பிளெஹானவ்

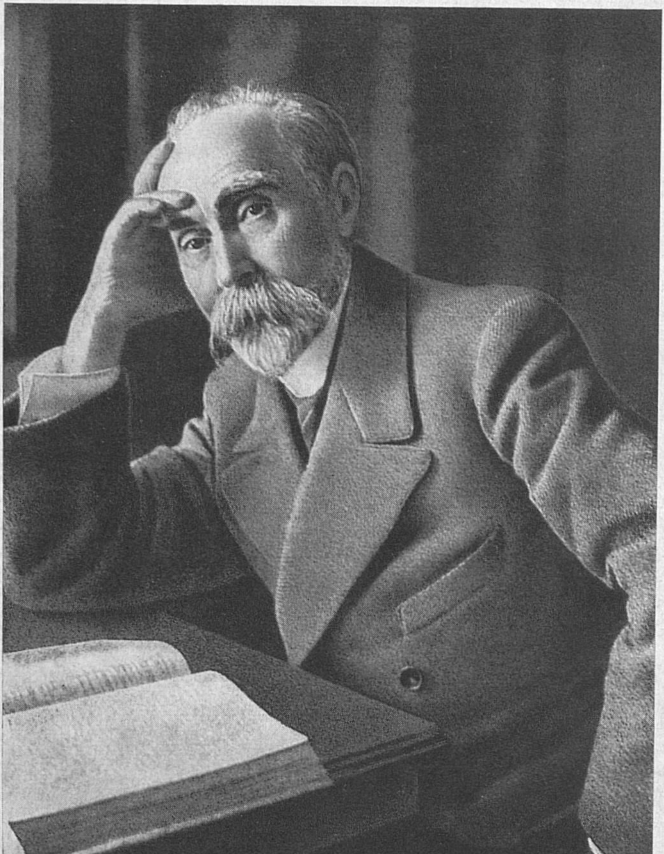
# கலையும் சமுதாய வாழ்க்கையும்

பேராசிரியர் முனைவர் **இரா. இளவரசு**

**நூலக நூல்கள்**

நூற்கொடை : பேராசிரியர் **இரா. வேலம்மாள்**

**பேராசிரியர் இளவரசு நினைவு அறக்கட்டளை**



கி. வ. பிளெஹானவ். 1912

உலகத் தொழிலாளர்களே, ஒன்றுசேருங்கள்!

பிளெஹானவ்

# கலையும் சமுதாய வாழ்க்கையும்

முன்னேற்றப் பதிப்பகம்
மாஸ்கோ

விற்பனையாளர்கள்
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட்
சென்னை

மொழிபெயர்ப்பாளர்: ரா. கிருஷ்ணையா

© தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு
''முன்னேற்றப் பதிப்பகம்'', 1979

П $\frac{10104-193}{016(01)-79}$ 793—79

0302010000

## பொருளடக்கம்


கலையும் சமுதாய வாழ்க்கையும் . . . . . . . 5

I . . . . . . . . . . . . . . . 5

II . . . . . . . . . . . . . . . 34

III . . . . . . . . . . . . . . . 65

குறிப்புகள் . . . . . . . . . . . . . 134

பெயர்க் குறிப்பு அகராதி . . . . . . . . . 140

# கலையும் சமுதாய வாழ்க்கையும்*

## 1

சமுதாய வாழ்க்கையுடன் கலைக்கு உள்ள உறவு என்ன என்கிற பிரச்சினை, ஓரளவு வளர்ச்சியடைந்த எல்லா இலக்கியங்களிலும் எப்போதுமே மிகுந்த முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒன்ருய் இருந்துள்ளது. மிகப் பெரும்பாலும், ஒன்றுக்கொன்று நேர் முரணுன இரு வேறு அர்த்தங்களில் இதற்குப் பதில் அளிக்கப்பட்டது, அளிக்கப்பட்டு வருகிறது.

ஒரு சாரார் கூறுவதாவது: வாராந்தர ஓய்வு நாளாகிய ஏழாவது நாள்தான் மனிதனுக்காக இருக்கிறதே அல்லாமல், மனிதன் வாராந்தர ஓய்வு நாளாகிய ஏழாவது நாளுக்காக இல்லை; அதே போல் (கலைஞன்தான் சமுதாயத்துக்காக இருக்கிருனே அல்லாமல், சமுதாயம் கலைஞனுக்காக

---

* வாசகருக்கு வழங்கப்படும் இந்த நூல் இவ்வாண்டு (1912) நவம்பர் மாதத்தில் லீயேழிலும் பாரிசிலும்[1] ருஷ்ய மொழியில் நான் நிகழ்த்திய விரிவுரையின் சிராக்கமாகும். ஆகவே வாய்மொழி வாசக வடிவினை ஓரளவுக்கு இந்நூல் இருத்திக் கொண்டுள்ளது. பாரிசில் பொது மேடையிலிருந்து லுனச்சார்ஸ்கி, அழகின் அளவுகோல் சம்பந்தமாய் எனக்குத் தெரிவித்த ஆட்சேபங்களை இங்கே இரண்டாம் பாகத்தின் இறுதியில் பரிசீலனை செய்கிறேன். அப்போது நான் வாய்மொழி மூலம் இந்த ஆட்சேபங்களுக்குப் பதில் அளித்தேன், இவற்றை ஏட்டில் விவாதிப்பது பயனுடையதாய் இருக்குமெனக் கருதுகிறேன்.

இல்லை. மனிதனது உணர்வு வளர்ந்து ஓங்க, சமுதாய அமைப்பு மேம்பாடு அடைய, கலையானது துணை புரிய வேண்டும்) என்பது இவர்களுடைய கட்சி.

மற்ருெரு சாரார் இந்தக் கருத்தோட்டத்தைத் தீர்மானமாய் நிராகரிக்கிருர்கள். இவர்களுடைய அபிப்பிராயத்தில், கலையானது தனக்குத் தானே இலட்சியமாய் இருக்கும் ஒன்று; அதைப் போய், எவ்வளவுதான் மகோன்னதமாயினும் சரி அதற்குப் புறம்பானதாகிய பிறிதொரு இலட்சியத்தை அடைவதற்கான சாதனமாய் மாற்றுவது, கலைப் படைப்பை மதிப்பிழக்க வைப்பதாகும்.

இவ்விரு கருத்தோட்டங்களில் முதலில் கூறப்பட்டது, 1860ஆம் ஆண்டுகளைச் சேர்ந்த நம்முடைய முற்போக்கு இலக்கியத்தில் மிகத் தெளிவாய் வெளியாயிற்று. பீசரெவைச் சொல்லவே வேண்டாம்—அவரது மிதமிஞ்சிய ஒருதலைப்பட்சப் போக்கு அனேகமாய் இதனைக் கேலிக்குரியதாக்கும் அளவுக்குச் சென்றது. அக்காலத்திய இலக்கிய விமர்சனத்தில் இந்தக் கருத்தோட்டத்தின் மிகவும் உறுதிவாய்ந்த ஆதரவாளர்களாகச் செர்னிஷேவ்ஸ்கியையும் தொப்ரலியூபவையும் குறிப்பிடலாம். செர்னிஷேவ்ஸ்கி அவரது ஆரம்பக் கால விமர்சனக் கட்டுரை ஒன்றில் எழுதினர்:

“ ‘செல்வம் செல்வத்துக்காக’ என்பதும், ‘விஞ்ஞானம் விஞ்ஞானத்துக்காக’ என்பதும், இன்ன பிறவும் எப்படியோ, அதே போலத்தான் நாம் வாழுகிற இந்தக் காலத்தில் ‘கலை கலைக்காக’ என்கிற கருத்தும் விபரீதமானது. மனிதச் செயற்பாடுகள் யாவும் மனித குலத்துக்குப் பணி ஆற்றுகிறவையாகவே இருந்தாக வேண்டும், இல்லையேல் அவை ஒன்றுக்கும் உதவாத வீண் வேலைகளாகிவிடும். செல்வம் இருப்பது மனிதனுக்கு நலம் பயப்பதற்காக, விஞ்ஞானம் இருப்பது மனிதனுக்கு வழிகாட்டுவதற்காக; அதே போல் கலையும் அத்தியாவசியமான ஏதோ ஒரு நோக்கத்துக்குப் பணி புரிவதாய் இருக்க வேண்டுமே தவிர பயனற்ற வெற்றுக் கேளிக்கைக்காக இருக்க முடியாது.” செர்னிஷேவ்ஸ்கியின் கருத்துப்படி, கலைகளுக்கும் அவற்றுள் இன்னும் முக்கியமாய் இருக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள உயர் சிறப்பு,

சமுதாயத்தில் அவை பரப்பி வரும் ஞானத்தின் ஒட்டு மொத்தத்தால் தீர்மானிக்கப்படுகிறது. அவர் கூறுவதாவது: ''கலை, அல்லது இன்னும் நன்ருகச் சொல்வதெனில் கவிதை (கவிதை மட்டும்தான்—ஏனெனில் ஏனைய கலைகள் இவ்வகையில் ஆற்றும் பணி சொற்பமே) வாசகப் பெருந்திரளினரிடையே பிரம்மாண்ட அளவில் ஞானத்தைப் பரப்புகின்றது; இன்னும் முக்கியமானது என்னவெனில், விஞ்ஞானத்தால் வகுத்தளிக்கப்படும் கருத்தமைப்புகளை அவர்களுக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்கிறது—வாழ்க்கையில் கவிதை இலக்கியத்துக்கு உள்ள மாபெரும் சிறப்பு இத்தகையதாகும்.''* **எதார்த்தத்துடன் கலைக்கு உள்ள அழகியல் உறவு** என்ற அவரது பிரபல ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையிலும் இதே கருத்துத்தான எடுத்துரைக்கப்பட்டது. அதன் 17 ஆவது ஆய்வுரையின்படி, கலையானது வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவது மட்டுமல்ல, வாழ்க்கைக்கு விளக்கம் தருவதும் ஆகும்; கலைப் படைப்புகள் மிகப் பெரும்பாலும் ''வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்துத் தீர்ப்புக் கூறும் சிறப்புடையவை.''

செர்னிஷேவ்ஸ்கியின் அபிப்பிராயத்திலும், அவரது சீடரான தொப்ரலியூபவின் அபிப்பிராயத்திலும், கலையின் முதன்மையான சிறப்பெல்லாம் வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்துக் காட்டி, வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்துத் தீர்ப்புக் கூறுகிறது என்பதில்தான் அடங்கியிருக்கிறது.** இந்த விவகாரத்தில் இம்மாதிரியான அபிப்பிராயம் கொண்டிருந்தோர் இலக்கிய விமர்சகர்களும் கலைத்

---

* நி.க. செர்னிஷேவ்ஸ்கி, நூல் திரட்டு, 1906ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, தொகுதி 1, பக்கங்கள் 33-34.

** இந்தக் கருத்தோட்டம், பெலீன்ஸ்கி அவரது வாழ்வின் இறுதி ஆண்டுகளில் வரையறுத்துக் கூறிய கருத்தோட்டத்தை ஓரளவுக்குத் திருப்பிக் கூறி வலியுறுத்துவதாகவும், ஓரளவுக்கு மேலும் வளர்த்துச் செல்வதாகவும் அமைந்தது. **1847ஆம் ஆண்டு ருஷ்ய இலக்கியம் குறித்து ஒரு நோட்டம்** என்னும் கட்டுரையில் பெலீன்ஸ்கி எழுதினர்:''சமுதாயத்துக்கு அதனுடைய நல்வாழ்வுதான் ஏனைய யாவற்றையும் விட மிகவும் மேலான, புனிதமான நாட்டத்துக்கு உரியது—சமுதாயத்தின் உறுப்பினர் ஒவ்வொருவருக்கும் சம

துறைத் தத்துவவாதிகளும் மட்டுமல்ல. கவிஞர் நெக்ராசவ் தமது கலையணங்கைப் ''பழி தீர்ப்பவள், துன்பமளிப்பவள்''[2] எனக் காரணமில்லாமல் குறிப்பிடவில்லை. அவரது கவிதை ஒன்றில் கவிஞனைப் பார்த்துக் குடிமகன் கூறுவதாவது:

விண்ணகம் தேர்ந்துனை ஈங்கனுப்ப—கவிஞனே,
உண்மையின் முரசமாய் முழங்கிட வந்தவன் நீ!
ஏழையெளிய மக்களெலாம் உந்தன் இதயத்து
யாழெழுப்பும் உணர்ச்சி ஏதும் அறியாத
மூடர்கள் எனும் பேச்சை நீ நம்பாதே!
பாடுபடுவோர் உள்ளம் ஈசனொளி திகழ்வது—
பற்றுறுதி வாய்ந்த இதயத்தில் உதிக்கும் கவிதையெலாம்
சற்றும் மங்காமல் இம்மக்களகத்தே நிலைத்தியங்கும்.
குடிமக்கள் வாழ்வு எழிலுற்று ஓங்கும் வண்ணம்
குடிமகனுய்ச் செயல்படு, கவிஞனுய்த் தொண்டாற்று!
அனைத்தையும் அரவணைக்க விழையும் அன்புணர்ச்சிக்கு
உன் கவித்துவம் பணிந்து பணி புரிவதாக![3]

கலையின் முன்னுள்ள பணி குறித்து குடிமகன் நெக்ராசவ் தம்முடைய சொந்தக் கருத்தை இச்சொற்களில் எடுத்துரைக்கிறர். குழைமக் (plastic) கலைகளின்—உதாரணமாய் ஓவியக் கலையின்—அக்காலத்திய தலைசிறந்த பிரதிநிதிகளும் கலையின் பணி குறித்து இதே கருத்தினைத்தான்

அளவில் வழங்கப்படுவது இது. உணர்வுதான் இந்த நல்வாழ்வை அடைவதற்குரிய வழி. விஞ்ஞானத்தைப் போல் எவ்விதத்திலும் குறையாமல் கலையும் இந்த உணர்வை வளர்க்க வல்லது. இங்கே விஞ்ஞானம், கலை ஆகிய இரண்டும் ஒருங்கே இன்றியமையாதவை; கலைக்கு விஞ்ஞானமோ, விஞ்ஞானத்துக்குக் கலையோ மாற்றீடாகிவிட முடியாது.'' ஆனல் ''வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்துத் தீர்ப்புக்'' கூறுவதன் மூலம்தான் கலையால் மக்களிடையே ஞானத்தை வளர்த்திட முடியும். ருஷ்ய இலக்கியம் குறித்து பெலீன்ஸ்கி இறுதியாகக் கூறிய கருத்தோட்டத்துடன் இவ்வாறு செர்னிஷேவ்ஸ்கியின் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை தொடர்பு கொண்டுள்ளது.

கொண்டிருந்தார்கள். பெரோவும் கிராம்ஸ்கோயும் தமது ஓவியக் கலைப் பணிகளில் நெக்ராசவைப் போலவே ''குடிமகன்களாய்ச்'' செயல்பட முயன்றனர். நெக்ராசவினுடைய படைப்புகளைப் போலவே, அவர்களுடைய படைப்புகளும் ''வாழ்க்கையின் புலப்பாடுகள் குறித்துத் தீர்ப்புக்'' கூறுகின்றன.*

ஆனால் புஷ்கின்—முதலாம் நிக்கலாயின் காலத்திய புஷ்கின்—கலைப் படைப்புகளின் பணி குறித்து மேற்கூறப்பட்டதற்கு நேர் முரணான கருத்தோட்டத்தின் சக்திவாய்ந்த ஆதரவாளராய் இருந்தார். மந்தை, கவிஞனுக்கு என்பன போன்ற அவரது கவிதைகள் எல்லார்க்கும் தெரிந்தவையே. கவிஞன் தனது பாடல்கள் மூலம் சமுதாய ஒழுக்கங்களை மேம்படச் செய்ய வேண்டுமெனக் கோருவோரை அவர் இகழ்ச்சியுடன் புறக்கணிக்கிறார், முரட்டு அடி கொடுத்து விரட்டுகிறார் என்றுகூடச் சொல்லலாம்:

*கிட்ட வராதீர்! உம்மோடு*
*ஒட்டு மில்லை உறவுமில்லை*
*அமைதிக் கவிஞனுக்கு!*
*உணர்வெலாம் கெட்டுக் கல்லானீர்,*
*கணமுமென் கவிதையாழ்*
*இசைக்காது உமக்காக!*

---

* பெலீன்ஸ்கி, கோகல், ஃபெதாத்தோவ், இவானவ், செர்னிஷேவ்ஸ்கி, தொப்ரலியூபவ், பெரோவ் ஆகியோரது கருத்தோட்டங்களின் செல்வாக்குக்குக் கிராம்ஸ்கோய் பெரிதும் ஆட்பட்டிருந்தார் என்பதை வி.வி. ஸ்தாசவுக்கு *1884* ஏப்ரல் *30*ல் மென்தோனுவிலிருந்து கிராம்ஸ்கோய் எழுதிய கடிதத்தில் காணலாம் (இவான் நிக்கலாயெவிச் கிராம்ஸ்கோய், அவர் வாழ்க்கையும் கடிதங்களும் கலை விமர்சனக் கட்டுரைகளும், செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க், *1888*, பக்கம் *487*). ஆனால் வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்து இ. நி. கிராம்ஸ்கோயின் விமர்சனக் கட்டுரைகளில் காணக் கூடிய தீர்ப்புகளை, செர்னிஷேவ்ஸ்கி, தொப்ரலியூபவிடம் காணப்படுகிறவையுடன் ஒப்பிடுவதற்கில்லை என்பது மட்டுமன்றி, உதாரணமாய் ஜி.ஐ. உஸ்பேன்ஸ்கியிடம் காணப்படுகிறவற்றைக் காட்டிலுங்கூட தெளிவில் மிகவும் தரக் குறைவானவை என்பதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

வெறுக்கத் தக்க சவங்கள்,
நெறிகெட்டு மதிகெட்டுக்
கேடுகள் புரிகின்றீர்.
இதுகாறும் உமக்குக் கிடைத்தவை:
சித்திரவதை, சாட்டையடி,
சிறைக் கூடம்—
அடிமைப் பித்தர்களே, உமக்குக்
கிடைக்கக் கூடியவை
இவையே எந்நாளும்![4]

கவிஞன் ஆற்ற வேண்டிய பணியினை, அடிக்கடி மேற்கோளாய் எடுத்தாளப்படுகின்ற பின்வரும் சொற்களில் புஷ்கின் எடுத்துரைக்கிறார்:

கிளர்ச்சிக்கும் சண்டை சச்சரவுக்கும் ஆதாய
வளர்ச்சிக்கும் வாய்த்தவர் யாம் அல்லோம்!
பாவோசை பரப்பி, உணர்ச்சிக் கனலூட்டி
ஆராதனை செய்யப்பாவாணனாய்ப் பிறந்தோம்![5]

கலை கலைக்காகவே என்பதான தத்துவம் இங்கே மிகத் தெளிவாகப் புலப்படும்படியான வடிவில் தரப்படக் காண்கிறோம். *1860*ஆம் ஆண்டுகளது கலை இலக்கிய இயக்கத்தின் எதிரிகள், காரணம் இல்லாமல் அத்தனை ஆர்வத்தோடும் அப்படி அடிக்கடியும் புஷ்கினை மேற்கோளாய் எடுத்துரைக்கவில்லை.

கலைக்கு உள்ள பணி குறித்து ஒன்றுக்கொன்று நேர் முரணான இவ்விரு கருத்தோட்டங்களில் எதைச் சரியானதெனக் கொள்வது?

இந்தக் கேள்விக்குப் பதிலளிக்க முற்படும் நாம், இது மோசமான வடிவில் வகுக்கப்பட்டிருப்பதை முதற்கண் குறிப்படுதல் அவசியமாகும். இதையொத்த ஏனைய எல்லாக் கேள்விகளையும் போலவே இதுவும் கடமை என்கிற நோக்கு நிலையிலிருந்து பரிசீலிக்கப்பட முடியாத ஒன்று. குறிப்பிட்ட ஒரு நாட்டின் கலைஞர்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு காலத்தில் ''கிளர்ச்சியையும் சண்டை சச்சரவையும்'' விரும்பாமல் அவற்றிடமிருந்து விலகிக் கொள்ளவும், இன்னொரு காலத்தில் இதற்கு மாறாய், சச்சரவிலும் தவிர்க்க முடியாதவாறு இதனுடன் இணைந்த கிளர்ச்சியிலும் ஊக்க

மாய் ஈடுபடவும் செய்கிறார்கள் எனில், வெவ்வேறு காலங்களில் வெவ்வேறான ''கடமைகளை'' யாரோ இவர்களுக்கு நிர்ணயித்து அளிக்கிறார்கள் என்பதல்ல காரணம்; குறிப்பிட்ட சமுதாய நிலைமைகளில் ஒரு வித மனப்பான்மையும், வேறொரு விதமான சமுதாய நிலைமைகளில் வேறொரு வித மனப்பான்மையும் இந்தக் கலைஞர்களை ஆட்கொள்கிறது என்பதுதான் இதற்குக் காரணம். ஆகவே இந்த விவகாரத்தை நாம் பிழையற்ற முறையில் அணுகிப் பரிசீலிக்க வேண்டுமாயின், உண்மையில் என்ன நடந்தது, என்ன நடந்து வருகிறது என்கிற நோக்கு நிலையிலிருந்து பரிசீலிக்க வேண்டுமே தவிர, என்ன நடந்திருக்க வேண்டும் என்ற நோக்கு நிலையிலிருந்து அல்ல. எனவே கேள்வியை நாம் பின்வரும் வடிவில் அமைத்துக் கொள்கிறோம்:

**கலை கலைக்காகவே என்கிற போக்கு, கலைஞர்கள் இடத்தும் கலைப் படைப்புகளில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டோர் இடத்தும் தலைதூக்குவதற்கும் வலுப் பெறுவதற்கும் அனுசரணையான சமுதாய நிலைமைகளில் மிகவும் முக்கியமானவை எவை?**

இந்தக் கேள்விக்கு நாம் விடை காணும் அதே நேரத்தில், இதோடு நெருங்கிய பிணைப்பு கொண்டு இதே அளவுக்குச் சுவையானதாகிய பின்வரும் இன்னொரு கேள்விக்கும் அதிகச் சிரமமின்றி விடை காணலாம்:

**கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டம் எனப்படுவது, அதாவது கலைப் படைப்புகள் ''வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்துத் தீர்ப்புக் கூறும் சிறப்புடையவை'' எனக் கருதும் போக்கு, கலைஞர்கள் இடத்தும் கலைப் படைப்புகளில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டோர் இடத்தும் தலைதூக்குவதற்கும் வலுப் பெறுவதற்கும் அனுசரணையான சமுதாய நிலைமைகளில் மிகவும் முக்கியமானவை எவை?**

இவ்விரண்டில் முதலாவதாகிய கேள்வி, நம்மைத் திரும்பவும் புஷ்கினைக் குறிப்பிடும்படிச் செய்கிறது.

கலை கலைக்காகவே என்னும் தத்துவத்தைப் புஷ்கின் ஆதரிக்காத காலமும் ஒன்று இருந்தது. சச்சரவிலிருந்து அவர் விலகி ஒதுங்கிச் செல்வதற்குப் பதில் ஆவலுடன் அதில் ஈடுபட்ட காலமும் ஒன்று இருந்தது. முதலாம் அலெக்சாண்டரது காலம் அது. சித்திரவதையும் சாட்டை

யடியும் சிறைக்கூடமும்தான் எந்நாளும்''மக்களுக்குக்'' கிடைக்குமென அப்போது அவர் நினைக்கவில்லை. அதற்கு மாறாய், சுதந்திரம் என்ற தமது கலிப் பாடலில் அவர் ஆத்திரமாய்க் கூறினார்:

> அந்தோ! கண்ணெடுத்துப் பார்ப்பதற்கில்லை—
> எங்கும் அடிமைச் சங்கிலி, முரட்டுச் சவுக்கு,
> அக்கிரமச் சட்டங்களது நாசகர இழிவு,
> திக்கற்றுத் தவிப்போரது அவலக் கண்ணீர்,
> அறங்கொன்று ஆடிக் குதிக்கும் அதிகாரம்,
> திறனழித்து இருளில் ஆழ்த்தும் மூடத்தனம்...

ஆனால் பிற்காலத்தில் அவரது மனப்பாங்கில் கடுமையான மாற்றம் ஏற்பட்டது. முதலாம் நிக்கலாயின் காலத்தில் அவர் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை ஏற்றுக் கொண்டுவிட்டார். அவரது மனப்பாங்கில் இப்படி ஒரு பெரிய மாற்றம் ஏற்படக் காரணம் என்ன?

டிசம்பர் 14இன் (1825)[6] பயங்கர நிகழ்வு முதலாம் நிக்கலாயினது ஆட்சியின் ஆரம்பத்தைக் குறிப்பதாகியது. இதன்பின் நமது ''சமுதாயத்தினது'' வளர்ச்சியின் மீதும், தனிப்பட்ட முறையில் புஷ்கினது வாழ்வின் மீதும் அளவு கடந்த செல்வாக்கு செலுத்திய நிகழ்வு அது. ''டிசம்பரிஸ்டுகள்'' நசுக்கப்பட்டதானது, அக்காலத்திய ''சமுதாயத்தின்'' மிகுந்த கல்வி ஞானம் படைத்த முன்னேறிய பிரதிநிதிகள் செயலரங்கிலிருந்து விலக்கப்பட்டதைக் குறித்தது. தவிர்க்க முடியாதவாறு இதனால் ''சமுதாயத்தின்'' ஒழுக்கநெறியும் அறிவாற்றலும் தரங் குறைய நேர்ந்தது. ''நான் சிறுவனாகவே இருந்தேன் என்றாலும் எனக்கு நினைவில் இருக்கிறது'' என்று கூறுகிறார் ஹெர்சன். ''நிக்கலாய் ஆட்சிக்கு வந்தபின் மேல் மட்டத்துச் சமுதாயம் எப்படிக் குறிப்பிடத் தக்கவாறு வீழ்ச்சியுற்று இழிவடைந்து அடிமைப் புத்தி வாய்ந்ததாகியது என்பது நினைவில் இருக்கிறது. அலெக்சாண்டர் காலத்தில் இருந்துவந்த பிரபுக் குலத்து சுயேச்சை உணர்வு, மெய்க்காவல் படையினரது தன்மைக் குறிப்பான துணிச்சல்—இவை எல்லாம் 1826க்குப் பிறகு மறைந்து போயின.'' நுண்ணுணர்வும் அறிவுக்

கூர்மையும் உடையவருக்கு இந்த மாதிரியான ஒரு சமுதாயத்தில் வாழ்வது மெத்தக் கடினம். ‘‘சுற்றிலும் உயிரற்ற அமைதி, நிசப்தம்’’ என்கிருர் ஹெர்சன் இன்னெரு கட்டுரையில். ‘‘யாவரும் அடிபணிந்து வாழ்வோராய், மனித இயல்பு இல்லாதோராய், நம்பிக்கை இழந்தோராய் இருந்தார்கள்; அது மட்டுமல்லாமல், அளவுமீறிய புன்மையும் மடமையும் சிறுமதியும் வாய்ந்தோராய் விளங்கினர். பரிவுணர்ச்சியை நாடியவர் எவரும் அடிவருடியின் மிரட்டலேயோ, பீதியுற்றவரின் திகிலேயோதான் சந்தித்தார்; அவர் விலக்கி வைக்கப்பட்டார், அல்லது அவமானத்துக்கு உள்ளாக்கப்பட்டார்.’’ **மந்தை, கவிஞனுக்கு** ஆகிய கவிதைகள் எழுதப்பட்ட காலத்தைச் சேர்ந்த புஷ்கினது கடிதங்களில் நமது இரு தலைநகர்களும்[7] சோர்வு ஊட்டுவதாகவும் இழிவுற்று வருவதாகவும் அவர் ஓயாமல் முறையிடக் காண்கிறேம். ஆனல் அவரைத் துன்புறுத்தியது அவரைச் சுற்றிலும் இருந்த சமுதாயத்தின் இழிநிலை மட்டுமல்ல. ‘‘ஆளும் வட்டாரங்கள்’’ அவர் பால் அனுசரித்த போக்கும் அவரை வேதனையுறச் செய்தது.

புஷ்கினது ‘‘இளமைப் பருவ’’ அரசியல் ‘‘தவறுகளைப்’’ பொறுத்தருளி முதலாம் நிக்கலாய் கருணை மிக்கவராய் 1826ல் அவருக்கு மன்னிப்பு அளித்தார் என்றும், பெருந் தன்மையுடன் அவரது புரவலராகவும் இருந்து ஆதரவளித்தார் என்றும் கூறும் உருக்கமான கதை ஒன்று மிகவும் பரவலாய் வழக்கில் இருந்து வருகிறது. ஆனல் உண்மையில் நடைபெற்றது முற்றிலும் வேறு விதமானது. நிக்கலாயும் இம்மாதிரியான விவகாரங்களில் அவரது வலக் கரமாய்ச் செயல்பட்ட போலீஸ் அதிபதி அ.கி. பென்கென்டோர்பும் எவ்விதத்திலும் புஷ்கினுக்கு ‘‘மன்னிப்பு’’ அளித்துவிடவில்லை. அவர்களது ‘‘புரவலர் ஆதரவு’’ எல்லாம் வரிசையாய் அமைந்த சகிக்கவொண்ணுத அவமதிப்புகளின் வடிவில்தான் இருந்தது பென்கென்டோர்ப் 1827ல் நிக்கலாயிற்கு அறிவித்ததாவது: ‘‘என்னைச் சந்தித்துப் பேசிய பிறகு ஆங்கில மன்றத்தில் புஷ்கின் மாட்சிமை வாய்ந்த தங்களைப் பற்றி ஆர்வமிக்க முறையில் பேசினர், தம்முடன் விருந்துண்டோர் யாவரை

யும் வற்புறுத்தி மாட்சிமை வாய்ந்த தங்களது நலத்துக்காகப் பானம் அருந்தச் செய்தார். எப்படியும் அவர் பொல்லாதவர்தான், ஆயினும் அவரது எழுத்தையும் பேச்சையும் நெறிப்படுத்துவதில் வெற்றி கிட்டுமாயின் அது நன்மை பயப்பதாய் இருக்கும்.'' இந்த மேற்கோளின் இறுதியில் காணப்படும் சொற்கள் புஷ்கினுக்கு அளிக்கப்பட்ட ''புரவலர் ஆதரவின்'' இரகசியத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன. அவரை நடப்பு அமைப்பு முறைக்குத் துதி பாடுகிறவராய் மாற்ற வேண்டுமென அவர்கள் விரும்பினர். புஷ்கினது கட்டுக் கடங்காத கவித்துவத்தை நெறியாண்மை புரிந்து அதிகார அங்கீகாரம் பெற்ற ஒழுக்கத்தின் வழியில் செலுத்துவதே முதலாம் நிக்கலாயும் பென்கென்டோர்பும் மேற்கொண்ட முயற்சிகளின் நோக்கமாய் இருந்தது. புஷ்கின் இறந்ததும், ''புஷ்கின் ஓர் இலக்கியவாதி என்பதால் அவருக்காக வருந்துகிறேன்'' என்று பீல்டு மார்ஷல் பஸ்கேவிச் முதலாம் நிக்கலாயிற்கு எழுதினர். அதற்கு நிக்கலாய், ''உங்கள் கருத்தினை நான் பூரணமாய் ஆதரிக்கிறேன்; ஆனால் அவருக்காக வருந்துகிறவர் வருங்காலத்துக்காகவே அன்றி கடந்த காலத்துக்காக வருந்தவில்லை என்பதை நேர்மையை முன்னிட்டுக் குறிப்பிட வேண்டும்''* என்று பதிலளித்தார். மறக்க முடியாத மாமன்னர், மறைந்த கவிஞரை மதித்தது, அக்கவிஞர் அவரது குறுகிய ஆயுளில் எழுதிய மாபெரும் விஷயங்களுக்காக அல்ல, தக்க போலீஸ் மேற்பார்வையிலும் வழிகாட்டலிலும் அவர் எழுதியிருக்கக் கூடியவற்றுக்காகவே மதித்தார் என்பது தான் இதன் அர்த்தம். குக்கோல்னிக்கவின் அனைத்திலும் மேலானவரது கரம் நம் தாயகத்தைக் காப்பாற்றியது என்னும் நாடகத்தைப் போன்ற ''தேசபக்தி வாய்ந்த'' நூல்களை அவரிடமிருந்து எதிர்பார்த்தார் நிக்கலாய்.[8] உலகியல் பற்றற்ற கவிஞர் வ.அ. ழுக்கோவ்ஸ்கியுங்கூட— அரசவைச் சிறப்புகளுக்குரியவராய் இருந்தவர்—புஷ்கினுக்குப் புத்திமதி கூறி, மரபான ஒழுக்க முறைகளுக்கு

---

* பா.எ. ஷேகலெவ், புஷ்கின், கட்டுரைகள், செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க், *1912*, பக்கம் *357*.

மதிப்பளிக்குமாறு அறிவுறுத்தவும் முயற்சி செய்தார். 1826 ஏப்ரல் 12ஆம் தேதியிட்ட கடிதத்தில் அவர் புஷ்கினுக்கு எழுதினுர்: ''நமது இளம் பருவத்தினர் (அதாவது வளரும் தலைமுறையைச் சேர்ந்த எல்லாரும்) நல்லபடி கல்வி போதம் அளிக்கப்படாதவர்கள், ஆகவே வாழ்க்கையில் தமக்குத் தக்க ஆதரவாக அமையும்படியான முட்டுக்கால் ஏதும் இல்லாதவர்கள். கவர்ச்சி வாய்ந்த கவித்துவ ஆடைகள் அணிவிக்கப்பட்டிருக்கும் உங்களது தறிகெட்ட சிந்தனைகள், இவர்களுக்கு எல்லாம் அறிமுகமாகி விடுகின்றன. ஏற்கெனவே நீங்கள் பெருந் தீங்கு புரிந்துள்ளீர்கள்—நிவர்த்தி செய்ய முடியாத தீங்கு. இது உங்களை மனம் பதறும்படிச் செய்ய வேண்டும். ஆற்றலும் திறமையும் இருந்து பயன் ஏதும் இல்லை. தலையாயது ஒழுக்க சீலம்...''* இம்மாதிரியான சூழ்நிலையில் வாழ்ந்து, இம்மாதிரியான காப்பு ஆதரவின் சங்கிலிகளால் கட்டுண்டு, இம்மாதிரியான புத்திமதியைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்தவர், ''ஒழுக்க சீலம்'' என்றதும் வெகுண்டு எழுவதும், கலையால் கைவரப் பெறக்கூடிய ''நன்மைகளை'' வெறுத்து ஒதுக்குவதும், புரவலர்களையும் புத்திமதி கூறுவோரையும் பார்த்து—

கிட்ட வராதீர்! உம்மோடு
ஒட்டுமில்லை உறவுமில்லை
அமைதிக் கவிஞனுக்கு!

என்று கூச்சலிடுவதும் நியாயம்தான் என்பதை ஒத்துக் கொள்வீர்கள்.

வேறு விதமாகக் கூறுவதெனில், இந்த மாதிரியான ஒரு சூழ்நிலையில் இருந்து வர வேண்டியிருந்த புஷ்கின், கலை கலைக்காகவே என்னும் தத்துவத்தின் ஆதரவாளர் ஆகியதில் வியப்பு ஏதும் இல்லை; கவிஞனுகிய தம்மைத் தம் எதிரே நிறுத்தி—

ஆளும் அரசன் நீ,
சுதந்திரம் உனது நெறி—
தனியனுய் நட;

---

* பா. எ. ஷேகலெவ், அதே நூல், பக்கம் 241.

நாளும் நீ உனது
சுதந்திரச் சிந்தை சொல்லும்
வழியே செல்.

உன் சிந்தனையின் செல்வ
மணிகளைச் செம்மை செய்து
ஒளிர விடு;

சன் மானம் வேண்டாம்
எமக் கெனப் புனிதப்
பணி புரிந்திடு.[9]

என்று கூறிக் கொண்டதிலும் வியப்பு ஏதும் இல்லை.

தி.இ. பிசாரவ் இங்கு எனக்கு மறுப்பு எழுப்பியிருப்பார். கவிஞர் புஷ்கின் மேற்கண்ட தமது ஆவேசச் சொற்களைக் கூறியது, தம்முடைய புரவலர்களைப் பார்த்து அல்ல; ''மக்களைப்'' பார்த்தே இச்சொற்களைக் கூறினர்'' என்று அவர் மறுப்புரை அளித்திருப்பார். ஆனல் உண்மையில் மக்கள் என்று கூறப்படுவோர், அந்தக் காலத்திய எழுத்தாளர்களது பார்வைப் புலனுக்கு முற்றிலும் அப்பாற்பட்டவர்களாய் இருந்தவர்கள். புஷ்கினுக்கு ''மக்கள்'' என்னும் சொல், அவரது கவிதைகளில் அடிக்கடி காணக்கூடிய ''கும்பல்'' என்னும் சொல்லுக்குரிய அதே அர்த்தம் உடையதாகவே இருந்தது. ''கும்பல்'' என்பது உழைப்பாளிப் பெருந் திரளினரைக் குறிக்கும் சொல் அல்ல என்று நிச்சயமாய்ச் சொல்லலாம். நெருக்கம் மிகுந்த நகரங்களின் வாசிகளை ஜிப்சிகள் என்னும் கவிதையில் புஷ்கின் பின்வருமாறு சித்திரிக்கிறர்:

கலங்குவரே காதலென்றதும்,
சிந்தனையை நெருங்க விடார்,
தயங்காமல் விலை பேசுவார்
சுதந்திரத்தை விற் பதற்கே,
அஞ்சித் தலைவணங்கிப்
பொய்மையைத் தொழு திடுவர்,
கெஞ்சிப் பொருள்தேடிக்
கைவிலங்கு வாங்குவரே தமக்கு.

இந்தக் குணச்சித்திரம், உதாரணமாய் நகரக் கைவினைஞர்களைப் பற்றியதாகும் என்று நம்புவது கடினம்.

மேற்கூறியவை எல்லாம் மெய்யெனில், அடியிற் கண்ட முடிவையே நாம் வந்தடைந்தாக வேண்டும்:

**எங்கே கலைஞர்களுக்கும் அவர்களைச் சுற்றிலும் உள்ள சமுதாயச் சூழலுக்கும் இடையே பிணக்கு ஏற்படுகிறதோ, அங்கே கலை கலைக்காகவே என்கிற போக்கு தலைதூக்குகிறது.**

இம்மாதிரியான முடிவை வந்தடையப் புஷ்கினது உதாரணம் போதாதெனக் கூறலாம்தான். நான் மறுப்பு உரைத்து வாதாடப் போவதில்லை, பிற உதாரணங்கள் தரப் போகிறேன். பிரெஞ்சு இலக்கிய வரலாற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட உதாரணங்கள் இவை. பிரெஞ்சு நாட்டின் அறிவுத் துறைப் போக்குகளுக்கு ஐரோப்பாக் கண்டம் பூராவிலும்—எப்படி கடந்த நூற்றுண்டின் நடுப் பகுதி வரையிலும்—மிக விரிந்த அளவில் ஆதரவும் பரிவு உணர்ச்சியும் தெரிவிக்கப்பட்டு வந்தன. அந்த நாட்டின் இலக்கிய வரலாற்றிலிருந்து உதாரணங்கள் அளிக்கப் போகிறேன்.

புஷ்கின் வாழ்ந்த அதே காலத்தவர்களான பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதிகளும் (romanticists), விதிவிலக்கான ஒரு சிலரைத் தவிர்த்து, கலை கலைக்காகவே என்பதை ஆர்வமாய் ஆதரித்தவர்கள் ஆவர். இவர்கள் யாவரிலும் முரணின்றித் தொடர்ச்சியாக இப்போக்கை அனுசரித்தவராகத் தியோபில் கோத்தியெவைச் (Théophile Gautier) சொல்லலாம். கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டத்தை ஆதரித்தவர்களை கோத்தியெ பின்வருமாறு ஏசினார்:

“இல்லை, முட்டாள்களே, இல்லை! வக்கரித்துப் போன பிறவிகளே, புத்தகத்தைக் கறிக் குழம்பாகவும், நாவல்களைத் தையலில்லா மிதியடிகளாகவும் மாற்றிவிட முடியாது... இனி வரப் போகிறவர், இது வரை இருந்தவர், இப்போது இருப்பவர் ஆகிய எல்லாப் போப்பாண்டவர்களது குடல்கள் மீதும் ஆணையிட்டுச் சொல்கிறேன்: இல்லை! பன்னீராயிரம் தரம் சொல்கிறேன்: இல்லை!... தேவைப்படாதவற்றை அவசியமானவையாகக் கருதுவோரில்

நானும் ஒருவன். பொருள்களிடத்தும் ஆட்களிடத்தும் எனக்குள்ள ஆசை, அப்பொருள்களும் ஆட்களும் புரியும் சேவைகளுடன் எதிர்விகித உறவு கொண்டது.''*

Fleurs du mal** கவிதை நூலின் ஆசிரியரான போத்லேரைப் (Baudelaire) பற்றிய வாழ்க்கை விவரக் குறிப்பில் இதே கோத்தியெ, அவ்வாசிரியர் ''கலையின் முழுநிறை தன்னாட்சி உரிமையைப்'' பாதுகாத்து நின்றதற்காகவும், ''கவிதைக்குக் கலையை அன்றி வேறு இலட்சியமோ, வாசகரின் ஆன்மாவினுள் அழகு உணர்ச்சியை இச்சொல்லின் முழுநிறைவான அர்த்தத்தில் தூண்டி விடுவதை அன்றி வேறு பணியோ உண்டெனஒத்துக் கொள்ளாததற்காகவும்'' ("l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle même et d'autre mission à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau, dans le sens absolu du terme") அவரைப் போற்றிப் புகழ்ந்தார்.

கோத்தியெவின் மனதில் ''அழகு எனும் கருத்து'' சமுதாய, அரசியல் கருத்துக்களோடு எப்படிச் சிறிதும் இணையாததாய் இருந்தது என்பதை அவரது பின்வரும் வாக்குமூலத்திலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்:

''ரஃபேல் (Raphael) ஓவியத்தின் மூலத்தையோ, அம்மணமாய் இருக்கும் நல்ல அழகியையோ பார்ப்பதற்காக வேண்டி நான், பிரெஞ்சுக்காரனாகவும் குடிமகனாகவும் எனக்குள்ள உரிமைகளை மகிழ்ச்சியுடன் (tres joyeusement) உதறித் தள்ளுவேன்.''

இதற்கும் அப்பால் செல்வதற்கில்லை. ஆயினும் பர்னாசியர்கள் (les parnassiens)[10] எல்லாரும் அனேகமாய்க் கோத்தியெவின் கருத்துக்கு உடன்பாடு தெரிவித்திருப்பார்கள்; இவர்களில் ஒருசிலர் வேண்டுமானால் கலையின் முழுநிறை தன்னாட்சி உரிமைக்கான கோரிக்கையைக் கோத்தியெ, முக்கியமாய் அவரது இளமைப் பருவத்தில், இப்படி அளவு மீறிச் சென்று, புதிரான முரணுரையின் வடிவில்

---

* மத்மசேல் தெ மாப்பின் நாவலின் முகவுரை.
** கொடிய மலர்கள்.

வெளியிட்டது குறித்துச் சிற்சில நிபந்தனைகள் போட்டிருக்கலாம்.

பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதிகளும் பர்னசியர்களும் இம்மாதிரியான மனப்பாங்கினராய் இருந்ததற்குக் காரணம் என்ன? இவர்களும் தமது சமுதாயச் சூழலுடன் பிணக்கா கொண்டிருந்தார்கள்?

ஆல்பிரட் தெ வின்னீயின் சாட்டர்டன் நாடகம் பிரெஞ்சுத் தியேட்டரில் (Théâtre Français) மறுபடியும் நடிக்கப்பட ஆரம்பமானது குறித்து 1857ல் தியோபில் கோத்தியெ எழுதிய கட்டுரை ஒன்றில், 1835 பிப்ரவரி 12ல் இந்நாடகம் முதன்முதல் நடிக்கப்பட்டதை நினைவுபடுத்தி அவர் எழுதியதாவது:

''சாட்டர்டன் உரையாற்றிய நாடக மன்றக் கீழ்ப் பகுதியில் நீள் முடிகளையுடைய வெளிறிய இளைஞர்கள் நிறைந்திருந்தார்கள். இவர்கள் கவிதை எழுதுவதையும் ஓவியம் தீட்டுவதையும் காட்டிலும் மாண்புக்குரிய பணி ஏதும் இல்லையெனத் திடமாகக் கருதியவர்கள்... ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' மீது வெறுப்புக் கொண்டவர்கள் — இவர்களது இந்த வெறுப்பு ஹீடல்பர்க், ஜேனு பல்கலைக்கழக 'ஃபுக்ஸ்கள்'[11] கலையில் நாட்டமில்லாத அற்பச் சிறுமதியினரிடம் கொண்டிருக்கும் வெறுப்பையும் மிஞ்சும்படியானது.''*

வெறுப்புக்குரிய இந்த ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரைச்'' சேர்ந்தவர்கள் யார்?

''அனேகமாய் எல்லோரும்'' என்று கோத்தியெ பதிலளிக்கிறார். ''வங்கித் துறையினர், தரகர்கள், வழக்கறிஞர்கள், வணிகர்கள், கடைக்காரர்கள் முதலானோர் யாவரும்—சுருங்கக் கூறின் இந்த மாய வட்டத்தை (cénacle) (அதாவது புத்தார்வவாத வட்டாரத்தை—கி. பி.) சேராதவர்களும், நயமற்ற சர்வசாதாரணப் பணிகள் மூலம் பிழைப்பு தேடிக் கொண்டவர்களுமான எல்லோரும் இதில் அடங்குவர்.''**

---

* Histoire du romantisme, [புத்தார்வவாதத்தின் வரலாறு], பாரிஸ், 1895, பக்கங்கள் 153-54.

** அதே நூல், பக்கம் 154.

இதோ மேலும் சான்று அளிக்கிறேன். தியோடர் தெ பான்வில் தமது Odes funambulesquesஇல் [கழைக்கூத்துப் பாடல்கள்] ஒரு பாடலுக்கு எழுதிய குறிப்பில், ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' மீதான இந்த வெறுப்பால் தாமும் பீடிக்கப்பட்டிருந்ததாய் ஒத்துக் கொள்கிறார். புத்தார்வவாதிகள் யாரை ''முதலாளித்துவ வகுப்பாராய்க்'' குறிப்பிட்டார்கள் என்பதையும் அவர் விளக்குகிறார். புத்தார்வவாதிகளது மொழியில் ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' என்பது ''ஐந்துபிராங்க் காசைக் கண்கண்ட தெய்வமாகப் பூஜிப்போரும், கேடின்றித் தம்மைப் பாதுகாத்துக் கொள்வதை அன்றி வேறு இலட்சியம் ஏதும் இல்லாதோரும் கவிதைத் துறையில் உணர்ச்சிகரக் கட்டுக்கதையையும் குழைமக் கலைகளில் சமதள கல்லச்சுமுறைக் கலையையும் போற்றுவோருமான ஆட்களைக் குறிப்பிடுகிறது'' என்கிறார்.*

தெ பான்வில் இதனை நினைவுபடுத்திவிட்டு, முதலாளித்துவ பாணியில் வாழ்ந்தார்கள் என்பதற்காகவும், புத்தார்வவாதக் கலை மேதைகளைப் போற்றவில்லை என்பதற்காகவும் இத்தகையோரைத் தமது Odes funambulesquesஇல் கேடுகெட்ட கயவர்களாகக் கருதுவதைக் கண்டு ஆச்சரியப்பட வேண்டாம் என்று வாசகர்களைக் கேட்டுக் கொள்கிறார். அவருடைய Odes funambulesques புத்தார்வவாதக் கலை இலக்கிய காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் வெளிவந்த நூல் என்பதை நீங்கள் கவனிக்க வேண்டும்.

புத்தார்வவாதிகள் அவர்களைச் சுற்றிலும் அமைந்த முதலாளித்துவச் சமுதாயச் சூழலுடன் மெய்யாகவே பிணக்குக் கொண்டிருந்தார்கள் என்பதை மேற்கூறிய உதாரணங்கள் சந்தேகத்துக்கு இடமின்றித் தெளிவுபடுத்துகின்றன. மெய்தான், இவர்களது இந்தப் பிணக்கினால் முதலாளித்துவச் சமுதாய உறவுகளுக்கு எந்த அபாயமும் ஏற்பட்டுவிடவில்லை. புத்தார்வவாத வட்டாரங்கள் எல்லாம் முதலாளித்துவ வகுப்பரைச் சேர்ந்த இளைஞர்களால்

---

* Les Odes funambulesques [கழைக்கூத்துப் பாடல்கள்], பாரிஸ், *1858*, பக்கங்கள் *294-95*.

ஆனவையாகவே இருந்தன. இந்த இளைஞர்கள் முதலாளித்துவச் சமுதாய உறவுகளை எதிர்க்கவில்லை. முதலாளித்துவ வாழ்வு அருவருக்கத்தக்கவாறு இழிமை வாய்ந்ததாகவும் சலிப்படையச் செய்வதாகவும் கொச்சையானதாகவும் இருந்ததைத்தான் அவர்கள் எதிர்த்தார்கள். அவர்களை அப்படி மயங்கச் செய்து வந்த அந்தப் புதிய கலையானது, அவர்களுக்கு இந்த இழிமையிலிருந்தும் சலிப்பிலிருந்தும் கொச்சைத்தனத்திலிருந்தும் தப்புவதற்கான புகலிடமாய் அமைந்தது. புர்போன் முடியாட்சி மீட்சியின்[12] (Restoration) கடைசி ஆண்டுகளின் போதும் லுயீ பிலிப் முடியாட்சியின் முதற்பாதியின் போதும்—அதாவது புத்தார்வவாதம் சிறந்து விளங்கிய காலத்தின் போது—பிரெஞ்சு இளைஞர்களுக்கு முதலாளித்துவ வாழ்வின் இழிவுக்கும் சலிப்புக்கும் கொச்சைத்தனத்துக்கும் தம்மைப் பழக்கப்படுத்திக் கொள்வது மிகவும் கடினமாய் இருந்தது; ஏனென்றால் இதற்குச் சிறிது காலத்துக்கு முன்புதான் பிரெஞ்சு நாடு, உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை எல்லாம் கிளர்ந்தெழச் செய்த மாபெரும் புரட்சி, நெப்போலியன் சகாப்தம் ஆகிய கடும் புயல்களை அனுபவித்திருந்தது.*

---

* இந்த ஒவ்வாத நிலைமையினை ஆல்பிரட் தெ மியூசே பின்வருமாறு சித்திரிக்கிறார்: "Dès lors se formèrent comme deux camps: d'une part les esprits exaltès, sonffrants; toutes les âmes expansives, qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant, ils s'envelоppérent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus de frêles roseaux sur un ocèan d'amertume. D'uné autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milien des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, l'autre du corps". (La Confession d'un enfant du siècle, p. 10) ["இரு முகாம்கள் உருவாகி விட்டதாகச் சொல்லலாம். ஒரு புறத்தில் எழுச்சி கொண்ட, வேதனையடைகிற உள்ளங்கள், முடிவிலாததற்காக ஏங்கும் விரிந்து அகன்ற ஆன்மாக்கள், தலையைக் கவிழ்த்துக் கொண்டு அழுதன, பிணி கொண்ட கனவுகளில் தம்மை ஆழ்த்திக் கொண்டன—கசப்புணர்ச்சிக் கடலில் மெல்லிய கோரைப் புற்கள் போல்

முதலாளித்துவ வர்க்கம் சமுதாயத்தில் ஆதிக்க நிலை பெற்று, அதன் வாழ்வு முன்பு போல் விடுதலைப் போராட் டத் தீயினுல் எழுச்சி ஏற்படாத காலம் ஆரம்பமானதும், புதிய கலைக்கு எஞ்சியிருந்தது ஒன்றே ஒன்றுதான்: முதலாளித்துவ வாழ்க்கை முறையின் எதிர்மறையைக் கருத்துரு வாக்கிக் காட்டுவது மட்டும்தான். புத்தார்வவாதக் கலையானது இம்மாதிரியான கருத்துருவாக்கமாகவே விளங்கியது. புத்தார்வவாதிகள் முதலாளித்துவ நிதானம் குறித்தும், இணக்கம் குறித்தும் தமது எதிர்மறைப் போக்கினை தம்முடைய கலைப் படைப்புகளில் மட்டு மல்லாமல், தம்முடைய புறத் தோற்றத்திலுங் கூட வெளியிட்டுக் காட்ட முயன்றனர். சாட்டர்டன் நாடகம் முதல் தடவை நடித்துக் காட்டப்பட்ட போது நாடக மன்றத்தின் கீழ்ப் பகுதியில் நிறைந்திருந்த இளை ஞர்கள் நீள்முடி வைத்திருந்தார்கள் என்று ஏற்கெனவே நாம் கோத்தியெ கூறக் கேட்டோம். கோத்தியெவுங்கூட சிவப்பு நிற மார்புக் கோட்டு அணிந்திருந்தவர் என்பதை யும், ''மதிப்புடையவர்களை'' அவரது இந்த உடுப்பு மிரளச் செய்தது என்பதையும் கேட்டிராதவர் யாரும் இருக்க மாட்டார். புத்தார்வவாத இளைஞர்கள் தமது வெறுப்புக் குரிய முதலாளித்துவ வகுப்பாரிடமிருந்து தம்மைப் பிரித்து விலக்கிக் கொள்வதற்கு, நீள் முடிகளைப் போலவே விநோத மான உடுப்புகளும் அவர்களுக்குத் தக்க சாதனமாகப் பயன்பட்டன. வெளிறிய முகமும் இதைப் போன்ற இன் னெரு சாதனமாய் இருந்தது; முதலாளித்துவத் திருப்தி மனப்பான்மைக்கு எதிராகத் தெரிவிக்கப்பட்ட ஒருவகைக்

---

காணப்பட்டவை இவை. இன்னெரு புறத்தில் சதைக் குன்று களாகப் பருத்த ஆட்கள் காலூன்றி நின்று எதற்கும் அசங்காமல் சிற்றின்பக் கேளிக்கைகளில் மூழ்கித் திளைத் தனர், தமது பணத்தை எண்ணிக் கணக்கிடுவதைத் தவிர வேறு கவலை ஏதும் அறியாதவர்கள் இவர்கள். குமுறல் களும் சிரிப்பொலிகளும் மட்டுமே காதுக்குக் கேட்டன— குமுறல்கள் ஆன்மாவிலிருந்து எழுந்தவை, சிரிப்பொலி கள் உடலிலிருந்து எழுந்தவை.'' (சகாப்தத்தின் புதல் வனது ஒப்புதல் உரை பக்கம் 10)].

