని పిలిపించి తనకొక ఉత్తమ చిత్రాన్ని రచించి ఇవ్వమన్నాడు. కావలసిన పారితోషికాన్నిస్తానన్నాడు. ఆ శిల్పి అందుకొక సంవత్సరం గడువుకోరాడు. చక్రవర్తి అందుకంగీకరించాడు. సంవత్సరంనాటికి చిత్రం పూర్తికాకపోతే మరణదండన ఖాయపడింది. ప్రభువు పంపే పదార్థాలన్నిటినీ చక్కగా తింటున్నాడు, తిరుగుతున్నాడు ఆ శిల్పి. కాని ఎప్పుడూ చిత్రించినట్లు ఎవరూ చూడలేదు. ఆరుమాసాలయింది. చక్రవర్తి కబురు పంపించాడు. చిత్రం ఎంతవరకయిందో చెప్పమని. కాని ఇంకా ప్రారంభించలేదని జవాబు. తొమ్మిది నెలలయింది– నవమాసాలొచ్చినా చిత్రం ఇంతవరకూ జన్మించనేలేదు. మిగిలిన మూడు మాసాలు కూడ సమీపించినయి. కాని చిత్రం మాత్రం మొదలైనా పెట్టబడలేదు. ఇక రేపే గడువు. కాని శిల్పి దగ్గర చిత్రమేలేదు. నగరవాసులంతా శిల్పికి మరణమే శరణ్యమనుకొంటున్నారు. ఇంతవరకు చిత్రం తయారుకాకపోగా దాన్ని ప్రారంభించను కూడ లేదని చక్రవర్తి కోపోద్దీపితుడై రేపటి గడువుకు శిల్పికి మరణదండన విధించటానికి సిద్ధంగా వున్నాడు. తెల్లవారింది. చిత్రాన్ని వ్వాల్సిన గడువదే. రాజదర్బారులోకి శిల్పి ప్రవేశించి తన వెంట తెచ్చిన

ప్రాచ్యరేఖ

అద్భుతమైన ఒక గొప్ప చిత్రాన్ని ప్రదర్శించాడు. చక్రవర్తి, దర్బారీలూ అంతా దాన్ని చూచి చకితులయిపోయారు. చక్రవర్తి పరమానంద భరితుడయినాడు. నిన్న సాయంత్రం వరకు ప్రారంభించని ఇంత పెద్ద చిత్రాన్ని ఎప్పుడు తయారు చేశావని ప్రశ్నించాడు చక్రవర్తి. శిల్పి జవాబిచ్చాడు :—

"ప్రభూ! ఈ చిత్రాన్ని రాత్రి చిత్రించాను. ఈ సంవత్సరం నుండి మనోచిత్రాన్ని తయారుచేసుకోనటమే సరిపోయింది. నిన్నటికి ఆ మనోచిత్రం పరిపూర్ణత చెందింది. రాత్రి ఆ మనోచిత్రాన్ని ఈ పట్టుగుడ్డపై ఉంచాను. భౌతికరూపాన్ని నిర్మించటానికంటె మనోరూపాన్ని నిర్మించుకోటం కఠినతరం. మనోచిత్రం పూర్తి అయితే, దానికి భౌతిక రూపాన్ని ప్రసాదించటం నిమిషాల పని మాత్రమే-చిత్రరచనలోనే కాదు, శిల్పం యొక్క ప్రతిశాఖలోనూ అంతే ప్రభూ !"

జీవనరంగంలో కూడా అంతే !

—.••—

పాబ్లో పికాసో

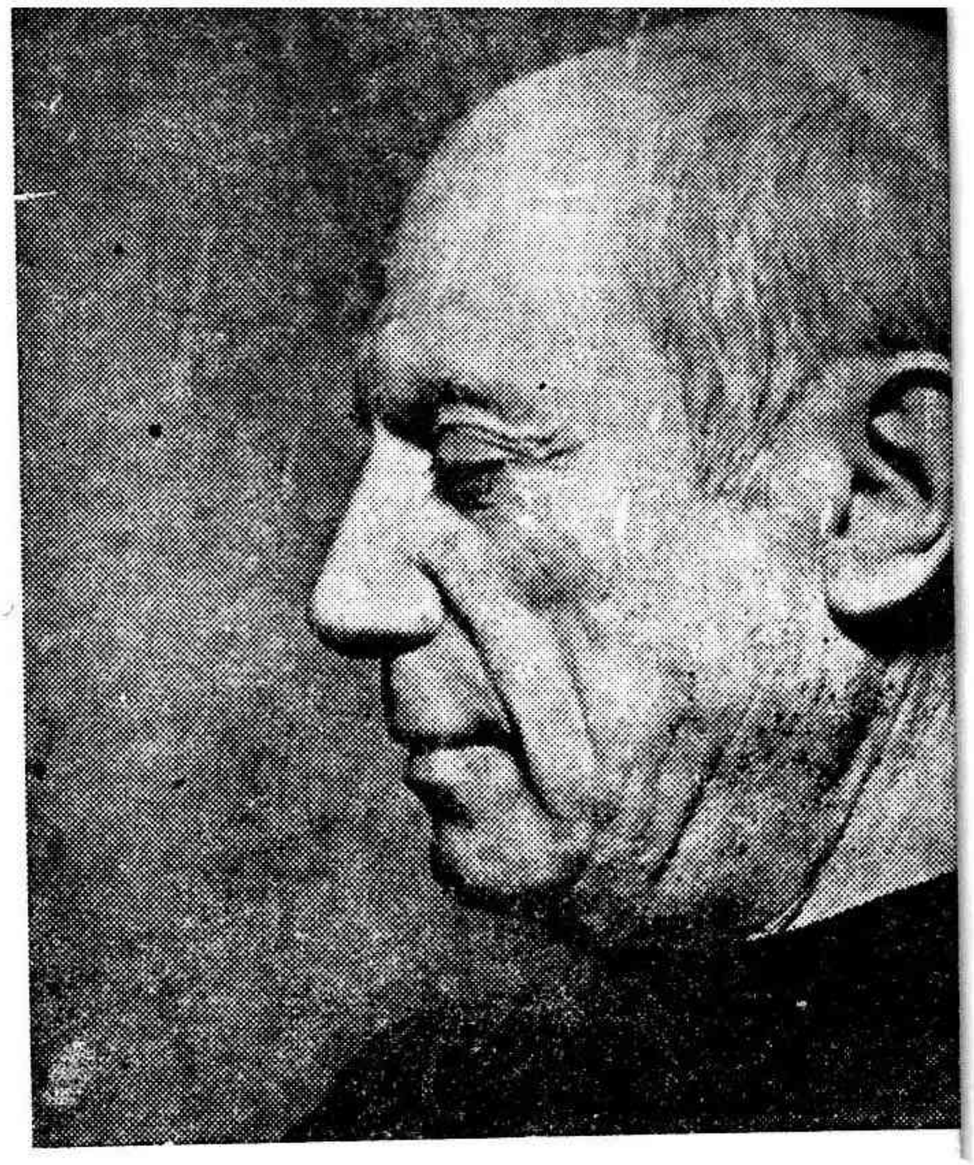
మానవుని గ్రహణశక్తి పరిమితం పరిచిత. వస్తువులను మాత్రమే గుర్తించి అర్థం చేసుకోగలడు. ఆపరిచిత వస్తువులు అయోమయంగా గోచరిస్తాయి.

అందులో కూడా పరిచిత వస్తువు పరిచిత రూపంలో, పరిచిత వర్ణంలో కనుపిస్తే మాత్రమే గ్రహించగలడు. పరిచితం కాని రూపంలో కనుపించే పరిచిత వస్తువును కూడా గుర్తించడం కష్టం.

అదేమాదిరి అపరిచిత వస్తువులు కూడా పరిచిత రూపాలలో కనిపిస్తే గుర్తించడం సులభం.

పాబ్లో పికాసో అపరిచిత వస్తువుల జోలికి పోడు. పరిచిత వస్తువులను మాత్రమే చిత్రిస్తాడు. అయితే ఆయన చిత్రించిన రూపాలలో పరిచిత వస్తువులు అపరిచితాలుగా మారుతవి. కనుక వాటిని గుర్తించి అర్థం చేసుకోవడం ఏమాత్రం సులభంకాదు.

పికాసో కళను నిజంగా అర్థం చేసుకొన్నవారికంటె అర్థం చేసుకున్నట్లు నటించే కళారసికులు ప్రపంచంలో అధికసంఖ్యలో వున్నారు. అర్థం చేసుకోలేదంటే కళారసికత్వానికి భంగం. కళను హృదయంతో ఆనందించి అనుభూతి చెందవలసించే కాని, బుద్ధితో అర్థంచేసుకోవడం ఏమిటి అనే సందేహం రానచ్చు. కాని, అన్ని కళలవలె పికాసో కళ సుందరాన్ని వ్యక్తంచేయక సత్యాన్ని మాత్రమే వ్యక్తం చేస్తుంది. అందుకని దాన్ని గణితసమస్యలను



క్యూబిస్టుల కులపతి పికాసో

విడదీసిఅర్థంచేసుకొన్నట్లు బుద్ధిబలంతో అర్థంచేసుకోవలసిందేకాని, హృదయానుభూతితో ఆనందించడం కుదరదు. పికాసో కళ బుద్ధి మూలక కళ.

ప్రపంచంలో ఇంత విశ్వజనీన ఖ్యాతిగడించిన చిత్రకారుడు పికాసో ఒక్కడే – పికాసో పేరు తెలియని మనుషులు ప్రతి దేశంలోనూ చాలా తక్కువమంది మాత్రమే వుంటారు. అయితే పికాసో కళను అర్థంచేసుకొననివారు మాత్రం ప్రతి దేశంలోనూ చాల ఎక్కువమంది వుంటారు.

ఇంత తక్కువగా అర్థంచేసుకొన్న కళను చిత్రించిన పికాసో పేరు ప్రపంచంలో ఇంత ఎక్కువగా వ్యాప్తిచెందడం చాల



కూర్చున్న యువతి - కాంస్య శిల్పం (1918)

విచిత్రమే! ఆయన కళ ప్రజానీకానికి అర్థకాకుండా వుండడంవల్లనే ఆయన కంతగా కీర్తి లభించిందేమో! అవును, తెలిసినదానికంటె తెలియనిదానిలోనే వున్నది ఆకర్షణ. అసలు పికాసో తన చిత్రాలను చిత్రించడం ఇతరులు తెలుసుకోకుండా ఉండాలనే అభిప్రాయంతోనేమో!

ఎనభయి సంవత్సరాల క్రిందట పికాసో స్పెయిన్‌లోని మలగాలో జన్మించాడు. ఆయన తండ్రి గొప్ప చిత్రకళాచార్యుడు.



మాతా శిశువు (1901)

అందువల్లనే కాబోలు పికాసో తన బాల్యంలోనే నిపుణులు చిత్రించినంత పూర్ణదక్షతతో చిత్రించసాగాడు. పికాసో ఒకచోట అంటాడు: "నా పదునాలుగో ఏట చిత్రకళాకోవిదులు చిత్రించినంత పరిపూర్ణంగా చిత్రించాను. కాని పిల్లలు చిత్రించినట్టు చిత్రించడానికి తరువాత నాకు ముప్ఫయి సంవత్సరాలు పట్టింది."

పికాసో కళారహస్యం అంతా ఆయన పై వాక్యంలోనే ఇమిడివుంది. చిన్న వయసులో పెద్దలవలె చిత్రించి పెద్దవయసులో చిన్నలవలె చిత్రించగలిగితే ఆ కళకొక ప్రత్యేకత వస్తుంది. చేత

కానప్పుడు పెద్దలవలె చిత్రించడం కష్టం. ఈ రెండు కష్టమయిన పనులనూ పికాసో సులభంగా నెరవేర్చగలిగాడు.

పికాసో ప్రథమంలో సహజపద్ధతిలో అందరికీ అర్థం అయే లాగా చిత్రించాడు. 1901 లో చిత్రించిన 'మాతా - శిశువు' అనే చిత్రం నీలివర్ణంలో అద్భుతమైన ఖండం. తల్లి తన శిశువును వడిలో కూర్చోబెట్టుకొని తన బుగ్గను శిశువు తలకు ఆనించి కళ్లు మూసి తన్మయత చెందుతుంది. ఆ తన్మయత చిత్రపటంలోని అంచులను దాటి దిగంతాలకావలి వరకూ వ్యాపిస్తున్నట్టు అనుభూతి చెందుతాము.

1907 లో పికాసో నీగ్రో దారు శిల్పాలను సందర్శించడం జరిగింది. దానితో ఆయన సృష్టికార్యంలో గొప్ప పరివర్తన ప్రారంభమైంది. ఏడు సంవత్సరాలు ప్రత్యేకం క్యూబిజంలో కృషిచేసి అనేక నూతన రూపాలను సృష్టించాడు. భారతీయ క్యూబిస్టు అగు గగనేంద్రనాథ టాగోర్‌వలె సంశ్లేషాత్మక క్యూబిస్టు. రూపంపైని వెలుగునీడలను క్యూబ్ ఆకారాలలో చూపడం కాక అసలు రూపాన్నే క్యూబ్‌లుగా విభజించిన తన ఆకారాలను కూరుస్తాడు పికాసో.

నిత్యం మన కంటికి కనబడుతున్న వస్తువునే పికాసో తన చిత్రాలలో దాన్ని గుర్తించలేకుండా వుండేలాగా చిత్రిస్తాడు. విడగొట్టి చిత్రించిన భాగాలన్నిటినీ అతుకుపెట్టుకుని కలిపిచూస్తేనే కాని దాని అసలురూపం మనకు బోధపడదు. క్యూబిజంలో కూడా ఎన్నో శైలులను వాడాడు. శైలిని పికాసో వాడడంకాదు. పికాసో చిత్రించేది శైలి అవుతుండేది.

పికాసో ప్రథమ చిత్రణలో 'నీలపు కాలం' అని, 'గులాబీ కాలం అని' రెండు తెగలు. అంటే ఆకాలంలో చిత్రించిన చిత్రాలలో ఆ రంగులు ప్రధానంగా వున్నవని నాటి వర్ణ



పికాసో చిత్రాలలో సుప్రసిద్ధమైన "గెర్నికా" (1937)

మాధుర్యం ఆయన చిత్రాలలో నేడు కనిపించదు. వర్ణానికంటె ఆయనకు నేడు రూపమే ప్రధానం.

పికాసో పుట్టి పెరగడం స్పెయిన్‌లో అయినప్పటికి ఆయన కళాజీవితం అంతా ఫ్రాన్సులోనే గడచిపోయింది. ఆయన అనేక నివాసాలను మార్చాడు. నివాసాలను మార్చినట్టే మనుషులను కూడా మారుస్తాడని ఆయన్ని గురించి ఒక ప్రతీతి.

పికాసోకు మిత్రులూ, గొప్ప ఫ్రెంచి గ్రంథకర్త అయిన ఆంటోనిన్ వేలంటిన్: అంటుంది 'నేను పికాసోకు ముప్పయి సంవత్సరాలు మిత్రురాలుగా వున్నానంటే అందుకు కారణం ఆయనకూ నాకూమధ్య ఎప్పుడూ మరొక విధమైన సంబంధంవిూ వుండేదికాదు. లేనిచో ఆయతో నా మిత్రత్వం నిలవగలిగేదికాదు.' పికాసోకళను నిర్దిష్టంగా అర్థంచేసుకొన్నవాళ్ళ తక్కువ అయినట్టయితే ఆయన జీవితాన్ని కూడా సక్రమంగా అర్థంచేసుకొన్నవాళ్లు చాలా తక్కువ.

ఫ్రాన్స్‌లో నివసిస్తూ కూడా ఇప్పటికీ స్పెయిన్ వెళ్ళి ఎద్దుల పోరాటాలను చూచి వస్తుంటాడు. ఎద్దుల పోరాటాలంటే ఆయనకెంతో ప్రీతి. ఆయన చిత్రాలలో ఎన్నో రకాలైన ఎద్దుల ఆకృతులు వున్నవి. క్యూబిస్టు రూపాలలో, ఎద్దులోని గతినీ, బలాన్నీ, ఓర్పునూ ఆయన చిత్రాలు చక్కగా ప్రదర్శిస్తాయి.

రసరేఖలు

పికాసో జీవితంలో విలాసం కంటె మొద్దుతనమూ, బండ తనమూ ఎక్కువ. ఇలాంటి నైజగుణాలు ఒక్కొక్కసారి ఆయన కళలో కూడా ఏదో రూపంలో ప్రత్యక్షం అవుతూనే వుంటవి.

క్యూబిజం ఆధునిక చిత్రకళాకీర్తికి పునాది. క్యూబిజం స్రష్ట పికాసో అయినప్పటికి దాని ప్రేళ్ళు పాల్ సజాన్ చిత్రకళలోకి పాకివున్నవి. ఇంకా ముందుకుపోయి చూస్తే దాని మూలాలు ఆదిమ జాతుల కళాసృష్టిలో గోచరిస్తవి. నీగ్రో దారు శిల్పాన్ని చూచేకదూ పికాసో తన క్యూబిస్టు విధానాన్ని ప్రారంభించింది.

క్యూబిజం రేఖాగణితం లాంటిది. దృశ్యరూపాలను రేఖా గణిత ఆకృతులలోకి మార్చి చిత్రించడం ప్రధానంగా పికాసోసృష్టి. ప్రతి ఆకృతిని క్యూబ్ రూపాలలో ప్రదర్శించి చూపడంలో మాత్రమే తృప్తి చెందక పికాసో ప్రతి రూపానికి ఒక విశిష్టమైన వర్ణాన్ని సృష్టించాడు.

క్యూబిజంలో పికాసో సృష్టించిన రూపాలు గొప్ప గణిత ప్రహేళికలు. వీటిని పరిష్కరించి అర్థం చేసుకోవడం చాలా కష్టమే. ప్రపంచంలో ఎక్కువ మందికి బోధపడనివి రెండు ప్రధానాలు. ఒకటి విజ్ఞాన శాస్త్రానికీ సంబంధించినది. రెండవది కళా జగత్తుకు సంబంధించినది. మొదటిది విశ్వ విఖ్యాత వైజ్ఞానికుడు ఆల్బర్ ఐన్‌స్టీన్ కనిపెట్టిన 'రెలెటివిటి' అనే సాపేక్షవాదం. రెండవది జగద్విఖ్యాత కళాతపస్వి అయిన పాబ్లో పికాసో రచించిన క్యూబిస్టు చిత్రకళ.

