

493
யாக
L/PR

செ. யோகநாதன்

பெண்களும்
சினிமாவும்





அறிவியல், உலகத்துக்கு வழங்கிய உன்னத கலைகளில் ஒன்று சினிமா. பண்பாட்டுத்துறையில் சினிமா—பெருத்த பாதிப்பை உண்டாக்கி, மாற்றங்களை ஏற்படுத்திற்று. மனிதகுலத்தில் பாதி யாகிய பெண்ணை அது திரையின் முன்னாலும் பின் னாலும் வெகுவாகப் பாதித்தது. உலகின் பல்வேறு பகுதியிலும் பெண்கள்மீது சினிமா உண்டாக்கிய தாக்கத்தையும், சினிமாமீது பெண்கள் தோற்று மாற்றங்களையும் இந்த நூல் ஆராய்கிறது.

இதை எழுதிய செ. யோகநாதன் தமிழின் சிறந்தபடைப்பாளி. நவசினிமாவில் ஆர்வமுள்ளவர், அதை அறிந்திருப்பவர்.



இயக்குநர் பி. லெனின் அவர்களுக்கு
அன்புடன் இந்த தூல்

□

அட்டைப்படம்
திரு பாலமகேந்திரா

□ 'பெண்களும் சினிமாவும்' — சினிமா பற்றிய கட்டுரைகள்.
□ செ. யோகநாதன் □ உரிமை: ஜெயபாரதி யோகநாதன்.
□ முதற்பதிப்பு 9-9-1992 □ திவ்யா பதிப்பகம், 17, லட்சுமி
புரம் தெரு, 2வது மாடி, ராயப்பேட்டை சென்னை-600 014
□ பதிப்பாளர் டாக்டர் மோகன்துரை □ அச்சுப் பதிவு:
ஜென்னி ராம் பிரிண்டர்ஸ், சென்னை-600 094 □ விலை :
இருபத்தியெட்டு ரூபாய்.

செ. யோகநாதன்

பெண்களும்
சினிமாவும்

செ. யோகநாதனின் புதிய நூல்கள்

பதிப்புரை

- நாவல்:
கிட்டி
தனியாக ஒருத்தி
வனமலர்
அசுர சித்து
- குறுநாவல்:
அகதியின் முகம் (இரண்டாம் பதிப்பு)
காற்றும் சுழிமாறும்
- சிறுகதை
ஒருசொல்
- குழந்தை இலக்கியம்
எல்லோரும் நண்பர்களே
அன்புமலர்
- வாழ்க்கை வரலாறு
இன்றும் கேட்கும் குரல் : விபுலானந்தர்

'திவ்யா பதிப்பகத்'தின் மூன்றாவது வெளியீடான 'பெண்களும் சினிமாவும்' நூலை உங்களின் கைகளில் வழங்குவதில் நான் பெருமகிழ்ச்சி அடைகின்றேன்.

சினிமாவைப் பற்றிய நூல்கள் தமிழில் மிகவும் குறைவு. ஆழமும் ஆய்வுத் தன்மையும் கொண்ட 'பெண்களும் சினிமாவும்' தமிழ் வாசகர்களுக்கும், சினிமா ஆர்வலர்களுக்கும் பயனுள்ள பதிப்பு அமைந்துள்ளது.

இந்த நூலின் அட்டைப் படத்தை அழகுறப் படைப்பதற்கு உதவிய இயக்குநர் திரு. மகேந்திராவுக்கு எனது நன்றி நூலை. அது போலவே பயனுள்ள இந்நூலை எழுதி, என்னை வெளியிட அன்போடு அனுமதித்த படைப்பாளர் திரு. யோகநாதனுக்கும் எனது மனப்பூர்வமான நன்றி.

சென்னை.
7-9-92

டி. மோகன்துரை
பதிப்பாளர்

சித்திரத்தில் பெண் எழுதி...

உலக சினிமாவின் போக்கினை விவரிக்கின்ற இந்தக் கட்டுரைகள், சினிமாவில் பெண் வகித்த பாத்திரத்தையும், வகிக்கின்ற நிலைமையையும் ஆராய்கின்றன. இந்தத் தொகுதியில், நான் 'வண்ணத்திரை' இதழில் தொடர்ந்து எழுதிய மூன்று கட்டுரைகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

உலக சினிமாவில் பெண் எவ்விதம் மதிக்கவும், மிதிக்கவும், பயன்படுத்தவும்பட்டாள் என்பதை 'பெண்களும் சினிமாவும்', கூறுகின்றது. இருபத்தியாறு வாரங்களாக இது தொடராக வெளியான போதே வாசகர்களும், திரைப்படத்துறை சார்ந்த வர்களும் கவனத்தைக் கவர்ந்து பாராட்டைப் பெற்றது. நேரிலும் கடிதமூலமாகவும் இத் தொடர் பற்றி வாசகர்களும், திரைப்படத் துறையினரும் என்னோடு கருத்துப் பரிமாறிக்கொண்டனர். அவை விவாதங்களாயும் அமைந்தன, இந்த விவாதங்களுக்கு என் கட்டுரைகளிலேயே பதிலும் அமைந்தது. மற்றக் கலைகளைப் போலவே சினிமாவும் பெண்ணைப்பற்றி கொச்சையான அபிப்பிராயங்களுையே கொண்டதாய் அமைந்துள்ளது என்ற கருத்தினை நான் வாதிட்டு நிறுவ வேண்டுமா என்ன?

ஆயினும் இந்தக் கட்டுரைத் தொடரில் உலக சினிமாவினை முற்றாக எடுத்து, அங்கே பெண்ணின் நிலைபற்றி ஆராய எனக்கு நேரம் வாய்க்கவில்லை. இந்த நூலின் இரண்டாவது பதிப்பில் அந்தக் குறையை நான் தீர்த்துவைப்பேன்.

உலக சினிமாவில் பெருந்தாக்கத்தினை உண்டாக்கிய 'ஹெய்மத்' பற்றிய கட்டுரை அந்த சினிமாவை முழுமையாக ஆராய்ந்தது என வெளியானபோது பாராட்டப்பெற்றது.

இந்தத் தொகுப்பின் எல்லாக் கட்டுரைகளும் சினிமாவில் பெண்கள்பற்றி, சினிமாத்துறை வைத்திருந்த/வைத்திருக்கும் மோசமான கண்ணோட்டத்தை விமர்சனரீதியாக ஆராய்கின்றன.

இந்தக் கட்டுரைகளை 'வண்ணத்திரை'யில் பிரசுரித்து விசாலமான வாசக பரப்பில் கொண்டு சென்றமைக்காக திரு. பாவை சந்திரனுக்கும்,

அட்டைப்படம் உதவிய இயக்குநர் திரு. பாஜ் மகேந்திராவுக்கும்,

அழகுறப் பதிப்பித்த டாக்டர் திரு. டி. மோகன் துரைக்கும்,

நூலாக்கத்தில் உதவிய திருவாளர்கள், ராகவராஜ், மாரியப்பன், கவிஞர் இளவேனிலுக்கும் நூலை அச்சிட்டுதவிய எழுத்தாளர் பொன்விஜயனுக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

சென்னை-24

செ. யோகநாதன்

பெண்களும் சினிமாவும்



உலகில் வாழ்கின்ற பெண்களின் நிலையைப் பற்றி எல்லா மட்டங்களிலும் ஆராய்ந்த அறிக்கை, ஐக்கிய நாடுகள் சபையினால் 1985ம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்டது. அதில் பெண்களின் வாழ்க்கையைக் குறித்து மனதைத் தொடுகின்ற பல தகவல்களினை அறிய முடிந்தது. அந்த அறிக்கையின்படி உலகின் சரிபாதி பங்கினரான பெண்கள், ஆண்களை விட இரண்டு மடங்கு உழைக்கின்றனர். தினசரி பதினைந்து மணி நேரத்திற்குக் குறையாமல் பெண்கள் வேலை செய்து மூன்றில் இரண்டு பங்கு வேலையினைச் செய்து முடிக்கின்றனர் என்பது அந்தச் செய்திகளிலே ஒன்று. ஆனால் இவர்

உள்ளே...

பெண்களும் சினிமாவும் 9.
திரையில் ஒரு காவியம் 157
கனவுக் கன்னிகள் 211.

களுக்குக் கிடைப்பதோ உலக வருமானத்தில் பத்தில் ஒரு பங்குதான். சொத்துமையில் இவர்கள் நூற்றுக்கு ஒரு பங்கைக் கூடப் பெற்றுக்கொள்ள முடிவதில்லை.

இத்தகைய சமத்துவமற்ற, நீதியற்ற, கொடும் வாய்ந்த ஆண் மேலாதிக்க உணர்வு, உலக சமுதாயத்தின் எல்லாத்துறைகளிலும் தான் நிலவுகின்றது; இதனை வாதம் செய்து தான் நிறுவ வேண்டும் என்றில்லை. கலாசார, பண்பாட்டுத்துறையிலே இந்தச் சமை அழுந்தி நிற்பதால் சினிமாத்துறையில் அது நன்றாக வெளிப்பட்டுத் தெரிகின்றது.

ஜெர்மனிய பெண் இயக்குனரான ஈவாஹாப்மன் (Eva Hoffman) கூறுவதுபோல, “...அது ஜெர்மனி ஆனால் என்ன, சீனாவென்றால் என்ன, அமெரிக்கா அல்லது இந்தியா என்றாலென்ன, அவள் மேல் ஆண் மேலாதிக்கம் கட்டவிழ்த்து விடுகின்ற குரூரங்களின் அடிப்படை ஒன்றுதான். பெண்ணுக்கு இழைக்கப்படுகின்ற கொடுமைகளின் அளவுதான் இடத்துக்கிடம் வேறுபடுகின்றது. இதை நேரடியாகவோ, மறைமுகமாகவோ உலக சினிமாக்களில் இனங்கண்டு கொள்ள முடியும். ஆண் மேலாதிக்கக் கண்ணோட்டத்தில் உருவாக்கப்படுகின்ற சினிமாக்களும், அவற்றின் கருத்துக்களும் பெண்களின் வாழ்க்கையை அதற்கேற்ப வடிவமைக்க முயல்கின்றன. இதனாலே ஆண்கள் வகுக்கின்ற நீதிகளையே தனது வாழ்க்கை நெறியாக தன்னை அறிபாமலே பெண் ஒப்புக்கொண்டு, ஆணின் சௌகரியங்களுக்கு இசைவான அடிமையாக ஆகிவிட்டாள். இதை உடைத்தெறிவது அடிப்படையைத் தகர்ப்பதின் மூலமே சாத்தியமாகக்கூடியது...”

பலரும் கருதுவது போல கிழக்கத்திய சினிமாவில் மட்டுந்தான் பெண்ணினம் இழிவுபடுத்தப்படுகிறது என்

றில்லை. சில சோஷலிஸ நாடுகள் தவிரந்த உலகின் மற்ற எல்லா நாடுகளிலும் பெண்ணினத்தை அவமானப்படுத்துகின்ற கலை வடிவமாகவே சினிமாத்துறை விளங்கி வருகின்றது. ஒன்றில் குடும்பக் கடமைகளுடன் பிணைத்துப் பின்னப்பட்ட கௌரவ அடிமையாக அவள் சித்தரிக்கப்படுகின்றாள்; அல்லது அவளை வெறும் போகப் பொருளாகவும் இனக் கவர்ச்சியின் அடையாளமாகவும் காண்பிக்கப்படுகின்றது.

கருத்து நீதியாக மட்டுமின்றி செயற்பாட்டு நீதியாகவும் பெண்ணினம், கேமராவின் முன்னாலும் பின்னாலும் இழிவு செய்யப்படுகின்றது. திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள், தொழில் நுட்ப வல்லுனர்கள், ஏனைய கலைஞர்கள் என்போர் பெருமளவுக்கு ஆண்மேலாதிக்க உணர்வினைக் கொண்டவர்களாக இருப்பதால், சினிமாத்துறையிலே பணிபுரிகின்ற பெண்ணானவள் எல்லாவிதமான இம்சைகளுக்கும் ஆளாக்கப்படுவது சர்வசாதாரணமான விஷயமாகிவிட்டது. இந்த அவலத்தையே ஒரு ஒழுக்கமாகவும் ஏற்று பெண்களில் பலர் இரையாகி அழிவதும் அன்றாட செய்தியாகின்றது.

ஆயினும் இந்தத் தன்மைகளுக்கு எதிரான போராட்டங்கள் கேமராவின் முன்னாலும் அதன் பின்னாலும் வெடித்து எழாமல் இல்லை. பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்களும் பெண் விடுதலை இயங்கங்களும் சினிமாத்துறையை உலக நீதியாகப் பாதிக்கத் தவறவில்லை. கருத்துக்களை முன் வைத்து பெண்விடுதலைக்கான அவசியத்தை எடுத்துக் சொல்வதோடு மட்டுமல்லாமல், சினிமாக்கலையின் பல்வேறு துறைகளிலும் பெண்களும், பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்களை வலியுறுத்துவோரும் உள் நுழைந்து அண்மைக் காலமாக பயனுள்ள முயற்சிகளினை எடுத்து வருகின்றார்கள். சமுதாயத்திலே பல ஆண்டுக்காலமாக

12 / செ. யோகநாதன்

ஊறிப்போயிருக்கின்ற ஆண்மேலாதிக்கக் கருத்துக்களை உடைத்தெறிவதற்கான சக்தி வாய்ந்த இந்தச் சினிமாக்கருவியை சரியாக கையாளுகின்ற நிலைமையை உருவாக்க இவர்களின் வருகையும் ஒரு காரணமாக அமையும்.

ஐம்பதுகளின் பிறகு, உலக சினிமாவில் ஏற்பட்ட புதியபோக்குகளின் அம்சங்களில் ஒன்றாக பெண் விடுதலை பற்றிய கருத்துக்களும் சேர்ந்திருந்தன. இந்தக் கருத்துக்கள் சினிமாக்கலை பற்றிய கருத்துக்களையும் இலேசாக அதிரவே வைத்தன. பெண்களை வெறும் போகப்பொருளாகவும், விற்பனைப் பண்டமாகவும், கவர்ச்சிக்கே உரிய பாத்திரமாகவும், அறிவற்ற பேதையாகவும் சித்தரித்து வந்த சினிமாப் போக்கிற்கு எதிராக, பெண் விடுதலையினை வேண்டி நின்றவர்களின் குரலும் சினிமாப்படங்களிலே ஒலிக்கத் தொடங்கியது.

பெண் சமத்துவத்தையும் அவளின் மேன்மையான அம்சங்களையும் கலைநயத்தோடும், கருத்து வலிமையோடும் உலகிற்குக் காண்பித்த சோஷலிஸ்ட் நாடுகளின் மகோன்னதமான சினிமாக்கள் இந்தப் போக்கிற்கு உற்சாகமும் உத்வேகமும் கொடுக்கின்ற பிரியமான நண்பர்களாயின. இந்தச் சூழ்நிலையின் விளைவாக, கருத்து ரீதியாக பெண் விடுதலைக் குரல் உரத்துக் கேட்டது போலவே தொழில் நுட்ப ரீதியாகவும், பெண்கள் சினிமாத்துறையிலும் ஆவேசமான இலட்சியப் பற்றோடு நுழையலாயினர்.

தமது மனதினைத் தைத்துக்காயப்படுத்திய விஷயங்களை யெல்லாம் தமது கண்ணோட்டத்துடனே, இவர்கள் சினிமாத்துறையின் மூலமாக சமுதாயத்தில் விவாதப் பொருளாக முன் வைத்தனர். ஆனாலும் சினிமாவுக்கு வந்த எல்லாப் பெண்களுமே இந்தப் போக்கில் செயல்படமுடியவில்லை. சிலர் எதிர்நீச்சல் போட்டனர். பலரும் ஆற்று

நீரோடு அதன் போக்கிலேயே அடித்துச் செல்லப்பட்டனர். அப்படியே காணாமலும் போயினர்.

சோகவாழ்வும், அடங்கிப் போதல் அல்லது அடா வடித்தனமும், பணிவோடு குடும்பத்தைச் சுமத்தலும், ஆடம்பர இனக்கவர்ச்சி ஆர்வமும் கொண்டவளே பெண் என்ற பரம்பரை பரம்பரையான சினிமாக்கருத்துக்களுக்கு எதிராக சரியான கண்ணோட்டத்தை, பல தடைகளையும் மீறி பல பெண் இயக்குனர்களும், சினிமாக்கலைஞர்களும் முன் வைத்தனர். அவர்களிலே பெரும்பாலோர் மேற்க்கத்திய சோஷலிச நாடுகளைச் சேர்ந்தவர்களே. இதற்கான காரணப் பின்னணி அந்தந்த நாட்டு அரசியல், சமுதாய, பொருளாதார அமைவே என்பதை எளிதாக உணரலாம்.

இத்தகைய கலைஞர்களான பின்வருவோர் சினிமாத்துறையில் புதிய அலைகளைக் கொந்தளிக்க வைத்தவர்கள்: சோவியத் நாட்டு லாரிசா, ஷிப்பிகா, அமெரிக்க சூசன் செயிட்மன், கிறிஸ்டின் செள, இத்தாலிய லிலியானா கவானி, பிரான்ஸ் தேசத்து அக்னேஸ் வர்தா, ஜெர்மன் நாட்டு இரிஸ் குஷ்னர், ஈவ்லென் ஸ்மிட், மார்கரெட் வென் டொர்தா, ஈவா ஹாப்மன், சீன தேசத்து சியாங் நியான்சின், பிரேஸிலைச் சேர்ந்த டிஸுக்கா யமாஸ்கி, அன்மரியா ஹார்சியா, ஹாங்காங் பெண்ணான அன் ஹூய் ஆகியோர் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க பெண் இயக்குநர்கள். இவர்களோடு கியூபா நாட்டு சாரா கோமஸ், கோஸ்டாரிக்காவின் வலரியோ சர்மின்ரா, லெபனானைச் சேர்ந்த சுரூர், ஆஸ்திரேலியாவின் எஸ்ஸீ கொபே, சிலியைச் சேர்ந்த டிக்கடானோ கவிலொ, இலங்கை சுமத்திராபீரிஸ் என்பவர்கள் பெண்ணின் வாழ்க்கை முறையினை புதிய அணுகு முறையில் சித்தரிப்பவர்கள்.

இந்தியாவைப் பொறுத்தவரை பெண்ணுரிமை இயக்கக் கருத்துக்களை வலியுறுத்திச் சொன்ன பெண்

இயக்குநர் என்று நினைத்தவுடன் நமக்கு முன்னே முதலில் தோன்றுவது அபர்ணா சென்தான். பிரேமகாந்தம், சுப்பிரமணியன் சினிமா போன்றோர் சமுதாய வாழ்வில் பெண்கள் வகிக்கும் பாத்திரத்தை தமது நெறிப்படுத்தலினால் விமர்சித்தவர்கள். இவர்களைவிட தமிழ் நாட்டில் டி. பி. ராஜலட்சுமி, பானுமதி, சாவித்திரி, லட்சுமி, ஸ்ரீபிரியா, ஜெயதேவி, ஆந்திராவில் விஜயநிர்மலா, ஒரிஸ்ஸாவில் பார்வதி கோஷ் என்பவர்கள் தமது நெறிப்படுத்தலில் வெறும் சினிமாவை மட்டும் காண்பித்தவர்கள். வழமையான சினிமா அம்சங்களை உள்ளடக்கிய படங்கள் என்பதைவிட இவர்களின் சினிமா நெறிப்படுத்துதலில் வேறெந்த வித்தியாசமும் தொனிக்கவில்லை. இன்னுஞ் சொல்லப்போனால் பெண்ணைப் பற்றி மேலும் பிற்போக்குத்தனமான கருத்துக்களை இவர்களது சினிமாப்படங்கள் கூச்சமின்றி வெளிப்படுத்தின என்று கூறலாம்.

பெண்களை சினிமாவில் சித்தரிக்கின்றவர்களில், பெண் இயக்குனர்கள் பலருக்கு முன்னோடியாயிருந்து திரைப்படங்களை இயக்கியவர்கள், பெண்கள் சினிமாவின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் உறுதுணையாயிருந்து வித்திட்டவர்கள், இவர்களின் அறிவார்ந்த பங்களிப்பு உலக சினிமாவில் பெண் விடுதலை, பெண்ணுரிமை பற்றிய கருத்தோட்டங்களுக்கு உரிய இடத்தினையும் மதிப்பினையும் தேடித் தந்திருக்கின்றது. பெண் விடுதலை பற்றிய தெளிவான சிந்தனையை பரவலாக உருவாக்குவதில் இந்த ஆண் இயக்குநர்களின் பாத்திரமும், பங்கும் சிறப்பு வாய்ந்தவை. இந்த மனிதாபிமான நேயத்துடன் ஆண்பங்களிப்பும், சிருஷ்டித்திறனும் பல அற்புதமான பெண்கள் சினிமாவை நமக்குத் தந்திருக்கின்றன என்பதையும் இங்கே நினைவு கொள்ள வேண்டும்.

□□

உலகின் தொடக்க சினிமாவின் போக்கை எடுத்துப் பார்த்தால், பெண்ணைப் பற்றிய வினோதமான சித்திரங்கள் அதில் தீட்டப்பட்டிருப்பதை அறியலாம். ஒன்றில், அடங்கியொடுங்கி குடும்பத்தின் சகல பொறுப்புக்களையும் தன் தலையிலே தூக்கிப் போட்டுக் கொள்பவளாக, இடையிடையே காதல் சுகம் அனுபவிப்பதோடு மகிழ்ந்து போகிறவளாக அவள் காண்பிக்கப்படுவாள். அல்லது சண்டை இடுபவளாக, அதனால் கணவனால் அடித்து நொறுக்கப்படுபவளாக அவள் சித்தரிக்கப்படுவாள். எப்போதாவது அபூர்வமாகத்தான் அவளது செயல்திறன் காண்பிக்கப்படும். அதுவும் மின்னலாய் உதிர்ந்துபோகின்ற சிறிய கருவாக, இறுதியாக இணங்கிப் பணிந்து போகின்ற பலவீனமுள்ளவளாக பெண் காண்பிக்கப்பட்டு அந்த சினிமாவும் முடிவடைந்துவிடும்.

சில்வியா கார்வி (Sylvia Harvey) என்கிற சினிமா விமர்சகர் ஆரம்பகால சினிமாவில் பெண்கள் சித்தரிக்கப்பட்ட விதம் குறித்து பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார்:

“பெண்களை சினிமாவில் காண்பிக்கிறபோது அவர்களுக்கு இரண்டு முகங்கள் இருப்பது போல ஒரு பிரமையை சினிமா உலகம் உருவாக்கிற்று. ஆனால் உண்மையாகப் பார்த்தால் அந்த இரண்டு முகங்களும் பெண்களுக்கு உரியவையே அல்ல. ஆண் மேலாதிக்கவாதிகள் பெண்களின் முகத்தின் மீது திணித்துப் பொருத்திய பொய் முகங்கள் அவை. குடும்பத்தின் அடக்குமுறைகளுக்கு அடங்கிப்போகும் இயல்புள்ளவள் பெண். அவள் குடும்பத்தோடு இணங்கி சகிப்போடு வாழும் விதத்தில் அவளது ஒரு முகம் காண்பிக்கப்படுகிறது. அவளிற்கு ஏற்படும் துன்பங்களைப் பற்றி அக்கறைப்படாமல் அடங்காப்பிடாரியாக அவளைக் காண்பிப்பது அவளின் இன்னொரு முகம்.

இந்த இரண்டு பெண் முகங்களும் ஆடம்பரத்திற்கும், காதுலுக்கும், உல்லாசத்திற்கும், செல்வத்திற்கும் ஆட்பட்டுப் போய்விடுவனவாக உணர்த்தப்படும். ஆனால் இதுதான் பெண்ணின் உண்மையான முகமா? அப்படியில்லை. தன் மேல் சுமத்தப்படும் பணிகள், குழந்தை வளர்ப்பு, சமுதாய சம்பிரதாயங்களின் திணிப்பினுள்ளே அமுக்கப்படுகிற அவள் அதை எதிர்ப்பது, தலைநிமிர்வது, போராடுவது, முரண்படுபவை என்பனதான் யதார்த்தமான பெண்ணின் முகம். இச்சனின் நோரா இவ்விதத்தில் பெண் பாத்திர சித்தரிப்பின் ஒரு முன்னோடியாகக் கொள்ளப்படத்தக்கவள் என்று குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம்.”

ஹாலிவுட்டில் வெளியான ‘கமிலி’ (Camilli) என்ற சினிமா, பெண் வாழ்வைப் பற்றிய தீர்க்கமான பார்வையைக் கொண்டிராவிட்டாலும், அதன் முன்னோடியாய் குரல் கொடுக்கின்றது.

எழுத்தாளர் அலெக்சாண்டர் டோஸால் 1849-ம் ஆண்டில் எழுதப்பட்ட நாடகம் ‘கமிலி’. 1852ல் இது அரங்கேறிற்று. பின்னர் சினிமாவாய் வெளியாயிற்று. ரொமாண்டிசமும், அவலச் சுவையும் இதன் வெற்றிக்கு பெரிதும் காரணமாயிற்று.

1840ம் ஆண்டு காலப் பகுதியின் சமுதாய வாழ்க்கையை அதன் இயல்பு குன்றாத கலையழகோடு ‘கமிலி’ சித்தரித்தது. தொழிற்புரட்சியின் விளைவால் ஏற்பட்ட மாற்றம், பெண்ணின் நிலை, பாலுறவு முரண்களை உருவாக்கிய விதத்தினை தன் பின்னணியாய்க் கொண்டு இயங்கிற்று ‘கமிலி’ என்ற சினிமா .

சமுதாயச் சிதைவு, பொருளாதார நெருக்கடி என்பன ‘கமிலி’யில் எவ்விதம் பெண்ணை நெருடிக் துன்புறுத்தி

அவளை மரணத்தின் விளிம்புக்குத் தள்ளுகின்றன என்பதனை ‘கமிலி’யின் இயக்குனரான ‘குக்கர்’ (Cukor) நிதானமாகக் காண்பிக்கிறார். தனது காதலனை அடைய முடியாமல் குட்டி முதலாளித்துவ நிர்ப்பந்தங்கள் ‘கமிலி’யின் கதாநாயகியான மார்குரைட்ஸ் என்பவளை எவ்விதம் சாகடிக்கின்றன என்பதை ‘குக்கர்’ சமுதாயப் பரிவுணர்வோடு தெரியப்படுத்துகின்றார்.

மரணத்தை மூர்க்கத்தனமாக எதிர்த்தவாறே காதலுக்கும், வாழ்வுக்குமாய் தவித்து நிற்கின்ற மார்க்குரைட் கதாபாத்திரம் அந்த காலத்து சினிமாக்கள் பலவற்றுக்கு முன்னுதாரணமாய் வழிகாட்டிற்று. மார்க்குரைட்டின் இந்தக் குரல் பின்னர் உலக சினிமாக்களில் வெவ்வேறு ரூபங்களிலே ஓங்கி ஒலித்தது.

‘கொஞ்ச நேரத்தின் முன்னே நான் மரணத்தின் மீது எதிர்ப்பு உணர்வு கொண்டிருந்தேன். அதனால் மகிழ்ச்சியும் உடையவளாயிருந்தேன். எல்லாம் உன் வருகைக்காக. வாழ்வின் மகிழ்ச்சிக்காக...’

இவ்விதம் தன்னம்பிக்கையோடும் உறுதியோடும் கூறுகிறாள் ‘கமிலி’ இப்படத்திலே.

இனி ‘கமிலி’, கதையைப் பார்க்கலாம்.

□ □

பிரான்ஸ் தேசத்தின் 1840-ம் ஆண்டின் வாழ்வினைப் பின்னணியாகக் கொண்டு எடுக்கப்பட்ட படம்

‘கமிலி’ இது படமாக்கப்பட்டது 1936-ம் ஆண்டில். மெட்ரோ கோல்ட்வின் மேயர் என்ற எம். ஜி. எம். ஸ்டூடியோவில், இர்விங் தல்பர்க், பெர்னார்ட் ஹைமன் என்ற தயாரிப்பாளர்களால் ‘கமிலி’ திரைப்படமாக உருவாக்கப்பட்டு 1937ல் திரையிடப்பட்டது.

எழுத்தாளர் அலெக்சாண்டர் ரூமாஸால், ‘கமிலி’ நாடகமாக எழுதப்பட்ட காலத்திலிருந்தே மேடையேற்றப்பட்டு தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்தது. முக்கள் மத்தியிலே நிறைய வரவேற்பும், பரபரப்பான அபிப்பிராயங்களும் தோன்றிப் பரவியதால் ‘கமிலி’ சினிமாவாக மாறுவதும் அவசியமாயிற்று.

மார்க்குரைட் கௌடியர்தான் கதையின் நாயகி. தொழில் புரட்சி விளைவித்த சமூக மாறுதல்கள், முரண்பாடுகள், உறவு முறை முரண்கள் என்பனவற்றின் குறியீடான பெண்ணாகவே மார்க்குரைட் தோற்றங் கொடுக்கின்றாள். மத்திய தர வர்க்கத்தின் சமூக ஒழுங்குமுறைகள், நெறிப்பாடுகளிடையே மார்க்குரைட் தனது வாழ்வின் செல்வாக்கை நிலை நிறுத்திக் கொள்வதற்காக, தனது செல்வந்த நண்பர் ஈளைத் துணை வேண்டுகிறாள். சமுதாய மதிப்பைப்பெற்று வாழ்வதற்கான நெறிமுறையாக அவள் செல்வந்தர்களோடு உறவை வைத்துக் கொள்ளுகின்றாள். ஆனால் வெளியே தெரிகின்ற அவளின் உருவத்திற்கு முற்றிலும் எதிர்மாறான உள்ளம் ஒன்று மார்க்குரைட்டினுள் துடித்துக் கொண்டிருக்கின்றது. ‘எனக்கு நான் விரும்புகிற அற்புதமான வாழ்வும் அமைதியான மனமும் எப்போது கிடைக்கும்’ என்று அவளது நெஞ்சினுள் தாபத்தோடு குரல் ஒலித்தவாறு இருக்கின்றது. பொருளாதார நெருக்கடி வேறு இவளை தகுந்த துணையினைத் தேடிக்கொள்ள நிர்ப்பந்திக்கின்றது.

இந்தச் சூழ்நிலையிலேயே ஆர்மாண்ட் ரூவல் என்பவனை மார்க்குரைட் காதலிக்கிறாள். இதுவரை காலமும்

பணத்தையும், போகத்தையுமே முதன்மையாகக் கருதி, தன்னிடம் வந்தவர்களிடம் மார்க்குரைட் கொஞ்சமும் மன ஈடுபாடு கொண்டவளாக இருக்கவில்லை. ஆனால் ஆர்மாண்ட் அவளுக்கு வாழ்க்கையிலே பிடிப்பையும், வாஞ்சையத்தையும் உண்டாக்குகின்றான். ஆர்மாண்ட் மத்தியதரக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவன். ஒரு வக்கீலின் மகன் மத்திய தர வர்க்கத்தின் குணாமசங்கள் யாவுமே நிறையப் பெற்ற ஆர்மாண்ட், தனது வர்க்கப்பின்னணிக்கும் மார்க்குரைட்டின் ஆசைகளுக்கும் இடையே தடுமாறுகின்றான்.

மார்க்குரைட்டின் வர்க்க நிலை, வரைமுறையற்ற வாழ்க்கை என்பன அவளை ஆர்மாண்ட்டின் மனைவியாக வருவதற்குத் தடை போடுகின்றன. இந்தத் தடைகளுக்கு எதிராக அவள் வெகுண்டெழுகின்றாள். அவற்றை உதாசீனப்படுத்துகின்றாள். நிர்ப்பந்தத்தாலேயே தான் பலரோடும் தொடர்பு கொள்ள வேண்டியதாயிற்றென்பதை அவள் நிறுபணம் செய்ய முற்படுகிறாள். தனது ஆசைக்கு துன்புறுத்தலான தடைகள் வருகிறபோதிலே அவள் வெகுண்டு சினக்கின்றாள். இவற்றிடையே தடுமாறி, முதலில் ஆர்மாண்ட்டின் காதலை, அவனது எதிரியான பணக்காரன் ஒருவனுக்காக நிராகரிக்கின்றாள். அந்தப் பணக்காரனின் பெயர் பாரன்.

மார்க்குரைட் திடீரென்று நோய் வாய்ப்படுகின்றாள். இதே வேளையில் அவளோடு தொடர்புவைத்திருந்த பாரன் வெளியூருக்குப் பயணம் போய்விடுகின்றான். மார்க்குரைட் நோய்வாய்ப்பட்டிருந்தபோது ஆர்மாண்ட் பல தடவைகள் அவளைப் போய்ப் பார்த்திருக்கின்றான். பரிவும், அன்பும் அவள் மீது மீண்டும் தனக்கு உருவாவதனை ஆர்மாண்ட் உணருகின்றான். ஆனால் அவன் அவளைப் பார்க்க வந்த செய்தி, படுக்கையாய் கிடந்த மார்க்குரைட்டுக்குத்

தெரிவிக்கப்படவில்லை. பின்னர் ஒரு ஏல விற்பனைக்குச் சென்ற மார்க்குரைட் ஆர்மாண்டைக் காணுகின்றாள். அவனோடு பேசிக் கொண்டிருந்த போது தான், அவன் நோயிலே கிடந்த தன்னைப் பார்க்க வந்த செய்தி மார்க்குரைட்டுக்குத் தெரியவருகின்றது.

இந்தச் செய்தி மார்க்குரைட்டின் மனதை நெகிழவைக்கிறது. ஆர்மாண்டின் மீது அவள் மீண்டும் விருப்பங்கொள்ளுகிறாள். தன்னை நேசிக்கிற அவன், தனது தூங்கியிருந்த வாழ்வின் கனவுகளையெல்லாம் தட்டி எழுப்பி, தனது தூங்கியிருந்த வாழ்விற்கு அர்த்தம் கொடுத்துவிட்டதாக உணருகின்றாள். மிகுந்த மனப்பூரிப்புடன் அன்றிரவு தனது வீட்டில் நடைபெறவுள்ள விருந்தொன்றிற்கு ஆர்மாண்டை அழைக்கின்றாள் மார்க்குரைட்.

அந்த விருந்து எல்லை மீறிய முறையில் அமைந்திருக்கிறது. காமமும், பலத்த ஓசைகளும் செறிந்த அந்த விருந்தில் ஆர்மாண்ட் அந்நியப்பட்டு நிற்கின்றாள். மார்க்குரைட் தனது அறைக்குள் போகும்போது ஆர்மாண்ட் அவளைத் தொடர்ந்து செல்கிறாள். மார்க்குரைட்டும், ஆர்மாண்ட்டும் தங்கள் காதலினை ஒருவருக்கொருவர் தெரியப்படுத்துகிறார்கள். பின்னர் தனது அறைச்சாலையை மார்க்குரைட் ஆர்மாண்ட்டிடம் கொடுத்து, பிறகு தன்னை வந்து சந்திக்கும்படி கூறி அனுப்பிவிடுகின்றாள்.

வெளியூர்ப் பயணம் புறப்பட்ட பாரன் தனது எண்ணத்தை மாற்றிக் கொண்டு மீண்டும் மார்க்குரைட்டிடம் திரும்புகிறாள். இதனால் ஆர்மாண்ட், மார்க்குரைட்டை போய் சந்திக்க முடியாத நிலைமை ஏற்படுகின்றது. அவளது நடத்தைகள் பாரனுக்கு அவளின் மேல் சந்தேகத்தை உண்டாக்குகின்றன. அவள் தனக்கு நம்பிக்கைத் துரோகம் இழைத்துவிட்டாளென்ற முடிவுக்கு வருகிறாள் பாரன்.

தனக்குக் கிடைத்த நல்வாய்ப்பு நழுவிப் போய்விட்டதாகக் கவலைப்படுகின்றாள் மார்க்குரைட்.

ஆர்மாண்ட் தன்னுடைய பெற்றோரிடம் சென்று வெளிநாட்டிக்குப் போவதற்குப் பணம் கேட்கின்றான். மார்க்குரைட் இந்தச் செய்தியை அறிகின்றாள். ஆர்மாண்ட்டைச் சந்திக்கின்றாள். மீண்டும் அவர்கள் ஒருவரிடையேயும் உறங்கியிருந்த நேயம் உயிர்த்தெழுகின்றது. ஆனால், மார்க்குரைட் பாரனுக்கு கொஞ்சப்பணம் திருப்பிக் கொடுக்க வேண்டியிருந்தது. அதைத் திருப்பிக் கொடுத்தால்தான் அவள் ஆர்மாண்ட்டோடு வாழமுடியும் என்ற நிலை. மார்க்குரைட் அதைச் சமாளித்துக் கொள்கிறாள்.

நகரத்தின் நெருக்கடிகளிலிருந்து மீண்டு நாட்டுப்புறத்திலே மார்க்குரைட் ஆர்மாண்ட்டுடன் வாழ்க்கையைத் தொடங்குகிறாள். ஆனால் ஆர்மாண்ட்டின் தந்தை அங்கு வருகிறார். அப்போது ஆர்மாண்ட் பாசிசுக்கு வாழ்க்கையை நடத்தப் பணம் தேடிப்போயிருந்தான். ஆர்மாண்ட்டின் தந்தை மார்க்குரைட்டோடு கனிவாகவும் அச்சுறுத்தலோடும் பேசுகிறார். ஆர்மாண்ட்டினது எதிர்கால நன்மை கருதி “அவனைக்கைவிட்டுப் போய்விடும்படி” அவர் கேட்கிறார். “தன்னைச் சுற்றியுள்ளவர்களாலேயே வெறுத்து ஒதுக்கப்பட்ட பெண் ஆர்மாண்ட்டின் முழு வாழ்வையும் பாழடித்து விடுவாள்” என்கிறார்.

மனமுடைந்து போன மார்க்குரைட் வேறுவழியின்றி அங்கிருந்து புறப்படுகிறாள். மனோகரமான எதிர்காலம் பற்றி அவள் கண்ட கனவுகளெல்லாம், ஆண்மேலாதிக்க அச்சுறுத்தல்களால் பொடிப் பொடியாய் தகர்ந்து போய்விடுகின்றன. அவள் மீண்டும் பாரனிடம் திரும்பிப்போகிறாள்.

கிரீலம் விரைவாய் ஓடிற்று 'கிளப்' ஒன்றில் ஒரு இரவிலே மார்க்குரைட்டும் ஆர்மாண்ட்டும் சந்திக்கின்றனர். அவர்கள் இருவரும் ஒருவரையொருவர் பிரிந்திருந்ததால் மனம் புண்பட்டுப் போன கையைப் பரிமாறுகின்றனர். பாரனை விட்டுப் பிரிந்து தன்னோடு வரும்படி மார்க்குரைட்டை மன்றாடிக் கேட்கிறான் ஆர்மாண்ட். பாரனுக்குக் கொடுக்க வேண்டிய பணத்தையும் கொடுக்கிறான். ஆனால் மார்க்குரைட், தான் ஏற்கனவே ஆர்மாண்ட்டின் தகப்பனாருக்கு கொடுத்த வாக்குறுதியில் மிகவும் பிடிவாதமாயிருக்கிறான். ஆனால் அதை அவள் ஆர்மாண்ட்டுக்குக் கூறவில்லை.

ஆர்மாண்ட்டும் பாரனும் மோதுகிறார்கள். பாரன் கடுமையாகக் காயப்படுகிறான். ஆர்மாண்ட் பிரான்சுக்குத் திரும்பிச் செல்கிறான்.

மார்க்குரைட்டை பாரனும் கைவிடுகிறான். மார்க்குரைட் படுக்கையிலே விழுந்துவிடுகிறான். அவளது சொத்தும்க செல்வமும் கரைந்து போய் விடுகின்றன. ஆர்மாண்ட்டின் வருகைக்காகவே அவளது உயிர்மூச்சு காத்துக் கொண்டிருக்கின்றது. துடிப்பான அன்பும், பரிவான வார்த்தைகளும் வேண்டி வாழ்ந்த அவளின் கண்கள் அவனைப் பற்றிய கனவுகளிலேயே ஆழ்ந்து போயிருக்கின்றன. இந்தச் சமுதாயத்தில் தான் வாழ நினைத்திருந்த வாழ்வினையும் அவை சிதைக்கப்பட்ட வேளைகளையும், அவற்றை இயற்றிய பெண்மைக்கு எதிரான கொடுமைகளையும் நினைக்கையில் அவளது கண்களும் மனமும் சினந்து எரிகின்றன. சமுதாயத்தின் பூர்ஷுவா ஒழுக்கங்கள் அவளது மனதினைக் குமட்ட வைக்கின்றன.

கடைசியில் ஆர்மாண்ட் அங்கு வருகிறான். மார்க்குரைட் மீது மீண்டும் கனிவும் இரக்கமும் கொள்கிறான்.

அவளை வீட்டிலே போய்ச் சந்திக்கின்றான். அவளோடு வாத்தலியம் பொங்கப் பேசுகிறான். கடந்த சில நாட்களை எண்ணி அவர்கள் இருவரும் கண்ணீரோடு நினைவு கொள்கிறார்கள். கொஞ்ச நேரத்தில் மார்க்குரைட் இறந்து போய்விடுகின்றான். கதை முடிந்துவிடுகிறது.

இப்படத்தின் கதைதான் முடிந்தது. ஆனால் கதையின் செய்தி முடிந்ததா? சாதாரண பெண் ஒருத்தியை சுற்றிச் சுற்றி அழுத்தி அழுக்குகிற சமுதாய அமைப்பு, ஆண் மேலாதிக்கக் கொடுங்கள் என்பன இன்றுமொரு சமையாக பெண் இனத்தை அடக்கியபடியே அந்தக் கதையை இந்த நிமிஷம் வரை தொடரவில்லையா?

பூர்ஷுவா சமூக அமைப்பின் குணாம்சத்தில் பெண் ஒருத்தியின் நிலை எவ்வாறு வடிவமெடுக்கும் என்பதை 'கமிலி' மிகவும் துல்லியமாக எடுத்துச் சொல்கிறது. வர்க்க உணர்வுகளை மீய அன்போ, காதலோ, மனித உறவோ கிடையாது என்பதை 'கமிலி' அடித்துச் சொல்கிறது.

மார்க்குரைட்டின் நிறைவேறாத மனோரதங்கள் எல்லாரையும் பெருமூச்செறிய வைக்கலாம். ஆனால் நிதானமாக பாரபட்சமின்றி நமது மனதைக் கொஞ்சம் அகலப் பரவ விட்டால் நம் முன்னே நிறைய மார்க்குரைட்டுகள் அணிவகுத்து வருவார்கள்.

'கமிலி' திரை உலகில் - நிஜமான, இயல்பான பெண்னொருத்தியை அறிமுகப்படுத்திற்று. இதன் பயனாக பெண்ணுரிமை குறித்து புதிய பரிமாணமும் உலக சினிமாவில் முகிழ்க்கலாயிற்று.

பெண்களின் துயரமெல்லாவற்றிற்கும் தீர்வு மரணம் ஒன்றுதானா என்று கேள்வி, 'கமிலி' வெளியாகியபோது

சில விமர்சகர்களால் மூன் வைக்கப்பட்டது. வாதங்களும் நிகழ்ந்தன.

மார்க்குரைட் தனது வாழ்வின் பலவேளைகளிலே ஊசலாடித் தத்தளிக்கிற போதிலும் அவள் மேன்மையானதொரு வாழ்வினை உள்ளார்ந்த விருப்போடு தேடிக்கொண்டே இருக்கிறாள். சமுதாயஅவலங்கள், பொருளாதார சீர்கேடுகள் என்பன அவளை மோசமாகத் தாக்கி அவளது உணர்வுகளையெலாம் அரித்துத் தின்ன முயற்சிக்கையில் அவளுக்கு அவளையறியாத துணிவு வந்து கைகொடுக்கிறது. சமுதாயத்தினாலே புறக்கணிக்கப்படுகின்ற பெண்ணொருத்தி தான் மோசமான சமுதாயத்திற்கெதிரான போராட்டத்திலே முன்னணியில் வந்து நிற்கின்றாளென்பது மார்க்குரைட்டைப் பொறுத்தவரையிலும் உண்மையான ஒன்றாகவே ஆகிவிட்டது. ஆனாலும் அவளின் துயரங்களெல்லாம் தீராமலே அவள் இறந்து விடுகின்றாளாயினும், மரணமே அவளின் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு என்ற செய்தியை அவளது மரணம் தந்துவிடவில்லை என்றும் வாதமிடப்பட்டது.

மார்க்குரைட்டின் காதல் மிகவும் இயல்பானது எனினும் வர்க்க குணாம்சங்களை மீறியிருந்தமையால் அது தள்ளாட்டங்காணவே செய்தது. வர்க்க இயல்புகளை மீறிய மனித நேயமோ, உறவுகளோ எங்காவது காணப்படுகின்ற போதிலும் பொதுவாக அவை உதிரி நிகழ்வுகள்தான். காதலாயினும் சரி, மனித நேயமாகினும் சரி, அது வர்க்கத்தன்மை சார்ந்ததே. 'கமிலி'யின் பின்னணிச் செய்தியும் இதுதான்.

இந்தப் பின்னணிச் செய்தியின் அடிப்படையிலேயே 'கமிலி'யின் கதாநாயகி மார்க்குரைட் இயங்குகிறாளென்பதை கமிலியை ஆழ்ந்து பார்க்கின்றபோது உணர முடியும். இதனால்தான் 'கமிலியில்' வருகிற மார்க்குரைட்டை ஏதோ

ஒருவிதத்தில் தானாக அடையாளம் கண்டு கொண்டாள் அந்தச் சினிமாவில் மனம் பறிகொடுத்த அக்காலப் பெண். 1930 காலப் பகுதியில் பெண் வாழ்வு பற்றி வெளியான 'கமிலி', சினிமாத் துறையிலே புதிய சிந்தனைப் பார்வை ஒன்றினை வழி திறந்துவிட்டது. பெண் உலகினை புதிய கண்ணோட்டத்தில் விஞ்ஞான மனிதநேயப் பார்வையோடு அணுக வேண்டுமென்ற கோட்டுபாடு குக்கரால் 'கமிலி'யில் பிரக்ஞை பூர்வமாக முன்வைக்கப்பட்டது.

மார்க்குரைட்டின் நடவடிக்கைகள் சரியானவையா, ஒழுக்கப் பூர்வமானவையா என்ற கருத்து முரண்பாடுகளும் எழுந்தன. ஆண்மேலாதிக்க கண்ணோட்டத்திலான 'கற்பு நெறக் கருத்து' பெண்ணை இகழ்வதேதானும் என்ற பதிலும் பரவலாகவே எழுதப்பட்டது.

தான் விரும்பிய ஒருவனை மணந்து கொள்கிற உரிமை பெண்ணுக்கு உரியதே என்ற அழுத்தமான 'கமிலி'யின் கருத்து உலக சினிமாவின் பல கோடியிலும் தெறிக்கத் தவறவில்லை. அவளின் மரணமே, இன்னொரு வாழ்வின் செய்தியை உலகிற்குக் கொடுத்தது. தமிழிலும் 'கமிலி'யின் குரல் கேட்டிருக்கிறது. ஆனால் உருச்சிதைந்த நிலையில்: அது என்ன சினிமா? அதுதான் விந்தனின் 'கூண்டுக்கிளி'.

□ □

பெரும்பாலான அமெரிக்க சினிமாப் படங்கள், ஏனைய உலக மொழிப்படங்களினைப் போலவே ஆண்களாலேயே எழுதப்பட்டு, இயக்கப்பட்டு, தயாரிக்கப்பட்டு வருகின்றன. அத்தோடு ஆண் பார்வையாளர்களை மனதில்

கொண்டு அவர்களது பொதுப்படையான கண்ணோட்டத் திலேயே இவை தயாரிக்கப்படுகின்றன என்பதை உறுதி யாகக் கூறலாம். ஹாலிவுட்டில் தயாரான சினிமாப் படங் களில் பலவும் பெண்களைப் பற்றிய சராசரி ஆண்மகளின் கண்ணோட்டங்களையே தமது கதைகளாகக் கொண்டிருந்தன.

1930-ம் ஆண்டிலிருந்து தயாரான தரமான பல சினிமாப் படங்களை எடுத்துப்பார்த்தால் அவற்றில் வரு கின்ற பெண் அந்தக்கால சமுதாயத்தின் முற்போக்கான அல்லது பழமை வாதங்களுக்கு எதிரான கருத்தோட்டம் கொண்டவளாக உருவாக்கப்பட்டிருப்பதை அறியலாம். அவள் தனது காலத்தில் தனக்கெதிராக விதிக்கப்பட்டிருந்த சில ஒடுக்குமுறைகளை எதிர்த்து நிற்பவளாகவோ, அவற்றைக் கிண்டல் செய்து புறந்தள்ளுகிற வித்தியாசமா னவளாகவோ காணப்படுகிறார்கள். சமுதாய மாறுதல் களை அதன் உண்மைகளோடு புலப்படுத்துகிற கதாபாத்திரமாக அவள் உலகியதையும் இந்த சினிமாக்கள் நமக்குக் நமக்குக் காண்பித்தன.

மெரிக்க சினிமா வரலாற்றிலே பெண்ணைச் சித்தரிப் பதில் முதன் முதல் ஒரு மைல்கல்லாக அமைந்த திரைப் படம் 'தி தின்மான்', (1934 The Thin Man). அந்தக்கால சமுதாய வாழ்வில் பெண்ணினுடைய நிலை, ஏக்கங்கள் எதிர்பார்ப்புகள், நோக்கங்கள் என்பனவற்றை 'தி தின் மான்' தைரியமாக எடுத்துச் சொல்லிற்று. 1930 களின் பொருளாதாரச்சிக்கல் குடும்ப உறவுகளைச் சிதைத்ததையும், அதற்கு ஊடாகவே நேயமான வாழ்க்கை பூத்து மலர்ந்ததையும் மனிதாபிமானக் கண்ணோட்டத்தோடு இப்படம் நோக்கிற்று. ஆணுக்குப் பெண் சமமானவளென் பதையும், அறிவிலும், யுத்திகளிலும் இருவருமே ஒரே தன் மையிலுள்ளவர்களென்றும் வலுப்பெற்ற கருத்து 'தி தின்

மான்' கதையின் அடிப்படையிலிருந்தது. இந்தக் கருத் தோட்டம் வெகு இயல்பாயும் யதார்த்தமான கண்ணோட் டத்தோடும் திரைக்கதைக்கு வலிமை சேர்த்திருந்தது.

'தி தின் மான்' படத்தின் இயக்குநர் பெயர் டயிள்யூ எஸ். வான்டைக். (W. S. Vandyke II). இந்த சினிமா வின் முக்கிய கதாபாத்திரங்களான நிக் சார்லஸ், நோரா வாக வில்லியம் பாவல், மைரேனாலோ ஆகியோர் நடித் திருந்தனர்.

'தி தின் மான்' திரைப்படத்தின் கதை என்ன?

வயதான ஆராய்ச்சியாளர் ஒருவர் திடீரெனக் காணாமல் போய்விடுகின்றார். அதைத் தொடர்ந்து பல கொலை கள். மர்மம் நிறைந்த இந்தச் சம்பவங்கள் துலங்காமல் இரு ளின் பின்னே மறைந்திருக்கின்றன. இந்த மர்மத்தை அறியச் சென்றவர்களுக்கு நிறைய சவால்கள், அச்சுறுத் தல்கள். இந்த இருளிடையே, குற்றவாளிகளைக் கண்டு பிடிக்கின்ற துணியோடு நிக் சார்லஸ்-நோரா என்ற தம்பதி கள் வருகின்றனர். நிக் சார்லஸ் துணியும் ஆற்றலும் மிக்க இளைஞன். அவனைப் போலவே, அவனுக்கு எல்லாவிதத் திலும் சமமான குணங்களும் திறமையும் கொண்ட நோரா என்ற யுவதி. இவர்களிருவரும் துப்பறிந்து சிக்கலை அவிழ்க்கி றார்கள். ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் அறிவும், துணிச்சலும் ஆற்றலும் மிக்கவளாக நோரா இயங்குகிறாள். ஒரு முன் மாதிரியான யுவதியாக அவள் சித்தரிக்கப்படுகிறாள்.

நவீன கால திருமணத்தை, கம்பீரமான உண்மையாக எடுத்து நிக் சார்லஸ் - நோரா தம்பதியாராவதை 'தி தின் மான்' வெகு அழகாக எடுத்துச் சொல்கிறது டாளில் ஹாமாட்ஸ் என்ற நாவலாசிரியரின் இந்த துப்பறியும் கதை. காலத்திற்கேற்ப நவீனப்படுத்தப்பட்டு திரைப்படமாக உருவாயிற்று இக்கதை.

இந்தத் திரைப்படம், பெண்ணைப்பற்றிய புதியவடிவத்தினையும் உள்ளடக்கத்தினையும் உலக சினிமாவின் சிந்தனைக்கு தீவிரமாகவே முன்வைத்தது என்று சினிமா விமர்சகர்கள் குறிப்பிடுவார்கள்.

உலகில் நிகழ்கின்ற எந்தவொரு 'பெண்கள் சினிமா விழா'விலும் புறக்கணிக்க முடியாத திரையிடப்பட்டு வருகின்ற படம் "பெண்" (The woman - 1939). கிளேர் பூத் என்ற நாடகாசிரியரின் அற்புதமான படைப்பு இந்த நாடகம். நாடகத்தை சினிமாவாக மாற்றி, ஆற்றலும் அர்த்தமும் மிக்கதாக திரைக்கதை எழுதியவர்கள் அட்காலத்தின் புகழ்பிக்க அனீதா லூஸ், ஜேன் மார்பின் என்பவர்கள். இதன் நெறியாளர் ஜார்ஜ் குக்கர் (Geogre Cukor).

அந்தக் காலத்தின் திறமை வாய்ந்த நடிகைகள் நிறையப் பேர் "பெண்" திரைப்படத்திலே நடத்திருந்தனர். பெண்ணைப்பற்றிய பல்வேறுபட்ட முரண்பாடுகள். குணங்கள் என்பனவற்றினை அப்பட்டமாக இந்தப்படம் சித்தரித்தது. கதாபாத்திரங்களான ஒவ்வொரு பெண்களும் சமுதாயத்தில் தங்களுக்குள்ள சிக்கல்களையும், சிரமங்களையும் எவ்விதம் எதிர்கொள்கிறார்களென்பதையே இத்திரைப்படம் தனது அடிப்படைச் செய்தியாகக் கொண்டிருந்தது.

எனவே "பெண்" திரைப்படத்திலே காதல் பெருமூச்சுகள், பொய்க் கற்பனைகள் என்பன சித்தரிக்கப்படுவதற்கு பதிலாக, சமுதாய வீழ்ச்சியின் சரியான பின்னணிக் காரணங்கள் கதாபாத்திரங்கள் வாயிலாக கலாபூர்வமாகச் சித்தரிக்கப்பட்டன. சம்பவங்களே பாத்திரங்களின் இயக்கத்தை அழகுறவும், நேர்த்தியோடும் தீர்மானித்து பார்வையாளர்களை தம்மோடு ஒன்றச் செய்தன.

அடிப்படையிலே மத்தியதர வர்க்க, மேல்தட்டு வர்க்கத்துப் பெண்கள் உலகைச் சுற்றியே இத்திரைப்படம் சென்றாலும் அதன் நோக்கமும், செய்தியும் பெண் என்பவளைப்பற்றிய சரியான நிலைப்பாட்டையே விவரிப்பதாக இருந்தது. துணிச்சலும், ஆணுலகிற்கு சரியான ஆற்றலும் பெண்ணுக்கு அவசியமென்ற கருத்தை 1930 களில் சொல்வதென்பது—அதுவும் புதிதாகக் கிடைத்த மீடியம் ஒன்றின் வழியாக வெளிப்படுத்துவதென்பது தனித்திறமை என்பதை ஒப்புக் கொண்டேயாக வேண்டும்.

அமெரிக்காவில் வெளியான "பெண்" அமெரிக்காவோடு மட்டுமே நின்றானா? இல்லை. சினிமா மீடியத்தைக் கையாண்ட எல்லா நாடுகளிலும் அந்தப் "பெண்" ணின் குரல், அந்தந்த நாட்டு நெறியாளர்களின் துணிவுக்கும், சிந்தனைக்கும் ஏற்ப அவர்களின் மொழியிலே கேட்கவே செய்தன.

"அகில பாரதப் பெண்கள் திலகமாய் அவனியில் வாழ்வேன் நானே... ஆணுக்குப் பெண் தாழ்வெனப் பேசும் வீணரை எதிர்ப்பேன் நானே..." என்றகுரலோடு தமிழிலே வெளியான "பெண்" இப்போது உங்களின் நினைவிலே வந்தானா?

□ □

1932-ம் ஆண்டில் வெளியான 'ப்ளோண்டி வீனஸ்' (Blonde Venus) என்ற ஹாலிவுட் படம் தாய்மை ஒடுக்கு முறை, அதைப் பற்றிய போலி வழிபாடு என்பவை பற்றிச் சிந்தரித்தது. எவ்விதமான மிகைப்படுத்தலுமின்றினல் ஆ

ஒரு ஆணின் பார்வையிலே இந்தப்படத்தின் திரைக்கதை வசனமும் இயக்கமும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதை இயக்கியவர் வன் ஸ்டன்பர்க் (Von Sternberg). படத்தின் மூலக்கதையும் இவருடையதே. பாரமவுண்ட் ஸ்டூடியோவில் 1932-ம் ஆண்டு தயாரித்து வெளியிடப்பட்ட 'ப்ளோண்ட் வீனஸ்' திரையில் 80 நிமிஷங்கள் வரை ஓடியது. இரண்டு பாடல்களையும் கொண்டது இந்தப்படம்.

குக்கரின் 'கமிலி'க்குப் பிறகு கடுமையான விமர்சனங்களுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டது 'ப்ளோண்ட் வீனஸ்'. இதன் மூலக்கருத்து பற்றிப் பெண்கள் வட்டாரத்திலே பலத்த சர்ச்சைகள் எழுப்பப்பட்டன. அந்தச் சர்ச்சைகள் சினிமாத் துறையைப் பொறுத்தவரை பெண் பற்றிய கண்ணோட்டத்தினை நிதானமாக நோக்க வைத்தன.

'Blonde Venus' என்ற சொற் பிரயோகமே இந்தத் திரைப்படத்தைப்பற்றிய மனப்பதிவினை உடனடியாகவே பார்வையாளர் ஒருவரின் மனதிலே உண்டாக்கி விடுகின்றது. வீனஸ் என்றால் அழகுதேவதை; நமது ரதி. 'பொன் நிறப் பேரழகி' என்பது படத்தின் தமிழாக்கப் பெயர். எப்படி அழகிய பெயர்களையும், போலி மதிப்புகளையும் பண்ணுக்கு வழங்கிக்கொண்டு, அவர்களின் உணர்வுகளையும், சுதந்திரங்களையும் நசித்து அவர்களைச் சிதைக்கிறார்கள் என்பதற்குச் சொல்லுகின்ற தலைப்பு படத்தின் உள்ளீர்த்தத்தினை அழகாகத் தெரிவிக்கின்றது.

படத்தின் கதை இதுதான்.

ஹெலன் என்பவள் அழகும் நளினமும் மிக்க நடிகை. அவளுக்கு நிறைய விசிறிகள். அவள் எங்கே சென்றாலும் அவளைப் பின்தொடருகின்ற ரசிகர்கள்.

கன்னுடைய சினேகிதிகளுடன் நீச்சல் குளத்திலே நீந்திக் கொண்டிருக்கின்றாள் ஹெலன். ஜெர்மனியில் சுற்

றுப் பயணம் வந்து கொண்டிருந்த எட்வர்ட் பாரடே என்பவன் ஹெலனை நீச்சலடிக்கும் போது பார்க்கின்றான். முதற் பார்வையிலேயே எட்வர்ட் பாரடேக்கு ஹெலனைப் பிடித்துப்போய் விடுகின்றது. அவன்மீது அவன் காதல் கொண்டு விடுகின்றான். அவளைப் பற்றிய கனவுகளிலேயே ஆழ்ந்து போகிற அவனுடைய சமூக அந்தஸ்தும், அழகு நிறைந்த ஆளுமையும் ஹெலனையும் அவன்மீது மையல் கொள்ள வைக்கின்றது. அவளும் அவனைத் திருமணம் செய்து கொள்ள விரும்புகிறாள். இருவரிடையேயும் இருந்த பொருளாதார சமத்தன்மை அவர்களின் விருப்பத்திற்குக் குறுக்கீடாக அமையவில்லை. எனவே இருவரும் திருமணம் செய்து கொள்கின்றனர். ஆனந்தமான வாழ்வை எதிர்கொள்ளுகின்றனர்.

நாட்கள் ஓடி மறைகின்றன. எட்வர்ட் பாரடேயும் ஹெலனும் நியூயார்க்கிற்குச் செல்கின்றனர். அங்கே அவர்களுக்கு மகன் பிறக்கின்றான். ஜானி என்று அவனுக்குப் பெயர். தாயும் மகனும் ஆனந்தமாகத் தடாகத்திலே நீச்சலடித்துக் கொள்வார்கள். ஆனால் நிலைமை முன்னரைப் போல சிறப்பாக இல்லை. ஹெலன், பாரடேயின் விருப்பப்படியே நடப்புத் துறையிலிருந்து விலகிவிட்டாள். எட்வர்ட் பாரடே தனது ஆழ்ந்த விஞ்ஞான ஆராய்ச்சி முடிவுராமையினால் புதிய கண்டுபிடிப்பையும் அவனால் உருவாக்கிக் கொள்ள இயலவில்லை. பண்பற்றாக்குறை இதனால் ஏற்பட்டு, குடும்பத்தின் சந்தோஷம் மங்கிப்போய் விடுகிறது. தினப்படி வாழ்வே சிக்கலாகி எட்வர்ட் பாரடேயின் குடும்பத்தை வருத்துகின்றது.

