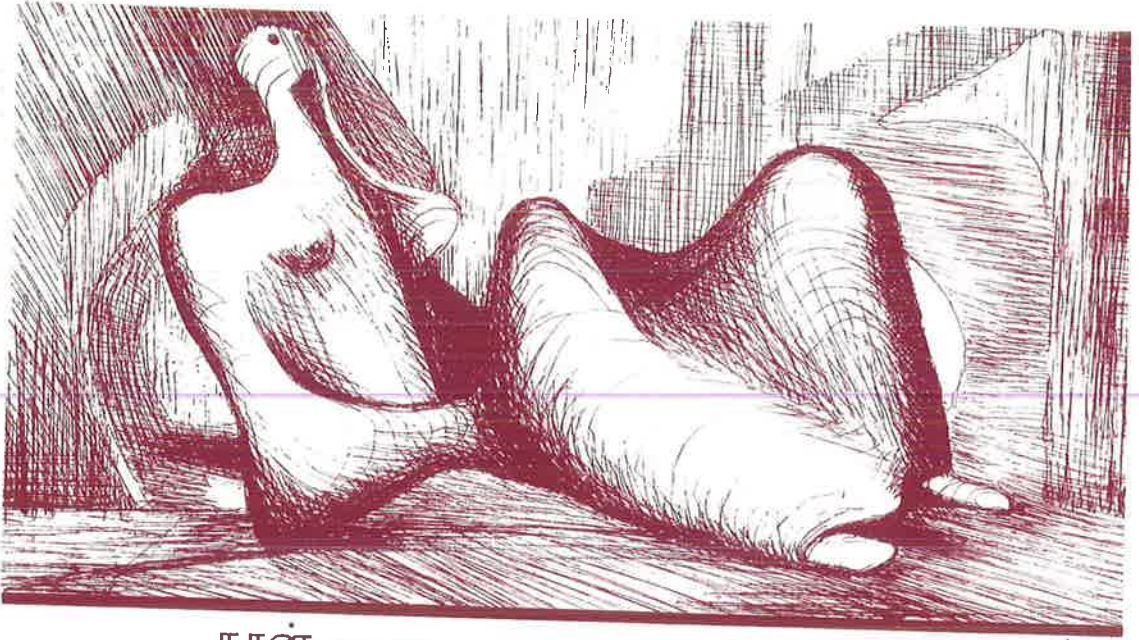


காலக்குறி

மே - ஜூலை 2000

விலை ரூ.30/-





நான் ————— கமலாதாஸ்

வேலைக்காரர்களுடன் சண்டையிடு, பொருந்திப் போ - ஓ, சொந்தமாகிவிடு, கத்தினார்கள் தரம்பிரிப்பவர்கள். சுவரின் மேல் உட்காராதே, லேஸ் திரையிட்ட ஜன்னல்கள் வழியாக எட்டிப் பார்க்காதே. அமியாக இரு, கமலாவாக இரு, இல்லையா, மாதவிக்குட்டியாக இருப்பது இன்னும் நல்லது. ஒரு பெயரைத் தேர்ந்தெடுக்க, ஒரு பாத்திரத்தை தேர்ந்தெடுக்க நேரம் வந்தாயிற்று. அறியாதவன்போல் விளையாடாதே மனப்பிறழ்வுற்றவளாக நடிக்காதே காமவெறி பிடித்து அலையாதே காதலில் புறக்கணிக்கப்படும்போது உரக்க அழுது சங்கடப்படுத்தாதே... நான் ஒருவனை சந்தித்தேன், காதலித்தேன், அவனை எந்தப் பெயரிட்டும் அழைக்கக்கூடாது; எல்லா மனிதர்களையும்போல அவனுக்கொரு பெண் வேண்டும் - அவ்வளவுதான். ஒவ்வொரு பெண்ணையும் போல நான் தேடுவது அன்பு - போயும் போயும் அவனிடம்... எனக்குள்ளிருக்கும் நதிகளின் பசிவேகம்... கடலின் சலிப்பற்ற காத்திருப்பு. நீ யார் என்று ஒவ்வொருவரிடமும் கேட்கிறேன். பதில்: நான்தான், எங்கும், ஒவ்வொரு இடத்திலும் 'நான்' என்று சொல்பவனைத்தான் பார்க்கிறேன். உறைக்குள் கத்திபோல கச்சிதமாக உலகத்துடன் பொருந்தியிருப்பவன்! நான்தான் நள்ளிரவில் பன்னிரண்டு மணிக்கு பரிச்சயமற்ற நகரங்களின் உணவு விடுதிகளில் தனிமையில் குடித்துக் கொண்டிருக்கிறேன் நான்தான் சிரிக்கிறேன், நான்தான் கலவியில் ஈடுபடுகிறேன் பின்பு - வெட்கப்படுகிறேன். தொண்டையை ஏதோ அடைத்துக்கொள்ள சாகப்போவதுபோல படுத்துக் கிடக்கிறேன். நான் பாவி, நானே ரிஷி. நான் நேசிக்கப்படுகிறேன், நானே துரோகத்துக்குள்ளாகிறேன். உன்னுடையதல்லாத இன்பம் எதுவும் என்னுடையதல்ல; உன்னுடையதல்லாத எந்த வலியும் என்னுடையதல்ல. நானும் என்னை 'நான்' என்றே அழைத்துக் கொள்கிறேன்.

தமிழில்: அமரந்தா



உள்ளே...

கட்டுரைகள்

- | | | |
|--------------------------------|--------------------|----|
| 1. மனக்கோட்டையில்.... | - ஜமால்ன் | 3 |
| 2. அழகும் அருவருப்பும் | - சா. தேவதாஸ் | 17 |
| 3. பின்நவீனத்துவத்தின்... | - கோ. கேசவன் | 32 |
| 4. ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின்... | - கூகி வா தியாங்கோ | 76 |

திரைப்பட விமர்சனம்

- | | | |
|---|------------|----|
| 1. ஹேராம்! | - குருபரன் | 26 |
| 2. 31வது உலகத் திரைப்படவிழா - தலித் மொழியன் | | 52 |

நேர்காணல்

- | | | |
|---|--------------|----|
| 1. கவிஞர் அபியுடன்... | - முகமது அலி | 55 |
| 2. இயக்குநர் அருண்மொழியுடன் - கான்-அரசு | | 67 |

நிகழ்வுப்பதிவுகள்

- | | | |
|---------------------------|---------------|-----|
| 1. ஆவணத்திரைப்பட விழா | | 64 |
| 2. வனத்தாதி நாடகம் | - ப. சோழநாதன் | 74 |
| 3. சிலுவையில் தொங்கும்... | - நூரா | 101 |

நூல் மதிப்புரை

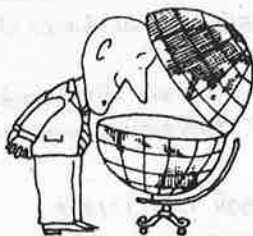
- | | | |
|---------------------------|---------------------|-----|
| 1. செயப்பிரகாசம் கதைகள் | - பெருமாள் முருகன் | 103 |
| 2. பணமுனி | - தேவகாந்தன் | 105 |
| 3. எனக்குள் பெய்யும் மழை | - பா. செயப்பிரகாசம் | 107 |
| 4. சிலுவையில் தொங்கும்... | - சி. சிவசேகரம் | 110 |

வரப்பெற்றோர்

- | | |
|--------------------------------|-----|
| 1. இதழ்கள் மற்றும் புத்தகங்கள் | 112 |
|--------------------------------|-----|

கவிதைகள்

- | |
|---|
| டெய்சி ஜமோரா - கோ. ராஜேந்திரன் - நிகரஹுவாவின் போராளி விவசாயக் கவிஞர்கள் ஒரு தொகுப்பு - பாலைநிலவன் - ஹவி |
|---|



உங்களுடன்....



இந்தியச் சந்தையை பிடித்துவிட வேண்டும் என்ற அமெரிக்காவின் முயற்சி கிட்டத்தட்ட 20 ம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பித்து 21 ம் நூற்றாண்டில் நிறைவேறிவிட்டது. கிளிண்டனின் வருகை இதை உறுதி செய்துவிட்டது. வரலாறு காணாத பாதுகாப்பு தந்து கிளிண்டனை கௌரவப்படுத்தியுள்ளது இந்திய அரசு. பன்னாட்டுக் கம்பெனிகள்மூலம் உள்நாட்டில் குவியும் சர்வதேச வணிகத்தால் ஏற்கனவே இந்தியப் பொருளாதாரம் வாடி வதங்கி விழுந்து கொண்டிருக்கும் சமயத்தில் அதை முற்றிலுமாக சவக்குழிக்கு அனுப்பும் இறுதி முயற்சியாக அமெரிக்க-இந்திய வர்த்தக ஒப்பந்தங்கள் 6,160 கோடி அளவுக்கு கையெழுத்தாகி விட்டது. இனி இடலியும், தோசையும் கூட அமெரிக்கக் கம்பெனி செய்து தரும். சாப்பிட வேண்டியது மட்டும் தான் தநம் வேலை. நிதியமைச்சர், சின்ஹா குறிப்பிட்டது போல "நாட்டுக்காக மக்கள் அனைவரும் தாமத முன்வந்து தியாகங்கள் செய்ய வேண்டிய நேரமிது". நம்மை ஆள்பவர்களோ, மந்திரிகளோ, அமைச்சர்களோ, முதலாளிகளோ தியாகம் செய்ய வேண்டியதில்லை. அவர்கள் எப்பொழுதும் போல வாழ்ந்து கொண்டிருப்பார்கள். நாட்டுக்காக மக்கள் தான் தியாகம் செய்ய வேண்டும்! 34 கோடி பேர் வறுமைக் கோட்டிற்குக் கீழ் வாழும் இந்திய மக்கள் இன்னும் என்ன தியாகம் செய்ய வேண்டுமென்று எதிர்பாரக் கிறார்கள்? இனி மக்களுக்கு எந்தவித நன்மையும் எங்களால் செய்ய இயலாது என்பதை "சாமானியர்களுக்கு சலுகை அளிக்க வேண்டிய நேரமல்ல இது" என மிகவும் வெளிப்படையாகவே பாரதிய ஜனதா அரசு அறிவித்து அனைத்து மானியங்களையும் ரத்து செய்து, எல்லாத் துறைகளையும் தனியார்மயமாக்கி வருவது எதைக் காட்டுகிறது? எங்கள் கையில் ஒன்றுமில்லை எல்லாம் அவன் செயல் (அமெரிக்கா) என்பதை மறைமுகமாகி ஷோல்லிவிட்ட பிறகு மக்கள்தான் சூழ்நிலையை உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். இந்த லட்சணத்தில் இந்தியா ஒரு வல்லரசாக மாற வேண்டும், மாறும் என அமைச்சர்கள் அறிக்கை விட்டுக் கொண்டிருப்பது ஏன்? வல்லரசாக மாறி என்னசாதிக்கப் போகிறார்கள்? என்ற கேள்விகள் நமக்குள் எழுகின்றன. இந்தியாவை நவகாலனியாக மாற்றிக் கொண்டிருப்பது ஒரு பக்கமும், மறுபக்கம் மதவாதப் பாசிசம் உருவாகிக் கொண்டிருப்பதுமாக இந்தியா இரு முகங்களுடன் காட்சி தந்து கொண்டிருக்கும் வேளையில் பாசிசமயமாகிக் கொண்டிருக்கும் இந்திய நிலைமை குறித்து கவலைப்பட முடியாமல் ஜனநாயக சக்திகள் பிரிந்து கிடப்பது மோசமானதொரு விஷயமே.

ஆர்.



கா ல க் கு றி

ந ம் கா ல த் தி ற் கா ன ந வீ ன மொ ழி ப் ப ர ப் பு

K a l a k k u r i
A Sign of The Time

கா ல க் கு றி
12 காலாண்டு இதழ்

A quarterly journal of
Arts & Literature

Published & Owned by

A. Jabarullakhan and Printed by
S. Baskara Pandian at Mani Offset, Chennai-5.

Published from 18, Alagiri Nagar IInd Street,
Vadapalani, Chennai - 600 026.

Pictures & Drawings Courtesy:
National Geography, Les arts de 1 Afrique Noire,
Henry moore India 87, South Asian Student News,
The Quantum Dice, Umrao Jan ada (Rupa & Co.),
சுபமங்களா, அருண்மொழி

Laser Typeset by:
Shri Vignesh Prints, Chennai-33.

email : kalakkuri@thamizh.com

படைப்புகள், விமர்சனங்கள் மற்றும்
சந்தாக்கள் அனுப்பவேண்டிய முகவரி:
18, அழகிரி நகர் 2-வது தெரு,
வடபழனி, சென்னை - 600 026.

தனிப்பிரதி விலை ரூ.30

ஆண்டுச்சந்தா ரூ.100

வெளிநாட்டுச் சந்தா 10 US\$

முன் அட்டைப்படம்:

National Geography -
African Woodcut Artists

அச்சாக்கம்: மணி ஆப்செட்,
சென்னை - 5.

இதழ் வடிவாக்கம்: ஜேகே.

புத்தக விமர்சனத்திற்கு
2 பிரதிகளை அனுப்பவும்.

சந்தா மற்றும் விற்பனைத் தொகையை காலக்குறி பதிப்பகம்
என்ற பெயருக்கு டி.டி./ மணியார்டர் மூலம் அனுப்பவும்.

மனக்கோட்டையில் அலைவுறும் மனித உடல்கள்



ஜமால்ன்

பகுதி:1.

மௌனியின் 'சித்தாந்த' வடிவகணிதம்

Behind my work was ambition,
behind my love as personality,
behind my purity was fear,
behind my guidance was a thirst of power."

-Vivekanandha

("Indian Psyche" - Sudir Kakar: 'Inner World' P.177:1996)

உலகப் பரப்பில் '84 சதவீதம்' (Loomba:P.viii) காலனி நாடுகளாக இருந்த 30-களில் ஆங்கிலேய காலனி 'எஜமானர்களால்' வழங்கப்பட்ட 'மகத்துவமிக்க அறிவை' பெற்ற 'இந்திய சிந்தனை பாரம்பரியம்' எழுச்சிப் பெற்று கட்டமைத்துக் கொண்டிருந்த 'இந்திய தேசியம்' என்கிற காலனீயச் சொல்லாடலால் தமிழ்ச் சமூகம் தீவிரமான அசைவியக்கம் பெற்றிருந்த போது, தமிழ்ச் சிறுகதையில் உலகில் மௌனி என்கிற எழுத்தியக்கம் தோன்றுகிறது. இது தமிழ் மொழிக்குள்ளும் / பொதுவழியாகவும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய நோக்குகளையும், வரைந்து வைத்துள்ள நில எல்லைகளையும் புரிந்து கொள்வதற்கான முயற்சியை எழுதிப் பார்ப்போம். இப்படியாக எழுதிப்பார்க்க முனையும்போது, மௌனி என்கிற '(மனக்) கோட்டைக்கு' முன்பாக நிறுத்தி வைக்கப்பட்டுள்ள, 'பிரதிகளின் அணிவகுப்புகளால்' (தடம்:அ.மார்க்ஸ்:பக்.228) நமக்குள் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் 'பதற்றத்தின்' அரசியலும், தமிழில் 'கலை உன்னதம்' பற்றி பேசுபவர்கள், மௌனி பற்றி பேசவேண்டிய கட்டாயத்தின்வினோதமும் நினைவிற்குள் வந்து போகிறது. 'பிரும்மத்தை



கண்டவர்கள் அவசியம் நேர்ந்தால் அதை வேறு விதமாக வருணிப்பது போல மௌனியின் கதைகளைப் படிப்பவர்கள் அதை வேறு வேறு விதமாக வருணிக்க இயலும்' (கதை:க.நா.சு.: பக்.315) என்பதாக க.நா.சு.-வால் முன்வைக்கப்பட்டுள்ள, எதிர்கால விமர்சனங்களுக்கும், விளக்கவுரைகளுக்குமான 'எலிப்பொறி' வாக்கியம், எல்லாவற்றையும் (இதனையும் சேர்த்து), முன் அனுமானத்திற்குள் பிடித்துவிடும் எந்திரமாக ஒருபுறம் இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

தமிழில் 'தீவிர தன்முனைப்பான, தனி மனித பிரக்ஞை சஞ்சரிக்கும், 'தரிஷ்ஷண'த்தை அடிநாதமாகக் கொண்ட அகநோக்கின் சிக்கலான பார்வை கொண்டதான ஒரு எழுத்துவகையாக 'மௌனிவகை எழுத்து' திரும்ப, திரும்ப சொல்லப்பட்டு வந்துள்ளது. மர்ம அல்லது பூடக தளங்களும், பிரதட்சயம், பிரமாணம், அநுமானம் என்பதான சித்தாந்த சித்து விளையாட்டுகளும், சத், சித், ஆனந்தா என்கிற தன்முனைப்பு பரவல்களும், 'தூல/மூல அவித்ய மாயை'-யைக் கொண்ட அத்வைத ஞான தரிசனமும், 'உவமைத் தமிழுக்கு உருவகத் தமிழ்' தந்த குறியீடுகளும் (தடம்:பிரேமிள்: பக்.180), 'நாமரூப பேதங்களும்', 'இன்னும் 200-ஆண்டுகளுக்கு 'தமிழர்களால், தமிழ் படித்தவர்களால் (அதாவது, மௌனியின் தமிழ் 'விருப்பில்' சொன்னால் 'எழுத்தாலும், பேச்சாலும்' பாயைப் பிராண்டிக் கொண்டிருப்பவர்களால்' (கதை:பிரக்ஞை வெளியில்:பக்.66) 'ஜீரணித்து

கொள்ள முடியாததாக' (தடம்:மௌனி பேட்டி: பக்.350) இருக்கப் போவதான "எதிர்காலத்தில் வாழ்ந்து சஞ்சரித்து அமைய இருக்கும்" ஒன்றாக மௌனியால் முன் தீர்ப்பு வழங்கப்பட்டுள்ள அவரது எழுத்துக்கள் இப்படியாகவும், இன்னும் என்னவெல்லாமோ மௌனி என்கிற பிரதியைச் சுற்றி ஒருவகை 'ஒளிவட்டம்' அல்லது மௌனிக்கு பிடித்த 'பயங்கரத்தின் கவர்ச்சி' அல்லது 'வசீகரத்தின் பயங்கரம்' ஒன்று உருவாக்கப் பட்டுள்ளது.

புற உலகம் அரசியல், பொருளாதார சமூக நிகழ்வுகளின் நெருக்கடிகளால் தீவிரப்படும் போது, அது அக உலகையும், அதன் இயக்க நிலையையும் தீவிரப்படுத்துகிறது. 30-களில் இந்தியச் சமூகமும், குறிப்பாக தமிழ்ச் சமூகமும் தீவிர மாற்றங்களுக்கிடையில் இருந்த காலம். உள்நாட்டில் விடுதலைப் போராட்டமும், உலகில் யுத்தமும் நடந்து கொண்டிருந்தது. குறிப்பாகச் சொன்னால், காஃப்கா-வின் 'கிரிகர் ஸமேஷா' பூச்சியாக மாறியக் காலம். இச்சூழல், வாழ்தலின் அடிப்படைகளை, அதன் வேட்கைகளை கேள்விக்கு உட்படுத்தி, தமிழில் இரண்டு வெவ்வேறு தன்முனைப்புகளின் கலையியக்கமாக முகிழ்வதைக் காணமுடிகிறது. இரண்டு வித நிலமாக புதுமைப்பித்தன் என்கிற புற உலகுச் சார்ந்த 'உணர்ச்சிகளின் சுழிப்பைக்' கொண்ட இலக்கிய நிலமும், மௌனி என்கிற அக உலகைச் சார்ந்த 'அறிவின் அதீத பிரக்ஞை' யைக் கொண்ட இலக்கிய நிலமும் தமிழ் மொழிக்குள் எல்லைகளை வரைந்து, அதற்கான இலக்கிய குடிகளையும், அவர்களது மனசையும் உருவமைக்கிறது. பொதுவாக, புற உலகு அறிவாலும், அக உலகு உணர்வாலும் அறியப் படுவதாகவே சொல்லப்பட்டு வந்ததற்கு மாறாக, மொழியின் எதிர் அமைவில் (அதாவது, மனோவியக்கத்திற்கு எதிர் நிலையில் வெளிப்பாடு கொள்ளாதல்) ஆளப்பட்டு, இவ்வெழுத்தியக்கங்கள் நிகழ்கிறது. தீவிர அறிவைக் கொண்டு உணர்ச்சிகளை எழுப்ப மௌனி முயன்றால், தீவிர உணர்ச்சிகளைக் கொண்டு அறிவை எழுப்ப புதுமைப்பித்தன் முயல்கிறார் எனலாம். இருவருமே தமிழை வெவ்வேறு அறிதல் புலனாக மாற்ற முயன்றவர்கள் என்றால் மிகையாகாது.

1:1: தேசியங்களின் மொழி

மௌனி மற்றும் புதுமைப்பித்தனின் கதை தளங்களிலிருந்து, 30-களில் சமூகத்திற்குள் நிலவிய முரண் அமைப்புகளை கீழ்க்கண்ட வாறு பகுத்துணர முடிகிறது. 'இந்திய' குறிப்பாக தமிழ் சமூகத்தின் உள்தளத்தில் இரண்டு வகை தேசியங்களின் (பெருந்தேசியம் X பிராந்திய தேசியம் (Natioanalism x nationalism) கட்டமைப்பிற்கான முயற்சிகளும், வெளியில் இரண்டு வகை பெருமத (காங்கரஸ், RSS போன்ற இயக்கங்கள்) X பெருமத-எதிர்ப்பு (அம்பேத்கர், பெரியார் இயக்கங்கள்) அரசியலும், தங்களது உலகப்பார்வையை கட்ட முயன்ற போது, அதன் மொழி வினையாக உள்தளத்தில் நடைபெற்ற புலனறிதல்களே இவ்விரண்டு எழுத்துக்கள் எனலாம். இதற்கு நாம் இவ்விரண்டு எழுத்துக்களின் வடிவமைப்பைச் சுட்ட முடியும். அதாவது,

பெருந்தேசிய, பெருமத அரசியல் என்பது சொல்லாடலில் கறார் தன்மையையும், இறுக்கத்தையும், மதவாதத்தையும், சாதிய / தீண்டாமைக் கண்ணோட்டத்தையும், பெருஞ்சமய மரபுகளான சைவம், வைணவம், இஸ்லாம், கிறித்துவம் போன்றவற்றின் தத்துவப்பார்வைகளையும், மனிதனை 'உய்விக்கும் உயரிய நோக்கத்தையும், அதற்கான 'பேரிண்ப' உணர்வுகளை கொண்டதாகவும், பாரம்பரியப் பெருமையையும், ஒற்றைப் பண்பாட்டு தொடர்ச்சியை சாத்தியமாக்குவதற்கான நோக்கத்தையும் கொண்ட ஒருவகை நிர்வாகச் சொல்லாடல் எனலாம். 'இந்தியா' ('பாரத்') என்கிற பரந்த நிலப்பரப்பு ஒன்று பற்றிய உள்ளார்ந்த எண்ணம் இப்பார்வையின் அடிப்படை. இந் நிலப்பரப்பின் பெருமிதங்களாக, வேதம் உள்ளிட்ட ஆரியப்பண்பாட்டையும், அதன் அடிப்படையிலமைந்த சிந்தனை விழுமியங்களையும் கொண்டிருந்தன. ஒரு 'பொதுமனிதனை'ப் பற்றிய பார்வையும், பிரபஞ்ச விகசிப்பு பற்றிய தேடலும் இதன் உள்தளம் எனலாம். இப் பொதுமனிதன் எதிர் கொள்ளக்கூடியதான முக்கிய பிரச்சனையே 'இருத்தல்' பற்றிய தத்துவப் பிரச்சனைதான் என்பதான ஒரு பார்வைகொள்ளல் இதில்

இருந்தது. இதன் ஒரு கலை வடிவமாக 'உண்மை'யை நோக்கிய ஒரு மௌனத்துடன், முழுமுதல் அல்லது ஏக உண்மையை உள் தளமாக கொண்ட இறுகிய மொழி வடிவமான, பாரம்பரிய விழுமியங்களை கேள்விக்கு உட்படுத்தாத, ஒற்றைக் குரலைக் கொண்ட ஒரு 'அனுமான' எழுத்து முறை ஒன்று உருக் கொள்கிறது. இவ்வெழுத்து தத்துவமாகச் சொல்லப்பட்ட 'இறுகுதலின்' மொழிப் பரப்பை நோக்கியதாக இருந்தது.

பிராந்திய தேசிய பெருமித-எதிர்ப்பு அரசியல் என்பது சொல்லாடலில் இன, பிராந்திய, சாதியத் தனித்-தன்மைகளையும், ஏகத்துவத்திற்கு எதிரான பண்முகத் தன்மையும், பெருங்கடவுள் களுக்கு எதிராக சிறு தெய்வச் சூழல்களையும், 'சரணாகதி', 'ஐக்கியம்', 'ஆத்ம ஒருங்கிணைப்பு', 'பேரின்பம்', 'விடுதலை', 'மோட்சம்' போன்ற 'பெரும் உணர்வுகளுக்கு' (?) பதிலாக, அந்தந்த சூழல் தரும் உணர்வுகளுக்கும், நிகழ்வுகளின் ஒவ்வொரு கணத்திலும் தனது தனித்தன்மையான அடையாளத்தை பெறுவதற்கான பெருங்கதையாடல்களுக்கு எதிரான பல பண்பாட்டின் தேவையை வலியுறுத்துவதான எதிர்-நிர்வாகச் சொல்லாடல் எனலாம். இதன் கலை வடிவமாக எல்லா விழுமியங்களையும் தூக்கிப்போட்டுள்ளவர்களுக்கு உட்படுத்தும், உண்மைகள் என்பது சூழலின் சார்புத் தன்மையைக் கொண்டதாக கட்ட மைக்கும், மதம், கடவுள் பற்றிய ஐயப்பாடு கொண்ட அதேவேளையில், அதன் வலியை உணர்த்தும், பல குரல்களைக் கொண்ட 'பரிகாஷத் த்வனி' வகை (பு.பி. எழுத்து வகைக்கு மௌனி இட்ட பெயர், 'ஐரானிக் ஆட்டிடியூட்' (கதை: பேட்டி:பக்.306) எழுத்து ஒன்று உருக்கொள்கிறது. பொதுமைப் படுத்தப்பட்ட மனிதனை தவிர்த்து, குறிப்பிட்ட குழு (நிற, சாதிய, வர்க்க, பாலின) அமைப்பிற்குள்ளான மனிதனின் பிரத்யேகப் பிரச்சனைகளை மையமாக கொண்டிருந்தது. இது பல குரல்களையும், பல வடிவமைப்புகளையும் கொண்டதாக மொழிப்பரப்பிற்குள் ஒரு



விரிவைச் செய்தது எனலாம். இவ்வெழுத்து கதைகளாக 'நெகிழ்தலின்' மொழிப் பரப்பை நோக்கியதாக இருந்தது.

மௌனி மற்றும் புதுமைப்பித்தனின் கதைத் தளங்கள் இவ்விருவகை எழுத்துக்களை வகை மாதிரிகளாகக் கொண்டுமெந்துள்ளன எனலாம். 'மேலோட்டமாகவேனும்' அல்லது இந்த வகைமாதிரிக்குள் இதனை 'எடுத்துரைக்க'* முயலலாம். அல்லது, புறத்திலான அரசியல் போராட்டம் அகத்தில் மொழிக்குள் பதிவுறுவதையே இவ்வெழுத்தியக்கங்களின் சமூகவியல் எனலாம். பெருந் தேசியத்துடன் மௌனியோ, அல்லது பிராந்திய தேசியத்துடன் பு.பி.யோ நேரடியாக தொடர்பு உடையவர்கள் என்பதல்ல இதற்கு பொருள். தனிமனிதர்கள் என்ற வகையில் இவர்கள் இருவரும் தன்னளவில் இதனை நிராகரித்தவர்களே. ஆனால், எழுத்தின் ஆழ்தளத்தில் மொழிகொள்ளும் சமூக உறவு என்பது, இவ்விரண்டு போக்குகளுடன் தன்னை நிறுவிக்கொள்ள முயல்கிறது என்பதே. அல்லது இவ்விரண்டு போக்குகளும் புற மொழியில் 'பெரும் அரசியல் கூச்சலாக' இருந்தபோது, அக மொழியாக மௌனத்தில் இப்படைப்புகள் வழியாக பதிவுறுகின்றன எனலாம். ஆக, மௌனி தனது மொழி வழியாக, 'இந்தியப் பெருந்தேசிய' நிலத்தையும், பு.பி. 'பிராந்திய தேசிய' நிலத்தையும் பிரதி

நிதித்துவம் செய்தவர்கள் எனலாம். ஆசிரியன் மொழிவழியாக என்ன பேசுகிறான் என்பதை விட ஒரு காலத்தில் மொழி படைப்பு வழியாக என்ன பேச முயல்கிறது என்பதே முக்கியம். தெளிவாகச் சொல்ல முயன்றால், தேசிய/பிராந்திய மொழியின் உள்தளங்கள், இவர்களது படைப்பின் ஆழ்தளங்களில், ஒருமையடைந்து படைப்பு மொழியாக அமைவுறுகிறது எனலாம். இங்கு குறிப்பாக மௌனியை முன்வைத்து இச்சமன்பாட்டை எழுத முயல்வோம்.

* Narration - என்பதற்கு கா. சிவத்தம்பியால் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ள இவ்வார்த்தை எடுத்தாளப்படுகிறது. (காலக்குறி: இதழ்-11)

வடிவம் என்கிற புரிதல் அற்ற நிலையிலேயே உருவாகி, அச்சாகும் கடைசி நிமிடம் வரை, திருத்தி எழுதப்பட்டுள்ளது.* மெளனியின் எழுத்தியக்கம் என்பது மூளையின் ஆதீத செயல்பாட்டின் விளைவாக இருப்பதால் மேல் தளத்தை விட உள்ளார்ந்த தளமே முக்கியமாகும். இந்த உள்தளம் புற உலகிலிருந்து முற்றிலுமாக பிரிக்கப்பட்டு சுயேட்சைத் தன்மையுடன் இயக்கம் கொள்வதான பாவனையில் படைக்கப்படுகிறது. அதாவது, புலன் கடந்த உலகில் மட்டுமே பருப்பொருள்கள் இருப்பதாகவும், புலன் உலகில் உள்ளவை எல்லாம் அவற்றின் நிழல்களாகவும் அனுமானிக்கப்பட்டு, புலன் உலக இயக்கத்தின் வழியாக, புலன் கடந்த உலகிற்கு அனுபவரீதியாக கடந்து செல்வதான 'பாவனை' கொள்ளப்படுகிறது. இப்பாவனை அவரது தத்துவப் பார்வையிலும் (மாயாவாதம்), தர்க்கமுறையிலும் (கணிதம்) உருவான ஒன்று.

இந்த கணிதம் + மாயாவாதம், கலப்பினத்தின் விளைவாக நடைமுறைக்கும், சிந்தனைக்கும் இடையிலான பிளவு என்பது தவிர்க்க முடியாததாக மாறிப் போகிறது. உலகை வெறும் வடிவங்களாக, வாழ்க்கையையும், அது தரும்

* டி.அ. சச்சிதானந்தன் "(மெளனி) ஒரு கதைக்கு இருபது டிராப்ள்கூடப் போட்டிருக்கிறார்." (தடம்:பக்.172) வெ.சா. "(மெளனி) கடைசி தேதி நெருங்கும் வரை, அது அனுமதிக்கும் வரை, பிரகாசத்தின் பொறுமை எல்லை கடந்து சோதிக்கப்படும் வரை திருத்தம் செய்துகொண்டே இருப்பார்." (தடம்:பக்.170) இக்கருத்தை தருமு சிவராமும் வெளியிட்டுள்ளார். (தடம்:பக்.169). இவர்கள் மூவரும், மெளனியுடன் நெருக்கமாக பழகியவர்கள். மெளனியை ஒரு கலை-இலக்கிய இயக்கமாகவும், கலைக்கான குறியீடாகவும், தமிழ்ச் சூழலுக்குள் முன் கொண்டு வந்தவர்கள் என்பது முக்கியம். இவர்களது கருத்துடன் முரண்படும் கருத்தை தனது நேர்ப்பேச்சில் மெளனி 'ஒரே இருப்பில் தனது கதைகள் எழுதி முடித்ததாக' நுஹானிடம் கூறியிருக்கிறார். (தடம்:நுஹான் கட்டுரை:பக்.167). ஆனால், தனது பேட்டி ஒன்றில் - 'மனக்கோலம் (1948) என்ற கதையை என் வழுக்கப்படி திருப்தியின்றி வெளியேற்ற script ஆக பதினைந்து தடவைக்கு மேல் எழுதி கிழித்தாம்..' (தடம்:பேட்டி:பக்.345, அடிக்கோடு நம்புடையது) என்று கூறியுள்ளார். நுஹான் ஒரு சமூகப் பார்வை கொண்ட விமர்சகர் என்பதால், அவரிடம் கூறிய கருத்து, தன்னையும், தன் எழுத்தையும், தனது 'உள்ளொளி தெறிப்'-புடன் உறவுபடுத்தி, அதன் 'சுயம்பு'வை உருவாக்கி, கலையின் சமூகத் தன்மையை மறுக்க முயன்றதாக கொள்ளலாம். ஆக, மெளனி, தனது எழுத்தை 'கண்டி கண்டி' உருவாக்கியவர் என்பது வெளிப்படை. ஜே.வி. நாநனுக்கு அளித்த பேட்டியில் இச்செயல்பாடு குறித்து விரிவாக பேசுகிறார் (தடம்:பேட்டி:பக்.341).

உணர்வுகளையும், வலியையும், இதத்தையும் வெறும் தத்துவச் சொல்லாட்டங்களாக மாற்றி, பொருளாயுத உலகை கருத்துப் புனைவுகளாக கரைப்பதும் இயல்பாகிப் போகிறது. உலகை தனது சிந்தனைப் போக்கிலிருந்து விலக்கி வைத்து, இரண்டு உலகங்களில் இயங்க முடிகிறது*. மெளனியின் கதைகள் அல்லது எழுத்து, கணித தர்க்கத்தைப் போன்ற deductive logic -ஐ அடிப்படையாகக் கொண்டவை, ஒரு கணிதத்தின் புதிரை விடுவிக்க, எத்தனை மாறிலிகளை (variables) வேண்டுமானாலும் அனுமானம் செய்து கொள்ளலாம். மாறிலிகளின் வாழ்வு, பிறிதொரு பதிலீடால் (substitute), அழிக்கப்பட்டு, மாறிக் கொண்டே நகரும் தன்மைக் கொண்டது. அதனால், தீர்வுகளற்ற, தீர்வுகளைத் தள்ளிப் போட்ட கணக்குகளே, புதிரின் ஆதீத ரகசியத்தை புதைத்துக் கொண்டு நிலையற்ற தன்மையுடன் இயங்கிக் கொண்டிருப்பவை. முடிவு நோக்கிய பயணத்தில், காய்களை வெட்டி வீழ்த்தியபடி, நகரும் சதுரங்கமே, கணிதத்தின் தர்க்க விளையாட்டு. தேற்றம் - மறுதலை என மாறிமாறி சலிக்கும் இத் தர்க்கம், தத்துவச்சொல்லாடல்களாக மாறுகிறது. அதனால் தான் மெளனி தனது கதைகளில் தோற்றங்களையும், மறைவுகளையும், தூர, கால வித்தியாசங்களை மறந்த சம்பவங்களையும், இடங்களையும் ஒன்றிற்கு பதிலியாக மற்றொண்டைக் கொண்டு வருவதும், இரட்டைகளை (ஒன்று

* இதற்கு உதாரணம், கணிதவியலாளர் இராமானுஜம், 'உணவுப் பழக்கங்களில் கூட உயர்வு/தாழ்வு கற்பிக்கப் பட்டிருக்கும் இந்திய வைதீக மனோபாவத்தால் (கொசாம்பி: 'பன்டைய இந்தியா' இறுதிவரை இங்கிலாந்தில் சைவம்தான் சாட்டுவேன் என்று, அது சரியாகக் கிடைக்காமல் அதனால் உடல் நலம் பாதிக்கப்பட்டு, சின்ன வயதிலேயே இறந்து போனவர். நவீன விஞ்ஞான அறிவுடன் தொடர்பு கொண்ட அவரது கணிதவியல் தர்க்கம், வாழ்வில் படர்ந்துள்ள வைதீக மரபுடன் இனம் கண்டு கொள்ளப்பட்டதின் விளைவே இது. இதனை கணிதம் மட்டுமின்றி நவீன விஞ்ஞானம் தரும் தர்க்க அடிப்படை எனக் கொள்ளலாம். (சிவ நடனத்தில் கால்மிக் விசையை காணுவது முதல் இன்றைய குவார்க்ஸ் கோட்பாடு வரை - இந்திய தத்துவஞானத்துடன் ஒட்டி விவாதிக்கப்படுகிறது 'பிரிஜோத் ஜோப்பா' போன்றவர்களால். இவ்விசைகளை, இந்திய தத்துவ ஊட்டம் அடிப்படையில் தர்மு சிவராம் விஞ்ஞான கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார் வேளாண்மை இதழ் ஒன்றில்). ஒரு விஞ்ஞானி, மனித நலத்தைவிட, தர்க்க அறிவிற்கே முதன்மை கொடுக்கிறான். தர்க்க லயத்தை தரிசிப்பதில் உள்ள கணநேர கசுத்திற்காக அவனையே அழிக்கக் கூடிய அணுகுண்டைக்கூட உருவாக்குகிறான்.

போல கசீலாக்கள், 'அவன்'-கள்) உருவாக்கியும், அதனை சமன்படுத்த, மாறிலிகளை சாகடித்தும்* தனது தர்க்கத்தை நிறுவிக்கொண்டு செல்கிறார். வாழ்வியல் யதார்த்தம் கணித மொழிக்குள் அனுமான யதார்த்தமாக மாறி வாழ்க்கை புரிபடாது நழுவிச் செல்வதாக மொழியப்படுகிறது.

1.3: மெளனி என்கிற பிரதியின் அரசியல்

ஒற்றைத் தன்மை அல்லது ஓரமைவாக்கல் என்பது பொருட்களை ஒரு ஒழுங்கமைப்பிற்குள், அல்லது ஒரு அறிதலுக்குள் உட்படுத்தும் ஒரு ஆதிக்கம், அல்லது ஆயுதம். அதனால், ஓரமை வாக்க மொழியும், வன்முறையைப் பாய்ச்சும் ஆயுதமாக அமைகிறது. ஓரமைவாக்கத்திற்கு எதிரான பன்முக கதையாடல்கள், மொழிவழியாக ஒரு அத்தீத கற்பனை வெளியில், உடலைக் கொண்டு செல்வதற்கான உத்தியாகும். இதற்கு எதிர்நிலையில் ஓரமைவாக்க தர்க்கத்திற்கு உட்பட்டு, மொழியை, அதன் அத்தீத தத்துவார்த்த ஒழுங்கிற்கு எடுத்துச் செல்வதன்மூலம், கதைகளை இழுந்து, தட்டையான சொல்லுதல்களாக வெளிப்படுகிற மெளனியின் எழுத்து வாசிப்பானை ஒரு வதைக்குள் ஆழ்த்துவதாக மாறிப்போகிறது. மொத்தக் கதையாடலையும், ஒற்றைச் சொல்லுதலுக்குள் சுருக்குவதால், அது 'பாசிச வதையாக' மாறிப்போகிறது.** வாழ்க்கையை தனது தத்துவார்த்த வலைப்பின்னலுக்குள் சிக்க வைக்க முயலும் இவ்வெழுத்து, பேரர்த்தங்கள் கொண்டதான ஒரு லட்சிய வாழ்வை யூகிக்கிறது. இந்த லட்சிய வாழ்வின் நிழல் தடங்களாக யதார்த்த வாழ்வு மொழியப்படுகிறது. இந்த பேரர்த்தங்கள் பிரதிக்குள் உள்ள அறிதல் தர்க்கத்தின் வழியாக, தடம் காட்டப்படும் போது, பிரதி வாசிப்பவனின், வாழ்வை

* பெரும்பாலான கதைகளில் ஒரு சாவு வருகிறது. கதைகளில் சாவு என்பது அதன் பருண்மை தன்மையிலிருந்து விலகி, வெறும் மாறிலிகளை நீக்கி சமன் செய்வதாகவே இருக்கிறது. சான்றாக, 'பிரக்ஞை வெளியில்' சேகரன் சாவு. கைம்பெண் = கன்னி என்கிற சமனை நிரூபிக்க, சேகரனின் அழிவை அவசியப்படுத்துகிறது மொழி. 'மாபெரும் காவியம்' கதையில் வரும் குழந்தையின் சாவு சிருஷ்டி தத்துவம் பற்றிய ஒரு சமன்பாட்டை முன்வைக்கிறது.

** மெளனியின் அழகியலை பாசிச அழகியலாக விளக்குகிறது பிரேமின் கட்டுரை. "மெளனிவகை எழுத்து மரபும் கதையழிப்பின் வன்முறையும்" - பிரேம்:ரமேஷ் பிரேதன். 'கதை சொல்லி'.

'அபத்தமாக' உணர்ச் செய்துவிடுகிறது. தனது வாழ்வை பிரதி தரும் அர்த்த வெளிகளுக்குள் குறியமைத்துக் கொள்ள முடியாத அபத்தமாக உணரும்போது, வாசிப்பாளன், பிரதி முன்வைக்கும் கருத்தியலுக்குள் சிக்கிக் கொண்டு விடுகிறான். இவ்வாறாக, ஒரு நுட்பமான வலைவீச்சு, மெளனியின் எழுத்தின் மூலம் வாசிப்பாளன் மீது வீசப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. பிரதியின் வெளிக்குள், தன்னை மறந்த நிலையில் சிக்கிக் கொள்ளும் வாசகன், அதன் அரசியலுக்கு ஏற்ப தகவமைக்கப்படுகிறான். மெளனிக்குள் பயணப்பட்டு வெளியேறியவுடன், இவ்வுலகம், வாழ்வு எல்லாம் வெறும் தோற்றங்களாகவும், மாயையின் அலகிலா விளையாட்டாகவும் தோன்றத் துவங்குகிறது. புற உலக மாற்றத்திற்கான இயக்கம் நசுக்கப்பட்டு, அக உலகிற்குள் சிக்கிக் கொள்வது சுகமான அனுபவமாக மொழியப்படுகிறது. பலபரிமாணங்கள் கொண்ட இவ்வுலகு, ஒற்றைப் பரிமாணமாக சுருக்கப்படுகிறது. வாழ்தல் என்பது வலியாகவும், அந்த வலியே இதமாகவும் மாறிவிடும் 'கையறுநிலை' சுகமானதாக உணரப்படுகிறது. இதுவே, மெளனி என்கிற பிரதியியல் நிகழ்வின் அரசியல் செயல்பாடாகும்.

பு.பி. - போல மெளனிக்கு மொழி ஒரு விளையாட்டுக்களம் அல்ல, அதுதான் எல்லாம். மொழிக்குள், அதன் ஒழுங்கிற்குள் கரைவது சுகமானது. இதன் விளைவே, மொழி என்பதை மட்டுமே 'எடுத்துரைப்பிற்கான' ஆயுதமாகக் கொண்ட தத்துவம் குறிப்பாய், பிளாட்டோவின் 'வடிவம்' மற்றும் புலன் அனுபவத்தை மறுக்கும் மேற்கத்திய அறிவுவாதம், அத்வைத மாயாவாதம், மெளனியின் சொல்லுதலாக மாறி அதனின்றி விரிவடைந்து 'சைவ சித்தாந்தம்' அதன் பொருண்மையான குறித்தல்கள் ஆகியவற்றில் நிலை கொள்கிறது. ஆக, கதை என்கிற வடிவம், உண்மையில் கதையே அல்ல. அவரது தத்துவத்தை, அல்லது தான் கண்டு கொண்டதாக நம்பும் மெய்மையை பதிவுறுத்தி காப்பதற்கான ஒரு இரகசிய வெளியே கதைவடிவில் காணப்படும் அவரது எழுத்துக்கள். இவ்வகையில் 'மெளனி கதைகளை' கதையற்ற கதையாடல் (taleless narration)

எனலாம். கதைகள் நிகழ்வுகளால் நகர்வதற்குப் பதிலாக, வார்த்தைகளால், வாக்கிய அமைப்புகளால் நகர்கிறது. கதைமாந்தர்கள் மனிதர்களாகவன்றி, கருத்தியலாக உலவுகிறார்கள். புனைவுகளின் கொண்டாட்டத்திற்கு பதிலாக, உண்மையை நோக்கியதாக, வாசிக்கும் உடல் பிழியப்படுகிறது. இதுவே, மௌனியை வாசிப்பவரின் மேல் உருவாகும் ஒருவகை 'வதை படுதலிதமாக' (maschocism) அமைகிறது.* ('வேதனைகளின் இன்பம்தான் வாழ்க்கை போலும்!' (கதை: பிரக்ஞை வெளியில்: பக்.82)).

“என்னால் தமிழில் தோன்றுவதை எல்லாம் சொல்ல முடியவில்லை. சமஸ்கிருதத்தினால் கொஞ்சநாள்தள்ளியது. இப்போது ஆங்கிலத்தைக் கொண்டு ஓடுகிறது.” இது மௌனி 1970ல் எழுதிய 'சுயதரிசனத்'தின் வாசகங்கள் (தடம்: பக்.323). 70-களில் தீவிரப்படுத்தப்பட்டிருந்த தமிழ் உணர்வை எதிர்கொண்ட பார்ப்பனிய பெருந் தேசிய உணர்வின் வெறுப்புடன் இவ்வாசகம் இணைத்து புரிந்து கொள்ளத் தக்கது. என்றாலும், மௌனியின் ஆரம்ப எழுத்துக்களும், இத்தன்மை வாய்ந்தவையாகவே இருப்பதைக் காணலாம். மௌனி 'தமிழில் முதலில் வரவில்லை என்றால் ஆங்கிலத்தில் எழுதிவிடுவார்' என்கிறார் கி.அ.ச. (தடம்: பக்.172) அதாவது, மௌனி 'சமஸ்கிருத' அனுபவங்களை (இசை, தத்துவம் போன்றவை உருவாக்கும் அகத்தெழுச்சிகளை) உள் வயப்படுத்தி, அதனை ஆங்கில வெளிப்பாட்டிற்கு மாற்றம் செய்து, தமிழை பயன்படுத்தி எழுத்தாக்கியவர். இம் மும்மொழி (tri-lingualism) பரப்பு என்பது தமிழுக்குள் சமஸ்கிருத அனுபவங்களை மொழிமாற்றம் செய்வதற்கும், அதற்கான பரப்பை காப்பதற்குமானதாக அமையப் பெற்றது எனலாம். 30-களிலேயே பிராந்திய தேசியம், பார்ப்பனிய அழிவிற்கானதாக அவரால் 'sense' செய்யப்பட்டதின் விளைவாகவே, இந்த மொழியின் மர்மப் பரப்பு, அவரது குழுவிற்கான அல்லது, பெருந்தேசிய சாராம்சவாத பார்ப்பனிய பண்பாட்டிற்கான,

* மௌனி கதைமாந்தர்களை 'மலோக்கிஸ்'டுகளாக விளக்குகிறார் சி.சு. செல்லப்பா (தடம்: பக்.37). இவ்வகை உணர்வுக்கு வாசிப்பாளனும் கூட ஆட்படுகிறான். அதனால்தான் மௌனி, மொழிக்கு தரும் பரிமாணத்தை கதைகளுக்குத் தருவதில்லை.

ஒரு வெளியாக உருவமைகிறது எனலாம். இதன் விளைவே தமிழ் வாக்கிய அமைப்பை மீறிய தான தோற்றத்தை தருவதாக இருக்கிறது அவரது எழுத்துக்கள். மொழி ஒரு குறிப்பிட்ட உடல் நிலையில் (bodily state) வெளிப்பட்டு, சமூகத்தில் பிற உடல்களுக்கிடையில் தனது இடத்தை நிர்ணயித்துக் கொள்வதற்கான போர்க்களம் (battle field) என்பதை உணர்ந்ததால், தனது எழுத்தில் மூர்க்கமான தனது அரசியல் நிலையை/இடத்தை நிர்ணயிக்கும் வண்ணம், ஒரேவகை எடுத்துரைப்பால் தனது எழுத்தியக்கத்தை அமைக்கிறார்.

மௌனியின் நடையில், குழம்பிக் கிடப்பது தமிழ் வாக்கிய அமைப்புகள் மட்டுமல்ல, தமிழின் அர்த்ததளமும், அனுபவ வெளியும் கூட. வாக்கியங்கள் தரும் அர்த்தம், வாசிக்கும் தமிழ் உடலிற்கு, முற்றிலும் பரிச்சயமற்றதான ஒரு அனுபவத்தை தருவதான தோற்றத்தைக் கொண்டு, திகைப்பில் ஆழ்த்துவதாக, இருப்பதற்குக் காரணம், அதன் அர்த்தவெளி, தமிழிற்கு உறவற்ற மற்றும் தமிழின் நிலப்பரப்பை அழிக்கக் கூடிய ஒரு நிலப்பரப்பினைச் சார்ந்து இருப்பதே. அந்த நிலப்பரப்பை அதன் அரசியல் வெளி எனலாம். அது 'அந்தகார இருளைக் காண ஒரு சிறு பொறி'-யாக உள்ள வேதாந்தமும், அதன் ஓரமைவாக்க பண்பாடான பெருந்தேசியமும் ஆகும். வேதாந்தம் தரும் உணர்வை தமிழ் மொழிக்குள், மொழிபெயர்க்கும் அல்லது அதற்கான நினைவு அடிப்படைகளை உருவாக்கும் ஒருவகை இலக்கணவகை எழுத்து எனலாம். இவ்வகையில் மௌனியின் படைப்புகள் வாசகனைவிட படைப்பாளிகளை மையமாகக் கொண்டு அமைந்தவை எனலாம். இதன் ஒரு விளைவே, தமிழில் 60-களில் உருவான, சமூகம்/மக்கள் சார்ந்த கலை இலக்கிய பார்வைகளுக்கு எதிராக, 'கலை கலைக்காகவே' என்பதான ஒரு இலக்கிய இயக்கம், மௌனி என்கிற பீடத்தைச் சுற்றி உருவமைந்தது.

1.4: சைவமாகும் மௌன மொழி

'வருங்கால நல்லுலகின் வானில் ஒளியைக் காண (தனது) பவிஷ்ய புராணப் படிப்பு உதவாததை உணர்ந்து' (கதை: செம்மங்குடி-தன்- உள்

தேடல்-மௌனி:பக்.301) கதைகளின் மூலம் அந்த ஒளியைக் காண முயன்றவர். மௌனி நம்பிக்கை வறட்சியை எழுதவில்லை, மாறாக நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் உருவாகும் அரசியலை எழுதியவர். அந்த வகையில் அவரது கடவுளும், கோவிலும், தத்துவமும், சேகரர்களும், சுசீலாக்களும், கௌரிகளும், சங்கர்களும், நிறைவேறாக் காதலும், காகத்தின் கரைதலும், குருவிகளின் இடையீடும், நாய்க் குரைப்பும், பதனிக் குடமும், பிரபஞ்ச கானமும், முக்கியமாக மழையும் அவரது நிலைபாடுகளை மீறி வேறுவிதமாக உருக் கொள்கின்றன. அவர் சைவத்தையோ, அத்தைத்தையோ நம்பியிருந்திருக்கலாம், மொழியின் அதிதப் பிரக்ஞையில் இயங்குவதான பாவனை கொண்ட அவரது எழுத்துக்கள், இந்த இரண்டு தளத்தையும் தாண்டி, அல்லது அத்தளங்களை, உடல்-பாலியல் தளத்துடன் சமன்படுத்தி ஒருங்கிணைக்க முயல்கிறது. இதுதான் மௌனியின் எழுத்துமுறை உருவாக்கிய 'முக்கியமான பரப்பும், அது இன்றுவரை படைப்பாளிகளுக்கு ஒரு ஆதர்சமாக இருப்பதற்கும் அடிப்படையாகக் கொள்ள முடியும்.

கதைகளில் உள்நோக்கி பேசுபவை தத்துவமாகவும், வெளிநோக்கி தட்டுப்படுபவை பாலியல் தேடுதலாக, அதாவது வேறு உடலைத் தேடிச் செல்வதாக, (கதைகள்: மனக்கோட்டை, எங்கிருந்தோ வந்தான், காதல் சாலை, தவறு) இருக்கின்றன. தத்துவம் மற்றும் பாலியலுக்கு இடையிலான இம் முரண்பாடே பெரும் பாலான கதைகளின் அடிப்படை முரண்பாடாக இருக்கிறது. இவை சமூக தளத்திற்கு எடுத்துச் செல்லப்படும்போது, அதன் அரசியல் வெளிப்படுவதாக அமைகிறது. அதாவது, தத்துவம், மௌனி நம்பும் அத்வைத மாயாவாதத்திற்குள், உடல் இருப்பை அவசியப்படுத்தும் பாலின்ப களத்தை ஒரு மாறிலியாக பதிலீடு செய்து, தோற்றமாயை + உடலிருப்பு = வாழ்க்கை என்பதாக ஒரு பாரிய ஒருங்கிணைப்பு தத்துவம் (grand unification philosophy) பற்றிய தேடலே அவரது எழுத்தியக்கம் எனலாம். இதனையே 'மௌனியின் சித்தாந்தக் கணிதம்' என்றோம். இருப்பையும் (அர்த்தநாரீசுவரம்), இருப்

பின்மையையும் (நா்த பிரம்மம்) சமன்படுத்த முயலும் இப் பெருந்தத்துவம், ஏற்கனவே, 'சைவம்' என்கிற பெயரில் இந்திய, குறிப்பாக தமிழ் மண்ணில் வேரூன்றி, பல யுகத்திற்கு முன்பே 'இது இப்படிக்கு ஸ்தலவிருக்ஷமென நிற்'-பதால் (கதை: அத்துவானவெளி: பக்.196), சைவத்தின் அரசியலே, அவரது அரசியலாகவும், அதனை தனது காலமொழியில் புதுக்கியதுமே, அவரது பணியாகவும் கருதலாம். ஆக, இன்றைக்கான 'இந்து' மதத்தின் சைவப்பிரிவின் மொழிதலாகவே, அவரது எழுத்துக்கள் தோற்றம் கொள்ளும் படியாக இருப்பதை தவிர்க்க முடிகிறதில்லை.

மௌனி தனது உருவகங்கள், கதைத்தளம், மொழி அமைப்பு, அனுபவ விரிவு ஆகியவற்றின் மூலம் உருவாக்கிச் செல்லும் அர்த்த தளம் சைவ-சித்தாந்தப் பரப்பை கொண்டது என்கிற முடிவிற்கு வர சாத்தியமானக் காரணங்களை தொகுத்துக் கொள்ளலாம்.

1. மொழியின் நாதரூபம் என்பதையும், அதன் தோற்றம் சைவ ஆகமங்களினை விளக்கவே என்பதும் சைவ சித்தாந்தம் மொழி குறித்து முன்வைக்கும் நிலைப்பாடாக இருக்கிறது. மௌனியின் எழுத்துக்கள் மொழியின் இத்தன்மைகள் கொண்டே அமைக்கப்படுகிறது. மொழியின் இசைவு பற்றிய நினைவும், இசைப்பற்றிய பிரக்ஞையும், மொழி தத்துவத்தை விளக்குவதற்கே என்கிற நிலைபாடும் மௌனி கதைகள் வழியாக கண்டுணர முடிகிறது. 'பிரபஞ்ச கானத்தில் நாதம், பிரம்மத்துடன் இணைய முற்படுகிறது.

2. சைவம் தத்துவத்தை மூன்றாக விவரிக்கிறது. 1. ஆத்ம தத்துவம் (ஆத்மவியல்) 2. வித்யா தத்துவம் (கலையியல்) 3. சிவ தத்துவம் (இறையியல்). கலையியல் என்பது 'நுண்ணுடலுக்கு உள்ளாய் உயிரைச் சூழ்ந்து நிற்பது' (போதம்: பக்.35). இறையியல் என்பது 'அருளால் கலையியல் தொழிற்பட்டு உயிரியல் இயக்கமுறுதல்'. இம்மூன்றும் கடிக்காரம் போன்ற சக்கரங்களால் ஒன்றை ஒன்று முடுக்கப்படும் வண்ணம் பிணைக்கப்பட்டவை (மேற்படி நூல்). ஆக, கலையை முடுக்குவதன் மூலம், இறையையும்,

ஆத்மாவையும் முடுக்க முடியும், அதாவது இயக்க முடியும் என்பதாக சைவத்தின் கலை பற்றிய நிலைப்பாட்டைக் கொள்ளலாம். இக்கலையியல் கோட்பாட்டை அடிநாதமாகக் கொண்டதே மௌனியின் படைப்புகள். அதனால்தான் மௌனிமதம், தத்துவம், மொழி இவற்றிற்கு மேலாக கலையை முதன்மை படுத்தும் ஒரு பார்வையைக் கொண்டிருந்தார். அவரது கதைமாந்தர்கள் அனைவரும், நுண்ணூடல் இயக்கத் தன்மை வாய்ந்தவர்களாக படைக்கப் பட்டதின் விளைவே, அனுபவங்களை உட்செறிப்பதிலான பிரச்சனையாக வாசகர்களுக்கு அமைந்தது எனலாம். அதனால்தான் அவர்களது பொருளில், உணவு இதரப் பிரச்சனைகள் கதையில் முதன்மைப் படுத்தப்படுவதில்லை. அதற்கான புற விபரங்கள் கூட தரப்படுவதில்லை / 'ஏன்-மாதவன்', 'அழியாச்சுடர்-நாயகன்', 'மனக்கோட்டை-சேகரன்', 'மனநிழல்-சேகரன்', 'பிரக்ஞை வெளியில்-சேகரன்', இவர்களது பரு-உடல் இயக்கங்கள் மறைக்கப்பட்டு, நுண்ணூடலின் உணர்வுகளே பிரதியில் பிரதானப் படுத்தப்படுகிறது. இந்நுண்ணூடல் இயக்கத்தில், யதார்த்த உலகின் தர்க்கமும், தர்ம நிலைகளும் அடிப்பட்டு விடுகிறது. உடனடியாக, மௌனி பிரதியானது தர்மம் எனப்படும் அறத்தை மறுப்பதாகவும், மரபான உணர்வுக்கு எதிரானது போலும் தோன்றத் துவங்குகிறது. இந் நுண்ணூடலுக்கான தர்க்கங்களே, கதை மாந்தர்களை போதம் சிதைந்த நிலைக்குக் கொண்டு செல்கிறது. அந்நிலை உயர்ந்த கலை-நிலையாக (artistic state), உயிர்ப்பு நிலையாக எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

3. மலம் எனப்படும் மறைத்தல் மூன்றுவிதமாக சைவத்தில் விளக்கப்படுகிறது. 1. மயக்கம் (தாமசம்) - தடிப்பான மறைப்பு 2. எழுச்சி (இராசத்ம்) - கண்ணாடிப்படிவு போன்ற மறைப்பு முயற்சியினால் கண்டு கொள்ளமுடியும். 3. அமைதி (சத்துவம்) - புகைமூட்டத்தின் நடுவே தீ போன்றது - நேரடியாகவும், அனுமானத்தின் மூலமும் அறிய முடியும். (ஆகமம்: பக். 37). இந்த மறைவுகள் மௌனியின் மொழியில், காட்சிகளில் நிகழ்வுகளில் ஒரு உத்தியாக கையாளப்படுவதைக் காணலாம். சான்றாக,

'கொஞ்ச தூரம்' கதையில், அவனுக்கும், ரோஜாவிற்கும் இடையில், அவர்களது உறவை, புரிந்து கொள்ள முடியாமல், ஒரு 'மறைவு' செயல்படுகிறது. 'நினைவுச்சூழல்' கதையிலும் இவ்வகை மறைவு ஒன்று சேகருக்கும் / கமலாவிற்கும் இடையில் செயல்படுகிறது. இதனை 'தாமச'வகை எனலாம். இறுதிவரை அத்திரை விலக்கப்படுவதில்லை. 'பிரபஞ்சகானம்' கதையில் அவனுக்கும், அவளுக்கும் இடையில் உருவாகும் மறைப்பு, கண்ணாடிப் படிவு போன்று, சைகைகளால் உணர்த்த முடிந்த 'இராசத்வகை' மறைப்பாக இருக்கிறது. கூட்டத்திலும், இருவருக்கும் இடையில் பார்வை பரிமாற்றங்கள் நிகழ்கிறது. 'ஏன்' கதையில் மாதவனுக்கும், சுசீலாவிற்கும் இடையில் செயல்படும் மறைப்பு 'சத்துவ' வகை எனலாம். மாதவன் அவள்மீது கொண்ட ஈர்ப்பை, சுசீலா அனுமானத்தின் மூலம் அறிவதால், அவனது பிணை ஊர்வலத்தை கண்ணுற்ற அவள் இரு சொட்டு கண்ணீர் உகுக்கிறாள். இவ்வாறாக, பெரும்பாலான கதைகளில், இருவருக்கும் இடையில் ஒருவகை 'மறைவை' உருவாக்கி, அதனை கதையின் கருக்களத்திற்கு ஏற்ப விலக்கவோ, விலக்காமல் விடவோ செய்யப்படுகிறது.