கண்டனமாய் இது விளங்கிற்று. கோத்தியெ கூறுகிறார்: ''கூடுமான அளவுக்கு வெளிறிய மேனியாக இருப்பது, ஏன் பச்சையாகவும் ஏறத்தாழ சவத்துக்குரிய மேனியாகவுங் கூட இருப்பது, அந்தக் காலத்தில் புத்தார்வவாத மரபினரிடையே ஒரு மோஸ்தராய் மேலோங்கியிருந்தது. சாவைக் குறிக்கும்படியான, பைரனுக்குரிய தோற்றத்தை இது அளித்தது; அடங்காத உணர்ச்சிகளால் வதைபடுகிறார், மன வேதனையால் துன்புறுகிறார் என்பதற்கு இது நிரூபணமாய் அமைந்தது. இம்மாதிரியானவர் பெண்களின் கண்ணுக்குச் சுவையானவராகத் தோன்றினார்.''* விக்டர் ஹியூகோ மதிப்புக்குரிய தோற்றமுடையவராய் இருந்ததற்காக, புத்தார்வவாதிகளால் சிரமப்பட்டுத்தான் அவருக்கு மன்னிப்பு அளிக்க முடிந்தது என்பதையும் கோத்தியெ நமக்குத் தெரிவிக்கிறார். அந்த மாபெரும் கவிஞரது இந்தப் பலவீனம் ''அவரை மனித குலத்துக்கும் மற்றும் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாருக்குங்கூட உறவினர் ஆக்கியது'' எனச் சொல்லி, அவர்கள் தமது தனிப்பட்ட உரையாடலில் அவரைக் கண்டித்தனர் என்றும் கோத்தியெ கூறுகிறார்.** பொதுவாக, குறிப்பிட்ட புறத் தோற்றம் பெறுவதற்கான முயற்சியானது, குறிப்பிட்ட அக்காலத்தின் சமுதாய உறவுகளை எப்போதும் பிரதிபலிக்கவே செய்கிறது என்பதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். இப்பொருள் குறித்து சுவையான சமூகவியல் ஆய்வுரை ஒன்று எழுத முடியும்.

முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் பால் புத்தார்வவாத இளைஞர்களின் போக்கு இவ்வாறு இருப்பதால், ''பயனுள்ள கலை'' என்கிற கருத்து அவர்களுக்கு அருவருப்பு உண்டாக்கும் கருத்தாகவே அல்லாமல் வேறு எவ்வாறும் இருப்பதற்கில்லை. கலையைப் பயனுடையதாகச் செய்வதென்பது, அவர்கள் அப்படி அடியோடு வெறுத்த அந்த முதலாளித்துவ வர்க்கத்துக்குக் கலையை ஊழியம் புரியச் செய்வதைக் குறிப்பதாகவே அவர்களது பார்வைக்குத் தெரிந்தது.

---

* Histoire du romantisme, பக்கம் 31.

** அதே நூல், பக்கம் 32.

கலை பயனுள்ளதாய் இருக்க வேண்டுமென்று பிரசாரம் செய்வோர் மீது கோத்தியெ, மேலே நான் எடுத்துரைத்தது போல், சீறி விழுந்து அப்படி ஆவேசத் தாக்குதல் தொடுப்பதற்கு இதுவேதான் காரணம்—அவர்களை அவர் ''முட்டாள்கள், வக்கரித்துப் போன பிறவிகள்'' என்றும் மற்றும் பலவாறுகவும் சொல்லி ஏசுகிறுர். ஆட்களுக்கும் பொருட்களுக்கும் உள்ள மதிப்பு, தமது அபிப்பிராயத்தில், அந்த ஆட்களும் பொருட்களும் புரியும் சேவையுடன் எதிர்விகித உறவு கொண்டிருப்பதாய் அவர் கூறும் முரணுரைக்கும் இதுவேதான் காரணம். இந்த ஆவேசத் தாக்குதல்கள், முரணுரைகள் ஆகிய யாவும் சாராம்சத்தில் முற்றும் புஷ்கினது தாக்குதலைப் போன்றவையே:

கிட்ட வராதீர்! உம்மோடு
ஒட்டுமில்லை உறவுமில்லை
அமைதிக் கவிஞனுக்கு!

பர்ஞசியர்களும் ஆரம்பக் காலப் பிரெஞ்சு எதார்த்த வாதிகளும் (கொன்கூர் [Goncourt] சகோதரர்கள், ஃபிளோபர் [Flaubert] முதலானோர்) இதே போலதான் அவர்களைச் சுற்றியமைந்த முதலாளித்துவச் சமுதாயத்தின் மீது அளவுகடந்த அருவருப்பு கொண்டிருந்தார்கள். அவர்களது வெறுப்புக்குரிய ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' அலுக்காமல் ஏசினார்கள். அவர்கள் தாம் எழுதியவற்றை அச்சிட்டு வெளியிட்டார்கள் என்றால், அது பரவலாய் அமைந்த வாசகப் பெருந் திரளினருக்காக அல்லவே அல்ல, பொறுக்கியெடுத்த ஒருசிலருக்காக மட்டும்தான் என்று கூறி வந்தனர்—''அறிமுகமாகாத நண்பர்களுக்காக'' என்று ஃபிளோபர் தமது கடிதம் ஒன்றில் குறிப்பிட்டார். திறன் அதிகம் இல்லாத எழுத்தாளரால்தான் பெருந் திரளான வாசகர்களது அபிமானத்துக்கு உரியவராக முடியும் என்று அவர்கள் கருதினார்கள். லெகோன்ட் தெ லீல் (Leconte de Lisle) தெரிவித்த கருத்துப்படி, பெரிய அளவில் கிடைக்கும் வெற்றியானது அறிவுத் திறனில் எழுத்தாளரது கீழ்நிலையைக் காட்டும் அறிகுறியாகும் (signe d'infériorité intellectuelle). புத்தார்வவாதிகளைப் போலவே

பர்ஞசியர்களும் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை ஐயப்பாட்டுக்கு இடமின்றி ஆதரித்தவர்கள் என்பதைக் கூறத் தேவையில்லை.

இவை போன்ற உதாரணங்கள் மிகப் பலவும் தரலாம். ஆனல் அதெல்லாம் தேவையில்லை. எங்கே கலைஞர்களுக்கு அவர்களைச் சுற்றிலும் உள்ள சமுதாயத்தின் மீது பிணக்கு ஏற்படுகிறதோ அங்கே அவர்களிடையே கலை கலைக்காகவே என்கிற போக்கு இயற்கையாகவே தலைதூக்குகிறது என்பது ஏற்கெனவே நமக்குப் போதுமான அளவுக்குத் தெளிவாகியுள்ளது. ஆயினும் இந்தப் பிணக்கைக் கருராய் வரையறை செய்வதில் தவது ஏதும் இல்லை.

18ஆம் நூற்ருண்டின் இறுதியில், மாபெரும் புரட்சிக்குச் சற்று முன்னதான காலத்தில், பிரெஞ்சு நாட்டின் முற்போக்குக் கலைஞர்களுக்கு இதே போலத்தான் அப்போது ஆதிக்க நிலையில் இருந்த ''சமுதாயத்தின்'' மீது பிணக்கு ஏற்பட்டிருந்தது. டவீடும் அவரது நண்பர்களும் ''பழைய அமைப்பின்'' எதிராளிகளாய் இருந்தார்கள். அந்தப் பிணக்கு தீராத ஒன்ருய் இருந்ததாகும், ஏனெனில் அவர்களுக்கும் பழைய அமைப்புக்கும் இடையே இணக்கம் ஏற்பட வழி ஏதும் இருக்கவில்லை. அது மட்டுமல்ல, டவீடுக்கும் அவரது நண்பர்களுக்கும் பழைய அமைப்பின் மீது இருந்த பிணக்கு, புத்தார்வவாதிகளுக்கு முதலாளித்துவச் சமுதாயத்தின் மீது இருந்த பிணக்கைக் காட்டிலும் ஒப்பில்லாத அளவுக்கு மிகவும் ஆழமானது. எப்படியெனில், டவீடும் அவரது நண்பர்களும் பழைய அமைப்பை ஒழித்துவிட வேண்டுமென்று முயற்சி செய்தார்கள்; ஆனல் தியோபில் கோத்தியெவும் அவரது கூட்டாளிகளும், திரும்பத் திரும்ப நான் எடுத்துரைத்துள்ளது போல், முதலாளித்துவச் சமுதாய உறவுகளின் எதிராளிகளாய் இருக்கவில்லை, முதலாளித்துவ அமைப்பு இனியும் தொடர்ந்து கொச்சையான முதலாளித்துவப் பழக்க வழக்கங்களைத் தோற்றுவிக்கக் கூடாது என்றுதான் விரும்பினர்கள்.*

---

* தியோடர் தெ பான்வில் வெளிப்படையாகவே இதைக் கூறுகிருர்; ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' மீது

ஆனுல் டவீடும் அவரது நண்பர்களும் பழைய அமைப்பை எதிர்த்துக் கலகம் புரிந்த போது, மூன்ருவது வகுப்பாரது (third estate) அடர்த்தியான அணிவரிசைகள் தமக்குப் பின்னுல் வந்ததை நன்கு உணர்ந்திருந்தார்கள். இந்த மூன்ருவது வகுப்பார், அபே சயேஸ் (Abbé Sièyès) கூறிய பிரசித்தமான சொற்களில், தாமே எல்லாம் என்கிற நிலையினை விரைவில் வந்தடையப் போகிறவர்களாய் இருந்தவர்கள். அதனுல் டவீடுக்கும் அவரது நண்பர்களுக்கும் அப்போது ஆதிக்கத்தில் இருந்த அமைப்பு மீது ஏற்பட்டிருந்த பிணக்கு உணர்ச்சியுடன் கூடவே, பழைய சமுதாயத்தின் கருப்பையினுள் உதித்து, அந்தப் பழைய சமுதாயத்தை அகற்றி அதனிடத்தில் தான் ஆதிக்கத்துக்கு வரப் பிரயத்தனம் செய்த புதிய சமுதாயத்தின் பால் பரிவு உணர்ச்சியும் இருந்து வந்தது. ஆனுல் புத்தார்வவாதிகளிடமும் பர்ஞசியர்களிடமும் இதற்கு ஒப்பானது எதையும் காண்பதற்கில்லை: இவர்கள் தமது காலத்திய

---

புத்தார்வவாதிகள் நடத்திய தாக்குதல்கள் ஒரு சமுதாய வர்க்கமாய் இருந்து வரும் முதலாளித்துவ வர்க்கத்துக்கு எதிரானவை அல்ல என்கிருர் அவர் (Les Odes funambulesques [கழைக்கூத்துப் பாடல்கள்], பாரிஸ்; *1858*, பக்கம் *294*). முதலாளித்துவ அமைப்பின் அடிப்படைகளுக்கு எதிராய் அமையாமல், ''முதலாளித்துவ வகுப்பாருக்கு'' எதிரானதாகிய புத்தார்வவாதிகளது இயற்கையாகவே பழமைவாதத் தன்மையதான இந்தக் கலகத்தை நமது தற்காலத்திய ருஷ்ய... தத்துவவாதிகள் சிலர் (உதாரணமாய், திரு இவானவ்-ரஸூம்னிக்) முதலாளித்துவ மனப்பாங்குக்கு எதிரான போராட்டமாகவும், முதலாளித்துவ வர்க்கத்தை எதிர்த்துப் பாட்டாளி வர்க்கம் நடத்தும் சமுதாய, அரசியல் போராட்டத்தைக் காட்டிலும் வீச்சில் மிகவும் உயர்ந்ததான ஒரு போராட்டமாகவும் புரிந்து கொள்கிருர்கள். இந்தக் கருத்து எந்த அளவுக்கு ஆழ்ந்த சிந்தனையாகும் என்பதை வாசகரது முடிவுக்கு விட்டுவிடுகிறேன். உண்மை என்னவெனில், ருஷ்யச் சமுதாயச் சிந்தனையின் வரலாற்றை விளக்க முற்படுவோர், முதலில் மேலைய ஐரோப்பாவின் சிந்தனையினது வரலாற்றைத் தெரிந்து கொள்வதற்கு பல சந்தர்ப்பங்களிலும் முயலுவதில்லை என்கிற வருந்தத்தக்க உண்மையைத்தான் இது காட்டுகிறது.

பிரெஞ்சு நாட்டுச் சமுதாய அமைப்பில் மாற்றம் ஏற்படப் போகிறதென்று எதிர்பார்க்கவும் இல்லே, மாற்றம் ஏற்பட வேண்டுமென்று விரும்பவும் இல்லே. எனவே இவர்களேச் சுற்றியமைந்த சமுதாயத்திடம் இவர்களுக்கு ஏற்பட்ட பிணக்கு தீர முடியுமென நம்புவதற்கு வழி ஏதும் இருக்கவில்லே.* நமது புஷ்கினுங்கூட அக்காலத்திய ருஷ்யாவில் மாற்றம் ஏதும் நிகழுமென எதிர்பார்க்கவில்லே. அதோடு, முதலாம் நிக்கலாய் காலத்தில் அவர் மாற்றம் விரும்பாதவராகவும் ஆகியிருக்கலாம். அதனுல்தான் சமுதாய வாழ்க்கை பற்றிய அவரது கருத்தோட்டம் நம்பிக்கைக்கு இடமில்லாத சோர்வு மனப்பான்மை கொண்டதாய் இருந்தது.

இப்போது நான் எனது முந்திய முடிவிீன விரிவு படுத்திப் பின்வருமாறு கூறலாம் என்று நிீனக்கிறேன்:

**கலேஞர்களும் கலேப் படைப்புகளில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டோரும் அவர்களேச் சுற்றிலும் உள்ள சமுதாயச் சூழலிடம் தீர முடியுமென்ற நம்பிக்கைக்கு இடமின்றி பிணக்கு கொள்ளும்போது கலே கலேக்காகவே என்கிற போக்குடையோர் ஆகின்றனர்.**

ஆனுல் இதோடு யாவும் முடிவுற்று விடவில்லே. பகுத்தறிவானது சீக்கிரமே வெற்றி பெற்றுவிடும் என்று உறுதியாய் நம்பிய ''1860ஆம் ஆண்டுகளேச் சேர்ந்த''[13] நம்மவர்களது உதாரணமும், இதே அளவுக்கு உறுதியாய் இதே நம்பிக்கையை கொண்டிருந்த டவீடின், அவர் நண்பர்களின் உதாரணமும் நமக்குத் தெளிவுபடுத்துவது என்னவெனில்: **கலே பற்றிய பயனீட்டுவாத கருத்தோட்டம் எனப்படுவதும், அதா**

---

* ஜெர்மன் புத்தார்வவாதிகளது மனப்பாங்கும் இதே போலத்தான் அவர்களது சமுதாயச் சூழலிடம் அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட பிணக்கு தீர முடியுமென்ற நம்பிக்கைக்கு இடம் இல்லாமல் அவலம் தோய்ந்ததாய் இருந்தது. இதனே பிராண்டஸ் (Brandes) அவரது Die romantische Schule in Deutschland **[ஜெர்மனியில் புத்தார்வவாத மரபு]** புத்தகத்தில் சிறப்பான முறையில் எடுத்துரைக்கிருர். இந்தப் புத்தகம் அவரது Die Hauptströmungen der Literatur des 19-ten Jahrhunderts என்ற நூலின் இரண்டாவது தொகுதியாகும்.

வது கலைப் படைப்புகள் வாழ்க்கைப் புலப்பாடுகள் குறித்துத தீர்ப்புக் கூறும் சிறப்புடையவை எனக் கருதும் போக்கும், எப்போதும் இதனுடன் இணைந்து காணப்படும் மகிழ்ச்சி வாய்ந்த ஆவலாகிய சமுதாயச் சச்சரவுகளில் பங்கு கொள்ளும் ஆவலும், சமுதாயத்தில் கணிசமான பகுதியோருக்கும் கலைப் படைப்புகளில் மிகுதியாகவோ குறைவாகவோ செயல் முனைப்புள்ள அக்கறை காட்டுகிறவர்களுக்கும் இடையே பரஸ்பரப் பரிவு உணர்ச்சி நிலவுகிற போதெல்லாம் தலைதூக்கவும் வலுவடையவும் செய்கின்றன.

இது எந்த அளவுக்கு உண்மை என்பதைப் பின்வரும் விவரங்கள் ஐயந்திரிபறத் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

1848ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரிப் புரட்சியின் புத்துணர் வூட்டும் புயல் மூண்டதும், இதுகாறும் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தின் ஆதரவாளர்களாய் இருந்த பிரெஞ்சுக் கலை-இலக்கியவாதிகளில் மிகப் பலரும் சந்தேகத்துக்கு இடமின்றித் தீர்மானமாய் இத்தத்துவத்தை நிராகரித்தார்கள். கலையானது எந்த நிபந்தனையுமின்றி தன்னாட்சி உரிமை பெற்றிருப்பது இன்றியமையாதது என்று உறுதியாய் நம்பிய கலை-இலக்கியவாதிக்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாய்ப் பிற்பாடு கோத்தியெ குறிப்பிட்டவரான பொத்லேருங்கூட உடனே Le salut public [பொது மக்களே போற்றி] என்ற புரட்சி இதழை வெளியிட ஆரம்பித்தார். இந்த இதழ் விரைவில் நிறுத்தப்பட்டு விட்டது மெய்தான். ஆனால் 1852ஆம் ஆண்டிலுங்கூட பியெர் துயுபானின் (Pierre-Dupont) Chansons [பாடல்கள்] என்னும் நூலுக்கு எழுதிய தமது முகவுரையில் போத்லேர் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தைச் சிறுபிள்ளைத்தனமானது (puérile) என்று கூறினார், கலையானது சமுதாய இலட்சியத்துக்குச் சேவை புரிந்தாக வேண்டும் என்று அறிவித்தார். எதிர்ப்புரட்சி வெற்றியடைந்த பிறகுதான் பொத்லேரும், மனப்பாங்கில் அவருக்கு ஒத்தவரான ஏனைய கலை-இலக்கியவாதிகளும் கலை கலைக்காகவே என்கிற ''சிறுபிள்ளைத்தனமான'' தத்துவத்துக்கு இறுதியாகத் திரும்பிச் சென்றார்கள். பிற்காலத்தில் ''பர்னசிய'' ஒளிச் சுடராகப் பெயர் பெறப்போகிறவரான லெகோன்ட் தெ லீல் தமது Poémes antiquesக்கு [பழங் காலத்தியக் கவிதை

கள்] எழுதிய முகவுரையில், பழைய நிலைக்கு இவ்விதம் திரும்பிச் செல்ல நேர்ந்ததன் உளவியல் உட்பொருளைத் தெட்டத் தெளிவாகத் தெரியும்படிப் புலப்படுத்திக் காட்டினார். இவரது இந்தக் கவிதை நூல் 1852ல் வெளி வந்தது. கவிதையானது இனி வீரச் செயல்களுக்கு ஊக்க மூட்டித் தூண்டுதல் அளிக்காது, சமுதாய நல்லொழுக்கத் தைப் போதிக்காது என்று அவர் இந்த முகவுரையில் குறிப் பிட்டார். ஏனென்றால், நசிவு இலக்கியத்துக்குரிய எல்லாக் காலங்களிலும் போலவே இப்போதும் கவிதையின் புனித மொழியால் தனியாரது அற்ப உணர்ச்சிகளை மட்டும்தான் (mesquines impressions personnelles) வெளியிட முடியுமே ஒழிய, முன்பு போல் மனிதர்களுக்குப் போதம் அளித்திட இயலாது (n'est plus apte à enseigner l'homme)* என்று அவர் எழுதினார். கவிஞர்கள் ஒரு காலத்தில் மனித குலத் தின் போதனாசிரியர்களாய் இருந்தார்கள், ஆனால் இப் போது மனித குலம் அவர்களை மிஞ்சியதாய் வளர்ந்து விட்டது என்று அவர் கவிஞர்களைப் பார்த்துச் சொன் னார்.** பிற்காலத்தில் பர்னாசியர் ஆகப் போகிறவரான இவரது சொற்களின் படி, ''மெய்யான வாழ்க்கை'' ஏதும் இல்லாதோருக்குக் ''கருத்துருவிலான வாழ்க்கை அளித் திடுவதே'' (donner la vie idéale á celui qui n'a pas la vie réelle) இப்போது கவிதைக்கு உள்ள பணி.*** பொருட் செறிவுள்ள இந்தச் சொற்கள், கலை கலைக்காக வே என்கிற போக்கின் உளவியல் இரகசியத்தை வெளிப் படுத்துகின்றன. இப்போது நான் மேற்கோள்கள் எடுத் தளித்துள்ள லெகோன்ட் தெ லீலின் இந்த முகவுரைக்கு இனியும் நாம் பல சந்தர்ப்பங்களிலும் திரும்பி வர வேண்டியிருக்கும்.

பிரச்சினையின் இந்தப் பக்கத்தை முடிக்குமுன் நான் மேலும் ஒன்றைக் குறிப்பிட வேண்டும். அரசியல் அதிகார மானது கலையில் கவனம் ஏதும் செலுத்துமாயின், எப்

---

* Poèmes antiques, பாரிஸ், 1852, முகவுரை, பக்கம் VII.
** அதே நூல், பக்கம் IX.
*** அதே நூல், பக்கம் XI.

போதும் அது கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டத்தையே அதிகமாய் விரும்புகிறது. இது புரிந்து கொள்ளக் கூடியதே: அரசியல் அதிகாரம் எந்தக் குறிக்கோளுக்காகப் பணி புரிகிறதோ, அதே குறிக்கோளுக்கான பணியில் எல்லாச் சித்தாந்தங்களையும் ஈடுபடச் செய்வதுதான் அதன் நலனுக்கு உகந்தது. அரசியல் அதிகாரமானது சில சமயம் புரட்சிகரமாய் இருப்பினும், மிகப் பெரும்பாலும் பழமைவாதம் வாய்ந்ததாகவும், பிற்போக்கானதாகவுங் கூட இருப்பதனுல், கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டம் பிரதானமாகப் புரட்சியாளர்களால் மட்டும் தான், அல்லது பொதுவாக முற்போக்கான சிந்தனை கொண்டவர்களால்தான் அனுசரிக்கப்படுகிறது என்று கருதுவது தெளிவாகவே தவறுகிவிடும். நமது ''காப்பாளர்களுங் கூட'' இந்தக் கருத்தோட்டத்தை விட்டு விலகி ஒதுங்கிவிடவில்லை என்பதை ருஷ்ய இலக்கியத்தின் வரலாறு மிகத் தெளிவாகவே காட்டுகிறது. இதோ சில எடுத்துக்காட்டுகள். வ. தி. நரேழ்னியின் **ருஷ்ய கில்பிளாஸ் அல்லது கோமகன் கவ்ரிலா சிமனேவிச் சிஸ்தியாக்கவின் தீரச் செயல்கள்** என்ற நாவலின் முதல் மூன்று பாகங்களும் 1814ல் வெளியாயின. பொதுக் கல்வி அமைச்சர் கோமான் ரஸுமோவ்ஸ்கியினது முன்முயற்சியின் பேரில் இந்த நாவலுக்கு உடனே தடை விதிக்கப்பட்டது. அந்தச் சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு பொதுக் கல்வி அமைச்சர், வாழ்க்கையுடன் இலக்கியத்துக்கு உள்ள உறவு குறித்துப் பின்வருமாறு கருத்துத் தெரிவித்தார்:

''நாவலாசிரியர்கள் ஒழுக்கக் கேடுகளை எதிர்த்துப் போர் புரிவதாக வெளிப் பார்வைக்குத் தோன்றினுலுங் கூட, அவர்கள் இந்தக் கேடுகளைக் கவர்ச்சிகரமாய் அத்தனை வண்ணப் பொலிவுடன் தீட்டி, அல்லது அவ்வளவு விவரமாய் வர்ணித்து, இளம் வயதினரை மயங்க வைத்து இந்தக் கேடுகளில் ஈடுபாடு கொள்ளும்படிச் செய்வதுதான் அடிக்கடி நடைபெறக் காண்கிறேம். ஒழுக்கக் கேடுகளைப் பற்றி ஒன்றுமே குறிப்பிடாமல் இருப்பதுதான் உத்தமம். நாவல்களின் இலக்கியச் சிறப்பு எப்படி இருப்பினும், உண்மையில் அவை நல்லொழுக்க இலட்சியம் வாய்ந்தனவாய்

இருக்கும்போது மட்டும்தான் அவை வெளிவருவதற்கு அனுமதிக்க முடியும்.''

கலையானது தன்னையே தனக்கு இலட்சியமாகக் கொண்டு விட முடியாதென ரஸுமோவ்ஸ்கி கருதினார் என்பது விளங்குகிறது.

முதலாம் நிக்கலாயின் சேவகர்களும் கலை குறித்து இதே கண்ணோட்டம்தான் கொண்டிருந்தார்கள். அவர்கள் வகித்த அதிகாரப் பதவிக்குரிய கடைமைகளைச் சமாளிப்பதற்கு அவர்களுக்குக் கலை குறித்து ஏதேனும் ஒரு கருத்தோட்டம் அவசியமாய் இருந்தது. புஷ்கினைச் சரியான பாதைக்கு வரும்படி நெறிப்படுத்துவதற்காக பென்கென்டோர்ப் முயற்சி செய்தது உங்களுக்கு ஞாபகமிருக்கும். அதிகாரிகளது இந்தப் பரிவுமிக்க கவனிப்பு அஸ்திரோவ்ஸ்கிக்கும் கிடைக்காமற் போய் விடவில்லை. அறிந்தோரிடையே பற்றுக் கணக்கு உண்டு என்ற அவரது களி நாடகம் 1850 மார்ச்சில் வெளியான போது, கல்வியிற் சிறந்த சில இலக்கிய... மற்றும் வாணிப அபிமானிகள் இந்த நாடகம் வணிகர்களை அவமதிப்பதாகக் கருதப்படலாமென அச்சம் தெரிவித்ததும், அப்போது பொதுக் கல்வி அமைச்சராய் இருந்தவர் (கோமகன் பி. அ. ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ்) அந்த இளம் நாடகாசிரியரை அழைத்துப் பேசும்படி மாஸ்கோ கல்வி மண்டல மேலாளருக்கு உத்தரவு அனுப்பினார்—''அறிவாற்றலுக்கு உள்ள புனிதமான, பயனுள்ள குறிக்கோள், ஏளனத்துக்குரியதாகவும் தீங்கானதாகவும் இருப்பதை விறுவிறுப்பான முறையில் சித்திரிப்பது மட்டுமல்ல, மாறாக இதனைச் சரியானபடி கண்டித்து அடக்குவதாகும்; கேலிச் சித்திரம் தீட்டுவது மட்டுமல்ல, உன்னத ஒழுக்க உணர்ச்சியை எல்லாரிடத்தும் பரவச் செய்வதாகும்; ஆகவே ஒழுக்கக் கேட்டுக்கு எதிராய் நல்லொழுக்கத்தையும், ஏளனத்துக்குரியதாகவும் குற்றகரமாகவும் இருப்பதற்கு எதிராய் ஆன்மாவை ஓங்கச் செய்யும்படியான சிந்தனைகளையும் செயல்களையும் இயங்க வைப்பதாகும்; முடிவில், தீய செயல்களுக்கு இங்கேயே, மண்ணுலகிலேயே தக்க தண்டனை கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையை, சமுதாய வாழ்க்கைக்கும் தனியாரது சொந்த

வாழ்க்கைக்கும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததான இந்த நம்பிக்கையை வேரூன்றச் செய்வதாகும் என்பதை எல்லாம் அவர் உணர்ந்து கொள்ளும்படி செய்தாக வேண்டும்'' என்று இந்த உத்தரவில் குறிப்பிட்டார்.

ஜார் முதலாம் நிக்கலாயுங்கூட கலையின் பணியைப் பிரதானமாய் ''ஒழுக்க நெறியின்'' நோக்கு நிலையிலிருந்து தான் உற்று நோக்கினார். புஷ்கினைச் சாதுவாக்கி வசப் படுத்தினால் அனுகூலமாய் இருக்கும் என்று பென்கென் தோர்ப் தெரிவித்த அதே கருத்தைத்தான் அவரும் கொண்டிருந்தார்—இது நமக்குத் தெரிந்ததே. அஸ்திரோவ்ஸ்கியின் **அயலார் தொல்லையைத் தான் ஏற்றல்** என்கிற நாடகத்தை அவர் வெகுவாய்ப் போற்றினார். இந்நாடகம் ஸ்லாவிய மோகிதர்களது[14] (slavophiles) செல்வாக்குக்கு அஸ்திரோவ்ஸ்கி உள்ளாகிவிட்ட ஒரு காலத்தில் எழுதப் பட்டதாகும்—குதூகல விருந்துகளில் கலந்து கொண்டு தமது அபிமானிகள் சிலரது உதவியுடன் தாம் ''முதலாம் பீட்டரது செயல்களை எல்லாம் களைந்தெறியப்''[15] போவதாய் அஸ்திரோவ்ஸ்கி கூறிக் கொண்டிருந்த ஒரு காலம் அது. குறிப்பிட்ட ஒரு பொருளில் திட்டவட்டமாகவே புத்திமதி போதிப்பதாய் அமைந்த இந்த நாடகத்தை முதலாம் நிக்கலாய் போற்றிப் பாராட்டி, "Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon" [''இது நாடகம் அல்ல, பாட போதனை''] என்று புகழ்ந்தார். உதாரணங்களை மேலும் அடுக்கிக் கொண்டு போகாமல், பின்வரும் இரண்டு உண்மைகளைக் குறிப்பிடுவதுடன் நிறுத்திக் கொள்கிறேன். **குக்கோல்னிக்கியினது அனைத்திலும் மேலானவரது கரம் நம் தாயகத்தைக் காப்பாற்றியது** என்ற ''தேசபக்த'' நாடகத்தைப் பற்றி நி. பொலிவோயின் **மாஸ்கோவ்ஸ்கி டெலகிராப்**[16] சஞ்சிகை பாதகமாகக் கருத்துரைத்த விமர்சனக் கட்டுரையை வெளியிட்டதும் நிக்கலாய் அரசாங்கம் அந்த ஏட்டுக்குத் தடை விதித்து அதை மூடியது. ஆனால் இதே பொலெவோய் **ருஷ்ய கடற்படையின் பாட்டனார், வணிகர் இகோல்கின்** ஆகிய தேசபக்த நாடகங்களை எழுதிய போது, ஜார் பேரரசர் இவரது நாடகாசிரிய ஆற்றல் குறித்து மட்டற்ற மகிழ்ச்சி கொண்டதாய்

பொலெவோயின் சகோதரர் கூறுகிறார்: ''இந்த ஆசிரியர் அசாதாரண திறமை வாய்ந்தவர்'' என்றார் பேரரசர். ''அவர் எழுத வேண்டும், எழுதிக் கொண்டே இருக்க வேண்டும்! ஆமாம், அவர் எழுதுவது அவசியம் (பேரரசர் புன்னகை புரிந்து கொண்டார்), சஞ்சிகை வெளியிட வேண்டாம்.''*

இந்த விவகாரத்தில் ருஷ்ய ஆட்சியாளர்கள் ஏதோ விதிவிலக்காய் அமைந்து விட்டதாய் நினைக்காதீர்கள். இல்லை, எதேச்சாதிகாரத்தின் முன்மாதிரிப் பிரதிநிதியாய் விளங்கிய பிரெஞ்சு நாட்டுப் பதினான்காம் லுயீயும் (Louis XIV), கலையானது மக்களுக்கு ஒழுக்கநெறி போதிப்பதற்கு உதவ வேண்டுமே அல்லாமல், தன்னையே தனக்கு இலட்சியமாகக் கொண்டுவிடக் கூடாது என்பதில் இதே அளவுக்கு உறுதியான நம்பிக்கை கொண்டிருந்தவர்தான். பதினான்காம் லுயீயின் பிரசித்தி வாய்ந்த ஆட்சிக் காலத்தின் இலக்கியம் முழுதும், கலை முழுதும் இந்த உறுதியான நம்பிக்கையில் தோய்ந்திருந்தன. இதே போல் முதலாம் நெப்போலியனும் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை விரும்பத்தகாத ''சித்தாந்தவாதிகளது'' கெடுகெட்ட புனைவுகளில் ஒன்றாகவே கருதியிருப்பார். கலையும் இலக்கியமும் ஒழுக்கநெறிக் குறிக்கோள்களுக்குச் சேவையாற்ற வேண்டும் என்றுதான் அவரும் விரும்பினார். இதில் அவர் குறிப்பிடத்தக்க அளவுக்கு வெற்றியும் பெற்றார். உதாரணமாய், அக்காலத்தில் அவ்வப்போது முறைப்படி நடைபெற்ற சித்திரக்காட்சிகளில் (''சலோன்கள்'') காட்சியில் இருந்த மிகப் பெரும்பாலான சித்திரங்கள் கான்சல் ஆட்சியிலும் பேரரசர் ஆட்சியிலும்[17] புரியப்பட்ட தீரப் போர்ச் செயல்களைப் பற்றியனவாய் இருந்தது இதற்குச் சான்று பகர்கிறது. அவரது சிறிய மருமகனான மூன்றாம் நெப்போலியன் அவரது அடிச்சுவடுகளையே பின்பற்றினார் என்றாலும் மிகச் சொற்ப அளவுக்கே இவரால் வெற்றி

---

* க்செனபோன்ட் பொலெவோய் நினைவுக் குறிப்புகள், சுவோரின் பதிப்பகம், செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க், 1888, பக்கம் 445.

பெற முடிந்தது. இவரும் தாம் எதை ஒழுக்க நெறி என்று அழைத்தாரோ அதற்குக் கலையையும் இலக்கியத்தையும் சேவையாற்றும்படிச் செய்வதற்காகத்தான் முயன்று வந்தார். புத்திமதி போதிக்கும் கலைக்காக எடுக்கப்பட்ட போனப்பார்ட்டிய முயற்சிகளை லியான்சைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் லப்ராட் 1852 நவம்பரில் Les Muses d'Etat [அரசுக் கலையணங்குகள்] என்ற நையாண்டிக் கவிதையில் கேலி புரிந்தார். மனிதனது அறிவை அரசுக் கலையணங்குகள் இராணுவக் கட்டுப்பாட்டுக்கு உட்படுத்திவிடும் காலம் விரைவில் வரப் போகிறது, அப்போது ஒழுங்கு முறை கோலோச்சும், ஒரு எழுத்தாளருங்கூட இம்மியளவும் அதிருப்தி உணர்ச்சி வெளியிடத் துணிய மாட்டார் என்று அவர் இக்கவிதையில் கூறினர்.

Il faut être content, s'il pleut, s'il fait soleil,
S'il fail chaud, s'il fait froid: "Ayez le teint vermeil,
Ge déteste les gens maigres, à face pâle;
Celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale",*

இந்த வேடிக்கையான நையாண்டிக்காக லப்ராட் தமது பேராசிரியர் பதவியை இழக்க நேர்ந்தது என்பதை இடையில் இங்கு குறிப்பிடுகிறேன். ''அரசுக் கலையணங்குகளைப்'' பற்றிய எந்தக் கேலியையும் மூன்றும் நெப்போலியனது அரசாங்கத்தால் பொறுத்துக் கொள்ள முடியவில்லை.

## 2

ஆனல் அரசாங்க ''மண்டலங்கள்'' விட்டு விலகுவோம். இரண்டாவது பேரரசுக்[18] காலத்துப் பிரெஞ்சு

---

* ''மழையாயினும் வெயிலாயினும், சூடாயினும் குளிராயினும்,
மனநிறைவை இழக்காதே.
முகம் மலர்ந்து ஒளிரட்டும்,
வற்றிய உடலும் வாடிய முகமும் பிடிக்காது எனக்கு,
நகைக்காமல் இருப்பவர் கழுவில் ஏற்றப்பட வேண்டும்.''

எழுத்தாளர்களில், முற்போக்கு எண்ணங்களுக்கு முற்றும் அன்னியமான காரணங்களுக்காகக் கலே கலேக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை நிராகரித்த எழுத்தாளர்களும் சிலர் இருந்தார்கள். எடுத்துக்காட்டாய், அலெக்சாண்டர் டூமா-மகனுர், ''கலே கலேக்காகவே'' என்கிற சொற்கள் அர்த்தமற்றவை என்று அழுத்தம் திருத்தமாய்க் கூறினுர். Le fils naturel, Le Père prodique [சோரப் பிள்ளே, ஊதாரித் தந்தை] ஆகிய அவரது நாடகங்கள் திட்டவட்டமான சமுதாயக் குறிக்கோள்கள் கொண்டவை. ''பழைய சமுதாயமானது'' — அவரது சொற்களில்—நாற்புறத்தும் தகர்ந்து வந்தது, தமது எழுத்துக்கள் மூலம் அதற்கு முட்டுக் கொடுத்து ஆதரிப்பது அவசியமாகும் என்று அவர் கருதினுர்.

1857ல் ஆல்பிரட் தெ மியூசே இறந்த போது அவரது இலக்கியப் பணியினே விமர்சித்த லமார்ட்டின் (Lamartine), சமய, சமுதாய, அரசியல் அல்லது தேசபக்த நம்பிக்கைகள் (foi) அவரது எழுத்துக்களில் வெளியாகவில்லே என்று வருத்தப்பட்டுக் கொண்டார். சந்தத்திலும் தொடைநயத்திலும் மயங்கிப் போய் அர்த்தத்தில் நாட்டம் செலுத்தத் தவறி விடுகிருர்கள் என்று அக்காலத்திய கவிஞர்களே லமார்ட்டின் சாடினுர். முடிவில், இலக்கியச் சிறப்பில் மிகவும் சிறியவரான ஒருவரைக் குறிப்பிடலாமெனில், மக்சிம் துக்காம் (Maxime Ducamp) வெறும் வடிவத்தில் மோகம் கொள்வோரைக் கண்டித்துப் பின்வருமாறு கூறினுர்:

La forme est belle, soit! quand
l'idée est au fond!
Qu'est ce donc qu'un beau front,
qui n'a pas de cervelle?*

---

* [அழகு வாய்ந்ததுதான் வடிவம், ஐயமில்லே—
கருத்து அதனுள் இருப்பின்!
எழில் கொஞ்சும் நெற்றியால் பயனுண்டோ,
புத்தி அதனுள் இல்லேயேல்?]

ஓவியக் கலையின் புத்தார்வ மரபின் தலைவரையும் அவர் தாக்கி எழுதினர்: ''எழுத்தாளர்கள் சிலர் கலை கலைக்காகவே என்பதைப் படைப்பித்துள்ளது போல, திரு டெலக்கிருவா (Delacroix) **வண்ணம் வண்ணத்துக்காகவே** என்பதாக ஒன்றைக் கண்டுபிடித்துள்ளார். அவருக்கு வரலாறும் மனித குலமும், நன்கு தேர்வு செய்யப்பட்ட வண்ண வகைகளை இணைத்துச் சேர்த்திடுவதற்காக வாய்த்த சாதனங்களாகி விடுகின்றன.'' இந்த எழுத்தாளரின் கருத்துப்படி, கலை கலைக்காகவே என்கிற மரபு எப்போதுமே காலங் கடந்த மரபாகவே இருந்து வந்துள்ளது.*

அலெக்சாண்டர் டூமா-மகனர் எப்படியோ, அது போலவே லமார்ட்டினும் மக்சிம் துக்காமும் அக்காலத்திய சமுதாய அமைப்பை ஒழித்திடும் போக்கு கிஞ்சித்தும் உடையோராய்க் கருதப்பட முடியாதவர்கள். இவர்கள் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை நிராகரித்தார்கள் எனில், முதலாளித்துவ அமைப்பை ஒழித்து ஒரு புதிய சமுதாய அமைப்பை எழச் செய்திட வேண்டுமென இவர்கள் விரும்பியதல்ல அதற்குக் காரணம். பாட்டாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை இயக்கத்தால் வெகுவாய் ஆட்டங் கண்டுவிட்ட முதலாளித்துவ உறவுகளுக்கு முட்டுக் கொடுத்துப் பலப்படுத்த இவர்கள் விரும்பியதே அதற்குக் காரணம். இதில் இவர்கள் புத்தார்வவாதிகளிடமிருந்து—முக்கியமாய் பர்ஞசியர்களிடமிருந்தும் ஆரம்பக் காலத்திய எதார்த்தவாதிகளிடமிருந்தும் — வேறுபட்டதெல்லாம், முதலாளித்துவ வாழ்க்கை முறையிடம் அவர்களைக் காட்டிலும் இவர்கள் பன் மடங்கு அதிக இணக்க மனப்பான்மை கொண்டிருந்ததில்தான். இவர்கள் பழமைவாத உற்சாக மனப்பாங்கினராய் இருந்தவர்கள், ஆனல் அவர்கள்

---

* இது குறித்து எ. கஸ்ஸானின் சிறந்த புத்தகத்தைப் பார்க்கவும்: La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, **[பிரான்சில் கடைசிப் புத்தார்வவாதிகள், முதலாவது எதார்த்தவாதிகளது காலத்தில் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவம்]**, பாரிஸ், *1906*, பக்கங்கள் *96-105*.

பழமைவாதச் சோர்வு மனப்பாங்கினராய் இருந்தவர்கள்.

கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டமானது புரட்சிகர மனப்பாங்குடன் மட்டும் அல்லாமல், அதே அளவுக்குச் சிறப்புடன் பழமைவாத மனப்பாங்குடனும் இணைந்து இயங்க முடியும் என்பது மேற் கூறியவை யாவற்றிலுமிருந்து சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி தெளிவாகின்றது. பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டம் ஏற்கப்படுவதற்குரிய போக்குக்கு அவசியமான முன்தேவை ஒரேயொரு நிலைமை தான்: குறிப்பிட்ட ஒரு சமுதாய அமைப்பில் அல்லது சமுதாய இலட்சியத்தில்—எதுவாயினும் ஒன்றுதான்—விறுவிறுப்பான, செயல் முனைப்புள்ள அக்கறை ஏற்படும் நிலைமை மட்டும்தான். எக்காரணத்தினாலோ இந்த அக்கறை இல்லாதொழியும் போது, பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டப் போக்கும் மறைந்து போகிறது.

கலை பற்றிய ஒன்றுக்கொன்று முரணான இந்த இரு வேறு கருத்தோட்டங்களில் எது கலையின் வளர்ச்சிக்கு அனுகூலமானது என்று இப்போது பரிசீலித்துப் பார்ப்போம்.

சமுதாய வாழ்க்கை, சமுதாயச் சிந்தனை பற்றிய எல்லாக் கேள்விகளையும் போலவே இக்கேள்வியும் நிபந்தனையற்ற பதிலுக்கு இடந்தராத ஒன்றாகும். யாவும் காலதேச வர்த்தமானத்தைப் பொறுத்ததாகும். முதலாம் நிக்கலாயையும் அவரது சேவகர்களையும் நினைவுபடுத்திக் கொள்வோம். அவர்கள் புஷ்கினையும் அஸ்திரோவ்ஸ்கியையும் அக்காலத்திய ஏனைய கலைஞர்களையும் அரசியல் போலீசார் எதை ஒழுக்கநெறியெனக் கருதினார்களோ அந்த ஒழுக்க நெறியின் ஊழியர்களாக மாற்றிவிட விரும்பினார்கள். அவர்களது இந்த உறுதி வாய்ந்த நோக்கத்தை நிறைவேற்றுவதில் அவர்கள் வெற்றியடைந்ததாகக் கணப்பொழுதுக்குக் கற்பனை செய்து கொள்வோம். அவர்களது இந்த வெற்றியால் விளைந்திருக்கக் கூடியது என்ன? இதற்குப் பதிலளிப்பது கடினமல்ல. அவர்களது செல்வாக்குக்கு அடிபணிந்துவிட்ட கலைஞர்களது கலையணங்குகள் அரசுக் கலையணங்குகளாய் மாறியிருக்கும்; சீரழிவின் தெட்டத் தெளிவான அடையாளக் குறிகளை எல்லாம் வெளிக்காட்டி

யிருக்கும்; தமது சத்திய சீலத்தையும், சக்தியையும், கவர்ச்சித் திறனையும் வெகுவாய் இழந்திருக்கும்.

புஷ்கினது படைப்பாகிய ருஷ்யாவின் அவதூறுக்காரர்களை அவரது சிறந்த கவிதைப் படைப்புகளில் ஒன்றாகக் கருதுவதற்கில்லை. இதே போல அஸ்திரோவ்ஸ்கியின் அயலார் தொல்லையைத் தான் ஏற்றல் நாடகத்தையும்—அருளார்ந்த முறையில் மாமன்னரால் ''பயனுள்ள பாட போதனையாக'' அங்கீகரிக்கப்பட்ட அந்த நாடகத்தையும்—வெற்றிகரமான படைப்பாகக் கொள்வதற்கில்லை. ஆயினும் அஸ்திரோவ்ஸ்கி இந்த நாடகத்தில், பென்கொன்டோர்புகளும் ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ்களும் பயனுள்ள கலையில் நம்பிக்கை கொண்டோரான இவர்களைப் போன்ற ஏனையோரும் நிறைவேற்ற முயன்ற இலட்சியத்தை நோக்கி இரண்டொரு அடியே எடுத்து வைத்திருந்தார்.

மேலும் கற்பனை செய்து கொள்வோம், தியோபில் கோத்தியெ, தியோடர் தெ பான்வில், லெகோன்ட் தெ லீல், பொத்லேர், கொன்கூர் சகோதரர்கள், ஃபிளோபர்—சுருங்கக் கூறின் புத்தார்வவாதிகள், பர்னுசியர்கள், ஆரம்பக் காலப் பிரெஞ்சு எதார்த்தவாதிகள் ஆகிய எல்லோரும்—அவர்களைச் சுற்றிலும் அமைந்த முதலாளித்துவச் சூழலுக்குத் தம்மை இணக்குவித்துக் கொண்டதாகவும், பான்வில் கூறியது போல் யாவற்றுக்கும் மேலானதாய் ஐந்து-பிராங்க் காசை மதித்துப் போற்றியவர்களாகிய அந்தக் கனவான்களுக்கான சேவையில் தமது கலையணங்குகளை ஈடுபடச் செய்ததாகவும் கொள்வோம். அதனால் விளைந்திருக்கக் கூடியது என்ன?

இதற்குப் பதிலளிப்பதும் கடினமல்ல. புத்தார்வவாதிகளும் பர்னுசியர்களும் ஆரம்பக் காலப் பிரெஞ்சு எதார்த்தவாதிகளும் வெகுவாய்த் தரங் குறைந்து போயிருப்பார்கள்; அவர்களது படைப்புகள் பெருமளவுக்கு அவற்றின் சக்தியை இழக்கவும், அவற்றின் சத்திய சீலத்தை விட்டொழிக்கவும், அவற்றின் கவர்ச்சித் திறனை இழக்கவும் நேர்ந்திருக்கும்.

ஃபிளோபரில் Madame Bovary [மடாம் பொவரி] ஓழீயெவின் (Augier) Gendre de Monsieur Poirier [முஸ்ஸே

புவாரியெயின் மருமகன்] — இவற்றில் எது இலக்கியச் சிறப்பில் உயர்ந்தது? கேட்கவே வேண்டியதில்லை, தெளிவாகவே விளங்கும் ஒன்று இது. இரண்டும் வேறுபடுவது இலக்கியத் திறனில் மட்டுமல்ல. ஒழியெவின் நாடக வடிவிலான கொச்சைத்தனம், முதலாளித்துவ நிதானத்தையும் ஒழுங்கையும் போற்றிப் பூஜிப்பதாய் அமைந்தது. இதற்குத் தேவையான படைப்பிலக்கிய முறைகள், இந்த நிதானத்தையும் ஒழுங்கையும் அருவருப்புடன் நிராகரித்த ஃபிளோபரும் கொன்கூர் சகோதரர்களும் ஏனைய எதார்த்தவாதிகளும் கையாண்ட படைப்பிலக்கிய முறைகளிலிருந்து தவிர்க்க முடியாதவாறு வேறுபட வேண்டியிருந்தன. முடிவில், ஓர் இலக்கியப் போக்கு பிறிதொன்றைக் காட்டிலும் அதிக அளவில் திறனுளர்களைக் கவர்ந்து இழுத்ததற்கு நிச்சயமாய்க் காரணம் ஏதேனும் இருந்திருக்க வேண்டும்.

இது நிரூபிப்பது என்ன?

தியோபில் கோத்தியெவைப் போன்ற புத்தார்வவாதிகள் ஒருபோதும் ஒத்துக் கொள்ள விரும்பாத ஓர் உண்மையைத்தான் இது நிரூபிக்கிறது: அதாவது எந்தக் கலைப் படைப்பின் சிறப்பும் முடிவாகப் பார்க்கையில் அதன் உள்ளடக்கத்தால்தான் தீர்மானிக்கப்படுகிறது என்பதையே இது நிரூபிக்கிறது. கவிதையானது எதையும் நிரூபிக்காதது மட்டுமின்றி, எதையும் சொல்வதுங்கூட இல்லை என்றும், கவிதையின் அழகு அதன் இசையால், சந்தத்தால் நிர்ணயிக்கப்படுகிறது என்றும் தியோபில் கேத்தியெ கூறினார். இது மிகப் பெருந் தவறாகும். இதற்கு நேர் மாறாகக் கவிதையும் சரி, பொதுவாய் எந்த இலக்கியப் படைப்பும் சரி எப்போதுமே ஏதோ ஒன்றைச் சொல்லவே செய்கின்றது; ஏனெனில் இலக்கியப் படைப்பானது எப்போதுமே ஏதோ ஒன்றை வெளியிடவே செய்கின்றது. ஆனால் அது தனக்கே உரிய தனி வழியில் இதைச் ''சொல்லுகின்றது.'' கலைஞன் தனது கருத்தைப் படிமங்களாய் (images) வெளியிடுகிறான்; கருத்துரையாளன் (publicist) தனது சிந்தனையைத் தர்க்கவாத முடிவுகளின் துணை கொண்டு விளக்கிக் கூறி மெய்ப்பித்துக் காட்டுகிறான். எழுத்தாளர் ஒருவர்

படிமங்களுக்குப் பதில் தர்க்கவாத முடிவுகளை எடுத்தாளு வாராயின், அல்லது குறிப்பிட்ட கருப் பொருளை விளக்கிக் கூறி மெய்ப்பிப்பதற்காகப் படிமங்களைப் புனைந்து உருவாக்குவாராயின், கட்டுரைகளோ ஆய்வுரைகளோ எழுதாமல் நாவல்கள், கதைகள் அல்லது நாடகங்கள் எழுதுகிறவராய் இருந்தாலுங்கூட அவர் கருத்துரையாளர் ஆவாரே அல்லாமல் கலைஞர் ஆகமாட்டார். இதெல்லாம் உண்மைதான். ஆயினும் கலைப் படைப்புகளில் கருத்துக் களுக்கு முக்கியத்துவம் ஏதும் இல்லை என்பதாய் இதி லிருந்து பெறப்படவில்லை. நான் மேலும் சொல்வேன்: கருத்து உள்ளடக்கம் இல்லாத கலைப் படைப்பே இல்லை என்பேன். வடிவத்தில் மட்டும் கவலை கொண்டு உள்ளடக் கம் குறித்து அக்கறை இல்லாதவர்களாய் இருக்கும் ஆசிரி யர்களது கலைப் படைப்புகளுங்கூட ஏதேனும் ஒரு விதத் தில் ஏதோ ஒரு கருத்தை வெளியிடவே செய்கின்றன. கோத்தியெ அவரது கவிதைகளின் கருத்து உள்ளடக்கம் குறித்துக் கவலைப்படாதவர்; ரஃபேல் ஓவியத்தின் அசலை யோ, நல்ல அழகியை அம்மண உருவிலோ கண்டு களிக் கும் பொருட்டு, பிரெஞ்சுக் குடிமகனுகத் தமக்குள்ள அர சியல் உரிமைகளைத் துறப்பதற்குத் தயாரென அவர் அறி வித்தவர் என்பது நமக்குத் தெரியும். இவை இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று நெருங்கிய இணைப்பு கொண்டவையே: வேறு எதையும் கவனியாது முற்றும் வடிவத்தில் அவர் கொண்டிருந்த கவலையானது அவரது சமுதாய, அரசியல் கவலையின்மையின் விளைவே ஆகும். வடிவத்தில் மட்டும் கவலை கொண்டுள்ள ஆசிரியர்களது படைப்புகள், எப் போதுமே ஒரு குறிப்பிட்ட போக்கை—ஏற்கெனவே நான் தெளிவுபடுத்தியது போல், இவ்வாசிரியர்கள் இவர்களைச் சுற்றியமைந்த சமுதாயச் சூழலின் பால் கொண்ட நம்பிக்கைக்கு இடமில்லாத எதிர்மறைப் போக்கை—பிரதிபலிப் பவை. இதில்தான் இப்படைப்புகளின் கருத்து அடங்கி யிருக்கிறது—இக்கருத்து பொதுவாக இவை யாவற்றுக் கும் ஒருங்கே உரித்தானது, குறிப்பாக இவை ஒவ்வொன்று லும் வெவ்வேறுன வழியில் வெளியிடப்படுவது. ஆனல் கருத்து உள்ளடக்கம் அறவே இல்லாத கலைப் படைப்பு

ஏதும் இல்லை என்ற போதிலும், எந்தக் கருத்தை வேண்டு மானுலும் கலைப் படைப்பால் வெளியிட முடியுமென நினைக்க லாகாது. இதனை ரஸ்கின் (Ruskin) சிறப்பான முறையில் எடுத்துரைக்கிருர்: நங்கை ஒருத்தி தான் இழக்க நேர்ந்த காதல் குறித்துப் பாடலாம், ஆனுல் கருமி ஒருவன் தான் இழக்க நேர்ந்த காசு குறித்துப் பாட முடியாது என்கிருர் அவர். கலைப் படைப்பின் சிறப்பு அது வெளியிடும் உணர்ச்சி களது உன்னதத் தன்மையால் நிர்ணயிக்கப்படுகிறது என்று அவர் கூறுவது முற்றிலும் உண்மை. ‘‘உங்களை ஆட்கொள்ளும் உணர்ச்சி குறித்து நீங்கள் இவ்வாறு கேட்க வேண்டும்: ‘இதைக் கவிஞனுல் உணர்ச்சிகரமாய் மதுர இசையும் கலையின் எழிலும் கொண்ட பாடலாகப் பாட முடியுமா?’ பாட முடியுமெனில், அந்த உணர்ச்சி புனித மானது. பாட முடியாது, அல்லது நகைக்கத்தக்க முறை யிலேதான் பாட முடியும் என்ருல், அந்த உணர்ச்சி இழி வானது’’ என்கிருர் ரஸ்கின். இது இவ்வாறே அன்றி வேறு எவ்வாறும் இருப்பதற்கில்லை. கலையானது மக்களி டையே ஆன்மிகத் தொடர்புக்கும் உறவுக்குமான சாத னங்களில் ஒன்ருகும். ஏனைய நிலைமைகள் ஒத்திருக்கையில், குறிப்பிட்ட ஒரு கலைப் படைப்பு வெளியிடும் உணர்ச்சி யானது எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு உன்னதமானதாய் இருக் கிறதோ, அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு அதிகமான சிறப்புடன் அது இத்தகைய சாதனத்துக்குரிய பணியைச் செய்ய முடி யும். கருமியால் தான் இழந்த காசு குறித்துப் பாட முடி யாமற் போவதற்குக் காரணம் என்ன? காரணம் மிக எளி மையானது: தான் இழந்ததைப் பற்றிக் கருமி பாடுவானு யின், அவனது அந்தப் பாட்டு யாரையும் மனமுருகச் செய் யாது, அதாவது அவனுக்கும் ஏனைய மக்களுக்கும் இடை யே தொடர்புக்கும் உறவுக்குமான சாதனமாகப் பயன் படாது.

