

# ‘பிறரை’ உற்றுப்பார்த்தல்: லயனல் வென்ற மற்றும் டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் ஆண்தேகம்.

தா.சனாதனன்

பிற்த்துவம் என்பதன் எண்ணம் சிக்கலானது. ஆனால், பிறரைப் பெரும்பாலும் கையாளவும், நிர்வகிக்கவும், உரித்துடைமையாக்கப்படவும் கூடிய பண்டமாசுவம், பொருளாகவும் காணுதல்; கொடியதானதாகவும், அச்சுறுத்துபவனாகவும், அபாயகரமானதாகவும் காணுதல் என்ற வகையிற் சில கருப்பொருட்கள் பொதுவானவை. மறுபுறத்திற் பிறர் தனது வேறுபடும் இயல்பினால், அறியும் ஆற்றலைத் தூண்டுபவராகவும், விசாரணைகளை வரவழைப்பவராகவும் காணப்படுகிறார்.

(யோடனோவ 1989)

## 01. அறிமுகம்

ஆண் நிலைப்பட்ட சமூக ஒழுங்கினுள் உற்பத்தி செய்யப்படும் காண்பியப் பண்பாட்டினுள் கட்டமைக்கப்படும் பெண் உடல் பற்றிய படிமம் பற்றியும், அக்கட்டியமைத்தல் படிமுறையினூடு தொழிற்படும் ஆண் நிலைப்பட்ட உற்றுப்பார்த்தலின் அரசியல் பற்றியும், பார்வையாள உரிமைத்துவம் பற்றியும் பெண்ணிலைவாத விமர்சனம் சார்ந்த காண்பியப் பண்பாடு, மற்றும் கலை வரலாற்று எழுத்துக்கள் கவனத்திற்குக் கொண்டுவந்துள்ளன. இதே சமூகச் சட்டகத்தினுள் ஆண் உடலின் பிரசன்னமாக்குதலும் நிகழ்ந்துவரும் நிலையில், அதற்குப்பின்னால் இயங்கும் பார்வை நிலைகளைத் திரைவிலக்குதல் என்பதும் இன்றைய கலை மற்றும் காண்பியம் தொடர்பான கருத்தாடலில் தவிர்க்கவியலாததொன்றாகும்.

அந்த வகையில், “அம்மணத்திலிருந்து நிர்வாணத்திற்கு” என்ற ஜெகத் வீரசிங்கவின் (2006) கட்டுரையானது, இவ்விடயம் சம்பந்தமான கலந்துரையாடலுக்கான முக்கிய திறப்பாக அமைகின்றது. அவர் மரபிற்குப் பிந்திய இலங்கைக் கலைவரலாற்றில் ஆண் உடல்களின் பிரசன்னம் என்பது இரண்டு முக்கிய சந்தர்ப்பங்களில் - அதாவது தேசநிர்மாணக் கால கட்டமாகிய ஆரம்ப நவீன ஓவியங்களிலும், பின்னர், தேசத்தின் உடைவு நிகழும் '90களிற் கலைப்போக்கிலும்' நிகழ்வதாக இனம் காண்கிறார். ஆனால், இந்தக் கால கட்டங்களில் இயங்கிய சிக்கலானதும். முரண்பாடானதும், போட்டியிடுவதுமான கருத்து நிலைகளையும், தேவைகளையும், நோக்கங்களையும், அவர் இனம் காணாது விடுவதினூடு, இந்தப் பிரதிநிதித்துவங்களின் வேறுபட்ட காண்பிய அரசியலைத் தவறவிடுவதாக எனக்குப் புகுகின்றது. ஒருவகையில் ஆண் உடல் என்ற உருவ வாதப்பிரிப்பினுள், அதன் உருவவியல் சார் கோலநிலை மாற்றங்கள் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு கோடிமுப்பாக மட்டுமே அவரது கட்டுரை அமைகிறது. ஆனால் அவரால் ஆய்விற்கொடுக்கப்பட்ட ஓவியக்கூடத்தை மயப்படுத்திய கலைப்போக்கினுக்கப்பால், இலங்கையின் காண்பியப் பண்பாட்டில் ஆண் தேகத்தின் பிரசன்னமென்பது அரசியல், சினிமா, மத, இராணுவ விளம்பரங்கள், வாழ்த்து அட்டைகள், கலண்டர் படங்கள் எனப் பலவற்றில் மலிந்து கிடக்கின்றன. அத்துடன் இலங்கையின் மரபார்ந்த சிற்பங்களிலும், மதத்திற்கு உட்பட்டும், அதற்குப் புறம்பாகவும் பெண்ணுடைய

விடத் துருத்தியபடி ஆணுடல் காணப்படுகிறது என்பதை இங்கு கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும். எனவே, ஒட்டுமொத்தமான இலங்கையின் காட்சிப்பண்பாட்டில் ஆணுடல் பார்க்கப்பட்ட மற்றும் பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்ட பொறிமுறையை வியாக்கியானித்தல் என்பது இவ்விடயம் தொடர்பான நுணுக்கமான உள்மடிப்புக்களைத் திறந்துவிட ஏதுவாகலாம்.

இந்தப் பின்னணியில் டேவிட் பெயினர் (1990 - 1995) மற்றும் லயனல் வென்ர் (1900 - 1944) என்பன யூரோ - ஏசிய என்ற கலப்பு இனத்தத்சார்ந்த, காலனியத்தின் இறுதிப் பாகத்தில் இயங்கிய இரு முன்னோடிப் படைப்பாளிகளின் படைப்புக்கள் பற்றிய எனது சில வாசிப்புக்களை முன்வைக்க இக்கட்டுரை முயல்கிறது. இதில் முன்னையவர் ஒரு விக்ரோறிய மெய்ப்பண்பு வாத ஓவியராகவும் (டார்லிங், தர்மசிநி 1982, வீரசிங்க 2006) பின்னவர் 43 குழுவில் அங்கம்வகித்த புகைப்படக்காரராகவும் அறியப்பட்டவர்கள். இவர்கள் ஒரே ஆண்டிற் பிறந்து, சமகாலத்தில் இயங்கியவர்கள் என்பதும், இருவருமே கலப்பு இனத்தவர் என்பதும், இருவரது படைப்புக்களுமே உள்ளூர் ஆண்களின் தேக உருக்களால் நிறைந்துள்ளன என்ற அவதானமும் எனக்கு இந்த விடயம் பற்றிய ஆய்விற்கான உந்துதலாக அமைந்தன.

