

## 2023ஆம் ஆண்டில் சத்யஜித் ராயின் படங்கள்: ஒரு மீளாய்வு

### நிலோஸ் பிஸ்வாஸ்



1992ஆம் ஆண்டில், ஆஸ்கர் அகாடமி விருதுக்குழு கேட்டுக்கொண்டதன் பேரில் வரலாற்றாசிரியர் ரிச்சர்ட் ஷிக்கலைக் இந்தியத் திரைப்பட இயக்குநர் சத்யஜித் ராயின் திரை நறுக்குகளைக் கொண்டு காட்சித் தொகுப்பு ஒன்றை உருவாக்கினார். ராய் படங்களின் காட்சிகள் எதுவும் அமெரிக்காவில் இல்லாத நிலையில் அவர் பிரிட்டிஷ் ஒலிபரப்புக் கழகம், இங்கிலாந்தின் சேனல் 4 ஆகியவற்றிடம் அந்தக் காட்சிகளைக் கேட்டுப் பெற வேண்டியிருந்தது.

ராயின் படைப்புகள் அப்போதே "கடந்த காலத்தின் நினைவுச் சின்னமாக" ஆகிவிட்டிருந்தனவா அல்லது அவரது சினிமாவின் தனித்துவமான அடையாளமான உலகளாவிய தன்மை அவருக்குப் பிந்தைய காலத்தில் சாத்தியமற்றதாக ஆகிவிட்டதா?

இரண்டாவது காரணமே சரியானதாக இருக்கலாம். ராயின் படங்கள் 1990களில் மேற்குலகில் அரிதாகவே திரையிடப்பட்டன. ராயின் படைப்புகளில் இருக்கும் மனிதநேயம் அவருக்கு நன்மை பயக்கவில்லை என்று அமெரிக்க எழுத்தாளரும் திரைப்பட விமர்சகருமான பெர்ட் கார்டுல்லோ கருதுகிறார். "ஆன்டன் செக்காவைப் போலவே, ராயும் கதாபாத்திரங்கள் அல்லது சித்தாந்தங்களின் தரப்பில் நிற்க மறுக்கிறார். ஏனெனில் அவர் அனைத்திற்கும் மேலாக மானுடச் சிக்கல்கள்மீது ஆர்வம் கொண்டுள்ளார்" என்கிறார் பெர்ட். "அவரது படைப்புகளில் நாயகர்களோ எதிர்மறைக் கதாபாத்திரங்களோ இல்லை. எளிய பொருளில் வெற்றியாளர்களோ தோல்வியாளர்களோ இல்லை."

ராயின் நாயகர்கள் தங்களுக்கான இடப்பரப்புடன் உறவாடும் சுதந்திரம் கொண்ட கதாபாத்திரங்கள். அனைத்துக் கலாச்சார வேறுபாடுகளையும் சிறுமைப்படுத்திவிடக்கூடியமானுட அடிப்படைகளையும் கொண்டவர்கள். வேறு விதமாகச் சொல்வதானால், ராயின் சினிமா என்பது மானுட நிலை நிலை பற்றியதும் வாழ்வின் அன்றாட அல்லது நாடகீயமற்ற அம்சங்களிலிருந்து எழும் அதன் உணர்ச்சிகரமான சாராம்சம் பற்றியதுமாகும். ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட இந்த அவதானிப்புகளுக்கு மத்தியில், ராய் மண உறவு, அரசியல் ஆகிய இரண்டு முதன்மையான மையங்களின் மூலம் தன்னுடைய திரைப்படங்களில் பதற்றத்தை உருவாக்குகிறார்.

## தி காண்ஜுகல்

அபுர் சன்சார் (அப்புவின உலகம், 1959) படத்தில் அப்பு லட்சியவாதி. திருமணம் நடக்கும்போது திடீரென்று மனநிலை பிறழ்ந்துவிடும் மணமகனுக்குப் பதிலாக அந்தப் பெண்ணைத் தான் திருமணம் செய்துகொள்ளும் முடிவை விதிவசத்தால் எடுத்துவிடுகிறான். திருமண வாழ்க்கைக்குத் தயாராகாத நிலையிலேயே தனது நண்பரின் உறவினரான அபர்ணாவின் கழுத்தில் தாலி கட்டுகிறான். பரஸ்பரம் அந்நியர்களாக மண வாழ்க்கையைத் தொடங்கும் அவர்கள் விரைவில் நெருக்கமான பிணைப்பையும் காதலையும் மணவாழ்வின் பேரின்பத்தையும் பெறுகிறார்கள். புதுமணத் தம்பதிகளின் வழக்கமான காதல் என்பதைத் தாண்டி இந்தப் பிணைப்பு அவர்கள் வாழ்வில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறது.

