www.wsws.org

ලෝක සමාජවාදී වෙබ් අඩවිය

හතර වන ජාත්‍යන්තරයේ ජාත්‍යන්තර කමිටුවේ ප්‍රකාශනය

හේගල්: "ඔවුන්ගේ චිත්‍ර තුල දී මිනිසුන් හා මිනිස් ස්වභාවය පිලිබඳව අපට අධ්‍යයනය කිරීමට හා දැන ගැනීමට පුලුවන."

දහහත්වන ශතවර්ෂයේ ලන්දේසි චිත්‍ර බොස්ටන් ලලිත කලා කෞතුකාගාරයේ

Seventeenth-century Dutch paintings at the Museum of Fine Arts in Boston

ඩේවිඩ් වොල්ෂ්
2015 ඔක්තෝබර් 29

අතිශයින් වැදගත් ප්‍රදර්ශනයක් වන, පන්ති වෙනස්කම්: රෙම්බ්‍රාන්ට්ගේ සහ ෆෙමියර්ගේ කාලයේ ලන්දේසි චිත්‍ර, බොස්ටන්හි ලලිත කලා කෞතුකාගාරයේ දී ජනවාරි 18 දක්වා ප්‍රදර්ශනය කෙරෙනු ඇත. හැකි සෑම කෙනෙකු ම 17වැනි ශතවර්ෂයේ මෙම අනර්ඝ චිත්‍ර දැක්ම නැරඹිය යුතු ය.

ප්‍රදර්ශනය දැවැන්ත එකක් නො වුව ද ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ, කැනඩාවේ සහ යුරෝපයේ ආයතන 40කින් ලබා ගත් චිත්‍ර 75, ඉතා විචක්ෂනශීලී ලෙස තෝරා ගෙන ඇති අතර, ඉන් තුනෙන් එකක් ඉන් පෙර ඇමරිකාවේ ප්‍රදර්ශනය නො වූ ඒවාය.

රෙම්බ්‍රාන්ට් වැන් රිජින් සහ ජොහැන්නස් ෆෙමියර් නාමයන් ප්‍රදර්ශනයේ නාමපාඨය ලෙස ඇතුලත් කිරීමට සංවිධායකයින්ට හැඟුනු බව පෙනීයන නමුත් එය ප්‍රකට කලාකරුවන්ගේ චිත්‍ර අතලොස්සක් ඇතුලත් කොට වැඩි වශයෙන් බාල මට්ටමේ කෘති ඇතුලත් ප්‍රදර්ශනයකට නරඹන්නන් ආකර්ෂනය කර ගන්නා අන්දමේ තවත් ව්‍යාපෘතියක් නොවේ.

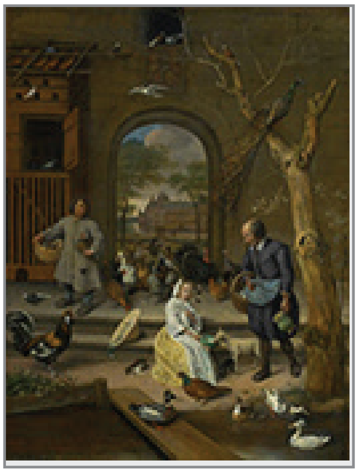
කෙනෙකුට කවර අන්දමේ පූර්ව-සංකල්පන පැවතිය හැකි නමුත් රෙම්බ්‍රාන්ට්, ෆෙමියර් සහ ෆ්‍රාන්ස් හල් ප්‍රදර්ශනය තුල ආධිපත්‍යය දරන්නේ නැත. ජෙරාඩ්ට බෝච්, පීටර් ඩි හූච්, යාන් ස්ටීන්, ජෙරිට් ඩූ, නිකොලස් මේ, ඒඩ්‍රියන් බ්‍රාවර්, ඒඩ්‍රියන් වැන් ඔස්ටාඩ් සහ ජාකෝබ් වැන් රුසැඩාල් මෙන් ම, මා එතරම් නො දන්නා ජාකෝබ් බැකර්, පවුලස් පොටර්, පීටර් ඩුයිෆුයිසෙන්, යාන් වැන් බිජ්ලර්ට්, ජාකෝබ් ඔච්ටර්වෙල්ට්, ජෝබ් බර්ක්හයිඩ් සහ වෙනත් සිත්තරුන්ගේ ද වැදගත් කැන්වස් චිත්‍ර මෙහි ඇතුලත් ය.

නැව් සාදන්නා සහ ඔහුගේ බිරිඳ, රෙම්බ්‍රාන්ට් වැන් රිජින්, 16 33, බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීය එකතුව

"පන්ති වෙනස්කම්" වෙත කරන වැදගත් ඉඟි ද ප්‍රදර්ශනයේ නාම පාඨයට ඇතුලත් වේ. කෞතුකාගාර සංවිධායකයන් යට දැක්වෙන ප්‍රවර්ග යටතේ චිත්‍ර සංවිධානය කර ඇත: උරුමක්කාර රාජ්‍ය නායකයෝ සහ අධිකරනය, ප්‍රභූන් සහ අභිලාෂවත් ප්‍රභූන්, ප්‍රතිරාජයෝ සහ ධනවත් වෙලෙන්දෝ, වෘත්තීන් සහ වෙලෙඳාම්, වැඩ කරන කාන්තාවෝ, ශ්‍රමය, දිලින්දෝ සහ පන්තීන් මුන ගැසෙන තැන.

ලලිත කලා කෞතුකාගාර ප්‍රදර්ශනයේ මුල් බිත්ති සටහනකින් මෙසේ කියවේ. "එදා සහ අද පන්ති සුවිශේෂතා ගැන සිතන ලෙස සහ අපගේ සංස්කෘතියෙන් සපුරා වෙනස් නො වුනු පැරනි සංස්කෘතියක් නිරූපනය කරමින් මනා රම්‍යතාවෙන් යුතුව නිපැයූ චිත්‍රවල සුන්දරත්වයෙන් පිනා යන ලෙස අපි ඔබට ඇරයුම් කරමු." එකී සටහනට අදාල කර ගන්නේ "ධනය සම්බන්ධයෙන් විශාල අසමතාවන් සලකුනු කෙරුනු" 17වන ශතවර්ෂයේ ලන්දේසි සමාජයයි. කලා කෘති "සමාජ පන්තීන්ගේ කාචය තුලින්" විමංශනය කිරීමට සහ "අපගේ සමාජයට ඉතා සමානව" පැවතුනු ප්‍රධාන පන්ති තුනක පැවැත්ම වෙත අවධානය යොමු කිරීම සඳහා වූ අභිලාෂය එම සංවිධායකයෝ ප්‍රකාශයට පත් කරති. එම සටහන තව දුරටත් දිග හැරෙන්නේ, ඉතා ධනවත් සහ අධිකතම බලය සහිත අංගය වූ රදල ප්‍රභූත්වය, ඇමරිකානු සුපිරි සියයට 1ට සමාන ලන්දේසි ජනරජය තුල පැවතුනු අංගය ලෙස හඳුනා ගනිමිනි.