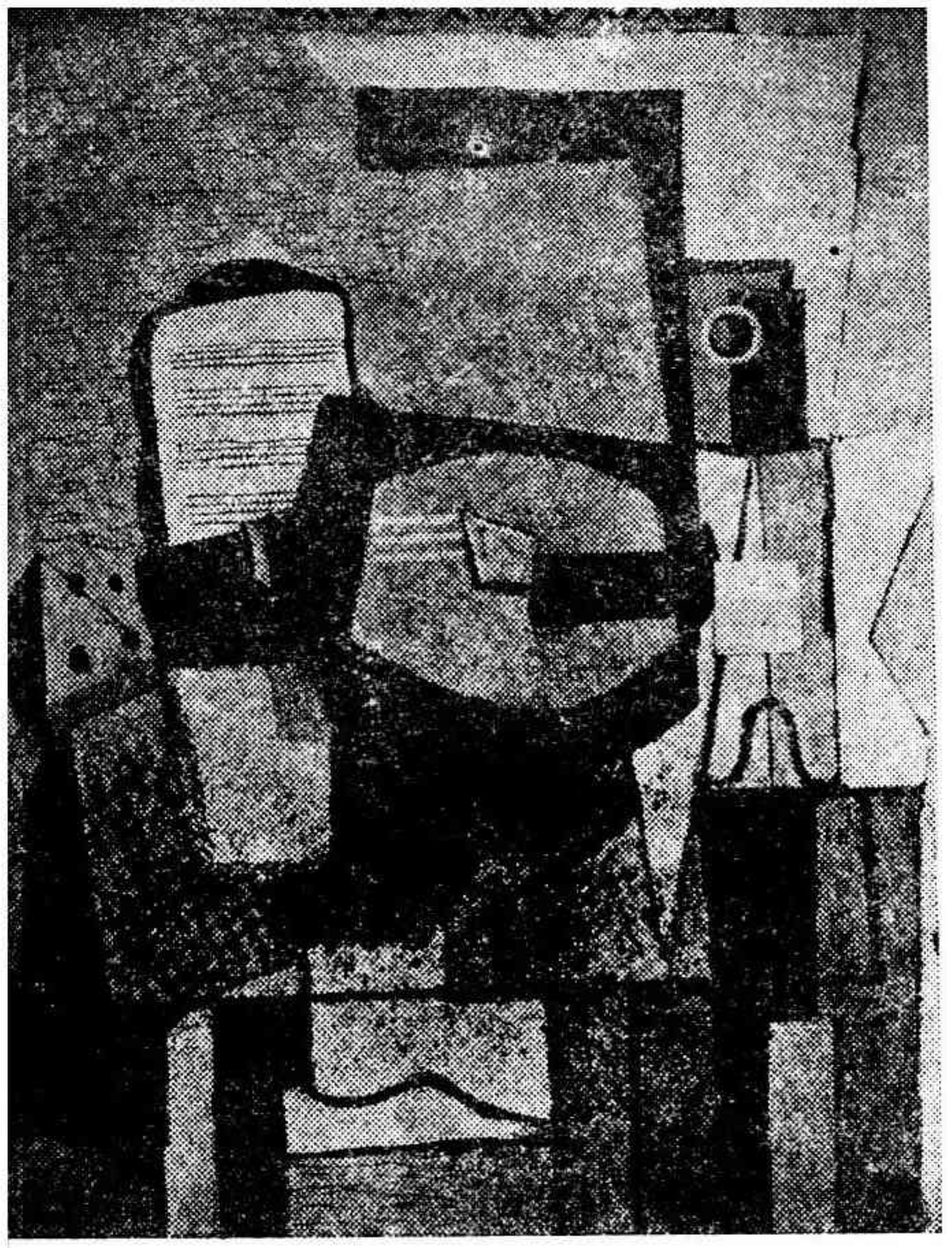
పికాసో కళాసృష్టి 1914 నుంచి ఎక్కువగా ఖ్యాతి నార్జించ సాగింది. 1907 లో ప్రారంభించిన క్యూబిస్టు విధానం 1914 లో పరిణతి గాంచింది. 1915 — 21 లో తిరిగి శాస్త్రీయ పద్ధతిలో చిత్రించసాగేడు. ఈ సమయంలో అనేకం పెన్సిల్ రేఖాచిత్రాలను వేశాడు. 1925 నుంచి పికాసో చిత్రాలలో

పికాసో

సర్రియలిజం పోకడలు గోచరిస్తవి. సర్రియలిజంలో దేశ కాల భేదాలు నశించి రూపాలూ, ఘటనలూ, కల్పనా మొదలైనవన్నీ హద్దులు లేని స్వాతంత్ర్యాన్ని పొందుతవి. అధోచేతనలోనూ, అచేతనలోనూ అణగివున్న భావాలూ, రూపాలూ అన్నీ అనంత స్వేచ్ఛను పొంది విచిత్ర దేశకాల సమన్వయాలతో స్వప్న జగత్తులోవలె ప్రత్యక్షం కా మొదలిడతవి.

వాషింగ్టన్‌లోని 'వైట్‌హౌస్' మాస్కోలోనూ, మాస్కోలోని క్రెమ్లిన్ వాషింగ్టన్‌లోనూ గోచరిస్తవి. సర్రియలిజంలో భారతకాలంలోని అర్జునుడు వచ్చి జర్మన్ సైన్యాలతో యుద్ధం చేస్తూంటాడు సర్రియలిజంలో. మోకాళ్ళమీద తల మొలుస్తుంది. అరచేతులలో కళ్ళూ, మోచేతులలో వళ్ళూ వుండవచ్చు సర్రియలిజంలో. సహజమైన హేతువాదం నశించి ఒక దేశం మరొక దేశంలో, ఒక కాలం మరొక కాలంలో కనుపిస్తవి.

పికాసో చిత్రావళిలో ఆయన 1937 లో చిత్రించిన కుడ్య చిత్రం 'గెర్నికా' అనేది చాల ప్రసిద్ధ చిత్రం. ఈ చిత్రం కొంత రాజకీయాలతో సంబంధించి వుంది. స్పెయిన్‌లోని గెర్నికా అనే నగరం 1937 లో జర్మన్ బాంబులకు గురిఅయి ధ్వంసం అయింది. దాన్ని తీసుకొని పికాసో చిత్రాలు రచించాడు. జనరల్ ఫ్రాంకో నిరంకుశ నియంతృత్వంలో సేవచేస్తున్న జర్మన్ సైనికులు స్పెయిన్ నగరాన్ని చాల విధ్వంస పరిచారు. గెర్నికా అనే నగరం పేటిలో ఎంతగానో స్పష్టమైనది. దీన్ని చిత్రిస్తూ పికాసో సిద్ధులనూ, గుర్రాలనూ చూపుతాడు. ఎద్దులు ఫ్రాంకో తరఫువున్న అత్యాచారపు సైన్యాలు, గుర్రాలు ఎదురు తిరిగిన ప్రజానీకం. ఇంద లో ఎద్దును దౌర్జన్యానికి చిహ్నంగానూ, గుర్రాన్ని సాత్వికచిహ్నంగానూ చిత్రించాడు.



స్టిల్ లైఫ్ చిత్రం (1919)

ఈ గెర్నికా చిత్రం రాజకీయ భావాలను ప్రచారం చేయాలని చిత్రించిన చిత్రం కాదు. గెర్నికాలో జరిగిన విధ్వంసం వల్ల బాధపడి, రోషపడి వేదనతో చిత్రించిన చిత్రం ఇది. అయినప్పటికీ ఇది స్పెయిన్‌లోని ప్రజానీకపు హృదయాలలో ఎంతో పరివర్తన తెచ్చింది. ఒక్కొక్కసారి కళాకారులు ఈ విధంగా దేశానికి తోడ్పడం జరుగుతూంటుంది.

తన చిత్రరచనలో పికాసో వాడని మీడియంలేదు. తైల వర్ణాలూ, కొంపరా, ఇంకా అనేకరకాల మిశ్రమపు మీడియములు. ఒక్కొక్క మీడియం ఒక్కొక్క చిత్రణకు ఎక్కువగా ఉప

పాబ్లో పికాసో

యోగపడుతుంది. ఇందులోని రహస్యం పికాస్తోకు తెలిసినట్టు మరొకరికి తెలియదేమో!

1933 లో పికాసో 'శ్వేతభార్య నిచ్చెన మెట్టుమీద' అనే చాల మనోహరమైన చిత్రాన్ని రచించాడు. ఈ సంవత్సరం (1961)యునెస్కో-వారు బాలల క్షేమంకొరకు విడుదలచేసిన పది బొమ్మలకార్డులలో ఇది ఒకటి. కొన్ని చిత్రాలలో అర్థగాంభీర్యం ఉంటుందికాని చూడడానికిసురమ్యంగా వుండవు, కొన్ని చూడటానికి మాత్రమే బాగుంటవి వేరు భావాల లోతులు లేకుండా. కాని ఈ చిత్రం అన్నిటినీ కలిగి అందంగా వుంటుంది. నారింజ, నీలం, ఆకు పచ్చ, ధూసరవర్ణం వీటి కలయికతో ఒక యువతి నిచ్చెన మెట్టు మీదినుంచి క్రిందకువంగి ఒక పక్షిని పట్టుకొని పరిశీలిస్తుంటుంది. ఆమె ఒకమూలకు ఒరిగివుంటే ఆ వంపుకు వ్యతిరేకంగా మరొక మూలలోకి నిచ్చెన ఒరిగివుంటుంది. చాల కమనీయమైన రచనా చమత్కారం.

పికాసో చిత్రాలలో పార్శ్వచిత్రానికి రెండో కన్నుకూడా వుంచడం, ముందుభాగాన్ని చూపే ముఖంలో తల వెనకభాగం కూడా చూపబడడం ఇలాంటి విచిత్రరీతులు ఎన్నో గోచరిస్తవి.

పికాసో మనుషుల బొమ్మలను, జంతువుల బొమ్మలను, చెట్ల బొమ్మలను, ప్రదేశాల బొమ్మలను, స్థిరజీవన చిత్రాలను అనంతంగా చిత్రించాడు. వీటిలో ఆయనస్థిరజీవన చిత్రాలు మరీ జటిలంగా వుంటవి. అవి కేవలం రేఖాగణితపు అలంకారంవలె గోచరిస్తవి.

పికాసో చిత్రిస్తూ వచ్చే చిత్రాలలో, అందులో ప్రత్యేకంగా ఇటీవల చిత్రిస్తున్న వాటిలో భౌతిక స్థూలత్వపు బరువంతా తగ్గిపోయి సరళమైన సూక్ష్మత్వంతో కూడుకొన్న నవరూపకల్పన

గోచరిస్తుంది. చిత్రాన్ని ఆయతనాల భారంనుంచి రేఖల స్వచ్ఛంద క్రీడలోకి రూపాంతరపరచడం గోచరిస్తుంది. వస్తురూపాలు కేవలం చిహ్నాలుగా మాత్రమే చిత్రిత మవుతున్నాయి.

శ్రావ్యజగత్తు నైరూప్యానికి చెందింది గనుక సారూప్యానికి చెందిన దృశ్యజగత్తులోవున్న వైచిత్ర్యం అందులో వుండదు. కన్ను తెరిస్తే కనుపిం చేసృష్టివైచిత్ర్యం చెవితెరిస్తే వినిపించదు. అందుకే శ్రావ్యజగత్తుకు చెందిన సంగీతం అన్ని కళలలోకి ఎక్కువ నైరూప్యకళ అంటాము. దృశ్యజగత్తుకు చెందిన చిత్రకళ అన్నిటి కంటే భౌతికం. కాని పికాసోకుంచెమాత్రం ఈ దృశ్యజగత్తులోని భౌతికత్వాన్ని అంతా కరిగించి శ్రావ్యజగత్తుకు చెందిన నైరూప్యంలోకి పోతపోసింది. పోస్తూంది.

. . .—. . .

సౌందర్యోపాసన

మానవుని ప్రాథమికావసరం ఆకలి తీరటమే. అన్నం లేంది మానవుడు జీవించలేడు. అదే మాదిరి మానవుడు అన్నంతో మాత్రమే జీవించలేడు. ఆకలి తీరేవరకే అన్నం యొక్క అవసరం. తరువాత అన్నంతోనే సంతృప్తిపడి వుండలేడు. కారణం మానవుడంటే కేవలం శరీరం మాత్రమే కాదుగా- మనసు కూడ కలిసే మానవుడు. అన్నంతో శరీరంలోని ఆకలి అంతరిస్తుంది. దీనితో మనసులోని ఆకలి తలెత్త సాగుతుంది. అప్పుడు మానవుడు అన్నానికంటె మరికొంత సున్నితమైన పదార్థమే సంస్కృతి. ఆకలి తీరనంతవరకూ సంస్కృతీ సందేశం ఎవరికీ వినిపించదు.

సంస్కృతి నుంచే వికసిస్తవి సకల విజ్ఞానాలూ, సమస్త కళలూ. జ్ఞానపిపాస కలవారంతా విజ్ఞానం (Science) వైపుకు పయనం సాగిస్తే, రసపిపాసులంతా పయనాన్ని సాగిస్తారు కళల వైపుకు. వీరిదే సౌందర్యోపాసన. వీరి సౌందర్యోపాసనకు సాధనాలు కవిత కావచ్చు, సంగీతం కావచ్చు, చిత్రరచన కావచ్చు, నాట్యం కావచ్చు, ఇంకేమైనా కావచ్చు. సౌందర్యం వ్యక్తిగతం కాని, వస్తుగతంకాదు. కనుకనే ఒకరిదృష్టిలో సుందరమైనది ఇంకొకరి దృష్టిలో కురూపం కావచ్చు. ఒకరికి వర్షాకాలపు కారు మేఘాలు, వర్షధారాలూ నచ్చితే మరొకరికి శరత్కాలపు తెల్లని దూది మబ్బులూ, రెల్లుపూలూ నచ్చుతవి. ప్రకృతిలో ప్రతి వస్తువూ సౌందర్యాన్నే కలిగివుంటుంది. కాని దాన్ని గ్రహించే

సౌందర్యం చేతన మనలో వుండాలి. మనహృదయంలో సౌందర్యం మేల్కొన్నంతవరకు బాహ్య ప్రకృతిలోని సౌందర్యం మనకు దర్శనమే ఇవ్వదు. కనుకనే కళాకారుడు అతిసామాన్య వస్తువులలోకూడా అనంత సౌందర్యాన్ని దర్శించి దానికి రూపం యిస్తాడు తన అభిమాన పద్ధతి (Medium) లో. కవి అయితే శబ్దాల్లో, సంగీతజ్ఞుడైతే నాదంలో, చిత్రకారుడైతే రేఖల్లో రంగుల్లో, నాట్యకారుడైతే కదలికలో.

హృదయంలో సౌందర్యం మేల్కొనసాగినప్పుడు ప్రకృతంతా మనకొక లీలానికేతనంగా గోచరిస్తుంది. ఎంత అప్రధానమైన వస్తువైనా మనకొక ఆహ్లాదకరరూపంలో గోచరిస్తుంది. దీని అర్థం మనలోని సౌందర్య తీక్ష్ణత యొక్క పొర మనం చూచే బాహ్యవస్తువులమీద పడి మనకు ఎంతో సుందరంగా తడతవి. కనుకనే సౌందర్యంవ స్తుగతం కాదనీ వ్యక్తిగతమనీ అనవలసివస్తుంది. కాని లోతుకు దిగి ఆలోచిస్తే సౌందర్యం సర్వత్రా వ్యక్తిగతం కాదనీ, వసుగతం కూడానని తేలుంది. కొందరకు సుందరంగా తట్టనది సత్యమే. కాని అందరికీ సామాన్యంగానూ, సహజంగానూ సుందరంగా తట్టే వస్తువులు కొన్ని లేకపోలేదు. పుష్పాలూ నదులూ, పర్వతాలూ, చంద్రుడూ, రంగురంగులసిట్టలూ, మానవుల యొక్క, జంతువులయొక్క అమాయిక శిశువులూ మొదలైన వెన్నో సామాన్యంగా ప్రతి వారికీ సుందర వస్తువులుగానే గోచరిస్తవి. కాబట్టి సౌందర్యం అనేది వ్యక్తిగతానికితోడు వస్తుగతం కూడా అయివున్నది.

జీవితంలో ఉపయోగకరమైన వస్తువులు అవసరమే. కాని వీటికితోడు సౌందర్యం గల వస్తువులు లోపిస్తే జీవితం ఆనందదాయకం కాజాలదు. ఉపయోగకరమైన వస్తువులు సుందరమైనవిగానూ, సుందరమైన వస్తువులు ఉపయోగకరంగానూ వుంటే

సౌందర్యోపాసన

ఇంకా చెప్పేదేమున్నది! మానవ జీవితం ఒక మధుర గానంగా మారుతుంది. ప్రపంచం అంతా కేవలం ప్రయోజన దృష్టితోనే నిండివుంటే మానవులు జీవించే అధికారాన్నే కోల్పోయి స్వార్థపరులుగా మారతారు. స్వార్థంతో తలలెత్తుతవి ద్వేషాలూ, విరోధాలూ, వీటితో యుద్ధాలూ. గనుకనే మానవ జీవితానికి అన్నం ప్రధానమైనప్పటికీ అన్నంతో మాత్రమే మానవుడు జీవించలేడనేది. చీనాప్రజల్లో ఒక సామెత వ్యాప్తమైవుంది. 'నీవు రెండు రొట్టిముక్కలను కలిగివుంటే, ఒక దాన్ని అమ్మి ఒక తామర పుష్పాన్ని కొనుక్కో' అని.

మన చుట్టూవున్న సౌందర్యాన్ని మనం ఎప్పుడు ఆనందించ కలుగుతామంటే మన హృదయాల్లో సౌందర్యచేతన మేల్కొని వున్నప్పుడే. సౌందర్యోపాసనయొక్క వత్తి వెలగందే మనచుట్టూ వున్న సౌందర్యం మనకు కుతూహలపు చీకటిగా గోచరిస్తుంది. ఏ జాతిలో ఈ సౌందర్యతృష్ణ నిద్రాణమై వుంటుందో ఆ జాతి రాజకీయాల్లోకాని, ఆర్థికాల్లోకాని, సాంఘికాల్లోకాని, సాంస్కృతికాల్లోకాని ప్రగతి గాంచలేదు. మానవజాతికే మిగతా విషయాలతోపాటు సౌందర్యోపాసనకూడ ఉన్నప్పుడే అది మిగతా అన్ని విషయాల్లోకూడ పురోగమించగలదు. కారణం, సౌందర్యోపాసన మానసికబలాన్ని వృద్ధిచేస్తుంది. చిత్తవృత్తులను సక్రమపరుస్తుంది. జీనికి సజీవత్వాన్ని ప్రసాదిస్తుంది. బలమైన మనసూ, సక్రమ చిత్తవృత్తులూ, సజీవమైన జీవులూ లేని ఏ జాతి ఉన్నతపంథాలో పయనించగలదు?

ఆనందకుమారస్వామి

ఆయన బుద్ధి జ్యోతిర్మయం. ఆయన హృదయం రసమయం. ఆయన చేతలు చైతన్యమయం. ఆయన అనుభూతి ఆనందమయం. ఆయన సమీక్షలు సమత్వమయం. ఆయన శైలి సౌందర్యమయం. ఆయన జీవితం పీటన్నింటిమయం.

ఆయన వాస్తవంలో కల్పన చూచేవాడు. కల్పనలో వాస్తవం చూచేవాడు. వ్యష్టిలో సమష్టినీ, సమష్టిలో వ్యష్టినీ అనుభూతి చెందేవాడు. ఆయన రచనలు కాంతికిరణాలు. ఆయన పథం కాంతిపథం. .

ప్రతిభ ప్రతి జీవిలోనూ వుంటుంది. అయితే కొందరిలో వెలుగు భాగం తక్కువ, నీడభాగం ఎక్కువ మరికొందరిలో వెలుగుభాగం నీడభాగం సమానంగా వుంటాయి. ఇంకా కొందరిలో నీడభాగం తక్కువ, వెలుగు భాగం ఎక్కువ. ఇక నూటికీ కోటికీ ఏ ఒక్కరిలోనో నీడలేక సంపూర్ణంగా వెలుగుభాగమే వుంటుంది. ఆ ఒక్కరిలోవాడే స్వర్గీయ ఆనందకుమార స్వామి. ఆయన వెలుగులో నీడలేలేవు.

ఏకముఖ ప్రతిభ బహుజనంలో గోచరిస్తే బహుముఖ ప్రతిభ ఏ ఒక్కరిలోనో గోచరిస్తుంది. ఆ ఒక్కరిలోవాడే ఆనందకుమారస్వామి. ఆయన ప్రతిభకు మూతలే లేవు.

విశేష సాహితీపరులున్నారు, విస్తృత సంస్కృతపరులున్నారు. నిశిత వైజ్ఞానికులున్నారు. నిగూఢ దార్శనికులున్నారు.

అద్భుత శిల్పవేత్త లున్నారు. అద్వితీయ లాక్షణికు లున్నారు. బహుభాషాకోవిదు లున్నారు. బహుళ భావమాధురీసంపన్నులున్నారు. కాని ఏ ఒక్కరిల్లోనూ ఇందరు ఇమిడిలేరు. ఆనంద కుమారస్వామిలో మాత్రం ఇన్ని రకాలవారూ ఇమిడిపున్నారు.

ఆనంద కుమారస్వామి 1877 లో సిలోన్‌లో జన్మించాడు. ఆయన తండ్రి ముత్తుకుమారస్వామి పాశ్చాత్య విద్యాపారంగతుడు. ఇంగ్లాండులో బారిష్టరు ప్యాసై ఒక ఆంగ్ల వనితను వివాహం చేసుకొని... వచ్చాడు. వీ రుభయులకూ జనించాడు ఆనంద కుమారస్వామి. తండ్రి సింహళ తమిళుడు, తల్లి ఆంగ్లవనిత, తదుపరి ఆనందకుమారస్వామి పెండ్లాడినదొక అమెరికన్ రమణిని. ఈ విధంగా ఆనందుని జీవనప్రవాహం అనేక చిత్ర విచిత్రమైన సెలయేళ్ళ సమ్మేళనం – ఒక అంతర్జాతీయమైన కూడలి. ఈ అంతర్జాతీయ సమ్మేళనమే ఆయన ప్రతిభను ప్రధానముఖంగా మార్చింది.

ఆనందకుమారస్వాని విద్యాభ్యాసం • సాంతం ఇంగ్లాండు లోనే జరిగింది. ఆయన అభిమాన విద్యలు భూగర్భశాస్త్రం, నృష్టశాస్త్రం వీటిలోనే ఆయన తన బి. యస్, సి., డి. యస్. సి. పట్టాలను పొందాడు లండన్ విశ్వ విద్యాలయంలో. విచిత్ర మేమంటే యీ విజ్ఞానశాస్త్రాలను అధ్యయనం చేస్తూనే భాషా శాస్త్రాన్ని కూడా అభ్యసించాడు. సంస్కృతం, ప్రాకృతం, హిందీ, ఫ్రెంచి, డచ్చి, ఇటాలియన్, లాటిన్, జర్మన్, తమిళం, సింగలీసు, స్పానిష్, ఫార్సీ, ఐస్‌లాండిక్ మొదలగు యూరపీయ భాషలలోనూ, ప్రాచ్య భాషలలోనూ ఆయనకు చక్కని పరిచయం ఉండేది.