போர்ப் பாடல்களைச் சுட்டிக்காட்டிக் கேட்கலாம், போருங்கூட மக்களுக்கு இடையே தொடர்புக்கும் உறவுக்கு மான சாதனமாகவா பயன்படுகிறது என்று. நான் அளிக் கும் பதில் என்னவென்ருல், போர்க் கவிதைகள் பகைவன் மீதான வெறுப்பை வெளியிடுகிற அதே நேரத்தில், படை

யாட்களது தன்னலங் கருதாத் தியாக உணர்ச்சியையும், தமது தாயகத்துக்காகவும் தமது அரசுக்காகவும் இன்ன பிறவற்றுக்காகவும் உயிர் விடுவதற்கு அவர்கள் சித்தமாய் இருத்தலையும் வெளியிடுகின்றன. இம்மாதிரியான தயார் நிலையை வெளியிடுகிற அளவுக்கு அவை, பழங்குடி அல்லது சமூகம் அல்லது நாட்டின் வரம்புகளுக்கு உட்பட்ட மக்களிடையே (இந்த வரம்புகளின் வீச்சு மனித குலத்தின், அல்லது கரூராகச் சொல்வதெனில் குறிப்பிட்ட அதன் பகுதியின் கலாசார வளர்ச்சி நிலையால் தீர்மானிக்கப்படுகிறது) தொடர்புக்கும் உறவுக்குமான சாதனமாகப் பயன்படுகின்றன.

கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத்தோட்டத்தை ஆதரித்துப் பிரசாரம் செய்தோர் மீது அடங்காத வெறுப்பு கொண்டிருந்தவர் இவான் துர்கேனிவ். 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகளைக் காட்டிலும் மீலோ வீனஸ் சிலை (Venus of Milo) ஐயப்பாட்டுக்கு இடமில்லாதது என்று ஒரு தரம் அவர் குறிப்பிட்டார். அவர் சொன்னது முற்றிலும் சரிதான். ஆனால் அதிலிருந்து பெறப்படுவது என்ன? துர்கேனிவ் நிரூபிக்க விரும்பியது அல்ல, முற்றிலும் வேறான ஒரு முடிவே பெறப்படுகிறது.

உலகில் ஏராளமானோர் 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகளை ''ஐயப்பாட்டுக்கு உரியனவாகக்'' கருதக் கூடியவர்கள் என்பதுடன், அவற்றைப் பற்றி ஏதும் அறியாதவர்களும் ஆவர். ஐரோப்பிய கல்வி போதிக்கப்படும் பள்ளிக்கூடத்துக்கு சென்றிராத ஹொட்டென்டாட்டிடம் (பண்பாட்டு வளர்ச்சியற்ற நாடோடி—மொ-ர்.) சென்று இந்தக் கோட்பாடுகள் குறித்து என்ன நினைக்கிறாய் என்று அவரைக் கேட்டுப் பாருங்கள். இவை குறித்து அம்மனிதர் கேள்விப்படாதவராய் இருக்கக் காண்பீர்கள். 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகளைப் பற்றி மட்டுமின்றி, மீலோ வீனஸ் சிலை பற்றியும் அவர் ஏதும் அறியாதவர் ஆவார். மீலோ வீனசை இந்த ஹொட்டென்டாட் பார்க்க நேர்ந்தால், இவளைப் பற்றி அவர் நிச்சயம் ''ஐயப்பாடுகள் தெரிவிப்பார்.'' பெண் அழகு குறித்து அவர் தமக்கே உரிய சொந்த இலட்சியம் கொண்டவர். அவரது இந்த

இலட்சியத்தின் உருவங்கள் மனித இன ஆய்வியல் படைப்பு களிடையே ஹொட்டென்டாட் வீனஸ் என்று பெயரிடப் பட்டுக் காட்டப்படுவதை நீங்கள் காணலாம். மீலோ வீனஸ் ''ஐயப்பாட்டுக்கு இடமின்றி'' உள்ளங் கவர்வ தாய் இருப்பது வெள்ளை இனத்தோரில் ஒரு பகுதியோருக்கு மட்டும்தான். இந்தப் பகுதியோருக்கு மெய்யாகவே அவள் 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகளைக் காட்டிலும் ''ஐயப் பாட்டுக்கு இடமில்லாதவள்தான்.'' காரணம் என்ன? 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகள் வெள்ளை இனத்தவரது வளர்ச்சியில் குறிப்பிட்ட ஒரு கட்டத்துக்கு மட்டும்— அதாவது முதலாளித்துவ அமைப்பு பிரபுத்துவ அமைப் புக்கு எதிரான தனது போராட்டத்தின் மூலம் தன்னை நிறுவிக் கொண்டிருந்த காலத்துக்கு மட்டும்*—உகந்த உறவுகளைப் பிரதிபலிப்பவை; ஆனால் மீலோ வீனஸ் இந்த வளர்ச்சியின் பல கட்டங்களுக்கும் உகந்ததாய் அமைந்த

---

* **மனிதனது, குடிமகனது உரிமைப் பிரகடனம்** பிரெஞ்சு நாட்டு அரசியல் நிர்ணயச் சபையால் 1783 ஆகஸ்டு 20-26 அமர்வுகளின் போது ஏற்கப்பட்டது. இந்தப் பிர கடனத்தின் இரண்டாவது பிரிவு கூறுவதாவது: “Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression”. [''அரசியல் கூட்டமைப்பு ஒவ்வொன்றுக்கும் உள்ள குறிக் கோள், மனிதனது இயற்கையான, விலக்கவோ துறக்க வோ முடியாத உரிமைகளைப் பாதுகாப்பதுதான். இந்த உரிமைகளாவன: சுதந்திரம், சொத்துடைமை, பாது காப்பு, ஒடுக்குமுறையை எதிர்த்தல்.''] சொத்துடைமையில் செலுத்தப்பட்ட அக்கறையானது இந்தப் புரட்சியின் முதலாளித்துவ தன்மைக்குச் சான்று பகர்கிறது. ''ஒடுக்கு முறையை எதிர்ப்பதற்கான'' உரிமை ஏற்றுக் கொள்ளப் பட்டதானது,இப்புரட்சி சற்று முன்புதான் நடந்தேறியது, இன்னமும் முடிவுற்றுகவில்லை, லௌகிக மற்றும் ஆன் மிகப் பிரபுக் குலத்தோரிடமிருந்து கடுமையான எதிர்ப்பை எதிர்த்து நின்று சமாளிக்க வேண்டியிருந்தது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. 1848 ஜூனுக்குள் பிரெஞ்சு நாட்டு முதலாளித்துவ வர்க்கம் ஒடுக்குமுறையை எதிர்ப்பதற்குக் குடிமகனுக்கு உள்ள உரிமையை ஏற்றுக் கொள்ள மறுக்க ஆரம்பித்து விட்டது.

பெண் வடிவ இலட்சியத்தைக் குறிப்பவளாய் இருப்பவள் என்பதுதான் காரணம். பல கட்டங்களுக்கு உகந்த இலட்சியமாவாளே அன்றி எல்லாக் கட்டங்களுக்கும் அல்ல. பெண்ணின் புறத் தோற்றம் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பது குறித்துக் கிறிஸ்தவர்கள் அவர்களுக்குரிய சொந்த இலட்சியம் கொண்டிருந்தனர். இதனைப் பைசாண்டியத் தேவ உருவங்களில் (Byzantine icons) காணலாம். இந்தத் தேவ உருவங்களை வழிபட்டு வந்தோர் மீலோ வீனஸ் குறித்தும், ஏனைய எல்லா வீனசுகள் குறித்தும் மிகவும் கடுமையான முறையில் ''ஐயப்பாடுகள் தெரிவித்தார்கள்'' என்பது யாவரும் அறிந்ததே. அவர்கள் இந்த வீனசுகளை எல்லாம் பெண்-பிசாசுகள் என்று அழைத்தார்கள், முடிந்த போதெல்லாம் எல்லா இடங்களிலும் இவற்றை அழித்தொழித்தார்கள். இந்தப் பழங் காலத்துப் பெண்-பிசாசுகள் வெள்ளை இன மக்களுக்கு மறுபடியும் மனத்துக்கு இனியவை ஆகிவிட்ட காலம் ஒன்று வந்தது. மேற்கு ஐரோப்பிய நகரத்தார் (burghers) மத்தியிலிருந்து எழுந்த விடுதலை இயக்கம்தான்—அதாவது, 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகளால் தெட்டத் தெளிவான முறையில் பிரதிபலித்துக் காட்டப்பட்ட அதே இயக்கம்தான்—இப்படி ஒரு காலம் வருவதற்குப் பாதையைச் செப்பனிட்டுத் தந்தது. ஆகவே, துர்கேனிவ் சொன்னதற்கு நேர் மாறாய் நாம் பின்வருமாறு சொல்லலாம்: 1789ஆம் ஆண்டின் கோட்பாடுகள் பிரகடனம் செய்யப்படுவதற்கு ஐரோப்பிய மக்கள் எந்த அளவுக்குப் பக்குவமடைந்தார்களோ, அந்த அளவுக்கு மீலோ வீனஸ் சிலையும் புதிய ஐரோப்பாவில் ''ஐயத்துக்கு இடமில்லாதது'' ஆகியது. இது புதிரான முரணுரை அல்ல, அப்பட்டமான வரலாற்று உண்மை. அழகு எனும் கருத்தின் நோக்கு நிலையிலிருந்து பார்க்கையில், மறுமலர்ச்சியின் (Renaissance) காலத்தில் கலையினது வரலாற்றின் உட்பொருள் அனைத்துமே, மனிதப் புறத்தோற்றம் பற்றிய கிறிஸ்தவ-துறவிமட இலட்சியமானது மண்ணுலக இலட்சியத்தால் படிப்படியாகப் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டதில்தான் காணக் கிடக்கிறது. நகரங்களது விடுதலை இலக்கியம்தான் இந்த மண்ணுலக இலட்

சியம் உருவாவதற்குக் காரணமாய் இருந்தது, பழங் காலத்துப் பெண்—பிசாசுகளைப் பற்றிய நினைவுகள் இந்த இலட்சியம் விரிவுபட எடுத்துரைக்கப்படுவதற்கு உதவியாய் இருந்தன. பெலின்ஸ்கி, அவரது இலக்கியப் பணிக்காலத்தின் கடைசிப் பகுதியில் ''தூய்மையான, முற்றும் துறந்து பற்று அற்றதான, நிபந்தனை ஏதும் இல்லாத, அல்லது தத்துவஞானிகள் கூறுகின்ற முழுமுதலான கலை என்பதாய் எக்காலத்திலும் எவ்விடத்திலும் இருந்ததில்லை'' என்று முற்றும் சரியானபடி வலியுறுத்தியவர். இருப்பினும் அவருங்கூட, 16ஆம் நூற்றாண்டு இத்தாலிய ஓவியக் கலை மரபைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள், முழுமுதல் கலை என்கிற இலட்சியத்தை ஓரளவுக்கு நெருங்கிச் சென்றதாகக் கருதினார். ஏனெனில், ''கலையானது கல்வியில் மிகச் சிறந்த சமுதாயப் பிரிவினது தலைமையான தனித்த நாட்டத்துக்கு உரியதாய் இருந்த ஒரு காலத்தில்'' இந்த ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றவை என்று கூறினார். இதற்கு எடுத்துக் காட்டாய், ''16ஆம் நூற்றாண்டு இத்தாலிய ஓவியக் கலையின் தலைசிறந்த படைப்பான ரஃபேலின் மதான்னாவை* (Raphael's Madonna) அவர் குறிப்பிட்டார். அதாவது தற்போது டிரெஸ்டன் சித்திரக்கூடத்தில் இருந்து வரும் சிஸ்டீன் மதான்னா (Sistine Madonna) என்பதான ஓவியத்தை அவர் குறிப்பிட்டார். ஆனால் 16ஆம் நூற்றாண்டின் இத்தாலிய மரபுகள், கிறிஸ்தவ-துறவிமட இலட்சியத்தை எதிர்த்து மண்ணுலக இலட்சியம் நடத்திய போராட்டத்தின் நீண்ட நெடிய நிகழ்ச்சிப் போக்கின் இறுதி விளைவுகளாகும். 16ஆம் நூற்றாண்டுச் சமுதாயத்தில் கல்வியில் மிகச் சிறந்தோராய் இருந்த பிரிவினர் கலையில் கொண்டிருந்த நாட்டம் எவ்வளவுதான் தனித்ததாய் இருந்திருப்பினும்,** ரஃபேலின் மதான்னாக்கள், கிறிஸ்

---

* ரஃபேல் தீட்டிய கன்னி மேரி ஓவியம்.

** இந்த நாட்டத்தின் தனித்த நிலை மறுக்க முடியாததுதான். 16ஆம் நூற்றாண்டில் கலையை மதித்துப் போற்றியவர்கள், அவர்களைச் சுற்றிலும் இருந்த சமுதாயச் சூழலின் மீது நம்பிக்கைக்கு இடமில்லாதவாறு பிணக்கு கொண்டிருந்தனர் என்பதைத்தான் இது சுட்டிக் காட்டி

துவ-துறவிமட இலட்சியத்தின்மீது மண்ணுலக இலட்சியம் பெற்ற வெற்றியை மிகவும் சிறப்பாய் வெளிப்படுத்திக் காட்டும் கலைப் படைப்புகளைச் சேர்ந்த ஒரு தொகுதி யாகும் என்பது மறுக்க முடியாதது. ரஃபேல் இன்னமும் அவரது ஆசிரியரான பெருஜினோவின் செல்வாக்குக்கு உட் பட்டிருந்த காலத்தில் தீட்டப்பட்டு, முற்றிலும் சமய உணர்ச்சிகளையே பிரதிபலிக்கும் முகபாவம் கொண்டவை யாகத் தோன்றும் மதான்னுக்கள் குறித்துங்கூட இவ்வாறு கூறினால் அது மிகையாகாது. இவற்றின் சமயப் புறத் தோற்றத்துக்கு பின்னால் அபார ஜீவ சக்தியும் முற்றிலும் மண்ணுலக வாழ்விலான ஆரோக்கிய ஆனந்தமும் நிறை யவே இருப்பது புலப்படுகின்றது; பைசாண்டிய ஆசான் களது புனிதப் பாங்கும் ஆசாரமும் மிகுந்த கன்னி மேரி ஓவியங்களுக்கும் இவற்றுக்கும் ஏற்கெனவே அதலபா தாள வேற்றுமை எழுந்து விட்டதைத் தெளிவாகவே காண முடிகிறது.* 16ஆம் நூற்றாண்டின் இத்தாலியக் கலை விற்பன்னர்களின் படைப்புகள், அவர்களுக்கு முன்பு சிமாபுவே (Cimabue) முதலாகவும் தூச்சியோ தி புவானின் சென்னு முதலாகவும் இருந்த ஏனைய எல்லாக் கலை விற் பன்னர்களது படைப்புகளைப் போலவே எவ்விதத்தி லும் ''முழுமுதலான கலையின்'' படைப்புகளாய் இருந்து விடவில்லை. அம்மாதிரியான ஒரு கலை உண்மையில் எங்கு மே எந்நாளும் இருந்ததில்லை. அம்மாதிரியான ஒரு கலையின் படைப்பாய் மீலோ வீனசைத் துர்கேனிவ் குறிப் பிட்டார் எனில், மனித குலத்தின் அழகியல் வளர்ச்சி உண்மையில் நடந்தேறி வந்திருக்கும் பாதை குறித்து எல்லாக் கருத்துமுதல்வாதிகளையும் போலவே அவரும் தவறான பார்வை கொண்டிருந்ததே அதற்குக் காரணம்.

---

யது. அக்காலத்திலுங்கூட இந்தப் பிணக்கு தூய கலை என் கிற போக்கை, அதாவது கலை கலைக்காகவே என்பதைப் போன்ற ஒரு போக்கை ஊக்குவித்தது. இதற்கு முன்பு, ஜியோத்தோவின் காலத்தில் இம்மாதிரியான பிணக்கும், இம்மாதிரியான போக்கும் இருக்கவில்லை.

* பெருஜினோ நாத்திகராய் இருப்பாரோ என்று அவர் காலத்தவர்களால் சந்தேகிக்கப்பட்டவர் என்பது குறிப் பிடத்தக்கது.

எந்த ஒரு சமுதாயத்திலும், அல்லது எந்த ஒரு சமுதாய வர்க்கத்திலும், எந்த ஒரு காலத்திலும் அழகு குறித்து நிலவுகின்ற இலட்சியமானது, பகுதியளவுக்கு மனித குல வளர்ச்சியின் உயிரியல் நிலைமைகளில் வேரூன்றியதாக வும்—இந்நிலைமைகள் வெவ்வேறு வர்ண இன இயல்புகளைத் தோற்றுவிப்பவை என்பதை இடைக்குறிப்பாய் இங்கு கூறலாம்—பகுதியளவுக்கு அந்தந்தச் சமுதாயமும் அல்லது வர்க்கமும் உருவாகி எழுந்து தொடர்ந்து இருந்து வருகின்ற வரலாற்று நிலைமைகளில் வேரூன்றியதாகவும் விளங்குகிறது. எனவே எப்போதுமே இந்த இலட்சியம் செழுமிய உள்ளடக்கம் கொண்டதாய் இருக்கின்றது, இந்த உள்ளடக்கம் எவ்விதத்திலும் முழுமுதலாய் இராமல், அதாவது நிபந்தனையற்றதாய் இராமல், திட்டவட்டமான தனி இயல்புகள் உடையதாய் இருக்கின்றது. ''தூய அழகை'' வழிபடுகிறவர் எவரும் தமது அழகியல் இரசனையை நிர்ணயிக்கும் உயிரியல், சமுதாய-வரலாற்று நிலைமைகளுக்கு ஆட்படாமல் சுயேச்சை பெற்று விடவில்லை; இந்த நிலைமைகள் தம் பார்வையில் படாமல் அதிகமாகவோ, குறைவாகவோ வேண்டுமென்றே கண்களை மூடிக் கொள்கிறவரே ஆகின்றார். தியோபில் கோத்தியெவைப் போன்ற புத்தார்வவாதிகளது விவகாரத்திலும் இதுவேதான் உண்மை என்பதை இடைக்குறிப்பாய் இங்கு கூறலாம். மற்றெதையும் கருதாமல் கவிதைகளது வடிவத்தில் மட்டும் அவர் முழு அக்கறை கொண்டவராய் இருந்ததற்கும், அவரது சமுதாய, அரசியல் அக்கறையின்மைக்கும் நெருங்கிய காரண காரியத் தொடர்பு உண்டு என்பதை ஏற்கெனவே நான் விளக்கியுள்ளேன்.

அவரது இந்த அக்கறையின்மை அவரை முதலாளித்துவக் கொச்சைத்தனத்துக்கும்—முதலாளித்துவ நிதானத்துக்கும் ஒழுங்குக்கும்—பணிந்து விடாதவாறு பாதுகாத்த அளவுக்கு, அது அவரது கவிதைப் படைப்பிலக்கியச் சிறப்பை ஓங்கச் செய்தது. ஆனால் இந்த அக்கறையின்மை கோத்தியெவின் கண்ணோட்டத்தைக் குறுகலாக்கி, அவரது காலத்திய முற்போக்குக் கருத்துக்களை அவர் கிரகித்துக் கொள்ள முடியாதவாறு தடுத்த அளவுக்கு அது இந்தச்

சிறப்பை மட்டுப்படுத்தியது. Mademoiselle de Maupin நூலுக்கு அவர் எழுதிய முகவுரை ஏற்கெனவே நமக்குத் தெரிந்ததுதான், கலை பற்றிய பயனீட்டுவாதக் கருத் தோட்டத்தை ஆதரிப்போரை அனேகமாகச் சிறு பிள்ளைக்கு உரித்தான துடுக்குத்தனத்துடன் தாக்குகின்ற இந்த முகவுரையில் கோத்தியெ வியந்து கூவுகிறார்:

''அட கடவுளே! குறையற்ற நிறை நிலைக்குத் தன்னை தானே மேம்படுத்திக் கொள்ளும் ஆற்றல் மனித குலத்திடம் இருப்பதாகக் கற்பனை செய்து கொண்டு, காது புளிக்கும்படி நம்மிடம் ஓயாமல் கூறுகிறார்களே, என்னே இந்த மடமை! மனித இயந்திரம் மேம்பாடு அடையும் ஆற்றல் வாய்ந்ததாகவும், அதனுள் ஏதோ ஒரு சக்கரத்தைச் சரிசெய்து, அல்லது ஏதோ ஒரு பாகத்தை ஒழுங்கு படுத்தி நாம் அதை மேலும் திறம்பட பணி புரிய வைக்க முடியும் என்பது போல் பேசுகிறார்களே.''*

இது முடியாத காரியம் என்று நிரூபித்துக் காட்டு வதற்காக, பூட்ஸில் மதுவை நிரப்பித் தமது கள பீரங்கி களது நலத்துக்காகப் பானம் அருந்திய மார்ஷல் பஸ் ஸோம்பியெரை (Marshal de Bassompierre) குறிப்பிடு கிறார் கோத்தியெ. மது அருந்துவதில் இந்த மார்ஷலை மிஞ்சி மேம்படுவது மெத்தக் கடினம்—ஒரே அமர்வில் முழுக் காளையைத் தின்று தீர்த்த கிரட்டோனா மீலோவை (Milo of Crotona) சாப்பாட்டில் மிஞ்சி மேம்படுவது இக்காலத்து மனிதனுக்கு எவ்வளவு கடினமோ அவ்வளவு கடினம் என் கிறார் கோத்தியெ. அவற்றின் அளவுக்கு முற்றிலும் நியாய மான இந்தக் கூற்றுகள், முரணற்ற புத்தார்வவாதி களால் எடுத்தாளப்பட்ட வடிவில் கலை கலைக்காகவே என் கிற தத்துவத்தின் குணாதிசயத்தைச் சிறப்பான முறையில் புலப்படுத்துகின்றன.

தன்னைத் தானே மேம்படுத்திக் கொள்ளும் ஆற்றல் மனித குலத்திடம் இருப்பதாகக் கோத்தியெவுக்குக் காது புளிக்கும்படி ஓயாமல் கூறியவர்கள் யார் என்று கேட் கிறோம். வேறு யார்?—சோஷலிஸ்டுகள்தான்; இன்னும்

---

* Mademoiselle de Moupin, முகவுரை, பக்கம் 23.

கரூராகச் சொல்வதெனில், Mademoiselle de Maupin வெளிவருவதற்குச் சிறிது காலத்துக்கு முன்பிருந்து பிரான்சில் பெரிய அளவில் வெற்றியடைந்து வந்த செயின்ட்-சிமோனியர்கள்தான் (Saint-Simonists). வெறித்தனமாய்க் குடிப்பதில் மார்ஷல் பஸ்ஸோம்பியெரையும், வயிறு முட்டத் தின்பதில் கிரட்டோஞ மீலோவையும் மிஞ்சி மேம்படுவது மெத்தக் கடினம் என்பதான கூற்றுகளை—அவற்றின் அளவுக்கு முற்றிலும் நியாயமான அந்தக் கூற்றுகளை — செயின்ட்-சிமோனியர்களுக்கு எதிராகத் தான் கோத்தியெ எடுத்துரைத்தார். அவற்றின் அளவுக்கு முற்றிலும் நியாயமானவையே என்ற போதிலும், செயின்ட்-சிமோனியர்களுக்கு எதிராக எடுத்துரைக்கப்படுகையில் இக்கூற்றுகள் சிறிதும் பொருத்தமற்றவை ஆகி விடுகின்றன. மனித குலம் தன்னைத் தானே மேம்படுத்திக் கொள்ளும் ஆற்றலுடையது என்று அவர்கள் கூறி வந்ததற்கும், வயிற்றின் பருமனைப் பெரிதாக்குவதற்கும் சம்பந்தம் ஏதும் இல்லை. நாட்டு மக்களில் மிகப் பெருவாரியானோரின் நலன்களுக்கு ஏற்ப, அதாவது பொருளுற்பத்தி செய்யும் பகுதியோரான உழைப்பாளி மக்களின் நலன்களுக்கு ஏற்ப, சமுதாய ஒழுங்கமைப்பை மேம்படுத்துவதை மனதிற் கொண்டே செயின்ட்-சிமோனியர்கள் அவ்வாறு கூறி வந்தனர். இப்படி ஒரு பணியை முன்வைப்பது மடமையாகும் என்று சொல்லி, மிதமிஞ்சிய அளவில் சாராயம் குடிப்பதற்கும், புலால் உண்பதற்கும் மனிதனுக்குள்ள ஆற்றலை இதனால் அதிகரிக்கச் செய்ய முடியுமா என்று கேட்பது எதைக் காட்டுகிறது? இளம் புத்தார்வவாதிகளை அப்படி அருவருப்பு கொள்ளச் செய்த அதே முதலாளித்துவக் குறுகிய மனப்பாங்கை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறார் என்பதைத்தான் காட்டுகிறது. இப்படி நேர்ந்ததற்குக் காரணம் என்ன? முதலாளித்துவக் குறுகிய மனப்பாங்கை எதிர்த்து ஜீவ மரணப் போராட்டம் நடத்துவதே தமது வாழ்க்கையின் பணி எனக் கருதிய ஓர் எழுத்தாளரின் சிந்தனையில் இதே முதலாளித்துவக் குறுகிய மனப்பான்மை புக முடிந்தது எப்படி?

இந்தக் கேள்விக்கு ஏற்கெனவே நான் ஒரு தரத்துக்கு

மேல் பதிலளித்திருக்கிறேன். ஆனுல் போகிற போக்கிலே பதிலளித்தேன் என்பதோடு, ஜெர்மானியர்கள் சொல்வது போல் வேறென்றைப் பற்றிப் பேசுகையில் இந்தப் பதிலை அளித்தேன். புத்தார்வவாதிகளது மனப்பாங்கை, டவீடும் அவரது நண்பர்களும் கொண்டிருந்த மனப்பாங்குடன் ஒப்பிட்டுக் காட்டிப் பதில் கூறினேன். முதலாளித்துவ நாட்டங்களேயும் பழக்க வழக்கங்களேயும் எதிர்த்துப் புத்தார்வவாதிகள் கலகம் புரிந்தார்கள் என்ருலும், முதலாளித்துவச் சமுதாய அமைப்பு குறித்து அவர்களுக்கு ஆட்சேபம் ஏதும் இருக்கவில்லை என்று சொன்னேன். இந்த விவகாரத்தை இன்னும் தீர்க்கமாய் இப்போது நாம் பரிசீலித்தாக வேண்டும்.

புத்தார்வவாதிகளில் சிலர்—உதாரணமாய் ஜார்ஜ் சாண்டு (George Sand), அவ்வம்மையார் பியெர் லேருவுடன் (Pierre Leroux) நெருங்கிய உறவு கொண்டிருந்த ஆண்டுகளில்—சோஷலிசத்தின் அனுதாபிகளாய் இருந்தார்கள். ஆனுல் இவர்கள் விதிவிலக்கானவர்கள். பொது விதியாய் இருந்தது என்னவெனில், புத்தார்வவாதிகள் முதலாளித்துவக் கொச்சைத்தனத்தை எதிர்த்துக் கலகம் புரிந்த அதே நேரத்தில், சமுதாயச் சீர்திருத்தங்கள் அவசியமென வற்புறுத்திய சோஷலிஸ்டு இயக்கங்கள் பால் கடுங் குரோதம் கொண்டிருந்தார்கள். சமுதாய அமைப்பில் எந்த மாற்றமும் இல்லாமலே சமுதாய நெறிமுறைகள் மட்டும் மாற்றப்பட வேண்டும் என்று அவர்கள் விரும்பினுர்கள். ஆனுல் இது முடியாத காரியம் என்பதைக் கூறத் தேவையில்லை. ஆகவே ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' எதிர்த்துப் புத்தார்வவாதிகள் புரிந்த கலகமானது அற்பச் சிறுமதியினருக்கு எதிராய் கேட்டிங்கென் அல்லது ஜேனுப் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் வெளிப்படுத்திக் கொண்ட வெறுப்பை போலவே நடைமுறை விளைவு ஏதும் இல்லாததாகியது. நடைமுறை வாழ்க்கையைப் பொறுத்த வரை புத்தார்வவாதிகளது கலகம் கிஞ்சித்தும் பயனற்றதாகவே இருந்தது. ஆனுல் இந்த நடைமுறைப் பயனின்மையின் இலக்கிய விளைவுகள் மிகுந்த முக்கியத்துவம் வாய்ந்தனவாகவே இருந்தன. புத்தார்வப் படைப்புகளின் கதாநாய

கர்களுக்கு இது பகட்டும் போலியுமான அந்தச் செயற்கைத் தன்மையை அளித்தது, இதனுல் முடிவில் புத்தார்வ மரபே தகரும்படி ஆகியது. பகட்டும் போலியுமான செயற்கைத் தன்மை வாய்ந்த நாயகர்களே எந்த இலக்கியப் படைப்புக்கும் சிறப்பு அளிப்போராகக் கருதுவதற்கில்லே. ஆகவே மேலே நாம் அளித்த சாதக மதிப்பெண்ணுடன் கூட இப்போது பாதக மதிப்பெண்ணும் தர வேண்டும்: புத்தார்வவாதிகளது கலேப் படைப்புகள், ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' எதிர்த்து இவ்வாசிரியர்களது கலகத்தின் காரணமாய்ப் பெரிய அளவில் இலாபமடைந்த அதே நேரத்தில், இக்கலகம் நடைமுறைப் பயனற்றதாய் இருந்ததன் காரணத்தால் இவை அடைய நேர்ந்த நட்டமும் கொஞ்ச நஞ்சமல்ல.

புத்தார்வவாதப் படைப்புகளின் இந்தப் பிரதான குறைபாட்டை, அதாவது அவற்றின் நாயகர்களது பகட்டும் போலியுமான செயற்கைத் தன்மையை அகற்றிடுவதற்காக ஆரம்பக் காலப் பிரெஞ்சு எதார்த்தவாதிகள் முழு முனைப்புடன் பாடுபட்டனர். புத்தார்வவாதப் பகட்டையும் போலியையும் ஃபிளோபரின் நாவல்களில் கடுகளவும் காண முடியாது (அவரது Salamboவையும் [சலாம்போ], Les Contesஐயும் [கதைகள்] வேண்டுமானுல் இதற்கு விதிவிலக்காகச் சொல்லலலாம்).ஆரம்பம் கால எதார்த்தவாதிகளும் தொடர்ந்து ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' எதிர்த்துக் கலகம் புரியவே செய்தார்கள், ஆனுல் இவர்கள் கலகம் புரிந்த முறை வேறு விதமானது. கொச்சைத்தனம் மலிந்த முதலாளித்துவ அற்பச் சிறுமதியினருக்கு எதிராய் இவர்கள் எதார்த்த வாழ்க்கையில் காண முடியாத கதாநாயகர்களேப் புனேந்தமைத்திடவில்லே; உள்ளது உள்ளபடி அப்படியே இந்த அற்பச் சிறுமதியினரைக் கலே யுருவங்களாகப் படம்பிடித்துக் காட்ட முயன்ருர்கள். ஃபிளோபர் தமது சமுதாயச் சூழலின் பால் தாம் அனுசரிக்கும் போக்கு, இயற்கையின் பால் இயற்கை விஞ்ஞானி அனுசரிக்கும் போக்கைப் போலவே முற்றிலும் புறவயப்பட்டதாய் (objective) இருக்க வேண்டும், இது தமக்குரிய கடமையாகும் என்று கருதினுர். ''மஸ்டெடான்* அல்லது

* மரபற்றுப் போன ஒரு வகை யானேயின விலங்கு—மொ-ர்.

முதலையிடம் நாம் அனுசரிக்கின்ற அதே போக்கைத் தான் மனிதர்களிடத்தும் அனுசரிக்க வேண்டும்'' என்றார் அவர். ''சிலர் கொம்புடையோராகவும் வேறு சிலர் தாடை யுடையோராகவும் இருந்தால் என்னவாம்? ஏன் எரிச்சலடை கிறீர்கள்? அவர்கள் எப்படி இருக்கிறார்களோ, அதை அப்படியே சித்திரித்துக் காட்டுங்கள், அவர்களைப் பஞ் சடைத்த உருமாதிரிகளாய் ஆக்குங்கள், வெறியத் திரவ ஜாடிகளில் பத்திரமாய் அடைத்து வையுங்கள்—நீங்கள் செய்ய வேண்டியது அவ்வளவுதான். அவர்களைப் பற்றி நியாயத் தீர்ப்பு ஒன்றும் அளிக்க வேண்டியதில்லை. தீர்ப் பளிக்க நீங்கள் யார், அற்ப மண்டுகங்களே?'' புற நோக் குடையவராய் இருப்பதில் எந்த அளவுக்கு ஃபிளோபர் வெற்றியடைந்தாரோ, அந்த அளவுக்கு அவர் தமது நூல் களில் வரைந்து காட்டிய குணச் சித்திரங்கள் ''ஆவணங் களுக்குரிய'' சிறப்பைப் பெற்றன. சமூக-உளவியல் நிகழ்வு களைப் பற்றிய விஞ்ஞான ஆராய்ச்சியில் ஈடுபடுவோர் எல்லார்க்கும் இந்த ''ஆவணங்களை'' ஆய்ந்தறிதல் அத் தியாவசியமாகும். புறவயப்பாடு (objectivity) அவரது படைப்பிலக்கிய முறையின் சக்தி மிக்கதோர் இயல்பாய் அமைந்தது. ஆனல் அவரது காலத்திய சமுதாய இயக்கங் களை மதிப்பீடு செய்வதில் ஃபிளோபர் எப்போதுமே மிக வும் அகவயப்பட்ட (subjective) போக்குடையவராய் இருந்தார். தியோபில் கோத்தியெவிடம் எப்படியோ அது போலவே இவரிடமும், ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' மீதான அடங்காத வெறுப்புடன் கூடவே, முதலாளித்துவச் சமுதாய உறவுகளை ஏதேனும் ஒரு வகையில் எதிர்த்துப் போராடியோர் யாவரின் மீதான கடுங் குரோதமும் இணைந்து செயல்பட்டது. சொல்லப் போனல் இவரிடம் இந்தக் குரோதம் மேலும் கடுமை வாய்ந்ததாகவுங்கூட இருந்தது. எல்லோருக்குமான வாக்குரிமையானது ''மனி தனது புத்தியை அவமதிக்கும்'' ஏற்பாடாகும் என்று சொல்லி, இவர் இதை விடாப்பிடியாய் எதிர்த்து வந்தார். ''எல்லோருக்குமான வாக்குரிமையில் வெறும் எண்ணிக்

கையானது புத்தியின் மீதும், கல்வியின் மீதும், வர்ண இனத்தின் மீதும், எண்ணிக்கையைக் காட்டிலும் மதிப்புக்குரியதான பணத்தின் மீதுங்கூட ஆட்சி செலுத்துகிறது (argent... vaut miex que le nombre)" என்று அவர் ஜார்ஜ் சாண்டுக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் குறிப்பிடுகிருர். தெய்விகக் கருணை உரிமையைக் காட்டிலும் எல்லோருக்குமான வாக்குரிமை மடமையானது என்று அவர் இன்னொரு கடிதத்தில் எழுதுகிருர். சோஷலிச சமுதாயம், அவரது கருத்துப்படி, ''பிரம்மாண்டமான பூதமாகும்; தனி மனிதச் செயற்பாடுகள் யாவற்றையும், மனித ஆளுமை அனைத்தையும், சிந்தனை பூராவையும் அது விழுங்கிவிடும்; அதுதான் யாவற்றையும் நெறியாண்மை புரியும், எல்லாவற்றையும் செய்திடும்''. ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' வெறுத்தவரான இவர் சோஷலிசத்தையும் ஜனநாயகத்தையும் நிராகரிப்பதில் இவ்வாறு முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாரின் படுமோசமான குறுகிய மனம் படைத்த சித்தாந்தவாதிகளுடன் முழு அளவுக்கு உடன்பாடு கொண்டவராய் இருக்கக் காண்கிருேம். கலை கலைக்காகவே என்பதன் ஆதரவாளர்களாய் இருந்தவர்களான அவரது காலத்தியவர்கள் எல்லோரிடத்தும் இதே குணுதிசயம் இருக்கக் காணலாம். பொத்லேர் புரட்சிகரமான தமது Salut public சஞ்சிகையை நெடுங் காலத்துக்கு முன்பே மறந்து விட்டார், இப்போது அவர் எட்கார் அலன் போ (Edgar Allan Poe) வாழ்க்கை பற்றிய கட்டுரை ஒன்றில் பின்வருமாறு கூறுகிருர்: ''பிரபுக் குலம் ஒன்று இல்லாத மக்களிடத்தே அழகின் வழிபாடு நிச்சயம் கேடுறவும் வீழ்ந்து படவும் மறைந்தொழியவும்தான் செய்யும்''. இதே கட்டுரையில் இன்னொரு இடத்தில் அவர் மூன்றே மூன்று பேர்தான் மதிப்புக்குரியோராய் இருப்பவர்கள், அவர்கள் ''பாதிரியாரும் போர் வீரரும் கவிஞரும்'' ஆவர் என்று வற்புறுத்துகின்ருர். இது வெறும் பழமைப் பற்று மட்டுமல்ல, தெளிவான பிற்போக்குவாத மனப்பாங்கும் ஆகும். பர்பே தார்விலியும் (Barbey d'Aurévilly) இதே போலத்தான் பிற்போக்குவாதியாய் இருந்தார். Les Poètes **[கவிஞர்கள்]** என்கிற புத்தகத்தில், லொரான்-பிஷாவின்

(Laurent-Pichat) கவிதை நூல்களைப் பற்றி அவர் விவாதிக்கையில், இந்தக் கவிஞரது ''சிந்தனையின் இரண்டு அவக்கேடுகளாய் இருந்த (ces deux déshonneurs) அந்த நாத்திகத்தையும் ஜனநாயகத்தையும் காலுக்கு அடியிலிட்டு மிதிக்க இவர் விரும்பியிருந்தால்''* மேலும் பெரிய கவிஞராய் விளங்கியிருக்க முடியும் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தியோபில் கோத்தியெ Mademoiselle de Maupinக்கு முகவுரை எழுதியபின் *(1835, மே மாதம்)* எவ்வளவோ நடைபெற்று விட்டது. மனித குலம் தன்னைத் தானே மேம்படுத்திக் கொள்ளவல்லது என்று காது புளிக்கும்படி பேசியவர்களாகக் கோத்தியெ கருதிய செயின்ட்-சிமோனியர்கள் சமுதாயச் சீர்திருத்தத்தின் அவசியம் குறித்து பலக்கப் பறையறைந்தார்கள். ஆனால் மிகப் பெரும்பாலான கற்பனுவாத சோஷலிஸ்டுகளைப் போலவே அவர்களும் அமைதி வழியிலான சமுதாய வளர்ச்சியில் உறுதியான நம்பிக்கை சொண்டிருந்தவர்கள், அதனுல் வர்க்கப் போராட்டத்தை அதே அளவுக்கு உறுதியாக எதிர்த்தவர்கள். தவிரவும் கற்பனுவாத சோஷலிஸ்டுகள் பிரதானமாய்ப் பணக்காரர்களையே எதிர்நோக்கியவர்கள். பாட்டாளி வர்க்கத்தால் சுயேச்சையாகச் செயல்பட முடியும் என்று அவர்கள் நம்பவில்லை. ஆனால் *1848*ஆம் ஆண்டு நிகழ்ச்சிகள் பாட்டாளி வர்க்கத்தின் சுயேச்சைச் செயற்பாடு அச்சந்தரத் தக்கதாய் இருக்க முடியும் என்பதைத் தெளிவுபட காட்டின. ஏழைகளது நிலையை மேம்படுத்தப் பணக்காரர்கள் விரும்புவார்களா என்பது *1848*க்குப் பிற்பாடு பிரச்சினையாய் இருக்கவில்லை; அதற்குப் பதில் ஏழைகளுக்கும் பணக்காரர்களுக்கும் இடையிலான போராட்டத்தில் யாருடைய கை ஓங்கப் போகிறது என்பது இப்போது பிரச்சினையாகி விட்டது. நவீன சமுதாயத்தில் வர்க்கங்களுக்கு இடையிலான உறவுகள் வெகுவாய் எளிமையாகி விட்டன. உழைப்பாளிப் பெருந் திரளினரை முதலாளித்துவ வர்க்கத்தால் இனியும் பொருளாதார அடிமை நிலை

---

* Les Poetes, MDCCCLXXXIX, [கவிஞர்கள்], *1889*, பக்கம் *260*.

யில் இருத்தி வைத்திருப்பதில் வெற்றி பெற முடியுமா என்பது தற்போது பிரச்சினையாகி விட்டதை முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகள் எல்லோரும் உணர்ந்து கொண்டார்கள். கலையானது பணக்காரர்களுக்கு உரியது என்கிற நிலையின் ஆதரவாளர்களது மனதுள்ளும் இந்த உணர்வு ஊடுருவியது. விஞ்ஞான முக்கியத்துவத்தில் இவர்களில் மிகவும் குறிப்பிடத் தக்கோரில் ஒருவரான எர்னஸ்டு ரெனன் (Ernest Renau) அவரது La Réforme intellectuelle et morale [அறிவுத் துறையிலும் ஒழுக்க நெறியிலுமான சீர்திருத்தம்] என்பதில், ''நாம் சிந்தனைகளில் மூழ்கியிருக்கையில், உழைப்பில் நமக்குரிய பங்கைச் செய்து முடிக்கும்படி நாட்டுப் புறத்து நல்லவர்களைப் பலவந்தம் செய்வதற்கு'' ("qui forie de bons rustiques à faire notre part de travail pendant que nous spéculons") வலுவான அரசாங்கம் வேண்டும் என்று கோரினர்.*

முதலாளித்துவ வர்க்கத்துக்கும் பாட்டாளி வர்க்கத்துக்கும் இடையே நடைபெறும் போராட்டத்தின் உட்பொருளை முன்னிலும் இப்போது ஒப்பிட முடியாத அளவுக்கு அதிகத் தெளிவாய்ப் புரிந்து கொண்டு விட்ட இந்த நிலைமையானது தவிர்க்க வொண்ணுதவாறு அவர்களது ''சிந்தனைகளின்'' தன்மையில் சக்தி வாய்ந்த தாக்கத்தை உண்டாக்கவே செய்தது. பிரசங்கி** (Ecclesiastes) மிகவும் சிறப்பாய் இதனைக் கூறுகிறது: ''(அயலாரை) ஒடுக்கும் செயல் ஞானியையும் பைத்தியமாக்குகிறது.''[19] தமது வர்க்கத்துக்கும் பாட்டாளி வர்க்கத்துக்கும் இடையே நடைபெறும் போராட்டத்தின் இரகசியத்தைக் கண்டறிந்து கொண்டதும் முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகள், சமுதாய நிகழ்வுகளை அமைதியாய் விஞ்ஞான முறையில் ஆராயும் திறனைப் படிப்படியாய் இழக்கலாயினர்.

---

* கஸ்ஸாஞல் மேற்கோளாகத் தரப்படுகிறது, La Théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes என்ற அவரது புத்தகத்தில், பக்கங்கள் 194-195.

** பிரசங்கி — விவிலியப் பழைய ஏற்பாட்டின் ஆகமங்களில் ஒன்று—மொ-ர்.

ஏறத்தாழ விஞ்ஞானத் தன்மை வாய்ந்த அவர்களது நூல்களின் உள்ளார்ந்த மதிப்பு இதனுல் பெரிதும் குறையலாயிற்று. முதலாளித்துவ அரசியல் பொருளியல் முன்பெல்லாம் டேவிட் ரிக்கார்டோவை (David Ricardo) போன்ற விஞ்ஞான வீமன்களைத் தோற்றுவிக்க முடிந்தது. ஆனுல் இப்போது பிரெடெரிக் பாஸ்தியாவை (Frederic Bastiat) போன்ற வாய் அரட்டையான குள்ளர்கள் முதலாளித்துவ அரசியல் பொருளியலாளர்களிடையே வழி அமைப்போராகச் செயல்பட வேண்டியிருக்கிறது. தத்துவவியலானது மேன்மேலும் அதிகமாய்க் கருத்துமுதல்வாதப் பிற்போக்கின் ஆக்கிரமிப்புக்கு உள்ளாகியது. நவீன இயற்கை விஞ்ஞானத்தின் சாதனைகளைப் பழங்காலத்துச் சமயப் புராணங்களுக்கு உகந்தவை ஆக்க வேண்டும், அல்லது இன்னும் கருராகச் சொல்வதெனில் மடாலயத்துக்கும் ஆய்வுக்கூடத்துக்கும் இணக்கம் காண வேண்டும் என்கிற பழமைவாத ஆவல்தான் இந்தக் கருத்துமுதல்வாதப் பிற்போக்கின் சாராம்சமாய் இருந்தது.*

---

* On peut, sans contradiction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire" (''முரண்பாடு இல்லாமலே ஒருவர் அடுத்து அடுத்து தமது ஆய்வுக்கூடத்துக்கும் தமது மடாலயத்துக்கும் போய் வரலாம்'') என்று மாண்ட்பெல்லெயில் மருத்துவப் பேராசிரியர் கிரஸ்ஸே (Grasset) பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சொன்னுர். Bréviaire de l'histoire du matérialisme [பொருள்முதல்வாத வரலாற்றுத் தகவல் நூல்] என்பதன் ஆசிரியரான ழூல் சுரீயைப் (Tules Soury) போன்ற தத்துவவாதிகள் மன மகிழ்ச்சியுடன் இக்கூற்றைத் திரும்பத் திரும்ப வற்புறுத்தி வருகிருர்கள். இதே பொருளைப் பற்றிய லாங்கேயின் (Lange) பிரசித்தி பெற்ற நூலின் அதே மனேபாவத்துடன் எழுதப்பட்ட ஒரு புத்தகம் இது. (பார்க்கவும்: Oratoire et laboratoire [**மடாலயமும் ஆய்வுக்கூடமும்**] என்ற கட்டுரை, சுரியின் Campagnes nationalistes [**தேசிய இயக்கங்கள்**], பாரிஸ், 1902, பக்கங்கள் 233-266, 267). மேலும் பார்க்கவும்: இதே புத்தகத்தில், Science et Religion [**விஞ்ஞானமும் சமயமும்**] என்கிற கட்டுரை. இக்கட்டுரையின் பிரதானக் கருத்தைத் துபுவா-ரெய்மோனின் (Du Bois-Reymond) சொற்களில் பின்வருமாறு சொல்லலாம்: ignoramus et ignorabimus [நாம் அறியோம், அறியவும் போவதில்லை].

இந்தப் பொதுவான கதியிலிருந்து கலையும் தப்பவில்லை. இன்றைய கருத்துமுதல்வாதப் பிற்போக்கின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டுத் தற்காலத்து ஓவியர்கள் சிலர் நகைக்கத்தக்க அபத்த நிலைகளுக்கு எப்படி இட்டுச் செல்லப் பட்டிருக்கிறார்கள் என்பதைப் பிற்பாடு பார்க்கலாம். தற்போது நான் பின்வருவதை மட்டும் இங்கு கூற விரும்புகிறேன்.

பழமைவாதப் போக்குடையதாகவும் பகுதியளவுக்குப் பிற்போக்கானதாகவுங்கூட இருந்த ஆரம்பக் காலத்து எதார்த்தவாதிகளது மனப்பான்மை, அவர்களைத் தமது சூழலைத் தீர்க்கமாய் ஆராய்வதிலிருந்தும், உன்னதக் கலை மதிப்பு வாய்ந்த படைப்புகளைப் படைப்பதிலிருந்தும் தடுத்து விடவில்லை. ஆனால் அவர்களது இந்த மனப்பான்மை அவர்களது பார்வைப் புலனைச் சந்தேகத்துக்கு இடமின்றிக் கடுமையாகக் குறுகலாக்கவே செய்தது. அவர்களது காலத்திய மாபெரும் விடுதலை இயக்கத்திடம் குரோதங் கொண்டு அதைக் கவனியாது முகத்தைத் திருப்பிக் கொண்டதன் மூலம், யாவற்றிலும் அதிக அக்கறைக்கு உரியதாகவும், யாவற்றிலும் செழுமையான அக வாழ்வுடையதாகவும் இருந்த வகைமாதிரிகளை அவர்கள் தமது பரிசீலனைக்குரிய ''மஸ்டெடான்கள்'', ''முதலைகள்'' முதலானவற்றில் இடம் பெற முடியாதவாறு விலக்கி வைத்து விட்டார்கள். தாம் ஆராய்ந்த சூழலிடம் அவர்கள் அனுசரித்த அந்தப் புறவயப் போக்கு, உண்மையில் அச்சூழலிடம் அவர்களுக்குப் பரிவுணர்ச்சி இல்லாததைத் தான் குறிப்பிட்டது. அவர்களது பழமைவாதம், குட்டி முதலாளித்துவ அற்பச் சிறுமதியினரது சிறுதிற வாழ்வின் ''சகதிக் கும்பியில்'' பிறக்கும் ''அற்ப எண்ணங்களையும்'' ''அற்ப உணர்ச்சிகளையும்'' மட்டும்தான் அவர்களது பார்வைக்கு வரும்படி அனுமதித்தது. இவற்றிடம் அவர்கள் பரிவுணர்ச்சி கொள்ள முடியாமற் போனது இயற்கையே. ஆனால் அவர்கள் தம் பார்வையில் பட்டவற்றிடமும் தாம் கண்டறிந்து கொண்டவற்றிடமும் பரிவுணர்ச்சி கொள்ள முடியாதிருந்த இந்த நிலைமை, விரைவில் அவர்களது அக்கறையை இல்லாதொழியச் செய்ய வேண்டிய

தாகியது, அவ்வாறே இல்லாதொழியவும் செய்தது. அவர்களது உன்னதப் படைப்புகள் இயற்கைவாதத்தின் (naturalism) ஆரம்பப் படிகளை அமைத்துக்கொடுத்தன. ஆனால் இந்த இயற்கைவாதம் விரைவில்—ஹியூஸ்மன்ஸ் (Huysmans) கூறியது போல்—''முட்டுச் சந்துக்குள், வெளிச் செல்ல வழியின்றி மூடப்பட்ட சுரங்கப் பாதைக்குள்'' வந்து நின்றது. கிரந்திப் புண்களும் அடங்கலாய் யாவற்றையும் அது கதைப் பொருளாக்க முடிந்தது என்றார் ஹியூஸ்மன்ஸ்.* ஆனால் இந்த இயற்கைவாதத்துக்குத் தற்காலத்துத் தொழிலாளிவர்க்க இயக்கம், தன் வரம்புகளுக்கு அப்பாற்பட்டதாகி விட்டது. ஸோலா (Zola) எழுதிய Germinal [ஜெர்மினல்] நாவலை நான் மறந்து விடவில்லை. இந்த நாவலின் பலவீனங்களாகிய ஏனைய விவரங்கள் ஒரு புறம் இருக்கட்டும், ஸோலா—அவரே கூறியது போல்—சோஷலிசத்தின் பக்கம் சாய முற்பட்டார் என்றாலும், சோதனை முறை என்பதாகச் சொல்லப்பட்ட அவரது முறையானது மாபெரும் சமுதாய இயக்கங்களை விஞ்ஞான வழியில் ஆராய்வதற்கும் சித்திரிப்பதற்கும் சிறிதும் உகந்ததாய் இருக்கவில்லை என்பதை மறக்கலாகாது. இந்த முறையானது, இயற்கை-விஞ்ஞான வழிப்பட்டது என்று மார்க்ஸ் கூறினரே அவ்வகைப் பொருள்முதல்வாதத்தின் நோக்கு நிலையுடன் நெருங்கிய பிணைப்பு கொண்டதாகும். சமூக மனிதனின் செயல்களையும் மனப்பாங்குகளையும் நாட்டங்களையும் சிந்தனைப் போக்குகளையும் உடலியல் அல்லது பிணியியலைக் கொண்டு தக்கபடி விளக்கிவிட முடியாது, ஏனெனில் இவை எல்லாம் சமூக உறவுகளால் நிர்ணயிக்கப்படுகிறவை என்பதை அவ்வகைப் பொருள் முதல்வாதம் உணரத் தவறி விடுகிறது. பற்றுறுதியுடன் இந்த முறையைக் கடைப்பிடித்த கலைஞர்களால் அவர்களது ''மஸ்டொடான்களையும்'' ''முதலைகளையும்'' தனிநபர்களாகக் கொண்டுதான் ஆராயவும் சித்திரிக்க

---

* இப்படிக் கூறியதன் மூலம், பெல்ஜிய நாவலாசிரியர் தபரானின் (Tabarant) Les virus d'amour [காதல் கிருமிகள்] நாவலைச் சூசகமாகக் குறிப்பிட்டார் ஹியூஸ்மன்ஸ்.