இந்தப் படத்தில், ராய் காதல் என்ற கருத்தாக்கத்தைப் புத்துயிர்ப்புக்கான சாதனமாக, அப்புவின வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வாகப் பயன்படுத்துகிறார். திருமணத்தைத் தோழமை உணர்வுக்கான வெளியாகவும் ஆதரவு தரும் அமைப்பாகவும் காட்டுகிறார். அவர்களுக்கிடையிலான காதலுணர்வின் அடையாளங்களான நுட்பமான உடலசைவுகளையும் நெருக்கத்தைக் குறிப்புணர்த்தும் தருணங்களையும் தனது உன்னதமான சினிமா மொழியின் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறார். அபுர் சன்சாரில் தான் வடிவமைத்தவற்றைத் தனது அடுத்த படமான 'தேவி'யில் ராய் முன்னெடுத்துச் செல்கிறார்.

தேவி (1960) பழமையான சம்பிரதாயங்களில் ஊறிய இந்து மாமனாரைப் பற்றியது. தனது இளம் மருமகள் தெய்வத்தின் அவதாரம் என்று அவர் நம்புகிறார். இது காலனித்துவக் காலத்து வங்காளத்தில் நிலவிய மத அடிப்படைவாதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கதை. உணர்வுகளைத் தீண்டும் இயல்புகொண்ட ஒளிப்பதிவு ஆசைவயப்பட்ட தருணங்களிலிருந்து தொடங்கிச் சோகமான நிகழ்வுகள்வரை இளம் தயாமயி, உமாபிரசாத் ஆகியோரின் கதையைப் படம்பிடிக்கிறது.

தொடக்கக் காட்சியில், 17 வயதான தயாமயி தனது கணவனுடன் இருக்க வேண்டும் என்று ஆசைப்படுகிறார். கணவனோ படிப்பிற்காகக் கொல்கத்தா திரும்ப வேண்டும். அலங்கரிக்கப்பட்ட மரப் படுக்கையில் அவர்கள் படுத்திருப்பதை கேமரா காட்டுகிறது. உமாபிரசாத் தயாமயியைப் பார்க்கிறான். ஆனால் அவள் கண்களை அவன் பார்ப்பதேயில்லை. கணநேரக் காட்சித் துணுக்கின் மூலம் அவர்களுக்கிடையேயான நெருக்கத்தைப் பார்வையாளருக்கு ராய் உணர்த்திவிடுகிறார்.

பின்னாளில் அவசரக் கடிதத்தைப் பார்த்துவிட்டு உமாபிரசாத் வீடு திரும்பும்போது, அவர்களின் உறவைச் சித்தரிக்க அதே உத்தி தலைகீழாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அந்தக் காட்சி இதயத்தை உலுக்குகிறது. உமாபிரசாத் வீட்டின் விசாலமான முற்றத்தில் காலடி எடுத்து வைக்கும்போது தயாமயி - இப்போது அவள் மனிதச் சிலை - தொலைவில் அமர்ந்தபடி தன் கணவனின் கண்களை நேருக்கு நேராகப் பார்க்கிறாள். அவளுடைய குழப்பத்தையும் மனச்சோர்வையும் உணர்த்தியபடி ஒரு துளிக் கண்ணீர் அவள் கன்னத்தில் உருள்கிறது. அவள் அரைமனதுடன் புன்னகைக்கிறாள். அவள் இப்போது தெய்வம். இந்தப் புதிய வாழ்வின் பைத்தியக்காரத்தனத்தை அவளுக்கு உணர்த்த உமாபிரசாத் கடுமையாக முயற்சி செய்கிறான். ஆனால் அவள் அதைக் காண மறுக்கிறாள். நழுவிச் செல்லும் மண உறவும் ஒருகாலத்தில் நெருக்கமாக இருந்த உறவின் முறிவும் எளிமையானதொரு திருமணத்தின் ஆறுதல்படுத்தும் தன்மை குறித்தும் ஆணாதிக்க அமைப்பின் தேவைகள் குறித்தும் உறுதியான கேள்விகளை எழுப்புகின்றன.