இப்படைப்பாளிகளின் படைப்புக்களில் பொதுவாக, ஏதோ ஒரு செயற்பாட்டில் இணைந்து கொண்டிருப்பதுபோலத் தென்படும் ஆண்கள்; உண்மையில் தம்மை நேரடியாக உற்றுப்பார்க்கும் அல்லது இரகசியமாக உற்றுப்பார்க்கும் நபரின் காண்பிய ரீதியிலான மேய்தலுக்குத் தமது நிர்வாண, அரை நிர்வாண உடல்களை அளித்தவர்களாக, அனுமதித்தவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். கட்டிற்றுக்கமான, காரியக்கட்டியிற் செதுக்கியது போன்ற எண்ணெய் வடியும், சற்றுச்சதைப்பிடிப்பற்ற உள்ளூர் இளந்தாரிகளின் தேகமும், அதன் பல்வேறுபட்ட நிலையில் அமைந்த காட்சிகளுமே இங்கு பேசு புலங்கள் அன்றி, ஓவியத்தினுள் அவ்வுடல்கள் ஏற்றுக்கொண்டுள்ள பாத்திரமோ அல்லது செயற்பாடோ அல்ல என்பது இங்கு மிகுந்த கவனிப்பிற்குரியது. இந்தக் 'கிராமிய' நிலவுருவிற் கலந்துள்ள இளந்தாரிகளின் உடலுருக்களைத் தொகுத்து நோக்குகையில், உள்ளூர் ஆணுடல்கள் பற்றிய ஒருவகை மாதிரி உருவாக்கமும், மாறாத பண்பும், அவற்றில் இழையோடும் பெண்மைத் தன்மையும் தெளிவாகின்றன. இவை இவ்வுடல்களைப் புலனின்றிப்பதற்குரியனவாக மாற்றமுறுகின்றன. அதேவேளை இங்குள்ள உடல்களுக்கும் பின்னணிக்குமான தொடர்பு என்பது காலனிய இருமனப்போக்கினை வெளிப்படுத்துகின்றது. எனவே, இந்த உள்ளூர் இளந்தாரிகளை உடற் பண்டங்களாக்கும் கலையாக்கச் செயல்முறைக்குப் பின்னால் மறைந்து போயுள்ள படைப்பாளியின் கண்களைத் திரைவிலக்குதல் என்பது இந்த வியாக்கியானத்தின் படிமுறையில் தவிர்க்க முடியாததாக்குகின்றது. இந்தப் படைப்புக்களில் இழையோடும் படைப்பாளியின் ஒத்தபால் உறவுசார் காமக்கிளர்ச்சியும் (Homo erotic) பிறரின் அந்தரங்கத்தை இரசிக்கும் பாலியல் வேட்கையும் (Voyeurism) மற்றும் அதனாற் கிட்டும் பாலியல் இன்பமும் (Fetishim) கவனத்திற் கொள்ளப்பட வேண்டிய ஆய்விற்குரிய விடயங்கள் எனினும், எனது கட்டுரையை வசதி கருதி காலனிய பிரதிநிதித்துவத்திற்குப் பின்னால் இயங்கும் மேலைத்தேய பார்த்தற் பொறிநூட்பத்தையும், அதன் பின்னாலுள்ள வர்க்கம். இனம், பாலியல்புசார் பிரக்கலையையும் திரை விலகுவதுடன் தற்போதைக்கு எல்லைப்படுத்தியுள்ளேன்.

## 02. பிரதிநிதித்துவத்தின் அரசியல்

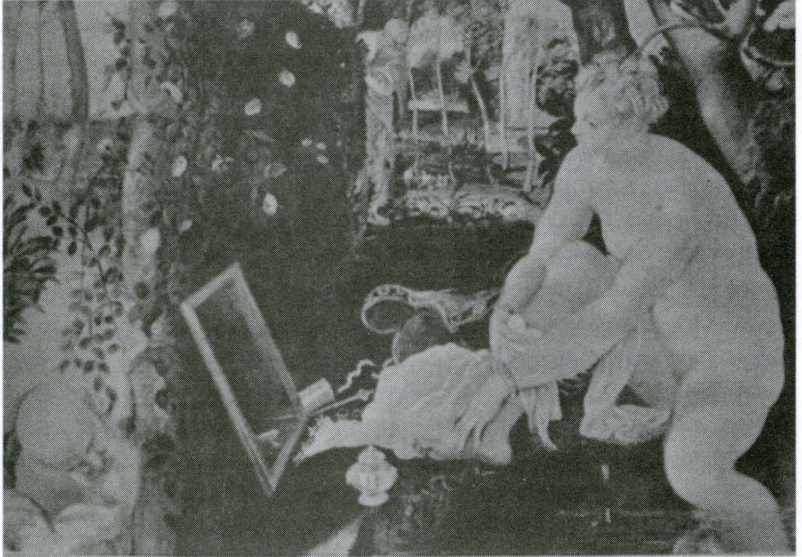
Representation (பிரதிநிதித்துவம்) என்ற ஆங்கிலவார்த்தையானது Present (அளித்தல் / முன்வைத்தல்) என்ற இன்னொரு வார்த்தையையும் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. இது எதையோ அளித்தல் / முன்வைத்தல் என்பதுடனும், யாரால் யாருக்காகப் பிரதிநிதித்துவம் வழங்கப்படுகிறது என்பதுடனும் சம்பந்தப்பட்டது. அந்த வகையிற் பிரதிநிதித்துவமானது நடுநிலையான வெளியில் நிகழும் ஒன்றல்ல என்பதுடன்; அது அடிப்படையில் அதிகாரத்தின் வழிமுறையால் ஏதுவாகிறது எனலாம் (முக்கர்ஜி 1999:123) எனவே, பார்ப்பவர் அல்லது பிரதிநிதித்துவம் செய்பவர், பார்க்கப்படுபவர் அல்லது பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்படுபவர் என்பவர்களுக்கிடையேயுள்ள அதிகார ரீதியிலான ஏற்றத் தாழ்வு அல்லது அடுக்கமைவானது, பிரதிநிதித்துவத்தின் தன்மையைத் தீர்மானிக்கின்றது எனலாம். பிரதிநிதித்துவமானது பார்ப்பவரின் கருத்தியல்சார் மனவெளியினின்று பிறப்பதால் (சுமார் 1992), அது அவரின் கருத்தியல்சார், அதாவது பால், வகுப்பு, இனம், சாதி போன்றவற்றின் சார்பு நிலைக்கும், ஆர்வத்திற்கும், மேலாட்சிக்கும், இடையீட்டிற்கும், தகவலுத்தலுக்கும் உட்பட்டது. எனவே முக்கர்ஜி வாதிடுவது போன்று பிரதிநிதித்துவத்தின் அரசியலானது அர்த்தத்தைக் கட்டியமைக்க அதிகாரம் உடையோரையும் [பிரதிநிதித்துவத்தின் உட்பொருள் (Subject)] / பிரதிநிதித்துவத்திற்காக ஊடகத்தை வழங்குபவர் களையும் [பிரதிநிதித்துவத்தின் பொருள் (Object)] வேண்டி நிற்கின்றது (1999:125). அந்த வகையிற் கலையிற் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப் பட்டுள்ளதிற்கும், அது காட்சி உலகில் எதை உசாவி நிற்கிறதோ, அதற்குமான உறவு முடிந்த முடிபானதோ, மாறாததோ அல்ல என்பதுடன் அது பண்பாட்டிற்குத் தற்குறிப்பானது. இன்னொரு வழியிற் சொன்னால், பிரதிநிதித்துவத்தின் அர்த்தமானது காட்சி உலகில் அது பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் பொருளுடன் முற்று முழுதாகச் சம்பந்தப்பட்டதல்ல, மறுதலையாக அக்குறித்த பொருள், குறித்த பண்பாட்டுக் கணத்தினுள் வைத்து எவ்வாறு படிக்கப்பட்டது என்ற காண்பியத்தனம் பற்றியதாகும்.