தனது கணவரின் நோயைக் குணப்படுத்தும் டாக்டர் ஒருவர் ஜெர்மனியில் இருப்பது ஹெலனுக்குத் தெரியவருகின்றது. கணவரின் நோயைக் குணப்படுத்துவதற்காக ஏதாவது வேலை செய்து பணம் சம்பாதிக்க விரும்பு

கிறாள் ஹெலன். ஒரு பாடகியாக மீண்டும் வேலை செய்ய விரும்புகிறாள் ஹெலன். ஒரு பாடகியாக மீண்டும் வேலை செய்யத் தொடங்குகிறாள். தனது சம்பாத்தியத்தால் எட்வர்ட் பாரடேயை ஜெர்மனிக்கு அனுப்பி அவனைக் கணப்படுத்துவதே அவளின் ஒரே எண்ணம்.

‘கிளப்’பில் பாடகியாக மின்னும் ஹெலன் பலரை வசீகரிக்கிறாள். அவர்களில் ஒருவன் நிக் டவுன்செண்ட் என்ற செல்வாக்கு மிக்க அரசியல்வாதி. அவள் ‘கிளப்’பிலிருந்து பாடி முடித்துவிட்டு வீடு திரும்புகின்றபோது அவளை நிக் டவுன்செண்ட் சந்திக்கிறான். இருவரும் மனம் விட்டுப்பேசுகின்றனர். அவருடைய கணவனின் வைத்தியச் செலவுக்காக நிக் டவுன்செண்ட் ஹெலனுக்குப் பணம் கொடுக்கின்றான். பணத்தைப் பெற்றுக் கொண்ட ஹெலன் வெகு நேரம் கழித்து வீடு திரும்புகின்றாள்.

எட்வர்ட் பாரடே மருத்துவ சிகிச்சைக்காக ஜெர்மனிக்குப் புறப்பட்டுச் செல்கின்றான். பின்னர் ஹெலனை நிக் டவுன்செண்ட் அடிக்கடி சந்திக்கிறான். அவளது துக்கங்களையும் மனக்குழப்பங்களையும் மிகவும் பொறுமையாகக் கேட்கின்றான். அவளுக்கு நிறைய உதவிகள் செய்கின்றான். இந்தப் பழக்கத்தால் அவர்களிருவரிடையேயும் காதல் உருவாகின்றது. நிக் டவுன்செண்ட் ஹெலனை ‘கிளப்’பிற்குப் போய் கஷ்டப்பட்டு வேண்டாம் என்று கூறி அவளை வேலையிலிருந்து நிறுத்தி விடுகிறான். ஜானியையும் அவளையும் தனது ஆடம்பரமான பங்களாவுக்கே அழைத்து வருகின்றான்.

உடல் பூரண சுகமாகி எட்வர்ட் பாரடே குறித்த தேதிக்கு முன்னரே வீடு திரும்புகிறான்.

தனது வீடு வெறுமையுற்றிருப்பதைக் கண்டு அவன் திகைப்படைகின்றான். ஹெலன் என்ன ஆனா

என்று புரியாமல் குழம்பிப்போன எட்வர்ட் பாரடே அவளைத் தேடத் தொடங்குகின்றான். தபால் ஏதாவது தனக்கு வந்திருக்குமா என்று தானிருந்த வீட்டிற்குச் சென்ற ஹெலன், அங்கிருந்த எட்வர்ட் பாரடேயைக் கண்டு திகைத்து விடுகின்றாள். நடந்த யாவற்றையும் அவனுக்கு எடுத்துச் சொல்லுகின்றாள் ஹெலன். தான் மீண்டும் எட்வர்ட் பாரடேயோடு வரத்தயாராக இருப்பதாக ஹெலன் கூறுகின்றாள். தனது விருப்பத்தைக் கண்ணீரோடு மனங்கசிந்து கூறுகின்ற அவளை எட்வர்ட் பாரடே ஏற்றுக் கொள்ள மறுக்கின்றான். “என்னுடைய பிள்ளையை என்னிடமே தந்துவிட்டுப் போய்விடு; நீ எங்கு போக விரும்புகின்றாயோ அங்கே போய்விடு” என்று துரத்துகிறான். ஹெலனுக்கு தனது மகனான ஜானியை விட்டுப் பிரிவதென்பது முடியாத செயல். அவளது ஒரே ஆதாரமாகவும் அன்புச் செல்வமாகவும் விளங்குபவன் ஜானிதான். ஜானியோடு அங்கிருந்து தப்பித்துச் செல்லும் நோக்கத்துடன் அவள் அங்கிருந்து புறப்படுகிறாள்.

ஹெலனையும் ஜானியையும் பிடித்து வருவதற்கென்று உளவாளி ஒருவனை அனுப்புகிறான் எட்வர்ட் பாரடே. ஹெலன் இதனால் எந்தத் தொழிலையும் செய்ய முடியவில்லை. ‘கிளப்’பில் பாடினாலும் எட்வர்ட் பாரடே தன்னை அடையாளங்கண்டு, தன்னிடமிருந்து பிடுங்கிக் கொண்டு விடுவானே என்று பயப்படுகிறாள் அந்த அபலை. இதனால் அவள் மிகவும் வருந்துகிறாள். ஜானிக்கு நல்ல கல்வியையும் தந்தையைப் பற்றிய மரியாதையான நினைவுகளையும் ஊட்டுகின்றாள் ஹெலன். இந்த நிற்பந்தங்கள் அவளை விபச்சாரத்துக்குத் தள்ளுகின்றன. உடன்பாடில்லாமலே தனது மகனுக்காக அவள் இந்த அவலமான வாழ்வை ஏற்றுக் கொள்ளுகின்றாள்.

கடைசியில் எட்வர்ட் பாரடேயிடம் ஹெலன் அகப்பட்டுக் கொள்ளுகின்றாள். அவளிடமிருந்து ஜானியைப் பிடுங்கிக் கொள்கிற எட்வர்ட், அவள் தனக்காக மருத்துவச் செலவுக்குச் கொடுத்த பணத்தை அவளிடம் திருப்பிக் கொடுக்கின்றாள். எரிச்சலும் கவலையும் அடைந்த ஹெலன், வீடில்லாது அவதிப்பட்ட பெண்ணொருத்திக்கு அந்தப் பணத்தைக் கொடுத்துவிட்டு வெறுப்புடனும் துக்கத்துடனும் அங்கிருந்து புறப்படுகின்றாள்.

□

ஹெலன் தனது மகனைப் பற்றிய கவலையை நெஞ்சினுள் தாங்கிக் கொண்டு பாரிஸிலுள்ள 'கிளப்' ஒன்றில் பாடகியாக மீண்டும் வாழ்வினைத் தொடங்குகிறாள். புகழ் பெருகிய நிலையில் அங்கே நிக் டவுன் செண்டைக் காண்கிறாள் ஹெலன். ஜானியின் பிரிவை துயர்கனக்க அவனுக்குக் கூறுகின்றாள். நிக் டவுன்செண்ட் மறுநாள் நியூயார்க் புறப்படத் தயாராகின்றான். ஹெலனையும் தன்னோடு நியூயார்க்குக்கு வரும்படி அழைக்கின்றான். ஹெலன் சம்மதித்து அவனோடு புறப்படுகின்றாள்.

ஹெலனும், நிக் டவுன்செண்ட்டும் எட்வர்ட் பாரடேயின் வீட்டிற்குப் போகிறார்கள். ஜானியை ஹெலன் பார்ப்பதற்கு ஒருவாறு சம்மதிக்கின்றான் எட்வர்ட் பாரடே. ஜானியும் தாயைப் பார்த்ததும் அவளைத் தன்னோடு இருக்கும்படி வற்புறுத்துகிறான். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் நிக் டவுன்செண்ட் யாரும் அறியாமல் அங்கிருந்து புறப்பட்டு விடுகின்றான். ஹெலன் மீது அவன் வைத்த அளவு மீறிய அன்பே அவனைப் இந்த முடிவுக்குத் தள்ளுகின்றது.

கடைசியில் ஹெலனும் எட்வர்ட் பாரடேயும் ஜானி யோடு தங்கள் வாழ்வைத் தொடங்குகின்றனர் படமும் முடிவடைகின்றது.

ஹெலனின் கதையின் துயரமும், மகிழ்ச்சியும், சமுதாயத்தில் பெண்ணின் பாத்திரம் தீர்மானிக்கப்படுகின்ற பின்னணி அம்சங்களை துல்லியமாக எடுத்துச் சொல்லுகின்றது.

இந்தக் கதையை சில மாறுதல்களுடன் தமிழ் சினிமாவில் நீங்கள் கண்டிருப்பதாக உணர்கின்றீர்களா? அப்படியானால் அது எந்த சினிமா? க்ளூ : தமிழில் வெளிவந்த படம், அது வெளிவந்த காலத்தில் கருத்தின் அடிப்படையிலும், தொழில் நுணுக்கத்திற்காகவும் 'ஓகோ' என்று பாராட்டப் பெற்றது.

□ □

யுத்த காலங்கள் உலக சமுதாய வாழ்வில் பெரும் மாறுதல்களை விளைவித்தன. அமைதியான நிலைமைகள் பொடிப் பொடியாக உடையத் தொடங்கின. ஆண்கள் யுத்த முனைக்கு பெருந்தொகையாகச் சென்றனர். யுத்த களத்திற்குச் செல்வது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றான பின் சமூக ஒழுங்குகள் சிதைந்து போவது தவிர்க்க முடியாததாகி விட்டது. இதே வேளையில் பெண்கள் தொழிற்சாலைக்குச் செல்ல ஆரம்பித்தனர். குழந்தைகளை வளர்ப்பது, குடும்பத்தை பராமரிப்பது என்ற பொறுப்பு யாவுமே அக்கால அமெரிக்க, ஐரோப்பிய பெண்கள் தவிர்க்க முடியாமல் சுமக்க வேண்டிய சுமையாயிற்று.

எனவே அவள் இந்தச் சமையை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டிய காரணமே, பல தளைகளையும் அவள் உடைத் தெறியவும் உந்துதலாக அமைந்தது. புதிய இடத்தினை சமுதாயத்தில் அவள் பெற்றாள். எல்லைக்குள்ளிருந்து செயல்பட விதிக்கப்பட்ட அவளது வாழ்வின் பல பகுதிகள் இப்போது எல்லைகளை உடைத்துக்கொண்டு வெளியே வரலாயிற்று. இந்த சமுதாய மாறுதல்கள் படத்தயாரிப்பாளர்களின் கண்களை உறுத்தின. வேலை செய்யும் பெண்களை (Working Women) மையமாக வைத்து இக்காலத்தில் பல சினிமாப் படங்கள் தயாராயின.

அக்கால வாழ்வினை யதார்த்த பூர்வமாகச் சித்தரித்த சினிமாக்கள், மாறுதல் பெற்ற பெண்களையும், அவர்களின் புதிய இயல்புகளையும் அழகாகவும் கலாரீதியாகவும் வெளிக்கொண்டுவரத் தவறவில்லை.

உலகை உலுக்கிய இரண்டாவது மகர் யுத்தம் மகிழ்ச்சியான வாழ்வினைப் பொதுவாகவே வேரோடு அழித்தது. குடும்பங்களின் ஆனந்தத்தை பிரிவாலும் மரணங்களாலும், உடல் ஊனங்களாலும், பொருட்சேதங்களாலும் அங்குமிங்குமாய் உடைந்து சிதறவைத்தது. குடும்பத்தின் அமைதியைக் கட்டிக் காத்திட தாயாயும், மனைவியாயும் தனித்து நின்ற பெண் தனது மென்மையான குணங்களிலிருந்து மாற்றமுறுவது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகிவிட்டது.

நாற்பதுகளில் வெளியான பெண்கள் பற்றிய சினிமாக்களில் பெண் என்பவள் அச்சமற்றவளாய், மன! எழுச்சி மிக்க முரட்டுத்தனமுள்ளவளாய் சித்தரிக்கப்பட்டாள். இன்னொரு பகுதியில் கவர்ச்சிகரமான பெண்கள் (Pin up Girls) இக்கால சினிமாவில் வந்தவர்களாயினும் அவர்கள்

ளின் அடிப்படை இயல்பு வேலை செய்கின்ற பெண்களின் மனோநிலைக்கு ஒத்ததாகவே அமைந்திருந்ததை இச்சினிமா காண்பித்தது.

இக்காலத்தில் தான் ரீட்டா ஹேவர்த் (Rita Hayworth) என்ற கவர்ச்சி நடிகையின் 'கவர் கர்ள்' (Cover Girl), லாரன் பஹோலின் (Lauren Bacall) ஓ ஹாவ் அண்ட் ஹாவ் நாட் (To Have and Have not), மைல்ட்ரட் பியர்ஸ் (Mildred Pierce) ஆகிய சினிமாப் படங்கள் வெளியிடப்பட்டன. இந்த சினிமாக்கள், அந்த சமுதாயப் பெண்களை இனங்காட்டின. வேலைக்குச் செல்லும் பெண்ணொருத்தி அனுபவிக்கிற துயரங்கள், அவள் எதிர் கொள்கிற சிக்கல்கள் என்பனவற்றையும், அவள் எவ்விதம் உதாசீனம் செய்யப்பட்டு, ஆண்மேலாதிக்க நிர்ப்பந்தங்களுக்குள் கசங்கி அவலப்படுகிறாள் என்பதையும் மேற்கூறிய சினிமாக்கள் கோடிட்டுக் காட்டின.

தாய், மகள் என்ற இரு பெண்களுக்கும் இடையேயான உறவுகள் எவ்விதம் பொருளாதாரச் சீரழிவினால் மாறுபாடு அடைகின்றது என்பதை மிகுந்த கவலையோடும் பொறுப்புணர்வோடும் இக்கால சினிமாக்கள் சோகந்தொனிக்கிற விதத்திலே தெரியப்படுத்தின. வேலைசெய்கிற பெண்களைப் பற்றி நிறைய சித்தரித்து வெளியான சினிமாக்கள், வாழ்விலே திருமணமென்பது அத்தயாவசியமான அற்புதம் வாழ்ந்த நிகழ்வென்பதை தமது முக்கியமான செய்தியாகக் கொண்டிருந்தன.

இந்தச் சூழ்நிலையிலே வெளியான குறிப்பிடத்தக்க திரைப்படம் 'உமன ஆஃப் த இயர்' (Women of The Year) இது வெளியான ஆண்டு 1942. இதில் ஸ்பென்ஸர் ரேளியும் காத்தரின் ஹெப்போனும் ஜோடிகளாய் நடத்திருந்தனர். அந்தக் காலத்திலிருந்த பெண் வாழ்வை வேடிக்கையோடு இந்தப் படம் சித்தரித்தது.

இந்தப் படத்தின் செய்திதான் என்ன?

“ஒரு பெண் வெளியுலக வாழ்வில் பெருவெற்றியடைவது அருமையான செய்திதான். ஆனால் ‘உண்மையான’ பெண், எல்லாவற்றையும்விட முதலாவதாக தனது வீட்டு விஷயங்களில் அக்கறையும், கவனிப்பும் கொண்டவளாக இருக்க வேண்டும்...”

‘உமன் ஆஃப் த இயர்’ படத்தின் இயக்குனர் ஜார்ஜ் ஸ்டீவன்ஸ். 114 நிமிஷங்கள் ஓடுகின்றது இந்த சினிமா. சிறந்த திரைக்கதை வசனத்திற்கு அகடமி விருதினை ‘உமன் ஆஃப் த இயர்’ பெற்றிருந்தது.

சாம் கிரேய்க் என்பவன் ஸ்போர்ட்ஸ் சமாச்சாரங்களை எழுதுகின்ற எழுத்தாளன். துறுதுறுப்பானவன். டெஸ் ஹார்டிங்க் என்ற பெண்ணின் மேல் கிரேய்க் அளவு கடந்த காதல் கொள்ளுகிறான். ஹார்டிங்க் பிரபல்யம் வாய்ந்த பத்திரிகை எழுத்தாளி. அவள் எழுதி வருகின்ற அரசியல் கட்டுரைகள் பரவலாக செல்வாக்குப் பெற்றவை.

சாம் கிரேய்க்கின் காதலை அவளும் ஏற்றுக் கொள்கின்றாள். ஆனால் சமூகத்தில் மேற்பார்வையாகச் சித்தரிக்கப் படுகிற காதலாக தனது காதலை அவள் எண்ணவில்லை. நாளெல்லாம் நிறைந்த வேலைகள். கடமைகள், பொதுநல நிறுவனங்களோடு ஈடுபாடு என்பனவே அவளின் பெருமளவு நேரத்தினை விழுங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. பம்பர மொன்றாக அவள் இயங்குகின்றாள். சாம் கிரேய்க்கும், ஹார்டிங்கும் திருமணம் செய்து கொண்ட பிறகும் இந்த நிலைமைதான் தொடர்கிறது.

பெண்களிடம் மட்டுமல்லாது, சமூகத்திலேயே மதிப்புக்குரிய புள்ளியாகப் போற்றப்படுகிறாள் ஹார்டிங்க்.

அந்த இரண்டு அறிவு ஜீவுகளிடமும் அடிக்கடி வாதப் பிரதி வாதங்கள் ஏற்படுகின்றன. பழக்க வழக்கங்களில்

முரண்பாடுகள் உண்டாகின்றன. இவற்றிடையே இருவருக்குமிடையே இணக்கமான ஒருமித்த முடிவுகளும் ஏற்படுகின்றன. அவனுக்கு ஒரே ஒரு குறை, அவளை வீட்டிலே சந்தித்து உல்லாசமாக இருக்க முடியவில்லையே என்பது. ஆனால் அவளோ மூச்சுவிடவே நேரமற்றவளாய் பணிகளில் முழுகிக் கிடக்கிறாள்.

அவள் பணிகளின் பயனாய், ‘இந்த ஆண்டின் ஒப்பற்ற பெண்’ணாக அவள் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றாள். இதை அறிந்த சாம் கிரேய்க் மகிழ்விலும் குழம்புகிறான். “இந்தப் பெண்ணை வீட்டிற்கு வந்து என்னோடு ஒழுங்காக வாழச் சொல்ல மாட்டீர்களா?” என்று உரத்துக் கேட்கிறான்.

கனமான, ஆனால் நகைச்சுவையான இந்தப் படம் பெண்ணுக்கு சமூகத்தில் இருக்க வேண்டிய இடம் என்ன என்பதை இரண்டு தலைமுறை காலத்திற்கு முன்னே அலசி ஆராய்ந்தது. அந்தப் பார்வையில் இன்றைக்கு பல குறைபாடுகளிருப்பதாய் தோன்றினாலும், இந்தப் படம் பெண்கள் சினிமாவில் குறிப்பிடத்தக்க இடமொன்றினைப் பெற்றது என்பதை எல்லோரும் ஏற்றுக் கொள்வார்கள்.

□ □

இரண்டாவது உலகமகாயுத்தம் பொருளாதார தத்துவ சிந்தனைப் போக்குகளை உலகிலே மாற்றி அமைத்தது. அடிப்படையான பல சிந்தனை ஒட்டங்களினை அது தகர்த்தெறிந்தது. குடும்பம் என்ற பாரம்பரிய அமைப்பு முறையினைக் கூட அது ஆட்டங்காண வைத்து, ஒழுக்கம் தொடர்பான பல பழைய சிந்தனை முறைகளை

யும் தூக்கி வீசியது. இந்த மாற்றம் திரைப்படத்துறையிலும் பிரதிபலிக்கத் தவறவில்லை. யுத்த காலத்தின் பின்னர், சுதந்திரமான பெண் என்பவள், தான் தனது சுதந்திரத்தினை நிலைநிறுத்திக்கொள்ள வேண்டுமென்றால் ஒன்றில் எங்காவது வேலை செய்ய வேண்டும்; அல்லது ஆண்களிடமிருந்து முற்றிலும் விலகி வாழ வேண்டும் என்ற எண்ணம் நிலவிற்று. அந்த எண்ணத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் விதத்திலும், விமர்சிக்கும் விதத்திலும் இக்காலப் பகுதியில் சில திரைப்படங்களும் வெளியாகின.

1946-ம் ஆண்டில் வெளியான 'லேடி ஃப்ரம் ஷங்காய்' (Lady from Shanghai) இத்தகைய சில கருத்துக்களினை முன்வைத்தது. இதன் தயாரிப்பாளர் ஹாரி கோன். நெறிப்படுத்தியவர் ஆர்சன் வெல்ஸ். 'நான் இறப்பதற்கு முன்னால் எழுச்சியுற வேண்டும்' என்ற ஷேர்லூட் கிங்கின் நாவலை ஆர்சன் வெல்ஸ் திரைக்கதை அமைத்து 'லேடி ஃப்ரம் ஷங்காய்' என்ற இந்த சினிமாவைப் படமாக்கியிருந்தார். என்பத்தாறு நிமிட நேர திரைப்படம் இது.

ரீட்டா ஹேவர்த் இந்தத் திரைப்படத்தின் கதாநாயகி. ஆர்சன் வெல்ஸ், தானே கதாநாயகனாகவும் நடித்திருந்தார். ரீட்டா ஹேவர்த், குணாதிசயத்தை சிறப்பாக வெளிப்படுத்தி தனது நடிப்புத் திறனால் இந்த சினிமா மூலம் ஹாலிவுட் படவுலகை பிரமிக்க வைத்திருந்தார். ரீட்டா ஹேவர்த் தின் நடிப்பாற்றலைப் பலரும் பின்பற்றிச் செல்லும் வாய்ப்பினை உருவாக்கிய சினிமாக்களில் இதுவும் ஒன்றென ஹாரி ஷானான் என்ற சினிமா விமர்சகர் குறிப்பிடுவார். இன்றைக்கும் 'லேடி ஃப்ரம் ஷங்காய்' என்ற திரைப்படம் இந்தக் கருத்தினை உறுதிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்றது என்பதை அந்த சினிமாவைப் பார்க்கிற எவரும் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

'லேடி ஃப்ரம் ஷங்காய்'ன் கதை இதுதான்.

நியூயார்க்கில் கோடைகால இரவொன்றின் போது ஆரம்பமாகின்றது இந்தக் கதை. வேலையற்ற ஐரிஷ்காரனான நாவலாசிரியன் மைக்கேல் ஓ'ஹாரா. அங்கே வாழ்கின்ற பிரபலமான கிரிமினல் லாயர் ஆர்தர் பனிஸ்டர். இவன் உடல் ஊனமான வயது முதிர்ந்தவன். இவனது மனைவி இளமையும் அழகும் நிறையப் பெற்ற எல்ஸா பனிஸ்டர்.

எல்ஸா பனிஸ்டரைக் கண்டதும் அவள் மீது அளவற்ற ஆசை கொள்ளுகிறான் மைக்கேல் ஓ'ஹாரா. எல்ஸாவைக் கவரும் விதமாக ஓ'ஹாரா நடந்து கொள்ளுகிறான். கடைசியாக எல்ஸா, ஓ'ஹாராவை தனது வீட்டிலே வேலைக்குச் சேர்த்துக் கொள்ளுகின்றாள். எல்ஸா, தனது கணவனோடு படகில் செல்கிறபோது ஓ'ஹாரா படகோட்டியாகப் பணியாற்றுவான்.

ஒரு நாள் பனிஸ்டரும், ஓ'ஹாராவும் நன்றாக மது அருந்துகின்றனர். ஆனாலும் பனிஸ்டரை வெகு கவனமாக ஓ'ஹாரா படகில் ஏற்றிக் கரை சேர்த்து விடுகின்றான். இதுபோன்ற சம்பவங்களால் பனிஸ்டருக்கு, ஓ'ஹாராவின் மீது மிகவும் நெருக்கம் கொள்ள வாய்ப்பு உண்டாகி விடுகின்றது.

இன்னொரு நாள் பனிஸ்டர் கடற்கரையில் உட்கார்ந்திருக்க, எல்ஸா கடலுள் ஆனந்தமாக நீந்திக்கொண்டிருக்கின்றாள். அந்தச் சந்தர்ப்பத்திலே ஜோர்ஜ் கிறிஸ்பி என்பவன் அவ்விடத்திற்கு வருகின்றான். தனது படகிலே உட்கார்ந்தவாறு எல்ஸா, பனிஸ்டர், ஓ'ஹாரா ஆகியோரைப் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறான் கிறிஸ்பி. எல்ஸாவும், ஓ'ஹாராவும் ஒருவரையொருவர் அடைய முனைகிறார்கள் அவர்களின் அறியாமலே. கடைசியில் கடற்கரையே

அவர்களிருவரும் சேர்ந்து கொள்ளும் இடமாகி விடுகின்றது. இவர்களின் உறவை தனது படகிலே மறைந்திருந்து பார்த்த கிறிஸ்பி நரம்புத்தளர்ச்சி கண்டவனைப்போல விழுந்து விழுந்து சிரிக்கிறான்.

படகுப் பயணத்தின்போது ஓ'ஹாரா, பனிஸ்டரிடம் தான் அங்கிருந்து புறப்படப் போவதாகத் தெரிவிக்கிறான். பனிஸ்டர் அவனைக் கிண்டல் செய்கிறான். அவர்களின் உல்லாசப்பயணம் முடிவடைகின்ற தறுவாயில் எல்ஸா, தன்மீது தனது கணவன் சந்தேகம் கொண்டிருப்பதாகக் கூறுகிறான்.

இன்னொரு நாள் கிறிஸ்டியும், பனிஸ்டரும் மது அருந்திக்கொண்டிருக்கின்ற போது நிறையப் பேசுகிறார்கள். மது போதையில் வரம்பின்றிப் போகிற பேச்சில் நிறைய உண்மைகளையும் பகிர்ந்து கொள்கின்றனர். ஓ'ஹாராவும் ஜாடை மாதையாகத் தனக்கும் எல்ஸாவுக்கும் இடையே உருவாகியுள்ள உறவினைத் தெரிவிக்கிறான். இவற்றையெல்லாம் எல்ஸா கவனித்துக் கொண்டிருக்கிறாள். தனக்கு எல்ஸா மீதுள்ள சில கட்டுப்பாடுகளையும், பிடியையும் பற்றி பனிஸ்டர் வற்புறுத்தலோடு கூறுகின்றான்.

எப்படியோ எல்ஸா, ஓ'ஹாராவை இரகசியமாகச் சந்திக்கிறாள். தனது இக்கட்டான நிலைமையை எடுத்துச் சொல்கிறாள். ஆணுக்கியுரித்தான மேலாதிக்க சபாவத்தினோடு அவளைத் தன்னோடு கூடவே ஓடி வந்துவிடும் படி கேட்கிறான் ஓ'ஹாரா. அதற்கு மறுத்து விடுகிறாள் எல்ஸா. அவனிடம் பணமில்லாமல் இருப்பதனை அவள் சுட்டிக்காட்டுகின்றாள். தனது வாழ்க்கை முறையை மாற்றியமைக்க முடியாத நிலைமை ஏற்பட்டுள்ளதை அவள் ஒரு காரணமாகச் சொல்லுகிறாள்.

கொஞ்ச நேரம் கழிய கிறிஸ்பி ஓ'ஹாராவுக்குத் தனது திட்டம் ஒன்றினைக் கூறுகின்றான். இன்னூரன்ஸ் செய்த தனது பணத்தினைப் பெற்றுக் கொள்வதற்காக தன்னை கிறிஸ்பி கொன்றுவிட்டதுபோல கதையைப் பரப்பி, அந்தப் பணத்தைப் பெற்றுக்கொண்டு எங்காவது தனது தீவொன்றில் நிம்மதியாக வாழ்வதற்கு அவன் திட்டமிடுகிறான். அப்படிப் பணம் கிடைக்க தனக்கு உதவுகின்ற போது எக்காரணம் கொண்டும் தான் வெளியே வரப்போவ தில்லை என்று அவன் வாக்குறுதியும் கொடுக்கிறான்.

இந்த ஏற்பாட்டுக்கு ஓ'ஹாரா சம்மதித்து விடுகிறான். சான்ஃபிரன்சிஸ்கோவுக்கு எல்லோரும் திரும்புகின்றார்கள். எல்ஸா அங்கு ஓ'ஹாராவை மீண்டும் ரகசியமாகச் சந்திக்கச் சம்மதிக்கின்றாள். அதன்படியே எல்ஸாவும் ஓ'ஹாராவும் சந்திக்கின்றனர். ஓ'ஹாரா அவளுக்கு கிறிஸ்பியின் திட்டத்தைப்பற்றி விளக்கிக் கூறுகிறான். கிறிஸ்பி தனக்குக் கொடுக்கவுள்ள பணத்தைக் கொண்டு அவளை அங்கிருந்து தான் கூட்டிச் சென்றுவிடுவதாகச் சொல்கிறான் ஓ'ஹாரா. ஆனால் அவன் நினைத்தது போல நடக்காமல் புதிதாக சிக்கலொன்று முளைத்து விடுகின்றது.

கிறிஸ்பியின் திட்டம் நிறைவேறாமல் தடைப்படுகிறது. அதற்குக் காரணமான புறும் என்பவன் துப்பாக்கிக்குண்டு பட்டுக் காயமடைகிறான். அவனை ஓ'ஹாரா சந்திக்கிறான். கிறிஸ்பி, எல்ஸாவின் துணையோடு பனிஸ்டரை கொன்று விட்டு அதை ஓ'ஹாராவின் தலையில் போடப் போவதாக புறும் கூறுகிறான். ஓ'ஹாரா அதிர்ச்சியடைகிறான். உடனே ஓ'ஹாரா பனிஸ்டரின் வீடு தேடிச் செல்லுகின்றான். அங்கே கிறிஸ்பி இறந்து போய்க்கிடக்கின்றான். இந்தக் கொலைப்பழி ஓ'ஹாரா மீது

சுமத்தப்பட்டு விடுகிறது. ஓ'ஹாராவுக்காக பனிஸ்டர் நீதி மன்றத்தில் ஆஜராகிறான். ஆனால் எப்படியும் ஓ'ஹாராவை இந்தக் கொலை வழக்கில் மாட்டி விடவேண்டுமென்பதுதான் பனிஸ்டரின் திட்டம்.

இந்த நிலைக்கு தன்னை ஆளாக்க சதித்திட்டம் தீட்டியவன் எல்லா என்பதை ஓ'ஹாரா அறிந்து கொள்கின்றான். அவன் அங்கிருந்து தப்பிச் செல்ல முயல்கிறான். ஆனால் எல்சாவின் ஆட்கள் அவனைப் பிடித்துக் கொள்கிறார்கள். ஓ'ஹாரா ஒரு கண்ணாடி மண்டபத்துள் அடைக்கப்படுகிறான். அங்கே எல்சா துப்பாக்கியோடு வருகிறாள். ஓ'ஹாராவை கொலை செய்ய முயற்சிக்கின்றாள். இப்போது பனிஸ்டர் அங்கு வருகிறான். எல்லாவிடம், “கிறிஸ்பியையும், புறாமையும் கொன்றவன் நீ யென்று நான் சட்டத்துறையினரிடம் சொல்லிவிட்டுத்தான் வந்திருக்கிறேன்” என்று கூறுகிறான். எல்சா கோபமடைகிறாள். பலவேறுபட்ட தோற்றங்களைக் காட்டுகின்ற கண்ணாடி மண்டபத்தில் கணவனும் மனைவியும் ஒரு வரை ஒருவர் சரமாரியாக சுட்டுக்கொள்கின்றனர் இதில் பனிஸ்டர் முதலில் இறக்கிறான், பிறகு எல்லா சாகிறாள். ஓ'ஹாரா அங்கிருந்து தப்பிவிடுகிறான்.

இந்தத் திரைக் கதையில் நிறையக் குழப்பங்களும், விடைசொல்ல முடியாத கேள்விகளும் நிறைந்திருந்தன.

□ □

‘மௌனத்தின் ஒரு கேள்வி’(A Question of Silence) என்ற திரைப்படம் பரீட்சார்த்தமான முறையில் தயாரிக்கப்பட்டு 1940-ம் ஆண்டு வாக்கிலே வெளியானது. திரைப்

படத்துறைக்கு நன்கு அறிமுகமாகாத, முற்றிலும் புதியவர்களை வைத்து தயாரிக்கப்பட்டது இந்தத் திரைப்படம். போரினால் ஏற்பட்ட அவதிகள், மாற்றங்கள், அவலங்கள், முரண்பாடுகள் என்பனவற்றின் ஊடாக பெண் வாழ்க்கை எவ்விதமான இடர்களையும் முன்னேற்றங்களையும் அடைந்தது என்பதை ‘மௌனத்தின் ஒரு கேள்வி’ மிகவும் அழகாகச் சித்தரித்தது.

போரென்பது சமுதாய வேரையே அசைத்துச் சரிக்கிறது. ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும் அது தனது கொடுங்கரங்களால் சேதம் விளைவிக்கின்றது. வெளியே புலப்படாத மனச் சஞ்சலங்களையும், அச்சங்களையும் மனித வாழ்வின் மேலே படைபடையாகத் தூவி மெல்ல மெல்ல அவனது வாழ்வையே குற்றுயிராக்கி நாசஞ் செய்கிறது யுத்தம். குடும்பத்தில் பெருமளவு சுமையினைச் சுமக்கின்ற பெண்மைக்குத்தான் இதனால் அதிக துன்பம், மனவீழ்ச்சி, துயரங்கள், இந்தக் கருத்தோட்டத்தை நிதானமாகக் கலை யழகோடும் சொல்லிற்று மௌனத்தின் ஒரு கேள்வி.

கரோலினாவின் கணவன் ராபர்ட் யுத்த முனைக்குச் சென்று விட்டான். அவர்களுக்கு ஒரே ஒரு பெண் குழந்தை கதரீன். மூன்று வயது. கிராமப்புறத்திலே அமைதியாக வாழ்ந்து கொண்டிருந்த கரோலினாவினால் கணவன் ராபர்ட் யுத்த முனைக்குச் சென்றதைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியவில்லை. குறைந்த வருவாய் வேறு மிகவும் அவளை அச்சுறுத்துகின்றது. எனினும் அவள் தைரியத்துடன் வாழ்க்கையை எதிர் கொள்ளுகின்றாள்.

யுத்த முனையிலிருந்து ராபர்ட் கடிதம் எழுதுவதாகச் சொல்லிச் சென்றான். ஆனால் அவன் கிராமத்திலிருந்து புறப்பட்டுச் சென்று ஒருமாதம் கழித்தும் அவனிடமிருந்து எந்த ஒரு கடிதமும் வரவில்லை. கரோலினா இதனால்

மிகவும் சங்கடப்படுகின்றாள். தனிமையில் உட்கார்ந்து கணவனைப்பற்றி நினைத்துஓய்வு கிடைக்கின்ற போதெல்லாம் அழுகின்றாள்.

இப்படியே ஆறுமாதங்கள் கழிகின்றன.

குழந்தைப்போக்குகள் அவளை வேறுவிதமாகச் சிந்திக்க வைக்கின்றன. அவனைச் சார்ந்து, அவனது ஒத்தாசைகளைப் பெற்றே வாழ்க்கையை நடத்த முடியும் என்ற தனது எண்ணம் அடிப்படையிலேயே தவறான தென்பதை நடைமுறை அனுபவங்கள் அவளுக்கு உணர்த்துகின்றன. தொடர்ந்தும் ராபர்ட் அவளுக்கு கடிதங்கள் எதுவும் எழுதாமல் விட்டுவிடுகின்றான்.

கரோலினாவுக்கு பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் ஏற்படுகின்றன. அதைச் சமாளிக்க வழிதெரியாமல் அவள் திண்டாடுகின்றாள். கரோலினாவின் வாழ்க்கையைப்பற்றி எதிர் வீட்டில் வசிக்கிற அஞ்சலா என்ற கறுப்புப் பெண் அக்கறை காட்டி வருகின்றாள். கரோலினா மீதும் கதீன் மீதும் அஞ்சலாவுக்கு அவளையறியாத பிரியம்.

அஞ்சலா 'கிளப்' ஒன்றில் பாடகி. அவளது அண்ணன் பார்த்தா அந்தப்பகுதியில் தலைமறைவு அரசியல்வாதி. போலீசால் 'பேட்டை ரௌடி' முத்திரை குத்தப்பட்டு அடிக்கடி ஜெயிலுக்கு இழுத்துச் செல்லப்படுபவன் பார்த்தா.

மிக நெருக்கடியான நேரங்களில் அஞ்சலா, தானாகவே முன் வந்து கரோலினாவுக்கு உதவி செய்து வருகின்றாள். கரோலினாவை வியாபார நிறுவனமொன்றில் 'சேல்ஸ் கர்ள்' ஆகச் சேர உதவி செய்கின்றாள் அஞ்சலா. இப்போது கரோலினா புதியதொரு உலகத்துக்குள் காலடி எடுத்து வைத்திருப்பதாக உணர்கிறாள்.

அழகும் இளமையும் கொண்ட கரோலினா மீது. அந்த வியாபாரநிறுவன அதிபர் கண்வைத்திருக்கின்றான்.

தானே வலிந்து இவளுக்கு பல உதவிகளைச் செய்ய முன் வருகின்றான். வெகு சங்கோஜியான கரோலினா என்ன செய்வதென்றே தெரியாமல் பதில் சொல்லாமல் நழுவிக்கொள்ளுகின்றாள். அஞ்சலா, கரோலினாவை ஜாக்கிரதையாக இருக்கும்படி சொல்கிறாள்.

கதீனுக்கும் பார்த்தாவுக்கும் நெருங்கிய நட்பு ஏற்படுகின்றது. கதீனுக்கு இப்போது பார்த்தாதான் எல்லாவற்றிற்கும் வேண்டும். இதனால் பார்த்தா அடிக்கடி கரோலினா வீட்டுக்குச் செல்கிறான். கதீனாவோடு விளையாடி வேடிக்கையாகப் பொழுதைப் போக்குகிறான்.

வியாபார நிறுவன அதிபர் கரோலினாவை தனது இச்சைக்கு இணங்க வைக்க எவ்வளவோ முயற்சிக்கிறான். அது முடியாமற் போய்விடவே கரோலினாவின் மீது பழி போட்டு அவளை வேலையில் இருந்து நிறுத்தி விடுகின்றான்.

கரோலினாவுக்கு வாழ்க்கை இப்போது எதிர்கொள்ள முடியாத சிக்கலாகத் தெரிகிறது. அவள் வேறு எங்குமே வேலைக்குச் சேரமுடியாதபடி வியாபார நிறுவன அதிபர் பொய் வதந்திகளைப் பரப்பி இடையூறுகள் செய்கின்றான்.

இந்நிலையில் கதீன் நோய்வாய்ப்படுகின்றான். பார்த்தாவும் அஞ்சலாவும் கதீனாவைப் பார்க்க அடிக்கடி வருகிறார்கள். உதவிகள் செய்கிறார்கள். கரோலினாவுக்கு ஆறுதல் சொல்கிறார்கள்.

பார்த்தாவுக்கும் போலீசுக்கும் ஏற்பட்ட தகராறு முற்றி பார்த்தா மீது போலீசார் கொலைக் குற்றம் ஒன்றைச் சுமத்துகின்றனர். அந்தக் குற்றத்தின்பேரில் அவனைக் கைதுசெய்ய போலீசார் அவனது வீட்டுக்கு விரைகின்றனர்.

கதீனாவைப் பார்ப்பதற்காக பார்த்தா கரோலினா வீட்டுக்குச் சென்றிருந்த அதே வேளையில் போலீசார்

பார்த்தா வீட்டை சல்லடை போடுகின்றனர். நிலைமையை உணர்ந்த கரோலினா தனது வீட்டிலேயே பார்த்தா மறைந்து கொள்ள அனுமதிக்கின்றாள்.

ஆனால் போலீசார் பார்த்தாவை கரோலினா வீட்டில் தேடிக் கண்டுபிடித்துக் கைது செய்கிறார்கள். கரோலினாவும் கொலைவழக்கில் சம்பந்தப்படுத்தப்படுகின்றாள். அதோடு பார்த்தாவுக்கும் கரோலினாவுக்கும் கள்ள உறவு இருப்பதாகவும் போலீசார் கூறுகிறார்கள்.

ஆண்மேலாதிக்கத்தின் அபாண்டமான குற்றச்சாட்டுகள் கரோலினாவின் மனதை வைராக்கியம் கொள்ளச் செய்கின்றன. இப்போது அவள் தைரியத்தோடு வாழ்க்கையை எதிர் கொள்ளுகின்றாள்.

ஒன்றரை வருடங்களின் பின்னர் ராபர்ட் வீடு திரும்புகின்றான். மென்மையும், சங்கோஜமும் கொண்ட கரோலினா, வீட்டுக் கூரையிலே ஏறி நின்று புகைபோக்கியைச் சரி செய்து கொண்டு நின்றதுதான் அவன் முதலிலே கண்ட காட்சி.

எவ்வளவோ முயன்றும் அவனோடு மனம் விட்டுப் பழகிமுடியவில்லை காராலினாவால். ராபர்ட்டுக்கு இது வெறுப்பளிக்கின்றது. கிராமத்திற்குப் போன மறுநாளே ராபர்ட்டின் காதில், பார்த்தாவோடு கரோலினாவுக்கு கள்ள உறவு இருந்ததென்ற கதை போடப்பட்டு விடுகின்றது. ராபர்ட்டுக்கு ஆத்திரம் தாளமுடியவில்லை. வீட்டினுள் நுழையும்போது கதரீன், “பார்த்தா அங்கிள் எப்போ வருவார்?” என்று அவனிடம் கேட்கிறாள். ராபர்ட்டின் கோபம், எதையும் கேட்காமல் அவனது சந்தேகத்தை உறுதிசெய்கிறது. மனைவியை மோசமாகத்திட்டி அவளை உதைக்கிறான். பின்னர் ஆத்திரத்தோடு கிராமத்து விபசாரியான எலினா வீட்டுக்குச் செல்கிறான். எலினா

வுக்கும் ராபர்ட்டுக்கும் ஏற்கனவே தொடர்பிருந்ததை அப்போதுதான் அறிகிறாள் கரோலினா.

மீண்டும் ஒரு நாள் வீட்டுக்கு வருகிறான் ராபர்ட். மோசமாக கரோலினாவைத் திட்டுகிறான். அவளை உதைப்பதற்காக வருகிறான். மௌனமாகவும் உறுதியாகவும் நிற்கிற கரோலினாவை அவனால் நேராக எதிர் கொள்ள முடியாத நிலை உண்டாகிறது.

அப்போது கரோலினா கேட்கிறாள்:

“ஒன்றரை ஆண்டுகாலம் என்னை விட்டு நீ பிரிந்திருந்தாய். ஆனால் இந்தக் காலத்திற்குள் நானும், என் குழந்தையும் எப்படி வாழ்ந்தோம் என்று பரிவோடு ஒரு வார்த்தையாவது நீ கேட்டாயா? என் ஒன்றரை ஆண்டுகால தனிமை வாழ்க்கையினைப் பற்றி நீ சந்தேகப்பட்டு தீர்ப்புச் சொல்லுகிறாயே... அது போல உனது ஒன்றரை ஆண்டு கால வாழ்க்கையில் நீ சரியாக நடந்து கொண்டாய் என்று உன்னால் நெஞ்சினிலே கை வைத்துப் பதில் சொல்ல முடியுமா?”

“ராபர்ட்டை அந்த வார்த்தைகள் அடித்து நிறுத்துகின்றன. பொறி கலங்க வைக்கின்றன. வாயை அடைத்து விடுகின்றன.

இந்தத் திரைப்படம் உலக ரீதியாக பெரிதளவும் பேசப்படாமல் போனதற்கு அதன் கனமிக்க வலுவான செய்தியே காரணமென்பது இப்போதுதான் புலப்படுகின்றது.

□ □

“நுடாலி கிரேஞ்சர்” (Nathalie Granger) என்ற திரைப்படம் 1972ம் ஆண்டு வெளியாகியது. பெண்ணுரி

கையை வலியுறுத்தி எடுக்கப்பட்ட இந்தத் திரைப்படம் பெண் வாழ்வைப் பற்றி கலையழகோடும், கருத்துச் செறிவோடும் உருவாக்கப்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க படங்களில் ஒன்று.

‘நடாலி கிரேஞ்சர்’ திரைப்படத்தின் கதை இதுதான்.

இஸபெல்லா கிரேஞ்சர் தனது கணவனுடனும் சினேகிதியுடனும் இரண்டு குழந்தைகளுடனும் சாப்பாட்டு மேஜையில் உட்கார்ந்து சாப்பிட்டவாறு பேசிக்கொண்டிருக்கின்றாள். இஸபெல்லாவுக்கு தனது மகளான நடாலியைப் பற்றி மனதிலே நிறையக் கவலைகள். நடாலி பாடசாலையில் முரட்டுத் தனமாக வளருவது அவளுக்கு வேதனையைத் தருகின்றது. நடாலியை வேறொரு பாடசாலையிலே சேர்ப்பதைப்பற்றி அவள் சிந்திக்க ஆரம்பிக்கின்றாள்.

கணவனும் குழந்தைகளும் வெளியே சென்றதின் பிறகு இஸபெல்லாவின் வீட்டிலே அமைதி குடிகொள்கிறது. தனது சினேகிதியுடன் சேர்ந்து சாப்பாட்டு மேஜையினைச் சுத்தம் செய்கிறாள் இஸபெல்லா. அப்போது வானொலியிலே செய்தியொன்று அறிவிக்கப்படுகின்றது. இரண்டு சிறுமிகள் கற்பழித்து கொலை செய்யப்பட்டு பக்கத்திலுள்ள காட்டில் வீசி எறியப்பட்டிருப்பதாய் கூறப்பட்ட அந்தச் செய்தியைக் கேட்டதும் இஸபெல்லா விசனமடைகின்றாள். ஆண்களின் அந்த அட்டுழியச் செயல், சர்வசாதாரணமான விடயமாகப் பேசப்படுவதை அவள் வேதனையோடு அவதானிக்கிறாள்.

வீட்டு வேலை யாவுமே இஸபெல்லாவின் தலையிலே தான் சுமத்தப்பட்டிருக்கின்றது. வீட்டுக்கு உள்ளே அவளும், வெளியே அவள் கணவனும் இயங்க வேண்டியதே குடும்பத்தின் அமைப்பு விதி என்பதுபோல அவளது வாழ்க்கை நகருகின்றதாக அவள் உணருகின்றாள்.

இஸபெல்லா, நடாலியின் பியானோ ஆசிரியைக்கு டெலிபோன் பண்ணுகிறாள். நடாலியை பியானோ வகுப்புக்கு தொடர்ந்து அனுப்பட்டுமா என்று கேட்கிறாள் இஸபெல்லா. ‘அதைத் தீர்மானிக்கிற பொறுப்பு நடாலிக்கு மட்டுமே உள்ள உரிமை’ என்று சொல்கிறாள் பியானோ ஆசிரியை. இது இஸபெல்லாவுக்கு அளவில்லாத, சஞ்சலத்தையும், குழப்பத்தையும் ஏற்படுத்துகிறது. தனக்குத் தேவையான விஷயத்தை தன் இஷ்டம்போலவே தெரிந்தெடுக்கின்ற உரிமை பெண்ணுக்கு இருக்க வேண்டுமென்பதை கோபிட்டுக் காட்டுகிறது இந்தச் சம்பவம்.

“நடாலி பியானோவைப் பரிலாவிட்டால் என்னைப் பொறுத்தவரை அவள் தொலைந்து போன ஒருத்திதான்” என்று சொல்லியிருந்தாள் இஸபெல்லா. இப்போது அவளது மனதில் அந்தக் கருத்து கரைந்து போவதாக உணருகின்றாள் இஸபெல்லா.

பியானோவைக் கற்படுத்தப்பது, ஆண்மேலாதிக்கத்தின் மறைமுகமானதொரு வற்புறுத்தலே என்ற எண்ணம் நடாலியின் மனதில் உருவாகின்றது. பியானோ வாசிக்கத் தெரிந்திருத்தலென்பது ஆண்களினால் விதிக்கப்பட்ட சமூக மதிப்பாகவே திரைப்படத்தில் உணர்த்தப்படுகின்றது. ஆனாலும் பியானோ வாசிப்பில் அடையத் திற்பட்டு நடாலியின் முரட்டுத்தனங்கள் மழுங்கி இல்லாமலே பாய்விடும் என்று இஸபெல்லாவும் சினேகிதியும் கருதுகிறார்கள். நடாலி இசைத்துறையில் ஈடுபடுவதன்மூலம் அவளது முரட்டுக்குணங்களை இல்லாது செய்து விடலாமென்ற நம்பிக்கை, தாய்க்கு மகளின் மேல் கொண்ட எல்லையற்ற பரிவுணர்வாலேயே உறுதிப்படுகின்றது.

நடாலியைப் பற்றி பள்ளிக் கூடத்திலிருந்து மேலும் புகார்கள் வருகின்றன. சிறிய வயதிலேயே நடாலி இவ்வளவு முரடாகிப் போனாளே என்று கவலைப்படுகின்றாள் நடாலி

யின் பிரின்ஸ்பால். இஸபெல்லாவுக்கு இந்த நிகழ்வுகள் அளவில்லாத துயரைக் கொடுக்கின்றன. அவளது சினேகிதிகள் “நடாலியை வேறெங்காவது பள்ளியில் சேர்த்துவிட்டு அவளை மறந்து போய்விடு” என்றும் சொல்கிறார்கள். ஆனால் தாயினால் அதை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை.

உண்மையாகவே நடாலிக்கு இப்போது சினேகிதர்கள் பூனையும், நாய்குட்டிகளுமே. அவள், பூனைக் குட்டிகளை விரும்பி அவற்றோடு விளையாடுகிறாள். ஆனால் சிலவேளைகளில் அவற்றையும் அவள் வெறுக்கின்றாள். பெண்ணொருத்தியும் பூனையைப் போன்றவளே என்பதைக் குறியீடாகக் காண்பிக்கிறது திரைப்படம்.

நடாலியை ஏற்றுக்கொள்வதற்கு பள்ளிக் கூடம் தயங்குகிறது. அவளை இன்னொருபள்ளியில் சேர்க்க இஸபெல்லா முயன்ற போது அதுவும் இயலவில்லை.

ஒருநாள் அங்கே ‘வாஷிங் மெஷின்’ விற்பனையாளன் ஒருவன் வருகின்றான். அவர்களிடம் ‘வாஷிங் மெஷினை’ விற்கவும் முயற்சி செய்கிறான். ஆனால் அதுவும் முடியாமல் அங்கிருந்து போய்விடுகிறான். மீண்டும் ஒரு நாள் அவன் அங்கேயே திரும்பி வருகின்றான். இஸபெல்லாவுடன் பேசுகிறான்.

அவனுடைய வாழ்க்கை அவனுக்கே அலுத்துப் போய் விட்டது. மீண்டும் தான் முதலிலே செய்த லாண்டரிக் கார வேலையையே செய்துகொள்ளப்போவதாக அவன் கூறுகிறான். ‘கௌரவமும் மதிப்பும் கருதியே லாண்டரிக் காரனாக இருந்த நான் விற்பனையாளனாக ஆகினேன்’ என்று உண்மையைக் கூறுகிறான் அவன். இதைச் சொல்லி விட்டு அவன் கண்ணீர் விடுகின்றான். இஸபெல்லா அங்கிருந்து அமைதியாக தோட்டத்தை நோக்கி நடக்கின்றாள்.

விற்பனையாளன் அங்குமிங்குமாகப் பார்க்கின்றான். அந்தப் பழைய வீடு அமைதியாக, ஆனால் மனதைத் தொடுகிற அச்சத்தை நிலைநாட்டிக் கொண்டிருப்பதாக உணருகின்றான். அவன் அங்கிருந்து புறப்படுகிறான். தோட்டத்தில் நின்ற இஸபெல்லா மங்கிய இருளில் நின்று அவனது வார்த்தைகளையே நினைக்கின்றாள். தனது வாழ்க்கைக்கும் அந்த வார்த்தைகள் ஏதோ விதத்தில் பொருந்தி நிற்பதாய் நினைத்து பெருமூச்செறிகின்றாள்.

சினிமாவும் முடிவடைகின்றது.

இந்த சினிமா அடிப்படையில் குறியீட்டுத்தன்மை கொண்டது. பெண்களின் உணர்வுகளும், சுதந்திரங்களும் எப்படியெல்லாம் ஆண்களே மேலாதிக்கம் கொண்டிருக்கின்ற சமுதாய அமைப்பினால் சிதைக்கப்படுகின்றன என்பதை தாயையும் மகளையும் பிரதான பாத்திரங்களாய் வைத்துக் காட்டுகிறார் மார்க்கிரட் ரூரா.

இந்தப் படத்தின் திரைக்கதை, நெறியாள்கையை சிறப்பாக அமைத்திருப்பவர் மார்க்கிரேட் ரூரா என்ற பெண். பிரான்சிலுள்ள கிராமம் ஒன்றிலே 1972-ம் ஆண்டு ஏப்ரலில் இந்தப்படம், படமாக்கப்பட்டு அதே ஆண்டிலேயே திரையிடப்பட்டது.

மார்க்கிரேட் ரூரா பன்னிரெண்டு நாவல்களை எழுதியவர். இவை சினிமாவாகவும், நாடகமாகவும் ஆக்கப்பட்டன.

பிரான்சிலே பெண்ணுரிமை இயக்கத்தை வலுப்பெறச் செய்த மார்க்கிரேட் ரூரா, தனது கருத்துக்களைப் பரப்ப சினிமா, எழுத்து என்ற இரு பலமான சாதனங்களையும் நன்றாகப் பயன்படுத்துகின்றார்.

எழுபதுக்குப் பிறகு ஹாலிவுட்டில் பெண்களின் நிலை பற்றிய சினிமா கண்ணோட்டம் பல்வேறு அம்சங்களிலும் தெளிவும் வளர்ச்சியுமடைந்தது. 1970 இல் 'ஃபைவ் ஈஸி பீசஸ்' (Five Easy Pieces) என்ற சினிமா வெளிவந்தது. குடும்பத் தலைவி, தாய் என்பவளின் சமூக அந்தஸ்தையும் அவளுக்கு ஏற்படுகிற பிரச்சனைகளையும், அவளுக்குரிய தனியான சிக்கல்களையும், அவள் எதிர்கொள்ளுகின்ற இடர்களையும் இந்தத் திரைப்படம் மிக நயத்தோடு சித்தரித்தது.

இதைத் தொடர்ந்து வெளியான படங்களில் 'அன் அன்மரீட் உமன்' (An Unmarried Woman), 'அலிஸ் டஸன்ட் லிவ் ஹியர் எனி மோர்' (Alice Doesn't Live Here Anymore), 'ஜூலியா' (Julia), 'ஜென்டில்மென் பிரிபேர் பிளண்ட்ஸ்' (Gentlemen Prefer Blondes), 'டர்னிங்பாயிண்ட்' (Turning Point), 'நெட் ஓர்க்' (Net Work), 'நோர்மா ரா' (Norma Rae) என்பவை குறிப்பிடத்தக்கவை.

பெண்ணுரிமை இயக்கங்கள் அமெரிக்காவில் 1970-ம் ஆண்டுகளில் வலுப்பெறத் தொடங்கிய போது அதன் கருத்தோட்டங்கள் சினிமாத்துறையிலும் அழுத்தமாகப் பரவின. திருமணத்துக்கும் வேலைக்குச் செல்வதற்கு. இடையே ஏற்பட்ட முரண்பாடுகள், பெண் உலகத்தில் பல்வேறு சிக்கல்களையும், தெளிவான கருத்துக்களையும் உருவாக்கிடத் தவறவில்லை.

'டர்னிங்பாயிண்ட்' என்ற திரைப்படம் பெண்ணின் யதார்த்த நிலைமையினை எடுத்துக் கூறிற்று. வேலை செய்கின்ற பெண்ணிற்கும் (Working girl), குடும்பத்திற்கும் இடையிலே உண்டாகிற முரண்பாடுகளைப்பாவைய அடிப்படையிலேயே பெண்ணடிமைக் கருத்திலிருந்தே உரு

வாகின்றன என்ற கருத்தினையே தனது உட்பொருளாக 'டர்னிங்பாயிண்ட்' கொண்டிருந்தது.

எமது இந்தியப் பெண் எவளுக்கும் அப்படியே பொருந்தக் கூடிய கதை 'டர்னிங்பாயிண்ட்'.

இரண்டு யுவதிகள், நுண்கலைகளிலே மிகவும் ஆர்வமுள்ள துடிதுடிப்புள்ள இலட்சிய வெறி அவர்கள் இருவரிடையேயும் பொதுவான இயல்பு. இரண்டு பேரும் 'பாலே' நடனத்தில் நன்கு பயிற்சி பெற்று நடன அணிகளாய்த் திகழ வேண்டுமென்று விரும்புகிறார்கள்.

'பாலே' நடனப் பள்ளியில் இருவரும் சேர்கிறார்கள். ஆசிரியைகளே வியக்கும்படி வெகு சீக்கிரமே நடனத்தைக் கற்றுத் தேறுகின்றார்கள். வெளியே அவர்களுக்கு நிறையவே புகழ் வந்து சேருகின்றது. பத்திரிக்கைகள் அவர்களின் உன்னதத் திறமைகளைப் போற்றிப் புகழுகின்றன. அவர்களோடு சினேகிதமாயிருக்கவும், காலடியில் தங்களை அர்ப்பணிக்கவும் என்று கூறி நிறைய ஆண்கள் அவர்களைத் தேடி வருகின்றனர்.

ஆண் துணையில்லாமல் தமது கலையுணர்வை வளர்த்துக் கொண்டு தமது விருப்பப்படியே வாழ்வோமென்று அந்தப் பெண்கள் உறுதி செய்து கொள்கின்றனர். அப்படி உங்களால் வாழவே முடியாது என்று பலரும் அவர்களை அச்சுறுத்துகின்றனர். கேலி செய்கின்றனர்.

அவர்களின் இலட்சியங்கள் கோணங்கித்தனமானவை என்ற கருத்து எங்கும் பரப்பப் படுகின்றது. ஆனாலும் உறுதியோடிருந்து, 'பாலே'யில் உன்னதமான சிகரங்களினைத் தொடுவதென்று ஓயாமல் உழைக்கிறார்கள். அவர்களில் ஒருத்தி, தன்னைக் காதுவித்தவனின் அற்பு

56 / செ. யோகநாதன்

குணங்கள், சுயநலம் என்பனவற்றை அறிய நேர்ந்த போது தனது முடிவை மேலும் உறுதிப்படுத்திக்கொள்கின்றாள்.

இன்னொரு பெண்ணுக்கு சொந்த வாழ்க்கையிலே நிறையப் பிரச்னைகள் உருவாகின்றன. குடும்பத்தை அலைக்கழிக்கும் பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் நடனத்துறை யிலே அவளை மனம் ஒன்றாதவாறு அலைக்கழிக்கின்றன. கடைசியில் அவள் குடும்ப வாழ்க்கையில் தன்னைக் கரைத்துக் கொள்கிறாள். மற்றவள் நடனத் துறையிலேயே நின்று விடுகிறாள்.

‘டர்னிங் பாயிண்ட்’, பெண்ணுரிமை சம்பந்தமான இந்தக் கேள்விக்கு சரியான பதிலினை சொல்லவில்லை. என்றலும், அந்தக் கேள்வியின் கனமும், அர்த்தமும் நிறையவே சிந்தனையைத் தூண்டவே செய்தன.

□ □

பெண்கள் இருவரிடையே ஆன அத்தியந்த நட்பினை ‘யூலியா’ என்ற திரைப்படம் விளக்குகின்றது. பெண்கள் இருவர் மேன்மையான செயலொன்றின் பொருட்டு ஒருமித்த தோழமை பூண்டு வாழ முடியுமென்ற கருதுகோளை தர்க்க ரீதியாக ‘யூலியா’வில் அதன் இயக்குநர் பிரெட் சினிமான் (Fred Zinnemann) நிறுவுகின்றார்.

ஹெல்மன்னும் யூலியாவும் நல்ல நெருக்கமான சிநேகிதிகள். நாடகத்துறையில் ஆர்வங்கொண்டவள் யூலியா. இவள் சிறந்த மனிதாபிமான உணர்வு கொண்டவள்.

நாஜிப் படையினரின் அட்டுழியம் யூதர்களை எல்லா விதங்களிலும் சிதைத்து சின்னாபின்னமாக்கிய காலம் அது.

குண்டு வீச்சு, கோரக் கொலைவெறி என்பனவற்றுக்கு அஞ்சி ஒதுங்கிய யூதர்களுக்கும், அரசியல் கைதிகளுக்கும் உதவி செய்ய இந்த இரண்டு யுவதிகளும் விரும்புகின்றனர். அவர்களின் மனந்தனிலே அதைப்பற்றிய சிந்தனைகளே திறைந்திருக்கின்றன.

அவர்களது மனிதாபிமான உணர்வு, அவர்களைத் துணிச்சலான செயல் புரிவதற்கு உந்தித் தள்ளுகின்றது. நாஜி ஜெர்மனிக்குள்ளிருந்தே பெருந்தொகையான பணத்தினை அவர்கள் தேடியெடுக்கிறார்கள். அந்த பணத்தினை வெகு துணிச்சலோடு அங்கிருந்து கடத்திக்கொண்டு அவர்கள் வருகின்றனர். எந்த நிமிஷத்திலும் தமது உயிருக்கு ஆபத்து வரலாம் என்பதை அவர்களிருவரும் அறிந்திருந்தபோதும் அவர்கள் இருவருமே அதையிட்டுக் கவலைப்படாமல் இயங்கி வெற்றியடைகிறார்கள்.