தேவியில் எழுப்பிய கேள்விகளைத் தான் முதன்முதலாகத் திரைக்கதை எழுதி இயக்கிய *கஞ்சன்ஜங்காவில்* (1962) வர்க்கம், சமூகப் பாதுகாப்பு ஆகியவற்றுனுடே ராய் மேலும் ஆழமாக ஆராய்ந்தார். விடுமுறையில் டார்ஜிலிங் செல்லும் வெவ்வேறு வயதுடைய மூன்று இணையர்களைப் பற்றிய கதை இது. வாழ்க்கை, திருமணம், காதல், துரோகம் ஆகியவை பற்றி இவர்கள் சிந்திக்கிறார்கள். ராய்பகதூர் இந்திரநாத் ராய் செளத்ரி, லபோன்யோ ஆகியோரின் கூச்ச சுபாவமுள்ள 19 வயது மகள் மனிஷா, மூத்த மகள் அனிமா, அவளுடைய கணவர் சங்கர் (இவர்களுடைய திருமணம் முறிந்துபோகிறது), வாழ்க்கையில் சாதிக்கத் துடிக்கும் பொறியாளரும் மனிஷாவின் வழக்குரைஞருமான முகர்ஜி, பலவீனமான நிலையில் இருக்கும் தனது தாய் மாமனின் உடல்நலத்தைச் சீராக்குவதற்காக அவரை அழைத்துக்கொண்டு வந்திருக்கும் கீழ்மட்ட நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த வேலையில்லாத இளைஞனான அசோக் ஆகியோர் படத்தின் முக்கியப் பாத்திரங்கள். இவர்கள் அனைவரும் ஒருவரோடு ஒருவர் இணைக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். மனிஷா முதல்முறையாகத் தன் மனதில் உள்ளதை வெளிப்படையாகப் பேசுகிறாள். அவள் தன் வர்க்கத்தின் வரையறைகளை மீறுகிறாள். முகர்ஜியை விடுத்து அசோக்கிடம் வெளிப்படையாக ஆர்வம் காட்டுகிறாள்.

மனிஷாவிற்கும் அசோக்கிற்கும் இடையே வளர்ந்துவரும் ஈர்ப்பின் மூலம் ராய் *அபுர் சன்சாரில்* சித்தரித்த உயிரோட்டமுள்ள காதல் என்ற கருத்துக்குத் திரும்புகிறார். *கஞ்சன்ஜங்காவில்*, காதல் தன்னியல்பாக

வெளிப்படுகிறது. பரஸ்பரம் சார்ந்திருப்பதை மரபார்ந்த உறவுக்கான அடிப்படையாக இயக்குநர் முன்வைக்கிறார். அனிமாவிிற்கும் ஷங்கருக்கும் இடையிலான பதற்றமானதொரு காட்சியில் ஷங்கர் தனது மனைவியின் காதல் விவகாரம் பற்றித் துருவுகிறான். அவர்கள் ஒருவரையொருவர் சார்ந்திருப்பது அவர்களுக்கிடையே சமரசம் ஏற்பட வழிவகுக்கிறது. அவர்கள் விவாகரத்து செய்துகொள்ள வேண்டாம் என முடிவுசெய்கிறார்கள். பெற்றோர்கள் என்னும் முறையில் தங்கள் இளம் மகளின் தேவைகளுக்கு முன்னுரிமை அளிக்கிறார்கள்.

பரஸ்பரச் சார்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட மண உறவு என்ற அம்சம் *மஹாநகரில்* (1963) அதன் உச்சத்தைத் தொடுகிறது. கடுமையான யதார்த்தங்கள் சுப்ரதா, ஆர்த்தி என்னும் நடுத்தர வர்க்க இணையரின் வாழ்க்கையைச் சிதைக்கின்றன. இவர்களுக்குக் காதலோ மண உறவோ தேவையில்லை. இருப்பினும், மனதுக்கு ஆறுதலளிப்பதும் மனிதநேயம் கொண்டதுமான உறவு என்னும் நிலைபடிவத்தை மீட்டெடுக்க ராய் பரஸ்பரச் சார்பு என்பதைத் தன் திரைப்பட உத்தியாகப் பயன்படுத்துகிறார். சுப்ரதா பணிபுரியும் வங்கி திடீரென்று மூடப்படும்போது ஆர்த்தி வேலைக்குச் செல்ல வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு ஆளாகிறாள்.

ஆர்த்தி தனது பெரிய குடும்பத்தின் பொறுப்புகளைச் சுமக்கிறாள். சுப்ரதா தனது மனைவி வேலை விண்ணப்பங்களை அனுப்ப உதவுகிறாள். கடைசியில் ஆர்த்தியும் வேலையை இழக்கிறாள் என்றாலும், அவர்கள் நம்பிக்கையுடன் ஒன்றாக வாழ்வதாகப் படம் முடிகிறது. வாழ்க்கையைப் பற்றிய அவர்களின் நம்பிக்கையில், ராய் மண வாழ்வின் அன்பை மீண்டும் புகுத்துகிறார். "மணவாழ்வு" ஒரு கருப்பொருளாக மறுவடிவம் கொள்கிறது; அரசியல் அதன் மையமாகிறது.

