

தமிழ்ச் சினிமா - ஊடகங்கள் - பண்பாடு

# அலையும் விழித்திரை



**அ. ராமசாமி**

தமிழ்த் தேசிய ஆவணச் சுவடிகள்



# அலையும் விழித்திரை

தமிழ்ச் சினிமா - ஊடகங்கள் - பண்பாடு  
பற்றிய கட்டுரைகள்



**அ. ராமசாமி**

**காவ்யா**

○ அலையும் விழித்திரை

தமிழ்ச் சினிமா - ஊடகங்கள் - பண்பாடு  
பற்றிய கட்டுரைகள்

○ அ. ராமசாமி

○ © ஆசிரியருக்கு

○ முதல் பதிப்பு : டிசம்பர், 2000

○ காவ்யா

16, 17வது 'எ' குறுக்குத் தெரு, இந்திரா நகர் II ஸ்டேஜ்,  
பெங்களூர் - 560 038 போன் : 080-5251095

○ ஒளி அச்சு :

ஆப்டிமம் டிசைனர்ஸ், பாலையங்கோட்டை. ☎ 583137

○ அச்சாக்கம் : மா பிரிண்டர்ஸ், பெங்களூர்.

○ பக்கம் :

○ விலை : ரூ. 60/-

□ Alaiyum Vizhithirai (Roaming eyes)

Essays on Tamil Cinema, Media  
& Popular Culture

□ A. Ramasamy

□ © Author

□ First Edition : December, 2000

□ Kavya,

16, 17th "E" Cross, Indira Nagar II Stage,  
Bangalore - 560 038, Phone : 080-5251095

□ D.T.P. by Optimum designers, Palayamkottai.

□ Printed at : Maa Printers, Bangalore.

□ Pages :

□ Price : Rs. 60/-

❖ இந்நூல் ❖

மாணவர்களிடம்,  
நண்பராகவும்  
விளங்கமுடியும்  
என்பதற்கு  
உதாரணமாக இருந்த  
எனது பேராசிரியரும்  
தமிழின்  
திறனாய்வாளர்களுள்  
ஒருவருமான  
தி.சு. நடராசனுக்கு ...

❖ ❖ ❖ ❖

பதிப்புரை

முனைவர் அ. ராமசாமி தற்போது திருநெல்வேலி மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ்த் துறையில் பணியாற்றி வருகிறார்.

எனது நல்ல நண்பர்.

நாடகம், சினிமா, பத்திரிக்கை எனப் பல்வேறு ஊடகங்களில் ஆர்வமும் உழைப்பும் இவருக்கு மிகுதி.

இவற்றில் ஆய்வு செய்து பல நூல்களை எழுதியுள்ளார்.

காவ்யா தனது வட்டத்தை எப்போதும் விரித்துக் கொண்டே செல்கிறது.

தமிழே இதன் எல்லை.

ஊடகத்தின் பங்கு நமது வாழ்வில் தவிர்க்க முடியாத வகையில் பின்னிப் பிணைந்துள்ளது.

அதைப் பற்றிய அறிவும் ஆய்வும் அவசியம்.

இதனை அ.ராமசாமி சிறப்பாகச் செய்துள்ளார். வாசகர்கள் வரவேற்பார்கள் என நம்புகிறேன்.

காவ்யா சண்முகசுந்தரம்

## மக்கள் திரள் - வாழ்க்கை - கலை - ரசனை வெளிப்பாடுகள்

மதுரைப் பகுதியில் - வீரித்துக் சொல்வதனால் திருச்சிக்கும் தெற்கே - பிரபலமான மேடை வடிவம் **ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்**. வட தமிழ்நாட்டில் **தெருக்கூத்து**க்கு உள்ள பிரபலத்தை விட ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்குக் கூடுதல் பிரபலம் உண்டு. இவ்விரண்டு வடிவங்களும் பாரதூரமான வேறுபாடுகள் கொண்டவை என்றாலும், அதன் பார்வையாளர்களின் மனோபாவம் ஒன்றாகவே உள்ளது. ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் **பூன்-காமிக்** நடைபெறும் வரை கூட்டம், அலைமோதும். கதையின் மையப்பாத்திரங்கள் வரும்பொழுது கூட்டம் குறையும். பின்னர் முக்கியமான தர்க்கங்களின் போது தூங்கியவர்கள் விழித்துக் கொள்வார்கள். இதே போல தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரனின் வம்பளப்புகளுக்கும் விமரிசனைச் சாடலுக்கும் கூட்டம் ஆரவாரம் செய்யும். முக்கிய கதாபாத்திரங்கள் வரும் பொழுது தூங்கிப் போவர். விருப்பமான காட்சிகளின் போது எழுப்பச் சொல்லியிருப்பர்.

இதே ஸ்பெஷல் நாடகமோ, கூத்தோ இரண்டு மாதங்கழித்தோ, அடுத்த ஆண்டோ நடக்கும் பொழுதும் அதே நிலை தான். அதே பார்வையாளர்கள் திரும்பவும் வருவர். பார்த்ததுதானே என்று வராமல் இருப்பதில்லை. நாடகம் அல்லது கூத்து முடிந்த பின்பு 'வள்ளி சரியில்லையே; நாரதருக்குக் குரல் வளம் பத்தாது' என்கிற மாதிரி, **துச்சாசனன் தூள் பண்ணிட்டான்; பீமனுக்கு சாரீரம் போதாது** என்கிற மாதிரி விமரிசனைச் சொல்லாடல்கள் கேட்கும். இப்பொழுது நிகழ்வுகளின் எண்ணிக்கை குறைந்துள்ளது.

இது பாரம்பரியமான தமிழ்நாட்டின் திரள் மக்களின் கலை ரசனை வெளிப்பாடு. தங்கள் முன் நிகழ்த்துபவர்களின் முந்தைய, பிரதிபலிப்பு நிகழ்வோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக் கொள்வார். இதில் கவனிக்க வேண்டியது திரள்மக்களின் கலையைப் பற்றிய பார்வை. தங்களின் வாழ்க்கையை மேம்படுத்துவதும் கருவியாகக் கலையைத் தரிசிப்பதில்லை. கதாபாத்திரங்களை உண்மையென்று நம்புவதில்லை. இவையெல்லாம் இந்த நாடகத்தில் இடம் பெறலாமா... என்று யோசிப்பதில்லை. வள்ளி-நாரதரின்

தர்க்கப்பாடலும் ரசிப்பதற்குரியது கட்டியங்காரனின் கெட்டவார்த்தை ஜோக்கும் ரசனைக்குரியது. இந்த மனோ பாலம்தான் திரள்மக்கள் சினிமா (Popular Cinema) வைத்திருப்பத் திரும்பப் பார்க்க வைக்கிறது. இந்த மனோபாவத்திற்கு எதிராக நிற்கும் ஐரோப்பிய கலை ரசனை மனோபாவம், கலைப்படங்களை (Art film) முன்னிறுத்திப் பார்க்கும்படி தூண்டுகிறது.

தமிழின் இந்த ரசனைப் பாரம்பரியம் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட வேண்டிய ஒன்று. அதைத் தொடர்வதாக இருந்தாலும், அதனை மாற்றுவதாக இருந்தாலும் முதலில் அதனைக் கணக்கில் எடுத்துப் பரிசீலனை செய்ய வேண்டும். யோசித்துப் பார்த்தால் திரள் மக்கள் பண்பாட்டில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்த விரும்புவவர்கள் ஒன்றும் செய்ததாகத் தோன்றவில்லை. அதைப் பொருட்டாக நினைத்துப் பார்ப்பது கூட இல்லை. விவாதிக்கப்பட வேண்டியன என்று கருதுவது கூட இல்லை. ஒதுக்குவது தொடர்கிறது.

இதற்கு எல்லா புத்திஜீவிகளின் மனத்திலும் - மக்கள் கலைக்காக நிற்பவர்கள் உள்பட - ஐரோப்பிய / மேல் சாதி ரசனை முறை உவப்பானதாக இருப்பது காரணமாக இருக்கலாம். திரள்மக்கள் ரசனை மனோ பாவத்தைப் புரிந்து கொள்ளாமல் அல்லது ஒதுக்கி விட்டு அவர்களுக்கான கலைவடிவத்தைக் கண்டடைய முடியுமா...? உன்னதப் படைப்புகள், அற்புத நிகழ்வுகள் எனப் பட்டியலிடும் எல்லாப் புத்திலக்கியங்களுக்கும் - முற்போக்கு, மனிதாபிமான, தலித், பெண்ணிய இலக்கியம் - இது பொருந்தும்.

★ ★ ★

இந்த நூலில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகளும் பதிவுகளும் இந்தக் கோணத்திலிருந்து எழுதப்பட்டவை என்பது ஒரு பொதுவான அம்சம். திரள் மக்களின் ரசனைக்குரியனவாக - அவர்கள் பங்கேற்பனவாக - உள்ள சினிமா, தொலைக்காட்சி, விளம்பரங்கள், பத்திரிகைகள்,



**சடங்குகள், விழாக்கள் எனப் பலவும் கவனிக்கப்பட்டு விவாதிக்கப் படுகின்றன. இந்த விவாதங்களில் ஒற்றைத்தளப் பார்வை தவிர்க்கப்பட வேண்டும் என்ற பிரக்ஞை இருந்தது. அதையும்மீறி இடம் பெற்றிருந்தால் அது நவீன அறிவின் வீரியம் எனக் கொள்க.**

இங்கு மூன்று பகுதிகளாகக் கட்டுரைகள் தொகுக்கப் பட்டுள்ளன. முதல் பகுதி முற்றிலும் சினிமா சார்ந்தன. தமிழ்ச் சினிமாவைப் பொதுநிலையிலும், இயக்குநர்களை மையப்படுத்திச் சிறப்பு நிலையிலும் கட்டுரைகள் பேசினாலும், பார்வையாளனின் உருவாக்கம் அதற்குள் எவ்வாறு இடம் பெறுகின்றன என்பது தான் முக்கிய அணுகு முறையாக இருக்கிறது என்பதைக் கவனிக்கலாம். இரண்டாவது பகுதி திரைப்படத்திலிருந்து விலகிய கட்டுரைகள். நாட்டார் வழக்காறு, திரள் மக்களின் அரசியல் பங்கேற்பு, திருவிழா நாட்கள் என அக்கட்டுரைகளின் குவிமையங்கள் இடம் பெயர்ந்துள்ளன. மூன்றாவது பகுதி தனித்த நிகழ்வுகளின் மீதான பதிவுக்குறிப்புகள் அல்லது விமரிசனங்கள் என்று கொள்ளத் தக்கவை. அதற்கேற்ப அவற்றின் சமகால வெளிப்பாட்டுத் தன்மை அவற்றில் இருக்கக்கூடும்.

சினிமா பார்ப்பதில் தொடர்ச்சியான ஆர்வத்தைத் தக்க வைத்துள்ள நான். ஏன் தொடர்ந்து பார்க்கிறேன்? என்ற கேள்வியையும் கேட்டுக் கொள்வது உண்டு. எல்லா வகையான சினிமாக்களையும் ஏதாவது ஒரு காரணம் பற்றி பார்த்து வந்துள்ளேன். பேசியும் வந்துள்ளேன். அதனை எழுத்துபூர்வமாகச் செய்ய வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தைத் தந்தது **ஊடகம்** என்ற இதழின் தொடக்கத்தான். தொண்ணூறுகளின் மத்தியில் (1994-96) பாண்டிச்சேரியில் எனது முகவரியிலிருந்து வந்த அந்த இதழ் நான்கு இதழ்களோடு நின்று போனது. என்றாலும் திரள் மக்கள் பண்பாட்டைக் கட்டமைக்கும் திரைப்படம், **நாடகம், விழாக்கள், தொலைக்காட்சி** என்பனவற்றை ஆய்விற்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டும் என்ற சிந்தனையைத் தமிழ்ச் சிறுபத்திரிகை உலகத்திற்குள் நுழைத்து விட்டது அதன் முக்கியப்

பங்களிப்பு. அதன் ஆசிரியர் குழுவில் இருந்த போது இவை பற்றிய எழுத வேண்டிய நிர்ப்பந்தம். அந்த நிர்ப்பந்தம் பின்னர் தொடர்ந்து அவை பற்றி எழுத வேண்டியவனாக மாற்றி விட்டது.

இக்கட்டுரைகள் ஊடகத்தில் மட்டுமே வந்தன அல்ல. காலச்சுவடு, தாமரை, புது விசை, ஆராய்ச்சி, புதுயுகம் (இலண்டன்) சரிநிகர் (கொழும்பு), கோடு, நந்தன் வழி, தாயிரபரணி போன்றன வற்றிலும் அச்சானவை. ஆறு ஆண்டுகள் இடைவெளிக்குள் எழுதப்பட்டவை. இப்பொழுது தொகுப்பிற்காகப் பெரிதும் மாற்றப்பட்டாமல் இடம் பெறுகின்றன. அதனாலேயே சில இடங்களில் 'கூறியது கூறல்' என்ற தன்மை இடம் பெற்றுள்ளது.

இந்தக் கட்டுரைகள் எழுதும் பொழுது விவாதித்த நண்பர்களும், இக்கட்டுரைகளை வெளியிட்ட இதழ் பொறுப்பாளர்களும் நன்றியுடன் நினைக்கப்பட வேண்டியவர்கள்.

★ ★ ★

இக்கட்டுரைகள் தொகுத்து நூலாக வெளிவரக் காரணமாக இருப்பவர் நண்பர் சண்முகசுந்தரம். தயீழின் புதிய போக்குகளையெல்லாம் தனது பதிப்பகமான காவ்யா மூலம் அங்கீகரிப்பவர். அவரது தூண்டுதலின் பேரிலேயே இத்தொகுப்பு சாத்தியமாகியுள்ளது. அவருக்கும் இந்நூலின் அச்சக் கோர்வையைச் சரிவரச் செய்துள்ள பாளையங்கோட்டை ஆப்டிமம் டிசைனரீஸ் - நண்பர்கள் சட்டநாதன், சரவணன், முத்து ஆகியோருக்கும், அச்சாக்கிய மா அச்சகத்தாருக்கும் நன்றி கூற வேண்டும். நன்றி.

**அ. ராமசாமி**

திருநெல்வேலி

15.12.2000

உள்ளே...

மக்கள் திரள் - வாழ்க்கை - கலை -  
ரசனை வெளிப்பாடுகள்

**பகுதி - I தமிழ்ச்சினிமா - பார்வையாளர்கள்**

1.	தமிழ்ச் சினிமா : தமிழ்ப் பத்திரிகைகள்	13
2.	கனவான்களின் பொதுப்புத்தி	21
3.	நிகழ்வு வெளிகளில் அலையும் பிம்பங்கள்	31
4.	தேவர்மகன் குளித்த மகாநதி	41
5.	மர்மங்களைப் படம் எடுப்பதும் மர்மமாய்ப் படம் எடுப்பதும்	47
6.	தமிழ்ச் சினிமா : தமிழக அரசியல் உறவும் முரணும்	54
7.	இன்றையச் சூழலில் தமிழ்ச் சினிமா	60

**பகுதி - II ஊடகங்கள் - மேடை நிகழ்வுகள்**

1.	அழைக்கும் அரசியலும் எடுக்கும் விழாக்களும்	75
2.	புத்திசாலித்தனம் ± கோமாளித்தனம் = பட்டிமன்ற நடுவர்கள்	87
3.	பங்கேற்கச் செய்தலும் தூரப்படுத்துதலும்	99
4.	சீர்வரிசைகள்	106
5.	நகரும் நாட்டுப்புறங்கள்	113
6.	தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள் முன்னும் பின்னும்	120

**பகுதி - III பதிவுகளாகச் சில குறிப்புகள்**

1.	நான் வாழுகின்ற நகரம்	131
2.	பெயர்கள் : நமது பெயர்கள்	133
3.	புத்தகங்கள்	137
4.	இன்னும் சில கடலோரக் கிராமங்கள்	140
5.	ஆடைகள்	143
6.	கண்ணப்பத்தம்பிரான் குறித்து ஒரு படம்	146
7.	பாரதி என்றறியப்படும் சி. சுப்ரமணியபாரதி	148
8.	திறந்த கண்களோடும் பார்க்கமுடியவில்லை	153
9.	தேவதையைச் சுற்றி	155
10.	நதிக்கேது மரணம் : மரித்தது மனிதர்கள்...	159
11.	விண்ணிலிருந்து பூமிக்கு வரும் தேவன்	164



## பகுதி - I

---

**தமிழ்ச்சினிமா - பார்வையாளர்கள்**

I - திருமுறை

நினைவாடையமணியாய - நயநினைவியுழிந்து

## தமிழ்ச் சினிமா தமிழ்ப் பத்திரிகைகள்

தமிழ் உயிரியின் கனவுலகக் கட்டமைவுகள்

இயக்குநர் ஷங்கரின் 'ஜீன்ஸ்' வெளியிடப்பட்டு எல்லா ஊர்களிலும் நூறு நாட்களைத் தாண்டி ஓடிக் கொண்டிருந்தது. படம் வெளியாகிப் பத்து நாட்களுக்குப் பின் நண்பர் ஒருவரிடம் 'ஜீன்ஸ்' பார்த்தாச்சா? என்று கேட்டேன். 'படம் புட்டுக்கும் போல இருக்கே ; பத்திரிகைகளெல்லாம் சரியா எழுதலியே' என்று சொன்னவர், 'கதை வேணும்; கதையில் மெஸ்ஸேஜ் இருக்கணும்; பாட்டுகள் மட்டும் நம்பிப் படம் எடுத்தா லாலா கடைக்கே அல்வாதான்' என்று அடித்துப் பேசினார். நண்பர் படம் பார்த்து விட்டார் என்று நினைத்தேன். ஆனால், தொடர்ந்து பேசும் பொழுது ஷங்கரோட 'சோஷியல் டச்' படத்தில இல்லைன்னாலும், நாசரும் ராதிகாவும் பின்னியிருக்காங்களாம் அதுக்கும் மேல 50 கே.ஜி. தாஜ்மகால் வேற... ஒரு தடவை படத்த பார்த்திட வேண்டியதுதான்' என்றார். இப்பொழுது அவர் படத்தைப் பார்க்கவில்லை என்பது உறுதியாயிற்று.

நண்பர் 'ஜீன்ஸ்' பற்றிச் சொன்ன தகவல்களை அவரிடம் கொண்டு வந்து சேர்ந்த ஊடகம் என்ன? அந்தப்படம் பற்றிய அபிப்பிராயம், படத்தைப் பார்க்காமலேயே நண்பருக்கு உண்டான பின்னணி என்ன? எனது நண்பர் ஒரு உதாரணம்தான். அவரைப் போன்ற நடுத்தர வர்க்கத்துத் தமிழ் உயிரிக்குத் தமிழ்ச்சினிமா பற்றிய தகவல்களைத் தரும்- அபிப்பிராயங்களை உருவாக்கும் முக்கியமான சாதனமாக இன்று இருப்பவை அச்ச ஊடகங்கள் (Print Media) எனப்படும் தினசரிகளும், வார இதழ்களும், மாதாந்திரிகளும் தான். புத்தாண்டிற்கும், பொங்கலுக்கும், தீபாவளிக்கும் வெளியாகிப் போட்டியிலிறங்கும் திரைப்படக் குவியல்களைத் தமிழர்கள் தேர்வு செய்துதான் பார்க்கின்றனர். பல படங்களைப் பார்க்காமல் தவிர்ந்தும் விடுகின்றனர். சில படங்களைக் குடும்பத்தோடு சென்று பார்க்கின்றனர். சிலவற்றைப் பதிவியதினர் மட்டும் பார்க்கின்றனர். இத்தகைய ஒதுக்குதலிலும் அரவணைப்பிலும் பத்திரிகைகளின் பங்களிப்பு உண்டு. தேர்வு செய்யத் தூண்டுவது, 'நல்ல படங்கள் மீதான அபிப்பிராயங்களை உருவாக்கிச் சொல்லாடல் தளத்தை உருவாக்குவது. 'மோசமான' படங்களைப் பாக்கவிடாமல் தடுப்பது என்பன 'பொறுப்புள்ள' அச்ச ஊடகத்தின் சமுதாயக் கடமைகளைக் கருதப்படுகின்றன.

ஒரு சலனப்படம் மக்களிடம் வந்து சேருவதில் மிக முக்கியமான கட்டங்களாகப் பின்வரும் பத்தும் கூறப்படுகின்றன

- 1) கதை- திரைக்கதை அமைப்பு உறுதி செய்தல்
- 2) தயாரிப்புச் செலவு - நிதி நிலையை உருவாக்கிடல்
- 3) படப்பிடிப்பிற்கான கச்சா பிலிமை வாங்குதல்
- 4) படப்பிடிப்புப் பணிகள்
- 5) சான்றிதழ் பெறுதல்
- 6) திரை அரங்குகளுக்குக் கொண்டு வருதல்
- 7) விளம்பரம் செய்தல்
- 8) பத்திரிகை விமரிசனங்கள்
- 9) விழாக்களில் பங்கேற்றல்
- 10) மக்களின் ஆதரவு

இந்தப் பத்துக் கட்டங்களில் ஏழாவதும் எட்டாவதுமான கட்டங்களில் தான் திரைப்படத்திற்குப் பத்திரிகைகளின் உறவு தேவைப்படுகிறது. பத்திரிகைகளின் உறவினால் - தயவினால் தான் 'மக்களின் ஆதரவு' என்ற இறுதி லட்சியம் எட்டப்படுகிறது. இன்று இறுதி லட்சியத்தின்



முக்கிய நோக்கம் லாபம்.. லாபம்... மேலும் லாபம்... மேலும் மேலும் லாபம்... என்பதுதான்.

ஒரு சினிமாவுக்கு விளம்பரமும் விமரிசனமும் உதவுகின்றன என்றாலும் இரண்டும் ஒரே விதத்தில் உதவுவதில்லை. விளம்பரங்கள் தருவதில் ஒரு வியாபார நோக்கம் உண்டு. தயாரிப்பாளரும், விநியோகஸ்தரும் தங்களிடமுள்ள பணத்தின் அளவுக்கும், படத்தின் தேவைக்கும் ஏற்ப விளம்பரங்கள் செய்கின்றனர். பாரம்பரியமான சுவரொட்டிகளும் தட்டிகளும் விளம்பர உத்திகள்தான் என்றாலும் அவை கருத்து உற்பத்தியைச் செய்வதில்லை. ஆனால், இதழ்களில் வரும் விளம்பரங்கள் சற்று மாறுபட்டவை. சினிமா என்ற பண்டத்தின் தயாரிப்புத் தொடக்கத்திலிருந்து, அதன் தயாரிப்பாளர்கள் தரும் பணத்தைப் பெற்று, விளம்பரங்களை வெளியிடும் அச்ச ஊடகம் சினிமாவிிற்குப் பரஸ்பரம் உதவிட முயல்கிறது. இந்த உதவி ஒற்றைத்தளமானது அல்ல. பூஜை போடும் தினத்திலிருந்து பத்திரிகைகள் தரும் செய்தித் துணுக்குகள், படங்கள், கிசு கிசுக்கள், படப்பிடிப்புத் தள வர்ணனைகள், என்பன பரஸ்பர உதவி என்பதற்கும் மேலாக அப்படம் பற்றிய கருத்துருவாக்கம் என்று சொல்லலாம். அக்கருத்துருவாக்கத்தின் ஒரு பகுதியாக ஒரு திரைப்படம் பயன் அடைய முடியும் என்பது அதன் துணை விளைவே. அச்ச ஊடகங்கள் சினிமா, தொலைக்காட்சித் தொடர்கள் பற்றிய தகவல்களை வெறுமனே தரும் தகவல் தொடர்பு சாதனமாக ஒரு புறம் இருந்து கொண்டே, இன்னொருபுறம் அவற்றின் தரம், தயாரிப்பு முறை, இடம் பெறும் கருத்துக்கள், கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் பிம்பங்கள், நபர்கள் முதலானவற்றின் மீது அபிப்பிராயங்களையும் தருகின்றன. ஊடகம், திரைப்படத்தைப் பார்ப்பதில் இரண்டு விதப் பார்வைகள் இருக்கின்றன. ஒரு பார்வையில் திரைப்படம் வெறும் நுகரும் பண்டம். இன்னொரு பார்வையில் திரைப்படம் கருத்துக்களை மறு உற்பத்தி செய்யும் ஒரு கலை வடிவம்.

அச்ச ஊடகங்கள் சினிமாவைப் பண்டமாகவும், கலையாகவும் கருதும் இரட்டை நோக்கிலிருந்து, அதன் வெற்றிக்கு உதவிடவும், அதே நேரத்தில் விமரிசனங்கள் மூலம் ஒழுங்குபடுத்தி விடவும் முயல்கின்றன. விமரிசனக் கணைகள் தொடுத்து ஒழுங்குபடுத்திவிடத் துடிக்கும் அச்ச ஊடகம் தன்னைத்தானே ஒரு 'தந்தை' யின் ஸ்தானத்தில் அல்லது 'அண்ணாத்தை' யின் இடத்தில் நிறுத்திக் கொள்கின்றது. அச்ச ஊடகங்கள் தம்மை தந்தை ஸ்தானத்தில் வைத்துக் கொள்ளச் சில காரணங்கள் இருக்கின்றன. வெகுமக்கள் தகவல் சாதனங்களின்

வரலாற்றில் ஒளிப்பட ஊடகங்களான சினிமா, தொலைக்காட்சி ஆகியவற்றிற்கு முந்திப் பிறந்தவை அச்ச ஊடகங்களான பத்திரிகைகள். இந்த ஒரு காரணத்தினால்தான் அச்ச ஊடகங்கள் 'அண்ணாத்தை' யாகச் செயல்படுகிறது என்று சொல்லி விட முடியாது. பத்திரிகைகளுக்கு ஒரு கால ஒழுங்கு உண்டு. தினந்தோறும் - குறிப்பிட்ட இடைவெளியில் - தினசரிகளாக, வாரமொருமுறை - வாரமிருமுறை, மாதமிருமுறை, மாதமொருமுறை எனச் சரியான கால ஒழுங்கில் வாசகனை - மக்கள் திரளைச் சந்திக்கின்றன. இந்தக் கால ஒழுங்கும் (Order) நிலைத்த தன்மையும் (Permanent) மக்கள் திரளிடம் நம்பகத் தன்மையை உருவாக்குகின்றன. அதனாலேயே அவை பிற ஊடகங்கள் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தக்கூடிய - அறிவுரை சொல்லக்கூடிய 'தந்தை'யாகக் கருதிக் கொள்கின்றன. அவற்றின் மீது கருத்துக்களை உருவாக்குகின்றன.

இந்தத் தகுதி தமிழ் அச்ச ஊடகங்களுக்குப் பொருந்துமா என்பது மிக முக்கியமான கேள்வி.

சமீபத்திய தமிழ்ச்சினிமா தனது மந்தைத்தனத்தினால் பிரக்ஞையுள்ள தமிழ் உயிரியின் அடிமனத்தில்கூட காயடிப்புச் செய்யும் ஆற்றல் வாய்ந்ததாக விளங்குகிறது. குறிப்பிட்ட இடைவெளிகளில் களிப்பூட்டும் அம்சங்களை நிரப்பி விட்டாலே திரைப்படம் எனும் பண்டம் அல்லது கலை வெற்றி பெற்றுவிடும் என்ற கணிப்பில் அயராது பாடுபடும் தமிழ்ச்சினிமா உலகம் கனவுலகில் சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கிறது. நமது தமிழ்ச்சினிமா உற்பத்தியாளர்களுக்கு களிப்பூட்டும் அம்சங்கள் என்பது பெரும்பாலும் பெண் உடல்கள்தான். பெண் உடலை வண்ணங்கள் சிதறும் நீர்க்குமிழிகளாக அலையவிட்டு, பார்வையாள மனங்களைக் கிறங்கடிக்கும் உத்தி, இடம் பெறாத படங்களே இல்லை எனலாம். பெண் உடல்கள் நீர்க்குமிழிகள் என்றால் ஆண் உடல்கள் பயமுறுத்தும் நிணச்சதைகள், ரத்தமும் சிவப்பேறிய கண்களும், இலக்கற்ற அலைவுமாய் பீதியூட்டும் களிப்பை அள்ளித் தருகின்றன.

களிப்பூட்டும் பெண் உடல்களும் பீதியூட்டும் ஆண் உடல்களும் தாய்மை, தியாகம், அவமானம், குரூரம், அன்பு, வெறுப்பு எனும் பண்புகளினூடாக அலைந்து கொண்டிருக்கின்றன. தமிழ்ச் சினிமா நூறு வருடத்தைத் தாண்டியும் இவற்றையே 'கலை' என்ற பெயரில் பரப்பிக் கொண்டிருக்கிறது. ஆனால், இவையெல்லாம் சரக்குகள்தான். இந்தச் சரக்குளின் பண்டமதிப்பும் லாப எதிர்பார்ப்பும் நிச்சயமற்றது என்பதுதான் ஒரே வித்தியாசம்.

நினைவிற்குள், அடங்கா லாபநோக்கம் கொண்ட 'பண்டங்கள்' என்று தெரிந்து கொண்டே தமிழ்ப்பத்திரிகைகள் சினிமாவை ஒழுங்குபடுத்தி விட முடியும் என நடிக்கின்றன. கலையின் கூறுகள் தேவையென ஆலோசனை கூறி கதிமோட்சம் காட்டிடக் காத்திருக்கின்றன. ஆலோசனை கூறும் இந்த அச்ச ஊடகங்கள், சினிமாவை எப்படிப் பயன்படுத்துகின்றன என்று கவனித்தால் இவைகளின் நோக்கமும் வியாபாரம்தான். சினிமா, பத்திரிகைகளின் லாபத்தை உயர்த்தும் - விற்பனையைப் பெருக்கும் ஒரு கச்சாப் பொருளாக - உத்தியாகவே - பயன்படுகின்றது என்பது புலனாகும்.

திரைப்படத்துறைக்கேயென வெளிவரும் திரைச்சுவை, வண்ணத்திரை, திரைக்கதிர், சினிமா எக்ஸ்பிரஸ் போன்றவை அதிகம் விமரிசனம் செய்யாமல் திரைத்துறையின் 'மேம்பாட்டிற்கு' வழி கூறுவதோடு நின்று விடுகின்றன. இந்தப் பத்திரிகைகள் சினிமாவை ஒரு தொழிலாக நினைத்து அதனுள் உள் முரண்பாடுகள் களையப்பட வேண்டும்; போட்டிகள் இருந்தாலும் அடுத்தவரை ஒழித்துவிடும் அளவிற்குப் போய்விடக்கூடாது என்ற அக்கறைகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. இந்தப் பின்னணியில் இவைகள் கடுமையான திரைப்பட விமரிசனங்களை எழுதுவதில்லையென்றும் சொல்லலாம். இந்தப் பத்திரிகைகள் பெரும்பாலும் நடிசு, நடிசுயர் நேர்காணல்கள், புகைப்படங்கள் தொழில் நுட்பத்துறையினர் - இயக்குநர்கள், எழுத்தாளர்கள் ஆகியோர் பற்றிய தகவல் குறிப்புகள் போன்றனவற்றைத் தந்து, தற்போதைய சந்தையில் யாருடைய பண்டங்கள் விற்பனையாகிக் கொண்டிருக்கின்றன என்ற நிலவரத்தைத் தருவதையே நோக்கமாகக் கொண்டவை. இதே தன்மையோடு தனியொரு நடிகளின் பிம்பக் கட்டமைப்பிற்கும் உதவும் நோக்கத்தோடு விஜயகாந்த், ரஜினிகாந்த், கார்த்திக், கமலஹாசன், விஜய் பெயர்களைத் தாங்கிய திரைத்துறைப் பத்திரிகைகளும் வந்து கொண்டிருக்கின்றன.

இவைகள் திரைப்படத்துறையைக் குறித்து உண்டாக்கும் கருத்துக்களை விட, பொதுநிலைப் பத்திரிகைகளான ஆனந்தவிகடன், குமுதம், குங்குமம், சாவி வகையறாக்களும், புலன் விசாரணை மற்றும் அரசியல் பத்திரிகை வகையறாக்களான ஜூனியர் விகடன், நக்கீரன், நெற்றிக்கண், தராசு, துள்ளக் போன்றன உண்டாக்கும் கருத்துக்களுக்குப் பலம் அதிகம் என்று சொல்லலாம்.

பொதுநிலைப் பத்திரிகைகளின் பக்கங்களில் குறிப்பிட்ட சதவீதம் சினிமாவிடிகென்று ஒதுக்கப்படுகின்றன. சினிமாச் செய்திகள்,

புகைப்படங்கள், விமரிசனங்கள், நேர்காணல்கள் இடம் பெறாத தமிழ்ப் பருவ இதழ்களே இல்லையென்று சொல்லலாம். இடம் பெறும் விதம் வேண்டுமானால் மாறுபடலாம். இப்பத்திரிகைகள் கருத்துருவாக்கத்தைக் கவனமாகச் செய்கின்றன என்பதற்கு, அவை வெளியிடும் விதங்களே சான்றுகளாக உள்ளன. சினிமாச் செய்திகளை ஆசிரியர் குழு உறுப்பினர் அல்லது சினிமா நிருபர் மூலம் தரும் இப்பத்திரிகைகள், திரைப்பட விமரிசனத்தை நடுநிலையான - வெளியாளர் அல்லது குழு செய்வதாகக் காட்டிக் கொள்ள முயல்கின்றன. 'விகடன் விமரிசனக் குழு' தரும் மதிப்பெண்கள், குழுத்தில் 'சென்சார் மாமி' எழுதும் கடிதம், துள்ளக்கில் டாக்டர் செய்யும் 'போஸ்ட் மார்ட்டம்' போன்றன சில உதாரணங்கள். இன்னும் சில பத்திரிகைகள் பிரபலமான எழுத்தாளர்களைக் கொண்டும் வாசக/வாசகியர்களைக் கொண்டும் விமரிசனங்களை எழுத வைக்கின்றன. இப்படிச் செய்வதன் மூலம், தங்கள் பத்திரிகையின் விமரிசனத்திற்கு - கருத்துக்களுக்கு - ஒருவித 'நடுநிலை'த் தன்மையை - மதிப்பை - உண்டாக்கிக் கொள்கின்றன எனலாம்.

தங்கள் பத்திரிகை விமரிசனங்களில் நல்ல திரைப்படத்துக்கு, 'செய்தியுள்ள கதை, ஈடுபாடுள்ள நடிப்பு, அறிவுக்கு இடம் தரும் திருப்பங்கள், பொருத்தமான இசை மற்றும் பாடல்கள், ஆபாசமற்ற - விரசமற்ற காட்சிகள்' ஆகியன அவசியம் என்று வலியுறுத்தும் பத்திரிகைகள், இவையில்லை என்பதற்காக எந்தத் திரைப் படத்தையும் வன்மையாகக் கண்டித்ததில்லை; நட்போடு கூடிய ஆலோசனைகளையே வழங்குகின்றன. இன்னொருபுறம் அந்தப் படங்களில் இடம் பெறும் ஆபாசம் - விரசம் ஆகியனவற்றைத் தனது பக்கங்களில் அச்சிட்டு அவற்றிற்கு நிலைத்த தன்மையை உருவாக்குகின்றன. திரைப்படத்தில் சடுதியில் மறையும் விரசக்காட்சி, பத்திரிகைப் படங்களாக வரும் பொழுது உண்டாக்கும் சலனம் அதிகமாக இருக்கிறது ; இருக்கும்.

குழுதம், குங்குமம் போன்றவை வெளியிடும் நடுப்பக்கப் படங்களும், குறிப்புகளும் அசரடிக்கும் விதமாக உள்ளன. ஒரு நடிகையின் அருகாமை (குளோஸ்-அப்) படத்திற்குத் தரப்படும் விமரிசனக் குறிப்பு விரசத்தை அதிகமாக்கிடவே உதவுகின்றன. மிகக் குறைவான ஆடையுடன் நிற்கும் நடிகையின் படத்தருகே 'மூணுல ஒரு பங்கு கூட கொடுக்காட்டி எப்படிங்க?' என்று குழுதம் எழுதிய குறிப்பு கேட்கிறது.

'அதோ.. யாரோ கூட்டணிக்கு வர்றா மாதிரி தெரியுதே?' என்றும் (குழுதம்). 'கால்பந்து விளையாட இந்த டிரஸ் போறாதா' (குங்குமம்) என்றும் எழுதும்

பொழுது, குறிப்பில் இடம் பெறும் மொழி குறிக்கும் அர்த்தம் வேறு தளத்திற்கு வாசகனை அழைத்துச் செல்கிறது. நடிகை தன்னுடைலைக் கொடுக்கத் தயாராக இருப்பதாகவும், 'கூட்டணி' சேர விரும்புவதாகவும், 'பந்து' விளையாடிக் கோருவதாகவும் வாசகமனம் கருதி, குதூகலிக்கிறது. குதூகலிக்கும் மனத்தை 'கொடுத்தல்', 'கூட்டணி', 'பந்து' என்ற வார்த்தைகளின் நேரடி அர்த்தத்திலிருந்து விலக்கி, உடலுறவு சார்ந்த அர்த்தத்திற்கு மாறிக் கொள்ளும்படி தூண்டுவது அந்தப் பக்கங்களில் இடம்பெறும் படங்கள்தான்.

திரைப்படத்தின் கச்சாப் பொருட்களான நடிக, நடிகைகளைத் தங்கள் வியாபாரத்திற்குமான கச்சாப் பொருட்களாக மாற்றும் போக்கில் அவர்களுக்கு, குணச்சித்திர நடிகன், 'ஆக்ஷன் ஹீரோ' 'கனவுக்கன்னி', க்ளாமர் ஆர்ட்டிஸ்ட், 'குடும்பப் பாங்கு' முதலான கூடுகளைத் தயாரித்து அளிக்கின்றன. இந்தக் கூடுகளுக்குள் அவர்களை அடைத்துவிடும் நோக்கத்தில் பத்திரிகைகள் அவர்களின் 'திரைப்பட வெளி' யையும் தாண்டி, 'பிரத்யேகவெளி' க்குள்ளும் நுழைகின்றன. படத்தில் புடவை கட்டிய பாத்திரங்களில் நடிக்கும் நடிகை, 'ஜீன்ஸ் பேண்ட்' போட்டால் ஆச்சரியம் அடைவார்கள். சிம்ரன் 'சேலை' கட்டினால் சினிமா நிருபர் சங்கடப்படுகிறார். கதாநாயகன் நடிகன் மட்டுமே 'மதுவிலக்கை' பின்பற்ற வேண்டியவன் என நினைத்துக் கொண்டு உ.பா. (மது) சாப்பிட்டு விட்டு தடுமாறினார் என எழுதுவார்.

அரசியல், சமுதாயம், காவல்துறை ஆகியவற்றில் நடக்கும் சீர்கேடுகளைத் தட்டிக் கேட்கப்பறப்பட்டுள்ள புலனாய்வுப் பத்திரிகை (மோட்டுவலைத் துப்பறிதல்தான்)யில் சினிமாவைப் பயன்படுத்தும் விதம் எதிர்மறை யானது என்பதை அந்தப் பக்கங்களுக்கு, தரும் பெயர்களே வெளிப்படுத்துகின்றன. 'ஜூவி. ஷோ' (வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டுதல் - படங்கள் மூலம்) நக்கீரனில் 'சினிக்கூத்து', வாரமலரின் 'துணுக்கு மூட்டை' என்ற வார்த்தைகள் ஒருவித எதிர்மறை மனநிலையோடு சினிமாவைப் பார்க்கின்றன. இந்தப் பத்திரிகைகளுக்குச் சினிமா ஒரு அருவெறுப்பான விசயம். ஆனால், அதே நேரத்தில் தங்கள் வாசகர்களுக்கு கிளுகிளுப்பையும் தர வேண்டும். இந்த மனநிலையில் இயங்கும் புலனாய்வுப் பத்திரிகைகளும் பொதுநிலைப் பத்திரிகைகளும் கட்டுரைகளையும் செய்திகளையும் எழுதும் முறை எந்த விதத்தில் இருக்கின்றன என்று வாசகன் நினைத்துப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். ராத்திரி ரவுண்ட் அப்... டயலாக்.. (ஜூனியர் விகடன்) போன்ற அம்சங்கள் முழுவதும் ஒரு வித மொழி சார்ந்த பாலின்பத்தையே பேசுகின்றன. ஒரு

பக்கக்கதை, கதையல்லாத கதைகள், அபலையின் கண்ணீர்க் கதைகள், சாமியார்களின் காமக்களியாட்டங்கள், இருட்டுலக மறைவுப் பிரதேசங்கள் பற்றியெல்லாம் எழுதும் பத்திரிகைகள் வார்த்தைகளுக்கு வன்முறைச் சாயத்தையும் உடலுறவுத் தேனையும் தடவி விடவே செய்கின்றன. ஆனால் இந்தப் பத்திரிகைள்தான் சினிமாவை விமரிசிக்கும் பொழுது தங்களது உள்ளடக்கத்தையும் வெளிப்பாட்டு முறையையும் மறந்து விட்டுப் போதனைகளில் இறங்கி விடுகின்றன.

பத்திரிகை படிப்பவனாகவும் சினிமாப் பார்ப்பவனாகவும் இல்லாத தமிழ் உயிரி சாபங்களிலிருந்து தப்பித்து ஓடும் தெப்பம் கைவரப் பெற்றவன்தான். ஆனால் அப்படி யாரும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அதற்குமாறாக, இவ்விரண்டும் தரும் கனவுலகில் - கருத்துலகில் - தமிழ் உயிரிகள் மிதந்து கொண்டிருக்கின்றன. தப்பித்தல் யார்க்கும் எளிதன்று.

□ தாயிர்பரணி □ 1998 □



## கனவான்களின் பொதுப்புத்தி

102

'திறமைகளை மதிக்காத சமூகம் கிரிமினல்களை உருவாக்குகிறது' - தத்துவார்த்தச் சொல்லாடல்களில் ஒன்று.

மாவட்ட அளவில் முதலிரண்டு இடங்களைப் பெற்ற மாணவர்கள் விரும்பிய துறையில் ஈடுபட முடியாத நிலையில் (இன்றைய சூழ்நிலையில் கூட மாவட்ட அளவில் முதல் இரண்டு இடங்களுக்கு உரிய இடம் மறுக்கப்படுவதில்லை) ஒருவன் தற்கொலை செய்து கொள்கிறான். தாய் தன் உயிரைப் பணயம் வைத்து லஞ்சம் கொடுத்தும், மெடிகல் காலேஜில் இடம் கிடைக்காத போது இன்னொருவன் கிரிமினலாகிறான். கிரிமினலானது எல்லாருக்குமான கல்விச் சாலையை உருவாக்கத்தான் (திறமையானவர்களுக்கு முன்னுரிமை கொடுக்க அல்ல) இது 'ஜென்டில் மேன்' படத்தின் கதை.

கொள்ளை - போலீஸிடமிருந்து தப்பித்தல் - அப்பாவி கிச்சாவாக மாறி அப்பளக்கடை நடத்துதல் - அப்பளக்கடையில் வேலை பார்க்கும் பெண் நினைத்து ஏங்கும் ஆணாக இருத்தல்.

திரும்பவும் அதே வரிசை - கொள்ளை - தப்பித்தல் - அப்பாவி - கனவு. இன்னொரு முறை வரிசையில் சில மாற்றங்கள். ஆட்டம் பாட்டு - ஈடுபடுபவர்கள் ரயில் பயணிகள் - அப்பாவி பிம்பம் கேள்விக்குள்ளாதல்.

அடுத்த முறை - அவனே இன்னொரு பெண்ணுக்கு (சுபா பூநீ) ஏங்கும் ஆணாக இருக்கும்படி வரிசை.

கடைசியில் ஃபிளாஸ்பேக். (திருப்புக்காட்சி) தியாகம் செய்யும் (இந்தியத்) தாய் பிம்பம் முன்னிறுத்தப்படுதல் கிரிமினலானதை நியாயப்படுத்தி விட்டுத் தண்டனையை ஏற்றுக் கொள்ளும் முடிவு. இது 'ஜென்டில் மேனின்' திரைக்கதை.

இனி இன்னொரு திரைக்கதை - சின்னக்கவுண்டர். நீதிமான் சின்னக் கவுண்டர் நீதி சொல்லுதல், அதனால் பாதிக்கப்படும் குடும்பம் கோபம் கொள்ளுதல்.

சின்னக்கவுண்டரின் குணங்களை வெளிப்படுத்துதல். தாய் சொல் தட்டாதவர். ஏழைகளுக்கு இரங்குபவர். உடல் உழைப்பை நேசிப்பவர்- பெண்களை ஏறிட்டும் பார்க்காதவர், அதே நேரத்தில் வம்பிழுக்கும் பெண்ணை வாயடைக்கச் செய்யும் ஆண்மையுடையவர்.

எதிர்க்குடும்பத்தின் குணங்களைச் சொல்லுதல்; ஊர்ச்சொத்தை கொள்ளை அடிப்பவர்- கூத்தியாள் வைத்துள்ளவர் - அவள் சொல் கேட்டு மகளை அடக்கி வைப்பவர் - திமிர் பிடித்தவர் - சூழ்ச்சிகள் செய்து கொண்டே இருப்பவர். அவரது சூழ்ச்சிக்கு விதை போடுபவள், அவரது வைப்பாட்டி.

சின்னக்கவுண்டரின் ஆண்மையை வம்புக்கீழுத்த பெண் மீது, அவருக்குக் காதல் இருந்த போதும், கல்யாணம் செய்து கொண்டது அவளின் ஏழ்மையையும் நிர்க்கதியையும் போக்கத்தான்.

உடல் உழைப்பை நேசிக்காத படித்த ஒருவனுக்கு உதவுதல் - அவனே சின்னக் கவுண்டருக்கு எதிராக எதிரிகளுடன் சேர்ந்து (பணம் வாங்கிக் கொண்டு) சதியில் ஈடுபடுதல் - அவன் சின்னக் கவுண்டரின் கொளுந்தியானை ஏமாற்றிக் காப்பமுறச் செய்தவனும் கூட.



எதிரிகளின் சதியில் சிக்கிய சின்னக் கவுண்டரின் உயிரை அவரது மனைவி, கொலை செய்து காப்பாற்றி விட்டு ஜெயிலுக்குப் போதல் - கொளுந்தியான் மானம் காக்கத் தன் மானத்தை இழக்கத் தயாராகி, கருவிலுள்ள குழந்தைக்குக் காரணம் நானே எனச் சொல்லுதல்.

சதிகளின் பின்னணி விலகத் தொடங்கும் போது சின்னக்கவுண்டரின் உதவியைப் பெற்றவன் மனம் மாறுகிறான். எதிர்நிலைக் குடும்பம் தண்டனை பெறுகிறது.

இந்தச் சின்னக் கவுண்டரின் திரைக்கதையை, 'பதினெட்டுப்பட்டிக்கும் நீதிமானாகிய பெரிய கவுண்டரின் மகன் சின்னக்கவுண்டர். தன் குடும்பப் பெருமையை - மரியாதையைக் காப்பாற்றுவதற்காக நடுநிலை தவறாமல் நீதி வழங்கினார். அதனால் பல இன்னல்களைச் சந்தித்தார். அதில் அவரது மானம் கூடப் பறி போனது. ஆனாலும் நீதி வழுவவில்லை' என்ற 'கதை'யாக சொல்லலாம். அதன் தத்துவார்த்தச் சொல்லாடல்,

'கெட்டாலும் மேன்மக்கள் மேன்மக்களே, சங்கு சுட்டாலும் வெண்மை தரும்' என்பது.

'நிகழ்காலம் உடல்வலிமையின் காலம் அல்ல; புத்தி உபயோகத்தின் காலம்' என்ற தத்துவார்த்தச் சொல்லாடல்,

'தென்தமிழ்நாட்டில் உடல் வலிமையிலும் மூர்க்கத்தனத்திலும் பெருமை பெற்ற தேவர் இனத்தைச் சேர்ந்த சக்திவேல், வெளிநாடு சென்று கல்வி அறிவு பெற்றுத் திரும்பினான். ஆனால், சாதிப் பெருமையைக் காக்க வேண்டும் என்ற நிலைக்குத் தன்னை உட்படுத்திக் கொண்டதால், வன்முறை, மூர்க்கத்தனம் ஆகியவற்றின் வழியிலேயே செல்ல வேண்டியதாகிவிட்டது. ஆனாலும் முடிவில் தன் சாதிக்கு அறிவு - கல்வியறிவும் சட்டத்துக்குக் கட்டுப்படும் ஒழுக்கமும் அவசியம் என்பதை உணர்த்திவிட்டு சிறைக்குச் செல்கிறான்' என்று தேவர்மகளின் கதையாக விரிந்துள்ளது. இன்னும் சில வெற்றிப் படங்களின் பின்னிருக்கும் ஒருவரித் தத்துவச் சொல்லாடல்கள் இதோ :

புதுப்பணக்காரர்கள் சூழ்ச்சி  
நிரம்பியவர்கள்; பழைய பணக்காரர்கள்  
மனித நேயம் நிரம்பியவர்கள்'

- எஜமான்

'கடுமையான உழைப்பு, சமூகத்தின்  
உச்சிக்கே இட்டுச் செல்லும்'

- அண்ணாமலை.

'நட்புக்காக உயிரையும் உறவையும்  
விட்டு விடத் தயாராவது சத்திரிய குணம்'

- தளபதி

'நாட்டிற்காற்றும் கடமை உயிரினும் மேலானது'

- தூரியன்

'நகரத்தவர்கள் பெண்களை மதிப்பதில்லை.  
நம்பிக்கைக்குரியவர்களில்லை  
கிராமத்தவர்கள் படிப்பில்லா விட்டாலும்  
நேர்மையும் ஒழுக்கமும் உடையவர்கள்'

- வள்ளி, பொன்னுமணி

இப்படியான ஒருவரித் தத்துவச் சொல்லாடல்கள், கதையாகும் பொழுது  
நாயகனின் / நாயகியின் சூழல்களை உருவாக்கிக் கொள்கிறது. அவன்/  
அவளுக்கெதிரான, ஆதரவான நபர்கள், நிறுவனங்கள் முன்னிறுத்தப்  
படுகின்றன.

தத்துவச் சொல்லாடலை மட்டும் கதையாகவும், திரைக்கதையாகவும்  
மாற்றுவது மட்டும் போதுமே? என்றால், அந்தப்படம் கலைப்படம் என  
ஒதுக்கப்பட்டு விடும் என்கின்றனர் சினிமாக்காரர்கள். இத்தனைக்கும் இந்த  
ஒருவரிச் சொல்லாடல்கள் சரியான அர்த்தத்தில் தத்துவார்த்த அம்சங்களும்  
நிலைபாடுகளும் கொண்டவைதானா என்றால் அதுவும் இல்லை. அவை  
பொதுப் புத்தி சார்ந்த தத்தவார்த்தச் சொல்லாடல்கள்தான். நிருபணம்  
அற்று, வெகுமக்கள் மனத்தில் நின்று விட்ட நம்பிக்கைகள்தான். எனவே,  
திரைக்கதையாக மாற்றப்படுமானால் கலைப்படம் எனத் தள்ளப்படும்  
என்பதும் உண்மையில்லை.

ஒரு சினிமா வெற்றியடைய வேறு சில அம்சங்கள் வேண்டும் என்கின்றனர்.

நாயகன்/நாயகியை நினைத்துக் கொண்டிருக்கிற நாயகி/நாயகன்  
வேண்டும். அவர்களோடு போட்டியிட இன்னொரு நபரும் இருந்தால்  
நல்லது.

ஜெண்டில்மேன் - மதுபாலா, சுபாஸ்ரீ ; தேவர் மகன் - கவுதமி, ரேவதி  
சின்னக்கவுண்டர் - சுகன்யா, அவரது தங்கையாக நடிக்கும் நடிகை.

பொன்னுமணி-கற்பழித்தவன், கார்த்திக்; வள்ளி - உடல் சுகத்திற்காகக் காதலிப்பதாக நடித்தவன், மாமன்மகன்

இப்படி இரண்டு நபர்கள் இருப்பதன் மூலம் குறைந்தது இரண்டு பாடல்கள் வைக்கமுடியும்.

இவர்களோடு சேர்ந்து ஆட குழுவினர் வேண்டும். குழுவினருக்குத் தனியான ஆடைகள் (70 எம்.எம். திரையில் இரண்டு பேர் மட்டும் ஆடுவது போதாது என்ற நிர்ப்பந்தமும் குழுவினரின் தேவையை உணர்த்தியுள்ளது)

அடுத்து காமெடி டிராக் - அதன் மூலம் இரட்டை அர்த்த வசனங்கள். இதற்கு பெரும்பாலும் உடல் உழைப்பில் ஈடுபடும் பாத்திரங்களே பயன்படுகின்றனர். அப்பாவிகளாகவும் புத்தியற்றவர்களாகவும் படைக்கப்படும் பெண்களும் வேலைக்காரர்களும்- அவர்களது உடல் குறைகளும், பேச்சுத் தொனிகளும் (சில நேரங்களில் வட்டார மொழியும்) காமெடிக்கும் இரட்டை அர்த்தபாலியல் கிளர்ச்சிக்கும் பயன்படுகின்றன.

கனவுப் பிரதேசமாகப் பெண்களின் உடலை மாற்றுதல், நடிகைகளின் உடல் பிம்பங்கள், நடிகளின் கனவுப் பிரதேசமாகக் காமிரா மூலம் காட்டப்படும் பொழுது, பார்வையாள ஆணும், அவளின் உடலைத் தனது கனவுப் பிரதேசமாக மாற்றிக் கொள்கிறான். பார்வையாளப் பெண், தன் உடம்பைக் கனவுப் பிரதேசம் போல் மாற்றிக் கொள்ளும்படித் தூண்டப்படுகிறாள். ஆண்களின் விருப்பப்பதுமையாக மாறத் தயாராக்கப்படுகிறாள். இவையெல்லாம் வியாபார சினிமா அல்லது திரள்மக்கள் சினிமா வகுத்துக் கொண்டுள்ள விதிகள். இவையெல்லாம் அவற்றில் நிச்சயம் இருக்கும். இவை போன்று வேறுபலவும் இருக்கக்கூடும். இவ்விதிகளே ஜனாஞ்சகமாகப் படத்தை மாற்றும் காரணிகளாகக் கருதப்படுகின்றன.

இதைச் சுருக்கமாக இப்படி புரிந்து கொள்ளலாம். ஒருவரிச் சொல்லாடல் கதையாகும் பொழுது தத்துவத்தை - பொதுப்புத்தி சார்ந்த தத்துவத்தைப் பிரதானப்படுத்துகிறது. திரைக்கதையாகும் பொழுது பொதுப் புத்திக்கு - பொதுப் புத்திச் சார்ந்த உணர்வுகளுக்கு - முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறது. ஆனால், தத்துவத் தலைமையை விரும்புகிறவர்களும் நம்புகிறவர்களும், கேள்விக்குள்ளாக்குபவர்களும் அடையாளமற்ற கதாபாத்திரங்களையோ, கிண்டலுக்குள்ளாகும் பாத்திரங்களையோ படைக்காமல், எல்லாக் கதாபாத்திரங்களையும் அதனதன் சூழலில் வைத்துப் படைப்பார். அதன் வாழ்க்கைக்கான தத்துவமும், தர்க்கமும் தவறாமல் தரப்படும் . ஆனால்,

நபர்களால் வழி நடத்தப்பட வேண்டிய அல்லது அடிமைப்படுத்தப்பட வேண்டிய சமூகத்தை உருவாக்க விரும்புகிறவர்களும் நம்புகிறவர்களும் கேள்விக்குள்ளாக்கப் படுவதை விரும்பாதவர்களும் தனி நபர்களை மட்டும் தத்துவார்த்தம் கொண்டவர்களாகப் படைக்கிறார்கள். மற்றவர்கள் எல்லாம் அந்தப் படைப்பில் அவரவர் அளவில் கூட கதாபாத்திரங்களாக இருப்பதில்லை. தத்துவம் சார்ந்த தலைமைப் பாத்திரங்களுக்குத் துணைச் செய்வதே அவர்களின் வாழ்க்கை லட்சியம்.

திறமைகளை மதிக்காத சமூகத்தை - அதன் காரணிகளைக் கிரிமினல் தனமான காரியங்களைச் செய்து பழிவாங்கும் லட்சியம் கிச்சாவிற்கு உண்டு (ஜென்டில்மேனில் அர்ஜூன்) கிரிமினலை அடக்கிச் சட்டம் ஒழுங்கை நிலைநாட்டும் லட்சியம் அழகர் நம்பிக்கு (போலீஸ் அதிகாரி சரண்ராஜ்) உண்டு. ஜென்டில்மேனில் இவர்கள் இருவருமே லட்சியவாதிகள். இருவரைத் தவிர மற்றவர்கள் லட்சியங்கள் எதுவும் இல்லாதவர்கள். இந்தியத்தாய் (லட்சியத்தாய்) பிம்பம் தரும் மனோரமாவிற்கு உள்ள லட்சியம் கூடத் தன் மகனின் லட்சியத்தோடு சேர்ந்துதான் (விதவை அம்மா பாத்திரத்திற்குரிய நடிகையாக மனோரமாவைத் தேர்ந்தெடுக்கும் போக்கு சின்னத்தம்பியிலிருந்து ஆரம்பம். படத்திற்கு வெளியேயும் அவர் விதவை; மகனை வளர்க்க சிரமப்பட்டவர் என்ற புனைவுகள் உண்டு) ; தனித்து அல்ல. நாயகிக்கு லட்சியம் இல்லை. டெல்லியிலிருந்து விடுமுறைக்கு வரும் பெண்ணுக்கு லட்சியம் இல்லை. அப்படியிருந்தாலும் அது, ஆண்மை ததும்பும் கண்நிறைந்த ஆடவனை- லட்சியத்தோடு வாழ்பவனை - கணவனாக அடைய வேண்டும் என்கிற சுயநலம் சார்ந்ததுதான். சமூகம் சார்ந்தது அன்று.

தேவர் மகனில் சக்திவேலுக்கும் (கமல்) அவனது காதலியாக வருபவளுக்கும் (கௌதமி) லட்சியங்கள் உண்டு. படிப்பறிவு-முதலாளிய அறிவுச் சார்ந்த- வெளி என்பது எது என்பதைப் பற்றி- தெளிவாக இருப்பவர்கள். - தீர்மானம் செய்யக்கூடியவர்கள். பெரிய தேவருக்கும். அவரது பங்காளியின் மகனுக்கும் (நாசர்) லட்சியம் உண்டு. ஆனால் அது நிலப்பிரத்துவம் சார்ந்தது. அவை இன்றைக்குத் தேவையில்லை (செத்துப் போகிறார்கள்.). மற்றவர்கள் யாருக்கும் லட்சியங்கள் கிடையாது. இசக்கி (வடிவேல்) - கூடப் பெரிய தேவரின் லட்சியத்தோடு சார்ந்தவன்தான். சக்திவேலின் மனைவி, அண்ணன், அண்ணன் மனைவி, பங்காளிகள் என யாருக்கும் லட்சியங்கள் - தத்துவங்கள் கிடையாது.

அண்ணன் - குடிகாரன், உதவாக்கரை

அண்ணி - அன்பும், பரிவும் அடக்கமும் நிறைந்தவள்

மனைவி (ரேவதி) - அண்ணியின் மறு உருவம்.

குடும்பமும் அதன் ஒழுங்கும் காப்பாற்றப்படுகிறது. (வேற்று சாதிக்காரியான - படித்த - தீர்மானம் செய்யக்கூடிய லட்சியங்கள் கொண்ட பெண் (கௌதமி) - மனைவியாக வந்திருந்தால் குடும்ப ஒழுங்கு சிதைந்து போயிருக்கும்) ஊர் மக்களுக்கோ சாதீய - சமூகப் பொருளாதார அடையாளங்களோ கிடைக்காது.

சின்னக்கவுண்டரிலும் அப்படியே. எஜமான், அண்ணாமலை போன்ற படங்களும், கதாநாயகர்களைச் சரியான தத்துவார்த்தம் கொண்டவர்களாகவும், அவர்களுக்கெதிரான கதாபாத்திரங்களை வெல்லப்பட வேண்டிய தத்துவார்த்தம் உடையவர்களாகவும் காட்டுகின்றன.

வள்ளியும், பொன்னுமணியும் நாயகிகளை லட்சியங்கள் கொண்டவர்களாகக் காட்டுகின்றன. வள்ளி, படித்தவள் நகர நாகரிகம், கலையார்வம் ஆகியவற்றில் மனம் செலுத்தியவள். ஆனால், அவளை ஏமாற்றுவது நகரத்தைச் சேர்ந்தவன். கலையில் வல்லவன். எனவே பெண்ணுக்குப் படிப்பு - கலை ஆர்வம் -அதுவெல்லாம் தேவையில்லாதவை எனச் சொல்வதற்காகப் படிப்பறிவற்ற, மனிதாபிமானம் நிரம்பிய கிராமத்தானை முன்னிறுத்துகிறது வள்ளி திரைப்படம். 'பொன்னுமணி' சொல்லும் பாடமும் அதுதான்.

'ஜென்டில் மேன்' சிறப்பாக வெற்றிபெற்ற படம். அதன் தயாரிப்பாளரும், இயக்குநரும் 'கதை' அதன் சமூகப்பொருத்தம், நிலவும் சமூகச் சூழல் போன்ற காரணங்களைப் பேட்டிகளில் சொல்கிறார்கள். ஆனால் விளம்பரத்தில் - Something Special - என்று விளம்பரம் செய்கிறார்கள். அந்தச் 'சம்திங் ஸ்பெஷல்' என்ன என்று அலைபாயும் மக்கள் திரளுக்கு சரிவிகித உணவு திகட்டத் திகட்டத் தரப்படுகிறது படத்தில். பாலகுமாரன், ஷங்கர், ரகுமான், குஞ்சுமோன் முதலானவர்கள் 'கனவான்களுக்கானதைச் கனவான்களுக்கும் பாமரமக்களுக்கானதைப் பாமரர்களுக்கும் வழங்கும் வித்தை கூடி வந்த மனிதர்கள்.