பெண்ணால் துணிச்சலோடு எந்தக் காரியத்தையுமே வெற்றியுடன் செய்து முடிக்க முடியும் என்று யூலியா ஹெல்மனுக்கு அடிக்கடி சொல்லுவது மட்டுமல்ல, செயலிலும் காட்டுகிறாள்.

ஹெல்மன்ஹாமெட் என்ற எழுத்தாளனோடு கொண்ட நட்பையும் யூலியா அவதானிக்கிறாள். ஆனால் பொறாமை கொள்ளவில்லை. தமக்கு சமமான ஒருவனாகவே ஹாமட்டையும் அவர்கள் இனங்காணுகிறார்கள். அப்படியே அவர்களது வாழ்க்கை நகருகிறது.

‘யூலியா’ திரைப்படத்திற்கு மூன்று அகாடமி விருதுகள் கிடைத்தன. இதன் திரைக்கதைக்குப் பல விருதுகள் வழங்கப்பட்டன. ஜென்ஃபாண்டாவும், வனிசா ரெட்கிரவும் இந்தத் திரைப்படத்தில் சினேகிதிகளாக நடித்திருந்த

பெ.சி—4

னர். 'யூலியா' 1977-ம் ஆண்டு வெளியான ஒப்பற்ற திரைப்படம் என ஏகமனதாய் புகழப்பட்டது.

□ □

1968-ம் ஆண்டு 'ராகல் ராகல்' (Rachel-Rachel) என்ற சினிமாப் படம் வெளியாயிற்று. வழமையான கதைப் பின்னல் தடத்திலிருந்து விலகி புதியதொரு பாதையை இந்தப் படம் தொட்டிருந்தது. நுட்பமும், கலைநயமும், சமூகப் பரிவுணர்வும் கொண்டாதாயிருந்தது 'ராகல் ராகல்.'

ஜோன் லூட்வேர்ட் இந்தப் படத்தின் கதாநாயகி. ஒரு கிராமத்தில் ஆசிரியையாக வருகின்றாள் லூட்வேர்ட். கனவுகளிலும், கடந்த காலத்தின் பெருமைகளோடுமே வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறாள் லூட்வேர்ட்டின் தாய். எதைப் பற்றிக் கேட்டாலும் கடந்த கால நினைவையும், வாழ்வையும் தான் பதிலாகக் கூறுவாள் தாய். அப்படி ஒரு பெருமையும் பெருமிதமுமான காலம் எப்போது வந்திடும் என்ற கவலையே அவளின் இடைவிடாத ஆதங்கம். தான் இருக்கிற வீட்டுக்கு வெளியே எக்காரணம் கொண்டும் வர மாட்டாள் அந்தத் தாய். தனது மகளைப் பார்த்து தனது இறந்து போன காலங்களின் மகோன்னதங்களை யெல்லாம் இடைவிடாமல் கூறுவாள் தாய்.

லூட்வேர்ட் அதைக் கேட்டு சலித்துக் கொள்ளாமல் புன்னகை செய்வாள். ஆனால் மனதின் ஒரு சிறிய பிரதேசத்தில் கவலையொன்று அவளிடத்தும் பதுங்கியிருந்தது. அங்குமிங்குமாய் பறந்து அலைகிற வண்ணத்துப்பூச்சியைப் போல் வாழ விரும்பினும் நிலைமை வேறு விதமாயிருக்கிறது.

பொறியினுள்ளே அகப்பட்ட வண்ணத்துப்பூச்சி அதற்குள்ளேயே சிறகடித்துப் பறந்து விடுகிறாற் போல வாழ்வினில் இருந்து தனித்து விடுபட்ட நிலைமை அவளுக்கு.

அவளிடம் பாடம் கேட்க வருகின்ற பள்ளிப் பிள்ளைகள் அவளுடைய இயல்புக்குத் துணையாயும், அன்பான ஆதாரமாகவும் அமைகின்றார்கள். வகுப்பறையினுள்ளே லூட்வேர்ட் துணிச்சலையும், வாழ்வின் நம்பிக்கையையும் பெறுகின்றாள். உறுதியும், எதிலும் துணிச்சலும் படிப்படியாக அவளது சுபாவங்களாய் உருப் பெறுகின்றன.

தாயின் குணாதிசயத்தை அவள் இப்போது சுட்டிக் காட்டுகின்றாள். விமர்சிக்கின்றாள்.

இதற்கிடையே நிகழ்கின்ற சம்பவம் ஒன்றும் இவளது இந்த உணர்வினுக்கு பெரிதும் துணைபுரிகின்றது. நீண்ட நாளின் பிறகு பள்ளித் தோழன் ஒருவனை அவள் சந்திக்கின்றாள். இவர்கள் இருவருக்குமிடையே காதல் அரும்புகின்றது. வாழ்க்கையின் புதிய கதவுகள் திறந்து விடப்பட்டதைப்போல் இவள் உணர்கின்றாள்.

பெண்ணின் வாழ்க்கை என்பது சுற்றுச் சூழல்களாலோ, குடும்பமென்ற நிறுவனத்தின் பாரச் சுமைகளாலோ அழுக்கி அழுத்திவைக்கப் பட்டிருக்க வேண்டிய ஒன்றல்ல என்பதை அவளின் அனுபவங்கள் அவளுக்குத் தெரியப்படுத்துகின்றன.

அவளுக்கு இப்போது புதிய கனவுகள்.

அந்த இளைஞனோடு உண்டான காதல் அவளுக்குக் கொடுத்த துணிச்சல், அவளிடமிருந்து தேவையற்ற அச்சங்களினை எல்லாம் பொடிப்பொடியாக உடைத்தெறிகின்றது. அவள் இதுவரை அடங்கி ஒடுங்கி ஆமையாயிருந்த சிறு

கிராமத்தினை விட்டுப் பெரிய நகரத்தினை நோக்கி நிறைந்த நம்பிக்கையோடு புறப்படுகின்றாள். வாழ்வை எல்லாவிதங்களிலும் எதிர்கொள்ளவும், காதலனோடு தன் வாழ்வினை இணைத்துக்கொள்வதற்குமாக.

இந்தத் திரைப்படம் பெண்ணின் நிலையையும், அவளின் மன இயல்புகளையும் மட்டுமில்லாது அவள் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டிய வழியையும் வெகு யதார்த்தமாக உணர்த்திய ஒன்று என விமர்சகர்களால் பெரிதும் புகழ்ந்துரைக்கப்பட்டது. ராகலாக ஜானி வூட்வேர்ட் நடித்திருந்தாள். இது பால் நியூமனின் படம். பெண்கள் பற்றிய பால்நியூமானின் பரிவுணர்வு இந்தத் திரைப்படத்தில் பளிச்சென்று தெரிந்தது. ஜானி வூட்வேர்ட் திரைப்படத்தில் மட்டுமல்ல, நிஜவாழ்விலும் பால் நியூமனின் மனைவி.

□ □

நார்மா ரே (Norma Rae 1970) திரைப்படத்தில் பெண் ணொருத்தி தொழிற்சங்கத் தலைவியாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றாள். தொழிலாளர் வாழ்வு, சிக்கல் என்பவற்றினூடே தொழிற்சங்க இயக்கம் தோன்றி வளர்வதையும், பெண்களை நசுக்குகிற சட்டங்களுக்கெதிராக அவர்கள் கிளர்ந்தெழுவதையும், சக பெண்தொழிலாளியின் வாழ்வு அவலங்களைக்கண்டு மனம் கொதித்து அதற்கு எதிராக இவள் தொழிற்சங்கத் தலைவியாவதையும் மனதைத் தொட்டு உலுப்பும் விதத்தில் நார்மா ரே சித்தரித்தது. இதனாலே அவள் தனது காதலனை இழக்கின்றாள்: தொழிலை இழக்கின்றாள்: இறுதியிலே தனது வாழ்வினையும் இழந்து போகின்றாள். ஆனாலும் மானிடவாழ்வில் பெண்ணுக்குரிய ஸ்தானத்தை அவள் உறுதியோடு உணர்த்தி நிற்கின்றாள்.

தொழில் செய்யும் பெண்களின் மனக்குமுறலையும், எதிர்பார்ப்புகளையும் மட்டுமல்ல, அவளுக்குரிய வழியையும் இந்தத் திரைப்படம் உணர்த்தியது. உலகின் வாழ்கிற பெண்ணினம் முழுவதற்கும் இந்தத் திரைப்படம் தர்க்கரீத்யான சில வாழ்வு நெறிகளையும் கூறுகின்றது.

1970-80 காலப் பகுதியில் பெண்களை மையப்படுத்தி ரமாகக் கொண்டு அனேக திரைப்படங்கள் வெளியாகின.

பெண்ணுரிமை இயக்கங்கள் அமெரிக்காவில் வலிப் பெற்றமையும், கவனிப்பும் கொண்டமையும் இதற்குப் பிரதான காரணம். திரைப்படங்களே. அவற்றின் கதைகளின் அடிதளத்திற்கூடாக பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்களை விவாதப் பொருளாக சமுதாயத்தின் முன்னே வைத்தன.

மனதாலும் உடலாலும் ஒடுக்கப்பட்டு தற்கொலையினுள் வாழ்வை முடித்துக்கொள்கிற திருமணமான பெண்கள், உயிரற்ற திருமண வாழ்வினுள் அகப்பட்டு சிதைந்து வீழ்ச்சியுறுகின்ற பெண்கள் என்பவர்களின் வாழ்க்கை திரைப்படங்களிற்கு கதைப் பொருளாயின.

‘உமன் இன் ஏ டிரஸிங் கவுன்’ (Woman in a Dressing Gown, 1947), ‘டயரி ஆப் ஏ மாட் ஹவுஸ் ஒய்ப்’ (Diary of a Mad House wife, 1970,) ‘ஆர்டனரி பீப்பிள்’ (Ordinary People, 1980) போன்ற திரைப்படங்கள் பெண்ணை புதிய நோக்கிலே காண்பித்தன.

பலவீனம், அழகுணித்தளம், சார்புத்தன்மை என்பன தான் பெண்ணின் இயல்பான சுபாவமல்ல. அது அவளின் மேல் கற்பிக்கப்பட்ட பொய்மைகள். அவள் உண்மையிலே உறுதியானவள், புத்திசாலித்தனமானவள், வலிமையானவள் என்ற கருத்தினை இந்தத் திரைப்படங்கள் வெகு நிதானத்தோடும் நயத்தோடும் முன்வைத்தன. தமது

பலத்தினைப் பெண்கள் அறியவும், வியக்கவும், உணர்ந்து வெளிபடுத்தவும் இந்தத் திரைப்படங்கள் உதவின.

தூரநோக்குடனும், மரபுகளையீறியும், தத்துவப் பார்வையுடனும் சினிமாக்கள் எடுக்கப்பட்ட வேண்டுமென்ற இயக்கம் (Avant-Garde Theory Films) பெண்ணுரிமை சம்பந்தமான இயக்கங்களையும் பாதித்தது. இதன் விளைவாக இத்தகைய நோக்குகளை உள்ளடக்கிய சினிமாக்கள் அமெரிக்காவிலே தயாரிக்கப்படலாயிற்று. இத்தகைய முயற்சியில் யுவன்னா ரெயினிர் (yvonne Rainer) என்னும் பெண் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவள். 'லிவ்ஸ் ஆப் பெர்ஃபார்மர்ஸ்' (Lives fo Performers) என்ற சினிமாப்படத்தின் திரைக்கதை, இயக்கம், எடிட்டிங் என்பவற்றோடு யுவன்னா ரெயினிர் முக்கிய பாத்திரத்திலும் நடித்திருந்தாள். பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்களில் ரெயினிர் கொண்ட அளவு கடந்த ஆர்வமும், ஈடுபாடும் திரைப்படத் துறையில் அவளை முற்று முழுதாக ஈடுபடுத்திற்று.

'ஜர்னிஸ் ஃப்ரம் பெர்லின்' (Journeys from Berlin) என்ற 1980-ம் ஆண்டு வெளியான திரைப்படம் வரை தனது கருத்துக்களை அழுத்தமாகவும், யதார்த்தபூர்வமாகவும், அமைப்புகளுக்கெதிரான சவாலாகவும் ஏற்று சினிமாவாக் கினாள் ரெயினிர். இந்தத் திரைப்படங்கள் பின்னர் வந்து பல திரைப்படங்களை சரியான திரைக்கு நெறிப்படுத்திற்று. என அன்காப் என் என்ற பெண் விமர்சகர் குறிப்பிடுவார்.

□ □

முதலாளித்துவ சுரண்டலை முடிவுக்கு கொண்டு வந்து சோஷலிஸ சமுதாயத்தைக் கட்டியெழுப்புவதின் மூலமே பெண் விடுதலை என்பது நடைமுறை சாத்தியமாகும் என்ற கருத்து பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலேயே ஐரோப்பிய நாடுகளில் புயலாக வீசிக்கொண்டிருந்தது. அரசியல் ரீதியாக மட்டுமின்றி, சமுதாயரீதியாகவும், கலாசார அடிப்படையிலும் இந்த மாறுதல் வேர்கொண்டு வளர ஆரம்பித்திருந்தது. புரட்சிகரப் பெண்கள் இயக்கத்தின் முன்னோடி என்று புகழப் படுகிற கிளாரா ஜெட்கின் [1857-1933] பெண் விடுதலை குறித்து உறுதியான போராட்டங்களை மேற்கொண்டிருந்தார். ஜெர்மனியப் பெண்ணான இவர் சோவியத் புரட்சியை வரவேற்றார். தனது நாட்டில் வேர் கொண்ட பாசிசத்திற்கெதிராக அச்சமின்றிப் போராடினார். அரசியலிலும், கலை இலக்கியத்துறையிலும் பெண்ணுக்குரிய நிலையை சித்தாந்த ரீதியாக வலியுறுத்தினார்.

1889ம் ஆண்டில் பாரிஸில் நடைபெற்ற இரண்டாவது அகிலத்தை நிறுவுவதற்கான மகாநாட்டில், அதன் அமைப்பாளர்களில் ஒருவரான கிளாரா ஜெட்கின் பின் வருமாறு குறிப்பிட்டார்.

“சோஷலிசத் தொழிலாளர்களுடன் பெண்கள்தோளோடு தோள் இணைந்து போராட்டங்களில் ஈடுபடும் போது எல்லாத்தியாகங்களையும், இடர்களையும் பகிர்ந்து கொள்ளத் தயாராக உள்ளனர். அதேநேரத்தில் வெற்றிக்குப் பிறகு அவர்கள் தங்களுடைய அனைத்து உரிமைகளையும் தாங்களே எடுத்து கொள்வதில் உறுதியாக இருக்கின்றனர்.

கிளாரா ஜெட்கினின் கனவு அவர் காலத்திலேயே பலித்தது. சோவியத் புரட்சியின் விளைவாக ருஷ்யா சோஷலிச

பூமியாகிற்று. அரசியலைப் போலவே கலை இலக்கியத்திலும் பெண்ணிற்கு உன்னதமான இடம் கிடைத்தது.

லெனின் அவர்கள் சோஷலிச கலாசாரம் பற்றி தெளிவான நெறிமுறைகளை அறிவித்து நடைமுறைப்படுத்தினார். “சோஷலிச யதார்த்த படைப்புகள் தோன்றுவதற்கு எல்லா நிலையிலும் உற்சாக முட்டினார். ‘சினிமா என்பது விஞ்ஞானம் நமக்களித்த அருங்கொடை. அதை எமது கையில் எடுத்துக் கொள்வோம்’ என்றார். உலகிற்கே முன்னுதாரணமான மாக்கிம் கார்க்கியின் ‘தாய்’ ஆறுமுறைக்கு மேல் திரைப்படமாகி, உலகசினிமாவில் பெண்ணின் மகோன்மை இடத்தை பிரகடனப்படுத்திற்று. பஸ்கேரியா, ருமேனியா, யூகோஸ் லேவேக்கியா, கனடா, அமெரிக்கா, மெக்சிகோ, மற்றும் தூரகிழக்கு நாடுகளிலும், சீனாவிலும் ‘தாய்’ இரகசிமாகவும், அறைகளிலும் காண்பிக்கப்பட்டது.

□ □

1917ல் லெனின் அவர்கள் தலையிலான சோவியத் மக்களின் பாட்டாளி வர்க்க சர்வாதிகார ஆட்சி, பெண்களது ஒட்டுமொத்தமான முன்னேற்றத்திற்கான வழிமுறைகளைத் தயாரித்தது. இந்த வழிமுறைகள் பிரடரிக் எங்கெல்ஸ் எழுதிய ‘குடும்பம் தனிச் சொத்து அரசு’ — ஆகியவற்றின் தோற்றம், என்ற நூலில் கூறப்பட்ட கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டன.

பிரடெரிக் எங்கெல்ஸின் பின் வரும் கருத்து, பெண்ணை எல்லாத்துறைகளிலும் பெருமைப்படுத்திற்று. இதுவே கலை இலக்கியத்துறையிலும்-சினிமாவிலும் பிரதிபலித்தது.

“சமூகத்திற்கான பெருவீத உற்பத்தியில் பங்கேற்பதும், குடும்பவேலைகளுக்கு மிகச் சிறிய நேரமே ஒதுக்குவதும் மட்டுமே பெண் விடுதலை என்பதைச் சாத்தியமாக்கும்! முதலாளித்துவ ஆட்சி முறை பெண், பங்கேற்பதற்கான உற்பத்தி முறைகளைத் திறந்து விட்டது. ஆனால் அவள் பொது உற்பத்தியில் பங்கேற்க வேண்டுமெனில், அவள் குடும்பக் கடமைகளை நிறைவேற்ற முடியாது என்று ஆக்கியது. எனவே தொழிற்சாலை ‘மனைவி’யின் நிலை என்னவோ அதுவே மருத்துவம், சட்டம், தொழில் அனைத்துப்பிரிவுகளிலும் என்று ஆக்குகிறது...”

இதே காலத்தில் லெனின் அவர்கள் பெண்களுக்கு வாக்குரிமையை வழங்கினார். பேறுகால விடுமுறையைக் கொடுத்தார். தாய் சேய் நலனுக்கு அரசாங்கம் பொறுப்பென்றார்.

பெண்கள் விவாகாரத்துச் செய்யும் உரிமையைக்கொடுத்தார். எல்லா உரிமைகளுக்கும் வழங்கியதற்கு மேலாக, பெண் தொழிலாளர்களைப் பார்த்து, “உங்கள் முன்னேற்றத்தை நீங்களே எடுத்துக் கொள்ளுங்கள்” என்றார். பெண்களின் புதிய வாழ்வையே லெனின் அவர்கள் சிந்தித்தார். அதற்குரிய வடிவத்தை ஸ்டாலின் கொடுத்தார்.

பண்ணையார்கள், பெரும் ஆலை முதலாளிகள் கொடுங்கோன்மைச் சுரண்டல்களிலிருந்து விடுவிக்கப்பட்ட பெண்களின் முற்றிலும் புதிதான வாழ்க்கைச் சூழல் அவர்களின் படைப்பாற்றலையும் அறிவுபடைத்த உண்மை முகத்தையும் வெளிப்படுத்திற்று.

ஆயிரமாயிரமாண்டாக நிலவி வந்த அடிமைத்தனங்களை நொறுக்கியெறிந்த பெண்கள், இதற்கான பிரசார சாதனங்களில் ஒன்றான சினிமாவிலும் முன் உதாரணமாக வைக்கப்பட்டனர். “கூட்டுப் பண்ணைகளில் பெண் உன்னத

பாத்திரம் வகிக்கிறாள். பெண்கள் சக்தி மாபெரும் சக்தி. அதை அடக்கி வைத்திருப்பது மாபெரும் குற்றம். தீங்கு" என்றார் ஸ்டாலின் இதுவே அக்காலத்தின் கலாச்சார குரலாகவும், சினிமாவின் அடிநாதமாகவும் தொனித்தது.

இத்தகைய வலிமையும் தெளிவும் ஞானமும் கொண்ட பெண்களைச்சித்தரிப்பதில் லெனின், ஸ்டாலின் காலச் சினிமாக்கள் பெரும் பங்காற்றின. அதுமட்டுமல்ல சினிமா துறையில் பெண்ணின் பங்கு முக்கியமானதும் அவசியமானதும் ஆரோக்கியமானது என்பதையும் நிரூபித்தன. பெண்கள் பற்றிய சரியான நிலைப்பாடு, அவர்களின் வாழ்நிலை என்பனவற்றை சரியான தெளிந்த கண்ணோட்டத்தோடு உலக சினிமாவுக்கு எடுத்துக் கூறியது சோவியத் சினிமா.

சோவியத்தின் புதிய கலாச்சாரம், அப்போதே சோஷலிசத்தை நோக்கிப் போராடிக் கொண்டிருந்த நாடுகளுக்கு ஒளிவிளக்காக அமைந்தது.

1926-ம் ஆண்டு மார்ச் எட்டாம் திகதி பெண்கள் வரலாற்றில் முக்கியமான தொரு நாளாக இருந்தது, அது மகரிர் தினமாக அன்றிலிருந்து ஸ்டாலினால் பிரகடனம் செய்யப்பட்டது. அப்போது ஸ்டாலின் அவர்கள் பின்வருமாறு கூறினார்.

"தொழிலாளிப் பெண்களும் விவசாயப் பெண்களும் பழைய அடிமைத்தன நிலையிலிருந்து விடுபட்டு, பட்டாளி வர்க்க விடுதலையின் முன்னணி ராணுவமாக மாறுவதற்கு இந்த நாள் பயன்பட்டும்..."

இந்தக் குரல் சோவியத் ருஷ்யாவையும் தாண்டி சோஷலிசத்திற்காகப் போராடுகின்ற எல்லா நாடுகளிலும்

ஒலித்தன. குறிப்பாக கலாச்சாரத்துறையில்... அதுவும் சினிமாத்துறையில் பெண்களின் செயலாக்கம், போராட்ட உணர்வை உருவாக்குவதற்கு உத்வேகம் உண்டாயிற்று.

கலைத்துறையில் மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கலைஞர்கள், தனியாக அந்தக் குழாத்திலிருந்து உருவானவர்களாக இருக்கவில்லை. இவர்களும் போராட்டங்களத்திலிருந்து நிறைந்த அனுபவத்துடனும் தேசபக்தியுடனும் சினிமாவுக்கு வந்தனர்.

குறிப்பாக மக்கள் சீனா, சியத்னாம், செக்கோஸ்லேவேக்கியா, யூகோஸ்லேவியா, பல்சேரியா போன்ற நாடுகளின் தொடக்ககால சினிமாக்கள் இந்தப் போக்கையே தம் பிரதான பண்பாகக் கொண்டிருந்தன.

இவர்களின் சினிமா தேசபக்தியையும், மக்கள் போராட்டத்தையும் சித்தரித்து ஊக்கப்படுத்திய அதே வேளையில், பெண்ணின் சமுதாய முக்கியத்துவத்தை அழுத்தம் கொடுத்துக்காட்டின. போராட்டங்களில் பெண்ணின் உன்னதப் பங்கைக் கலாரீதியாக வெளிப்படுத்தின.

1917க்குப் பிறகு ருஷ்யாவில் தயாரான திரைப்படங்கள் உலகநாடுகளுக்கு பெண்ணிலை குறித்த சரியான கண்ணோட்டத்தினை அறியத்தந்தன.

விஜா ஆர்ட்மேன் (Vija Artmane) மாயா பஸ்காகோவா (Maya Buigakoua) ஸோபிகா சியாரெலி (Sufika Chi Aureli) இன்னா சுகிரோவா (Inna ceuri kova) லூட்மிலா சர்சினா (Lydmia cnyrsina) அலா டெமிடொவா (Allo Demidova) தமரா மக்காரோவர் (Tamara makarova) நோன்னா மோடியுகோவா (Nonna Mordyukoua) தாத்யானா சாமொயில்வா (Tatyana Samdilova) லூட்மில்வா

சேவ்லியேவா (Lydmila Savelyeva) மர்கிரிட்டா ரெட்கோவா Margarira Terekah ova) அனஸ்டாசியா வேர்ஷின்ஸ்காயா (Anastasia Vertainskaya) ஆகிய சோவியத் நடிகைகள் சர்வதேசீதியாகவே மிகச்சிறந்த நடிகைகளாக அறியப்பட்டிருப்பவர்கள்.

இவர்கள் திரைப்படத்துறையை வெறும் ஆர்வத்தால் மட்டும் கைக் கொண்டவர்கள் அல்ல. சோவியத் மக்களின் கலையுணர்வை வளர்ப்பதற்கும், அதற்கும் மேலாக பெண்கலைஞர்களின் திறமையையும், ஒப்பற்ற சுதந்திரத்தை வெளிப்படுத்தவும் என இத்துறைக்கு வந்து செம்மையான பயிற்சியும், தேர்ச்சியும் பெற்றவர்கள். இதுவரை நிலவி வந்த கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகளுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டதொரு நிலைப்பாட்டினை இந்தக் கலைஞர்கள் இப்போது ஏற்றுக் கொண்டனர்.

உலக சினிமா அப்போது கொண்டிருந்த கலைக்கோட்பாடு திட்டவட்டமான தொரு வரையறைக்குட்பட்டதாக இருக்கவில்லை. ஆனால் கலைகளின் நோக்கம் என்பது களிப்பூட்டுதலே என்ற எண்ணம் இவையாவற்றிற்கும் அடிப்படையாக இருந்தது. சினிமா என்ற சக்தி வாய்ந்த சாதனம், இந்தப் பயன்பாட்டினை வணிகப் பெருக்கத்திற்கு தாராளமாகப் பயன்படுத்திக் கொண்ட சூழ்நிலையில், சோவியத் சினிமா அதற்கு முற்றும் எதிரான நிலைப்பாட்டை எடுத்துக் கொண்டது. புரட்சிகரமான போராட்டத்தைப் போற்றவும், புதியதொரு சமுதாயத்தை உருவாக்கவும் சினிமாவும் தன்பங்களிப்பை செய்ய வேண்டிய நிலைமை அதன் அடிப்படைக் கருத்தாக இருந்தது.

□ □

மக்கள் சீனம், “பெண்ணின் உடலே ஒரு கலையாக இருக்கிறது” என்று நீண்ட நெடுங்காலமாகப் பரப்பட்டு வந்த முதலாளித்துவக் கருத்தை, தனது நாட்டில் காலங்காலமாக நிலவி வந்த இந்த எண்ணத்தை முற்றாக அடித்து தொறுக்கிற்று, அவளுக்குள் இருந்த எல்லா ஆற்றல்களையும் திறமைகளையும் சீனத்து சினிமா வடிவங்கொடுத்து வெளிக் கொணர்ந்தது. மக்கள் சீனத்தலைவர் மாசேதுங் அவர்கள், இந்தக் கலாச்சாரப் புத்தெழுச்சிக்கு வடிவமும் வழிகாட்டுதலும் அளித்தார்.

அவர் யெனான் கலைஇலக்கியப் பேருரையில் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்.

“புரட்சிகரக் கலை இலக்கியம், யதார்த்தவாழ்வில் உள்ள பல பாத்திரங்களைப்படைத்து, வரலாற்றை முன்னெடுத்துச் செல்ல மக்களுக்கு உதவிட வேண்டும். உதாரணத்திற்கு பசி, வறுமை, அடக்குமுறை ஆகிய கொடுமைகளினால் மக்கள் தாங்கொணாக் கஷ்டத்தை அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்... இது எப்படி உள்ளது... கலைஞர்கள் இத்தகைய அன்றாட நிகழ்வுகளின் மீது கவனம் செலுத்தி மக்களை எழுச்சி பெறச் செய்யவும், அவர்களுக்கு உற்சாக உணர்வைத் தூண்டவும், தமது வாழ்வின் சூழலை மாற்றுவதற்கு ஒருங்கிணைந்து போராடத் தூண்டியும் படைப்புகளை உருவாக்க வேண்டும்...”

இதை சீனாவின் திரைப்படம் அப்படியே உள்வாங்கிக் கொண்டது. தனது படங்களில் பெண்ணை பழமையான சக்திகளிலிருந்து சமுதாயத்தை முற்றிலும் விடுவிக்கிற சக்தி

யாக அது இனங்காட்டிற்று. வாழ்வின் எல்லா மட்டங்களிலும் சினத்துப் பெண் தலைமையேற்கும் தரமும் திறமும் பெற்றவளென்பதையே 1940—1960 கால சினத் திரைப்படங்கள் அழுத்தந்திருத்தமாக வலியுறுத்தின.

சீனாவின் கலாவிமர்சகரான வென் சிங் (wan ching) என்பவர் தங்கள் திரைப்படப் போக்குப் பற்றி பின் வருமாறு குறிப்பிட்டார்.

“சீனாவின் பெண்கள் போராட்டத்தில் பெரும் பங்காற்றினார்கள். தமது போராட்டத்தை வெறும் பதிவரக அவர்கள் குறித்து வைத்ததோடு திருப்தியடையவில்லை. அதை தொடர்ச்சியாக வரும் தமது தலைமுறைக்கு ஒரு ஆவணமாகக் கொடுத்துச் செல்ல விரும்பினார்கள். அதற்குரிய சிறந்த சாதனமாக சினிமாவை அவர்கள் கண்டனர். குடும்பத்தளையிலிருந்து விடுபட்டு வந்து போராட்ட களத்திலும். தேசநிர்மாணத்திலும் பங்கு கொண்ட பெண்ணின் வாழ்க்கை சினிமாவில் இவ்விதம் இடம் பெற்றது. இடம் பெற்றது மட்டுமல்லாமல் சினிமாத்துறையின் போக்கு எப்படி இருக்க வேண்டுமென்பதையும் வரையறுத்துக் கொண்டது. அத்தோடு சிறந்த வரலாற்றுக்குறிப்பாகவும், புதிய நாடுகளுக்கான பெண்களுக்கான வழிகாட்டியும் ஆயிற்று.”

□ □

“பெண்கள் தாம் பிறக்கின்ற போதே நளினமும், மென்மையும், அன்புணர்வும் மட்டுமே கொண்டவர்களாகவும், ஆண்கள் வலிமையும் சளையா ஊக்கமும் மிக்கவர்களாகவும்

இருக்கின்றார்கள்” என்ற நீண்ட நெடுங்காலமாக வழக்கிலிருந்த முதலாளித்துவக் கருத்தை நம் கண்ணெதிரே துண்டு துண்டாக உடைத்து நொறுக்கிய தேசம் வியத்னாம்.

வியத்னாமின் நாலாயிரம் ஆண்டுகால வரலாறு முழுவதும் அந்நிய ஆக்கிரமிப்பாளர்களையும் உள்நூர் நிலப்பிரபுத்துவக் கொடுங் கோலர்களையும் எதிர்த்துப் போராடிய வரலாறாகவே அமைந்தது. அதன் ஒப்பற்ற தலைவரான ஹோசியின் அவர்கள் வெறும் மூங்கில் குச்சிகளோடு அமெரிக்காவோடு போராடுவதாக அப்போது மேற்கத்தைய பத்திரிகைகளால் வர்ணிக்கப்பட்டார்.

அதே வெறும் மூங்கில் குச்சி அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியத்தின் குரல் வளையையே தாக்கிற்று என்பது வேறுகதை. இதைச் சாத்தியமாக்கிய பெருமையில் பெரும் பங்கு வியத்னாமியப் பெண்களுக்கே உரியது.

வியத்னாமிய சினிமா, போராட்டத்தின் அடித்தளத்திலிருந்தே உருவாயிற்று, 1953-1973ம் ஆண்டுகால வியத்னாம் சினிமா அந்தமக்களின் துயரையும், போர்களையும், போரில் வெற்றி பெறுவோம் என்ற தமது நம்பிக்கையையும் சோர்வில்லாத போராட்ட உணர்வோடு எடுத்துச் சொல்லிற்று.

1953-73 காலப் பகுதியில் வியத்னாம் அடைந்த துயரமும் இழப்புகளும் அளவு கடந்தவை. மனித நாகரிகத்தையே கொச்சைப் படுத்தியவை. அமெரிக்கா, வியத்னாமின் விவசாய நிலங்கள் மீது குண்டுகளை அள்ளி வீசிற்று, வியத்னாமின் நகரங்கள் முற்றிலும் அழிக்கப்பட்டன. பள்ளிக்கூடங்கள், மருத்துவமனைகள், வழிபாட்டுத்தலங்கள் ஆகியன நிர்மூலமாக்கப்பட்டன. ரசாயன ஆக்கிரமிப்பால் மக்களும் இயற்கை நிலைகளும் நாசப்படுத்தப்பட்டன. பஞ்சம் மக்கள் மீது திணிக்கப்பட்டது. இருபது லட்சம் வியத்னாமிய மக்கள் அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியத்தால் கொலை செய்யப்பட்டனர்.

வியத்னாம் இவற்றுக் கூடாகவே போராடிற்று. தனக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகளை சினிமாவாகப் பதிவு செய்தது. வியத்னாம் சினிமாவில் பெண்களின் பாத்திரம் அந்த நாட்டு போராட்டத்தைப் போலவே உன்னதமானது.

1953-1973 கால வியத்னாமிய சினிமா, வியத்னாம் நிலையை உலகிற்கு அம்பலப்படுத்தியதில் பெரும் பங்கினை வகித்தது. இதில் பெண்கள் பெரும்பங்கை வகித்தனர். நடிகைகளாகவும், சினிமாத் தொழில் நுட்பக்கலைஞர்களாகவும், இக்காலப்பகுதியில் வியத்னாமியப் பெண்கள் ஆற்றிய பணி சினிமா வரலாற்றில் மறக்கமுடியாதது.

ஆனால் இவர்களில் பல பெண்கள் பெயர் குறிப்பிடப்படாத வியத்னாமின் முன்னணிப் போர் வீராங்கனைகள். சினிமாவையும் ஒரு போராயுதமாகவே இவர்கள் கையாண்டனர்.

'வியத்னாமிலிருந்து, வந்த கடிதங்கள்' (Letters From Vietnam) என்ற திரைப்படத் தொடரில் வியத்னாம் பெண்கலைஞர்களின் ஒப்பற்ற ஆற்றலை அறியலாம். உண்மையும் கலையழகும் வலிமையான தொழில்நுட்ப ஆற்றலும்நிறைந்த இத்தொடர் பெண்களின் மேன்மையையும், உறுதியையும், ஆற்றலையும் எடுத்துச் சொல்கிற என்றைக்கும் வாழ்கிற ஒப்பற்ற காவியமாகும். ●

உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலுமுள்ள பெண் டைரக்டர்கள், சினிமாமீது கருத்து ரீதியான பெருந் தாக்கங்களை உண்டாக்கியிருக்கிறார்கள். அவர்களில் பலர் சிறிய நாடுகளிலிருந்து உருவானவர்கள் என்பதும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்கது. இதுபோலவே சின்னஞ்சிறு நாடுகளிலிருந்து கருத்துச்செறிவான பெண் நிலைவாத சினிமாக்கள் உருவாக்கப்பட்டு உலக சினிமாவை அதிர்த்தியிருக்கின்றன.

பெண்ணின் வாழ்க்கை பல்வேறு சமூகக் காரணங்களாலும் உளநிலைப்போக்குகளாலும் பாதிக்கப்பட்டதை பெண்கள் இயக்க சினிமாப் படங்கள் வெளிச்சத்துக்கு கொண்டு வந்தன. அனேகமாக இவை பரீட்சார்த்தமான படங்களாக (Experimental Films) அமைந்தன. பெண்ணின் குணவியல்புகளை மட்டுமின்றி அவர்களின் உடல்சார்ந்த பல உண்மைகளையும் இப்படங்கள் வெளிப்படுத்தின.

அனி வீலர் (Anne wheeler) என்ற கனடா நாட்டுப் பெண்மணியை பல காரணங்களுக்காகக் குறிப்பிட்டு ஆகவேண்டும்.

அனி வீலர் ஒரு ஆசிரியையாகவும், இசைஞராகவும் தனது வாழ்க்கையைத் தொடங்கியவர். பின்னர் கல்வித்துறை சார்ந்த வானொலி, தொலைக்காட்சி எழுத்தாளராகவும் அமைப்பாளராகவும் பெயர் பெற்றுப் புகழடைந்தார்.

இவரது முதற்படம் 'ஏ கிரேய்ன் ஆப் ட்ருத்' (A Grain of Truth). 1975ல் வெளியான இத்திரைப்படம் ஒரு பெண்ணின் திருமணம், குடும்பச் சிக்கல், அவளுடைய சட்டரீதியான உரிமைகள் பற்றி விபரித்தது. கனடா சினிமாவில் இது ஒரு திருப்புமுனையாகவும் சமூகச் சச்சரவைப் பற்றிய விமர்சனமாகவும் பேசப்பட்டது.

1975ல் வீலிரின் இன்னொரு படம் வெளியாகிற்று. 'கிரேட் கிராண்ட் மதர்' (Great Grand Mother). இதன் திரைக்கதை, ஒளிப்பதிவு, இயக்கம் ஆகியவற்றை வீலிர் ஏற்றிருந்தார். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதி, இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க கால கனடாப் பெண்களின் பன்முகப்பட்ட வாழ்வை ஒரு பெண்ணின் பார்வையில் சொன்ன இந்தப் படம் அமெரிக்கா திரைப்பட விழாவில் 'புளூ ரிப்பன் பரிசை'யும் பல்வேறு சர்வதேச விருதுகளையும் பெற்றது.

வீலிர், பல்வேறு வயதும் நிலையுமுள்ள பெண்களை கனடிய வாழ்வுக்கூடாகவும், பிரச்சினைகளின் மத்தியிலும் பொருத்தி அற்புதமான டாக்குமெண்டரி. முழுநீளத் திரைப்படங்களையும் தயாரித்து இயக்கினார்.

'நெவர் ஏ டல் மொமன்ட்' (Never a Dull moment) என்ற படம் இதற்குச் சிறந்த உதாரணம். பல நாட்டுபெண் இயக்குநர்களுக்கு அளி வீலிரின் இந்தப் படம், ஒரு உந்து சக்தியாக அமைந்ததென்று கனடிய சினிமா விமர்சகரான அலாட் (Allard) குறிப்பிடுவார்.

'ஹப்லி அன்மரீட்' (Happily unmarried, 1976) 'அகஸ்டா' (Augusta, 1976) 'டீச் மீ ஏ டான்ஸ்' (teach me a dance, 1978) 'ஏ வார் ஸ்டோரி' (a war story, 1981) 'ஏ சேஞ் ஆப் ஹார்ட்' (change of Heart, 1983) 'ஒன்ஸ் ஏ ஹெய்பர்' (once a Heifer), 1984) 'ஓ செட் அவர் ஹவுஸ் இன் ஆடர்' (to set our house in order 1984) 'லாயல்டிஸ்' (Loyalties, 1986) 'ஹல்பாய்ஸ் டோன்ட் கிரை' (cowboys don't cry, 1988) 'பை பை புளூஸ்' (buy by blues, 1989) 'ஏஞ்சல் ஸ்குயர்' (angel square, 1990) ஆகிய இவர் இயக்கிய திரைப்படங்கள் கனடிய சினிமாவுக்கு மட்டுமன்றி உலகின் பெண்கள் சினிமாவுக்கும் உத்வேகமும் புதுப் பார்வையும் அளித்தன.

உலகத்தின் தலைசிறந்த பெண் டைரக்டர்களான மேரி மக்முரி (Mary McMurry—Britain) மிக்லின் எங்டோ (Miche line Lanctot—Canada) டுயஸ்கா யமாசகி (Tizyko Yamasaki—Brazil) சியாங் நியான் சின் (Zhang Nuanxin—China) மார்க்கரத்தி வொன் தொரத்தா (Margarethe Von Trotta—Germany) அன் குயி (Ann Hui, Hong Kong) லிலினா (Liliana Cayani, Italy) சூபென் செயிட்ஸ்மான் (Susan Seidelman—USA) லரிசா சிபிட்கா (Larisa Shepitko, USSR) ஆகிய பெண் இயக்குநர்கள் வரிசையில் அளி வீலிர் இடம் பெறுகிறார். இவர்கள் யாவரும் கிட்டத் தட்ட பெண் வாழ்க்கையை பெண்ணின் இயல்பான கண்ணோட்டத்தில் ஒளிவு மறைவின்றி அணுகிய உன்னதமான படைப்பாளிகளாகவே குறிக்கப்படுகிறார்கள்.

அதிர்ச்சியூட்டுகிற பல சினிமாப் படங்களை இப்பெண் டைரக்டர்கள் உலக சினிமாவுக்கு கொடுத்தனர்.

குறிப்பாக பெண் ஓரினச்சேர்க்கை (Lesbians) பற்றிய சினிமாக்கள்.

இவை உளவியல் ரீதியான விவாதங்களாகவே சினிமாவில் முன்வைக்கப்பட்டன. "அவர்களின் உள்ளார்ந்த மனோ, உடல் ரீதியான உணர்வுகளை பொய்யும் பாசாங்கும் ஒளிவு மறைவுமின்றி கலாதேர்த்தியோடும் புதிய சவாலோடும் இப்படங்களில் முன் வைத்தனர்" என்கிறார் பார்பரா ஹாமர் (Barbara Hammer) என்ற பெண்நிலை வாத சினிமாப் படைப்பாளி.

மார்க்கரத்தி வொன் தொரத்தா என்ற ஜேர்மனியப் பெண் இயக்குநர், பல காரணங்களால் அரசியல் சினிமாவிலும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லப்படுகிறார்.

76 / செ. யோகநாதன்

ஜேர்மன் சோஷலிசப் போராளியான ரோசா லக்சம்பேர்க் (Rosa Luxemburg 1971—1919) பற்றிய திரைப்படம் ஒன்றினை சலியாத உழைப்பினால் உருவாக்கினார் தொடர்த்தா. 'ரோசாவின் வாழ்க்கை இன்றைய பெண்களுக்கு சிறந்ததொரு வழிகாட்டும் வெளிச்சம்' என்கிறார் தொடர்த்தா. இன்னும் சொல்லப்போனால் தொடர்த்தாவின் வழிகாட்டியே ரோசா லக்சம்பேர்த்தான். இவரின் கணவரும் சினிமா இயக்குநர். பெண் நிலைவாத ஆதரவாளர்.

தொர்த்தா அடிக்கடி பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார்:

“நீங்கள் ஒரு கிளர்ச்சிக்காரராக மனதளவில் இருந்தால் மட்டும் போதாது. அதற்கு செயல் வடிவமும் கொடுக்க வேண்டும். அப்போது உங்களை ஆளும் வார்க்கமும் ஆண்மேலாதிக்கமும் முன் வரிசையில் நின்று எதிர்க்கும். அதற்கு நீங்கள் இம்மியளவும் பதற வேண்டியதில்லை. அதை ஏற்கனவே எதிர்பார்த்த ஒரு விஷயமாகக் கருதி எதிர்த்துப் போராட வேண்டியதுதான்...”

தொர்த்தாவின் குரல் இந்தக் காலத்து பெண்நிலைவாத, அரசியல் கிளர்ச்சிப் போக்குடைய சினிமாப் படைப்பாளிகளின் ஒட்டுமொத்தமான குரலாக ஒலித்ததென்றே கூற வேண்டும்.

அது மட்டுமல்ல இந்தக் குரல் ஏற்கனவே குமுறி எழுந்த பெண் உணர்வுகளின் தொடர்ச்சியான அழுக்கப்பட்ட அதிர்வு தான்.

உலகின் அரசியல், சமுதாய நெருக்கடிகள் இக்குரலை மேலும் மேலும் பண்படுத்தி செதுக்கி அமைத்தன.

மக்கள் சீனாவில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க முப்பது பெண் இயக்குநர்கள் சினிமாவில் இருக்கிறார்கள். அவர்கள் சர்வதேச தரம் பெற்றவர்கள்.

சியாங் நியான்சின் இவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் இயக்கிய இரண்டு திரைப்படங்கள், சர்வதேசத் திரைப்படங்களில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியவை.

'த டிரைவ் டு வின். (The Drive To win)' சாக்ரிபைஸ்ட் யூத்' (Sacrificed youth) என்பன அந்தப் படங்கள்.

1981ம் ஆண்டில் இவர் உருவாக்கிய 'த டிரைவ் டு வின்' சீனப் பெண் கைப்பந்தாட்ட வீராங்கனையைப் பற்றியது. ஒரு வீராங்கனையின் உருவாக்கம், வெற்றிகள், சலியாத உழைப்பின் உந்துதல் பற்றி கலாபூர்வமாகவும் மனதை உலுப்பும் விதத்திலுல் இந்தத் திரைப்படத்தை இவர் உருவாக்கினார். இளந்தலைமுறையினரை உருவாக்கியது மட்டுமன்றி இலட்சிய உந்துதலுக்கும் இந்தத் திரைப்படம் அதிசயப்படத்தக்க பங்களிப்பை அளித்தது.

ரியான் சின் தனது இந்தத் திரைப்படத்துக்காக எந்தக் கைதேர்ந்த நடிக்கையையும் பயன்படுத்தவில்லை. நிஜமான கைப்பந்தாட்ட வீராங்கனையையே நடிக்க வைத்தார். இந்தப்படம் பல சர்வதேச விருதுகளை நியான்சினுக்குப் பெற்றுக் கொடுத்தது.

இது போலவே தனது அடுத்தபடமான, 'சாக்ரிபைஸ்ட் யூத்' திரைப்படத்திற்கும் யூனான் மாநிலத்தில் வாழ்ந்த சாதாரணமக்களையே நடிக்காளாக்கினார் இவர்.

இவர் சொல்கிறார்:

“சினிமாவை மானிடத்திற்கு ஒரு உத்வேகமான கருவியாகவே நான் அடையாளம் காண்கிறேன். ஆனால் அது வெறும் பிரசார கருவியல்ல. வசீகரமும் கவித்துவமும் நிறைந்த உன்னதமான கலையாக்கம். மக்களை கவர்ந்து அவர்களையறியாமலே சிந்திக்க வைக்கின்ற அற்புதம்”

பிரேசில் நாட்டை சர்வதேச அரங்கில் தனது சினிமாவின் மூலம் பெருமையோடு அடையாளங்காட்டிய பெண் இயக்குநர் டியூஸ்கா டமாசுகி.

முற்போக்குக் கருத்தும், துணிச்சலும், கூர்மையான பார்வையும், சினிமாவின் சமுதாயப் பிரக்ஞை பற்றிய தெளிந்த ஞானமும் நிறைந்தவர் இவர்.

இவரது முதல்படம். Gaijin—Caminhos Da Liberdade,

பிரேசிலுக்கு காப்பித்தோட்டத்து தொழிலாளிகளான யப்பானிய அடித்தட்டு மக்களைப் பற்றிய கதை இது.

தொழிலாளிவர்க்கத்திடையே உண்டாகிற இயல்பான தோழமையுணர்வையும் பரிவையும் உறவையும் மட்டுமன்றி இந்த மக்களின் கலாச்சார சிறப்பியல்புகளையும் மனதைத் தொடும் விதத்தில் இந்த சினிமாவில் இவர் காண்பித்தார்.

பிரேசிலின் 1930ம் ஆண்டுகால புரட்சிகர கால கட்டத்தில் வாழ்ந்த பிரேசில் பெண்ணொருத்தியின் புரட்சிகரப் போக்கையும், ஆட்சியாளருக் கெதிரான புரட்சிக்குணமிக்க அஞ்சாத போக்கையும் வெகு அழகாக தனது இரண்டாவது படத்திலே வெளிப்படுத்தினார் யமாசகி. இத்திரைப்படத்தின் பெயர் 'Parahyba woman'

யமாசகியின் மூன்றாவது படம் 'பிலோவ்ட் லாண்ட்', (Beloved land) இந்தப்படமும் பிரேசில் மண்ணையும் மக்களையும் அவர்களின் இயல்பான குணாதிசயங்களோடு சித்தரித்தது. மேற்கூறிய மூன்று சினிமாக்களும் பல சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களில் விருதுகளைப் பெற்று, ஆரோக்கியமான விவாதங்களுக்கு தளமிட்டது.

யமாசகியின் சினிமா பற்றிய கண்ணோட்டம் என்ன? அவரே சொல்கிறார்:

“நான் சினிமாவில் வன்முறையைக் காண்பிப்பதற்கு முற்றிலும் எதிர்ப்பான நோக்கைக் கொண்டிருக்கிறேன். 'செக்ஸ்' பரவாயில்லை. ஏனென்றால் மனித வாழ்வின்

ஒரு பகுதி 'செக்ஸ்' சார்ந்ததுதான். அது வசீகரமும் அழகும் மென்மையும் நிறையப் பெற்றது. ஆபாசமென்பதை இதில் காண்பது பார்வையாளனின் மனதைப் பொறுத்தது. ஒரு பெண் காதலிக்க விரும்பினால் அவள் கட்டற்றுக் காதலிக்கட்டும். அதற்கான உரிமை கொண்டவள் அவள். ஆனால் பெண்ணுக்கெதிரான வன்முறைப் போக்கு அது எந்த வடிவத்திலிருந்தாலும் நான் ஒத்துக் கொள்ளமாட்டேன். பெண்ணுக்கெதிரான, மனிதாபிமானமற்ற போக்கு சினிமாவில் இருக்குமானால் அது ஒரு அயோக்கியத்தனம், வியாபாரத்திரம் என்றே நான் கொள்வேன். இந்தப் போக்கு சினிமாவிலிருந்து நிறுத்தப்பட வேண்டும். சினிமாவில் உள்ள பெண்கள் இத்தகைய போக்குகளிற்கு எதிராக தமது உறுதியான போராட்டத்தை கூர்மையான போக்கில் வெளிப்படுத்த வேண்டும்”

இத்தாலிய பெண்டைரக்டரான லிலினா கவானி, சமூகப் பிரக்ஞையும் அரசியல் கண்ணோட்டமும் கொண்ட படைப்பாளியாக சினிமா விமர்சகர்களால் புகழப்படுபவர்.

இவருடைய அற்புதமான சினிமா 'நைட் போர்ட்டர்' Night porter, 1974).

நாஸிச அட்டுழியங்களை மாஸிட வாழ்வின் சிதைவுக் கூடாக காண்பித்து அம்பலப்படுத்தினார் கவானி.

அவருடைய 'Interno berlinese' என்ற படம், இன்னொரு முறை நாஸிசத்தின் கோரமுகத்தை தோலுரித்துக் காட்டிற்று.

சமூக அலகலங்களையும், கொடுங்கோல் ஆட்சி முறைய் போக்குகளையும் பார்ப்பவர்கள் மனதில் வாங்கி கொதிப் படைய வைக்கும் விதத்தில் உருவாக்கும் கூர்மையான பாணி கவானியின் இயக்கத்தின் சிறப்பியல்பாக கூட்டிக் காட்டப்படு கின்றது.

சமூக அலகலங்களும் ஒழுங்கீனங்களும் பெண் வாழ்வை எவ்விதம் சிதைத்தன என்பதை மனதைத்தொட்டுக் கொதிப் படையும் விதத்தில் திரைப்படமாக உருவாக்கியுள்ளார் கவானி.

இரு பெண்களுக்கிடையேயான உறவு முறையை அதன் சமுதாய மனோதத்துவப் பின்னணியோடு மனதை உருக்கும் விதத்தில் கவானி காண்பித்திருக்கிறார்.

தென் கொரியாவின் திரைப்படங்கள், பெண்களின் அவ லத்தை மனதை நெகிழ்த்தும் விதத்தில் காண்பிக்கின்றன.

'ஆல் தட் பால்ஸ் ஹாஸ் விங்ஸ்' (All that falls has wings) என்ற திரைப்படம் 1989-ல் வெளியாகி மொன்ரியேல் சர்வதேசப்பட விழாவில் பரிசு பெற்று உலகின் கவனத்தைக் கவர்ந்தது. மத்தியதரவர்க்க இளநங்கையின் வாழ்வை சித்த ரித்தது இந்தப்படம். எந்த மூன்றாம் உலக நாட்டுக்கும் பொருந்தக்கூடிய விதத்தில் வெகு யதார்த்தமாக சாங் கில்-சூ (Changkil-su) இப்படத்தை இயக்கியிருந்தார்.

இது போலவே, 'த மான் வித் திறீ கபின்ஸ் (The man with three coffins, 1987) 'ஹோம் ஆப் ஸ்டார்ஸ்' (Home of stars, 1974) 'அவுட் சைடர்ஸ்' (Outsiders, 1986) ஆகிய லீ சாங்-ஹோ (Lee chang-ho) இயக்கத்தில் வெளியான

சினிமாக்கள் இயல்பான முறையில் கொரியப் பெண்களின் இயல்புகள், ஏக்கங்கள், மனக்குமுறல்களை வெளிப்படுத்தி சர்வதேசப் புகழ் பெற்றன.

தென்கொரியாவின் மன்னராதிக்க, நிலப்பிரபுத்துவத்தை அதன் சொல்லொணாக் கொடுமைகளை, பெண்ணின் அவல நிலையை உலகிற்கு இரண்டு சினிமாக்கள் வெளிப்படுத்தின.

'மவ்ல் லீ யா, மவ்ல் லீ யா (Moul le ya, moul le ya, 1982) 'சுறக்கேட் உமன்' (Surrogate woman, 1986) என்பன அந்தத் திரைப்படங்கள்.

'மவ்ல் லீ யா', லீ டூ-யொங் (Lee Doo-yong) என்ற இயக்குநரால் உருவாக்கப்பட்டது.

சோசம் ஆட்சியில் பெண் இருந்த அவல நிலையையும் பிரபுக்களின் அட்டுழியங்களையும் இந்த சினிமா வெளிப்படையாகச் சித்தரித்தது.

'சுறக்கேட் உமன்' மிகவும் உருக்கமான கதை.

சாங்யூ என்ற பிரபு. அவனது மனைவி யூன். யூனுக்கு அந்த வம்சத்துக்கு ஒரு ஆண்குழந்தையைப் பெற்றுக் கொடுக்க முடியவில்லை. சாங்யூவின் மாமனார், அவனுக்கு குழந்தை பெற்றுக் கொடுக்க ஒகினயோ என்ற இரவல் மனைவியைக் கூட்டி வருகிறான். சாங்யூ, மனைவி யூன் மீது அளவற்ற காதல் கொண்டவன். அவனால் இந்த ஏற்பாட்டின் மூலம் ஆண்குழந்தை பிறப்பது தடைப்படுமாயின தான் அந்தக் குடும்பத்திலிருந்து துரத்தப்பட வேண்டி வருமென்ப தால் அவனது மனைவி யூன் இந்த ஏற்பாட்டுக்கு ஒத்துக் கொள்ளுகிறான்.

ஒகினயோவை, இப்படி நடந்தால் தனது குடும்பத்தில் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாதென்கிறான் அவளது தாய்.

ஒகினயோ அதற்கு ஒத்துக்கொள்ளவில்லை:

ஒகினயோவோடு உறவுகொள்கிறான் சாங்யூ. இந்த உறவு காதலாய் உருவாகிறது அவர்கள் இருவரிடையேயும்.

எதிர்பார்த்தபடியே ஒகினயோவுக்கு ஆண் குழந்தை பிறக்கிறது.

உடனேயே தனது குழந்தையை பார்க்க அனுமதிக்கப் படாமலே ஒகினயோ வீட்டை விட்டு கொடுமையான முறையில் துரத்தியடிக்கப்படுகின்றாள்.

எல்லோராலும் கைவிடப்பட்ட ஒகினயோவுக்கு ஒரு வழியும் தெரியவில்லை. தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள்.

இந்த சினிமாவை உருவாக்கியவர் இம்சுவோன் - ரேக் (ImKwon - Taek)

ஒரு பேட்டியில் அவர் சொன்னார்:

“கலை என்பது, கால் நிலத்தில் ஊன்றாத கற்பனையல்ல. நான் உண்மை சொல்ல விரும்புகின்றேன்; எளிமையாகச் சொல்ல விரும்புகிறேன். மற்றவருக்கு அது கசப்பளித்தால் நானல்ல அதற்குப் பொறுப்பு”

நியூசிலாந்தைச் சேர்ந்த பெண் டைரக்டர் கேய்லின் பிரஸ்டன் (Gaylene Preston).

‘ரூபி அன்ட் ரட்டா’ (Ruby and Rata) என்ற இவரது படம் இரண்டு நியூசிலாந்துப் பெண்களின் வாழ்க்கை முரண் பாடுகளையும், மனோபாவங்களையும் ஒளிவுமறைவின்றி எடுத்துச் சொல்கிறது,

‘இவர்கள் நியூசிலாந்துப் பெண்கள் என்பது செளகரியந் துக்கான ஒரு குறியீடே. அந்தக் குறியீட்டை நீக்கிவிட்டும் பார்த்தால் இவர்கள் எங்குமுள்ள பெண்கள். அதே மனோபாவம், உணர்வு, கோபதாபங்கள், ஏக்கங்கள் எங்கும் பார்க்கிற பெண்களுக்கும் பொதுவானவை. ஆனால் பரிவோடும் பொறுப்புணர்வோடும் இவர்கள் சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளார்கள்” என்கிறார் இந்த சினிமாவைப் பற்றி விமர்சித்த ஜானதன் றார் (Johnthn Rare).

ஆஸ்திரேலியாவின் பெண் டைரக்டர் ஷோல்தன் ஹோஸ் (Solrun Hoaas).

நோர்வேயில் பிறந்து, யப்பானில் வாழ்ந்து, ஆஸ்திரேலியாவில் இருப்பானவர் ஹோஸ்.

யப்பானிய நாடக மரபும், சினிமாவும் இவரைப் பாதித்தவை. பரீட்சார்த்தமான ‘டாக்குமெண்டரிப்’ படங்களை நிறைய எடுத்து. சர்வதேச விருதுகள் பெற்றவர்.

அயா (Aya) என்ற இவரது படம். பெண்ணின் முரண் பாடுகளை சர்வதேசக் கண்ணோட்டத்தில் காண்பிக்கின்றது.

குனல் லின்ட்பிளம் (Gunnel Lindblom) சுவிடன் நாட்டுப் பெண் இயக்குநர்.

இங்மர் போர்க்மனின் கவனத்தை தனது இளவயதிலே கவர்ந்து கொண்ட நடிக்கை இவர். பல நாடகங்களை இயக்கியபின் சினிமா டைரக்டரானவர்.

'பரடைஸ் பிளேஸ்' (Paradise Place, 1977) 'சாலி அன்ட் பிரீடம்' (Sally and Freedom, 1981) 'சம்மர் நைட்ஸ்' (Summer Nights, 1987) 'த ட்ரூ உமன்' (The True Women, 1990) என்பன இவரது அற்புதமான, பெண்ணின் மன இயல்புகளை உள்ளவாறே சித்தரிக்கிற சித்திரங்கள்.

போரான் டேர்காசன்டே (Pouan Derakhshandeh), என்ற ஈரானிய பெண் டைரக்டர், தொலைக்காட்சியில்தான் தனது சினிமா வாழ்வைத் தொடங்கினார். 1973லிருந்து தனது சினிமாப் படங்களை வெளியிடுகிற இவர், ஈரானியப் பெண்ணை, அவள் உள்ளவாறே வெளிப்படுத்தி வருபவர்.

கலைநயம் ததும்ப, ஏக்கமும் பெருமூச்சும் கொண்ட யுவதிகள் இவரால் சினிமாவுக்கு தெரியப்படுத்தப்பட்டுள்ளார்கள். பொருளாதார ஏற்றத் தாழ்வு, பெண்வாழ்வை அலைக்கிற விதங்களை நுட்பமாகக் கூறுகின்றன இவரது படங்கள்.

வேலரியா சார்மின்டோ (Valeria Sarmiento) சிலிநாட்டு பெண் டைரக்டர்.

1973ல் ஐரோப்பாவில் அடைக்கலம் தேடிக்கொண்டவர். ஆறு சினிமாக்களை இயக்கியவர்.

'ஒரு காயம்பட்ட மானிடம், அது ஆணோ பெண்ணோ எனது படைப்பெனில் அது நானே' என்கிறார் இவர்.

இப்போது பிரான்சில் நிரந்தரமாக வாழ்கிற இவரது சினிமாக்களின் அடிப்படை, ஒழுங்கீனங்களால் அவதப்படும் பெண்களின் அவதியும், ஏக்கமுமே.

துருக்கிய சினிமா, பெண்களை மென்மையுணர்வு கொண்டவர்களாகவே பிரதிபலித்து வந்தது.

இந்தப் போக்கை தலைகீழாக மாற்றியவர் அடிப் பில்மாஸ் (Atif Yilmaz) என்ற டைரக்டர்.

துருக்கியில் உள்ள கவலையும், சோகமும், துறுதுறுப்பும் கொண்ட பெண்ணின் உண்மையான முகத்தை உலகிற்கு வெளிப்படுத்திய கலைஞர் இவர்.

'இவரது சினிமா, துருக்கியப் பெண்ணின் உண்மையான முகத்தையும் உன்னதத்தையும் மட்டும் காண்பித்ததோடு தீர்காமல் துருக்கியப் பெண்களையும் சிந்தித்து வெளிப்பட வைத்தது' என்பது இவர் பற்றிய மதிப்பீடு.

1951ல் இவரது முதல் படம் வெளியானதிலிருந்து இன்றுவரை பல தேசிய, சர்வதேச விருதுகளைப் பெற்றிருக்கிறார் அடிப் பில்மாஸ்.

1977ல் வெளியான 'லுக்கிங் பார் மிஸ்டர் குட்பார்' (Looking for Mr Goodbar) என்ற சினிமா ஒரு புதிய தடத்தை உருவாக்கிற்று. 1970களில் உலகச்சினிமா, அமெரிக்கா உட்பட பெண்களுக்கு எதிரான வன்முறை, பாலியல் பலாத்காரங்களில் தாராளமாக காண்பித்தன.