తరువాత ఆయన 1903–1906 ప్రాంతంలో సిలోన్‌లో Mineralogical Survey కి డైరక్టరుగా పని చేశాడు. అప్పటి

సిలోన్ పరిస్థితి కేవలం పాశ్చాత్య వ్యామోహంతో నిండివుంది. జాతీయత అనేది ఎచ్చటా భావంలోగాని, మాటలోగాని, వేషంలోగావి, విద్యా విధానంలోగాని బొత్తుగా మృగ్యమై పోయింది. జాతీయతా బంధనాల్లో ఏమాత్రమూ కట్టుపడని ఆనందకుమారస్వామిలాంటి అంతర్జాతీయవాదికి కూడ అప్పటి సిలోన్‌లోని ఆ పాశ్చాత్య వ్యామోహం, ఆ భావదాస్యం, ఆ అంధ అనుకరణ చాల అసహ్యంగా తట్టినవి. సింహళీయులు తమ మాతృభాషను మరచిపోసాగారు. తమ దేశపు శిల్పసంపదల గురించీ, తమ ఉత్తమ సాహిత్య సంస్కృతుల గురించి వారికి ఏమాత్రమూ శ్రద్ధగాని, గౌరవంగాని లేకుండా పోయాయి.

ఇలాంటి దుస్థితి చూచి కుమారస్వామి జాతీయ పునరుజ్జీవనానికి కృషి ప్రారంభించాడు. 'సిలోన్ నేషనల్ రివ్యూ' అనే పత్రిక నొకదాన్ని ప్రారంభించి, దాని ద్వారా ప్రజలలో జాతీయ చైతన్యాన్ని జాగృతం చేయసాగాడు.

ఈ జాతీయ సంస్కృతి ఉద్యమమే కుమారస్వామిని క్రమేణా భారతీయ శిల్పప్రియునిగానూ, తదుపరి భారతీయ శిల్ప శాస్త్రజ్ఞునిగానూ చేసింది. ఆయన అభ్యసించింది విజ్ఞాన శాస్త్రాలను! చివరకు అనుశీలించింది శిల్ప శాస్త్రాలను! వైజ్ఞానికుడల్లా కళావిశారదునిగా, రూప మర్మజ్ఞుడుగా తయారైనాడు. ఆయన తన శిల్ప సమీక్షల్లో ప్రదర్శించిన ప్రతిజ్ఞ అపారం, అనేకముఖాల ద్వారా ఆయన శిల్పతత్వాన్ని పరిశీలించాడు. రసం రూపం గురించి ఆయన జ్ఞానం అగాధం. విశ్వవిఖ్యాతశిల్ప మర్మజ్ఞులంతా ఆయన చూపిన వెచ్చని వెలుగులో తమ తమ చలినీ చీకటిని పోగొట్టుకొన్నారు. ఆయన వచనాలు శిల్పజగత్తులో నిర్వచనాలుగా నిలిచిపోయినవి.

ఆనంద కుమారస్వామి భారతదేశాన్ని ముమ్మారు సందర్శించాడు. ఆయన్ని నిజంగా అమెరికావాసిగా చేసింది భారత

ఆనందకుమారస్వామి

దేశమే, అనే సత్యంవల్ల భారతీయులు సిగ్గుచెందాలో గర్వించాలో బోధ పడకుండావుంది. బహుశా రెండూ చేయాలేమో!

1910 లో కుమారస్వామి భారతదేశంలో సంచారంచేసి మారుమూలలలో విస్మృతమై ఉన్న భారతదేశపు అనేక ప్రాచీన చిత్రాలను సేకరించాడు. చిత్రాలనేకాదు. భారతీయ శిల్ప కౌశలాన్ని చాటే విభిన్న శిల్ప వస్తువులనూ చాల జాగ్రత్తగా సంగ్రహించాడు. ఈ సంగ్రహంలో రాజపుత్ర మొగలు చిత్రాలు చాల విలువైనవున్నాయి. ఇలాంటి అమూల్యమైన సాటిలేని శిల్ప సంగ్రహాన్ని సేకరించు కొన్నపిదప కుమారస్వామి భారతజాతి కొక ఉత్కృష్ట విజ్ఞాపన చేశాడు. అందులో ప్రకటించిన విషయం భారతీయులు కాశీనగరంలో ఒక మ్యూజియమునూ, సుందరమైన చిత్రశాలనూ గనుక నిర్మించి ఇచ్చినచో తన అమూల్య శిల్ప సంగ్రహాన్ని యావత్తూ దానికి సమర్పణచేస్తానన్నాడు. ఇందును గురించి కొద్ది కదలిక కలిగించిగాని మన జాతీయ నాయకులెవ్వరూ ఆ విషయంలో విశేషశ్రద్ధతో కలగజేసుకో• నందున చివరకు అమెరికాలోని బోస్టన్ మ్యూజియమ్ యజమానులు కుమార స్వామి కోరిన శిల్పశాలను నిర్మించి యీ భారతీయశిల్పసంగ్రహాన్ని స్వీకరించటానికి అంగీకరించారు.

అప్పటినుండీ ఆనంద కుమారస్వామిగాని ఆయన విలువైన శిల్పసంగ్రహంగాని (భారతదేశంలో సేకరించినదైనప్పటికీ) భారతీయులకు దక్కకుండాపోవటం సంభవించింది. అసలు ఈ భారతీయ శిల్పసంగ్రహం భారతదేశంనుంచి అమెరికాకు వలస పోవటంలో భారతజాతికి ఎంత నష్టం వాటిల్లిందో భారతశిల్ప ప్రతిష్ఠకు అంత లాభం ప్రాప్తమయిందనుట ఏమాత్రమూ అతిశయోక్తికాదు.

అసలు ఒకదేశపు శిల్పసంపద మరొక దేశానికి వలస పోయినందువల్ల ఆదేశానికి సంభవించే నష్టానికంటె ఆదేశపు శిల్ప ప్రతిష్ఠకు లాభం ఎక్కువనే సత్యం నేడన్ని దేశాలవారివల్లా

గుర్తించబడది. ఏ దేశపు శిల్పసంపద ఆ దేశంలో ఉండిపోతే, ప్రపంచంలో దాన్నిగురించి గుణదోషవిచారణ జరగకపోవటం మూలంగా ఆ శిల్పసంపద మరుగుపడిన సంపదగానే వుంటుంది. ఒక దేశపు శిల్పసంపదతో మరొక దేశం పరిచితం కావటంకష్టం. చీనాదేశపు ప్రకృతి చిత్రాలు క్రిందటి శతాబ్దంలో పాశ్చాత్య దేశాలకు వలసపోయినట్లయితే నేడు చీనా చిత్రాలకంతపేరు ప్రఖ్యాతులుండేవికావు. జపానువారి కలర్ ప్రింటులుకూడ అంతే. భారతీయ చిత్రాలూ మూర్తులూకూడా అంతే.

అయితే యిందుకని ఒక దేశపు జాతీయ శిల్పసంపదను మరొకదేశాని కర్పించివేసి చేతులుకడుక్కొని కూర్చోటం ప్రోత్సహనీయంకాదు. ఏలంటే ఒక దేశపు శిల్పం మరొక దేశంలో వెల్లడికావాలంటే ఆయా దేశాల్లో ప్రదర్శనాలుఏర్పాటు చేసి ఆ ప్రదర్శనాలు ముగిసినపిమ్మట మరల ఏ దేశపు శిల్ప సంగ్రహాన్ని ఆ దేశానికి రప్పించుకోవచ్చు. అంతేగాని మన శిల్పం ప్రచారం కావాలనే వుద్దేశంతో మన సర్వస్వాన్నీ మరో దేశాని కర్పించటం ఆత్మవిఘాతమే అవుతుంది.

బోస్టన్ మ్యూజియంలోని ఆనందకుమార స్వామియొక్క భారతీయ శిల్పసంగ్రహం ప్రపంచంలోకల్లా మహోత్కృష్టమైందనే ప్రఖ్యాతిపొందింది. తన ఉత్కృష్ట శిల్పసంగ్రహాన్ని బోస్టన్ మ్యూజియంకు సమర్పించినప్పటినుండీ కుమారస్వామి అచ్చటే వాటి పరిశీలకుడుగా ఉండసాగాడు.

ఆనందకుమారస్వామి ఇంగ్లాండులో ఉంటూన్న రోజుల్లో స్వర్గీయ దుగ్గిరాల గోపాలకృష్ణయ్యగారికి ఆయనతో మైత్రి ఏర్పడ్డది. గోపాలకృష్ణయ్యగారు కుమారస్వామిగారిని గురువుగా భావించేవారట. వీరుభయులూ కలసి 'అభినయదర్పణ' మనే గ్రంథాన్ని 'The Mirror of Gesture' అనే పేరుతో ఇంగ్లీషు

లోకి మార్చారు. ఈ అనువాదం ప్రపంచంలోని ప్రఖ్యాతవిద్వాంసుల మన్ననలకు పాత్రమైంది.

కుమారస్వామి రాజపుత్ర చిత్రకళను గురించి ప్రత్యేక పరిశోధనలు జరిపి రాజపుత్ర చిత్రాలను వర్గీకరణం చేసి నామకరణాలు చేశాడు. రాజపుత్ర చిత్రాలను రెండు ప్రధాన వర్గాలుగా విభజించి తదుపరి అందులో తిరిగి కొన్ని ఉప వర్గాలు ఏర్పరిచాడు. రాజపుత్రచిత్రాలు 'రాజస్థానీ' అనీ, 'పహాడీ' అని రెండు ప్రధాన వర్గాలక్రింద కొచ్చినవి. మరల 'రాజస్థానీ' అనే వర్గాన్ని జయపురచిత్రాలనీ, బుందేలీ చిత్రాలనీ, 'పహాడీ' అనే వర్గాన్ని కాంగ్రా చిత్రాలనీ, బశోలీ చిత్రాలనీ ఉపవర్గాలుగా విభాగించాడు. ఈ ఉపవర్గాల్లో ఇంకా అనేక రకాల పేర్ల చిత్రాలు ఏర్పడ్డాయి, బహుళ శ్రమకోర్చి యీ రాజపుత్ర చిత్ర పరిశీలన విజయవంతంగా ముగించాడు.

కుమారస్వామి రచించిన గ్రంథా లందులో ప్రత్యేకం భారతీయ కళాఖండాల బొమ్మలతో ప్రచురించిన సంపుటాలు ప్రత్యేక రూప సౌందర్యంతోనూ, ప్రజ్ఞాయుత భావగాంభీర్యంతోనూ పరిపూర్ణమై వున్నవి. ఆయన ఆంగ్లభాషా పాండిత్యాన్ని గురించి అనేక ఆంగ్లేయ విద్వాంసులు చాల ప్రశంసించారు. ఆయన ఆంగ్ల శైలి ఏ ఆంగ్లేయుడు కూడ రచించలేనంత మాధుర్యంగానూ గాంభీర్యంగానూ ఉంటుందని అనేకమంది పాశ్చాత్యుల అభిమతం.

శిల్ప సమీక్షలు చేసేప్పుడు కొన్ని భాషద్వారా వ్యక్తం చేయాలని నిగూఢమైన భావాలతో ఎదుర్కొంటాడు సమీక్షకుడు. ఆ అవ్యక్త మాధుర్యాన్ని వ్యక్తపరచేందుకు కొన్ని తరుణాల్లో భాష అశక్తమైపోతుంది. కాని కుమారస్వామికి ఇలాంటి జటిల సమస్యలను ఎదుర్కోటంలో ఒక స్వంత పద్ధతి వుంది. తన అమూర్త భావానికి ఆంగ్లభాషల్లో సరైన పదం దొరకనప్పుడు

ఏ సంస్కృత పదాన్నో, లేక ఏ జర్మన్ సమాసాన్నో వేసి ఆ కొత్తపదానికి క్రింద వివరమైన అర్థాన్ని ఇంగ్లీషులో వ్రాస్తాడు.

స్వామి వివేకానంద భారతీయ వేదాంతానికి విదేశాల్లో ఏ సేవచేశాడో అంతకుమించిన సేవ భారతీయ శిల్పానికి విదేశాల్లో ఆనందకుమారస్వామి చేశాడు. భారతీయ శిల్ప మర్మాలను విదేశీయులకు కరతలామలకం చేయటంలో కుమారస్వామి పూర్ణంగా కృతకృత్యుడైనట్లు నేడు భారతీయరూప శిల్పం అన్ని దేశాల్లోనూ సున్నితంగా అర్థం చేసుకోబడటమే ఒక గొప్ప దాఖలా, భారతీయ శిల్పతత్వాన్ని గురించి ఆనందకుమార స్వామి సృష్టించిన గుట్టలుగాగల మహోత్కృష్ట సాహిత్యమంతా వృథాగా పోతుందా మరి?

శిల్పాన్ని గురించి కుమారస్వామి అభిప్రాయాలు అనొక రకమైన ఉన్నతస్థాయితో వుంటవి. కేవలం రూపంయొక్క రసాస్వాదనను ఆయన అంగీకరించడు. తాత్కాలిక రూపం యొక్క సౌందర్యాభాసలతో తృప్తిచెందటం పనికిరాదంటాడు. రూప సౌందర్యాని కావల మరుగుపడివుండే విషయ వస్తువు కూడ ఉత్కృష్టంగా వుండాలంటాడు, జీవితానికి శుభప్రదంగా ఉపయోగ పడని శిల్పం ఉత్తమ శిల్పం కాదు. శిల్పానుభూతంటే జీవిత సత్యాలనుండి వేరై ఏనో కొన్ని సమయాల్లో మాత్రమే మనసు కుల్లాసం కలిగించే మత్తుపదార్థాల లాంటిది కాదు. శిల్పానురాగ మంటే ఏ కొద్దిమంది ధనికులో కళాసామగ్రిని సేకరించుకొని తమ సౌధాల్లో అలంకరించుకోటం కాదు. శిల్పం అంటే జీవితంలో ఒక భాగమే.

శిల్పమంటే భోగంకాదు; శిల్పమంటే యోగం. కాబట్టి కర్షకుల నిత్యజీవితం కూడ శిల్ప సౌందర్యంతో నిండిపోవాలి. వారి ఇంటిలోని ప్రతి చిన్న వస్తువూ శిల్పంతో తొణికిసలాడాలి. వారి పూరిగుడిసెలు కూడ కళాతన్మయత్వాన్ని కలిగించేవిగా

వుండాలి. ఇందుకు ప్రత్యేకంగా ధనం అవసరంలేదు. కానలసింది విశేషశ్రద్ధ, వారి ఇండ్లగోడలు గ్రామీణ శిల్పుల చేత వివిధ రంగులతో అలంకరింప చేసుకోవచ్చు. వారి మట్టి పాత్రలు కుమ్మరివారి పనితనంవల్ల అనేక వినూత్న రూపకల్పనలు పొంద వచ్చు. శిల్పం ప్రతి జీవికి జీవితంలో ఒక భాగమై వుండాలి. ఆనందకుమారస్వామి అత్యుత్తమ 'మార్గ' శిల్ప పండితుడైనప్పటికి 'దేశ' శిల్పం కూడ అంతే అవసరమని గుర్తించి అందుకు తగిన కృషి చేశాడు.

ఆశ్చర్యం ఏమిటంటే విశ్లేషణ దృష్టి మాత్రమే ప్రధానంగా గల కుమారస్వామిలాంటి వైజ్ఞానికుడు శిల్పవేత్తగా ఎలా ప్రకాశించాడా అని! సాధారణంగా వైజ్ఞానికులకు ఆలోచనాశక్తి తప్ప శిల్ప సంబంధమైన అనుభూతి శక్తి తక్కువ. కాని కుమారస్వామి జీవితం మాత్రం అందుకు వ్యతిరేక సాక్ష్యం ఇస్తుంది. ఆయనలో వైజ్ఞానిక బుద్ధియొక్క సూర్యకిరణాలు శిల్పహృదయం యొక్క చంద్రకిరణాలు కూడ సమానంగా ప్రకాశించినవి.

పురాతన శిల్పాల పరిశోధనలో ఎక్కువగా మునిగివుండే కుమారస్వామికి ఆధునిక శిల్పంమీద అసహ్యం కలగలేదు. ప్రాచ్యశిల్పంమీద అమితాభిమానం గల కుమారస్వామికి పాశ్చాత్యశిల్పం మీద రోత జనించలేదు. ఆయన జీవితం ప్రాచీన నవీనాలకూ, ప్రాచ్య పాశ్చాత్యాలకూ ఒక సంధి.

కొన్ని సంవత్సరాలనుండి కుమారస్వామి వేదపరిశోధన ప్రారంభించి అందునుగురించిన అనేక నవ్య సత్యాలను బహిరంగ పరిచాడు. ఆయన భారతీయ శిల్పాన్నేకాక భారతీయ సంస్కృతికి చెందిన అన్ని విభాగాలలోనూ సూక్ష్మ పరిశోధనలు చేశాడు.

భారతదేశంలో వ్యాప్తిలో వున్న విద్యా విధానాన్ని ఆయన తీవ్రంగా విమర్శించేవాడు. చాలమంది భారతీయ విద్యార్థు

లకూ, విద్యాబోధకులకూ కూడ తమ జాతీయ సంస్కృతిని గురించి బొత్తిగా తెలియదు.

'Art and Swadesi' అనే పుస్తకంలో ఇలా వ్రాశాడు. "ఒక విద్యాధిక్యతగల భారతీయ ప్రొఫెసరు 'సుఫీ' అంటే ఏమిటి అని ననొక్కసారి ప్రశ్నించాడు. భారతీయ విద్యా విధానం యొక్క ఫలితాలు యీ విధంగా వుంటే ఇక భారత ప్రజలని గురించి ఆలోచించుటలో ప్రయోజనమే శూన్యం." కుమారస్వామి కృషివల్ల విదేశీయులకేకాక భారతీయులలో కూడ ఇలాంటి అజ్ఞానం చాలవరకు తొలిగింది.

కుమారస్వామి తాత్వికుడు. కాని ఆయన తత్వ జిజ్ఞాస ఆయన హేతువాదాని కేమాత్రమూ అడ్డం రాలేదు. కుమార స్వామి భౌతిక విజ్ఞాని, కాని ఆయన భౌతిక విజ్ఞానం ఆయన ఆధ్యాత్మిక వాదాని కెప్పుడూ అడ్డుపడలేదు. కుమారస్వామి ఆదర్శవాది. కాని ఆయన ఆదర్శవాదం ఆయన వాస్తవవాదాని కెప్పుడూ ఆటంకం కాదు. బాహ్యదృష్టికి యీ ద్వంద్వాలు అన్నీ పరస్పర విరుద్ధంగా గోచరించినా అసల్లో వాటికి భేదమే తక్కువ. ఈ పరమసత్యాన్ని గుర్తించబట్టే ఆనందకుమారస్వామి జీవితంలో యీ పరస్పర విరుద్ధాలుగా గోచరించే ద్వంద్వాలను శాంతి యుతంగా ఇముడ్చుకోగలిగాడు.

అమెరికా సంయుక్త రాష్ట్రాల్లోని బోస్టన్ మ్యూజియమే ఆయన కర్మమయ జీవితానికి సాధనా మందిరం. నేడదే ఆయన జీవన సాధనకు స్మృతిమందిరం. బోస్టన్ మ్యూజియాన్ని భారతీయ శిల్పసంగ్రహంలో ప్రపంచంలోకల్లా సాటిలేనిదాన్నిగా చేశాడు. డాక్టర్ రాస్ సేకరించిన శిల్పసంగ్రహంతో కలసి కుమారస్వామి శిల్పసంగ్రహం నిజంగా సాటిలేనిదైపోయింది. అందువల్ల ఈ

ఆనందకుమారస్వామి

సంగ్రహాన్ని రాస్ కుమారస్వామి సంగ్రహం అనే పేరుతో పిలవటం వాడుకైపోయింది. రాస్ కుమారస్వామి సంగ్రహం లాంటి భారతీయ శిల్పసంపద భారతదేశంలోనే కాదు ప్రపంచంలో మరెచ్చటా లేదు.

ఈయన జీవించింది డెబ్బది సంవత్సరాలు. ఆ అమరజీవికి మన జోహార్లు!

రంగూ-రూపం

దృశ్యజగత్తులోని ప్రతి వస్తువూ ఏదో రంగుకలిగి వుంటుంది. అదేవిధంగా ప్రతి రంగూ ఏదో రూపాన్ని కలిగి వుంటుంది.