பொதுப் புத்திக்கான தீனி (சம்திங் ஸ்பெஷல்)யாக அவர்கள் புதுப்புது உத்திகளையும், தொழில் நுட்பத்தையும் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். கட்டிப்பெட்டித்தனமாக மறைத்து வைத்துப் பேசப்பட்டு வந்த பெண்ணின் உடல் பற்றிய பிரதி அதில் வேறு விதமாக வாசிக்கப்பட்டுள்ளது. சில மீறல்கள் நிகழ்த்தப்படுகிறது. அதன் மூலம் 'கட்டுப்பெட்டித்தனம்' சிதைக்கப்படுகிறது என்றால் இல்லை. இன்பமூட்டுவதை (Pleasure)ச் செய்து விட்டு ஒழுங்குக்குள் முடக்கப்படுகிறது. உடல் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேசும் பெண் வெகுளி; அர்த்தம் தெரியாத நாகரிகத்தில்

திளைப்பவள் என்று சொல்லி, கட்டுப் பெட்டியான பெண்ணை மனைவியாக்கி, சேலையைச் சுற்றி விட்டுப் பொறுப்பு வாய்ந்த குடும்பத்தலைவி பிம்பம் உருவாக்கப்படுகிறது. அதன் மூலம் சொல்லப்படும் தத்துவம் கனவான்களுக்கும் கனவான்களின் சீமாட்டிகளுக்கும் (சுதந்திரமான எண்ணம் கொண்ட பெண்ணா, அவளை முரட்டுத் தனமான போலீஸ் அதிகாரிக்கு மனைவியாக்கு எச்சரிக்கை)

ஆனால், அவளது உடம்பைப் பொதுப்புத்திக்கான தீனியாக்கி, புதுப்புது விளையாட்டுகளை (கப்ளிங், டிக்கனோ)யும் விளையாடுகிறார்கள். காமிராவின் கோணங்களும், அதன் பின்னணியில் சொல்லப்படும் இரட்டை அர்த்த வசனங்களும் கூடுதல் பரிமாணங்களைத் தருகின்றன. இந்த விளையாட்டு பாமரர்களுக்கு. இந்தப் பொதுப்புத்தி விளையாட்டை கிச்சா விளையாடுவதில்லை. (ஆண்மைக்குச் சவால் விடப்பட்டால் மட்டும் விளையாடுவான்) அப்பளக்கடையில் உடல் உழைப்பில் ஈடுபடும் வேலைக்காரர்கள் (கவுண்டமணி, செந்தில் - லட்சியமற்றவர்கள்)தான் விளையாடுவார்கள். கிச்சா - முதலாளி; மற்றவர்கள் தொழிலாளர்கள்.

சின்னக்கவுண்டர் சவாலில் வெற்றி பெற்று, பெண்ணின் தொப்புளில் (தான்) பம்பரம் விடுவார். அவளும் சின்னக் கவுண்டரின் மோட்டாருக்குத் தான் குளிக்க வருவார். தேவர் மகன் சக்திவேல் காதலியை ஊர் சுற்றிக் காட்டுவான். சக்தியில் தள்ளி விடுவான். ஆற்றில் முக்கி தூக்குவான். விதம் விதமான 'போஸ்'களில் புகைப்படம் எடுப்பான். வள்ளியில் 'பால்காரியிடம் (பல்லவி) எல்லோரும் சேர்ந்து 'ஜொள்ளு' வடிப்பார்கள். இடையிடையே வந்து அரசியல் விமர்சனங்களை உதிர்த்துவிட்டுப் போகும் கதாபாத்திரம் (ரஜினிகாந்த்), அல்லது வள்ளிக்காக வாழும் நாயகன் மட்டும் அவளை ஏறிட்டும் பார்ப்பதில்லை. கிச்சா - சின்னக் கவுண்டர் - எஜமான் - அண்ணாமலை - தத்துவார்த்தம் கொண்டவர்கள் - லட்சியவாதிகள் - முதலாளிகள். மற்றவர்கள் தொழிலாளர்கள் - உடல் உழைப்பில் ஈடுபடுபவர்கள்; லட்சியங்களற்றவர்கள் - பாமரர்கள். கனவான்கள் லஞ்சம் வாங்கினாலும், கூத்தியாள் வைத்து கொண்டாலும், கொள்ளை அடித்தாலும் - லட்சியவாதிகள். தொண்டர்கள் அல்ப சந்தோசங்களுக்காக அலைபவர்கள். பெண்களோ எதுவும் தெரியாத உடல் சுகத்தையே பிரதானமாகக் கருதி ஏங்குபவர்கள் ; ஆணுக்கு அடங்கிப் போக வேண்டியவர்கள்.

இப்படி ஒரு சிலரைப் பொதுப்புத்தி சார்ந்த தத்துவம் கொண்டவர்களாகவும், மற்றவர்களையெல்லாம் பொதுப்புத்தி சார்ந்த உணர்வுகள் கொண்டவர்களாகவும் காட்டும் படைப்புகளின் நோக்கம் என்னவாக இருக்க முடியும்? இவை மக்கள் திரளின் மனத்தில் என்ன வகையான கருத்தமைவுகளை

உருவாக்கும்? இந்த மாதிரியான சிந்தனைகள் இந்தப் படங்களின் பின்னணியில் இருக்கின்ற கலைஞர்களுக்கு - தொழில் நுட்பப் பயிற்சியாளர்களுக்கு - உண்டா என்ற கேள்விகள் எழக்கூடும்.

இந்தப் படங்களின் மையமான நோக்கம் தனிநபர் தலைமையை முன்னிறுத்துவதும், தக்க வைப்பதும்தான். எந்த விதமான 'தனி நபர்' தலைமையையும் கேள்விக்குள்ளாக்கி நிறைகுறையை ஆய்வு செய்து மாற்றிப் பார்ப்பதும் கூட அவர்களுக்கு விருப்பமானது அல்ல. 'அந்தத் தத்துவத்தின் இடத்தில் இந்த தத்துவம் என்பதாக இல்லாமல் 'அவன் இடத்தில் இவன்' என்கிற மாதிரியான மாற்றம் பற்றி இவை யோசிக்கின்றன.

வலியத் திணிக்கப்பட்ட சண்டைக்காட்சிகள், கவர்ச்சி நடனம், பாலியல் வல்லுறவுக் காட்சி, வாகனத்துரத்தல் போன்ற தர்க்கத்திற்குட்படாத அம்சங்களைத் தவிர்த்துத் கதையின் போக்கிலேயே அவற்றின் அம்சங்களைத் தாங்கி வந்துள்ள இந்தப் படங்களை நடுவாந்திரப் படங்கள் (Middle cinema) என்றும் கெடுதல் விளைவிக்காதவை (Harmless) என்றும் பத்திரிகைகள் பாராட்டுகின்றன. பார்வையாளர்களும் திரும்பித் திரும்பிப் பார்ப்பதால் அதன் தயாரிப்பாளர்களும் மற்றவர்களும் பணத்தை வாரிச் சுருட்டுகின்றனர். அதற்குக் காரணம், பொதுப்புத்தியைத் தங்கள் 'தத்துவங்களின்' விளையாட்டுக்களனாக மாற்றி, தனிநபர் தலைமையைத் தக்க வைக்கும் மந்திர வித்தைகளைச் சரிவரச் செய்வதுதான். தனிநபர்களை முன்னிறுத்தும் இப்படங்கள், ஒரே மாதிரியான நபர்களுையே முன்னிறுத்துகின்றன என்றும் சொல்லிவிட முடியாது. படத் தயாரிப்பாளர்கள் அல்லது இயக்குநர்களின் சாதி/வர்க்கப் பின்னணிகளுக்கேற்ப முன்னிறுத்தப்படும் நபர்களின் சாதி/வர்க்கக் குணாம்சங்களும் மாறுபடுகின்றன என்பதும் வெளிப்படையாக இருக்கின்றன.

தேவர்மகன் தொடங்கி ஜென்டில் மேன் வரையிலான படங்களுக்கோ நிலவுகின்ற முதலாளிய - ஜனநாயக அரசுகளின் நடைமுறைகள் முக்கியம். அதற்குத் தகவான மனிதர்கள் உருவாக வேண்டும். கல்வியறிவு பெற்ற 'தேவர் மகன்'களுக்காக அவை வாதாடும். சத்திரிய குணம் கொண்ட 'தளபதி' சட்டத்திற்குட்பட்டாக வேண்டும் என்று கூறும். கடமையைச் செய்யும் போலீஸ் அதிகாரி சூரிய வம்சத்தைச் சேர்ந்தவன். (ராமனின் வம்சம்) என்றும் பாராட்டும், சட்டத்தை மதிப்பவனாகக் 'கிரிமினல்' மாறி விட்டால் அப்புறம் அவன் 'ஜென்டில் மேன்' (கனவான்) தான். இந்தப் படங்களில் பல மெளனங்கள் உண்டு. சட்டமும் அவை சார்ந்த நடைமுறைகளும் சாதாரண மனிதர்களுக்கெதிராக இருப்பதையோ, அதிகாரம் கைவரப்பெற்ற கனவான்கள், அதனை சாதாரணமாக வளைத்துக்

கொண்டு முதலாளிகளாவதையோ இந்தப்படங்கள் பேசுவதில்லை; காட்டுவதில்லை. ஜனநாயக நடைமுறைகளுக்கு வக்காலத்து வாங்கும் இவற்றின் பின்னணியில், முதலாளிய நடைமுறைகளுக்கு மாறி விட்ட, நகர்ப்புற உயர்வகுப்பு, உயர்சாதி-பிராமணிய அறிவாளிகள் இருப்பதுதான் காரணங்கள்.

சின்னக்கவுண்டர், ஈஜுமான் வகையறாப் படங்களுக்கோ நிலவுடைமைத் தலைமையும் நிலச்சுவான்தார்களின் நல்லியல்புகளும் ஒழுக்கங்களும் முக்கியம். இந்த நிலச்சுவான்தார்கள் காட்டும் சாதீய ஒடுக்கு முறைகளோ, கூலி விவசாயிகளுக்கு இழைக்கும் அநீதிகளோ, பெண்களை 'அடக்கியொடுக்குவதோ முக்கியமில்லை.

அரசு நிறுவனங்களையும் அதிகாரத்துவ மையங்களையும் தங்களுக்குச் சாதகமாக மாற்றிக் கொள்ளும் கிராமிய நாட்டாண்மைகளின் இன்னொரு பக்கத்தைப் பற்றி இந்தப்படங்கள் பேசாமல் மெளனம் சாதிக்கும். அதற்குக் காரணம். இந்த வகைப் படங்களின் கதாசிரியர்களும் இயக்குனர்களும் கிராமிய நாட்டாண்மைகளின் குடும்பங்களிலிருந்து வந்தவர்கள். நிலவுடைமை வர்க்கத்தினர். சாதிப் பட்டியலில் பிற்பட்ட வகுப்பில், இருப்பவர்கள்.

சாதியாலும், கடைப்பிடிக்கும் விழுமியங்களாலும் (values) இவ்விரு வகைப்படங்களின் காரணகர்த்தாக்கள் வேறு பட்டாலும், வர்க்கத்தால் அவர்கள் செல்வந்தர்கள்-கனவான்கள். கனவான்களின் நலன். தனிநபர், தலைமையில் உள்ள அமைப்பில்தான் பாதுகாப்பானது.

ஆக -

கனவான்களின் நோக்கம் புரிகிறது.

அப்படியானால்.

பாமரர்களின் செயல்..?

□ ஊடகம் □ 1994 □



## நிகழ்வு வெளிகளில் அலையும் பிம்பங்கள்

சமீபத்தில், வந்த தமிழ்ச் சினிமாக்களில் குடும்பத்தைப் பற்றிய படங்களின் பட்டியல் ஒன்று சொல்ல முடியுமா? - நண்பர் ஒருவரிடம் கேட்டேன்:

“இப்பொல்லாம் எங்கே குடும்பப்படம் எடுக்கிறாங்க கோபால கிருஷ்ணன் (கே.எஸ்), பீம்சிங் மாதிரி யெல்லாம் இப்போ ஆளே இல்லை. ஒரே அடிதடி, நாலு குருப் டான்ஸ், ரத்தம் தெரிக்கும் கொலைகள் - இதுதான் தமிழ்ப்படம். இதுக்கு மாறா இந்த வி. சேகர் மட்டும் ‘பொண்டாட்டி சொன்னா கேட்டுக்கணும், வரவு எட்டணா செலவு பத்தணா’-ங் கிற மாதிரி குடும்பப் படங்கள் எடுத்துவிடுறாறு” என்றார்.

இன்னொரு நண்பர் அதே கேள்விக்கு :

எல்லாப் படங்களுமே குடும்பத்தைப் பத்தின படங்கள்தான் அதர்மத்திற்கு எதிராக, தர்மாவேசம் கொள்ளும் அடிதடிப் படமானாலும் சரி, சொந்த

நாட்டுக்கெதிராக அந்நியசக்திகள் செய்யும் சதிகளை முடியடிக்கும் தேசபக்திப் படங்களானாலும் சரி, - எல்லாப் படங்களுமே குடும்பத்தைப் பற்றித்தானே பேசுகின்றன." என்றார்.

இந்த இரண்டு நண்பர்கள் சொன்னதில் எது உண்மை? என்று யோசித்தபொழுது, 'இரண்டுமே உண்மைதான்' என்று தோன்றியது. எல்லா தமிழ்ப் படங்களும் குடும்பத்தைப் பற்றியே பேசுகின்றன என்று கொண்டால் 'ஆம் அவை பேசுகின்றன'தான். இல்லை அவை குடும்பத்தைப் பற்றிய படங்கள் இல்லை: அவற்றிற்கு வேறு நோக்கங்கள் உண்டு என்றால்; 'ஆம் அவை குடும்பப்படங்கள் இல்லைதான், இப்படி எல்லா வியாக்யானங்களுக்கும் இடம் தரும் வண்ணம்தான் தமிழ்ப்படங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன.

உதாரணத்திற்கு இரண்டு படங்களை எடுத்துக் கொள்வோம். ஒன்று ஜெய்ஹிந்த். இன்னொன்று பாட்ஷா. நாட்டைச் சூறையாடுவதற்குத் திட்டமிடும் வேற்றுநாட்டுத் தீவிரவாதக் கும்பலை அழிக்கும் 'கடமை தவறாத காவல்துறை அதிகாரி' பற்றிய படம் ஜெய்ஹிந்த். ஆனால் இந்தப் படம் தேசபக்தியின் அருகில் எதிர்துருவமாக நிறுத்துவது தாய்ப்பாசம். தாய்ப்பாசம் x தேசபக்தி என்ற எதிர்வுகளைப் பார்வையாளர்கள் முன்நிறுத்தி இவ்விரண்டில் தேசபக்திக்கே அதிக முக்கியத்துவம் தர வேண்டும் என்கிறது. தேசபக்தி என்ற பரந்த எல்லைக்குள் ஆற்றவேண்டிய கடமைகள், எதிரிகளை அழிப்பதுதான். ஆனால் 'தாய்ப்பாசம்' செல்லுபடியாகும் பரப்பு குடும்பப் பரப்பு. அதற்குள் ஆண் ஆற்றவேண்டிய கடமைகள் ஏராளம். கணவனை இழந்த அண்ணியின் அன்பைக் காப்பாற்ற வேண்டும். அவளது குழந்தைக்கு ஆசைக்குரிய சித்தப்பாவாக விளங்க வேண்டும். அம்மாவின் ஆதர்சங்களை நிறைவேற்றும் தமையனாக விளங்க வேண்டும். தனது போலீஸ் வீரதீரத்திற்கேற்ப ஒரு பெண்ணைத் தேர்ந்தெடுத்து, அவளை அடக்கியாள வேண்டும். தேசபக்தி x தாய்ப்பாசம் என்ற புனைவுகள் நாடு x குடும்பம் என்ற வெளியில் எதிர்வுகளாக இயங்குவதன் மூலம் ஜெய்ஹிந்த் வெற்றிப் படமாகிவிடுகின்றது.

குடும்பப்பரப்பில் 'மாணிக்கமாக இருந்தவனை மாணிக் பாட்ஷா'வாகப் பரந்த வெளிக்குள் தள்ளிய நிர்ப்பந்தம் அவனைத் திரும்பவும் குடும்ப எல்லைக்குள் நுழைந்து விடாமல் தடுத்து விடுகிறது. ஆள், அம்பு, சேனை, அதிகாரம் என்று இருந்தாலும் சமூக வெளியை விடவும் 'குடும்பவெளி' அமைதியும் ஆத்மார்த்தமானதும் எனச் சொல்ல முயலும் 'பாட்ஷா'வும் ஒரு குடும்பப் படம்தான்.

வி.சேகரின் படங்களையும் விசு, ராஜ்கிரண் போன்றவர்களின் படங்களையும் குடும்பப் படங்களாகக் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டு ராஜ்கிரணையும், விசுவையும் விட வி. சேகர் முற்போக்கான குடும்பப் படங்களைக் காட்டுகிறார் என்று கூட சிலர் ஆய்வு செய்யலாம். இவை மட்டுமே குடும்பத்தைப் பற்றிய படங்கள் இல்லை.

'இது ஒரு குடும்பப்படம்' என்று சில விளம்பரங்கள் சொல்கின்றன. 'இது குடும்பத்துடன் கண்களிக்க வேண்டிய படம்' என்று விமரிசனங்கள் பரிந்துரை செய்கின்றன. அல்லது, குடும்பத்துடன் அமர்ந்து இந்தப் படத்தைப் பார்க்கமுடியுமா?' என்று கேள்வியை எழுப்புகின்றன. விளம்பரத்திலோ, விமரிசனத்திலோ வரும் 'குடும்பம்' என்ற வார்த்தை பார்வையாளர்களுக்கு ஆர்வமூட்டுவதாகவோ, எச்சரிக்கை செய்வதாகவோ இருக்கின்றன. இதன் காரணமாகவே அவை 'குடும்பத்தை' உள்ளாகவோ அல்லது புறமாகவோ நின்று ஆய்வு செய்கின்றன. 'குடும்பம் என்ற பரப்பை நிகழ்வெளியாக்கிக் கொண்டு 'கதாபாத்திரங்களை' முழுமையும் புனைவுகளாக்கும் அம்சங்களே இப்படங்களின் அடிப்படை.

'புனைவிலிருந்து நிகழ்விற்கு' அல்லது 'நிகழ்விலிருந்து புனைவிற்கு' எனச் சமீபத்தில் வந்த பெரும்பாலான தமிழ்ப்படங்களின் தன்மையைச் சொல்லிவிடலாம். நிகழ்வையும், புனைவையும் தனித்தனியாக அடையாளப் படுத்தாமல் புனைவுகளின் கலங்கலாக மாற்றிவிடும் படங்கள் வெற்றிப் படங்களாக ஆகலாம். ஆனால் விவாதங்களை உருவாக்கும் என்பதற்கு உத்திரவாதம் இல்லை. பொதுப்புத்தி சார்ந்து செய்திகளின் மீதும் நடைமுறைகளின் மீதும், விவாதங்களையோ, சொல்லாடல்களையோ, உண்டாக்கி விடுவது வெற்றிப்பட சினிமாவின் விதிகளாக மட்டுமல்லாமல் பொறுப்புள்ள கலைஞரின் வெளிப்பாடாகவும் கருதப்படுகிறது. 'பம்பாய்' படத்தைப் பலரும் பலவித பத்திரிகைகளும் அணுகிய விதம் இந்த உண்மையைத் தெரிவிக்கின்றன.

இந்து ஆண் X முஸ்லீம் பெண் - காதல் - கல்யாணம் - இது புனைவு

பம்பாய் கலவரங்கள் - நிகழ்வு.

'புனைவிலிருந்து நிகழ்விற்கு' - சர்வதேச சந்தையைப் பிடித்துவிட்ட 'பம்பாய்' படத்தின் வெற்றி ரகசியம். புனைவையும், நிகழ்ந்ததாக நம்ப வைக்கவே திருநெல்வேலி மாவட்டம், மாங்குடி கிராமத்தில் இவர்கள் வாழ்ந்தார்கள்; பின்னர் 'பம்பாய்' என்ற பெரு நகரத்திற்கு இடம் பெயர்ந்தார்கள் என்று கதை சொல்கிறது. தமிழ் நாட்டுக் கிராமம் ஒன்றின்

பெயரைக் குறிப்பிட்டு (எழுத்தால் எழுதி) 'புனைவை' நிகழ்வாக மாற்றும் நம்பச் செய்யும் வேலையை மணிரத்னம் முன்பே கூட கையாண்டு வெற்றிகரமாக லாபமும் பாராட்டும் பெற்றுள்ளார்.

\* சுந்தரபாண்டியபுரத்தில் துள்ளித்திரிந்த ரோஜா X கம்யூட்டர் விஞ்ஞானி ரிஷி - கல்யாணம். தேனிலவு - ரிஷி கடத்தப்படுதல் - இது புனைவு

காஷ்மீரில் ஆயுதந்தாங்கிய சும்பலின் கடத்தல் நடவடிக்கைகள் போராட்டங்கள் - நிகழ்வு.

'புனைவும் நிகழ்வும் சேர்ந்து' ரோஜாவை பரிசுகளும் பாராட்டும், பெற்ற வெற்றிப்படமாக மாற்றுகிறது. நாயகனில் கொஞ்சம் மாறுதல்.

\* கள்ளக்கடத்தல் / மாஃபியா தலைவன் வரதராஜ முதலியார் - நிகழ்வு.

நாலுபேருக்கு நல்லது செய்றதுக்காகத் தப்புச் செய்தா பாவமில்ல என்று பேசும் வேலு நாயக்கர் - புனைவு.

தூத்துக்குடியிலிருந்து பம்பாய்க்கு இடம் பெயர்ந்தவன் வேலு. இந்த மூன்று படங்களும் தமிழ்நாட்டுக் கிராமம், என்ற சிறிய 'வெளி' யிலிருந்து 'தேசம்' என்ற பெரிய வெளிக்குள் விரிவதன் மூலம் பரந்த சந்தையையும் தனதாக்கிக் கொண்டன. அதோடு, மணிரத்னத்தின் 'கலைஞன்' பிம்பத்தையும், 'சமூகமனிதன்' என்ற பிம்பத்தையும் கட்டி எழுப்பியுள்ளன.

மணிரத்னத்தின் குரல், அன்றாட நாட்டு நடப்பின் மீது சார்பாகவோ, எதிராகவோ கருத்துக்களற்றவர்களாக அலையும் நடுத்தரவர்க்கத்துக்கான குரல். பொதுப்புத்தியின் - பெரும்பான்மையின் உள்ளொடுங்கிய குரலைத் தனது மனிதாபிமான - தேசப்பற்று சார்ந்த குரலின் சார்பாகத் திருப்பி விடும் மணிரத்தினம் வெற்றிகரமான வியாபாரியாக இருப்பது ஆச்சரியமல்ல.

அவரும்சரி, அவரையொத்த வெற்றிப்பட இயக்குநராகக் கருதப்படும் ஷங்கரும் சரி பாடலின் இசையையும், அதனைக் காட்சிப்படுத்துவதையும் வெகு நுட்பத்தோடு செய்கின்றனர். படம் எடுத்துக்கொண்ட கருவுக்கும், அவை சார்ந்த காட்சிக் கோர்வைகளுக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லாமல் இவர்களின் படங்களில் பாடல் காட்சிகள் வந்துபோகின்றன. கதை, கரு, முடிவு பற்றியெல்லாம் அக்கறைப்படாத 'சினிமா ரசிக்கர்கள் கூட்டம்' ஒன்று உருவாகி இருப்பதிலும், உருவாக்கப்படுவதிலும் இந்தப் பாடல்

காட்சிகளுக்கு முக்கிய பங்குண்டு. ஒரு பாடலுக்கு உள்ளேயே ஒரு கதையைத் தொடங்கி, அப்பாடலின் முடிவுக்குள் அக்கதையும் முடியும் நுட்பத்தை ஷங்கர் தனது ஜென்டில்மேன் படத்தில் செய்தார் (ஜிக்குபுக்கு ரயிலு பாடலின் போர்ட்டர் கதை). மணிரத்னம், பாடல்காட்சிகளில் காமிராவின் அசைவையும், நகர்வையும் இசையின் ஏற்ற இறக்கங்களோடு மிகச்சரியாகப் பொருந்திப்போகும் நுட்பத்தைச் செய்துவிடுகின்றார். (பம்பாய் படத்தின் 'கண்ணாளனே' இதற்கொரு சரியான உதாரணம்) இந்தத் தொழில்நுட்பமும் அழகியல் உணர்வுமே கூட அவர்களது வியாபார வெற்றிக்குக் காரணங்களாக இருக்கக்கூடும். ஆனால் கலைஞனாக மதிக்கப்படுவதும் இதே காரணங்களினால்தானா...? பொதுப்புத்தியே 'கலைஞனின்' அளவுகோல்களாக மாறிவிட முடியுமா?

மணிரத்னத்தோடு சர்வதேச அளவில் போட்டியிட விரும்பாமல் உள்ளார் அளவில் தன்னைச்சுருக்கிக் கொண்டுள்ளார் சுகாசினி (மணிரத்னம்). இந்தியா என்ற 'பரந்த நிகழ்வெளி' யைத் தனதாகக் கொண்ட சாதீய முரண்பாட்டை அடுத்தடுத்த 'கிராமங்களுக்கிடையிலான வெளி'யில் வைத்துப் பேசுகிறார். இந்திரா - படத்தில் குறிப்பான அடையாளங்களைத் தராமல் மேல்சாதி, கீழ்சாதி எனப் பேசுவதன் மூலம் நிகழ்வை - யதார்த்தத்தைப் புனைவாக மாற்றிவிட முயல்கிறார். புனைவில் வைக்கப்படும் தீர்வு நிகழ்விற்குப் பொருந்த வேண்டும் என்பது சுகாசினியின் விருப்பமாக இருக்கலாம். ஆனால் 'பொருந்தும்' என்பது நிஜத்தில் இல்லை. சாதீயத்தின் உண்மையான முரண்பாடுகளைக் கண்டறியாமல், தனது முடிவுக்கேற்ப நகர்த்தும் திருப்பங்கள் சினிமாவுக்கு உதவலாம். உண்மை அப்படி இல்லை; வேறாக இருக்கிறது.

குறிப்பான அடையாளங்களோடு - குறிப்பான வெளியில் புனைவுகளை (ஏறத்தாழ) களைந்து விட்டு நிகழ்வுகளைப் படமாக்கத் தொடங்கியுள்ளார். பாரதிராஜா. கிழக்குச் சீமையிலே, கருத்தம்மா, பசும்பொன் என அடுத்தடுத்து வந்துள்ள மூன்று படங்களும் அவரின் முந்தைய 'மண்வாசனைப் படங்களிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டவை. ஆறு, பாறை, வாய்க்கால்கரை, தாவணி கட்டிய இளம்பெண்கள், ரவிக்கை போடாத பெண்கள், வேட்டிக்கட்டிய ஆண்கள், வட்டார மொழியின் வாடை என கிராமத்து அடையாளங்கள் அவரது முந்தைய படங்களிலும் உண்டு. என்றபோதிலும் இம்மூன்றும் அவற்றிலிருந்து மாறுபட்டவை. முந்தைய படங்களில் நகரத்துக்கு வந்துவிட்ட பாரதிராஜா திரும்பவும் கிராமத்துக்குப் போய் வாழ முயற்சி செய்தார். ஆசிரியராக, நாசாக, கவிஞனாக, படித்த பெண்ணாக. இவர்கள் நகரவாழ்க்கையை கிராமத்திற்குள் நுழைத்து விட முயற்சி செய்து பிரச்சினைகளை எதிர் கொண்டவர்கள். ஆனால், சமீபத்திய மூன்று

படங்களும் எதையும் கிராமத்திற்குள் புகுத்திவிட முயல்வதில்லை. தான் வாழ்ந்த கிராமங்களில் - தனது உறவுகள் வாழும் கிராமங்களில் கண்ட வேதனைப்பட்ட - பெருமைப்பட்ட விஷயங்களைப் பேசும் பாரதிராஜாவை இந்தப் படங்களில் காணலாம்.

புனைவுகளை விட்டுவிட்டு நிகழ்வைப் படமாக்குவது என்ற நிலையில் கதையின் நிகழ்வெளி சுருங்கிவிடுகிறது. புனைவை நிகழ்வாக நம்பச் செய்யும் முயற்சியில் 'திருநெல்வேலி மாவட்டம் மாங்குடி' என்ற எழுத்தால் எழுதிக்காட்ட வேண்டிய அவசியம் பாரதிராஜாவுக்கு இல்லை. அவர் படம் பிடிக்கும் மனிதர்களின் பேச்சும், மண்வாசனையும், நம்பிக்கைகளும் எதிர் கொள்ளல்களும், சண்டைகளும் நிஜமானவை. இந்த நிஜம் தமிழ் நாட்டின் பொதுவான நிஜமா ... என்றால் உறுதியாகச் சொல்ல முடியாது. ஆனால் மானாத்து, கொக்குளம், உசிலம்பட்டி, செக்காணூரணி, கட்டக்கருப்பன்பட்டி, பரமக்குடி .... இப்படியான இடங்களின் குறிப்பான நிஜம்.

நிஜத்தைச் சினிமாவாக்கும் பொழுது- அல்லது எழுதும் பொழுது, இந்தியாவில் கலைஞன் அல்லது படைப்பாளி தன்னையறியாமலேயே தனது எல்லையைச் சுருக்கிக் கொள்ள நேர்கிறது. பாரதிராஜாவின் சமீபத்திய மூன்றுபடங்களிலும் அதுதான் நேர்ந்துள்ளது. குறிப்பான நிஜத்தைத் தேடிய அவரது காமிரா அவர் இயங்கிய கிராமம் என்ற பொது நிஜத்தை விட்டுவிட்டு சாதி என்ற குறிப்பான நிஜம் ஒன்றிற்குள் நுழைந்துவிட்டது.

தினசரிகளிலும் வார, மாத இதழ்களிலும் கட்டுரைகளாக வந்து அரசின் கவனத்தையும் ஈர்த்த 'தொட்டில் குழந்தை', திட்டமாக மாறிவிட்ட 'பெண் சிசுக்கொலை' யைப் பேசிய-கருத்தம்மாலை விடவும் மற்ற இரண்டு படங்களில் சாதீய அடையாளங்களே அதிகம். உடன்பிறந்த சகோதரிக்கு சீர்வரிசை அனுப்புவதும், அதனால் உண்டாகும் மாமன்-மச்சான் தகராறுகளும் குறிப்பிட்ட சாதியின் அடையாளங்கள். அதை மகளைக் கல்யாணம் செய்து கொள்ள வெட்டரிவாள், வேல்கம்பு தூக்கும் 'கிழக்குச் சீமையிலே' விவகாரங்கள் எல்லாச் சாதியினருக்கும் பொதுவானவையல்ல (பல்வேறு அவமானங்களையும் தாங்கிக் கொண்டு தான் காதலித்த வேற்று சாதிப் பெண்ணைக் கரம்பிடித்து 'கிழக்கே போகும் ரயிலில்' ஏற்றிவிட்டவர்தான் பாரதிராஜா). விதவை மறுமணத்தை குறிப்பிட்ட 'வெளி'யில் வைத்துப் பேசும் 'பசும்பொன்'னும் சாதீய அடையாளங்கள் நிரம்பிய படமே.

ஒரு சாதியில் உள்ள நல்ல அம்சங்களை - தங்கைக்கு சொத்தைப் பகிர்ந்து கொடுப்பது (கிழக்குச் சீமையிலே), விதவை மகளுக்குத் திருமணம் செய்து

வைப்பது (பசும்பொன்) - போன்றவற்றை இயல்பான ஒன்றாக முன்னிறுத்திப். பேசுவதன் தேவைகள் உண்டு. பொருளாதாரக் காரணங்களால்தான் 'பென்சீசுக்கள்' கொல்லப்படுகின்றன என்ற பேசுவதில் நியாயங்கள் இருக்கலாம். இவற்றைப் பேசுவதற்காகத் தான் இயங்கும் வெளியைச் சுருக்கிக் கொள்ளும் கலைஞன் அதற்குள்ளேயே நின்றுவிடும் அபாயம் நேர்ந்துவிடக் கூடாது. அத்தோடு அந்தச் சாதியினரே புறக்காரணிகளால் விட்டுவிடத் தொடங்கியிருக்கும்- மாற்றம் அடைய முயலும் சில நம்பிக்கைகளையும்- கருத்தமைவுகளையும், நினைவூட்டிப் பற்றிப்பிடித்துக் கொள்ளச் சொல்வதாக ஆகிவிடும். அரிவாள், வேல் கம்பு தூக்குவது தேவர் சாதியின் அடையாளம் என்று பாரதிராஜா தொடர்ந்து நினைவூட்டி வருகிறார். அதன் விளைவு எத்தகையதாக இருக்கும் எனச் சொல்ல முடியாது. ஒரு சாதியினர் 'தங்களது மறக்கப்பட்ட அடையாளங்களைத்' தோண்டி எடுத்து பெருமைப் பட்டுக் கொள்ளும்பொழுது, அதனையொத்த அடையாளங்கள் எங்களுக்கு உண்டு என இன்னொரு சாதியினர் சொல்லத் தொடங்குவார். சாதி, மத, இன அடையாளங்கள் எதுவானாலும், விமரிசனமற்ற முறையில் ஏற்றுக் கொள்ளத் தொடங்கினால், அடையாளங்களே பாரங்களாகி மாறிவிடும் அபாயமுண்டு.

(புனைவுகளற்ற எழுத்தை- யதார்த்தவாதத்தை- எழுதி விடத் துடிக்கும் எழுத்தாளர்களும் இதே பிரச்சினையை எதிர் கொள்கிறார்கள். யதார்த்த எழுத்து, வட்டார எழுத்தாகவும், வட்டார எழுத்து சாதி அடையாளம் கொண்டதாகவும் ஆவது தமிழ் நாட்டில் - இந்தியாவில்- தவிர்க்க முடியாததாக இருக்கிறது. காவிரிக்கரை, அக்கிரகாரங்கள் என எழுதிக் காட்டிய தி. ஜானகிராமனும், கரிசல்காடு, மானம் பார்த்தபூமி, நாயக்கமார்கள் என எழுதிய கி. ராஜநாராயணனும் சாதி அடையாளங்களை உதறிவிட முடியாதவர்களாக இருப்பது பொய்யில்லை. உலக நாவல்களின் தரத்திற்கு உயர்த்திப் பேசப்படும் இமையத்தின் 'கோவேறு சுழுதைகள்' இந்த போக்கிற்கு சமீபத்திய உதாரணமாக வந்துள்ளது. விதிவிலக்குகள் மிகவும் குறைவு)

கினிமாவின் நுணுக்கங்களும், நடிப்பின் உச்சங்களும் வெளிப்பட, திருப்பங்களோடு சாதாரணமான ஒரு கதையைச் சொன்னபோதிலும், சிறந்த பாடல்களும் தரமான பின்னணி இசையும் இருக்கக் குறைமையான கிராமியப் பின்னணியில் காமிரா படம் பிடித்திருந்த போதிலும் ஒரு திரைப்படம் வசூலில் வெற்றிப்படமாக ஆகிவிடும் என்பதற்கு உத்திரவாதம் இல்லை.

இவையெல்லாம் ஒருங்கே இருப்பதாகப் பத்திரிகைகளும், படம் பார்த்தவர்களும் பாராட்டிய படம். நாசரின் அவதாரம். ஆனால் நிறையப்பேர் படம் பார்க்க அரங்கத்திற்குச் செல்லவில்லை என்பது தான் உண்மை. பத்திரிகைகளும் ஒரு சில புத்திஜீவிகளும் குறிப்பிடும் 'கலைப்பட வகை' யைச் சார்ந்ததா அவதாரம்; அதுவும் இல்லை. அதில் பிரபல நடிகர்கள் உண்டு. ஆறுபாட்டு உண்டு. குழு நடனம் உண்டு. சண்டைக்காட்சியும் உண்டு. அப்புறம் ஏன் படம் பார்வையாளர்களைக் கவரவில்லை. பாராட்டிய பத்திரிகைகள், அனைவரையும் பார்க்கும்படித் தூண்டத் தவறியது ஏன். ஒரு சில பத்திரிகைகளின் பாராட்டே படத்திற்குப் பார்வையாளர்களை வரவிடாமல் செய்து விடுமா?

அவதாரம் எந்த வெளியில் இயங்குகிறது. புனைவு வெளியிலா...? அல்லது குறிப்பான ஒரு பரப்பிலா...? இந்தக் கேள்விக்குப் பார்வையாளனுக்குக் கிடைக்கும் பதில் குழப்பம்தான். நிஜமான கிராமத்திலிருந்து நிஜமான நகரத்திற்கு விரியும் 'அவதாரம்' பார்வையாளனின் 'வகைப்படுத்துதல்' எல்லைக்குள் அடங்க மறுக்கிறது. அதேபோல் அவதாரம் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களின் ஒட்டுமொத்த இருப்பைப் பற்றியதா...? அல்லது ஒரு தெருக்கூத்துக் கலைஞனின் ஆர்வம், காதல், எதிர் கொள்ளல், இயலாமை பற்றியதா...? என்று வரையறை செய்யவும் முடியாமல் குழப்புக்கிறது. இந்தக் குழப்பம் பார்வையாளர்களின் கட்டமைக்கப்பட்ட மனநிலை சார்ந்ததேயொழிய படைப்பாளியின் தெளிவின்மை சார்ந்தது அல்ல. பார்வையாளனின் வரையறைக்கும் வகைப்படுத்துதலுக்கும் உடன்பட்டு ஒற்றைப் பரிமாணத்தில் படத்தைத் தராததில்தான் அவதாரத்தின் சிறப்பு இருக்கிறது. சட்டென்று கிளர்ந்துவரும் எந்த வித உணர்ச்சியின் அடிப்படையிலும் படத்தோடு பார்வையாளனை ஒன்றச் செய்துவிட முயலாமல், விலக்கிவைக்கும் உத்தியை இயக்குநர் கையாண்டுள்ளார். நாயகன்-நாயகிகளுக்கு தமிழ்ச் சினிமாவில் கட்டமைக்கப்பட்ட எந்தவித பிம்பங்களையும் தராமல், அவர்களின் முதல் சந்திப்பைக் கூட மிகச் சாதாரணமான ஒன்றாக அமைத்துள்ளதை கட்டமைக்கப்பட்ட பார்வையாள மனம் விரும்புவதில்லை. ஒரு பெண்ணை அடைய விரும்பிய வில்லன், தொடாமல் விட்டு விடுவான் என்பதெல்லாம் அவர்கள் இதுவரை பார்த்தறியாத காட்சிக்கோர்வை.

அவதாரம் படமாக்கப்பட்ட விதத்தில் இன்னொரு சிறப்பையும் கொண்டுள்ளது. தமிழர்களின் கலை அடையாளத்தைப் பேணுவதை வலியுறுத்துகிறது படம். மலையாளிகளுக்குக் கதகளி யும், கன்னடர்களுக்கு



யட்சகானமும் நிகழ்த்து கலைகளின் அடையாளங்கள். அதுபோல் தமிழர்களுக்கு தெருக்கூத்து ஓர் உயர்வான கலை அடையாளம். அதைப்பேண வேண்டும்; அதைப் பயில வேண்டும்; அதைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என நமும் நாசர் (பேட்டிகளில்) அவதாரத்தில் முழுமையாக அதை முயற்சி செய்துள்ளார். அவதாரம், கூத்துக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றிய படம் என்பது இரண்டாம்பட்சம்தான். கூத்தின் அரங்கமொழி, காமிரா மொழியாக மாற்றப்பட்டிருக்கிறது என்பதுதான் முதலில் கவனம் பெறவேண்டியது. இயல்பான காட்சியிலிருந்து கற்பிதமான காட்சிக் கோர்வைக்கு நகரும்பொழுது கூத்தின் பரிமாணங்களைக் கையாண்டுள்ளது நாசரின் அவதாரம். பொன்னம்மாவின கொலுசை எடுத்து வாயில் வைத்துக் கொண்டு நிற்கும் பாசியின் தோற்றமும் பொன்னம்மாவின நிராதரவற்ற நிலையும் திரௌபதி வஸ்திரா பஹரணத்தின் துகிலுரியும் காட்சியை பார்வையாளன் முன் நிறுத்துகிறது. துச்சாதனின் வட்டக்கிறுக்கியை சுழன்று வரும் காமிரா போடுகிறது. இதுபோல் உச்சநிலைக் காட்சியிலும் கூத்துப் பார்க்கும் உணர்வுகளைத் தரும் காட்சிக் கோர்வைகள் உண்டு.

'நரசிம்மன் தூணிலும் இருப்பான்; துரும்பிலும் இருப்பான்' என்று நம்பப்படுவதைக் காட்சியாக மாற்றி, பாசி எந்தப்பக்கம் திரும்பினாலும் தப்ப முடியாதவனாக குப்புச்சாமி நிற்பதாக அவனுக்குள் பிரமை. சருகுகளுக்குள் இருந்து பீறிட்டு வரும் குப்புச்சாமி, படுகளத்தில் தூரியனின் தொடையினக்க வரும் வீமனாக எழுந்து, நரசிம்ம அவதாரமாக மாறி பாசியின் வயிற்றைக் கிழித்துக் கொலை செய்கிறான். தெருக்கூத்தின் வண்ணங்களையும், அடவுகளையும் அதன் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்தில் பயன்படுத்தியுள்ள 'அவதாரம்' வணிகரீதியில் வெற்றியடையாமல் போனதில் கட்டமைக்கப்பட்ட பார்வையாள மனோபாவம் முக்கியப்பங்கு வகித்துள்ளது.

பொதுப்புத்திச்சார்ந்த சொல்லாடல் தளமும் - அதாவது அறிமுகமான உள்ளடக்கம் சார்ந்த கதைப் பின்னலையும் - குறிப்பான நிகழ்வெளியும் - அதாவது இடப் பின்னணியையும் காலப்புரிதலையும் சார்ந்தே பார்வையாள மனோபாவம் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றில் குழப்பங்கள் அல்லது பிடிப்பின்மை இருந்தால் அதனைத் தனக்குரியதல்ல என அம்மனோபாவம் ஒதுங்கிக் கொள்கிறது. அப்படி ஒதுங்க விடாமல் தடுக்கும் முயற்சியில் பத்திரிகை விமரிசனங்கள் பங்காற்ற முடியும். ஆனால் இங்கே பத்திரிகைகளும் கூட பொதுப்புத்தி சார்ந்த எல்லையைத் தாண்டுவதில்லை என்பதுதான் உண்மை. 'அவதாரம்' படத்திற்கு எழுதப்பட்ட விமரிசனங்

களின் அளவையும் காரணங்கள் கூறாது வெளிப்படுத்தப்பட்ட பாராட்டுகளையும், 'பம்பாய்' படத்திற்கு அளிக்கப்பட்ட முக்கியத்துவத் தோடு, எழுப்பப் பட்ட விவாதங்களையும் திரும்ப ஒருதரம் வாசிக்க நேர்ந்தால் இந்த உண்மை புலப்படும். மகாநதியையும், பம்பாயையும் பல்வேறு தளங்களில் வைத்து விமரிசனம் செய்தவர்கள், விவாதங்களை எழுப்பியவர்கள், அவதாரத்திற்கு வெறும் பாராட்டை மட்டும் தந்துவிட்டு ஒதுங்கியதில் வேறு நோக்கங்கள் கூட இருக்கலாம்.

□ ஊடகம் □ 1995 □



## தேவர் மகன் குளித்த மகாநதி

கமல்ஹாசனின் இரண்டு திரைப்படங்கள்

கமல்ஹாசன் - பல்வேறு விதமான கதாபாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் திறமை கொண்ட நடிகர். நல்ல சினிமா மீது பற்றும், தமிழ்ச்சினிமாவின் சரியான வளர்ச்சியில் அக்கறையும் கொண்டவர். சினிமாவுக்கு வெறும் வியாபார நோக்கம் மட்டுமே இருக்க முடியாது; சமூகப்பொறுப்பும் உண்டு என நம்புகிறவர். கமல்ஹாசன் குறித்துப் பத்திரிகைகளில் வரும் தகவல்களும் அவரது பேட்டிகளும் இப்படியான தொரு பிம்பத்தைத் தந்து கொண் டிருக்கின்றன. சமீப ஆண்டுகளில் சிங்காரவேலன், கலைஞன், மகராசன் என வியாபார மசாலாப் படங்களில் நடித்திருந்த போதிலும், அவற்றில் எல்லாம் அவர் வெறும் நடிகன் மட்டுமே. அவையெல்லாம், 'கமல் படங்கள் அல்ல' ஆனால் குணா, தேவர்மகன், மகாநதி முதலியன 'கமல் படங்கள்'. இவற்றில் அவர் நடிகர் மட்டுமல்ல. அவர்தான் கதாசிரியர். திரைக்கதை அமைத்தது அவர்தான்; அவர்தான் நடிப்பு சொல்லி தந்தார்.

இயக்கியதும் கூட அவர்தான். பெயருக்குத்தான் சந்தானபாரதி, பரதன், எல்லாம். (இவர்கள் கமல் இல்லாமலேயே வித்தியாசமான படங்கள் தந்த இயக்குநர்கள்தான்) கமலின் உள் உறைந்து கிடக்கும் கலைஞன் வெளிப்படும் படங்கள் இவை.

மந்தைத்தனமான தமிழ்ச்சினிமாவின் போக்கிலிருந்து விலகிய மாற்றுச்சினிமாவை முன் மொழிபவராகக் கமல்ஹாசனைச் சித்திரிக்கும்போது மேலே சொன்ன பிம்பங்கள் தேவைப்படுகின்றன. அவரே கூட தேவர் மகனுக்கும் மகாநதிக்கும் பின்னால் தந்த நீள நீளமான பேட்டிகளில் கடந்த காலம் குறித்து ஒப்புதல் வாக்கு மூலங்கள் தந்து பாவ மன்னிப்புப் பெற்றுக் கொண்டு, தனது புதிய நிலைப்பாடுகளை முன் வைத்து வருகிறார் (திரும்பவும் 'பாவங்கள் செய்ய மாட்டேன்' என்று உறுதி எதுவும் தரவில்லை. மசாலா சினிமாவில் பங்கேற்பது நல்ல சினிமாவிற்காகத்தான் என்ற வாதம் தமிழ்ச் சினிமாக்காரர்களிடம் கேட்டு கேட்டு அலுத்துப் போன ஒரு வாதம்) அறிவுஜீவிகளின் 'வெளியான சிறுபத்திரிகைகளும் கூட அவரை ஏற்றுக் கொண்டு, 'கமலின் படங்கள் தமிழ்ச் சமூகத்தின் அடியாழ்ங்கள் எவற்றையெல்லாம் தொடுகின்றன' என்று கட்டுரைகள் வெளியிட்டு விட்டன. பண்பாட்டு மானுடவியல், இனவரைவியல், பின்னை அமைப்பியல், குறியியல் என எல்லாவித உபகரணங்களும் அவரது படங்களை ஆய்வு செய்யப் பயன்பட்டு விட்டன. இனியும் பயன்படக்கூடும். இந்த புதிய பிம்பம் கமல்ஹாசனுக்குப் பொருந்தாது என்று சொல்வதோ - கமல்ஹாசனின் அறிமுகம் கிடைப்பதற்காக சிறுபத்திரிக்கைக் காரர்கள் இப்படி எழுதுகிறார்கள் என்று சொல்வதோ நோக்கமல்ல. அவரைப் பற்றித் தரப்படும் பிம்பங்களில் பெரும்பகுதி உண்மைகள் இருக்கலாம். என்றாலும் எழுகின்ற கேள்விகள் - சந்தேகங்கள் எல்லாம். கமல்படங்களாக முன்னிறுத்தப்படும் இம்மூன்று படங்களிலும் வெளிப்படும் கமல்ஹாசன் ஒரே கலைஞன் தானா? ஒரே மனிதனின் சமூகப்புரிதல்தான் இவற்றில் வெளிப்பட்டுள்ளனவா? அல்லது வியாபார சினிமாதான் இன்னும் அவரிடம் தங்கியுள்ளதா?

இந்தச் சந்தேகங்கள் எழுவதற்குப் பல காரணங்கள் இருந்த போதிலும் வெளிப்படையான ஒரு காரணம் உண்டு. தேவர்மகனிலும், மகாநதியிலும் அவர் இரண்டு அய்யர்களைப் படைத்துள்ளார். தமிழ்ச் சமூகத்தை விமரிசனம் செய்யும் எவ்வொருவனும் அய்யர்களை - பிராமணர்களின் பங்கை விட்டு விட்டு - விமரிசனம் செய்து விட முடியாது என்பது உண்மைதான். தேவர்மகனில் அட்வகேட்டாக வருபவர் அய்யர் (மதன்பாப்). மகாநதியில் கதாநாயகனுடன் சிறையில் இருந்து பின்னர், அவனுக்கு மாமனாராக மாறும் அய்யர் (பூரணம் விசுவநாதன்)

இந்த இரண்டு படங்களும் - தேவர்மகனும் மகாநதியும், முற்றிலும் வெவ்வேறான வெளியில் இயங்கும் படங்கள். தேவர்மகனின் மையம் அசலாஷ தமிழ்க்கிராமம். படித்து விட்டுக் கிராமத்திற்குச் செல்லும் இளைஞனின் பிரச்சினைகள். மகாநதியோ கிராமத்திலிருந்து நகரத்தில் குடியேறிவிட்ட நடுத்தரவர்க்கக் குடும்பத்தின் பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டது. வெவ்வேறு வெளியில் இவற்றின் கதாபாத்திரங்கள் இயங்கினாலும், இயங்கும் தளம் ஒன்றுதான். முன்வைக்கும் கருத்தும் ஒன்றுதான். 'தமிழ்ச்சமூகம் மாற்றம் அடைந்து கொண்டிருக்கிறது; ஆனால் சரியான வழியில் அல்ல' என்பது இவ்விரண்டு படங்களின் விமரிசனம்.

படித்துப் பட்டம் பெற்று, மாறிவிட்ட வியாபாரப் பொருளாதார நடைமுறைகளைப் புரிந்து கொண்ட, 'தேவர்மகன்'களைக் கூட பழைமையின் ஆளுமையும் சாதிப் பெருமைகளும் சேர்ந்து கிராமிய எல்லைக்குள் கட்டிப்போடுகின்றன. கிராமம் தன்னகத்தே தேக்கி வைத்து கொண்டுள்ள வன்முறையின் பங்குதாரர்களாக மாற்றி விடுகின்றன என நிலைமையைப் புரியவைத்த கமல்ஹாசன். இதனை மாற்றியாக வேண்டும் என்கிறார். 'தேவர் மகன்'களுக்கு இருக்கின்ற உடல்வலிமையின் மீதான நம்பிக்கை மட்டும் அதற்கு போதாது புத்தியை - அறிவை - பயன்படுத்தும் திறமையும் வேண்டும் எனத் தனது கருத்தை முன் வைக்கிறார். தேவர் மகன் கிராம வாழ்க்கையின் மீது கடுமையான விமரிசனங்களை வைத்தது என்றால், மகாநதி நகர வாழ்க்கையின் மீது இன்னும் கூடுதலான கவனம் செலுத்தியுள்ளது. நகரங்களில் முற்றிலும் சீரழிவான நிலைமைதான் என்கிறார் கமல்ஹாசன். அவரது கருத்துப்படி, மோசடிக்காரர்களும் அரசியல்வாதிகளும் கூலிப்படைகளும் இணைந்த அதிகார வலைப்பின்னல்களுக்குள் சிக்கிவிட்டன நகரங்கள். அங்கே புத்தியையும் சொந்தத்திறமைகளையும் மூலதனமாகக் கொண்ட நபர்கள்; நடுத்தரவர்க்க மனிதர்கள் வாழாத இனிச் சாத்தியமில்லை. அதற்குத் தீர்வு. திரும்பவும் கிராமத்திற்குப் போவதுதான்.

கிராமவாழ்க்கை வன்முறை நிறைந்ததாக இருக்கிறது எனச் சொன்ன கமல்ஹாசன், அடுத்த படத்திலேயே நகரம் அதை விடவும் வன்முறை நிறைந்ததாக இருக்கிறது. பேசாமல் 'திரும்பவும் கிராமத்திற்கே போய்விடு' அங்கே உன் சொல் கேட்க ஆட்கள் உண்டு. பண்டிகை நாட்களில் தானம் கொடுத்து மகிழ அடிமைகள் உண்டு எனக் கூறுகிறார். ஆக அவரது யோசனைகள் எல்லாம் நடுத்தர - ஓரளவு வாழ்க்கை வசதிகள் கொண்ட - தமிழர்களுக்குத்தான். அதற்கும் கீழேயுள்ள தமிழர்களைப் பற்றியதல்ல என்பது புரிகிறது. இந்த நடுத்தரசாதித் தமிழர்களோடு அந்த அய்யர்கள் - பிராமணக் கதாபாத்திரங்களின் இடம் என்ன? என இனிச் காணலாம்.

தேவர்மகளில் எதிர் எதிர் முனைகளாக நிற்பவர்கள் சக்திவேலும் (கமல்) மாயாண்டியும் (நாசர்) மாயாண்டி தனது சாதியின் குணங்களைவிடத் தயாரில்லாமல் மாயாண்டித் தேவனாகவே இருப்பவன். அவனுடைய பிடிவாதங்களுக்கும், குரோதங்களுக்கும் தூபம் போட்டு, ஆலோசனைகள் சொல்லித் தருபவர் அந்த அட்வகேட் அய்யர்தான். படத்தில் நான்கைந்து காட்சிகளில் தான் வந்தாலும், சம்பவநகர்வுகளுக்கு முக்கியக் காரணமானவர். எப்படிக்காயை நகர்த்தினால், சக்தி வேலை மாட்ட வைக்கலாம் என்ற ஆலோசனைகள் வழங்குவது அவர்தான். அவரின் ஆலோசனையைக் கேட்பவருக்கு நன்மைதான் உண்டாகும் என்கிற உத்தரவாதமெல்லாம் கிடையாது. அது தோல்வியில் முடிந்தால் அதே மாதிரியான இன்னொரு ஆலோசனை. அவரைப் பொறுத்த வரையில் அவரது ஆலோசனைகள்தான் முக்கியம். அவரது ஆலோசனையினால் நஷ்டம் ஏற்பட்டால் அவர் வருத்தப்படப் போவதில்லை. ஏனென்றால் நஷ்டம் அவருக்கல்லவே. நஷ்டம் அடைவது ஏதாவது தேவர் குடும்பம்தான்.

இந்த அய்யருக்கு நேரெதிரான கதாபாத்திரமும் தேவர்மகளில் உண்டு. சக்திவேலுவுக்கு நண்பனாக வரும் இசக்கி (வடிவேல்) எஜமான விசுவாசமுள்ளவன். சக்தியின் இன்பதுன்பங்களில் பங்கேற்பவன். கையை இழந்ததோடு, சக்திவேலுவுக்காக சிறைக்குப் போகவும் தயாராக இருப்பவன். ஆனால் அய்யர், நெருக்கிப் பிடித்தால், “நான் அட்வகேட் மாத்திரம்தான். எனக்கு இதிலயெல்லாம் பங்கே கிடையாது” என்று சொல்லி தப்பித்துக் கொள்பவர். சக்தி, நிலத்தை எழுதி வாங்கி பாதையைத் திறந்துவிடும் பொழுது, மாயாண்டியை வென்று விட்டதாகக் காட்டாமல், அய்யரின் ஆலோசனையை முறியடித்து விட்டதாகத்தான் காட்டுகிறார் கமல். மாட்டு வண்டிகள் வேகமாக ஓடும் பொழுது, அய்யர், பக்கத்தில் தேங்கியிருக்கும் ‘சேற்றில்’ விழுந்து கிடப்பார். ‘அடுத்துக் கெடுப்பவன் பார்ப்பான்’, ‘ஓட்டுண்ணி’, ‘சுய நலத்தை மட்டுமே நினைப்பவர்கள் பிராமணர்கள்’ என்பதான சித்திரத்தைத் திராவிட இயக்க எழுத்தாளர்களும், திரைப்படங்களும் ஏற்கெனவே உருவாக்கி வைத்துள்ளன. அவற்றோடு முழுமையாகப் பொருந்திப் போகின்றது. தேவர்மகளில் வரும் அட்வகேட் அய்யர் பாத்திரம்.

மகாநதியில் வரும் அய்யரோ இதற்கெல்லாம் நேரெதிரானவர். உலகம் தெரியாத அப்பாவி. யாரோ சொன்னதை நம்பி ஏமாந்து, செய்யாத குற்றத்திற்காகச் சிறைவாசம் அனுபவிப்பவர். வம்பு தும்புக்குப் போக விரும்பாதவர். தன் சாப்பாட்டை ஒருவன் மூத்திரத்தில் கொட்டி விட்ட போதிலும் பொறுமை காப்பவர். பழைய ஆசாரங்களில் நம்பிக்கை இருந்தாலும் அதில் பிடிவாதமாக இல்லாதவர். தன் மகளை வேறு சாதிக்கார

ஆளுக்கு இரண்டாம் தாரமாகக் கல்யாணம் செய்து கொடுக்கவும் தயாரானவர். வன்முறைகளைக் கண்டு பயப்படுபவர். கிருஷ்ணசாமியின் (கமல்) இன்ப துன்பங்களில் முழுமையாகப் பங்கேற்பவர். அவனது மூத்ததாரத்து மகளையும் மகளையும் தேடி, சேரிக்கும் கல்கத்தாவின் விபசார வீதிகளுக்கும் அலைபவர்

பிராமணக்கதாபாத்திரங்களின் இப்படியானதொரு சித்திரத்தை தருவதில் முன்னணியில் நிற்பவர் எழுத்தாளர் **சுஜாதா**. **இந்திரா பார்த்தசாரதி**, **அசோமித்திரன்**, **ம.ந. ராமசாமி** போன்ற பிரபல எழுத்தாளர்களும், பிரபலமில்லாத பல கணையாழி எழுத்தாளர்களும் தருகிறார்கள். **பாலகுமாரன்**, சம்பந்தப்பட்ட திரைப்படங்களும் (இது நம்ம ஆளு, ஜென்டில்மேன்) கூட பிராமணக் கதாபாத்திரங்களின் மீது இரக்கத்தை உண்டு பண்ண முயற்சித்துள்ளன.

நடுத்தரவர்க்கமாகவும், ஒண்டிக் குடித்தனக்காரர்களாகவும் நகரங்களில் வாழும் பிராமணர்களை யதார்த்தமாகச் சித்திரிக்கும் இவர்களின் கதைகள் பிராமணர்களின் மேல் அனுதாப அலையை உண்டு பண்ணும் காரியத்தைச் செய்கின்றன. கோயில், குளம் என்று கட்டியழும் குருக்களை மட்டும் சித்திரித்து விட்டு. அதிகார மையங்களில் கேந்திரக் கண்ணிகளாக இருக்கும் பிராமணர்களைக் கண்டு கொள்ளாமல் இருக்கும்படி இவை தூண்டுகின்றன. மத்தியதரக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பிராமணர்களின் அறிவு வீணடிக்கப்படுவதாகவும், அரசியல் அதிகாரம் பெற்று விட்ட பிராமணரல்லாதாரின் அசட்டையினால், பிராமண அறிவாளிகள் வெளிநாடுகளுக்குப் போய் விடுகிறார்கள் என்பதாகவும் சுஜாதாவின் நாடகங்களும் கதைகளும் சொல்லுகின்றன.

இப்படியான சித்திரங்கள், பிராமணர்களை வரலாற்றில் வைத்துப் பார்க்காமலும், நடைமுறைச் சமூகச் சூழலில் வைத்துப் பொருத்திக் காட்டாமலும், தனித்தனியாக எடுத்து முன்னிறுத்தும் முயற்சிகளாகும். திரும்பத் திரும்ப பிராமண அறிவு மட்டுமே 'அறிவு' என்பதாகவும், உடல் உழைப்பை மட்டமானதாகவும் கருதும் பழைய நம்பிக்கைகளும் சிந்தனைப் போக்குமே இம்முயற்சிகளில் தங்கியுள்ளன. கொஞ்சம் நிதானமாக யோசித்தால் கூட இன்றுள்ள வன்முறை அரசியலுக்கும், சீரழிவுக் கலாச்சாரத்திற்கும் யோசனைகள் சொன்ன - திட்டங்கள் தீட்டித் தந்த பிராமண அதிகார வர்க்கமும், துணை போன அதிகாரிகளும் சுலபமாகத் தெரிய வருவார்கள். இதையெல்லாம் காட்ட விரும்பாமல் மறைத்து விட்டு, அரசியல்வாதிகளாகவும், அதிகாரத்தரகர்களாகவும் இருக்கிற பிராமணரல்லாதவர்களை மட்டும் குற்றவாளிகளாக்கிக் காட்டுவதும், இட ஒதுக்கீடு மூலம் பாதிப்புக்குள்ளான ஏழைப்பிராமணர்களையும், அப்பாவிச்

குருக்களையும், முதல் ரேங்க வாங்கிய மாணவர்களையும் யதார்த்தம் சொட்டச் சொட்ட சித்திரிப்பதும் இன்னொருவகை யுத்த தந்திரமேயாகும். இந்தத் தந்திரத்தோடு சுலபமாகப் பொருந்திப் போகிறது கமலின் மகாநதி.