மேலே கூறிய சினிமா புதியதான, பெண்களின் அடிப் படை உரிமைகள் பற்றி பெண்ணிலை வாத எண்ணோட்டத்தில் மனித மனச்சாட்சியை தைக்கும் கேள்விகளை முன் வைத்தது.

இச்சினிமா பற்றிய விமர்சனத்தின் சில பகுதிகள் இவை:

"குட்பார், பெண்களின் அடிப்படையான மனோ, உடல் நிலை பற்றி, பிரச்சினைகள் பற்றி பேசுகிறது. சினிமா மொழி என்பதற்கூடாகப் பேசுகிறதென்பதைவிட,

நீண்ட நெடுங்காலமாக மறைத்து வைக்கப்பட்டிருந்த; அழுக்கி வைக்கப்பட்டிருந்த உண்மைகளை வெளிச்சம் போட்டுக் காண்பிக்கிறதென்பதைவிட இதில் வேறு என்னதான் இருக்கிறது?

அவளின் ஆசை, அனுபவங்கள், அனுபவிப்புகள், பிறழ்நிலை உளவியல் என்பன சினிமாவின் மொழியாக மாறுகிறபோது ஏன் நீங்கள் அடக்கவொண்ணா கோபங்கொள்கிறீர்கள்?

எனெனில் இவை உங்களை கைகாட்டி குற்றம் சுமத்துகின்றவை.

அது மட்டுமல்ல உங்களை உரித்துக்காட்டுபவை. நிஜத்தை ஒலிப்பவை.

இது உண்மையில் ஒவ்வொருவரையும் வரிசையில் நிறுத்தி சவுக்கால் அடிக்கிற வலிமையானதும் அசாதாரணமானதுமான கலைப் படைப்பின் உண்மை சொரூபம்.”

கியூபாவிலிருந்து வெளியான ‘போட்ரெயிட் ஆப் தெரஸா’ (Portrait of Terasa) உலக சினிமாவில் தத்துவார்த்த ரீதியாக பல அதிர்வுகளையும், கேள்விகளையும் அது பற்றிய சிந்தனை வீச்சுகளையும் தேடலையும் உருவாகிற்று.

இதுதான் தெரஸாவின் கதை.

தெரஸா தொழிற்சாலையில் வேலைக்குப் போய்க் கொண்டிருக்கிற ஒரு பெண். மூன்று பெண்கள், கணவன். இவர்களை அன்போடு பராமரிக்கிற தாயும் மனைவியும் இவள். தெரஸா தான் தொழில் புரிகிற நாடகக் குழுவினரின் முக்கியஸ்தானம் வகிப்பவள். இதனால் வீட்டுக்கு களைத்து

வியுந்து அவசர அவசரமாக இரவு 9 மணிக்குத் தான் தெரஸாவால் வரமுடிகிறது. இதனால் கணவனின் கோபத்துக்கு ஆளாகின்றாள்.

சிறந்த இயல்புகளும் நாடகத் தேர்ச்சியும் கொண்ட தெரஸாவை இழக்க நாடகக்குழு விரும்பவில்லை. தொழிற்சாலைப்பணி, வீட்டுப்பணி, குடும்பப் பராமரிப்பு என்பனவற்றில் இம்மியளவும் தவறியழைக்கவில்லை தெரஸா. வீட்டாரின் ஆடைகளை நடு இரவிலே களைத்த முகத்துடன் ஆனால் வெறுப்பின்றித் துவைத்துப் போடுகின்றாள் அவள். இவ்வளவுக்கும் அவளை, “கடமையைச் சரிவரச் செய்யாதவள்” என்று குற்றம் சுமத்தி எரிச்சலூட்டுகிறான் அவளது கணவன். அது மட்டுமல்ல: கீழ்த்தரமான பெண் ஒருத்தியோடு களித்துத் திரிகின்றான் அவன்.

தெரஸாவின் நாடகம் பலத்த பாராட்டைப் பெறுகின்றது. தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சியில் தெரஸா பேட்டி காணப்படுகிறாள். “உங்களுடன் நாடகத்தில் நடித்த கதாநாயகனும் நீங்களும் பொருத்தமான ஜோடி அவர் மேல் உங்களுக்கு விருப்பம் இல்லையா?” என்று கேட்கிறார் பேட்டியாளர்.

தெரஸா சொல்கிறாள்: “இல்லை. அவர் என் நண்பர். நான் என் கணவரையே விரும்புகிறேன்”

இந்த நிகழ்ச்சியை தெரஸாவின் கணவனும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். தெரஸாவோடு குலவுகிறான். மீண்டும் சில நாட்கள் அவளுக்குத் தெரியாமல் இன்னொரு பெண்ணுடன் இருந்துவிட்டு வருகிறான். இது தெரஸாவுக்கு தெரிய அவளோடு கோபித்துக் கொண்டு தாய் வீடு போகிறாள். அங்கே அம்மா முணுமுணுக்கிறாள்: “அவன் ஆண் மகன். அப்படித்தான் இருப்பான். நீதான் ஒத்துப்

88 / செ. யோகநாதன்

போக வேண்டும். பிடல் காஸ்ட்ரோவின் புரட்சி இதையெல்லாம் அசைத்துவிட முடியாது...போ உன் வீட்டுக்கு...”

தெரஸா மீண்டும் தனது வீட்டுக்குப் போகிறாள். ஆனால் கணவனை அலட்சியம் செய்கிறாள். அவன் சொல்கிறான்:

“இதோ பார். நான் அந்தப் பெண்ணோடு போனதை மனசில் வைத்திராதே நான் ஒரு ஆண்...”

“அப்படி நான் நடந்திருந்தால்...” என்கிறாள் தெரஸா.

“ஆமாம். நானும் கேள்விப்பட்டேன். உன் சகாவோடு உறவு வைத்திருப்பதாக, அது உண்மையா?” என்று அபாண்டமாதக் கேட்கிறான் அவன்.

அவனை நேராகப் பார்க்கிறாள் தெரஸா: “ஆம்...”

தன் கையைப் பற்றியிருந்த அவனது கையை உதறித் தள்ளுகிறாள் தெரஸா.

பெரிய சனத்திரளில் கலந்து விடுகிறாள் தெரஸா.

அவன் பின் தொடர்கிறான். அவள் திரும்பிப் பாராமலே முன்னே போய் விடுகிறாள்.

படம் முடிகிறபோது திரையை ஆக்ரமித்திருக்கிறது தெரஸாவின் முகம்.

அவள் முகத்தில் இப்போது சுயகௌரவம். பளிச்சென்ற கர்வம்.

இந்தத் திரைப்படம் பல மொழிச் சினிமாக்களை மட்டுமன்றி இலக்கியங்களையும் பாதித்த ஒன்று.



ஹாலிவுட் சினிமாவின் பல்வேறு தர்க்கங்கள், தொழில்நுட்ப முன்னேற்றங்கள், திரைக்கதை உருவாக்கம் என்பனவற்றால் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்ட இந்திய சினிமா, பெண்ணுரிமை இயக்கம் சார்ந்த சினிமாக்களால் தனது உள்ளடக்கத்தினை மாற்றிக் கொள்ள முடியாமற்போனது விசனத்துக்குரிய வரலாறேயாகும்.

இந்திய சினிமாக்களின் அடிப்படை பெருமளவுக்கு பெண்களைச் சுற்றிய கருத்தோட்டத்தைக் கொண்டதாகவே அமைந்திருக்கின்றது. ஆனால் அவள் எத்தகைய பெண் என்பதுதான் பிரச்சினை. அவள் குடும்ப நலன்களைத் தனது தலையிலே சுமந்து தியாகியாக வாழ்ந்து மடிவதே வாழ்வின் உன்னத நோக்கம் என்ற இலட்சியத்தைக் கொண்ட பெண்; அவள் தந்தையிடம், கணவனிடம், பிள்ளைகளிடம் என்றும் சார்ந்து அவர்களின் நலன்களுக்கும் விருப்பத்திற்கேற்பவும் என்றும் தன்னை மாற்றியமைத்து வாழ வேண்டிய பெண்; அவள் எதிர்வார்த்தை பேசாமல், குடும்பம் என்ற நிறுவனத்தின் நிம்மதி, மகிழ்ச்சி என்பவற்றைத்தவிர வேறதையுமே மனதில் கொண்டிராத பெண்; அவள் மௌனமாய், வெளியுலகை எட்டிப்பாராது தனக்கு விதிக்கப்பட்ட எல்லை களுக்குள்ளேயே அடங்கி நடந்து கொண்டு வாழ்வை ஒரு கடமையாய் முடித்துக் கொள்ள வேண்டிய பிறவி. புராணகால, நவகால சினிமா யாணிலும் அவளுக்கு விதிக்கப்பட்ட பாத்திரம் இதுதான். இதைப் பார்த்து மனங்கசிந்து, கண்ணீர் பெருக்கிவிட்டு வீட்டுக்குத் திரும்பி, திரைப்படத்தின் அதே பாத்திரத்தை நிஜ வாழ்விலும் ஏற்றுக்கொள்வதைப் பழக்கமாக்கி கொண்டாள் இந்தியப் பெண்.

“இந்திய சினிமாக்களில் தொண்ணூறு வீதமானவற்றில் கணவனிடம் அடி வாங்கியும், கண்ணீர் விட்டும், பெ.சி.—6

தியாகம் செய்வதையே பண்பாடெனக் கொண்டும் வாழ்கிற பெண்களே சித்தரிக்கப்படுகின்றார்கள். ஆனால் இதுதான் நிஜமான வாழ்வில்லை. பெண்ணுடைய எல்லாச் சதந் திரங்களையும் பறித்தெடுத்துவிட்டு அவளின் கழுத்திலே பூமாலையை அணிவித்து பூணை புனஸ்காரம் பண்ணுகின்ற இந்தியப் பெய் மரபுகள் — சினிமாத்துறையிலும் தமது ஆதிக்கத்தை மிக ஆழமாக வேருன்ற வைத்திருக்கின்றன” என்று குறிப்பிடுகின்றார் அபர்ணா சென்.

இந்தக் கருத்தை எவரும் மறுக்க முடியாது. கலாசார பண்பாட்டுத்துறையில் இன்றைக்கு பெண் வகிக்கின்ற யதார்த்தமான; வேதனைக்குரிய பாத்திரம் இதுதான்.

குடும்ப வாழ்வின் அவலங்களை மென்மையோடு வங்காள கலை இலக்கியங்கள் அதன் தொடக்க காலத்தில் சித்தரித்தன. அவை பெண்ணை வலிமை குன்றியவளாகவோ, அல்லது அதீதமான செயற்பாடுடையவளாகவோ காண்பித்து வந்த நிலையில், ரவீந்திரநாத் தாகூர் கலை இலக்கியத்துறையில் ஒரு காற்றுப் போல வந்தார். வித விதமான பெண்களை இனங்காட்டினார். ஆனாலும் சரத்சந்திரர்தான் வங்காளத்தின் உயிர்ப்புள்ள பெண்ணை அவளின் பெருமூச்சுகளை, போராட்ட உணர்வுகளை, மேன்மையான குணங்களை வெளிப்படுத்தினார். பெண் நிலை வாதத்தை அவரைப் போல இந்திய இலக்கியத்தில் வற்புறுத்திய எழுத்தாளர் வேறு யாருமே இல்லை. அவரைப்போல ஒடுக்கப்பட்ட பெண்கள் மேல் பரிவுகாட்டிய வரும், குரல் கொடுத்தவரும் இன்றுவரை இல்லை.

சரத்சந்திரரின் எழுத்துக்கள் வங்காள சினிமாவை மட்டுமல்ல, இந்திய சினிமா முழுதின் மீதும் தனது பாதிப்பினை உருவாக்கியிருக்கின்றது.

“பிரேம்சந்த், பங்கிம் சந்தர், தாகூர், சரத்சந்திரர் ஆகிய படைப்பாளிகள் வங்காள மக்களின் வாழ்வை

தமது தனித்துவமான பார்வைமூலம், தத்தமது வாழ்வின் அனுபவங்களுக்கேற்ப வெளியிட்டு — இலக்கிய உலகில் மட்டுமல்ல, சினிமாத்துறையிலும் வெவ்வேறு போக்குகள் உருவாக வழி வகுத்தனர்” என்று இன்றைய கலைத்துறை விமர்சகர்கள் குறிப்பிடுவார்கள்.

இந்திய சினிமாவின் மேதையும், ஒப்பற்றவருமான ரித்விக் கட்டக், தனது சினிமாவைப் போலவே, பெண் நிலை வாதப் போக்கையும் உறுதியோடும் உன்னதத்தோடும் காண்பித்தவர். இன்னும் சரிவர உணரப்படாத அவரின் ஒவ்வொரு படைப்பிலும், ஏதோ ஒரு விதத்தில் பெண்ணின் நிலை, உயர்வு என்பனவற்றை அவர் மனதை நெருடும் விதத்தில் காட்டியிருக்கிறார்.

அவர் ஒருமுறை சொன்னார்; “நமது திரைப்படங்களில் வங்காளிப் பெண்கள் அசடுகளாகவும், எல்லைமீறிச் செல்லக் கொடுக்கப்பட்டவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகின்றார்கள். ஆனால் உண்மையில் அவர்களுக்கு இந்தத் தன்மைகள் இல்லை. ஆகையால் நான் ஒரு துடிதுடிப்பு மிக்க, சிந்தனை படைத்த புத்திசாலியான பாத்திரத்தை படைத்து, வங்காளத்தின் ஆத்மாவை காண்பிக்க முயன்றிருக்கிறேன்.”

இந்தப் படம் ஜூக்தி, இதில் வரும் முன்னுதாரணமான பெண்ணின் பெயர் ஷாம்லி.

இந்தியப் பெண்ணின் உள்ளத்து உணர்வுகளை, உண்மை நிலைமைகளை வெளிப்படுத்துகிற சினிமாவுக்கான காரணம், இந்தியாவின் ஏனைய கலைத்துறைகளைப் போன்றதே என்று குறிப்பிடலாம்.

திரைப்படத்துறைக்கு நிறையப் பெண்கள் வந்து சேர்ந்தார்களென்பது உண்மையே. ஆனால் அவர்களில்

92 / செ. யோகநாதன்

பெரும்பாலானோர் தொழில் நுட்ப நிலையைப் பயின்று வந்தார்களே தவிர, பெண்ணுரிமைக் கருத்துப் பற்றிய பிரக்ஞையோடு வந்து சேர்ந்தவர்களல்ல. இவர்களில் பெரும்பாலானோர், ஆண் மேலாதிக்கத்தை நியாயபூர்வமான பாதிப்பாக ஏற்றுக்கொண்டிருக்கிறார்கள். இந்தியாவின் பெண் இயக்குநர்களில் ஒருவர் அளித்த பேட்டியொன்றில் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

“பெண்களுக்கு உரிமையா... ஹஹஹா. நல்ல தமாஷ் ஷொன்னீர்? பெண்களுக்கு உள்ள உரிமையே மிகப்போது மானது. அதெல்லாவற்றையும் விட அவர்கள் ஆண்களை அடக்கியாளாமல் இருந்தால் அதுவே பெரிய காரியம்!”

இத்தகைய பெண்நெறியாளர் ஒருவர் எடுக்கின்ற திரைப்படம் எப்படியிருக்கும்? அது அபர்ணா சென் கூறியது போலவேதான் இருக்கும்.

எப்படி வங்காள இலக்கியத்தில் சரத்சந்திரர் போன்றவர்கள் பெண்ணை, உயிருள்ள, வாழ்வதற்கு போராடுகிற மானுடராக சித்தரித்தார்களோ அதுபோலவே திரைப்படத்துறையிலும் பெண்ணைப் பற்றி வெகு இயல்பாகவும் நுட்பமாகவும் பெரும்பாலான வங்காள திரைப்படங்கள் சித்தரித்தன. ரித்விக் கட்டக், சத்யஜித் ரே முதல் இன்றைய புதிய தலைமுறை நெறியாளர்கள் வரை பெண்ணுரிமை இயக்கம், பெண்ணின் அவலமான வாழ்வு என்பன குறித்து மானுட நேயமான பார்வையைக் கொண்டிருந்தனர்; கொண்டுள்ளனர். இந்தத் தடத்தில் ரித்விக் கட்டக், அபர்ணா சென், மிருணாள் சென் போன்றோருக்கு முக்கிய பங்குண்டு.

பெண்களின் அவலமான வாழ்வைச் சித்தரிப்பதன் ஊடே அவர்களின் இயல்பான வாழ்வுத்தேவை, சிந்தனை விச்சு என்பனவற்றையும் அவர்களின் மனத்தளர்ச்சியை

யும் சுட்டிக் காட்டி இந்தச் சமுதாயத்திற்கெதிரான தாழ்மீகக் கோபத்தையும் வங்காளத் திரைப்படம் உருவாகிற்று.

அபர்ணா சென், மிருணாள் சென் போலவே ஷியாம் பென்கலும் இத்தகைய உத்தி முறைகளையே கையாள்வதில் அக்கறை காட்டினார்.

வங்காளத் திரைப்படம் உருவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும் வங்காள வாழ்வு முறையைச் சித்தரித்ததில் வெற்றி பெற்ற அதே வேளையில் இந்தியப் பெண்ணின் உண்மையான முகத்தினையும் யதார்த்தமாக இனங்காட்டிற்று.

□ □

இந்திய சினிமா, பெண்களை மனிதப் பிறவியாக காண்பிக்காமல், அதாவது ஆணோடு சரிசமமான பிறவியாகக் காண்பிக்காமல்—அவளை ஒரு தெய்வப் பிறவியாகவோ, அல்லது போகப் பொருளாயும் பேராசைக் குணங்கள் நிரம்பியவளாகவுமே சித்தரித்து வந்தது. 1919 ஆண்டு தாதாசாகேப்பின் ‘அரிச்சந்திரா’ திரைப்படம் வெளியாயிற்று. அரிச்சந்திரனின் எல்லா ஆண்களுக்கும் சந்திரமதி உட்படுகின்றாள். கடைசியில் அவனால் விற்கவும் படுகின்றாள். இதுவே பெண்ணுக்குரிய உன்னதமான குணம் எனவும் ‘அரிச்சந்திரா’ முத்தாய்ப்பு வைத்தது. இதைத் தொடர்ந்து பக்தர்கள், கவிஞர்கள், சமயத்துறவிகள் ஆகியோரைப் பற்றிய திரைப்படங்களே இந்திய மொழிகளில் பெருமளவு வெளியாகின.

இவையெல்லாம் ஆண்களுக்கு தொண்டு செய்யும் அடிமைப் பிறவிகளெனவும், வீட்டுச் சமைகளைத் தாங்கி

நிற்கிற கௌரவமான சமைதாங்கியெனவும் பெண்களைப் படம் பிடித்துக் காட்டின.

1920ம் ஆண்டுகளில் விஞ்ஞான முன்னேற்றங்கள் சினிமாத் துறையை மேலும் பல மாற்றங்களுக்கு முன்னெடுத்துச் சென்றன. சமூக வாழ்வைச் சித்தரிக்கும் படங்கள் வெளியாகின. பெண் கதாபாத்திரங்களின் ஆடை அணிகள் புராண கால நிலையிலிருந்து மேனாட்டுப் பாணியிலே மாற்றங் கண்டன. மேனாட்டு சினிமாத் தாக்கம், இதுவரை நிலவிய பெண் கதா பாத்திரங்களின் ஆடை அணிகளிலும், குணாதிசயங்களிலும் சமுதாய சம்பிரதாய முறைகளை மீறிய மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தது. மேனாட்டு கவுன், பிளவுஸ் ஆடை வகைகள் மட்டுமல்ல. கண்ணை மிகைப்படுத்திப் பளபளக்க வைக்கற வர்ண மை, புருவங்களை மழித்து பென்சிலால் புருவம் தீட்டல், உதட்டுச்சாயம் என்ற புதிய ஒப்பனைகள் பெண்களின் அழகை வெகு கவர்ச்சிகரமாகவும், வியாபாரப் பொருளின் நிலைக்கும் மாற்றின. சினிமாவில் இவ்விதம் பெண் உடனடியாகவே போகப் பொருளாயும், விற்பனைப் பண்டமாயும் மாற்றப்பட்டாள்.

ஊமைப் படம், பேசத் தொடங்கியதன் பிறகு இந்தியத் திரைப்படம் இன்னொரு வேகமான பாய்ச்சல் பாய்ந்தது.

ஒலிப்பதிவின் அறிமுகம் திரைப்படத்திற்கு கிடைத்த பின் சண்டைப் படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. நாடியா என்ற பெண் தனது வீரதீர பராக்கிரமங்களை வெளிப்படுத்தி திரையுலகில் அதிர்ச்சியை உண்டாக்கினாள். இவை சாதாரண மக்களிடையே பரபரப்பை உண்டாக்கிய அதே வேளையில் 'பெண்ணின் இயல்பென்பதே அடங்கியிருத்தல்' என்ற கருத்தோட்டத்தை உடைத்தெறியவும் ஓரளவுக்கு வழி வகுத்தன.

இந்திய சினிமா வரலாற்றில் நாடியா என்ற பெண் நிகழ்த்திய சாதனை, பெண்ணைப் பற்றிய புதியதொரு பிம்பத்தினை உருவாக்கியதென்று அப்போதைய சினிமாப் பத்திரிகைகள் குறிப்பிட்டு எழுதின. இந்த மதிப்பீடு முற்றிலும் புறந்தள்ளக்கூடிய ஒரு கருத்து அல்ல.

நாடியாவின் தகப்பனார் ஒரு ஆங்கிலேயர். ராணுவச் சிப்பாய். தாயார் கிரேக்கநாட்டைச் சேர்ந்தவர். நாடியாவின் உண்மைப் பெயர் மேரி இவான்ஸ்.

பள்ளிப்பருவத்திலேயே ஒரு ருஷ்யப் பெண்ணிடம் நடனம் கற்றுக் கொண்டார் நாடியா. உின்னர் மேடை நாட்டியக்காரியாக தனது வாழ்வைத் தொடங்கினார்.

இதே வேளையில் சண்டைப் பயிற்சியில் நாடியா ஆர்வங் காட்டினார். இந்தியத் தன்மைக்கேற்ப தனது பெயரை நாடியா என்று மாற்றிக் கொண்டார் மேரி இவான்ஸ்.

இருபத்தைந்தாவது வயதில் நாடியா சினிமாவில் அறிமுகமானார். அப்போது எல்லாவிதமான சண்டைப்பயிற்சிகளிலும் அவர் சிறந்து விளங்கினார். தனது படத்தில் நடிக்கும் ஏனைய ஆண்களுக்கும் சண்டைப் பயிற்சியளித்தார் நாடியா. இதை அவரது தாயார் ஒத்துக் கொள்ளவில்லை. ஆனாலும் நாடியாவின் கொழுந்துவிட்டெரியும் வீரசாகச ஆர்வம் எந்தக் கட்டுப்பாட்டையும் ஒத்துக் கொள்ளவில்லை.

ஆனால் நாடியா ஒரு சண்டை நடிகையாக தான் வரவேண்டுமென்று முன்னரே தீர்மானிக்கவில்லை. அப்போதைய நிலையில் பெண்ணின் வீரசாகசச் செயல்கள் நன்றாக விலை போகும் என சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் அறிந்திருந்தனர். 'ஹண்டர் வாஸி' என்ற நாடியாவின்

வீரசாகசச் செயல்கள் நிறைந்தபடம் மயிர்க்கூச்செறிய வைக்கும் சண்டைக் காட்சிகளுக்காக மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டது.

அந்தப்படத்தில் ஒரு காட்சியில் நாடியா அழுதிருப்பார். அதைப் பார்த்த சினிமா விநியோகஸ்தர்கள், “நாடியா அழுவதை நாங்கள் விரும்பவில்லை. நாடியா அழவே கூடாது” என்றார்களாம்.

நாடியாவை ‘அச்சமற்ற நாடியா’ என்று அந்தக் காலத்திலே அழைப்பார்கள். ஒரு பெண்ணால் ஆணை விட அச்சமின்றி சாதனைகள் புரிய முடியுமென்பதை சினிமாத் துறையில் நாடியா சாதித்தக் காட்டினார். இதனால் அப்போதைய பெண்களுக்கு நாடியா தன்னம்பிக்கை நட்சத்திரமானார்.

நாடியா உண்மையிலேயே துணிவான பெண்தான். சண்டை, குத்துச் சண்டை, சாகசங்கள், சிங்கம் புலியோடு கூட அச்சமின்றி நடித்த துணிவு என்பன நாடியாவை புகழின் உச்சிக்கு கொண்டு வந்தன.

நாடியாவின் வாழ்க்கைத் தத்துவம் இன்றைக்கும் பிரசித்தி வாய்ந்தது. “நான் குதிரையில் சவாரி செய்கிற போது கீழே விழுந்து விட்டால் மறுகணமே பாய்ந்து போய் மீண்டும் அதில் ஏறிக்கொள்வேன். கார்ப்பயிற்சியில் விபத்து நேர்ந்தால் அதைப்பற்றி அக்கறைப் படாமல் மீண்டும் காரை ஓட்டுவேன். அப்படி இல்லாவிடில் உலகில் எதைத் தான் ஏற்றுக்கொள்ளமுடியும்? சாதிக்க இயலும்?”

இன்றைக்கும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற 81 வயதான நாடியாவின் இந்த வாழ்க்கைத் தத்துவம் அப்போதைய பெண்ணின் சிந்தனையில் கொஞ்சமாவது சலனத்தைக் கொண்டு வரவே செய்திருக்கும்.

ஆனாலும் வணிகநோக்கிலான சினிமா உலகம், பெண்ணை சண்டையிட வைப்பதோடு அதற்கூடாகவே அவளை கீழ்த்தர வியாபாரத்துக்கும் பயன்படுத்த தவறவில்லை. இத்தகைய படங்களிலும், புராணப் படங்களிலும் பெண்ணை ஆபாசமாக காண்பிப்பதும் வெகு இலகுவாயிற்று தயாரிப்பாளருக்கு.

ஒரு உதாரணம்:

1938 ம் ஆண்டிலே தன் கணவனால் கைவிடப்பட்டு இரண்டு குழந்தைகளுடன் சென்னைக்கு வந்தார் செல்லம் என்ற பெண். இவரை சினிமாவில் நடிக்க அழைத்தனர். ‘வனராஜ கர்ஜான்’ என்ற படத்தில் இவர் நடிக்க வைக்கப்பட்டார். வேறு வழியின்றி குழந்தைகளைக் காப்பாற்ற கே.ஆர். செல்வம் நடித்தார். ‘ஓப்பந்தப்படி தாங்கள் தரும் உடையோடுதான் நடிக்க வேண்டும்’ என்றனர் தயாரிப்பாளர்கள். இதன்படி செல்லமும் மிகக் குறைந்த நீச்சல் உடையில் நடித்தார். ‘தயாரிப்பாளரின் வற்புறுத்தலால் நான் இப்படித் தோன்றினேன்’ என்றார் பின்னாளில் கே.ஆர். செல்வம்.

இதைப் போல இன்னொரு படம் ‘வனமோகினி’. இலங்கைப் பெண்ணான தவமணிதேவி நீச்சல் உடையில் வெகு கவர்ச்சிகரமாக இந்தத் திரைப்படத்தில் நடித்தார். இந்தப்படம் இலங்கையில் திரையிடப்பட்ட போது, தவமணியின் போக்கிற்கு எதிர்ப்புக்கூறி அந்தத் தியேட்டரின் திரையையே கிழித்து வீசினார்கள் ரசிகர்கள்.

ஆனாலும் இத்தகைய திரைப்படங்கள் இந்திய சினிமாவில் காலப் போக்கில் உருவாகி நிறைய வகுலை அள்ளிக் குவித்தன.

கோகினூர் பிலிம்ஸின் 'டெலிபோன் கர்ஸ்', 'டைப்பிஸ்ட் கர்ஸ்', 'சினிமா குவின்' ஆகிய மூன்று படங்கள் இக்காலப் பகுதியிலே வெளியாகின. வேலை செய்கின்ற பெண்களை (Working girl) மையமாக வைத்துப் பின்னப்பட்ட இத்திரைப்படங்கள் தொலைபேசித் துறையிலும், அலுவலகங்களிலும், சினிமாவிலும் வேலை செய்கின்ற பெண்களினுடைய வாழ்வினைப்பற்றி மேலாட்டமாகச் சித்தரித்தன என்ற போதிலும், அவர்களின் பிரச்சினைகளைத் தொட்டுக்காட்டின. அவையெல்லாவற்றையும் விட இந்த மூன்று திரைப்படங்களுந்தான் இந்திய சினிமாவில் முதன் முதல் வேலை செய்கின்ற பெண்களைப் பற்றி சித்தரித்து வெளியாகியவை. இந்தத் திரைப்படங்கள் பார்வையாளர்களிடையே புதிய எண்ணங்களை உருவாக்கின.

1929ல் சாந்தாராமால் இந்திய சினிமாவில் சிலமாறுதல்கள் விளைந்தன. சமுதாயத்தில் நிலவிய கொடுமைகளுக்கு எதிரான சில கருத்துக்களை சாந்தாராம் தனது கலைப்படடைப்புகள் மூலமாக முன்வைத்தார். இளம் பருவத்துப் பெண்ணொருத்தி பொருளாதார நிர்ப்பந்தங்களால் கிழவன் ஒருவனைக் கலியாணம் செய்து கொள்ளுகின்ற நிலைமையை 'துணியா நாமனே' என்ற படத்திலே சித்தரித்தார். மனச்சாட்சியை உலுப்பி, "இப்படியொரு அவல நிலைமை பெண்ணின் மேல் திணிக்கப்படுவது முறையாகுமா?" என்று உரத்தக் குரலிலே பார்வையாளர்களைப் பார்த்துக் கேட்டது 'துணியா நாமனே'.

இதற்கு ஒத்ததாக சென்னையில் கே. சுப்பிரமணியம் 'பால யோகினி' என்ற திரைப்படத்தினைத் தயாரித்து வெளியிட்டார். குழந்தைப் பருவத்திலே திருமணம் செய்து விதவையாகி விட்ட பெண் ஒருத்தியின் அவல வாழ்வினை விவகு இயல்பாகச் சித்தரித்திருந்தது 'பாலயோகினி'.

குழந்தைத் திருமணத்திற்கு எதிராக நிர்தாட்சண்யமற்ற விதத்திலே கண்டனக் குரலை எழுப்பிய இந்தத் திரைப்படம் சமுதாய விழிப்புணர்வினையும், பலவிதமான வாதப் பிரதிவாதங்களையும் மக்களிடையே உருவாக்கிற்று. தென் மாநிலங்களிலே தயாரிக்கப்பட்ட பல சினிமாக்களுக்கு 'பாலயோகினி' முதல் அடி எடுத்துக்கொடுத்தது.

சாந்தாராமின் இன்னொரு படமான 'தாக்கஜி' வரதட்சணை முறைக்கு எதிரான கதையம்சத்தைக் கொண்டு இக்காலப் பகுதியில் வெளியாகிற்று. இந்தியப் பெண்கள் முழுப்பேருக்கும் முற்றிலும் பொருந்தக் கூடியதாக இத்திரைப்படம் அமைந்தது. இந்தியப் பெண்ணின் பரிதாபகரமான நிலைமையைப் பரிவுணர்வோடு சாந்தாராம் அணுகியிருந்தார். அவளுடைய கண்ணீரை, அவளின் உடைந்து சிதறிப்போன இதயத்தின் குறியீடாக அவர் வெளிப்படுத்தினார்.

இந்தப் பின்னணியிலேதான், இந்தியத் திரைப்படத் துறைக்கும், பெண்ணுரிமை — பெண் வாழ்வு பற்றிய கருத்தோட்டங்களுக்கும் சரியான பார்வையக் காண்பித்த வங்காள சினிமாவைப் பற்றி பார்க்கவேண்டும்.

வங்காள சமுதாய மாற்றக் கருத்துக்கள் அரசியலிலும் இலக்கியத்திலும் தீர்க்கமாகப் பிரதிபலித்தன. அதுவும் துணிச்சலும் மானிட நேயமும் கொண்ட கருத்துக்களை வங்காள இலக்கியப் படைப்பாளிகள் துணிச்சலோடு முன்வைத்தனர். ரவீந்திரநாத் தாகூர், பங்கிம் சந்திரர், சரத் சந்திரர், மானிக் பந்தோபத்யாயா ஆகிய தலை சிறந்த நாவலாசிரியர்கள் — பெண்ணின் நிலைப்பற்றி மானிட நேயத்தோடும், கோபாவேசத்தோடும் எழுதிய நாவல்கள் திரைப்படங்களாயின. ரித்விக்கட்டக், சத்யஜித்ரே, மிருணாள் சிசன், அபர்ணா சென் போன்றோர் இந்த முயற்சியில்

முன்னின்று உழைத்தனர். இதன் மூலம், இந்திய சினிமாவில் பெண்ணைப் பற்றிய கண்ணோட்டம் புதிய வடிவினைப் பெற்றது.

□ □

1955-ஆம் ஆண்டில் சத்யஜித்ரே 'பதேர் பாஞ்சாலி' யை உருவாக்கியதன் மூலமாக, புதிய முன்னோட்டம் ஒன்றினைக் காண்பித்தார். அதன் வளர்ச்சிக்கான பாதைக்கும் வழிகாட்டினார்.

“மிகுந்த அளவுக்கு ஓவியங்களையும், இசையையும், கவிதையையும் உருவாக்கத் தூண்டிய நாடு திரைப்படத் தயாரிப்பாளரைத் தூண்டத் தவறிவிட்டது” என்ற ஏக்கத்தோடுதான் சத்யஜித்ரேயும் சினிமாத் துறையினுள் காலடி எடுத்து வைத்தார்.

பெண்ணுரிமை சம்பந்தமான படங்களை எடுக்கப் போகின்றேன் ஒன்று ஒருபோதுமே ரே பிரகடனம் செய்த தில்லை. ஆனால் அவருடைய பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் வங்காளப் பெண்ணையும், அதற்கூடாக இந்தியப் பெண்ணின் உண்மையான முகத்தினையும் உணர்வுகளையும் யதார்த்த பூர்வமாகச் சித்தரித்தன. பதேர் பாஞ்சாலி, அபராஜிதா, அபுசன்சார், ஆரண்ய தின் ராத்திரி, ஆஸ்னி சங்கெட், மகாநகர், சாருலதா, காரே பைரி ஆகிய திரைப்படங்கள் வாழ்வினை வெகு அழுத்ததோடும் கலா பூர்வமாகவும் சித்தரித்தன.

'பதேர் பாஞ்சாலி', வங்காளத்திலுள்ள மிகச்சாதாரண கிராமியப் பெண்ணின் வாழ்க்கையினை எடுத்துச் சொல்லுகின்றது. 'பதேர் பாஞ்சாலி' என்றால் 'பாதையின் கீதம்'

என்று தமிழில் சொல்லாம். தூர்க்கா என்ற பெண்ணின் கதையில், இந்தியப் பெண்ணையே உலவ விடுகின்றார் ரே. இந்திர, தூர்க்கா, சரபோஜயா, சின்ன தூர்க்கா ஆகிய கதாபாத்திரங்கள் எல்லா இந்தியக் - கிராமங்களிற்குமே சொந்தமானவர்கள். கிராமங்களின் இருதயமானவர்கள்.

தூர்க்காவின் வாழ்க்கை, சமய ஆச்சாரியான பிராமண கணவனின் நிழலில் இயங்குகிற குடும்பத்தின் அவலநிலை, மகிழ்ச்சி, சிதைவுகள், மாற்றங்கள் என்பன வற்றோடு, மத்தியதர வாழ்வின் குணங்கள், பிற்போக்கு எண்ணங்கள் என்பனவற்றை மீறி தூர்க்கா என்பவள் எவ்விதம் கால மாற்றத்தால் புதிய பெண்ணாக உருவாகின்றாளென்பது வரை 'பதேர் பாஞ்சாலி' நிதானத்தோடு படம் பிடித்துக் காட்டிற்று. கிராமத்து பெண் எவளுமே இந்த திரைப்படத்தில் தன்னை இனங்கண்டு, தனது அடுத்த நிலை என்ன என்பது பற்றி சிந்திக்க முடியும். இவ்வகையில் இந்தியப் பெண்ணை அவளின் சரியான குணாம்சங்களோடு திரைப்படத்தில் காண்பித்த உன்னத பெருமை ரேயுக்கும், 'பதேர் பாஞ்சாலி'க்கும் உண்டு.

ரேயின் இன்னொரு திரைப்படம் 'மகாநகர்'.

ஆர்த்தி மஜூம்தார் என்ற பெண்ணைச் சுற்றி வருகிற கதைதான் 'மகாநகர்'.

இந்திய மரபுவழிச் சமுதாயம், பெண்ணானவள் இருக்க வேண்டிய இடம் விடு என்றும், கணவனின் இச்சைகளுக்கு வடிகாலாகவும், குடும்பத்தைக் கட்டிக்காத்து செவ்வணை வழிநடத்த வேண்டியவாளயுமே பெண்ணை விதித்திருக்கின்றது என்று அசையா நம்பிக்கை கொண்டவர் பிரியா கோபால். இவர் ரிடையர்ட் பள்ளி ஆசிரியர். கல்கத்தா வின் கீழ்தட்டு மத்தியதர வர்க்கத்தினைச் சேர்ந்தவர். பிரியா

கோபாலின் மகன் சுப்ரதா மஜூம்தார். இதே வர்க்கத்துக்குச் சூழலிலுள்ள வீடொன்றில் சுப்ரதா மஜூம்தார் தனது தகப்பனுடன் சேர்ந்து வாழ்ந்து வருகின்றான்.

சுப்ரதா ஒருவளின் சம்பளத்திலேதான் அந்தக் குடும்பம் நடைபெறுகின்றது. அவள் எவ்வளவு கடுமையாக உழைத்தும் குடும்பத்தின் பற்றாக்குறையைச் சரிக்கட்ட இயலவில்லை. அவளது கஷ்டத்தின் சமையைத் தீர்ப்பதற்கு அவளது மனைவியான ஆர்த்தி மஜூம்தார் தீர்மானிக்கின்றாள், தீவிரமான சிந்தனைக்குப் பிறகு.

கல்கத்தா என்ற வளர்ந்து வருகின்ற நகரம் வியாபார நிறுவனங்களால் நிறைகின்றது. எல்லாத்தர மக்களினது வாழ்வுப் போக்குகளிலும் மாற்றங்களேற்படுகின்றன. நவீன மாற்றங்கள் நகரத்து கீழ்த்தட்டு மத்திய தர வர்க்கத்திலும் தலைகீழான போக்குகளை உருவாக்குகின்றன. மாறுதல்களை நிகழ்த்துகின்றன.

பிரியாகோபால், குறுக்கெழுத்துப் போட்டியில் பெருந்தொகைப் பரிசுகளைப் பெறும் முயற்சியிலே மூழ்கிப் போயிருக்கின்றார். குறுக்கெழுத்துப் போட்டிக்கு விடை கண்டு பிடிப்பதற்காக சிறிய எழுத்து அகராதிகளை வாங்குகிறார். அதைப் படிப்பதற்கு மூக்குக் கண்ணாடியை வாங்கித் தரும்படி சுப்ரதாவை நச்சரித்து, கண்ணாடியைப் பெற்றுக் கொள்ளக் காத்திருக்கிறார் பிரியகோபால்.

சுப்ரதாவின் கடைசிச் சகோதரி பாணிக்குப் பள்ளிக் கூடச் செலவு, அம்மாவுக்கு புகையிலை வாங்கப் பணம், தனது மகன் பிந்துவுக்கு பொம்மை வாங்கப் பணம் என்று மேலும் மேலும் சுப்ரதாவுக்கு புதிய செலவுகள் உண்டாகின்றன. சுப்ரதாவின் இந்த நிலைமைகளால் ஆர்த்தி, விளம்பரக் கம்பெனி ஒன்றில் விற்பனை செய்கிற பெண்ணாகச்

சேர்த்துக் கொள்கின்றாள். 'சேல்ஸ் கர்ள்' ஆகச் சேர்ந்தவள், வீடு வீடாக ஆடையில் பூப்போடும் இயந்திரங்களை (Knitting machines) விற்கிறாள். அவள் பொருளை விற்பதற்காக மேல்தட்டு வர்க்கத்துப் பெண்களின் வீட்டிற்கே சென்று வருகின்றாள். ஓயாத உழைப்புக்கு தன்னை ஆட்படுத்துகிறாள்.

'சேல்ஸ் கர்ள்' ஆகி, சம்பாதிக்கத் தொடங்கியதின் பிறகு, வீட்டின் குடும்பப் பெண் என்ற அவளின் முன்னைய நிலைப்பாட்டோடு அவள் முரண்பாடு கொள்கிற சூழ்நிலை இயல்பாகவே உருவாகின்றது. கணவனோடும் மாமனாரோடும், ஏனைய உறவினர்களோடும் அவளுக்கு சிக்கல்கள் உருவாகின்றன. அவளைப்பற்றி அவர்களெல்லாம் காரசாரமான குற்றச்சாட்டுகளை முன்வைக்கின்றார்கள். அவளை மனம் நோகச் செய்கின்றார்கள். புறக்கணித்து புறம் பேசுகின்றார்கள். வார்த்தைகளால் அடித்து வதைக்கின்றார்கள்.

ஆனால், ஆர்த்தியோ இவற்றுக்கெல்லாம் தளர்ந்து துவண்டு போய் விடவில்லை. பாரம்பரிய குணம்சங்களைக் கொண்டிருந்த குடும்பத் தலைவியான ஆர்த்தி, 'சேல்ஸ் கர்ள்' ஒருத்திக்கான துணியையும் தன்னம்பிக்கையையும் மெதுமெதுவாக அடையப் பெற்று உறுதிமிக்க பெண்ணாக உருப்பெறுகின்றாள். அவளுடைய கணவன், மாமனார், முதலாளி ஆகியோரின் ஆண்மேலாதிக்க குணம் அவளை எரிச்சலூட்டி துன்புறுத்துவதோடு நில்லாமல், இவற்றிற்கெல்லாம் எதிராக உருவாகிற பெண்ணாகவும் அவள் மாற்றமடைவதற்கு வழிவகுக்கின்றது. படிப்படியாக அவளுடைய ஆளுமை உறுதியோடு விசாலமடைகின்றது.

ஆர்த்தியின் உற்சாகமான குணம், அவளது முதலாளியைக் கவர்கின்றது. அதனால் முதலாளியின் அபி

மானத்துக்குரியவளாகவும் ஆகிவிடுகின்றாள் அவள். அத்தோடு தனது திறமையில் அவளுக்கு மேலும் உறுதி ஏற்படுகின்றது.

ஆர்த்தி தனது சக தோழிகளுடன் மிகவும் நேயமாகப் பழகுகின்றாள். அவர்களுடைய சுகதுக்கங்களைப் பகிர்ந்து கொள்ளுகின்றாள். அங்கே அவளோடு வேலை செய்கின்ற எடித் சிமோன்ஸ் என்ற ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண்ணொருத்தி ஆர்த்தியின் அன்புக்குரிய சினேகிதியாகியாகி விடுகின்றாள். அவளிடமிருந்து சில நடை உடை பாவனைகளையும் எதிர்ப்பின்று ஏற்றுக்கொள்கின்றாள் ஆர்த்தி; உதட்டுச்சாயம் பூசுவது உட்பட.

ஆர்த்தி முதல்மாதச் சம்பளப் பணமும், கமிஷனும் பெற்று வீடு திரும்புகிறாள். ஆர்த்தியிடமிருந்து பணம் பெற்றுக் கொள்ள மறுக்கிறார் அவளது மாமனார்.

ஆனால் மிகுந்த கஷ்டப்பட்டு நகரத்துக்குள்ளே திரிந்து தன்னிடம் முன்னர் படித்த மாணவர்களைத் தேடி அலைந்து கடைசியில் கண் டாக்டர் ஒருவரைக் கண்டு கொள்கிறார் பிரியா கோபால். அவருடைய உதவியால் மூக்குக் கண்ணாடியையும் பெற்றுக் கொள்கின்றார். அந்த மூக்குக் கண்ணாயை டாக்டர் தனது குருதட்சிணையாக தன்னுடைய முன்னாள் ஆசிரியருக்கு வழங்க, பரவசமடைகின்றார் பிரியாகோபால்.

சுப்ரதா முன்னர் பீடியே பிடித்துக் கொண்டிருந்தவன் இப்போது விலையுயர்ந்த சிகரெட் பிடிக்க ஆரம்பித்து விட்டான். ஆர்த்திக்கு எப்போதும் தனது வேலையைப் பற்றித்தான் பேச்சு. தனது முதலாளியைப் பற்றி அவள் ஓயாது வியந்து கூறுகின்றாள். தான் பொருட்களை விற்கச் செல்லுகின்ற பெரிய வீடுகளைப் பற்றி ஆச்சரியமான விஷயங்களைக் கூறிக் கொண்டிருப்பாள் ஆர்த்தி.

ஆர்த்தி வேலையிலிருந்து வீடு திரும்பியபோது, அவளது மகனான பிந்து காய்ச்சலில் படுத்திருக்கின்றதைக் காணுகின்றாள். அந்தக் குழந்தையை யாருமே கவனித்ததாகத் தெரியவில்லை. தாயின் பிரிவு அந்தக் குழந்தையைப் பெரிதும் பாதித்திருப்பதை ஆர்த்தி உணருகின்றாள். கண்கலங்குகின்றாள். வருத்தத்துடன் குழந்தையைத் தூக்குகின்றாள். வீட்டு நிலைமை அவளை மனம் தத்தளிக்க வைக்கின்றது.

பணத்தைவிட மனஅமைதியே மிக முக்கியமானது என்பதைத் தெரிந்து வைத்திருக்கிற அவளது கணவன் சுப்ரதாவினால் சிறு துரும்பினைக் கூட தூக்கிப்போட முடியவில்லை, அவளது தகப்பனோ வரட்டுக் கௌரவம் பேசிக்கொண்டு அவளது உழைப்பினை உறிஞ்சிக் கொண்டிருக்கிறார். தாயோ வீட்டு வேலைச் சுமைகளால் அவதிப்படுகின்றாள். பிந்துவோ, எப்போதும் அம்மாவின் நினைவாகவே இருக்கிறான்.

ஆர்த்தியை வேலையிலிருந்து நிறுத்த வேண்டுமென்று நினைக்கிறான் சுப்ரதா. வேலையிலிருந்து விலகுவதற்கான கடிதத்தையும் அவனே தயார் செய்கிறான். மறு நாள் காலையில் சுப்ரதா தனது அலுவலகத்திற்குச் செல்கிறான். அங்கே நடைபெற்ற மோசடி ஒன்றோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டு அவன் வேலையிலிருந்து நிறுத்தப்படுகின்றான். இதை ஆர்த்தி அறிகின்றாள். தனது ராஜினாமாக் கடிதத்தைக் கொடுக்காமலே மீண்டும் வேலைக்குப் போகின்றாள்.

தனது முதலாளியான யுகர்ஜியிடம் தனது கணவனுக்கு உதவி செய்யும்படி கூறுகின்றாள் ஆர்த்தி. இதைப் பயன்படுத்தி முகர்ஜி, ஆர்த்திக்கு மேலும் பல

பொறுப்புக்களைக் கொடுக்கின்றான். அவளிடமிருந்து மேலும் உழைப்பைச் சுரண்டுவதற்கு முயற்சி செய்கின்றான். வேறு வழியின்றி ஆர்த்தி கடுமையாக வேலை செய்கின்றாள். இப்போது அவள் மட்டுமே தனது குடும்பத்திலுள்ள எல்லோருக்குமே உழைத்துச் சம்பாதிக்கின்றவள் ஆகின்றாள்.

வேலையை இழந்த சுப்ரதா உடலேயே எங்கும் வேலை தேடிப் பெற முடிவில்லை. சின்னதொரு வேலையைக் கூட அவனாள் தேடிக் கொள்ள இயலவில்லை.

ஆர்த்தியின் சினேகிதியான எடித் நோய்வாய்ப்பட்டு வீட்டில் இருக்கிறாள். அவளுடைய வீட்டிற்குச் சென்ற ஆர்த்தி, அவளுடைய வாழ்க்கையின் உள்ளூர்த்தத்தையும் போராட்டங்களையும் அறிந்து கொள்ளுகின்றாள். ஆங்கிலோ-இந்தியப் பெண்ணான எடித், ஆண்களால் தனக்கு உண்டாகின்ற சிக்கல்களை வரட்சியான புன்முறுவலோடு ஆர்த்தியிடம் தெரிவிக்கின்றாள். இதைக் கேட்டு ஆச்சரியமும் அதிர்ச்சியும் கொள்ளுகின்றாள் ஆர்த்தி. இந்த சமூக அமைப்பில் பெண் மீதுள்ள ஒருக்கு முறைகளைப் பற்றித் தெளிவாக அறிந்து மனதில் புதிய உத்வேகம் கொள்ளுகின்றாள் ஆர்த்தி. எடித்தின் வேலைகளில் தடங்கல் ஏதுமின்றி ஆர்த்தியே அவளுடைய வேலைகளையும் சேர்த்துச் செய்கின்றாள்.

சுப்ரதாவின் தகப்பனான பிரியாகோபால் பழைய படியே தன்னிடம் படித்த மாணவர்களைப் பார்த்து அவர்களிடம் பண உதவி பெறுகின்றார். நோயால் பீடிக்கப்பட்டபின் பிரியாகோபாலும் படுத்த படுக்கையாகி விட்டார். பக்கவாத நோய் தாக்கிய நோயாளியான தகப்பனை சுப்ரதா சுமையாகவே கருதுகின்றாள். ஆனால் மரணத்தினை எதிர்த்தோக்கியுள்ள மாமனார் மீது ஆர்த்தி பரிவோடிருக்கின்றாள்.

முகர்ஜியை சுப்ரதா அவனது அலுவலகத்திலே போய்ச் சந்திக்கிறாள். தனது கஷ்டங்களைப் பரிதாபகரமாக எடுத்துச் சொல்லுகின்றாள். தனக்கு உதவும்படி மன்றாடுகின்றாள். முகர்ஜி, அவள் ஆர்த்தியின் கணவன் என்பதற்காகவே உதவுவதாக வாக்குறுதி அளிக்கின்றான்.

முகர்ஜி அவனோடு பேசிக் கொண்டிருக்கையிலேயே சுப்ரதா தனது தூரத்து உறவினன் என்பதை அறிந்து கொள்ளுகின்றாள். அவர்களிருவரும் மேற்குவங்காளத்தின் ஒரே மாநிலத்தைச் சேர்ந்தவர்களென்பதை அறிந்த பின்னர் அவர்கள் இருவரிடையேயும் மேலும் நெருக்கம் ஏற்படுகிறது. இதை வைத்தே தனக்கு உதவி செய்யும்படி சுப்ரதா, முகர்ஜியை வற்புறுத்துகிறாள்.

முகர்ஜி, எடித்தை வேலையிலிருந்து நிறுத்தி விடுகின்றான். எடித் வேண்டுமென்றே வேலைக்கு வராமல் விட்டு விட்டாளென்றும், அவள் தவறான நடத்தை யுள்ளவளென்றும், முகர்ஜி எடித் மீது குற்றம் சுமத்துகின்றான். எடித் நோய்வாய்ப்பட்டிருந்தாள் என்ற உண்மையினை அறிந்திருந்த ஆர்த்தி, வளுக்காகப் பேசுகின்றாள்.

முகர்ஜி ஆர்த்தியைத் திட்டுகின்றான்: “நாமெல்லோரும் வங்காளிகள்; வங்காளிகள் யாவரும் ஒன்றாய்ச் சேர்ந்து, ஒரு அபிப்பிராயத்தோடு வாழவேண்டும்; ஒருவர்கருத்தினை மற்றவர் அனுசரித்து நடக்க வேண்டும். ஆகவே நீ எக்காரணங்கொண்டும் அந்த ஆங்கிலோ-இந்தியப் பெண்ணுடன் சினேகிதம் வைத்துக் கொள்ளாதே. அவள் மோசமானவள். நடத்தை கெட்டவள்.”

முகர்ஜியின் ஒவ்வொரு வார்த்தையும் ஆர்த்தியின் மனதை அறைகின்றன. அவள், அவனது கருத்தை ஒத்துக் கொள்ளாமல் அந்த நிறுவனத்தை விட்டு விலகிக் கொள்கிறாள்.

108 / செ. யோகநாதன்

முகர்ஜியிடம் வேலை செய்கின்ற சந்தர்ப்பத்தை ஆர்த்தி இழந்தபோதும் அவள் கவலையடையவில்லை. அதுபோலவே முகர்ஜியின் மூலம் உதவி பெற்று வேலை வாய்ப்பைப் பெற சுப்ரதா விரும்பவில்லை. ஆர்த்தி இந்தச் சந்தர்ப்பத்திலேதான் வேலை செய்கிற பெண் (working women) ஒருத்தியின் சமுதாயத் தகுதியைத் தெளிவாக உணருகின்றாள். வேலை செய்கிற பெண் என்பவள் சமுதாயத்தில் கணிப்பான இடத்தினைப் பெறவேண்டியவள் என்ற கருத்தை அவள் உறுதியோடு பிறருக்கு உணர்த்துகிறாள்.

கணவனின் புரிந்து கொள்ளல் ஆர்த்திக்கு தனித் துணிவினைக் கொடுக்கின்றது. அவள், பெண்களைப் பற்றி மன உறுதியும், பெருமிதமும், துணியும் கொள்ளுகின்றாள்.

கணவனும் மனைவியும் இப்போது நம்பிக்கையுடன் வாழ்க்கையை எதிர்கொள்ளத் தொடங்குகின்றனர். கல்கத்தாவின் நெருக்கடியான வியாபாரப் பகுதியினுள் அவர்கள் இருவரும் வேலை தேடலாம் என்ற நம்பிக்கையோடு மீண்டும் நடந்து செல்கின்றனர்.

‘மகாநகர்’ கதை இவ்விதம் முடிவடைகிறது.

சத்யஜித்ரேயின் இந்தத் திரைப்படம் வேலை செய்யும் பெண்ணின் வாழ்க்கையை அற்புதமாகச் சித்தரிக்கின்றது. அவளின் ஒவ்வொரு சலனங்களையும், சஞ்சலங்களையும், துயரங்களையும், துணியையும் சின்னச் சின்ன சம்பவங்களின் மூலம் உயிர் ததும்ப ரே காண்பிக்கின்றார். சாதாரணமான பெண்ணொருத்தி, வாழ்வின் சவால்களை ஏற்று, பெண்ணுரிமை கோருகிற போராளியாய் எப்படி உருவாகின்றாளென்பதை படிப்படியாக கலை நுணுக்கத்தோடு காண்பித்து, இந்திய திரைப்படங்களின் பாரம்பரிய

வாய்ப்பாட்டு (Formule) முறைகளை நொறுக்கியெறிந்திருக்கிறார் சத்யஜித் ரே.

இந்தியாவிலே பெண் என்பவள் விடுதலை பெற வேண்டியதின் அவசியத்தை, அவளின் அவலமான வாழ்வின் யதார்த்தபூர்வமாகக் காண்பிப்பதன் மூலம் உறுதியான குரலிலே கூறியிருக்கின்றார் ரே. அதுமட்டுமல்ல, தமது துயரங்களையெல்லாம் ஆணும் பெண்ணும் ஒன்றிணைந்து போராடித்தான் தூக்கி வீச முடியுமென்பதை எவ்வித பிசிரின்றியும் ‘மகாநகர்’ சொல்கின்றது.

சத்யஜித்ரே மகோன்னதமான கலைஞன் என்பதில் எந்தச் சந்தேகமும் இல்லை. அவருடைய படங்கள் எந்தத் தீர்வினையும் கூறியதில்லை என்ற விமர்சனமும் சொல்லப்படுவதுண்டு. அதைப்பற்றி விவாதங்கள் இருக்கலாம். ஆனால் ரேயின் படங்கள் ஆழமான கேள்விகளை எழுப்பி, பார்வையாளர்களைச் சிந்திக்க வைக்கின்றன; சமுதாயத்தைப் பார்த்து விமர்சித்து சமுதாயத்தையே சுய விமர்சனம் பண்ண நிர்ப்பந்திக்கின்றன. ‘பெண்ணுரிமை’யை வலுவாகக் காண்பிக்கிற ‘மகாநகர்’ம், பெண்ணுரிமை பற்றிப் கேள்வியைத்தான் மறுப்புச் சொல்லாத விதத்திலே உரத்த குரலில் நம்மைப்பார்த்துக் கேட்கின்றது.

□ □

“புதுமையென்ற பெயரால் எதையாவது புகுத்துவதோடு, நவீன திரைப்படத்தின் எல்லா அம்சங்களும் நிறைவு பெற்றுவிடுகிறதா? நிச்சயமாக இல்லை. குறும்

கோளற்ற புதுமை என்பது அர்த்தமற்றதாகும். நீதியோ, நியாயமோ இல்லாத புதுமை என்பது கேலிக் கூத்தானது. மேலும் இது கொடுமையானதும் மானக்கேடானதுமாகும். மற்ற கலைகளைப் போலவே திரைப்படமென்பதும் மனிதனின் படைப்பு. இது மனிதர்களுக்கான மனிதர்களைப் பற்றிய கலையாகும். மேலும் இது ஒருவிதமான சமூக நடவடிக்கையாகும்” —இப்படிச் சொல்லுகிற மிருணாள் சென் பெண்கள் விடுதலை பற்றி எத்தகைய கண்ணோட்டத்தினைக் கொண்டிருப்பாரென்பதை தெளிவாகவே புரிந்து கொள்ளமுடியும்.

மிருணாள் சென் திரைப்படத் துறையைப் பொறுத்தவரை மிகவும் தெளிந்த கண்ணோட்டமுடையவர். யதார்த்த பூர்வமாகப் பிரச்சனைகளைப் பரிசீலனை செய்கிறவர். துணிந்து தன்னுடைய சரியான கருத்துக்களை முன்வைக்கிறவர். ஆகையால் அவருடைய எல்லாத் திரைப்படங்களிலும் இந்த சமுதாய அமைப்பில் பெண் படுகின்ற அவதிகள் கூர்மையாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றன; விமர்சனம் செய்யப்படுகின்றன.

இந்தியப் பெண் ஒருத்தி பல்வேறு நிலைகளிலும் படுகின்ற சொல்லிலாணாத் துயரங்களினை கலாபூர்வமாகச் சித்தரித்து, கனமானதொரு கேள்வியினை நெஞ்சில் அடித்தாற் போல எழுப்புகிற இயக்குநராக மிருணாள் சென்னை இந்திய சினிமா குறித்து வைத்திருக்கின்றது. அவர் பெண்ணின் வாழ்க்கை, பெண்ணுரிமை, பெண் விடுதலை பற்றிக் கொண்டிருந்த பரிவும், வாஞ்சையும், தீர்மானமான கொள்கையும் அவரது திரைப்படங்களிலே நேர்மையாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன.

மிருணாள் சென், ராத்தோர் (இரவின் முடிவு 1956) என்ற திரைப்படத்தோடு பரவலாக அறியப்பட்டார். நீல் ஆக்ஸிர் நீச்சே (நீலவானத்தின் கீழே 1959), பைஸே

சிரவணா (திருமண நாள் 1960), புனாச்சா (மீண்டும் மேலாக 1661), பிரத்திதி (பிரதிதிதி 1964), ஆகாஸ் குளும் (பகற்களவு 1965), மரிட்டாமனிஷா (இரண்டு (இரண்டு சகோதரர்கள் 1966), புவான் ஷேம் (வங்காளி இந்தி மொழிகளில்—1969), இண்டர்வியூ (1971), ஏக் ஆதுரி சுகானி (முடிவடையாத கதை) 1972), மிருகாயா (அரச வேட்டை 1976), ஒக்க ஊரி சுதா (ஒரு ஊரின் கதை தெலுங்கு, இந்தி மொழி 1977), கல்கத்தா 71 (1973), பாதிக்க (கொரில்லாப் போராளி—1973), கோரஸ் (1976) பரசுராம் (1973), ஏக் தீன் பிரதி தீன் (காணமற் போன தொரு நாள் 1979), அக்லிர் சந்தான் (1980), சால் சித்ரா (981), காராஜ் (1982), காந்தர் (அழிபாடுகள்—1983), ஜெனஸிஸ் (ஆதிநாள்—1986) என்பன இவரது படங்கள்.

ஆதிவாசிகள் முதல் வேலையில்லாத் திண்டாட்டம் வரை இவரது திரைப்படங்கள் புனையப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறான அகன்ற பரப்பினிலே பெண்களைப் பற்றி சிறிதா கவோ, அதிகமாகவோ, இவர் சொல்லுகிற கருத்துக்களெல்லாம் பெண்ணுக்கு நம்பிக்கையையும் துணியையும் மட்டுமல்ல, வாழ்வின் நெறியினையுமே சொல்லித் தருகின்றன. இந்திய திரைப்பட வரலாற்றில் இத்தகைய பெருமையினைப் பெறுபவர் மிருணாள் சென்னே.

மிருணாள் சென்னின் ‘பைஸே சரவணா’வின் கதை இதுதான்.

அவலட்சணமான தோற்றம் படைத்த நடுத்தர வயது மனிதன் ஒருவனுக்கும், இளமையான நடுத்தரவயதுப் பெண்ணொருத்திக்கும் இடையே ஆன உறவு, முரண்பாடுகள் என்பனவற்றை அன்றாட வாழ்வு கூர்மைப்படுத்துகின்றது. அவள் மாஸிட வாழ்வை நேசிக்கிறாள்; எல்

லோருடனும் அனுசரித்துபோக விரும்புகின்றாள். அவளது மாமியாரின் உணர்வுகளைப் புரிந்து, கணவனின் எண்ணங்களைச் செம்மைப்படுத்த முயலுகின்றாள். ஆயினும் கணவனின் மனோபாவங்கள் அவளின் எண்ணங்களுக்கேற்றதாக அமையவில்லை.