రూపం, రంగూ రెండూ లేనప్పుడు దృశ్య జగత్తే వుండదు. రంగునుంచి రూపం, రూపంనుంచి రంగు వేరుచేయబడి చూడబడ గలవా అంటే 'అవును', 'కాదు' అని రెండు జవాబులూ వస్తవి.

రంగునుంచి రూపాన్ని విడదీస్తే రూపం కంటికి ఏవిధంగా కనుపిస్తుంది? రంగు ఉంటేనే కంటికి రూపం గోచరించేది. రంగు అంటే కాంతి. కాంతిలేని రూపం కంటికెలా కనిపించగలదు?

అదేవిధంగా రూపంనుంచి రంగును విడదీస్తే, అసలు రంగు అనేదానికి అస్తిత్వం ఎక్కడిది? కంటికి రంగు ఏదో రూపంలో గుండ్రగానో, సోగగానో, చదరంగానో, మరే ఇంకొక ఏరూపం లోనో గోచరించాల్సిందే – కనుక రంగులేని రూపం, రూపం లేని రంగూ వుండటం అంటే వుండకపోవటమే అవుతుంది వస్తుగత దృష్టితో పరికిస్తే.

అయితే, వ్యక్తిగత దృష్టితో పరిశీలిస్తేమాత్రం స్వతంత్రంగా రెండూ వేరువేరుగా వున్నట్లు మనం అనుభూతి చెందగలం. వస్తుగతదృష్టి వాస్తవ అస్తిత్వాన్ని చూపితే, వ్యక్తిగత దృష్టి అనుభూతి మూలకమైన సంవేదనను (sensation) చూపుతుంది.

రంగు - రూపం

తినటానికి పుచ్చబద్దను ఇస్తే ఒకసారి ఒక మిత్రుడన్నాడు. "పుచ్చబద్దను కాదుగాని, దాని రంగును తినబుద్ధి అవుతుంది" అని. మనం మనసుతో రంగునుంచి రూపాన్నీ, రూపంనుంచి రంగునూ వేరుచేసి చూడగలం. రెంటికీ ఇలాంటి కల్పిత స్వతంత్ర అస్తిత్వాలుండబట్టే రంగు అనీ, రూపం అనీ రెండు వేరు వేరు పేర్లు వచ్చినని. లేకపోతే రంగుకూ రూపానికీ రెంటికీ కలసి ఒకటే పేరు వుండేదికదూ!

చిత్రకళా జగత్తులో రంగుకూ, రూపానికీ వేరు వేరు స్వంత విలువలున్నయి. కొందరు రూపాన్ని దక్షతతో చిత్రించగలరుకాని, రంగును చిత్రించటంలో అసమర్థతను వ్యక్తంచేస్తారు. అదే విధంగా రంగును ప్రతిభతో చిత్రించేవారు కొందరు, రూపాన్ని చిత్రించటంలో అశక్తతను ప్రదర్శిస్తారు. ఇక రంగునూ, రూపాన్నీ సమాన కౌశలంతో చిత్రించగలవారు కొందరుంటారు.

అజంతా చిత్రకళ రంగుకంటె రూపానికే ప్రసిద్ధి. అంటే అసలు రంగులేని రూపాలున్నవనికాదు. అజంతాలోది రూప సౌందర్యం. రూపకల్పన ప్రధానంగావున్న మూర్తిచిత్రాలలో భావభంగిమలు బాగా వ్యక్తం అయివుంటయి. రంగు ప్రధానం కాని చిత్రాలలోటును పూర్తిచేయటానికి రచనా చమత్కారం ఎంతో అవసరం. తగిన డిజైన్, బొమ్మలోని బరువులను చక్కపరచి ఉపయుక్తమైన భారసామ్యం, దృష్టిక్రమం ప్రాణవంతమైన లయ ఎంతో అవసరం.

చిత్రకారుని నిజమైన ప్రతిభ రంగులేని రూపకల్పనలోనే వ్యక్తమవుతుంది. ఏమాత్రం ప్రక్రియలోనూ, రచనలోనూ లోపం వున్నా చప్పన బయటపడుతుంది. రంగుల మాయాజాలంలో ఇవన్నీ కప్పబడతవి.

రంగులేని రూపాన్ని సృష్టించటానికి రేఖ ప్రధానసాధన. రేఖలు స్థూల రేఖలనీ, సూక్ష్మరేఖలనీ, సరళరేఖలనీ, వక్రరేఖలనీ

మిశ్రమరేఖలనీ ఎన్నో విధాలు. ఎంతో అంతర్దృష్టితోనూ, అనుభవంతోనూ వీటిని వాడితేనే కాని రూపమాధురి ప్రత్యక్షం కాదు.

ఆదిలో ప్రపంచంలోని చిత్రకళంతాకూడ రేఖాప్రధానమైందే. పాశ్చాత్యదేశాల్లో వైజ్ఞానికదృష్టి ఏర్పడిన కాలంనుంచి రేఖను వదలి రంగునే ప్రధానంగా తీసుకొన్నారు. ప్రాచ్యదేశాల్లో ఇప్పటికి రేఖాప్రధానంగానే వున్నది చిత్రకళ. అయితే నేటి అతి ఆధునిక చిత్రకళలోమాత్రం రంగు మాత్రమే ప్రధానం అయింది, ప్రాచ్య దేశాల్లోకూడా.

రంగులేని రూపం ఇచ్చే ఆనందం, రూపం లేని రంగు ఇచ్చే ఆనందం కంటె ఇంకా ఎక్కువ చిరస్థాయి అయింది. రంగు ఇచ్చే ఆనందం ప్రథమ దృష్టిలో కగిలినంత గాఢంగా తరువాత వుండదు చాలా చిత్రాల్లో. కాని రంగులేని రూపం ఇచ్చే ఆనందం మాత్రం చాలా ఎక్కువకాలం నిలవకలిగిందిగా వుంటుంది.

ఇక రంగుగల రూపం, రూపం గల రంగూ ఇచ్చే ఆనందం అన్నిటికంటె ఉత్కృష్టమైందే. కాని రెంటినీ సమానదక్షతతో చిత్రించటం అందరకూ సాధ్యం కాదు.

రూపానికి అంత విలువ వున్నవ్వుడు రంగు విలువ ఏ మాత్రమూ తక్కువది కాదు. రూపం కవిత అయితే రంగు సంగీతం అవుతుంది. రూపం అర్థాన్నిస్తుంది కాని, సంవేదనను అంతగా ఇవ్వలేదు. గద్య ఇవ్వలేని అనుభూతిని పద్యం ఇస్తుంది. పద్యం ఇవ్వలేని అనుభూతిని సంగీతం ఇస్తుంది.

అందుకే చిత్రకళలో రసంయొక్క చరమస్థాయి రంగులలోకాని కనిపించదు. రంగు మనస్సును అందని ఆనందలోకాల్లో విహరింపచేస్తుంది సంగీతంలాగా. అందుకే రంగును 'దృశ్యసంగీతం' అంటారు. రంగుల తీవ్రతా, మాంద్యం మానవ మనోవ్యాపారాల స్థితులను తెలుపుతుంది.

బ్రూస్టర్ దంపతులు

పైన ఆకాశం, క్రింద భూమీ వుంటే చాలు. దాన్ని తమ స్వంత దేశంగానే ఎంచుకొంటారు కొందరు.

ఏ దేశంలో ఏ కప్పుకింద వున్నా, దాన్ని స్వగృహంగా వీరు సంభావించుకోగలరు.

ప్రాంతీయం, జాతీయం, దేశభక్తి మొదలైన వేవీ ఈ విశ్వజనీనుల విశాలమైన అంతర్జాతీయతకు అడ్డు నిలువలేవు.

వసుధైవ కుటుంబమే వీరి ఆకాంక్ష. ఆఫ్రికాలోని నల్లనివారు, భారతదేశంలోని గోధుమవర్ణంవారు, దూరప్రాచ్యంలోని పసుపు చాయవారు, మిగతా ఖండాలలోని తెల్లవారు-వీరి దృష్టిలో ఒకే రకం మానవులు.

బ్రూస్టర్ దంపతులు విశాల దృక్పథంగల విశ్వజనీనులు. ఆదర్శవంతులగు అంతర్జాతీయవాదులు, విశ్వప్రేమయే వారి దేశ భక్తి, విశాల విశ్వమే వారి మాతృభూమి.

అన్ని ఖండాలలోనూ బ్రూస్టర్ దంపతుల చిత్రకళ అత్యధిక ఆదరాన్ని పొందింది. భావంలో, రూపంలో, రంగులో వీరి కళాసృష్టి పొందిన ఔన్నత్యాన్ని అందుకొన్నది. దంపతులైనా ఒకరి చిత్రశైలి మరొకరికి అబ్బలేదు. ఎవరి స్వతంత్రశైలి వారిదే, ఎవరి స్వతంత్ర భావాలు వారివే. ఒకరి నొకరు ఛాయగా మారలేదు.

రసరేఖలు

వీరుభయులూ పుట్టింది అమెరికా సంయుక్త రాష్ట్రాలలో మరణించింది భారతదేశంలోని కుమావూ హిమాలయాలలోని ఆల్మోరాలో.

ఎరల్ హెన్రీ బ్రూస్టర్ 1878 లో అమెరికాలోని క్లీవ్‌లాండ్‌లో జన్మించాడు. ప్రథమ కళాప్రేరణ తన చిన్నతనంలో తాను ధరించిన నీలం, పసుపురంగులు దుస్తులద్వారా జనించిందట. తరువాత తండ్రి కొన్ని రంగుగుడ్డ పీలికల్ని తెచ్చి యివ్వడంతో ఆయనలో ప్రగాఢమైన వర్ణచైతన్యం మేల్కొన్నది. ఆ వర్ణచైతన్యమే బ్రూస్టర్ చిత్రసృష్టికి ప్రాణం.

ప్రథమంలో క్లీవ్‌లాండ్ విద్యాలయంలో కొంతవరకు చిత్రకళ నభ్యసించి, తరువాత న్యూయార్క్ కళా విద్యాలయంలో ప్రవేశించి 1910 వరకు కళాసాధన చేస్తూ వచ్చాడు. ఇదే సమయంలో యూరప్‌ఖండం వెళ్ళి అక్కడ ప్రచలితమైన క్రొత్త రీతులను తిలకించి వచ్చాడు. అందరికంటె యూరప్‌లోని ఇంప్రెషనిస్టుల విధానం ఆయనను ఎక్కువగా ఆకర్షించింది. అప్పటి ఆయన చిత్రాలు అమెరికాలో బాగా వ్యాప్తిలోకి వచ్చి చాలామంది సంగ్రాహుల సంగ్రహాలలోని కెక్కినవి. ఆయన చిత్రాలలో రూపపుష్టికంటె, రంగులో శోభ చాల ప్రాధాన్యాన్ని కలిగి వుంటుంది.

నైసర్గిక చిత్రాలను, మానవ మూర్తులను కూడా సమాన దక్షతతోనే బ్రూస్టర్ చిత్రించేవాడు. అదే సమయంలో ఆయన వేసే స్త్రీల చిత్రాలలో ప్రత్యేకమైన పోలికలు కొన్ని కనిపించసాగినవి. ఆ పోలిక లెవరివో బ్రూస్టర్‌కు తెలియదు. కాని, ఆయన స్నేహితులకు మాత్రం తెలుసు. పోలికల ఆధారం మీద ఆయన స్నేహితులు ఒక వనితను బ్రూస్టర్‌కు పరిచయం చేశారు. వారుభయుల వివాహం 1910 లో జరిగింది. వెంటనే ఆ దంపతు



లిద్దరూ సిసిలీదీవికి పయనించారు. వారి వైవాహిక జీవితం చాలా వరకు ఇటలీలోనూ, దక్షిణ ఫ్రాన్సులోనూ గడిచింది. 1928 వరకు వారి చిత్రాలు ఇటలీలోను, ఫ్రాన్సులోను ఉత్తమమైన ప్రదర్శనాలలో ప్రదర్శించబడి కళాకారుల, కళారసికుల ప్రశంసలకు పాత్రమైనవి.

వీరి చిత్రణ ప్రధానంగా తైలవర్ణాలలోనే. ఎరల్ బ్రూస్టర్ తన విధానాన్ని వాస్తవ వాదంనుంచి క్రమంగా బిక విధమైన నైరూప్య విధానానికి రూపాంతర పరచ నారంభించాడు. తను సృష్టించే రూపాలలోని అనవసర విశేషాలను తొలగించి, ఆకారానికి ఒక సరళత్వాన్ని ప్రసాదించి, వాస్తవ రూపానికంటె కొంత మార్పుగా దాన్ని చూపేవాడు. దీన్ని పూర్ణంగా నైరూప్యం అనడానికి వీలులేదు. నైరూప్యం కాదు కాని,

వైరూప్యం అవుతుంది. వైరూప్యం అంటే 'డిస్టార్షన్' అని అర్థం. నైరూప్యం అంటే 'యాబ్స్ట్రాక్షన్' 'బుద్ధుడు-రాజహంస' అనేది ఇందుకు ఉదాహరణ.

వీరు ఇటలీలో ఉంటుండగానే విఖ్యాత సాహితీ తపస్వి డి. హెచ్. లారెన్స్‌కూడా వుంటుండేవాడు. ఆయనకు, వీరికి ఎంతో మైత్రి. శ్రీమతి బ్రూస్టర్ చిత్రించిన ఒక క్రైస్తవ సాధు చిత్రానికి మోడల్‌గా నిలుచున్నాడు, డి. హెచ్. లారెన్స్.

1921-22 లో వీరు సింహళంలో, భారతదేశంలో పర్యటించారు. తర్వాత 1936 లో భారతదేశానికి వచ్చి, ఆల్మోరాకు ఆనుకొని ఉన్న కాలీమాట్ అనే చోట స్థిరపడిపోయారు. హిమాలయాలలో నివాసం ఏర్పడ్డ తరువాత ఎరల్ బ్రూస్టర్ చిత్రకళ హిమాలయ ప్రభావంనుంచి వేరు కాలేకపోయింది. హిమాలయాన్ని చిత్రించ నారంభించాడు. బ్రూస్టర్ హిమాలయచిత్రాలు వాతావరణ శోభనుఎక్కువగా చూపుతూ ఎక్కువ వాస్తవంగా వుంటాయి.నీలాకు గగన కాంతులు, లోయలలో కమ్ముతున్న పొగమంచు, పాటల వర్ణపు పూతతో ఊగే చెర్రీచెట్లు, వంపులు తిరిగిన శైల మార్గాలు మొదలైన హిమాలయ బహిరంగ శోభను ఎంతో కమనీయంగా ఆయన సృష్టించాడు.

ఇటలీలో వుండగా చిత్రించిన వాటిలో 'వేకువ రెక్కలు', 'బుద్ధుడు - రాజహంస'. 'పురోరి', 'నీల తెరలు', 'కేప్రీలోని ధవళహర్మ్యం' మొదలైనవి ప్రధానమైనవి. ఎరల్ బ్రూస్టర్ ప్రథమంలో బౌద్ధంచేత ఆకర్షింపబడి, చాలా బుద్ధ చిత్రాలను రచించాడు. తరవాత భారతదేశంలో నివాసం ప్రారంభించడంతో ఉపనిషత్తులలోని మర్మవాదం ఆయనను ఆకర్షించింది. హిమాలయాలలోని వీరి నివాసంలో ఇంగ్లీషులోను, ఫ్రెంచిలోను తాత్విక సంబంధమైన పుస్తకాలు అనేకం వుండేవి. చిత్రాలు



బుద్ధుడు - రాజహంస

రచించని సమయాలలో దంపతు లిద్దరు గ్రంథాలను తిరగవేస్తూ, తత్వ చర్చ సాగించేవారు.

వారి గృహప్రాంగణంనుంది ఉత్తరంగా చూస్తే ప్రసిద్ధ హిమ శిఖరాలైన నందాదేవి త్రిశూల్, నందకోట్ మొదలైనవి ఆకాశంలోకి తలలదూర్చి కాంతివంతంగా కనుపిస్తూవుండేవి. ఏకాంతంలోని నిజమైన ప్రాణగానం ఆ సుదూర శిఖరాలనుంచి వినిపిస్తూవుండేది.

ఆయన చిత్రించిన 'ధ్యానబుద్ధ' బుద్ధచిత్రాలలోకల్లా ఒక ప్రత్యేకత కలది. బుద్ధుని వ్యక్తిత్వం ఇందులో వ్యక్తమైనంతగా మరొకదానిలో కాలేదు. పృష్ఠభూమిలో రెండు కోణాకృతి శైల శిఖరాల కాంతివంతమైననీలంలో చిత్రించబడి, వాటివద్ద ముదురు ఆకుపచ్చలో రెండు దేవదారు తలుపులు నిలబెట్టబడి వుంటవి. కాని ముందు భాగంలో బుద్ధుడు నారింజ దుస్తులలో చిత్రించబడినాడు. ఆయన దేహవర్ణం పసుపులో చిత్రితం, రెండు హరిణశాబకాలు అమాయకపు చూపులతో బుద్ధుని ముఖంలోకి చూస్తూ వుంటవి. ఇందులోని బుద్ధుని ముఖభంతిమ ఏదో లోకోత్తర కరుణను, ఏదో చిన్మయజ్యోతిని, ఏదో ఐహిక దుఃఖాలను దాటిన ఆనంద

తన్మయతను అభివ్యక్తపరుస్తూ వుంటుంది. నిర్వాణాన్ని అందు కొన్న జీవన్ముక్తుడు ఈ చిత్రంలో రంగులరూపాన్ని తాల్చి మన ఎదుట సాక్షాత్కరించినట్టే వుంటుంది.

కొందరు నైసర్గిక దృశ్యాన్ని చిత్రించినంత ప్రతిభావంతంగా మూర్తి చిత్రాల్ని రచించలేరు. అదే విధంగా మరి కొందరు మూర్తి చిత్రాన్ని రచించినంత మధురంగా నైసర్గిక దృశ్యాలను రచించలేరు. ఎరల్ బ్రూస్టర్ రెండింటిని సమాన ప్రతిభతో సృష్టిస్తాడు. నైసర్గిక దృశ్యంలోని ప్రదేశాల విస్తరణను, లోతును, ఎత్తును, దూరాన్ని, వాతావరణాభాసను, ఎంత రమ్యంగా రూపించగలడో, మూర్తిముఖభంగిమలలోని కరుణను, క్రౌర్యాన్ని, మైత్రిని, ద్వేషాన్ని, ఖేదాన్ని, మోదాన్ని కూడా అంత సురమ్యంగా రూపించగలడు.

విపరీత వర్ణాల ప్రదర్శనంద్వారా ఆయన సున్నితమయిన ఫలితాన్ని రాబడతాడు. నీలానికి దగ్గర పసుపును, ధూమ్ర వర్ణానికి సమీపంలో లేత ఆకుపచ్చను, నలుపుదగ్గర తెలుపునువుంచి తన చిత్రాలలో ఆయన విచిత్రాభాసను కల్పిస్తాడు. ఈ మాదిరి రంగుల్ని కొంచెం ప్రతిభ తక్కువైన ఏ యితర చిత్రకారుడు తన చిత్రాలలో ఉపయోగించినా, లక్కబొమ్మల్లాంటి అనుభూతినిస్తవి. ఒకేరంగులు సిద్ధహస్తుల చేతులలో అమృతంగాను, ఇతరుల చేతులలో విషంగానూ తయారవుతవి.

• ఎరల్ బ్రూస్టర్ వర్ణప్రయోగంలో సిద్ధహస్తుడు. ఆయన రంగులు జడమయం కావు; చేతనామయం!

ఎరల్ బ్రూస్టర్ సతీమణి. ఆక్నా బ్రూస్టర్ కళాసాధన అమెరికన్ కళా విద్యాలయాలలోను, పారిస్‌లోను జరిగింది. ఆమె కళా విద్యార్థినిగా వుండగానే యూరప్‌లోని కళాకేంద్రాలన్నిటిని దర్శించి, కళాభిజ్ఞత నలవరచుకొన్నది. 1910 లో



తల్లి - బిడ్డ

ఎరల్ బ్రూస్టర్‌ను వివాహమాడిన తరువాత భర్తతోసహా ఇటలీలో వుండిపోయింది.

భర్త రచించేశైలికి, వస్తువుకుకూడా ఆమె దూరంగానే వుండిపోయింది. ఉష్ణదేశాల అరణ్యాలను, వాటిలోని ఆదిమవాసులను, వారి ఆచార వ్యవహారాలను చిత్రించడం ఆమెకు ప్రీతి. ఈమె చిత్రాలలో పాలి గొగోన్ చిత్రాల ఛాయలు గోచరిస్తవి. ఈమె చిత్రాలలో చక్కని రచనాపటిమ గోచరిస్తుంది. భర్త చిత్రాలలో రంగు ప్రధానంకాగా, ఈమె చిత్రాలలో పరికల్పన (డిజైన్) ప్రధానం. ఈమె చిత్రాలలో కుడ్య చిత్రాలలోని స్థూల చిత్రణ ఎక్కువగా గోచరిస్తుంది.

