தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

சபீனா. இக்பால்
24/10/2020

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்
41–B, சிட்கோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்
அம்பத்தூர், சென்னை–600 098.
☎: 26251968, 26359906

Language : Tamil
Thamizh Panpattil Cinema
Author : **Karthikesu Sivathamby**
NCBH First Edition : June, 2010
Second Edition : December, 2013
Third Edition : December, 2014

No.of Pages : xxiv + 184 = 208
Publisher :
New Century Book House Pvt. Ltd.,
41-B, SIDCO Industrial Estate,
Ambattur, Chennai - 600 098.
Tamilnadu State, India.
Email : info@ncbh.in
Online: www.ncbhpublisher.com

ISBN : 978 - 81 - 2341 - 758 - 5
Code No. A 2142
₹ 130/-

Branches

Ambattur (H.O.) 044-26241288, 26258410, 26251968, 26359906 **Spenzer Plaza** (Chennai) 044-28490027 **Trichy** 0431-2700885 **Tanjore** 04362-231371 **Tirunelveli** 0462-2323990 **Madurai** 0452-2344106, 2350271 **Dindigul** 0451-2432172 **Coimbatore** 0422-2380554 **Salem** 0427-2450817 **Hosur** 04344-245726 **Ooty** 0423-2441743 **Vellore** 0416-2234495 **Villupuram** 04146-227800 **Pondicherry** 0413-2280101 **Thiruvannamalai** 04175-223449

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா
ஆசிரியர் : **கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி**
என்.சி.பி.எச். முதல் பதிப்பு : ஜூன், 2010
இரண்டாம் பதிப்பு : டிசம்பர், 2013
மூன்றாம் பதிப்பு : டிசம்பர், 2014

அச்சிட்டோர் : பாவை பிரிண்டர்ஸ் (பி) லிமிடெட்,
16 (142), ஜானி ஜான் கான் சாலை, இராயப்பேட்டை, சென்னை - 14
☎ : 044 - 28482441

காணிக்கை

எனது தமிழியல், இலக்கிய, ஆராய்ச்சி, விமர்சன வாழ்க்கைக்கு அப்பால், என் கலைத்துறை ஈடுபாடுகளின் நான்கு தளபுருக்ஷர்களாக விளங்கிய

சுந்தா என்ற வீ.சுந்தரலிங்கத்திற்கும்
பரா என்ற எஸ்.கே.பரராஜசிங்கத்திற்கும்
சானா என்ற எஸ். சண்முகநாதனுக்கும்
மயிலண்ணை என்ற சி.பொ.மயில்வாகனனிற்கும்...

உங்கள் நினைவுகளுக்கு மன நெகிழ்வுடன் வைக்கும் ஒரு சிறு மலர்.

நீங்கள் 'அப்பு' என்ற சிவத்தம்பி

பதிப்புரை

"தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா" என்னும் தலைப்பில் பேராசிரியர் முனைவர் கா. சிவத்தம்பி எழுதிய நூல் இது. இதன் முதற்பதிப்பை முனைவர் மே. து. ராசுகுமார் தம்முடைய மக்கள் வெளியீடாகக் கொண்டுவந்தார். அவருடைய மக்கள் வெளியீடு நூல்கள் எல்லாவற்றையும் வெளியிடும் பொறுப்பையும் உரிமையையும் ராசுகுமார் அவர்கள் என்சிபிஎச்சுக்கு வழங்கிய காரணத்தினால் இப்புதிய பதிப்பு என்சிபிஎச் வெளியீடாக வருகிறது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் அறிவியல் படைப்பாகச் சினிமாத் துறை உருவாயிற்று. கடந்த நூற்றாண்டின் நாற்பதுகளின் பிறகுதான் இந்தத் துறையே விரிவாக வளர்ந்தது. வரலாற்றைப் பேராசிரியர் முறையாக எடுத்துச் சொல்லியுள்ளார்.

வரலாற்று நோக்கில் பார்ப்போமானால் அறிவியல் கருத்துக்களை உருவாக்கியவைச் சமூக முரண்பாடுகள். முதல் உலகப் போர்க்காலத்தில்தான் ராக்கெட்டுகள் (ROCKETS) கண்டுபிடிக்கப் பட்டன. இரண்டாம் உலகப் போர்க் காலத்தில் தான் ஆகாய விமானங்கள் அதிகமான பயன்பாட்டுக்கு வந்தன. விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகளைத் தமக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்திக் கொள்ள வல்லது சுரண்டும் முதலாளி வர்க்கம். சினிமாத் துறையில் வளர்ந்த பிரிட்டன் அமெரிக்கா என்னும் நாடுகள் ஒருபுறமிருக்க ஆசியா விலேயே சினிமாத்துறை மிக வளர்ந்து முன்னேற்றம் கண்ட நாடு இந்தியாதான். இந்தச் சாதனத்தை எந்த இயக்கம் காலம், இடம், தேவை உணர்ந்து பயன்படுத்துகிறதோ அந்த இயக்கம் வளர்ந்து வலிமை பெறும்.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை நிலைமை முற்றிலும் வேறாக யிருந்தது. வேறு எந்த மாநிலத்துக்கும் இல்லாத இன, சாதியப் பிரச்சினைகள் தமிழகத்தில் ஆழ வேர் விட்டிருந்தன. வரலாறு இதனைத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டுகிறது. பிராமண மேலாதிக்கத்தை எதிர்த்து

1916ஆம் ஆண்டு நீதிக்கட்சி பிறந்தது. 1925ஆம் ஆண்டு சுயமரியாதை இயக்கம் பிறந்தது. அதே ஆண்டில் இந்தியக் கம்யூனிஸ்ட் கட்சி பிறந்திருந்தபோதிலும் அது பாட்டாளி வர்க்கத்தை விவசாயி, தொழிலாளிகளை வர்க்க அடிப்படையில் திரட்டி வர்க்கப் போராட்டத்தை நடத்துவதில் நாட்டம் கொள்ள வேண்டிய கட்டாயத் தேவை இருந்தது.

சினிமா என்னும் கலைத்துறை வருவதற்கு முன் நாடகம், கூத்து, இசை அரங்கு, வானொலி ஆகியவை மக்களிடம் கலைகளைக் கொண்டு செல்லும் ஊடகங்களாகச் செயல்பட்டன. இவை ஒவ்வொன்றும் செயல்பட்ட எல்லைப் பரப்பு மிகக் குறுகியது. ஆனால் இப்போக்கைப் புரட்சிகரமாக மாற்றிய பெருமை சினிமாவுக்கு மட்டுமே உண்டு. ஒரு தொழில்நுட்ப அறிவியல் கண்டுபிடிப்பு பத்து பல்கலைக் கழகங்களின் பணிக்கு ஒப்பாகும் எனக் கார்ல் மார்க்ஸ் குறிப்பிடுகிறார். சினிமா என்பது இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற் பகுதி கண்ட விந்தையான தொழில்நுட்பக் கண்டுபிடிப்பு. சினிமாவின் வலிமையும் ஈர்க்கும் சக்தியும் இன்று நாட்டின் எல்லைகளையும் கடந்து வளர்ந்துள்ளன. இரண்டாவது உலகப் பெரும்போர் நடைபெற்ற காலத்தில் அமெரிக்க ஹாலிவுட்டில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள் உலகம் முழுவதும் பல்வேறு நாடுகளில் திரையிடப்பட்டன. இவற்றை ஆர்வத்துடன் அந்நாட்டு மக்கள் கண்டனர். பிரிட்டிஷ் தொழிற் கட்சித் தலைவராகயிருந்த ஹேரால்ட். ஜே. லாஸ்கி (HAROLD. J. LASKI) "இந்த ஊடகத்தைப் பயன்படுத்தி அமெரிக்க முதலாளித்துவம் ஜனநாயக மரபுகளைத் துச்சமெனக் கருதிப் புறந்தள்ளியதோடு மட்டுமல்லாமல் மேல்தட்டு வர்க்கத்தினரின் நலன்களைப் பாதுகாக்கவும் தாம் செய்யும் மதிப்பீடுகள்தாம் உயர்ந்தவை பிற தாழ்ந்தவை என்றும், அமெரிக்க வாழ் முறையே (American way of life) சிறந்தது என்றும், சமூக மாற்றத்திற்காகத் தனி மனிதனால் ஏதும் செய்யமுடியாது, பகுத்தறிவை மிஞ்சியது மனித உணர்வு. தனிமனிதன் கிடைக்கும் வாய்ப்புகள் எல்லாவற்றையும் தனக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்தித் தானே முன்னேற வேண்டும் என்று பிரச்சாரம் செய்யவும் இச்சாதனம் பயன்பட்டது" என்று 1948ஆம் ஆண்டு தாம் எழுதிய 'அமெரிக்க ஜனநாயகம்' (பக். 21, 22,-652) என்னும் பெருநூலில் எடுத்துக்காட்டினார். அறுபது ஆண்டுகள் கழிந்தும் அமெரிக்க சினிமா உலகுக்கு அணுக்கமாகவே இந்தியச் சினிமா உலகமும் குறிப்பாகத் தமிழ்ச் சினிமா உலகமும் இயங்கி வருகின்றன என்பது உணரத்தக்கது.

சினிமாத் துறை உலகம் முழுமையும் செல்வாக்குச் செலுத்தி வருகிறது என்பதை அனைவரும் ஏற்கின்றனர். இப்பின்புலத்தில் தான்

தமிழ்ச் சினிமாவை நோக்கவேண்டும். இந்தப் பணியைக் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி "தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா" என்னும் வழிகாட்டி நூலில் மிக அருமையாகச் சொல்லியுள்ளார்.

தமிழகத்திலும் ஆந்திராவிலும் கர்நாடகாவிலும் சினிமாத்துறை பெரு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது என்பது உண்மை.

முதன்முதலில் தமிழகத்தில் சினிமாவைத் தன் கட்சியை வளர்ப்பதற்குத் திறமையாக, சாதுர்யமாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டது திராவிட முன்னேற்றக் கழகம். பெரியாருக்குச் சினிமா பிடிக்காது. இருப்பினும் அவரைப் பின்பற்றியோர் பலர் அண்ணாதுரை, கருணாநிதி, எம். ஆர். ராதா போன்றோர் மிக லாவகமாக, சாதுர்யமாக இச்சாதனத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். தொடக்கக் காலத்தில் மூடப் பழக்க வழக்கங்களிலிருந்து மக்களை விடுவித்தல், பிராமணியத்தை நையாண்டி செய்தல், சுயமரியாதை இயக்கக் கருத்துக்களை நாத்திகம், சாதிமறுப்பு, பகுத்தறிவு, தவிர சமதர்மம், தொழிலாளி விவசாயி போராட்டங்கள் எல்லாவற்றையும் மக்களிடைக் கொண்டு செல்லல் என்னும் பணிகளில் ஈடுபட்டது; வெற்றியும் கண்டது; கட்சிக்கு ஆதரவு பெற்றுத் தந்தது.

தமிழகத்தில் திமுகவுக்குப் பகுத்தறிவு, சனநாயக சிந்தனைப் பிரச்சாரகராக எம்ஜிஆர் கிடைத்தார். ஆனால், அதேபோது மதப்பிடிப்பு வேரூன்றிய ஆந்திரத்தில் மக்களை ஆன்மநிறைவு பெறச் செய்வதற்கு என்.டி. ராமாராவ் தேவைப்பட்டார். இவர்களைப் போலவே கர்நாடகத்திலும், கேரளத்திலும் சில கவர்ச்சி நடிகர்கள் உருவாயினர். சினிமா அரசியலில் செல்வாக்குப் பெற்றது.

ஒரு காலத்தில் குறிப்பாக, சுதந்திரப் போராட்டத்திலும் அதன் பின்னரும் இந்தி சினிமா உலகில் கொடிகட்டிப் பறந்தவர்கள் கம்யூனிஸ்டுகள். தயாரிப்பாளர், இயக்குநர், நடிகர் நடிகைகள், பாடலாசிரியர்கள், இசையமைப்பாளர்கள் ஆகியோர் பலர் முற்போக்கு (IPTA) இயக்கத்தால் ஈர்க்கப் பெற்றிருந்தனர். இந்தி சினிமா பிற மொழி சினிமாக்களுக்கு முன்னோடியாக, வழிகாட்டி யாக இருந்தது. இன்று நிலைமை தலைகீழாக மாறிவிட்டது. இலட்சியம் இலட்சங்களுக்கு வழிவிட்டு ஒதுங்கிவிட்டது.

தமிழகத்தில் பொதுவுடைமை இயக்கம் சினிமாத் துறையில் கால்பதிக்க மேற்கொண்ட சில முயற்சிகளை ஆங்காங்குப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி எடுத்துக்காட்டுகிறார். மேலும் தமிழ்ச் சினிமா உலகிலும்

திகழ்ந்த பல வளர்ச்சிக் கட்டங்களை ஒன்றன்பின் ஒன்றாகத் திறம்பட எடுத்து விளக்குகிறார். தமிழ்ச் சினிமாவின் தாக்கம் இலங்கையில் எவ்வாறு இருந்தது, இந்தியக் கம்யூனிஸ்ட் கட்சி பிளவுபடுவதற்கு முன் பொதுவுடைமை இயக்கத்தின் வீச்சு எவ்வாறு நாடெங்கிலும் காணப்பட்டது என்பதனை ஓரளவு கோடிட்டுக் காட்டுகிறார். ஒருண்மையை விருப்பு-வெறுப்பின்றி எடுத்துச் சொல்லியே தீரவேண்டும். ஆரம்பக் காலத்தில் தமிழகத்தில் சினிமாவுக்குப் பொதுவுடைமை இயக்கம் தந்த ஆதரவும் அதைப் பயன்படுத்தியதும் பலவீனமானவை என்பது உண்மையே என்றாலும் இருந்த கலைஞர்களையும் அமைப்பு அடிப்படையில் திரட்டி அவர்களுக்குச் சமூக உணர்வூட்டி வழிகாட்டும் கடனாற்றும் பொறுப்பைத் தலைவர்கள் ஏற்கவில்லை. இந்த நிலைமையில் அன்றிருந்த கலைஞர்களுக்குப் போதிய ஆதரவும் தோழமையும் பாராட்டும் இல்லாது போயின. ஆனால் தேவையற்ற கட்டுப்பாடுகள், ஒழுக்க விதிகள் வலியுறுத்தப் பட்டிருந்தன. இந்த நிலையில்தான் அன்றிருந்த பொதுவுடைமை இயக்க எழுத்தாளர்கள், பாடகர்கள், இசைக் கலைஞர்கள் எல்லோரும் இன்று பழுமரம் நாடும் பறவைகள் போல வேற்றாரை நாடிப் பறந்துவிட்டனர். சோவியத் யூனியன் சிதைவினால் இலட்சியப் பிடிப்பு சிதைந்து போனது ஒருபுறமிருக்க உலகமயமாதல் வழி கோடிகோடியாகப் பணம் சம்பாதிக்கலாம் என்னும் பேராசையையும் பெருக்கி வந்துள்ளது. சினிமாவுடன் அதன் தொடர்ச்சியாகக் கடந்த ஒருதலைமுறைக்கு மேலாகத் தொலைக்காட்சி மக்கள் ஆதரவுடன் வலிமைபெற்று வருகிறது. பல சிற்றலைகளில் தொடர்கள் வெளிவந்தவண்ணமுள்ளன. எத்தனை எத்தனை தொடர்கள்! எத்தனை எத்தனை விளம்பரங்கள்! நுகர்வோர் கலாசாரத்தைப் பாராட்டுவதற்காக!

தமிழரின், தமிழின் தொன்மை அருமை பெருமைகளை அடுக்கிச் சொல்லி அழகு தமிழில் வரையப்பட்ட உரையாடல்களும், சுதந்திரப் போராட்டத்தையும் உரிமைகளையும் வலியுறுத்திய வீரவசனங்களும் - தமிழனின் நாடிநரம்புகளை முறுக்கேற்றிப் புடைத்தெழச் செய்யும் வசனங்களும் இன்று பழங்கதைகளாகிவிட்டன. இன்றைய சினிமாவிலும் தொலைக் காட்சித் தொடர்களிலும் உரைநடை, வசனத்தில் ஒருசொல் தமிழ்ச்சொல் என்றால் இரண்டு மூன்று ஆங்கிலச் சொற்கள், கொச்சைத் தமிழ், அரைகுறை ஆடைகள் (குறிப்பாகப் பெண்களுக்கு), என்னும் அவல நிலை வலிமை பெற்றுவருகிறது. தமிழகத்தில், சமூகத்தில் குடும்பங்களில் வஞ்சகம், சூது, காமம், கொலை என்னும் தீமைகளுக்கும், மூடப்பழக்க

வழக்கங்களுக்கும் அடிமையாதல், கடவுள் நம்பிக்கை மீட்சி, பெண்ணினத்தைச் சிதைத்தல், செல்வனாதற்கு எவ்வழியும் ஏற்றவழி என்னும் பிரச்சாரம், பாலுணர்வுகளைக் கொச்சைப்படுத்துதல், காவல் நிலைய ஊழியர்களையும், அதிகாரிகளையும் இலஞ்ச லாவண்யப் பேர்வழிகளாகக் காட்டுதல், வழக்கறிஞர்களையும் நீதிபதிகளையும் நேர்மையற்றவர்களாகச் சித்திரித்தல், அரசியல்வாதிகள் சமூகத்தை ஏமாற்றுபவர்களாகக் காட்டல் என்பன போன்ற பலவற்றை இன்றைய சினிமாக்களும் அலைவரிசை தொடர்களும் காட்டுகின்றன. இவை எதார்த்தங்கள் எனக் கூறப்படுகின்றன. உண்மையாகவுமிருக்கலாம்.

சமுதாயத்தைச் சீர்திருத்தி முன்னேற்றிப் புதுயுகம் காண உழைக்கவேண்டும் என்னும் கடமை, தாகம், இலட்சிய வேட்கை பெரும்பாலான இயக்குநர்களிடமும் தயாரிப்பாளர்களிடமும் இன்றில்லை. எல்லாவற்றையும் இலாபம் என்னும் குறுகிய நோக்கில் அணுகுவது, குறிப்பாக உலகமயமாதல் என்னும் சிந்தனை இதற்குக் காரணம் எனலாம்.

இறுதியாக ஒருண்மையைச் சொல்லவேண்டும். இன்றுள்ள சமுதாயப் பின்புலத்தில் மனித மாண்புகளை மக்கள் போராட்டங்களைப் பிரதிபலிக்கும் படங்கள் எடுக்கப்படுவதில்லை என்பது உண்மையென்றாலும், அப்படி ஓரிரு படங்கள் வந்தாலும் போதிய ஆர்வம் மக்களிடை இல்லாததனால் ஆதரவு அதற்குக் கிடைப்பதில்லை. இதுபற்றி ஆராய்ந்து வழிகாணும் பொறுப்பை வரும் தலைமுறையினர் ஏற்கவேண்டும் என விழைகிறோம்.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பியின் இந்த நூல் கூறுவன 1980-82 ஆண்டுகளுக்கு முன்வரையிலான காலத்தோடு நிறைவுறு கின்றன. தமிழ்ச் சினிமாவின் ஆரம்பக் கட்டத்தையும், வளர்ச்சிக் கட்டத்தையும் மிக விரிவாக எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இது பாராட்டத்தக்கது. சிவாஜி கணேசனைப் பற்றியும், கண்ணதாசனைப் பற்றியும் பத்தாண்டுகளுக்கு முன் மிகச் சிறப்பாகப் பாராட்டி எழுதியிருப்பதும் சிறப்பாக அமைகிறது.

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி எல்லா வழிகளிலும் தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் சிறந்த வழிகாட்டி ஆவார். எனவே இந்நூலை வழிகாட்டி நூலாகக் கொள்வது பொருந்தும். இது வருங்கால அறிஞர்களின் ஆய்வுக்குத் துணை செய்யும்.

ஆர். பார்த்தசாரதி

ஆசிரியர் குழுவுக்காக

முதற்பதிப்பின் பதிப்புரை

(மக்கள் வெளியீடு பதிப்புக்குத் தோழர் மே.து. ராசுகுமார் எழுதியது)

பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி அவர்கள் தமிழ்ச் சினிமா தொடர்பாக எழுதிய கட்டுரைகளும் ஒரு நேர்காணலும் இத்தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளன.

தமிழ்ச் சினிமாவைப் பற்றிப் பல ஆய்வுகள் வெளிவந்திருக்கின்றன. சினிமா என்ற கலையின் நுணுக்கங்களைப் பார்ப்பன வாகவும், அதில் பங்குகொண்ட கலைஞர்களை மதிப்பிடு வனவாகவும், அதன் தாக்கத்தை எடுத்துரைப்பனவாகவும் இவை பல வகையின. நேரடியான நிகழ்த்துதலாக இல்லாமல், பதிவு வழியில் காட்சிப்படுத்துவதால், சினிமா தொழில்நுட்ப வெளிப்பாடாகவே அமைந்திருப்பதை மனதில் கொண்டுதான் மதிப்பீடுகளை முன்வைக்க வேண்டும்.

பல கலைகளை உள்வாங்கிக்கொண்டிருந்தாலும், இவை யாவற்றிலும் சினிமா என்ற ஊடகத்தின் பங்களிப்பு யாது என்பதைத் தனித்தனியாகப் பார்க்காமல் சேர்த்தே காண வேண்டியுள்ளது. ஏனெனில், தொழில்நுட்பம் வளரவளர, தொடர்புள்ள நுண்கலைகளின் வளர்ச்சியில் சினிமாவுக்கான பங்களிப்புக் குறைந்து வருகிறதா என்பதையும் பார்க்கவேண்டும்.

எப்படியிருந்தாலும், மக்களிடம் நேரடியாகச் செல்லுகின்ற அல்லது மக்களைத் தன்பால் ஈர்க்கின்ற ஓர் ஊடகமாக இருப்பதால், இதன் பயன்படு தன்மை மிகுதியாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது.

சினிமா என்ற ஊடகத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட காரணி மட்டுமே சிறப்பான வெற்றிக்குக் கொண்டு செல்ல முடியும் என்று சொல்ல முடியாது. அண்ணாவும் கலைஞரும் மிகத் திறமையுடன் உரையாடல்

வழியாகத் திராவிட அரசியலுக்குத் திரைப்படத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள முடிந்தது என்பதுகூட, தனித்த நிகழ்வாகவே அமைந்தது. ஆனால், தமிழகத்தில் நிலவிய அன்றைய சமூக-பொருளிய-பண்பாட்டுச் சூழல் இதற்கு ஏற்புடையதாக இருந்தது இதில் இன்றியமையாததாகும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே பிராமணர் அல்லாத சில பிரிவினரிடையே ஏற்பட்டிருந்த விழிப்புணர்ச்சி, நீதிக்கட்சியின் தோற்றம், சுயமரியாதை இயக்கத்தின் கொள்கைப் பரப்பல்கள் என்று ஆழமான அடித்தளம் ஏற்படுத்தப் பட்டிருந்தது. குறிப்பாக, ஈவெரா பெரியார் அவர்களின் முயற்சிகள் பல முனைப்பாக நடந்து கொண்டிருந்தன. பிராமண எதிர்ப்பு மட்டுமல்லாது, சோவியத் நாட்டுப் பயணத்தையடுத்து அவர் முன்வைத்த முற்போக்கான செயல் திட்டங்கள் பலரையும் ஈர்த்தன. சமதர்மம், சுயமரியாதை, பகுத்தறிவு, இனஉணர்வு, மூடநம்பிக்கை மறுப்பு, கடவுள் மறுப்பு, சாதி மறுப்பு, பெண் விடுதலை, கலப்புத் திருமணம், சீர்திருத்த மணம் என்று இன்னும் பல முனைகளிலும் ஒரே காலத்தில் பெரியார் தொடுத்த தாக்குதல், சமூக-பொருளிய-பண்பாட்டுச் சூழல்களால் கீழ்நிலைப்பட்டுக் கிடந்த மக்கள் பகுதியினரை மட்டுமல்லாது, புதிதாகக் கல்வி பெற்றிருந்த இளைஞர்களையும் வெகுவாகக் கவர்ந்தது. இன்றைய ஊடக வளர்ச்சியும் தொலைத் தொடர்பு வாய்ப்புகளும் இல்லாத அன்றைய காலகட்டத்தில், தன்னுடைய செயல்திட்டங்களைத் தனது ஏடுகளில் எழுதுவதோடு பெரியார் நிறைவுகொண்டு விடவில்லை. மாறாக, நகரங்கள் தோறும், ஊர்கள் தோறும் பயணித்து, தனது கருத்துக்களை மக்களிடம் கொண்டு சென்றார். இந்தக் கருத்துப் பரப்பலின் ஒரு பகுதியாக இருந்தவர்கள் அண்ணாவும் கலைஞரும். தங்களது கருத்துக்கள் எளிய மக்களுக்குப் புரியவேண்டும் என்பதால், அவர்கள் நாடகங்கள் நடத்தினார்கள். இவற்றின் தொடர்ச்சியாகவே வேலைக்காரி, பராசக்தி போன்ற படங்கள் அணிவகுத்தன.

அடுக்குமொழிகளும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளும் மட்டும் இவர்களுடைய வெற்றிக்குக் காரணிகளாக அமைந்து விடவில்லை. அடுக்குமொழிகளுக்கும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு களுக்கும் உள்ளே புதைந்து கிடந்த கருத்தோட்டங்களே வேலைக்காரியையும் பராசக்தியையும் தனித்த வெற்றிப் படங்களாக்கின. இது போன்ற படங்களின் வெற்றியை அல்லது வீச்சினைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளத்தக்கவாறு, அன்று அமைப்பு அடிப்படையிலமைந்த திராவிட இயக்கம் இருந்தது.

பிற மாநிலங்களில், மற்ற மொழிகளில் சினிமாவை அரசியலுக்குப் பயன்படுத்த முடியாமல் போனமைக்கான காரணியே இதுதான். காங்கிரசின் அரசியல் மாற்றுக்கான இயக்கங்களாகப் பல கட்சிகள் இருந்தனவேயன்றி அன்றைய சமூக ஒடுக்கமுறைகளை முன்னெடுத்துச் செல்வதில் அவை முனைப்புக் காட்டவில்லை. அதனால், சினிமா வழியாக ஒரு சில முற்போக்குக் கருத்துக்கள் வெளிப்பட்டிருந்தாலும், அவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொள்கின்ற அடித்தளம் அமையாமல் போய்விட்டது.

இதனால்தான், திராவிட இயக்கத்தையும் அதன் வழியாக வந்த அண்ணா, கலைஞர், எம்ஜிஆர் போன்றவர்களையும் பார்த்துத் தாங்களும் வெற்றிபெற முடியும் என்று எண்ணிய பலர் ஏமாந்து நிற்கின்றனர். இதில் என்.டி. ராமாராவ் ஒருவர் மட்டுமே வெற்றி பெற்றிருந்தாலும், அவரது கட்சி, ஆந்திரத்தில் காங்கிரசுக்கு அரசியல் மாற்றாக அமைந்ததேயன்றி, சமூக-பொருளிய-பண்பாட்டு மாற்றாக அமையவில்லை.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை பொதுவுடைமை இயக்கம், ஜீவா வழியாகப் பல கலைஞர்களுடன் தொடக்கத்தில் தொடர்பு வைத்திருந்தாலும் அதை அரசியலுக்குப் பயன்படுத்த முடியாமல் போய்விட்டது. அந்தக் கலைஞர்களைப் பொதுவுடைமை இயக்கத்தோடு இணையச் செய்ய இயலவில்லை என்பது மட்டுமல்லாது, அவர்களது அரசியல் செயல்திட்டத்துடனும் அன்றாடச் செயல்பாடுகளுடனும் ஒன்றியவாறான ஒரு திரைப்படத்தையேனும் அவர்களால் வழங்க முடியவில்லை. திராவிட இயக்கத்துக்கு இருந்த ஒரு வாய்ப்பு, அவர்களது அன்றாட அரசியல்-சமூக-பண்பாட்டுச் செயல்பாடுகளை யொட்டிய கருத்துக்களை நாடகங்களிலும் படங்களிலும் எதிரொலிக்க முடிந்ததுதான்.

1961இல் வெளியான பாதை தெரியுது பார் பல வகைகளில் சிறந்த படமாகப் போற்றப்பட்டிருந்தாலும், அப்படம் வெளிவரு வதற்கு முன்னரே, அப்படத்தின் உள்ளடக்கத்தை மக்களிடம் கொண்டு செல்லக்கூடிய அடித்தளத்தைப் பொதுவுடைமை இயக்கத்தினர் அமைத்திருக்க வில்லை. இதனால் இப்படம் மக்களிடம் எதிர்பார்த்த வரவேற்பைப் பெறவில்லை; பொதுவுடைமை இயக்கத்தினலாலும் பயன்படுத்திக் கொள்ள முடியவில்லை.

உண்மையில், திராவிட இயக்கத்தினரின் திரைப்படப் பயன்படுத்துதலுக்கு மாற்றாகவே பாதை தெரியுது பார் எடுக்கப்பட்டது.

இதில் முதலீடு செய்தவர்கள் பொதுவுடைமை இயக்கத்தோடு தொடர்பு கொண்டிருந்தவர்கள். குமரி பிலிம்ஸ் பிரைவேட் லிமிடெட் என்ற நிறுவனத்தின் சார்பில் எடுக்கப்பட்ட படம் இது. இந்தத் தொழில்முறை நிறுவனத்தின் இயக்குநர்களாக இருந்தவர்கள் திரு எஸ். தாமோதரன் (தாமு), இசையமைப்பாளர் திரு எம். பி. சீனிவாசன், திரு. பி.கே. பழனிசாமி (பாட்டா என்கிற பாட்டப்பன்), திரு ஈ. ஆர். நாச்சிமுத்து ஆகியோர் ஆவர். இவர்கள் அனைவரும் 1940களின் பின்பகுதியில் பொதுவுடைமை இயக்கத்தின் மாணவர் அரங்கில் பணியாற்றியவர்கள்; தொடர்ந்து இயக்கத்தோடு இருந்தவர்கள். இவர்களில் திரு. பி.கே. பழனிசாமி அவர்கள் மட்டுமே இன்று நம்முடன் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கிறார். படத்தின் ஒளிப்பதிவு மற்றும் இயக்குநராக இருந்தவர் திரு. நிமாய் கோஷ் ஆவார். இவர் பெருமை பெற்ற ஒளிப்பதிவாளர் மட்டுமன்று; விடுதலைக்குப் பிறகு வங்கத்திலிருந்து வந்த அகதிகளைப் பற்றி வேரறுந்த மரங்கள் என்ற பரிசு பெற்ற வங்கப் படத்தை இயக்கியவர். படத்திற்கான கதை, உரையாடல் எழுதியவர் பொதுவுடைமை இயக்கத்தின் மாநிலச் செயற்குழுவில் இடம்பெற்றிருந்த தோழர் ஆர்.கே. கண்ணன். பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் ஒரு பாடலையும், தோழர். கே.சி.எஸ். அருணாசலம் இரண்டு பாடல்களையும், திரு. ஜெயகாந்தன் இரண்டு பாடல்களையும் எழுதியிருந்தனர். படத்தின் தலைமகன் பின்னர் சிறந்த இயக்குநராக மலர்ந்த திரு. கே. விஜயன். உடன் நடித்தவர் திரு. டி.கே. பாலச்சந்திரன். இவர்கள் அனைவரும் பொதுவுடைமை இயக்கத்தில் இருந்தவர்கள்தாம்.

இப்படம் அந்த ஆண்டில் மாநில மொழிக்கான குடியரசுத் தலைவர் விருது பெற்றது. பாடல்கள் ஆறும் அமிர்தமாக இருக்கின்றன என்று தினமணியின் பாராட்டுரையும் கிடைத்தது. 'உண்மை ஒருநாள் வெளியாகும், அதில் உள்ளங்கள் எல்லாம் தெளிவாகும்' (பட்டுக் கோட்டை), 'சின்னச்சின்ன மூக்குத்தியாம், சிகப்புக் கல்லு மூக்குத்தியாம்' (கே.சி.எஸ்.), 'தென்னங்கீத்து ஊஞ்சலிலே' (ஜெயகாந்தன்), 'மாசில் வீணையும் மாலை மதியமும்' ஆகிய பாடல்கள் இலங்கை வானொலியில் திரும்பத்திரும்ப ஒலிபரப்பப் பட்டவை. ரஷ்ய மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டு ஒரே நாளில் 800 அரங்குகளில் திரையிடப்பட்டது. முழுமையான அளவில் பார்த்தாலும் நல்ல படம்தான்; ஆற்றொழுக்குப் போல அமைதியாகச் செல்கிறது. ஆனாலும், படம் மக்களிடம் எடுபடவில்லை; பொதுவுடைமை இயக்கமும் பயன்பெறவில்லை.

திராவிட இயக்கம் சார்பான பல படங்களுக்கான, உரையாடல்களில் சினமும் உணர்ச்சியும் கொந்தளிப்பும் விரைவும் எழுச்சியும் இருக்கும். இவற்றை உள்ளடக்கு வதற்குத்தான் நீண்ட உரையாடல்கள் பயன்பட்டனபோலும். அடங்கிக் கிடக்கும் சமூகத்தை விழித்தெழச் செய்ய இத்தகைய உணர்வுப் பெருக்குத் தேவைப்பட்டது; ஒடுங்கிக் கிடந்தவர்கள் வீறுகொண்டெழுந்தபோது இத்தகைய கொந்தளிப்பு ஏற்பட்டது; கயமைகளைக் கண்டு சினம் பொங்கியது; கடமைகளை மேற்கொள்ள விரைவு வேண்டப்பட்டது; இவை யாவும் எழுச்சியாக உருவெடுத்தன. சமூக-பொருளிய-பண்பாட்டு விடுதலையை நோக்கிய பயணம் மடைதிறந்த வெள்ளம் போல் புறப்பட்டது. இந்த வெளிப்பாடுகளைக் கதைப்போக்குகளும் நீண்ட உரையாடல்களும் எதிரொலித்தன. இவை யாவும் மக்களுடைய இயல்பான மன ஓட்டங்களை எதிரொலித்ததால், அவர்களிடம் எளிதில் சென்று, மனங்களையும் கவர்ந்தன. நீண்ட உரையாடல்கள்கூட, அன்றைய நிலையில் சூழ்நிலையின் தேவைகளாகவே அமைந்துவிட்டன போலும்.

ஆனால், பாதை தெரியுது பார் படத்தில், பாதையைக் காட்டினார்களேயன்றி, விரைவைக் காட்டவில்லை; உணர்வை வெளிப்படுத்தினார்களேயன்றி, சீற்றத்துடன் புறப்படும் சினத்தை உருவாக்கவில்லை. விடுதலை வேட்கைக்கு வேண்டப்பட்ட எழுச்சியை உண்டாக்காதாலேயே பாதை தெரியுது பார் வெற்றியடையாமல் போயிருக்கலாம்.

பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, 1982இல் சூறாவளி என்ற படம். இதில் நிமாய் கோஷ், எஸ். தாமோதரன், பி.கே. பழனிசாமி, ஈ. ஆர். நாச்சிமுத்து ஆகியோர் தொடர்பு கொண்டிருந்தனர். இருந்தாலும் படத்தை இணைந்து தயாரித்ததுடன், உரையாடலும் எழுதியிருந்த திரு. அப்பாஸ் என்பவரின் கொள்கைகளினால் படம் நீர்த்துப் போய்விட்டது. பெயரில் இருந்த சூறாவளி, படத்தில் இல்லை. வேறுபட்ட சமயத்தினர் இருவரது காதலுக்கான எதிர்ப்புதான் கதையின் கரு. இறுதியில், சமயத்துக்குள்ளேயே இணக்கம் காண்கிறார்கள்.

அப்போது, அலைகள் ஓய்வதில்லை படமும் வெளியானது. இறுதியில், தலைமகன் காதலுக்குத் தடையாக இருந்த பூணூலையும் தலைமகள் சிலுவை பொறித்த சங்கிலியையும் அறுத்து எறிந்துவிட்டு ஓடுகிறார்கள்; சாதி, சமயத் தளைகளை உடைத்தெறிகிறார்கள். ஒரு பத்திரிகையாளர் அப்போது கூறியது நன்றாக நினைவில் இருக்கிறது. "அலைகளை ரசிக்கலாம், சூறாவளியை ரசிக்க முடியாது".

திராவிட இயக்கம் ஊன்றிய வித்து, வளர்ந்திருந்ததாலேயே, பூணூலை அறுப்பதும், சிலுவையை எறிவதும் தீர்வாக இருக்க முடிந்திருக்கிறது. அத்தகைய, அடித்தளத்தைப் பொதுவுடைமை இயக்கம் அமைத்தால்தான் சமூக மாற்றத்துக்கான முயற்சிகள் விரைவு பெற முடியும்; வெற்றி பெற முடியும்.

தொடர்பாடல் ஊடகமாகத் திரைப்படம் அமைவது குறித்த விரிவான கருத்துக்களைப் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அவர்கள் முன்வைத்திருப்பதால், திராவிட மற்றும் பொதுவுடைமை இயக்கங்கள் சார்பான இந்தப் பதிவுகள், மதிப்பீடுகளுக்குத் துணைபுரியலாம்.

இந்நூலினைச் சிறப்புறக் கொண்டுவருவதில் ஒத்துழைப்பு நல்கிய ஓவியா ஒளிஅச்சு உரிமையாளர் திரு. ஆ. குமார் அவர்களுக்கு நன்றி.

வழக்கம்போல எனது முயற்சிகளுக்குத் துணையாக, தூண்டுதலாக இருப்பவர் மக்கள் வெளியீடு உரிமையாளர் திருமதி ரா. வசந்தா அவர்கள்.

இந்நூலினை வெளியிட வாய்ப்பளித்த பேரா. சிவத்தம்பி அவர்களுக்கு எமது நன்றியுரியது.

மே. து. ராசுகுமார்

முகவுரை

தமிழ்ச் சினிமா பற்றி நான் எழுதிய கட்டுரைகளுள் பெரும்பாலானவையும் இத்துறை பற்றிய அண்மைய நேர்காணல் ஒன்றும் இக்கட்டுரைத் தொகுதியில் இடம்பெறுகின்றன.

இக்கட்டுரைத் தொகுதிக்கான தலைப்புப் பற்றிச் சிந்தித்தபொழுது தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா என்கிற தலைப்பு நாவில் தட்டுப்படத் தொடங்கியதுமே நண்பர் முனைவர் மே.து.ரா. அதனைவிட வேறொரு தலைப்புக்குச் செல்வதை விரும்பவில்லை.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா என்ற தலைப்பினைப் பற்றிய உன்னிப்பான சிந்திப்பில் இறங்கும்பொழுதுதான் இத்தலைப்பு சுட்டும் உண்மை விசுவரூபம் எடுக்கத் தொடங்கியது. 1920களில் தமிழ்ச் சூழலுக்கு வந்து சேருகிற சினிமா, தமிழ் மொழியைப் பேசத் தொடங்கிய காலத்தும், நமது பண்பாட்டின் இன்றியமையாத கலை வெளிப்பாடாகத் தொடங்கவில்லை. 1947 முதலே அது உண்மையான சனரஞ்சக ஊடகமாகிறது. வேலைக்காரியின் வருகையுடனும் அதனைத் தொடர்ந்தும் நாம் தமிழ்ச் சினிமாவைப் பார்க்காமல் நம்மைப் பற்றி நாம் அறிந்துகொள்வதிலே ஒரு குறைபாடு இருப்பது போன்ற ஓர் உணர்வு ஏற்படுகிற அளவிற்குத் தமிழ்ச் சினிமா ஒரு முக்கிய இன்றியமையாத கலைவடிவமாகிறது. இன்னொரு வகையில் கூறினால், தமிழ்ச் சினிமா நமது கலைப்பிரக்ஞையின் ஒரு பகுதியாகிறது.

ஒரு கலை வகை அல்லது படைப்பு ஒரு மக்கள் கூட்டத்தினரின் 'கலைப்பிரக்ஞை'க்குள் வருவதென்பது இரண்டு தளங்களில் நடைபெறுவதாகும். ஒன்று, அது அந்த மக்கள் கூட்டத்தினரின் அழகியல் உணர்வுக்குள் இணைந்து விடுவது. மற்றது, அழகியல் பிரக்ஞைக்குள்ளே உள்வாங்கப் படுமளவுக்கு நமது உணர்(வு) முறையின் உள்ளே வருவதாகும். இந்த வருகை சமூக உறவு களினூடாக, சமூக இருப்பினூடாக வருவதாகும். அதாவது, தமிழ்ச்

சினிமா நிஜ நிலையிலோ நினைப்பு நிலையிலோ நமது சமூக வாழ்வின் பாய்ச்சலோடு இணைந்து விடுவதாகும். சற்று விரிவாகச் சொன்னால், எமது கனவுகள், எமது எதிர்பார்ப்புகள், எமது இன்பதுன்பங்கள், எமது லயிப்புகள், திளைப்புகள் யாவற்றையும் இந்தக் கலை வடிவத்தினுள்ளே காணலாம்! காணமுடியும் என்ற நினைப்பு வந்துவிடுகிறது.

அத்தகைய ஒருநிலை ஏற்பட்டபொழுதுதான் தமிழ்ச் சினிமா பலம் வாய்ந்த ஓர் ஊடகமாயிற்று. திரையரங்கு மண்டபத்தின் மெலிவான இருளுக்குள் திரையின் முன் விரியும் காட்சிகளுள் நாம் கரையத் தொடங்கிவிடுகிறோம். அந்தக் கரைதலுக்குள் எங்கள் வாழ்க்கைக் கனவுகள் நிறைவு பெற்றது போலவும் அல்லது உடைந்து போனது போலவும் நாம் உணர்கிறோம். திரையின் கவர்ச்சி வீச்சுக்குள் நாம் சென்று விடுகிறோம்.

அந்த ஆசை நினைவுகள் படம் முடிந்து வீடுவந்து அன்றாட வாழ்க்கையில் தொடரும்பொழுதும்கூட மறந்து போய்விடுவதில்லை. எளிமையான பாரம்பரியச் சமூகப் பின்புலத்தில் வருகின்ற சமூகத்தினருக்கு, வாழ்க்கையின் இயலாமைகளால் கருகிப்போய் இருக்கும் நெஞ்சங்களுக்கு அந்தத் திரை அனுபவங்கள் இலட்சிய இலக்குகளாக மாறுகின்றன.

அந்த நிலையில்தான் தமிழ்ச் சினிமா அரசியலைத் தனக்குள் மடக்கிப் பிடித்தது. அரசியலும் சினிமாவை இறுகப் பற்றிக் கொண்டது.

இந்த ஆகர்சிப்பு உளவியல் சம்பந்தப்பட்டது. அன்றாட வாழ்க்கையில் சுகதுக்கங்களையும்கூட விளங்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு உரைகல்லாம்.

இவ்வாறு, தமிழ்ச் சினிமா நமது கலைப் பிரக்ஞையின் இன்றியமையா அங்கமாகின்றது. இந்தக் கட்டத்திலே தமிழ்ச் சினிமா தமிழ்ப் பண்பாட்டின் ஒரு புழங்கு பொருளாகி விடுகிறது. தமிழ்ச் சினிமா, தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சகல இயங்கு நிலைகளிலும் தன் இருப்பினைப் பதிவு செய்துள்ளது. சிநேகிதியின் விவாகத்துக்கு வந்துள்ள பெண்கள் முதலிரவு பற்றிக் கதைப்பதும் அதற்கான ஏற்பாடுகள் செய்வது முதல், குடிவெறியில் தன்னை மறந்து குடித்தவன் தன்னையும் அறியாது ஆழ்மனதிலிருந்து வரும் சோகங்களைக் கண்ணதாசன் வரிகள் மூலம் எடுத்துச் சொல்ல முயல்வது வரை, மூன்று வயதுக் குழந்தை 'பாட்டு பாடுவியா பாப்பா'' என்று கேட்டதும்

'காதல் பிசாசே' என்று நாக்குழறப் பாட முனைவது முதல், வயதுப் பெண் கண்ணாடி முன் நின்று தன்னை அலங்கரிக்கும்பொழுது கொள்ளுகின்ற நினைப்பு வரை பல துறைகளில், பல வகைகளில் நமது பண்பாடு தமிழ்ச் சினிமாவினால் பாதிக்கப்படுகிறது.

அந்தளவுக்கு இது தமிழியல் ஆய்வுக்கு முக்கியமானதாகும். இருபத்தியோராம் நூற்றாண்டு தொடக்க நிலையில் நின்று பின்னோக்கிப் பார்க்கும்பொழுது, தமிழ்ச் சினிமாவினுடைய அரசியல் பண்பாட்டுத் தாக்கங்கள் பற்றிய புலமைப் பகிர்வு பற்றிய ஒரு நீண்ட வரலாற்றை எடுத்துக் கூறலாம். தமிழக நிலையில் இக்கலை வடிவத்தின் சமூக அம்சங்கள் பற்றிய ஆய்வுகளில் முதலில் செய்தவர்களுள் முக்கிய மானவரென்ற பெருமை தியோடர் பாஸ்கரன் அவர்களையே சாரும். அவருடைய The Message Bearers என்னும் நூல் முக்கியமானதாகும்.

தமிழ்ச் சினிமா பற்றிய எனது புலமையார்வம் பல்கலைக்கழக முதற்பட்டப் படிப்புக் காலம் முதலே இருந்து வந்துள்ளது. ஏறத்தாழ 1950 முதல் இலங்கை வானொலியுடனிருந்த தொடர்புகள் காரணமாக இந்த ஆர்வம் ஏற்பட்டது. குறிப்பாக, இலங்கை வானொலி வர்த்தக ஒலிபரப்பின் முதற்பெரும் அறிவிப்பாளர் சி.பொ. மயில்வாகனன் உடனிருந்த உறவு, தமிழ்ச் சினிமாவின் சமையற்கட்டு விவகாரங்கள் பலவற்றை அறிய வழிவகுத்தது. சுந்தரலிங்கம், கைலாசபதி, பின்னர் பரராஜசிங்கம் போன்றோர் இந்த ஆர்வ வட்டத்தின் உள்ளிருந்தோர். மேல்நாட்டுப் படங்கள் பற்றிய ஆர்வமும் சமாந்தரமாகவிருந்தமையால் தமிழ்ச் சினிமாவின் இயல்புகளைச் சற்று உன்னிப்பாகவே பார்க்கும் சூழலை ஏற்படுத்திற்று. அந்த ஆரம்பகால ஈடுபாட்டின் வெளிப்பாடு தான் இக்கட்டுரைத் தொகுதியில் இடம்பெறும் 'திரை வளர்த்த கவிதை' பற்றிய இரு கட்டுரைகள். 1961லேயே அதுபற்றி எழுதப்பட்டுவிட்டது. பதிபக்தியில் வரும் பட்டுக்கோட்டையின் "அம்பிகையே முத்து மாரியம்மா உன்னை நம்பிவந்தோம் ஒரு காரியமா" என்ற பாடலில் வரும் "இன்பமென்று சொல்லக் கேட்டதுண்டு, அது எங்கள் வீட்டுப்பக்கம் வந்ததுண்டா" என்ற வரிகளைப் பாரதியாரின் முத்துமாரி பாடலுடன் ஒப்பிட்டு பல வாத விவாதங்களை நடத்தியது இப்பொழுதும் பசுமையான நினைவாய் உள்ளது. நெஞ்சில் ஓர் ஆலயத்தைத் தொடர்ந்து 'ஸ்ரீதரும் அவர்தம் திரைப்படங்களும்' என்ற தலைப்பில் எழுதிய மரகதக் கட்டுரை இப்பொழுது கிடைக்கவில்லை. தமிழ்ச் சினிமாவில் இடம்பெறும் அரசியல் பற்றிய

முக்கியத்துவத்தை ரோபர்ட் ஹார்ட் கிரேவ் எழுதிய திராவிட இயக்கம் பற்றிய ஆங்கில நூலில் அறிந்திருந்தேன் எனினும், அவ்விடயம் பற்றி எழுதுவது எத்தகைய புலமைத் தொடர்புகளை ஏற்படுத்த முடியும் என்பதை 1971இல் நியூயார்க் பல்கலைக்கழக The Drama Review சஞ்சிகையில் ஆசியச் சிறப்பிதழுக்கு நான் எழுதிய 'Politicians as Players' என்ற கட்டுரைக்குக் கிடைத்த வரவேற்பின் மூலம் அறிந்து கொண்டேன். எம்ஜிஆர் அவர்கள் தேர்தல் வெற்றிக்குத் தமது திரைப்படங்களை, திரைப்பாடல்களைப் பயன்படுத்திய முறைமை பற்றி விரிவாகக் குறிப்பிடவேண்டுமென்று அந்தப் பதிப்பாசிரியர் கேட்டிருந்தார்.

1970களில் தொடர்பியலைக் (Communication Studies) கற்பிக்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அதன் வழியாக வந்த தேடலே 1981இல் நடந்த மதுரை உலகத் தமிழ் மாநாட்டுக்காக எழுதப் பட்ட 'The Tamil Film as a Medium of political Communication' என்ற கட்டுரையாகும். ஆனால், அதனை அங்குப் படிப்பதற்கு அந்த ஒழுங்கமைப்பாளர்கள் இடம் தரவில்லை. அப்பொழுது முதல்வராக இருந்த எம்ஜிஆர் பற்றிய ஒரு விமர்சிப்பாகிவிடும் என்ற பயம் ஒழுங்கமைப்புக் குழுவுக்கு இருந்தது. ஆனால் இவ்விடயம் பத்திரிகைகளுக்குத் தெரிய வந்தது. அக்கட்டுரையை ஒரு சிறுநூலாக வெளியிடும் பொறுப்பை நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் நிறுவனத்தினர் ஏற்றுக்கொண்டனர். அப்பொழுது அதன் செயலாளராகவிருந்த உசேன் மிகுந்த ஆர்வங் காட்டினார். அச்சிறு நூலின் வெளிவருகை எனக்குப் பல புலமைத்துறை நண்பர்களைத் தந்தது. அக்கட்டுரையின் சுவாரஸ்யத் தன்மை காரணமாகச் சிங்களம், தமிழ் மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது. இங்கு தரப்பட்டுள்ளது தாமரையில் வெளிவந்த தமிழ் மொழி பெயர்ப்பேயாகும். தாமரை ஆசிரியருக்கு எனது நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

தமிழ்ச் சினிமா பற்றிப் பின்னர் வந்த ஆய்வு நூல்களில் அக்கட்டுரையில் குறிப்பிடப்பெற்ற சில விடயங்கள் முக்கியமான வையாக விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன என்பதனைப் பின்னர் அறிந்தேன். (பார்க்க : எம். எஸ். எஸ். பாண்டியன் பதிப்பித்த South Indian Studies தொகுதி 2)

'தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும்' என்னும் கட்டுகரை நண்பர் இரா. பாண்டியனின் முயற்சி காரணமாகச் சென்னை பிலிம் சொசைட்டியில் வாசிக்கப்பட்டது. அக்கூட்டத்திற்கு வேலைக்காரி

திரைப்படத்தின் டைரக்டர் ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி வந்திருந்தார். அவர் தன்னுடைய குறிப்புரையின் போது தமிழ்ச் சினிமா உலகின் பல பலவீனங்களைச் சுட்டிக்காட்டினார். "மக்களின் விருப்பத்திற்கேற்ற வகையிலேயே படங்களைத் தயாரிக்கிறோம் என்று சொல்வது முழுப்பொய்; இவர்கள் தங்கள் கலவைகளை (mixture) மக்கள் மீது திணிக்கிறார்களே தவிர மக்கள் தங்கள் உண்மையான விருப்பை வெளியிட எங்கே இடந்தந்தார்கள்" என்று அவர் கேட்ட கேள்வி என்னுடைய காதுகளில் இப்பொழுதும் ஒலிக்கிறது.

சிவாஜிகணேசனின் மறைவின் பின்னர் எழுதிய இரண்டு கட்டுரைகள் இதில் இடம்பெறுகின்றன. இரண்டு கட்டுரைகளினுள்ளும் கூறியதுகூறல் வந்துள்ளன. ஆனால், தினக்குரளில் வந்த கட்டுரை காரணமாகப் பல நண்பர்கள் எனக்குக் கிட்டினர். யாழ்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலைத் துறைத் தலைவராக 1985-1995 வரை இருந்த எனது நிறைவேறாத ஆசைகளில் ஒன்று, 'சிவாஜி கணேசனின் நடிப்பு முறைமை - பாரம்பரியமும் புத்தாக்கமும்' என்ற ஒரு தலைப்பில் பிஎச்டி ஆய்வு ஒன்றினைச் செய்விக்க முடியாது போனமையே. சிவாஜி கணேசனின் ஆற்றுகைத் திறனுள் பாரம்பரியக் கூத்துமுறை வழிகளையும் புத்தாக்கப் பரிச்சார்த்தங்களையும் காணலாம்.

இத்தொகுதியில் 'திரை வளர்த்த கவிதை' கட்டுரையில் இடம் பெறும் கண்ணதாசன் பற்றிய குறிப்பு, இத்தொகுதிக்கென எழுதப்பட்டது. ஊடகப் புதுமை தமிழ்க் கவிதை ரசிப்பில் ஏற்படுத்திய புதிய பரிமாணங்களுக்கு உதாரணமாகக் கண்ணதாசனின் பாடல் வரிகள் அமைகின்றன. பாரதி, பாரதிதாசனுக்குப் பிறகு கண்ணதாசன் கவியரசராகப் போற்றப்படுவது, ஊடகப் பண்பாட்டின் வளர்ச்சி யாகவும் பார்க்கப்படல் வேண்டும். சினிமா ஒரு தொழில்நுட்பக் கலை. தமிழ்ச் சினிமா தொழில்நுட்ப நேர்த்திக்கு எவ்விதப் பங்களிப்பும் செய்யவில்லை என்றாலும், நமது சமூகத்தின் சனநாயகமயவாதத்துக்கும் பண்பாட்டுக் கையளிப்புத் தொடர்ச்சிக்கும் உதவியுள்ளது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் பின் அரைக்காலப் பகுதியின் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் சினிமாவுக்கு ஒரு முக்கிய இடம் உண்டு.

இக்கட்டுரைத் தொகுதியினை வெளியிடும் மக்கள் வெளியீடு நிறுவனத்துக்கும் அதன் உரிமையாளர் திருமதி வசந்தா ராசுகுமாருக்கும் அப்பதிப்பகத்தின் பொதுப் பதிப்பாசிரியர் முனைவர் மே.து. ராசுகுமாருக்கும் எனது நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

இக்கட்டுரையாக்கத் தொகுதியின்பொழுது எனக்கு உதவிய செல்வி மார்கரீட்டா வேதநாயகத்துக்கும் திரு. மு. மயூரனுக்கும் படியெடுத்து உதவிய சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் இலக்கியத் துறை ஆய்வு மாணவியர் செல்வி மிதிலா ரெங்கசாமிக்கும், செல்வி இ. நந்தமிழ் நங்கைக்கும் எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

2/7, 58, 37ஆவது ஒழுங்கை
வெள்ளவத்தை, கொழும்பு - 6.

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

உள்ளடக்கம்

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சினிமா

முன்னுரையாகச் சில குறிப்புகள்

சுற்றிச் சுழற்றாமல் எளிமையாகக் கூறினால், பண்பாடு என்பது நம்மைப்பற்றி நாம் நமக்குக் கூறிக்கொள்ளும் கதைகளின் ஒட்டுமொத்தக் கூட்டியைபேயாகும்

- கிளிஃபட் சீயேட்ஸ்

1

தொடர்பியலில் ஒவ்வொரு ஊடகத்தினதும் தனிச் சிறப்புகளைப் பற்றிக் கூறிவரும் பொழுது, சினிமா பற்றிப் பேசும்பொழுது (தொடர்பியலில் ஆங்கிலத்தில் The Film என்றே கூறுவர் (Film - ஃபிலிம் - ஒளிபதிபடலம்). அச் சொல்லின் மூலமான கினிமட்டோகிராப் (Kinematograph), கினெசிஸ் (Kinesis) என்பவற்றின் அடியாக, கட்புல வழி வரும் மனப்பதிவையே பிரதானப்படுத்திக் கூறுவர். கினெசிஸ் என்ற சொல்லே சினிமா என நின்றது. இந்தச் சினிமாவின் அச்சாணியான அம்சம், அசையும் படங்களாகும். அதாவது, தனிநிலைப் படங்களாக இல்லாமல் (still photo) அசைகின்றன வையாக (motion, movies, motion picture), அந்த அசைவின் ஊடாக முழு உருவச் செய்கைப் பதிவையும் காட்டுகின்ற தொழில்நுட்பமாக ஒளியின் பின்புலத்தில் செய்யப்படுவது. தொடக்கத்தில் மௌன சினிமாவாக இருந்தது, மிக விரைவில் ஒலியின் இணைப்பு மூலம் பேசும் படமாக (talkie - டாக்கீ) ஆகிற்று. அந்த நிலையிலேயே சித்திரி படங்கள் (Feature film) முக்கியத்துவமுடைய ஊடகமாயிற்று.

ஒளிபதிப்படலம் (film) என்பது உண்மையில் ஆவண நெறி சார்ந்தது (documentary) கதை சித்திரிப்பது (feature film)

என வரும் இரண்டு பிரதான வகையினுள், நாம் இங்கு இரண்டாவதனையே கொள்கிறோம். ஏனெனில், இன்னும் தான் தமிழ்நாடு, தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய தமிழர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட, நெறிப்படுத்தப்பட்ட உலகத் தரமுள்ள ஆவண வகைப்படம் ஏறத்தாழ இல்லை என்றே கூறலாம்.

சினிமா, அதனைப் பார்ப்பவரை எவ்வாறு தனது தொடர்பு வலுவுக்குள் கொண்டுவருகின்றது என்பதுபற்றி ஏற்கனவே வந்துள்ள கட்டுரைகளில் விளக்கப்பெற்றுள்ளது. அவற்றை இங்கு மீண்டும் கூற வேண்டியதில்லை. ஆனால், இவ்விடத்தில் முன்னர் கூறப்பட்டனவற்றிற்கு மேலதிகமாக ஒன்றினைக் கூறலாம். அதாவது, அச்சித்திரி படங்களைத் தொலைக்காட்சிப் பெட்டி மூலமும் பார்க்கலாம். அவ்வாறு தொலைக்காட்சிப் பெட்டிவழிப் பார்க்கின்றபொழுதும்கூட, தனியே இதனைப் பார்க்கின்றபொழுது, தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சி ஒன்றிற்கும் இதற்குமுள்ள வேறுபாடு முக்கிய மானதாகும். மேலும், இந்தியாவில் பொதுவாக சினிமாவின் மேலோங்கு கவர்ச்சி காரணமாகச் சினிமாப் படங்கள் தொலைக்காட்சி மூலம் நிறைய காட்டப்படுகின்றன.

மின்னியல் ஊடகங்களில் ஒன்று என்ற வகையில் இதன் பிரதானத் தொடர்பு முறைமை, அதனைப் பார்ப்பதற்கான ஒரு சூழலில், இயன்றளவு வசதியாக இருந்துகொண்டு, பூரண கட்புல செவிப்புலக் குவிவுடன் சித்தமும் அதன்பால் இழுக்கப்பெற்று, அதனிடத்து முற்றிலும் உணர்ச்சிப் பூர்வமாக இயைபுற்று நிற்கும் நிலையேயாகும். திரையில் நடனப்பனவற்றுடன் ஏற்படுத்தப்பெறும் ஈடுபாடு முற்று முழுதானதாக இருக்கும் நிலையில் மானசீகமாக சினிமாவில் நடப்பனவற்றின் சாட்சியாக அல்லது மேலதிக ஒருவராகத் தம்மை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்ளும் நிலை சினிமா வினுடைய ஒரு முக்கியப் பண்பாகும். உண்மையில் திரையில் அசைந்து செல்லும் பிம்பங்களோடு நாமும் இணைந்து விடுகிறோம். அவற்றின் ஆட்ட ஓட்டங்கள், கோபதாபங்கள், சுக துக்கங்கள் பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் நம்முடையனவும் ஆகிவிடுகின்றன.

அத்தகைய ஈடுபாட்டுக்கு, அது ஏற்கனவே நமக்குத் தெரிந்த, நாம் மதிக்கிற நம்முடைய மனதிலும் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்துவனவாய் நமக்கு ஏற்கனவே தெரிந்திருந்த உணர்நிலைகளுக்குப் புதிதாய் இல்லாதனவாய் இருப்பின், நமது ஐக்கியப்பாடு அல்லது அதனுடனான நமது ஐக்கியப்பாடு பூரணமானதாகிவிடும். சினிமாவின் வலு இதிலேயே தங்கியுள்ளது. இவை யாவும் பண்பாட்டின்வழி வருவனவாகும்.

தொடர்பு ஊடகங்களின் அத்தியாவசியம் காரணமாக அவை அவ்வச் சமூகங்களின், நாடுகளின் சகல மட்டத் தினர்க்கும் நிலையினருக்கும் செல்லவேண்டுவது அவசிய மாகிறது. அப்படிச் செல்லும்பொழுது அந்த ஊடகத்தின் தொடர்பு முறைமையிற் சிற்சில அழுத்தப்பாடுகள் ஏற்படும். ஓர் ஊடகம் வெகுசன ஊடகமாக மாறுகிறபொழுது அது தான் தொடர்புறும் மக்கள் தொகுதியை ஒரு திரள் (mass) ஆகவே அணுகுகிறது. அந்தத் திரளுக்குள் உள்ள பல்வேறு வேறுபாடுகளையும் ஊடறுத்து அவை யாவற்றுக்கும் இடையே நிலவும் ஒரு பொதுப்படையான அம்சத்தை முனைப்படுத்தி, சகலனரிதும் ஈடுபாட்டைத் தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாக்கிவிடுகிறது. இவ்வாறு செய்யும் பொழுது சகலருக்கும் பொதுவான சில அம்சங்களைக் கொண்டதாக அமைந்துவிடுகிறது. அதாவது, இந்தத் தொடர்பாடலின் இலக்கு அதன்பால் ஈடுபடுவோர் சகலரிடத்தும் ஏதோ ஓர் ஒருமையைக் காண்பதாகும்; அந்த ஒருமைநிலைப்பட்ட அம்சங்களை வலியுறுத்துவதும் விரிவுபடுத்துவதுமாகும். இவ்வாறு செய்யும்பொழுது, அந்தத் திரள்நிலைத் தொடர்பாடல் சில திரள்நிலைப் பண்புகளை வலியுறுத்த வேண்டுவதாகிறது.

அந்தத் திரள்நிலை ஒருமைப்பாடு சகலருக்கும் பொதுவானதாய், சகலரும் புரிந்துகொள்ளக்கூடிய குறியீடுகளைக் கொண்டதாய், சகலரினதும் மனப்பாங்குகள், சிந்தனைப் போக்குகள், அவற்றிலும் பார்க்க மேலாகப் பெறுமானங்கள் மதிப்பீடுகளில், ஒரு சமத்துவப் பொதுத் தன்மையை ஏற்படுத்துவனவாய் இருத்தல் வேண்டும். இவை

நிகழும்பொழுது அதுவே ஒரு பண்பாடாகிறது. இவ்விடத்தில் பண்பாடு (culture) பற்றிய சமூகநிலைப்பட்ட ஒரு வரைவிலக்கணத்தைத் தருவது அவசியமாகிறது.

"பண்பாடு என்பது குறிப்பிட்ட ஒரு மக்கள் கூட்டம் தனது சமூக வரலாற்று வளர்ச்சியினூடாகத் தோற்றுவித்துக் கொண்ட பௌதிகப் பொருள்கள், ஆத்மார்த்தக் கருத்துக்கள், மத நடைமுறைகள், சமூகப் பெறுமானங்கள் ஆகியவற்றினதும் தொகுதியாகும். பண்பாடு என்பது ஒரு கூட்டத்தினரின் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிநிலை, உற்பத்தி முறைமை, உற்பத்தி உறவுகள், கல்வி, விஞ்ஞானம், இலக்கியம், கலைகள், நம்பிக்கைகள் ஆகியவற்றின் தொகுதியாகும்." சமூக மானுடவியல் நிலையிற் கூறப்பட்ட இது, வெகுசன ஊடகமொன்றின் வழியாகப் பொதுமைப்படுத்தப்படும் பொழுது சில எளிமைப்பாடுகளும் கவர்ச்சிப்பாடுகளும் இன்றியமையாத வகையில் தோன்றும். சகலருக்கும் கவர்ச்சியைத் தரக்கூடியனவாய், அதே வேளையில் சகலரது உணர்வுகளுக்கும் பொதுவானதாய் அமைதல் மாத்திர மல்லாமல், அந்த நடைமுறைகளை அன்றாட வாழ்விற் பெற முடியாதவர்களுக்குப் பெறவேண்டிய அபிலாஷைகளாய், மன நிறைவுக்கான இலக்குகளாய் ஆக்கிவிடுகின்றது.

இந்த நிலையிலேதான் திரள்நிலை ஊடகம், திரள்நிலைப் பண்பாட்டுக்கு வழிவகுக்கின்றது. அதாவது, வெகுசன ஊடகம், வெகுசனப் பண்பாட்டைத் தோற்றுவிக்கிறது. அவ்வாறு தோற்றுவிப்பதனூடாக அது தன்னைத்தானே அந்த வெகுசனத் திரள்நிலைக்கு இன்றியமையாததாக்கிக் கொள்கிறது. 'ஆடை முதல் ஆசை வரை' இதில் இடம் பெறுகின்ற எல்லாமே பார்க்கின்ற மக்கள் ஒவ்வொருவரதும் மனதைக் கவர்வதாய் அமையும். இந்த வெகுசனத் திரள்நிலை என்பது ஒரு வியாபார நிலைப்பட்டதாக அமைவது தவிர்க்கப்பட முடியாத ஒன்றாக அமைவது முதலாளித்துவத்தின் இன்றியமையாத பண்பாகும்.

இந்த வெகுசனப் பண்பாட்டு நிலையில் பார்ப்பவர்கள்; அந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்தினுள் தம்மையும் ஒருவராகக் கொள்வதற்கு அதில் வரும் குறியீடுகள் பலவற்றைத் தாமும்

தமதாக்கிக்கொண்டால்தாம் அந்த நிலையைப் பெற்றுவிடலாம் என்ற நினைப்பு இயல்பாகவே வரும். இதற்கொரு நல்ல உதாரணம், திரைப்பட வழிவரும் ஆடை அணி மோஸ்தகர்கள், பதவிகள் ஆகும்.

வெகுசனப் பண்பாடு பற்றி இதுவரை தரப்பட்டுள்ள கருத்தியல் விளக்கம் பிண்டப்பிரமாணமான உதாரணங்களாக வரும்பொழுது ஹீரோவின் குணப்பண்பு, ஹீரோயினின் அழகு என்பனவோ அன்றேல் கதைப்பின்னலில் முக்கியம் பெறுகின்ற மற்ற வயதுப் பாத்திரங்களின் இயல்புகளோ ஒவ்வொருவருக்கும் தமக்கான வகிபாக மாதிரியங்களாக (role models) ஆகிவிடுகின்றன. இதனாலேதான், ஒவ்வொரு வெற்றிப் படத்தின் பின்னரும் சில விருப்புச் சின்னங்கள் ஏற்பட்டுவிடுகின்றன.

2

இதுவரை கூறப்பட்டதை மனதிற்கொண்டு தமிழ்ச் சினிமாவை நோக்கும்பொழுது அதன் தொடர்பு முக்கியத்துவம் அனைத்திந்திய, தென்னாசிய நிலையில் மாத்திரமல்லாது உலக நிலையிலேயே கணிக்கப்பெற்றதான அதன் அரசியல் தொடர்பு வலுவாகும். இதுபற்றி இத்தொகுதியில் வரும் பிறிதொரு கட்டுரை விரிவாக ஆராய்கிறது. 1947 முதல் ஏறத்தாழ 20 வருடகாலத்து முயற்சியின் காரணமாக, 1967 முதல் இன்றுவரை (2004) 37 வருடங்களாகத் தமிழ்நாட்டில் மாநில ஆட்சியதிகாரம் சினிமா வழிவந்ததாகவே உள்ளது. அது மாத்திரமல்லாமல், இந்த அதிகாரத்தை எதிர்ப்பதற்கான கருத்துப் பரப்பலும் அதே சினிமாவின் வழியாகவே செய்யப்படுகிறது.

இந்த அரசியல் வெற்றி எவ்வாறு சாத்தியமாகப் பெற்றது என்பது பற்றி ஊன்றிக் கவனிக்கும்பொழுதுதான், பண்பாடு, மக்களின் வாழ்நிலையையும் அந்த வாழ்நிலையிற் காணப்பெறும் வாழ்வியல் போக்குகளையும் ஆசைகளையும் கற்பனைகளையும் எந்தளவுக்கு இந்த அரசியற் கருத்துக் கையளிப்பிற்குப் பயப்படுத்தியுள்ளது என்பது பற்றித் தெரியவரும். இவ்விடத்தில் மிகச் சுருக்கமாக எம். ஜி. ஆர்.

அவர்கள் சித்திரித்த பாத்திரங்களின் தன்மைகளைக் காட்டலாம். எந்த ஒரு பாத்திரத்தைச் சித்திரித்தாலும் அந்தப் பாத்திரம் தனது வீரத் திறனாலும் குணப்பண்புச் சிறப்பாலும் ஆள்நிலைக் கவர்ச்சியாலும் சகலரையும் சகலவற்றையும் வென்று மேல்நிலையில் நிற்பதைக் காணலாம். இந்தச் சித்திரிப்பு உண்மையை மனதிற்கொண்டு, அவர் சித்திரித்த பாத்திரங்கள் எவை என நோக்கும்பொழுது அவை பெரும்பாலும் ஏறத்தாழ தமிழ்நாட்டின் கிராம, பட்டிண நிலைகளின் அடிநிலை மட்டத்துக்குரிய பாத்திரங்களாகவே இருக்கும். மீனவனாக, விவசாயியாக, மாட்டு வண்டிக் காரனாக, ரிக்ஷாக்காரனாக, ஹோட்டல் சர்வராக எனப் பல்வேறு சமூக அடிநிலைப் பாத்திரங்களின் உயர்ச்சியை அவர் சித்திரித்தார். இந்தப் பண்பாட்டுப் பயன்பாடு எவ்வாறு நிகழ்ந்தது என்பதைப் பார்ப்போம்.

3

பண்பாடு யாது என்பதைச் சமூக மானிடவியல் நிலையில் வரும் வரைவிலக்கணப்படி பார்த்த நாம், சினிமாவெனும் வெகுசன ஊடகத்தின் மூலம், எத்தகைய ஒரு வெகுசனப் பண்பாட்டு நிலையினை எய்துகின்றது என்பதனை அடுத்து நோக்கல் வேண்டும். அப்பணியைத் தொடங்குவதற்கு முதலில் நாம் தேட்டுக்கொள்ள வேண்டிய வினா தமிழ்ப் பண்பாடு யாது என்பதாகும்.