ஒரு நாள் தாய் இறந்து போகின்றாள் — அதற்குப் பிறகு அவனுக்கு மனைவியோடு நிறையச் சிக்கல்கள் உருவாகின்றன. அவைகளை நிதானமாகத் தீர்க்க அவனால் இயலவேயில்லை. அவளோ வாழ்வின் பல்வேறு சஞ்சலங்களுக்கும் உட்படுகின்றாள். இதற்கிடையே கொடுமையான பஞ்சம் அந்தக் கிராமத்தினைச் சூழ்ந்து கொள்ளுகின்றது. மனிதரை மனிதர் ஐயுற்று முரண்பட வைக்கிற பஞ்சத்தின் கொடுமை, தம்பதிகள் இருவரிடையேயும் மீண்டும் பரிந்துணர்வுகளைக் கொண்டுவர முயல்கிறது.

பிரேம்சந்தின் கதையான 'திஃபாணை' அடிப்படையாக வைத்து, தெலுங்கிலே 'ஒக்க ஊரிகதா'வை மிருணாள்சென் படமாக்கினார். இந்தப்படத்தில் ஆதிவாசிகளிடையே உள்ள பெண்களின் நிலைமையினை மிருணாள் சென் மனதினைத் தொடும் விதமாக சித்தரித்தார்.

'பதாதி' என்ற படம் ஆண் மேலாதிக்கத்தைக் கடுமையாகச் சாடுகின்றது.

கல்கத்தாவைச் சேர்ந்த இளைஞன் ஒருவன், சிறைவேன் ஒன்றிலிருந்து தப்பித்துக் கொள்ளுகின்றான். தன்னைக் காப்பாற்றிக் கொள்வதற்காக எங்காவது ஒளிந்து கொள்ள வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் அவனுக்கு. அங்குமிங்கும் பதுங்கி, மேல் தட்டு மக்கள் வாழ்கிற குடியிருப்புக்குள் நுழைகின்றான். ஒரு இளம் பெண்ணின் வீட்டிலே ஒளிந்து கொள்ள அவனுக்கு வாய்ப்புக் கிட்டுகிறது. இவள் விளம்பர நிறுவனம் ஒன்றிலே பணிபுரிகின்றவள்.

அந்தப் பெண், கணவனின் கொடுமை தாங்காமல் அவனிடமிருந்து ஓடிவந்து அங்கே வாழ்கின்றவள். இப்போது ஆண்மேலாதிக்க குணங்கள் அவளைக் கடுமையாக விமர்சிக்கின்றன. துன்புறுத்துகின்றன. இவற்றைக் கண்டெல்லாம் அவள் அச்சங்கொள்ளவில்லை. அயோக்கியர்களின் நெறிமுறைகள் அவளுக்குக் கசப்பூட்டுகின்றன. ஆனால் அதே கசப்புணர்வுகள் சமூகஅடிப்படையிலே அவளைக் கிளர்ச்சிக்காரியாக உருவாக்கி விடுகின்றது.

சமுதாயத்தின் மீது அவள் கொண்ட கோபம் அவனுடைய கோபத்தை ஒத்ததாயிருக்கிறது. தன்னை மறுபரிசீலனை செய்து கொண்ட அந்த அரசியல் கிளர்ச்சிக்காரனோடு அவள் நெருங்கிப் பழகுகின்றாள். இருவரும் ஒருவரோடு ஒருவர் விவாதிக்கிறார்கள். அந்தத் தர்க்கங்கள் அவர்களை மேலும் நெருங்க வைக்கின்றன. இணையச் செய்கின்றன.

சுதந்திர போராட்ட வீரரான அவனது தந்தை அவனைச் சந்திக்கிறார். சுதந்திரமென்மது கேலிக் கூத்தான விதம் பற்றி இருவரும் பேசுகிறார்கள். உண்மையான சுதந்திரத்துக்காகப் போராடும்படி தகப்பன், மகனிடம் கூறுகிறார். அந்தப் போராட்டம் முடிவில்லாதது—புதிய சமுதாயத்தை உருவாக்குவதற்கானது என்கிறார் பழைய வீரரான அவனது தந்தை.

இதன் பிறகு தந்தையும் மகனும் பிரிகிறார்கள். அவன் அவனது கருத்தோடு இணைந்து தன் போராட்டத்துள் கரைகிறான்.

இதுதான் 'பதாதி'க் (கொரில்லாப் போராளி) கின் கதை.

□

“ஓக்க ஊரி கதா” (ஒரு கிராமத்தின் கதை) என்ற யிருணாள் சென்னின் இன்னொரு படம், கிராம வாழ்வின் ஊடாக இந்தியப் பெண்ணின் பரிதவிக்கத்தக்க நிலைமையினை வெகு அற்புதமாகக் காண்பித்தது. ‘இந்திய கிராமங்களிலேயே வாழ்கிறது. அந்தக் கிராமிய வாழ்வினை நிலப்பிரபுத்துவக் கண்ணோட்டம் எப்படி மூடிக் கவிந்திருக்கின்றது. அதுவும் பெண்ணுடைய வாழ்வு எத்தகைய பரிதாபகரமான நிலைமையிலே உள்ளது’ என்பதனை தார்மீகக் கோபத்தோடு ‘ஒரு கிராமத்தின் கதை’யில் யிருணாள் சென் எடுத்துச் சொலவியிருக்கின்றார்.

குடும்பம் ஒன்றிலே எல்லாமாக இருந்து சுமைதாங்கியாய் வாழ்கிற பெண்ணொருத்தி, தன் னப் பொறுத்த வரை ஒன்றுமேயில்லாத, துயரங்களையே அனுபவிக்கின்ற பிறவியாய் வாழ்கின்ற கொடுமையினை சவுக்கால் அடிக்கிறாற்போல ‘ஓக்க ஊரி கதா’வில் வருகின்ற நீலம்மா என்ற பெண் உறுதியாகத் தெரிவிக்கின்றாள்.

இந்தியாவின் சாரசரிப் பெண் ஒருத்திக்கு வகை மாதிரியாக இன்றும் விளங்குகின்றாள் நீலம்மா. நீலம்மா பெண்ணுரிமையைப் பற்றித் தெரியாத வெறும் அப்பாவிப் பெண் என்பதில் ஒன்றுமே சந்தேகமில்லை. ஆனால் அவளைப் பற்றிய கதை பெண்ணின் நிலைமையை அதன் அவலத்தன்மைகளோடு காண்பித்து, பெண்ணுரிமைக்கான கருத்தோட்டத்தை பார்வையாளர்களிடையே உருவாக்கி விடுகின்றது.

கிராமத்திலே வாழ்கின்ற வெங்கையா வித்தியாசமான போக்குகள் கொண்டவன். அவன் ஒரு அதிபுத்திசாலியாகவும் காணப்பட்டான். சில வேளைகளில் மோசமான பைத்தியக்காரனாகவும் நடந்து கொண்டான். இத்தகைய

போக்குகளுள்ள அவனுக்கு கிஷ்டையா என்ற மகன். இளைஞன்.

அவர்கள் இருவரும் ஊரின் ஒதுக்குப்புறத்திலே உள்ள கற்களால் மறைக்கப்பட்ட வயதான குடிசை ஒன்றிலே வாழ்கிறார்கள். தகப்பன் தன்னைப் போலவே மகனையும் வளர்த்து வருகின்றான்.

வெங்கையா, அந்தக் கிராமத்து மக்கள் பணக்காரர்களுக்கு அடிமைகளைவிட கேவலமாக உழைத்து வறுமையினால் வாடிக்கொண்டிருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டித் திட்டிகின்றான். தனது தாத்தாவும் இப்படித்தான் சிறிதளவு நிலம் வைத்திருந்ததையும், பிறகு பண்ணையாரிடம் நிலத்தை இழந்து முன்னைவிட வறுமையால் வாடி இறந்து போன சம்பவத்தையும் வெங்கையா அடிக்கடி தாளமுடியாத சோகத்தோடு கூறி வருந்துவான். ஆத்திரப்படுவான். அதற்காக உலகிலுள்ள எல்லோரையுமே ஒட்டு மொத்தத்தில் திட்டித் தீர்ப்பான் வெங்கையா.

கடுமையாக உழைத்த தாத்தா நிலத்தையும், வீட்டையும் இழந்து போனதை அளவிடமுடியாத சோகத்தோடு கூறுகின்ற வெங்கையா, தான் அணிந்துள்ள வேட்டியையும் பிடுங்கிக் கொண்டு போய்விடும்படி முகந்தெரியாத தனது எதிரியைப்பார்த்து சத்தமிட்டுக்கூறுவான். பசிக்குப் பயப்படாமல், பணக்காரர்களுக்கு அச்சப்படாமல் வாழ்கிறோம் என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கிற அவர்கள் கிராம மக்களுக்குப் புரிந்துகொள்ள முடியாத வினோதப் பொருளாகவே மாறிவிட்டனர்.

வெங்கையா அடிக்கடி குடித்துவிட்டு வந்து மகனைப் பார்த்து தனது மனதிலுள்ள கருத்துக்களை எல்லாம் கூறுவான். அவையாவும் நிலப்பிரபுக்களின் அட்டுமீயங்களைக்

கண்டு கோபப்பட்டு பொருமுகின்ற வார்த்தைகளாகவே இருக்கும்.

இப்படியான சூழ்நிலையிலேதான் கிஷ்டையா நீலம்மா என்ற இளம் பெண்ணைச் சந்திக்கின்றான். அவளது பரிவான பார்வையும், வசீகர இயல்பும் முதல் பார்வையிலே கிஷ்டையாவுக்கு அவள்மேல் அன்பை உண்டாக்கி விடுகின்றன. அவளோடு தொடர்ந்து பழக விரும்புகின்றான். அந்தப் பழக்கத்தை தொடருகின்றான்.

நீலம்மாவை திருமணம் செய்து கொள்ள கிஷ்டையா விரும்புகின்றான். இதை அறிந்த வெங்கையா மகனை மோசமாகத் திட்டுகின்றான். அவளை மணந்து கொள்வதற்கு, தான் ஒரு போதும் சம்மதிக்கப் போவதில்லை என்று அவன் கூறுகின்றான். தந்தையின் வற்புறுத்தலை மகன் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை; முரண்படுகிறான். நீலம்மா மீது அவன் கொண்ட மோகம் இதுவரை தந்தையின் அச்சுறுத்தலுக்கு அடங்கியிருந்த அவனை அதை மீறச் செய்கிறது.

தந்தையும் மகனும் இருந்த அந்தக் குடும்பத்திலே இப்போது நீலம்மா மூன்றாவது ஆளாக வந்து சேருகின்றான். அவளின் வருகைக்குப் பிறகு அந்தக் குடும்பத்திலே மாற்றம் ஒன்று நிகழத் தொடங்குகிறது.

எந்த வித ஒழுங்கும் இல்லாத குடும்பத்திலே இப்போது ஒவ்வொரு செயலிலும் மாறுதலைக் கொண்டுவர விரும்புகிறான் நீலம்மா. அந்த முயற்சிகளினால் ஏற்படும் சந்தோஷம் வெங்கையாவுக்கு நீலம்மாவின் மீது மேலும் மேலும் ஈடுபாட்டினைத் தோற்றுவித்து அவளோடு நெருக்கத்தை அதிகப்படுத்துகின்றன.

வெங்கையாவுக்கு மகனின் போக்குப் பிடிக்கவில்லை. அவன் தனியாகப் போய்விடுகிறான். கவலையிலே உழலு

கின்றான். பழையபடி வாழ்க்கையைப் பற்றிய தனது கருத்துக்களைச் சொல்லிப் புலம்புகின்றான்.

இவற்றால் நீலம்மா அலுத்துப் போய்விடவில்லை. அவள் மோசமான துன்பங்களையெல்லாம் தாங்கிக் கொள்ளுகின்றாள். பொறுமையாக எல்லா வேலைகளையும் கவனிக்கின்றாள் கிஷ்டையாவோ தகப்பனின் பக்கம் நிற்க முடியாமலும், மனைவியோடு பூரண உணர்வோடு சேர முடியாமலும் தடுமாறிக் கொண்டிருக்கிறாள்.

தந்தையையும், மகனையும் தனது எத்தகைய முயற்சியுமே திருத்த முடியாதென்பதனை நீண்ட பிரயத்தனத்தின் பிறகு அறிந்து கொள்ளுகின்றாள் நீலம்மா. எனினும் குடும்பநலன் ஒன்றினைக் கருதி நீலம்மா தனது சக்தியினை மீறி உழைக்கின்றாள்.

நீலம்மா கர்ப்பமடைகின்றாள். ஆனாலும் அவள் ஓய்வாக இருக்க முடியவில்லை. தொடர்ந்து கடுமையாக உழைக்கிற நிர்ப்பந்தம் அவளுக்கு. அவள் எவ்வளவு உழைத்த போதும் அவளுக்கு கொஞ்சமாவது உதவி செய்ய தகப்பனோ, மகனோ முன்வரவில்லை. மேலும் மேலும் அவளைச் சார்ந்ததே அவர்களது வாழ்க்கை தொடருகின்றது.

இந்த நிலைமையினால் ஒருவர்க்கொருவர் அந்தக் குடும்பத்திலே வெறுப்பும், குரோதமும் தோன்றுகின்றன. நீலம்மா பொறுமையை இழந்து அவர்களின் மேல் கடுங்கோபம் கொள்ளுகின்றாள்.

இந்த நிலையிலே, கிராமத்திலே விவசாயிகள் அறுவடைக்குத் தயாராகிறார்கள். நிலப்பிரபுவின் கையாள், அந்த விவசாயிகளுக்கு பாதிப் பணந்தான் கொடுக்கிறான். இதனால் தகராறுகள் உண்டாகின்றன. ஆயினும் இறுதி

யில் இரண்டு பேரைத் தவிர ஏனையவர்கள் பாதிச் சம்பளத்திற்கு இணங்கிய போய்விடுகிறார்கள். வெங்கையாவுக்கு இது அளவு மீறிய மனக்கொதிப்பை உண்டாக்குகிறது.

அன்று இரவு தகப்பனும், மகனும் வயலினுள் இறங்கி தானியத்தை அறுத்து எடுக்கின்றனர். இருள், அவர்களுக்குப் பாதுகாப்பாயிருக்கிறது.

குடிசையிலே நீலம்மா பிரசவ வேதனையினால் துடித்துக் கொண்டிருக்கிறாள். யாரும் கவனிக்க இல்லாததால் அவள் இறந்து போய்விடுகிறாள்.

தந்தையும் மகனும் யாரிடமாவது பணத்தினைக் கடன் வாங்குவதற்காக கிராயத்துக்குள் போகின்றனர். நீலம்மாவை வாழவைப்பதற்கு பணம் உதவாவிடிலும், அவளை எரிப்பதற்காக அவர்களுக்கு பணம் தேவைப்படுகின்றது.

கடைசியில் அவர்கள் கிழட்டு ஆலமரம் ஒன்றின் கீழே இருந்து உரத்த குரலில் சத்தமிடுகிறார்கள்:

“எங்களுக்கு இரண்டு மூட்டை அரிசி, முழுமையான ஆடை, நல்ல வீடு என்பனவற்றைத் தா! அத்தோடு எங்களோடு வாழ்ந்து நாங்கள் இழந்துபோன பெண்ணை எங்களுக்கு மீண்டும் உயிரோடு தா! அவள்தான் எங்களுக்கு வேண்டும்.”

படம் இத்தோடு முடிந்து விடுகின்றது. ஆனாலும் மிருணாள் சென் கூறிய வார்த்தைகளோடு மனம் இன்னமும் சேர்ந்து நிற்கிறது.

“பெண் என்பவள் அடிமையாக, கவனிக்கப்படாத வளாக இருக்கிற வரையும் அந்தப் பெண் வாழ்கின்ற சமு

தாயமும் கோளாறுகளும், தாறுமாறும், ஆரோக்கியின்மையும் கொண்டதாகவே இருப்பதையும் யாரும் மாற்றி அமைத்துவிட முடியாது.”

□

மிருணாள் சின்னின் அண்மையில் வெளியான ‘ஜெனிஸிஸ்’ இந்திய-பிரான்ஸ் கூட்டுத் தயாரிப்பில் உருவான திரைப்படம். கிட்டத்தட்ட எண்பது லட்சம் ரூபாய் செலவிலே தயாரிக்கப்பட்டது. ஜம்பூரி, நசிருதின் ஷா, ஷப்னா ஆஸ்மி ஆகியோர் நடித்த இப்படம், உலக சினிமாவில் மிருணாள் சென்னுக்கு மகோன்னதமான புகழினைத் தேடித்தரும் என விமர்சகர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். ‘ஏக்தின் பிரதிதின்’ என்கிற திரைப்படம் ஒரு நோக்கில் மத்தியதரவர்க்கத்துப் பெண்ணின் வாழ்வனைக் காட்டியது போல ஜெனிஸிஸ் (ஆதிகாலம்) மனித வரலாற்றில் பெண்ணினுடைய வாழ்வு எப்படி அமைந்திருந்தது என்பதை மிகுந்த நுட்பத்தோடு காண்பித்தது.

‘மகாநக’ரில் சத்யஜித்ரே, ஒரு வேலை பார்க்கும் பெண் எப்படி பெண்ணுரிமை வேட்கை கொண்டவளாக உருவாகின்றாள் என்பதைக் காண்பிக்கின்றாரோ, அதே போன்று ‘பைனி சர்வானா’விலும், ‘புனாச்சா’விலும், நகர வாழ்வில் அல்லலுறும் பெண்ணைப்பற்றி மிருணாள் சென் காண்பித்தார். அவரது ஒவ்வொரு சினிமாவும் ஏதோ ஒரு விதத்தில் மனித உறவுகளுக்கூடாக பெண்ணின் வாழ்வையும், அவள் தலைநிமிர் தெழுவதற்கான உந்து சக்தியையும் கொடுக்கின்றன.

‘ஏக்தின் பிரதிதின்’ திரைப்படம், குடும்பங்களில் நடைபெறுகின்ற சின்னச் சின்ன சம்பவங்களை மட்டுமல்ல அதன் ஆணியேராக இருக்கின்ற உணர்வையும், உறவுகளையும் சுட்டிக்காட்டி இந்தியாவின் மத்தியதர வர்க்கம் பெண்ணைப்பற்றிய சித்திரத்தை, எவ்வித பிசுறுமின்றி எடுத்துக் கூறிற்று.

நன்றாக உற்றுப் பார்த்தால் அவர் உருவாக்கிய சினு என்ற பெண் பார்த்திரம், வளர்முக நாடுகளின் பெண்கள் எல்லோருக்குத்தான் பிரதிநிதியாகத் தெரிகின்றாள். மிருணாள் சென் அனாயாசமாக இந்தக் கதையைத் திரையிலே கவிதையாக எழுதி, ஆழந்த சிந்தனையினை பார்ப்போர் மனதிலே உருவாக்கிவிடுகின்றார்.

அரசபணியில் இருந்து ஓய்வு பெற்ற குமாஸ்தா ரிஷி கேஷ் சென். வயதை மீறிய முதுமையும், கவலைகளும். ஏழு பேர் கொண்ட குடும்பச் சமை. சிப்பாய்க் கலகக் காலத்தின் போது கட்டப்பட்ட வீடு, வாழ்வதற்குத் தகுதியற்றதாய் உருகிக் குலைந்து இதோ விழுந்துவிடப் போகிறேன் என்று மிரட்டிக் கொண்டிருக்கின்றது. கடனும் கஷ்டமும் நிறைந்த வாழ்வுடன் இருக்கிற ரிஷிகேஷ் சென்னுக்கு மூத்த மகள் சினு. அந்தக் குடும்பத்தில் உழைக்கின்ற ஒரே ஒரு நபர் சினு.

ஒரு நாள் மாலை, வேலைக்குப் போன சினு வெகு நேரமாகியும் வீட்டுக்குத் திரும்பவில்லை. குடும்பத்தில் உள்ளவர்கள் ஆரம்பத்தில் அவள் வந்து விடுவாள், வந்து விடுவாள் என்று சொல்லிக் கொண்டிருக்கின்றார்கள். ஒவ்வொருவரும் தமது வேலைகளைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கையிலேயே மனதினுள் அவளைப் பற்றிய கவலை கணக்கத் தொடங்குகின்றது. கண்கள் அவளின் வருகையைத் தேடிக்கொண்டிருக்கின்றன.

கல்கத்தா போன்ற நெருக்கடியும், அந்நியத்தனமும் மிக்க நகரம் ஒன்றிலே எந்த நேரத்தில் என்ன நடக்குமோ என்பதைத் தெரிந்து கொள்ள முடியாதே என்ற அச்சம் அவர்கள் மனதினிலே படரத் தொடங்குகிறது. ‘எங்கே அவளைத் தேடிப்போவது?’- அவர்கள் குழம்புகின்றார்கள்.

தாயும் தகப்பனும் முணுமுணுக்கத் தொடங்குகிறார்கள். இந்தத் தலைமுறையினரின் பொறுப்பற்ற தன்மையைத் திட்டுகிறார்கள். சினு ஏன் இப்படி நடந்து விட்டாள் என அவர்கள் எரிச்சலும், வேதனையும் கொள்ளுகின்றார்கள்.

சினுவின் தங்கை மினு. பல்கலைக்கழகத்தில் படிப்பவள். தாய் தந்தையின் தருணத்திற்கு ஒவ்வாத பேச்சுக்கள் அவளுக்கு எரிச்சலை உண்டாக்குகின்றன. அவர்களைத் திட்டி அடக்குகின்றாள். அக்காவைக் காணவில்லையே என்ற கவலை அவளையும் குடையத் தொடங்குகிறது. அவளால் எந்த முடிவுக்கும் வர முடியவில்லை.

நேரம் வேகமாக ஓடுகிறது. இரவு வந்து அவர்களை மிரட்டுகின்றது. ஒருவரை ஒருவர் பேச்சு முச்சற்ற அச்சத் தோடு அவர்கள் பார்க்கின்றனர். சினு இல்லாத தங்களின் வாழ்வு எவ்விதம் அமையப் போகிறதென்ற பயம் அவர்கள் எல்லோரையுமே சூழ்ந்து கொள்ளத் தொடங்குகிறது.

விடியப்புறம் நெருங்குகிறது. இன்னமும் சினு வீட்டுக்குத் திரும்புவாள் என்ற நம்பிக்கையோடு அவர்கள் காத்திருக்கின்றார்கள். இவர்களின் பரப்பரப்பு அக்கம் பக்கத் தவர்களைத் தொடுகிறது. ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு விதமாகப் பேசுகிறார்கள். சந்தேகத்தைக் கிளப்புகிறார்கள்.

அவளைத் தேடி அலைகிறார்கள். அவள் இல்லாவிட்டால் வீட்டின் தேவைகளை எப்படி நிறைவேற்றுவது

என்று சினந்து திட்டுகிறார்கள். தமது வாழ்வு எவ்விதம் கழியப்போகிறது என்ற அச்சமும் ஆத்திரமும் அவர்களிடம் மேலோங்கி நிற்கிறது. ஒருவரோடு ஒருவர் சண்டை போட்டுக் கொள்கிறார்கள். கூச்சல் இடுகிறார்கள். அமைதி இழந்து தவிக்கின்றனர்.

தங்களிடையேயான அமைதியும், மனஒற்றுமையும் எத்தகையதென்பதை அவர்கள் இப்போது உணர்த்துகிறார்கள். வாழ்வின் உறவுகளை பொருளாதாரமே தீர்மானிக்கிற தென்ற உண்மையை அவர்களின் ஒவ்வொரு அசைவும் தெரிவிக்கின்றது. உறவு முறைகளை மீறி அவர்கள் போடும் சண்டையால் குடும்பநிலையே அசிங்கமாகத் தோன்றுகிறது.

இத்தகைய சூழ்நிலையில் சினு, அதிகாலையில் டாக்ஸியில் வந்து வீட்டுவாசலிலே இறங்குகிறாள். இது வரை நிலவிய பரபரப்புத் தணிகிறது. யாரும் எவருடனும் எதையுமே பேசிக்கொள்ளவில்லை. சினு உள்ளே போகிறாள். அவளும் எதையும் பேசவில்லை.

பிறகுதான் அவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் ஏறிடுகின்றார்கள். தங்கள் மன அந்தரங்கம் அம்பலப்பட்ட பின்னர் ஒருவரை ஒருவர் பார்க்கவே கூச்சம் ஏற்படுகின்றது அவர்களுக்கு. இதனால் அங்கே மௌனம் ஆழமாக விரிகின்றது. அந்த அமைதியே மானுட சுபாவங்களை விமர்சனம் செய்கின்றது.

ஆனாலும் பொழுது விடிகிற போது, வேகமான மனித இயக்கம் அவர்களை வழமைக்குத் திருப்புகின்றது. மீண்டும் அவர்கள் வாழ்க்கைக்குத் திரும்புகிறார்கள். ஒருவரோடு ஒருவர் பேசுகிறார்கள். சிரிக்கிறார்கள். நேசிக்கிறார்கள்...

மத்தியதர வர்க்கத்து மனிதர்களையும் அவர்களின் வாழ்வு முரண்பாடுகளுக்கூடாக பெண்ணுரிமையையும்

காண்பிக்கிற இத்திரைப்படம், இந்திய சினிமாவிலேயே குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்த சினிமாவைப் பற்றி மிருணாள் சென்னிடம் அதிகமான கேள்விகள் கேட்கப்பட்டன. அதில் ஒரு கேள்வி : “அதெல்லாம் சரி. சினு விடியும் வரை எங்கே சென்றுவிட்டு வீடு திரும்பினாள்?”

அதற்கு மிருணாள் சென் புன்னகையோடு சொன்ன பதில் : “அதுதான் எனக்கும் தெரியாது.”

□ □

வங்காள மொழியில் எழுதிய தலைசிறந்த எழுத்தாளர்களான சரத்சந்திரர், பங்கிம் சந்திரர், ரவீந்திரநாத் தாகூர் ஆகியோரது நவீனங்கள் அனேகமாக பெண்கள் வாழ்க்கையினை அதன் அழகோடும் அவலங்களினோடும் எடுத்துக்கூறின. அவற்றில் பெரும்பாலானவை திரைப்படங்களாய் எடுக்கப்பட்டன. பெண்களின் பரிசீலனைகளை வெவ்வேறு பார்வையில், அணுகு முறைகளோடு இந்தப் படங்கள் காண்பித்தன. 1919-ம் ஆண்டு வங்காள மொழியில் முதன் முதல் வாய் பேசாப் படமான ‘பில்வ மங்கள்’ வெளியாகிற்று. அது முதல் சத்யஜித் ரேயின் ‘பதேர் பாஞ்சாலி’ வெளியான 1953-ம் ஆண்டு வரை வங்காள மொழியில் 635 திரைப்படங்கள் வெளியாகின. இவற்றில் பெரும்பாலானவை ஏற்கனவே வெளியான நாவல்கள்தான்.

சரத்சந்திரருடைய நாவல்கள் பெண்ணைப்பற்றி பெருமளவு எழுதப்பட்டுள்ள உயிர் துடிப்புள்ள சித்திரங்

கள். இந்திய மொழிகளில் பெண்ணுரிமையை வலியுறுத்தி அற்புதமாக எழுதிய முதல் நாவலாசிரியர் சரத்சந்திரர். மகோன்னதமான அவரது நாவல்கள் இந்தியாவின் அனேக மொழிகளில் வெளியாகின. வங்காளத்தில் மட்டும் அவருடையதும் பங்கிம் சந்திரருடையதும் தலா பன்னிரண்டு நாவல்கள் வெளியாகின. இதில் சரத்சந்திரரின் சரித்திரஹீன், தேவதாஸ் என்பவை இந்தியாவின் எல்லா முக்கியமான மொழிகளிலும் வெளியாகி, பெண்ணின் அவல வாழ்வை வெறுத்து ஒதுக்குகின்ற பல சிந்தனைகளை மக்களின் முன்னே வைத்தன.

வங்காள நாவலாசிரியைகளின் பல நாவல்களும் திரைப்படங்களாக உருவாயின. அனுரூபாதேவி, பிரபாவதிதேவி, சரஸ்வதி தேவி, ஆஷா பூரண தேவி ஆகியோரின் எழுத்துக்கள் திரைப்படங்களாகி வெற்றி கண்டன. தாயாய், மனைவியாய், மகளாய், விளங்குகிற பெண்ணை பல்வேறு நிலைகளில், பெண்கள் பார்வையில் இத்திரைப்படங்கள் சித்தரித்தன.

வரதட்சணைக் கொடுமை, பொருளாதார விடுதலை, பர்தா போன்ற சமூக நிர்ப்பந்தங்கள் ஆகியவற்றைக் கூர்மை வாய்ந்த பெண்ணுரிமைக் கண்ணோட்டத்தில் அணுகி ஆஷா பூரணதேவி எழுதிய நாவல்கள் திரைப்படங்களாகி உரத்த கேள்விகளை முன்வைத்தன.

பெண்ணுரிமையை வலியுறுத்தி யதார்த்தபூர்வமான கேள்விகளை எவ்விதத் தயக்கமுமின்றி திரைப்படங்களின் மூலம் முன்வைத்த புதியவர்களாக பின்வருவோரைக் குறிப்பிடலாம் திரென் கங்கூலி, பிரேமதேஷ் பாருவா, அபர்ணா சென் ஆகியாரே அவர்கள். இவர்களின் பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்கள் காரசாரமான விவாதங்களுக்கு உட்படுத்தப் பட்டாலும் இவர்களது படைப்புக்களை, பெண்ணுரிமைக்

கருத்துக்களின் இன்னொரு பாய்ச்சலாக - முன்னேற்றமாகவே கொள்ள வேண்டும்.

அபர்ணா சென், சத்யஜித் ரேயின் திரைப்படங்கள் மூலம் அறிமுகமான அழகும், திறமையும் கொண்ட பெண். சொந்த வாழ்விலே நிறைய சிக்கல்களையும், சவால்களையும் சங்கடங்களையும் எதிர்கொண்டவர் இந்திய மொழித் திரைப்படங்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க இயக்குநர், நடிகை. சினிமாத் தொழில் நுட்பங்களை அலசி ஆராய்ந்து தெரிந்து கொண்டவர் அவர்.

அபர்ணா சென் என்ற இந்தத் துணிச்சல்காரப் பெண் இரண்டு திரைப்படங்களை நெறிப்படுத்தினார். ஒன்று '36 செளரங்கி லேன்', மற்றது 'பரோமா.'

'பரோமா' வெளியானதும் காரசாரமான விமர்சனங்கள் முன் வைக்கப்பட்டன. அபர்ணாசென் மிகக் கடுமையான கருத்து 5 தாக்குதல்களுக்கு ஆளானார். ஆண் பெண் உறவை பொருளாதார, உடலியல் காரணங்கள் எவ்விதம் பாதிக்கின்றன என்ற கருத்தை அபர்ணா சென் ஒளிவு மறைவின்றி முன்வைத்தார். பெண்ணுரிமைக் கருத்தை, பெண்ணாக அபர்ணா சென் வெளிப்படையாக முன் வைத்தது இந்திய சினிமா உலகைக் கொஞ்சம் அதிரவே வைத்தது. கணவனோடான உறவுமுறைகளின் குறைபாடு, பெண்ணின் உள்ளார்ந்த எழுச்சியின் தேடுதலால் விளைகிற வரம்பு மீறல் என்பனவற்றை 'பரோமா' ஆணித் தரமாக நியாயப்படுத்திற்று. கணிசமான இந்தியப் பெண்களின் வெளித் தெரியாத மனக்குமுறல்களை, எதிர்ப்புகளுக்கு அஞ்சாத ஆவேசத்தோடு அபர்ணா சென் திரைப்படத்தில் வெளிப்படுத்தினார்.

மூர்க்கமான விமர்சனங்களுக்கு நடுவே 'பரோமா' வர்த்தக ரீதியில் மாபெரும் வெற்றி கண்டது. பெண்ணின்

உடைந்த மனதின் ஓலமாக 'பரோமா'வைப் பாராமல், அபர்ணா சென்னின் சொந்த வாழ்க்கையையே அவர் திரைப்படமாக்கியதாகத் தூற்றப்பட்டது. ஒரு மனைவி, முழுமையான உடல், உணர்வு, அறிவு பூர்வமான நிறைவினை கணவன் அல்லாத ஒருவனிடம்பெற்றாளென்பதையே 'பரோமா' நியாயங்களோடு சித்தரித்தது. அந்த மனைவி எல்லா வகையிலும் கணவனால் திருப்தியுறாத நிலையில் இந்த முடிவிற்கு வந்தது தவறானதா என்ற கேள்வியினை வெகு தைரியமாக முன் வைத்தது 'பரோமா.'

நிச்சயமாக 'பரோமா' என்ற இந்தத் திரைப்படம் நிறைய ஆண்களை மிரட்டவே செய்தது. இதை ஒரு முடிவாக ஏற்றுக்கொள்ள மறுத்த ஆண்கள் பெண்ணுக்கென்று கற்பித்த தர்மங்களை இப்போது புத்தி பேதலித்தவர்கள் போல வலியுறுத்தினார்கள்.

அபர்ணா சென்னின் இரண்டு திரைப் படங்களும் ஆண் பெண் உறவுமுறை பற்றி வெளிப்புடையாக விவாதிக்கிற பின்னணியிலே அமைந்தவை. இதற்கூடாகவே மரபுகளை மீறிய பெண் உணர்வுகளை அபர்ணா வலியுறுத்துகிறார். அந்த வலியுறுத்தலில் பெண்ணுரிமை உரத்துக் குரல் கொடுக்கின்றது.

அபர்ணா சென், மேனாட்டு திரைப்படத் தாக்கம் ஒன்றினால் மட்டும் இந்தக் கருத்தை முன்வைக்கின்றாரா? இல்லை. அவர் பெண்ணின் கண்ணோட்டத்தில் பிரச்சனைகளை அலச விரும்புகிறார்.

“ஒரு ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் இடையே பூரணத் தன்மை வாழ்ந்த காதலோ, உறவோ இருக்குமென்று கூறப்படுவதை வெறும் கற்பனை என்றே நான் எண்ணுகிறேன். அப்படியான பொய்மையினை, மூடத்தன்மையினை நாம் ஏன் கொண்டிருக்க வேண்டும்? இப்படி நான்

உண்மையினைக் கண்டறிய விரும்புகிறேன்” என்று கூறுகிறார் அபர்ணா சென்.

□ □

கிராமியப் பெண்களின் அவல நிலையை சத்யஜித் ரேயும், மிருணாள் சென்னும் தமது திரைப்படங்களான ஆரண்யீ தீன் ராத்ரி, புவான் ஷோம் ஆகியவற்றில் காட்டி பார்வையாளர்களிடையே அதிர்ச்சியையும், சிந்தனையையும் ஏற்படுத்தியதின் விளைவாக இந்திய மொழிப் படங்களில் அந்தத் தாக்கம் எதிரொலித்தது.

இந்தியாவின் வயது முதிர்ந்த நிலப் பிரபுத்துவ சமுதாயம் பெண்ணுக்கு இழைக்கின்ற கொடுமைகளே சாதாரண நீதியாகக் காட்சியளிப்பதையும், அவர்களின் மேலே சுமையாய் அழுந்திக் கிடப்பதையும் இவர்கள் கருத்தாழத்தோடும், கலையழகோடும் சித்தரித்தனர்.

கிராமியப் பெண்களைப் பற்றி இதைத்தொடர்ந்து மேலும் இரண்டு திரைப்படங்கள் வெளியாகின. 'உஸ்கி ரொதி', 'ஆஸாத் கா எக் தின்' என்பவை அவை. இரண்டு திரைப்படங்களும், தமது கணவர்களுக்காக பெண்கள் காத்திருப்பதைப் பற்றி எடுத்துக்கூறின.

'உஸ்கி ரொதி'யின் கதை இதுதான்.

வகைமாதிரியான இந்தியப்பெண் இக்கதையின்நாயகி. அவள் ஒரு படிப்பறிவில்லாத பெண். சாத்தமான குணங்கள் நிறைந்தவள். கணவனைத் தவிர வேறு கனவுகள் அறியாதவள். கிராமத்தின் ஒவ்வொரு செடி கொடியும் அவளது உல்லாசங்கள்.

அவளுடைய கணவன் ஒரு லாரிடிரைவர். அவனது உலகம் சிறிது விரிவானது. மனைவியை தனது வார்த்தைகளால் ஏமாற்றி, அதை உண்மையென அவளை நம்பவைக்கிறான். வெளியே தன் இஷ்டப்படியே விலைமாதருடன் பொழுதைக் கழிக்கிறான் அவன். அதற்காக கையில் கிடைப்பதை எல்லாம் செலவு செய்கின்றான். ஆனால் தனது மனைவி ஒழுங்காக, தனக்கு அடங்கியவளாய், தான் விரும்புவதையெல்லாம் தனக்கு அளித்து வாழவேண்டும் என்பது அவனது அசைக்கமுடியாத உறுதி. அவளுக்கு அந்தக் கட்டளைகளே நாளாந்தக் கடமைகளாகின்றன. வீட்டைப் பாதுகாப்பது, சமையல் செய்வது, கணவனுக்காகக் காத்திருப்பது, அவனது விருப்பத்திற்கு முகஞ்சளியாது சம்மதிப்பது இவைதான் அவளது நாளாந்தக் கடமைகள். ஆனால் மெதுமெதுவாக அவளது மனதில் தனக்கும் அவனுக்கும் இடையே உள்ள உறவு குறித்து முணுமுணுப்பு ஏற்படுகின்றது. அவள் மெல்ல விழித்தெழுகின்றாளென்பதனை பூடகமாக உணர்த்துகிறது கதை.

ஒரு விதத்தில் இதேபோன்ற இன்னொரு விதமான மன உணர்வுள்ள பெண்ணை மூல பாத்திரமாகக் கொண்டது 'ஆலாத் கா எக் தின்'. திருமணமாகாத யுவதியைப் பற்றியது இந்தக் கதை.

தனது காதலனுக்காக ஆவலோடு இந்த யுவதி காத்திருக்கின்றாள். அவளைப் பற்றிய கனவுகளிலேயே மிதந்திருக்கிறாள். அதை யாருக்கும் சொல்லாமல் தன்னோடு கலந்த ரகசியமென எண்ணி மகிழ்வடைகிறாள். ஆனால் அவனுடைய எண்ணங்கள் அவளைப் போல உறுதி வாய்ந்தவையாக இல்லை. காத்திருந்த அவளுக்காக அவன் வரவும் இல்லை. அவள் யதார்த்த நிலைமைகளை ஏற்றுகொண்டு, இன்னொருவனை மணம்

செய்து கொள்கிறாள். அவனோடு நம்பிக்கையோடு தன் வாழ்வினை இணைத்துக் கொள்கிறாள்.

இவை இரண்டும் மணி கௌலின் திரைப்படங்கள். மணி கௌலின் இந்தத் திரைப்படங்கள் இந்தியாவின் எந்த மாநிலத்திற்கும் மட்டுமல்ல, மூன்றாம் உலக நாடுகள் அனைத்திற்குமே நன்கு பாருந்தக்கூடியவை. கணவனுக்காக காத்திருக்கின்ற பெண்களின் மனோநிலையை, அவர்களின் உணர்வு உருவானதற்கான அடிப்படைச் சூழ்நிலையை இனங்காட்டுகிற மணி கௌல் இந்திய சினிமாவின் குறிப்பிடத்தக்க யதார்த்தவாதக்கலைஞர்.

இந்தியப் பெண்ணின் உள்ளார்ந்த பல பண்புகளை மணி கௌல் வெகு யதார்த்தமாக அதன் குரூர வசீகரங்களோடு சித்தரிக்கின்றார். ஆனால் இதைக் காண்பிக்கிற அளவு மீறிய நிதானம், அவரது கருத்தினை தனது பார்வையாளர்களிடம் ஆழப்பதித்து, சிந்தனையைத் தோற்றுவிப்பதில் தோல்விகண்டு விடுகிறது என்ற விமர்சனம் ஒன்றும் சினிமா விமர்சகர்களால் முன்வைக்கப்படுகின்றது.

ஆனாலும் பெண் வாழ்வின் அவலங்களைப்பற்றி வெகு இயல்பாய் காண்பித்த படங்களாக மணி கௌலின் திரைப்படங்களைக் கொள்ளலாம். மணி கௌலின் திரைப்படங்கள் எழுப்பிய வாதங்கள், கேள்விகள் என்பனவை பெண் இயக்கங்களின் மத்தியில் பரவலான கருத்து அபிப்பிராயங்கள் தோன்ற இடமளித்தன. படைப்பிலக்கியத்திலும் இந்தக் கேள்விகள் முன் வைக்கப்பட்டன.

அப்பாவித்தனமான கிராமப்பெண் ஒருத்தியின் மன உணர்வுகளை, அவளைச் சுற்றியுள்ள நிர்ப்பந்தங்கள் அவள் மீது திணித்த வாழ்வுச்சுமைகளை வெகு நேர்த்தியாகவும், பரிவுணர்வோடும் காண்பித்தவர் ஷியாம் பெனகல். அவரின் இந்தத் திரைப்படம் 'அங்கூர்.'

ஷியாம் பெனகல் தனது திரைப்படங்களில் பல்வேறு நிலைகளிலுள்ள பெண்களை இனங் காட்டினார். அவரே ஓரிடத்தில் சொல்கிறார். “மாற்றம் என்பது தவிர்க்கவும், விலக்கவும் முடியாத ஒரு விதி. வாழ்விலும், வாழ்க்கையிலும் அது தனது தாக்கத்தை ஓயாமல் ஏற்படுத்திக் கொண்டிருக்கும். அதற்கு யாரும் உட்பட்டே ஆக வேண்டும். இன்றைய சமுதாய வாழ்வில் மாற்றம் என்பது வேகமாக உட்புகுந்தே ஆகும். இது வாழ்வின் ஒரு பாதி அம்சமான பெண் வாழ்விலே நுழைவதை யார் தடுக்க முடியும்? அதனை நான் இனங்காட்ட விரும்புகிறேன். அது எனது கடமை. தவிர்க்கமுடியாதபணி.”

ஷியாம் பெனகலின் இந்தக் கருத்தோட்டம் அவரது ஒவ்வொரு திரைப்படத்திலும் வெகு நுட்பமாக இழையோடியுள்ளது.

‘அங்கூர்’, ‘மந்தன்’, ‘பூமிகா’, ‘அரோகன்’ ‘மண்டி’ ‘நிஷாந்த்’ ஆகிய திரைப்படங்களை மீண்டும் பார்க்கிறவர்கள், இந்தியாவின் பல்வேறு பெண்களின் உண்மையான உருவத்தைக் காணமுடியும். ஆனால் இவர்கள் இந்தியாவின் எப்பகுதிக்கும் உரிமையான சராசரிப் பெண்கள்.

கிராமத்துப் பெண்களின் வாழ்வையும் அவலங்களையும் சித்தரித்த ‘அங்கூர்’ இந்தியத் திரைப்பட வரலாற்றில் முக்கியமான அடையாளம் ஒன்றை உண்டாக்கியதென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

□

ஔவ்விதமான கள்ளங்கபடமும் அற்ற அப்பாவிமான கிராமப்பெண் ஒருத்தியின் அக - புற போராட்டங்களைச்

சித்தரிக்கின்ற திரைப்படமாக ஷியாம் பெனகல் ‘அங்கூரை’ உருவாக்கினார்.

சுதந்திரமாக வேலைசெய்து வாழ்கின்ற அந்தக் கிராமப்பெண் - அவளுடைய பெயர் லட்சுமி - மண்பாண்டங்கள் செய்கிற ஒடுக்கப்பட்ட ஜாதியைச் சேர்ந்தவள். ஆனாலும் அவள் மனத்திடம் கொண்டவள். சுற்றுச்சூழ்நிலை உருவாக்கிய அனுபவங்கள் அவளிடம் தெளிவான எண்ணங்களை ஏற்படுத்தியிருந்தன. நாளாந்த வாழ்வின் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகள் அவளைத் துன்புறுத்துகின்ற வேளையிலும் அவள் சேர்ந்து போய்விடவில்லை. அவற்றிற்கு எதிராக நிற்க அவள் தயங்கவில்லை.

அந்தக் கிராமத்தில் உயர் ஜாதியைச் சேர்ந்த, அந்நால் இறுமாப்பும் கர்வமும் கொண்ட பணக்காரன் ஒருவன் வாழ்கிறான். நிலப்பிரபுத்துவ இயல்புகளின் மொத்த உருவமான அவன், அந்த இளம் பெண்ணின் மீது கண்வைத்திருக்கின்றான்.

பணத்தின் தேவை அவளுக்கு ஏற்படும் விதத்தில் அவன் சூழ்நிலைகளை உருவாக்குகின்றான். அவளை தனது வலையில் விழ வைக்க எல்லா முயற்சிகளும் செய்கின்றான். ஆனால் அவளை அவை வீழ்த்தி விடவில்லை. அவளது ஒவ்வொரு அசையும் தனக்கெதிரான நிர்ப்பந்தங்களை தன்னிடமிருந்து தூக்கியெறியவே முயற்சிக்கின்றன.

சாதாரணமாகவே கிராமத்துப் பெண்ணை சிந்திக்க முடியாதவளென்றும், ஆணுக்கு எதிராக அதிர்ந்து பேசாமல் தலை குனிந்து அதையே தன் பெருமைக்குரிய குணமாகவும் ஏற்று வாழ்பவள் என்றுமே சித்தரித்து வந்த இந்திய சினிமாக்களில் ‘அங்கூர்’ முற்றிலும் மாறுபட்டிருந்தது. அங்கூரில் வந்த கிராமப் பெண்ணான லட்சுமி இந்தியாவின் சராசரியான கிராமப் பெண்ணாகத்தான் திரையில் படைக்

கப்பட்டாள். ஆயினும் அவளது மனம் தன்னைச் சூழ நிகழ்கிற சம்பவங்களினால் தாக்கப்படுகையில் அவள் அதற்கு எதிரான மனத்துணியையும், பக்குவத்தையும் மெல்ல மெல்ல, ஆனால் தளராத உறுதியோடு பெற்றுக் கொள்ளுகின்றாள். இந்தியப் பெண்ணை ஒடுக்கி வைத்திருக்கிற அம்சங்களை உணர்ந்தி, அதற்கெதிரான ஆத்திரத்தை அங்கூரில் ஷியாம் ஏற்படுத்தினார்.

இதில் லட்சுமியாக நடிப்பவர் ஷப்னா ஆஸ்மி. திரையில் மட்டுமின்றி திரையின் பின்புறத்திலும் ஷப்னா ஆஸ்மிக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்கள், திரைப்படத் துறையில் ஒரு பெண்ணுக்கு எத்தகைய மதிப்பை ஆண் மேலாதிக்க சமுதாயத்தினர் கொடுக்கின்றனர் என்பதைப் புலப்படுத்தியது. ஷப்னா ஆஸ்மியை ஷியாம் பெனகல் நடிப்பதற்குத் தேர்தெடுத்தபோது திரைப்படத் துறையினரிடமிருந்தும் அவரது நண்பர்களிடமிருந்தும் அதற்கு எதிர்ப்புக் குரல் எழுந்தது. நடிகைக்குரிய அழகோ உடற்கட்டோ இல்லாத ஷப்னாவை அந்தப்படத்தில் நடிக்கவைக்க வேண்டாம் என்று ஷியாம் பெனகல் கேட்டுக்கொள்ளப்பட்டார். ஆனால் ஷியாம் தனது முடிவில் பிடிவாதமாக இருந்து ஷப்னா ஆஸ்மியை நடிக்கச் செய்தார்.

அப்போது ஷப்னா ஆஸ்மி கேட்டார் :

“சினிமா உலகில் ஒரு பெண்ணானவள் அழகுக்கும் கவர்ச்சிக்கும் மட்டுந்தானா தேவைப்படுகிறாள்? இது ஒரு விதத்தில் பெண்ணுக்கு இழைக்கப்படுகிற அவமரியாதை நான். சினிமாவுக்குரிய முகம், சினிமாவுக்குரிய உடல் கட்டு என்று கேட்பதெல்லாம் மோசமான வியாபார பேரம் போல எனக்குத் தெரிகின்றது. பெண்ணுடைய அழகை மட்டும் வைத்துச் செய்யப்படுகிற இந்த மேசமான வியாபாரத்தை ஒரு அவமானமாகவே நான் கருதுகின்றேன். இதை

உடைத்தெறிய வேண்டும் என்ற ஆவேசம் என் மனதில் உருவான போதுதான் பெண் அடிமைத்தனத்தின் கோரமான போக்கிளை நான் அப்பட்டமாக உணரத் தலைப்பட்டேன். அதுவும் ஆண்மேலாதிக்கம் மேலோங்கி நிற்கிற சினிமாத் துறையில் பெண்ணுரிமையின் அவசியத்தை வலியுறுத்துகிற மன உணர்வையும் எனக்கு உறுதியாக உண்டாக்கிற்று.”

ஷப்னா ஆஸ்மி லட்சுமியாக நடித்துக் கொண்டிருந்த போது, ஒருநாள் சாதாரணமாக உட்கார்ந்து சரப்பிட்டுக் கொண்டிருந்தார். அப்போது படப்பிடிப்பைப் பார்ப்பதற்கு வந்திருந்த ஒரு பகுதியினர் ஷப்னாவைச் சூழ்ந்து கொண்டு, “இந்தப் படத்தின் கதாநாயகியாக நடிப்பவர் எங்கே?” என்று கேட்டனர். அப்போது ஷப்னா வெகு சாதாரணமாக, “இந்தச் சுற்றுப்புறத்தில் எங்காவது ஒரு இடத்திலே அவள் இருப்பாள்... போய்ப் பாருங்கள்” என்றார்.

அப்போது அவர்களில் ஒருவர் “அப்படியானால் நீ யார்?” என்று கேட்டார். ஷப்னா சிரித்தபடி, “நான் அவருடைய ஆயா...” என்று கூறினார். அவர்களும் அங்கிருந்து போய்விட்டனர்.

அங்கூர் என்ற இந்தத் திரைப்படம் பெர்லினில் திரையிடப்பட்ட போது ஷப்னா ஆஸ்மியின் அழகைப் பலரும் வியந்தனர். அப்போதுதான் ஷப்னாவால் தன்னைப் பற்றிய தெளிவான முடிவுக்கு வரக்கூடியதாயிருந்தது. தன்னிடமுள்ள கலைத்திறன், வெளிப்படுத்துகின்ற பாங்கு என்பனவே தனது அழகாக மாறியதை அவர் உணர்ந்து கொண்டார்.

“நேர்மையான ஈடுபாடான உழைப்பு, துணிச்சல், ஏற்ற கருமத்தில் ஒன்றிப்போதல் என்பனவே அழகாயும்

வசீகரமாகவும் வெளிப்படுகின்றன என அப்போதுதான் நான் உணர்ந்து கொண்டேன். இது என்னைப் போன்ற எல்லாப் பெண்களுக்கும் பொருந்துமெனவும் நான் எண்ணுகிறேன். இத்தகைய அழகை வலியுறுத்துவது பெண்ணின் மேன்மையையும் உயர்த்துவதற்கு ஒப்பானது. இந்தப் போக்கு முறியடிக்கப்படமுடியாதது” என்ற ஷப்னா ஆஸ்மியின் கருத்து, திரைப்படத்துறையின் சிந்தனைக்குரியது.

மீண்டும் ஷியாம் பெனகல், ஷப்னா ஆஸ்மியை வைத்து எடுத்த திரைப்படம் ‘மண்டி’. “உனது ஆற்றலுக்கு சவால் வடக்கூடிய ஒரு பாத்திரத்தை உனக்கு நடிக்கத் தரப் போகிறேன்” என்று ஷியாம் பெனகல் ஷப்னா ஆஸ்மியிடம் கூறி நடிக்க வைத்த திரைப்படம் ‘மண்டி’.

ஸ்மிதா பட்டிலும், ஷப்னா ஆஸ்மியும் தங்கள் முழு ஆற்றலையும் காண்பித்து இந்தத் திரைப்படத்திலே நடித்தார்கள். இருவரும் விலைமாதர்களாக நடித்தனர்.

ஷப்னா ஆஸ்மி விலைமாதர்கள் விடுதியை நடத்துகிற தலைவியாக நடித்தார் (Madame). இதன் பொருட்டு விலைமாதர்களின் வாழ்க்கையை அறிந்து கொள்வதற்காக ஷப்னா ஆஸ்மி - பம்பாய் ‘பிலாகவுஸ்’, டெல்லி, ஹைதராபாத் ஆகிய இடங்களிலுள்ள விபச்சார விடுதிகளுக்குச் சென்று அவர்களை உற்றுக் கவனித்தார். சினிமாப் பட அனுபவத்துக்கு எனப்போன ஷப்னா ஆஸ்மியை நிஜ வாழ்வில் பெண்படும் துயரங்கள் பெரிதும் உலுப்பின. இதனால் தான் ஷப்னா ஆஸ்மி, ஸ்மிதா பட்டில் போன்றவர்கள் இந்தியத் திரை உலகில் பெண்ணுரிமை பற்றிய தெளிந்த பிரக்ஞை கொள்ள முடிந்தது.

விபச்சார விடுதி ஒன்றின் ‘மாடம்’ எவ்விதம் தனது பெண்களை அவள் நடத்துகிறாள். அவளது மனக்குழறல் களை அவள் அடக்கிக் கொண்டே வாழ்கிற சோகம் என்

பனவற்றை துயரம் கலந்த நகைச்சுவையோடு ‘மண்டி’ கூறுகிறது. ஆனால் அதுமட்டுமல்ல ‘மண்டி’யின் கதை. இந்த விபச்சார ‘சந்தை’ (மண்டி)க்கு பெண்ணை நிர்ப்பந்தித்துத் தள்ளுகிற காரணங்களையும் அது சொல்லாமல் சொல்கிறது. மானுட சமுதாயத்தில் மோசமாக வஞ்சிக்கப் படுகிறவளும் இவளே; சமுதாயத்திற்கு எதிராக கிளர்ந்தெழும் துனிகரத் தன்மை கொண்டவளும் இவளே என்ற கருத்தினை நிதானப் போக்குடன் எடுத்துச் சொல்லிற்று ‘மண்டி’.

□ □

அபர்ணா சென், பத்மா கரந்த் போன்ற பெண் இயக்குநர்களை விட இன்னும் விச்சான பார்வையோடு இந்திய திரைப்படத்துறையினுள் நுழைந்த கல்பனா லாஜ்மி என்ற பெண் இப்போதுதான் முப்பது வயதுகளை எட்டுபவர் கல்பனாவின் ‘எக் பால்’ இந்திய சினிமாவிலே தனது அடையாளத்தைப் பதித்துள்ளது.

மைத்ரேயி தேவி எழுதிய கதையை, கல்பனா - சினிமாவுக்காக சிறிது மாற்றிக் கொண்டார். பெண்களைப் பற்றிய கண்ணோட்டத்தில் கல்பனாவுக்கு இருந்த ஆழ்ந்த பரிவும், தெளிவும் ‘எக் பால்’ திரைப்படத்தைச் சிறந்த காவியமாக உருவாக்கிற்று. இதனாலேதான் வயதில் இளையவரான கல்பனா, முதிர்ச்சியும் தெளிவான பார்வையும் கொண்ட இந்தத் திரைப்படத்தை வெளிக் கொணர முடிந்தது.

குருதத் என்ற மாபெரும் கலைஞனின் மருமகளான கல்பனாவிடம், சினிமாவைப் பற்றிய தெளிவான பார்வை

இருப்பதில் வியப்படைவதற்கு அதிகமில்லை. ஏனெனில் கல்பனா, குருதத் — ஆத்மாராம் — தேவிதத் ஆகியோரை நன்கு தெரிந்து பழகியவர்; அவர்களிடமிருந்த அனுபவங்களில் பலவற்றை தனது பாடமாகப் பயின்று கொள்ளும் வாய்ப்புக் கிடைக்கப் பெற்றவர்.

‘எக் பால்’ திரைப்படத்தின் கதாநாயகி ஷப்னா ஆஸ்மி. கணவனுக்கும், காதலனுக்கும் இடையே தத்தளிக்கின்ற பெண்ணாக வருகின்றார். பாரியம் என்பது திரைப்படத்தில் ஷப்னாவின் பெயர்.

பாரியம், நிறையப் பேசுகின்றவனான ‘ஜீத் பாருவா’ என்பனோடு தொடர்பு வைத்திருந்தார். அவனோடு நன்கு பழகிக்கொண்டிருந்தார். தனது மேற்படிப்புக்காக அவன் அமெரிக்காவுக்குச் செல்கின்றான். சில நாட்கள் கழி கின்றன. பாரியம் நிர்ப்பந்தங்களால் இஞ்சினியரான ‘வேத்’ என்பவனைத் திருமணம் செய்து கொள்கிறான். அவர்களின் வாழ்க்கை சுமுகமாக நடைபெறுகின்றது.

ஐந்து ஆண்டுகள் கழிகின்றன. ஜீத் நாடு திரும்புகின்றான். எஸ்டேட் இஞ்சினியருடன் எஸ்டேட் தவிர வேறு உலகத்தையே தெரியாமல் அலுத்துப்போன வாழ்க்கையை வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற பாரியத்தை, ஜீத் மீண்டும் சந்திக்கின்றான். அவளின் முகத்தில் அவனது வருகை மீண்டும் புன்னகையை மலர வைக்கின்றது.

பாரியம் கர்ப்பவதியாகின்றான். ஆனால் ஜீத் அவளை அவளது கருவைச் சிதைத்து விடுமாறு ஆலோசனை கூறுகின்றான். அதற்கு பாரியம் மறுத்து விடுகின்றான். இப்போது அவளுக்கு ஜீத்தின் போக்கு எரிச்சலை உண்டாக்குகின்றது. வெறும் உடல் சுகத்திற்கு மட்டுந்தானா தன்னை இவன் வேண்டுகிறான் என அருவருப்புக்

கொள்ளுகின்றாள். அவனோடு கொண்ட நட்பின் உள்ளர்த்தம் இப்போது அவளுக்குத் தெளிவாகின்றது.

வெளிநாட்டிற்குச் சென்று திரும்பிய வேத், மனைவி தாயாகப் போகின்ற செய்தியை அறிந்து மகிழ்ச்சியடைகின்றான். தனக்கு வாரிசு ஒன்றை அவள் பெற்றுத்தரப் போகின்றாளென்பதில் அவனுக்கு அளவில்லாத பூரிப்பு. அவள் மேல் இப்போது தீவிர கவனிப்பையும் அன்பையும் அள்ளிச் சொரிகின்றான் வேத். தன் எதிர்கால சுபிட்சத்தினை அவன் வயிற்றில் உருவாகிற குழந்தையாய் அவன் கனவு காணுகின்றான்; மனதுள் நிறையத் திட்டங்களினை எல்லாம் நிறைத்துக் கொள்ளுகின்றான்.

திருமண வாழ்வில் எட்டு வருடகாலமாக அனுபவித்திராத இதயபூர்வமான மகிழ்ச்சியினை தனது வயிற்றினில் வளரும் குழந்தையினால் உணர்கிறார் பாரியம். தனது பெண்மையுணர்வுகளின் உண்மையான ஆனந்தங்களையெல்லாம் தனது குழந்தை வயிற்றினுள் புரளும் சுகவேளையில் மிருதுவான கீதமாய் மனதினுள்ளே உணர்ந்து கொள்கின்றார் பாரியம். ஆனால் ஜீத்தின் மன உணர்வும், சொற்களும் அவளைக் காயப்படுத்தித் தவறவில்லை. அதிர்ச்சியில் ஆழ்த்திய அவனது வேண்டுகோளை சினத்தோடும், அருவருப்போடும் புறக்கணித்து, தன் குழந்தையைப் பெற்றெடுக்க பாரியம் தன்னைத் தயார் செய்கிறார்.

பெற்றோருக்கும் பாரியத்திற்கும் இதனால் முரண்பாடுகள் உண்டாகின்றன. ஆனால் ஜீத்தின் குழந்தை தனது வயிற்றிலே வளருவதைப் பற்றி அவள் வருந்தவில்லை. வேத்தின் அன்பும் பரிவும் அவளைத் துன்புறச் செய்கின்றன. கடைசியில் உண்மை தெரிய வருகின்றது.

இந்தக் கதையோடு இன்னொரு கதையும் 'எக் பாலி'ல் இழையோடிச் செல்கின்றது.

நடுத்தரவயது வேலையாள் ஒருவன், பாரியத்தின் தோட்டக்காரன். சின்னஞ்சிறிய பெண்ணான ருக்மணி என்பவளைத் திருமணம் செய்து தன்னோடு கூட்டி வருகிறான். இளமையும் சுறுசுறுப்பும் மிக்க யௌவனத்தின் லட்சியம் ருக்மணி இதுவும் ஒரு நிர்ப்பந்தத் திருமணந்தான்.

ருக்மணியின் மீது தோட்டக்காரனுக்கு சந்தேகம். எங்கே அவள் யாரோடாவது ஓடிப்போய் விடுவாளோ என்ற பயம். அவளை அதனால் அசிங்கமான முறையிலே அவன் துன்புறுத்துகிறான். தன்னுடைய இயலாமையையும் பல வீனங்களையும் மறைக்க ஆண் ஒருவன் போடுகிற வேஷங்களையும் பெண்மீது அவன் இழைக்கின்ற சொல்லொணாக்கொடுமைகளையும் எவ்வித சத்தமுமின்றி, செயற்பாடுகளைக்காண்பிப்பதன்மூலம் வெளிப்படுத்துகிற கல்பனாவின் துல்லியமான பார்வை, வியப்பினை எவருக்குமே கொடுக்கும்.