ప్రకృతికి, మానవుడికి ఐక్యత కుదురుతుంది శ్రీమతి బ్రూస్టర్ చిత్రాలలో. కేవల నైసర్గిక దృశ్యాలలో మానవ మూర్తులుండక పోవటం, కేవలం మూర్తికల్పనా చిత్రాలలో నైసర్గిక దృశ్యాలు లేకపోవడం ఎక్కువమంది చిత్రకారుల చిత్రాలలో గోచరిస్తుంది. కాని, ఈమె చిత్రాలలోని నైసర్గిక దృశ్యాలలో మానవ మూర్తులు ఎక్కువగా గోచరిస్తారు. ఇంతేకాక,

ఈమె మానవమూర్తుల చిత్రాలలో నైసర్గిక శోభకూడా కనుపిస్తుంది.

వాస్తవరూపాన్ని కొంత సంకేతపరచి, సాంకేతిక చిత్రాలను కూడా ఈమె రచించింది. వెనక సుదూరంలో అస్పష్టంగా పర్వత పంక్తులను చిత్రించి, ఆ పర్వతాలను మళ్ళీ ఒక స్త్రీ స్వరూపంలో సంకేతపరచి ఆమెను చిత్రంలోని ముందుభాగంలో నిలబెట్టడం ఇలాంటి స్వంతకల్పనతెన్నో గోచరిస్తవి శ్రీమతి బ్రూస్టర్ చిత్రసృష్టిలో.

ఉష్ణదేశాల పుష్పాలను చిత్రించడంలో కూడా శ్రీమతి బ్రూస్టర్ బహునేర్పరి. మానవమూర్తులచిత్రణలో ఈమెరూపశ్రీ ప్రత్యక్షమైనట్టే పుష్పాల చిత్రణలో ఈమె వర్ణశ్రీ ప్రత్యక్షం. నిప్పురంగుతో జ్వలిస్తున్న అంహర్షియాపూలు, స్వర్ణపీతవర్ణాల ఇంకా ఎన్నెన్నో ఉష్ణదేశాల ఉజ్వలకాంతుల కుసుమాలు ఈమె రంగులలో రూపంతాల్చినవి.

ఎరుపు, గోధుమ రంగులు ఈమెకు చాలా ఇష్టం. గోధుమ రంగుగల మానవులను ఇతర యూరపియన్ , అమెరికన్ చిత్రకారులు చాల అరుదుగా చిత్రించారు. కాని, ఈమె అలాంటి మానవులను అసంఖ్యాకంగా చిత్రించింది. 'నల్లని చిన్న పిల్లవాడు' అనే చిత్రంలో వెనక కొండలుంటవి. ముందు ఒక ఉత్తరాఫ్రికాలోని నల్లపిల్లవాడు కూర్చొని వుంటాడు. అతని చుట్టూ తెల్లని కొంగలుచేరి వుంటవి.

ఈమె కొన్ని క్రైస్తవ గాథలను కూడా చిత్రించింది. కొన్నిట్లో డి. హెచ్. లారెన్సును మోడల్‌గా ఉపయోగించుకొన్నది.

బ్రూస్టర్ దంపతులు

మొత్తంమీద బ్రూస్టర్ దంపతులు ప్రతిభగల చిత్ర కారులు, ప్రజ్ఞగల మానవులు. ఉభయులలో ఎవరికంటె ఎవరు గొప్ప అని నిర్ణయించబూనడం వ్యర్థశ్రమ. ఉభయులూ రెండు తేజోమూర్తులు.

నేడు ఆయనలేడు; ఆమె లేదు. రూపాలు పోయి పేర్లు మాత్రమే నిలిచిపోయినవి. రూపస్రష్టలకుకూడా ఒకనాటికి రూపం లేకుండాపోతుంది. వారి స్వంతరూపాలు నశించినా, వారు సృష్టించిన రూపాలు మాత్రం అంత త్వరలో నశించవు!

అవనీంద్ర

సాధారణంగా భారతశిల్పానికీ, అందులో ప్రత్యేకంగా నవ్యభారత శిల్పానికీ నేడు విశ్వశిల్ప సౌధంలో ఒక విశేషమైన గౌరవస్థానం ఉన్నదీఅంటే, అందుకు మూలం శ్రీ అవనీంద్రనాథ ఠాకూరని వేరే చెప్పనవసరం లేదు. భారత శిల్పానికే కాదు, యావత్ ప్రాచ్య శిల్పానికీ పశ్చిమ ఖండంలో గౌరవస్థానం లభ్యం కావటానికి పరోక్షంగా అవనీంద్రుడే కారణం అనటంలో అత్యుక్తి లేదు.

వంగదేశంలో ఠాకూర్ పరివారం వెనుకటినుండీ భారత సంస్కృతికి జీవనదిగా ప్రవహిస్తూ వస్తున్నది. అందులో ప్రత్యేకం శిల్పాలకు పుట్టినిల్లు వీరి పరివారం. ధార్మికవిషయాల్లో దేవేంద్ర నాథఠాకూరు నవ్యభావోదయాన్ని కలిగించితే ఆయన కొడుకు రవీంద్రుడు సాహిత్యరంగంలో నవకాంతులను వెదజల్లాడు. అదే విధంగా శిల్పరంగంలో అవనీంద్రుడుకూడ.

ఠాకూర్ పరివారపు అనువంశికనిలయమైన 'జొరాశంకో' భవనంలో క్రీ. శ. 1871 వ సంవత్సరం ఆగస్టుమాసంలో జన్మించాడు అవనీంద్రుడు కలకత్తాలో. దేవేంద్రనాథఠాకూరుని సోదరుడగు గిరీంద్రనాథఠాకూరుకు అవనీంద్రుడు పౌత్రుడు. ఆఅవనీంద్రుని తండ్రిపేరు గుణేంద్రనాథ ఠాకూరు. అవనీంద్రుని తాతయగు గిరీంద్రనాథుడు చాల కళాసంపన్నుడు. ఆయన స్వయంగా చిత్రశిల్పి. ఐరోపీయ విధానంలో గిరీంద్రనాథుడు

అవనీంద్ర

మానవ రూపాలనూ, ప్రకృతి దృశ్యాలనూ చిత్రిస్తుండేవాడు శైల వర్ణంలో. గిరీంద్రుడు సంగీతశిల్పీ నాట్యశిల్పీ కూడ.

అవనీంద్రుని తాతనలెనే అవనీంద్రుని తండ్రి గుణేంద్రనాథ ఠాకూర్‌కూడ విచిత్ర రసానుభూతులు గల వ్యక్తి. ఈయన యొక్క అభిరుచులు బహుముఖాలు. చిత్రశిల్పం, ఉద్యానకృషి, ఫొటోగ్రఫీ, జంతుశాస్త్రం, నృత్యశాస్త్రం మొదలగు పెక్కు విద్యావ్యాసంగాల్లో ఈయనకు అభిరుచి. అవనీంద్రుడు ఇటువంటి సంస్కృతిపూరిత వాతావరణంలో జన్మించాడు. జీవిత పరిణతికి అవసరమగు ప్రాథమిక కార్యక్రమం యావత్తూ అవనీంద్రుని జన్మకుముందే సర్వసిద్ధంగా ఉన్నదన్నమాట. ఠాకూరు పరివారంలోని విఖ్యాతవ్యక్తు లందరిలో ప్రతికూల వాతావరణంలో జన్మించి యేటి కెదురీది స్వశక్తిచేత పైకొచ్చినవా రెవరూ లేరు. అదినగకే తయారుచేసివున్న అనుకూల పరిసరాల్లో పుట్టి పుష్పంలాగా పైకి వచ్చినవారే. ఇచ్చట పురుష శక్తికంటె పరిసరశక్తికే బలం ఎక్కువ.

అవనీంద్రుని ఐదవయేట నార్మల్ స్కూలులోకి పంపాము. ఇచ్చట ఆయన దాదాపు రెండుమూడేళ్ళవరకూ చదువు కొన్నాడు. ఒకరోజు ఈ పాఠశాలలోని ఇంగ్లీషు అధ్యాపకుడు 'Pudding' ను 'పాడ్జింగ్' అని ఉచ్చరించితే అవనీంద్రుడు. ఆ ఉచ్చారణ తప్పు అని పంతులకు తెలియజేశాడు. అప్పుడు ఆ ఇంగ్లీషు పంతులుకు కోపం వచ్చి అవనీంద్రుని చావ చితగకొట్టి పంఖాత్రాటితో బడిలోని బల్లకు కట్టివేశాడు. ఆ రోజుతో ఆ పాఠశాలకు స్వస్తి.

నార్మల్ స్కూలు వదలివేసినప్పటినుండి అవనీంద్రుడు తన తండ్రియొక్క రంగుల పెట్టెను ఉపయోగించుకో సాగాడు. ఆ రంగులతో, గ్రామదృశ్యాలనూ, కుటీరాలనూ, చెట్లనూ

చిత్రించటం మొదలుపెట్టి క్రమేణా ఇందులో కొంత ప్రజ్ఞ కనపరచసాగాడు.

ఇదే సమయంలో అవనీంద్రుని పరివారం మొత్తం కలకత్తానుండి కాపురం ఎత్తివేసి గంగాతీరాన వున్న తమ ఉద్యాన గృహంలో నివసించసాగారు. ఇచ్చటి ప్రకృతి జీవితం అవనీంద్రుని భావోద్దీపనకు చాల తోడ్పడ్డది. ఆ గంగా తీరపు ఉద్యానం ప్రాచీన శిథిలాల వాతావరణంతో నిండి వుండేది. ప్రకృతి సౌందర్యానికితోడు కొంత భీభత్స రసంతోకూడ నిండివుండేవి. ఆ నూతన పరిసరాలు, ఆ ఉద్యానగృహం నిండా దయ్యాలు తిరుగుతుంటవనికూడ ఒక ప్రతీతి. తెల్లవారేవరకు, దయ్యాల సంగతేమోగాని, నక్కలూ, తోడేళ్ళూ తినివేసిన జంతువుల ఎముకలు మాత్రం ఉద్యానంనిండా కనపడేవట ప్రతి రోజూ. ఈ విధమైన పరిసరాల నివాసం అవనీంద్రుని లేత హృదయంమీద చాల భావోత్తేజనా ప్రభావాన్ని కలిగించింది.

దీనికితోడు ప్రకృతి పరిశీలనకూ, వివిధాలైన పక్షుల పరిచయానికీ ఈ నూతననివాసం ఆయనకు బాగా తోడ్పడ్డది. ఇచ్చట వున్నకాలంలో ఆయన అనేక రకాలైన స్కెచ్‌లు వేశాడు. అందులో గ్రామీణవనితల చిత్రాలు ప్రధానం. ఈ బాలుని అకుంఠిత శిల్పాసక్తినిచూచి మేనమామయగు నీలకమలముఖర్జీ చాల సంతోషించి చిత్రణకు కావలసిన రంగులూ, కుంచెలూ, కాగితాలు మొదలైన సామగ్రి తెచ్చి ఇచ్చాడు. అంతటితో అవనీంద్రుని శిల్పసృష్టి నవచైతన్యాన్ని పొంద సాగింది. కాని ఇచ్చట మరొక విషాదఘట్టం సంభవించింది. తండ్రి మరణించాడు!

తండ్రి మరణానంతరం పరివారం మొత్తం గంగాతీరాన్ని వదలి మరల కలకత్తా ప్రవేశించారు. అప్పటికి అవనీంద్రుని

అవనీంద్ర

వయస్సు పదిసంవత్సరాలు మాత్రమే. కలకత్తా రాగానే అవనీంద్రుని సంస్కృత కళాశాలలో ప్రవేశపెట్టారు. సంస్కృతంలో మంచి ప్రతిభ చూపసాగాడు. పాఠశాలలో ప్రథమ బహుమతులనుకూడ పొందసాగాడు. కాని ఎచ్చట ఏమి చదువుతున్నా తన శిల్పసృష్టిమాత్రం వీడలేదు. ఇచ్చట చదువుతుండగానే బంగాలీలో కూడ కవిత లల్లసాగాడు. అల్లిన కవితకు రేఖల్లో, రంగుల్లో రూపం ఇచ్చేవాడు.

కొంతకాలానికి సంస్కృత కళాశాలను వదలివేసి ఒక ఆంగ్ల కళాశాలలో ప్రవేశించి ఇంగ్లీషుభాష నభ్యసించాడు. అంతటితో విద్యాభ్యాసానికి స్వస్తిచెప్పి కేవలం శిల్పసృష్టిలోనే మునిగిపోయినాడు. రవీంద్రనాథుని 'చిత్రాంగద'కు బొమ్మలు వేయటం తన స్వంత రచనలగు 'శకుంతల' 'దుర్గ్రహితు' మొదలగువాటికి బొమ్మలు వేయటం ప్రారంభించాడు. చిత్రసాధనకేకాక సంగీతసాధన కూడ సాగించాడు. ప్రత్యేకం జంత్రంలో మంచి ప్రావీణ్యం సంపాదించాడు. రవీంద్రుడు తన గీతాలను గానం చేస్తూంటే, అవనీంద్రుడు ఎస్‌రాజ్ వాయించేవాడు.

అవనీంద్రుని కప్పుడు పాతిక సంవత్సరాల వయస్సు. కలకత్తా శిల్పకళాశాలకు ఉపప్రధాని యగు గిల్హార్డీ అనే ఇటాలియన్ శిల్పివద్ద అవనీంద్రుడు పాశ్చాత్య పద్ధతిలో చిత్రకళ నభ్యసించసాగాడు. తరువాత కొంతకాలానికి చార్లెస్ పామర్ అనే ఇంగ్లీషు శిల్పివద్ద శిష్యత్వం పొంది పాశ్చాత్యపద్ధతిలో తైల చిత్రణ – అందులోని ప్రత్యేక రూపచిత్రణ అభ్యసించాడు. పాశ్చాత్యపద్ధతిలో తైలవర్ణ చిత్రణలో మంచి ప్రావీణ్యం గణించాడు. కాని అవనీంద్రునికి క్రీ. శ. 1900 లో మాంఘీర్ ప్రయాణం సంభవించింది. ఆ ప్రయాణంలో ఐరోపీయ పద్ధతిలో తైలవర్ణాలను వాడటంమానేసి నీటిరంగులను వాడటం సాగించాడు. మాంఘీర్‌నుండి తిరిగివచ్చి మరల చార్లెస్‌పామర్‌నద్ద నీటిరంగు

లలో బాగా శిక్షణ పొందాడు. ఇచ్చటనుండి మరల మాంఘీర్ ప్రాంతాలకు వెళ్ళి అచ్చటి అనేక దృశ్యాలనూ, మానవులనూ, పశు పక్షులనూ నీటిరంగులలో చిత్రించసాగాడు.

అసలు అవనీంద్రుని శిల్పజీవనములో గొప్ప పరివర్తనం సంభవించటానికి కారణం ఠాకూర్ పరివారపు గృహమగు 'జొరాశంకో'లో దొరికిన ఒక పురాతన హిందూ - ఇరానీ వ్రాతప్రతి. ఈ వ్రాతప్రతిలోని అద్భుతమైన రేఖాచిత్రాలూ, లిపికౌశలమూ అవనీంద్రుని కల్పనాశక్తికి నూతనదృష్టిని ప్రసాదించింది. ఇది మొదలు అవనీంద్రుడు పాశ్చాత్యపద్ధతిని విసర్జించి ప్రాచ్యపద్ధతిలో తన చిత్రరచన సాగించాడు. ఈ ప్రాచ్యపద్ధతిలో ప్రథమంగా కృష్ణలీలా చిత్రాలను రచించాడు. పాశ్చాత్యవిధానమైన ఆ ఛాయాకాంక్షలు ప్రదర్శనాన్ని వదలి సున్నితమైన రేఖలలోనూ, శుద్ధమైన రంగులలోనూ చిత్రసృష్టి ప్రారంభించాడు. అప్పటికి అవనీంద్రుని వయస్సు ముప్పది.

మరి కొంతకాలానికి ప్రభుత్వ శిల్పకళాశాల ప్రధానీయగు ఇ. బి. హావెల్‌తో అవనీంద్రునికి పరిచయం కలిగింది. తను మొదలుపెట్టిన నూతన ప్రాచ్యపద్ధతిని హావెల్ చాల ప్రశంసించాడు. విచిత్రం ఏమంటే, అప్పటి కలకత్తాలోని విద్వాంసులగు వంగీయు లెవ్వరూ అవనీంద్రుని యీ ప్రాచ్య చిత్రసృష్టిని ప్రశంసించకపోగా, పైగా చెడుగా విమర్శించసాగారు. పాశ్చాత్య సంప్రదాయాంతో నిండిన విద్యాభ్యాసమూలానా, జాతీయం అయిందంతా హీనం అనే దాస్యభావంవల్లా, యూరపులో పనికిరాని తక్కువరకపు చిత్రాలను మనదేశంలో దిగుమతి కావటంతో వాటినే ఉత్కృష్టశిల్పం అని అనుకున్న అజ్ఞానంమూలానా అప్పటి విద్వాంసులగు వంగీయులెవరూ అవనీంద్రుని నూతన శిల్ప ఉద్యమాన్ని ప్రోత్సహించక విమర్శించసాగారు. అప్పటి ఇటు ప్రాచ్య

శిల్పశాస్త్రాల ననుసరించిగాని, లేక పాశ్చాత్యదేశాల్లోని ఉత్కృష్ట శిల్పసంప్రదాయాలననుసరించిగాని భారతదేశంలో చిత్రించేవారు లేరు. కేవలం తక్కువరకపు చౌకయైన పాశ్చాత్య తైలచిత్రాలను అనుకరణ చేయటంమాత్రమే గొప్పశిల్పంగా భావించటం అప్పటి భారతీయ చిత్రశిల్పులలో ఒక వ్యామోహం అయిపోయింది.

ఈ చౌకరకపు రసజ్ఞతను ఎదుర్కొటం అవనీంద్రునికి చాల కష్టసాధ్యమైన పని అయింది. ఈ ప్రయత్నంలో ఇ. బి. హావెల్ అవనీంద్రునికి బాగా తోడ్పడ్డాడు. భారతీయ శిల్పసంప్రదాయ మర్మాలను ఇ. బి. హావెల్ తన రసవంతమైన లేఖనిద్వారా బాగా ప్రచారం చేయసాగాడు. యింకా యీ ఉద్యమంలో తోడ్పడ్డ వారిలో ఆనందకుమారస్వామి, సిస్టర్ నివేదిత, ఊడ్రూఫ్, రామానంద చటర్జీ ముఖ్యులు. వీరు తమ రచనలద్వారా అవనీంద్రుని చిత్రసృష్టిపై భాష్యాలు వ్రాసి ప్రజలలోను, భారత దేశంలోనూ, ఇతర దేశాలలోకూడ ప్రతికూల భావాన్ని చాల వరకు తగ్గించారు.

ఈసమయంలో హావెల్‌యొక్క బలవంతంపై అవనీంద్రుడు కలకత్తాలోని ప్రభుత్వ శిల్పకళాశాల ఉపప్రధాని పదవిని స్వీకరించి కొంతకాలం అందులో భారతీయ శిల్పసంప్రదాయాలను విద్యార్థులకు బోధింప నారంభించాడు. అప్పటికి దేశంలో రాజకీయ చైతన్యంవల్ల స్వదేశీ ఉద్యమం మంచి వ్యాప్తిలో కొచ్చింది. 'స్వ' అనే దానిమీదంతా వుండవలసిన దానికంటె మించిన అతి అభిమానము, 'పర' అనే దానిపైనంతా హద్దులుదాటిన అతి నిరసనా విద్వాంసులలోనూ, వీరి ననుకరించి ప్రజాసామాన్యంలోనూ ప్రబలిపోయింది. ఈ అతిస్వదేశీ ప్రీతి అంతకు ముందున్న అతి పరదేశీ ప్రీతికి ప్రతిక్రియ. ఈ స్వదేశీ ఉద్యమం అవనీంద్రుడు లేపిన భారతశిల్ప ఉద్యమ వ్యాప్తికి బాగా తోడ్పడ్డది. ఈ నవ్యభావ

స్రవంతి ఎంత తీవ్రతరం అయిందంటే, మనసులో ఈ నూతన భారతశిల్పం నచ్చినా నచ్చకపోయినా అనేకులు పైకి మెచ్చుకొనక తప్పిందికాదు. లేనిచో అరసికుల్ని అంటా రేమో నని భయం.