தமிழ்ப் பண்பாடு எனும் தொடரில் வரும் 'தமிழ்' என்பது தமிழ் மக்களினை ஒட்டுமொத்தமாகக் குறிக்கின்ற ஒரு சொல்லாகவே எடுத்துக்கொள்ளப்படல் வேண்டும். தமிழ்ப் பண்பாடு என்ற சொல், தமிழர் பண்பாடு என்றும், தமிழ்நாட்டுப் பண்பாடு என்றும் விரித்துக் கூறப்படத்தக்கது. இவ்வாறு கருத்தறிய முயலும்பொழுதே, இந்தப் பிரதேசத்தின் தமிழ்நாடு நிலைப்பட்ட மக்கள் தொகையினரின் ஒரு முக்கிய அம்சம் தொழிற்படத் தொடங்குகிறது. தமிழ்நாட்டு மக்களை, பிராமணர், பிராமணரல்லாதார் என்று பிரிக்கும் சமூகவியல் வழக்கு மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். 20ஆம் நூற்றாண்டு வரலாற்றின் ஒரு பெரும் பகுதி, இந்த வகுநிலை அடிப்படையில் கிளம்பிய உணர்வுகள், செயற்பாடுகள்

பற்றியதாகவே விளக்கிற்று. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கால் நூற்றாண்டிலிருந்து படிப்படியாக வளர்ந்த ஒரு சமூக இயக்கம், 1916இல் நிறுவன அமைப்பைப் பெற்று (ஜஸ்டிஸ் கட்சி), 1926இல் 'சுயமரியாதை' என்ற இன்னொரு பெரும் பரிணாமத்தைப் பெற்று, 1944இல் திராவிடர் கழகம் என்ற நிலையை அடைந்தது. 1949இல் தோன்றும் திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் இந்த உணர்வுப் பிளவுபாட்டை மேலும் உக்கிரப்படுத்தி, 50, 60களின் தமிழக அரசியல் போராட்டங்களை நிர்ணயிக்கும் சக்தியாயிற்று. 1967இல் மாநில ஆட்சியதிகாரத்தைப் பெற்ற திமுக, அண்ணாவின் மறைவின் பின்னர் அதிமுக, திமுக என பிளவு பெற்றது. அதன் பின்னர், மதிமுக என்ற இன்னொரு முக்கியப் பிளவைப் பெற்றது.

இந்த இயக்க வரலாற்றில், குறிப்பாக 1947 முதல் 1967வரை தமிழ்ப் பண்பாடு / தமிழர் பண்பாடு என முனைப்புறுத்தப் பட்டது, பிராமணரல்லாதாருடைய தமிழ்ப் பண்பாடேயாகும். திராவிட இயக்கம், பிராமணரல்லாதார் வேறுபாட்டை அழுத்திக் காட்டுவதற்கு, பிராமணரல்லாதாருடைய வாழ்முறையையே உண்மையான தமிழர் பண்பாடு என விதந்து கூறியது. அது மாத்திரமல்லாது, பிராமணிய முறையைச் சார்ந்த நடைமுறைகளும் நடவடிக்கைகளும் தமிழரை நலிவுறுத்துவன என்றும், தமிழ்ப் பண்பாட்டிற்கு இயையாதன என்றும் வற்புறுத்திக் கூறப்பட்டது. உண்மையில் இது தமிழ்ப் பண்பாட்டினை அரசியல்மயமாக்கச் செய்யும் ஒரு முறைமையேயாகும். தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அரசியல் மயவாக்கம் பல நிலைகளில் செய்யப்பட்டது.

1. தனித் தமிழைப் பயன்படுத்தல்: இது சமஸ்கிருத ஆதிக்கத்தினின்றும் தமிழை விடுவிக்கும் என்று கருதப்பட்டது.

2. சுயமரியாதை இயக்க நடைமுறைகள்: இது பெரியார் ஈ.வெ. ராமசாமி அவர்களால் முன்னின்று நடத்தப் பெற்றதாகும். பிராமணிய மத நடைமுறைகள் பலவற்றை இது எதிர்த்தது. பிராமணியச் சடங்குகள் கைவிடப்

பெற்று திருமணம், இறப்பு, பெயரிடல் ஆகியவற்றுக்குப் புதிய சடங்குகள் தோற்றுவிக்கப் பெற்றன.

3. திமுகவின் தோற்றத்தின் பின்னர் இந்நோக்கத்துடன் மாணவர் இயக்கங்கள் ஆர்ப்பாட்டங்கள் நடத்தப் பெற்றன.

4. கலை இலக்கியத் துறைகளில் பிராமணியச் சார்பான படைப்புகளுக்கு எதிராக இயக்கம் நடத்தப் பெற்றமை. உதாரணம், கம்பராமாயணத்திற் கெதிராக அறிஞர் அண்ணாதுரை நடத்திய இயக்கம். ஆனால், சமாந்தரமாக பெரியபுராணத்திற் கெதிராக அத்தகைய ஓர் இயக்கம் நடத்தப் பெறவில்லை.

வேலைக்காரி படத்துடன் இவ்வியக்கம் திரைப்படத் துறையில் தொடங்குகின்றது. அறிஞர் அண்ணாவினைத் தொடர்ந்து மு. கருணாநிதி அவர்களும் கலைத்துறையில் தொழிற்பட்டார்கள். தூக்குமேடை, நச்சுக் கோப்பை முதலிய பிரபல திராவிட இயக்கக் கருத்துநிலை நாடகங்களை இவரே எழுதியிருந்தார். ஜெமினி நிறுவனத்தைத் தவிர (எஸ். எஸ். வாசன்), தமிழ்நாட்டுச் சினிமாத் துறையில் பிராமண முதலீடு பெரிதாக இருந்ததெனக்கொள்ள முடியாது இதனால், அக்காலத்தில் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த ஜுப்பிடர் பிக்சர்ஸ், ஏவிஎம் ஆகிய நிறுவனங்கள் வேலைக்காரி, பராசக்தி ஆகிய படங்களின் வெற்றியின் பின்னர் இத்தகைய படங்களைத் தயாரிக்கத் தொடங்கின. இப்படங்களில் வரும் உரையாடல்களில் திமுக அரசியல் மேடைகளிற் பிரபலப் படுத்தப்பெற்ற அடுக்குமொழிப் பாணியினைக் கவர்ச்சி மிகுந்த முறையிலே கையாண்டனர்.

இத்தகைய வெற்றிகளைத் தொடர்ந்து முற்றிலும் அரசியற் கருத்துக்களே என்று கூறப்பட முடியாத கதையமைப்பினைக் கொண்ட படங்களுக்குக் கதை வசனம் எழுதும் பொறுப்பு அறிஞர் அண்ணா, மு. கருணாநிதி அவர்களிடமிருந்து வந்தது. நாடகம், சினிமா ஈடுபாடு காரணமாக கருணாநிதி அவர்களை கலைஞர் கருணாநிதி என அழைக்கும் மரபு தொடங்கிற்று.

மந்திரிகுமாரி போன்ற படங்களை இதற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். இந்த முயற்சிகளுக்குக் கிடைத்த வரவேற்பு காரணமாக அறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் ஆகியோர் தம் முயற்சிகளை நிறுவன நிலைப்படுத்தி ஈடுபடத் தொடங்கினர். கலைஞரின் திரைப்பட முயற்சிகளுக்கு முரசொலி மாறன் பின்புலமாக அமைந்தார். அண்ணா அவர்களோடு மேகலா பிக்சர்ஸ் என்ற நிறுவனத்திற்கு உறவு இருந்ததென்பர். அறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் கருணாநிதி ஆகியோர் வழியாக வந்த படங்களில் வரும் கதாநாயகர்கள் பெரும்பாலும் முதலில் பிராமணியத்தாலோ அல்லது நிலவுடைமை காரணமாகவோ பாதிக்கப்பட்டவர்களாகவும் பின்னர் அத்தளையிலிருந்து தங்களை விடுவித்துக் கொள்வதாகவும் சித்திரிக்கும் ஒரு முறைமை நிலைபேறான பாத்திர வார்ப்புப் பண்பு ஆகிறது. இந்த வெற்றிகளினூடாகவே இரண்டு நடிகர்கள் தங்கள் புகழை நிறுவிக்கொள்கின்றனர். ஒருவர் சிவாஜி கணேசன் மற்றவர் எம். ஜி. இராமச்சந்திரன். சிவாஜி கணேசன் பராசக்தி மூலமும் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் மலைக்கள்ளன் மூலமும் கதாநாயகர் பாத்திரங்களுக்கான போட்டியாளர் ஆகினர்.

இவர்கள் இருவரையும் முதன்மை நிலையிற் கொண்ட தமிழ்ச் சினிமா வரலாறு ஏறத்தாழ 50களின் பிற்கூற்றிலிருந்து 1970கள் வரை நீடிக்கின்றது என்று கூறலாம்.

திராவிட இயக்க முதன்மை ஏற்படுவதற்கு முன்னர், தமிழ்ச் சினிமாவில் தமிழ்ப் பண்பாடு சித்திரிக்கப்பட்ட முறையினை நோக்குவது அவசியமாகிறது.

4

இந்திய மௌனப் படங்கள் பெரும்பாலும் வீரதீர சாகசச் சண்டைகளைக் கொண்ட படங்களாகவும், சில பௌராணிக மரபுக் கதைகளாகவுமே இருந்தன என்பது தெரிந்ததே. தொடக்க காலத்தில் சினிமா, பயாஸ்கோப் (Bioscope) என்றே பெயர் பெற்றிருந்தது. 1931இல் முதலாவது தமிழ்ப் பேசும் படம் ஆரம்பிக்கப்பட்ட காலத்துக்கு முன்னர் சினிமா பரந்துபட்ட ஒரு மகிழ்வளிப்புச் சாதனமாக (entertainment) அமைகிறது.

1931இலிருந்து தமிழ்ப் பேசும் பட வரலாறு தொடங்குகிறது. 1920 முதல் காந்திய இயக்கம் மக்களிடையே பரவத் தொடங்கிற்று. இவ்வியக்கம், சமூக மட்டத்தில் ஒருபுறத்தில் அரசியற் சுதந்திரம் வேண்டியும் மறுபுறத்தில் ஒரு சமூக சீர்திருத்த இயக்கமாகவும் சமாந்திரமாகத் தொழிற்பட்டது. சமூக நிலையில் தாசி முறைமை, தீண்டாமை, பால்ய விவாகம், மதுப் பழக்கம் ஆகியன கண்டிக்கப்பட்டன. சமூகத்தில் பெண்களுக்குச் சற்று உயர்வான இடம் வழங்கப்பட வேண்டுமென்றும் வாதிடப் பட்டது. இந்தச் சமூகச் சீர்திருத்த அம்சங்களைக் கொண்ட படங்கள் வெளியாகின(தர்மபத்தினி, அநாதைப் பெண், நந்தனார்).

திமுக வருகைக்கு முன்னர் தொழிற்பட்ட சமூகக் கருத்துநிலை பெரும்பாலும் சமூக நிலையில் தீண்டாமைக்கு எதிரானவையாகவும் நவீன வாழ்க்கை முறைகளை மேற்கொள்வதனால் ஏற்படும் பண்பாட்டுச் சிதைவு பற்றியும் பேசுவனவாக இருந்தன எனலாம். ஒருபுறத்தில் பெண்ணடிமைத்தனம், தீண்டாமை போன்றவற்றைக் கண்டித்தும், மறுபுறத்தில் ஆங்கிலமயமாவதைக் கண்டித்தும் படங்கள் வெளிவந்தன. இவற்றினூடே பண்பாட்டுப் பேணுகை பற்றிய உணர்வு ஒன்று காணப்பெற்றாலும், அது பொதுப்படையான இந்தியப் பண்பாடு பற்றியதாக இருந்ததேயன்றி 50களில் வந்த பிராமணர், பிராமணரல்லாதார் வேறுபாட்டை வற்புறுத்துவதாக இருக்கவில்லை. இக்காலக்கட்டத்தில் இந்தச் சமூகச் சீர்திருத்தங்கள் முன்னர் கூறியது போன்று பிரித்தானிய ஆட்சிக்கான எதிர்ப்பின் மறுபுறமாகவே அமைந்திருந்தன. அந்த வகையில் இவற்றுள்ளும் ஓர் அரசியல் இருக்கவே செய்தது.

அதே வேளை முற்றுமுழுதான அரசியல் நிலைப்பட்ட சினிமாக்களும் இல்லாமலில்லை. இவ்வகையில் 1939இல் வெளியான தியாகபூமி மிக முக்கியமான முயற்சியாகும். கல்கியின் கதையாகிய தியாகபூமி, ஆனந்த விகடனில் தொடர்கதையாகப் பிரசுரிக்கப்பட்ட அதே வேளையில் சினிமாகவாகவும் தயாரிக்கப்பட்டது. கே. ஜே. மகாதேவன், பாபநாசம் சிவன் போன்றோர் இப்படத்தில் நடித்தனர்.

தியாகபூமி, நேரடியாக ஆட்சி எதிர்ப்புக் கோஷத்தை முன்வைக்கவில்லை என்றாலும் அது காந்திய நடவடிக் கைகளை வலுவாகப் பிரசாரம் செய்ததால் அது தணிக்கை செய்யப்பட்டது. அப்படத்தில் மாமியார் கொடுமை, சாதி ஒடுக்குமுறை ஆகியன நெஞ்சை உருக்கும் வகையில் காட்டப்பெற்றன. உதாரணமாக, அந்த மருமகள் பெருத்த சிரமத்துடன் அம்மிக்கல்லில் அரைத்துக் கொண்டிருக்கும் கட்டத்தில் அரைத்து அரைத்து அம்மியும் தேய்ந்தது, ஆனால், அவர்கள் மனம் இளகவில்லை எனும் கருத்துள்ள ஒரு வாக்கியம் அச்செழுத்தில் போட்டுக் காட்டப்பட்டது.

இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியத்தினுடைய வருகையுடன் மிக நுட்பமான சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துள்ள படங்கள் காட்டப்பெற்றன. பாலமோகினி, பர்மா ராணி, மான சம்ரட்சணம் போன்ற படங்களை அவர் நெறிப்படுத்தி யிருந்தார். இவற்றைவிட, அக்காலத்தில் சண்டைப் படங்களும் வந்தன. அச்சண்டைப் படங்களில், பாட்லிங் மணி, எஸ்.எஸ். கொக்கோ போன்றோர் நடித்தனர். கொக்கோ என்பவர் ஹாஸ்யமூட்டும் சண்டை நடிகராக விளங்கினார். அக்காலத்தில் கிராமங்களில் உள்ள சண்டைக்காரப் பயில்வான்களுக்கு 'கொக்கோ' என்று பட்டப்பெயர் வைக்கும் வழக்கம் இருந்தது.

இக்காலத்துப் படங்கள் பெரும்பாலானவை பௌராணிக மரபுவழிக் கதைகளைக் கொண்டனவாகவே இருந்தன. திராவிட அரசியல்மயப்பாட்டுக்கு முந்திய காலத்தில் முக்கியம் பெற்ற நடிகர்கள் என எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர் பி.யு. சின்னப்பா ஆகியோரைக் கொள்ளல் வேண்டும். பிற்காலத்தில் எம்ஜிஆர் சிவாஜிக்கு இருந்த அளவு 'நட்சத்திரப் போற்றுகை' தியாகராஜ பாகவதருக்கும் இருந்தது. அவருடைய பாடல்களால் ஏற்பட்ட வசீகரம் மிகப் பெரியதாகும். சின்னப்பா பெரும்பாலும் சண்டையிடுதல் காட்சிகளிலேயே சிறப்புறச் செய்தார். அவர் நன்கு பாடக் கூடியவராகவும் விளங்கினார்.

தமிழ்த் திரைப்படத்தில் சமூகவியல் அம்சங்களில் முக்கியமானது, நன் மங்கையரை வியந்து போற்றலாகும்.

ஆரம்பகாலக் கதாநாயகியரை அழகுள்ளவர்களாகவும் கவர்ச்சியுள்ளவர்களாகவும் காட்டுதல் வழக்கு எனினும், அவர்களைப் பாலியல் கவர்ச்சியுடையவர்களாகக் காட்டும் இக்காலப் பண்பு அக்காலத்தில் இல்லை எனலாம். ஏறத்தாழ 47க்கு முற்பட்ட காலத்துப் பிரபல கதாநாயகியராக டி. ஆர். ராஜகுமாரி, பி. கண்ணாம்பா, யு. ஆர். ஜீவரத்னம் ஆகியோர் போற்றப்பட்டனர். 40களின் தொடக்கக் காலத்தில் (?) வந்த வனமோகினி எனும் படத்தில் நடித்த தவமணிதேவி என்பவர் ஒரு காட்டுப் பெண்ணுக்குரிய ஆடையை ஏறத்தாழச் சற்றிறங்கிய நீச்சல் உடை அளவிலான ஒருடையை அணிந்து சில காட்சிகளில் வந்தார். அப்படி அவர் வந்தது பெண் நடிகர்களுக்கே இழுக்கு என்றும் அக்காலத்தில் முன்னணிக் கதாநாயகியர் எவரும் அத்தகைய உடையில் நடித்திருக்க மாட்டார்கள் என்றும் சொல்லப் பட்டது. தவமணிதேவி என்ற இந்த நடிகை இவங்கையைச் சேர்ந்தவர் என்று சொல்லப்பட்டது. வனமோகினி காட்சிகள் காரணமாக ஏற்பட்ட மன ஒதுக்கம் காரணமாக அவருக்குப் பின்னர் சினிமாவில் நடிப்பதற்கான வாய்ப்பே இல்லாமல் போய்விட்டது என்பர்.

தமிழ்ச் சினிமாவின் பண்பாட்டுச் சித்திரிப்புப் பற்றி அக்காலத்தில் நிலவிய இறுக்கமான கருத்துப் போக்குகளுக்கு உதாரணமாக இதனைக் கூறலாம். அக்காலத்தில் கதாநாயகன், கதாநாயகியர் அருகருகே நிற்பதுவும், ஆகக்கூடியது ஒருவர் கரங்களை மற்றவர் பற்றுவதுமே பாத்திர அன்னியோன்னி யத்திற்கான குறியீடாக இருந்தது.

5

ஏறத்தாழ 1950 முதல் 70 வரை சிவாஜி கணேசன், எம். ஜி. இராமச்சந்திரன் தமிழ்ச் சினிமா உலகில் மேல் நிலை பெற்றிருந்த காலமாகும். இந்த இருவரும் தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் பற்றி இத்தொகுதியிலுள்ள 3 கட்டுரைகள் பேசுகின்றன. இவ்விடத்தில், இவர்கள் வழியாகத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு நிலையில் ஏற்பட்ட, தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய பிரக்ஞை நிலையில் ஏற்பட்ட படிமானங்களைப் பற்றிப் பார்ப்போம்.

எம்ஜிஆரின் படங்களில் சமூகத் தளைகளை மீறி தனிமனிதன் மேல்நிலைப்பாட்டை எய்த முடியும் என்ற கருத்து மிகச் செப்பமாகப் பதிய வைக்கப்பெற்றது. அவர் சித்திரித்த பாத்திரங்களின் குணாம்சங்களைக் கொண்ட ஒருவராகவே அவர் போற்றப்பட்டார். இதனால், தமிழ் நாட்டின் நடுமட்டத்திற்குக் கீழ்வந்த சமூகப் படிநிலை யினரிடையே அவர் ஓர் உதாரண புருஷராகவே போற்றப்பட்டார். தம் நிலையிலுள்ள ஒருவர் மேல்நிலை அடைந்தாகவே அவர் உயர்ச்சியையும் புகழையும் அச்சமூக மட்டங்களைச் சேர்ந்தோர் நம்பினார்கள். இதனால், தன்னம்பிக்கையும் சுயவளர்ச்சி பற்றிய பிரக்ஞையுமுள்ள ஓர் இளைஞர் குழாம் தமிழ்நாட்டில் வளரத் தொடங்கியது. எம்ஜிஆர் தனது கவர்ச்சியின் தளமாக, தமிழ்ப் பற்றிய நிலைப்பாட்டினைக் கொள்ளவில்லை. இன்றும்கூட, கலைஞர் கருணாநிதியோடு தொடர்புறுத்தப்படும் தமிழ்த் தன்மை, தாடனம் எம்ஜிஆரோடு பொருத்திப் பார்க்கப் படுவதில்லை. அவருடைய அறைகூவல் நல்ல நேர்மையான மனிதன் பற்றியதாகவே இருந்தது. இன்று அவர் இல்லாத நிலையிற் பார்க்கும்பொழுது அவரின் தொடர்பாற்றல் திறனால் அவர் தன்னைப் பற்றிய மதிப்பீட்டினை உயர்த்துவதற்கு ஏற்ற வகையில் நடந்துகொண்ட ஒருவர் என்ற எண்ணமே மேலோங்கி நிற்கிறது. எம்ஜிஆரை உண்மையில் திராவிட இயக்க சினிமாத் துறைச் செயற்பாட்டுச் சாதனைகளிலிருந்து நோக்காது, அதனைத் தளமாகக் கொண்டு வளர்ந்து தனக்கென ஓரிடத்தினை வகுத்துக் கொண்டார் என்றே கூறல் வேண்டும். மேலும், அண்ணா, கலைஞர் ஏற்படுத்திய தாக்கத்திலிருந்து வேறுபட்ட ஒரு சமூகத் தாக்கத்தையே இவர் ஏற்படுத்தினார் என்று கொள்ளல் வேண்டும்.

முன்கூறிய திராவிட இயக்கத் தாக்கத்தின் முக்கியப் பண்புகளில் ஒன்று தமிழ்நாட்டின் நிலையுன்றிய மதக் கருத்துக்களை, தெய்வ நம்பிக்கையை சமூக நன்னிலைக்கு ஒவ்வாத ஒன்றாகக் காட்டியமையாகும். அந்தளவுக்கு சுயமரியாதை இயக்கத்தின் தாக்கம், அண்ணா, கலைஞரின் ஆரம்பக் காலத் தயாரிப்புக்கள், படைப்புகளிலே காணப் பட்டது. அந்த அளவுக்குத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு முறைமை களுக்குப் பெருத்த அசௌகரியத்தை ஏற்படுத்திற்று.

சமூக வரலாற்று நிலைநின்று நோக்கும்பொழுது, திராவிட இயக்கங்களின் செல்வாக்கு, அவை முன்வைத்த கருத்துநிலை, பாரம்பரியச் சமூகக் கட்டமைப்புக்கும் பிரதானமாக மத நடைமுறைகளுக்கும் எதிராகக் கிளம்பிய பெரும் சவாலாகவே இருந்தது. திராவிட இயக்கத்தின் கலை இலக்கியச் செல்நெறிகளுக்கு எதிராகப் படிப்படியாக, குறிப்பாகத் தமிழ்நாட்டின் உயர் சமூக மட்டத்தின் ஓர் எதிர்நிலைப்பாடு வளரத் தொடங்கிற்று.

பிராமண சமூகத்தினரைப் பொறுத்தவரையில் காஞ்சி காமகோடி பீடத்தின் முதுபெரும் ஆசாரியராக விளங்கிய சந்திரசேகரேந்திர சரஸ்வதியை முன்வைத்து திராவிட நாத்திகவாதத்துக்கு எதிரான ஓரியக்கம் சென்னையில், குறிப்பாக பிராமணரிடையே வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது. அவ்வியக்கத்தின் முக்கியத்துவம் பற்றி மில்டன் சிங்கர் (Milton Singer) எனும் பிரபல சமூக மானுடவியலாளர் ஒரு முக்கிய ஆய்வுக் கட்டுரையை எழுதியுள்ளார். திராவிட இயக்கக் கருத்துநிலையான நாத்திகவாதம், பிராமணிய எதிர்ப்பு என்பனவற்றை மறுதலிக்கும் இயக்கம் திரைப் படங்களின் ஊடாகவே வரவேண்டியிருந்தது. திராவிடக் கருத்துநிலையை எதிர்ப்பதற்குச் சினிமாவையே பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற நிலை ஏற்படவே, தெய்வப் படங்கள், தெய்வ நம்பிக்கை சார்ந்த படங்கள் பற்றிய சிரத்தை உண்டாயிற்று. திராவிடக் கருத்துநிலைக்கான பாரம்பரிய நிலைப் பதிற்குறியாக (response) ஜெமினியின் ஔவையார் அமைந்தது. எந்தத் தமிழுணர்வைத் திராவிடக் கருத்துநிலை பயன்படுத்தியதோ, அதையே வாசனும் சாதுரியமாகப் பயன்படுத்தி அக்கருத்துநிலைக்கு எதிரான நிலைப்பாட்டைக் கொண்ட ஔவையாரை வெளிக்கொணர்ந்தார். ஔவையார் படம் பற்றிய பத்திரிகை ஊடகச் செய்திகள் அதனை ஒரு மத, பண்பாட்டு எழுச்சியாகவே சித்திரித்தன.

எம்ஜிஆர் திராவிட இயக்கத்தின் 'இதயக்கனி'யாகி கட்சியின் கருத்துப் பரப்பலுக்கு அச்சாணியானவர் என்ற ஒரு நிலைப்பாட்டை வளர்த்துக்கொள்ள, சிவாஜி கணேசன் தனக்கு ஏற்பட்ட அன்னியப்பாட்டினால் படிப்படியாகத்

திராவிடக் கருத்துநிலையை எதிர்க்கும் அல்லது கேள்விக் குள்ளாக்கும் இரு முக்கிய வகைப்பட்ட படங்களிலே கவனம் செலுத்தத் தொடங்கினார்.

1. தென்னிந்திய வரலாற்றுப் பாத்திரங்களைச் சித்திரித்தல்.

2. முற்றுமுழுதான வைதிக மத, ஐதீகக் கதைகளில் நடித்தல்.

முதலாவதற்கு உதாரணமாக வீரபாண்டிய கட்ட பொம்மன், கப்பலோட்டிய தமிழன் ஆகிய படங்களைக் கொள்ளலாம். இரண்டாவதற்கு, திருவிளையாடல், சரஸ்வதி சபதம் போன்ற படங்களை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

காலவரன்முறைப்படி செல்வதை விடுத்து, ஒட்டுமொத்த மாகக் கருத்துநிலைகளின் ஊடாட்டங்கள் என்று பார்க்கும்பொழுது தெய்வ நம்பிக்கைப் படங்கள் பற்றிய சில முக்கியமான சமூகவியல் உண்மைகளை இங்குப் பதிவு செய்தல் வேண்டும்.

தெய்வ நம்பிக்கை சார்ந்த படங்களாக முதலில் வந்தவை, உயர் பாரம்பரியத்துக்குரிய கதைகள், ஐதீகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையே. திருவிளையாடல் (1965), திருவருட் செல்வர் (1967) போன்ற படங்களை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

ஆனால் இவை பெரும்பாலும் உயர்சமூகங்களின் நிலைப்பட்டவையே. தமிழ்நாட்டின் அடிநிலைக் கிராமங்களின் நிலையில் முக்கிய இடம் பெறுவன முருக வணக்கமும் அம்மன் வணக்கமுமே. உண்மையில், திராவிடக் கருத்துநிலை இலக்குகளான அடிநிலை மக்களின் மரபு நிலைப்பட்ட எழுச்சியாக அமைந்தது. மாரியம்மன் வணக்கமேயாகும். 60களின் பிற்கூற்றில் மாரியம்மன் வணக்கம் தமிழ்நாட்டில் முக்கிய இடம்பெறத் தொடங்கிற்று. திருவேற்காட்டு கருமாரியம்மன், சமயபுரம் முத்துமாரியம்மன் போன்றவை. இவற்றோடு முருக வணக்கப் படங்களும் முன்னுக்கு வந்தன. சின்னப்ப தேவரின் படங்களில் முருக வணக்கம் முக்கியத்துவம் பெற்றது. சிறிது காலத்தின் பின்னர் இந்த மத உணர்வு வெளிப்படுகையாக அடிநிலை மக்களின் மத நம்பிக்கைகளைச் சித்திரிக்கின்ற ஆதிபராசக்தி போன்ற

படங்கள் வெளிவந்தன. (ஆதிபராசக்தி என்ற படத்தின் ஓர் அலகில், தெய்வ அனுக்கிரகத்தினை மீன்குழம்புச் சட்டியோடு இணைத்துப் பேசுமளவுக்குக் கிராமமட்டநிலையை அவை எய்தின.)

சிவாஜி பற்றிய ஒரு கட்டுரையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஒரு கருத்தினை இங்கு வலியுறுத்தவேண்டும். அதாவது, சிவாஜியின் பெரும்பாலான படங்கள் தமிழ்நாட்டுக் கிராம, நகரக் குடும்ப வாழ்க்கையில் தோன்றும் மோதல்கள், மோதுகைகளைச் சித்திரிப்பனவாக உள்ளன என்பதாகும். உண்மையில் இத்தகைய பாத்திரங்களை சிவாஜி சித்திரித்த தாலேயே அவர் நடிப்பை இன்றும் மறப்பது சிரமமாக உள்ளது. படிக்காத மேதையில் வரும் பெரிய குடும்பத்தில் வேலை செய்யும் பெருமன்துள்ள வேலைக்காரன், வியட்நாம் வீட்டில் வரும் பத்மநாப ஐயர், தங்கப் பதக்கத்தில் வரும் இன்ஸ்பெக்டராக இருக்கும் தகப்பன் என வரும் பாத்திரங்கள் நமது பண்பாட்டு வாழ்வியலின் அடிப்படை உயிர்ப்பைக் காட்டுவன.

இவ்வுண்மையை எடுத்துக்கூறும்பொழுது, பெண்கள் நிலைப்பட்ட ஒரு பண்பாட்டு அம்சத்தினை வற்புறுத்திக் கூறல் வேண்டும். தாயன்பு, சகோதரிகள்பால் கொண்டுள்ள அன்பு, அண்ணன்-தம்பி உறவுகள் ஆகியனவற்றைத் தமிழ்ப் படங்கள் மிகச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியுள்ளன.

மனோகரா, பாசமலர், அண்ணி ஆகியனவற்றை உதாரணமாகக் கூறலாம். இக்கட்டத்தில், தமிழ்த் திரைப் படங்களின் மிக முக்கியமான ஒரு சமூகத் தாக்கம் பற்றி இங்கு நோக்கல் அவசியம். தமிழ்ப் படங்களின் வெற்றி தோல்வியைப் பெண் ரசிகர்களே தீர்மானிக்கின்றனர் என்றும், குறிப்பாக நடுத்தர, அடிநிலை சமூக மட்டத்துப் பெண்களிடையே தமிழ்ச் சினிமாவைப் பார்க்கும் வழக்கம் மிக ஆழமாக வேரூன்றியுள்ளதெனும் உண்மையைத் தமிழ்ச் சினிமா பற்றிய ஆராய்ச்சியாளர்கள் பலர் எடுத்துக் கூறியுள்ளனர்.

கேம்பிரிட்ஜ் பல்கலைக்கழக வெளியீடுகளில் ஒன்று இவ்விடயம் பற்றிச் சிறப்பாக ஆராய்கிறது. எம்ஜிஆரின்

அரசியல் வெற்றிக்குக் காரணம், அவர் சினிமா மூலம் தமிழ்நாட்டுப் பெண்களிடையே தம்மைப் பற்றி ஏற்படுத்திய கருத்துருவாக்கம்தான் என்று பல ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறியுள்ளனர். இதற்கான காரணங்கள் பலவுள்ளன. அவற்றுள் பிரதானமானது, தமிழ்ச் சினிமாவில் வருபவை சராசரித் தமிழ்நாட்டுப் பெண்களுக்கான உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்வுக்கு (catharsis - கதார்சிஸ்) உதவுகின்றன என்பதாகும். தங்களை ஒத்த ஒருவருக்கேற்படும் அனுபவங்களோடு தம்மை இணைத்து நோக்குகின்ற ஒரு போக்கும் தங்கள் அடிமன ஆசைகளை நிறைவுசெய்யக் கூடியனவான கனவு லயிப்புக்கும் தமிழ்ப் படங்கள் உதவுகின்றன. பெண் பாத்திரங்களின் துயரங்களை அழுத்தி உயர்வு நவிற்சியோடு காட்டுகின்ற ஒரு பண்பு இந்தியத் திரைப்பட மரபில் உண்டு. தமிழ்ப் படங்களின் வாய்பாடாக அமையும் சில காட்சிகள் இந்தக் கனவுலக சஞ்சாரத்திற்குப் பெரிதும் உதவுகின்றன. உதாரணம், இருவர் ஒருவரை யொருவர் காதலிக்கின்றனர் என்பதைச் சுட்டுவதற்கான கற்பனைக் கனவுகள் பல சித்திரிக்கப்படும். நிஜவாழ்க்கையில் ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக முடங்கிப்போய்க் கிடக்கும் வாழ்க்கைக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டதாக அகண்ட வெளியில் ஆடிப்பாடுவது, நிஜவாழ்க்கையின் இன்னல்களிலிருந்து கிடைக்கும் ஒரு விடுவிப்பாகவே அமைகின்றது.

புறநகர் நிலைகளிலும் கிராமங்களிலும் இதுவொரு முக்கிய சமூகப் பிரச்சினையாகவே மிளிர்கிறது என்பதற்கு ஜெயகாந்தனின் சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு ஒரு நல்ல உதாரணமாகும்.

ஒரு பண்பாட்டு வட்டத்தினுள் தமக்கு ஏற்படுகின்ற, தாம் எதிர்நோக்குகின்ற பிரச்சினைகளைக் காட்சியாகப் பார்க்கின்றபொழுது அதனுடன் இணைந்து விடுகிறார். அந்த இணைவுக்கு வர்ணம், இசை, பாடல் ஆகியன முக்கிய இடம்பெறுகின்றன. உண்மையில் இன்றும் நமது அடிநிலைக் கிராம வாழ்வில் அத்தகைய நெருக்கடி வேளைகளில் பாடல் ஒரு முக்கிய உணர்ச்சி வெளிக்கொணர்கை ஊடகமாய் விடுகிறது. தாலாட்டு, ஒப்பாரி என்பன மாத்திரமல்லாமல், மனித இயலாமைகளை விளக்குகின்ற வாழ்க்கை பற்றிய

குறிப்புரையாகப் பாடல்கள் ஆகியன அமைகின்றன. அடிநிலை இந்தியப் பண்பாட்டில் இன்னும் வாய்மொழி வெளிப்பாட்டுப் பண்பாட்டுக்குள்ள அறாத்தொடர்பே சினிமா பாடல்களுக்கான நியாயப்பாட்டை வழங்குகின்றன என்று சொல்லலாம். இவ்வகையில் நோக்கும்போது, குறிப்பாக 1960க்குப் பின் வந்த தமிழ்ச் சினிமா, இரண்டு முக்கிய அம்சங்களை முனைப்புறுத்தியுள்ளது என்று கூறலாம்.

1. தவிர்க்க முடியா நவீனமயப்பாட்டினால், குடும்ப சமூக நிலைகளில் ஏற்படும் பெண்களின் வகிபாக (role) விஸ்தரிப்பும் அவை ஏற்படுத்தும் சமூக உறவு நிலைப்பட்ட, குடும்ப உறவு நிலைப்பட்ட பிரச்சினைகளுமாகும். வேலைக்குச் செல்லும் மருமகள், மனைவி, பெண் பிள்ளையின் உழைப்பை நம்பியிருக்கும் குடும்பம் போன்றவை நவீனமயப்பாடு வழியாக ஏற்பட்ட குடும்ப இருப்புக்கான சவால்களாகும். தமிழ்ப் புனைகதை இலக்கியத்தின் விடயப்பொருளில் ஒரு கணிசமான இடத்தைப் பெறும் இவ்விடயம், தமிழ்ச் சினிமாவைப் பொறுத்தவரையில் மிக சிலராலேயே கையாளப்பட்டுள்ளது. அவர்களுள் கே. பாலச்சந்தரை நிச்சயமாக முனைப்புறுத்திக் கூறுதல் வேண்டும். இவரின் படங்களில் மிக்க வலுவுள்ள பெண் பாத்திரங்கள் இடம்பெறும். அபூர்வ ராகங்கள் ஒரு நல்ல உதாரணமாகும். இதே விடயப் பொருளை சத்தியஜித்ரே மகாநகர் என்ற தன் படத்தில் எடுத்து ஆராய்ந்துள்ளார். அத்தகைய பண்பாட்டு நுணுக்கங்களுடன் வரவில்லையெனினும், பாலச்சந்தரின் பெண் பாத்திரங்கள் பெண் பார்வையாளரிடையே மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. பாலுமகேந்திராவின் வீடு இந்த வகைக்கான மிக அற்புதமான படங்களிலொன்று.

2. ஏறத்தாழ 70களிலிருந்து, குறிப்பாக பாரதிராஜாவின் வருகையுடன் முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கிய தமிழ்க் கிராமச் சித்திரிப்பாகும். தமிழ்நாட்டுக் கிராமங்களின் வாழ்க்கையை அந்த மண்ணுக்குரிய வாசனையோடு எளிதில் மறக்கமுடியாத கட்புலச்

சித்திரிப்புகளாக அமைந்த படங்களை பாரதிராஜா அளித்தார். 16வயதினிலே, முதல் மரியாதை, மண் வாசனை, வேதம் புதிது போன்ற படங்களை இங்குக் குறிப்பிட வேண்டும். குறிப்பாக முதல் மரியாதையில் கிராமத்து முக்கியஸ்தர் ஒருவர் தாழ்த்தப்பட்ட சாதியைச் சேர்ந்த இளம்பெண் ஒருத்தியுடன் கொண்டிருந்த உறவு பெருந்திணை பற்றிய தொல்காப்பியச் சூத்திரத்தை நினைவுறுத்துவதாகும் (இளமை தீர்திறம்). சிவாஜி, வடிவுக்கரசி, ராதா ஆகியோரது நடிப்பு, தமிழ்ச் சினிமாவின் உச்ச கணிப்புக்குரியவை. வேதம் புதிது எனும் படம் அதன் கருத்துநிலை எடுத்துரைப்பில் மறக்கமுடியாத அளிக்கைகளுள் ஒன்றாகும். பாரதிராஜாவின் கருத்தம்மா இன்னொரு முக்கியமான படம். இவற்றின் மூலம் கிராமங்கள் எவ்வாறு தமிழ்ப் பண்பாட்டின் உச்சப்பேறுகளையும் மிகத் தாழ்ந்த புள்ளிகளையும் உடையனவாகவுள்ளன என்பது புலப்படுத்தப்பட்டது. கிராம வாழ்க்கை பற்றி ஏற்பட்ட இந்தச் சந்தை வாய்ப்பை நன்குணர்ந்து கொண்ட பாக்கியராஜ், அந்த வாழ்க்கையின் சில அம்சங்களை முன்னிறுத்தி, ரசிக ரஞ்சகமான படங்கள் சிலவற்றை வெளிக் கொணர்ந்தார். முந்தானை முடிச்சு, தாவணிக் கனவுகள் போன்றவற்றை உதாரணமாகக் கூறலாம். கிராம வாழ்க்கையின் மறக்க முடியாத காதல் மனோரதியக் கணங்களைக் காட்டிய பாக்கியராஜ், அவற்றைக் கொச்சைப்படுத்தவும் தவறவில்லை.

கிராமத்து வாழ்க்கைமுறை சினிமாவுக்கு ஊட்டந்தந்த ஓர் அம்சமாகக் காணப்படுகிற அதே வேளையில், தமிழ் நாட்டினது சமூக அரசியல் போக்குகளின் காரணமாக, சாதிக் குழுமங்கள் பற்றிய ஓர் அழுத்தப்பாடும் இதனூடாக வரத் தொடங்கியது என்பதையும் மறக்கமுடியாது. தமிழ்நாட்டுக் கிராமப்புறத்து நிலப்பிரபுத்துவக் குடும்பங்களது வாழ்க்கை முறைகளை மையமாகக் கொண்ட படங்களை இவற்றின் விஸ்தரிப்பாகவே கொள்ளல் வேண்டும். இத்தகைய படங்களில் வந்த பாத்திரச் சித்திரிப்புகளில்

சத்தியராஜ் நடித்த வேதம் புதிது பாத்திரமும், சிவாஜி கணேசன், கமலஹாசனின் தேவர் மகன் பாத்திரச் சித்திரிப்பும் மறக்க முடியாதவையாகும்.

இச்செல்நெறியினூடாக அதிகார அடாவடித்தனங்களை, குறிப்பாக எம்எல்ஏ, மந்திரிமாரது அட்டகாசத்தை ஒளிவு மறைவின்றிக் காட்டும் படங்களும் வரத் தொடங்கின.

6

தொலைக்காட்சியின் வருகை, தமிழ்ச் சினிமா சித்திரிப்பில் கணிசமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இன்னொரு வகையில் கூறினால், தொலைக்காட்சியின் தொடர் நாடகங்கள்தாம் தமிழ்ச் சினிமாவின் வாய்ப்பாட்டுத் தன்மையை மிகத் துல்லியமாக எடுத்துக்காட்டத் தொடங்கின. தொலைக்காட்சித் தொடர் நாடகங்கள் நகர்ப்புறத்து மத்தியதர, உயர்நிலைக் குடும்பங்களின் பிரச்சினைகளை எடுத்துக்காட்டுவனவாக, பெரும்பாலும் நிர்வாகத் திறனும் மனத்துணிவும் கொண்ட முக்கியப் பெண் பாத்திரங்களைக் கொண்டனவாய் அமைவதைக் காணலாம்.

தொடர் நாடகம் மூலம் தெரிய வருகின்ற முக்கியப் பெண் பாத்திரங்களை நோக்கும்போது, அவை தமிழ்ச் சினிமாவின் தாலிப் பாக்கியம் போன்ற வாய்ப்பாடு களிலிருந்து விடுபட்ட, நேர்மைத் திறனும் முகாமைச் செம்மையும் கொண்ட பெண் கதாபாத்திரங்கள் வருவதைக் காண்கிறோம்.

தொலைக்காட்சியின் செல்வாக்குக் காரணமாகத் தமிழ்ச் சினிமா இன்று ஏறத்தாழ இரு பெரும் விடயப் பொருள்களுக்குள் தன்னைக் காட்டிக் கொள்கிறது என்பது புலனாகிறது. 1990களிலும் இப்பொழுதும் தமிழ்ச் சினிமா காலேஜ் காதல் அல்லது கிராமத்துப் பிரபுத்துவ வாழ்க்கை என்ற வட்டங்களுக்குள் வந்துவிட்டதெனலாம்.

கிராமத்து வாழ்க்கை ஏதோ ஒரு வகையில் அதிகார வைப்புமுறை பற்றிய குறிப்புரையாக அமைய, காலேஜ் காதல் பற்றிய படங்கள் சமகாலத்து மேற்கத்திய இளைஞர்

மரபுகளை இறக்குமதி செய்வனவாக உள்ளன. 80களுக்குப் பின் வந்த படங்களுள் ஒரு கதாநாயக முக்கியத்துவம் குறைகின்றமையையும் (சிவாஜி கணேசன் - எம்ஜிஆர் காலத்துடன் ஒப்பிடப்படும்போது) இது ஒரு முக்கியமாகப் படுகிறது.

7

தமிழ்ப் பண்பாட்டிற் சினிமா ஏற்படுத்திய தாக்கம் பற்றிப் பேசும்போது, தமிழ்ச் சினிமாவிற் பெண் எவ்வாறு சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளாள் என்பதும், பெண் பற்றிய தமிழ்ப் பண்பாட்டு நியமங்கள் தமிழ்ச் சினிமாவில் எவ்வாறு பேணப்பட்டுள்ளன, போற்றப்பட்டுள்ளன, மாற்றப் பட்டுள்ளன என்பது பற்றிச் சிந்திப்பது அத்தியாவசிய மானதாகும். இக்கட்டுரையில் இது பற்றிய சில குறிப்புக்கள் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளனவெனினும் இவ்விடத்தில் அவை தொகுக்கப்பட்டு மிகச் சுருக்கமாகத் தரப்படுகின்றன. மனைவி என்பவள் கணவனைப் போற்றி நடப்பவளாகவும் தாலிப் பாக்கியத்தையும் குங்குமத்தையும் எல்லாவற்றிலும் பார்க்கப் போற்றுபவளாகவும் சித்திரிக்கப்படுவது வழக்கம். அரிச்சந்திரா காலம் முதல் பாய்ஸ் வரை தாலி மிக புனிதத்துவமுள்ள ஒரு குறியீடாகப் போற்றப்பட்டது. புறநடையாக, பாலச்சந்தரின் கல்கி போன்றவை இருப்பினும், முதலில் வரித்தவனைவிட்டு அப்பால் செல்லுதல் இல்லை. நவீன வாழ்க்கை மாற்றங்கள் இந்த நிலையில் மாற்றம் ஏற்படுவதைக் காட்டுவதாக இருப்பினும் (தங்கர் பச்சானின் அழகி போன்றவை) தாலிப் பாக்கியம் என்பது ஒரு மிகப் புனிதமான ஒன்றாகவே காட்டப்படும்.

கதாநாயகி, கல்யாணத்திற்கு முன்னர் எத்தகைய கவர்ச்சிகரமான ஆடைகளை அணிந்தாலும், தாலி கட்டிய பின் பவ்வியமாக உடையணிந்து வருவதும் தமிழ்ச் சினிமா பாரம்பரியங்களில் ஒன்றாகும்.

மனைவி இவ்வாறு போற்றப்பட, ஆசைநாயகியோ வில்லியோ இவற்றுக்கான எதிர்முனையிலேயே வைத்துச் சித்திரிக்கப்படுவார். இவர்கள் ஆடைச் சிக்கனத்துடனேயே

காட்டப்படுவர். இத்தகைய பாகங்களை நடிக்கும் பெண்கள் எத்தகைய மன உளைச்சல்களுக்கு ஆட்படுகிறார்கள் என்பது சில்க் சுமிதாவின் தற்கொலையால் தெரியவரும். கதாநாயகி, வில்லி சித்திரிப்புகள் இவ்வாறிருக்க அம்மா, மாமியார், நாத்தனார் பாத்திரச் சித்திரிப்புகளிலும் ஒரு வாய்ப்பாட்டுத் தன்மை நிலவுவதைக் காணலாம். இதன் காரணமாகச் சில நடிகைகள் அத்தகைய குரூரமான பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே வரையறுக்கப்படும் ஒரு பண்பும் உண்டு. உண்மையில், மாமியார், நாத்தனார் போன்ற பாத்திரங்களை முற்றுமுழுதான 'நாடக வழக்கு' ஆகவே பார்த்தல் வேண்டும்.

தமிழ்ச் சினிமாவின் முக்கியப் பெண் நடிகைகள் பற்றிச் சித்திரிக்கும்பொழுதுதான் அப்பாத்திரங்களைச் சித்திரித்த நடிகையருள் ஏறத்தாழ எல்லோருமே பெரும்பாலும் தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொள்ளாதவர்கள் எனும் உண்மை தெரியவரும். பி. கண்ணாம்பா, சாவித்திரி, பத்மினி, பானுமதி, சௌகார் ஜானகி என்ற பட்டியலையும் சமகால நடிகைகளையும் நோக்கும்பொழுது இவ்வுண்மை தெரியவரும்.

தமிழ்ப் பெண்களாக இருந்தவர்கள் டி. ஆர். ராஜகுமாரி போன்ற மிகச் சில நடிகைகளே. பெண் நடிகைகள் பற்றிப் பேசும்பொழுது கடந்த கால் நூற்றாண்டில் முக்கியக் குணசித்திர நடிகைகளாக முகிழ்த்தவர்களுள் மனோரமா குறிப்பிடத்தக்கவர்.

கதாநாயகிகளாக நடிக்கத் தமிழ்ப் பெண்கள் வராமை / இல்லாமை குறித்துச் சமூகவியல் சார்ந்த ஓர் ஆய்வு தேவையான ஒன்றாகவே உள்ளது.

இன்றைய பெண்ணிலைவாத நோக்கில் தமிழ்ச் சினிமா நோக்கப்படும்பொழுது அடிப்படையில் தமிழ்ச் சினிமாவைத் தாங்கி நிற்கும் எடுகோள் ஆண்மேலாதிக்கம் என்பது தெரியவரும்.

8

நகைச்சுவை என்பது ஒரு பண்பாட்டின் பெறுமானங்கள் (மதிப்பீடுகள்) பற்றி அறிவதற்குப் பொருத்தமான ஒரு தடயமாகும்.

சிரிப்பு தோன்றுவதற்கான நிலைகளாகத் தொல்காப்பியர், "எள்ளல், இளமை, பேதமை, மடம்" என்ற நான்கையும் கூறுவார் (இகழ்தல், இளமை, அறியாமை, அறிந்தும் அறியாதது போலிருத்தல்). முற்றிலும் இந்த நிலைநின்று பாராமல் தமிழ்ச் சினிமாவில் எத்தகைய விடயங்கள், எத்தகையோர், எத்தகைய நிலைமைகள் சிரிப்புக்கிட மானவை எனக் காட்டப்பெறுகின்றன என்று நோக்கல் வேண்டும். அப்பொழுது மேலே சொன்ன நான்கும் முக்கியமானவையாகும்.

சமஸ்கிருத நாடக மரபில், விதூஷகன் எப்பொழுதும் கதாநாயகனுடைய நண்பனாகவே சித்திரிக்கப்படுவான். அந்தப் பண்பு இன்றுவரை காணப்படுகிறது. தமிழ்ப் பட அமைப்பின் பிரதான அம்சங்களில் ஒன்று, பிரதான கதையோடு சிறிது சார்ந்து பெரும்பாலும் சாராது ஓடும் காமெடி லைன் ஆகும். சில வேளைகளில் இந்தப் பகுதியை எழுதுவதற்கென தனி வசனகர்த்தாக்களை நியமிப்பதுண்டு. பெரும்பாலும் நகைச்சுவை நடிகரே / நடிகர்களே தமக்கான உபகதையைத் தீர்மானிப்பர்.

இந்த நடிகர்களுக்கென ஒரு உப காதல் கதையும் உண்டு. அது என்எஸ்கே - டி. ஏ. மதுரம், காளி என். ரத்தினம் - ராஜகாந்தம், தங்கவேலு - சரோஜா என வழிவழியாக வருவதாகும். நாகேஷ், விவேக் போன்றவர்களுக்கு இப்படியான ஜோடிகள் இருந்ததில்லை. கவுண்டமணி - செந்தில் நடிப்புக்குப் பெண் ஜோடி முக்கியமில்லை.

தமிழ்ச் சினிமாவின் சிரிப்புமுறை வழியைப் பற்றி (the process of humor) நோக்கும்பொழுது மூன்று பிரதான நீரோட்டங்களை இனங்காணலாம் போலத் தெரிகிறது.

1. சொற்சாதுரியம் மிக்க குறிப்புகள், குறிப்புரைகள்.
2. அங்க சேஷ்டைகளை அல்லது உடலமைப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.
3. ஒருவரை ஒருவர் இகழும் முறைமையினை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

தமிழ்ச் சினிமாவின் நகைச்சுவைத் துறையில் முதல்நிலை பெறுபவர் நிச்சயமாக என்.எஸ். கிருஷ்ணனே. சொற்சாதுரியமான குறிப்புரைகளை, நகைப்பினைத் தோற்றுவிக்கும் சந்தர்ப்பங்களை உண்டாக்குவதிலும் அவருக்கு நிகர் அவரே.

சிரிப்பின் மூலம் சிந்திக்க வைத்தவர் என்ற புகழை ஈட்டிக்கொண்டவர் என்எஸ்கே அவர்கள். 'கிந்தனார்' காலட்சேபம் அதற்கான அற்புதமான உதாரணம். இதற்கும் மேலாக அவருடைய நடிப்புத்திறனைக் கூறல் வேண்டும். பாத்திரச் சித்திரிப்பின் மூலமே சிரிப்பை வெளிக் கொணர்ந்தவர் அவர். அவரைப் பற்றி ஒரு பூரண ஆய்வு இன்னும் வராதது கவலைக்கிடமானதொன்றாகும். டி.ஏ. மதுரத்துடன் சேர்ந்து வரும் காட்சிகளில் சொற் சாதுரியம், சாதுரியப்போட்டி (battle of wits) மிகச் சிறப்பாக வரும். இலங்கைக்கு வந்தபொழுது, இலங்கை வானொலி தமிழ்ச் சேவைக்கு அவர் வழங்கிய ஒரு நகைச்சுவை நிகழ்ச்சியின்பொழுது ஒத்திகை வேளையின் பொழுதே கட்டுருப்படுத்தித் தயாரித்த ஒரு நாடகம் அவருடைய நகைச்சுவை உணர்வின் உச்சத் தொழிற் பாட்டுக்கான உதாரணமாகும். தேங்காய் மூடிக் கச்சேரிக்குச் செல்லும் பாகவதர், திடீரென்று வந்த ஒரு கச்சேரிக்கு மிருதங்கம் வாசிப்பதற்கென வேறொருவருமில்லாமல் தகவலறிவிக்கும் முரசு அறைபவரைக் கூட்டிச் செல்ல விரும்பி அவருடன் நடத்தும் ஒத்திகையே அந்தச் சிறு நாடகமாகும். (துரதிஷ்டவசமாக அந்த ஒலிப்பதிவுகள் எல்லாம் இப்பொழுது கவனிப்பாரின்றிச் சிதைவுறுகின்றன.) இந்த வரிசையில், என்எஸ்கேயின் சமூக நோக்கோ, நுண்மான் நுழைபுலமோ இல்லை எனினும், கே. ஏ. தங்கவேலு சொற்சாதுரியத்தில், குறிப்பாகச் சொற்கருத்தை மடக்கிப் போடுவதில் ஈடிணையற்றவராக விளங்கினார். வயது முதிர்ந்த பாத்திரங்களை நடிக்கும்போது இத்திறன் நன்கு வெளிப்படுவதுண்டு. கல்யாணப் பரிசுவில் வரும் சிரிப்புப் பகுதி மிக்க சனரஞ்சகமானது.

நாகேஷின் நகைச்சுவை நடிப்பில் ஆரம்பத்தில் அமெரிக்க நகைச்சுவை நடிகர் ஜெர்ரி லிவிஸ் சாடை

வெகுவாக வீசியதெனினும், காலம் செல்லச்செல்ல ஆழமான முதிர்ச்சியுள்ள நகைச்சுவை சார்ந்த குணச்சித்திர நடிகரானார். சர்வர் சுந்தரம் மிக முக்கியமானது. இப்பட்டியலில் நடிகர் சோவின் இடம் மிகவும் முக்கியமானது. ஏனெனில், அவரது நடிப்பு, திராவிட இயக்கத்தினரது பேச்சு, செய்கை, நடைமுறைகளைச் சிரிப்புக்கிடமான விடயமாக்கியது.

கவுண்டமணி - செந்தில் ஜோடி தமிழ்நாட்டுக் கிராமப்புறங்களில் அப்பாவித்தனமான பாத்திரங்களையும் வாழ்க்கை நடைமுறைகளையும் வெளிக்கொணரும் அதேவேளையில், உடற்குறைபாடுகளை மிகைப்படுத்தும் ஒரு போக்கும் உண்டு.

தமிழ்ச் சினிமாவின் நகைச்சுவை மிக விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டிய ஒன்று.

9

அச்சு ஊடகத்தின் வருகை எவ்வாறு தமிழ் உரையின் அமைப்பையும் போக்கையும் மாற்றியதோ, அதேபோல வானொலியும் சினிமாவும் தமிழ் உரையின் அமைப்பினையும் போக்கையும் கணிசமான அளவுக்கு மாற்றியுள்ளன. சினிமாவைப் பொறுத்தவரையில், ஆரம்பகாலத் தமிழ் பேசும் படம், செந்தமிழ் வழக்கு உரையாடலையும் பேச்சு வழக்கு உரையாடலையும் பயன்படுத்திற்று. செந்தமிழ் வழக்கில் உள்ள படங்களில்கூட, நகைச்சுவை பேச்சு வழக்கிலேயே அமைந்திருந்தது. தமிழ்ச் சினிமாவில் கதை, வசனம் என்பது ஒரு தனித் துறையாகக் கொள்ளப்பட்டது. ஆயினும், அவ்வப் பாத்திரங்களுகேற்ற உரையாடலை எழுதும்பொழுது நடிகர்களுக்கும் சூழ்நிலைக்கும் ஏற்ப மாற்றியிருக்கிறார்கள் என அறிகிறோம். ராஜா சாண்டே போன்ற இயக்குநர்கள் சரியாக வசனம் பேசாத நடிகர்களைச் சாட்டையால் அடித்துத் திருத்துவர் என்று கூறப்படுகின்றது.

1930களில் ஏற்பட்ட நவீன இலக்கிய வளர்ச்சியோடு சம்பந்தப்பட்ட சிலர் (புதுமைப்பித்தன், இளங்கோவன், பி.எஸ். ராமையா) சினிமாவில் ஈடுபாடு காட்டினர் எனினும்,

தமிழ்ச் சினிமா உலகில் உரைநடை பற்றிய ஒரு பிரக்ஞையை ஏற்படுத்தியது, சின்னப்பா - கண்ணாம்பா நடித்த கண்ணகி யேயாகும். அப்படத்திற்கு இளங்கோவன் வசனமெழுதி யிருந்தார். அதன் பின்னர் தமிழ்ச் சினிமாவின் உரைநடை யமைப்பில் மிக முக்கியமான மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியவர் அறிஞர் அண்ணாதுரை ஆவார். உண்மையில் வேலைக்காரி படம் அண்ணாவின் வசனங்களுக்காகவும் ஓடியது என்று கூறலாம். அடுக்குமொழித் தொடரான வாக்கியங்களை மாத்திரமல்லாமல், ஆழ்ந்த கருத்துப் பொதிந்த கருத்துரை களையும் வேலைக்காரி அறிமுகம் செய்து வைத்தது. 'சட்டம் என்பது ஓர் இருட்டறை, வக்கீலின் வாதம் அதிலொரு விளக்கு' போன்ற கருத்துரைகள் அதில் பரக்கக் கிடந்தன. இந்த அடுக்குமொழித் தொடர் போக்கினை கருணாநிதி வேறொரு கட்டத்திற்குக் கொண்டு சென்றார். குறிப்பாக, நீண்ட அடுக்குத் தொடர் கொண்ட உரையாடல் வசனங்களை எழுதும் முறைமை கருணாநிதியால் மேம்படுத்தப்பட்டது என்று கூறலாம். குறிப்பாக, சிவாஜி கணேசனின் நடிப்போடு சேர்ந்து வந்தபோது உண்மையில் மக்களிடையே புதிதாக ஓர் உரைப்பிரக்ஞையே எற்பட்டது. பராசக்தியில் வரும் வசனத் தொடர், மனோகராவில் வரும் வசனத் தொடர் போன்றவை மறக்க முடியாதவையாகும். ராஜாராணி படத்தில் வந்த 'சாக்கிரடிஸ்' நாடக உரை போன்றவை மிக முக்கியமானவையாகும்.

பிரபல நாவல்களைத் திரைப்படமாக எடுக்கும்பொழுது மூலநூலில் காணப்பட்ட சொல்லாடல்களையே பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற மரபு தமிழில் போற்றப்படவில்லை என்றே கூறவேண்டும். இதனால் அகிலன், ஜானகிராமன் போன்றோரது நாவல்கள் திரைப்படமாக்கப்பட்டபொழுதும் நாவலில் வந்த உரையாடல்கள் இடம்பெறவில்லை.

இச்செல்நெறியை நோக்கும்பொழுது உரையாடலில் கட்டமைப்புப் பற்றிய சிரத்தை பொதுவாக அதிகம் காட்டப்படவில்லை என்றே கூறவேண்டும். இருப்பினும், ஜெயகாந்தன் நாவல் படமாக்கப்பட்டபோது உரையாடல் பற்றிய சிரத்தை இருந்ததாகவே பட்டது.

ஸ்ரீதரின் பட உரையாடல்களில் ஓர் உணர்ச்சி ஆழம் காணப்பட்டது. குறிப்பாக அவரது ரத்தபாசம், நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம் போன்றவற்றில் அப்பண்பு காணப்படுகிறது.

தமிழ்ப் படங்கள் படமாக்கப்படுகின்றபொழுது சினாரியோ பகுப்பு, அது படமாக்கப்படும் முறைமை (shot sequence), அவற்றில் சொல்லாடலின் ஆழம் பற்றிய நுணுக்கமான பார்வை மிகக் குறைவான இயக்குநர்களிடையே மாத்திரம் காணப்படுவது போலப் படுகிறது. பாலச்சந்தர் இது சம்பந்தமாகச் சிரத்தை எடுப்பவர். பாக்கியராஜ், உரையாடல் ஆழத்துக்காக அல்லாமல் அந்த இரட்டைக் கருத்துக்களுக்காகக் கவனமாகப் பதிவு செய்வதுண்டு. இப்படியான அமைவுகளுக்கு மேல் பி.யு. சின்னப்பா, எஸ்.வி. சகஸ்வரநாமம், எம்.ஜி. சக்கரபாணி, சிவாஜி கணேசன் போன்ற நடிகர்களிடத்துத்தான் உரையாடல்களைப் பாவபூர்வமாக முழு உச்சரிப்புக் கோலத்துடன் வெளிக்கொணரும் பண்பு உண்டு. சிவாஜி கணேசன் இவ்விடயத்தில் மிகச் சிறந்த கலைஞராக விளங்கினார். அண்மைக் காலப் படங்களில் உரைநடையில் ஆழம் கவர்ச்சியைத் தருவதாகக் குறிப்பிடமுடியாது.

10

தமிழ்ச் சினிமாவின் மிக முக்கியப் பங்களிப்புகளுள் ஒன்று, அது கவிதையைப் பயன்படுத்தியுள்ள முறைமையே. சினிமாவுக்கே இயல்பான கட்புலக் காட்சிக்கு இணையாக அல்லது மேலாகக் கவிதையைச் சினிமாவின் ஒரு மொழியாகவே பயன்படுத்தும் தன்மை தமிழ்ச் சினிமாவில் வந்துள்ளது என்று சொல்லலாம். பட்டுக்கோட்டை, கண்ணதாசன் ஆகிய இருவரும் இந்தப் பயன்பாட்டையும் கையாளுகையையும் பிரக்ஞைபூர்வமாக எடுத்து நிறுத்தி யுள்ளரெனினும் அவர்களுக்கு முன்னர் பாடல்கள் எழுதிய பாபநாசம் சிவன், உடுமலை நாராயண கவி, மருதகாசி, கா.மு. ஷெரீப் போன்றவர்கள் இந்தப் பிரக்ஞை வளர்ச்சிக்கான தளத்தை இட்டனர் என்றே கூறவேண்டும். பட்டுக்கோட்டை, கண்ணதாசனுக்குப் பின்னர் சினிமாப் பாடல் எழுதும் திறன் மூலம் கவித்துவ முதன்மையைக் கோரும் ஒரு நிலைமையும்

வந்துவிட்டது. மரபுவழி யாப்பை நம்பியிராத புதுக் கவிதையின் வளர்ச்சி, குறிப்பாகப் படிமத் தொடர்கள் இதற்கு நன்கு உதவியுள்ளன, கண்ணதாசனின் பின் வந்தவர்களுள், அவர் காலத்திலேயே பாட்டெழுதிய வாலி முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர். படகோட்டியில் வரும் 'தரைமேல் பிறக்கவைத்தான்' என்ற பாடல் மீனவ வாழ்க்கையின் அவலங்களின் பிழிவாகும். பட்டுக்கோட்டை, கண்ணதாசன், வாலி போன்றோர் ஏற்படுத்திய தளத்தில் நின்றுகொண்டு வைரமுத்து, உணர்வெழுகைச் சித்திரிப்பிலும் அதன் ஊக்குவிப்பிலும் மேலும் ஒரு படிக்குச் சென்றுள்ளார் என்பது உண்மையே. சிறப்பாக, கடந்த பத்து வருட காலமாக ஏற்பட்டு வரும் 'இளைஞர் கலாசார'த்திற்கு ஏற்ற வகையில் அதன் உணர்ச்சிவய நிலை காணப்படுகிறது. ஆயினும், அறிவுமதி, யுகபாரதி போன்றோர் வைரமுத்துவையும் உள்வாங்கி, சினிமாப் பாடலாக்கத்தின் இன்னொரு கட்டத்திற்குச் செல்லுகின்றனர். இளைஞர் கலாசாரத்தில் இளம் காதலர்கள் ஒன்று சேர்கை பற்றிய சினிமாப் பாடல்களை நோக்கும்பொழுது அவற்றின் பயன்பாடும் முக்கியத்துவமும் காமராவால் சித்திரித்துக் காட்டமுடியாத அல்லது சித்திரிக்கும் அளவுக்குச் செல்ல முடியாத உடல்கள் ஊடாட்ட நிலைகளைப் பாடல்களிலே எடுத்துக் கூறுவதுதான்.

11

நாடக மரபின் அடியாக வந்ததாலோ என்னவோ தமிழ்ச் சினிமாவில் ஆரம்பத்திலிருந்தே இசை முக்கியம் பெற்றது. ஆரம்பக்காலத்தில் பாடக்கூடியவர்களே நடிகர்களாகவும் இருந்தனர். இசையமைப்பாளர்கள் பெரும்பாலும் சாஸ்த்திரீய விற்பன்னர்களாகவே இருந்தனர் (பாபநாசம் சிவன்). 1940களில் ஹிந்திப் பாடல்களை அப்படியே பிரதிசெய்யும் ஒரு செல்நெறி இருந்ததெனினும், இன்று பின்னோக்கிப் பார்க்கும்பொழுது தமிழ்ச் சினிமாவின் இசை, கர்நாடக பாரம்பரியத்தை ஒட்டியே வந்திருக்கிறதென்பது இப்பொழுது நன்கு புலனாகின்றது. ஜி. இராம்நாதன், சி. ஆர். சுப்ப ராமன், கே. வி. மகாதேவன், விஸ்வநாதன் -

இராமமூர்த்தி ஆகியோர் மிக முக்கியமானவர்களாவர். விஸ்வநாதன் - இராமமூர்த்தி காலத்திலிருந்தே, சினிமாவுக்கான இசை, ஜனரஞ்சகமான மெல்லிசையாகப் போற்றப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டது. இந்த மெல்லிசை வளர்ச்சியில் ஹிந்தி இசையமைப்பாளர்களான நௌஷாத், சி. இராமச்சந்திரா, சங்கர் ஜெய்கிஷான் போன்றோருடைய தாக்கம் மிக முக்கியமானது என்று கூறலாம். பாடலின் சொற்றொடர்களும் இசையும் இணைந்த நிலையில், முக்கியமாக அந்த மெல்லிசை மரபு வளரத் தொடங்குகிறது.

தமிழிலுள்ள ஜனரஞ்சக இசை மரபில் முக்கியமான அம்சம், சினிமாப் பாடலைத் தவிர்த்த தனியே இயங்குவதான ஒரு பாப் இசை மரபு (பொப்யூலர் - popular) இல்லை என்பதுதான். எமக்கு சினிமாப் பாடல்களே பாப் பாடல்களாகவும் இருக்கின்றன. சினிமாப் பாடல்கள் அல்லாத ஜனரஞ்சகப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் பக்திப் பாடல்களாகும். அப்பாடல்களையும் பெரும்பாலும் சினிமாப் பின்னணிப் பாடகர்களே பாடியுள்ளனர். பித்துக்குளி முருகதாஸ் போன்றவர்கள் இதற்குப் புறநடையாகும்.

இளையராஜாவின் வருகையுடன் தமிழ்ச் சினிமாவில் இசை முற்றுமுழுதான ஒரு திருப்பத்தினைப் பெறுகின்றது. தமிழ்நாட்டுப் பாடல் மரபில் அவருக்குள்ள பரிச்சயமும் மேற்கத்திய இசை மரபில் அவருக்குள்ள அறிவும் இந்திய இசை மரபில் அவர் தேடிக்கொண்ட ஞானமும் இணைந்த பொழுது முற்றிலும் புதிய ஒரு இசைக் கூட்டொலியைக் கேட்கின்ற வாய்ப்புத் தமிழர்களுக்குக் கிட்டிற்று.

ரஹ்மான் இந்தத் தளத்தில் நின்றுகொண்டு மேற்கத்திய, மத்தியதரைப் பிரதேச இசை மரபுகளையும் உள்வாங்கித் தனது இசையைப் பாவபூர்வமாக அமைத்துக்கொண்டார். மிகமிக முக்கியமாக இவர் இசை அமைப்பில் பாடலைப் பாடும் முறைமை மேற்கத்திய பொப்பிசைப் பாடுகை முறையின் (dramatized singing) இருக்கும் நடிப்பாற்றுகை முறையின் வழிவருவது. பின்புல இசையும் அந்த நடிப்பாற்றுகை உந்துதலுக்கு உதவுவதாக இருந்தது. பாடல்கள் பாடப்படும் முறைமை நடிப்பாற்றுகைத் தன்மை கொண்டிருந்ததால்

ஏற்கனவே பாடிக்கொண்டிருந்தவர்களை அவர் முதலில் பயன்படுத்தவில்லை. புதிய தொழில்நுட்ப உத்திகளையும் நன்கு பயன்படுத்தியுள்ளார் எனக் கூறுவர்.

பாத்திரங்களின் இயல்புக்கேற்பச் சொற்களை அழுத்திப் பாடும் திறன் டி. எம். சௌந்திரராஜனிடத்தில் இருந்தது. உண்மையில், சிவாஜி, எம்ஜிஆரின் வெற்றியில் டிஎம்எஸ் ஸிற்கும் ஓரிடம் உண்டு. அவ்வாறாயினும், சௌந்திரராஜன் பாடலில் இசைத்துவ முழுமையே மேல் நிற்கின்றது.

இளையராஜாவுடன் தமிழ்ச் சினிமா இசை, தென்னிந்தியா முழுவதும் பிரதினப்பட, ரஹ்மானின் இசையோ அனைத்திந்திய முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

12

சினிமா என்ற ஊடகம், கட்புலப் பரிமாணத்தையே முக்கியமாகக் கொண்டதானமையால் இந்தக் கட்புலப் பரிமாணம் தமிழ்ப் பண்பாட்டினை எவ்வாறு 'பாதித்துள்ளது' என்பது பற்றிய ஓர் ஆய்வு அவசியமாகிறது. இந்நிலையில்தான் காமராக்காரக்கள் முக்கியமாகின்றனர். தமிழ்நாட்டின் பண்பாட்டுக் கருவூலங்களைத் திரைப்பட வடிவில் கொண்டு வந்து உலகுக்குக் காட்டக்கூடிய எந்தவொரு சினிமாவும், குறிப்பாகச் சித்திரிப்பு சினிமா (feature film) இன்று எம்மிடத்தே இல்லை என்றே கூறவேண்டும்.