இப்பின்னணியில் ஐரோப்பிய எண்ணெய் வர்ண ஒவியங்களிலுள்ள பெண்ணுடல் பிரதிநிதித்துவங்கள் பற்றி ஜோன் பேஜரின் வாசிப்புக்கள், பால்நிலைப்பாட்டுப் பிரிந்து போயுள்ள பார்த்தல். பார்க்கப்படுதல் என்ற செயற்பாட்டினைத் திரை விலக்குகின்றது (பேஜர் 1972:47).

ஆண்கள் தொழிற்படுபவர்களாகவும் (Act) பெண்கள் தோற்றமளிப்பவர்களாகவும் (Appear) காணப்படுகின்றனர். பெண்கள் தாங்கள் பார்க்கப்படுவதைப் பார்க்கிறார்கள். இது ஆண், பெண் என்ற இருபாலருக்கிடையிலான பெரும்பாலான உறவுமுறையையும், அத்துடன் பெண்கள், தம்மீது கொண்டுள்ள உறவினையும் தீர்மானிப்பதாயுமுள்ளது. பெண்ணினுள் உள்ளே பெண்ணின் அளவையாளர் ஓர் ஆண் : அளக்கப்படுபவர் ஒரு பெண் எனவே, அவள் தன்னை ஒரு பொருளாக மாற்றிக் கொள்கிறாள். அதுவும் குறிப்பாகப் பார்வையின், காட்சியின் ஒரு பொருளாக (பேஜர் 1972:47).

இந்த வாதத்தினூடு பெண்கள் எப்போதும் பார்க்கப்படுபவர்களாகவும், ஆண்கள், எப்போதும் செயலாக்கமான பார்வையாளராயும் இருக்கும் பால்நிலை அதிகாரம் சம்பந்தப்பட்ட பார்த்தலின் அரசியலை அவர் திரை விலக்குகின்றார். மேலைத்தேய எண்ணெய் வர்ண ஒவியத்தினுள் உள்ள நிர்வாணப் பெண், தனது செயற்பாடுகளினூடு எவ்வாறு ஒவியத்தினுள் உள்ள ஆண் பாத்திரத்தின் பார்வைக்கு அல்லது ஒவியத்திற்கு

வெளியேயுள்ள ஆண் நிலைப்பட்ட பார்வையாளரின் கண்களின் செயலூக்கமான காண்பிய மேய்தலுக்கு, தனது உடலை விரும்பத்துடன், மறைமுகமாக விருந்தாக்குகிறாள் என்பதனையும், அவளது செயற்பாடுகள் எவ்வாறு ஆண் பார்வையாளரைக் கூசாமல், வெட்கப்படாமல் அவளை முனைப்புடன் பார்க்கத் தூண்டுகின்றன என்பதனையும், இதனால் எவ்வாறு ஆண் நிலைப்பட்ட பார்வையாளரின் அதிகாரத்தினால் பரிவர்த்தனை செய்யப்படவும், கையாளப்படவும், கைக்கொள்ளப்படவும் ஏற்ற பண்டமொன்றாகப் பெண்ணுடல் மாறுகிறது என்பதையும் பேஜர் விளக்கிச் செல்கிறார் (பேஜர் 1972).



'சூசனாவும் வயோதிப ஆண்களும்' / ரின்ரொறன்ரோ

உதாரணமாக ரின்ரொறன்ரோவின் "சூசனாவும் வயோதிப ஆண்களும்" என்ற ஓவியத்தில் நிர்வாணமான ஒரு பெண் தன்னை தளவாடியிற் பார்த்து இரசிப்பதாகக் காட்சி காணப்படுகிறது. அவளின் அழகினைச் சுற்றுப்புறத்தில் மறைந்திருந்து ஆண்கள் இரசிக்கிறார்கள். அவ்வாறு தாம் இரசிக்கப்படுகிறோம் என்பது ஓவியத்தில் உள்ள பெண்ணிற்கு நன்கு தெரிந்திருக்கிறது. அவள் இந்தப் பார்வை இரசிப்பிற்குத் தனது உடலை பிரக்கவெப்பூர்வமாகவும், விரும்பியும் அளித்தவளாகக் காணப்படுகிறாள். மேலும், அவள் தனது உடலைத் தானே பார்த்து இரசிப்பதும், இதனூடே ஓவியத்தினுள் உள்ள ஆண்கள் கூச்சமற்றுப் பார்க்க ஏற்புடையாக்குவதும், மறைமுகமாக ஓவியத்திற்கு வெளியில் உள்ள பார்வையாளனை உற்றுப் பார்த்தலில் ஈடுபடத் தூண்டுவதாக அமைகிறது.

ஆனால், இதே ஓவியங்களில் ஆண் பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்ட முறையை நோக்கும் போது, ஆண் தேகத்தின் பிரசன்னம் என்பது அவளின் உறையும் அதிகாரத்தில் அல்லது சூற்றலில் தங்கியுள்ளது..... இந்த அதிகாரமானது பௌதிகத் தோற்றப்பாடு, உள்பொறுமானம், பொருளாதாரம், சமூகம், பாலியல் என்பன சார்ந்ததாக அமையலாம். ஆனால் அதன் புவெளிப்பாடு என்பது ஆணில் வெளிப்படையானதொன்று, ஓர் ஆணின் பிரசன்னம் என்பது அவன் உங்களுக்காக, அல்லது உங்களுக்கு எதைச்செய்யும் தகுதியுடையவன் என்பதைச் சுட்டி நிற்கின்றது. அவனது பிரசன்னமானது அவன்

அல்லாத ஒன்று பற்றிய பாசாங்காக்கூட அமையலாம். ஆனால் இப்பாசாங்கூட அவன் மற்றவர்களீது செலுத்தும் அதிகாரத்தினையே எப்போதும் நோக்கியது (பேஜர் 1977:45-46).