ප්‍රදර්ශන සංවිධායකයින්ගේ සමාජ විද්‍යාත්මක කරුනු දැක්වීමේ අදාලත්වය ද්විතීය කාරනයකි. (නිදසුනක් වශයෙන්, නූතන ධනේශ්වර සමාජයේ ඇත්තේ ප්‍රධාන පන්ති දෙකක් පමනි). වැඩි ඈතක නො වන සමයක පන්තීන් ලෙස බෙදී ගිය සමාජයක් ලෙස ඇමරිකාව පිලිබඳව ඇමරිකාවේ ප්‍රධාන චිත්‍ර ප්‍රදර්ශනයක දී කතා කිරීම ඇතැම් විට සිතිය නො හැකි කාරනයකි. ඇමරිකානු සංගත මූල්‍ය ප්‍රභුව යුරෝපීය රදල ප්‍රභුව සමග අනන්‍ය කිරීම ද ඒ හා සමාන වේ. මෙකී සමාජ යථාර්ථයන් දැන් ඒ ලෙසින් ම නො සැලකිල්ලෙන් පිලිගනු ලැබේ. කිසිවකුට ඒ ගැන හැඟීමක් නැත.



"සැවුල් අංගනය" ලෙස ප්‍රකට ජකෝබා මාරියා වැන් වසින්නේර්ගේ ආලේඛය, යාන් ස්ටීන්, 16 6 0 මොරිෂියුස්, හේග්.

නෙදර්ලන්තය, 1600 ගනන්වල දී දැවැන්ත කලාත්මක දියුනුවක් සාක්ෂාත් කර ගත් අතර, එහි දී ඇති වූ චිත්‍ර කලා දියුනුව විශේෂිත ය. "සමහර නූතන ඇස්තමේන්තු අනුව දහහත්වන ශතවර්ෂයේ දී උතුරු නෙදර්ලන්තය තුල සිතුවම් කල චිත්‍ර සංඛ්‍යාව මිලියන පහ ඉක්මවයි", යනුවෙන් මේ ප්‍රදර්ශනයේ කෘති නාමාවලියේ පූර්විකාව පවසයි. කලාත්මක නිෂ්පාදනයේ සහ පරිභෝජනයේ මේසා පුපුරන සුලු වර්ධනයක් ඇති කරන ලද්දේ කුමක් විසින් ද? ජර්මානු දාර්ශනික හේගල් තම *Aesthetics* (සෞන්දර්යවේදය) කෘතියේ යෝජනා කරන පරිදි "මේ චිත්‍ර නිර්මානය කල සමයේ ලන්දේසි ජාතිකයින්ගේ අභිලාෂයන් නිශ්චය කර ගැනීම සඳහා අප ලන්දේසි ඉතිහාසය දෙස හැරිය යුතු වෙමු."

වර්තමාන නෙදර්ලන්තය හා බෙල්ජියම ඇතුලත් වුනු පලාත් දාහත, 1560 ගනන්වල ආරම්භ වුනු ස්පාඤ්ඤ හැබ්ස්බර්ග් පාලනයට එරෙහිව කැරැලි ගැසීය. ලන්දේසීන්ගේ නැගිටීම මොන ආකාරයෙන් හැඳින් වුවත්, එය රදලවාදයෙන් ධනවාදය කරා සංක්‍රමනය වීම සමග පැහැදිලි වශයෙන් බැඳී තිබුනේ ය. 1848 ලියන ලද පුවත්පත් ලිපියක දී කාල් මාක්ස් සඳහන් කලේ 1789 ප්‍රන්ස විප්ලවය සඳහා මොඩලය 1648 ඉංග්‍රීසි විප්ලවය පමනක් වන අතර "1648 විප්ලවය සඳහා මොඩලය ස්පාඤ්ඤයට එරෙහි නෙදර්ලන්ත කැරැල්ල පමනක්" බව ය.

නිශ්ශබ්ද විලියම් හෙවත් ඔරේන්ජ් කුමාරයාගේ නායකත්වය යටතේ, උතුරු ලන්දේසි පලාත් 1581 දී එක්සත් නෙදර්ලන්ත ජනරජ දාහත ස්ථාපිත කලේ ය. අසූ අවුරුදු යුද්ධය ලෙස ප්‍රකට ස්පාඤ්ඤ හමුදා සහ ලන්දේසි නිදහස් සටන් හමුදා අතර බිහිසුනු ගැටුම 1648 දක්වා (වෙස්ට්පේලියා සමාදානයේ කොටසක් ලෙස) නිල වශයෙන් අවසන් වුයේ නැති නමුත් අහෝසි වූ ස්පාඤ්ඤ පාලනය ලන්දේසි ජනරජයේ උතුරු නගරවල යලි ස්ථාපිත කිරීමේ තර්ජනය 1580 ගනනින් පසු ව එල්ල කෙරුනේ නැත.

ආර්යාවක් ලියන්නිය, ජොහැන්නස් ෆෙමියර්, 1665 පමන, ජාතික කලාගාරය, වොෂින්ටන්, ඇමරිකා එක්සත් ජනපදය.

යුරෝපයේ තුන්වෙනි විශාල නගරය වීම දක්වා වර්ධනය වුනු ඇම්ස්ටර්ඩෑමය ගෝලීය වෙලෙඳාමේ සහ මුදල් කටයුතුවල කේන්ද්‍රස්ථානය බවට පත් විය. ප්‍රදර්ශිත කෘති නාමාවලියේ පූර්විකාව දකින පරිදි "ලන්දේසි ජනරජය ලෝකයේ ඉතාමත් ජනාධික හා නාගරික කලාපය බවට පත් විය. මිලියන 1.9 ක් වූ එහි ජනගහනය දහහත්වන ශතවර්ෂයේ මට්ටමින් විශාල සංඛ්‍යාවක් වූ අතර, 1675 පමනේ දී ඉන් සියයට 40කට වැඩි පදිංචිකරුවෝ නගරවල විසූහ. (ඕලන්ද පලාතේ සියයට 60කට වැඩි ප්‍රමානයක්)." ග්‍රාමීය දිස්ත්‍රික්කවලට පවා එම බලපෑම දැනුනි. "ඕලන්දයේ කාර්මික පිටිසර පලාත් තුල හා යුරෝපයේ ප්‍රචලිත සෙසු පෙදෙස්වල සාම්ප්‍රදායික ගැමි සමාජයට සමානතාවක් නො තිබුනු තරම් විය."

ලලිත කලා කෞතුකාගාර නාමාවලිය මගින් උපුටනු ලබන හිනෙක් වැන් නියොරොප්ගේ "සමාජයේ ව්‍යවච්ඡේදය" නම් රචනයට අනුව, ලන්දේසි ජනරජයේ සංචාරය කල විදේශිකයෝ, "ඉහල පන්තීන් කෙරෙහි ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත නොවීම තම පතල හැදියාව බවට පත් කර ගත් පහල පන්තීන්ගේ ආකල්ප නැමියාව දැකීමෙන් සසල වූවෝය." මාක්ස් *ප්‍රාග්ධනය* කෘතියේ දී නෙදර්ලන්තය "දහහත්වන ශතවර්ෂයේ ආදර්ශීය ධනේශ්වර දේශය" බව එම විවරනයේ සියලු වැදගත්කමින් යුතුව හඟවයි. මාක්ස් නැගෙනහිර ඉන්දීය කලාපයේ ලන්දේසි අධිරාජ්‍ය පාලනයේ ම්ලේච්ඡත්වය සැලකිල්ලට ගන්නා අතර, 1648 වන විට "ලන්දේසි ජනරජයේ සමස්ත ප්‍රාග්ධනය එකට එකතු කල සෙසු යුරෝපයට වඩා සමහර විට වැදගත්කමින් අනූන ය" යනුවෙන් ආර්ථික විද්‍යාඥයකු කරන සඳහන උපුටමින් "1648 වන විට ඕලන්දයේ ජනයා එකට එකතු කල සෙසු යුරෝපයේ ජනයාට වඩා අධික ලෙස වැඩ කිරීමෙන් පරිපීඩිතව, දිළිඳුව හා මෘග ලෙස පීඩනයට පත් වී සිටියේ ය" යන කාරනය පෙන්වා දෙයි.