ராஜராஜ சோழன், வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் போன்றவை தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சிறப்புகளை வனப்புணர்வுடன் காட்டுவனவாகக் கொள்ளமுடியாது. இச்சந்தர்ப்பத்தில், தமிழ்நாட்டின் பாரம்பரியச் சிற்பம், பரதம், நாட்டார் கலைகள் பற்றிய மிகச் சிறந்த உலகப் புகழ் பெற்ற ஆவணப் படங்கள் இல்லை எனலாம். பால சரஸ்வதியில் ஆடற்சிறப்பை சத்யஜித்ரே காட்டுவது போன்று நமது பரதக் கலைஞர்களேயோ இசைக் கலைஞர்களையோ ஸ்தபதிகளையோ செம்மையான சித்திரிப்பு மூலம் காட்டும் ஆவணப் படங்கள் இதுவரை தமிழ்ச் சூழலில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளனவா எனும் வினா உண்டு. சிவநடனம் பற்றி இந்திய அரசு தகவல் துறையில்

சில நல்ல படங்கள் உள்ளன. இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது தமிழ்ப் பண்பாட்டில் அனைத்திந்திய, உலக நிலைப்பட்ட முக்கியத்துவத்தினைக் காட்டும் ஒரு படம் இதுவரை இல்லை என்றே கூறுதல் வேண்டும்.

தில்லானா மோகனாம்பாள் படம் இத்தகைய தேவையைச் சிறிதும் பூர்த்தி செய்யாது. தமிழ்ச் சினிமாவின் வரலாற்றில் அதன் கட்புலச் செம்மையை வளப்படுத்தியவர்களுள் பாலு மகேந்திராவுக்கு ஒரு முக்கிய இடம் உண்டு. அண்மைக் காலத்தில் பி.சி. ஸ்ரீராம், தங்கர் பச்சான், சந்தோஷ் சிவன் போன்றவர்கள் இதைச் செய்கின்றார்கள்.

பின்குறிப்பு

இதுவரை கூறியவற்றை இவ்விடயம் பற்றிய முதல் வரைவுக்கான ஆயத்தம் என்றே கொள்ளல் வேண்டும். இவ்விடயம் மிகமிக ஆழமாக ஆராயப்பட வேண்டியதொன்றாகும்.

ராஜாஜி, தான் முதலமைச்சராக இருந்தபொழுது தமிழ்ச் சினிமாவைத் தமிழ் மக்களின் முதலாம் பொது எதிரி என்று கூறினார். ஆனால், இன்று நிலைமை மாறிவிட்டது. தொழில்நுட்பக் கலையான சினிமா, தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அசைவியக்கத்திற்கும் அர்த்தப்படுத்துகைக்கும் பெரிதும் உதவியுள்ளது. ஏறத்தாழ 80 வருட வரலாற்றின் பின்னும் இத்துறை பற்றிய வரன்முறையான ஆய்வாளர்கள் தமிழ்நாட்டில் மிகச் சிலரே உள்ளனர். அவர்களுள் தியோடர் பாஸ்கரன் முக்கியமானவராவார்.

இக்கட்டுரையின்பொழுது படியெடுத்தும், அதற்கு மேலாக அபிப்பிராயங்கள், கருத்துக்கள் பற்றி உரையாடியும் இக்கட்டுரையின் முழுமைக்கு உதவியுள்ள மு. மயூரனுக்கு என் நன்றி.

அரசியல் தொடர்பாடல் ஊடகமாகத் தமிழ்ச் சினிமா

முகவுரை

மதுரை மாநாட்டின் தவறான தயாரிப்புகளுடன் கூடிய குழு அமர்வுகளில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளில் ஒன்று என்கிற மாதிரி, கல்வியாளர் மற்றும் பொதுமக்கள் கவனத்தை எந்த அளவு பெற்றிருக்கவேண்டுமோ அதைவிட அதிகக் கவனம் கொடுக்கப்பட்டு, ஓரளவு முக்கியத்துவம் இக்கட்டுரை மீது திணிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதற்காக ஐந்தாவது உலகத் தமிழ் மாநாட்டின் கல்விக் குழுவிற்கு நன்றி கூறிக்கொள்கிறேன்.

அது வந்து சேர்ந்தது பற்றியும் அதன் சுருக்கம் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டது பற்றியும் முன்பே எனக்குத் தெரிவிக்கப்பட்டபோதிலும், மாநாட்டின் பிரசன்னத்திற்குச் சேர்க்கப்படாத இக்கட்டுரையைப் பற்றி அங்குள்ள கல்விக் குழுக்களுக்குப் பொறுப்பாக இருந்தவர்கள் என்னவெல்லாம் சொன்னார்கள் என்பதைத் திருப்பிக் கூற என்னுடைய கல்வியாளர் என்ற நிலைத்தகுதி தடுக்கிறது. இருந்தாலும், திரு. எம். அருணாசலம் என்னிடம் என்ன சொன்னார் என்பதை இங்கே குறிப்பிடவேண்டிய கடமைப் பொறுப்பில் இப்பொழுது நான் இருக்கிறேன். தமிழ்நாடு முதலமைச்சரைப் பற்றிய குறிப்பு அதில் இருப்பதால், இக்கட்டுரையை நிகழ்ச்சிப் பட்டியலில் சேர்க்க முடியாமல் போயிற்று என்று அவர் மிகத் தெளிவாகக் கூறினார். அதைச் சொல்ல திரு. அருணாசலத்திற்கு அதிகாரம் உண்டா என்பது எனக்குத் தெரியாது. ஆனால், அவர் முதலமைச்சர் தன்னைப் பற்றிய எந்தக் குறிப்பும், அது பாராட்டாக இருந்தால்கூட விரும்பவில்லையென்று என்னிடம் தெரிவித்தார்.

இது ஒரு கல்வி (academic) சம்பந்தமான விஷயமாக இருப்பதால் வேறு மட்டங்களில் அதை நான் எடுத்துச் செல்ல அவசியப்படலாம் என்று தெரிவித்து நான் பதிலிறுத்தபோது, "அப்படியானால் அதை நான் ஆதரிக்கமாட்டேன்" என்று அவரது பதில் இருந்தது. இந்தச் சொற்றொடரில் என்ன பொருளைக் கொண்டாரோ எனக்குத் தெரியாது; எங்கள் விவாதத்தைப் பொதுமக்களுக்கு வெளியாக்கிவிட்டால் அவர் தன்னுடைய கூற்றுக்களை மறுப்பார் என்ற கருத்தை அவர் தெரிவிக்கும் முறைதான் அது என்று நான் நினைத்தேன். இதன் விளைவாய் மாநாட்டின் கல்வியாளர் நடத்தப்பட்டவிதம் பற்றி பத்திரிகைகளில் வந்த குழப்பம், திரு. அருணாசலம் என்னிடம் என்ன சொன்னார் என்பதைப் பகிரங்கப்படுத்தாமல் எனக்கு வேறு வழியில்லை என்று ஆக்கிவிட்டது. தன்னுடைய பாதையில் வரலாறு சமைத்துக் கொண்ட ஒரு முதலமைச்சர் மீது எந்த ஒரு மரியாதைக் குறைவும் எனக்குக் கிடையாது. ஆனால், மதுரையில் என்ன நடந்தது என்பதை நான் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. இருந்தாலும், திரு. அருணாசலமும் மற்றுமொரு மாநாட்டு அதிகாரியும் என்னிடம் கூறிய அனைத்தையும் வெளியிட்டு விட நான் தயங்குகிறேன்.

தமிழர்களின் சமூக வரலாற்றில் அக்கறை கொண்ட ஒருவராகத் தொடர்ந்து மூன்று முதலமைச்சர்களை அமர்த்திய சாதனத்தின் சமூக, வரலாற்றுப் பாத்திரத்தை அறிவது அவசியம் என்பதை நான் உணர்கிறேன். ஆகவே, அந்த இயக்கத்தைப் (process) புரிந்துகொள்ள நான் சமூக இயல் தொடர்பின் (media socialogy) ஒழுங்கைக் கடைப்பிடித்திருக்கிறேன். இந்தப் பிரச்சினையை, நான் என்னுடைய மற்ற கட்டுரைகளில் ஆராய்ந்திருக்கிறேன்.

இது ஒரு முழுமையான ஆராய்ச்சியல்ல. இந்தப் பிரச்சினையில் கல்வியாளர் மத்தியில் விவாதிக்க உதவும் ஒரு மாநாட்டுக் கட்டுரையாகவே எழுதத் திட்டமிட்டேன்; அப்படியே எழுதியிருக்கிறேன். ஆனால், நிலைமை தோற்றுவித்துள்ள அவசரம், மாநாட்டின் அமைப்பாளர் களிடம் அது எவ்வாறு சமர்ப்பிக்கப்பட்டதோ அதே

வடிவில் அதன் வெளியீடும் வரவேண்டிய அவசியத்தைத் தோற்றுவித்துள்ளது.

இந்த ஆண்டுடன் (1981) தமிழ்ப் பேசும் படத்திற்கு ஐம்பது வயதாகிறது. அதன் வரலாறு - பாத்திரம் பற்றிக் கல்வியாளர்கள் முனைப்புடன் கவனம் செலுத்த இதுவே சரியான நேரமாகும்.

தமிழில் இந்தக் கட்டுரையை வெளியிட அநேகரிடமிருந்து கோரிக்கைகள் வந்தன. நியூ செஞ்சுரி புத்தக நிறுவனத்தார் இந்தக் கட்டுரையை ஆங்கிலத்தில் வெளியிட முன்வந்தார்கள். அதற்காக அவர்களுக்கு நான் நன்றி செலுத்துகிறேன்.

என் நண்பர் திரு. வி. சிதம்பரத்திற்கு, பிழை திருத்திக் கொடுத்தமைக்கு நன்றி சொல்ல விரும்புகிறேன்.

இக்கட்டுரையின் முதல் கையெழுத்துப் பிரதியைப் படித்துக் கருத்துச் சொன்ன யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த ஏ. ஜே. கனகரத்னாவுக்கும், எம்ஜிஆர் படங்களில் சில பாடல்களின் அரசியல் முக்கியத்துவம் பற்றியும் - விசேஷமாக திரு மு .கருணாநிதியின் தலைமையிலிருந்த திமுக அரசு பற்றி தந்த குறிப்புகளுக்காக அறந்தை நாராயணனுக்கும் என் நன்றி உரியது. இந்தக் கட்டுரையில் அதுபற்றி முழுமையாகச் செய்ய முடியவில்லை.

கையெழுத்துப் பிரதியை டைப் அடித்துக் கொடுத்ததற்காக செல்வி மார்கரெட் அழகரத்தினத்திற்கு நான் நன்றியுடையேன்.

கடைசியில், தன்னையறியாமலே இந்தக் கட்டுரைக்கு அதிக விளம்பரம் கொடுத்தமைக்கு திரு. எம். அருணாசலத்திற்கு நான் நன்றி சொல்ல விரும்புகிறேன்.

1

மனிதர்களுடைய மனங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் கட்டுப் படுத்துவது குறைவான தண்டனைக்குரியதல்ல. அழகியலானது இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில், வாய்மொழிப் பிரசாரத்தால் பாதிப்பைப் பெறுகிற பொருளாதாரம் மற்றும் அரசியல் நடவடிக்கைகளுடன் தொடர்பு

பெற்றுவிட்ட காரணத்தால், இருபதாம் நூற்றாண்டின் பின் பகுதியில் சினிமா என்பது ஒரு பெரும் கலாசார அம்சமாகும்.

- ராபர்ட் கெஸ்னர்

தமிழ்நாட்டிலுள்ள எல்லாச் சாதனங்களைவிடவும் இந்தச் சினிமா - தேர்தல் மூலம் மூன்று அரசியல் தலைவர்கள் மாநிலத்தின் முதலமைச்சர்களாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதில், அவர்களில் இருவர் கதை எழுதுபவர்கள், மூன்றாமவர் முக்கியமான ஒரு நடிகர் - ஒரு உறுதியாக தூண்டுதல் பாத்திரம் வகித்திருக்கிறது. தமிழ்ச் சினிமா ஊடகங்களை விடவும் தெளிவாக வேறு எங்கும் இது நடந்ததில்லை. ஆகவே, ஊடகங்கள் பற்றிய கல்வி, குறிப்பாக ஊடகங்களின் சமூகவியல் பற்றிய ஆய்வு என்ற கோணத்திலிருந்து, இச்சாதனை பெறப்பட்ட வழிகள் - விதம் பற்றி ஆராய்வது மிகவும் அவசியமானதாகும்.

தமிழ்நாட்டில் சினிமாவுக்கு அறுபத்து நான்கு ஆண்டுக் கால வரலாறு இருந்தாலும் (தமிழ்ப் பார்வையாளருக்கு மட்டுமேயான முதல் மௌனப்படம் கீசகவதம் 1916இல் வெளியானது; தமிழில் முதல் பேசும்படமான ஒரு கதைப்படம் காளிதாஸ் 1931இல் வெளியானது; 1981 தமிழ்ச் சினிமாவின் பொன்விழா ஆண்டாகும்), எஸ். டி. பாஸ்கரனின் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சியும் மற்றும் சென்னை சமூக ஆராய்ச்சி மையத்தின் சார்பில் வாசகர் ஆய்வு என்பன போக, தமிழ் மக்களின் எண்ணத்தை உருவாக்கிய கருத்து வெளியீட்டு ஊடகம் என்ற வகையில் தமிழ்ச் சினிமா அதற்குத் தேவையான அளவு கல்வியாளர்களின் முழுக்கவனத்தை இன்னும் பெறவில்லை.[1]

இருப்பினும், தமிழ்த் திரைப்படத்துடன் திமுக கொண்டுள்ள தொடர்பு பற்றி அவ்வப்போது சில ஆய்வுகள் நடந்திருக்கின்றன.[2] இந்தத் துறை பற்றிச் சமீபத்தில் இன்னும் ஆய்வுகள் நடந்து வருவதாகக் கேள்வி.

ஒரு சக்திவாய்ந்த அரசியல் ஊடகமாகத் தமிழ்ச் சினிமா வந்ததன் சமூகப் பின்னணியைக் காட்டவும், இது எவ்வாறு, குறிப்பாக 1948-1977 என்ற காலகட்டத்தில் முடிந்தது, படம் பார்ப்பவர்களுக்கு அரசியல் பாடத்தைத்

தமிழ்ச் சினிமா எவ்வாறு போதித்தது என்பதன் சுருக்கமான விவரங்களைத் தேடவும் இக்கட்டுரையில் முயற்சி செய்யப்பட்டுள்ளது.

2

தமிழ்ச் சினிமாவின் தூண்டுகோலாகும் உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்தவரை 'அரசியல் தொடர்பாடல்' என்ற சொற்றொடர் என்ன அர்த்தத்தைத் தருகிறது என்பதைப் பற்றிச் சிறிது தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது முதன்முதலில் அவசியமாகிறது.

இதில் டி. சோலா பூல் என்பவரின் கூற்றுப்படி, 'அரசியல் தொடர்பாடல்' என்பது ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட பொருளில் அரசாங்க விவகாரங்களைப் பற்றிய செய்திகள், கருத்துக்கள், மனப்பான்மைகளை வெளியிடும் செயலுக்கான சில பிரத்யேக அமைப்புகளைக் குறிக்கும்.

கல்வியாளர் எல்லையும், தொடர்பியற் புலமை என்ற விஷயத்தில் அரசியல் பிரச்சாரக் களத்தின் வீச்சையும் கணக்கிட இத்தகைய கட்டுப்படுத்தப்பட்ட இலக்கணம் தேவைப்படுகிறது. ஆனால், அந்தக் களத்தின் எல்லை மற்றும் அதன் வழியாக வருகிற வடிவங்களின் இயக்கம் பற்றி இவ்வளவு நுணுக்கமாகப் பிரித்துப் பார்க்க முடியாத ஒரு மூன்றாவது உலக நிலைமையில், அரசியல் தொடர்பாடல் என்பதைக் காது கொடுத்துக் கேட்பவனை ஒரு குறிப்பிட்ட அரசியல் நிலையெடுக்கத் தூண்டுவது என்ற பொருளில் கொள்ளவேண்டும். பூல் தானே ஒப்புக்கொள்வதுபோல "இந்தப் பிரசாரம் சொல்லப்பட்ட விஷயத்தில் மக்களைத் தூண்டுவது போக அநேக விளைவுகளைக் கொண்டது. அது அவர்களின் கவனத்தையும் தகவல் தொடர்பையும் அக்கறையையும் செயல்களையும்கூடப் பாதிக்கிறது. பெரும்பாலும் மனிதனை, அவன் நினைத்தது சரியா - தவறா என்பதை முடிவு செய்ய முடியாதபடி ஆக்கிவிடுகிறது. எது எப்படியானாலும், தொடர்பாடல் அரசியல் தொடர்பாடல் பற்றிய சமூக மற்றும் மனோதத்துவ எழுத்துக்களின் பெரும்பகுதி 'தூண்டுதலாகும்' (persuation) நிலைமைகள் பற்றி அதிகம் பேசியிருக்கின்றன.

மேலும், அரசியல் தொடர்பாடல் பற்றி அந்த வரையறுக்கப்பட்ட பார்வையில் ஒருவர் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்றால், அது சினிமா என்னும் ஊடகத்தின் உபயோகம் என்ற விஷயத்தில், அதிகபட்சம் செய்திக் காட்சிகளையும் (சந்தேகத்துக்கிடமின்றி அவற்றால் நல்ல பயன் கிட்டுகின்றன) ஆவணநிலைப் படங்களையும் (propagandist documentaries) குறிக்கும். நாம் பின்னால் பார்க்கப் போவதைப்போல சினிமாத் தொடர்பு என்பது கதைப் படங்கள் (feature film) மூலம் அமைந்திருந்தது. அதுவும் விசேஷமாகச் சொன்னால், அந்தத் தொடர்பியலாளர்கள் அரசியல் அதிகாரம் அனுபவிக்காத ஒரு நேரத்தில் இவ்விதம் அரசியல் தொடர்பாடல் என்ற பதத்திற்கு அதிகம் வளைந்து கொடுக்கக்கூடிய ஒரு கருத்தை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது. இந்த இடத்தில் அது பிரசாரம் செய்கிற வர்களுக்காக ஓட்டுப் போடுவதில் முடிவு எடுப்பதற்காகவும், பிரச்சாரகர்களின் அரசியல் நடவடிக்கைகளில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளவும் பார்வையாளர்கள் தூண்டப்பட்ட விதம் என்று பொருள்படும். மேலும், பெரும் பிரசாரம் இந்த விஷயத்தில் ஆலோசனையாக மட்டும் இருந்துகொண்டு, பார்வையாளர்கள் சுய விருப்புடன் உணர்வு பெறவும் அல்லது செயல்படவும் விட்டுவிடுவதாக இருந்தது.[3]

3

இந்த அரசியல் பிரசாரப் பொறுப்பை வெற்றிகரமாக நிறைவேற்றி வைத்த 'மாதிரி'ப் படங்களைப் பற்றி இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்ள வேண்டியது ஒரு வகையில் அவசியமானதே. ஏற்கனவே சொல்லப் பட்டிருப்பதைப்போல கதைப்படங்களே உபயோகத்திலிருந்தன. அதாவது, அநேகமான சுருள்களில் (reels) கொஞ்சம் நீளமான சினிமா, டிராமா, திரைப்படங்களை வகைப்படுத்தியுள்ள பால்ரோதாவின் வார்த்தைகளில் 'சினிமா, புனைகதைப் படமாகும்.'

இந்தப் படங்கள் ஒரு கதைக் கருவைக் (அநேகமாக ஒரேவிதமாக) கொண்டிருந்தன. அங்கே காண்பிக்கப்பட்டவை

அல்லது பேசப்பட்டவை இரண்டு மட்டத்தில் பொருள் கொள்ளப்பட்டன. ஒன்று, கதையுடனும் அடுத்தது, அன்றைய அரசியல் எதார்த்தத்துடனும் தொடர்பு கொண்டிருந்தன. உண்மையில் அலை முதல் மட்டப் பொருளைக் கொண்டிருக்கவில்லையானால், அவை ஒருபோதும் தணிக்கைக் குழுவின் அனுமதியைப் பெற்றிருக்க முடியாது.

நாம் இங்கே ஆராய்கின்ற வகை மாதிரிப் படத்தைப் பற்றி சயீது அக்தார் மிஸ்ரா மிகத் தெளிவாகக் கூறுகிறார்:

சினிமா தோன்றியது முதல் வளர்ச்சி கண்டதுவரை கீழ்க்கண்ட மூன்றும் அதன் அடிப்படையுடன் விசாலமுமான வடிவங்களாகும்:

1. நாடகப் பாங்கு - ஆராய்ச்சி மற்றும் உரையாடல் என்ற உப பிரிவுகளடங்கியது.
2. இசைப் பாங்கு.
3. கதைப் போக்கு - பழமையான மற்றும் புதிய வர்க்கப் பார்வை கொண்டவையாக மீண்டும் உள் பிரிவானது. இந்தியாவில் தயாரிக்கப்படும் திரைப்படங்களில் பெரும்பாலானவை நாடக - உரையாடல் பாங்கைக் கடைப்பிடிக்கின்றன. அது இந்தத் தலைமுறையினர் விரும்பும் ஆவலுடன் கிளர்ச்சியும் வன்முறைத் திகிலும் கொண்டதா யிருக்கலாம்; சமூகப் படமாயிருக்கலாம்; நகைச்சுவை கொண்டதாயிருக்கலாம் அல்லது எல்லாத் தலைமுறை யினருக்கும் ஏற்றதாயிருக்கலாம்..... பிரச்சினைக்குரிய உள்ளடக்கம் பொதுவாக விவசாயிகள் - நிலப் பிரபுக்கள் அல்லது தொழிலாளர்கள் - முதலாளிகள் என்பதே; கதாபாத்திரங்கள் சரியாக உருவாக்கப்பட்டு சமூகவியல் பூர்வமாக நிர்ணயிக்கப் பட்டவர்களே. நிகழ்ச்சிக் கோர்வையின் இயக்கம், கதையின் அவிழ்ப்பு வரை(denonement) தர்க்க ரீதியில் சரியானது.

ஆக, நாடகப் பாங்குடன் கூடிய உரையாடல் படம் இந்த அரசியல் பிரசாரத்தில் உபயோகப்படுத்தப்படுகிறது. காலனியாதிக்க மற்றும் பாசிசச் சூழ்நிலைமைகளில் அரசியல்

அடக்குமுறைகள் வெளிப்படையாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன (லத்தின் அமெரிக்க நாடுகளில் காட்டப்படும் சில படங்களைப்போல) என்ற அர்த்தத்தில் அவை அரசியல் படங்களல்ல. ஆனால் அவை நாடக உரையாடல் கொண்டவை; கதையின் உள்ளடக்கம், விசேஷமாக பாத்திரப் படைப்பு, தமிழ்நாட்டு நிலைமையுடன் அரசியல் சம்பந்தம் கொண்டிருக்கலாம்.

4

எல்லா ஊடகங்களை விடவும் சினிமா அதிமுக்கியத்துவம் வாய்ந்த தொடர்பு நிலையாகும் என்பது ஊடகவியலாளர்களால் பொதுவாக ஒப்புக்கொள்ளப் பட்டிருக்கிறது. மண்டபத்தில் தாழ்நிலையில் இருந்துகொண்டு இருட்டினூடே பார்க்கும் பார்வையாளர்களைக் கொண்ட படங்களின் அசைவியக்கம் பார்வையாளர்களின் மற்றைய உணர்வுகள் எல்லாவற்றையும் மறைத்துவிடும். ஏனெனில், படம் பார்ப்பதென்பது 'கனவு' காண்பதின் அமைதியான வடிவமாகும். மனிதன் சினிமாவால் கவரப்படுகிறான். ஏனென்றால், அது வாழ்க்கையை அதன் முழுமையிலும் பிரதிபலிப்பதான ஒரு தோற்றத்தைக் கொடுக்கிறது.

சினிமாவின் தொடர்புத் திறன்களைப் பற்றிய கீழ்க்கண்ட கணிப்பு, பொதுவாக வெகுசனத் தொடர்பு பற்றிய பாடப் புத்தகங்களில் காணப்படுகின்றனவற்றின் சரியான பிரதிபலிப்பாகும்.

> சொல்லப் போனால் சினிமா என்பது மனிதன் கண்டு பிடித்துள்ள மிகப் பலமான தொடர்பாடல் ஊடகமாகும். அதன் பயனாக, மனித நாகரிகத்திற்கு அது உதவி செய்கிற அல்லது பாதகம் செய்கிற திறன் அபரிமிதமானது. வசனம், உரையாடல் அல்லது உபதலைப்புகள் மூலமாக முக்கியச் செய்தியைக் கொடுப்பதுடன், படம் பார்ப்பவருக்கு அவர் கேட்ட உரையாடல் மூலம் பெற்ற படக் காட்சிகளையும், தொடர்ந்து - தானாகவே விரிகிற காட்சிப் பரிமாணங் களையும் அது கொடுக்கிறது. இவ்விதம் வார்த்தைகள்

அவருக்குச் சொன்னபடி அவருடைய கற்பனை ஒரு மனக்காட்சியின் தொடர்ச்சிக்குச் சிரமப்பட வேண்டிய தில்லை. ஒரு முழுக்கருத்துடனும் அதன் மாற்றுத் திட்டத் துடனும் அவர் மண்டபத்தைவிட்டு வெளியேறுகிறார்.[4]

சினிமா ஊடகம் அதனுடைய அழகியல் கவர்ச்சியால் தாக்கம் உண்டாக்குகிறது.

புதிதாக உருவாகியுள்ள அது சித்திரம், நாடகம், இசை, சிற்பக்கலை, கட்டடக் கலை, நடனம், இயற்கைக் காட்சிகள் மற்றும் மனிதனும் மேலே சொல்லப்படாத காட்சிப் பரிமாணங்களின் முழு ஒருமைப்பாட்டினதும் பிரதிபலிப்பாக உள்ளது. இதற்கு முன் எப்போதும் இருந்திராத பல்வேறு அம்சங்களின் ஒருமைப்பாடாக இதனை அங்கீகாரம் செய்வது அழகியலின் சரித்திரத்தில் முக்கியமான வெற்றியாகும்.[5]

சினிமா, அடிப்படையில் எவ்வாறு இருந்தாலும், ஆரம்பத்திலிருந்தே அதனுடைய எல்லா அழகியல் கவர்ச்சிகளுடன் அது வெகுசன ஊடகமாகவே இருந்திருக்கிறது. அதுவே, அதன் கவர்ச்சியின் வெகுசனத் தன்மையைக் காட்டுகிறது.

எங்கே பாரம்பரியக் கலைகளான இசையும் நாடகமும் இலக்கியமும், தங்கள் முதல் உருவாக்கத்தில் அறிவு பெற்ற வர்க்கத்தின் உடைமையாக இருந்தனவோ, அங்கே சலனப் படங்கள் ஆரம்பத்திலிருந்தே மக்களின் பொழுதுபோக்காகப் படைக்கப்பட்டவையாக - பண்பாடுடைய சிறுபான்மையினரின் அதிருப்தியும் விரோதமும் இருந்தும்கூட ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டன. ஜனநாயகத்தின் வளர்ச்சி, வாழ்க்கைத் தரத்தில் முன்னேற்றம், பொதுமக்களுக்கு அதிக ஓய்வு இவற்றால் பாரம்பரியக் கலைகள் மத்தியதர மற்றும் உழைக்கும் மக்கள் பகுதிக்கு இறங்கி வந்துவிட்டன. மறுபக்கத்தில் சினிமா, சமூகத்தின் கீழ்மட்டத்திலிருந்து மேல்மட்டத்திற்கு நேரெதிர்த் திசையில் தனது கவர்ச்சியைப் பரப்ப வேண்டியதாயிற்று.[6]

இவ்விதம் சினிமாவின் தன்மையே ஒரு சமூகத்தின் சிந்தனையில் தாக்கம் ஏற்படுத்தப் போதுமான காரணமாக

இருந்தது. ஆனால், தமிழர்களின் சூழ்நிலையில் அதன் அபிமானிகளாக எல்லாத் தமிழர்களையும் கொண்ட, தமிழர்களின் முதல் கலை வெளிப்பாடாக இருப்பதால், இந்தச் சினிமா அதிக முக்கியத்துவமுடையது.

தமிழர்களின் மத்தியில் நடைபெற்ற கலைகளின் சரித்திரத்தை ஒரு பருந்து பார்வையில் பார்த்தால், அந்த எல்லாக் கலைகளுமே (நடனம், இசை, நாடகம்) அவற்றின் நடைமுறை வழக்கத்திலும் செயல்பாட்டிலும், எல்லாத் தமிழர்களையும் அவர்களது சமூக முரண்பாடுகளை மறந்து ஒரே கலையரங்குக்குள் கொண்டுவரவில்லை. சிலப்பதிகார காலத்திலேயே, பார்வையாளர்களின் சமூக அந்தஸ்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூட்டுக்கலை நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற்றமை ஏற்கெனவே காட்டப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் சொல்லப்படும் வேத்தியல் என்ற பாகுபாடு, சமூக அந்தஸ்து எனும் பாகுபாட்டுடன் அமைந்திருப்பதை வெளிப்படுத்துகிறது.[7] இது இசைக்கும் நடனத்திற்கும் பொருந்தும். இசையைப் பொறுத்தவரை பாகுபாடு சிலப்பதிகாரத்திற்கு முந்திய காலத்திலேயே தோன்றிவிட்டது என முடிவு செய்யச் சரியான காரணம் உள்ளது.

வேத்தியல் என்ற பதம் 'வேந்து சம்பந்தப்பட்டது' என்று பொருள்படும். நிகழ்ச்சிகளைக் குறித்துச் சொன்னால் 'அரசர்களின் முன்னிலையில் நடத்தப்படும் நாடகங்கள், நடனங்கள் வகையைச் சேர்ந்தது' எனலாம். பொதுவியல் என்பது வேத்தியலுக்கு எதிரான ஒரு நாடகம் (அல்லது நடனம்) என்று தமிழ்க் கலைக் களஞ்சியம் விளக்குகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டுள்ளதைப்போல ஒரே கலைஞர் இந்த இரு வகை வடிவங்களையும் நடத்தும் வல்லுநராக இருந்தமையால் பொதுவியல் நிகழ்ச்சிகள் அரசர் மாளிகைக்கு வெளியே நடத்தப்பட்டன என்பது தெளிவாகிறது. ஆனால், பொதுவியல் நிகழ்ச்சிகளை, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவவரி இவற்றுடன் சேர்த்துவிடக்கூடாது. ஏனெனில், அவை தங்களின் சடங்கு ஆசாரங்களை இழந்துவிடாத, குழு நிலை மக்களின் சமூக நிகழ்ச்சிகள். இந்த வேத்தியல் - பொதுவியல் பாகுபாடு தொழில்முறை நடனம் பயில்வோரைக் குறிக்க மட்டுமே பேசப்படுகிறது.

கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு ஆரம்பத்தில் கல்லால் கோயில்கள் கட்டப்படும் வழக்கம் ஆரம்பமானதும், இந்தக் கலைகள் கோயிலுக்குள் போகின்றன. கீழ்மட்டத்திலுள்ள சடங்காச்சார முறையுடைய சாதியினரைத் தவிர்த்த சைவர்களும் வைணவர்களும் மட்டுமே கோயிலுக்குள் செல்ல அனுமதிக்கும் முறை ஏற்படவும் தமிழர் கலைகளில் இப்பாகுபாடு நிரந்தரமான அம்சமாகிவிட்டது.[8]

பின்னாளில் 18, 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தெருக்கூத்து அமைத்து நடத்தப்பட்டபோது பார்வையாளரின் ஆசன ஏற்பாட்டில் இந்தச் சமூகப் பாடுபாடு தெளிவாகப் பிரதிபலித்தது.

சினிமா மண்டபம் எல்லாத் தமிழர்களும் ஒரே கூரையின் கீழ் அமர்ந்த முதல் கலைக்கூடமாகும். இருக்கை அமைப்புக்கு அடிப்படையானது அபிமானிகளின் அந்தஸ்துப் பாகுபாடு அல்ல. முக்கியமாக, காசு கொடுத்து டிக்கெட் வாங்கும் திறனே அடிப்படையானது. அதிகப்படியான பணம் கொடுக்க முடியாதென்றால், ஒன்று ஒருவன் அரங்கத்தை விட்டு வெளியேறிவிட வேண்டும் அல்லது 'எல்லாத் தரப்பின'ருடனும் சேர்ந்திருக்கவேண்டும்.

இவ்விதமாக, தமிழ்க் கலைகளின் சரித்திரத்தில், சினிமா தான் முதன்முதலாவதாக சமூகச் சமன்பாடு செய்ததாகும். மேலும், இது பார்வையாளரிடமும், தமிழ்நாட்டில் அது நடத்தும் அந்த சாதனத்தின் மீதேகூட மிகப் பெரிய தாக்கத்தை உண்டாக்கியிருக்கிறது.

நவீன காலத்துக்கு முந்திய கலைகள் (இலக்கியம் உள்பட) சமூகரீதியில் அமையாத காரணத்தால், அவர்களுடைய சாதி மற்றும் சமூக அந்தஸ்துகளையும் பொருட்படுத்தாமல் எல்லாத் தமிழர்களையும் பிரதிபலிக்கும்படியான எந்த ஒரு அம்சத்தையோ, சூழ்நிலையையோ காட்ட முடியவில்லை. அவர்களை ஒரே கூரையின் கீழ் பார்வையாளராகவோ அல்லது ஒரே புத்தகத்தின் பிரதிகளைப் படிக்கும் வாசகர்களாகவோ (மதச்சார்பற்ற கல்வி பிரிட்டிஷார் கொண்டு வந்த பிறகுதான்) எல்லாத் தமிழர்களையும்

பிரதிபலிக்கும்படியான கதாபாத்திரங்களையோ அல்லது தமிழ் மக்கள் தொகையின் பல பகுதிகளில் பல வகைப்பட்டவர்களையோ படம் பிடித்துக் காட்டப் படைப்புக் கலைஞர்களால் நினைக்க முடிந்தது.

இந்தச் சமூக உளவியல் அம்சம், முக்கியமாகத் தமிழ்நாட்டில் சராசரித் தொழில் செய்கிற ஒரு சராசரி மனிதனைப் படம் பிடிக்கிற ஒருவன் - அவனுடைய நேர்மைத் துணிவால் தனது வாழ்க்கையின் சமூக எல்லைகளை மீறி, கீழ்மட்ட மக்களின் சமூக எல்லைகளை விஸ்தரிக்கின்ற ஒரு அரசியல் தலைவனை எடுத்துக்கொள்ளும் நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது.

தமிழ்ச் சினிமாவின் வரலாற்றில் இந்த ஊடகம் மக்களுடன் ஐக்கியமாகும் அளவுக்கு, இந்த ஊடகம் தங்களுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது என்று அவர்கள் எண்ணும் அளவுக்கும் கொண்டு சென்ற மற்றொரு அம்சமும் உண்டு. எஸ். டி. பாஸ்கரன் தெட்டத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டியபடி, அதுதான் தமிழ்ச் சினிமாவுக்கும் தமிழ் அறிவுஜீவிகளுக்குமிடையே நிலவிய இடைவெளியாகும். ஆரம்பத்தில் வளர்முகமான எதிர்ப்பு இருந்தது. இந்தியச் சினிமாத் துறை பற்றிய ஆய்வுக் குழுவுக்கு (1927) அளித்த அறிக்கையில் சினிமா தணிக்கைக் குழுவின் ஒரு உறுப்பினர் வருமாறு:[9] "சினிமாவில் கலாசாரமில்லாத கூட்டத்தைக் காண்கிறேன். 75% சினிமா அபிமானிகள் கீழான தரத்தினர் என்று சொல்லலாம்."[10] இப்பார்வை வெகுகாலம் நீடித்தது. 1957இல் ராஜாஜி முதலமைச்சராக இருந்தபோது, "சினிமாவைப் போதைப் பொருளுடன் ஒப்பிட்டார். ஆனால், மேலும் மது விலக்குக்காகப் பிரசாரம் நடத்தி அதை வெற்றிகரமாக அமுல் நடத்தினார். சினிமாத் துறையினர் உற்பத்தி செய்வதை நிறுத்திவிட்டால் அது சமூகத்திற்குச் செய்யும் சேவையின் அறிகுறியாகும்" என்றார்.[11]

இத்தகைய வெறுப்பு மனப்பான்மையைப் புரிந்து கொள்வது கடினம். தமிழ்ச் சினிமா, குறிப்பாகப் பேசும்படம், ஆரம்பத்தில் பெண் கலைஞர்களை (நடிகைகளை) பிரதானமாக தேவதாசி மரபினரிடமிருந்து எடுத்துக்கொண்டது.

ஆரம்பத்திலுள்ள தொழில் முதலாளிகளோ அல்லது நிகழ்ச்சிக் கலைஞர்களோ சமூகத்தால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட பகுதியிலிருந்து வரவில்லை. ஆரம்பத்திலுள்ள தொழிற் வினைஞர்கள் கூடத் தமிழர்களில்லை என்பதும் கொஞ்ச காலம் சினிமாப் படமாக்குதல்கூட பம்பாய் மற்றும் கல்கத்தாவில்தான் நடந்தது என்பதும் சுவாரசியமான உண்மைகளாகும்.

ஐம்பதுகளின் ஆரம்ப காலத்தில் ராஜாஜியின் பிரசாரம் தமிழ்ச் சினிமாவை எதிர்த்துத் திரும்பியபோது, அண்ணாதுரை, கருணாநிதியின் தலைமையின் கீழ் திமுக அந்த ஊடகத்தைத் தக்கவாறு தங்களது கருத்துக்களைப் பிரசாரம் செய்ய முழுமையாகப் பயன்படுத்தியது.

இத்தகைய அறிவார்ந்த வெறுப்பு, கலாபூர்வமாகவே தமிழ்ச் சினிமா தாழ்ந்த தரமடையச் செய்தது. பரம்பரையான மேலாதிக்கப் பகுதியினர் காட்டிய இந்த வெறுப்பால், அந்த ஊடகத்தை உணர்வுப்பூர்வமாக அரசியல் காரணங்களுக்காகப் பயன்படுத்தியவர்கள் அவ்வூடகத்தை அரசியல் அறிவுத் திறனுக்கு ஏற்றபடி வெகுசன ஒழுங்குபடுத்திக் கொடுக்க முடிந்தது. திமுகவின் ஆரம்பக்கால அரசியல் படங்களில் காணப்பட்ட ஒரு விசேஷமான அம்சம் அவர்களது முக்கியப் பேச்சாளன் பேசிய நீண்ட அடுக்குமொழி வசனத்தில் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தது என்பதை இங்கே குறிப்பிடலாம். கற்றவர் எண்ணிக்கை 39.9% ஆக மட்டுமே (1971) இருந்த தமிழ்நாட்டில் இயல்பாகவே சினிமாப் படங்கள் இருந்த தன்மையை எல்லோரும் பாராட்ட முடியாது. இந்தச் சந்தர்ப்பங்களில் சரியாகக் காட்சிப் பரிமாணமாக வேண்டியதை உரையாடல் மூலம் (வாய்மொழி மூலம்) கொடுத்தனர். எழுத்தறிவற்ற அல்லது எழுத்தறிவு குறைந்தவர்கள் புரிந்துகொள்ள ஏதுவாக, கதாபாத்திரங்கள் தாங்கள் அடக்கப்படுவதற்குக் காரணமான சமூகத்தை நோக்கி அதனை விளித்துப் பேச வைத்தார்கள்.

இருந்தாலும் மகிழ்ச்சி தரும் விதத்தில், ஒரு சில விதிவிலக்குகளும் இருந்தன. காங்கிரஸ் அரசியல்வாதிகளில் சத்தியமூர்த்தியும் மணிக்கொடி குழு எழுத்தாளர்களும்

(குறிப்பாக பி. எஸ். ராமையாவும்) பிரபல எழுத்தாளர்களில் கல்கி ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தியும் அறிவுஜீவிகள் முழுமையாகப் பங்கு கொள்ளப் போராடினார்கள். ஒரு விமரிசகரும் சிறிது காலம் தடை செய்யப்பட்ட தியாக பூமி கதையாசிரியருமான கல்கி அந்த ஊடகத்தின் வலிமை பற்றி முழுதும் உணர்ந்திருந்தார். மிக முக்கியமானவராகக் கருதப்படுகிற கே. சுப்பிரமணியம் என்ற வழக்கறிஞர், மெட்ராஸ் ஐக்கியக் கலைஞர்கள் கழகம் என்ற பெயரில் சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பல படங்களைத் தயாரித்தார்.

தமிழ்ச் சினிமா வியாபார ரீதியில் வளரவும் ஒரு முக்கியப் பொழுதுபோக்கு வடிவமாகத் தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொள்ளவும், தமிழ்ப் படிப்பாளி வர்க்கம் ஒரு இக்கட்டான நிலையடைந்தது. ஒருபுறம் அது தமிழ்ச் சினிமாவின் தரத்தைக் கண்டித்து அதனைக் கொள்கை பூர்வமாகக் கிண்டல் செய்துகொண்டிருந்த அதே சமயம், மறுபுறம் அந்த வர்க்கம் மிகக் குறைந்த விலையில் பார்க்கக் கூடிய ஒரு கலை வடிவமாக இருந்ததனால் அதனைப் பார்க்கப் போய்க் கொண்டும் இருந்தது.

இப்படியாக, தமிழ்ச் சினிமா பாராட்டப்பட்டதோ இல்லையோ, பெரும்பான்மையான தமிழ் மக்கள் பார்த்தார்கள். இங்கேதான் ஒரு கலை மக்கள் விரும்பியோ விரும்பாமலோ பாராட்டப் பெற்று, தூண்டுதல் கொடுக்கும் (persuading) தொடர்பு எனும் பாத்திரத்தை வகிக்கும் சமூக எதார்த்தம் ஆரம்பித்தது. ஊக்குவிக்க முடியாதவர்களுக்குக் குறைந்தபட்சம் அவர்களது கவனத்தைக் கவர்ந்து, தகவல் கொடுத்து, அக்கறையை அறிந்து, அது எடுத்துக்காட்டு வதற்கென்று தெரிவு செய்யப்பட்ட விஷயங்களில் செயலுக்கு ஆர்வமூட்டவும் செய்தது.

5

திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் (திமுக) திரைப்படங்களுடன் தொடர்புகொண்டது, கலையரங்கை அரசியல் முடிவு களுக்காகப் பயன்படுத்தியதன் தொடர்ச்சியேயாகும். உண்மையில், அவர்களுடைய முதல் முக்கிய சினிமாக்கள்

எல்லாம் அவர்கள் நாடகமாக்கிய நாடகங்களின் சினிமா வடிவங்களே. வேலைக்காரி (1949) ஒரு மேடை நாடகமாகும். வேலைக்காரி என்னும் சினிமாவின் கதையுங்கூட அண்ணாதுரையால் எழுதப்பட்டதேயாகும். அவருடைய அடுத்த புகழ்பெற்ற சினிமாவாகிய ஓர் இரவு (1951) அதே பெயருள்ள நாடகத்தின் மறு பதிப்பாகும். சமூக அடக்குமுறை பற்றி திமுகவின் பார்வையை அழுத்தமாகக் கொண்டுவந்த மு. கருணாநிதியின் யுக சாதனைச் சினிமாவாகிய பராசக்தி கூட முதலில் நாடகமாக எழுதப்பட்டதேயாகும்.

ஆரம்பத்திலிருந்தே, அதாவது நாற்பதுகளின் இறுதி, ஐம்பதுகளின் முதலிலிருந்தே அண்ணாதுரையும் கருணாநிதியும் திரைக்கதைகளை எழுதினார்கள். சில ஆரம்ப கால நாடகங்களைத் திரைப்படமாக மாற்றினார்கள் என்பது உண்மையே. என். எஸ். கிருஷ்ணனுக்காக நல்லதம்பி கதையை அண்ணாதுரை எழுதினார். கருணாநிதி எழுதிய மந்திரி குமாரியும் (1950), மனோகராவும் மாற்றுக் கருத்தோட்டத்திற்கும் தீவிரமாக வாதங்களுக்கும் பெயர் போனவை. ப. சம்பந்த முதலியாரால் மேடைக்கென்று முதலில் எழுதப்பட்ட அதீதக் கற்பனை கொண்ட வரலாற்றுப் புனைவுக் கதை, திமுகவின் அரசியல் கருத்துக்களுக்காக வெற்றிகரமான சாகசமாக கருணாநிதியால் முற்றிலும் திருப்பி எழுதப்பட்டது. அந்தச் சக்தி வாய்ந்த வசனம், வட இந்தியாவிலிருந்து வந்த ஒரு அந்நிய அரசியல் பரம்பரையால், அரசியல் - சமூக பூர்வமாகத் தாழ்த்தப்பட்டிருக்கும் தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் தாய்த் தமிழ்நாட்டை உருவகப்படுத்திற்று.[12]

திமுக படங்கள், குறிப்பாக அண்ணாதுரையும் கருணாநிதியும் எழுதியவை, நீண்ட வாக்கிய வசனங்களை உபயோகித்தன. அதுவே சீக்கிரம் திமுக தொடர்பான படங்களின் பிரத்யேகமான அம்சங்களில் ஒன்றாக ஆகிவிட்டது. இந்த வசனத்துடன் கலந்த நடிகராக சிவாஜி கணேசன் இருந்தார், அவர் திமுக நடிகராக இருந்து, சீக்கிரம் அவர்களது அணியிலிருந்து வெளியேறிவிட்டார்.

காலம் செல்லச்செல்ல, மதனபள்ளி கோபால் ராமச்சந்திரன், திமுகவின் முக்கிய நடிகரானார். அவர்

தனக்குத்தானே உருவாக்கிக்கொண்ட படிமத்தாலும் persua (image) திரையில் தான் வெளியிட்ட கருத்துக்களாலும் திமுகவின் ஒரு பிளவு பாஷையைப் புகுத்தி, தனக்குச் சொந்தமான ஒரு புதிய கட்சியை (அண்ணா திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் - அதிமுக) அமைக்க முடிந்தது. அவர் பேசுவதைவிட அதிகமாக முஷ்டியை உபயோகித்தார். அடிமட்டத்திலுள்ளவர்கள் இயங்குவதை எடுத்துக்காட்டி இப்போது இருக்கும் சமூகப் பாணியைப் புரட்சிகரமாக்கும் செயல்வீரர் என்ற படிமத்தை உருவாக்கினார்.

இவ்விதமாக, தமிழ்ச் சினிமாவின் கட்டுக்கோப்பையும் உள்ளடக்கத்தையும் திமுக தீவிரமாக மாற்றியது.

திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் தமிழ்ச் சினிமாவை அரசியல் உபயோகத்திற்காகப் பயன்படுத்திக் கொண்டதன் தன்மை அளவு பற்றிப் பகுத்து ஆராயப் புகும்முன், திராவிடர் கழகத்திலிருந்து பிரிந்து வந்த இந்தப் புதிய கட்சி (15-04-1949இல் ஆரம்பமானது), தமிழ் மக்களின் பார்வையில் தன்னை எப்படிக் காட்டிக்கொள்ள விரும்பியது என்பதையும், அந்தக் காலத்திய அரசாங்கங்களின் குறைபாடுகளை எப்படித் தனக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டது என்பதையும் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். அதனால், அந்த இயக்கத்தின் தன்மையையும் அது சினிமாவைப் பயன்படுத்திக் கொண்ட விதத்தையும் சுருக்கமாகத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம்.

நீதிக் கட்சியையும், பிற்காலத்தில் திராவிடர் கழகத்தையும் போலவே அந்த இயக்கம் புதிதாகத் தோன்றிவரும் பிராமணரல்லாத பூர்ஷ்வாக்களின் குரலாக ஆரம்பத்தில் இருந்தாலும், சமீப காலங்களில் தமிழ்நாட்டின் ஒடுக்கப்பட்ட பகுதியினர் கண்ட சீர்திருத்த இயக்கங்களில் துடிப்புள்ள ஒன்று அதன் அடிப்படையாக இருந்தது.[13]

திமுக தனிக் கட்சியாக ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது இந்தப் புதிய கட்சி சமூகப் புனர்நிர்மாணத்திலும் அறிவு எழுச்சியிலுமே அக்கறை கொண்டுள்ளது. அரசியலில் அல்ல என்று அண்ணாதுரை வற்புறுத்திக் கூறினார்.

புதிதாக ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது அக்கட்சியின் சமூக பொருளாதார அடிப்படையை மைதிலி சிவராமன் தெளிவாக விளக்குகிறார்.

காங்கிரஸ் ஆட்சியின்போது மக்களின் மீது சுமத்தப்பட்ட சுமைகளும் ஆழமாகப் பதிந்திருந்த பொருளாதாரப் பாதுகாப்பின்மையும் அந்த இயக்கத்திற்கு அடிப்படையாகப் பார்க்கப்பட வேண்டும். தமிழ்நாட்டில் கல்வி வசதிகள் ஓரளவு பெருகின. ஆனால், வேலையின்மையும் பெருகிக் கொண்டிருந்தது. உணவுப் பொருள்களின் விலைகளும் மேலே போய்க்கொண்டிருந்தன. அதனால் ஆட்சி புரியும் அரசின் மீது அதிருப்தி பரவியது. திராவிட நாட்டு அரசு எனும் கோஷத்தின் பின்னால் மக்கள் திரண்டதற்கு இது தான் முக்கியப் பொறுப்பாக இருந்தது. தமிழ்நாட்டின் தேக்க நிலைக்கும் வறுமைக்கும் பொறுப்பானது டில்லி யிலுள்ள மக்கள் விரோத அந்நிய ஆட்சியே என்ற விளக்கம் எளிமையானதாகவும் புரிந்துகொள்ளச் சுலபமானதாகவும் இருந்தது. ஏழை மக்களின் பொருளாதார விடுதலை ஆரியர் களிடமிருந்து அரசியல் விடுதலையுடன் இணைந்தது.[14]

இந்தத் தேவைகளைக் கலாசாரப் பாஷையில் மூடிமறைக்கும் முயற்சியில், தமிழ்ப் பண்பாடு என்ற கருத்து நிலைப்பாடையே திமுக அரசியலாக்கியது. தமிழ்ப் பண்பாடு ஆரியர் வருகைக்கு முன்பிருந்த சுயேச்சையான தன்மையை முதன்மைப்படுத்த ஆரம்பித்தது. சமூகத்தில் காணப்படும் தீமைகளுக்கு வடக்கிலிருந்து வரும் அந்நியத் தலையீடுகளே காரணம் என்று குற்றம் சாட்டியது. இவ்விதமாகப் பழைய தமிழ் இலக்கியத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது போல பழங்காலத் தமிழர்களின் லட்சியங்களைப் பேணுவதை முன்வைத்துப் பல வழிகளில் இழந்துபோன பொற்காலத்தை நோக்கிய ஒரு தமிழ்த் தேசியவாதம் என்ற ஒரு கருத்துநிலை உருவானது. அண்ணாதுரையின் ஆரம்பகால விவாதங்களுக்குள்ளான எழுத்துக்கள் (ஆரிய மாயை, கம்பரசம் போன்றவை) இத்தகைய போக்கைக் காட்டின.

திமுக சோசலிசக் கருத்துக்களை உபயோகித்தது. மதச் சார்பற்ற சமூக, சோசலிசப் பார்வை, சுரண்டல் ஒழிப்பு என்ற

அதன் வேண்டுதல்கள் தமிழ்நாட்டின் பிராமணரல்லாத மக்களிடம் உடனடித் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. ஆரம்பத்தில் அது தேர்தலில் இறங்க மறுத்தாலும், காங்கிரசின் செல்வாக்கு மங்கிக்கொண்டும், கம்யூனிஸ்டுகள் சிறைக்குள்ளோ அல்லது தலைமறைவாகவோ இருந்த நேரத்தில் தன்னுடைய நிலையை ஸ்திரப்படுத்திக் கொள்வதற்காக திமுக வேகமாக அரசியலில் பிரவேசித்தது.[15]

திமுகவின் சினிமாக்கள் அவை தோன்றிய சமூக அரசியல் நிலையை மிக அதிகமாகப் பிரதிபலித்தன. இந்தச் சினிமாப் படங்கள் சமூக அடக்குமுறையையும் சுரண்டலையும் குறை கூறிக்கொண்டே தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சிறந்து விளங்கிய அந்தப் பழைய விழுமியங்களைத் திரும்பவும் கொண்டுவர வேண்டியதன் அவசியத்தையும் வற்புறுத்தின. தமிழ் மனிதனிடம் அக்கறை கொண்ட ஒரு கட்சியின் நம்பிக்கைகளை நிலைநிறுத்திக் கொள்வதற்காகவும், தமிழர்கள் மத்தியில் அதன் லட்சியங்களையும் பார்வை களையும் 1948-1977 என்ற காலகட்டத்தில் பரப்பவும் ஒரு ஊடகமாகச் சினிமாவுடன் திமுக இணைந்து நெருங்கி நின்றதை நோக்கினால், அங்கே இரண்டு காலகட்டங்கள் அடங்கியிருப்பது வெளிப்படுகிறது. ஒன்று, அண்ணாதுரை, கருணாநிதியின் திரைக்கதைகள் ஆதிக்கம் செய்த முதல் காலகட்டம். இரண்டாவது, எம். ஜி. ராமச்சந்திரன் ஆதிக்கம் செய்த காலம்.

முதல் கட்டம் 1948இல் ஆரம்பித்து, குறிப்பாக ஐம்பதுகளின் பிற்பகுதிவரை நீடிக்கிறது என்று சொல்ல முடியும். அந்த வருடத்தில் திமுக தேர்தல் அரசியலில் இறங்குகிறது.

சுமாராக 1957லிருந்து கருணாநிதியும் அண்ணாதுரையும் நாடாளுமன்ற அரசியலில் ஈடுபட்டார்கள். அதனால், திரைப்படங்களுக்கு எழுதுவதற்கு நேரம் ஒதுக்க முடியவில்லை. இருந்தாலும், அதனை முற்றிலுமாக விட்டுவிட்டார்கள் என்று சொல்ல முடியாது. திரைப்படத் துறையுடன் தொடர்பு வைத்திருந்தார்கள். குறிப்பாக, கருணாநிதி வைத்திருந்தார். ஆனால், இந்தக் கடைசி ஆண்டுகள், அவர்கள் நாற்பதுகளின்

கடைசி இரண்டு ஆண்டுகளிலும், ஐம்பதுகளின் முதல் பகுதியிலும் கொண்டிருந்ததைப் போலத் தீர்க்கமான தாக்கம் கொண்டிருந்ததை வெளிப்படுத்துவதாகக் கொள்ள முடியாது.

1957க்குப் பிறகு, எந்த ஒரு மனிதனுக்கும் (விசேஷமாக கட்சி உற்சாகிக்கு) அவனுடைய சமூகத் தலைவிதியை வெற்றிகண்டு ஒரு மனிதனாக அவனுடைய ஆளுமையையும் அதிகாரத்தையும் நிலைநிறுத்திக்கொள்ள அவசியமான தார்மீக நடத்தையையும் போராட்ட உணர்வையும் (Celluloid) உலகின் மூலம் மக்களுக்குக் காட்டிய வீரராக எம்ஜிஆர் வலுவாக வளர்ச்சி பெற்றதைக் காண்கிறோம்.

ஏற்கனவே சொல்லப்பட்டதைப்போல, முதல் காலகட்டம் அண்ணாதுரை, கருணாநிதியால் எழுதப்பட்ட திரைப்படங்களால் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவர்களுடைய அசல் சினிமா வசனத்தில் மட்டுமல்லாமல், அவர்கள் திரைக்கதைக்காக மாற்றியவற்றிலும் அவர்களுடைய அரசியல் கருத்துக்களைப் போதுமான அளவு பொதித்துப் பிரச்சாரம் செய்யும் திறனை அவர்கள் பெற்றிருந்தார்கள் என்பதையும் கண்டிருக்கிறோம். இங்கே குறிப்பிடப்பட்ட படங்கள் அண்ணாதுரையின் வேலைக்காரி, ஓர் இரவு, சொர்க்க வாசல், நல்ல தம்பி, கருணாநிதியின் பராசக்தி, மந்திரிகுமாரி முதலியனவாகும்.

இந்தப் படங்களை ஆழ்ந்து நோக்கினால், அவை நடைமுறைச் சமுதாய ஒழுங்கைப் பற்றிய விமரிசனத்தில் மையம் கொண்டிருந்தன என்பது புலப்படும். வேலைக்காரியில் ஆனந்தனும், பராசக்தியில் குணசேகரனும் இந்தப் போக்கைப் பிரதிபலிக்கும் கதாநாயகர்கள். அவர்கள் இந்தச் சமூகத்தாலும், சாதிப் பாகுபாட்டாலும், வர்க்க அடிப்படையாலும் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் என்ற அளவுக்கு அவர்கள் காட்டப் பட்டிருக்கிறார்கள். அவர்களும் சமூகத்தின் கொடுமைகளைத் தெளிவாக இனம் காணுகிறார்கள். சமூக விமரிசனத்தைக் கொண்டுவர சுலபமான வழியாகவும் - குறிப்பாக நடைமுறைச் சமூகப் பாணியின் அளவுகோல்கள் எப்படி உடைமையாளர்களுக்குச் சாதகமாக வளைக்கப்படுகின்றன

என்பதைக் காட்டவும், நீதிமன்றக் காட்சி நடத்தி வைக்கப்படுகிறது. கதாபாத்திரங்கள் நீண்ட வசனங்களைப் பேசி, அடக்கப்பட்டும் துன்புற்றும் உள்ளோரின் குறைகளை வெளிப்படுத்துகிறார்கள். இந்த வகை மாதிரிப் படங்களில் (protogonist) அடிக்கடி தமிழர் சமூகத்திடமே, கதை முரணின் நாயகப் பாத்திரமாக உள்ளவர் நேரில் பேசுகிறார். அநீதிகளைச் சுட்டிக்காட்டுகிறார். முதல் கட்டத்தின் இத்தகைய படங்களில் வசனம்தான் மேலாக ஆட்சி செய்தது. நீண்ட வசனங்களை உணர்ச்சியுடன் பேச முடிந்தவர்கள் திரைப்படத் துறையில் ஆதிக்கம் செய்ததை நன்றாகப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. பராசக்தியில் குணசேகரனாகவும், மனேகாரவில் மனோகரனாகவும் அந்த வசனப் பெருக்கை உச்ச நிலையில் நின்று சிவாஜி கணேசன் நடத்தினார். எனினும், இந்தப் போக்கு புகுத்தப்பட்டு நிலைநிறுத்தப்பட்டது நடிகர் கே. ஆர். ராமசாமியால்தான்.

இந்த மாதிரியான சமூக விமரிசனம் அந்தக் கட்சியின் ஏழு, எட்டு ஆண்டுக் கால வாழ்க்கையில் அறிவிக்கப்பட்ட கொள்கைக்குப் பொருந்துவதாயிருக்கிறது. அரசியலில் புகுவது என்று 1957 தேர்தலுக்காக திமுக தீர்மானித்தது.

முதல் கட்டப் படங்களின் இந்த அம்சத்திற்கு முக்கியக் காரணம் அண்ணாதுரையும் கருணாநிதியும் எழுத்தாளர்கள் என்பதே. இங்கே குறிப்பிட்ட படங்கள் காட்டுவதும், பிரச்சினைகளை விவாதிப்பதும் எழுத்தாளர்களாக அவர்கள் அவற்றைக் கண்ட மாதிரிதான்.

முதல் கட்ட சினிமாப் படங்களின் இந்த அம்சத்தை அண்ணாதுரை, கருணாநிதி ஆகியோரின் வெளியீடுகளில் காணக்கிடக்கும் கூர்மையான விவாதங்களில் பார்க்க முடியும். அண்ணாதுரை, சந்தேகத்திற்கிடமின்றி அந்தக் கட்சியின் கொள்கை மூலவர் ஆவார். வரலாறு, பொருளாதாரத்தில் அவருடைய கல்விப் பயிற்சி (அண்ணாதுரை சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து எம். ஏ. பட்டம் பெற்றவர்), சமூக அமைப்பு பற்றியும் சுதந்திரம் பற்றியும் குறிப்பிட்ட பார்வையுடன் விமரிசனம் செய்ய உதவியது. கருணாநிதி நிகரில்லாத பேச்சாளராக

இருந்தார். பின்னால் வருபவரின் சினிமா வசனங்களில் அண்ணாதுரையின் கதாபாத்திரங்களிடம் காணப்படும் நெகிழ்ச்சியை ஒருவர் காண முடியாது. ஆனால், இவருடைய கதாபாத்திரங்கள் திமுகவின் கொள்கைப் பிரசங்கியர்களாவர். கருணாநிதியின் கதாபாத்திரங்கள் ஆழமில்லாதவர்கள் என்பது உண்மைதான். ஆனால், அவர்களுடைய வெளிப்படையான பேச்சுதான் கட்சியின் சித்தாந்தத்தை நேரடியாகவும் வலுவான முறையிலும் முன்னுக்குக் கொண்டு வந்தன.

தமிழ்ச் சினிமாத் தொழிலுக்குக் கதாசிரியர்களாக அண்ணாதுரை, கருணாநிதி ஆகியோரின் வருகை தமிழ்ச் சினிமாக்களின் பல்வேறு பக்கங்களையும், அவற்றைச் சமூக அழுத்தத்துடன் கூடிய அரசியல் பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்வது ஆரம்பமாக முக்கியக் காரணமானது. உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடக்கூடிய சக்தி வாய்ந்த வசனம் கலந்த உரையாடல்கள் தமிழ் மக்களின் மத்தியில் சுயமரியாதை இயக்கத்திற்கு விசேஷமாக திக, திமுகவின் திராவிட ஆதரவு மற்றும் சாதி எதிர்ப்பு உணர்ச்சிகளுக்கு மிகவும் சாதகமான எழுச்சி ஏற்படப் பெரிதும் பொறுப்பாக இருந்தன என்பது அழுத்தமாகக் கூறப்படவேண்டும்.[16]

இந்தப் படைப்புகளில் சமூகம், அரசாங்கம் என்ற இரண்டின் அடக்குமுறை அம்சம் எப்போதும் பெரிதுபடுத்தப்பட்டது.

ராம், சிந்தன், ராமச்சந்திரன் ஆகியோர் கணிப்பின்படி, திமுகவின் தாக்கம் பெற்ற சினிமாப் படங்கள் ஏழைகளின் துன்பங்களையும் தெருக்களில் வாழும் மக்களையும் வறுமை மற்றும் அரசியல் ஊழல்களையும் சாதாரணமாக, ஆனால், மிக வலுவான முறையில் எடுத்துக்காட்டின. இவற்றைச் செல்லாக் காசாகிப்போன காங்கிரஸ் ஆட்சியின் ஊழலுடன், அரசியல் நடவடிக்கைகளுடன் தொடர்புபடுத்தின. சினிமாக் கொட்டகைகள் தமிழ்நாட்டின் கிராமங்களுக்கும் பரவிய போது திமுகவின் பிரச்சாரம் வேகமாகப் பரவும் ஒரு புதிய கவர்ச்சியைப் பெற்றது. திமுகவின் கருத்துக்கள் சினிமா, புத்தகங்கள், துண்டு வெளியீடுகள், சொற்பொழிவுகள், நாடகங்கள், பாடல்கள், செய்தித்தாள்கள் மூலமாகத்

தமிழ்நாட்டின் ஒவ்வொரு பகுதியையும் சென்றடைந்தன. அந்த இயக்கத்தின் கொள்கை விரிந்த அளவில் பரவிவிட்டதாலும்,பிடிப்புக்கொள்ள ஆரம்பித்து விட்டதாலும், பெரும்பகுதியான மக்கள் அரசியல் மற்றும் சமூக எதார்த்தங்கள் பற்றிய தங்களுடைய கருத்துக்களை திருத்தி அமைத்தார்கள்.[17]

இது பிரச்சாரம் தந்த வரப்பிரசாதம்!

மேலே சொல்லப்பட்ட தாக்கம், திமுக தன்மையுள்ள சினிமாப் பாடங்கள் கொண்ட முதல் கட்டம் வரைதான் பொருந்தியதா, எம்ஜிஆர் மேலாதிக்க நிலைக்கு வருகிற இரண்டாவது கட்டத்துக்கு அது பொருந்தாதா என்ற கேள்வி சரியாகவே எழுப்பப்படலாம். அடிப்படைக் கதையைப் பொறுத்தவரையில், எம்ஜிஆர் படங்களுக்கும் அது பொருந்தக்கூடும் என்பது உண்மைதான். ஆனால், நன்றாக ஆராய்ந்து பார்த்தால் அவருடைய படங்கள் சமுதாயம் முழுமையுமே விமரிசனம் செய்ததைவிட வசதியற்ற மனிதனின் சமூகச் செயல்பாடு பற்றியும், சமூக ஏணியில் அவன் எந்த அளவு போக முடியும் என்பது பற்றியுமே அதிகமாகப் பேசின என்பது வெளிப்படும்

அண்ணாதுரையும் கருணாநிதியும் சமூக அடக்குமுறைகள் ஏன் நடக்கின்றன என்ற வாதங்களுக்குப் பின்புலம் படைத்தனர். ஆனால், எம்ஜிஆரோ ஒரு வரம்பு மீறல் எப்படி என்பதற்கு ஆதாரம் கொடுத்தார். இவ்விதமாக, பின்னால் கூறப்பட்டவர் ஆசைகள் பூர்த்தியாவதற்கு அதிக மார்க்கங்கள் கொண்டிருந்தார். அதனால், அதிக அளவு ரசிகர்கள் அவரை, விஷயங்களைப் பிரதிபலிப்பதைவிட அதிகம் சாதிப்பவராகவும், அநாவசியமாக வெறுமனே பேசிக்கொண்டிருப்பதைவிடக் காரியமாற்றுவதில் வல்லவர் என்றும் இனம் கண்டார்கள்.

6

எம்ஜிஆர் 1937 முதல் சினிமா நடிகராக இருக்கிறார். ஆனால், 1950இல்தான் மருதநாட்டு இளவரசி, மர்மயோகி மூலம் திமுகவுடனான அவருடைய தொடர்பு முழுவதும்

வெளிப்பட்டது. மலைக்கள்ளனின் (1954) வெற்றி அவருடைய நிலையை உறுதி செய்து, அடுக்குமொழி வசனப் பிடிப்பு கொண்டிருந்த காலத்திலேயே அவருக்கு ஒரு சமநிலைப் பலத்தைக் கொடுத்தது. மேலும், கட்சியின் சின்னமாகிய உதயசூரியனைப் புத்திசாலித்தனமாக நாடோடி மன்னனில் (1958) கொண்டு வந்ததன் மூலம் திமுகவில் அவருடைய ஸ்தானம் உறுதி செய்யப்பட்டது.

சிவாஜி கணேசனின் செயல்களும் எம்ஜிஆருக்கு உதவின. பராசக்தியில் அவருடைய பாத்திரத்தின் மூலம் அண்ணாதுரை மற்றும் கருணாநிதியால் அறிமுகப் படுத்தப்பட்ட புதுமாதிரியான சமூக விமரிசனத்தைப் பிரதிபலிக்கும் நட்சத்திரக் குறியான சிவாஜி கணேசன், 1955 முதல் திமுகவை விட்டு விலகிச் செல்ல ஆரம்பித்தார். கடைசியில் காங்கிரசில் தன்னை இணைத்துக்கொண்டு காமராஜரின் தீவிரமான ஆதரவாளரானார். சிவாஜி, தன்னுடைய திமுக உறவைத் துண்டித்துக்கொண்டு, தன்னை ஒரு சமய மற்றும் அதிக நாகரிகம் படைத்த மக்களின் பிரதிநிதியாகவும் முன்னிறுத்திக்கொள்ள விரும்பியது, மத சம்பந்தமான புராணப் படங்களில் அவர் நடிக்கும் பெருமாற்றத்தில் கொண்டு சென்றுவிட்டது.

மறுபக்கம் எம்ஜிஆர் தன்னுடைய சமூக அரசியல் கருத்துக்களுக்கு இசைவான படங்களில் மட்டுமே நடிப்பதாக அறிவித்துவிட்டுத் தன்னுடைய படங்களைத் தெரிவு செய்தார். கூட்டம் சேர்ப்பதற்காகவும் வாக்குச் சீட்டுகள் பெறவும், ஒரு அரசியல் கட்சியாக திமுக அவரைச் சார்ந்திருக்க ஆரம்பித்தது. அவருடைய முகம் மட்டுமே 30,000 (மனிதர்களை - வாக்குகளை) கொண்டு வரும் என்றும், அவரே நேரடியாக வந்தால் 50,000 பேரைக் கொண்டுவர முடியும் என்றும் அண்ணாதுரையே சொன்னதாகச் சொல்லப்படுகிறது.

எம்ஜிஆர் சினிமாக்களில் காணப்படும் பிரச்சார அம்சங்களைப் பகுத்தாராய்வதற்கு முன்னால் திமுகவின் மீது சினிமா கொண்டிருந்த தாக்கம் என்ன என்று காணலாம். திமுக அமைக்கப்பட்டபோது பெரியார் அதனைக்

கூத்தாடிகள் கட்சி என்று குறிப்பிட்டார். அண்ணாதுரை, கருணாநிதி மற்றும் சிலரும் நாடகம் எழுதி நடிப்பவர்களாக இருந்ததால் அவ்வாறு குறிப்பிடப்பட்டனர். ஆனால், வேலைக்காரி, பராசக்தியின் வெற்றிக்குப் பிறகு, திமுக மயமான எழுத்தாளர்கள், நடிகர்கள், நடிகைகள், பாடலாசிரியர்கள் சினிமா உலகில் பெருகினார்கள். கருணாநிதி, ஆசைத்தம்பி, முரசொலி மாறன் போன்ற முக்கியமானவர்கள் சினிமாப் படம் தயாரிக்க ஆரம்பித்தார்கள். சினிமா மற்றும் நாடக நடிகர்களின் பாதிப்பு கட்சிக்குள் தேவைக்கு அதிகமாவதை ஈ. வெ. கி. சம்பத் ஆட்சேபித்தார். அரசியல் அல்லாத மனிதர்கள் (சினிமா நடிகர்கள், நாடகக்காரர்கள்) கட்சி விஷயங்களில் அதிக முக்கியமான பாத்திரம் வகிப்பதாகவும், கட்சி மேடைகளில் அவர்களுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது என்றும், பார்வையாளர்கள் அரசியல் பேச்சாளர்களின் பேச்சைக் கேட்பதைவிடவும் சினிமா நட்சத்திரங்களைப் பார்க்கவும் அவர்களுடைய பேச்சைக் கேட்பதிலுமே அதிக அக்கறை செலுத்துவதாகவும் சம்பத் வாதித்தார்.