4. சைவத்தின் மையமான சிந்தனைகளில் ஒன்று கோவில். மௌனியின் கதைகளில் கோவில் என்பது பலவிதமான வடிவங்களில், நினைவுகளில் வந்துபோகிறது. இக்கதைகளில் பெரும்பாலானவற்றில் ஆண், பெண்ணைச் சந்திக்கும் களம் கோவிலாகவே இருப்பதற்குக் காரணம், சைவ ஆகமங்கள் கோவிலின் தத்துவத்தை ஒரு கிடத்தப்பட்ட நிலையிலான உடலாக உருவகப்படுத்துவதுடன் இணைத்துக் காணமுடியும். கோவிலுக்குச் செல்லுதல் என்பது நினைவிலி நிலையில் ஒருவிதமான பாலியல் உந்தத்துடன் இவரது கதைகளில் சமன்படுத்தப்படுவதாகக் கொள்ளலாம். (கதைகள்: அழியாச்சுடர், உறவு பந்தம் பாசம்)

5. கோவில் என்பது ஒரு புனித உடலாகவும், அதற்குள் பிரவேசிப்பது 'தாழ்த்தப்பட்டவர்களாக' ஒதுக்கப்பட்டவர்களுக்குத் தடையாகவும் உருவானதன் பின்னணி, உடல்-புனிதம் பேணும் தீண்டாமை என்பதன் நீட்சியே,

அல்லது தனது குழுவிற்குள்ளான பெண் உடலின் புனிதம் பற்றிய நினைவை அடிப்படை யாகக் கொண்டவையே. மௌனி பெண்ணை உடலற்றவளாகவும், நாகரீகத்தில் பெண்கள் வெறுப்புக்குரியவர்களாக மாறுவதாகவும் (சுந்தரி, கடற்கரையில் உலாவும் பெண்கள்), அதை மரபான பெண்கள் ஒரு தெய்வீக தோற்றத்தில் தோன்றி / மறைவதாக மட்டுமே காட்டுவதும், அவளைப் பெரும் சக்தியாக கொண்டாடுவதும், சைவக் கதையாடலின் 'தேவி' என்கிற கருத்தாக்கமன்றி வேறொன்று மில்லை எனலாம். சைவத்திற்குள் அடக்கப் பட்ட சக்தி (உடலழிக்கப்பட்டு மாயையின் ஒரு பொருண்மையான குறியீடாக 'மாயா'வாக்கப் பட்டவள்) வழிப்பாட்டுடன் இணைத்துக் காணலாம். (மணக்கோலம், சாவில் பிறந்த சிருஷ்டி, உறவு பந்தம் பாசம். இவ்வகை பெண்கள் 'கௌரி' என்ற காளியின் பெயர்களில் ஒன்றால் சுட்டப்படுவது நோக்கத்தக்கது.)

6. பெண் அல்லது பெண்மை என்கிற பேராற்றல் மிக்க உருவகத்திற்கு முன்பாக, ஏதுமற்றதான ஆணின்பதற்றமே, இவரது கதைகளின் உள்ளார்ந்த சோகமும், வாழ்வின் மீதான வெறுப்புமாக படர்கிறது. இவ்வகையில் 'இந்திய தத்துவங் களுக்' - குள் மறைக்கப்பட்டுள்ளன. நினைவு அழிக்கப்பட்டுள்ள பெண் மீதான பயம் பற்றிய கதையாடல்களின் நினைவை தனது உள்ளார்ந்த தளத்தில் கொண்டவை இக்கதைகள் எனலாம். அவ்வகையில் இந்திய வைதீகத் தத்துவத்தின் ஆண்மையத் தன்மையும், அது பெண்மீதான பயத்தின், பதற்றத்தினை மறைப்பதற்காக, மனக்குகை ஓவியங்களை உருவாக்கி பெண்ணை உடலற்றவளாக்கி, பேராற்றலாக உருவகப் படுத்திப் பேசியதையும், ஞானத்தை மோட்ச மாக்கி, அன்பை நிராகரித்ததையும் நமக்கு சுட்டிக் காட்டுவதால், மௌனியின் எழுத்து இந்தியத் தத்துவத்தின் ஒரு முக்கிய செயல்ரீதி யான தடப்பதிவாக நமக்கு முன் இருக்கிறது எனலாம். (உதாரணம் - 'பிரக்ஞை வெளியில்', 'சாவில் பிறந்த சிருஷ்டி', 'மணக்கோலம்')

சுதிர் காக்கர் இந்திய தத்துவ சிந்தனை முறையில் உள்ள 2 வகை பெண் தெய்வ பிம்பங்கள் பற்றி குறிப்பிடுகிறார். '1. நீல நிறமான, பெரும்

முலைகளைக் கொண்டதாய் கடவுள் பிம்பங்கள். 2. செந்நிறம் கொண்ட பத்மினிவகை பாலியலை குறிநிலைப் படுத்தும் கடவுள் பிம்பங்கள்.' (Kakar: Indian Psyche: Shamans, Mystics and Doctors: P.168). மௌனி பெண்களிலும், இந்த இரண்டுவகை பெண்களை வகைப்படுத்தலாம், கௌரி, கமலா போன்ற பெயரடையாளம் கொண்ட பெண்கள் 'சக்தி'வகை. சுசீலா, கோமதி போன்ற பெயரடையாளம் கொண்ட பெண்கள் 'பத்மினி' வகை. பெயர் அற்றதாக வரும் தாசிகள், இந்த இரண்டுவகை செயல் பாடுகளிலும், நிகழ்விற்கு ஏற்ப மாற்றமுருபவர் களாக இருக்கிறார்கள். சுசீலை என்றால் 'வெள்ளை நிறப் பசு' (ஆகமம்: பக்.80) என்று ஒரு பொருள் உண்டு. அதேபோல் கோமதியும், கோமாதா என்கிற பசுவடன் இணையும் பெயர். இவை மௌனி பெயர் வைப்பதில் உள்ள 'சைவப் பிரக்ஞை' நிலையை சுட்டுகிறது. பெயர்களுக்கு அவர் முக்கியத்துவம் தரவில்லை என்பதாக சொல்லப்படுவது, அவரை 'வேறு' விதமாக காட்டுவதற்கான முயற்சியே. ஜோனஸ், ரோஜா, சுந்தரி போன்ற பெயர்களும் கூட, மிகவும் நுட்பமாகவே கையாளப்படுகிறது. ஆனால், தாசிகள் பெரும்பாலோருக்கு பெயர் என்பதே இல்லை. பெண்கள் குறித்து மௌனிக்குள் இயங்கும் பிம்பங்கள் கூட, சைவ சித்தாந்தம் அல்லது இந்திய தாந்த்ரீகம் முன் வைக்கும் 'சக்தி' வழிபாட்டின் அடிப்படை யிலானவை*. இதை தவிர்த்த இயல்பான பெண்கள் என்றால், ரோஜா, ஜோனஸ், சுந்தரி வகை பெண்கள். இவர்கள் பிரதியில் அழுத்த மான சார்பை பெறாமல், ஒருவித மேல்தள அளவிலும், எதிர் கருத்துருவங்களிலும் வந்து போகிறவர்கள். கதைகளில் 'பத்மினி' வகை பெண்கள், ஆண்களை மீறி, அவர்களை விட அகண்டு பரிணமிப்பதையும் காண்கிறோம். ஆக, பிரதியானது, உள்மன அளவில், சைவக் கதையாடலுடன், தன்னை தடம் காட்டுவதாக இருக்கிறது.

1.5: பாலியலாகும் மொழி

மௌனியின் கதைகளுக்கு முன்னுரை எழுதிய கா.ந.சு. அக்கதைகளை பிரம்மத்துடன்

* மௌனியின் சக்தி வழிபாட்டு சாய்வு பற்றி ஞானி சுட்டிக் காட்டியுள்ளார் (தடம்: பக்.80).

ஒப்பிடுவது எப்படி யதேச்சையானது இல்லையோ, அதேபோல், உடல்-பாலியல் பற்றிய நினைவைத் தூண்டக் கூடியதாக அவை இருப்பதும் யதேச்சையானது இல்லை. இந்த இரண்டிற்குமிடையிலான ஒரு 'அலகிலா' விளையாட்டை எழுத்தாக்க முயன்றவரே மெளனி. பிற எழுத்தாளர்களைப் போல மெளனிக்கு, எழுத்து என்பது உத்வேகமோ, கலை ஆர்வமோ, உணர்வின் இறுக்கமோ, படைப்பின் பைத்திய மனநிலையோ அல்ல, அது ஒரு உடல், தன்னுடன் விளையாடவும், கோபித்துக் கொள்ளவும், கொஞ்சவும், கூடி மகிழ்வுமான ஒரு உடல். இந்த உடல் ஈர்ப்பே அவரது கதைகளினூடான நமது அல்லது எனது அனுபவம். அவரது கலை என்பதும் உடல்கள் பற்றிய ஒரு வேதாந்த விசாரணையே. 'கலை, தத்துவம், சமயம் எல்லாம்' (கதை:மெளனி பேட்டி:பக்.310) அவருக்கு ஒன்றுதான். எல்லாவற்றிற்குமான தனித்துவத்தை, தனி வெளிகளை மறுத்து, அதனை சாராம்சத்திற்குள் அல்லது ஒரு பெரிய கருத்து வெளிக்குள் தள்ளுவதே அவரது மொழியின் முக்கிய விளைவாகும்.

மெளனியின் பெரும்பாலான கதையாடல்கள் மூன்று பாத்திரங்களுக்கிடையிலேயே நிகழ்த்தப்படுகிறது (இரண்டு ஆண்கள் - ஒரு பெண் அல்லது இரண்டு பெண்-ஒரு ஆண்). இவையும் கூட, உடலற்றதாக, உருப்பளவில் (வெறும் இரண்டு கண்களாக, விரல்களாக, கால்களாக, முகமாக, சப்தமாக) நினைவு/கனவு என்கிற 'தூக்கத்திற்கும், விழிப்பிற்கும் இடையிலான 'மாயப்பூச்சின்' (கதை:பிரக்ஞை வெளியில்: பக்.73) பிளவில் வெளிப்படும் ஒளியில் மட்டுமே உருக்கொள்பவை. இவற்றின் பேச்சு என்பது ஒருவகையில் பேச்சே இல்லை, எல்லாம் உள்ளுக்குள் கிசுகிசுக்கப்படுபவை, இதனை 'உள்பேச்சு' (தமிழுவன், தமிழும் குறியிலும்) எனலாம். இரண்டு உடல்கள் எதிர் கொள்ளும்போது, அவை ஒன்றை ஒன்று நேரிட்டு, அழிந்து கரைந்துபோய், உருக்களாக மாறி, பிரக்ஞை என்கிற தளத்தில் பேசுபவையாக மாறுகின்றன (கதைகள்: கொஞ்ச தூரம், எங்கிருந்தோ வந்தான், மாறுதல்). இது பாலியல் வேட்கையின் விளைவாக அமையும்

போது, உடலை நேசிக்கும் ஒன்றாகவும் (கதைகள்: அழியாச்சுடர், மனக்கோட்டை), இதுவே சமூகப் பொருளாதாரத் தளத்தில் பிற உடல் இருப்புதனது உடல் இருப்பிற்கு எதிரானதாக கருதப்படும் போது உடல் வெறுப்பின் பாசிசமணமாக உருவாகிறது. (கதைகள்: மாறாட்டம், அத்துவானவெளி). இந்த நேசிப்பும், வெறுப்பும் ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவிற்குள் உருவாகி, வரையறுக்கப்படும்போது, தீண்டாமை போன்ற சமூகக் குற்றங்கள் அங்கீகரிக்கப் படுகின்றன. இப்படித்தான், இந்திய வைதீக தத்துவங்கள், தீண்டாமை என்கிற கொடிய நோயை தனது உள்ளார்ந்த நினைவாக கொண்டு உருவானது. இன்று பிறமத எதிர்ப்பாக உருவாகும் இத்துத்துவா பாசிசம் அதன் நீட்சியில், 'தீண்டத்தகாத' உடல்களை பிரித்து, அதனை அழிவிற்கு உட்படுத்தும் முடிவில் கொண்டு போய்விடும் மிகப் பெரும் அபாயத் திற்கான நினைவைக் கொண்டவை. இந் நினைவையே மெளனியின் கதைகளும் கொண்டிருக்கின்றது. அதனால்தான் அவரது கதைகளும், பிராமணகுழு அமைப்பை தாண்டியதாக விரிவடைய இயலாமல், அக்குழுவிற்குள்ளான உடல்களின் பாலின்ப வேட்கையை முற்றிலுமாக, மொழி கொண்டு மூடி ஒருவகை அதிகாரத்தை, ஒழுங்கை நிலைநிறுத்துகின்றன. மெளனியின் கதைகளை ஆய்வு செய்த தமிழுவன் பிரதிக்குள் "பாலியல் வேறுபாட்டு அழிவு ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிக்குள்ள்தான் நடக்கிறது" (தடம்:பக்.222) என்பதை சுட்டிக்காட்டி யுள்ளது குறிப்பிடத் தக்கது.

மெளனியின் எக்கதையிலும், மாற்றுமதம் பற்றிய பதிவுகள் எதுவும் இல்லை. இதற்கு மாறாக, ஒன்றிரண்டு கதைகளில் பறையர் இருப்பும், செல்லக்கண்ணு படையாச்சியும், ஜோன்ஸ் என்கிற விலைமாதும் (பெயரடையாளம் கிறித்துவராக காட்டினாலும், அது கதைக்குள் முக்கியமற்றதாகவே உள்ளது. ஒருவேளை ஆங்கில இந்திய மாதுவாகவும் நிறம், வெளிப்படையான அவர்களது நடைமுறை ஆகியவை உருவாக்கும் 'வெள்ளைத் தோல்' வேட்கைக்காகவும் இருக்கலாம்) உணர்த்தப்படுகிறது. இவ் இருப்பும் மிகவும் செயற்கையான ஒரு முயற்சி எனலாம்.

ஏனெனில், 'செல்லக்கண்ணு படையாச்சி' பேசும் 'பாஷை', பிராமணாள் 'பாஷை'யாக இருக்கிறது ('காத்துண்டு இருந்துதான் மிச்சம்', 'தொங்கிண்டு இருந்தாங்கலாம்' 'கத்திண்டே இருக்கும்': (கதை: இந்நேரம்: பக். 193, 194). ஜோன்ஸின் தேடலும், தத்துவ விசாரமும் கூட, கிறித்துவ இறையியல் பின்னணியைக் கொண்டதல்ல என்பது முக்கியம். ஆனால், பிற உடல்கள் அனைத்தும் தூயதான, புனித உடல் (பொட்டுக் கட்டப்பட்டதாகவும், தாசியாகவும், வேசியாகவும் கூட இருக்கலாம். புனிதம் என்பது சமூகக் குறியீட்டில் உள்ளது அல்ல. அது இந்திய தத்துவத்தின் வழியான புனிதம் அல்லது தெய்வீக சாராம்சத்துடன் உறவு கொண்டதான உடல் எனலாம். ஏனெனில், உடல் வேட்கை கிறித்துவ ஜோன்ஸிடம் 'குடைநிழலா'-கவும், தேவதாசியான இந்துப் பெண்ணிடம் 'அழியாச் சுடராக'வும் இருப்பதை எப்படி விளங்கிக் கொள்வது? தேடிச் செல்லும் வேட்கையை, அதாவது இந்து லட்சியத் தத்துவ தடத்தை கொண்டதாகவே இருப்பதால் இன்றைக்கான பாசிச சொல்லாடலுக்கான கதையாடல் களாகவே இவை மிஞ்சுகின்றன.

இதுவரை மௌனி பற்றிய பொதுவான சிலவற்றை, - தொடக்கமாகக் கொண்டு கதைத்தோம். நமது நோக்கம், அவரது கதை தளங்கள் வழியாக, மேற்சொன்ன கருத்து உருவான தடத்தை காணும் நோக்கிலான நமது வாசிப்பை ஆய்வு செய்வதே. (30.11.98-15.12.99)

நூற் பட்டியல் :

1. கதை - மௌனியின் கதைகள்: பீக்காக் பதிப்பகம்: 1991
2. தடம் - மௌனி இலக்கியத்தடம்: காவ்யா: 1993
3. போதம்-சிவஞான போதம்: தெளிபொருள் விளக்கம்: புலவர். இளங்குமரன்: கழக வெளியீடு 2 ஆம் பதிப்பு: 1984.
4. ஆகமம் - சைவ ஆகமங்கள் - ஓர் அறிமுகம்: டாக்டர் எஸ்.பி. சபாரத்தினம்: கழக வெளியீடு 3 ஆம் பதிப்பு: 1994.
5. அறிவியல் - 'அறிவியல் சார்ந்த மெய்ப்பொருளியலின் தோற்றம்'. ஹான்சன் ரிச்சன்பாக். மொர்.-சி. ராமலிங்கம். த.பா.நி.: 1973 'அறிவியல் சார்ந்த மெய்ப்பொருளியலின் தோற்றம்':
6. Loomba - Ania Loomba: Colonialism/Postcolonialism: Routledge & Kegan Paul: 1998.
7. Nandhy - Asis Nandhy: Creating a Nationality - The Ramjanma bhumi movement and Fear of Self: Oxford University Press: 1997.
8. Leslie - Leslie Stevenson: Seven Theories of Human Nature: 1976: Oxford University Press.

நம்பிக்கைப்பாடல்

டெய்ஸி ஜமோரா
(நிகராகுவா)

ஒரு நாள், இந்த வயல்கள் பசேலென்றிருக்கும்
மண் கறுத்து அழகுடன் ஈரமாக இருக்கும்
அம்மண்ணில் கவலையின்றி வளர்வார்கள் நம் குழந்தைகளும்
நம் குழந்தைகளின் குழந்தைகளும்....

மலையையும் மரங்களையும் பறவைகளையும் போல
அவர்கள் சுதந்திரமானவர்களாக இருப்பார்கள்.

உயிர்வாழும் ஆனந்தத்துடன் ஒவ்வொரு நாளும் விழித்தெழுவார்கள்
மீண்டுமொருமுறை இந்த நாடு தமக்காக வெல்லப்பட்டதை அறிந்து.

ஒரு நாள்...

இன்றோ நாம் வறண்ட வயல்களை உழுகிறோம்
ஒவ்வொரு கீறலிலும் துளிர்க்கிறது ரத்தம்.

தமிழில் : அமரந்தா

(பதினேழு வயதில் டெய்ஸி ஜமோரா எழுதிய கவிதை இது. ஜூலை 19, 1979 அன்று சாண்டிக்னிடா புரட்சி வெற்றியடைந்து தேசிய மறுசீரமைப்பு அரசை நிறுவியபோது, அப்போது இருபத்தொன்பது வயதான டெய்ஸி பண்பாட்டுத் துறையில் துணை அமைச்சராகப் பொறுப்பேற்றார்.) ○ நன்றி: சாண்டிக்னோவின் புதல்விகள்



கதாசாகரம்
சர்வதேச வாய்மொழிக்
கதைகளின் தொகுப்பு

தொகுப்பும்
மொழியாக்கமும்:
சா. தேவதாஸ்
வெளியீடு:
விஜயா பதிப்பகம்
20, ராஜுவீதி, கோவை
விலை: 60/-



உயிர் நிழல்

VOL: III No.1 ISSUE 11

இரு மாத இதழ்

வெளியீடு: Exil
27, Rue Jean Moulin
92400 Courbevoie,
France.

E-mail : EXILFR@aol.com

தனிப்பிரதி 15FF

வருட சந்தா 100FF



கோ. கேசவன்
கட்டுரைகள்
கட்டுரைத் தொகுப்பு

வெளியீடு:
சரவணபாலு பதிப்பகம்
4/117-A அய்ந்திணைத் தெரு, கீழ்பெரும்பாக்கம்,
விழுப்புரம் - 605 602.
விலை : 75/-



முனைவர் :

கோ. கேசவனின்
வாழ்வும் பணியும்
தோழர் கேசவன் பற்றிய
கட்டுரைத் தொகுப்பு

வெளியீடு:
கேசவனின் நினைவு மலர்
வெளியீட்டுக் குழு -
விழுப்புரம்.

வெளிவந்துவிட்டது!

G. முருகனின்
சாயும் காலம்

சிறுகதைத் தொகுப்பு

வெளியீடு: தாமரைச் செல்வி பதிப்பகம்
31/48, ராணி அண்ணாநகர்,
கே.கே.நகர், சென்னை-78.
விலை ரூ.45/-

வாசகர்களுக்கும் விற்பனையாளர்களுக்கும்
ஒரு வேண்டுகோள்!

காலக்குறி

காலாண்டு இதழ்

சந்தாதாரர்கள் தங்கள் சந்தாவை புதுப்பித்துக்
கொள்ளுமாறு கேட்டுக் கொள்கிறோம்.
காலக்குறி விற்பனையாளர்கள் தங்கள் நிலுவைத்
தொகையை அனுப்பி உதவுமாறு கேட்டுக்கொள்கிறோம்.

விற்பனை உரிமை : சரவணபாலு பதிப்பகம்
4/117-A அய்ந்திணைத் தெரு, கீழ்பெரும்பாக்கம்,
விழுப்புரம் - 605 602. விலை : 60/-

நிழல் சிற்பம்

-ஹவி-

மகா அர்த்தமின்மையின்
பிய்த்து எறியப்பட்ட அர்த்தங்களாய்
சிதறி நாம்
நம் நிழல்களுடன்
வாழ்கிறோம்
சுருங்கும் பொழுது அடர்ந்து
நீளும் பொழுது வி ரி ந்து
நிழல்களுக்குள் பதுங்கும்
பிரபஞ்சத்தின் அசாத்ய மூர்க்கம்
சரித்திர நதியில் சீறிப் பாயும்
நமக்கும் வெளியே
வாழும் நிழலாய்
சிற்பங்கள் இருக்கின்றன
ஆயிரமாயிரம் அநித்திய வருடங்கள்
மானுட சரிதையின் மௌனம் படிந்து

அருவரும்பும்

அழகும்

“இந்தியாவில் பசுக்களும் பெண்களும் பூசிக்கப்படவும் செய்வர், வெட்டி கூறு போடப்படவும் செய்வர்”



சா. தேவதாஸ்

உருது இலக்கியத்தில் 'உம்ராவ் ஜான் அடா' என்று ஒரு நாவல். தேவதாசிப் பெண்* ஒருத்தியின் வாழ்க்கையை விவரிப்பது. தேவதாசியான உம்ராவ் ஜான் அடா தன் கடந்த கால அனுபவங்களை நேரில் கூற கதை சொல்லி அதனை பதிவு செய்ததாக இந்த நாவலை உருவாக்கியிருக்கிறார் மிர்ஸா முகம்மது ஹாடி ருஸ்வா (1857-1931). ஆசிரியராயிருந்து, நவாபின் ஆலோசகராய் மாறி, உருதுக் கவிதைகள், நாவல்கள் எழுதுபவராக விளங்கியவர் அவர்.

உத்தரப் பிரதேசத்தின் கிராமமொன்றில் சிறுமி ஒருத்தி கடத்திவரப்பட்டு லக்னோவிலுள்ள ஒரு விலைமாதர் விடுதியில் ரூ.150/-க்கு விற்கப்பட்டாள். அது நவாப் காலம். விலைமாதர்கள் கூட நாட்டியமும் இசையும் கற்று அரச குடும்பத்தவர்கள் மற்றும் தனவந்தர்களின் ஆசைநாயகிகளாய் வாழ்ந்த சமூக அமைப்பை கொண்டிருந்தது. அதிலும் லக்னோ நகரம் பண்பாட்டுத் தலைநகர் என்று கூறுமளவுக்கு சிறப்புடன் திகழ்ந்தது. விற்கப்பட்ட சிறுமியின் பெயர் அமிரான். விடுதிக்கு வந்ததும் அப்பெயர் கவர்ச்சிகரமாக இல்லையென்று உம்ராவ் என்று மாற்றப்படுகிறது. விடுதியின் உரிமையாளர் பெயர் 'காணும் ஜான்' என்பதால், அவ்விடுதியைச் சேர்ந்தவள் என்பதைக் குறிக்கும் வகையில், 'உம்ராவ் ஜான்' என்றாகிறது. அழகும் நயமும் மிக்கவள் என்ற பொருள்தரும் 'அடா' என்பது அவளது புனைப் பெயராகிறது. நாட்டியம் இசை பயின்ற உம்ராவ் ஜான் உயர் மட்டத்தவர்

* தமிழகத்தில் இருந்த, பொட்டுக்கட்டி தேவதாசியாகும் முறை உ.பி.யில் இருந்ததில்லை; என்றாலும் ஆடல் பாடல்களில் தேர்ந்து பெரிய கலைஞர்களாக திகழ்ந்ததால் தேவதாசிப் பெண் என்று குறிக்கப்படுகிறது.

களுடன் உரையாடும்போது உருதுக் கவிதைகளை எடுத்துரைப்பதுடன் தானே கஜல்கள் புனைந்து காட்டும் திறனும் மிக்கவளாயிருந்தாள். அவளது கஜல்களின் இறுதியில் 'அடா' என்னும் முத்தாய்ப்பு/பெயர்க் குறிப்பு இடம் பெற்றிருக்கும்.

பெரிய குடும்பத்தவர்களுக்கும் அரச வம்சத்தவர்களுக்கும் ஆசைநாயகிகளை அமர்த்தித்தரும் காணும் ஜானின் விடுதியில் தயாரான உம்ராவ் முதலில் ரூ.5000/- ரூபாய்க்கு ஒரு பிரடிவுக்கு ஒப்படைக்கப் படுகிறாள். அவ்வப்போது பெரிய வீட்டு வைபவங்களின்போது இசை/நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளுக்கும் போய் வருவதுண்டு. இதனால் நகரமெல்லாம் நன்கறியப்படும் நபராகிவிடுகிறாள். விடுதி வாழ்வு அலுத்துப் போகும்போது கான்பூர் போகிறாள். கான்பூரில் சிறிது காலம் இருக்கிறாள். மீண்டும் லக்னோ வருகிறாள். அப்போது ஓர் இளவரசருடன் அரண்மனையிலேயே தங்குகிறாள்.

இதற்கிடையே தன் சொந்த ஊரிலேயே ஒருநாள் நாட்டிய நிகழ்ச்சி நடத்த நேரிடுகிறது. மீண்டும் தாயினைப் பார்க்கிறாள். திகைப்பும் பீதியும் கலந்த சந்திப்பு. சில கணங்களுக்குப் பின் பிரிய நேர்ந்த உம்ராவால் தன் தாயின் கண்களின் உறைந்திருந்த பீதியை மறக்கவே முடியவில்லை.

இப்படியான வாழ்க்கை அனுபவங்களை உம்ராவ் ஜான் சொல்லி முடித்ததும், கதை சொல்லி மிர்ஸா பதிவு செய்துவிட்டு, கையெழுத்துப் படிக்களை சரிபார்த்துத் தருமாறு உம்ராவிடம் தருகிறார். வாங்கிய தருணத்தில் அருவரும்பு உணர்வு மேலிட்ட உம்ராவ் அவற்றைக் கிழித்துப் போட்டுவிட முற்படும் போது அவளுக்குள்ளிருந்து ஒரு குரல் ஒலிக்கின்றது:

அவற்றை கிழித்து எறிந்து விடுவதால் உண்டாகும் பயன் என்ன? நீதி மிக்கவரும் வல்லமை வாய்ந்தவருமான அல்லாவினால் கட்டளையிடப்பட்டு, தேவதைகளால் விலா வாரியாக பதிவு செய்யப்பட்ட உன் வாழ்க்கை அனுபவங்களை, யார் அழித்திடக் கூடும்?'

அப்போதுதான் அவளால் தன்வாழ்க்கைப் போக்கினை பரிசீலனை செய்து பார்க்க முடிகிறது:

அவ்வப்போது அவள் சேர்ந்து வாழ்ந்தவர்களின் வழிமுறைகளைப் பின்பற்றி வந்திருக்கிறாள். மதம்/ஆன்மீகம் பற்றிய எண்ணங்கள் குறுக்கிடவில்லை. எப்போதாவது பிரார்த்தனைகள்/தொழுகைகள் செய்வதுண்டு.

'நாம் இளமையாயிருக்கையில் உலகமும் இளமையாயிருக்கிறது. நாம் இறந்து விடும்போது உலகமும் இறந்து விடுகிறது' என்பது அவளின் கண்கூடான அனுபவமாயிருக்கிறது.

அவலம் நிறைந்த அத் தொழிலைவிட்டு நீங்கியாராவது ஒருவருடன் நிரந்தரமாக தங்கிவிடலாம் என்று எண்ணும் போது யாரும் முன்வருவதில்லை; 'வயதான காலத்தில் கோடித்துணி போட ஆள் சம்பாதிக்கிறாள்' என்று சமூகம் பரிகசிக்கும்.

விலைமாதின் அந்திம காலம் கொடூரமானது. பெரும்பாலானவர்கள் பிச்சையெடுத்து திரிய நேர்கிறது. தங்கள் கவர்ச்சியால் வனப்பால் சமூகத்தையே நிலைகுலையச் செய்துவந்த அவர்கள், குப்பைக் கூளமாய் கிடந்துவிட நேர்கிறது.

விலைமாதாய் தொழில் நடத்தியவர்கள் அதனை விட்டுவிட்ட பிற்பாடாவது கண்ணியமாக வாழ முடிந்ததா? இல்லை என்பதைத்தான் விநோதினி தாசியின் வாழ்க்கையும் பதிவு செய்துள்ளது. வங்காளத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் விலைமாதர் குடியிருப்பிலிருந்து நாடக உலகில் நுழைந்து பெரிய நடிகையாகத்

திகழ்ந்த விநோதினி தாசி தன் சுயசரிதையை எழுதியிருக்கிறார். 'சைதன்ய லீலா' நாடகத்தில் விநோதினியின் நடிப்பைப் பார்த்து மகிழ்ந்து போன இராமகிருஷ்ண பரமஹம்சர், ஒப்பனை அறைக்குப் போய் பாராட்டியதை வெகுமதியாக கருதுகிறார்.

பேரும் புகழும் இருக்கும்போதே நாடகத்தை விட்டு நீங்கி கனவான் ஒருவரின் ஆசைநாயகியாக இருந்து விடுகிறார். ஆனாலும் இன்னாரின் மனைவி என்று சொல்லப்படும் கௌரவம் கிடைக்கவில்லை என்ற ஏக்கம் அவரை விட்டு நீங்கவில்லை. தனக்கு கிடைக்காத சமூக மரியாதை தன் மகளுக்காவது கிடைக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்தார். அதுவும்



நிறைவேறவில்லை. நிராசையும் வேதனையுமே மிஞ்சிய விநோதினி தன் சுயசரிதத்தில் இப்படி எழுதுகிறார்:

'இவ்வெண்ணிறத்தாள்களை மாசுபடுத்தியிருக்கிறேன். என்னால் வேறென்ன செய்ய முடியும்? மாசுபட்ட ஒருத்தியால் மாசுபடுத்துவது தவிர்த்து வேறெதுவும் செய்ய முடியாது'

தன் சுயசரிதம் எழுதும் நடவடிக்கையை, விநோ

தினி தாசி, மாசுபடுத்தும் காரியமாகக் கண்டு அருவருப்படைகிறார். தன் வாழ்க்கையை எடுத்துரைக்கும் உம்ராவ் ஜானுக்கும் இந்த அருவருப்பு உண்டாகிறது.

உம்ராவ் ஜானின் வாழ்க்கையை நாவலாக எழுதும் மிர்லா முகம்மதுவின் புனைப்பெயர் 'ருஸ்வா'. ருஸ்வா என்றால் 'அருவருப்பு'/'அவமதிப்பு'/'வெட்கக்கேடு'.

உம்ராவின் புனைப்பெயர் 'அடா' அழகுமிக்கவள்/நயமிக்கவள் என்றமைய, நாவலாசிரியர் தன் புனைப்பெயரை அருவருப்பு மிக்கவராக/அவமதிப்பு மிக்கவராக ஆக்கிக் கொண்டதில் நுட்பமான இழையொன்று ஒடுகின்றது.

அவலங்களையும் கொடுங்களையும் சந்தித்த அளவுக்கு ஆனந்தங்களையும் பரவசங்களையும் அருபவித்திருக்கிறார் உம்ராவ். நுங்கு நுரையோடு பொங்கிப் பாயும் நதியாக திகழ்ந்திருக்கிறார். இந்த உயிரோட்டத்தை உணர்வோட்டத்தை எழுத்தில் தர முடியவில்லை என்பதால் உண்டாகும் அருவருப்பா?

சமூகம் பழிக்கின்ற காரியத்தை செய்திட்ட ஒருவரின் வாழ்க்கையை எழுத்தாக்குவதால் உண்டாகும் அருவருப்பா?

தன்னளவில் மாசு மருவின்றி சக உயிருக்கு எவ்வித கேடும் செய்யாது தன் சூழலில் தனக்கு நேர்ந்த வாழ்க்கையோட்டத்தில் ஓடித்திரிந்த நாயகியை, எழுத்தாக்கி விடுவதன் மூலம்

மீண்டும் மீண்டும் அந்த அவலங்களுக்குள் உள்ளாக்குவதால் நேரும் அருவருப்பா?

கதை சொல்லுமாறு உம்ராவிடம் கேட்டு, பதிவு செய்ததுடன் நின்றுவிட்டோமே என்பதால் உண்டாகும் அருவருப்பா?

"என் அந்திம் நாள் நெருங்குகிறது. வாழ்வே, என் ஆன்மா முழுதும் உன்னைக் கொண்டிருந்தது" என்று உணருகின்ற உம்ராவ் ஜானை கதை சொல்லுமாறு கட்டாயப்படுத்திய தன் காரியத்தால் உண்டாகும் அருவருப்பா?

ஆதாரங்கள்:

1. Umrao Jan Ada/Mirza Muhammad Hadirusua/Tr. by David Hatthews/Rupa & Co., 1996.
2. Binodini Dasi: My story and My life as an Actress/ Kali for women.

வலைகள்

கோ. இராஜேந்திரன்

வலையே வீடாகவும்
வீடே வலையாகவும்
மாற்றிக் கொள்ள முடியுமென்றால்
நீங்களொரு சிலந்தி பூச்சி

வீசப்படுகிற வலைகளுக்கு
தப்ப முடியாமல்
மாட்டிக் கொள்கிறீர்களென்றால்
நீங்களொரு சிறுமீன்.

எப்படி பின்னப்பட்ட வலைகளிலிருந்து
தப்பிக்கும் லாவகம் தெரிந்திருந்தால்
நீங்களொரு திமிங்கலம்.

வலைகளால்
ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது பிரபஞ்சம்

வலைகளையறுத்து
போக முடியாமல் தவிக்கிறது
கோள்களும் வெளியும்.

எரிந்து கொண்டிருக்கிறது.
நெருப்புச் சூரியன்
அணைந்து போகும்முன்
தப்பித்துவிடுமா பிரபஞ்ச வலையறுத்து

அண்டங்களான வலையின்
நீளம் முடிவில்லாதது
வெளிச்சத்திற்கப்பால்
நீண்டு கிடக்கிறது இருள் வெளியில்.

மாயை வலைகளிலிருந்து
தப்பிக்க முயற்சிக்கிறார்கள்
மனிதர்களும்.

அறுக்க முடிந்த வலைகளென்றாலும்
பின்னி பிணைக்கப்பட்ட
ஆசைகளின் வலைகளுக்குள்ளே
சிக்கித் தவிக்கிறது இல்லற வாழ்வு.

ஒவ்வொரு ராத்திரியும்
வலைகளோடு தொடங்குகிறது

ஒவ்வொரு விடியலும்
வலைகளை சுருட்டியபடியே விட்கிறது.

பறந்துபோகும் கொசு
சுருட்டி வைக்கப்பட்ட பெருத்த வலைகளின்மீது
என்னைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறது
ஏளனமாக.

தப்பிக்கும் வேகத்துடன்
பார்க்கின்றேன் வீடே வலையாக மாறுகிறது
வீட்டிலிருந்து ஓடி வருகின்றேன்
'வெளி' வலையாக மாற
வீடு மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது.

சட்டென்று முளைத்த
சிறகுகளோடு பறக்கின்றேன்
பிரபஞ்சவலையில்பூமி மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது.

நீண்ட களைப்புக்குப்பின்
திரும்புகின்றேன்
வலைகளிலிருந்து தப்பிப்பது சுலபமல்ல.

நீ நினைக்கலாம்

ஃபெலிப்பே பென்யா
Felipe Pania

நான் உன்னை நேசிக்கவில்லை எனவும்
உன் சொற்களின் பொருளையோ
உன் குரலின் தொனியையோ
உன் பார்வையின் சந்தேகத்தையோ
புரியாததுபோல நடிப்பதால்
நான் கொடியவனென நீ நினைக்கலாம்.
உன் அழகை நான்கவனியாததுபோற் தெரிவதால்
உன் அழகையே ஒரு வேளை நீ ஐயுறலாம்.
அவ்வாறு நீ என்னைக் கருதாதே.
சற்றே நிதானி,
சதுப்பு நிலத்திலும் மலைப் பாதையிலும் ஊர்ந்து
சுள்ளிகளாலான படுக்கை மேல் உறங்கி
அல்லது பிலாஸ்தீரிக் விரிப்பொன்றன்மேல்
மல்லாந்து கிடக்கும் ஒரு கெரில்லாப் போராளி
உனக்கு எதைத்தான் தர இயலுமென யோசி.
என் உயிரை மக்களுக்கு வழங்கிய பிறகு
நான் உனக்கு எதைத் தர இயலும்?
என்னிடம் எஞ்சியுள்ளவை.
என் தோள் பை, என் ரைஃபிள் துவக்கு,
எனக்கு வழங்கப்பட்ட தோட்டாக்கள்
என் கரும் பச்சைச் சீருடை.

வெறிதான தேவாலயம்

இவான் கெவாரா
(Ivan Guevara)

தேவாலயம் வெறிதாக உள்ளது:
கூச்சலிடும் சிறுவர்கள் இல்லை;
மீட்டும் கிற்றார்கள் இல்லை.
இயற்கை மட்டுமே நிகழ்வுகளைக்
கணிப்பிற்கொள்கிறது.
முன் போல மீண்டும் அங்கு புல் முளைக்கும்,
காற்றும் மழையும் மலர்ந்த தெங்கு மரங்களைச்
சாடும்,
பறவைகள் வந்து மாங்கனிகளை உண்ணும்,
தேவாலய சிறப்புக்களில்
தூக்கணாங்குருவிகள் தம் கூடுகளைக் கட்டும்.
மெளனமான நாட்களில், இப்போது
மலர்களும் பறவைகளின் பாட்டுமே மகிழ்ச்சி
தருவன.

வறுமைப்பட்ட மக்கள்

க்ளோரியா கேவரா
Gloria Guevara

நகரின் குப்பைகளையெல்லாம்
கொட்டுகிற இடத்துக்கு வந்தேன்.
சில பழஞ் சாக்குக்களை
துருப்பிடித்த தகரங்களாலும்
நைந்த காலணிகளாலும்
பழைய அட்டைப் பெட்டிகளாலும்
சில குழந்தைகள் நிரப்புவதைக் கண்டேன்.
சாக்குக்களிடையே சில ஈக்கள் புகுந்தன
அவை வெளியே வந்து
குழந்தைகளின் தலைகளில் மேல் அமர்ந்தன.



ஸொலென்றறினாமேயில் வாழ்க்கை

டொனால்ட் கெவரா
Donald Gverara

ஸொலென்றறினாமே
குளத்திடையே சிறு தீவுகளின் கூட்டம்,
கவிஞர் தம் கவிதைகட்குச் சுவையூட்டும் இடம்.
அளப்பரிய மோனத்தினூடு
பறவைகளின் ஓசைகள் மட்டுமே கேட்கும் :
அழுக்கு வாத்துக்களின் குவாக் குவாக்,
பூச்சிபிடிப்பான்களின் * கத்தல்,
கிறாக்கிள்களின் ** கொம்பொலி
தன் குஞ்சுகளிடையே பருந்து பாய்கையில்
நீர்க் கோழிகளின் எதிர்ப்பு முழக்கம்.
ஆமைகள் சூரியவெப்பத்தை நுகர வரும்
ஒவ்வொரு தீவினதும் தொடக்கமும் முடிவுமாய்க்
கற்கள் செறிந்த கரைகளில் அலைகளின் மோதல்.
தூரநின்று நோக்கும் அயலார் எவருக்கும்
ஆற்றோடு போகிற ஆற்றுச்செடி போற் தெரியும்
துடுப்பு வலிக்கும் படகொன்றைத் தவிர
எதையும் நான் காணேன், கேளேன்.
உண்மை ஏதெனில்

அதில் என் காதலி மிமி
மீன் பிடிக்கப் போகிறாள்

*Fly catcher - எனும் பறவை

** grackle - எனும் காக்கை இனப் பறவை

கொடுங்கோலனே கவிஞர்கட்கு அஞ்சி நட

பொஸ்கே சென்றறினோ
Bascto Centeno

கொடுங்கோலனே கவிஞர்கட்கு அஞ்சி நட.
ஏனெனில் உன் ஜெர்மன் தாங்கிகளோ
உன் ஜெட் விமானங்களோ
உன் கொமாண்டோப் படைகளோ
உன் பாதுகாவற் படைகளோ
உன் வேசை நிக்கொலாலாவோ
உன் நாற்பதாயிரம் கடற்கரைப் படைகளோ
செவ்வனே பயிற்றப்பட்ட உனதுப்பாக்கி வீரர்களோ
இவர்களில் எவருமோ -
இல்லை, உன் ஆண்டவனுமோ -
வரலாற்றின்மரண தண்டனைக்காரர்களிடமிருந்து
உன்னைக் காத்தல் இயலாது.

நேற்று இச்சிறுகுடல் வழியே சென்றேன்

எஸ்பெரன்ஸா கெவரா
Esperanza Gvevara

சிறுகுடல் மிகவும் அழுக்காய் இருந்தது -
ஏனெனில் இன்னும் நேரம் இருக்கிறது;
குழந்தைகள் மிகவும் அழுக்காய் இருந்தனர் -
ஏனெனில் இன்னும் நேரம் இருக்கிறது;
தொற்றுபறியில் சுவரில் நிற்கும் தட்டில்
ஸொமோஸாவின்* படமொன்று இருந்தது -
ஏனெனில் இன்னும் நேரம் இருக்கிறது.
(*Somosa: நிக்கராகுவப் புரட்சிக்கு முன் ஆண்ட
சர்வாதிகாரி)

சிப்பாய்ச் சகோதரா

பொஸ்கோ கன்றறெனோ
Basco Centeno

தேசிய காவற்படைச் சிப்பாயே, நீ என் சகோதரன்,
எனவே உன்னைச் சுட நான் கவனமாகக்
குறிப்பார்ப்பதற்கு
நீ என்னை மன்னிப்பாயாக. ஆனால்
எங்கள் துப்பாக்கிகளினின்று நாம் முன் கண்டிராத
மருத்துவமனைகளும் பாடசாலைகளும் வரும் -
உன் குழந்தைகள் பிற குழந்தைகளுடன்
விளையாடும் பாடசாலைகள்.
என் சொற்களைக் கவனி, அவை எங்கள்
கொலையை நியாயப்படுத்தும்,
ஆனால் உன் ஒவ்வொரு வேட்டும்
உன் பரம்பரை முழுவதினதும் அவமானமாகும்.

மலை மேலுள்ள என் நான்கு மைந்தர்கட்கும்

ஒலிவியா சில்வா
Olivia Silva

அங்கே மலை மீது
அவர்கட்குப் படுக்கையில்லை -
தங்கள் தோழர்களுடன்
தரைமீது துயில்கின்றார்.
குளிர்க்கால இரவின் ஈரப் புல்கள்
அவர்களது அயர்ந்த உடல்களை நனைக்கும்.
'தேசிய காவற்படையினருக்கு'
வழங்குவதுபோல, உலங்கு வானூர்தி
அவர்கட்குக் காலை உணவு வழங்குவாரில்லை,
ஆயினும் தங்களது உயிரை ஈந்து
நிக்கராஹுவாவின் ஏனையோருக்கு
அவர்கள் படுக்கையும் காலை உணவும் கொணர்வர்.

புரட்சி

ஹுவான் அகுதெலோ (7 வயது)
Juan Agudelo

புரட்சி என்பது ஃபிடல் கஸ்ற்றோ கூடைப்பந்து விளையாடுவது
புரட்சி என்பது வீரர்கள் பயணஞ்செய்த கிறான்மா கப்பல்
புரட்சி என்பது ஸன்டினோ மக்களுக்கு உரையாற்றுவது
புரட்சி என்பது தாய்மார் எல்லாரும் தம் குழந்தைகளை நன்கு கவனிப்பது
புரட்சி என்பது எல்லாருக்கும் போதிய மீன்களுள்ள குளம்
புரட்சி என்பது ஒரு காதல் ஜோடி
புரட்சி என்பது அலரிப் பூ
புரட்சி என்பது மரியோ அலிலா ஒரு கவிதைக்கு மெட்டமைப்பது
புரட்சி என்பது ஏகாதிபத்தியத்தின் மீது வீசப்பட்ட ஒரு வெடி யோடு
புரட்சி என்பது ஏகாதிபத்தியத்தின் தோல்வி
புரட்சி என்பது ஸொலன்ற்றினாமேக்காக ஏர்னெஸற்றோ கர்தினால் ஒரு கவிதை இயற்றுவது
புரட்சி என்பது ஆழமான நிறமுள்ள ஒரு வண்ணத்துப்பூச்சி மாவீரர்களைச் சூழப் பறப்பது
புரட்சி என்பது ஃபிடெலுக்குச் சகல கியூப மக்களும் கரவொலி எழுப்புவது
புரட்சி என்பது என் தந்தை தன் உளிகள் அனைத்துங் கொண்டு ஒரு சிற்பஞ் செதுக்குவது.



ஸான் கார்லொஸ்

எல்விஸ் சவாரியா
Elvis Chavarria

கறள் பிடித்த கூறைகள் மேல் மழை விழுகிறது.
கிழவி யொருத்தி கூவுகிறாள் : "மீன் பொரியல்! மீன் பொரியல்!"
சேறான தெருவிலே நாய்கள், பூனைகள், பன்றிகள்.
மணி பொருந்திய கைவண்டி. கிழவனொருவன் கூவுகிறான்:
"வாருங்கள்! வாருங்கள்! ஐஸ் கிரீம்! ஐஸ் கிரீம்!"
சிறுநண்டிச்சாலைகள், சிகையலங்கார சலூன்கள், பிலியர்ட்ஸ் கூடங்கள்,
பெற்றோல் பம்புகள், கஃபேக்கள், விபசார விடுதிகள்.
தூக்கணாங்குருவிகள், கொசுகள், ஈக்கள், முடைநாற்றம்,
விற்பனைப்பண்டங்கள். இன்னும்
முடைநாற்றம், மேலும் பண்டங்கள், மலம், முடை நாற்றம்,
தூக்கணாங்குருவிகள் எச்சமிட்ட சுவரொட்டி யொன்றில் ஸொமோஸா.
சுமையேறிய துணியுலர்த்துங் கயிறுகள்: விரிப்புக்கள், மேற்சட்டைகள், காற்சட்டைகள்,
ரவிக்கைகள்.
பொத், பொத், பொத்: பெண்கள் துணியை மொத்தும் ஒலி,
எப்போதும் துணி துவைத்தல்,
பப்பாளி, ஆப்பிள், மாம்பழம், சிஸ், வேகவைத்த உணவு,
கூர்ப்பூசணி, ஐஸ் பானங்கள், பார்லித் தண்ணீர்.
மேலும் பண்டங்கள், மேலும் கொசுகள், மேலும் தூக்கணாங்குருவிகள்,
மேலும் எச்சம், மேலும் சுவரொட்டிகள்.

ஸன் காலோஸை ஸொலன்ற்றினாமே யுவாக்களும் யுவதிகளும் தாக்கிய போது

எலெனா பினேடா
Elena Pineda

வானினதும் நீரினதும் வண்ணத்தில்
நீலமும் வெண்மையுமான சிறுபடகு
படகுத் துறையினின்று விலகியது.
ரம்மியமான என் ஸொலன்ற்றினாமே தீவுக்கூட்டத்தை
அதன் கரைவிளிம்பில் உள்ள சின்னஞ்சிறு வீட்டை
பிற்பகலின் சாம்பல் வானத்தின் கீழாகப் பறக்கும்
சில கொக்குகளை
ஊசி அலகு வாத்து ஒரு மீனை விழுங்குவதை
கொய்யாமரத்தடியில் ஒரு மைனா
தன் வெண்கலக் குரல் ஒலிக்கத் தத்தித் திரிவதை
பூச்சி பிடிப்பான்களை
வீடாக்* குருவிகளை
இறுதி முறையாக ஒருதரம் நோக்கினேன் -
இருந்தாற்போல என்னால்
ஒன்றையுமே காணமுடியவில்லை.

கொஸ்ற்ற ரீக்கா போகும் வழியில்
முடிவில் குளத்தை நீங்கி
ஆற்றை அடைந்தோம்.
இரவு அடைந்தோம்.

இரவு வந்தது. அதன் அமைதியில்
சில்வனாடுகளின் பாடல்மட்டுமே காதில்விழுந்தது.
பூச்சி பிடிப்பானின் கீச்சு கீச்சு என்ற அழைப்பு
பிஹூல், பிஹூல், பிஹூல் என்னும் பிஹூல்,
வீடாக் குருவிகளின் கூவல்போல
ஸொலன்ற்றினாமேயின் பறவைகள் அனைத்தினதும்
பாடல்கள் என் நினைவில் மீளவந்தன.

திடீரென என்னை எழுப்பியது,
பொம் பொம் பொம்

டகடகடக

என்று தூரத்து யந்திரத் துப்பாக்களின் ஒலி.

* ஆங்கிலத்தில் Widow bird என அறியப்படும் பறவை

ஸன் கார்லோஸ் ராணுவ முகாம் மீதான தாக்குதலில் இறந்த சாற்றோ மெட்ரானோவுக்கு அஞ்சலி

மிரியம் கெவாரா
Myrian Gvevara

அந்த ஒத்தோபர் காலையில்
நீல ஜீன்ஸும் ஜக்கெற்றும் அணிந்து
தாக்குதற் துப்பாக்கி சுமந்தபடி -
எம்முடன் அருகருகாக நீ போரிட்டாய்.
பழைய ராணுவ முகாமுக்குள் நீ போகையில்

என் தலை மயிரெல்லாம் குழம்பி

ரூபியா ஆரிகியா
Rubia Arcia

என் தலை மயிரெல்லாம் குழம்பி,
என் ரவிகை அவிழ்ந்து, வெறுங்காலோடு
சேறும் குருவி எச்சமும் படிந்த
ஒரு பாறை மேற் கிடக்கிறேன்.
ஒக் மரக் கிளைகளுடு
நிலவை நான் நோக்குகையில்
அலெஹாந்ரோ உன்னை நினைக்கிறேன்.

காதல் என்பது ஒரு அவரைச்செடி போல

இவான் கெவாரா
Ivan Quevara

ஒரு அவரைச்செடி வளர்வதைப் பார்த்திருக்கிறாயா?
அது தோன்றுகிறது,
இலை விடுகிறது, அரும்புகிறது, மலர்கிறது. பிறகு
அது செய்வதெல்லாம்
அவரைக் காய்களையும் விதைகளையும்
உண்டாக்குவதுதான்.
ம்.... காதலும் அது போன்றது தான்.



கமலின்

ஹே ராம்!



மதவாதத்திற்கு ஒரு Moral Support!

குருபரன்

இந்தியாவிற்கு உள்ள பிரச்சினைகளில் முக்கியமானது மதக்கலவரம் அல்லது மதப்பிரச்சினை.

மதக்கலவரங்களுக்கு யார் காரணம்?

மகாத்மா காந்திதான் காரணம்!

எப்படி?

அவர்தான் முஸ்லிம்களுக்கு ஆதரவு கொடுத்து வளர்த்துவிட்டவர்!

அப்ப முஸ்லிம்கள்?

அவர்கள் விதேசிகள், I mean அந்நியர்கள். அவர்களை வெளியேத்திட்டா, I mean துரத்திட்டா இந்தியா சொர்க்கமாயிடும்.

இதுதான். இந்த செய்தியை சொல்வதுதான் ஹேராம்! திரைப்படம்.

தர்க்க ரீதியாக இது சரி போல தோற்றமளிக்கிறது, ஆனால், அதர்க்க ரீதியாக ஒரு தர்க்கம் உருவாக்கப்படுகிறது. உண்மைநிலை இதற்கு மாறாக அல்லவா இருக்கிறது!

பிப்ரவரி மாதம் என நினைக்கிறேன். அப்பாவின் நண்பர் ஒருவர் வீட்டுக்கு வந்திருந்தபோது "மதுரையில் ஒரு பொண்ணு மண்ணெண்ணைய ஊத்தி கொளுத்திகிடுச்சி" என்றார். என்ன விஷயம் என்றார் அப்பா. "முதலமைச்சர் கருணாநிதி இறந்துவிட்டார்-னு வந்த புரளியை நம்பி துக்கத்துல செஞ்சிகிடுச்சி" என்றார். அந்தப் பெண் கவர்ன்மென்ட் எம்ப்ளாயி என்ற ஒரு கூடுதல் செய்தியை சொல்லி "ஓலகம் எப்பிடி இருக்கு பாருங்க" என்றார் ஆதங்கத்துடன். பக்கத்தில் நின்றுருந்த நான் கோபத்தில் "இப்படிப்பட்ட பொண்ணு இருந்து என்னங்க போறதே மேல்" என்றேன். வந்தவர் கோபத்துடன் சண்டை போட்டுவிட்டு போய்விட்டார்.

பிறகுதான் தெரிந்தது தற்கொலை செய்து கொண்டது அவரது உறவுக்காரப் பெண் என்று.

இப்படிப்பட்ட மக்கள் வாழும் சமூகத்தில் சினிமா என்கிற ஊடகம் மூலம் காட்டப்படும் காட்சிகள் என்ன விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் என்பது கமல்ஹாசனுக்கு மட்டுமல்ல அவர் போன்ற 'விவரமானவர்கள்' அனைவருக்கும் தெரியும். ஆனாலும், ஹேராம் படம் ஆரம்பித்த சிறிது நேரத்திற்கெல்லாம், இந்து-முஸ்லிம் கலவரக் காட்சி. கலவரத்தின் ஒரு பகுதியாக; கடைக்குச் செல்லும் சாகேத்ராம் (கமலஹாசன்) வழியில் ஒரு பெண்ணை முஸ்லிம் ஒருவன் துரத்தி வரவே அவனிடமிருந்து அப்பெண்ணை காப்பாற்றி வீட்டில் பத்திரமாக சேர்க்கப்படுவதாக காட்டப்படுகிறது. மதக்கலவரம் என்றாலே முஸ்லீம்கள் பெண்களைத்தான் குறிவைப்பார்கள் என்ற Emotional Punch-ஐ கமல் ஆரம்பத்திலேயே வைத்துவிட, அதன் தொடர்ச்சியாக சாகேத்ராம் வீட்டில் அவர் மனைவியை கணவன் முன்பாகவே முஸ்லீம்கும்பல் வன்புணர்ச்சிக்குட்படுத்தி கொலை செய்கிறது. இச்சம்பவக் காட்சிகளில் வரும் ஒவ்வொரு நபரும் தன் அற்புதமான நடிப்பால் பார்வையாளர்களை அவர்தம் வசமிழக்கச் செய்கின்றனர். இதற்கு உறுதுணையாக ஒளி-ஒலி அமைப்புகள். நடிகர்களின் முகத்தில் அந்தந்த பாத்திரங்களின் உண்மையான உணர்ச்சிகள். இவையெல்லாவற்றிற்கும் மேலாக காமிராவின் Close-up Shots பார்வையாளர்களின் அத்தனை நாடி நரம்புகளையும் சினிமாக்கேவுரிய மொழியால் இழுத்துப் பிடித்து சொல்ல வேண்டிய விஷயத்தை சொல்லி முடித்து விடுகிறது, அக்காட்சி முடியுமென்பே. முஸ்லிம்களே அப்படித்தான். இக்குணச்

சித்தரிப்பை மேலும் மேலும் உறுதிப்படுத்து வதற்காகவே இரண்டாவது மாடிக்கு காமிரா நகர்ந்து போகிறது - அங்கும் 45 வயது பெண் வண்புணர்வுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டு கொலை செய்யப்பட்டு கிடக்கிறார்; அடுத்து சாகேத்ராம் அபியங்கரை (அதுல் குல்கர்னி) சந்திக்கும் போது "என் அக்காவை இருபது பேர் அனுபவிச்சிட்டு அப்புறம் கொன்னாங்க... நிறைய அக்காமார், தாய்மார்கள்..." என்று நிறுத்தி, நிதானமாக, தமிழில், பின்னணி இசையற்ற, சத்தமற்ற காட்சியாக காட்டப் படுகிறது. அடுத்து சாகேத்ராமும் அபியங்கரும் பேசிக்கொண்டிருக்கும் போது குடித்துவிட்டு ஒரு கிழவன் 'ஹிண்டு முஸ்லீம் பாய் பாய்' (ஹிந்து முஸ்லீம் அண்ணன் தம்பி) என கத்திக் கொண்டு வரும் போது அபியங்கர் அவரை நிறுத்தி "சீனா - ஜப்பான் பாய் பாய், ஜெர்மனி - இங்க்லாண்ட் பாய் பாய், பக்ரி - கசாய் (ஆடும் ஆட்டை வெட்டுபவனும்) பாய் பாய்... சரி, பெண்கள் எப்படி? என்று கேட்க அக்கிழவன் அக்கா - தங்கை என்று கூற "அப்படியானால் உன் மனைவி?" என்ற ஒரு அபத்தமான கேள்வி கேட்க எனக்கு ரெண்டு மனைவிகள் என்று பதில் சொல்லிவிட்டு அந்தக் கிழவன் ஓடுகிறான். ஆனால், இதற்கெல்லாம் முன்பே, "என் சோத்த தின்னுட்டு எனக்கே துரோகம் பன்றியா அல்ட்டாப்" என ஆரம்பத்திலேயே முஸ்லீம் எதிர்ப்பு உணர்வை உருவாக்கி விடுகிறார்.

ஆரம்பத்திலிருந்து தொடரும் Emotional Punch-கள் அனைத்தும் ஒன்று திரண்டு கூறான வடிவமெடுத்து பார்வையாளனின் மனதில் ஆழமாக இறங்கிவிடுகிறது. முஸ்லிம்கள் என்றாலே அப்படித்தான் என. குறிப்பிட்ட குணாம்சத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட மதத்தவரின் பொது குணாம்சமாக சித்தரிக்கப்படுகிற காட்சிகள் முஸ்லிம்களின் குணத்தைச் சித்தரிக்கும் காட்சியாக எடுத்துக் கொள்வதா? வன்முறைகள் நடக்கிறது? அதில் ஒன்றைத்தான் காட்டியிருக்கிறார்கள் என்று எடுத்துக் கொள்வதா? முஸ்லிம்களே இப்படித்தானோ? என்ற கேள்வியை நமக்குள்ளே கேட்டு முடிப் பதற்குள் சிதம்பரம் பத்மினி சம்பவம் திடீரென குறுக்கே தோன்றுவதையும் வக்கிரம் பிடித்தவர்கள்

இங்கேயும் இருக்கிறார்களே என்று நம் மனசாட்சிகேட்டுவிட்டு மறைவதையும் தடுக்க முடியவில்லை. இப்படி வலிந்து காட்சிப் படிமங்களின் மூலம் குணமாக்கல் (Muslim Characterisation) செய்வது ஏன்? பயன்படாத குதிரையைக் கொல்லும் கொடூரத்தை மற்ற குதிரைகள் பார்த்துவிடக்கூடாது என்ற மிக உயர்ந்த பட்ச நாகரிகத்தைக் கொண்டவர்கள், கேட்கிறார்கள், "நேத்து நல்ல வேட்டையா?" இதற்குப் பிறகு இக்காட்சிப் படிமங்களுக்கு சமாதானம் செய்யும் முகமாக ஒரு சிறுவன் வயதான முஸ்லிம் கிழவனை கத்தியால் சர மாரியாக குத்திக் கொல்வது, சீக்கியர்கள் முஸ்லீம் சிறுவனை தீயிலிடுவது போன்ற காட்சிகள் எல்லாம் சாகேத்ராமனின் பார்வைக்கு துரத்தில் நிகழும் காட்சிகளாக காட்டப்படு கிறது. யார் யாரைக் கொல்கிறார்கள், என்ன பேசிக்கொள்கிறார்கள் என்றெல்லாம் புரிய வில்லை. காரணம் வேறு மொழிகள். கிட்டத் தட்ட பாதி படம் வேறு மொழியில் போகிற போது அதைதமிழில் சப்டைட்டில் போடாமல் அயோக்கியத்தனம் செய்துள்ளார்கள். சப்டைட் டில் போட முடியாத காலமாக இருந்தாலும் பரவாயில்லை! வண்புணர்ச்சி காட்சிகளுக்கு இவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதக் காரணம், ஒரு வன்முறையின்போது, முஸ்லிம்கள் நம்ம ஆளைக் கொன்னுட்டாங்க என்று சொல்லும் போது ஒரு இந்துவுக்கு வருகிற கோபத்திற்கும், முஸ்லிம்கள் நம்ம பொண்ணுங்கள் நாசம் பண்ணிட்டாங்க என்று சொல்லும் போது வருகிற கோபத்திற்கும் நிறைய வேறுபாடு உள்ளது. முன்னது Macro என்றால் பின்னது Micro. இந்த Micro level politics-தான் சாமானியர்களிடம் வேலை செய்யக் கூடியது என்பதாலேயே எடுத்தவுடன் முஸ்லிம்கள் இந்துப் பெண்ணை நாசம் செய்யும் காட்சியை ஒரு Strong Punch-ஆகவும், மிக தத்ரூபமாகவும் காட்டப்படுகிறது. வந்தவாசியில் ஒருமுறை இந்து ஒருவர் போகிற போக்கில் கிராமத்தில் உள்ளவர்களிடம் டவுன்ல நம்ம பொண்ணுங்கல துலுக்கணுங்க கெடுத்துட்டாங் கன்னு சொல்ல - கிராமம் கிராமமாக திரண்டு வந்தவாசியில் பெரிய

அளவு ரகளை வந்தது. பிறகு ஊர் இந்துப் பெரியவர்கள் அப்படி யெல்லாம் நடக்க வில்லை, யாரோ புரளி கிளப்பியிருக்காங்க என்று அறிவித்த பிறகுதான் கூட்டம் கலைந்தது. கோட்சே கையில் முஸ்லிம் பெயரை பச்சை குத்திக் கொண்டு காந்தியைச் சுட, இந்தியா முழுவதும் முஸ்லிம்கள் படுகொலை செய்யப்பட வில்லையா? மதச் சார்பின்மைக்காக கமல் எடுத்திருக்கும் காட்சிகளை மதச் சார்புக் காட்சிகள் என்ற டினோசார் விழுங்கி ஏப்பம் விட்டு பூதாகரமாய் நம் எதிரே நிற்பதுதான் யதார்த்தம்.