ස්පාඤ්ඤ පාලනයෙන් බිඳීමෙන් සහ ඒ සමගම බිහි වූ සමාජ හා ආර්ථික ක්‍රියා පිලිවෙත් මගින් උනන්දු කරනු ලැබූ ලන්දේසි කලාකරුවෝ කලා ඉතිහාසය තුල ඉන් පෙර නො පැවති ආකාරයට තමන්ගේ අවධානය දිනපතා සාමාන්‍ය ජීවිතය වෙත යොමු කලහ. මෙහි විෂය වස්තුව වුයේ දෙවිවරු, පුරානෝක්තිවේදය හෝ රජුන්ගේ හා රැජිනියන්ගේ ජීවිත නොවේ. බැංකුකරුවන්ගේ, නොතාරිස්වරුන්ගේ, නැව් තනන්නන්ගේ සහ ගනිකාවන්ගේ, කුඩා කඩසාප්පුවල අභ්‍යන්තරය, ඩෙල්ෆ්ට්හි පිහි මුවහත් කරන්නාගේ පවුලේ තතු හෝ නිරූපනය කිරීම කෙරෙහි තීව්‍රතර කලාත්මක පරිශ්‍රමයක් යොදවන්නට ගන්නා ලද තීරනයෙහි කිසියම් විරත්වයක් පැවතුනේ ය. මේ අලුත් මධ්‍යම පන්තික සංස්කෘතියෙහි විප්ලවීය පාර්ශවයක් තිබුනි.

ඒබ්‍රහම් කැස්ට්ලින් සහ ඔහුගේ බිරිඳ, මර්ගරීටා වැන් බැන්කෙන්, යාන් ඩි බේ, 1663, රාජ්‍ය කෞතුකාගාරය, ඇම්ස්ටර්ඩෑම්.

ආර්නෝල්ඩ් හුසර් *The Social History of Art*, කලාවේ සමාජ ඉතිහාසය කෘතියෙහි දී මේ කාලපරිච්ඡේදයේ ලන්දේසි කලාවේ විශේෂතාවන් සාකච්ඡා කරයි: "සියල්ලට වඩා ඉතාමත් ජනප්‍රිය වුයේ සැබෑ දෛනික ජීවිතය නිරූපනය කිරීමයි: ආචාර සමාචාර චිත්‍රනය, ආලේඛය, නිසල වස්තු, ගෘහාභ්‍යන්තර හා වාස්තු නිර්මාන දර්ශන...කලාවට වස්තු කර ගත් එදිනෙදා ජීවිතයේ මුලිකාංග, භූමිදර්ශන සහ නිසල රූපයන් බයිබලියානු, ඓතිහාසික සහ පුරානෝක්ති සංරචනයන්ගේ අතිරේක උපාංග ලෙස නිර්මානය නොවී තමන්ගේ ම ස්වායත්ත වටිනාකමක් සාක්ෂාත් කර ගනු ලැබිය; ඒවා නිරූපනය කිරීමෙහි ලා සමාව අයදින්නට තව දුරටත් කලාකරුවාට අවශ්‍ය නොවී ය. එපමනක් නොව කලාත්මක මාතිකාව හෙවත් නිර්මානාත්මක මුඛ්‍ය රූපය වඩාත් ඍජු, පැහැදිලි හා සුලබ වූ තරමට මේ කලාවේ වටිනාකම විශාල විය... කලාවේ උච්චතම රුචිය වුයේ පුද්ගලයා, පවුල, ප්‍රජාව හා දේශය සන්තක වස්තු සමූහයයි: කාමර සහ ගෙමිදුල්, නගර සහ ඒවායෙහි පරිසර, අවට හාත්පස පිහිටි භූමිදර්ශනය සහ නිදහස් කර ගත්, යලි අත්පත් කර ගත් ගැමි පිටිසර."

හුසර් තර්ක කරන්නේ, ඕලන්දයේ කලාවේ ඉරනම තීරනය කෙරුණේ "පුද්ගලයන්ගේ කැපී පෙනුනු ධනයට වඩා තම පන්තියේ ධනවත් සාමාජිකයන්ගේ සංඛ්‍යාව මගින් වැදගත්කම දිනා ගන්නා ලද මධ්‍යම පන්තිය විසින් බව ය. සම්භාව්‍ය යුගයේ ඇතැන්සය පසෙක තිබිය දී විද්‍යා පුනර්ජීවනයේ මුල් සමයේ ෆ්ලොරන්සයේ වුව ද මධ්‍යම පන්තියේ පුද්ගලික රුචිය, මෙහි තරම් සකල සියලු නිල හා රාජ්‍ය බලපෑම්වලින් නිදහස්ව, පොදු ආයතනික මට්ටමේ කලාත්මක ඇනවුම් පුද්ගලික මට්ටමේ කලා ඇනවුම් මගින් ආදේශ කෙරුණේ නැත."

ලන්දේසි ජනගහනයෙන් සැලකිය යුතු ප්‍රමානයකට චිත්‍ර හිමි වී තිබුනු බව පොදු පිලිගැනීමයි. "ලන්දේසි ස්වර්නමය යුගයේ චිත්‍රවල හිමිකාරිත්වය" නම් නාමාවලී රචනයේ එරික් වැන් ස්ලුයිප්ටර් ලියන්නේ "16 46 පමනේ දී ඩෙල්ෆ්ට්හි ජනගහනයෙන් තුනෙන් දෙකක නිවෙස්වල චිත්‍ර තිබුනු අතර, එක නිවසක තිබුනු චිත්‍ර සංඛ්‍යාවේ සාමාන්‍යය එකොලහක්" බවයි. "සැබැවින්ම දිලින්දන් සතුව එවැනි සුබ වස්තු තිබුනේ නැත. එසේ තිබිය දී වුවත් දෛනික ශ්‍රමිකයින් සතු සන්තකයන් අල්පය අතරේ පවා ඇතැම් විට චිත්‍රයක් සොයා ගත හැකි වුනු අතර, සාමාන්‍ය මට්ටමේ ශිල්පීන්ගේ තෙස්තමේන්තු ලේඛනවල නිතරම, කිසිසේත් විශාල සංඛ්‍යාවක් නො වූ, කුඩා ප්‍රමානයේ චිත්‍ර ඇතුලත් වී තිබුනි: ඇම්ස්ටර්ඩෑමයේ නිවාස සංඛ්‍යාවෙන් අඩකට එක ද චිත්‍රයක්වත් නොතිබුනු බව හෝ එකක් දෙකක් තිබුනු බව හෝ ඇස්තමේන්තු කර තිබේ."

16 00 ගනන්වල ලන්දේසි කලාකරුවෝ අර්ථ ද්විත්වයකින් "නිදහස්" වී සිටියහ. රාජකීයයන්ගේ හෝ පල්ලියේ හෝ කලාත්මක අනුග්‍රාහක ඉල්ලීම්වලට ගැලපෙන රූප නිපදවීමේ අවශ්‍යතාවෙන් නිදහස් ව සිටි නමුදු ඔවුනට ස්ථාවර, ධන කුවෙර අනුග්‍රහය ද නොවී ය. ලලිත කලා කෞතුකාගාර නාමාවලිය සඳහන් කරන පරිදි "මුල් වතාවට, චිත්‍ර නිර්මානය වූයේ බොහෝ දුරට විවෘත වෙළෙඳ පොල වෙනුවෙනි." බොහෝ චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ බාහිර ආර්ථික තතු කාලකන්නි ඒවා වුනු අතර, ර්ට උග්‍ර තරගය හා අධිනිෂ්පාදනය අඩකින් දායක විය. වෙනත් වෘත්තීන්වල නිමග්න වීමට (තානායම්කරු, ටියුලිප් මල් වගාකරු, වාස්තු සැලසුම් නිර්මානකරු, තීන්ත හා සායම් වෙළෙඳාම යනාදී) චිත්‍ර ශිල්පීන්ට බොහෝ විට සිදු විය.