வும் முடிந்ததே அல்லாமல், ஒரு பெரிய முழுமையின் உறுப்பினர்களாக அல்ல. ஹியூஸ்மன்ஸ் இதை உணர்ந்து கொண்டுதான், இயற்கைவாதம் முட்டுச் சந்துக்குள் வந்து விட்டது, தற்செயலாகச் சந்திக்க நேரும் முதலாவது மதுக் கடைக்காரருக்கும் முதலாவது பலசரக்குக் கடைக் காரிக்கும் இடையிலான காதல் விவகாரத்தை திரும்பவும் ஒரு தரம் சொல்லிக் கொண்டிருப்பதைத் தவிர இனி அது ஏதும் செய்வதற்கில்லை என்று கூறினர்.* இம்மாதிரி யான உறவுகளைப் பற்றிய கதைகள், ருஷ்ய எதார்த்த வாதக் கலை-இலக்கியம் செய்தது போல், சமுதாய உறவு களின் ஏதேனும் ஒரு பண்பு குறித்து விளக்கம் அளிக்கையில் மட்டும்தான், அவை கருத்துக்குரிய சுவையான கதைகளாய் இருக்க முடியும். ஆனால் பிரெஞ்சு எதார்த்தவாதிகள் சமு தாய அக்கறை கொண்டோராய் இருக்கவில்லை. இதன் விளைவு என்னவென்றால், ''தற்செயலாகச் சந்திக்க நேரும் முதலாவது மதுக் கடைக்காரருக்கும் முதலாவது பல சரக்குக்கடைக்காரிக்கும் இடையிலான காதல் விவகாரத் தைச்'' சித்திரிக்கின்ற இந்தக் காரியம் முடிவில் சுவையற்ற தாகவும், அலுப்புத் தட்டுவதாகவும், ஏன் அருவருக்கத் தக்கதாகவுங்கூட ஆகியது. ஹியூஸ்மன்ஸும் கூட அவரது ஆரம்பக் காலத்துப் படைப்புகளில்—உதாரணமாய், Les Soeurs Vatard [வத்தார் சகோதரிகள்] நாவலில்—தூய இயற் கைவாதியாய் இருந்தவர்தான். ஆனால் ''உயிரை வாங்கும் ஏழு கொடுங்கேடுகளை''—திரும்பவும் அவரது சொற்களைத் தான் கூறுகிறேன்—ஓயாமல் சித்திரித்துச் சலிப்புற்றுப் போனதால் அவர் இயற்கைவாதத்தை விட்டொழித் தார்; ஜெர்மன் பழமொழி கூறுவது போல், குளிப்பாட் டிய நீரோடு குழந்தையையும் கொண்டு போய் வெளியே வீசினர். A rebours [நேர் மாறானது] என்ற அவரது நாவல் விசித்திரமானது, சில இடங்களில் சகிக்கவொண்ணுதவாறு சலிப்பூட்டுவது, ஆயினும் இந்தக் குறைபாடுகளின் காரண

---

* ஆதாரம்: Fules Huret, Enquéte sur l'évolution littéraire. [ழூல் ஹியூரே, இலக்கியப் பரிணமம் பற்றிய கேள்வி வரிசை], ஹியூஸ்மன்ஸுடன் உரையாடல், பக்கங் கள் 176-77.

மாகப் பெரிய அளவில் படிப்பினை அளிக்கக் கூடியது. தெசெஸ்ஸெண்டு என்ற பாத்திரத்தின் வடிவில் இந்த நாவலில் அவர் ஒரு வகை மீமனிதனை (சீரழிந்த பிரபுக் குலத்தைச் சேர்ந்தவர் இந்த ஆள்) உருவாக்கிக் காட்டினார்— அல்லது, இன்னும் பொருத்தமான பழங் காலத்து முறையில் சொல்வதெனில், **படைத்திட்டார்.** இந்தப் பாத்திரத்தின் வாழ்க்கை முறை அனைத்தும் ''மதுக் கடைக்காரர்'', ''பலசரக்குக் கடைக்காரி'' ஆகியோரது வாழ்க்கை முறையின் நேர் எதிரிடையான ஒன்றைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் உத்தேசத்துடன் அமைந்ததாகும். இம்மாதிரியான பாத்திரப் படைப்பு, மெய்யான வாழ்க்கை இல்லாத போது கருத்துருவிலான வாழ்க்கையைக் கற்பிதம் செய்து படைத்திடுவதுதான் கவிதையின் பணி என்று லெகோன்ட் தெ லீல் கூறிய கருத்தினை மீண்டும் மெய்ப்பித்து உறுதி செய்தது. ஆனால் தெசெஸ்ஸெண்டின் கருத்துருவிலான வாழ்க்கை அப்படி மானுட உள்ளடக்கம் கிஞ்சித்தும் இல்லாதவாறு அமைந்ததால், இந்தப் பாத்திரப் படைப்பால் முட்டுச் சந்திலிருந்து வெளியே செல்வதற்கான வழி ஏதும் திறக்கப்படவில்லை. ஆகவே ஹியூஸ்மன்ஸ் மாயாவாதத்தில் (mysticism) புகலிடம் தேடிக் கொண்டார்—தப்பிக்க ''மெய்யான'' வழி ஏதும் இல்லாத அவரது நிலைமையில் மாயாவாதம் ''கருத்துருவிலான'' வழியாகப் பயன்பட்டது. குறிப்பிட்ட அந்த நிலைமைகளில் அவர் இப்படிச் செய்தது முற்றிலும் இயற்கையே. ஆனால் எங்கே வந்து சேருகிறோம், பாருங்கள்.

மாயாவாதியாக மாறும் கலைஞர் கருத்து உள்ளடக்கத்தைப் புறக்கணித்து விடவில்லை, அதை விபரீதத் தன்மை பெறும்படித்தான் செய்கிறார். மாயாவாதமும் ஒரு கருத்துதான்; ஆனால் மூடுபனியைப் போல் பார்வையை மறைத்திடுவதும் உருவமற்றதுமான ஒரு கருத்து, பகுத்தறிவுக்கு ஜென்மப் பகையானது. மாயாவாதியும் ஏதோ சொல்வதற்கும், ஏன் நிரூபிப்பதற்குங்கூட விரும்புகிறவர் தான். ஆனால் அவர் சொல்கிறவை ''இவ்வுலகுக்கு உரியதாய் இராதவை'', அவர் அளித்திடும் நிரூபணங்கள் பொது அறிவை மறுப்பதன் அடிப்படையில் அமைந்தவை.

கருத்து உள்ளடக்கம் இல்லாத கலைப் படைப்பு ஏதும் இல்லை என்பதைத்தான் ஹியூஸ்மன்ஸின் உதாரணம் மீண்டும் நிரூபித்துக் காட்டுகிறது. ஆனால் கலைஞர்கள் அவர்களது காலத்திய பிரதான சமுதாயப் போக்குகளைக் காண முடியாதவாறு கண்ணிழந்து விடும்போது, அவர்கள் தமது படைப்புகளில் வெளியிடும் கருத்துக்களின் உள்ளார்ந்த மதிப்பு வெகுவாகக் குன்றி விடுகிறது. இதன் விளைவாய் அவர்களுடைய படைப்புகள் தவிர்க்கவொண்ணுதவாறு கெட்டழிகின்றன.

இந்த உண்மையானது கலை-இலக்கிய வரலாற்றில் மிகுந்த முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாய் இருப்பதால், பல்வேறு கோணங்களிலிருந்தும் இதனை நாம் கவனமாகப் பரிசீலித்தாக வேண்டும். ஆனால் இதைச் செய்யுமுன், இது வரை நமது ஆராய்ச்சி நம்மை வந்தடையச் செய்திருக்கும் முடிவுகளைத் தொகுத்துக் கூறுவோமாக.

கலையில் ஈடுபட்டுள்ளோர் அவர்களைச் சுற்றிலும் உள்ள சமுதாயச் சூழலிடம் நம்பிக்கைக்கு இடமில்லாத படிப் பிணக்கு கொள்ளும் போது கலை கலைக்காகவே என்கிற போக்கு தலைதூக்கவும் வேரூன்றவும் செய்கிறது. கலைஞர்கள் அவர்களது சூழலைக் காட்டிலும் மேலானேராய் உயர்வதற்கு இந்தப் பிணக்கு எந்த அளவுக்கு அவர்களுக்கு உதவுகிறதோ, அந்த அளவுக்கு இது அனுகூலமான விளைவுகளை உண்டாக்கி அவர்களது படைப்புகளை மேன்மையுறச் செய்கிறது. முதலாம் நிக்கலாயின் காலத்தில் புஷ்கினிடம் இவ்வாறுதான் நிகழ்ந்தது. பிரான்சில் புத்தார்வவாதிகள், பர்ஞசியர்கள், ஆரம்பக் கால எதார்த்தவாதிகள் ஆகியோரிடத்தும் இவ்வாறுதான் நிகழ்ந்தது. தொடர்ந்து மேலும் மேலும் எடுத்துக்காட்டுகளை அளித்துச் சென்று, இத்தகைய பிணக்கு எங்கெல்லாம் ஏற்பட்டதோ அங்கெல்லாம் இவ்வாறுதான் எப்போதுமே நிகழ்ந்தது என்று தெளிவுபடுத்திக் காட்டலாம். ஆனல் தம்மைச் சுற்றியமைந்த சமுதாயச் சூழலின் இழி குணங்களை எதிர்த்துக் கலகம் புரிந்த புத்தார்வவாதிகளும் பர்ஞசியர்களும் எதார்த்தவாதிகளும் இந்த இழி குணங்களுக்கு மூலாதாரமாய் இருந்த சமுதாய உறவுகளை

எவ்விதத்திலும் எதிர்க்கவில்லை. அதற்கு மாருக, அவர்கள் ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரைச்'' சபித்த அதே நேரத்தில், முதலாளித்துவ அமைப்பைப் போற்றிப் பாராட்டினர்—முதலில் உள்ளுணர்ச்சியால் உந்தப்பட்டும், பிறகு முழு அளவுக்கு நெஞ்சறிந்தும் இதைச் செய்தனர். தற்கால ஐரோப்பாவில் முதலாளித்துவ அமைப்புக்கு எதிரான விடுதலை இயக்கம் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு வலிமை மிக்கதாகியதோ, கலை கலைக்காகவே என்பதன் பிரெஞ்சு நாட்டு ஆதரவாளர்கள் அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு அதிகமாய் நெஞ்சறிந்து இந்த அமைப்பைக் கட்டித் தழுவிக் கொண்டார்கள். இந்த அமைப்பின் பால் அவர்களது பந்தமும் பாசமும் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு அதிகமாக உணர்வு பூர்வமாகினவோ, அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு குறைவாகவே அவர்களால் தமது படைப்புகளின் கருத்து உள்ளடக்கத்தில் அக்கறையில்லாதோராய் இருக்க முடிந்தது. ஆனல் சமுதாய வாழ்க்கையை அடியோடு திருத்தியமைப்பதை நோக்கமாகக் கொண்ட புதிய போக்கினைக் காண முடியாதவாறு அவர்கள் கண்ணிழந்திருந்ததால், அவர்களது கருத்தோட்டங்கள் தவருகவும் குறுகலாகவும் ஒருசார்பாகவும் அமைந்தன. இதனல் அவர்கள் தமது படைப்புகளில் வெளியிட்ட கருத்துக்கள் தரங் குறைந்து போயின. இவற்றின் இயற்கையான விளைவு என்னவெனில், பிரெஞ்சு எதார்த்தவாதம் தப்பிக்க வழியில்லாத அவல நிலையை வந்தடைந்தது. ஒரு காலத்தில் எதார்த்தவாத (இயற்கைவாத) மரபைச் சேர்ந்தோராய் இருந்த எழுத்தாளர்களிடம் இந்த அவல நிலையானது நசிவுற்ற ஈடுபாட்டையும், மாயாவாதப் போக்குகளையும் வளரும்படித் தூண்டி விட்டது.

அடுத்த கட்டுரையில் இந்த முடிவு விவரமான பரிசோதனைக்கு உட்படுத்தப்படும். முடித்துக் கொள்ள வேண்டிய தருணம் வந்து விட்டது. அதன்முன் புஷ்கினைப் பற்றி இரண்டொரு வார்த்தை கூறியாக வேண்டும்.

''மந்தையை'' இக்கவிஞர் ஏசுகிருர், இவரது சொற்களில் ஆத்திரம் நிறையவே ஒலிக்கக் கேட்கிருேம். ஆனல் —தி. இ. பிசாரவ் என்னதான் சொன்ன போதிலும்—கொச்சைத்தனம் அவற்றில் இல்லை. கண்ணியவான்களது

கும்பலைப் புஷ்கின் சாடுகிறார். ஆம், அவர் ஏசுவது கண்ணியவான்களது கும்பலையே அன்றி மெய்யான மக்களை அல்ல—மெய்யான மக்கள் அக்காலத்து ருஷ்ய இலக்கியத்தின் காட்சிப் புலனுக்கு முற்றிலும் அப்பாற்பட்டோராய் இருந்தவர்கள். அப்போலோ பெல்வெடரைக் காட்டிலும் குண்டுச் சட்டியே மதிப்புக்குரியது என்று கருதியதற்காக இந்தக் கண்ணியவான்களை அவர் ஏசினார். இவர்களுடைய குறுகலான காரியார்த்த மனப்பாங்கு அவருக்குச் சகிக்க முடியாததாய் இருந்தது என்பதே இதன் அர்த்தம். அவ்வளவுதான். கும்பலுக்குப் போதனை அளிக்க அவர் தீர்மானமாய் மறுத்தது, நம்பிக்கைக்கு இடமில்லாதபடி அது அறவே சீர்கேடுற்றுவிட்டதாய் அவர் அபிப்பிராயப்பட்டார் என்பதைத்தான் காட்டியது. ஆனால் அவரது இந்த அபிப்பிராயத்தில் பிற்போக்கின் சாயல் கொஞ்சமும் இல்லை. கலை கலைக்காகவே என்பதன் ஆதரவாளர்களாகிய கோத்தியெவைப் போன்றவர்களைக் காட்டிலும் புஷ்கின் பெரிதும் மேன்மை வாய்ந்திருந்தது இதில்தான் காணக் கிடக்கிறது. இந்த மேன்மை நிபந்தனைக்குரிய தன்மை வாய்ந்ததாகும். செயின்ட்-சிமோனியர்களைப் புஷ்கின் ஏளனம் புரியவில்லை. ஆனால் புஷ்கின் அவர்களைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டிராதவராகவும் இருந்திருக்கக் கூடும். தூய்மையும் பெருந்தன்மையும் வாய்ந்த உள்ளத்தவராய் இருந்தவர் அவர். ஆனால் இந்தத் தூய்மையும் பெருந்தன்மையும் வாய்ந்த உள்ளத்தவர் பிள்ளைப் பிராயம் முதலாகத் தமது வர்க்கத்துக்குரிய குறிப்பிட்ட தப்பெண்ணங்களைக் கிரகித்துக் கொண்டு வளர்ந்தவர். ஒரு வர்க்கம் பிறிதொரு வர்க்கத்தைச் சுரண்டி வருவதை ஒழிக்க வேண்டும் என்கிற பேச்சு அவருக்குக் காரியத்துக்கு உதவாத ஒன்றாகவும், நகைப்புக்குரிய பகற் கனவாகவும் தான் தோன்றியிருக்க வேண்டும். இந்தச் சுரண்டலை ஒழிப்பதற்கான நடைமுறைத் திட்டங்கள் குறித்து அவர் கேள்விப்படிருந்தாராயின், இன்னும் முக்கியமாய்ப் பிரான்சில் செயின்ட்-சிமோனியத் திட்டங்கள் உண்டாக்கியது போல் ருஷ்யாவில் இத்திட்டங்கள் ஆரவாரத்தை உண்டாக்கியிருக்குமாயின், அனேகமாய் அவர் இவற்றை எதிர்த்துக்

காரசாரமான சம்வாதக் கட்டுரைகளும், நையாண்டிப் பாக்களும் தீட்டி இயக்கம் நடத்தியிருப்பார். மேற்கு ஐரோப்பியத் தொழிலாளியின் நிலையுடன் ஒப்பிடுகையில் ருஷ்யப் பண்ணையடிமை விவசாயியின் நிலை மேலானது என்பதாகக் கூறும் **சாலையிலே சிந்தனைகள்** என்ற கட்டுரையில் அவர் எழுதிய குறிப்புகள் சிலவற்றைப் படிப்போமாயின், நல்லறிவு படைத்தவரான புஷ்கின், அப்படி ஒரு சந்தர்ப்பம் ஏற்பட்டிருப்பின், நல்லறிவில் எண்ணற்ற மடங்கு கீழ் நிலைக்குரியவரான கோத்தியெவைப் போல் ஏறத்தாழ அதே அளவுக்கு அறிவுக்கு ஒவ்வாத முறையில் வாதாடியிருப்பார் என்பதாகவே நினைக்கத் தோன்றும். பொருளாதார வளர்ச்சியில் ருஷ்யாவின் பிற்பட்ட நிலைதான் புஷ்கினை அவர் அடைந்திருக்கக் கூடியதான இந்த அவலத்திலிருந்து பாதுகாத்தது.

இது பழைய கதைதான், ஆயினும் எந்நாளும் புதுமை வாய்ந்ததாய் இருக்கும் ஒன்று. பொருளாதார நிலையில் தன்னிலும் கீழ் மட்டத்தில் இருக்கும் பிறிதொரு வர்க்கத்தைச் சுரண்டி வாழும் ஒரு வர்க்கம் முழு அளவுக்குச் சமுதாயத்தில் ஆதிக்கம் பெற்றுக் கொண்டதும், **முன்னேக்கிச் செல்வது** என்பது இனி இவ்வர்க்கத்துக்குப் **பின்னேக்கிச் சரிவதைக்** குறிப்பதாகி விடுகிறது. பொருளாதார வளர்ச்சியில் பிற்பட்டவையாக இருக்கும் நாடுகளது ஆளும் வர்க்கங்களுடைய சித்தாந்தம், முன்னேறிய நாடுகளது ஆளும் வர்க்கங்களுடையதைக் காட்டிலும் அடிக்கடி வெகுவாய் உயர்ந்ததாக இருப்பதற்குரிய விளக்கம்—முதற் பார்வைக்குப் புரியாததாகவும் சில சமயம் நம்ப முடியாததாகவுங்கூட தோன்றும் இந்த நிலைமைக்குரிய விளக்கம்—மேற்கூறிய உண்மையில்தான் அடங்கியிருக்கிறது.

தற்போது ருஷ்யாவுங்கூட பொருளாதார வளர்ச்சியில் தக்கதோர் உயர் மட்டத்தை வந்தடைந்துவிட்டது—கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தின் ஆதரவாளர்கள் ஒரு வர்க்கம் பிறிதொன்றைச் சுரண்டுவதன் அடிப்படையில் அமைந்த சமுதாய ஒழுங்கமைப்பை மனமறிந்து பாதுகாத்து நிற்போர் ஆகிவிடத் தக்க வளர்ச்சி நிலையை

வந்தடைந்து விட்டது. ஆதலால்தான் ''கலையின் முழு முதல் தன்ஞட்சிக்கு'' ஆதரவாய் நம் நாட்டிலுங்கூட தற்போது சமுதாய-பிற்போக்குவாத அசட்டுப் பேச்சு ஏகமாய் பேசப்பட்டு வருகிறது. ஆனுல் புஷ்கினது காலத்தில் ருஷ்ய நாடு இன்னமும் இப்படி ஒரு நிலையை வந்தடைந்தாகவில்லை. இது அவரது மாபெரும் பாக்கியமாகும்.

## 3

கருத்து உள்ளடக்கம் அறவே இல்லாத கலைப் படைப்பு ஏதும் இல்லை என்பதை நான் எடுத்துரைத்தேன். அதோடு, எந்தக் கருத்தும் ஒரு கலைப் படைப்பின் அடிப்படையாகி விட முடியாது என்பதையும் குறிப்பிட்டேன். எது மக்களிடையே தொடர்புக்கும் உறவுக்கும் உதவக் கூடியதோ, அது மட்டும்தான் கலைஞனுக்கு மெய்யாகவே உதவேகமூட்ட வல்லதாய் இருக்கும். இத்தகைய தொடர்புக்கும் உறவுக்கும் சாத்தியமான வரம்புகள் கலைஞனுல் நிர்ணயிக்கப்படுகிறவை அல்ல, அந்தக் கலைஞனைத் தனக்குரியவனுகக் கொண்ட சமுதாயம் முழுவதுமாய் வந்தடைந்துள்ள கலாசார வளர்ச்சி நிலையால் நிர்ணயிக்கப்படுகிறவை. ஆனுல் வர்க்கங்களாகப் பிளவுண்டிருக்கும் சமுதாயத்தில் இவ்வரம்புகள் இதன்றி, இந்த வர்க்கங்களது பரஸ்பர உறவுகளாலும், மற்றும் இந்த வர்க்கம் ஒவ்வொன்றும் அப்போது வந்தடைந்துள்ள வளர்ச்சிக் கட்டத்தாலும் நிர்ணயிக்கப்படுகிறவை. முதலாளித்துவ வர்க்கம் சமயச் சபைப் பிரபுக்கள், லௌகிகப் பிரபுக்களது ஆதிக்கத்திலிருந்து தனது விடுதலைக்காக இன்னமும் பாடுபட்டுக் கொண்டிருந்த போது, அதாவது அது புரட்சிகர வர்க்கமாய் இருந்த போது, உழைப்பாளிப் பெருந் திரளினர் யாவருக்கும் அது தலைவனுகி, அவர்களோடு சேர்ந்து தனியொரு ''மூன்ருவது'' வகுப்பாய் அமைந்து செயல்பட்டது. அந்தக் காலத்தில் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் தலைசிறந்த சித்தாந்தவாதிகள், ''தனிச் சலுகைக்கு உரியோரைத் தவிர்த்து தேசம் அனைத்துக்குமான'' தலைசிறந்த சித்தாந்தவாதிகளாகவும் விளங்கியவர்கள். வேறு வித

மாகச் சொல்வதெனில், முதலாளித்துவ நோக்கு நிலையை ஏற்றுக் கொண்ட கலைஞர்களது படைப்புகளைச் சாதன மாகக் கொண்டு மக்களிடையே நிகழ்ந்த உறவாடலின் வரம்புகள் ஒப்பளவில் மிகவும் விரிந்தனவாய் இருந்தன. ஆனால் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் நலன்கள் உழைப் பாளிப் பெருந்திரளினர் யாவரின் நலன்களாய் இல்லாமற் போனபோது, இன்னும் முக்கியமாய் இந்நலன்கள் பாட் டாளி வர்க்கத்தின் நலன்களுக்கு விரோதமாகி அவற்றுடன் மோதிப் பொருதிய போது, இந்த உறவாடலின் வரம்பு கள் வெகுவாகச் சுருங்கிக் குறுகின. கருமியால் தான் இழக்க நேர்ந்த காசு குறித்துப் பாட முடியாது என்று ரஸ்கின் கூறினர். முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் மனப் பாங்கு, தான் பூஜித்துப் போற்றிய காசுக்காக அழுது புலம்பும் அந்தக் கருமியின் மனப்பாங்கினை போன்றதா கின்ற காலம் இப்போது வந்தது. ஒரேயொரு வித்தியாசம் என்னவெனில், கருமி ஏற்கெனவே தான் பறி கொடுத்து விட்ட ஒன்றுக்காக அழுகிறுன், ஆனல் முதலாளித்துவ வர்க்கம் வருங் காலத்தில் தான் பறி கொடுக்கும்படி நேரு மென அஞ்சுகிற ஒன்றுக்காக மன அமைதி இழந்து பதறு கிறது. ''(அயலாரை) ஒடுக்கும் செயல் ஞானியையும் பைத்தியமாக்குகிறது'' என்கிற பிரசங்கியின் சொற்களை மறுபடியும் எடுத்தாளுகிறேன். அயலாரை ஒடுக்குவதற் கான சாத்தியப்பாட்டைத் தான் இழக்க நேருமென்ற இந்த அச்சமானது, ஞானியாய் இருப்பவனிடத்தும் (ஞானி யாய் இருப்பவனிடத்துங்கூட!) இதே தீய விளைவை உண் டாக்குகிறது. ஆளும் வர்க்கம் அழிந்தொழிவதற்காக எந்த அளவுக்கு முற்றிப் பக்குவமடைகிறதோ, அந்த அளவுக்கு அவ்வர்க்கத்தின் சித்தாந்தமும் அதன் உள்ளார்ந்த மதிப் பினை இழந்து விடுகிறது. அந்த வர்க்கத்தின் உள்ளத்து உணர்ச்சி அனுபவத்திலிருந்து உருவாகி எழும் கலை, நலி வுற்று நசித்துப் போகிறது. இது சம்பந்தமாய் முந்திய கட்டுரையில் கூறப்பட்டதை அன்னியில், முதலாளித்துவ கலையின் தற்போதைய நசிவின் மிகத் தெளிவான அறிகுறி களில் சிலவற்றை ஆராய்ந்து மேலும் பல விவரங்களை எடுத்துரைப்பதுதான் இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

தற்கால பிரெஞ்சு இலக்கியத்தில் மாயாவாதம் எப்படி வந்து புகுந்தது என்பதைக் கண்டோம். உள்ளடக்கம் இல்லாதபடி, அதாவது கருத்து ஏதும் இல்லாதபடி வடிவம் சத்தியமல்ல என்பது உணரப்பட்டதாலும், அதோடு இக்காலத்தின் மகத்தான விடுதலை இயக்கக் கருத்துக்களைப் புரிந்து கொள்கிற நிலைக்கு உயர்வதற்கு ஏலாமற் போனதாலும்தான் மாயாவாதம் வந்து புக வேண்டியதாயிற்று. இந்த உணர்வும் இந்த ஏலாமையும் மாயாவாதத்தை மட்டுமன்றி மற்றும் பல விளைவுகளையும் உண்டாக்கின. மாயாவாதத்துக்கு எவ்விதத்திலும் குறையாமல் இந்த விளைவுகளும் படைப்பிலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த மதிப்பைக் கெடுக்கவே செய்தன.

மாயாவாதமானது அறிவின் ஜென்மப் பகையாகும். ஆனால் மாயாவாதத்துக்குப் பலியாகி விடுகிறவர் மட்டும்தான் அறிவுக்குப் பகையாகின்றார் என்று நினைக்க வேண்டாம், ஏதேனும் ஒரு காரணத்துக்காக, ஏதேனும் ஒரு வழியில் பொய்க் கருத்தைப் பாதுகாக்கின்றவருங்கூட இதே போலத்தான் அறிவுக்குப் பகையாகின்றார். பொய்க் கருத்தானது ஒரு கலைப் படைப்புக்கு அடிப்படையாய் ஆக்கப்படுமாயின், அது அப்படைப்பின் அழகியல் சிறப்பைத் தவிர்க்க முடியாதவாறு கெடுக்கும் உள் முரண்பாடுகளை அப்படைப்பினுள் உண்டாக்குகிறது.

அடிப்படைக் கருத்து பொய்க் கருத்தாய் இருப்பதால் கேடுறும் இலக்கியப் படைப்புக்கு உதாரணமாய் கினூத் ஹாம்சுனின் **அரசின் வாயில்** என்ற நாடகத்தை முன்பே ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் நான் குறிப்பிட்டுள்ளேன்.*

திரும்பவும் இங்கு அதை குறிப்பிடுவதற்காக வாசகர்கள் என்னை மன்னிக்க வேண்டும்.

இளம் எழுத்தாளரான இவார் கரேனேதான் இந்த நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரம். ஆற்றல் மிக்கவர் அல்ல என்றாலும், எப்படியும் மிதமிஞ்சிய தன்னகங்காரம் கொண்ட எழுத்தாளர் அவர். ''பறவையைப் போல் சுதந்

---

* **தற்காப்பிலிருந்து தாக்குதலுக்கு** என்கிற எனது தொகுப்பில் **டாக்டர் ஸ்டோக்மனின் மகன்** என்னும் கட்டுரையைப் பார்க்கவும்.

திரம் வாய்ந்த சிந்தனைகளுக்குரிய'' மனிதராய் அவர் தம்மைத் தாமே குறிப்பிட்டுக் கொள்கிறார். பறவைபோல் சுதந்திரம் வாய்ந்த சிந்தனைகளுக்கு உரியவரான இவர் எதைப் பற்றி எழுதுகிறார் என்கிறீர்கள்? ''எதிர்த்துப் போராடுவது'' குறித்தும், ''வெறுப்பது'' குறித்தும் எழுதுகிறார். அவரது அபிப்பிராயத்தில், யாரை ''எதிர்த்துப் போராட'' வேண்டும்? யாரை ''வெறுக்க'' வேண்டும்? பாட்டாளி வர்க்கத்தை எதிர்த்துப் போராட வேண்டும், பாட்டாளி வர்க்கத்தை வெறுக்க வேண்டும் என்று அவர் ஆலோசனை கூறுகிறார். மெய்யாகவே இந்த மாதிரியான ஒரு கதாநாயகர் புத்தம் புதிய ரகத்தவர் அல்லவா? படைப்பிலக்கியத்தில் இந்த மாதிரியான கதாநாயகர் ஒருவர் இதுகாறும் இருந்ததே இல்லை என்று சொல்ல முடியா விட்டாலும் அரிதினும் அரிது என்று சொல்லலாம் அல்லவா? பாட்டாளி வர்க்கத்தை எதிர்த்துப் போராட வேண்டும் என்று உபதேசிப்பவர் சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் சித்தாந்தவாதியாகவே இருக்க வேண்டும். முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் சித்தாந்தவாதியான இவார் கரேனே அவரது கண்களுக்கும், மற்றும் அவரைப் படைத்திட்ட ஆசிரியரான கினூத் ஹாம்சுனது கண்களுக்கும் மாபெரும் புரட்சியாளராகத் தோற்றமளிக்கிறார். பழமை வாதத்தையே தலைமையான சிறப்பியல்பாகக் கொண்ட ''புரட்சிகர'' மனப்பான்மைகளும் இருக்கின்றன என்பதை ஆரம்பக் கால பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதிகளது உதாரணத்திலிருந்து தெரிந்து கொண்டோம். தியோபில் கோத்தியெ ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' வெறுத்தார், அதே போது அவர் முதலாளித்துவச் சமுதாய உறவுகளை ஒழித்திட வேண்டிய காலம் வந்து விட்டது என்று பறைசாற்றியோரையும் எதிர்த்து ஆத்திரக் கூச்சலிட்டார். இந்த பெயர் பெற்ற பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதியினது ஆன்மிக வாரிசாக வந்தவர் இந்த இவார் கரேனே என்பது தெளிவாகவே விளங்குகிறது. ஆனால் வாரிசாக வந்தவர், அவரது மூதாதை சென்றதைக் காட்டிலும் நெடுந் தொலைவு செல்கிறார். அவரது மூதாதை வெறும் உள்ளுணர்ச்சியால் உந்தப்

பட்டு எதிர்த்ததை* இவார் கரேனே நெஞ்சறிந்த நிலையில் தம் பகையாகக் கொண்டு எதிர்த்துப் போராடுகிறார்.

---

* கோத்தியெவின் பிரசித்தி வாய்ந்த சிவப்பு அரைக் கோட்டு இன்னும் நைந்து விடாத காலத்தை இங்கு நான் குறிப்பிடுகிறேன். பிற்காலத்தில்—எடுத்துக் காட்டாய், பாரிஸ் கம்யூன்[20] காலத்தில்—தொழிலாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை ஆர்வத்துக்கு அவர் நெஞ்சறிந்த பகைவர்—மிகவும் தீவிரமான பகைவர்—ஆகிவிட்டார். ஆனால் ஃபிளோபரையும் இதே போல் கினூத் ஹாம்சுனது சித்தாந்த மூதாதையாக—சொல்லப் போனால், இன்னுங்கூட அதிக நியாயத்துடன்—அழைத்திடலாம் என்பதைக் குறிப்பிட வேண்டும். ஃபிளோபரின் குறிப்பேட்டுப் புத்தகங்களில் ஒன்றில் பின்வரும் குறிப்பிடத் தக்க வரிகளைக் காண்கிறோம்: "Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée, aujourd' hui, devrait se révolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui, dans quelque temps, ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre". (''இந்தக் காலத்தில் தெய்வத்தை எதிர்த்துப் புரமெத்தியஸ் கலகம் புரிய வேண்டியிருக்காது, புதிய தெய்வமாகிய மக்களை எதிர்த்துதான் கலகம் புரிய வேண்டியிருக்கும். பழைய ஆன்மிக, பிரபுத்துவ, முடியாட்சிக் கொடுங்கோன்மைகளின் இடத்தில் இப்போது அவற்றைக் காட்டிலும் நுண்ணயம் வாய்ந்த, சிக்கலான, ஆணை செலுத்துகிற புதியது ஒன்று எழுந்துள்ளது—சிறிது காலத்துக்குள் இவ்வுலகில் சுதந்திரம் நிலவும் மூலை முடுக்கு ஒன்றுகூட இல்லாதபடிச் செய்துவிடக் கூடியது இது.'') ஆதாரம்: லுயீ பெர்ட்ரானின் குஸ்தாவ் ஃபிளோபர் புத்தகத்தில், Les carnets de Gustave Flaubert **[குஸ்தாவ் ஃபிளோபரின் குறிப்பேட்டுப் புத்தகங்கள்]** என்னும் அத்தியாயம், பாரிஸ், 1912, பக்கம் 255.

இதெல்லாம், இவார் கரேனேவுக்கு உத்வேகம் அளித்திடும் சிந்தனையான பறவையைப் போல் சுதந்திரம் வாய்ந்த அந்தச் சிந்தனையின் வகைப்பட்டதுதான். 1871 செப்டம்பர் 8 தேதியிட்டு, ஜார்ஜ் சாண்டுக்கு எழுதும் கடிதம் ஒன்றில் ஃபிளோபர் கூறினார்: "Je crois que la faule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mêmes et qui se repassent le flambeau." (''கும்பலானது,

புத்தார்வவாதிகள் பழமைவாதிகள் எனில், இவார் கரேஞே கடைந்தெடுத்த பிற்போக்குவாதி. அதோடு இவர், ஷேத்ரினது மூர்க்க நிலப்பிரபுவின்[21] ரகத்தைச் சேர்ந்த ஒரு கற்பனுவாதியுங்கூட. அந்த நிலப்பிரபு குடியானவர்களை ஒழித்துக் கட்ட விரும்பியது போலவே, இவர் பாட்டாளி வர்க்கத்தை ஒழித்துக் கட்ட விரும்புகிருர். இவரது கற்பனுவாதம் நகைக்கத் தக்க கடைக்கோடி நிலைகளுக்கு

---

மந்தையானது எப்போதுமே அருவருக்கத் தக்கதாகவே இருக்கும் என்று நான் நினைக்கிறேன். எப்போதும் ஒத்த மனத்தவராய் இருந்து ஒளிச் சுடரை ஒருவரிடமிருந்து ஒருவருக்குச் செலுத்தி வைக்கும்படியான ஒரு சிறு தொகுதியைத் தவிர்த்து, மற்றெதுவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததல்ல.'') எல்லோருக்குமான வாக்குரிமை மானுட சிந்தையை அவமதிப்பதாகும், ஏனென்ருல் வெறும் எண்ணிக்கையை அது பணத்தின் மீதுங்கூட ஆதிக்கம் செலுத்துமாறு செய்கிறது! என்று கூறும், மேலே நான் மேற்கோளாகக் குறிப்பிட்ட அந்த வரிகளும் இதே கடிதத்தில்தான் உள்ளன. *(ஆதாரம்:* Flaubert, Correspondance, quatrième série *(1869—1880)*, huitième mille, *[ஃபிளோபர்,* **கடிதங்கள், நான்காவது** தொடர் **(1869—1880), எட்டாவது ஆயிரம்]**, *பாரிஸ், 1910.)* இந்தக் கருத்தோட்டங்களில் இவார் கரேஞே, பறவையைப் போல் சுதந்திரம் வாய்ந்த தமது சிந்தனைகள் அடங்கியிருப்பதை அடையாளம் தெரிந்து கொள்வாரென எதிர்பார்க்கலாம். ஆனுல் இந்தக் கருத்தோட்டங்கள் இன்னமும் ஃபிளோபரின் நாவல்களில் **நேரடிப்** பிரதிபலிப்பு பெறவில்லை. ஆளும் வர்க்கத்தின் சித்தாந்தவாதிகள், ''மக்களது'' விடுதலை ஆர்வங்களிடம் தமக்குள்ள வெறுப்பை நேரடியாய் இலக்கியத்தில் வெளியிடுவது அவசியமென உணருமுன் தற்காலிக சமுதாயத்தில் வர்க்கப் போராட்டம் நெடுந் தொலைவு முன்னேறிச் செல்ல வேண்டியிருந்தது. ஆனுல் இதைச் செய்வது அவசியம் என்பதை முடிவில் உணர்ந்து கொண்டவர்கள், இனியும் தொடர்ந்து சித்தாந்தங்களின் ''முழுமுதல் தனியாட்சி உரிமையைப்'' பாதுகாத்து நிற்க முடியாமற் போயிற்று. இதற்கு மாருக, பாட்டாளி வர்க்கத்துக்கு எதிரான போராட்டத்தில் சிந்தாந்தங்கள் நெஞ்சறிந்த நிலையில் ஆன்மிக ஆயுதங்களாகச் செயல்பட வேண்டுமென அவர்கள் கோரிஞர்கள். ஆனுல் இதைப் பற்றி பிற்பாடு கவனிப்போம்.

எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. மொத்தத்தில், இவார் கரேனேவின் சிந்தனைகள் யாவும்—''பறவையைப் போல் சுதந்திரமான'' இவை யாவும்—அபத்தத்தின் உச்சி முடியைக் குறிப்பவை. பாட்டாளி வர்க்கம் சமுதாயத்தின் ஏனைய எல்லா வர்க்கங்களையும் சுரண்டுகிற வர்க்கமாகுமென இவர் கருதுகிறார். பறவையைப் போல் சுதந்திரமான அவரது சிந்தனைகள் யாவற்றிலும் மிகவும் தவறானது இது. இங்கு பரிதாபத்துக்குரியது என்னவென்றால், நாடகாசிரியர் கினூத் ஹாம்சுன், இந்தத் தவறான கருத்து தமது கதாநாயகனுடையது மட்டுமல்ல, தம்முடையதும் ஆகும் என்று காட்டிக் கொள்வதுதான். கதாநாயகர் இவார் கரேனே பாட்டாளி வர்க்கத்தை எதிர்க்கிறார், அதை ''எதிர்த்துப் போராடுகிறார்'' என்பதால் அவர் எல்லா விதமான இன்னல்களுக்கும் ஆளாவதாகக் காட்டப்படுகிறது. இக்காரணத்தால் அவர் பேராசிரியர் பதவி பெற முடியவில்லையாம், அவருடைய புத்தகத்தை அவரால் வெளியிட முடியாமலுங்கூடப் போகிறதாம். சுருக்கமாகச் சொல்வதெனில், அவர் யார் மத்தியில் வாழ்ந்தும் வேலை செய்தும் வருகிறாரோ, அந்த முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாரது அடக்குமுறைக்குப் பலியாக வேண்டியிருக்கிறதாம். ஆனால் பாட்டாளி வர்க்கத்தை ''எதிர்த்துப் போராடுகிறார்'' என்பதற்காக இப்படி இரக்கமற்ற முறையில் பழி வாங்குகிற ஒரு முதலாளித்துவ வர்க்கம் உலகில் எந்தப் பகுதியில், எந்தக் கற்பனை நாட்டில் இருக்கிறது? இந்த மாதிரியான ஒரு முதலாளித்துவ வர்க்கம் எவ்விடத்திலும் எந்நாளும் இருந்ததில்லை, இருக்கப் போவதும் இல்லை. எதார்த்தத்துக்குச் சிறிதும் ஒவ்வாத நேர்முரணான ஒரு கருத்தை கினூத் ஹாம்சுன் தமது நாடகத்துக்கு அடிப்படை ஆக்கிக் கொண்டார். இதனால் இந்த நாடகமே படுமோசமாகக் கேடுற்று, நாடக நிகழ்ச்சிகள் நாடகாசிரியரது திட்டத்தின்படி எங்கெல்லாம் சோகம் வாய்ந்தவையாக இருக்க வேண்டுமோ, அங்கெல்லாம் சிரிப்பு மூட்டுகின்றவையாய் அமைந்து விடுகின்றன.

கினூத் ஹாம்சுன் தேர்ந்த திறனாளர்தான். ஆனால் எவ்வளவுதான் திறன் இருந்தாலும், உண்மைக்கு நேர்

விரோதமான ஒன்றை உண்மையாய் மாற்றிவிட முடியாதே. அரண்மனை வாயிலருகே நாடகத்தின் படுமோசமான எல்லாக் குறைபாடுகளும் இந்நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்து உண்மைக்குச் சிறிதும் ஒவ்வாததாய் இருப்பதன் இயற்கையான விளைவுகளேஆகும். இன்றைய சமுதாயத்தில் வர்க்கங்களுக்கு இடையே நடைபெறும் போராட்டத்தின் இலக்கிய எதிரொலியாகும் இந்த நாடகம். ஆனால் இதன் ஆசிரியர் இந்த வர்க்கப் போராட்டத்தின் அர்த்தத்தைப் புரிந்து கொள்ளத் திராணியற்றவராய் இருந்தார். நாடகத்தினது அடிப்படைக் கருத்து உண்மைக்கு ஒவ்வாததாய் இருப்பதற்கு நாடகாசிரியரின் இந்தத் திராணியின்மையே தான் காரணம்.

கினூத் ஹாம்சுன் பிரெஞ்சுக்காரர் அல்ல. ஆனால் இதனால் எந்த மாற்றமும் ஏற்பட்டு விடவில்லை. கம்யூனிஸ்டு அறிக்கை மிகவும் சரியானபடி இதைச் சுட்டிக் காட்டுவது போல், நாகரிக நாடுகளில் முதலாளித்துவ வளர்ச்சியின் விளைவாய், ''தேசிய ஒருசார்பும் குறுகிய மனப்பாங்கும் மேலும் மேலும் இல்லாதனவாகி, நாட்டளவிலும் மண்டல அளவிலுமான எத்தனையோ பல இலக்கியங்களிலிருந்து ஓர் அனைத்துலக இலக்கியம் உருவாகின்றது.''[22] பொருளாதார வளர்ச்சியில் முதன்மை நிலையிலிருந்து நெடுந் தொலைவு பின்னால் இருந்த ஒரு மேற்கு ஐரோப்பிய நாட்டில் பிறந்து வளர்ந்தவர் ஹாம்சுன் என்பது மெய்தான். அவரது காலத்திய சமுதாயத்தில் போராடும் பாட்டாளி வர்க்கத்தின் நிலையைப் பற்றிய அவரது கருத்தோட்டம் ஏன் இப்படிச் சிறுபிள்ளைத் தனமான அளவுக்குப் பேதமை வாய்ந்ததாய் இருக்கிறது என்பதற்கு அது காரண விளக்கமாய் அமையக் கூடியதுதான். ஆனால் பொருளாதார வளர்ச்சியில் அவரது நாட்டின் பிற்பட்ட நிலையானது, அதிக அளவுக்கு முன்னேறிய நாடுகளில் முதலாளித்துவ அறிவுத்துறையினரிடையே இயற்கையாகவே தொழிலாளி வர்க்கத்தின் பால் எழக் கூடிய அந்தப் பகையுணர்ச்சியாலும், தொழிலாளி வர்க்கத்துக்கு எதிரான போராட்டத்தின் பால் எழக் கூடிய பரிவுணர்ச்சியாலும் அவர் பீடிக்கப்படாதவாறு தடுத்து விடவில்லை. இவார்

கரேனே ஒரு நீத்ஸேய (Nietzschean) ரகத்தவரைக் குறிக்கும் பாத்திரமே அன்றி வேறல்ல. நித்ஸேயம் என்பது என்னவாம்? ''முதலாளித்துவ வகுப்பார்'' மீதான பகைமை உணர்ச்சியும் முதலாளித்து அமைப்பின் பால் அசைக்க முடியாத பரிவு உணர்ச்சியும் ஒன்றுக்கொன்று முழு இசைவுடன் ஒருசேர இணைந்து நிலவும் போக்கின், ஏற்கெனவே நாம் நன்கு அறிந்த அந்தப் போக்கின் புதிய பதிப்புதான் — நவீன முதலாளித்துவத்தின் தேவைகளுக்கு ஏற்பதிருத்தப்பட்டும் கூட்டிச் சேர்க்கப்பட்டும் தயாரிக்கப்பட்ட புதிய பதிப்புதான்—நித்ஸேயம் எனப்படுவது. ஹாம்சுனுக்குப் பதிலாய் தற்கால பிரெஞ்சு இலக்கியத்திலிருந்து வேறொரு உதாரணத்தை எளிதில் அளித்திடலாம்.

பிரான்சுவா தெ குரேல் (François de Curel) இன்றைய பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர்களில் திறன் மிக்கோரும்—நமக்கு இங்கு இதனிலும் முக்கியமாய்—சிந்தனை மிகுந்தோருமானோரில் ஒருவர் என்பதில் ஐயப்பாட்டுக்கு இடமில்லை. அவருடைய நாடகங்களில் கொஞ்சமும் தயக்கமின்றி மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகக் கருதக் கூடியது Le Repas du lion (சிங்கத்தின் சாப்பாடு) என்ற ஐந்து அங்க நாடகம். ருஷ்ய விமர்சகர்களால், எனக்குத் தெரிந்த வரை, இந்நாடகம் அதிகம் கவனிக்கப்படவில்லை. இதன் தலைமைப் பாத்திரத்தின் பெயர் ழான் தெ சான்ஸி. பிள்ளைப் பிராயத்தில் சில விசேஷ நிலைமைகளின் தாக்கத்துக்கு உள்ளானதால், ஒரு சமயம் இவர் கிறிஸ்தவ சோஷலிசத்தால் கவரப்படுகிறார். ஆனால் பிற்பாடு வைராக்கியத்துடன் இதை நிராகரித்துவிட்டு, பெருவீத முதலாளித்துவப் பொருளுற்பத்தியின் ஆர்வமிக்க ஆதரவாளர் ஆகிறார். நான்காவது அங்கத்தின் மூன்றும் காட்சியில் இவர் தொழிலாளர்களுக்கு நீண்டதொரு சொற்பொழிவு ஆற்றுகிறார். ''தர்மப் பணி ஏழைகளுக்கு எப்படியோ, அது போலத்தான் பொருளுற்பத்தியில் ஈடுபடும் தன்னலம் (l'égoïsme qui produit) தொழிலாளிப் பெருந் திரளினருக்கு'' நன்மை புரிகிறது என்று தொழிலாளர்களுக்கு அறிவுறுத்த அவர் முயலுகிறார். ஆனால் அவர் பேச்சைக் கேட்டுக் கொண்டிருப்போர் அவரது இந்தக் கருத்துக்கு ஆட்சேபம்

தெரிவிக்கிருர்கள். இதனுல் மேலும் மேலும் பரபரப் படைந்துவிடும் பேச்சாளர், தெளிவாகவும் கவர்ச்சியாக வும் அமைந்த ஓர் ஒப்புமையின் மூலம் தற்காலத் தொழில் துறையில் முதலாளிக்கும் அவரது தொழிலாளர்களுக்கும் உள்ள பணிகளே விளக்குகின்ருர்.

''பாலைவெளியில் வேட்டையாடும் சிங்கம் விட்டுச் செல்லும் இரையைத் தின்பதற்காக நரிக் கூட்டம் அந்தச் சிங்கத்தை பின்தொடருமெனச் சொல்வார்கள்'' என்று முழங்குகிருர் அவர். ''இந்த நரிகளுக்குப் பலம் இல்லை, காட்டெருமையை அவற்ருல் தாக்க முடியாது. போதிய வேகம் இல்லாத அவை மானை வேட்டையாட இயலாத வை. பாலை வெளியின் வேந்தனை சிங்கத்தின் நகங்களையே அவை நம்பி வாழ வேண்டியிருக்கிறது. தெரிகிறதா—சிங்கத்தின் நகங்களே அவற்றுக்கு வாழ்வளிக்கின்றன! பொழுது சாய்ந்ததும் சிங்கம் அதன் குகையை விட்டுக் கிளம்புகிறது—இரையைத் தேடிப் புறப்படுகிறது, அதன் கர்ஜனையில் அதனுடைய பசி எதிரொலிக்கிறது. இதோ போகிறது! இதோ ஒரு தாவு தாவுகிறது. மூர்க்கமான போர் நடைபெறுகிறது. ஜீவ மரணப் போராட்டம், தரையில் இரத்தக் கறை படிகிறது. எப்போதும் இந்த இரத்தம் பலியாகும் விலங்கின் இரத்தமாகவே இருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. பிறகு அரச விருந்து நடைபெறுவதை நரிகள் பயபக்தியுடன் உருக்கமாய் உற்று நோக்கியவாறு காத்திருக்கின்றன. சிங்கத்துக்கு வயிறு நிரம்பியதும், நரிகளுக்கு விருந்துணவு கிடைக்கிறது. சிங்கம் தான் வேட்டையாடிப் பெறுகின்ற இரையைத் தனக்கும் ஒவ்வொரு நரிக்கும் சரிசமமாகப் பங்கிட்டுக் கொண்டு, தனக்கு ஒரு சிறு பங்கு மட்டுமே கிடைக்கும்படிச் செய்யுமாயின், நரிகளுக்கு அதிக உணவு கிடைக்கும் என்ரு நினைக்கிறீர்கள்? இல்லவே இல்லை! இம்மாதிரியான அன்பு உள்ளங் கொண்ட ஒரு சிங்கத்தால் உண்மையில் சிங்கமாய் இருக்க முடியாது. குருடனுக்குத் துணையாய் இருக்கும் நாய்க்கு உரிய பணியை ஆற்றுவதற்கூட அது தகுதியுடையதாய் இருக்குமா என்பது சந்தேகம்தான். இம்மாதிரியான சிங்கம் தான் தாக்கும் விலங்கின் வேதனைக் குரலைக் கேட்ட

துமே, கொல்வதை நிறுத்திக் கொண்டு, அந்த விலங்கின் காயங்களை நக்க ஆரம்பித்து விடும். சிங்கத்துக்கு உள்ள சிறப்பு எல்லாம் அதன் மூர்க்க குணம்தான். வேட்டையாடுவதில் அடங்காத ஆவல் கொண்டிருக்க வேண்டும், ஈவிரக்கமின்றிக் கொல்லவும் இரத்தம் சிந்தவும் வேண்டும்—அப்போதுதான் அது சிங்கமாய் இருக்க முடியும். சிங்கத்தின் கர்ஜனையைக் கேட்டதும், நரிகள் எல்லாம் தமக்கு உணவு கிடைக்கப் போவதை உணர்ந்து ஆவலுடன் உதடுகளை நக்கிக் கொள்கின்றன.''

கதையின் கருத்து தெளிவாகவே விளங்கிய போதிலும், வாய்வீச்சுக்காரரான பேச்சாளர் இரத்தினச் சுருக்கமாய் அதைப் பின்வருமாறு எடுத்துரைக்கிறார்: ''ஊட்டமளிக்கும் ஊற்றுக் கண்ணை முதலாளி திறந்து விடுகிறார், அதிலிருந்து பீறிடும் நீரின் சாரல் தொழிலாளர்கள் மீது படுகிறது.''