இப்படி Anti Muslim Sentimentsஐ உருவாக்கிய பிறகு வரலாற்று எதிர்ப்பிற்கு போகிறது படம். குறிப்பாக, "போரும்... போரும்... எல்லோரும் கண்காணாத போங்கோ! " உன் ஜின்னாவோட பாகிஸ்தானுக்கு போங்கோ" போன்ற வசனங்கள். இதுவரை செய்த அநியாயங்கள் அனைத்தும் முஸ்லிம்கள் மட்டுமே செய்தது என்றாகி விடுகிறதல்லவா? போதும். இனிமேலாவது போயிடுங்க, உங்க சொந்த நாடான பாகிஸ்தானுக்கு என்று சொல்கிறாரே, அப்படியெனில் இங்குள்ள முஸ்லீம்கள் யார்? விதேசிகளா? பெரும்பாலான முஸ்லிம்கள் இந்திய மண்ணுக்குரியவர்கள், பெயர் மட்டும்தானே மாற்றியிருக்கிறார்கள். இதுதானே உண்மை. இதுதானே வரலாறு. இதையெல்லாம் மீறி மீண்டும் மீண்டும் முஸ்லிம்கள் விதேசிகளே என்ற உணர்வை பதிய வைப்பது எதற்காக?



ஹேராம் படத்தில் கமல்
Picture Courtesy : Flim Fare Apl.2000

அப்படியானால் இங்குள்ள கிறித்துவர்கள் வாட்டிகனிலிருந்தும், முஸ்லிம்கள் அரேபியா விலிருந்தும் வந்தவர்களா?

"உன் நாடா? கைபர் கணவாய் வழியாக வந்த விதேசி நீ... எழுநூறு வருஷமா ஆண்ட திமிரு உங்களுக்கு" போன்ற வசனங்கள் ஏன்? கைபர் கணவாய் வழியாக வந்தவர்கள் ஆரியர்களே என்பது காலங்காலமாய் திராவிடக் கட்சிகள் சொல்லி வருகிற கருத்தாகும். ஆனால் இப்படத்தில் கைபர் வழியாக வந்தது முஸ்லிம்கள்தான் என்று திருப்பிப் போட்டு மறைப்பதன் மூலம் கமல் ஹிந்துத்துவா கருத்துக்குத்தானே போகிறார்? யார் இந்த நாட்டுக்கு விதேசி - சுதேசி எனும் தடம் புரட்டுகிற கருத்தை இன்றைய சூழலில் எழுப்புவது அரசியல் சார்புடையதாக இருக்கிறது. 700 வருஷமா ஆண்ட திமிரு என்கிறார் கமல், சாரி... சாகேத் ராம், அப்படியானால் ஆங்கிலேயன், டச்சுக்காரன், போர்த்துக்கீசியன் ஆண்டு அனுபவித்த திமிரையெல்லாம் யார் கேட்பது? பிரித்தானியரின் பிரித்தானும் சூழ்ச்சி 8ம் வகுப்பு மாணவன் அறிந்த உண்மை. ஆனால், இந்தியாவில் உள்ள அனைத்துக் கொடுமைகளுக்கும், அராஜகங்களுக்கும் முஸ்லிம்கள்தான் காரணம் என்ற உணர்வை ஏற்படுத்தும் வசனங்கள்! ஹிந்து-முஸ்லிம் பகைமை ஆங்கிலேயன் உருவாக்கியது, அதன் மூலம் நாமதானே சாகிறோம். அதை விட்டுடுவோமே, என்பது போல வசனம்

படத்தில் எங்குமே பேசாமல் போவது எப்படி? இவையெல்லாவற்றையும் விட படத்தில் ஒரு முறைக்கு இரு முறையாக "பச்ச செடிக்கு தண்ணி ஊத்தி தண்ணி ஊத்தி மரமா ஆக்கிட்டாரு" என்று காந்தியை சுட்டி அபியங்கர் கூறுகிற வசனம் வேறொரு காட்சியில் திரும்பவும் சாகேத்ராம் சொல்கிறார். பிறகு மற்றொரு காட்சியில் அதற்கேற்றவாறு காந்தி தன்கைகளிலிருந்து தங்க நாணயங்களை தூவ பச்சைசெடி கிராபிக்ஸ்-சில் 'டக்'கென வளர்ந்து கள்ளிச் செடியாக மாறுகிறது. பிறகு பச்சைக் கொடியாக மாறுகிறது. வெட்டி எறியப்படக்கூடிய கள்ளிச் செடியாக முஸ்லிம்களை சித்தரிப்பது எதற்கு எனத் தெரியவில்லை. கிறித்தவர்களும், முஸ்லிம்களும் இந்தியாவில் வளர காந்தியா காரணம்? காந்தி மீது நமக்கும் கடுமையான விமர்சனங்கள் உண்டு. அது வேறு தளத்தில்.

வங்கக் கலவரத்தில் Altaf Tailor என்கிற தையல் கடை போர்டு காட்டப்படுகிறது, அதேபோல சென்னைக்

கலவரத்தைக் காட்டும்போதும், பாருங்கள் - முபாரக் டெய்லர்ஸ் என்ற போர்டை உள்ளடக்கித்தான் கலவரக் காட்சி காட்டப் படுகிறது. ஆக, அங்கும், இங்கும், எங்கும் கலவரத்திற்குக் காரணம் முஸ்லிம்களே என்ற செய்தியை சொல்வதுதான் படத்தின் குறிக் கோளாக உள்ளது. அதனால்தான் "யூஸ்டார்ப்ட்டட்" என்ற பெரும் குற்றச்சாட்டை அம்ஜத் மீது சாகேத்ராம் வைக்கிறார். இப்படியெல்லாம் 'நுணுக்கமாக' சிந்தித்து திரைக்கதை எழுதி திரைக்கதையாசிரியர் என்ற தடத்திலும் முத்திரை பதித்துள்ளார் கமல்ஹாசன். சரி. இப்படி அல்பத்தனமான காட்சியெல்லாம் கூடவா விமர்சிப்பீர்கள் என்று கேட்காதீர்கள். திரைப்படம் என்ற ஊடகக் காட்சியில் வரும் நபர், பேசும் வசனம், நடிக்கும் ஆள் போன்ற அனைத்தையும் இணைத்துப் பார்த்து அக்காட்சி யிலிருந்து பார்வையாளன் பெறும் விஷய மானது, இயக்குநர் கற்பனை செய்த விஷயத் திற்கு சார்பாகவும் இருக்கலாம், எதிராகவும் இருக்கலாம். காரணம் பார்வையாளன் யதார்த்த மானவன். இயக்குநர் கற்பனையாளர்.

"தண்டனை, யார் யாருக்கு கொடுக்கிறது?" என்று அபியங்கர் பேசுகிற வசனத்திலும் "நான் இங்கேதான் இருப்பேன், இது என் நாடு" என்று அம்ஜத் உரிமை கொண்டாடும்போதும், "யாரைக் கேட்டு முடிவு பண்ணே? என்கிற சாகேத் ராமின் வசனத்திலும் ஒரு கருத்து சொல்லப்படுகிறது. இந்தியா இந்துக்களின் நாடு, இந்துக்களுக்கு மட்டும்தான் சொந்தம் - பிறருக்கு இங்கே இடமில்லை. அந்நியர்கள் இருப்பதா வேண்டாமா என்பதை நாங்கதான் தீர்மானிப்போம் என்கிற இந்துப்பாசிச கருத்துதான் அது. முஸ்லிம்களில் ஒரு சிறு பகுதி விதேசிகள்தான். ஆனால் மதவாதத்தால் பலியாவது இந்தச் சிறு பிரிவு அல்ல. இந்த மண்ணுக்கு சொந்தக் காரணான பெயரைமட்டும் மாற்றி வைத்துக் கொண்டு கிறித்துவனாகவும் முஸ்லிமாகவும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் சாமானியர்களே. இப்படி படம் முழுக்க முரண்பாடான வசனங்கள்.

ஜாலியான, சாதாரண மனிதனையும்விட சற்று கூடுதலான சபலங்கள் நிறைந்த ஒரு ஆபீசர் கண்ணோட்டத்தில் எடுக்கப்பட்டுள்ள படம்,

இதில் விமர்சனம் எப்படி செய்ய முடியும்? என்ற கேள்வி எழலாம். படம் எப்படி வேண்டுமானாலும் எடுக்கலாம், என்ன வேண்டுமானாலும் பேசலாம், எப்படிப்பட்ட காட்சிகள் வேண்டுமானாலும் காட்டலாம். அது இயக்கு நருடைய உரிமை, நாம் தலையிட முடியாது. ஆனால், ஒரு வலிமையான ஊடகத்தை வரலாற்று விஷயங்களுக்கு பயன்படுத்தும் போது அதன்மூலம் சொல்லப்படுகிற விஷயமும், அது யாருக்கு சாதகமாய் போய்ச் சேரும் என்பதிலேயும் அவ்வூடகத்தைப் பயன்படுத்து கிறவருக்கு குறைந்தபட்ச ஓர்மையாவது இருக்க வேண்டும் என்பதுதான் நமது அபிப்பிராயம். அப்படியானால் சமூக உணர்வுடன்தான் படம் எடுக்க வேண்டுமா? என்பதில்லை அர்த்தம். ஒரு படைப்பிற்கு காலம் (Time) மிக முக்கியம். இன்றைய சூழலில் இப்படி ஒரு படத்தால் யாருக்கு லாபம்? யாருக்கு சாதகம்? யாருக்கு பாதகம்? கேள்விகள் எழுகிறது. ஏனெனில் படத்திற்கு திரைக்கதை வசனம் எழுதியிருப்பது கமல்ஹாசன். இயக்கியிருப்பது கமல்ஹாசன், நடித்திருப்பது கமல்ஹாசன். இதெல்லாம் போகட்டும். ஹேராம் - தலைப்பிற்குக் கீழே an experiment with truth என்று போட்டிருக்கிறார். அப்படியானால் அவர் பேசுவது, காட்டுவது எல்லாமே உண்மையாகி விடுகிறதே? அதனால் தான் இத்தனைக் கேள்விகளும் இம்மாம் பெரிய விமர்சனமும். எது உண்மை? என்ற கேள்வியை கேட்கும் உரிமை படம் பார்க்கிற அத்தனை பேருக்கும் உண்டல்லவா?

இந்தியனாக வாழ்ந்து கொண்டு பாகிஸ்தானிய சிந்தனையோடு சிலர் இருக்கிறார்கள். உண்மை தான். ஆனால், நம் கேள்வி, அந்த சிலருக்காக ஓட்டுமொத்த மதத்தினரையே கேள்விக்குட் படுத்துவது பாசிசம் அன்றி வேறென்ன? யூதனுக்கு நிகழவில்லையா? இந்தப் படத்தில் கடந்த கால பாகிஸ்தான் பிரிவினை, காந்தியின் துரோகம், இந்தியச் சுதந்திரம் போன்ற வற்றோடு நிகழ்கால பாபர் மசூதி இடிப்பு தின கலவரம், பாகிஸ்தான் எதிர்ப்பு அலை (நிறைய ஆயுதங்களோட ஒரு குட்டிப் பாகிஸ்தானே இருக்குதாமே?) போன்றவைகள் இணைக்கப் படுவதால் கோட்சே செய்த கொலையும், பாபர் மசூதி இடிப்பும் நியாயப்படுத்துப்படுகின்றன.

அதனால்தானே RSS தொண்டர்கள் கைதட்டி விசிலடித்து படத்தைப் பார்த்து சந்தோசப் படுகிறார்கள்!

இத்தனையையும் மீறி பாராட்ட வேண்டிய அம்சங்கள் நிறையவே உள்ளது. அதேபோல அபத்தமான கோலிவுட்டைத் தாண்டாத காட்சிகளும் உள்ளது. குறிப்பாக, குண்டடி பட்ட உடல்கள் பறந்து போய் விழுவது, சிவப்புச் சாயத்தில் பல்லி தத்தளித்து ஓடுவது, துர்கை படத்தை நெஞ்சில் சுமந்து திரிவது, சல்லாபக் காட்சிகள், சாகேதராம் வீட்டு மாடியிலேயே தொழிற்கூடம் (பட்டறை) போன்ற பல. மற்றபடி படத்தை எதிர்வண்ண முறையில் சொல்லியிருப்பது. சாபு சிரிலின் கலை அமைப்பு, பாட்டுக்கள், ஒலி-ஒளி, இசை போன்ற விஷயங்கள் சிறப்பாக இருக்கின்றன. என்றாலும் எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக நடிப்பு மிக மிகச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது. அது ஒரு நிமிடம் வந்து போகும் கதாபாத்திரமாக இருந்தாலும் கச்சிதமான பிசிரில்லாத நடிப்பு. குறிப்பாக அபியங்கராக வரும் அதுல்குல்கர்னியின் நடிப்பு எல்லா நடிகர்களையும் தாக்கி சாப்பிடக் கூடியதாக உள்ளது. அலட் டல் இல்லாத அபாரமான நடிப்பு. இந்த ஆண்டின் சிறந்த துணை நடிகருக்கான விருது வழங்கலாம். காட்சிகளுக்கேற்ற உணர்வுகளை அற்புதமாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இவர் பேசும் வடக்குத் தமிழ் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடிய பின்னணிக் குரல். ஆச்சரியப்படவேண்டிய விஷயமே. பொருத்தமான உச்சரிப்பு. நடிப்பில் குறிப்பிடத்தகுந்த படம். ராணி முகர்ஜி மற்றும் வசந்தரா தாஸ் இருவரையும் தேர்ந்தெடுத்து இயக்கியிருப்பதில் கமல்ஹாசனின் அனுபவம் பளிச்சிடுகிறது. ஒவ்வொருவரின் நடிப்பும் கச்சிதமாக துல்லியமாக அமைந்திருக்கிறது. ஒம்புரி - பெரிய நடிகர்,



அவர் போலவே கிரிஷ்கர்னாட், ஹேமமாலினி போன்றவர்களுக்கு சிறிய வேடம் கொடுத்தது தேவையில்லாத ஒன்றாகவும், அவர்களின் நடிப்பைக்கொண்டு கமல் என்ற பெரும் நடிகனின் நடிப்பு ஒன்றே மக்கள் மனதில் பதிய வைக்கும் நோக்கமாகவும் தெரிகிறது. பெரிய ஆளுங்க எல்லாம் நடிச்சிருக்காங்க, அவ்வளவு பெரிய ஆளையும் நான் டைரக்ட் பண்ணியிருக்கேன் என்று கமல் சொல்லிக் கொள்வதற்காகவோ என்றும் நினைக்கத் தோன்றுகிறது. கூடவே வடமாநிலங்களில் விற்பனை செய்வதற்கே இந்த ஏற்பாடு என்பதும் தெரிகிறது. காந்தியாக வரும் நசிருதின் ஷா சொல்லவே வேண்டாம்.

ஆனால் அவருக்கும் பின்னணிக் குரல் மிக உதவியாய் அமைந்துள்ளது. இந்து ஒருவர் அம்ஜத் தலையில் அடித்த பிறகு ஷாருக்கான் நடிப்பு முத்திரை பதிப்பதாக உள்ளது. இப்படி ஒவ்வொரு விஷயத்தையும் நுணுக்கி நுணுக்கி கமல் செய்திருக்கும் முயற்சி தமிழ்த் திரையுலகில் புதிய முயற்சிகள். ஆங்கிலப் படத்திற்கு சற்று இணையான பழைய காலக் காட்சிகள், செட்டுகள் என தமிழ்த் திரையுலகத்தை ஏன் இந்தியத் திரைப்பட உலகத்

தையே சற்று பிரமிக்க வைத்திருக்கிறார். அது சரி விளக்கமாறுக்கு பட்டு குஞ்சம் எதுக்கு? மூன்றுமொழி கலந்து ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சியை படம் எடுத்திருப்பதால் வேறுமொழி வசனக் காட்சிகள் Sub title போட்டிருந்தால் படத்தைப் புரிந்து கொண்டு ரசித்திருக்கலாம். ஆனால் அதன் உள்நோக்கம் வேறொன்றாக அல்லவா உள்ளது! வரலாற்றுப் படமும் இல்லாமல், வணிகப் படமும் இல்லாமல் இரண்டும் கலந்து எடுக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே நிறைய இடங்களில் சினிமாத்தனம் வெளிப்படுகிறது. சில இடங்களில் குறிப்பாக "ராமா என்னைய சொல்ல வுடுடா" என்ற அந்த

முஸ்லிம் சிறுமியின் கைவிரித்த நடை கமல்ஹாசனின் இயக்கத் திறமைக்கு சான்றாக அமைந்துள்ளது.

“திரைக்கதையில் எங்கே, எப்போது, யார், ஏன், எப்படி என்ற ஐவகைக் கேள்விகளுக்கு மழுப் பாமல் சொல்லவேண்டியது ஒரு ஆசிரியக் கடமை” என ஹேராம் திரைக்கதை வசனப் புத்தகத்தில் கமல்ஹாசன் குறிப்பிட்டுள்ளார். நம்மிடமும் நிறைய கேள்விகள் எழுகின்றன. ஆனால், அவர் “விமர்சனங்களைக் கண்டு சிரிக்கக் கற்றுக் கொண்டு விட்டேன்” (Film Fare Interview - Apl 2000) என்று சொல்லி எந்த விமர்சனத்தையும் கேட்கத் தயாரில்லை என காதைப் பொத்திக் கொள்கிறார். ஆனால் அவர் எழுதிய ஹேராம் வசனம் “இந்த நாடகம் பார்க்க விமர்சகர்களுக்கு அனுமதி கிடையாது” என்று ஒரு பாத்திரம் அங்கலாய்க்கிறது. அப்படியானால் நான் விமர்சனம் செய்வேன் ‘மட மந்தை’ யாகிய மக்களே நீங்கள் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். ‘மட மந்தை’ விமர்சனத்தை நான் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது என்கிறாரா? கேள்வி கேட்காமல் இருப்பதற்கு கமல்ஹாசன் சகலகலா வல்லவனையோ அல்லது புன்னகை மன்னனையோ எடுக்கவில்லையே. இறுதியாக ஆயிரம் சாகேத் ராம்-களை உருவாக்கிவிட்டு ஒரேயொரு சாகேத் ராம் மட்டும் Confession செய்வது படத்திற்கு ஒரு சுப முடிவாக இருக்கலாம். ஆனால் வெளியில்? சிந்திக் காரரான லால்வாணி என்ற இந்து பணக்காரர் கலவரத்தில் எல்லாம் இழந்த பராரியாய் காட்டப்படுகிறார். ஆனால், கலவரத்தின்போது எத்தனை லட்சம் முஸ்லிம் குடும்பங்கள் நாசமாகிப் போனதை மாண்டோ கதைகளைப் படித்த கமல்ஹாசனுக்கு தெரியவில்லையா? இது மாண்டோவிற்கு செய்கிற துரோகம் தானே? இப்படியெல்லாம் கேள்வி கேட்கக் காரணம், கமல்ஹாசன் இப்படத்தை an experiment with truth’ என்பதுதான். Truth எது என்பதுதான் நம்முடைய கேள்வியும். முன்னாடி truth என்று போட்டு படம் காட்டுவார்கள். படம் பார்த்து கேள்விகள் கேட்டால் அது Historical Fiction தானே என்பார்கள். படம்

பாத்தியா, ரசிச்சியா போய்கின்னே இரு. அவ்ளதான். கேள்வியெல்லாம் கேக்காதே நைனா! என்கிற தொ னி அரைவேக்காடு அறிவு ஜீவிகளிடம்.

சமீபகாலமாக, இந்தியாவில் எந்த மாநிலமும் செய்யாத சாதனைகளை தமிழ்நாடு செய்து கொண்டிருக்கிறது. கார்கில் போருக்காக தமிழ்நாடு திரட்டிய நிதியும், தேசிய உணர்வும் அளப்பரியது. பிறகு ஹேராம் படம். கலவரம் நடந்த மாநிலங்களிலிருந்து இப்படம் எடுக்கப் பட்டிருந்தால் அதில் நியாயம் உள்ளது. ஆனால், தேசிய உணர்வை வளர்க்க மற்ற மாநிலங்களை விட தமிழ்நாட்டில் அதற்கான குரல்கள் உருவாக்கப்படுவதற்குக் காரணம் என்ன? என்ற கேள்வி எழுகிறது. ஹேராம் படம் கிட்டத்தட்ட ரா.சு. நல்ல பெருமானின் நாவலே. தன் நாவல், இப்படி இந்துத்துவா கருத்திற்குப் பயன் படுத்தப்படும் என்று அவர் கனவிலும் நினைத்திருக்கமாட்டார்.

பத்மஜீ கமல்ஹாசனுக்கு இந்தியா ஒரே நாடாகத் தென்படலாம். ஆனால், இங்கு பல தேசிய இனங்கள் இருக்கிறது. ஒவ்வொன்றிற்கும் பிரத்யேக மொழி, கலாச்சாரம், வாழ்க்கை உண்டு. எல்லாவற்றையும் ஒழித்துவிட்டு ஏக இந்துப் பண்பாட்டையோ, எல்லோரையும் இந்துப் பண்பாடு என்கிற ஒரு கூண்டுக்குள்ளோ அடைக்க முடியாது. எல்லாரும் கூடி ஒன்றாக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். நேற்றைக்கும் இன்றைக்கும் இங்குள்ள மக்களிடம் ஒரு கலாச்சாரம் உண்டு. ஒரு பண்பாடு உண்டு. அதுதான் மதச்சார்பின்மை. இனி இதுதான் இந்தியக் கலாச்சாரமாக இருக்க முடியும். இருக்கும், இன்றைக்கும் நாளைக்கும்.

ஹே ராம்! படத்தை

Historical Cum Fictional Movie

என்று சொல்லலாமா?

வேண்டாம்...

History Fiction ம்... ஹூம்....

Histo Fic Movie வேண்டாம்

His Fiction Movie! O.K.

பின்நவீனத்துவத்தின்

தத்துவமும்

கோ. கேசவன்

அரசியலும்

(இக்கட்டுரை மக்கள் பண்பாட்டுப் பேரவை, சென்னையில் ஏற்பாடு செய்திருந்த 'பின்நவீனத்துவம்' விமர்சனக் கூட்டத்தில் கோ. கேசவன் அவர்கள் பேசிய உரை ஆகும். ஒளிநாடாவில் அவரின் பேச்சுரையின் இறுதி பதிவாகாததால் கட்டுரை முழுமையடையவில்லை.)

நம்முடைய தமிழ்ச் சூழலில் பின்நவீனத்துவம் இன்றைக்கு சிலரால் சுயமாக அறிமுகப் படுத்துகின்ற விதத்தில், பரபரப்பாக அறிமுகமாகிக் கொண்டு இருக்கின்றது. அவர்கள் மூன்று அம்சங்களை பின்நவீனத்துவ சுய அறிமுகத்தில் குறிப்பிடுகிறார்கள். ஒன்று: இது கடந்த காலத்தில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு விஷயமாகும். கடந்த காலத்தை முற்றிலுமாக உடைத்து நொறுக்கி விட்டு புதியதாய் வருகின்றது. இரண்டாவது: கடந்த காலத்திலே உள்ள எல்லா தத்துவங்களையும் விமர்சனம் செய்து தலைகீழாக்குகிறது. மூன்றாவது: இதுவரையிலான எல்லாப் பெருங்கதையாடல்களின் தகர்வைப்பற்றி பின்நவீனத்துவம் அறிமுகம் செய்கின்றது.

நாம் இன்றைக்கு பின்நவீன யுகத்தில் வாழ்கின்றோம். தெரிந்தோ தெரியாமலோ நாம் அனைவரும் பின்நவீனத்துவக் காலத்தில் வாழ்கிறோம். இந்த பின்நவீன யுகத்தை விளக்குவதற்கு இன்றைக்கு 200 காரல் மார்க்சுகள் வந்தாலும் முடியாது என்று தமிழ்நாட்டில் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த அறிமுகத்திலே உள்ள ஆரவாரத் தன்மையை நீக்கிவிட்டு, பொதுவாக பின்நவீனத்துவத்தின் தத்துவ, அரசியல் கூறுகளை மட்டுமே நான் விமர்சனம் செய்ய விரும்புகிறேன்.

பின்நவீனத்துவம் தன்னை ஒரு தத்துவம் இல்லை என்று குறிப்பிட்டுக் கொள்கிறது. பின்நவீனத்துவம் என்றால் என்ன? அது ஒரு தத்துவமா இல்லையா என்பதுதான் நம்முள் உள்ள சிக்கல்? பின்நவீனத்துவத்தினுடைய

அறிமுக கர்த்தாக்கள் அது ஒரு தத்துவம் இல்லை என்கிறார்கள். தத்துவம் என்பது என்ன என்பது பற்றி எனது கருத்துகளைக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். சமூகத்தினுடைய இருப்பு, வாழ்க்கை, மனித சமூகத்திலே இருக்கின்ற சமூக உணர்வுகள் ஆகியவை குறித்து சில பொதுவான விதிகளைத் தெளிவாக்கி, பொதுவாக்கிக் கொள்வதை தத்துவம் என்கிறோம். இவற்றின் அடிப்படையிலே செயல்பாட்டிற்கு உந்துவிசைக் கொடுப்பது தத்துவத்தின் பணியாகும். இந்தக் கண்ணோட்டத்தில் பின்நவீனத்துவத்தைப் பார்க்கின்ற பொழுது அதை தத்துவம் இல்லை என்பவர்களே "பின்நவீனத்துவத்தின் அறிவுத்துறை செயல்பாடு" என்று குறிப்பிடுகிறார்கள். பின்நவீனத்துவம் என்பது "பிந்தைய முதலாளியத்தினுடைய பண்பாட்டு தர்க்கம்" (Cultural logic of late capitalism) என்ற பிரட்ரிக் ஜேம்ஸ்சின் கருத்தை முன்மொழிகின்றனர். பின்நவீனத்துவம் என்பது சமூகத்தினுடைய நிகழ்ச்சிகளை, போக்குகளை எப்படி அறிந்து கொள்வது என்பது பற்றி சில கருத்துகளைச் செறிவாக்கி ஒரு அறிதல் முறையைக் குறிப்பிடுகிறது. இக்கருத்துகள் ஒரு புதிய வாழ்க்கையை, கலாச்சார முறையை நமக்கு எடுத்து விளக்குகிறது. இந்த விதத்தில் பின்நவீனத்துவம் என்பதை ஒரு தத்துவம் என்று ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டிய அவசியம் இருக்கின்றது.

பின்நவீனத்தினுடைய தத்துவப் பின்புலன் களை ஒரு நூற்றாண்டிற்கு முன்பாகவே காணவேண்டி உள்ளது. கடந்த காலத்திய

எல்லாவிதமான சிந்தனைப் போக்குகளையும் முற்றாக அறுத்துவிட்டு அது ஒரு முன்னோக்கிய பாய்ச்சலில் இருக்கின்றது என்று குறிப்பிடுவதை நாம் பரிசீலிக்க வேண்டி உள்ளது. 19, 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஐரோப்பிய பெரும் சிந்தனையாளர்களினுடைய சிந்தனைகளில், ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதி சிந்தனையாளர்களின் சிந்தனை அழுத்தமாக பின்நவீனத்துவம் தடம்பதித்து உள்ளது. இவர்களை இரு கூறுகளாக மூன்று கால கட்டமாகப் பிரித்துப் பார்க்கலாம். ஒன்று ஜெர்மானியச் சிந்தனையாளர்களான இம்மானுவேல் காண்ட், நீட்சே. அடுத்த கால கட்டத்தில் பிராய்டு என்கின்ற சிந்தனையாளர். அடுத்ததாக 1930 களில் பிரான்பர்ட் சிந்தனைப்பள்ளி என்ற பொதுவான கருத்தமைப்புக்குக் காரணமான போட் ஹைமர், மாக்ஸ்யூஸ் போன்றோர். இம்மூன்று காலக்கட்டத்தின் தொடர்ச்சிதான் பின்நவீனத்துவச் சிந்தனையாகும்.

இம்மானுவேல் காண்ட் அறியவொணாவாதம் என்கிற கருத்தோட்டத்தை முன்மொழிகிறார். பொருட்களுக்கும் நிகழ்வுகளுக்கும் சாரமும் (essence), மேல்தொற்றப் புலப்பாடும் (appearance) இருக்கின்றன. அவைகளின் மேல்தொற்றப் புலப்பாடு மட்டுமேதான் மனித சமூகத்தால் கண்டறிய முடியுமே தவிர அவைகளின் சாராம்சத்தை நாம் கண்டறிய முடியாது என்கிறது இத்தத்துவம். பொருட்களை காண்ட் இரு கூறுகளாகப் பிரிக்கிறார். ஒன்று நாம் அறிகின்ற பொருள்; இன்னொன்று தானாகவே இருக்கின்ற பொருள். ஆனால் நாம் ஒரு பொருள் என்பதும் நிகழ்வு என்பதும் அது அதுவாகவே (Objective) இருக்கின்றது; ஒரு பொருள் என்பது தானாகவே இருக்கின்றது என்கிறோம். மனிதன் தெரிந்து கொள்கின்ற அளவானது ஒவ்வொரு காலக் கட்டத்திற்கும் மாறுபடுகின்றது. அப்படி ஒரு குறிப்பிட்ட காலக் கட்டத்தில் அப்பொருள் பற்றி எந்த அளவுக்கு தெரிந்து வைத்திருக்கிறோமோ அதை நாம் அறிந்த பொருள் எனக் குறிப்பிடுகின்றோம். காண்ட்டைப் பொருத்தமட்டில், நாம் அறிந்த பொருள்தான் இருக்கின்றதே தவிர தானேயாகிய பொருளைப் பற்றி நாம் அறியவே

இயலாது என்ற கருத்தை முன்மொழிகின்றார். இதைத்தான் அறியவொணா வாதம் (அறிய இயலாத) என்று குறிப்பிடுகின்றார். இந்தக் கருத்தோட்டத்தின் தடங்கலில்தான் பின்நவீனத்துவம் இருப்பதால், அதன் தொடர்ச்சியாக இது இருப்பதை நாம் காண முடியும்.

டார்வினுடைய குழந்தை என்றும், துருக்கியின் இரும்பு மனிதர், பிஸ்மார்க்கின் தோழர் என்றும் சிறப்பிக்கப்படும் 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் வாழ்ந்த நீட்சேயின் பல்வேறு விதமான கருத்தோட்டங்கள் பின்நவீன சிந்தனைகளில் ஆழமாகக் கலந்துள்ளது. நீட்சேயின் கருத்தோட்டங்களில் ஒன்று தன்னிச்சைவாதம் (Voluntarism) என்பதாகும். அதிகாரத்திற்கான விருப்புறுதி (will to power) என்ற பின்புலத்தில் தன்னிச்சைவாதம் இருக்கின்றது. அதாவது, தனிநபர்கள்தங்களுடைய விருப்பங்களின் மூலமாகவேதான் இந்தச் சமூகத்தை இயக்குகிறார்கள். இதனால் சமூகத்தில் இயங்கிக் கொண்டு வருகின்ற வரலாற்று ரீதியிலான புறநிலை விதிகளானது மறுக்கப்படுகின்றது. அதோடு இந்த அதிகாரத்திற்கான விருப்புறுதி என்பது நீட்சே குறிப்பிடுகிறார். நீட்சேயின் மற்றொரு முக்கியமானக் கோட்பாடு மேன்மை மிகுந்த மனிதன் (Superman Theory) என்பதாகும். நீட்சேயின் வாசகத்திலே குறிப்பிட வேண்டுமெனில், "என் குறிக்கோள் என்பது மனித இனம் அல்ல. சூப்பர்மேன்தான்; சூப்பர் மனிதன் பிறவியிலேயே அமையக்கூடியவன்; நல்ல பிறவி (Nobility) இதற்கு அவசியம், இந்த சமூகக் கோட்பாட்டைத்தான் நீட்சே மிகவும் அழுத்தமாகப் பல இடங்களில் குறிப்பிடுகின்றார்.

சமூகத்தினுள் சமத்துவம், ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் இடையில் சமத்துவம், மனிதர்களுக்கிடையில் சமத்துவம் என்பதெல்லாம் அபாயகரமானது என்றும், மனிதர்கள் எல்லோரும் சமத்துவமானவர்களாக இருக்க இயலாது என்றும், நமக்கு இடையில் சமமானது எதுவும் இல்லை; இணையாக எதுவும் இல்லை; பொதுவாக எதுவும் இல்லை என்றும் நீட்சே குறிப்பிடுகின்றார். இதனாலேயே அவர்

காலத்தில் வளர்முகத்தில் இருந்த சோசலிசக் கருத்துகளை வெறுப்பவராக நீட்சே இருந்தார். சோசலிசம் என்பது இயற்கைக்கு மாறானதாகவும் உயிரியல் தன்மைக்கு மாறானதாகவும் இருக்கிறது என்கிறார். மிகவும் தாழ்ந்த, கீழ்மைப்பட்ட மனிதர்களை மேன்மை பொருந்திய மனிதர்கள் பயன்படுத்துவதாலேயே ஒரு சமூகம் வளர்ச்சி அடைய முடியும். அதாவது சிறிய மீன்களை பெரிய மீன்கள் விழுங்குவதுதான் வரலாற்றில் ஒரு நியதியாக இருக்கின்றது என்று நீட்சே குறிப்பிடுகின்றார். மேலும் உடைமை என்பது அறிவுபடைத்த மேன்மை தங்கியவர்களிடம் மட்டும்தான் இருக்கவேண்டும் என்கிறார். இந்த கருத்தாக்கங்களுக்கும் இன்றைக்கு பின் நவீனத்துவ சிந்தனைக்கும் இடையில் ஒரு தொடர்ச்சி இருப்பதை நாம் காணலாம். ஐரோப்பாவில் இரண்டு சிந்தனைகளின் தொடர்ச்சி உள்ளன. ஒன்று பொருளை முதன்மைப்படுத்திய சிந்தனைகள். மற்றொன்று கருத்தை முதன்மைப்படுத்திய சிந்தனைகள். இதில் கருத்தை முதன்மைப்படுத்திய சிந்தனைகளின் தொடர்ச்சியாகவும் அச்சிந்தனையாளர்களின் சமூகக் கோட்பாடுகளின் தொடர்ச்சியாகவும் தான் பின்நவீனத்துவம் உள்ளது.

அடுத்து பிராய்டுவின் சிந்தனைத் தடயம் பின்நவீனத்துவத்தில் அழுத்தமாக உள்ளது. இச்சிந்தனை என்பது பொருண்மைவாதச் சிந்தனைகளை மறுத்து, முழுவதுமாக மனவெளிப்பாட்டின் அம்சமாக, வாழ்க்கையாக காண்கின்றது. வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் தனி மனித செயல்கள் அனைத்தையும் உளநிலைப் பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்துகின்றது. இச்சிந்தனை இதற்கு முன்னைய ஐரோப்பிய சிந்தனையில் இருந்த பகுத்தறிவுச்சிந்தனையை மறுக்கிறது. தனி மனித ஒழுக்கம். சமூக ஒழுக்கம் என்பவை அந்தந்த காலக்கட்ட



சமூகத்தியப் பொருண்மைகள் கணக்கில் எடுக்கப்படாமல் ஒழுக்கம் என்பது பிராய்டியச் சிந்தனையில் பேசப்படுகின்றது. மனிதனுக்குரிய விருப்பங்கள் (Desire) பாலியல் ரீதியிலான, உடலியல் ரீதியிலான விருப்பங்களாக மட்டுமே முன் வைக்கப்படுகின்றது. ஆகவே இது மனித இருப்பினுடைய சமூக அம்சங்களை புறக்கணித்து அதன் சாராம்சத்தை உளவியல் அம்சங்களாக, விளைவுகளாக முன் நிறுத்துகின்றது.

இவ்வாறாக இந்த இரண்டு காலகட்ட ஐரோப்பியச் சிந்தனைகளோடு, இரண்டாம் உலகப் பெரும் போரின் சமயத்தில் ஐரோப்பியச் சிந்தனை எவ்வாறு இருந்தது என்பதை அறியும் போது தான் இவைகளின்தொடர்ச்சியாக எவ்வாறு பின்நவீனத்துவச் சிந்தனை பரிணமித்தது என்பதை புரிந்து கொள்ள இயலும். முதல் உலகப் பெரும் போரைத் தொடர்ந்து சோவியத் ரசியா உருவானது. அதைப் போலவே ஜெர்மனியிலும், இத்தாலியிலும் பாசிச, நாசிச அரசுகள் ஏற்பட்டன. இந்த அரசுகளின் போக்குகள் பற்றிய விமர்சனங்கள் மிக அதிகமாக இரண்டாம் உலகப் பெரும் போருக்கு முன்னதாக வரத் தொடங்கியது. இந்த விமர்சனங்களை செய்த சிந்தனையாளர்களில் அடர்னோ, போர்ட் ஹமர், மார்க்யூஸ் ஆகிய மூவர் முக்கியமானவர்கள். இவர்களின் சிந்தனையை பிராய்டர்ச் சிந்தனைப் பள்ளி என்று குறிப்பிடுகின்றோம்.

இவர்கள் மார்க்சியத்தின் மேல் விமர்சனம் வைக்கிறார்கள். அதிகாரம் என்கின்ற அம்சத்தை விளிவாக ஆராய்கிறார்கள். மார்க்சியம் என்பது விஞ்ஞானவாதம் அல்ல. வரலாற்றின் இயக்கத்தில் குறிப்பிட்ட காலத்திய நிலையில் உருவாக்கப்பட்ட கோட்பாடு, இந்தக் காலகட்டத்தில் முதல் உலகப் போருக்குப் பின்னால் ஏற்பட்ட சோவியத்து அரசுகளின் அனுபவத்தைக் கொண்டு அதை நாம் விமர்சன

ரீதியில் மறுவாசிப்பிற்கு உள்ளாக்க வேண்டிய அவசியம் உள்ளது. எனவே, மார்க்சியம் என்பதை விஞ்ஞானக் கோட்பாடாக அல்லாமல் விமர்சனக் கோட்பாடாக கடைபிடிக்க வேண்டும் என்கின்ற கருத்தைப் பிராங்க்பர்ட் சிந்தனையாளர்கள் முதலிலே முன்மொழி கிறார்கள்.

இந்த விமர்சனக் கோட்பாட்டை ஏற்கெனவே தாங்கள் கடைபிடித்த பொருள்முதல்வாதக் கோட்பாட்டில் இருந்து முன்வைக்காமல் அதிலிருந்து பிரித்து கருத்துமுதல்வாதக் கோட்பாட்டில் முன்வைக்கிறார்கள். அதற்கு அவர்கள் எடுத்துக் கொள்கின்ற கோட்பாடு களாக நீட்சே, பிராய்டு ஆகியோரின் கோட் பாடுகள் இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அடர்னோ, போர்ட் ஹமர் இணைந்து எழுதிய "அறிவொளிக் காலத்தின் முரண்" என்ற நூலில் ஏற்கெனவே நீட்சே குறிப்பிட்டு இருந்த பகுத்தறிவு மறுப்பைப் பற்றிதான் விரிவாக எழுதுகிறார்கள். முதலாளியத்தின் முதல் காலகட்டத்தில் அறிவிற்கு சாதகமான மதிப்பு இருந்தது என்றும் பின்னர் மாறிவிட்ட காலத்தில் அது வரம்பற்ற ஆதிக்கச் செயல்களுக்கு இலக்காக மாறிவிட்டது, எனவே நீட்சேயின் பகுத்தறிவு - மறுப்புக் கோட்பாட்டை இவர்கள் நிறைய விளக்க, தங்களுடையதாக எடுத்துக் கொள்கிறார்கள்.

1936 இல் மாக்ஸ்யூஸ் எழுதிய அதிகாரம் பற்றிய ஆய்வுக் கட்டுரைகளில், சோவியத்து அரசாங்கத்தையும் நாசிச, பாசிச அரசாங்கங்களையும் அதாவது சோசலிச அரசாங்கத்தையும், முதலாளித்துவ அரசாங்கத்தையும் ஒரு மொத்தத்துவ அரசாங்கம் என்று மதிப்பீடு செய்கிறார். பின்நவீனத்துவம் இன்று அதிகமான அளவிலே மொத்தத்துவம் பற்றிப் பேசுகின்றது. அதற்கடுத்து, எல்லா நாகரீகங் களும், சோசலிச, முதலாளிய அரசாங்கங்கள் மட்டும் அல்ல இதற்கு முன்னால் இருந்த எல்லா சமூக நாகரீகங்களுமே ஆதிக்கம், அடக்குமுறைக்கு உள்ளாகி இருக்கின்றன. தனிமனிதனுடைய இயல்பு ஊக்கங்களை எல்லாம் அவை ஒடுக்கியிருக்கின்றன. வரலாற்றின் அனுபவங்களைப் பார்க்கின்றபொழுது,

ஒவ்வொரு புரட்சியும் ஒரு புரட்சிக்கு இழைக்கப்பட்ட துரோகமாகவே இருக்கிறது. ஆகவே, இதற்கு எதிர்வினையாக தனிமனித அளவிலே சமூக உளவியல் ரீதியாகப் புரட்சி தேவைப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு மனிதனுக்கு உள்ளேயும் இருக்கின்ற ஒடுக்குமுறை வடிவங்களை உடைத்து நொறுக்குவதன் மூலமாகத் தான் இதிலிருந்து ஒவ்வொருவரும் மீட்சிபெற முடியும் என்று முன் வைக்கிறார்கள்.

ஏறத்தாழ 30 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், தனது "ஒற்றைப் பரிமாண மனிதன்" என்ற நூலில் மாக்ஸ்யூஸ் கீழ்க்காணும் கோட்பாட்டை முன்வைத்தார்.

"நவீன வளர்ச்சியடைந்த சமூகமானது விமர்சன சிந்தனையையும், புரட்சிகர உணர்வையும் உள்ளிழுத்து ஒழித்து விடுகின்றது. அந்த நிறுவனத்திற்கு எதிரான கருத்துகளையும் கூட நிறுவனமாக உள்வாங்கிக் கொண்டு விடுகின்றது. பாட்டாளிவர்க்கம், விவசாய வர்க்கம் உள்ளிட்ட சமூகத்தில் உள்ள அனைத்து வர்க்கங் களுமே கூட சுரண்டல் அமைப்பின் ஒரு பகுதியாக மாறிவிடுகின்றன. இப்பொழுது சமுதாயம் என்பது இரண்டு பரிமாணங்களில் இல்லை. நன்மை, தீமையை எதிர்க்கக் கூடிய நல்ல தன்மை ஆகிய இரண்டு பரிமாண ஆற்றல் களையும் சமுதாயம் இழந்து விட்டது. தீமையை வெளிப்படுத்துகின்ற ஆற்றல் மட்டுமே இருக்கின்றது. அதை ஒழித்துக் கட்டுகின்ற ஆற்றலை சமூகம் இன்றைக்கு இழந்து விட்டது. எனவே சமூகத்தால் உள்ளிழுக்கப்பட்ட வர்களால் இச்சமூகத்தை மாற்ற இயலாது. இச்சமூகத்தால் உள்ளிழுக்கப்படாமல் வெளியே இருக்கின்ற சக்திகள் மட்டுமேதான் புரட்சி செய்ய இயலும். அப்படிப்பட்ட சக்திகளாக சிறுபான்மையினர், வேலை இல்லாத உதிரித் தொழிலாளர்கள், வேலையற்றோர், விளிம்பு நிலைக்குத் தள்ளப் பட்டோர் உள்ளனர். இச்சக்திகள்தான் சமூகத்தால் உள்ளிழுக்கப்படாத சக்திகள் என்பதால் இவர்கள் மட்டும்தான் தீமையை ஒழிக்கும் சக்தியைப் பெறமுடியும்."

மாக்ஸ்யூஸின் மற்றொரு முக்கிய கருத்தாக்கம்: "ஒரு ஒடுக்குமுறைசார்ந்த சகிப்புத்தன்மையானது இன்றைக்கு சமூகத்தில் இருக்கின்றது. அது

அளித்துள்ளார், மேலும் நிறைய மறுப்பு களையும் கொடுத்துள்ளார். இந்த மாதிரியான சிந்தனைப் போக்கில்தான் பின்நவீனத்துவத்தை நாம் பார்க்க முடியும்.

பின்நவீனத்துவ சிந்தனையை முன்வைத்த வர்களில் 1. மிஷல் ஃபூக்கோ 2. தெரிதா 3. லியோதார்த் ஆகிய மூவர் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். இவர்கள் பிரான்சு நாட்டில் சில காலங்கள் சோசலிச இயக்கங்களில் உறுப்பினர்களாக இருந்தவர்கள். பிறகு அனுதாபிகளாக மாறி இறுதியில் தங்களின் தொடர்புகளை முறித்துக் கொண்டவர்கள். பிரான்சு கம்யூனிஸ்ட் கட்சியினுடைய சிந்தனைப் போக்கின் தொடர்ச்சியாக இவர்களைக் காணலாம். பிரான்சு கம்யூனிஸ்ட் கட்சிதான் முதன்முதலில் பாட்டாளிவர்க்கச் சர்வாதிகாரம், வர்க்கப் போராட்டம் என்கின்ற கோட்பாடுகளை கைவிட்ட ஐரோப்பிய பொதுவுடைமைக் கட்சி என்பதோடு இவர்களின் சிந்தனையை இணைத்துப் பார்க்க வேண்டும்.

இத்தகைய கட்சிகளிலும் கூட இவர்கள் தொடர்ந்து இருக்க முடியாமல் தங்களுடைய சிந்தனைகளை கட்சிகளுக்கு வெளியில் அமைத்துக் கொண்டவர்கள். அதிலே ஃபூக்கோ, கம்யூனிஸ்டு கட்சியில் உறுப்பினராக இருக்கும்பொழுதே கூட தன்னை ஒரு நீட்சேயிச கம்யூனிஸ்டு என்று அழைத்துக் கொண்டவர். நீட்சேயிச கருத்தாக்கங்களால் கவரப்பட்ட பொதுவுடைமையாளர் என்பது இதன் அர்த்தம். நீட்சேயின் அதிகாரம் பற்றிய கோட்பாடு, அதிகாரம் சமூகத்தில் இருக்க வேண்டிய நியாயம் போன்றவற்றின் தொடர்ச்சியாக ஃபூக்கோவின் சிந்தனைகளைக் காண வேண்டும். ஃபூக்கோதன்னுடைய விவாதங்களின் மையமாக, '19 ஆம் நூற்றாண்டினுடைய ஐரோப்பாவிற்கும், 20 ஆம் நூற்றாண்டினுடைய ஐரோப்பாவிற்கும் ஒரு வேறுபாடு இருக்கிறது. 19 ஆம் நூற்றாண்டின் ஐரோப்பாவை, வறுமை வாட்டி வதைத்தது. ஆனால், 20 நூற்றாண்டின் ஐரோப்பாவிற்கு வறுமை ஒரு பிரச்சனை இல்லை. அதிகாரம்தான் பிரச்சனையாக இருக்கிறது'' என்கிறார். இதனால் பகுத்தறிவு

என்கின்ற கோட்பாட்டை முழுவதுமாக ஃபூக்கோ மறுக்கிறார்.

நீட்சேயினுடைய கருத்தின் தொடர்ச்சியாக ஃபூக்கோ இருக்கிறார். பகுத்தறிவின் மூலமாகத் தான் அதிகாரம், ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றது என்பது ஃபூக்கோவின் வாதமாகும். ஃபூக்கோ சொல், செயல், அறிவு, நடைமுறை என்ற அனைத்தையும் சிந்தனைக்களங்களாக (discourse) பார்க்கிறார். ஆதிக்க நடைமுறை என்பது ஒரு சிந்தனைக்களம்தான். அப்படியானால் ஆதிக்கத்தை எதிர்க்கும் நடைமுறை என்பதும் கூட ஒரு சிந்தனைக்களம்தான். அதுவும் அறிவுரீதியில், சிந்தனை ரீதியில் செயல்படும் சிந்தனைக் களம்தான் என்கின்ற கருத்தாக்கம் இதன் வழியாக பிறக்கின்றது. மத்திய காலத்தில் இருந்த அதிகாரமானது, ஐரோப்பாவில் முதலாளியத்திற்கு முந்தைய அதிகாரமானது மிகவும் வெளிப்படையாக இருந்தது. அரசர்கள் அதிகாரங்களைக் கோலோச்சினார்கள். ஆனால் வளர்ந்து வந்துள்ள முதலாளிய சமூகத்தின் அதிகாரமானது மிகவும் நுட்பமாக இருக்கின்றது. மக்கள், தாமே விரும்பி ஏற்று கொள்கின்ற விதத்தில் இந்த அதிகாரம் செயல்படுகின்றது என்ற ஃபூக்கோவின் கருத்து, ஹர்பர்ட் மாக்க்யூஸ் என்பவர் ஒற்றை பரிணாம மனிதன் என்ற நூலில் முன்வைத்த கருத்துகளின் தொடர்ச்சியாக இருக்கின்றது. நிறுவனங்கள், சமூகப் பிரிவுகள், தனிநபர்கள் என்று எல்லோரையும் அதிகாரம் ஆட்கொண்டு விடுகிறது. இது வெளிப்படையாக இல்லாமல் நுட்பமாக அமைந்திருக்கின்றது. இந்த அதிகாரம் என்பதை அவர் சமூக, அரசு, உளவியல் அளவில் காண்கிறார். ஆனால் அதிகாரம் என்பது ஒவ்வொரு காலகட்டத்தில் நிலவுகின்ற உற்பத்தி உறவு முறைகளில் இருந்துதான் வருகின்றது என்கின்ற கருத்தை ஃபூக்கோ மறுக்கிறார்.

மேலும் ஃபூக்கோ, "அன்றாட வாழ்வை ஒழுங்கமைக்கக் கூடிய அனைத்திலும் அதிகாரம் உள்ளது. ஒவ்வொரு மனிதனுக்கு உள்ளேயும், உடம்பினுள்ளும் கூட அதிகாரம் இருக்கின்றது என்கிறார். இது ஏறத்தாழ

நீட்சேயின் கருத்துகளின் தொடர்ச்சிதான். பின்நவீனத்துவமானது அறிவு அரசியலுக்கு மாற்றாக உடல் அரசியல் பற்றி பேசுகிறது. இந்த உடல் அரசியல் கருத்தாக்கத்தின் தொடக்கம், நீட்சேயின் உடல் பற்றிய கருத்துகள்தான்.

அதிகாரத்தை எதிர்த்து எந்த நடைமுறையில் ஈடுபடுவது என்பதில் ஃபூக்கோவின் ஆழமான கருத்து சிந்தனைக்களம் (Discourse) ஆகும். அதிகாரத்தை எதிர்த்து எதிர் சிந்தனைக்களம் தான் நம்மால் செய்யமுடியுமே தவிர, அதிகாரத்தை எதிர்த்து அதிகாரமற்ற சமூகம் என்பது சாத்தியமே இல்லை என்கிறார் ஃபூக்கோ. அதிகாரமற்ற சமூகம் ஒரு மாயை என்பதை நாம் உணர்ந்து உண்மையின் புதிய ஆட்சியை நிறுவுதல் வேண்டும். அந்த உண்மையின் ஆட்சி என்பது பற்றி ஃபூக்கோவின் பல்வேறு படைப்புகளை காணுகின்றபொழுது அவர் தள அளவிலான போராட்டங்களை முன்வைக்கிறார். இன்றைக்குத் தமிழ்ச் சூழலில் நுண்தளப் போராட்டங்கள் (Micro Politics) என்று சிலரால் இது முன் வைக்கப்படுகிறது. ஃபூக்கோ, இந்த நுண்தள அளவிலான போராட்டங்களில், தேவைப்படுகின்றபொழுது மார்க்சியத்தை பயன்படுத்த முடியும் என்ற கருத்தகத்தை முன்வைக்கிறார். அதே நேரத்தில் நுண்தள அளவிலான வர்க்கப் போராட்டங்கள் சாத்திய மில்லை என்கிறார். ஏனெனில் ஃபூக்கோவின் சிந்தனைப் போக்கில் அவர் சமூகத்தை அரசின் வடிவில் பார்க்கிறாரே தவிர இந்த அரசுக்கும், அரசியலுக்கும் அடித்தளமாக உள்ள உற்பத்தி முறையில் இருந்து சமூகத்தை பார்க்க மறுப்பதால் தான், வர்க்கம், வர்க்கப் போராட்டம் போன்ற சிந்தனைகள், செயல்பாடுகள் சாத்தியம் இல்லை என்கிறார் ஃபூக்கோ. இத்தகைய கருத்தகளின் மூலமாக தள அளவிலான போராட்டங்களையும் கூட சமூகத்தினுடைய விளிம்புநிலையில் இருக்கக்கூடிய வர்கள்தான் நடத்த இயலும். இதுவும்கூட மார்யூசினுடைய கருத்தாக்கத்தின் தொடர்ச்சி தான். ஆனால், மாக்யூஸ் குறிப்பிடும் சில சமூகப் பிரிவினர் அல்லாமல் வேறு சில பிரிவினர்களையும் ஃபூக்கோ சேர்த்து குறிப்பிடுகின்றார்.

அதிகாரத்தை எதிர்த்து போராடினாலும், இந்த அதிகாரத்தை அகற்றிவிட முடியாது; அதிகாரமற்ற சமூகம் ஒரு மாயை என்பதை உணர்ந்து இந்த அதிகாரத்தை மறதிக்கு உள்ளாக்கிவிட வேண்டும்; அதிகாரத்தைப் புறக்கணிக்க வேண்டும் என்கிறார் ஃபூக்கோ. அதிகாரம் புறநிலை உண்மையாக உள்ளதா என்பதல்ல கேள்வி. அதிகாரத்தை சிந்தனைக்களத்தில் மறந்துவிட வேண்டும். இப்படிப்பட்ட தன்மை கொண்ட பைத்தியக்காரர்கள், சிறைச்சாலையில் உள்ள கைதிகள், பிச்சைக்காரர்கள், மாறுபட்ட பாலுணர்வு கொண்டோர் ஆகியவர்கள்தான் தள அளவிலான போராட்டங்களை செய்யமுடியும் என்கிறார் ஃபூக்கோ. இப்படி தள அளவில் சில போராட்டங்கள் நடைபெற சாத்தியங்கள் உண்டு. இரு தள அளவிலான போராட்டங்களை இணைத்து நடத்தலாம் என்பதற்குகூட ஃபூக்கோ, அத்தகைய இணைப்புத் தேவையில்லை என்கிறார்.

அடுத்த பின்நவீனத்துவ சிந்தனையாளரான லியோதார்த் எழுதிய பின்நவீனத்துவத்தின் தன்மை (Postmodern Condition) என்ற நூலைப்பற்றி தோழர் வேணுகோபால் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவர் பிரான்சு பல்கலைக் கழகத்தின் பேராசிரியர். பிரான்சு சமூகம் 1970 களில் எப்படி இருந்தது என்பது பற்றி ஆய்வு (Project Work) ஒன்றை நடத்துகிறார். அதுதான் இந்த நூல். இந்நூல், வரலாற்றையும் வரலாற்று வாதத்தையும் மறுக்கின்றது. கடந்தகாலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்பதனையும் மறுக்கின்றது. நிகழ்காலம் என்பது கடந்த காலத்தின் தொடர்ச்சி, எதிர்காலம் என்பது நிகழ்காலத்தின் தொடர்ச்சி என்கின்ற அத்தொடர்ச்சித் தன்மையையும் மறுக்கிறது. ஏன் என்றால் வரலாறு என்பது கற்பிதம் செய்யப்படுவதுதான். வரலாறு என்பதே மொழியிலேதான் இருக்கின்றது. இந்த நூல், வரலாற்றை மொழிவிளையாட்டுகள் (Language Games) என்கின்றது. ஆனால் இப்படி தத்துவத்தை முன்வைக்கின்ற காலத்தில் கூட ஒரு சமூகத்தைப் பற்றி ஆய்வு செய்து அந்த சமூகத்தின் வரலாற்றுப் பின்னணியில் இருந்து

ஒரு தத்துவம் தோன்றியது என்ற கருத்தை லியோதார்த் முன் மொழிவதில் ஒரு வரலாற்று வாதம் உள்ளார்ந்து இருப்பதைக் காண முடிகிறது. இதில், வரலாறு பற்றிய அவரது கருத்திற்கு அவரே முரணாக இருப்பதைக் காணலாம்.

"ஐரோப்பிய நாடுகளில் இன்றைக்கு பொருள் உற்பத்திக்கு மாறாக அறிவு, பிரதான உற்பத்திச்சாதனமாக மாறி இருக்கின்றது. நுகர்வு என்பது முதன்மையாகி உள்ளது. சுடுமையாக அரசியல் இயக்கங்கள் இல்லை. பெரும் நிகழ்வுகள், பெரும் கட்சிகள், பெரும் போராட்டங்கள், பெரும் தலைவர்கள் போன்றவற்றை நியாயப்படுத்துவதில் நெருக்கடி உள்ளது" என்று லியோதார்த் தனது நூலில் ஐரோப்பிய சூழ்நிலையை வர்ணிக்கிறார். இவற்றை பெருங்கதையாடல்கள் என்று கூறி அவை தகர்ந்து போய் அதற்கு மாறாக சிறிய நிகழ்ச்சிகள், சிறிய கதையாடல்கள் நிகழ்கின்றன என்றும், ஐரோப்பிய அறிவுச் சிந்தனைக்கு இன்றைக்குத் தேவைபடுபவையாக கருத்து விலகல் உள்ளது என்றும், கருத்து ஒருமிப்பு ஆதிக்கத்தைக் கொடுக்கிறது என்றும் ஃபூக்கோ கூறுகிறார். ஃபூக்கோ, மாக்ஸூஸ் ஆகியோரின் கருத்துகளான "கருத்து ஒருமிப்பு" என்பதைத் தொடர்ந்து "ஒரு நிறுவனத்தோடு கருத்து ஒருமித்து விடுவதனால், அந்த நிறுவனம் சார்ந்தவர்களாக மாறிவிடுகிறோம்" என்ற கருத்தை லியோதார்த் கூறி, கருத்துவிலகல் தேவை என்கின்ற கோட்பாட்டை முன்வைக்கிறார். இதற்கு மாற்றாக வேட்கை அரசியல் (Desire Politics) என்பதை முன் மொழிகின்றார். இந்த வேட்கை அரசியல் என்பது நீட்சை, பிராய்டு போன்றோரின் கருத்துகளை நியாயப்படுத்தும் கருத்தாக்கங்களாகும். இது காண்ட் காலத்தில் இருந்து ஐரோப்பிய சிந்தனை மரபில் வந்த ஒரு சிந்தனைத் தொடர்ச்சிப் போக்காகும்.

பின்நவீனத்துவம் என்பது ஒரு தத்துவ மரபின் தொடர்ச்சியாகும். பின்நவீனத்துவம் என்பதும் ஒரு தத்துவம். அது ஒரு தத்துவம் இல்லை என்பது ஏமாற்றவதாகும்! அதற்கு ஒரு வரலாறு

உண்டு. அந்த வரலாற்றில் பல்வேறு சிந்தனையாளர்களின் சிந்தனைப் போக்குகளை, அந்தந்த காலத்தில் வாழ்ந்த எதிர் சிந்தனையாளர்கள் மறுத்துள்ளார்கள் என்பதையும் கூட ஐரோப்பிய சிந்தனை மரபு வரலாற்றில் இருந்து காணமுடிகின்றது. 1970 களில்தான் பின்நவீனத்துவம் ஒரு சிந்தனைப் போக்காக எழுந்து, பரிணமித்தது என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். இவரைப் போன்ற, பின்நவீனத்துவவாதிகள் எழுதுவது போல கடந்த காலத்தில் இருந்தவற்றையெல்லாம் முற்றாக உடைத்து நொறுக்கிவிட்டு வேகத்தோடு, அதனுடைய பழைய கருத்துகளை எல்லாம் சுமந்து கொண்டு வருகின்றது என்பதுதான் உண்மை.

பின்நவீனத்துவம் என்பது ஒரு சிந்தனைமுறை, வாழ்க்கைமுறை, தத்துவமுறை ஆகும். இந்த முறை முதலாளிய சமூகத்திற்கு உள்ளேயே தன்னை பாதுகாத்துக் கொள்கின்ற, தன்னை தகவமைத்துக் கொள்கின்ற வழிமுறை என்றும், இந்த முதலாளிய உற்பத்தி முறைக்குள் இருக்கின்ற கட்டமைப்பு வரம்பிற்குள்ளாகவே புதிய புதிய வேட்கைகளை, புதிய புதிய ஆசைகளை உற்பத்தி செய்து கொள்கின்ற வாழ்க்கைமுறை என்றும் லியோதார்த் எழுதுகின்றார். அதாவது முதலாளிய கட்டமைப்பிற்குள்ளேயே தன்னுடைய புதிய வேட்கைகளைப் பாதுகாத்துக் கொள்கின்ற, முன் மொழிகின்ற, விரும்புகின்ற, மொழிவிளையாட்டு விளையாடுகின்ற, வேட்கை அரசியல் செய்கின்ற இத்தகையத் தன்மைகளைத்தான் லியோதார்த் இங்ஙனம் குறிப்பிடுகின்றார்.