தேவர்மகனும் மகாநதியும் அடுத்தடுத்து வந்த கமலின் படங்கள். தமிழ்நாட்டில். சமூகத்தளத்தில் எதிரும் புதிருமான இரண்டு கருத்துத் தளங்களுடனும் பொருந்தும் படியான இரண்டு பாத்திரங்களைப் படைத்துள்ள திறமையான சினிமாக்காரர் கமல்ஹாசன். இந்த இரண்டில் கமல்ஹாசனின் கோணத்தை வெளிப்படுத்தும் பாத்திரம் இதுதான் என்று எது ஒன்றையும் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. ஏனெனில் இரண்டிலும் இருக்க வேண்டிய பின்னணிகளைச் சரியாகவே செய்துள்ளார் கமல். இந்தத் திறமை ஒரு கலைஞனின் சமூகப்புரிதலின் வெளிப்பாடா? அல்லது வியாபாரியின் சந்தர்ப்பவாதமா?

இத்தகைய கேள்விகளையெல்லாம் பெரும்பத்திரிகை விமரிசனங்களோ, மைய, மாநில அரசுகளின் விருதுத் தேர்வுக்குழுக்களோ எழுப்பிக் கொண்டிருக்கப் போவதில்லை. தங்கள்முன் வைக்கப்படும் எந்தவொரு படைப்பையும், முழுமையான ஒன்றாக எடுத்துக் கொண்டு, அந்தப் படைப்பாளியின் முன்பின் படைப்புகளைக் கணக்கில் கொள்ளாமல் பாராட்டிப் பழக்கப்பட்டு விட்டவை அவை. அதற்காக மாற்றுச் சினிமாவை முன்வைப்பவர்கள் அப்படிச் செயல்படுவதில்லை. ஒரு கருத்துத் தளத்தின் வழியாக சமூகமாற்றத்தைக் கணிப்பதையும், அதன் கண்ணிகளில் சமூக நிகழ்வுகளை அடையாளங் காட்டுவதையும், அதில் தனிமனிதர்களின் இயங்குமுறையைச் சித்திரிப்பதையும் கவனமாகச் செய்கின்றனர். இந்திய அளவில் மாற்றுச் சினிமாவை முன் வைத்த ரித்விக் கட்டக், மிருனாள்சென், கௌதம் கோஷ், நரசிங்கராவ் போன்றவர்களின் படங்களில் இத்தகைய புரிதலைக் காணலாம். சத்யஜித்ரேயின் படங்களிலும் கூட அவரது ஆளுமையோடு, அவரது சமூகச்சார்பும் புரிதலும் வெளிப்படுகின்றன. ஆனால் தமிழ்ச்சினிமா உலகில்..?

இங்கு எதிரும்புதிருமான கருத்துத் தளங்களை நியாயப்படுத்தும் கமல்ஹாசன் போன்றவர்களையே மாற்றுச் சினிமாக்காரர்களாக சொல்ல வேண்டியுள்ளது. இலக்கியப் படைப்புகளை அணுகும் பொழுது கறாரான தத்துவ எல்லைகளுக்குள் நின்று விமரிசனம் செய்வதாக நம்பும் கலை, இலக்கிய அமைப்புகளும் விமரிசகர்களும் கூட, சினிமாவை விமரிக்கும் பொழுது பாமரர்களின் அளவுகோல்களையே பின்பற்றுகிறார்கள் என்பதுதான் இங்கு வேடிக்கை.



## மர்மங்களைப் படம் எடுப்பதும் மர்மமாய்ப் படம் எடுப்பதும்

மணிரத்னத்தின் அரசியல் சினிமா

**குறிப்புகளாய்ச் சில தகவல்கள்**

மணிரத்னம் வணிக நிர்வாகவியலில் முதுகலைப் பட்டம் (M.B.A.) பெற்று விட்டு சினிமா இயக்குநராக வந்தவர்.

பகல் நிலவு, மௌனராகம் போன்ற சில தமிழ்ப்படங்களும் 'உணரு' போன்ற மலையாளப் படங்களும் மணிரத்னத்தின் அதிகம் பேசப்படாத படங்கள்.

நாயகன், ரோஜா, பம்பாய், ஆகியன மணிரத்னத்தை இந்திய அளவிற்கும் சர்வதேச அளவிற்கும் அறிமுகப்படுத்திய படங்கள்.

மெட்ராஸ்டாக்கீஸ் என்பது அவரது படத்தயாரிப்பு நிறுவனம். ஜி.வி. என அழைக்கப்படும் ஜி. வெங்கடேஸ்வரன் அவரது அண்ணன்.

இந்திய அளவில் சிறந்த நடிகை விருது வாங்கிய சுகாசினி, மணிரத்னத்தின் மனைவி. சாருஹாசன் என்ற விருது பெற்ற நடிகர் அவரது மாமனார். சாருஹாசனின் சகோதரர் கமல்ஹாசன் பல்வேறு விருதுகளைத் தட்டியுள்ள நடிகர்; சினிமா உலகப் புத்திஜீவி.

**இருவர்** - மணிரத்னம் இயக்கி, வியாபார ரீதியாகத் தோல்வி அடைந்த படம்; பெரும் வெற்றி அடையும் என எதிர்பார்க்கப்பட்ட படம்.

### தகவல்களாய் சில குறிப்புகள்

இந்தியச் சினிமாவில் அதிகம் பேசப்படும் இயக்குநர்களுள் ஒருவர் மணிரத்னம். அதிகம் பேசுவதில் விருப்பம் இல்லாதவர்; தனது படங்களின் மூலம் பரபரப்பாகப் பேசப்படுபவர்.

நவீன சினிமாவின் மொழியும் தொழில் நுட்பமும் கைவரப் பெற்ற இயக்குநர்களுள் ஒரு கைவிரல்களை மடக்குவதற்குள் மணிரத்னத்தின் பெயர் உச்சரிக்கப்படும்.

வியாபார சினிமாவிற்கும் பிரக்ஞையுள்ள சினிமாவிற்கும் இடையேயான இடைவெளியை இல்லாமலாக்க முயலுபவர்.

### குறிப்புகளும் தகவல்களுமாக இல்லாமல்

தமிழ்ச்சினிமா முற்றமுழுதுமாக வியாபார சினிமாவாக மாறிவிட்டது மட்டுமல்ல; சினிமா பார்ப்பவர்களையும் வியாபார சினிமாவின் இன்ப துன்பங்களில் - லாப நஷ்டங்களில் பங்கேற்க வேண்டியவர்களாகவும் மாற்ற முயல்கின்றன. சினிமா செய்திகளைத் தரும் பத்திரிகைகளின் பங்கும் அவற்றில் உண்டு. பெரும் முதலீட்டில் எடுக்கப்படும் சினிமா, வியாபார ரீதியாக வெற்றியடைந்தே தீர வேண்டும் என்ற மனோபாவம் உண்டாக்கப்படுகிறது. மணிரத்னத்தின் 'இருவர்' வியாபார ரீதியாகத் தோல்வியடைந்த பொழுது வெளிப்படுத்தப்பட்ட வருத்தக்குரல்களின் உளவியல், சமூகவியல், பொருளியல் காரணிகள் ஆராயப்பட வேண்டியவை.

திரைப்படத் தயாரிப்பு, அது சார்ந்த திட்டமிடல், தொழில் நுட்பம், நடிக நடிகையர் தேர்வு, பிற துறைக் கலைஞர்களின் கூட்டு என்று எதிலும் அவரது பரபரப்பு படங்களான நாயகன், ரோஜா பம்பாய், ஆகியவற்றிலிருந்து அதிகம் மாறுபடாத படம் இருவர். திரைக்கதையின் இயங்குவெளியிலும் அதில் கட்டியெழுப்பும் புனைவிலும் கூட மாற்றம் இல்லை. பரந்த

அறிமுகம் உள்ள நபர்களின் நிகழ்வுகளின் சாயலில் புனைவுகளைப் பின்னும் அதே சூத்திரம் இருவரிலும் உண்டு. ஆனால் 'இருவர்' வெகுமக்களால் பார்க்கப்படவில்லை. இருவர் மூலம் என்ன சொல்ல வருகிறார் மணிர்ந்தம்? இது படம் பார்த்தவர்கள் பலரும் - பத்திரிகைகளும் கூட - எழுப்பிய கேள்வி. இக்கேள்விக்குப் 'படம் எதையாவது சொல்லித்தான் ஆக வேண்டுமா? என்று மணிர்ந்தம் திருப்பிக் கேட்கலாம். இதுவரை தனது படங்களில் எதையாவது ஒன்றைச் சொன்னவர், இதிலும் ஏதாவது ஒன்றைச் சொல்லியிருப்பார் என்ற எதிர்பார்ப்பு இக்கேள்வியின் பின்னால் உள்ளது என்பதை அவர் மறுக்க முடியாது. ஒரு திரைப்படத்திற்குரிய கருத்தியல்தளம் ஒன்று இருக்க வேண்டுமே... 'இருவர்'ின் கருத்தியல் தளம்தான் என்ன?

### இடைபட்டாகச் சில குறிப்புகள்

'இருவர்' என்ற பெயரில் வெளிவந்த அப்படத்தின் தொடக்கப் பெயர் 'ஆனந்தம்'. ஆனந்தன் (நடிகர்), தமிழ்ச்செல்வம் (பாடலாசிரியர், வசனகர்த்தா) என்ற இருவரைப் பற்றிய படமாகப் பெயர் மாற்றம் பெற்றது 1996, பொதுத் தேர்தலில் தி.மு.க. வெற்றியடைந்து மு. கருணாநிதி முதல்வர் ஆன பின்னர். தி.மு.க. வெற்றியடையாமல் போயிருந்தால் 'ஆனந்தம்' என்றே படம் வந்திருக்கக் கூடும். திரைக்கதையில் வசன கர்த்தாவான தமிழ்ச்செல்வத்திற்கு இவ்வளவு விரிவான இடம் தராமல் போயிருக்கலாம். நடிகரின் முதல் மனைவியின் சாயலில் இருக்கும் நடிகையின் (ஐஸ்வர்யாராய் - ஜெயலலிதாவை நினைவூட்டும்) பிடிவாதமும், சாதித்து விடத் துடிக்கும் உள்நோக்கமும் தன் முனைப்பும் பட்ட வர்த்தனமாக்கப் படாமல் போயிருக்கலாம். இவையெல்லாம் யூகங்கள்தான். இந்த யூகங்களுக்குக் காரணம் அப்படத்தைக் குறித்து உண்டாக்கப்பட்ட மர்மங்களே.

படம் 'ஆனந்தமா'க இருந்த பொழுது பத்திரிகைகளில் ஒரேயொரு தகவல் மட்டுமே வெளி வந்தது. திராவிட இயக்கத் தலைவர்களான ஈ.வெ.ரா., சி.என். அண்ணாதுரை, மு.கருணாநிதி, எம்.ஜி.ராமச்சந்திரன் போன்றவர்களின் சாயல்களில் கதாபாத்திரங்கள் உள்ளன என்பதே அந்தத் தகவல். இக்கதாபாத்திரங்களில் யார்? யார்? நடிக்கிறார்கள் என்பது ரகசியமாக்கப்பட்டது. அதன் மூலம் கிளம்பிய யூகங்கள் விளம்பரங்களாகி நின்றன. இப்பாத்திரங்களில் ஒன்றில் நடிகக் நடிகர் சரத்குமாரிடம் கேட்டு, அவர் மறுத்த செய்தியும் கூடுதல் விளம்பரத்தை - மர்மத்தை உண்டாக்கியது. அதன் பின்னர் உலக அழகி ஐஸ்வர்யாராய், மலையாள நடிகர் மோகன்லால், நாசர், பிரகாஷ்ராஜ் போன்றோர் நடிப்பதாகத் (இன்னப்

பாத்திரம் என்ற தகவல்கள் மறைக்கப்பட்டது) தகவல்கள் வந்தன. இதன் மூலம் மேலும் மர்மங்கள் உருவாக்கப்பட்டன.

சமீபகாலங்களில் ஆங்கில வார்த்தைகளின் உதவியால் பாடல் எழுதும் வைரமுத்துவும், வார்த்தைகளை அமுக்கி விடும் ஓசைகளை இசையாக்கும் ஏ.ஆர். ரகுமானும் அதிலிருந்து மாறுபட்டதான ஒலி நாடாவைத் தந்ததும் மர்மங்கள் கூடுதலாயின. மேலும் மேலும் மர்மங்களை அதிகமாக்க, 'சென்சாரில் தடை வரும்' 'திராவிட இயக்கங்கள் எதிர்த்துப் போராடும்,' 'கருணாநிதி பார்த்து ஓ.கே. சொல்லி விட்டார்' என்று படம் வரும் முன்பு செய்தித் துணுக்குகள் வந்த வண்ணமிருந்தன. இவையெல்லாம் இயல்பான செய்திகளாவும் இருக்கலாம். உண்டாக்கப்பட்ட செய்திகளாகவும் இருக்கலாம். உண்டாக்கப்படும் பொழுது படத்தைப் பற்றிய மர்மத்தை அதிகமாக்கிப் பார்வையாளனை தியேட்டருக்குக் கொண்டு வரும் நோக்கம் இருந்தது எனச் சொல்வது தவறான ஒன்றல்ல [முதல்வர் மு. கருணாநிதி 'இருவர்' படத்தைப் பார்க்கவில்லையென அவரது அலுவலகம் மறுப்பு வெளியிட்டது; (தினமணி கதிர்) நினைவுக்குக் கொண்டு வர வேண்டிய ஒன்று] படம் வெளிவந்த பின்பு தொடர்ச்சியாக ஆனந்தவிகடன்ில் வந்த பேட்டிகள் - ஐஸ்வர்யாராய், மோகன்லால், மணிரத்னம் - கூட இருவர்-படம் பற்றிய மர்மங்களை உண்டாக்கவே முயன்றன.

### இருவரின் கருத்தியல் தளம் :

படம் எடுப்பதில், அது பற்றிய தகவல்களைக் கசிய விடுவதில் ஒருவித மர்மம் நிலவ வேண்டும் எனக் கருதிய மணிரத்னம் திரைக்கதையில் இருக்க வேண்டிய மர்மத்தைக் கருதாமல் விட்டதுதான் ஆச்சரியம். 'நாயகனி'ன் வரதராஜ முதலியார், 'ரோஜா'வின் காஷ்மீர் தீவிரவாதிகள், பம்பாயின் கலவரங்கள் எல்லாம் பார்வையாளர்களின் கருத்துத் தளத்தில் ஒரு வித தகவல்களாக இருந்தன. அத்தோடு இவையெல்லாம் அந்தப் படங்களின் பின்னணி மட்டுமே. வரதராஜ முதலியாரின் சாயலில் வேலுநாயக்கரின் பிம்பம் முன்னிறுத்தப்பட்டது நாயகனில். ரோஜாவில் காஷ்மீர் விடுதலைப் போராட்டத்தின் குறுக்காக, ஒரு கம்ப்யூட்டர் இன்சினீயரின் கல்யாண வாழ்க்கை இணைக்கப்பட்டது. மதத்தை மீறிய .காதல், பம்பாய்க் கலவரங்களினூடாக முன் வைக்கப்பட்டது. இந்த பின்னணிகள் பார்வையாளர்கள் ஏற்கெனவே தகவல்களாக அறிந்தவை மட்டுமல்ல; அவர்களுக்கென்று முடிவு எதுவும் செய்யாமல் விட்டு வைத்திருந்தவை. சில நேரங்களில் மணிரத்னம் எழுப்பிய கருத்துத் தளத்தோடு ஒத்துப் போகும் முடிவுகளைக் கூட வைத்திருந்திருக்கலாம். ஆனால் 'அப்படித்தான் - இது தான் நியமானது' என்றெல்லாம் நினைக்காமல் இருந்திருக்கலாம்.

அவர்களின் கருத்தோடு மணிரத்னத்தின் கருத்து ஒத்துப் போன போது உவப்பாக நினைத்திருப்பார். முரண்பட்டதாக நினைத்திருந்தால் உரசிப் பார்த்துக் கொள்ள ஏதுவாகக் கருதியிருக்கக்கூடும்.

'நாலுபேருக்கு நல்லது செய்ய கள்ளக் கடத்தல் செய்யலாம்; கொள்ளை அடிக்கலாம் கொலைகளும் செய்யலாம்' இது சரியா? தவறா? சரியாகவும் இருக்கலாம்; தவறாகவும் கருதலாம். ஆனால் தண்டனை உண்டு என்பது நாயகன் படம் எழுப்பிய கருத்துத்தளம். மதம் சார்ந்த தேசப்பிரிவினை, அச்சமுட்டும் மதக் கலவரங்கள் ஆகியவற்றின் முன்னால் தனிநபர்களின் குடும்ப வாழ்க்கையை மையப்படுத்திய கருத்துத்தளங்கள் 'ரோஜா' விலும் பம்பாயிலும் உண்டாக்கப்பட்டன. 'இருவர்' படத்தின் பின்னணி எது? கருத்துத்தளம் என்ன? திராவிட முன்னேற்றக் கழகம், அதன் நீட்சியான அ.இ.அ.தி.மு.க., அவற்றின் வரலாறு பின்னணி; அவற்றின் தலைவர்களின் வாழ்க்கை, கருத்துத்தளம் எனக் கொள்ளலாமா? படத்தின் திரைக்கதையின்படி இப்படிப் பிரித்துச் சொல்ல இடம் உண்டு; ஆனால் அதே நேரத்தில் குழப்பங்களும் உண்டு.

மணிரத்னத்தின் இருவர், திராவிட இயக்கத் தலைவர்களின் இரண்டு பட்ட வாழ்க்கையைப் பற்றிப் பேசுவதாக ஒரு பார்வையாளன் கருதுவதற்கான வாய்ப்புகள் படத்தில் நிறைய உண்டு. ஒன்று அவர்களது பொது வெளி (Public sphere) இதில் அரசியல் வாழ்க்கையும் கலை வாழ்க்கையும் அடக்கம். இன்னொன்று தனி மனித வெளி (Private sphere) இதில் அவர்களது குடும்ப வாழ்க்கையை அடக்கலாம். பொது வெளியையும் குடும்ப வெளியையும் குறுக்கும் நெடுக்குமாகப் பின்னுவதின் மூலம் இவ்விரண்டிற்கும் இடையேயிருந்த பெருந்த முரண்பாடுகளை முன்னிறுத்த விரும்புகின்றார் மணிரத்னம். சொந்த வாழ்க்கையை உணர்வு பூர்வமாகவும், அரசியல் வாழ்க்கையை அறிவு பூர்வமாகவும் திட்டமிடும் திராவிட தலைவர்கள், கட்சிக்காரனுக்கு இதன் எதிர்நிலையான கொள்கைகளை - வாழ்க்கை முறையைப் பரிந்துரை செய்தார்கள் என்பதை அவரது விமரிசனத்தின் நீட்சியாகக் கொள்ளலாம். ஒரு கட்சித் தொண்டன், கட்சிக்காக - கட்சித் தலைவருக்காக உடல், பொருள், ஆவி, மனைவி, மக்கள் என அனைத்தையும் இழக்கத் தயாராக இருக்க வேண்டும் என முழுங்கியவர்கள், கண்டதும் காதல், கட்டுப்பாடுகளற்ற மண உறவு என வாழ்ந்தார்கள் எனக் காட்டுகிறது மணிரத்னத்தின் இருவர். உணர்வு பூர்வமாக மனைவிகளைத் தேடிக்கொண்ட தலைவர்கள், அவர்களைப் பராமரிப்பதில் - குழந்தைகளை வளர்த்தெடுப்பதில் கூட அறிவு நிலைப்பட்டவர்களாக இருந்ததில்லை எனப் பேசுகிறது மணிரத்னத்தின் படம்.

## படத்திலிருந்து இரண்டு காட்சிகள்

கொண்ட கொள்கைக்காக ரயிலை மறித்து உயிர் விடத் தயாராகிறான் கவிஞன் தமிழ்ச்செல்வம் (கல்லக்குடியில் ரயில் தண்டவாளத்தில் படுத்து மறியலில் ஈடுபட்ட மு.கருணாநிதியின் வாழ்க்கையில் நடந்த நிகழ்வின் சாயல்.) ஆனால் கைது செய்து வாகனத்தில் ஏற்றப்படுகிறான். அப்பொழுது பதற்றத்தோடு ஒரு பெண் நிருபர். அந்தப் பெண் நிருபரின் கண்களைக் கனவுகளோடு - ரொமாண்டிக் தனமாக - சந்திக்கிறது கவிஞனின் கண்கள். மெதுநகர்வில் இடம் பெறும் அக்காட்சி, அதற்கு முந்திய முழு நிகழ்வையும் ரொமாண்டிக் தனமானது என மாற்றி விடுகிறது. அதன் மூலம், ரயில் மறியல் போராட்டமும் கூட 'ரொமாண்டிக்' தனமானதே என்ற குறிப்பு தரப்படுகிறது. இது காட்சி ஒன்று.

இரண்டாவது காட்சி. தனது அடுத்தப் படத்திற்குக் கதாநாயகியைத் தேர்வு செய்யும் பொருட்டு ஒரு நடன நடிகையின் திறமையையும் உருவத்தையும் அறியும் பொருட்டு அவள் நடத்த படத்தின் நடனக் காட்சியைப் போட்டுப் பார்க்கிறான் நடிகர் ஆனந்தன். அவனது மனைவி, மாணேஜர் ஆகியோர் அந்த நடிகையைக் கதாநாயகியாகப் பரிந்துரைக்கின்றனர். ஆனால் நடிகர் வேண்டாமென்கிறார். அதற்கு அவர் காரணம் எதுவும் சொல்வதில்லை. அந்த நடிகை அவனது இறந்து போன முதல் மனைவியின் சாயலில் இருக்கிறார்; அதனால் தனது குடும்ப வாழ்க்கையில் பிரச்சினை வந்து விடும் என்பதுதான். அவனது தடுமாற்றத்திற்குக் காரணம். அவன் நினைப்பது போலவே நடக்கிறது (இக்காட்சியில் எம்.ஜி.ஆர்., ஜானகி, ஆர்.எம். வீரப்பன், ஜெயலலிதா ஆகியோர் நினைவில் வருவது தவிர்க்கவியலாதது). இதன் மூலம் அந்த நடிகருக்குச் சயகட்டுப்பாடு இல்லை என்பதை அவனே ஒத்துக் கொள்வதாகப் படம் காட்டுகிறது. அதே நடிகள், அந்த நடிகையின் இழுப்புக்கும் புத்திசாலித்தனத்திற்கும் மயங்கி விடும் நிகழ்வுகளாகப் (எம்.ஜி.ஆர். - ஜெயலலிதா மறைமுக உறவுகள்) படத்தில் பல காட்சிகள் உண்டு.

இரண்டு அல்லது மூன்று மனைவிகள், அதற்கும் மேல் வைப்பாட்டிகள் என வாழ்ந்த திராவிட இயக்கத் தலைவர்கள்தான் மேடைகளில் கடமை, கண்ணியம், கட்டுப்பாடு என்று தொண்டர்களுக்கு போதனைகள் தந்தார்கள் என்பது மணிரத்னத்தின் கூர்மையான - ஆனால் முறைமுகமான விமரிசனங்கள்'. ஆனால் அந்தக் கூர்மையான விமரிசனங்களை மையப்படுத்தாமல் போனதற்கு காரணம் அவரது அச்சம். அந்த அச்சம்

அரசியல் அதிகாரத்தைக் கண்டு பயந்ததாகவும் இருக்கலாம்; வியாபாரத் தோல்வியை எதிர் கொள்ள விரும்பாத அச்சமாகவும் இருக்கலாம். அந்த அச்சத்தின் காரணமான குழப்பமே படத்தைத் தோல்விப் படமாக்கி விட்டது என்பது எதிர்மறையான ஆச்சரியம்.

மர்மமாய்ப் படம் எடுப்பதில் கவனஞ்செலுத்திய மணிரத்னம், திராவிட இயக்கத் தலைவர்களின் குடும்ப வாழ்க்கையை மர்மங்கள் நிரம்பியதாகக் கணித்தது ஆச்சரியமான ஒன்று. திராவிட இயக்கத்தின் முதல்வரிசைத் தலைவர்கள் மட்டுமல்ல. இரண்டு, மூன்று, நான்காம் நிலைத் தலைவர்கள் (தலைவிகளும்தான்) கூடத் தங்கள் குடும்ப வாழ்க்கையை மர்மமாக வைத்திருக்க விரும்பியதில்லை. குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் வெளிப்படையாக்கி, அங்கீகாரம் பெற்றதாகவே ஆக்கிக் கொண்டனர். சிறு நகரங்கள், கிராமங்கள் வரை இதுதான் யதார்த்தம். பொது மக்களும் அவற்றை அங்கீகரிக்கத் தவறியதில்லை. அதிகாரபூர்வ மனைவிகளும், அதிகார பூர்வமற்ற மனைவிகளும் சொத்துவாரிசுகளாகவும் அரசியல் வாரிசுகளாகவும் வலம் வருவதை தமிழக வாக்காளர்கள் நன்கு அறிவர். உள்ளட்சித் தேர்தல்களில் வாக்களித்துத் தேர்ந்தெடுத்ததன் மூலம் அவர்கள் அதனை அங்கீகரிக்கவே செய்துள்ளனர். ஆகவே மணிரத்னம், இருவர் மூலம் முன்வைத்த நிகழ்ச்சிகளும், கருத்தியல் தளமும் மர்மமானவை அல்ல; ஏற்கெனவே கேள்விப் பட்டவை; அறிந்தவை; அங்கீகரித்தவை.

ஆனால், திராவிட இயக்க அரசியலில் நிறைய மர்மங்களும், ஒரு வெற்றிப் படத்திற்கான திருப்பங்களும் உண்டு. கொள்கைளை முன்னிறுத்தியதில், விட்டுக் கொடுத்ததில், வெற்றிகள் பெற்றதில், கட்சியைப் பிளந்ததில் அதனை நியாயப்படுத்தியதில், கூட்டணி அமைத்ததில், பிம்பங்களை முன்னிறுத்துவதில் ஏராளமான மர்மங்கள் உண்டு. அவையெல்லாம் அறிவு பூர்வமாகத் திட்டமிட்டு நிகழ்ந்தவை. அவற்றைப் படம் எடுப்பதில் மணிரத்னம் கவனஞ்செலுத்தியிருந்தால், அது மாபெரும் வெற்றிப் படமாகவும் அர்த்தமுள்ள அரசியல் விமரிசனப்படமாகவும் அமைந்திருக்கும். வெற்றி பெறாவிட்டாலும் அரசியல் விமரிசனப் படம் என்பதாகவாவது நின்றுருக்கும். இந்த இருவர் இதில் எதுவுமாக இல்லாமல் போய் விட்டது.

□ தாமரை □ 1997 □

## தமிழ்ச்சினிமா : தமிழக அரசியல் உறவும் முரணும்

ஷங்கரின் 'முதல்வன்' படத்தை முன்வைத்து

தமிழக முதல்வரிடம் 'முதலமைச்சர் பொது  
நிவாரண நிதி'க்காக ரூ. 3 லட்சமும், ஓரிசூ  
பயல் நிவாரண நிதிக்காக ரூ.2 லட்சமும்  
ஸீயாழக்கிழமை வழங்கினார் 'முதல்வன்'  
பட இயக்குநர் ஷங்கர்.

புகைப்படத்துடன் இச்செய்திக் குறிப்பை  
வெளியிட்டிருந்தது தினமணி நாளிதழ் (26.11.99)  
இக்குறிப்பில் முதல்வன் என்பது மட்டும் ஒற்றை  
மேற்கோள் குறிக்குள் தரப்பட்டிருந்தது. இதன் மூலம்  
தினமணி தனது வாசகர்களுக்கு உணர்த்த விரும்பிய  
குறிப்பு ஒன்று உண்டு..

ஷங்கரின் சமீபத்திய படமான முதல்வன்  
திரைப்படத்தை பார்க்காத வாசகர்களுக்கு அந்தக்  
குறிப்பு போய்ச் சேர்ந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. ஆனால்  
முதல்வன் படத்தைப் பார்த்துள்ள வாசகர்களுக்கு  
அதன் குறிப்பு தரும் அர்த்தங்கள் புரிந்திருக்கலாம்.



அந்தக் குறிப்பு தமிழ்ச்சினிமாவிற்கும் தமிழக அரசியலுக்கும் இடையேயுள்ள உறவையும் முரணையும் விளக்கிக் காட்டும் அர்த்தங்கள் சார்ந்தது. அந்த அர்த்தங்களை ஒற்றை மேற்கோள் குறிப்பு மூலம் விளக்கிவிட முடியும் என தினமணி நினைத்துக் கொண்டதுதான் ஆச்சரியம். படம் பார்க்காத தினமணியின் வாசகன் இதில் புரிந்து கொள்ள என்ன இருக்கிறது? சினிமாக்காரர்கள் சினிமா மூலம் கோடிகோடியாகச் சம்பாதிக்கிறார்கள். அதில் சில லட்சங்களை இப்படி சமூக நலன் சார்ந்த நிகழ்வுகளுக்குத் தருவார்கள். அதன் மூலமும் தங்கள் பிம்பத்தை வளர்த்துக் கொள்ள முயல்வார்கள் என்று நினைத்துக் கொள்ளலாம். ஷங்கர் மட்டும்தான் முதல்வரிடம் பணம் தந்தாரா? ரஜினிகாந்த் தந்தாரே.. விஜயகாந்த் தரவில்லையா...? விஜய்கூட சமீபத்தில் தமிழக முதல்வரை வீட்டில் சந்தித்துப் பணம் தந்துள்ளாரே என்று அவர் சமாதானம் அடைந்து விடுவார். இன்னும் கொஞ்சம் புத்திசாலி வாசகனாக இருந்தால், யார் யார் 'நம்பர் ஒன்' எனக் கருதுகிறார்களோ அவர்கள் நேரடியாக முதல்வரிடம் தருவதை விரும்புகிறார்கள். நம்பர் ஒன் அல்லது சூப்பர் ஸ்டார்கள் தருவது போல சூப்பர் இயக்குநரான - நம்பர் ஒன் இயக்குநரான - ஷங்கரும் தமிழக முதல்வரிடம் நேரடியாக ரூ. 5 லட்சத்தைத் தந்துள்ளார் எனப் புரிந்து கொள்வார். ஆனால் முதல்வன் படத்தைப் பார்த்து விட்ட வாசகன் இப்படிப் புரிந்து கொள்ள மாட்டான். அவனுக்கு உண்டாவது குழப்பம்தான். முதல்வன் படத்தை ஈடுபாட்டோடு பார்த்து, ஷங்கரின் சமூகப் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்டிருந்த வாசகனுக்கு - பார்வையாளனுக்கு - இப்போதைய முதல்வர் மீது அதிருப்தியும் கோபமும் இருந்திருக்கும். ஷங்கர், இப்போதுள்ள முதல்வர் கைது செய்யப்பட வேண்டியவர்; இறுதியில் சுட்டுக் கொலை செய்யப்பட வேண்டியவர் எனப் படம் எடுத்துப் பார்வையாளனை நம்பச் செய்துள்ளவர். ஒரு விவசாயக் குடும்பத்திலிருந்து வந்த சி.எம்.மும் அவரது உறவினர்களும் இவ்வளவு சொத்துகளுக்கு உரிமையாளர்கள் ஆனது எப்படி என்று நேருக்கு நேராகக் கேள்வியை எழுப்பியவர்.

இன்றுள்ள முதல்வரின் நான்கு கால்கள் கொண்ட பதவியெனும் நாற்காலியைத் தாங்கிக் கொண்டிருக்கும் கால்களில் ஒன்று சாதிச்சங்கம், இன்னொன்று ஊழல் அதிகார வர்க்கம், மற்றொன்று எல்லாவற்றிலும் பங்கு வாங்கிக் கொள்ளும் கூட்டணிக் கட்சி, வேறொன்று பணக்காரவர்க்கம் எனப் புட்டுப்புட்டு வைத்தவர். படத்தில் வரும் அரங்கநாதன் கதாபாத்திரத்தை இன்றைய முதல்வரோடு முற்றிலும் பொருந்த வைத்த ஷங்கர், தனது படத்தில் அரசியலுக்கு வர மறுக்கும் ரஜினிகாந்த் மீதும் கூட விமரிசனக் கணைகளைத் தொடுத்தவர். இத்தகைய துணிச்சலும் அரசியல் தெளிவும் சமூகப் பொறுப்பும் மிகுந்த இயக்குநர் ஷங்கர், தான் பாடுபட்டுச் சம்பாதித்த பணம் ரூ. 5 லட்சத்தை, தானே ஊழல் முதல்வர் எனச் சித்திரித்தவரிடம் தந்து விட்டு நிற்பதைப் பார்த்து பார்வையாளன் குழப்பத்தில் சிக்கிக் கொள்ளக்கூடும்.

நாடகம் அல்லது திரைப்படம் போன்ற வெகு ஜனத் திரளினைப் பார்வையாளர்களாகக் கொண்ட கலைகளின் பார்வையாளர்கள் பற்றி **நாட்டிய சாஸ்திரம்** எழுதிய பரதனிலிருந்து இருபதாம் நூற்றாண்டின் கலைக் கோட்பாட்டாளரான **பெர்ட்டோல்ட் ஃபிரெக்ட்** வரைப் பலரும் பலவிதமான விளக்கங்களை தந்துள்ளனர். பரதன், பார்வையாளன் ஸஹிருதயனாக விளங்க வேண்டும் என்பான். ஃபிரெக்ட் தூரப்படுத்திச் சிந்திக்கச் செய்ய வேண்டும் என்பார். ஒரு மேடைக் கலையின் பார்வையாளன், மேடையின் நிகழ்வுக்கு தனது ஹிருதயத்தைத் தந்துவிடும் நிலையில் புறச்சூழல்களை மறந்து, மேடை நிகழ்வோடு ஒன்றி விடுகிறான். அந்நிகழ்வு உண்டாக்கும் துக்கமும் மகிழ்ச்சியும் அவனது துக்கமாகவும் மகிழ்ச்சியாகவும் ஆகி விடும். அந்நிகழ்வு உண்டாக்கும் கலை முடிவு இவனது முடிவுகளாக ஆகும். அது தரும் போதனைகள் இவனது வாழ்க்கைக் கோட்பாடுகளாக ஆகிவிடும்.

இதற்கு மாறானது ஃபிரெக்டின் தூரப்படுத்தும் உத்தி. அவ்வுத்தியில் அமைந்த ஒரு கலைநிகழ்வு, பார்வையாளனைத் தனக்குள் இழுத்துக் கொள்ளாமல், மேடை நிகழ்வையொத்த சமூக நிகழ்வுகளில் அவனது சிந்தனையைத் திருப்பி விடும். அதுவே அனைத்துவிதமான போதனைகளையும் தந்து விடாமல், சமூக நிகழ்வுகளின் மீது அவனது முடிவுகள் என்ன என்ற கேள்விகளை எழுப்பும். எதிரெதிர் நோக்கங்கள் கொண்ட இந்தக் கலைக் கோட்பாடுகள், எழுதப்படும் - நிகழ்த்தப்படும் - வரையப்படும் சலனமாகும் எல்லா வகைப்படைப்புகளுக்கும் பொருந்தக் கூடியனதான். இவ்விரு எதிர்நிலைக் கோட்பாடுகள் ஒரே படைப்பில் சாத்தியமில்லை என்றாலும் 'சமூகப் பொறுப்புள்ள' தமிழ்ச் சினிமாக்களின் இயக்குநர்கள் அவ்விரண்டையும் இணைக்கும் சாத்தியத்தைச் செய்து சாதனை படைத்து வருகின்றனர் என்பதும் மட்டும் உண்மையானது. திராவிட இயக்க நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் தொடங்கிய அந்த ரஸவாதத் திறன் ஷங்கரின் படங்களில் முழுமை பெற்றுள்ளது.

ஆவலைத் தனியவிடாமல் தக்கவைக்கும் ஒரு நேர்த்தியான நாடகவடிவக் கட்டமைப்பு கொண்ட திரைக்கதை, கண்களுக்கு விருந்து படைக்கும் வண்ண மாற்றங்கள் நிரம்பிய காட்சியமைப்பு, உடலை அசைத்துத் தாளம் போடவும் நடனமிடவும் தூண்டும் இசையமைப்பு, முகத்திலறையும் வன்முறைக் காட்சிகளின் கோர்வை என்ற விதிகளுக்குள் இயங்கி வெற்றி பெற்றுள்ள ஷங்கரின் 5 படங்களில் **காதலனும் ஜீன்ஸும்** ஒருவகையான படங்கள், காதல், மோதல், கல்யாணம் என்று குடும்பப் பரப்பில் இயங்கியவை. ஆனால் **ஜென்டில்மேன்**, **இந்தியன்**, **முதல்வன்** என்ற மூன்றிலும் காதல், மோதல், கல்யாணம் என்பனவும் இருந்தாலும் அவை சமூகப்பரப்பைத் தளமாகக் கொண்டவை. இவற்றின் நாயகர்களுக்குக்

காதலைவிட கண்முன்னே நடக்கும் சமூக அநியாயங்கள் முதலில் களைப்பட வேண்டியவை.

இந்தியன் தாத்தாவிற்கு லஞ்சம் வாங்கும் பியூன், கிளார்க், ஆர்.டி.ஓ., போக்குவரத்துக் காவலர், அரசு மருத்துவமனை டாக்டர், தவறாகப் பெர்மிட் வழங்கிய தன் மகன் உட்பட அனைவரையும் கொலை செய்வது முக்கியம். ஜென்டில்மேன் கதாநாயகனுக்கு திறமை மதிக்கப்பட வேண்டும் எனச் சொல்வது முக்கியம். திறமைக்கு வாய்ப்பளிக்காமல், இட ஒதுக்கீடு காரணமாக ஒதுக்கப்பட்டால் அத்திறமையான இளைஞர்கள் வன்முறையாளர்களாக - சட்டம் ஒழுங்கை மதிக்காதவர்களாக மாறிப் போவார்கள் எனச் சொல்வது முக்கியம். முதல்வன் பட நாயகனுக்கு இன்றைய அரசாங்கத்தால் கண்டு கொள்ளப்படாத அப்பாவி மக்கள் முக்கியம். சட்டம் ஒழுங்கை மதிக்காத சாதிச்சங்கங்களும் தொழிலாளர்களும் அடக்கப்பட வேண்டியது முக்கியம்.

இந்த 'முக்கியங்கள்' தான் 'காதலனும் ஜீன்ஸும்' பெறாத சமூகப் பொறுப்புள்ள படங்கள் என்ற பிம்பத்தைப் பெற்றுத் தருகின்றன. ஷங்கரின் படங்களில் சமூகம் சார்ந்த செய்தி - மெஸேஜ் - இருப்பதாகப் பத்திரிகைகளை எழுத வைக்கின்றன. 'சமூகப் பொறுப்புள்ள படங்களின் இயக்குநர் ஷங்கர்' என்ற வாக்கியம் ஷங்கருக்கு பொருத்தம் உடையதா? ஷங்கரின் முதன்மையான நோக்கம் அதுதானா...? இந்த வினாக்களுக்கான விடைகள், ஷங்கரின் படங்களைத் திரையரங்கில் பார்க்கும் பார்வையாளனின் இருப்புநிலையை உணரும் பொழுது கிடைக்கக் கூடும்.

ஒரு கலைப்படப்பில் ஈடுபடுகிறவன் தனது படைப்புகளுக்கானதாக ஏதாவது ஒரு கோட்பாட்டை கொண்டிருப்பான். அதன் மூலம் தனது பார்வையாளனை - வாசகனை - தனது முடிவு நோக்கிப் பயணம் செய்ய வைப்பான். ஆனால் வியாபாரியோ எதையாவது செய்து - நல்லதையும் பொல்லாததையும் கலந்து - இலாபம் ஈட்ட விரும்புவான். அவனது சரக்கில் நிஜங்களும், நிஜம் போல்வனவும் கலந்து நிற்கும். பெற்றுச் செல்பவன் எது நிஜம்; நிஜம் போல்வன எவை எனக் கண்டுணர முடியாமல் திணறடிப்பதில்தான் வியாபாரியின் திறமை தங்கியிருக்கிறது என்பன வியாபார உலகின் தந்திரங்கள்.

முதல்வன் படத்தில் அரங்கநாதன் நிஜம்; அவனது கட்சி அரசியல்வாதிகளும் அவனை எதிர்க்கும் எதிர்க்கட்சி அரசியல்வாதிகளும் நிஜமானவர்கள், சட்டம் ஒழுங்குக் கட்டுப்பட மறுத்து, சாதி ஓட்டுகளை இழுத்துப் பேசும் டிரைவர்கள் நிஜம்; இவர்களால் பொதுமக்கள் பாதிக்கப்படுவதும் வதைபடுவதும் நிஜங்கள். ஆனால் இவற்றிற்கெதிராக

நிறுத்தப்படும் 'ஒருநாள் முதல்வர்' புகழேந்தி ஒரு புனைவு அல்லது கற்பனை. அந்த ஒரு நாளில் அதிகாரிகளும் பணியாளர்களும் பணிஇடை நீக்கம் செய்யப்படுவது கற்பனை. ஊழல் அதிகாரிகள், அமைச்சர்கள் தொடங்கி முதல்வர் வரை கைதாவது கற்பனை. புகழேந்தியின் காதலி (தேன்மொழி) நிஜம். அவளது அப்பா நிஜம்; அம்மா நிஜம்; 'அரசாங்க வேலைக்காரனுக்குத் தான் தனது மகளைக் கல்யாணம் பண்ணித் தருவேன் எனச் சொல்லும் மாமனார்' - தேன்மொழியின் அப்பாவும் கூட நிஜம் தான். ஆனால் தேன்மொழியோடு கம்மாங்காட்டில் இருப்பவன் இந்தியாவின் பல மாநிலங்களில் எழில் கொஞ்சும் பிரதேசங்களில் ஆடிப் பாடும் காட்சிகள் புனைவு. அவர்களிருவரையும் சுற்றி நிற்கும் சோளக் கொல்லைப் பொம்மைகள், மண்பானைக் குவியல்கள், பரமபதப் பாம்புகள் என எல்லாம் புனைவுகள். அதுவும் கம்பூட்டர் கிராபிக்ஸ் சார்ந்த அதீதப்புனைவுகள். அந்த அதீதப் புனைவுகளின் பின்னணியில் புகழேந்தியும் தேன்மொழியும் கட்டுப்பாடுகள் அற்றவர்களாய் ஒட்டிக் கொள்வதும் தொட்டுக் கொள்வதும் நிஜமும் அல்ல. புனைவுமல்ல; போதை. உடலுறவு சார்ந்த மறைவுகளை வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டுவதால் கிடைக்கும் போதை.

பெண்ணின் அருகில் நிற்பதையே அனுமதிக்காத சமூகத்தில் உலவும் பார்வையாளனுக்கு இளம் பெண்ணின் இடுப்பு மடிப்புகளிலும் தொப்புள் குழியிலும் ஊதி விளையாடும் காட்சிகளும். இரண்டு மாப்புகளுக்கிடையில் எழுதிப்பழகுவதும் நிச்சயம் நிஜம் சார்ந்தன அல்ல. அவை புனைவு சார்ந்தன என்று கூறுவதை விட போதையூட்டுவன என்றே சொல்லலாம். இதே தளத்தில் இடம் பெறுவனதான ரத்தம் சிதறும் சண்டைக்காட்சிகளும்.

இப்படி நிஜங்களையும் புனைவுகளையும் சரிவிகிதத்தில் கலந்து தரும் ஷங்கரின் திரைப்படக் கட்டமைப்பில் வில்லத்தனங்கள் நிஜங்களாகவும். நாயகத்தனங்கள் புனைவுகளாகவும் இருப்பது கவனிக்க வேண்டிய ஒன்று. இப்படியான நிஜங்களையும் புனைவுகளையும் திரையரங்கில் காணும் பார்வையாளனும் ஒரு வித இரட்டை நிலையில் இருப்பவனாக மாற்றப்படும் சாத்தியக்கூறுகள் உண்டு.

முதல்வன் படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளன், மகிழ்ச்சியூட்டும் ஒரு புனைவுக் கதையைக் (Fantasy) கண்டு களிப்பவனாக இருக்கும், அதே நேரத்தில், ஜனநாயகத்தில் தவறாக வாக்களித்த அல்லது வாக்களிக்க மறந்த வாக்காளனாகவும் இருக்க வைக்கப்படுகிறான். வாக்காளன் - பார்வையாளன் என்ற இரட்டை நிலையில் தனது இருப்பு நிலை வைக்கப்படும் பொழுது, படத்தோடு ஒன்றுவதும் விலகுவதுமான மனநிலையும் அவனுக்குள் வந்து விடுகிறது. இந்த இரட்டை மனநிலையில் படம் முன் வைக்கும் தீர்வுகளை எப்படி எதிர் கொள்வான்? ஒன்றுபட்டு

விட்ட நிலையில் அம்முடிவுகளை ஏற்பவனாக இருப்பான். விலகிய நிலையில் 'இல்லை; இது சாத்தியமில்லை' என்ற உணர்பவனாகக் குழம்புவான். இந்தக் குழப்பத்தோடு திரையரங்கை விட்டு வெளியே வந்து முடிவுகளைற்ற மனிதனாகவே உலவுவான். அவனது சிந்தனைக்கான கேள்விகளைக் கூட எழுப்பாமல் அனுப்பும் ஷங்கரின் நோக்கம் கூட அது தான். அத்தோடு அந்தப் பார்வையாளனிடமிருந்து பணத்தை வசூலித்து விடுவதும், தொடர்ந்து தனது பார்வையாளனாக மாற்றுவதும் கூட அவரது நோக்கம்தான். இந்த நோக்கத்தை ஷங்கர் தனி ஆளாய் நின்று சாதிக்கிறார் - நிறைவேற்றுகிறார் என்று சொல்லிவிட முடியாது. தனது முந்தைய பாடல்களின் இசையையே திரும்பவும் மாற்றிப் போட்டால் கூட உடலைத் துள்ள வைக்கும் இசைக் கோலங்களை எழுப்பும் ஏ. ஆர். ரகுமான் உடன் இருக்கிறார். அத்துள்ளல் இசைக்குள் தேன் தமிழ் வார்த்தைகளைச் சிறை வைக்கும் கவிப்பேரரசு வைரமுத்து இருக்கிறார். கம்ப்யூட்டர் திரைக்குள் கனவுலகைக் கட்டியெழுப்பும் வெங்கி இருக்கிறார். இவர்களுக்கெல்லாம் மேலாக வெகுஜனத் தமிழ் வாசகர்களின் நாடித் துடிப்பை முழுதும் உணர்ந்த பாலகுமாரன், சுஜாதா போன்ற எழுத்துலக ஜாம்பவான்களும் உடன் இருக்கிறார்கள். சுஜாதாவிடம் கேட்டால் அகப்படால் மரபிலிருந்து ஆண்டாளின் விரகதாபம் வரை மட்டுமே சொல்லித் தருவார் என்பதில்லை. ஐரோப்பிய நான்கு அங்க நாடகங்களின் கட்டமைப்பு குறித்து ஒரு நாள் முழுவதும் உதாரணங்களோடு வகுப்பெடுப்பார். இவ்வளவு ரதகஜதுரகபதாதி களோடு யுத்தம் தொடங்கும் ஷங்கர், வியாபார வெற்றி அடையாமல் போனால்தான் ஆச்சர்யம்.

### பின் குறிப்பு :

சமூகத்திற்கான செய்தி எனும் ரஸம் பூசிய ஷங்கரின் பூதக்கண்ணாடிகள் இதுவரை பார்வையாளர்களை இரட்டை மனநிலையில் நிறுத்தி, சிலவற்றை நிரூபிக்கும் நம்பும் படியும் பலவற்றைப் புனைவு எனக் கருதிப் பங்கேற்கும்படியும் வலியுறுத்தின. ஆனால் தமிழக முதல்வரையே கடுமையாக விமர்சித்துப் படம் எடுத்து வீட்டு, ஐந்து லட்சம் ரூபாயை நேரில் சந்தித்துத் தருவதன் மூலம் முதல்வன் படம் முழுவதும் புனைவு என்று பார்வையாளன் நம்ப வேண்டும் என வலியுறுத்துகிறார் ஷங்கர். முதல்வர் மு. கருணாநிதி விமர்சிக்கப்பட்ட அரசியல்வாதியாகத் தன்னைக் கருதிக் கொள்ளவும் வாய்ப்புண்டு. புனைவில் பங்கேற்கும் பார்வையாளனாகக் கரைந்து போகவும் வாய்ப்புண்டு. அவரவர் பாத்திரங்களை அவரவர் தீர்மானிப்பது கூட சாத்தியமில்லையோ...?

## இன்றையச் சூழலில் தமிழ்ச் சினிமா

தமிழின் சமகாலப் படைப்பு வகைகளான நாடகம், புதுக்கவிதை, புனைகதை என்பனவெல்லாம் அதனைப் பற்றிய சொல்லாடலுக்குத் தயாராகும் ஓர் ஆய்வாளனுக்கு அல்லது விமரிசகனுக்கு முன் நிறுத்தம் சவால்களைவிட, தமிழ்ச்சினிமா முன் நிறுத்தும் சவால்கள் வேறானவை. அவையெல்லாம் தன்னளவில் விமரிசனங்களுக்கும், விளக்கங்களுக்கும் இடம்தரும் புதிய போக்குகளைக் கொண்டிருக்க, தமிழ்ச்சினிமாவோ அதனளவில் மந்தைத் தனத்தையே தன்னிலையாகக் கொண்டிருக்கிறது. அதன் வடிவத்தையோ உள்ளடக்கத்தையோ கொண்டு முந்தைய - பிந்திய - இன்றைய எனப்பிரித்துப் பேசிவிட முடியாது. 'நவீன சினிமா' என்ற பதப் பிரயோகத்தையோ, மாற்றுச் சினிமா' என்ற தொடர்ச்சியுள்ள ஒரு போக்கினையோ கண்டிப்பிடித்துச் சொல்லும் சாத்தியங்களும் இல்லை. தமிழர்களின் சமகால வாழ்க்கையை அதன் உள்ளிருந்தோ அல்லது வெளியிலிருந்தோ விசாரணை செய்த படங்கள் இவையென அடையாளங்காட்டுதலும் கேள்விக் குறியே.

### நம்பிக்கைகள் வெளிப்பட்ட கடந்த காலம் :

தனது கருத்தரிப்பிற்கு நாடகத்தையே விந்தாகக் கொண்டிருந்த தமிழ்ச்சினிமா, அதனொடு நீண்ட காலம் 'கொடுக்கல் வாங்கல்' நடத்தியும் வந்துள்ளது. கதை, நடிகர்கள், தொழில்நுட்பப் பணியாளர்கள், பின்னணிக் கலைஞர்கள், தயாரிப்பாளர்கள் எனப் பலநிலைகளிலும் தமிழ்ச்சினிமா, நாடகத்தோடு நெருங்கிய உறவுடையதாக இருந்தது. 1970-களின் இறுதியில் நாடகத்தோடு கொண்ட உறவை முறித்துக் கொண்டது. ஸ்டூடியோவுக்குள் நடத்தி வந்த படப்பிடிப்புகளை முற்றிலும் வெளியே நடக்கும் ஒன்றாக மாற்றிய பாரதிராஜாவின் வரவோடு அந்த நிகழ்வைத் தனதாக்கிக் கொண்டது தமிழ்ச்சினிமா.

நாயக்களின் ஸ்தானத்தை நிலைகுலையச் செய்து, 'இயக்குநர்' எனும் படைப்பாளனின் ஸ்தானத்தை உறுதிசெய்த கே.பாலசுந்தர் கூட நாடகத் தயாரிப்புத் தன்மையுடன்கூடிய படங்களின் ஆசிரியராகவே (Author) இருந்தார். அவரது சினிமாக்கள் நேர்த்தியான கட்டமைப்பு கொண்ட (well made play) நாடகங்களின் வடிவங்களை உடையவை. அவருக்கு முன்பு தங்களின் அரசியல் செயல்பாட்டிற்குத் தமிழ்ச்சினிமாவைக் கருவியாக்க நினைத்த திராவிட இயக்கத்தவருக்கும்கூட மேடை நாடகங்களே திரைப்படப் பிரதிநிதிகள். பாரதிராஜாவின் வரவோடு - பாலுமகேந்திரா, மகேந்திரன், துரை, சேதுமாதவன், ஜெயகாந்தன், ருத்ரையா போன்றோரின் பிரதிகள் திரைப்பட இயக்குநரின் ஸ்தானத்தை உறுதி செய்து, தமிழ்ச்சினிமாவை ஒரு படைப்புக் கலைஞனின் - ஆசிரியனின் அடையாளங்களை வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாக உணர்ந்து கொள்ள உதவின.

இவர்களில் சிலர், நடுத்தரவர்க்க வாழ்க்கையின் முரண்பாடுகளைச் சொல்பவர்களாக - தனிமனித உணர்வுகளை முன்னிறுத்துபவர்களாக - கிராமத்து வாழ்க்கைக்குள் நகர மனிதர்களின் நுழைவு உண்டாக்கிய அதிர்வுகளைப் படம் பிடிப்பவர்களாக - வறுமையின் கோர முகத்தைக் காட்ட முனைந்தவர்களாக - பெண்ணின் புதிய தன்னிலைகளை - அதனால் சமூக மதிப்புகளில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களை முன்வைப்பவர்களாக - பல தரத்து வெளிப்பாடுகளை கொண்டு - தங்கள் அடையாளங்களை முன் நிறுத்தினர். இவற்றையெல்லாம் தமிழ்ச்சினிமா சொல்ல முயன்றது எழுபதுகளின் இறுதியிலும் எண்பதுகளின் தொடக்க ஆண்டுகளிலும் எனலாம்.

### கவனங்கள் அற்ற நிகழ்காலம் :

நம்பிக்கைகள் தொடர்தல் சாத்தியமற்றுப் போன இன்று கவனிப்பதற் கென்று ஒரு புள்ளியும் தென்படவில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டின்

இறுதிப் பத்தாண்டுகளில் தமிழ்ச்சினிமாவுக்குள் 'அடையாளப்படுத்துதல் சாத்தியமற்ற அடையாளம்' மட்டுமே நிலவுகிறது. 'வியாபார வெற்றி' ஒன்றே அதற்குள்ள ஒரே நிபந்தனை. போட்ட 'முதல்' பன்மடங்காக லாபம் தரும் சூத்திரம் யாரிடம் உள்ளதோ அவர்தான் இன்று தமிழ்ச்சினிமாவின் சிறந்த இயக்குநர். திரைப்பட ஊடகத்தில் நிபுணத்துவம் தேவையில்லை; 'எந்த வகையான சமூகக்கட்டமைப்பை முன்நிறுத்த வேண்டும்' அல்லது 'இருக்கிற அமைப்பின் மீதான விமரிசனம் என்ன?' என்ற படைப்பு சார்ந்த பார்வைகள் அவருக்கு அவசியமில்லை; மொத்தத்தில் படைப்பு மனநிலை யற்றவர்கள்தான் அதன் தேவை. அவர்கள் பொதுப்புத்தி சார்ந்த வினாக்களுக்கு தற்காலிக விடைகளைத் தன்சமகால பிரக்கூயின்றி அளித்து விடுவதும், அடுத்தபடத்தில் அதற்கு நேர்மாறான வினாக்களுக்கும், விடைகளுக்கும் தாவி விடுவதும் கூட கண்டு கொள்ளப்படாது. இந்தப் பின்னணியிலேயே ஒன்றிரண்டு வெற்றிப் படங்களை அடுத்து உச்சத்தில் இருப்பவர், ஒரு படத்தின் தோல்வியினால் இருக்குமிடம் தெரியாமல் போவதுமான சரிவுகளைப் புரிந்து கொள்ள முடியும் பவித்திரன், ரமேஷ்கிருஷ்ணன், ஆபாவணன், உதயகுமார், எஸ்.டி. சபா, அசுத்தியன், சேரன் என இந்தப் பட்டியலில் பலர் உண்டு. இந்த நிலைமைகள் உணர்த்துவது, 'கலைஞன்' என்ற ஒரு பிரகிருதி தமிழ்ச்சினிமாவில் இல்லை என்பதைத் தான். அதனுள் செயல்படுபவர்கள் எல்லாம் காரமான மிக்சரையோ, தோசைக்கான மசாலையோ சரிவிகித்தில் கலந்து தரக்கூடியவர்கள் மட்டும் தான். சமீபத்தில், திரைப்படத் துறையிலிருந்து தொலைக்காட்சித் தொடர்களுக்கு இடம்பெயர்ந்து விட்ட ஒரு நடிகையும், நடிகரும் நடத்திய உரையாடலில் ஒரு வாக்கியத்தை நினைவுக்குக் கொண்டு வருகிறேன்.

“இன்னிக்கு சினிமாங்கிறது நாலு எம்.டி.வி. பாட்டுகளை இணைக்கிற கதை என்றாகி விட்டது.”

(மெளனிகா-சிவகுமார்: குமுதம்.ப.42, 30.11.2000)

இந்த நிலையில் தமிழ்ச்சினிமாவின் பார்வையாளனாக இருப்பது அலுப்பும் எரிச்சலும் தருவதுதான். ஆனால் அதுவே தொடர்ச்சியாகிவிடும் நிலையில், அவனது மனவுலக ஈடுபாடு, மந்தைத்தனத்தின் நுட்பங்களுக்குள் நுழைந்து களிப்பூட்டும் அம்சங்களை மட்டும் காண்பதாக மாறிவிடும் சாத்தியங்கள் உண்டு. திரள் ரசிக மனோபாவக் கட்டமைப்பு இவ்வாறுதான் நடக்கிறது. இக்கட்டமைப்பு திட்டமிட்டு உருவாக்கப் படுகிறது என்ற சொல்வதும் கூட சரியில்லைதான். 'இதுதான் வெற்றியின் சூத்திரம்' என எதையும் திட்டமிட்டுக் கொள்ள இயலாத நிலையில், அதற்குள்ளும் நுட்பமான வேறுபாடுகளும் உள்ளன. போட்ட பணம் திரும்ப வரும் என்ற நம்பிக்கை



உறுதியாக இல்லாத நிலையில்தான் அவ்வேறுபாடுகளும் முயற்சிக்கப் படுகின்றன. இன்றுள்ள இயக்குநர்கள் வெற்றியின் சூத்திரங்களாக நம்பும் அடிக்கருத்துகளை அடையாளப்படுத்துவதன் மூலம், ஒரு திரைப்பட ஆய்வாளன் திரள் ரசிக சினிமா (Popular Cinema) வின் வெளிகளுக்குள் நுழைவது சுலபம்தான். அதற்குமுன் அவன் தன்னை, மாற்று அணுகு முறை என நம்பப்படும் ஒன்றிலிருந்தும் விலக்கி நிறுத்திக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

### மாற வேண்டிய, மாற்று அணுகுமுறை :

தமிழ்ப்பண்பாடு மற்றும் அரசியல் தளங்களில் நிலவும் மந்தைத் தனத்தையும் கும்பல் மனோபாவத்தையும் மாற்ற நினைப்பவர்கள், தங்கள் தங்கள் போக்கில் சில மாற்றுகளை முன்வைத்துச் செயல்படுகின்றனர். அத்தகைய செயல்பாடுகள் எல்லாக் காலத்தி லும் ஒன்றுபோல இருந்ததில்லை என்ற போதிலும் திரள்வாசக இலக்கியத்திற்கு (Popular Literature) எதிராகத் தரமான இலக்கியப் பிரதிகளை முன்மொழிவது நடந்தே வந்துள்ளது. இதில் 'தரம்' எது என்பதில் நம்பிக்கை சார்ந்த வேறுபாடுகள் இருக்கலாம். மாற்றுக்களை முன்மொழிதல்; உருவாக்குதல் என்பது தமிழ்ச்சினிமாவில் சாத்தியமற்றுப்போன நிலையில்தான், திரைப்படச் சங்கங்களும் திரைப்பட ரசனை வகுப்புகளும் மாற்றுக்களாகச் சொல்லப் படுகின்றன. ஆனால் இம்மாற்றுக்கள் சுறாமீனின் வாய்க்கருகில் வந்த அயிரை மீன்களாகக் காணாமல் போவதுதான் நடந்தது. இன்னுஞ் சொல்வதனால் திரைப் படச் சங்கம், திரைப்படரசனை வகுப்பு, திரைப்பட விழாக்களை நடத்துதல் என்பனவெல்லாம் மாற்று முயற்சிகள் அல்ல என்று கூடச் சொல்லலாம்.

இதுவரையிலும் பெருநகரங்களிலும், நகரங்களிலும் தொழிற்பட்ட அம்முயற்சிகள், படம் பார்த்தவர்களுக்கு ஒரு மேட்டிமையான அடையாளத்தைத் தரமட்டுமே பயன்பட்டதேயொழிய, திரள் மக்கள் பண்பாட்டில் உடைப்பு உண்டாக்குவதற்கு அவை பயன்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. அங்கே பல மொழிகளிலும் உள்ள தரமான சினிமாக்கள் அடையாளங்காட்டப்படுகின்றன. எனப்படரும் வாதிடக்கூடும். பிற மொழியில் உள்ள தரமான சினிமாவை ஏன் அடையாளங்காண வேண்டும்? யார் அடையாளங் காண வேண்டும்? தன்னுடைய மொழியில் அத்தகைய சினிமாவை எடுக்கும் வாய்ப்புள்ள ஒருவனுக்கு அவை தேவை. அதன்மூலம் அவன் இயங்கும் அத்திரைப்படத்துறையை அவன் மேம்படுத்தலாம். அதன்மூலம் திரள்ரசிகனின் அனுபவ உலகத்தையும் விசாலமாக்கலாம். அதற்கெல்லாம் வாய்ப்பற்ற சூழல்தான், படைப்பு மனம் கொண்டவர்

களுக்கு இருந்துவரும் தமிழ்ச் சூழல். இதனுடன், இத்திரைப்படச் சங்கங்கள் தரமான சினிமா என முன்னிறுத்தும் படங்களைக் குறித்த விமரிசனக் கருத்தொன்றையும் இங்கே பதிவு செய்திட விரும்புகிறேன். இந்த விமரிசனம் 'தரமான சினிமா'வைக் குறித்தது மட்டுமல்ல; இந்திய ரசிப்பு மனநிலையில் கலையின் இடம் குறித்த விவாதமும் கூட.