காதலனுக்கும் கணவனுக்குமிடையே ஊசலாடுகிற பெண்களைப் பற்றி இந்திய மொழிகளில் அனேக திரைப்படங்கள் வெளியாகியுள்ளன. காதல் என்பதையும் கற்பு என்பதையும் தெய்வீக அம்சங்களாய் கற்பித்து, திருமணமானதும் பதிவிரதையாகிற பெண்ணையே— வாழ்வின் உண்மைக்கு மாறான பொய்மையையே— இந்தத் திரைப்படங்களில் பல காண்பித்திருக்கின்றன.

காதலனையும் அடையாமல், கணவனையும் பிரியாமல் இறந்து போகிற நாயகியர் இந்திய சினிமாவில் நிறையப் பேர். எதிரே தெரிகிற பார்வையாளர்கள் தம்மீது கல்லெறியலாம் என்ற அச்சமும், பழமைப் பிடிப்புமே இந்த நாயகியர்கள் திரையிலே வெற்றி பெற்றமைக்கு பிரதான காரணம்.

கல்பனா, வாழ்க்கையை அதன் இயல்புகளோடு திரைப்படத்தில் கொண்டு வந்தார். இந்திய மத்திய தரவர்க்கப் பெண்ணின் புகழ்த்தக்க முன்மாதிரியான பாரியத்தை அவளின் குறைகளோடும், நிறைவுகளோடும் நாம் இந்தத் திரைப்படத்தினிலே சந்திக்கின்றோம்.

'எக் பால்' அஸ்ஸாமில் படமாக்கப்பட்டது. அஸ்ஸாமின் வாழ்க்கை, கலாசாரம் என்பனவற்றினூடாக உயிர்த்துடிப்புள்ள வாழ்க்கையையும் வசீகரமாகக் காண்பிக்கிறார் கல்பனா.

□ □

இந்திய மொழியில் வெளியான திரைப்படங்களில் அனேக அளவுக்கு காண்பிக்கப்பட்ட பெண் கதாபாத்திரங்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க சில பாத்திரங்கள் அரிச் சந்திரனின் மனைவியான சந்திரமதி, துஷ்யந்தனின் மனைவியான சகுந்தலை, ஐவர்களின் மனைவியான திரௌபதை, மீரா, சரத்சந்திரனின் தேவதாளில் வருகின்ற பார்வதி, சந்திரமுகி, அனாரக்கலி என்பவர்கள்.

இந்தப் பாத்திரங்கள் இடம்பெறுகின்ற திரைப்படங்கள் ஒரே மொழியில் பலமுறை படமாக்கப்பட்டுள்ளன. சந்திரமதியும், சகுந்தலையும், திரௌபதியும், மீராவும், அனாரக்கலியும், பார்வதியும், சந்திரமுகியும் மீண்டும் மீண்டும் ஒரே மொழியில் திரும்ப திரும்பத் திரைப்படத்தில் வந்தது மட்டுமல்ல; இதே பாத்திரங்கள் பெயர், உடை மாற்றங்களுடன் இப்போதைய திரைப்படங்களாயும் வெளியாகின்றன. இத்

திரைப்படங்கள் பெண்ணின் பேராதரவினைப் பெற்று நிறைய நாட்கள் ஓடி சாதனை புரிந்தன.

இதற்கான காரணம் என்ன?

இந்தக் கதாபாத்திரங்களையே இந்தியப் பெண்ணின் பல்வேறு முகங்களாக திரையில் காண்பித்து வந்தார்கள். இவர்கள் யாவரும் ஆண் மேலாதிக்கத்துக்கு உட்பட்டு வருந்தி, கண்ணீர்விட்டு, துன்பத்தில் உழன்று, கடைசியில் ஆண்களின் துணையோடு கரையேறியவர்கள்; அல்லது உயிர் விட்டவர்கள்.

ஆண் மேலாதிக்கத்தினால் அவதிப்பட்ட சராசரி இந்தியப் பெண் தனது கழுத்தில் பிணைத்துள்ள நுகத்தடியையே இயல்பெனக் கொண்டு வாழ்ந்தாள். அவளது பெருமூச்சும், துயரமும் தனக்கு இயல்பானவை என விதித்துக் கொண்டாள் அவள். இதை ஆண் மேலாதிக்க உணர்வு நிறைந்த சினிமா உலகம் தனக்கு சிறந்த வாய்ப்பாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டது.

தனது அவல வாழ்வையும் கலக்கத்தையும் இந்தப் பெண்களின் முகத்திலே அடையாளமாய்க் கண்டு கொண்டாள் இந்தியப்பெண்.

சமுதாயத்தில் போராடி தோற்றுப் போன இப் பெண்கள் சராசரி இந்தியப் பெண்ணின் அபிமானம் பெற்றிருந்தமைக்கு அடிப்படை சமுதாய நிலைமையே காரணம். இந்தப் பெண்களில் யாரும் சமுதாயத்திற்கு எதிராக சுட்டு விரலையும் நீட்டவில்லை.

சரத்சந்திரரின் பெண் பாத்திரங்கள் இவற்றுக்கு விதிவிலக்கு. விலைமாதர்களை மிகுந்த பரிவோடு அவர் சித்தரித்தார். சமுதாய ஒழுங்கீனங்களே இந்த அபலைப் பெண்

களை உருவாக்கின என அவரது ஒவ்வொரு திரைப்படமும் உரத்து சொல்லிற்று. அந்தக் குரலை இந்திய மொழிகளும், பிராந்திய சினிமாக்களும் எதிரொலிக்கவே செய்தன.

இத்தாலியிருந்து இந்தியாவரை இதுதான் யதார்த்தம்- அல்பேர்ட்டா மொராவியாவின் 'ரோம் நகரப் பெண்', 'இரண்டு பெண்கள்' முதல் விஜய் டெண்டூல்கரின் 'கமலா' வரை இந்த உண்மை உணர்த்தப்படுகின்றது.

விலைமாதர்களின் வாழ்வுப் பின்னணியை எடுத்துச் சொல்வதற்கு இந்தியத் திரைப்படங்கள் தயங்குகின்றன. அப்படி எடுக்கப்பட்டால் நிச்சயம் அவை சமுதாய விமர்சனமாக ஓங்கிக் குரல் கொடுக்கும்.

விலைமாதர்கள்தான் சமுதாயத்தினைத் துணிவோடு எதிர்க்கின்ற குணாம்சம் கொண்டவர்கள். இந்திய சினிமாவில் விலைமாதர் பாத்திரத்தில் நடிக்கிற நடிகையை அருவருப்போடு பார்க்கிற நோக்கு அடிப்படையில் முரண் நிறைந்தது. இத்தகைய கதாபாத்திரம் ஏற்கிற நடிகைகள் சமுதாயத்தில்-ரசிகர்கள் மட்டத்தில் கேவலமாக மதிக்கப்படுவது! வேடிக்கைக்கும், விசனத்துக்கும் உரியது.

இதுபோலவே அனுதாபம் சம்பாதிக்கிற பாத்திரங்களை ஏற்ற நடிகைகளின் நிலைமையும். இந்திய சினிமாவில் மீனாகுமாரியைப் போல சிறந்த உதாரணம் இதற்கு வேறு யாருமில்லை.

சினிமாத் துறையில் மீனாகுமாரி நிறைய விஷயங்களை அறிந்தவர். அற்புதமான நடிகை எனப் புகழ் பெற்றவர். கவிஞர். ஆனால் அவரின் வாழ்க்கை எவ்விதம் முடிந்தது?

குருதத்தும், வஹிதாரகுமானும் நடித்த 'பையசா' படமாயினும் சரி, 'காகாஸ் கா பூல்' ஆயினும் சரி, 'செளத்வின் கா

சந்தாயினும் சரி, எல்லாமே ஒரு பெண்ணின் பலமான அம்சமாகவும், சிறப்பாகவும் அவளது அழகையே கொண்டாடிற்று. அவளை அழவும், சிரிக்கவும், சினுங்கவும், சினக்கவும் வைக்கின்ற அம்சங்களாக அழகையும், செல்வத்தையும் குறிப்பிட்டுக் காட்டிற்று. இது இந்தி சினிமாவின் உள்ளடக்கம் மட்டுமல்ல; இந்திய சினிமாவில் பெரும்பாலானவற்றுக்கு கதைப் பொருளும் இதுதான்.

ஆனால் இப்படங்களிலே வருகின்ற ஆண்மகன் எப்படிச் சித்தரிக்கப்பட்டான்? அவனது குணாம்சங்களை மேன்மை மிக்கதாகவும், சிந்தனை முதிர்வும், அறிவும் கொண்டதாகவும் சித்தரித்தார்கள். அவனது தவறுகளைக் காண்பிக்கின்ற போதெல்லாம் இவற்றிற்குக் காரணம் அவனல்ல, ஒரு பெண்ணே என்பது போல வெகு லாவகமாகச் சித்தரித்தார்கள்.

எனினும் திரையுலகில் இந்தப் போக்கை அம்பலப்படுத்துகிற சினிமாக்கள் தோன்றாமற் போகவில்லை. ஆயினும் கனத்த இருளில் அவை சிறிது வெளிச்சங்கள்.

□ □

கர்னாடகத்தில் பிரேமா கரந்த், 'பானியம்மா'வை நெறிப்படுத்தி வெளிப்படுத்தியது சினிமா உலகில் சலசலப்பை உண்டாக்கிற்று. கர்னாடக சினிமாவில் அதன் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்கது.

கர்னாடகத்தில் பெண் வாழ்க்கையைப் பற்றிய எண்ணங்கள் படைப்பிலக்கியத்தில் பெரிதும் விவாதிக்கப் படவில்லை

யாயினும், விவாதிக்கப்பட்ட அளவில் அவை வலுநிறைந்தவையாக இருந்தன. குடும்பம், கற்பு, தாலி, வேலை செய்யும் பெண்களின் பிரச்சினைகள் பற்றிய புதிய கண்ணோட்டத்தினை முன்வைத்த திரைப்படங்கள் சலசலப்பை உண்டாக்கின.

காதலித்து திருமணம் செய்த ஒருவன் தன் காதலியின் மேல் தவறாக சந்தேகப்பட்டு, தான் கட்டிய தாலியைக் கழற்றித் தரும்படி கேட்டான். அப்போது அந்தக் காதல் மனைவி, "உன் நிர்ப்பந்தத்தால் என் தாலிக்கயிறை அறுத்துத் தரும்படி கேட்கிறாய் இத்தகைய உன்னோடு வாழ்வதற்கு நான் விரும்பவில்லை. ஆனால் உன்னால் எனது கற்பை யோக்கியமாக திருப்பித்தர முடியுமா?" என்ற கேள்வியால் அவனது முகத்தில் ஓங்கி அறைகின்றாள். இதே போன்ற திரைப்படங்கள் கன்னட சினிமாவில் பேசப்படுகின்றன,

அண்மையில் வெளிவந்துள்ள 'பந்தனா' என்னும் திரைப்படம் பெண் விடுதலையை வலியுறுத்திய சினிமா என விமர்சிக்கப்பட்டது. திரையுலகில் பெண் விடுதலைக் கருத்துக்களை ஆதரிக்கிற சுகாசினி இப்படத்தில் கதாநாயகியாக நடித்திருக்கின்றார்.

சுகாசினி இதில் நந்தினி என்ற பாத்திரத்தில் வருகிறார். அவர் டாக்டர் தொழில் புரிகிறார். அவரது சகடாக்டர் ஹரீஸ். நந்தினி மீது ஹர்ஸுக்கு காதல். அவளுக்கோ அவரின் மேதைமையில் அளவு மீறிய மரியாதை. இருவரது திறனும் மருத்துவத்துறையில் நிறைய நன்மைகளை வருவிக்கின்றன. நந்தினி ஒரு பொறியியலாளரைத் திருமணம் செய்து கொள்கிறாள். இது ஹரீஸைப் பாதிக்கவே செய்கிறது. தனது கணவனோடு நந்தினியால் ஒன்றிப்போக இயலவில்லை. ஹரீஸால் கணவனோடு நந்தினிக்கு தகராறு உண்டாகவும்

செய்கிறது. இந்த மனப்போராட்டத்தின் இறுதியில் நந்தினி தனது கணவனை விவாகரத்துச் செய்துவிட்டு அங்கிருந்து தனது குழந்தையோடு வெளியேறுகிறாள். இத்தோடு படம் முடிகின்றது.

இதன் இயக்குநர் ராஜேந்தர்சிங், பெண் விடுதலை பற்றிய ஆர்வமுள்ள இந்தத் திரைப்படத்தை எடுத்து பல அனுபவங்களுக்கு ஆளானார். 'பந்தனா'வின் முடிவை மாற்றி அமைக்கும்படி பல திரைப்பட விநியோகஸ்தர்கள் இயக்குநரை வற்புறுத்தினார்கள். "எல்லாவற்றையும் மறந்து நந்தினியை தனது கணவனோடு சேர்ந்து வாழும்படி முடிவினை மாற்றுமாறு" அவர்கள் கேட்டனர்.

ராஜேந்தர்சிங் அதற்குச் சம்மதிக்கவில்லை. உறுதியோடு சொன்னார்:

"நான் ஒருபோதும் எனது திரைப்படத்தின் முடிவினை மாற்றி அமைக்கப் போவதில்லை. தன் மேல் சுமத்தப்பட்ட அவதூறுகளையும், தன்னையும், டாக்டர் ஹரீஸையும் இணைத்து தனது கணவன் கூறிய அபாண்டங்களையும், செய்த துன்புறுத்தல்களையும் அவள் எளிதில் மறந்துவிட முடியுமா? எந்த மானுட ஜென்மத்தினால் அது இயலும்? அவளது முடிவு சரியானதுதான். அவள் அடிமை போல உழலவே வேண்டாம். தனது கணவனை அவள் விவாகரத்துச் செய்யும்படி விட்டுவிடுவோம். அது தான் அவள் எடுக்கக் கூடிய சரியான முடிவு."

நந்தினியாக சுகாசினி அற்புதமாக நடித்திருந்தார். அத்தக் கதாபாத்திரத்தை உயிருள்ள பாத்திரமாக கன்னட வாழ்விலே அவர் நடமாட வைத்தார்.

ஓரிஸ்ஸாவின் பார்வதி கோஷ் மக்களிடையே மிகவும் வரவேற்புப் பெற்ற நடிக்கை. பெண்களின் சரியான பக்கங்

களைக் காண்பிக்கின்ற பாத்திரங்களிலே நடித்து புகழ் பெற்றவர். இவருடைய கணவர் கௌரா கோஷ் குறிப்பிடத்தக்க இயக்குனர். கணவனும்-மனைவியும் ஒரிசா சினிமாவிற்கு துணைவோடு செய்த பங்களிப்புகள் பெரிதும் பாராட்டப்படுபவை. கிட்டத்தட்ட நூறாண்டு காலத்திற்கு முன்னர் எழுதப்பட்ட நாவலான "சாமான் ஆத் குந்தா"வை பார்வதி மிகுந்த துணைச்சலோடு படமாக்கினார்.

"இயல்பும் எளிமையும் கொண்ட ஓரிஸ்ஸாப் பெண்ணை அவளின் குறை நிறைகளோடும் எதிர்காலம் பற்றிய எண்ண வீச்சுகளோடும் நான் திரைக்கு கொண்டுவரப் போகின்றேன். சாதாரண நிலையிலுள்ள பெருந்தொகையான ஓரிஸ்ஸாப் பெண்கள் தமது உண்மையான முகத்தினை இந்தத் திரைப்படத்திலே காண்பார்கள்". என்று கூறினார் பார்வதி. பார்வதி கோஷின் வருகை ஓரிஸ்ஸாவின் திரைப்படத் துறையில் குறிப்பிடத் தக்க மாற்றங்கள் உருவாவதற்கு வழிவகுத்தது.

தெலுங்கு சினிமாவில் பெண்களின் கதாபாத்திரங்கள் நிறைய இடம் பிடித்திருக்கின்றன. பதிவிரதா கதாபாத்திரங்களே நிறைய. சுரபி கமலா, கண்ணாம்பா, ஸ்ரீரஞ்சனி, காஞ்சனமாலா என்பவர்கள் தெலுங்குப் பெண்களிடையே இன்றும் பேசப்பட்டு வாழ்பவர்கள்; கண்ணீருடன் நினைவு கூரப்படுபவர்கள்.

புராண இதிகாசப் படங்களிடையே சமூகப்படங்களும் தோன்றாமல் இல்லை. சுதந்திரப் போராட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்ற திரைப்படங்கள் பெண்ணையும் வல்லமைமிக்க ஒருத்தியாய் வெளிப்படுத்தின. இத்தகைய படங்களுள் காஞ்சனமாலா நடித்த 'வந்தே மாதரம்' குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க ஒன்று.

‘யோகிவேமண்ணா’, ‘குணசுந்தரி கதா’ படங்களின்பிறகு பெண்களைப்பற்றி யோசிக்க வைக்கின்ற ‘மாலா பில்லா’, ‘ரையிடு பிட்டா’ ஆகிய திரைப்படங்கள் வெளியாகின. ‘ஹரி ஜனப் பெண்’, ‘உழவன் மகன்’ என்ற இத்திரைப்படத் தலைப்புகள் பெண்களைப் பற்றிய திரைப்பட நோக்கினைத் தெரிய வைத்தன. பெண்ணுக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகளை ஓரளவு சுட்டிக்காட்டிய மேற்காட்டிய இரண்டு திரைப்படங்களும் வெளியான போது பலத்த எதிர்ப்புகளைச் சந்தித்தன. ‘ஹரிஜனப் பெண்’ திரைப்படம் பொது மக்களிடையே பலத்த வாதப் பிரதிவாதங்களினை உருவாக்கிற்று.

‘ஹரிஜனப் பெண்’ இரண்டு பிரச்சனைகளைத் தொட்டுக் காட்டிற்று. ஜாதி அமைப்பின் கொடுமையைக் கண்டிக்கின்ற மனோபாவம் ஒன்று. அடுத்து இந்த அமைப்பில் பெண்ணினுடைய இழிவான நிலைமை.

ஆயிரத்து தொள்ளாயிரத்து ஐம்பதாம் ஆண்டுவரை இந்தத் திரைப்படத்தின் தாக்கம் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ சமுதாய வாழ்வில் பெண்களுக்கு உரிய இடத்தை பற்றிய வினாக்களை திரைப்படத்தில் மட்டுமல்லாது, கலை இலக்கியத் துறைகளிலும் உருவாக்கியது.

ஐம்பதுகளின் பின்னர் தெலுங்கு சினிமா முற்றிலும் வியாபார நோக்கில் காலடி எடுத்து வைத்தபோது, தெலுங்கு சினிமாவின் உள்ளடக்கமும் அதற்கு ஏற்ப மாற்றம் கண்டது. பெண்ணின் அழகையும், அழகையும் வைத்தே சினிமாப் படம் எடுக்கிற உணர்வு உருவாயிற்று.

□ □

மலையாள சினிமாவுடைய சிறப்பியல்புகள் இந்திய திரைப்பட வரலாற்றிலே அடிக்கடி வியக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. ‘நீலக்குயில்’, ‘செம்மீன்’ தொடங்கி இன்று ‘பஞ்சாக்கினி’, ‘சிதம்பரம்’ ‘ஓரிடத்து’ வரை திரைப்படத்துறையின் பல்வேறு வகையான உயரங்களை மலையாளப் படங்கள் தொட்டு வருவதாக விமர்சனங்கள் வைக்கப்படுகின்றன.

அரசியல் சமுதாயப் பார்வைகளில் ஒன்றுக்கொன்று முரணான போக்கில் ‘முகாமுகம்’, ‘வார்தா’, ‘ஆவநாழி’, ஆகிய திரைப்படங்கள் விமர்சிக்கப்பட்டன. ‘லேகாவினுடைய மரணம் ஒரு ஃபிளாஷ்பேக்’ மலையாளத் திரைப்படத்தின் கூர்மையான பார்வைக்கு மட்டுமல்ல, பெண் வாழ்வு பற்றிய அப்பட்டமான பரிசீலனையாகவும் அமைந்தது.

அரசியல், சமுதாயப் பார்வைகளைக் கொண்ட படங்களில் பெண்ணின் பாத்திரத்தை துல்லியமாக சித்தரிப்பதில் மலையாளத் திரைப்படம் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படி அமைந்தது. வெகு யதார்த்தமாகவும் துணிச்சலாகவும் பெண்ணின் பிரச்சினைகளை மலையாளத்திரைப்படங்களில் சில முன் வைத்தன.

நீலக்குயிலும், செம்மீனும் இரண்டு வகையான அபலைப் பெண்களை படம் பிடித்துக் காட்டின. இவர்கள் பழைமைப் பிடிப்புள்ள சமுதாய வாழ்விலிருந்து வெளியே பறக்கத் துடித்து சோகமான தோல்வியை ஏற்றுக்கொள்ளும்படி தள்ளப்பட்டவர்கள். ஆயினும் இவர்களது தோல்வி அநியாயமானது என பார்வையாளர்கள் சிந்திக்கும்படி இந்தத் திரைப்படங்கள் எதிர்நிலை விளைவுகளை உண்டாக்கின என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

‘துலாபாரம்’ சினிமா பெரும் பரபரப்பினை உண்டாக்கியது. அந்தத் திரைப்படம் பார்வையாளர்களைப் பார்த்து கைநீட்டி கேள்வி கேட்டது.

தொழிற் சங்கத் தலைவன் ஒருவனின் மனைவி, கணவன் இறந்ததின் பிறகு படுகின்ற அவதிகளையும், வேதனைகளையும் மனதை நெகிழ்த்தும் விதத்திலே 'துலாபாரம்' காண்பித்தது. 'குழந்தைகளைக் கொன்று, வாழ்வின் அவதிகளுக்கெல்லாம் முடிவு காண நான் எடுத்த தீர்மானம் எவ்விதத்திலே தவறாகும்' என்று நீதிமன்றத்திலே நின்று கேட்கிறாள் அந்தத் தாய்.

கீழ்த்தரமான அரசியல், பெண்ணுக்கு எதிரான ஒடுக்கு முறைகள் என்பனவற்றை கடுமையாகச் சாடிய 'துலாபாரம்', ஒரு பெண்ணின் வாழ்விற்கூடாக இந்த சமுதாய அவலங்களினைக் கடுமையாகச் சாடிய படங்களில் ஒன்று. 'துலாபாரம்' இந்தியாவின் பல மொழிகளிலும் வெளிவந்தமைக்கு இதுவும் ஒரு காரணம்.

இந்திய சினிமாவுக்கு உள்ள பொதுப் பண்புகளில் பல மலையாள திரைப்படங்களுக்கு இல்லாமற் போனாலும், தாய்க்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகளுக்கு பிள்ளைகள் பழி வாங்குகின்ற கரு மட்டும் மலையாள திரைப்படங்களில் கையாளப்பட்டுள்ளது. மலையாள எழுத்தாளர் எம்.டி. வாசுதேவன் நாயர் கூறுவது போல, "மலையாளப் பெண், நிறையச் சமைகளால் அழுத்தப்பட்டிருந்தாள். சமூகப் பழக்க வழக்கங்கள், நிர்ப்பந்தங்கள் என்பவை அவளை கொடும் தளைகளாகப் பிணைந்திருந்தன. ஆனாலும் அவள் சோர்ந்து தளர்ந்து போனவள் அல்ல. அவள் இவற்றை அறுத்தெறிய முயல்கிறாள். அவளின் முயற்சியை எல்லாக் கலைவடிவங்களின் துணை கொண்டும் நாங்கள் உற்சாகப்படுத்துகின்றோம்; ஆதரிக்கிறோம்; அவளுடைய தளைகள் அற நாடும் துணை புரிகிறோம்."

'லேகாவினுடைய மரணம் ஒரு பிளாஷ்பேக்'—கலைத்துறையில் பெண்ணின் நிலையை அப்பட்டமாக எடுத்துச் சொல்கிறது.

கலைத்துறையில் ஈடுபடும் பெண்கள் தம் உடலையும் ஒரு விலையாக வைக்கும் நிர்ப்பந்த நிலையை சீற்றத்தோடு சொல்கிறது இந்தத் திரைப்படம். முதலாளித்துவ கலைத்துறையில் லேகாவுக்கு மட்டும் ஏற்பட்டதல்ல இந்த நிலை. வணிக ரீதியான கலாசாரம் எதையுமே விற்றுப் பிழைக்கவே முனையும் என்பதை மளையாலத் திரைப்படங்கள் பல எடுத்துக் கூறுகின்றன. ஒரு விதத்தில் "அவளோட இரவுகள்" இத்தகைய திரைப்படம்தான். காபரே நாட்டியமாடும் பெண்கள், வேலைக்குப் போகும் பெண்கள், வேலைக்காரிகள் ஆகிய பல்வேறு ரகமான பெண்களின் கண்ணீர் செறிந்த வாழ்க்கையை தார்மீகக் கோபத்தோடு எடுத்துக் காட்டுவதில் மலையாளத் திரைப்படங்கள் பெரும் பங்கினை வகிக்கின்றன.

'வார்தா', 'ஆவநாழி' என்ற திரைப் படங்களில் சமுதாய அமைப்புக்கெதிராகக் குரல் கொடுக்கின்ற தீவிரத் தன்மை கொண்ட பெண்கள் வருகிறார்கள்.

'வார்தா' சமுதாயத்திற்கு எதிராகக் கோபங்கொண்ட பெண்களைப்பற்றிய கதை. இவர்கள் நியாயம் கேட்கிற நியாயமான போராட்டங்களுக்காய் தம்மை அர்ப்பணிக்கின்ற பெண்கள். தமிழிலே பாலைவன ரோஜாக்களாய் மலர்ந்த திரைப்படம் இது. மலையாள அரசியலிலும் சமுதாய வாழ்வினும் குமுறல்கள் ஏற்படக் காரணமாயிருந்த சினிமாக்களில் ஒன்றாக 'வார்தா' விமர்சகர்களால் குறிக்கப்படுகின்றது.

'ஆவநாழி'யில் சமுதாயத்தினால் புறக்கணிக்கப்பட்ட விபச்சாரப்பெண் ஒருத்தியை அவளின் வசீகரப் பக்கத் திணைக் காட்டி அவள் மீது அனுதாபமும் நம்பிக்கையும் கொள்ள வைக்கிறார் டைரக்டர். வாழ்க்கையை இவ்விதம் சீரழிக்கிற சமுதாயத்திற்கு எதிராக அவர்கள் குமுறுவதையும், நம்பிக்கையோடு வாழ்விரும்புவதையும் அழகான பெண் பாத்திர உணர்வின் மூலம் இத்திரைப்படம் காண்பிக்

கிறது. இன்னொரு புறத்தில் நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாயத்தில், பெண் என்பவள் அழகுபடுத்தப்பட்ட பொம்மையே என்பதையும் இந்தத் திரைப்படம் ஆணித்தரமாகக் கூறுகிறது.

‘பஞ்சாக்கினி’ நக்சலைட் பெண் போராளி ஒருத்தியைப் பற்றிய கதை. சுதத்திரப் போராட்ட கால வீராங்கனையையும், அவளின் மகளான போரளியையும் பற்றி நிதானமாகவும் ஆழத்தோடும் சித்தரிக்கிறது ‘பஞ்சாக்கினி’. இரண்டு தலைமுறைக் கால பெண்களைப் பற்றிய அருமையான பாத்திர வார்ப்பு இத்திரைப்படத்தின் பலம்.

□□

சூழிழ்த் திரைப் படங்களில் பெண்ணுரிமைக் கருத்துக்கள், பெண் விடுதலை என்று யோசிக்கிற போதே எரிச்சல் உண்டாகும். பெண்ணைக் கொச்சைப் படுத்தி நிறையவே திரைப்படங்களை உருவாக்கியவர்கள் தமிழர்கள். ‘பதிவிரதைக்கு இன்னல் வரும் பழையபடி போகும், பரமசிவன் அருள்புரிய வந்து வந்து போவார்’ என்ற பாரதிதாசனின் அலுப்பும் சலிப்பும், அளவில்லாத எரிச்சலும் கொண்ட குரல் இன்னமும் முன்னரைவிட நிறைந்த சீற்றத்தோடு ஒலித்த வாறே இருக்கின்றது.

‘பொறுமை என்னும் நகை அணிந்து பெருமை கொள்ள வேண்டும்— பெண்கள்’ என்று ஒளவையாரில் பாடுகின்றார் கே. பி. சுந்தரராமபாள். இதுவே பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் பெண்களுக்கு வகுத்துக் கொடுத்த நெறி.

ஆயினும் இந்த நெறிகள் பன்முறை தட்டிக் கேட்கப்பட்டிருக்கின்றன. மரபுகளையும் நெறிகளையும் புறக்கணித்து திரைப்பட நாயகியர்கள் புதுக்குரல் கொடுத்திருக்கின்றார்கள். அதிசயமென்னவென்றால் இந்தப் புதுக்குரல்களும் பெண்களின் மத்தியிலே பெரு வரவேற்பைப் பெற்று திரைப்படத் துறையில் வேகம் பொங்கிய சூறாவளியென அடித்து ஓய்ந்திருக்கின்றன. அதற்கு நல்ல உதாரணம் கல்கியின் ‘தியாகபூமி.’ இதில் கதாநாயகியாக நடித்தவர் எஸ். டி. சுப்புலட்சுமி..

இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தைப் பின்னணியாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட திரைப்படம் தியாகபூமி. தன்னை திருமணம் செய்தவனை— அவளது பிறநாட்டு மோகத்துக்காகப் பிரிந்து தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தில் தன்னை இணைத்து அமைதி காண்கிற பெண் பாத்திரம் துணிச்சல் வாய்ந்ததுதான். அந்த புதுமைப் பெண் சினிமாவாகவும், விகடனில் படத் தொடராகவும் வெளியானபோது லட்சோப லட்சம் பெண்களின் மனதைத் தொட்டு உலுப்பிற்று. இது நடந்தது 1938-ம் ஆண்டில். ‘தியாகபூமி’யை நெறிப்படுத்தியவர் கே. சுப்பிரமணியம்.

இந்தத் திரைப்பட நாயகியின் கணவன் ஆங்கிலோ - இந்தியப் பெண் ஒருத்தியோடு திருட்டுத்தனமாகத் தொடர்புவைத்திருந்தான். வரதட்சணை வாங்கி நாயகியைத் திருமணம் செய்கிறான். சாந்தி முகூர்த்தம் முடிந்ததும் உடனே வீட்டை விட்டு அவளைத் துரத்தி விடுகிறான். வீட்டை விட்டு வெளியேறிய நாயகி நிறைந்த செல்வத்தோடு ஊர் திரும்புகிறாள். அந்த வேளையிலே அவளோடு சேர்ந்து வாழ்வதற்கான தனது ஆர்வத்தினை அவளது கணவன் தெரியப்படுத்துகிறான். தன்னிடமுள்ள பணத்தின் பொருட்டே அவள் இத்தகைய முயற்சி

களை மேற்கொள்ளுகிறான் என்பதை அவள் அறிந்து அவனை முற்றாகப் புறக்கணிக்கிறாள். தன்னைக் கைநீட்டி வேண்டுகிற அவனை அற்பப் புழுவென நிராகரிக்கின்றாள்.

கணவனைப் பிரிந்த அவள், வாழ்க்கையை தைரியமாக எதிர் கொள்ளுகின்றாள். விடுதலைப் போராட்டத்தில் பங்கேற்று தனது வாழ்வினை அர்த்தம் பெற்றதாகிக்கி கொள்ளுகின்றாள். கணவனின் கொடுமையிலிருந்து தன்னை தைரியமாக விடுவித்துக் கொண்டு தனக்கென்றொரு வழியைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட முதல் தமிழ்த் திரைப்படப் பெண் 'தியாக பூமி' கதாநாயகிதான்.

இதற்கு மறு எல்லையில் போய், தவமணிதேவி போன்ற நடிகைகள் 'பெண் ரௌடி'களாய் தோன்றி மோசமான 'செக்ஸ் காட்சிகளை தமிழ்த் திரைப்படத்திற்கு அளித்து திகைப்பையும் பரபரப்பையும் உண்டாக்கினர். ஆயினும் 1990-ம் ஆண்டுக்காலம்வரை தமிழ்த்திரைப்படக் கதாநாயகியர்கள் கௌரமாக ஆடை அணிந்து தோன்றினார்கள். வில்லனின் காதலிகள் அல்லது கதாநாயகனை மடக்க வந்த உபபாத்திரங்களே ஆபாசமான உடைகளில் கிளுகிளுப்பூட்டினார்கள். வெறுப்புக்கும், விலக்குதலுக்கு முரிய கதாபாத்திரங்களாக அவர்கள் படைக்கப்பட்டார்கள். அவர்களை கதாநாயகனும், கதாநாயகியும் மட்டுமல்ல, பார்வையாளர்களும் தான் அருவருப்போடு எதிர் கொண்டார்கள்.

ஆனால், வில்லிகளுக்கும், இரவு விடுதிகளில் நடனமாடுகிற பெண்களுக்கும் மட்டுமே வழங்கப்பட்டு வந்த கவர்ச்சி ஆடைகள் 1960களின் பிறகு கதாநாயகியரும் அணிந்து கொள்ளுபடி கொடுக்கப்பட்டன. இப்படியான மாற்றத்தில் முன்னணி இடம் பெற்றவை எம்.ஜி.ஆரின் திரைப்படங்கள். இத்தகைய ஆடை மாற்றங்களை நவ சினிமாவைத் தருகிற பாவனையோடு ஸ்ரீதரும் தார்மீக அச்சமின்றி அறிமுகம் செய்

தார். ஸ்ரீதரின் 'தேனிலவு', 'காதலிக்க நேரமில்லை' என்பன இதற்கு உதாரணங்கள். பெண்களின் நடை உடை பாவனைகளை கொச்சைப் படுத்துகிற இந்தத் தொடக்கங்கள் தமிழ் சினிமாவை மோசமான இனக்கவர்ச்சி வக்கிரப் போக்கிற்கு இட்டுச் சென்றன.

1960களில் கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனின் 'சாரதா' வெளியாகிற்று. இது வெளியாகிறபோது நிறையவே சர்ச்சைகளும் உண்டாயின. 'சாரதா'வில், அவளின் கணவன் சாந்தி முகூர்த்த நாளன்று கல்லூரியில் ஏற்பட்ட விபத்து ஒன்றிலே சிக்கிக்கொள்ளுகின்றான். மோசமான அந்த விபத்தினால் உடலுறவு கொள்ள முடியாத நிலையை அவன் அடைந்து விடுகிறான். அப்படி உடலுறவு கொள்ள முனைந்தாலும் இருதய பலவீனமடைந்த அவன் இறந்து போய் விடுவான். இளமனைவியின் துயர நிலையை உணர்ந்த நாயகன் அளவில்லாத துயரமடைகின்றான். விளைவு? சாரதாவை சட்டப் படி விவாகரத்து செய்து கொள்ள முடிவு செய்து நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்கிறான். சாரதாவினது முறைமாமனுக்கே அவளை திருமணம் செய்து வைக்க ஒழுங்குகள் செய்கிறான். சாரதாவை இப்போது திரைப்பட இயக்குநர் எல்லையில்லாத மனப் போராட்டத்திற்கு உள்ளாக்குகிறார். சாரதாவின் திருமண நாளன்று அவளை விஷம் கொடுத்து தற்கொலை செய்து கொள்ள வைக்கிறார். பிரச்சினையை முடித்துவிட்ட நிம்மதியில் பெருமூச்சு விடுகிறார். தாய்க்குலத்தின் கண்ணீரைப் பெற்றுக் கொண்டு 'சாரதா' வெற்றி பெறுவதோடு 'சாரதாவை போல சிந்தியுங்கள்' என்ற நச்சுக் கருத்தையும் விதைத்து விட்டது.

இதேபோன்ற கதையோடு வெளியான பிரெஞ்சுமொழிப்படம் ஒன்று பெரு வெற்றி பெற்று, பின்னர் ஆங்கிலத்தில்

வெளியாயிற்று. பிரிஜ்ட்பார்டோ நடித்திருந்தார். அந்தத் திரைப்படத்தின் நாயகனும் இப்படி விபத்தில் சிக்கி ஆண்மை இழக்கின்றான், ஆயினும் இள மனைவியின் ஆசாபாசங்களையும், மனச்சலனங்களையும் வேதனையோடு உணருகிறான். அவள் சந்தர்ப்பவசத்தால் இன்னொருவன் வசப்படுவதையும் கண்ணாரக் காண்கிறான். தன்னைக் குறுக்கிக் கொண்டு அதனைப் பொறுத்துக் கொள்ளுகின்றான். ஆக இது ஒரு மனிதப் பிரச்சினை. இதை மனிதாபிமானமாகவே துணிச்சலோடு நோக்க வேண்டும். ஒரு ஆண் இயக்குநர், பெண்ணின் பிரச்சினையை பெண்ணின் கண்ணோட்டத்திலே 'சாரதா'வில் சொல்லவந்து துணிவின்மையால் ஆணின் கண்ணோட்டத்திலேயே திரைப்படத்தில் சாரதாவை நஞ்சு குடித்துச் சாக வைத்தார்.

இதேபோல இன்னொரு படம் 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' சீதா ஒருவனைக் காதலிக்கிறாள். அவனைத் திருமணம் செய்துகொள்ள இயலவில்லை. திருமணம் செய்துகொண்டவனோ நோயாளியாகி மரணப்படுக்கையில் வீழ்கிறான். சீதா, கணவனைக் காப்பாற்றுவதற்காக காதலனான டாக்டரிடம் கையேந்துகிறாள். காதலனே அவளைத் திருமணம் செய்துகொள்கின்ற நிலை வருகின்றபோது காதலன் இறந்து போய் விடுகிறான்.

'சாரதா'வும் 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' ஒரு கதைக் கருவின் இரண்டு திரைப்படங்கள்தான். இந்த இரண்டு படங்களும் 'திருமணத்தின் புனிதத்தன்மை'யைப் பாதுகாப்பதில் மிகுந்த அக்கறை கொண்டிருந்தன. இந்தத் திருமணத்தின் புனிதத்தன்மையை வகுத்தவர்கள் யார்? இந்தத் திருமண புனிதத்தன்மையின் உள்ளர்த்தம்தான் என்ன?

இவை ஆண்மேலாதிக்கத்தால் வகுக்கப்பட்டவை. தாலிக் கயிற்றை அணிகின்ற மறுகணமே தன் உணர்ச்சி

களையும், சிந்தனைகளையும் கணவனுக்கு பலியிட்டு வாழுவதே பெண்ணின் சிறந்த குணங்கள் என இந்தத் திருமண புனிதத்தன்மை உள்ளர்த்தம் கொண்டிருக்கிறது. குருமராக பெண்ணை இம்சிப்பதை இந்தக் கருத்துக்கள் நியாயப்படுத்துகின்றன. மானிடத்தின் சரிபாதியை அடிமையாக, நகைகளும் அழகிய ஆடையும் தரித்த பொம்மையாகவே இவை சித்தரித்தன. இதனால்தான் அயோக்கியதனமாய் கொடுமை செய்கிற கணவனைப் பார்த்து, ஒவ்வொரு திரைப்பட மனைவிகளும், 'அத்தான், என்னை அடியுங்க, கொல்லுங்க, ஆனா வீட்டை விட்டுப் போகச் சொல்லாதீங்க. இந்த வீட்டிலே என்னை ஒரு வேலைக்காரியாயிருந்து உங்களுக்கு பாதசேவை செய்ய அனுமதி மட்டும் கொடுங்க' என்று கெஞ்சிக் கெஞ்சி அழுதார்கள்.

(23.10.87)

□ □

திரையில் ஒரு காவியம்

ஹேய்மத் என்ற ஜெர்மானிய திரைக் காவியத்தினை, தொடர்ந்து பதினைந்து மணி முப்பத்தாறு நிமிஷ நேரமாய் திரையிலே பார்த்துவிட்டு வெளியே வந்தபோது மனது வெகுவாகக் கனத்தது. யாருடனும் பேசத் தோன்றவில்லை. ஒரு கிராமத்திலே உட்புகுந்து அங்குள்ளவர்களோடு வாழ்ந்து முடிந்து திரும்பிய உணர்வே நெஞ்சு முழுவதும் வியாபித்திருந்தது.

இந்த உணர்வு ஒரு நாளோடு நெஞ்சினுள் கரைந்து போய்விட்டதா? அப்படியில்லை. ஒருவாரமாய், அதற்குப்பின்னரும் பல நாட்களாக நெஞ்சினுள்ளே சோகமாய், சுமையாய், நவ சினிமா பற்றிய கனவுகளின் ஆதங்கமாய் இன்னமும் தான் அழுத்திக் கொண்டிருக்கின்றது.

இரண்டு மணி நேரமாக ஒரு சினிமாவை உட்கார்ந்து பார்ப்பதே நமக்கு ஒரு தண்டனை ஆகிவிட்ட தமிழ் சினிமாயுகத்தினில் நாம் மனது பொருமிக் கொண்டு வாழ்கின்றோம். இத்தகைய பின்னணியில் இருக்கிற நாம் பதினாறு மணி நேரமாக உட்கார்ந்து ஒன்றிப்போய் ஒரு வேற்று மொழிச் சினிமாவைப் பார்ப்பதென்றால் அது எவ்வளவு அற்புதம். அந்த அற்புதமான அனுபவத்தை வைத்து நிச்சயமாக நாம் பெருமைப் பட்டுக்கொள்ளலாம். Heimat என்ற ஜெர்மானியச் சொல்லிற்கு home என்று அர்த்தங்கொடுக்கிறார்கள். Home என்றால் 'வீடு'. 'தாயகம்' என்று அர்த்தங்களிலும் 'ஹேய்மத்' சொல்லப்படத்தக்கது. 'ஹேய்மத்' ஜெர்மானிய மொழி பேசுகிறது. நறுக்குத்தெறித்தாற்போன்ற ஆங்கிலத் துணைத்தலைப்புகள் உடனேயே மனதுக்குள் வந்து அர்த்தஞ்சொல்லுகின்றன. அந்த அழகான வசனவளமே நமது மொழியிலேயே படத்தைப் பார்க்கிறாற்போன்ற திருப்தியினை உண்டாக்கி விடுகின்றது. சுருங்கச் சொன்னால் இந்தப் படம், சர்வதேச மொழியிலே, பார்க்கின்ற எவரோடும் தொடர்பு உண்டாக்கி விடுகின்றது.

இந்த வேளையில் மிருணாள் சென் கூறிய வார்த்தைகள் நினைவுக்கு வருகின்றன. அவர் சொன்னார், "சினிமாக்கலை என்பது பெருமளவுக்கு தொழில் நுட்ப நிகழ்வாக இருப்பதால், அது எப்போதும் வளர்ந்து வரும் ஒரு மொழியை எதிர்நோக்கி இருக்கிறது. அதற்கு எவ்வித எல்லை யுமில்லை அதனிடம் தேசிய அம்சங்கள் மிகக் குறைந்தளவு தான் உண்டு. அது சர்வதேசிய அடிப்படையிலான ஒன்று."

இந்த வார்த்தைகளின் பொருள் செறிந்த உண்மையினை 'ஹேய்மத்' பார்க்கின்ற சந்தர்ப்பம் கிடைத்தவர்கள் தெளிவாகவே அறிந்து கொள்ள முடியும் உலக சினிமாவில் 'ஹேய்மத்' பல அம்சங்களிலும் தனது ஒப்பற்ற முத்திரைகளைப் பதித்துள்ளது. இதன் சினிமாக்கதையை எழுதி நெறிப்

படுத்தியவர் எட்கர் ரெய்ட்ஸ் (Edgar Reitz). இதை முதலிலேயே 90 நிமிடங்கள் வரையே திரையில் ஒட்டத்தக்கதாக இவர்திரைக்கதையை எழுதினார். பிறகு இந்தத் திரைக்கதையை தனது நண்பர்களிடம் இவர் கூறி விவாதித்தார். தன் வளரிளம் பருவ காலத்திலே (Adolescent) நிகழ்ந்த முதற்காதலையே கருவாக இவர் வைத்திருந்தார்.

நண்பர்களோடான விவாதம் 90 நிமிடக் கதையினை 16 மணி நேரக் கதையாக மாற்றும் பெற வைத்தது. திரைக்கதை மட்டும் கிட்டத்தட்ட 2000 பக்க வடிவினை எட்டிற்று. 79 ஜூன் முதல் 80 ஜூலை வரை திரைக்கதை எழுதச் செல்வாயிற்று. ரெய்ட்சுடன், ஸ்டீன்பட்சம் (Steinbach) சேர்ந்து திரைக்கதையை உருவாக்கினார். எட்கர்ரெய்ட்ஸ் ஒரு கைதேர்ந்த காமெராமேன் ஆக இருந்தது, ஒரு பூரணமான திரைக்கதையை எழுதப் பெரிதும் உதவிற்று.

'ஹேய்மத்'தை தயாரிப்பதற்கான பூர்வாங்க ஏற்பாடுகளைச் செய்து முடிப்பதற்கு ஐந்து ஆண்டு காலம் பிடித்திருக்கின்றது. மே 81ல் தொடங்கிய படப்பிடிப்பு நவம்பர் 82ல் முடிந்திருக்கிறது. எட்டிடிங் நவம்பர் 82ல் தொடங்கி டிசம்பர் 83 வரை நீடித்தது. இரசாயனகூட வேலைகளுக்காக ஒரு ஆறுமாத காலம். படப்பிடிப்புக்காக பயன்படுத்தப்பட்ட பிலிம்சுருள் 350 கிலோ மீட்டர் நீளம் கொண்டதாயிருந்தது. சினிமாத் துறை சார்ந்த படுவேகமான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியினை ஒரே படத்தில் பன்முகப்படுத்திக் காண்பிக்கிறாற்போல நிறையப் பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை காமெராமேன் ஜேர்னட் ரோல் (Gernot Roll) சாதித்துக் காட்டியிருக்கிறார். படம், கருப்பு வெள்ளை, வண்ணம் அதிலும் வகை வகையான வண்ணப்படப் பிடிப்பு என்று ஜெர்மானிய புனியமைப்பு, கட்டிடக் கலைகள், அழகு காட்சிகளுக்கெல்லாம் பக்கத்திலே நம்மைக் கொண்டுபோய் விடுகின்றது.

‘ஹேய்மத்’ கதை 1919ம் ஆண்டிலே தொடங்குகிறது. 1982ல் முடிவடைகின்றது. 1919—1982 காலப் பகுதியிலே ஜெர்மனியில் உள்ள ஹுன்ஸ்ருக் பகுதியிலுள்ள ஷபா கிராமத்தினைத்தான் கதையின் களமாக நாம் பார்க்கின்றோம். அந்தக் காலத்திலே மரியா என்ற பெண்ணின் குடும்ப வாழ்வை மையமாக வைத்து கதை இயங்குகிறது. இந்த இயக்கமெல்லாம் சம கால வரலாற்றுப் பின்னணியின் தளத்திலேயே நிகழ்கின்றது.

‘ஹேய்மத்’ தில் பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் செல்வதையும், திரும்புவதையும் மேலோட்டமாகப் பார்க்கலாம். ஆனால் இது ஒரு குறியீடு. இதை மனிதவாழ்வின் அடிப்படை இயல்பினைக் குறித்து நிற்கின்ற குறியீடு என்று எட்கர் ரெய்ட்ஸ் கருதுகிறார். அந்தக் குறியீடென்பதே மனித வாழ்வின் சகல சுழற்சிகளிலும் தேங்கிப்போய் நிற்கிற தேடுதல் என ரெய்ட்ஸ் அபிப்பிராயப்படுகின்றார். அது அனாலேயே ‘ஹேய்மத்’ தும் இந்த அடித்தளத்திலே ஒரு கம்பீரமான வாழ்க்கையாகப் புனையப்பட்டிருக்கிறது.

தாய்மார்—பிள்ளைகள், சூரிய ஒளி வெளிச்ச உதயங்கள், தகப்பன்மார், குளிர்கால ஆடைகள், சீருடைகள், ஜன்னல் சட்டத்திலே தத்தளிக்கின்ற மூன்றுமுட்டைகள், மிருகங்களும் நவீன வருகையான மோட்டார் சைக்கிளும், பெர்லினில் உள்ள விபசார விடுதிகள், விமானங்கள், ரேடியோ, சாக்லேட்டுகளின் வருகை, ஆண், பெண்ணிற்கான வேறுபாடுகள், அரசியலோடு ஒட்டிய பண்டங்கள், ஆடைகள், திருமணங்கள், பிரார்த்தனைகள், புதிய காலத்திலுள்ள பாட்டி—பெரர்களுக்கு இடையிலே ஆன தலைமுறை இடைவெளிகள், புதிய பாதை அமைப்பு, அமெரிக்க வருகை, யுத்தங்கள், பாங்குகளில் கடன்முறை... இவையெல்லாம், இவர்களெல்லாம் எவ்வளவு தேவையோடு உருவாகி மாற்றம்

பெறுகின்றன என்பதை நுட்பமாக, அதன் அமைப்பு மாறாமல் கூறுகிறது! ‘ஹேய்மத்’

ஆனால் இதுதான் ‘ஹேய்மத்’ கூறும் கதையா? இல்லை. வீட்டைப் பற்றி, தாயகத்தைப் பற்றி, அதன் எழுச்சி, வீழ்ச்சி, சந்தோஷம், துக்கம், சபலங்கள், சலனங்கள் பற்றி சர்வதேச மொழியிலே கூறப்படுகின்ற கதைதான் ‘ஹேய்மத்’ தின் கதை.

எட்கர் ரெய்ட்ஸின் காமிரா இதயத்தினுள், இந்த ‘ஹேய்மத்’ பெரியதொரு களவாக விரிந்தபின்னர் அவர் அதை மென்மேலும் புதிய பரிமாணங்களோடு நெஞ்சினுள்ளே அழகான காவியமாக உருவாக்கிக் கொண்டார். சினிமாத் துறை சார்ந்தவர்களோடு மட்டுமின்றி 1919-ம் ஆண்டு காலப் பகுதியிலே பிறந்து வளர்ந்தவர்களோடு நிறையப் பேசிக் கவல்கள் சேகரித்துக் கொண்டார். தமது சினிமாவுக்கான கரு, வெறுமனே கதையாக மட்டும் இராமல் ஜெர்மனியக் கிராமம் ஒன்றின் அரசியல், சமுதாய, கலாச்சார, பொருளாதார நம்பிக்கைகளின் இயல்பையும், முரண்பாடுகளையும், வாழ்வின் வளர்ச்சிப் போக்கையும், உண்மையும் கலையழகும் குன்றாமல் காண்பிக்கின்ற ஒன்றாக இருக்க வேண்டும் என்பதிலே அவர் மிகவும் அக்கறை கொண்டிருந்தார்.

எனவே, நிறையப்பேரையெல்லாம் சந்தித்தார். நிறையவே தகவல்களை தேனீயொன்றின் சுறு சுறுப்போடு சேகரித்தார். மியூசியத்தில் பல விஷயங்களத் துருவி எடுத்தார். குண்டுசித் தலையளவு செய்தியைக்கூட மிக அக்கறையோடு

விடாமல் குறித்துக் கொண்டார். இதன் பின்னர்தான் 2000-பக்கங்கள் கொண்ட 'ஹேய்மத்' தின் திரைக்கதை உருவாக்கப்பட்டது. கிட்டத்தட்ட ஒருவருட காலமாக பீட்டர்ஸ் டீன் பாச்சும், எட்கர் ரெய்ட்ஸும் திரைக்கதை வசனம் எழுதுவதற்கான பணியினை மேற்கொண்டிருந்தனர். Paper work வெகு கச்சிதமாக அமைவதன் மூலம் ஒரு சினிமாவின் பூரணத்துவ இயல்பு வலுப்பெற முடியும் என்பது ரெய்ட்ஸின் அழுத்தமான நம்பிக்கை. அந்த நம்பிக்கை 'ஹேய்மத்' தின் உயிரோட்டமான திரைக்கதை வசனத்தை காலத்தாலே சாகாத ஒரு முன் மாதிரியான சினிமாச்சுவடியாக (Filmscript) உருப்பெற வைத்தது என்று சினிமா விமர்சகர்கள் மதிப்பீடு செய்திருக்கிறார்கள்.

இந்தக் காவியத்தை, தானே முதன்மையாய் நின்று தயாரிப்பதென ரெய்ட்ஸ் முடிவெடுத்தார். Edgar Reitz film productions (மியூனிச்) என்ற தனது தயாரிப்பு நிறுவனத்தின் சார்பிலேயே இம் முயற்சியினைத் தொடங்கினார். W.D.R. (கொலோன்) S.F.R. (பெர்லின்) என்ற நிறுவனங்களும் இம் முயற்சியில் இவரோடு துணை நின்றன.

ஹூன்ஸ்டர்க் என்ற ஜெர்மனியப் பகுதியின் 45 இடங்களிலும், மியூனிச், ரீகன்ஸ்பர்க், பதேன்பதேன், வைஸ் பாடன் போன்ற நகர்ப் பகுதிகளிலும் 'ஹேய்மத்' படமாக்கப்பட்டது. ஐந்து வருஷம் நாலு மாத கால படப்பிடிப்பு என்பது ஒரு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட திட்டமாகவே முதலில் அமைக்கப்பட்டது.

'ஹேய்மத்' சினிமா, நீண்ட நெடுங்காலமாக ஜெர்மனிய மக்களின் மனதினிலே புதைந்திருந்த எண்ண எழுச்சிகளின் வெளிப்பாடாகவே அறியப்படுகின்றது. ஜெர்மன் நாடு தொடர்ச்சியாகவே பெரும் அல்லல்களுக்கும், துயரங்களுக்கும், அடக்குமுறைகளுக்கும், அரசியல் சுழற்சிகளுக்கும்

உட்பட்ட நாடு. இது இரண்டு உலக மகாயுத்தங்களினால் சிதைக்கப்பட்டது. ஹிட்லரின் ஆட்சி அதன் நன்மைகளையும் தீமைகளையும் உருவாக்கி உருக்குலைத்தது. பணவீக்கங்களும், ஏகாதிபத்திய நெருக்கடிகளும், ஆக்கிரமிப்புகளும் அதன் வாழ்வையும் வளத்தையும் துண்டு துண்டாகப் பிடித்தெறிந்தன. ஆனால் இவைகளின் இடையேயும் ஜெர்மனி வாழ்ந்தது.

யுத்தங்கள் முடிந்த பின்னரும் அது விளைவித்த தாக்கங்கள் இலக்கியத்திலும், சினிமா போன்ற கலைகளிலும் இருந்து இன்னமும் தங்கள் கொடுங்கரங்களை எடுக்கவே இல்லை. இதனை ரெய்ட்ஸ் தனது சினிமாவிலே உணர்வுபூர்வமாக, ஆனால் மிக நிதானத்தோடு சித்தரிக்கின்றார்.

ரெய்ட்ஸ் இவ்விதம் ஜெர்மனிய மக்களிடையே புதைந்தும், மறைந்துமிருந்த கதைகளை எல்லாம் தன்னால் இயன்ற அளவு இச்சினிமாவில் யதார்த்தபூர்வமாகக் காண்பித்திருக்கிறார். அவரே சொல்கிறார்: 'அழுக்கி வைக்கப்பட்ட, மறக்கப்பட்ட ஜெர்மனிய மக்களின் வாழ்வுச் சித்திரங்களை 'ஹேய்மத்' தில் நான் தீட்ட முயன்றிருக்கிறேன். ஒரு குடும்பத்தின், கிராமத்தின் வாழ்வைச் சித்திரிக்கிற முயற்சியாக இது மேலோட்டமாகத் தெரியலாம். ஆனால் அதுமட்டுமல்ல விஷயம். நீண்ட காலமாக புறக்கணிப்பிற்குள்ளாகி யிருந்த ஜெர்மனிய வாழ்வின் பலவேறுபட்ட அம்சங்களை, ஒரு வகை மாதிரி மனிதர்களை (Models) வைத்து 'ஹேய்மத்' தை உருவாக்கி இருக்கிறேன். மனித தோட்டங்கள் எனக் கூறுப்படுகின்ற கிராமத்தை எனது கதைக் களமாக நான் தேர்ந்து கொண்டதும் இதன் பொருட்டுத்தான்.

இத்தகைய வாழ்க்கையை 'ஹேய்மத்' நெருங்கி நின்று பார்த்திருக்கிறது. கூடியவரை சம்பவங்களைப் பற்றி நியாயம் வழங்குவதிலிருந்து நாங்கள் ஒதுங்கியே நின்று

ருக்கிறோம். மனித இயல்புகள், நேரடியான அவர்களின் மகோன்னதமான பெறுமதிகள், நம்பிக்கைகள் என்பவற்றை மேலும் நெருங்கிப் பார்க்கையில் துல்லியமாகக் காண்பிக்க முடிகிறது... இவை 'ஹேய்மத்' தின் அடிப்படையான செய்தி என்று கூறலாம்...'

பதினாறு மணி நேரங்களாக ஓடுகிற 'ஹேய்மத்' பதினொரு தலைப்புகளை கொண்ட தனித்தனி அத்தியாயங்களாக விரிகின்றது. இதன் முதல் பிரிவு 'தூர இடங்களிலிருந்து அழைப்பு' என்ற தலைப்பில் 1919—1928ம் ஆண்டு காலப்பகுதியின் வாழ்வைச் சொல்கின்றது. கதையின் பிரதான களம் முதலிலிருந்து முடிவு வரையிலும் சபா என்ற கிராமந்தான்.

யுத்தகளத்துக் கைதிகள் முகாமிலிருந்து 1919-ம் ஆண்டிலே பால் சைமன் விடுதலை பெறுகின்றான். சபா என்ற தன் கிராமத்துக்கு வருகின்றான். மனதிலே பற்பல கனவுகள். எல்லாவற்றையும் விட முதன்மையான கனவு, அப்போதுதான் உலகிற்கு அறிமுகமான ரேடியோவை தானே உருக்கொடுத்து ஒரு அற்புதமென எல்லோருக்கும் தெரியவைக்க வேண்டும் என்பது.

அதே விசாரமே எல்லா நடவடிக்கைகளிலும். தனது பெற்றோரின் வீட்டு மாடியிலே தனது முதல் ரேடியோப் பெட்டியை சைமன் உருவாக்குகிறான். ஹெட்போனைக் காதிலே வைத்ததும் கேட்கிற ரேடியோச் சத்தம் அவனை மிகவும் பரவசப்படுத்துகிறது. 'நான் ஒரு ஒலி அலையாய் இருப்பேன் ஆயின் ஒரு செகண்ட் நேரத்தில் உலகத்தை ஏழு முறை சுற்றி வருவேன்' என்ற ஓசை அவனுள் எழுந்து எழுந்து சந்தோஷப்படுத்துகிறது. எப்போதும் ஹெட்போனும், கனவுகளுமாய் மேல் மாடியிலேயே வாழ்கிறான் பால் சைமன்.

இளைஞனான பால் சைமனை, கறுப்புக் கூந்தல் அழகியான அப்பலோனியா என்பவள் கவர்ந்துவிடுகின்றாள். அவளை அக்கிராமத்து மக்கள் எப்போதும் 'ஜிப்சி' என்று இகழ்ந்து பேசுவார்கள். அவளோடு அவன் ஒருநாள் பேசுகிறபோது அவள், தான் ஒரு பிரெஞ்சுப்போர் வீரனோடு தொடர்பு கொண்டு இப்போது ஒரு பிள்ளைக்குத் தாயாகியுள்ளதைச் சொல்கிறாள். அவள் மேல் முதற் காதல் கொண்ட அவனது ஆசை கருகிப்போய்விடுகின்றது. அவளது காதலே அவனை அக்கிராமத்திலே நிறுத்தி வைத்தது. ஆயினும் தொலைதூர ஓசைகளை யெல்லாம் ஹெட்போனில் ஒவ்வொரு இரவிலும் கேட்டவாறே அவனது காலம் மீண்டும் சுறுசுறுப்பாகின்றது.

அதே கிராமத்தில் மரியா என்ற இன்னொரு பெண். மேயர் வெய்காண்ட் என்பவரின் மகள். துறுதுறுத்த கண்கள். அப்பட்டமான கிராமத்துக் குணாதிசயம். அவளுக்கு பால் சைமனின் இயல்புகள் பிடித்துப் போய்விடுகின்றன. அவனை அவள் காதலிக்கின்றாள். எப்போதுமே ரேடியோ உபகரணங்களோடும், ஹெட்போன் ஒலியிலும் மூழ்கிப் போயிருக்கின்ற பால் சைமனிடம் நளினத்தோடும், இளம் பருவத்தின்வ சீகரமான வெட்கத்தோடும் தனது பழகுதலால் காதலைத் தெரிவிக்கின்றாள் கிராமத்து யுவதி மரியா. இதையே பால் சைமனும் ஒரு நாள் நேரடியாகவே, 'மரியா, நீ என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்ளுகின்றாயா?' என்று கேட்டு விடுகிறான். இந்த வார்த்தைகளுக்காகக் காத்திருந்த மரியா உடனேயே அதற்குச் சம்மதித்து விடுகின்றாள். மரியாவுக்கும் பால் சைமனுக்கும் திருமணம் ஆகின்றது.