நான்காவதாக, பின்நவீனத்துவம் முன்மொழியும் அறிதல் முறையைக் காண்போம். ஒரு தத்துவம் அல்லது சிந்தனைமுறை என்கின்றபொழுது அது ஒரு அறிதல் முறையை முன்மொழிகின்றது. இவ்வாறு பார்க்கையில் பின்நவீனத்துவம் என்பது புறநிலை யதார்த்தத்தின் மீது நம்பிக்கையிழந்து இருப்பதை வெளிப்படையாக அவர்களின் கருத்துகளில் இருந்து காணமுடியும். ஏனெனில், பின்நவீனத்துவம், காண்ட் அவர்களிடம் இருந்து அறியவொணா

வாதத்தை எடுத்துக் கொள்கின்றது. தானே யாகிய பொருள், நமக்குத் தெரிகின்ற பொருள் ஆகியவற்றில், நமக்குத் தெரிகின்ற பொருளைத் தான் பொருள் என்று பின்நவீனத்துவம் ஏற்கின்றது. தானேயாகிய பொருளை அது ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. இவ்வாறாக புறநிலை யதார்த்தத்தில் நம்பிக்கை இழந்து இருப்பதால் தான், உண்மை, அறிவு வரலாறு என்று எதுவாக இருந்தாலும் அவைகளை சிந்தனைக் களங்களாக கட்டமைக்கப்படுகின்றது என்கின்ற கருத்திற்கு பின்நவீனத்துவம் வந்திருக்கின்றது. இந்த அடிப்படையில் இருந்து இது எத்தகைய அறிதல்முறையை கொண்டுள்ளது என்று லியோதார்த் விளக்கி உள்ளார். இந்த நூலில் அவர் இந்த காலகட்டத்தில் மூன்று அறிதல் முறைகளை முன்மொழியலாம் என்கிறார். அமெரிக்கச் சமூக விஞ்ஞானி டால்டார்ட் பார்சன் அவர்களின் கோட்பாடான சமூக நடைமுறைக்கான கோட்பாடு (Theory of Social Action) என்பது ஒன்று. இன்னொன்று மார்க்சியம். மூன்றாவது மார்க்சியத்தை விமர்சன கோட்பாடாகப் பார்த்த பிராங்க்பர்ட் பள்ளி சிந்தனை (Critical Theory) ஆகும். இவற்றில் மார்க்சியம் என்பது இந்த காலகட்டத்திற்கு ஒவ்வாது என்று அதை முதலிலேயே லியோதார்த் நிராகரித்து விடுகின்றார்.

அறிவுக்கோட்பாடு இப்பொழுது பயன்படாது. வேண்டுமெனில் அடையாள எதிர்ப்பைக் காண்பிக்க பயன்படுமே தவிர வேறு எதற்கும் அது பயன்படாது என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். அறிதல்முறையில் எதை எடுத்துக் கொள்வது, எந்த மாற்றை எடுத்துக் கொள்வது என்கிறபொழுது லியோதார்த், சமூகத்தில் உள்ள ஒருமைத் தன்மைக்கும் சமூகத்தில் உள்ளார்ந்து இருக்கின்ற இருமைத் தன்மைக்கும் இடைப்பட்டதாகத்தான் அந்த மாற்று என்பது இருக்கின்றது; ஒரு தத்துவ மல்ல, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட, தத்துவங் களுக்கும், ஒரு தத்துவத்துக்கும் இடைப்பட்ட அந்த அறிதல் முறையைத்தான் கடைபிடிக்க முடியும் என்கிறார். கடைசியாக எந்த ஒன்றையும் அறிதல் முறையாக தேர்ந்தெடுப்

பது சங்கடமானது. அப்படி தேர்ந்தெடுத்தாலும் சுய விருப்பத்திற்குத்தான் அது அமைகின்றது என்ற கருத்தாக்கத்தை அவர் முன்வைக்கிறார். இவ்வாறு கூறி அறிவு கோட்பாட்டை நிராகரிக்கின்றார். மார்க்சியம் என்பதை நிராகரிக்கிறார். ஆனால், டால்டார்ட் பார்சனின் கோட்பாட்டை நிராகரிக்காமல் இப்படிப்பட்ட தெளிவற்ற நிலைப்பாட்டை முன்மொழி கின்றார். எல்லாவற்றையும் கடந்த புறநிலை விதிமுறைகள் கிடையாது; எல்லாமுமே சிந்தனைக்களங்களாக இருக்கின்றன என்று அவர் குறிப்பிடுகின்றார்.

லியோதார்த் குறிப்பிடும் இன்னொரு கருத்து, சமூகத்தில் இயங்கியல் முரண்கள் கிடையாது என்பதாகும். நல்லது X கெட்டது, உண்மை X பொய், தப்பு X சரி போன்ற இப்படியான கேள்விக்கு உள்ளாக்கி, புறவயமான யதார்த்தத்தை வெவ்வேறான முறைகளில் தான் வாசிக்க முடியுமே தவிர அதன் அடிப்படைச் சாராம்சங்களை காணமுடியாது என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். அதோடு சமூக மாற்றம் என்பது, அந்த சமூகத்திற்குள்ளேயே இருக்கின்ற வேறுபாடுகளை ஒழுங்கமைத்துக் கொள்வதுதான் என்ற கருத்தாக்கத்தையும் இந்த பின்நவீனத்துவவாதி முன்மொழிகின்றார். இதுதான் அறிதல்முறை பற்றிய பின்நவீனத் துவத்தின் பார்வையாகும்.

பின்நவீனத்துவம் என்பது என்ன என்ன தத்துவ அம்சங்களை முன்மொழிகிறது, என்ன என்ன அம்சங்களை நிராகரிக்கிறது என்று இனி பார்ப்போம்:-

நிராகரிக்கின்ற கருத்தாக்கங்கள்:

1. பொதுமைப்படுத்துதல்
2. சாராம்சவாதம்
3. மொத்தத்துவம்
4. அடித்தளவாதம்
5. வரலாற்றுவாதம்
6. பகுத்தறிவின் பயங்கரம்
7. தர்க்கத்தின் வன்முறை

முன் மொழிகின்ற கருத்தாக்கங்கள்:

1. சிதறுதல்
2. பன்மைத் தன்மை
3. மற்றது
4. கருத்து விலகல்
5. வித்தியாசம்.

பின் நவீனத்துவம் நிராகரிக்கின்ற கருத் தாக்கங்கள் அறிதல் முறையோடு தொடர் புடைய அசம்சங்கள் ஆகும். ஒரு பொருளை, நிகழ்வை அறிகின்ற அம்சங்களோடு இந்த கருத்தாக்கங்கள் தொடர்புடையன. பொதுமைப் படுத்துதல் என்பது சாதாரணமாக மனித சமுதாயத்தில் அன்றாட அறிதல் முறையில் காண்கின்ற வடிவம்தான். பல்வேறு வேறுபாடு களாக இருக்கின்ற பல நிகழ்வுகளை, பல பொருள்களை, அந்தந்த பொருள்களுக்கு உள்ளேயே புரிந்து கொள்வதுதான் பொதுமைப் படுத்துதல் ஆகும். பொதுமைப்படுத்துதல் இல்லாமல் சமூகத்தை விளங்கிக்கொள்ள முடியாது. ஆண், பெண் என்பதும் பொதுமைப் படுத்துதல்தான்! விலங்குகள், பறவைகள், உயிருள்ள பொருள்கள், உயிரற்ற பொருள்கள் என்று வகைப்படுத்துவது என்பதும் பொதுமைப் படுத்துதல் ஆகும். இது அறிவுநடைமுறையில் பொது விதிகளை உருவாக்கிக் கொள்ளுவது ஆகும். அதாவது ஆண் என்கின்ற பொழுது எந்தெந்த விதிகளுக்கு உட்பட்டு இருந்தால் ஆண் என்று பொதுவிதிகளை உருவாக்கி கொள்ளுதல் ஆகும். இவ்வாறு பொது விதிகளை உருவாக்கிக் கொள்ளாமல் புலனறிவு கட்டத்திற்குக் கூட நாம்செல்ல முடியாது. புலன்களால் பார்க்கின்ற அறிவு, பிறகு பகுத்து அறிவது, அதன் பிறகு நடை முறையின் மூலமாக வருகின்ற அறிவு என அறிவு மூன்று கட்டங்களாக உள்ளன. குழந்தைப் பருவத்தில் இருந்து வளர்ந்து வளர்ச்சி அடைந்து இருக் கின்ற ஒரு மனிதன் புலன்களால் பார்க்கின்ற அறிவு என்பதைக்கூட பொதுமைப்படுத்தி புரிந்து கொள்ளாமல் புலனறிவு என்பதை அடையமுடியாது.

பொதுமைப்படுத்துதலை பின் நவீனத்துவம் நிராகரிப்பதற்குச் சில காரணங்களைக் குறிப்பிடு கின்றது. லியோதார்த் வார்த்தையில் குறிப்பிடு வதானால் அது ஒரு அறிவு ஏகாதிபத்தியம் (Intellectual Imperialism). அது பொதுமைப் படுத்துதல் அறிவின் ஆதிக்கத்தைத் தெரிவிக் கின்றது. அது பொருளில் உள்ள சாராம்சங்களை கிரகித்துக் கொள்கின்றது. இறுதியாக அது அடையாளங்களை உருவாக்குகின்றது.

அடையாளங்களை உருவாக்குவதன் மூலம் அடையாளங்களை வழிபடுகின்றது. சமூக வேறுபாடுகளை பொதுமைப்படுத்துதல் என்பது நியாயப்படுத்துகின்றது. சமூக வித்தி யாசங்களை அது ஒடுக்குகின்றது. சமூகத்தில் நிலவுகின்ற தனித்துவமான அம்சங்களை அது அடிமைப்படுத்த முனைகின்றது. இது விளிம்பு நிலையில் இருக்கின்ற மக்களின் நலன்களைப் புறக்கணிக்கின்றது - என்றவாறு லியோதார்த் கூறிக்கொண்டே போகின்றார். இந்த விவாதங் களை எல்லாம் அந்த அளவிற்கு தாக்க வரம்பிற்கு உட்பட்டு இருக்கின்றன. உதாரண மாக சமூகத்தை பின்நவீனத்துவவாதிகள் மையம் - விளிம்பு என்று குறிப்பிடுகிறார்கள். மையம் - விளிம்பு என்பவைகளுக்கூட பொதுமைப் படுத்துதலின் வெளிப்பாடுதான்! விளிம்புநிலை மக்கள் என்று சிலரை பொதுமைப்படுத்து கிறோம்!! பொதுமைப்படுத்துதல் இல்லாமல் அறிவைப் பற்றி பேச இயலாது.

அதோடு அடையாளங்கள் இல்லாமல் எந்தச் சமூகமும் இருக்க முடியாது. அடையாளங் களுக்கு இடையிலான வேறுபாடுகளை நீக்குவதற்கான அல்லது குறைப்பதற்கான போராட்டங்கள் எடுப்பது என்பது வேறு. அந்தந்த சமூகத்திற்குரிய அடையாளங்கள் இல்லாமல் சமுதாயம் இருக்கவியலாது. (உதாரணம்: ஆண், பெண் என்கின்ற உயிரியல் ரீதியிலான அடையாளங்கள்: பல்வேறு வகையான உயிரினங்கள் என்கின்ற அடையாளங்கள்; நாடுகள் என்கின்ற அடையாளங்கள்) அடை யாளங்களை வழிபடுவதை வேண்டுமானால் புறக்கணிக்கலாம். இவை பொதுமைப் படுத்துதலை உருவாக்குகின்றதனால், அதை அறிவுரீதியான ஏகாதிபத்தியம் என்று சொல்வது பகுத்தறிவிற்கு ஒவ்வாததாகும். பகுத்தறிவு என்பதே ஒவ்வாதது என்கின்றது பின்நவீனத்துவம்.

பொதுமைப்படுத்துதல் பற்றி பேசுகையில் மிச்சங்களின் அரசியலையும் பின்நவீனத்துவம் பேசுகின்றது. பொதுமைப்படுத்தும் பொழுது மிஞ்சி வழிகின்றது. அப்படி மிஞ்சி வழிகின்ற, புறக்கணிக்கப்பட்ட அந்த அரசியலையும் பேசவேண்டும் என்கின்ற நியாயத்துடன்

பின்நவீனத்துவம் வருகின்றது. எந்த மொழிக்கும் இலக்கணத்தை வகுக்கின்ற பொழுது இலக்கணம் வகுத்தபிறகு ஒழிவியல் என்ற பகுதி ஒன்று இருக்கும். ஒழிவியல் என்பது இலக்கணவரம்பிற்கு உட்படாததாகும். குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு பின்பு, இந்த இலக்கண மெல்லாம் காலாவதியாகிப் போய் ஒழிவியலில் இருக்கின்ற நிறைய அம்சங்கள் இலக்கணமாய் மாறிவிட்ட பின்னர், மீண்டும் புதிய இலக்கணம் எழுத வேண்டியது அவசியமாகிறது. ஒரே இலக்கணம் எல்லா காலத்திற்கும் பொருந்தாது. இதனால் புதிய இலக்கணம் எழுதுகின்றோம். அந்த புதிய இலக்கணத்திலும் ஒழிவியல் உண்டு. இவ்வாறு ஒழிவியல், மிச்சங்கள் இல்லாமல் ஒன்றை பொதுமைப்படுத்துதல் இயலாது. இந்த ஒழிவியல், மிச்சங்கள் என்பனவற்றின்மீது நமது அக்கறை என்பது வேறு; மிச்சங்கள் காரணமாக பொதுமைப்படுத்துவே கூடாது என்பது வேறு. இந்த இரண்டையும் பிரித்துப் பார்க்க வேண்டிய அவசியத்தில் இருக்கிறோம்.

இந்த பொதுமைப்படுத்துதலில் சிதறுதல், சிதறுண்டு போதல் என்கின்ற கருத்தாக்கத்தை பின்நவீனத்துவம் முன்வைக்கின்றது. மார்க்சியத்தின் இயங்கியல் அறிவில் Universal, Particular என்ற இரண்டை குறிப்பிடுகின்றனர். Universal என்பது ஒரு பொதுமைப்படுத்துதல்தான். Particular என்பது தனித்துவங்கள். அந்த தனித்துவங்களோடு பொதுமைப்படுத்துவது என்பது தனித்துவங்களை முற்றாக நிராகரிப்பது அல்ல. ஆனால், தனித்துவங்களையும், பொதுமைப்படுத்துதலையும் இணைக்கும் பொழுதுதான் சரியான நடைமுறைக்குச் செல்லமுடியும். பொதுமைப்படுத்துதல், சிதறுதல் என்பதுடன் இணையும் பொழுதுதான் சரியான இயங்கியல் அறிவுக்குள்ளே நுழைய முடியும். இந்த சிதறுதல் என்பதும் கூட எல்லையில்லாமல் போகின்றதைப் பார்க்கலாம்.

சமூகத்தைப் பலவிதங்களாகப் பிரிக்கலாம். பின்நவீனத்துவம் மையச்சமூகம், விளிம்புச் சமூகம் என்று சமூகத்தைப் பிரிக்கின்றது. அந்த விளிம்புச்சமூகத்தையும் பல்வேறு விதமான

சமூகங்களாகப் பிரிக்கின்றது. அதிலேயும் கடைசியில் தனிமனிதர்கள் என்று பிரிக்கின்றது. இந்த சிதறுதல்முறை என்பதற்கு அளவு ஏதும் கிடையாது. தனிமனிதன்கூட நேற்று இருந்த தனிமனிதன், இன்று இருக்கும் தனிமனிதன் என்றும் சிதறலாம். ஆனாலும் இந்தச் சிதறல்களை எல்லாம் கண்கில் எடுத்துக் கொண்டுதான் சமூக நடைமுறை, சமூக அறிவு என்ற ஆக்கங்களை அடைய முடியும். பொதுமைப்படுத்துதல் என்பதுதவறு, அது ஒரு வன்முறை என்று குறிப்பிடுவது அறிவைப் பற்றிய இயங்கியல் அடிப்படையிலான அறிதல் என்பதையே நிராகரிப்பதாகும். எனவே ஒரு சமூகத்தை ஒட்டுமொத்த சமூகமாகவும் அந்த தனிமனிதர்களின் சேர்க்கையாகவும், காணலாம். இந்த இரண்டினுடைய இயங்கியல் உறவிலும், நடைமுறையிலும்தான் சமூகத்தின் நடைமுறையை நாம் மேற்கொள்ள முடியும்.

அடுத்ததாக, பின்நவீனத்துவம் சாராம்ச வாதத்தை மறுக்கின்றது. ஒரு பொருளுக்குள்ளே சாராம்சம் இருக்கின்றது. அந்தப் பொருளில்லையே மேல் தோற்றமும் இருக்கின்றது. ஒரு பொருளின் நிகழ்வினுடைய போக்குகளைத் தீர்மானிக்கக்கூடிய உள்ளார்ந்த உறவுகள், இவற்றினுடையத் தொகுப்பைத்தான் சாராம்சம் என்று குறிப்பிடுகிறோம். அந்த சாராம்சத்தினுடைய மேல் தோற்றம் என்பது அந்த சாராம்சத்தினுடைய வெளிப்பாடாகவும் அமையலாம்: அல்லது புறம்பாகவும் அமையலாம். அது அந்த பொருளின் நிகழ்வுடைய ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தினுடைய தன்மையைப் பொருத்துக் காணப்படுகின்றது. இதைத்தான் சாராம்சம். மேல்தோற்றம் என்கிறோம்.

ஆனால், காண்ட் அவர்கள் மேல்தோற்றத்தை மட்டும் தான் கண்டறிய முடியுமே தவிர, சாராம்சத்தைக் கண்டறிய முடியாது என்கிறார். மேலும் சாராம்சத்திலே கூட மார்க்சிய இயங்கியல் ரீதியான சாராம்சத்திற்கும், ஹெகலிய இயங்கியல் ரீதியான சாராம்சத்திற்கும் வேறு பாடு இருக்கின்றது. சாராம்சத்தின் விதிமுறைகளைக் கண்டறிவது என்பது அந்த சாராம்சத்தை மாற்றுவதற்காக, அதாவது ஆதிக்க சமூகத்தி

தில் பின்னடைந்த நிலையின் வெளிப்பாடுதான். அதன் பலவீனத்தை இங்கு நியாயப்படுத்துவதாகக் கருத வேண்டாம். இந்த பலவீனம் ஏற்படுவதற்குரிய புறவியல் ரீதியான காரணங்கள் அங்கே இருந்தன என்பதை நாம் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். ஆகவே, சோசலிச அரசாங்கம் என்பதை கோட்பாட்டு ரீதியில் ஒட்டுமொத்த அரசாங்கத்தோடு இணைத்து புறக்கணிப்பது என்ற அம்சத்தோடு காண இயலாது, காணவும் கூடாது.

இன்னொன்று சோசலிச அரசாங்கமானது இருவிதமான லட்சியங்களுக்கு உறுதி கூறுகின்றது. ஒன்று சமத்துவம் மற்றது விடுதலை. இந்த இரண்டு கருத்தோட்டங்களும் ஒன்றோடொன்று பிணைக்கப்பட்டவைதான். ஒன்றில் லாமல் மற்றதைச் சமூகத்தில் காணமுடியாது. இந்த கோட்பாடுகளை முன்வைக்கின்ற அந்த சோசலிச அரசாங்கத்தின் நடைமுறைத் தவறுகளை இந்த அறிஞர்கள் சுட்டிக்காட்டி இருக்கின்றார்கள். அந்த நடைமுறை தவறுகளில் இருந்து எந்த கருத்துகளை ஏற்றுக்கொள்ள முடியுமோ அதை ஏற்றுக்கொள்ளலாம். ஆனால் சோசலிச அரசு என்பதை ஒட்டுமொத்த அரசு என்று கோட்பாட்டு ரீதியில் குறிப்பிடுவது பொருத்தமற்றது.

அடித்தளவாதம் - அடித்தள எதிர்ப்புவாதம் என்கின்ற கருத்தாக்கத்தையும் பின்நவீனத்துவம் முன்வைக்கின்றது. அடித்தளவாதம் என்பதற்கு அது குறிப்பிடும் இலக்கணங்கள் இரண்டு. ஒன்று பல்வேறுவிதமான அறிவு புலன்களையும், விபரங்களையும் பொதுநிலையில் நின்று வாசிப்பதற்கான அடித்தளங்கள். மற்றது ஆய்வுப்பொருளுக்கு அப்பாற்பட்டு ஒரு அடித்தளத்தை அடிப்படையாக கொண்டு இயங்கும் அறிதல். இவைகளைத்தான் பின்நவீனத்துவம் நிராகரிக்கின்றது. எல்லா பிரச்சனைகளையும். எல்லா காலங்களிலும் ஆராய ஒரு நிரந்தரமான உண்மை என்பது கிடையாது. ஆதாரத்தின் அதிகாரத்தைக் கேள்விக்கு உள்ளாக்குவது பின்நவீனத்துவம். இயங்கியல் முரண் நிலை மறுப்பே பின்நவீனத்துவம். உண்மை, நீதி, அறம் போன்றவைகளை தீர்மானிப்பதற்கான அடிப்படை பொது

ஆதாரம் இல்லை என்று பின்நவீனத்துவம் குறிப்பிடுகின்றது. இவைகள்தான் அடித்தளவாதம் என்று பின்நவீனத்துவம் கூறுகிறது. எல்லா பிரச்சனைகளையும், எல்லா காலகட்டத்திலும் ஆராயும் நிரந்தரமான அறிதல் முறை கிடையாது. ஆனால் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்வுப் போக்கை அறிவதற்கான முறை என்பது உண்டு. இத்தகைய அறிதல் முறை பின்நவீனத்திற்கும் உண்டு. மற்ற எல்லா தத்துவங்களுக்கும் உண்டு; ஆதாரங்களின் இடைய ஆதாரம் என்பதை அது பொதுநிலையில் நின்று விசயங்களை பின்நவீனத்துவம் அணுகுகிறது என்று அது குறிப்பிடுகிறது.

இரண்டாவது, ஒரு பொருளை ஆராயும் பொழுது அதற்கு அப்பாற்பட்டு இருக்கின்ற அறிதல் முறையை ஏற்றுக்கொள்வது என்று அது குறிப்பிடுகின்றது. இந்த கருத்தைச் சற்று ஆழமாகப் பார்ப்போம். ஒரு பொருளைப் பற்றி, நிகழ்வைப்பற்றி ஆராயும் பொழுது குறிப்பிட்ட அறிதல் முறையோடுதான் அந்தப் பொருளைப் பற்றி ஆராய்ச்சி செய்கின்றோம். அப்படி ஆராயும்போது கண்டறிந்த முடிவுகள் நம்முடைய அறிவையும் மாற்றுவதற்கு சாத்தியம் உண்டு. அப்படி மாற்றினால் புதிய வகைப்பட்ட அறிதல் முறையைப் பெறுகின்றோம். பின்பு புதிய வகைப்பட்ட அறிதலோடு தான் இன்னொரு பொருளை ஆராய்கிறோம். இந்த அறிதல் முறை என்பது பொருளுக்கு வெளியில் உள்ளதாகும். பொருளுக்கு உள்ளே இருப்பது அல்ல. இது மிகவும் முக்கியமானதாகும். பொருளுக்கு உள்ளே என்று சொல்வது பொருளுக்கு வெளியே இருந்து வரும் அறிதல் முறையை மறுப்பதாகும். இது பின்நவீனத்துவ தத்துவத்தின் உள்ளார்ந்த கருத்தாகும்.

எந்த ஒரு பொருளையும், நிகழ்வையும் பொருளுக்கு உள்ளே இருந்து பெறப்படும் ஆதாரங்களை வைத்து அறிய முடியாது. அப்பொருளை ஆராய்வதற்கு முன்னதாகவே சமூகம் வளர்ந்து இருக்கின்றது. இந்த சமூகத்தின் வளர்ச்சி மூலமாக ஒரு மனிதன் எந்த அறிவை பெற முடியுமோ அந்த அறிவைப் பெற்று இருக்கிறான். இந்த அறிவைக்

கொண்டுதான் ஒரு நிகழ்வையோ, பொருளையோ மனிதன் ஆராய்கிறான். மற்றது என்பது எது என்பதை பொருத்துதான் மற்றதை நாம் அங்கீகரிக்கலாமா இல்லையா என்பதை தீர்மானிக்கமுடியும். மற்றது என்பதை எல்லா மட்டங்களிலும் அங்கீகரிக்க இயலாது. உயர்த்தப்பட்ட சாதிக்காரர்களிடம் ஆணவம் அறிவுக்கு செல்லும் வழியை எந்த வகையிலும் நிராகரிக்க முடியாது. பகுத்தறிவின் ஆட்சியில் பகுத்தறிவை மறுப்பதற்கான காரணம் என்னவென்றால், இங்கு அறிதல் என்பது மற்றதை அறிந்து கொள்வது அல்ல. இங்கு மற்றது என்பது வருகின்றது. அறிதல்முறையில் தெரிதலே அறிவு என்பதாகும். அறிவு என்பது அதற்குப் பிறகு, அதிகாரத்திற்குக் கொண்டு செல்கிறது. இதுவும் கோட்பாட்டு அளவில் அரை உண்மையையும், அரை பொய்யையும் கொண்டிருக்கின்றது. அறிதல் என்பது, அறிதலுக்காக மட்டுமே அறிதல் என்பதே. செயல் என்பது அறிதலை ஒரு சிந்தனைக் களமாக, சொல்லாடலாக நிறுத்திக் கொண்டிருப்பவர்களுக்கு மட்டுமே! ஆனால், அறிவு என்பது நடைமுறைக்கானது, ஒன்றைப் பற்றி அறிவது என்பது அதைப்பற்றி வினையாற்றுவதற்காக, அதன் மீது குறுக்கீடு செய்வதற்காகத்தான் என்பதே நமது கருத்தாகும். அறிதல்முறையை தெரிந்து கொண்டிருக்கிற அறிவாளி, தன்னுடைய அறிவைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு அதிகாரம் செலுத்தலாம். அப்படிப்பட்ட அதிகாரத்தை கேள்விக்கு உள்ளாக்குகிறோம். எப்பொழுது என்று சொன்னால் அந்த அதிகாரத்தை எதிர்க்கின்ற அறிவு நமக்கு வரும்போது. எனவே, இந்த அளவில்தான் அதை அதன் தொடர்ச்சியான தன்மையிலே பார்க்க வேண்டும்.

பகுத்தறிவு என்பது ஒருமித்து பொருந்தி வருவதை நிபந்தனையாக்குகின்றது: வித்தியா சத்தையும் முன்மொழிய வேண்டும் என்கிறது. ஆனால், கருத்து வேறுபாடு, கருத்து ஒருமிப்பு என்பதை குறிப்பிட்ட காலத்திலான கருத்து விலகல், குறிப்பிட்ட காலத்திலான கருத்து ஒருமிப்பு என்றுதான் பார்க்கவேண்டும். ஒரு சம்பவத்தை பொருத்தமட்டில் கருத்து விலகல் இருக்கலாம். அதேநேரத்தில் கருத்துவிலகல்

எல்லாம் முடிந்துபோன பிறகு கருத்து ஒருமிப்பு வந்தபிறகு அங்கு நடைமுறை என்பது வருகின்றது. எனவே கருத்து ஒருமிப்பு என்பதும் வன்முறை என்று குறிப்பிடுவதும் ஒரு பொருளுக்குள்ளே இருக்கின்ற இரண்டு விதமான உறவுமுறைகளை மறுப்பதாகும். கருத்து ஒருமிப்பு என்பது போராட்டத்திற்காகத்தான்; அல்லது கருத்து ஒருமிப்பு என்பது அதிகாரத்திற்கு அடிபணிவதுதான் என்று இரு கண்ணோட்டங்கள் உள்ளன. அதிகாரத்திற்கு அடிபணிதல் என்கின்ற கருத்தொருமிப்பிற்கு நாம் கருத்து விலக வேண்டிய அவசியத்தில் இருக்கின்றோம். அந்த கருத்து விலகல் அங்கு சரியானது. கருத்து விலகல் என்பதையே முழுமுற்றான முழுமையாக பார்ப்பது சரியன்று. Absolute, Relative என்று இரண்டாக பார்ப்பதையே பின்நவீனத்துவம் நிராகரிக்கின்றது.

அதற்கடுத்து, பின்நவீனத்துவம் குறிப்பிடும் இன்னொரு கருத்தாக்கம் கதையாடல் (Narrative) என்பது. அதாவது எல்லாவற்றையுமே கதையாடல்களாக பார்ப்பது ஆகும். இது சிந்தனைக்களங்கள் என்ற ஃபூக்கோவினுடைய கருத்தாக்கத்தின் தொடர்ச்சி ஆகும். இது மொழி வினையாட்டுகளாக எல்லாவிதமான செயல் பாடுகளையும் காணுகின்றது. இந்த கதையாடல்களிலும் பெரும் கதையாடல்கள், தேசம் முழுவதுமான, சர்வதேச முழுவதுமான, கதையாடல்கள் எல்லாம் வீழ்ச்சி அடைந்து விட்டன என்று பின்நவீனத்துவம் பார்க்கின்றது. அந்த வீழ்ச்சிக்கான காரணங்கள் என்ன என்பதையும் இது கூறுகின்றது. ஒற்றை அடையாளங்களுக்குள்ளே இந்த அடையாளங்கள் இருந்தன. மனிதர்கள் அனைவரையும் ஒருபடித்தானவர்களாக மாற்றுகின்றது. பன்மைத் தன்மையை மறுக்கின்றது. இப்படியான பெருங்கதையாடல்களின் வீழ்ச்சி என்பது இரண்டாம் உலகப் பெரும் போருக்கு பின்னால் ஏற்பட்ட தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் விளைவு என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். கம்யூனிசம், பாசிசம், வரலாற்று மரபுகள், தேசிய அரசுகள், சுவர்ச்சிவாதமிக்கத் தலைவர்கள் போன்றவைகளைப் பெருங்கதையாடல்கள்

என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். பின்நவீனத்துவம் பற்றி தமிழில் நூல் எழுதிய அ. மார்க்ஸ், லியோதார்த் சொல்வதையும் குறிப்பிட்டுவிட்டு, மார்க்சியம், இந்துத்துவம், வேதம், இனவாதச் சொல்லாடல் ஆகிய எல்லாமுமே அங்கே வீழ்ச்சி அடைந்துவிட்டன என்று குறிப்பிடுகின்றார். அடித்தளவாத அம்சங்களை உள்ளடக்கி இருக்கின்ற கதையாடலை பெருங்கதையாடல். ஒரு கதையாடலை நியாயப்படுத்த வேண்டுமெனில், அதற்கு அடித்தளவாதம்—இருக்கவேண்டும். அடித்தளவாதம் என்று சொன்னால் வெளியே இருந்து கொண்டு அறிவின் ஆதாரத்தை குறிப்பதற்கும். தொழிலாளர் வர்க்க போராட்டம் என்று சொன்னால் அதற்கு மார்க்சியம் அடித்தளவாதமாக இருக்கின்றது. இப்படி அடித்தளவாதம் இருப்பதால் மார்க்சியம் என்பது ஒரு பெருங்கதையாடல் ஆகும். இப்படி அரசியல் நியாயப்பாடு என்பது வெளிப்புறமாக இருந்து வருவது என்பதால் அது பெருங்கதையாடலாக குறிப்பிடப்படுகின்றது. இந்த பெருங்கதையாடல்கள் நிராகரிக்கப்பட்டு வித்தியாசத்தை முதன்மைப்படுத்தும் சிறுகதையாடல்களை லியோதார்த் முதன்மைப்படுத்துகிறார். இந்த கருத்தாக்கம் என்பதுகூட ஃபூக்கோவின் தளச்செயல்பாடு என்பதில் இருந்தும் நுண் அரசியல் செயல்பாட்டில் இருந்தும் வருகின்றது.

பெருங்கதையாடல்கள் எவை எவை? அவை எப்படி தகர்ந்து போனது என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகிறார். சிறுகதையாடல்கள் பற்றி இப்படி தெளிவான, விரிவான குறிப்புகள் இல்லை. ஆனால், தமிழில் பின்நவீனத்துவம் பற்றி எழுதிய அ.மார்க்ஸ் அவர்கள், தலித்தியம், பெண்ணிய இயக்கங்கள் போன்றவையெல்லாம் சிறுகதையாடல்கள் என்று குறிப்பிடுகின்றார். இவைகளிலும் கூட அடித்தளவாத அம்சங்கள் நிறைய பார்க்கமுடியும். வெளியே இருந்து கொண்டு அந்த இயக்கங்களுக்கான ஆதாரங்கள், அடித்தளங்கள் இருப்பதைப் பார்க்கலாம்; வெளியே இருந்துகொண்டு அதற்கான அரசியல் நியாயப்பாடுகளைக் காணலாம். அ.மார்க்ஸ் பாணியில் சொல்லப்

போனால்... அவற்றையெல்லாம் பெருங்கதையாடல்களாகத்தான் பார்க்கமுடியும். தலித்தியம், பெண்ணியம் போன்றவைகளை சிறுகதையாடல்களாக பார்க்கமுடியாது என்பது முக்கியக் கருத்தாகும்.

மேலும், எது சிறுகதையாடல் என்பதை விரிவாக விளக்க முடியவில்லை என்கிறார் லியோதார்த். அப்படி விளக்க முடியாததனால் நாமாகவே கற்பனை ரீதியில் புதிது, புதிதாக உருவாக்கிக் கொள்வதாக அது அமைகிறது என்கிறார். செயல்பாடுகளை அர்த்தப்படுத்துவதற்கு, பெயரிடுவதற்கு கதையாடல் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதே தவறான ஒன்றாகும். பெருங்கதையாடல் - சிறுகதையாடல் ஆய்வுகள் மேற்கொண்டு 20 ஆண்டுகள் கடந்துவிட்டன. இன்று இருக்கின்ற நிலைமைகளைப் பார்க்கும்பொழுது பெருங்கதையாடல்கள் தகர்ந்து போயிற்றா என்ன? இல்லை. உலகளாவிய அளவிலான நிகழ்ச்சிகள், தேசிய அளவிலான நிகழ்ச்சிகள், கவர்ச்சிவாதமிக்க தலைவர்கள். தேசிய அரசுகள், மற்றும் இனத்துவ சொல்லாடல்கள், இனத்துவம், மார்க்சியம் (அ.மார்க்ஸ் குறிப்பிடுவது) போன்ற பெருங்கதையாடல்கள் எல்லாம் தகர்ந்துபோய் விட்டதா? அந்த பெருங்கதையாடல்கள் தொடரைப் பயன்படுத்தினாலும் பெருங்கதையாடல் தகர்ந்து போய்விடவில்லை.

1970 களிலேயே இந்த உலகச் சமூகத்தை ஆராய்ச்சி செய்த லியோதார்த், உலகச் சந்தை வந்துவிட்டது, உற்பத்தி என்பது இரண்டாம் பட்சமாகவும், நுகர்வு என்பது முதன்மையாகவும் மாறிவிட்டது என்கின்ற ஐரோப்பிய நிலையை முன்மொழிகின்றார். ஆனால், இன்றைக்கும் வலுவான பொருளாதாரப் போட்டிகள் இருக்கின்றன. இத்துடன் உலகளாவிய பண்பாட்டுச் சந்தை பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றார். இன்றைக்கும் சமூகம் என்பது வெகுசன ஊடக சமூகமாக (Media Society) அதுவும் எலக்ட்ரானிக் ஊடக சமூகமாக உள்ளது. இருந்த இடத்திலிருந்தே சர்வதேச நிகழ்ச்சிகளைக் காணமுடிகின்றது. இந்த நிலையில் உலகளாவிய நிகழ்ச்சிகள்,

தேசளாவிய நிகழ்ச்சிகள் குறைந்து போய் விட்டனவா? லியோதார்த் நமது யுகமானது உலகமய யுகம் என்கிறார். உலகமயம் என்ற சொற்றொடரே பெருங்கதையாடல் அல்லவா? ஆயினும் இவர் பெருங்கதையாடல்கள் தகர்ந்து விட்டன என்று சொல்வது ஏன்? ஐரோப்பிய உலகில், குறிப்பாக மேற்கு ஐரோப்பாவில் கம்யூனிச சிந்தனைகளின் பின்னடைவு, பிரான்சு, பிரிட்டன், அமெரிக்கா, ஜெர்மனி போன்ற நாடுகளில் கம்யூனிச சிந்தனைகளின் பின்னடைவு என்ற கருத்தை, உலகம் முழுவதும் பரப்புவதற்காகத்தான் இந்த பெருங்கதையாடல் என்ற சொற்றொடரை பின்நவீனத்துவவாதிகள் கொண்டு வந்தார்கள். இதைப் பின்நவீனத்துவ வாதிகளின் நூல்களில் இருந்து அறிய முடிகின்றது. இந்த பெருங்கதையாடல் என்பதில் அரசியல் உள்ளது. ஐரோப்பாவில், குறிப்பாக மேற்கு ஐரோப்பாவில் இருந்த மார்க்சிய அரசியலின் பின்னடைவை உலகம் முழுமைக்கு மானதாக பின்நவீனத்துவம் பார்க்கின்றது. இந்த பின்நவீனத்துவ மாபெரும் சிந்தனையாளர்கள், தங்களுடைய அனைத்து ஆய்வுகளுக்கும் கிழக்கு ஐரோப்பாவில் நடந்த சம்பவங்களையே ஆதாரங்களாகக் காட்டுகிறார்கள். ஆனால், குறிப்பாக ஆசியாவில், இரண்டாம் உலகப் போருக்கு பின்னால் தோன்றிய கம்யூனிச நாடுகள், கம்யூனிச இயக்கங்களின் வரலாற்றை ஆய்வு செய்ய இவர்கள் மறுக்கிறார்கள்.

ஃபூக்கோ அவர்கள் நீதிமன்றம் பற்றி நிறைய எழுதி உள்ளார். நீதி மன்றம் மக்கள் நீதிமன்றமாக இருக்கவேண்டும் என்ற கருத்தை எழுதியுள்ளார். அவரை பேட்டி கண்டவர்கள், சீனாவில் மக்கள் நீதிமன்றம் இருக்கின்றதே அதைப்பற்றி உங்கள் கருத்து என்ன? என்று கேள்வி கேட்டார்கள். ஃபூக்கோ அவர்கள் சீனதேசத்தில் நடந்த கம்யூனிச சித்தாந்தப் போராட்டம் பற்றியோ அல்லது சீனசமூகத்தில் வளர்முக நோக்கில் ஏற்பட்ட பல்வேறு மாற்றங்களைப் பற்றியோ எந்தவிதமான பதிலையும் அளிக்காமல், கணக்கில் எடுக்காமல் விட்டுவிடுகிறார். இது பெரிய குறை ஆகும். மேலும் பின்நவீனத்துவவாதிகளிடம் கம்யூனிச எதிர்ப்பு என்பது இயல்பாகவே இருக்கின்றது. எனவேதான் கீழை நாடுகளில்,

கம்யூனிச நாடுகளில் ஏற்பட்டு இருக்கின்ற கம்யூனிச சிந்தனை வளர்ச்சி மரபுகளையெல்லாம் அவர்கள் கணக்கில் எடுக்க மறுக்கின்றார்கள் என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய அவசியம் உள்ளது.

உலகமயம் (Globalisation) என்ற கருத்தாக்கத்தை முன்வைக்கும் லியோதார்த், பெருங்கதையாடல் தகர்ந்து போய்விட்டது என்பதை முன்வைக்கின்ற பொழுது அது சுயமுரணாக தெரிகின்றது. இது சுயமுரணாக இருக்கின்றதே; இதுபோல பல சுயமுரண்கள் இருக்கின்றனவே என்று கேட்டால், சுய முரண்கள்தான் வாழ்க்கை என்று கூறி கேள்வி கேட்பவர்களைப் பார்த்து சிரிப்பு ஒன்றை உதிர்த்துவிட்டு மவுனமாக நழுவி விடுகிறோம் என்கிறார்கள் பின்நவீனத்துவ வாதிகள். இதுதான் வேட்கை அரசியல் என்று சொன்னால் பிறகு என்ன விவாதம் இருக்கின்றது. திரிபுரம் எரிந்த விரிசடை கடவுள் சிரித்ததால் மூன்று கோட்டைகள் தகர்ந்தன என்ற கதையில் கூட புராண ரீதியிலான தர்க்கம் ஒன்று உள்ளது. பின்நவீனத்துவம் சொல்வதற்கு தர்க்கம் என்பதே இல்லை. ஒரு உரையாடல் என்று சென்னால் இருவரும் பேசவேண்டும். பகுத்தறிவே பயங்கரம் என்றும், தர்க்கத்தின் வன்முறை என்றும் சொன்னால் அங்கு உரையாடல் கிடையாது. உரையாடல் அற்று போகின்றது என்பதைத்தான் இது காண்பிக்கிறது. பின்நவீனத்துவவாதிகள் சுயமுரண்பாடுகளுடன் உள்ளனர் என்பது புலப்படுகின்றது. மேலும், உலகமயமாக்கப் போக்கைப் பார்க்கும்பொழுது பெருங்கதையாடல் என்பது தகர்ந்து போய்விடவில்லை என்பது தெரிகின்றது.

இதுவரை பின்நவீனத்துவத்தின் தத்துவ அம்சங்களைப் பார்த்தோம். இனி பின்நவீனத்துவம் கூறும் அரசியலைக் காண்போம். இன்றைய உலகளாவிய அரசியல், சமூக நிலைகளைப் பற்றி இவர்கள் நிறைய ஆய்வுகளைச் செய்கிறார்கள். அதில் இருக்கும் Methodology, Method என்பதையே பின்நவீனத்துவவாதிகள் மறுக்கின்றார்கள். Method என்பதற்கு பதிலாக Anti-method. ஆனால், இதிலும் Methodology ஒன்று இருக்கின்றது என்று நாம் சொன்னால் அதையே வன்முறை என்று பின்நவீனத்துவ வாதிகள் சொல்கின்றனர். அங்கே விவாதத்திற்கு

இடம் என்கே இருக்கின்றது. இவர்களது Methodology யில் உள்ள சிக்கல் என்னவென்றால் சமூக அமைப்பு (Society as a social system) என்பதையே இவர்கள் நிராகரிக்கிறார்கள் என்பதுதான். உலகம் பற்றி பின்வருமாறு லியோதார்த் எழுதுகிறார். "தான் எதுவாக இருக்கிறோம் என்று இந்த உலகம் தானே விளக்க முடியாத ஒரு உலகத்தில் நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம். அது எதுவாக இருக்கின்றது என்பது பற்றி அதனால் தீர்மானிக்க முடியவில்லை. ஆனால் அது எந்த உலகத்தில் தற்பொழுது விடுதலை பெற்று வந்திருக்கின்றது என்பதைப் பற்றிதான் அதனால் கூறமுடியும். இதுதான் நவீனத்துவம் பின்நவீனத்துவம் ஆகும்." இவர்களிடம் சமுதாயத்தை பற்றிய தெளிவான அணுகுமுறை இல்லை. ஆனால் நிறைய விவரங்களைத் தருகின்றார்கள். ஊடக (Media) சமூகம், சந்தை சமூகம், பின்நவீனத்துவ சமூகம் என்கின்ற பல கருத்தாக்கங்களைத் தருகின்றார்கள். இவற்றில் எல்லாம் ஆய்வுமுறை சென்று உள்ளது.

இன்றைய சமுதாய நிலையைப் பற்றியும் பின்நவீனத்துவவாதிகள் முன்வைக்கிறார்கள். யார் ஆளுகின்ற பிரிவினராக இருக்கின்றார்கள் என்பதை விரிவாக லியோதார்த் எழுதுகின்றார். இவர் எழுதிய நூல்தான் பின்நவீனத்துவத்தின் அனைத்து அம்சங்களையும் செறிவாக உள்ளடக்கி அண்மைக்காலத்தில் வெளிவந்துள்ள நூல். அதனால்தான் இதிலிருந்து நிறைய எடுத்துக்காட்டுகளை கூறுகிறேன். யார் இந்த உலகில் ஆளும் வர்க்கங்களாக உள்ளனர்? மிகப் பெரிய தொழில் நிறுவன குழுமங்கள், வணிக சமூகங்கள் போன்றவைகளை நடத்துபவர்கள், தொழிலாளர் தலைவர்கள், சமய நிறுவனங்களின் தலைவர்கள் போன்றோர்தான் ஆளும் வர்க்கமாக உள்ளனர். இவர்களுக்கு மாற்று என்ன? அரசியல் என்று வரும்பொழுது மாற்றுத் தேவைப்படுகின்றது. மாற்று என்பது பற்றி தத்துவத்தில் நிறைய பேசுகிறோம். மற்றதாக இருக்கும் உரிமையைத் தரவேண்டும். மற்றதாக இருப்பதை அங்கீகரிக்க வேண்டுமெனில், நமக்கு மற்றது என்பது என்ன? நிலவுகின்ற சமுதாயத்திற்கு மாற்று என்ன?

இந்த சமுதாய அமைப்பு முறைக்கு முற்றாக மாற்று அமைப்பு முறையை முன்மொழிவது

என்பது, எந்த விசயத்திலும் ஒரு பொருட்டான விசயமே இல்லை. இந்த சமூக அமைப்பு என்பது எது ஒன்றை மாற்ற நினைக்கின்றதோ அந்த சமூக அமைப்பாகவே இது மாறி விடுகின்றது என்கிறார் லியோதார்த். இந்த மாற்றுவதற்கான முயற்சி என்பது எதை ஒன்றை மாற்றவேண்டும் என்று நினைக்கின்றதோ அந்த சமூக அமைப்பையே மாற்றீடு (Replace) செய்வது போல இது அமைந்து விடுகின்றது. இதுதான் மாற்று முறை (Alternative). இதை வைத்துதான் பின்நவீனத்துவவாதிகள் முதலாளிய சமூகத்தைப் பற்றி, சாதிய சமூகத்தைப் பற்றி நிறைய பேசுகிறார்கள். ஆனால், மாற்றுச் சமூகம் பற்றி பேசுவதில்லை.

லியோதார்த் இந்த முடிவுக்கு வர டால்டார்ட் பார்சன் என்பவரின் சமூக செயல்பாடு கோட்பாடு (Social Action Theory) தான் அடித்தளமாக இருக்கின்றது. இந்த கோட்பாட்டின் அடிப்படை இந்த சமூக அமைப்பை மாற்றி புதிய சமூக அமைப்பை கட்டியமைப்பது அல்ல. மாறாக, இந்த சமூக அமைப்பிற்குள்ளேயே தனது தேர்வை (Adoptability) ஏற்படுத்திக்கொண்டு, இந்த அமைப்பிற்கு பொருத்தமாக அமைத்துக் கொள்வதுதான் புதிய அணுகுமுறை. லியோதார்த் இதிலிருந்து தான் தனது மாற்றை (Alternative) நிறுவிக் கொள்கிறார், தங்களது (Alternative) அரசியல் என்பது இந்த சமூக அமைப்பிற்குள்ளேயே இன்னொரு இலட்சியத்தை அடைவது, இலட்சியத்திற்கான இருப்பை உருவாக்குவது என்பதுதான் தங்களது மாற்றாக இருக்கும் என்று லியோதார்த் குறிப்பிடுகின்றார். அதனால்தான் பின்நவீனத்துவவாதிகளின் போராட்டங்கள் என்பது சீரியசாக இல்லை. தங்கள் அரசியல், தாங்கள் குறிப்பிடும் மாற்றிற்கு உகந்தாற்போல் இவர்கள் போராட்டங்கள் மிகவும் மேலோட்டமாகவே உள்ளன.

அடுத்து ஃபூக்கோ அவர்கள் முன்மொழிகின்ற நுண் அரசியலை பரிசீலனை செய்வோம். அதிகாரத்தை பற்றி நிறைய ஆய்வுகள் இவர் செய்தாலும் கூட, அதிகாரமற்ற சமூகம் சாத்தியம் இல்லை என்பதுதான் இவர் கருத்து. அதிகாரமற்ற சமுதாயம் என்பது மாயை என்று உணர்ந்து, ஒரு புதிய உண்மையின் ஆட்சியை உருவாக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடும்

அவர் விளிம்புநிலை மக்கள், நுண் அரசியல், தளச்செயல்பாடு என்ற கருத்தாக்கங்களை முன்மொழிகின்றார். இந்த தளச்செயல்பாடு என்பதும் கூட நழுவி ஓடக்கூடிய சொல்லாகும். எல்லோரும் தளச்செயல்பாடுகளில்தான் ஈடுபடுகின்றார்கள்.

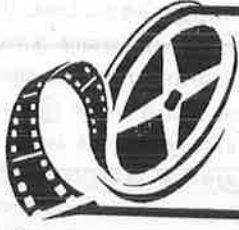
பெரிய அரசியல் கட்சிகள்கூட எங்காவது பகுதிகளில் சிறிய தள அளவில் போராட்டங்கள் நடத்துகின்றன. இவைகளும் நுண் அரசியல் இயக்கங்கள்தான். இதில்கவனிக்க வேண்டியது பெரும் அளவு போராட்டத்திற்கும் சிறு அளவிலான போராட்டத்திற்கும் உள்ள இயங்கியல் உறவைத்தான். பெரும் அளவிலான போராட்டம் என்பது அப்போராட்டத்திற்கான அறிவு, அந்த போராட்டத்திற்கான புரட்சிகர நேர்மை போன்றவற்றுடன் சிறு அளவிலான போராட்டத்தை இணைத்து பார்க்க வேண்டும். இரண்டிற்கும் இடையிலான இயக்கவியல் உறவை, அறிவு பற்றிய கோட்பாட்டை பின்நவீனத்துவம் மறுத்துவிடுகின்றது. இவ்வாறு மறுத்து விடுவதோடு, நிறைய இடங்களில் இயங்கியல் வெளிச்சத்தில் காணுகின்ற பொழுது, அவர்கள் எந்த அளவிற்கு தாங்கள் கூறுவதிலேயே சுயமுரணாக இருக்கிறார்கள் என்று தெரிகின்றது. இந்த நுண்தளப் போராட்டம் என்பதில், ஒரு நுண்தளப் போராட்டத்திற்கும், இன்னொரு நுண்தளப் போராட்டத்திற்கும் இணைப்பு இருக்கக் கூடாது. ஃபூக்கோவின் மொழியில் கூறுவதாக இருந்தால், ஒரு வகை விளிம்புநிலை மக்களான கைதிகள் போராட்டம் நடத்தும் பொழுது இன்னொருவகை விளிம்பு நிலை மக்களான இயல்பான பால் உறவு கொள்ளாதவர்கள் அவர்களுக்கு ஆதரவாக போராட்டம் நடத்தக்கூடாது. இதுதான் நுண் அரசியலின் அர்த்தம். அதாவது, தள அளவிலான போராட்டங்கள் என்பதிலும் கூட துண்டு, துண்டாக தொடர்பில்லாத போராட்டங்களாகத்தான் முன் வைக்கப்படுகின்றது.

இந்தப் போராட்டத்தில்தான் அடையாள அரசியல் (Identity Politics), வேறுபாட்டு அரசியல் (Different Politics) என்பது வருகின்றன. இந்த அடையாள அரசியலில்தான் பன்மைத் தன்மைகள் பற்றிப் பேசப்படுகின்றது. பன்மைத்

தன்மை என்று வரும்பொழுது கோட்பாட்டு ரீதியிலும், நடைமுறை ரீதியிலும் அதை நாம் ஒப்புக் கொள்கின்றோம். எல்லா மனிதர்களுக்கும் நிறைய பன்முக அடையாளங்கள் இருக்கின்றன. அதை மறுக்கவியலாது. இந்த அடையாளங்களை நிராகரிப்பதுதான் வேறுபாட்டு அரசியல். ஆகவே, இந்த அடையாளங்களை நிராரித்து மொத்தத்துவ அடையாளங்களில் இருந்து பிழிந்து வருகின்ற மிச்சங்களின் அரசியலை பின்நவீனத்துவவாதிகள் பேசுகின்றனர். இந்த மிச்சங்களில் கூட அடையாளம் இருக்கின்றது என்பதுதான் சமூகவியல் உண்மை. இந்த மிச்சங்களின் போராட்டம் என்பது தீவிரமான இயக்கம். இதை தோழர் வேணுகோபால் தெளிவாக்கி உள்ளார். இந்த போராட்டங்கள் வெறும் சங்கடங்களை மட்டும் ஏற்படுத்துவதாக இருக்கும். அதாவது, ஒருவரை அப்புறப் படுத்துவதாக, புறக்கணிப்பதாக, எதிர்ப்பதாக மிச்சங்களின் போராட்டம் இருக்காது. சில கட்டங்கள், சில இயக்கங்களில் தோல்வியடைந்த வர்கள் வென்றவர்களைச் சீண்டி சங்கடப்படுத்திக் கொண்டு இருப்பார்கள்.

சட்டமன்ற, பாராளுமன்ற தேர்தல்களில் தோற்றுப்போன எதிர்க்கட்சிகள் எல்லாம் சங்கடப்படுத்தும் போராட்டங்கள்தான். இந்த சங்கடப்படுத்தும் போராட்டங்களைத்தான் மாற்றுப்போராட்டவடிவங்களாக பின்நவீனத்துவ வாதிகள் முன்வைக்கின்றனர். போராட்டங்களை நடத்துவதில் சீரியல் கிடையாது என்பதுதான் இதில் முக்கியம்.

அடுத்ததாக அறிவு அரசியல் (Knowledge Politics) என்பதை மறுத்து வேட்கை அரசியல், (Desire Politics) உடல் அரசியல், (Body Politics) என்பது பின்நவீனத்துவத்தால் முன்வைக்கப்படுகின்றது. இந்த அரசியல் கருத்தாக்கங்கள் நீட்சையினுடைய, பிராய்டினுடைய கருத்துகளின் தொடர்ச்சிதான். உடல் என்பது அதிகாரத்திற்கு உட்பட்டு இருக்கின்றது. வேட்கை என்பதே இயல்பு ஊக்கமானது. இயல்பு ஊக்கம் என்பதுதான் விடுதலை. வேட்கை அரசியல், உடல் அரசியல் என்பவைகள் சமூகத்துடன் தொடர்பு இல்லாததாகும். சமூக அமைப்புடன் சம்மந்தப்படாத தால் தனிநபரின் அரசியலாக இவை முன் வைக்கப்படுகின்றது.



31-வது உலகத் திரைப்பட விழா

தலித் மொழியன்

31வது உலகத்திரைப்படவிழா டெல்லியிலுள்ள ஸ்ரீபோர்ட் வளாகத்தில் இவ்வருட ஆரம்பத்தில் நடைபெற்றது. ஒவ்வொரு வருடமும் சம்பிரதாயமாக நடைபெறக் கூடிய நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பு வரிசை கிரமமாக நடைபெற்றாலும், நினைவில் வைத்துக் கொள்ளும் படியான நிகழ்வுகளும் நடைபெறாமல் இல்லை. குறிப்பிடும்படியாக ஈரான் நாட்டில் எடுக்கப்பட்டிருந்த திரைப்படங்களை கூறலாம், அதிலும் மஜீத் மஜீதி இயக்கத்தில் காவியமாக உருவாகியிருந்த "The colours of Paradise" எல்லோருடைய நினைவிலும் ஆழமாகப் பதிந்த திரைப்படமாகும். இரண்டு கண்களும் தெரியாத சிறுவன் மொஹமத், பறவைகளை மிகவும் நேசிக்கிறான். அதேபோல மற்ற ஜீவராசிகளையும் அன்புடன் நடத்துகிறான். இவனது தந்தை நிலக்கரி சுரங்கத்தில் வேலைபுரியும் கூலித் தொழிலாளி, இமாஹமத் நகரத்திலுள்ள (டெஹ்ரான்) கண்தெரியாதோர் பள்ளியில் பயின்று வருகிறான், அப்பள்ளியின் கோடைகால விடுமுறைக்கு தத்தம் பிள்ளைகளை பெற்றோர்கள் வந்து அழைத்துச் செல்கிறார்கள். ஆனால் மொஹமதிற்கு அவனது தந்தை வரவில்லை. மொஹமத் பள்ளி வாசலிலேயே காத்திருக்கிறான், அப்பொழுது மரத்தின் மீது கேட்கும் பறவைக் குஞ்சு ஒலியை கேட்டு, அதற்கு உதவிசெய்கிறான், மொஹமத்தின் பார்வையில், சரியாகச் சொன்னால் அவனது அகப்பார்வையில் விரியும் இத்திரைப்படம், அவன் வசிக்கும் மலைபிரதேசங்களுக்கு நம்மை அழைத்துச் செல்கிறது. அங்குவசித்து வரும் பிரியமான பாட்டியையும், சகோதரிகளையும் நமக்கு இனம் பிரித்துகாட்டுவதுடன், மொஹமத்திற்கு கண்தெரியாததால் அவனை எப்படி தவிர்ந்துவிட்டு மீதிகாலத்தை நன்றாக கழிக்கலாமென்ற எண்ணம் கொண்ட அப்பாவின் சொல்பாடுகளை மிகவும்

யதார்த்தமாக படம் பிடித்துள்ளார் இயக்குநர் மஜீத் மஜீதி, காட்சிபடிமங்கள் மலைப் பிரதேசத்தின் பனிமூட்டங்கள், அடர்ந்து செழித்து வளர்ந்துள்ள மரங்கள் எப்படி, எவ்வளவு நேரம், எதற்காக காட்டப்படுகிறது என்பதும் மிகவும் அர்த்தம் பொதிந்தது. நம்மை ஈரான் நாட்டின் கிராமத்து மனிதர்களை மிக சுலபமாக இனம்கண்டு நம்மில் ஒருவராக பாவித்து கதைக்குள் பிரயாணம் செய்ய வெகுலகுவாக கதைநேர்த்தியுடன் பின்னப் பட்டுள்ளது எனலாம். திரைப்பட மொழியை நன்கு முறையாக பயன்படுத்துவதுடன் மனிதநேய பண்புகளை மனிதனுக்குள் விதைக்க ஒருபடியேனும் அவனைமேலே உயர்த்த இத்திரைப்படங்கள் நிச்சயமாக வழிசெய்கின்றன எனலாம். நமது தேசத்திலும் திரைப்படங்கள் எடுக்கப்படுகின்றன, இதே போன்று மலைப்பிரதேசங்கள், மரங்கள் அனைத்தையும் சுற்றி நட்சத்திர கதாநாயகி, கதாநாயகர்கள் நடனம் என்ற பெயரால் கூத்தடிப்பதற்கும், விரகதாபங்களை முகத்தில் அள்ளி பூசிக்கொள்ளவும், அபத்தமான திரைப்படங்களை நல்ல தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியுடன் காட்டி பணம் சம்பாதிக்க மட்டுமே கற்றிருக்கும் நம் திரைப்படக் கலைஞர்கள் இதுபோன்ற ஈரான் நாட்டு படங்களிலிருந்து நமக்கு வேண்டிய முன் மாதிரிகளை தேடிக்கொள்ளலாம்.

"Homage" பிரிவில் ரித்விக் கட்டக் இயக்கியிருந்த ஒரு திரைப்படம் காட்டப்பட்டது. "Totash Ekti Nadir Naam", 1973 இல் எடுக்கப்பட்டிருந்த கறுப்பு வெள்ளைப்படமான போதிலும் மிகவும் ஜீவனுள்ளதாக அமைந்திருந்தது. கிழக்குவங்காளத்திலுள்ள ஓர் நதிக்கரையில் வசித்து வரும் மீனவர்கள் வாழ்க்கை நிலையை, அவர்களது போராட்டங்களை, உறவின் சிக்கல்களை ரித்விக் படம் அற்புதமாக

பதிவுசெய்திருந்தது. இதனை அவரது மகன், அறிமுகப்படுத்தி வைத்து, திரைப்பட விழாவில் முதல் முறையாக காட்டப்படுவதாகக் கூறினார்.

இத்தாலிய நியோ-ரியலிசத்தின் பிதாமகர்களில் ஒருவரான ராபர்டோ ரோலோலினியின் "Retrospective" காட்டப்பட்டது. அதில் அவரது காவியமாக கருதப்படுகிற Opencity (1945) Paisa (1946) அனைத்துத்தரப்பு சினிமா ரசிகர்களினாலும் இன்றும் ரசித்துப்பார்க்க பலவிஷயங்கள் பொதிந்து கிடக்கின்றன. சில திரைப்படங்கள் சிறிதுகால இடைவெளிக்குப் பிறகு மீண்டும் பார்க்கப்படும் பொழுது, இன்னும் சில பரிமாணங்கள் அதில் புரியவரும் அந்த வகையில் ரோலோலினியின் படங்கள் மிகவும் அர்த்தம் பொதிந்தவையாகும். அதேசமயம் இந்தியாவில் வந்து எடுக்கப்பட்டிருந்த India - Mathrubhumi என்ற திரைப்படம் மிகவும் மேம்போக்கான, அவசியமில்லாத திரைப்படம் எனலாம், இத்திரைப்படமும் இங்கு காட்டப்பட்டது.

Luc Besson இயக்கத்தில் Joan of Arc மறுமுறையும் உயிரோட்டமாக நம்மை மிகவும் கவரும் விதத்தில் இப்படத்தின் இயக்குநர் காட்சிகளை அடுக்கக்கூக சுவாரஸ்யமாக எடுத்துச் சென்றுள்ளார். இதேபோன்று பிரான்சு நாட்டிலிருந்து வந்திருந்த பெட்ரோ அல்மோடோவார் இயக்கத்தில் "All about my mother" மிகச் சிறப்பாக எடுக்கப்பட்டிருந்த திரைப்படம். தனது தந்தை யார் என்ற கேள்வியுடன் பார்க்கலோனோவிற்கு மேட்ரிட்டிலிருந்து புறப்படுவதுடன் கதை துவங்கினாலும், நவீன நாடக ஒத்திகைகள், அவை மேடையேற்றப்படும் விதம் என்று இந்தியாவிலுள்ள பலபிரச்சினைகளும் எல்லா தேசத்திலும் உள்ளது என்பதையும் காட்டுகிறது.