අයිසාක් ඒබ්‍රහ්ම්ස්. මස්සා, ෆ්‍රාන්ස් හල්, 16 26 , ඔන්ටාරියෝ කලා ගැලරිය, ටොරොන්ටෝ.

කාලීන විලාසිතාවෙන් ගිලිහුනු රෙම්බ්‍රාන්ට් 16 5 6 වන විට නය ගෙවා ගත නො හැකි බංකොලොත්භාවයට පත් විය; තව වසර දෙකකට පසු ඔහුගේ දේපොල විකුනා දැමුනේ ය. හෙම්යර්ගේ බිරිඳ වයස 43 දී සිදු වුනු ඔහුගේ අකල් මරනයේ වරද පැටවූයේ ඔහු විසින් අත්විඳින ලද මූල්‍ය පීඩනය මත ය; සැලකිය යුතු නය කන්දරාවක් සමග ඔහු ඇය හැර ගියේ ය. බක්කරේගේ බිල් නො පිය වූ නිසා 16 5 2 දී හල්ගේ දේපොල හා චිත්‍ර නෛතික ග්‍රහනයට ගැනින.

නොයෙකුත් චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ කෙටි චරිතාපදාන ප්‍රදර්ශන නාමාවලියට ඇතුලත් වී තිබෙන අතර, කෙනෙකුට එහි මෙබඳු දේවල් බොහෝ විට හමුවේ: (අ) "ආසන්න නිත්‍යතාවෙන් යුතු මූල්‍ය දුෂ්කරතා අත්විඳී", (ආ) "දරුනු මට්ටමේ මූල්‍ය දුෂ්කරතාවලට මුහුන දෙන ලද බව පෙනෙන අතර, 16 33 දී අත්අඩංගුවට පත්ව සිරගතවීම නො ගෙවන ලද බදු නිසා විය හැකි ය", (ඇ) "ඔහුගේ මුලුමහත් දිවිය පුරා අත්විඳි මූල්‍ය ගැහැට", (ඈ) "පිරිහෙන මුදල් තත්වය නිසා...ඇම්ස්ටර්ඩෑමයට යාම", (ඉ) "ඔහුගේ මරනය සිදු වන විට නයගැතිව සිටියේ ය."

ප්‍රශංසනාත්මක සඳහනකට ගැලපෙන බොස්ටන් ප්‍රදර්ශනයේ සිතුවම් රැසට ඇතුලත් සියලුම නිර්මාන පිලිබඳව සාකච්ජා කිරීමට හැකියාව නොමැත.

නාමාවලියේ පූර්විකාව මෙසේ අදහස් පල කරයි. "ප්‍රභූ සාමාජිකයින්ගේ ආලේඛ ස්වල්පය අසාමාන්‍ය ගුනයෙන් හෙබි අතර, ඒ ප්‍රභූන් ස්වකීය ධනය හෝ සාර්ථකභාවය හෝ ප්‍රකාශ කිරීමට වඩා උත්සුක වූයේ ස්වකීය වංශාවලිය ලේඛනගත කරන්නට බව යෝජනා වේ." මේ නම් කිව යුතු දේ කිය හැකි අබූත විදිහකි. එසේ පවසනු වෙනුවට චිත්‍ර ශිල්පීන් පොදුවේ මේ පුද්ගලයින් වෙතින් අනුප්‍රානය නො ලද බව පවසන්නට නො හැකි ද?

කවර සංසිද්ධියක් අදාල කර ගැනුන ද, කැපී පෙනෙන මුල් ම සිතුවම් අතරින් එකක් යාන් ස්ටීන්ගේ "*සැවුල් අංගනය*" ලෙස ප්‍රකට ජකොබා මාරියා වැන් වසින්නේර්ගේ ආලේඛය (16 6 0) වන අතර, එහි තදබද ගෘහ අංගනයක යොවුන් ප්‍රභූ ළඳක් බැටලුවකුට කවමින් වාඩි වී සිටියි. ස්ටීන් විසින් කලුකුමකු (උතුරු ඇමරිකාවට ආවේනික) ඇතුලු සෑම වර්ගයකම ගෘහස්ත පක්ෂීන් ගැහැනු ලමයා වටා රඳවනු ලැබේ. කුකුලු පැටවකු එක් අතක් යට තබා ගත් මිට්ටෙක් සහ පැසක් අතින් ගත් මෙහෙකාරයෙක් ඇය දෙස බලා සිටිති. ඇයගේ පවුලේ ඉතිහාසය සහ තත්වය පිලිබඳ නොයෙකුත් අදාල කාරනා ඇතත් ඒවා කිසිවක මහේශාක්‍යයක් නොමැත. මේ සිටින්නේ ප්‍රභූවේ ගැහැනු ලමයෙක් --- ඇය කුකුලු පැටවුන් සහ තාරාවන් විසින් වට කර ගනු ලැබූ දැරියක් ද වන අතරේ ඒ සත්තු අනෙක් මිනිසුන් දෙදෙනා වෙත දක්වන ප්‍රතිචාරය ඇයට ද දක්වයි.

ඩෙල්ෆ්ට්හි නිවසක අංගනය, පීටර් ඩි හූච්, 16 5 8, ජාතික කලාගාරය, ලන්ඩන්

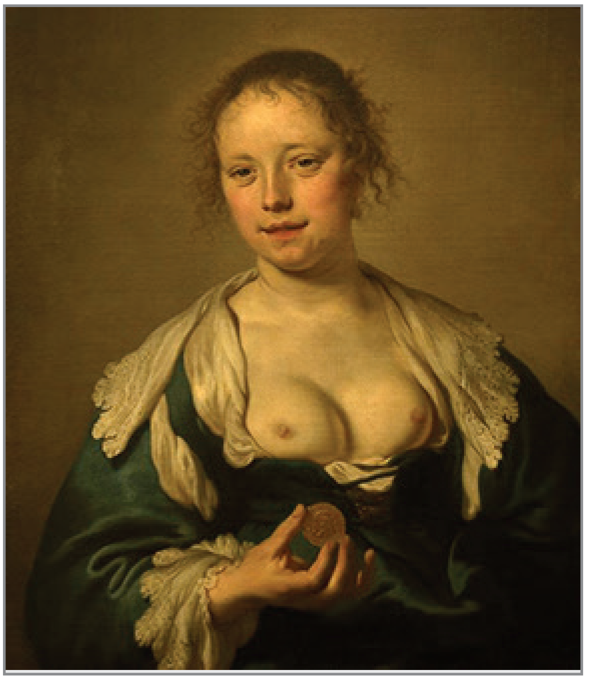
ප්‍රදර්ශනය තුල පරිපාලන සභා ප්‍රභූන් සහ ධනවත් වෙළෙන්දන් සඳහා වෙන්වුනු කොටසේ කැපී පෙනෙන නිර්මාන කිහිපයක් තිබෙන අතර, රෙම්බ්‍රාන්ට්ගේ සහ හාර්ට බෝච්ගේ ආලේඛ, ෆෙමියර්ගේ මනබඳින චිත්‍ර යුගලය (ආර්යාවක් ලියන්නිය, 1665 පමන, හා තාරකා විද්‍යාඥයා, 1668) සහ ජෝබ් බෙකර්හයිඩ්ගේ ඇම්ස්ටර්ඩෑමයේ පැරනි විනිමය මධ්‍යස්ථානය (1670), එනම් මූල්‍ය කටයුතුවල කේන්ද්‍රය ඊට ඇතුලත් වේ.