1912 లో పారిస్ నగనంలో అవనీంద్రుని చిత్రాలు కొన్ని ప్రదర్శించబడినని. శిల్పస్రష్టలూ, శిల్ప రసికులూకూడ వాటిని చాల ప్రశంసించారు. ఒక రకంగామాస్తే భారతదేశంలోకంటె యూరపు ఖండంలోనే అవనీంద్రుని శిల్ప ప్రావీణ్యం బాగా గుర్తించబడింది. అసలు రవీంద్రుని సాహిత్యానికంటె, అవనీంద్రుని చిత్రకళయే యూరపులో ముందు పరిచయం అయింది. అసలు రవీంద్రుని గీతాంజలిని ఇంగ్లీషులో ప్రకటించటానికి ప్రోత్సహించినవారంతా అవనీంద్రుని పాశ్చాత్య మిత్రులే.

ఈ నూతన భారతశిల్పానికి అవనీంద్రుని అన్న గగనేంద్ర నాథుడు బాగా తోడ్పడ్డాడు. గగనేంద్రుడు సోదరుని యీ నూతనోద్యమానికి తన వివిధరకాలైన చిత్రరచనల ద్వారా నవచైతన్యాన్ని ప్రసాదించాడు. వీ రుభయులూ కలిసి 1908 లో 'ఇండియన్ సొసైటీ ఆఫ్ ఓరింటల్ ఆర్ట్' అనే శిల్పసమితి నొకదాన్ని ఏర్పరచి దాని తరఫున ఒక పత్రికను నడప ప్రారంభించారు. దానికితోడు ఒక శిల్ప విద్యాలయాన్ని కూడా.

అవనీంద్రుని చిత్రరచనావిధానంలో పాశ్చాత్య పద్ధతిని వదలి దానికి బదులుగా దూరప్రాచ్య పద్ధతిని – అందులోనూ జపాన పద్ధతిని అవలంబించాడు అని కొందరు విమర్శించేవారు. ఇది విమర్శించినంత కాకపోయినా మొత్తంమీద కొద్దో గొప్పో యదార్థం అని ఒప్పుకోవాలి. ఆ రోజుల్లో భారతదేశంలో బయలు దేరిన యీ నూతనప్రాచ్య శిల్పోద్యమానికి జపానీయులుకూడ తోడ్పడ్డారు. కవాగుచీ, ఒకాకురా, కకూజూ మొదలైన శిల్పవేత్తలు భారతదేశం వచ్చి అవనీంద్రునితో కొంతకాలం వుండి

పోయినాడు. అప్పుడు అవనీంద్రుడు వారి విధానాలను కూడ తన చిత్రరచనలో అవలంబించి చూచినమాట నిజమేకాని, దానినే శాశ్వతంగా అవలంబించలేదు. అసలు ఆ వాదానికొస్తే ఒకదేశ విధానంపైన మరొకదేశ విధాన ప్రభావం పడకుండా వున్న జాతిగాని, సంస్కృతిగాని, సాహిత్యంగాని, లలితకళలుగాని లేవనే చెప్పాలి. వాస్తవానికి జపాను శిల్పంపైన ప్రాచీన భారత శిల్ప ప్రభావం చాలవరకు పడివున్నదనే సత్యాన్ని శిల్ప చరిత్రకారు లంతా ఆమోదించిన విషయమే.

ఈ నూతన భారత శిల్ప ప్రచారం భారతదేశపు అన్ని మూలలకు ప్రాకగానే క్రమేణా అవనీంద్రునివద్దకు అన్ని ప్రాంతాల నుంచి శిష్యులు ప్రవేశించసాగారు. అవనీంద్రుని శిష్యబృంద చరిత్రను ఎత్తుకొంటే అదొక ప్రత్యేక వ్యాసం అవుతుంది. అందు వల్ల ఇక్కడ ఆ శిష్యబృందంనుండి పూర్తిగా తొలిగివుండటమే మేలనిపిస్తున్నది. కాని ఒక్క విచిత్రం ఏమంటే, ఒక్క ఆంధ్రు డైనా ఆ రోజుల్లో అవనీంద్రుని శిష్యవర్గంలో గోచరించడు. దక్షిణ ప్రాంతాని కంతకూ కేవలం మైసూరునుండి వెళ్ళిన వెంకటప్ప మాత్రమే కనుపిస్తాడు.

అవనీంద్రుని ప్రతిభకు మెచ్చి కలకత్తా విశ్వవిద్యాలయం ఆయనకు డి. లిట్. బిరుదాన్నిచ్చి గౌరవించి ఆ విశ్వవిద్యా లయంలో వాగీశ్వరీ లలితకళల పీఠానికి ఆచార్యునిగా నియోగిం చారు. ఈ ఆచార్యత్వకాలంలో ఆయన ఆ విశ్వవిద్యాలయంలో ఇచ్చిన ఉపన్యాసాలను ఒక సంపుటిగా ప్రకటించారు, 'వాగీశ్వరీ శిల్ప ప్రబంధావళి' అను పేరుతో. ఇవన్నీ కూడ బంగాలీలోనే ఉన్నవి. శిల్పసమీక్షా చరిత్రలో యీ ఉపన్యాసాలు ఒక నూతన యుగాన్ని సృష్టించిన వన్నమాట. ఆయన బంగాలీ గద్యశైలి చాల సుందరంగా వుంటుంది. రసోద్దీపనకరంగా వుంటుంది. ప్రతి

వాక్యం పద్యంవలె ఛందోబద్ధమైనట్లు కనుపిస్తుంది. ఇదొక రసమయ గద్యశైలి. ఆయన ప్రయోగించే పదజాలమంతా ఆయన రంగుల చిత్రాలకు శాబ్ద్య ప్రతిశింభాలా, లేక ఆయన చిత్రాలే ఆయన పదజాలానికి దృశ్య ప్రతిబింబాలా, అనేది గుర్తించటం కష్టం. ఈ 'వాగీశ్వరీ శిల్ప ప్రబంధావళి'లోని బంగాలీ ఉపన్యాసాలను తెలుగులోకి తర్జుమాచేయాలని యీ పంక్తులు వ్రాసిన రచయిత ప్రయత్నించి చేతగాక మానుకున్నాడు. వాటిలోని ఆ రసమయ వాతావరణాన్ని తెలుగులోకి తేలేక నానా అవస్థపడి ఆ ప్రయత్నాన్నే విరమించుకున్నాడు. అంచరాని అనుభూతిమయం అదంతా. రూపశిల్పంయొక్క రసమర్మాలన్నీ యీ గ్రంథములో పదచిహ్న ప్రయోగంద్వారా ప్రదర్శించబడ్డాయి. పిల్లలకూ, పెద్దలకూ పనికివచ్చే అనేక సాహిత్య గ్రంథాల్ని రచించాడు అవనీంద్రుడు. బంగాలీగద్యంలో చిత్రకారుడనే పేరు పొందకుండా వున్నట్లయితే అవనీంద్రుడు మంచి సాహిత్యకారుడనే పేరుపొందేవాడేకాని చిత్రకళ పైకి వచ్చి ఆయన సాహిత్యకీర్తిని దాచివేసింది.

అవనీంద్రుడు తన చిత్రాలన్నిటినీ మొగలు సూక్ష్మచిత్రాలవలె చిన్నవిగా రచించాడు. భారతీయ విధానంలో ఆయన రచించిన మొదటి చిత్రం 'అభిసారిక' అనేది. ఇది చండీదాసుని ఒక పదానికి ఆలేఖనం. తదుపరి కృష్ణలీలలనూ, ఉమర్‌ఖయాం రుబాయీలనూ, ఋతుసంహార వర్ణనలనూ, మేఘసందేశ ఘట్టాలనూ చిత్రించాడు. అవనీంద్రుని విశ్వవిఖ్యాతిగన్న చిత్రాలలో 'షాజహాను మరణం', 'ఆలంగీర్', 'ప్రవాసియక్షుడూ,' 'తిష్యరక్షితా', 'బుద్ధసుజాతా' మొదలయినవి కొన్ని. పాశ్చాత్య పద్ధతిలో వ్యాస్టల్ రంగులలో వేసిన అవనీంద్ర, ఆంద్రూసు మొదలైనవారి రూపపటాలుకూడ ఒక ప్రత్యేకతను కలిగివున్నయి.

అవనీంద్రుడు తన వృద్ధాప్యంలో ఒక క్రొత్త శిల్పవిలాసానికి లోనైనాడు. ఏమంటే, ప్రకృతిలోని ప్రతి చిన్న వస్తువునూ

అవసరేంద్ర పరిశీలించటం. అందుమూలాన ఆ వస్తువులో ఏదైనా ఒక రూపం చిహ్నమాత్రంగా గోచరిస్తే దాన్ని కొద్దిగా మార్చి దానిలో నుండి కొంత భాగాన్ని తీసిగాని, లేక మరేవస్తువనైనా కలిపిగాని దానికొకరూపాన్ని ఆపాదించి ప్రదర్శించటం. ఉదాహరణకు ఒక చెట్టుయొక్క ఎండిన పుల్ల కొంచెం నక్క ఆకారంగా గోచరిస్తే దాన్ని తెచ్చి తోక తక్కువైతే ఏ తాటిజీబునో తగిలించి చెవులు లేకపోతే ఏ జామచెట్టుబెరుడునో అతికించి దానిని నక్కను చేయటం. అనగా 'ప్రకృతిలోని వస్తువును కొద్దిగా మార్చితే యేదైనా పరిచితమైన ఆకృతి వచ్చేటట్లుంటే అలాంటి వస్తుసముదాయాన్ని సేకరించటం. ఈ క్రొత్త మోజుయొక్క సిద్ధాంతం ఏమంటే, శిల్పం అంటే- సృష్టించటంకాదు దాగివున్న దాన్ని కనుగొనటం మాత్రమేనని.

చైనీయకళ

రాజకీయాలు మంచివే.

ఆర్థికాలు అంతంకు మంచివి.

సాంఘికాలు ఆంతకంకు కూడ మంచివే.

కాని వీటిన్నిటికంకు మంచివి సాంస్కృతికాలు.

ఒక దేశపు ఉత్కృష్టతను కొలవటానికి సంస్కృతి సర్వోత్కృష్టమైన కొలతబద్ద. అయితే, సంస్కృతి రాజకీయాలకూ, ఆర్థికాలకూ, సాంఘికాలకూ, దూరంగా వుండాలని కాదు. వీటన్నిటితో సంపూర్ణంగా సహకారం కలిగి వున్నదే సమగ్ర సంస్కృతి. నవ చీనాలో నే డిలాంటి సమగ్ర సంస్కృతికే పునాదులు స్థాపితం అయినవి.

ప్రాచీన చీనా సంస్కృతిలో సాహిత్యం, తత్వశాస్త్రం వీటికంకు శిల్పసృష్టికే ప్రాధాన్యం మెండు. కొన్ని దేశాల్లో దైవానికి ప్రధానస్థానం. మరికొన్ని దేశాల్లో మానవునికి ప్రధాన స్థానం. కానీ చీనాలో మాత్రం ప్రకృతిది ప్రధాన స్థానం. ప్రకృతిశోభను అనుభవించటం, చానికి రంగుల్లోనూ, రేఖల్లోనూ రూపాన్నివ్వటం చీనా వారి చిరంతన ప్రతిభ.

విశ్వసభ్యతకు సంబంధించిన అనేక పరికరాలను ప్రథమంగా కనిపెట్టి తయారు చేసిన గౌరవం యీ భూలోకంలో చరిత్రకు తెలిసున్నంత వరకు ఒక చైనీయులకే దక్కింది. తుపాకీ నుండును కనిపెట్టింది చీనా వారు. తొడుక్కొనే లాగుల్ని ప్రథ

ప్రపంచ ప్రకృతి చిత్రకళ

మంగా తయారు చేసింది చీనా వారు. కాయితాన్ని, ముద్రణ పద్ధతుల్ని, సిరాను, పట్టును, తేయాకు యింకా యీ విధంగా ఎన్నో వస్తువుల్ని సృష్టించిన ప్రథమ తాంబూలం చీనా వారిదే. అదే విధంగా శిల్పజగత్తులో ప్రథమంగా ప్రకృతి చిత్రాల్ని రచించిన గౌరవం కూడ చీనా వారికే దక్కింది. పశ్చిమఖండాల్లో ప్రకృతి దృశ్యాలను ప్రథమంగా రచించింది క్లాడ్‌లారేన్ అనే ఫ్రెంచి శిల్పి. అంతకు పది శతాబ్దాలు ముందే చీనాలో ప్రకృతి దృశ్యాల రచన ప్రారంభమయింది.

చీనా దేశపు ప్రకృతిశిల్ప చరిత్రలో క్రీ. శ. 960 నుంచి 1279 వరకు స్వర్ణయుగం అనవచ్చు. ఈ సమయాన్నే చీనా చరిత్రలో 'సంగ్ కాలం' అంటారు. ఈ సంగ్ కాలపు ప్రకృతి శిల్పులు ప్రదర్శించిన ప్రజ్ఞ అద్భుతం. వీరు ప్రకృతి ఆనందాన్ని స్వయంగా తమ జీవితాల్లో అనుభవించి ఆ మధురానుభూతులకు తమకుంచెల ద్వారా అమర రూపకల్పన నిచ్చారు.

కొండలు, లోయలు, అరణ్యాలు, సెలయేళ్ళు, పచ్చిక బయళ్ళు, పగటి ఎండ, రాత్రి వెన్నెల, నల్లని మేఘాలు, తెల్లని కొంగలు, చల్లని వర్షం, దట్టమైన మంచు ఆ మంచులో దూరాన అస్పష్టంగా ఛాయారూపంలో గోచరించే వెదురుపొదలు మొదలైన దృశ్యాలన్నీ చీనావారి సృజన కార్యానికి విషయ వస్తువులు. చీనాలోని సంగ్ కాలపు చిత్ర రచనంతా దాదాపు పట్టుగుడ్డపైన సిరాతో వేయబడినదే. చీనా చిత్రాల్లో రంగుల వాడకం చాలా అరుదు. ప్రకృతిలోని రంగులను చీనా శిల్పి నలుపూ, తెలుపూ, వీటి రెంటికి మధ్య వుండే బూడిదరంగు ఛాయలను తన చిత్రంలో ప్రదర్శిస్తాడు. తన చిత్రాల కొక విధమైన అపార్థివత్వాన్ని ప్రసాదించే నిమిత్తం చీనాశిల్పరంగులను వర్జించి నలుపూ, తెలుపుల కలయికతో మాత్రమే తన చిత్రాన్ని నిర్మించు

కొంటాడు. అంటే రంగుల వాడుక చీనాలో లేదని అర్థంకాదు. చీనాలోని ఉత్కృష్ట దృశ్య చిత్రాలన్నీ రంగులులేని ఏకవర్ణ చిత్రాలే.

ప్రకృతి దృశ్యాలను, మాత్రమేకాక పక్షులనూ, పూలనూ చిత్రించటంలోకూడ వీరిది సిద్ధహస్తం. పక్షుల్లోని, పూల్లోని సూక్ష్మాంశాలను కూడ వీరు ఎంతో నైపుణ్యంతో తమచిత్రాల్లో ప్రదర్శించారు. కుంచెయొక్క రెండుమూడు విసుపులతోనే వీరు అనుకున్న రూపం ప్రత్యక్షమై నిలుస్తుంది. ఈ సంగ్ కాలపు చీనా శిల్పులంతా కవులుకూడ. చీనాలో కలానికీ, కుంచెకూ భేదం లేదు. కనుక కవులంతా చిత్రకారులే. చిత్రకారులంతా కవులే.

చీనా చిత్రశిల్పంలో వెదురుచెట్టు ఒక ప్రత్యేక స్థానాన్ని కలిగుంది. వెదురు పొదను సలక్షణంగా చిత్రించగలిగినవాడే సిద్ధహస్తుడనిపించు కొంటాడు. వెదురు పొదను మొత్తం కొందరు చిత్రిస్తే, పొదలోని ఒక్క వెదురునుమాత్రమే మరికొందరు చిత్రిస్తారు. ఇంకా కొందరు ఆ వెదురులోని ఒక భాగాన్నో, లేక అందులోని కొన్ని ఆకుల్నో, లేక కేవలం ఒక ఆకును మాత్రమో చిత్రిస్తారు. వస్తువుయొక్క మొత్తంరూపానికంటె దానిలోని ఒక భాగాన్ని మాత్రమే చిత్రిస్తే ఎక్కువ మనోహరంగా వుంటుంది. ఇలాంటి మనోహరమైన ఉదాహరణలెన్నో చీనా చిత్రశిల్పంలో గోచరిస్తవి. చీనావారి చిత్రశిల్పం దృశ్యకవితలాంటిది.

చీనావారి చిత్రశిల్పం ఎంత సున్నితంగా, ఎంత లలితంగా, ఎంత నారీత్వంతో కూడుకొని వుంటుందో వారి మూర్తిశిల్పం అంత కాఠిన్యంతోనూ, అంత భీకరంగానూ, అంత పురుషత్వంతోనూ ఉంటుంది. సంగ్ కాలంలో చిత్రశిల్పం పరిణతి చెందితే 'తాంగ్ కాలం'లో మూర్తిశిల్పం వికసించింది. చీనా చరిత్రలో 'తాంగ్‌కాలం' అనగా క్రీ. శ. 618 నుంచి 907 వరకు వున్న

చైనీయకళ

కాలంలో మూర్తిశిల్పం బాగా వికసించింది. ఈ కాలంలోనే చీనా తన ఇరుగుపొరుగుదేశాల్లో తన రాయబారులను, తన దేశములో ఆ యా దేశాల రాయబారుల్ని ఏర్పాటు చేసుకొంది. అప్పుడు చీనాలో బౌద్ధధర్మం మంచి ప్రాబల్యంలోవుంది. భారత దేశానికీ, చీనాదేశానికీ మంచి సాంస్కృతికసంబంధాలు ఏర్పడివున్న రోజులవి.

అయితే చీనాలో చిత్రశిల్పానికి కలిగిన విజయం మూర్తి శిల్పానికి లభ్యంగాలేదు. భారతదేశంలో మూర్తిశిల్పానికి లభించిన ప్రాభవం చిత్రశిల్పానికి అందలేదు. చిత్రశిల్పం వాస్తవంమీద అధికంగా ఆధారపడివుంటే, మూర్తిశిల్పం కల్పనమీద ఎక్కువ ఆధారపడివుంటుంది. భారతీయుల కల్పనాదృష్టి, మిళితమైనందువల్ల ఉభయదేశాల్లోనూ అద్భుతమైన శిల్పసృష్టి జరిగింది. ఇందులో చీనాలోని మూర్తిశిల్పం ఒకటి.

తాంగ్ మూర్తిశిల్పం యొక్క ప్రధాన విషయవస్తువులు నిత్యజీవితంలోని మామూలుజీవులు. యుద్ధభటులు కత్తులు దూస్తున్న విగ్రహాలూ, నటీమణులు నాట్యంచేస్తూన్న మూర్తులూ, శ్రమచేస్తూన్న మనుషులూ ఈ విధంగా వాస్తవ జీవితానికి సంబంధించిన ఎన్నో ఘట్టాలు చీనా మూర్తిశిల్పులకు విషయ వస్తువులైనవి. ఈ మూర్తిశిల్పానికి కంచూ, రాయీ ఇనుము మట్టి మొదలైనవన్నీ నిర్మాణంలోకి తేబడినవి. చీనావారి మూర్తి శిల్ప మంతా దాదాపు ఒక విధమైన వీరరస ప్రధానమైంది. ఈమూర్తి శిల్పంలో గుర్రాలు చాల ప్రధానస్థానం ఆక్రమించి వుంటాయి. ఇవి శాంతంగా నిలుచున్న విగ్రహాలుకాక సవారిచేస్తూనో, లేక ఎవరిమీదకయినా ఆక్రమణచేస్తూనో నిర్మితమై వుంటవి. ఒంటెలు లయపూర్ణంగా ఊగుతూ నడుస్తూన్నట్లు నిర్మించబడ్డ మూర్తులు కూడ వున్నవి. ఇక సింహాలు, గొర్రెపిల్లల్ని చీల్చి పాకవేస్తున్న విగ్రహాలుకూడ వున్నవి.

రసరేఖలు

ఈ తాంగ్ కాలంలో, ఇతరదేశస్తులు చీనావారిదృష్టిలో ఎలా గోచరిస్తారో కూడ మనకు వీరి మూర్తి శిల్పంలో కనిపిస్తుంది చాలా సంవత్సరాలవరకు తార్తార్లూ, మంగోలియనులూ, ఇరాన్‌వాసులూ, భారతీయులూ ఉత్తరంనుంచీ, పడమటినుంచీ చీనాకు రాకపోకలు సాగిస్తుండేవాళ్ళు. చీనా మూర్తి శిల్పులు యీ దేశవాసు లందరి విగ్రహాలుకూడ సృష్టించేవాళ్ళు.