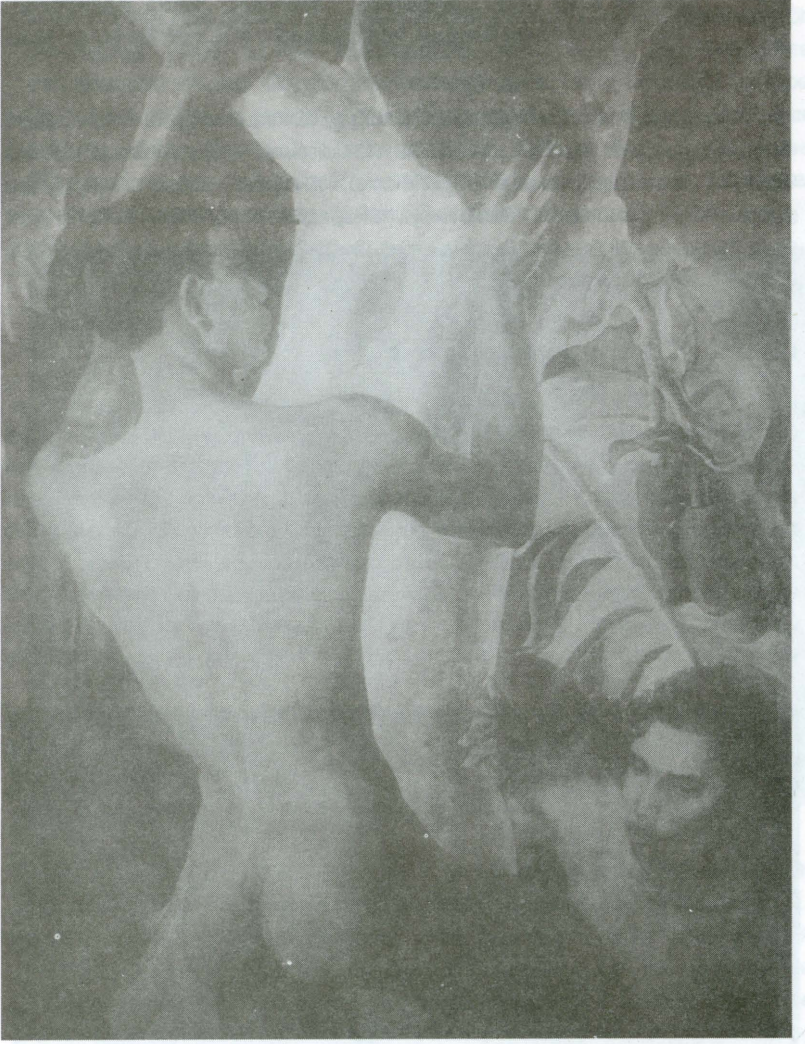
மேற்குறித்த பேஜரின் பால் நிலைப்பட்டுப் பிரிந்து போயுள்ள பார்த்தல், பார்க்கப்படுதல் என்ற செயற்பாட்டின் அடிப்படையில் டேவிட் பெயின்ரரினது ஓவியங்களையும், லயனல் வென்றின் புகைப்படங்களையும் நோக்கினால், அவற்றின் இந்தப் பிரதிநிதித்துவ முறையானது தலைகீழாக அமைவதை அவதானிக்கலாம். இவர்களின் ஆண் பிரதிநிதித்துவங்களிற் பேஜரின் பெண் உடலின் பிரதிநிதித்துவம் பற்றிய பண்புகளே இடம் பெற்றுள்ளதை இனம்காணலாம்.

### 03.1. டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்கள்

இலங்கைக் கலைச்சங்கத்தின் முக்கிய உறுப்பினராக விளங்கிய டேவிட் பெயின்ரர் ஐரோப்பிய, விக்ரோறிய யதார்த்தவாத அணுகுமுறையிற் பயிற்சியும், பயில்வும் கொண்டவராக நம்பப்படும் டேவிட் பெயின்ரரின் டார்லிங் (தர்மசிறி 1982) ஓவியங்களில் ஒருவகை மேலைத்தேயச் சென்நெறி மரபின் சாயல் இழையோடுகின்றது. அதுவும் குறிப்பாக உடல் நிலைகளில் கிரேக்க சிற்பங்களின் தன்மை காணப்படுகின்றது. பொதுவாக இவரால் கிறிஸ்தவ பைபிள் உள்ளடக்கங்களும் மற்றும் கிராமியக் காட்சிகளும் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டிருப்பினும், இவை அனைத்துமே அடிப்படையிற் கிராமிய நிலவுருவிகளைப் பின்னணியாகக் கொண்ட ஆண் உருவங்களின் புகைவகைகள். ஆடை உடுத்திய கிறிஸ்தவ உருவங்களின் உள்ளூர் உடற்தோற்றப்பாடுகளும், தொல்சீர் உடல் நிலைகளும் ஒருங்கு