திரைப்படச் சங்கங்கள், ஐரோப்பிய பாணி யதார்த்தவாதப் படங்களையே, தரமான சினிமாக்களாக முன்னிறுத்தி வருகின்றன. 'வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிப்பது; மனிதாபிமானத்தை - மனித நேயக் கதாபாத்திரங்களை உலவ விடுவது' என்பதன் மூலம் தரமான படங்களாக - முற்போக்குப் படங்களாக - முன்னிறுத்தப்படுகின்றன. இந்திய நடுத்தர/அடித்தள மக்களைப் பற்றிய அல்லது அவர்களுக்கான படங்கள் எனச் சொல்லப்படும், சத்யஜித்ரே, மிருணாள்சென், ஷ்யாம் பெனகல், நரசிங்கராவ், கிரிஷ்கர்னாட், அரூர் கோபாலகிருஷ்ணன், ஜெயகாந்தன் ஆகியோர் படங்கள் எல்லாம் அவர்களின் ரசனைக்கான படங்களாக இல்லை என்பதுதான் யதார்த்தம்.

இந்திய ரசிப்பு மனநிலை, கலையை உதாரணங்களை முன்னிறுத்தும் ஒன்றாக மட்டுமே ஏற்றுக் கொண்டுள்ளது. உதாரணங்கள் மேற்கோள் காட்டப்படுவதற்கு மட்டுமேயானது; பின்பற்றப்பட வேண்டியன அல்ல. அதிலும் அடித்தள மக்களின் வாழ்வில் கலையின் இடம் விலக்கி வைக்கப்பட்ட ஒன்று. அது உழைத்துக் களைத்திருக்கும்போது களிப்பூட்டுவதற்கானது மட்டுமே. அவர்கள் வாழ்க்கையை வாழ்ந்துதான் பார்க்கவிரும்புகின்றனரேயன்றி, கலையில் தரிசிக்க விரும்பவில்லையோ என்று கூடத் தோன்றுகிறது. இன்னும் சொல்லப்போனால், 'தன்னை மறக்கச் செய்யும் போதை வஸ்துவின் இடம்தான் கலையின் இடம்'. இது பாரம்பரியமான இந்திய ரசிப்பு மனநிலை.

இந்த மனநிலையில் இரண்டு நூற்றாண்டு ஐரோப்பியத் தாக்கம் ஏற்படுத்தியுள்ள சலனங்கள் பாரதூரமானவை அல்ல என்பதை, இன்றும் கூடுதலாகிவரும் சாதீய முரண்பாடுகளும், அதன் படிநிலை வேறுபாடுகளை நம்பும் இந்திய மனமும் நமக்குச் சொல்கின்றன. கருத்தமைவு மூலமே வன்முறைப் பிரயோகங்களுக்கு நியாயங்கள் கற்பிக்கும் சாதீய அடுக்கு, ஐரோப்பியப் பகுத்தறிவுசார் இலக்கிய வடிவங்களின் மூலம் எந்தவித உடைப்பையும் சந்திக்கவில்லை. சாதியின் வலுவான அடித்தளத்தில் அதன் வெற்றி இருக்கிறது எனக் கூறலாம். ஐரோப்பிய அறிவுசார் மனநிலைக்குத் திரும்பும் 'இந்தியத் தன்னிலை' களைப் பின்னின்று இழுக்கும் பாரம்பரியம், அவனது இருத்தலுக்கான

பொறுப்பை, அவனிடமிருந்து விலக்கி வேறு இடத்தில் வைத்திருப்பது கூடக் காரணமாக இருக்கலாம். இக்காரணங்களை உணரும் நிலையில் தமிழ்ச் சினிமாவைப் பற்றிய சொல்லாடல்கள் வேறு ஒரு தளத்திற்குள் நுழைய வேண்டியதாகிறது.

திரள் மக்கள் (Pop) ரசிக்கும் சினிமா எப்படி இருக்கிறது? ஏன் அவற்றை ரசிக்கிறார்கள்? அங்கிருந்து அவர்களது தெய்வங்களும், தேவதைகளும் தெரிவாவது எப்படி? என்பதான சொல்லாடல்களுக்குள் இதன் மூலம் நுழையலாம். இந்நுழைவு வெறும் சினிமா ரசனை என்ற எல்லையைத் தாண்டி, திரள் மக்கள் பண்பாட்டைக் (Popular Culture) கட்டமைக்கும் பிம்ப அடுக்குகளைப் பற்றிய ஆய்வாக மாறவும் வாய்ப்புண்டு. இந்த அணுகுமுறையும் கூட இந்திய ஆய்வாளர்கள் உருவாக்கிக் கொண்ட முறையியல் அல்லதான். கீழ்த்திசை நாடுகளின் மக்கள்திரளை - சமுதாய உளவியலை - நுகர்வு மனத்தை - அறிய முயலும் மேற்கத்திய ஆய்வாளர்களின் முறையியல்தான். நாட்டுப்புறவியலை - நாட்டார்களின் கூத்து, ஆட்டம், பாட்டு, சடங்குகள், உணவு, உடை, கைவினைத் தொழில்கள், தெய்வங்கள், படுக்கைகள், படையல்கள் என எல்லாவற்றையும் தொகுத்துச் சான்றுகளாகக் கொண்டவர்களுக்கு இன்று வெற்றிப் படங்களின் கூறுகளும் அதன் நாயகர்களின் உள்நிலை (க்தாபாத்திரத் தன்னிலை)யும், புறநிலை (நடிகத் தன்னிலை)யும் கூடச் சான்றுகளாக மாறியுள்ளன.

இனித் தமிழ்ச்சினிமாக்களின் வெற்றிப்படச் சூத்திரங்களுக்குள் - அடிக்கருத்துகளுக்குள் - போகலாம். ஐந்து வகையான போக்குகளை இங்கே அடையாளப்படுத்த முடிகிறது.

அடையாளப்படும் ஐந்து போக்குகள் :

1. காதலும், வீரமும் - அகமும், புறமும் - தொடரும் நிலை.
2. கனவான்களை முன்னிறுத்தும் போக்கு.
3. நிகழ்விலிருந்து புனைவுகளுக்குள் செல்வது அல்லது புனைவுகளுக்குள் நிகழ்வுகளின் சரடைப் பின்னி விடுவது.
4. உதிரித் தொகுதியினரிலிருந்து நாயகனின் வரவைக் காட்டுவது.
5. மாற்றமற்ற இருப்பைத் தொடர வலியுறுத்துவது.

இப்படிப்பிரித்துச் சொல்லியதால், தமிழ்ச்சினிமா இவையெல்லாவற்றின் கலவையாக இருப்பதை மறந்துவிடவும் கூடாது. ஒன்றில் விஞ்சி நிற்கும் ஓரம்சத்தைக் கொண்டு வகைப்படுத்தும் முயற்சியே இவையெல்லாம்.

முதல் வகைப்போக்கைத் தமிழ்ச்சினிமாவின் மாறாவிதி எனக் கூறலாம். காதலும், வீரமும் இன்றித் தமிழ்ச்சினிமா எதுவும் எடுக்கப் படுவதில்லை என்னும் அளவிற்கு அவை எண்ணிக்கையில் மிக அதிகம். சங்க இலக்கியப் பாடுபொருள்களான அகமும், புறமும் தொடர்ச்சி விடுபடாமல் நீள்கின்றன. தமிழ்ச்சினிமாக்கள் இளம் யுவதிகளுக்கும், இளைஞர்களுக்கும் 'காதல்' என்பதற்கான பலநிலைப் பாடங்களைப் - பலபரிமாணங்களில் போதிக்கின்றன. அதுவும் கடந்த சில ஆண்டுகளில் 'காதல்' என்ற பதம் தாங்கிய தலைப்புகளோடேயே எண்ணிக்கையில் அதிகளவு படங்கள் வந்துள்ளன. காதல் கோட்டை எனும் வெற்றிப்படத்தின் விளைவாக அப்பெயர்கள்.

காதல் உடல் சார்ந்ததா? மனம் சார்ந்ததா? என்பதை விவாதப் பொருளாக்குவதாகப் பாவனை பண்ணும் இப்படங்கள், காட்சிகளில் (Visuals) உடல்சார்ந்தும், வார்த்தைகளில் (dialogue) மனம் சார்ந்தும் நிற்கக்கூடிய இரட்டைநிலையைக் கொண்டுள்ளன. இளம் பெண்ணையும் இளைஞனையும்,

**'யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ  
எந்தையு நுந்தையு மெம்முறைக் கேளிர்'**

என்று சங்க காலப் பின்னணியில் நிறுத்தி, ஆணும் பெண்ணும், மனத்தாலும், உடலாலும் இணைவதாகக் காட்டுவதுதான் இப்படங்களின் இலக்கு. இதற்காக அவர்கள் மேற்கொள்ளும் போராட்டங்கள், தந்திரங்கள், இழப்புகள், வெற்றி என அடுக்கப்படும் வரிசையில் வெற்றியின் சூத்திரங்கள் உருவாகின்றன.

பலபடித்தான - கருத்து நிலையிலும், நடைமுறையிலும் - வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ள இந்திய சமுதாயத்தின் ஒட்டு மொத்தப் பின்னணியில் விவாதிக்கப்பட வேண்டிய 'காதலை' ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் கூடப் பொருத்தாமல் இந்தப் படங்கள் விவாதிக்கின்றன. அந்தரத்தில் தொங்கும் இந்தப் பெண்களும், ஆண்களும் அடைவதாகக் காட்டும் வெற்றிகள், பள்ளிப்பருவ, கல்லூரிப்பருவ யுவதிகளின் - இளைஞர்களின் உளவியலைக் கட்டமைப்பதில் பெரும்பங்காற்றக் கூடியன.

காதலின் மறுதலையான 'வீரமும்' கூட பெரும்பாலான படங்களிலும் இடம்பெறத் தான் செய்கின்றன. காதல் என்பதை 'பாலியல்' அல்லது 'கவர்ச்சி' என்ற அர்த்த மாற்றத்தில் இடம்பெறச் செய்யும் தமிழ்ச்சினிமா, வீரத்தை 'தனிநபர் சாகசம்' அல்லது 'வன்முறை' என்பதாக மாற்றித்

தொடர்கிறது. பணக்காரர்களின் ஆணவ வன்முறைக்கெதிராகத் தனிநபரின் வீரம், குற்றவாளிகளுக்கெதிராகக் கடமை தவறாத அதிகாரியின் வீரம், தேசத்தைக் காப்பதற்காகப் புறப்படும் தனிநபரின் வீரம் எனத் தனிநபர்களின் வன்முறைகள் நியாயப்படுத்தப்படும் படங்கள், அமைப்புகள், அவைகளை நிலை நிறுத்திக் கொள்ள உபயோகிக்கும் வன்முறைகளையோ, அமைப்புகளுக்கெதிராகத் திரளும் கும்பலின் வீரத்தையோ, ஒருபோதும் விவாதப் பொருளாக்கியனவல்ல. தமிழ்ச்சமூகத்தின் நுண் அலகு களான குடும்பம், தெரு, ஊர் எனத் தொடங்கி பேரலகுகளாக மாறும் சாதிச் சங்கம், அரசியல் கட்சி என்பனவரை உள்ளவைகளில் செயல் படும் வன்முறைகளையோ, அதனை எதிர்க்க முயலும் வீரம்சார்ந்த நடவடிக்கைகளையோ தமிழ்ச்சினிமா இதுவரை அடையாளங் காண்பதற்குக்கூட முயலவில்லை.



**இரண்டாவது போக்கு**, கனவான்களை முன்னிறுத்தும் போக்கு. ஜனமான், சின்னக்கவுண்டர், பொன்னுமணி, சூர்யவம்சம், நாட்டாமை, நட்புக்காக என நீளும் இவ்வகைப்படங்களின் தயாரிப்பு முறையில் செய்நேர்த்தியும் கதையில் ஒருவித யதார்த்த நிலையும் வெளிப்படக் காணலாம். சமகாலத் தமிழ்ச்சமூகத்தின் சித்திரிப்புகள் இவ்வகைப்படங்களில் உண்டு என்றாலும், அவை கட்டியெழுப்பும் 'கனவான்களின் பொதுப்பிம்பம்' சமூக வளர்ச்சிக்கும் ஜனநாயகம் தரும் மனித உரிமைகளுக்கும் மாறானவை. இன்று வரை பற்றி எரியும் சாதிப் பிரச்சினைகளைக் கவனத்தில் கொள்ளாமல், இப்படங்களில் வரும் கனவான்கள் - கிராமத்துப் பெரிய மனிதர்கள் - 'மிகுந்த மனிதாபிமானமும் நேர்மையும், உழைப்பில் அயராது ஈடுபடுகிறவர்கள்' என்ற அபிப்பிராயமும் உருவாக்கும் நோக்கம் இப்படங்களுக்கு உண்டு. இந்த நோக்கம், தமிழர்களை நிலமானிய எண்ணங்களிலிருந்து விடுபட்டு, முதலாளிய ஜனநாயகம் உருவாக்கும் சமூகத்தில் கூட உறுப்பினனாக விடாமல் தடுத்துவிடும் தன்மை கொண்டது. இந்திய - தமிழகக் கிராமங்களுக்குள் அரசின் நடைமுறைகளையும், விதிகளையும் நுழையவிடாமல் தடுக்கும் இப் பண்ணையார்களின் நேர்மை, எல்லா நேரத்திலும் பொதுநிலைப் பட்டன அல்ல என்பதுதான் உண்மை. அவை சாதி சார்ந்தவை என்பதை இப்படங்கள் பேசியதே இல்லை. இந்தப் பொதுப்போக்கிலிருந்து சற்று மாறுபட்டது கமல்ஹாசனின் தேவர் மகனும், மகாநதியும். படிப்புதான் பழைய மதிப்பீடுகளிலிருந்து - சாதீய மதிப்பீடுகளிலிருந்த மீட்டெடுக்கும் என்றும், முதலாளிய உறவு தரும் பணச் சேர்க்கை விருப்பம், தனிமனித ஆளுமையைச் சிதைத்துவிடும் என்றும் அவ்விரு படங்களும் பேசின. (இதன் தொடர்ச்சியாக, கனவான்களின் பொதுப்புத்தி,

'தேவர் மகன் குளிக்கும் மகாநதி' என்ற கட்டுரைகளையும் இணைத்து வாசிக்கவும்)



மூன்றாவது போக்கான, 'நிகழ்விலிருந்து புனைவுகளுக்குள் நுழையும் போக்கின் சரியான பிரதிநிதி மணிரத்னம். அவரது படங்களான ரோஜா, பம்பாய், நாயகன், உயிரே, இருவர் போன்றன கட்டமைக்கும் காட்சிக் கோர்வைகள் புனைவா? யதார்த்தமா என்ற ஐயத்தை எழுப்பும் தன்மையிலானவை. நாயகனில் வரதராஜ முதலியார், ரோஜாவில் காஷ்மீர் தீவிரவாதம், பம்பாயில் பாபர் மசூதி இடிப்புக்குப்பின் நடந்த கலவரம், இருவரில் திராவிட இயக்கத் தலைவர்கள், 'உயிரே' வில் அஸ்ஸாம் தீவிரவாதிகள் என நடப்பு நிகழ்ச்சிகளின் - நபர்களின் - நினைவுகளை எழுப்பும் அவரது படங்கள், இந்நிகழ்வுகளின் மீது முடிவுகளற்று - தீர்மானகரமான சார்புகளற்று இருக்கும் பார்வையாளர்களிடம் அதிகாரம் சார்ந்த - பெரும்பான்மை சார்ந்த - தேசியம் சார்ந்த - முடிவுகளை / சார்புகளைத் திணிக்க முயலும் அரசியல் படங்களாக உள்ளன எனலாம்; இதன்மூலம் தேசிய சந்தைக்குரியதாகத் தனது எல்லையை விரித்துக் கொள்ளவும், பரிசுகள் பெறவும் செய்கின்றன.

மணிரத்னம் போலவே 'தேசபக்திப் படங்கள்' எடுக்கும் முயற்சிகள் கொண்ட ஆர்ஜுன், ஆபாவாணன், ரமேஷ்கிருஷ்ணன், பா.ஜ.க. வின் விஜயசாந்தி நடித்து மொழி மாற்றம் ஆகும் பலபடங்கள், சுபாஷ் போன்றோரின் படங்களும், குறிப்பான நிகழ்வு எதையும் பின்னணியாக எடுத்துக் கொள்ளத் தவறுவதால் நம்பகத்தன்மையைத் தூண்டத் தவறிவிடுகின்றன. அதனால் பத்திரிகைகளின் விவாதத்திற்குள்ளும் நுழையமுடியாமல் வியாபார ரீதியான தோல்விக்கும் உள்ளாகின்றன. (இதன் தொடர்ச்சியாக, புனைவிலிருந்து நிகழ்விற்கு, மணிரத்னத்தின் அரசியல் சினிமா, என்ற கட்டுரைகளையும் வாசிக்கவும்)



நான்காவது போக்கு, உதிரித் தொகுதியினரை - கதாநாயக பிம்பங்களாகக் கட்டமைக்கும் போக்கு. இப்போக்கிற்குத் தமிழ்ச் சினிமாவில் நீண்ட தொடர்ச்சி உண்டு. செல்வந்தர் × ஏழை; உயர் சாதி × தாழ்ந்த சாதி; நகரவாசி × கிராமவாசி; அதிகாரம் × உரிமை; ஆணவம் × அடக்கம்; மேட்டிமைத்தனம் × இயல்புநிலை என்ற எதிர்வுகளை உருவாக்கிக் கொண்டு இவ்வெதிர்வுகளில் இரண்டாவது கருத்துருவின் பக்கமாகக் கதையை

நகர்த்தி, அவைகள் வெவ்வனமாகப் படம் முடியும். இத்தகைய படங்களின் ஒப்பற்ற பிரதிநிதியாகத் தனது சினிமா வாழ்வில் கோலோச்சியவர் எம்.ஜி. ராமச்சந்திரன். அவரது அரசியல் பிரவேசத்திற்குப் பின் அந்த இடத்தைக் கைப்பற்ற நடந்த போட்டியில் சத்யராஜ், விஜயகாந்த், ராமராஜன் எனச்சிலரின் முயற்சிகள் தோல்வியுற 'ரஜினிகாந்த்' சில கூடுதல் பிம்பங்களோடு அந்த இடத்தைப் பிடித்துள்ளார்.

எம்.ஜி.ஆர். ஏற்ற கதாபாத்திரங்களுக்கும் ரஜினிகாந்த் ஏற்கும் கதாபாத்திரங்களுக்கும் இருக்கிற அடிப்படையான வேறுபாடு எதிர்மறைக் குணாம்சங்கள் கொண்ட தன்மை தான். தாய்ப்பாசம், சகோதரபாசம், கடமையுணர்வு, மனிதாபிமானம், கடமைக்குப்பின் காதல் என்ற பொதுவான அம்சங்கள் இருவருடைய கதாபாத்திரங் களுக்கும் உண்டு என்கிறபோதிலும் அதே அளவு வேறுபாடுகளும் உண்டு. மதுப்பழக்கம், புகைபிடிப்பது, பெண்தொடர்பு, பக்தி மனம் என்பதில் எம்.ஜி.ஆரின் பாத்திரங்களிலிருந்து ரஜினியின் பாத்திரங்கள் வேறானவை. இந்த வேறுபாடுகள் அவர்களது அரசியல் ஈடுபாடுகள் சார்ந்து உருவானவை எனலாம்.

ரஜினிகாந்த். நடித்து வெளிவந்துள்ள படங்களில் வெவ்வேறு காலகட்டங்கள் உண்டு. வில்லனாக நடித்தவை; கதாநாயகனாக மாறியன; சூப்பர் ஸ்டாராக உயர்த்தியவை; அரசியல் அடையாளத்திற்குப் பிந்தியன என அக்கட்டங்களைக் குறிப்பிடலாம். ஒவ்வொரு கட்டங்களிலும் அவரது கதாபாத்திரங்கள் திட்டமிட்டுக் கட்டமைக்கப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. அப்படிக் கட்டமைப்பது பின்னர் அரசியலில் நுழைவதற்கான முன்னேற்பாடு என்பது யூகமாகக்கூட இருக்கலாம். ரஜினிகாந்த் ஒரு குறிப்பிட்ட வகை மாதிரியாக, முரட்டுக்காளை - பாயும்புலி - குப்பத்து ராஜா - என வடிவமைக்கப்பட்டது வியாபார வெற்றிக்காகவும் இருக்கலாம். ஆனால் அந்தவகை மாதிரிகள் ரசிகன் விரும்பும் வகைமாதிரியாக - பின்பற்றும் வகை மாதிரியாக ஆகிவிடுவது இங்கே தற்செயல் விபத்துகள்.

அரசியல் ரீதியாகத் தனது உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியதற்குப் பின்னால் வந்த ரஜினியின் படங்களான பாட்ஷா, முத்து, அருணாச்சலம் போன்ற படங்கள் மூலம் இதனைக் கூடுதலாக விளங்கிக் கொள்ள முடியும். இப்படங்களிலும் ஒரு பொதுவான தன்மை - ரஜினிகாந்த் ஏற்கும் கதாபாத்திரங்களுக்கு இரண்டு வாழ்க்கை உண்டு. வெளிப்படையான பகுதி ஒன்று; மறக்க விரும்பும் அல்லது மறந்துபோன ஒரு பகுதி.

பாட்ஷாவில் ஆட்டோக்காரன் மாணிக்கம் வெளிப்படையானது; தாதா பாட்ஷா மறக்கவிரும்பிய இன்னொரு முகம். அருணாச்சலத்தில்

மறைக்கப்பட்ட பகுதியில் உத்திராட்சக்காயின் உதவியால் நுழைகிறான் அருணாச்சலம். முத்துவில் தேரோட்டி வெளிப்படையான முகம். வெளிப்படையான முகங்களில் அன்பும், வெகுளித் தனமும், பாசமும் கட்டுப்பாடும் உண்டு. மறைக்கப்பட்ட முகத்திற்கு வன்முறையும், தான்தோன்றித்தனமும், ஒழுக்கவிதிகளை மீறும் குணங்களும் உண்டு. சட்டதிட்டங்களை மீறுவதும், அமானுஷ்ய மனிதனின் இயல்பும் நிரம்பிய அந்தப்பகுதி இருட்டுக்குரியது. அதை வெளிச்சத்தில் செய்ய அந்தக் கதாபாத்திரங்கள் விரும்புவதில்லை. வெளிச்சத்தில் அவன் சாதாரண மனிதர்களில் ஒருவன். கொழு கொழு பெண்களைக் கேலி செய்வான்; தங்கையிடம் பாசம் உடையவன்; அம்மாவின் சொல் கேட்பவன். இத்திரைப்படங்களில் பின்னப்படும் இந்த இரட்டைநிலை தற்செயல் என்ற கருதமுடியும்தான். அறிந்ததிலிருந்து அறியாத உலகத்திற்கு - வெளிக்கு - பார்வையாளனை இழுத்துச் செல்லும் அந்த உத்தி, சினிமாக் கலையின் ஒருமர்ம் உத்திதான் என்றாலும், ரஜினிகாந்தின் வெளிப்படையான வாழ்க்கையின் மர்மங்கள் அதனோடு ஒத்துப்போவதும் உண்மைதான். படையப்பாவில் அவருடைய கதாபாத்திரமும் அவருக்கெதிராக திமிர்த்தனம் நிரம்பிய பெண் (நீலாம்பரி) என உருவாக்கப்பட்ட கட்டமைப்பும் வெறும் திரைக்கதை அமைப்பு அல்ல என்பது அவரது ரசிகர்களும் ஒத்துக் கொள்ளும் ஒன்று.

ரஜினி தவறுகளைத் தட்டிக் கேட்கிறார்... ஆனால் அரசியலுக்கு வரத் தயாராக இல்லை. திடீரென்று இமயமலைக்கோ நேபாளத்திற்கோ போய்விடுகிறார். பலநேரங்களில் எங்கே இருக்கிறார் என்பதே தெரிவதில்லை. சினிமாவில் தொடர்ந்து நடிப்பாரா... அதுவும்கூட மர்மம்தான். அரசியல் வேண்டாம் என்பவருக்கு நிறுவனத்தன்மை கொண்ட ரசிகர் மன்றங்கள் எதற்கு? இந்தக்கட்சித் தலைவர்களையும் சந்திக்கிறார். அந்தக் கட்சித் தலைவர்களும் சந்திக்கிறார்கள்... ஆனால் அவரது நிலைபாடு என்ன...? மர்மம்தான். 'மர்மம் - வெளிப்படல்' என்பது ரஜினிகாந்தின் வெற்றிப்படச் சூத்திரம் மட்டுமல்ல; அரசியல் சூத்திரமாக ஆகவும் கூடும்.

ரஜினிகாந்தின் விருப்பங்கள் எதுவென முடிவுசெய்திடவும் முடியாது. மணிரத்னத்தின் வீட்டில் வெடிகுண்டுக்கு கண்டனம் - இதைத் தனது வாக்கநலன் எனச் சொல்லலாம்; ராஜ்குமாரை விடுதலை செய்ய முயல்வதை அவரது மொழிசார்ந்த வெளிப்பாடு எனக் கூறலாம். ஆனால் 'பொற்காலம்' படம் தயாரித்த இயக்குநர் சேரனை மேடைக்கு அழைத்துப் பாராட்டிப் பரிசு வழங்குவதை எப்படி விளக்குவது? அவரது விருப்பம் அருணாச்சலமா...? பொற்காலமா...? என்று அவரது ரசிகர்கள் குழம்பிக் கொண்டிருப்பார்கள்.



திரள்மக்கள் ரசனைக்கான தமிழ்ச்சினிமா அவர்களை ஒற்றைப் பரிமாணத்தில் மகிழ்வித்தாலும், அதன் நடிகர்கள், வேறுசில தளங்களில் - ரசிகர் மன்றங்கள், சாதிச் சங்கங்கள், அரசியல் கட்சிகள், வணிகக்குறியீடுகள்/ விளம்பரப் பிம்பங்கள் - என்னும் தளங்களில் பல பரிமாணங்களில் காட்சி தருகிறார்கள். பார்வையாள ரசிகள் மூன்று மணிநேர போதைக்குப் பின்னால், கதாபாத்திர மாற்றத்தை திரையரங்கிலேயே நிறுத்திவிட்டு, மற்ற பரிமாணங்களின் மாற்றங்களைத் தேடி அலைந்து கொண்டிருக்கிறான். அதிகாரத்தைத் தட்டிக் கேட்கும் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் ரஜினி, குடும்பம் என்ற ஆதார வெளிக்குள் நின்று பேசும்பொழுது வெளிப்படுத்தும் பழைமை விருப்பமும், பெண் எதிர்ப்பு மனோ நிலையும் விரிவாக ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டியவை.



ஐந்தாவது போக்கில், அமைந்த படங்கள் திரைப்பட ஊடகத்தின் அடிப்படை நுட்பங்கள் எதிலும் கவனம் செலுத்தாத படங்கள்; ஆனால் அவைதான் தமிழ்ச் சமூகத்தின் இருப்புநிலைகள் தன்னளவில் மாற்றமின்றித் (Status go) தொடரக் காரணமாக இருக்கின்றன. திரைக்கதைப் பிரதி, வடிவப் பிரக்கை, ஊடக இயல்பு என எதிலும் கவனம் செலுத்தாத படங்கள் அவை. ராமநாராயணன், பாண்டியராஜன், விசு, கஸ்தூரி ராஜா, சேகர் என அறியப்படும் பெயர்கள் இயக்கிய அப்படங்கள் கொஞ்சம் யோசிக்கிற பார்வையாளனிடம்கூட கேலிக்குரிய ஒன்றாகச் சுருங்கிப் போகும் இயல்புடையன. 'நான்கு பாட்டு, ஒரு காதல் ஜோடி, அதற்கான பின்னணி, சிறியதான முடிச்சுள்ள கதை, முடிவில் ஒரு நீதிபோதனை' என்பதான சூத்திர விதிகள்.

பார்வையாளனிடம் படம் பார்க்கும் நேரத்தில் மட்டுமே கிளர்ச்சியையும், சோர்வையும், கூச்சல் போடும் மனோபாவத்தையும் உண்டு பண்ணும் நோக்கங்கள் கொண்டவை. இத்தகைய படங்கள் நடைபெறும் திரையரங்குகளில் இடையிடையே எழும் ஒலிகள், சப்தங்கள், வெளியுலகில் தன்னெழுச்சியாக எழ மறுப்பவைகள். இருட்டில் முகம் தெரியாத நிலையில் ஆவேசமாக எழும் குரல்கள் அவை. இவ்வகைப் படங்கள் தமிழ்ச்சமுதாயத்திற்கு 'கலை' என்பதை பொழுதுபோக்குக்கு மட்டும் உரியது என்ற பாடத்தைக் கற்றுத்தந்து நிலைநாட்டும் நோக்கங்கள் கொண்டவை என்பதை உணர வேண்டும். ஆனால் இவ்வகைப்படங்கள் இந்தியக் குடும்ப உறுப்பினர்களிடையே நிலவ வேண்டிய உறவுகள் - இடை வெளிகள் - அதிகார நிலைகள் ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து வலியுறுத்திப் பேசுகின்றன என்பதையும் கவனிக்கலாம்.



தொன்னூறுகளின் நிறைவு ஆண்டுகளில் வெற்றிப் படங்களைத் தந்த சுதீர், எழில், அதியமான், சுந்தர். சி., அகத்தியன், சேரன் ஆகியோரிடையே சிற்சில வேறுபாடுகள் இருந்தாலும் அனைவரும், 'வெற்றிபெறும்' சூத்திர விதிகளுக்குக் கட்டுப்பட்ட வியாபார இயக்குநர்கள் மட்டுமே. அவர்களின் வியாபாரம் கலையின் இடத்தை இல்லாமல் ஆக்கும் நோக்கங்கள் கொண்டன என்ற அளவில், கவனிக்கப்பட வேண்டியவை. மாறிவரும் உலகமயப் பொருளாதார உறவில் கவிதைகளும், கலைகளும், எழுத்தும் வாசகனின் வாசிப்பிற்கானவை அல்ல; எல்லாம் வியாபாரத்திற்கான கச்சாப் பொருட்கள்தான் என்பதை தொடர்ந்து நிறுவுகிறார்கள் இவர்கள். அந்த அளவில் இந்த இயக்குநர்கள் 'சமகாலப் பிரக்ஞை' கொண்டவர்கள் எனலாம். ஆனால் அதற்காகப் பாராட்டப் படவேண்டியவர்கள் அல்ல. தங்களின் படங்களில் வெளிப்படுத்திய சமகாலப் பிரக்ஞைக்காகப் பாராட்டுகளைத் தெரிவிப்பது என்றால், சமீபத்தில் வந்த மூன்று படங்களின் இயக்குநர்கள் பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள்.

அழுத்தமான காட்சியமைப்புகளையும், உரையாடல் மொழியையும் கொண்டு சமகால இந்திய மனிதர்களின் அரசியல் மனதில் எழும் 'இந்து-முஸ்லீம்' குறியீடுகளை விவாதத்திற்கு விட்ட 'ஹேராம்' பட இயக்குநர் கமல்ஹாசன். குடும்பத்து ரத்த உறவுகளை மீறி, காதலிப்பவனை நாடிச் செல்லும் யுவதியின் மனப் போராட்டத்தை விவாதப் பொருளாக்கிய 'அலைபாயுதே' வின் இயக்குநர் மணிரத்னம். பெண்கள் சிந்திப்பவர்கள்; முடிவெடுப்பவர்கள்; பிரச்சினைகளை எதிர் கொள்பவர்கள்; ஆண்களின் நிழலில் நிற்பவர்கள் அல்ல என்பதாகக் காட்டிய 'கண்டுகொண்டேன்... கண்டுகொண்டேன்... பட இயக்குநர் ராஜீவ் மேனன். இம்மூன்று படங்களும் அதன் இயக்குநர்களும் - வெற்றிப்பட சூத்திர அடுக்குகளை இப்படங்களிலும் கொண்டுள்ளனர் என்றபோதிலும் நகரம் சார்ந்த - மாறிக் கொண்டிருக்கின்ற - இந்தியத் தன்னிலை களின் பொதுப்புத்திகளுக்குள் நுழைய முயலும் புதிதான நிலைபாடுகளை விவாதப் பொருளாக்கி யுள்ளனர். இதற்காக இப்படங்களிலிருந்து நம்பிக்கைகளின் கீற்றுகள் ஒளிவிடத் தொடங்கியுள்ளன என்றெல்லாம் கூற வேண்டும் என்பதில்லை. நம்பிக்கைகள் எதன்மீது வைப்பது என்பதில்ல்தான் குழப்பம்.

□ நாகர்கோவில், நெய்தல் □ 2000 □

## பகுதி - II

---

**ஊடகங்கள் - மேடைநிகழ்வுகள்**

II - இரண்டாம்

தமிழ்நாட்டின் பழங்காலம் - மூன்றாம் பாகம்

## அழைக்கும் அரசியலும் எடுக்கும் விழாக்களும்

'விமரிசனத்தின் விளைவு மாற்றங்களை உண்டு பண்ணும்' என்பது நம்பிக்கை சார்ந்த மனத்துக்குரியது. அந்த மனம் எடுத்துக் கொண்ட பொருளுக்குத் தலைப்பொன்றை வைத்துக் கொண்டு பேசி உணர்ச்சி வசப்படக்கூடும். பொருளே விளையாட்டு (Play) க்குரியதாகி விட்டால் விளைவும்கூட விளையாட்டாக இருக்கலாம். விளையாடுதலில் உள்ள சந்தோசம் அல்லது பார்வையாளனாக இருப்பதில் ஏற்படும் அவஸ்தை என்பது நம்பிக்கைகளைக் கண்டு சிரிப்பவனுக்கும் கூட தொற்றிக் கொள்ளக்கூடியதுதான். 'அழைக்கும் அரசியல் - எடுக்கும் விழாக்கள்', மனங்களுக்குள்ளான உரசலோ அன்போ... என்றாலும் மூடி முக்காடிட்டு முத்தமழை பொழியவும் கூடும். சும்மாவேணும் ஒரு எச்சரிக்கை.

'அழைக்கிறார்' என்ற சொல்லை எனது பள்ளிப்பருவத்தில் - இருபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் சுவர்களில் பார்த்திருக்கிறேன். 'இயேசு அழைக்கிறார்' எனத் தமிழில் எழுதப்பட்டுப்

பக்கத்தில் அதன் ஆங்கிலப் பதங்கள் 'JESUS CALLS' இருக்கும். அழைக்கும் மைதானம்; வரவேண்டிய நாட்கள் குறித்த விவரங்களும் இருக்கும். சுவர்களின் பெரும் எழுத்துக்களில் 'அழைத்த' அந்தக் கூட்டத்தின் விவரங்களைக் கூடுதலாகத்தரும் அச்சுச் சுவரொட்டிகளும் கூட ஒட்டப்படும். அச்சுவரொட்டிகள் எனக்குத் தெரிவித்த கூடுதல் விவரங்கள் :

**குருடர்கள் பார்க்கிறார்கள்**  
**செவிடர்கள் கேட்கிறார்கள்**  
**ஊமைகள் பேசுகிறார்கள்**  
**முடமானவர்கள் நடக்கிறார்கள்**

அப்படி அழைத்த ஒரு கூட்டத்திற்கு - நடந்த மைதானத்திற்குப் போன போது, சில நூறு விளக்குகள் கட்டியிருந்தன.. விளக்குகளுக்கிடையில் மனிதர்கள் அமைதியாக அமர்ந்து இருக்க மேடையில் பிரசங்கம் தொடங்கியது. தாழ்வான குரலில் தொடங்கி... மெல்ல மெல்ல மேலேறி... உச்சத்தில் நிறுத்தி பார்வையாளர்களைத் தன் வசப்படுத்திவிடும் - தனக்குள் இழுத்துக் கொள்ளும் ஆவேசமான உரை.. அந்த ஆவேச உரையின் சொந்தக்காரர் சகோ. தினகரன். இன்றும் கூட அவரது உரைகளில் அந்த வயப்படுத்தும் - உள்ளிழுக்கும் உத்தி இருக்கத்தான் செய்கிறது. அவர் 'ஆம்' என்றால் பார்வையாளர்களும் 'ஆம்' என்பதும், இல்லையென்றால் கூட்டமும் 'இல்லை' என்பதும் 'அதோ பாருங்கள்' என்றால் ஆணைக்குக் கட்டுப்பட்டு 'பார்க்க முனைவதும்' 'எழுந்து நட' என்று முடவனிடம் கூற 'நடக்க முயன்று' உருண்டு விழுவதுமான பார்வையாளப் பங்கேற்புகள். அப்போது 'மூடநம்பிக்கைகளின் வெளிப்பாடு' அல்லது 'பக்தியின் குருட்டுத்தனம்' என மனம் சொல்லி ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதாக இருந்தது.

ஆனால் பரதமுனிவன் சொல்லும் 'சஹிருதய மனநிலை'யெனும் கலைக்கோட்பாடு, மத போதகனின் 'தற்காலிக அற்புதச் சாத்தியங்களைப்' புரியும்படி செய்கிறது. சஹிருதய மனநிலை என்பது பார்வையாளனின் பங்கேற்பு மனநிலையைக் குறித்த ஒரு சொல். நடிகன் ஏற்றிருக்கும் கதாபாத்திரத்தின் மனநிலைக்கு மாறி, உச்சபட்ச ரசனையை வெளிப்படுத்துபவனை சஹிருதயன் என்பார் நாட்டிய சாஸ்திரத்துப் பரதமுனி. உச்சபட்ச ரசனையின் மூலம் பார்வையாளன் கதாபாத்திரத்தின் மனநிலைக்கு மாற முடியும் என்பது போல உச்சபட்ச ஈடுபாட்டைக் கொண்ட நடிகனால் தான், கதாபாத்திரத்தையும் முழுமையாக்க முடியும் என்பது அதன் மறுதலையான உணர்த்துதல்.

சகோ. தினகரனின் 'புனிதப்பேருரைகளின் மூலம் விடும் அழைப்பு 'மேடைகள்' ஒரு விதத்தில் 'ஈடுபாடு கொண்ட நடிகள் - சஹிருதய மனநிலை கொண்ட பார்வையாளர்கள்' நிரம்பிய மேடை நிகழ்வு (Stage Performance) தான். அந்த மேடை நிகழ்வு, தற்காலிக அற்புதங்கள் நிகழ்த்தும் சாத்தியப்பாடுகள் கொண்டதாகவும் இருக்கும் உண்மை இப்பொழுது புரிகிறது. மதபோதகன் தனது ஈடுபாட்டினால் அற்புதங்கள் நிகழ்த்தும் கடவுள் கதாபாத்திரத்துக்குள் நுழைய, பார்வையாளப் பக்தன், சஹிருதயனாக மாறி, அற்புதங்களை ஏற்பவனாக மாறுகிறான். இந்த வேதி வினைகள் எல்லாம் தற்காலிகமானவை. நிகழ்வின் புனைவுக் காலத்திலும், புனைவு வெளியிலும் (Fictional time & space) சாத்தியமானவை. அதில் குருடர்கள் பார்ப்பார்கள்; செவிடர்கள் கேட்பார்கள்; ஊமைகள் பேசுவார்கள்; முடவர்கள் நடக்கவும் செய்வார்கள்; மேடைநிகழ்வின் தற்காலிகத் தன்மையோடு. ஆனால் மேடை நிகழ்வு முடிந்து, இரவு வழக்கம் போல் முடமாகவும், செவிடராகவும், ஊமைகளாகவும், குருடர்களாகவும் வீடு வந்து சேருதல் என்பது யதார்த்த வெளியின் (real space) சாத்தியப்பாடுகள்.



சமீபகாலங்களில் நகரங்களின் சுவர்களில் ஆளுயர எழுத்துக்களில் பல்வேறு தலைவர்கள் பலப்பல வண்ண எழுத்துக்களால் - பலப்பல ஊர்களுக்கு அழைக்கிறார்கள் :

மக்கள் தலைவர் அழைக்கிறார்  
 மாவீரன் அழைக்கிறார்  
 தானைத் தலைவர் அழைக்கிறார்  
 புரட்சித் தலைவி அழைக்கிறார்  
 அய்யா அழைக்கிறார்  
 அம்மா அழைக்கிறார்  
 அண்ணன் அழைக்கிறார்...

தளபதி அழைக்கிறார்.  
 தமிழ் அழைக்கிறது..  
 சங்கம் அழைக்கிறது..  
 கழகம் அழைக்கிறது  
 சான்றோர்களும் அழைக்கிறார்கள்.

ஆனால் 'சாதி' மட்டும் அழைக்கவில்லை. உண்மையில் 'சாதி' அழைக்கவில்லையா..?

'சாதி' என்ற வார்த்தையை தமிழ், தமிழகம், மக்கள், தேசம், இந்தியம், புதிய என்ற மாற்றுச் சொற்களினால் இடம் பெயரச் செய்து புதிய, புதிய கட்சிகள் தொடங்குபவர்கள், உண்மையில் சாதியால் தான் அழைக்கிறார்கள். சாதியால் தான் கூடுகிறார்கள். சாதி என்பது யதார்த்தம்; உண்மை (real). தமிழ், தேசம், இந்தியம், தமிழகம், புதிய என்பனவெல்லாம் புனைவுச் சொற்கள். சாதியை இடம் பெயர்த்து மறைக்கும் புனைவுகள் (fiction).

'அழைக்கும் நிகழ்விப்புகளை, சமய மேடையிலிருந்து, இன்று எல்லாக் கட்சிகளும் அரசியல் மேடைக்குரியதாக மாற்றியுள்ளன. அவ்வாறு மாறியவை வெறும் மேடை நிகழ்வாக மட்டும் இல்லாமல் 'எடுக்கும் விழாக்களின்' அம்சங்களோடு உள்வாங்கப்பட்டுள்ளன என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டிய அம்சம். புரவி எடுத்தல், அம்மன் எடுத்தல், முளைப்பாரி எடுத்தல், தீச்சட்டி எடுத்தல் முதலான அம்சங்களையும் உள்ளடக்கிய 'கொடைகளின்' அனைத்துக் கூறுகளையும் கொண்டதாக இந்த 'அழைக்கும் அரசியல் எடுக்கும் விழாக்கள்' இருக்கின்றன. இவ்வாறு விழாக்களின் கட்டமைப்பை உள் வாங்கிய அரசியல், உண்டாக்க விரும்பும் மனநிலை என்னவாக இருக்கும் என்பதைப் பார்ப்பதற்கு முன்னால் இரண்டு இடையீடுகள்...

★ ★ ★ இடையீடு ஒன்று :

திருவாளர் வேதாளமே... நீயே கேள்விகள் கேட்டுக் கொண்டிருந்தால் எப்படி. எனக்கு எல்லாக் கேள்விகளுக்குப் பதில் தெரியும் என்ற மமதையெல்லாம் கிடையாது. எனக்குச் சில கேள்விகள் - சந்தேகங்கள் உள்ளன. விடை சொல்ல வேண்டியது வேதாளத்தின் பணி. விக்ரிமதித்தனுக்கும் வேதாளத்துக்கும் பகை ஒன்றும் கிடையாது. தெரிந்த வரை பதில்களைச் சொல்ல முயலுங்கள் வேதாளமே. விடை தெரியாவிட்டால் தலை சுக்குநூறாகும் சமாச்சாரங்கள் எதுவும் கிடையாது.

என்ன விக்ரிமதித்தனே ! இப்படிச் சிக்கலில் மாட்டப் பார்க்கிறாய்.. கேள்விகள் மட்டுமே கேட்கத் தெரிந்த இந்த வேதாளத்திடம் பதில்களை எதிர்பார்ப்பது என்ன நியாயம்..? தோல்வியை ஒத்துக் கொள்கிறேன்

இனி முருங்கை மரத்திலெல்லாம் ஏறமாட்டேன்.

உனக்கும் பதில் தெரியாதென்றாலும் இந்தக் கேள்விகளை சுமமாகேட்டு வைப்போம். பதில் தெரிந்தவர்கள் சொல்லிக் கொள்ளட்டும். கேள்விகள் இரண்டு; ஆனால் விஷயம் ஒன்று தான். அடையாளம் தேடுவது விஷயம்; தேடியலைபவர்கள் இரண்டு கூட்டத்தினர். தேடிக் கண்டு பிடித்தவர்களும் உண்டு. இன்னும் தேடிக் கொண்டிருப்பவர்களும் உண்டு.



'விக்ரமமாதித்தனே, பூடகமான பேச்சுக்கள் போதும்.. நேரே கேள்விகளுக்கு வருக'.

'சரி... கேட்கிறேன்... கேள்வி ஒன்று'

'பல்கலைக்கழக ஆய்வுகள் மானுடவியலையும் நாட்டுப்புறவியலையும் கொண்டு மைய வெளிக்கு வராதவர்களின் - விளிம்புநிலையில் உள்ளவர்களின் இருத்தலையும் அடையாளங்களையும் புலப்படுத்தி அவர்களுக்காகப் பேச வேண்டும் என்பது நோக்கம். அதன் மூலம் அவர்கள் குறித்த மைய நீரோட்டப் பார்வை மாற வேண்டும் என்பது இன்னொரு நோக்கம். சாதிகள், சடங்குகள், விழாக்கள் குறித்த இவ்வியல்கள் தரும் விளக்கங்கள் அவைகளின் மீதான அறிவியல் பார்வையை உருவாக்கும் என்பது நம்பிக்கை. இவையெல்லாம் தமிழகச் சூழலில் நடக்காமல் போனது மட்டுமல்லாமல், கூடுதலான இறுக்கம் பெற்றுள்ளனவே.. அது எப்படி?

இன்னொரு கேள்வி :

புத்திலக்கியவாதிகள் தங்கள் மொழி சார்ந்த அடையாளங்களைப் படைப்பில் கொண்டு வர, மரபிலிருந்த கதையாடல் உத்திகளை எடுத்துக் கொள்வதா? உள்ளடக்கத்தையும் மரபுக்குள்ளிருந்த தோண்டியெடுப்பதா? தமிழின் 'மரபான கதையாடல், உத்தியும் நவீனமான உள்ளடக்கம்' என்பது தமிழ்ப்படைப்பிலக்கியச் செயல்பாடுகளில் நடக்காமல் போனது எப்படி? தமிழின் மரபான உள்ளடக்கம் சாதிக்குள் நுழைவதாக ஆகாதா...? இது இரண்டாவது கேள்வி.

★ ★ ★ இடையீடு இரண்டு :

1947, ஆகஸ்டு 15, நள்ளிரவில் வாங்கிய சுதந்திரம், 1950, ஜனவரி 26-ல் ஜனநாயக இந்தியாவாக அறிவித்துக் கொண்டதில் முழுமைபெற்றது. இரண்டரை ஆண்டுகாலத் தீவிரப் பரிசீலனையின் முடிவுதான் இந்திய ஜனநாயகம். ஜனநாயக அரசியல் முறையைத் தேர்ந்தெடுக்கும்படி தூண்டியது எது? ஜனநாயகம் என்பது நாட்டு மக்கள் அனைவருக்கும் சமத்துவத்தைப் பேணும் அடிப்படைக் குணாம்சத்தைக் கொண்டது. பெரும்பான்மை மக்களின் பிரதிநிதிகளாக, அவர்களால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒரு சிறுபான்மைக்குழு, சட்டமியற்றும் அமைப்புகளில் இருந்து, அனைத்து மக்களுக்குமான சமத்துவத்தைப் பேணும் சட்டங்களை இயற்றுவர். அச்சட்டங்கள் மூலம் கிடைக்கும் அரசியல், பொருளாதார,

பண்பாட்டு உரிமைகளுக்குத் தடையாக எந்தவொரு காரணியும் இல்லாமல் பாதுகாக்க வேண்டியது ஜனநாயகத்தின் கடமை. பிறப்பு, இடம், இனம், மொழி, மதம், பால்சார்ந்த தடைகள் தோன்றும்பொழுது பாதுகாப்பு அளிக்கும் அரணாக ஜனநாயகத்தின் அரசியல் அமைப்புச் சட்டம் உதவும். இத்தகைய உயரிய நோக்கம் கொண்ட அமைப்பைப் பரிந்துரை செய்தவர்கள், அதற்கு முந்திய அமைப்பை ஆராயாமல் இருந்திருக்க முடியாது.

ஜனநாயக இந்தியாவாக அறிவிக்கப்படுவதற்கு முன்பு, ஒருவித பிரமிடு வடிவ சாதிய அமைப்பு இருந்தது. பிறப்பு அடிப்படையிலான அவ்வமைப்பிற்கான தத்துவப் பின்னணியை உருவாக்கிய முதல் நூல் மனுஸ்மிருதி. பிராமணன், சத்திரியன், வைசியன், சூத்திரன் என்ற நால்வருணப் பிரிவினையும், 'அவருண'க் கூட்டமாக இன்னொரு பிரிவும் உண்டாக்கப்பட்டு அவற்றின் இயல்புகளும், கடமைகளும் மனுஸ்மிருதியால் வகுக்கப்பட்டது. பல்லாயிரம் ஆண்டு இந்தியர்களுக்கான இச்சட்டகத்தை ஆங்கிலேயர்களின் வருகைகூட அதிகம் சிதைத்து விடவில்லை. சில நெகிழ்வுகள் மட்டுமே அதற்குச் சாத்தியமானது.

இந்தியாவின் ஜனநாயக அரசாங்கம், இந்தியர்களை முற்பட்ட வகுப்பினர், பிற்பட்ட வகுப்பினர், மிகப்பிற்பட்ட வகுப்பினர், அட்டவணைச் சாதிகள், அட்டவணை பழங்குடிகள் எனப் பிரித்துக் காட்டியது. அரசுதரும் சலுகைகளை விநியோகம் செய்வதற்கான ஒரு தற்காலிக ஏற்பாடு என முதலில் சொல்லப்பட்டது. ஆனால் எளிதில் விட்டுவிட முடியாத நிரந்தர அமைப்பாகத் தங்கிவிடும் நிலை தோன்றியுள்ளது. சாதியொழிப்பை முன்வைத்து உருவாக்காமல், சாதியிருப்பை நிலைநிறுத்த வேண்டி, ஜனநாயகமே இதனை உள்வாங்கிக் கொண்டதோ என்ற ஐயங்கள் தோன்றுகின்றன.

பொருளாதாரச் சலுகைகள், வேலைவாய்ப்பில் முன்னுரிமை கல்வியளிப்பதில் சலுகை என்பதன் மூலம் சாதீய இந்தியாவை ஜனநாயக இந்தியாவாக மாற்றுவது வெறும் கனவா...? சாதி யொழிப்பை முதன்மை நோக்கமாகக் கொண்ட அரசியல் திட்டம், வலிமையான சாதியமைப்பிற்கு உதவும் விதமாக மாறியது எங்ஙனம்...?

சுதந்திரத்திற்கு முன்னும் பின்னுமான இந்திய சமூகத்தை அதன் இயக்கப் போக்கை ஆய்வு செய்த சமூகவியில் அறிஞர் எம்.என். சீனிவாஸ், 'மேல்நிலையாக்கம் (Sanskritization) என்ற கருத்தாக்கம் ஒன்றை கூறியுள்ளார். நால்வருணமாகவும், அவருணமாகவும் பிரிக்கப்பட்டாலும் அவற்றுக்குள்ளும் நூற்றுக் கணக்கான சாதிகள் உள்ளன. அச்சாதிகள்

ஒவ்வொன்றும் அகத்திலும், புறத்திலும் மேல்நோக்கியே - பிராமணர்களாவதையே விரும்புகின்றன; அத்தகைய வெளிப்பாடுகளாக அச்சாதிகளின் சடங்குகளிலும், விழாக்களிலும், நம்பிக்கைகளிலும், பேச்சிலும் மாற்றங்களைக் காணலாம் என சீனிவாஸ் கூறுகிறார்.

மேல்நோக்கிய பயணத்தின் அடையாளங்களைச் சிலர் வெளிப்படையாகவும், சில சாதியினர் பூடகமாகவும் வெளிப்படுத்தினர். சில சாதியினர், 'பூணல்' போட்டுக் கொண்டனர். வேதம் ஒதித் திருமணம் செய்ததும், கருமதி செய்வதும் வேறு சிலருக்கு அடையாளங்களாயின; குலதெய்வங்களான மூதாதையர் வழி பாட்டோடு மும்மூர்த்திகளை வணங்குவது இன்னொரு வகையான மேல்நிலையாக்கம்; இன்னுஞ் சில சாதியினர் ஆறுகால பூணைக்கும், காயத்ரி ஜெபத்திற்கும் உரியவர்களாகக் காட்டிக் கொண்டனர். சமஸ்கிருதம் படித்தும், சாஸ்தீரிய சங்கீதம் கற்றுக்கூட அடையாளங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. ஆங்கில அரசிலும், அதற்கு முந்திய இந்து அரசர்களின் ஆட்சியிலும் கல்வி, வேலைவாய்ப்பு, தொழில்தொடங்க அனுமதி போன்றவற்றில் பிராமணர்களுக்கு முன்னுரிமைகள் வழங்கப்பட்டதும் கூடக் கீழ்நிலைச் சாதியினரின் மேல்நோக்கிய பயணத்திற்குக் காரணங்களாக இருந்திருக்கலாம். இன்றுங்கூட ஒவ்வொரு வருமே மனத்தளவில் பிராமணர்களாகி விடுவது என்பதில் பின்வாங்காமல்தான் உள்ளனர்.

ஆனால் புறநிலையில் - அரசியல், சமூகவியல் ரீதியில் - நேர்மாறான நிலைமைகள் தோன்றியுள்ளன. மேல் நிலையாக்கம் என்பதற்குப் பதிலாகக் கீழ்நிலையாக்கம் (De-Sanskritization) என்கிறாப் போல இந்திய சாதிகள் நகர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. முற்பட்ட வகுப்பிலுள்ள முதலியார்கள் பிற்பட்டோராகத் தயார். பிற்பட்டோர் பட்டியலில் உள்ள நாடார்கள் மிகப் பிற்பட்டோர் பட்டியலில் இடம் தேடுகின்றனர். மீனவர்கள் அட்டவணை சாதி-பழங்குடிக்குள் புருந்துவிடத் துடிக்கின்றனர். சாதிக் கொடுமைகள் தீர மதம் மாறியவர்கள்கூடப் பழைய சாதிக்குள் திரும்ப வருகின்றனர். கலப்புத் திருமணம் செய்து கொண்டவர்கூடத் தங்கள் வாரிசுகளுக்குக் கீழ் சாதியின் பெயரில் சான்றிதழ் பெறவே விரும்புகின்றனர்."

**தங்கள் சாதியைக் கீழான சாதிகளுள் ஒன்று எனக் காட்டும் முயற்சியோடு, 'பெருங்கூட்டம்' எனக் கூட்டம் காட்டவும் விரும்புகின்றனர்.** படையாச்சி, கவுண்டர், நாயகர் என்ற உட்பிரிவுகள் மறக்கப்பட்டு 'வன்னியர்' என்ற அடையாளம் முன்னிறுத்தப்படுகிறது. மூன்று உட்சாதிகள் மறைந்து 'தேவர்கள்' ஆகிறார்கள். சாணார், கிராமணி, நாடார் ஒற்றைச் சாதியாகிறது.

நாயடுகளும், நாயக்கர்களும் ஒன்றாகிறார்கள். மொழிவேறுபாடுகள் கொண்ட செட்டியார்கள் கூட இணக்கம். கொள்கின்றனர். அட்டவணைச்சாதிகளிடையே உயர்வு, தாழ்வு, வேறுபாடுகள் இல்லாமல் 'தலித்' துகளாக ஒன்றிணைய அறைகூவல் விடப்படுகிறது.

'ஒற்றைச்சாதி அடையாளம், உட்பிரிவுகளுக்குள் இணக்கம், கீழான சாதியெனக் காட்டுதல்' என்பதின் பின்னணியில் ஜனநாயக அமைப்பின் தேர்தல்முறை உள்ளது என்பதை நாமறிவோம். மக்கள் தொகை அடிப்படையில் ஊராட்சி மன்ற, சட்டமன்ற, நாடாளுமன்றத் தொகுதிகள் பிரிக்கப்படுகின்றன. அப்பிரிப்பு முறையில் மக்கள் தொகையோடு அவர்கள் வாழும் வெளியும், அவ்வெளியில் இயங்கும் சாதிப்பிரிவுகளும் உள்ளடங்கியுள்ளன. பல ஆயிரம் ஆண்டுகளாகச் சாதிரீதியாகவே ஒன்றிணைந்து பழகிப் போன மக்கள், தங்கள் பிரதிநிதிகளைத் தேர்வு செய்யவும் சாதி ரீதியாக ஒன்றிணைவது இப்போதைய நிலைமை. அப்படித்தான் ஒன்றிணைய வேண்டும் என்று அரசியல் கட்சிகள் விரும்புவது போலத் தங்கள் வேட்பாளர்களைத் தெரிவு செய்கின்றன. அப்படித் தேர்வு செய்யப்படும் உறுப்பினர்களின் எண்ணிக்கைக்கேற்ப அமைச்சர் பதவிகளும் தரப்படுகின்றன. பிரதிநிதித்துவ ஜனநாயக அமைப்பில் உள்ள இத்தகைய குறைகளோடு 'ஜனநாயகம் ஒரு உன்னதமான அரசியல் வடிவம்' என்று சொல்லிக் கொள்ள முடியுமா என்று தோன்றவில்லை.

ஜனநாயக இந்தியாவின் நடப்புநிலை என்ன...? இன்று சாதி ஒழிப்பு இயக்கங்கள் அடையாளமில்லாமல் மறக்கடிக்கப்பட்டு, சாதீய இயக்கங்கள் முன்வரிசைக்கு வந்துள்ளன. சாதியை ஒழிப்பதற்குக் குரல் கொடுத்த தலைவர்களும், படைப்பாளிகளும் சாதீயத் தலைவர்களாகவும் சாதிக்குரிய படைப்பாளிகளாகவும் முன்னிறுத்தப்படுகின்றனர்.

ஜனநாயக அமைப்பின் அடித்தளம் கட்சி அரசியலில் வேர் கொண்டுள்ளது. கட்சி அதன் அரசியல், பொருளாதார, பண்பாட்டுக் கொள்கைகளின் அடிப்படையில் மக்களிடம் செல்லவேண்டும். ஒரு தனிமனிதன் தன்னை ஒருகட்சியில் இணைத்துக் கொள்வது அவனது உரிமை; ஆளுமை வெளிப்பாடு. தொடக்கத்தில் இந்தியாவின் கட்சி அரசியலும் அப்படித்தான் இருந்தது. ஆனால் இன்று அதிலும் மாற்றங்கள் உண்டாகிவிட்டன. எல்லாச் சாதியினரும் எல்லாக் கட்சியிலும் இருந்த நிலை மாறி, ஒருசில கட்சிகள் ஒருசில சாதிகளின் கட்சியாக அடையாளங்கொள்கின்றன.

அனைத்துத் தரப்பு மக்களுக்குமான அரசாங்கம் சாதிகளின் பெயரில் அரசுத் திட்டங்களை - மாவட்டங்களை போக்குவரத்துக் கழகங்களைப் பங்கு போட்டதன் விளைவை நாமறிவோம். அவை ஜனநாயக நடை முறையை உருவாக்காமல், சாதீய இறுக்கத்தை உண்டாக்கிவிட்டன. மேல்நோக்கிய பயணமும், மேல்நிலையாதலும் சாதீய இந்தியாவின் அடையாளங்கள் என்றால் கீழ்நிலை நோக்கிய பயணங்களும், கூட்டங்கூட்டிக் கோரிக்கை வைப்பதும் ஜனநாயக இந்தியாவின் அடையாளங்கள் எனக் கொள்ளலாமா..? அப்படியானால் ஜனநாயகத்தின் அடிப்படை நோக்கமான சமத்துவத்தைப் பேணும் செயல்பாடுகள் என்னவாயிற்று. சாதிகளை ஒழித்துவிடக்கருதி முன்மொழியப்பட்ட ஜனநாயக அமைப்பில், சாதிகள் புதிய வடிவத்தில், வலிமையடையக் காரணங்கள் என்ன...? கேள்விகள் தான் உள்ளன.

★ ★ ★

விக்ரமதித்தனே! கேள்விகளும் இடையீடுகளும் முடிந்தனவா.. பதில்களும் விளக்கங்களும் நாம் சொல்ல வேண்டும் என்பதில்லை. தெரிந்தவர்கள் சொல்லிக் கொள்ளட்டும். விழா எடுப்பு ஒன்றை வேடிக்கை பார்க்கலாம் வா...

சமீபத்திய அழைக்கும் அரசியல் எடுக்கும் விழாக்களின் கட்டமைப்பிற்குள் நான்கு கூறுகள் மிக முக்கியமானவை. இவ்விழாக்கள் அதிகம் எடுக்கப்படும் புண்ணிய பூமி திருநெல்வேலி என்பது அதன் தலபுராணத்தில் சேர்க்கப்பட வேண்டிய கடைசி ஏடு. அந்த இறுதி ஏட்டினை எழுதிச் சேர்க்க வேண்டிய பணி இந்தப் பழம் பதியில் குறைந்தது ஏழு தலைமுறைகளாக வாழும் பாவலர்களுக்கு மட்டும் உரியது.