சினிமா நடிகர்களும் சினிமா உலகுடன் தொடர்பு கொண்டவர்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுப்பது கட்சியைப் பலவீனப்படுத்திவிடும் என்றார்.[18]

கட்சியில் அமைப்புப் பணிகளிலும் கருணாநிதி பொறுப்பேற்றதால் திமுகவில் தோன்றிய உள்முரண்பாடு இது என்பது உண்மைதான். ஆனால், சினிமா உலகின் அரசியல்கள், கட்சி ஒற்றுமையைக் காவு கொண்டுவிட்டது மறக்க முடியாதது.

கண்ணதாசன் - கருணாநிதி போட்டி, அவர்களுடைய சினிமா உலகப் போட்டியால் எழுந்தது. கடைசியில் ஈ. வெ. கி. சம்பத் (1961இல்) வெளியேறி தமிழ்த் தேசியக் கட்சியை அமைத்தார். இத்தகைய சமமான நிலை தோற்றுவித்த இந்தப் பிரச்சினை பற்றி கட்சியின் பொதுச்செயலாளர் இரா. நெடுஞ்செழியன் 1961இல் ஒரு புத்தகத்தில் எழுதியுள்ளார். கட்சியும் கலைஞர்களும் பற்றி அவர் ஓர் அத்தியாயமே எழுத வேண்டியிருந்தது.[19]

சினிமா உலகில் இருந்தவர்கள் ஆதிக்கம் வகித்தது 1969இல் அண்ணாதுரை மரணமடைந்தபோது மீண்டும் ஒருமுறை உணரப்பட்டது. கருணாநிதி கட்சி அமைப்பு முழுவதையுமே தன் கைகளில் வைத்திருந்தாலும், முதலமைச்சராவதற்கு எம்ஜிஆரின் ஆதரவு தேவைப்பட்டது. பின்னால் 1972இல் கருணாநிதிக்கும் எம்ஜிஆருக்கும் மோதல் ஏற்பட்டபோது, அது கட்சியில் பிளவு ஏற்படவும் அதிமுக அமையவும் வழிசெய்தது.

தனது சினிமாப் படங்கள் மூலமாகவே எப்படி எம்ஜிஆரால் ஒரு கட்சியைக் கட்ட முடிந்தது? அது கூர்மையான கவனம் பெறத் தகுந்தது. இது போன்ற ஒரு கட்டுரையில் அடிப்படையான அம்சங்களை மட்டுமே, அதுவும் சுருக்கமாகவே ஆராயமுடியும்.

ஆரம்பத்தில் ஒப்புமை சொல்ல வந்த விஷயங்களை மீண்டும் குறிப்பிடுவது நலம். சமூக விமரிசனத்தைச் சார்ந்திருந்த முதல் காலகட்டத்தில் ஒரு நடிகரின் கதைக்குரிய பாத்திரத்தைவிட - அந்தப் படங்களில்கூட கதாபாத்திரம் காட்டப்படும் காரணத்திற்குப் பொருத்தமாக இருந்தாலும்கூட, கதை விவாதங்களுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கப்பட்டது. திமுக மயச் சினிமாப் படங்களின் இரண்டாவது காலகட்டத்தில் எம்ஜிஆர் முக்கியமான கதாநாயகனாக இருந்தபோது, எல்லா விவாதங்களும் கதாநாயகனைச் சுற்றி மட்டுமே பின்னப்பட்டிருந்தன. எல்லாக் கருத்துக்களும் அந்த நடிகர் என்ற ஆளுமையிலிருந்தே எழுவதாகத் தனிமனிதப் படுத்தப்பட்டிருந்தது. இங்கே, கதைக்கு எந்த அளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்ததோ அதே அளவு அந்த நடிகருக்கும் கொடுக்கப்பட்டது. இங்கேயும்கூட, நாடகப் பாங்கு உரையாடல்தான் முன்னே நின்றது. ஆனால், முரண்பாட்டின் மொத்தமே பிரதானக் கதாநாயகனைச் சுற்றிய உலகமாகவும், அவனுடைய தனிப்பட்ட விடுதலை யாகவும் இருப்பதுதான். இந்த நிலைமையை ஒத்துக்கொண்டு, அதை அந்த குறிப்பிட்ட நடிகர் அந்தக் குறிப்பிட்ட வகிபாகத்திலேயே (roles) நடிக்கத் தெரிவு செய்துகொள்கிறார் என்பதைப் புரிந்துகொண்டால், அந்த நடிகரை அந்தக்

கதாபாத்திரத்துடன் இனம் கண்டுகொள்வது எளிதாகும். எம்ஜிஆரின் நிலை இப்படித்தான் இருந்தது. தெலுங்குப் படங்களின் என். டி. ராமாராவின் படிமத்துடன் இங்கே ஒரு ஒப்பீடு செய்வது பயனுள்ளதாகும். அங்கே அவர் குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களில் நடிக்கத் தெரிவு செய்து கொள்வதால் (புராணக் கதைகளின் கடவுளர் பாத்திரங்களில்) தெலுங்குச் சினிமா விசிறிகளின் பெரும் பகுதியினரால் ஒரு பரிசுத்த மனிதராகக் கருதப்படுகிறார்.

எம்ஜிஆர் விஷயத்தில் மேலும் ஒரு சமூகச் சூழலின் சக்தியும் இருக்கிறது. தமிழ்ச் சினிமா பார்ப்பவர்களில் பெரும்பான்மையினருக்குச் சமூக சம்பந்தமுடைய வீரர்களின் பாத்திரங்களில் அவர் நடித்தார். இந்த நிலைமையில், அவர் அவர்களுடைய ஆசைகளின் நிறைவேற்றக் குறியீடாக ஆனார். சினிமா விசிறிகளின் சமூக - உளவியல் ஆராய்ச்சி, குறிப்பிட்ட நடிகர்கள், சினிமாப் பார்ப்பவர்களில் குறிப்பிட்ட பகுதியினர் விரும்பும் பாத்திரங்களில் நடிக்கிறார்கள் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. இளவயது வீரத்தின் குறியீடாக ஜேம்ஸ் டீன் என்னும் ஆளுமையை சினிமா விசிறிகள் சுற்றின என்பது இந்தச் சூழலை விளக்குகிறது.

எம்ஜிஆர் படங்களில் அநேகமான படங்களை - விசேஷமாக அவர் திமுக விசிறிகளின் நட்சத்திரக் குறியாக ஆனபின்-ஆராய்ந்தால், தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு அடிமட்டச் சமூகப் பகுதியினரின் தொழில்களைக் கொண்ட கதா பாத்திரங்களில் அவர் நடித்துள்ளார் என்பது வெளிப்படும். கூலி விவசாயி (விவசாயி), மீன்பிடிப்போன் (படகோடி), வண்டி இழுப்போன் (தொழிலாளி), ரிக்ஷாக்காரன், டாக்சி டிரைவர், சமையல்காரன் (நீதிக்குத் தலைவணங்கு) என்பன போன்ற பாத்திரங்களில் அவர் நடித்திருக்கிறார். இவ்விதம், அவருடைய பாத்திரங்கள் தமிழ்நாட்டின் வசதியற்ற மக்கள் பகுதி முழுவதுமாக நிறைந்திருந்தது. இத்தகைய எல்லாப் படங்களிலும், கதாநாயகனின் மாறாத ஒரு தார்மீக நடத்தை தொடர்ந்து இருக்கிறது. அவர் நாணயமானவர், கஷ்டப்பட்டு வேலை செய்பவர், சமூக எதிர்ப்பை எப்போதும் வென்றவர். இந்த மாதிரியான சித்திரிப்புகள் மக்கள் அனைவரையும் நெருங்கி வரச் செய்கிறது. ஒவ்வொரு சமூகக் குழுவின்

ஒவ்வொரு தனி மகனும் தன்னைப் போன்ற ஒரு மனிதனாகவே அவரையும் நினைக்கும்படியான ஒரு மனத் தோற்றம் உருவாக்கப்படுகிறது. உண்மையான வாழ்க்கையில் நசுக்குகிற அதே தலைவிதியை வெற்றி கொள்கிறவராக அவரை அவன் காண்கிறபோது அந்த வீரனிடம் கொள்ளும் நெருக்கம் தனிப்பட்டதாக ஆகிறது.

அந்தக் குழுக்களில் இதுவரை குரல் கேட்காமல் மறைந்துள்ள பகுதியினரும் அவரை நேசிக்கச் செய்யும் மற்ற அம்சங்களும் எம்ஜிஆர் படங்களில் உண்டு. உதாரணமாக, அநேகமாக எல்லாப் படங்களிலும் அவரைக் காதலிப்பது பெண்தான். அவர் முதலில் காதலிப்பதில்லை. உண்மையில் அவர் பிரதிபலிக்கும் கதாபாத்திரம் போன்று சமூகத்திற்குத் தன்னை அர்ப்பணித்துக்கொண்ட ஒரு மனிதனுக்கு, அவனிடம் அப்பெண் வைக்கும் காதல், ஒரு சுமைக்கும் மேலானதாகும். ஏனெனில், அந்தக் காதலால் அவன் மேலும் சிக்கல்களைத்தான் எதிர்கொள்ள வேண்டும். இந்தச் சராசரி மனிதனிடம் காதல் கொள்ளும் கதாநாயகிகளில் பெரும்பான்மையோர் பணக்காரப் பெற்றோர்களின் மக்களாகவே இருக்கிறார்கள் என்பது சுவையான செய்தியாகும். அவர்கள் (அந்தப் பெண்டிர்) அவர்களுடைய பொருளாதார நிலைக்குச் சம்பந்தமில்லாத தார்மீக குணங்களை அவனிடம் காண்கிறார்கள். சினிமா வீரன், இவ்விதமாக, விசிறியின் சொந்த ஆசைகள் பூர்த்தி யாவதன் குறியீடாகிறான். மக்களுடைய அறிவு மட்டமும். அவர்களைத் தோற்றுவித்த சமமற்ற பொருளாதாரப் பிரிவும் சேர்ந்து தனிநபர் துதிபாட்டைத் தோற்றுவிக்கின்றன.

இவ்விதம், தமிழ்நாட்டின் எந்த ஒரு நட்சத்திரத்தை விடவும் பொதுவாக ஒரு வீரனின் நவீன பிம்பமாக எம்ஜிஆர் கருதப்பட்டார்.

திரைக்குப் பின்னால் எம்ஜிஆரின் நடத்தையும் இந்த வணக்கத்திற்குப் பங்காற்றியது. ஏழைகளுக்கும் தேவைப் பட்டோருக்கும் அவர் இலவசமாகக் கொடுத்த கொடைகளும் எதிலும் அளவோடு நடந்துகொள்ள அவர் வலியுறுத்தியதும் அவர் ஒரு திரைக் கடவுள் மட்டுமல்ல என்பதை அவர்களுக்குக் காட்டின.

கட்சி நடவடிக்கைகளில் அவருடைய சுய அர்ப்பணத்துடன் இவையும் சேர்ந்துகொண்டு ரசிகரையும் (fan) அவருடைய கட்சிக்கு மிகவும் அபிமானமாக இருக்கத் தூண்டுகிறது: அதே கட்சியில் ஒரு உறுப்பினராவதன் மூலம் அந்த விசிறி உண்மையில் ஒரு திருப்தி உணர்வு பெறுகிறார்.

எம்ஜிஆர் ரசிகர் சங்கங்களின் சமூகக் கட்டமைப்பு இந்தக் குறிப்பைப் பெரிதும் நிரூபிக்கிறது.

ஸ்திரமற்ற தொழிலுடையவர் பகுதிகளிலுள்ள பெரும்பான்மையான மக்கள் அவரைத் தங்களுடைய லட்சிய புருஷராகக் கொள்ளுகிறார்கள் என்பது தெளிவாக உள்ளது. அவர்களிலும்கூட ஹரிஜனங்களும் வன்னியர்களும் அதிக எண்ணிக்கையில் உள்ளனர் என்பது கண்டுபிடிக்கப் பட்டிருக்கிறது. எம்ஜிஆர் சங்க உறுப்பினர்களில் 73.4 சதவிகிதம் பேர் மாதம் ரூ. 400க்கும் குறைவாகச் சம்பாதிக்கிறவர்கள். மொத்த உறுப்பினர் தொகையில் 56.7 சதவிகிதம் போர் மாத வருமானம் ரூ. 300க்கும் குறைவாகப் பெற்றனர். அவர்களில் மிகப் பெரும்பான்மையினர் தினசரிக் கூலி பெறுபவர்கள் என்றும் காணப்படுகிறது. கல்வி நிலையைப் பொறுத்த வரையில், 76.9 சதவிகிதம் பேர் மூன்று முதல் ஏழாம் வகுப்புவரை படித்திருக்கிறார்கள் என்றும் அறியப்படுகிறது.

வாக்குரிமை பெறும் விதத்திலும் இதனைக் காண முடியும். கிராமங்களிலிருந்து எம்ஜிஆர் அதிக வாக்குகள் பெற்றார் என்பதைக் காண முடிந்தது.

அண்ணா திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் (அதிமுக) ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது எம்ஜிஆர் ரசிகர் சங்கங்கள் தாங்களாகவே கட்சிக் கிளைகளாகச் செயல்பட்டார்கள் என்பது சமீபத்திய தென்னிந்திய வரலாற்றில் தெரிந்த ஒன்றுதான்.

திமுகவிற்குள் ஒரு சமபலமுள்ள ஸ்தாபனமாக இயங்கிய எம்ஜிஆர் ரசிகர் மன்றங்கள் அபரிமிதமான ஆதிக்கம் செலுத்தியதுதான் கட்சியைப் பற்றி எம்ஜிஆரின்

அறிக்கைகளின் போரில் கருணாநிதி ஒரு உறுதியான கருத்துக் கொள்ளத் தூண்டியது என்பது பரவலாக ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டது. இந்தச் சண்டைதான் பிந்தியவர் திமுகவிலிருந்து விலக்கப்படுவதற்கு இட்டுச் சென்றது.

அவர் எந்தக் குறிப்பிட்ட சமூகப் பகுதியினுடைய அல்லது ஒரு வகுப்பினருடைய உணர்ச்சிகளைப் புண்படுத்தக்கூடிய குறுகிய மனப்பான்மையில் ஒருபோதும் நடந்துகொண்டது கிடையாது என்ற உண்மை அவருக்குப் பரந்த அளவில் கவர்ச்சி ஏற்பட உதவி செய்தது. இந்தக் குறிப்பிட்ட அம்சத்தில், பிராமணர்களுக்கு எதிராகத் தீப்பறக்கும் சில வசனங்களை எழுதிய அண்ணாதுரை, கருணாநிதி ஆகியோரிடமிருந்து அவர் வித்தியாசமான வராகக் காணப்பட்டார். இருந்தாலும், திமுகவுக்குள் எம்ஜிஆர் வந்த காலத்தில் அதிதீவிரப் பிராமண எதிர்ப்புக் கட்டம் முடிந்திருந்தது என்பதை ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்.

இதனால், எம்ஜிஆர் இந்த ஊடகத்தைத் தனது எதிரிகளுக்கு விரோதமாகப் பயன்படுத்த - குறிப்பாக 1971 தேர்தலுக்குப் பிறகான கருணாநிதி ஆட்சிக்கு விரோதமாகப் பயன்படுத்தத் தயங்கினார் என்று அர்த்தமாகாது. நம்நாடு என்ற சினிமா முழுவதுமே திமுக ஆட்சியாளர்களின் ஊழல் பழக்கத்தை எதிர்த்துக் கோபமூட்டுவதுதான்.

அநேக விஷயங்களில் தனது நிலையை வெளியிடுவதற்காக எம்ஜிஆர் திரைப்படப் பாடலாசிரியர்களை உபயோகித்தார் என்பது தெரிந்த உண்மையாகும். நாடோடி மன்னன் முதல் மதுரையை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன் வரை அத்தனை படங்களும் அவருடைய கொள்கை அறிக்கைகளை அப்படியே தாங்கிய பாடல்களைக் கொண்டிருந்தன. நாடோடி மன்னன் காலம் முதல் மதுரையை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன்வரை இதனைக் காணலாம். ஆரம்பத்தில் பட்டுக்கோட்டைக் கல்யாண சுந்தரத்தின் சேவையை அவர் பெற்றார் (உதாரணம், நாடோடி மன்னன்). பின்னால் வாலியும் புலமைப்பித்தனும் அவருக்காகப் பாட்டு எழுதினார்கள்.

இந்த இரண்டாவது காலக்கட்டச் சினிமா படங்களின் மிக முக்கியமான அம்சம் என்னவென்றால், எம்ஜிஆர் போன்ற ஒரு தலைவரால் மட்டுமே அடையக்கூடிய சமூக - அரசியல் லட்சியங்களையே எல்லாப் படங்களும் தொட்டன. திரையிலும் திரைக்கு வெளியிலும் தன்னைத்தானே புகழ்ந்துகொள்ளும் எம்ஜிஆரை வைத்து மக்கள் தாங்கள் விரும்பிய தலைவர் எம்ஜிஆரைப் போன்றவர் அல்லர் எம்ஜிஆரேதான் என்று எண்ண ஆரம்பித்தார்கள்.

இத்தகைய சமூக - உளவியல் ரீதியிலான போக்கு தலைதூக்கியமை, 1972இல் சென்னை மத்தியச் சமூக ஆராய்ச்சிக் கழகத்தினர் நடத்திய ஆய்வின் கண்டுபிடிப்புகளில் நன்றாகவே தெரிய வந்துள்ளது. அந்த ஆய்வு, நகர்ப் புறங்களில் சினிமாப் பார்ப்போரில் 47 சதமும் கிராமங்களில் 51 சதமுமான மக்கள், சினிமாப் படங்கள் சமூக அறிதல் உணர்வை (social awareness) உருவாக்குகின்றன என்று கருதுவதாக வெளிப்படுத்தியிருக்கிறது. தீவிர அரசியல் பிரச்சார ஊடகமாகத் திரைப்படங்களை இந்தப் பின்னணியில் பார்க்கும்போது கீழ்க்காணும் புள்ளிவிவரங்கள் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை

I. ஒருவன் ஏன் சினிமா பார்க்கிறான்?

	(சதவிகிதம்)	
	நகரம்	கிராமம்
பொழுதுபோக்கிற்காக	84	80
அறிவு பெற	21	35
வாழ்க்கைச் சலிப்பிலிருந்து ஆறுதல் பெற	28	36
திரைப்படங்களில் காட்டப்படுவது போல ஒரு வாழ்க்கைத் தத்துவம் பெற	04	04

II. சினிமா மக்கள் மத்தியில் கொண்ட தாக்கம்

	(சதவிகிதம்)	
	நகரம்	கிராமம்
சமூக உணர்வை உண்டாக்குதல்	47	51
அதிருப்தி	15	13
கல்வி	22	34
குற்ற உணர்வைத் தூண்டுதல்	02	04
தைரியமும் தன்னம்பிக்கையும்	15	31

III. சினிமாவின் நோக்கம்

	(சதவிகிதம்)	
	நகரம்	கிராமம்
பொழுதுபோக்கு	60	78
தேசிய உணர்வை வளர்த்தல்	18	24
ஒழுக்க உணர்வைக் கொடுத்தல்	27	35
முற்போக்கான சமூக உணர்வை உண்டாக்குதல்	34	27
மதசம்பந்தமானவை	02	02

மேலே கண்ட புள்ளிவிவரங்களிலிருந்து, போதனா முறையில், குறிப்பாக சமூக மற்றும் ஒழுக்க உணர்வை உண்டாக்குதலில் தமிழ்ச் சினிமா ஒரு முக்கியப் பாத்திரம் வகிப்பது தெளிவாகிறது. கிராமத்தில் திரைப்படம் பார்ப்போரின் சமூக சிந்தனைமீது அப்படங்களின் தாக்கத்தையும் கவனிக்கவேண்டும். பேட்டி காணப் பட்டவர்கள் பொழுதுபோக்கு என்றால் என்ன என்பது பற்றி கொண்டிருந்த தெளிவான இலக்கணம் நமக்குத் தெரியாதது துரதிர்ஷ்டம்தான். எப்படிப் போனாலும், செய்தியின் அரசியல் அம்சம் மிகத் துலாம்பாரமானது.

7

அரசியல் பாத்திரத்தில் வெளிப்படையாகத் தெரியும் தமிழ்ச் சினிமாவின் தாக்கமும், அரசியல் முடிவுகளுக்காக அந்த ஊடகம் உணர்வுப்பூர்வமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதும் திமுகவின் தோற்றத்துடன் (1949) ஆரம்பிக்கிறது. அதனால், அதற்கு முன்பு சினிமா அரசியல் பூச்சு அற்று இருந்தது என்று ஆகிவிடாது. உண்மையைச் சொன்னால், விடுதலைக்குப் பிறகு உணர்வுப்பூர்வமாக அரசியல் உபயோகத்திற்காகச் சினிமாவைப் பயன்படுத்தியது, சுதந்திரத்திற்கு முந்திய காலத்திலேயே திரைப்படங்கள் கொண்டிருந்த சமூக அரசியல் நீரோட்டத்தினால் விளைந்தது எனக் கொள்ளலாம்.

மௌனப் படங்களின் சகாப்தத்தில் தென்னிந்தியச் சினிமா பற்றிய எஸ். ரி. பாஸ்கரனின் ஆய்வு வெளிப்படுத்துவது என்னவென்றால், "இருபதுகளின் பிற்பகுதியிலும், முப்பதுகளின் முற்பகுதியிலும், மௌனச் சினிமா அதன் உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்தவரை எந்தக் கொள்கைப் பூர்வமாகவோ அல்லது அரசியல் சார்பாகவோ எந்தவிதமான பாசாங்குகளையும் கொண்டிருக்கவில்லை என்றாலும், சந்தேகத்திற்கிடமில்லாமல், அரசியல் உணர்வைத் தெளிவான அழத்தமான குரலில் ஒலித்தது."[20] இந்தக் காலகட்டத்திய இந்திய மக்கள் அரசியல் போக்குடையவர்களாக இருந்த விகிதத்தை ஒருவர் காண வேண்டுமெனில் காந்தியின் தலைமையில் சமூக அடக்குமுறையின் பல்வேறு வடிவங்களை ஒழிக்கும் திசையை நோக்கிய அனைத்துப் படங்களையும் அரசியல் நீரோட்டம் கொண்டவையாகவே எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியம். இதை நியாயப் படுத்துவதற்காக, மதுப் பிரச்சினையைக் கையாண்டு அதன் மூலம் இயக்கத்தைப் படங்களில் பிரச்சாரக் குரலாக ஓரளவு கொண்ட தர்மபத்தினி (1929) போன்ற படங்களை உதாரணமாக அவர் எடுத்துக்காட்டுகிறார். தென்னிந்தியச் சமூகத்தில் பெண்கள் சமூக அநீதிகளுக்கு ஆளாவதை எடுத்துக்காட்டிய அனாதைப் பெண் (1930), அடுத்து மிக முக்கியமான ராஜா சாண்டோவின் நந்தனார் - ஆங்கிலத் தலைப்பில் அடிமட்டத்தின் வெளிப்பாடு (1930) - பறையர் குலத்துதித்த நந்தனார் என்னும் இந்து சன்னியாசியின்

(நாயன்மார்) வாழ்க்கையைச் சித்திரித்தது. இரண்டும் மௌன சகாப்தத்தின் இரண்டு முக்கியப் படங்களாகும்.

முதல் தமிழ்ப் பேசும் கதைப் படமான காளிதாஸ் 1931இல் வெளியிடப்பட்டது. ஆனால், அதன் பிறகும்கூட அநேகமாக எல்லாப் படங்களுமே கல்கத்தா அல்லது பம்பாயிலேதான் படமாக்கப்பட்டன. 1935-1940 காலகட்டத்தில்தான் சென்னையில் ஸ்டுடியோக்கள் கட்டப்பட்டன.

படம் பார்ப்பவர்களில் உத்தரவாதமான ரசனையும் வசூலும் இருந்ததால், தமிழ்ப் படங்களின் முதல் வெள்ளம் பெரும்பாலும் புராணக் கதையோட்டத்தையே கொண்டிருந்தன. அதற்குக் கொஞ்சமும் குறைவில்லாத முக்கியத்துவம் கொண்ட சமூக - அரசியல் கருத்துள்ள சில தமிழ்ப் படங்களும் இருந்தன. சமகாலக் கதையோட்டம் கொண்ட முதல் தமிழ்ப் படம் மேனகா (1935). அது கவி சுப்பிரமணிய பாரதியாரின் பாடல்களை உபயோகித்தது என்பது இப்போது தெரிய வந்துள்ளது.[21] மேனகாவை அடுத்து, 1931-1947 என்ற காலகட்டத்தின் சமூக அரசியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த படங்கள் பாலயோகினி (1936), சந்திரமோகன் (1936), தேசமுன்னேற்றம் (1938), சேவாசதன் (1938), தியாகபூமி (1939), ஜெயக்கொடி (1939), குழந்தைக் கல்யாணம் (1940) மற்றும் நாம் இருவர் (1947) ஆகியவை.

அரசியல் படங்களின் இடைவெளிக்குக் காரணம் அரசாங்கத்தின் கண்காணிப்பேயாகும். "சமூக சீர்திருத்தம் பற்றிய சினிமா என்று கொஞ்சம் சொன்னாலும், அது மகாத்மா காந்தியின் சமூக முன்னேற்றத்திற்கு முறைமுகமான ஆதரவுதான் என்று பிரிட்டிஷாரால் சந்தேகக் கண்கொண்டு நோக்கப்பட்டது. 16ஆவது நூற்றாண்டில் தீண்டாமையை எதிர்த்துப் பிரச்சாரம் செய்த ஒரு மராத்திய ஞானியின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஏசுநாதர் (1938 தமிழ்) என்ற படம் - அது காந்தியின் அரிசன முன்னேற்றத்தைப் பிரச்சாரம் செய்ததால் தடைசெய்யப்பட்டது."[22] அறிவுஜீவிகளின் வெறுப்பும் அரசாங்கத்தாரால் எடுக்கப்பட்ட எச்சரிக்கை நடவடிக்கைகளும் சேர்ந்துகொண்டு படமுதலாளி

களைப் புராண மற்றும் வழுக்குப் பாதைகளைத் தேடிப் போகவேண்டிய கட்டாயத்தை ஏற்படுத்தின.

இருந்தபோதிலும், இவ்வளவு கட்டுப்பாடுள்ள சந்தர்ப்பத்தில்கூட, 1940இல் காந்தி பற்றிய செய்திப்படம் வந்தது; தியாகபூமி போன்ற சில படங்கள் காந்தியச் சித்தாந்தத்தில் அழுத்தமான நம்பிக்கையைக் கொண்டுவர முடிந்தது.

பிரிட்டிஷ் அரசாங்கமே இந்தியச் சினிமாவின் செய்தி பரிவர்த்தனை மதிப்பை உணர்ந்து, படமுதலாளிகளுக்கு ஊக்கத்தொகைகள் கொடுப்பதன் மூலம், அரசாங்கத்தின் யுத்த முயற்சிகளை ஆதரித்த படங்களின் வெளியீட்டு முயற்சிகளுக்கு உற்சாகம் ஊட்டியது. இந்த ஊக்கத் தொகைத் திட்டத்தில் கே. சுப்பிரமணியத்தின் மானசம்ரக்ஷணம் (1944) வெளியிடப்பட்டது. தமிழ்ச் சினிமாவின் சமூக நிலைப்பாடு 1940க்குப் பிறகு அதிகமானது. 1940-47 காலகட்டம் பற்றி சினிமாவின் சமூகத் தாக்கம் (தமிழ்நாடு பற்றிய ஒரு ஆய்வு),

> சாதி அமைப்பின் தீமைகள் மற்றும் தீண்டாமையைப் பற்றிச் சமூகப் படங்கள் அழுத்தமாகக் குரல் கொடுத்த முறையும் இந்து சமூகத்தில் பெண்கள் கோபத்திற் காளான சமூக மட்டமும் இந்தக் காலகட்டத்தில் உக்கிரமடைந்தன.

என்று கூறுகிறது.[23]

இருந்தாலும், 1931-47 என்ற காலகட்டத்தின் படங்கள் சினிமாத் தியேட்டர்கள் பெரும்பாலும் நகரத்தில் மட்டுமே அடங்கிக்கொண்ட காரணத்தாலும், அவற்றின் தாக்கம் கிராம மக்களுக்கு முழுமையாக வெளிப்படாமல் போனதாலும், இந்தத் தாக்கம் மிகக் குறுகியதாகவே இருந்தது. அன்று டூரிங் டாக்கீஸ் இருந்தது உண்மைதான். ஆனால், அவை மக்களுடைய சமூக அரசியல் சிந்தனையில் பெரிய தாக்கம் கொடுக்கச் சக்தி பெற்றிருந்தன என்று எடுத்துக்கொள்ள முடியாது.

இந்த நிலைமை, கிராமம் மின்சாரமயமாகி, சினிமா அரங்குகளின் எண்ணிக்கை உயர்ந்துவிட்ட அடுத்த

காலகட்டத்துடன் குறிப்பிடத்தக்க அளவு வேறுபட்டதாகும். "தமிழ்நாட்டில் சினிமா அதிக உற்பத்தி விகிதாச்சாரம் பெறுகிறது."[24]

இது இந்த ஊடகத்தை திமுக உணர்வுப்பூர்வமாக உபயோகிக்க ஆரம்பித்த காலகட்டத்துடன் இணைகிறது.

8

1947இல் இந்தியா சுதந்திரம் பெறுகிறது. அத்துடன் இந்தியாவில் மொழிப் பிரச்சினையின் வருகைக்கும் நாள் குறிப்பிடப்படுகிறது. 1949இல் திமுகவின் தோற்றம் தென்னிந்தியாவில் இந்த மாற்றத்தின் அறிகுறியாகிறது. ஏற்கனவே சொல்லப்பட்டதுபோல திமுகவின் தோற்றத்துடன் சினிமா எனும் ஊடகத்தை அரசியல் கருத்துக்களை உணர்வுப்பூர்வமாகப் பிரச்சாரம் செய்வதற்கு உபயோகித்துக் கொண்டதும் ஆரம்பமானது. சி.என். அண்ணாதுரையுடைய (1906-1969) வேலைக்காரி 1948இல் வெளியிடப்பட்டது. தமிழர்களுடைய அரசியல் உணர்வுகளைப் பற்றியதாயினும் சரி, அந்தப் பிரதேசத்தின் சமூக - அரசியல் தேவைகளைக் கலையம்சமாக்குவது பற்றியதாயினும் சரி, அது ஒரு புதிய சகாப்தத்தைக் குறிக்கிறது. அதற்கு முந்திய படங்கள் முதன்மைப்படுத்திய பிரச்சினைகளிலிருந்தும் அவற்றை வெளிப்படுத்திய விதத்திலிருந்தும் முற்றிலும் மாறுபட்டு, தென்னிந்தியச் சமூகத்தில் அதற்கு முன் கேள்விக்கிடமாகாத ஒரு அடிப்படைக்கே அது சவால்விட்டது. பிரச்சினைகளை அது படம் பிடித்துக்காட்டிய விதத்தில், ஒரு ஜமீன்தாரிடம் வேலை பார்க்கும் ஒரு ஏழை விவசாயியின் மகனான ஆனந்தன், தனது முயற்சிகளில் இந்த அடக்குமுறைச் சமூக அமைப்பை உடைக்கும் பணியை மேற்கொள்ள நேரிட்டதையும், இச்சமூக அமைப்பில் பரம்பரை பரம்பரையாக மத நிறுவனங்கள் ஆதரவற்ற சராசரித் தமிழ் விவசாயிகளை அறியாமையிலும் வறுமையிலும் தொடர்ந்து வைத்திருக்க உதவியதையும் இந்தப் படம் வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டியது. கோயிலிலும் நீதிமன்றத்திலும் நீண்ட அடுக்குமொழி வசனம் பேசிய ஆனந்தன், நிலவுடைமை யாளர்கள் தங்கள் அதிகாரத்தையும் ஆதிக்கத்தையும்

பாதுகாத்துக்கொள்ள அனைத்து அமைப்புகளையும் பயன்படுத்திய முறையை அம்பலப்படுத்தினான். சட்டத்தின் விதிகளோ, கடவுளர்களின் கருணையோ ஏழைகளுக்காக இல்லையென்பதை அது காட்டியது. அதில் முன்வைக்கப்பட்ட விவாதங்கள் மிகத் தீவிரமாகவும் புரட்சிகரமாகவும் இருந்தன. பரம்பரைத் தமிழர் கிராம சமுதாயத்தின் அடிப்படைக்கே அவை ஆபத்தை உண்டாக்கின. ஒருவகையில் அந்தப் படம் சமூக முன்னேற்றத்திற்காக வாதித்தது. மறுவகையில் அது நாத்திகவாதமாகவும் அராஜகமாகவும் இருந்தது.

இந்தக் கருத்துக்கள் காட்டப்பட்ட முறையில் நீண்ட பாரம்பரியம் கொண்ட நாடக வசனத்தில் நன்கு அமைக்கப் பட்டிருந்தன. வீரனாகிய கதாநாயகன் தனது சொந்த வலிமையால் கடைசியில் வெற்றி பெறுகிறான். அவனுக்கு எதிராகச் சதி செய்த அனைவரும் மன்னிப்பைக் கோரி, தங்களுக்குச் சமமாக அவனை ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள். எல்லோருடைய நலன்களும் முடிவில் நலமாகவே முடிகின்றன. அந்தச் சினிமா, மாரியம்மன் கோயில் சிலை முன்னும் நீதிமன்றத்தின் முன்னும் கதாநாயகன் வெளியிட்ட அறிவிப்புகள் மூலம் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. அது திமுகவின் அரசியல் மேடையாகிய பிராமண எதிர்ப்பு, நிறுவன எதிர்ப்பு என்ற முழக்கத்தைக் கதாபாத்திரங்களின் தனி வாழ்வுடன் இணைத்துவிட்டமைக்கு உதாரணமாகும். அரசியல் போக்குடைய படங்கள் பார்க்கும் புதிய தலைமுறையினரிடம் புதிய பாணியமைத்து உடனடி வெற்றியை அவ்வசனம் ஈட்டியது. பிரச்சினைகளை அணுகுவதில் தீவிரமாகவும் வார்த்தை அமைப்பதில் புரட்சிகரமாகவும் இருந்தன. ஒரே முழுமையாக எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டாலும், சமகாலச் சினிமாத் தொழிற்சாலை யிலிருந்து வெளிப்படும் படங்களைவிட இது தீவிரமான விலகலாகப் படுகிறது. தமிழ்ப் படங்களின் கட்டமைப்பை நெருங்கி ஆராய்ந்தால், இந்தத் தீவிரத் தன்மையின் தொடக்கத்திற்கான தடயம் காப்பியடிக்க முடியாத நகைச்சுவை நடிகர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் (1908-1957) நகைச்சுவைக் காட்சிகளில் காணப்படுகின்றன.

தமிழ்நாட்டுச் சினிமா ஊடகத்தை அரசியல் பாங்காக்குவதில் என். எ.ஸ். கிருஷ்ணனுடைய பங்கின் முக்கியத்துவத்தை ஒருவர் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமெனில், வழக்கமான தமிழ்ப் படங்களின் கட்டுமானத்தைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். எந்த ஒரு சராசரித் தமிழ்ச் சினிமாவிலும், பிரதான கதாநாயகன் - கதாநாயகியின் வெற்றிக்கான முயற்சிகளும் புகழ்ச்சிகளும் அடங்கிய முக்கியமான (serious) பகுதியிருக்கும். அது நகைச்சுவை யாளர் (பரம்பரையான சினிமா வார்த்தையில் சொன்னால் விதூஷகன் அல்லது பபூன்) தரும் ஹாஸ்ய ரசனையைத் தவிர மற்ற அனைத்து ரசனைகளையும் கொண்டிருக்கும். அவருடைய முட்டாள் தனமான பழக்கங்கள் கொண்ட மனிதனாகவோ இருந்து பார்வையாளருக்குச் சிரிப்பைக் கொடுக்கும். என். எஸ். கிருஷ்ணன் இப்படியொரு பாணியை உபயோகப்படுத்தி மற்றொரு கதையைப் புகுத்தி அசட்டுத்தனமான சமூக நடவடிக்கைகளைத் தொட்டுக் காட்டினார். இத்தகைய இணையான கதை சுயமான ஒன்றாகும். அது பெருங்கதைக்குள் ஒரு உபகதையாகிறது. முக்கியக் கதைக்கு, சிறிதே அல்லது பெயருக்கென்றே தொடர்புடையது. எப்போதும் அந்த நகைச்சுவையாளன் கதாநாயகனின் நண்பனாகவே இருப்பான்; சில சமயம் இக்கட்டான சமயங்களில் கதாநாயகனுக்கே உதவியும் செய்வான்.

ராமலிங்க சுவாமிகளில் சாதி அமைப்பின் மீது தாக்குதல் தொடுத்து நல்லவர் கெட்டவர் என்ற இரண்டே விதமான மனிதர்களே இருப்பதாக வாதிடுகிறார். ஆனந்தாஸ்ரமத்தில் அவருடைய காட்சிகள், ஏழைகளை வறுமையில் வாட்டுகிற எந்தப் பணக்காரனும் அழிவான் என்ற உண்மையைக் காட்டுகின்றன. சாலிவாஹனனில் அவர் கலப்புத் திருமணத்திற்கு ஆதரவாகப் பேசுகிறார். ஹரிதாஸ் படத்தில் அவருடைய பகுதி, வாழ்க்கையில் நல்ல யோகத்தைக் காணமுடியும் என்று நம்பியவர்களின் முட்டாள்தனத்தைக் காட்டியது.

நகைச்சுவைக் காட்சிகளை அவரே அமைத்துக் கொண்டார் என்றும், நடிகர் நடிகைகளைக் கொண்ட

தன்னுடைய சொந்தக் குழுவினருடனேயே அவர் படப்பிடிப்புக்குச் சென்றார் என்றும் சொல்லப்படுகிறது.

அந்த நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கு வேண்டிய பாடல்களைக்கூட அவருடைய குழுவில் உள்ள ஒருவரே எழுதினார். தான் பின்னால் மணந்துகொண்ட டி. ஏ. மதுரத்தைத் தனது பெண்பார்த்திரமாகக் கொண்டிருந்தார். அரசியல் ஆதாயங்களுக்காகச் சினிமாவைப் பயன்படுத்திக் கொள்வதில் சந்தேகத்திற்கிடமில்லாதபடி என்.எஸ். கிருஷ்ணன் ஒரு முன்னோடியாக, மிகச் சரியாக மதிக்கப்பட்டார். அவர் எப்போதும் அவருடைய பாத்திரங்களில் இந்து சமுதாயத்தில் நிலவிய சமூகக் கொடுமைகளை எதார்த்தமாகவே முன்வைக்க முயன்றார். ஆனால், அவை அச்சமூகத்தினுள்ளேயே காட்டப்பட்டவை அல்லவென்றும், மாறாக நெடுங்காலப் பிராமண ஆதிக்கத்தின் விளைவாக ஏற்பட்டது என்றும் கருத்துச் சென்னார்.

ஆரம்பத்தில் என். எஸ். கிருஷ்ணன் தமிழ்ச் சினிமாவில் செய்த சமூக விமரிசனம் கிண்டல் வடிவமாகவே இருந்தது. ஆனால், காலம் செல்லச்செல்ல, அவரும் பக்குவமடைந்ததால், சமூகச் சீர்த்திருத்தம் பற்றியும் ஏழை முன்னேற்றம் பற்றியும், அவர் குறிப்பிட்ட நிலையெடுத்ததைக் காணமுடியும். தனக்கே உரித்தான வகையில், மக்களைக் கொடுமைக்குள்ளாக்கிய சமூகத் தீமைகளையும், அவற்றை வெற்றிகொள்ள வேண்டிய வழிகளையும் அவரால் கண்டுகொள்ள முடிந்தது. இந்த வகையில், அவருடைய இரண்டு படைப்புகளான 'கிந்தனார் கதாகாலஷேபம்' (அவருடைய படமான நல்லதம்பி 1949இல் உள்ளது), 'ஐம்பதும் அறுபதும்' (மணமகள் 1951 என்ற படத்திலுள்ளது) ஆகியன மிக முக்கியமானவையாகும். பறையர் குலத்தில் பிறந்த பெரிய சிவபக்தரான நந்தனார் தனது சிறந்த சிவபக்தியால் தீண்டாமைக் கதவுகளை உடைக்க முடிந்த கதையைத் தழுவி, என்எஸ்கே தனது இசை நிகழ்ச்சியினூடே, கிராமத்திலிருந்து வந்த சிறுபையன் தனது வைராக்கிய நெஞ்சுடனும், ஒரு நோக்கத்தில் உறுதியுடனும் ஒரு பள்ளியில் சேர்ந்து பட்டதாரியாகி, அதன்பின் ஒரு உயர்ந்த பதவியைப் பெற்ற கதையை எடுத்துரைத்தார்.

'ஐம்பதும் அறுபதும்' படைப்பில் அவர் சுதந்திர இந்தியாவைப் பற்றிய தனது சொந்தப் பார்வையைக் கொண்டு வந்தார்.

அடிப்படையில் காந்தியவாதியாகவும், அகிம்சாவழிப் போராட்டத்தில் நம்பிக்கை கொண்டவராகவும் இருந்தாலும், 1949இல் திமுக ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது அண்ணாதுரையை வெளிப்படையாக ஆதரிக்க ஆரம்பித்தார். அவருடைய படமான பணம் மூலம் திமுகவின் பெயரையே அப்படியே கொண்டுவந்து அதன் மகிமையைப் பாடினார். அதற்காக திமுக என்றால் திருக்குறள் முன்னணிக் கழகம் என்ற விளக்கம் கொடுத்து, தணிக்கைக் குழுவின் கவனிப்பையும் தாண்டினார். திமுக தனது கொள்கையைப் பழந்தமிழர் நீதிநூலான திருக்குறளிலிருந்து அப்படியே எடுத்துக் கொண்டது என்பது சிறப்பாகக் கவனிக்கத்தக்கது.

என்எஸ்கேயின் படங்கள் முதல் அண்ணாதுரையின் படங்கள்வரை பெற்ற இந்த மாற்றம் தர்க்கரீதியானது.

9

திமுக, அதிமுகவின் அரசியல் தொடர்பு பற்றிய மேலே கண்ட ஆய்விலிருந்து, தமிழ்ச் சினிமாவை இரண்டு அரசியல் - சமூக சக்திகள் மட்டும்தான் பயன்படுத்திக் கொண்டன என்று பொருள்படுத்திக் கொள்ளக்கூடாது.

உண்மையில், தமிழ்நாட்டின் சமூக - கலாச்சார அமைப்பு என்ற சொற்றொடரால் உபயோகிக்கப்படலாகும் இந்த விதமான படங்களுக்கு ஆதரவு இருந்தது. ஆனால், அடிப்படையில், அந்த ஆதரவு வெளிப்படையான அரசியல் ஆதரவல்ல. திமுகவின் கொள்கைகள் அடங்கி திரைப் படங்களின் முதல் காலகட்டம் படம் பார்ப்பவர்கள் மத்தியில் நாத்திகத்தனமான சமூக விமரிசனத்தைப் பரப்புவதில் ஈடுபட்டிருந்ததால், அதற்கு மறு தாக்கமாக அந்த ஊடகம் 'மதசம்பந்தமான' வடிவமுள்ள படங்களை வெளியிட்டது. திக-திமுக, இந்த நாத்திகப் போக்கைப் பரப்புவதில் சினிமாத் தியேட்டர் நடவடிக்கைகளையும் கையாண்டன என்பது இங்கே குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தகைய மதரீதியிலான படங்களில் முதல் படம், பிரபலமான

பிராமண முதலாளியும் ஜெமினி ஸ்டுடியோவின் அதிபருமான எஸ். எஸ். வாசனால் வெளியிடப்பட்ட மிக முக்கியத்துவம் பெற்ற படமாகும். அவர் பிரமாண்டமான படங்களை வெளியிடும் போக்கை ஆரம்பித்து வைத்தார். அவருடைய சந்திரலேகா (1953) தென்னிந்தியச் சினிமாத் தொழிலைப் புரட்சிகரமாக மாற்றிவைத்தது.

வாசனின் படமான ஔவையார், ஒரு கதையாக வழங்கிவந்த தமிழ்ப் புலவர் ஔவையாரின் வாழ்க்கையை மத உணர்வை வளர்க்கும் பாங்கில் வெளிப்படுத்திய ஒரு முக்கியமான படம். திமுகவால் பரப்பப்பட்ட ஒரு கதையை (தமிழர்களின் இலக்கியப் பாரம்பரியமுடையது) உபயோகித்துக் கொள்ளும்போதே, இந்துத் தமிழர்களின் மத சம்பந்தமான பாரம்பரியத்தை வலியுறுத்திக் கூற இப்படம் முனைந்தது. பத்திரிகை ஊடகம் அவருக்கு மட்டில்லாத ஆதரவைத் தந்தது (வாசன், தானே ஆனந்த விகடன் என்ற பிரபலமான வார இதழுக்கு முதலாளியாக இருந்தார்). அப்படமும் விளம்பர உலகின் பெரிய ஆதரவைப் பெற்றது.

அதைத் தொடர்ந்து மேலும் விருந்தாக இந்துத் தமிழர்களின் புராண, மதப் படங்கள் வெளிவந்தன. திமுகவை விட்டு சிவாஜி கணேசன் வெளியேறிய பிறகு இத்தகைய படங்களில் நடிக்க ஆரம்பித்தார். சம்பூர்ண இராமாயணம் (1958), திருவிளையாடல் (1965) ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஆரம்பத்தில் இத்தகைய புராணப் படங்கள் எல்லாம் பெரும் பாரம்பரியத்திலிருந்து வெளிப்பட்டன. ஆனால், பெரும் முருக பக்தரான ஏம். ஏ. சின்னப்ப தேவர் புராணப் படங்கள் எடுக்க ஆரம்பித்தபோது சிறுபாரம்பரியத்திலுள்ள கதைகளையும் சேர்த்துக்கொள்ள ஆரம்பித்தார். துணைவனில் இதைக் காணலாம். ஆனால், இத்தகைய சிறுபாரம்பரியத் தொடர்ச்சி கொண்ட அதிக முக்கியத்துவம் உடைய படம், ஆதிபராசக்தியாகும்.

திமுக கவர்ச்சி முடிந்து, அதிலிருந்து பிரிந்த பிறகு, சிவாஜி கணேசன் தேசிய முக்கியத்துவம் வாய்ந்த படங்களில்

நடித்தார். இந்த வகையில் பத்மினி பிக்சர்சுக்காக அவர் நடித்த வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் (1960), கப்பலோட்டிய தமிழன் (1962) மிக முக்கியமானவை. வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் உலகின் வெற்றியைப் பெற்றது. அதன் பிறகு வெளிவந்த ஒரு படம் பிரிட்டிஷாரை எதிர்த்து இந்தியர்களே நடத்திய கப்பல் போக்குவரத்துக் கம்பெனியைத் தொடங்கிய வ. உ. சிதம்பரனாரின் வாழ்க்கைப் படம் நன்கு வரவேற்கப்பட்டது. ஆனால், இப்படியான தேசியப் போக்குடைய படங்களால் அதுபோன்ற ஒரு போக்கை மற்ற படங்களும் பின்பற்றுமாறு செய்ய முடிந்ததாகச் சொல்லமுடியாது.

அது, நாடக அரங்கையும் சினிமாவையும் உபயோகித்து, திமுகவை, அது ஆட்சியிலிருக்கும்போதே எதிர்த்து வந்த பிராமண வக்கீல் சோ. ராமசாமிக்கு விடப்பட்டது. அவருடைய நாடகங்கள் திமுக நிர்வாகத்தில் நிலவிய ஊழலை அம்பலப்படுத்தின. அவை பெரும்பாலும் கருணாநிதிக்கு எதிராகத் திருப்பப்பட்டவை. படங்களில் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களில் அவர் நடித்தார். பெரும்பாலும் திமுக ஆதரவுப் பாத்திரங்களில்தான்.

ஒரு படத்தில் (மன்னவன் வந்தானடி) சிவாஜி கணேசன், தன்னை ஒரு கதாநாயகனாகப் பிரபலப்படுத்திய அடுக்குமொழி வசனத்தையே கேலி செய்யும் அளவுக்குத் திமுக எதிர்ப்புக் கூச்சல் வளர்ந்தது.

சோவின் கருணாநிதி எதிர்ப்பைப் பொறுத்தவரை, அநேகப் படங்களில் அவர் சிரிப்பு நடிப்பில் எம்ஜிஆருக்கு ஆதரவு தந்தார் என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும்.

திமுகவிற்கு ஆதரவாகச் சமூக விமரிசனத்தை முன்வைக்கவோ அல்லது குறிப்பிட்ட ஒரு நடிகரைப் பெரிய அரசியல்வாதியாகப் பிரதானப்படுத்தவோ முயன்ற இவ்விதமான அரசியல் போக்குடைய படங்கள் இருந்தாலும், சமூக அநீதிகளுக்கு எதிராக மக்கள் கருத்தைத் தமிழ்ச் சினிமா திரட்டவில்லை (உதாரணமாக, மனோ வைத்திய ஆஸ்பத்திரிகளில் நடந்த சகிக்க முடியாத நிலைமைகளை ஹாலிவுட் படம் snake pit அம்பலப்படுத்தியதுபோல). எந்த

ஒரு சமூகக் கொடுமையையும் எதார்த்தப் பாங்கில் பகுத்துப் பார்ப்பதில் அக்கறைப் படவுமில்லை. அவர்கள் உபயோகித்த நாடகப் பாங்கு உரையாடல் கதையமைப்பு அப்படிச் செய்ய ஒரு போதும் அனுமதித்ததுமில்லை. அல்லது மனிதப் பிரச்சினைகளை வெளிகொணரும் மனம் கொண்ட எந்த ஒரு இயக்குநரையும் தமிழ்ப் படம் முன்னிறுத்தவில்லை.

10

இனி மீதம் இருப்பதெல்லாம், இந்தக் காலத்தில் உருவாக்கப்பட்டதான இந்தச் சினிமாத் தொழிலின் பொருளாதாரம், இத்தகைய அரசியல் தொடர்பை எப்படி உபயோகித்துக்கொள்ள முடிந்தது என்பது பற்றித்தான்.

ஏற்கனவே நாம் கண்டதுபோல், அறிவுஜீவிகள் தனித்து இருந்தது, சினிமாவை அரசியல் உபயோகத்துக்காக ஆக்கிக்கொள்ளப் பெரும் வசதியாகப் போய்விட்டது. ஆரம்பத்திலேயே, தென்னிந்தியாவில் மூலதனம் படைத்த பாரபரியம் படைத்த பிராமணர்கள் இத்தொழில் மீது ஆதரவாக இருக்கவில்லை. கே. சுப்பிரமணியம், தென்னிந்திய மூலதன உலகத்துக்கு அப்பாற்பட்ட எஸ்.எஸ். வாசன் ஆகியோரைத் தவிர, சினிமாத் தொழிலை நடத்தியது பிராமணர் அல்லாதாரின் பகுதியாகும். பெரிய சினிமாக் கம்பெனிகளை (ஏவிஎம், ஜுபிடர் முதலியன) ஆராய்ந்தால் இது தெளிவாக விளங்கும்.

சினிமாத் துறையில் திமுகவின் நிலை பொருளாதார ரீதியில் வெற்றி பெற்றதும், சினிமாப் படங்கள் மீது அக்கறை கொண்ட அரசியல் தலைவர்கள் தங்களுடைய கம்பெனிகளையும் ஆரம்பித்துச் செயல்படவிட்டார்கள். (உதாரணம், மேகலா பிலிம்ஸ், முரசொலி பிலிம்ஸ், கண்ணதாசன் பிலிம்ஸ், எம்ஜியார் பிலிம்ஸ் முதலியன.)

நட்சத்திர நடிகர் துதி ஏற்படவும், முக்கிய நடிகர்களான சிவாஜி கணேசனும் எம்ஜிஆரும் அத்தொழிலின் பொருளாதாரக் கட்டுப்பாட்டில் ஒரு முறைமையை ஏற்படுத்தினார்கள். நடிக்க உடன்பாட்டில் எப்பொழுதெல்லாம் கையெழுத்திட்டார்களோ, அப்பொழுதெல்லாம் அது,

சென்னை நகரத்தில் அப்படத்தின் விநியோக உரிமையையும் சேர்த்துக்கொண்டது. சிவாஜி கணேசன் தனது சொந்த சினிமா அரங்கம் வைத்திருக்கிறார். எம்ஜிஆர் சொந்த சினிமா அரங்கம் வைத்திருக்கிறார். எம்ஜிஆர் சொந்த ஸ்டுடியோ வைத்திருக்கிறார். ஒரு கொறடாவைக் கையில் வைத்துக் கொண்டு, கால்ஷீட் தேதிகளைக் கொடுத்துக்கொண்டு அல்லது ஒத்திப் போட்டுக்கொண்டு அத்தொழிலை முற்றும் ஆக்கவோ அல்லது அழிக்கவோ அவர்களால் முடியும். அதிகாரத்தின் மூலம் தமிழ்ச் சினிமாத் தொழில் முழுவதுமாக அவர்களுடைய தயவில் இருந்தது. அநேகப் பட முதலாளிகளின் பொருளாதாரத் தலைவிதியை நிர்ணயிக்க அவர்களால் முடிந்த இந்த நிலைமையில் தங்களுடைய அரசியல் உருவத்தை மிகக் கவனமாக உருவாக்கவோ அல்லது தாங்கள் கடக்க விரும்பிய அரசியல் செய்தியின் மாதிரியை நுழைக்கவோ அவர்களால் முடிந்தது.

பெரிய நட்சத்திரங்கள் நேருக்கு நேர் எதிராய்ப் போய்விட்ட அரசியல் போட்டி நிலையில், அல்லது அவர்களில் ஒருவர் (எம்ஜிஆர்) பதவியில் இருப்பதால் சினிமாவில் நேரடியாகப் பங்கெடுக்க முடியாத சூழ்நிலையில், திறமையாக உருவாகியிருக்கும் புதியவர்களால் நிலைமையை உண்மையாகவே பயன்படுத்திக்கொள்ள முடிந்தது.

11

தமிழ்நாட்டு நிலைமையில் சினிமாவை அரசியல் உபயோகத்துக்காக ஆக்கிக்கொண்டதும், தமிழர் சமுதாயத்தில் தமிழ்ச் சினிமா வகிக்கும் பாத்திரமும், ஊடங்களை ஆராயும் சமூகவியலாளர்கள் முன்னே அக்கறையூட்டும் பிரச்சினைகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன. சினிமா என்பது அச்சடிக்கப்பட்ட ஊடகங்களின் தொடர்ச்சியே என்றும் புத்தகக் கலாச்சாரத்தின் ஒரு விளைவே என்றும் மாக்லூஹன் (Mc Luhan) சொல்லுவார். மேற்கண்ட விவாதங்கள் மூலமாகத் தமிழ் விஷயத்தில் நிலைமை அப்படி அல்ல என்பது தெளிவாகும். சந்தேகத்திற்கிடமில்லாதபடி இந்த ஊடகத்தின் சக்தி நிரூபிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இருந்தாலும், தரத்தையும் வெளிப்பாட்டையும் பொறுத்தவரை தமிழ்ச்

சினிமா அதன் அழகியல் உச்சிகளை எட்டவில்லை. ஆனால், அது அவ்வடிவத்தின் சுயவளர்ச்சி இயக்கத்தில் தோன்றிய நெருக்கடியாக இருக்கலாம்.

தமிழர் சமுதாயத்தில் மிக முக்கிய அம்சம் என்னவெனில், அது எல்லாத் தமிழர்களுக்கும் - அவர்களுடைய சமூக நிலைகள் எவ்வாறு இருந்தாலும் - பயன்பட்ட முதல் கலை வடிவம் என்பதாகும். அந்த ஜனநாயகத் தன்மைதான், மக்கள் மத்தியில் அது சக்திவாய்ந்த ஒரு ஊடகமாக அமையவும் உதவியது என்பது தெட்டத் தெளிவான உண்மை.

1981ஆம் ஆண்டு மதுரையில் நடைபெற்ற உலகத் தமிழ் மாநாட்டிற்காக எழுதப்பெற்ற இந்த ஆங்கிலக் கட்டுரையை The Tamil Film as a Medium of political Communication (1981) என்ற தலைப்பில் என்சிபிஎச் நிறுவனம் வெளியிட்டது. பொன்மணி அவர்களால் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, தாமரை 1981 செப்டம்பர் இதழிலிருந்து தொடராக வெளியிடப் பட்டது. இத்தொகுப்புக்கென மொழிபெயர்ப்பு செப்பம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

குறிப்புகள்

1. எஸ். டி. பாஸ்கரன்
2. R. L. Hardgrave
3. Center for Social Research, Madras, 1972.
4. எட்வின் அமெரி - பிலிப், எச்., ஆல்ட், வாரன், கே. அகில், Introduction to Mass Communication, USA, 1970, P.265
5. செர்கி ஐன்ஸ்டின், Notes of Film Director, USSR, p.205.
6. நாதன் கிளிக், The Social hoots of the American Film in Dialogue. தொகுதி 2.
7. கா. சிவத்தம்பி, பண்டைத் தமிழர் சமுதாயத்தில் நாடகம்
8. கா. சிவத்தம்பி, 'தமிழரும், தமிழ் நாடகங்களும்'.
9. எஸ். ரி. பாஸ்கரன், Tamil Cinema & the intelligencia in Indian Films and Film World, Ed. Jaya Bharathy, Madras, 1976.
10. முன்னது
11. முன்னது
12. சமூகத்தில் திரைப்படத்தின் தாக்கம், ப. 28
13. மைதிலி சிவராமன்
14. முன்னது
15. முன்னது
16. சமுகத்தில் திரைப்படத்தின் தாக்கம், 32
17. எம். ராம், வி.பி. சிந்தன், வி.கே. ராமச்சந்திரன், திராவிட இயக்கம் - ஒரு வரலாற்றுப் பார்வை 1978.
18. மாகுரைட் ராஸ்பார்னெட்
19. கா. சிவத்தம்பி
20. எஸ். டி. பாஸ்கரன், Cinema Vision in India, Vol. I, No.I, Bombay, 1980.
21. முன்னது
22. எஸ். டி. பாஸ்கரன், தமிழ்ச் சினிமாவும் அறிவுஜீவிகளும்
23. The Impact of Film in Society, p.14.
24. எஸ். டி. பாஸ்கரன், Cinema Vision in India, Vol. I, No.II.

தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும்

நுழைவாயிற் குறிப்புகள்[1]

நண்பர் இரா. பாண்டியன், தான் பொருளாளராகக் கடமையாற்றும் சென்னை ஃபிலிம் சொசைட்டி கூட்ட மொன்றிற் சினிமா பற்றி ஒரு சொற்பொழிவு நிகழ்த்த வேண்டுமென நட்புரிமையுடன் செய்த வற்புறுத்தலின் பேரிலேயே இது 'கரு'க் கொண்டது.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் நான் மேற்கொண்டுள்ள ஆய்வுக்கான நூலகத் தேடுதல்களுக்கெனச் சென்னைக்குச் சென்றிருந்தபொழுது அவ்வேலைகளுக்கிடையேதான் இச்சொற்பொழிவுக்கான முன்குறிப்புகளைத் தயார் செய்து சொற்பொழிவினை நிகழ்த்த வேண்டியிருந்தது. சொற்பொழிவினை நிகழ்த்திய பின்னர் இதனைச் சிறு நூலாக வெளியிடுவது பற்றிச் சென்னை ஃபிலிம் சொசைட்டியின் செயலாளர் திரு. சிவகுமாரும் நண்பர் பாண்டியனும் கருத்துத் தெரிவித்தனர்.

அந்த அன்பு பணிப்புத்தான், சென்னை புக் ஹவுசின் சார்பில் இந்த 'ஒரு பொருட் சிறுநூல்' 'monograph' வெளிவர உதவியுள்ளது.

நண்பர் பாண்டியனுக்கும் திரு. சிவகுமாருக்கும் நன்றி.

* * *

இந்தச் சொற்பொழிவும் அது பற்றிய கருத்துப் பரிமாறலும் மிக்க சுவாரசியமாக நடைபெற்றன.

தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும் (The Tamil Society and its Cinema) என்ற பொருள் பற்றிய சொற்பொழிவுக்கான கலந்துரையாடற் குறிப்புகளைச் சொற்பொழிவின் முன்னரே தயாரித்து வழங்கியிருந்தேன். இந்துவிற் சினிமா விமரிசனம் செய்யும் திரு. சசிகுமார் தலைமை தாங்கினார். தமிழ்நாடு அரசு நிறுவனமான திரைப்படப் பயிற்சி நிறுவனத்தின் மாணவர்களும் ஆசிரியர்கள் சிலரும் வந்திருந்தனர். அந்நிறுவனத்தின் 'டைரக்ஷன் பிரிவின்' தலைவர் திரு. ஏ. எஸ். ஏ. சாமி அவர்கள் வந்திருந்தார். தமிழ்ச் சினிமா வரலாற்றின் முக்கிய திருப்புமுனைகளிலொன்றாக அமைந்த அறிஞர் அண்ணாதுரையின் வேலைக்காரியை இயக்கியவர் அவர். நிறுவனத்தின் மாணவர்களைவிடச் சினிமாவைத் தம் கலைத் துறை விருப்பார்வமாகக் கொண்டிருந்த பல இளைஞர்கள், யுவதிகள் வந்திருந்தனர். இவர்கள் மாத்திரமல்லாமல், அரசியற் களத்தில் நின்று கலை இலக்கிய வளர்ச்சிகளை மதிப்பிடும் இயக்கவாதிகள் சிலரும், தமிழறிஞர்கள் ஓரிவருங்கூட வந்திருந்தனர்.

கூட்டத்தினரின் தன்மை காரணமாகக் கலந்துரையாடல் காரசாரமாக அமைந்திருந்தது. கருத்துரை கூறுவோர் அதிகாரப்பட்டு நின்ற விடயத்தைப் பற்றியே பேசினர். கூட்ட இறுதியில் தொகுத்துக் கூறும் பெரு வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டிற்று. சொற்பொழிவிலும் பார்க்கத் தொகுப்புரைதான் எனக்குப் பிடித்திருந்தது. சொற்பொழிவிற் கூறியவற்றை விரித்தும் விளக்கியும் வறுபுறுத்தியும் இயைபுற அமைத்தும் தொகுப்புரை கூறவேண்டியிருந்தது.

* * *

இங்கு அச்சாகும் 'பாடம்' கலந்துரையாடலை மனங் கொண்டு செய்யப்பட்ட சொற்பொழிவின் விரிவு ஆகும்.

சொற்பொழிவு ஆங்கிலத்திலேயே நிகழ்த்தப் பெற்றது. தமிழில் எழுதப்பெறும்பொழுது பல ஏடுகளை விரித்துக் கூற வேண்டியுள்ளது. எனவே, இங்குச் சொற்பொழிவிலும் பார்க்கச் சிறிது விரிந்தேயுள்ளது. ஆனால், சில இடங்களிற் சுருக்கியும் கூறப்பட்டுள்ளது. சொற்பொழிவின்போதோ, கலந்துரை

யாடலைத் தொகுத்துக் கூறும்பொழுதோ கூறப்பட்டன வற்றையே தமிழில் விரித்தும் சுருக்கியும் இங்குத் தந்துள்ளேன்.

* * *

தமிழ்ச் சினிமாவானது தமிழ்ச் சமூகத்தின் சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டு அமைப்புகளுக்கிடையே எவ்வாறு ஒரு தொழில்நுட்பக் கலை வடிவமாக அமைந்துள்ளது என்பதை விளக்கும் முறையிலேயே உரை அமைந்திருந்தது.

உரையின் பொழுது சினிமாவின் தொழில்நுட்ப அம்சம், அது கைத்தொழிலாக விளங்கும் தன்மை, அது வெகுசனரஞ்சகக் கலை வடிவமாக இருக்கும் தன்மை ஆகிய அம்சங்கள் மேற்கிளம்பவே, கலந்துரையாடலின்பொழுது அவ்விடயங்கள் பற்றிய கருத்துக்களே அதிக அழுத்தத்துடன் எடுத்துக்கூறப்பட்டன.

இது சம்பந்தமாகத் தலைமை தாங்கிய திரு. சசிகுமாரின் குறிப்புகள் சொற்பொழிவின் அப்பகுதியை விரித்து எழுதுவதற்குத் தூண்டுகோலாக அமைந்தன.

கலந்துரையாடல் முழுவதிலும் என்னைக் கவர்ந்தது திரு. ஏ. எஸ். ஏ. சாமியின் கருத்துரையில் வெளிவந்த இருகூற்றுக்களே.

சினிமாவின் தொழில்நுட்ப அம்ச முக்கியத்துவத்தைக் கூறிவிட்டு, சினிமா மீது பாரம்பரிய பண்பாட்டின் தாக்கத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது பண்பாட்டு ரீதியாக எவ்வெவற்றைப் பார்ப்பது என்பது சமூகத்தினாலே தீர்மானிக்கப்படுகிறது (அதனாலேதான் ஐதீக கதைகள் முதலில் இடம்பெற்றன) என்று கூறியிருந்தேன். திரு. சாமி அவர்கள் அது பற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்கும்பொழுது "சமூகம் தனக்கு இதுதான் வேண்டுமென்று சொல்வதற்கு இவர்கள் (சினிமாத் துறையினர்) இடமளித்தார்களா? இவர்கள் தமக்கு வாய்ப்பனவற்றை மக்கள் மீது திணித்து விட்டு, இதுதான் சனங்களுக்குப் பிடிக்கிறது என்கிறார்கள். அவர்களின் அந்த நிலைப்பாட்டை நான் ஏற்கமாட்டேன்" என்று கூறினார்.

சினிமாத் துறையின் மூத்த ஆக்கியற் கலைஞர்களுள் ஒருவரான திரு. சாமியின் இந்தக் குறிப்புரை, தமிழ்ச் சினிமாவை விளங்கிக் கொள்வதற்கான திறவுகோற் சூத்திரங்களுள் ஒன்று என்றே கருதுகின்றேன். வெகுசனப் பண்பாட்டின் சந்தை நிலைப்பாடு (market situation), சந்தைக்காகச் சிலவற்றை ஏற்கனவே தெரிந்தெடுத்து (pre-selected) அவற்றை மக்கள் ஏற்றுக்கொள்ளும் ஒரு தயார் நிலையைப் பன்முகப்பட்ட ஊடகங்களினாலே (வானொலி, தொலைக்காட்சி, சுவரொட்டிகள், சஞ்சிகைகள்) ஏற்படுத்தி விட்டு, இதைத்தான் மக்கள் விரும்புகிறார்கள் எனக் கூறும் வியாபார தந்திரத்தின் ஆஷாடபூதித்தனத்தை அவரது இந்தக் கூற்று வெளிக்கொணருகின்றது.

அடுத்து, தமிழ்ச் சினிமாவிலே புத்திசீவிகள் இடம் பெறாதது பற்றிய எனது குறிப்பினைப் பற்றிப் பேசுகையிலே அவர் சொன்னதும் மிக முக்கியமானதாகும். அதன் கருத்தோட்டம் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது:

> ஒரு தயாரிப்பாளர் சினிமா ஒன்றை எடுப்பதென்று முடிவுசெய்து, நான் அதிலே பணியாற்ற வேண்டுமென்று கேட்டு, அத்திரைப்படத்துக்கான கதையமைப்புப் பற்றிய டிஸ்கஷன் (discussion) நடக்கிறது. வந்திருப்பவர்கள் தொழில்நுட்பவியலாளர், தயாரிப்பாளர், தயாரிப்பாளரின் மனைவி, அந்த அம்மாளுக்கு உறவினரான யாரோ ஒருவருடைய மகள் (காலேஜிலிருந்து வந்த ஒரு பெண்) ஆகியோர். 'அந்த ஆங்கிலப் படத்தில் அல்லது ஹிந்திப் படத்தில் அப்படியொரு காட்சி வருகிறது; அது நமது படத்தில் எப்படியும் இடம்பெற வேண்டும்' என்று அந்தப் பெண் எனக்குச் சொல்கிறது. தயாரிப்பாளர் தலையை ஆர்வத்துடன் வேகமாக ஆட்டுகிறார், அவசியம் வேண்டுமென்ற தோரணையில். நான், ஒரு டைரக்டர் அதனைச் செய்ய வேண்டியுள்ளது. இந்த மாதிரியான சூழ்நிலையில் எப்படி இன்டலெக்ஷீவல் (intellectual - புத்திஜீவி) தன்மானத்துடன் இந்தத் துறையில் தொழில் பார்ப்பது? இப்படியானவற்றுக்கு நான் இடம்கொடுக்க முடியாது.

என்று கூறினார்.

ஊக வாணிக முதலின் கோரப்பிடி தமிழ்ச் சினிமாவை எவ்வாறு திருகுகிறது என்பதனை இந்தக் கூற்று மிகத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டுகிறது.

திரைப்பட நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த சில மாணவர்களும் இயக்க அன்பர்கள் சிலரும் எடுத்துக்கூறிய கருத்துக்களும் மிக முக்கியமானவையாகும்.

தமிழில் அரசியற் சினிமா உண்டா எனும் வினா கிளம்புவதற்கான ஒரு சூழல் ஏற்பட்டது. தமிழ்ச் சினிமாவால் அரசியல் விடயங்கள் எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன என்பது உண்மைதான். அதனால், இதை அரசியல் சினிமா என்று கூறலாமா? லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகள் போன்ற பிரதேசங்களில், குறிப்பிட்ட ஓர் அரசியல் இயக்கத்தின் வெளிப்பாடாக, அந்த இயக்கங்களின் நியாயப்பாடாக அமையும் சினிமாவை அரசியற் சினிமா என்று கொள்ளும் சர்வதேச நிலையில், பாரம்பரியக் கதை அமைப்பில், எவ்வித மாற்றமும் செய்யாது, மக்களுக்குக் 'கல்வி புகட்டாது', அவர்கள் விருப்பு வெறுப்புகளைத் தமக்குச் சாதகமாகத் திருப்புவதற்குச் செய்யப்படும் திசை திருப்பிகளை, அவர்களது அறியாமையைப் பயன்படுத்துவனவற்றை அரசியற் சினிமா என்று கொள்ளலாமா என்பது உண்மையில் விவாதிக்கப்பட வேண்டுவதே.