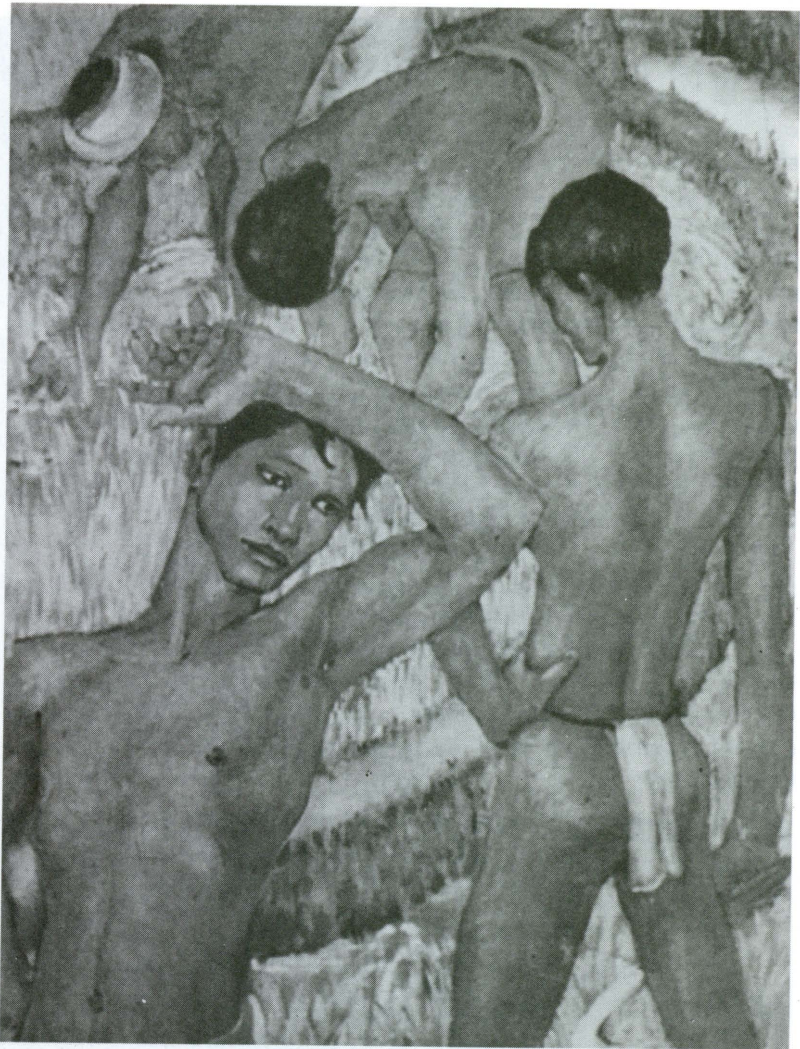


மீனவர்கள் / டேவிட் பெயின்ரர் / 1931



பலாப்பழம் / டேவிட் பெயின்ரர் / 1933

கலக்கப்பட்டுள்ளன. மறுதலையாகக் கிராமியச் சித்திரிப்புக்கள் இயல்பாகவே அரை நிர்வாண ஆணுடல்களைச் சித்திரிப்பதற்கு உரிய வசதியான பாத்திரங்களை ஒவியனுக்கு வழங்கியுள்ளன. இந்த ஆணுடல்களின் மேலாதிக்கமானது, காலனித்துவத்தின் பிற்பகுதிய நிலபரங்கள், தேசியவாதத்தின் எழுச்சி மற்றும் வளர்ந்துவரும் நகரம். இதனால் உருவாகும் கிராமியம் பற்றிய விநோதம் என்பவற்றுடனும் தொடர்புபட்டதாக வாசிக்கக்கூடியது. அத்துடன், சர்வதேச அளவிற் பல்வேறு ஒவியக்காட்சிகளின் பங்குபற்றியுள்ள டேவிட் பெயின்ரர், இப்பேற்பட்ட உள்ளூர் உடல்களை மேலைத்தேயக் கலை நுகர்வோருக்காகப் படைத்தார். எனவே, இதில் ஒருவகை “கீழைத்தேயவாத” உற்றுப்பார்த்தலும் காணப்படுவதாகக் கூறமுடியும்.



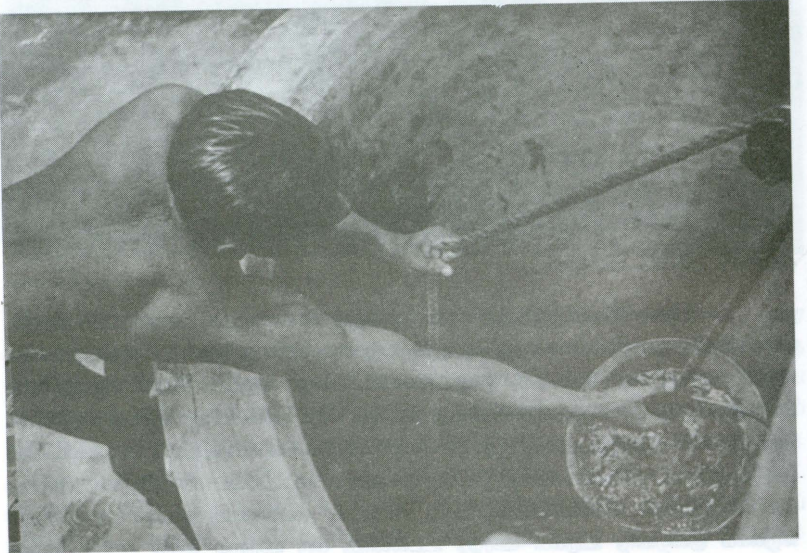
அறுவடை / டேவிட் பெய்ன்ரர்

இக்காட்சிகள் நேரடியாகப் பார்த்து வரையப்பட்டவை என்பதிலும், படைப்பாளியார் கற்பனை கலந்து தொகுக்கப்பட்டவை அல்லது ஒழுங்கு செய்யப்பட்டவை. இந்தக் தொகுப்பில் அடங்கும் ஆணுடல்களில் வயது, வகுப்பு, இனம் சார்ந்து ஒரு பொதுமைப்பாடு காணப்படுவதால், இங்கு உள்ளூர் தேக வகைப்பாடு என்பது தெரிந்தோ, தெரியாமலோ பின்பற்றப்பட்டுள்ளது. சில வேளைகளில் கொண்டையிடப்பட்ட, எண்ணெய் பூசி வாரப்பட்ட கட்டுக்கடங்காத கேசம், உயர்த்திக் கட்டப்பட்ட சாரத்தினால், அல்லது கோவணத்தினால் வெளிக்கொணரப்படும் கட்டுடல், எண்ணெய் வடியும் பளபளக்கும் இறுக்கம் குறையாத உருக்கி வார்த்த உடல்வாகு, கரு மாநிறம் எனக் காட்சி ரீதியாக

இவ்வகைப்பாட்டினை விபரிக்கலாம். புகைப்படங்களுக்காகக் கமராவின் 'முன்னர் தோற்றம் காட்டுபவர்களைப்போல்' ('pose') தமது கவர்ச்சியான உடல் நிலைகளை ஓவியத்திற்கு வெளியே நிற்கும் பார்வையாளனின் பார்வைக் கோணத்திற்கு ஏற்றாற்போல் எடுத்துக்காட்டுபவர்களாக இந்த ஆடவர்கள் காணப்படுகிறார்கள். அந்தவகையில் ஐரோப்பிய எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களிலுள்ள பெண்களைப்போல இந்த ஆண்கள் தமது கட்டுடல்களைக் காட்சிக்கு வைக்கிறார்கள். இதனால், அப்பெண்களில் உள்ளதுபோல "தாங்கள் பார்க்கப்படுகிறோம்" என்ற பிரக்கலை இந்த ஆணுடல்களிற் காணப்படுகிறது. இவ்வாறு, தெரிந்துகொண்டே வெளிப்பார்வையைத் தம் உடல்கள்மீது அனுமதிக்கும் இயல்பானது மறைமுகமாகச் செயலாக்கமான பார்த்தற் செயற்பாட்டை ஊக்குவிப்பதாக உள்ளது. அந்தவகையில், இவ்வுடல்கள் அதிகாரத்தின் பிரதிநிதித்துவங்கள் இல்லை. அதிகாரத்தினால் கீழ்நிலைப்படுத்தப்பட்டவை - மறு தலையாகப் பெண்ணியல்பானவை. இக்கட்டிறுக்கமான, நேர்த்தியான, வார்க்கப்பட்டது போன்றிருக்கும் ஆண் தேகங்கள் முரண்நகையாக அவற்றின் முகவாகிலும் பார்வையாளருக்காக முன்வைக்கப்படும் உடல் நிலைகளிலும் பெண் தன்மையானவை; இதனால் பொதுவான ஆண் தேகப் பிரதிநிதித்துவங்களில் எதிர்ப்பார்க்கப்படும் ஆண்மையின், புருஷத்துவத்தின், நாயகத்தனத்தின் கொண்டாட்டங்களை இவை கொண்டிருக்கவில்லை.