சந்தோஷ்சிவன் கடந்த உலகத்திரைப்பட விழாவின் (ஹைதராபாத்) போது "டெரரிஸ்ட்" என்ற திரைப்படத்துடன் வந்து தமிழர்களின் மானத்தை கப்பல் ஏற்றி விற்றார் என்றால் இப்பொழுது மல்லி என்ற குழந்தைகளுக்கான திரைப்படத்தின் மூலம் அவர் திரைப்பட இயக்கத்தில் இன்னும் எவ்வளவு குழந்தைத் தனமாக இயங்கி வருகிறார் என்றும், இம்முறை



Colour of Paradise

தமிழனின் மானம் வானளாவி பறக்கும் விதமாக-கேவலமான படத்தை எடுத்ததும் இல்லாமல் "டெரரிஸ்ட்" திரைப்படம் ஹாலிவுட் சினிமாவை வீழ்த்தி சாய்ப்பதற்காக எடுக்கப்பட்டுள்ளது என்று மார்ட்டி பேசிக்கொள்கிறார். ஒருபுறம் தீபாமேத்தா போன்றோருக்கு சரித்திரத்தை யதார்த்தமாக காட்ட எண்ணுபவர்களுக்கு அனுமதி கொடுக்க மறுக்கிறது இந்த சங் பரிவாரை முதுகில் சுமந்து கொண்டுள்ள அரசு. சமீபத்தில் நடைபெற்ற ராஜீவ்காந்தி நிகழ்ச்சியை அப்பட்டமாக திரித்துக்கூறவும், போராளிகளை கொச்சைப்படுத்தவும் அனுமதி வழங்கிய துடன், தேசிய விருதுகள் வேறு தந்து பெரிய கௌரவத்தை அளித்து வருகிறது நமது கேடு கெட்ட அரசாங்கம். நம்மைப் போன்று வளர்ந்து வரும் நாடுகள் பலவற்றிலிருந்து (ஈரான், சைனா, அற்புதமான திரைப்பட காவியங்கள் (மேற்கத்திய பாதிப்புக்கள் இல்லாமல்) எடுக்கப்படும் பொழுது நமது கேவலமான, திரைப்படங்களை நாம் அமெரிக்காவிற்கும், ஜப்பானுக்கும் (முத்து, அருணாசலம்) ஏற்றுமதி செய்யும் கேவலம் இன்னும் நடைபெறுவதை எண்ணி, நாம் தமிழனாக இருப்பதற்கே வெட்கி தலை குனிய வேண்டி உள்ளது.

இந்தியன் பெனோரமாவில் நல்ல திரைப்படங்கள் இல்லாமல் போகவில்லை, உறுதியாக ஆணித்தரமாகக் கூறலாம். ஜானுபருவாவின் "POKHI", (அஸ்ஸாம்) அமூல் பவேக்கரின் "கைரே" (இந்தி) இரண்டும் ஒரு சிறு பெண்மணியின் பார்வையில் நகரும் திரைப்படங்கள்.



Ashook

மேலும் அபர்ணா சென் இயக்கிய திரைப்படமும் நித்து அபண்ணாஷேஷ இயக்கத்தில் "அஷூக்" திரைப்படமும் நல்ல திரைப்படமாகவே அமைந்திருந்தது. இந்தியன் பெனொராமாவின் உயர்மட்டத்தரத்தில் வைத்து பேசவேண்டிய அளவிற்கு ஜானு பருவாவின் "போக்கியை" சிறிது விளக்கமாக பார்க்கலாம். அனாதையாக மிக ஏழையான ஒரு சிறுமியை எடுத்து வளர்க்கும் குடும்பம் திடீரென நகர வாழ்க்கைக்கு நகரவேண்டிய நிற்பந்தத்திற்கு உள்ளாகிறது. அதனால் இந்த 'போக்கி' என்ற சிறுமியை குழந்தையே இல்லாத ஒரு பண்ணையார் வீட்டு பெண்மணி தத்து எடுத்து வளர்க்கிறார். அவளது கணவன், கிராமத்தில் பலருக்கும் வட்டிக்கு பணம் கொடுத்து வசூல் செய்து பிழைக்கும் பண்ணையார். இந்த பெண்மணி வீட்டிற்கு வந்ததுமுதல், அதிர்ஷ்டம் தன்னை விட்டு போய்விட்டதாகக் கருதுகிறான். அடிக்கடி அவளிடம் கோபித்துக் கொள்கிறான், அதற்கு பொருத்தமாக, திடீரென அவளது மனைவியும் நோயினால் இறந்து விடவே - பார்த்தாயா, நீ (போக்கி) வீட்டிற்கு வந்ததுமுதல் தரித்திரமும், பீடையும் பிடித்தது உண்மைதான் என்கிறான், இப்படிப்பட்ட ஓர் அடாவடியான பண்ணையார், சிறிது சிறிதாக மனம் இளகி இந்தப் பெண்ணின் மீது எப்படி பாசத்தை வைக்கிறார் என்று, மிக எதார்த்தமான வகையில், படிப்படியாக கதாபாத்திரத்தின் வளர்ச்சியை காரண காரியங்களுடன் இதன் இயக்குநர் அடுக்கிச் சென்றுள்ள முறை அழகியல் சார்ந்தும், அர்த்தமுள்ள சினிமா மொழியை முறையாக பயன்படுத்தியுள்ளார் ஜானு பருவா. இதேபோன்று குறும்பட வரிசையில் அடூர் கோபாலகிருஷ்ணனின் இயக்கத்தில் காட்டப்பட்ட "கலாமண்டலம் கோபி" பற்றிய திரைப்படம், விவரணப் படங்களின் இலக்கணத்துடனும் ஒரு கலைஞனின்

பன்முகத் தன்மையை வெளிக் கொணர எவ்வளவு சாத்தியக் கூறுகள் உள்ளனவோ அவ்வளவையும் அற்புதமாக கையாண்டு அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் இத்திரைப்படத்தை எடுத்துள்ளார். இதுபோன்ற சில முத்தான திரைப்படங்கள் திரைப்படவிழாவை சிறப்பு செய்வதினாலேயே வேறு எவ்வளவு குறைகள் இருப்பினும் இதுபோன்ற விழாக்கள் இந்தியாவின் பல்வேறு மாநிலங்களிலும் நடத்தப்படவேண்டும், பரவலாகப் பலரையும் சென்றடையவும், உலக சினிமாவிற்கு பரிட்சயமாகும் அதே சமயத்தில் அம்பேத்கர் பற்றி ஜாபர் பட்டேல் எடுத்துள்ள படம், மோகன்தாஸ் கரம்சந்தை அரசியல் ரீதியில் எப்படி இக்கட்டான கேள்விகளைக் கேட்டு அவரது நிலைபாட்டினை வெளிக் கொணர் கிறார் என்பது சிறப்பான அம்சமாகவும், சொற்போர்நிகழ்வாக இருப்பினும் அம்பேத்கர் நினைவாக, அம்பேத்கருக்கு சிறந்த வக்கீலாக இப்படத்தின் இயக்குநர் ஜாபர் பட்டேல் பணியாற்றியிருக்கிறார் எனலாம். ஆட்டன் பரோ போன்றவர்கள்தான் நமது அரசியல் தலைவர்களை படம் எடுத்து சிறப்பாகக் காட்ட முடிம் என்ற எண்ணத்தை ஓரளவு ஜாபர் பட்டேல் முறியடித்துள்ளார் எனலாம். இன்னும் பல விஷயங்கள், (சினிமா மொழி) நமது இயக்குநர்களுக்கு கைவரவில்லை. வடிவமைப்பில் (Form) கோளாறுகள் இருக்கின்றன. உள்ள

டக்கத்தில் அல்ல, அம்பேத்கரிலும் அப்படியே. நமது இந்திய சினிமாவின் தரமும், காட்சி அமைப்புக்களும்



Cairree

நமது பாரம்பரிய கலாச்சரத்தை பிரதி பலிப்பதுடன் திரைப்பட மொழியின் பல்வேறு அம்சங்களைக் கொண்ட திரைப்படமாக எடுக்க இதுபோன்ற திரைப்பட விழாக்கள் நிச்சயமாக உதவிசெய்கின்றன என்றால் அது உண்மைதான்.

கூல்லாதிருந்ததும் கூருப்பதும் ஒன்றே

கூல்லாதிருந்ததும்



நான் கூல்லாமல் என் வாழ்க்கை

கவிஞர் அபியுடன் ஒரு பேட்டி

■ 'அபி' என்பது தங்களின் புனைபெயரா? இதனைத் தேர்ந்தெடுத்தமைக்கு ஏதேனும் சிறப்பான காரணம் உண்டா?

○ இது புனைபெயரில்லை. அர்த்தம் 'பொதிந்த' புனைபெயர்களில் எனக்கு ஆர்வமில்லை. பள்ளி, கல்லூரி நாட்களில் என் நண்பர்கள் அபிபுல்லா என்ற பெயரை 'அபி' என்று சுருக்கி அழைத்தார்கள். கவிதை வெளிவந்தபோது அதிகம் யோசியாமல் அந்தப்பெயரையே இருக்கவிட்டுவிட்டேன்.

■ தங்களின் முதல் கவிதையை எப்போது எழுதினீர்கள்? அது எதுபற்றிப் பேசினீர்?

○ 'கவிதை' என என் ஆமோதிப்பைப் பெற்றவைகளுக்குள், 'மௌனத்தின் நாவுகள்' தொகுப்பில் உள்ள 'இன்னொரு நான்' என்பதுதான் என் முதல் கவிதை. ஆண்டு 1967 என்று நினைக்கிறேன். என்னுள் நெரிந்து குவிந்துகொண்டேயிருக்கும் என் சாயைகளில், அப்போதைய பக்குவத்தில் எனக்குப் பிடிபட்ட ஒரு சாயையைச் சொல்வது அந்தக் கவிதை.

■ சாயை?

○ கணந்தோறும் இடந்தோறும் வாழ்வு அனுபவத் தொகுதல் ஒவ்வொன்றிலும் உருவாகி, உருமாறி ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னி

பேட்டி கண்டவர்: முகம்மது அலி

நமக்குள் நிறைந்து கிடக்கும் நம் பிம்பங்களைச் சாயைகள் என்கிறேன். தோற்றங்களிலிருந்து உண்மையை நோக்கிச் செல்லும் பாதையில் இவை இயங்கிக்கொண்டிருக்கும். நம் கட்டுப்பாட்டில் இல்லாத இவைகளைப் பிரித்து விலக்கிப் பார்த்துச் சிலவற்றை 'உண்மை' எனக்கொண்டு நிறைவு காண்பதும், 'இல்லை' என ஏமாற்றம் கொள்வதும் அவரவர்தாக்கத்தின் தன்மையைப் பொறுத்தது. இவை அத்தனையையும் வெளியேற்றிவிட்டு, 'நான்' என்பது ஒரு பாவனை எனக்கண்டு, அதனையும் தாண்டி, 'நான்' என்பது ஒன்றுமில்லை' என்ற 'பனா'* நிலைக்கும் போகலாம். ஆனால், என் கவிதை எட்ட முடிந்த எல்லையில், சாயைகளை இனம்பிரித்தும் பிரிக்காமலும் தொட்டுத்தடவி பேசி ஊடுருவி உணர்ந்தது எனக்கு அனுபவம். இவைகளைத் தாண்டிப் போகிற சிறுசிறு விடுப்புகளில் நான் உணர்ந்த மௌனம் என் கவிதைகளில் படிந்திருக்கிறது.

■ அப்படியானால், இப்போதைய உங்களின் அருபக் கவிதைத் தளத்திற்கு உங்களைக் கொண்டுவந்து சேர்த்தவை உங்கள் ஆரம்பகாலக் கவிதைகள்தான்

* பனா: தன் அபிபு ஒன்று மற்ற நிலை.

என்று கொள்ளலாமா? பரிணாம வளர்ச்சி யாக, உங்கள் கவிதைகளுக்கிடையே ஒரு தொடர் கோட்டினை இழுக்க முடியுமா? அல்லது ஒரு திடீர் அக நிகழ்வு இந்தத் தளத்திற்கு உங்களைத் தள்ளிற்றா?

ஒரு வாசகப் பார்வையில், என் மூன்று கவிதைத் தொகுப்புகளிடையே தொடர்பு எதுவும் இல்லை என்று தோன்றக் கூடும். வெளியீட்டுப் பாங்கில் இருக்கும் வளர்ச்சி முக்கியமான ஒரு காரணம். ஆரம்பகாலக் கவிதைகளில் பேச்சும் பேசும்விதமும் என்று இரண்டு கூறுகள் தெளிவாக இருந்திருப்பதைப் பார்க்கிறேன். அடுத்து வந்த கவிதைகள் பேச்சும் பேசும் விதமும் வேறுபடுத்திக் காணமுடியாத ஒன்றிப்பில் பிறந்திருக்கின்றன. அதன்பின்னர், என் கவிதைகள் முடிந்தவரை, பேசாமலும் தங்களின் 'விதம்' இன்னதென்று அறியாமலும் பிறந்திருக்கின்றன. இரண்டாவது காரணம், விஷயத்தைப் பார்க்கும் பார்வையில் வளர்ச்சி. வாழ்வு அனுபவம் உருக்கி உருக்கி விஷயங்களை வேறுவேறு மாதிரியாகக் காட்டுகிறது. பக்குவ முதிர்ச்சி இந்தத் தோற்றங்களை ஏற்றும் மறுத்தும் புதுவிதமான பார்வைகளைப் படர விடுகிறது. இந்த நிலையில் இவையெல்லாம் பழையதின் வெளிச்சமான தொடர்ச்சியா என்று கேட்டால் 'ஆம்' என்றும் 'இல்லை' என்றும் சொல்லலாம். தொடர்கோடு இழுக்கமுடியாத, நீந்து கிறவன் தலை, விட்டு விட்டுத் தெரிவது போன்ற ஒருவிதத் தொடர்ச்சி இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். என் கவிதைகள் என்னை ஊடுருவும் கூர்மையிலும், ஊடுருவலால் நான் அவற்றினுள் சிதறிக்கொள்ளும் வெடிப்பிலும் இலக்கணச் சுத்தமாக இல்லாத ஒரு பரிணாமம் இருக்கும் என்று தோன்றுகிறது.

'திடீர்' அகநிகழ்வு பற்றிக் கேட்டீர்கள். திடீர் 'நிகழ்வு' என ஒன்றும் இருக்கமுடியாது. நிகழ்வுகள், உணர்வுகள், விஷயங்கள் எல்லாம் பிரபஞ்ச இயக்கத்தில் என்றென்று

மாய் இருந்து கொண்டிருக்கின்றன. நாற்புறமும் இருந்து நம்மை ஊடுருவிக் கொண்டிருக்கின்றன. நமக்கு உறைக்கும் போதுதான் அவை உருவாயின என்று சொல்லமுடியாது. கவித்துவ உணர்வு தவறுகலில் இருந்திருக்கும், எடிசன் 'கண்டுபிடிக்குமுன் பிரபஞ்சத்தில் இருந்த மின்சாரம் போல. Unexpected, Unpredicted, Unpredeterminable என்று நவீனப் படைப்பு பற்றிச் சொல்லப் படுவதை என்மனம் ஏற்க மறுக்கிறது. இல்லாதிருந்து, இருப்பதானது என்பதை ஒப்புக்கொள்ள முடியவில்லை. இல்லாதிருந்ததும் இருந்ததும் ஒன்றே என்று என் கவிதைகள் எனக்கு உணர்த்துகின்றன.

இன்னுமொன்று. இன்றைய என் கவிதைகளுக்கு என் முந்தைய கவிதைகளை விடவும், அதிகம் பொறுப்பாளிகளாக இருப்பவை என் இளவயது பிம்பங்கள். என்னுடன் எப்போதும் நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கும் என் சிற்றிளம் பருவத்துக்குள் நான் நுழையும்போது - அறிவினிடம் விடுபட்டு அறியாமையினிடம் ஒன்றிப்போகும்போது - அனுபவங்களிலிருந்து விடுபட்டு அவை அருகிக்கிடந்த, பெயரிடப்படாத வெற்றிடத்தில் நழுவிக்கொள்ளும் போது - தன்மைகளின் பிடிப்பிலிருந்து தன்மையற்ற ஆதியை நோக்கிப்போகும்போது என் கவிதைகள் அருவம் கொள்கின்றன.

■ சிற்றிளம் பருவம் இன்றுவரை உங்களை வளர்த்துக் கொண்டிருப்பதாகச் சொல்கிறீர்கள். தங்களின் இளமைக் காலம் பற்றி - பெற்றோர் பற்றிச் சொல்லுங்கள். பெற்றோரின் கண்டிப்புக் கள்/நெருக்குதல்களால் இளவயதில் மகிழ்ச்சியை இழந்துபோனவர்களாக நிறையப் படைப்பாளிகள் இருக்கின்றார்கள். பின்னால், இவர்களின் படைப்புகள் ஆழமானவையாக, அகவுலகு சார்ந்தவையாக அமைந்திருக்கின்றன. தங்களின் இளமைப்பருவம் எவ்விதம் இருந்தது?

○ என் இளமைப் பருவம் குடும்பத்தின் இயலாமைகளைப் புரிந்துகொண்டு நிராசைகளை விழுங்கி வைத்திருந்தது. குறைந்த வருமானம், எட்டுக் குழந்தைகள், கண்ணியம் குலையாமல் குடும்பம் நடத்திய என்பெற்றோரின் உணர்ச்சல்களை சிம்னி விளக்கு வெளிச்சத்தில் இரவு முழுதும் தொழுதுகொண்டிருந்த என் தாயின் பெருமூச்சுகளை கனம் உணரத் தெரியாமல் பார்த்திருக்கிறேன். பற்று, பாசம், அன்பு, அணைப்பு - இந்த மாதிரியிலான வார்த்தைகளும் இவற்றின் விளம்பரசர் சார்பான விளக்கங்களும் அவர்களிடம் இருக்கக் கண்டதில்லை. ஆனால் அவர்களது 'துவா'* எங்களுக்காவே இருந்தது. நாங்கள் வாழ்ந்த பகுதியின் சுற்றுச் சூழல் - அதன் முரட்டுப் பழக்க வழக்கங்கள் காரணமாக நான் வெளியே பிள்ளைகளுடன் விளையாட அனுமதிக்கப் படவில்லை. அப்போதே அது சரிதான் என உணர்ந்திருந்தேன். தனிமைக்குழந்தையாக எனக்குள் திரும்பியிருந்தேன். நான் introvert ஆனதற்கு என் இயற்கையுடன், பெற்றோரின் கண்டிப்பும் காரணம்.

■ **உங்களுக்குள் திரும்பியிருந்த அனுபவம் எப்படி? அது அந்தச் சிறுபருவ அனுபவம் சார்ந்ததாகத்தானே இருக்கமுடியும்?**

○ ஆம். அந்த 'அறியாப்பருவம்' சார்ந்தது தான். அறியாப்பருவத்தில்தான் சிந்திப்பது என்ற 'செயல்' இல்லாமல், உணரமுடியும்: உள்ளே, உருவற்று வரையறைகளுக்கு நிகழும் அரையிருள் நடமாட்டங்களைப் புரியாத வண்ணம் பார்த்துக்கொண்டிருக்க முடியும்.

■ **அதுமாதிரியான 'அறியா' நிலையில் வெளிப்புறம் என்ற ஒன்று இருக்க முடியாது. சரிதானா?**

○ சரி. குழந்தை தனக்கு வெளியேயிருப்பது தானல்லாதது என உணராது. அந்தநிலை சிற்றினம் பருவத்தில் தொடரும்போது, சில

*துவா - பிரார்த்தனை

விசித்திரங்கள் நிகழ்கின்றன. புறவுலகம் புறப்பொருள்கள் பற்றிய அறிவு வளர்ந்து கொண்டிருக்கும்போதே, சில உணர்வு நிலைகளில் உள்- வெளி பேதங்கள் மறந்து போய்விடும் - அதுமாதிரியான நேரங்களில் நான் வீட்டு வாசலில் இருந்துகொண்டு, மணிக்கணக்காகப் பார்த்துக்கொண்டிருந்த மலைகளுடன் ஒருவித உறவு கொண்டிருக்கிறேன். இருந்த இடத்தில் இருந்து கொண்டே அவைகளுக்குள் மயங்கியிருக்கிறேன். ஊரைச் சுற்றியிருந்த காடுகளும் மலைகளும் ஓடைகளும் கடுங்குளிரும் நிசப்த நள்ளிரவு நட்சத்தரங்களும் எனக்கே உரியவைபோல நெருக்கம் கொண்டிருந்தேன். அவை எனக்கு உள்ளேதான் இருந்தன. அவையும் சேர்ந்த 'நான்' அப்போது எனக்கு இருந்தது.

■ **கவிதைப் பயணத்தில் உங்களைப் பாதித்த கவிஞர்கள் (தமிழில்) யார்? ஆதர்சம் (Inspiration) என்று சொல்லுமளவு யாரேனும்? அயல்நாட்டுக் கவிஞர்கள் யாரேனும்?**

○ என்படிப்பு மிகவும் குறைவு; அதில் எனக்கு மிகுந்த வருத்தமும் கூச்சமும் உண்டு. என் ஆரம்ப பொழுதில் என்னைப் பாதித்தவர்கள் கவிஞர் வரிசையில் இல்லாத லா.ச.ரா.வும் மெளனியும், தாகூரும் ஜிப்ரானும் பாதித்திருந்தார்கள். பிறகு இந்தப் பாதிப்புகள் விடுபட்டுப் போய் விட்டன. பின் ஐரோப்பியக் கவிஞர்களின்மீது ஈடுபாடு வாஸ்கோ போபா, பால்செலான், நெருடா போன்றவர்கள் கவர்ந்தார்கள். நான் ரொம்பவும் விரும்புகிறவர்களுடன் சில அம்சங்களில் ரொம்பவும் வேறுபடுகிறேன். எனக்கு ஆதர்சம் என்று தனித்த ஒருவரைச் சொல்ல முடியவில்லை.

■ **சமகாலக் கவிஞர்களில் உங்களைக் கவர்ந்தவர்கள்?**

○ பலர். பிருமிள், ஞானக்கூத்தன், ஆத்மாநாம், கலாப்ரியா, அப்துல்ரகுமான், சுகுமாரன், தேவதேவன்....

■ 'கவிதைக்கான கருவை முன்கூட்டியே திட்டமிடுவதில்லை; கவிதை தானாகவே உருவாகிறது அல்லது நேர்கிறது' - இதற்கு அர்த்தம் என்ன? கவிதை ஆக்கத்தில் பிரக்ஞை பூர்வமான உழைப்பு தேவையில்லை என்பதா?

○ திட்டமிடுதல் என்பது ஒரு வரைபடம் போல நாற்புற எல்லை, ஒவ்வொன்றின் அளவுகள், முன்-பின்கள் என்று அர்த்தமானால் - எந்தப் படைப்புக்குமே 'திட்டமிடல்' என்பது இருக்க முடியாது. ஒரு லேசான உசும்பலோடு கவிதை தொடங்க - அந்த உசும்பலே 'திட்டம்' என்றால், போகிறபோக்கில் கவிதை அந்த அற்ப வரையரையைக் கலைத்துவிட்டுப் போய்விடுகிறதே! 'விஷயத்திற்கு முதன்மை கொடுத்து' இதை இந்த விளைவை நோக்கிக் கொண்டு போக வேண்டும்'. என்று 'திட்டமிட்டு' எழுதுபவர்கள்கூட, தொடக்கம், வளர்ச்சி, முடிவு என்பனவைகளைத் திட்டமிடமாட்டார்கள். விஷயத்தை ஞாபகம் கொண்டிருந்த கவிஞனைத் தன்வழியே இட்டுச் செல்லும் கவிதை. சில சந்தர்ப்பங்களில் 'திட்டம்' தங்களிடமே நின்று விட்டதையும் கவிதை தங்களைத் தாண்டிப் போய்விட்டதையும் இவர்கள் (உணர்ந்திருந்தால்) சொல்லக்கூடும்.

■ குறிப்பாகச் சொல்லுங்கள். கவிதை எழுதுவதற்கு முன்னால் மனசில் விஷயமே இருக்காதா?

○ இருக்கலாம். இல்லாமலும் போகலாம். முன்பே நான் சொல்லியிருக்கிறேன். 'மனசைத் தீவிரமாகப் பாதித்து நிறைந்திருக்கும் ஒரு விஷயம், தனக்குச் சாதகம் தரும் உணர்ச்சியைக் கிளர்வித்துக் கவிதையாக வெளிவரலாம்! அப்போது அது விஷயமல்ல; கவிதை. விஷயத்தின் ஒருமை, முழுமை எனும்



வடிவத் தெளிவுகள் கவிதையின் அந்த காரத்தில் காணாமல் போய்விடலாம். இன்னொன்று:- 'எந்த விஷயமும் மனசில் இல்லாமல், அடிப்படைக் கவித்துவ உணர்ச்சியின் வேகச் சுழற்சியில், அந்த வேளையில் ஏதோ ஒரு விஷயத்தைப் பற்றிக் கொண்டு கவிதை வெளிவந்து விடலாம். முயற்சி, திட்டம், தீர்மானம் இல்லாமலும், அப்படி இருந்தால் அவைகளைத் தப்பியும் பிறந்துவிடும் ஒன்றை 'நேர்வது' என்னாமல் எப்படிச் சொல்வது? மற்றபடி கவிதையின் எழுத்து வடிவாக்கத்தில் பிரக்ஞை மட்டத்தில் கவிஞனின் அடித்தல் திருத்தல் கூட்டல் குறைத்தல் நிகழ்கின்றன. இவை கவிஞனின் 'உழைப்பு' அல்ல. பிறந்த கன்றை ரொம்பநேரம் நக்கிக்கொண்டிருக்கும் பசு அவன்.

■ அடிப்படையானது 'கவித்துவ உணர்ச்சி' என்று சொன்னீர்கள். சரி கவிதை ஆக்கத்தில் எது உங்களை உடனடியாகப் 'பக்' கெனப் பற்றிக் கொள்கிறது? சப்தம், சொல், காட்சி, பரபரப்பு, உணர்வு, கனவு, fantasy இவைகளில் எது?

○ நிச்சயமாக சொல்லும், சப்தமும் அல்ல. Fantasy, கனவு, உணர்வு என்றெல்லாம் பிரித்துணர முடியாதபடி, உருத்தெளிவுற்ற காட்சிகளாக நிகழ்ந்து கொண்டேயிருப்பது, ஏதோ ஒரு கணத்தில் 'நானாக' இருப்பவனை 'நானற்று' ஆக்கி விடுகிறது. பிறகு இது கவிதையாக வெளி வரும் வாய்ப்பு நேர்கிறது. சங்கீதத்தில் கூட, நான் அனுபவிக்கும் நாதம் சப்தம் அல்ல; கேட்டுக்கொண்டிருக்கும் போதே சங்கீதம் நம்மை இழுத்துக்கொண்டு மெளனத் தினுள் நுழைந்து விடுகிறது. படைப்பு அனுபவமும் அதுதான்.

■ உங்களின் சங்கீத ஈடுபாடு - உங்கள் கவிதைகளில் சங்கீதத்தை நோக்கிய குறிப்புகள் உள்ளன. சங்கீதப் பயிற்சி பெற்றீர்களா?

- இல்லை. ஓரளவு கேள்வி ஞானம்தான். ஞானம் என்று கூடச் சொல்லமாட்டேன். அது எனக்குத் தரும் அனுபவம் - அது என்னுள் எழுப்பும் அருவங்கள், அகாலம், அகாதம் - என் மௌனத்தில் அதன் இடையறாத இருப்பு - இவை நான் உணர்வன். என் சொற்களில் என்னையறி யாமல் அது கமழ்கிறது. கவிதைகளில் அங்காங்கே தெரியும் சங்கீதம் தொடர்பான குறிப்புகள் சாதாரண மானவையே. ஆனால் என் உணர்வுப் போக்கையும், மொழி யையும் சங்கீதம் நிர்வாகம் செய்து வருகிறது என்பதுதான் முக்கியம்.

- இன்றைய கவிதையில் படிமத்தின் செல்வாக்குபற்றி - உவமை உருவகம் இவையெல்லாம் உபயோகமற்ற கடந்தகாலச் சரக்குகளாய் விட்டனவா? இவற்றின் இடத்தைப் படிமம் பிடித்து கொண்டதா? வலிந்து திணிக்கப்பட்டு, துருத்தியவாறு கவிதையில் படிமங்கள் வருவது கவிதையின் இணக்கத்தை/Unity ஐ குலைத்து விடாதா? படிமம், உவமை, உருவகம், இவற்றை வாசகர்களுக்காக உதாரணத்துடன் சொல்லுங்கள். -

- அன்றாடம் பேச்சிலேயே ஏராளமாய்ப் படிமங்கள் புழுங்குகின்றன 'எல்லை மீறிப் போகிறான்; கண்டு கொள்ளாதே; விட்டுப்பிடிக்கலாம்; எல்லாம் நம் கையில் தான் இருக்கிறது' - இப்படிப் போகும் பேச்சில் எல்லை, காணுதல், பிடித்தல், கை எல்லாம் படிமங்கள்தாமே! மொழியே படிம வசப்பட்டிருப்பதுதான். கவிதைப் படிமம் என்பது (Poetic Image) பொருள், எண்ணம், கருத்து, உணர்வு என்பவை களைப் புலன்வழிக் காட்சிகளாகவோ, நுண்காட்சிகளாகவோ, புலனுக்கு அப்பாற் பட்ட அனுபவங்களாகவோ மாற்றி வழங்குவது. நான்முன்பு சொல்லியிருப்பது போல, "இரண்டு பொருள்களை அடுத்தடுத்து நிறுத்தி ஒப்புமை காட்டுகிறவை உவமையும் உருவகமும். ஆனால் ஒன்று மற்றொன்றினுள் தடந்தெரியாது கலந்து

மறைந்ததன் பின், ஒன்றன் செழிப்பு இன்னொன்றின் வடிவத்திற்குள் தொனித்துத் தோன்றுவது படிமம். உவம உருவகங்கள் போலப் படிமம் அலைந்து திரிவதில்லை; யோசனைக்கும் தீவிர சிந்தனைக்கும் அறிவுக்கும் இட்டுச்செல்லாமல் அனுபவத் தின் நுழைவாசலில் சுருக்கமாக இயங்கு கிறது. அடுத்த நிமிஷத்தில் அந்த இயக்கம் மறைந்து படிமமே அனுபவமாகிறது"

"செம்புலப் பெயல்நீர்போல அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே"

"உடுக்கை இழந்தவன் கைபோல ஆங்கே இடுக்கண் களைவதாம் நட்பு" - இவை உவமைகள்.

"சின்னஞ்சிறு கிளியே - கண்ணம்மா செல்வக் களஞ்சியமே" - உருவகம்

கவிதைப்படிமம் உவம-உருவகச் சார்பானதாகவும் இருக்கலாம்; அவைகளுக்குத் தொடர்பில்லாமலும் இருக்கலாம்.

"வயிறு வெடிக்கச் சிரிக்கும் பூசணிகள், நடுத்தெருவில்" இது ஓரளவு உவமைச் சார்புள்ள படிமம். இன்றைய கவிதையில் உவமை - உருவகச்சார்பில்லாமல் பல்வேறு விசிறல்களாய் வரும் படிமங்களே அதிகம் - பழங்கவிதையிலும் இவை உண்டு. "கானம் காரெனக் கூறிலும்" - காடு இது கார்காலம் என்று பொய் சொல்கிறது 'என்கிறான் குறுந்தொகைத் தலைவி.

- பலவேறு விசிறல்களாய்ப் படிமங்கள் - உதாரணம் சொல்லுங்கள்.

- 'பாம்புப் பிடாரன் சுருள் சுருளாக வாசிக்கிறான்' - பாரதியின் படிமம், இசையை கண்களில் கொண்டு வந்து நிரப்புகிறது. "தந்தியைப் பிரிந்து/கூர்ந்து கூர்ந்து போய்/ ஊசிமுனைப்புள்ளியில் இறங்கி/ நீடிப்பில் நிலைத்தது கமகம்" - இது கமகத்தின் இயக்கத்தைக் காட்சிப் படுத்துகிறது. "அவன் செளந்தர்யம் எதில் அடங்கிக் கேட்காது முணுமுணுக்கிறது என்பது தெரியவில்லை" - மௌனி

பாதையில் ரொம்பதூரம் கொண்டு சென்று ஆழ்ந்த உள்ளூணர்வு, தரிசன நிலைகளில் திளைக்கச் செய்தவர்.

நனவோடையில் இந்தியத் தத்துவத்தை அற்புதமாக இணைத்தவர். நம் காலத் தமிழ் நடைக்கும் எழுத்து முறைக்கும் உள்ளடக்கப் புதுமைக்கும் பாரதி, புதுமைப்பித்தன் போல லா.ச.ரா.வும் ஒரு முக்கியப் பொறுப்பாளி. இன்று எழுதும் பலருடைய மொழியில் லா.ச.ரா. தமிழ் ஊடுருவல் செய்திருக்கிறது என்பது உண்மை. முறையான தமிழ் இலக்கிய பயிற்சியுடன் கல்லூரியிலிருந்து வெளிவந்த நேரத்தில், அதுவரை நான் அறியாதிருந்த புதிய தமிழை எனக்கு அறிமுகம் செய்வித்தவர் லா.ச.ரா. தான்.

■ 'பாரதிக்குப்பின் பிரமிள்' என்கிற குரல் கேட்கத் துவங்கிவிட்டதே... தங்களின் அபிப்பிராயம் என்ன?

○ பிரமிளின் கவித்துவ சாதனையை மறுக்கவோ புறக்கணிக்கவோ முடியாது. ஆனால் ஒரு உண்மையைக் கவனிக்க வேண்டும். பாரதிக்கு முன்பு/பாரதி காலத்தில் இல்லாத அளவு வசன இலக்கிய எழுச்சி பாரதிக்குப்பின் வந்துவிட்டது. தமிழ் இலக்கியத்திற்குப் புதிய பரிமாணங்களை வசன இலக்கியம் தந்திருக்கின்றது. உலக இலக்கியத் தரத்தை நம் வசனத்தில் காணமுடிகிறது. பாரதிதாசன், புதுமைப் பித்தன். லா.ச.ரா. மௌனி, ஜெயகாந்தன், போன்றவர்களைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளும் போது தவறாமல் இடம் பெறும் தகுதி பிரமிளுக்கு உண்டு.

■ கண்ணதாசனைப் பற்றி எழுதுகையில் 'தமிழ் அவரிடம் தங்கி இளைப்பாறிற்று' என்கிறார் ஜெயகாந்தன். தங்களின் கணிப்பு என்ன? கண்ணதாசன் என்றாலே புருவச் சுளிப்புடன் ஒதுக்கித் தள்ளி விடுகிற மனோபாவம் சரிதானா?

○ கண்ணதாசனின் Potential அளவுக்கு அவர் எழுத்து இல்லை என்பதுதான் என் அபிப்பிராயம். தன் எழுத்துக்கு மேற்பட்ட ஆற்றல், தகுதி அவருக்கு இருந்தது என்பதை உணர அவர் எழுத்து ஆதாரம்.

முயற்சியில்லாத அநாயாச வெளியீடு அவரிடம் இருந்தது. திரைப்பட பாடல் களில் அப்படங்களின் தரத்துக்குப் பொருந்தாத உயர்தரத்தில் அற்புதவரிகள், த்வனிகள், மின் வெட்டுகள் அமைந்து கிடக்கின்றன. ஆனால் அவரால் முடியாதது selection. செய்திறன். எழுத்து அவரது ஆதிக்கத்துக்குப் பணிந்துவிட்டது. அவர் குழலின் ஆதிக்கத்துக்குப் பணிந்து விட்டார். நாவல், கதை என்று அவர் அவர் எழுதியவற்றில் தரம் சொல்லும்படியாக இல்லை. எப்படியிருப்பினும் கண்ணதாசன் என்றவுடன் புருவச்சுளிப்பு ஏன் என்று எனக்குப் புரியவில்லை. விமர்சனம் நல்லதைக் கண்டுபிடிக்கத் தெரியாததா? சிறுபத்திரிக்கைப் புழக்கத்தில் விமர்சனம், ஒழித்துக்கட்டல், இருட்டிப்பு செய்தல், குழு மனோபாவம், சுயபிரமைகள், கொள்கைகோட்பாடு சார்ந்த பிடிவாதங்கள் நிரம்பியதாகியிருப்பதை அறிவீர்கள்.

■ மரபுக் கவிதையின் சகாப்தம் முடிந்து விட்டது எனக் கருதுகிறீர்களா?

○ இந்தப் பிரிவினையை (மரபு-புதியது) நான் ஒப்புக் கொள்வதில்லை. பழங்கவிதையை மரபுக்கவிதை என்ற பெயரில் அடையாளம் காட்டுபவர்கள்தான் பிடிவாதமாக இந்தப் பிரிவினையை வற்புறுத்துகிறார்கள். கவிதை என்றும் ஒன்றே. இன்றைய கவிதை உலகக்கவிதைத் தாக்கங்களுடன், புதிய அறிவுத்துறைகள் - தத்துவத்துறைகளுடன், அழகுணர்ச்சியின் புதிய விளக்கங்களுடன், வாழ்வின் புதிய பார்வைகளுடன் தன் பெரும் செல்வத்தை நம் மரபில் கலந்து விட்டிருக்கிறது. கலைச் செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்த்தபின், தமிழ்க் கவிதை என்ற பெயர் மாறி, 'தமிழில் கவிதை' என்ற பெயர் உருவாகும். உலகில் தமிழ், ஆங்கிலம், ஜெர்மனி, பிரெஞ்சு, ரஷ்யன், சீனம் என்ற மொழிகளின் பட்டியலில் கவிதை என்பதும் ஒரு மொழியாக இடம் பெற்றுக் கொள்ளும்.

அதனால், பழங்கவிதைப் பாணியை மட்டும், அதன் பழைய உள்ளடக்கத்துடன், மரபுக்கவிதை என்று தவறாக நினைத்துக்

கொண்டிருப்பவர்களுக்கு மட்டும் சொல்கிறேன், 'உங்கள் மரபுக் கவிதையின் சகாப்தம் முடிந்துதான் போய்விட்டது!

■ தங்களின் தாய்மொழி எது? உர்து? இந்தக் கேள்வியை deliberate ஆகத்தான் கேட்கிறேன். ஏனெனில் ஒரு முஸ்லிமின் இறை நம்பிக்கை உலகுமுழுவதும் ஒன்றாக இருக்கலாம். ஆனால் அவன் காலாகாலமாக, தான் வாழும் மண், அதன் மனிதர்கள், அதன் கலாச்சாரம், பழக்க வழக்கங்கள், பேசும் மொழி - இவைசார்ந்த ஆதாரமான கூறுகளிலேயே வேர்கொள்கிறான். ஒரு தமிழ் பேசும் முஸ்லிமுக்கும், ஒரு சலூதி அரேபிய முஸ்லிமுக்கும் கடலளவு வேற்றுமைகள் இருக்கின்றன. இந்த வேற்றுமைகளைத் தக்கவைத்துக் கொள்வது மிகமுக்கியமானதென நினைக்கிறேன். முஸ்லிம்களை ஒரு Homogenous Community யாகக் கண்டு, அவனை முஸ்லிம் என்ற ஒரே ஒரு அடையாளத்தில் மட்டுமே அடைத்து விடுவது சரியல்ல என்று நினைக்கிறேன். நீங்கள் என்ன சொல்கிறீர்கள்?

○ என் தாய்மொழி தமிழ். உர்து-வாக இருந்தால்கூட நான் தமிழனாகத்தானே இருப்பேன்! நீங்கள் சொல்லும் ஆதாரக்

கூறுகள் இயல்பானவை; அவரவர்தளத்தில் அவரவரைப் பிணைத்து வைத்திருப்பவை. மொழியும் இனமும் கலாச்சாரமும் மன உள்ளமைப்பை உருவாக்கி நிர்வியிருப்பவை. எனினும் எனக்கு ஒரு எண்ணம். மனிதன் என்று பார்க்கும்போது அவன் சக மனிதனுடன் கொள்ளும் உறவில் உருவாகிறான்/ உரு மாறுகிறான். ஆனால் ஒரு முஸ்லிம் என்று பார்க்கும்போது தனக்கும் தன்னைப் படைத்தவனுக்கும் இடையேயுள்ள நிர்ந்தர உறவில் அடையாளம் கொள்பவன். ஒரு முஸ்லிமுக்கும் மற்றொரு முஸ்லிமுக்கும் இடையே கலாச்சார வேற்றுமை கடலளவு இருந்தாலும் (ஒரு கலாச்சாரத்துக்குள்ளேயே பிணைக்குகள் ஏராளம்!) வானளவு ஒற்றுமை - தம் இறைவனுடன் உலக முழுதும் ஒருமொழியில் நேரடிப் பேச்சுக்குரியவர்கள் என்ற ஒற்றுமை இருக்கிறதல்லவா' இந்த ஆன்மீகத் தளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டால் முதலில் முஸ்லிம்களுக்கிடையே யாவது ஒற்றுமை வரக்கூடுமே! அப்படி ஆன்ம ஒருமையை உணரும் பட்சத்தில் வேற்று மதத்தவர்களுடன் இணக்கம் காண்பதிலும் சிரமம் இராது என்று நம்புகிறேன். வேற்றுமையில் ஒற்றுமை என்பது எங்கும் எப்போதும் பொருந்தும் வாழ்வியல் வாசகம்.

பெண் விடுதலை: மஹிளா ஜாக்குதி-யின் பார்வையில்

மஹிளா ஜாக்குதி ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களுக்காக குரல் கொடுக்கிறது. நிலப்பிரபுத்துவ, ஏகாதிபத்திய சுரண்டல் அமைப்பை ஊட்டி வளர்த்து தக்கவைத்துக் கொள்ளும் தந்தைவழி/ஆணாதிக்கச் சமூகத்திற்கு எதிரான ஒருங்கிணைந்த போராட்டத்திற்கு அறைகூவல் விடுகிறது. வர்க்கச் சுரண்டல், சாதிய ஒடுக்குமுறை, மதவாதம் ஆகியவற்றை எதிர்க்கிறது. எனவே அனைத்து பிரிவுகளைச் சேர்ந்த ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களும் ஆண்களும் கைகோர்த்து, இன்றிருக்கும் ஜனநாயக விரோத சமூகப் பொருளாதார கட்டமைப்பின் அடிப்படையை மாற்றுவதன் மூலம் தந்தை வழி/ஆணாதிக்க அமைப்பை ஒழித்துக்கட்டி, அகன்றதோர் ஜனநாயக இயக்கத்தைக் கட்டியெழுப்புவது அவசியம் என்பது மஹிளா ஜாக்குதியின் கருத்து. மேற்சொன்ன இலக்கை அடைய, பெண்களின் மீதான ஒடுக்குமுறையின் வேர்கள் எங்கிருந்து தொடங்குகின்றன என்பது குறித்த தெளிவான புரிதல் அவசியம் என்று மஹிளா ஜாக்குதி கருதுகிறது. நிலப்பிரபுத்துவ சமூகமானாலும் சரி, முதலாளித்துவ சமூகமானாலும் சரி, ஆணாதிக்கத்துக்கும் வர்க்க சமுதாயத்துக்கும் இடையே நிலவும் உறவையும், இச்சமூகங்களில் ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களின் நிலையையும் விரிவாக எடுத்துச் சொல்கிறது இச்சிறு நூல். பால் அடிப்படையிலான அநீதிகள், வன்கலவி, விபச்சாரம், சதி, பேயோட்டுதல் போன்ற கொடும் சடங்குகள், அரசு வன்முறை, சட்டம், சாதி-மதக் கொடுமைகள், மக்கள் தொடர்பு சாதனங்கள் என நிலவும் சமுதாய அமைப்பில் பெண்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகளை விளக்குகிறது. பெண்கள் இயக்கங்களின் தற்போதைய போக்கை ஆராய்ந்து பெண் விடுதலைக்கான வழிமுறைகளை முன்வைக்கிறது. பெண்களை ஒடுக்கும் சக்திகளை தெளிவாக இனம் காணவும், பெண்களின் போராட்டங்களை விடுதலையை நோக்கிய திசைவழியில் செலுத்துவதற்குமான இவ்வமைப்பின் நோக்கங்களையும், கொள்கைகளையும் கொண்டது இச்சிறு ஆங்கில நூல். (நன்கொடை: ரூபாய் பத்து)

வெளியீடு:

MAHILA JAGRUTHI

24, Nagappa Compound, 1st Main 6th Cross, Deepanjali Nagar, Bangalore-560 026.

பயணமும், அவரது சுவாசம்பரவிய இடங்களைப் பதிவு செய்யும் முயற்சியுமே இப்படம்

20) ஒரு கண் ஒரு பார்வை - ஞானராஜசேகரன் - 30 நிமி.

தீண்டாமைக் கொடுமையால் ஒரு சிறுமியின் பார்வை பறிபோனதை எதிர்கேள்வி கேட்கிறது.

21) மக்களாட்சியில் படுகொலை - இனியன் இளங்கோ - 30 நிமி.

சிதம்பரத்தில் தேர்தலில் நடந்த வன்முறையையும் அதன் தாக்கங்களையும் படம் பிடித்துள்ளது.

22) நதியின் மரணம் - R.R. சீனிவாசன் - 59 நிமி.

மாஞ்சோலை தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளர்களின் கூலி உயர்வுப் போரட்டத்தின் போது போலீஸ் அடக்குமுறையின் கொடூரத்தாலும் போலீசால் தாமிரபரணி ஆற்றில் மூழ்கடித்துக் கொல்லப்பட்ட 17 உயிர்களுக்கான விலை என்ன? என்ற எவராலும் கேட்கப்படாத கேள்வியை எழுப்புகிறது.

23) சேமிப்புக்கு அப்பால் - M. சிவக்குமார் - 45 நிமி.

குமரி மாவட்ட ஏழைப்பெண்களின் சுய முன்னோற்றத்திற்காக அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட சேமிப்புத்திட்டம் பற்றிய படம்.

24) நாங்களா பலி? - பிரபலன் - 30 நிமி.

கிழக்குக் கடற்கரைச்சாலையோரத்தில் உருவாக்கப்பட்ட இறால் பண்ணைத் தொழிலின் பாதிப்புக்களையும், கிராம அழிவுகளையும் அதில் ஈடுபட்டுள்ள மீனவ மக்களும் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களும் சூறையாடப்படுவதை, ஒடுக்கப்படுவதை எதிர்க்கும் முயற்சியைச் சொல்கிறது.

25) மறக்கப்பட்ட நகரங்களிலிருந்து - ரியானே/அமல்ராஜ் - 20 நிமி.

நகர்ப்புற குடிசைப் பகுதியில் வாழும் சிறார்களின் கனவுகளையும் ஏக்கங்களையும் சித்தரிக்கிறது இப்படம்.

26) அமராவதியின் கண்ணீர்க்கதை - அமல்ராஜ் - 28 நிமி.

கரூர் நகரத்தின் சாயத் தொழில் ஏற்படுத்தும் சுற்றுச்சூழல் பாதிப்பை எடுத்துக் காட்டுகிறது. சாயப்பட்டறைகளிலிருந்து வெளிவரும் கழிவுநீர், மண், பயிர், கால்நடை மற்றும் மனிதர்கள் ஆகியோரை எப்படி தாக்குகிறது என்பதை வெளிக் கொணருகின்றது. இது கரூர் நுகர்வோர் பாதுகாப்புக்குழுவின்பிரச்சாரப்படம்.

27) தீவிரவாதிகள் - இயக்கம் - அமுதன் - 57 நிமி.

கொடைக்கானல் அருகேயுள்ள குண்டுப்

பட்டியில் தலித்துகள் மீதான காவல்துறையினரின் வன்முறையை பாதிக்கப்பட்ட மக்களின் பேட்டிகளோடு சொல்கிறது இப்படம்.

28) சென்னைக் கடற்கரை இயக்கம் - பசுமைக் குமார்

சுற்றுச்சூழல் குறித்த விழிப்புணர்வு இல்லாமை ஒரு கடற்கரையை எப்படி பாதிக்கிறது என்பதை இப்படம் ஆராய்கிறது.

29) The Second Birth - அருண் மொழி

அரவானிகள் தங்கள் சிதைவுற்ற உடல்களின் மூலம் சராசரி வாழ்க்கையை இழந்து தவிக்கின்றனர். விளிம்பு நிலையில் இருக்கும் இவர்களின் சமூக அங்கீகாரத்துக்கான போராட்டம் இப்படம்.

30) ஊடாக - இயக்கம்: சிவகாமி I.A.S.

இயற்கையோடு ஏற்பட்ட முரணில் கலைஞரின் மனவெளியில் விரிகிற ஓவியமே இப்படம்.

31) பச்சமண்ணு - இயக்கம் - மினிஹரி

பெண்களுக்கான நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறையை படமாக்கும் அனுபவம். நடிகர்கள் தங்கள் அனுபவத்தை உரையாடுகிறார்கள்.

32) ஜல்லிக்கட்டு - ராம்ஜி

தமிழனின் பாரம்பரிய வீரவிளையாட்டான ஜல்லிக்கட்டு யதார்த்தமான பிரமிப்புடன் படமாக்கப்பட்டுள்ளது.

33) வாஸ்துமரபு - இயக்கம் பி.கைலாசம்

வாஸ்துமரபின் தன்மையையும், அதன் அடிப்படையையும் சிற்பநடை முறைகளையும் மிக அற்புதமாக படமாக்கியிருக்கிறார்கள். கலைஞர்கள் எப்படி அன்றாடவாழ்வில் பயில்கின்றனர் என்பதையும் அதன் தத்துவ விளக்கத்தையும் படம் சொல்கிறது. Documentary Film - க்கு கன கச்சிதமாக அமைந்த படம்.

34) ஒன்று இரண்டு மூன்று நான்கு - ஆர்.வி. ரமணி - 25 நிமி. குழந்தைகளுக்கான படம்.

35. After the Gold - ஜானி நாயர் - 60 நிமி.

கோலார் தங்க வயலில் 100 வருடங்களுக்கு மேலாக வேலைசெய்யும் தமிழர்களின் வாழ்க்கை, சுரங்க வேலைகளின் ஆபத்து, குறை கூலி, வசதியற்ற வாழ்நிலை என அடி ஆழத்தில் உள்ள தங்கத்தோடு அவ்வாழ்கையின் உண்மைகளையும் தோண்டியெடுத்து வெளிக்காட்டும் சிறப்பான படம்.

36) இதுதவிர பி.லெனின் இயக்கிய 3 குறும் படங்கள் திரையிடப்பட்டன.

இயக்குநர் அருண்மொழி சில பணிகளும் சில கேள்விகளும்



விளிம்பு நிலையாளர்கள் வரிசையில் இடம் பெறும் முக்கிய பிரிவினரான அலிகள் பற்றியும், அவர்களின் வாழ்நிலை பற்றியும் தமிழில் முதன்முதலாக 'The Second Birth' என்ற ஆவணப் படத்தை (Documentary Film) இத்தாலியப் பெண் இயக்குநர் இலாரியா பிரஸ்ஸியாவுடன் இணைந்து தயாரித்துள்ளார், இயக்குநர் அருண்மொழி. இவர் தமிழ்த் திரையுலகிற்குப் புதியவர் அல்ல. ஏறக்குறைய 22 வருட கால அனுபவத்தோடும், சற்று சமூகம் சார்ந்த சிந்தனையோடும் - சாபம் பெற்ற தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் வித்தியாசமான படங்களை எடுக்க வேண்டும் என இயங்கி வருபவர். இதுவரை 6 ஆவணப் படங்கள் இயக்கியிருக்கிறார். இணை இயக்குநராக 4 திரைப்படங்களுக்கு பணிபுரிந்துள்ளார். சொந்த ஊர்தஞ்சை மாவட்டம் குடவாசலைச் சேர்ந்த அகரஓகை.

கேள்வி : திரைப்படத் துறைக்குப் போக வேண்டும் என்ற ஆர்வம் பள்ளிக்கூட வயதிலேயே வருவதற்குக் காரணம் என்ன? பெற்றோர்களா?

பதில் : இல்லை. நான் சிறுவயதிலேயே நிறைய படங்கள் பார்ப்பேன். S. பாலசந்தர், ஸ்ரீதர் போன்றவர்களின் படங்கள் மிகவும் பிடிக்கும். தவிரவும் எம்ஜியார் படங்களை நிறையப் பார்ப்பேன். பாலசந்தர், ஸ்ரீதர் படங்கள் மற்ற படங்களை விட ஏன் வித்தியாசமாக இருக்கிறது என எனக்குள்ளேயே கேட்டுக் கொள்வேன். கும்பகோணம் கல்லூரியில் PUC முடித்தேன். படித்த பாடம் அறிவியல். அப்பா பள்ளித் தலைமை ஆசிரியர். எதிர்காலத்தை தீர்மானித்துக் கொள்ள முடியாத வயது. ஒளிப்பதிவு (Cinematography) என்ற கலை மிகக் கஷ்டமானது என்று

அப்பொழுது உணரத் தொடங்கினேன். இயக்கம், திரைக்கதை, வசனம் போன்றவைகளைவிட ஒளிப்பதிவு சற்று டெக்னிக்கலாக நிறைய கற்றுக் கொள்ள வேண்டியது உள்ளது என்று உணர்ந்தேன். எனவே திரைப்படக் கல்லூரியில் சேரவேண்டும் என்ற விருப்பத்தை வீட்டில் சொன்னபோது அம்மா ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. பிறகு அப்பா உதவி செய்தார். படித்துச் சம்பாதிக்கவும் வேண்டும், அதேசமயம் சற்று வித்தியாசமாக, சமூகத்திற்குப் பயன்படுகிற படங்களை எடுக்க வேண்டும் என்ற உணர்வு தான் இருந்தது. பிற்பாடு இயக்குநர் ருத்ரய்யாவுடன் பணியாற்றும்போதுதான் எனக்கு ஒரு முழுமையான தெளிவு கிடைத்தது.

கேள்வி : திரைப்படக் கல்லூரி அனுபவம் பற்றி...

பதில் : 1973 இல் சென்னைத் திரைப்படக் கல்லூரியில் சேர்ந்தபோது சென்னையை முதன்முதலாக அப்பொழுதுதான் பார்த்தேன். மூன்று ஆண்டுகள் ஒளிப்பதிவு படித்தேன். 10 பேர் படிக்க வேண்டிய இயக்குநர் பிரிவில் 3 பேர்தான் இருந்ததினால் இரண்டாமாண்டிலிருந்தபோதே நான் இயக்குநர் ருத்ரய்யா சிலுவை என்ற ஜெயகாந்தனின் கதையை படமாக்கும்பொழுது இணைந்து பணியாற்றத் தொடங்கியதால் (சீனியர்) கல்லூரிப் படிப்பிற்கான படத்தை என்னையே எடுக்கச் சொன்னார்கள். அறிஞர் அண்ணாவுடைய 'செவ்வாழை'யை திரைப்படமாக்கினேன். அன்று திரைப்படக் கல்லூரியைப்

விடுகிறது. பிறகு தனிமையில் இருக்கும்போது அக்கா தங்கைகளின் பாவாடை, தாவணிகளை உடுத்திப் பார்ப்பது, பெண்கள் போல தங்களை பவுடர், கண் மையிட்டு அழகுபடுத்திக் கொள்வது, பெண்களுக்கான உள்ளாடைகள், செருப்பு, வளையல் போன்றவற்றை அணிந்து பார்ப்பது என அவர்களின் வளர்ச்சி இருக்கும் போது பெற்றோர், அண்ணன், தம்பி, சொந்தக் காரர்கள், அக்கம்பக்கத்தார் என அனைவராலும் கேலிக்குள்ளாக்கப்பட்டு வெளியேற்றப்படுகின்றனர். பிறகு, இவர்கள் பிற அலிகளோடு சேர்ந்து ஒரு குழுவாக வாழ ஆரம்பிக்கின்றனர். தனக்கு இப்படி ஒரு பிள்ளை இருப்பதை கேவலமாகவும், அதேசமயம் சமூக இழிவும் தன் குடும்பத்திற்கு வந்துவிடக் கூடாது என்பதனாலேயே அலிகள் வீட்டை விட்டு வெளியேற்றப்படுவதற்கு ஒரு முக்கிய காரணமாக உள்ளது. இளம் வயதில், கனவில் அடிக்கடி சேவல் உருவம் வந்து போவது அலியாவதற்கான சகுனமாக அவர்கள் கருதுகிறார்கள். இது ஒரு புதிய தொல்மரபாக (myth) இருக்கிறது.

கேள்வி : குழுவாக வாழ்வதற்கான காரணம் என்ன?

பதில் : ஒருவருக்கொருவர் பரஸ்பர உதவிக் கொள்ளுதல் மற்றும் பாதுகாப்பிற்காக குழுவாக வசிக்கின்றனர். குழுவினரு வரும் புதிய அலியை குழுவினாள் இணைத்துக் கொண்டபிறகு சில மாதங்கள் கழித்து அதற்குரிய சடங்குகள் செய்யப்பட்டு, உறுதிமொழி எடுத்துக் கொள்கின்றனர். ஒரு சமூகக் குழு போல வாழும் இவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தங்களுக்கென ஒரு 'அம்மா'வை தத்தெடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். வயது வித்தியாசம் தேவையில்லை. பிறகு உண்மையான அம்மா அப்பாவை மறந்துவிட்டு இவர்களை அம்மா என அழைக்க வேண்டும். ஒருவரை ஒருவர் சந்திக்கும் பொழுது நல்ல வார்த்தையாக "பாம்படுத்தி" என்று சொல்லிக் கொள்கிறார்கள். இது வணக்கம், நமஸ்காரம் போன்ற மரியாதைக்குரிய சொல்லாகும். குழுவாக வாழும் இவர்கள் தங்கள் குழுவை 'ஜமாத்து' என்கின்றனர். ஜமாத்தில் புது

அலியின் ஆண் பெயரை நீக்கிவிட்டு அதேபோல ஒத்த உச்சரிப்புடைய பெண் பெயரை சூட்டுகின்றனர். உதாரணமாக, (ராஜேந்திரன் என்றால் ராஜேஸ்வரி என...) அவர்கள் எடுத்துக் கொள்ளும் உறுதிமொழி என்னவென்றால், பகலில் எங்கு சுற்றினாலும் மாலை 6 மணிக்குள் இருப்பிடம் வந்து சேர்ந்துவிட வேண்டும், சம்பாதிக்கும் பணத்தை (கடை கடையாகச் சென்று கைதட்டி வசூல் செய்வது, இதற்கு 'பதாய்' என்கின்றனர்) குழுவில் அத்தனை பேரும் சமமாக பகிர்ந்து கொள்ள வேண்டும், - தனிப்பட்ட முறையில் பணத்தை மறைக்கவோ, பொய் சொல்லி தனியாக சேர்ப்பதோ கூடாது - ஆண்களை வசிப்பிடத்திற்கு அழைத்து வரக்கூடாது - அம்மா அலியைச் சந்திக்க நேரும்போது குறைந்தபட்சமாக 1, காபி வாங்கிக் கொடுத்து உபசரிக்க வேண்டும் என்ற கட்டாய விருந்தோம்பல் முறையும் அவர்களிடம் உள்ளது. இன்னும் இதுபோன்ற சில சட்டதிட்டங்களும் அவர்களிடையே காணப்படுகிறது.

கேள்வி : அலிகள் பற்றி படம் எடுக்கும்போது தடைகள், எதிர்ப்புகள், பிரச்சினைகள் ஏதேனும் இருந்ததா?

பதில் : முதலில் பச்சையப்பன் கல்லூரி பகுதியில் திருநெல்வேலியைச் சேர்ந்த லதா என்கிற அலியைத்தான் இயக்குநர் தேர்ந்தெடுத்தார். படம் எடுக்க இத்தாலியிலிருந்து கேமரா மேன் மற்றும் அதற்கான குழு வந்தன. இதற்கிடையில் லதா தனக்குத் தானே மருத்துவ பரிசோதனை செய்து கொண்டபோது எய்ட்ஸ் இருப்பது தெரியவந்தது. பிறகு, லதாவே தானே பொருத்தமானவர் இல்லை என பெருந்தன்மையாக ஒதுங்கிக் கொண்டதால், நாங்கள் லதா கொடுத்த சில முகவரிகளில் உள்ள அலிகளை திண்டுக்கல்லில் தேடினோம். இரயில் பயணம் போகும்போதே பலவகையான கதைகளை இயக்குநருக்குச் சொல்லிக் கொண்டே போனேன். இறுதியாக, ஒரு பிள்ளையார் கோயிலில் பூசாரியாக இருக்கும் ஒருவர் அலியாக மாறிவிடுகிறார். பெண்ணாக மாறியவுடன் திரும்பவும் குருக்களாகப் பணி செய்ய முடியாது என்ற நிலையில் அவருடைய

மனநிலை எப்படியிருக்கும் என்பதே என்கதைச் சுருக்கம். இந்தக் கதையே நன்றாக இருக்கிறது இதையே எடுத்திடலாம் என்று சொன்னதோடு இல்லாமல் அந்தந்த கேரக்டருக்கு உண்மையான மனிதர்களையே போடவேண்டும் என்று சொல்ல, லதா மற்றும் நூரி கொடுத்த முகவரிகளில் பல அலிகளைத் தொடர்பு கொண்டோம். நாங்கள் நினைத்தது போலவே, கரூரில் சரவணன் என்கிற சாரதா கிடைத்தார். அவர் சிறு பையனாக இருந்தபோது அர்ச்சனை மந்திரங்களை நிறைய மனப்பாடமாக செய்து வைத்திருப்பதாக சொன்னார். திண்டுக்கல் மலையடிவாரத்தில் அவரைச் சந்தித்தபோது அவருடைய உண்மைக்கதையும் சுவாரஸ்யமாக இருக்கவே, அவருடைய கதையையும் script ல் சேர்த்துக்கொண்டு படமாக்கினோம். சாரதாவை மையமாக வைத்து படமாக்கிக் கொண்டிருந்தோம். ஒரு கிராமத்தில் ஷூட்டிங் நடந்து கொண்டிருந்தபோது அக்கிராமத்தைச் சேர்ந்த ஒருவர் திடீரென்று கேமராவை தள்ளிவிட்டு பெரிய ரகளை செய்துவிட்டார். காரணம் அலிகளை மட்டுமே வைத்துப் படம் எடுக்கிறீர்களே நாங்களெல்லாம் இல்லையா என்று சண்டை போட்டார். முதலில் மத்திய அரசிடம் அனுமதி வேண்டிப் போனபோது அலிகள் பற்றிய படம் எடுக்கக்கூடாது என்று தடை விதித்துவிட்டனர். எனவே, நாங்கள் இரகசியமாக எடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்பட்டது. இதுமட்டுமன்றி, Ministry of External Affairs இந்த subject ஐ நிராகரித்து விட்டனர். மிகுந்த வெளிப்புறச் சிரமங்களுக்கிடையே படத்தை முடித்தோம். இப்படத்தின் சிறப்பம்சம் spot recording (ஒலியமைப்பு) தான்.