நாடகப் பாத்திரங்கள் தமது பேச்சுகளின் மூலம் வெளியிடும் கருத்துக்கு நாடகாசிரியரைப் பொறுப்பாளி ஆக்க முடியாது என்பதை நான் நன்கு அறிவேன். ஆனால் இந்தப் பேச்சுகள் குறித்து நாடகாசிரியர் தமது நிலையினை ஏதேனும் ஒரு வழியில் அடிக்கடி சுட்டிக் காட்டவே செய்கிறார், இதைக் கொண்டு நாம் அவரது சொந்தக் கருத்தோட்டங்களை மதிப்பீடு செய்ய முடிகிறது. முதலாளியைச் சிங்கத்துக்கும் தொழிலாளர்களை நரிகளுக்கும் ஒப்பிடும் கதாநாயகன் ழான் தெ சான்ஸியின் கருத்தை நாடகாசிரியர் பிரான்சுவா தெ குரேல் முற்றும் சரியானதாகவே கருதுகிறார் என்பதை Le Repas du lion நாடகத்தில் தொடர்ந்து இதன்பின் நடைபெறுகிறவை யாவும் தெளிவுபடுத்துகின்றன. தமது கதாநாயகன் கூறுவதை முழு நம்பிக்கையோடு அப்படியே அவரும் திருப்பிச் சொல்லக் கூடியவர்தான் என்பது தெளிவாகவே தெரிகிறது: ''சிங்கத்திடம் நம்பிக்கை கொண்டவன் நான். அதன் கூர் நகங்கள் அதற்கு அளித்திடும் உரிமைகளின் முன்னால் சிரம் தாழ்த்தி வணக்கம் செலுத்துகிறேன்.'' முதலாளி தன் உழைப்பால் பெறுவதை உண்டபின் விட்டுச் செல்லும் எச்சத்தைத் தின்னும் நரிகளாகத் தொழிலாளர்களைக்

கருத இந்நாடகாசிரியரும் தயாராகவே இருக்கிறார். மூான்தெ சான்ஸிக்கு எப்படியோ, அதே போல இவ்வாசிரியருக்கும், முதலாளியை எதிர்த்துத் தொழிலாளர்கள் நடத்தும் போராட்டம் பேராசை பிடித்த நரிகள் பெருஞ் சக்தி படைத்த சிங்கத்துக்கு எதிராய் நடத்தும் போராட்டமே அன்றி வேறல்ல. இந்த ஒப்புமை இவரது நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்தாகவே அமைந்து விடுகிறது, இவரது கதாநாயகனது எதிர்காலம் இதனுடன் இணைந்ததாகி விடுகிறது. ஆனால் இந்தக் கருத்தில் கடுகளவுங்கூட உண்மை இல்லை. தற்காலச் சமுதாயத்தில் நிலவுகிற சமுதாய உறவுகளின் மெய்யான தன்மையை இது திரித்துப் புரட்டுகிறது—பாஸ்தியாவும் (Bastiat), மற்றும் போம்-பாவெர்க் (Böhm-Bawerk) உட்பட அவரது எண்ணிலடங்காத சீடர்களும் குதர்க்கவாதம் புரிந்து உருவாக்கியிருக்கும் பொருளாதாரப் புரட்டுத் தத்துவங்களையும் விட அதிகமாகத் திரித்துப் புரட்டுகிறது. சிங்கத்துக்கு இரை கிடைப்பதற்கு நரிகள் எவ்விதப் பங்கும் ஆற்றவில்லை, ஆயினும் இந்த இரையில் ஒரு பகுதி நரிகளது பசியைப் போக்கும் உணவாய் அவற்றுக்குக் கிடைக்கிறது. ஆனால் எந்த ஆலையின் தொழிலாளர்களும் அவ்வாலையின் பண்ட உற்பத்திக்குப் பங்காற்றவில்லை என்று எவரும் கூறத் துணிவாரா? ஆலையின் உற்பத்திப் பண்டங்கள் தொழிலாளர்களது உழைப்பால் உற்பத்தி செய்யப்படுகிறவை—குதர்க்கவாதப் பொருளாதாரப் புரட்டுகள் யாவற்றையும் மீறி இது தெளிவாகவே தெரியும் ஒன்று. தொழிலாளர்களை வேலைக்கு அமர்த்தி வேலை வாங்குகிறவர் உற்பத்தி வேலைகளை ஒழுங்கமைக்கும் நிர்வாகியாய் உற்பத்தி வேலைகளில் பங்கெடுத்துக் கொள்கிறார் என்பது மெய்தான். நிர்வாகி என்ற முறையில் அவரும் உழைப்பாளராகவே இருக்கின்றார். ஆனால் ஆலை நிர்வாகியாய் அவருக்குரிய சம்பளம் என்பது ஒன்று, ஆலை முதலாளிக்குக் கிடைக்கும் தொழில் முனைப்பாளர் இலாபம் என்பது முற்றிலும் வேறொன்று என்பது யாவரும் அறிந்ததே. மொத்த இலாபத்திலிருந்து சம்பளத்தைக் கழித்தபின் இருக்கும் மிச்சத் தொகை மூலதனத்தின் கைக்குப் போய்ச் சேருகிறது.

இந்த மிச்சத் தொகை ஏன் மூலதனத்தின் கைக்குப் போக வேண்டும்?''—இதுவே இங்கு எழுகிற கேள்வி. கதாநாயகன் மூான் தெ சான்ஸியின் ஆடம்பரமான வியாக்கியானங்களில் இந்தக் கேள்விக்குப் பதில் ஏதும் இல்லை, இதைப் பற்றி அவர் பேச்சு மூச்சு காட்டவில்லை. இடைக் குறிப்பாய் இன்னென்றையும் இங்கு சொல்ல வேண்டும்: முதலாளியைச் சிங்கமாகவும் தொழிலாளர்களை நரிகளாகவும் கொள்ளும் அறவே பொய்யான இந்த ஒப்புமை சரியென்றே வைத்துக் கொண்டாலுங்கூட, ஆலையின் பெரிய பங்குதாரர்களில் ஒருவரான தமக்குக் கிடைத்து வரும் கொழுத்த வருமானத்துக்கு நியாயம் ஏதும் இல்லை, ஏனெனில் ஆலைக்காக வேலை ஏதும் செய்யாமலே ஆண்டு தோறும் கொழுத்த வருமானம் மட்டும் பெற்றுக் கொள்கிறேம் என்கிற பிரக்ஞை சிறிதும் இல்லாதவராய் இருக்கிறர். ஏனையோரது முயற்சிகளால் வரப் பெறுவதை உண்ணும் நரிக்கு ஒப்பானவர்களாகக் குறிக்கப்பட வேண்டியவர்கள், பங்குதாரரையும் முதலாளித்துவ அமைப்பின் சித்தாந்தவாதியையும் தவிர வேறு யாரும் அல்லர். பங்குதாரர் தமது பங்குப் பத்திரங்களை வைத்திருப்பதைத் தவிர வேறு வேலை ஏதும் செய்யாதவர்; முதலாளித்துவ அமைப்பின் சித்தாந்தவாதி பொருளுற்பத்தியில் பங்கெடுத்துக் கொள்ளாமல், மூலதனத்தின் பிரமாதமான விருந்தில் எஞ்சும் எச்சத்தை உண்டு வாழ்கிறவர். பிரான்சுவா தெ குரேல் தேர்ந்த திறனுளராய் இருப்பினும், துரதிருஷ்ட வசமாய் இந்த மாதிரியான சித்தாந்தவாதிகளில் ஒருவராகி விடுகிறர். கூலியுழைப்பாளர்களான தொழிலாளர்கள் முதலாளிகளுக்கு எதிராய் நடத்தும் போராட்டத்தில் அவர் முற்றிலும் முதலாளிகளது தரப்பைச் சேர்ந்தவராகி விடுகிறர், முதலாளிகளுக்கும் அவர்களால் சுரண்டப்படுவோருக்கும் இடையிலான எதார்த்த உறவு குறித்து முழுக்க பொய்யான ஒரு சித்திரத்தை அளிக்கின்றர்.

புர்ழேவினுடைய (Bourget) நாடகமான La Barricade [சாலைத் தடுப்பரண்] எப்படிப்பட்டது? பிரபலமான, சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி திறன் மிக்கவரான ஒரு எழுத்

தாளர் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் எல்லா உறுப்பினர் களையும் பாட்டாளி வர்க்கத்துக்கு எதிராய் ஒன்றுபடும் படி வற்புறுத்தி இவர்களுக்கு விடுக்கும் அறைகூவலே அன்றி வேறு என்னவாம், இந்த நாடகம்? முதலாளித் துவக் கலை போர்க் கோலம் பூண்டு எழுகிறது. ''கிளர்ச்சிக் காகவும் சண்டை சச்சரவுக்காகவும்'' பிறந்தவர்கள் அல்ல என்று இனி முதலாளித்துவக் கலைப் பிரதிநிதிகள் தம்மைப் பற்றிச் சொல்லிக் கொள்ள முடியவில்லை. இல்லை, சண்டை போட வரிந்து கட்டிக் கொண்டு கிளம்புகிறார்கள், இந்தச் சண்டையுடன் இணைந்த கிளர்ச்சியில் தயங்காமல் இறங்கு கிறார்கள். ஆனால் துடித்துக் கொண்டு கிளம்புகிறார்களே, இவர்கள் சண்டை போடுவது எதற்காக? அந்தோ, சொந்த ஆதாயத்துக்காகச் சண்டை போடுகிறார்கள். மெய்தான், தமது சொந்த ஆதாயத்துக்காக அல்ல. தெ குரேல் அல் லது புர்ழேவைப் போன்றவர்கள் சொந்தத்தில் செல்வம் திரட்ட ஆசைப்பட்டு முதலாளித்துவத்தைப் பாதுகாக்க முயலுகிறார்கள் என்று அடித்துச் சொன்னால் அது விபரீத மாகவே இருக்கும். இவர்களைக் ''கிளர்ச்சியடையச்'' செய்வ தும், ''சண்டை போடத்'' துடித்துக் கொண்டு கிளம்பச் செய்வதுமாகிய அந்தச் சொந்த ஆதாயம் ஒரு வர்க்கம் அனைத்துக்குமான சொந்த ஆதாயமாகும். ஆனால் எப்படி யும் அது சொந்த ஆதாயம்தான். அப்படியானால், நாம் எதை வந்தடைகிறோம், பாருங்கள்.

புத்தார்வவாதிகள் அவர்களது காலத்திய ''முத லாளித்துவ வகுப்பாரை'' எதற்காக வெறுத்தார்கள்? எதற் காக என்பது நமக்குத் தெரிந்ததுதான்: தியோடர் தெ பான்வில்லின் சொற்களில் சொல்வதெனில், ''முதலாளித் துவ வகுப்பார்'' யாவற்றிலும் உயர்வானதாய் ஐந்து-பிராங்க் காசைப் போற்றினார்கள் என்பதற்காக அவர் களை வெறுத்தார்கள். தெ குரேலையும் புர்ழேவையும் ஹாம் சுனையும் போன்ற எழுத்தாளர்கள் தமது எழுத்துக்களில் இப்பொழுது எதைப் பாதுகாத்து நிற்கிறார்கள்? முதலாளித் துவ வர்க்கத்துக்குக் கணக்கின்றி ஏராளமாய் ஐந்து-பிராங்க் காசுகள் கிடைப்பதற்கு ஆதாரமாய் இருக்கும் படியான அந்தச் சமுதாய உறவுகளைத்தான் பாதுகாத்து

நிற்கிறுர்கள். அந்தக் காலத்துப் புத்தார்வவாதத்திலிருந்து இந்த எழுத்தாளர்கள் எவ்வளவு தூரம் விலகி வந்துவிட்டார்கள்! அதிலிருந்து எது இவர்களை இப்படி விலகி வரச் செய்தது? சமுதாயத்தின் தவிர்க்க முடியாத வளர்ச்சியே அன்றி வேறு எதுவுமல்ல. முதலாளித்துவப் பொருளுற்பத்தி முறையின் உள் முரண்பாடுகள் மேலும் மேலும் கடுமையாகியதைத் தொடர்ந்து, முதலாளித்துவச் சிந்தனை முறையை விட்டொழிக்காமல் உறுதியுடன் தொடர்ந்து அதைக் கடைப்பிடித்த கலை-இலக்கியவாதிகள் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தைப் பற்றியொழுகுவதும், வாழ்க்கையின் அமளியிலிருந்து ஒதுங்கி அந்தப் பிரபல பிரெஞ்சுத் தொடர் கூறுவது போல் தந்தக் கோபுரத்தில் (tour d'ivoire) வசித்துக் கொண்டிருப்பதும் மேலும் மேலும் கடினமாகின.

முதலாளித்துவ இளந் தலைமுறையினர் பிரெடெரிக் நீத்ஸேயின் (Friederich Neitzsche) கருத்துக்களிடம் பரிவு கொண்டிராத நாடு இன்றைய நாகரிக உலகில் ஒன்று கூட இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. தியோபில் கோத்தியெ அவரது காலத்து ''முதலாளித்துவ வகுப்பாரை'' வெறுத்ததைக் காட்டிலுங்கூட அதிக அளவுக்கு பிரெடெரிக் நீத்ஸே ''தூங்கி வழியும்'' (Schläfrigen) தமது காலத்தவரை வெறுத்தார் எனலாம். ஆனுல் நீத்ஸேயின் அபிப்பிராயத்தில், ''தூங்கி வழியும்'' அவரது காலத்தவர்கள் புரிந்த தவறு என்ன? அவர்களது பிரதான குறைபாடு, ஏனைய எல்லாவற்றுக்கும் மூல காரணமாய் அமைந்த குறைபாடு எது? சமுதாயத்தில் ஆதிக்க நிலையில் இருப்போருக்குத் தகுந்தவாறு அவர்களால் சிந்திக்கவும், உணரவும், யாவற்றிலும் முக்கியமாய்ச் செயல் புரியவும் முடியவில்லை என்பதுதான் நீத்ஸேயின் அபிப்பிராயத்தில் அவர்களது தலைமையான குறைபாடு. பாட்டாளி வர்க்கத்தின் புரட்சிகரத் தாக்குதல்களை எதிர்த்து நின்று முதலாளித்துவ அமைப்பைப் பாதுகாப்பதில் அவர்கள் போதுமான அளவு வலிமையும் முரணின்மையும் வெளிப்படுத்தவில்லை என்று அவர்களைச் சாடுகிறுர் என்பதுதான் தற்கால வரலாற்று நிலைமைகளில் அவரது இந்த அபிப்பிராயத்

தின் அர்த்தம். சோஷலிஸ்டுகளைப் பற்றி நீத்ஸே எவ்வளவு ஆத்திரமாகப் பேசுகிறார் என்பதைக் கவனியுங்கள், காரணம் இல்லாமல் அவர் அப்படிப் பேசவில்லை. ஆனால் திரும்பவும் நாம் எதை வந்தடைகிறோம், பாருங்கள்.

புஷ்கினும் அவரது காலத்திய புத்தார்வவாதிகளும் அன்று ''கும்பலை'' நிந்தனை செய்தார்கள்—குண்டுச் சட்டியை இந்தக் ''கும்பல்'' அப்படி உயர்வாய் மதித்துப் போற்றியது என்று. ஆனால் இன்றைய நவப்புத்தார்வவாதிகளுக்கு (neo-romanticicists) ஆதர்சத் தலைவர்களாய் இருப்போர், ''கும்பலானது'' குண்டுச் சட்டியைப் பாதுகாப்பதில் ஊக்கம் காட்டாமல் அளவு மீறி மந்தமடைந்து விட்டது என்று—அதாவது போதிய அளவுக்கு அது குண்டுச் சட்டியை உயர்வாய் மதித்துப் போற்றவில்லை என்று—அதை நிந்தனை செய்கிறார்கள். ஆயினும் பழங் காலத்துப் புத்தார்வவாதிகளைப் போலவே இன்றைய நவப்புத்தார்வவாதிகளும் கலையானது முழுநிறைத் தன்னாட்சி உரிமை வாய்ந்ததென்று பறைசாற்றுகிறார்கள். ஆனால் தற்போது நிலவும் சமுதாய உறவுகளைப் பாதுகாப்பதே தனக்குரிய குறிக்கோள் என்று மனப் பூர்வமாய் ஏற்றுக் கொள்கிற கலையினை உண்மையில் தன்னாட்சி உரிமை வாய்ந்த கலையாக அழைத்திட முடியுமா? முடியவே முடியாது. இத்தகைய கலை பயனீட்டுவாதக் கலையே ஆகும். சந்தேகம் இல்லை. இந்த நிலையிலும் கலை-இலக்கியவாதிகள் பயனீட்டுவாத நோக்கங்களைக் கொண்ட படைப்புகளைப் பழிக்கிறார்கள் என்றால், அது தப்பெண்ணத்தின் விளைவே அன்றி வேறல்ல. சொந்த ஆதாயத்திலான நாட்டம் கலை-இலக்கியத்தில் மெய்யான ஈடுபாடு கொண்டவர் எவருக்கும் ஒருபோதும் தலைமையானதாய் இருக்க முடியாது என்பதால் இதனை நாம் ஒதுக்கி விடலாம். ஆகவே இந்தக் கலை-இலக்கியவாதிகளுக்கு வெறுப்புக்குரியதாய் இருப்பது, சுரண்டப்படுகிற பெருவாரியானோரது ஆதாயத்தில் நாட்டம் கொள்வது மட்டுமேதான். சுரண்டுகிற சிறுபான்மையினரது ஆதாயத்தில் நாட்டம் கொள்வதைப் பொறுத்த வரை, இவர்களுக்கு அது தலையாய விதியாய் அமைந்து விடுகிறது, குனூத் ஹாம்சுன் அல்லது பிரான்

சுவா தெ குரேல் போன்ருேர், கலை பற்றிய பயனீட்டு வாதக் கோட்பாடு குறித்து அனுசரிக்கும் போக்கு இவ் விதம் தியோபில் கோத்தியெ அல்லது ஃபிளோபர் போன் ருேர் அனுசரித்ததற்கு நேர் விரோதமாய் இருக்கிறது. ஆயினும் பின்னுல் குறிப்பிடப்பட்டோரில் எவரும் பழமை வாதத் தப்பெண்ணங்கள் இல்லாதோராய் இருந்து விட வில்லை என்பது நமக்குத் தெரியும். ஆனுல் கோத்தியெவுக் கும் ஃபிளோபருக்கும் பிற்பாடு கழிந்திருக்கும் காலத்தில், சமூக முரண்பாடுகள் வெகுவாய் கடுமையாகி விட்டதன் விளைவாய் இந்தத் தப்பெண்ணங்கள் முதலாளித்துவக் கண்ணேட்டத்தை ஏற்கும் கலை-இலக்கியவாதிகளிடையே மிகவும் வளர்ந்து வலுப் பெற்றுவிட்டன. இதனுல் இந்த கலை-இலக்கியவாதிகள் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்து வத்தை முரணின்றிப் பின்பற்றுவது இப்போது ஒப்பிட முடியாத அளவுக்கு அதிகக் கடினமாகி விட்டது. ஆனுல் இவர்களில் யாரும் இன்று இந்தத் தத்துவத்தை முர ணின்றிப் பின்பற்றுவதில்லை என்று நினைக்கலாகாது, அப் படி நினைத்தால் அது மிகப் பெருந் தவருகிவிடும். ஆனுல் விரைவில் இங்கு நாம் காணப் போவது போல், இந்த முர ணின்மைக்காக இன்று இவர்கள் மிகப் பெரிய அளவில் விலை கொடுத்தாக வேண்டியிருக்கிறது.

நவப்புத்தார்வவாதிகள், திரும்பவும் நீத்ஸேயின் செல் வாக்குக்கு உட்பட்டு, ''நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப் பாற்பட்டோராகத்''[23] தாம் இருப்பதாகக் கற்பனை செய்து கொள்ள ஆசைப்படுகிருர்கள். ஆனுல் நல்லதுக் கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டோராய் இருப்பது என் பதன் அர்த்தம் என்ன? நல்லதும் கெட்டதும் குறித்துத் தற்போது நிலவுகிற கருத்துக்களின் கட்டுக்கோப்புக்கு உட்பட்டு, அதாவது தற்போதுள்ள சமுதாய அமைப்பி லிருந்து எழுகிற கருத்துக்களின் கட்டுக்கோப்புக்கு உட் பட்டுத் தீர்ப்பளித்துவிட முடியாததாகிய மாபெரும் வர லாற்றுப் பணியை நிறைவேற்றுவோராய் இருப்பது என் பதே இதன் அர்த்தம். 1793ஆம் ஆண்டுப் பிரெஞ்சுப் புரட்சியாளர்கள், பிற்போக்குக்கு எதிரான அவர்களது போராட்டத்தில் சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி நல்லதுக்கும்

கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டோராகவே இருந்தார்கள். அதாவது, காலங் கடந்ததாகி விட்ட பழைய சமுதாய ஒழுங்குமுறையில் நல்லதும் கெட்டதுங் குறித்து நிலவிய கருத்துக்களுக்கு முரணுகச் செயல்பட்டார்கள். இந்த முரண்பாட்டில் சோகத்துக்குரியவை எப்போதும் நிறைய வே இருக்கின்றன. தற்காலியமாய் நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டோராகி விடும்படியான கட்டாயத்துக்கு உள்ளாகும் இந்தப் புரட்சியாளர்கள் மேற்கொள்ளும் செயற்பாடுகளின் விளைவாகச் சமுதாய வாழ்க்கையில் கெட்டது பின்னடைந்து நல்லது முன்னேறுகிறது என்பதன் அடிப்படையில் மட்டும்தான், இம்மாதிரியான முரண்பாட்டை நியாயமானதாகக் கொள்ள முடியும். பஸ்டீல் (Bastille) சிறைக்கூடத்தைப் பிடிக்க வேண்டுமானுல், அதைப் பாதுகாப்போரை எதிர்த்துப் போர் புரிந்தே ஆக வேண்டும். இப்படிப் போர் புரிகிறவர் தவிர்க்க முடியாதவாறு அந்த நேரத்துக்கு நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டவராகவே செயல்பட்டாக வேண்டும். கொடுங்கோன்மையானது ''அதன் மனம் போனபடி'' அன்று ஆட்களைச் சிறையில் அடைக்க முடிந்தது—"parce que tel est notre bon plaisir" (''ஏனெனில் எமது திருவுள விருப்பம் இத்தகையது'') என்பது பிரெஞ்சு நாட்டு எதேச்சாதிகார முடிமன்னர்கள் உபயோகித்து வந்த பிரபல தொடர். பஸ்டீஸ் சிறைக்கூடம் பிடிக்கப்பட்டதால் எந்த அளவுக்கு அந்தக் கொடுங்கோன்மைக்குக் கடிவாளமிடப்பட்டதோ, அந்த அளவுக்கு இதனுல் பிரெஞ்சு நாட்டின் சமுதாய வாழ்க்கையில் நல்லதை முன்னேறச் செய்து, கெட்டதைப் பின்னடையும்படிக் கட்டாயப்படுத்த முடிந்தது. கொடுங்கோன்மையை எதிர்த்துப் போராடியவர்கள் தற்காலியமாகத் தம்மை நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டோராகக் கொண்டு செயற்பட்டது நியாயமே என்பது இவ்விதம் மெய்ப்பிக்கப்பட்டது. ஆனுல் நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டோராகத் தம்மைக் கருதிக் கொள்வோர் எல்லோராலும் தமது நிலை நியாயமானதே என்பதை மெய்ப்பித்துக் கொண்டுவிட முடியாது. எடுத்துக்காட்

டாய் இவார் கரேனே,''பறவையைப் போல் சுதந்திர மான'' தமது சிந்தனைகளைச் சித்தி பெறச் செய்வதற்காக நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டவராகச் செயல் படுவதற்குக் கொஞ்சமும் தயங்காதவராகத்தான் அனேக மாய் இருப்பார். ஆனால் மொத்தத்தில் அவரது சிந்தனை கள் பாட்டாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை இயக்கத்தை எதிர்த்து விடாப்பிடியாகப் போராடுவதில் அடக்கம் பெறுகிறவை என்பது நமக்குத் தெரியும். ஆகவே அவருக்கு நல்லதுக் கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டவராக இருப்பது என் பது, முதலாளித்துவ சமுதாயத்தில் தொழிலாளி வர்க்கம் போராடி வெற்றியடைந்து பெற்றிருக்கும் அற்பசொற்ப உரிமைகளை மதிக்கும் அளவுக்குக்கூட தடைவரம்பு இல்லா தபடி இந்தப் போராட்டத்தை நடத்துவதையே குறிப்ப தாய் இருக்கும். அவரது இந்தப் போராட்டம் வெற்றி பெறுமாயின், சமுதாயத்தில் இருந்து வரும் கேடு அதனால் மேலும் அதிகமாகுமே அன்றி ஒருபோதும் குறையப் போவதில்லை. ஆகவே அவர் தற்காலிகமாகத் தம்மை நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டவராகக் கொண்டு செயல்படுதல் நியாயமானதாய் இராது. பொது வாகவே, பிற்போக்கான நோக்கங்களுக்காக இப்படிச் செய்வது ஒருபோதும் நியாயமானதாய் இருக்க முடியாது. பாட்டாளி வர்க்கத்தின் கண்ணோட்டத்தில்தான் இப்படி யே ஒழிய, முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் கண்ணோட்டத்தில் இவார் கரேனே தமது செயலை நியாயமானதாக்கிக்கொண்டு விட முடியும் என்று எனக்கு மறுப்புரை அளிக்கப்பட லாம். இதற்கு நான் முழு உடன்பாடு தெரிவிக்கிறேன். ஆனால் இந்த விவகாரத்தில் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் கண்ணோட்டம் தனிச் சலுகைகள் பெற்ற சிறுபான்மை யினரது, தனது சலுகைகள் தொடர்ந்து நீடிக்க வேண்டும் என்பதில் அக்கறை கொண்ட சிறுபான்மையினரது கண் ணோட்டமாகும். ஆனால் பாட்டாளி வர்க்கத்தின் கண் ணோட்டம் இதற்கு மாறாய், எல்ல விதமான தனிச் சலு கைகளும் ஒழிக்கப்பட வேண்டும் என்று கோரும் பெரும் பான்மையினரது கண்ணோட்டமாகும். ஆகவே ஒருவரது செயற்பாடு முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் கண்ணோட்டத்

தில் நியாயமானது என்று கூறுவதானது, சுரண்டுவோரது நலன்களைப் பாதுகாப்பதில் நாட்டம் கொண்டிராத மக்கள் அனைவரது கண்ணோட்டத்திலும் நிந்தனைக்கு உரியதாகும் என்பதையே குறிக்கின்றது. எனக்கு வேண்டியது அவ்வளவுதான், ஏனெனில் இம்மாதிரியான மக்களது எண்ணிக்கை தவறுமல் மேலும் மேலும் அதிகரித்தே செல்லும் என்பதைப் பொருளாதார வளர்ச்சியின் தவிர்க்கவொண்ணுத நடை உறுதி செய்கிறது.

''உறங்குவோரை'' மனப் பூர்வமாய் வெறுக்கும் நவப் புத்தார்வவாதிகள், இயக்கம் வேண்டும் என்று விரும்புகிறுர்கள். ஆனல் அவர்கள் விரும்புகிற இயக்கம் தற்காப்பு இயக்கம், தற்காலத்து விடுதலை இயக்கத்துக்கு நேர் விரோதமானது. அவர்களது உளவியலின் இரகசியம் அனைத்தும் இதுவேதான். அவர்களில் மிகுந்த திறன் படைத்தோராய் இருப்பவர்களுங்கூட முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நூல்களை இயற்ற முடியாமற் போவதன் இரகசியமும் இதில்தான் அடங்கியிருக்கிறது. அவர்களது சமுதாயப் பரிவுணர்ச்சி வேருெரு திசையை நோக்கியதாய் இருப்பின், அதாவது அவர்களது உளவியல் வேறு விதமாய் இருப்பின், நிச்சயம் அவர்களால் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நூல்களை இயற்ற முடிந்திருக்கும். தெ குரேல் அவரது Le Repas du lion நாடகத்துக்கு அடிப்படையாகக் கொண்ட கருத்து எவ்வளது தவறுனது என்பதை முன்பே நாம் கண்டோம். பொய்யான கருத்து நாடகப் பாத்திரங்களது மனப்பாங்கை பொய்யான வழியில் திருப்பி வக்கரிப்புக்கு உள்ளாக்குவதால், கலைப் படைப்பை நிச்சயம் அது கேடுறச் செய்கிறது. இந்த நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரமான ழான் தெ சான்ஸியின் உளவியலில் பொய்மை எந்த அளவுக்கு மேலோங்கி விட்டது என்பதைத் தெளிவுபடுத்திக் காட்டுவது கடினமல்ல. ஆனல் இதற்கு நான் எனது கட்டுரையின் திட்டத்திலிருந்து விலகி விரும்பத்தகாத நீண்டதொரு விளக்கம் அளிக்க வேண்டியிருக்கும். அதனல் சுருக்கமாகத் தெளிவுபடுத்தக் கூடிய வேருெரு உதாரணத்தை எடுத்துக் கொள்கிறேன்.

இன்றைய வர்க்கப் போராட்டத்தில் ஒவ்வொருவரும்

அவரது வர்க்கத்துடன் சேர்ந்து நின்று பங்கெடுத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்பதுதான் La Barricade நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்து. ஆனல் இந்நாடகத்தின் ஆசிரியர் புர்ழே இதில் யாரை ''மிகவும் விரும்பத்தக்க பாத்திரமாகக்'' கருதுகிருர்? வயது முதிர்ந்த தொழிலாளியாகிய கொஷெரோனைத்தான் இவ்வாறு கருதுகிருர்.* இந்தத் தொழிலாளி ஏனைய தொழிலாளர்களுடன் சேர்ந்து கொள்வதற்குப் பதில், முதலாளியுடன் சேர்ந்து கொள்கிருர். இவரது நடத்தை இந்நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்துக்கு நேர் முரணுய் இருக்கிறது. முதலாளித்துவ வர்க்கத்திடம் தமக்குள்ள பரிவுணர்ச்சியால் அறவே பார்வை இழந்து விடுவோருக்குத்தான் இந்தத் தொழிலாளி மிகவும் விரும்பத்தக்க பாத்திரமாகத் தோன்ற முடியும். தனது அடிமைச் சங்கிலியை போற்றிடும் ஓர் அடிமையின் உணர்ச்சிதான் கொஷெரோனுக்கு வழிகாட்டும் உணர்ச்சியாய் இருக்கிறது. அடிமை மனப்பான்மையில் ஊறியவரைத் தவிர்த்து வேறு எவரும் அடிமையினது ஆண்டான்-பக்தியைக் கண்டு பரவசமடைவது கடினம் என்பதைக் கோமான் அலெக்சேய் தல்ஸ்தோயின் காலம் முதலாய் நாம் நன்கு அறிவோம். ''அடிமையின் விசுவாசத்தை'' இறுதி வரை விடாமல் அரிய முறையில் பாதுகாக்கும் வசீலி ஷிபானவை நினைவுபடுத்திக் கொள்ளுங்கள். கொடிய சித்திரவதைக்கு ஆளாகியுங்கூட அவன் தீரத்துடன் தனது விசுவாசத்தை வெளிப்படுத்தி உயிரை விடுகிருன்:

ஆண்டான் ஆண்டான் என்பதன்றிச்
சொல் ஏதும் இலாதான்,
வேண்டாம் தனக்கேதும் என்றவன்
போற்றுகிருன் தனது ஆண்டானை.[24]

ஆனல் அடிமைத்தனத்தின் இந்த வீரம் இக்காலத்து வாசகரைக் கவரக் கூடியதல்ல. ''பேசும் கைக்கருவியான''[25] இந்த அடிமையால் எப்படித் தன்னலங் கருதாத்

---

* அவரே கூறும் சொற்கள் இவை. ஆதாரம்: La Barricade, பாரிஸ், 1910, முன்னுரை, பக்கம் XIX.

தியாக உணர்ச்சியுடன் இப்படித் தனது எசமானனுக்கு விசுவாசம் செலுத்த முடிகிறது என்பது இவ்வாசகருக்குப் புரியாப் புதிராகவே இருக்கும். புர்ழேவின் நாடகத்தில் வயது முதிர்ந்த கொஷெரோன் ஒரு வகை வசீலி ஷிபானவாகத்தான் சித்திரிக்கப்படுகிறுர், பண்ணையடிமைக்குப் பதிலாய் இக்காலத்துப் பாட்டாளியாக மாற்றிக் காட்டப்படுகிறுர். இவரை இந்நாடகத்தின் ''மிகவும் விரும்பத்தக்க பாத்திரமாகக்'' கொள்ளக் கூடியவர் எவரும் கண் தெரியாத குருடராகவே இருக்க வேண்டும். எப்படியும் ஒன்று மட்டும் தெளிவாகவே தெரிகிறது: கொஷெரோன்தான் மெய்யாகவே விரும்பத்தக்க பாத்திரம் என்ருல், நம்மில் ஒவ்வொருவரும் எவ்வர்க்கத்திடம் அதிக நியாயம் இருப்பதாகக் கருதுகிறுேமோ அதனுடன் சேர்ந்து கொள்ள வேண்டுமே தவிர புர்ழே கூறுவது போல் எவ்வர்க்கத்தவராய் இருக்கிறுேமோ அதனுடன் அல்ல என்பதுதான் இதன் மூலம் தெளிவுபடுத்தப்படுகிறது.

புர்ழே தமது கருத்துக்கு நேர் முரணுன ஒரு நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார். அயலாரை ஒடுக்கும் செயல் ஞானியையும் பைத்தியம் ஆக்கிவிடும் என்பதுதான் இதற்குக் காரணம். தேர்ந்த திறனுளராய் இருக்கும் கலைஞர் தவருன கருத்தால் ஊக்குவிக்கப்படும் போது அவர் தமது படைப்பிலக்கியத்தைப் பாழ்படுத்திக் கொண்டு விடுகிறுர். இக்காலத்துக் கலை-இலக்கியவாதி எவரும், பாட்டாளி வர்க்கத்துக்கு எதிரான போராட்டத்தில் முதலாளித்துவ வர்க்கத்துக்கு ஆதரவளிக்க விரும்புவாராயின், பிழையற்ற ஒழுங்கான கருத்தால் அவர் ஊக்குவிக்கப்பட வழி இல்லாமற் போகிறது.

முதலாளித்துவ வர்க்கக் கண்ணேட்டத்தை ஏற்கும் கலை-இலக்கியவாதி கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை முரணின்றிப் பின்பற்றுவது அக்காலத்துடன் ஒப்பிடுகையில் இன்று அளவின்றிக் கடினமாகி விட்டது என்று கூறினேன். இதனைப் புர்ழேவும் ஒத்துக் கொள்கிறுர் என்பதை இங்கு குறிப்பிட வேண்டும். அவர் இதை இன்னுங் கூட அழுத்தமாய் எடுத்துரைக்கிறுர். ''தாய்நாட்டின், நாகரிக வாழ்வின் எதிர்காலம் முழுதுமே இவற்றையே

பொறுத்திருக்குமென சில நேரங்களில் நினைக்கத் தோன்றும்படியான அந்தப் பயங்கர உள்நாட்டுப் போர்களைப் பற்றிச் சொல்ல வேண்டியிருக்கும் சந்தர்ப்பத்தில், பற்றற்றவராய் நடந்ததை நடந்தபடிக் கூறும் வரலாற்றுச் செய்தியுரையாளராகச் செயல்படுவது, சிந்திக்க வல்ல கூர்மதியும் நுண்ணுணர்வு படைத்த இதயமும் கொண்டவர் எவருக்கும் இயலாத காரியமாகும்.''* ஆனால் இங்கே ஒரு நிபந்தனை இட்டாக வேண்டும். சிந்திக்கும் கூர்மதியும் பரிவுணர்ச்சி காட்டுகிற உள்ளமும் உடைய ஒருவரால் தற்காலச் சமுதாயத்தில் நடைபெறும் உள்நாட்டுப் போரை அக்கறையற்ற பார்வையாளராகப் பார்த்துக் கொண்டு சும்மாயிருக்க முடியாது என்பது மெய்தான். முதலாளித்துவத் தப்பெண்ணங்களால் அவரது பார்வைப் புலன் குறுகலாக்கப்பட்டிருக்குமாயின், அவர் ''சாலைத் தடுப்பரணின்'' ஒரு பக்கத்தில் சேர்ந்து கொள்வார். இந்தத் தப்பெண்ணங்களால் அவர் நச்சுப்படுத்தப் படவில்லை என்றால், அவர் எதிர்ப் பக்கத்தில் சேர்ந்து கொள்வார். இதெல்லாம் மெய்தான். ஆனால் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் பிள்ளைகள் எல்லாரும்—அதே போல் ஏனைய எந்த வர்க்கத்தின் பிள்ளைகள் எல்லாரும்—சிந்திக்கும் கூர்மதி உடையோர் அல்லர். கூர்மதி உடையோராய், சிந்திக்க வல்லவர்களாய் இருப்போர் எல்லாரும், எப்போதும் பரிவுணர்ச்சி காட்டுகிற இதயம் உடையோராய் இருப்பதில்லை. கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை முரணின்றிப் பின்பற்றுவோராய் இருப்பது இத்தகையவர்களுக்கு இன்றுங்கூட எளிதாகவே இருக்கும். இத்தத்துவத்தை இப்படி முரணின்றிப் பின்பற்றுவோராய் இருக்கும் நிலையானது, சமுதாய நலன்களிலும், ஏன் குறுகலான வர்க்க நலன்களிலுங்கூட அக்கறை ஏதுமில்லாத நிலையுடன் உன்னதமாய் இணைந்து பொருந்துவதாகும். இந்த மாதிரியான அக்கறையின்மையை உண்டாக்கும் வல்லமை ஏனைய எந்த அமைப்பைக் காட்டிலும் முதலாளித்துவ சமுதாய அமைப்புக்கு அதிகம் உண்டு எனலாம். ஒவ்வொருவரும்

---

* La Barricade, முன்னுரை, பக்கம் 24.

தமக்கென வாழ்வோம், எல்லாரையும் கடவுள் காப்பற் றட்டும் என்கிற பைசாசக் கோட்பாட்டைப் பின்பற்று மாறு முழுத் தலைமுறையினரும் வளர்ந்து ஆளாக்கப் படுகையில், எந்நேரமும் தன்னையே நினைத்துத் தன்னைப் பற்றி மட்டுமே கவலைப்படும் தன்னலவாதிகள் தலைதூக்கு வது முற்றிலும் இயற்கையே. எக்காலத்திலும் காணக் கூடியதைக் காட்டிலும் அடிக்கடி இக்காலத்து முதலாளித் துவ வர்க்கத்தாரிடையே இம்மாதிரியான தன்னலவாதி கள் உண்மையில் மிகுதியாகவே காணப்படுகிறார்கள். இவ் வர்க்கத்தாரது முதன்மையான சித்தாந்தவாதிகளில் ஒரு வரான மாரிஸ் பர்ரேஸ் (Maurice Barrès) நமக்கு இது குறித்து மதிப்பிடற்கரிய சாட்சியம் அளிக்கிறார்.

''நமது ஒழுக்கம், நமது சமயம், நமது தேசிய உணர்ச்சி—எல்லாமே தகர்ந்து விட்டன'' என்கிறார் அவர். ''வாழ்க்கைக்கு வேண்டிய விதிமுறைகள் எவற்றையும் இவற்றிடமிருந்து நாம் பெற்றுக் கொள்வதற்கில்லை. நம் பத்தக்க உண்மைகளை நமது போதனாசிரியர்கள் நமக்கு நிலைநாட்டித் தருகிற காலம் வரை நமக்கு எதார்த்த உண்மையாய் இருப்பது ஒன்றே ஒன்றுதான்—'நான்' என் பது மட்டுமேதான்.''*

எவர் ஒருவர் தமது ''நான்'' என்பதைத் தவிர மற்ற வை யாவும் தகர்ந்து விட்டதாகக் கருதுகிறாரோ, அவர் இன்றைய சமுதாயத்தில் உள்ளுக்குள் நடைபெறுகின்ற பெரும் போரைப் பற்றற்ற அமைதியுடன் விவரிக்கும் வரலாற்றுச் செய்தியுரையாளராகச் செயல்படத் தடை ஏதும் இருக்காது எனலாம் அல்லவா? இல்லை, இப்படிச் செயல்பட முடியாதபடித் தடுக்கும் தடை ஒன்று அவருக் கும் இருக்கிறது. சமுதாயத்தில் அக்கறை ஏதும் இல்லாத துதான் இந்தத் தடை. பர்ரேஸிடமிருந்து மேற்கோளாய் நான் தந்த வரிகள் இந்தச் சமூக அக்கறையின்மையைத் தெளி வாய் எடுத்துரைக்கின்றன. சமுதாயப் போராட்டத்திலோ, சமுதாயத்திலோ அக்கறை கிஞ்சித்தும் இல்லாத ஒருவர் அந்தப் போராட்டத்தைப் பற்றற்ற அமைதியுடன் விவரிக்

* Sous l'oeil des barbares [**காட்டுமிராண்டிகளது பார் வையின்படி**], *1901*ஆம் ஆண்டுப் பதிப்பு, பக்கம் 18.

கும் வரலாற்றுச் செய்தியுரையாளராக எதற்காகச் செயல்பட வேண்டும்! அந்தப் போராட்டத்துடன் சம்பந்தப்பட்டது எதுவும் சகிக்க முடியாதபடி அவருக்குச் சலிப்பூட்டுவதாகவே இருக்கும். அவர் ஓர் இலக்கியவாதியாக இருப்பின் அதைப் பற்றி தமது இலக்கியப் படைப்புகளில் அவர் சாடையாகக்கூட குறிப்பிட மாட்டார். இந்தப் படைப்புகளில் அவர் தமக்கு ஒரேயொரு ''எதார்த்த உண்மையாய்'' அமைந்த தமது ''நான்'' என்பதில் மட்டும்தான் கருத்து செலுத்திக் கொண்டிருப்பார். அவரது இந்த ''நான்'', தன்னையன்றித் தனக்குத் துணை ஏதும் இல்லாமல் சலிப்புற்றுச் சிடுசிடுக்க முற்பட்டுவிடும். ஆகவே உலகுக்கும் உலகின் எல்லாப் ''பிரச்சினைகளுக்கும்'' அப்பாற்பட்டதாய் எங்கோ உயரத்தில் இருக்கும்படியான, கற்பனையான ''அவ்வுலகை'' அவர் தமக்குக் கண்டுபிடித்துக் கொள்வார். இன்றைய கலை-இலக்கியவாதிகள் பலரும் இப்படித்தான் செய்கிறார்கள். இவர்களைத் தூற்றுவதற்காக நான் இதைச் சொல்லவில்லை. இவர்களே சொல்லிக் கொள்வதைத்தான் குறிப்பிடுகிறேன். எடுத்துக்காட்டாய், நம் நாட்டு அம்மையாரான திருமதி ஸிஞய்தா ஹிப்பியுஸ் எழுதுவதைப் பாருங்கள்:

''மனித இயல்புக்குரிய இயற்கையான, அத்தியாவசியமான தேவை பிரார்த்தனையாகும் என்று கருதுகிறேன். உணர்ந்து பிரார்த்தனை செய்கிறோமா அல்லது உணராமலே செய்கிறோமா, நாம் செய்யும் பிரார்த்தனை ஏற்கும் வடிவம் என்ன, அல்லது எந்தத் தெய்வத்துக்குப் பிரார்த்தனை செய்கிறோம் என்பதெல்லாம் எப்படியிருப்பினும், நாம் ஒவ்வொருவரும் நிச்சயமாகப் பிரார்த்தனை செய்கிறவராகவே, அல்லது செய்ய முயலுகிறவராகவே இருக்கிறோம் என்பதில் எந்தச் சந்தேகமும் இல்லை. பிரார்த்தனையின் வடிவம் அவரவாது ஆற்றலுக்கும் மனப் போக்குக்கும் ஏற்ப அமைகிறது. பொதுவாகக் கவிதையும், குறிப்பாகச் செய்யுளும்—அதாவது சொற்களாகிய இசையும்—நமது இதயத்துள் பிரார்த்தனை ஏற்கும் பல வடிவங்களில் ஒன்றைக் குறிப்பதாகுமே அன்றி வேறல்ல.''*

* பாடல் தொகுப்பு, முகவுரை, பக்கம் II.

''சொற்களாலாகிய இசை'' பிரார்த்தனையே ஆகு மென்று சாதிக்கும் இந்தக் கருத்து ஆதாரமற்றதுதான். கவிதையானது பிரார்த்தனையுடன் எந்தச் சம்பந்தமும் கொண்டிராத நீண்ட நெடிய காலங்கள் கவிதை இலக்கிய வரலாற்றில் இருந்துள்ளன. ஆனால் இது பற்றி இங்கே வாதாடத் தேவையில்லை. திருமதி ஹிப்பியுஸின் சொற்பிர யோகத்தை வாசகருக்கு நான் அறிமுகப்படுத்த வேண்டும் என்பதுதான் முக்கியமானது. ஏனெனில் இது பற்றி அறி முகம் செய்யப்படாவிடில், உள்ளடக்கத்தில் நமக்கு முக் கியத்துவம் வாய்ந்த பின்வரும் வாசகங்களைப் படிக்கும் வாசகர் அர்த்தம் புரியாமல் ஓரளவு திகைக்க நேரிடும்.

திருமதி ஹிப்பியுஸ் தொடர்ந்து மேலும் எழுதுவதா வது: ''ஒவ்வொரு 'நானும்' இப்போது ஏனைய ஒவ்வொரு 'நான்' இடமிருந்தும் பிரிந்து தன்னந் தனியானதாகத் தனி மைப்பட்டு, அதனால் ஏனைய ஒவ்வொரு ''நானுக்கும்'' புரியாததாகவும் தேவையற்றதாகவும் ஆகிவிட்டது என் றால், அதற்கு நாங்களா பொறுப்பாளி? நமது பிரார்த் தனை, நமது இதயம் நொடிப் பொழுதுக்கு நிறைவு பெறு வதன் பிரதிபலிப்பாகிய நமது கவிதை, நம் ஒவ்வொரு வருக்கும் அவசியத் தேவையாகவும் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாகவும் மதித்துப் போற்றத் தக்கதாகவும் இருக் கிறது. அனால் நாம் அல்லாத வேறொருவர் போற்றிடும் ''நான்'' வேறு விதமானதாய் இருக்கும், அவருக்கு எனது பிரார்த்தனை புரியாததாகவும் அன்னியமானதாகவும் இருக்கும். தனித்திருப்பதன் உணர்வானது நம்மை வேறொ ருவரிடமிருந்து மேலும் தனிமைப்படுத்துகிறது, தனித் தனியே பிரிக்கிறது, அகத்தை மூடிப் பூட்டிக் கொள்ளு மாறு செய்கிறது. நமது பிரார்த்தனைகள் குறித்து நமக்கே வெட்கமாய் இருக்கிறது. நம்மை இந்தப் பிரார்த்தனை கள் ஏனையோருடன் ஒருசேர இணைக்க முடியாது என்பது தெரியுமாதலால், நாம் இவற்றை நமக்காக மட்டும் புனை கிறோம், நமக்கு மட்டும் கேட்கும்படி இரகசியக் குரலில் கிசுகிசுக்கிறோம், நமக்கு மட்டும் புரியும்படியான சைகை களாக இவற்றை அமைத்துக் கொள்கிறோம்.''*

* அதே நூல், பக்கம் III.

இப்படி அளவு மீறிய கடைக்கோடி நிலைக்கு தனிநபர் வாதத்தை மிகைப்படுத்திச் செல்லும் போது, திருமதி ஹிப்பியுஸ் முற்றிலும் நியாயமாகவே கூறுவதுபோல, ''பிரார்த்தனை [அதாவது, கவிதை—கி.பி.]மூலம் தொடர்பும் உறவும் கொள்வது, பிரார்த்தனையால் பரவசப்பட்டு ஒருமைப்பாடு பெறுவது'' இனி சாத்தியமன்று. மக்களிடையே தொடர்புக்கும் உறவுக்குமான சாதனங்களில் ஒன்றான கலை-இலக்கியம் பொதுவாய் இதனால் கேடுறவே செய்யும். மனிதன் தனித்திருப்பது நல்லதல்ல என்று விவிலிய யேகோவா வலியுறுத்திக் கூறினார். திருமதி ஹிப்பியுஸின் உதாரணம் இதனை எடுப்பான முறையில் மெய்ப்பித்து உறுதி செய்கிறது. இந்த அம்மையாரின் கவிதை ஒன்றில் நாம் படிக்கிறோம்:

கருணையற்ற பாதை
நான் கடைப்பிடிக்கும் பாதை,
மரணத்துக்கே என்னை
இட்டுச் செல்லும் பாதை.

நானே தெய்வமெனப்
பக்தி கொள்வேன் என்மீதே;
ஆன்ம விமோசனம்
அளித்திடுமே எனக்கு இது.

விமோசனம் அளிக்கப் பெறுவாரா என்பது சந்தேகத்துக்கு உரியதே. ''தாமே தெய்வமெனத் தம்மீதே பக்தி கொள்கிறவர்'' யார்? அளவு கடந்த தன்னகங்காரம் கொண்டவரே இப்படிச் செய்வார். அளவு கடந்த தன்னகங்காரம் கொண்டவர், தமக்கோ ஏனையோருக்கோ ஆன்ம விமோசனம் கிடைக்கச் செய்வது துர்லபம்தான்.

ஆனால் திருமதி ஹிப்பியுஸும் அவரைப் போல் ''தாமே தெய்வமெனத் தம்மீதே பக்தி கொள்ளும்'' ஏனையோரும் ஆன்ம விமோசனம் பெறுவார்களா என்பதல்ல இங்குள்ள பிரச்சினை. தாமே தெய்வமெனக் கொண்டு தம்மீதே பக்தி கொள்ளும் இத்தகைய கவிஞர்கள், அவர்களைச் சுற்றிலும்

உள்ள சமுதாயத்தில் என்ன நடைபெறுகிறது என்பதில் அக்கறை கொண்டவர்களாய் இருக்க மாட்டார்கள் என் பதுதான் இங்கு நாம் கவனிக்க வேண்டிய பிரச்சினை. இப் படிப்பட்ட கவிஞர்களுடைய ஆர்வங்களும் விருப்பங்களும் தவிர்க்க முடியாதவாறு தெளிவற்றனவாகவே இருக்கும். திருமதி ஹிப்பியுஸ் பாடல் என்னும் தமது கவிதையில் பின்வருமாறு ''பாடுகிறார்'':

அந்தோ, துன்பத்தில் பித்துக்கொண்டேன், மடிகின்றேன்,
நான் மடிகின்றேன்;
எந்நேரமும் நாடுகிறேன், எதை என்றறியேன்,
யான் அறியேன்...
சிந்தையில் எப்படி எழுந்ததோ, தெரியாது,
எனக்குத் தெரியாது;
விந்தையே வேண்டுமென ஏங்குதே இதயம்,
என் இதயம்.
இங்கெனக்கு வேண்டியது, எங்கும் இல்லாதது,
இல்லவே இல்லாதது!
மங்கிய வானம் விந்தைகளை வாக்களிக்குது,
எனக்கு வாக்களிக்குது.
பொய்த்தது வாக்கெனப் புலம்பாமல் புலம்புகிறேன்,
நான் புலம்புகிறேன்...
வையத்தில் இல்லாததை எனக்கருள வேண்டுகிறேன்,
ஈசனே! வேண்டுகிறேன்!

ஓரளவுக்கு இது நன்றாகவே எடுத்துரைக்கிறது. ''தாமே தெய்வமெனத் தம்மீதே பக்தி கொண்டு'', ஏனை யோருடன் தொடர்பும் உறவும் கொள்வதற்கான ஆற்றலை அறவே இழந்து விட்டவர், ''விந்தையே வேண்டுமென ஏங்குவதையும்'', ''வையத்தில் இல்லாதது'' வேண்டுமென விரும்புவதையும் தவிர ஒன்றும் செய்வதற்கில்லை. ஏனெனில் இவ்வுலகில் இருப்பது எதுவும் அவருடைய நாட்டத் துக்கு உரியதாய் இல்லை. செர்கேயெவ்-திஸேன்ஸ்கி படைப் பித்த பாத்திரமாகிய லெப்டினண்ட் பபாயெவ், ''கலை யானது இரத்தச் சோகையின் விளைவாகும்''[26] என்கிறார். போர்த் தேவனது புதல்வனாய் இருந்து கொண்டு தத்துவ

ஞானம் பேசுகின்ற இந்த பபாயெவ், எல்லாக் கலையும் இரத்தச் சோகையால் விளைவதாக நினைப்பாராயின், அது மிகப் பெருந் தவருகும். ஆனால் ''வையத்தில் இல்லாததே'' வேண்டுமென ஏங்கும் கலை-இலக்கியம் இரத்தச் சோகையின் விளைவே ஆகும் என்பது மறுக்க முடியாதது. இம்மாதிரியான கலை-இலக்கியம் சமுதாய உறவுகளது ஒரு முழு அமைப்பு நசிவுற்று விட்டதைக் காட்டும் தனிப் பண்புடையதாகும். ஆதலால்தான் இந்தக் கலை-இலக்கியம் மிகவும் பொருத்தமான முறையில் நசிவுக் கலை-இலக்கியம் என்று அழைக்கப்படுகிறது.

இந்தக் கலை-இலக்கியம் எதனுடைய நசிவினைக் காட்டுவதாய் இருக்கிறதோ, அந்தச் சமுதாய அமைப்பு—அதாவது முதலாளித்துவச் சமுதாய அமைப்பு—நமது நாட்டில் இன்னமும் நசிவுற்று விடவில்லை, அந்த நிலையிலிருந்து நெடுந் தொலைவில் இருப்பதாகும் என்பது மெய்தான்.[27] ருஷ்யாவில் முதலாளித்துவமானது பழைய அமைப்பின் மீது இன்னமும் முழு அளவுக்கு மேல்நிலை பெற்று விடவில்லை. ஆயினும் முதலாம் பீட்டரது காலம் முதலாய் ருஷ்ய இலக்கியம் மேற்கு ஐரோப்பிய இலக்கியங்களது வலிமை வாய்ந்த செல்வாக்குக்கு உள்ளாகி வந்திருக்கிறது. ஆகவே மேற்கு ஐரோப்பிய சமுதாய உறவுகளுக்கே முற்றிலும் பொருந்துகிறவையும், ருஷ்யாவின் ஒப்பளவில் பிற்பட்ட சமூக உறவுகளுக்கு மிகக் குறைவாகவே பொருந்துகிறவையுமான போக்குகளால் ருஷ்ய இலக்கியம் அடிக்கடி படையெடுக்கப்படுகின்றது. பிரெஞ்சு நாட்டில் பிரபுக் குலத்தோரை எதிர்த்து மூன்ருவது வகுப்பார் நடத்திய போராட்டத்தின் கடைசிக் கட்டங்களில் ஒன்றுக்குப் பொருந்துவதாய் அமைந்த கலைக்களஞ்சியத்தாரின் கோட்பாடுகளால் நமது பிரபுக் குலத்தோரில் சிலர் ஒரு காலத்தில் கவர்ந்து இழுக்கப்பட்டது உண்டு.* மேற்கு

---

* உதாரணமாய், ஹெல்வெட்டியசின் நூலாகிய De l'homme [மனிதனைப் பற்றி], 1772ல் ஹாகில் ருஷ்யக் கோமகன்களில் ஒருவரான கலீத்ஸின் என்பவரால் வெளியிடப்பட்டது என்பது தெரிந்ததே.