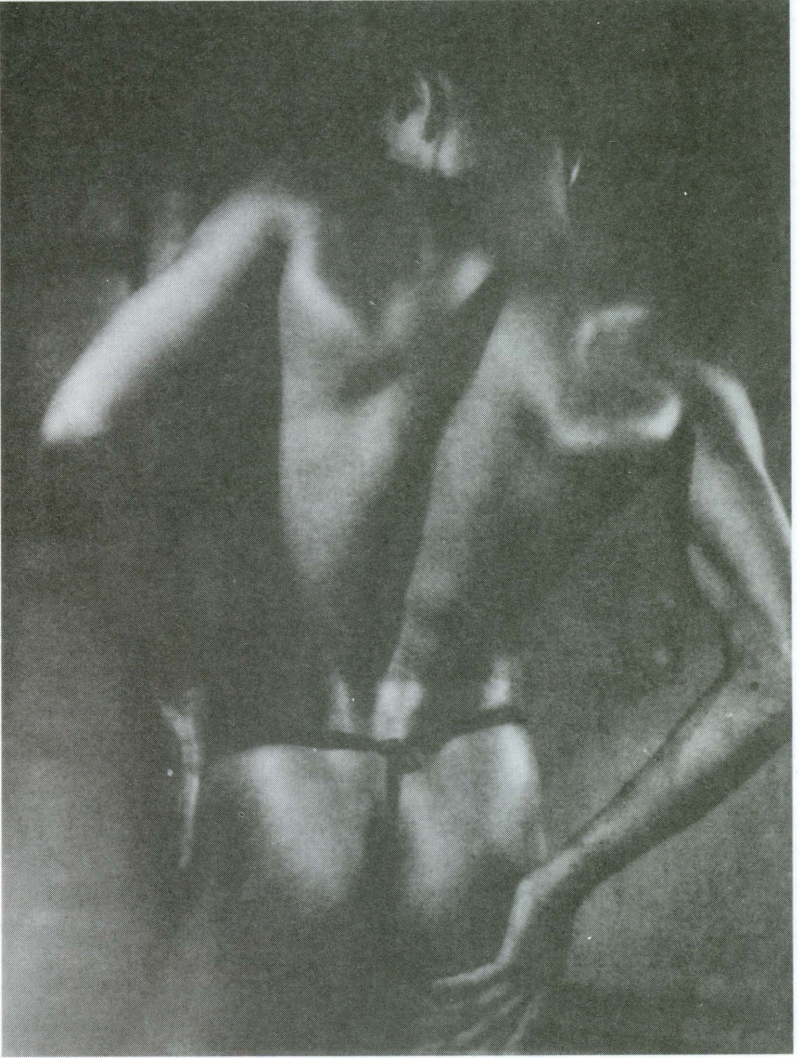
### 3.2 லயனல் வென்ர் இன் புகைப்படங்கள்

முற்றுமுழுதாகவே ஆண் பிரதிநிதித்துவங்கள் என்று கூறும்படியான லயனல் வென்ரின் கறுப்பு வெள்ளைப் புகைப்படங்கள் பொதுவாக மூன்று வகைப்படுகின்றன. மெய்யுருக்கங்கள், மானிடவியல் ஆவணங்கள், கறுப்பு அல்லது கிராமியப் பின்னணியிலுள்ள முழு / அரை நிர்வாரண ஆணுடல்கள் - இந்த மூன்றாவது வகையிலேயே நான் இங்கு கவனம் செலுத்துகின்றேன். இந்த மூன்றாவது வகையில் காலனிய மானிடவியல் ஆவணங்களின்



கிணற்றடியில் / லயனல் வென்ர்





இளந்தாரியின் சீன்புறம் / லயனல் வென்ர்

காட்சிப் பண்பும், மெய்யுருக்களின் காட்சிப் பண்பும் ஒருங்கு கலக்கப்பட்டுள்ளன. இதனூடு "பிறரை" பதிவு செய்தல் என்பது கலைத்துவமாக நிகழ்கிறது.

கறுப்பு வெள்ளைப் பிரதிநிதித்துவம் என்ற வகையிற் காட்சி ரீதியிலாக ஒளி நிழலும், இழைமமும் இங்கு முக்கிய பங்காற்றியுள்ளன. இவைதான் மனிதனை தேகமாகவும், தேகத்தைக் காண்பிய நுகர்விற்கான பண்டமாகவும் நிலை மாற்றுகின்றன. மறுபுறத்தே இக்காட்சிக்கூறுகள்தான் கமரா வில்லையின் பின்னால் ஒழிந்துள்ள பார்வையாளனின் -



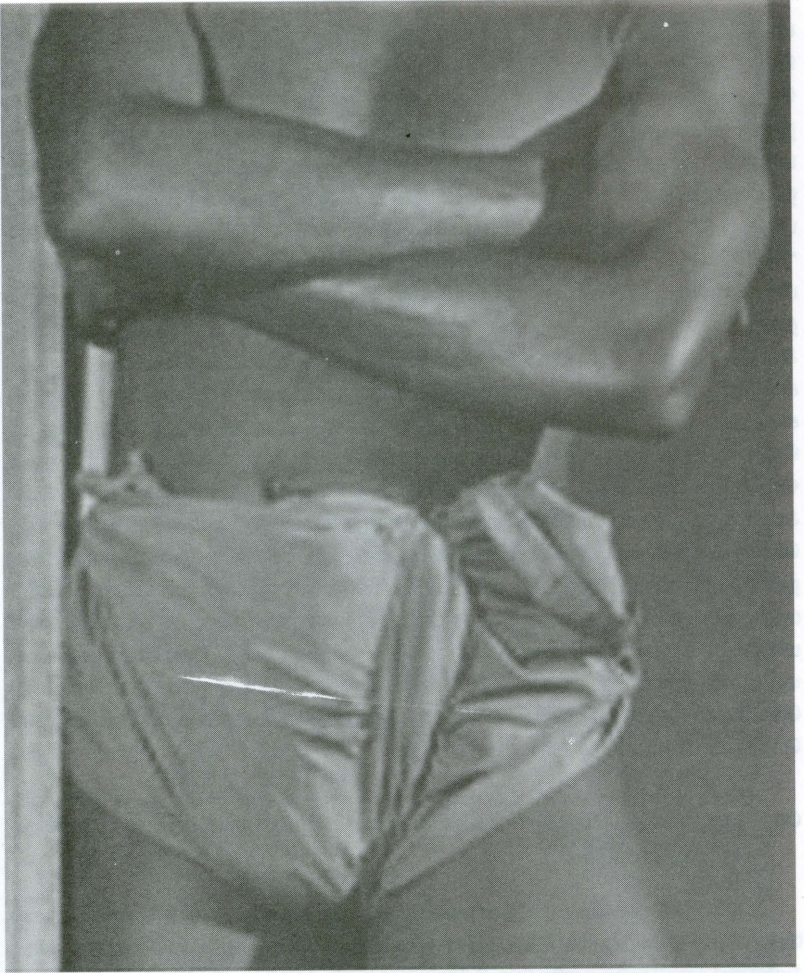
தென்னாந்தோப்பில் / லயனல் வென்றர்

கலைஞரின் கண்களைப்பற்றி நிகைக்கவும் பல வேளைகளில் மறக்கவும் செய்து விரகின்றன. கறுப்புப் பின்னணிக்கெதிராக லயனல் வென்றர் என்ற படைப்பாளியின் பார்வையின் தெரிவினால் “வெட்டி” எடுக்கப்படும் உள்வூர் ஆணின் உடற்பகுதிகள் (முண்டம், பிட்டம், முதுகு, புயம், தொடை, ஆண்குறி என) அவற்றின் நிஜப்பின்னணியினின்று (சமூக, பொருளாதார, அரசியல்) பிரித்து எடுக்கப்பட்டு அழகியல் நுகர்விற்கான பண்டமாகவும், காம வேட்கைக்கான பொருளாகவும் மாற்றப்படுகின்றது.<sup>2</sup> கிராமப்பின்னணி கொண்ட உருவங்களிலும் இதே காட்சி அரசியல் நிகழ்கின்றது. இங்கு கிராமத்துப் பின்னணியானது