இத்தகைய ஒரு நிலையிலேதான் நாம் தொழில்நுட்பம், வரலாற்றுச் சூழல், இயக்கப் பாரம்பரியங்கள், பண்பாட்டு நியமங்கள் ஆகியன தனித்தும் ஒருமித்தும் எவ்வாறு தொழிற்படுகின்றன என்பதைப் பற்றி ஆராய்தல் வேண்டும். அப்பொழுதுதான் சினிமா என்னும் கலை வடிவத்தின் அச்சாணியான அம்சம் பற்றித் தமிழ்ச் சினிமாவில் இன்று ஆதிக்கம் செலுத்தும் ஆக்கவியற் கலைஞர்களுக்கும் ரசிகர்களுக்கும் அழுத்தம் திருத்தமாகச் சிலவற்றை எடுத்துக்கூற வேண்டியுள்ளது என்பது புலனாகும்.

சினிமா என்பது பிரதானமாக 'அசையும் பிம்பங்களின் வழிவரும் கட்புலக் கவர்ச்சி.' இந்தக் கட்புலக் கவர்ச்சியைக் காமராவினாலே - அதன் கண் மூலம் - நிகழ்த்துதல். ஒலி என்பது

ஒளியின் விளக்கத்துக்கான துணைக் காரணம். சினிமாவில் ஓசைக்கு மாத்திரமல்ல, நிசப்தத்துக்கும் முக்கிய இடமுண்டு. சினிமாவிற் காலம் என்பது நுட்பமாகச் சித்திரிக்கப்படல் வேண்டுமென்ற சினிமா பற்றிய சில அடிப்படை முக்கியப் பண்புகள் வற்புறுத்தப்படல் வேண்டும்.

மக்களின் அறியாமையை முதலீட்டின் ஒரு அம்சமாகக் கொண்டு அவர்களைச் சூறையாடக் கூடாது; அவர்களுக்குச் சினிமாவின் சாத்தியப்பாடுகளை எடுத்துக்காட்ட வேண்டும். வணிகர்களை ஞானிகளாகக் கொண்டுவிடக் கூடாது.

பத்து வருடங்களுக்கு முன்னர் வனாந்திர ஒலிகளாக மாத்திரமே கேட்கப்பட்ட இந்தக் குரல்கள் இன்று வலுப்பெற்று வளர்ந்துள்ளமையையும், இந்த வளர்ச்சி நாளைய தமிழ்ச் சினிமாவின் தயாரிப்பு நெறியை மாற்றக் கூடிய உத்வேகத்தைக் கொண்டது என்பதையும், இந்தச் சக்திகளுக்கு உதவும் வகையில் இப்பொழுதே திரைப்படத் துறையிற் சில ஆக்கப்பூர்வமான கலைஞர்களும் சக்திகளும் தொழிற்படுகின்றனர் என்பதையும் கலந்துரையாடலின் பொழுது காணக்கூடியதாகவிருந்தது.

கலையின் சமூக இயல்பிலும் அதன் கலா நேர்மையிலும் நம்பிக்கை கொண்டுள்ளவர்கள் இப்புதிய எழுச்சியைச் சிரம்தாழ்த்தி வரவேற்றல் வேண்டும். எமது ஆதரவு அந்தப் புதிய சக்திகளின் கலைத் துறைப் போராட்டங்களுக்குப் பெரிதும் உதவும்.

தமிழியல் என்பது குறுகிய ஒரு வட்டமன்று. தமிழ் சம்பந்தப்பட்ட யாவும் அதனுள் வரவேண்டும். அது பல்துறை அணுகுமுறையைக் கொண்ட ஆய்வு நெறியினை வளர்த்துக் கொள்ளவேண்டும். அப்பொழுதுதான் தமிழ் ஆய்வு வளம் பெறும். அப்பொழுதுதான் தமிழ் வாழ்க்கை பற்றிய விடயங்கள் பிற துறையாளர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டு மேலும் ஆராயப்படும்.

தமிழையும் தமிழ் பற்றிய விடயங்களையும் 'தமிழ்' தெரிந்தோரிடத்து (அதாவது, அதன் இலக்கணம், இலக்கியம் தெரிந்தோரிடத்து) மாத்திரமே விட்டுவிடும் ஒரு பண்பினைத்

தமிழ்நாட்டின் பிற துறைப் புத்திஜீவிகளிடையே காணக் கூடியதாகவுள்ளது. இதனால், புதிய ஆய்வு நெறிகள் தமிழினுள் உள்வாங்கப்படும்பொழுது பல திரிபுகளுக்கும் மயக்கங்களுக்கும் இடம் ஏற்பட்டுவிடுகின்றது. உதாரணமாக, எம்.என். சிறீநிவாஸ் இந்திய சமூக மாற்றத்தின் நடைமுறைகளை விளக்குவதற்கு எடுத்துக்கூறப்பட்ட 'சமஸ்கிருத நெறிப்படுகை' என்னும் கோட்பாடு, தெளிவற்ற முறையில் பிரயோகிக்கப் பட்டு வருவதை எடுத்துக்கூறலாம்.

தமிழியலாளருக்குப் பிற துறைகளில் வரன்முறையான அறிமுகத்துக்கான வாய்ப்புக்களும், பிற துறை அறிஞர்களுக்குத் தமிழியல் மூலங்களை அறிமுகப்படுத்துவதற்கான வாயில்களும் தோற்றுவிக்கப்படல் வேண்டும்.

இந்த ஆய்வு, ஆய்வியல் அடிப்படைகளைக் கொண்டு நோக்கும்பொழுது 'பிரயோக வரலாற்றியல்' (Applied Historical Studies) எனும் துறையைச் சார்ந்தது ஆகும். வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைச் சமூக விஞ்ஞான அறிவு கொண்டு தெளிவுபடுத்துவது இவ்வியலின் பண்பு. இங்கு சினிமா என்னும் கலை வடிவம், தமிழ்ச் சமூகத்திலே தொழிற்பட்டுள்ள முறைமையின் சமூக விஞ்ஞானக் கூறுகளை அறிவதற்கான ஆரம்ப முயற்சிகள் காணப்படுகின்றன. தமிழ் மக்களின் சமூக வரலாற்று மாணவனான எனக்கு, இது ஒரு பகுதிநேர ஈடுபாடுதான். பிரதான ஆய்வுத் துறையாகக் கொண்டவர்கள் வரும்பொழுது இவ்வாய்வு மேலும் வளமுறும். அப்பொழுது நாம் இங்குக் கூறுவன மறுதலிக்கப்படலாம். மறுதலிப்புக்கோ, விரிவாக்கத்துக்கோ, இச்சிறு சிந்தனைச் சுடர் காலாக விருக்குமாயின் அதைவிட எனக்குத் திருப்தியைத் தரப்போவது வேறொன்றுமில்லை. பிரச்சினைகளை அவற்றின் பன்முக நிலைப்பாட்டில் விளங்கிக்கொள்ளும் திறனும் அத்திறனுடைய ஆராய்ச்சியாளரும் வரவேண்டும். ஆராய்ச்சி மட்டத்தில் எளிமைப்படுத்துவது என்பது சில வேளைகளில் மலினப் படுத்துவதாகிவிடலாம்.

அந்த வருங்கால ஆராய்ச்சியாளனை நாம் எல்லோரும் எதிர்பார்த்து நிற்கிறோம்.

இந்த விரிவுரையும் விரிவுரையின் நூலுருவாக்கமும், நான் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் சிறப்பு ஆய்வாளனாய்ப் பணிபுரியும் நாட்களில் நடந்துள்ளன. வேறொரு சந்தர்ப்பத்திலே இவற்றைச் செய்திருப்பின், இவற்றில் வரும் விஷயங்கள் பற்றி எனது மூத்த புத்திரிகள் - கிருத்திகா, தாரணி - இருவருடனும் நிறையக் கலந்துரையாடியிருப்பேன். தஞ்சையிலிருக்குமிந்த நாட்களில், அதுவும் எங்கள் மூவருக்கும் பொதுவான ஒரு விருப்பார்வத் துறை பற்றி எழுதும் பொழுது அவர்கள் என்னுடனில்லாததைப் பெரிதும் உணர்கிறேன்.

நண்பர் பாண்டியனுக்கும் எனது மனங்கனிந்த நன்றிகளைத் தெரிவித்துக்கொள்ள விரும்புகிறேன். தமிழக அரசு திரைப்பட நிறுவனத்தில், டைரக்ஷன் துறை இறுதியாண்டு மாணவர், சென்னை ஃபிலிம் சொசைட்டிச் செயலாளர் திரு. சிவகுமார் இந்த விரைவுரையாக்கத்திலும் அது பற்றிய கலந்துரையாடல்களிலும் பெரிதும் கலந்து கொண்டார். இச்சொற்பொழிவு நிறைவு பெறுவதற்கு அவர் பெரிதும் உதவினார். அவருக்கு என் நன்றிகள் உரித்து.

எனது தஞ்சை நண்பர்கள் திருவாளர்கள் அ. மார்க்ஸ், பொ. வேலுச்சாமி, பா. மதிவாணன் என் மீது காட்டும் அன்பு மிக அத்தியந்தமானது. இத்தகைய அன்புக்கு நன்றிகள் கூறுவதால் ஈடுசெய்யப்பட்டு விடுவதில்லை. நண்பர் மார்க்ஸ் காட்டும் அன்பு உண்மையான சகோதரத்துவத்துக்கு எடுத்துக்காட்டு. இந்நூலுக்கான நல்லெழுத்துப் படியை அவரே எடுத்துதவினார். அப்பேருதவிக்கும் என் மனங்கனிந்த நன்றிகள்.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் 01-07-82

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

1. பொருளும் நோக்கும்

தமிழ்ச் சமூகத்தினைச் சித்திரிக்கும் சினிமா, தமிழ்ச் சினிமாதான். தமிழர்களில்லாத இந்தியர்களோ, அன்றேல் பிற நாட்டுச் சினிமாத் துறையினர் எவருமே, தமிழ்ச்

சமூகத்தை ஆதார சுருதியாகக்கொண்டு இதுவரை முக்கிய சினிமா எதுவும் எடுக்கவில்லை. எனவே, பொதுப்படையாக நோக்கும்பொழுது தமிழ்ச் சமூகத்தின் சினிமாச் சித்திரிப்புத் தமிழ்ச் சினிமாவிலேயேதான் காணப்படக் கூடியதாகவுள்ளது. தமிழ்ச் சமூகத்தினை, அச்சமூகத்தினைச் சாராத ஒரு சினிமாக் கலைஞன் தனது சினிமாவிற் சித்திரிக்க முயன்றிருப்பின், இச்சமூகத்திலுள்ளோரால் "உணர்வால் தெரிந்த ஆனால் தெரித்துக் கூறப்படாத" பல சமூக அம்சங்கள் துலக்கமுற எடுத்துக்காட்டப்பட்டிருக்கலாம். இந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்துக்குள்ளேயுள்ளவர்களே இந்தப் பண்பாட்டைச் சித்திரிக்கும் திரைப்படங்களை எடுத்துள்ளனர். அவர்களில் தெலுங்கர்கள், கன்னடியர், மலையாளிகள்கூட இருக்கலாம். ஆனால், அவர்கள் யாவரும் தமிழ்ப் பண்பாடு மேலாண்மை யுடையதாகச் செயற்படும் ஒரு சமூகச் சூழலிலேயே திரைப்படம் எடுத்துள்ளனர். எனவே, இன்று தமிழ்ச் சினிமா என்பது தமிழ்ச் சமூக, பொருளாதார, அரசியற், பண்பாட்டு வட்டத்திற்குள்ளிருந்து கிளம்பியுள்ள வொன்றேயாகும்.

இந்த ஆய்வுரையில், தமிழ்ச் சமூகத்தின் எவ்வெவ் அம்சங்கள் தமிழ்ச் சினிமாவின் தன்மையையும் அதன் வளர்ச்சி நெறியையும் (சிலர் அபிப்பிராயத்தில் இது வளர்ச்சி யின்மையின் நெறியாகவும் இருக்கலாம்) பாதித்துள்ளன என்பதைச் சிறிது அறிய முனைவோம்.

இது பற்றி நான் ஏற்கனவே எழுதியுள்ள கட்டுரைகளிலும் நூலிலும் வரும் விடயங்களை இங்கு மீண்டும் எடுத்துக் கூறாது அவற்றை இவ்விரிவுரைக்கான எடுகோள்களாகச் சில விடயங்களிலே கொண்டுள்ளேன். அத்துடன், இத்துறையையே தனது பிரதான ஆய்வுத் துறையாகக் கொண்டு, பாராட்டுக்குரியனவான கட்டுரைகளையும் நூலொன்றையும் எழுதியுள்ள எனது மதிப்புக்குரிய நண்பர் எஸ். டி. பாஸ்கரன் அவர்களது எழுத்துக்கள் பற்றிய பரிச்சயத்தினையும் எடுகோளாகக் கொள்கின்றேன்.

தமிழ்ச் சினிமா 'பேசும் பட'மான காலத்தையே (1931-1981) இவ்விரிவுரைக்கான பொருளாகக் கொள்கின்றேன். தமிழ்ச்

சினிமாத் துறையில் 1980இல் தொடங்கும் பத்தாண்டுக் காலம் முந்திய பத்தாண்டிலிருந்து பல்வேறு தன்மைகளில் வேறுபட்டதாகும். இந்த 'மாறுகின்ற நிலை' பற்றி இறுதியிற் சில கருத்துக்களைக் கூறவுள்ளேன்.

பொதுப்படையாக நோக்கும்பொழுது, தமிழ்ச் சமூக பண்பாட்டு வட்டத்தினுள்ளிருந்து முகிழ்த்த தமிழ்ச் சினிமா, எவ்வாறு தமிழ்ச் சமூகத்தின் இன்றியமையா 'வெளிப்பாடாக' அமைந்தது என்பதைப் பார்ப்பதற்கென ஒரு முயற்சியாகவே இவ்விரிவுரையினைக் கொள்ளல் வேண்டும். தமிழ்ச் சினிமா பற்றிப் பேசும்பொழுது நாம் அவதானிக்கவேண்டிய முதலாவது அம்சம் அதன் நிலைமை, சாதனை பற்றிய கருத்து வேறுபாடாகும். ஒருபுறத்திலே புத்திஜீவிகள், தரமுள்ள தமிழ்ப் படங்கள் இல்லையே என்று கூறுகின்றனர்; மறுபுறத்திலோ, வெகுசனத் தொடர்புச் சாதனம் எனும் வகையிலே, குறிப்பாக அரசியற் தொடர்புச் சாதனம் எனும் வகையிலே தமிழ்ச் சினிமாவின் சாதனை உலகிலேயே மிக முக்கியமானதாகும். உண்மையில் இரண்டு நிலைப்பாடுகளுமே உண்மையானவையாகும். தமிழ்ச் சினிமாத் துறையின் தரம் உயர வேண்டுமென்று கூறுபவர்கள் சுட்டிக்காட்டும் குறைபாட்டினை நோக்குதல் வேண்டும். தமிழ்ச் சினிமாத் துறை இதுவரையிற் சர்வ தேசிய ஏற்புடைமையுள்ள ஒரு திரைப்படத்தை உற்பத்தி செய்யவேயில்லை. இத்துறையிற் சிங்கள, மலையாள, கன்னட சினிமாத் துறையினர் ஏற்படுத்திய சாதனைகளுள் ஒரு சிறிய அளவினைத்தானும் தமிழ்ச் சினிமா ஏற்படுத்தவில்லை. இதிலுள்ள இடர்ப்பாடு யாதெனில், எந்த இயக்கங்கள் தமிழர் பண்பாட்டை முதனிலைப்படுத்தி அதன் மேன்மைகளைப் புகழ்ந்து பேசிப் போற்றிக் கொள்கின்றனவோ அந்த இயக்கங்களைச் சார்ந்தவர் களுக்குத் தமிழ்ச் சினிமாவில் ஆதிக்கப் பலமிருந்தும், தமிழர் பண்பாட்டை உலக அரங்கிற்கு எடுத்துக்காட்டத்தக்க ஒரு சினிமாவினைத்தானும் தயாரிக்க முடியவில்லை. பாலசரஸ்வதி பற்றிய படத்தினைச் சத்தியஜித்ரேயே எடுக்க வேண்டியிருந்தது. தமிழ்நாட்டின் சிறப்புக் கலைகளான சிற்பம், இசை ஆகியனவற்றை மையமாகக் கொண்டு எடுக்கப்பெற்ற

படங்கள் மிகமிகத் தரங்குறைந்தவையே (உதாரணம், தில்லானா மோகனாம்பாள்).

இது உண்மைதான். ஆனால், சினிமா என்னும் தொடர்புச் சாதனத்தின் வன்மைப்பாட்டினை எதிலே தெரிந்து கொள்வது? அது மக்களிடையே தொழிற்படும் முறைமை கொண்டுதான் அதனைத் தீர்மானித்தல் வேண்டும். அவ்வாறு நோக்கும் பொழுது 1967லிருந்து இன்றுவரை (1982) தமிழ்நாட்டின் முதலமைச்சர்களாக வந்துள்ளவர்கள் சினிமாவோடு தொடர்புடையவர்கள் என்பதும், முதலமைச்சர்களாகிய மைக்கும் நெருங்கிய உறவு உண்டு என்பதும் வரலாறு ஏற்றுக்கொண்டுள்ள உண்மைகளாகும். இருவர் கதாசிரியர்கள்; ஒருவர் நடிகர்.

இந்த ஒரு அம்சமே தமிழ்ச் சமூகத்துக்கும் தமிழ்ச் சினிமாவுக்குமுள்ள இயைபுறவுகளை ஆராய்வதற்குப் போதுமான காரணியாக அமையக்கூடியது.

தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும் எனும்பொழுது, முற்றிலும் கல்வி நிலைப்பட்ட ஓர் ஆராய்ச்சியெனில் அது முதலிலே தமிழ்ச் சமூகத்தின் அமைப்பு நெறிகள், பண்புகள் ஆகியனவற்றை எடுத்துக்கூறி அதனைத் தொடர்ந்து தமிழ்ச் சினிமாக்களின் சமூகவியற் பண்புகளை இனங் கண்டறிந்து முன்னதற்கும் பின்னதற்குமுள்ள இயைபினை அல்லது உறவினை எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைதல் வேண்டும். அப்பொழுதுதான் இவ்வாய்வின் அடித்தளங்களாக அமையும் பயில் நெறிகளின் (சமூகவியல், வெகுசனத் தொடர்பியல்) நியமக்கூறுக்கியைந்த ஆய்வு மேற்கிளம்பும். இதுபோன்ற ஒரு விரிவுரையில் அத்தகைய ஓர் ஆய்வினை மேற்கொள்வது சிரமமானதாகும்.

ஆயினும், மேற்கொள்ளப்படும் ஆய்வுமுறை அறிமுக நெறியிலேனும், மேலே கிளப்பப்பெற்ற பிரச்சினையைக் கணக்கெடுத்துக் கொண்டதாகவிருத்தல் வேண்டும்.

சற்று முன்னர் எடுத்துக் கூறப்பட்ட இரு கிளைப்பாடு உண்மையிலே தமிழ்ச் சினிமா என்னும் ஒரு கலை வடிவம் பற்றிய பிரச்சினை மாத்திரமன்று. தமிழ் மக்களிடையே

நிலவும் கலை வடிவங்கள் பற்றிய ஒரு பிரச்சினையாகவும் விளங்குவதைக் காணலாம். ஒருபுறத்திலே, தமிழ் மக்கள் மிக உணர்ந்த செந்நெறிக் கலைகளைத் (classical arts) தோற்றுவித்துள்ளனர் (நடனம், இசை). ஆனால், அவற்றை ரசிப்பதற்கு அவை பற்றிய வரன்முறையான அறிமுகம் - கல்வி - தேவை. அல்லாவிடில், அவை விளங்காது. இக்கலைகள் தமிழ்ச் சமூகத்தின் உயர்மட்டத்திலேயே போற்றப்பட்டுள்ளன. ஆனால், வெகுசன மட்டத்திலே கலைகள் சன இயைபு கொண்டனவாகவுள்ளன. செந்நெறிக் கலைகள் அடிப்படை யுறவு கொண்டுள்ளவெனினும் (தெருக்கூத்து - பரதநாட்டியம்; நையாண்டி மேளம் - நாதஸ்வரம் - தவில்) வெளித் தோற்றத்துக்கு இவை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பற்றவை போலத் தோன்றலாம்.

தமிழ்ச் சமூகத்திற்கும் அதன் சினிமாவுக்குமுள்ள உறவு பற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுது, நாவலுக்கும் முதலாளித்துவ சமூகத்துக்குமுள்ள உறவை நாவலின் உறுப்பமைதியிற் கண்டுகொள்ள முனைந்த லூஷியன் கோல்ட்மானின் கொள்கை நினைவுக்கு வருகின்றது.[2] சமூகத்தின் நடைமுறை யான பொருளாதார உறுப்பமைவுக்கும் இலக்கிய (வடிவ - பொருளின்) உறுப்பமைவுக்கும் ஓர் இயைபு காணமுடியு மெனக் கூறிய அவர், அதன் அடிப்படையில் இலக்கியத்தின் சமூகவியல் ஆய்வில் இன்று முக்கியமாகக் கொள்ளப்படும் பிறவிசார் உறுப்பமைவு நெறி (Genetic Structuralism) எனும் கொள்கையை முன்வைத்தார். ஒவ்வொரு படைப்பையும் அதன் முழுமையிலேயே நோக்கி, சமூக முழுமைக்கும் ஆக்க முழுமைக்குமுள்ள உறுப்பமைவு இயைபுகளைக் கண்டறியும் அக்கொள்கைவழிச் சென்று, தமிழ்ச் சினிமாவின் ஆக்கியல் முழுமையையும், தமிழ்ச் சமூகத்தின் முழுமை நிலையையும் இயைபுபடுத்தும் வகையில் நோக்கி, இரண்டினுமுடைய உறுப்பமைவுகளைப் பார்ப்பது பயன் தரும் முயற்சியாக அமையும். ஆனால், அத்தகைய முயற்சியை இங்கு மேற்கொள்ள முடியாது. மேற்கொள்வதற்கு வேண்டிய பூர்வாங்க ஆய்வுகளும் இல்லை. இப்பொழுது மேற் கொள்ளப்படும் இவ்விரிவுரை போன்ற முயற்சிகளே

இத்துறையின் முன்னோடி முயற்சிகளாகும். தியோடர் பாஸ்கரனைத் தவிர வேறொருவரும் இப்பொழுது இதனைத் தம் முக்கிய ஆராய்ச்சியாகக் கொள்ளவில்லை. எனவே, இத்துறை பற்றிய பன்முகத் தேடலுக்கும் தெளிவுக்கும் அவரது முயற்சிகளின் முடிவுகள் அத்தியாவசியமானவை.

தமிழரின் சமூக வரலாற்றினைத் தொடர்பியல் நோக்கிலே ஆராய்வதே எனது நோக்கமாகும். அந்த அளவில் சினிமா பற்றிய ஆய்வு எனக்கு ஒரு புடை முக்கியத்துவம் மாத்திரமேயுடையது.

இந்நிலையில் இந்த விரிவுரையில் நான் பின்வரும் முறையினைக் கடைப்பிடிக்கலாமெனக் கருதுகின்றேன்.

முதலில், தமிழ்ச் சினிமாவின் சிறப்புப் பண்புகள் என்று கொள்ளப்படத் தக்கனவற்றை வரையறை செய்துகொள்ளல். இவ்விடத்திலே, பொதுப்படையான இந்தியச் சினிமாவுக்கும் தமிழ்ச் சினிமாவுக்குமுள்ள இயைபு, இயைபின்மைகளையும் அறிந்துகொள்ளல் வேண்டும். அவ்வாறு பார்த்த பின்னர், தமிழரின் பாரம்பரியச் சமூகப் பயன்பாட்டமைப்புடன் எவ்வெவ் வகையிலே அவை இயைபுறுகின்றன என்பதை அறிந்துகொள்ளல் வேண்டும். இதனைக்கூட இவ் விரிவுரையிலே மேலோட்டமாகவே செய்தல் முடியும்.

ஆனால், இவ்வாறு செய்வதன் மூலம் தமிழ்ச் சினிமா பற்றிய ஆழமான ஆய்வின் அவசியத்தை வற்புறுத்துவதாக அமையுமென்று கருதுகின்றேன்.

இவ்வாறு, ஏறத்தாழ ஐம்பது வருட கால வளர்ச்சியின் சாரத்தை அறிய முனைந்து அதன் பண்புகளைச் சமூகப் பண்புகளோடு இயைபுறுத்திப் பார்க்க முனையும்பொழுது, பண்பாடு எவ்வாறு மாறும் தன்மையது என்பதையும், சமூக - பொருளாதார மாற்றங்கள் பண்பாட்டிலும் பண்பாட்டு விழுமியங்களிலும் (cultural values) மாற்றம் ஏற்படுத்தும் என்பதையும் நன்கு உணர்ந்தே, இப்பணி மேற்கொள்ளப் படுகின்றது. இங்கு 'பண்பு'களாக எடுத்துக் கூறப்படுபவை 'சராசரி நிலை'களே என்பதை மறந்துவிடுதல் கூடாது.

2. தொழினுட்பமே கலையாக.... இக்கலையின் பண்பாட்டுப் பரிமாணங்கள்

சினிமா எனும் கலை வடிவமே தொழினுட்பத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தொலைக்காட்சியின் வருகைக்கு முன்னர் தொழினுட்ப நுணுக்கங்களே கலை வடிவமாக அமையும் தன்மையைச் சினிமாவிலேயே காணலாம். காமரா மூலம் நோக்கப்பெற்று பதிவு செய்யப்படுவது, எந்திர உதவியுடன் காட்டப் பெறுகிறது. கட்புலம்தான் இக்கலை வடிவத்தின் பிரதான தொழிற்பாட்டு வாயில், தொடராக அசையும் படங்களே இதன் உருவமைதியாகும். ஒளி அதற்கு உதவும் வகையில் அமைவதே. ஒளியிணைப்புப் பிந்தியதே.

சினிமா என்பது, அதன் தயாரிப்பு நிலையில் மாத்திரம் தொழினுட்பப் பாங்கினையுடையதாக விருக்கவில்லை. அதன் விநியோக முடிவில், ஒரு ரசிகன் அதனைப் பார்க்கும் நிலையிலும் அது தொழினுட்பச் சாதனங்களை வேண்டி நிற்கும். மிக்க வசதிபடைத்தோரல்லாது தமக்கென ஒரு காட்சிக் கூடத்தை எல்லோராலும் வைத்துக்கொள்ள முடியாது. வானொலியை நாம் வாங்கி 'வைத்தல்' வேண்டும். சினிமாவை 'வைத்துள்ள' இடத்தில் நாம் சென்று பார்க்கவேண்டும்.

தொழினுட்பம் எனும்பொழுது, எந்திரங்கள், அந்த எந்திரங்களுக்கான பொறிகள், அவை கட்டுப்படுத்தப்படும் முறைமை, இவற்றிலே சம்பந்தப்பட்ட தொழில் ஒழுங்கமைப்பு என்பனவற்றின் தொகுதி முழுவதையுமே குறிப்பிடுகின்றோம். அதன் உற்பத்தி (தயாரிப்பு), அதன் விநியோகம், அதன் நுகர்வு ('படம்' பார்த்தல்) ஆகியன முதலீடுகள் முதலிய நிதி நடவடிக்கைகளால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன.

தொழினுட்பம் என்பதால் அத்தொழினுட்பத்துக்குரிய புதிய உற்பத்தி உறவுகள் தோன்றுகின்றன. அந்த உற்பத்தி உறவுகள் புதிய சமூக உறவுகளை ஏற்படுத்துகின்றன. மிகக் குறைந்த மட்டத்திலேயே இவை தொழிற்படுகின்றன வெனினும், தொழிற்படுகின்றன என்பதே உண்மையாகும். தமிழ்நாட்டிற் சினிமாவின் வருகையினால் ஏற்பட்ட புதிய

சமூக மாற்றம் ஏற்பட்டது. ஒரே 'மடுவ'த்தில் அல்லது 'மண்டப'த்தில் (ஒரே கூரையின் கீழ்) சகல தமிழர்களும், சாதி வேறுபாடு எதுவுமின்றி, அவரவரின் கொள்வனவுச் சக்திக்கேற்ப வசதியாகவும் வசதி குறைந்தும் அமர்ந்து கொண்டு ஒரே கலை நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு தமிழகத்தின் வரலாற்றில் முதல் தடவையாகச் சினிமாவிலேயே ஏற்படுத்தப்பட்டது.

அதிகார வரன்முறை, சமூகச் செல்வாக்கு, சமூக ஒதுக்கு, தீட்டுணர்வு ஆகியனவற்றின் தொழிற்பாட்டுக்கு இடமளிக்கும் சாதி முறையைப் பிரதானமான சமூகப் பண்பாடாகக் கொண்டிருந்த, கொண்டிருக்கும் தமிழ் மக்களிடையே இந்தத் தொழினுட்பம் புதிய ஒரு சமூக உறவினை ஏற்படுத்திற்று.

ஆனால், இந்தப் புது நிலை, சமுதாயம் முழுவதுமே தொழினுட்பத்தால் மாற்றியமைக்கப்படுகின்றன ஒரு சூழலிலே வந்ததன்று. இது மிகவும் வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு சமூக, பொருளாதாரச் சூழலிலேயே வந்தது.

கொலோனியலிச உற்பத்தி முறைமை தமிழ்நாட்டிலும் இந்தியாவின் மற்றைய இடங்களிலிமிருந்தது போன்று நிலைநிறுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆனால், இந்தக் கொலோனியலிச உற்பத்தி முறைமை, அதற்கு முன் நிலவிய உற்பத்தி முறைமையை முற்றிலும் அழிக்கவில்லை. உண்மையில், அந்த முந்திய உற்பத்தி முறைமையின் பல அம்சங்களைத் தனக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டது. எனவே, சினிமா வழியாக வந்த இந்தச் சமத்துவம் கிராமங்களைப் பொறுத்தவரையில் மிகவும் வரையறுக்கப்பட்ட, குறிப்பிட்ட கால அளவுடைய (3மணி நேரம்) சமத்துவமே. ஆனால், அதற்குள்ளும், அது முன்னர் கண்டறியப்படாத சமத்துவமாகும்.

இந்தப் பண்பு சினிமாவுக்குத் தமிழ்நாட்டில் ஒரு பெரும் சமூக வன்மையினை அளித்தது. தமிழ்நாடு தவிர்ந்த பிரதேசங்களிலும் இதே சாதியமைப்பு, அதேயளவு மூர்க்கத்துடன் தொழிற்பட்டதுதானே, இங்கு மாத்திரம் ஏன் இது இத்துணை வலிவுடன் மேற்கிளம்பிற்று என்பது முக்கிய வினாவாகின்றது.

சினிமா வன்மையான ஒரு கலைவடிவமாக - பேசும் படமாகப் பரவத் தொங்கிய காலம் (1931) முதல் இந்தியச் சுதந்திரப் போராட்டத்தில் மிக முக்கியமான காலகட்டமாகும். மலையாளப் பகுதியிலும், ஆந்திரா, கர்நாடகத்திலும் சுதந்திரப் போராட்டத்தின் ஓரம்சமாக அடிநிலைக் கலைகள் புத்துயிரளிக்கக் பெற்று, அவற்றின் மூலம் சுதந்திர உணர்வு பரப்பப் பெற்றது. கிராமியக் கலை வடிவங்கள் என்று கருதப்பட்ட புர்ர கதா, வீதி நாடகம் போன்றவையும், கேரளத்தின் செந்நெறிக் கலையான கதகளியும் இப்பணியிற் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஆனால், தமிழ்நாட்டிலோ சுதந்திர உணர்வுப் பரப்பலுக்கு அடிநிலை மக்களின் கலை வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்படவில்லை. அக்காலத்து நாடகங்கள் மூலம் சுதந்திர உணர்வு பரப்பப்பட்டது உண்மையே. ஆனால், அந்த நாடகங்கள் பார்ஸி மரபைச் சார்ந்தவை. அவை தெருக்கூத்துப் போன்று கிராமியக் கலைவடிவத்தைச் சார்ந்தவையல்ல.

இதனால், தமிழ் மக்கள் யாவரையும், சாதிமத வேறுபாடின்றி, பொருளுடைமை வேறுபாடுகளின்றி ஒரே இடத்தில் ஒரே நேரத்தில் ஒருங்கு சேர்த்த கலை வடிவம் சினிமாவே. இது அதன் தொழினுட்பத் தன்மை காரணமாகவே சாத்தியமாயிற்று. இந்தப் பண்பு அதற்கு ஒரு பெரும் சமூக வன்மையைக் கொடுத்தது.

புதிய சமூக நிலைமையொன்றினைத் தோற்றுவித்த இத்தொழினுட்பம் இந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்தினுள், இலாபகரமான பொருளாதார நடவடிக்கையாக இயங்குவதற்கு இந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்தின் நியமங்களை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியதாகவுமிருந்தது. இந்தப் பண்பாட்டினுள் இதுதான் பார்க்கப்படும் என்ற ஒரு நியமம் ஏற்பட, அது காலக்கிரமத்திலே சினிமாவின் சந்தையை நிர்ணயிக்கின்ற ஒரு சக்தியாயிற்று.

இக்கட்டத்தில் நம்மிடையே தொழிற்படும் சினிமாவின் தன்மையை நன்கு அறிந்துகொள்ள வேண்டும். தமிழ்ச் சமூகச் சூழலிலே சினிமா என்று சொல்லும்பொழுது நாம் உண்மையில், ஃபீச்சர் ஃபிலிம்ஃ (feature film) எனப்படும் திரைப்பட வகைகளையே கருதுகின்றோம். ஒரு கதையினைச்

சித்திரிக்கும் திரைப்பட வகையே ஃபீச்சர் ஃபிலிம் எனப்படுவது. இது பெரும்பாலும் நாடக நிலைப் பட்டதாகவிருக்கும். டொக்கியூமென்டறீஸ் (documentaries) எனப்படும் விவரணப் படங்களோ நமது சூழலில் முக்கியத்துவம் பெறவேயில்லை. கல்வித் தேவைகளுக்குத் திரைப்படத்தைப் பயன்படுத்தத்தக்க அளவு தொழினுட்ப வளர்ச்சி தமிழ்நாட்டில் இல்லை.

இவ்வுண்மை சினிமா எத்துணை வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு சூழலில் இங்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது என்பதனைக் காட்டுகின்றது.

மேலும், சினிமாவின் செல்வாக்கு மற்றைய வெகுசனத் தொடர்புச் சாதனங்களையும் அதன் மேலாண்மைக்குள்ளே கொண்டு வந்துள்ளது. இலங்கை வானொலியின் இரண்டாவது தமிழ்ச் சேவையின் 'மவுசு' அதன் சினிமாமயப்பாட்டிலேயே அடங்கியுள்ளது. உண்மையில், வானொலி, சினிமாவின் விஸ்தரிப்பாக அமைகின்ற முறைமையினை, அம்முறைமையின் பல்வேறுபட்ட நடைமுறைகளை, இலங்கை வானொலிச் சேவை இரண்டின் ஒலிபரப்பிலே காணலாம். இந்திய வானொலியும் இம்முறையைப் பின்பற்ற வேண்டியுள்ளது.

தொலைக்காட்சி அறிமுகமாகும் இன்றைய நிலையிலே தொலைக்காட்சிகூட சினிமாவின் செல்வாக்கினால் பாதிக்கப்படுவதை நாம் நன்கு அவதானிக்கலாம்.

எனவே, சினிமா என்ற தொழினுட்பக் கலை தமிழ்ச் சூழலிலே மேலாண்மையுடன் விளங்குவதைக் காணலாம்.

தொழினுட்பச் சாதனமென்ற வகையில் இக்கலை வடிவமேற்படுத்திய சமூக விளைவுகள் ஒருபுறமாக, மறுபுறம், பாரம்பரியப் பண்பாடு இச்சாதனத்தை எவ்வகையிற் பாதித்ததென்பதனையும் நன்குணர்ந்துகொள்ளுதல் வேண்டும். ஏற்கனவே இப்பண்பாட்டின் தொடர்ச்சியான கையளிப்புக்குப் பயன்பட்டு வந்த ஐதீகக் கதைகள் போன்றவை இந்தப் புதிய சாதனத்தினூடாக எடுத்துக்காட்டப்பெற்றன.

ஒருபுறத்தில், புதிய சமூக சக்திகளின் தொழிற்பாட்டுக்கு இடமளித்த இந்தக் கலை வடிவம், முழுமையான சமூக -

பொருளாதாரப் பின்னணியில் நோக்கும்பொழுது, சில வரையறுக்கப்பட்ட விடயங்களையே செய்யக்கூடியதாக விருந்தது என்பதும் முக்கியமானதாகும்.

இந்த வரையறுக்கப்பட்ட தொழிற்பாட்டைச் செய்யத் தொடங்கிய தமிழ்ச் சினிமா ஒரு கைத்தொழிலாக அமைய வேண்டியதாயிற்று. கைத்தொழிலாகவல்லாது இத்தொழினுட்பம் தொழிற்பட முடியாது.

இவ்வாறு தொழினுட்பக் கைத்தொழிலாக இயங்கத் தொடங்கிய ஒன்றினைத் 'தமிழ்ச் சினிமா' எனக் குறிப்பிடுதல் எவ்வாறு பொருந்தும் என்பது முக்கியமான வினாவாகும்.

எனவே, இந்த நிலையில் 'தமிழ்ச் சினிமா' என்னும் தொடரின் வரைவிலக்கணம் யாது என்பது ஆராயப்பட வேண்டும்.

அவ்வாறு ஆராயும்பொழுது, தமிழ்ச் சினிமா இந்தியச் சினிமாவின் ஓர் அங்கமென்பதனை ஏற்றுக்கொண்டு, பிற தென்னிந்தியச் சினிமாக்களிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடு கின்றதென்பதை ஆராய முற்பட வேண்டும்.

தயாரிப்பு டைரக்ஷன், கதைத் தேர்வு ஆகிய பெருந்துறைகளிற் காணப்படும் மரபுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஃபிரெஞ்சு சினிமா, சுவீடிஷ் சினிமா, ஹாலிவுட் சினிமா என்று தனித்தனியே கூறும் வழக்கு ஒன்று உண்டு. அந்த நெறிக்கியைபத் தமிழ்ச் சினிமா என ஒரு மரபு இல்லையென்றே கூறவேண்டும்.

தமிழ்ச் சினிமா என்பது தமிழ் மொழியிற் பேச்சுப் பகுதிகள் கொண்ட சினிமா என்பது வெளிப்படை. இந்தியச் சுதந்திரத்துக்குப் பின்னர் வந்த தமிழ்த் திரைப்படங்களைப் பார்க்கும்பொழுது, இப்படங்கள் தமிழ்மொழி சுட்டும் பண்பாட்டு வட்டத்தின் சமூகப் பிரச்சினைகளைச் சித்திரிக்க முயல்வதைக் காணலாம். தமிழர் பண்பாடு என்னும் கோட்பாடு ஏதோ ஒரு வகையிலே சம்பந்தப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். தமிழ்ப் பண்பாடு என்பது பகுத்தறிவுப் பாரம்பரியத்தினைக் கொண்டது. எனவே, நடைமுறைச் சமூகப் பிரச்சினைகளுக்கு அந்தப் பகுத்தறிவு நிலைப்பட்ட

தீர்வினையே தேடவேண்டுமென வாதிக்கும் திரைப்படங்கள் ஒருபுறமாகவும், தமிழ்ப் பண்பாடு என்பது தெய்வ அனுபூதி வழிநிற்பது, தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தின் அச்சாணியே அதுதான் என்று வலியுறுத்தும் திரைப்படங்கள் மறுபுறமாகவும், தமிழர் பண்பாடு என்னும் கோட்பாட்டை வாழ்க்கையுடன் இணைத்தல் வேண்டுமென்ற ஒரு கருத்துநிலை வற்புறுத்தப் பட்டமையை இத்திரைப் படங்களிலே காணலாம். சில வேளைகளில் பண்பாட்டுக் குறியீடுகள் நேரடியாகவும் சில வேளைகளில் மறைமுகமாகவும் சித்திரிக்கப்படுவதுண்டு. தமிழர் வாழ்க்கை பற்றிய ஒரு கருத்துநிலை (ideology) தொழிற்படுவது உண்மை. ஒருபுறத்தில் அது ஓர் அற விழுமியாகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்தச் சித்திரிப்பு திரைப்பட உற்பத்தி, விநியோகம், நுகர்வு என்ற வட்டத்தினுள் நின்றுவிட்ட ஒன்றன்று. இது சமூகப் பெருங்களத்திலே நிகழ்த்தப்பெற்ற கருத்துநிலைப் போராட்டத்தின் சினிமாத் துறைப் பிரதிபலிப்பேயாகும். அது மாத்திரமில்லாமல், மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துநிலைப் போராட்டத்திலே சினிமா முக்கியமான ஒரு சாதனமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. அரசியலிலும் பண்பாட்டுத் துறையிலும் இது பிரக்ஞைபூர்வமாகச் செய்யப்பட்டது. எனவேதான், தமிழ்ச் சினிமா எனும் தொடர்பு ஏற்புடையதாகின்றது.

3. தமிழ்ச் சினிமாவின் தயாரிப்பு, விநியோகம் நுகர்விற் காணப்படும் முக்கியப் பண்புகள் சில

'தமிழ்ச் சினிமா என்ற பதப் பிரயோகத்துக்கான நியாயப்பாட்டினைச் சற்று முன்னர் பார்த்தோம். அக் கோட்பாட்டினை மேலும் ஒரு சிறிது நோக்குவோம்.

'தமிழ்ப் பண்பாடு' என்பது மொழிவழி வரும் ஒரு பண்பாட்டு வட்டமாகும். சுதந்திரத்துக்குப் பின்னர் வரும் இந்திய வரலாற்றை நோக்கினால் இந்தியா எனும் தேசத்தினுள் வரும் தேசிய இனங்கள் (nationalities) மொழிவாரியாகத் தமது தனித்துவத்தை நிலைநாட்டிக் கொண்டவையே என்பது தெரியவரும். எனவே, தமிழ்

என்பது ஒரு தேசிய இனத்தின், 'மொழி பண்பாட்டு' வட்டத்தைக் குறிப்பதாகின்றது. இந்த வரைவிலக்கணம் இலங்கைக்குப் பொருந்தும்.

இந்தப் பண்பாட்டு வட்டத்தின் தனித்துவமானது ஆதர்ச நிலையில் அதன் இலக்கியங்களைக் கொண்டும், அந்த இலக்கியங்களிலே எடுத்துணர்த்தப்படும் அற விழுமியங்களைக் கொண்டும் இனங்கண்டு நிலைநிறுத்தப் பட்டது. இந்தியப் பண்பாட்டின் பொதுமொழியாகச் சிலரால் கொள்ளப்பட்ட சமஸ்கிருதத்திலும் பார்க்க இம்மொழி வளமுடையது என்று வலியுறுத்தப்படும் பொழுதெல்லாம், இம்மொழி பேசுவோரின் உயர் விழுமியங்களும் வற்புறுத்தப்பட்டன.

நடைமுறைச் சமூகப் பிரச்சினைகளைத் தீர்ப்பதற்கான ஒரு திறவுகோலாகத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு விழுமியங்கள் கொள்ளப்பட்டன. 1930-1980 காலப் பிரிவில், குறிப்பாக 1950-60 காலப் பிரிவில் இத்தொழிற்பாடு உச்சக்கட்டத்தில் இருந்தது எனலாம்.

எனவே, இங்குக் குறிப்பிடப்படும் சினிமா முன்னர் குறிப்பிட்டது போன்று, தமிழ் பற்றிய 'ஒரு கருத்துநிலை'யை உள்ளடக்கிய சினிமாவென்றே கொள்ளவேண்டும்.

முதலில் தமிழ்ச் சமூகம், சினிமா என்ற அந்நியப் பண்பாட்டுத் தொழினுட்பக் கலையை எவ்வாறு உள்வாங்கிக் கொண்டது என்பதை அறிந்துகொள்ளுதல் நல்லதாகும். முற்றிலும் கட்புல நோக்காகக் காமராவழிக் காணும் ஒரு கலைவடிவமாக மேற்கு நாடுகளிலே முகிழ்த்துக் கிளம்பிய இக்கலை வடிவத்தைத் (சினிமாற்றோகிராஃப் என்பது அசைவினை வறுபுறுத்துவதாகும்[3]) தமிழ்ச் சிந்தனை மரபு தழுவியமைத்துக் கொண்ட முறை யாது? சினிமா என்பதைப் 'பட'மாகவே கண்டனர். இந்தப் படத்துக்கும் மற்றைய படத்துக்குமுள்ள வேறுபாடுகள் இரண்டு. முதலாவது, இது திரைப்படம். அதாவது, திரையிலே தெரியும் படம். இரண்டாவது, இது பேசும்படம். மற்றவை பேசாப் படங்கள். கினிஸ்தரிக்ஸ் எனப்படும் அழகியல் துறையில் பிம்பங்களின் அசைவுதான் முக்கியமானது ஆகும்.

நமது பண்பாட்டில் அந்த அசைவியக்கத்துக்கு அழுத்தம் விழவேயில்லை. இன்றும், இந்து (Hindu) போன்ற, தேசிய சர்வதேசிய முக்கியத்துவம் கொண்ட ஒரு செய்தித்தாள் சினிமா காட்டப்பெறும் இடத்தைச் சினிமா (cinema) என்றும், காட்டப்படுவதைப் படம் (picture) என்றுமே குறிப்பிடுகின்றது.

ஆயினும், இக்கட்டத்தில் இச்சமூகத்தின் சமூக - உளவியல் அம்சமொன்றினை வற்புறுத்துவது அவசியமாகும். படிமக் கலைக்கும் விக்கிரக வழிபாட்டுக்கும், பழக்கப்பட்டுப் போயிருந்த இந்தச் சமூகத்தினர் (பொதுவில் இந்தியச் சமூகத்தினர்) இந்தத் திரைப்படத்து அசைவியக்கங்களை உண்மையானவை என்று ஏற்றுக்கொள்வது சிரமமாக இருக்கவில்லை.

கோயில்கள் அதிகமாகவுள்ள தமிழ்நாட்டில் இப்பண்பு சற்று அதிகமாகவே காணப்படுவது ஆச்சரியமன்று. பிற தென் மாநிலங்களோடு தமிழ்நாட்டை ஒப்பு நோக்கும் பொழுது இன்றும் தமிழ்நாட்டினிலே சிலை வைக்கும் வழக்கம் அதிகமாகக் காணப்படுவது கண்கூடு. தெய்வச் சிலைகளையுடைத்தவர்களே இன்று சிலைவடிவாகவே போற்றப்படுகின்றனர்.

திரைப்படமாகக் கொள்ளப்படும் சினிமா, தமிழ்ச் சமூகத்தின் மிக முக்கியப் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகும்.[4] தமிழ்ச் சமூகத்தின் சகல மட்டத்தினரும் சினிமாவையே முக்கியக் கேளிக்கை நிகழ்ச்சிகளுள் ஒன்றாகக் கொண்டுள்ளனர்.

தமிழ்நாட்டிலுள்ளோருள் பெரும்பாலோரின் விருப்புக் கலையாகவுள்ள இத்தொழிற்றுறைக்கான முதலீடு இன்னும் பெரும்பாலும் ஊக வாணிக முதலாகவே (spculative capital) உள்ளது. நிலையூன்றிய நிறுவனங்கள் முதலிடுவது மிகக் குறைவே. தமிழ்ச் சினிமா வரலாற்றில் அத்தகைய நிறுவனங்கள் மிகக் குறைவு. அவர்களும் சினிமாவைவிட வேறு முதலீடுகளிலும் ஈடுபட்டிருப்பர்.

ஊக வாணிக முதல் முக்கியமான இடம் வகிப்பதால், இத்துறையில் அதிக ரிஸ்க் (risk) எடுக்கப்படுவதில்லை.

அதாவது, சந்தைக்கான பொருளின் தெரிவு மிகமிக மட்டுப்படுத்தப்பட்டதாகவே இருக்கும். இதனாலேயே, ஏற்கனவே 'ஓடி நிரூபித்த' விடயங்களைப் படமாக்குவது மரபாகிவிட்டது. ஆனால், இதன் காரணமாகப் பரீட்சார்த்தத் தயாரிப்புக்கள் இல்லையென்பதன்று. வெற்றிச் சாத்தியப்பாடு பற்றிய துணிவு இருப்பின், அச்சாத்தியப்பாட்டினை நன்கு கையாளத் தெரிந்தவர்கள் என்று கருதப்படுபவர்களே பரீட்சார்த்தப் பொறுப்பில் ஈடுபடுத்தப்படுவர். இது தென்னிந்தியப் படவுலகின் பொதுவான அம்சமாகும்.

இதன் காரணமாகத் தோன்றியுள்ள நிலைமையொன்று தமிழ்ப் படங்களின் தயாரிப்பு நிலையினைப் பெரிதும் பாதித்துள்ளதைப் பாஸ்கரன் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.[5] புத்திஜீவிகள் தமிழ்ச் சினிமாவில் அதிக ஈடுபாடு காட்டவில்லை என்பதே இப்பண்பாகும். தமிழ்ச் சினிமாவில் தோற்றக் காலம் முதல் அண்மைக் காலம்வரை இப்பண்பு எவ்வாறு தமிழ்ச் சினிமாவிற் காணப்படுகின்றது என்பதை அவர் எடுத்துக் கூறியுள்ளார்.

புத்திஜீவ ஈடுபாடுதான் சினிமாவின் கலைநுட்ப விருத்திக்குக் காரணமாகவிருந்துள்ளமையை நாம் வங்காள, மலையாள, கன்னட சினிமாக்களின் வரலாறுகளிலிருந்து அறிந்து கொள்ளலாம். இந்த நிலைமை இப்போது ஒரு சிறிது மாறுகின்றதெனினும், இன்னும்தான் முற்றுமுழுதான புத்திஜீவ ஈடுபாடும், அத்தகைய ஈடுபாட்டை ஊக்குவிப்பதற்கான முதலீட்டு முறைமைகளும் தமிழ்நாட்டிலே இல்லை எனலாம்.

இந்நிலைமை சினிமாவின் தொடர்பியற் பண்பினைப் பெரிதும் பாதிக்கின்றது. தொடர்பு என்பதற்கான, சூத்திர நிலை நின்ற ஒரு வரைவிலக்கணத்தைத் தந்த ஹரல்ட் லஸ்வெல் (Herold Laswell) என்பார், தொடர்பியல் என்பது யார், எதனை, எம்முறையில், எந்தச் சாதனத்தின் வழியாக, எத்தகைய விளைவுடன் தருகின்றார் என்பது பற்றிய ஆய்வு ஆகுமென்பார். இந்த முழுச் சூத்திரத்திலும் யார் என்பது முக்கியமான இடத்தை வகிப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம். ஏனெனில், 'யார்' என்பது 'எதை', 'எப்படி' ஆகியவற்றை நிர்ணயிக்கும் சக்தியாகும்.

புத்திஜீவிகள் இவ்வாறு வெறுமனே பண வேட்கையுள்ள புத்திசாலிகளே எடுத்தால், நல்லவை போன்ற திரைப்படங்கள் எடுக்கப்படுமே தவிர நல்லவை எடுக்கப்படமாட்டா. தமிழ்ச் சினிமாவிலே பெரும் மாற்றங்கள் செய்தவர்கள் என்று போற்றப்படுபவர்களது ஆக்கங்களைக் கூர்ந்து நோக்கும் பொழுது அவை, கதைப் பின்னல், முரண்பாட்டின் தெரிநிலை ஆகியவற்றில் எவ்வித மாற்றமும் செய்யவில்லை யென்பதையும், ஆனால், சில தோற்ற வேறுபாடுகளே செய்யப்பட்டுள்ளன என்பதையும் அறிந்துகொள்ளலாம்.[6]

தமிழ்ப் படத்தின் இன்னொரு முக்கியமான அம்சம் முதன்மைப் பாத்திரங்களின் தனித்தன்மையை மிதமிஞ்சிக் காட்டுவதாகும். துணைப் பாத்திரங்களின் தனித்துவத்துக்கு அதிக அழுத்தம் கொடுக்காது, நாயக பாத்திரங்களின் தனிமனிதச் சிறப்பை மிகைப்படுத்துதல் ஒரு முக்கியப் பண்பாகும்.

அதே வேளையில், அந்த நாயக பாத்திரங்களை, முக்கியமாகக் கதாநாயகனை, குடும்பம் போன்ற சமூக நிறுவனங்களின் அன்றாடப் பிணிப்புகளுக்கு அப்பாற் பட்டனவாகக் காட்டும் ஒரு பண்புமுண்டு.

இக்கண்ணோட்டத்தில் நோக்கும்பொழுதுதான் சம காலத் தமிழ் நாவலுக்கும் தமிழ்ச் சினிமாவுக்குமுள்ள முக்கியமான வேறுபாடு தெரிகின்றது. பெரும்பாலான தமிழ் நாவல்களில் வரும் நாயக பாத்திரங்கள் சமூகப் பொறுப்புக்கள் என்ற வட்டத்துள் நிற்பனவாகவே காணப்படும். அவர்களின் தனித்துவம் மிகைப்படுத்தப்படுவதில்லை. மூன்றாந்தர நாவலாசிரியர்களது கதாபாத்திரங்கள்கூட இந்தப் பொதுவிதியை அதிகம் மீறுவதில்லை. இதனாலேதான் திரைப்படமாக எடுக்கப்பெற்ற தமிழ் நாவல்கள் எல்லாமே (தியாகபூமி தவிர) தோல்வியுற்றன என்று கூறலாம். அகிலனின் பாவை விளக்குப் போன்ற முற்றிலும் ரொமான்றிசிச நாவலாற்கூடத் தமிழ்ச் சினிமா கதாநாயகனது மிகைப் படுத்தப்பட்ட தனித்துவத்துக்கு இடம் கொடுக்க முடியாது போய்விட்டது.

இந்த மிகைப்படுத்தப்பட்ட தனி மனிதத்துவம் காரணமாகத் தமிழ்ச் சினிமாவிற் சித்திரிக்கப்பெறும் சமூக மாற்றம் தனிமனித நிலைப்பட்டதாகவே சித்திரிக்கப்பட்டு விடுகின்றது. பிரச்சினையின் உக்கிரத்தைப் பாத்திரங்கள் வெளிப்படுத்தும் நிலைக்குப் பதிலாக, பாத்திரத்தினாற் பிரச்சினைகள் விளக்கமுறுவதாகச் சித்திரிக்கும் பண்பு ஒன்று வளர்ந்துள்ளது.

இதனாலேதான், சினிமாவில் வரும் கதாநாயகனே தமது அன்றாட வாழ்க்கையில் வரும் பிரச்சினைகளையும் தீர்க்கத்தக்கவன் எனும் மனநிலை, குறித்த 'பட'த்தைப் (அல்லது படங்களை) பார்ப்பவர்களிடையே ஏற்பட்டு விடுகின்றது. இது பற்றித் தமிழ்ச் சினிமாவின் அரசியற் தொடர்பு நிலை பற்றிய எனது ஆங்கில நூலிற் சற்று விரிவாகவே நோக்கியுள்ளேன்.[7]

இங்கு நான் வலியுறுத்த விரும்புவது கதாநாயகனை அரசியற் பரிமாணத்துக்குரியவனாகக் காட்டும் தன்மையாகும். சித்திரிக்கப்படும் பிரச்சினைகளும் அப்பிரச்சினைகள் விளக்கப்படும் முறைமையும் அப்பிரச்சினைகள் அணுகப் படுகின்ற முறைமையும், அவை ஓர் அதிமனிதனாலேயே தீர்க்கப்படத்தக்கவை என்பதை உணர்த்துதலிலே இப்பண்பு காணப்படுகின்றது.

மக்கள் தன்னிடத்தே நேயமும் ஆதரவும் அபரிமிதமான நம்பிக்கையும் வைப்பதற்கேற்ற வகையில் நடந்துகொள்ளும் திறனுடைய தலைமகனாகப் பிரதான பாத்திரத்தை வளர்த்து, அப்பாத்திரத்தினைச் சித்திரிக்கும் முறையில் இந்தத் திறமை, குறிப்பிட்டுள்ள கதை வட்டத்துக்கு அப்பாலும் செல்லக் கூடியது என்னும் தன்மையைக் குறிப்புப் பொருளாகச் சுட்டி, நடப்பு வாழ்க்கைக்கும் நிஜ வாழ்க்கைக்கும் இணைப்பு அமைக்கும் இத்திறன், தமிழ்ச் சினிமாவின் அறுபத்து நான்கு வருட வரலாற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திலே நிகழ்கின்றது என்பது முக்கியமானதாகும். இதன் சமூக, வரலாற்று முக்கியத்துவம் பற்றிப் பின்னர் நோக்குவோம்.

தமிழ்ச் சினிமா வற்புறுத்திய சமூக விழுமியங்களை நோக்குவது அத்தியாவசியமாகும். ஏறத்தாழ 1949க்குப் பின்னர், அதாவது திமுகவினர் தமிழ்ச் சினிமாவில் ஈடுபடத் தொடங்கிய காலம் முதல், தமிழ் சினிமாவிற் கருத்துநிலைப் போராட்டம் (ideological warfare) ஒன்று காணப்படுவதை மறுத்தல் முடியாது. வேலைக்காரி இல்லாது ஔவையார் தோன்றவில்லை. பராசக்தி காரணமாகத்தான் பக்திப் படங்களைப் பிடிக்கும் பண்பு தோன்றிற்று எனலாம். திராவிட இயக்கத்தின் தாக்கத்தைப் புறங்காணத் தேசியத் தலைவர்கள் பற்றிய படங்களைப் பிடிக்கத் தொடங்கினர். பக்திப் படங்கள் பெருகத் தொடங்கியபொழுது முதலில், இந்து மதத்தின் உயர் பிரிவுகளின் (சைவ, வைஷ்ணவப் பிரிவுகளின்) பாரம்பரியங்களே இடம்பெற்றன. ஆனால் படிப்படியாக இது தமிழ்த் தெய்வமாகிய முருகனை வற்புறுத்திப் பின்னர் கிராம தேவதைகளை, முக்கியமாக மாரியம்மன் வழிபாட்டை முதன்மைப்படுத்திற்று. சமூக, அரசியற், பொருளியற் களங்களிலே நடத்தப்பெறும் கருத்துநிலைப் போராட்டங்கள் சினிமாத் துறைக்கும் வரத் தொடங்கின. ஆனால், இதனைச் சிலர் பிரக்ஞையில்லாமலே சித்திரித்தனர். வேறு சிலர் பிரக்ஞைபூர்வமாகவே செய்தனர்.

இத்தகைய கருத்துநிலைத் தொழிற்பாடுகள் காரணமாகத் தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய ஒரு பிரக்ஞையைப் பாத்திரங்களின் நடமாட்டத்தினுள் புகுத்துவது மரபாகிற்று. இது அரசியற் போராட்டத்தின் கருத்துநிலை களத் தொழிற்பாடாகும். ஆனால், திரைப்படத்தில் அது தொழிற்பட்ட முறையில் சில சுவாரசியமான தன்மைகளை அவதானிக்கலாம்.

சற்று முன்னர் குறிப்பிட்டது போன்று, பாத்திரங்கள் தமது சாதாரண சமூக உறவுகளிலே தமிழ்ப் பண்பாடு பற்றிய பிரக்ஞையுடையோராய்ச் சித்திரிக்கப்பட்டனர். இந்தப் பண்பாட்டுப் பிரக்ஞையைச் சில விழுமியங்கள் வற்புறுத்தப் பட்ட முறையிலே கண்டுகொள்ளலாம். பிறருக்குதவல், தியாக மனப்பான்மையைக் கைக்கொள்ளல், கற்பு நிலையைப் பேணல், (அதனால்) ஏகதார மணத்தையே சிறந்ததெனக் கொள்ளல் போன்ற குணப் பண்புகளைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் பெயரால் வற்புறுத்தும் பண்பு வலிமை

யடையத் தொடங்கிற்று. அன்றாட வாழ்க்கையின் எதார்த்தத்தோடு இவை முரணி நின்றமை உண்மையே. உதாரணமாக, ஏகதார மணம், அது கற்பிக்கும் கற்பு எனும் பண்புகள் கிராம மட்டங்களில் எல்லா வேளைகளிலும் போற்றப்பட்டதெனச் சொல்ல முடியாது. சொத்துரிமைச் சிக்கல்கள் தோன்ற முடியாத சூழல்களில், இப்பண்புகள் அன்றாட வாழ்க்கைப் பண்புகளாக வற்புறுத்தப்படாமைக்குக் கிராம நிலைப்பட்ட உதாரணங்களைக் காட்டலாம். உதாரணமாகத் தமிழ்நாட்டுக் கிராமங்கள் பலவற்றிற் பல சாதிக் குழுமங்களிடையே 'அறுத்துக் கட்டுதல்'* என்பது சாதாரண வழக்காகும்.

1950-80 காலகட்டத்தில் இந்தப் பண்பாட்டு நியமங்கள் கதாநாயகன், கதாநாயகி இருவர் மீதும் சரிசமனாகத் திணிக்கப்பட்டிருந்தன. படிப்படியாக இந்த நிலையிலிருந்து கதாநாயகர்கள் விடுபட்டு இப்பொழுது கதாநாயகிகளையே இந்தப் பண்பாட்டு விழுமியங்களின் கருவூலங்களாகக் கொள்ளப்படும் ஒரு பண்பு காணப்படுகிறது. இதிற்கூட ஒரு சுவாரசியமான நிலை தென்படுகிறது. விவாகத்துக்கு முந்திய நிலையில் - காதல் நிலையில் - களவு நிலையில் நாயகன் நாயகி உறவு பாலுணர்வு மிகைப்பாடுடையதாகச் சித்திரிக்கப் படும். விவாகமான நிலையில் - கற்பு நிலையில் கதாநாயகி 'மஞ்சள் குங்கும'த்தின் மாபெரும் உதாரணமாக, 'பூவும் பொட்டு'முடைய அடக்கமுடைய இல்லாளாகச் சித்திரிக்கப்படுவதுண்டு.

இத்தகைய தனிப்பாத்திரச் சித்திரிப்புக்கள் எவ்வாறாக இருப்பினும் இப்பண்பாட்டுச் சித்திரிப்பைத் தொகுத்து நோக்கும்பொழுது, பண்பாட்டு விழுமிய அழுத்தப்பாட்டிற் சமூகவியலாளர் கூறும் 'கருத்துப் பிராமணக் குணப் பண்புகளைப் பிண்டப் பிராமணமாக வற்புறுத்தல்' எனும் றிஇஃபிகேஷன் (reification) பண்பின் தொழிற்பாட்டை அவதானிக்கலாம்.

தமிழர் பண்பாட்டின் பல கருத்துருவ விழுமியங்கள் பிண்டப் பிராமணமான விடயங்களாக வற்புறுத்தப்பட்டன. தமிழ்ச் சினிமாவின் முக்கியப் பண்புகளிலொன்றாக இதனைக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

சினிமாவில் விழுமியங்கள் (values) இடம்பெறும் முறைமையினைப் பற்றி நோக்கும்பொழுது தமிழ்ச் சினிமாவில் நகைச்சுவை பெறும் இடம் பற்றி நோக்குதல் அவசியமாகும். இவ்விடயம் பற்றிய ஆய்வு மிக முக்கியமானதாகும். ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக எவரும் இது பற்றி இன்னும் ஆராயவில்லை.

நமது சமூகம், நமது மொழிப் பாரம்பரியம், எவ்வெவற்றைச் சிரிப்புக்குரிய பொருள்களாகக் கொண்டுள்ளன, ஒன்றினைப் பார்த்துச் சிரிக்கும்பொழுது (கேலி செய்யும்பொழுது) எந்த அம்சங்களுக்கு முதலிடம் கொடுக்கின்றன என்பன போன்ற விடயங்கள் மிக ஆழமாக ஆராயப்பட வேண்டியனவாகும். இவ்வாறு ஆராயும்பொழுதுதான், இந்தியப் பண்பாட்டுக்குப் பொதுவானதாகக் கொள்ளப்படத்தக்க 'நகையுணர்'வை விடத் (ஹாஸ்யத்தை) தமிழுக்கே சிறப்பானதாகக் கொள்ளப் படத்தக்க ஒரு நகையுணர்வு உண்டா என்ற வினா எழும்பும்.

நகைப்புணர்வூட்டப்பெறும் முறைமையை இருநிலைப்பட நோக்கலாம். ஒரு மட்டத்தில் இதனைச் சமூக ஒவ்வாமைகளை எடுத்துணர்த்தும் நகைச்சுவை (அறிவு நிலைப்பட்டது), சிரிப்புக்கிடமானவற்றை வெறுமனே செய்து காட்டுவது (வாழைப்பழத் தோலிற் சறுக்கி விழுவது போன்றது) என்று வகுத்துக் கொள்ளலாம். இன்னொரு மட்டத்தில் (அதாவது நகைச்சுவை ஏற்படுத்தப்படும் முறையில்), சொல்லழுத்தம் மூலம் (சிலேடை போன்றவை) ஏற்படுத்தப்படும் சிரிப்புணர்வு, உடலசைவினால் ஏற்படுத்தப்படுவது என வகுத்துக் கொள்ளலாம். தமிழ்ச் சினிமாவின் பண்பு எனச் சுட்டிக் காட்டப்படத்தக்க ஒரு நகைச்சுவை முறைமை இல்லை யெனினும், கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணனாற் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்ட நகைச்சுவை முறைமை - சமூக ஒவ்வாமை களைச் சுட்டிக்காட்டுவது - சனரஞ்சகமாகவிருந்தது.

ஆனால், அதே வேளையில் உடல் ஊனங்களைச் சிரிப்புப் பொருளாகக் கொள்ளும் ஒரு குரூரமும் எமது பண்பாட்டிலும் உள்ளது என்பதை ஒத்துக்கொள்ளத்தான் வேண்டியுள்ளது. தெத்துவாயர்களை, நொண்டிகளை, உடல் பெருத்தவர்களை அந்தந்தக் குறைபாடுகள் காரணமாகவே நகைப்புக்கிடமாக்குவது சமூகக் குரூரமாகும்.

சமூகத்தின் பிறழ்வு நடத்தைமுறைகளை நகைச்சுவை மூலம் சுட்டுவது உலகப் பொதுவான ஒரு வழக்கம். தமிழ்ச் சினிமாவில் நகைச்சுவை நடிகர், நடிகைகளாற் சித்திரிக்கப்படும் பிறழ்வு நடத்தை முறைகளை (deviant behaviour) ஆராய்தல் அவசியம். நகைச்சுவைப் போர்வையினூடே காமப் பிறழ்வும் இழிபாடும் சித்திரிக்கப்படுவதையும் நாம் மனங்கொள்ளல் வேண்டும்.

தமிழ்ச் சினிமாவின் சிறப்பான பண்பு என்று குறிப்பிடத் தக்க ஒரு நகைச்சுவைப் பாரம்பரியத்தைக் காலஞ்சென்ற, கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் தோற்றுவித்து வளர்த் தெடுத்தாரெனினும், அவருக்குப் பின்னர் அந்த மரபு போற்றப்படவில்லையென்றே கூறவேண்டும்.

தமிழ்ச் சினிமாவின் தனிப் பண்புகளில் ஒன்று எனக் கூறிப்பிடத்தக்கது, தமிழ்ச் சினிமாவிற் பாடல்கள் பெறும் இடமாகும்.

இது இன்று பல்கலைக்கழக மட்ட ஆய்வுப் பொருளாகி உள்ளது. ஆனால், அங்கு அது தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியம் பிறழா வகையில் புலவர் வரிசைப் பாங்கில், கண்ணதாசன் பாடல்கள், கல்யாணசுந்தரம் பாடல்கள் என நோக்கப் பெறுகின்றதே தவிர, சினிமா என்னும் கலை வடிவத்தில், இசையும் பாடலும் பெறும் இடம் பற்றியும் இப்பாடல்கள் சினிமாவுக்குரிய கட்புல, செவிப்புல நுகர்ச்சிகளுக்கு எவ்வாறு உதவுகின்றது என்பது பற்றிய ஆழமான ஆய்வுகளாகவில்லை. சுருக்கமாகச் சொன்னால், சினிமாப் பாடல் தமிழிலக்கியத்தின் விஸ்தரிப்பாகப் பார்க்கப்படுகின்றதே தவிர, சினிமா என்னும் கலை வடிவத்தின் நுகர்ச்சிப் பரிமாண எல்லைக்குள்ளே அது தொழிற்படும் முறை நோக்கிற் பார்க்கப்படுவதில்லை. இது வருத்தத்துக்குரியதே.[8]

---

* ஒருவன் கட்டிய தாலியை அறுத்து, இன்னொருவனை மணந்து அந்த இரண்டாவது மனிதன் கட்டும் தாலியை அணிந்து கொள்ளுதலே இதனாற் சுட்டப்பெறுகிறது. அடிநிலைச் சமூகங்களிலே வைதவ்யம் அதன் இறுக்கமான ஒறுப்புகளுடன் போற்றப்படுவதில்லை

பிற இந்தியத் திரைப்படங்களை நோக்கும்பொழுது தமிழ்த் திரைப்படம் கவிதையைப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ள முறைமை பிரமிக்கத்தக்கதாகவுள்ளது. சினிமா என்னும் மேனாட்டு வழிவந்த தொழினுட்பக் கலை வடிவம், தமிழ்மயப்படுத்தப்பட்ட நடைமுறையில் இசைக்கு முக்கிய இடமுண்டு. தலைசிறந்த பாடகர்களும் சாஹித்திய கர்த்தர்களும் தமிழ்ச் சினிமாவின் ஆரம்பக் கால வரலாற்றில் இடம்பெற்றுள்ளனர். உடுமலை நாராயண கவி, கவி. கா.மு. ஷெரிப், ஆத்மநாதன், தஞ்சை ராமையா தாஸ் ஆகியோரது ஆக்கங்களில் முளைவிடத் துடித்துக் கொண்டிருந்த ஒரு பண்பு பட்டுக்கோட்டை கல்யாண சுந்தரத்தின் வருகையுடன், ஸ்ரீதரின் கல்யாணப் பரிசுவுடன் பிரவாகமாய்ப் பெருகிற்று. இசையொலிகளைத் தாழ நிறுத்தி (இதுதான் உண்மையான தாழிசை) பாடலில் பொருள் முனைப்புப் பெறும் வகையில் இசையமைக்கப் பெற்றும் (விஸ்வநாதன் - ராமமூர்த்தி) பாடலின் பொருளுக்கேற்பவும் பாத்திரத்தின் மனநிலைக்கேற்பவும் பாடப்பெறவும் தொடங்க (டி. எம். சௌந்திரராஜன்) பாடல் முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கிற்று.

கண்ணதாசன் கையில் இந்நடைமுறை, தமிழ் மண்ணின் சகல சிந்தனைப் பாரம்பரியங்களையும் பாடல் முறைமை களையும் இணைத்துக் கொண்டது.