★ ★ ★

ஒரு கொடையில் இருக்கும் கூறுகளில்

- 1) சாமி ஊர்வலம்
- 2) ஆட்டபாட்டங்கள் அடங்கிய கலை நிகழ்ச்சிகள்
- 3) போற்றிப் பாடுதலும் எதிர் சேவைகளும்
- 4) சாமியின் அருளுரைகள் அல்லது வரமளித்தல்

என்ற நான்கும் முக்கியமானவை. இந்த நான்கும் 'அழைக்கும் அரசியல் எடுக்கும் விழா'வில் சில மாறுபாடுகளுடன் இருப்பது கவனிக்கத்தக்கன.

★ சாமி ஊர்வலத்திற்குப் பதிலாக, சாமியின் ஸ்தானத்துக்குரிய தலைவர், ஒரு மேடையில் நின்று கையசைக்க ஏதுவாகப் பேரணிகள் ஏற்பாடு செய்யப்படுகின்றன. அழைத்து வரப்படும் திரள் (mass) ஆர்ப்பரிப்புகள், கொண்டாட்டங்கள், உண்டாட்டுகள், கலை நிகழ்ச்சிகள் எனப் பேரணியின் நீளத்தை நீட்டிக்கின்றன. கிராமத்துத் தேரோட்டங்களிலும் இந்தக் காட்சி உண்டு. ஓரிடத்தில் உற்சவமூர்த்தி தங்கியிருக்க மக்கள் அனைத்துவித ஆட்டங்களுடன் கடந்து செல்வர்.

★★ இரண்டாவதாகத் திருவிழாவில் உற்சவமூர்த்தி அல்லது அம்மன் கோயிலில் நிலை கொண்ட பின்பு கச்சேரிகள், நடனங்கள் என அதன் முன் நடைபெறும். நேர்ந்து கொண்ட பக்தர்கள் தெய்வத்திற்குக் காணிக்கை செலுத்துதல், பலி தருதல் என வேண்டுகளை நிறைவேற்றுவர். அழைக்கும் அரசியல் மேடைகளிலும் கவிஞர்கள், புலவர்கள், இசைக் குழுவினர் போன்றோர் போற்றிப் பாடல் பாடுவர். அத்தோடு தொண்டர்கள் மேடையேறி தண்டனிட்டு, வேண்டுகளைக் கூறி, காணிக்கை செலுத்திக் காலில் விழுவதும் நடக்கிறது.

★★★

ஒரு திருவிழாவில் - கொடையில் - விழாவுக்கான சாமியை அந்த ஊரின் மற்ற சாமிகள், வந்து பார்த்து விட்டுச் செல்லும் நடைமுறைகள் உண்டு. இதனையொத்த ஒன்றாகவே கூட்டணிக் கட்சிகள் அல்லது நேசக்கட்சிகள்/ சக்திகளின் வாழ்த்துரைகள் அமைகின்றன. விழா எடுக்கும் கட்சியின் வளர்ச்சியை மனப்பூர்வமாக விரும்பாத நிலையிலும் மரபாக வாழ்த்தி விட்டுச் செல்வர். இந்த வாழ்த்துரையில் அரசியல் கட்சிகள்தான் இடம் பெறுகின்றன என்பது இல்லை. அரசியல் சாராத பிறநிலைத் தலைவர்கள் - மடாதிபதிகள், சந்நியாசிகள், கலை இலக்கியப் பிரபலங்கள் - என வாழ்த்துரை வழங்குவோரின் முகங்கள் பலவிதமானவை.

★★★★

நிறைவாக அமைவது தலைவர் உரை. திட்டமிட்டுத் தயாரிக்கப்படும் இந்த உரைகள் போதகர்களின் - பூசாரிகளின் உக்கிரமொழியில் அல்லது மந்திர

மொழியில் வெளிப்பட வேண்டும் என எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. ஏராளமான பயமுறுத்தல்களும் சாடல்களும் நிரம்பிய இந்த உரைகள் கேட்பவர்களுக்கு 'நாளையே எல்லாம் நடந்து விடும்' என்ற - நம்பிக்கைகளை - வரத்தை - உத்தரவாதம் செய்கின்றன. இந்த வரங்களில் பலவும் சாபங்கள் என்பதைக் கூட விவாதித்துக் கொள்ள வாய்ப்பற்று, அழைத்துவரப்பட்ட திரள் வீடுகளுக்கு - உழைப்பிடங்களுக்குப் போய்ச் சேரும்.

கேள்விகளுக்கப்பாற்பட்ட - நம்பிக்கைகளின் - பாற்பட்டது கொடை விழாக் கட்டமைப்பு. புனிதப் பூசாரிகளின் - போதகர்களின், மந்திரமொழியாகவும் ஈடுபாடு கொண்ட நடிகளின் - தற்காலிக அற்புதங்களை - நிகழ்த்தும் மொழியாகவும் உள்ளது. இவ்விரண்டையும் தனதாக்கிக் கொண்டுள்ள 'அழைக்கும் அரசியல் தனது கட்சித் தொண்டனுக்கு - உறுப்பினனுக்குத் தர விரும்பும் தன்னிலை (Subjectivity) என்ன? அவன் ஆகப் போகும் பாத்திரம் (character) என்ன?

தன் முன் நடக்கும் நிகழ்வுகளின் மீது தானே கவனம் செலுத்தி சக உறுப்பினர்களுடன் விவாதித்து, முடிவு எடுத்துப் போராடத் தயாராகும் அரசியல் 'கட்சி உறுப்பினன்' என்னும் தன்னிலை உருவாக்கம் தானா? இத்தன்னிலை ஜனநாயக அரசியலில் நம்பிக்கை கொண்ட கட்சிகள் உருவாக்கிட விரும்பும் தன்னிலை. ஜனநாயக வெளிக்குள் சமயக் கட்டமைப்புடன் இயங்கும் அரசியல் கட்சிகளால் இத்தகைய தன்னிலை கொண்ட உறுப்பினர்களை உருவாக்குதல் சாத்தியமில்லை. அவைகளின் விருப்பங்களும் அது அல்ல. அழைக்கும் அரசியல் தலைவர்கள் தர விரும்பும் - கட்டமைத்துத் தரும் தன்னிலை - பக்தன் என்பதுதான். பக்தர்களான தொண்டர்கள் நேர்ந்து கொள்ள வேண்டும். தன்னைப் பலி கொடுக்க வேண்டும்; தலைமையின் சொல் கேட்டுப் பிறரைப் பலி எடுக்க வேண்டும்; காணிக்கைப் போட வேண்டும்; காலில் விழ வேண்டும். வரங்கள் வழங்கப்படும்.

ஆட்சியில் அமர்வோம் என்பது வரம்  
 அதிகாரத்தில் இருப்போம் என்பது வரம்.  
 அதிகாரத்தில் பங்கு கேட்போம் என்பது புதிய வரம்.  
 கொள்கைகள் சாபங்கள்..  
 வாழ்க்கைநெறிகளும் சாபங்களே.  
 அதிகாரம் மட்டுமே வரம்.

**நீனைவுக்கு வந்த சீல  
குறிப்புகள்...**

- ★ சமயச் சொல்லாடலாக இருந்த  
'அழைக்கிறார்' என்பதை  
அரசியல் வெளிக்குள் நகர்த்திய  
முன்னோடி வை.கோ.
- ★ சாதியை மையப்படுத்தி  
அதிகாரத்தில் பங்கு பெற முடியும் என்பதற்குத்  
தமிழக முன் மாதிரி டாக்டர் இராமதாஸ்  
(ஏராளமான டாக்டர்கள் இந்த மாதிரியைப் பின்பற்றுவது  
நடைமுறை உண்மை)
- ★ வரங்களே  
சாபங்களாகும் என்றால்  
இங்கே  
தவங்கள் எதற்காக.

- பிரபலமாக இருந்த புதுக்கவிதை

- ★ பாசிஸ்டுகளுக்குத் தேவை,  
விலங்கு பூட்டப்பட்ட  
அடிமைகள் மட்டுமே

- அண்டோனியா கிராம்ஸி

□ புதுவீசை □ 2000 □



## புத்திசாலித்தனம் ± கோமாளித்தனம் = பட்டிமன்ற நடுவர்கள்

பண்டிகை நாட்களுக்குச் சிறப்பு ஒளிபரப்பைத் தொலைக் காட்சி நிலையம் தொடங்கிய பிறகு, பண்டிகை நாட்களின் சடங்குகளுள் ஒன்றாகப் பட்டிமன்றம் ஆகிவிட்டது. தனியார் தொலைக் காட்சி அலைவரிசைகளுக்கும் சுலபமாகத் தயாரிக்கப்படும் நிகழ்ச்சிகளுள் பட்டிமன்றமும் ஒன்று. விடுமுறையாகவும் இருந்து, விழா நாளாகவும் ஆகி விட்டால் 'பட்டிமன்றம்' ஒன்று நம் வீட்டிற்குள் வந்து விடுகின்றது. விழா நாட்களில் தொலைக்காட்சியைத் தொடுவதில்லையென விரதம் பூண்டிருப்பவர்களுக்கு மட்டுமே பட்டி மன்றம் என்றால் என்ன? பட்டி மன்ற நடுவர்களென பிரசித்தி பெற்றுள்ள சாலமன் பாப்பையா, திண்டுக்கல் லியோனி என்பவர்கள் யார் என்று - சொல்லவேண்டும். 'பட்டிமன்றம் பாப்பையா' எனப் பெயர் வாங்கிய பேரா. சாலமன் பாப்பையாவை விடவும் லியோனியின் குரல் இன்று தமிழ்க்கிராமங்கள் எங்கும் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கின்றது. சென்னையிலிருந்து கன்னியாகுமரிக்குப் பயணிக்கும் ஒரு தமிழ் உயிரி,

தேநீர் குடிக்க நிறுத்துமிடங்களில் அந்தக் குரலைக் கேட்காமல் தப்பிக்க முடியாது..... அவை வெறும் குரல்கள் மட்டும்தானா?

நல்லது X கெட்டது; இன்பம் X துன்பம்; சரி X தவறு; உண்டு X இல்லை; சிறியது X பெரியது போன்ற எதிர்வுகளை முன்மொழிதல் மூலம் கட்டியெழுப்பப்படும் அமைப்பைக் கொண்டதாகப் பட்டிமன்ற வடிவம் இன்றுள்ளது. 'நடுவர் - இரண்டு அணிகள்' என்பது அதன் பொதுவான வடிவம். இதனையொத்த இன்னொரு வடிவமும் உண்டு. பட்டிமன்றத்தின் மாற்று வடிவம் என அதனைச் சொல்லலாம். **வழக்காடு மன்றம்** என அழைக்கப்படும் அதில் வழக்குத் தொடுப்பவர், வழக்கை மறுப்பவர், தீர்ப்புச் சொல்லுபவர் என்று மூன்று நபர்கள் மட்டுமே பங்கேற்க முடியும். ஆனால் பட்டிமன்றத்தில் பொதுவாக ஏழு பேர் பங்கேற்கின்றனர். மூன்று மூன்று பேராக இரண்டு அணிகள்; என்ற வடிவமும், கீழ்மன்ற வாதம்- தீர்ப்புச் சொல்ல ஒரு நடுவர். ஒரு நடுவர், மூன்று அணிகள்; என்ற வடிவமும், கீழ்மன்ற வாதம் - தீர்ப்பு; அதன்பிறகு மேல் முறையீட்டு மன்றவாதங்கள் இறுதித்தீர்ப்பு என்பதான வடிவமும் கூட சில இடங்களில் காணப்படுகின்றன. பொதுவான பட்டிமன்ற வடிவங்களாக இரண்டு அணிகள், ஒரு நடுவர் என்பதைக் கொள்ளலாம்.

மணிமேகலை சொல்லும் 'பாங்கறிந்து ஏறும் பட்டிமண்டபத்தை' இன்றைய பட்டிமன்றத்தின் முன்னோடி வடிவமாகக் கருதலாம் என்றாலும், அதன் தொடர்ச்சியை உறுதி செய்வதில் சிரமங்கள் உண்டு. இன்றைய பட்டிமன்றங்கள் பெரும்பாலும், ஐரோப்பியர்களின் ஆளுகையில் உண்டான நீதிமன்ற வடிவத்தையே நமக்கு நினைவூட்டுகின்றன. 'நடுவர் அவர்களே! கனம் நீதிபதி அவர்களே! எதிரணி வழக்கறிஞர் அவர்கள், வாதம், சான்றுகள், மடக்குதல், பாய்ண்ட் (Point) விளக்கம் போன்ற சொல்லாடல்கள் பட்டிமன்றங்களில் திரும்பத் திரும்ப வரும் நிலையில் நடப்பது நீதிமன்ற விசாரணை போன்றது என்பதைப் பார்வையாளர்கள் நம்புகிறார்கள்; நம்ப வேண்டும் என வற்புறுத்தப்படுகிறார்கள்.

ஐரோப்பிய பாணி நீதிமன்ற விசாரணைகளில் உண்மை அல்லது நியாயம் அல்லது தர்மம் வெல்லும் என்ற எதிர்பார்ப்புக்கு இடமில்லை. வாதம்தான் வெல்லும், வழக்குரைஞரின் வாதத் திறமையின் - சாட்சிகளிடமிருந்து பெறப்படும் ஆதாரங்களின் அடிப்படையில் - மட்டுமே நீதிபதி தனது தீர்ப்பை எழுதுவார். பட்டிமன்றங்களிலும் கூட வாதங்களின் அடிப்படையிலேயே தீர்ப்பு எழுதப்படுவதாகப் பார்வையாளர்கள் நம்புகின்றனர்.

தொடக்கத்தில் இலக்கியக் கதாபாத்திரங்களே பட்டிமன்ற விவாதப் பொருள்களாக இருந்தன; பட்டிமன்றங்களைத் தங்களது ஊடகமாகக் கொண்ட தமிழ்ப் புலவர்களும், பேராசிரியர்களும், அதன் வழியே இலக்கிய ரசனையைப் பாமரமக்களிடம் வளர்ப்பதாகவும், இலக்கிய விமரிசனத்தைப் பரந்த தளத்திற்கு எடுத்துச் செல்ல வேண்டும் என்று நம்பியதும் காரணங்களாக இருந்திருக்கலாம்.

- ★ கற்பில் சிறந்தவள் கண்ணகியா? மாதவியா?
- ★ பத்தினித் தெய்வம் பாஞ்சாலியே! சீதையே!
- ★ பதிவிரதம் காத்தவர்களில் விஞ்சி நிற்பவள் நளாயினியே! மண்டோதரியே!! சாவித்திரியே!!! போன்ற தலைப்புகளும்,
- ★ ராமகாதையில் விஞ்சி நிற்பது காதல் சுவையே! வீரச் சுவையே! பக்திச் சுவையே!
- ★ திருக்குறளில் வாழ்க்கைக்குப் பெரிதும் பயன்படுவது அறத்துப்பாலே! பொருட்பாலே! காமத்துப்பாலே!
- ★ காவிய நாயகர்களில் தலைசிறந்தவன் ராமனே! கோவலனே!

போன்ற தலைப்புகள் விவாதிக்கப்பட்டு, ஓர் ஊரில் கண்ணகியும், இன்னொரு ஊரில் மாதவியும் கற்பிற் சிறந்தவர்களாக ஆக்கப்பட்டார்கள். ஓர் ஊரில் ராமனுக்காக வாதாடியவர் இன்னொரு ஊரில் கோவலனுக்காக வாதாடுவதும் உண்டு. பட்டிமன்றப் பேச்சாளர்களுக்குள் 'இலக்கியப் பணிபுரிபவர்' என்ற பிம்பமும், 'வழக்கிற்கு வாதாடுபவர்' என்ற பிம்பமும் ஒரே நேரத்தில் செயல்பட்டதால் இந்தக் குழப்பங்கள் நேர்வதுண்டு. நடுவர்களுக்கும் அந்தக் குழப்பங்கள் செயல்படுவதால் இலக்கிய விவாதங்களுக்குத் தலைமை தாங்குபவர்கள் என்பதாகவும், நீதிமன்ற விசாரணையின் நடுவராகவும் அவர்கள் செயல்பட்டார்கள்.

தமிழ்ப் பேராசிரியர்களும், புலவர்களும் மட்டுமே பெரும்பாலும் பங்கேற்று வந்த பட்டிமன்றங்களுக்கு நடுவராகப் பொறுப்பு ஏற்றுக் கொண்டதன் மூலம் அவற்றின் விவாதப் பொருளில் பெரும் மாற்றத்தை உண்டாக்கியவர் குன்றக்குடி அடிகளார். அதுவரை அரசியல் மேடைகளில் மட்டுமே விவாதப் பொருளாக இருந்துவந்த பகுத்தறிவு, சோசலிசம், ஆன்மீகம், வாக்குச்சீட்டு போன்றன பட்டிமன்ற வாதப்பொருளாக மாறியதில் அடிகளாரே முன்னோடி. 'நாட்டின் வளர்ச்சிக்குத் தேவை முதலாளியப் பொருளாதாரம்....! சமதர்மம்

பொருளாதாரம்!' என்று அணிகள் பிரிந்து வாதம் செய்யும். தீர்ப்பு வழங்க வேண்டிய அடிகளார் இரண்டுங் கலந்த கலப்பு பொருளாதாரமே இந்தியாவை வளமடையச் செய்யும் என்று தீர்ப்பு வழங்குவார். கூட்டம் ஏற்றுக் கொண்டு கலைந்து போகும். நேருவின் வார்த்தைகளைத் திரும்பக் கேட்பதாகப் பார்வையாளர்களுக்கு எண்ணம். பட்டிமன்றத்தில் அடிகளார் ஏற்படுத்திய அந்த மாற்றம் வெறும் உள்ளடக்க மாற்றம் மட்டுமல்ல. பட்டிமன்றத்தின் தத்துவார்த்த அடித்தளத்திலும் உடைப்பேற்படுத்திய ஒரு மாற்றம் எனலாம்.

'வாதங்களின் அடிப்படையில் தீர்ப்பு வழங்கப்படும்' என்ற அடித்தளத்தில் இயங்கிய பட்டிமன்றத்தை 'நடுவரின் புத்திசாலித் தனத்தினால் தீர்ப்பு வழங்கப்படும்' ஒன்றாக மாற்றினார் அடிகளார். 'ஆன்மீகத் தலைவர், அறிவியற் சிந்தனை கொண்ட சாமியார், காவி வேட்டியில் சிவப்புச் சிந்தனையாளர்' போன்ற அவருக்கிருந்த பிம்பங்கள் அதற்குப் பெரிதும் உதவின. மிக விரிவான சான்றுகளும் தர்க்கங்களும் கொண்டு ஓர் அணி விவாதித்த போதிலும், அதனை எதிர்க்கும் அணிக்குச் சார்பாக அடிகளார் தீர்ப்பு வழங்கினாலும் கூட்டம் ஏற்றுக்கொள்ளும். அதற்குக் காரணம் அடிகளாரின் 'சமூக நீதியின் ஆதரவும், மனிதநேயக் கொள்கையும்' கேள்விகளுக்கப் பாற்பட்டவையாக இருந்தன. அணிகளின் வாதங்களுக்கு மேலாக தனது மனிதநேயச் சிந்தனைகள் மூலம் கட்டியெழுப்பும் அடிகளாரின் வாதங்கள் அவரது தீர்ப்புக்கு அரண் செய்தன.

'இது நியமான தீர்ப்பு ; தர்மத்தைக்காப்பவர் நீதிபதி ; நேர்மைக்குத் துணை நிற்பவர் நடுவர்' போன்ற சொல்லாடல்களை ஐரோப்பிய பாணி நீதிமன்றங்களுக்கோ, நீதிபதிகளுக்கோ பயன்படுத்துவதில்லை. ஆனால் இந்தியாவின் பாரம்பரியப் பஞ்சாயத்துக்களைப் பற்றிப் பேசும் பொழுதும், பஞ்சாயத்துக்களின் தலைவர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுதும் பயன்படுத்துவதுண்டு. இந்தியாவின் கிராமப் பஞ்சாயத்து முறையில் பஞ்சாயத்துத் தலைவரின் தீர்ப்பே இறுதியானது. தர்மம் எதுவோ அதன்படி நடப்பார் என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் அவரது தீர்ப்பை அனைவரும் ஒப்புக் கொள்வர். அடிகளாரின் தீர்ப்புக்களைக் கூட கிராமப் பஞ்சாயத்துக்களில் தரப்படும் தீர்ப்புக்களோடு ஒப்பிட்டுப் பேச வாய்ப்புண்டு.

ஐரோப்பியப்பாணி நீதிமன்றங்களையொத்த பட்டிமன்ற வடிவத்திற்கு இந்தியப்பாணி 'பஞ்சாயத்துத் தன்மையை' உண்டாக்கியவர் அடிகளார். இதற்காகப் பெருமைபட்டுக் கொள்பவர்கள் ஒரு விஷயத்தை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். கிராமப் பஞ்சாயத்துகள் தனிமனித பிம்பங்களை -

நாயகர்களை - முன்னிறுத்தும் வடிவம். ஒரு அமைப்பில் மற்றவர்களின் வாதங்களை - குரலை - இடத்தைச் காதுர்யமாக ஒதுக்கிவிட்டு, தனி மனிதனின் புத்திசாலித்தனத்திற்கும், தந்திரங்களுக்கும், இடந்தரக் கூடிய ஒரு வடிவம். இன்று தொலைக் காட்சிகளில் இடம்பெறும், 'பஞ்சாயத்துக் களை'யும் 'அரட்டை அரங்கங்களை'யும் அதனை நடத்துபவர்களையும் நினைவுக்குக் கொண்டு வந்தால் (விசு, சோ) அதன் தத்திவார்த்த அடித்தளம் புரியக்கூடும்.

பட்டிமன்றம் என்பதை ஒரு ஊடகவடிவமாகக் கொள்ளும் நிலையில், அனுப்புநர்களாக மேடையில் இருக்கும் அணிப்பேச்சாளர்களும், நடுவர்களும் இருக்கின்றார்கள். கேட்பவர்களான ஒரு பெருங் கூட்டம் - பார்வையாளர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்களிடையே செய்திகளைப் பரிமாறும் சாதனம் சாதாரண வார்த்தை மொழி. இந்த வார்த்தை மொழி என்னும் ஊடகத்தின் இயல்பை நேரடித் தொடர்பு முறை எனலாம். பொதுவாக எந்தவொரு ஊடகத்திற்கும் மூன்று நோக்கங்கள் உண்டு. தகவல், கல்வி, மகிழ்வுட்டல் என்பன அவை. இம்மூன்று நோக்கங்களில், வார்த்தை அல்லது பேச்சுச் சாதனம் முதலிரண்டு நோக்கங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தரக்கூடியது. வெறும் பேச்சு மொழியோடு நடிப்பு, இசை போன்ற மற்ற சாதனங்களின் கூறுகளைச் சேர்க்கும் பொழுது மகிழ்வுட்டும் நோக்கம் கூடுதலாகி விடும். அதாவது பட்டிமன்றம், நிகழ்த்துக்கலைகளின் கூறுகளைச் சேர்த்துக் கொள்வதன் மூலம் மகிழ்வுட்டும் அம்சங்களை அதிகப்படுத்திக் கொண்டு, தகவல் மற்றும் கல்விக் கூறுகளில் குறைவுடையதாக மாறுகிறது. அதனால் வெகுவாக மக்களைக் கவர்வதாக மாற்றம் அடைகிறது.

பட்டிமன்றங்களின் பேச்சாளர்களும், நடுவர்களும் தங்கள் உரையில் மகிழ்வுட்டும் அம்சங்களைச் கூடுதலாக்கவே முயல்கின்றனர். நடுவர்களாக இருப்பவர்களுக்கு அந்த வாய்ப்புகள் அதிகமென்று சொல்லலாம். ஏனெனில், ஒரு பட்டிமன்ற நடுவர் இயல்பாகவே மூன்று பணிகளைச் செய்கிறார். விவாதப் பொருளை அறிமுகம் செய்வது ; முதல் பணி. பேச்சாளர்களை அறிமுகம் செய்வதும்; அவர்களது பேச்சின் சாரம்சத்தைச் சொல்வதும் இரண்டாவது பணி. மூன்றாவது பணி விவாதங்களைச் சீர்தூக்கி முடிவை - தீர்ப்பைச் சொல்லுவது. அதற்கும் மேலாக அவர் அமர்ந்திருக்கும் இடம் நடுநாயகம். ஒரு மேடையின் மையப் பகுதிக்கான முக்கியத்துவம், நாயகப் பிம்பத்திற்கானது என்பது அரங்கியலின் அரிச்சுவடி.

இந்த அளவில் பட்டிமன்றம் என்ற பொதுப் பொருளைக் குறிக்கும் கருத்துக்கள் நிறுத்தப்பட்டு, சிறப்புப் பொருளான அதன் நடுவர்களுக்கு

வரலாம். பட்டிமன்ற நடுவர்களில் நம் காலத்தில் மிகப் பிரபலமான இருவர் சாலமன் பாப்பையாவும், திண்டுக்கல் லியோனியுமாவர். இவ்விருவரும் பட்டிமன்ற நடுவர்களுள் நாயக பிம்பங்கள் என்பதை அவ்விருவரையும் மற்ற சாதனங்கள் பயன்படுத்திக் கொள்ள முயல்வதிலிருந்தும், அச்சாதனங்கள் அவர்களைப் பற்றி உருவாக்கும் பிம்ப அடுக்கு களிலிருந்தும் உணர்லாம்.

இப்போதைய நுகர்வுப் பொருளாதார அடித்தளமே, ஒவ்வொரு துறையிலும், பிரபலங்களை முன்னிறுத்தும் வேலையைச் செய்கிறது. இது அதன் கடமையும் கூட. ஏனெனில் தனிநபர்களுக்கு கிடைக்கும் பிரபல்யம் நுகர்வுப் பொருளாதார அடித்தளத்திற்கு அவசியம். அந்தப் பிரபல்யங்களை மற்றைய சாதனங்களுக்கும் - ஊடகங்களுக்கும் அறிமுகப்படுத்தி, அவர்களின் மூலம் பொருள்களை விளம்பரப்படுத்தவும், விற்பனை செய்யவும், நுகர்வுப் பொருளாதார மதிப்பீடுகளை - போதனைகளை வழிய விடவும் செய்யலாம். திண்டுக்கல் லியோனியின் முகம் தமிழ்ச்சினிமாவின் அப்பா முகமாக மாற்றப்படுவதையும், குமுதம் பாப்பையாவின் நதிமூலத்தையும் ஊர்மணத்தையும் தேடுவதையும் இந்தப் பின்னணியிலேயே புரிந்து கொள்ளத் தோன்றுகிறது. சன் டி.வி.யின் காலை ஒளிபரப்பு, பாப்பையாவின் 'தினம் ஒரு குறளை' வழியவிட்டு, அவருக்கு இன்னொரு பரிமாணத்தை உண்டாக்கியது.

பட்டிமன்ற நடுவர்களாகப் பாப்பையாவும், லியோனியும் தீர்ப்பு வழங்குவதில் குன்றக்குடி அடிகளாரின் வழியையே பின்பற்றுகின்றனர். வாதங்களின் அடிப்படையில் தீர்ப்புக்களை வழங்கு வதற்குப் பதிலாக, தன் மனம் விரும்பிய தீர்ப்புக்களையே பெரும்பாலும் இவ்விருவரும் வழங்குகின்றனர் என்றாலும் அவர்களிடையே வேறுபாடுகளும் உண்டு. பாப்பையா பல நேரங்களில் அணியினர் செய்யும் வாதங்களை முழுமையாகக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்வதில்லை. ஆனால், அவர்களின் உரைகளில் தொடர்ந்து இடையீடு செய்து கொண்டே இருப்பார். என்றாலும் அவர் வழங்கும் தீர்ப்பு 'குறையுடையது' என்ற எண்ணத்தைத் தோற்றுவிப்பது இல்லை. ஏறத்தாழ பஞ்சாயத்துத் தலைவரின் நிலையைப் போன்றது இது.

பட்டிமன்றத்திற்குப் 'பஞ்சாயத்து' என்ற தன்மையை உண்டாக்கிய அடிகளாருக்கு இருந்தது போன்ற அறிஞர், சிந்தனாவாதி, ஆன்மீகத் தலைவர்' போன்ற பிம்பங்கள் பாப்பையாவுக்கு இல்லை. ஆனால் அவர்போலவே தன் மனம் விரும்பிய தீர்ப்பை - வாதங்களை ஒதுக்கிடும் தீர்ப்பை - வழங்குறார். அதைப் பெரும்பான்மையோர் மனம் ஏற்றுக் கொள்கிறது. இது எப்படி...? அனைவரும் பார்த்து ரசிக்கும்படியான நிறமோ

உருவமோ தனக்கில்லை, என்று சொல்லிக்கொண்டே தொலைக்காட்சிக் காமிராவின் பார்வையைத் தன்வசப்படுத்திக் கொள்ளும் சூட்சுமம் எது .....? இவ்விரு அம்சங்களும் லியோனிக்கும் பொருந்தக் கூடியதுதான். இந்தக் கேள்விகளுக்கு ஒரு வரியில் விடை சொல்வதென்றால், 'அவர்களது பட்டிமன்றங்களை ஒரு அரங்க நிகழ்வாக மாற்றுகின்றனர்' என்பதுதான். அசைவுகளும், நகர்வுகளும், சைகைகளும், உரையாடல்களும், பேச்சுத்தொனி மாற்றங்களும் நிரம்பிய அரங்க நிகழ்வை உட்கார்ந்த இடத்திலேயே நிகழ்த்துவது சாத்தியமா? என்று கேள்வி எழலாம். அது சாத்தியம் ஆகிறதென்றால் அந்த அரங்க நிகழ்வில் இவ்விரு நடுவர்களின் பாத்திரம் என்ன? கதாநாயகர்களா? எதிர்நிலைக் கதாநாயகர்களா? அல்லது துணைப் பாத்திரங்களா? இந்தக் கேள்விகளுக்கான விடைகள் பாப்பையாவுக்கும், லியோனிக்கும் ஒன்றாக இல்லாத நிலையில் அவர்கள் எங்கு வேறுபடுகின்றார்கள் என்பது புரியலாம்.

பாப்பையா நடுவராகப் பங்கேற்கும் பட்டிமன்றங்களைத் தொடர்ந்து கவனிப்பவர்களுக்கு அவரிடம் இருக்கும் சில தனித்தன்மைகள் புலப்படும். முதலில் விவாதப் பொருளை அறிமுகம் செய்கிற பொழுது; உயரிய செம்மொழியில் பேச்சைத் தொடங்கி உச்சஸ்தாயியில் பேசிக் கொண்டிருக்கும் பொழுது மிகச்சாதாரணமானப் பேச்சுவழக்கிற்கு மாறிவிடுவார். செம்மொழியின் மூலம் வாதப் பொருள்களுக்கான 'வெளி' யும், தரநிலையும் உருவாக்கப்படுகிறது. வாதப் பொருள்க்கான 'வெளி'யில் உலவும் கதாபாத்திரங்களைச் சித்திரங்களாக மாற்றும் முயற்சியில் அவர்களுக்கிடையே நடக்கும் நுணுக்கமான உரையாடல் ஒன்றை அவரே மாறி மாறிப் பேசுவார். அதன் மூலம் அவ்வரையாடலுக்கான காலம் உருவாக்கப்படுவதோடு யதார்த்த உரையாடல் மூலம் நம்பகத் தன்மையும் உண்டாக்கப் படுகிறது.

விவாதப் பொருளை அறிமுகம் செய்யும் பாப்பையாவின் அறிமுக உரையில் இப்படியான சித்திரிப்புகளை அதிகம் காண முடியும். புனைவுக் காலமும், புனைவு வெளியும் உணர்த்தப்படுவது அரங்கக்கலையின் முக்கியமான ஓர் அம்சமாகும்.

பேச்சுவழக்கிற்கு மாறி சித்திரிப்புகளைத் தரும் அறிமுக உரை திரும்பவும் தரப்படுத்தப்பட்ட மொழிக்கு மாறித் திரும்பவும் தலைப்பையும் முதலில் பேச வருபவரையும் அறிமுகம் செய்துவிட்டு ஒதுங்கிக் கொள்ளும் பாணி பாப்பையாவினுடையது. உரையில் பேச்சுமொழியையும், தரப்படுத்தப்பட்ட மொழியையும் பயன்படுத்துவதன் மூலம் மொழியின் ஒலி ரூபங்களில் வேறுபாடுகளையும் உண்டாக்க முடியும். மிக உயர்ந்த ஸ்தாயியிலிருந்து

மிகவும் மெல்லிய குரலுக்கு மாறுவது, அதிலிருந்து கட்டையான குரலில் பேசுவது போன்ற மாற்றங்கள் ஒரு 'பலகுரல் பேச்சு' (Mimicry) என்ற அளவில் பார்வையாளர்களால் ரசிக்கப்படுகிறது. பட்டிமன்றம் கேட்க வந்த பார்வையாளர்களுக்கு அந்தப்பல குரல் பேச்சு அதிகப்படியான லாபம் (Bonus).

இதே முறையையே விவாதத்தின் முடிவில் தீர்ப்பு வழங்கும் போதும் பின்பற்றுகிறார். சித்திரிப்பு, சித்திரிப்பு, மேலும் சித்திரிப்பு ..... மேலும் மேலும் சித்திரிப்பு என அடுக்கிக் கொண்டே போவதன் மூலம் இரண்டு அணியினரும் எடுத்து வைத்த வாதங்களை மறக்கச் செய்து, பார்வையாளர்களைத் தன்வசப்படுத்திக் கொள்கிறார். அவரது சித்திரிப்புக்கள் மிகவும் நுணுக்கமான வர்ணனைகளாக, உரையாடல்களாக, வேடிக்கைப் பேச்சுகளாக அமையும் பொழுது பார்வையாளர்கள் தங்கள் வாழ்வில் நிகழ்ந்த அதனையொத்த நிகழ்விற்குள் (Nostalgia) நுழைக்கப்படுகின்றனர். அப்படியானதொரு உள்ளிழுக்கப்பட்ட மனநிலையில் தனது புத்தியூர்வமான - மேற்கோள்கள் கொண்ட - திருக்குறள், சங்கப் பாடல்கள், பைபிள், புத்தர் போதனைகள், குர்-ஆன், சாக்ரடஸ், 'கார்ல் மார்க்ஸ், காந்தியடிகள் என அனைவருக்கும் தெரிந்த சிந்தனையாளர்களிடமிருந்து, எழுத்துக் களிலிருந்து எடுத்தாளப்படும் மேற்கோள்கள் கொண்ட தரப்படுத்தப் பட்ட மொழியில் தனது தீர்ப்பை வழங்கிவிடுவார். பார்வையாளர்களின் மனநிலை சிந்தனையைத் தவிர்த்து நிற்கும் பொழுது தரப்படும் ஆணை அல்லது உத்தரவு போல அவரது தீர்ப்புகள் வந்த சேரும் பொழுது, அத்தீர்ப்பு செய்யப்பட்ட வாதங்களின் அடிப்படையில் தான் வழங்கப்பட்டதா? என்று யோசிக்க மறந்து விடுகிறது பார்வையாளர் மனம்.

இந்த இடத்தில், நடுவர் பாப்பையாவின் அறிமுக உரை, தீர்ப்பு வழங்கும் முறை ஆகியவற்றைத் தமிழ்நாட்டின் பாரம்பரிய அரங்கக் கலையான தெருக்கூத்தில் வரும் கட்டியக்காரனின் செயலோடு ஒப்பிட விரும்புகிறேன். தெருக்கூத்தில் வரும் கட்டியக்காரனின் பணி ஏறத்தாழ பட்டிமன்ற நடுவரின் பணியைப் போன்றதே. ஆரம்பத்தில் அவையோர் முன்தோன்றி,

**'வாரான் இதென்ன பாருங்க - கட்டியக்காரன் வாரான்  
இதென்ன கேளுங்க'**

என்று பாடி தான் அணிந்துள்ள கோணக்குல்லாய், பலவண்ண ஆடை, கெந்திக்கெந்தி நடக்கும் நடை, எனத் தன்னையே ஒரு கேலிச் சித்திரமாகி அறிமுகம் செய்து கொள்வான் (பாப்பையாவும் தனது கருப்புநிறம்,



வழுக்கைத் தலையைப் பற்றி அத்தகைய சித்திரத்தை, தருவதுண்டு). சுயஎள்ளல் கொண்டு தன்னை அறிமுகம் செய்யும் கட்டியக்காரன், திடமான மொழியில் அன்று நடக்கும் கூத்துப்பற்றியும், கூத்தை நடத்தப் போகும் குழு பற்றியும், அன்றைய கூத்துக்கதையின் சாரம் பற்றியும் கூறிவிட்டு வேடிக்கை காட்டத் தொடங்கி விடுவான். அறிமுகம் செய்யும்பொழுது பாடப்படும் பாடல்களும், பேசும் பேச்சு மொழியும் வேடிக்கை காட்டத் தொடங்கும் பொழுது வரும் பேச்சு மொழிகளிலிருந்தும், பாடல் களிலிருந்தும் தொனியிலும், சைகைகளிலும், வார்த்தைகளிலும் முற்றாக மாறி கேளிக்கை அம்சத்தை உரியதாக்கிக் கொள்ளும். அவனும் அன்றாட ஊர் நடப்பு, நாட்டு நடப்பு, வீட்டு நடப்பு எனப் பல சித்திரங்களைக் கதைகளைக் கூறுவான். அதே கட்டியக்காரன் கூத்து முடிவில் சமயஞ் சார்ந்த தத்துவங்களை, வாழ்க்கை நியதிகளை-புராண இதிகாசக் கதாபாத்திரங்களான துரியோதனன், துச்சாதனன், கீசகன், ராவணன் போன்ற எதிர்நிலைக் கதாபாத்திரங்கள் கடைபிடிக்க மறந்த தத்துவங்களை - நியதிகளை - எடுத்துக் கூறி, பயமுறுத்தி - அவ்வாறில்லாமல் பக்தி மார்க்கத்தில் சென்று வாழும்படி கூறி, 'சுபோஜெயம்' சொல்லி முடிப்பான். கடைசி முடிப்பின் போது நகைச்சுவைத் தொனி முற்றிலும் மாறிய பேச்சு மறைந்து போய் உச்சநிலைக் குரலைக் கொண்டு பேசுவான் கட்டியக்காரன்.

கூத்தை ஆரம்பித்து, முடித்துவைக்கும் கட்டியக்காரனிடம் இரண்டு அம்சங்கள் வெளிப்படுவதைக் காணலாம். ஒன்று; எல்லா விபரமும் தெரிந்தவன் - புத்திசாலி. இன்னொன்று; கோமாளி. கோமாளி x புத்திசாலி என்ற இருநிலை எதிர்வுக்குள் ஒரு கதா பாத்திரம் இயங்கும் பொழுது பார்வையாளர்களின் ஈடுபாடு அதிகமாகுமே தவிர குறையாது. தெருக்கூத்துக் கட்டியக்காரனுக்குக் கூத்தை ஆரம்பித்து வைப்பதும், முடிப்பதும் மட்டுமே வேலை அல்ல. அன்றைய கூத்தின் முக்கியக் கதாபாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றையும் அறிமுகம் செய்து வைப்பதும் அவனுடைய பணியே. அப்படி அறிமுகம் செய்யும் பொழுது கூத்தில் நடப்பது மிகவும் கவனிக்கப் பட வேண்டிய ஒன்று.

**'துரியோதன மகாராஜர் வருகின்ற விதம் காண்க' என்று கூறிவிட்டு ஒதுங்கி நிற்கும் கட்டியக்காரன்.**

**'அடேய் காவலா.... நான் யார் தெரியுமா? என்று கேட்க,**

**'தெரியுமுங்களே, நொண்டிக்காலு மூனிசாமி மகன் பழனிசாமி'**

என்று கூறுவான். 'முனிசாமி மகன் பழனிசாமி' என்பது துரியோதனனாக வேடமிட்டுள்ளவனின் - நடிகனின் உண்மையான அடையாளம். அந்த இடத்தில் புனைவு மறக்கடிக்கப்பட்டு நிகழ்வு-உண்மை - சொல்லப் படுகிறது. இதையொத்த பல நிகழ்வுகளைப் பாப்பையா நடுவராக இருக்கும் பட்டிமன்றங்களில் பார்க்கலாம்.

**“இங்கேதே இவ்வளவு வீரம்... வீட்டுக்குப் போயிட்டா.....  
மூச்..... மன்னா எந்திரிக்கணும்”.**

இப்படியானதொரு இடையீட்டில் அணிப்பேச்சாளரின் 'சொந்த வீடு, மனைவிக்குப் பயப்படும் அவரது இயல்பு' போன்ற விஷயங்களைப் பேசிவிடுவார். பேச்சாளரும் சிரித்துக் கொண்டு பேச்சைத் தொடர்ந்து விடுகிறார். இதில் எது புனைவு, எது உண்மை என்பதை நாம் அறிய முடியாவிட்டாலும் அணிப்பேச்சாளர் பற்றிய உண்மை ஒன்றைத் தெரிந்து கொண்டவர்களாகப் பார்வையாளர்கள் நம்புகிறார்கள்.

நடுவர் பாப்பையா மற்ற நடுவர்களிலிருந்து அதிகம் வித்தியாசப்பட்டு நிற்பது அறிமுகத்திலோ, முடிப்பிலோ அல்ல. பலரும் கூட இந்த உத்தியைப் பின்பற்றுகிறார்கள் தான். ஆனால் அணிப்பேச்சாளர்கள் தங்கள் வாதங்களை எடுத்து வைக்கும் பொழுது அவர் செய்யும் இடையீடுகளே மற்ற நடுவர்களிலிருந்து அவரை முழுமையாக வேறுபடுத்துகிறது. ம்.... ஆங்..... என்ற ஒலிகளை எழுப்புவதன் மூலம் ஒரு கதை கேட்பவனின் இடத்தை பல இடங்களில் நிரப்புகிறார். 'ஆஹா... அருமை... ரொம்பச் சரி.... அப்படிப்போடு.....' போன்ற வார்த்தைகளைச் சொல்லி, பேச்சாளரை ரசிக்கும் ரசிகனாகவும் மாறிக் கொள்கிறார். சில நேரங்களில், பேச்சாளரின் வாதங்களில் சந்தேகம் கேட்பவர் போலவும், மாற்றுக்கருத்துக் கூறுபவராகவும், நுழைந்து பேச்சை ஒரு உரையாடலாக மாற்றவும் செய்கிறார். அணிப்பேச்சாளரின் சொற்பொழிவை நீண்ட பேச்சு என்ற நிலையிலிருந்து கதை சொல்லல், உரையாடல், ரசிப்புக்குரிய செய்தி (Message) என்பதாக மாற்றும் நுட்பங்கள் கூட கட்டியக் காரனிடம் காணப்படும் கூறுகளே என்பதைக் கூத்துப்பார்த்தவர்கள் அறிந்திருப்பார்கள். கட்டியக்காரனுக்கு வெவ்வேறு கதாபாத்திரங்களாக மாறும். சுதந்திரம் கூத்தில் உண்டு. நடுவர் என்ற பாத்திரத்தைத் தாங்கி, கட்டியக்காரனுக்குரிய சுதந்திரம் முழுவதையும் பயன்படுத்தும் பாப்பையா, பெரிதும் நம்பியிருப்பதும் அவரது குரலை மட்டுமே. தன் குரலை மட்டுமே கொண்டு உட்கார்ந்த இடத்தை விட்டு நகராது பல்வேறு ஸ்தாயியில் ஒலிக்கக்கூடிய பல்வேறு பாத்திரங்களாக மாறும் பொழுது அவரது குரலோடு முகபாவங்களும் கையின் சைகைகளும் ஒரு நடிகனின் சில அம்சங்களைத் தெரிவு செய்து கொள்கின்றன.

பட்டிமன்ற நடுவர் சாலமன் பாப்பையா பட்டிமன்றத்தை ஒரு நிகழ்த்துக் கலையின் அம்சங்கள் நிறைந்ததாக மாற்றுகிறார். அதிலும் தெருக்கூத்துக் கட்டியக்காரனின் பாத்திரத்தைத் தனது பாத்திரவார்ப்பாகக் (Role model) கொள்கிறார். கட்டியக்காரனுக்குள்ளிருக்கும் கோமாளி - புத்திசாலி என்ற இருநிலைகளில் கோமாளி என்பது புனைவிலும், புத்திசாலி என்பது நிகழ்விலும் பயன்படும்படி அவரது இயங்குதல் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

கட்டியக்காரனிடம் இருக்கும் கோமாளித்தனத்தை மட்டுமே மூலதனமாகக் கொண்டு பெருங்கூட்டத்தைக் களிப்பில் ஆழ்த்தும் இன்னொரு கதாபாத்திரம் பூன். தென் தமிழ்நாட்டில் பரவலாக உள்ள ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் முன்னொட்டு நிகழ்வு 'பூன் - காமிக்' எனப்படும். வள்ளித் திருமணம், அல்லி அர்ஜுனா போன்ற புராண இசை நாடகங்களின் மையக் கதாபாத்திரங்கள் வருவதற்கு முன்பாக ஆடல், பாடல், சிரிப்புத் துணுக்குகள், கொச்சையான குரல் மற்றும் பாவனைகள் மூலம் பார்வையாளர்களுக்கு 'விருந்து' அளிக்கும் பகுதி இந்தப் 'பூன்-காமிக்'. ஒரு ஆண்; ஒரு பெண் அல்லது இரண்டிணடாக நான்கு நடிகர்கள் இடம் பெறுவர். பின்னர் வரப்போகும் கதையோடு எந்தத் தொடர்பும் இல்லாமல் காமெடிக்காக ஒரு கதை உருவாக்கப்பட்டு முடிந்து விடும். இந்தப் பகுதியின் முக்கியக் கதா பாத்திரம் பூன் எனப்படும் விதூஷகன். இவனது சாராம்சம் தெருக் கூத்துக் கட்டியக்காரனின் சாராம்சத்தோடு ஒத்துப்போவதுதான் என்றாலும் முழுமையும் அல்ல.

ஸ்பெஷல் நாடகத்துப் பூன், முக்கிய கதாபாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்து வைப்பதில்லை. மேடை நிகழ்வில் இடையீடு செய்வதில்லை. முடிவில் வந்து 'சுபோஜெயம்' சொல்லி முடித்து வைப்பதில்லை. அவனது பணி மகிழ்வூட்டுவது..... மகிழ்வூட்டுவது... அதிலும் தொடக்கத்தில் குழுமும் இளம் வயதினரைக் களிப்பூட்டுவது என்பதோடு நிறைவு பெற்றுவிடும். இதற்குப் பூன் வேஷம் போடும் நடிகர்களுக்குத் தேவை 'புத்திசாலித்தனம்' அல்ல; கோமாளித்தனம் மட்டுமே.

புத்திசாலித்தனங்களை ஒதுக்கிவிட்டு கோமாளித்தனங்கள் மூலம் வருவாயைப் பெருக்கும் உத்திகளைப் பின்பற்றுவது தமிழ்த் திரையுலகம். நவீன அறிவியலின் நுட்பமான கண்டுபிடிப்புகளையும், களிப்பூட்டும் அம்சங்களுக்கு மட்டுமே பயன்படுத்தும் தொழில் நுட்ப வல்லுநர்கள் நிரம்பியது தமிழ்க் கனவுத் தொழிற்சாலை. தமிழ் மொழியின் பயன்பாட்டு விதிகளை சுலபமாக ஒதுக்கிவிட்டு தமிழ்ப் பாடல்கள் தரும் வார்த்தை அடிகளின் ஒலிக்குவியல்களாலும் நடிக, நடிகையர்களின் கிளர்ச்சியூட்டும் உடல்களின் அசைவுகளால் உண்டாகும் பிம்பக்குவியல்களாலும் தமிழர்களின் அன்றாட வாழ்வின் மனப்பிராந்தியம் நிரப்பப்பட்டிருக்கிறது.

தமிழ்த் திரைப் படங்களின் மாய உலகத்தைத் தவிர்க்கவும் முடியாமல், அதற்குள் இறங்கிக் குளித்து சந்தோசிக்கவும் முடியாமல் இருக்கும் தமிழ் மனத்தின் சாட்சியாக இருக்க முயல்கிறார் திண்டுக்கல் லியோனி.

திரைப்படப் பாடல், திரையிசைப் பாடல்களில் வரும் வாழ்க்கை மதிப்பீடு என அவரது இயங்கு வெளியும், மேற்கொள் வெளியும் அனைவருக்கும் தெரிந்த அறிந்த திரைப்பட வெளிதான். அதன்மீதான விமரிசனங்களில் முடிவுகளற்றவர்களாய் இருப்பவர்களுக்கு லியோனியின் பொதுப்புத்தி சார்ந்த தர்க்கங்கள் முடிவுகளாய் நிற்கின்றன. அம்முடிவுகளுக்கு வர லியோனி பின்பற்றும் உத்தி, பாப்பையாவினின்றும் மாறுபட்டதாய் இருக்கிறது. பார்வையாளர்களின் மனதில் தங்கியுள்ள பழைமையின் மீதான நேசத்தை - நல்லெண்ணத்தை - பிடிமானத்தை தனது தீர்ப்புக்குச் சாதகமாக்கிக் கொள்கிறார். தங்களின் நிகழ்கால நடப்புக்களின் மீது கோபங் கொண்டவர்களாய் - ஆனால் அதனை வெளிக்காட்டிக் கொள்ளும் வகையற்றவர்களாய் நிற்கும் பார்வையாளர்களின் பதிலியாக மாறி லியோனியின் குரல் ஒங்கி ஒலிப்பதை அவரது முடிப்புரைகளில் காணலாம். கிண்டல், எள்ளல், கோபாவேசம் எனத் தனது சமகாலத்தின் மீது திரையுலகம் சார்ந்த வெளிப்பாடுகள் மீது - மாரி யெனப் பொழிந்து நனைக்கின்றன. லியோனியின் வார்த்தைகள், லியோனியின் ஆவேசத்தில் - கிண்டலில் - எள்ளலில் தனது பதிலிகள் இருப்பதாக நம்பி கைதட்டிவிட்டு வெளியேறுகிறான் பார்வையாளன்.

சாலமன் பாப்பையாவின் பரிமாணம் கோமாளித்தனம் + புத்திசாலித் தனம் என இயங்கும் கட்டியக்காரனின் பரிமாணம் என்றால், லியோனியின் பரிமாணம் 'புத்திசாலித்தனம் தேவையற்ற ஸ்பெஷல் நாடகத்து விதூஷகனின் - பழனின் - ஒற்றைப் பரிமாணம் போன்றது. அவரோடு பட்டிமன்றங்களில் இடம்பெறும் அடையாளங்களற்ற அணிப் பேச்சாளர்களின் பிரபலமின்மையுங்கூட அந்த ஒற்றைப் பரிமாணத்தைத்தான் உறுதி' செய்கின்றன. பழன் காமெடிக்கு அந்த விதூஷகன் மட்டுமே போதுமானவன்.

□ காலச்சுவடு/சரிநிகர் □ 1998 □



## பங்கேற்கச் செய்தலும் தூரப்படுத்துதலும்

மேடை நிகழ்வும் தொலைக்காட்சியும்

நிகழ்த்துக்கலைகள் கண்வழிப்பட்டவையும், செவி வழிப்பட்டவையும் என்பதை நாம் அறிவோம். அவற்றுள் ஒன்றான நாடகக்கலை, பாத்திரங்களின் வார்த்தை மொழியின் உதவியால் பிற நிகழ்த்துக்கலைகளிலிருந்து தன்னை வேறுபடுத்திக் கொள்கிறது. மேடை நிகழ்வில் உற்பத்தியாகும் வார்த்தை மொழி (Verbal language), காட்சிரூபம் (Visual), ஒலிரூபம் (Sound) என மூன்று நிலைகளில் தன்னை வந்தடையும் குறிகளின் மூலம் பார்வையாளன் மேடை நிகழ்வோடு பரிவர்த்தனை கொள்கிறான். சரியான பரிவர்த்தனை நடக்கும் நிலையில் பார்வையாளன் திருப்தியாக உணர்கிறான்.

சரியான பரிவர்த்தனைக்கு எப்பொழுதும் நாடகக் கலை நடிகனையே நம்பியுள்ளது. காமிராவின் வழி பார்க்கப்பட்டு, அடுக்கப்பட்ட பிம்பங்களாக உருமாறி, தொழில்நுட்பத்தின் உதவியால் திரையில் திரும்பவும் உயிர்பெறும் திரைப்பட ஊடகம் கூட பார்வையாளனோடு பரிவர்த்தனை கொள்ள, நடிக பிம்பங்களையே பெரிதும் நம்புகிறது.

நடிகபிம்பமே - நடிகனே - காட்சிவழி, செவிவழி குறிகளுக்கு உரிய அர்த்தங்களை உருவாக்கித் தன் முன்னுள்ளவாணிமம் அனுப்புகின்றது.

ஒருவன் தனது சமூக, அரசியல், பொருளாதார, உளவியல் நிலைமைகளால் உருவாக்கிக் கொண்ட கருத்தியல் தளமும், மேடை நிகழ்வின் குறிகளால் உருவாக்கப்படும் அர்த்தத் தளமும் பொருந்திப் போகின்ற நிலையில், மேடைநிகழ்வின் பார்வையாளனாக மாறுகிறான். இரண்டு தளங்களும் வேறுபடுகின்ற நிலையில், 'பார்வையாளன்' என்கிற பாத்திரத்தை ஏற்க மறுக்கிறான். சரியான பரிவர்த்தனையின் மூலம் தனது பார்வையாளனை உருவாக்கிக் கொள்ளும் படைப்பு பார்வையாளனின் இருப்பை கேள்விக்குள்ளாக்குகிறது. பார்வையாளனின் இருப்பு இரண்டு நிலைப்பட்டது. ஒன்று கலைப்படைப்பின் பார்வையாளன் அல்லது நுகர்வோன் என்கிற இருப்பு. இரண்டாவது அவனது சமூக இருப்பு. பார்வையாளனிடம் கேள்விகளை எழுப்பும் ஒரு படைப்பு இவ்விரு நிலைப்பட்ட இருப்புகளின் மீதும் வினையாற்றுகின்றது. செயலூக்கமுள்ள பார்வையாளனிடம் வினையாற்றத் தவறுகின்ற படைப்பு, செயலூக்கமற்ற படைப்பாகவே கருதப்படும்.

மனித இருப்பைக் கேள்விக்குள்ளாக்கும் நோக்கத்தோடும், அவனை வினையாற்றத் தூண்டும் நோக்கத்தோடும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் புதிய புதிய வெளிப்பாட்டு முறைகள் தேடப்பட்டன; கண்டறியப்பட்டன; சோதனையிடப்பட்டன; பின்பற்றப்படுகின்றன. அரங்கக்கலை வளர்ச்சியில் பெர்ட்டோல்ட் பிரக்டின் 'காவியபாணி அரங்கு' (Epic theatre) முழுமையும் அத்தகைய நோக்கங்கள் கொண்டதே அதற்குப் பின்னர் சோதனை செய்யப்பட்ட அபத்தபாணி (Absurd) மிகையதார்த்த (Surrealistic), குறியீட்டியல் (Symbolic) முதலான அரங்க வெளிப்பாட்டு முறைகள் எல்லாமே யதார்த்த பாணி (Realistic) அரங்க முறைக்கு எதிரான அம்சங்களைக் கொண்டிருந்தன. ஆனால் பிரெக்டின் காவியபாணி அரங்கு, யதார்த்த பாணி அரங்கிலிருந்த பங்கேற்கச் செய்தலையும், அதிலிருந்து விலக்கித் தூரப்படுத்துவதையும் ஒரே நேரத்தில் வேண்டுகின்ற ஒரு வெளிப்பாட்டு முறை ஆகும்.

யதார்த்த பாணி நாடகங்கள் கேள்விக்குட்படுத்தப்பட்ட பின்னணியில் தெளிவான அரசியல் காரணங்கள் உண்டு. ப்ரொஷீனிய மேடையில் நடைபெற்ற யதார்த்த பாணி நாடகங்கள், பார்வையாளனின் இருப்புகளை மறக்கடித்து மேடைநிகழ்வின் இருப்பை மட்டுமே உறுதி செய்யும் தன்மை கொண்டவை. அதன் மூலம் மேடைநிகழ்வின் அர்த்தத்தளத்தோடு பார்வையாளனின் கருத்தியல் தளத்தை ஒன்று படச் செய்யும் நோக்கம் கொண்டவை. மேடை நிகழ்வு சரியான அர்த்தத்தளத்தில் இருக்கும்

நிலையில் பார்வையாளனின் கருத்தியல் தளத்தை ஒன்று படச்செய்யும் நோக்கம் கொண்டவை. ஒரு மேடை நிகழ்வு சரியான அர்த்தத்தளத்தில் இருக்கும் நிலையில் பார்வையாளனிடம் மோசமான விளைவுகள் ஏற்பட வாய்ப்பில்லை. அதிகாரத்துவக் குரலை உள்ளடக்கியனவாகவும், அதனை நியாயப்படுத்துவனவாகவும் மேடை நிகழ்வுகள் அமைகின்ற பொழுது பார்வையாளனிடம் உண்டாக்கும் விளைவுகள் மோசமானவைகளாக இருப்பதைத் தவிர்க்க முடியாது. யதார்த்தவாத எழுத்துக்களுக்கும் இது பொருந்தும். (எழுத்தாளன் மிகுந்த சமூகப் பொறுப்புடையவன்; அதிகாரத்திற்குத் துணைபோக மாட்டான்; பாதிக்கப்பட்ட மக்களின் பக்கமே நிற்பான் என்ற (மூட) நம்பிக்கையில் தான் இடதுசாரிகளும், மனிதநேயம் பேசுகின்றவர்களும் யதார்த்தவாதத்தின் தீவிர ஆதரவாளர்களாக இருக்கின்றனர். 'நாஜி' கட்சியையும் பாசிசத் தலைவர்களையும் ஆதரித்த எழுத்தாளர்கள் வரலாற்றில் உண்டு.)

பாசிச எதிர்ப்பு நோக்கம் கொண்ட பிரெக்ட், நாடகத் தயாரிப்பு முறையிலேயே பார்வையாளனை முழுவதும் வசமிழந்து பங்கேற்கச் செய்யும் அம்சங்களைத் தவிர்க்க நினைத்தார். அந்த அம்சங்கள்தான் 'தூரப்படுத்துதல் அம்சங்கள்' (Alienation effect) எனப்படுகின்றன.

ஒரு பார்வையாளன் ஒரு நிகழ்வில் பங்கேற்கிறான் என்றால், உடல்நீதியாகவும், உளநீதியாகவும் பங்கேற்கிறான் என்பதை அறிவோம். உடல்நீதியான பங்கேற்பின்றி உளநீதியான பங்கேற்பு மட்டும் மேடை நிகழ்வில் சாத்தியம் இல்லை. பார்வையாளன் மேடை நிகழ்வோடு முழுமையும் மனநீதியாக ஒன்றுபடும் இடங்களில் உடைப்புகளை ஏற்படுத்தி, அதனையொத்த புறநிகழ்வின் மீது அவனது கவனத்தைத் திருப்புவதன் மூலம் பார்வையாளன் மீது வினையாற்ற முடியும் என பிரெக்ட் நம்புகிறார். மாறுபட்ட இசை, இடையீடு செய்யும் பாடல்கள், அறிவிப்புகளைத் தரும் வாசகங்களை மேடையில் கொண்டு வருதல், கோஷங்களை எழுப்புதல், கதாபாத்திரங்களை நடிகர்கள் என உணர்த்துதல் போன்ற உத்திகளைத் தனது தயாரிப்புகளில் இடம்பெறச் செய்தார். 'எனது நடிகர்கள் கதாபாத்திரங்களாகவே மாறிவிட வேண்டியதில்லை; கதாபாத்திரங்களாகவே வாழவும் வேண்டியதில்லை; கதாபாத்திரங்களாக நடத்தால் போதும்' என்பதுதான் அவரது வேண்டுகோள். நடிகன் கதாபாத்திரமாக மாறிவிடும் நிலையில் அதனைக் காணும் பார்வையாளனும் தன்னை கதாபாத்திரத்தோடு ஒன்றிணைத்துக் கொள்ளும் அபாயம் நேர்ந்துவிடுகிறது. அதற்கு மாறாக மேடை நிகழ்வில் ஏற்படுகிற இடையீடுகளினால் தூரப்படுத்தப்படுகிற பார்வையாளன், தான் ஒரு பார்வையாளன்; தன்முன் நடப்பது நாடகம் என்கிற இருப்பை

உணர்ந்தவனாகவே இருப்பான். மேடை நிகழ்வையொத்தனவாகவோ, மாறானதாகவோ பல்வேறு நிகழ்வுகள் மேடையைத் தவிர்த்தும் நடக்கின்றன. அதற்கும் நான் பார்வையாளனாக இருக்கிறேன் எனச் சமூக இருப்பையும் உணர்வான்.

பிரெக்ட் தூரப்படுத்தலின் மூலம் விரும்புவது, சாராம்சமாக பார்வையாளனை உடல்ரீதியாகவும், உளரீதியாகவும் பங்கேற்பில் உடைப்பை உண்டாக்குவது; உள்ளும்புறமுமாக அலையவிடுவது என்பதே. இப்படியான அலைய விடுதலின் மூலம் 'பார்வையாளன்' என்ற பாத்திரத்தை அவன் துறக்கும் இடைவெளிகள் உண்டாக்குகின்றன. அந்த இடைவெளிகள் மூலம் உடல்ரீதியாக உள்ளேயும், உளரீதியாக வெளியேயும் பங்கேற்பு செய்வான். அதாவது, 'பார்வையாளன்' என்னும் இருப்பின்மீது வைக்கப்படும் கேள்விகள், அவனது 'சமூக மனிதன்' என்ற இருப்பின் மீது கேள்விகளை எழுப்பும். அதன் தொடர்ச்சியாக, சமூக நடைமுறைகளின் மீது கேள்விகள் எழுப்பப்படும். மொத்தத்தில் காவியபாணி அரங்கின் பார்வையாளன், இயங்கியல் பார்வையாளனாக இருப்பான் என்பது பிரெக்டின் சித்தாந்தம்.