යාන් ඩි බ්‍රේගේ ඒබ්‍රහම් කැස්ට්ලින් සහ ඔහුගේ බිරිඳ, මර්ගරීටා වැන් බන්කෙන් (1663) තවත් බෙහෙවින් වැදගත් කැන්වසයකි. කැස්ට්ලින් හාර්ලෙම්හි පුවත්පත් හිමිකරුවෙක් හා මුද්‍රනාලාධිපතිවරයෙක් ද මෙනොනියිට්වරයෙක් "යටහත්පහත් භාවය හා උග්‍ර තාපස භාවය සහිත ජීවන ශෛලිය අගය කල යුරෝපයේ ප්‍රොතෙස්තන්ත නිකායක්") ද විය. නාමාවලිය මගින් ද සනාථ කරන පරිදි ඔහුගේ *හාලෙම්සි කෑහන්ට්* හෙවත් හාලෙම් පුවත් "යුරෝපයේ වඩාත් ම තොරතුරු සහිත පුවත්පත්වලින් එකකි." එනමුත් සවිමත් ම හැඟීමක් සිතේ ඇති කරනු ලබන්නේ පෙරට නැව් ඇති මර්ගරීටාගේ මුහුන මගිනි. සැමියාගේ අභාවයෙන් පසුව නාගරික කවුන්සලය මගින් ඇය නිල මුද්‍රනකාරිය ලෙස පත් කරන ලදී.

මේ කොටසට ඇතුලත් හල්ගේ කෘති දෙක සඳහන් කල යුතු මට්ටමේ ඒවා වේ. "ඉන් පෙර දී කවර සිත්තරකු වුව හල් තරම් තිව්‍ර තේජසින් සහ තීව්‍ර සානුකම්පික භාවයකින් යුතුව තීව්‍ර ලෙස සාක්ෂාත්කරනය සිදු කලේ නැත." යි විචාරක ජෝන් බර්ජර් වරක් සඳහන් කලේ ය. මෙහි ඇති සාක්ෂි අබියස එම තක්සේරුව සමග විවාද කරන්නට හේතුවක් නැත.

හාර්ලෙම්හි සාන්ත එලිසබෙත් රෝහලේ පරිපාලක සභා ප්‍රභූහු, ෆ්‍රාන්ස් හල්, 1641, ෆ්‍රාන්ස් හල් කෞතුකාගාරය, හාර්ලෙම්

හාර්ලෙම්හි සාන්ත එලිසබෙත් රෝහලේ පරිපාලක සභා ප්‍රභූහු (1641), චිත්‍රයේ දී හල් විසින් සිතුවම් කරනු ලබන්නේ දිලින්දන් වෙනුවෙන් සේවය කරන රෝහලක භාරකාර මන්ඩලයේ පුද්ගලයන් පිරිස ය. හල් මෙය නිර්මානය කලේ තමාගේ ම මූල්‍ය දුෂ්කරතාවලට මුහුන දීමට ප්‍රථමයෙනි. චිත්‍රය සැකසුනේ රෝහලේ අධ්‍යක්ෂ මන්ඩල කාමරය වෙනුවෙනි. එහි සිටින මිනිසුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙකු සුරා පෙරන්නන් හෝ සුරා පෙරන පවුල්වලින් පැවත එන්නන් වන අතර, ඔවුන් වෛෂයික විලාසිතාවක්, අධ්‍යක්ෂ මන්ඩලය තුල එකිනෙකාගේ පුද්ගලික මෙහෙවර අනුව නිරූපනය කර ඇත. ලේකම් තැන අත ඔහුගේ වාර්තා-පුස්තකය ඇති අතර, භාන්ඩාගාරික තැන කාසි කිහිපයක් අතපත ගාන්නේ ය. සභාපති තැන පමනක් ඔහුගේ සම්පූර්න ආලේඛය ලබා දෙයි. මේ මුහුනු සමෘද්ධි සම්පන්න ය, අකලංක ය, වගකීම් සහගත ය, සමහර විට සුලු වශයෙන් ආත්මාලම්භනයෙන් යුතු ය.



කාසියක් සහිත අඩ-නිරුවත් කාන්තාව, ජාකොබ් බැකර්, 1636 පමන, ජාතික පැරනි කලා කෞතුකාගාරය, ලිස්බන්

හල්ගේ අයිසාක් ඒබ්‍රහම්ස් මස්සා (1626) ආලේඛය විස්මිත අයුරින් අව්ධිමත් වන අතර ඔහු ධනවත් සිල්ක් වෙළෙන්දෙක් හා චිත්‍ර ශිල්පියාගේ මිතුරෙක් වේ. වාඩිවී සිටින්නා නරඹන්නා වෙත නැඹුරුව, පුටුවේ පසුපස ලී පත්තට වාරු වී, බැහැරට නෙත් යොමා, සුලු ලජ්ජාවකින් හෝ සවිඥානක හැඟීමකින් හෝ තමාගේ දකුනු පැත්ත බලයි. ජොන් බර්ජර් තහවුරු කොට පවසන පරිදි මස්සාගේ "හැඟීම් ප්‍රකාශනය මුල් වරට හල් විසින් වාර්තා කල තවත් වැදගත් අංගයකි. එය තමාගේ දෙඇසින් දකිමින් සාක්ෂි දරන්නා වූ ලෝකය ගැන විශ්වාස නො කරන නමුත් ඊට විකල්පයක් නො දකින මිනිසකුගේ බැල්මකි." විචාරකයා අනවශ්‍ය දුරකට යොමු වී නොමග යනවා විය හැකි වෙතත් තරනය කල නො හැකි ඒ ගුප්ත අපාර බැල්ම පිළිබඳ යමක් ඉන් නො පැවසෙන්නේ ද නො වේ.

වෘත්තිකයින් සහ වානිජ රැකියා වෙනුවෙන් ප්‍රදර්ශනය තුල වෙන් කර ඇති අංශය පුදුමාකාර ලෙස ජීවමාන ය "නැව් තනන්නා සහ ඔහුගේ බිරිඳ" යනුවෙන් හැඳින් වෙන යන් රයික්සන් සහ ඔහුගේ බිරිඳ, ග්‍රීට් යන්ස් (1633) ඉතා කැපී පෙනෙන චිත්‍රයකි. හදිසි පනිවුඩයක් බව පෙනෙන්නක්, මේසය අසල වාඩි වී නෞකා සැලසුම් පිරික්සමින් සිටින සිය සැමියා අතට පත් කිරීම සඳහා ගැහැනිය කාමරයට කඩා වදියි.