மரியா, பால் சைமனின் வீட்டுக்கு வந்து விடுகின்றாள். கூட்டுக் குடும்பத்தவராக அவர்களின் வாழ்க்கை தொடங்குகின்றது. அவர்களுக்கு இரண்டு பிள்ளைகள் பிறக்கின்றார்கள். மூத்தவன் அன்டன், இளையவன் எர்னெஸ்ட்.

மரியாவின் தங்கை கடிகாரக் கடைக்காரனான ராபர்ட் குராப்பரை மணந்து கொள்கிறாள். அவன் அயல் நகரமான சிமோனில் ஒரு கடிகாரக் கடையை அமைத்துக் கொள்கிறான். மரியாவின் மூத்த சகோதரன் எட்வர்ட் தான் வளர்ந்து முதிர்ந்தவனானதை விரும்பாதவன். இவனும் சினேகிதர்களான கொலாச்சியும், கிளர்சிகாரிலும் ஹூன் சர்க்கின் பனி படர்ந்த நிரோடைகளில் எப்போதும் தங்கத்தைத் தேடிக்கொண்டிருப்பார்கள். இது எதிர்பார்ப்போடான இவர்களது நித்தியகடன்.

முதலாவது உலக மகாயுத்தம் முடிந்து பத்து ஆண்டுகள் கழிந்து போய் விடுகின்றன. பால் சைமன் உட்பட பலரும் அந்தக் கிராமத்துக் காட்டினிலே ஒரு பெண்ணின் பிணத்தைக் காணுகின்றனர். அது யார்? அவளைக் கொலை செய்தது யார்? அவள் எங்கிருந்து வந்தாள்? என்ற கேள்விகள் எல்லோரையும் கலக்குகின்றன. குழப்பத்தில் ஆழ்த்துகின்றன. தங்கள் கவலைகளும், சந்தோஷங்களும், வாழ்வுமாயிருந்த கிராமத்தவர்களுக்கு போலீசின் வருகையும், துப்பறியும் நாய்களின் மோப்பம் பிடிக்க விரைகின்ற அவசர ஆவேசமும் மனதைப் பதட்டம் கொள்ள வைக்கின்றன. திடீரென அந்தக் கிராம மக்கள் தாங்கள் புரிந்துகொள்ள முடியாத ஒரு உலகத்திலே வாழ்வதாக உணர்வு கொள்கிறார்கள். பால் சைமனின் நிலையும் இதுதான்.

ஒரு நாள் பால் சைமன், இரும்பு வேலைகள் செய்ய தனது தகப்பன் அமைந்திருந்த பட்டறைக்குச் செல்கின்றான். கதவுப்பக்கம் நின்றவாரே, “நான் பியர் குடித்து விட்டு வரப்போகின்றேன்” என்று சொல்கிறான்.

பிறகு அவனைக் காணவில்லை.

மரியாவும் அவனது பெற்றோரும், உறவினர்களும் பால் சைமனை எங்குமே தேடுகிறார்கள். பல இடங்களிலும் விசாரிக்கிறார்கள். அவனைக் காணவேயில்லை.

‘தூர இடங்களிலிருந்து அழைப்பு’ என்ற முதல் படம் இத்தோடு முடிவடைகின்றது. இது 123 நிமிஷங்கள் ஓடுகின்ற படம். சாதாரணமான கிராம வாழ்வை அப்படியே இப்படம் காண்பிக்கின்றது. விஞ்ஞானம் மெதுவாக எட்டிப் பார்க்கிற காலத்தில் கிராம மக்கள் எவ்வளவு அப்பாவித்தனத்தோடும் அதிசயத்தோடும் அதனை எதிர்கொள்கின்றார்கள் என்பதை, எவ்வித மிகைப்படுத்தலுமின்றி மிகுந்த பரிவுணர்வோடும் நிதானத்தோடும் சொல்கிறார் ரெய்ட்ஸ்.

இந்தச் சித்தரிப்பு ஜெர்மன் கிராமத்துக்கு மட்டுந்தான் பொருந்துவதென்றில்லை. விஞ்ஞானம் மெல்லவே காலடி எடுத்து வைத்த போது அதை எதிர்கொண்ட உலகக்கிராமம் எதற்குமே இது ஒரு வகை மாதிரி தான். இதை நீங்களும், நானும் கூட நமது கிராமத்திற்கு முதலில் மின்சாரம் வந்த போதும், ரேடியோ வந்தபோதும், மோட்டார் சைக்கிள் ஒலிப்படபட்ட வேளையிலும், இப்போது டெலிவிஷன் அதிசயம் ஏற்படுத்துகையிலும் இதேபோன்ற மனோநிலையோடும், பரவசத்தோடும் தான் உணர்ந்திருப்போம்.

இந்த முதற்பகுதி சினிமா, நம்மையும் மெல்ல மெல்ல நமது இறந்த காலத்திற்கு அழைத்துச் சென்று வாழ்ந்திட வைத்ததை இந்த சினிமா முடிவடைந்ததும் நீங்களும், நானும் நிச்சயமாகவே உணர ஆரம்பிப்போம்.

□ □

‘உலகத்தின் நடுவே’ என்ற அடுத்த பாகம் 1928-1933 காலப் பகுதியினைச் சித்திரிக்கின்ற படம்.

காட்டினிலே இறந்து கிடந்த பெண்ணின் மறைவுக்குப் பின்னர் திருமென பால் சைமன் காணாமற்போய் விடுகின்றான். இறந்து போனவளின் ஆடைகள் காட்டிலே கண்டெடுக்கப்படுகின்றன. “எனக்கு இதைப் பற்றி எதுவுமே தெரியாது” என்று தன்னளவில் இவன் புலம்புவதைக் கேட்டு மரியா அலறுகிறாள். கடைசியில் இவள், பால் சைமனைப் பற்றி நினைப்பதை மறந்துவிடுகிறாள். இத்தகைய உணர்வு அவனைப் பற்றிய நேயங்களை யெல்லாம் மரியாவின் மனதிலே இருந்து துடைத்தெறிந்து விட்டாலும், எல்லோரும் சைமன் இறந்து விட்டதாக முடிவுக்கு வந்த போது மரியா மட்டிலும் பால் சைமன் இறந்திருக்கமுடியாது என்ற நினைப்போடு தனது வாழ்வினைத் தொடருகின்றாள்.

பால் சைமனின் தகப்பனான மத்தியாஸ் எப்போதும் தனது இன்னொரு மகனான எட்வர்டைப் பற்றி கவலை யோடிருந்தார். எட்வர்டுக்கு சயரோகம். குளிர் காற்றுப் பட்டாலே நோய் அவனைப் படாதபாடு படுத்தும். அவனுக்கு நல்ல வைத்தியம் அளித்து, நோயை மாற்றுவதற்காக தம்மிடமுள்ள நிலத்தினை விற்றுவிடுகிறார் மத்தியாஸ். நீர்ச் சூனையிலே தங்கத்தைத் தேடுவதிலேயே காலத்தைப் போக்கிக் கொண்டிருந்த எட்வர்ட், கோல்ட்பாச்சில் விலையான புல் நிலத்தின் பணத்தோடு பெர்லினுக்குச் செல்லுகின்றான். பெர்லினில் எட்வர்ட் தனது சயரோகத்தை மட்டும் மாற்றிக் கொண்டு ஊர் திரும்பவில்லை. மனைவி ஒருத்தியையும் தேடிக்கொள்ளுகின்றான். அவள் பெயர் லூஸி. பெர்லினி லுள்ள விபசார விடுதியைச் சேர்ந்த வெகுளிப் பெண் லூஸி. எட்வர்ட், லூஸியை மணந்து கொள்கிறான்.

அரசியல் ரீதியான கதிர்கள் இப்போது மெதுவாய் ஹூன்ஸ்ருக் கிராமப் பக்கத்திற்கும் படியத் தொடங்குகின்றன. தேசிய எழுச்சியைத் தட்டிக் கொடுத்து ஜெர்மன்

அரசியலில் ஒரு சூறாவளி எழுத்தொடங்குகிறது. ஒவ்வொரு கிராமத்தையும் உலுப்புகிற சூறாவளி அது. ஹூன்ஸ்ருக்கும் அதற்குத் தப்பவில்லை. அதுவே ஹிட்லரின் அரசியல் பிரவேசமும். அவனது வளர்ச்சியும். ஹூன்ஸ்ருக்கில் ஹிட்லரையும் அவனது ‘மகோன்னத தலைமை’யையும் வரவேற்று பெரிய தீப்பந்த ஊர்வலம் ஒன்று நடைபெறுகிறது. அந்தக் கிராமத்தில் இப்போது ஹிட்லரின் அலை. எங்குமே ஹிட்லர்தான். ஹிட்லர் ரொட்டி, ஹிட்லர் பனியன். ஹிட்லர் மீசை, ஹிட்லரின் அதே நறுக்குத்தனமான ஆவேசப் பேச்சு முறை...

ராபர்ட் குராப்பரும் அவனது மனைவி போலினும் ஹிட்லரின் வருகை ஒரு பிரகாசமான எதிர் காலத்தினை தமக்குக் கொண்டுவந்து சேர்க்கும் என நம்புகிறார்கள். மத்தியதர வகுப்புக் குணாம்சத்தின்படியே அவர்கள் ஹிட்லரின் தீவிர ஆதரவாளர்களாக மாறிவிடுகின்றனர். இதனால் அவர்களைப் பற்றிய ஒரு புதிய மதிப்பீடும் மதிப்பும் அங்கே உருவாகிவிடுகின்றது.

திருமணமாகி புதிய மனைவி லூஹியோடு வீடு திரும்புகிற எட்வர்டுக்கு அன்பான வரவேற்புக் கொடுக்கிறார்கள் அவனது குடும்பத்தினர். ஸ்பா கிராமத்தில் முதன்முதலாக அவர்களின் வீட்டு முற்றத்திலே இப்போது மூன்று கார்கள் வந்துவிட்டன. அந்தக் கிராமத்திலே இப்போது மத்தியாளின் குடும்பம் மரியாதைக்கும் பெருமைக்கும் உரியதாகிவிட்டது.

நகரத்தில், எட்வர்டின் பாவனைகளிலும் வார்த்தைகளிலும் பெருங்கற்பனை செய்து அவனை மணந்து கொண்ட லூஸி இப்போது நிலைமையை நேரிலே கண்டு புரிந்து கொள்ளுகின்றாள். தனது கணவன் ஒரு பணக்காரனே அல்ல என்ற கசப்பான உண்மையினை ஜீரணித்துக் கொள்வதே அவளுக்குக் கஷ்டமாகிவிடுகின்றது. ஆனாலும்

அந்தப் பகுதியில் தான் கீர்த்தியோடும், செல்வத்தோடும் வாழ முடியும் என்பதனை மட்டும் லூஸி முதல் நாளிலேயே உணர்ந்து கொள்கிறாள். அதற்கான திட்டங்களும் அவளின் மனதிலே அன்றே முளை கொண்டு விடுகின்றன.

மத்தியாளின் மனைவியும், பாலின் தாயுமான கத்தரீனாவையும் அரசியல் விட்டு வைக்கவில்லை. ஹிட்லரும், அவளது சகோதரரும் ஒரே நாளில் தான் பிறந்தவர்கள். தனது சகோதரனின் அறுபதாவது பிறந்த நாளையும், ஹிட்லரின் பிறந்த நாளையும் ஒன்றாகச் சேர்ந்து கோலாகலமாகக் கொண்டாடுகின்றாள் கத்தரீனா. பக்கத்து ஊரான பொச்சும் என்ற கிராமத்தில் நடை பெறுகிறது இந்தப் பிறந்த நாள் விழா. அவளது மருமகனான பிறிட்ஸ் மறுநாள் உதயத்தின் போது போலீஸால் மோசமாகத் தாக்கப்பட்டு கைது செய்யப்படுகின்றான். பிறிட்ஸ் ஒரு கம்யூனிஸ்ட். தொழிற்சங்க வாதி.

அமைதியும், அப்பாவித்தனமும் நிறைந்த கிராமங்களில் ஹிட்லரின் சர்வாதிகாரக்குணம், கனத்த தன் காலடிகளைத் திடுமென இப்படித்தான் எடுத்து வைக்கின்றது. நினைத்த தெல்லாம் சட்டம், எடுத்ததற்கெல்லாம் அடக்குமுறை என்ற சர்வாதிகாரத்தனம் எவ்வித தட்டிக் கேட்டலுக்கு சந்தர்ப்பமும் கேட்காமல் எங்குமே உள் நுழைந்து விடுகிறது. கத்தரீனாவே தனக்குள் முணுமுணுத்துக் கொள்கிறாள்: "... பிறிட்ஸுக்கு நடந்ததைப் பார்க்கின்றபோது, படுக்கைக்குப் போகுமுன் ஒன்றுக்கு இரண்டு முறையாகத்தான் யோசித்துவிட்டுப் போக வேண்டியிருக்கிறது. நிலைமை அப்படி ஆகிவிட்டது."

அச்சத்தோடும், புதிய சூழ்நிலையால் விளைந்த கவலை யோடும் மீண்டும் ஹூன்ஸ்ருக் திரும்புகின்றாள் கத்தரீனா. பிறிட்ஸின் ஏழு வயது மகளான லொத்தியையும் தன்னோடு கத்தரீனா கூட்டி வருகின்றாள். படமும் முடிவடைகின்றது

'உலகத்தின் நடுவே' என்ற இந்தப் படம் சர்வதேச ரீதியான உண்மையொன்றை வெகு தீர்க்கமாக நமக்கு எடுத்துச் சொல்லுகின்றது. மக்களின் நல் ஆதரவோடு உருவாகின்ற அரசியல்வாதிகள் எப்படி மக்கள் விரோத நடவடிக்கைகளைத் தோற்றுவித்து சர்வாதிகாரிகளாக தலையெடுக்கிறார்கள் என்பதை கிராமம் ஒன்றிலே ஏற்படுகின்ற அதிர்வின் மூலமாக பளிச்சென்று காண்பிக்கிறார் எட்கர்ரெய்ட்ஸ். நாளிலம் எப்படித் தன் கொடுங்கரங்களை விரிக்கிறது என்பதை வரலாற்றுப் பின்னணியில் வெகு இயல்பாக ரெய்ட்ஸ் காண்பிக்கிறார். இது 1930 களுக்கு மட்டுமல்ல; இன்றும், இப்போதும் அப்படியே வரலாற்றின் மறுபதிப்பாக நிகழ்கிறதே என்ற ஆதங்கத்தையும் தான் பார்வையாளர்களிடையே பொருமி எழ வைத்துவிடுகின்றது இந்தப் படம். 89 நிமிஷங்கள் வரையிலே இந்த உணர்வு வரையப்படுகின்றது.

மூன்றாவது படம் 57 நிமிஷங்களே ஒடுகின்ற 'எப்போதும் இல்லாத அற்புதக் கிறிஸ்துமஸ்.' நகரத்தில் பலதரப்பட்டவர்களோடு பழகிப் பெற்ற அனுபவங்கள் லூஸியை நன்றாக நிலைமைகளை அனுசரித்து முன்னேறுகிற போக்குள்ளவளாக மாற்றியிருந்தன. ஏற்கனவே அவள் எட்வர்ட்டோடு பெர்லினில் வாழ்ந்தபோது எட்வர்ட் நாஜிக் கட்சியில் உறுப்பினராகச் சேர்ந்திருந்தான். இதுவே அவனுக்கு நகர மேயராகவும் வாய்ப்பளிக்கின்றது.

ஒரு புகைப்படப்பிடிப்பாளனாகவும் இருந்த தனது கணவன் எட்வர்டை லூஸி வெகு சாமர்த்தியமாக அரசியலுக்குள்ளும் திணித்துவிடுகின்றாள். நாஜிக் கட்சியின் உயர்மட்ட அதிகாரிகளை வெகு அக்கறையோடு புகைப்படம் எடுக்கின்றான் எட்வர்ட். புகைப்படத் தொழிலுக்கு அவன் முழுமையாகவே தன்னை அர்ப்பணம் செய்கிறான். கோயபெல்ஸ் என்ற பிரசாரகனின் சாதாரணமான பிரசார முறைகள் ஜெர்மனியில் இப்போது தான் பிரபல்யமடைந்து வருகின்

172 / செ. யோகநாதன்

றன. பொய்யை உண்மையாக்குகிற அவனுக்கு ஏற்ற விதத்திலே செயல்படுகிற அதிகாரிகளுக்கு, புகைப்படம் என்பது மிகவும் வேண்டப்படுகிற விஷயமாகின்றது. எனவே அவர்களுக்கு மேலும் எட்வர்ட் தேவைப்படுகின்றான். இதன் விளைவாய் லூஸியின் கனவுகளும் நிறைவேறுகின்றன. அவள் ஐம்பத்திரண்டு ஜன்னல்களும், சிறந்த வசதிகளும் உள்ள பெரிய மாளிகை ஒன்றுக்குச் சொந்தக்காரி ஆகிவிடுகின்றாள். அதே வீட்டில் நாஜிக் கட்சியின் உயர் அதிகாரிகளுக்கு பெரிய விருந்து கொடுத்து— அதன் மூலம் லூஸி அந்தப் பகுதியின் முக்கிய புள்ளியாகிவிடுகின்றாள்.

இப்போது நாலாவது பகுதி சினிமா. இதன் பெயர் 'நெடுஞ்சாலை'. ஐம்பத்திரண்டு நிமிஷக் கவிதையாக இது நம்மை பரவசப்படுத்தி திகைக்கச் செய்கின்றது.

1938ம் ஆண்டு ஆறாயிரம் பேர் ஹுன்ஸ்டுக்கில் 120 கிலோமீட்டர் நீளமான நெடுஞ்சாலை அமைப்பதற்காகச் செல்கிறார்கள். இவர்களில் நெடுஞ்சாலை எஞ்சினியரான ஆட்டே வோல்பெனும் ஒருவன். இவன் சைமன் குடும்பத்தினர் வாழும் வீட்டிலே— ஒரு அறையில் தங்குகிறான். தங்குமிடம், உணவு எல்லாம் அங்கேயே.

பாலின் மனைவி மரியாவுக்கு இப்போது முப்பத்தெட்டு வயது. வீட்டு வேலையின் ஓயாத அலைச்சலில் தன்னை மூழ்கடித்து தன் இளமை சுகங்களையெல்லாம் மறந்து போயிருந்தவள். மாமன் மாமியின் பிரியம் ஒன்றினாலும் பிள்ளைகளாலும் அமைதி பெற்றிருந்தவள். ஏக்கம் சுமந்த முகத்திலே எப்போதாவதோ பிரகாசமிடுகின்ற புன்னகை. சிமோன் என்ற இடத்தில் அவளும் அவளது தங்கை போலினும் சினிமாப் படம் பார்க்கச் செல்கிறார்கள். சினிமா உறங்கிப் போயிருந்த மரியாவின் 'சென்டிமெண்டல்' உணர்வுகளைச் சிலிர்த்தெழுச் செய்கின்றது. சினிமா நாகரிகமும்

அலங்காரமும் மட்டுமல்லாது அதன் கனவு மயமான காதல் உணர்வுகளும் அவளைத் தனது பக்கம் ஈர்த்துக் கொள்கின்றன.

கடந்து போன நெடுங்காலம் தனது இனிய உணர்வுகளை எல்லாம் வீணாகுகி விட்டதென்று அவள் நெஞ்சார் சஞ்சலப்படுகின்றாள். இழந்து போன வாழ்க்கையை மீண்டும் அதன் சுவையோடு பருக அவள் கொள்ளும் ஆவேசத்தை ஆட்டோவின் இனிய சுவாவம் வசப்படுத்துகிறது. விபத்தில் சிக்கிய ஆட்டோவை மரியா அன்போடு கவனிக்கிறாள். நெஞ்சில் பற்றிய நெருப்பு ஆட்டோவுடன் ஆன அவளது நெருக்கமான பழக்கத்தால் கொழுந்து விட்டெரிகின்றது. கிராமிய நடனம் ஒன்றிலே ஆட்டோவும் மரியாவும் தங்கள் காதலை ஒருவருக்கொருவர் தெரிவித்துக் கொள்கின்றனர். இவ்விதம் மரியா ஆட்டோவிடம் தன்னை இழந்து போய் விடுகின்றாள்.

□□

புத்தம் எத்தனையோ மாற்றங்களினை ஜெர்மனியின் கிராமங்களிலும், நகரங்களிலும் உண்டாக்கி விட்டது. வெளிப்படையாக கட்டிடச் சிதைவுகள், அழிபாடுகள், அக்கம் பக்கமே ஏதென்று தெரிந்து கொள்ள இயலாத அளவுக்கு வெடிகுண்டுகள் விளைத்த சேதங்கள்; மனித உணர்வுகள்கூட மாறிப் போய்விட்டன. அச்சம், நம்பிக்கையின்மை, பேராசை, சுயநலம் என்ற உணர்வுகள் கழுக்குஞ்சுகள் மயானத்தில் வந்து காத்திருக்கிறாற்போல மனிதனின் மனதிலே வந்து

174 / செ. யோகநாதன்

வலுக்கட்டாயமாக உட்கார்ந்து கொண்டுவிட்டன். ஸ்பா கிராமத்திலும் இதே நிலைதான், கொஞ்சம் கூடப் பிசிறில் லாமல்.

இந்த வீரக்தியான சூழ்நிலையைப் பின்னணியாகக் கொண்டு தான் The Home Front என்ற ஆறாவது படம் தொடங்குகின்றது. 1943ம் ஆண்டுச் சூழ்நிலையை ஸ்பா கிராமத்தினுள் பொருத்தி ஒரு மணி நேரத்துக்கு நமக்கு சோகத்தை நெஞ்சினுள் ஏற்றி வைக்கிறது இந்தப்படம்.

கிராமத்திற்கு பலர் திரும்பவில்லை. யுத்தம் அவர்களில் பலரை குரூரமாக கைகாலைப் பிடுங்கி, சிதைத்து, உருக் குலைத்து பசியாறி விட்டது. மிஞ்சி, கிராமத்துக்கு திரும்பிய வர்கள் இவர்கள்தான்: உடல் சேதம் அடைந்தவர்கள், மனம் பேதலித்து வெறித்த பார்வையோடு இறுகிப் போன முகமும் உணர்வுமாக வந்தவர்கள், கட்சி அமைப்பாளர்கள்.

மரியாவின் சகோதரனான வில்பிரெட் இப்போது உள் ளூரில் இராணுவ அதிகாரி. யுத்தத்தில் பிடிபட்ட பிரெஞ்சுக் கைதிகள் இவனது பொறுப்பிலேதான். இவனுக்கு எப்போ தும் பக்கத்திலே இருந்து துறுதுறுவென்று உதவி செய்து கொண்டிருக்கிற இவனது மனைவி.

ஒரு நாள் துப்பாக்கி வேட்டுச் சத்தம் கேட்கிறது. அதைத் தொடர்ந்து வில்பிரெட் போய்ப் பார்த்தால் குட்டுக் காயங்களுடன் ஒரு ஆங்கில விமானி விழுந்து கிடக்கின்றான். வில்பிரெட்டுக்கு ஒரு கணம் மனதிலே கசிவு தோன்றினாலும், ஜெர்மன் பிரசாரகனான கோயபெல்லின் வார்த்தைகள் மூளையில் அழுத்திப் படிந்து போயிருந்து மனிதாபிமானத்தைச் செயலிழக்கவைத்து விடுகின்றன. கோயபெல்லின் பிரசாரம் என்ன? 'இவர்களெல்லாம் குண்டு வீசி மனிதரை அழிக்கின்ற பயங்கரவாதிகள். ஜெர்மனியனுக்கு ஜெர்மனியனைவிட

ஏனைய எல்லோரும் எதிரிகளே. எனவே எதிரிகளைக் கொன்று ஒழித்துவிடுங்கள், அதுவும் கண்ட இடத்திலே—கண மேளம் தாமதிக்காமலே' முளைசலவை செய்யப்பட்டிருந்த வில்பிரெட், கணப்பொழுதில் காயப்பட்டு முனகிக்கொண்டிருந்த அந்த ஆங்கில விமானியை சுட்டுக் கொன்று விடுகின்றான். பின்னர் 'தப்பியோட முயன்றமையினால் இந்த எதிரியை நான் சுட்டுவிட வேண்டியது தவிர்க்கமுடியாத ஒன்றாகி விட்டது, என்று பிரகடனப்படுத்துகின்றான்.

ஹம்பர்க்கிலிருந்து அண்டனின் மனைவி கிராமத்திற்கு வருகின்றாள். கர்ப்பிணிப் பெண் மார்த்தாவை மரியா வர வேற்கின்றாள். 'உன்னுடைய வயிற்றில் வளருகின்ற குழந்தையையே அண்டன் எனக்கு வாழ்த்துச் செய்தியாக அனுப்பி வைத்திருக்கின்றாள்' எனக் கூறி மகிழ்கிறாள் மரியா.

பிறகு தனது மருமகன் மார்த்தாவை, ஆட்டோ முலம் தனக்குப் பிறந்த ஹேர்மனுக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்கிறாள் மரியா. ஹேர்மனுக்கு இப்போது நான்கு வயது. மைத்துனனைப் பார்த்து புன்னகை செய்கிறாள் மார்த்தா.

குடும்ப உறவுகள் சிக்கலாகவே மாறினாலும் பிரச்சினை களெல்லாம் வெளிப்படாமலே அமுங்கிப் போய்க்கிடக்கின்றன. கூட்டுக்குடும்பங்கள் மெதுவாகத்தான் சிதைந்து சிதறிப்போய்க் கொண்டிருக்கின்றன.

பல யுத்த முனைகளுக்குச் சென்ற ஆட்டோ தனது பழைய உதவியாளனைச் சந்திக்கிறாள். பைரிட்ஸ், ஆட்டோவின் அத்தியந்த நண்பன். ஆட்டோவின் வாழ்க்கையை உள்ளும் புறமுமாக அறிந்தவன். இவர்கள் இருவரும் குண்டுகளை செயல் இழக்கப் பண்ணும் பணியிலே இப்போது இறங்கி விட்டனர். இந்த நேரத்திலேதான் மரியாவின் இரண்டாவது மகனான, விமான ஓட்டியான எர்னெஸ்டை

ஆட்டோ காண்கிறான். தனக்கு மரியா மூலம் ஹேர்மன் என்ற மகன் இருக்கிறான் என்பதை எர்னெஸ்ட் வாயிலாக ஆட்டோ அறிந்து கொள்கிறான். மிகவும் பெருமிதமும், அதே நேரத்தில் மனதிலே கவலையும் கொள்கிறான் ஆட்டோ.

எல்லோரும் உட்கார்ந்து பேசிக் கொண்டிருந்தபோது, போலினின் பத்து வயது மகனான ராபர்ட், எவ்விதமான புரிந்து கொள்ளுமின்றி திடீரென்று, “அப் மா, புகைபோக்கிகளுக்கு யாரெல்லாம் அனுப்பப்படுவார்கள்?” என்று கேட்கிறான். ஜெர்மனியில் அப்போது யூதர்களை முற்றாக அழித்தொழிக்க அமைக்கப்பட்ட வதை முகாம்களைப் (Concentration camps) பற்றி அறிந்திருந்ததாலேயே ராபர்ட் அப்படி ஒரு கேள்வியைக் கேட்கிறான். அதற்கு யாருமே விளக்கம் கூற முன்வரவில்லை. இந்த நேரத்தில், மோஸார்ட் என்ற இன்னிசைக் கலைஞனின் இசை ஒன்றினை வயலினில் மீட்டுகிறான் ஒருவன். அந்த வயலின் இசை அந்த இக்கட்டான சூழலை கரைந்து மறைந்து விடச் செய்கின்றது.

மோஸார்ட் என்ற இசையமைப்பாளன் ஜெர்மன் கலாச்சாரத்தில் மிகவும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியமையை வெகு பூடகமாக அவனது மனதை நெகிழவைக்கும் கலா நேர்த்தியான அற்புத இசைச் சிதறலை ஒலிப்பதன் மூலம் காண்பிக்கின்றார் நெறியாளர். அதன் உருக்கம் ஜெர்மனிய மனச்சாட்சி போல எல்லோரையும் கவ்விக்க கொள்ள இந்தப் படத்தின் ஆறாவது பகுதி முடிவடைகின்றது.

1944ம் ஆண்டுக்காலப் பகுதியின் வாழ்க்கையை ‘சிப்பாய் களும் காதலும்’ என்ற படம் (Soldier's and Love) சித்தரிக்கின்றது.

1944ம் ஆண்டின் பனிக்காலம். யுத்த முனையிலே தங்களுக்கு வெற்றி கிடைக்கும் என்பதனை யாருமே நம்ப

வில்லை. ஆனாலும் வெற்றியே நமக்கு இறுதியாகக் கிடைக்கும் என்ற பிரசாரம் எங்குமே ஒலிக்கிறது. இராணுவத்தின் ஒரு அணி பிரசாரத்திற்கான முழுப் பொறுப்பினையும் ஏற்று முழுமுச்சாக இயங்குகிறது. இந்தப் பிரசாரப் பிரிவின் உதவிப் படப்பிடிப்பாளனாக அண்டன் கடமையாற்றுகின்றான்.

ஒரு குண்டினை செயல் இழக்கச் செய்வதற்காக ஆட்டோ தனது நண்பனுடன் ஸ்பாவுக்கு வருகிறான். மரியாவிடம் செல்கிறான். மனநெகிழ்வோடு அவர்கள் இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் சந்திக்கின்றனர். மரியா, ஆட்டோவுக்கு தங்கள் மகனான ஹேர்மனை அறிமுகம் செய்து வைக்கிறான். அம்மாவின் மடியில் உட்கார்ந்து ஆட்டோவை வியப்புணர்வு துலக்குகின்ற மணிக் கண்களால் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான் அந்த நான்கு வயது சிறுவன். அப்பா என்று அறிமுகமானதும் ஒரு நேயமான பார்வையோடு வாயினுள் விரலை வைத்து ‘டொக்’ அடிக்கிறான் ஹேர்மன். அப்பாவும் பிள்ளையும் இவ்விதம் நேயமாகின்றார்கள்.

நீண்ட நாட்களின் பின் ஆட்டோவின் அணைப்பில் மரியா. யுத்தம் விளைத்த கொடுமைகள் பற்றி இருவரும் பேசிக் கொள்கின்றனர்.

விடிகிறது. ஹேர்மனுடன் உல்லாசமாக விளையாடுகிறான் ஆட்டோ. தனது வாழ்விலே மீண்டும் வசந்தம் வேகமாக அவிழ்ந்து மணம் பரப்புகிறாற்போல மரியாவுக்கு ஒரு பிரமை. உறங்கிக் கிடந்த சந்தோஷங்கள் யாவும் வீரியமாக உயிர்த்தெழுந்துவிட்ட பெருமிதம் மரியாவுக்கு. சுறுசுறுப்படைகிறான் மீண்டும் அவள்.

குண்டை செயலிழக்க வைப்பதற்காக ஆட்டோ புறப்படுகின்றான். தனது மாமனாரின் நோய்நிலை பற்றிக் கூறிய மரியா. “நீ அவரை இனிப் பார்க்கமாட்டாய்...” என்று கூறுகிறான். துணுக்குற்ற ஆட்டோ, “ஏன் அப்படிச்

சொல்கிறாய்?" என்று கேட்கிறான் “அதுவா? அவர் சில வேளை இல்லாமலிருக்கக்கூடும், நீ அடுத்த முறை வரும் போது...” என்கிறான் மரியா. ஆட்டோ கவலையோடு புறப்படுகின்றான்.

மரியா அமைதியாக, கடந்த கால நினைவுகளை நெஞ் சிலே தேக்கிக் கொண்டு ஆட்டோவுக்கு விடை கொடுத்து அனுப்புகின்றாள்.

சிலமணி நேரங்களில் குண்டிணன் செயலிழக்கச் செய்யும் வேலையிலே ஈடுபடுகின்றான் ஆட்டோ.

“இன்னும் பத்து நிமிஷங்களில் வேலை முடிந்துவிடும்” என்று நண்பனுக்குச் சொல்கிறான் ஆட்டோ. இதுதான் ஆட்டோவின் இறுதி வார்த்தை.

குண்டு திடீரென்று நெஞ்சை உலுக்கும் விதமாக வெடிக் கிறது. ஆட்டோ அதில் இறந்து விடுகின்றான். இவ்வளவு தானா வாழ்க்கை? என்ற பெருமூச்சு சுற்று முற்றும் வெப்ப மான சோகத்தோடு வெளியாகிறது. எல்லோரின் முகத்திலும் துயரம். அந்தக் கணநேரம் வாழ்வின் யாவற்றையும் பிடுங்கி விட்டாற் போல, கனத்த சோகத்தோடு தேங்கி நிற்கிறாற்போல ஒவ்வொருவரும் உணர்கிறார்கள்.

அந்தக் கதாமாந்தரோடு நாமும் இப்போது நெருங்கிப் போய் நின்று விடுகிறோம் கலங்குகிற கண்களோடும், கழி வீரக்கப்படுகிற மனதினோடும்.

ஸ்பானில் அன்றிரவு ‘மரணம்’ உயிர்ப் பலி தேடி புறப்பட்ட டாற் போன்ற சோகங்கள். அன்றிரவு மத்தியாஸின் மரணம். சைமன் குடும்பத்தின் தலைமகனான மத்தியாஸின் பிரிவு பெரியதொரு மரத்தின் சரிவான இழப்பென அங்கு உணரப்படுகிறது.

அமெரிக்கப் படை வீரர் ஸ்பானுக்குள் அணிவகுத்து வருகின்றனர். ஹிட்லரின் படங்கள், சிலைகள், அடையாளங்கள் யாவும் பரபரப்போடு மறைக்கப்படுகின்றன. அமெரிக்காவையே உதாரணம் காட்டிக் கொண்டு வாழ்ந்த எட்வர்ட்டின் மனைவி லூஸியின் பெரிய பங்களா வாசலில் இப்போது அமெரிக்க சிப்பாய்கள். அவர்கள் லூஸியைப் பார்த்த பார்வை?

எட்டாவது படமான ‘அமெரிக்கர்கள்’ (The Americans) 1945-1947 காலப்பகுதியினை காண்பிக்கின்றது. ஒரு மணி நாற்பத்தி ஆறு நிமிஷ நேரம் ஒடுகின்ற இந்தப் படத்தினைப் பார்ப்பவர்களுக்கு சிரிப்பும் சிந்தனையும் ஆழமாகத் தோன்றும். அத்தோடு தமது நாட்டின் பல்வேறு நிலைகளையும் எண்ணிடவும், மறுபரிசீலனை செய்யவும் ஆர்வம் உண்டாகும்.

1945-க்கு பின் ஹுன்ஸ்லூக்கிலே நிறைய மாற்றங்கள் விறுவிறுவென்று தோன்றி வளர்ந்து விட்டன. அமெரிக்கப் பண்டங்கள் வெகு தாராளமாக ஜெர்மனிக்குள் வந்து குவிய ஆரம்பித்தன. ஜெர்மனியப் பொருட்களை அமுக்கிக் கொண்டு அமெரிக்க தயாரிப்புகள் மூலைமுடுக்கெல்லாம் இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டன. சூயிங்கம், சாக்லெட், காப்பி என்ற புதுப்புது அறிமுகங்கள். இளந்தலைமுறை, முதியவர்கள் என்ற வேறுபாடு எதுவுமின்றி அந்நிய மோகம் எங்குமே தலைவிரித்தாடுகின்றது.

1946-ம் ஆண்டு குளிர்காலத்தின்போது அந்தக் கிராமத்தினுள் ஆடம்பரமான கார் ஒன்று வந்து நிற்கிறது. அதை ஒரு நீக்ரோ ஒட்டி வருகிறான். கிராச்பர்க்கிலிருந்து வந்தது அந்தக் கார். அந்தக் காரினை நிறுத்திவிட்டு அதிலிருந்து ஒரு மனிதர் இறங்குகிறார். அகன்ற தோள்கள், ஏதையுமே அனாயாசமாக நோக்குகிற பெருமிதப் பார்வை, மிடுக்குக் கலந்த முகத்திலே நிரந்தரமாகத் தெரிகின்ற புன்னகை, பழகினாற்போல கம்பீரமான நடை. விலையுயர்ந்த ஆடை. ஒட்டகத்தோலினால் ஆன மேலங்கி. நடந்து கொண்டு அந்தக் கிராம வீடுகளை வியப்பும் இலேசான புன்னகையுமாகத் தொடருகின்ற அந்த மனிதரைத் தொடர்ந்து செல்கிற அவரது வண்டி ஒட்டியான நீக்ரோ.

பால் சைமனின் வீட்டு வாசலுக்குச் சென்றதும் 'ஹலோ' என்று கூப்பிடுகின்றார் புதிய மனிதர். கதவைத்தட்டுகின்றார். கதவு பூட்டியிருக்கின்றது. பின்னர், மத்தியாஸ் வேலை செய்து கொண்டிருந்த, இப்போது தூசி படிந்துபோன இருப்புப் பட்டறைக்கு அந்த மனிதர் செல்கின்றார். ஒரு சுத்தியலை எடுத்து இன்னொரு பட்டடை இரும்புத் தளத்திலே அடிக்கிறார். அந்த சத்தம் கிராமப்பக்கமெல்லாம் கேட்கின்றது. எதிரொலித்துக் காற்றோடு அமுங்கிக் கரைகின்றது. மத்தியாஸின் கல்லறையிலுள்ள பூஞ்செடிகளுக்கு நீர் வார்த்துக் கொண்டிருந்த பால் சைமனின் அம்மாவான கதரினாவினுடைய காதுகளிலும் இந்த பட்டடைக் கல்லிலிருந்து எழுந்த ஓசை துல்லியமாகவே விழுகின்றது. அந்த ஒலியலைகள் அவளுக்கு யார் வந்ததென்பதை உடனேயே பளிச்சிட்டு சொல்லி விடுகின்றது—'வந்திருப்பது வேறு யாரும்ல்ல பால் சைமன் தான்'.

அந்த வருகைச் செய்தி வெகுவேகமாகக் கிராமம் எங்கும் சுழன்று பரவுகின்றது.

'முப்பத்தெட்டாம் ஆண்டிலே இருந்து இதைக் காணத்தானே நான் காத்திருந்தேன்' என்று பரவசத்தோடு கூறிய படியே அவசர அவசரமாக இராணுவ அதிகாரியின் ஜீப் வண்டியிலே வந்து கொண்டிருக்கின்றாள் லூஸி. தனது அமெரிக்காவிலிருந்து வந்திருக்கிற மைத்துனனைக் காண பெருஞ்சிலிர்ப்போடு அவள் வந்தபோது அவளை எந்த சூழ்நிலையும் பாதிக்கவில்லை. நேரங்காலத்தை அனுசரியாமல், மிதமிஞ்சிய உணர்ச்சியோடு பால் சைமனை அவள் வாழ்த்தித் தடுமாறுகிறாள். அப்போதுதான் சந்தித்து, மனக்கிளர்வோடு மௌனமாய் அமர்ந்திருக்கிற பால் சைமன், மரியாவின் நிலையைக்கூட அவள் கவனத்திலே கொள்ளவில்லை. தான் கனவு கண்டு கொண்டிருக்கிற சொர்க்கபூமியிலிருந்து வந்தவனை ஒரு மாபெரும் மனிதனாக அடையாளம் கண்டு கொள்கிற அவனை, விதேசிய கலாசாரப் பாதிப்பின் அப்பட்டமான வகை மாதிரியென பூரணமாகவே கண்டுணர முடிகின்றது.

சமையலறையில் நிறைந்திருக்கின்ற சைமனின் உறவினர்களிடையே இப்போது ஒரு புதிய முகம் பரிச்சயமாகிறது. வசீகரமிக்க இளம் யுவதி அவள். எர்னெஸ்டால் அங்கே அனுப்பிவைக்கப்பட்டதாகக் கூறிய அந்த மங்கையின் பெயர்கிளார் சென் சிஸி.

தனது கிராமத்திலே பால் சைமன் தங்குகிறான். அவனது கார், கண்ணியமான பார்வை, பேச்சு, அனாயாசமான புத்திமதிகள், நடை உடை பாவனை, செல்வநிலை பற்றிய வியப்புப் பேச்சுகளே கிராமம் எங்கும் ஒரு சுழற்காற்றாய் பரவுகின்றன.

பால் சைமன் கிராமத்திலே களிப்பு மிக்க ஒரு கொண்டாட்டத்திற்கு ஏற்பாடு செய்கிறான். அந்தக் கொண்டாட்டத்தின் முக்கியமான அம்சம், அமெரிக்க இராணுவ பாண்ட்வாத்தியக் குழுவின் சிறப்பான பங்குபற்றல்தான். பால்

சைமனின் உயர்வான அந்தஸ்தை இந்த நிகழ்வு தெரியப்படுத்துகிறது. விருந்திலே அமெரிக்காவின் பல்வேறு வகைப்பட்ட பொருட்களையும், குடிவகைகளையும் வெகு தாராளமாகவே பால் சைமன் எல்லோருக்கும் அள்ளிக் கொடுக்கின்றான், கண்களில் மின்னுகின்ற அந்தப் பளிச்சென்ற புன்னகையோடு.

அந்த விருந்திலே யாவரையும் பிணிக்கக்கூடிய விதத்திலே பால் சைமன், தான் பணக்காரனான விதம், இன்று அமெரிக்காவிலே தனக்குள்ள இடம். தனது தொழில் பற்றிப் பேசுகின்றான். நிமிர்ந்து ஒரு வார்த்தையை ஆணித்தரமாகச் சொல்ல முடியாத, கண்களிலே தயக்கமே மூடியிருந்த அந்த பால் சைமனா இவன் என்ற உணர்வை, பால் சைமனின் ஒவ்வொரு வார்த்தையும் அங்கே மகத்தான வியப்புணர்வாய் கிளர்ந்தெழவைக்கின்றன. ஆயினும் அது வார்த்தைகளில் வெளிப்பட்டதல்ல, மனதினுள்ளே குறுகுறுப்பு உணர்வாகத்தான் சித்தரிப்பாகின்றது.

வெற்றி கலந்த பரவச உணர்வோடு அன்றிரவு மரியாவின் படுக்கை அறைக்கு வருகின்றான் பால் சைமன். தனக்கு குளிராய் இருக்கின்றது என்று சொல்கிறான். சொல்லிலும், கண்களின் பார்வையிலும் அவன் சொல்ல வந்த செய்தியினை நிதானமாக உள்வாங்கிக் கொண்ட மரியா, அழுத்தமான தீர்மானத்தோடு பதில் சொல்லுகின்றாள்:

“உங்களை பனியினுள் உறைந்து போய் நடுநடுங்க நான் விடப்போவதில்லை. இதோ இந்தப் போர்வையினை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். ஆனாலும் ஒன்றை நீங்கள் தெரிய வேண்டும்—வீண் மயக்கங்களை என்னைப் பற்றி மனதிலே வைத்திருக்க வேண்டாம், குளிரென்று சொல்லி என்னோடு வந்து படுக்கையில் விழுந்து, அந்த கழிந்துபோன இருபது

வருஷ வடுவினை நீக்கிவிட முடியுமென்று நினைத்துக் கொள்ள வேண்டாம்...”

அவள் சொல்லிய அந்த வார்த்தைகள் கொஞ்சந்தான். ஆனால் அதன் ஆழம், அதில் செறிந்த கசப்பு, துச்சம்... அந்த வார்த்தைகள் பால் சைமனை அறையிலிருந்து வெளியே தள்ளி கதவைச் சாத்திக் கொள்ளுகின்றன, பளிர் என்ற சத்தத்தோடு.

நிறையப் பணத்தோடும், கம்பீரத்தோடும் வந்த பால் சைமனுக்கு ஓர் உண்மை அப்போது தெளிவாகின்றது. தனது உதவி எதுவும் தனது குடும்பத்தினருக்கு வேண்டிய தில்லை என்பதுதான் அது. அது அவனை எங்கோ மூலையில் அறைந்து சோர்வடையவே செய்கின்றது.

பால் சைமன் அந்தக் கிராமத்திலே இருந்து புறப்படத் தயாராகின்றான். அவன் புறப்படுவதற்குத் தயாராகின்ற அந்த நாளிலே நிறையவே சம்பவங்களும் நிகழ்கின்றன.

ருஷ்யக் கைதிகள் யுத்த முகாமிலிருந்த அண்டனின் மகன் தப்பி ஓடி அன்றுதான் ஸ்பா கிராமத்திற்கு வருகிறான். பால் சைமனின் தாய் கத்தீனா அன்றுதான் இறந்து போகிறாள். மௌனமான, ஆனால் வலுவும் நேயமுமிக்க குடும்பத்தலைவியாய் இருந்தவள் கத்தீனா.

மரணமாவதற்கு சில கணங்களின் முன்னே சாப்பாட்டு வேளையில் அவள் கூறிய வார்த்தைகள், அவள் வாழ்வினது சந்திப்புக்களைத் தொட்டு நிற்கிறதை அவளின் அருகே இருந்து அப்போது நாமும் உணர்ந்து கொள்கிறோம்.

அவள் செல்கிறாள்:

“என் வாழ்வில் ஆறு தடவைகள் புது யுகங்கள் வந்து போயின. முதலாவது உலக மகா யுத்தகாலத்தின் பிறகு

184 / செ. யோகநாதன்

வந்த நாட்கள். பின்னர் பணவீக்கத்தின் அடுத்த காலம். 1933ம் ஆண்டு, 38ம் ஆண்டு நெடுஞ்சாலை அமைக்கப்பட்ட போது, zero hour என்று கூறப்பட்ட 1945, பின்னர் கடைசியாக அமெரிக்கர் நுழைந்திருக்கின்ற இந்த 1947. இவை போல இனியும் வந்தேதான் ஆகும்...''

கதரினா இறந்த அன்றே பால் சைமன் அங்கிருந்து புறப்பட்டு விடுகின்றான். ஒவ்வொருவரின் முகமும் மனமும் ஒவ்வொரு அர்த்தத்திலே உணரப்படுகின்றன. ஒரு பம்பரம் போல வாழ்க்கையிலே சுழன்று கொண்டே தன் இழப்புகளையும் ஏக்கங்களையும் மறந்து போயிருக்கின்ற மரியாவின் முகம் மட்டும் இறுகிப் போயிருக்கிறது. நிறையவே சொல்ல நினைக்கிற கண்களிலே வெறுமை. யாருக்கும் காண்பிக்காத சட்டென்று கரைந்து விடுகிற பெருமூச்சு.

'நீ போகத்தான் வேண்டுமா?' என்ற ஆதங்கம் அங்கே இருப்பதாக பால் சைமனால் நினைக்க முடியவில்லை. எல்லோரிடமும் விடை பெறுகிறான். பிடிவாதமான புறப்படல்போல் அங்கிருந்து கிளம்புகிறான்.

அவனது வாழ்வு போக்கும் வரவுமாகிவிட்டது. ஒரு அன்னியமாதல்தான் இப்போது அவனது உறவுகளிலே எல்லாம் தொக்கித் தெரிகின்றது. இன்னமும் அவன் பிறந்து வளர்ந்த வீடு ஏராளமான இறந்த கால நினைவுகளைத் தன்னுள்ளே அடக்கி வைத்திருந்தாலும் இப்போது அது தனி வீடு. மரியா மட்டுமே சுமைகளைத் தலையிலேந்தி வாழப் போகிற வீடு. 47 வயதில் அவளெதிரே அந்தக் கூட்டுக் குடும்பம் மெதுமெதுவாக உடைந்து போய்— அவள் எவ்விதமான முகச்சளிப்புமின்றி மீண்டும் வாழ்க்கையை எடுக்கப் படாத சபதம் ஒன்றினோடு எதிர்கொண்டு நிற்கிறாள்.

'அமெரிக்கர்கள்' படம் இப்படித்தான் முடிவடைகின்றது. முடிவடைகிறபோதே வாழ்க்கையின் அவலங்கள்,

உள்ளர்த்தங்கள், எதிர் கொள்ளல்கள் பற்றிய சிந்தனைகளும் கதைமீலும், நம்மீலும் தோன்றத் தொடங்கி விடுகின்றன.

□□

ஒன்பதாவது படம் Hermannchen, இரண்டுமணி இருபத்தியாறு நிமிஷங்கள் வரை ஒடுகின்றது. 1955 முதல் 1956 வரையுள்ள காலப் பகுதியின் ஜெர்மனியை அண்மைக்குச் சென்று வெகு நுட்பமாகவும், ஆழமாகவும், படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றது.

இரண்டாவது உலக மகாயுத்தம் ஏற்படுத்திய பின் விளைவு, ஜெர்மனியினதும், குறிப்பாக ஹூன்ஸ்ருக்கினதும் வாழ்க்கை முறையையும், அடிப்படைகளையும் தலைகீழாகவே மாற்றிவிட்டது. முன்னைய யுத்தத்தின் தாக்கத்தைவிட மிக மோசமான மாறுதல்களை மிக அழுத்தமாக ஜெர்மனிய மக்களின் மேல் இந்த யுத்தம் சுமத்தி அதிகரிக்க வைத்து விட்டது. உலகத்தில் பல நாடுகளும் மீண்டும் புதிதாக எல்லைகள் மாற்றிப் பகிரப்பட்டு விட்டன. ஜெர்மனியின் விதியும் இதிலே கூடுதலாகப் பாதிக்கப்பட்டு அதன் இயல்பான சந்தோஷங்கள் பிடுங்கித் தின்னப்பட்டு விட்டன.

மரியாவின் இரு மகன்கள்—அண்டன், எர்னெஸ்ட் வாழ்க்கையும் இப்படியே பிரிந்து திசை சிதறிப் போயிற்று. 'சைமன் முக்குக் கண்ணாடி தயாரிப்பு நிறுவன'த்தை அண்டன் ஆரம்பித்து அதை மேலும் விரிவாக்கத் தொடங்கி

பெ.சி 12

விட்டான். கறுப்புச் சந்தை மூலம் பெற்ற பணத்தை பல வழிகளிலும் முதலீடு செய்து பெரும்புள்ளியாகி விட்டான் எர்னெஸ்ட். மரவிற்பனை செய்கின்ற செல்வந்தன் ஒருவனது மகளை எர்னெஸ்ட் திருமணம் செய்து, அந்த வியாபாரத்துக்குள் வெகு ஆர்வத்தோடு தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்கிறான். இராணுவ உபரி விமானம் ஒன்றை வாங்கிக் கொண்டு அங்குமிங்குமாய் பறந்து திரிகிறான். தனது செல்வ நிலை காரணமாக தனது சாதாரண குடும்ப நிலையிலிருந்து அந்நியப் பட்டு விலகிப்போய் விடுகிறான், அவனையறியாமலே.

புதிய ஒரு அந்தஸ்து தனது தம்பியையே தனது வீட்டினுள் கூட்டிச் செல்ல முடியாத மனோநிலையை அவனுக்கு உண்டாக்கி விடுகின்றது.

ஆனால் மரியா, சைமன் குடும்பத்தின் பரம்பரையான பழைய வீட்டிலேதான் இன்னமும் வாழ்கிறாள். அதே வீட்டுப் பறவைகள். அதே எல்லைப்புறத்தின் சிறிய பரட்டைக்காடு. அதே குறுகிப்போன உறவினர் உலகம். எல்லா வற்றையும்விட அவளின் மிகவும் நேசத்துக்குரிய ஆட்டோவுக்கும், அவளுக்கும் பிறந்த மூன்றாவது மகன் ஹேர்மன்.

ஹேர்மனைப் பற்றி மரியாவின் மனதிலே நிறைந்த பிரகாசமான கனவுகள். அதனால் நேசமும் கண்டிப்பும் மிக்க எல்லை மீறிய வாஞ்சை அவன்மீது மரியாவுக்கு. அவனை நன்றாகப் படிக்க வைக்க வேண்டுமென்ற மூர்க்கமான ஆசையே மரியாவின் மனதிலே எப்போதும் பிரவகித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அவனை எப்போதும் 'படி...படி' என்று துரத்துவதே அந்தக் கிராமியத்தாயின் அன்றாட செயலாகி விடுகின்றது. தனது இழந்துபோன வாழ்வின் ஆனந்தங்களையெல்லாம் அவன் உருவாவதைப் பார்த்து மீட்டுக் கொள்ள முயலுகின்றாள். அவன் வளர்ச்சியில் கண்ணுங்

கருத்துமாயிருந்து தன் வாழ்வினை அர்த்தத்தோடு தொடருகின்றாள் மரியா.

ஒவ்வொரு நாள் அதிகாலை வேளையிலும் தன்னுடைய சைக்கிளில் அண்மையிலுள்ள இரயில் நிலையத்திற்குப் போய் அதிலிருந்து சிமெர்ன் என்னும் இடத்திலுள்ள உயர்நிலைப் பள்ளிக்கூடத்திற்கு சென்று படித்து வருகின்றான் ஹேர்மன். பள்ளியிலிருந்து வீடு திரும்பினால் ஒவ்வொரு நாளும் அங்கு நடந்தவற்றை அம்மாவிடம் சொல்லியாக வேண்டும் ஹேர்மனுக்கு. என்னென்னவெல்லாம் படித்தேன், பள்ளியில் நடந்தவைஎன்ன என்பதையெல்லாம் அவன் சொல்லச் சொல்ல, அளவிட முடியாத மனப்பூரிப்போடு கண்களில் சந்தோஷம் படர்ந்து பரவக் கேட்டுக் கொண்டிருப்பாள் மரியா.

அவளது எல்லா கனவுகளுக்கும், எல்லா சந்தோஷங்களுக்கும், இனி எஞ்சியுள்ள வாழ்வுக்கும் அவளையே பற்றுக் கோடென எண்ணி வாஞ்சையோடு அவனைத் தட்டிக் கொடுப்பாள் அந்த அன்பான தாய். தனக்கு அவனும், அவனுக்குத் தானும் துணை என்ற எண்ணமே அவளது சொல்லிலும் செயலிலும் செறிந்திருந்தது.

ஹேர்மனது உலகம் இப்போது இன்னொரு தடத்திற்கு விரிகின்றது. அவனுக்கு வளரிளம் பருவத்து நண்பர்கள் இப்போது நிறைய. அதுவும் மேட்டுக்குடி நண்பர்கள். உல்லாசமாக பணத்தை விட்டெறிகிற சினேகிதம். ஹேர்மன் இப்போது கித்தாரில் கவிதைகள் பாடுகின்றான். சொந்தமாக கவிதைகள் புனைகின்றான். தன் அறிவாற்றலினால் நண்பர்களை வியப்போடு வசீகரிக்கின்றான். கருத்துக்களை அவன் உள்வாங்கி சிறப்பாகச் சொல்வதனால் நண்பர்களின் பெருமதிப்புக்கு உள்ளாகின்றான். தன்னைச் சுற்றி இதனால் நிறையப்பேர் எப்போதும் தொடர்ந்து வரும் தகுதிக்கு உயருகின்றான்.

இளமையின் கம்பீரமாயும், கர்வமாகவும் மாறுகின்ற வேளையிலேயே வளரிளம் பருவத்துக்குரிய சிக்கல்களும் அவனுக்குச் சவல் விடுகின்றன. இளமையின் உந்துதலோடு, யுவதிகளோடு கொள்வதற்கான நேயத்தினை இதனால் ஹேர்மன் நிறைவேற்றிக் கொள்ள முடியவில்லை. அவனது எண்ணமெல்லாம் மேனோக்கிய கனவுகளிலேயே சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கின்றது.

இப்போதும் தாயின் இறக்கைகளிற்குள் அடங்கியிராது வெளியே வந்து விட்ட இறகுகள் அரும்பிய பறவை அவன். முன்பு போல தாயோடு அதிக பேச்சில்லை. மௌனம் ஒரு திரையென அவர்களிடையே விரிந்து விட்டது. தாய் சொல்வதை முணுமுணுப்போடு எதிர்கொள்கிற இளைஞனாகி விட்டான் ஹேர்மன்.

1955ம் ஆண்டின் குளிர்கால நாட்கள். ஹேர்மனின் உறவுப் பெண் லொத்தி, ருஹார் என்னுமிடத்திலிருந்து அவனது வீட்டுக்கு வருகிறாள். கிளார்ச்சென் என்ற எர்னெஸ்ட்டின் முன்னாள் காதலியும் அங்கே வந்து விடுகிறாள். உற்சாகமும், துடிதுடிப்பும் மிக்க இந்த இரு பெண்களும் இவனை வசீகரிக்கின்றார்கள். இனந்தெரியாத உணர்வோடு அவர்கள் மீது ஹேர்மன், மையலை தன் மனத்தனிலே வளர்க்கிறான்.

புத்தகங்களில் ஒன்றிப் போயிருந்த மகன், இப்போது அங்கும் இங்குமாய் அலைபாய்வதை அவதானித்து மனம் துணுக்குறுகின்றான் மரியா. செல்லமான கண்டிப்புக்கும், அதட்டலுக்கும் பணிந்து போகிற பருவம் கடந்து போய் விட்டதை உணர்ந்து கொள்ள முடியவில்லை அவளால். இன்னமும் அவனை கைக்குள் அடங்கியவனாக நினைத்துக்கொண்டு அவனை இலேசாக அதட்டுகிறான் மரியா.

அந்த இரண்டு பெண்களும், 'ஹேர்மன் இப்போது எப்படி வளர்ந்து விட்டான்' என்று ஒரு வரை ஒருவர் பார்த்து அர்த்தம் செறியப் புன்னகை செய்கிறார்கள். கண்களிலே மின்னுகிற காமம் மிதந்த விஷமம்.

ஹேர்மனது அறையையும் அவர்களது அறையையும் பிரிப்பது ஒரே ஒரு கதவுதான். அடுத்த அறைக்குள்ளிருந்து கேட்கின்ற சிரிப்பு, கிசுகிசுப்பு, மயக்கம் தருகிற மெல்லிய குரல் ஓசை— இவையெல்லாம் ஹேர்மனின் மனதை அலைக்கழிக்கின்றன. அவனுக்குள் உடலைச் சிலிர்த்த வைக்கிற புல்லரிப்பினை உருவாக்கிப் புன்னகையையும் ஏக்கத்தையும் அவனுள்ளே தூவி விடுகின்றன.

ஒரு நாள் இரவு அந்தப் பெண்கள் படுத்திருந்த அறைக்குள் கதவைத் திறந்துகொண்டு ஹேர்மன் நுழைகின்றான்.

“எதற்காக இப்படிச் சிரிக்கின்றீர்கள்?” என்று அவர்களைப் பார்த்துக் கேட்கிறான் ஹேர்மன். அவனது கண்களிலே அவனது மனத்தவிப்பையும், குறுகுறுப்பையும் கண்டு அவனுள் உறங்கிக் கொண்டிருக்கிற வளரிளம் பருவ ஆசையை மோப்பம் பிடித்து விடுகின்றனர் அந்தப் பெண்கள்.

அவனை தங்கள் இருவரின் நடுவேயும் படுக்கவைக்கின்றனர் அந்த இரண்டு பெண்களும். அவனுக்கு அதுதான் முதல் பெண் தீண்டல். லொத்தி அவளில் அவ்வளவாய் அக்கறை காட்டவில்லை. கிளார்ச்சென், ஹேர்மன் மீது மிகுந்த ஆர்வம் கொள்கிறாள். அவனது உடலைக் கிளர்ந்தெழ வைத்து அவனைத் தினவு கொள்ளச் செய்கிறாள்.

ஒரு மத்தியானப் பொழுதில் அவள் அவனுக்கு ஆட்படுகிறாள். குழந்தைப் பருவத்திலே ஹேர்மன் ஒளிந்து திரிந்த இடத்திலே அவனது முதல் உடலுறவு.

மறுநாள் பள்ளிக்கூடம் போகவில்லை ஹேர்மன். நேரங்கழித்தே படுக்கையை விட்டெழுக்கிறான் அவன். தாய் கண்டிப்போடு துரத்துகிறாள். பள்ளிக்குப் போவதாகக் கூறியவன் போகவில்லை; வழியில் திரும்பி விடுகிறான்.

அவனுள் விழித்தெழுந்த ஆண்மை, இராட்சதனாக வளர்ந்து கிளர்ச்சென்னிடம் அவனைத் துரத்துகிறது. அவளையே தேடித் தொடர்ந்து கலவியும் கவிதையும் படிக்கிறான் ஹேர்மன்.

கிளர்ச்சென் கர்ப்பவதி ஆகின்றாள். அவளுக்கு என்ன செய்வதென்றே தெரியவில்லை. பதினொரு வயதுகள் இளையவனான ஹேர்மனை அவளால் மறக்கவும் முடியவில்லை. அவனோடு வாழ முடியும் என்பதனை நினைத்துப் பார்க்கவும் இயலவில்லை.

ஹேர்மனிடம் உண்மையைச் சொல்லாமல் அவள் ஹூன்ஸ்ருக்கை விட்டுக் கவலையோடு புறப்பட்டு விடுகின்றாள்.

ஹேர்மன், கிளர்ச்சென்னை எங்கும் தேடுகிறான். இளமனதில் விழுந்த முதற் காதல், தன் வலுவான கரங்களால் அவனை உலுப்புகிறது. அவளைப் பிரிந்து வாழ்வது தன்னால் முடியாது என்கிற மன வெறியோடு அவளைத் தேடியவன் லொத்தியைக் காண்கிறான். அவனிடம் விஷயத்தை அறிந்ததும் 200 கிலோ மீட்டர் தூரத்தைச் சைக்கிளிலேயே சென்று கிளர்ச்சென்னை அவன் சந்திக்கின்றான்.

அது—வேகமும், துடிப்பும், கட்டில்லாத இளமையின் கண்முடித்தனமும் நிறைந்த சந்திப்பு.

“உன்னைப் பிரிந்து நான் வாழ்தல் சாத்தியமில்லை. சாத்தியமே இல்லை...” என்று புலம்புகிறான் அவன்.