தமிழர்களாகிய நாம், நிகழ்வின் தொடர்ச்சியிலிருந்து தூரப்படுத்தப்படும் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளில் பார்வையாளர்களாகப் பங்கேற்றுள்ளோம். பங்கேற்கவும் உள்ளோம். அந்த வேளைகளில் எல்லாம் நாம் இயங்கியல் பார்வையாளர்களாக இருந்திருக்கிறோமா? நம் இருப்பு கேள்விக் குள்ளாக்கப்படுகிறதா? சமூக நடைமுறைகளுக்குக்கெதிராகவோ ஆதரவாகவோ வினையாற்றும்படி தூண்டப்படுகிறோமா...? இந்தக் கேள்விகளுக்கான பதிலை பின்வரும் இரண்டு உதாரணங்களின் மூலம் பெற முயல்வோம்.

முதல் உதாரணம் தெருக்கூத்து ஒன்றில் இடம்பெறும் தூரப்படுத்தும் அம்சம். இரண்டாவது பண்டிகை நாட்களில் ஒளி பரப்பாகும் தொலைக்காட்சி சிறப்பு நிகழ்ச்சிகள்.

தெருக்கூத்து, சாஸ்தீரிய அரங்கக்கலையான பரதநாட்டியத்திற்கு ஈடானதாகவும், தமிழர்களின் அடையாளங்களைத் தன்னகத்தே கொண்ட அரங்காகவும் பேசப்பட்டு, வளர்த்தெடுக்கப்படும் ஒரு பாரம்பரிய அரங்கு. மிகைப்படுத்தப்பட்ட உடை, ஓப்பணை; பத்ததிகளோடு கூடிய அடவுகள், உச்சநிலைக் குரலில் பேசப்படும் வசனங்கள், பாடல்கள் மூலமாக பார்வையாளனை, நிகழ்விலிருந்து தொடர்ந்து விலக்கலுக்கு உட்படுத்திவரும் அம்சம் உடையது. ஒருசில இடங்களில் மேடை நிகழ்வு முழுவதையும் வேறொன்றாக மாற்றிவிடும் இடையீடுகள் உண்டு. இவ்விடையீடுகள் பிரெக்ட் கூறும் தூரப்படுத்துதல் அம்சங்களைப் போன்றதே.



திரௌபதி வஸ்திராபஹரணம் கூத்தில் துகிலுரியும் காட்சி: துச்சாதனன் திரௌபதியின் துகிலை உரிகிறான். திரௌபதி, 'கிருஷ்ணா... கிருஷ்ணா எனக்கூவ... துகில் வளர்ந்துகொண்டே போகிறது. திரைக்காரர்களின் உதவியுடன் கட்டியக்காரன் சூடத் தட்டுடன் வந்து தீபாராதனை காட்டுகிறான். ஊர்க்காரர்கள் வழங்கிய சேலையை அவர்களின் சார்பில் திரௌபதியாக இருக்கும் நடிகர்மீது அணிவிக்கிறான். துச்சாதனன் கதாபாத்திரம் தாங்கிய நடிகனும் எழுந்துவந்து தீபத்தட்டினை வணங்கிவிட்டு திரும்பவும் துகிலுரியத் தயாராகிறான். இந்த இடம் மேடை நிகழ்வில் ஒரு உடைப்பு. இந்த உடைப்பு மூலம் மேடைநிகழ்வும் பார்வையாளர் களின் 'வெளி'யும் மொத்தமாக வேறொன்றாக மாற்றப்படுகிறது. அதாவது சடங்குநிகழ்வாக (Ritual performance) மாறுகிறது. மேடையில் இருந்த துச்சாதனக் கதாபாத்திரம் வெறும் நடிகனாக மாறி நிற்க, திரௌபதியாக நடிப்பவன், தெய்வமாக, தீப்பாய்ந்த அம்மனாக மாறுகிறான். திரைக்காரர்களும், கட்டியங்காரனும் சடங்கை நிகழ்த்தும் பூசாரிகளாக மாறிவிடுகின்றனர். பார்வையாளர்கள் அனைவரும் பக்தர்களாக மாற்றப்படுகின்றனர். பார்வையாளர்களின் உடல் எந்தப்புறநிலையோடும் தொடர்பு படுத்தப்படாமல், மதச்சடங்கோடு பிணைக்கப்படுகிறது. மனம், மதநம்பிக்கையில் முழுமையாகக் கலக்கும்படி தூண்டப்படுகிறது. சிந்தனை மறுப்பை அடித்தளமாகக் கொண்ட மதத்தோடு உடல் ரீதியாகவும் உளரீதியாகவும் முழுமையாகப் பங்கேற்பவனாக மாறுகிறான் பார்வையாளன். அவனது இருப்பும், வினையும் உணர்த்தப்பட்டாமலேயே போய்விடுகிறது. பிரெக்ட் கூறும் விளைவிற்கு எதிர்மாறான விளைவாக தெருக்கூத்தில் தூரப்படுத்துதல் விளைவு அமைந்து கிடக்கிறது.

இரண்டாவது உதாரணம் தொலைக்காட்சியின் பண்டிகை நாட்களுக்கான சிறப்பு ஒளிபரப்பு. ஒரு நாடகத்தைப் போலவோ, திரைப்படத்தைப் போலவோ பெருந்திரளான பார்வையாளர்களை வேண்டுவதல்ல தொலைக்காட்சி ஊடகம். சிறு சிறு கும்பலாக- குடும்பமாக- தனியாளாக இருந்து பார்க்கும் நோக்கம் கொண்டது தொலைக்காட்சி. நாம் கொண்டாடும் பண்டிகைகள் பெரும்பாலும், பெருந்திரளாக மனித உடல்கள் பங்கேற்கும் சடங்கு நிகழ்வுகள் (Ritual performances). நண்பர்களோடு, உறவினர்களோடு கூடிக் கலந்து கொண்டாடும் அம்சங்கள் (Carnival elements) அதிகம். ஒவ்வொருவரும் விழாவில் பங்கேற்று அதன் அடையாளங்களை வீட்டுக்கு எடுத்துவருதல் மரபு. நரகாசுரனை வீழ்த்துவதற்காகவோ, சூரபத்மனைக் கொல்வதற்காகவோ, கம்சனின் அழிவு கண்டு திளைக்கவோ ஒட்டுமொத்த சமூகம் குழுமி நிற்கும் அம்சம் சடங்கு நிகழ்வில் முக்கிய இடம்பெறும். புதுவருடப்பிறப்பு, தீபாவளி, பொங்கல்,

கிருஷ்ண ஜெயந்தி எனக் கொண்டாடப்பட்ட விழாக்களைத் திரும்பவும் ஒருமுறை நினைத்துக் கொள்ளுங்கள். நினைத்துக் கொள்ள மட்டுமே இனி முடியும். ஒவ்வொரு பண்டிகை நாளிலும் ஒளிபரப்பாகும் வழக்கமான நிகழ்ச்சிகளும், சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளும் மனித உடல்களைத் தனித்தனியாகப் பிரித்துப்போடும் தொலைக்காட்சி உள்ளீதியான பங்கேற்பை தடை செய்வதில்லை. பண்டிகை நாளின் முக்கியத்துவம் குறித்த சமயப்பெரியவரின் அறிவுரையுடன் ஒளிபரப்பைத் தொடங்குவதிலிருந்து, அன்றைய பண்டிகையின் அனைத்து அம்சங்களும் தொலைக்காட்சியில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகின்றன. கிருஷ்ண ஜெயந்திக்கு அதன் சடங்கு அம்சங்கள் கொண்ட திரைப்படப் பாடல்கள் அல்லது பக்திப் பாடல்கள் ஒளிபரப்பப் படுகின்றன. தீபாவளிக்கு வெடிகள் ; பொங்கலுக்குக் கோலம், கரும்பு. நிகழ்ச்சி அறிவிப்பாளர்கள், தொகுப்பாளர்கள் விழாக்கால உடையுடன் காட்சி தருகின்றனர். ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியின் இடைவெளியிலும் அன்றைய பண்டிகையை நினைவூட்டும் காட்சிகள், படங்கள் காட்டப்படுகின்றன. (விநாயகர் சதுர்த்திக்கு ஆனைமுகனின் பல்வேறு வகையான படங்கள், நவராத்திரிக்கு தூர்க்கையின் கோலங்கள். பெரியவர்களின் வாழ்த்து செய்திகள் தேசிய, வட்டார மொழிச் செய்திகளில் நாடெங்கும் நடந்த விழாக்களின் நிகழ்ச்சித் தொகுப்பு. இவைகளோடு அன்றைய பண்டிகையின் முக்கியத்துவம் உணர்த்தும் திரைப்படம் இருந்தால் அதையும் காட்டிவிடுகின்றனர். சடங்கு நிகழ்வுகளில் பங்கேற்க வேண்டிய உடல்களை சிதறடிப்பதன் மூலம் மதச்சடங்குகளுக்கும் விழாக்களுக்கும் தொலைக்காட்சி ஒருவிதத்தில் எதிரானதுதான். ஆனால் மதநம்பிக்கைக்கு எதிரானதாக இல்லை. பண்டிகைநாளில் தயாரிக்கப்படும் சிறப்புநிகழ்ச்சிகள் மதத்திற்குக் கூடுதலான பங்களிப்பையே செய்கின்றன. பார்வையாளனை, வீட்டிலிருந்தபடியே மிகப் பெரிய கூட்டத்தோடு விழாவில் பங்கேற்பவனாக மாற்றிக் கட்டமைக்கிறது. உடலை நிகழ்விலிருந்து தூரப்படுத்திவிட்டு, உள்ளத்தை - மனதை நிகழ்வில் பதியும்படி செய்கிறது.

பக்த உடல்களைத் தூரப்படுத்தும் தொலைக்காட்சி, மதநம்பிக்கைகளில் தீவிரப்பிடிப்பு கொண்ட - வெறித்தனம் நிரம்பிய உடல்களை உருவாக்குகிறது என்றுகூடச் சொல்லலாம். உதாரணமாக, விநாயகர் சதுர்த்தி அன்றே நடைபெற்று முடிந்துவிட வேண்டிய ஊர்வலங்கள் அன்றே நடைபெறுவதில்லை. அடுத்த நாளோ, அல்லது திட்டமிடப்படுகின்ற ஒரு நாளிலோ நடைபெறுகின்றன. விநாயக சதுர்த்திக்கென அளிக்கப்பட்ட விடுமுறையைத் தொலைக்காட்சிப் பெட்டிக்கு முன்னால் கழித்த சாதாரணப் பக்தன், திட்டமிட்ட நாளில் நடைபெறும் சடங்கில் கலந்து கொள்வதில்லை. கூட்டப் பட்ட திரள் (organised Mass) தான் அதில் கலந்து கொள்கிறது.

அத்திரள், வழிநடத்தப்படுகிறவர்களால் மத அடிப்படைவாதங் களுக்கு அழைத்துச் செல்லப்படும் வாய்ப்புகள் உண்டு.

பிரெக்டிவ் சித்தாந்தப்படி, 'தூரப்படுத்துதல்' என்பது பங்கேற்கச் செய்யும் நோக்கம் கொண்டது. அவர் எதிர்பார்த்த பங்கேற்பு உடல்ரீதியாகவும், உளரீதியானதுமான பங்கேற்பு. இந்தியச் சூழலில் 'தூரப்படுத்துதல்' விளைவுகள் உடல்ரீதியான பங்கேற்பை தவிர்க்கின்றன. மனிதனை உடலாகவும், மனமாகவும் பிரித்து, மனத்தையே மனிதனாக நினைக்கும் மதம் சார்ந்த தத்துவமரபு இத்தகைய பார்வைக்குக் காரணமாக இருக்கலாம். 'காயமே இது பொய்யடா, காற்றடைத்த பையடா' என உடலை நிந்தனை செய்யும் மரபில் உடலின் முக்கியத்துவம் மறுக்கப்படுவதில் ஆச்சரியம் எதுவும் இல்லை.

இந்தியாவிற்குள் நுழையும் புதியவகைச் சிந்தனைகளும், தொழில் நுட்பங்களும் கூட அவை உடலுக்குத் தரும் மரியாதையைக் கொண்டே உள்வாங்கப்படுகின்றன. உடலுக்கு முக்கியத்துவம் தருவன கடுமையான எதிர்ப்புக்கு ஆளாகின்றன (உடலை மையப்படுத்தும் பெண்ணியம், எம்.டி.வி போன்றன). மனத்தை மட்டுமே வேண்டுவன உடனடியாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. உடலை மையப்படுத்தும் சிந்தனையும் தொழில் நுட்பங்களும் மனதை மையப்படுத்துவனவாக மாற்றப்படுகின்றன. இதற்கும் இந்திய சமூகத்தின் அடித்தளமான சாதி அமைப்பிற்கும் தொடர்புகள் உண்டோ என ஆராய்வது இதன் தொடர்ச்சியான ஆய்வாகும். ஏனெனில் சாதி அமைப்பு, உடல்களை பேதப்படுத்துவதன் அடித்தளத்திலேயே கட்டியெழுப்பப்பட்டுள்ளது.

□ உடகம் □ 1996 □

## சீர்வரிசைகள்

பெண்ணிலைவாதம் தனது குவிமையமாகக் கருதும் நிகழ்வு திருமணம். ஒருபெண்ணின் தளைகள் திருமண நிகழ்வையொட்டிக் கூடுதலாகி விடுகின்றன என்ற முடிவே திருமண முறைகள் மீது மாற்றங்களைக் கோருகின்றன. மரபுத் திருமணங்களிலிருந்து மாறி, நிச்சயிக்கப்பட்ட திருமணங்கள், காதல், கலப்பு, சேர்ந்து வாழ்தல் என அதன் வடிவங்களில் மாற்றங்கள் பரிசீலிக்கப்படுகின்றன. ஐரோப்பிய மனநிலையுடன் செய்யப்படும் இத்தகைய பரிசோதனைகள் எத்தகைய விளைவுகளைத் தரக்கூடும் என்பது கேள்விகளுக்குரியது. அந்த விளைவுகள் மாற்றங்களை நோக்கி நகர்த்தாமல் போகவும் கூடும்.

இந்தியச் சூழலில் பெண்ணிலைவாதம் திருமணங்களைக் குவிமையமாகக் கருதுவதை விடவும் 'சீர்வரிசைகள்' என்பதைக் குவிமையமாகக் கருத வேண்டும். அந்தக் குவிமையத்தில் ஏற்படுத்தும் சிதைவுகள் மாற்றங்களை - பெண்ணின் தளை விடுவிப்புகளைச் செய்யக்கூடும் எனக் கருதலாம்.

இந்த முன்னுரையோடு மேலும் சில கேள்விகள் முன்னுரையாகவே எழுப்பிக் கொள்ளலாம். தனது அங்கத்தின் ஒரு பகுதியாக - ஓர் உறுப்பாகப் பிறக்கும் அல்லது இருக்கும் பெண்ணுக்கு இந்திய சமூகத்தின் அடிப்படை அலகான குடும்பம் வழங்கிடும் பாத்திரம் (Character) என்ன? குடும்பவெளிக்குள் உள்ள புழங்குபொருட்களைச் சார்ந்தே பால்பாகுபாடுகள் தொடங்கி விடுகின்றனவா...? இந்தியப் பெண்ணின் கட்டமைக்கப்பட்ட தன்னிலை - கதாபாத்திரம் - தீர்மானகரமானதா? தற்காலிகமானதா? மாறும் சூழல்கள் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டு பண்பாடு சார்ந்த ஆய்வுகள் நடைபெறுகின்றனவா? இம்மாதிரியான கேள்விகளும் கூட முன்னுரைகள் தான்....

'சீர்வரிசை' என்று சொல்லே பெண்களோடு தொடர்புடையதுதான். இந்தியச் சமுதாயம், பெண்களின் தன்னிலை உருவாக்கத்தை அவர்களுக்குக் கிடைக்கக்கூடிய அல்லது வழங்கப்படும் சீர்வரிசைகளின் அடிப்படை யிலேயே தீர்மானிக்கப் பார்க்கிறது. ஒருத்தியின் 'பிறப்பு' தொடங்கி 'சாவு' வரையிலான வாழ்வுக் காலத்தில் பெறும் சீர்வரிசைகள் இருவகைப்பட்டன. தாயின் குடும்பத்திலிருந்து பெறும் சீர்கள் ஒன்று. இன்னொன்று தந்தையின் குடும்பத்திலிருந்து கொண்டு செல்லும் சீர். இவ்விருவகைச் சீர்வரிசைகளும் சேர்ந்து உருவாக்கும் பொருளாதார மதிப்பீடுகள் (meterial values) மூலமே, 'பெண்' எனும் கருத்துருவாக - இந்தியப் பெண் - இந்திய நிலப்பரப்பிற்குள் உலவ முடிகிறது.

### திருமணத்திற்கு முன் :

பெண்ணொருத்திக்குத் தாயின் குடும்பத்திலிருந்து, தாய்மாமன் எனும் ஆணிமிருந்து சீர்வரிசைகள் கிடைக்கும் நாட்கள் அவளது திருமணத்துடன் நிறைவடைகிறது. பிறந்தவுடன் அவளுக்கு அணிகலன்கள், உடைகள் கிடைக்கின்றன. உடல்சார்ந்த வேறுபாடுகள் - வெளிப்பாடுகள் பெண்ணின் உடலில் தோன்றும் பொழுது 'தாய்மாமன்' தாவணி அல்லது சேலை அணுப்புகிறான் பிற சீர்களுடன். மூன்றாவதாக அவள் பாலியல் உறவுக்குத் தயாரான உடல்வாகுக்கு வந்துவிட்டாள் (பெரிய மனுஷி) என்பதைக் குறிக்கும் பூப்புச்சடங்கன்றும் தாய்மாமன் வீட்டிலிருந்து சீர்கள் வழங்கப்படுகின்றன. அதிலும் அணிகலன்கள், உடைகள் என்பதோடு குடும்ப வெளிக்குள் புழங்குவதற்கான அண்டா, சட்டி, பாளை, தாம்பாளம், கரண்டி, தட்டுகள் - எனக் கொண்டு வரப்படுகின்றன.

தாயின் பிறந்தவீட்டிலிருந்து - தாய்மாமனிமிருந்து - பெண்ணுக்குக் கிடைக்கும் சீர்களில் தொடர்ந்து 'உடைகள்' இடம் பெற்றுக் கொண்டே

இருக்கிறது கவனிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்று. அவளின் பிறப்பு, உருவமாற்றத்திற்குத் தாவணி, பூப்புநாளில் சேலை எனத் தாய்மாமன், உடல்மாற்றத்தை உணர்ந்து அதனை மறைப்பதற்கான உடைகளை அனுப்பிக் கொண்டே இருக்கிறான். அப்படி உடைகளை அனுப்புகிற தாய்மாமனுக்கு அல்லது அவனது சந்ததிகளுக்கு அந்த உடல்மீது உரிமை உள்ளது என உணர்த்தப்பட்டுக் கொண்டே இருக்கிறது. அந்தப் பெண்ணுடல் தன்வீட்டிற்கு வரும் திருமணநாளுக்குப் பின் அவளுக்காக அனுப்பும் சீர்வரிசைகள் நிறுத்தப்படுகிறது. பெண்ணின் உடல்மீது தாய்மாமனுக்கே முதல் உரிமை என்பதை உணர்த்தும் விதமாக, பிறகுடும்பங்களுக்குச் செல்லும் பெண்ணுக்கான 'திருமண நிச்சயம்' தாய்மாமனின் அனுமதிக்குப் பின்பே நடைபெறும் மரபுகள் இருப்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

இந்தியக் குடும்பங்களில் பெண்களின் திருமணத்திற்கு முந்திய கதாபாத்திர வார்ப்பில் - தாய்மாமனின் இடம், தந்தையின் இடத்தைவிடக் கூடுதலானதாகக் கருதப்படுகிறது. அவளின் தாயிக்கு - அதாவது தன் சகோதரிக்கு - வழங்கிய சீர்வரிசைகளோடு, அவளின் பிறப்பு, தாவணியிடும் நாள், பூப்புநாள் எனத் தான் அனுப்பிய சீர்களோடும் தன் வீட்டிற்கு வர வேண்டியவள் அவள்' என்ற உரிமை சார்ந்த இடம் தாய்மாமனுடையது. இன்று பெண்களுக்கு அதிகமான சீர்களை அனுப்புவதாகச் சொல்லப்படும் சாதிகளின் பெண்கள் மீது தாய்மாமனின் உரிமைகளும் வலுவானவை என்பதை நினைவில் கொள்க.

### திருமணத்திற்குப் பின் சீர்கள் :

பெண்ணொருத்தி, திருமணத்திற்குப் பின் தாய்மாமனிடமிருந்து சீர்வரிசைகள் நின்றுவிடத் தன் தந்தையின் வீட்டிலிருந்து சீர்களாகப் பொருட்களைக் கொண்டு போக வேண்டியவளாக மாறுகிறாள். தந்தையிடமிருந்து கொண்டு செல்லும் பொருட்களில் ஆடைகள், நகைகள் என்பனவற்றை விடவும் சிலவகையான புழங்கு பொருட்கள் கட்டாயமாக்கப்பட்டுள்ளதைக் கவனிக்க வேண்டும். (இவைகளின் அளவு, எண்ணிக்கை, இடம்பெறும் பொருட்கள் என்பன குழுக்கள்/சாதிகள் சார்ந்து மாறக்கூடியன). தந்தையின் வீட்டிலிருந்து அவள் எடுத்துச் செல்லும் ஆடைகள், நகைகள் என்பன அளவுகள் சார்ந்து விதிக்கப்படுவன அல்ல; அவளின் தந்தையின் பொருளாதார நிலைமை சார்ந்தும் விருப்பம் சார்ந்தும் நிற்பன. ஆனால் சிலவகையான புழங்குபொருட்கள் அவசியம் அனுப்பப்பட வேண்டியன என்று விதிகள் உள்ளன.

❖ திருமணநாளன்று அவள் கட்டாயம் கொண்டு வரவேண்டியவை விளக்கு, கும்பா (உணவு உண்ணும் கலம்) சிணுக்கருக்கி (தலைமுடியின் சிக்கல் போக்கும் கருவி), படுக்கை.

❖ இதனையடுத்து அவளின் திருமண ஆண்டு நிறைவுநாள்களுக்குள் வரும் மூன்று பண்டிகை நாட்களில் அவளது தந்தை வீட்டிலிருந்து சீர்கொண்டு போகிறாள். அம்மூன்று நாட்கள் 'அழைப்பு' எனப்படுகின்றன. ஆடி அழைப்பு, தீபாவளி அழைப்பு, பொங்கல் அழைப்பு என்பன அம்மூன்று அழைப்புகள்.

❖ ஆடியின் முதல்நாள் அழைக்கப்படும் பெண், திரும்பிச் செல்லும் பொழுது குறைந்தது ஐந்து பாத்திரங்களில் தின்பண்டங்களுடன் செல்கிறாள்.

❖ தீபாவளியைத் தலைத்தீபாவளி அழைப்பாக வைத்து, தனது கணவனுக்கு உடைகள், நகைகள் பெற்றுக் கொள்கிறாள்.

❖ முதல் பொங்கலன்று பொங்கல் வைப்பதற்கான பாணை, சருவச் சட்டி, கரண்டி என்று புழங்கு பொருட்களுடன் அரிசி, தேங்காய், பழம், கரும்பு, காய்கறிகள் எனக் கொண்டு செல்கிறாள்.

இவையெல்லாம் முடிந்தபின்பு 'தனிக்குடித்தனம்' செய்யும் நாட்களில் முழுவதும் குடும்ப வெளிக்குள் - அடுப்படியில் அவள் புழங்கும் பொருட்களைத் தந்தையிடமிருந்து பெறும் விருப்பத்துடன் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளாள். தட்டுமுட்டுச் சாமான்கள், அரிசி, பருப்பு எனக் குறைந்த அளவு நாட்களுக்கான பொருட்கள் தந்தையிடமிருந்து எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. இவை அனைத்தும் அவளை அடுப்படியெனும் 'வெளி'க்குள் நிறுத்துவன என்பதையும் உணவு தயாரிக்கின்ற பணி அவளுடையது என வார்ப்பு செய்வதையும் கவனிக்க வேண்டும். உலோகப் பொருட்களோடு அம்மி, ஆட்டுக்கல், திருகை, குத்துஉரல் என்னும் கற்கள் சார்ந்த புழங்கு பொருட்களும் உலக்கை, அகப்பை, பருப்பு மத்து, தயிரமத்து, அருவாமனை என்னும் மரம் சார்ந்த புழங்கு பொருட்களும் தந்தை வீட்டிலிருந்து அனுப்பப்படுகிறது. தன் குடும்பம்- தனிக்குடும்பம் - என்று ஆனபின்பு, தந்தையிடமிருந்து அவசியம் வந்து சேர வேண்டிய ஒன்று அவளின் இறப்பு நாளில், அணிவிக்கப்படும் ஆடையாகும். இடையில் வெவ்வேறு சாதிகளின் வழைமைகளுக்கேற்ப சீர்வரிசைகளில் வேறுபாடுகள் இருக்கக்கூடும். இங்கே விவரிக்கப்பட்டன சில

பொதுத்தன்மை சார்ந்தனதான்; சிறப்பு நிலைகள் கணக்கில் கொள்ளப்படவில்லை..

### சீர்வரிசையின் தத்துவம் :

இந்திய சமுதாயம் - தமிழ்ச் சமுதாயம் - பெண்ணைக் குடும்ப வெளிக்கு உரியவளாகக் கட்டமைத்துள்ள தன்மை இச்சீர்வரிசைகளில் உள்ளன என்பதும், அதிகம் விளக்கப்படாமலேயே விளங்கி விடக்கூடியனதான். உணவு சமைத்தலின் வெளியான அடுப்பங்கரை, அதில் புழங்கும் பொருட்கள், உணவு தானியங்களைப் பதமாக்கும் கருவிகளான புழங்குபொருட்கள், துண்டுகளாக, பொடிகளாக, மாவாக உணவுத் தானியங்களை, காய்கறிகளை மாற்றும் தொழில் நுட்பம் கொண்ட புழங்குபொருட்கள் என அவளின் அறிவெல்லை சுருக்கப்பட்ட பண்பாடு மரபான புழங்கு பொருட் பண்பாடு. இப்புழங்கு பொருட்பண்பாடு இதைவிடவும் கூடுதலான வலிமையான கருத்துநிலையைப் பெண்கள் மீது திணித்து வந்துள்ளது. ஒரு குடும்பத்தின் அசையாச் சொத்துக்களான நிலம், மனை, வீடு என்பனவற்றின் மீது உரிமையற்றவன்; அசையும் சொத்துக்கள் மீது மட்டுமே அவளது உரிமைகள் உள்ளன என்பதாக அவளை நம்ப வைத்துள்ளது. அசையும் சொத்துக்களான பண்ட பாத்திரங்கள், நகைகள், வீட்டு விலங்குகள், ஆடைகள் மீது மட்டுமே உரிமை கொண்டாடத் தகுதியுடைய பெண், அவைகளைப் போலவே அசைய வேண்டிய - அடுத்த வீட்டிற்குப் போக வேண்டிய 'ஓர் உயிரி' என்ற தத்துவம் அதன் பின் உள்ளது என்பதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டியுள்ளது. 'சீர்வரிசைகள்' மூலம் கட்டமைக்கப் படும் 'இந்தியப் பெண்' (Indian woman) எனும் கதாபாத்திரம் ஒருகால் கட்டம்வரை தீர்மானகரமானது. இந்தியப் பண்பாடு உயர்வானது; பாதுகாக்கப்பட வேண்டியது; புனிதமானது என்ற நம்பிக்கைகள் இருக்கும்வரை 'தீர்மானகரம்' நிலைத்து நிற்கக் கூடியதும் கூட.

### மாறியுள்ள சூழல்கள் :

தீர்மானகரமான 'இந்தியப் பெண்' ணின் அடையாளங்களை மாற்றிய நிலைமைகள், தனிக்குடும்ப உருவாக்கத்தின்போதே நிகழ்ந்துவிட்டன. கூட்டுக்குடும்பங்களாக இருந்த இந்தியர்கள் தனிக்குடும்பங்களில் வாழத் தயாரானபோது, அதற்கான புழங்கு பொருட்களுக்குள்ளும் பிரவேசிக்கத் தயாரானார்கள். இன்று நகர் சார்ந்த தனிக்குடும்பங்களில் பெண்கள் புழங்கும் - உலவும் - வெளி வெறும் அடுப்படிகள் மட்டுமல்ல. அம்மிக்கல், ஆட்டுக்கல், அருவாமனைகள் சார்ந்த வெளியிலிருந்து அலுவலக வெளிக்குள் வந்துவிட்ட பெண், ஆணைப்போலவே, பயணம், மூளையைப்



பயன்படுத்துதல், நிர்வாகம் செய்தல், மேலாண்மை செய்தல், ஆட்சி செய்தல் என விரிவான வெளிக்குள் புதிய கடமைகளோடு அவளது பழைய கடமைகளையும் செய்ய வேண்டியவளாகவும் வலியுறுத்தப்படுகிறாள். இந்த நிலையில் இயல்பாகவே அவள் நவீன எந்திரங்களின் பால் விருப்பம் காட்டுப வளாக இருப்பதில் ஆச்சரியம் எதுவுமில்லை.

அம்மிக்கல்லும், ஆட்டுக்கல்லும், இணைந்த அரவை எந்திரங்களும், கலவை எந்திரங்களும் புதிய தேவைகளாகின்றன. உடல் உழைப்பை அதிகம் வேண்டாத சலவை எந்திரங்களும் எந்திரத் துடைப்பான்களும், கரிப்பிடிக்கா அடுப்புகளும், பாத்திரங்களும் என இலகுநிலைத் தன்மைகள் உள்நுழைந்து பணிகளை எளிமையாக்கத் தொடங்கியுள்ளன. இதன்மூலம் பெண்களின் ஓய்வுப் பொழுதுகள் கூடுதலாகிவிடும். ஓய்வுப் பொழுதுகள் சிந்திப்பதற்குரியன.

இலகுநிலைத் தன்மைகள் கொண்ட - நவீன புழங்கு பொருட்கள் பால்பாகுபாடு சார்ந்த வேலைப்பிரிவினைகளை வேண்டுவன அல்ல. சமையல், துவைத்தல், பாத்திரங்கழுவுதல் என்பன உடல் உழைப்பை மட்டுமே சார்ந்தனவாக இருந்தபோது, பெண்களுக்கான வேலைப் பிரிவினைக்குள் இருந்தன. எந்திரம் சார்ந்த நிலைக்கு மாறிவிட்ட சூழலில் அவைகளை இருபாலருக்கும் பொதுவானவைகளாக மாற்றி விடுவதில் சிரமங்கள் இருக்காது.

**வரவேண்டியவைகள் அல்ல; வாங்க வேண்டியவைகள் :**

இலகுநிலை, நவீன புழங்குபொருட்கள் மரபான சீர்வரிசைகளின் பட்டியலில் நுழையத் தொடங்குவது பெண்களுக்கு ஆபத்தாக முடியக்கூடியது. தாய்மாமன் அனுப்பும் சீர்வரிசைகளில் இவை இடம் பெறுவதில்லை என்பது ஒரு ஆறுதல். ஆனால் தந்தையிடமிருந்து பெறும் சீர்வரிசைகளில் இவற்றை இடம்பெறச் செய்ய முனைவது, பெண்கள் தங்கள்மீது ஒரு தளையை விரும்பி எடுத்துப் போட்டுக் கொள்வதாகும். அவளது தந்தையிடமிருந்து வந்த புழங்கு பொருளைப் பயன்படுத்தும் உரிமையை அவளுக்கே தந்து விட்டு ஆண் ஒதுங்கிவிடக்கூடும். இந்த ஆபத்திலிருந்து தப்பிப்பதற்கான வழி என்ன...?

புழங்குபொருட்களை தாய்மாமன் சீர்வரிசையாகவே தந்தையிடமிருந்து பெறும் சீதனமாகவோ வர வேண்டியன அல்ல என்பதை உணர வேண்டும். கணவனும் மனைவியுமாக இணைந்து வாங்கவேண்டியன இப்புழங்கு பொருட்கள். இணைந்து வாங்கும் பொருட்களை இயக்கும் உரிமையும் இருவருக்கும் பொதுவானதாக ஆகுதல் சாத்தியமான ஒன்றே.

இந்த இடத்தில் பண்பாடு குறித்த சமூகவியல் மற்றும் மாணுடவியல் ஆய்வுகளும் இலக்கியம் மற்றும் நாட்டார் வழக்காற்றியல். ஆய்வுகளும், கொண்டுள்ள தவறான கோணம் ஒன்றை நினைவுட்ட வேண்டியுள்ளது. இந்தக் கோணம் சிலவகையான பெண்ணிலைவாதிகளிடம் கூடக் காணப்படுகின்றன. இந்தக் கோணம் பண்பாட்டைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது நமது பண்பாடு X பிறர் பண்பாடு என்ற எதிர்வுகளைக் கட்டமைத்துக் கொண்டு, நமது பண்பாட்டின் பக்கம் நிற்கின்ற - நிற்கவேண்டிய அவசியங்களை வலியுறுத்தி வருகின்றன. நமது பண்பாட்டைத் தக்கவைக்கும் புழங்கு பொருட்களை நமது பாரம்பரியமாக - அடையாளமாக - முன் மொழிகின்றன. அவைகளின் மறைவுக்காக வருத்தப்படுகின்றன. அவற்றைத் திருப்பிக் கொண்டு வருதலின் மூலம் பண்பாடு தக்க வைக்கப்படும் என வலியுறுத்துகின்றன. ஆனால் அவற்றுடன் எனவையெல்லாம் தக்கவைக்கப்படும் என்பதை மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

பெண்ணிலைவாதிகள் தங்களின் தாக்குதலுக்கான குவிமையத்தை 'திருமணம்' என்பதிலிருந்து 'சீர்வரிசைகள்' என்பதற்கு மாற்ற வேண்டிய தேவைகளை இந்தியச் சூழல் - பண்பாடு - கொண்டிருக்கிறது என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

□ மதுரைப் பல்கலைக்கழகம் □ 2000 □

## நகரும் நாட்டுப்புறங்கள்

இசைஞானி இளையராஜா, கி. ராஜநாராயணன். நடிகர் நாசர், ந. முத்துசாமி, மீனா சுவாமிநாதன், தேவிகா, புஷ்பவனம் குப்புசாமி, கழனிபூரன், டாக்டர் விஜயலட்சுமி நவநீதகிருஷ்ணன், டாக்டர் கே.ஏ. குணசேகரன், டாக்டர் தே. லூர்து, டாக்டர் மு. இராமசுவாமி, டாக்டர் கு. முருகேசன். இந்தப் பெயர்கள் தமிழக நாட்டுப்புறவியல் குறித்த பொதுப் புத்திச் சார்ந்த சொல்லாடல்களிலும் அறிவார்ந்த தளத்துச் சொல்லாடல்களிலும் உச்சரிக்கப்படும் பெயர்கள். இவர்களில் சிலர் கல்வி நிறுவனங்கள் சார்ந்தவர்கள்; சிலர் வேறு வகையான - அரசுத்துறை சாராத - நிறுவனங்களைச் சார்ந்தவர்கள்.

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழியல்துறை, தஞ்சைப் பல்கலைக் கழக நாடகத்துறை, தென்னகப் பண் பாட்டு மையம், பாளையங்கோட்டை புனித சவேரியார் கல்லூரி நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு மையம், இயல்இசை நாடக மன்றம், டெல்லி சங்கீத நாடக அகாடமி, சென்னைத் தொலைக்காட்சி நிலையம்,

கூத்துப்பட்டறை, நிஜநாடக இயக்கம், மா.ச. சுவாமிநாதன் பவுண்டேஷன், போர்டு பவுண்டேஷன், கலை இலக்கிய இரவுகள், மதுரை தலித் ஆய்வு மையம்..... இவையெல்லாம் தமிழக நாட்டுப்புறவியலோடு நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் உறவு கொண்டுள்ள நிறுவனங்கள். சில அரசுத்துறை சார்ந்தவை; சில வெளிநாட்டு நிதி உதவிகளின் மூலம் இயங்கி வருபவை.

புரிசை, பெருங்களத்தூர், சாலியமங்கலம், வாடிப்பட்டி, ரெட்டிப்பாளையம், ஜமீன்கோடாங்கிப்பட்டி, திருவண்ணாமலை, பரவை முனியம்மா, ரங்கராஜன், கண்ணப்ப சம்பந்தன், ராஜகோபால், கொல்லங்குடி கருப்பாயி, தங்கவேல் கணியான் ..... இப்பெயர்களில் சில ஊரைக் குறிப்பன; சில நபர்களைக் குறிப்பன. மத்திய, மாநில அரசுகளின் கவனிப்பையும் வெளிநாட்டு நிதியுதவியையும் பெற்றன சில; பெறும் போட்டியில் இருப்பன சில.

★ ★ ★

இன்று மையங்களைக் கட்டமைப்பதில் தகவல் அறிவியல் முக்கிய வினையாற்றுகிறது. அதன் நிகழ்காலப் பயனை உடனடியாகப் பெற்று விடும் வாய்ப்புடைய பெரு நகரங்களும் சிலபல குறுநகரங்களும் ' வெளி ' சார்ந்த மையங்களாகி விடுகின்றன. சிலபல அணுகூலங்களால் அல்லது தெரிவுகளால் ஒரு சில கிராமங்கள் கூட தகவல் வலைப்பரப்புக்குள் வந்து விடுகின்றன. தேவைகளும் விருப்பங்களும் இருந்த போதும் பெரும்பாலான கிராமங்களும் சிலபல நகரங்களும் விளிம்பிற்குத் தள்ளப்படுகின்றன. மேலும் மேலும் தள்ளப்படும் நிலையில் பல கிராமங்கள் விளிம்பிற்கும் வெளியே ஒதுக்கப்பட்டுக் காணாமல் போவது அல்லது இல்லாமல் ஆவது என்பதின் தவிர்க்க முடியாத கட்டத்தை நெருங்கி விடுகின்றன. காணாமல் போன கிராமத்து மனிதர்களின் குடியிருப்புகள் நகரங்களின் - பெருநகரங்களின் விளிம்புகளான சேரிகளை உருவாக்குகின்றன. நகரத்தின் விளிம்புகளாக மாறிய நிலையில், மையத்தின் அணுகூலங்கள் பலவற்றை அனுபவிப்பதும் கூடச் சாத்தியப்படலாம்.

கடுமையான உழைப்பு, நகரத்தின் நெருக்குதல்களைப் புரிந்து கொள்ளும் லாவகம், கிராமம் சார்ந்த சமூக மதிப்புகளை இழந்து நகரம் சார்ந்த மதிப்பீடுகளை உருவாக்கிக் கொள்ளுதல் என்பதன் மூலம் மையத்திற்கேற்றவர்களாக மாறி விடும். விளிம்பு மனிதர்கள் வேகமான எண்ணிக்கையில் வளர்ந்து வருகின்றனர். இதை விடவும் அதிவேகமான எண்ணிக்கையில் கிராமத்து விளிம்பு மனிதர்கள் காணாமல் போய்க் கொண்டும் இருக்கின்றனர். பன்னாட்டு மூலதன வருகையின் விளைவுகள், விளிம்பு மனிதர்களை மையத்தை நோக்கியும், விளிம்பிற்கு வெளியேயும்

சிதறடித்துக் கொண்டிருக்கிறது. கிராமம் என்னும் ' வெளி ' சார்ந்த நகர்வுகள் அதன் பண்பாடு சார்ந்த உறயத்திகளான நாட்டுப்புற வழக்காறுகளுக்கும் பொருந்தி நிற்கின்றன.

★ ★ ★

சுதந்திரத்திற்கு முன்னும் பின்னும் நாட்டுப்புற வழக்காறுகள் வெவ்வேறு காரணங்களால் கவனிப்புக்குள்ளாயின. எட்கர் தர்ஸ்டன், பெர்ஸி மார்க்ஸுன் போன்றவர்களின் ஆய்வுகள் காலனிய ஆட்சியாளர்களுக்கு இந்தியா விலிருந்த சிறுசிறு சமூகவேறுபாடுகளை அறிந்து கொள்ளவும், அதனைப் பெரிதுபடுத்தி, பிளவுபடுத்தி ஆளும் வல்லமைக்கும் உதவின. சுதந்திர இந்தியாவில் 1970-களில் நாட்டுப்புறவியல் கூடுதலான கவனத்துக்குள்ளானது. மொழிவாரி மாநிலங்களின் தோற்றம், ஐனநாயகத்தைப் பரவலாக்குவது தேசிய, தேசிய இன அடையாளங்களைக் கண்டறிவது பழைமையிலிருந்து அதன் தொடர்ச்சியாகப் புதுமையைக் கட்டமைப்பது எனப் பல்வேறு நோக்கங்களோடு நாட்டுப்புற வழக்காறுகள் குறித்தத் தேடல்களும் ஆய்வுகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. இந்தியப் பல்கலைக் கழகங்கள் நாட்டார் வழக்காற்றியலைக் கற்பதற்குரிய பாடமாக ஏற்றுக் கொண்டு பட்டங்கள் வழங்கின. தமிழகப் பல்கலைக்கழகங்களும் விதிவிலக்குகள் அல்ல. தமிழகப் பல்கலைக் கழகங்கள் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்குப் பட்டங்கள் வழங்கி அங்கீகரித்ததில் ஆச்சரியமான வேறுபாடு ஒன்று உண்டு. மிக உயர்ந்த பட்டங்களான பி.எச்.டி., எம்.லிட். எம். பில் எனத் தொடங்கிக் கீழ்நோக்கிய அங்கீகாரம் அது.

கல்வித்துறை மையங்கள் பட்டங்கள் வழங்குவதன் மூலம் நாட்டுப்புறவியலை விளம்புகளிலிருந்து நகரச் செய்தன என்றால், இதே காரியத்திற்கு மற்ற நிறுவனங்கள் வெவ்வேறு உத்திகளைப் பின்பற்றுகின்றன. 'கலைமாமணி, சங்கீத நாடக' போன்ற கௌரவங்கள் ஒருவகை, உத்தி. மாநிலங்களுக்கிடையிலான - தேசங்களுக்கிடையிலான கலாச்சாரப் பரிவர்த்தனை எனபன இன்னொரு வகையான உத்தி. விழாக்களை ஏற்பாடு செய்தல், பரிசோதனைகளை ஊக்குவித்தல், தொகுத்துப் பாதுகாத்தலுக்கு உதவுவதல், மேடைகளை உருவாக்கித் தருதல், ஊடகங்களில் இடம் பெறச் செய்தல் எனப் பல்வேறு உத்திகள் மூலம், விளிம்பு நிலைக் கலைகளான நாட்டுப்புறக்கலைகள் மையங்களை நோக்கி நகர்கின்றன; நகர்த்தப்படுகின்றன. கவனிக்கப்படுதல், பேசப்படுதல், நிதியுதவி பெறுதல், வாய்ப்புகள் வருதல், அங்கீகாரத்தை அடைதல் என்கிற படி நிலையான புள்ளிகளைத் தாண்டி இன்று

தெருக்கூத்து, தேவராட்டம், பறை ஆட்டம், நாட்டுப்புறப்பாடல், கதைகள் என்பன மையத்தை நோக்கி நகர்ந்துள்ளன.

அயல்நாட்டினர் சிலருக்கும் தமிழ்நாட்டில் சிலருக்கும் ஆய்வுப் பட்டங்கள் பெறக் காரணமான தெருக்கூத்து, தமிழர்களின் அரங்கக் கலை வடிவமாகப் பரிந்துரை செய்யப்படும் ஒன்று. மைய அரசின் கலாச்சாரத் துறையின் உயர்ந்த விருதான 'சங்கீத நாடக' விருதைப் பெற்றுள்ள கலைமாமணி புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் தெருக்கூத்துமன்றம் பலமுறை மாநிலங்களுக்கிடையேயான பரிவர்த்தனையிலும், பிரான்சு, சுவீடன், கொலம்பியா போன்ற நாடுகளுக்கும் பயணங்கள் செய்யும் வாய்ப்பைப் பெற்றுள்ளது. கலைமாமணி சம்பந்தன் 'இண்டியா ஹெரிடேஜ்' விளம்பரத்திற்கான வாய்ப்பைப் பெற்றுள்ளார். இக்குழுவின் பின்னணியில் ந. முத்துசாமி என்ற பெயர், கூத்துப்பட்டறை என்ற நாடகக்குழு, போர்டு ஃபவுண்டேஷன் என்ற நிதிநல்கை நிறுவனம் போன்றவற்றின் உதவும் கரங்கள் உண்டு.

இத்தகைய அங்கீகாரத்தை நோக்கி நகர்ந்து கொண்டிருக்கும் 'கட்டைக் கூத்து' பெருங்களத்தூர் ராஜகோபாலின் பின்னணியில் மா.ச. சுவாமிநாதன். 'ஃபவுண்டேஷன் என்னும் நிதிநல்கை நிறுவனம், ஹன்னா என்கிற ஹாலந்துப் பெண் ஆய்வாளர், பல்கலை அரங்கம் என்ற நாடகக் குழு போன்றன இருக்கின்றன.

தலித் இயக்கங்களின் எழுச்சிக்கு முன்னதாகவே நந்தன் கதை என்னும் நாடகத்தின் மூலம் அறிமுகம் கிடைத்த ரங்கராஜன் என்னும் பறை ஆட்டக்கலைஞர் இன்று தமிழ் நாட்டிலும் வெளிநாடுகளிலும் பயணங்கள் மேற்கொள்பவர். இவருடைய நகர்வின் பின்னணியில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை, கூத்துப்பட்டறை, கிராப்ட் ஃபவுண்டேஷன் போன்றனவும் உள்ளன.

தேவராட்டத்தை ஜமீன் கோடாங்கிபட்டியிலிருந்து சென்னை நகரப் பள்ளிக் கூடங்கள் வரை கொண்டு வந்த பயணத்தின் தொடக்கப்புள்ளியாக மதுரை நிஜநாடக இயக்கம் இருந்தது. "ஆயனா" என்ற பெயரில் மகா நிகழ்வை அரங்கேற்றிய தேவிகா வெளிநாடு ஒன்றில் தேவராட்ட 'நிகழ்வு விளக்கவுரைஞராகப் (Demonstration cum Lecture) பங்கேற்க உதவியுள்ளது. சங்கீதநாடக அகாடமியின் 'வேர்களைத் தேடும்' பரிந்துரைக்குப் பின்னர் தயாரிக்கப்பட்ட புதிய நாடக முயற்சிகளின் அரங்க மொழியை உருவாக்குவதில் தெருக்கூத்து, தேவராட்டம், பறை ஆட்டம்,

கணியான் ஆட்டம், கோலாட்டம், சும்மியாட்டம், சாமியாட்டம், பேயாட்டம், ராஜா ராணி ஆட்டம் போன்ற பல்வேறு ஆட்டங்களும் பங்கு வகித்துள்ளன என்ற போதும், தெருக்கூத்திற்கும் தேவராட்டத்திற்கும் பறை ஆட்டத்திற்கும் மட்டும் 'மையத்தின்' கூடுதல் கவனம் கிடைத்ததின் பின்னணிகள் என்ன..? இந்த வளர்ச்சி எல்லா வித நாட்டார் கலைகளுக்கும் நாட்டார் இலக்கியங்களுக்கும் கிடைக்காமல் போனதேன்...? இந்தக் கேள்விகளுக்கான பதிலைப் பெறுவதற்கு முன்பாக நாட்டுப்புற வழக்காற்றியலின் வேறு சில நகர்வுகளையும் காணலாம்.

தெரிவு செய்யப்பட்டு, 'சிறந்தது' என முத்திரை குத்துவதற்கு வசப்படாதவை நாட்டுப்புற இலக்கியங்களான பாடல்களும் கதைகளும், ஒட்டு மொத்தமாக அங்கீகாரம் சாத்தியப்படும் இவ்விரு துறைகளிலும் மையம் வேறு சில உத்திகளைப் பின்பற்றி நாட்டுப்புறப்பாடல்களுக்கும் கதைகளுக்கும் உரியவர்களை விளிம்பிலேயே நிறுத்தி விட்டது. ஆனால் அதன் பிரதிநிதிகளாகச் சிலரை அங்கீகரித்ததன் மூலம் அவற்றை மையங்களுக்குரியதாக மாற்றிக் கொண்ட தந்திரத்தையும் கைக்கொண்டுள்ளது என்றே சொல்லலாம்.

வயல்வெளிகளிலும் களத்துமேடுகளிலும் காற்றில் மிதக்கும் கவிதைகளாய்க் கரைந்த நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் ஒலி நாடாக்களில் விற்பனைக்குரிய பண்டங்களாக ஆகிவிட்டன. கட்சிமாநாடுகளிலும், அரசு விழாக்களிலும், கோயில் களியாட்டங்களிலும், திருமண வரவேற்புகளிலும் மெல்லிசைக் கச்சேரிகளுக்கு மாற்றாக ஒலிக்கத் தொடங்கிய நாட்டுப்புறப்பாடல்கள், அயல்நாட்டுத் தமிழர்களுக்குத் தமிழ்ப்பண் பாட்டின் அடையாளங்களாக நகரத் தொடங்கியுள்ளன. கலைமாணி பட்டங்களுக்காக மோதத் தொடங்கியுள்ளன.

விஜயலட்சுமி நவநீத கிருஷ்ணன், புஷ்பவனம் குப்புச்சாமி, கே.ஏ., குணசேகரன் எனப்பரவலான அறிமுகம் கிடைத்துள்ள சிலரோடு, கொல்லங்குடி கருப்பாயி, பரவை முனியம்மா, தேக்கம்பட்டி நடராசன், சிவகங்கை கோட்டைச்சாமி என மறந்து போன/ மறக்கப்படும் பெயர்களும் உண்டு. தனித்த அடையாளங்களைச் சிதறடிக்கும் இசைவெளிப்பாட்டுப் பிம்பங்களான ஏ.ஆர். ரகுமான், சிற்பி, தேவா போன்றவர்களின் சப்தக் கலவைக்குள் ஒரு பகுதியாகவும் நாட்டுப்புற இசை மாறிக் கொண்டிருக்கிறது. நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் உற்பத்தியாளர்களும், அதன் இசைலாவகத்தை இட்டுக் கட்டியவர்களும் மையத்தை நோக்கி நகரமல் - நகருவது சாத்தியம் என்பதை அறியாமல் விளிம்பிலும், விளிம்பிற்கு

அப்பாலும் ஒதுங்கி விட, அவர்களிடம் பாட்டுக் கேட்கப் போன ஆய்வாளர்களும், அவர்களது ஆசிரியர்களும் அவர்களின் பிரதிநிதிகளாக மையங்களுக்குள் நுழைந்து கொண்டனர். உடனடியாக மையங்கள் தெரிவு செய்யும் உத்தியைப் பின்பற்றும் போட்டிக்களைத் தயாராக வைத்திருந்ததை அறிந்து, அவர்கள் வலதுசாரியாகவும், இடதுசாரியாகவும் நகர்ந்து கொண்டுள்ளனர்..

இதைவிடவும் கூடுதலான அம்சம் ஒன்றை நாட்டுப்புறக் கதைகளின் நகர்வில் காணலாம். வட்டார மொழியில் நகாசுத் தனத்தோடு நாட்டுப்புறக் கதைகளைப் பல்வேறு வட்டாரத்திலிருந்து சேகரித்து ஆய்வாளர்கள் பதிப்பித்துள்ளனர் என்றாலும் பெரும்பத்திரிகை என்னும் மையம் அங்கீகரித்துள்ள நாட்டுப்புறக் கதையாளர் கி. ராஜநாராயணன் மட்டுமே. மாஸ்கோவின் முன்னேற்றப் பதிப்பகம் பதிப்பித்துள்ள நாட்டுப்புறக் கதைகளை வாசித்திருந்த கி.ரா., தமிழக நாட்டுப்புறக்கதைகளின் தொகுதி ஒன்றை முதன்முதலில் நியூசெஞ்சரி புத்தக நிறுவனத்தின் மூலம் பதிப்பித்தார். தனது “கரிசல் காட்டுக் கடுதாசி” என்னும் சித்திரிப்புத் தொடர் மூலம் பெரும்பத்திரிகை மையத்திற்குள் நுழைந்த கி.ரா.வை- சிறுபத்திரிகைகள் சார்ந்த சிறுகதையாளர் கி.ரா.வை - அங்கேயே தங்கிவிடச் செய்தவை நாட்டுப்புறக் கதைகள் தான்.

தானே சேகரித்த கதைகளிலிருந்தும் தனக்குப் பலரும் சேகரித்துத் தரும் கதைகளிலிருந்தும் பெரும்பத்திரிகைகளின் தேவைகளுக்கேற்பக் கதைகளைத் தெரிவு செய்வது, நகாசு செய்வது, விளக்கங்கள் தருவது எனத் தானே ஒரு மையமாக மாறியும் விட்டார். இதன் மறுதலையாக அசலான நாட்டுப்புறக்கதைகளும், கதை சொல்லிகளும் விளிம்புகளிலேயே தங்கிவிடக் காரணமாகவும் ஆகி விட்டார். அவரது பணியைப் பின்பற்றி, அவருக்குக் கதைகள் சேகரித்து அனுப்பிய கழனியூரனும் பாரததேவியும் பெரும்பத்திரிகை மையங்களுக்குள் நுழையும் வாய்ப்பு உண்டாகிவிட்டது. இனிப்போட்டிகள் தொடங்கலாம்.

அங்கீகாரம் அளித்தல், நிதியுதவி தருதல் என்கிற கடிவாளங்களைத் தன்வசம் கொண்டுள்ள மையம், சிறந்தனவற்றைத் தெரிவு செய்யப் போட்டிகளை நடத்திக் கொண்டே இருக்கிறது. அப்போட்டிகளும் ஜனநாயக அடிப்படையிலேயே நடப்பதாகவும் பாசாங்கு செய்கிறது. எந்தவித அடிப்படைகளையும் பின்பற்றாமல், மையங்களோடு தொடர்பு கொண்டவர்களின் பரிந்துரைகளின் பேரில் குழுக்களையும் நபர்களையும் தெரிவு செய்கின்றன என்பதே நடப்பு. இப்படித் தெரிவு செய்யப்படும்



குழுக்களும் நபர்களும் ஆகச் சிறந்தவர்களாக- சிறந்தவைகளாக முன்னிறுத்தப்படுகின்றன. அவைகளை மையங்களுக்கு ஏற்பத் தகவமைத்து அதையே உதாரணங்களாக்குகிறது மையம். அவற்றின் வண்ணங்களும் லாவகங்களும் நகாசத்தனமும் அவைகளுக்கு மட்டுமே உரியதல்ல என்று மாற்றப்படும் எதிர்வினைகளும் அதனோடு சேர்ந்தே நடைபெறும்.

தெருக்கூத்தின் ஒப்பனைப்புள்ளிகளும் கோடுகளும் ஜெர்மானிய ஒப்பனையின் புள்ளிகளாகவும் கோடுகளாகவும் ஆகலாம். பறையின் அதிர்விசை ஸிந்தசைஸரின் விசைப்பலகைக்குள் சிறைப்பிடிக்கப் படலாம்.

ராஜஸ்தானத்து 'காக்ரா' ஆடை அமெரிக்கத்துணி வர்த்தகத்திற்குள் நுழைந்து விட்டதில் நமக்குப் பெருமையா? வருத்தமா..?

இது தான் நம்முன் உள்ள கேள்வி.

□ புதுயுகம் □ 1999 □

## தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள் - முன்னும் பின்னும்

இன்றைய நிலையில் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு பல்வேறு திசை வழிகளில் சென்று கொண்டிருக்கிறது. நாட்டார் வழக்காற்றியலைப் பாடல்கள், கதைகள், கதைப்பாடல்கள், விடுகதைகள், பழமொழிகள் உள்ளிட்ட வாய்மொழிமரபு (Oral tradition) எனவும், சடங்கு சார்ந்த, பொழுதுபோக்கு அம்சம் நிறைந்த கூத்து, ஆட்ட மரபுகள் அடங்கிய கலைகள் (Folk arts) எனவும், சமய நம்பிக்கையோடு, பிறப்பு முதல் இறப்பு வரையிலான சடங்குகள், அவை சார்ந்த நம்பிக்கைகள், பழக்க வழக்கங்கள், ஊர்ப்பெயர், மக்கட் பெயர் உள்ளிட்ட பண்பாட்டுக் கோலங்கள் (Customes and Manners) எனவும், பகுத்துக் கொண்டு ஆய்வுகள் நடை பெறுகின்றன. முறைப்படுத்துவதற்காகவும், ஆய்வு முறைகளுக்காகவும், இப்படிப் பிரிக்கப்பட்டாலும் நாட்டார் வழக்காற்றியல் அனைத்திற்கும் பொதுவான கூறு ஒன்று உண்டு. நிலம் சார்ந்த தொழில்களில் ஈடுபட்ட மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளிலிருந்து பிரிக்க முடியாதவை இவ்வழக்காறுகள் என்பதுவே அக்கூறு.

1871-இல் வெளி வந்த 'தென்னிந்திய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்' (The folk songs of South India) என்ற நூலின் ஆசிரியரான சார்லஸ் காவரிடமிருந்து (Charles Gover) தொடங்கும் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு 1960 களின் இறுதிவாக்கில் கேரளப் பல்கலைக் கழகத்தில் கே.பி.எஸ் ஹயீதும், பி.ஆர். சுப்பிரமணியனும்<sup>1</sup> முறையே தங்களது எம். லிட்., பிஎச். டி., பட்டங்களுக்காக ஆய்வு செய்யத் தொடங்கியது வரை பல்வேறு துறை சார்ந்தவர்களின் கவனத்துக்குரியதாகவே இருந்துள்ளது.

அயல் நாட்டினரான பெர்சி மார்க்யூன், எட்கர் தர்ஸ்டன், ஹென்றி வெயிட் ஹெட், இ. ஜே. ராபின்ஸன், ஜான் லாசரஸ், பவுல் ஸ்கவுல்சு முதலானவர்களும், நடேச சாஸ்திரி, கி.வா. ஜகந்நாதன், மு. அருணாசலம், அன்னகாமு, அ.மு. பரமசிவானந்தம் தமிழ்நாட்டார், நா. வானமாலை முதலான தமிழர்களும் தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியலோடு ஏதாவதொரு வகையில் தொடர்பு கொண்டவர்களாக இருந்தனர். இவர்களில் கல்வித்துறை சார்ந்தவர்களின் எண்ணிக்கை மிகக்குறைவு. இன்று நிலைமை தலைகீழாக மாறி விட்டது. தமிழ்நாட்டார் வழக்காற்றியலோடு பிற துறையினரைத் தொடர்புபடுத்திச் சொல்ல முடியாத அளவுக்குக் கல்வித்துறை ஆய்வாளர்கள் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வில் ஈடுபட்டுள்ளனர். அதிலும் தமிழியல்துறை சார்ந்தவர்களே முழுமையும் நாட்டார் வழக்காற்றியலைக் கைப்பற்றியுள்ளனர். பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறையினரும் அவை சார்ந்த ஆய்வு நிலைக் கல்லூரித் தமிழ்த் துறையினரும் முழுமூச்சோடு ஈடுபட்டுள்ளனர்.

தமிழகப் பல்கலைக்கழகங்களில் தமிழ் எம். பில்., பிஎச். டி., பட்டங்களுக்குப் பதிவு செய்து கொண்டோர்களின் தலைப்புகளைத் தொகுத்துப் பார்க்கும்போது நாட்டார் வழக்காற்றியலின் அகலமான கால வளர்ச்சி விளங்கும். எண்பதுகளிலும் தொண்ணூறுகளின் தொடக்க ஆண்டுகளிலும் தமிழியல்துறை ஆய்வேடுகளில் மூன்றில் ஒரு பங்கு ஆய்வேடுகள் நாட்டார் வழக்காற்றியல் சார்ந்தனவாகவே உள்ளன. குறிப்பாக மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகளை வேகப்படுத்தி எண்ணிக்கையை அதிகமாக்கியுள்ளது<sup>2</sup>. இவ்வெண்ணிக்கைப் பெருக்கத்திற்குப் பட்டம் பெற வேண்டிய தேவையும் அவசரமும் காரணங்களாக உள்ளன. அதற்கேற்ற ஆய்வுக்களமாக நாட்டார் வழக்காற்றியல் மாறிக் கொள்ளும் - மாற்றிக் கொள்ளும் இயல்பினதாகக் கருதப்படுகிறது.

ஆய்வாளர்கள் பெறவிரும்பும் பட்டங்களுக்குத் தரப்படும் கால அவகாசங்களுக்கேற்ப ஆய்வு எல்லையை, ஆய்வுப் பொருளை, ஆய்வு

நோக்கத்தை சுருக்கிக் கொள்ளவும், விரித்துக் கொள்ளவும் வசதியுடையதாக நாட்டார் வழக்காற்றியலைக் கருதுகின்றனர் எனத் தோன்றுகிறது. அத்தோடு 'பிள்ளையார் அச்சில் பிள்ளையார் பிடிப்பது போல' எளிதான வழிமுறைக்கு இது களனாகவும் கருதுப்படுகிறது. ஒரு மாவட்டத்தின் ஊர்ப்பெயர்கள் முழுவதும் பி.எச்டி., பட்டத்திற்கு ஆய்வு செய்யப்பட்டுவிட்ட நிலையில் அம்மாவட்டத்திற்குள் அடங்கிய வட்டாரங்களை ஆய்வுக்களனாகக் கொள்வதும், குலச்சடங்குகள், நம்பிக்கைகள் பற்றிய ஆய்வேடுகளில் பின்பற்றப்பட்டுள்ள ஆய்வு முறைகளும் மேற்கூறிய கருத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன.