ஐரோப்பிய முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் நசிவுக்குரிய சகாப்தத்துக்குப் பொருந்துகிற சமுதாய, தத்துவஞான, அழகியல் கோட்பாடுகளால் நமது ''அறிவுத்துறையினர்'' பலரும் கவர்ந்து இழுக்கப்படும் காலம் இப்போது வந்திருக்கிறது. எப்படி 18ஆம் நூற்றுண்டின் ருஷ்யர்கள் கலைக் களஞ்சியத்தாரது[28] தத்துவத்தால் கவரப்பட்டது நமது நாட்டின் சமுதாய வளர்ச்சியினது வருங்காலப் போக்கை முன்னறிவிப்பதாய் அமைந்ததோ, அதே போல இன்று நமது அறிவுத்துறையினர் மேற்கூறிய கோட்பாடுகளால் கவரப்படுவதானது நமது சமுதாய வளர்ச்சியின் வருங்காலப் போக்கினை முன்னறிவிப்பதாக அமைகிறது.*

ருஷ்ய நசிவிலக்கியப் போக்கின் தோற்றத்துக்கு, உள்நாட்டுக் காரணங்கள் என்பதாகச் சொல்லக் கூடியவற்றைக் கொண்டு தக்கபடி விளக்கம் அளிக்க முடியாது

---

* ருஷ்யப் பிரபுக் குலத்தோர் சிலர் பிரெஞ்சுக் கலைக் களஞ்சியத்தாரிடம் கொண்டிருந்த மோகம், எவ்விதத்திலும் குறிப்பிடத்தக்க நடைமுறை விளைவுகளை உண்டாக்கவில்லை. ஆயினும் பிரபுக் குலத்தோரில் குறிப்பிட்ட சிலரது மனத்திலிருந்து பிரபுக் குலத் தப்பெண்ணங்கள் சிலவற்றை அகற்றிய அளவுக்கு அது பயனுடையதாய் இருந்தது. ஆனுல் தற்போது நமது அறிவுத்துறையினரில் ஒரு பிரிவினர் நசிவுற்று வரும் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாரின் தத்துவஞானக் கருத்தோட்டங்களிலும் அழகியல் விருப்பு வெறுப்புகளிலும் கொண்டுள்ள மோகம், இவ்வாறன்றி, தீங்கிழைப்பதாய் இருக்கிறது. எப்படியெனில், சுயேச்சையாய் உருவாவதற்கு சமுதாய வளர்ச்சியின் நடையால் நமது ருஷ்ய நாடு போதிய அளவுக்குப் பக்குவமடைந்திராத முதலாளித்துவத் தப்பெண்ணங்களை ''அறிவுத்துறை'' மனங்களில் இந்த மோகம் நிரம்பச் செய்கிறது. பாட்டாளி வர்க்க இயக்கத்திடம் பரிவுணர்ச்சி கொண்டுள்ள பல ருஷ்யர்களது மனத்தையுங்கூட இந்தத் தப்பெண்ணங்கள் ஆக்கிரமித்துக் கொள்கின்றன. இதன் விளைவாய், சோஷலிசமும் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் நசிவினுல் உண்டாகின்ற அந்த நவீனவாதமும் கலந்தமைந்த வியக்கத் தக்க கலவையாகச் சேர்ந்து இவர்களிடம் நிரம்பி விடுகிறது. இந்தக் குழப்படியால் குறிப்பிடத்தக்க அளவுக்கு நடைமுறைத் தீங்கும் ஏற்படுகின்றது.

என்பதால், இப்போக்கின் தன்மையானது எவ்விதத்திலும் மாறிவிடவில்லை. மேற்கிலிருந்து நம் நாட்டினுள் புகுத்தப்பட்ட இந்த நசிவிலக்கியப் போக்கு, அதன் பிறப்பிடத்தில் அது எப்படிப்பட்டதாய் இருக்கிறதோ அந்தத் தன்மையை இங்கு இழந்து வேறொன்றாகி விடவில்லை. அதாவது மேற்கு ஐரோப்பாவில் தற்போது ஆதிக்கத்தில் இருக்கும் வர்க்கத்தினது சீரழிவின் உடன்நிகழ்வாகிய ''இரத்தச் சோகையினது'' விளைவாய் வரப்பெறும் நசிவுத் தன்மை வாய்ந்ததாகவே இங்கும் இருந்து வருகிறது.

சமுதாயப் பிரச்சினைகளில் திருமதி ஹிப்பியுஸ் அறவே அக்கறையற்றவராய் இருப்பதாக மனம்போன போக்கில் நான் பழி சுமத்துவதாய் அவர் சொன்னாலும் சொல்லலாம். ஆனால் முதலாவதாக, நான் எதையும் சுமத்தவில்லை. கவிதைகளாய் அவர் பொழிந்திருப்பதை எடுத்துரைத்து, இந்தக் கவிதைகளின் அர்த்தத்தை வரையறுக்கின்றேன். அவர் பொழிந்திருப்பதை நான் சரிவர புரிந்து கொண்டேனா, இல்லையா என்பதை வாசகரது தீர்ப்புக்கு விட்டுவிடுகிறேன். இரண்டாவதாக, திருமதி ஹிப்பியுஸ் இப்போதெல்லாம் சமூக இயக்கம் குறித்துகூட பரிசீலனை செய்யத் தயங்குவதில்லை என்பது எனக்குத் தெரிந்ததுதான். உதாரணமாய், திரு திமீத்ரி மெரெழ்கோவ்ஸ்கி, திரு திமீத்ரி ஃபிலாசபவ் ஆகியோருடன் கூட்டு சேர்ந்து அவர் எழுதி, 1908ல் ஜெர்மனியில் வெளியிடப்பட்ட புத்தகம் ருஷ்யாவின் சமூக இயக்கத்தில் அவர் அக்கறை கொண்டவர்தான் என்பதற்குச் சந்தேகத்துக்கு இடமில்லாத சான்றாய் விளங்குகிறது. ஆனால் இந்த ஆசிரியர்கள் ''எதை என்றறியாமலே'' அளவு கடந்த ஆர்வத்துடன் எப்படி எதையோ நாடுகிறார்கள் என்பதை இப்புத்தகத்தின் முகவுரையைப் படித்தாலே போதும், தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளலாம். ஐரோப்பாவானது ருஷ்யப் புரட்சியின் செயல்களை அறிந்து வைத்திருக்கிறதே ஒழிய அப்புரட்சியின் ஆன்மாவைப் பற்றி ஏதும் அறியாததாகவே இருக்கிறது என்று கூறுகிறது இந்த முகவுரை. ருஷ்யப் புரட்சியின் ஆன்மாவை ஐரோப்பாவுக்குத் தெரியப்படுத்த வேண்டுமென நினைத்துதான் போலும், இவ்வாசிரியர்கள் ஐரோப்பியர்களிடம்

பின்வருமாறு கூறுகிருர்கள்: ''இடக் கை எப்படி வலக் கையைப் போன்றதாய் இருக்கிறதோ, அது போல நாங் கள் உங்களேப் போன்ருேராய் இருக்கிருேம்... நாங்கள் உங்களே ஒத்திருக்கிருேம், ஆனல் நேர் எதிரான அர்த்தத் தில்... எங்களுடைய ஆன்மா அறிவெல்லேக்கு அப்பாற் பட்ட உலகுக்கும், உங்களுடைய ஆன்மா புலப்பாட்டு உலகுக்கும் உரியதென கான்ட் சொல்லியிருப்பார். நீங்கள் கலேத் தேவனை அப்போலோவாலும், நாங்கள் மதுத் தேவனை தியானிசஸாலும் ஆளப்படுவதாய் நீத்ஸே கூறி யிருப்பார். உங்களுடைய வல்லமை நிதானத்திலும், எங் களுடையது எழுச்சியிலும் காணக் கிடக்கிறது. தக்க தரு ணத்தில் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டு உங்களால் நிற்க முடி கிறது, சுவருக்கு எதிரே வந்ததும் நீங்கள் நிற்கிறீர்கள், அல்லது சுவரைச் சுற்றிக் கடந்து செல்கிறீர்கள்; ஆனல் நாங்கள் அதன் மீது தலேயை மோதிக் கொள்கிருேம் (wir rennen uns aber die Köpfe ein). இயங்க முற்படுதல் எங்களுக்குக் கடினமானது, ஆனல் இயங்க முற்பட்டு விட் டோமானல் எங்களால் நிற்க முடிவதில்லே. நாங்கள் நடப் பதில்லே, ஓடுகிருேம். நாங்கள் ஓடுவதில்லே, பறக்கிருேம். நாங்கள் பறப்பதில்லே, தலேகுப்புறப் பாய்கிருேம். உங் களுக்குப் பிடித்தமானது உசிதமான நடு வழி, எங்களுக்குப் பிடித்தது கடைக்கோடி நிலே. நீங்கள் நியாய வழிப்பட்ட வர்கள், எங்களுக்குச் சட்டங்கள் என்பதாய் எவையும் இல்லே. நீங்கள் மன அமைதியை இழக்காதிருக்கக் கூடி யவர்கள், நாங்கள் அதை இழக்க ஓயாமல் முயற்சி செய் கிறவர்கள். நீங்கள் நிகழ்கால இராச்சியம் உடையவர்கள், நாங்கள் வருங்கால இராச்சியத்தைத் தேடுகிறவர்கள். முடிவாகப் பார்க்கையில் நீங்கள் உங்களுக்குப் பெற்றுக் கொள்ளக் கூடிய சுதந்திரங்களேக் காட்டிலும் உயர் வான நிலேயை அரசாங்க அதிகாரத்துக்கு அளிக்கிறீர்கள். ஆனல் நாங்கள் அடிமைச் சங்கிலிகளால் கட்டுண்டிருக்கும் நிலேமையிலுங்கூட கலகக்காரர்களாகவும் அராஜகவாதி களாகவும் இருந்து வருகிருேம். பகுத்தறிவும் உள்ளத்து உணர்ச்சியும் எங்களே எதிர்மறையின் கடைக்கோடி வரம் புக்கு இட்டுச் செல்கின்றன, ஆயினும் இதனே மீறி எங்

களது வாழ்வியலின், சித்தத்தின் ஆழமான அடிநிலையில் நாங்கள் மாயாவாதிகளாய் இருக்கிறோம்.''*

மேலும் ருஷ்யப் புரட்சியானது, அது எதை எதிர்த்து நடத்தப்படுகிறதோ, அந்த அரசாங்க வடிவத்தைப் போலவே வரம்பற்ற அதிகாரம் வாய்ந்ததாகும் என்பதாகவும், இப்புரட்சியின் நெஞ்சறிந்த அனுபவவாத நோக்கம் சோஷலிசம் என்றால், இதன் நெஞ்சறியாத மாயாவாத நோக்கம் அராஜகமாகும்** என்பதாகவும் ஐரோப்பியர்கள் இவ்வாசிரியர்களிடமிருந்து தெரிந்து கொள்கிறார்கள். இறுதியில் இவ்வாசிரியர்கள் தாம் இவற்றை எல்லாம் எடுத்துரைப்பது ஐரோப்பிய முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாரைப் பார்த்து அல்ல என்று அறிவிக்கிறார்கள்... வேறு யாரைப் பார்த்து என்கிறீர்கள்? பாட்டாளி வர்க்கத்தாரைப் பார்த்து என்று நினைக்கிறீர்கள்? நீங்கள் நினைப்பது சரியல்ல. ''பிரபஞ்சக் கலாசாரத்துக்குரிய தனிப்பட்ட உள்ளங்களுக்கு மட்டுமே, உணர்வற்ற பயங்கர விலங்குகளில் எல்லாம் உணர்வற்றதாகிய அரசு குறித்து நீத்ஸேவுக்கு உள்ள அதே கருத்தோட்டத்தினருக்கு மட்டும்...''*** என்று இவ்வாசிரியர்கள் கூறுகிறார்கள்.

வாதம் புரிய வேண்டும் என்று நான் இந்த வாசகங்களை மேற்கோளாகத் தரவில்லை. பொதுவாக இங்கு நான் வாதம் புரிய முயலவில்லை, சமுதாயத்தில் குறிப்பிட்ட சில அடுக்கினருக்கு உரிய குறிப்பிட்ட மனப்பாங்குகளின் பண்பினைச் சுட்டிக்காட்டுவதற்கும் விளக்குவதற்கும் மட்டுமே முயலுகிறேன். திருமதி ஹிப்பியுஸ் (இவ்வளவுக்கும் பிறகு முடிவில்!) இப்போது சமுதாயப் பிரச்சினைகளில் அக்கறை காட்டினாலுங்கூட, மேலே தரப்பட்ட கவிதைகளில் நமக்கு எப்படிக் காட்சி அளித்தாரோ அதே நிலையில்தான் இன்னமும் இருந்து வருகிறார்—அதாவது, மெய்

---

* திமீத்ரி மெரெழ்ச்கோவ்ஸ்கி, ஸினய்தா ஹிப்பியுஸ், திமீத்ரி ஃபிலாசபவ், Der Zar und die Revolution [ஜாரும் புரட்சியும்], மியூனிக், கே. பிப்பர் அன்ட கம்பெனி, 1908, பக்கங்கள் 1-2.

** அதே நூல், பக்கம் 5.

*** அதே நூல், பக்கம் 6.

யான சமுதாய வாழ்க்கை குறித்துக் கருத்துக் குரிய போக்கு ஏதும் இல்லாத ஒரே காரணத்தால் ''விந்தைக் காக'' ஏங்குகிற நசிவிலக்கிய ரகத்தைச் சேர்ந்த கடைக் கோடியான தனிநபர்வாதியாகவே இருந்து வருகிருர்— என்பதைத் தெளிவுபடுத்த மேலே நான் கொடுத்துள்ள மேற்கோள்கள் போதுமென நம்புகிறேன். மெய்யான வாழ்க்கை இல்லாதவர்களுக்குக் கவிதையானது இப்போது கருத்துருவிலான வாழ்க்கையை அளித்திடுகிறது என்று லெகோன்ட் தெ லீல் கூறியதை வாசகர்கள் மறந்திருக்க மாட்டார்கள். தம்மைச் சுற்றிலும் இருப்போருடன் ஆன் மிகத் தொடர்பும் உறவும் கொண்டிராதவர் எவருக்கும் கருத்துருவான வாழ்க்கை, உலகுடன் ஒட்டுறவை அறவே இழந்து விடுகிறது. அவரது கற்பனை அவரை விண்ணுலகுக்கு அழைத்துச் சென்று விடுகிறது, அவர் மாயாவாதி ஆகி விடுகிருர். மாயாவாதத்தில் முழு அளவுக்கு மூழ்கிவிட்ட திருமதி ஹிப்பியுஸ் சமுதாயப் பிரச்சினைகளில் காட்டும் அக்கறை கிஞ்சித்தும் பயனளிப்பதாய் இல்லை.* ஆனுல் ''விந்தைக்காக'' ஏங்குவதும் ''அரசியலை'' ''விஞ்ஞானம் என்ற முறையில்'' ''மாயாவாத வழியில்'' மறுதலித்த லும் ருஷ்ய நசிவிலக்கியவாதிகளுக்கு உரிய தனிப் பண் பாகுமென்று திருமதி ஹிப்பியுஸும் அவரது சக ஆசிரியர்க ளும் நினைப்பது முற்றிலும் தவறுகும்.**''வெறிகொண்ட''

* மெரெழ்கோவ்ஸ்கியும் ஹிப்பியுஸும் ஃபிலாசபவும் அவர்களது ஜெர்மன் புத்தகத்தில் ''நசிவிலக்கியவாதி கள்'' என்கிற பெயர் தமக்குப் பொருந்தாதென நிராகரித் துவிடவில்லை. ருஷ்ய நசிவிலக்கியவாதிகள் ''உலக கலா சாரத்தின் உச்சி முடிகளை எட்டிப் பிடித்து விட்டார்கள்'' (Haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht) என்று தன்னடக்கத்துடன் ஐரோப்பாவுக்குத் தெரிவித்துக் கொள்வதுடன் நிறுத்திக் கொள்கிருர்கள். மேலே கூறப் பட்ட நூல், பக்கம் 151.

** திருமதி ஹிப்பியுஸின் மாயாவாத அராஜகம் எவ ரையும் மிரளச் செய்து விடாது என்பது நிச்சயம். பொது வாக, அராஜகமானது முதலாளித்துவத் தனிநபர்வாதத் தின் அடிப்படை முதற்கோள்களிலிருந்து வரப்பெறும் கடைகோடியான ஒரு நிலையே அன்றி வேறல்ல. அதனுல் தான் நசிவிலக்கியத்துக்கு உரியதான காலத்தில் முத

ருஷ்யாவுக்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்பே ''நிதானம் வாய்ந்த'' மேற்கு ஐரோப்பிய நாடுகள் பகுத்தறிவுக்கு ஒவ்வாத விருப்பங்களை முன்னிட்டு பகுத்தறிவுக்கு விரோதமாகக் கலகம் புரிந்தோரைத் தோன்றச் செய்தன. பிஷிபிஷேவ்ஸ்கியின் எரிக் ஃபால்க்,[29] சமூக-ஜனநாயகவாதிகளும் ''ஜான் ஹென்றி மாக்கேயைப் போன்ற வாய்ப் பேச்சு அராஜகவாதிகளும்'' பகுத்தறிவில் அளவு மீறிய நம்பிக்கை கொண்டிருப்பதாகச் சொல்லி இவர்களைச் ஏசுகின்றார்.

''இவர்கள் எல்லாரும் சமாதான வழியிலான புரட்சிக்காகப் பிரசாரம் செய்கிறார்கள்'' என்கிறார் ருஷ்யரல்லாத இந்த நசிவிலக்கியவாதி. ''வண்டி ஓடிக் கொண்டிருக்கும் போதே, உடைந்த சக்கரத்தை அகற்றி விட்டுப் புதியதைப் பொருத்த வேண்டும் என்று இவர்கள் சொல்கிறார்கள். இவர்களது வரட்டுச் சூத்திரவாதக் கட்டமைப்பு

---

லாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகளில் அத்தனை பேர் அராஜகவாதத்திடம் பரிவுணர்ச்சி கொண்டிருக்கக் காண்கிறோம். மாரிஸ் பர்ரேஸ் அவரது வளர்ச்சியில் ஒரு காலத்தில் நமது''நான்'' என்பதைத் தவிர எதார்த்த உண்மை ஏதும் இல்லை என்று அவர் சாதித்து வந்த அந்தக் காலத்தில் இதே போலத்தான் அராஜகவாதத்திடம் பரிவு உணர்ச்சி கொண்டவராக இருந்து வந்தார். இப்போது நெஞ்சறிந்த முறையில் அராஜகவாதத்திடம் அவருக்கு ஒருவேளை பரிவுணர்ச்சி இல்லாமற் போயிருக்கலாம். ஏனெனில் தனிநபர்வாதத்தில் அவரது குறிப்பிட்ட வகையின் கொந்தளிப்பு வாய்ந்த பகட்டான முழக்கங்கள் யாவும் அடங்கி நெடுங் காலமாகிறது. அன்று அவர் ''அழிக்கப்பட்டு விட்டதாகக்'' கூறிய அந்த ''நிலையான உண்மைகள்'' யாவும் இப்போது மீட்கப்பட்டு நிலைநாட்டப்பட்டு விட்டன. பர்ரேஸ் மிகவும் கொச்சையான தேசியவாதத்தின் பிற்போக்குவாத கண்ணோட்டத்தை ஏற்றுக் கொண்டதன் வாயிலாய் அவருக்கு இந்த மீட்சி நடந்தேறியது. இது வியப்புக்குரியதல்ல: கடைக்கோடியான முதலாளித்துவத் தனிநபர்வாதத்திலிருந்து மிகவும் பிற்போக்கான ''உண்மைகளை'' வந்தடைய ஓரடிக்கு மேல் எடுத்து வைக்க வேண்டியதில்லை. திருமதி ஹிப்பியுஸும் மற்றும் திருவாளர்கள் மெரெழ்கோவ்ஸ்கியும் ஃபிலாசபவும் இதனைக் கவனிக்க வேண்டும்.

அனைத்துமே அப்படித் தர்க்கவாதப் பொருத்தமுடைய தாய் இருப்பதால்தான் இது மடத்தனமான அபத்தமாகி விடுகிறது. ஏனெனில் இந்தக் கட்டமைப்பு முழுதும், எல்லாம் வல்ல பகுத்தறிவை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. ஆனால் இதுகாறும் நடந்தேறியவை யாவும் மடமையாலும், அர்த்தமற்ற தற்செயல் நிகழ்வுகளாலும் நடைபெற்றுள்ளனவே அன்றி பகுத்தறிவால் அல்ல.''

''மடமை'' என்றும் ''அர்த்தமற்ற தற்செயல் நிகழ்வு'' என்றும் ஃபால்க் கூறுவதானது, திருமதி ஹிப்பியுஸும் திருவாளர்கள் மெரெழ்கோவ்ஸ்கியும் ஃபிலாசபவும் எழுதியிருக்கும் ஜெர்மன் புத்தகத்தில் நிறைந்துள்ள ''விந்தைக்கான'' அந்த ஏக்கத்தைப் போல் முற்றும் அதே தன்மையதுதான். ஒரே சிந்தனைதான் வெவ்வேறு பெயர்கள் பூண்டு வந்து ஆட்டம் போடுகிறது. இன்றைய முதலாளித்துவ அறிவுத்துறையினரில் ஒரு பெரும் பிரிவினரைப் பீடித்திருக்கின்றதே அந்த அளவுகடந்த அகவயப்பட்ட நிலைதான் இம்மாதிரியான சிந்தனையைத் தோற்றுவிக்கும் மூலாதாரம். தமது ''நான்'' மட்டும்தான் உலகில் உள்ள ''ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மை'' என்று நம்புகிறவர் எவரும், தமது ''நானுக்கும்'' தம்மைச் சுற்றிலும் உள்ள புற உலகுக்கும் இடையே புறவயப்பட்ட, ''பகுத்தறிவின் அடிப்படையிலான'', காரணகாரிய தொடர்புடைமை இருப்பதை ஒத்துக் கொள்வது சாத்தியமன்று. புற உலகானது இவருக்கு முற்றிலும் பொய்யான மாயையாய் இருக்க வேண்டும்; அல்லது பகுதியளவுக்கு மட்டும், அதாவது மெய்யான ஒரே எதார்த்தமான அவரது ''நானே'' எந்த அளவுக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறதோ அந்த அளவுக்கு மட்டும் மெய்யானதாய் இருக்க வேண்டும். இம்மாதிரியானவர் தத்துவயியல் ஊகங்களில் ஈடுபாடு உடையவராய் இருப்பின், புற உலகைப் படைத்திடும் போது நமது ''நான்'' அதற்குத் தனக்குரிய பகுத்தறிவில் ஒரு துளி அளவேனும் அதற்கும் அளித்திடுகிறது என்று சொல்வார். தத்துவயியலாளராக இருப்பவர், பகுத்தறிவுக்கு உள்ள உரிமைகளை ஏதேனும் ஒரு காரணத்தை முன்னிட்டு—உதாரணமாய், சமயத்தின் நலன்களை

முன்னிட்டு*—கட்டுப்படுத்தினுலுங்கூட, பகுத்தறிவை முழு அளவுக்கு மறுத்து அதற்கு எதிராகக் கலகம் புரிய முடிவதில்லே, தமது ''நான்'' மட்டும்தான் உலகில் உள்ள ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மை என்று நம்புகிறவர் தத்துவயியல் ஊகங்களில் ஈடுபாடு இல்லாதவராய் இருப்பின், இந்த ''நான்'' புற உலகைப் படைப்பது எப்படி என்பது குறித்து அவர் கவலேப்பட மாட்டார். அப்போது அவர் புற உலகில் துளியளவுகூட பகுத்தறிவு—அதாவது விதி முறை ஒழுங்கு—இருப்பதாக நினைக்க மாட்டார். இதற்கு மாருய், உலகமானது ''அர்த்தமற்ற தற்செயல் நிகழ்வுகளுக்கான'' அரங்கமாய் அவருக்குத் தோன்றும். எந்த ஒரு பெரிய சமூக இயக்கத்தின் பாலும் பரிவுணர்ச்சி கொள்ள வேண்டுமென்று அவர் நினைப்பாராயின், ஃபால்க்கைப் போலவே அவரும், அவ்வியக்கத்தின் வெற்றியை உறுதி செய்யக் கூடியது மனித ''மடமைதான்,'' அல்லது அதையே. வேறு விதமாகச் சொல்வதெனில, ''அர்த்த மற்ற'' வரலாற்றுத் ''தற்செயல் நிகழ்வுதான்'' என்பாரே ஒழிய, சமுதாய வளர்ச்சியின் இயற்கையான நடை என்று சொல்ல மாட்டார். ஆனுல் ஏற்கெனவே நான் கூறியது போல், ருஷ்யாவின் விடுதலே இயக்கம் குறித்து ஹிப்பியுஸூம் அவரை முழுதொத்த அவரது இரு சக சிந்தனேயாளர்களும் கொண்டுள்ள மாயாவாதக் கருத்தோட்டம், மாபெரும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் ''அர்த்தமற்ற'' காரணங்களால் நிகழுகின்றவை என்ற ஃபால்க்கின் கருத்தோட்டத்திலிருந்து சாராம்சத்தில் எவ்விதத்திலும் வேறுபடவில்லே. ருஷ்யர்களது கண்டும் கேட்டும் இராத அளவு

---

* சமயத்தின் நலன்களே முன்னிட்டுப் பகுத்தறிவின் உரிமைகளேக் கட்டுப்படுத்தும் சிந்தனேயாளருக்கு ஓர் உதாரணமாகக் கான்ட்டைக் குறிப்பிடலாம்: "Ich musste also das *Wissen* aufheben, un zum *Glauben* Platz zu bekommen." [''ஆகவே நம்பிக்கைக்கு இடமளிக்கும் பொருட்டு அறிவை நான் ஒழித்தாக வேண்டும்''] என்ருர் அவர். Kritik der reinen Vernunft [தூய பகுத்தறிவின் விமர்சனம்], இரண்டாம் பதிப்பின் முகவுரை, பக்கம் 26, லீப்சிக், பிலிப் ரெக்லம், மேம்பாடு செய்யப்பட்ட இரண்டாம் பதிப்பு.

கடந்த சுதந்திரத் தாகத்தினைக் காட்டி ஐரோப்பாவை பிரமிக்கச் செய்ய விரும்பிய போதிலும், மேலே கூறப் பட்ட இந்த ஜெர்மன் புத்தகத்தின் ஆசிரியர்கள் கடைந் தெடுத்த நசிவிலக்கியவாதிகளே ஆவர். ''வையத்தில் இல் லாததிடம்'' மட்டுமே அவர்கள் பரிவுணர்ச்சி கொள்ளக் கூடியவர்கள், அதாவது உண்மையில் இருக்கின்ற எதனிடத் தும் பரிவுணர்ச்சி கொள்ள முடியாதவர்கள். ஆகவே அவர் களது மாயாவாத அராஜகவாதம் திருமதி ஹிப்பியுஸின் கவிதைப் பொழிவுகளிலிருந்து நான் வந்தடைந்த முடிவு களை சிறிதும் பலவீனப்படுத்தவில்லை.

இதைப் பற்றிப் பேசப் புகுந்த நான் எனது எண்ணத் தைப் பூரணமாகவே எடுத்துரைத்து விடுகிறேன். 1848-49ஆம் ஆண்டுகளின் நிகழ்ச்சிகள் பிரெஞ்சு நாட்டுப் புத்தார்வவாதிகளிடம் ஏற்படுத்தியதைப் போல், அதே அளவுக்கு வலிமை வாய்ந்த மனப் பதிவினை 1905-06ஆம் ஆண்டுகளின் நிகழ்ச்சிகள்[30] ருஷ்ய நசிவிலக்கியவாதிகளிடம் ஏற்படுத்தின. இந்த நிகழ்ச்சிகள் அவர்களிடம் சமுதாய வாழ்க்கையினிடம் அக்கறை உண்டாகச் செய்தன. ஆனால் இந்த அக்கறை புத்தார்வவாதிகளது மனப்பாங்குக்கு எந்த அளவுக்கு ஒவ்வாததாய் இருந்ததோ, அதனிலும் அதிகமான அளவுக்கு அது நசிவிலக்கியவாதிகளது மனப் பாங்குக்கு ஒவ்வாததாய் இருந்தது. எனவே இந்த அக் கறை மேலும் குறைவான காலத்துக்கே நீடிக்க முடிந்தது. அதை முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகக் கொள்வதற்குக் காரணம் ஏதும் இல்லை.

தற்காலக் கலை-இலக்கியத்துக்குத் திரும்பி வருவோம். தமது ''நான்தான்'' உலகில் உள்ள ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மை என்று கருதுகிறவர், திருமதி ஹிப்பியுஸைப்போல் ''தம்மையே தெய்வமாகக் கொண்டு பக்தி செலுத்துகிற வராகவே'' இருப்பார். இது புரிந்து கொள்ளக் கூடியதே என்பதுடன், தவிர்க்க முடியாததும் ஆகும். ''தம்மையே தெய்வமாகக் கொண்டு பக்தி செலுத்துகிறவர்'' அவரது கலை-இலக்கியப் படைப்புகளில் தம்மைப் பற்றி மட்டுமே கவலைப்படுகிறவராகத்தான் இருப்பார். புற உலகானது, ''ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மையான'' அவரது அதியற்

புத ''நான்'' என்பதன் மீது எந்த அளவுக்குத் தாக்கம் உண்டாக்குகிறதோ, அந்த அளவுக்குத்தான் அது அவருக்கு அக்கறைக்குரியதாய் இருக்கும். சுதர்மனின் (Sudermann) நாடகங்களில் மிகவும் சுவையானதாகிய Das Blumenboot (மலர்ப் படகு) என்பதன் 2ஆம் அங்கம் முதல் காட்சியில் கோமகள் எர்ஃபிலிங்கென் அவரது புதல்வியிடம் கூறுகிருர்: ''இவ்வுலகில் இருப்பவற்றை நம் முன்னுல் செல்லும், அல்லது செல்வதாகத் தோன்றும் குதூகலமான ஒரு வகை விரிதிரைக் காட்சியாக்கும் பொருட்டே நமது பிரிவைச் சேர்ந்தவர்கள் இருந்து வருகிருர்கள். ஏனெனில் உண்மையில் இயங்குவோர் நாம்தான். அதில் சந்தேகம் ஏதும் இல்லை. அது மட்டுமன்றி, நமக்கு அடிச்சுமை எதுவும் தேவையில்லை.''கோமகள் எர்ஃபிலிங்கெனது பிரிவைச் சேர்ந்தோரது வாழ்க்கைக் குறிக்கோளை இந்தச் சொற்கள் மிகவும் சிறப்பாய் விவரிக்கின்றன. இவர்கள் திட நம்பிக்கையுடன் பர்ரேஸின் சொற்களை அப்படியே திருப்பிச் சொல்லலாம்: ''நமக்கு எதார்த்த உண்மையாய் இருப்பது ஒன்றே ஒன்று மட்டும்தான்—நமது 'நான்' மட்டும்தான்.'' இந்த வாழ்க்கைக் குறிக்கோளைப் பின்பற்றுவோர், கலையை தம் முன்னுல் செல்வதாகத் ''தோன்றுகிற'' விரிதிரைக் காட்சியைச் சிங்காரிப்பதற்கான ஒரு சாதனமாகவே அன்றி, வேறு எவ்வாறும் கொள்வதற்கில்லை. இங்குங்கூட அவர்கள் அடிச்சுமையின் தொல்லை இல்லாதவாறு கவனித்துக் கொள்ள முயலுவார்கள். கலை-இலக்கிய படைப்புகளில் அவர்கள் கருத்து உள்ளடக்கத்தை அடியோடு வெறுத்து ஒதுக்குவார்கள், இல்லையேல் தமது வரம்பற்ற அகவயப் போக்கின் தாறுமாறுன இச்சைகளுக்கும் மனம் போனபடி மாறுகிற கோரிக்கைகளுக்கும் அதைக் கீழ்ப்படியச் செய்வார்கள்.

ஓவியக் கலையின் பக்கம் திரும்புவோம்.

ஓவியங்களது கருத்து உள்ளடக்கத்தில் சிறிதும் அக்கறை இல்லாதவர்கள் என்பதைத் தன்னுணர்வுவாதிகள் (impressionists) முன்பே தமது படைப்புகளில் வெளிப்படுத்தியிருந்தார்கள். தன்னுணர்வுவாத ஓவியர்கள் எல்லாரும் உறுதியாக நம்பியதை அவர்களில் ஒருவர் மிகவும்

பொருத்தமான சொற்களில் பின்வருமாறு கூறியிருந்தார்: ''ஓவியத்தில் ஒளிதான் தலைமையான கதாபாத்திரம்.'' ஆனால் ஒளியைப் பற்றிய புலனுணர்வு வெறும் புலனுணர்வே ஆகும்—அதாவது, இன்னும் உணர்ச்சி ஆகாதது, இன்னும் சிந்தனை ஆகாதது. வெறும் புலனுணர்வுகளது துறைக்குள் தமது கவனத்தைக் கட்டுப்படுத்திக் கொண்டுவிடும் கலைஞர் உள்ளத்து உணர்ச்சியிலும் சிந்தனையிலும் அக்கறை இல்லாதவராக இருக்கிறார். அவர் சிறப்பான இயற்கைக் காட்சி ஓவியம் தீட்டலாம். தன்னுணர்வுவாதிகள் உண்மையில் அற்புதமான இயற்கைக் காட்சி ஓவியங்கள் பலவும் தீட்டியுள்ளனர். ஆனால் ஓவியக் கலை அனைத்துமே இயற்கைக் காட்சி ஓவியம் ஆகிவிட முடியாது.* லியனார்டோ

---

* ஆரம்பக் காலத்துத் தன்னுணர்வுவாதிகளில் பலரும் அபாரத் திறன் படைத்தோராய் இருந்தவர்கள். ஆனால் மிகுந்த திறன் படைத்த இந்த ஓவியர்களிடையே முதல் தரமான உருவப்பட (portrait) ஓவியர்கள் யாரும் இல்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இது புரிந்து கொள்ளக் கூடியதே, ஏனெனில் உருவப்பட ஓவியத்தில் ஒளியானது தலைமையான கதாபாத்திரமாய் இருக்க முடியாது. அதோடு, பெயர்பெற்ற தன்னுணர்வுவாத விற்பன்னர்களது இயற்கைக் காட்சி ஓவியங்கள் சிறந்து விளங்குவதற்குக் காரணம், ஒளியின் பல்வேறு விதமான வினோதங்களை அவை அற்புதமாய் வெளிப்படுத்திக் காட்டுகின்றன என்பதுதான். ஆனால் அவற்றில் ''மனோபாவம்'' மிகச் சொற்பமாகவே காணப்படுகிறது. ஃபாயர்பாக் (Feuerbach) திறம்பட எடுத்துரைக்கிறார்: "Die Evangelien der Sinne in Zusammenhang lesen, heisst denken." [''புலன்களின் வேதத்தை இசைவுடன் படித்தறிதல்தான் சிந்தித்தல் என்பது.''] ''புலன்கள்'' அல்லது புலனுணர்வு ஆற்றல் என்பதன் மூலம் ஃபாயர்பாக் புலனுணர்வு அரங்குடன் சம்பந்தப்பட்டவை யாவற்றையும் குறிப்பிட்டார் என்பதை நினைவில் கொள்வோமாயின், தன்னுணர்வுவாதிகளைப் ''புலன்களின் வேதத்தைப்'' படித்தறிய இயலாதவர்களாகவும் விரும்பாதவர்களாகவும் சொல்லலாம் என்பது விளங்கும். இது அவர்களது மரபின் பிரதான குறைபாடாய் அமைந்து, விரைவில் இம்மரபின் சீரழிவுக்கு வழிகோலியது. ஆரம்பக் காலத்தைச் சேர்ந்த தலைசிறந்த தன்னுணர்வுவாத விற்பன்னர்களது இயற்கைக் காட்சி

த வின்சி தீட்டிய இறுதி இராப் போசனத்தை நினைவு படுத்திக் கொண்டு, புகழ் வாய்ந்த இந்தச் சுவரோவியத்தில் தலைமையான கதாபாத்திரம் ஒளியா என்று பார்ப்போம். இயேசுவுக்கும் அவரது சீடர்களுக்கும் இடையிலான உறவில், ''உங்களில் ஒருவர் என்னைக் காட்டிக் கொடுக்கப் போகிறார்'' என்று இயேசு அறிவித்த அந்தப் பரபரப்பான தருணம்தான் இந்த ஓவியத்தின் கதைப் பொருள் என்பது நமக்குத் தெரியும். தமக்குத் தெரிய வந்த பயங்கர உண்மையால் பெரிதும் துயருற்ற இயேசுவின் மனநிலையையும், சீடர்களாகிய சிறு திரளில் ஒரு துரோகியுங்கூட இருக்க முடியுமென நம்ப முடியாமற் திகைத்துப் போன சீடர்களது மனநிலையையும் சித்திரித்துக் காட்டுவதுதான் லியனார்டோ த வின்சி இங்கு தமக்கு வகுத்துக் கொண்ட பணி. எந்தச் சித்திரத்திலும் ஒளியே தான் தலைமையான கதைப் பாத்திரமென அவர் நம்பியிருந்தால், இந்த உருக்கமான சம்பவத்தை சுவரோவியமாகத் தீட்டிக் காட்ட வேண்டுமென நினைத்திருக்க மாட்டார். அவர் அப்படி நினைத்து இச்சம்பவத்தைச் சுவரோவியமாக்கியிருந்தால், அதன் கலைச் சிறப்புக்குரிய தலைமையான நாட்டம் இயேசுவின் இதயத்துள்ளும் அவரது சீடர்களது இதயத்துள்ளும் நிகழ்ந்தவற்றை மையமாகக் கொண்டிருக்காது; அவர்கள் கூடியிருந்த அறையின் சுவர்களிலும் அவர்கள் உணவருந்திய மேசையிலும் மற்றும் அவர்களது மேனியிலும் நிகழ்ந்தவற்றைத்தான்—அதாவது விதம்விதமான ஒளி விளைவுகளைத்தான் மையமாகக் கொண்டிருந்திருக்கும். அப்போது நமக்குக் கிடைத்திருக்கக் கூடியது உள்ளம் கலங்கும்படியான ஆன்மிக நாடகமாய் இருக்காது, தேர்ந்த முறையில் தீட்டப்பெற்ற வரிசையான பல ஒளித் திட்டுகளாகவே இருந்திருக்கும்—உதாரணமாய் அறையின் சுவரில் ஒன்றும், மேசை விரிப்

---

ஓவியங்கள் உன்னதமாய் இருப்பது உண்மையானாலும், மேற்கூறிய குறைபாட்டின் விளைவாய், அவர்களைப் பின்பற்றிய எண்ணற்ற சீடர்களின் இயற்கைக் காட்சி ஓவியங்களில் மிகப் பலவும் கேலிச் சித்திரங்களை ஒத்தவை ஆகி விடுகின்றன.

பின் மேல் மற்றென்றும் யூதாஸின் கிளி மூக்கில் மூன்ரு வது ஒன்றும், இயேசுவின் கன்னத்தில் நான்காவது ஒன்று மாய் இப்படிப் பல ஒளித் திட்டுகளாகக் கிடைத்திருக்கும். இதனுல் இந்தச் சுவரோவியத்தால் நம் மனத்துள் ஏற்பட்டிருக்கக் கூடிய தாக்கம் வலுவில் எண்ணிறந்த மடங்கு குறைவானதாய் இருந்திருக்கும்; லியனுர்டோ த வின்சியின் படைப்பினுடைய தனிச் சிறப்பு சொல்ல முடியாத அளவு குன்றிப் போயிருந்திருக்கும். பிரெஞ்சு நாட்டு விமர்சகர்கள் சிலர் தன்னுணர்வுவாதத்தை இலக்கியத் துறை எதார்த்தவாதத்துடன் ஒப்பிட்டுள்ளனர். இந்த ஒப்பீட்டுக்கு ஓரளவு அடிப்படை இருக்கவே செய்கிறது. ஆனுல் தன்னுணர்வுவாதிகளை எதார்த்தவாதிகளாகக் கருதுவதெனில், அவர்களுடைய எதார்த்தவாதம் முற்றிலும் மேம்போக்கானது, ''வெளித் தோற்றத்துடன்'' நின்று விடும்படியானது என்பதை ஏற்று கொண்டாக வேண்டும். இத்தகைய எதார்த்தவாதம் தற்காலக் கலையில் தனக்கு விரிவான இடம் தேடிக் கொள்ளுகையில்— அது இப்படி இடம் தேடிக் கொண்டு விட்டது என்பதில் சந்தேகமில்லை — இதன் செல்வாக்குக்கு உட்படுமாறு பயிற்சி அளிக்கப்பட்ட கலைஞர்கள் இரு வழிகளில் ஒன்றை ஏற்க வேண்டியதாயிற்று: ஒன்று ''வெளித் தோற்றத்தை'' பகட்டாய் மினுக்கச் செய்வதில் தமது ஆற்றலைச் செலவிட்டுப் புதிதாய் மேலும் மேலும் வியக்கத்தக்கதாகவும் மேலும் மேலும் செயற்கையானதாகவும் இருக்கும் ஒளி விளைவுகளை உண்டாக்குதல்; இல்லையேல், தன்னுணர்வுவாதிகளது பிழையினைப் புரிந்து கொண்டு, ஓவியத்தில் தலைமையான கதாபாத்திரங்களாகச் செயல்படுவது மனிதனும் மனிதனுடைய மிகப் பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சிவயப்பாட்டு அனுபவங்களுமே அன்றி ஒளி அல்ல என்பதை உணர்ந்து, ''வெளித் தோற்றத்துக்கு'' அடியில் ஊடுருவ முயலுதல். தற்கால ஓவியக் கலையில் இவ்விரு போக்குகளும் இருந்து வருவதை காணவே செய்கிறேம். ''வெளித் தோற்றத்திலே'' கலைஞர் தமது அக்கறையை குவியச் செய்வதன் விளைவை பல விபரீத ஓவியங்களிலும் காண்கிறேம்; இம்மாதிரியான ஓவியங்களின் முன்னுல் மிதமிஞ்சிய

தயாள சிந்தை கொண்ட விமர்சகருங்கூட திகைப்புற்றுத் தோள்களை உலுக்கிக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது, தற்கால ஓவியக் கலை ''அவலட்சணத்தின் நெருக்கடிக்கு''* உள்ளாகியிருப்பதாய் ஒப்புதல் வாக்குமூலம் அளிக்கும்படி நேர்கிறது. இதற்கு மாறாய், ''வெளித் தோற்றத்துக்கு'' அடியில் செல்லாதிருத்தல் முடியாத காரியம் என்பதை ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டிய அவசியமானது, சிலரை கருத்து உள்ளடக்கத்தைத் தேடிச் செல்லும்படிக் கட்டாயப்படுத்துகிறது; அதாவது சிறிது காலத்துக்கு முன்பெல்லாம் எதைத் தகனம் செய்தார்களோ அதைக் கும்பிட்டுத் தோத்திரம் கூறும்படி நிர்ப்பந்திக்கிறது. ஆனால் கலைப் படைப்புக்குக் கருத்து உள்ளடக்கம் அளித்திடுவது வெளிப் பார்வைக்குத் தோன்றுவது போல் அவ்வளவு எளிய காரியம் அன்று. கருத்தானது மெய்யான உலகிலிருந்து விலகி, சுயேச்சையான ஒன்றாய் தனித்து நிலவவில்லை. ஒருவரிடம் இருக்கும்படியான கருத்துக் கையிருப்பு இந்த மெய்யான உலகுடன் அவருக்கு உள்ள உறவுகளால் நிர்ணயிக்கப்பட்டு, அவற்றால் செழுமை ஆக்கப்படுகிறது. ஆகவே இந்த உலகுடன் ஒருவருக்கு உள்ள உறவுகள், தமது ''நான்'' மட்டும்தான் இங்குள்ள ''ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மை'' என்று அவர் கருதும்படியான விதத்தில் அமைந்திருக்குமாயின், கருத்துக் கையிருப்பில் நிச்சயம் அவர் முற்றிலும் போண்டியாகவே இருப்பார். கருத்துக்கள் எவையும் அவரிடம் இருக்க முடியாது என்பது மட்டுமல்ல, அதோடு—பிரதானமானது இதுவே—கருத்துக்கள் குறித்து அவரால் நினைத்துப் பார்க்கவுங்கூட முடியாது. உண்ண ரொட்டி கிடைக்காதோர் பூண்டுகளைப் புசிப்பது போல், தெளிவான கருத்துக்கள் இல்லாதோர் கருத்துக்களின் தெளிவற்ற சாயல்களையும், நசிவிலக்கிய காலத்துக்கு உரியவையான மாயாவாதத்திலிருந்தும் சங்

---

* ஆதாரம்: கமில் மக்ளேரின் La Crise de la laideur en peinture **[ஓவியத்தில் அவலட்சணத்தின் நெருக்கடி]** என்ற கட்டுரை, Trois Crises de l'art actuel **[தற்காலக் கலையில் மூன்று நெருக்கடிகள்]** என்னும் சுவையான கட்டுரைத் தொகுதி, பாரிஸ், *1906*.

கேதவாதத்திலிருந்தும் (Symbolism) இன்ன பிற ''வாதங் களிலிருந்தும்'' கடன் வாங்கிய போலிகளேயும் கொண்டு திருப்தியடைகிருர்கள். சுருங்கக் கூறுமிடத்து, இலக்கியத் தில் நாம் எதைக் கண்டோமோ அதையேதான் ஓவியத்தி லும் திரும்பவும் காண்கிறோம்: அதாவது எதார்த்த வாதம் அதன் உள்ளார்ந்த வெறுமையின் காரணமாகச் சீரழிவதையும், கருத்துமுதல்வாதப் பிற்போக்கு வெற்றி பெறுவதையும் காண்கிறோம்.

அகவயக் கருத்துமுதல்வாதம், நமது ''நானைத்'' தவிர வேறு எதார்த்த உண்மை ஏதும் இல்லை என்கிற கருத்தை யே எப்போதும் ஆதாரமாகக் கொண்டிருந்துள்ளது. ஆனுல் முதலாளித்துவத்தின் நசிவுக் காலத்துக்குரிய எல்லை மீறிய தனிநபர்வாதமானது, இக்கருத்தினை ஒவ்வொருவரும் ''தம்மையே தெய்வமாகக் கருதித் தம்மீதே பக்தி கொள் கிறவராய்'' இருப்போர்க்கு இடையே உறவுகளை வரைய றுக்கும் தன்னலவிதியாக்கிக் கொள்வதோடு அன்னியில்— முதலாளித்துவ வர்க்கம் எந்நாளும் அதிகப்படியான பொது நல நாட்டத்துக்குப் பெயர் பெற்றதாய் இருந்ததில்லை— ஒரு புதிய அழகியலுக்கான தத்துவார்த்த அடிப்படையை யும் ஆக்கிக் கொள்கிறது.

கனவடிவப் பாணியினர் (Cubists) என்போர் குறித்து வாசகர் கேள்விப்பட்டிருப்பார். அவர்களுடைய ஓவியங் களைப் பார்வையிட நேர்ந்திருப்பின், வாசகர் மகிழ்ச்சி யடைந்திருக்க மாட்டார் என்று கொள்வதன் மூலம் நான் தவறிழைப்பதாய் நினைக்கவில்லை. எப்படியும் எனக்கு அவை அழகியல் இன்ப அனுபவத்துக்கு ஒப்பான எதை யும் உண்டாக்கவில்லை. படைப்புக் கலை முயற்சிகளாகச் சொல்லப்படும் இவற்றைப் பார்க்கையில், ''அபத்தத்தின் கனவடிவப் பெருக்கம்!'' என்றுதான் சொல்லத் தோன்று கிறது. ஆனுல் கனவடிவப் பாணிக்கும் அதற்குரிய கார ணம் இருக்கவே செய்கிறது. மும்மடிப் பெருக்கம் பெற்ற அபத்தம் என்று அதற்குப் பெயர் சூட்டுவது, அது தோன்றுவதற்கான காரண விளக்கமாகிவிட முடியாது. அதற்குக் காரண விளக்கம் அளிப்பதற்கு ஏற்ற இடம் இது வல்ல என்பது மெய்தான். என்ருலும் இந்தக் காரண

விளக்கத்தைப் பெறுவதற்கு நாம் எத்திசையில் செல்ல வேண்டும் என்பதை இவ்விடத்திலுங்கூட சுட்டிக் காட்ட லாம். இதோ என்னெதிரே சுவையான ஒரு புத்தகம் இருக் கிறது: ஆல்பெர்ட் கிலெய்சும் ழான் மெத்ஸேங்கேவும் (Albert Gleises et Jean Metzinger) எழுதிய Du Cubisme [கனவடிவப் பாணி குறித்து]. இவ்வாசிரியர்கள் இரு வரும் ஓவியர்கள், கனவடிவப் பாணியைச் சேர்ந்தவர் கள். Audiatur et altera part [''எதிர்த் தரப்பாருக்குச் செவிமடுப்போம்''] என்கிற விதியை அனுசரித்து நாம் இவ்வாசிரியர்கள் சொல்வதைக் கேட்போம். இவர்கள் தமது திகைப்பூட்டும் படைப்புக் கலை முறைகளுக்குக் கூறும் நியாய விளக்கம் என்ன?

''நமக்குப் புறத்தே எதார்த்தம் ஏதும் இல்லை'' என்று இவர்கள் கூறுகின்றனர். ''... நமக்குப் புறத்திருந்து நமது புலன்களின் மீது செயல்படும் பொருள்கள் இருப்பதைச் சந்தேகிக்க வேண்டுமென நாங்கள் நினைக்கவில்லை: ஆனால் அவை நம் மனத்துள் பதிக்கும் படிமங்கள் குறித்து மட்டு மே அறிவுசார்ந்த ஐயந்திரிபற்ற நிலையை ஏற்பது சாத் தியம்.''*

இதிலிருந்து இவ்வாசிரியர்கள், பொருள்களின் தன் னியல்பான வடிவங்களை நாம் அறியோம் என்கிற முடிவினை வந்தடைகிறார்கள். இந்த வடிவங்கள் தெரியாது என்ப தால் இவற்றைத் தம் விருப்பம் போல் சித்திரித்துக் காட்ட தமக்கு உரிமை உண்டெனக் கருதுகிறார்கள். தன்னுணர்வு வாதிகள் செய்வது போல் புலனுணர்வுகளின் அரங்கத் துள் தம்மைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்வது விரும்பத்தக்க தாகத் தமக்குப் படவில்லை என்று குறிப்பிடத்தக்க ஒரு நிபந்தனை போட்டுக் கொள்கின்றனர். ''நாங்கள் சாரப் பொருளை நாடுகிறோம்'' என்று இவர்கள் வற்புறுத்துகின்ற னர். ''ஆனால் இந்தச் சாரப் பொருளை நாங்கள் எங்களது தனிநபர் மெய்மையில் தேடுகிறோமே அன்றி, பெருமுயற்சி செய்து கணிதவியலாளர்களும் தத்துவவியலாளர்களும்

---

* Du Cubisme, பக்கம் 30.

தயாரித்துள்ள ஒரு வகை நிரந்தரத்தில் தேடிச் செல்ல வில்லை.''*

இந்த வாதங்களில் யாவற்றுக்கும் முதலாவதாகப் புலப்படுவது—வாசகர் இதனைக் கவனித்திருப்பார்—ஏற்கெனவே நாம் நன்கு அறிந்த அதே கருத்துதான்: நமது ''நான்'' மட்டும்தான் நமக்கு இருக்கும் ''ஒரேயொரு எதார்த்த உண்மை'' என்கிற அதே கருத்துதான். மெய்தான், இக்கருத்தை இங்கு சற்று குழைவான வடிவில் சந்திக்கிறோம். கிலெய்சும் மெத்லேங்கேவும் புறப் பொருள்கள் இருப்பதைச் சந்தேகிக்கும் எண்ணம் தமக்குச் சிறிதும் இல்லை என்று வற்புறுத்துகிறார்கள். ஆனால், புற உலகம் இருப்பதை ஒத்துக் கொள்ளும் நமது ஆசிரியர்கள், அதே போது இந்தப் புற உலகு அறியவொண்ணாதது என்று அறிவிக்கிறார்கள். ஆகவே இவர்களுக்கும் இவர்களது ''நான்'' என்பதைத் தவிர வேறு எதார்த்த உண்மை ஏதும் இல்லை என்றுதான் அர்த்தம்.

நமது புறப் புலன்கள் மீது பொருள்கள் செயல்படுவதால் நம்முள் அப்பொருள்களின் படிமங்கள் எழுகின்றன என்றால், பிறகு புற உலகை அறியவொண்ணாததாகக் கூற முடியாது என்பது தெளிவு: இந்தச் செயற்பாட்டின் விளைவாய் நாம் அதைப் பற்றித் தெரிந்து கொண்டு விடுகிறோம். கிலெய்சும் மெத்லேங்கேவும் தவறிழைக்கின்றனர். தன்னியல் வடிவங்கள் என்பதாக அவர்கள் புரிந்திடும் வாதமும் முற்றிலும் முடமானதுதான். ஆனால் இந்தத் தவறுகளுக்காக இவர்களை அதிகம் குற்றம் சொல்வதற்கில்லை: தத்துவவியலில் இவர்களைக் காட்டிலும் எவ்வளவோ தேர்ந்த திறனுடையவர்கள் இம்மாதிரியான தவறுகளை இழைத்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஒன்றை நாம் கவனியாது விடுவதற்கில்லை: அதாவது, புற உலகு அறியவொண்ணாதது என்பதாகக் கொண்டு, அதிலிருந்து நமது ஆசிரியர்கள் சாரப் பொருளை ''எங்களது தனிநபர் மெய்மையில்'' தேடியாக வேண்டும் என்று முடிவு கட்டுவதைக் கவனியாது விடுவதற்கில்லை. இம்முடிவினை இரு விதமாகப்

* அதே நூல், பக்கம் 31.