### அரசியல்

ராய் தனது வாழ்க்கை வரலாற்றாசிரியர் ஆண்ட்ரூ ராபின்சனிடம் இப்படிச் கூறினார்: "நீங்கள் ஒரு இயக்குநராக இருந்தால், உங்கள் சுற்றுப்புறம், அரசியல் முதலானவற்றால் உருவாகும் சமூகச் சூழல் முக்கியமானதாகிறது. 1960முதல், நான் என் சுற்றுப்புறம் குறித்துக் கூடுதல் விழிப்புணர்வு பெற்றுவந்தேன்." சமூகச் சூழல் ராயின் படைப்புகளின் இன்றியமையாத பகுதியாக விளங்கிது. வேலையில்லாத திண்டாட்டம், 1970களின் அரசியல் கொந்தளிப்பு, மக்களின் துயரங்கள் ஆகியவை கல்கத்தா முத்தொகுப்புப் படங்களான *பிரதித்வந்தி* (1970), *சீமபத்தா* (1971), *ஜன ஆரண்யா* (1975) ஆகிய படங்களில் எதிரொலித்தன. *ஜன ஆரண்யா* அவரது மிக வலுவான அரசியல் சினிமா.

ராய் தள்ளி நின்று சமுதாயத்தை அவதானிக்காமல் தன் கதாபாத்திரங்களின் வாழ்க்கையை நெருக்கமாகச் சென்று உன்னிப்பாகக் கவனிக்கும் இயக்குநர் என்பதை இந்தப் படைப்புகள் காட்டுகின்றன. அவர் ஷாட்களைப் பிரிக்கும் விதம் மாறுபடத் தொடங்கியது. மிட் ஷாட்களும் அண்மைக் காட்சிகளும் அதிகரித்தன. நெரிசலான வீடுகள், அலுவலகங்கள், குறுகிய சந்துகள் ஆகியவை அவர் படங்கள் நிகழும் பிரதானக் களங்களாயின.

*பிரதிவந்தியில்* ராய் புதிய காட்சி மொழியைக் கண்டடைந்தார். கடந்த காலத்தைக் காட்டப் புகைப்பட நெகட்டிவ் பிம்பங்களைப் பயன்படுத்தினார். படம் முழுவதும் அண்மைக் காட்சிகளை அதிகம் பயன்படுத்தினார். இவற்றை ஓர் அழகியலாகவே அவர் கையாண்டார். எதிர்பாராத உரையாடல்கள் அவருடைய காட்சிப்படுத்தல்களுடன் பொருந்திப்போயின. இவற்றின் மூலம், வேலையில்லாத நடுத்தர வர்க்க இளைஞனான சித்தார்த்தனையும் தனது உலகத்துடன் அவன் தொடர்பற்று இருப்பதையும் சித்தரித்தார். விதவைத் தாய், புரட்சிக் கொள்கைகள் கொண்ட சகோதரன், மேம்பட்ட வாழ்க்கைக்கு ஆசைப்படும் சகோதரி ஆகியவர்களுடன் ஒரு சிறிய வாடகை வீட்டின் நெருக்கடியில் வாழும் சித்தார்த்தன் தனிமனித அபிலாஷைகள், எங்கும் பரவியிருக்கும் ஊழல் ஆகியவற்றின் இருமுனையாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறான்.

கடுமையான விரக்தி சித்தார்த்தனைப் பீடித்தாலும் ராய் அவனை மனிதநேயம் கொண்டவனாகவே சித்தரிக்கிறார். படத்தின் நடுப்பகுதியில் ஒரு தீவிரமான காட்சியில், அடிப்படை வசதிகள் இல்லாமை குறித்து (கடுமையான கல்கத்தா கோடையில் நேர்காணலுக்காக மணிக்கணக்கில் வரிசையில் நிற்கும் வேலையில்லாத இளைஞர்களுக்கு மின்விசிறிகள் கூட இல்லை) சித்தார்த்தன் கொள்ளும் ஆவேசம் மிகவும் அழுத்தமானது. சில காட்சிகளுக்குப் பிறகு, அதே சித்தார்த்தன் தனது காதலி கேயாவிடம் எந்த உணர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்தாமல் இருக்கிறான். அவன் விரும்புவதாகத் தோன்றும் கேயாவுடன் உறவைத் தொடங்குவதைவிடவும் மெல்ல மெல்ல உரிமைகளும் அதிகாரமும் அற்றவனாகத் தான் மாறுவதை எதிர்க்க இயலாமை குறித்தே அவன் அதிகம் கவலைப்படுகிறான்.