கேள்வி : அலிகள் உறுப்பு நீக்கம் (costration) செய்து கொள்வதாகச் சொல்லப்படுகிறதே?

பதில் : பருவ வயதில் ஒரு அலி பிற ஆண்களை பார்த்தால் தங்களுக்குள் ஒரு பெண்ணைப் போல காதல் உணர்வு ஏற்படுகிறது என்று அவர்கள் கூறுகிறார்கள். இதில் உறுப்பு நீக்கம் செய்பவர்களும் உண்டு, செய்து கொள்ளாமல் வாழ்கிறவர்களும் உண்டு. முன்பெல்லாம் பழைய முறைப்படி பட்டாக்கத்தியைக் கொண்டு

அவர்களுக்குள்ளேயே உறுப்பு நீக்கம் செய்து கொள்வார்களாம். இதில் 10க்கு 3, 4பேர் இறந்து போவதும் உண்டு. புண் ஆறும் வரை கடுமையான உணவுக் கட்டுப்பாடுகள் கடைப்பிடிப்பார்கள். ஆனால் தற்பொழுது ஆங்கில மருத்துவ முறைப்படி உறுப்பு நீக்கம் செய்து கொள்கிறார்கள். இதற்கு நிறைய பணம் செலவாவதால் பல வருடங்கள் காசு சேர்த்து வைத்து செய்து கொள்கிறார்கள். வேறு சிலருக்கு மும்பையில் உள்ள தொழிலதிபர்கள் அறுவை சிகிச்சை செலவிற்கான பணத்தை (அட்வான்ஸ் போல) அந்த அலிகளுக்குக் கொடுக்கின்றனர். பிறகு அப்பணத்திற்கு குறிப்பிட்ட காலம்வரை அந்த தொழிலதிபர்களிடம் இருக்கின்றனர் பணம் கழியும் வரை. ஆனால் இவையெல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, ஒரே பிறவியில் ஆணாகவும், பெண்ணாகவும் உணர்வு ரீதியில் வாழுகின்ற தன்மை கொண்ட இவர்களுக்கு அலித்தன்மை ஒரு வரப்பிரசாதமாக அமைந்திருப்பதுதான் நாம் கவனிக்க வேண்டிய அம்சமாகும்.

இயக்குநர் அருண்மொழி பற்றிய ஒரு புரிதலுக்காக அவர் இயக்கிய படங்களின் கதைச் சுருக்கமும் அவர் பணிபுரிந்த படங்களின் அட்டவணையும் இங்கே தொகுத்தளிக்கிறோம்.

ஆவணப் படங்கள்

1. Leather Puppets & Other puppets
2. கண்ணப்ப தம்பிரான் & தெருக்கூத்து
3. லா.ச.ரா. - எழுத்தாளர் (Video Biography)
4. கா. சிவத்தம்பி - இன்னும் முடியவில்லை
5. ஷேக் சின்னமௌலானா - இன்னும் முடியவில்லை
6. சி.சு. செல்லப்பா, வல்லிக்கண்ணன், எஸ்பொ., இன்குலாப் - இன்னும் முடியவில்லை
7. இசைவானில் இன்னொன்று.... இளையராஜா வின் இசை பற்றி - இன்னும் முடியவில்லை.
8. Hampi Ruins - Documentary
9. பஞ்சமி நிலம் - இன்னும் முடியவில்லை.

இணை இயக்குநராக.... இயக்குநர் ருத்ரய்யாவுடன் 1978-79- அவள் அப்படித்தான்

நவீன நாடகம்:

முருகபூபதியின் 'வனத்தாதி'

நிகழ்வுப் பதிவுகள்-2

ப. சோழநாடன்

திருவண்ணாமலை 'முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்கம் கொஞ்சம் வித்தியாசமானது. ஆண்டு தோறும் அவர்கள் நடத்தும் 'கலைஇரவு' டிசம்பர் 31 ந்தேதி இரவு தொடங்கி ஜனவரி காலை வரை நடக்கும். அதில் கவிதை வாசித்தல், நவீன நாடகம், நாட்டுப்புற கலை வடிவங்கள், பாடல்கள், இலக்கிய சொற்பொழிவு, பட்டிமன்றம் போன்ற எண்ணற்ற கலை வடிவங்கள் மக்களை இமைமூடாமல் இரவு முழுக்க பாக்க வைக்கும். இந்நிகழ்வுகள் ஆண்டுக்கு ஒரு முறை தானா என்று எல்லோரையும் ஏங்க வைக்கும், அதற்காக மாதம் ஒரு நிகழ்ச்சி 'முற்றம்' என்ற தலைப்பில் ஒவ்வொரு மாதமும் ஒரு நிகழ்வு நடந்து வருகிறது.



அக்டோபர் 31 ந்தேதி திருவண்ணாமலையை அடுத்த திப்பம் என்ற காட்டில் முருகபூபதியின் வனத்தாதி என்ற நாடகம் வனக்காளி கோயில் முன்புறம் நடந்தது. மாலை 4 மணிமுதல் வேன் மூலம் 150 பார்வையாளர்கள் காட்டிற்கு வந்தனர். தனிப்பட்ட முறையில் 250 பேர்தங்கள் வாகனங்களில் வந்தனர். நாடகம் 6.30க்கு தொடங்கியது காட்டின் ஒரு பகுதியை பின்புறமாகக் கொண்டு நடந்தது. எந்தவித லைட் வசதியும் இல்லாமல் தீவட்டியின் வெளிச்சத்தில் இயல்பாக சென்றது.

நாடகத்தின் கதை இதுதான்.

காடுகள் அழிக்கப்பட்டு இயற்கை நாசமாக்கப் படுவதை சொல்லும் இந்த நாடகம்... கம்பு, கேழ்வரகு, குதிரை, வாலி, நாட்டு சோளம் போன்ற நவதானியப் பயிர்கள் அழிந்து அந்த இடத்தை பருத்தி போன்ற பணப்பயிர்கள் ஆக்ரமிப்பதை விவரிக்கிறது. இந்த அழிவுடன்

தொடர்புபடுத்தி தரை வண்டு, சில் வண்டு, நீர் தாண்டி என்ற பூச்சிகளையும் ஒருவன் அழைக்கிறான்.

வனம், (தானியம்), பூச்சி இம்மூன்றின் அழிவையும் ஆதிவாசிகளின் வாழ்க்கை முறை மூலம் விவரித்தனர்.

வனத்தின் முன்புறம், வனத்தாதி, ஏழுகண்ணியர் சிலை, வீரன் குதிரைகள், தறி, வனத்தின் மரங்களில் மனித முகங்கள் போன்றவற்றை அழகாக டி.ஜெகன் ப்ரியா, தீபா, ராஜா, நல்ல பெருமாள், வினோத், அய்யப்பன், பொன் கார்த்தி, செந்தூர் பாண்டி முதலியோர் தயாரித்துக் கொடுத்தனர். சூழலின் தன்மையை ஏற்று இசையை கே.எஸ்.கே. பிரசாத் வழங்கினார். மரபு இசைக்கருவிகளான உறுமி, உடுக்கு, சங்கு, முகவீணை முதலியவற்றை பயன்படுத்தியது இயல்பாகவும், நாட்டுப்புற பாடல்களுக்கு நல்ல களையை ஏற்படுத்தியது.

உறுமி வாசிப்பதற்கென்றே கோடாங்கிப்பட்டி பாரதி வந்திருந்தார். மேடை நிர்வாகத்தை தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக பேரா. பெ. கோவிந்தசாமியும், நடிகர். கோ. பழனியும் திறம்பட நடத்தித்தந்தனர். வேடன், வேலன், விருத்தன் என்பது போல வனத்தாதி, வனவாசி, விவசாயி என்ற மூன்று வேடங்களில் மூன்று குரல்களில் பல வித ஒப்பனையில் வந்து ச. முருகபூபதியும், ச. தனசேகரனும் போட்டி போட்டுத் தங்கள் உடல் மொழிகளால் நடித்தனர்.

வனத்தாதியின்

இமைவெளியுள் ...

கானக நரம்புகளின் தீங்குமூல் உமிழ்

விருட்சங்களின் நாட்டியம் வண்டுகளின் முதுவாசனை ததும்பும் வனக்கதவைத் திறப்போம். உள்ளே தாவர வாளில்

கூந்தல் கொடுத்துப் போன வன இருளி கருப்பு இருளனின் உடம்பில் உதிர்ந்த நவவிதைகளை வயல்களெங்கும்

வீசிப் போகிறாள். துயர வனத்தின் நரபலி உதிரத்தை

குலவையிட்டு வணங்கும் காட்டுப் பெண்களின்

மூச்சுக் காற்றில் தொலைந்த தாய்வெளியின்

வாண விதைகள் அடுக்கடுக்காய் விருட்சியின்

கன்னிமை புனித ரத்தத்தை, நிலத்தின் காயங்களை

கானகம் புலம்ப நெய்கின்றாள். வனத்தாதியின்

கேஸக்குகை நுழைந்த கருங்குருவி திராட்சை

நகம் பதித்த காட்டுப்பாதையில் தானியங்கள்

முனக அழைத்தது.

நாடகம் முடிந்த பின்னர் நாடகம் பற்றிய தங்களின் கருத்துரைகளை பிரசன்ன ராமசாமி, கருஞ்சுழி ஆறுமுகம், பல்கலை வீ. அரசு முதலியோர் முன்வைத்தனர். நாடகம் காண தமிழகத்தின்பல பகுதிகளில் இருந்து வருகை தந்த முகங்களை காண முடிந்தது. மதுரையிலிருந்து ஓவியர் லோகு, வாணியம்பாடியிலிருந்து தாமு, நேசன், இராமலிங்கம், வேலூரிலிருந்து நாராயணன், திருக்கோவிலிலிருந்து கால பைரவன், தஞ்சையிலிருந்து அருள், சாந்தாராம், சென்னையிலிருந்து ப.தி. அரசு, தி.சு. சதாசிவம், பாகிரதி, கோணங்கி, அவள் விகடன் துரை, ஆரணியிலிருந்து தேவதாசு, செங்கத்திலிருந்து முருகன், திருநெல்வேலியாதுமாகி குமார் போன்றோர் - கறிச்சோறு சாப்பிட வரிசையில் நிற்கும்போது பார்த்த முகங்கள்.

இந்த நாடகத்தின் எழுத்து, வடிவமைப்பு, இயக்கத்தை ஏற்ற ச. முருகபூபதி, பழம்பெரும் நாடக பாடலாசிரியரான மதுர பால்கரதாசின் பேரர்; தமிழ்ச்செல்வன் கோணங்கியினுடைய சகோதரர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. காங்கிரீட் வனத்திலிருந்து தப்பித்து 6 மணிநேரம் நிஜ வனத்தில் இருக்கச் செய்த பவா செல்லத்துரை, ஓவியர், கருணா என்ற மும்மூர்த்தியின் சலியாத உழைப்பே இந்நாடகம் உயிர்பெற துணை நின்றது.

மறுபரிசீலனை

- பாலைநிலவன் -

பூதாசே

ஏன் இப்படித் துடித்தழுகிறாய்

எந்தக் கலவரம்

உன் உயிர் இழுப்பது.

இந்தப் பாலைநிலத்தில்

நீ குடல் சரிந்து சாகக்கூடுமோ

அய்யாயிரம் பேருக்கு உணவளித்த

உன் தேவகுமரன்

உன் மழலைகளின் பசிக்கு

அப்பம் தரமுடியாததை

எப்படிச் சகிப்பாய்

காட்டில் வளர்ந்து நிற்கும்

முட்களால் சமைக்கக் கூடுமோ

எப்படிப் பசியாற்றுவாய்
இந்தா ஒரு தாயின் இதயமும்
ஒரு காதலியின் தோழமையும்
சற்றே இளைப்பாறப் படுத்துக்கொள்...

இன்னும் எத்தனை நாட்கள்
மழையாலும் புயலாலும்
உன் உயிர் ஆட்டமெடுக்கும்
முப்பது வெள்ளிக் காசுகளுக்கு
இரட்சகனை விற்றுவிட்டு
அப்புறம் கேள்...

குமாரனே குமாரனே
ஏன் என்னை கைவிட்டீர்...



ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் மொழி

கூகி வா தியாங்கோ

கென்யா

நாம் கவனம் செலுத்த வேண்டிய சிக்கல், தீர்மானிக்கவேண்டிய பிரச்சினை ஆகியவற்றை உருவாக்கி வைத்திருக்கின்ற ஆற்றல்களின் போக்குகளுக்கு (அ) காரண பொருத்தத்திற்கு வெளியில் நின்று (அ) அவற்றை ஒதுக்கிவைத்து விட்டு ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் மொழி குறித்து ஒரு பொருள் பொதிந்த வகையில் விவாதிக்க முடியாது (அல்லது) அர்த்தமுள்ள விவாதத்தை செய்ய முடியாது. வெளிப்படையாக சொல்வதானால், ஒருபுறம் வல்லரசியம் தனது காலனிய மற்றும் புதிய காலனிய முறைகளால் ஆப்பிரிக்க உழைப்பாளியை, தன்செல்வச்சுரண்டலைப் பெருக்கிக் கொள்வதற்காக உழைக்கும் பெரும்படையென்னும் நுகத்தடியில் பூட்டி வைத்திருப்பதுடன், அவனுக்காக பைபிளையும் கொடுவாளையும் கையில் வைத்திருக்கும் எஜமானனால் தீர்மானிக்கிறபடி மட்டுமே, அவன் தன் முன்பிருக்கும் எதையும் பார்க்கும்படிச் செய்யும் முகமுடியை அவன்மீது பூட்டியும் வைத்திருக்கிறது. அதாவது ஆப்பிரிக்காவின் பொருளாதாரம், அரசியல், பண்பாட்டுக் கூறுகளை வல்லரசியம் தன் கட்டுப்பாட்டுக்குள்ளேயே தொடர்ந்து வைத்திருக்கிறது. ஆனால், மற்றொருபுறம், ஐரோப்பிய - அமெரிக்க அடித்தளம் கொண்ட வலுவான பிடிப்பிலிருந்து தங்களுடைய பொருளாதாரம், அரசியல் மற்றும் பண்பாட்டுக் கூறுகளை விடுவிப்பதற்காக ஆப்பிரிக்க மக்கள் இடைவிடாத போராட்டங்களில் ஈடுபட்டு, அவ்வல்லரசியத்திற்கெதிராக போராடி வருகின்றனர். மேலும், இப்போராட்டம், உண்மையான சமூக அடிப்படையிலான தன்னாட்சியும், தன்னுரிமையும் (சுய நிர்ணய உரிமையும்) கொண்ட புதிய காலகட்டத்திற்கு கொண்டு செல்வதற்காகவும் கூடத்தான் காலம் மற்றும் களத்தில் சமூக (இன)

ரீதியான சுய வெளிப்பாட்டுக்கான எல்லா சாதனங்களின் மீதும் ஒரு உண்மையான கட்டுப்பாட்டை கொண்டிருப்பதன் மூலம், வரலாற்றில் தங்களின் படைப்பாற்றல் முன்னுரிமையை மீட்டெடுப்பதற்காக எப்போதும் தொடர்ந்து கொண்டேயிருக்கும் ஒரு போராட்டம் அது. ஒரு மொழியைத் தேர்ந்தெடுப்பதும், அதை எதற்காக எப்படி பயன்படுத்துவது என்பதும், அம்மொழியின் இயல்பான மற்றும் சமூகச் சூழலில் பொருத்திப் பார்க்கும்போது, அதுவே மக்களுடைய வெளிப்பாட்டிற்கான மையமாகின்றன. உலகளாவிய நிலையில் பொருத்திப் பார்க்கும் போதும் அந்நிலை பொருந்தும். எனவே மொழியானது எப்போதுமே, 20 ஆம் நூற்றாண்டு ஆப்பிரிக்காவில், இரண்டு எதிரெதிர் சமூக சக்திகளின் மையப் பொருளாக இருந்துள்ளது.

நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னால், ஐரோப்பாவின் முதலாளித்துவ சக்திகள், பெர்லினில் உட்கார்ந்து கொண்டு மக்களின் பண்பாட்டுக் கூறுகள் மற்றும் மொழிகளின் வேறுபாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு முழு கண்டத்தையே வெவ்வேறு குடியேற்ற நாடுகளாக (காலனிகளாக) உருவாக்கியபோதே அம் முரண்பாடுகள் தோன்றின. ஆப்பிரிக்கா, தன் விதியை நிர்ணயித்துக் கொள்வதுகூட, எப்போதுமே மேற்குலகின் தலைநகர்களில் கருத்தரங்கு மேஜைகளைச் சுற்றி தீர்மானிக்கப்படுவதுதான் அதன்தலையெழுத்தாக இருந்துள்ளது. அந்நாடுகள் தன்னாட்சிச் சமூகங்களிலிருந்து காலனிய நாடுகளாக மாறியது பெர்லினில் தீர்மானிக்கப்பட்டது. அதன் மிக அண்மைக்கால மாற்றமான புதிய - காலனியங்கள் எல்லைகள் மாற்றப்படாமலேயே விவாதித்து முடிவாக்கப்பட்டதும் அதே போன்று மேஜைகளைச் சுற்றி லண்டனிலும், பாரிசிலும், பிரஸ்ஸல்ஸ் மற்றும் லிஸ்பனிலும்

தான். இன்னமும் ஆப்பிரிக்கா வாழ்ந்து கொண்டிருப்பது பெர்லினில் வரையப்பட்ட பிரிவினைகளின் கீழ்தான். எவ்வளவுதான் பைபிளைக் கொண்டு மேலாண்மை செலுத்தும் தூதுவர்கள் இதை மறுத்தபோதும், அப் பிரிவினைகள் பொருளாதார மற்றும் அரசியல் ரீதியானவையே. அதுமட்டுமல்ல, அது பண்பாட்டுப் பிரிவினையும் கூட. ஐரோப்பிய அரசியல் சக்திகளின் வெவ்வேறு மொழிகளுக்கேற்றவாறு, ஆப்பிரிக்காவின் பிரிவினைகள் 1884 ல் பெர்லினில் நிறைவேறின. ஆப்பிரிக்க நாடுகள், காலனிகளாகவும் இன்றும் கூட புதிய காலனிகளாகவும், தங்கள் மீது மேலாதிக்கம் செலுத்துகின்ற ஐரோப்பிய அரசியல் சக்திகளின் மொழிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே வரையறுக்கப்பட்டன. ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு அல்லது போர்ச்சுகீசிய மொழி பேசும் ஆப்பிரிக்க நாடுகளென்று தங்களைத் தாங்களே வரையறுத்துக் கொண்டன.

துரதிர்ஷ்டவசமாக, தங்கள் கண்டத்தை பீடித்திருக்கும் இந்த மொழிசார்ந்த நச்சு வளையத்தை உடைத்தெறிந்து, புதிய பாதைகளை அமைக்க வேண்டிய எழுத்தாளர்களும் கூட வல்லரசிய திணிப்பான மொழிகளின் அடிப்படையிலேயே முன்னிறுத்தப்படுகின்றனர், தங்களைத் தாங்களே வெளிப்படுத்திக் கொள்ளுகின்றனர். தங்களின் உணர்வுகளிலும், பிரச்சனைகளை வெளிப்படுத்துவதிலும் முற்போக்கானவர்களாகவும் ஆப்பிரிக்க மயமாக்கலுக்கு ஆதரவானவர்களாகவும் இருந்தாலும்கூட, ஆப்பிரிக்க பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சி, ஐரோப்பிய மொழி களில்தான் அடங்கியுள்ளது என்பதை அடிப்படையாகக் கருதுகின்றனர். இது நான் அறிந்த உண்மை.

ஆங்கில ஆதிக்கம்

1962 ல் உகாண்டாவில் கம்பாலாவைச் சார்ந்த மகெரெரெ-வில் நடைபெற்ற ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களின் வரலாற்று முக்கியத்துவம் கொண்ட கூட்டத்திற்கு நான் அழைக்கப்பட்டிருந்தேன். உலகெங்குமுள்ள பல்கலைக் கழகங்களில் இப்போது புலமைமிக்க சொற் பொழிவுகளுக்கான கருப்பொருளாகிப் போன

பெரும்பாலான பெயர்கள் அக்கூட்டத்தில் பங்கேற்றவர்களின் பட்டியலில் இருந்தன. தலைப்பு: 'ஆங்கில மொழிநடைத் திறமிக்க ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களின் ஒரு கருத்தரங்கு'. அப்போது நான், மகெரெரெவிலிருந்த லண்டன் பல்கலைக் கழகத்தைச் சார்ந்த வெனிநாட்டுக் கல்லூரியில் ஒரு ஆங்கிலமொழிப்பாட மாணவன். என்னைப் பொருத்தவரையில் அக்கருத்தரங்கில் சினுவா அசெபெவை சந்திக்கும் வாய்ப்புக் கிடைக்கும் என்பதுதான் முக்கியமானதாக இருந்தது. நான் எழுதிக் கொண்டிருந்த 'அழாதே குழந்தாய்' (weep not child) என்னும் நாவலின் தோராயமான தட்டச்சுக் கைப்படி என் கையிலிருந்தது, அவர் அதை படிக்க வேண்டும் என்று நான் விரும்பினேன்; ஓராண்டுக்கு முன்புதான், 1961ல், 'த ரிவர் பிட்வீன்' என்னும் என் முதல் நாவல் முயற்சியை முடித்து கிழக்கு ஆப்பிரிக்க இலக்கிய கழகம் ஏற்பாடு செய்திருந்த எழுத்துப் போட்டிக்கு அனுப்பி வைத்திருந்தேன். 1959 ல் 'திங்ஸ் ஃபால் அபார்ட்' என்னும் தனது படைப்பை வெளியிட்டு சினுவா அசெபெவும், அதற்கும் முன்பாக, 'பாத் ஆஃப் தண்டர்' முதல் 'டெல்ஃபிரீடம்' வரையிலான தமது நாவல்கள் மற்றும் தன்வரலாறுகள் வெளியிட்ட பீடர் ஆப்ரஹாமும் துவக்கிவைத்த மரபில், அல்லது 1947/48 களில் பாரிஸ் வெளியீடாக வந்த 'அந்தாலஜீஸ் டிலா நௌவெல்லெ பொய்சி நிக்ரேயெட் மல் கச்சே டி லாங்குவெ பிராங்கைசே'வில் சேர்க்கப்பட்ட செடார் செங்கோர் மற்றும் டேவிட் டையோப் போன்றோரின் சமகாலத்தவர்களான பிரெஞ்சு காலனிய நாடுகளைச் சேர்ந்த அவர்களை யொத்தவர்களால் தொடங்கப்பட்ட மரபில் நானும் தடம்பதித்துக் கொண்டிருந்தேன். 1962ல் கம்பாலாவில் மகெரெரெ மலையில் நடைபெற்ற முக்கியத்துவம் வாய்ந்த சந்திப்பில் பங்கேற்ற எல்லோரையும் போலவே, அவர்களும் ஐரோப்பிய மொழிகளில்தான் எழுதினார்கள்.

'ஆங்கிலமொழி நடை திறன்மிக்க ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களின் ஒரு கருத்தரங்கு' என்னும் தலைப்பே, இயல்பாகவே ஆப்பிரிக்க

மொழிகளில் எழுதியவர்களை தவிர்த்ததுதான் என்று வெளிப்படுத்துகின்றது. 1984 ன் சுய கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட்ட உயரங்களிலிருந்து இப்போது பின்னால் திரும்பிப்பார்க்கும்போது அது நகைப்பிற்கிடமான முரண்பாடுகளைக் கொண்டிருப்பதை என்னால் பார்க்க முடிகின்றது. மாணவர் இதழான 'பென் பாய்ண்ட்' வெளிவந்த 'தஃபிக் டீர்' (முகுமொ) மற்றும் புதிய இதழான டிரான்சிஷன் இதழில் வெளியான 'த ரிடர்ன்' ஆகிய சிறுகதைகளின் அடிப்படையில் மட்டுமே அந்தக் கருத்தரங்கில் கலந்துகொள்ளும் தகுதியை மாணவன் என்ற முறையில் நான் பெற்றிருந்தேன். ஆனால் ஏற்கனவே கவிதை மற்றும் உரைநடையில் பல்வேறு படைப்புக்களை ஸ்வாஹிலி மொழியில் எழுதி வெளியிட்டு நீண்ட படைப்புப் பட்டியலைக் கொண்டவரும் கிழக்காப்பிரிக்காவின் அப்போது வாழ்ந்து கொண்டிருந்த மிகப்பெரும் புலவருமான ஷாபான் ராபெர்ட் லோ, அல்லது தன் பங்கிற்கு யொருபா மொழியில் ஏராளமான தலைப்புகளில் படைப்புக்களை வெளியிட்டிருந்த மாபெரும் நைஜீரிய எழுத்தாளரோ கருத்தரங்கில் கலந்துகொள்ளும் தகுதியைப் பெற முடியவில்லை.

நாவல், சிறுகதை, கவிதை மற்றும் நாடகம் மீதான கலந்துரையாடல்கள் ஸ்வாஹிலி, ஜூலூ, யொருபா, அராபிக், அம்ஹாரிக் மற்றும் பல ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் வந்த படைப்புக்களின் முக்கியமான பகுதியை தவிர்த்துவிட்டன. இருந்தாலும் "ஆப்பிரிக்க இலக்கியம் என்றால் என்ன?" என்னும் நிகழ்ச்சி நிரலின் முதல் பகுதிக்காக ஆங்கில மொழி நடைத் திறன் வெளிப்பாடு குறித்த ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களின் இந்தக் கருத்தரங்கு, அறிமுக முதல் கூட்டப் பணிகள் முடிந்தவுடனே துவக்கப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்த விவாதங்கள் மேலெழத் தொடங்கின; ஆப்பிரிக்காவைப் பற்றிய இலக்கியமா அல்லது ஆப்பிரிக்கர்களின் அனுபவம் பற்றிய இலக்கியமா? அது ஆப்பிரிக்கர்களால் எழுதப்பட்ட இலக்கியமா? ஆப்பிரிக்கரல்லாத ஒருவர் ஆப்பிரிக்காவைப் பற்றி எழுதியிருந்தால் அதை என்னவென்பது? அவருடைய படைப்புக்கள்

ஆப்பிரிக்க இலக்கியம் என்று கருத தகுதி படைத்தவைதானா? ஒரு ஆப்பிரிக்கர் கிரீன்லாந்திலிருந்து கொண்டு ஆப்பிரிக்காவைப் பற்றியோ, அங்குள்ளவை பற்றியோ எழுதினால் அது ஆப்பிரிக்க இலக்கியமாகுமா? அல்லது ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் எழுதப் படுபவைதாம் அத்தகுதி பெறுமா? சரி, அராபிமொழிப் பற்றி என்ன கூறுவது? அது ஆப்பிரிக்காவுக்கு அந்நியமானதில்லையா? ஆப்பிரிக்க மொழிகளாகிவிட்ட ஆங்கிலம் மற்றும் பிரெஞ்சு மொழிகளைப் பற்றிய கருத்தென்ன? ஒரு ஐரோப்பியர் ஐரோப்பாவைப் பற்றி ஒரு ஆப்பிரிக்க மொழியில் எழுதினால் அதை எப்படி எடுத்துக் கொள்வது? இருந்தால் இருந்தால் இருந்தால் இப்படியிருந்தால் அல்லது அப்படியிருந்தால்... நமது மொழிகளின் மீதும் கலாச்சாரத்தின் மீதும் ஐரோப்பிய வல்லரசியத்தின் ஆதிக்கம் என்னும் முக்கியமான சிக்கலைத் தவிர மற்ற அனைத்தும் விவாதிக்கப்பட்டன.

எப்படியாயினும், மழுப்பலான அருபக் கருத்தியல் ஆளுமை மயக்கத்திலிருந்து அக்கருத்தரங்கை யதார்த்தத்திற்குக் கொண்டு வருவதற்கு ஒரு ஃபகுன்வாவோ அல்லது ஷாபான் ராபர்ட் லோ அல்லது ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் எழுதும் எழுத்தாளரோ அங்கு இல்லாமல் போய்விட்டனர். நாம் எழுதுவதெல்லாம் ஆப்பிரிக்க இலக்கியமாகி விடுமா? என்னும் கேள்விகாரியார்த்தமாக எப்போதுமே எழுப்பப்படவில்லை. இலக்கியத்தின் முழுமையான பரப்பும் பார்வையாளர்களும், தேசிய மற்றும் தரமான பார்வையாளர்களின் தீர்மானகரமாக இருப்பது மொழியே என்பது பற்றி அங்கு பேசப்படவேயில்லை. விவாதங்கள் அனைத்துமே பெரும்பாலும் கொடுக்கப்பட்ட தலைப்பைச் சுற்றியும் இனரீதியான தோற்றங்கள் பற்றியும் எழுத்தாளர்களின் வாழிட நிலவியல் பற்றியுமே இருந்தன. ஆங்கிலம் (ஃபிரெஞ்ச் மற்றும் போர்த்துக் கீசியத்தைப் போலவே), இலக்கியத்துக்கான இயல்பான மொழியாகக் கருதப்பட்டதுடன் ஒரே நாட்டிலுள்ள ஆப்பிரிக்க மக்களுக்க

கிடையிலும் ஆப்பிரிக்காவுக்கும் மற்ற நாடுகளுக்குமிடையிலுமான அரசியல் தொடர்புகளுக்கும் கூட அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. ஒரே நிலவியல் அடிப்படையிலுள்ள அரசுக்குள்ளேயே பல் வேறு ஆப்பிரிக்க மொழிகளை இயல்பாகவே கொண்டுள்ள வெவ்வேறு மனவியல் போக்குகளுள்ள ஆப்பிரிக்க மக்களை ஒன்றிணைக்கும் ஆற்றல், தகுதி இந்த ஐரோப்பிய மொழிகளுக்கு இருப்பதாக பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் தோற்றம் தருவதுண்டு. இதனால்தான் "டிராள்சிஷன்" இரண்டாவது இதழுக்கு எழுதிய கடிதத்தில் எழெகியல் ம்பாலெலெ எழுதுகிறார்: வெள்ளை அடக்குமுறையாளர்களுக்கு எதிரான ஒரு தேசிய முன்னணியை முன்மொழிவதற்கும் கூட ஆங்கிலமும் ஃபிரெஞ்சும் ஒரு பொது மொழியாக மாறிவிட்டிருக்கின்றது; அதுவுமன்றி வெள்ளையர்கள் ஏற்கனவே பின்னடைந்து தன்னாட்சி பெற்றுள்ள அரசுகளிலும் கூட இந்த இருமொழிகளும் இன்னமும் ஒன்றிணைக்கும் சக்திகளாக விளங்குகின்றன. அல்லது இலக்கிய வட்டாரங்களில் அவைகளிலிருந்தே ஆப்பிரிக்க மொழிகளைக் காப்பதற்கு அவ்வப்போது முன்வருபவைகளாகவும் இவ்விரு மொழிகளும் தோற்றம் தருகின்றன. பிராகொடியோப்பின் நூலான 'கான்டெஸ்டி அமாடுஓ கெளம்பா'வுக்கு முன்னுரை எழுதும்போது, பழைய ஆப்பிரிக்க நீதிக்கதைகளின் கட்டுக்கதைகளின் ஆன்மாவையும் பாணியையும் காப்பதற்காகவே ஃபிரெஞ்சு மொழியை பயன்படுத்தியதற்காக செடார் செங்கோர் அவரைப் பாராட்டுகின்றார்.



'எப்படியாயினும், அவைகளை ஃபிரெஞ்சிற்கு மாற்றும்போது, மென்மையான நேர்மையான மொழியான ஃபிரெஞ்சு மொழியின் தனித்திறமையை மதிக்கும் அதேவேளையில் அவைகளை ஒரு கலைநேர்த்தியோடு புதுப்பிக்கின்றார். அதேநேரத்தில் நீக்ரோ, ஆப்பிரிக்க மொழிகளின் எல்லா தூய்மையான தனித்தன்மையையும் பாதுகாத்திருக்கின்றார். ஆங்கிலம், ஃபிரெஞ்சு மற்றும் போர்ச்சுகீசிய மொழிகள் நம்மை காப்பாற்றவே வந்தன.

நாம் அதைக் கேட்டுப் பெறாத பரிசாக நன்றியுடன் ஏற்றுக்கொண்டோம். இவ்வாறாக, 1964 ல் சினுவா அச்சிபெ, 'ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளனும் ஆங்கில மொழியும்' என்னும் தலைப்பில் பேசும்போது இப்படிச் கூறுகிறார்: 'வேறொன்றிற்காக ஒரு மனிதன் தன் தாய்மொழியைக் கைவிடுவது சரியா? இது ஒரு பயங்கரமான துரோகமாகத் தோன்றி குற்றவுணர்வைத் தருகிறது. ஆனால் என்னைப் பொறுத்தவரையில், வேறுவழி இல்லை. எனக்கு அம்மொழி கொடுக்கப்பட்டது, அதை பயன்படுத்த விரும்புகிறேன்.'

ஒரு 'ஊழ்வினை விதி - காரணப் பொருத்தம்

முரண்பாட்டைப் பாருங்கள். தாய்மொழியைப் பயன்படுத்தும் சாத்தியக்கூறுகள், ஒரு பயங்கரத் துரோகம் மற்றும் ஒரு குற்ற உணர்வு போன்ற சொற்றொடர்கள் ஒரு கீழ்மையான மென்மையான தொனியை கிளப்பிவிடுகிறது; ஆனால், அன்னிய மொழிகளைப் பயன்படுத்துவது ஒரு உறுதியான உடன்பாடான அரவணைப்பை வெளிப்படுத்துகிறது; இதையேதான் அச்சிபெ அவர்களும், பத்தாண்டுகளுக்குப் பிறகு பின்வருமாறு விவரித்தார், 'நமது இலக்கியத்தில் ஆங்கிலத்தின் ஆட்டம்காணாத நிலையின் ஊழ்வினை விதி காரணப் பொருத்தம்' என்று.

உண்மை என்னவென்றால், ஐரோப்பிய மொழிகளைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட நாங்கள் எல்லோரும் - கருத்தரங்கில் பங்கேற்றவர்களும், அவர்களைப் பின்பற்றிய தலைமுறையினரும் - இந்த ஊழ்வினைக் காரணப் பொருத்தத்தை பெரிய அளவிலோ சிறிய அளவிலோ ஏற்றுக் கொண்டவர்களே. அதன் வழிகாட்டுதலின்படிதான் நடந்தோம். எங்களை உறுத்திக்கொண்டிருந்த ஒரு கேள்வி எந்த அளவுக்கு இந்த கடன் வாங்கப்பட்ட மொழிகள், ஆப்பிரிக்க அனுபவங்களின் கனத்தை சுமக்க முடியும்; எடுத்துக்காட்டாக, ஆப்பிரிக்க பழமொழிகள் மற்றும் பிறவகைகளான ஆப்பிரிக்க பேச்சுவழக்கு, நாட்டுப்புற வழக்காறுகள் ஆகியவற்றின் தனித்தன்மைகளை செரித்துக் கொள்ள முடியுமா? இந்த முயற்சிக்கு அச்சிபே (திங்ஸ் ஃபால் அபார்ட்; ஆரோ ஆஃப் காட்) ஆமொஸ் டுஓலா, (பாரம் வைன் டிரங்காட்; மை லைஃப் இன் த புஸ் ஆஃப் கோஸ்ட்ஸ்) மற்றும் கேப்ரியல் ஓகாரா (தி வாய்ஸ்) ஆகியவை மூன்று மாற்று மாதிரிகளைத் தருவதாகக் கூறப்படுவதுண்டு. செங்கோரின் கருப்பு ரத்தத்தை, அந்நிய மொழிகளின் துருபிடித்த மூட்டுகளில் ஊசிமூலம் ஏற்றி அவைகளை வளப்படுத்தும் நமது பெரும் பணியில் மேலும் செல்வதற்கு செய்யப்படும் ஏற்பாடுகளின் அளவுக்கு, 'டையலாக்' பாரிஸ் இதழிலிருந்து எடுத்து 1963 செப்டம்பரில் 'டிரான்சிஷன்' இதழில்

மறுவெளியீடாக வந்த கட்டுரையில் கேப்ரியல் ஓகாராவால் சிறந்த முறையில் 'எடுத்துக்காட்டாக சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது: 'ஆப்பிரிக்கக் கருத்துக்கள், ஆப்பிரிக்கத் தத்துவம் மற்றும் ஆப்பிரிக்க நாட்டுப்புறவியல் ஆகியவற்றை பயன்படுத்துவதில் நம்பிக்கை கொண்டு, எவ்வளவுக்கு முடியுமோ அவ்வளவுக்கு கற்பனை வளம் நிறைந்த எழுத்தாளன் என்ற முறையில், மிகத் திறமையாக அவைகளைப் பயன்படுத்துவதென்பதற்கு ஒரே வழி, ஆப்பிரிக்க மண்ணின் மொழியிலிருந்து ஒரு எழுத்தாளனுக்கு அவன் எந்த ஐரோப்பிய மொழியை கருத்து வெளிப்பாட்டு ஊடகமாகப் பயன்படுத்துகிறானோ அந்த மொழியில் ஏறக்குறைய வார்த்தைக்கு வார்த்தை பெயர்த்துத் தரவேண்டும் என்று நான் கருதுகிறேன். ஆப்பிரிக்க பேச்சின் தெளிவான பிம்பங்களை பிடிப்பதற்கு, (மனதில் பதியவைத்துக் கொள்வதற்கு) என் எண்ணங்களை முதலில் ஆங்கிலத்தில் வெளிப்படுத்தும் பழக்கத்தை நான் தவிர்த்தாக வேண்டும். முதலில் இது மிகவும் கடினமாக இருந்தது, ஆனால் அதை நான் கற்றாக வேண்டும். முதலில், நான் பயன்படுத்துகின்ற இஜா மொழிகருத்து வெளிப்பாடுகளையும் முதலில் நான் கற்றுத் தெளிந்து ஆங்கிலத்தில் மிக நெருக்கமான பொருளைக் கொண்டு வருவதற்காக அது பயன்படுத்தப்படுகின்ற மெய்யான சூழ்நிலைமையைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். இது மிகவும் பயனுள்ள மனதை ஈர்க்கும் பயிற்சியாக இருப்பதைக் கண்டுபிடித்தேன். ஏன் என்று நாம் கேட்கலாம்; ஒரு ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர் அவர் எந்த எழுத்தாளருமே யாகட்டும், மற்ற மொழியை வளப்படுத்துவதற்கு தன்னுடைய தாய்மொழியிலிருந்து எடுத்தானுவதற்கு தன்னை இவ்வளவு வற்புறுத்திக் கொள்ள வேண்டுமா? அதை ஏன் தன்னுடைய குறிப்பிட்ட நோக்கப் பணியாக அவர் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்? இவ்வாறு நம்மையே நாம் கேட்டுக் கொண்டதேயில்லை. நாம் எப்படி நமது மொழிகளை வளப்படுத்துவது? நமது சொந்த மொழியை வளப்படுத்திக் கொள்வதற்கு, மற்ற இடங்களில், மற்ற

நேரங்களில், மற்ற மக்களின் போராட்டங்களில் உள்ள மனிதாபிமான மற்றும் குடியாண்மைப் பாரம்பரியங்களை எப்படி நாம் செரித்துக் கொள்வது? ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் பால்சாக், தால்ஸ்தாய், ஷொலாகோவ், பிரெக்ட், லூசன், பாப்லோநெருடா, எச்.சி. ஆண்டர்சென், கிம்சிஹா, மார்க்ஸ், லெனின், ஆல்பர்ட் ஐன்ஸ்டெய்ன், கலிலியோ, ஏய்சிலஸ், அரிஸ்டாட்டில், பிளாடோ ஆகியவர்களை கொண்டு வரக்கூடாது? நாம் ஏன் நமது மொழிகளிலேயே இலக்கிய அருஞ்சாதனைகளை (நினைவுச் சின்னங்களை) உருவாக்கக் கூடாது? அதாவது, இஜாமொழியில் தத்துவ ஆழமும் பரந்த அளவிலான கருத்துக்களும் அனுபவங்களும் உள்ளன என்று அடையாளம் கண்டு ஒப்புக் கொள்ளுகின்ற ஓகாரா அவர்கள் அதற்காக உழைத்து அம்மொழியில் உருவாக்கக் கூடாது? ஆப்பிரிக்க மக்களின் போராட்டங்களில் நமது பொறுப்பும் கடமையும் என்ன? இல்லை... இந்தக் கேள்விகள் கேட்கப்படுவதில்லை. நம்மை மிகவும் தொல்லைப்படுத்திக் கொண்டிருப்பது இதுதான். ஆங்கிலத்திற்கும் மற்ற வெளிநாட்டு மொழிகளுக்கும் உயிரூட்டவும் சக்தியை கூட்டுவதற்கும், நமது மொழிகளைச் செரிக்கும் 'இலக்கிய கசரத்துக்கள்' செய்வதெல்லாம், வெறும் நல்லஆங்கிலம் அல்லது நல்ல ஃபிரெஞ்ச் என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதற்காகத்தானா? நமது பயன்பாட்டை அம்மொழியின் சொந்தக்காரர்குறை கூறுவாரா? இங்கே நாம் நமது உரிமையை அதிகமாக வலியுறுத்துகின்றோம். இதன்மீதான காப்பிரியல் ஓகாராவின் நிலைபாடு, நமது தலைமுறையின் சார்பில் ஒலிக்கின்ற குரலாகும். "இவ்வகையில் ஆங்கிலத்தை எழுதுவது அதன் தாய்மையைக் கெடுப்பதாகும் என்று சிலர் கருதலாம். அது உண்மையில்லை. வாழும் மொழிகள் வாழும் உயிர்களைப் போல் வளரும்; ஆங்கிலம் ஒரு செத்த மொழியல்ல. அமெரிக்கன், மேற்கிந்தியன், ஆஸ்திரேலியன், கனடியன், மற்றும் நியூசீலாந்து வகைகளிலான பல ஆங்கிலங்கள் உள. இவையனைத்துமே தங்களுடைய சொந்த பண்பாடுகளை எதிரொலிக்கின்ற அதே நேரத்தில்

அம்மொழிக்கு உயிரையும் ஊட்டத்தையும் சேர்த்துக் கொண்டிருக்கின்றவைகளாக உள்ளன. நமது சொந்தக் கருத்துக்கள் எண்ணங்கள் மற்றும் தத்துவங்களை நமது சொந்த வழியில் வெளிப்படுத்துவதற்கு என்றே ஒரு நைஜீரியன் அல்லது மேற்காப்பிரிக்க ஆங்கிலம் என்று ஏன் இருக்கக் கூடாது?"

'நமது இலக்கியத்தில், பண்பாட்டில், அரசியலில் ஆங்கிலத்தின் அசைக்க முடியாத நிலை என்னும் 'ஊழ்வினை விதி காரணப் பொருத்தம்' என்னும் கருத்தாக்கத்தை ஏற்றுக் கொள்ளும் மனப் போக்கை நாம் எப்படி அடைந்தோம். துப்பாக்கிக் குண்டு மற்றும் வாளின் துணை கொண்டு 1884 ஆண்டு பெர்லின் கூட்டுச்சதி இதை சாதித்தது. ஆனால் வானும் துப்பாக்கிக் குண்டுகளும் கொண்ட இரவை, கரும்பலகையும் 'சாக்' துண்டும் கொண்ட காலையும் தொடர்ந்து வந்தது. போர்க்களத்தில் நடைபெற்ற உடல் ரீதியான வன்முறையை உளவியல் ரீதியான வகுப்பறை வன்முறை தொடர்ந்தது. ஆனால் முன்னது பார்வைக்கு மிருகத்தனமானது, பின்னது பார்வைக்கு மிகவும் மென்மையானது மரியாதைக்குரியது. இது செய்க் ஹாமிடோவ் கேன்' அவர்களின் நாவலான 'த ஆம்பிருவஸ் அட்வென்சர்ஸ்'ல் சிறப்பாக விவரித்துள்ளதைப் போன்றது. அதில், திறமையாக எப்படிக்கொல்வது, அதே கலைத் தன்மையோடு எப்படி குணப்படுத்துவது என்பதை அறிந்திருந்தலைக் உள்ளீடாகக் கொண்டிருப்பதே, வல்லரசியத்தின் காலனிய கட்டத்தின் செய்முறைகள் என்று விரிவாகப் பேசுகின்றார். 'கறுப்புக் கண்டத்தின் மீது, தங்களின் உண்மையான அதிகாரம் நிலை கொண்டிருப்பது முதல் காலையின் பீரங்கிகளில் அல்ல, ஆனால் பீரங்கிகளைத் தொடர்ந்து என்ன வருகிறதோ அதில்தான் அது அடங்கி உள்ளது என்பதை அவர்கள் புரிந்துகொள்ளத் தொடங்கி விட்டார்கள். ஆகையினால்தான் பீரங்கிகளுக்குப் பின்னால் புதிய பள்ளிக்கூடம் வந்தது. அந்தப் புதிய பள்ளி, பீரங்கி மற்றும் காந்தம் ஆகிய இரண்டின் இயல்பையும் கொண்டிருந்தது. பீரங்கியிலிருந்து போரிடும் கருவியின் திறமையை அது எடுத்துக் கொண்டது. ஆனால் பீரங்கியைவிட பள்ளிக்கூடம், ஆக்கிரமிப்பை

(நாடுகளை கீழடக்குதலை) நிலையானதாகக் குகின்றது. பீரங்கி உடம்பைக் கட்டாயப்படுத்துகின்றது. பள்ளிக்கூடமோ ஆன்மாவை அடிமை கொள்கிறது.' எனது சொந்தக் கல்வியிலிருந்தே அனுபவங்களைத் திரட்டி இதை உங்களுக்குத் தெளிவாக படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றேன்.

காலனியக் கல்வி

நான் ஒரு பெரிய விவசாயிக் குடும்பத்தில் பிறந்தேன். தகப்பனார், அவருக்கு நான்கு மனைவிகள், அவர்களுக்கு இருபத்தியெட்டுக் குழந்தைகள். அந்த நாட்களில் இருந்ததைப் போல, பரந்து பெருகியிருந்த குடும்பத்தை, மொத்தத்தில் ஒரு சமூகக் குழுவைச் சார்ந்தவனாகியிருந்தேன்.

நாங்கள் கிசுயு மொழி பேசினோம். வயல்களில் வேலை செய்தோம். வீட்டிலும் வெளியிலும் கிசுயு மொழி பேசினோம். தீயை மூட்டி சுற்றிலும் அமர்ந்து கதை கேட்கும் அந்த மாலைகளை என்னால் தெளிவாக நினைவு கூரமுடிகின்றது. பெரும்பாலும் பெரியவர்கள் தான் குழந்தைகளுக்குக் கதை கூறுவார்கள். ஆனாலும் எல்லோருமே விரும்பி ஈடுபாட்டோடு கேட்பார்கள். சிறுவர்களாகிய நாங்கள் பிறகு, அடுத்த நாள், ஐரோப்பிய மற்றும் ஆப்பிரிக்க நிலவுடைமையாளர்களின் வயல்களில், நிலங்களில், தோட்டங்களில், செவ்வந்திப் பூக்களை, தேயிலைகளை அல்லது காப்பிக் கொட்டைகளைப் பறிக்கும் வேலை செய்யும் போது மற்ற சிறுவர்களுக்கு அக்கதைகளை மறுபடியும் கூறுவோம்.

பெரும்பாலும் விலங்குகளே முதன்மைப் பாத்திரங்களாக இருக்கும். கதைகள் கிசுயு மொழியில் சொல்லப்பட்டன. சிறியதாகவும் பலவீனமானதாகவும் இருந்தாலும் புதுமையான நகைச்சுவை உணர்வும் குறும்புத்தனமும் உள்ள முயல்தான் எங்களுக்குப் பிடித்த கதாநாயகன். சிங்கம், சிறுத்தை, கழுதைப்பூலி போன்ற கொடிய மிருகங்களுக்கு எதிராக அது போராடுவதால் அதில் நாங்கள் எங்களை இனங்கண்டு அத்துடன் ஒன்றிப் போனோம். அதன் வெற்றிகள் எங்கள் வெற்றிகளாயின;

வெளித்தோற்றத்திற்கு பலவீனமாகத் தோன்றுபவைகள் கூட வலுவானவற்றை வெற்றி கொள்ள முடியும் என்று நாங்கள் கற்றுக் கொண்டோம். (பஞ்சம், மழை, வெயில், காற்று போன்ற) இயற்கையின் சீற்றங்களுக்கு எதிராக விலங்குகள் நடத்தும் போராட்டங்களை நாங்களும் பின்பற்றினோம்; இயற்கையுடனான இந்த மோதல் கூட்டுறவுக்கான புதிய வடிவங்களை தேடிப் போவதற்கு அவைகளை நிர்ப்பந்திக்கின்றன. ஆனால், அவைகளுக்குள்ளாகவே நடக்கும் போராட்டங்களிலும் கூட குறிப்பாக கொடிய விலங்குகளுக்கும் அவைகளுக்கு இரையாகும் சிறிய உயிர்களுக்கு மிடையில் நடக்கும் போராட்டங்களில் நாங்கள் விருப்பம் காட்டினோம். இயற்கைக் கெதிராகவும் மற்ற கொடிய விலங்குகளுக்கெதிராகவும் நடக்கும் இந்த இரட்டை போராட்டங்கள், மனித உலகிலும் நடக்கும். உண்மையான வாழ்க்கைப் போராட்டங்களில் எதிரொலித்தன. நன்றாக கதை சொல்பவர்களும் இருந்தார்கள்; மோசமாக கதை சொல்பவர்களும் இருந்தார்கள். நன்றாக கதை சொல்பவர் அதே கதையை மறுபடியும் மறுபடியும் கூறுவார்; என்றாலும் அது எப்போதும் கேட்டுக் கொண்டிருக்கும் எங்களுக்கு புதியதாகவே இருக்கும். அவனோ அவனோ யாரோ சொன்ன கதையை எடுத்துக் கொண்டு அதை மிகவும் உயிரோட்டமுள்ளதாகவும் நாடகீயமாகவும் ஆக்குவோம். வேறுபாடு என்பது உண்மையில் சொற்களை, பிம்பங்களை, வெவ்வேறு தொனிகளை கொடுப்பதற்கான குரல்களின் ஏற்றயிறக்கங்களைப் பயன்படுத்துவதில் இருந்தது.

எனவே, நாங்கள், அவைகளின் பொருளுக்காகவும் சொல்லழகுக்காகவும் சொற்களை மதிப்பதற்குக் கற்றுக் கொண்டோம். மொழியென்பது வெறும் சொற்களின் கோவையல்ல. அது உடனடியான மற்றும் அகரவரிசையிலான பொருளைத் தருவதற்கும் மேலாக குறிப்புணர்த்தும் ஆற்றலும் கொண்டது. மொழியின் குறிப்புணர்த்தும் மந்திர ஆற்றலை நாம் மதித்துப் பாராட்டுவது என்பது, புதிர்கள், பழமொழிகள், சொல்லசைகளை மாற்றியமைத்தலின் ஊடாக விளையும் சொற்களோடு

அல்லது முட்டாள்தனமான ஆனால் இசையோ டிணைந்து அமைக்கப்பட்ட சொற்களோடு நாம் விளையாடும் விளையாட்டுக்களால் மறுகட்ட மைப்படுவது அல்லது நடைமுறைப் படுத்துவது தான். எனவே, மொழியின் உள்ளடக்கத்துக்கு மேலாக எங்கள் மொழியின் இசையையும் நாங்கள் கற்றுக்கொண்டோம். பிம்பங்கள் மற்றும் குறியீடுகளின் ஊடாக, மொழியானது, உலகத்தைப் பற்றிய ஒரு கண்ணோட்டத்தைக் கொடுத்தது; அதற்கேயுரிய அழகோடும் அது இருக்கின்றது. அப்போது வீடும் வேலை செய்யும் நிலமும் எங்களுக்கு தொடக்க நிலைக்கு முந்திய கல்விக் கூடமாக இருந்தன. ஆனால் இன்றைய நமது விவாதத் திற்கு (கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்கு) முகாமையாக இருப்பது என்பது எங்களது மாலைநேரக் கல்வியகங்களின் மொழி, எங்களது நெருங்கின மற்றும் பரந்த சமூகத்தின் மொழி, நிலங்களில் உள்ள வேலைகளின் மொழி போன்ற அனைத்துமே ஒரே மாதிரியாக இருந்தது என்பதுதான்.

பிறகு நான் பள்ளிக்குச் சென்றேன். ஒரு காலனிய பள்ளிக்குத்தான் சென்றேன். அப்போதுதான் இந்த ஒத்திசைவான போக்கு முறிந்தது. எனது கல்வியின் மொழி என்பது என் பண்பாட்டின் மொழியாக இல்லை. முதலில் நான் மதப் போதகர்களால் நடத்தப்பட்ட கமாந்துரா பள்ளிக்குச் சென்றேன். அதன் பிறகு கரிங்கா பள்ளிகளின் அமைப்பாலும் கிசுயு தனியாட்சியைச் சுற்றியிருந்த தேசியவாதக் குழுக்களாலும் நடத்தப் பெற்ற மற்றொரு (மாங்கூரா) பள்ளிக்கும் சென்றேன். எங்களது கல்வி மொழி என்பது இன்னமும் கிசுயு மொழியாகவே இருந்தது. எனக்கு நன்றாக நினைவிருக்கிறது; முதன்முதலாக எழுதுவற்கான ஒரு பாராட்டை நான் பெற்றதே கிசுயு மொழியில் நான் எழுதிய ஒரு கட்டுரைக்காகத்தான். பள்ளியில் எனது முதல் நான்காண்டுகள் வரையில் எனது முறையான கல்வி மொழிக்கும் லீமுரு விவசாய சமூகத்திற்குமிடையில் சலனமற்ற ஒத்திசைவு இருந்தது.

1952 ல் கென்யாவின் மீது நெருக்கடி நிலைமை அறிவிக்கப்பட்ட பிறகு, நாட்டுப்பற்று

கொண்ட தேசியவாதிகளால் நடத்தப்பட்ட எல்லா பள்ளிக்கூடங்களும் காலனிய ஆட்சியால் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டு, ஒரு ஆங்கிலேயரின் தலைமையில் இயங்கிய மாவட்டக்கல்வி ஆட்சிக்குழுவிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. கென்யாவில் ஆங்கிலமொழி ஒரு மொழிக்கும் மேலானதாக மாறிற்று. அது ஒன்றுதான் மொழி, மற்றவையெல்லாம் சாரமற்றதாக அதன்முன் பணிந்து நிற்கவேண்டும்.

கிசுயு மொழி மீதான அடக்குமுறை

இப்படியாக, பள்ளி வளாகத்திற்குள் கிசுயு மொழிபேசும் போது பிடிபடுவதென்பது மிகவும் இழிவு தரும் அனுபவங்களில் ஒன்றாகும். குற்றவாளி உடல் ரீதியான தண்டனை தரப்படுவான் - வெறும் புட்டத்தின் மீது மூன்று முதல் ஐந்து பிரம்படிகள் - அல்லது "நான் ஒரு முட்டாள்தான் அல்லது நான் ஒரு கழுதை" என்று பொறிக்கப்பட்ட ஒரு உலோகத் தகட்டை கழுத்தைச் சுற்றி சுமந்து திரியும்படி செய்யப்படுவான். சில நேரங்களில் குற்றவாளிகள், தரமுடியாத அளவுக்கு பணமும் தண்டமாக விதிக்கப்படுவார்கள். ஆசிரியர்கள் இக்குற்றவாளிகளை எப்படிப் பிடிப்பார்கள்? பிடிபடப் போகும் தன் தாய்மொழியைப் பேசும் ஒருவனிடம் சேர்ப்பிப்பதற்காக, முதலில் ஒரு பொத்தான் ஒருவனிடம் கொடுக்கப்படும். நாளின் இறுதியில் யார் பொத்தானை வைத்திருக்கிறானோ அவனே குற்றவாளி. இப்படியாக, சிறுவர்கள் சூனியக்காரர்களை வேட்டையாடுபவர்களாக மாற்றப்பட்டனர். இப்போக்கினால் தன் சொந்தச் சமூகத்திற்கே துரோகியாக இருப்பதன் மதிப்புக் கற்பிக்கப்பட்டது.

ஆங்கிலம் குறித்த நடவடிக்கைகள் அதற்கு நேர்மாறாக இருந்தன; ஆங்கிலத்தில் பேசுவதிலோ எழுதுவதிலோ படைக்கப்படும் சாதனைகள், உயர்ந்த முறையில் பாராட்டப்பட்டு பரிசளிக்கப்படும்: பரிசுகள், கௌரவம், பாராட்டுக்கள், உயர்ந்த அரசுப் பணியிடங்களுக்கான பரிந்துரை மடல்கள். ஆங்கிலம், அறிவுக்கூர்மையையும் கலைகள் அறிவியல் துறைகள் மற்றும் பிற எல்லா கல்வித் துறை

உண்மை வாழ்க்கையின் மொழியை போலி செய்வது, அதாவது, உற்பத்தியில் உள்ள செய்தித்தொடர்பு ஆகும். வாய்மொழியாக (குறிப்புணர்த்தும்) குறியீடுகள், செய்தித் தொடர்பை, அல்லது மனிதப் பிறவிகளின் வாழ்க்கைச் சாதனங்களுடைய உற்பத்தியில் அவர்களுக்கிடையில் நிறுவப்பட்டுள்ள உறவுகளை எதிரொளிக்கவும் அவற்றிற்கு உதவவும் செய்கின்றன. உண்மையில் மொழியானது, வாய்மொழியிலான குறியீடுகள் என்ற வகையில் அமைப்பு ரீதியாக, அந்த உற்பத்தியை சாத்தியமாக்குகின்றது. பேசப்பட்ட சொல் என்பது மனித உயிர்களுக்கிடையிலான உறவுகளாகவும் கை என்பது மனித உயிர்களுக்கும் இயற்கைக்கும் இடையிலான உறவுகளாகவும் உள்ளன. கையானது கருவிகளின் மூலமாக மனித உயிர்களுக்கும் இயற்கைக்கும் இடையில் இணக்கத்தை ஏற்படுத்தி உண்மை வாழ்க்கையில் மொழியை வடிவமைக்கின்றது; பேசப்படும் சொற்களோ மனித உயிர்களுக்கிடையில் நெருக்கத்தை உருவாக்கி பேச்சு மொழியை வடிவமைக்கின்றன. மூன்றாவது கூறு என்பது எழுதப்பட்ட குறிகளாகும். எழுதப்பட்ட சொல் பேசப்பட்ட சொல்லை போலி செய்கின்றது. உண்மையில், மொழியின் முதலிரண்டு கூறுகளும் செய்தித் தொடர்பு என்ற வகையில் கை மற்றும் பேசப்படும் சொல் ஊடாக வரலாற்று ரீதியாக ஏறக்குறைய ஒன்றாகவே படிமுறை வளர்ச்சி பெறுகின்ற போது, மூன்றாவது கூறு, எழுதப்பட்டவை, மிகமிக பிற்காலத்திய வரலாற்று ரீதியான வளர்ச்சி யாகும். எழுதுவது என்பது காட்சி வகை குறியீடுகளுடன் ஒலிகளின் பகராண்மையாகும்- (Representation) ஒரு மந்தையில் உள்ள ஆடுகளின் எண்ணிக்கையைச் சொல்வற்கு ஆட்டிடையர்கள் பயன்படுத்தும் எளிமையான முடிச்சிலிருந்து, கென்யாவின் ஆகிரியுகி கேண்டி பாடகர்கள் மற்றும் கவிஞர்களுக்கிடையில் புழங்கும் ஓவிய எழுத்துருக்களின் ஊடாக, இன்றைய உலகின் மிகவும் சிக்கலானதும் வெவ்வேறு எழுத்து மற்றும் பட எழுத்து முறைகள் வரை இது பொருந்தும்.

இப்போது பெரும்பாலான சமூகங்களில் பேசும் மொழியும் எழுதும் மொழியும்

ஒன்றாகவே உள்ளன. ஒன்றையொன்று பகராண்மைப் படுத்திக் கொள்கின்றன. அப்போதுதான் காகிதத்தில் உள்ளதை மற்றவர்களுக்குப் படித்துக்காட்ட முடியும்; படிக்கக் கேட்பவர் அதை மற்றவரின் (அல்லது இருவருக்குமான) மொழியாகப் பெற்று அதைப் பேசிய படியே வளர்வார். அத்தகைய சமூகங்களில் ஒரு குழந்தைக்கு மொழியின் மூன்று கூறுகளுக்கிடையில் அது செய்தித் தொடர்பாக ஒரு பரந்த ஒத்திசைவாக உள்ளது. இயற்கையுடனும் மற்ற மனிதர்களுடனும் அவனது வினையாடல் மற்றும் எதிர்வினையாடல் என்பது, எழுதப்பட்ட மற்றும் பேசப்படும் குறியீடுகளில் அல்லது குறிகள் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். இவை, அந்த இரட்டை (வினை மற்றும்) எதிர்வினையாடல்களின் விளைவு, எதிரொளிப்பு இரண்டுமாகும். அக்குழந்தையின் உணர் அறிவு என்பது அவனது வாழ்க்கை அனுபவ மொழியோடு தொடர்பு கொண்டுள்ளது.