அவளோ, வயதையும், ஹேர்மனின் அம்மாவையும் காரணம் சொல்லி தன்னை மறக்கும்படி அவனிடம் கெஞ்சுகிறாள்.

எந்த முதற்காதலும் தனக்குத் தானே உண்டாக்கிக் கொண்ட நியாயத்தைத் தவிர, வேறு எந்த நியாயத்தையும் பரிசீலனைக்குக் கூட தனது பக்கத்திலே வரவிடுவதில்லை. அனுமதிப்பதும் இல்லை. ஹேர்மனும் அவளோடு வாழ்வதைத் தவிர வேறு எதைப் பற்றியும் பேச விரும்பவில்லை. மீண்டும் அவளினுள் அடங்கிப் போகிறான் மூர்க்கமாகவே.

கிளர்ச்சென் ஹேர்மனுக்கு எழுதிய கடிதம் மரியாவின் கைக்குக் கிடைக்கின்றது. தானும் அவனும் அனுபவித்த சுகங்களை எல்லாம் அந்தக் கடிதத்திலே மீட்டுப் பார்த்து எழுதியிருக்கிறாள் கிளர்ச்சென்.

மரியாவின் மனம் ஆத்திரத்தினால் சீறுகின்றது. மகனைப்பற்றி மனதிலே அமுங்கியிருந்த கேள்விகளுக்கெல்லாம் இப்போது தகுந்த பதில்கள் கிடைத்து விட்டன அவளுக்கு.

கிளர்ச்சென் தனது மகன் மீது ‘குற்றம் இழைக்க முயன்றாள்’ என மரியா முடிவு கொள்கிறாள். அவள் மீது சட்ட ரீதியான நடவடிக்கை எடுப்பதற்காக வக்கீலிடம் அண்டன் செல்கிறாள்.

ஹேர்மன் மூன்று நாட்களாக அறைக்குள் பூட்டிக் கொண்டு இருக்கிறான். தாயும், மாமனும் எவ்வளவோ சொல்லியும் வெளியே வராது அடம் பிடிக்கிறான். பிறகு தாய்க்காக கதவைத் திறக்கிறான். ஆனால் இந்தச் சம்பவம் அவனுக்கு, அவனது குடும்பத்தோடும் கிராமத்தோடும் இருந்த அன்புப் பிணைப்பினை முற்றாக அறுத்தெறிந்து விடுகின்றது.

எட்கார் ரெய்ட்ஸ் முதலிலே படமாக எடுக்க இருந்தது இந்தக் கதையை மட்டுந்தான். இவை ஓரளவுக்கு அவரது அனுபவம். இதை 90 நிமிடத்து திரைக்கதையாய் எழுதி விட்டு, இதைத் திரைப்படமாக்கலாமா என அவர் பலரோடும் விவாதித்தார். அப்போது ஒரு உண்மை தெரிந்தது. இந்த அனுபவம், மனச்சலனங்கள் என்பன, தான் சந்தித்த பலருக்கும் உண்டாகி இருந்ததை அவர் அவதானித்தார். மனித குலத்தில் நிறையப் பேருக்கு முதல் காதல் என்பது கிளர்ச்சி யூட்டுகிற, ஆனால் மனதைக் குத்தி நெருடுகிற ஒரு வடுவாக இருப்பதையும் அவர் உணர்ந்துகொண்டார், பின்னர் இக் கதையை ஒரு குடும்ப வரலாற்றின் அழுத்தமான நிகழ்வாக இவர் 'ஹேய்மத்' தில் சேர்த்துக் கொண்டார்.

மனோரதியமான உணர்வுகள் (Romantic) வாய்க்கப் பெற்ற ஒவ்வொரு மனிதனும் ஹேர்மனில் தனது முகத்தைக் கண்டுகொள்ள முடியும். வளரிளம் பருவ வாழ்வு, மலர்ச்சி, ஆவேசம், கட்டற்ற போக்கு என்பதை கொஞ்சமும் பிசினிற்றி திரையிலே கூறிய பெருமை இந்தப் படத்திற்கு தனியான சிறப்பு.

□ □

பத்தாவது படம், 'பெருமிதமான ஆண்டுகள்' (The Proud Years). 1967 முதல் 1969 வரையுள்ள காலப்பகுதியினைக் காண்பிக்கின்ற இந்தப் பகுதி 82 நிமிஷங்கள் திரையிலே ஓடுகின்றது.

1967ம் ஆண்டு ஆகஸ்ட்மாதம் பெல்ஜிய லைசென்ஸ்தகடு பொருத்தப்பட்ட இரண்டு மூடிய பொறி வண்டிகள் ஹூன்ஸ்ருக் காடுகளின் வழியாக வருகின்றன. தங்கள்

எல்லைக்குட்படாத ஸபா கிராமப் பகுதிக்குள் தங்களின் தொலைந்து போன மோட்டார் வண்டி ஓட்டிகளைத் தேடி அவர்கள் அலைவதாகக் கூறுகின்றார்கள்.

ஸபாவில் அண்டனுடைய தொழிற்சாலை பெரிதாக விசாலமடைந்துவிட்டது. அவனுடைய அந்தத் தொழிற்சாலையை அறுபது மில்லியன் ரூபாவுக்கு விலை பேசுகிறார்கள் மூடிய பொறி வண்டியாளரான நிர்வாகஸ்தர்கள். இத்தகைய பெரிய தொகைக்கான எதிர்பார்ப்பு அண்டனிடம் இருக்கவில்லை. அவன் திகைத்துப் போய் விடுகிறான். மௌனமாய் நின்ற அவன், அவர்களிடம் "இதைப் பற்றி யோசித்துப் பதில் கூற எனக்குக் கொஞ்ச நேரம் அவகாசம் கொடுங்கள்" என்று கேட்கிறான்.

இந்தச் சம்பவம் எல்லோரிடத்திலும் பரபரப்பை உண்டாக்குகிறது. அண்டனின் பதினான்கு வயது சிறுவனான ஹாத்மொத்தும் தகப்பனைப் பார்த்து, "அப்பா, நாம் அங் வளவு பெரிய பணக்காரரா?" என்று வியப்போடு கேட்கிறான்.

அண்டன் தனது மனைவியோடும் இதைப்பற்றிப் பேசுகின்றான். கடைசியிலே இதுபற்றி பால் சைமனாகிய தனது தகப்பனோடு கலந்தாலோசிப்பது என்று அண்டன் முடிவு செய்கின்றான்.

அண்டன் தன் தகப்பனைத் தேடி அலைந்து பாடன் என்னும் இடத்திலுள்ள வானொலி நிலையத்திலே பால் சைமனைக் கண்டு கொள்கிறான். அண்டனுக்கு அங்கே ஒரு அதிசயம் காத்திருக்கின்றது. பால் சைமனோடு, வீட்டைவிட்டு ஓடிப்போன — இப்போது ஒரு சிறந்த இசையமைப்பாளனாக உருவாகிக் கொண்டிருக்கிற ஹேர்மனை அவன் இப்போது காண்கிறான். ஹேர்மனும் பால்சைம

லும் மிகுந்த வாத்தலயத்துடன் அந்நியோந்நியமாகக் காணப்படுகின்றனர்.

ஹோம்ன் தன்னுடைய முதல் இசை நிகழ்ச்சியை நடத்துவதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்கிறான். அமெரிக்காவிலுள்ள தனது வளர்ப்புத் தந்தையின் தொழிற்சாலையிலிருந்து தனது இசைக் கச்சேரிக்கான எலட்ரானிக்ஸ் கருவிகளையும் அவன் வாங்கிக் கொள்கிறான். அந்தக் கருவிகளோடேயே அவனது இசை நிகழ்ச்சி நடைபெற இருக்கின்றது.

அண்டனின் பரபரப்பான கேள்விக்கு — எனது தொழிற்சாலையை விற்றுவிட்டுமா? — என்ற கேள்விக்கு இலேசான புன்னகையோடு, “விற்று விடேன்” என்று பதில் கூறுகின்றான் பால்சைமன். இந்தப் பதில் அண்டனை அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்குகிறது. அதோடு நிற்கவில்லை பால் சைமன், “அண்டன், உனக்கு ஒன்று தெரியுமா... நானும்தான் இப்படி தொழிற்சாலையை விற்று விட்டேன்” என்கிறான்.

அண்டன் ஹூன்ஸ்ருக்கிற்கு திரும்பாமல் இருப்பது அங்கு வாழ்கிற மக்களிடையே சந்தோஷத்தை உண்டாக்குகிறது.

தொழிற்சாலையை நடத்த முடியாத பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் ஏற்பட்டமையினால் அதை விற்பதற்கு அண்டன் முயற்சிகள் செய்கின்றான் என்று பரவலாகப் பேசிக் கொள்ளப்படுகிறது. உள்நாட்டிலும் வெளிநாட்டிலும் ஏற்பட்ட பணவீக்கத்தின் எதிரொலியை அந்தக் கிராமப் பகுதியும் பிரதிபலிக்கின்றது. இவற்றை எல்லாம் அறிந்த அந்த தொழிற்சாலையின் பணியாளர்கள் மிகுந்த பரபரப்படைகின்றார்கள்.

அண்டன் ஊர் திரும்பியதும் இந்தச் செய்திகளை அறிகின்றான். தனது தொழிற்சாலைக்கு முன்னே தொழிலாளர்

களைச் சந்திக்கின்றான். அவர்களை ஆறுதல் படுத்துகின்றான். “அது என்னதான் இடையூறு வந்தாலும் நாம், நமது தொழிற்சாலையை சிறப்பாக இயங்கச் செய்வோம். அதனை தரமான ஒரு நிறுவனமாக மாற்றி அமைப்போம்” என்று அண்டன் குரூரைக்கின்றான்.

ஹோம்னுடைய இசைக் கச்சேரி ஒலிபரப்பாகிறது. ஸபா கிராமத்தில் அதையிட்டு பெரிய திருவிழாக் கோலம். மதுக்கடைக்காரரும் ஸ்டிரியோவினை அதற்காக வாங்குகிறார். அவனது இந்த இசைக் கச்சேரிபற்றி எங்குமே சந்தோஷமான பேச்சுத்தான்.

தனது மிகுந்த அன்புக்குரிய மகனை விட்டுப் பிரிகிறதாலம் இப்போது மரியாவுக்கு வந்து விடுகிறது. அது மிகவும் துன்பமான வேளை.

எண்பத்திரண்டு வருஷம், ஒரு மாதம், பதினொரு நாட்கள் வாழ்ந்த மரியாவின் வரலாறு அத்தோடு அமைதியாக முடிவடைந்து போய் விடுகின்றது. அந்தக் கிராமத்தினில் அவளது மரணம் துயர நிழலென விரிந்து படருகின்றது.

மரியா மரணமடைந்து ஒருநாள் கழிந்துபோனதன் பிறகு தான் மியூனிச் என்ற இடத்தில் உள்ள ஹோம்னுக்கு செய்தி கிடைக்கின்றது. அந்த செய்தி அவனுக்கு நெஞ்சை வருத்துகிற செய்தியாய் உணரப்பட்டிருக்கிறது. அவன் ஸபாவுக்கு புறப்படுகின்றான்.

அங்குமிங்குமாய் சிதறியிருந்த சைமனின் குடும்பம். இப்போது மரியாவின் வீட்டிலே—அவளது மரண படுக்கையினை சூழ்ந்து நிற்கிறது. அந்த வீட்டின் ஒவ்வொரு மூலையும் மரியாவின் நினைவை துன்பத்தோடு முனகிக் கொண்டிருப்பதை உணர முடிகின்றது. உலகைச் சுற்றி வருகிற பால் சைமனும் வந்தாயிற்று. இன்னும் வரவேண்டியது ஹோம்ன் மட்டுந்தான்.

கருப்பு ஆடையையும் துயரத்தையும் கண்ணீரையும் அணிந்து கொண்டிருக்கிறவர்களை துயரங்கலந்த சலிப்போடு யார்த்து விட்டு மார்தா சொல்கிறாள்:

“மரியா தன்னுடைய வாழ்நாள் முழுவதையும் மற்றவர்களின் நன்மைக்காகச் செலவிட்டாள். அவள் இவ்வீட்டில் இருந்தபோது அவளை உணர்ந்து கொள்ள இந்த வீட்டினில் யாரும் இருக்கவில்லை, சிதறியிருந்தார்கள். அவள் இந்த வீட்டிலிருந்து போய் விட்டபோது நாம் அனைவருமே இந்த வீட்டிற்கு வந்து விட்டோம்.”

ஹேர்மனுக்காக நீண்ட நேரமாய் காத்திருந்தவர்கள் பொறுமையை இழக்கின்றார்கள். அவன் இல்லாமலே சவ அடக்கம் பண்ணத் தீர்மானிக்கிறார்கள்.

மரண ஊர்வலம் புறப்படுகிறது. கொஞ்ச நேரத்தில் கனத்த மழை பெய்கிறது. மின்னல் வெட்டி அடிக்கிறது. இடி இடித்து முழங்குகிறது. இந்த நிலையில் சவப்பெட்டியை நடுவீதியிலேயே வைத்து விட்டு அங்கங்கே ஒதுங்கிக் கொள்கிறார்கள் மரியாவின் மரண ஊர்வலத்திலே வந்தவர்கள்.

வேகமாகக் காரிலே வந்த ஹேர்மன் தாயின் சவப்பெட்டிக்கு முன்னே காரை நிறுத்தி விட்டு உள்ளேயே உட்கார்ந்திருக்கிறான்.

மழையும் புயலும் ஓயும் வரை தாழ்வாரங்களிலும், ஒதுக்குப் புறத்திலும், கூரையின் கீழேயும், கதவுப் புறங்களிலும் ஒதுங்கி நிற்கிறார்கள் மரண ஊர்வலத்தில் வந்தவர்கள்.

மரியாவை உள்ளடக்கிய சவப்பெட்டி வீதியின் நடுவில் கொட்டும் மழையிலே கிடக்கிறது, மரியாவின் இறந்துபோன காலங்களுக்கு இந்த இறந்துபோன இறுதிக் காட்சி கூட

சோகம் நிறைந்த குறியீடாகத் தெரிகின்றது. அவளது மௌனமும் துயரமும் கலந்த வாழ்வும்கூட இப்போது கனத்த துன்பமாக நெஞ்சினை மிதித்து அழுத்துகின்றது.

சவ அடக்கத்தின் பிறகு அங்கு நிலவியிருந்த உணர்வுகளின் தன்மையே மாறிப்போய் விடுகின்றது. மரண வீட்டில் வைக்கப்பட்ட பூச்செண்டுகள் வாடிப் போவதற்கு முன்பே சைமன் குடும்பத்திலே பாகப்பிரிவினைப் பிரச்சினைகள் தோன்ற ஆரம்பிக்கின்றன.

மரியாவின் பிள்ளைகளான அண்டனும், எர்னெஸ்டும் அவளது வீட்டுக்கு உரிமை கொண்டாடுகின்றார்கள். எர்னெஸ்டை கொஞ்சங்கூட நம்புவதற்குத் தான் தயாரில்லை என்று சொல்கிறான் அண்டன்.

அண்டன் மரியாவின் வீட்டுக்குள் யாரும் புகாதவாறு தடுப்புப் பலகைகள் வைத்து ஆணி அடிக்கின்றான். “யாரும் வீட்டின் உள்ளேயும் வரக் கூடாது. வெளியேயும் போகக் கூடாது” என்று ஹேர்மனிடம் கூறுகின்றான்.

ஆனாலும் அந்த வீட்டின் உள்ளே நேராயும் திருட்டுத் தனமாயும் போகிற போது, அந்த வீட்டெங்கும் மரியாவின் நினைவு உயிரோடு வியாபித்திருப்பதை மரியாவின் மூன்று ஆண்மக்களும் உணருகிறார்கள்.

புதியதாய் அறிமுகமான டெலிவிஷன் பெட்டியை, தனது தாய்க்கு வாங்கிக் கொடுத்தபோது—அவள் ஒரு அலுத்த சிரிப்போடு—‘இதையெல்லாம் நான் எங்கே பார்க்கப் போகிறேன்... கொண்டு போய் அங்கே வை. எதற்கு இப்படி வீண் செலவு?’ என்று கண்டிக்கிற மரியா,—இப்போது ஸ்டோர் ரூமில் உள்ள பெட்டியைத் திறந்து பார்த்தால் அதற்குள் உள்ள அந்த டெலிவிஷன் பெட்டி எழுப்புகிற நினைவாய்

மரியா. அண்டன் தனது தாயை இப்போது கசிவோடு நினைக்கிறான்.

ஹேர்மன் ஒரு டிராயரை இழுக்கிறான். அதன் உள் தட்டில் சிக்கிய ஒரு கடிதம் அவனுடைய கைக்குள் சிக்குகிறது. படிக்கிறான். நினைவுகள் காலத்தை உதறுகின்றன. அது, கிளாட்ச்சென், தான் அவனோடு பகிர்ந்துகொண்ட இன்பங்களையும், எதிர்பார்ப்புகளையும் பற்றி உணர்ச்சி வயப்பட்டு எழுதிய காதற் கடிதம். கிளாட்ச்சென்னோடான தனது காதல்...தாயின் வாஞ்சை கலந்த கண்டிப்பு, உருக்கமான வார்த்தைகள் ஹேர்மனின் கண்களில் வருகின்றன. 'எத்தகைய அன்பான தாய் மரியா'.

சகோதரர்களின் வீட்டுத் தகரரினை அவர்களின் பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் மேலும் கூர்மைப்படுத்தி அவர்களை எதிர்முனைக்குக் கொண்டு செல்கின்றன.

அன்று மாலை கிராமத்தின் களியாட்டு விழா நடக்கின்றது. எல்லோரும் அங்கே போகிறார்கள். அண்டனுக்கு நல்ல குடிவெறி. இரண்டு விலைமாதர்களோடு திரும்புகிறான். வழியிலே அவனை மார்தாவும் அவளது மகனும் காண்கின்றனர். மார்தாவுக்கு வியப்பு, மகளுக்கு வேடிக்கை.

மார்தா அதிசயமாக, "இந்த ஆள் இதுவரை இப்படி நடந்ததில்லையே? இப்போது என்ன ஆயிற்று" என்று தனக்குத்தானே கேட்டுக் கொண்டு அண்டனை வீட்டுக்கு அழைக்கிறான். அண்டனுக்கு திடீரென உலகம் சத்தமற்றதாகத் தோன்றுகிறது. செவிட்டு ஊமையாகிவிட்ட அவனை, மகள் வேடிக்கையாக ஆறுதல்படுத்துகிறாள்.

இதன் பிறகு சிலமணி நேரங் கழிய, கிளாட்ச்சி தெரு ழலையில் இறந்து போய்க் கிடக்கிறான். அந்தக் கிராமத்தில்

வாழ்ந்த நான்கு தலைமுறைக்கால் மனிதன் அவன். அவன் எல்லோருக்கும் நண்பனாயிருந்தான். எல்லோரோடும் உல்லாசமாய் சத்தமிட்டான். மரியாவோடு மிகவும் நேயமும் மதிப்பும் கொண்டிருந்தான். அவளது மரணம் அவனால் தாங்க முடியாத இழப்பாகக் கொள்ளப்பட்டது. வாழ்க்கையில் கனத்த வெறுமையையும் கண்ணீரையும் இப்போது மரியாவின் மரணத்தின் பிறகு அவன் உணருகின்றான். அந்தத் துன்பமே அவளது மரணமாக முடிகின்றது.

இப்படித்தான் 'ஹேய்மத்' முடிவடைகின்றது. சினிமாதான் அங்கே முடிவடைந்தது. ஆனால் அதில் வந்த மனிதர்கள் எல்லோரும் நம்மைச் சுற்றி, நமது பக்கமாக, நமக்குப் பின்னாலே தொடர்ந்து வந்து கொண்டே இருக்கின்றார்கள். இதுவே ஒரு படைப்பின் கம்பீரமும் வெற்றியும்.

□ □

மனித வாழ்க்கையில் ஏற்படுகின்ற இயல்பான சம்பவங்கள் வெகு நிதானமாக இயல்பான முறையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டமையினால் 'ஹேய்மத்' அதைப் பார்க்கிற எவரையும் தன்னோடு ஒன்றிப் போக வைத்து விடுகின்றது.

ஸ்பா என்ற கற்பனைக் கிராமத்தில் எட்கார் ரெய்ட்ஸ் உருவாக்கி உலவவிட்ட எந்தப் பாத்திரமுமே ஜெர்மன் வாழ்விற்கு அந்நியப்பட்டதல்ல. அவை அங்கேயே வேருன்றி நிற்பவை. ஆயினும் சர்வதேசத்தின் எந்த மனிதனோடும் பொருத்திப் பார்த்திடக்கூடிய யதார்த்த சித்திரங்கள். எட்கார் ரெய்ட்ஸ் குறிப்பிடுவது போல, 'ஹேய்மத்' திரைப்படம் மறக்கப்பட்டு விட்ட சின்னஞ்சிறிய கதைகளின் தொகுப்பு.

குடும்பம் ஒன்றின், கிராமம் ஒன்றின் வரலாற்று நிகழ்வுகளின் பதிவு. அந்த நினைவுகளைப் புதுப்பித்துப் பார்க்கின்ற முயற்சி.

‘ஹேய்மத்’தைப் பார்த்து முடித்துவிட்டு, மீண்டும் அதைப் பற்றி அசைபோட்டுப் பார்க்கையில், பெண்களே நம்முன் கம்பீரமாக நினைவு பதித்திருப்பதை உணர முடிகின்றது. நிறைய ஆண்கள் கதையிலே இடம் பெற்றிருப்பினும், உன்னதமான வாழ்வும் கணிப்புகளும் பெண்களைப் பற்றியதாக இருப்பதையும், அதையும் பரிவானதொரு சித்தரிப்பாக திரையில் தீட்டியிருப்பதையும் உணரமுடிகிறது. ஆனால் எந்தப் பெண்ணையும் விம்மி விம்மி அழவைத்து, அவள்பால் அனுதாபத்தைச் சுரக்க வைக்கிற கொச்சைத் தனத்தை இந்தப்படத்தில் எந்த இடத்திலேயேனும் துணுக்குச் செய்தியாகக் கூட எட்கார் ரெய்ட்ஸ் காட்டவில்லை. அவர்களை — அவர்களின் மதிப்பீடு, உன்னதங்கள், பல வீனங்கள், சந்தோஷம், அறிவு, அறியாமையோடு உயிர்ததும்ப ரெய்ட்ஸ் கொண்டு வருகிறார்.

இந்தப் பாத்திரங்களோடு ஒன்றி உணர்வுற்று, மீண்டும் சுயத்துக்கு வருகிறபோது நமது பெண்கள், நமது சினிமாக்களில் எவ்வளவு தார்மீக உணர்வேயற்று அவமதிக்கப்படுகிறார்கள் என்பது மனதிலே உறைக்கவே செய்கிறது. அவர்களின் இயல்பான வாழ்க்கை, அவர்களின் சீரான மன உணர்வுகள், இலட்சியப் பற்றுக்கள், விருப்பங்கள், உறவு வேட்டைகள், சமுதாயப் பாத்திரம் என்பன நடைமுறையில் ஒன்றாகவும், திரைப்படத்தில் இன்னொன்றாகவும் காட்டப்பட்டு கொச்சைப்படுத்தப்படுவதனை அருவருப்போடு நினைத்துக்கொள்ள முடிகிறது.

‘ஹேய்மத்’தில் வருகிற எல்லாப் பெண்களும் தங்கள் அளவிலே நிறைவுபெற்ற குணாதிசயங்கள். பால் சைம

னின் தாயான கத்தீனா, அவனது மனைவி மரியா, ஹேர்மனின் காதலி கிளார்க்சென், எட்வேர்ட்டின் மனைவி லூளி, அண்டனின் மனைவி மார்த்தா, மரியாவின் தாய் மார்த்தா, மரியாவின் தங்கை போலின், கத்தீனாவின் மருமகளும் பின்னர் அண்டனின் செயலாளராகவும் மாறுகிற லொத்தி, கத்தீனாவின் சகோதரியான மேரி ஹூங், மரியாவின் சினேகிதியும் பால் சைமனின் முதற் காதலியுமான அப்பலோனியா ஆகிய இவர்கள் தான் ‘ஹேய்மத்’தில் வருகின்ற முக்கியமான பெண்கள். இவர்கள் ஒவ்வொருவரும் பெண்மையின் பல்வேறு முகங்கள்.

கத்தீனா பழமையின் பிடிப்புகளுக்குட்பட்ட, தனது கிராமத்து உறவினர்களையும் கிராமத்தையும் மட்டுமே அறிந்த பெண். எந்தத் தகராறும், அலைச்சலுமின்றி, உண்பதும், உடுப்பதும், வீட்டு வேலைகளைப் பார்ப்பதும், படுப்பதும், பிள்ளைகளை வளர்ப்பதுவாகவும் வாழ்வைப்போக்குகிற அசல் கிராமத்துப் பெண்.

கத்தீனா அதிகம் பேசுவள் அல்ல. குறுகிய அவளின் அறிவுக்குள் வைத்துத்தான் எதையும் அவளால் தீர்மானிக்க முடிகிறது. அந்தத் தீர்மானங்களே இறுதி ஆய்வினும் உண்மையானவை என்று அவளின் மனம் முடிவு கொள்கிற போதிலும், அவை ஒவ்வொன்றிலும் மாணிட நேயம் பற்றிப் பிடித்திருக்கின்றது. கூட்டுக்குடும்பமாக உள்ள தன் வீட்டின் மருமகன் மரியாவை, தனது மகன் சொல்லாமலே விட்டுச் சென்றதனை அவளின் மனதினுள் துயரமாகத் தேக்கி வைத்திருக்கின்றாள் கத்தீனா. பம்பரமாகச் சுழன்று, வீட்டு வேலையிலும் பிள்ளை வளர்ப்பிலும் நிர்ப்பந்தமாய் தன்னை அழுக்கி, இளமையின் வசீகர எண்ணங்களையெல்லாம் நெஞ்

சிணுள்ளேயே கருக்கிக் கொண்டிருக்கின்ற மரியாவை அவள் பார்க்கிற ஒவ்வொரு மௌனப் பார்வையும் ஏக்கத்தினையும் இரக்கத்தினையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.

துயரங்களை நெஞ்சினுள் சுமந்திருக்கிற மருமகள், ஆட்டோ என்ற இன்னொரு மனிதனோடு தொடர்பு கொள்கிறபோதும், அவளது மனைவியாய் வாழ முனைகிறபோதும் அதை மிகவும் பரிவோடும் பெருந்தன்மையோடும் அங்கீகரிக்கிற கத்தரீனாவின் மானிட நேயத்தான் பெண்ணின் இதயம்.

இன்னொரு சந்தர்ப்பத்தில் கத்தரீனா பக்கத்து ஊரான பொச்சம் என்ற இடத்துக்குப் போகின்றாள். அவளது மருமகன் பிறிடஸ், ஹிட்லரின் ஜனநாயக விரோதச் செயல்களுக்கு ஆளாகி மோசமாகத் தாக்கப்பட்டு போலீஸால் அழைத்துச் செல்லப்படுவதைப் பார்க்கிறாள். அப்போது கத்தரீனாவின் அமைதியான உலகம் துண்டுகளாக நொறுங்கிப் போய்விடுகின்றது. அச்சமும் எரிச்சலும் தோன்ற அவள் முணுமுணுக்கின்றாள்: 'பிறிடஸுக்கு நடந்ததைப் பார்க்கிற போது படுக்கைக்குப்போகுமுன் ஒன்றுக்கு இரண்டு முறையாக யோசித்துவிட்டுத்தான். போக வேண்டியிருக்கிறது.'

நாஸிசத்திற்கு எதிரான முதல் எதிர்ப்புக்குரல் 'ஹேய் மத்' தில் கத்தரீனாவின் வாயிலே இருந்துதான் முதல் முதல் ஒலிக்கின்றது. அதோடு நின்று விடவில்லை கத்தரீனா. பிறிடஸின் ஏழு வயதான மகன் லொத்தியையும் தன்னோடு கூட்டி வந்து விடுகின்றாள். அந்தச் சிறு பெண்ணை தன்னோடு வைத்துத்தான் ஆளாக்க வேண்டுமென்ற அவளது விருப்பும் அவசரமும்— நாஸிசத்துக்கு எதிரான ஒரு குறிமீடாகவே உணர்த்தப்படுகிறது.

மரியாதான் 'ஹேய் மத்' தில் நீக்கமற-அவளின் மரணத்திற்குப் பிறகும்- நிறைந்து நிற்கிற பாத்திரம். இருபது வய

தான யுவதியாக அவள் நமக்கு அறிமுகமாகிறாள். துடிப்பான பெண்ணாக, கிராமத்து எண்ணங்களின் மொத்த வெளிப்பாடாக அவள் வடிவம் கொடுக்கின்றாள். கிராம வாழ்வோடும், நம்பிக்கைகளோடும், சம்பிரதாயங்களோடும் ஒன்றிப்போனவள். பால்சைமனை விரும்பி மணக்கிறாள். அவளது வெளிப்படடான இயல்புகள் அவன் மீது மரியாவை மையல் கொள்ள வைக்கின்றன. அவனுக்கே உரிய சுயநல ஆர்வங்களை அவளால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை.

பால் சைமனின் தன்னலக்களவுகளெல்லாம் மரியாவுக்கு உன்னதங்களாய்த் தெரிந்தன. பிள்ளைகள் இரண்டு பிறந்ததின் பிறகு அவளை விட்டு பால் சைமன் சொல்லாமல் கொள்ளாமல் ஓடிப்போய் விடுகிறான். மரியாவால் இதுதாங்க முடியாத, நினைத்துப் பார்க்க முடியாத இழப்பு. ஆனால் அமைதியாக அவள் அந்த வாழ்வை ஏற்றுக் கொள்ளுகிறாள். எல்லோருமே பால் சைமன் இறந்துவிட்டானென்று முடிவு கொள்கிறபோது மரியா சொல்கிறாள்:

“இல்லை... ஒருபோதுமே அவர் இறந்து போய் விடவில்லை. நிச்சயம் அவர் திரும்பி வருவார்...”

பின்னர் அவள் ஆட்டோ என்ற இரண்டாவது மனிதனோடு பரிச்சயங் கொள்கிறாள். ஆட்டோவும் தானும் சேர்ந்து வாழ்கிற முடிவுக்கு அவள் வருகிறபோது, பால்சைமனிடமிருந்து பதில் வருகிறது. 'நான் விரைவில் அங்கு வந்து விடுகிறேன்' என்று. அப்போதுதான் அவள் கசப்படைகின்றாள். மனதிலேயேகொட்டிக்கிடந்த வெறுப்பெல்லாவற்றையும் வார்த்தைகளாய் உதறி எறிகின்றாள் :

*என்னிடம் ஒரு வார்த்தை கூடச் சொல்லாமல் வீட்டிலிருந்து சென்று விட்டு, இவ்வளவு வருஷங்கள் கழித்து நீ திரும்பி வருகின்றாய்? இவ்வளவு காலமாய் நீ உயிரோடு இருக்கிறாய்? என்று உறுதியோடு நம்பி நான் காத்திருந்

தேன். ஆனால் இப்போது அப்படிக்க காத்திருந்தமைக்காக நான் வெறுப்படைகின்றேன்”.

அவளால் பால் சைமனிடமிருந்து தன்னைப் பிரித்துக் கொள்ள முடியவில்லை. ஹிட்லரின் புதிய கொள்கைப்படி தன்னை ஆரியன் என நிரூபிக்க தவறி, துறைமுகத்திலிருந்து இறங்காமல் திரும்பிப் போக கட்டளையிடப்பட்ட பால் சைமனை விடுவிக்க அவள் படாதபாடு இல்லை. அவளை ஒரு தொலைதூரப் புள்ளியாகக் கண்டு கையசைத்து, நெஞ்சில் துயரோடு வருகிற மரியா, ‘தொடக்கத்திலிருந்தே நான் இவ்விஷயத்தில் தவறாக நடந்துவிட்டேனோ’ என நினைத்துக் கழிவிரக்கப்படுகிறாள். ஆனால் மீண்டும் குடும்பச் சூமைக்குள் அழுங்கிப் போய் தன்னை மறந்து வாழ்வைத் தொடருகின்றாள்.

பால் சைமனின் நினைவுகளுக்காக அவள் புலம்பலுமில்லை, மகிழ்வுமில்லை. ஆனால் ஒரு அன்பின் தேடல் அவளின் மனதை அவளையறியாத பாரமாக அழுக்கிக் கொண்டே இருக்கிறது.

கணவனை மீண்டும் சந்திக்க வேண்டுமென்ற ஆர்வம் அவளினது இதய மூலையில் ஒரு சிறு பொறியாகக் கனன்று கொண்டேயிருக்கின்றது. முதுமையென்னும் நோய் வந்த போது இறந்தகால நினைவுகளும் மருந்தாவதுண்டு.

“மரியா, இந்த வயதான காலத்தில் நீ உன்னுடைய கணவனுடன் வாழ்வதுதான் நல்லது. நீ அமெரிக்காவுக்குப் போனால் என்ன?” என்று மரியாவிடம் கேட்கப்படுகிறது. உடனேயே மரியா அதற்குச் சம்மதித்து விடுகின்றாள். பிறகு “போவதெல்லாம் சரிதான்... ஆனால் நான் வளர்க்கும் பசுவை யார் பார்த்துக் கொள்வது?” என்று ஆதங்கத்தோடு கேட்கிறாள். இப்படியே மரியாவின் உணர்வுகள் அங்குமிங்கு

மாக அல்லாடி அவளது குணாதிசயங்களை நமக்கு இழைபிசகாமல் தொட்டுக்காட்டுகின்றன.

ஒரு விதத்திலே மரியா கிராமத்துத் தாயொருத்திக்கு வகை மாதிரிதான் (model). அவளும் அவள் பற்றியசித்தரிப்பும் எந்தக் கிராமத்துத் தாய்க்கும் அப்படியே பொருந்தி நிற்கும்.

சிறந்த ஒரு உதாரணம்:

அவளுக்கு மிகவும் பிடித்த ஹேர்மன் வளர்ந்து வரும் இசையமைப்பாளனாக மாறி மியூசினிச்சில் பெயர் பெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றான். ஒருநாள் அவன் தன்னுடைய தாயிடம் வருகிறான். இரண்டு பெண் சினேகிதிகளும் சேர்ந்து வருகிறார்கள். ஹேர்மன் நவீன நாகரிகத்தின் அடையாளமாக குறுந்தாடி வைத்திருக்கின்றான். கிராமத்து தாய்க்கு நவீன நாகரிகம் தெரியவில்லை. தாடி வளர்ப்பது ஒரு முரண்டாக, ஒழுங்கின்மையாக, கீழ்ப்படியாத்தனமாகவே கிராமங்களில் உணரப்படுவது-அதுவும் முற்றிலும் நாகரிக அம்சங்கள் உட்பட்ட நிலையில்.

ஹேர்மனை தனக்கு அருகே அழைத்து, “இதென்ன கோலம் இது, தாடியும் மீசையுமாய்?” என வாஞ்சையும் மெல்லிய கோபமுமாய் கேட்கிறாள். மரியா ஹேர்மனின் பதில் புன்னகை.

“அது சரி, யார் அந்த பெண்?”

“அவளா? அவள் என் கேர்ள் ஃப்ரெண்ட்”

கண்களில் குறும்போடு, ஆனால் சிரிக்காத முகத்தோடு, “சரி, மற்றவள்?” என்கிறாள் மரியா.

“அவளுந்தான்...”

தாய் குழம்புகிறாள். அந்தக் குழப்பமான கணங்களில் மரியாவை உன்னத பாத்திரமாக மிளிர் வைக்கிறார் எட்கார் ரெய்ஸ்ட்.

பதினொரு படத்தொடரில், பத்தாவது தொடரிலேயே மரியா இறந்து போய் விடுகின்றாள். ஆனால் பின்னரும் அவள் கதையில் தொடர்ந்து வாழ்வதை நம்மால் உணர முடிகிறது.

இருபது வயதிலிருந்து எண்பத்திரண்டு வயது வரை மரியாவாக ஒரே பெண்தான் நடித்திருக்கிறாள். இந்தப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்த பெண் Marita Breur என்பவள். இளமையிலிருந்து முதுமை வரையான அந்தப் பாத்திரம் ஒப்பனைக் கலையினால் மட்டுமே நம்முள் நிற்கவில்லை. தன் ஒவ்வொரு அசைவிலும், பார்வையிலும் வார்த்தை அழுத்தத்திலும் அந்தப் பாத்திரத்தை அப்படியே வாழ வைத்திருக்கிறார் மரித்தா. மரித்தா, கோலோன் என்ற இடத்தைச் சேர்ந்த நடிகை.

உலக சினிமாவில் ஒரு பூரணமான குணாதிசயத்தை கவிதையழகோடு வெளிப்படுத்திய பாத்திரங்களில் ஒன்றாக மரியாவைக் குறுப்பிட்டுச் சொல்லலாம். சினிமாவின் மீது ஆழ்ந்த அக்கறையும் லயிப்பும் கொண்ட ஒரு ரசிகனோ விமர்சகனோ மறந்திட முடியாத கதாபாத்திரமாக என்றுமே விளங்குவாள் மரியா.

பெண் அடிமைத்தனம், ஆண் மேலாதிக்கம் என்பனவற்றுக்கு எதிராக சினிமாவை வலிமையுள்ள ஒரு சாதனமாகக் கொண்டிருக்கிற பெருமை ஜெர்மன் சினிமாத்துறையில் ஒரு பகுதியினருக்கு உண்டு. Eva Hoffman போன்றவர்களின் சினிமாவை இதற்கு ஒரு உதாரணமாகச் சொல்லலாம். பெண்ணுக்கு எதிராக ஆண்கள் மேற்கொள்ளுகிற கொடூரங்களை சினிமா என்ற வெகுஜன சாதனத்தின் மூலம் ஜெர்மனிய

பெண் நெறியாளர்கள் அம்பலப்படுத்தி கண்டித்து வருகின்றார்கள். ஆனாலும் இந்தப் படங்கள் வெறும் வரட்டுக் கோஷங்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை அல்ல. ஜெர்மனிய பெண்ணை அவளது குறை நிறைகளோடு ஆனால் அவற்றுடாக வாழ்வின் இயல்பான நம்பிக்கைகளோடும் செயற்பாட்டோடும் இவை உலவ விடுகின்றன. இத்தகைய இயல்பான பாத்திரங்களாக ஹேய்மத்தில் வருகிற துணைப் பாத்திரங்களைக் கூட எம்மால் இனங்காண முடிகின்றது.

'ஹேய்மத்' தில் வருகின்ற அப்பலோனியா, போலின், கிளாச்ச்சென், லூஸி, மாஷினா, லொத்தி ஆகியோர் பெண்மையின் ஒவ்வொரு முகங்களாகவும், அவதியுறுகிற சமுதாய அமைப்பின் ஒழுங்கீனங்களினால் உருவாக்கப்பட்டவர்களாகவும் தெரிகின்றார்கள்.

பெர்லினில் உள்ள விபச்சார விடுதி ஒன்றிலேதான் நமக்கு அறிமுகமாகின்றாள் லூஸி. அந்த விபச்சார விடுதியின் தலைவியாக, நிறைய பெண்களை வைத்து தொழில் செய்பவள்.

சாகச குணம், இந்த சமுதாயத்தைத் துச்சமாக மதிக்கின்ற போக்கு என்பன இந்தப் 'பழைய தொழிலைச் செய்பவர்களுக்கு' சமுதாயமே உருவாக்கிக் கொடுத்த பழக்கங்கள் தான். லூஸி திரையில் வந்தபோதே இந்தப் பண்புகளோடு தான் எட்கார் ரெய்ட்சால் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றாள். எட்வேர்ட்டைக் கண்டதும் நிலபுலன்கள், சொத்துசுகங்கள் உள்ள ஒருவன் என்றே லூஸி மதிப்பீடு செய்கின்றாள்.

வாழ்வைப்பற்றி ஏனைய பெண்களைப் போலவே அவளுக்கு நிறையக்கனவுகளும் ஏக்கங்களும் இருந்தன. சொகுசாக வாழவேண்டுமென்ற ஆசையோடு விபச்சார விடுதியின் பொறுப்புக்களிலிருந்து அவள் தன்னை விடுவித்துக்கொண்டு எட்வேர்ட்டை திருமணம் செய்து கொள்கிறாள்.

ஸ்பா கிராமத்திற்குத் திரும்பியதும் தான் அவளுக்கு எட்வேர்ட்டின் நிலைமையினைப் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. ஒரு நிமிஷம் வரை அவள் தளர்ச்சியடைந்து போகின்றாள். மறுகணமே தன்னைச் சுதாரித்துக் கொள்கிறாள்.

இந்தச் சூழ்நிலையை வைத்தே தான் ஒரு முக்கிய புள்ளியாக மிரெமுடியுமென்றே தீர்மானத்துக்கு அவள் வருகிறாள். எல்லாச் சூழ்நிலைகளும் அவளுக்குப் பொருத்தமாக அமைந்து விடுகிறது. அவள், தேசியவாதத்தைக் கொழுந்தெரிய வைத்து அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றி, பரவலாகத் தன்னை ஸ்திரீப்படுத்தி வைக்கின்ற ஹிட்லரின் நாசிஸ்க் கட்சிக்கு தனது கணவனை பூரண ஆதரவாளனாக்குகிறாள். அவளது போட்டோ பிடிக்கிற திறமையை வைத்தே அதிகாரிகளோடு பழக்கம் கொள்ள வைத்து அரசியலுக்குள் எட்வேர்ட்டை திணிக்கிறாள். மத்தியத்தர வர்க்கத்து அரசியல் சூதாட்ட உணர்வை வகை மாதிரியாகப் பிரதிபலிக்கிறாள் லூளி.

லூலியால்தான் நாளிக் கட்சி ஆட்சியின்போது நகர மேயர் ஆகின்றான் எட்வேர்ட். பின்னர் அவன் முக்கிய புள்ளி. லூலியை விட்டு அவனைப் பற்றி யாருமே பேச முடியாத அளவுக்கு தனது செல்வாக்கை லூளி வளர்த்துக்கொள்கிறாள்.

நாஸியினரின் வீழ்ச்சி, ஹிட்லரின் படுதோல்வி என்பன நிச்சயிக்கப்படுகின்றபோதே லூளி அமெரிக்க கலாச்சாரத் திற்கு மிகவும் துதிபாடியவள். ஜெர்மனியின் அழிந்துபோன பொருளாதாரக் கொள்கை, பன்னாட்டுக் கம்பெனிகளின் துழைவு என்பன பொருளாதார வாழ்வை மட்டுமல்ல, பண்பாட்டு வீழ்ச்சியையும் தான் உண்டாக்கிவிடுகின்றன. அவள் அந்த விதேசியக் கலாச்சாரத்தின் பாதத் தாங்கியாகின்றாள். ஆட்சி மாறியதும், மாறிய ஆட்சியிலும் தன்னை ஸ்திரீப்படுத்திக்கொள்ள முன்னுக்கு வருகின்றாள்.

ஆனால் லூளி இவ்வளவு குணாதிசயங்கள் கொண்ட பெண்ணாக இருந்தும் அவள் ஒரு திரைப்பட வில்லி அல்ல. அவள் அப்படி உருவான காரணத்தை மெலிதான அனுதாபத்தோடு ரெய்ட்ஸ் சித்தரிக்கிறார். முதலாளித்துவ உலகின் மேல்தட்டு வர்க்க அரசியல் சதுரங்கத்தில் நாம் அடிக்கடி சந்தித்திருக்கிற பெண்களின் வகை மாதிரிதான் லூளி. ஆனால் அவளின் குணாம்சங்கள் இயல்போடு-யதார்த்த பூர்வமாகக் காட்டப்படுவதால் உயிருள்ள ஒரு பாத்திரத்தை நாம் அனுதாப உணர்வு மேலோங்கிடச் சந்திக்க முடிகின்றது.

இவ்வளவு மனப்பான்மை இருந்தும் லூளி மனிதநேய மிக்கவள், குண்டுகளால் துளைக்கப்பட்டு துடிதுடித்துக்கொண்டிருக்கிற ஜெர்மானிய இராணுவ வீரன் உயிர் பிழைக்க வேண்டுமென அவள் மேற்கொள்ளுகின்ற பிரயத்தனங்கள் அவளின் இன்னொரு பக்கத்தை நமக்கு காண்பிக்கின்றன.

எல்லோரையும்விட தானும் தனது குடும்பமும் நாகரிக முதிர்ச்சி மிக்கவர்கள் என்று காண்பிக்க அவள் செய்கிற முயற்சிகள் அவள்மேல் பரிதாபத்தை உருவாக்குகின்றன. தனது மகன் ஹோர்ஸ்ட்டுக்கு ஐக்கிய அமெரிக்காவின் 48 மாநிலங்களையும் மனப்பாடம் பண்ணச் செய்து, அதை பால்சைமனின் முன்னர் ஒப்புவிக்கச் சொல்கிறபோது அவள் அடைகிற பரவலம்...

காதல் உணர்வினால் பீடிக்கப்படுவதும் நடைமுறை வாழ்வின் சவால்களுக்கு முன் மோக மயக்கம் கலந்து வெகு எளிதாக வாழ்வின் போக்கிற்கு தம்மை தயாராக்கிக்கொள்வதும் உணர்ச்சி வசப்படாத நிதானத்தோடு 'ஹேய்மத்' தில் கவிதை ஒன்றின் நுணுக்கத்தோடு தீட்டப்பட்டிருக்கின்றது.

அப்பலோனியா, கிளார்க்ச்சென், சிசி, ஏன்-மரியா கூட உணர்வுகளைப் பெண்களின் கண்ணோட்டத்தில் நம்மை உணர வைக்கிறார்கள்.

அப்பலோனியா பால் சைமனின் முதற்காதலி. மரியா வின் சினேகிதி. பால் சைமனை அவள் மணக்க விரும்பினாலும், அந்தக் கிராமம் அவளை விலக்கிவைக்கிற போக்கை அனுசரித்ததால் அவளை விட்டு அவள் விலகுகிறாள். வேறொருவனை மணந்து குழந்தை பெற்றுங்கூட அவளின் நினைவிலிருந்து பால்சைமனை அவளால் தூக்கி எறிந்துவிட முடியவில்லை. எனினும் அவள் தன்னை நடைமுறை வாழ்வேடு ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்கிறாள். ஒரு வார்த்தைகூட இதுபற்றி மரியாவோடு அவள் பேசவில்லை.

கிளார்ச்சென் என்ற முதிர் கன்னி உலகின் எந்தத் திக்கிலும் இருக்கிற அபாக்யவதி. வேடிக்கையாகத் தொடங்குகிற காதல், இளமையின் மூர்க்கமான நேயமாக, உடலாலும் மனதாலும் அவளைப் பாதிக்கின்றது. அவளின் மன அவதிகளெல்லாம் அனுதாபத்தோடேயே உணரப்படுவன. யதார்த்தவாத கலை, எப்படி சமுதாய ஒழுங்கின்மையை கலையழகோடும் உணர்வு பூர்வமாகவும் சித்தரிக்க முடியும் என்பதற்கு கிளார்ச்சென் பாத்திர உருவாக்கம் சிறந்த உதாரணம்.

'ஹேய்மத்' தில் வருகிற ஆண்கள் அரசியல், சமுதாய, பொருளாதார, பண்பாட்டு உணர்வுகளால் உருவாக்கப்பட்டவர்கள். அரசியல் சுயலாபம், பேராசை, கழுத்தறுப்பு என்ற குணங்களைக் கொண்டவனிடமும் அந்தரங்கமாக மானிட நேயம் குடிகொண்டிருக்கிறது. சட்டென அது வெளிப்படுகின்றது; அவன் கண்களைக் கலங்க வைக்கிறது.

பொருளாதார அடிப்படையே மானிட உறவுகளைத் தீர்மானிக்கிறது என்ற கருத்தோட்டம் கண்ணுக்குத் தெரியாத வலைப் பின்னலாய் ஒவ்வொருவனையும் வழி நடத்துகிறது என்பதை நம்மை அறியாமலே 'ஹேய்மத்' மூலம் நாம் அறிகிறோம்.

ஒரு கிராமத்தை, மனிதப் பூந்தோட்டத்தை பதினாறு மணி நேரத்திலே உணர்ந்து, அறிந்து, சலனமும் சஞ்சலமும் நம்பிக்கையும் கொள்வது உன்னதமான அனுபவமே. ●

கனவுக் கன்னிகள்

சினிமா என்னும் விஞ்ஞானப் புதுமை அறிமுகமானதுமே சினிமாவில் கவர்ச்சி என்ற அம்சமும் சேர்ந்துகொண்டது. பார்வையாளர்களைப் பரவசப்படுத்தி இலகுவாய் வசீகரித்து பணம் சம்பாதிப்பதில் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் நூதனமான உத்திமுறைகளையெல்லாம் கையாண்டனர். திரைப்படத்தில் தோன்றுகிற நாயக, நாயகியர் மீது மனம் ஒன்றிப்போய் அவர்களில் தம்மையும், தமது கனவுகளையும் இனங் கொண்டு பரவசங்கொள்வது உலகிலுள்ள கோடானுகோடி ரசிகர்களின் மனநிலையாக இருந்து வந்திருக்கிறது. இந்த உணர்வு நாடு, மொழி, இனம், கல்வி என்ற தகுதிகளையும் வரம்புகளையும் மீறி இந்த நிமிஷம்வரை உலகில் நிலவிக் கொண்டிருக்கிறது. உலக சினிமாவில் அன்றிலிருந்து இன்று வரை கனவுக் கன்னிகள் பலமான ஆதிக்கம் செலுத்திவந்திருக்கிறார்கள். இந்தக் கனவுக் கன்னிகளின் பிரகாசமான புகழ் ஒளியின் தன்மை உலக சினிமாவுக்கே பொதுவானதாக, ஒத்த தன்மையுள்ளதாகவே உள்ளது. அது மட்டுமல்ல. இந்தப் புகழ்வாய்ந்த வாழ்வின் பின்னே இருள் நிறைந்த வரலாறு ஒன்றும் காணப்படுகின்றது. உலகில் பிரகாசித்து உதிர்ந்து போன கனவுக் கன்னிகளின் சொந்த வாழ்வென்பது அவலமாகவே முடிந்து போயிருக்கிறது.

ரீட்டா ஹேவர்த்தாயிருந்தாலென்ன, டி. ஆர். ராஜ குமாரியாக இருந்தாலென்ன, மதுபாலாவா யிருந்தாலென்ன, மர்லின் மன்ரோவானால் என்ன, இந்த உண்மை எல்லாக் கனவுக்கன்னிகளுக்கும் பொருத்தமாயிருக்கிறது. புகழின் கொடுமுடியிலிருந்த போது இவர்கள் தங்களின் ரசிகர்களின் இதயத்தை உலுப்போ உலுப்பென்று உலுப்பி வைத்தவர்கள் தான். பத்திரிகைகள் எல்லாம் மாய்ந்து மாய்ந்து பாராட்டி இவர்களை மற்றெல்லாத் துறையினரையும்விட முன்னணியில் பேசும்படி வைத்தன. ஆனால் இவையெல்லாம் பிரகாசம் நிறைந்த காலத்தில் மட்டுந்தான். கனவுகள் என்பவை கலைந்து போகின்றவைதானே! கனவுக் கன்னிகளின் வாழ்வும், திரைப்படத்துறையில் கொஞ்ச காலத்திற்குத்தான் இதனால் நிலைக்க முடிந்தது. கவர்ச்சியுள்ளவர்தான் கனவிலும் இடம்பெறமுடியும். பின்னர் அந்தக் கனவுக்கு இன்னொரு நபர் அறிமுகமாகி விடுவார்.

கனவுக்கன்னிகள் என்றவுடன் பளிச்சென்று சில முகங்கள் நமது மனதிலே ஒளி வீசும். இந்தக் கவர்ச்சி பொருந்திய கனவுக்கன்னிகள் மொழியையும், தேச எல்லைகளையும் கடந்து ஒளி வீசியவர்கள் என்பதுதான் முக்கியமான விஷயம்,

ரீட்டா ஹேவர்த், எலிசபெத் டெய்லர், பிரிஜிட்பார்டோ, மர்லின் மன்ரோ, ஸோபியா லாரன், அனிதா எக்பெர்க், ஜேன்மான்ஸ்பீல்ட், ஜீனோ லோலாபிரிஜிடா, இன்கிரிட் பெர்க்மன், போ டிரேக் முதலிய கவர்ச்சிக் கன்னிகள் தமது மொழியின் எல்லையையும், தேசத்தின் பரப்பையும் உடைத் தெறிந்து உலகம் முழுவதும் அறியப்பட்டவர்களே. இந்திய சினிமாவிலும் இதே நிலைதான். ராஜகுமாரி, சாந்தா ஆப்தே, மதுபாலா, நர்கீஸ், ஹேமமாலினி, வைஜயந்திமாலா, பத்மினி, ரேகா, ஸ்ரீதேவி, ஜெயப்பிரதா ஆகியோர் பிராந்தியக் கனவுக் கன்னிகளாயிருந்து இந்தியாவின் கனவுக் கன்னி

களாகப் புகழப்பட்டவர்களே. இதற்கு என்ன காரணம்? காரணம் மிகவும் சாதாரணமானது. கனவு எப்படி கவர்ச்சியை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்டு மற்றவற்றையெல்லாம் பின்தள்ளிவிடுகிறதோ, கனவுக்கன்னியின் புகழும் அது போலயே மற்றெல்லாவற்றையும் பின்தள்ளி விட்டது. உலக மனிதனுக்கு எளிதில் விளங்குகிற மொழியாகி விட்டது இந்தக் கவர்ச்சி.

உலகில் புகழ் பெற்று விளங்கிய கனவுக்கன்னிகள் யாவரும் ஒரு காலட்டத்தில் சினிமாவில் தமது ஸ்தானத்தை நிலை நிறுத்துவதற்காகப் போராடியிருக்கிறார்கள். ஆடைகளை அரைகுறையாய் காண்பிப்பதையும், கிறக்கத்தைக் காண்பிப்பதையும், போதையான பார்வையால் கிளுகிளுப்பூட்டுவதையும் நிறுத்திவிட்டு குணச்சித்திரநடிகைகளாய் மாறுவதற்கு பல கனவுக்கன்னிகள் முயற்சி செய்திருக்கிறார்கள். ஆனால் சினிமா உலகம் அதற்கு அவர்களை அனுமதிக்க முரட்டுத்தனமாக மறுப்பும் எதிர்ப்பும் காட்டி வந்திருக்கிறது. மர்லின் மன்ரோ இதற்குச் சிறந்த உதாரணம். அவர் கவலையோடு பலமுறை கூறியிருக்கிறார். “என் வெற்றுடலை எவ்வளவு நாட்களுக்கு நான் காட்டிக்கொண்டிருப்பேன்? இதனால் நான் அலுப்பு மட்டும் அடையவில்லை. எல்லைமீறிய கவலையும் கொள்கிறேன். சினிமா உலகை விட்டு ஒளிந்து போனால் என்ன என்றுகூட பலமுறை தோன்றும். என் ஆத்மவைத் திருப்திப்படுத்தும் விதத்தில் சிறந்த பாத்திரத்தை ஏற்று நடப்பதற்கு எனக்கு வாய்ப்புத் தாருங்கள் என்று தயாரிப்பாளர்களை நான் எத்தனை தடவைகள் கெஞ்சி இருப்பேன் தெரியுமா? ‘மிஸ்பிட்ஸ்’ (Misfits) படத்தில் வித்தியாசமாக நடிக் முயன்றேன். இதைவிட அற்புதமான குணச்சித்திரங்களை என்னால் காண்பிக்க முடியும். ஆனால் அதற்கு எனக்கு சந்தர்ப்பம் கிடைக்கவில்லை. அளிக்கப்படவில்லை. இதனால் என் மனம் மோசமாக குழம்பி விடுகிறது...”

பிரெஞ்சு நடிகை பிரிஜிட் பார்டோவும் கவர்ச்சி நடிகை யாய் - கனவுக்கன்னியாய் அறிமுகமாகி இதேபோல போராடி மனம் உடைந்து போனவரே. உலகப் புகழ் பெற்ற கனவுக் கன்னியர் பலரின் வாழ்வு இவ்விதமே சோகத்தில் முடிந்து போயிற்று.

ஸோபியா லாரன், எலிசபெத் டெய்லர், மதுபாலா, நர்கீஸ், பத்மினி போன்றோர் கனவுக் கன்னிகளாக மட்டும் தின்று விடாது தமது இடைவிடா முயற்சியாலும் சிறந்த நடிக்பாலும் குணச்சித்திர நடிகைகளாயும் தம்மை நிலை திறுத்திக் கொண்டனர். இதனால் திரைப்பட வரலாற்றிலும் அவர்களால் இடம் பிடிக்க முடிந்தது.

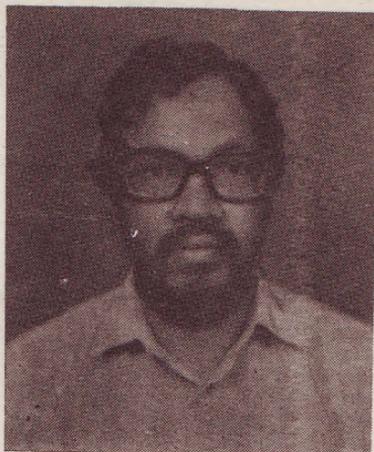
இடைவிடாத முயற்சியிருந்த போதும் திரையுலகில் கனவுக் கன்னியராக மட்டும் இருந்தவரே நிறையப் பேர். பிரிஜிட் பார்டோ, ஜீனோ லோலாபிரிஜிடா, போ டிரேக், ஷர்மிளா தாகூர், ராஜகுமாரி ஆகியோர் கனவுக்கன்னியர் என்ற வட்டத்தை விட்டு வெளியே வரமுடியவில்லை.

பத்மினி, வைஜயந்திமாலா போன்றோர் தமிழ்ப்படங்களில் மிக ஜாக்கிரதையாக நடத்தனர். வைஜயந்திமாலா தன்னை தொட்டு நடிகக்கக் கூடாதென்ற நிபந்தனையோடு தான் படத்தில் நடிகக்கத்தொடங்கினார். ஆனால் இந்திப்படத்தில் இவர்கள் எல்லாவற்றையும்—கூடுமானவரை ஆடையையும் துறந்தே நடத்தனர். ஆபாசத்தின் உச்சத்திற்குப் போய் நடத்து அதை கவர்ச்சித்திறன் என்று அடித்துக் கூறினர். ரேகா, நடப்பில் மட்டுமல்லாது பொது வாழ்விலும் தன் வக்கரிப்பான எண்ணங்களை வெளியிட்டார். இது கனவுக் கன்னியருக்கெல்லாம் ஏற்படுகின்ற ஒருவித மனநோய் என்பதை அவரைப்போலவே, பலரும் அறிந்திருக்கவில்லை.

அபரிமிதமானபுகழ், நிறைந்தசெல்வம் என்பன குவிந்தாலும் இந்தக் கனவுக்கன்னியருக்கு உத்தரவாதமான வாழ்வு

கிடைக்கவில்லை. ஏமாற்றம், நம்பிக்கைத் துரோகம் ஆகிய குணங்களால் இந்தக் கனவுக்கன்னியர் தமது வாழ்வைத் தற்கொலையிலும், அவச் சாவினும் முடிக்க நேர்ந்தது. மர்லின் மன்ரோ இதற்குச் சிறந்த உதாரணம்.

பெண்கள் போகப் பொருட்களே என்று கருதப்படுகின்ற உலகின் சிருஷ்டியே இந்தக் கனவுக் கன்னியர். இவர்கள் வாழ்க்கையில் உள் நுழைந்து பார்க்கிற போது பரிதாபகரமான பக்கங்கள் நிறையவே காணப்படும். நிர்ப்பந்தங்கள் தோற்றுவித்த பெண்களாக இவர்களை நாம் அடையாளங்காணலாம். இத்தகைய நிலை காரணமாகவே இவர்கள் சோரம் போனார்கள். போதைப்பொருட்களுக்கு அடிமையானார்கள். தூக்க மாத்திரை விழுங்கி மரணமானார்கள் என்பதை நாம் தெளிவாகவே கண்டு கொள்ள முடியும். ●



செ.யோகநாதன்

எனக்கு அறிமுகமான நாட்களிலிருந்தே யோகநாதன் இலக்கியத்தின் சமுதாயத் தோற்றத்திலும் பணியிலும் அசைக்கவியலாத நம்பிக்கை உடையவராய் இருந்து வந்திருக்கிறார். முற்போக்கு அணியைச் சார்ந்து நின்றிருக்கிறார். அதன் தூசிப்படை வீரர்களில் ஒருவராகவும் சிலவேலைகளில் அமர் புரிந்திருக்கிறார். கடந்த பத்தாண்டுக் காலத்தில் முற்போக்கு இலக்கியத்திற்கு யோகநாதனின் பங்களிப்பு விதந்துரைக்கத் தக்கது. சோஷலிச தத்துவத்தைப் பொதுவாகவும் கலை இலக்கியத்திற்கு அதன் தொடர்பு, பொருத்தப்பாடு, ஆகியவற்றைச் சிறப்பாகவும் கற்றுச் சிந்தித்து தெளிந்து அவற்றைத் தனதாக்கிக் கொண்டுள்ள விரல்விட்டு எண்ணிவிடக் கூடிய தமிழ் எழுத்தாளர்களில் அவரும் ஒருவர். தத்துவத் தெளிவும் சிருஷ்டித் திறனும் கலையுணர்வும் ஒருங்கிணைந்து வைரம் பாய்ந்த எழுத்தாளர் அவர்...

— கலாநிதி க.கைலாசபதி.