*பிரதிவந்தியில்* நிலையற்ற நடத்தை கொண்டதாகவும் சிதறுண்டதாகவும் நிறுவப்பட்ட நகரம், கல்கத்தா முத்தொகுப்பின் இறுதிப் படமான *ஜன ஆரண்யா*வில் (1975) மேலும் இருண்மை கொள்கிறது. “நான் இயக்கிய இருண்மையான ஒரே படம் *ஜன ஆரண்யா*. அதில் எந்த ஐயமும் இல்லை” என்று ராய் 1982இல் சினேஸ்டுக்கு அளித்த

பேட்டியில் (1982 interview with Cinéaste) கூறினார். இதில் மையக் கதாபாத்திரமான சோம்நாத் முகர்ஜி வேலை தேடுகிறான். தன்னைப் போலவே வெறித்தனமான கால்பந்து ரசிகரான பிஷு டாவைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பைப் பெறுகிறான். சிறிய நிறுவனமொன்றைத் தொடங்கும் முயற்சியில் பிஷு சோம்நாத்துக்கு ஊக்கமளிக்கிறான். விரைவிலேயே சோம்நாத் வளரத் துடிக்கும் தொழிலதிபராகிறான். உள்ளீடற்ற தன் நடுத்தர வர்க்க விழுமியங்களைக் கைவிட்டு, வணிக விளையாட்டிற்கே உரிய சர்ச்சைக்குரிய விதிகளைப் பின்பற்றும் நிர்ப்பந்தத்திற்கு ஆளாகிறான். அவன் இடைத்தரகராக மாறுகிறான். இடைத்தரகர் என்பது இங்கே உருவகமாகச் செயல்படுகிறது. லாபகரமானதொரு வணிக ஒப்பந்தத்திற்காகத் தனது நண்பனின் சகோதரியை (பாலியல் தொழிலாளி) வைத்து பேரம் பேசுவதோடு படம் முடிகிறது. *ஜன ஆரண்யா* படத்தின் மூலம் ராய் ஒரு இயக்குனராகத் தன் பயணத்தை "அரசியல்", "மண உறவு" என்னும் இரு கூறுகளாக ஆக்கிக்கொள்கிறார். உறவை மையமாகக் கொண்டு பிற்காலத்தில் அவர் படங்களை எடுத்தாலும் உறவை அதே நிலையில் அவர் சித்தரிக்கவில்லை.

1975 வாக்கில், இந்தி சினிமா ஊழல், பொது அமைப்புகளின் தோல்வி ஆகியவற்றைக் கையாளத் தொடங்கியதுதான் சுவாரஸ்யம். அதே ஆண்டில் தீவார் வெளியானது. இப்போது வழிபாட்டுக்குரிய அந்தஸ்தைப் பெற்றுவிட்ட தீவார், இந்தி சினிமாவில் கோபக்கார இளைஞன் என்னும் அடையாளத்தை முன்னிருத்தியது. *பிரதிவந்தியில்* சித்தார்த்தன் தனக்கான உரிமை மறுப்பைச் சிறிது நேரத்திற்கேனும் ஏற்றுக்கொள்கிறான். *ஜன ஆரண்யாவில்* சோம்நாத் தனது பிழைப்பிற்காக நெறிமுறைகளில் சமரசம் செய்துகொள்கிறான். ராயின் படங்களில் அமைப்புடன் இணங்கிப்போகும் இந்த மனிதர்கள் தனியொருவனாக நீதிக்காகப் போராடும் தீவார், திரிகூல் (1978) படங்களின் விஜய்களிடமிருந்து மிகவும் தொலைவில் இருந்தார்கள். ஆனால், 48 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இன்று பார்க்கும்போது, அப்புமுதல் சோம்நாத்வரை ராயின் "பலவீனமான" மையக் கதாபாத்திரங்கள் தங்களுடைய சிறியதும் பெரியதுமான போராட்டங்களில் நம்மால் புரிந்துகொள்ளக்கூடியவர்களாகவும் உள்ளடுக்குகள் நிறைந்த ஆளுமை கொண்டவர்களாகவும் காட்சியளிக்கிறார்கள்.

*நிலோஸ் பிஸ்வாஸ் எழுத்தாளர், இயக்குநர்*