தமிழகம் முழுவதும் சிறுதெய்வ வழிபாடுகள் பெரும்பான்மையும் மாற்றமின்றி இருக்கும் நிலையில் மாவட்டங்கள், வட்டங்கள் வாரியாக ஆய்வு செய்வதும், பழமொழிகளின் பொதுவான இயல்புகளைத் தொடக்கநிலை ஆய்வுகளே வெளிப்படுத்திய பின் அதனையும் 'பூகோள ரீதியாகப்' பிரித்து ஆய்வு செய்வதும் அத்தகைய போக்குகளே. நாட்டார் வழக்காற்றியலின் அனைத்துப் பிரிவுகளிலும் இத்தகைய ஆய்வுகளே தொடர்ந்து செய்யப்படுகின்றன. என்றாலும் இதுவரை நடந்து வந்துள்ள ஆய்வுகள் தமிழ் நாட்டார்வழக்காற்றியல் குறித்த ஓட்டுமொத்த மதிப்பீட்டினைத் தந்துள்ளன. அத்தோடு ஆய்வாளர்களிடம் நாட்டார் வழக்காற்றியல் குறித்துக் காணப்படும் இருவித மனநிலைகளையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளன.

முதலாவதும் பெரும்பான்மையுமான மனநிலை : நாட்டார் வழக்காற்றியல் நம் பழைமையின் சின்னங்கள்; பண்பாட்டின் வெளிப்பாடுகள்; அவை அழிந்து போவது தமிழரின் சொத்து பறி போவது போலானது; எனவே அவற்றைத் தேடிப்பிடித்து, பாதுகாத்து வைக்க வேண்டியது ஆய்வாளர்களின் கடமை; அதை முறையாகச் செய்தாலே போதுமானது என்பது.

இரண்டாவது மனநிலை : இவர்களும் நாட்டார் வழக்காற்றியலைப் பழைமையின் சின்னங்களாக, பண்பாட்டின் வெளிப்பாடுகளாகவே கருதுகின்றனர். ஆனால் இவர்கள் அவற்றைப் பாதுகாக்க வேண்டும் என்பதைவிடவும் ஆய்வுக்குட்படுத்த வேண்டும் என்பதையே முக்கியமாக நினைக்கின்றனர். அதன் மூலம் நம் முன்னோர்களின் வாழ்க்கை முறையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்; மாறிவிட்ட நம் வாழ்க்கை முறையின் வேறுபாடுகளை ஒத்துப் பார்க்க வேண்டும். மாற்றத்திற்கான காரணிகள் எதுவெனக் காணவேண்டும்; அதிலிருந்து நாம் மேலும் முன் செல்ல உத்வேகம் கொள்ள வேண்டும் என்பதிலேயே அதிகக் கவனம் செலுத்துகின்றனர். இதற்காகவே இவ்வாய்வுகளை மேற்கொள்ள வேண்டும்;

அதல்லாமல் பழைமையின் மீது கொண்ட காதலினால் ஆய்வு மேற்கொள்ளுதல் என்பது அவசியமற்றது என்கின்றனர் இத்தகைய மன நிலையினர். இதனை நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகளுக்கு மட்டும் உரியதாக அவர்கள் கருதவில்லை. இலக்கியம் உள்ளிட்ட அனைத்துக் கலைத்துறைகளுக்கும் பொருந்துவது எனக் கருதுகின்றனர்.

தமிழ்மொழி, தமிழ் இலக்கிய ஆய்வுகளைவிடவும் சமூகவியல் ஆய்வோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு, தமிழியல் ஆய்வுகளுள் ஒன்றாகக் கருதப்படுவதும், ஆய்வாளர்களிடம் காணப்படும் இருவிதமான நிலைகளில் முதலாவது போக்கு கல்வித்துறையில் பெரும்பான்மையாக இருப்பதுவும் ஏதோ ஒரு தற்செயலான நிகழ்வன்று. முதலாம் உலகநாடுகளின் தலைமைநாடான அமெரிக்காவில் மானுடவியலின் ஒரு பிரிவாக நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. அப்பல்கலைக்கழகங்கள் தம் நாட்டின் நாட்டார் வழக்காற்றியலையும், மூன்றாம் உலக நாடுகளின் நாட்டார் வழக்காற்றியலையும் ஆய்வு செய்தன. இதற்கு அந்நாட்டு ஆய்வாளர்களின் 'தெரிந்து கொள்ளும் ஆர்வம்' காரணமாகச் சொல்லப்படுவதுண்டு. ஆனால் அதைவிடவும் வேறொரு காரணம் இருந்தது. அது அமெரிக்க அரசின் புதுக் காலனியக் கொள்கை (Neo-Colonialism) ஆகும். மூன்றாம் உலக நாடுகளைத் தனது புதுக்காலனிகளாக மாற்ற நினைத்த அமெரிக்கா, அவற்றின் கலாச்சார அமைப்புகளைப் புரிந்துகொள்ள முயற்சித்தது. அதன் பகுதியாகப் பல்கலைக்கழகங்களில் மூன்றாம் உலக நாடுகள் பற்றிய பாடப்புகளுக்கும், ஆய்வுகளுக்கும், ஊக்கமும், ஆதரவும் அளித்தது. வெளிநாட்டு வணிகத்தில் ஈடுபட்ட அமெரிக்க வணிகக் கம்பெனிகளும் இவ்வாய்வுகளுக்குப் பணஉதவி செய்தன; செய்கின்றன. போர்டு நிதி நிறுவனம், ராக்பெல்லர் நிதி நிறுவனம் போன்றன அவற்றில் முக்கியமானவை.

இந்த உதவியினைப் பெற்ற அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகங்களே மூன்றாம் உலக நாடுகளின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வு முறையியலை (Research Methodology) வகுத்துக் கொடுத்தன. அம்முறையியல் பழைமையானவற்றைத் தேடவும், பாதுகாக்கவும் பெருமைப்படவும் தூண்டின. அதே நேரத்தில் அமெரிக்க அறிவாளிகளுக்கும் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் சமூக அமைப்பைப் புரிந்து கொள்ளவும் உதவின. அதன்வழி அந்நாடுகளின் கலாச்சாரப் புதையல்களைக் காப்பவர்களாகக் காட்டிக் கொள்ளவும் முயன்றன. பழைமையை நினைவூட்டுவதன் மூலம் அம்மக்களைப் பழைமையின் மீது பிடிப்புக் கொண்டவர்களாக மாற்ற இவ்வாய்வுகள் உதவும் என நம்பினர். இந்நோக்கத்தை நிறைவேற்றவே அமெரிக்கப் பல்கலைக் கழகங்களில் தெற்காசிய நாடுகள் துறை, தென்

கிழக்கு ஆசிய நாடுகள் துறை, லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகள் துறை, ஆப்பிரிக்க நாடுகள் துறை முதலியன ஏற்படுத்தப்பட்டன. அத்துறைகள் இப்படிப்புகளுக்கெனத் தனியான இதழ்களையும் (Journals) வெளியிட்டன.

இத்துறைகளும், இதழ்களும் மூன்றாம் உலக நாடுகளின் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு - ஆய்வாளர்களுக்குக் கற்றுத் தந்த முறையில் - தேடுவது, தொகுப்பது என்பதோடு பகுப்பு ஆய்வு செய்வது என்பதையும் வலியுறுத்தியது. இப்பகுப்பாய்வின் மூலம் வகைப்படுத்துவதும், உட்பிரிவுகளைக் கண்டறிவதும் மட்டுமே முடிந்தது.

இந்த இடத்தில் முன்நிகழ்வு ஒன்றைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டும். மேலே குறிப்பிட்ட ஆய்வுகளில் புதுக்காலனியவாதிகளின் நலன்கள் உட்பொதிந்திருந்தன என்றால், முந்திய நிகழ்வில் காலனியவாதிகளின் நலன்கள் உட்பொதிந்து கிடந்தன. இதன் ஆரம்பகர்த்தாவாக கால்டுவெல் பாதிரியைச் சொல்லலாம். 1856-இல் வெளிவந்த 'திராவிட மொழிகளின் ஒப்பிலக்கணம்' (Comparative Grammar of Dravidian languages) என்ற நூல் காலனியவாதிகளின் நலனில் அக்கறை கொண்டதாக வெளிவந்தது. இதே நோக்கத்தோடுதான் எட்கர் தர்ஸ்டன், கில்பர்ட் ஸ்லேட்டர் போன்றோரின் ஆய்வுகளும் இருந்தன எனக் கொள்வதில் தவறொன்றும் இல்லை. இவ்வாய்வுகளைப் பற்றிக் கூறும்பொழுது, "தமிழிலக்கிய இலக்கண ஆய்வுகளுக்கு, இனம், மொழி, சாதி, பிரதேசம் என்பன முக்கியமான கருத்துக் கூறுகளாய்மைந்தன" என்று கூறிவிட்டு "இந்தியாவிலே தமது ஆட்சியை வலுப்படுத்தி வந்த ஏகாதிபத்தியவாதிகள் நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் கடைப்பிடித்த பிரித்தாளும் சூழ்ச்சியும், ஆரிய-திராவிடப் பிரச்சினை உருவாகவும் பூதாகரமான வடிவம் பெறவும் ஏதுவாய்மைந்தது" என்று அந்த ஆய்வுகளின் விளைவுகளையும் எடுத்துக்காட்டுவார் கலாநிதி க.கைலாசபதி இவ்விளைவுகளின் தொடர்ச்சியாகவே பெ. சுந்தரம் பிள்ளை, பண்டிதர் சுவிராய பிள்ளை, சுவாமி வேதாசலம் பிள்ளை (மறைமலையடிகள்), கே.என் சிவராஜபிள்ளை, வெ.ப. சுப்பிரமணிய முதலியார், தா. பொன்னம்பலம் பிள்ளை, பி.டி. சீனிவாச ஐயங்கார், கா. சுப்பிரமணிய பிள்ளை, ஆ. முத்துத்தம்பி பிள்ளை, ஜே.எம். நல்லசாமிப் பிள்ளை முதலிய முந்திய தலைமுறைத் தமிழ் ஆர்வலர்களையும், ஓளவை. சு. துரைச்சாமி பிள்ளை, கா. அப்பாத்துரை, தேவநேயப்பாவாணர், சி. இலக்குவனார், மு. வரதராசனார் முதலிய பிந்திய தலைமுறை எழுத்தாளர்களின் ஆய்வுகளையும், கணக்கில் கொள்ள வேண்டும் என கைலாசபதி எடுத்துக்காட்டியுள்ளார் (கோ. கேசவனின் 'மண்ணும் மனித உறவுகளும்' என்ற நூலின் முன்னுரையில்). இது நிற்க.

மூன்றாம் உலக நாடுகளின் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்குப் பகுப்பாய்வு முறையைச் சிபாரிசு செய்த அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகங்களில் படித்த, பணியாற்றிய அனுபவம் உடையவர்கள் பேராசிரியர் வ.அய். சுப்பிரமணியனும், பேராசிரியர் முத்துச் சண்முகனும்<sup>3</sup> முறையே கேரள, மதுரைப் பல்கலைக் கழகங்களில் தமிழியல் துறையில் தலைவர்களாக இருந்த இவர்களின் குவருமே தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வாளர்களுக்கு வழிகாட்டிகளாக இருந்தனர் என்பது வரலாற்றுண்மை. இந்த வரலாற்றுண்மை தெரியும்பொழுதே முன்னர்க் குறிப்பிட்ட 'தற்செயல் நிகழ்வன்று' என்ற சொற்றொடரின் உண்மை புரியும்.

தமிழ் நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகளில் சிறுபான்மையினதாகக் காணப்படும் இரண்டாவது மனநிலையினரின் முன்னோடியாகக் கல்வித்துறை சாராத பேராசிரியர் நா. வானமாமலையைக் குறிப்பிடலாம். தமிழக மாவட்டங்கள் பலவற்றிலிருந்தும் பாடல்களையும் கதைப் பாடல்களையும் தொகுத்துப் பதிப்பித்துள்ள நா.வா. வின் ஆய்வுப்பணி நாட்டார் வழக்காற்றியலில் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய ஒன்று. இவரின் ஆய்வு முறையியலைப் பின்பற்றி ஆய்வு செய்த கல்வித்துறை ஆய்வாளர்களின் எண்ணிக்கை மிகச் சொற்பமானதே. ஆ. சிவசுப்பிரமணியன், ஆறு. இராமநாதன் முதலான சிலரைக் குறிப்பிடலாம்.

நாட்டார் வழக்காற்றியலின் பிறகுறைகளில் அதிகம் தொழிற்பட்ட பகுப்பாய்வு முறை நாட்டார்கலை வடிவங்களான கூத்து, ஆட்டமரபுகள் பற்றிய ஆய்வுகளில் அதிகம் தொழிற்பட வில்லை. முழுமையாக இல்லாவிட்டாலும் நாட்டார் கலைகள் பற்றிய ஆய்வில் முன்னர்க் குறிப்பிட்ட சிறுபான்மை மனநிலையே பெரும்பான்மையினதாக இருக்கிறது. கலைகள் பற்றிய ஆய்வு செய்தவர்களில் பெரும்பாலோர் பகுப்பாய்வு என்பதைமீறி, அதன் பயன்பாடு - நிகழ்காலச் சமூகத்திற்கு உரியதுதானா எனச் சிந்தித்துள்ளனர். மு. இராமசுவாமி, அ. அறிவுநம்பி, துளசி. இராமசாமி<sup>4</sup> முதலான பி.எச்.டி., பட்ட ஆய்வாளர்களேயன்றி, எம்.பில் பட்டத்திற்கு ஆட்டங்களை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டவர்களில் சிலருங்கூட அதன் பயன்பாடு, தோற்றம், மக்கள் தொடர்பு என்பன பற்றிச் சிந்தித்துள்ளனர்.

நாட்டார் கலைகள் பற்றிய ஆய்வாளர்களுக்கு இச்சிந்தனை தோன்றியது கூட ஒரு நிர்ப்பந்தத்தின் விளைவே எனலாம். பாடல்கள், கதைகள், விடுகதைகள், பழமொழிகள், கதைப் பாடல்கள் முதலியன பாதுகாப்பதற்கு எளிதானவை. பதிவு நாடாக்களில் பதிவு செய்து வைத்துவிடலாம். நம்பிக்கைகள், சடங்குகள் முதலானவற்றைக் கேட்டு, பார்த்து எழுதி

வைத்துக் கொள்ளலாம். ஆனால் ஆட்டங்களும், கூத்துக்களும் அத்தகையன அல்ல. குறிப்பிட்ட சமூகத்தினரின் வழிபாட்டோடும் வாழ்க்கைத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்பனவாகவும் இருந்தவை. சிலருக்கு முழுநேரத் தொழிலாக விளங்கியவை. இந்நிலையில் அக்கலை வடிவங்களைப் பாதுகாப்பது என்ற முயற்சி அதனைக் கொண்டுள்ள மனிதர்களைப் காப்பது என்பதிலே முடியும். அது ஆய்வாளன் என்ற தனிநபரால் ஆகக்கூடிய காரியமன்று. பெரும் நிறுவனங்களையும் - குறிப்பாக அரசையும் பொறுத்தது.

சமூக அமைப்பு அதனைத் தீர்மானிக்கின்ற உற்பத்தி முறையும் மாறிவருகின்ற நிலையில் அரசே முனைந்தால் கூடக் கலை வடிவங்களைக் காப்பது என்ற முயற்சி இயலாத ஒன்றே. மக்களின் பொழுது போக்கு முறைகளும் அம்சங்களும் மாறிவிட்ட நிலையில் ஆட்டமும், கூத்தும் இருந்த இடத்தில் திரைப்படமும், தொலைக்காட்சியும் வந்துவிட்ட நிலையில் - பழைய கலைவடிவங்களின் சிதைவு என்பது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக மாறிவிட்டது. இந்நிலையில்தான் கலைகள் பற்றிய ஆய்வாளர்கள் பாதுகாப்பது, பகுப்பாய்வு செய்வது என்பதைவிட்டு விட்டு அதன் வடிவத்தைப் புரிந்து கொள்ள முயன்றனர் எனலாம். நவீன நாடக, திரைப்பட வடிவங்களில் பழைய மரபுக் கலைகளின் உத்திகளைப் பயன்படுத்த முனைகின்றனர். அதற்கான திசைவழியிலேயே கலைகள் குறித்த ஆய்வு செல்ல முடியும்; செல்ல வேண்டும்.

அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகங்களின் ஆய்வு முறையியலை விட்டு வேறு தடம் பிரிந்த கலைகள் பற்றிய ஆய்வுகளையும் பகுப்பாய்வுக்குள் கொண்டு வருவதற்கான முயற்சிகள் இல்லாமல் இல்லை. தனியொரு ஆய்வாளனால் கலைகளைப் பாதுகாப்பது இயலாது என்பதை மனிதில் கொண்டு, அப்பொறுப்புக்களை ஏற்றுக்கொள்ள சில நிறுவனங்கள் முன்வந்துள்ளன. தெருக்கூத்தின் மரபுகளைப் புரிந்துகொண்டு, நவீன நாடகத்தில் பயன்படுத்தும் வழிகள் பற்றிச் சிந்தித்தவர் ந. முத்துச்சாமி, கல்வித்துறை சாராத இவர் சார்ந்துள்ள கூத்துப்பட்டறை என்னும் நவீன நாடகக் குழுவிற்கு ஃபோர்டு நிதிநிறுவனம் உதவி செய்கிறது. தென்னாற்காடு, வடஆற்காடு மாவட்டக் கலைஞர்களை ஆதரிக்கவும், பாதுகாக்கவும் கோடுலாண்டு என்ற நிறுவனமும் முன்வந்தது. இதன் சார்பில் கூத்து பற்றி ஆய்வு செய்த சிலரின் நிபுணத்துவ உதவியோடு கூத்து விழாக்கள் நடைபெற்றன.<sup>5</sup> சில குழுக்கள் தேர்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. அவைகளைப் பாதுகாக்க கோடுலாண்டு முயற்சி எடுத்து வருகிறது.



மதுரை இறையியல் கல்லூரி, தகவல் தொடர்புத்துறை என்னும் படிப்பில் நாட்டார் கலைகளை முக்கிய பாடமாக வைத்துள்ளது. நாட்டார் வழக்காற்றியலே இன்றைய இந்தியச் சூழலில் சரியான மாற்று வடிவம் என்கின்றது.<sup>6</sup> பாளையங்கோட்டையிலுள்ள சேவியர் கல்லூரி நாட்டார் வழக்காற்றியலை முதலமைப்பு பாடமாக்கியுள்ளது. அதிலும் நாட்டார் கலைகள் முக்கிய பாடங்கள். நாட்டார் கலைகள் பற்றிய ஆய்வில் சிறப்பான ஈடுபாடு காட்டும் இந்நிறுவனங்கள் அனைத்தும் மேற்கத்திய நாடுகளிடமிருந்து நேரடியாகவோ மறைமுகமாவோ பண உதவி பெறுகின்றன என்பது வெளிப்படையாகும். இப்பண உதவிகள் கலைகள் பற்றிய ஆய்வு முறையியலை மாற்றம் செய்யவும் கூடும். ஆனாலும் அம்மாற்றங்கள் முழுமையாகச் சாத்தியமானதல்ல; வாழ்க்கை முறைகள் மாறிவிட்ட நிலையில் அக்கலை வடிவங்களைப் பார்வை பொருள்கள் (Show Case Object) என்ற அளவிலேயே பாதுகாக்க முடியும். கூத்துப்பட்டறையின் பராமரிப்பில் தெருக்கூத்து இத்தகைய தன்மையை அடைந்துவிட்டது எனலாம். உயர்மட்ட மக்களுக்கும் வெளிநாட்டினருக்கும் கூத்துக் காட்சிகள் ஏற்பாடு செய்தல் என்ற நிலையிலேயே செயல்பட முடிந்துள்ளது. பரந்து பட்ட மக்களுக்கான தலைவடிவமாக இருந்த கூத்து குறிப்பிட்ட மட்டத்தினரின் (Elite) கலை வடிவமாக மாற்றம் பெற்று வருகிறது. இன்றைய சூழலில் இதுவே நிகழும். இந்நிலையில் சுயமான ஆய்வாளரும் பல்கலைக்கழகங்களும் நாட்டார் வழக்காற்றியலுக்கு ஆற்ற வேண்டிய பங்கு நிரம்பவுண்டு. பகுப்பாய்வு என்னும் முறையியலை விலக்கிவிட்டு, புதிய முறையியலைக் கொள்ள வேண்டும். பழைய கலாச்சாரத்தின் மரபுகளின் தன்மைகளை உணர்வது என்ற அளவில் அதனை ஆய்வு செய்ய வேண்டும். நாட்டார் வழக்காறுகள் தோன்றிய கால இடப் பின்னணிகளைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அதன்வழிப் புதிய சமூகத்தில் - மக்கள் வாழ்க்கை முறைக்கு அவற்றின் பயன்பாடு பற்றிச் சிந்திக்க வேண்டும். இயலுமானால் பயன்படுத்தலாம். இல்லையென்றால் விட்டுவிடுவதில் தவறொன்றும் இல்லை.

### குறிப்புகள் :

1. P.R. Subramaniam - Folklore of South India - Tamil Nadu (The Structure of mornings songs and Lullaby) - Kerala - 1969, Ph.D., ; K.P.S. Hameed-Folklore in Tamilnadu (Nancil Nadu) 1961-M.Litt.

2. 1982-83-ஆம் கல்வியாண்டில் எம்.பில் ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் ஊர்ப் பெயராய்வு செய்யப் பணிக்கப்பட்டனர். அதனையடுத்த ஆண்டுகளில் குலச்சடங்குகள், சிறுதெய்வங்கள், நம்பிக்கைகள் எனத் திட்டமிட்டு நாட்டுப்புறவியலில் இறங்கியது. 1982-1987 ஏப்ரல் வரை ம.கா. பல்கலையில் முழுநேர பிஎச்.டி. பட்ட ஆய்வுக் காகப் பதிவு செய்தவர்கள் 16 பேர். அதில் நாட்டார் வழக்காற்றியலை ஆய்வுக்களனாகக் கொண்டவர்கள் 7 பேர்.

3. வ.அய். சுப்பிரமணியம் : 1956-இல் அமெரிக்கா சென்று இந்தியான்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் பிஎச். டி. பட்டம் பெற்றவர். முதல் நாட்டார் வழக்காற்றியல் டாக்டர் பட்டத்திற்குக் கேரளப் பல்கலைக் கழகத்தில் வழி செய்தவர்.

“முத்துச் சண்முகன் : சிறப்புப் பேராசிரியராக இருமுறை அமெரிக்கா சென்றவர். மதுரை காமராசர் பல்கலை.யில் நாட்டார் வழக்காற்றியலை விருப்பப் பாடமாக்கக் காரணமானவர்.

4. மு. இராமசுவாமி - தமிழகத்தில் தோற்பாவை நிழற் கூத்து; அ. அறிவுநம்பி-தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து; துளசி. ராமசாமி-Tamil Yakshakanas (மூன்றும் ம.கா. பல்கலையில் செய்யப்பட்ட பிஎச்.டி. ஆய்வுகள்)

5. 'என்றும் வாழும் தெருக்கூத்து' என்றொரு நூல் 'கோடுலாண்டு' வெளியீடாக வந்துள்ளது.

6. இந்நிறுவனத்தைச் சார்ந்த தியாபிலஸ் அப்பாவு என்பவர் Folklore for Change என்றொரு நூலை வெளியிட்டுள்ளார்.

(பலரின் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்வது குற்றம் சுமத்து வ்தற்காகவோ, பாராட்டுவதற்காகவோ அன்று; ஆய்வு வரலாற்றில் முக்கிய கட்டங்களை நகர்த்தியவர்கள் என்பதற்காக மட்டுமே)

□ ஆராய்ச்சி □ 1988 □

## பகுதி - III

---

### பதிவுகளாகச் சில குறிப்புகள்



III - திருவ

நகரமியிரு வநி சீவாநகரமதிப



## நான் வாழுகின்ற நகரம்

உணரப்படாதவரை எதுவுமே சிக்கல் இல்லை

திருநெல்வேலிக்கு நான் முதன் முதலில் போனது 1982- இல் என்பது என் நினைவு. பி.யூ.சி.எல் தொடுத்திருந்த ஒரு வழக்கு நிதிக்காக பல்நூன் நாடகம் போட, மதுரை நிஜநாடக இயக்க நடிகனாக அங்கு போயிருந்தேன். திருநெல்வேலிக்குப் போகிறோம் என்று நினைத்தவுடன் அப்பொழுது பேச்சிலும், நினைப்பிலும், வந்த வார்த்தைகள் நான்கு. திருநெல்வேலி அல்வா, தாமிரவருணி ஆறு, பாளையங்கோட்டை ஜெயில், நெல்லையப்பர் கோவில்.

நெல்லையப்பர் மீது அவ்வளவு விருப்பம் இல்லை. பாளையங்கோட்டை ஜெயிலுக்குப் பின்னொரு நாளில் போக வேண்டியதிருக்கலாம் என்று அதையும் தவிர்ந்துவிட்டேன். தாமிரவருணி தந்ததோ பெருத்த ஏமாற்றம். ஓடாத நதியாகத் தேங்கித் கிடந்தது ஆறு. அல்வாவைக் கட்டாயம் சாப்பிட்டுவிட வேண்டும் என்று நினைத்தேன். அதிலும் சிக்கல். திருநெல்வேலி 'அல்வா'வில் எது 'ஓரிஜினல் அல்வா' என்பதில் அங்கே பலத்த போட்டி. உள்ளூர்க் காரர்களை விசாரித்தபோது இருட்டுக்கடை அல்வா தான் திருநெல்வேலி அல்வா என்று சொல்லி விட்டார்கள். இருட்டுக்கடை இருட்டான பின்புதான் திறந்திருக்கும் என்பதும் கூடுதலான தகவலாகக் கிடைத்தது. ஆக அந்தமுறை திருநெல்வேலியை

உணரமுடியாமலும் ருசிக்க முடியாமலுமே போய் விட்டது. பதினைந்து வருஷங்களுக்குப் பின்னாள், அந்த நகரத்திலேயே வர்ழவேண்டியவனாக வந்தேன். வரும்போது கூடுதலாக இன்னொரு வார்த்தையும் சேர்ந்து கொண்டது. 'கலவரம்' என்னும் வார்த்தை அது. மதுரையைத் தாண்டி, விருதுநகர் வந்து, பஸ் கிளம்பியது முதலே எனது கண்கள் கலவரத்தைத் தேடின. கலவரத்தின் கொதிநிலையை நுகர மனம் தவித்தது. பஸ் பயணத்தின் போது கலவரம் என் கண்ணில்படவில்லை என்பது அதிர்ஷ்டம். ஆனால் செய்தித்தாள்களில் ரத்தவாடையின் நெடி தாள முடியவில்லை.

பழையமையையும், நவீனத்துவத்தையும் - திருநெல்வேலியாகவும், பாளையங்கோட்டையாகவும் - பிரித்துக் கோடு போடும் தாமிரவருணியில் நீர் நகர்ந்து கொண்டிருந்தது. என் கண்ணில் படாமல் தப்பிய கலவரம் நான் நகரத் தெருக்களில் நடக்க நினைத்த போது என்னுடன் நகர்வதை உணர்ந்தேன். பகல்களைவிடவும் இரவில் நடப்பதை விரும்பும் எனது விருப்பங்கள் தடைகளுக்குள்ளாயின. இரண்டாம் ஆட்டம் சினிமாவுக்குச் செல்வது சிரமமாகப் பட்டது. இராத்திரிகளில் நகரத் தெருவில் தனியனாய் நடப்பது ஆபத்துக்குரியதாகவும், தண்டனைக்குரியதாகவும், உணர்த்தப்பட்டிருந்தது. எனக்கான வீட்டை குடியிருப்பைத் தேடினபோது கலவரம் என் உடம்பில் குடியேறிவிட்டதை முதலில் உணரவில்லை. புதுவீடுகள், பழைய வீடுகள், காலனி வீடுகள், மாடிப்பகுதி என நான் அலைந்தபோது கலவரமும் கூடவே வந்தது. ஒவ்வொரு வீட்டுச் சொந்தக்காரரும் நான் மறக்க நினைத்த ஒன்றை - விட்டுவிட விரும்பும் ஒன்றை - திரும்பக் கொண்டுவரச் சொன்னார்கள். 'எனக்கல்ல வீடு, எனது சாதிக்குத்தான்' என்பது எனக்கு உணர்த்தப் பட்ட பாடம்.

இன்று நான் வாழும் நகரத்திற்கு - திருநெல்வேலிக்கு - வருகின்ற தமிழர்களே! அல்வா, ஆறு, கோயில், ஜெயில், கலவரம் என்ற ஐந்து வார்த்தைகளோடு இன்னொரு வார்த்தைகளையும் சேர்த்துக் கொண்டு வாருங்கள். 'மாநாடு' என்பது அந்த வார்த்தை. மிகப் பிரமாண்டமான பேரணிகளோடு கூடிய மாநாடுகள் எங்கள் நகரத்தின் இன்னொரு குறியீடாக மாறிக் கொண்டிருவதில், மற்ற நகரவாசிகளுக்குப் பொறாமை இருந்தால், நாங்கள் எப்படிப் பொறுப்பாக முடியும். திருநெல்வேலிக்கு நீங்கள் எப்பொழுது வேண்டுமானாலும் வரலாம். இந்த நகரம் மாநாடு ஒன்றிற்குத் தயாராகிக் கொண்டிருப்பதையே நடந்து கொண்டிருப்பதையோ நிச்சயம் காண்பிக்கத் தயாராக உள்ளோம்.

எமாந்துவிடுவோம் என்று நினைக்க வேண்டாம். 'அழைக்கும் அரசியலில்' பாவமன்னிப்புக் கூட்டங்களான மாநாடுகள் எனும் களியாட்டங்களைக் காணத் திருநெல்வேலிக்கு ஒரு முறை வந்து போங்களேன். கொஞ்சம் 'அல்வா' கொடுத்து அனுப்புகிறோம்.

## பெயர்கள் நமது பெயர்கள்

ஞாயிற்றுக்கிழமை தவிர வேலைநாட்கள் மதியம் 12.00 மணிக்கு எஸ்.டி.டி. எதுவும் வருவதில்லை. நாங்களும் யாருக்கும் பண்ணுவதில்லை. போன் இருக்கிறது என்று பண்ணினால் 'பில்' வரும் பொழுது பட்டுஜட் உதைக்கும்.

அன்று வெள்ளிக்கிழமை மதியம் 12.00 மணிக்கு நீண்ட அழைப்புக் கேட்ட போது நான்தான் ஏதோ அவசரமாகப் பேசுகிறேன் என்று நினைத்து என் மனைவி எடுத்திருக்கிறாள். நான் திருவனந்த புரத்திற்குக் கருத்தரங்கில் கட்டுரை வாசிக்கப் போயிருந்தேன்.

தொலைபேசியில் கேட்ட குரல் அவளுக்குப் புதியது 'அய்யா இருக்காங்களாம்மா..'

'அய்யா இல்ல; நீங்க யாருங்க'

'நான் ரைட்டருங்க அம்மா : நான் சென்னை யிலயிருந்து பேசுறேன்; இங்க வர்றதாச் சொன்னாங்க அய்யா. அவருக்காக இங்கெ காத்துக்கிட்டிருக்கேன்'

'அய்யா திருவனந்தபுரம் போனவங்க வரல; வந்ததும் சொல்றேன்; ஓங்க பெயரென்ன?

'ரைட்டர்'ன்னு சொல்லுங்க அய்யாவுக்குத் தெரியும்'

சொல்லிவிட்டு வைத்து விட்டார். அடுத்தநாள் அதே நேரம்.. அதே குரல்.. அதே உரையாடல். ஆனால் எதிர்முனையில் கொஞ்சம் பதட்டம்..

இரவு வந்தவுடன், மனைவியும் குழந்தைகளும் சொன்ன போது, 'ரைட்டர்' என்று தம்பட்டமடிக்கும் ஆசாமி - எழுத்தாள நண்பர் - யாராயிருக்கும் யோசித்து விட்டு மறந்துவிட்டேன்.

அடுத்த நாள் ஞாயிற்றுக்கிழமை. அதே நேரம் தொலை பேசி அழைப்பு. எடுத்தது நான். பேசிய குரலில் எரிச்சலும் ஆத்திரமும் இருந்தது. 'என்னங்க சார்.. ஓங்க வீட்டம்மா.. இப்படிப் பண்ணிட்டாங்க.. எங்க அய்யாகிட்டெ திட்டு வாங்கிக்கிட்டே இருக்கேன்'

நேற்றும் முந்தினநாளும் நடந்த தொலைபேசி உரையாடலின் முடிச்சுகள் அவிழப்போகிற சந்தோசம் எனக்கு.

'ஓங்க அய்யா யாரு.. அவரு பெயரென்ன? 'எங்க அய்யா .. டி.எஸ்.பி.ங்க., நான் ரைட்டருங்க.. இப்பொழுதும் அவர் பெயர்களைச் சொல்ல வில்லை.

'எம்பேரு ராமசாமி.. நான் ஒரு புரொபசர். எனக்குக் கொஞ்சம் எழுத்தாளர்கள் - ரைட்டர்ஸ் நண்பர்களாக உள்ளனர். என் மனைவி அவர்களில் யாரோ ஒருவர் போன் செய்வதாக நினைத்திருக்கலாம்.

அவரது குரலில் ஆத்திரம் விலகியது. 'ஓ.. அப்படிங்களா.. நான்தான் நம்பரெ மாத்தி போன் பேசிட்டேங்க .. எங்க அய்யா என்னோட போனுக்கு மேலே சென்னைக்கு வந்தா இருந்தாரு.. கடைசியில் எல்லாமே கெட்டுப் போச்சு. ஒரே திட்டு.. சஸ்பெண்ட் ஆர்டரெக் குடுத்திட்டாலும் குடுத்திடுவாரு. இந்த நம்பருக்குப் போன் செஞ்சு நடந்ததச் சொல்லிடுங்க சார்..' சொல்லி விட்டு எண்ணைக் கொடுத்தார். அப்பொழுதும் 'பெயர்களைச் சொல்லவில்லை.

'அலோ ரைட்டர் சார்.. இப்பவாவது உங்க பெயரையும் உங்க அய்யா பெயரையும் சொல்லலாமா..' என்று கேட்ட போது சிரித்து விட்டு, அவர் பெயரை மட்டும் சொன்னார். 'அய்யா'வின் பெயரைச் சொல்லாமல் எந்தப் பிரிவில் இருக்கிறார் என்பதைச் சொன்னார். நான் அந்த அதிகாரியின் பெயரைச் சொன்ன போது ஆமாங்க சார்; அவரோதான் என்று



வழிமொழிந்தார். அதிகாரியின் பெயரைத் தவறியும் சொல்லிவிடக் கூடாது என்ற விரதம் போலும். .

கணவன் பெயரைத்தான் மனைவிமார் சொல்லமாட்டார்கள் என்பது தெரியும். அதுவும் கிராமத்தில்தான். அதிகாரிகளின் பெயரைச் சொல்லத் தயங்கும் ஊழியர்கள் எல்லாம் அந்த அதிகாரிகளின் மனைவிமார்கள்தானோ. தசரனுக்கு அறுபதினாயிரம் மனைவிமார்கள் இருந்ததாகப் புராணம் சொல்லும். நம்முடைய அதிகாரிகள் இந்த வகையில் தசரதனோடு போட்டி போடக் கூடும்.

குடும்பம்தான் அதிகாரம் நிலைபெற உதவும் அமைப்பு; அதில் உடைப்பு இல்லாமல் அதிகார அமைப்புகளில் மாற்றங்கள் சாத்தியமில்லை. குடும்ப உறவுகள் மாற வேண்டும்; மாற்றப்பட வேண்டும் என்று படித்தது நினைவுக்கு வந்தது.

ஒரு முறை மாவட்ட ஆட்சித் தலைவரை ஒரு விழாவிற்குத் தலைமை தாங்க அழைக்கச் சென்றோம். அவருக்கு இலக்கியம், கவிதை என்று ஈடுபாடுகள் உண்டு. மகிழ்ச்சியோடு உள்ளே அழைத்துச் சென்ற அவரது உதவியாளர் வெளியில் வந்தவுடன் கோபமாகி விட்டார். கோபம்னா கோபம். அப்படியொரு கோபம். ஆட்சித்தலைவரை மரியாதையில்லாமல் பேசிவிட்டதாகக் குற்றம் சாட்டினார் எனக்கோ மரியாதை இல்லாமல் ஒரு வார்த்தையும் சொன்னதாக நினைவில் இல்லை.

'நீங்கள்' விழாவிற்கு வரவேண்டும்' என்று சொல்லக்கூடாதாம். 'கலைக்டர் அவர்கள்' வர வேண்டும், என்றுதான் சொல்ல வேண்டுமாம். எதிரில் இருப்பவரை 'முன்னிலை' யில் குறிப்பிடாமல் 'படர்க்கை'யில் குறிப்பிட வேண்டும் என்று எந்த இலக்கணம் சொல்கிறது என்று கேட்டிருக்கலாம். நான் படித்த இலக்கணங்கள், எதிரில் இருப்பவரை 'நீ' என்று சொல்வதற்குப் பதில் 'நீங்கள்' என்று சொல்வது 'மரியாதை காரணம்' என்று சொல்லியுள்ளன. ஆனால் அதிகாரத்துவ இலக்கணமோ 'மரியாதைக் குறைவு' என்று புதிய பாடத்தைச் சொல்கிறது.

அதிகாரி - ஊழியர் உறவுநிலை என்றில்லை; ஆசிரியர்கள் - மாணவர்கள் உறவு நிலையே அதிகாரஞ் சாந்ததாகவே இருக்கின்றன இங்கு. தன்னுடைய பெயரைச் சொன்ன மாணவனிடம் முகஞ்சிவந்து போகும் ஆசிரியர்கள் உண்டு. இவர்களையும் தனது மனைவிகளாகவே நினைக்கிறார்களோ என்னவோ...?

ஒருமுறை, நான் மாணவனாக இருந்த போது எனது பேராசிரியர் ஒருவரின் உண்மையான பெயரைச் சொல்லி அவர்களே ! என்று அழைத்து வரவேற்புரை சொன்னேன். அவருக்கு வந்ததே ஆத்திரம். அவர் 'தமிழ் மீது கொண்ட காதலால் வைத்துக் கொண்ட பெயரைச் சொன்னால் கோபப்பட மாட்டாராம். அப்பா அம்மா வைத்த பெயரைச் சொன்னதால்தான் அந்தக் கோபமாம். இன்னொரு பேராசிரியர் என்னிடம் சொன்ன போது 'எந்தப் பெயரைக் கையெழுத்தாகப் போட்டுச் சம்பளம் வாங்குவார்' என்று கேட்டேன். அவரது குல தெய்வத்தின் ஞாபகமாக அம்மா அப்பா வைத்த பெயரில் தான் என்றார் அந்த ஆசிரியர்.

சரி அதெல்லாம் போகட்டும் தமிழர்களே ! கலைஞர், நாவலர், பேராசிரியர், நாஞ்சிலார், புரட்சித் தலைவி, சேடபட்டியார், தீப்பொறியார், வாழப்பாடியார்.. இப்படியான 'ஆர்'களெல்லாம் அடையாளக் குறியீடுகளா? அல்லது அதிகாரத்துவ மொழிகளா..?

திருவாளர் பொதுமக்கள் சிந்திப்பார்களாக.

□ கோடு □ 1999 □

## புத்தகங்கள்

மதுப்புட்டிகளாகவும் வெடிகுண்டுகளாகவும்

பாண்டிச்சேரியிலிருந்து இதுவரை நூறுதடவையாவது மதுரைக்குப் பஸ்ஸில் பயணம் செய்திருக்கிறேன். ஏழெட்டு தடவை போலீஸ் சோதனை போட்டிருக்கிறது. அந்தச் சோதனைக்கு யாருடைய பையும் தப்பாது. சூட்கேஸாக இருந்தால் ஆட்டிப் பார்த்தே உள்ளே இருப்பது மதுப்புட்டிகள் என்று கண்டுபிடித்து விடுவார்கள். பையாக இருந்தாலும் ஒலியெழுப்பும் பாட்டில்கள் காட்டிக் கொடுத்து விடும். ஒரு தடவை 20 கிலோ சர்க்கரைக்குள் இரண்டு அரை பாட்டில்கள் இருந்தன. திறந்து பார்த்த போலீஸ் கொஞ்சம் சர்க்கரையை அள்ளி வாயில் போட்டுவிட்டு நகர்ந்து விட்டது 'அல்வா வுக்குப் பதில் சர்க்கரை'.

பாண்டிச்சேரியிலிருந்து பாட்டில் கொண்டு போகும்பொழுது பின்பற்ற வேண்டிய உத்திகள் எனச் சிலவற்றை அதில் தேர்ந்தவர்கள் வழங்குவதுண்டு. ஒரேயொரு மதுப்புட்டிதான் கொண்டு போகிறீர்கள் என்றால், மூடியைத் திறந்து ஒரு மிடக்கு விழுங்கிவிட்டுக் கொண்டு போகலாம். நிறையக்

கொண்டு போகிறீர்கள் என்றால், அவற்றை உங்கள் அருகில் வைத்துக் கொள்ளக்கூடாது. கண்பார்வையில் வைத்துக்கொண்டு பயணம் செய்யலாம். சோதனையில் பிடிபட்டால் பாட்டில்கள்தான் இறங்கும், நீங்கள் இறங்க வேண்டியதில்லை பணம் போனால் போகிறதென்று விட்டுவிட்டுப் பயணத்தை தொடரலாம். விட்டுவிட முடியாதென்றால் நீங்கள் அடுத்த வாசலில் இறங்கி, பேரம்பேசி லஞ்சம் கொடுத்துவிட்டு, அடுத்த பஸ்ஸில் பயணத்தைத் தொடரலாம். இந்த அனுபவங்கள் எல்லாம் எப்பொழுதாவதுதான் கிடைக்கும். மதுப்புட்டிகளின் விலைக்குறைவு காரணமாகப் பாண்டிச் சேரியிலிருந்து அவை தமிழ்நாட்டிற்குள் வந்து கொண்டதான் இருக்கின்றன. பாண்டிச்சேரி போலீஸ் அதன் எல்லைக்குள் சோதனைகளை எப்பொழுதாவது நடத்திக் கொண்டுதான் இருக்கிறது. சமச்சீர் வரி வந்து விட்டால் இவர்களுக்கு வேலை இல்லாமல் போய்விடும்.

28-10-1998, இரவு 9.50-க்குப் பாண்டிச்சேரியிலிருந்து கிளம்பிய என்னை அதன் எல்லைக்குள் சோதனைகள் நெருங்கவில்லை. பாண்டிச்சேரி போலீஸ் சோதனையிட்டிருந்தாலும் அவர்கள் எடுத்துக் கொள்ள எனது பையில் மதுப்புட்டிகள் எதுவும் வைத்திருக்கவும் இல்லை. எனது பையில் இருந்தவைகள் எல்லாம் புத்தகங்கள், பத்திரிகைகள், கைலி, பனியன் மட்டும்தான். கனமான பையோடு விழுப்புரத்தில் இறங்கிய என்னை தோளில் கைவைத்து நிறுத்தியது போலீஸ் 'பையில் என்ன இருக்கிறது?' குரல் அட்டடியது.

குரலுக்குரியவரிடம் பையைத் தந்தபோது அதன் பாரம் தாங்காமல் அவர் குனிந்து விட்டார். குனியவைத்த 'பாரம்' அவருக்குச் சந்தேகத்தை உண்டாக்கி இருக்கவேண்டும். அவசர அவசரமாக ஜிப்பைத் திறந்து உள்ளே கையைவிட்டுத் தேடினார். அவர் ஏமாறுவதைப் பார்த்து ரசிக்க நான் காத்துக் கொண்டிருந்தேன்.

பையைத் தூக்கிக் கொண்டு வெளிச்சத்தை நோக்கிப் போனவரிடம் வெளிப்பட்டது ஏமாற்றமா? எகத்தாளமா? என்று சொல்ல முடியாது. கலவையான ஒரு வெளிப்பாடு. உள்ளேயிருந்த புத்தகங்கள் அனைத்தையும் வெளியில் எடுத்து அடுக்கினார். பத்திரிக்கைகளைத் தனியாக அடுக்கினார். கைலியையும், பனியனையும் வெளியே எடுக்கவில்லை. விசாரணையைத் தொடங்கிய போது ஆச்சரியமாக இருந்தது எனக்கு.

'என்ன பத்திரிக்கை இது?'

'தலித்'

'அப்படியின்னா தாழ்த்தப்பட்டவர்கள்லாம் ஒன்னாச் சேர்ந்து போராடணும்னு எழுதியிருக்குமில்லே'

‘இந்த இதழ்ல அப்படியெல்லாம் எழுதி இருக்கல: அப்படி எழுதுறதொன்னும் தப்பில்லயே’

‘தப்பில்லன்னு எப்படிச் சொல்றீங்க’

‘உரிமைதானே அது; போராடணும்னு சொல்றது எப்படித் தப்பாகும்’

‘சரி அதவிடுங்க’ ‘தலித்’ ல பத்து வைச்சிருக்கீங்க. இதென்ன புத்தகம் இவ்வளவு தடியாக இருக்கு. அதிலே வேற அஞ்சு புத்தகம் வச்சிருக்கீங்க. புத்தகத்தை எடுத்து தலைப்பை வாசித்தார்.

‘தீண்டாத மக்களுக்கு, காங்கிரசும், காந்தியும் செய்தது என்ன’

‘இதுவும் போராட்டத்த தூண்டுறதுதானோ .. ‘இல்ல...’ இந்திய அரசியல் சட்டத்தை எழுதின அரசியல்மேதை அம்பேத்கர் எழுதிய நூல்’.

‘அம்பேத்கார் பேரெச் சொல்றதுனால்தானே இவ்வளவு பிரச்சனையும், நாங்க தலை எழுத்தேன்னு ஒவ்வொருத்தன் பையையும் தோண்டி துருவி வெடிமருந்து வச்சிருக்கானா.... வீச்சரிவா வச்சிருக்கானான்னு சோதனை போட வேண்டியிருக்கு’

அப்பொழுதுதான் எனக்கு விவரம் புரிந்தது. இவர் மதுக் கடத்தல் தடுப்புப் போலீஸ் அல்ல; சட்டம் ஒழுங்கைக் காக்கும் போலீஸ் என்று திரும்பவும் தொடர்ந்தார் கேள்விகளை.

‘நீங்க எங்க போறீங்க.... ராமநாதபுரத்துக்கா.....?’

‘இல்லை .. திருநெல்வேலிக்கு...’

‘இதெல்லாம் போயி இலவசமா கொடுப்பீங்க.... அவங்களப் போராடத் தூண்டுவீங்க, அப்படித்தானே... நீங்க திருநெல்வேலிக்குப் போறீங்கங்கிறதற்கு என்ன அத்தாட்சி.....?’

‘இது என்னோட முகவரி.... நான் ஒரு புரபசர்... இதெல்லாம் நான் படிக்கிறதற்கும், அங்க வாங்கிப் படிக்கிறவங்களுக்கும், விக்கிறதற்கும்தான்’

‘ராமநாதபுரத்துக்குப் போகமாட்டீங்கல்ல... அப்பப் போங்க... இந்த ஜெயந்தி முடிஞ்சாச்சரி..... அதுக்குப்பிறகு இதுதானா.... எங்க வேலை.....’

கொஞ்சம் அலுப்புடன் போக எத்தனித்தார். அந்தக் கணமான புத்தகம் தொப்பென்று விழுந்தபோது வெடித்துவிடுமோ என்ற சந்தேகம் அவருக்கு இருந்தது.

(பசும்பொன்னில் வருடாந்திர நிகழ்வாகி விட்ட தேவரின் பிறந்தநாள் - அக்டோபர் 30)

## இன்னும் சில கடலோரக் கிராமங்கள்

ஒன்பதாவது நாள் இன்று. நாளை பத்து. அத்துடன் இந்த நாட்டு நலப்பணித் திட்ட (N.S.S) சிறப்பு முகாம் முடிந்து விடும் மாணவிகள் கல்லூரிக்குத் திரும்பிச் சென்று பெருந்திரளில் கலந்து விடலாம். அதே வகுப்பறையில் - ஆய்வுக் கூடங்களில் அதே ஆசிரிய முகங்களைச் சந்திக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தங்களிலிருந்து மாணவிகள் தப்பிவிட முடியாது.

இந்தப் பத்து நாட்களை நினைந்துக் கொண்டு கண்கள் விரிய மற்ற தோழியர்களிடம் சில மாணவிகளாவது கதைகள் பேசுவர். இந்தப் பத்து நாள் அனுபவம் அவளுக்குள் விரித்திருக்கும் மதில்களற்ற வகுப்பறைகளும் சொற்பொழிவுகளற்ற பாடங்களும் சொல்லிச் சொல்லி மகிழ்த்தக்கள என்று உணரவும் கூடும்.

அவர்களுக்கு உரையாற்றும்படி அழைத்துச் செல்லப்பட்டிருந்த நான், உரையாடலைத் தொடங்கினேன். உரைக்குப் பதில் உரையாடல், மாணவிகள் முதலில் தயங்கினர். புதிதான ஒரு ஆணுடன் பெண்கள் பேசுவது தடை செய்யப்பட்ட ஒன்றல்லவா?

பிறகு எங்கே நிறுத்துவது என்று எனக்கும் தெரியவில்லை; அவர்களுக்கும் தெரியவில்லை. பெண்களைப் பற்றி ஆண்களைப் பற்றி ஆண்- பெண் நட்பு பற்றி.. காதல் என்பது பற்றி.. நமது சினிமாக்கள் இவற்றையெல்லாம் சித்திரிப்பது பற்றி என நீண்ட உரையாடல் இறுதியாக அந்த ஊரைப்பற்றி வந்தது.

கன்னியாகுமரியிலிருந்து அரபிக்கடலாக மாறிக் கொள்ளும் கடலின் கரையில் இருக்கிற 'பதி'கள் 'விளை'களில் அதுவும் ஒன்று. 600 மனிதர்களுக்குள் மக்கள் தொகை. முக்கிய தொழில் மீன்பிடிப்பது; பசுமாடுகள் வளர்த்து பால் கறப்பது. மீனும் பாலும் பக்கத்திலுள்ள புத்தளம் போன்ற சிறுநகரங்களுக்கும் நாகர்கோயில் போன்ற பெருநகரத்திற்கும் அனுப்பித் தரப்படுகின்றன. அவற்றை எடுத்துச் செல்ல காலையில் ஒரு முறையும் மாலையில் ஒரு முறையும் பஸ்வசதி உண்டு. பள்ளிக்கூடம் போகும் குழந்தைகளுக்கு உதவாத நேரத்தில் அவை வந்து போகின்றன.

அடர்ந்த தென்னந்தோப்புகளுக்குள் இடம் விட்டு இடம் விட்டுத் தனித்தனியாக ஓட்டு வீடுகளும் நவீனபாணி கான்கிரீட் வீடுகளுமென அழகான - அமைதியான ஊர். கண்ணில் விரியும் கடலின் நீளமும். வானின் நீலமும் பாரதி பார்த்திருந்தால் இந்த ஊரில்தான் 'காணிநிலம்' வேண்டும் என்று பாடியிருக்கக் கூடும்.

உரையாடலின் போது ஒரு மாணவி எழுந்து, 'இந்த ஊரில் உள்ள நாற்பது கான்கிரீட் வீடுகளில் ஒன்று கூட இந்த ஊரைச் சேர்ந்தவர்களுக்குச் சொந்தமில்லை' என்று சொன்ன போது நான் மாணவனானேன். அவள் ஆசிரியையானாள்.

'இங்கே இருக்கிற ஓட்டு வீடுகளும் குடிசைகளும் தான் இந்த ஊர்க்காரங்கது .. கான்கிரீட் வீடுகளோட சொந்தக்காரங்க பலர் நாகர்கோயில் .. சென்னை... திருநெல்வேலி.. திருவனந்தபுரம் என நகரங்களில் வாழும் நபர்களாம். வசதியானவர்களாம். எப்பவாவது குடும்பத்தோட வருவாங்களாம் ஒருவாரம். பத்துநாள் எனத் தங்கி விட்டுப் போய் விடுவார்களாம். மற்ற நாட்களில் பூட்டுகள் பெரிதாகத் தொங்கிக் கொண்டிருக்க.. அதன் காவலுக்கு இந்த ஊரில் யாருக்காவது ஒருத்தருக்கு சம்பளம் தரப்படுமாம்.

இன்னொரு மாணவி அதனைத் தொடர்ந்து வேறு விதமாகச் சொன்னாள். பல வீடுகளின் சாவிகள் நாகர்கோயிலுள்ள லாட்ஜீ களில் உள்ளன. குடும்பத்தோட அமைதியாக வந்து தங்குகிறவர்களுக்கு வாடகைக்கு

விடப்படுகின்றனவாம். குடும்பங்கள் மட்டுமே வருகின்றன என்று சொல்ல முடியாது; வசதியானவர்கள் வாகனங்களில் வந்து தங்கிகளியாட்டங்கள் முடித்து விட்டுப் போவதும் உண்டாம். வந்து போகிறவர்களின் செயல்பாடுகள் ஊர்க்காரர்களுக்கு முகச் சுளிப்பைத் தருகின்றனவாம். ஊரில் உள்ளவர்கள் கோபமாக உள்ளனர் என்றும் அவள் கூறினாள். ஊர்க்காரர்களின் கோபத்திற்கு வேறு ஒரு காரணத்தையும் சொன்ன போது எனக்கு அதிர்ச்சியாக இருந்தது. வந்து தங்கி விட்டுப் போகும் கூட்டத்தில் பெண்களில் சிலர் திரும்பத் திரும்ப வேறு ஆண்களோடு வந்து தங்கி விட்டுப் போகிறார்களாம். குடும்பப் பாங்கான விபச்சார விடுதிகளாக அந்த நவீன மோஸ்தர் கான்கிரீட் வீடுகள் அந்தப் 'பதி' யில் வளர்ந்து விட்டன என்ற வருத்தம் அந்த ஊர்க்காரர்களுக்கு.

வசதியானவர்களுக்கும் வெளிநாட்டுப் பயணிகளுக்கும் 'கடற்கரை வீடுகள்' கட்டித் தரும் உலகமயப் பொருளாதாரத்தின் மிக முக்கிய விளைவை நேரில் கண்டு விட்ட மாணவிகளுக்கு அதிர்ச்சிகள் கிடைத்திருக்கலாம். மாலைவேளைகளில் மாணவிகள் கடற்கரையில் உலாவ அனுமதிக்கப்பட வில்லையாம்.

இன்னும் சில வருடங்களில் அந்தக் கிராமம் உருவம் மாறக்கூடும். மீன்பிடித்தவர்களும் பசுமாடு வளர்த்தவர்களும் பயணிகளுக்கு இடையூறு செய்கின்றனர் என்று சொல்லி இடம் பெயர்க்கப்படலாம். பேருந்து வசதி இல்லாத அந்தப் 'பதிக்கு' 'டாடா சமோ'க்களும் 'கான்டெஸ்ட்லா' காரர்களும் 'அர்மடா' வேன்களும் வந்து போய்க் கொண்டிருக்கின்றன. சாலைகள் இல்லாமலேயே, பன்னாட்டுத் தொலைக்காட்சிச் சானல்களும் அந்த வீடுகளுக்குள் வந்து விட்டன.

இவைகள்தானே வளர்ந்து வரும் பொருளாதாரத்தில் நாகரிகச் சின்னங்கள்.

□ கோடு □ 1998 □



## ஆடைகள்

ஆண்களுக்கென்றும் பெண்களுக்கென்றும்

**‘நமது அனுபவம் கற்பனையிலும் அறிவிலும்  
வேருன்றி நின்று கொண்டிருக்கும் ஒன்று  
நமது அறிவு நாம் பார்க்கும் இடத்தின்  
நீண்ட வரலாற்றை உள்வாங்கிக் கொண்ட ஒன்று’**

அந்தச் சிறப்பு நிகழ்ச்சி தொடங்க இன்னும் அரைமணிநேரம் இருந்தது. வரப்போகும் விருந்தினர்களைப் பொருத்து நேரத்தில் மாறுதல் இருக்கக்கூடும். மைதானத்தின் நடுவில் அகன்று விரிந்து பூக்கள் சொரியும் கொன்றை மரம் வண்ண விளக்குச் சரங்களால் மின்னியது. இசைப் பெருக்கும் கருப்புப் பெட்டிகளுக்குள்ளிருந்து திரைப்பாடல் ஒலித்ததை நிறுத்திவிட்டு புல்லாங்குழல் நாதம் வரும்படி யாரோ வற்புறுத்தியிருக்க வேண்டும்.

மரத்தடியில் ஒழுங்கற்ற ஒழுங்கில் நாற்காலிகள் நிரம்பி யிருந்தன. அங்கிருந்து ஐநூறு அடி தூரத்தில் மேடை. இன்று அந்தக் கல்வி நிறுவனத்தில் ஒரு முக்கியமான நாள். அதி நவீன கணினி மையம் திறக்கப்பட உள்ளது. நாளையிலிருந்து உலக அறிவு

அதன் பாக்கெட்டில். வந்து கொண்டே இருக்கும் அறிவுப் பரவலில் தேவையானதைத் தேவையானவர்கள் எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

வாசலில் வரவேற்புப் பொருட்கள். ஒருதட்டில் வெண்மை கலந்த ரோஜாப் பூக்கள் குவியலாக. இன்னொரு தட்டில் கல்கண்டுத் துணுக்குகள். தட்டுகள் இருக்கும் மேசைக்குப் பின்னால் இரண்டு பெண்கள்... இல்லை மாணவிகள். கண்ணை உறுத்தாத இளம்பச்சை நிறத்தில் பட்டுச்சேலையும் அதே நிறத்தில் ஜாக்கெட்டுகளும். வருகின்றவர்களைப் புன்முறுவலுடன் வரவேற்றுக் கொண்டிருந்தார்கள்.

அவர்களுக்குப் பின்னால் நாலைந்து மாணவர்கள். ஜீன்ஸ் பேண்டும் அதனுள் செருகிய டீ சர்ட்டு; ஸ்டோன்வாஸ், காட்ராய் என விதம்விதமான வண்ணங்களில் வந்தவர்களை அழைத்துப் போய் இருக்கைகளில் அமரச் செய்வது அவர்களது வேலைகளாக இருந்தன. அமர்ந்தவர்களுக்கு தேநீர்க் குப்பிகளை வழங்குவர் களாக மாணவிகள். அவர்களும் தழையத் தழைய பட்டுச் சேலை களோடு. ஒருத்தி மலையாளப் பெண்களின் இளம்மஞ்சள் வண்ணத் தில் கதர்ப்பட்டு; இன்னொருத்தி பட்டுச்சேலையை வடக்கத்திப் பெண்கள் உடுத்தும் முறையில் வலதுபுறத்தில் தோளில் வழிய விட்டிருந்தாள். மாணவிகளின் பட்டு அணிவிப்பைப் பார்த்த பின்பு, எனது கண்கள் பட்டுவேட்டியும், பட்டுச்சட்டையும், கட்டிய மாணவனைப் பார்த்துவிட விரும்பித் தேடி அலுத்துப்போனது. பட்டு வேட்டியில் ஒரு மாணவனும் வரவில்லை.

அவர்களிடம் இருந்த உடைகளில் சிறந்தது என நினைத்ததை - நாகரிகம் என்று கருதியதை அணிந்து நடந்தனர். விலை அதிகமான ஷூக்கள் விழா நாளின் சிறப்பம்சமென மாணவர்கள் நினைக்கிறார்கள் போலும்... கனமான ஷூக்களோடு... ஜீன்ஸ் பேண்டுகளோடு நின்று கொண்டிருந்தார்கள். கால்களில் ஷூ பளபளப்புடன் மின்னின. மாணவிகளுக்கு விழாக்களுக்கான உடைகள் பட்டுச் சேலைகள்...

விழா நாட்களின் உடைகள் நமது பாரம்பரியத்தின் அடையாளங்களாக இருக்க வேண்டும் எனப் பெண்கள் மட்டும் நினைப்பது ஏன்? ஆண்களுக்கு பாரம்பரிய அடையாளத்தைப் பேண வேண்டிய அவசியம் இல்லையோ..? மனம் கேள்விகளை எழுப்பிய போது மூன்று நாட்களுக்கு முந்திய வகுப்பறையில் இந்தக் கேள்வி எழாதது ஏன்? என்று தோன்றியது. இன்று பட்டுச் சேலையில் வலையவரும் இந்த மாணவிகளில் ஒருத்தி கூட அன்று சேலையையோ, தாவணியையோ உடுத்தியவளாக வந்திருக்கவில்லை. எல்லோரும் சூடிதார், மிடி, பனியன், டீ-சர்ட்டு என்று வந்திருந்தார்கள். அவைதான் அவர்களின் வழக்கமான உடைகளும்கூட.

அதன்பிறகு என்னால் விழாவைக் கவனிக்கவே முடியவில்லை. ஒவ்வொருத்தரும் அணிந்து வந்த ஆடைகளையே பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். ஒரு மாணவி கேரளத்துப் பெண்களின் சாயலில் சேலையைக் கட்டியிருந்தாள். இன்னொருத்தி ஜிகு ஜிகுவெனச் ஜோலிக்கும் சுடிதாரில் வந்திருந்தாள். சாதாரணமான உடையில் யாரும் வந்திருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

அந்தச் சிறப்புநாள் சடங்குகள்.... சடங்குகளுக்கான ஆடைகள் ஆண்களையும், பெண்களையும் பாரதூரமாகப் பிரித்துவிடுவது ஆச்சரியம்தான். ஆண்கள் மேற்கத்தியக் கலாச்சாரத்திற்குள்ளும் பெண்கள் கீழ்த்திசைக் கலாச்சாரத்திற்குள்ளும் விருப்பத்தோடு நுழைய இந்தச் சடங்குகள் தேவையாக இருக்கின்றன. சடங்குகள் பெண்களைப் பழமைக்குள் தள்ள ஆண்கள் அவற்றை களியாட்ட நாளாக மாற்றிப் புதுமைகளுக்குள் நுழைகிறார்கள். ஆண்களும், பெண்களும் ஒன்றாய்த் தேர்ந்தெடுத்து ஆடைகள் உடுத்திக் கொள்வதாக விழாக்கள் மாறும் நாள் வெகுதொலைவில் இருக்கிறதோ...