புகைப்படத்திற்கு அர்த்தத்தினை வழங்குகிறது என்பதிலும், தேகத்தை முதன்மைப்படுத்தவும், இதனோடு புலன் நுகர்விற்குரியதாகும் நடவடிக்கைக்கும் வேண்டிய ஒளி நிழல் வேறுபாட்டிற்கும், இழை வேறுபாட்டிற்குமான பின்னணியை வழங்குகின்றது. புகைப்பட நிலையத்தில் எடுக்கப்பட்ட கறுப்புப் பின்னணிப் புகைப்படங்களில் எவ்வாறு தேகங்கள் பார்வையாளனை நோக்கிக் காட்சிக்கு வைக்கப்படுகின்றனவோ, அவ்வாறே கிராமிய நாளாந்த வாழ்க்கைச் சித்திரிப்புப் புகைப்படங்களிலும் தேகங்கள் இயல்பான செயற்பாடுகளின்போது எதேச்சையாகப் பதிவுசெய்யப்பட்டவை என்பதிலும், புகைப்படத்திற்காக “நிறுத்தப்பட்டு” சிறைப்பிடிக்கப்பட்டவையெனத் தோன்றுகின்றன. ஏனெனில், கறுப்புப் பின்னணியிற் புகைப்படத்திற்காகக் காட்சி கொடுக்கும் உடல்களிலுள்ள, தமக்கு முன்னால், தம்மை உற்று நோக்கி அனுபவிக்கும், தம்மிலும் அதிகாரம் கூடிய பார்வையாளனின் / அளவையாளனின் / கலைஞனின் உற்றுப்பார்த்தல் பற்றிய பிரக்கட்யானது நாளாந்த காட்சிகள் சம்பந்தப்பட்ட தேகங்களிலும் ஆழப்பதிவாகியுள்ளது. இத்துடன் குளித்தல், கிணற்றில் நீர் வாருதல் போன்ற புகைப்படங்கள் மனப்பதிவுவாத ஓவியர்களான டேகாஸ் இன் ஓவியங்களில் வரும் அந்தரங்க நடவடிக்கைகளில் ஆழ்ந்துள்ள பெண்களையும் மற்றும் ஓவியர் கொய்லிபெட்டின் ஓவியங்களில் உள்ள நிர்வாணமான தலைதுவட்டும், குளிக்கும் ஆடவர்களையும், உள்ளடக்கும் மற்றும் பார்வைமுறை என்ற வகையில் நினைவிற்குக் கொண்டுவருகின்றன. இவ்வோவியங்கள் அனைத்தும் இன்னொரு வகையிற் பிறரின் நிர்வாணத்தையும் அந்தரங்கத்தையும் இரசிப்பதால் ஏற்படும் பாலியல் இன்பம் பற்றியனவாகும் (பாபர் 1999:154). டேவிட் பெயின்ரரின் உள்ளூர் ஆடவரின் தேக மாதிரிகளுக்கும், லயனல் வென்றின் ஆடவ தேக மாதிரிகளுக்கும் இடையே உடல் வகை மாதிரி என்ற வகையிலும், தெரிவு, காட்சிப்பண்பு, கவனஈர்ப்பு என்ற வகையிலும் நெருங்கிய தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. இத்துடன் இவற்றிலும் செயலூக்கமற்ற மென்மையான பெண் இயல்பு மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது.

#### 04. ஆணுடலும் பெண்மைத் தன்மையும் பால் நிலைப்பட்ட பார்த்தற் பொறிமுறையும்

ஆண் நிலைப்பட்ட அதிகாரமானது ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் இயங்கிய முறை வேறுபட்டது. இதனால் ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் இயங்கிய பார்த்தலின் அரசியலுக்கிடையிலும் கணிசமான வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. மேற்கத்தேய எண்ணெய் வர்ணங்களில் தெளிவாகும் பார்வை முறையானது கீழைத்தேயத்திற்குக் காலனித்துவத்தினூடு அறிமுகமாகியது. காலனிகளில் புகைப்படமும், எண்ணெய் வர்ணமும் உத்தி நுட்பமாகவும், கலையாக்க ஊடகங்களாகவும் மட்டுமல்லாமல் “முன்னேற்றகரமான” பார்வை முறையாகவும் (way of seeing) அறிமுகமாயின.<sup>3</sup> எண்ணெய் வர்ணத்தையும், புகைப் படத்தினையும் உள்ளூர்க் கலைஞர்கள் கைக்கொள்ள மேற்கொண்ட பிரயத்தனமானது ஒரு வகையில் அவர்கள் இவ்வதிகார நிலைப்பட்ட பார்வை முறையை தம்வசப்படுத்தவும் உள்ளூர் மயப்படுத்தவும் எடுத்த முயற்சியாக நான் வாதிடுவேன்.<sup>4</sup> இவ்வுத்திநுட்பங்களும் அவற்றுடன் இயங்கிய பார்வை முறையும் காலனிய கால கட்ட மேட்டுக்குடிசார் படைப்பாளிகளால் “பிறரை” “தமரில்” இருந்து வேறுபடுத்தும் வேலைத்திட்டத்தில் முதலிடப்பட்டு நிறுவனமயப்படுத்தப்பட்டன.



இளந்தாரி / லயனல் வென்ர்

பெண்ணியவாதக் கோட்பாட்டின் பிரதான அம்சங்களில் ஒன்று பார்வை உரிமைத்துவம் பற்றியதாகும். அது பார்வை உரிமைத்துவப் படிமுறையைச் சிக்கலான தொன்றாக இனம் காண்கிறது. இவை பார்த்தல் என்ற செயற்பாட்டினை இருபால் உறவுக்காற ஆண்மைத்தன்மையின் மையத்திலிருந்து நோக்குகின்றது. இதனால் இப்பார்வை பெண்ணுடலை நுகர்வுக்குரிய பண்டமாக்குவதுடன், தன்னூக்கமற்ற பாலுணர்வுடன் இனம் காணவும் செய்கிறது என பாபர் வாதிடுகின்றார் (பாபர் 1999: 152).