නොතාරිස්වරයා, කරනවෑම්-ශල්‍ය වෛද්‍ය (එකල ශල්‍ය වෛද්‍ය කටයුතු කරනු ලැබුවේ දැලිපිහිය භාවිත කරන බාබර්වරුන් විසිනි, පරිවර්තකයින්ගේ සටහන), බක්කරේ (උනු පාන් සූදානම් බව ඔහු තම හොරනෑව පිඹ නිවේදනය කරයි), තම ආධුනිකයින් පසෙකින් තබා ගෙන කාර්යයෙහි නිරත ඇඳුම් මසන්නා --- මේ සියල්ලන් ඔවුන්ගේ මෙවලම්, ඔවුන්ගේ ද්‍රව්‍යයන්, ඔවුන්ගේ වැඩ පරිසර සමග නිරූපිත ය. සූක්ෂ්ම සැලකිල්ල, ඒකාන්තයෙන් නිරවද්‍ය, සමාජයීය වශයෙන් වටිනාකමින් යුතු ශ්‍රමය කෙරෙහි සුවිශාල ගෞරවයක් මෙහි තිබේ.

වැඩ කරන ස්ත්‍රීන් අතරට රේන්දකාරියක් ද ඇතුලත් වී සිටින අතර, ඇය හුදකලාව, උනුසුම් ප්‍රභා මන්ඩලයක් තුල සිටියි, නාමාවලිය යෝජනා කරන්නේ වර්න සංයෝගයේ තානීයතාව "1640 ගනන්වල සිතුවම් කරන ලද රෙම්බ්‍රාන්ට්ගේ ශුද්ධ වූ පවුල සංරචනය සිහි ගන්වන අතර, ආධ්‍යාත්මික බවට ඉතා සමීප වාතාවරනයක් ඔස්සේ රූපය ආඪ්‍ය කරවන' බව ය. පීටර් ඩි හෝක්ගේ ඩෙල්ෆ්ට්හි නිවසක අංගනය (1658) චිත්‍රයෙහි තරුන මෙහෙකාරියක් සහ කුඩා දැරියක් එකිනෙකාගේ අතින් අල්ලා ගෙන දකුනුපස දොරකඩින්

පැමිණෙති. වම් පසින්, එම නිවසේ ආර්යාව, ආරුක්කු ප්‍රවේශ මාර්ගය තුලින් වීථිය දෙස බලා සිටියි. එම ස්ත්‍රියගේ ශාන්ත විලාසය හා මනා ක්‍රමවත් භාවය, අතිසියුම් ලෙස සවිස්තරාත්මක වූ ගෘහ නිර්මානය, කලබලකාරිත්වයෙන් පිරි ඇති, බෙලි කපන වෙලෙඳ ලෝකයෙන් වෙන් කරනු ලැබූ මෙම ගෘහ අංගනයේ සුරක්ෂිතතාව සහ උනුසුම... ලන්දේසි මැද පන්තිය පුද්ගලික ජීවිතය හා සමහර විට වැදගත් කාරනා සම්බන්ධයෙන් ජීවිතය ගලා ගිය ආකාරය දෙස බැලූ අන්දම චිත්‍රය කියයි.

බක්කරේ, ජෝබ් බෙයාක්හයිඩ, 1681 පමන, වෝසෙස්ටර් කලා කෞතුකාගාරය, වෝසෙස්ටර්, මැසචුසෙට්ස්

ඉතාමත් සිත් ගන්නා සහ විස්මය දනවන වෛශ්‍යාවගේ රූපයේ ඇය පියොවුරු දක්වමින්, අතින් රන් කාසියක් අල්ලා ගෙන සිටියි (ජාකොබ් බැකර්, කාසියක් සහිත අඩ-නිරුවත් කාන්තාව, 1636). ඇය නරඹන්නා සමග සිනාසෙයි.

ජාකොබ් වැන් රුයිස්ඩේල් භූමිදර්ශන වෙනුවෙන් ප්‍රකට වී සිටියෙක් විය. ලලිත කලා කෞතුකාගාරයේ තිබෙන, 1660-63 පමන දී නිර්මිත, ඔහුගේ රෙදි සුදෝ සුදු කරන වතු සහිත හාර්ලෙම් තැනි බිමේ දර්ශනය මගින් වැදගත් ලන්දේසි කර්තව්‍යයක් වූ ලිනන් රෙදි විරංජනය කිරීම නිරූපනය කෙරේ. මාස දෙකක් වැය වන, මේ වෙහෙසකාරී ක්‍රියාවලියේ දී එම පිලිවෙතට භාජනය කරන ලද රෙදි (ක්ෂාරීය ද්‍රාවනය සහ පසු කාලයේ දී ඒ පිලිවෙත සඳහා භාවිත කිරි මෝරු) තනපත් මත නැවත නැවත අතුරා වේලීම සිදු කෙරේ. ප්‍රදර්ශනයේ බිත්ති විවරනය අපට පවසන්නේ එම කාර්යයේ නිරත කාන්තාවන් වෙනුවෙන් "කාලකන්නි වැටුප්" ගෙවන ලද බව ය.

ටර් බෝච්ගේ පිහි මුවහත් තබන්නාගේ පවුල (1653) ද තවත් සිත දවන, සංකීර්න කෘතියකි. චිත්‍ර ශිල්පියා කැරකෙන හනගලේ කැත්ත තබා ගෙන සිටින තම පිහි මුවහත් තබන්නා කම්මල් ලෑල්ල මතට ඇල කරවන අතර, සේවා දායකයෙක් ඔහු දෙස බලා සිටියි. එනමුත් දකුනු පැත්තේ, එනම් සැබැවින් ම චිත්‍රයේ පෙරබිමේ, ගැහැනියක්, පිහි මුවහත් තබන්නාගේ බිරිඳ විය හැකි තැනැත්තියක්, "සන්සුන් ඉවසිල්ලකින් සිය දරුවාගේ හිසකෙස්වල තඩි බලන" අතර, නාමාවලිය සඳහන් කරන්නේ "එය සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රචලිත පීඩාවක්" ව් තිබුනු බව ය. බලලෙක් ඇය දෙස බලා සිටියි. ගරා වැටෙන බදාම සහ බිත්ති ද පිලිසකර කිරීමක් නැති මඩුව ද මගින් පෙන්නුම් කරන පවුලේ තතුවල වත්පොහොසත්කමක් නැත. අද කිසිවකු එවැනි චිත්‍රයක් ඇඳීම ගැන ලජ්ජා විය හැක්කේ මන්ද?

ෆ්‍රාන්ස් හල්ගේ ශිෂ්‍යයන් දෙදෙනකු වූ ඒඩ්‍රියන් වැන් ඔස්ටාඩ් හා ඒඩ්‍රියන් බ්‍රවර් ගොවි දිවිය, තැබෑරුම්වල කලදවස, ගැමි පොලවල් සහ තවත් එවැනි දේ සිතුවම් කිරීම නිසා ප්‍රකට වී සිටියහ. ඔස්ටාඩ් සහ ඔහුගේ සොයුරු අයිසාක් (ලලිත කලා කෞතුකාගාරයේ නියෝජනය වේ) "කම්කරු පන්තික පසුබිමකින්" යුක්ත බව නාමාවලී ග්‍රන්ථය පැහැදිලි කරයි. ඔවුන්ගේ පියා වියන්නෙකි. ඒඩ්‍රියන් වැන් ඔස්ටාඩ්ගේ මාලු බිරිඳ (1672) චිත්‍රයෙහි කේන්ද්‍රීය චරිතය මාලුවකු සුද්ද කරන අවස්ථාවේ දී ග්‍රහනයට ගැනෙද්දී වෙනත් ගනුදෙනු පසුබිමේ සිදුවන අතර, ඉන් නැවුම් ප්‍රත්‍යක්ෂ දැනුමක් පල වේ. බ්‍රවර්ගේ තානායමක ඇතුලත (1630 පමන) චිත්‍රයෙහි චිත්‍රන සත්කාරයට ලක්වන්නේ ඝෝෂාකාරී තැබෑරුමක නානා ප්‍රකාර ගනුදෙනුකරුවන් පිරිසකි: එක් අයෙක් නිදමින් ගොරවයි, තවකෙක් මත්පැන් පානය කරයි, තෙවැන්නෙක් ගායනය හෝ හඬ නගා සිනාසෙයි, සිව් වැන්නෙක් වමනය කරයි. බ්‍රවර්ගේ කෘති ඔහුගේ සහෝදර කලාකරුවන්ගේ සෙවිල්ලට යොමු වි.ය නිදසුනක් වශයෙන්, එම වකවානුවේ දැවැන්තයින් වූ රෙම්බ්‍රාන්ට් සහ පීටර් පෝල් රුබෙන් ඔහුගේ චිත්‍ර එකතු කලහ.