பண்பாடாக மொழி

இதற்கு மேலும் உள்ளது. மனிதப் பிறவிகளுக்கிடையிலான செய்தித் தொடர்பு என்பது, பண்பாட்டுக்கு அடித்தளமாக அமைந்து அது உருவாகி மலரும் செயல் போக்காகவும் இருக்கின்றது. ஒரே மாதிரியான சூழ்நிலைமைகளில் மேலும் மேலும் திரும்பத் திரும்ப ஒரே மாதிரியானவைகளையும், செயல்பாடுகளையும் செய்வதில், அவர்களின் நிலையில்லாத நிலையில் கூட ஒரே மாதிரியான சிலவகை மாதிரிப்படிவங்கள், அசைவுகள், தாளலயங்கள், பழக்க வழக்கங்கள், நடவடிக்கைகள், அனுபவங்கள் மற்றும் ஞானங்கள் உருவாகின்றன. இவைகள், அடுத்த தலைமுறையினருக்குக் கையளிக்கப்பட்டு மனிதர்கள் தங்களுடனும் இயற்கையுடனும் கொள்ளும் அவர்களின் மேலும் முன்னோக்கிய செயல்களுக்கு மரபுரிமைப்படி பெற்ற புதிய அடிப்படையாக அமைகின்றன. அவைகளிலிருக்கும் விழுமியங்களின்(மதிப்பீடுகளின்)படிப்படியான குவிப்பு என்பது, காலப்போக்கில் ஏறக்குறைய தானே-விளக்கமாகின்ற உண்மைகளாக

உருமாறி, தங்களின் உள்ளார்ந்த மற்றும் வெளி உறவுகளில் எது சரி எது தப்பு, எது நல்லது எதுகெட்டது, எது அழகு எது அசிங்கம், எது துணிவு எது கோழைத்தனம், எது பெருந்தன்மை எது அற்பத்தனம் போன்றவைகளில் தங்களின் கருத்தாக்கமாக நெறிப்படுத்துகின்றன. காலம் செல்லச் செல்ல மக்கள் தங்களுக்கான ஒரு தனிப்பட்ட பண்பாட்டையும் வரலாற்றையும் வளர்த்தெடுத்துக் கொள்ளும் போது, மேற் கூறியவையே, மற்ற வாழ்க்கை முறைகளிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டு தனித்து விளங்கக் கூடிய வாழ்க்கை முறையாக ஆகிவிடுகின்றது. பண்பாடானது அந்த அறவொழுக்கம், நீதிநெறி முறை, கலையழகு ஆகியவற்றின் விழுமியங்களை உட்கொண்டு, அவை களை ஆன்மீக வண்ணக் கண்ணாடிகளாக அணிந்துகொண்டு அவற்றின் வழியாக தங்களையும் இப்பிரந்த அண்டவெளியில் தங்களின் இடத்தையும் காண முன் வருகின்றன. விழுமியங்கள் மக்களின் தனித்த அடையாளங்களுக்கான அடிப்படை, மனித இனத்தின் உறுப்பினர்களாக தங்களைக் காணும் ஒரு குறிப்பிட்ட வகை உணர்வு அல்லது அறிவு. இவையெல்லாவற்றையும் மொழி தன்னுள் அடக்கிக் கொண்டுள்ளது; அது வரலாற்றில் மனித அனுபவத்தில் ஒட்டுமொத்த நினைவு வங்கியாகும்.

மொழியானது பண்பாடாகவும் மூன்று முகாமையான கூறுகளைக் கொண்டுள்ளது. பண்பாடு என்பது வரலாற்றின் ஒரு உற்பத்தி விளைவாகும். அதன் பங்குக்கு வரலாற்றை திரும்ப எதிரொளிக்கின்றது. பண்பாடு, வேறு வகையில் சொல்வதானால், செல்வத்தை படைக்கவும் அதைத் தன் கட்டுப்பாட்டில் வைத்திருக்கவும் நடத்துகின்ற போராட்டத்தில் ஒருவர் மற்றவரோடு செய்தி தொடர்புப் படுத்திக் கொள்ளும் மனிதப் பிறவிகளின் ஒரு உற்பத்தி விளைவும் எதிரொளிப்புமாகும். ஆனால் பண்பாடு அந்த வரலாற்றை வெறுமே எதிரொளிக்க மட்டும் செய்வதில்லை. அல்லது இயற்கை மற்றும் வளர்ப்பு ஆகியவை சார்ந்த உலகின் பிம்பங்கள் அல்லது சித்திரங்களை உண்மையில் வடிவாக்குவதன் மூலமும் அப்படிச் செய்யும். பண்பாடாகவுள்ள மொழியின்

இரண்டாம் கூறு, இவ்வாறாக, ஒரு குழந்தையின் மனதில் பிம்பங்களை வடிவமைக்கும் செயல்பாடுகளுக்கான இருப்பது. மக்கள் என்ற வகையில் நம்மைப்பற்றிய நம்முடைய மொத்தக் கருத்தாக்கம் என்பது, தனித்தனியானது. மற்றும் கூட்டானது ஆகிய இரண்டும், அந்த சித்திரங்களையும் பிம்பங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதே. அவைகளை முதன் முதலாக உற்பத்தி செய்த இயற்கையோடும் வளர்ப்போடும் (பேணுதலோடும்) உள்ள போராட்டங்களின் உண்மையான யதார்த்தத்தை அவை ஒத்திருக்கலாம் இல்லாமலும் இருக்கலாம். ஆனால் இந்த உலகோடு படைப்பு ரீதியாக முரண்பட்டு நிற்பதற்கான நமது தகுதித்திறன் என்பது, அந்த யதார்த்தத்தை அந்த பிம்பங்கள் எவ்வகையில் ஒத்திருக்கின்றன அல்லது இல்லை என்பதைப் பொறுத்துள்ளது; நமது போராட்டங்களின் யதார்த்தத்தை எப்படி சீர்குலைக்கின்றது அல்லது தெளிவுபடுத்துகின்றது என்பதைப் பொறுத்துள்ளது. எனவே பண்பாடு என்ற வகையில் மொழியானது எனக்கும் எனது சொந்த 'நான்'-க்கும் இடையில் இணக்கம் ஏற்படுத்துகின்றது; எனது சொந்த 'நான்'-க்கும் மற்றவர்களின் 'நான்'களுக்கும் இடையில் எனக்கும் இயற்கைக்குமிடையில் இணக்கம் மேற்படுத்துகின்றது. மொழியானது எனது இருத்தலிலேயே இடையீட்டாளராக செயல்படுகின்றது. இதுவே, பண்பாட்டை மொழியின் மூன்றாவதுக் கூறாக நமக்குக் காட்டுகிறது. காலனியக் குழந்தையைப் பொருத்தவரையில் பண்பாடானது பேசும் மொழி மற்றும் எழுதும் மொழியின் மூலமாக - பேசுவதற்கான திறன் மூலமாக ஒருவருக்கொருவர் புரிந்து கொள்வதற்காகச் செய்யும் ஒரு முறையில் ஒலிகளை ஒழுங்குபடுத்தும் திறமை மூலமாக உலகத்தின் பிம்பங்களை (யதார்த்தத்தையும் கூட) பகிர்ந்துகொள்கின்றது அல்லது தெரிவிக்கின்றது. இது மொழியின் பொதுத்தன்மை, மனித இனத்துக்கு மட்டுமே உரிய ஒரு குறிப்பிட்ட தன்மை. இது இயற்கைக்கு எதிரான மற்றும் மனித உயிர்களுக்கிடையிலான

உலகின் விளைபொருளான பண்பாட்டை சந்திக்கின்றான். அவன் தன்னைக் காண்பதற்கே தன்னிலிருந்து முற்றிலும் வெளியில் நிற்க வைக்கப்படுகின்றான். "இளமையில் அவர்களைப் பிடித்தல்" (Catching them young) என்பது சிறுவர்களின் இலக்கியத்தில் இனவாதம், வகுப்பு, பாலியல் மற்றும் அரசியல் பற்றி பாப்டிச்சன் எழுதிய நூலின் தலைப்பு. 'அவர்களை இளமையில் பிடித்தல்' என்னும் நோக்கம், காலனியக் குழந்தையைப் பொருத்தவரையில் மிகமிக உண்மையாக கடைபிடிக்கும் ஒன்றாகும். இந்த உலகின் பிம்பங்களும் அதில் அவனுடைய இடமும் (அல்லது அவன் எங்கு நிற்கிறான்; எந்நிலையில் இருக்கிறான் என்பதும்) ஒருமுறை ஊன்றப்பட்டுவிட்டால், அவற்றை அழிக்க எண்ணினாலும், அப்படி அழிக்க முடிந்தாலும் அப்படி அழிப்பதற்கு பலகாலமாகும்.

பண்பாடு என்பது வெறுமே உலகத்தை எதிரொளிப்பது மட்டுமல்ல. உண்மையில் ஒரு குறிப்பிட்ட வழியில் அதைப் பார்ப்பதற்கும், குழந்தையை அது பக்குவப்படுத்தி வைக்கின்றது. பெரும்பாலும் அப்பண்பாட்டின் பிம்பங்கள், கதையாடல்கள், தொன்ம வழிபாடுகள் ஆகியவை வாய்வழி இலக்கியங்கள் மூலம் வழி வழி வழங்கப்படுவதால், காலனியக் குழந்தை, தான் தற்போது பயன்படுத்தும் மொழியின் எழுதப்பட்ட இலக்கியத்தில் உள்ளதைப் போல மட்டுமே இந்த உலகத்தை இப்போது பார்க்கும். அந்நியமாதல் (விட்டு விலகி நின்றல்) என்னும் கண்ணோட்டத்தில் அது பார்க்கப்படுகிறது - அதாவது, தான் மற்றொருவராக இருப்பதுபோல் தன்னையே வெளியிலிருந்து பார்ப்பது ஷேக்ஸ்பியர், கோதே, பால்சாக், டால்ஸ்டாய், கார்சி, பிரெக்ட், ஷொல்கோவ் அல்லது டிக்கென்ஸ் போன்றோரின் இலக்கியங்களில் காணப்படும் மிகப் பெரும் மனிதநேய மரபை அந்த இலக்கியம் சார்ந்துள்ளது என்பதெல்லாம் பொருட்டேயல்ல: அக்கற்பனையின் அம் மாபெரும் கண்ணாடியின் மையத்தளம் ஐரோப்பாவாகவும். அதன் வரலாறும் பண்பாடும் மற்றும் உலகத்தின் மற்றவைகளும் அம்மய்யத்

திலிருந்தே பார்க்கப்படுகின்றன என்பதும் தான் இங்கு கவனிக்கப்படவேண்டும்.

ஆனால், தன்னைக் காலனிய அடிமையாக்கியவர்களின் எழுதப்பட்ட மொழிகளில் எதிரொளிக்கும், தன்னுடைய உலகத்து பிம்பங்களை ஒரு காலனியக் குழந்தை எதிர்கொண்டு அறிமுகமாவது அதனினும் மோசமான ஒன்றாகும். தரம் தாழ்ந்த தகுதி, தாழ்வுப்படுத்தல், உடல் சார்ந்த தண்டனை, மெதுவான வளர்ச்சியுள்ள அறிவுக் கூர்மை மற்றும் திறமை அல்லது மிகவும் மோசமான முட்டாள்தனம், கற்றறியாபாமரத்தனம் மற்றும் காட்டுமிராண்டித்தனம் ஆகியவைகளுடன், அவனது சொந்த மண்ணின் (தாய்) மொழிகள் எங்கு தொடர்புகொண்டுள்ளனவோ அந்த, எளிதில் எதுவும் பதிந்துவிடும் இளம் மனதில், ரைடர் ஹக்கர்ட் அல்லது நிக்கோலஸ் மான்செராட் போன்றோரின் இனக்குழுவாதம் பற்றிய அத்தகைய மேதமை கொண்ட படைப்புக்களில் அவன் சந்தித்த உலகம் பற்றிய கருத்துக்களால் அது மேலும் உறுதியாக்கப்படுகின்றது/வலுப்பெறுகின்றது. மேலும், யூம் ('நீக்கிரோ இயற்கையிலேயே வெள்ளையர்களைவிட தாழ்ந்தவன்'); தாமஸ் ஜெபர்சன் ('இந்த கறுப்பர்கள்... உடல், உள்ளம் ஆகிய இரண்டின் பொறுப்புரிமையில் வெள்ளையர்களை விட தாழ்ந்தவர்களே') அல்லது ஜெஹாகல் (இவருடைய ஆப்பிரிக்கா என்பது ஒப்பிட்டளவில் குழந்தைப்பருவ உலகம்தான் - தன்னுணர்வான வரலாற்றின் வளர்ச்சியைப் பொருத்தவரையில் இன்னமும் விடியாத இரவின் இருட்டுப் போர்வையில் போர்த்தப்பட்டதுதான்) போன்ற மேற்கத்திய மாபெரும் அறிவு ஜீவிகள் மற்றும் அரசியல் அமைப்புகள் போன்றவைகளின் அறிவார்ந்த பிரகடனங்களைப் பற்றி கூறத் தேவையில்லை.

கென்ய எழுத்தாளரும் புலமைபெற்ற வருமான பேராசிரியர் மைசெரெ முகோ அவர்கள் 1973-ஆம் ஆண்டு கென்யாவின் நைரோபியில் நடைபெற்ற 'பள்ளிகளில் ஆப்பிரிக்க இலக்கியம் கற்பிப்பது' மீதான மாநாட்டில் படித்த 'எழுதப்பட்ட இலக்கியமும் கறுப்பு

பிம்பங்களும்'' என்னும் தனது கட்டுரையில், ரைடர்ஹக்கர்டின் ''சாலமன் அரசரின் கறுவூலங்கள்'' என்னும் நாவலின் வயதான ஆப்பிரிக்கப் பெண்மணியாக வர்ணிக்கப் பட்டிருக்கும் ககூல் பற்றி படித்தது எப்படி தன்னை நீண்ட காலத்துக்கு, எந்தவொரு வயதான ஆப்பிரிக்கப் பெண்மணியைப் பார்க்கும் போதெல்லாம் ஒரு மரண பயத்தை உருவாக்கி அச்சுறுத்திக் கொண்டிருந்தது என்று தொடர்பு படுத்தி விளக்கினார். ''இந்த வாழ்க்கை'' என்னும் தனது தன் வரலாற்றில், எப்படி தான் படித்த இலக்கியங்களின்விளைவாக ஆப்பிரிக்கா என்றாலே பாம்புகளின் நினைவைக் கொண்டு வந்து விடுகின்றது என்று சிட்னி பாய்ட்டீர் விவரிக்கின்றார். அதன் காரணமாக ஆப்பிரிக்கா வுக்கு வரும்போது ஒரு நவீன நகரத்தில் நவீன விடுதியில் தங்கினாலும் அவரால் சரியாக உறங்கமுடியாமல் எப்போது எங்கிருந்து பாம்புகள் வருமோ என்று அஞ்சி எல்லா இடங்களையும், கட்டிலுக்கு அடியிலும் கூட பார்த்துக்கொண்டேயிருப்பாராம். இந்த இருவரும் தங்களின் பயங்களுக்கான மூல காரணங்களை குறிப்பிட்டு சரியாக சுட்டிக் காட்ட முடிந்தது. ஆனால் பெரும்பாலான வர்களுக்கு, அவர்களின் சாதாரண வாழ்க்கை யிலும்கூட, இந்த எதிர்மறையான பிம்பங்கள் ஆழ் மனதில் பதிந்து உண்மையானதாகி அவர்களின் பண்பாடு மற்றும் அரசியல் விருப்பு வெறுப்புக்களைக்கூட வெகுவாக பாதிக்கின்றன.

இவ்வகையில், காலனிய ஆதிக்க மொழி தன் மீது தற்போது திணிக்கப்பட்டிருந்தாலும்கூட, தனக்குத் தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை இருந் திருந்தால், தான் பிரெஞ்சு மொழியைத்தான் தேர்ந்தெடுத்திருப்பேன் என்று வியோபோல்ட் செடார் செங்கோர் மிகத் தெளிவாகவே கூறுகின்றார். அவர் பிரெஞ்சு மொழிக்கு உணர்ச்சிபூர்வமான ஒரு ஊழியனைப் / அடிமையைப்போலவே ஆகிவிட்டார்: பிராஞ்சு மொழியானது உலகந்தழுவிய ஒன்றாக இருப்பதனால், நாங்கள் எங்களை அம்மொழியி லேயே வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறோம்; பிரெஞ்சு மக்களுக்கும் மற்றவர்களுக்கும் எங்களின் செய்திகளையும் கூட அறிவிக்கின்றோம்.

எங்களது மொழிகளில் (ஆப்பிரிக்க மொழிகளில்) சொற்களைச் சுற்றியுள்ள ஒளி வட்டம் இயற்கையிலேயே உயிர்ச்சத்தும் உதிரமும் போன்றதாகும்; பிரெஞ்சு சொற்கள் வைரத்தைப்போல் ஆயிரக்கணக்கான ஒளிக் கதிர்களை வெளியேற்றுகின்றன என்கிறார். அதற்குக் கைமாறாக, செங்கோர் தற்போது - பிரெஞ்சு மொழியின் தூய்மையைப் பாதுகாக்கும் கழகத்தில் பிரெஞ்சு அகாதமியில் ஒரு மதிப்பு வாய்ந்த பதவியில் அமர்த்தப்பட்டு கௌரவிக்கப் பட்டு பரிசளிக்கப்பட்டுள்ளார்.

மளாவியில் ''தி காமுஸ் அகாடமி'' என்னும் ஒரு அமைப்பின் வழியாக பண்டா தனக்கென ஒரு சொந்த நினைவுச் சின்னத்தை நிறுவிக்கொண்டுள்ளார். அதன் செயல்பாடு என்பதே மளாவியின் புத்திசாலியான மாணவர்களுக்கு ஆங்கிலப் புலமைப் பெறுவதில் உதவுவது தான். ''ஜிம்பாப்வே ஹெரால்ட், 1981ல் இப்படி குறிப்பிடுகின்றது: ஹார்வார்ட், சிகாகோ ஆகல்ஸ் போர்ட், கேம்பிரிட்ஜ் மற்றும் எடின்பரோ போன்ற பல்கலைக் கழகங்களுக்கு அனுப்பி வைப்பதற்காக பையன்களையும் பெண்களையும் தயார்படுத்துவதற்கு உருவாக்கப் பட்ட இலக்கணப்பள்ளி அது. அவ்வகையில் அம்மாணவர்கள் உலகெங்குமுள்ள எவருடனும் சமநிலையில் போட்டியிடக்கூடிய தகுதிபடைத் தவர்களாவார்கள். பாடதிட்டத்தில் லத்தீன் மொழி ஒரு மைய இடத்தைப் பெற்றிருக்க வேண்டுமென்று தலைவர் அறிக்கை பிறப்பித் துள்ளார். எல்லா ஆசிரியர்களும் தங்களின் கல்விப் பின்னணியில் ஓரளவாவது லத்தீன் மொழித் தொடர்பைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

பேரா. பண்டா அடிக்கடி கூறுவதுண்டு. 'லத்தீன், பிரெஞ்சு போன்ற மொழிகளின் ஞானமின்றி எவராலும் ஆங்கிலத்தில் புலமை பெற முடியாது, என்று. அந்த அகாடமியில் மளாவி இனமக்கள் யாரும் ஆங்கிலம் கற்பிக்க அனுமதிக்கப்படுவதில்லை. அதன் தரத்தைக் காப்பதற்காக - அதேபோன்று போதுமானநல்ல புலமையுள்ளவரும் மளாவியில் யாரும் இல்லை. பிரிட்டனிலிருந்தே அனைத்து ஆசிரியர்களும் பணிக்கு அமர்த்தப்படுகின்றனர்.

ஒரு மனாவிக் குடிமகன், ஆங்கிலத்தின் தரத்தைத் தாழ்த்திவிடலாம் அல்லது அம்மொழியின் தூய்மையைக் கெடுத்து விடலாம். தேசியம் என்று தருதப்படும் ஒன்றின் மீதான வெறுப்பு என்பதற்கு இதை விட நல்ல எடுத்துக்காட்டை உங்களால் காட்ட முடியுமா? உயிரற்ற நடைபிணமான ஒன்று என்றாலும், அந்நியமானதை அடிமையாகயிருந்து தொழு வதற்கு இதைவிட சிறந்த எடுத்துக்காட்டு இருக்கமுடியுமா? ★

ஆப்பிரிக்க சிறு முதலாளிகள்

மக்கரேரே கருத்தரங்கத்திற்குப் பிந்திய இருபது ஆண்டுகளில் ஒரு தனித்தன்மை வாய்ந்த இலக்கியம் - புதினங்கள், கதைகள், நாடகங்கள் (ஐரோப்பிய மொழியில் ஆப்பிரிக்கர்களால் எழுதப்பட்டவை) உலகிற்குக் கிடைத்தது. இந்த இலக்கியங்கள் வெகுவிரைவில் இலக்கிய ஆய்வுகளையும் ஆய்வுத் துறைகளையும் உள்ளடக்கிய ஒரு மரபாக உறுதியடைந்தது. காலனியப் பள்ளிகளிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலும் உருவான சிறு முதலாளிகளின் இலக்கியமாகவே இது உருவானது. அதன் எழுச்சியும் வளர்ச்சியும் இந்த வர்க்கத்தின் படிப்படியான அரசியல் மற்றும் பொருளியல் செல்வாக்கின் வளர்ச்சியை பிரதிபலிக்கின்றது. ஆனால் ஆப்பிரிக்க சிறு முதலாளித்துவ வர்க்கம் பல பிரிவுகளைத் தன்னுள் அடக்கிய ஒரு மாபெரும் பிரிவாகும். இந்த நிறப்பிரிகையின் ஒரு விளிம்பில் காலனிய மக்களுக்கும் மேற்கத்திய தலைநகரங்களின் முதலாளித்துவ வர்க்கத்துக்கும் இடைத்தரக்களாக தங்களது எதிர்காலத்தை நம்பிய, ஏகாதிபத்தியத்துடன் நிரந்தர கூட்டணி ஏற்படுமென்று நம்பிய ஒரு பிரிவினர் இருந்தனர். (இந்த பிரிவினரைத்தான் எனது "கைதி: ஒரு எழுத்தாளனின் சிறைக்குறிப்பு" என்ற புத்தகத்தில் தரகு முதலாளிகளாக விவரித்துள்ளேன்) நிறப்பிரிகையின் மற்றொரு விளிம்பில் ஆப்பிரிக்க முதலாளித்துவத்தின் தலைமையிலான ஒரு சக்தி வாய்ந்த சுதந்திரமான தேசிய பொருளாதாரத்தையோ அல்லது ஏதாவது ஒரு வகை சோஷலிசத்தையோ எதிர்பார்த்த பிரிவினர் இருந்தனர். இவர்களை

★ இதுவரை மொழிபெயர்த்தவர்: **தி.சு. சதாசிவம்**

நான் தேசிய அல்லது தேசப்பற்று மிக்க முதலாளிகள் என்று அழைக்கிறேன். ஐரோப்பிய மொழியில் ஆப்பிரிக்கர்கள் உருவாக்கிய இந்த இலக்கியம் அதன் ஆசிரியர்கள், கருப்பொருள் மற்றும் வாசகர்கள் அடிப்படையில் முழுக்க முழுக்க தேசிய முதலாளித்துவத்தை சார்ந்தது. காலனிய ஆதிக்கத்திலிருந்து புதிதாக விடுதலை பெற்ற நாடுகளின் அரசியல், வணிகம் மற்றும் கல்வித் துறைகளில் தலைமைப் பொறுப்பைக் கைப்பற்றிய அல்லது ஆப்பிரிக்காவை உலகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தத் துடித்த இந்த வர்க்கத்துக்கு இந்த இலக்கியம் சர்வதேச அளவில் பேருதவியாய் இருந்தது. ஆப்பிரிக்காவிற்கு கண்ணியமான ஒரு கடந்த காலமும், பன்முகத்தன்மை கொண்ட மனிதத்துவமும் உண்டு. உள்நாட்டில் இந்த வர்க்கத்திற்கு அதன் விவசாயிகளின் பண்பாட்டிலும், நகர்ப்புற முதலாளித்துவத்திலும் வேறோடியிருந்த அதன் குழப்பமான தன்மையிலிருந்து விடுபட்டு இப்புதிய இலக்கியத்தின் மூலம் ஒரு செம்மையான மரபும், பொதுவான இலக்கிய அமைப்பு முறையும் உருவானது. இந்த இலக்கியம் இந்த வர்க்கத்திற்கு நம்பிக்கையூட்டியது, சிறு முதலாளிகளுக்கு ஐரோப்பிய நிறுவெறியை எதிர்கொள்ள ஒரு கடந்த காலத்தையும் பண்பாட்டையும் இலக்கியத்தையும் தந்தது. ஐரோப்பிய முதலாளித்துவ நாகரிகத்தை விமர்சனம் செய்யும்போது இந்த நம்பிக்கை கூர்மையாக வெளிப்பட்டது. சுதந்திரத்திற்கு முன்பும் தொடர்ந்தும் தேசியவாத, தேசப்பற்று மிக்க பிரிவினரின் அரசியல் முன்னேற்றத்தை பிரதிபலித்த "நக்கரோத்தன்மை" கருத்தியலில் இது மிக உறுதியாக உலகத்திற்கு புதிதாக ஒன்றை ஆப்பிரிக்கா தருகிறது என்ற கருத்தாக்கத்தில் வெளிப்பட்டது.

நாம் இப்பொழுது சீனா மற்றும் இந்தியாவில் தேசிய ஜனநாயக புரட்சிகர காலனிய எதிர்ப்பு விடுதலையின் வெற்றியையும் கென்யா மற்றும் அல்ஜீரியாவின் ஆயுதப் போராட்டங்களையும் கானா மற்றும் நைஜீரியாவின் விடுதலை

யையும் அதுபோன்ற மற்ற போராட்டங்களையும் பின்னணியாகக் கொண்ட இலக்கியத்தைப் பற்றி பேசிக் கொண்டிருக்கிறோம். ஆம். இந்த இலக்கியம் ஆசியா, ஆப்பிரிக்கா, லத்தீன் அமெரிக்கா மற்றும் கரீபியாவின் மாபெரும் காலனிய எதிர்ப்பு இயக்கங்களின் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பு எழுச்சிகளின் ஒரு பகுதிதான். இது தன் சக்தியையும் வடிவத்தையும் கூட விவசாயிகளிடமிருந்து, அவர்களது பழ மொழிகள், பழங்கதைகள், கட்டுக்கதைகள், விடுகதைகள் மற்றும் அறிவுரைகளிலிருந்து பெற்றது; நன்னம்பிக்கையால் முழுக்க முழுக்க நிறைந்திருந்தது. ஆனால் பின்பு தரகு முதலாளிகள் அரசியலில் வளர்ச்சியடைந்த பின்பு, ஏகாதிபத்தியத்துடன் உடையாத அந்தத் தொடர்பை மேலும் வலிமையாக்கிய பின்பு தெளிவான நவகாலனிய அமைப்பு உருவான பின்பு, இந்த இலக்கியம் மேலும் மேலும் கடுமையான விமர்சனத்தை உள்ளடக்கியதாக வெறுப்பு மனப்பான்மை மிக்கதாக, எரிச்சலும் மறுதலிக்கும் தன்மையும் உடையதாக மாறியது. விவரங்களிலும் அழுத்தங்களிலும் காட்சித் தெளிவிலும் பல்வேறு தன்மையுடையனவாக இருந்தபோதிலும், நம்பிக்கையைச் சிதைத்த விடுதலைக்குப் பிந்திய காலத்தை விவரிப்பதில் இவை பெரும்பாலும் ஒத்த தன்மையுடையனவாக இருந்தன. ஆனால் நடந்த தவறுகளை, குற்றங்களை, இழைக்கப்பட்ட கொடுமைகளை, செவிசாய்க்கப்படாத குறைகளை அல்லது சிந்தனை மாற்றம் கோரும் அதன் கூக்குரலை அது யாரிடம் முன் வைத்தது? ஏகாதிபத்திய முதலாளிகளிடமா? அதிகாரத்திலிருந்த சிறு முதலாளிகளிடமா? அந்த வர்க்கத்தின் உள்ளடங்கிய பகுதியான ராணுவத்திடமா? அது வேறு பார்வையாளர்களை - முக்கியமாக விவசாயிகளையும் தொழிலாளர் வர்க்கத்தையும் - அதாவது மக்கள் என்று பொதுவாகக் கருதப்படுகின்றவர்களை நோக்கி முன்வைத்தது. புதிய வாசகர்களையும் புதிய திசைகளையும் நோக்கிய அதன் தேடுதல் மேலும் எளிமையான வடிவங்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதிலும் நேரடியான உரைகள் மூலமும் செயலுக்கு அழைக்கும் நேரடியான அழைப்புகள்

மூலமும் வெளிப்பட்டது. உள்ளடக்கத்திலும் இது பிரதிபலித்தது. ஆப்பிரிக்கா முழுவதையும் வரலாற்று ரீதியாகத் தீங்கிழைக்கப்பட்ட ஒரே கருங்கூட்டமாகப் பார்க்காமல் அதனை வர்க்க ஆய்விற்கு உட்படுத்தவும் நவகாலனிய சமூகங்களை மதிப்பீடு செய்யவும் முயன்றது. ஆயினும் இந்தத் தேடுதல் ஐரோப்பிய மொழிகளின் எல்லைகளுக்குட்பட்டதாக இருந்தது. ஆனால் இப்பொழுது அம்மொழிகளை முன்னெவிடக் குறைந்த வேகத்துடனும் நம்பிக்கையுடனும் மட்டுமே ஆதரித்தது. எனவே அதன் தேடுதல் அது பயன்படுத்திய மொழியினாலேயே தடைப்பட்டு நின்றது. அதனுடைய இயக்கம் இன்னும் மக்களுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், உதவியாளர்கள் போன்ற சிறு முதலாளித்துவ பிரிவினரிடம் மட்டுமே செல்ல முடிந்தது. தனது காலனியப் பாரம்பரிய கூட்டுக்குள் அடைபட்டு தனது தக்க தருணத்தை நோக்கிக் காத்திருந்தது. அதன் மிகப்பெரிய பலவீனம் இன்னும் அதன் வாசகர்களிலேயே, அது பயன்படுத்திய மொழியின் மூலம் நிர்ணயிக்கப்பட்ட குட்டி முதலாளித்துவ வாசகர்களிலேயே அடங்கியிருந்தது. போட்டியிடும் பல்வேறு வர்க்கங்களின் இடைநிலையில் அகப்பட்டிருந்ததால், சிறு முதலாளித்துவ வர்க்கம் ஊசலாடும் மனநிலையைப் பெறுகின்றது. பச்சோந்தியைப் போன்று எந்த வர்க்கத்தோடு அதன் ஓட்டும் உறவும் உள்ளதோ, அதன் வண்ணத்தைப் பெறுகின்றது. புரட்சிகர அலை வீசும்போது மக்கள் திரளால் இதனை செயல்படும்படி செய்ய முடியும். அதேபோல் பிற்போக்கு அலை வீசும்பொழுது இந்த வர்க்கத்தை வாயடைத்து அஞ்சி நம்பிக்கைற்று தன்னைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிலேயே மூழ்கியதாக, தன் இருப்பைப் பற்றியே கவலை கொண்டதாக, அல்லது அதிகாரத்துடன் கூட்டுச் சேர்வதாக மாற்ற முடியும். ஆப்பிரிக்காவில் இந்த வர்க்கம் எப்பொழுதும் ஒருபுறம் ஏகாதிபத்திய முதலாளிகள் மற்றும் நவகாலனிய தரகு முதலாளித்துவ-ஆளும் வர்க்கங்கள் ஆகிவற்றிற்கும் மறுபுறம் விவசாயிகள் மற்றும்

தொழிலாளர் வர்க்கத்தை உள்ளடக்கிய மக்கள் திரளுக்கும் இடையே ஊசாலாடியது. அதன் சமூக மற்றும் உளவியல் அமைப்பின் அடையாளமற்ற தன்மை அது உருவாக்கிய இலக்கியத்திலும் வெளிப்பட்டது. இந்த அடையாள நெருக்கடி மக்கரேரே கருத்தரங்கில் வரையறைகளை முடிவு செய்வதிலேயே அதன் கவனத்தைக் குவிக்கச் செய்தது. அதன் இலக்கியத்திலும் அரசியலிலும் அதன் அடையாளத்தை அல்லது அதன் அடையாள நெருக்கடியை ஒட்டுமொத்த சமுதாய நெருக்கடி போல் பேசியது. ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் இலக்கியமே அதுவரை இருந்திருக்கவில்ல என்பது போல் ஐரோப்பிய மொழிகளில் இது உருவாக்கிய இலக்கியமே ஆப்பிரிக்க இலக்கியமாக அடையாளம் காட்டப்பட்டது. ஆயினும் மொழிப் பிரச்சினையை உண்மையாக எதிர்கொள்ளாமல், அது போலியான அடையாள அங்கியுடன் திரும்பியது. ஆப்பிரிக்க மைய நீரோட்ட இலக்கியத்தின் தலைமைப் பீடத்திற்கு இது போலியாக சொந்தம் கொண்டாடியது. ஜான் ஹீன்ஸ் ஜான் 'நவ ஆப்பிரிக்க இலக்கியம்' என்றழைத்த இலக்கிய ஆசிரியர்கள் இந்தப் பிரச்சனையிலிருந்து விடுபடுவதற்காக, ஐரோப்பிய மொழிகள் உண்மையில் ஆப்பிரிக்க மொழிகளே என்று அடித்துக் கூறத் தொடங்கினர். அல்லது ஆங்கிலம், ப்ரெஞ்சு, போர்ச்சுகீஸ் மொழிகளை முற்றிலும் அடையாளம் தெரியாமல் செய்துவிடாமல் அவற்றை ஆப்பிரிக்கமயப்படுத்த முயற்சித்தனர். இதன் விளைவாக போலியான அபத்தமான (ஆங்கிலம்/ப்ரெஞ்சு அல்லது போர்ச்சுகீசு) பேசுகின்ற ஆப்பிரிக்க விவசாயிகளை மற்றும் தொழிலாளி வர்க்கத்தை உருவாக்கியது. இது உண்மையில் வரலாற்று வளர்ச்சியையும் உண்மையையும் தவறாகக் காட்டுகின்ற, எதிரான போக்காகும். புதினங்களிலும் நாடகங்களிலும் மட்டுமே உதித்த இந்த ஐரோப்பிய மொழி பேசும் விவசாயிகளும் தொழிலாளி வர்க்கமும் இருவேறு உலகங்களுக்கு இடையே அகப்பட்டுத் தவிக்கும் சிறு முதலாளித்துவ பண்புகளான ஊசலாடும் மனப்பான்மை, மழுப்பலான தன்னைப் பற்றிய சிந்தனை, இருப்பைப் பற்றிய

கவலை கொண்ட மனிதனின் நிலைமை ஆகியவற்றை கொண்டிருந்தன. உண்மையில் ஆப்பிரிக்க மொழி முழுமையாக இந்த வர்க்கத்தினரின் கையில் மட்டுமே ஒப்படைக்கப்பட்டிருந்தால், சுதந்திரம் பெற்றவுடன் அழிந்தே போயிருக்கும்.

மொழியைப் புதுப்பித்தல்:

ஆனால் ஆப்பிரிக்க மொழிகள் இறக்க மறுத்தன. அவை சுலபமாக லத்தீனைப் போல வழக்கொழிந்து போய் மொழியியல் புதைபொருள் ஆராய்ச்சியாளர்களால் தோண்டியெடுத்து வகைப்படுத்தப்பட்டு சர்வதேசக் கருத்தரங்கங்களில் விவாதிக்கப்படுகின்ற படிமங்களாக மாற மறுத்தன. இந்த மொழிகள், ஆப்பிரிக்காவின் இந்த தேசிய பாரம்பரியங்கள், விவசாயிகளால் வாழவைக்கப்பட்டன. இந்த விவசாயிகள் தங்கள்தாய்மொழியைப் பேசுவதிலும் விரிவான தேசிய அல்லது புவியியல் பரப்பில் வாழ்வதிலும் எந்த முரண்பாடுகளையும் காணவில்லை. ஒருபுறம் தங்களது தேசிய இனத்திற்கு உட்பட்டும் மறுபுறம் பெர்லினில் நிர்ணயிக்கப்பட்ட பல்தேசிய இன எல்லைக்குள் வாழ்வதிலும் மற்றும் ஆப்பிரிக்க மொத்தத்திற்கும் உட்பட்டிருப்பதிலும் இவர்கள் எந்தப்பகை முரண்பாட்டையும் காணவில்லை. பல்தேசிய இன நாட்டை துண்டாக்காமலே இம்மக்கள் ஆனந்தமாக ஓலோஃப், ஹெளலா, யொரூபா, இபோ, அரபி, அம்ஹாரிக், கிஸ்வாஹிலி, கிக்கூயூ, லுவோ, லுஹ்யா, ஷோனா, இன்டெபேலே, கிம்புண்டு, ஜூலா, லிங்காலா போன்ற மொழிகளைப் பேசினர். காலனிய எதிர்ப்புப் போராட்டத்தின் போது எந்தக் கட்சி அல்லது தலைவர் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பு நிலையில் உறுதியாகவும் தெளிவாகவும் இருக்கின்றாரோ அவரைச் சுற்றி அணி திரள்வதில் கட்டற்ற திறமையைக் காட்டினர். உண்மையில் சிறு முதலாளிகள்தான் - குறிப்பாக தரகு முதலாளிகள் தான் - தங்களது பிரெஞ்சு, ஆங்கில, போர்த்துகீசிய மொழிகள், தங்களது சில்லறைச் சச்சரவுகள், மொழி இன ஆதிக்கவெறி ஆகியவற்றால் பிளவுண்டு சிவசமயம் போரிடும் நிலைமைக்குக் கூடச் சென்றனர்.

விவசாயிகளுக்கோ தங்களது மொழியாலோ பண்பாட்டாலோ எந்தச் சிக்கலும் இல்லை.

உண்மையில், வரலாற்றுக் காரணங்களாலோ அல்லது தேவைகளாலோ விவசாயிகளும் தொழிலாளி வர்க்கமும் தங்களது எஜமானர்களின் மொழியை ஏற்றுக் கொள்ளுமாறு கட்டாயப்படுத்தப்படும்போது, அவற்றை அவர்கள் செங்கோர் மற்றும் அச்செபி ஆகியோர் போன்ற எம்மொழிகளின் தோற்றத்திற்கு எந்த மதிப்பும் கொடுக்காமலேயே அவற்றை ஆப்பிரிக்கமயமாக்கினர். சியரா லோன் பகுதியிலுள்ள கிரியோ அல்லது நைஜீரியாவிலுள்ள பிட்ஜின் ஆகிய மொழிகளின் அடையாளங்கள், ஆப்பிரிக்க மொழிகளின் சொற்றொடர் இயலையும், சந்தத்தையும் உள்வாங்கி முழுமையான புதிய ஆப்பிரிக்க மொழிகளாகி விட்டன. இம்மொழிகள் தினசரி உரையாடல்களில் விழாக்களில் அரசியல் போராட்டங்களில் - மிக முக்கியமாக பழமொழிகள், கவிதைகள், கதைகள், விடுகதைகள் போன்ற வாய்மொழி இலக்கியங்கள் மூலமாக உயிரோட்டத்துடன் வைக்கப்பட்டுள்ளன. விவசாயிகளும் நகர்ப்புற தொழிலாளர் வர்க்கமும் பல பாடகர்களைத் தந்தன. இவர்கள் பழம் பாடல்களைப் பாடியது மட்டுமல்லாது, ஆலைகளிலும் நகர்ப்புற வாழ்க்கையிலும் உழைக்கும் வர்க்கப் போராட்டங்களிலும் அமைப்புகளிலும் தாங்கள் பெற்ற அனுபவத்தை வைத்துப் புதிய பாடல்களை இயற்றினர். இந்தப் பாடல்கள் மொழிகளை புதிய எல்லைகளுக்கு இட்டுச் சென்றன. புதிய சொற்களையும் வடிவங்களையும் கண்டுபிடித்து, பொதுவாக ஆப்பிரிக்கா மற்றும் உலக நிகழ்வுகளை இம்மொழிகளுக்குள் கொண்டுவரும் ஆற்றலை விரிவுபடுத்துவதன் மூலமும் மொழியைப் புதுப்பித்து புத்துயிர் பெறச் செய்தனர்.

விவசாயிகளும் தொழிலாளி வர்க்கமும் புதிய எழுத்தாளர்களைத் தந்தனர் அல்லது அவர்களின் பால் சிறு முதலாளித்துவ அறிவு ஜீவிகளின் கவனத்தை ஈர்த்ததன் மூலம் அனைவரும் ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் எழுதினர்.

பத்தாம் நூற்றாண்டிலிருந்து நிகழ்காலம் வரையிலான ஆப்பிரிக்க மொழிகளின் இலக்கியத்தைப் பற்றிய முன்னோடி ஆய்வான ஆல்பர்ட் ஜெரார்டின் "ஆப்பிரிக்க மொழி இலக்கியங்கள்" (1981) நூலில் இந்த எழுத்தாளர்களைப்பற்றிய சரியானதொரு பட்டியல் தரப்பட்டுள்ளது. ஹெரூய் வால்டா செலாசி, ஜெர்மகாவ் டக்லா ஹுவார்யாத், ஷாபான் ராபர்ட், அப்துல் லத்தீப், அப்துல்லா; இப்ரஹீம் ஹு-சேன், யூப்ரேஸ் கெசிலாஹாபி, பி.ஹெச். விலாகாசி, ஓகோட் பி பைடெக், ஏ.சி.ஜோர்டான், பி. ம்போயா, டி.ஓ. பகுன்வா, மசிகி குனெனே ஆகிய இவர்களே நமது மொழிகளுக்கு ஒரு எழுத்திலக்கியத்தைத் தந்தனர். அதனால்தான் நம் மொழிகளை அழிப்பதற்கான உள்நாட்டு வெளிநாட்டு தடைகளையும் மீறி அச்சின் மூலமாக அவற்றின் சமத்துவம் உறுதிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. கென்யாவில் கிக்கூயூ மொழியில் எழுதியதற்காக 1952 இலிருந்து 1962 வரை பிரிட்டிஷ் அரசால் பத்தாண்டுகள் சிறையில் தள்ளப்பட்ட கக்காரே வா வான்ஜீய்-யை சிறப்பாகக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். அவரது ரகசிய சிறைக்குறிப்பான "மவாண்டிகி வா மாவ் மாவ் இதாமீரியோய்னி" ஹெய்ன்மான் கென்யாவால் வெளியிடப்பட்டு 1984 ஆம் ஆண்டிற்கான நோமா விருதைப் பெற்றது. அவர் 1946 இல் தொடங்கிய பணிக்கு சிகரம் வைத்தாற்போன்ற இந்த சக்திவாய்ந்த படைப்பு கிக்கூயூ மொழியின் உரைநடையின் பரப்பை விரிவுபடுத்தியுள்ளது. அவர் வறுமையிலும் வன்சிறையிலும் வாடியபொழுதும், மழலையர் பள்ளிகளிலிருந்து பல்கலைக் கழகங்கள் வரையிலும் நாட்டின் அச்சிடப்பட்ட அனைத்து நூல்களிலும் ஆங்கிலம் ஆட்சி செலுத்திய விடுதலைக்குப் பிந்திய தனிமைப்படுத்தப்பட்ட காலகட்டத்திலும் கென்யாவின் தேசியமொழிகள் மீதான நம்பிக்கையை ஒருபொழுதும் இழக்கவில்லை. கென்ய மக்களின் மாபெரும் காலனிய எதிர்ப்பு இயக்கம் - குறிப்பாக 'கென்யா மண் மீட்புப் படை' என்றழைக்கப்பட்ட மாவ் மாவ் தலைமையிலான ராணுவப் பிரிவு (1952 இல்

ஆப்பிரிக்காவில் நவீன கெரில்லாப் போர் யுகத்தை இது தொடங்கிவைத்தது) இவருக்கு அகத் தூண்டுதலாக அமைந்தது. இறுதியாக ஐரோப்பிய மொழிபேசும் ஆப்பிரிக்க சிறு முதலாளிகள் நடுவேயும் கூட நமது இலக்கியத்தில் ஐரோப்பிய மொழியாதிக்கத்தை விதிவசம் என்று ஏற்க மறுத்த சிலரும் கூட உருவாயினர். இவர்களில் ஒருவர்தான் ஓபி வாலி. 1962 இல் மக்கரேரே கருத்தரங்கத்தில் கூடியிருந்தோரின் இலக்கியக்காலை வாரிவிட்டவர். இவர் 'டிரான்ஸிஷன்' பத்திரிகையில் (10 செப். 1963) தனது கட்டுரையில், "ஆங்கிலமும், பிரெஞ்சுமே உயர்ந்த ஆப்பிரிக்க படைப்புக்களின் மூலமொழியாக இருக்க முடியும் என்ற கருத்தை குருட்டுத்தனமாக ஏற்றுக்கொள்வது தவறான திசையில் செல்வதாகும். இவ்வழியில் ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தையும் பண்பாட்டையும் முன்னேற்றுவதற்கு வாய்ப்பேயில்லை. எந்த உண்மையான ஆப்பிரிக்க இலக்கியமும் ஆப்பிரிக்க மொழிகளிலேயே எழுதப்பட வேண்டும் என்பதை ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளாதவரை அவர்கள் முடக்குச் சாலையிலேயே சென்று கொண்டிருக்கின்றனர்." என்று அறிவித்தார். எதிர்கால ஆப்பிரிக்க இலக்கிய கருத்தரங்கங்கள் ஆப்பிரிக்க மொழி ஆப்பிரிக்க இலக்கியங்களைப் படைத்தல் மற்றும் அதன் விளைவாக ஆப்பிரிக்க உணர்வை எழுப்புதல் பற்றி கவனம் செலுத்தவேண்டும் என்பதே நாம் விரும்புவது.

இதில் ஓபி வாலிக்கு முன்னோடிகளும் இருந்தனர். செனகலைச் சேர்ந்த டேவிட் டையோப் போன்றோர் காலனிய மொழிகளை எதிர்த்து இன்னும் கடுமையான கருத்துக்களை முன்வைத்திருந்தனர். "தாய்மொழியைப் பயன்படுத்த இயலாத, தமது மக்களிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்ட ஆப்பிரிக்கப் படைப்பாளி ஆட்சி அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றிய நாட்டினுடைய இலக்கியப்போக்கின் ஒரு பிரதிநிதியாக (அதுவும் மிகவும் விருப்பமுள்ள பிரதிநிதியாகவே) விளங்கமுடியும். கற்பனை மற்றும் மொழிநடை மூலமாக தன்னியற்படுத்துதலின் முழுநிறைவான எடுத்துக்காட்டாக விளங்கும் இவரது படைப்பு குறிப்பிட்ட விமர்சகக்

கூட்டத்தின் கைதட்டலை நிச்சயம் பெறும். உண்மையில் இந்தப் பாராட்டுக்களின் பெரும் பகுதி காலனியத்தைப் புகழ்வதாகும். தனது மக்களை அடிமைத்தளத்தில் ஆழ்த்தி வைக்க முடியாதபோது காலனியம் அவர்களை மேற்கத்திய இலக்கிய வடிவங்களால் கட்டமைக்கப்பட்ட பணிவான அறிவுஜீவிகளாக மாற்றுகிறது. இது நம்மை வேசி மக்களாக்கும் மற்றும் மோர் நுண்ணிய வடிவமாகும்."

டேவிட் டையோப் ஆங்கிலம் மற்றும் பிரெஞ்சு மொழியைத் தற்காலிகமாக பயன்படுத்த வேண்டிய வரலாற்றுத் தேவையையும் சரியாகவே உணர்ந்திருந்தார். "ஓடுக்குமுறையிலிருந்து விடுதலைபெற்ற ஆப்பிரிக்காவில் எந்தவொரு எழுத்தாளருக்கும் தனது உணர்ச்சிகளையும் தன் மக்களின் உணர்ச்சிகளையும் மறுகண்டுபிடிப்பு செய்யப்பட்ட தனது மொழியில் அல்லாது வேறு எப்படியும் நிச்சயம் விவரிக்கத் தோன்றாது."

ஓபி வாலியின் இந்த இடையீட்டின் முக்கியத்துவம் அதன் தொனியிலும் நிர்ணயிக்கப்பட்ட நேரத்திலும் அடங்கியுள்ளது. 1962 ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற ஆங்கில மொழியில் எழுதும் ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களின் மக்கரேரே கருத்தரங்கம் முடிந்தவுடன் இது வெளியிடப்பட்டது. இது அழுத்தமான விவாதப் பொருளாக இருந்தது. ஆங்கிலம் மற்றும் பிரெஞ்சைப் பயன்படுத்துவதை எரிச்சலோடும் கேலியாகவும் பார்த்தது. அதேசமயம் ஆப்பிரிக்க மொழிகளின் பயன்பாட்டை குற்றவுணர்வின்றி ஏற்றுக் கொண்டது. எனவே இது முதலில் மிகுந்த எதிர்ப்பையும், பின்பு முழு மௌனத்தையும் எதிர்கொண்டதில் வியப்பொன்றுமில்லை. ஆனால் இலக்கியத்தில் இருபதாண்டுகால இடையீட்டற்ற ஐரோப்பிய மொழிகளின் ஆதிக்கம், ஆப்பிரிக்க அரசியல் பொருளாதாரத்தின் பிற்போக்குத்தனம் மற்றும் நவகாலனிய நிலைமையில் இருந்து புரட்சிகர மாறுதலுக்கான தேடல் ஆகியவை அனைத்தும் எழுத்தாளர்களிடையே ஓர் ஆழ்ந்த தேடலை கட்டாயப்படுத்துகிறது, ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் மொழியைப் பற்றிய கேள்வி மொத்தத்தையும் மீண்டும் முன் வைக்கிறது.

ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் முன் உள்ள தெரிவுகள்

நம் முன் உள்ள கேள்வி இதுதான்: ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்கள் என்ற முறையில் ஐரோப்பா மற்றும் அமெரிக்காவுடன் உள்ள நவகர்லனிய பொருளாதார மற்றும் அரசியல் தொடர்பை நாம் எப்பொழுதும் குறைகூறி வருகின்றோம். சரி. ஆனால் அந்நிய மொழிகளில் தொடர்ந்து எழுதுவதன் மூலம் அவற்றின் முன் மண்டியிடுவதன் மூலம் பண்பாட்டுத் துறையில் நாம் நவகாலனிய அடிமைத்தளத்தை சார்ந்திருக்கும் தன்மையை தொடரவில்லையா? ஏகாதிபத்தியம் இல்லாமல் ஆப்பிரிக்கா வாழ இயலாது என்று கூறும் ஒரு அரசியல்வாதிக்கும் ஐரோப்பிய மொழிகள் இல்லாமல் ஆப்பிரிக்காவில் சமாளிக்க முடியாது என்று கூறும் ஒரு எழுத்தாளனுக்கும் என்ன வேறுபாடு?

விவசாயிகளும் தொழிலாளி வர்க்கமும் இயல்பாகவே பங்கெடுத்துக்கொள்ள இயலாத ஒரு மொழியில் ஆளும் வட்டத்தை நாம் சுறுசுறுப்பாக கிழிகிழியென்று கிழித்துக் கொண்டிருந்த நேரத்தில், ஏகாதிபத்தியப் பண்பாடும் ஆப்பிரிக்க பிற்போக்கு சக்திகளும் செழித்து வளர்ந்தன. ஆப்பிரிக்காவின் மிகச்சிறிய மொழியிலும் கூட கிறித்தவ பைபிள் எண்ணற்ற அளவில் கிடைக்கின்றது. தரகு முதலாளித்துவ ஆளும் கும்பலும் விவசாயிகளும் தொழிலாளி வர்க்கமும் தங்களின் முழுமையான செல்வாக்கிற்குள் கட்டுண்டு கிடப்பதால் மிக மகிழ்ச்சியடைந்து வந்தது. திரித்தல்கள், கட்டளை வடிவ வழிகாட்டுதல்கள், ஆணைகள், ஆப்பிரிக்க பண்பாடு என்ற பெயரில் முன்வைக்கப்பட்ட காலாவதியாகிப்போன கருத்துக்கள், நிலப்பிரபுத்துவ சிந்தனைகள், மூட நம்பிக்கைகள், பொய்கள், போன்ற பிற்போக்குக் கூறுகளும் மேலும் பல்வேறு கருத்துக்களும் ஆப்பிரிக்க மக்களுக்கு அவர்களது சொந்த மொழியில் எதிர்ப்பாரின்றி திணிக்கப்பட்டன. இவற்றிற்கு எதிரான, எதிர்காலத்தைப் பற்றிய வேறு பார்வையுடைய அறிவுஜீவிகளோ ஆங்கிலத்திலும், பிரெஞ்சிலும், போர்ச்சுகீசிலும் கூட்டுப் புழுக்களாய்

முடங்கிக் கொண்டனர். ஆப்பிரிக்காவை ஐரோப்பாவிற்கு விற்பதில் முனைப்பாக உள்ள மிகப் பிற்போக்கான ஆப்பிரிக்க அரசியல் வாதியே ஆப்பிரிக்க மொழியில் புலமை வாய்ந்தவனாக இருப்பது வேடிக்கையான ஒன்று. ஆப்பிரிக்காவை அதனிடமிருந்தே காப்பாற்ற, ஆப்பிரிக்க மொழியின் காட்டு மிராண்டித் தனத்திலிருந்தும் காப்பாற்ற அரும்பாடுபடும் ஐரோப்பிய பாதிரியே ஆப்பிரிக்க மொழியில் புலமை பெற்றவனாக, அதற்கு எழுத்து வடிவம் தருபவனாக இருப்பது அதைவிட வேடிக்கை. ஐரோப்பிய பாதிரி தன் வென்றெடுக்கும் முயற்சியின் மேலுள்ள தீவிர நம்பிக்கையின் காரணமாக மக்களின் கைவசம் உள்ள மொழியில் பேசத் தயங்குவதில்லை. ஆனால் ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் மேலுள்ள தீவிர நம்பிக்கையின் காரணமாக ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளன் தேசிய இன, பிளவுபட்ட, குறைவளர்ச்சியுடைய விவசாயிகளின் மொழிகளில் எழுதத் தயங்குகின்றான்.

எல்லாவற்றிலும் பெரிய வேடிக்கை என்ன வென்றால், இவர்கள் என்னதான் எழுதினாலும் அவை ஆப்பிரிக்க இலக்கியம் அல்ல. ஆங்கில இலக்கியத்திற்கான பெலிக்கன் வழிகாட்டியின் ஆசிரியர்கள் தங்களது சமீபத்திய தொகுதியில் இந்த இலக்கியங்களைப் பற்றிய விவாதத்தை இருபதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கில இலக்கியத்தின் ஒரு பகுதியாக சேர்த்தது சரிதான். பிரெஞ்சு மொழிக்கும் இலக்கியத்திற்கும் செங்கோரின் சிறந்த திறமையான பங்களிப்பை பிரெஞ்சு அகாடெமி பாராட்டியதும் சரியானதுதான். நாம் படைத்துள்ளது மற்றுமோர் கலப்பு, மரபு, மாறிக்கொண்டிருக்கும் ஓர் மரபு. ஆப்பிரிக்க - ஐரோப்பிய இலக்கியம் என்று அழைக்கப்பட வேண்டிய ஒரு சிறுபான்மை மரபு. அதாவது, ஆப்பிரிக்கர்களால் ஐரோப்பிய மொழிகளில் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள் சிறந்த திறமையுள்ள பல எழுத்தாளர்களையும் படைப்புக்களையும் தந்துள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக சினுவா அச்சிபே, ஒலே சொயிங்கா, ஆயீக்வேயி ஆர்மா, செம்பனே ஓஸ்மான், அகஸ்டினோ நெட்டோ, செடார் செங்கோர், மற்றும் பலர். இவர்களது திறமையை யாரால்

மறுக்க முடியும்? பெர்லினாலும் அதன் பிறகும் ஆப்பிரிக்காவில் ஏற்பட்ட அரசியல் பொருளாதார விளைவுகளை எதிர்த்த ஆப்பிரிக்க வாழ்க்கையின் தொடர்ச்சியான போராட்டங்களின் முக்கிய கூறுகளை இவர்களது சிறந்த கற்பனைத்திறன் வாய்ந்த படைப்புக்கள் வெளிச்சமிட்டுக் காட்டின. ஆயினும் நாம் 'கக்கை பத்திரமாகவும் வைத்துக்கொண்டு, சாப்பிடவும் முடியாது. இவை, நவகாலனிய அமைப்பில் ஐரோப்பிய மூலதன ஆட்சியின் கீழ் ஆப்பிரிக்கா நீடித்திருக்கும் காலம் வரை நீடித்திருக்கப் போகின்ற ஆப்பிரிக்க - ஐரோப்பிய இலக்கிய மரபைச் சார்ந்தவை. எனவே ஆப்பிரிக்க ஐரோப்பிய இலக்கியத்தை ஐரோப்பிய மொழியில் ஆப்பிரிக்கர்களால் ஏகாதிபத்திய காலகட்டத்தில் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களாக வரையறை செய்யலாம்.

ஆனால் இவர்களால் பலர் இருபதாண்டுகளுக்கு முன்னால் ஓபி வாலி உறுதியாக முன்வைத்த தவிர்க்கமுடியாத முடிவுகளுக்கு வந்துள்ளனர். ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தை ஆப்பிரிக்க மொழியிலேயே எழுத முடியும் - அதாவது ஆப்பிரிக்க விவசாயிகளின் தொழிலாளி வர்க்கத்தின் மொழியிலேயே நமது தேசிய இனங்களின் கூட்டமைப்பின் மொழியிலேயே நவகாலனியத்துடன் முறித்துக்கொள்ளப் போகின்ற தவிர்க்கவியலாத புரட்சிகர நடவடிக்கையின் மொழியிலேயே எழுத முடியும். என்னைப் பொறுத்தவரை ஆப்பிரிக்க ஐரோப்பிய இலக்கியத்தில் - அதாவது ஆப்பிரிக்க ஆங்கில இலக்கியத்தில் பதினேழு ஆண்டுகள் ஈடுபட்ட பிறகு 1977-இல் கிக்கூயு மொழியில் எழுதத் தொடங்கினேன். அப்பொழுது தான் கூகி வா மீரி யுடன் 'காஹிகா நீதிரை நாடகப் பிரதியை எழுதினேன். அதன்பிறகு "சிலுவையில் தொங்கும் சாத்தான்" என்ற கிக்கூயு மொழிப் புதினத்தை வெளியிட்டேன். "அம்மா எனக்காகப் பாடு" என்ற இசை நாடகத்தையும் "ஜாம்பா நேனேயின் கைத்துப் பாக்கி", ஜாம்பா நேனேயின் பறக்கும் பேருந்து" "ஜாம்பா நேனே நா சிபூகிங் ஆங்கி" என்ற மூன்று சிறுவர்கதைகளையும் "மட்டிகாரி" என்ற மற்றுமோர் புதினத்தையும் எழுதி

முடித்துள்ளேன். நான் எங்கு சென்றாலும் - குறிப்பாக ஐரோப்பாவில் - 'நீ ஏன் கிக்கூயு மொழியில் எழுதுகின்றாய்' என்ற கேள்வி முன்வைக்கப்படுகிறது. ஏன் ஆப்பிரிக்க மொழிகளில் எழுதுகின்றாய்? பல படிப்பாளிகள் வட்டத்தில் 'எங்களை ஏன் கைவிட்டு விட்டாய்' என்ற செல்லமான குற்றச்சாட்டும் எழுகின்றது. கிக்கூயுவில் எழுத முடிவு செய்ததன் மூலம் நான் ஏதோ செய்யக்கூடாததை செய்துவிட்டதுபோல் பார்க்கின்றனர். ஆனால் கிக்கூயு எனது தாய்மொழி. மற்ற பண்பாடுகளில் சரியான இலக்கிய நடைமுறையாக பகுத்தறிவால் உணரப்படுகின்ற விஷயங்கள் கூட ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர் விஷயத்தில் கேள்விக்குள்ளாக்கப்படுவது ஆப்பிரிக்க எதார்த்தங்களை ஏகாதிபத்தியங்கள் எவ்வளவு தூரம் சிதைத்துள்ளன என்பதற்கு ஓர் அளவு கோலாகும். அது எதார்த்தத்தை தலைகீழாக்கி விட்டது. அசாதாரணம் சாதாரணமாகவும், சாதாரணம் அசாதாரணமாகவும் பார்க்கப்படுகின்றது. ஆப்பிரிக்கா உண்மையில் ஐரோப்பாவை வளப்படுத்துகின்றது. ஆனால், ஆப்பிரிக்காவை ஐரோப்பாவால்தான் காப்பாற்ற முடியும் என்று நம்பவைக்கப்படுகின்றது. ஆப்பிரிக்காவின் இயற்கை மற்றும் மனித வளங்கள் அமெரிக்காவையும் ஐரோப்பாவையும் வளர்த்து வருகின்றன. ஆனால் தனது முதுகின் மீது சவாரி செய்யும் நாடுகள் தரும் உதவிக்காக ஆப்பிரிக்கா விசுவாசமாக இருக்குமாறு செய்யப்படுகின்றது. இவ்வாறு ஆப்பிரிக்காவை தலைகீழாகப் பார்க்கும் முறையை நியாயப்படுத்தும் அறிவுஜீவிகளையும் கூட ஆப்பிரிக்கா உற்பத்தி செய்கிறது.