திரைப்படத்துச் சம்பவங்கள், பாத்திரங்களின் மனநிலைகள் பற்றிய குறிப்புரையாகவும் (comment) விளக்கமாகவும் (explication) பாடல்கள் அமைந்தன. பண்பாட்டுச் சின்னங்களை உவமைகளாகவும் உருவகங்களாகவும் கொண்ட பாடல்கள், உணர்ச்சி நிலைக்கு ஏற்ற வகையிற் பாடப்பட்டபொழுது அவை சனரஞ்சகமாயின. பாரம்பரியப் பண்பாட்டின் சின்னங்கள், உயிர்ப்புகள் இக்கவிதைகளில் இடம்பெறத் தொடங்கின.

தமிழ்ச் சினிமாவின் பண்பு என்று விதந்து கூறத்தக்க இன்னொன்று, அதன் 'காவிய' அமைப்பு ஆகும். தொடக்கத்திலே தொடங்கி எல்லாம் நிறைவுற்ற பின்னர் சாந்தி சுலோகம் சொல்லிப் பூரணத்துவத்தைக் காணும் மரபின் வெளிப்பாடாகப் படங்கள் அமைந்தன. இது கிராம

நிலைக் கதை மரபுக்கு அந்நியமானதன்று. அங்கும், 'ஒரு ஊரிலே ஒருவன் இருந்தான், அவனுக்கு ஒரு மனைவி இருந்தாள்' என்று தொடங்கி 'இவ்வாறாகத்தானே அவர்கள் சந்தோஷமாக வாழ்ந்தார்கள்' என்று கூறிக் கதையை முடிக்கும் பண்பு உண்டு.

இதனைத் தனியே தமிழ்நாட்டினது பண்பு என்று கூறிவிட முடியாது. இது இந்தியாவுக்குப் பொதுவான ஒரு பாரம்பரியமாகும். ஆனால், இந்த அமைப்பில் இப்பொழுது படிப்படியாக மாற்றங்கள் நிகழ்வதைக் காணலாம்.

4. இயைபுடைய சில சமூகவியற் பண்புகள், வரலாற்றுச் செல்நெறிகள்

இதுவரை விவரித்த தமிழ்ச் சினிமாப் பண்புகளை, தமிழ்ச் சமூகத்தின் அமைப்புக் கூறுகள் சிலவற்றுடன் ஒப்புநோக்குதல் வேண்டும். சமூக ஒழுங்கமைப்பையும் சினிமாப் பண்புகளையும் வரன்முறையாக இணைத்து நோக்கும் பணி இத்தகைய ஓர் உரையிலே பூரணமாக மேற்கொண்டுவிட முடியாதென்பதனை ஏற்கனவே கூறினேன். அவ்வாறு நோக்கும்பொழுது, சமூக உறுப்பமைவை ஒரு முழுமையான அமைப்பாகக் கொண்டு, தமிழ்ச் சினிமாக்கள் சுட்டும் உலக நோக்கை முழுமையான ஒன்றாகக் கொண்டு தமிழ்ச் சமூக உறுப்பமைவுக் கூறுகள் தமிழ்ச் சினிமாவின் உறுப்பமைவிற் காணப்படும் தன்மையை நோக்குதல் வேண்டும். முன்னர் கூறியது போன்று, அத்தகைய ஆய்வினை மேற்கொள்வதற்கு வேண்டிய ஆரம்ப ஆய்வுகள்கூட இன்னும் செய்யப் பெறவில்லை.

அத்தகைய ஒரு சூழ்நிலையில், இங்கு, இதுவரை கூறியவற்றுடன் இயைந்து நிற்கும் தமிழ்ச் சமூக உறுப்பமைவு பற்றிய சில முக்கியப் பண்புகளையும், தமிழ் மக்களிடையே காணப்படும் சமூக, அழகியற் கோட்பாடுகளையும் எடுத்துக் கூறுவது போதுமானதாகவிருக்கும்.

முதலாவதாக எடுத்துக் கூறப்படவேண்டுவது, தமிழ்ச் சமூகத்தின் பகுப்பு நெறியொன்றாகும். தமிழ்நாட்டின் சமூக உருவாக்கம் காரணமாக இங்கு சமூக அமைப்பினைப்

பிரித்து நோக்கும்பொழுது முதலில் எடுத்துக் கூறப்படுவது பிராமணர், பிராமணர் அல்லாதார் எனும் பிரிவாகும். இந்தியாவின் பிற மாநிலங்கள் சிலவற்றில் இத்தகைய பிரிவு உண்டு. மகாராஷ்டிரம் போன்ற இடங்களில் அதற்கு ஓர் அரசியல் தளமே உண்டு. பிரித்தானிய ஆட்சிக் காலத்துச் சென்னை மாநிலத்தின் அமைப்பு இவ்வுணர்வு பெருகுவதற்கு வாய்ப்பான இடமளித்தது. தமிழ் மக்களிடையே பிராமண எதிர்ப்புக்கு நீண்ட வரலாறு காட்டப்படுவதுண்டு. ஆனால், 1916முதல் அது அரசியல் நிலைப்படுத்தப்படுகின்றது. ஜஸ்டிஸ் கட்சியின் தோற்றம், திராவிட இயக்கத்தின் முகிழ்ப்பு, திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் தோற்றம் என இது அரசியற் பரிமாணத்துடன் வளருகின்றது.

இந்தப் பின்னணியில் 'தமிழ்ப் பண்பாடு' என்பது 'ஆரிய'க் கலப்பற்ற தமிழ்ப் பண்பாட்டைக் குறிப்பதாக அமைகின்றது.

திராவிட முன்னேற்றக் கழக இயக்கத்தின் தலைவரான அண்ணாதுரை அவர்கள், தமிழர் பண்பாடு எனும் கோட்பாட்டை அரசியல்மயப்படுத்தினார். கருணாநிதியின் எழுத்துக்கள் அவ்வழியிலேயே சென்றன. பகுத்தறிவு வாதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இயங்கிய இந்தத் தமிழின வாதத்திற்கான எதிர்நிலையாகவே தெய்வ நம்பிக்கையை வற்புறுத்தும் இயக்கங்கள் தோன்றின. முதலில் முற்றிலும் பிராமணச் சார்பாகவும், பின்னர் தமிழினச் சார்பாகவும் இந்தச் சினிமாப் பக்தி இயக்கம் அமைந்தது.

மதக் குறியீடுகளிலிருந்து தமிழ்ப் பண்பாட்டை விடுவித்து, அதற்கு மதநிலை சாராக் குறியீட்டை ஏற்படுத்தும் நோக்கத்துடன் பண்பாட்டைத் தளமும் குறியீடுமாகக் கொள்ளும் ஒரு போக்கு வளரத் தொடங்கிற்று. திருக்குறள் இவ்வியக்கத்தினால் முக்கிய முனைப்புப் பெற்றது.

ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பெற்ற பண்பாட்டுப் பிரச்சினையின் சமூகவியல், அரசியல் தளம் இதுதான்.

தமிழ்ச் சமூக அமைப்பில் விதந்தோதப்படவேண்டிய இன்னொரு முக்கிய அம்சம் (உண்மையில் இதுவே மிக

முக்கியமானதாகும்), இச்சமூக அமைப்பின் அதிகார வரன்முறை நிலைப்பாடாகும். ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் (அதாவது குடியிருப்பு வட்டத்தினுள்ளும்) வசிக்கும் மக்கள் சாதிவாரியாகப் பிரிக்கப்படுவர். அவர்கள் அதிகாரம், செல்வாக்கு, அந்தஸ்து ஆகியன அக்குடியிருப்பிலேயுள்ள, சாதி வைப்பு முறைமைக்கேற்ப அமைந்திருக்கும். இந்தச் சாதி வைப்பு முறைக்கும் உற்பத்தி முறைமைக்கும் இயைபு உண்டு. இத்தகைய சமூக அமைப்புக் கோலத்துள் இயங்கும் மனிதனை 'அதிகார வரன் முறைப்பட நிற்கும் மனிதன்' (ஹோமோஹையருக்கிகள் - (Homo - Hierachichus) என (Louis Du Mont)லூயி துமோங் எனும் அறிஞர் கூறுவார். இந்த அதிகார வரன்முறையை எவரும் மீறுவதில்லை. அப்படி யாராவது ஒருவன் வெற்றிகரமாக மீறினால் அவனை மேநிலைப்படுத்திக் கூறிவிடுவதுண்டு. அப்படி மீறுபவர்கள் பெரும்பாலும் நாட்டார் நிலை வீரர்களாகவே (folk - heroes) இருப்பர். காத்தவராயன், மதுரை வீரன் முதலியோரை உதாரணமாகக் கூறலாம்.

திரைப்படக் கதாநாயகனை வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்கக்கூடிய அரசியல் நாயகனாகக் கொள்ளும் 'மாற்றுக்கோள் உணர்வு' அதிகார வரன்முறை வரம்பினை மீறும் ஒருவர்பால் வருவது இயல்பே. இங்குதான் குறிப்பிட்ட நடிகர் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரங்களின் தன்மை முக்கியமானதாகின்றது.

சுதந்திரத்துக்குப் பின்னர், சனநாயகமயப்பாடு (democratization) படிப்படியாகத் தொழிற்படத் தொடங்கவே அடிநிலை மக்களின் அபிலாசைகளுக்கு உருவமளிப்போன் அவர்களின் முன்னேற்றத்தின் சின்னமாகிவிடுகிறான்.

தமிழ்நாட்டின் வரலாற்றில் முதற்றடவையாகச் சமூக சமத்துவம் தந்த கலை வடிவத்தினைப் பயன்படுத்திய இயக்கமும் அதன் தலைவர்களும் அரசியல் மேனிலை எய்தியது ஆச்சரியத்தைத் தருவதன்று.

இக்கட்டத்திலேதான், முன்னர் கூறிய ஓர் அவதானிப்பினை நினைவூட்ட விரும்புகின்றேன். 'கதாநாயக - அரசியல் நாயக இயைபு' ஒரு குறிப்பிட்ட காலக்

கட்டத்திலேயே, 1950-1970/5களிலேயே நிகழ்கின்றது. அதற்கு முன்னரும் நிகழவில்லை. 1980க்குப் பின்னர் அது முன்பு நடந்தேறிய முறையிலே நிகழ்வதற்கான சாத்தியப்பாடு இல்லை. இந்த இயைபு குறிப்பிட்ட இரு கதாநாயகர்களைப் பொறுத்தவரையில் எவ்வாறு கைகூடியது என்பதனை எனது பிரிதொரு நூலிற் குறித்துள்ளேன்.[9] எனவே, அந்த விவரங்களை விடுத்து, இங்குச் சில பொதுவான விடயங்களை எடுத்துக்கூற விரும்புகின்றேன்.

தமிழ்நாட்டிற் சினிமா முக்கியமான சமூக ஈர்ப்பினைப் பெற்றதற்குக் காரணம், அது நவீனமயப்பாட்டு முகவைச் சக்தியாக (agent of modernisation) அமைந்தமையே. பாரம்பரியத் தளைகளிலிருந்து விடுபடுவதைப் பெரிதும் புனைநிலைப் படுத்திக் (romanticise) காட்டிற்று. கிராமத்திலும் நகரங்களின் சேரிப்புறங்களிலும் சமூக அசைவியக்கத்துக்கான ஒரு மாதிரிப் படிவமாக அக்கதாநாயகர்களைக் கொள்ளும் ஒரு மனநிலை ஏற்பட்டது.

திரைப்படச் சம்பந்தத்தால் அரசியல் ஊக்கம் பெற்றோரின் இயக்கம்,

(அ) தேசிய இனத் தனித்துவத்தை வற்புறுத்தும் இயக்கமாகவும்,

(ஆ) அடிநிலை மக்களிடையே சனநாயகமயப் பாட்டினையும் நவீனமாயப்பாட்டினையும் ஏற்படுத்தும் இயக்கமாகவும்

அமைந்தது. பண்பாடு பற்றிய குறிப்பும் குறியீடுகளும், அரசியலில் நடந்த இனத்தனித்துவப் போராட்டத்துக்கு உதவுவனவாகவிருந்தனவெனலாம்.

அடுத்து, இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக் காலக்கட்டத்திலேதான் இந்தியாவிலே சர்வசன வாக்குரிமை வந்தது. 1952 தேர்தல் மிக முக்கியமானது. 1957இல் முதன்முதலில் போட்டியிட்ட அரசியலியக்கம் 1967இல் ஆட்சியைக் கைப்பற்றியது மிக முக்கியமான ஓர் அரசியல் நிகழ்ச்சி ஆகும். மக்கள் புதிதாகக் கிடைத்த அரசியல் பலத்தைத் தங்கள் அபிலாசையின் சின்னமாக அமைந்தோருக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்தினர்.

மேலும், அந்த அரசியல் இயக்கம், குறிப்பாக இளைஞர்களை நோக்கிய, அவர்களை முதன்மைப்படுத்திய இயக்கமாக அமைந்தது.

எனவே, இந்த அரசியல் மாற்றம் நிகழ்வது சாத்தியமாகும்.

இந்த அதிகார மாற்றம், சமூக ஏற்றத்தாழ்வுகளை அகற்றுவதற்கான சின்னமாகக் கருதப்பட்டது.

இந்த அரசியல் மாற்றத்துக்கான தொடர்புச் சாதனங்களாகப் பத்திரிகைகள், நாடகமேடை ஆகியனவும் பயன்படுத்தப்பட்டன. சினிமா முக்கியப் பங்கு வகித்ததே தவிர அதுவே முழுமைக் காரணமுமாக அமைந்துவிடவில்லை.

ஆயினும், இந்த 'நாயக பிம்பக் கவர்ச்சியும் பெருமையும்' ஆண் நடிகர்களுக்கே சமூக மேன்மையும் முதன்மையும் அளித்தது. இந்த இயக்கத்தின் கலை நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு பற்றிய பெண் கலைஞர்கள் (விஜயகுமாரி, சந்திரகாந்தா போன்றோர்) எத்தகைய மேலதிக சமூக அந்தஸ்தும் பெற்றுவிடவில்லை.

மேற்குறிப்பிட்ட மாற்றங்கள் ஆணடிமைச் சமூக அமைப்புக்குள்ளேயே நடந்தேறிது என்பது வரலாற்று உண்மையாகும். கதாநாயகர்களை அரசியல் நாயகர்களாக்க முனையும் நோக்குடன் வந்த திரைப்படங்களிலும்கூடப் பெண்மை பற்றிய முற்போக்கான கருத்துக்கள் இடம் பெறவில்லை. அடுத்து, மேற்குறிப்பிட்ட அதிகார வரன்முறைப்பட்ட சமூக அமைப்பு, கலைஞர் - ரசிகர் உறவை எவ்வாறு போற்றி வந்துள்ளது என்பதனை நோக்குதல் வேண்டும். நிலவுடைமைப் பாரம்பரிய வழிவந்த நமது சமூக அமைப்பிற் கலைஞன் தனித்துவமுடையவனாக, தன் 'உற்பத்தியின் விநியோகத்தைத் தானே நிர்ணயிக்கும் சக்தியுடையவனாக' இருக்கவில்லை. புரவலனை நம்பியவனாக, புரவலனொருவனால் புரக்கப்படுபவனாகவிருந்தான். தமிழ் இலக்கியத்தில் பெரிதுபடப் பேசப்பெறும் புலவர் - புரவலர் உறவு இதனையே சுட்டுகின்றது. இசை, நடனக் கலைஞர்களும், 'புரக்கப்படும்' நிலையிலேயே இருந்தனர்.

இசை, நடனத் துறைக் கலைஞர்களின் நிலை, இலக்கியத் துறைக் கலைஞர்களின் நிலையைவிட மோசமாகவே இருந்தது.

தமிழ்ச் சினிமா தொடங்கிய காலத்தில் முக்கியமான நடிகைகளாக இடம்பெற்றோர் பெரும்பாலும் தேவதாசி குலத்தினரே. வரன்முறையான முதலீடும் குறைவாகவே இருந்தது. ஊக வாணிக முதலீடு, தொழினுட்பக் கலைஞர் களுடன் ஏற்படுத்திய உறவில், அக்கலைஞர்களுக்குரிய சமூக அந்தஸ்தை எல்லா வேளைகளிலும் வழங்கிற்று என்று கூறிவிட முடியாது. இத்தகைய சூழலில் புத்திஜீவிகள் - அவர்கள் மத்திய தர வர்க்கத்தினராகவே இருப்பர் - தமது சமூக உறவுகளை ஏற்படுத்திக் கொள்ளவில்லை. புரவலர் நிலைப்பட்ட சமூக உறவில் புரவலருக்கு விசேட, சலுகை நிறைந்த ஒரு நிலை உண்டு.[10] கலைஞன் அவருக்குக் கட்டுப்பட்டே தொழிற்படல் வேண்டும். புதிய தொழினுட்பத் தேர்ச்சியும் கலையார்வமுமுடையோர் அத்தகைய உறவின் அடிப்படையில் கடையாற்றத் தயங்குவர்.

தமிழ்ச் சினிமாத் துறையிலே புத்திஜீவிகளின் ஈடுபாடு குறைந்திருந்தமைக்கு இதுவே காரணமாகலாம்.

இவ்வாறு கூறும்பொழுது, கலைஞர்களில் சிலர் அரசியல் பலமுடையவர்களாக மேற்கிளம்பியமையைக் காட்டி, இத்தகையோர் எவ்வாறு தமது நிலைமையைப் பேணிக் கொண்டனர் என்று வினாவப்படலாம். இது சம்பந்தமாகச் சில உண்மைகளை மனத்திருத்தல் வேண்டும். சில கலைஞர்கள், சில காலத்துக்கு 'மவுசு'டன் இருப்பதுண்டு. அப்பொழுது அவர்களை முன்னர் கூறிய புரவலர்களே நேரில் சென்று விரும்பிப் பார்ப்பதுண்டு. ஆனால், அந்த உறவு அக்கலைஞர்களுக்கு நிரந்தரச் சமூகச் செல்வாக்கினைக் கொடுத்துவிடுவதில்லை. அடுத்து, அரசியல் செல்வாக்குப் பெற்ற அண்மைக்காலத்து நட்சத்திரங்கள் தனியே தமது நடிப்புத் தொழிலுடன் நின்றுவிடாது, சினிமாத் துறையின் மீது கணிசமான பொருளாதார ஆதிக்கம் செலுத்தி வந்தனர். தொழினுட்பக் கலைஞர்கள் இவர்களின் ஏவுதடிகளாகப் பணியாற்றினர் என்பது பலரறிந்த இரகசியமாகும். இவ்விடத்தில் இந்த நட்சத்திரங்கள் பற்றிச் சத்தியஜித்ரே கூறிய ஒரு கருத்து முக்கியமானதாகும். சினிமாத் தயாரிப்பின்

சகல அம்சங்களையும் தமது ஆணைக்கு உட்படுத்தும் இவர்களில் ஒருவர் பெயரைக் கூறி, 'அப்படி ஒருவர் தென்னிந்தியாவில் இருப்பதாக அறிகிறேன்; அவரே தன்னுடைய நடிப்புக்கு ஒளி காமராவின் கோணம் முதலியவற்றை நிர்ணயிப்பாராம்; அப்படியானவர்களை வைத்துக்கொண்டு நான் டைரக்ட் செய்யமாட்டேன்' என்று அவர் குறிப்பிட்டார் என்பர்.

தமிழ்ச் சினிமாவின் பாத்திரச் சித்திரிப்பு, இசை, பாடல் முதலியன பெறும் இடத்தினை, அவை கையாளப்படும் முறையினை விளங்கிக் கொள்வதற்குத் தமிழ் மக்களிடையே அவைக்காற்றுக் (performing arts) கலைகள் பற்றி நிலவும் அழகியல் கருத்துக்களை அறிந்துகொள்வது அத்தியாவசியமாகும்.

கூத்து எனும் ஆடல்கலை இசையையும் ஆட்டத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. இசையைக் கொண்டே உணர்ச்சிகளை வெளியிடும் பாரம்பரியம் இன்னும் அழியாது போற்றப்படுகின்றது.

தமிழ் மக்களின் சமூக - பொருளாதார வாழ்க்கையானது, பாரம்பரியத்திலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டதன்று. ஐரோப்பாவில் கைத்தொழில் புரட்சிக்குப் பின்னர் ஏற்பட்ட ஒரு நிலைமை போன்று முற்றிலும் புதிய உற்பத்தி உறவுகளும் சமூக உறவுகளும் ஏற்பட்ட பொருளியல் சூழல் தமிழ்நாட்டில் இன்றும் ஏற்படவில்லை. எனவே, பாரம்பரிய மரபுகள் தொடர்ந்து நிலைபெறுவது தப்ப முடியாது. தமிழர் பண்பாட்டினை அரசியல்மயப்படுத்திய இயக்கம், இந்தப் பாரம்பரியக் கலைகள் பற்றிச் சிரத்தைக் காட்டவில்லையெனினும், பண்பாடு பற்றிய பொதுவான சிரத்தை மேற்குறித்த பண்புகளின் வன்மைப்பாட்டுக்குக் காரணமாயின எனலாம்.

மேலும், நமது அழகியல் பாரம்பரியத்தின் இன்னொரு அம்சத்தினை மனங்கொளல் வேண்டும். நாட்டார் நிலையிலும் சரி, செந்நெறி நிலையிலும் சரி, மேடைச் சித்திரிப்பு (stage presentation) என்பது மிகைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு 'அளிப்பே' (presentation) ஆகும். வடமொழியில் பேசப் பெறும் நாட்டிய

தர்மி, தமிழில் பேசப்படும் நாடக வழக்கு ஆகிய கோட்பாடுகள் இவ்வுண்மையை விளக்கும். எனவே, கதாநாயகனை அதிமனிதனாகக் காட்டும் தன்மை இயல்பாகவே தவிர்க்க முடியாததாகும். பிரக்ஞைபூர்வமாகச் செயல்படும்பொழுது, தனித்துவம் வேண்டுமென்றே மிகைப்படுத்தப்பட்டதெனலாம்.

1950-70இன் பிரதான பண்பாகக் காணப்பட்டவை பல இன்று மாறியுள்ளதால், தமிழ்ச் சினிமாவின் அமைப்பில் இன்று சில முக்கியமான மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன.

5. ஏற்படும் மாறுதல்கள்

இதுவரை பார்த்தவற்றை தொகுத்து நோக்கும்பொழுது, சமூகத்தின் அமைப்பு நெறிக்கும் அதன் அவைக்காற்று கலைப் பாரம்பரியத்திற்கும் மிக நெருங்கிய பிணைப்பு உண்டு என்பது நிரூபணமாகின்றது. இந்த உண்மையை வலியுறுத்துமதே வேளையில் ஏற்படும் மாற்றங்களை அறிந்துகொள்ளுதலும் விளங்கிக்கொள்ளுதலும் அவசியமாகின்றது. ஏற்படும் மாற்றங்கள் அடிப்படை மாற்றங்களா அன்றேல் மேலோட்டமான மாற்றங்களா என்பதைப் புரிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது, தமிழ்ச் சினிமாத் துறையில் ஏறத்தாழ 1980இலிருந்து சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளமையை அவதானிக்க முடிகிறது. முன்னர் குறிப்பிட்டது போன்று, ஏறத்தாழ 25 வருட காலம் நிலையூன்றி நின்ற ஒரு 'முறைமை' அதன் உக்கிரத்திலே தளர்ந்துள்ளது உண்மையே. 25 வருட காலம் நிலவிய பண்பிலிருந்து ஏற்படும் சில மாற்றத்தின் முக்கியத்துவத்தைச் சரிவரப் புரிந்துகொள்ள முடியாத நிலையிலுள்ளோம் என்றும் கூறப்படலாம்.

எனவே, இந்நிலைமையைப் படிவநிலைப்படுத்தி ஒவ்வொன்றாக நோக்குவோம்.

இப்பொழுது புதிதாக ஏற்பட்ட மாற்றத்தினை எவ்வெவ் அம்சங்களிலே காண்கிறோமென்பதனை நிச்சயப்படுத்திக்

கொள்ளலாம். முதலாவது, புதிய கதாநாயகர்கள், கதாநாயகிகளின் வருகையை அவதானிக்கின்றோம். இதுவே முக்கிய மாற்றமாகிவிடாது. நடிகன் மனிதன் எனும் வகையில் முதுமையினை வெல்லமுடியாதவனே. மேலும், அரசியல் நடிகர்களாக மாறிய நட்சத்திரங்களின் அந்த அரசியல் போக்கின் தர்க்கநிலைப்பட்ட வளர்ச்சி காரணமாக அவர்கள் சினிமாவைவிட்டு விலக வேண்டியுள்ளது. குறைந்தபட்சம் சினிமாவிலேயே தமது முழுமையான கவனத்தையும் செலுத்த முடியாத நிலையேற்பட்டது.

இது உண்மைதானெனினும், இன்னொரு முக்கிய நடைமுறை உண்மையை நாம் மறந்துவிடுதல் கூடாது. இந்தப் பெரு நட்சத்திரங்கள் நேரடியாகவோ, அன்றேல் முன்னரிருந்த அதே மவுசுடனோ சினிமாத் துறையில் ஈடுபட முடியாதிருந்தாலும், சினிமாவின் மிக முக்கிய அம்சங்களிலொன்றான விநியோக வாய்க்கால்கள் மூலம் தங்கள் பழைய படங்களை ஓட்டிக் கொண்டிருக்கின்றனர். 'மழை விட்டும் தூவானம் விட்டதில்லையாயிருந்த வண்ணம்தானே' இந்தப் பழைய பட ஓட்டுவிப்பு அவர்கள் நாயக பிம்பங்களைக் காப்பாற்றிக் கொள்ளுதற்கான முயற்சியேயாகும்.

எனினும், இந்தப் 'பிடிப்பு'களுக்குகிடையே மாற்றத்தின் தன்மைகள் தெரிகின்றன. சினிமாவின் அழகியலம்சங்களைப் பொறுத்தவரையில் இவை முக்கியமானவையாகும்.

சமூகத்தை வழி நடத்தத் தக்கவன் என்று காட்டப் பெறும் அதிமனித கதாநாயகத் தன்மை கொண்ட பாத்திரங்களையுடைய திரைப்படங்கள் இப்பொழுது வருவதில்லை. வீரசாகசச் செயல்கள் தனிப்பட்ட ஒரு பண்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றதே தவிர, அதற்கு ஒரு சமூக முக்கியத்துவம் கற்பிக்க முடிவதில்லை(ரஜினிகாந்த்).

உண்மையில் இன்றைய பெரும்பாலான படங்களைப் பார்க்கும்பொழுது, தனது சூழலை நிர்ணயிக்கும் கதாநாயகனுக்குப் பதிலாகச் சூழலால் நிர்ணயிக்கப்படும் கதாநாயகனே - கதை முதல்வனே - அதிகம் சித்திரிக்கப் படுவதைக் காணலாம். தன்னம்பிக்கையற்றவனாக, சர்வ

பலமுடையவன் என்று கொள்ளப்பட முடியாதவனாக, தானே விளைவுகளை ஏற்படுத்துவதிலும் பார்க்கப் பிற விளைவுகளினால் தான் பாதிக்கப்படுபவனாகிய கதாநாயகனே இப்பொழுது சித்திரிக்கப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

இன்னொரு முக்கிய அம்சம், கதாபாத்திரங்களின் வயதெல்லையைத் தாண்டாத நடிகர் நடிகையரைக் கொண்டே அப்பாத்திரங்கள் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. இளைஞர்களின் கதாபாத்திரத்தை இளைஞர்களே நடிக்கின்றனர். குறிப்பிட்ட பெருநட்சத்திரங்களின் கொடுங்கோன்மை தளர்ந்துள்ளதை இது குறிக்கின்றது.

பெருவழக்குக்குப் புறம்பானவையென்று கருதப்படத்தக்க சில படங்கள் வருவதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் இருப்பதாக இப்பொழுது கூறப்படுகின்றது. இந்த வாதத்தை முற்றிலும் ஒதுக்கிவிட முடியாததெனினும் தனிமரம் தோப்பாவதில்லை என்பதை மனத்திருத்தல் அவசியம்.

சினிமா இன்று இருபத்தைந்து வருடத்துக்கு முன்னர் இருந்த நிலையில் இல்லை. அதிகப் போட்டி வளர்ந்துள்ளது. போட்டிச் சந்தையில் இடம்பெறும் உற்பத்திகள் அந்தப் போட்டியில் சளைக்கக் கூடியனவாயிருத்தல் கூடாது. இந்தச் சாதனை நிலைமையில் விற்பனைப்படுத்தக்கூடிய முறையில் உற்பத்திகள் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். அப்படியாயின், அவற்றில் தொழினுட்பச் செம்மையிருத்தல் வேண்டும். நுகர்வோனை நோக்கிய சந்தை ஆனமையால் அவனைத் திருப்திப்படுத்த வேண்டும்.

அதுவும், பழைய விக்கிரகங்கள் நகர்ந்து புதியவர்கள் வந்து குடியேறும்பொழுது, அவர்கள் தமது ஆசனங்களைப் பலப்படுத்திக் கொள்வதற்குச் சந்தையை நன்கு அறிந்து தொழிற்பட வேண்டும். இதனால் தொழினுட்பச் செம்மை, கவர்ச்சி ஆகியன அத்தியாவசியமாகின்றன.

முதலாளித்துவச் சந்தை அமைப்பினுள் நின்று நோக்கும்பொழுது, பழைய இறுக்கங்களிலிருந்து விடுவிக்கும் ஒரு பண்பு சந்தைக்கு உண்டு என்பதைக் காணலாம்.[11] சந்தை

உறவுகளில் இது தவிர்க்க முடியதாகும். பழைய தயாரிப்பு களுக்குக்கூடப் புதிய லேபல்கள் கிடைக்கும்.

மேலும், இந்தப் பண்பினூடே உற்பத்தி முறைமைகள் நன்கு ஒழுங்கமைக்கப்பட்டனவாக, திட்டமிடப்பெற்ற நிதி ஒதுக்கீட்டு முறையைக் கொண்ட முதலீடுகளை கொண்டனவாகக் கிளம்பும் தன்மையுண்டு. சந்தையின் தேவையை உணர்ந்து, தனது திறமைகளாலே தோற்றுவிக்கப்பட முடியாத ஒரு உற்பத்தியினை இன்னொரு டைரக்டரைக் கொண்டு தயாரிக்கும் ஒரு நிலைமை தமிழ்நாட்டுத் திரைப்படத்திலே தோன்றியுள்ளது. பாலச்சந்தர், பிற டைரக்டர்களைக் கொண்டு தயாரிக்கும் இந்த முறைமை அவதானிக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்.

மேலும், சர்வதேசக் கலாசாரச் சந்தையைக் கூர்ந்து கவனித்து, அதன் போக்குகளை அவதானித்து, இந்தப் பண்பாட்டுச் சூழலில் அவற்றின் செல்மானம் எந்த அளவு உள்ளது என்பதை மட்டிட்டுத் தொழிற்படும் தயாரிப்பு முறைகளும் உள்ளன. இந்தப் பண்பின் துளிர்ப்பையும், அண்மைக் காலத் தமிழ்ச் சினிமாத் தயாரிப்பில் காணலாம். சிவப்பு ரோஜாக்கள், அலைகள் ஓய்வதில்லை போன்ற தயாரிப்புகளிலே இப்பண்பை அவதானிக்கலாம். இத்தகைய தயாரிப்பு நெறியிலே நடிகர்களிலும் பார்க்கத் தயாரிப்பாளரும் டைரக்டரும் முக்கியமாவது இயல்பே.

இதுவரை முற்றிலும் பொருளாதார நிலைப்பட்ட காரணிகளை நோக்கினோம். தமிழ்ச் சினிமாவின் மாற்றத்தைத் தமிழ்நாட்டில் ஏற்படும் சமூக மாற்றப் பகைப்புலத்தில் வைத்து நோக்குவோம்.

1950, 60களிலிருந்த நிலைமை இன்று இல்லை. தமிழ்நாட்டில் நகரவாக்க (urbanization) வேகம் மற்ற மாநிலங்களைப் போன்று அதிகமில்லையெனினும் படிப்படியான நகரவாக்கம் நடைபெற்றுக் கொண்டே யிருக்கின்றது. இந்த நகரவாக்கம் சமூக உறவுகளை மாற்றி அமைக்கின்றது முற்றிலும் விவசாயியே ஆனவன் (அதாவது, 'பட்டிக்காட்டான்' என்பவன்) இப்பொழுது இல்லை. கல்வி

வசதிகள் அதிகரித்துள்ளன. வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் கூடியுள்ளது. தமிழ் எம்.ஏ. சித்தியெய்திய பலர் இன்று விவசாயம் செய்கின்றனர். நகரத்து வாழ்க்கை பற்றிய அபிலாசைகள் கூடியுள்ளன. கிராமத்திலே தொழினுட்பப் பயன்பாடு அதிகரித்துள்ளது. சைக்கிள் இல்லாத வீடுகள் மிகக் குறைவே. வானொலி கேளாதவர் இல்லை என்றே கூறலாம்.

திட்டமிடப்பட்ட சோசலிச வளர்ச்சி இல்லாததன் காரணமாக, இந்த மாற்றங்கள் பாரம்பரிய வேர்களை அதிகம் மதிக்காத ஒரு வெகுசனப் பண்பாட்டைத் (mass culture) தோற்றுவித்துள்ளன. பத்து வருடங்களுக்கு முன்னர் ஒருவரின் உடைகொண்டு அவரின் சமூக அந்தஸ்தை ஊகித்துக் கொள்ளலாம். இப்பொழுது அப்படிச் செய்துவிட முடியாது. கால்சட்டை, சர்ட், சாரீஸ் ஆகிய உடுப்புகள் வீடுகளில் காணப்படாத பொருளாதாரச் சமத்துவத்தைப் பார்வையாளரில், வீதிகளில் ஏற்படுத்தியுள்ளது. இந்தப் பொதுமையை வெகுசனப் பண்பாடு நன்கு பயன்படுத்திக் கொள்கிறது.

தமிழ்நாட்டில் இந்த வெகுசனப் பண்பாட்டின் முகவர்களாகச் சஞ்சிகைகள் தொழிற்படுகின்றன. மக்களிடையே தோன்றியுள்ள எழுத்தறிவு வளர்ச்சி போன்றவற்றை இவை பயன்படுத்திக் கொண்டு, மக்கள் அன்றாட வாழ்க்கையில் பெற விரும்பும் சில இன்பங்களை வாசிப்பு மூலம் வழங்குகின்றன. கார்ல் மார்க்ஸ் மதம் பற்றிக் கூறியவற்றை இந்தச் சஞ்சிகைகளுக்குப் பொருத்திக் கூறுவது பெருந்தவறுக்கு இடமளிக்காது.

இந்த வெகுசனப் பண்பாட்டின் மற்றைய அம்சங்கள் பொப் இசை, சினிமா ஆகியனவாகும். பொய் நாகரிகத்தின் வெளிப்பாடுகள் சஞ்சிகைகளிலும் சினிமாவிலும் எவ்வாறு இன்று வெளிப்படுகின்றன என்பதை உற்று நோக்கும் பொழுது முன்னர் எக்காலத்திலுமில்லாத வகையில் ஒன்று மற்றொன்றினை அவாவி நிற்கும் தன்மை தெளிவாகப் புலப்படும்.

பொப் பண்பாட்டின் தேவைகள் பூர்த்தி செய்யப் படுவதற்குக் கதாநாயகிகள் (இளம் பெண்கள்) திரையில்

பயன்படுத்தப்படும் முறைமை சுவாரசியமானதாகும். யௌவனப் பண்பாடு (youth culture) ஒன்றினை வளர்த்தெடுப்பதற்குச் சஞ்சிகைகளும் சினிமாவும் பெரிதும் சிரமப்படுகின்றன. நமது குடும்ப அமைப்பு (அந்த அடிப்படைகள் இன்னும் மாறவில்லை) மேனாட்டு நிலைநின்ற யௌவனப் பண்பாட்டைத் தோற்றுவித்துவிட முடியாது. இதனால், ஒரு மட்டத்தில் கிராமிய வாழ்க்கையினை முதல்படுத்தியும், இன்னொரு மட்டத்தில் நகர வாழ்க்கையின் ஏற்றத் தாழ்வுகளைக் குறைத்துக் காட்டியும் சில புதிய இயைபுகளை உண்டாக்க முனைகின்றனர்.

மேனாட்டு நாகரிகப் பண்புகளை உள்வாங்கும் பண்பு தமிழ்ச் சமூகத்தில் அதிகரித்துள்ளது இயல்பே. பாரம்பரிய 'புலவர்' பட்டத்தை வேண்டாமென ஒதுக்கி, ஆனால் அதற்கான பரீட்சையின் அமைப்பினைச் சிறிதுதானும் மாற்றிக் கொள்ளாது, ஆனால் புலவர் பட்டத்தை B. Lit. (பி. லிட்) என ஆங்கிலத்தில் போடவேண்டுமென வாதிடும் நிலை இந்த உண்மைகளை உருவாக்கி நிற்கின்றதெனலாம். எத்துணை ஆழமாகத் தமிழ் வாதம் பேசுபவரும் டாக்டர் பட்டத்தை ஆங்கிலத்திலேயே குறிப்பிட விரும்புகின்றனர். தமிழினவாதத்தின் தலைநிலையங்களிலேயே இதுவே நிலைமையெனில், சாதாரண வாழ்க்கை மட்டங்களில் வெகுசனப் பண்பாடு மேலோங்குவது ஆச்சரியமன்று.

எனவே, அண்மைக் காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றம் வளர்ந்து செல்லும் வெகுசனப் பண்பாட்டு ஓட்டத்தினையே சுட்டுகிறது. காத்திரமான, சமூக நோக்குள்ள, முற்போக்கான தன்மையுடைய படைப்புக்கள், இவற்றினூடாகத் தோன்ற முடியும். வெகுசனப் பண்பாடு நிலைபேறடைய, அதற்கெதிரான நிலைப்பாடாக, anti-thesis ஆக முற்றிலும் சமூக முற்போக்கு எண்ணங்கொண்ட ஆக்கங்கள் தோன்றுவதற்கு இடமுண்டு. ஆனால், சினிமா பெருமூலதனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு கைத்தொழிலானமையால், சஞ்சிகைத் துறையில் சிறுசஞ்சிகைகள் தோன்றுவது போன்று சினிமாக்கள் தோன்றி நிலைபேற்றுடன் நிற்க முடியாது. இதனால், தமிழ்ச் சினிமாவில் முற்போக்குவாதம்

முதலாளித்துவத்தினால் கையேற்கப்பட்டுச் சில திரிபுநிலைத் தயாரிப்புகளுக்கு இடமளிக்கும் வாய்ப்புள்ளது.

ஆனால், திரைப்படத் தொழில் பயிற்சி நிறுவனம் போன்ற ஸ்தாபனங்களின் வளர்ச்சி, புதிய முற்போக்குச் சக்திகளுக்கு இடம் கொடுக்கலாம்.

தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும், *1983 (சிறுநூல்)*

குறிப்புகள்

1. தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும் (1983) என்ற தலைப்பில் சென்னை புக் அவுஸ் சிறுநூலாக இதனை வெளியிட்டபோது எழுதப்பட்ட முன்னுரை. சொற்பொழிவு நடைபெற்ற நாள் (19-06-1982)

2. Lucien Goldmann, Towards a Socialogy of the Novel (Tr. Alan Sheridan), London, 1964.

3. Kinematograph என்பதுவே மருவி cinema ஆகிற்று. அசைவின் அழகியல் அநுபவத்தை கினீஸ்தற்றிக்ஸ் (Kinesthetics) என்பர். கினேமா எனும் கிரேக்கச் சொல் அசைவியக்கத்தைக் (motion) குறிக்கும்.

4. இக்கட்டத்திலே ஆங்கிலத்தில் வரும் என்டர் டெய்ன்மெண்ட் (entertainment) எனும் சொல்லைத் தமிழில் பொழுதுபோக்கு என மொழிபெயர்க்கும் பொழுது ஏற்படும் அழுத்த வேறுபாட்டை உணர்ந்து கொள்ளுதல் வேண்டும். இப்பகைப்புலத்தில், 'மகிழ்வூட்டுதல், வழக்கத்திலிருந்து வேறுபடும் ஒன்றை வழங்கல்' என்ற கருத்துக்களே முக்கியமடைகின்றன. இன்றைய பயன்பாட்டில், பொழுதுபோக்கு என்பது மகிழ்வுடன் பொழுது கழிதலைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளல்வேண்டும்.

5. S.T. Bhaskaran, 'Tamil Cinema and the intelligentia - the gap'. *Indian Film and the Film World, Madras,* 1976.

6. தமிழ்ச் சினிமா ரசிகர்கள் தமது உண்மையான விருப்பு எதையென்பதையே தமிழ்ச் சினிமா உலகு அறிய இடம் வழங்கவில்லை எனக் கருத்துப் பரிமாறலின் பொழுது திரு. ஏ. எஸ். ஏ. சாமி கூறினார்.

7. The Tamil Film as a Medium of Political Communication, சென்னை, 1981. இதன் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு 'அரசியல்

தொடர்பாடல் ஊடகமாகத் தமிழ்ச் சினிமா' என்ற கட்டுரையாக இந்நூல் தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளது.

8. இப்பொருள் பற்றி, 1962இல் இலங்கையில் வெளிவந்து கொண்டிருந்த மரகதம் எனும் சஞ்சிகையில் 'திரை வளர்த்த கவிதை' எனும் கட்டுரைத் தொடரினை எழுதியுள்ளேன். இன்று பின்னோக்காகப் பார்க்கும் பொழுது, இவ்விடயம் பற்றிய முதற்கணக்கெடுப்பு என்பதைத் தவிர, அக்கட்டுரைத் தொடர் கூரிய கவனிப்புகளைக் கொண்டதென்று சொல்ல முடியாதுள்ளது. தமிழ்ச் சினிமாவிற் பாடல்கள் பெறும் இடத்தையும் சினிமாப் பாடல்கள் பெறும் இடத்தையும் சினிமாப் பாடல்கள் அன்றாடத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் பெறும் இடத்தையும் பற்றி எஸ்.டி. பாஸ்கரன் அண்மையில் நல்ல ஒரு கட்டுரையினை எழுதியுள்ளார் ('Film Music Conquers South India', Media Development, 1982). 'திரை வளர்த்த கவிதை' கட்டுரை இந்நூல் தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளது.

9. The Tamil Film as a Medium of Political Communication

10. Raymond Williams, Culture, Fontana Books, 1981.

11. Raymond Williams, Culture, p.103

திரை வளர்த்த கவிதை – 1

சமீபத்தில் வெளியான திரைப்படம் ஒன்றில் வரும் பாடல் பலரது நாவில் முணுமுணுக்கப்பட்டது. சிலர் வாய்விட்டுப் பாடிக்கொண்டார்கள். சிலர் பாடுவதுடன் மட்டும் நிறுத்திவிடாது, சேர்த்து ஒரு பெருமூச்சையும் விட்டுக்கொண்டார்கள். இன்னும் சிலர் கம்பனுக்கும் வள்ளுவனுக்கும் இலக்கியக்காரர் கொடுக்கும் அந்தஸ்தை இப்பாடலுக்கு வழங்கி அதனை மேற்கோளாகப் பிரயோகிக்கவும் ஆரம்பித்தார்கள். நூற்றுக்கு நூற்றைம்பது வீதம் அரசியல் விவகாரங்களையே பேசி, நூற்றுக்கு இருநூறு வீதம் அவற்றிலே ஈடுபட்டவர்கள்கூட இது ஒரு 'வெகு சன' இயக்கம்தான் என்று விட்டுவிட்டார்கள். சமூகத்தில் உள்ள ஒவ்வொருவரும் தத்தம் அறிவுநிலைக்கு ஏற்ப அதனைத் தரங்கண்டு ரசித்தனர். எவரும் ரசிக்காது விடவில்லை, ஏனென்றால், அது நல்ல ஒரு பாடல்.

காதலிலே தோல்வியுற்றாள் கன்னியொருத்தி
கலங்குகிறாள் அவனை நெஞ்சில் நிறுத்தி

என்ற கல்யாணப்பரிசு படப் பாடல்தான் இவ்வாறு போற்றுவதற்கு எடுத்துக்கொண்ட பொருள்.

சினிமா வாழும் இலக்கியம் என்ற உண்மையை மிக நேர்த்தியாக உணர்த்தியது இப்பாடல். முற்றிலும் மேனாட்டுச் சூழ்நிலையில் தோன்றி வளர்ந்த சினிமா எனும் திரைப்படம், தமிழிலக்கிய உணர்வு வளர்ச்சிக்கும் தமிழ் வசன வளர்ச்சிக்கும் தமிழ்க் கவிதா உணர்வு வளர்ச்சிக்கும் ஆற்றிவரும் தொண்டு அளவிட முடியாது.

சங்க காலம், சோழர் காலம் என்பதுபோல சினிமாக் காலம் என ஒரு தனிப்பட்ட காலப் பிரிவினை வகுக்க

வேண்டும் என்பதல்ல. அது இன்றைய வாழ்வில் இலக்கிய உணர்வை வளர்க்கும் வாழும் இலக்கியம் என்பதையாவது மறுக்கலாகாது.

காலத்திற்குக் காலம் தோன்றும் புதிய சாதனங்களும் புதிய உத்திமுறைகளும் பண்டைய மரபிலுள்ளவற்றை நடைமுறைக்கேற்ப மக்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இது இலக்கிய வரலாறு படித்தோர்க்குத் தெரிந்த உண்மை. அந்த அடிப்படையில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் சாதனங்களில் ஒன்றான சினிமாவும் எமது இலக்கிய உணர்வு வளர்ச்சிக்குப் பெருந்தொண்டற்றி வருகிறது. அதன் தன்மைகளுக்கேற்ப அது புதியதொரு முறையில் பண்டைய பாரம்பரியங்களை எடுத்துக்காட்டுகிறது; இலக்கிய விளக்கம் கொடுக்கின்றது. உதாரணமாக, ஷேக்ஸ்பியரது ஒதெல்லோ என்ற நாடகம் பற்றிய வேறுபடும் வியாக்கியானங்களைத் திரைப்படங்கள் மூலம் நாம் காணலாம். கற்பனையில் மாத்திரமிருந்து வந்த கதாபாத்திரங்கள் எம் கண்முன்னே இன்று நிற்கின்றன. கல்வி வளர்ச்சிக்குச் சினிமாவின் பங்கு மிக முக்கியமானது. அத்துறை முன்னேற்றம் அதிகமுள்ள நாடுகளில் வகுப்பிற்கு வகுப்பு திரைப்படம் காட்டுவதற்கான வசதிகள் உண்டு. பார்த்தல் - கேட்டல் ஆகிய இரண்டு பண்புகளும் சினிமாவில் உள்ளன.

தமிழ்நாட்டினைப் பொறுத்தவரையில், சினிமா வளர்ச்சி அத்துணை பெரியதல்ல. உலகத்தின் தலைசிறந்த ஆயிரம் படங்கள் என்ற பட்டியலில்கூடத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் கிடையாது. ஆனால், எமக்கு வேண்டுவது சர்வதேசிய அரங்கில் என்ன கிழித்துவிட்டோம் என்பதல்லவே! தமிழ் நாட்டிற்குள்ளாவது ஏதாவது சாதித்திருக்கிறோமோ என்பதே.

தமிழ்நாட்டில் இன்று சினிமா பலம் பொருந்திய ஒரு சீர்திருத்தச் சாதனமாகும். சினிமாவையே முக்கியப் பிரச்சாரச் சாதனமாகக் கொண்டு தமது அரசியல் வாழ்வை வளப்படுத்திக் கொண்ட அரசியல் கட்சி தமிழ்நாட்டில்தான் உண்டு. ஒரு சில சந்தர்ப்பங்களின் பிரச்சாரச் சாதனமாக அமைந்தாலும் அதனால் தமிழ்நாட்டில் மலிந்து கிடந்த 'கண்டதுண்டு - கேட்டதில்லை'யாயிருந்த பல பிரச்சினைகள்

தீர்க்கப்பட்டுவிட்டன. சினிமா மூலம் எதிர்ப் பிரசாரம் செய்தே அந்த அரசியல் கட்சியைத் தோற்கடிக்க வேண்டிய நிலையேற்பட்டுள்ளது.

'ஆய கலைகள் அறுபத்திநான்கு' என்று வகுத்துக் கூறிய தமிழ்நாட்டில் இன்று கலையென்பது சிறப்புப் பெயராகச் சினிமாவைக் குறிக்கின்றது. அழகான அட்டைப் படத்தையும் அனாவசிய ஒப்புவமையையுமே (எமது) பத்திரிகா தர்மமாகக் கொண்டுள்ளவர்கள் கலையென்ற பெயரில் சினிமாவை அறியாது குறித்தாலும் இன்று சினிமாவானது மற்ற எல்லாக் கலைகளும் வந்து சங்கமிக்கும் கலையாக விளங்குகிறது. இசை, இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம் என்ற பழந்தமிழ்க் கலைகளும் முத்தமிழும் மோனாட்டிலிருந்து வந்த புத்தம்புதிய கலைகள் யாவும் சினிமா மூலமே பரிணமிக்கின்றன. எனவேதான், சினிமா இன்று தமிழரது அச்சாணிக் கலையாக விளங்குகின்றது.

இவ்வாறு சினிமா வளர்க்கும் கலைகளில் கவிதையும் மிக முக்கியமானதாகும்.

சினிமாப் பாடல் என்பவை, சினிமாக் குழந்தை பேச ஆரம்பித்த காலந்தொட்டே இருந்து வந்தாலும், சமீப காலத்தில்தான் கவிதா உணர்ச்சி நிறைந்தவையாக வெளிவருகின்றன. சினிமாவின் ஆரம்ப காலத்திலும் அதைத் தொடர்ந்த 30ஆம் 40ஆம் ஆண்டுகளிலும் சங்கீதத்திற்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர். கீர்த்தனை மரபில் தோன்றியவை அக்காலப் பாடல்கள். வி. ஏ. செல்லப்பா ஐயர், எம். கே. தியாக ராஜ பாகவதர் முதலியோர் பாடியுள்ள பாடல்களைப் பார்க்கும்போது இது புலனாகும். அக்காலத்தில் சிறந்த பாடலாசிரியராக விளங்கிய பாபநாசம் சிவனது பாடல்கள் இசைக்கமைந்தவையாகும். மணிப்பிரவாள நடையுடைய தாகவும் விளங்குவதைக் காணலாம். பாமர மக்களும், விளங்கி ரசிக்கக்கூடிய தரத்தினவாய் அவை அமையவில்லை. இசையமைப்புக்கு இசைய நின்றனவே யொழிய, இலக்கிய அந்தஸ்தில் உயரிய இடம்பெற்றிருந்தன என்று சொல்லிவிட முடியாது.

சமூகத்திலுள்ள பிரச்சினைகளை ஆராயும் நோக்குடனும் அரசியல் விழிப்புணர்ச்சியேற்படுத்தும் நோக்குடனும் திரைப்படங்கள் தயாரிக்கப்படத் தொடங்கியதும், மக்கள் விளங்கி ரசிக்கக்கூடிய பாடல்கள் தோன்றலாயின. தனிச் சொத்தாக இருந்த பாரதி பாடல்களைப் பொதுச் சொத்தாகிய காலந்தொட்டு இப்பண்பு வளர்ந்து வருவதை நாம் காணலாம்.

பாட்டுப் பொருள் மாத்திரமல்ல, பாடலிசையும் ஜனரஞ்சகமாக அமையவேண்டுமென்று இயக்கம் தோன்றவே, வட இந்தியத் திரைப்பட மெட்டுகளைக் கொண்டு தமிழ்ப் பாடல்களை அமைக்க விரும்பினர். இதனால், பாடலின் பொருள் பாதிக்கப்படலாயிற்று. பாட்டு ஜனரஞ்சகமாக அமைய வேண்டுமென்பதற்காக மெட்டிலேயே கவனம் செலுத்தினர். பாடலின் கருத்து தாழ்ந்த ஒரு நிலையை அடைந்தது. 'உருவம் உள்ளடக்கத்தைப் பாதிக்கின்றது' என்ற உண்மை இலக்கியத்துக்குத்தான் என்று அதனை வரையறுத்துவிடாது சினிமாவிற்கும் அது பொருந்தும் என்பதைப் பார்க்குமாறு இலக்கிய விமரிசகர்கள் வேண்டிக்கொள்ளப் படுகின்றனர். 'டப்பா' சங்கீதம் என்ற இந்த இழிநிலையிலிருந்து சினிமா சங்கீதத்தை விடுவிக்க, காலஞ்சென்ற கல்கி அதிகம் பாடுபட்டார். காலம் செல்ல, தமிழ்நாட்டுக் கிராமிய இசை முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கிற்று. அதன் பின்னர், இப்பொழுது சினிமாப் பாடல்களில் கிராமிய இசையும் நவீன இசையும் நன்கிணைந்துள்ளன. இந்த நிலையில்தான் இலக்கிய ரசனையுள்ள பாடல்களும் தோன்றலாயின.

இன்னொரு முறைவழி பார்க்கும்போது 'சினிமாப் பாடல்களது இன்றைய இலக்கியத் தரம்' தர்க்கரீதியான வளர்ச்சியாகவே அமைவதைக் காணலாம். தமிழ்ப் படங்களில் அரசியல் காரணங்களுக்காக வசனம் புதியதொரு முறையில் கையாளப்படவே தமிழிலக்கிய மணம் கமழத் தொடங்கிற்று. வளரும் இலக்கிய ரசனை, வசனத்திலிருந்து இன்று கவிதைக்கு வந்துள்ளது.

சினிமாப் பாடல்கள் பிற கவிதைகளிலிருந்து சற்று மாறுபடும் தன்மையுடையனவாக விளங்குகின்றன. பிற கவிதைகளைப் போன்று சினிமாவிற்கு எழுதும் பாடல்கள் தனிப்பட்ட பூரணமான சித்திரமாக அமைய வேண்டியதில்லை. அவ்வாறு அமைவதும் ஆகாது. சினிமாவே சித்திர அமைப்பு மூலம் உணர்ச்சியைத் தெரிவிக்கும் ஒரு சாதனமாக விளங்குவதால், அதில் வரும் பாடல்கள் சித்திர விளக்கங்களாகவே அமையவேண்டும். இன்னும், மனோநிலையை நன்கு விளக்குவதாகவும் விவரிப்பனவாகவும் அமைதல் வேண்டும். எனவே, உவமை, சினிமாப் பாடலின் முக்கிய அணியாக விளங்குகின்றது. இன்னும் பாடல் வரும் சந்தர்ப்பத்தில் உருவக விளக்க அமைப்பு மூலம் விளக்குவதற்கும் சினிமாப் பாடல் உதவுமேயானால் அது தலைசிறந்த பாடலாக அமையும்.

அடுத்து சினிமாப் பாடலானது, பிற கவிதைகளுக்கில்லாத ஒரு கட்டுப்பாட்டின் அடிப்படையிலேயே தோன்றவேண்டும். ஒரு குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தில், ஒரு குறிப்பிட்ட கதாபாத்திரனது அல்லது உணர்ச்சிக் கட்டத்தினது தன்மையை உணர்வு நிலையில் வைத்துக் காட்டுவதற்கே பாடல் தோன்றுகின்றது. நடனம் போன்ற மரபுவழிச் சந்தர்ப்பங்கள் இதற்குப் புறநடை இன்னும் இசையமைப்பின் கட்டுக்கோப்புக்குள்ளும் அடங்கி நிற்கவேண்டுவது அவசியமாகின்றது. இத்துணைக் கட்டுப்பாடுகளுக்கிடையே தோன்றும் பாடல், தக்க இலக்கியத் தரம் கொண்டதாக விளங்கினால் அதுவே போதும். ஆனால், இன்றோ பல பாடல்கள் இத்துணைக் கட்டுப்பாடுகளினிடையே தோன்றியும் அதியற்புத இலக்கியங்களாக விளங்குகின்றன.

இதுவரை திரைக்கவிதைக்குரிய முக்கியப் பண்புகளினை ஆராய்ந்தோம். திரைக் கவிதைக்கான அவ்விலக்கண வரம்புக்குள் நின்றுங்கூடப் பூரண கவிதா சக்தியுடன் மிளிரும் பாடல்கள் பல உள. முன்னர் குறிப்பிட்டுள்ளவாறு திரைக் கவிதை வரலாற்றிலே இன்றைய காலப் பிரிவானது இசையும் பொருளும் இணைந்து செல்லும் உன்னத நிலையாகவிருக்கின்றது. அவ்வாறான ஓர் உன்னத நிலைக்குக் காரணமாகவிருக்கும் திரைப்படப் பாடலாசிரியர்களை நாம் சற்று அவதானிக்க வேண்டுவது அவசியமாகின்றது.

திரைக் கவிஞர் எனச் சுருக்கமாக அழைக்கப்படத்தக்க இப்பாடலாசிரியர்களை, நாம் மூன்று பெரும் பிரிவினராக வகுக்கலாம். முதலாவது குழுவினர், இன்றிருக்கும் இலக்கிய வட்டாரங்களுள் எவ்வித இடமும் பெறாதவராய், திரைப் படங்களுக்குக் கவிதைகளை எழுதுகின்றனவர்களாவர். இலக்கிய வட்டாரத்தினர் இவர்களைக் கவிஞர் என மதிக்காவிட்டாலும் இவர்கள்தாம் சினிமாவிற்குள் கவிதையை நன்கு உட்செலுத்தியவர்கள் என்று சொல்ல வேண்டும். இப்பிரிவுள் வருபவர் பலர். காலஞ்சென்ற பட்டுக்கோட்டைக் கல்யாணசுந்தரம், தஞ்சை ராமையாதாஸ், சுந்தர வாத்தியார், ஆத்மநாதன் போன்றோர் இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். பாபநாசம் சிவன் அவர்களும் இப்பட்டியலிலே இடம்பெற வேண்டியவர். சாஹித்தியகர்த்தா எனச் சங்கீதத் துறையில் போற்றப்படும் அவரது ஆக்கங்கள் இலக்கிய அந்தஸ்துப் பெறாதவை.

திரைப்படங்கட்குப் பாடல்கள் எழுதுவதையே சிறப்பாகச் செய்யும் இவர்களைவிட, இன்னொரு பிரிவினர் உளர். இலக்கிய உலகிற் கவிஞர்கள் எனப் பெயர் பெற்றுப் பின்னர் திரைக் கவிஞர்களாய் விளங்குபவர்கள் இவர்கள். திரைப்பட உலகத்துள் இவ்வாறான ஒரு வித்தியாசம் பாராட்டப்படுவதில்லையென்றாலும்,பாடலாசிரியர் பட்டியலைப் பார்க்கும்பொழுது எம்மையறியாமலே நாம் இனங்கண்டு கொள்வதும் இவர்களைத்தான். கம்பதாசன், கண்ணதாசன், குயிலன், சுரதா ஆகியோர் இப்பகுதியில் முதன்மையானவர்கள். தீபாவளி மலர்களுக்குக் கவிதைகள் எழுதும் கு. மா. பாலசுப்பிரமணியன், கவி கா.மு. ஷெரீப், கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி முதலியோரையும் நாம் இப்பிரிவுக்குள் அடக்கிக்கொள்ளலாம்.

மூன்றாவது பிரிவினர், திரைக் கவிஞர்களிலே இளங் கவிஞர்கள் எனக் கொள்ளத்தக்கவர்களே. அதிகத் தொகையான பாடல்கள் எழுதாவிட்டாலும், எழுதிய பாடல்களினால் இரசிகர்களது கவனத்தை ஈர்த்துள்ளவர்கள் இவர்கள். ஜெயகாந்தன், முத்துக்கூத்தன், வில்லிப்புத்தன் முதலியோரை இங்குக் குறிப்பிடலாம்.

இவ்வாறு திரைக் கலைக் கவிஞர்களை நாம் வகுத்து ஒவ்வொருவரைத் திணித்துவிடுவதால் மட்டும் திரைக் கவிதைகளுக்கு இலக்கிய அந்தஸ்து வழங்கியதாகிவிடாது. திரைக் கவிதைகள் மூலம் இலக்கிய உணர்வை ஈர்த்து, கவிதா சக்தியினால் படித்தவரையும் படியாதவரையும் இலக்கிய ரசிகர்கள் என்று தம்மைத்தாமே கூறிக்கொள்பவரையும் அவ்வாறு கூறிக்கொள்ளாமலே நன்கு ரசிப்பவரையும், தமது வார்த்தைப் பிரயோகம், பொருட்செறிவினால் கவர்ந்து, திரைக் கவிதை வரலாற்றில் முக்கிய இடம்பெறுகின்ற கவிஞர்களைத் தனியே ஆராய்தல் மிக அவசியமாகின்றது.

அவ்வாறு நாம் ஆராயத் தொடங்கும்பொழுது, எந்த அடிப்படையில், எக்கவிஞரை முதலில் பார்ப்பது என்பது பிரச்சினையாகிவிடுகின்றது. வரலாற்று அடிப்படையில் பார்ப்போமேயானால், ஆரம்பக் காலத்தவர்களது பாடல்கள் ஜனரஞ்சகமற்றிருந்ததையும், நாடகப் பண்பு பல கொண்டு அவை மிளிர்ந்ததையும் நாம் அறிவோம். எனவே, கால அடிப்படையினை விட்டு, திரைக் கவிதையில் உண்டாக்கிய மாற்றத்தினை ஆதார சுருதியாக வைத்துப் பார்ப்பதே தக்கது என்பது புலனாகும். வெறும் இசையாக இருந்த ஒரு நிலையிலிருந்து, பாடலின் பொருளை நன்கு விளங்க வைக்கும் இசையே வேண்டுமெனக் கொள்ளப்படும் இன்றைய நிலைக்குத் திரைப்பாடல்களை உயர்த்தியவர் களையே முதலில் எடுக்க வேண்டியது அவசியமாகும். அவ்வாறு திரைக் கவிதையின் தரத்தினை உயர்த்திய வர்களுள் முக்கியமானவரும் முதலிடம் பெறவேண்டியவரும் காலஞ்சென்ற பட்டுக்கோட்டை திரு. கல்யாணசுந்தரம் அவர்களாவர்.

மக்கள் வாழ்விற்கும் இலக்கியத்திற்கும் நேரடியாகத் தொடர்பிருக்க வேண்டும் என்ற கருத்துடையவர் திரு. கல்யாண சுந்தரம் அவர்கள். முதன்முதலில் தனது கவிதைத் திறமையை, கட்சி மாநாட்டினிறுதியில் நடக்கும் நாடகங்கள் மூலம் காட்டினார். பொதுவுடைமைக் கட்சியினர் கேரளத்தில் நடத்திய கலை நிகழ்ச்சிகளின் மூலம் நாடகம், நடனம் போன்ற துறைகள் பெருமுன்னேற்றம் அடைந்துள்ளதெனச்

சொல்வர். அவ்வாறான முற்போக்கு இலக்கியக் குழுவினருள் ஒருவராகிய பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரத்தை முதலாவது பிரிவிற்கு உரியவர் என நாம் முன்பு குறிப்பிட்டோம். இப்பொழுது அவர் முன்னரே இலக்கிய ஆர்வம் கொண்டிருந்தவர் என்றும் சொல்வது முன்னுக்குப் பின் முரணாகாது. ஏனெனில், பட்டுக் கோட்டையாரது இலக்கியத் திறமைகள் அவர் திரைக் கவிஞரான பின்னரே மக்களுக்குத் தெரிய வந்தன.

பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரத்தின் பாடல்களைக் கொண்டுள்ள படங்களின் பட்டியலை எடுப்பது சற்றுச் சிரமமானாலும் அவற்றுள் முக்கியமானவற்றையும் ரசிகர் கவனத்தைக் கவர்ந்தவையுமான சிலவற்றை இங்குக் குறிப்பிடலாம். ரங்கோன் ராதா, மகாதேவி, தங்கப்பதுமை, சக்கரவர்த்தித் திருமகள், பதிபக்தி, பாண்டித்தேவன், அமுதவல்லி, நாடோடி மன்னன், ஆளுக்கொரு வீடு, பாசவலை, பாதை தெரியுது பார், கல்யாணப் பரிசு முதலியவற்றைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம்.

திரைப்படங்களுக்குரிய இடத்தினைச் சிறப்புற அறிந்து, திரைப்படத்தின் வரையறைகளையும் கட்டுக்கோப்பு களையும் நன்குணர்ந்து, தக்க உத்திகளுடன் கவிதை எழுதியவர் பட்டுக்கோட்டை என்பது மறுக்கப்படமுடியாத உண்மையாகும்.

பட்டுக்கோட்டையின் பாடல்களைப் பற்றி ஆராயும் பொழுது தோன்றும் முதல் பண்புகளுள் அவரது பாடல்களில் காணப்படும் கருத்தைக் கவரும் எளிமையே முக்கியமானதாகும். தத்துவார்த்த முறையில் மிகவும் சிக்கலானவை எனக் கொள்ளப்படுகின்ற பல விஷயங்களைப் பிரமிக்கத்தக்க வகையில் சுலபமாகவும், அதே நேரத்தில் சுவை சற்றும் குறையாமலும் சொல்லும் திறமை அவரிடம் இருந்தது.

உண்மை ஒரு நாள் வெளியாகும் - அதில்
உள்ளங்கள் எல்லாம் தெளிவாகும்
பொறுமை ஒரு நாள் புலியாகும் - அதற்கு
பொய்யும் புரட்டும் பலியாகும்

தாழம்பூவைத் தலையில் மறைத்தாலும்
வாசம் மறைவது கிடையாது
சத்தியத்தை உலகில் எவனும்
சதியால் மறைக்க முடியாது (பாதை தெரியுது பார்)

விதியென்னும் குழந்தை கையில் உலகந் தன்னை
விளையாடக் கொடுத்துவிட்டாய் இயற்கையன்னை - அது
விட்டெறியும், உருட்டிவிடும் மனிதவாழ்வை
மேல்கீழாய்ப் புரட்டிவிடும் வியந்திடாதே
(தங்கப்பதுமை)

இவ்வாறு மனத்தினையும் உணர்வினையும் கவ்வும் வகையில் இவரது பாடல்கள் அமைந்திருப்பதற்குக் காரணமாக அமைந்துள்ளது சொற்பிரயோகமே. சிறுகதை வளர்ச்சியின் காரணமாக வசனம் உணர்வின் வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக மாறியுள்ளது. இன்றைய சிறுகதைகளில் ஒரு சில சொற்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட மனோநிலையை நன்கு குறித்து நிற்கின்றன. அவ்வாறு பழக்கப்பட்ட உணர்வுக் குறியீடுகளான சொற்களைத் தம் கவிதைகளில் பிரயோகிப்பதன் மூலம் கேட்பவர்கள் கவனத்தை உடனடியாக ஈர்த்துவிடுகின்றார். சாதாரணக் கவிதையில் இல்லாத முறையில், செவிவழி ரசனையே சினிமாக் கவிதையின் சிறப்புப் பண்பாகும். வாசித்தல் இங்கு முக்கியமல்ல. அன்றாடப் பேச்சு வழக்கிலும் ஜனரஞ்சக இலக்கியத்திலும் உணர்வு நிலைகளைக் குறித்து நிற்கும் சொற்களைத் தமது கவிதைகளில் பிரயோகித்துள்ளார்.

காதலிலே தோல்வியுற்றாள் கன்னியொருத்தி
கலங்குகிறாள் அவனை நெஞ்சில் நிறுத்தி
(கல்யாணப் பரிசு)

சித்தர்களும் யோகிகளும்
சிந்தனையில் ஞானிகளும்
புத்தரோடு ஏசுவும்
உத்தமர் காந்தியும்
எத்தனையோ உண்மைகளை
எழுதி எழுதி வைச்சாங்க

எல்லாந்தான் படிச்சீங்க
என்ன பண்ணிக் கிழிச்சீங்க (பாண்டித்தேவன்)

வீடு நோக்கி ஓடிவந்த என்னையே
நாடி நிற்குதே அநேக நன்மையே
இனி
காடு மேடு சொந்தம்
காணும் யாவும் சொந்தம்
கூடுமில்லைக் குஞ்சுமில்லை
என்ன ஆனந்தம்
இருகாலிருந்தும் கையிருந்தும் பாரிலே
ஒரு வாலுமில்லைத் தலையுமில்லை வாழ்விலே
காற்று மழையிலின்பம்
கல்லுமுள்ளின்பம்
பூட்டுமில்லைக் கதவுமில்லை
எந்தன் வீட்டிற்கே
நான் எண்ணி எண்ணிக் கதறியென்ன உலகிலே
ஒரு இனிப்புமில்லை கசப்புமில்லை முடிவிலே
(பதிபக்தி)

மனிதன் ஆரம்பமாவது பெண்ணுக்குள்ளே - அவன்
ஆடியடங்குவது மண்ணுக்குள்ளே
ஆராய்ந்து பார் மனக்கண்ணுக்குள்ளே
ஆத்திரங்கொள்ளாதே நெஞ்சுக்குள்ளே (தங்கப்பதுமை)

எளிமைக்கும் கவர்ச்சிக்கும் அவர் கையாண்டுள்ள கொச்சை மொழிப் பிரயோகமும் ஒரு காரணமாக அமைந்துவிடுகிறது. அன்றாடப் பேச்சுவழக்கில் உள்ள சொற்களின் முழுஉணர்வுப் பொருளையும் உணர்ந்து கவிதையில் அவற்றைப் பாவிக்கும்பொழுது சொற்கள் வீறுகொண்டு நிற்கும் என்பது கவிதை பற்றிய ஒரு பொது விதி. உணர்ச்சிப் பாடல்களுக்கு இதனைச் சிறப்புப் பண்பாகக் கொள்வர். ஊர்ஊராகச் சென்று பாடலிசைக்கும் பாணர்களின் கவிதைகளில் (ballads) இதனை நாம் நன்கு காணலாம். பாண்டித்தேவனில் வரும் "சொல்லுறதை சொல்லிப் புட்டேன்" என்ற பாடலையும், பதிபக்தியில்

வரும் "திண்ணைப் பேச்சுக்காரரிடம்" என்ற பாடலையும் இதற்குத் தக்க உதாரணங்களாகக் காட்டலாம்.

தமிழ் இலக்கியச் செறிவினைப் பட்டுக்கோட்டையின் பாடல்கள் முழுவதிலும் காணலாம். பதிபக்தி என்னும் படத்தில் வரும் "அம்பிகையே முத்துமாரியம்மா" என்னும் பாடல் பாரதியாரின் முத்துமாரிப் பாடலிலும் பார்க்கச் சிறப்புற அமைந்துள்ளதெனத் துணிந்து கூறலாம்.

இன்பம் என்று சொல்லக் கேட்டதுண்டு - அது
எங்கள் வீட்டுப் பக்கம் வந்ததுண்டோ....
எனும்பொழுதும்,
தேவைக்கேற்ற வகையில் உன்னைப்
போற்றுகிறோம் தூற்றுகிறோம்
தீர்ப்பளித்துக் காப்பது உந்தன் திறமையம்மா - உன்
திருவடியைப் பணிவதெங்கள் கடமையம்மா

எனும்பொழுதும், பாடல் புதுப் பொலிவுடன் திகழ்கின்றது.