පිහි මුවහත් කරන්නාගේ පවුල, ජෙරඩ් ටර් බෝච්, 1653 පමන, රාජ්‍ය කෞතුකාගාරය, බර්ලින්

දහහත්වෙනි සියවසේ නෙදර්ලන්තයේ අන්ත දුගීන්ගේ හා අනාථයින්ගේ සිතුවම් ඇඳුනේ ඉතාමත් කලාතුරකිනි. මෙහි පුදුම විමට කාරනයක් නැති තරම් ය. දරිද්‍රතාව සහ පරිහානිය සිහිපත් නො කරන්නට ගරුකටයුතු ලන්දේසි පුරවැසියන් තුල පැවතුනු වුවමනාව අද ධනවත් සුලු ධනේශ්වරය තුල පවතින එම වුවමනාවට වඩා වැඩි නො වන බව නිසැක ය. ධනයෙන් අනූන වුවන් යාචකයින්ගෙන් විලක්ෂනය කොට දැක්වීම පෙන්වන ප්‍රදර්ශිත චිත්‍ර කිහිපය කෙරෙහි වූ ඔවුන්ගේ ආකර්ෂනයට හේතු වන්නට ඇත්තේ එක්කෝ කලාකරුවන් සමාජ විෂමතාව ඉදිරියේ සලිත වීම හෝ දුප්පත්කම සදාචාරාත්මක ව සාධාරනීකරනයක් කිරීම හෝ ඒ දෙකම හෝ විය හැකි ය.

වසර 1627 නිර්මානය කල සිත්තරා අඥාත කෘතියක් වූ දාන ශාලාවේ පාන් බෙදීම වෙනස්කම අතින් කැපී පෙනෙයි. අවට කුසගින්නේ සිටින දිලින්දෝ ආහාර බලාපොරොත්තුව සිටිති: "මව්වරු සහ ඔවුන්ගේ දරුවෝ, ආබාධිතයෝ, මහල්ලෝ, කේන්ද්‍රයේ කට අයා ගෙන සිටින නිල් හිස්වැස්ම පැලඳි කොලුවා" යන සියල්ලෝ "අවධානය වෙනුවෙන් මොර දෙති" (නාමාවලී රචනය). මෙය ඉතාමත් විදග්ධ චිත්‍රය නො වුවත්, විකට රූප සොබාවක් පැවතියත්, නරඹන්නා (කෙනෙකුට "කැමරාව" දෙස කියා පවසන්නට වුවමනා විය හැක) දෙස දකුනු අන්තයේ ඍජුව බලා සිටින, කාන්තාවගේ සෝබර මුහුන අමතක වන්නේ නැත.

පීටර් ඩල්හවුසන්ගේ වාඩි වී කෑද බොන කොලුවා (1650 මැද) "ඒකාකෘතික" නැඹුරුවක් පෙන්වන බව නාමාවලිය තිර ලෙස පවසන නමුදු එය ද මතක තබා ගැනීමට වටියි. "අවලක්ෂන

ඇඳුමෙන් සැරසුනු (ගොවි) කොලුවෙක් (එක උරපතකට වැටුනු තම කමිසයෙන් අඩක් මතුවුනු, එක සපත්තුවක් ගැලවුනු) වේවැල් ආසන කොටස සහිත පුටුවක යන්තම් කුදුව වාඩි වී දෙපා පලල් කර ගෙන සිටියි. උකුලේ කැඳ කෝප්පය තබා ගෙන සිටින ඔහු කෙලින් ම බලා සිටින්නේ නරඹන්නා දෙස ය. ඔහුගේ රෝස දෙතොලින් යන්තම් බුම්මා ගත් ස්වභාවයක් පල වන අතර, ඔහුගේ බැල්මේ සෘජුභාවය තුල ගරු සරු නැති කෝපාන්විත ස්වභාවයක් තිබේ,"

ලලිත කලා කෞතුකාගාරයේ ප්‍රදර්ශිත චිත්‍ර දෛනික ජීවිතය පිලිබඳ ජායාරූපික ප්‍රතිනිෂ්පාදන නොවේ. කලාකරුවාගේ අදාල සැලකිල්ල හා දෘෂ්ටිකෝන කෙනෙකුට තදින් ම හඟින්නට පුලුවන. එම කලාකරුවෝ සානුකම්පාවේ සහ සංශයවාදයේ විවිධ ප්‍රමානවලින් මනුෂ්‍යත්වය අවධානයට ලක් කරති. පැහැදිලිව පෙනෙන අයුරින්, තම බලගතු අදහස් චිත්‍රගත රූපයන්ට පරිවර්තනය කිරීමෙහි ලා කිසියම් නිශ්චිත කලාකරුවකු සතු හැකියාව ඔහුගේ කුසලතාව සහ දැනුමේ හා හැඟීමේ ගැඹුර අනුව වෙනස් වේ. මෙහි දී මෙම කලාකරුවන් එකට එකතු කරන්නේ කලාත්මක සත්‍යය කෙරෙහි පොදුවේ ඇති කැපවීම සහ සුවිශේෂයේ සංයුක්ත, ඉන්ද්‍රිය සහානුබද්ධ ජීවිතය නිරූපනය මගිනි. ඔවුන්ගේ ප්‍රයත්නයන්, වෛෂයික ගුනාංග අනුව ලෝකය ආත්ම-මූලික ලෙස ප්‍රතිනිර්මානය කිරීම සඳහා කලාවේ ඇති හැකියාවේ ගුනාත්මක ප්‍රවර්ධනයක් සලකුනු කරයි.