ஒரு கென்ய மொழியான, ஒரு ஆப்பிரிக்க மொழியான கிக்கூயு மொழியில் நான் எழுதுவது கென்ய, ஆப்பிரிக்க மக்களின் ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்புப் போராட்டத்தின் உள்ளடங்கிய ஒரு பகுதியாகவே நான் கருதுகிறேன். பள்ளிகளிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலும் நமது கென்ய மொழிகள் - அதாவது கென்யாவின் பல்வேறு தேசிய இனங்களின் மொழிகள் பிற்போக்குத்தன்மை, குறைவளர்ச்சி, அவமதிப்பு, தண்டனை



ஆகியவற்றோடு பிணைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்தக் கல்வி முறையில் பயின்ற நாங்கள் எங்களது தினசரி அவமதிப்புக்கும் தண்டனைக்கும் காரணமான எங்களது பண்பாடு மற்றும் மொழியின் மதிப்பீடுகள் மீது வெறுப்படையுமாறு வளர்க்கப்பட்டோம். தங்களது சொந்த வரலாற்றாலும் இனங்களாலும் உருவாக்கப்பட்ட செய்திப் பரிமாற்றக் கருவிகளையே அவமதிப்போடு பார்க்கும் ஏகாதிபத்தியத்தால் திணிக்கப்பட்டுள்ள மரபைப் பின்பற்றும் இந்தப் பள்ளிகளில் கென்யக் குழந்தைகள் வளர்வதைப் பார்க்க நான் விரும்பவில்லை. அவர்கள் காலனிய அந்நியமாதலைக் கடந்துவர விரும்புகிறேன்.

புதிய ஒத்திசைவை நோக்கி

காலனிய அந்நியமாதல் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடைய இரண்டு வடிவங்களை எடுக்கின்றது. முதலாவது தன்னைச் சுற்றியுள்ள எதார்த்தத்திலிருந்து செயலாக்கத்துடனோ (செயலாக்கமற்றோ) விலகி நின்றுகொள்வது. மற்றது செயலாக்கத்துடனோ (செயலாக்கமற்றோ) தமது சூழலுக்கு மிகவும் தூரமான ஒன்றுடன் தன்னை அடையாளம் காண்பது. அது பொதுக் கருத்தியலை உருவாக்கும் மொழியிலிருந்தும், சிந்தனையிலிருந்தும், முறைசார்ந்த கல்வியிலிருந்தும், அறிவு வளர்ச்சியிலிருந்தும், வீட்டிலும் வெளியிலும் அன்றாடம் வழங்கும் மொழியிலிருந்தும் வேண்டுமென்றே தொடர்பை முறித்துக் கொள்வதில் தொடங்குகிறது. உடலிலிருந்து மனதைப் பிரிப்பதைப் போன்றது, அவையிரண்டும் ஒரே மனிதனுக்குள் ஒன்றோடொன்று தொடர்பற்ற இருவேறு தளங்களில் இருப்பதைப் போன்றது. இதுவே சமுதாய அளவில் பெரிதுபடுத்திப் பார்த்தால் தலையில்லாத உடல்களையும் உடலில்லாத தலைகளையும் உற்பத்தி செய்வதைப் போன்றது.

எனவே நான் மொழியின் அனைத்துக் கூறுகளுக்கும் பிரிவுகளுக்கும் இடையேயான ஒத்திசைவை மீட்டெடுப்பதன் மூலம் கென்யக் குழந்தையை அதன் சூழலுக்கு அழைத்துச் செல்வதன் மூலம் அதனை முழுமையாகப் புரிந்துகொண்டு பொது நன்மைக்கேற்ற மாற்றம் செய்யும் திறன் படைத்ததாகச் செய்ய விரும்புகிறேன். கென்ய மக்களின் தாய்

மொழிகள் (நமது தேசிய மொழிகள்) குழந்தையின் வாய்மொழியின் சந்தத்தை மட்டுமல்லாது, இயற்கையுடனான அதன் போராட்டங்களையும் அக்குழந்தையின் சமூகத் தன்மையையும் பிரதிபலிக்கின்ற இலக்கியங்களைப் பெற்றிருக்க வேண்டுமென்று விரும்புகிறேன். இவ்வாறு தனது மொழி, சுற்றுச்சூழல் ஆகியவற்றுடன் தன்னை இணைத்துக் கொள்ளும் ஒத்திசைவை தொடக்கப் புள்ளியாகக் கொண்டபின் அவன் மற்ற மொழிகளைக் கற்கலாம். அம்மொழிகளின் இலக்கியத்திலுள்ள சிறந்த மனித நேயமிக்க ஜனநாயக மற்றும் புரட்சிகர கூறுகளை தனது சொந்த மொழியைப் பற்றியோ, தன்னைப் பற்றியோ தன் சூழல் பற்றியோ எந்த தாழ்வு மனப்பான்மையும் இன்றி அனுபவிக்கலாம். அனைத்துக் கென்ய தேசிய மொழி (சிஸ்வாஹிலி) மற்ற தேசிய மொழிகள் (லுவோ, கிக்கூயூ, மாலாய், லுஹ்யா, கல்லேஞ்ஜின் கம்பா, மிஜிகெண்டா, சோமாலி, கல்லா, தூர்க்கானா, அராபிய மொழி பேசும் மக்கள் போன்ற தேசிய இனங்களின் மொழிகள்.) மற்ற ஆப்பிரிக்க மொழிகளான ஹொளலா, ஓலோஃப், யோரூபா, இபோ, ஜூலா, நியன்ஜா, லிங்காலா, கிம்புண்டு, மற்றும் ஆப்பிரிக்காவின் வெளிநாட்டு மொழிகளான ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு, ஜெர்மன், ரஷ்ய, சீன, ஜப்பானிய, போர்த்துகீசிய, ஸ்பானிஷ் மொழிகள் அனைத்தும் நமது குழந்தைகளின் வாழ்வில் சரியான இடங்களைச் சென்று சேரும். சினுவா அச்செபே ஒருமுறை ஸ்தூல மற்ற பொதுமைப்படுத்தலுக்குள் ஒளிந்து கொள்ளும் ஆப்பிரிக்க அறிவுஜீவிகளைப் பற்றிக் கூறிய சொற்கள் ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்தின் மொழியைப் பற்றிய பிரச்சனைக்கு இன்னும் அதிகமாகப் பொருந்துகின்றன.

"ஆப்பிரிக்கா என்ற அடைமொழியே விலக்கப்படுவோம் என்ற மறைமுகமான அச்சத்தைத் தூண்டுமளவிற்கு மோசமான தலைவிதியை ஆப்பிரிக்கா பெற்றிருந்தது. எனவே தாய்நாட்டுடனான அனைத்து தொடர்புகளையும் முறித்துக்கொண்டு, இந்த சமையிலிருந்து விடுபட்டு ஒரே ராட்சதத் தாவலில் உலகம் தழுவிய மனிதனாக மாறிவிடுதல் நல்லது. இந்தத் தவிப்பை நான் நன்றாகவே புரிந்து கொள்கிறேன். ஆனால்

தேவதாஸ்: இந்த நாவலின் முக்கிய கதாபாத்திரம் வரீயங்கா. அவள் தேவாலயத்தில் ஒரு ஓவியத்தைப் பார்ப்பாள். அதில் மக்கள் அனைவரும் இயல்பான வெண்மை நிறத்திலும், சாத்தான் மட்டும் கறுப்பு நிறத்திலும் இருக்கும். ஆனால் இது ஒரு ஏமாற்று வேலை. வரீயங்காவின் கனவில் வரும் சாத்தான் சிவப்பாக இருப்பான். கறுப்பு மக்கள் அந்த சிவப்பு சாத்தானை மிகுந்த சிரமப்பட்டு சிலுவையில் அறைவார்கள். ஆனால் மூன்று நாள் கழித்து சாத்தானின் சீடர்கள் அவனை சிலுவையிலிருந்து இறக்கி விடுவார்கள். இப்படித் திறக்கிவிடப்பட்ட சாத்தானை உழைக்கும் வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த மக்கள்தான் மீண்டும் சிலுவையில் அறைய வேண்டும் என்பதுதான் ஆசிரியர் நாவல் மூலம் சொல்லும் செய்தி.

முருகேசபாண்டியன்: மொழிபெயர்ப்பு எவ்வளவு சிறப்பாக இருந்தாலும் கவனம் பெறுவதில்லை. இது ஒரு மோசமான நிலை. நான் சமீபத்தில் படித்தவற்றுள் மிகச் சிறந்த மொழிபெயர்ப்பு இது. இந்த நாவலில் ஒரு காவியபாணி அரங்கு என்கிற உத்தி பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. வரீயங்கா - ஒரு பாஸிடீவ் கதாபாத்திரம். அவள் சமூகத்தினால் வஞ்சிக்கப்படுகிறாள் - ஆனால் அவளே தன் விடுதலையைத் தேடிக்கொள்கிறாள். இப்படைப்பு அப்பட்டமான அரசியலைப் பேசுகிறது. ஆனால் கலைப்பூர்வமாகவும், சொல்லவேண்டிய கருத்தை ஆணித்தரமாகவும் சொல்கிறது.

இறுதியாக தாமரைச்செல்வி பதிப்பக உரிமையாளர் ப. திருநாவுக்கரசும், மொழிபெயர்ப்பாளர் அமரந்தாவும் நன்றிகூறினர்.



மௌனமான நவீன சிற்பமொழி

தென்னிந்திய நவீன சிற்பக் கலைக்கு புதிய தளத்தையும், புதுப் பாணியையும் உருவாக்கிய பெருமை ஓவியரும், சிற்பியுமான திரு. S. தனபால் அவர்களையே சாரும். திரு. S. தனபால் 1919ல் சென்னை மயிலாப்பூரில் பிறந்த இவருக்கு வயது 82. மத்திய லலித் கலா அகாதெமி விருது, தமிழ்நாடு ஓவிய நுண்கலைக் குழு விருது போன்ற பல விருதுகளைப் பெற்ற சிற்பி தனபால் இந்தியாவின் மிகச் சிறந்த சிற்பிகளில் ஒருவர் என்பது தமிழ் மண்ணுக்கு பெருமை சேர்ப்பதாகும். 1958ல் டில்லியில் நடந்த அகில இந்திய சிற்பக் கண்காட்சிக்கு

தமிழ்நாட்டில் இருந்து அழைக்கப்பட்ட ஒரே சிற்பி இவர்தான். இந்திய அளவில் நவீன சிற்ப இயக்க வளர்ச்சிக்கு முக்கிய பங்காற்றியவர். இவரது 'அவ்வையார்', 'சிலுவை சுமந்த ஏசு' போன்ற பல சிற்பங்கள் இந்தியா மட்டுமின்றி உலக அளவில் பரபரப்பாக பேசப்பட்டவைகள். இவர் உருவாக்கிய செ.த.நாயகம், காந்தி, காமராசர், திரு. வி.க., பெரியார், சர்வபள்ளி இராதாகிருஷ்ணன், பாரதிதாசன் போன்ற தேசிய தலைவர்கள் மற்றும் கலைஞர்களின் சிற்பங்கள் சிற்பி தனபாலின் சிற்ப மொழியை இன்றும் பேசிக் கொண்டிருப்பவை. தமிழ்நாட்டின் குறிப்பிடத்தகுந்த ஓவியர்களான ஆதிமூலம், வீர.சந்தானம் போன்றவர்களை உருவாக்கியவர். முன்னால் கலைக்கல்லூரி முதல்வர் தேவி பிரசாத் ராய் சௌத்ரியின் மாணவர். தனது தனித்திறமையால் 21 வயதிலேயே கல்லூரி பயிற்சி ஆசிரியரானவர். ஐந்தாண்டு காலம் கல்லூரி முதல்வராக பணியாற்றியவர். 1940 முதல் 1978 வரை தனது 60 ஆண்டு கால கலை வாழ்க்கையில் பல சிறந்த ஓவியர்களையும் சிற்பிகளையும் உருவாக்கியதுதான் சிறப்பான விஷயம். ஒரு கலைஞன் என்ற வகையில் அந்த உயர்ந்த கடமை உணர்வாலும், எல்லோரையும் அன்புடன் அரவணைத்துக் கொள்ளும் மனித உணர்வாலும் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்களிடையே உயர்ந்த இடத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் சிற்பி தனபால் கடந்த 15-5-2000 அன்று மரணமடைந்தார். கலை உலகம் இழந்த கலைஞனுக்கு அஞ்சலி செலுத்துகிறோம்.

நூல் மதிப்புரை



பெருமாள் முருகன்

பா. செயப்பிரகாசம் கதைகள் - சில குறிப்புகள்

அன்னம் வெளியீடு

'கிராமத்து ராத்திரிகள்,' 'கிராமத்துக் குறிப்புகள்' ஆகிய தலைப்புகளில் பா. செயப்பிரகாசம் வெவ்வேறான பல நிகழ்ச்சிகளைக் கோர்த்துக் கதையாக்க முயன்றிருக்கிறார். அந்தக் 'குறிப்புகள்' பாணியில் அவருடைய கதைகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் இவை.

க. எழுபதுகளில் அறியப்பட்ட பா. செயப்பிரகாசத்தின் கதைகள் முழுத்தொகுப்பாக இப்போது வந்துள்ளது. (அவர். 'சூரிய தீபன்' என்னும் பெயரில் எழுதிய இரு தொகுப்புக் கதைகள் இதில் சேர்க்கப்படவில்லை.) அவர் சமீபத்தில் எழுதிய எட்டுக் கதைகளின் தொகுப்பும் 'புதியன' என்னும் பெயரில் வெளியிடப்பட்டு உள்ளது. கிட்டத்தட்ட இருபதாண்டுகளுக்கு முன்னால் அவர் எழுதிய கதைகளையும் இப்போதைய கதைகளையும் ஒருசேரப் படிக்கையில், அவருடைய வளர்ச்சி நிலைகள் என்று குறிப்பிட்டு காட்டத்தக்கவையாக எதுவும் படவில்லை. மொழி நடையில் ஏற்பட்டிருக்கும் சிற்சில வேறுபாடுகளைத் தவிர. அவருடைய தொடக்க கதைகளைப் படிப்பதற்குப் பெரும் எரிச்சலைக் கொடுக்கும் மொழியைச் சகித்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. வானம்பாடிகளின் அத்தித்தாக்கம் பெற்ற மொழி அது. எல்லாமே 'புஷ்பிக்கும்' அந்த நடையில், எதிர்ப்படும் அலங்காரங்களும் வருணனைகளும் உவமைகளும் பொருத்தமற்று உறுத்துகின்றன. 'இருள் மீது கதிரவன், சுண்ணம் பூசும் விடியலிலிருந்து, பொன்மயமான விழுதுகளை ஊன்றும் சந்தியா காலம் வரை, அதற்கு அப்பாலும் பசியின் குரல்களே அங்கே கேட்டுக்கொண்டிருந்தன' என்பது போன்ற வருணனைகளில் பசியின் குரல்களைக் கேட்க சுண்ணம் பூசும் விடியலையும் பொன்மயமான விழுதுகளையும் கடந்து வர வேண்டியிருக்கிறது. மரணம் பூப்பூத்தல், தூக்குக் கயிற்றைச் சூடிக்கொள்ளுதல் என மிரட்டும் சொற்சேர்க்கைகள் பல. இவை கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தேய்ந்து வந்திருப்பதைப் பின்பகுதிக் கதைகளில் காண

ஆறுதலாயிருக்கிறது. தன் மொழியைத் தொலைத்து விட்டதாக அவர் கவலைப்படுவதற்கு முகாந்திரம் எதுவுமில்லை. இப்போது எழுதியுள்ள 'புதியன' கதைகளில், அவர் வலிந்து பின்பற்ற முனையும் பழைய அத்த நடை, பொறுக்கி எடுத்து வந்து பொருத்தும் வட்டாரச் சொற்கள் ஆகியவற்றை விட்டுவிட்டால், இப்போதைய மொழிதான் இயல்பாகவும் எதார்த்தமாகவும் இருப்பதாகப் படுகிறது.

உ. இக்கதைகளின் உருவத்தில் காணப்படும் பொது அம்சம், கதை முடிந்த பிறகும் அவருக்கு மேலும் சொல்ல ஏதாவது இருக்கிறது என்பது. ஓரிரு தொடர்களே, பத்திகளே, பக்கங்களே அவ்வாறு விரிகின்றன. எங்கே முடிய வேண்டுமோ அங்கே முடியாமல் சில கருத்துக்களையோ நிகழ்ச்சிகளையோ கொண்டு வந்து ஒட்ட வைப்பது இவருடைய கதைகளின் பெரும் பலவீனம். பொதுவாகவே முற்போக்கு எழுத்தாளர்களின் மனநிலை சார்ந்த ஒரு விஷயமாகவே இதைப் பார்க்கலாம். அவர்கள் வரித்துக்கொள்ளும் வாசகர்கள், சாதாரண நிலையில் இருப்பவர்கள்; அவ்வளவாகப் படிப்பறிவோ, புரிதலோ இல்லாதவர்கள். அவர்களின் ரசனை மட்டத்தைப் படிப்படியாக உயர்த்திச் சிந்திக்கத் தூண்டுவதும் அவர்களுக்கு விளக்கிப் புரிவித்துக் கைதூக்கி விடவேண்டியதும் எழுத்தாளர்களின் கடமையாகிறது. வாசகர்களை அடிமட்டத்தில் வைத்தும் தங்களை உயரத்தில் இருத்திக் கொண்டும் காணும் இப்பார்வை வாசகனையும் வாசிப்பையும் மிகக் குறைத்து அளவிடுகிறது. அதனால் தான் கதைக்கு மேலும் சிலவற்றைச் சொல்ல வேண்டிய அவசியம் அவர்களுக்கு நேர்கிறது. பா. செ-வின் கதைகள் அனைத்திலும் இக்குறைபாடு நீக்கமற விரவியுள்ளது.

ங. கதைகளினூடாக வெளிப்படும் அவருடைய சில கருத்தோட்டங்கள் இன்று அவருக்கே ஏற்பு உடையனவாக இருக்காது. நகையில்லாத பெண்ணைப் பட்டமரம் (ப.23) என்பதும் சிவப்பு நிறத்தைச் சிலாகிப்பதும் (ப.38) கிராமத்து மனிதர்களை வெள்ளை ஆத்மாக்கள்

கதையாக அது தேர்வாகியிருப்பதிலிருந்து தெரியமுடிகிறது. சரியான தேர்வுதான். மண்தான் மனித வாழ்க்கையை நிர்ணயிக்கிறது; வாழ்முறை கலாச்சாரங்களையும் வகுக்கிறது என்ற வார்த்தையில் எவ்வளவு சத்தியம் இருக்கிறது! 'பனைமுனி' சிறுகதை அதை அர்த்த பாவத்தோடு சொல்கிறது.

'ஓய்ங்ங்' கென்ற ஊளையுடன் ஒரு பனை உயரத்துக்குப் புழுதி மண்ணைக் கிளப்பிக் கொண்டு வந்தது சூறைக் காற்று.'

இப்படித்தான் ஆரம்பிக்கிறது 'பனைமுனி' கதை.

உண்மையில் பனையில் அல்ல, அந்த மண்ணின் வெளியிலேயே முனி இருந்தது, மண் புயல் என்ற பெயரில். பின்வரும் வரிகள் அதைத் தெளிவுபடுத்தும். 'மேற்கிலிருந்து சூறைக் காற்று ஊளையிட்டுக்கொண்டு வருவது கேட்டது. அதற்குள் எல்லோரும் திபுதிபு வென்று ஓடி மறைந்து கொண்டனர் அங்கங்கே' (பக். -74) என்றும், 'திடீரென்று எல்லோரின் காதுகளும் கிழிபட 'ஓய்ங்ங்' கென்று பொங்கி வந்தது சூறைக் காற்று' 'ஓய்ங்ங்' கென்று பொங்கி வந்தது சூறைக் காற்று' (பக். -76) என்றும் வர்ணிக்கப்படுகையில் வெளி அளாவிய முனியின் சூறைக் காற்று வடிவமே கற்பிதமாகிறது.

பனை ஒரு குறியீடுதான். சமுதாயத்தில் நிறுவப்பெற்ற பெறுமானங்களின் குறியீடாக அது. பனையிலிருந்து இறங்கி வந்து கிழவியோடு வீம்பு பேசும் முனிதான் சமூக சம்பிரதாயங்கள். பெறுமானங்களின் தகர்வு, சம்பிரதாயங்களின் உதாசினத்துக்கான முன் மொழிவாய்க் கதையிலேயே தொக்கி நிற்கிறது.

'பாக்கிரியா... நா அதுவ இருக்கிறவரை நீ அத வெட்டிக்கிட முடியாது...' என்கிறது முனி.

அந்தநேரத்தில் சூறைக் காற்றில் பனை முறிந்து விழுகிறது,

'நாளைக்கு பனையை வெட்ட தடையிருக்காது' என்று எண்ணிக்கொள்கிறாள் ஆவுடையம்மாள் கிழவி.

அத்துடன் கதை முடிகிறது.

அது வேறெதுவும் சொல்லாது

பிரச்சாரம், தீர்வு என்றும் அது செய்வதில்லை.

கச்சிதமாய் அமைந்த சிறுகதை அது.

'வேட்டை' இத் தொகுப்பிலுள்ள இன்னொரு நல்ல சிறுகதை. சண்முகப் பாண்டியின்

கொலையை, சாமியே வந்து பலியெடுத்ததாய் முடிக்கிற நேரத்தியை இக்கதையில் ரசிக்க முடியும்.

கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த ஆசிரியர் பயன்படுத்திய மொழியானது, இவ்வகை மண்சார் இலக்கியங்களின் வெளிப்பாட்டுக் கான மொழியாக இத் தொகுப்பில் தன்னை இளங்காட்டுகிறது. அது அதுவாக வாழ்க்கையை மிகுந்த எதார்த்தமாக ஆசிரியர் கதைகளாக்கி யிருக்கிறார். யதார்த்தவகை நெருடலற்ற விதமாய்க் கதைகளைக் கொண்டு செலுத்த நன்கு உதவியுள்ளதைக் காணமுடிகிறது. ஆனாலும் இன்னும் ஆழம் பெறவேண்டிய இடங்களில் எதார்த்தவகை போதுமான அளவு கைகொடுக்க வில்லையெனத் தெரிகிறது.

இதுதான் ஒரு தலித்தின் கதைகளென நூல் தன்னைப் பிரஸ்தாபிக்காவிடினும் இவை தமிழில் புதிய களங்களில் உருவானவை என்பதை நிச்சயமாகச் சொல்ல முடியும். அந்தவகையில் இவை நவீன தமிழில் கவனிக்கப்படவேண்டிய எழுத்துக்களாகவும் அமைகின்றன.

மரபு, பண்பாடு, வாழ்வியல் தளங்களில் இக் கதைகள் மனித பாதிப்பைக் காட்டுபவை. இவை ஒரு சமூகத்தின் கதைகள் மட்டுமில்லை. மானிடத்தின் கதைகள் கூட, இன்னும் பாழ்களில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் மக்களின் கதையையே சிறந்த செய்நேர்த்தியுடன் ஆசிரியர் நூலாய்த் தந்திருக்கிறார் என்றாலும் தகும். தனக்கான அழகியலை தலித் இலக்கியம் வகுத்துக் கொள்கிறது என்பது சரிதான். அபிமானியின் பங்களிப்பு நிச்சயம் அதில் இருக்கும்.

சுயாதீனமான முனைப்புகளின் படைப்புக் கருடாக வேணும்.

இன்னும் ஒன்றைச் சொல்ல வேண்டும்.

வசனங்களில் அதீதமான சந்தி சேர்ப்புகள் வாசிப்பின் இதத்தை இடறுகின்றன. இந்தக் குறையை அபிமானியின் 'நோக்காடு' தொகுப்பிலும் கண்டு முன்னர் சுட்டியதாக ஞாபகம். வரும் பதிப்புக்களும் தொகுப்புக்களும் இக்குறை களைந்து வருமென எதிர்ப் பார்க்கலாம்.

“எனக்குள் பெய்யும் மழை.”

மூன்றாம் உலகப் பெண்ணிலைவாதம் இருபத்திரண்டு ஆசியக் கவிகள் தொகுப்பும் மொழியாக்கமும்; யமுனா ராஜேந்திரன்.

வெளியீடு: Exil

27, Rue Jean Moulin

92400 Courbevoie, France.

விலை : ரூ.75/-

தமிழ்நாட்டில் கிடைக்குமிடம்:

தாமரைச் செல்வி பதிப்பகம்

31/48, ராணி அண்ணா நகர்,

கே.கே. நகர், சென்னை - 600 078.



ஆயிஷா* பள்ளி மாணவி. வகுப்பறையைக் கேள்விகளால் உலுக்குகிறாள். ஆசிரியைகள் உலுக்கப்படுகிறார்கள். என்ன மாதிரியான கேள்விகள்?

தாமஸ் ஆல்வா எடிசன், சிறு வயதில் சிம்னி விளக்கு முன்னால் உட்கார்ந்து 'எண்ணெயின்றி, திரி இன்றி விளக்கு எரியுமா' என்று எப்படி சிந்தித்தானோ அது மாதிரி கேள்விகள்.

தாய்க்கு மகளைக் கொஞ்சமும் பிடிக்கவில்லை. ஆசிரியர்களுக்கு மாணவியைப் பார்க்க பிடிக்கவில்லை. சிந்திக்காத, கேள்வி எழுப்பாத மாணவியைத்தான் பிடிக்கிறது.

சிந்திக்காத மனைவியைக் கணவனுக்குப் பிடிக்கிறது. சிந்திக்காமல், கேள்வி எழுப்பாமல் வேலை செய்கிற தொண்டர்களைத் தலைவர் களுக்குப் பிடிக்கிறது. போர் முனையில் சந்தேகம் தொடுக்காமல் சாகிற ராணுவக் காரனை அதிகாரிகளுக்குப் பிடிக்கிறது. சிந்திக்காத மாணவர்களைத்தான் ஆசிரியர்களுக்குப் பிடிக்கிறது.

ஆயிஷா சிந்தித்தாள். கேள்விகளில் புதிதாய்ப் பிறந்தாள். அதனால் அவளை யாருக்கும் பிடிக்கவில்லை.

அடக்க ஒடுக்கமான பெண் எல்லோருக்கும் பிரியமானவள். ஏனெனில் அடக்க ஒடுக்கம்

* ஆயிஷா - இரா. நடராசன் எழுதிய சிறுகதை. கணையாழி இதழில் வெளிவந்தது.

சிந்தனைக்கு இட்டுச் செல்வ தில்லை; ஆயிஷா பெண்ணாக இருந்ததால், 'சொன்ன பேச்சைக் கேட்டுக் கொண்டு இரு' என்று மறுக்கப்படுகிறாள்.

ஆயிஷா பள்ளிப் பரிசோதனைச் சாலையில் வைக்கப்பட்ட வேதியியல் கலவையைச் சாப்பிட்டு இறந்து போகிறாள். அது தற்கொலையல்ல. தற்செயலானதல்ல. சிந்திக்க முடியாத, சிந்தனைத் திறனற்ற சகலராலும் நடத்தப்பட்ட கொலை.

ஒவ்வொரு நாளும் வகுப்பறை களில், குடும்ப அறைகளில், அலுவலக அறைகளில், பணியிடங்களில் ஆயிரம் ஆயிஷாக்கள் கொலை செய்யப்படுகிறார்கள். சாரதா, சுயத்தை சாம்பலாக்கிய சிறுமி, பூஜையறையிலே இறந்து போகிறாள்.

சாரதா-

பூஜையறையில் அவள், ஆரத்தி காட்டிக் கொண்டிருப்பாள் ஒரு கையில் வெண்கல மணியைப் பிடித்திருப்பாள் மறுகையில் தீக்கொழுந்து அலைந்தெறியும் வெண்கல தீபம் தவறிய போது எண்ணெய் உடலில் பரவியபோது'' (பக் 73-சுஜாதா பட்)

- அவள் கதறலை ஒருவருமே கேட்க முடியாது கசிந்து போகிறாள். அவளை எரிப்பதற்கு நிறைய வைதீகங்கள் இருக்கின்றன. ஆண் உருவாக்கிய ஐதீகத்தில் (ஒவ்வொரு பருவத்திலும்) தன்னை அடிமையாக நினைத்துக் கொள்கிறாள். இந்த சமூகத்தில் ஒவ்வொரு சந்தோசமும் அவளை எரித்த சாம்பலிலிருந்து துளிர்க்கிறது. சாரதா எரிகிறாள்.

நகரத்தின் ஒரு மூலையில், பிரதிபா என்ற ஏழு வயதுப் பெண்ணின் பெண் உறுப்பு பிளேடால் பிளக்கப்படுகிறது. மலரும் முன்பே பிரதி மாக்கள் பூப்பெய்ய வைக்கப்படுகிறார்கள். பிற்பாடு,

'அந்தப் பெண் குழந்தை சர்வசாதாரணமாக நடந்து போவாள்

அப்புறம் அப்புறமான நாட்களில்
அந்தப் பெண்ணால் முடியாது; முடியாது
திரும்பவே முடியாது.

தனது கடந்த கால சுயத்துக்கு
தனது

பழைய குழந்தைமயமான வாழ்வுக்கு'
(பக்-71 சுஜாதாபட்)

கல்வி அறைகளில் முதலிரவின் பள்ளி
யறைகளில், சமுதாய வெளிகளில் எப்போதும்
ஒரு வாய் பேசுகிறது. பால காதுகள் கேட்
கின்றன. பேசுகிற வாய் ஆணாக இருக்கிறது.
கேட்கிற காதுகள் பெண்களாக இருக்கின்றன.

ஒரு வாய் பேச, பல காதுகள் கேட்கிறபோது,
சிந்தனைக் கதவுகள் அடைபட்டுப் போகின்றன.
பேசுகிற வாய், கட்டளையரிடுகிற வாயாக
இருக்கிறது. பழைய மதிப்பீடுகளின் குரலாக
வருகிறது.

ஆகவே-

''பூமியின் மீது வாய் புதைத்தாவது
நாம் பேசியாக வேண்டும்.

எனது மௌனம் அரற்றுக்கிறது.

பூமியில் வாய்புதைத்தாவது நாம்''

சிந்தனை என்பது சனநாயகம். ஒரு வழிப்
பாதையல்ல; அது இருவழிப்பாதை. பேசுகிறவன்
ஆணாக, பேசுகிறது சமூகமாக இருக்கிறபோது,
பெண்ணின் சிந்தனைக் கதவுகள் அடைபட்டுப்
போகின்றன. பேசுகிற வேலையை ஒருவாய்
செய்கிறபோது, கேட்கிற காதுகளுக்கு சிந்திக்கிற
வேலை இல்லை.

''கடைசிச் சேவலின் கடைசிக் கூவல் கேட்கும்
போது

கடைசி இரவின் இறுதியை
விடிகாலை நட்சத்திரங்கள் அறிவிக்கும்போது
கடைசி தினத்தின் சூரியன்
இரத்தம் உமிழும் சேதியைக் கொணரும்போது
தலையினின்று நான் முகம் நிமிர்வேன்.

எனது கடைசி மூச்சு பற்றி கவனம் கொள்வேன்''
(பக்.60) கிஸ்வர் நஹீத்)

சுய உடைவு நிகழ்ந்த பின், கடைசி மூச்சு
விடுகிற போதுதான், பெண் நிமிர்கிறாள்;
எல்லாம் முடிந்த பின்னாவது நிமிற வேண்டாமா?
தமிழ்ப்பெண், இந்தியப் பெண், மூன்றாம்
உலகம் பெண் நிமிர்கிறாள்.

ஆனால்

இது காறும் ஒவ்வொரு ஆணுக்குப் பின்னும்,
அவள் உழைப்பாயிருந்தாள்.

''உனக்கு நானொரு சாளரமாயிருந்தேன்
நீ என்னைத் திறந்தாய்.

நீ விரும்பிய காட்சியை ரசித்தாய்
தென்றலையும் நிறங்களையும் முகர்ந்தாய்
புயலினின்றும் அடைக்கலம் தேடி
சாளரக் கதவுகளைச் சாத்தினாய்
உன்னைப் பாதுகாப்பாய்த் தழுவிய
போர்வையாக ஆனேன்''

(பக். 62)

ஆணின் ஆளுமையை விகசிக்க, அவள்
ஊட்டச்சத்து ஆகிப் போகிறாள்.

பேரறிஞன், பெருங்கலைஞன்,
நானிலத்தை நாக்குச் சுழட்டலில்
வசமாக்கும் நாவலன்,

தலைகீழாய்,

மூச்சடக்கி முத்தெடுத்து நிமிரும்

பேனாவின் நாயகன்,

ஓவியன், கோபுரத்துச் சிற்பி

- இத்தனை பெயர்களும்

தந்தாய் நீ

உனக்கெனக் கொண்டது

ஒரு பெயர் மட்டுமே

'பெண்'

அவளுடைய பெயர் யாருக்கும் நினைவில்லை.
அவருடைய பிறந்த நாள் கூட. மணி விழாக்
காலத்தில் கூட, மாமேதைகள் எவர்க்கும்
நினைவில்லை இவள் பிறந்த பொழுது,

மூன்றாம் உலகப் பெண் கவிஞர்கள், தங்களுக்குக்
காக கண்ணீர் வடிக்கிறார்கள்; குமுறுகிறார்கள்.
கேலி செய்கிறார்கள். இந்தப் பெண்களின்
கோபத்தால் ஆதிக்க சங்கிலி நொறுங்கி
விழுகிறதோ இல்லையோ ஒரு கேலிச்
சிரிப்புக்கே இந்த உலகம் நொறுங்கி விழுந்து
விடுகிறது. சுஜாதா பட்டின் 'மரபு' என்ற
கவிதை இப்படித்தான் ஒரு ஏளனப்பழிப்பு
காட்டுகிறது.

''இந்தப் புல்லும் என்னைப் போலத்தான்
கால்களுக்கிடையில் மடங்கிப் போக வேண்டும்.

மறுபடி தன்னை நிமிர்த்திக் கொள்ள-

ஆனால்

அதன் ஈரம் என்ன அர்த்தம் கொண்டிருக்கிறது?
கேவலமான அவமானமா?

அல்லது உணர்ச்சி வெப்பமா?

தங்களுக்காக, பெண்களுக்காக மட்டுமல்ல. மனிதர்களுக்காக வரலாற்று விதிகளை அழித்தெழுத இவர்கள் முயல்கிறார்கள்.

துயரங்கள், சோதனைகள் நெருக்குகிற வேளையில் ஒன்று சேருகிறார்கள்: குரல் எழுப்புகிறார்கள். இது துயரமும் நேரத்தில் ஒன்று சேரும் பிணைப்பாக, கை கோர்த்தலாக இருக்க கூடாது. எல்லா நேரமும் துயரமும் நேரமே. எல்லா நேரமும் ஒடுக்கப்படும் நேரமே - மூன்றாம் உலகப் பெண்களுக்கு. ஒரு நேர வெற்றியல்ல: வாழ்வு பூராவுக்குமான வெற்றி அவசியம்.

எனது சகோதரிகளே,
எனது சிநேகிதர்களே
நம் துக்கங்களுக்காக மட்டும்தான்
ஒன்று சேரப் போகிறோமா?"
(பக். 124) உமாபரமேஸ்வரன்

பொதுவாக அவளுக்கு எதுவும் இனிமை யானது இல்லை. எதுவும் அழகானது இல்லை. பூப்பெய்தும் பருவம் கூட. வர்க்க அடுக்குகளின் கீழே இருக்கும் சிறுமியருக்கு சதா உழைக்க ஓடுகிற நேரத்தில் அதுவும் ஒன்றாக ஓடிவிடு கிறது. வர்க்க அடுக்குகளில் மேலே இருக்கும் பெண்களுக்கு அது இன்னொரு சிறையைத் திறந்து வைக்கிறது.

இது காறும் எவை அழகுகளாக இனிமைகளாக வாசிக்கப்பட்டதோ, அவை ஒவ்வொரு கதவாய் வரிசையாய் திறக்கும் சிறைகள்தான்.

சிந்தனை ஒரு தொழில். பெட்டிக் கடையோ, உணவு விடுதியோ, மளிகை வியாபாரமோ,

எப்படி விடுமுறை விடுவதில்லையோ, அப்படி சிந்தனைத் தொழிலுக்கும் விடுமுறை கிடையாது; தொழில் நடத்துகிறவர்கள் மாதிரி, வியாபாரம் செய்கிறவர்கள் மாதிரி, தொடர் சிந்திப்பு வேண்டும்.

சிந்தித்தலுக்கு ஓய்வு இல்லை. விடுமுறையும் இல்லை. சமூகம் தொடர்ந்து இயங்குகிறது. இயங்குதலால் அசைவுகள், பிறழ்தல், தொடர்ந்து எழுந்து கொண்டே இருக்கிறது. அவை மீது உராய்தல், மோதல் நிகழ்த்து வதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் வந்து கொண்டே இருக்கின்றன. எழுத்தாக, பேச்சாக, பாடலாக, காட்சியாக சிந்தனை வெளிப்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கிறது. இருக்க வேண்டும்.

யமுனா ராஜேந்திரன், இத்தகைய சமூக நிகழ்வுகளின் மீது தொடர்ந்து பதிவுகளைச் செய்து கொண்டேயிருக்கிறார். 'உயிர்நிழல்' என்ற புலம் பெயர்ந்த தமிழர்களின் இதழும் இடையீடு நிகழ்த்திக் கொண்டிருக்கிறது. எனக்கு இன்னும் அதிகமாகப் பேசவேண்டும் என்கிறார் யமுனா ராஜேந்திரன். அதிகமாகப் பேசுவதை விட, அதிகமாய்ச் செய்கிறார். எண்பதுகளின் தொடக்கத்தில் 'மூன்றாம் உலகப் பெண் நிலைக் கவிதைகள்' என்ற நூலை நண்பர்களின் முயற்சியோடு செய்திருந்தார்.

அவர் சொல்வது போல், அவரது சொந்தத் தாய்களையும், மகள்களாகவும் சிநேகிதர்களாகவும் இருந்த ஆசியப் பெண் கவிகள், "எனக்குள் பெய்யும் மழை" வழியே முற்றிலும் புதிதான அகண்ட பிரபஞ்சத்தை திறந்துகொள்ள வழிவகுத்திருக்கிறார்கள்.

யாதுமாகி - 5 & 6

நவீன கவிதைக்கான
காலாண்டிதழ்

6, பர்வத சிங்கராஜ தெரு
திருநெல்வேலி டவுன் - 627 006

தனியிதழ்: 25/-
ஆண்டுச்சந்தா: 75/-

வேர்கள் - 6

இலக்கிய மலர்

கௌரவ ஆசிரியர்:
கி.அ. சச்சிதானந்தம்

2-A, கியான் விக்னேஷ் வளாகம்
26, பிள்ளையார் கோயில் தெரு
வடபழனி, சென்னை - 600 026.

தனியிதழ் : 20/-
சந்தா: 80/-

சிலுவையில் தொங்கும் சாத்தான் நூல் மதிப்புரை

கூகி வா தியாங்கோ

தமிழாக்கம்: **அமரந்தா - சிங்கராயர்**

தாமரைச் செல்வி பதிப்பகம்,

31/48, ராணி அண்ணா நகர்,
கே.கே. நகர், சென்னை - 600 078.

ப. 421, ரூ. 125.00



சி. சிவசேகரம்

ஆப்பிரிக்க இலக்கிய உலகு பற்றிய நமது ஆர்வம் வளர்ச்சி பெற்று வருவது மிக நல்ல அறிகுறி. எவ்வாறோ, நம்மை எட்டும் ஆப்பிரிக்க இலக்கியங்களில் தெளிவான அரசியல் அடையாளம் உள்ளது. இது நமது தூய அழகியல் நோக்காளர்களைப் பெரிதாக வருத்துவதாகத் தெரியவில்லை. என்றாலும் முதலில் கிச்சூயு மொழியிலும் பின்பு ஆங்கிலத்திலும் வெளியான Devil on the Cross, அச்சேறி இருபது வருடங்களின் பின்பும், அழகான ஒரு அரசியல் பிரகடனமாக அழகியல் உபாசகர்கட்கு ஒரு பெரிய சவாலாகவே உள்ளது. அதன் செய்தி அதன் ஆசிரியர் கென்யாவின் சிறையில் வாடும் காலத்தில் எவ்வளவு செல்லுபடியாக இருந்ததோ, அதே அளவுக்கு, இன்னும் கென்யாவுக்கு செல்லுபடியாகிறது. அது மட்டுமல்லாது, மூன்றாம் உலகின் ஏகப்பெரும்பான்மையான நாடுகட்கும் அது செல்லுபடியானதாக இருக்குமாறு ஏகாதிபத்தியத்தின் பூகோளமயமாக்கல் நடவடிக்கைகள் உறுதிப்படுத்தி வருகின்றன.

இந்த நாவலில் வரும் கதை மாந்தர் யாவரும் பலவேறு சமூகச் சக்திகளின் குறியீடுகளாகவே வருகின்றனர். காட்டின வளங்களும் மக்களின் உழைப்பும் உடைமைகளும் எவ்வாறு ஏகாதிபத்தியத்தால் பறிக்கப்படுகின்றன என்பது, பலவேறு உள்ளூர்ச் சுரண்டற் சக்திகளின்தயக்கமற்ற வாக்கு மூலங்களாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இந்த நூல் எழுதப்பட்ட காலத்தை விடவும் அதிகமான திமிருடன் இன்று சுரண்டற்காரர்கள் நமது கொள்ளையடிப்புப் பற்றிக் கூசாமற் பேசிக்கொள்கிறார்கள். அந்த வகையில் கொள்ளையர்களிடையே பெரிய கொள்ளையன் யார் என்ற போட்டியில், அவர்கள் போட்டி

போட்டுக் கொண்டு தமது கொள்ளையடிப்பை விவரிப்பது இன்று மிகவும் பொருத்தமானது.

சாத்தான் ஒரு குரலாக, வெளி வெளியாக அடையாளங்காண முடியாத ஒரு பாத்திரமாக வருகிறான். நல்லவர்களின் ஆன்மாவை வாங்கி அவர்களைப் பணத்தாசை மிக்கோராக மாற்றுகிற பணி சாத்தானுடையது. ஏகாதிபத்தியத்தின் முகவராகவும் தனிமனிதர் சீரழிவின் கருவியாகவும் சாத்தான் இயங்குவதை நம்மால் அடையாளங்காண முடிகிறது.

நாவலில் பிரதான பாத்திரம் கென்யாவின் அடையாளமாக, ஒருக்கப்பட்ட மக்களின் அடையாளமாக, மிகவும் பொருத்தமான முறையில், கிராமத்தினின்று நகரத்துக்கு வந்த ஒரு பெண்ணாக அமைகின்றமை கென்ய சமூகத்தின் ஆணாதிக்கக் கொடுமைகளையும் அடையாளங் காட்டி மனித விடுதலையின் குரலைப் பெண்ணுரிமையின் குரலோடு ஒருங்கிணைக்கவும் உதவுகிறது. வரீயங்கா என்ற இந்த வஞ்சித்து ஏமாற்றப்பட்டுக் கடுமையாகச் சுரண்டப்பட்ட பெண்ணில் ஏற்படுகிற மாற்றம் கென்யாவின் சமூகத்தில் வளர்ந்து வாழும் கிளர்ச்சிப்போக்கை விட அது பெற வேண்டிய வளர்ச்சியையே அடையாளங் காட்டுகிறது எனலாம்.

வரீயங்கா என்ற பெண் நகரத்தில் தனது இருப்பிடத்தினின்று வெளியேற்றப்பட்டுத் தன் ஊரை நோக்கிப் பயணம் செய்யும் போது கொள்ளைக்காரர்களின் விருந்து வைபவத்திற்குப் போக நேர்கிறது. இதன் பின்னணியில் அவரது கடந்த காலமும் இதன் விளைவாக அவரில் ஏற்படும் மாற்றமும் சுவைப்படக் கூறப்பட்டுள்ளது. வரீயங்காவுக்கு நிகழ்ந்தவை கென்யாவின் யதார்த்தம். வரீயங்கா முடிவில் வரித்துக் கெண்ட பாதை அவரதும் கென்யா வினதும் விடுதலைக்குமான பாதை. நாவலின் இறுதிப் பகுதி என்னவோ நமது சினிமாப் படங்களினது போன்று கொஞ்சம் வலிந்து புகுத்தப்பட்ட திகிலூட்டும் பண்புடன் அமைந்து நாவலைச் சற்றே வலுவிழக்கச் செய்துள்ளதாகவே கூறுவேன்.

என்னும் அரசியலையே இலக்கியமாக்குவதில் நாவலாசிரியர் பயன்படுத்திய கதை கூறும் முறை நம்மை வியக்க வைக்கிறது. இந்த நாவலுக்கு நமது நவீனத்துவ, பின் நவீனத்துவ வித்துவான்கள் என்ன அடையாளம் ஒட்டி வர்ணிப்பார்களோ எனக்குத் தெரியாது. என்னளவில் சமூக யதார்த்தமே நூலின் ஒவ்வொரு பக்கத்திலுமிருந்து ஊற்றெடுத்து ஓடுகிறது. படிமங்கள் இங்கே எதையும் மூடி மறைக்கவோ மழுப்பவோ பயன்படவில்லை. அவை பச்சையாகவும் தெட்டத்தெளிவாகவும் மிகுந்த அங்கதச் சுவையுடனும் ஐயத்திற்கு இடமில்லாதவாறு அதேவேளை மிகுந்த கற்பனை ஆற்றலுடன் புணையப்பட்டுள்ளன. நூலின் வேறுபட்ட வாசிப்புக்கள் வேறொரு தளத்தில் இயலுமாக்கப்பட்டுள்ளன. நமது நேரடியான அனுபவங்களுடனும் தகவல் வாயிலான அறிவுடனும் கதையின் முக்கிய நிகழ்வுகளைப் பொருத்திப் பார்க்கிறபோது, அவற்றின் சாத்தியப்பாடுகள் எல்லையின்றி விரிகின்றன. இந்த நூலை வாசித்த பிறகு ஒரு கட்சியின் அறிக்கையைக் கூட ஒரு கவிதை யாகவும் காவியப்பாங்காகவும் கூற முடியும் என்ற நம்பிக்கை மனதில் துளிர்க்கிறது.

இந்த நூலின் வாசிப்பை வசதிப்படுத்து வதற்காக கூகிவாதியாங்கோவின் கென்யாவின்

அரசியற் பின்னணியைப் பயனுள்ள முறையில் வழங்கியுள்ள மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் நூலில் வரும் பேர்களைத் தமிழிற் தருவதன் இடர்ப் பாடுகளை மனதில் கொண்டு ஒரு சொற்பட்டி யலையும் தந்திருக்கலாம். மொழிபெயர்ப்பின் ஒரு முக்கியமான பலவீனம், வாசித்துக் கொண்டு போகும்போது, இது ஒரு மொழி பெயர்ப்பு என்று தொடர்ச்சியாக நினைவூட்டு கிற வாக்கியங்கள். சொற் தெரிவின் சில இடங்களில் 'தூய' தமிழ்ச் சொற்களும் வேறு இடங்களில் அயற் சொற்களின் தமிழ்ப்படுத்தப் பட்ட வடிவங்களுமாக வருவதும் சிறிது நெருடு கிறது. பாடல்களைத் தமிழில் வாய்விட்டுப் பாடக்கூடிய சீரான சந்தத்தில் அமைப்பது பற்றியும் மேலும் கவனமெடுத்திருக்க முடியும்.

இத்தகைய மொழிபெயர்ப்பு எளியதல்ல. இரண்டு மூன்று கட்டங்களில் இது வாழும் தமிழுக்கு மேலும் நெருக்கமாக்கப்பட்டிருக்க லாம் என்பது என் எண்ணம். எவ்வாறாயினும் தமிழில் இந்த நூலின் வரவு இன்று மிகவும் பயனுள்ளது. தமிழகத்தின் அரசியற் சீரழிவுச் சூழலில் நம் சமுதாயங்கள் எதிர்நோக்குகிற நெருக்கடியான சூழலையும் போராட்டத்திற் கான தேவையையும் உணர்த்தும் ஒரு சிறந்த நூலின் வரவு பற்றி நாம் மகிழாமல் இருக்க முடியுமா?

பிரமிள் கவிதைகள்

கவிதைத் தொகுப்பு

ஆசிரியர்: பிரமிள்

தொகுப்பாசிரியர் :
கால சுப்ரமணியம்

வெளியீடு:
லயம் வெளியீடு
பெரியூர்
சத்தியமங்கலம்
Pin: 638 402
விலை: 130/-

பிரமிள் கவிதைகள்



வெளிவந்துவிட்டது!

பொதிகை

பொதியவெற்பன் பொன்விழா மலர் - 2000

வெளியீடு: வீ. இராசாராமன் அறக்கட்டளை
கங்கைகொண்டசோழபுரம்

விற்பனை உரிமை:
சிலிக்குயில்
20, கோதண்டபாணி தெரு,
கும்பகோணம் - 612 001.
விலை ரூ.100/-



வரம்பெற்றோம்

சிறுபத்திரிக்கைகள்

கனவு - 33

8/707 - C பாண்டியன் நகர்
திருப்பூர் - 641 602 விலை: 8/-

கவிதா சரண்

31, T.K.S. நகர், சென்னை - 600 019.
விலை : 10/- சந்தா: 100

விருட்சம் - 46

7, ராகவன் காலனி, மேற்கு மாம்பலம்
சென்னை - 3. ஆண்டுச்சந்தா: 40/-

சந்தரசுகன் - 156

C-46, 2 வது தெரு,
நகராட்சி குடியிருப்பு, தஞ்சாவூர் - 7
தனியிதழ் - 5/- சந்தா - 60/-

சந்தரசுகன் ஜூன் - 2000 இதழ்

14- ஆம் ஆண்டு மலராக வர
உள்ளது, படைப்புகள் 'ஆண்டு
மலருக்கு' என குறிப்பிட்டு அனுப்புங்கள்.

பவளக்கொடி (காலாண்டிதழ்)

அருள் பிரிண்டர்ஸ்
ஹோட்டல் யாகப்பா கம்பள்கல்
திருச்சி சாலை, தஞ்சாவூர் - 613 001
தனியிதழ் : 20/- சந்தா: - 80/-

சிற்பிதழ் செய்தி - 34

1. சம்பத் நகர், குளேசுவரன் பட்டி
பொள்ளாச்சி - 6

கூடாரம் காலாண்டிதழ்,

பெரிய கடைத்தெரு
பட்டுக்கோட்டை - 614 601.

வேட்கை - 3, காலாண்டிதழ்

8, 5 வது குறுக்குத் தெரு
வித்யா நகர் (மேற்கு), சேலம் - 3.
தனியிதழ்: 10/- சந்தா: 50/-

வேறு வேறு, காலாண்டிதழ்

111 - A, காந்தி நகர், ஆத்தூர்
சேலம் - 636 102.
தனியிதழ்: 25/- சந்தா: 100/-

திணை, காலாண்டிதழ்

பி.வி. குமார் தெரு,
பொன்னப்பர் நகர், நாகர்கோவில் - 4.
தனி இதழ்: 12/- சந்தா: 45/-

மண். காலாண்டிதழ்

ஆசிரியர் : அறிவுமதி,
தமிழோசை பதிப்பகம்
797 - E சிறீராம் மோகன் வணிக வளாகம்
சத்தி சாலை, காந்திபுரம்,
கோவை-641 012 தனியிதழ் : 15/-

தேசபக்தன்

தமிழீழ புதிய ஜனநாயக்கட்சி
A. Jayaratna, 67, Parkwood,
Village DR, #308 Donmills, Ontario
M34 2x4, Canada
Email - Patriot editor@yahoo.Com
விலை: 25/-

தமிழீழம்

தமிழீழ மக்கள் கட்சியின் ஏடு
BM Box 4002, London Wo In 3xx
United Kingdom,
www.Thamileelam - org
விலை: 10/-

புத்தகங்கள்

Takings His Art To Tribals

Art & Life of A. Perumal
Edited by Indran.

வெளியீடு: yali Print
8, Corporation Colony,
Kodambakkam, Chennai - 600 024.

கவிமூலம்

கட்டுரைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர் : விக்ரமாதித்யன்
வெளியீடு: மருதா
62/1 முதல் தளம், பீட்டர்ஸ் ரோடு
இராயப்பேட்டை, சென்னை - 14.
விலை : 40/-

ஒரு பயணத்தின் கதை

பெட்ரோல்ட் பிரெடக்ட்
ஆட்டப் பிரகாரம்
இளைய பத்மநாதன்
தமிழாக்கம்: பஸ்கலை அரங்கம்
வெளியீடு: பஸ்கலைப் பதிப்பகம்
9, வீராசாமி காலை குறிஞ்சி நகர்,
பெருங்குடி, சென்னை - 96
விலை: 50/-

புல்லாங்குழலே

கவிதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: புவியரசு
வெளியீடு: கண்ணதாசன் பதிப்பகம்
12, கண்ணதாசன் சாலை
தி. நகர், சென்னை - 17
விலை: 45/-

முன்றாவது சிறகு

ஆறு கவிஞர்களின் தொகுப்பு
வெளியீடு: முப்பாலிகை பதிப்பகம்
10, காளியப்பா குடியிருப்பு
பெரிமனூர் - சேலம் - 7
விலை: 20/-

கடல்முகம்

கவிதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: பாலை நிலவன்

வெளியீடு: தரு வெளியீடு.
370, ராமச்சந்திரா லேஅவுட்
சிங்கப்பூர் பிளாசா (அருகில்)
ராம் நகர், கோவை - 641 009.
விலை : 40/-

பாலிதீன் பைகள் - நாவல்,

ஆசிரியர்: இரா. நடராசன்
வெளியீடு: Kavya
16, 17th "E" Cross Indira nagar II Stage
Bangalore - 560 038. விலை : 65/-

அஞ்சலை - நாவல்

ஆசிரியர் : கண்மணி குணசேகரன்
வெளியீடு: அருள் புத்தக நிலையம்
12, வாணியர் வீதி
குறிஞ்சிப்பாடி - 607 302.
கடலூர் விலை : 85/-

மனிதர்கள் கூடுகிறார்கள்

சிறுகதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: வெ. சுப்பிரமணிய பர்ரதி
வெளியீடு: லதா புகள்
201/B, PACR சாலை
பூரேங்கபாளையம்,
ராஜபாளையம் - 117.
விலை : 35/-

குரல்களின் வேட்டை

கவிதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: சூத்ரகாரி, விலை: 20/-

நெடுவழித் தனிமை

கவிதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: க. மோகனரங்கன்
வெளியீடு: சொல் புதிது
L.486, பெரியார் நகர்
ஈரோ - 638 009. விலை: 15/-

நிறமற்றுப் போன கனவுகள்

கவிதைத் தொகுப்பு
ஆசிரியர்: இளவாலை விஜயேந்திரன்
வெளியீடு: தேசிய கலை இலக்கிய
பேரவை & சுவத் விஷன்
6, தாயார் சாதிப் 2வது சந்தி
சென்னை - 600 002.
விலை: 40/-

என் மெல்லிய தொடுகையில்...

6 கவிஞர்களின் கவிதைத் தொகுப்பு
தொகுப்பு: சூர்யா நிரா
வெளியீடு: முப்பாலிகை பதிப்பகம்
10, காளியப்பா குடியிருப்பு
பெரிமனூர் சேலம் - 7.
விலை: 15/-

உறங்கா நிறங்கள் - 2000

ஓவியர் புகழேந்தியின்
தொடர் ஓவியக்கண்காட்சி

20 ஆம் நூற்றாண்டு சமூகத் தளத்தின் அனைத்து பிரிவுகளிலும் தனது பல்வேறு பதிவுகளை ஆழமாகப் பதித்துள்ளது எனலாம். குறிப்பாக அறிவியல் துறையில் மிகச் சிறப்பான பதிவுகள். அரசியல், கலை - இலக்கியத் துறைகளிலும் தனது தடங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது. சமூக நிகழ்வுகளும் அதற்கான காரண காரியங்களுடன் பதிந்துவிட்டிருக்கிறது. இவைகளை ஒரு ஓவியன் எவ்வாறு உள்வாங்கிக் கொள்கிறான் என்பதை வெளிப்படுத்துவதே ஓவியர் புகழேந்தியின் 'உறங்கா நிறங்கள்' என்ற தலைப்பில் வைக்கப்பட்டிருந்த ஓவியக்கண்காட்சி. 20-ம் நூற்றாண்டிலிருந்து எடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட நிகழ்வுகள் கொஞ்சமாயிருந்தாலும் ஏறக்குறைய 20 ம் நூற்றாண்டை முழுவதையுமே பிரதிநிதித்துவம் செய்துவிட்ட மிக முக்கிய நிகழ்வுகளையும், வரலாறு படைத்த மனிதர்களையும் ஓவியமாக்கியிருந்தது 21ம் நூற்றாண்டில் தொடக்கத்தில் ஒரு நம்பிக்கை புள்ளியாய் தெரிந்தது. ஒரு நூற்றாண்டின் நிகழ்வுகள் ஓவியங்களாகப் பதிவு செய்து பொதுமக்கள் பார்வைக்கு காட்சியாக்கியிருப்பது தமிழகத்தில் இதுதான் முதல் முறை என்பது குறிப்பான விஷயம்.

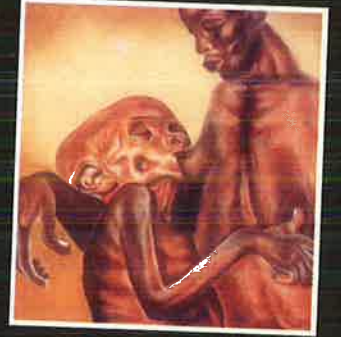
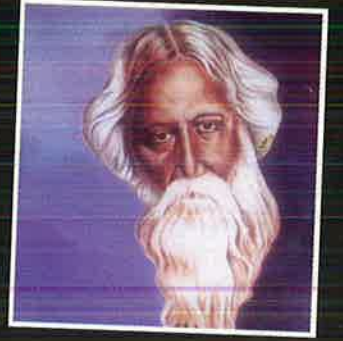


எப்பொழுதுமே, புகழேந்தியின் ஓவியங்களும் அதன் வண்ணங்களும் பொதுவாக சமூக நிறம் கொண்டவைகள். இவரின் 'எரியும் வண்ணங்கள்' என்ற ஓவியத் தொகுப்பு 1994-ல் வெளிவந்த போது ஒரு ஓவியனுக்கு சமூகத் தொடர்பு ஏன் அவசியமாகிறது என்பதை எல்லோருக்கும் புரியவைத்தது. சமூகத்திற்கு ஒரு கலைஞன் முக்கியமா? இல்லை, ஒரு கலைஞனுக்கு சமூகம் முக்கியமா? என்கிற வாதப்பிரதிவாதங்கள் எல்லாம் தொடர்ந்து நடந்து கொண்டிருந்தாலும் - ஒரு கலைஞனுக்கு, ஒரு படைப்பிலக்கியப் படைப்பாளிக்கு சமூக உணர்வே முக்கியம் என்பதை புகழேந்தி போன்ற பலரும் தங்களின் அமைதியான ஆரவாரமற்ற படைப்புகளால் அவ்வப்போது செய்து வருவது சமூக இருப்பிற்கான அர்த்தத்தை உணர்த்திவிடுகிற ஒன்றாகும்.

வெற்றுக் காகிதத்தில் ஓவியன் கிழிக்கும் ஒருசில கோடுகள் கூட பார்வையாளனிடம் பேசிவிடக்கூடிய ஓவியங்களும் உண்டு. அது ஒருவகை. ஆனால், புகழேந்தியின் ஓவியங்களில் கோடுகளைவிட அதில் உள்ள வண்ணங்களே பார்வையாளனிடம் பேசும் சக்தி படைத்தவை. உடல் நரம்புகள் ஒளிக் கீற்றுக்களாய் மாறியிருப்பது புகழேந்தியின் வண்ணங்களில் பார்க்க முடியும். சிவப்பும், மஞ்சளும் கலந்த கலவையில் மனித உணர்வுகளை மிகச் சிறப்பாகக் கொண்டு வந்திருக்கிறார். ஏனெனில் இவ்விரு வண்ணங்கள் மட்டுமே கூடுதல் வெளிப்பாட்டுத் திறம் கொண்டவை, மற்ற நிறங்களை விட. இவ்விரு வண்ணங்களின் அற்புதமான வெளிப்பாடுகளை 17-ம் நூற்றாண்டு உலகப்புகழ்பெற்ற டச்சு ஓவியர் ரெம்ப்ராந்த்-ன் ஓவியங்களில் பார்க்க முடியும். இவரின் ஓவியங்கள் பார்வையாளனுக்கு சொல்ல வந்த விஷயங்களை அவரின் ஓவியங்களையிட வண்ணக் கலவை (Composition) சட்டென சொல்லிவிடும் லாவகம் புகழேந்தியின் வண்ணங்களுக்கு உண்டு என்பது சிறப்பம்சம். தன் வண்ணங்களின் மூலம் இன்னும் நிறைய சேதிகளை சொல்லக் காத்திருக்கும் நண்பர் புகழேந்தியின் தூரிகை இனி உறங்காது என்பது மட்டும் நிச்சயம்.

"ஒரு கலைப்படைப்பு சமூக மாற்றத்திற்கு பயன்படும் கருவிகளில் ஒன்றாக இருக்கவேண்டும். இருக்க முடியும் என்பது என் திடமான நம்பிக்கை. பார்வையாளரான மக்களை அசைத்து சிறிதளவேனும் சிந்திக்க வைக்குமாயின் அது அந்தக் கலைப்படைப்பின் வெற்றியாகும். விதைக்கப்படும் விதைகளும், உச்சரிக்கப்படும் வார்த்தைகளும் எப்படி சும்மா இருப்பதில்லையோ அதுபோலவே கிழிக்கப்படும் ஓவியக் கோடுகளும்" எனக் கூறும் ஓவியர் புகழேந்தி தஞ்சை - தும்பத்திக் கோட்டையைச் சேர்ந்தவர். விவசாயி மகன். குடந்தை ஓவியக் கல்லூரியில் ஆசிரியராக பணிபுரிகிறார். ஓவியத் துறையில் தமிழகத்தின் முதல் முதுகலைப் பட்டதாரி என்ற சிறப்புப் பெருமையும் கொண்டவர்.

புகழேந்தியின் தொடர் ஓவியக் கண்காட்சி



உறங்கா நிறங்கள் 2000