இனி, தங்கப் பதுமை என்னும் படத்தில் வரும் "ஈடற்ற பத்தினியின் இன்பத்தைக் கொன்றவன் நான்" என்ற பாடல் சித்தர் பாடல்களை நினைவுறுத்துவதாக இருக்கின்றது.

மனிதன் ஆரம்பமாவது பெண்ணுக்குள்ளே - அவன்
ஆடியடங்குவது மண்ணுக்குள்ளே
ஆராய்ந்து பார் மனக்கண்ணுக்குள்ளே
ஆத்திரங்கொள்ளாதே நெஞ்சுக்குள்ளே

என்று இக்காலத்தவர் ஒருவர் பாடுவாரா என்று ஐயுறும் அளவிற்கு அப்பாடல் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. அப்படத்திலுள்ள "பறித்த கண்ணைப் பதித்துவிட்டேன்" என்ற பாடல் தலைசிறந்த இலக்கிய நயம் பொருந்தியுள்ளது. இன்னும், அமுதவல்லியில் வரும் "ஆடைகட்டிவந்த நிலவோ" என்ற பாடலில் பண்டைய மரபுவழி வரும் உவமைகளைப் புதுமுறையில் கையாண்டிருப்பதைக் காணலாம்.

பட்டுக்கோட்டையின் பாடல்களில் சமூக உணர்வினை நாம் நன்கு அவதானிக்க முடிகின்றது. "செய்யும் தொழிலே

தெய்வம்", "நீயாடினால் ஊராடும்" போன்ற பாடல்களில் இதனைக் காணலாம்.

சினிமாப் பாடல்களுக்கு உவமை முக்கியமான அணி. அதனை நன்கு கையாண்டவர் பட்டுக்கோட்டை.

அகாலமாக மரணமடைந்தாலும், குறுகிய காலத்தில் தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் பாடற்றுறையில் பெருமாற்றங்களைச் செய்தவர் பட்டுக்கோட்டை.

மரகதம் (இலங்கை), ஆகஸ்டு, அக்டோபர் 1961

திரை வளர்த்த கவிதை – 2

திரை வளர்த்த கவிதைத் தொடரில் கண்ணதாசன் பற்றி எழுதிய கட்டுரை இப்போது கிடைக்கவில்லை. திரை வளர்த்த தமிழ்க் கவிதை பற்றி எந்தக் கட்டுரையிலும் கண்ணதாசன் பற்றி எழுதாமல் விடமுடியாது. எனவே, இன்றைய நிலையில் (2004) பின்நோக்காகப் பார்த்து கண்ணதாசனின் கவிதைகள் தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் அதன் வழியாகத் தமிழ் மக்களிடையே ஏற்படுத்திய தாக்கம் குறித்து இங்கு மிகச் சிறிய குறிப்பு ஒன்று தரப்படுகின்றது.

பாரதியார், பாரதிதாசனுக்குப் பின்னர் தமிழ் மக்களிடையே அதிகம் பேசப்பட்ட கவிஞர் ஒருவர் உளாரெனில் அவர் கண்ணதாசனே ஆவர். தமிழ்த் திரையுலகத்தில் அவர் பெற்றிருந்த பெரும் பெயர் காரணமாக அவர் புகழ் தமிழ்ப் பயில்வில் மற்றைய மட்டங்களுக்கும் கொண்டு செல்லப்பட்டது. தமிழ்நாடு மாநில அரசின் ஆஸ்தான கவிஞர் என்ற நிலையில் வைத்துப் போற்றப்பட்டார். தமிழில் கிறிஸ்துவ மதம் பற்றிய சனரஞ்சகமான கவிதை நூலொன்று இல்லாத குறைபாட்டை யுணர்ந்த கிறிஸ்துவப் பெரியார்கள் கண்ணதாசனைக் கொண்டு இயேசு காவியம் படைப்பித்தனர். அந்த அளவுக்குக் கண்ணதாசன் ஒரு முதன்மையான இடத்தைப் பெற்றிருந்தார். இந்தப் புகழ் எல்லாவற்றிற்கும் அவரது திரைப்பாடல்களே அடியில் அமைந்திருந்தன என்பது மாத்திரமல்லாமல் ஏறத்தாழத் தமிழ் பேசுகின்ற எல்லோராலும் அவர் சிறந்த கவிஞரெனவும் போற்றப்பட்டார்.

கண்ணதாசனின் இன்றைய ரசிப்புணர்வின் பின்புலத்தில் அவரது ஆரம்பக்காலத் திரைப்படச் செயல்பாடு பற்றி

இரண்டு உண்மைகள் பலருக்குப் பெருவியப்பைத் தரலாம். முதலாவது, கண்ணதாசன் தமிழ்த் திரைப்பட உலகினுள் வந்தபோது பாடலாசிரியராக வரவில்லை. அவர் அப்போதிருந்த ஜுபிடர் பிக்சர்சாருக்குத் திரைப்பட எழுத்தாளனாகவே வந்து சேர்ந்தார். இரண்டாவது, அவரது ஆரம்பக்காலத் திரைப் பாடல்கள் திரைத்துறை சார்ந்த சிலரால் பெரிதும் விமரிசிக்கப்பட்டன. ஏ. கரீம் என்பவர் தாம் நடத்திய தமிழ் சினிமா என்ற பத்திரிகையில் (இது பெரிய தினசரிப் பத்திரிகை அளவில் நான்கு பக்கங்களில் வெளியிடப்பட்டது) கண்ணதாசனின் பாடல்களைப் பெரிதும் கண்டித்து எழுதினார். இடைக்காலத் தமிழ் இலக்கிய நூல்களிலிருந்து கவிதைகளைத் திருடி அவற்றின் வரிகளைத் திரித்தும் வேறுபடுத்தியும் எழுதினார் என்ற குற்றச்சாட்டினை கரீம் முன்வைத்தார். இது ஏறத்தாழ 1957, 58இல் நடந்ததென எண்ணுகிறேன். (என்னிடமிருந்த தமிழ் சினிமாப் பிரதிகள் மீளத்தேடமுடியாதபடிக்குத் தொலைந்து போய்விட்டன.)

ஆனால் பின்னர் படிப்படியாக இவர் பாடல்கள் மிக்க பிரபல்யம் பெற்றுப் பின்னர் அவ்வாறு பிரபல்யம் பெற்ற பாடல் வரிகளை அல்லது சொற்றொடர்களைப் பெயர்களாகக் கொண்ட திரைப்படங்கள் வெளிவரத் தொடங்கின. அவ்வாறு வந்தனவற்றுள் ஆலயமணி, ஆண்டவன் கட்டளை, பாலும் பழமும், பார்த்தால் பசி தீரும் என்பனவற்றைச் சொல்லலாம். கண்ணதாசனின் புகழ் பரவுவதற்கான பின்புலக் காரணிகள் சிலவற்றைப் பதிவு செய்தல் வேண்டும்.

முதலாவது, 1950களின் பிற்கூற்றிலும் 60களிலும், அதாவது சிவாஜி கணேசன், எம்ஜிஆர் முக்கிய நட்சத்திர நடிகர்களாக விளங்கிய ஆரம்பக் காலம் தமிழ்நாட்டில் அடிநிலைக் கல்வி வளர்ந்த காலமாகும். காமராஜரின் கல்வித் திட்டம் தொழிற்பட்டுப் பயன்தரத் தொடங்கிய காலம். அண்ணாதுரை, கருணாநிதி தமது வன்மைமிக்க தமிழ் எழுத்துக்களால் வாசகர்களைக் கவர்ந்த காலம். முன்னர் இல்லாதளவுக்குத் தமிழ்நாட்டில் எழுத்துப் பரிச்சயம் பரவலான காலம். அப்பண்பு தமிழ்த் திரைப்படங்களில் வந்த உரையாடல்களை, பாடல்களை ரசிப்பதற்கான ஒரு அடிநிலை எழுத்தறிவுச் சூழலை வளர்க்கிறது. இவற்றுடன்

சேர்ந்து அக்காலத்தில் காணப்பட்ட மின் பயன்பாட்டு வளர்ச்சி காரணமாகத் தமிழ்நாட்டின் கிராம மட்டங்களிலும் பட மாளிகைகள் (தியேட்டர்கள்) கட்டப்பட்டன என்பதும் முக்கிய ஒரு விடயமாகும்.

இரண்டாவது, தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றில் இக்கால கட்டத்தில் திரைப்படத்தின் தொடர்பியல் வன்மை உணரப்பட்டு, அதனைத் திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் பயன்படுத்தியமையாகும். அதன் காரணமாக மாற்றுக் கருத்தினரும் திரைப்படத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. இதனால் இது மிகப் பரவலான ஒரு ஊடகமாக மேற்கிளம்பியது. மேலும், இக்காலத்தில் தமிழ்த் திரைப்படம் அதன் கலை, தொழில்நுட்பத் தரங்களில் வளர்ச்சியுள்ள ஒன்றாக முகிழ்க்கத் தொடங்கியது. இந்த வளர்ச்சியில் திரைப்பட இசைத்துறை ஒரு முக்கிய இடத்தைப் பெற்றது. சி. ஆர். சுப்பராமன், ஜி. இராமநாதன் போன்றோரும் பிரதானமாக விஸ்வநாதன்-இராமமூர்த்தியும் முக்கியம் பெறத் தொடங்கினர். கண்ணதாசனுடைய பாடல்களின் பிரபல்யத்துக்கும் கவர்ச்சிக்கும் முக்கியமான இடம்பெற்றது. அப்பாடல்களுக்கான இசையமைப்பேயாகும். அத்துடன், சுருதி சுத்தமாக ஒலிச் சத்தத்துடன் பாடல்களுக்குரிய பாவ ஏற்ற இறக்கங்களுடன் பாடல்களைப் பாடும் டி. எம். சௌந்திரராஜன், பி. சுசீலா ஆகிய இருவரது பங்கும் முக்கியமானதாகும். பிரபல்யம் பெற்ற சில பாடல்கள் கட்புலக் காட்சிகளாக அமைக்கப்பட்டபொழுது கவர்ச்சி யற்றனவாகப் போயிருந்தனவெனினும் (உதாரணம் 'தெய்வம் தந்த வீடு வீதி இருக்கு', அவள் ஒரு தொடர்கதை) பாடல்களினதும் இசையினதும் வசீகரம் காரணமாக மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெறத் தொடங்கின.

இது தொடர்பாக ஒரு முக்கிய ஊடக வரலாற்றுண்மையை இங்குப் பதிவு செய்தல் வேண்டும். தமிழ்த் திரைப்படம் இப்புதிய பொலிவுடன் தன்னை நிலைநிறுத்தத் தொடங்கிய காலத்திலேயே உண்மையில் அதற்குச் சற்று முன்னரிருந்தே வானொலி ஊடகம் மிக முக்கியமான ஒன்றாயிற்று. 1950லிருந்து குறிப்பாக 52, 53லிருந்து இலங்கை வானொலி வர்த்தக ஒலிபரப்பு அதன் வன்மைமிக்க ஒலிபரப்புத்

தொழினுட்ப வலு காரணமாக முழுத் தென்னிந்தியாவையுமே தன் செல்வாக்குக்குக் கொண்டு வந்திருந்த காலமாகும். இதனால், எடுத்த படம் தோல்வியுற்றாலும் பாடல்கள் வானொலி மூலமாக மிகுந்த பிரபல்யம் பெற்றன. அக்காலத்துப் பாடகர்களான ராஜா, ஜிக்கி முதலியோர் முக்கிய நட்சத்திரங்களாக மாறியமைக்கு இதுவே காரணமாகும். இந்தப் புகழ் பரப்பலில் அக்காலத்தில் ரேடியோ சிலோன் தமிழ் வர்த்தக ஒலிபரப்பின் அறிவிப்பாளராகவிருந்த சி.பொ. மயில்வாகனனிற்கு ஒரு முக்கிய இடமிருந்தது.

இந்தக் காலகட்டத்தில் புகழ்பெற்ற பாடலாசிரியர்களாக விளங்கியவர்கள் மருதகாசி, கா. மு. ஷெரீப் போன்றவர்களே.

கண்ணதாசன் படிப்படியாகத் தனது கவித்துவ வல்லமை மூலம் தன்னை நல்ல திரைப்படக் கவிஞராக ஆக்கிக் கொண்டார். இது எவ்வாறு நிகழ்ந்ததென்பதனை நோக்குவதன் முன்னர், திரைப்படத்துக்கான பாடலின் இயல்புகள் பற்றிச் சிறிது நோக்கல் வேண்டும்.

முதலாவது, இது ஒரு குறிப்பிட்ட சூழமைவு - சந்தர்ப்பத்துக்குரிய (situational) பாடலாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரம் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழல் காரணமாக ஏற்படும் ஒரு குறிப்பிட்ட மனநிலையிலே கிளம்பும் (சங்க இலக்கிய மரபில் கூறினால் கிளவியாகும்). அதாவது, இது ஒரு பாத்திரத்தின் அல்லது ஒரு சந்தர்ப்பம் பற்றிய கிளத்தல் (utterance) அல்லது கூற்று ஆகும்.

இதன் காரணமாக இப்பாடல்களில் உணர்வெழுகைப் (emotional) பண்பு குத்திட்டும் நிற்கும். எழுதப்படும் வரிகள் அந்த மனநிலையைச் சினிமாப் பார்ப்பவர்களுக்கும் அப்பாடலைக் கேட்பவர்களுக்கும் தொடர்புறுத்தல் (communicate) வேண்டும். இதுவரையில் கூறப்பட்டவை ஏறத்தாழ சிக்கலற்ற ஒரு நிலைப்பாட்டையே சுட்டும். ஒருவருடைய மனநிலையைப் பாடலின் மூலம் தெரிவிப்பது என்பது ஒரு நேர்கோட்டு நடவடிக்கை போலத் தோன்றினாலும், இத்தொடர்புறுத்தல் ஒரு வெற்றுநிலையில் (vaccum) நடைபெறுவதில்லை.

ஒன்று, ஒரு குறிப்பிட்ட பண்பாட்டுச் சூழமைவுக்குள் நின்றே அந்த உணர்வெழுகை புலப்படுத்தப்படும். இந்த இடத்தில், அந்தப் பண்பாட்டுக்கும் உணர்வெழுகைக்குமுள்ள உறவு முக்கியமானது. (உதாரணம், நமது பண்பாட்டுச் சூழலில் துன்பம் வரும் சந்தர்ப்பங்களைச் சிந்திக்க. உற்றார் உறவினரின் மறைவு. இன்பங்கள் யாவை? அவை எவ்வாறு வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன? விரும்பியவரை நிச்சயித்தல். அது பற்றிய வெட்கம் ஆகியவை).

மற்றது, இந்தத் தொடர்புறுத்தலைப் பார்ப்பவர் / கேட்பவர் எவ்வாறு தனது மனதிலே பதிவு செய்து கொள்கிறார் என்பதாகும். இது நன்கு நடப்பதற்குப் பார்ப்பவரும் / கேட்பவரும் அந்தச் சூழமைவோடு பண்பாட்டு ரீதியாக, உணர்வெழுகை ரீதியாகத் தன்னை இயைபுபடுத்திக் கொள்ளல் வேண்டும். இது நிகழ்வதற்கு அந்தப் பாடல் / அந்தப் பாடலில் சொல்லப்படுவது எத்தகைய படிமங்களை (பிம்பங்களை) அவர் மனத்தில் தோற்றுவிக்குமென்பது மிகமிக முக்கியமான ஒரு விடயமாகும்.

இதுவரை தொடர்பியல்நிலை நின்று கூறியவற்றை, கவிதை ரசிப்பு நிலையில் நின்று பின்வருமாறு கூறலாம். அதாவது, எழுதப்படும் திரைப்பாடல்களின் வரிகளில் பார்ப்பவர் / கேட்பவரை அந்த உணர்வெழுகை நிலைக்குக் கொண்டு செல்வதை ஊக்குவிப்பதற்கான சொற்கள், தொடர்கள் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். அந்த உணர்வொலியின் அதிர்வினூடாகவே பாத்திரத்தின் மனநிலை உணரப்படுகிறது. (சங்க இலக்கியத்தின் அமரத்துவத்துக்கு அது எந்த மொழியில் எழுதப்பட்டாலும் செழுமையாக ஏற்றுக்கொள்வதற்குக் காரணம், அவை சூழமைவுக் கவிதைகள் என்பதே. அதுவும் அகத்தில் அவை பாத்திரக் கிளவிகளே).

கண்ணதாசன் இதனை எவ்வாறு சாதித்தார் என்பதைப் பார்ப்பதற்கு முன்னர் திரைப்பாடலின் மற்றைய அம்சத்தை நோக்குவோம். இவை பிரதானமாகப் பாடல்களேயாகும் (songs). அதாவது, குறித்த ஒரு இசையமைப்பிலுள்ள பாடல்களாகும். இந்த இசையில் இரண்டு அம்சங்கள்

உள்ளன. ஒன்று, பாடல் வரிகளின் இசையமைதி, அவற்றின் ஏற்ற இறக்கம், லயம் என்பவை. மற்றது, அந்தப் பாடலுக்குப் பின்புலமாகவுள்ள இசை. இந்தப் பின்னணி இசை இந்தப் பாடலிசையின் முக்கியத்துவத்தை, தாக்கத்தை, அழுத்தத்தை மேலும் அதிகரிக்கும். (உதாரணம், 'அன்னக்கிளி உன்னைத் தேடுதே...' எனும் பாடலுக்கான பின்னணி இசை; 'ஆசைக் கிளியே அணைத்து வாராய் தென்றலே.... தென்றலே....' என வரும் பாடலின் லயப்பிரிப்பு). இதனாலேயே அந்தப் பாடலுக்கான ரசனை உண்மையில் பூரணத்துவம் பெறும். ஆனால், இது ஒரு சிரமத்தையும் கிளப்புகிறது. பாடலின் வரிகள் இந்த உணர்வெழுகைத் தேவைகளை அந்த வரையறைக்குள் செய்வதாக இருத்தல் வேண்டும். (தொல்காப்பியம் செய்யுளியலில் முதல் சூத்திரத்தில், அடியையும் யாப்பையும் இணைத்துக் கூறுவதன் முக்கியம் இத்தகைய சூழலிலேதான் நன்கு விளங்கும்). கண்ணதாசனுடைய பாடல்கள் இந்த வரையறைக்குள் அமைகின்ற அதே வேளையில் எவ்வாறு கவித்துவ வசீகரத்துடன் வெளிவருகின்றன என்பதைப் பார்ப்போம். உண்மையில் அக்காலத்திய தமிழ் சினிமா ஆசிரியர் கரீம் முன்வைத்த குற்றச்சாட்டே கண்ணதாசனது பலமாகும். கண்ணதாசன் தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் இடைக்காலம் என்று கூறப்படுகின்ற 16ஆம், 17ஆம், 18ஆம் நூற்றாண்டு காலத்துத் தமிழ்க் கவிதை மரபில் காணப்பட்ட சொற்படிமங்களையே தனது பாடல்களில் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தினார்.

நதியில் விளையாடிக்
கொடியில் தலைசீவி
நடந்த இளந் தென்றலே

பார்த்தேன் சிரித்தேன்
பக்கம் வரத் துடித்தேன்
உனைத் தேனென நான் நினைத்தேன் அந்த
மலைத்தேன் இதுவென மலைத்தேன்
முத்து நகையே உன்னை நானறிவேன்...
தத்தும் கிளியே....

உண்மையில் ஏறத்தாழ 15ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து காணப்படுகின்ற தமிழ்க் கவிதைகளில் அணி அலங்காரங்கள் மிகுதியாகவுள்ளன என்பதும், அவை பிரதானமாக உடலின் பாகங்களை வர்ணிக்கும்போது மனக்கிளர்வு ஏற்படுத்தும் பண்பாட்டுப் படிமங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளன என்பதும் தெரியவரும். கண்ணதாசன் பாடல்களில் இந்தப் பண்பாட்டுப் படிமச் செறிவு நிறையக் காணப்படுகிறது.

கண்ணதாசன் குமுதத்தில் கடைசிப் பக்கத்தில் எழுதி வந்த அம்மன் பற்றிய பாடல்களிலும் மிகுந்த முனைப்புடன் இந்தத் தாக்கம் காணப்படுகிறது. கண்ணதாசனுடைய கவித்துவ ஆற்றலின் ஒரு முக்கிய தொடர்பியல் வலுவினை அவரது வாழ்க்கையின் வெறுமை, பிரயோசனமின்மை பற்றிய பாடல்களிலே மிகப் பரக்கக் காணலாம். 'போனால் போகட்டும் போடா...', 'சட்டி சுட்டதடா கைவிட்டதடா' என வரும் பாடல்கள்.

உண்மையில் இவை தமிழ்நாட்டுச் சித்தர் மரபைச் சார்ந்தவை. சித்தர் மரபின் முக்கியத்துவம் என்னவெனில், அவை இந்தப் பேரிலக்கிய, காப்பியப் பாடல்கள் போலல்லாது தமிழ்நாட்டின் மிகமிகச் சாதாரண கிராமவாசிகளாலும் கேட்கப்படுவதும் ரசிக்கப்படுவதுமாகும். அந்தப் பாடல் மரபு நமக்குள்ளே நிறைந்திருக்கின்ற ஒன்று. இந்த மரபு கண்ணதாசனுக்கு நன்கு கைவந்தது. உண்மையில் அவருக்குத் தட்டுத்தடங்கலின்றி வந்தது. உதாரணமாக, தங்கப் பதுமையில் வரும்

சிங்காரம் கெட்டு
சிறைப்பட்டுப் போனவனுக்கு
சம்சாரம் எதுக்கடி

என்பது குதம்பைச் சித்தர் வழியாக வருவது. கண்ணதாசனது வாழ்க்கை நிலையாமை பற்றிய பாடல்களை ஊன்றி நோக்கும்போதுதான் அவை எத்துணை ஆழமாகச் சித்தர் மரபில் காலூன்றி நிற்கின்றன என்பது தெரியவரும்.

'போனால் போகட்டும் போடா' எனும் பாடலில் வரும் வரிகள் கூட அத்தகையவே.

இப்படிச் சிந்திக்கும்போதுதான் கண்ணதாசன் திரைக் கவிதைகளின் ஒரு மிக முக்கியமான, ஆனால் அழுத்திக் கூறப்படாத ஒரு பண்பு தெரியவருகிறது. கண்ணதாசன் தமிழ்நாட்டின் பிராமணரல்லாச் சமூகத்தினரின் பண்பாட்டுத் தளத்தில் நின்றுகொண்டே அந்தப் பண்பாட்டின் செழுமைகள் முழுவதையும் தமது கவிதைக்குள் கொண்டு வருகிறார் என்று கூறலாம் போலத் தெரிகிறது. அவரது செட்டிநாட்டுப் பின்புலத்தினால் தமிழ்நாட்டுப் பிராமணரல்லாதார் வாழ்க்கையின், மிகச் சீரிய அம்சங்களை அவற்றின் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புகளுடன் கவிதையிலே கொண்டு வரமுடிகிறது. இதுவே அவரது பாடல்களின் பரந்துபட்ட ஜனரஞ்சகத் தன்மைக்கான காரணமாகும். அவர் பாடல்களில் கிளம்புகின்ற படிமங்கள் சாதாரணத் தமிழ் மக்களைக் கவர்வதற்கு இதுவே காரணமாகின்றது.

இந்த லயிப்பு மிகவும் அழுத்தமாக முனைப்புறுவதற்கான இன்னொரு காரணியையும் இங்குக் கூறல் வேண்டும். ஏற்கனவே கூறியபடி திரைப்படப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் பாத்திரத்தின் கூற்றாகவோ அல்லது சமூகப் பொதுமை பற்றிய கருத்து வெளிப்பாடாகவோ அமையும். அதுவும் ஒரு குறிப்பிட்ட மனநிலையில் நின்றே இவை வெளிவருகின்றன. அந்தத் தன்மை காரணமாக அந்தப் பாடலைக் கேட்பவரும், அந்தப் பாடலின் தொடர்பியல் வலு காரணமாகத் தன்னையும் அந்த நிலையில் வைத்து (empathy) அப்பாத்திரத்தினை அல்லது அந்த நிலைமையை உணருகிறார். அந்த இசையின் தாக்கம், அப்பாடல் வரிகள் கிளறிவிடும் பிம்பங்கள் ஆகியன கேட்பவரையும் பாடும் பாத்திரத்தின் மனநிலைக்கு உள்ளாக்குகின்றன. உண்மையில் அத்தகைய நிலையில் இந்தப் பாடலை உணர்வுப்பூர்வமாக உள்வாங்கிக் கொள்பவர் தானே அந்த மனநிலைக்கு வந்துவிடுகிறார். அதாவது, பிறிதொன்றில் வயப்படுதல். அந்த மனநிலையில் இருக்கும்போது பாத்திரத்தின் அந்தக் கூற்று உண்மையில் கேட்பவரது அனுபவக் கூற்றாகவே அவர் மனதில் படும்.

கண்ணதாசன் பாடல்களை மீட்டும்மீட்டும் பாடும் பலர் அந்தச் சந்தர்பத்திற்கேற்ப அந்தப் பாடல் வரிகளை

மீட்டுக் கூறுவதை நாங்கள் ஒவ்வொருவருமே பல தடவை உணர்ந்துள்ளோம். உதாரணமாக, வியட்நாம் வீடு படத்தில் வரும் 'உன் கண்ணில் நீர் வழிந்தால்...' என்ற பாடல் அந்த இசைப் பின்புலத்தில் சிவாஜி-பத்மினியின் நெக்குருக்கும் நடிப்புப் பின்புலத்தில் மிகுந்த உணர்ச்சிப் பாரத்துடன் பலரால் கூறப்படுவதை நான் பார்த்திருக்கிறேன். ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் அந்தப் பாடலின் குறித்த சில வரிகள் எனக்கு நினைவில் நிற்கவில்லை என்றவுடன் என்னைச் சூழ்ந்திருந்த நண்பர்கள் ஏறத்தாழ எல்லோருமே அந்த வரியைச் சொன்னார்கள். அதில் ஒருவர் இடதுசாரிக் கட்சியொன்றின் உயர்நிலைச் செயற்பாட்டாளர்; இன்னொருவர் ஒரு தமிழ்ப் பேராசிரியர்; இன்னொருவர் ஒரு ஓவியர்; இன்னொருவர் ஒரு பிரபல வர்த்தகர்; அந்த வரிகள், கணவனுக்கு அவனது மனைவி எந்தளவுக்கு இன்றியமையாதவளாக இருக்கிறாள் என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

ஆலம் விழுதுகள் போல் உறவுகள்
ஆயிரம் வந்திடினும்
வேரென நீயிருந்தாய் - நான்
வீழ்ந்துவிடாதிருந்தேன்

இதனைப் பின்னர் எனக்குத் தெரிந்த பல நண்பர்களிடத்து நோட்டம்விட்டுப் பார்த்தபோது அவர்கள் எல்லோருமே அந்தப் பாடலை முழுக்கமுழுக்கக் கூறினார்கள். ஒரு பானை சோற்றுக்கு ஒரு சோறு பதம் என்பது போல, கண்ணதாசன் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் அடிவேர்களோடு எவ்வாறு இணைந்திருந்தார், அந்த மண்ணையும் மணத்தையும் எவ்வாறு தனது பாடல்களில் கொண்டுவந்தார் என்பது இதனால் புலப்படுகிறது. அதாவது, அந்தப் பாத்திரத்தின் அனுபவம், கேட்கின்ற எங்களுடைய அனுபவமாகிவிடுகிறது. பின்னர் அந்தப் பாடலைக் கேட்கின்ற நாமே அந்தப் பாத்திரமாக அல்லது அதில் பாதிக்கப்பட்டவராக மாறிவிடுகிறோம்.

தேவார, திருப்பாசுரங்களின் வலுவும் இதுதான். 'மீளா அடிமை உனக்கே' எனும்போதோ, 'மற்றுப் பற்றெனக்கின்றி

நின் திருப்பாதமே மனம் பாவித்தேன்' எனும்போதோ, 'பச்சை மாமலைபோல் மேனி...' என்று வாய்விட்டுப் பாடும் போதோ, 'தந்ததுன் தன்னை கொண்டதென் தன்னை சங்கரா யார் கொலோ சதுரர்' என்று கேட்கும்போதோ, அவை சுந்தரரதோ, அப்பரதோ, தொண்டரடிப் பொடியினரதோ, மாணிக்கவாசகரதோ கூற்றாக இல்லாமல் பாடுவரது அனுபவமாகவே மாறிவிடுகிறது).

உண்மையில் கவிதையின் வலுவே அதுதான். அந்தக் கவிஞரது அனுபவங்கள் வாசிப்பவரின், சொல்பவரின் அனுபவங்களாக மாறிவிடுகின்றன. அந்த வகையில், தமிழ் நாட்டின் முற்றிலும் சமஸ்கிருதமயப்படாத, தமிழ்ப் பண்பாட்டு வேர் இன்னும் சிதைவுறாது நிற்கும் வாழ்க்கையின் அனுபவங்களாகும். அதன் குரலாக, அந்தக் குரலின் வெளிப்பாடாக கண்ணதாசனது திரைக்கவிதைகள் அமைந்துவிடுகின்றன.

கண்ணதாசன் தமது ஆக்கங்களின் இந்தத் தொடர்பியல் வலுவை அவர் தானே நன்குணர்ந்திருந்தாரென்பது அர்த்தமுள்ள இந்து மதம் எனும் தொகுதியில் வரும் பல 'கிளவி'களால் நன்கு தெரியவருகிறது. கண்ணதாசனின் பலம் நமது பண்பாட்டு அடிவேரை அறிந்திருந்தமையும் உணர்ந்திருந்தமையுமாகும். சொற்பஞ்சமில்லாத ஆற்றொழுக்கு ஓட்டம் அவரிடத்து இயல்பாகவே இருந்தது. கண்ணதாசன் தமிழ் மண்ணின் மரபுகளை நன்கு தெரிந்திருந்தது மாத்திரமல்லாமல், முற்றிலும் வெளிப்பண்பாடுகளிலிருந்து வரும் கருத்துக்களையும் இந்தப் பண்பாட்டின் படிமங்கள் மூலம் எடுத்துக்கூறும் திறனும் அவரிடம் இருந்தது.

ஒரு கோப்பையிலே என் குடியிருப்பு
ஒரு கோலமயில் என் துணையிருப்பு
இசை பாடலிலே என் உயிர்த்துடிப்பு
நான் காண்பதெல்லாம் அழகின் சிரிப்பு

உமர்கய்யாம், மேலுள்ள வரிகளில் இனங்கண்டு கொள்ளப்பட முடியாதளவுக்குத் தமிழுக்குள்ளிருந்து வருகிறார்.

இதைத் தொடர்ந்து வரும் கண்ணதாசன் வரிகள், அவரது கவித்துவத்தின் உத்திகளை மாத்திரமல்லாமல், அவர் பற்றிய இறுதி வாசகங்களாகவும் அமைகின்றன.

நான் காவியத்தாயின் இளைய மகன்
காதல் பெண்களின் பெருந்தலைவன்
நான் நிரந்தரமானவன் அழிவதில்லை
எந்த நிலையிலும் எனக்கு மரணமில்லை.

இக்கட்டுரை எழுதும்போது எழுதவிடயம் பற்றி மாத்திரமல்லாது, பாடல் வரிகள் பலவற்றையும் மீட்பதிலும் உதவிய செல்வி மார்க்கரீட்டா வேதநாயகம் அவர்கள் மிக்க நன்றிக்குரியவர். இக்கட்டுரை இந்நூலுக்கென எழுதப்பெற்றது.

தமிழ்ப் பண்பாட்டின் உருவத் திருமேனிகளில் ஒன்றாக விளங்கும் சிவாஜி கணேசன்

சிவாஜி கணேசனுக்குப் பிரியாவிடை கூறல் - ஒரு பண்பாட்டாய்வியற் குறிப்பு

சிவாஜி கணேசன் காலமாகிவிட்டார் என்ற செய்தி தொலைக்காட்சி வழியாக வந்தபொழுது (21-07-2001) அது தமிழகத்தின் கடந்த மாத காலத்தின் அசாதாரண நிகழ்வுகள் பற்றிய நினைப்புகளுக்குள் அமிழ்ந்துவிடும் போலவே இருந்தது.

ஆனால், வந்த நிகழ்ச்சிகள் அப்படி அமையவில்லை. மரணம் இயற்கை மரணம் என்றாலும், இழப்பு திடீரென்று வந்தது போலவும், அந்த இழப்பு சின்னதொன்றல்ல, மிகப் பெரியது, முழுத் தமிழகம் தழுவியது என்ற தொனியில் ஊடகங்கள் எடுத்துரைக்கத் தொடங்க, அந்த எடுத்துரைப்பு தமிழுணர்வில் படியத் தொடங்க, அந்த மனிதன் மறைவுக்குள் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் 'இனங்காணல்கள்' சில தொக்கி நிற்கின்றன என்பது புரியத் தொடங்கியது.

அரசியல் தன்னை ஒதுக்கியது கண்டு ஒதுங்கிப் போய் தன் நடிப்பும் தானும் என்றிருந்த சிவாஜி கணேசனுக்கு இறுதி மரியாதையாக வீரர்களுக்கு வழக்கப்படும் இறுதிக் கௌரவம் (துவக்குவேட்டு மரியாதை. லாஸ்ற்போஸ்ற் இசைப்பு) வழங்கப்பட்டது. சோகம் தமிழகத்தையும் தமிழ் பேசும் உலகையும் தாண்டியது. அனைத்திந்தியச் சோகம் ஆயிற்று.

சென்னையில் நடந்த இறுதிச்சடங்கில் கலந்துகொள்ளாத வெளிமாவட்டத்தினர் தங்கள்தங்கள் மாவட்ட நகரங்களில் இறுதி மரியாதைச் சடங்குகளை மீளுருவப்படுத்திக் கொண்டாடினர். பெண்கள் அழுதனர். ஆண்கள் மொட்டை அடித்தனர்.

உண்மையான ஆச்சரியம் என்னவென்றால், இந்த உணர்வு வெளிப்பாடுகள், போலியானவையாக இருக்கவில்லை. சினிமாத் தனம் என்று சொல்வோமே அந்தப் பண்பினவாக இருக்கவில்லை.

இந்த 'நிகழ்ச்சி' (நிகழ்வு அல்ல) தமிழ்நாட்டின் பண்பாட்டுச் சமூகவியலில் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளவர்கள் ஆய்வுக்கான ஒன்றாகும்.

அரசியல் பலமும் சமூக அதிகாரமும் இல்லாதிருந்த சிவாஜிகணேசனுக்கு இத்தகைய நெஞ்சுருக்கும் இறுதி மரியாதை ஏன் கிடைத்தது என்பது ஒரு முக்கியமான வினாவாகும்.

அதற்கான விடை காணும் பணியினை மேற்கொள்வதற்கு முதல் இந்த நிலைமையை உருவாக்கியது ஊடகத் தொழிற் பாடுதான் என்பதை மறுக்கமுடியாது. தொலைக்காட்சி அலைவழிகளும் வானொலிச் சேவைகளும் சிவாஜிகணேசன் எதனைச் 'சுட்டி' நின்றார் என்பதை மீளமீளச் சொல்லின. இவை யாவற்றையும் தொகுத்துக் கூறுவதுபோல் அமைந்தது சன் தொலைக்காட்சியினர் அளித்த ஒரு ஒன்றரை நிமிட நேர சிவாஜித் தொகுப்பு. சிவாஜி நடித்த பிரதான பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றையும் ஒன்று மாறி ஒன்றாக நம் கண்முன்னே யோடவிட்டனர்.

அப்பொழுதுதான் அந்த உண்மை பளிச்சிட்டது.

தமிழகத்திலும் தமிழ் பேசும் நாடுகளிலும், தமிழுணர்வு, தமிழ்ப் பாரம்பரியம் பற்றிய சிரத்தை சமூக அரசியல் பிரக்ஞையில் முக்கிய இடம் வகித்த இருபதாம் நூற்றாண்டின் பின்னரைப் பகுதியில் தமிழர் தொன்மைகளிலும் வரலாற்றிலும் முக்கிய இடம்பெறும் பலரை 'மீள்உருவகப்படுத்தியவர்' சிவாஜிகணேசன்.

காப்பியர் பாத்திரங்கள் கர்ணன், பரதன்; சமயப் பாத்திரங்கள் அப்பர்; அரசியல் பாத்திரங்கள் இராஜராஜன், கட்டபொம்மன், வ. உ. சிதம்பரனார்.

சிவாஜியின் ஆளுமைகூடாகவே நாம் இந்தப் பாத்திரங்களைக் கண்டோம். அவர்களை மனிதர்களாகச் சந்தித்தோம்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டு உணர்வு விருத்தியில் இந்த 'மீள்உருவாக்கம்' மிகமிக முக்கியமாக அமைந்தது. இந்த உருவாக்கங்களுக்கான அரசியல் இலாபத்தைப் பெறும் ஆற்றல் விழுப்புரம் சின்னையா கணேசனிடத்திருக்கவில்லை என்பது உண்மைதான். ஆனால், அந்த நடிகன் மூலமாகவே நாம் தமிழனின் அசாதாரணத் திறன்களைக் கற்பனை செய்தோம்; கண்முன் நிறுத்தினோம்.

அந்த வகையில் சிவாஜி, தமிழ்ப் பண்பாட்டின் 'உருவத் திருமேனி'களில் ஒன்றாகிறார்.

சிவாஜி பற்றிய ஊடக மீள்நோக்குகள் தமிழ்ச் சினிமா மூலம் நாம் பெற்றுக்கொண்ட 'உணர்வு அகற்சி'களைக் காட்சிப் படுத்திய - காண்பியப்படுத்திய கலைஞனை, அவன் திறனை முதனிலைப்படுத்தின.

அந்த உணர்வின் படிப்படியான ஆழப்பாடுதான் சிவாஜியின் செயல்பாடு மூலம் நாம் எவ்வகை உருவாக்கங்களைப் பெற்றோம் என்பதை வெளிப்படுத்தத் தொடங்கிற்று.

சிவாஜியின் பாத்திரங்கள் பற்றிய சிந்தனை சமகாலத் தமிழ்ப் பண்பாட்டின், அந்தப் பண்பாட்டின் வாழ்வியலில், ஆள்நிலை உறவுகளில், சமூக அலகு உறவுகளில், குறிப்பாகக் குடும்ப உறவுகளில் எவையெவை மோதுகை அம்சங்களாக அமைகின்றன என்பது பற்றிய உணர்வை வலுப்படுத்தும்.

நாடகத்தின் - அரங்கின் - பிரதானப் பயன்பாடுகளில் ஒன்று மனிதர்களை அவர்களின் மோதுகை நிலையிலே காட்டுவதுதான். இது நாடகம் (அரங்கு) பற்றிய உலகப் பொதுவான விதி. அரங்கின் விஸ்தரிப்பாக அமைந்த

சினிமாவும் இந்த மோதுகைகளை மிகச் சிறப்பாகப் பதிவு செய்துள்ளது.

தமிழ்நிலையில் இந்த மோதுகையை சிவாஜி கணேசனைப் போன்று எவரும் சித்திரிக்கவில்லை. பாத்திரத் தொகையிலும் சித்திரிப்பு ஆழத்திலும் சிவாஜியின் சாதனை மிகப் பெரியது.

மிக மேலோட்டமாகப் பார்த்தாலே இந்த உண்மை புலனாகும்.

பாசமலர், படிக்காத மேதை, பாகப்பிரிவினை, தங்கப் பதக்கம், வசந்த மாளிகை, முதல் மரியாதை, தேவர் மகன் முதலிய திரைப்படங்களின் பிரதான கதாபாத்திரங்களின் (சிவாஜி சித்திரித்தவை) 'மோதுகை நிலை'களைப் பார்த்தால் இந்த உண்மை நமக்குப் புலப்படும். இந்த அம்சத்தைப் பற்றிச் சற்று உன்னிப்பாக ஆராய முனையும்பொழுதுதான், சிவாஜியின் நடிப்பு வரலாற்றின் ஒரு முக்கிய உண்மை தெரியவரும். சிவாஜி சித்திரித்த பாத்திரங்கள் பெரும்பாலும் (ஏறத்தாழ எல்லாமே) இந்த மோதுகைகளின் 'பாடு'களைத் தாங்குகின்றனவாக - துன்பத்தை ஏற்றுக்கொள்கின்றனவாக அமைந்தன என்பது தெரியும்.

சிவாஜி கணேசன் பற்றிய நினைவுகள் நமக்கு, நமது பண்பாட்டு வட்டத்து வாழ்வியலின் 'மனிதத்தத்துவப் பாடுகளை', 'மனிதநிலை சோகங்களை' எடுத்துக்காட்டு கின்றனவாக அமையும்.

சிவாஜி கணேசனுக்குள் இருந்த நடிப்புத் திறன் - பிறர் இன்ப, துன்பங்களைத் தன் உணர்வு நிலைக்குள் உள்வாங்கிச் சித்திரிப்பவன் - இந்த மனித மோதுகைச் சித்திரிப்புக்கான தேடலை ஊக்குவித்தது.

'நடிகனுக்கான சவால்' என்பது இந்தச் சித்திரிப்புக்குள் தான். தனது இந்தப் பணி நன்கு நிறைவேற்றுவதற்கு அந்த நடிகரோடு 'ஊடாடும்' மற்றைய பாத்திரம் முக்கியமாகும். இதனால், சிவாஜி கணேச்னோடு நடிக்கும் நடிகையர், துணைப் பாத்திரங்கள் மிக முக்கியமாகினர். தான் மதித்த நடிகையர் என பானுமதி, பத்மினி, சாவித்திரியின் பெயர்களை

சிவாஜி கணேசன் எடுத்துக்கூறியுள்ளார். (இலங்கை வானொலி, 22-07-2001 அன்று இ. தயானந்தா அளித்த நினைவு நிகழ்ச்சி). சிவாஜி கணேசன் 'சுட்டி' நிற்கும் பண்பாட்டுத் தொழிற் பாடுகளைப் பற்றி ஆராயும்பொழுதுதான் சிவாஜி கணேசனின் சினிமா வருகையும் அதன் பின்புலமும் உற்று நோக்கப்பட வேண்டியவையாகின்றன.

தமிழ்த் திரையுலகத்தின் 'அமர'க் கதாநாயகன் சிவாஜி ஒருவர்தான் என்று கூறவே முடியாது. அவர் காலத்து வாழ்ந்த மதனபள்ளி கோபால் இராமச்சந்திரன் (எம்ஜிஆர்) முக்கியமானவர். எம்ஜிஆர் தமிழ்ச் சினிமாவைப் பயன் படுத்தியது போலச் சிவாஜியால் பயன்படுத்த முடியவில்லை. வளப்படுத்தியதுடன் நின்றுவிடவேண்டிய நிலைமை ஏற்பட்டது.

இங்கு முக்கியமாகப் பார்க்கவேண்டுவது, சிவாஜியின் சமகாலத்தவர்களிலும் பார்க்க, சிவாஜியின் வருகைக்கு முன்னர் இருந்தவர்களே.

தியாகராஜ பாகவதருக்குச் சிவாஜியைவிடக் கவர்ச்சி இருந்தது. கே. ஆர். ராமசாமி வேலைக்காரி மூலம் மிகப் பெரிய புகழை ஈட்டியிருந்தார். சிவாஜியின் முன்னர் வந்தவர்களுக்கும் சிவாஜிக்குமிருந்த முக்கிய வேறுபாடு, அவர்கள் பிரதானமாகப் பாடகர்களே (பாடகர்கள் அல்லாதவர்கள் பிரசித்த மடைவது 1950களின் பின்னரே; எம்ஜிஆர், ஜெமினி கணேசன் முதலியோர்). சிவாஜி உச்சரிப்புச் செம்மையையே பிரதான ஆஸ்தியாகக் கொண்டிருந்தார்.

சிவாஜியின் நடிப்பு அங்க அசைவுகளில் மாத்திரம் நம்பியிருக்கவில்லை. அது, 'சொற் சீர்மை'யிலும் தங்கியிருந்தது.

இந்தச் சொற் சீர்மை ஓர் அரசியல் பின்புலத்தோடு வந்தது. அண்ணாதுரை, கருணாநிதி தமிழ்நாட்டின் அரசியல் மேடையையும் அரங்கையும் சினிமாவையும், தமது சொற்பொழிவு முறையாலும் எழுத்து முறையாலும் மாற்றிய காலம் அது. அரங்கில் பாட்டுப் போய் 'வசனம்' முக்கியமான காலம். கதையிலும் பார்க்க 'வசன'த்துக்கு முக்கியத்துவம் வரத் தொடங்கிய காலம்.

சினிமாவுக்குள் இந்தப் போக்கை ஸ்திரப்படுத்திய பராசக்தி மூலம் சிவாஜி கணேசன் அறிமுகமானார். தமிழ்ச் சினிமாவில் நடிப்பு, இப்படத்துடன் ஒரு புதிய பரிமாணத்தைப் பெறுகின்றது.

சிவாஜி கணேசனின் இந்த வருகை இவரை மற்ற சினிமா நபர்களிலிருந்து வேறுபடுத்துகின்றது.

தமிழ்ச் சினிமாவுக்கான நடிப்புக் கலைஞர் வருகை ஸ்பெஷல் நாடக மரபு வழியாகவே நிகழ்ந்தது. இதனால், ஆரம்பகாலத் தமிழ்ச் சினிமா அமைப்பிலும் எடுத்துரைப்பிலும் அந்த நாடக அரங்கின் இயல்புகளையே கொண்டிருந்தது.

சிவாஜி கணேசனின் நடிப்பு முறைமை, இந்திய நாடக மரபின் 'நாட்டிய தர்ம' முறை வழியாக வருவது (இது பற்றி மூன்றாவது மனிதன் ஜூலை இதழில் வந்த எனது கட்டுரையைப் பார்க்கவும்).* சிவாஜி கணேசன் 'நாடக வழக்கு'க்கான ஆற்றுகையைத் தெருக்கூத்து மரபுக்குரிய 'அகல்வீச்சு' ஆங்கிக வழியாகச் செய்தார்.

அப்படித் தொடங்கியவர், பின்னர் படிப்படியாகச் சினிமா என்ற ஊடகத்தின் தனித்துவமான 'காமராவழிப் பார்வை, எடுத்துரைப்பு' என்ற அம்சத்தினால் உள்வாங்கப்பட்டு, அதற்குரிய நடிப்பிலே கவனம் லெத்தத் தொடங்குகிறார்.

நடிகர் முதன்மைக்குப் பழக்கப்பட்டுப்போன தமிழ்ச் சினிமா, படிப்படியாக டைரக்டர் முதன்மைக்கு வரத் தொடங்கியது. இந்த மாற்றத்தில் பாலச்சந்தர் பெயர் பெரிதும் அடிபட்டாலும், உண்மையில் கட்புலநிலை நின்று நோக்கும்பொழுது, தமிழ்ச் சினிமாவின் தமிழ் மண்வாசனை பாரதிராஜாவுடனேயே முனைப்புப் பெறுகின்றது.

பாலச்சந்தர், பாரதிராஜா வருகைக்கு முன்னர் எம்ஜிஆர், சிவாஜி 'கோலோச்சி' நின்ற காலத்தில் படப்பிடிப்பின் பொழுது, காமராவின் அசைவியக்கத்தையும் கோணங்களையும் இந்தப் பெரும் நடிகர்களே தீர்மானித்தார்கள் (இது பற்றி

---

* இக்கட்டுரை இந்நூல் தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளது.

சத்யஜித்ரேகூட ஒது நேர்காணலில் கூறியிருந்தார்). அந்த அமைப்பு 'மேடைத்தன்மை'யானதாகவிருந்தது.

நெறியாளர்கள் முக்கியமாகத் தொடங்க, சிவாஜியின் நடிப்பில் புதிய ஒரு விகசிப்பு ஏற்படுகின்றது. முதல் மரியாதை சிவாஜியின் சினிமா வாழ்க்கையில் ஒரு மைல் கல்லாக அமைந்தது.

நாடக மரபின் சிசுவாக இருந்த சிவாஜி கணேசன், சினிமாவுக்கேற்ற நடிப்பின் விற்பன்னராகின்றார். சிவாஜியின் சினிமா வாழ்க்கை, தமிழ்ச் சினிமாவின் இந்த வரலாற்றுக் கட்டத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

சினிமாப் படிமங்களின், கலை; அசையும் படிமங்களின் கலை. அதனால்தான் அதை மோசன் பிக்சர் (அசையும் படம்) என்பர்.

சமகால ஊடக உலகின் படிமத் தயாரிப்பில் சினிமாவுக்கு ஒரு முக்கிய இடமுண்டு. உலக நிலையில் தொழிற்பட்ட இந்த உண்மை, தமிழ்ப் பண்பாட்டினுள்ளும், தமிழ்ச் சினிமாவின் ஊடாகத் தொழிற்படத் தொடங்கியது.

பண்பாட்டுப் பிரக்ஞை பிரதானப்படத் தொடங்கிய சமூக - அரசியல் சூழலில் அதற்கான ஆள்நிலைப் படிமங்களும் தோன்றின. அந்த நடைமுறையில், தனது சித்திரிப்புத் திறனாலும் பல்வேறு பாத்திரத் தேர்வினாலும், நமது பண்பாட்டு வாழ்வியலின் ஒரு 'உருவத்திருமேனி'யாக சிவாஜி கணேசன் என்ற வி. சி. கணேசன் திகழ்ந்தார்.

அவர் மறைவுதான் அவரின் பாரிய படிமவாக்க முக்கியத்துவத்தை நமக்கு உணர்த்திற்று.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நாடக ஆற்றுகையாளர்களை விதந்து கூறும் பண்பு நவீன காலத்திலேயே ஆரம்பிக்கின்றது. இவர்களின் பங்களிப்பு, தமிழ்ப் பண்பாட்டின் நவீன கால இயக்கத்துக்கு முக்கியமாகிற்று. என். எஸ். கிருஷ்ணன், எம். ஜி. இராமச்சந்திரன் என வரும் அப்பட்டியலில் சிவாஜி கணேசனுக்கு நிரந்தர இடமுண்டு.

தினக்குரல் (இலங்கை) 29-07-2001

ஒரு கலைஞனின் மறைவும் கலையின் இழப்பும்

சிவாஜி கணேசன் பற்றிய ஓர் அரங்கியல் குறிப்பு

சமகாலத் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மறுதலிக்க முடியாத பிரதிமைகளில் ஒன்றாக சிவாஜி கணேசன் இருந்துள்ளார் என்பதை அவரது மரணம் நமக்கு உணர்த்தியுள்ளது.

அவரது மரணச் செய்தி தமிழ் நெஞ்சங்களின் பிரக்ஞைகளில் படிப்படியாக ஆழ்பதிவுச் செய்யப்படச் செய்யப்படத்தான் சிவாஜி கணேசன் என்ற நடிப்புக் கலைஞன் சமகாலத்துத் தமிழ் மானுடத்தின் சித்திரிப்புச் சின்னமாக இயங்கி வந்துள்ளார் என்ற உண்மை பளிச்சிடத் தொடங்கியுள்ளது. தமிழ்நாட்டின் அரச மரியாதைப் பிரியாவிடைக்கு வேண்டிய சமூகச் செல்வாக்கு, அரசியல் அதிகாரபலம் ஆகியனவற்றைப் பெற்றிருந்தவர் என்று கூறமுடியாதிருந்த இவர் மறைவு, மின்னியல் ஊடகங்களின் செல்வாக்கு, தாக்கம் காரணமாக இவருக்கான இறுதி மரியாதை ஒரு தேசிய வைபவமாக உருவெடுத்தது.

சிவாஜி கணேசன் என்ற மனிதனுக்குள் சமகாலத் தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் அரங்கியல் பெறும் முக்கியத்துவத்துக்கான காரணிகள் சில பொதிந்துள்ளன.

அரசியல் அரங்கில் வெற்றி கிட்டாது, தானும் தன் நடிப்பும் என ஒதுங்கியிருந்த ஒரு முதுபெருங்கலைஞன், எந்த அளவுக்குத் தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டுப் பிரக்ஞைக்குள் இருந்திருக்கிறான் என்பது மறைந்த பின்னரே தெளிவாகிறது.

சிவாஜி என்ற கலைஞனை எவ்வாறு புரிந்துகொள்வது என்பது ஒரு முக்கியமான பண்பாட்டியல் வினாவாகும்.

இதைப் புரிதலுக்கான முதற்படியாக, தமிழ் அரங்கின் (theatre) நவீனகால விஸ்தரிப்பையும் அதன் முக்கியத்துவத்தினையும் புரிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

கூத்து (நாடகம்) தமிழகத்தின் அரசவைக் கலைகளுள் ஒன்றாக அமையவில்லை எனினும், அது தமிழ்ப் பொதுமையின் சனரஞ்சகக் கலைகளில் ஒன்றாக அமைந்தது (சகல மட்டத்தினராலும் பார்த்து ரசிக்கப்பட்டது) என்பது முக்கியமான உண்மையாகும். இது குறிப்பாக, 18, 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பிரத்தியட்சமாகத் தெரிந்தது.

பார்சி அரங்கின் வருகையும், அது தமிழ்நாட்டில் பாடலே அரங்காக அமைந்த ஒரு விசேட நாடக மரபை உருவாக்கியமையும், பாரம்பரியக் கதைகளும், நவீன அரங்க முறைமையும் (சீன் அமைப்பு, கட்டிறுக்கமான எழுத்துருக்களைக் கொண்ட ஆற்றுகை முறைமை) தமிழ் நாடகத்தின் வலுவைப் பலப்படுத்திய நாள்களில்தான் பயஸ்கோப் 'பேசும் படம்' தமிழுக்கு வந்தது.

இந்தப் புதிய ஊடகம் (அதன் பின்னர் வந்த தொலைக்காட்சியுடன் சேர்த்து) எவ்வாறு அரங்கின் (நாடக மேடையின்) விஸ்தரிப்பாக அமைந்தது என்பது பற்றிப் பண்பாட்டு விமரிசகர்கள் பலர் (குறிப்பாக, றேமன்ட் வில்லியம்ஸ்) குறிப்பிட்டுள்ளனர். அந்த விஸ்தரிப்புக்குள்ளேயே நாடகத்தின் மேடைநிலைக் கவர்ச்சி (நேரடியாகப் பார்ப்பது) மாறி சினிமாவுக்கேயுரிய காமராவழிப் பார்வை முதனிலை பெறத் தொடங்கியதும், சினிமாவினால் ஏற்பட்ட மாற்றம் தொலைக்காட்சியின் எடுகோலாக அமைந்தமையும் நமக்குத் தெரிந்தனவே.

தமிழ்ச் சினிமாவின் இந்த வரலாற்று உருமாற்றம் (historical metamorphosis) சிவாஜி கணேசன் என்ற ஆளுமையினூடாகவே நடந்தேறியது. இந்த விவரம் பின்வருமாறு அமைந்ததெனலாம்.

சினிமா இந்தியாவுக்குள், குறிப்பாகத் தமிழ்நாட்டுக்குள் வந்தபொழுது, அதற்கான கலைஞர் ஆட்சேர்ப்பு, ஏற்கனவே இருந்த நடிகர் குழாத்தினூடாகவே நடந்தது. இவர்கள் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் நடித்துப் பிரபலமடைந்தவர்கள். சினிமா இவர்களுக்குத் தேவைப்பட்ட அளவு, உண்மையில் அந்த ஆரம்பநிலையில் அந்த அளவுக்கு மேலாக, சினிமாவுக்கு இவர்கள் தேவைப்பட்டார்கள். எம். ஆர். சந்தானலட்சுமியையும், ரி. பி. இராசலட்சுமியையும் விட்டுவிட்டு, சினிமா தமிழ் மாவட்டங்களுக்குள் பரவியிருக்க முடியாது. வி. ஏ. செல்லப்பா, எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர், பி. யு. சின்னப்பா என்று வரும் பட்டியலும் இதே பண்பினதே.

நாடகத்துள்ளிருந்து வந்த இவர்கள் ஆரம்பநிலையில் தமிழ்ச் சினிமாவின் 'ஆற்றுகைத் தன்மை'யை (performativeness) தீர்மானித்தார்கள். இன்றைக்குப் பரிச்சயமான ஆற்றுகை முறைமையே தமிழ்ச் சினிமாவின் அக்காலத்து ஆற்றுகை முறைமையும் ஆயிற்று. ஆரம்ப காலத் தமிழ்ச் சினிமாவில் புலமையாளர் ஈடுபாடு இருக்கவில்லை (இப்போதும் இல்லைத்தானே).

தமிழ் அரங்கில் அடிப்படை மாற்றம் ஏற்படாத வரையில் தமிழ்ச் சினிமாவும் 'அந்த மரபை'யே போற்றிற்று. மரபுவழிக் கதைகள், சினிமாவாக்கப்பட்டன. சினிமாவில் பாட்டும் பாடுபவர்களும் முக்கிய இடம் வகித்தனர். (இதனால், நடிப்புத் துறையில் அதிகம் ஈடுபாடில்லாத பாடகர்களும் சினிமாவுக்கு வந்தனர். உதாரணம், வி. கி. சடகோபன், ஜி. என். பாலசுப்பிரமணியன், எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர், எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி.)

1825இல் பேசும் படமாக இயங்கத் தொடங்கிய தமிழ்ச் சினிமாவின் பிரதான நாயகர்கள், நாயகிகளாகவிருந்தவர்கள், பிரதானமாகப் பாடகர்களாகவும் இருந்தவர்களே. பொதுவான இந்தப் போக்கினை மாற்ற முனைந்த டைரக்டர் கே. சுப்பிரமணியம் போன்றவர்களுக்கு மட்டுப் படுத்தப்பட்ட வெற்றியே கிடைத்தது.

சுதந்திர காலம் முதல் சமூக, அரசியல் விடயங்களைத் தன் விளிம்பு நிலையிலேயே வைத்திருந்த சினிமா (தியாக

பூமி இதற்கு ஒரு வன்மையான புறநடை - அது தடை செய்யப்பட்டது) சுதந்திர இந்தியாவில் படிப்படியாக அரசியல், சமூக விடயங்களைப் பேசுவதற்கான ஒரு ஊடகமாயிற்று (ஏவிஎம்மின் நாம் இருவர்).

இந்தக் காலகட்டத்தில்தான் தமிழ் அரங்கின் அரசியல் முனைப்பைத் தனது கருத்துக்களுக்கான பரப்புவாயிலாகக் கொள்ள முனைந்தார் காஞ்சிபுரம் நடராஜ முதலியார் அண்ணாதுரை. 1944இலேயே அதற்கான இயக்கத்தைத் தொடங்கியவர், பெரியார் ஈவெராவின் விருப்பமின்மையையும் பெரிதுபடுத்தாது, நாடகத்தைத் தமது அரசியல் பிரசாரச் சாதனமாக்கினார். வேலைக்காரி முக்கிய நாடகமாயிற்று. வளர்ந்து வரும் தமிழ்ச் சினிமா தனது சந்தைப் பெருக்கத்துக்காக இந்த அரசியல் முயற்சியில் ஈடுபடத் தொடங்கவே வேலைக்காரி திரைப்படமாகிற்று. இதன் நாயகன் கே.ஆர். ராமசாமியின் தகைமை, பாடல் திறமையையும் உள்ளடக்கியதுதான்.

அண்ணாதுரையைத் தொடர்ந்து, அவரது இலக்கியத் தம்பியும் வாரிசுமான முத்துவேல் கருணாநிதி நாடகத்தையும் சினிமாவையும் பயன்படுத்த முனைந்தார். பராசக்தி சினிமாவாக்கப்பட்டது. சிவாஜி கணேசன் திரையுலகுக்குள் புகுந்தார் (1952).

வேலைக்காரி முதலே 'வசனம்' (சொல்லாடல்) முக்கியத்துவம் பெற்று வந்ததெனினும், பராசக்தி சமூகத் தளமாற்றவாதத்தையும் (radicalism) இணைத்தது.

நடிப்புக்குப் பிரதானமென பரதர் குறிப்பிடும் 'வாசிக' ஆங்கிக அபிநயத் திறன் (சித்திரிப்பு) சிவாஜி கணேசனிடத்து நிறைய இருந்தது. குரலில் ஏற்ற இறக்கங்களைக் கையாளல், முகபாவங்களை நன்கு பயன்படுத்தல் ஆகிய நடிப்புத் திறன்கள் சிவாஜி கணேசனிடத்தில் இருந்தன (இவற்றைத் தான் பெண் பாத்திரங்களை நடிப்பதன் மூலம் பெற்றிருந்ததாக இலங்கை வானொலி ஒலிபரப்பு ஒன்றில் சிவாஜி குறிப்பிட்டார்). புதிதாக வந்த மொழிநடையின் 'அலங்கார'ங்களுக்கு ஏற்ற (அத்தாளலயத்திற்கு ஏற்ற) அங்க அசைவுத்திறன் இவரிடமிருந்தது.

சிவாஜியின் நடிப்பில் இரண்டு அம்சங்களை முக்கியமாகின்றன:

1. அவரது நடிப்பின் 'பாணி'
2. பல்வேறுபட்ட பாத்திரச் சித்திரிப்பு.

சிவாஜியின் நடிப்புப் பாணி, இயல்பு நிலைக்கு மீறியதாக அமைந்திருந்தது. உண்மையான எதார்த்த அரங்குக்கு இந்த நடிப்பு முறைமை பெருந்தாது. அது இயல்பு வழக்குக்கு உரியதல்ல. இந்த நடிப்பு 'வாசிக'த்தின் செந்நிலைக்கு ஏற்ற, அழுத்தமான, அந்த வாசிகத்தினை 'சொல்விளக்கம்' பண்ணுகின்ற அகண்டவீச்சுக் கொண்ட ஒரு நடிப்பு முறைமை இவருக்கு இயல்பாக அமைந்தது.

இந்த நடிப்பு முறை தமிழகத்தின் சராசரிப் பார்வையாளனுக்கும் மிகவும் பிடித்ததாகவிருந்தது. காரணம், இது நமது தெருக்கூத்தில் வரும் நடிப்பு மரபின்வழி வருவதாகும். உண்மையில் இந்த நடிப்பு முறை திறந்தவெளி அரங்கில் பெருந்தொகையான மக்கள் பார்ப்பதற்கேற்ற ஒரு நடிப்பு ஆகும். புராதன கிரேக்கத் திறஜெடியிலும் இவ்வாறான அகல்வீச்சான ஆங்கிக மரபு ஒன்றே இருந்தது.

சிவாஜி கணேசன் சித்திரித்த பாத்திரங்களின் அசாதாரணத் தன்மைக்கு இந்த நடிப்பு முறை பெரிதும் உதவிற்று. மேலும், சிவாஜி கணேசன் ஏற்ற முக்கிய பாத்திரங்களுக்கு இந்த நடிப்புப் பாணி மக்கள் பெரிதும் உதவிற்று (வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், கப்பலோட்டிய தமிழன், வியட்நாம் வீடு, புதிய பறவை, வசந்த மாளிகை).

சிவாஜியின் சிறப்பு, அவர் இந்தப் பாணிக்குள் அமிழ்ந்து போகாததுதான். அவர் பல்வேறு பாத்திரங்களைச் சித்திரிக்க முற்பட்டார். விவசாயியாக, கை கால் வழங்காதவராக, தன் துன்பங்களைத் தனக்குள் வைத்துக்கொள்ளும் அப்பாவியாக எனப் பல்வேறு பாத்திரங்களை மேற்கொண்டார்.

தான் இவற்றைச் சித்திரிக்கும்பொழுது தன்னைச் சூழல்தான் நிர்ணயிக்கின்ற ஒருவனாகவல்லாது (எம்ஜிஆரின் பாத்திரங்களின் பொதுப்பண்பு), சூழலால் பாதிக்கப்படுபவனாக,

பிறருக்காகத் தான் மௌன துன்பத்தை மேற்கொள்பவனாக அமையும் பாத்திரங்களைச் சிவாஜி மேற்கொண்டார் (பராசக்தி, பாசமலர், பாகப்பிரிவினை). கர்ணன், நாவுக்கரசர் போன்ற பாத்திரங்கள்கூட இத்தன்மைத் தனமானது.

இதனால் தமிழ்நாட்டுப் பண்பாட்டுச் சூழலில் வரும் மனிதநிலைப் பாத்திரங்கள் (human characters) பலவற்றைச் சித்திரித்த பெருமை இவருக்கு உண்டு. அத்தகைய ஒரு சித்திரிப்புத்தான் தேவர் மகன் திரைப்படத்தில் காணப்பட்டது.

நடிகர் என்ற வகையில் சிவாஜி கணேசனின் சிறப்பு அம்சமாக அமைந்தது, சித்திரிப்புச் சவால்கள் நிறைந்த பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தமையாகும். இந்தப் பண்பை (எஸ். பாலச்சந்தரின்) அந்த நாள் முதலே நாம் காணக்கூடியதாக இருந்தது.

தமிழ் ஆற்றுகை மரபின் பிரதான அம்சங்களைச் சினிமாவுக்குள் கொண்டு வந்த சிவாஜி, படிப்படியாகச் சினிமாவுக்குரியதான நடிப்பு முறைமைக்கேற்பத் தனது நடிப்பியல்பை அமைத்துக்கொண்டார்.

சினிமா நடிப்பின் பிரதான அம்சம் காமராவின் அசைவியக்கமாகும். மிகமிக நெருங்கிய குளோஸ்-அப் முதல் (சிறுசிறு அங்க அசைவையும் காட்டலாம்) மிகத் தொலைநிலை (long-shot) வரை அது செல்லும். சினிமாவின் அழகியலே அது தரும் இந்த 'நுண்கட்புல அழகியல்'தான் (aesthetics).

சிவாஜி படிப்படியாகத் சினிமாவின் நுணுக்கங்களுக்கேற்ற நடிகராகினார். இந்த நுணுக்கம் தனியே நடிகர் மூலம் வருவதில்லை. இது கற்பனை வளம் மிகுந்த ஒரு நெறியாளருக்கூடாகவே வரும்.

அந்த ஒரு சந்திப்பு முதல் மரியாதையில் ஏற்பட்டது. தமிழ்நாட்டின் மண்வாசனையைக் கட்புல எடுத்துரைப்பினாலேயே செய்து காட்டிய பாரதிராஜாவின் நெறியாள்கையில் சிவாஜி கணேசனின் நடிப்பு ஒரு புதிய உச்சத்தைத் தொட்டது. தமிழிலக்கிய மரபில் 'பெருந்திணை'க்கே

உரியதான ஆளுமையை பாரதிராஜா 'கட்புல'ப்படுத்திய முறைமையும், சிவாஜி சித்திரித்த முறைமையும், அதனை ஒரு 'மனிதநிலைக் காவிய'மாக்கிற்று.

சொல்லிலும் அங்க அசைவிலும் 'அகண்ட வீச்சு'களுக்குப் பழகிப்போன சிவாஜி, படிப்படியாக அந்த முறையைக் கைவிட்டு, காமராவின் நுண்திறன்களைத் தன் வயப்படுத்துகின்ற ஒரு நடிகனாக மாறிக்கொண்டார்.

இந்த நடிப்புப் பாணி இயைபாக்கம் அவரைத் தமிழ்த் திரையுலகில் 'ஆன்மேற் கொள்வு'ச் சித்திரிப்பில் முதனிலை நடிகராக்கிற்று. இன்னொரு ஆளாக ஆதல் (impression) என்பது நடிப்பின் அச்சாணி அம்சமாகும். இந்தத் திறன்தான் நடிப்புத் திறனைச் சாத்தியமாக்குவது. இவர் ஒரு பாத்திரத்தைச் சிறப்புறச் செய்யலாம். ஆனால், பாத்திரங்கள் பலவற்றை அவற்றின் இயல்புக்கேற்பச் சித்திரித்து அவற்றை மறக்க முடியாதனவாக ஆக்குவதென்பது சுலபமான திறனன்று. கர்ணன், பரதன், கட்டபொம்மன், ஓய்வூதியம் பெற்ற உத்யோகத்தார் (வியட்நாம் வீடு) என வரும் பாத்திரங்கள் பலவற்றை நிஜ மனிதர்களாகக் காட்டும் திறன் அவரிடத்திலிருந்தது.

இந்தத் திறன், சிவாஜி கணேசனைத் தமிழ் வாழ்வின் மறக்க முடியாப் பிரதிமைகளை உருநிலைப்படுத்தியவர் என்ற பெருமைக்கு ஆளாக்குகின்றது. தமிழ்ச் சினிமாவின் ஆளுமைமிக்க நடிகராக அவர் வாழ்ந்தார்.

அவரது சொந்தநிலைக் குறைபாடுகள் பலவற்றால் சமூக, அதிகாரப் பயில்வில் அவர் பின்னிலைக்குத் தள்ளப் பட்டிருப்பினும், அவரிடமிருந்து (இன்னொரு) 'ஆள் ஆகுதிறன்' அவரைச் சமகாலத் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் ஆழ அகலங்களைக் காட்டுபவராக ஆக்கிற்று.

உலகில் மிகச் சில நடிகர்களுக்கே இந்தப் பாக்கியம் கிட்டிற்று. இந்தியாவில் அவரை மிஞ்சியவர் எவருமில்லை என்றே கூறவேண்டும். பிருதிவிராஜாக்களுக்கு அந்த ஆளுமை இருந்தது. ஆனால், அவர் ஒரு 'பிதா'தான். சிவாஜி அப்படியல்ல.

சிவாஜிக்குத் தமிழ்ச் சினிமாவுலகு செய்யவேண்டிய ஒரு பணியுண்டு. பாரதிராஜா, பாலு மகேந்திரா போன்றவர்கள் தனித்தோ ஒருமித்தோ அவர் பற்றிய ஒரு விவரணப் படத்தைத் தரவேண்டும். அரங்கவியலாளர், சிவாஜி பெயரால் ஓர் அரங்கக் கல்லூரி தொடங்கல் வேண்டும்.

மூன்றாவது மனிதன், ஜூலை-செப்டம்பர் 2001

நேர்காணல் : அங்கு மூவி இங்கு டாக்கி

நாடகத்திலிருந்து சினிமா எவ்வாறு வளர்ந்தது, சினிமா தனக்கான வளர்ச்சியை எப்படி அடைந்தது?