තානායමක ඇතුලාන්තය, අඩ්‍රියාන්, බ්‍රාවර්, 16 30 පමන, බොයිමාන් වැන් බර්මින්ඇං කෞතුකාගාරය, රොටර්ඩෑම්

දහහත්වන ශතවර්ෂයේ ලන්දේසි චිත්‍ර ශිල්පියෝ බොහෝ විචාරකයින් හා චින්තකයින් වෙත අනුභාවය ලබා දුන්හ. මේ විෂය පිලිබඳ ව වඩාත්ම අන්තර්ඥානයෙන් සහ කාව්‍යමයභාවයෙන් යුක්ත ලේඛනයන් දාර්ශනික හේගල් විසින් ලියන ලද ඒවා වේ. රුසියානු මාක්ස්වාදී ජෝර්ජි ප්ලෙකානොව් සෞන්දර්යවේදය පිලිබඳ තම දේශනවල දී විඥානවාදී හේගල් "සංයුක්ත ඓතිහාසික තලය කරා අප්‍රමාදව පහලට ගමන් කිරීම් සහ ඉන් අනතුරුව කලාවේ පරිනාමය පිලිබඳ ඔහුගේ නිරීක්ෂන සැබැවින් ම ප්‍රබුද්ධාත්මක වීම" පිලිබඳව පවසයි. ප්ලෙකානොව් සුවිශේෂ වශයෙන් "ඔහු (හේගල්) දහහත්වන ශතවර්ෂයේ ලන්දේසි කලාවේ ඉතිහාසය වෙනුවෙන් කැප කරන ලද විශිෂ්ට පිටු" කෙරෙහි සඳහන තබයි. හේගල් කලාත්මක චතුරත්වයේ ඒ හා සමාන කූඨයක් කරා ඔසවන්නේ සමහර විට ග්‍රීක මූර්තිය හා ශේක්ෂ්පියර් පමනි,

ලන්දේසි කලාව (ඔහු ඇම්ස්ටර්ඩෑම්හි දී එය උගත්තේ ය) තුල අනෙක් සියල්ලට වඩා හේගල් දුටුවේ, වහා වහා වෙනස් වන සුලුභාවය පරාද කරවා කලාව ලබා ගන්නා ජය වන අතර, එය "අනිශ්චිතතාවේ හා තාවකාලික ස්වභාවයේ බලය රවටා, වහා වහා වෙනස්වන සුලුභාවය පරාද කරමින් කලාව අත්පත් කර ගන්නා ජයග්‍රහනයකි."

ඔහු ලන්දේසි චිත්‍රයන්හි රූප කලාව සුන්දර අයුරින් මතු කොට පෙන්වයි: "විල්ලුද, ලෝහමය කාන්තිය, ආලෝකය, අශ්වයෝ, මෙහෙකාරයෝ, මහලු ස්ත්‍රීන්, කොට දුම් පයිප්පවලින් දුම් පිඹින ගොවියෝ, විනිවිද පෙනෙන වීදුරු මධු විත්හි ලූ මිදි යුෂ පානයේ දීප්තිය, කිලුටු ජැකට් ලා පරන කාඩ් කුට්ටමෙන් සෙල්ලම් කරන හාදයෝ---යන මේවා සහ තවත් සියක් දේවල් මේ පින්තූර මගින් අපගේ දෙඇස් අබිමුවට ගෙනෙනු ලබන නමුත් ඒවා අපගේ දෛනික ජීවිතයේ දී අපගේ අවධානය යොමු නොවන තරම් දේවල්වන අතර, අපි කාඩ් සෙල්ලම් කලත්, වයින් පානය කලත්, අර දේ මේ දේ ගැන දෙඩුවත් අපි සම්පූර්නයෙන් වෙනස් දේවල්වල ඇලීගැලී සිටින්නෙමු."

කලාව සිය කෘතිය අලස උකටලී භාවයෙන් හෝ නිෂ්ක්‍රීය ඉවසුමකින් හෝ ආරම්භ කරන්නේ නැතැයි හේගල් තර්ක කරයි, විඥානය තුලින් ගමන් කිරීමෙන් සහ නව අර්ථයක් ලබා ගැනීමෙන් අනතුරුව එය ලෝකයේ වස්තූන් රූපයන් මාර්ගයෙන් අප වෙත සම්පාදනය කර දෙයි. එම නිසා කලාව "ඒ වස්තූන්ගේ නො වැදගත් අන්තර්ගතය මධ්‍යයේ ඒවා උදාරත්වයෙන් හොබවන්නේ, එසේ නො කලේ නම් වැදගැම්මක් නැති වස්තූන් වන අතර, එය සැකසීමෙන් ඒවා තුල ම අවසානාත්මක වන්නා වූ පරමාර්ථ සාධනයක් බවට පත් කරයි; ඒවා එසේ නො වූයේ නම් කිසිම අවධානයන් නො ලබා අතපසු වී යනු ඇති දේවල් පිලිබඳව අපගේ අවධානය යොමු කරයි. කාලය විෂයෙහි ද කලාව මේ ප්‍රතිඵලය සාක්ෂාත් කර ගන්නා අතර, මෙහි දී ද පරමාදර්ශී වෙයි. ස්වභාව ධර්මයේ දී වියැකී යන දෙය, කලාව සදාතනිකත්වය සමග ගැට ගසන්නේ ය: වහා මැකී යන මදහසක්, මුව මත ඇදෙන හදිසි මැර හැඟීම් දහරක ප්‍රකාශනයක්, ඇසේ බැල්මක්, ඉක්මනින් මැකෙන ආලෝක කදම්භයක් මෙන් ම මිනිස් ජීවිතයේ ආධ්‍යාත්මික ගතිලක්ෂන, පැමින යන්නා වූ සිද්ධි හා සංසිද්ධි යනාදිය ද එවේලෙහි හා එතැන්හි අමතක කෙරේ--- ක්ෂන භංගුර පැවැත්මෙන් සියල්ල උදුරා බැහැරට ගන්නා කලාව මේ සම්බන්ධයෙන් ද ස්වභාව ධර්මය ජය ගනියි." දීප්තිමත් ජේදයක්!

අවසානයේ මෙසේ කියවේ: "මේ ඇසින් අපි ලන්දේසි කලාව නරඹන්නෙමු නම් ඔවුන් එවැනි විෂයන් මග හරිමින්, ග්‍රීක දෙවිවරු, පුරානෝක්ති සහ උපමා කථා හෝ දේව මාතාවන්, කුරුසියේ ඇන ගැසුම, ප්‍රානපරිත්‍යාගීන්, පාප්වරුන්, සාන්තුවරුන් හා සාන්තුවරියන් පමනක් ආලේඛගත කරන්නට තිබුනු බව අපට තව දුරටත් සිතෙන්නේ නැත. ඕනෑම කලා කෘතියක් තුල අංග උපාංගයක් වන දෙය චිත්‍ර කලාව සම්බන්ධයෙන් ද අංග උපාංගයක් වේ: මිනිසකු ලෙස මිනිසා පිලිබද දෘෂ්ටි දර්ශනය කුමක් ද මානව ආත්ම සාරය සහ චරිතය යනු කුමක් ද එයම මිනිසා සහ මෙන්න *මේ මිනිසා* වන්නේ ය. මේ යුගයේ ලන්දේසි චිත්‍ර ශිල්පීන් බොහෝ දෙනෙකු තුල ව්‍යාප්තව පෙනෙන මූලික කාව්‍යමය ගති ලක්ෂනය සමන්විත වන්නේ මිනිසාගේ අභ්‍යන්තර හා බාහිර ස්වභාවය, ජීවමාන රූපාකාර සහ ඒවායේ දෘශ්‍යමාන පෙනුමේ ප්‍රකාර, මෙම අහිංසක සතුට හා කලාත්මක නිදහස පරිකල්පනයේ මේ නැවුම්භාවය සහ ප්‍රසන්න සතුට සහ කලාත්මක නිර්මාන කර්තව්‍යයේ තිර නිර්භයතාවෙනි. ඔවුන්ගේ චිත්‍ර තුල දී මිනිසුන් හා මිනිස් ස්වභාවය පිලිබඳව අපට අධ්‍යයනය කිරීමට හා දැන ගැනීමට පුලුවන."

මේ මාර්ගය ගැනීමෙන් සමකාලීන කලාකරුවන්ට මේ ප්‍රදර්ශනයෙන් උගත හැකි කිසියම් දෙයක් තිබෙන්නේ ද? ඔව්, බොහෝ යි.

© www.wsws.org