புரிந்து கொள்ளலாம்—ஒன்று: ''தனிநபர் மெய்மை'' என்பது பொதுவாக மனித குலம் அனைத்தையும் சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம்; இரண்டு: அது ஒவ்வொரு தனிநபர் மெய்மையையும் தனிப்படச் சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். முதலாவது அர்த்தத்தின்படி, கான்ட்டின் அறிவெல்லை கடந்த கருத்துமுதல்வாதத்தை (trancendental idealism) வந்தடைகிறோம்; இரண்டாவதன்படி, தனிப்பட்ட ஒவ்வொரு நபரும் எல்லாப் பொருள்களுக்குமான அளவையாக விளங்குகிறவர் என்கிற குதர்க்கவாதம் (sophistry) ஏற்கப்படும்படியான நிலையை வந்தடைகிறோம். நமது ஆசிரியர்கள் தமது முடிவின் குதர்க்கவாத விளக்கத்தை ஏற்க விரும்புவதாகத் தெரிகிறது.

இந்தக் குதர்க்கவாத விளக்கம் ஏற்கப்பட்டதும்,* ஓவியத்திலும் அதே போல் ஏனைய யாவற்றிலும் தம் விருப்பம் போல் எது வேண்டுமாயினும் செய்ய தமக்கு அனுமதி உண்டென்று கருதிக் கொள்ளலாம். ''நீலம் தரித்த பெண்''ணுக்குப் பதில் (La Femme en blan—கடந்த இலையுதிர் கால ''சலோனில்'' இந்தப் பெயரில் பெர்னுன் லெழே தீட்டிய ஓவியம் ஒன்று காட்சியில் இருந்தது), திட்பக்காட்சி வடிவங்கள் சிலவற்றை நான் வரைந்து காட்டினுல், நான் சிறந்த ஓவியம் தீட்டவில்லை என்று கூற யாருக்கும் உரிமை உண்டா? பெண்கள் என்னைச் சுற்றிலும் உள்ள புற உலகைச் சேர்ந்தவர்கள். இந்தப் புற உலகு அறியவொண்ணுதது. பெண்ணைச் சித்திரித்துக் காட்டுவதற்காக நான் எனது ''தனிநபர் மெய்மையின்'' உதவியை நாடுகிறேன். எனது ''தனிநபர் மெய்மையானது'' தாறுமாருக அடுக்கப்பட்ட சில கனசதுரங்களின் வடிவை, அல்லது இன்னும் நுட்பமாய் இணைவகத் திட்பவுருவினை இப்பெண்ணுக்கு அளித்திடுகிறது. ''சலோனுக்கு'' வருவோருக்கு இந்தக் கனசதுரங்கள் சிரிக்கத் தக்கனவாகத் தோன்றக் கூடும். அதனுல் என்னவாம்? கலைஞனின் மொழியைப் புரிந்து கொள்ள முடியாததால் ''கும்பல்'' சிரிக்கின்றது. கலைஞன் எக்காரணத்தை முன்னிட்டும் ''கும்ப

---

* அதே நூல், முக்கியமாகப் பக்கங்கள் 43-44.

லுக்கு'' அடிபணியக் கூடாது. ''சிறிதும் விட்டுக் கொடுக்காமல், எதையும் விளக்காமல், எதையும் சொல்லாமல், கலைஞன் தனது உள்ளார்ந்த சக்தியைச் சேமித்துச் செல்கிறான், இந்தச் சக்தி அவனைச் சுற்றிலும் உள்ளவை யாவற்றையும் பிரகாசிக்கச் செய்கிறது.''* இந்தச் சக்தி சேமிக்கப்படும் வரை, திட்பவுருவ வடிவங்களை வரைவதைத் தவிர ஒன்றும் செய்வதற்கில்லை.

இவ்விதம், புஷ்கினது கவிதையான கவிஞனுக்கு என்பது போலமைந்த வேடிக்கையான கேலிப் பாடல் ஒன்று நமக்குக் கிடைக்கிறது:

கண்டிப்பு வாய்ந்த கலைஞன் நீ!
உன் மனம் மகிழவே
சித்திரம் வரைந்தாய்!
கண்கலங் காதே—கும்பல் அது,
தூற்றட்டும் உன்னை,
வேண்டிய மட்டும்.

உன் கலைச் சன்னதித் தீபத்திலே
காறி உமிழட்டுமே—
கவலை இல்லை.
சின்னப் பிள்ளைகளாய் உன் சித்திரத்தை
ஆட்டிச் சேஷ்டை
புரியட்டும், போ!

இந்தக் கேலிப் பாடலில் நகைப்பூட்டுவதாய் இருப்பது என்னவெனில், ''கண்டிப்பு வாய்ந்த கலைஞனாய்'' இருப்பவர் அப்பட்டமான அபத்தத்தை வரைந்து மனம் மகிழ்ந்து கொள்வதுதான். சமுதாய வாழ்க்கையின் உள்ளார்ந்த இயக்கவியல், இப்போது கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை அப்பட்டமான அபத்த நிலையை வந்தடையச் செய்து விட்டதை இம்மாதிரியான கேலிப் பாடல்களின் உதயம் புலப்படுத்திக் காட்டுகிறது என்பதை இடைக் குறிப்பாகக் கூறலாம்.

---

* அதே நூல், பக்கம் 42.

மனிதன் தனியனுகத் தனித்திருப்பது நல்லதல்ல. கலையில் இன்று ''புதுமை புகுத்த'' விரும்புவோரால் தமது முன்னேரின் படைப்புகளைக் கொண்டு மனநிறைவு பெற முடியவில்லை. இப்படி மனநிறைவு பெற முடியாமற் போவதில் தவறு ஏதும் இல்லை. மனநிறைவு பெருமல் புதியன புகுத்த வேண்டும் என்கிற ஆர்வம் அடிக்கடி முன்னேற்றத்துக்கு வித்திடுகிறது என்பது மெய்தான். ஆனல் புதியதைத் தேடுவோர் எல்லோரும் உண்மையில் அதை கண்டடைந்து விடுவதில்லை. எப்படி அதைத் தேடித் செல்வது என்பது தெரிந்திருக்க வேண்டும். சமுதாய வாழ்க்கையின் புதிய போதனைகளை அறியாத குருடராய் இருப்பவர், தமது ''நானைத்'' தவிர எதார்த்த உண்மை ஏதும் இல்லை என்பவர், ''புதியதைத்'' தேடிச் சென்று, புதியதோர் அபத்தத்தையே வந்தடைகிருர். மனிதன் தனியனுகத் தனித்திருப்பது நல்லதல்ல.

ஆக, இன்றைய சமுதாய நிலைமைகளில் கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தால் வரப்பெறும் கனிகள் கசப்பாகவே இருக்கும் போல் தெரிகிறது. முதலாளித்துவச் சீரழிவுக்குரிய சகாப்தத்தைக் குறிப்பதாகிய எல்லை மீறிய தனிநபர்வாதமானது, கலைஞர்களை மெய்யான உத்வேகத்தின் தோற்றுவாய்கள் யாவற்றிலிருந்தும் துண்டித்து ஒதுக்கி விடுகிறது. சமுதாய வாழ்க்கையில் நடைபெறுவதைக் காண முடியாதபடி அவர்களை இந்தத் தனிநபர்வாதம் முழுக் குருடர்கள் ஆக்குகிறது, முற்றிலும் வெறுமையான தனிப்பட்ட தமது உணர்ச்சிகளிலும் பிணி கொண்ட கற்பனையின் புனைவுகளிலும் எதற்கும் உதவாதவாறு ஈடுபாடு கொண்டு மூழ்கும்படி சபிக்கிறது. இவர்களது இந்த ஈடுபாட்டின் இறுதி விளைவு, எந்த விதமான அழகோடும் உறவு ஏதும் இல்லாதது என்பது மட்டுமல்ல; அதோடு கருத்துமுதல்வாத அறிவுத் தத்துவத்தின் குதர்க்கமான புரட்டல்களின் துணை கொண்டு அல்லாது வேறு எவ்வாறும் பாதுகாக்க முடியாத அப்பட்டமான அபத்தத்தையும் குறிப்பதாகும்.

புஷ்கினது ''உணர்வில்லாதோரும் அகந்தை மிக்கோரும்'' கவிஞரின் பாவோசையைச் ''சிந்தனையற்றவர்

களாகக்'' கேட்கின்றனர். புஷ்கினது பேனுவிலிருந்து வரும் போது இந்த எதிர்நிலேயானது வரலாற்று அர்த்தமுடைய தாகும் என்பதை முன்பே நான் கூறியிருக்கிறேன். இதைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமானுல், ''உணர்வில்லாதோரும் அகந்தை மிக்கோரும்'' என்னும் சொற்கள், அக்காலத்திய ருஷ்யப் பண்ணேயடிமை விவசாயிகளேக் குறிப்பவை அல்ல என்பதை நாம் மனதிற் கொண்டாக வேண்டும். ஆனுல் சமுதாயத்தின் மேல்மட்டத்துக் ''கும்பலுக்கு'' இச்சொற்கள் முழுச் சிறப்புடன் பொருந்துகிறவை. இந்த மேல்மட்டத்துக் ''கும்பலின்'' மந்த புத்திதான் முடிவில் நமது மாபெரும் கவிஞரின் அழிவுக்கு வழி வகுத்தது. இந்தக் ''கும்பலேச்'' சேர்ந்தவர்கள், புஷ்கினது கவிதை யில் ''கும்பல்'' கூறுவதை மிகைப்பாட்டுக்கு இடமின்றி முழு உரிமையுடன் அப்படியே தம்மைக் குறிப்பனவாகச் சொல்லிக் கொள்ளலாம்:

கோழைகளாய் வஞ்சகம் புரிந்தே
வாழுகிருேம், நன்றியறியோம்,
வெட்கமில்லே எமக்கு;

உணர்ச்சிக் கனலில்லா, ஆண்மைக்
குணமில்லா இதயம்
எங்கள் இதயம்;

மூடரும் அடிமையுமானேம், எம்மிடம்
கேடெலாம் மண்டுதே
காளானேப் போல.[31]

இதயம் இல்லாத இந்த மேல்மட்டத்துக் கும்பலுக்கு ''துணிவு வாய்ந்த'' போதனேகளே அளிப்பது நகைக்கத் தக்கதாகும், இக்கும்பலால் அவற்றை ஒரு போதும் புரிந்து கொள்ள முடியாது என்பதைப் புஷ்கின் நன்கு அறிந்திருந்தார். பெருமித உணர்ச்சியுடன் அவர் இந்தக் கும்பலிடமிருந்து முகத்தைத் திருப்பிக் கொண்டதில் தவறு ஏதும் இல்லே. இன்னும் போதுமான அளவுக்கு வைராக்கியத்துடன் அவர் இந்தக் கும்பலிடமிருந்து முகத்

தைத் திருப்பிக்கொள்ளாததுதான் அவர் புரிந்த தவறு—ருஷ்ய இலக்கியத்துக்கு இது மிகப் பெரிய துர்ப்பாக்கியமாய் அமைந்தது. ஆனால் இன்று முன்னேறிய முதலாளித்துவ நாடுகளில் நலிவுற்ற முதலாளித்துவ மனிதனிடமிருந்து விடுபட்டு விலகி வர இயலாத கவிஞரும், பொதுவாகக் கலைஞரும், மக்களிடம் கொண்டுள்ள போக்கானது புஷ்கினிடம் நாம் காண்பதற்கு நேர் விரோதமாய் இருக்கிறது: மந்த புத்தியினராகக் கூறப்பட வேண்டியவர்கள் இன்று ''மக்கள்'' அல்லர்—மெய்யான மக்களில் முன்னேறிய பகுதியோர் இன்று மேலும் மேலும் உணர்வு படைத்தோராகி வருகிறார்கள்—இதற்கு மாறாக, மக்களிடமிருந்து எழுகின்ற புனிதமான வேண்டுகோள்களைச் ''சிந்தனையற்றோராய்க்'' கேட்டு வருகிற கலைஞர்களைத்தான் இன்று மந்த புத்தியினராகக் கூற வேண்டியிருக்கிறது. இந்தக் கலைஞர்கள், மிகச் சிறந்த நிலையிலும், காலத்தின் வளர்ச்சி நிலையிலிருந்து சுமார் எண்பது ஆண்டுகள் பிற்பட்ட நிலையில் இருப்பதானது இவர்கள் புரிகின்ற பெரிய குற்றமாகும். தாம் வாழ்ந்து வரும் சகாப்தத்தின் சிறந்த இலட்சியக் குறிக்கோள்களை நிராகரித்து வரும் இவர்கள், முதலாளித்துவச் சிறுமதியினரது அற்பவாதத்தை எதிர்த்துப் புத்தார்வவாதிகள் நடத்திய போராட்டத்தைத் தொடர்ந்து இன்று தாம் நடத்திச் செல்வதாக விவரம் அறியாத பாமரத்தனத்துடன் கற்பனை செய்து கொள்கிறார்கள். மேற்கு ஐரோப்பிய கலாரசிகர்களும் அவர்களைப் பின்பற்றும் ருஷ்யக் கலாரசிகர்களும் தற்காலப் பாட்டாளி வர்க்க இயக்கத்தின் அற்பவாதம் குறித்து வாய் கிழியப் பேசுவதில் அளவிலா ஆர்வம் கொண்டுள்ளனர்.

இது எள்ளி நகையாடத் தக்கது. தொழிலாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை இயக்கம் அற்பவாதத் தன்மையதாகும் என்று இந்தக் கனவான்கள் சுமத்தும் குற்றச்சாட்டு எவ்வளவு ஆதாரமற்றது என்பதை நெடுங் காலத்துக்கு முன்பே ரிச்சர்டு வாக்னர் (Richard Wagner) தெளிவுபடுத்தினார். ஆதாரத்தின் அடிப்படையிலான அவரது அபிப்பிராயத்தின் படி, தொழிலாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை இயக்கமானது, கவனமாய் ஆராய்வோமாயின் ("genau bet-

rachtet") அற்பவாதத்தை நோக்கியல்ல, அற்பவாதத்திலிருந்து விலகி சுதந்திர வாழ்க்கையை நோக்கி, ''கலைப் பண்பு வாய்ந்த மனித நேயத்தை'' ("zum Künstlerischen Menschentum") நோக்கி முன்னேற முயற்சி செய்யும் இயக்கமாகும் என்பது தெரிய வரும். ''மதிப்புக்குரிய முறையில் வாழ்வின் இன்பத்தைச் சுவைப்பதை'' நோக்கியமைந்த இயக்கம் இது. ''இப்படி வாழ்வதற்கு வேண்டிய பொருளாயத சாதனங்களைப் பெறுவதற்காக மனிதன் இனி தனது ஜீவ சக்திகள் யாவற்றையும் செலவிட வேண்டியிருக்காது.'' வாழ்வதற்கு வேண்டிய இந்தப் பொருளாயத சாதனங்களைப் பெறுவதற்காக ஜீவ சக்திகள் யாவற்றையும் செலவிடுவது அவசியமாய் இருப்பதுதான் இன்று ''அற்பச் சிறுமதியினரது'' உணர்ச்சிகளுக்கும் நாட்டங்களுக்குமான மூலாதாரமாகும். மனிதன் உயிர் வாழ்வதற்குத் தேவையான இந்தச் சாதனங்கள் குறித்து ஓயாமல் கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்க வேண்டிய நிலைமைதான் ''மனிதனைப் பலமில்லாதவனாகவும், அடிபணிந்து வாழ்கிறவனாகவும், அசடனாகவும், அற்பனாகவும் ஆக்கியுள்ளது; அன்பு செலுத்தவோ, வெறுக்கவோ ஆற்றல் இல்லாத பிறவியாக மாற்றியிருக்கிறது; தனது ஓயாத கவலையைக் கொஞ்சம் மட்டுப்படுத்திக் கொள்ளும் பொருட்டு தன்னிடம் எஞ்சியிருக்கும் மிச்சசொச்ச சுதந்திர சித்தத்தையும் கைவிடுவதற்கு எக்கணமும் தயாராயிருக்கும் குடிமகனாகச் சீர்கெட வைத்துள்ளது.'' மனிதனை இப்படி மானங்கெட வைத்துச் சீரழியச் செய்யும் இந்த ஓயாத கவலையை ஒழித்துக் கட்டுவதே தொழிலாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை இயக்கத்தினுடைய நோக்கமாகும். இந்தக் கவலை ஒழிக்கப்படும் போது மட்டுமே, பாட்டாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை வேட்கை சித்தி பெறும் அப்போது மட்டுமே, எதை உண்போம்... எதை உடுப்போம் என்று... கவலைப் படாதிருங்களென இயேசு கூறிய சொற்கள் நடைமுறை உண்மையாக்கப்படும்.* பாட்டாளி வர்க்க விடுதலை வேட்கை

---

* Die Kunst und die Revolution [கலையும் புரட்சியும்], *(ரிச்சர்டு வாக்னர், தேர்வு நூல்கள், தொகுதி 3, லீப்சிக், 1872, பக்கங்கள் 40-41).*

சித்தி பெறும் போது மட்டுமே, கலை கலைக்காகவே என்பதன் ஆதரவாளர்கள் செய்வது போல்—உதாரணமாய் ஃபிளோபர்*—அழகியலை ஒழுக்க நெறிக்கு எதிரானதாய் வைத்துப் பேசுவதற்கு மெய்யாகவே அடிப்படை ஏதும் இல்லாமற் போகுமென்று வாக்னர் மேலும் தொடர்ந்து சொல்லியிருந்தால் அது முற்றிலும் நியாயமாகவே இருந்திருக்கும். ''நற்பண்புகளைப் போற்றுகிற நூல்கள் சலிப்பூட்டுகிறவையும் பொய்யானவையும் ஆகும்'' ("ennuyeux et faux") என்று ஃபிளோபர் கூறி வந்தார். அவர் கூறியது சரிதான். இன்றைய சமுதாயத்தில் நற்பண்புகளாகப் போற்றப்படுகிறவை—அதாவது முதலாளித்துவ நற்பண்புகள்—சலிப்பூட்டுகிறவையாக, பொய்யானவையாக இருக்கின்றன என்பதால்தான், அவர் கூறியது சரிதான் என்கிறோம். ஃபிளோபருக்குப் பண்டைக் காலத்து நற்பண்புகள் பொய்யானவையாகவோ, சலிப்பூட்டுவனவாகவோ இருக்கவில்லை. ஆயினும் பண்டைக் காலத்து ''நற்பண்புகள்'' முதலாளித்துவத் தனிநபர்வாதத்தால் பீடிக்கப்படாதவை என்பதுதான் அவற்றுக்கும் முதலாளித்துவ நற்பண்புகளுக்கும் உள்ள வேறுபாடு. முதலாம் நிக்கலாயின் கல்வி அமைச்சராய் இருந்த ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ், கலை ஆற்ற வேண்டிய பணி ''தீய செயல்களுக்கு இங்கேயே, மண்ணுலகிலேயே'' — அதாவது ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ்கள் மும்முரமாகப் பாதுகாத்து நின்ற அன்றைய சமுதாயத்திலேயே—''தக்க தண்டனை கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையை, சமுதாய வாழ்க்கைக்கும் தனியாரது வாழ்க்கைக்கும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததான இந்த நம்பிக்கையை வேரூன்றச் செய்வதுதான்'' என்று கருதினர். அந்தக் கருத்து அபாண்டமான பொய் என்பதிலும், சலிப்பூட்டும்படிக் கொச்சைத்தனமானது என்பதிலும் ஐயமில்லை. அந்த மாதிரியான பொய்களிலிருந்தும் கொச்சைத்தனத்திலிருந்தும் தூர விலகி ஒதுங்குவதன்

---

* Les Carnets de Gustave Flaubert [குஸ்தாவ் ஃபிளோபரின் கடிதங்கள்], [எல். பெர்ட்ரான், குஸ்தாவ் ஃபிளோபர், பக்கம் 260).

மூலம் கலைஞர்கள் தம்மைச் சிறப்புறவே செய்து கொள்கிறார்கள். ஒருவித அர்த்தத்தில் ''கெட்டதைக் காட்டிலும் கவிதை எழில் வாய்ந்தது ஏதும் இல்லை''* என்று ஃபிளோபர் எழுதுவதைப் படிக்கும் நாம், மெய்யான அர்த்தத்தில் ஃபிளோபரின் இந்த எதிர்நிலை முதலாளித்துவ ஒழுக்க நெறியாளர்களும் ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ்களும் போற்றும் கொச்சைத்தனம் வாய்ந்த, சலிப்பூட்டுகிற, பொய்யான நற்பண்புகளுக்கு எதிரானது என்பதைப் புரிந்து கொள்கிறோம். இந்தக் கொச்சையான, சலிப்பூட்டுகின்ற, பொய்யான நற்பண்புகளை உதிக்கச் செய்யும் சமுதாய அமைப்பு ஒழிக்கப்படுகிற போது, கெட்டதை இலட்சியமாய் உயர்த்திட வேண்டிய இந்த ஒழுக்க நெறிக் கட்டாயமும் அதோடு சேர்ந்து ஒழிந்து போகும். பண்டைக் கால நற்பண்புகளில் ஃபிளோபர் கொச்சைத்தனத்தையோ, சலிப்பூட்டுவதையோ, பொய்யானதையோ எதையும் காணவில்லை என்பதைத் திரும்பவும் கூறுகிறேன். ஆனால் அந்த நற்பண்புகளைப் போற்றிய அதே போது, அவரது சமுதாய, அரசியல் கருத்துக்களின் முதிர்ச்சியற்ற நிலையின் காரணமாய், அவரால் அந்த நற்பண்புகளுக்குக் குரூரமான எதிர்நிலையாய் அமைந்தவற்றை—நீரோவின் நடத்தையைப் போன்ற அபாண்டங்களை—பாராட்ட முடிகிறது. ஆளும் வர்க்கம் தனது தனியுரிமைகளை விடாமல் பாதுகாத்துக் கொள்ள கங்கணம் பூண்டிருப்பதன் தவிர்க்கவொண்ணாத விளைவாய் இப்போது சமுதாய நெறிமுறைகள் கொச்சையாக்கப்பட்டு இழிவுபடுத்தப்படுகின்றன. சோஷலிச சமுதாயத்தில் சமுதாய நெறிமுறைகள் எந்த அளவுக்கு இப்படி இனி இழிவுற நேராதோ அந்த அளவுக்கு, கலை கலைக்காகவே என்கிற போக்கு தொடர்ந்து நீடிப்பது தர்க்கவாத வழியில் அறவே சாத்தியமற்றதாகி விடும். ஃபிளோபர் கூறுகிறார்: "L'art est la recherche de l'inutile" (''பயனற்றதைத் தேடுவதே கலை''). இந்தச் சொற்களில் புஷ்கினது மந்தை என்னும் கவிதையின் அடிப்படைக் கருத்து தொனிப்பதை எளிதில் புரிந்து கொள்ள

---

* அதே நூல், பக்கம் 260.

லாம். ஆனுல் இந்தக் கருத்தில் கலைஞருக்கு இருக்கும் ஈடு பாடு, அவரது காலத்து ஆளும் வர்க்கம் அல்லது வகுப் பின் குறுகிய பயனீட்டுவாதத்தை எதிர்த்து அவர் கலகம் புரிவதைத்தான் குறிப்பிடுகிறது... தற்பெருமை கூறலுடன் நெருங்கிய உறவு கொண்ட இந்தக் குறுகிய பயனீட்டு வாதம், வர்க்கங்கள் மறையும் போது தானும் மறைந்து விடும். தற்பெருமைக்கும் அழகியலுக்கும் ஒட்டுமில்லை உறவுமில்லை: சொந்த ஆதாயம் கருதி அளிக்கப்படும் மதிப்பீடு அல்ல என்பதன் அடிப்படையிலேதான் எப்போ துமே கலாரசிகர் மதிப்பீடு அளிக்கிருர். ஆனுல் தனிப்பட்ட சொந்த ஆதாயம் வேறு, சமுதாய ஆதாயம் வேறு. சமு தாயத்துக்குப் பயன் தரும் முறையில் செயல்பட வேண்டு மென்ற விருப்பம்—பண்டைக் காலத்து நற்பண்புகளுக்கு அடித்தளமாய் அமைந்த இது—தன்னலங் கருதாத் தியாக சீலத்துக்குத் தோற்றுவாயாய் அமைவதாகும். தியாகச் செயலானது எளிதில் அழகியல் கலைச் சித்திரத்துக்குரிய கதைப் பொருளாகக் கூடியது, கலை வரலாறு தெளிவுபடுத்து வது போல் அடிக்கடி இவ்வாறு இருந்தும் உள்ளது. புரா தன மக்களது பாடல்களை நினைவு கூர்த்தால் போதும்; அவ்வளவு தொலைவுக்குச் செல்ல வேண்டாமெனில், ஆதென்ஸ் நகரிலுள்ள ஹர்மோடியஸ், அரிஸ்டோகித்தான் நினைவுச் சின்னத்தை நினைவு கூர்ந்தால் போதும்.

பொருளாயத வாழ்வுக்கான ஓயாத கவலையில் மனிதனது ஜீவ சக்திகள் யாவும் ஈடுபட வேண்டியிருக்கையில் மனிதன் எப்படி இழிவுறுகிருன் என்பதைப் பண்டைக் கால சிந்தனையாளர்கள்—உதாரணமாய், பிளாட்டோவும் அரிஸ்டோட்டிலும் — நன்கு உணர்ந்திருந்தார்கள். தற் கால முதலாளித்துவ சித்தாந்தவாதிகளும் இதை நன்கு உணர்ந்திருக்கிருர்கள். இழிவுறச் செய்யும் ஓயாத பொரு ளாதாரக் கவலைகளின் சுமையை மனிதர்களிடமிருந்து அகற்றுவது அவசியம் என்றே இவர்களும் கருதுகிருர் கள். ஆனுல் இவர்களது மனத்தில் உள்ள மனிதர்கள் சமு தாயத்தின் உச்சி மட்டத்து வர்க்கத்தின் உறுப்பினர்கள். இந்த வர்க்கம் உழைப்பாளர்களைச் சுரண்டி வாழும் வர்க் கம். பண்டைக் காலச் சிந்தனையாளர்கள் கண்ட அதே

முறையில்தான் இவர்களும் இப்பிரச்சினைக்குத் தீர்வு காண்கிறார்கள். ''மீமனித'' இலட்சியத்தை ஓரளவுக்கு நெருங்கி வருகிற பாக்கியவான்களாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரு சிலர், உற்பத்தியாளர்களை அடிமைப்படுத்துவதே இந்தத் தீர்வு. பிளாட்டோ, அரிஸ்டாட்டில் காலத்திலேயே இந்தத் தீர்வு பழமைவாதத் தன்மையதாய் இருந்ததெனில், இப்போது இது பழுத்த பிற்போக்குவாதமாகி விட்டது. அரிஸ்டோட்டில் காலத்திய பழமைவாத கிரேக்க அடிமை உடைமையாளர்கள் தமது ஆதிக்க நிலையைத் தமது ''தீரத்தைக்'' கொண்டு பாதுகாத்துக் கொள்ளலாமென நினைக்க முடிந்தது. ஆனால் மக்கள் பெருந் திரளினரை அடிமை நிலையில்தான் இருத்தி வைத்திருக்க வேண்டுமெனக் கூறும் இக்காலத்திய போதனையாளர்கள், முதலாளித்துவச் சுரண்டலாளர்களின் தீரத்தில் நம்பிக்கை சிறிதும் இல்லாதவர்கள். அதனால்தான் மீமனித வல்லான் ஒருவன் அரசின் தலைமைப் பீடத்தில் உதித்தெழுவான், வர்க்க ஆட்சியின் ஆட்டங் கண்டுவிட்ட தூண்களைத் தனது இரும்புச் சித்தத்தைக் கொண்டு முட்டு கொடுத்துப் பாதுகாப்பான் என்று கனவு காண்பதில் இவர்கள் அத்தனை ஈடுபாடு கொண்டுள்ளனர். நசிவிலக்கியவாதிகளில் இன்னும் அரசியலில் அறவே அக்கறை இழந்து விடாதோர் முதலாம் நெப்போலியனை ஆர்வத்துடன் போற்றிப் புகழுவதை அடிக்கடி காணலாம்.

அன்று ரெனன், தாம் சிந்தனைப் பணிகளில் ஈடுபட்டிருக்க, தமக்காக ''நாட்டுப்புறத்து நல்லவர்களை'' உழைக்கும்படி வலுக் கட்டாயம் செய்யக் கூடிய வலிமை வாய்ந்த அரசாங்கம் வேண்டுமென அறைகூவினார். தற்காலத்துக் கலாரசிகர்கள் கனசதுரங்களும் ஏனைய கனவடிவங்களும் வரைதலையும் வண்ணம் தீட்டுதலையும் போன்ற உன்னத இன்பங்களில் தாம் ஈடுபட்டிருக்கையில், பாட்டாளி வர்க்கத்தை உழைக்கும்படி வலுக் கட்டாயம் செய்யக் கூடிய சமுதாய அமைப்பு அவசியம் என்கிறார்கள். எவ்விதத்திலும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த உழைப்பு எதிலும் ஈடுபட முடியாத இயல்பினரான இவர்கள், வேலையற்ற வீணர்களுக்கு அறவே இடமில்லாத சமுதாய அமைப்பு பற்றிய

கருத்தைக் கேட்டதும் மெய்யாகவே வெகுண்டு எழுகின்றனர்.

ஓநாய்களோடு வாழ்கிறவர் ஓநாய்களைப் போல் ஊளையிடத்தான் வேண்டும். தற்கால முதலாளித்துவக் கலாரசிகர்கள், சிறுமதியினரது அற்பவாதத்தை எதிர்த்துப் போராடுவதாக வாய்வீச்சடிக்கிறார்கள்; ஆனால் பொற்காசைப் பூஜிப்பதில் இவர்கள் சர்வசாதாரண அற்பச் சிறுமதியினருக்கு எவ்விதத்திலும் தரக் குறைவாய் இருக்கவில்லை. ''கலை இயக்கம் என்பதாக இவர்கள் கருதிக் கொள்வது உண்மையில் ஓவியச் சந்தையில் நடைபெறும் இயக்கமே ஆகும், வெளியே இன்னும் பெயர் பெறாத மேதைகளிலான ஊக வாணிபம் இந்த ஓவியச் சந்தையில் நடைபெறுகிறது''* என்று எழுதுகிறார் மக்ளேர். இன்னொன்றையும் போகிற போக்கில் இங்கு குறிப்பிட விரும்புகிறேன்: இன்னும் பெயர்பெறாத மேதைகளிலான ஊக வாணிபத்துக்கு ஏனையவற்றுடன் கூட, ''புதியது'' வேண்டுமென்று ஆவேசமாய் நடைபெறும் போட்டியும் ஒரு காரணமாகும். இக்காலத்திய கலைஞர்களில் பெரும்பாலோரும் ''புதியதில்'' அலாதியான மோகங் கொண்டவர்கள். பழையதில் திருப்தி இல்லாமற் போனவர்கள் ''புதியதைத்'' தேடிப் பிடிக்க எப்போதும் முயலுவார்கள்தான். ஆனால் இவர்களுக்குப் பழையதில் திருப்தியில்லாமற் போவதற்குக் காரணம் என்ன என்பதே இங்கு எழும் கேள்வி. தற்காலக் கலைஞர்களில் மிகப் பலருக்கும் பழையதில் திருப்தியில்லாமற் போவதற்குக் காரணம் ஒன்றே ஒன்றுதான்: பொது மக்கள் பழையதை விட்டு விலகாதிருக்கும் வரை இக்கலைஞர்களது சொந்த மேதமை''பெயர் பெறாத'' ஒன்றாகவே இருக்கும் என்பதுதான் காரணம். ஏதோ புதியதொரு கருத்தில் ஏற்பட்டு விட்ட அபிமானத்தால் உந்தப்பட்டு இவர்கள் பழையதை எதிர்த்துக் கலகம் புரியவில்லை; ''ஒரேயொரு எதார்த்தமான'' அவர்களது அந்த அரும்பெரும் ''நான்'' மீதான அபிமானத்தால் உந்தப்பட்டே இப்படிக் கலகம் புரிகிறார்கள். ஆனால் இந்த

---

* முன்பு கூறப்பட்ட புத்தகம், பக்கம் 319-20.

மாதிரியான அபிமானம் எந்தக் கலைஞருக்கும் உத்வேகம் அளிக்கக் கூடியது அல்ல. ''பெல்வெடரின் உருவத்தை யுங்கூட'' சொந்த ஆதாயத்தின் கண் கொண்டு நோக்கும் படியான மனப்பாங்கையே அது அளித்திடும். ''பணப் பிரச்சினையானது கலைப் பிரச்சினையுடன் அப்படி இறுகப் பிணைந்து கொண்டு விடுவதால், கலை விமர்சனம் இடுக்கி யினுள் அகப்பட்டுத் தவிக்க வேண்டியதாகி விடுகிறது'' என்கிறார் மக்ளேர். ''சிறந்த விமர்சகர்களால் தாம் நினைப் பதைக் கூற முடியவில்லை. ஏனையோர் அந்தந்தச் சந்தர்ப் பத்திலும் எது உசிதமென்று நினைக்கிறார்களோ அதை மட்டும் கூறுகிறார்கள், ஏனெனில் எழுதுவதைத் தவிர பிழைப்புக்கு வேறு வழி ஏதும் இல்லாதவர்கள் இவர்கள். இது குறித்து ஆத்திரப்பட வேண்டுமென்று சொல்லவில்லை நான். ஆனால் பிரச்சினை எவ்வளவு சிக்க லானது என்பதைப் புரிந்து கொள்வது நல்லது.''*

**கலை கலைக்காகவே என்பது, கலை பணத்துக்காக என் பதாய் மாறி விட்டதைக் கண்ணுறுகிறோம்.** இப்படி ஆன தற்கு என்ன காரணம்? மக்ளேர் கருத்து செலுத்து கிற பிரச்சினையே இந்தக் காரணத்தைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதுதான். இதைத் தெரிந்து கொள்வது கடினமல்ல. ''முன்பு ஒரு காலத்தில்—உதாரண மாய், மத்திய காலத்தில்—உபரிப் பொருள்கள் மட் டும்தான், நுகர்வுக்குத் தேவையானதுக்கும் அதிகமாய் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட கூடுதல் பொருள்கள் மட்டும் தான் பரிவர்த்தனை செய்து கொள்ளப்பட்டன.

''பிறகு மற்றுமொரு காலத்தில், உபரிப் பொருள்கள் மட்டுமின்றி, உற்பத்திப் பொருள்கள் யாவுமே, தொழில் துறையின் வாழ்வுக்கு உரியவை அனைத்துமே வாணிபத் தின் அரங்கத்துக்குள் வந்து சேர்ந்தன; பொருளுற்பத்தி முழுதுமே பரிவர்த்தனையைச் சார்ந்ததாகியது...

''இறுதியில் வந்தது ஒரு காலம்—இதுகாறும் பரா தீனப்படுத்த முடியாதவையென மனிதர்கள் கருதியவை யாவும் இப்போது பரிவர்த்தனைச் சரக்குகளாய், விலைக்கு

---

* முன்பு கூறப்பட்ட புத்தகம், பக்கம் 321.

விற்கவும் வாங்கவும் முடியும்படியான பண்டங்களாய் ஆக்கப்பட்டன; எதையும் இப்போது பராதீனப்படுத்த முடியும் என்ருகியது. இதுகாறும், தெரிவிக்கப்பட்டனவே தவிர ஒருபோதும் பரிவர்த்தனை செய்யப்படாதனவாய், கொடுக்கப்பட்டனவே தவிர ஒருபோதும் விற்கப்படாதனவாய், பெறப்பட்டனவே தவிர ஒருபோதும் விலைக்கு வாங்கப்படாதனவாய் இருந்து வந்த நற்பண்பு, உள்ளன்பு, திட நம்பிக்கை, அறிவு, மனச்சான்று முதலானவை—சுருங்கக் கூறின் ஒன்று பாக்கியில்லாமல் எல்லாமே, இப்போது வாணிபத்தின் அரங்கத்துக்குள் வந்து சேர்ந்தன. பொதுவான ஊழலுக்கும், நசிவுக்கும், எதை வேண்டுமானுலும் விலை பேசி விற்று வாங்குகிற மனோபாவத்துக்கும் உரிய காலம் இது. அல்லது அரசியல் பொருளாதார மொழியில் சொல்வதெனில், அற வழிப்பட்டதாயினும் சரி, பொருள் வழிப்பட்டதாயினும் சரி, யாவும் விற்பனைக்குரிய மதிப்பாகி விட்டதால், அதனதன் உண்மை மதிப்பும் கண்டறியப்படுவதற்காக யாவும் சந்தைக்கு வந்து சேரும் காலம் இது.''*

யாவும் விலை பேசி விற்கப்படுகிற ஒரு காலத்தில், கலையும் விலை பேசி விற்கப்படுவதில் ஆச்சரியம் இல்லை அல்லவா?

இது குறித்து ஆத்திரப்பட வேண்டுமெனச் சொல்ல விரும்பவில்லை மக்ளேர். ஒழுக்க நெறியின் கண் கொண்டு இந்த நிகழ்வினை மதிப்பீடு செய்யும் விருப்பம் எனக்கும் இல்லை. எல்லாரும் அறிந்த முதுமொழி கூறுவது போல், நான் அழவோ சிரிக்கவோ முயலாமல், புரிந்து கொள்ள மட்டுமே முயலுகிறேன். பாட்டாளி வர்க்கத்தின் விடுதலை ஆர்வத்தைக் கண்டு தற்காலக் கலைஞர்கள் உத்வேகம் பெறத்தான் வேண்டும் என்று நான் சொல்லவில்லை. இல்லை, ஆப்பிள் மரத்தில் ஆப்பிளும், பேரி மரத்தில் பேரியும் தான் காய்த்தாக வேண்டும் என்ருல், முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் நிலையை ஏற்கும் கலைஞர்கள் பாட்டாளி வர்க்க விடுதலை ஆர்வத்தை எதிர்த்து கலகம் புரிந்தே ஆக வேண்டும்.

---

* கார்ல் மார்க்ஸ், மெய்யறிவின் வறுமை, மாஸ்கோ, 1962, பக்கங்கள் 31-32.

நசிவுக் காலத்து இலக்கியம் நசிவிலக்கியமாய் இருந்தே ஆக வேண்டும். இது தவிர்க்க முடியாதது. இது குறித்து ''ஆத்திரப்பட்டுப்'' பயனில்லை. ஆனால் கம்யூனிஸ்டு அறிக்கை சரியானபடி எடுத்துரைப்பது போல், ''வர்க்கப் போராட்டம் முடிவு கட்டும் நிலையை நெருங்கும் நேரத்தில், ஆளும் வர்க்கத்தினுள்ளும் பழைய சமுதாயம் அனைத்தினுள்ளும் நடந்தேறும் சிதைவுப் போக்கானது அவ்வளவு உக்கிரமுற்றுப் பட்டவர்த்தனமாகி விடுவதால், ஆளும் வர்க்கத்திலிருந்து ஒரு சிறு பிரிவு துண்டித்துக் கொண்டு அதனிடமிருந்து விலகி, எதிர்காலத்தைத் தன் பிடியில் கொண்டிருக்கும் வர்க்கமாகிய புரட்சி வர்க்கத்துடன் சேருகிறது. இதற்கு முந்திய காலத்தில் எப்படிப் பிரபுக்களில் ஒரு பிரிவினர் முதலாளித்துவ வர்க்கத்தின் தரப்புக்குச் சென்றார்களோ, அதே போல இப்போது முதலாளித்துவ வர்க்கத்தாரில் ஒரு பிரிவினர் பாட்டாளி வர்க்கத் தரப்புக்குச் செல்கின்றனர்; குறிப்பாய் முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகளில் வரலாற்று இயக்கத்தை ஒட்டுமொத்தமாய்த் தத்துவார்த்த வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலைக்கு உயர்ந்துவிட்ட ஒரு பிரிவினர் பாட்டாளி வர்க்கத் தரப்புக்குச் செல்கின்றனர்.''[32]

பாட்டாளி வர்க்கத் தரப்புக்குச் செல்லும் முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகளிடையே கலைஞர்கள் மிகச் சொற்பமாய் இருக்கக் காண்கிறோம். பெரும்பாலும் இதற்குக் காரணம் என்னவெனில், சிந்தனை செய்வோரால் மட்டும்தான் ''வரலாற்று இயக்கத்தை ஒட்டுமொத்தமாய்த் தத்துவார்த்த வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலைக்கு'' உயர முடியும், ஆனால் மறுமலர்ச்சிக் காலத்து மாபெரும் விற்பன்னர்களுக்கு நேர் மாறாகத் தற்காலத்துக் கலைஞர்கள் அரிதினும் அரிதாகவே சிந்தனை செய்கிறவர்கள்.* அது எப்படியாயினும், குறிப்பிடத்தக்க அள

* "Nous touchons ici au défaut de culture générale gui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démontrera vite qu'ils sont en géneral trés ignorants... incapables ou indifférents devant les an-

வுக்கு திறனுடைய கலைஞர் எவரும், நமது காலத்திய மாபெரும் விடுதலைக் கருத்துக்களைக் கிரகித்துக் கொள்வாராயின், நிச்சயம் அவர் தமது சக்தியை வெகுவாய் உயர்த்திக் கொள்வார் என்று திடமாகச் சொல்ல முடியும். ஆனால் இந்த விடுதலைக் கருத்துக்கள் அவரது ஊனும் இரத்தமுமாய் அவருடன் கலந்து விட வேண்டும்; கலைஞராய் இருந்து அவர் இக்கருத்துக்களை வெளியிட வேண்டும்.* தவிரவும் அவர் இன்றைய

---

tagonismes d'idées et les situations dramatiques actuelles, ils oeuvrent péniblement à l'écart de toute l'agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de technique, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par sa signification générale et son influence intellectuelle." [''கலாசாரத்தில் பொதுவாகப் பற்றுக்குறை நிலை மிகப் பெருவாரியான இளங் கலைஞர்களுக்குரிய தனி இயல்பாய் இருப்பதை இங்கு நாம் குறிப்பிடுகிறோம். அடிக்கடி அவர்களுடன் தொடர்பு கொள்வீர்களாயின், பொதுவாக அவர்கள் அறியாமை இருளில் இருப்பது விரைவில் உங்களுக்குத் தெரிய வரும்... கருத்துக்களிடையே நடைபெறும் மோதல்களையும் இன்று காணக் கூடிய பரபரப்பான நிலைமைகளையும் புரிந்து கொள்ளும் ஆற்றல் இல்லாதோராய் இருக்கிறார்கள்; அல்லது இவை குறித்து அக்கறையற்றவர்களாய் இருக்கிறார்கள். எல்லா அறிவுத்துறை, சமுதாய இயக்கங்களிலிருந்தும் பிரிந்து தனியே ஒதுங்கி கடுமையாய் வேலை செய்கிறார்கள்; வினை நுட்பப் பிரச்சினைகளுக்குள் தம்மைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்கிறார்கள்; ஓவியக் கலைக்கு உள்ள பொதுவான முக்கியத்துவத்திலும் அறிவுத்துறையில் அதற்கு இருக்கும் செல்வாக்கிலும் கவனம் செலுத்தாமல், அதிகமாய் ஓவியத்தின் பௌதிகப் புறத் தோற்றத்தில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டு விடுகிறார்கள்.''] Holl, La Jeune peinture contemporaine [ஹோல், தற்கால இளைஞர் ஓவியம்], பக்கங்கள் 14-15, பாரிஸ், 1912.

* ஃபிளோபரிடமிருந்து இங்கு நான் மகிழ்ச்சியுடன் மேற்கோள் அளிக்கிறேன். ஜார்ஜ் சாண்டுக்கு அவர் எழுதினார்: "Je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent famais l'une sans l'autre". [''வடிவமும் உள்ளடக்கமும் ஒருபோதும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பிரிந்திராத இரு கூறுகளாகும் என்று நான் நம்புகிறேன்.'']

முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகளது கலைத் துறை நவீனம் குறித்து தக்கபடி மதிப்பீடு செய்யக் கூடியவராய் இருத்தல் வேண்டும். முன்னுல் செல்வது என்பது கீழே சரிந்து செல்வதென அர்த்தப்படும்படியான ஒரு நிலையை ஆளும் வர்க்கம் தற்போது வந்தடைந்துள்ளது. அதன் சித்தாந்தவாதிகள் எல்லாருக்குமே, வருந்தத்தக்க இதே கதிதான் ஏற்பட்டிருக்கிறது. இவர்களில் மிகவும் முன்னேறியவர்களாய் இருப்போர், அவர்களது முன்னோர்கள் யாவரையும் விடக் கீழ் நிலைக்குச் சரிந்து விட்டவர்கள் ஆவர்.

இங்கே எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ள கருத்தோட்டங்களை நான் எனது உரையில் வெளியிட்ட போது, திரு லுனச்சார்ஸ்கி எனக்குச் சில மறுப்புரைகள் கூறினுர். இவற்றில் தலைமையானவற்றை இப்போது பரிசீலிக்கிறேன்.

முதலாவதாக, அழகுக்கு முழுமுதலான அளவுகோல் (absolute criterion) ஒன்று இருப்பதாய் நான் ஏற்றுக் கொள்வது போல் பேசக் கேட்டுத் தாம் வியப்படைந்ததாகத் திரு லுனச்சார்ஸ்கி கூறினுர். இந்த மாதிரியான அளவுகோல் ஏதும் இல்லை; யாவும் ஓடிக் கொண்டும் மாறிக் கொண்டும் இருப்பவை; அழகைப் பற்றி மனிதர்களுக்கு உள்ள கருத்துக்களும் மாறவே செய்கின்றன; ஆகவே தற்காலக் கலையானது மெய்யாகவே அவலட்சண நெருக்கடிக்கு ஆளாகியிருப்பதாக நிரூபிப்பது சாத்தியமல்ல என்று அவர் கூறினுர்.

நான் இதனை ஆட்சேபித்தேன், இப்போதும் ஆட்சேபிக்கிறேன். அழகுக்கு முழுமுதலான அளவுகோல் இருப்பதாகவோ, இருக்க முடியும் என்ருே நான் கருதவில்லை.*

---

Correspondance [கடிதங்கள், நான்காம் தொகுதி, பக்கம் 225.] ''கருத்துக்காக வேண்டி'', வடிவத்தைத் தியாகம் புரிவது சாத்தியமெனக் கருதுகிறவர், என்றேனும் கலைஞராய் இருந்திருப்பினும் எப்படியும் இப்போது கலைஞராய் இல்லாதொழிகிறவர் ஆகின்ருர்.

* மோஸ்தரின் மமதைக்கோ, கூட்டத்தாரது காப்பி அடிக்கும் மோகத்துக்கோ கீழ்ப்படியாத தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த அழகியல் மதிப்புகளைக் கண்டறிய வேண்டுமென்ற

அழகுகுறித்து மக்களுக்கு உள்ள எண்ணங்கள், வரலாற்று வளர்ச்சியின் போது சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி மாறவே செய்கின்றன. ஆயினும் அழகுக்கு முழுமுதல் அளவுகோல் இல்லை, அதற்குரிய அளவுகோல்கள் எல்லாமே சார்பிய லானவை என்பது மெய்தான் என்றாலும், குறிப்பிட்ட ஒரு ஓவியப் புனைவு திறம்பட செய்து முடிக்கப்பட்டிருக்கிறதா, இல்லையா என்று மதிப்பிடுவதற்கு எதார்த்தச் சாத்தியப்பாடு ஏதும் இல்லை என்று அர்த்தமல்ல. ''நீலம் தரித்த பெண் ணைக்'' கலைஞர் ஒருவர் சித்திரமாகத் தீட்ட விரும்புவ தாக வைத்துக் கொள்வோம். அவர் தமது சித்திரத்தில் தீட்டிக் காட்டுவது மெய்யாகவே இம்மாதிரியான பெண்ணை ஒத்திருப்பின், இக்கலைஞர் நல்ல சித்திரம் ஒன்றை வரை வதில் வெற்றி பெற்றிருப்பதாகச் கூறுவோம். அப்படியல்

---

விருப்பம் நமக்கு ஏற்படுவது, கணத்துக்குக் கணம் மாறு கின்ற சுவையுணர்வின் பொறுப்பற்ற சபலத்தால் அல்ல. சீர்கெடாத தனியொரு அழகு பற்றிய ஆக்க வளமிக்க கனவு, ''உலகைக் காப்பாற்றப் போவதும்'' பிழை புரி வோருக்கும் வீழ்ச்சியுற்றோருக்கும் அறிவொளி அளித்துப் புத்துயிர் ஊட்டப் போவதுமான உயிருள்ள படிமம் முழு முதலானதன் அடிப்படை மர்மங்களினுள் ஊடுருவ வேண் டுமென்று மனித ஆன்மாவுக்கு உள்ள அந்த அழிக்க முடி யாத ஊக்கத்தால் ஊட்டம் அளிக்கப்படுவதாகும்.'' (வி. என். ஸ்பெரான்ஸ்கி, தத்துவவியலின் சமுதாயப் பாத்திரம், முன்னுரை, பக்கம் XI, பாகம்*1*, ''ஷிப்போவ் னிக்'' பதிப்பகம், செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க், *1913*). இம் மாதிரி வாதாடுகிறவர்கள் அழகுக்கு முழுமுதலான அள வுகோல் இருப்பதாக ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு தர்க்கவாதத் தால் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். ஆனால் இம்மாதிரி வாதாடுகிறவர்கள் பரிசுத்தமான கருத்துமுதல்வாதிகள். நானோ பரிசுத்தமான பொருள்முதல்வாதியாக என்னைக் கருதுகின்றவன். ''சீர்கெடாத தனியொரு அழகு'' இருப்ப தாக நான் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்பது மட்டுமல்ல, ''சீர்கெடாத தனியொரு அழகு'' என்ற சொற்களுக்கு இருக்கக் கூடிய அர்த்தம் என்னவென்பதை அறியாத வனும் ஆவேன். அதோடு, கருத்து முதல்வாதிகளுங்கூட இதை அறியாதவர்களே என்பதில் எனக்கு எந்தச் சந்தேக மும் இல்லை. இப்படிப்பட்ட அழகு பற்றிய பேச்செல் லாம் ''வெறும் சொற்களே'' அன்றி வேறல்ல.

லாமல், நீல ஆடையணிந்த பெண்ணுக்குப் பதில் அவரது சித்திரக்கித்தானில் அதிகமாகவோ குறைவாகவோ அடர்த்தியாகவும், அதிகமாகவோ குறைவாகவோ செப்பமின்றியும் நீல நிறம் பூசப்பட்ட சில கனவடிவ உருவங்களையே காண்போமாயின், அவர் தீட்டியது எதுவாகவும் இருக்கலாம், நிச்சயமாய் அது நல்ல சித்திரம் அல்ல என்றுதான் சொல்வோம். செயற்பாடானது எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு நினைத்த நினைப்புக்கு ஒத்திசைவாய் அமைகிறதோ, அல்லது பொது வழக்கில் கூறப்படும் முறையில் சொல்வோமாயின், கலைப் படைப்பின் வடிவம் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு அதன் கருத்துக்கு ஒத்திசைவாய் அமைகிறதோ, அவ்வளவுக்கு அவ்வளவு அது வெற்றிகரமான படைப்பு ஆகும். இதுவேதான் எதார்த்த அளவுகோல். இம்மாதிரியான ஓர் அளவுகோல் இருப்பதால்தான், உதாரணமாய் லியனர்டோ த வின்சியின் சித்திரங்கள், நல்ல காகிதத்தைத் தமது பொழுதுபோக்குக்காக வீணக்கும் யாரோ ஒரு சுண்டைக்காய் தெமிஸ்தோக்கிளிஸ்[33] வரையும் சித்திரங்களைக் காட்டிலும் சிறப்புடையவை என்று முழு நியாயத்துடன் சொல்ல முடிகிறது. லியனர்டோ த வின்சி தாடியுடைய கிழவர் ஒருவரைச் சித்திரமாகத் தீட்டினர் என்றல், தாடியுடைய மெய்யான கிழவர் ஒருவர் அப்படியே அந்தச் சித்திரத்தில் இருக்கக் காண்கிறோம். அதனல்தான் அதைப் பார்த்ததும், ''உயிருள்ளவர் போல் அல்லவா இருக்கிறர்'' என்று வியந்து கூறுகிறோம். ஆனல் தெமிஸ்தோக்கிளிஸ் இம்மாதிரிக் கிழவர் ஒருவரைச் சித்திரமாய் வரைவாராயின், அதற்கடியில் ''தாடியுடைய கிழவரின் சித்திரம்'' என்று ஒரு குறிப்பு எழுதி வைக்க வேண்டும், இல்லையேல் பார்ப்பவர் அதை வேறு எதுவாகவோ நினைத்துக் கொள்வார். கலையை மதிப்பிடுவதற்கான எதார்த்த அளவுகோல் இருக்க முடியாது என்று சாதித்ததன் மூலம் திரு லுனச்சார்ஸ்கி, கனவடிவப் பாணியினரும் அடங்கலாய் மிகப் பல முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகள் புரிந்திடும் அதே குற்றத்தைத்தான் புரிகின்றர்: எல்லை மீறிய அகவயப் போக்கெனும் அதே குற்றத்தைத்தான் புரிகின்றர். தம்மை மார்க்சியவாதி என்று அழைத்துக் கொள்கிற

ஒருவர் எப்படி இம்மாதிரியான ஒரு குற்றம் புரிய முடியும் என்று எனக்குப் புரியவே இல்லை.