இந்தியச் சூழலில் சினிமா வந்தபொழுது, அந்த சினிமா என்கிற form ஐரோப்பாவில் அல்லது தோன்றிய பல நாடுகளில் இருந்தது போன்ற ஒரு நிலை இங்கிருக்கவில்லை. அது சற்று விரிவாகப் பார்ப்போம். சினிமா அடிப்படையில் cinemotography. அதாவது கண்ணை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அந்தச் சினிமா வளர்த்த அழகியலை அல்லது வனப்பியலைக்கூட cineaesthetic என்றுதான் சொல்வார்கள். சினிமா அங்க வர்ரப்போ ஏற்கனவே பல்வேறு வகையான entertain forms ஜனரஞ்சகமாக மக்களிடம் இருந்தது. அது மாத்திரமல்லாமல் முதலாவது உலக யுத்தம் முடிந்து, அதன் பாரிய வாழ்க்கை முறை மாற்றங்கள் பிரான்ஸ், ஜெர்மனி, இங்கிலாந்துல ஏற்பட்டது. அப்போ அங்க silent cinema வந்தபொழுது, இன்னிக்குக்கூட சைலண்ட் சினிமாவின் முக்கியத்துவம் பற்றிச் சிறப்பா சொல்லுவாங்க. ஒவ்வொரு நாட்டிலேயும், ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலேயும் ஒன்றுக்கொன்று சளைத்ததல்ல.

கண்ணில் பார்க்கிறபொழுது வாய்ப்பேச்சில்லாமல், மனிதநிலை பற்றிய - அவதிகள் பற்றிய - இயல்புகள் பற்றிய விஷயங்களெல்லாம் தெரிந்தது. அதே நேரத்தில் அங்க பல்வேறு விதமான பொழுதுபோக்கு அம்சங்களை நடந்து கொண்டிருக்கும். இப்படியான பல்வேறு நடவடிக்கை களுக்கு மத்தியில் இது வந்தது. அப்போ அதனுடைய தாக்கம் cineaesthetic - கண்ணுக்குள்ளாற பார்க்கிறதுங்கிறதிலும்

கேமராவுக்குள்ள பார்க்கிறதுதான் சரி. கேமராவுக்குள்ளாற பார்க்கப்படுகிறது கண்தான். அப்போ இது இந்தியா போன்ற ஒரு நாட்டுக்கு வர்றபோது, ஐரோப்பாவில இருந்தது போன்ற பொதுப்படையான entertain form இங்கு இருக்கவில்லை. மற்றது அங்கே காலனித்துவத்தின் ஆட்சி காரணமாக, சில நகர்ப்புறங்கள் வளர்ந்திருந்தனவே தவிர, ஒரு பெரிய நகர்ப் புறம் எங்களுக்கு இல்லை. இருந்த நகர்ப்புறங்கள் எல்லாம் காலனித்துவத்தினுடன் சம்பந்தப் பட்ட நகர்ப்புறங்கள்தான். நகர்ப்புறங்கள் குறைவாக இருந்தாலும் ஒட்டுமொத்தப் பண்பாடாக இருந்தது oral traditionதான். வாய்மொழிப் பாரம்பரியம்தான் முக்கியமாக இருந்தது.

வாயால சொல்லணும். அப்ப இந்த சைலன்ஸ் சினிமா இங்க வந்தபொழுது அந்தக் காலத்துல சொல்லுவாங்க, பாருங்க அது அப்படி இருக்கிறது, இது இப்படி இருக்கிறது, அவர் அப்படி சொல்கிறார் என்று சொல்வதற்கு ஒருத்தர் இருப்பார். மற்ற இடங்களிலும் பார்க்க இந்த visual literacyக்குக் கொஞ்சம் education இருக்கணும், பார்த்தவுடனே சொல்றதுக்கு. இந்தச் சூழலில்தான் நமக்கு சைலன்ஸ் சினிமா வந்தது. ரொம்ப ஜனரஞ்சகமாக இருந்த கலைவடிவம், மக்கள் எல்லாருக்கும் போய்க்கொண்டிருந்த கலைவடிவம், 'ஸ்பெஷல் நாடக மரபு' என்று சொல்லப்படுகிற சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள்தான்.

தெருக்கூத்து இருந்தது. ஆனா அது ஒரு ஜாதி நிலைபட்ட அல்லது ஒரு சில குடும்பங்களுடையதாக அவர்கள் professionalஆகக் கொண்டு திரிந்து ஆடுவது. ஆனா அதுகூட சடங்கு கட்டுப்பாட்டுக்குள்ளிருந்து வெளிவரவில்லை. தெருக்கூத்து ஒரு பெரிய பரபரப்பைத் தமிழகத்தில் ஏற்படுத்தவில்லை. அது அப்படியே இருந்தது.

ஆனால், பார்ஸி தியேட்டர் வழியாக வந்த இந்துஸ்தானி மெட்டுக்களாகவும், கர்நாடக சங்கீதத்தின் முழுவளர்ச்சி யையும் உள்வாங்கிக் கொண்ட இந்த மரபு, ஒரு வணிக ரீதியாக நிலைபேறுடைய ஒன்றாகவும் மாறியது. அது இரண்டு மூன்று வகையாக வந்தது. ஒன்று பாய்ஸ் கம்பெனி நகரங்களை முதன்மைப்படுத்திச் செய்யப்பட்டது. சில

நேரங்களில் டவுன்ஸ்ஸை விட்டும் நடத்தினார்கள். உண்மையில் அந்த வடிவம் ஆங்கில மரபில் உள்ள விக்டோரியன் தியேட்டரை நடைமுறையில் உள்வாங்கினது தான். அதுதான் எங்களுக்குக் காட்சி அமைப்பைக் கொண்டு வந்தது. அதுக்கு முந்தி சீன்ஸ் எல்லாம் கிடையாது. தெருக்கூத்தில் சீன்ஸ் எல்லாம் கிடையாது. ஒரு ரோட்டு சீன், ஒரு மலை சீன், மாளிகை சீன், மூன்று நான்கு வகைகளாக எல்லாம் வச்சிருப்பாங்க. இதுவே ஒரு பெரிய வளர்ச்சி.

எங்கள் தியேட்டருக்கு ஒரு செட், செட்டிங் மாதிரி எதுவும் இல்லை. நாங்கள் ஒரு களத்திலோ அல்லது வட்டக்காரியிலேதான் வந்து ஆடுவார்கள். ஆடும்போது கட்டியக்காரன் 'இது இந்த இடம்' என்று சொல்லும்போது சனம் நம்பும். மகாராஜா வரார்னா அரண்மனைக்குத்தான் வருவார். வெள்ளைச் சீலை பிடிச்சு, அதிலிருந்து 'வருகிறேனே' என்று சொல்லும்போது மக்களுடைய பார்வையில் அந்த இடம் establish ஆகுது.

சிலப்பதிகாரத்தில் தியேட்டர் பற்றி வருகிறதே?

ஒருமுக, பொருமுக எழினி என்று சிலப்பதிகாரத்தில் வாரதெல்லாம் சின்ன தியேட்டர். எட்டு பத்து அடிக்குள்ளாக நடக்கிறது. அது திரைதான். ஆனா அதில் என்ன கீறியிருந்தது என்பது பற்றி எங்களுக்குத் தெரியாது. மாதவியினுடைய ஆட்டத்தில் சீன்ஸ்ஸினுடைய functional role என்ன என்பதுகூட எங்களுக்குத் தெரியாது. அது ஒன்று சொல்றாங்க, என்ன என்றால், அந்த light வச்ச முறையில தூணுடைய நிழல் விழாதவாறு, அரங்கேற்றுக்காதை படிச்சீங்கன்னா அந்த points வரும். அந்த நுட்பம் எல்லாம் தெரிஞ்சிருக்கு. மேடையின் உயரம பற்றி எல்லாம் விவரம் இருக்கு.

நம்மிடம் மைமிங் தியேட்டர் எப்படி இருந்தது?

எங்களுடைய மைம் தியேட்டர் நமது oral traditionல வராதுதான். பரதநாட்டியம் மைம்தான். அதுல sophistication இருக்கு. அதுல mono acting இருக்கு. Imitation of life என்று அரிஸ்டாட்டில் சொல்வார். இந்த மைமிங்கறது வார்த்தை

யில்லாம சொல்றது. கிரேக்க காலத்திலேயே வளர்ந்த ஒரு art. நாம அத develop பண்ணல பல காரணங்களினால. எங்க பரதநாட்டியத்துல பாடல்கள்ள வர்ர கருத்துக்களை ஒரு பெண் அபிநயித்துக் காட்டும். Westல வளர்ந்த அளவு இங்க மைம் வளரல.

நம்முடைய தியேட்டரில் சீன் என்கிற வழக்கத்தின் தோற்றம் பற்றி?

பார்ஸி தியேட்டருடைய வருகையின் ஊடே, புரொசீனியம் தியேட்டர் வருது. அதுதான் முக்கியம். அந்தக் காட்கிள் இங்க வந்தது, ரோமன் தியேட்டரிலிருந்து வந்ததுதான். ரோமன் தியேட்டரில் எல்லாத்திலுமே, ஒரு மாளிகை சீன், ஒரு ரோட்டு சீன் இருக்கும். அந்த மரபு வந்து, எப்படியோ விக்டோரியன் தியேட்டர்ல இருக்கு. சேக்ஸ்பியருடைய அரங்குகூட எங்களுக்கு வரல. அது completly different. அது பகல்ல காட்டற பல அடுக்குகளுக்குள் உண்டு. ஆட்கள் நிண்டு பார்க்கணும். அந்த மரபு எங்களுக்கு வரல. எங்களுக்கு வந்தது புரோசீனியமா. இந்த சீன்ஸ்சும் வந்தது. அதுலயும்கூட பாடலும், அந்தப் பாடலை விளங்கப் படுத்துகிற வசனமும்தான் முக்கியமாக இருந்தது. அந்தத் தியேட்டர்தான் இங்குப் பரவியது. அது பல இடங்களில் பலவிதமாக வளர்ந்தது. அதுல தமிழ்நாட்டில பொறுத்த வரை இரண்டு மூன்றுபேர் முக்கியமானவங்க. நவாப் ராஜமாணிக்கம், கன்னையா ஆட்கள் எல்லாம் சினிமாவின் தாக்கமில்லாம செட்ஸ் போட்டவங்க.

இப்ப மனோகர் ஆட்களெல்லாம் செட்ஸ் போடறது அல்லது டி.கே.ஸ். பிரதர்ஸ் எல்லாம் செட்ஸ் போட்டது சினிமாவின் தாக்கத்துக்கு முகம் கொடுக்கறதுக்காகத்தான். நவாப் ராஜமாணிக்கம், கன்னையா போட்டது எல்லாம் வேறுமாதிரியானது. அவங்க அந்த illusionனை மேலும் உண்டாக்குறதுக்காகச் செஞ்சாங்க. இந்த மரபிலதான் ஒரு professional தியேட்டர் இருந்தது.

தெருக்கூத்து மரபெல்லாம், ஏறத்தாழ ஜாதி கட்டுப் படுத்தியது. ஆனா, இது ஜாதிய ஊடறுத்து வந்தது. பெண்ணைப் பொறுத்தவரை தேவதாசி குலத்தைச் சேர்ந்தவங்க அதிகமா வந்தாங்க. ஆண் நடிகர்கள் பல்வேறு

பிரிவுகளிலிருந்தும் வந்தாங்க. இந்த நச்சினார்க்கினியர், கூத்தர்கள் பற்றிச் சொல்லும்போது, அவங்க பல்வகையான ஆட்கள் என்பதைக் குறிக்கச் சொல் ஒன்று சொல்வார் 'பாசரவர்'. பாசரவர் என்பது தெரியாம டிக்ஸனரியைப் பார்த்தா "அந்தணர்களுக்குப் பல்வேறு குலத்தில் பிறந்தவர்கள்" என்று தெரிவிக்கிறது. அப்ப அது mixed groupதான். அதைப் பற்றித் தெரிஞ்சுக்க எம்.ஆர். ராதா தினமணிக்கு கொடுத்த பேட்டியில வருது. நான் நம்புறன். அந்த தியேட்டருடைய பல அவலங்களை டி.கே.எஸ். அவர்கள் கொண்டு வந்ததையும் பாக்க எம்.ஆர். ராதா பேட்டி அற்புதமாகக் கொண்டு வந்தது.

அந்த தியேட்டர் ரொம்ப பாப்புலரான தியேட்டர். கிராமங்களுக்கும் போச்சு. தமிழ்ச் சினிமா takes off from the தியேட்டர். இரண்டு மூன்று வகையாக. ஒன்று, அதனுடைய தீம்ஸ். ஏனென்னா பார்ஸி தியேட்டர் இங்க வந்தபொழுது, குலேபகாவலி, அலிபாபாவும் நாற்பது திருடர்களும் தவிர மற்றதெல்லாமே மராட்டியில இருந்து கன்னடத்துக்கு வந்து தமிழ்நாட்டுக்கு வர்றப்ப mythologies நிறையச் சேர்ந்துட்டுது. அல்லி அர்ஜுனா, பவளக்கொடி, சாரங்கதாரா என்று. அதனால் mythological films எங்களுக்கு நிறைய. அப்ப தீம்ஸ் எல்லாம் சினிமாவுக்குள்ள வருது. இதெல்லாம் oral traditional உள்ளதுதானே? நடிகர்களெல்லாம் அதிலேர்ந்துதான் வர்றாங்க. தமிழ்ச் சினிமாவைத் தீர்மானிச்சது உண்மையிலே ஆரம்பத்துல தமிழ்ச் சினிமாவில வந்த நடிகர், நடிகைகள்தான். அவர்கள் செல்லப்பா, டி.பி. ராஜலட்சுமி, எம்.ஆர். சந்தானலட்சுமி, பாகவதர், சிவாஜிகணேசன் வரை.

சின்ன வயசு காலத்திலே நான்கூட நம்பினேன். நாடகம் தாய், சினிமா மகள். அதைப் போல சினிமாவை விளங்கிக்கொள்கிற தவறு வேறொன்றும் இல்லை. ஆனா, இப்பவும்கூட இன்னைக்கு வரைக்கும் இருக்கு. காரணம் என்னவென்றால், வந்தவங்கெல்லாம் நாடகத்துலேர்ந்து வந்தவங்க. அவன் நடிச்சதெல்லாம் நாடகத்தில உள்ள மாதிரி. அந்தப் பாட்டெல்லாம் நாடகத்தில் உள்ள மாதிரி. சில வேளைகள்ள பாட்டு எழுதினவர் கூட அங்கேந்து வந்தவராக இருப்பார்.

உலகம் முழுவதும் புகழ்பெற்றிருந்த நாடகங்களைத் திரைக்குக் கொண்டு வந்தாலும் அங்குக் கட்புல நிலைப்பட்டதை ரசிப்பதற்கான ஒரு சூழல் அங்குகூட. அதிலேர்ந்துதான் அங்க சினிமா பெரிசா வளர்ந்ததுக்குக் காரணம். இங்க வந்து கண்ணுக்கும் காதுக்கும் சேர்ந்தாற் போல வரணும்.

ஆரம்பக் காலப் படங்களில் 24 பாட்டு, 48 பாட்டு என்று வரும். இதெல்லாம் எங்கிருந்து வருது? அந்த பார்ஸி தியேட்டர் மரபிலிருந்து. பார்ஸி தியேட்டர் மரபில் இரண்டு இருக்கு. ஒன்று கதாபாத்திரங்கள் தங்களுக்கான பாடல்களைப் பாடுவது என்பது. அந்த சீன் மாறுகிற நேரத்தில் அவங்க தனியே வந்து தனிப்பாட்டு பாடுவாங்க. அந்த நேரத்திலதான் சுதந்திரத்தப் பற்றிப் பாட்டெல்லாம் பாடுறது. மற்றது, அந்த இனிமையான குரலைக் கேட்பதற் காகவும் பாடுவாங்க. பார்ஸி தியேட்டர் பற்றி ஒரு நண்பர் எழுதிய நூலுக்கு முன்னுரை எழுதும்போது, "பார்ஸி தியேட்டர் பாடலே அரங்காக இருந்தது" என்பதுதான்.

அந்த மரபுதான் சினிமாவுக்குள்ள வருது. துக்கடாவை அதிலேர்ந்து எடுக்கிறோம்; பாடல்களை அதிலிருந்து எடுக்கிறோம்; mode of expressனை அதிலேர்ந்து எடுக்கிறோம். மற்றது mythology film எடுத்ததே மக்களுக்குத் தெரிந்த செய்தி என்பதற்காகத்தான்.

இந்தக் கல்ச்சர்ரோட எந்த ஆர்ட் formமும் வெளியிலேர்ந்து வர்றபோது அதுக்கு ஒரு process acculturation இருக்கு. அதாவது, ஒரு பண்பாட்டு இணைவு என்பது. Anthropology முக்கியமான விஷயம். ஒரு பண்பாடு இன்னொரு பண்பாட்டுடன் எப்படி இணைகிறது என்பது. இது இரண்டு வழிகளில் ஏற்படும். ஒன்று, வெளிப் பண்பாட்டை உட்கிரகித்துக் கொள்வது. மற்றொன்று, நமது பண்பாடும் இருக்கும், மற்றதும் இருக்கும். பண்பாட்டு இணைவு ஏற்படும்போது, இன்னொரு பண்பாட்டை உள்வாங்கி, தன்னுடைய பண்பையும் தரும். எந்தச் சமூகமும் அசையாத frozen society அல்ல. மாறமாற எங்கட கல்ச்சரும் விட்டுக் கொடுக்கப்படாத நேரத்தில், அப்ப சினிமாவும் மாறத் தொடங்குது.

ஆரம்பக் காலத்துல சமூகப் படம் என்று தனியாக சினிமாவுல சொல்வாங்க. சமூக நாடகங்கள் என்கிற மாதிரி social picture என்றே சொல்லுவாங்க. இப்ப யாராவது social picture என்று சொல்றோமா?

இப்ப சமயப் படங்கள்தான். சமயப்படம் என்றுதான் சொல்லமுடிகிறது. குறைச்சலா வர்றதால. இந்த கல்ச்சர் மாறுது. இந்த சொசைட்டி மாறுது. இதன் தன்மைகள் மாறுது. இந்த formமும் மீடியாவும் தன்னுடைய தன்மைகளுக்குக் கொஞ்சம் கூட்டிக்கிட்டே போகுது. இந்தச் சூழலில்தான், நமக்கு சினிமா முக்கியமானதாக ஆரம்பக் கட்ட கால சினிமா உள்வாங்கப்படுது. அப்ப இந்த மக்களினுடைய பண்பாட்டுத் தேவைகளை ஏதோ ஒரு வகையில் பூர்த்தி செய்வதாகத்தான் இது இருக்கிறது. அவர்களும் தங்களுடைய பண்பாட்டின் ஊடாகத்தான் இதைப் புரிந்துகொண்டார்கள்.

டிரைனுக்கு எங்க பண்பாட்டில் இருக்கிற பெயர் புகைவண்டி. ஏனென்றால் மாட்டு வண்டிக்குப் பதிலாக புகையில போற வண்டி. அப்படித்தான் அதை நாங்க பார்த்தோம். எங்களுடைய படிமங்களே எப்படி வேலை செய்யுது பாருங்க. அப்ப அந்த முறையில் எங்களுககு சினிமா வருது. சினிமா சைலண்ட் சினிமாவாக இருக்கிறபோது இங்க, எங்களுக்கு ஒரு சார்லி சாப்ளின் தரமுடியாது போனது என்றால், இந்த கல்ச்சர் இந்த சினிமா வந்தபொழுது அதன் oral தன்மையில் இருந்து அதிகம் விட்டுப் போகவில்லை.

ஆரம்பக்கால டாக்கீஸ்கூட, இங்க படம் பிடிக்கல. கல்கத்தாவுக்குப் போவாங்க. ஆரம்பக் கால டைரக்டர்ஸ் பார்த்தீங்கன்னா, தமிழாக்கள் கிடையாது. எல்லாம் ஆங்கிலேயர்கள் அல்லது ஆங்கிலோ இந்தியர்கள் அல்லது கல்கத்தாகாரர்களும், பம்பாய்க்காரர்களாகவும் இருந்தார்கள். அவங்க வந்து, இந்தியா முழுவதுக்குமான ஒரு வடிவம்தான் அதுக்குள்ளாக வருது. சொல்றதுதான் வித்தியாசப்படும். ஹரிச்சந்திராவைப் பிடிச்சிட்டா கல்கத்தாவிலும் காட்டலாம். பாம்பேயிலும் காட்டலாம். விளங்கப்படுகிறவர்தான் வித்தியாசப்படுவார். அந்தக் காலத்தில் சினிமா வளர்ந்தது.

சைலண்ட் சினிமா westல develop ஆனதுக்கான ஒரு சூழல் இங்க இல்ல. நமக்கு equally oral tradition; அந்த oral tradition ரொம்ப strong ஆனது. அந்த oral traditionனுடன் இணைய வேண்டி வருது. இந்த டாக்கீஸ் எங்களுக்கு முக்கியம். 1931-40 காலம் வரை பார்ஸி தியேட்டரின் உச்சம், அந்த முத்திரைகள் எல்லாம் தமிழ்ச் சினிமாவில் படிப்படியாக வலுவாகப் பதிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

தமிழ்ச் சினிமாவில் தாக்கம் செலுத்திய நாடகப் பாங்கு?

சிந்தாமணி தற்போது பார்த்தேன். என்னுடைய பார்வையில, கதையினுடைய அடிப்படை அமைப்பு இன்னும் மாறல. நான்தான் இப்படி நினைக்கிறேனோ மற்றவர்களின் கருத்து எப்படியோ என்றிருக்கும்போது, கொழும்பில் அபயசேகரா என்றொரு இயக்குநர் இருக்கிறார். அவர் பேசும்போது தமிழ் சினிமா வளர்ந்த அளவு சிங்கள சினிமா வளரல என்று பேசியதாகக் கேள்விப்பட்டு, அவருக்குப் போன் செய்து கேட்டேன். அவர் சொன்னார்: "சிந்தாமணி, அண்மையிலதான் பார்த்தேன். எனக்கு இந்த ideaதான் விழுந்தது. sensityயோட நாங்க பார்க்கிறபொழுது அந்த patterns வந்து, அதுக்குள்ளான culturally datermined patterns ஒன்று ஓடிக்கொண்டேயிருக்கு".

ஹரிச்சந்திராவை மேடையில பார்த்தவங்க visualலா சினிமாவிலே பாக்குறது ஒரு தனி experience. ஏனென்று சொன்னால், அந்தப் பின்னணி visual things எல்லாம் நாடகத்தில இல்ல. நான் குழந்தையாக இருந்தபொழுது அப்பா அம்மாவுடன் ஹரிச்சந்திரா படம் போயிருந்தேன். அதில் பாம்புகள் வர்றதே பயமா இருக்கும். அதைப் பார்த்துக் குழந்தைகள் எல்லாம் கத்தி அலறியதை அம்மா நெடுக சொல்லுவா. சினிமாவைப் பற்றிய ஹாசியங்கள்கூட இந்தியாவிலும் இலங்கையிலும் எத்தனையோ உண்டு. திரையில் 'மழை பெய்யப் போகிறது வீட்டைத் திறந்து வச்சிட்டு வந்திட்டேன்று' சொன்னவர்களைப் பற்றி. மந்திரிகுமாரி படத்தில் பூவைப் பறிக்கும் காட்சி வரும். இந்தப் படத்தைத் தொடர்ந்து பார்ப்பவரைத் தியேட்டர் காரன் கேட்டிருக்கிறான். அவர் சொன்னராம்: "நானும்

தொடர்ந்து பார்த்துதான் வர்றேன். ஒரு நாளாவது இந்தப் பூவைப் பறிக்காமல் இருக்கிறார்களா என்று பார்க்கத்தான்" தொடர்ந்து வந்தாராம். அது நாங்க சிரிக்கறதுக்கான விஷயம் என்றாலும், அது விவசாயி mindஐ காட்டுது.

நாடகத்துல direct participation நிறைய இருக்கு. இந்தியன் tradition முழுவதிலுமே இந்த விதூசகன் என்ற பாத்திரம் Sanskrit dramaவில, அவனுக்கும் audienceக்கும் ஒரு தொடர்பு உண்டு. அதைவிட, கூத்து மரபிலிருக்கிற கட்டியக்காரன் இருக்கிறானில்ல, என்னுடைய அபிப்பிராயப்படி நாடகத்தை ஒரு பயில்துறையாகப் பயின்ற ஆசிரியன், மாணவன் என்கிற வகையில, கட்டியக்காரனைப் போன்ற role, west traditionல இல்ல. ஜப்பான்ல கொஞ்சம் இருக்கு. அதனாலதான் பிரகட் இந்த traditionல உள்வாங்கிக் கொண்டார். அந்த கட்டியக்காரன் என்ன செய்கிறான் தெரியுமா? நாடகக் கதையையும் ஜனங்களையும் mediate பண்றான். அவனூடாக அந்தக் கதை ஜனங்கள்கிட்டப் போகுது. சாதாரண தெருக்கூத்துல பார்க்கலாம். அந்த மரபிலிருந்துதான் விதூசகன், பபூன்; பபூன் நாடகத்தில் இருப்பான், தனியாகவும் இருப்பான். அதனாலதான் இன்னைக்கும் காமெடி டிராக் வித்தியாசம். அந்த மாதிரி காமெடி பண்ண முடியாதவர் தமிழ்ப் படங்களில் நீண்ட காலம் நிலைச்சது கிடையாது. காமெடி டிராக் ஓடக்கூடிய மாதிரி பண்ணமுடியாத புளிமூட்டை ராமசாமி, பிரண்ட் ராமசாமி மாதிரி கதையோடு வந்து போகலாமே தவிர, என்எஸ்கே மாதிரி, காளி என். ரத்தினம் மாதிரி, அந்தத் தனியே ஓடக்கூடிய வாய்ப்பில்லை. இவங்களுக்கு so அந்த audience participation இருக்கணும். Audienceசோட interact பண்ற தன்மை ஒண்ணு இருக்கணும்.

நாடகம் பார்க்கிற சூழல் வேறு, சினிமா பார்க்கிற சூழல் வேறு. முதல்ல ஹால்ல இருக்கிற லைட் டிம் பண்ணிடுவான். எவ்வளவு பேரோட போனாலும் ஹாலின் தனிமையை உணர்கிறோம். லைட் டிம் ஆனவுடனே சினிமா பெட்டிக்குள் speedல மூவ் பண்ணறது. வினாடிக்கு 24 சட்டங்களில் மூவ்மெண்ட்ஸ் தெரியும்ல உங்களுக்கு. அந்த மூவ்மெண்ட்ஸ்ல போகிறபோது, அப்ப வேற எந்தவிதமான

டைவெர்ஷனும் இல்ல. அதுக்குள்ளாற பார்க்கிற போது ஒரு total commitment வரும். பாத்திட்டு இருக்கிற ஆளும் கேரக்கடருல்ல அந்த சீன்; உம்முடைய cultureருக்குப் பழக்கப்பட்டதைக் காட்டினா அப்படியே பிடிச்சுக் கொள்ளும். திக்குத் தெரியாத, வழிதெரியாத ஆள் என்றால் மலயுச்சிக் காட்டுவான். அது ஒரு கல்ச்சுரல் சின்னம்.

சினிமாவினால் ஆகர்ஷிக்கப்படுவதென்பது அது இன்னொரு process. அதுதான் இந்த மீடியாவினுடைய முக்கியத்துவம். அந்தச் சூழல் உள்ள உலகத்தைத் தூங்க வைத்துவிட்டு, இந்த உலகத்தில் இருக்க விரும்புறதால உங்களுடைய தடைகளும் அபிலாஷைகளும் ஊடாடுகிற வேளையிலதான் அந்தக் காட்சியில், அந்த நடிகரில் நீங்க ஈடுபடுகிறீர்கள். அதனாலதான் அந்த ஹீரோ உங்களின் ஆதங்கங்களின், எதிர்பார்ப்புகளின் குறியீடாக இருக்கிறார். இது எல்லோருக்கும், எல்லாச் சமூகத்திலேயும் இருக்கு. நமது சமூகத்துல அதிகமா இருக்கிறதுக்கு இதன் சூழலும் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

சினிமா பார்க்கிறதென்பது aided by music. அந்த musicக்கினுடைய sound எல்லோருக்கும் கேட்கத் தக்க sound, sub sound இருக்கிறது. சினிமாப் பார்க்கிறபொழுது என்னுடைய unconcious தொழிற்படுகிறது; concious தொழிற்பட்டு அதற்கீழான unconcious நிலை அடைகிறோம்.

ஏன் ஒரு காலத்தில் பெண்களுக்குச் சினிமா பிடித்தது என்பதற்கான காரணத்தைச் சொல்லனும்னா, அந்தச் சூழல்ல இருந்த சினிமா பார்க்கிறப்ப அன்றாடப் பிரச்சினைகளிலிருந்து விடுபட்டு, அவளுடைய ஏக்கம் எல்லாம் மேலுக்கு வருகிறது. அதுக்குள்ளான values வரும். அபிலாஷைகள் வரும். இந்தப் பண்பாட்டுக்குள்ள அது நடக்குது.

மற்ற மீடியா எல்லாம் உங்க roomக்கு வரும். நீ ரேடியோவ காசு கொடுத்து வாங்கலாம். பேப்பர் காசு கொடுத்து வாங்கலாம். நீ விரும்பியபடி போடலாம். மூடலாம். டெலிவிஷன்கூட அப்படித்தான். ஆனால், சினிமா we can't do it ஏன் தெரியுமா? காசு கொடுத்து சினிமா

பார்க்கிறப்போதுகூட என்ன லெவல்ல இருந்து பார்க்கிறீங்க என்பதைக்கூட நீங்கதான் தீர்மானிக்கிறீங்க. பென்ச்சுக்கு ஒரு ரேட், பால்கனிக்கு ஒரு ரேட்; you are hands of the man exibited. அதனுடைய பவருக்கு அதுதான் காரணம். இந்தச் சூழலில் நமது பண்பாட்டோடு இணைகிறபோது, புகைவண்டி என்கிற சொல் வந்தது மாதிரி, பல அம்சங்களை உள்வாங்கிப் பேசும் படத்தில் காட்டுகிறது. இந்தத் தமிழ்ச் சொற்களே இந்தப் பண்பாட்டில் எப்படிப் பார்க்கப்பட்டது என்பதைக் காட்டும். திரை-திரைப்படம், screen-picture, talkies; பேசும்படம்-பேசாப்படத்துக்கு deconstruct பண்ணிச் சொன்னா மற்றதெல்லாம் பேசாப்படம். இது பேசும்படம். வெள்ளித்திரையில் காண்க; silver screenதான்!

அங்க என்ன முக்கியம். அங்க மூவிங் படம் முக்கியம் ஐரோப்பிய traditionல movie was important. இங்கயும் movie தான். நாங்க யாராவது பேச்சு வழக்கில 'அசையும் படம்' என்று சொல்வதில்லை. அவங்கதான் I went for a movie. அந்த மீடியத்தை நாம எப்படி உள்வாங்கிக்கிறோம்கிறது தான் முக்கியம். படிப்படியாக ஜனங்களுடைய வாழ்க்கையில் மாற்றங்கள் ஏற்படுது. இந்த மீடியத்தின் தன்மையிலும் மாற்றங்கள் ஏற்படுது. அது Industry ஆகிறது. அது தன்னைத் தளர்த்திக்கொள்ள விரும்புகிறது. அது ஒரு தொழிலாகிறது. அதிநவீனத் தொழில்நுட்பம் வளர்ச்சி பெறுகிறது. பார்க்கிறவர்களின் தேவையிலும் மாற்றமேற்படுகிறது. இந்த மாற்றங்களுடைய சமன்பாடுகள் என்ன மாதிரி ஓடியிருக்கிறது என்பதுதான் எங்க கலையினுடைய வளர்ச்சியும்.

தமிழக ஆற்றுகைக் கலை வளர்ச்சியும் அந்த ஆற்றுகையைப் பார்ப்பவர்கள் எல்லாரும் அவர்களுக்குள்ளே உள்ள அகவித்தியாசங்கள் எல்லாவற்றையும் இல்லாத வர்களாக அல்லது அந்த வித்தியாசங்கள் முதன்மைப் படுத்தப்படாமல் அவர்கள் எல்லாரும் ஒரு கூரைக்குள் கொண்டு வரப்படுகிற ஒரே ஒரு art form சினிமாதான். அதற்கு முந்தி அது வேத்தியியல் - பொதுவியல். ராஜாவுடைய அரண்மனையில் நடக்கும். கிராமத்தில நடக்கிறது தெருக்கூத்து. சினிமாவுக்கு எல்லாரும் வருவாங்க. பால்கனியிலிருந்து பார்க்கிறவனும் வருவான். தரை டிக்கெட்டும்

வருவான். டிக்கெட் இல்லாட்டி விடமாட்டான். நீ கொடுக்கிற பணத்திற்கு ஏற்ற சீட்டிலதான் உக்கார விடுவான். Purchasing power in the individual rithm.

அப்படியல்ல பார்ஸி தியேட்டர். நடிக்கிற இடம் மட்டும் கூரையா இருக்கும். இங்க அப்படியில்ல; you are sitting on the room. வீடு போன்ற ஒரு இடத்திலிருந்து பார்க்கிறீங்க. அதுல ஒரு சமன்பாடும் மிகப்பெரிய மாற்றத்தைத் தமிழ்நாட்டில் கொண்டு வந்தது. என்ன தெரியுமா? இதிலேயிருந்து பார்க்கிற அத்தனை பேருக்கும் பொதுவாக, அத்தனை பேரிலும் விருப்பப்படுகிற, அத்தனை பேருக்கும் அந்நியமில்லாத ஒரு கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் இருக்கின்றனர். "தம்மில் ஒப்பாரும் மிக்காரும் இல்லாத தலைவன் - தலைவி". நீங்க காட்டுகிற கதை ஒரு sectionக்கு மட்டும் பிடிக்கும்னு சொன்னா மற்றவன் பார்க்கப் போறதில்லை. So you have created a character for all.

எல்லோருக்கும் பொதுவானவனாகப் படைக்கப்படுதல். அந்த மாதிரியான ஒரு கதாநாயகன் எங்களுடைய சமூகத்தில் முந்தி இருந்ததில்லை. அப்படி இருந்தா அவனுக்கு நீங்க சொல்லணும். மதுரை வீரன், அவன் முந்தி பிராமணர் வயிற்றில் பிறந்துவிட்டு பின்னர் சக்கிலி குடிலை வந்தடைந்தான் என்று. அல்லது சாபத்தின் காரணமாக என்று. இப்ப அவன் அப்படியில்லை. அவன் இதுலயிருந்து மேல வரணும். அல்லது இதில் பாதிக்கப்பட்டவனாக இருக்கணும். நான் சொல்லும்போதே தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் முப்பது வருடமாக இருந்த கதாநாயகர்களைப் பற்றிய நினைவு வரும். அடிநிலையிலிருந்து மேல வந்த அவன், எல்லோரையும் வென்றுவிடுவான். ரிக்ஷாக்காரன் - மீனவனாக இருப்பான். மேலுக்கு வருவான். அவன் காதலிக்க மாட்டான். அவன் காதலிக்கப்படுவான். அவன் வண்டிக்காரனாக இருந்து ரோட்டால போனாலும் மற்றவன் அவனை லாயராக நினைப்பான். அவனும் லாயர் மாதிரி பேசுவான். மற்றவன் அப்படியில்ல; மேலிருந்தோ மத்தியிலிருந்தோ வந்து, துன்பங்களையெல்லாம் தான் தாங்கிக்கொள்வான். அவன் புருஷனாக அழுவான்; தம்பியாக, அண்ணனாக அழுவான். எங்கேயிருந்து வந்து

இவ்வளவு கஷ்டப்படுகிறானே... எல்லோருக்கும் செய்கிறானே... இது என்னத்தை create பண்ணுது. நாங்கள் talkies என்று தான் சொல்றது. Oral என்கிற tradition மேல இருந்ததால தான், இந்த talkies மேல வந்தது.

ஆனா இது உடனடியா நடக்கல. ஏறத்தாழ சினிமா பேசத் தொடங்கி 25 வருஷம் போகவேண்டி இருந்தது. அந்த 25 வருஷமும் இதைத் தேடின ஒரு பயணம்தான். Mothological படம் பிடிக்கிறாங்கள்; படம் பிடிக்கிறாங்கள்; பெரிய படங்கள் பிடிக்கிறாங்க... அதுக்குள்ளாக வந்து, இதுக்குள்ளாக வந்து கடேசியாலதான் நான் சொன்ன சமன்பாடு கிளிக் பண்ணுது.

இந்த ஊடாட்டத்தினோடே இரண்டு மூன்று அடிப்படை மாற்றங்களை நாம பார்க்கணும். ஒன்று தமிழ்நாட்டில் மின் வசதி கிராமங்களுக்குப் போனது. மற்றைய பிரதேசங்களைப் பார்க்க, இங்குக் கொஞ்சம் வேகமாக இருந்தது. மற்றது காமராஜ் காலத்திலிருந்து education also going; அதில கல்வியும் அந்த அடிநிலைக்குச் சென்றது. Communicationன்னு எல்லோரும் சொல்வாங்க. Literacy கூடக்கூட பாரம்பரியச் சமுதாயங்களில் அவர்களது அபிலாசைகளும் அதிகரிக்கும் என்பாங்க. அப்ப அதுக்கென்றான வளர்ச்சி அது.

நடந்துகொண்டிருக்கும் இன்னொன்று முக்கியம்; Dravidian Movement வளர்ச்சி காரணமாகவும் தேர்தல் politics வளர்ச்சி காரணமாகவும் இந்தப் பொதுப்படையான சுதந்திரத்திற்குப் பின் வருகின்ற வளர்ச்சி காரணமாகவும், ஒரு அடிப்படையான ஜனநாயகமயப்பாடு நடக்கும். அதுக்கு முந்திச் செல்லாத இடங்களுக்கும் இப்போது ஜனநாயகம் போகும். அவர்கள் மேலுக்கு வரலாம்; upward social mobility தெரியும். படிச்சால் மேலுக்கு வரலாம். டவுனுக்கு வந்தால் மேலுக்கு வரலாம். அல்லது இந்தச் சாதித் தொழிலைவிட்டு வேறு ஒன்றுக்குப் போனால் மேலுக்கு வரலாம். பத்துப்பேர் கெட்டுருப்பான். ஒருவன் நல்லா வந்திருப்பான். நல்லா வந்த ஒருத்தன்தான் அவங்களுக்கு அடையாளமாக இருப்பான்.

அப்ப இந்த மாதிரியான, நான் சொல்கிற சமன்பாடு சரியாகறதுக்குப் பின்புலமாகப் பல விஷயங்கள் நடந்திருக்கு. நீங்க அதை மனதுல வச்சுக்குங்க. இதுக்குள்ள தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி பெற்றது. Black and white, Eastement colour டெக்னிக் கலர் ஆயிடுச்சி. ஸ்டூடியோ சூட்டிங்ல இருந்து அவுட்டோர் சூட்டிங்கிற்குப் போனாங்க. அவுட்டோர்ல இருந்து வெளிநாடுகளுக்குப் போறாங்க.

தமிழ்ச் சினிமா என்பது எங்களுடைய ஒரு பண்பாட்டோடு இணைந்து எங்களுடைய ஆதர்சங்களைச் சொல்வதாக இருக்கிறது. இதனூடாக இன்னொன்றும் நடைபெற்றது. நான் சொல்றது அலங்காரமானதல்ல. இது அடிப்படையான தமிழகத்து வளர்ச்சியிலுள்ள முக்கிய அம்சம். எங்களுடைய பண்பாடு அரசியல்மயப்படுத்தப் படுகிறது. எங்களுடைய அரசியல் பண்பாடு நிலைப்படுத்தப் படுகிறது. Our cultures getting olitized. தமிழ், தமிழினம், தமிழ் ஹீரோ அந்த மாதிரி வளர்ச்சி, அதே வேளையில் எங்கள் பண்பாடு, அரசியல் தீமைகளான ஜாதி, cultural norms, brahmin-nonbrahmin confit. அது லேசுப்பட்டதல்ல. அது காப்பி, டீயிலேயே start பண்ற விஷயம்; நீங்க சாப்பிடற முறையில ஆரம்பிக்கிற விஷயம்; சாப்பாட்டில்ல வெங்காயம் இருக்கிறதா இல்லையா என்பது பற்றிய விஷயம்; caste பற்றிய விஷயம்; values பற்றிய விஷயம். அப்படியும் இதனூடாக ஏற்படுகிற இந்த வளர்ச்சியின்போது சினிமா மற்றும் பண்பாடு is competely startling.

சினிமாவுக்கும் வானொலிக்குமான உறவு?

இதைவிட நான் இன்னொன்றும் சொல்வேன். அதாவது, ஏறத்தாழ இந்தக் காலத்திலதான் பெயரளவுல வானொலி முன்னுக்கு வந்திருந்தாலும் ஐம்பதுகளில்தான் வானொலி ஒரு powerful medium ஆகிறது அது AIRஇல்ல. சிலோன் radio தான். காரணம், 1950-51இல் தென்கிழக்கு ஆசிய சேவைக்கு வைத்திருந்த அவ்வளவு சேகரிப்புகளும் லார்ட் மௌண்ட்பேட்டன் சிலோனுக்குப் பரிசாகத் தருகிறார். 1952க்கு ரேடியோ சிலோன் புது பில்டிங்கு அந்த மெசினரிகளை நிறுவுறாங்க. அது தென்னாசியா, தென்

கிழக்காசியா முழுவதையும் கைக்குள்ள கொண்டு வருது. அத simbolicகா சொல்றதுன்னா ஹிலாரி எவரெஸ்ட்ல ஏறி அவர் ரேடியோவைத் திருப்பியபொழுது, ரேடியோ சிலோனின் English Commercial Service தான் கேட்டாராம்.

கமர்சியல் சர்வீஸ்ல, ஆல் இந்தியா டீம் ஒன்று start பண்றாங்க. இந்த சினிமாவினுடைய வளர்ச்சிக்கு ரேடியோவினுடைய வளர்ச்சி முக்கியமானது. சினிமாவுக்கு ரேடியோ help பண்ணுது. ரேடியோவுக்கு சினிமா help பண்ணுது.

வானொலிக்கென்று சில தனியான அம்சங்கள் இருக்கு. அந்தக் காலத்தில முதல் அறிவிப்பாளராக இருந்த மயில்வாகனத்தோட எனக்கு நட்பிருந்தது. படங்களோட வெற்றி தோல்வியை அவர் தீர்மானித்தார். அதில பாடல்கள் போட்டால் படம் வெற்றி பெறும். இதை மியூசிக் டைரக்டர் மட்டும் கேக்கல்ல... சிவாஜி கணேசனே கேட்டார். சொன்னா நம்பக்கூட மாட்டீங்க.

ரேடியோவினுடைய ரோல் சினிமாவினுடைய வெற்றியை அதிகரித்தது. எப்படியென்றால், அந்தக் காலத்தில்தான் ஏறத்தாழ transistorisation என்ற techonology வளர்ச்சி ரேடியோவில் ஏற்பட்டதால சின்ன ரேடியோ உற்பத்தி பெருகுகிறது. டிரான்சிஸ்டரை போறவார இடங்களில் எடுத்துச்சென்றனர். விவசாயிகள், கொத்தனார்கள் போன்றவர்கள் தங்கள் வேலைதளத்திலேயே , கேட்க முடிகிறது. இது வானொலிச் சேவையை அகலப்படுத்தியது.

வடஇந்தியாவில் பசுமைப்புரட்சியோட, இந்த டிரான் சிஸ்டர் சேவையும் அதிகரித்தது என்று சொல்வார்கள். இங்க அதனோட தாக்கம் என்ன? ஒலிச்சித்திரம் என்று சொல்லிப் படங்களைப் போட்டுக் காண்பிப்பான்; காதாலேயே கேட்பதற்கு. அதன் காரணமாக என்ன நடந்தது தெரியுமா? தியேட்டர் உள்ளிருந்து ஆயிரம் பேர் பார்த்தால், வெளியில இருந்து ஐந்நூறு பேர் கேட்பாங்க.

இந்த இரண்டு மீடியமும் ஒன்றுக்கொன்று துணை புரிந்தது. இது ஒரு புதிய விஷயம். உண்மையில sociological

communication ஒண்ண தெரிஞ்சுக்கணும். இந்த மீடியாக்கள் வந்த பிறகுதான், எங்களுடைய சமூகத்தில நிஜமான ஜனநாயகம் வந்தது. எப்படித் தெரியுமா? நான் கோயிலுக்குள்ள போக முடியாது. ரேடியோ வாங்கி வீட்டில் வச்சால் சுப்ரபாதம் நான் கேட்க முடியும். அதை ஒண்ணும் பண்ண இயலாது. அதோட இந்தக் காலத்திலதான் வை. கோவிந்தனின் மலிவுப் பதிப்பு நூற்கள். திருக்குறள் விளங்குதோ இல்லையோ எல்லோரும் ஒண்ணு வாங்க முடிந்தது.

இதிலிருந்தெல்லாம் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிதான் சினிமாவைப் பாதித்தது. தமிழ்ச் சினிமாவின் வளர்ச்சி திடீரென்று ஏற்பட்டதல்ல. இதனோடதான் அதன் வளர்ச்சி இருந்தது. சினிமாவினுடைய பவர், social powerஆக மாறுகிறது. அதன் காரணமாகத்தான் ஏறத்தாழ 1967இல் சினிமாவோட ஏதோ ஒரு வகையில் சம்பந்தப்பட்டவர்கள் அரசியல் அதிகாரத்தைப் பெற்றனர். இது ஒரு முக்கியமான விஷயம்.

நாங்கள் ஒருவேளை உலகில் பிரசித்தமான படங்களைத் தயாரிக்காமல் இருக்கலாம். நாங்கள் ஐன்ஸ்டீன் மாதிரி Battle Ship Potemkin தயாரிக்காமல் இருந்திருக்கலாம். அல்லது வங்காளத்தில் நடந்த மாதிரி பதேர் பாஞ்சாலி தயாரிக்காமல் இருந்திருக்கலாம். இந்தச் சாதனை, அது சரி-பிழை, நல்லது-கெட்டது என்பதல்ல. அதைப் படிக்கிறவர்கள் என்கிற விதத்தில் நாம் இதைப் பார்க்கணும்.

திராவிட இயக்கத்திற்காக நாடகத்தைப் பயன்படுத்திய வர்கள் சினிமாவுக்கும் வந்தார்கள். இது கட்சிக்குள்ளும் பிளவை ஏற்படுத்தியது. பெரியாருக்கும் அண்ணாதுரைக்கும் ஏற்பட்ட பிணக்கில் நாடகம் போட்டது - சினிமாவுக்குப் போனதும் ஒரு கணிசமான இடத்தைப் பெற்றது.

சினிமாவுக்கும் தொலைக்காட்சிக்குமான உறவு?

தமிழ்நாட்டுச் சமூகவியலில் சினிமா நிறைந்த ஆதிக்கம் செலுத்தியதனால் நகரம்-கிராமம் என்ற வேறுபாடில்லாமல் எல்லோரையும் சேர்த்து ஒட்டுமொத்தமாக ஒரு பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதன் காரணமாக அந்த ஊடகம் technologically speed. இவ்வளவு பெரிய மாற்றத்தை

ஏற்படுத்திய சினிமாத் தியேட்டர்கள் எல்லாவற்றையும் சேர்த்துப் பார்த்தால்கூட 3,500க்குள்தான் வரும். அந்த மீடியத்துக்கு, இந்தச் சமூகத்துக்குள் இல்லாத முக்கியத்துவங்கள் வந்து சேர்ந்தது. அதுக்குள்ளான ஒரு ஹீரோ, நாவல்லகூட அது வரல்ல. நாவல்லகூட ஒரு சாதாரண மனுஷனைப் பற்றி எழுதி, நகர்ப்புறத்திலுள்ள ஒரு ஏழை மேலேறி வரதெல்லாம் ஜெயகாந்தன் வந்த பிறகுதான். அதற்கு முன் 'கந்தன் ஒரு உழவன்'தான், தேசபக்தன்தான். இந்த மீடியம் வந்து, டெலிவிஷன் வருகிறபொழுது இதனைப் பாதிக்கத் தொடங்கியது.

ஒன்று, சினிமாவினுடைய ரோலையும் அது play பண்ணும். அப்படியென்றால் சினிமாவேயில்லாமல் பண்ணிற்று என்பதல்ல. அது படிப்படியாக, அந்த ஊடகம் தன்னுடைய தனித்தன்மைகளை வளர்க்கத் தொடங்கி, அதனுடைய சமூகச் சூழல் வளரத் தொடங்க, நகர்ப்புறத்து மத்தியதர வர்க்கத்தைப் பார்த்து மற்றவர்கள் வாங்கத் தொடங்கினார்கள். தமிழ்நாட்டில் ரேடியோவை விவசாயத்திற்குப் பயன்படுத்திய அளவில் வேறெங்கும் பயன்படுத்தவில்லை. ரேடியோவுக்கென்றே கிராமங்களில் சமூகவியல் கூடங்கள் இருந்தது. டெலிவிஷனுக்குக் குறைவு. குடும்பத்துடன் ரேடியோ உட்கார்ந்து கேட்கலாம். டெலிவிஷனைப் பார்க்க முடியவில்லை. டெலிவிஷன் எல்லாவற்றையும் உங்கள் வீட்டுக்குள் கொண்டு வருகிறது. ஆஸ்திரேலியாவில் நடக்கிற விளையாட்டு, ஈரான் பிரச்சினை எல்லாவற்றையும் நீ விரும்புகிற மாதிரி பார்க்கலாம். அது மாத்திரமல்லாமல் அந்த மீடியத்தின் ஊடாக வருகிற நிகழ்ச்சிகள் மத்தியதர, கீழ்மத்தியதர, நிகர்நிலை வாழ்க்கையினுடைய சில அம்சங்கள் சினிமாவைக் காட்டிலும் அது எடுத்துக்காட்டுகிற தன்மையைக் கொண்டதாக இருக்கிறது. என்னவென்றால், அந்த வாழ்க்கை முறை நகர்ப்புறத்து மேல் மத்தியதரத் தாபங்களை சீரியல்களாகத் தருகிறது. சீரியல் காட்டும் வாழ்க்கை துண்டு போட்டுக் காட்டப்படும் வாழ்க்கை, fragmental life.

வீட்டில் பெஞ்சாதி பிள்ளைகயோடு இருக்கிற, பிறகு பஸ்ஸில் ஏறுகிற, பிறகு சாமான் வாங்கப் போற, திரும்பி

இன்னொரு processசால வீட்டுக்குவார இவையெல்லாமே தனியா, தனியாகத்தான். இதிலெல்லாம் முந்தியிருக்கிற இடைமறிப்பு இல்ல. வாழ்க்கை துண்டுதுண்டாகத்தான் தெரியுது. இந்தத் துண்டுகள் துண்டுகளினூடாக, இங்கு மாத்திரமல்ல, உலகம் பூராவும் இதுதான். உங்களுக்கு இப்பத்தான் வருது.

1967ஆம் ஆண்டு இங்கிலாந்திலே church டையத்தையே மாத்தினாங்க. ஏன்னா ஞாயிற்றுக்கிழமை ஒருத்தரும் சர்ச்சுக்கும் போறாங்களில்லே. அந்த மீடியம் படிப்படியாகத் தனக்குரிய இடத்தைப் பிடித்துக்கொண்டது. அந்த மீடியம் இல்லாமல் போகாது. இந்த மீடியம், வரவரத் தன்னுடைய நிலையை specialize பண்ணி, தனக்குரிய இடத்தைப் பிடித்துச் செல்லும். இது ரேடியோவுக்கும் தான். FM ரேடியோ இங்கேயும் அங்கேயும் வேறுவேறு முறையிலே கடமையாற்றுது. FMல எவ்வளவுதான் புதுப்பாட்டு போட்டாலும் ரேடியோவுல கர்நாடக சங்கீதம் கேட்கறதுக்காகப் பல பேர் இருக்காங்க. இந்திய ரேடியோ நேரத்தில் ஒரு கணிசமான நேரம் அரங்கிசைக்குப் போகுது. எங்க ஊர்ல நடக்காத விஷயம் இங்க நடக்குது. நான் டேப் வாங்காம கேட்கலாம். ரேடியோவும் வரவர specialize பண்ணிக்கும். ஆல் இந்தியா ரேடியோ இலங்கையில ரொம்ப success.

சினிமாவின் ஒரு விஷயத்தை ஒரு மட்டத்தில் டெலிவிஷன் பிடிக்கும்; பிடிச்சிட்டுது. இன்னொரு விதத்தில் சினிமா எப்படி இருக்கும், இருக்கணும்? சினிமா காட்டும் வாழ்க்கை முறை டெலிவிஷன்ல காட்டறது மாதிரி இல்லையே. அதனால சில குறிப்பிட்ட ஆடியன்ஸக் குறி வைத்து அவர்களுக்கான படத்தையே எடுக்கிறாங்க. குறிப்பா மாணவர்களை வைத்து, இன்று தமிழகத்தில் 2000 வரை காலேஜ் இருக்கு. நகரம், கிராமம் என்கிற அளவில் எங்கும் பார்க்க முடிகிறது. அதுக்குள்ள இந்தச் சினிமா போகுது. அந்த youth cultureற இவங்க exploit பண்ணப் பாக்குறாங்க. அதுக்கு ஏற்ற மாதிரி நடிக்கிறதுக்கான நடிகர்கள் தமிழ்ப் பெண்கள் அல்ல. இதுபோலவே

பாடுறதுக்கும் பெங்காலியும் குஜராத்தியும் கொண்டு வர காலமாப்போச்சு. இதுக்குள்ள நல்ல சினிமாவும் வர்றதுக்கான இடம் இருக்கு. சினிமா மீடித்துக்கான traditional market எல்லாம் போய், அதனுடைய function மாறி வருகிற தன்மையில இப்போ சினிமாவுக்கு இன்னொரு சான்ஸ் இருக்கு. அது என்ன மாதிரி வரப்போகுதுன்னு தெரியல.

தமிழ்நாட்டுல நமது சூழல்ல மக்களைச் சினிமா பாதிக்குது என்பது உண்மை. அதுவும் தனித்துவமானது.

டெலிவிஷன்ல எவ்வளவோ காட்டுறான். ஆனா ஒரு மணி நேரம் கச்சேரி காட்றானா, அதுக்கு ரேடியோவுக்குப் போக வேண்டி இருக்கு. சீரியசான ஒரு டாக்குமெண்டரி வந்ததா? டெலிவிஷன்ல அன்னைக்கு என் மனைவி ஒரு சீரியலுக்கு எழுதிகிட்டிருக்கிறவருக்கிட்ட கேட்டா; "தம்பி இந்தக் கதை எப்படிப் போகும்"னதுக்கு, "அடுத்த எட்டு, பத்து எபிசோட் எப்படி போகுதுங்கறத மட்டும் கேளுங்க. முடிவு சொல்ல முடியாது."

captilizationனுடைய முக்கியமான அம்சம் என்ன? அது அது தன்னை specialize பண்ணிக்கிறதுதான். அதுதான் இன்னைக்கு நடக்குது. Market orientation; இதுல பார்க்கிற தெல்லாம் மார்க்கெட். இது வெறும் கலையல்ல. இது ஒரு industry. இதுல பண்பாட்டு அம்சங்கள் தொடர்ந்து கொண்டே இருக்கும்.

சிங்களப் படங்களின் தற்போதைய நிலை?

சிங்களப் படங்களில் alternative films காணும் அவங்களுக்கு ஒரு நல்ல பாரம்பரியம் இருக்கு. அவங்களுடைய சினிமா வரலாற்றை எடுத்துப் பார்த்தீங்களென்றால், தென்னிந்தியச் சினிமாக்களின் பிரதிநிதிகளாகவே அவை இருந்தன. தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள், பாடகர்கள், இசை யமைப்பாளர்கள் எல்லாம். படம்கூட மெட்ராசிலதான் எடுத்தாங்க. இந்தியாவுக்கும் இலங்கைக்கும் தொடர்பாக இருந்த தமிழர்கள்தான் சிங்களச் சினிமாவில் பெரிய ஆட்களாக இருந்தார்கள்.

சிங்களவர்கள் தங்களுடைய கலை, பாரம்பரியங்களைச் சினிமாவில் கொண்டுவர வேண்டும் என்று விரும்பினார்கள். இது ஐம்பதில் நடந்தது. சிங்களவர்களுடைய அபிலாசைகளைத் தென்னிந்தியச் சினிமாவால் தீர்க்க முடியாமல் போனது. சிங்கள புத்திஜீவிகள், நடுத்தர வர்க்கத்தினர் தென்னிந்தியச் சினிமாப் போக்குக்கு எதிராகச் சிங்களப் படங்கள் வருவதை ஆதரித்தனர்.

அரசு திரைப்படத் துறையில் இருந்த உலகப் புகழ் பெற்ற ஆவணப்படக்காரரிடம் திரைப்படத் தொழிலைக் கற்ற லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ்தான் 1956ஆம் ஆண்டு ரேகாவ் (கைரேகை) என்ற மிகமிக எளிமையாக எடுக்கப்பட்ட இப்படத்தில் சிங்கள மரபைக் கண்டனர். நாவலைப் படம் பண்ண ஆரம்பித்தனர். மார்டின் விக்கிரமசிங்காவின் கட்பெரலியா மற்றும் இவருடைய மூன்று நாவல்களை லெஸ்டர் படமாக்கினார். அவருடைய மனைவியான சுமிதாபீரிஸ், இளங்காதலைப் பற்றிய ஒரு அற்புதமான படம் எடுத்தார். அவர் முதல்ல எடிட்டரா இருந்தார். இதனால ஒரு இளம் தலைமுறையைச் சேர்ந்தவங்க உருவானார்கள். தர்மஸ்ரீ பண்டாரநாயக, முதல்ல நாடகத்தி லிருந்து இங்கே வந்தாங்க. சிங்களப் படங்கள் ஏன் வணிகப் படவுலகத்திற்குள் நுழையவில்லை என்றால் அவர்கள் தங்களுடைய பண்பாட்டு மரபின் வேர்களை இனங் கண்டதால் சீரழியவில்லை. அதனால் படிப்படியாக மேலே வந்தாங்க.

லெஸ்டர் படங்களின் ஸ்கிரிப்ட் ரைட்டராக இருந்த திச அபயசேகரவிடம் சமீபத்தில் பேசிக்கொண்டிருந்தேன். அவர் ஒரு கட்டுரை எழுதியிருக்கிறார். சிங்களச் சினிமா ரொம்ப எலைட்டா போச்சு, popular cinema இல்லாமல் போய்விட்டது என்று எழுதி இருக்கிறார். தமிழ்ச் சினிமா popular cinema என்று பேசியிருக்கிறார். அதைத் தமிழில் ஒரு நண்பர் வெளியிட்டிருந்தார். அவங்களுக்கு அப்படி ஒரு கிரைசிஸ் இருக்கு. அப்படிப்பட்ட popular cinemaவை என்ன பண்ணுறது? ஆர்ட் பிலிம் பண்ணுறதுக்காக, மைனாரிட்டி படம் பண்ணக்கூடாது. நாங்க பத்து பேர்தான் ரசிப்போம்.

ஆரம்பக் காலத்துப் புதுக்கவிதை மாதிரி, ஜனங்களும் பங்கு பெறணும். அந்த ideam வரணும். சிங்களத்தில உள்ள முன்னுதாரணம் என்னன்னா, அவுங்க முற்றிலும் வணிகப் படங்களுக்கு எதிராகப் போய், தங்களுடைய பண்பாட்டு வேர்களை இனங்கண்டு, அந்தப் பண்பாட்டின் அம்சங்களைத் தங்களுடைய சினிமாவில் கொண்டு வந்தார்கள்.

லெஸ்டருடைய படம் பார்ப்பதற்காக நான் என் மனைவி, ஊரிலிருந்து வந்த ஒரு பையனுடன் பார்த்தோம். முடிந்தவுடன் அவன் சொன்னான் : "இந்தச் சிங்களப் படம் எங்கள் வீடுகளில் நடக்கிறது மாதிரி இருக்கே" என்று. எங்களுக்கு எங்கள் வீடுகளில் நடக்கிறது போன்ற நல்ல கலைத்துவமான தமிழ்ப்படம் வேண்டும். சிங்களச் சினிமாவும் இதுபோலத்தான் இருந்திச்சி. ஆனா, அங்க லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் முதல் விதானகே வரையுள்ள ஒரு ஆல்டர்நேட்டிவ் சினிமா மூவ்மெண்ட் இருந்தது.

தற்போது நடக்கிற யுத்தத்தைச் சிங்கள அரசியல் வாதிகள், தமிழர்கள் மீது நடத்துகிற தர்மயுத்தம் என்று சொல்லி சிங்கள வெறியுள்ள இதே நேரத்தில், தணக்கே என்கிற பையன் ஒரு படம் எடுத்தான். இந்தப் படத்தைக் காட்ட வேண்டாம் என்று பாராளுமன்றத்தில் சொல்கிற அளவுக்குப் போச்சு. ஏன் தெரியுமா? சோல்ஜர்ஸ் திரும்பி வர, அந்தப் பெட்டிக்குள்ள கொண்டு வரது... உடல்கள் அல்ல? வாழைத்தண்டு! ஜனங்கள் அதிர்ந்து போச்சு. அந்த ஒரு சினிமா மரபு இன்னைக்கும் சிங்களத்துல இருக்கு. அது இங்க இல்ல. இலங்கையில ஒன்றரைக் கோடி ஜனங்ககூட இல்ல; அதுக்குள்ள அவங்க எடுக்கிற படங்களெல்லாம் என்ன சோடை போச்சு? இந்தப் படங்களெல்லாம் உலகளவில் போச்சு. சிங்கள மக்களில் எல்லோரும் பார்த்தனர். இப்படங்கள் நட்டத்திலும் போகலை. இங்க அப்படி ஒரு மாரல் இல்ல. அப்படி யென்றால் எப்படித் தமிழ்ச் சினிமா மொழியை கிரியேட்டிவ் பண்ணுவீங்க. நாவல்ல, பெயிண்டிங்ல பண்ணீங்களா?

தமிழில் நல்ல படங்கள் வருவதற்கான சாத்தியங்கள் எவை என்று கருதுகிறீர்கள் ?

இங்கு ஒரு film culture இன்னும் வரல. சிறுகதைக்கு மணிக்கொடி இருந்த மாதிரி, ஓவியத்துக்கு பணிக்கர் குழு இருந்த மாதிரி, சினிமாவுக்குள்ள அறிவுஜீவிகள் வரணும். Sense of direction கொடுக்கத்தக்க டைரக்டர்ஸ் யார் வந்தா? பாலச்சந்தர சொல்வீங்க. அவர் படங்களில் கதைதான் முக்கியமே தவிர, அந்தக் கதைகளெல்லாம் ஆனந்தவிகடன், கல்கி மரபில் ஏற்கனவே சொல்லப்பட்டவைதான். சீரியஸ் இல்லாத கதைகளுக்கு ஒரு சீரியஸ் தன்மை கொடுத்து வேறொரு கோணத்தில் செய்யப்பட்டதுதான் பாலசந்தர் படங்கள். பிலிம் மொழி என்கிற வகையில் அவர் ஒண்ணுமே செய்யல! கதைகளை மாத்தினதுதான். எல்லாருமே விழுந்தடிச்சுப் பார்த்ததாங்க. கடைசியில என்னாச்சு? வேற டைரக்டர்ஸ் போட்டு கமர்ஷியல் படம் எடுக்கிறார்.

உங்களுக்கு மலையாளத்தில் எடுக்கிற மாதிரி, கன்னடத்தில் எடுக்கிற மாதிரி இங்க யார் சீரியஸான இன்டெலக்சுவல் வந்தாங்க? தமிழ்நாட்டிலிருக்கிற பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட் எவ்வளவு சீரியஸான படங்களைத் தந்திருக்கு?

பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு, சென்னை பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட்ல 'தமிழ்ச் சமூகமும் அதன் சினிமாவும்' பற்றிப் பேசினேன். அதற்கு இயக்குநர் ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி வந்திருந்தார். அங்கு வந்த ஒரு இயக்குநர், " தமிழ் மக்கள் விரும்புறதை நாங்கள் கொடுக்கிறோம்" என்றார். நான்கூட அக்கருத்துக்குச் சாதகமாக இருந்தேன். உடனே ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி எழுந்து, "நீங்ககூட இப்படிப் பேசலாமா? இந்தத் தமிழ் ஜனங்களுக்கு இதுதான் பிடிக்கும் என்று சொல்வதற்கு நீங்களோ, இந்த பிலிம் இன்டஸ்ட்ரியோ சான்ஸ் கொடுத்ததா" என்று கேட்டார். வ.உ.சி., கட்டபொம்மன் எல்லாம் தோத்தா போச்சு? ஜனங்க விரும்புறதை நாங்க கொடுக்குறோம்றது ஒரு முட்டாள் தனமான பேச்சு.

இங்கு, பிலிம்கூட ஒரு சீரியஸ் பிஸினஸ் அல்ல! சீரியஸ் படம் எடுத்த பாலுமகேந்திரா, பாரதிராஜாகூட

மைனாரிட்டிதான். பாரதிராஜா மாறி, தன் மகனை வைத்து எடுத்த படம், பார்த்தவுடன் சரிந்து போனார். இதுதான் எங்களுக்குள்ள சோகம்!

நான் சொல்வதெல்லாம், சீரியஸான முறையில் மாற்று சினிமாவுக்கான இயக்கம் வரவேண்டும். அந்தப் பண்பாட்டை எப்படி வளர்க்கிறதுங்கறது முக்கியம். இதைக் கல்லூரிகளில் முதலில் துவக்கணும். ஊடகங்களைப் பற்றி கற்கை நெறிமுறைகள் வேண்டும். தமிழ்நாட்டில் செய்யாத ஒன்றை இலங்கையில் நாங்கள் செய்தோம்கிறதை மனநிறைவோடு சொல்கிறேன். முதல் பட்டப்படிப்புக்கு நாடகத்தை நாங்கள் ஒரு பாடமாக வைத்திருக்கிறோம். அதனால்தான் சண்முக லிங்கன், சிதம்பரநாதன், தேவானந்த், ரதிதரன், ஜெயரஞ்சினி போன்றவர்கள் பாடம் எடுக்கிறார்கள். நல்ல நாடகங்கள், நடிகர்களை இவர்களிடம் படித்த மாணவர் குழுவில் பார்க்கலாம்.

சமூகப் பிரச்சினை சினிமாவில் எப்படிப் பிரதிபலிச்சிருக்கு?

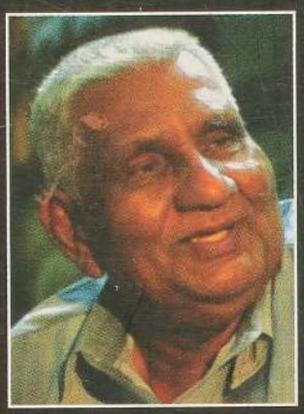
இன்னும் நாம் சினிமாவைப் பல்துறை வகைத்தானதாக மாற்றவில்லை. மேலைநாடுகளில் சினிமாவுக்கு இசைப் படங்கள், ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்கள், சீரியசான படங்கள், நகைச்சுவைப் படங்கள் என்று வகை வைத்திருக்கிறார்கள். நாங்க சினிமாவை என்ன மாதிரி பார்க்குறோம்னா... இரண்டு, இரண்டரை மணி நேரத்தில் காதலன்-காதலி-வில்லன்-கோவில்-நகைச்சுவை எல்லாமும் வேணும். இது அவனுக்குப் பிடிக்கும். அது இவனுக்குப் பிடிக்கும்னு எல்லாத்தையும் போட்டு வைக்கிறாங்க. காரணம் என்னன்னா, அடிமட்டத்திலிருந்து, மேல்மட்ட சமூக ஊழியர் வரையிலான பார்வையாளன் வேறுபாடு பிலிமுக்கு இல்ல. அதனால, இந்தச சந்தையைப் பொதுவானதாக எடுக்குறீங்க. இதனால் என்ன பிரச்சினை வருகிறதென்றால் - traditional x Modernity என்று வருகிறப்போ, பாரம்பரிய வாழ்க்கையை நவீன வாழ்க்கையோட இணைக்க முடியாத நிலைமை காரணமாக ஜனங்களுக்கு பிரச்சினை வரும். எப்படி வரும்னா, ஒரு சாதாரண மனிதனுடைய சமூக உறவுகளின்போது வெளிப்படும் பாரம்பரியத்தில் இல்லாத சமூக உறவுகள்

இப்போ வருது. பாரம்பரிய வரம்புகளை அது உடைக்கிறது. ஆனா, நாங்க அதை பாரம்பரிய வரம்புகளை உடைக்காத வகையில் நவீனத்துவத்தின் காரணமாக வருகிற மாற்றங்களை அமைத்துக்கொள்கிறோம். முரண்பாடு இல்லாம பார்த்துக்கிறோம். காதலித்துத் திருமணம் செய்துக்குவீங்க. அந்தப் பெண்ணின் கல்வியை அங்கீகரிப்பான். ஆனால், வேலைக்குப் போறத விரும்ப மாட்டான். நமது தற்போதைய சமூகத்துல மணவிலக்கு கூட அதைப் பொதுவாகத் தற்போது ஏற்றுக்கொள்கிற மனோநிலை வந்திருக்கு. இதற்கெல்லாம் சேர்த்து சினிமாவில் ஒருவிதமான வேலி போடப் பார்க்கிறாங்க. இலக்கியத்துல ஏத்துக்குறாங்க. ஆனா, தனியா ஒரு பெண் வாழ்வதைச் சினிமா காட்டறதில்லை. அவளைச் சாகடிச்சுடுவான்.

உண்மையான எதார்த்தத்தை எடுத்தா மக்கள் ஏற்றுக் கொள்வாங்க. எடுத்துக்காட்டு, ஏவிஎம்மின் வாழ்க்கை தொடரில் வருகிற பெண்ணை சினிமாவில் பார்க்க முடியவில்லை. மரபு போகாது. நவீனத்துவமும் வாழ்க்கையில் ஏற்படாமல் போகாது.

நீழல் *(இதழ்கள் 7, 8)* மே, ஜூலை *2003*

* * *



சினிமா என்னும் புலக்காட்சி ஊடகத்தின் வருகையினால் தமிழ்ச் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட அசைவியக்கம், தமிழ்ச் சமூகம் சினிமா என்னும் புலக்காட்சிக் கலை ஊடகத்தை உள்வாங்கிக் கொண்ட விதம், தமிழ்ச் சமூகத்தில் சினிமா ஓர் அரசியல் ஊடகமாகச் செயலாற்றிய விதம், தமிழ்ச் சினிமா உலகில் நடிப்பு முறைகளின் வளர்ச்சி, திரைக்கவிதையின் வளர்ச்சி ஆகியவற்றை இந்நூல் ஆய்வுக்குட்படுத்துகின்றது.

கட்டுரைகள்

நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்.
41-B, சிட்கோ இண்டஸ்டிரியல் எஸ்டேட்,
அம்பத்தூர், சென்னை-600 098.
போன்: 26251968,26359906,26258410.