ఇదే కాలంలో చీనాలో పింగాణీ శిల్పం యింకా అప్పటికి పశ్చిమ ఖండాలవరకూ చేరలేదు. తొమ్మిదో శతాబ్దానికి యీ పింగాణీ శిల్పం తుర్కిస్తానేవరకూ ఎగుమతి చేయబడుతూ వచ్చింది. నిజంగా చీనాకు పేరు తెచ్చింది యీ పింగాణీ శిల్పం అనటంలో అతిశయోక్తిలేదు. ప్రథమంలో యీ పింగాణీమీద గ్లేజు ఆకుపచ్చ వుండేది. తరువాత తరువాత పసుపు రంగూ, ధూమ్ర వర్ణమూ, నీలమూ కూడ ప్రత్యక్షం కాజొచ్చినయి. కాని, వీటన్నిటిలోకీ మేలయింది ఆకుపచ్చా, గోధుమ రంగుమీద నారింజ, పసుపు అంచులు కలపే అని రసిక సమాజంలో పేరు పడి పోయింది.

చైనీయ శిల్పశ్రీకి చిత్రశిల్పం, మూర్తి శిల్పం, పింగాణీ శిల్పం మాత్రమేకాక, సంగీత శిల్పం, కవితా శిల్పం, నాట్యశిల్పం మొదలైన అనేక శ్రావ్య, దృశ్య శిల్పాలుకూడ ఎంతో శోభను సమకూర్చినవి. క్రీ. పూ. 2255 లో తాషావ్ రచించిన ఒక గేయాన్ని పదహారువందల సంవత్సరా లయిన మీదట కన్‌ఫూషియస్ విని అన్నాడు. 'ఈ గేయం నన్నెంతగా ఆనందపరచిందంటే నాకు కొన్ని మాసాలవరకూ అన్నం రుచించనేలేదు'

చీనావారి కవిత్వం చాల మధురంగానూ, లోతుగానూ వుంటుంది. చీనాకవులందరిలో లీపో చాలా ప్రఖ్యాతిగల కవి పుంగవుడు. ఒకప్పుడు కొంత కష్టంలోవుండి లీపో వ్రాశాడు-

చెనీయకళ

"నా తెల్ల బడుతూన్న జుట్టు విపరీతమైన పొడగాంటి తాడు అవు తుంది. కాని అంత పొడగాంటితాడూ నా దుఃఖంయొక్క లోతు నందుకోజాలదు." లీపో మరణించటంకూడ చాల కవిత్వమయం గానే మరణించాడు. ఒక వెన్నెల రాత్రి – నదిలో పడవనూద పోతూ నీళ్ళలో చంద్రుడి ప్రతిబింబంచూచి దాన్ని ఆలింగనం చేసుకో ప్రయత్నించి నదిలోకి జారి చనిపోయాడు.

నవచీనావారి కవిత చాల వీరోచితంగా వుంటుంది!

...—...

సాస్ బ్రన్నర్, ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్

ఏది వాస్తవం ?

ఏది కల్పన ?

ఏడాదిలో మధ్యాహ్నపు ఔండలో దూరాన నీరు కనుపిస్తుంది. అది వాస్తవమా ? మన కన్ను అది వాస్తవమే నని చెపుతుంది.

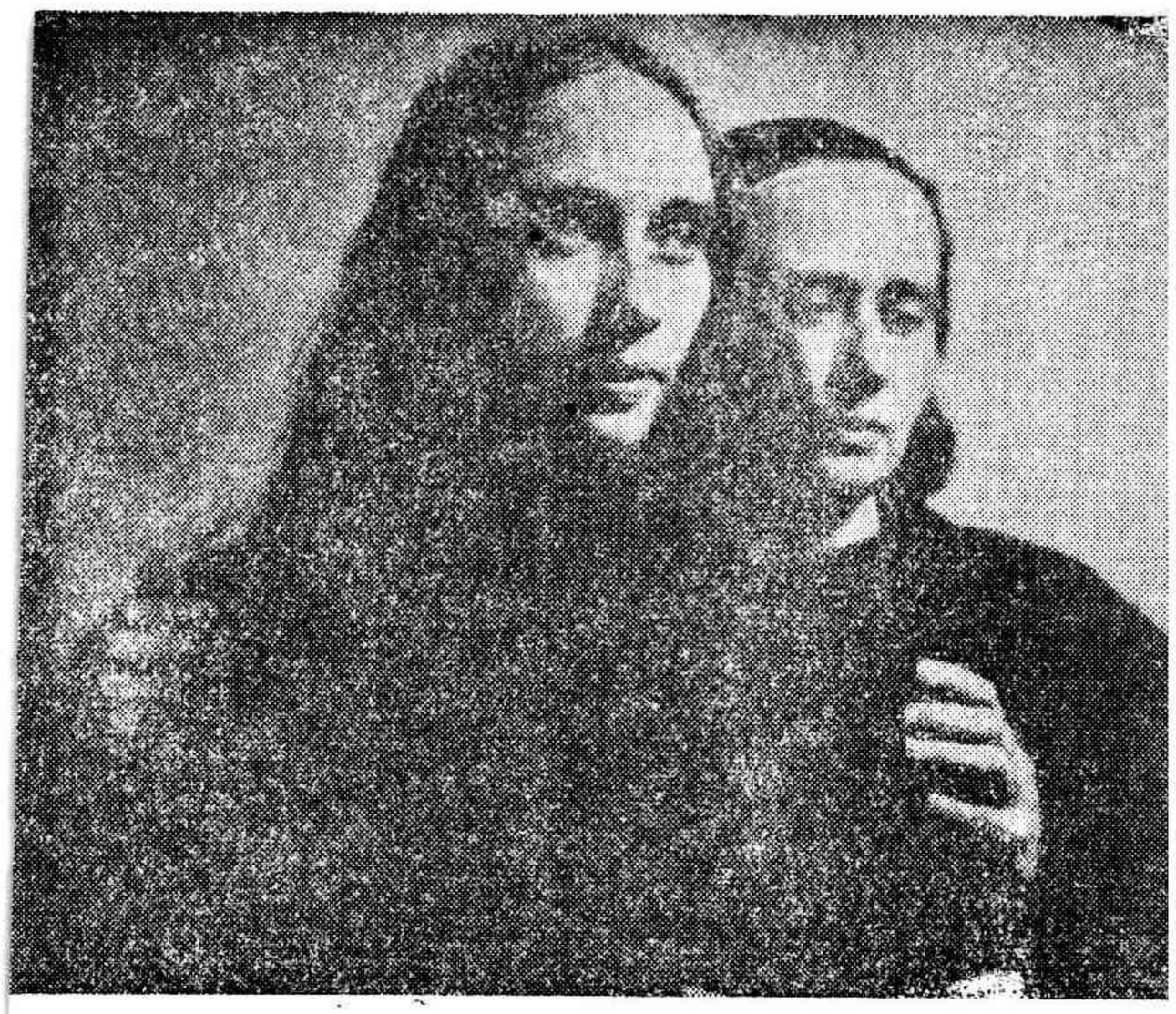
కాని మన మనసుకు మాత్రం అది నీరు కాదని, అది కేవలం ఎండమావులు మాత్రమే అని తెలుసు. కన్ను బాహ్య స్వరూపాన్నే చూస్తే, మనసు అంతఃసత్యాన్ని చూస్తుంది.

కవి కాని, చిత్రకారుడు కాని కంటికి కనిపించేదాన్ని మాత్రమే చిత్రిస్తే సత్యాన్ని కాక సత్యాభాసను మాత్రమే చిత్రించడ మౌతుంది.

కన్ను చూచే దానికంటె మనసు చూచేది వాస్తవం.

కాని కళా సృష్టిలో మాత్రం కన్ను చూచేదాన్ని చిత్రించడం వాస్తవవాదమని నిర్వచించబడుతూ వచ్చింది.

హంగేరియన్ చిత్రకారిణులైన సాస్ బ్రన్నర్, ఆమె కుమార్తె ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ వరసగా పై రెండు వాదాలకు చెందుతారు. సాస్ బ్రన్నర్‌ది కల్పనావాదం, ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్‌ది వాస్తవవాదం.

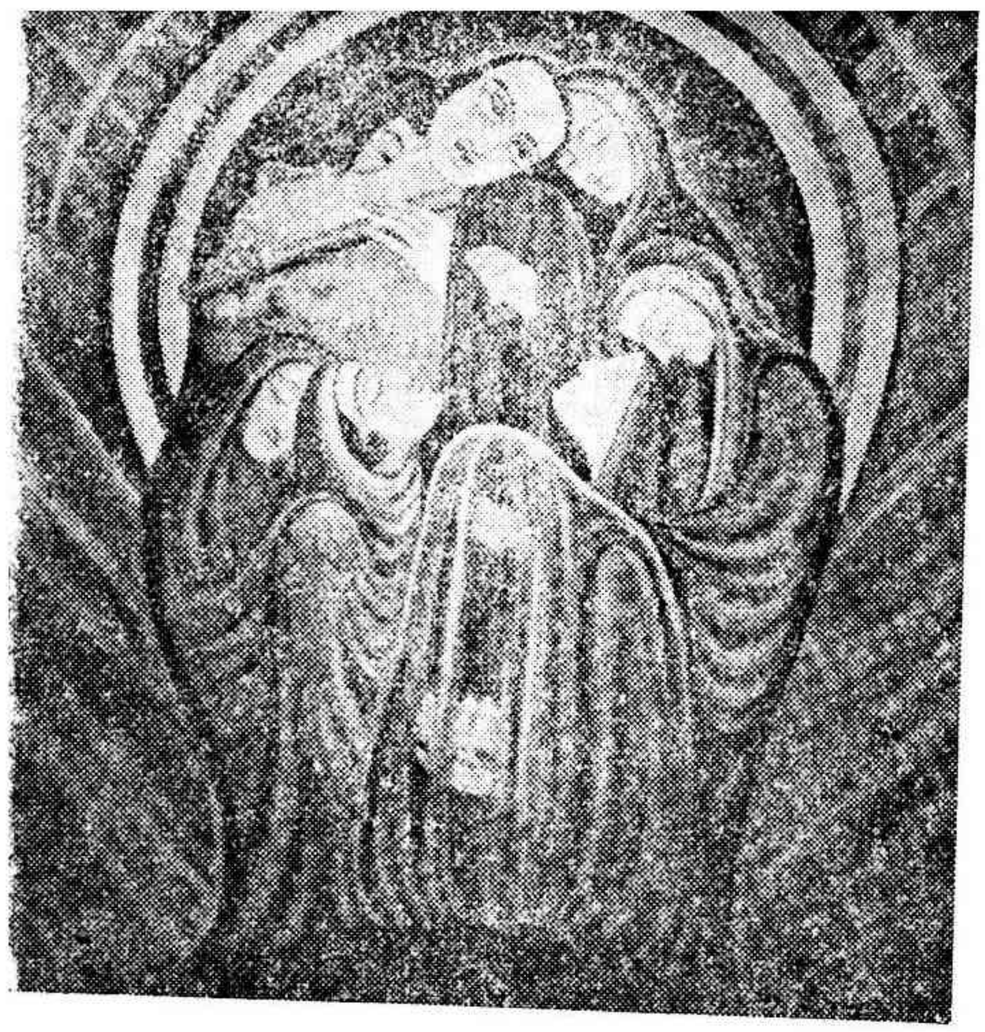


ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్, ఆమె జనని సాస్‌బ్రన్నర్

సృష్టిలోని దృశ్య రూపాల్ని, వాటి బాహ్య రూపాన్ని కాక, వాటి సాంకేతిక స్వరూపాన్ని చిత్రిస్తుంది సాస్ బ్రన్నర్. అయితే, ఈ సాంకేతిక చిత్రాలకు తోడు అప్పుడప్పుడు ప్రకృతి బాహ్యస్వరూపాన్ని కూడా ఆమె జ్వలిస్తున్న రంగులలో చిత్రించేది. గొప్ప సాంకేతిక చిత్రకారిణిగా సాస్ బ్రన్నర్ అంతర్జాతీయ కళా జగత్తులో విఖ్యాతి చెందింది.

సాస్ బ్రన్నర్ హంగేరీలో జన్మించింది. తన తొమ్మిదవ యేటనే ఆమె చిత్రాలు రచించడం ప్రారంభించింది. ఏకాంతంలో కూర్చుండి, మారిపోతుండే ప్రకృతి స్వరూపాలకు ఆమె ప్రతి కృతులు రచిస్తుండేది.

ప్రతి కళా వాస్తవ వాదంలో ఆవిర్భవించి, కల్పనా వాదంలో పరిణతి చెందుతుంది. సాస్ బ్రన్నర్ ప్రకృతిలోని



"నిశాకాంతి" : సాస్ బ్రన్నర్

బాహ్య రూపాలను యథాతథంగా చిత్రించడంలో ఎంతో ప్రతిభ సంపాదించింది. గంటలకొలదీ ప్రకృతి చిత్రాలను పరిశీలిస్తూ, వాటికి తిరిగి తన రంగులలో వాస్తవరూపాన్ని ప్రసాదిస్తూండేది. ఆ సృష్టిశీలతే ఆమె ప్రపంచం ఆ రోజులలో.

ఆమె పూర్ణ చిత్రకారిణిగా వికసిస్తున్న రోజులలోనే ప్రథమ ప్రపంచ సంగ్రామం వచ్చింది. దానితో ఆమె కంటున్న కలలన్నీ కరిగిపోయినవి. ఆమె నిర్మించుకొన్న ప్రశాంత జగత్తు మాయమైపోయింది. ఆదర్శాలకు, వాస్తవానికి ఏర్పడిన సంఘర్షణలో ఆమె అంతరంగం దెబ్బతిన్నది. దానితో జీవించాలనే కోరిక పోయి, 28 రోజులపాటు నిరాహారంగా వుండిపోయింది.

అయితే ఈ సంక్షోభంలో ఆమె మనసుకు ఒక నూతనశక్తి, నవతేజం కలుగసాగినవి. వాటితో ఆమె జీవితమే రూపాంతరం చెంది, ఒక నవ్య దృక్పథంలో ఆమె ప్రవేశించింది. బాహ్య



"పద్మజ" : సాస్‌బ్రన్నర్

స్వరూపాలను కాక, అందు దాగివుండే అంతఃస్వరూపాలను మనో చక్షువులతో ఆమె దర్శింపసాగింది. ఈ జీవన పరివర్తనలో బాహ్య ద్రష్టనుంచి ఆమె అంతర్ద్రష్టగా మారింది.

జీవితంలో జనించిన ఈ మహా పరివర్తనే ఆమె కళా సృష్టిలో ప్రతిబింబించింది. ఆమె కళాసృష్టి అంతర్దృష్టితో ప్రతిబింబింపసాగింది. ప్రాచ్య దేశాలను - ప్రత్యేకించి భారత దేశాన్ని - వాటి ప్రజలను, వారి జీవన విధానాలను, వారి సంస్కృతినీ, శిల్ప సంపదను చూడాలనే ఆకాంక్ష తీవ్రమైపోవడంతో ఒక రోజు - 1929 లో - కుమార్తె ఎలిజబెత్‌తో సహా బయలుదేరి ఇటలీ, ఆఫ్రికా, ఈజిప్టులలో సంచారం చేస్తూ 1930 లో ఆమె భారతదేశంలో పాదం పెట్టింది. వారిద్దరూ ఆ రావడం రావడం భారతదేశంలో అయిదు సంవత్సరాలుండిపోయారు. తరువాత 1936 లో భారతదేశం వదలి జపానుకు పయనించారు.

భారతదేశం అంతా సంచారంచేసి, అందులోని ఎండలలో మండుతున్న ఇసుక ఎడార్లను, తొలకరి వర్షాలను, పచ్చిక బయ

శ్నను, హిమాలయ శిఖరాలను, గ్రీష్మంలో నిప్పనలె వెలిగే గుల్‌మొహర్ పూల చెట్లను శరత్ కాలపు పింజమబ్బులతో వుండే నీలాకాశాలను, నదులను, నదీతీరాలను, శిల్ప ఖండాలను – ఈ విధంగా భారతదేశపు బహిరంగ స్వరూపాలను, ఆంతరంగిక స్వరూపాలను కూడ దక్షతతో అసంఖ్యాక చిత్రాలలో సృష్టించింది సాన్ బ్రన్నర్.

ఇవికాక–సాంకేతిక చిత్రాలను కూడా ఆమె చాలా రచించింది. ఆమె సాంకేతిక చిత్రాలలోని విశేషం ఏమంటే, వాటిలోని రూపాలను మనకు పరిచితంకాని నైరూప్య రూపాలు కాక మనకు పరిచితమైన సారూప్య రూపాలే. నైరూప్య చిత్రకళలో మనకు తెలిసిన వస్తువును మనకు తెలియని రూపాలలో చిత్రిస్తారు. సాన్ బ్రన్నర్ చిత్రించిన సాంకేతిక చిత్రకళలో అలాకాక మనకు తెలియని విషయం మనకు తెలిసిన రూపంతో సాక్షాత్కరిస్తుంది.

ఆమె సాంకేతిక చిత్రాలలో 'ఇంద్ర ధనసు కాంక్ష', 'చంద్రుని నాలుగు దశలు', 'పూర్ణ చంద్రుని వదనం', 'నిశా కాంతి', 'అనుమేళనాశక్తి'. 'పవిత్రతతో సంకలనం', 'విశ్వం ప్రార్థన' మొదలైనని కొన్ని సృష్టిలోని కొన్ని విశ్వరహస్యాలను తీసుకొని వాటిని మానవాకృతులలోకి సంకేతపరచి విశిష్ట వర్ణాలతో, విచిత్ర రచనలతో ఆమె మన కళ్ళయెదుట ఉంచుతుంది. ఆ భావ పరిమళం ఈ రూపసౌందర్యం ద్వారా సువ్యక్తమౌతుంది.

సాన్ బ్రన్నర్ అంటుంది 'ఒక అవ్యక్తగీతం ఈ సుగంధ వాయువుల తెరలగుండా నాకు వినిపిస్తున్నది. ఆకాశపు గాఢ నీలంలో కోట్లకొలది తారకలు మిల మిల లాడుతున్నవి. భూమి నిద్రిస్తున్నది. చెట్లు నిద్రాగీతికమధుర రవానికి కలలు కంటున్నవి. కాని నా ఆలోచన సదా మేల్కొనే వున్నది. కళాతపస్వి అనుభూతి చెందుతూ కార్యనిమగ్నుడై వున్నాడు'



"గృహోన్ముఖుడు" : సాస్‌బ్రన్నర్

సాంకేతిక చిత్రాలు కాక, ఆమె చిత్రించిన భారతీయ ప్రకృతి దృశ్యాలు అతి గంభీరంగాను, లావణ్యమయంగాను వుంటాయి. ఆమె నర్ణమాధుర్య ప్రేక్షకుల నయనాలను, దానితో వారి మానసాలను కూడా రసానందంతో నింపుతవి.

'హిమాలయాలతో గుల్‌మొహర్ వృక్షం' అనేది నిజంగా ఒక కళాఖండమే-నీల, ధూమ్ర, ధూసర వర్ణాల పృష్ఠభూమికి ఎదురుగా సిందూర వర్ణంతో నిప్పులే పూలుగా వున్న గుల్‌మొహర్ వృక్షం నిలబడి వుంటుంది. పూల వివరాలు, ఆకుల వివరాలు లేకుండా రంగు మాత్రమే గోచరించే స్థూలాకృతితో చిత్రితమైంది ఈ చిత్రం. చెట్టు బొమ్మలోని కుడివైపు క్రింది మూలలోనుంచి

బయలుదేరి, ఎడమవైపు పై మూలవరకు వ్యాపించి, అగ్నికణాలతో పృష్టభూమిలోని చాలా భాగాన్ని క్రమ్మివేస్తుంది.

ఆమె చిత్రించిన ప్రకృతిలో 'చంద్రోదయాన కమల సరోవరం', 'వెన్నెలలో గంగానది', 'మర్రి చెట్ల మార్గం', 'ఒక బెంగాలీ పల్లె' మొదలైనవి కొన్ని. భారతీయ మైనదైనందిన జీవితాల్ని కూడా చాలా చిత్రాలలో చిత్రించింది. నీళ్ళు తెస్తున్న పడుచులు, బొలాలనుంచి తిరిగివస్తున్న కర్షకులు, కార్మికులు, పిల్లకు పాలిస్తున్న తల్లి – ఇలాంటివి ఇంకా ఎన్నో.