இதில் யோசிக்க வேண்டியவர்கள் பெண்களா....? ஆண்களா.....?

□ கோடு □ 1998 □

## கண்ணப்பத்தம்பிரான் குறித்து ஒரு படம்

முகங்களைப் படித்தால் மட்டும் போதாது.  
முகமூடிகளையும் படியுங்கள்.

சென்னை, அல்லயன்ஸ் பிரான்சேயின் குளிர்நட்டப்பட்ட சிறு அரங்கில் 24.08.98 அன்று ஒரு தொலைக்காட்சிப் படம் காணும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. தெருக்கூத்துக் கலைஞர் கண்ணப்பத்தம்பிரான் பற்றிய படமாகச் சொல்லப்பட்ட அதனை இயக்கியவர், திருவாளர் பென்னேஸ்வரன், டெல்லியில் நாடகங்கள் நடத்தி வருபவர். படம் ஒரு மணி நேரம் ஓடியது. முடிந்த பின்பு இயக்குநரிடம் கேள்வி கேட்க விரும்புவர்கள் எதுவேண்டுமானாலும் கேட்கலாம் என்று சொல்லப்பட்டது. கூத்துப்பட்டறையின் தயாரிப்புகளுக்குக் கண்ணப்பத்தம்பிரான் அளித்துள்ள பங்களிப்புகளை - நடிகன் உருவாக்கம், நாடகப்பிரதி உருவாக்கம், உடை, ஒப்பனையுருவாக்கம் எனப் பல அம்சங்களில் கூத்துப் பட்டறை, தெருக்கூத்திலிருந்து பெற்றுக் கொண்டுள்ளதை ந.முத்துசாமியின் ஆகிருதியான உடம்பும், குரலும் கேமிராவிடம் சொல்லிக் கொண்டே இருந்தது. படம் அந்தத் தளத்திலிருந்து 'தம்பிரான்' எனும் கலைஞரின் வெளிக்குள் நுழையாமல் ..... காட்டியது. இந்தப் பின்னணியில் படம் கண்ணப்பத்தம்பிரானைப் பற்றிய படம்தானா? என்று நான் கேள்வி எழுப்பினேன் இந்தக்

கேள்விக்குப் பென்னேஸ்வரன் தந்த பதில் எனக்கு ஆச்சரியமாக இல்லை. 'கூத்துப்பட்டறையோடு தம்பிரான் உறவு மிக முக்கியமானது அதைப்பற்றி மேலே பேசுவது இங்கு வேண்டாம்' என்றார். இதில் நான் வருத்தப்படக்கூடாதுதான். ஆனால் வருத்தமாக இருந்தது.

கண்ணப்பத்தம்பிரானை இப்படியான ஒரு கோணத்தில் படம் எடுக்கப் பென்னேஸ்வரனுக்கு உரிமை உண்டுதான். அதைப்பற்றிக் கேட்கலாம் என்று சொல்லிவிட்டு இங்கு பேச முடியாது என்பதும் அவரது உரிமை சார்ந்த விஷயம் மட்டும்தானா? என்று யோசித்தேன். அப்பொழுது, ஒரு புதுத் தொழில்நுட்பம் கைவரப் பெற்றவர்களால் - கையாளும் வசதியுடையவர்களால் - நிகழ்வுகளை எப்படி மாற்றிக் கட்டமைக்க முடிகிறது என்பது எனக்குப் புலப்பட்டது.

தெருக்கூத்தும், கண்ணப்பத்தம்பிரானும் தமிழ் நவீன அறிவுலகத்துக்குள்ளும், கலைவெளிக்குள்ளும் வந்த வரலாற்றை - பிரக்கீர, விழிகள், வீராசாமி, கிருஷ்ணய்யர், ந. முத்துசாமி, மு.ராமசுவாமி, பல்கலைக்கழகத் தமிழ், மற்றும் நாடகத் துறைகள் - எல்லாம் படத்தில் காட்டப்பட வேண்டும் என்று சொல்லவில்லை. தம்பிரானின் குரலும், உடம்பும் நவீனத்தமிழ் நாடக நடிகர்களின் உடம்புக்குள்ளும் குரலுக்குள்ளும் புகுந்துவிட்ட மாயத்தை சொல்லியிருக்க வேண்டும். அவற்றைத் தாங்கிய நடிகர்கள் கூத்துப்பட்டறையில் மட்டுமில்லை. மதுரை நிஜ நாடக இயக்கத்தில், தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலையில், புதுவை தலைக்கோல் குழுவில் இருக்கிறார்கள். பாண்டிச்சேரி நிகழ்கலைப் பள்ளியின் மாணவர்களாக இந்தியாவெங்கும் போயிருக்கிறார்கள். சில நடிகர்கள் பிற நாடுகளிலும் கூட உண்டு. அவர் பயிற்றுவித்த பயிலரங்கங்கள் தமிழக நகரங்கள் பலவற்றில் நடந்துள்ளன. அவரிடம் பயின்றவர்களாகப் பெருமை கொள்பவர் பலர் உண்டு.

இதையெல்லாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியதில்லை என்று பென்னேஸ்வரன் சொல்லலாம். கூத்துப்பட்டறையோடு தம்பிரான் கொண்டிருந்த உறவு மட்டுமே அர்த்தமுடையது; அதுதான் பதிவு செய்யப்பட வேண்டிய வரலாற்று நிகழ்வு என்று வாதிடலாம். இதுவும் அவரது உரிமை சார்ந்தது.

கண்ணப்பத் தம்பிரான் என்பவர் ஆற்றல்மிகு கலைப்பூதம். அதனை விளக்கில் அடைத்துத் தாங்கள் விரும்பும்போது மட்டும் வரவழைத்துப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் காரியத்தை சித்து வேலைக்காரன் மட்டுமே செய்வான். இந்தப்படம் அப்படிப்பட்ட சித்து வேலைக்காரனின் வேலை என்று சொல்லமுடியுமா.. நீங்களும் வாய்ப்புக் கிடைத்தால் பார்த்துவிட்டுச் சொல்லுங்களேன்.

## பாரதி என்றறியப்படும் சி. சுப்ரமணிய பாரதி

31.08.2000 இல் திரையரங்கிற்கு வந்து விட்ட பாரதியை 12.09.2000 இல் பார்த்ததற்கு ஒரு காரணம் இருந்தது. 11.09.2000 அன்று அம்ஷன்குமார் இயக்கத்தில் வந்திருந்த சி.சுப்ரமணிய பாரதியைப் பார்த்து விடும் வாய்ப்பொன்றிருந்தது. நான் பணி செய்யும் பல்கலைக்கழகம் எட்டையபுரம் பாரதி மணி மண்டபத்தைத் தத்தெடுக்கவும், எட்டையபுரத்தில் 'பாரதி ஆவணக்காப்பகம்' ஒன்றை நிறுவவும் திட்டமிட்டு, பாரதி நினைவு நாளில் (11, செப்டம்பர்) விழாவொன்றை நடத்தியது. அந்த விழாவின் ஒரு பகுதியாக அம்ஷன் குமாரின் சி. சுப்ரமணிய பாரதி காட்டப்பட்டது. அன்றும் அதற்கடுத்தத நாளும் எனது மாணவிகள். மாணவர்களுடன் சி. சுப்ரமணிய பாரதியையும், ஞான. ராஜசேகரன் இயக்கிய 'பாரதி' யையும் பார்த்துவிடுவதாகத் திட்டம்.

அம்ஷன்குமாரின் படம் விவரணப்படம். ஞான. ராஜசேகரனின் படம் கதைப்படம். இரண்டிற்குமான வேறுபாடுகளை அறிதல் இங்கு முதன்மையான

நோக்கம் அல்ல என்றாலும் அதையும் பேசிக் கொள்ளலாம். திரைக்கதையென எதையும் எழுதித் திட்டமிடாமல் எடுத்துத் தொகுக்கும் திரைப்படம் விவரணப்படமாக அறியப்படும் சாத்தியங்கள் உண்டு. இந்த வரையறை எல்லாவகையான விவரணப்படங்களுக்குமானதல்ல. திடீரென்று நிகழும் ஒரு சம்பவத்தை விவரணப் படமாக்குவதில் மட்டுமே இவ்வாறு திரைக்கதையை உருவாக்கும் சாத்தியங்கள் உண்டு. ஒரு நிறுவனத்தைப் பற்றியோ, ஒரு நடனத்தைப் பற்றியோ விவரிக்கும் விவரணப்படம் திரைக்கதையின் வழியாகவும் எடுக்கப்படலாம். திரைக்கதையை எழுதிக் கொள்ளாமலும் எடுக்கலாம். பாரதி மாதிரியான கடந்த கால மனிதர்களைப் பற்றிய படங்களிலும் இவ்விரு சாத்தியங்களும் உண்டு. விவரணப்படங்களில் அப்படத்தின் தொகுப்பாளன் (Editor) நல்ல திரைக்கதை ஆசிரியனின் வேலையைச் செய்பவனாக இருக்கிறான்.

இந்திராபார்த்தசாரதியின் திரைக்கதையின் மேல் உருவாக்கப்பட்டுள்ள அம்ஷன் குமாரின் படம், பாரதி குறித்த அனைத்து ஆவணங்களையும் நம்முன் விரிக்கிறது. ஆண்டு வரிசைப்படியும் அவன் பெயர்ந்த ஊர்களின் வரிசைப்படியும், எட்டையபுரம், திருநெல்வேலி, காசி, எட்டையபுரம், மதுரை, சென்னை, கல்கத்தா, புதுச்சேரி, கடையம், சென்னை என கவனமாக வரிசைப்படுத்தப்பட்டு, பாரதியின் ஈடுபாடுகள், பணிகள், தொடர்புகள், சந்திப்புகள் என ஒரு நபரின் வாழ்க்கை வரலாற்று விவரங்கள் தரப்படுகின்றன. இடையிடையே ஞானக்கூத்தன் என்கிற கவிஞர், ராஜம் கிருஷ்ணன் என்கிற நாவலாசிரியர், வ.கீதா என்கிற சமூகவியல் ஆய்வாளர் ஆகியோர் பாரதியைப் பற்றிய தங்கள் அபிப்பிராயத்தை அல்லது பாரதி மீதான தங்கள் ஈடுபாட்டைக் கூறுகின்றனர். பாரதியோடு நேரடிப் பழக்கம் கொண்ட ரா. அ. பத்மநாபனும், கடையத்தில் பாரதியோடு சிறுவனாய்ச் சுற்றித் திரிந்த ஒருவரும் தங்கள் நினைவுகளை விவரிக்கின்றனர்.

அம்ஷன் குமாரின் படத்துக்கான தரவுகள் (SOURCE) புகைப்படங்கள், ஒவியங்கள், கையெழுத்துப்பிரதிகள் அச்சுப்பிரதிகள், பழங்கிய பொருட்கள் என்பனவற்றோடு அவரோடு தொடர்புடைய இடங்களும். படத்தில் அதன் நகர்வில் ஒரு உத்தி படம் முழுக்கப் பயன்பட்டுள்ளது. வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை அப்படியே சொல்லும் போது பழைய படத்தின் கறுப்பு X வெள்ளை, நிலைப்படம் (Still) ஆகியவற்றை கையாள்கிறது. மேல் விவரங்களையோ, கருத்துக்களையோ, அபிப்பிராயங்களையோ சொல்லும் பொழுது சலனமாகவும், வண்ணங்களாகவும் (movie and colours) மாறிக் கொள்கிறது. இந்த உத்தி, விவரணப் படங்கள் உண்டாக்கும் சலிப்பை ஓரளவு குறைக்கிறது. அதனோடு எல். வைத்தியநாதனின் இசையும் சேர்ந்து கொள்கிறது.

அம்ஷன்குமாரின் படத்தோடு ஞான.ராஜசேகரனின் படம் ஒத்துப் போகும் அம்சம் ஒன்றே ஒன்றுதான்.. இரண்டு படங்களிலும் இடம் பெறும் ஊர்கள் அதே ஊர்கள்; ஊர்கள் மட்டும்தான். அதிலும் ராஜசேகரனின் படத்தில் மதுரை, திருநெல்வேலி இடம் பெறவில்லை. ஒரு நபரின் வரலாற்றினைக் கதையாக்க அவை மட்டுமே போதுமானவைதான். அதன் மேல், கதையாக்குபவனின் நோக்கத்திற்கேற்ப, அந்த நபர் வாழ்ந்த வெளிகளில் நடந்த நிகழ்வுகளைத் தனது கற்பனையான காட்சிகள் மூலம் நிறைவடையச் செய்யலாம். ஞான. ராஜசேகரனின் பாரதி அவ்வாறுதான் ஆகியிருக்கிறது. இந்நிகழ்வுகள் பாரதியின் வாழ்க்கை நிகழ்வுகள்தான் என்று சொல்வதற்கோ, இவ்வாறெல்லாம் நடந்திருக்க வாய்ப்பே இல்லை என்று சொல்வதற்கோ ஆதாரங்கள் எதுவும் இல்லை. இருக்கின்ற ஆதாரங்கள் அவனது படைப்புகள்தான். பாரதியின் கவிதைகள் மட்டுமல்லாது அவனது கட்டுரைகள், கதைகள், கருத்துப்படங்கள், பத்திரிகை எழுத்துக்கள் என எல்லாம். இவைகள் எல்லாம் சேர்ந்து நமக்குள் தமிழ்ப் பார்வையாள - வாசக மனத்துக்குள் அல்லது மூளைக்குள் தங்க வைத்துள்ள பாரதி பற்றிய சித்திரங்கள், இந்தப் படத்தின் சம்பவக் கோர்வைகளை, அவனது வாழ்க்கை சார்ந்த உண்மை நிகழ்வுகள் எனச் சுலபமாக நம்ப வைக்கும் சாத்தியங்கள் கொண்டவை.

இசைக்கு இளையராஜா, ஒளிப்பதிவுக்குத் தங்கர்பச்சான், படத்தொகுப்புக்கு லெனின், செல்லம்மாவாக நடிக்கத் தேவயானி என வர்த்தகச் சினிமாவின் தேர்ந்த கலைஞர்களின் ஒத்துழைப்பு இருந்தும், இடைவேளையில் வெளியே வரும் பார்வையாளனினிடம் கவிந்திருப்பது அலுப்பும் சலிப்பும்தான். பாரதியாக நடித்துள்ள சாயாஜி ஷிண்டேயின் ஈடுபாடுடன் கூடிய நடிப்பையும் தாண்டித் தொற்றிக் கொள்ளும் அலுப்புக்குக் காரணம் இயக்குநர் அளித்துள்ள ஏமாற்றங்கள்.

ஞான. ராஜசேகரனால், தனக்கு நன்கு அறிமுகமான ஒரு கவிஞனின் வாழ்க்கை வரலாற்றைத் துண்டு துண்டாகத்தான் சொல்ல முடிந்திருக்கிறது. தி. ஜானகிராமனின் பல தளங்களில் ஏதொன்றையும் தனது குவிமையமாக்காத மோகமுள், வாசிப்பில் தந்த சுவாரசியத்தைக் கூடத் தராமல் போனது. சினிமாவின் மொழிக்கேற்ற கதைப் பின்னலை உருவாக்கிக் கொள்ளாத முகம் தந்ததும் ஏமாற்றம்தான். அவ்விரண்டு படங்களிலும் இல்லாமல் போனது இயக்குநரின் படைப்பு நோக்கம்தான். தனக்கான 'படைப்பு நோக்கம் இதுதான்' எனத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்ளும் ஒரு இயக்குநரால் மட்டுமே, அது சார்ந்த மர்மத்தொனிகளை முதலிலேயே உருவாக்கிக் கொள்ள முடியும். இந்த மர்மத் தன்மையே எல்லாவகையான பார்வையாளனையும் வசப்படுத்துவதற்கான அடிப்படையாக இருக்கிறது.



இதனை முற்றிலும் நிராகரித்திருந்த அவரது முகம் ஒரு தோல்விப் படமாக முடிந்ததில் ஆச்சரியம் எதுவுமில்லை. பாரதிக்கும் அந்தக் கதிதான் என்பதை இடைவேளை வரையிலான படம் உறுதி செய்கிறது.

ஆனால் இடைவேளைக்குப் பின் படத்தில் ஒரு மாற்றம். இதுவரை பாரதியின் அறியப்பட்ட பிம்பமான **மகாகவிஞன்** என்ற தளத்திலிருந்து விலகும் மாற்றம், சில உறுதியான முடிவுகளை நோக்கிப் படத்தை நகர்த்துகிறது. ஒரு மணி நேரம் ஓடும் அம்ஷன் குமாரின் விவரணப்படம் தந்த பிம்பம் பாரதி ஒரு தேசியக்கவி என்பதுதான். தேசியக் கவியாகத் தன்னை நிலைநிறுத்தும் போக்கில், பெண்களின் முன்னேற்றத்திற்கும், சமூகக் கொடுமைகளை எதிர்த்தும் குரல் கொடுத்தவன் என்ற மரபான பார்வையே அந்தப்படத்தின் ஓட்டு மொத்த நோக்கம். ஞான. ராஜசேகரனின் பாரதி, அவனது 'தேசியக்கவி' என்ற பிம்பத்தை அவ்வளவாகக் கண்டு கொள்ளவில்லை என்பதைக் குறிப்பாகச் சொல்ல வேண்டும். தமிழ்நாட்டுச் சிறுவர்கள் முதல் பெரியவர்கள் வரை அறிந்துள்ள '**விடுதலைக்கவிஞன் பாரதி**' என்ற பிம்பம் விலக்கப்பட்டு, தனது எழுத்துக்கும் சொந்த வாழ்க்கைக்கும் இடையிலான இடைவெளியைக் குறைக்க முயன்று தனியனாக்கப்பட்டு, தோல்வியின் விளிம்பில் நின்ற படைப்பாளியாகப் பாரதி இப்படத்தில் பரிமாணம் பெற்றுள்ளான். இப்பரிமாணத்தை அழுத்தமாகச் சொல்வதற்காக, இதுவரைக் கண்டு கொள்ளப்படாத அவனது பரிமாணங்கள் படத்தில் விரிவான காட்சிகளாக ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

இதற்கேற்ப பாரதியின் புதுவை வாழ்க்கையும், (நான்கு ஆண்டுகள்) கடைசிக்கால கடையம் வாழ்க்கையும் விரிவாக்கப்பட்டுள்ளன. சாதி வேறுபாடுகளைச் சாடும் போதும், அவ்வமைப்பு உருவாக்கியிருந்த விதிகளையும் சடங்குகளையும் மீறும்பொழுதும் பாரதிக்கு அவன் சார்ந்த உறவினர்களும் சாதியினரும் எழுப்பிய தடைகளும் புறக்கணிப்பும் படத்தில் விரிவாக இடம் பெற்றுள்ளன. அதே போல் பெண்களுக்கெதிரான மனோபாவத்தைக் கொண்டுள்ள சமூகத்தை அவன் உதாசீனம் செய்ய, அந்தச் சமூகம் அவனை உதாசீனம் செய்து, விரட்டியடித்தது என்று படம் அழுத்தமாகவே சொல்கிறது. மாற்றத்தை விரும்பாத அவர்களிடம் பாரதி, சமரசத்திற்கு உட்பட்டான் என்பதை விமரிசனமாக அல்லாமல் வேதனையுடன் சொல்கிறது.

இடைவேளைக்குப் பின்பு சில உறுதியான முடிவுகளை நோக்கிப் படம் நகரத் தொடங்கிய பின்பு, சினிமாவின் கூற்று முறையும் கூட மாறியுள்ளதைக் கவனிக்கலாம். அதுவரைத் துண்டு துண்டுகளாக மெதுவாக அடுக்கப்பட்ட நிகழ்வுகள், இடைவேளைக்குப் பின் வேகம் பிடித்துக் கொள்கின்றன.

தரமான சினிமாவின் மொழி வேகமின்மை என்றுதான் பலரும் இங்கு நம்பிக் கொண்டிருக்கின்றனர். அந்த நம்பிக்கையின் வெளிப்பாடுகளு்தான் மோகமுள்ளும் முகமும்; பாரதியின் முதல் பாதியும் கூட. ஆனால் பின்பாதி தளதாக்கிக் கொண்ட வேகமும், தெளிவான நோக்கமும் சேர்ந்து பாரதியின் வாழ்க்கையாக இதுவரை அறியப்பட்ட தளத்திலிருந்து இன்னொரு தளத்திற்குள் பார்வையாளர்களை அழைத்துச் செல்கின்றன. அந்த நுழைவு உண்டாக்கும் சோக உணர்வு, பாரதிமீதான இரக்க உணர்வாக மாறி, காலம் கவனிக்கத் தவறிய கலைஞன் புத்துயிர்ப்புப் பெறும் சாத்தியங்கள் எழுகின்றன. தேசியக் கவியாக அறியப்பட்ட பாரதியை, முழுமையான சாதி எதிர்ப்புக் கவிஞனாகவும் பெண் விடுதலைக் கவிஞனாகவும் நிறுத்தியதில் ஞான. ராஜசேகரனுக்கு வெற்றியே கிட்டியுள்ளது.

□ காலச்சுவடு □ 2000 □

## திறந்த கண்களோடும் பார்க்கமுடியவில்லை...

மனோன்மனியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகத் தொடர்பியல் துறை தன்னுடைய எல்லைகளைத் தாண்டிச் சில காரியங்களில் இறங்கிச் செயல்படக்கூடியது. கல்வித்துறை எல்லைகள், அச்சவார்ப்புகளை உருவாக்கும் இயல்பு கொண்டன என்பதால், அதை மீறும் நபர்களும் நிறுவனங்களும் வரவேற்கப்பட வேண்டியவர்கள். அத்துறையின் சார்பாக எடுக்கப்பட்ட இரண்டு குறும்படங்களைப் பார்த்தேன். பார்வையற்ற சிறுவர்கள் தங்கும் விடுதியைப் பற்றி ஒரு படம். படத்தின் தலைப்பு **உங்கள் கண்களை மூடுங்கள் (close your eyes)** இன்னொன்று **சிதிலங்கள் (Ruins)**. சேரன்மாதேவிக் கும் திருநெல்வேலிக்கும் இடையில் சிதைந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு கோயில் பற்றியது. இரண்டையும் விவரணப் படங்கள் எனச் சொல்ல முடியவில்லை.

பார்வையற்றோர் விடுதிக்குள் ஒரு சிறுவனைத் தொடரும் காமிரா அவனது தினசரி நடவடிக்கைகள் சிலவற்றை - சாப்பிடுவது, படிப்பது, படுப்பது, மற்றவர்களோடு சேர்ந்து ஆடிப்பாடுவது, செஸ் விளையாடுவது - எனப் படம் பிடித்துள்ளது. பின்னர்

அவனை விட்டு விட்டு வேறு சிலரிடம் கேள்விகள் கேட்டு அதனையும் பதிவு செய்துள்ளது. ஒளி, காமிராவின் கோணம், சிறுவர்களிடம் என்ன கேட்பது என்று எதிலும் முன் திட்டமில்லாமல் அலையும் காமிரா, நம்பிடம் என்ன உணர்வை உண்டாக்க விரும்புகிறது என்பதைத் திட்டவாட்டமாகச் சொல்ல முடியவில்லை.

பார்வையுள்ளவர்களுக்கு என்னவெல்லாம் தெரியுமோ அதுவெல்லாம் அவர்களுக்கும் தெரியும் என்று காட்ட நினைத்ததாக ஊகிக்க இடமுண்டு. பொதுவான விடுதிகளில் உள்ள ஆட்டம், பாட்டு, பேய் நம்பிக்கை போன்றவற்றைக் கேட்டுப் பதிவு செய்வதன் நோக்கம் என்ன என்று தெரியவில்லை. விடுதியின் முதல்நாள் அனுபவம், சக நண்பனிடம் நட்புக் கொள்வது போன்றவற்றில் பார்வையற்றவர்கள் பயன்படுத்தும் தொடு உணர்வு சார்ந்த அறியும் முறை போன்றன பதிவு செய்யப்படவில்லை. பார்வையற்றவர்களின் இயல்பைப் பதிவு செய்யக் காட்சி ரூபங்களை விடவும், வார்த்தை ரூபம் அதிகம் பயன்படும் என்று நம்பிய படப்பிடிப்புக் குழுவினரின் நம்பிக்கை திரைப்படத்தின் எல்லைக்குப் புறம்பானது என்றுதான் சொல்லவேண்டும்.

இன்னொரு படமான சிதிலங்கள், பாழடைந்த கோயில் ஒன்றுக்குள் உறையும் வெளவால்களின் ஒலத்தைப் படம்பிடித்துள்ளது. காமிராவின் கண்களைக் கண்டு அலறும் வெளவால்கள் தொடர்ந்து வெளியேறிக் கொண்டே இருக்கின்றன. வெளவால்களின் அலறலோடு பின்னணியில் ஒரு நீண்ட காதல் கவிதை வாசிக்கப்படுகிறது. மனித உறவுகள் இணைந்தும் பிரிந்தும், அலைகின்ற நிலையைச் சொல்லும் கவிதை வரிகள் தரும் அர்த்தம், அந்தக் கோயிலின் தற்போதைய நிலையை இணைகோட்டில் நிறுத்த முயல்வதாகச் சொல்லலாம்.

தனிமனித மனங்களின் உறவு சார்ந்த கவிதை வரிகள், காட்சிசூழமாக வரும் சிற்பங்களின் சிதைவு, கோயிலின் இருட்டு, வெளவால்களின் வெளியேற்றம் என்பனவோடு எங்காவது பொருந்தி அர்த்தப்படுத்தப் பட்டிருந்தால், கோயில் என்னும் சமூக நிறுவனத்தின் இன்றைய சிதில நிலை பார்வையாளனை உலுக்கி விட்டிருக்கும். ஆனால் காட்சிகள், ஒலிக்கூச்சல், கவிதை வரிகள் என்ற மூன்றும் ஒன்றையொன்று எங்கும் தொடாமல் விலகியே சென்று முடிகின்றன.

இவ்விரண்டு படங்களில் 'சிதிலங்கள்' எடுப்பதற்கு முன் திட்டம் இருந்தது புலப்படுகிறது. ஆனால் இரண்டு படங்களிலுமே அமைதி (Silence), ஒலி (Sound) என்ற இரண்டின் பயன்பாட்டில் முன் திட்டங்கள் இருந்ததாக உணரமுடியவில்லை. தொழில் நுட்பம் சார்ந்த பல குறைகள் இருந்தாலும், எடுத்துக் கொண்ட விஷயங்கள் இரண்டும் முறையான அணுகுமுறையை வேண்டி நிற்பன என்பது மறுக்கப்பட முடியாதது. திரைப்படத்திற்கான கருவைத் தெரிவு செய்வது மட்டுமே நல்ல படத்தைத் தந்துவிடாது என்பதற்கு இவ்விரு படங்களும் உதாரணங்கள்.

## தேவதையைச் சுற்றி...

“உங்கள் ‘தேவதை’ படம் பார்த்தேன். என்னாலும் (உங்களாலும்) மற்ற முற்போக்குவாதிகளாலும் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத விஷயம் இந்தப்படம்” (1997, ஜூலை, நந்தன்வழி)

நாசரிடம் பதிலை எதிர்பார்த்து ஒரு முற்போக்கு வாசகர் எழுப்புகின்ற கேள்வியின் ஒரு பகுதி இது.

இந்த கேள்வியை எழுப்பிய வாசகர் மட்டுமல்ல; இங்கு சினிமா விமரிசனம் எழுதும் பலதரப்பட்ட பத்திரிகை விமரிசகர்களும் இதே மாதிரி கேள்வியை வேறுவேறு வார்த்தைகளில் எழுப்பத்தான் செய்கிறார்கள். “என்ன சொல்ல வருகிறார் நாசர்?”. இது இந்தியா டுடே எழுப்பிய கேள்வி. “நாசர் “கதை” என்ற அம்சம்தான் படத் திற்கு அச்சாணி என்பதை மறந்து விட்டாரே” என்பது அதன் விமரிசனம். “நாசர் கோட்டை விடுவது திரைக்கதையில்” - இது குமுதத்தின் விமரிசனம். “நுணுக்கமான முயற்சிகள் நிறைந்த படம். சொல்லவந்த கருத்து என்ன என்று படம் முடியும்வரை காத்திருந்து அப்படி எந்த முயற்சியும் எடுக்கப்படாததைத் தெரிந்து கொள்

கிறோம்' - இது சாதாரணப் பார்வையாளனைத் தியேட்டர் பக்கம் வர விடாமல் தடுக்கும் நோக்கம் கொண்ட தினமணியின் விமரிசனம். அதே தினமணி, 'சூர்ய வம்சம்' படத்திற்கு அதே நாளில் எழுதும் விமரிசனம் இப்படி இருக்கிறது : "வெற்றி(ப்) படங்களின் அனைத்து அம்சங்களும் நிறைந்த படம்".

'என்ன சொல்ல வருகிறது இந்தப்படம்' என்று கேள்வியைப் பார்வையாளன்-விமரிசகனும் எழுப்பிக் கொண்டு படம் பார்க்கும்படி செய்து கொண்டதில்தான் தமிழ்ச் சினிமா வெற்றி பெற்றிருக்கிறது. ஏனெனில் இதுவரை அது யாராவது ஒருவரின் கதையைச் சொல்லியே வந்துள்ளது. வாலிபன் அல்லது இளம்பெண். தந்தை அல்லது தாய், முதலாளி அல்லது தொழிலாளி, அபலை அல்லது உதிரி, நேர்மையான அதிகாரி அல்லது சூழ்நிலையால் குற்றம் இழைத்து விடுபவன் என ஏதாவது ஒரு கதாபாத்திரத்தின் கதையை அவர்களது கோணத்தில் அல்லது அடுத்தவரின் கோணத்தில் சொல்லி விடுவதில் கவனமாக இருந்து வந்துள்ளது. ரத்தஉறவு காரணமான பாசப்பிணைவுக் காட்சி (கண்ணீர்), நாலு சண்டை (வீரம்), பல வண்ண உடைகளுக்கு மாறி ஆடும் குழு நடனங்கள் (காதல்) என மாற்ற முடியாத விதிகளுக்குள் படம் எடுப்பவர்களும் கதையென ஒன்றை - ஒருவரின் கதையை - அதனுடாக வைத்துக் கொள்கின்றனர். ஒருவரின் கதை மூலம் இந்த சமுதாயத்திற்கு வழி காட்டும் தத்துவத்தை அல்லது கருத்தைச் சொல்வது தங்கள் கடமையென்று கருதுகின்றனர். தங்கள் கடமையை நிறைவேற்றும் பொருட்டுத் தமிழ்ச்சினிமா அப்படிச் சொன்ன அரைவேக்காட்டு வாழ்க்கைத் தத்துவங்களும், பண்பாட்டு காவல் கருத்துக்களும் ஏராளம்; ஏராளம். இதன் மூலம் தமிழ்ச் சமூகம் எத்தனை அங்குலம் உயர்ந்து விட்டுள்ளது என்று அளந்துதான் பார்க்க வேண்டும்.

இந்த நேர் கோட்டுப் பார்வையிலிருந்து தமிழ்ச் சினிமாவின் பார்வையாளர்களைத் திரும்ப வைக்கும் முயற்சியாக நாசரின் தேவதையை கருதலாமா...? இதிலும் முக்கோணக் காதல் (கதை அல்ல) உண்டு. இரண்டு குழுநடனங்கள் (தொப்புளையும், மாட்புகளையும் குலுக்காத) நடனங்கள் உண்டு. ரத்தம் வடியும் சண்டை உண்டு. என்றாலும் இது யாருடைய கதையையும் சொல்லவில்லை. 'தேவதை' படம் சசாங்களின் (நாசர்) கதையா? கயல்விழியின் கதையா? (கீர்த்தி ரெட்டி) உமாபதியின் (வினீத்) கதையா...? இவர்கள் யாருடைய கதையும் அல்ல. ஒரு கதையின் கதை. தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் கதை சொல்லிகள் பலரிடமிருந்து வந்த கதை ஒன்றின் திரைப்பட வடிவம் அதுதான் தேவதையின் வித்தியாசம்.

நமது இலக்கியப் பாரம்பரியத்தில் 'என்ன சொல்கிறோம் என்பதற்கு மட்டும்தான் இடமிருக்கிறதா? எப்படிச் சொல்லப் படுகிறது? என்பதற்கு இடமில்லையா? இது அடிப்படையான ஒரு கேள்வி. கம்பராமாயணம் 'ஒருவனுக்கு ஒருத்தி' என்ற கோட்பாட்டை எப்படிச் சொன்னது என்பதன் மூலம் இலக்கியமாகியுள்ளது. சங்கப்பாடல்கள் 'சொல்லும் விதத்திற்காக மட்டுமே விரும்பப்படுகின்றன. தமிழ்நாட்டின் அரங்கக் கலைகளான (நாடகங்கள்) தெருக்கூத்தும், சங்கீத நாடகங்களும் தெரிந்த கதையை எப்படி நடத்துகிறார்கள் என்பதைக் கொண்டே கிராமங்களில் பார்க்கப்படுகின்றன. அதன் மூலம் என்ன சொல்கிறார்கள் என்பதற்காக அல்ல.

நாசரின் 'தேவதை' ஒரு கதையை சொல்லும் முறையில் சோதனைகளைச் செய்துள்ளது. ஒரு படைப்பிற்கு அடித்தளமான வெளி (Space), காலம் (Time), பாத்திரங்கள் (Characters), என்பனவற்றில் மந்தைத்தனத்தை மறக்கடிக்கும் விதத்தில் சோதனைகளை மேற்கொண்டுள்ளது. அதற்கு சினிமா எனும் ஊடகத்தின் மொழியையும் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளது. வேவ்வேறு காலகட்டத்தின் நிகழ்வுகளை (ராஜா காலம், நிகழ் காலம்) வேவ்வேறு இடப்பின்னணியோடு (கோட்டைகள், காடுகள்- நகரம் - கிராமம்) தருவதற்கு வேறுவேறு வண்ணங்களைக் கையாள்கிறது. (சிவப்பு மஞ்சள், வெள்ளை, பசுமை) இந்த வித்தியாசங்களையெல்லாம் பார்த்து மகிழ் விடாமல் நம்மைக் கட்டிப் போடுவது எது? நம்மீது திணிக்கப்பட்டுள்ள ரசனைமுறை என்று சொல்லலாமா...? நாம் ஏன் ஒரே மாதிரியான சினிமாவைப் பார்ப்பவர்களாக ஆக்கப்படுகிறோம் என்று நினைத்துப் பார்க்க வேண்டாமா...?

ஒரு நடிகனின் சிறந்த நடப்புக்காகவே நாடகம் பார்த்த ரசனை நமது கிராமங்களில் இருந்துள்ளதே. இத்தேவதையில் இரண்டு தமிழ் நடிகர்கள் (நாசர், விஜய்) தங்கள் திறமையை வெளிப் படுத்தியுள்ளதை ரசிக்கவிடாமல் தடுப்பது எது? நடப்பில் இரண்டு விதங்களைப் பற்றி கோட்பாட்டாளர்கள் சொல்லுவார்கள். ஒன்று பிரக்ஞைபூர்வ (Conscious Acting) நடப்பு; இன்னொன்று ஈடுபாட்டு நடப்பு (Involved Acting). ஒரு பிரக்ஞை பூர்வமான நடிகன் தனக்குத் தரப்பட்ட கதாபாத்திரத்தை வெளிக் கொணர முயல்வான். தேவதையில் சசாங்களாக வரும் நாசரைப் போல; ஈடுபாட்டு நடப்பைப் பின்பற்றும் நடிகன் விஜயைப் போல கதாபாத்திரமாக மாறி விடுவான். இப்படியெல்லாம் கோட்பாடுகளுக்கு உதாரணம் சொல்லும் தமிழ்நடிகர்களைப் பாராட்டும் தமிழ் ரசிக்கர்கள் இல்லையென்றால் தமிழ்ச்சினிமாவில் மாற்றங்களை எதிர் பார்த்தல் இயலாது. தேவதையில் வரும் நடிகர்களின் முகச்சாயல் கூட மற்ற படங்களிலிருந்து வேறுபட்டவை. உசிலம்பட்டிப் பெண் குட்டிகள் கூட இங்கே வெள்ளை வேளேர்

உடம்புக்காரிகள்தான். ஆனால் தேவதையின் நடிகர்கள் பெரும்பாலும் திராவிட சாயல் கொண்ட தமிழ் வண்ணம் கொண்ட மனிதர்கள்.

கால, இடப் பின்னணிக்கேற்ப இளையராஜாவின் இசையின் கூறுகளில் உள்ள வேறுபாடு. மிகச் சரியாகப் பொருந்தி நிற்கிற 'குணசேகரனின் பாடல்' என்று எத்தனையோ விசயங்கள் உள்ளன. தேவதையைச் சுற்றி வர... நம்மிடம் உண்டாக வேண்டியது ரசனையில் மாற்றம்.

"சினிமா கலைஞனாக... முதலில் நம் மக்களுக்கு சினிமா மொழியைக் கற்றுத் தருவதே என் முதன்மைக் கடமையாகிறது." தன்னிடம் கேட்கப்பட்ட இன்னொரு கேள்விக்கு (நந்தன் வழி: 1997, சூலை, 1-14) நாசர் தந்துள்ள பதிலின் ஒரு பகுதி இது. நாசர் தனது காரியங்களில் தெளிவாக இருக்கிறார் என்பது மட்டும் புரிகிறது.

□ நந்தன்வழி □ 1997 □



## நதிக் கேது மரணம் மரித்தது மனிதர்கள்...

நண்பர் ரவிக்குமாருக்கு,

வணக்கம், நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின் இந்தக் கடிதம். 'நதியின் மரணம்' பார்த்து விட்டாச்சா என்று நீங்கள் தொலைபேசியில் கேட்டபோது நான் பார்த்திருக்கவில்லை. நிகழ்வையும், அதற்குப் பிந்திய சலனங்களையும், அமைதி தவழ்ந்த தெருக்களையும், எதனையும் கண்டு கொள்ளாத மனிதர்களையும், நேரில் அருகிருந்த பார்த்ததால் படத்தைப் பார்த்தே தீர வேண்டும் என்ற ஆசை அப்பொழுது இல்லை. ஆனால் அந்தப் படத்தின் இயக்குநர் சீனிவாசன் (காஞ்சனை) சொன்னதாக வந்திருந்த குறிப்பு படத்தைப் பார்த்து விடத் தூண்டியது.

'படத்திலிருக்கும் அரசியலுக்கும், எனக்கும் எந்தவிதச் சம்பந்தமுமில்லை' என்று அந்தக் குறிப்பு (குழுதம் : இருட்டு என்பது குறைந்த ஒளி என்னும் புகைப்படக் கண்காட்சியை யொட்டிய பேட்டியில்). சீனிவாசன் இப்பொழுது நரிக்குறவர்களைப் பற்றிப் படம் எடுக்கிறார். சம்பந்தமில்லாமலேயேதான் அவர் படம் எடுத்துக் கொண்டிருப்பார். தான் ஈடுபடும் ஒன்றில்

சம்பந்தமில்லாமலேயே ஒரு கலைஞன் ஈடுபட முடிகிறது என்பது நிகழ்கால யதார்த்தமாக உள்ளது. நதியின் மரணம் வீடியோ கேசட் ரகசியமாக உலவுகிறது. அங்கும் கூட உலவக்கூடும். ரகசியமாகத்தான் ஒரு நண்பர் அழைத்துப் போனார். படம் பார்க்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. முடிந்தபோது கொஞ்சம் நகைப்பு தோன்றினாலும் இடையில் சில இடங்களில் உலுக்கிவிடத்தான் செய்கிறது.

நதியின் மரணம் மூன்று பாகங்களில் விவரணப்படமாகவும் அதன் முன்னொட்டும், பின்னொட்டும் சேர்ந்து ஒரு புனைவுப் படமாகவும் இருக்கிறது. படத்தின் இயக்குநர் குமுதத்தில் சொன்னதற்குச் சான்று அந்த முன்னொட்டும், பின்னொட்டும் தான் அவைகளைப் பற்றி பின்னர் சொல்கிறேன்.

முன்னொட்டு கலைந்து அழியும்பொழுது திரண்டு வரும் ஊர்வலத்தின் குரல். மனித உடல்கள்... வரிசை ஒழுங்கைக் குலைத்து நெருக்கியடிக்கும் கூட்டம். அதற்குள் ஒரு வேன். அதில் தலைவர்களின் உருவம். இதனை எதிர்கொள்ள காவல்துறையின் தலைகள்; கவசம் தாங்கிய தலைகள்; தன் உயரக் கம்புகளைப் பிடித்த கரங்கள்; முதுகில் பாதுகாப்புக் கவசங்கள். சிலரிடம் நவீன ரகத் துப்பாக்கிகள்; பலரிடம் பழைய பாணித் துப்பாக்கிகள். ஊர்வலத்தின் நெருக்கத்தைவிடப் போலீஸ்காரர்கள் நெருக்கியடித்து நிற்கிறார்கள். உத்தரவுகள் தரப்பட்டனவா...? தாங்களாகவே இயங்கினரா...? நிற்க வேண்டிய இடத்தில் ஊர்வலத்தினரைத் தடுத்து நிறுத்தாமல் ஆற்றங்கரைக்குச் செல்ல அனுமதித்தது எப்படி? என ஊக்கிக் முடியாத கலவரம். தடியடிக்குப் பதிலாகக் கல்லெறி. இருபுறமிருந்தும் சிதறிக்கிடக்கும் செருப்புகள்... நதியின் பரப்பெங்கும் மனிதத் தலைகள்... விரட்டிச் செல்லும் போலீஸ்.... அடித்து உதைப்பவர்கள்; ஆடையை இழுத்தவர்கள்; மிதிப்பவர்கள்; நீரில் குதித்தவர்கள்; தள்ளுபவர்கள் எனக் கலவரம் தொடர்ச்சியின்றிப் பதிவாகியுள்ளது. ஓரிடத்திலிருந்து துப்பாக்கி, குண்டுளை அனுப்புகிறது. அனுப்பிய குண்டுக்குப் பதில், கல்லெறிகள் தன் உத்தரவுகளுக்குக் கீழ்ப்படியாத காவலர்களை அதட்டும் அதிகாரி... தலைவர்களைச் சுற்றிப் பாதுகாப்பு என அசையும் படங்களுக்கிடையே மனித உடல்கள் கிடப்பதாக, ஆற்றில் அமுக்குவதாகச் சில நிலைப்படங்கள் (Stills) அன்றையக் கலவரம் ஒருவித வேகத்தில் பதிவாகியுள்ளது. பிறகு அதிகாரிகள் பார்வையடுகிறார்கள். பிணங்களாக உடல்கள் தேடி எடுக்கப்படுகின்றன. அன்றும் அடுத்தடுத்த நாட்களும் தேடி எடுக்கப்பட்ட மனித உடல்கள். சிதைக்கப்பட்டு நீரில் கிடந்தவை எடுத்துச் செல்லப்படுகின்றன. தலையில் சில காயம் பட்டிருந்தன. கால்களில்... நெஞ்சில்... முதுகில்.... இடுப்பில்... தொண்டையில்.... குண்டுக்

161 ● அ. ராமசாமி

காயங்களும்... பிரேதப் பரிசோதனைக் கூடத்தில் காமிரா நுழையும் பொழுது பார்ப்பவர்கள். உலுக்கப்படுகிறார்கள். சிதைக்கப்பட்ட உடல்களாகக் குழந்தைகள்.... பெண்கள்.... ஆண்கள்....

அதனைத் தொடர்ந்து வரும் குரல்கள் காத்திரமான சாட்சியங்கள். நதிக்கரையில் மனித உயிர்கள் வதைப்பட்டு உயிரிழந்தார்கள் என்பதை வதைப்பட்டு உயிர்தப்பிய மனிதர்கள் தரும் சாட்சியங்கள் சொல்கின்றன. ஒதுக்க முடியாத சாட்சியங்கள் அவை.

புனித நதி மரணமடைந்திருக்கலாம்  
நாங்கள் சிந்திய குருதி  
அதில் கரைந்தும் போயிருக்கலாம்  
தலைவர்களும் பிரமுகர்களும்  
கைவிட்டிருக்கலாம்  
ஆனால்  
எங்கள் நினைவுகள் சாகவில்லை  
பதிந்துள்ள முகங்கள் மறந்துவிடவில்லை..  
உண்மையும் கோபமும்  
எங்களிடம் உண்டு  
நதியின் புனிதம் வேறு  
அர்த்தம் கொள்ளப் போகிறதென.

அவர்கள் சாட்சியமளிக்கிறார்கள் ஆண்கள், பெண்கள், குழந்தைகள்..  
மானம்... வெட்கம்... உடல்... உடை பற்றிய புனைவுகளையெல்லாம் தூக்கிக்  
கடாசிவிட்டு அந்தச் சாட்சியங்கள் நிற்கின்றன.

ஏன் நாங்கள் அடிக்கப்பட்டோம்  
அவர்களைக் கொன்றதின் பின்னணியில்  
இருப்பது என்ன?  
போலீஸின் வெறியாட்டமா...?  
கைக் கூலிகளின் ஆணவமா...?  
முதலாளிகளின் பணத்திமிரா...?  
இல்லை... இல்லை...  
சாதி... சாதி... சாதி....

என்று ஓங்கிச் சொல்கிறார்கள். பிணங்களைப் புதைக்கும் போலீஸை  
மறிக்கும் போது.. சடங்குகள் செய்யும் காவலர்களை விரட்டும் போது.  
சாட்சியம் சரியாகவே பதிவாகியுள்ளது. உயிருள்ள சாட்சிகளுக்கூடாகச் சில

அரசியல்வாதிகள் அரசியல் எண்ணிக்கையை அடுக்கு மொழியில் கூறவும் செய்கின்றனர்.

படம் எழுப்பும் உணர்வுகள் என்ன என்பதாகச் சிலரின் கருத்துரைகள் அடுத்து இடம் பெற்றுள்ளன. பத்திரிகையாளர் ஞானி, அரசியல் செயலாளி டி.எஸ்.எஸ். மணி, ஓவியர் சந்ரு, டாக்டர் எஸ். கிருஷ்ணசாமி ஆகியோரின் கருத்துரைகள் இப்படத்தின் தேவை பற்றிக் கூறுகின்றன. படத்தைப் பல இடங்களிலும் போட்டுக் காட்டி விழிப்புணர்வு உண்டாக்க வேண்டும் எனக் கூறுகின்றனர். படத்தைப் பார்வையாளர்கள் இவர்களின் கோணத்தில் வைத்துப் பார்க்கச் செய்து விடும் விபத்து இதில் உள்ளது. பலதளப் பார்வையைத் தவிர்த்து அரசைக் குற்றம் சாட்டும் ஒற்றைத்தொனி ஓங்கி ஒலிக்கும் அந்தக் குரல்களும், காட்சிகளும் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம்.

இப்பொழுது முதல் மற்றும் கடைசிக் காட்சிக்கு வருகிறேன். படம் தொடங்கும்பொழுது ஒரு இளைஞன் இடுப்பளவு நீரில் நிற்கிறான். நதி சுழிப்புகளின்றி அமைதியாக நகர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இளைஞனின் சிவந்த உடலில் ஆங்காங்கே திருநீற்றுப் பட்டைகள். பூணூல் இல்லாத சிவப்புடல் இளைஞன், நதியின் போக்கை - ரகசியத்தை - புதிர்களை - புனிதத்தை - அறிந்து கொண்டவனாக நிற்கிறான். பின்னணிக் குரல் தாயிரபரணியின் பழையமையையும், அது தமிழ்ச்சமூகத்தில் - திருநெல்வேலியின் வாழ்க்கையில் எழுப்பியிருக்கும் கற்பனைகளையும் சொல்லிச் சென்று தேய்கிறது. காட்சி ரூபங்களும் அலைவுற்று மாறிவிடுகின்றன.

கடைசியாக படம் முடியும் பொழுது திரும்பவும் நதி சுழிப்பின்றி ஓட அதே இளைஞன் அசையாது நிற்கிறான். கைகளை மார்பில் சேர்த்துக் கட்டியபடி... பெருமூச்சு விடும்பொழுது உடல் ஏறி இறங்குகிறது. பின்னணிக் குரல், அந்நதியோடு கலந்திருந்த கற்பனைப் புனைவுகளும் குதூகலக் கதைகளும் காணாமல் போய் பிணங்களின் ரத்தம் நதிக்கரையில் படிந்து விட்டது என ஆதங்கப் படுகிறது. குரலில் கழிவிருக்கம்...

23, ஜூலை, 1999 அன்று நடந்த நிகழ்வுகளை நதியில் கைகட்டி நிற்கும் இளைஞனின் நினைவாகக் கட்டமைக்கும் - வடிவம் கொண்டிருக்கும் படம் விடும் பெருமூச்சு, 17 உடல்களின் மரணத்திற்காக எழுப்பிய ஆவேசமாக இல்லாமல் நதியின் புனைவுகள் மரித்துப் போனதற்கான அமைதிப் பார்வையாக வெளியேறுகிறது எழுத்தில்.

163 ● அ. ராமசாமி

மக்கள் இத்தகைய அதிகார வெறிகளுக்குப் பாடம் கற்பிப்பார்கள் என்று நம்பிக்கையை நிறுத்திப் படம் முடிகிறது.

திருநெல்வேலியில் - அதன் பூர்வீகப் பெருமைகளில் பங்கெடுக்காத - லயித்துவிடத் தயாரில்லாத எனக்கு அந்தப் படம் எழுப்பிய உணர்வுகள் இவ்வாறிருக்க.

இந்த வெளியிலிருந்து வெகுதூரம் விலகியிருக்கும் பாண்டிச்சேரி வாசிகளுக்கு - உங்களுக்கு - வேறு விதமாகத் தோன்றக் கூடும். தூரத்தில் நடந்த ஒன்றை அனுதாபத்தோடு பார்க்கும் நிலைக்குப் பார்வையாளன் தள்ளப்படக் கூடும். யோசித்துப் பார்த்தால் வீடியோ, அழித்துவிட முடியாத சாட்சியங்களோடு அதிகார மையத்தைக் குற்றஞ் சுமத்த சரியான ஊடகம்தான் என்று தோன்றுகிறது. குற்றவாளிகள் தண்டிக்கப்படுவார்கள்... மக்கள் பாடம் கற்பிப்பார்கள் என்ற நம்பிக்கைகள் இல்லாதபோதும்...

தங்களின்

அ. ராமசாமி  
28.3.2000



## விண்ணிலிருந்து பூமிக்கு வரும் தேவன்

‘இந்தியக் கலாச்சாரம் ஆபத்தில் இருக்கிறது’ என்ற குரல்கள் கேட்கின்றன. பெரும் பத்திரிகைகளின் பக்கங்களில் செய்திகளாக பேட்டிகளாக, கட்டுரைகளாக அந்நியக் கலாச்சாரத்தின் நுழைவுபற்றியும், அதனால் இந்தியக் கலாச்சாரம் அழிவுபடப் போகிறது என்றும் சர்ச்சைகள் கிளம்பியுள்ளன.

ஸ்டார் அலைவரிசைகள் இந்தியாவிற்குள் நுழைந்த போது அரசின் ‘தொலைக்காட்சிக்கு நல்ல சவால்’ என்று வரவேற்றன, இந்தப் பத்திரிகைகள். விண்ணிலிருந்து வந்துள்ள சவாலைச் சமாளிக்கத் தூரதர்ஷன் தனது தரத்தை உயர்த்த வேண்டும் என்று யோசனைகள் கூறின. தரத்தை உயர்த்த முயற்சி செய்யாத தூரதர்ஷனை விமிரிசித்துக் கிண்டலடித்தன. அப்பொழுதெல்லாம் இந்தியக் கலாச்சாரம் பாதிக்கப்படுவதாகக் கூச்சல் போடவில்லை. இப்பொழுது அதே பத்திரிகைகள் தான் இந்தியக் கலாச்சாரத்திற்கு ஆபத்து எனக் கூச்சலிடுகின்றன. உண்மையில் இந்தப் பத்திரிகைகளின் அக்கறைகள் நம் கலாச்சாரம் சார்ந்தவைகள்தானா..? அல்லது வெளிநாட்டிலிருந்து வரப்போகும் பத்திரிகைகளோடு போட்டியிட முடியாதே என்ற பயமா..?

இந்திய அரசின் திறந்த பொருளாதார முறையையும் தொழில் துறையில் அந்நிய முதலீடுகள் அதிகரிப்பதையும் ஆதரவாகப் பேசும் பெரும் பத்திரிகைகள், பத்திரிகைத் தொழிலில் அந்நிய முதலீடு நுழையும் போது மட்டும் பயந்து நடுங்குகின்றன. அவற்றோடு போட்டியிட்டு இந்தியப் பெரும் பத்திரிகைகளின் முதலாளிகள், தங்கள் பத்திரிகைகளின் தரத்தை உயர்த்தலாமே. திறமையான பத்திரிகையாளர்களை அதிகப்பணம் கொடுத்து எழுதச் சொல்லலாமே. சிறப்பான செய்திகளும் தகவல்களும் கட்டுரைகளும் இந்திய வாசகர்களுக்குக் கிடைக்குமே. இடுப்பு வலியும் வயிற்று வலியும் தனக்கு வந்தால்தான் தெரியும் என்று கிராமத்தில் சொல்வார்கள். அது போல போட்டி தங்களுக்கு எதிராக வந்தவுடனே பத்திரிகை முதலாளிகள் கூக்குரல் எழுப்பத் தொடங்கியுள்ளனர். அதனை மறைக்க, 'இந்தியக் கலாச்சாரத்தின் காவலர்கள்' என்ற வேஷம் வேறு.

இந்தியக்கலாச்சாரம் என்றால் என்ன? அதற்குக் குந்தகம் விளைவிக்காமல் காப்பது எப்படி என்றெல்லாம் விளக்கியாக வேண்டும். கலாச்சாரம் என்பது கட்டி தட்டிப் போன உலோகமா? தட்டினால் நொறுங்கி விடும் செங்கல்மா? குடுவையின் நிறத்தைத் தன் நிறமாகக் காட்டும் திரவமா? இடுக்குகளில் நுழைந்து பரவும் ஆவியா? என்பதை உறுதிப்படுத்த வேண்டும். சிரமமான வேலை தான். சவாலை எதிர்கொள்ள இந்திய அறிவாளிகள் தயாராக வேண்டும் என்று ஒரு பல்கலைக் கழகப் பட்டமளிப்பு விழாப் பேரூரையில் ஜனாதிபதி வேண்டுகோள் விடுத்தாயிற்று. அவர் பொறுப்பு அவ்வளவுதான்.

மேற்கத்திய ஊடகங்களுக்கும் இந்திய ஊடகங்களுக்கும் இருக்கிற அடிப்படையான வேறுபாடு சுதந்திரம் என்பதாகத் தோன்றுகிறது. பேசுவதற்குச் சுதந்திரம், எழுதுவதற்குச் சுதந்திரம், இயங்குவதற்குச் சுதந்திரம். இவைகளுக்காக ஏங்கித் தவிக்கின்றன இந்திய அரசு சார்புடைய ஊடகங்கள். அரசின் தயவிலேயே. விளம்பரங்கள் மூலம் இயங்கி வந்த தனியார் ஊடகங்களின் நிலையும் அதுதான். இந்த வேறுபாடுதான் சாராம்சத்தில் மேற்கத்திய கலாச்சாரத்திலிருந்து இந்தியக் கலாச்சாரத்தைப் பிரித்துக் காட்டுகின்றன. பேசவும் எழுதவும் இயங்கவும் ஏராளமான தடைகள் இங்கே.

ஒரு பெண்ணை அவளுக்கென ஒதுக்கப்பட்ட 'வெளி'யிலிருந்து கிளம்பி, வேறு 'வெளி'யை ஆக்கிரமிப்பதற்கு அனுமதிப்பதாக இருக்கிறது அந்நியக் கலாச்சாரம். இந்தியக் கலாச்சாரம் அவளை ஒடுக்கி, குறிப்பிட்ட 'வெளி'யைச் சிறையாக மாற்றுவதிலேயே குறியாக இருக்கிறது. 'பெண்' என்று மட்டும் இல்லை. ஒவ்வொருவனையும் ஒவ்வொருத்தியையும் சாதீயத்

தன்னிலைகளால் கட்டி வைத்திருப்பது இந்தியக் கலாச்சாரம். மத அடிப்படையாதம் கொண்டு முடக்கிப் போடுவது 'நமது' கலாச்சாரம். மனித உயிரிக்கான கிளர்ச்சியை மறுதலிப்பதாக இருக்கின்றன இந்தியக் கலாச்சாரத்தைத் தூக்கிப் பிடிக்கும் படைப்புகள். அவை போதிப்பவைகளோ பழையமையின் சாரம். அதற்கு மாறாக வெளியிலிருந்து வரும் சரக்குகளோ கிளர்ச்சியூட்டவதை மட்டுமே செய்கின்றன. இவ்விரண்டிற்கும் இடையில் இந்தியர்கள். அடங்கி ஒடுங்கிப் போவதா? ஆர்த்து அலைந்து திரிவதா? ... இரண்டும் இரண்டு ஓரங்கள்.

இரண்டு ஓரங்களுக்கும் இடையில் நிற்கும் இந்தியர்களும் ஒற்றைத்தரத்தினராய் இல்லை என்று முடிவு செய்து நீண்ட நாட்களாகி விட்டன. நகரத்து இந்தியர்களுக்கு மகிழ்வூட்டும் சானல்கள் உண்டு. பாப்பிசை நேரங்களும் ராப்பிசைக் கோலங்களும் விருந்தாகக் கிடைக்கின்றன. உடலுறவுத் தொனியில் கேட்கும் குரல்களின் தொலைபேசி எண்கள் உண்டு. முழு நிர்வாண, அரை நிர்வாண படங்கள் கொண்ட வழுவழப்பான ஆங்கிலப் பத்திரிகைகள் உண்டு. ஆங்கிலம் படித்த உயர் மத்தியதரவாக்கத்திற்கு இந்தியக் கலாச்சாரத்தைக் காப்பாற்றும் பொறுப்பு இல்லை போலும். ஊடகங்களின் வழி கிடைக்கும் காட்சிக்களிப்பும் இசைக் கோல ஈர்ப்பும் கூட நகரவாசிகளுக்கு மட்டும்தானா?

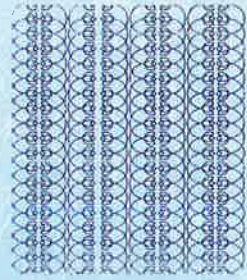
கிராமவாசிகளுக்கு பழைய கதைகள், பாடலாதி இந்திய சினிமாக்கள், 'கடி' ஜோக்குகள் உதிர்க்கும் தொடர்கள். போலிக்கிளர்ச்சிகளும் மகிழ்ச்சியும் கூட கிராமவாசிகளுக்குக் கிடையாதா. ஏமாற்றும் இந்தக் காரியத்தின் பின்னணியில் 'இந்தியக் கலாச்சாரத்தைக் காப்பது' என்ற பம்மாத்துக்கள் வேறு. அடேங்கப்பா, பெருமையாகப் பேசியுங்கூட இங்கே ஏமாற்ற முடிகிறது.

□ ஊடகம் □ 1996 □





மக்கள் மனநிலையில் மாற்றம் வேண்டுமெனக் கருதும் தமிழ் அறிவுலகம், வெகுமக்கள் இலக்கியம், திரள் மக்களின் பண்பாடு குறித்துப் பேச வேண்டும் - விமர்சிக்க வேண்டும் - என்ற விருப்பம் இந்நூலில் இழையோடுகிறது. சமகாலத் தமிழ் மனநிலையைக் கட்டமைக்கும் திரைப்படங்கள், ஊடகங்கள், பத்திரிகைகள், பேச்சு மேடைகள் முதலானவற்றின் இயங்குநிலைகளை இந்நூலின் கட்டுரைகள் பேசுபொருளாகக் கொண்டுள்ளன. நிகழ்காலத்தின் முக்கியம் கருதி, கடந்த காலத்துப் பதிவுகள் மீதும் நம்பிக்கைகள் மீதும் வைக்க வேண்டிய விமரிசனங்களும் சுட்டப்பட்டுள்ளன.



எட்டாண்டுக் காலம் (1989-1997) புதுவைப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையில் பணியாற்றிய அ. ராமசாமி, தற்போது பணியாற்றுவது திருநெல்வேலி, மனோன்மணியம் சுந்தரனார் பல்கலைக்கழகத்தில். மதுரை நிஜநாடக இயக்கத்தில் பத்தாண்டு காலம் (1981-1990) செயல்பட்டதுண்டு. நாடகங்கள், நாடகவியல் குறித்த கட்டுரைகள் அடங்கிய **நாடகங்கள் விவாதங்கள்** (1992) **ஒத்திகை** (1999) என இரண்டு நூல்கள் வந்துள்ளன. பல்கலைக் கழகத்தின் சார்பில் நடத்திய **'பின்னை நவீனத்துவம் : கோட்பாடுகளும் தமிழ்ச் சூழலும்'** (1997) என்ற கருத்தரங்கின் கட்டுரைகளை முனைவர் தி.சு. நடராசனுடன் இணைந்து பதிப்பித்துள்ளார்.