ஆனால் இன்னொன்றையும் நான் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். ''அழகு'' என்னும் சொல்லை இங்கு நான் மிகவும் விரிவான அர்த்தத்தில்—மட்டுமீறி விரிவான அர்த்தத்தில் என்று கூட சொல்லலாம்—கையாளுகிறேன்: தாடியுடைய கிழவரை **அழகான** சித்திரமாய் வரைதல் என்பதற்கு, **அழகான** கிழவராகச் சித்திரம் வரைதல் என்று அர்த்தமல்ல. கலையின் அரங்கு ''அழகின்'' அரங்கைக் காட்டிலும் மிகமிக விரிவானது. ஆனால் அதன் விரிவான அரங்கு முழுமையிலும், நான் குறிப்பிட்ட அளவுகோலை—வடிவமானது கருத்துக்கு ஒத்திசைவாய் இருக்க வேண்டும் என்பதை—பொருத்தக் குறைவின்றி ஒருங்கே கையாளலாம். வடிவமானது பொய்யான கருத்துக்கும் முழு அளவுக்கு ஒத்திசைவாய் இருக்கக் கூடியதே என்று திரு லுனச்சார்ஸ்கி சொன்னார் (அவர் கூறியதை நான் சரிவரப் புரிந்து கொண்டேன் எனில்). ஆனால் இதை என்னால் ஒத்துக் கொள்ள முடியவில்லை. தெ குரேலின் Le Repas du lion நாடகத்தை நினைவு கூர்வோம். சிம்மராசனது விருந்தில் எஞ்சும் மிச்சசொச்சத்தை உண்ணும் நரிகளுடன் சிங்கத்துக்குள்ள அதே உறவைத்தான் ஆலை முதலாளி அவரது தொழிலாளர்களோடு கொண்டுள்ளார் என்கிற பொய்க் கருத்தை இந்த நாடகம் அடிப்படையாகக் கொண்டது என்பது நமக்குத் தெரியும். இந்தத் தவறான கருத்தை தெ குரேல் தமது நாடகத்தில் நம்பிக்கைக்குரிய முறையில் வெளியிட முடியுமா என்பதே இங்கு எழும் கேள்வி. முடியாது! இந்தக் கருத்து தவறானது, ஏனெனில் இது ஆலை முதலாளிக்கும் அவரது தொழிலாளர்களுக்கும் இடையிலுள்ள உண்மை உறவுக்கு முரணாய் இருக்கிறது. இந்தக் கருத்தைச் சித்திரித்து இலக்கியம் படைத்தால் அது எதார்த்தத்தை திரித்துப் புரட்டுவதாகவே இருக்கும். எதார்த்தத்தைத் திரித்துப் புரட்டும் எந்த இலக்கியப் படைப்பும் வெற்றிகரமான படைப்பு அல்ல. அதனால்தான் Le Repas du lion நாடகம் தெ குரேலின் திறனுக்கு ஒவ்வாதவாறு மிகவும் தரக் குறைவானதாய் இருக்கிறது.

இதே காரணத்தினுல்தான் அரண்மனே வாயிலருகே நாடகமும் ஹாம்சுனது திறனுக்குப் பொருந்தாதவாறு மிகவும் தரக் குறைவானதாய் இருக்கிறது.

இரண்டாவதாக, நான் அளவு கடந்த புறவயப் போக்குடையவனுய் இருப்பதாகத் திரு லுனச்சர்ஸ்கி என் மீது குற்றம் சாட்டினுர். ஆப்பிள் மரத்தில் ஆப்பிளும், பேரி மரத்தில் பேரியும்தான் காய்த்தாக வேண்டும் என்று அவர் ஒத்துக் கொள்வதாகவே தெரிகிறது. ஆனுல் முதலாளித்துவக் கண்ணேட்டத்தை ஏற்றுக் கொள்கிற கலே-இலக்கிய வாதிகளிடையே ஊசலாடுவோரும் இருக்கிருர்கள், இவர்களே முதலாளித்துவ செல்வாக்குகளின் இயற்கைச் செயற்பாட்டுக்குப் பலியாகும்படி விட்டு விடாமல், இவர்களுக்குத் திட நம்பிக்கை ஏற்படும் விதத்தில் விளக்கிச் சொல்வது நமது கடமையாகும் என்று அவர் கூறினுர்.

முதலாவதையும் விட எனக்கு இந்தக் குற்றச்சாட்டு புரிந்து கொள்ள முடியாததாய் இருப்பதை நான் ஒத்துக் கொண்டாக வேண்டும். தற்காலக் கலேயானது சீரழிந்து வருகிறது* என்று எனது உரையில் நான் கூறினேன்—திரு

---

* இதுவுங்கூட தப்பு அபிப்பிராயத்துக்கு இடந்தரலாமென்று அஞ்சுகிறேன். ''சீரழிவு'' என்னும் சொல் எனது சிந்தனேயின்படி, comme de raison [நிதான சிந்தனே], ஒரு முழுநிறை நிகழ்ச்சிப் போக்கைக் குறிக்கிறதே அன்றி, தனிப்பட்ட ஒரு நிகழ்வினே அல்ல. முதலாளித்துவ அமைப்பு சீரழிந்து வரும் சமுதாய நிகழ்ச்சிப் போக்கு எப்படி இன்னும் முடிவடைய வில்லேயோ, அதே போல இந்த நிகழ்ச்சிப் போக்கும் இன்னும் முடிவடையவில்லே. ஆகவே இன்றைய முதலாளித்துவச் சித்தாந்தவாதிகள் சிறப்புக்குரிய நூல்களே இயற்றும் வல்லமையைத் திட்ட வட்டமாய் இழந்து விட்டார்கள் என்பதாக நினேப்பது விபரீதமாகவே இருக்கும். இம்மாதிரியான நூல்கள் இப்போதுங்கூட சாத்தியமானவையே. ஆனுல் இம்மாதிரியான நூல் எதுவும் வெளிவருவதற்கான வாய்ப்புகள் வெகுவாய் குறைந்து விட்டன. அதோடு கூட சிறப்புக்குரிய நூல்களாய் இருப்பவையுங்கூட இப்போது நசிவிலக்கிய காலத்துக்குரிய முத்திரை பதிந்திருக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாய் ருஷ்யர்களாகிய மூவரும் எழுதிய, முன்பு நான் கூறிய நூலே எடுதது்க் கொள்ளுங்கள். திரு ஃபிலாசபவ்

பித்தும் காட்டினேன் என்று நினைக்க விரும்புகிறேன். கலை யில் மெய்யான அபிமானம் கொண்டவர் எவராலும் உதாசீனம் செய்ய முடியாத இந்தச் சீரழிவுக்குக் காரணம் என்ன வென்பதையும் விளக்கினேன். இன்றைய கலை-இலக் கியவாதிகளில் பெரும்பாலோரும் முதலாளித்துவக் கண் ணேட்டத்தை ஏற்றுக் கொள்வோராகவும் நமது காலத் தின் மாபெரும் விடுதலை இயக்கக் கருத்துக்களைக் கவனி யாது கண்களை மூடிக் கொள்வோராகவும் இருப்பதுதான் இந்தச் சீரழிவுக்குக் காரணம் என்று கூறினேன். ஊசலாட் டக்காரர்களிடம் இந்த விளக்கத்தால் ஏற்படக் கூடிய தாக்கம் என்ன? இந்த விளக்கம் சரிதான் என்று அங்கீகரிக் கத்தக்கதாய் இருப்பின் ஊசலாட்டக்காரர்களுக்கு அது பாட்டாளி வர்க்கக் கண்ணேட்டத்தை ஏற்றுக் கொள்ளு மாறு தூண்டுதல் அளிக்கும். எனது உரையிலிருந்து எதிர் பார்க்கக் கூடியது இவ்வளவுதான், ஏனெனில் எனது உரை யின் நோக்கம் கலை பற்றிய பிரச்சினையை ஆராய்வதே அன்றி சோஷலிசக் கோட்பாடுகளை விளக்கிக் கூறுவதோ, வாதாடி நிலைநாட்டுவதோ அல்ல.

Last, not least. கடைசியில் கூறப்பட்டாலும் முக் கியத்துவம் வாய்ந்ததான ஓர் ஆட்சேபணையைக் குறிப் பிட்டாக வேண்டும். முதலாளித்துவக் கலை சீரழிந்து வரு கிறதென்று நிரூபிப்பது முடியாத காரியம் என்பதாக வாதாடிய திரு லுனச்சார்ஸ்கி, முதலாளித்துவ கோட் பாடுகளுக்கு எதிராய் நான் எதிர்நிலை கருத்துருக்களாகிய

---

எத்துறையிலும் திறன் கிஞ்சித்தும் இல்லாதவர் என்ரு லும், திருமதி ஹிப்பியுஸ் குறிப்பிடத்தக்க கலைத் திறன் உடையவர். திரு மெரெழ்கோவ்ஸ்கி தேர்ந்த திறனுடைய வராகவுங்கூட இருப்பவர். ஆனுல் உதாரணமாய், இவ ருடைய அண்மைக் கால நாவலாகிய முதலாம் அலெக் சாண்டர் சீர்படுத்த முடியாதபடி சமயத் துறைப் பித்தத் தால் கெடுத்துக் குலைக்கப்பட்டிருக்கிறது, இந்தச் சமயத் துறைப் பித்தம் நசிவிலக்கிய காலத்துக்குரிய ஒரு தனி இயல்பே அன்றி வேறல்ல. இம்மாதிரியான காலங்களில், அரும் பெரும் திறன் படைத்த ஆசிரியர்களுங்கூட, இன் னும் சாதகமான சமுதாய நிலைமைகளில் இயற்றியிருக்கக் கூடியவற்றை இயற்ற முடியாமற் போகிறது.

இசைவான ஓர் அமைப்பினை—இவ்வாறுதான் அவர் இதைக் குறிப்பிட்டதாக எனக்கு ஞாபகம்—முன்வைத் திருந்தால் விவேகமிக்கதாய் இருந்திருக்கும் என்று கருத்து ரைத்தார். இம்மாதிரியான ஓர் அமைப்பு தக்க காலத்தில் நிச்சயம் வகுத்தளிக்கப்படும் என்று அவர் சபையோருக்கு வாக்குறுதி அளித்தார். இந்த ஆட்சேபணை என் அறிவுக்கு அறவே அப்பாற்பட்டதாய் இருக்கிறது. இந்த அமைப்பு இனிமேல் வகுத்தளிக்கப்படப் போகும் ஒன்று எனில், இன்னும் அது வகுத்தளிக்கப்பட்டாகவில்லை என்றுதான் அர்த்தம். இன்னும் அது வகுத்தளிக்கப்படவில்லை எனில், முதலாளித்துவக் கருத்தோட்டங்களுக்கு எதிராய் நான் அதை முன்வைப்பது எப்படி? சரி, கருத்துருக்களின் இசை வான இந்த அமைப்பு எது? தற்கால விஞ்ஞான சோஷலிச மானது சந்தேகத்துக்கு இடமின்றி முழு அளவுக்கு இசை வான தத்துவ அமைப்புதான். ஏற்கெனவே இருந்து வரும் அமைப்பு என்கிற அனுகூலமும் இதற்கு இருக்கிறது. ஆனால் முன்பே நான் கூறியது போல், ''கலையும் சமுதாய வாழ்க் கையும்'' என்னும் பொருள் குறித்து உரை நிகழ்த்தப் போவதாக முன்வந்து, தற்கால விஞ்ஞான சோஷலிசத் தின் போதனைகளை—உதாரணமாய், உபரிமதிப்புத் தத்து வத்தை—விரித்துரைக்க முற்பட்டால் விபரீதமாகத்தான் இருக்கும். எதுவும் அதற்குப் பொருத்தமான நேரத்திலும் இடத்திலும்தான் சிறந்து விளங்க முடியும்.

கருத்துருக்களின் இசைவான ஓர் அமைப்பு என்பதன் மூலம் திரு லுனச்சார்ஸ்கி, சிந்தனையில் அவரது நெருங்கிய கூட்டாளியான திரு பக்தானவ் அண்மையில் பாட்டாளி வர்க்கக் கலாசாரம் குறித்து பத்திரிகைகளில் வெளியிட்ட சிந்தனைகளைக் குறிப்பிட்டாரோ, என்னவோ? அப்படி யானல், அவரது கடைசி ஆட்சேபத்தின் அர்த்தம், பாடம் கற்பதற்கு நான் திரு பக்தானவிடம் சென்றிருந்தால், இன்னும் அதிகச் சிறப்படைந்திருப்பேன் என்பதுதான். இந்த ஆலோசனைக்காக நான் அவருக்கு நன்றி செலுத்து கிறேன், ஆனல் அந்த ஆலோசனையை ஏற்று நடக்கும் உத்தேசம் எனக்கு இல்லை. அனுபவமின்மையின் காரண மாய், எவரேனும் திரு பக்தானவின் பிரசுரமான பாட்

டாளி வர்க்கக் கலாசாரத்தில் கருத்து செலுத்த நினைப்பாராயின், சிந்தனையில் திரு லுனச்சார்ஸ்கியின் நெருங்கிய மற்றொரு கூட்டாளியான திரு அலெக்ஸீன்ஸ்கி சவ்ரெமென்னி மீர்[34] ஏட்டில் இப்பிரசுரத்தை மிகவும் பொருத்தமாய் எள்ளி நகையாடியதை அவருக்கு நினைவு படுத்த விரும்புகிறேன்.

## குறிப்புகள்

1 இந்த விரிவுரை நவம்பர் 1912ல் சொற்பொழிவாய் நிகழ்த்தப்பட்டு, சவ்ரெமென்னிக் சஞ்சிகையில் தொடர் கட்டுரையாக நவம்பர்-டிசம்பர் 1912லும் ஜனவரி 1913லும் வெளிவந்தது.

பக்கம் 5

2 கலையணங்கே, பழி தீர்ப்பவள் நீ, துன்பம் அளிப்பவள் நீ, மௌனம் சாதிப்பாயே என்ற கவிதையில் நெக்ராசவ் தமது கலையணங்கை ''பழி திர்ப்பவள், சோகமும் துன்பமும் அளிப்பவள்'' என்று குறிப்பிடுகிறார்.

பக்கம் 8

3 நெக்ராசவின் கவிஞனும் குடிமகனும் என்னும் கவிதையிலிருந்து தரப்படும் மேற்கோள்.

பக்கக 8

4 புஷ்கினது கவிஞனும் கும்பலும் என்னும் கவிதையிலிருந்து. இந்தக் கவிதை முதலில் மந்தை என்னும் தலைப்பில் வெளியிடப்பட்டது.

பக்கம் 10

5 புஷ்கினது கவிஞனும் கும்பலும் என்னும் கவிதையிலிருந்து.

பக்கம் 10

6 இங்கு குறிக்கப்படுவது 1825 டிசம்பர் 14ல் பீட்டர்ஸ்பர்க் காவல் படையினரில் ஒரு பகுதியோர் பிரபுக்குலப் புரட்சியாளர்களது இரகசிய நிறுவனத்தின் தலைமையில் அணி திரண்டு 1825 டிசம்பர் 14ல் நடத்திய எழுச்சி (எனவேதான் இவர்கள் டிசம்பரிஸ்டுகள் என்று பெயர் பெறலாயினர்).

பண்ணையடிமை முறையை ஒழித்திடுவதற்காகவும் ஜாரிஸ்டு எதேச்சாதிகாரத்துக்கு வரம்பிடுவதற்காகவும் டிசம்பரிஸ்டுகள் பாடுபட்டனர். இராணுவப் புரட்சி மூலம் இந்த நோக்கங்களை சித்தி பெறச் செய்யலாமென நம்பினர். டிசம்பரிஸ்டுகளது எழுச்சி கொடிய முறையில் நசுக்கப்பட்டது. எழுச்சியின் தலைவர்களில் ஐவர் தூக்கிலிடப்பட்டனர். ஏனையோர் சைபீரியக் கடின உழைப்பு தண்டனை விதிக்கப்பட்டனர். எழுச்சியில் பங்கு கொண்டோரில் மிகப் பலரும் சைபீரியாவுக்கு நாடுகடத்தப்பட்டனர்.

பக்கம் *12*

7 பீட்டர்ஸ்பர்கும் மாஸ்கோவும் இங்கு குறிக்கப்படுகின்றன.

பக்கம் *13*

8 **அனைத்திலும் மேலானவரது கரம் நம் தாயகத்தைக் காப்பாற்றியது**—பிற்போக்குவாத ருஷ்ய எழுத்தாளரான நெ.வ. குக்கோல்னிக் எழுதிய அரசபக்தி வாய்ந்த நாடகம். ஜாரிஸ்டு எதேச்சாதிகாரத்தையும் ருஷ்ய சத்திய சமயச் சபையையும் இந்நாடகம் போற்றிப் புகழ்ந்து கொண்டது; *1612*ஆம் ஆண்டின் நிகழ்ச்சிகளை (அதாவது போலிஷ் படையெடுப்பாளர்களுக்கு எதிரான போரை) இதற்காகப் பயன்படுத்திக் கொண்டது.

பக்கம் *14*

9 புஷ்கினது **கவிஞனுக்கு** என்னும் கவிதையிலிருந்து.

பக்கம் *16*

10 **பர்ஞசியர்கள்**—*19*ஆம் நூற்றுண்டின் பிற்பாதியில் கூட்டாகக் கவிதைகள் வெளியிட்ட பிரெஞ்சுக் கவிஞர்கள் குழு (தியோபில் கோத்தியெ, சார்லஸ் லெகோன்ட் தெ லீல், சார்லஸ் பொத்லேர், பால் வெர்லேன் முதலானோர்). பர்ஞசஸ் என்பது பண்டைக் கிரேக்கக் கலைத் தெய்வங்களுக்கு உரியதாகக் கருதப்பட்ட புனித மலை. இக்கவிஞர்கள் **தற்காலப் பர்ஞசஸ்** என்று பெயரிட்டு, *1866*லும், *1871*லும், *1876*லும் தமது கவிதைத் தொகுதிகளை வெளியிட்டதால், இவர்கள் இவ்வாறு அழைக்கப்படலாயினர். கலை கலைக்காகவே என்கிற தத்துவத்தை இவர்கள் தமது கவிதைத் தொகுதிகளில் பிரகடனம் செய்து ஆதரித்து நின்றனர்.

பக்கம் *18*

11 ஜெர்மன் பல்கலைக்கழக மாணவ வட்டாரத்தில் முதலாண்டு மாணவர்களுக்கு ''ஃபுக்ஸ்கள்'' என்று பெயர். இங்கு இப்பதம் பொதுவில் ஹீடல்பர்க், ஜேனு பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் குறிக்கிறது.

பக்கம் 19

12 முடியாட்சி மீட்சிக் காலம் — பிரான்சில் 1814ல் புர்போன்களது முடியாட்சி மீட்டமைக்கப்பட்டபின் புர்போன் வம்சத்தினர் திரும்பவும் அரசாண்ட காலமாகிய 1814லிருந்து 1830 வரையிலான ஆண்டுகள்.

பக்கம் 21

13 ''1860ஆம் ஆண்டுகளைச் சேர்ந்தோர்'' — ருஷ்யாவில் பண்ணையடிமை முறை ஒழிக்கப்பட வேண்டும் என்றும், ஜனநாயகச் சீர்திருத்தங்கள் வேண்டும் என்றும் 1860 ஆம் ஆண்டுகளில் பாடுபட்டவர்களான நி.க. செர்னிஷேவ்ஸ்கியையும் நி.அ. தொப்ரலியூபவையும் நி.அ. நெக்ராசவையும் போன்ற ருஷ்யப் புரட்சிகர ஜனநாயகவாதிகளை இத்தொடர் குறிக்கிறது.

பக்கம் 27

14 ஸ்லாவிய மோகிதர்கள் (Slavophiles)—19ஆம் நூற்றுண்டின் பாதியில் ருஷ்யாவில் எழுந்த சமுதாயச் சிந்தனைப் போக்கு ஒன்றின் ஆதரவாளர்கள். ஸ்லாவ் தேசங்களுக்கு உரிய தனிச் சிறப்பாய் அவர்கள் கருதிய கிராமச் சமுதாயம் எனப்படும் அமைப்பையும் சத்திய சமயக் கிறிஸ்துவத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு, ருஷ்யா அதற்கே உரிய தனிப்பட்ட சொந்த வளர்ச்சிப் பாதையில் செல்ல வேண்டும் என்கிற ''தத்துவத்தை'' இவர்கள் முன்வைத்தனர். ஸ்லாவிய மோகிதர்கள் ருஷ்ய வரலாற்று வளர்ச்சிப் பாதையானது புரட்சிகரக் கொந்தளிப்புகளுக்கான சாத்தியப்பாட்டுக்கு இடம் தராதது என்று நம்பினர். புரட்சி இயக்கத்தை இவர்கள் நிராகரித்து அதைக் கடுமையாய் எதிர்த்தனர், ஜாரிஸ்டு எதேச்சாதிகாரம் பாதுகாக்கப்பட வேண்டும் என்று வற்புறுத்தினர்.

பக்கம் 32

15 ''பீட்டரின் செயல்'' என்பது, முதலாம் பீட்டரின் சீர்திருத்தங்களைக் குறிப்பிடுகிறது. மேற்கு ஐரோப்பிய நாடுகளில் அதிவேகமாய் வளர்ச்சியடைந்து வந்த முதலாளித்துவ உறவுகளை ருஷ்யாவிலும் வளரச் செய்து ருஷ்யாவின் பிற்பட்ட நிலைக்கு முடிவு கட்ட

வேண்டுமென்று முதலாம் பீட்டர் இந்தச் சீர்திருத் தங்களை மேற்கொண்டார்.

பக்கம் 32

16 **மாஸ்கோவ்ஸ்கி டெலகிராப் (மாஸ்கோ தந்தி)**— நி. அ. பொலெவோய் 1825லிருந்து 1834 வரை வெளி யிட்டு வந்த விஞ்ஞான, இலக்கிய ஏடு. அது அறிவொளி இயக்கத்தை ஆதரித்தது, ருஷ்யாவின் பிரபுத்துவப் பண்ணையடிமை முறையைக் கண்டனம் செய்தது.

பக்கம் 32

17 கான்சல்களது ஆட்சிக் காலமும் முதலாம் நெப்போலி யனது பேரரச ஆட்சிக் காலமுமாகிய 1799-1814ஆம் ஆண்டுகள் இங்கு குறிக்கப்படுகின்றன.

பக்கம் 33

18 **இரண்டாவது பேரரசுக் காலம்**—மூன்றும் நெப்போலி யனது பேரரசுக் காலமாகிய 1852—1870ஆம் ஆண்டு கள்.

பக்கம் 34

19 **பிரசங்கி** (Ecclesiastes) — விவிலியப் பழைய ஏற் பாட்டின் ஆகமங்களில் ஒன்று. (பிளெஹானவ் தரும் மேற்கோள்: 7ஆம் அத்தியாயத்தின் 7ஆவது அடியா கும்).

பக்கம் 55

20 **பாரிஸ் கம்யூன்**—பாரிசில் 1871 மார்ச் 18ல் நடை பெற்ற பாட்டாளி வர்க்கப் புரட்சியால் நிறுவப்பட்ட புரட்சிகரத் தொழிலாளி வர்க்க அரசாங்கம்; வரலாற் றின் முதலாவது பாட்டாளி வர்க்கச் சர்வாதிகார மாய்த் திகழ்ந்த அரசாங்கம். 1871 மே 28 முடிய 72 நாட்களுக்கு நிலவிற்று.

பக்கம் 69

21 சால்டிக்கவ்-ஷேத்ரினது கிண்டல் கதையான ''மூர்க்க நிலப்பிரபு'' என்பதில் வரும் இந்த நிலப்பிரபு விவ சாயிகளைக் கொல்வதன் மூலம் விவசாயிப் பிரச் சினைக்குத் தீர்வு காண விரும்பியவர்.

பக்கம் 70

22 கார்ல் மார்க்ஸ், பிரெடெரிக் எங்கெல்ஸ், **கம்யூ னிஸ்டுக் கட்சி அறிக்கை**, மாஸ்கோ, 1975 (தமிழ்ப் பதிப்பு) பக்கம் 49.

பக்கம் 72

23 நல்லதுக்கும் கெட்டதுக்கும் அப்பாற்பட்டவர்கள்—பிரெடெரிக் நீத்ஸேயின் நூல்களில் ஒன்றின் பெயர்.

பக்கம் 81

24 ருஷ்யக் கவிஞரும் நாடகாசிரியருமான அ.க. தல்ஸ்தோயின் கிண்டல் கதைப் பாடலான **வசீலி ஷிபானவ்** என்பதிலிருந்து.

பக்கம் 85

25 ''பேசும் கைக்கருவி'' (instrumentum vocale)—பண்டைய ரோமாபுரியில் அடிமைகளைக் குறிப்பிடுவதற்காக உபயோகிக்கப்பட்ட தொடர்.

பக்கம் 85

26 செ. நி. செர்கேயெவ்-திசேன்ஸ்கியின் **பபாயெவ்** என்னும் நாவலிலிருந்து. இது 1908ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்டது. கடைசிப் பதிப்பில் ஆசிரியர் இந்தப் பகுதியை விலக்கி விட்டார்.

பக்கம் 92

27 பிளெஹானவின் சந்தர்ப்பவாதக் கருத்தோட்டத்தின் படி ருஷ்யாவில் சோஷலிசப் புரட்சிக்கு எதார்த்தப் புற நிலைமைகள் இன்னும் தோன்றியாகவில்லை, ஏனெனில் ஏனைய நாடுகளுக்குப் பிற்பாடே ருஷ்யா தொழில் வளர்ச்சிப் பாதையில் அடியெடுத்து வைத்தது என்பதால், பொருளுற்பத்தி சக்திகளுக்கும் முதலாளித்துவப் பொருளுற்பத்தி உறவுகளுக்கும் இடையே இங்கு இன்னும் மோதல் எழவில்லை.

பக்கம் 93

28 **கலைக்களஞ்சியத்தார்** (Encyclopedists)—18ஆம் நூற்றுண்டின் பிரெஞ்சு அறிவொளி இயக்கத்தைச் சேர்ந்த ஒரு குழுவினர். தத்துவவியலாளர்களும் இயற்கை விஞ்ஞானிகளும் கட்டுரையாளர்களுமான இவர்கள் ஒன்று சேர்ந்து 1751-1780ல் Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences des arts et des mêtiers [விஞ்ஞான, கலை, கைத்தொழில் கலைக்களஞ்சியம் அல்லது விளக்க அகராதி] என்ற கலைக்களஞ்சியத்தை வெளியிட்டனர். டிட்ரோ, டலம்பேர், கொல்பாஹ், ஹெல்வெட்டியஸ், வோல்ட்டேர் முதலானோர் இதில் முக்கிய பங்கு கொண்டனர்.

பக்கம் 94

29 எரிக் ஃபால்க்—போலிஷ் எழுத்தாளர் பிஷிபிஷேவ்ஸ்கியின் Homo sapiens **[மனித இனம்]** என்னும் நாவலின் தலைமைப் பாத்திரம். பக்கம் 99

30 1905-06ஆம் ஆண்டுகளின் நிகழ்ச்சிகள் — *1905-07*ல் நடைபெற்ற முதலாவது ருஷ்ய முதலாளித்துவ-ஜன நாயகப் புரட்சியைக் குறிக்கும் நிகழ்ச்சிகள்.

பக்கம் *102*

31 மேற்கோள் குறிகளுக்குள் உள்ள சொற்களும் பாராவின் முடிவில் தரப்படும் அடிகளும் புஷ்கினது கவிஞனும் கும்பலும் என்னும் கவிதையிலிருந்து எடுத்தாளப்படு கிறவை.

பக்கம் *114*

32 கார்ல் மார்க்ஸ், பிரெடெரிக் எங்கெல்ஸ், கம்யூனிஸ்டுக் கட்சி அறிக்கை, மாஸ்கோ, *1975*, (தமிழ்ப் பதிப்பு), பக்கம் *59*.

பக்கம் *124*

33 தெமிஸ்தோக்கிளிஸ்—கோகலின் மரித்த ஆத்மாக்கள் என்பதில் வரும் நிலப்பிரபு மனிலோவின் எட்டு வய தான மகன்.

பக்கம் *128*

34 சவ்ரெமென்னி மீர் (தற்கால உலகம்) — *1906-18*ல் பீட்டர்ஸ்பர்கில் வெளிவந்த இலக்கிய, விஞ்ஞான, அரசியல் மாத ஏடு.

பக்கம் *133*

## பெயர்க் குறிப்பு அகராதி

**அரிஸ்டோகித்தான்** [Aristogeiton] *(கி. மு. 6ஆம் நூற்றூண்டு)—பண்டைக் கிரேக்க இளைஞர், ஆதென்ஸ் கொடுங்கோலர்கள் ஹிப்பார்ச்சஸுக்கும் ஹிப்பியஸுக்கும் எதிராகச் சதி புரிந்ததற்காகக் கொல்லப்பட்டார்.—119.*

**அரிஸ்டோட்டில்** [Aristotle] *(கி. மு. 384—கி. மு. 322)—பண்டைக் காலத்திய மாபெரும் சிந்தனையாளர், அவரது காலத்திய அறிவியலின் எல்லாத் துறைகளும் அடங்கும்படியான அமைப்பை வகுத்தமைத்தவர்.—119.*

**அலெக்சாண்டர்** [Alexander], *முதலாம் (1777—1825)—ருஷ்யப் பேரரசர் (1801—25).—11.*

**அலெக்சீன்ஸ்கி** [Alexinsky], *கிரிகோரி அலெக்சேயெவிச் (பிறப்பு: 1879)—ருஷ்ய சமூக-ஜனநாயகவாதி; பிற்போக்கு தலைவிரித்தாடிய 1907—10ஆம் ஆண்டுகளில் கட்சி-விரோத விப்பெரியோத் கோஷ்டியின் நிறுவகர்களில் ஒருவர்; பிற்பாடு பிற்போக்குவாதி.—133.*

**அஸ்திரோவ்ஸ்கி** [Ostrovsky], *அலெக்சாண்டர் நிக்கலாயெவிச் (1823—1886)—ருஷ்ய நாடகாசிரியர்.—31, 32, 37, 38.*

**இவானவ்** [Ivanov], *அலெக்சாண்டர் அந்திரேயெவிச் (1806—1858)—ருஷ்ய ஓவியர்.—9.*

**இவானவ்-ரஸூம்னிக்** [Ivanov-Razumnik] *(ரஸூம்னிக் வசீலியெவிச் இவானவ்) (1878—1945)—ருஷ்ய இலக்கிய விமர்சகர், சமூகவியலாளர், நரோத்னிக்.—26.*

உஸ்பேன்ஸ்கி, கிளேப் இவானவிச் *(1843—1902)*—ருஷ்ய எழுத்தாளர்.—*9.*

ஒழீயெ [Augier], எமில் *(1820—1889)*—பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர்.—*38-39.*

ஃபாயர்பாக் [Feuerbach], லூத்விக் *(1804—1872)*—ஜெர்மன் தத்துவவியலாளர், பொருள்முதல்வாதி.—*104.*

ஃபிலாசபவ் [Filosofov], திமீத்ரி விளதீமிரவிச் *(1872—1940)*—ருஷ்யக் கட்டுரையாளர், விமர்சகர், மாயாவாதி.—*95-98, 130.*

ஃபிளோபர் [Flaubert], குஸ்தாவ் *(1821—1880)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், எதார்த்தவாதி.—*24, 38, 51-52, 69, 70, 81, 117, 126.*

ஃபெதாத்தவ் [Fedotov], பாவெல் அந்திரேயெவிச் *(1815—1852)*—ருஷ்ய ஓவியர்.—*9.*

கலீத்சின் [Golitsyn], திமீத்ரி அலெக்சேயெவிச் *(1734—1803)*—கோமகன், ருஷ்ய அறிஞர், எழுத்தாளர், அரசு உறவுத் துறையாளர், இயற்கை விஞ்ஞானம் தத்துவவியல், பொருளியல் ஆகியவற்றில் புத்தகங்கள் எழுதியவர்.—*93.*

கஸ்ஸான் [Cassagne], ஆல்பெர்ட் *(1869—1916)*—பிரெஞ்சு இலக்கிய விமர்சகர், இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்.—*36, 55.*

காண்ட் [Kant], இம்மனுயீல் *(1724—1804)*—ஜெர்மன் தத்துவவியலாளர், தனிப் பெரும் ஜெர்மன் தத்துவ வியலின் மூலவர்.—*96, 100, 111.*

கிரஸ்ஸே [Grasset], ஜோசப் *(1849—1918)*—பிரெஞ்சு நாட்டு மருத்துவப்பேராசிரியர், தத்துவவியலாளர்.—*56.*

கிராம்ஸ்கோய் [Kramskoi], இவான் இவானவிச் *(1837—1887)*—ருஷ்ய ஓவியர், பொது வாழ்வுப் பிரமுகர்.—*9.*

கிலெய்ஸ் [Gleizes], ஆல்பெர்ட் லியோன் *(1881—1953)*—பிரெஞ்சு ஓவியர், கனவடிவப் பாணியின் தலைமையான பிரதிநிதியும் தத்துவவாதியும் ஆவார்.—*109.*

குக்கோல்னிக் [Kukolnik], நெஸ்தர் வசிலியெவிச் *(1809—1868)—ருஷ்யப் பிற்போக்கு எழுத்தாளர், நாடகாசிரியர்.—14, 32.*

குரேல் [Curel], *பிரான்சுவா தெ (1854—1928)—பிரெஞ்சு நாடகாசிரியர்.—73-84, 129.*

கொன்கூர் [Goncourt], *சகோதரர்கள்:* எட்மன் [Edmond] *(1822—1896),*ழூல் [Jules] *(1830—1870)—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர்கள், இயற்கைவாத மரபின் பிரதிநிதிகள்.—24, 38.*

கோகல் [Gogol], *நிக்கலாய் வசீலியெவிச் (1809—1852)—ருஷ்ய எழுத்தாளர்.—9.*

கோத்தியெ [Gautier], *தியோபில் (1811—1872)—பிரெஞ்சு நாவலாசிரியர், கவிஞர், புத்தார்வவாதி.—17-28, 38, 40, 47-54, 63, 64, 69, 79-81.*

சாண்டு [Sand], *ஜார்ஜ் (உண்மைப் பெயர்: அவ்ரோரெ துதேவான்ட்) (1804—1876)—பிரெஞ்சு நாட்டுப் பெண் எழுத்தாளர்.—50, 53, 69, 126.*

சிமாபுவே [Cimabue], *ஜியோவன்னி (சென்னி தி பெப்போ) (உத்தேசமாய் 1240—1302) — இத்தாலியக் கலைஞர்.—46.*

சியேஸ் [Sieyès], *எம்மானுவல் ழோசெப் (1748—1836)—மடாலயத் தலைவர், 18ஆம் நூற்ருண்டின் இறுதியில் நடைபெற்ற பிரெஞ்சு முதலாளித்துவப் புரட்சியின் தலைமைப் பிரமுகர்களில் ஒருவர்.—26.*

சுதர்மன் [Sudermann], *ஹெர்மன் (1857—1928) — ஜெர்மன் நாடகாசிரியர், நாவலாசிரியர்.—103.*

சூரி [Soury], *ழூல் அகுஸ்த் (1842—1915)—பிரெஞ்சுத் தத்துவவியலாளர், நவகான்ட்டியர்.—56.*

செயின்ட்-சிமோன் [Saint-Simon], *அன்ரீ கிளாத் (1760—1825)—பிரெஞ்சுக் கற்பனுவாத சோஷலிஸ்டு.—49, 54, 63.*

செர்கேயெவ்-திசேன்ஸ்கி, *செர்கேய் நிக்கலாயெவிச்(1875—1958)—ருஷ்ய சோவியத் எழுத்தாளர்.—92.*

செர்னிஷேவ்ஸ்கி [Chernyshevsky], *நிக்கலாய் கவ்ரீலவிச் (1828—1889)—ருஷ்யப் புரட்சிகர ஜனநாயகவாதி, கற்பனுவாத சோஷலிஸ்டு, பொருள்முதல்வாதத் தத்துவவியலாளர்.—6-9.*

டவிட் [David], *ழாக் லுயீ (1748—1825)—தலைசிறந்த பிரெஞ்சு நாட்டு ஓவியர்.—25-26, 50.*

டூமா [Dumas], *அலெக்சாண்டர், மகனார் (1824—1895)—பிரெஞ்சு நாவலாசிரியர், நாடகாசிரியர்.—35, 36.*

டெலக்கிருவா [Delacroix], *எழேன் (1798—1863)—பிரெஞ்சு ஓவியர், புத்தார்வவாதத்தின் பிரதிநிதி.—36.*

தபரான் [Tabarant], *அடால்ப் (பிறப்பு:1863)—பெல்ஜிய எழுத்தாளர்.—58.*

தல்ஸ்தோய் [Tolstoy], *அலெக்செய் கன்ஸ்தன்தீனவிச் (1817—1875)—ருஷ்யக் கவிஞர், நாடகாசிரியர்.—85.*

தொப்ரலியூபவ் [Dobrolyubov], *நிக்கலாய் அலெக்சாண்டிரவிச் (1836—1861)—ருஷ்யப் புரட்சிகர ஜனநாயகவாதி, இலக்கிய விமர்சகர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர்.—7, 9.*

துபுவா [Du Bois], *ரெய்மோன் எமில் (1818—1896)—ஜெர்மன் உடலியலாளர், தத்துவவியலில் அறியொணாவாதி.—56.*

துயுபான் [Dupont], *பியெர் (1821—1870)—பிரெஞ்சுக் கவிஞர்.—28.*

துர்கேனிவ் [Turgenev], *இவான் செர்கேயெவிச் (1818—1883)—ருஷ்ய எழுத்தாளர்.—42, 44, 46.*

தூச்சியோ தி புவானின் சென்ஞ [Duccio di Buoninsegna], *(உத்தேசமாய் 1255—1319)—இத்தாலிய ஓவியர், சியேன் ஓவிய மரபின் மூலவர்.—46.*

நரேழ்னி [Narezhny], *வசீலி திரோபிமோவிச் (1780—1825)—ருஷ்ய எழுத்தாளர்.—30.*

நிக்கலாய் [Nicholas], *முதலாம் (1796—1855)—ருஷ்யப் பேரரசர் (1825—55).—12-14, 31, 32, 37, 61, 117.*

நீத்ஸே [Nietzsche], *பிரெடெரிக் வில்ஹெல்ம் (1844—1900)—ஜெர்மன் பிற்போக்குவாதக் கருத்துமுதல்வாதத் தத்துவவியலாளர்.—73, 79-80, 81, 97.*

நீரோ [Nero], *(37—68)—ரோமானியப் பேரரசர் (54—68).—118.*

நெக்ராசவ் [Nekrasov], *நிக்கலாய் அலெக்சேயெவிச் (1821—1878)*—ருஷ்யக் கவிஞர், புரட்சிகர ஜன நாயகவாதி.—*8, 9.*

நெப்போலியன் [Napoleon], *போனப்பார்ட் (1769—1821)*—பிரெஞ்சுப் பேரரசர் *(1804—14, 1815).*—*33, 120.*

நெப்போலியன் [Napoleon], *மூன்றும் (1809—1873)*—பிரெஞ்சுப் பேரரசர் *(1852—1870).*—*33, 34.*

பக்தானவ் [Bogdanov], *அ. (மலினேவ்ஸ்கி, அலெக்சாண்டர் அலெக்சாண்டிரவிச்) (1873—1928)*—ருஷ்யத் தத்துவவியலாளர், சமூகவியலாளர், பொருளியலாளர், சமூக-ஜனநாயகவாதி. தத்துவவியலில் திருத்தல்வாதி.—*132.*

பர்பே தார்விலி [Barbey d'Aurevilly], *ழூல்-அமெதேய் (1808—1889)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், பிற்போக்குவாதப் புத்தார்வவாதத்தின் பிரதிநிதி.—*53.*

பர்ரேஸ் [Barrès], *அகஸ்தே மாரிஸ் (1862—1923)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர், கத்தோலிக்கச் சமயச் சித்தாந்தவாதி.—*88, 99, 103.*

பஸ்கேவிச் [Paskevich], *இவான் ஃபேதரவிச் (1782—1856)*—ருஷ்ய ஜெனரல், பிற்போக்குவாத அரசுத் துறையாளர்.—*14.*

பஸ்ஸோம்பியெர் [Bassompierre], *பிரான்சுவா தெ (1579—1646)*—பிரெஞ்சு நாட்டு மார்ஷல், 17ஆம் நூற்றுண்டின் நாகரிக மேல் வட்டாரத்துப் பிரதிநிதிகளில் ஒருவர்.—*48, 49.*

பான்வில் ]Banville], *தியோடர் தெ (1823—1891)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர்.—*20, 26, 38, 78.*

பாஸ்தியா [Bastiat], *பிரெடெரிக் (1801—1850)*—பிரெஞ்சு நாட்டுக் கொச்சைப் பொருளியலாளர், முதலாளித்துவ சமுதாயத்தில் வர்க்கங்களது நலன்களிடையிலான இசைவு குறித்து பிரசாரம் செய்தவர்.—*56, 76.*

பிசாரவ் [Pisarev], *திமீத்ரி இவானவிச் (1840—1868)*—ருஷ்ய இலக்கிய விமர்சகர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர், புரட்சிகர ஜனநாயகவாதி.—*6, 16, 62.*

பிராண்டஸ் [Brandes], ஜியார்ஜ் *(1842—1927)*—டேனிஷ் இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர்.—*27.*

பிளாட்டோ [Plato], *(கி. மு. 427—347)*—பண்டைக் கிரேக்கக் கருத்துமுதல்வாதத் தத்துவவியலாளர்.—*120.*

பிஷிபிஷேவ்ஸ்கி [Przybyszewski], ஸ்தனீஸ்லவ் *(1868—1927)*—போலிஷ் எழுத்தாளர், நசிவிலக்கியவாதி, மாயாவாதி.—*99.*

பீட்டர் [Peter], முதலாம் *(1672—1725)*—ருஷ்ய ஜார் *(1682—1721)*, ருஷ்யாவின் பேரரசர் *(1721—1725)*—*32, 93.*

புர்ழே [Bourget], பால் *(1852—1935)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், இலக்கிய விமர்சகர்.—*77-78, 85, 86.*

புஷ்கின் [Pushkin], அலெக்சாண்டர் செர்கேயெவிச் *(1799—1837)*—மாபெரும் ருஷ்யக் கவிஞர்.—*9-10, 11-17, 27, 31-32, 37, 38, 61, 63, 80, 112-118.*

பெருஜினோ [Perugino], *(பியெத்ரோ தி கிரிஸ்டேபரோ வன்னுச்சி)* *(உத்தேசமாய் 1445—1523)*—மறுமலர்ச்சிக் கால இத்தாலிய ஓவியர்.—*46.*

பெரோவ் [Perov], வசீலி கிரிகோரியெவிச் *(1833[34]—1882)*—ருஷ்ய ஓவியர், வரையுருவகக் கலைஞர்.—*9.*

பெர்ட்ரான் [Bertrand], லுயீ மரீ எமில் *(1866—1941)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், இலக்கிய விமர்சகர்.—*69, 117.*

பெலீன்ஸ்கி [Belinsky], விஸ்ஸரியோன் கிரிகோரியெவிச் *(1811—1848)*—ருஷ்ய இலக்கிய விமர்சகர், எழுத்தாளர், புரட்சிகர ஜனநாயகவாதி.—*79, 45.*

பென்கென்டோர்ப் [Benkendorf], அலெக்சாண்டர் கிரிஸ்தபோரவிச் *(1783—1844)*—முதலாம் நிக்கலாயின் காலத்தில் ருஷ்யாவின் அரசியல் போலீசாரின் அதிபர், எல்லா விதமான சுதந்திர சிந்தனையையும் அடக்க முயன்றவர்.—*13-14. 31, 32, 38.*

பொத்லேர் [Baudelaire], சார்லஸ் *(1821—1862)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர்.—*18, 28, 38, 53.*

பொலெவோய் [Polevoi], கிசெனபோன்ட் அலெக்சேயெ விச் *(1801—1867)*—ருஷ்ய எழுத்தாளர், விமர்சகர், நி. அ. பொலெவோயின் சகோதரர்.—*32.*

பொலெவோய் [Polevoi], நிக்கலாய் அலெக்சேயெவிச் *(1796—1846)*—ருஷ்யப் பத்திரிகையாளர், எழுத் தாளர், வரலாற்றுசிரியர்.—*32.*

போ [Poe], எட்கார் அலன் *(1809—1849)*—அமெரிக்க எழுத்தாளர்.—*53.*

போம்-பாவெர்க் [Böhm von Bawerk], ஒய்கென் *(1851—1914)*—ஆஸ்திரிய நாட்டுக் கொச்சைப் பொருளிய லாளர்.—*76.*

மக்கே [Mackey], ஜான் ஹென்ரிஹ் *(1864—1933)*—ஜெர்மன் எழுத்தாளர், பிறப்பில் ஸ்காட்; அராஜக வாதி.—*99.*

மக்ளேர் [Mauclair], கமில் *(1872—1945)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், கலை விமர்சகர்.—*107, 121-123.*

மார்க்ஸ், கார்ல் *(1818—1883)*.—*58, 123.*

மியூசே [Musset], ஆல்பிரட் தெ*(1810—1857)*—பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதக் கவிஞர்.—*21-22, 35.*

மெத்ஸேங்கே [Metzinger], மூான் *(பிறப்பு: 1883)*—பிரெஞ்சுக் கலைஞர், கனவடிவப் பாணியின் பிரதிநிதி. —*109.*

மெரெழ்கோவ்ஸ்கி [Merezhkovsky], திமீத்ரி செர்கே யெவிச் *(1866—1941)*—ருஷ்ய நாவலாசிரியர், கவி ஞர், சமயத் தத்துவவியலாளர்.—*95-100, 131.*

ரஃபேல் [Raphael], சான்ஸியோ *(1483—1520)*—மாபெரும் இத்தாலிய ஓவியர்.—*18, 40, 46.*

ரஸுமோவ்ஸ்கி [Razumovsky], அலெக்சேய் கிரில்லவிச் *(1748—1822)*—முதலாம் அலெக்சாண்டரின் காலத் தில் கல்வி அமைச்சர்.—*30-31.*

ரஸ்கின் [Ruskin], ஜான் *(1819—1900)*—ஆங்கிலேயக் கலைத் தத்துவவாதி, கலை-இலக்கிய விமர்சகர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர்.—*41, 66.*

ரிக்கார்டோ [Ricardo], டேவிட் *(1772—1823)*—ஆங்கி லேயப் பொருளியலாளர், முதலாளித்துவத் தனிப் பெரும் அரசியல் பொருளாதாரத்தின் தலைசிறந்த பிரதிநிதிகளில் ஒருவர்.—*56.*

ரெனன் [Renan], ஜோசப் எர்னஸ்ட் *(1823—1892)*—பிரெஞ்சு சமய வரலாற்ருசிரியர், கருத்து முதல்வாதத் தத்துவவியலாளர்.—*55, 120.*

லப்ராட் [Laprade], பியெர் மார்ட்டின் விக்தர் *(1812—1883)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர்.—*34.*

லமார்ட்டின் [Lamartine], அல்ஃபான்ஸ் தெ *(1790—1869)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர், வரலாற்றியலாளர், அரசியல்வாதி.—*35, 36.*

லாங்கே [Lange], பிரீட்ரிஹ் ஆல்பெட்ட *(1828—1875)*—ஜெர்மன் தத்துவவியலாளர், நவகான்ட்டியர்; பொருளியலாளர்.—*56.*

லியனர்டோ த வின்சி [Leonardo da Vinci], *(1452—1519)*—இத்தாலிய ஓவியர், விஞ்ஞானி, பொறியாளர், மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் மாபெரும் விற்பன்னர்களில் ஒருவர்.—*105, 128.*

லுயீ [Louis], பதினன்காம் *(1638—1715)*—பிரெஞ்சு மன்னர் *(1643—1715).*—*33.*

லுயீ பிலிப் [Louis Philippe], *(1773—1850)*—பிரெஞ்சு மன்னர் *(1830—1848).*—*21.*

லுனச்சார்ஸ்கி [Lunacharsky], அனத்தோலி வசிலியெவிச் *(1875—1933)*—சோவியத் அரசாங்கத்திலும் சமுதாயத்திலும் முக்கிய பங்கு ஆற்றியவர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர், இலக்கிய விமர்சகர்; பிற்போக்கு தலைவிரித்தாடிய *1907—10*ஆம் ஆண்டுகளில் கட்சி எதிர்ப்பு விபெர்யோத் கோஷ்டியின் உறுப்பினர்.—*5, 126-133.*

லெகோன்ட தெ லீல் [Leconte de Lisle], சார்லஸ் *(1818—1894)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர்.—*24, 28, 38, 60, 98.*

லெழே [Léger], பெர்னன் *(1881—1956)*—பிரெஞ்சு ஓவியர்.—*111.*

லேரு [Leroux], பியெர் *(1797—1871)*—பிரெஞ்சுக் கற்பனவாத சோஷலிஸ்டு.—*50.*

லொரான்-பிஷா [Laurent-Pichat], லியோன் *(1823—1886)*—பிரெஞ்சுக் கவிஞர், பொது விவகாரக் கட்டுரையாளர்.—*53.*

**வாக்னர்** [Wagner], *ரிச்சர்டு (1813—1883)—ஜெர்மன் இசைஞர்.—115.*

**வின்னீ** [Vigny], *ஆர்பிரட் தெ (1797—1863)—பிரெஞ்சுப் புத்தார்வவாதக் கவிஞர், நாவலாசிரியர்.—19.*

**ழுக்கோவ்ஸ்கி** [Zhukovsky], *வசீலி அந்திரியேவிச் (1783—1852)—ருஷ்யக் கவிஞர்.—14.*

**ஜியோத்தோ** [Giotto], *தி போந்தோன் (1266 [அல்லது 1276]—1337)—இத்தாலிய ஓவியர், மறுமலர்ச்சிக் காலத்து ஓவியக் கலையில் எதார்த்தவாதத்தின் தந்தை.—46.*

**ஷிரீன்ஸ்கி-ஷிஹ்மாத்தவ்** [Shirinsky-Shikhmatov], *பிளாத்தன் அலெக்சாண்டிரவிச் (1790—1853) — ருஷ்யாவில் 1850—53ல் கல்வி அமைச்சர்.—31, 38, 117.*

**ஷேகலெவ்** [Shchogolev], *பாவெல் எலிசேயெவிச் (1877—1931)—ருஷ்ய சோவியத் இலக்கிய விமர்சகர்.—14, 15.*

**ஷேத்ரின்** [Shchedrin] **(சால்டிக்கவ்-ஷேத்ரின்).** *மிகாயில் எவ்கிராபவிச் (1826—1889)—ருஷ்ய எழுத்தாளர், எள்ளல் இலக்கியவாதி.—70.*

**ஸோலா** [Zola], *எமில் (1840—1902)—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர்.—58.*

**ஸ்தாசவ்** [Stasov], *விளதீமிர் வசீலியெவிச் (1824—1906)—ருஷ்யக் கலை, இசை விமர்சகர்.—9.*

**ஸ்பெரான்ஸ்கி** [Speransky], *வலென்தீன் நிக்கலாயெவிச்—தத்துவவியல் வரலாற்றாசிரியர், செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க் பல்கலைக்கழகத் தனியார் விரிவுரையாளர்.—127.*

**ஹர்மோடியஸ்** [Harmodius], *(கி.மு. 6ஆம் நூற்றாண்டு)—பண்டைக் கிரேக்க இளைஞர், ஆதென்ஸ் கொடுங்கோலர்கள் ஹிப்பார்ச்சுஸுக்கும் ஹிப்பியஸுக்கும் எதிராகச் சதி புரிந்ததற்காகக் கொல்லப்பட்டார்.—119.*

**ஹாம்சுன்** **(பெடெர்சன்)** [Hamsun], *கினூத் (1859—1952)—நார்வே எழுத்தாளர், அரசியல் கருத்தோட்டங்களில் பிற்போக்குவாதி.—67-73, 78-80, 130.*

ஹிப்பியுஸ் [Hippius], ஸினைய்தா நிக்கலாயெவ்னு *(1869—1945)*—ருஷ்ய பிற்போக்குவாத எழுத்தாளர், கவிஞர், சங்கேதவாதத்தின் பிரதிநிதி.—*89-102, 131.*

ஹியூகோ [Hugo], விக்டர் *(1802—1885)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், கவிஞர், புத்தார்வவாதத்தின் தலைசிறந்த பிரதிநிதிகளில் ஒருவர்.—*23.*

ஹியூரே [Huret], ழூல் *(1864—1915)*—பிரெஞ்சுப் பத்திரிகையாளர்; இலக்கியம், சமுதாய வாழ்க்கை போன்ற பலவுங் குறித்துப் பெயர் பெற்றவர்களது பொன்மொழிகளின் திரட்டுகள் பலவற்றையும் வெளியிட்டவர்.—*59.*

ஹியூஸ்மன்ஸ் [Huysmans], ழோரிஸ் கார்ல்*(1848—1907)*—பிரெஞ்சு எழுத்தாளர், நசிவிலக்கியவாதி, சங்கேதவாதி.—*58, 61.*

ஹெர்சன் [Herzen], அலெக்சாண்டர் இவானவிச் *(1812—1870)*—ருஷ்யப் புரட்சிகர ஜனநாயகவாதி, எழுத்தாளர், பொருள்முதல்வாதத் தத்துவவியலாளர்.—*12.*

ஹெல்வெட்டியஸ் [Helvetius], குலோட் அட்ரியான் *(1715—1771)* — பிரெஞ்சுத் தத்துவவியலாளர், பொருள்முதல்வாதி.—*93.*

## வாசக நேயர்களுக்கு

இந்த மொழிபெயர்ப்பைப் பற்றியும் இந்தப் புத்தகத்தின் தயாரிப்பைப் பற்றியும் வாசக நேயர்களின் கருத்தை முன்னேற்றப் பதிப்பகம் மகிழ்வுடன் வரவேற்கும்.

கடிதங்களைத் தயை செய்து "Progress Publishers, 17, Zubovsky Boulevard, Moscow, USSR" என்ற முகவரிக்கு அனுப்புங்கள்.

விற்பனையாளர்கள்

நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் பிரைவேட் லிமிடெட்

தலைமை அலுவலகம்

41-B, Sidco Industrial Estate, Ambattur, Madras-600098

ஷோ-ரூம்

6/30, Mount Road, Madras-600002

கிளைகள்

80, West Tower St., Madurai-625001
87/89, Oppanakara St., Coimbatore-641001
Singarathope, Tiruchirappalli-620008
Cherry Road, Salem-636001

சோவியத் நாட்டில் அச்சிடப்பட்டது

Г. В. Плеханов

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

*на тамильском языке*