సాన్ బ్రన్నర్ చిత్రించిన కొన్ని బుద్ధ ప్రతిమలు, జైన తీర్థయాత్రికుల ప్రతిమలు మొదలైనవి గంభీర ముద్రలతో, శాంత భావంతో నిర్మలంగావుంటని. ఒక బుద్ధ ప్రతిమను నల్లరాతితో చెక్కినట్లుగా చిత్రించింది. బుద్ధుని శిలాప్రతిమనలె గోచరిస్తుంది. ముఖంలో సుందర భావాభి వ్యక్తిని తేగలిగింది. చిరునవ్వుతో ఉన్న పెదిమలు మూతపడినా సర్వాన్నీ వీక్షిస్తున్న కళ్ళు మహా సంబోధిని పొందిన తేజంతో భాసిల్లే ఫాలభాగం అద్భుతంగా వున్నాయి.

ప్రతిభగల చిత్రకారులు చాలామంది అన్ని విషయవస్తువులను చిత్రిస్తారు కాని, మానవుల రూపపటాలను చిత్రించలేరు. కొందరు రూపపటాలను తప్ప ఇంకేమీ చిత్రించలేరు. ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ ఇతర విషయవస్తువులను బాగా చిత్రిస్తుంది కాని, అంత కంటె బాగా చిత్రిస్తుంది మనుషుల రూపపటాలను.

రూపపటాలను చిత్రించడానికి కేవలం ప్రక్రియలో ప్రతిభ వుంటే చాలదు. మానవ మనోవిశ్లేషణ బాగా తెలిసివుండాలి. తాను చిత్రించబోయే వ్యక్తిలోని ప్రధానగుణం ఏమిటో దాన్ని గుర్తించి, చిత్రణలో ఆ ప్రధాన గుణానికి ప్రాధాన్యమివ్వాలి. రూపపటంలో పూర్తిగా ఆ వ్యక్తి పోలిక లున్నంత మాత్రాన



శ్రీ జిడ్డు కృష్ణమూర్తి చిత్రం : ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్

ఉత్తమచిత్రం కాలేదు. పోలికకే ప్రాధాన్యమివ్వక ఆ వ్యక్తిలోని చరిత్ర చిత్రణకు ఎక్కువప్రాధాన్యమిస్తేనే అది ఉత్తమ రూపపటం అవుతుంది. రూపపటం చూడగానే ఆ వ్యక్తిస్వభావం వెల్లడి కావాలి. రూపచిత్రకారుడు మనో విజ్ఞానాన్ని బాగా తెలుసుకొని వుండాలి.

ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ మనోవైజ్ఞానిక చిత్రకారిణి. ఆమె మానవ రూపాలెప్పుడూ ఒక ప్రత్యేక స్వభావాన్ని ప్రదర్శిస్తూ వుంటవి. ఆమె వాక్యాలివి– 'నేను జపానునుంచి వ్రాస్తున్నాను– నా మాతృదేశం వదలి ఏడు సంవత్సరాలైంది. ప్రాచీన తత్వ

శాస్త్రానికి. సంస్కృతికి ఆలవాలమైన భారతదేశాన్ని వదలి రెండేళ్ళు అయింది. భారతదేశంలో చరిత్ర శిలలమీద, లిఖించబడి వుంది. బాల్యంనుంచీ నేను విభిన్న వస్తువులమీద విభిన్న స్థలాల మీద, విభిన్న ముఖాలమీద అభిరుచి కలిగి వుండేదాన్ని. ఆ ముఖాల దాగివున్నవారి నైజస్వభావాల్ని రంగులలో వ్యక్తం చేయాలనే ఆకాంక్ష ఆరకుండా వుండేది."

భారతదేశంలో ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ ప్రథమంగా చిత్రించిన రూపపటం రవీంద్రనాథ టాగూర్‌ది. ఒక సంవత్సరం శాంతి నికేతనంలోవుండి, ఆయనను బాగా అనగాహన చేసుకొని, ఆయన ఆకృతులను కొన్నింటిని ఆమె రచించింది.

మహాత్మాగాంధి బెంగుళూరులోవుండగా ఆమెకు అరగంట మాత్రమే సమయమిచ్చాడు, తనను చిత్రించడానికి. ఆ అరగంట లోనే ఎలిజబెత్ ఆయన ఆకృతిని తన రంగులలో బంధించివేసింది. దేశంలో గొప్పవాళ్ళ రూపపటాలను ఆమె చాలా చిత్రించింది. ఉదయశంకర్, జిడ్డు కృష్ణమూర్తి, సరోజనీనాయుడు, పద్మజానాయుడు ప్రభృతులను, ఇతర స్త్రీ పురుషసంతానాలు, తోడాలు మొదలైన ఎనిమిదిజాతుల వ్యక్తులనుకూడా చిత్రించింది. ఆమె రూపపటాల చిత్రణలో ఒక ప్రత్యేక రచనాలావణ్యం గోచరిస్తుంది. రూపచిత్రణ వాస్తవవాదానికి చెందినా, అందులో కల్పన ఎంత ఎక్కువగావుంటే అది అంతగా రాణిస్తుంది.

సాస్ బ్రన్నర్ ఆ మధ్య మరణించింది. ఎలిజబెత్ బ్రన్నర్ జీవించేవున్నది. ఇద్దరుజీవులు తమ గుంచెద్వారా అంతర్జాతీయ కళాజగత్తును ముగ్ధంచేసి తాము ముగ్ధులైనారు. ఇద్దరూ గొప్ప కళాతపస్వినులు. వారి జీవితాలకు, వారి కళాసృష్టికి అవినాభావ సంబంధం కానవస్తుంది.

రసదృష్టి

నేత్రదృష్టి భౌతికరూపాన్ని చూస్తుంది. తాత్వికదృష్టి ఆత్మిక రూపాన్ని తిలకిస్తుంది. కాని రసదృష్టి ఆత్మికరూపకాంతితో మెరుస్తున్న భౌతికరూపాన్ని దర్శించగలుగుతుంది. లౌకిక వ్యక్తి యొక్క దృష్టి దృశ్యమయాని కవతల చూడలేదు. తాత్వికునిదృష్టి అదృశ్యమయాన్ని మాత్రమే చూడగలుగుతుంది. ఇక కళాకారుని దృష్టి అదృశ్యమయపు సుగంధంతోపరిమళిస్తూన్న దృశ్యమయాన్ని వీక్షిస్తుంది. కనుక రసదృష్టి వాస్తవానికీ, కల్పనకూ మధ్య—మంటికీ మింటికీ మధ్య, భౌతికానికీ ఆత్మికానికీ మధ్య—ఒక సంధి అన్నమాట. కళాకారుడు ఇటు తన ఇంద్రియగ్రాహ్యాల వాస్తవఛాయలనూ విసర్జించడు, అటు తన అతీంద్రియానుభూతుల అస్పష్టకాంతులనూ అలక్ష్యపరచడు. ససీమకూ అసీమకూ మధ్య కళాకారుడొక గొప్ప వంతెన.

నిత్యం వెలువడుతయి పూర్వదిగంతంలో గులాబీ సూర్యోదయం, పశ్చిమదిగంతంలో సిందూర సూర్యాస్తమయం. కాని ఈ దీపివంత దిగంతాలను ఎంతమందిప్రజలు తన్మయదృష్టితో నిత్యం వీక్షిస్తున్నారు? ఏ కొద్దిమందో మాత్రమే. ప్రతి మాసం నెలవంక, ముగ్ధవధువు మాదిరి మృదువుగా, సిగ్గుగా సాంధ్యాకాశం మీద ప్రత్యక్షమవుతుంది. కాని ఎంతమంది దానివైపు ఒక్క కటాక్షం ప్రసరించే శ్రద్ధచూపుతారు? బహుకొద్దిమందిమాత్రమే. ప్రతి సంవత్సరం శరత్ ప్రభాతం గడ్డిమొలకలపైన ఇంద్రధనుస్సు

వర్ణాలతో ధగధగలాడే మంచుబిందువులతో ప్రత్యక్షమవుతుంది. శారద నీలాకాశం క్రింద ఈ మెరుస్తున్న రంగుల హిమకణాలు సున్నిత హృదయాల్లో నిజంగా అనంతమొక్క ఆనంద ప్రకంపనలను రేకెత్తిస్తయి. కాని ఈశరత్ దృశ్యాన్ని చూచి ఎంతమంది ఆనందిస్తున్నారు? ఏ కొద్దిమందో. ఎందువల్ల ఈ నిర్లక్ష్యం? దైనందిన కార్యకలాపంనుంచి తీరిక లేకనా? కాదు, రసదృష్టి లోపించినందునే.

సాంధ్యరాగపు ఆకాశాని కడ్డంగా ఏకాంతంగా నిలచివున్న ఒక వెదురుపొదను ప్రకృతిలో ఆనందించలేనివ్యక్తి, దాన్నే ఒక బొమ్మలో చూచినప్పుడు ఆనందిస్తాడు. నందలాల్‌బోసు వేసిన 'గ్రామకుటీరాలు' అనే చిత్రంలోని వెదురుపొదనుంచి వచ్చే మౌనసంగీతంలో ఎవరి హృద్ వీణాతంత్రులు మేళవించకుండా వుండగలవు? ఈ చిత్రం 'Village Huts' అనే పేరుతో 'Golden Book of Tagore' అనే సంపుటంలో రంగుల్లో ముద్రితం అయివుంది. ఒకే వస్తువు ప్రకృతిలో వున్నప్పుడు దర్శకునికి ఆనందం ఇవ్వలేకుండా వుంటుంది. కాని అదే వస్తువు బొమ్మలో చిత్రితమైనపుడు అదే దర్శకునికి ఆనందం ఇవ్వగలదు. ప్రకృతి సాంధించలేనిదాన్ని కళ సాధించగలుగుతున్నది.

ప్రకృతిలోని ఆ ఏకాంతపు వెదురుపొదను ఆనందించలేని వ్యక్తిలో రసదృష్టిలేదు. కనుకనే ఆ ఏకాంతపు వెదురుపొద ఆ వ్యక్తిదృష్టిలో అతి సామాన్యమైన నీరసవస్తువు. సుందరవస్తువు కాక కేవలం ఒక ఉపయోగవస్తువు మాత్రమే. కాని, ఆ వెదురు పొదనే బొమ్మలో చూచినప్పుడు ఎందుకు ఆనందిస్తాడంటే, కళాకారుడు తన రసదృష్టిద్వారానూ, హస్తనైపుణ్యంద్వారానూ ఆ వెదురుపొదను తన బొమ్మలో ఒక అసాధారణంలోకి రూపాంతర పరిచాడుగనుక.

రసదృష్టి

రసదృష్టిలేంది సౌందర్యమే లేదు. నిజానికి ఈ జగత్తులోని ఏ వస్తువులోకూడ వస్తుగత సౌందర్యం అనేది లేదు. సౌందర్యం అనేది వ్యక్తిగతం కనుక, అది రసదృష్టిలో మాత్రమే వుంటుంది. సౌందర్యం అనేది వస్తుగతసత్యమే అయివుంటే సుందరవస్తువు ప్రతివారికీ ఒకేరకమైన ఆనందాన్ని కలుగజేసేది. కాని అదృష్ట వశాత్తు అది ఆవిధంగా కాకుండావుంది. ప్రతి వ్యక్తీ సౌందర్యాన్ని గురించి తన స్వంతభావాన్నీ, తన స్వంత అనుభవాన్నీ కలిగి వుంటాడు. ఒకరికి సుందరంగా గోచరించింది, ఇంకొకరికి కురూపంగా గోచరించవచ్చు. అందుకని సౌందర్యం వస్తుగతం కాదు, వ్యక్తిగతం మాత్రమే. సౌందర్యం వస్తువులోకాక వ్యక్తియొక్క హృదయంలోమాత్రమే వుంటుంది. కనుకనే ఎమర్సన్ అన్నాడు- 'ప్రపంచాన్నంతా సౌందర్యంకోసం నీవు ఎంత వెదికినా అది స్వయంగా నీలో వుండనప్పుడు దాన్ని నీవు కనుగొనలేవు' అని.

స్వయంగా వ్యక్తి రసదృష్టిని కలిగివుండనంతవరకు ప్రకృతిలోని సౌందర్యాన్ని ఆ వ్యక్తి స్వయంగా ఆవందించడానికి అశక్తుడవుతాడు. ప్రపంచంలోని కళలన్నీకూడ రసదృష్టి యొక్క నిర్మాణాలే. కళ భౌతిక మాధ్యమికాల ద్వారా కాక రసదృష్టి ద్వారా నిర్మించబడుతుంది. కళావిదుడైన పారీన్ అడుగుతాడు- 'మనిషి రంగులతో చిత్రిస్తాడని ఎవరు చెప్పారు? రంగులను కేవలం ఉపయోగిస్తాడు, అంతే- చిత్రించటంమాత్రం తన అనుభూతులతో మాత్రమే' ఈ పాశ్చాత్య కళావిదుని సుభాషితం 'లంకావతార సూత్ర' మనే ఒక ప్రాచీన సంస్కృత గ్రంథంలోని ఒక ప్రవచనాన్ని గుర్తుకు తెస్తుంది. 'రంగే న విద్యతే చిత్రం న భూమౌ నచ భాజనే' - చిత్రం అనేది రంగుల్లోనూ వుండదు; రంగుల పాత్రలలోనూ వుండదు. భారతీయ రసతత్వజ్ఞుల ద్వారా శతాబ్దాల క్రితం ప్రవచించబడ్డ ఈ సత్యం నేటికీ అంతర్జాతీయ రసజ్ఞులద్వారా ఆచరణా, ఆదరణా పొందుతూనే వుంది.

రసరేఖలు

ఒక కళావస్తువు నిర్మాణంలో భౌతిక మాధ్యమికానికి విలువ లేదనీ, కళాకారుని హస్తనైపుణ్యానికి స్థానంలేదనీ అర్థంకాదిక్కడ. దృశ్యసత్తా పనిచేయందే కేవలం కంటికి చూచేశక్తి వుండదు. అదేవిధంగా ఏ భౌతిక మాధ్యమికంకూడ స్వయంగా కళావస్తువు కాగల సామర్థ్యాన్ని కలిగివుండదు. కేవలం కళాకారుని రసదృష్టి అభౌతిక మాధ్యమికం ద్వారా పనిచేసివప్పుడు మాత్రమే అది కళావస్తువుగా రూపొందగలుగుతుంది. అయితే కన్ను అనే అవయవం లేనిదే కేవలం దృశ్యసత్తా చూడజాలదు అనే సత్యాన్ని కూడా ఎవరూ కాదనలేరు. సక్రమంగా సాగాలంటే సత్తా, అవయవం రెండూ సమంగా పూర్ణత్వాన్ని కలిగుండాలి.

ఇదేమాదిరి, కేవలం రసదృష్టిగాని, లేక మనోచిత్రంగాని వున్నంత మాత్రాన అది భౌతిక అస్తిత్వాన్ని కలిగుంజాలదు. అది ఏదైనా భౌతికమాధ్యమికం ద్వారా వ్యక్తమైనపుడు మాత్రమే ఒక కళావస్తువుగా రూపొందగలుగుతుంది. కళాకారుడి హస్తనైపుణ్యంవల్లనే రసదృష్టి ఒక ఉత్తమ కళాఖండంగా రూపాంతరం పొందుతుంది. అయితే, కళానుభూతినిగాని, లేక రసదృష్టినిగాని అలవరచుకొనే దానికంటె కళలోని ఏ శాఖయొక్క నిర్మాణ విధానాన్నయినా అభ్యసించటం సులభతరం. ఒకదాని మీద చిత్రించేదానికంటె, ముందు మనోచిత్రాన్ని నిర్మించుకోటం కష్టతరం.

సృష్టించేదానికంటె సంకల్పించటమే కష్టమనీ, నిర్మాణానికంటే భావమే కష్టమనీ, ఆచరణకంటె అనుభూతే కష్టమనీ, రుజువవుతోంది. కళయొక్క మాధ్యమికాన్ని నిరంతరం అభ్యసించటం ద్వారా కళలోని నిర్మాణ కౌశలాన్ని సులభంగా అలవరచుకోవచ్చు. కాని రసదృష్టిని మాత్రం అలవరచుకోటం కష్టం. అది జన్మతః మనలో వుండందే! కళాకారులు జన్మిస్తారే కానీ, నిర్మించబడరు అని అన్నప్పుడు దాని అర్థం మనం రంగుల్ని

కలపటం నేర్చుకోలేమనికాదు, వాటితో వెలుగునీడలను సృష్టించ లేమనికాదు, పెన్సిలుతో ఒక వస్తువుయొక్క సారూప్యాన్ని గీయటం నేర్చుకోలేమనికాదు కాదు. దాని అర్థం మనం మనో చిత్రాన్ని గాని, రసదృష్టినిగాని అలవరచుకోలేమని. నిర్ణీత శిక్షణ ద్వారా రసదృష్టిని వికాసపరచుకోగలిగినా అది పుట్టుకతో రావలసిన వరం. అయితే నిర్మాణకౌశలం మాత్రం అభ్యాసం ద్వారా లభ్యమయే వస్తువు.

కేవలం భాషమీదా, ఛందస్సుమీదా ప్రాబల్యం సంపాదించినంత మాత్రాన ఎవరూ కవి గాలేరు. కేవలం ధ్వనిలోని మర్మాల పైన ప్రాబల్యం సంపాదించినంతమాత్రాన ఎవరూ సంగీత శిల్పి కాజాలరు. కేవలం రేఖలమీదా, రంగులమీదా ప్రాబల్యం సంపాదించినంత మాత్రాన ఎవరూ చిత్రకారులు కాలేరు. ఒకర్ని కవిగానూ, సంగీత శిల్పిగానూ, చిత్రకారుని గానూ చేసేది నిజానికి హృదయంలోని రసానుభూతి మాత్రమే! ప్రతి ఒకరూ రసదృష్టినిగాని, సౌందర్యబోధనుగాని వికాసపరచు కోటానికి చిన్నతనం నుంచీ సుయోగాలు కలిగించబడాలి. అప్పుడు ఎవరైనా తమ అభిమాన కళలోని నిర్మాణకౌశలాన్ని సులభంగా లోబరచుకోవచ్చు. ఆ కళ పదానికి చెందింది కావచ్చు, గతికి చెందింది కావచ్చు.

కాని– రసానుభూతి అనేది జన్మతః కలిగే వరమేకాని నిర్మించబడేది కాదనేది ఎంతవరకు సత్యం? ఇది పూర్ణసత్యం కా దని పిస్తుంది. ఆధునిక మనస్తత్వ పరిశోధనలు ఏమి తెలుపుతోవంటే సక్రమ మానసిక శిక్షణనిచ్చి అరసిక చక్రవర్తినికూడ రసిక సిఖా మణిగా మార్చవచ్చునని. కనుక ఇప్పుడు 'కళాకారులు జన్మిస్తారే కాని, నిర్మించబడరు.' అనేదిపోయి 'కళాకారులు జన్మిస్తారు, నిర్మించబడతారు కూడ' అనేది రావాలి.

రసదృష్టి

కేవలం కళాకారులూ, కళా విమర్శకులూ మాత్రమే యీ రసదృష్టిని కలిగుంటే చాలదు. సామాన్య మానవుడు కూడ దీన్ని కలిగివుండాలి. లేనట్లయితే జీవితం కష్టమయంగానూ, నిరానందంగానూ వుండిపోతుంది. ఈ రసదృష్టి లేనప్పుడు నిత్యం జీవితం తన ఆకర్షణని పోగొట్టుకొని అదొక మోయలేని బరువుగా వుండిపోతుంది. రసదృష్టి అనేది ఏవో కొన్ని సమయాల్లో ఏ కొందరికో కలిగే అసహజమైన ఆవేశంకాదు. అది ప్రతి అంతస్తులోని వ్యక్తియొక్క నిత్యజీవితంలో చాలా అవసరం. మామూలు మనిషి చూచి భయపడే భయంకర నిశీథంలోని భీకరమైన తుపానునూ, మధ్య మధ్య ప్రళయాకారంలో మెరిసే మెరుపుల్నీ, చెవులూ, హృదయం కూడ బ్రద్దలయేలాగా ఉరిమే ఉరుముల్ని ఎంతో తన్మయత్వంతో ఆనందించటానికి మనకు తోడ్పడేది యీ రసదృష్టే!

మరణశయ్యమీద పడుకొని రాబోయే మరణంవల్ల కలిగే బాధను చిరునవ్వుతో ఆహ్వానించటానికి మనకు తోడ్పడేది యీ రసదృష్టే. ఈ రసదృష్టిమూలానే జీవితంలోని ప్రతి వేదనా మనకు ఆనందంగా తడుతుంది. ఈ రసదృష్టిని కలిగుంటే మనం ఎలాంటి కరాళ విపత్తుల మధ్యనైనా నిశ్చలంగానూ, ఆనందంగానూ వుండగలం. రసదృష్టి ముదిరితే యోగదృష్టి అవుతుంది.

Blank Page