நான் இங்கு கவனம் செலுத்தும் இலங்கைப் படைப்பாளிகளின் படைப்புக்களிலுள்ள ஆண் தேகங்களின் பெண்தன்மை பற்றி மேலும் புரிந்துகொள்ள குபினா மேசரின் கருத்துக்கள் உதவுகின்றன. வெள்ளை இனப்புக்கைப்படக்காரரான ராபேட்

மயின் தெரெப் என்பவரால் பிடிக்கப்பட்ட கறுப்பின ஆடவரின் தேகங்களின் புகைப்படங்கள் மீது மேசர் தனது வாதங்களை முன்வைக்கின்றார். இதனோடு இனரீதியான அதிகாரச் சமநிலையற்ற பார்ப்பவனுக்கும், பார்க்கப்படுவனுக்கும் இடையில் நிகழும் உற்றுப்பார்த்தல் அரசியலையும், ஒத்தபால் உறவுக்கார அடையாளத்தால் உற்பத்தி செய்யப்படும் ஆண் உடல்சார் காமக்கிளர்ச்சியையும் அவர் பதிவு செய்கிறார். அவரும் இந்தக் கறுப்பின ஆணுடல்களில் இழையோடும் தன்னுக்கமற்ற, பணிவான, ஆண்மைத் தன்மையற்ற, பெண்ணியல்பான தன்மையை இனம் காண்கின்றார். ஆண்கள் பார்க்கப்படுவதான, வழமைக்கு மாறான, தன்முனைப்பற்ற, பெண்மைத் தன்மை நிலையில் வைக்கப்படுகையில் மரபார்ந்த ஆண்மைத் தன்மைக்கான வரையறுப்புகளுக்கு அது அச்சுறுத்தலாக, சவாலாக அமைகின்றது. இதன்போது, ஏற்கனவே பால் நிலைப்பட்ட பார்த்தல் / பார்க்கப்படுதல் என்ற இருமை நிலைகளிற் காணப்பட்ட சில சட்டதிட்டங்களாலும், விதிமுறைகளாலும் பதிலீடு செய்யப்பட்டு, சமன் செய்யப்படுவதற்கான ஏது நிலைகள் உருவாகின்றன" என்ற ரிச்சட் டையரின் கருத்தை மேசர் மேற்கோள் காட்டுகின்றார். மேலும் இந்தப்பதிலீடுகள் இறுகிய உடல் நிலைகள், பாத்திர வகைமாதிரிகள், கதையாக்கப்பட்ட பகைப்புலன்கள் என்பவற்றினூடு நிகழ்கிறது (மேசர் 1994). அதாவது, ஆண்கள் பார்க்கப்படுவதான சந்தர்ப்பத்தில், பார்க்கப்படுபவன் பாரம்பரியமாகப் பெண் பார்க்கப்படும் செயற்பாட்டில் உள்ள காண்பியப் பொறிமுறைக்குள்ளும் தோற்றப்பண்புகளுக்குள்ளும் சட்டகமிடப்பட்டு, தோற்றமளிப்பவனாக மாறுகின்றான். அதாவது, பார்க்கப்படுபவன் அதிகாரம் குறைந்த பெண்ணாகவும், நுகர்ச்சிப் பண்டமாகவும் அளக்கப்படுபவனாகவும், பார்ப்பவன் அதிகாரம் கூடிய ஆணாகவும், நுகர்வோனாகவும், அளவையாளனாகவும் மாறும் பாரம்பரிய பார்வை முறையின் மறு முதலீடு நிகழ்கிறது எனலாம். இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில், எனது ஆய்விற்குட்படும் இரு படைப்பாளிகளின் கலப்பின அடையாளம் என்பது முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது.

## 05. பிறர்பாடும், பால் நிலைப்பட்ட பிரதிநிதித்துவ அரசியலும்

ஐரோப்பிய - ஆசிய கலப்பினத்தவர் அனைவரையும் குறிக்க (யூரோ-ஏசியன்) என்ற சொற்பிரயோகத்தைக் குமாரி ஜெயவர்த்தன மேற்கொள்கிறார். மேலும் இக்கலப்பினத்தவரின் அரசியல் என்பது அந்நிய ஆட்சியாளருடன் இணைந்து செயற்படுவதாக இருந்ததாகவும், பலவிடயங்களில் இவ் யூரோ - ஏசியன்கள் அவதானமும், கட்டுப் பெட்டித்தனமும் கொண்ட நிலைப்பாட்டினைக் கொண்டிருந்ததாகவும் அவர் குறிப்பிடுகிறார். எனினும் இவர்களே காலனிய கால கட்டத்தில் நவீனத்துவத்தினதும், சமூக மாற்றத்தினது கருவியாகவும், முகவர்களாகவும் அமைந்தார்கள் (ஜெயவர்த்தன 2007). இவ் யூரோ - ஏசியர்கள் பற்றிக் கணிசமான ஆய்வை மேற்கொண்டுள்ள மைக்கல் ரொபேட் இவர்களை "இடைப்பட்ட மக்கள்" என்கிறார் (1989). இதனூடு அவர்களது மொழி மற்றும் இன அடையாளத்தை மட்டுமல்லாமல், ஆள்படுபவனுக்கும் ஆள்பவனுக்கும் இடையிலான அவர்களின் நிலையையும் அவர் சுட்டிக்காட்டுகின்றார். காலனிய அரசியலில் இருந்த இடைப்பட்ட நிலையானது அவர்களுக்கு அதிகாரத்தைத் தந்தது எனினும் அவர்கள் ஆள்பவர்களாலும், ஆள்படுபவர்களாலும் 'வெளியாராக' அல்லது 'பிறராகவே' பார்க்கப்பட்டனர். அந்தவகையில் டேவிட் பெயின்ரர் ஆங்கிலத் தந்தைக்கும் சிங்களத் தாய்க்கும் பிறந்தவர். இவரது தந்தையார் 1924இல் (பெயின்ரரின் இல்லம்) என்ற அமைப்பை உருவாக்கி யூரோ - ஏசிய குழந்தைகளின் கல்விக்கும் மறுவாழ்விக்கும் தொண்டாற்றியவர். ஆனால் லயனல் வென்றர் ஒரு பறங்கியர். இவரது தந்தை ஒல்லாந்தர் வழிவந்தவர்.

இலங்கையிற் பறங்கியர் தம்மை மற்றைய போர்த்துக்கேய, ஆங்கிலேய, பிரெஞ்சு யூரோ-ஏசியர்களிடம் இருந்து "வேறாக" இனம்கண்டதுடன், இவர்களிற் பலர் உயர் வகுப்பினராகவும் இருந்தனர் (ஜெயவர்த்தன 2007).

இலங்கையிற் போர்த்துக்கேயர் உள்ளூர்வாசிகளுடன் திருமண உறவு கொள்வதி னூடாக கத்தோலிக்கத்தைப் பரப்பும் கொள்கையைப் பின்பற்றினர். இவர்களைத் தொடர்ந்து ஆட்சி செய்த ஒல்லாந்தரும் ஆங்கிலேயரும் ஐரோப்பியப் பெண்கள் பற்றாக்குறையாக இருந்த இலங்கையில் இக்கலப்பினத்தவருடன் திருமண உறவு கொண்டனர். 1796இல் இலங்கை ஒல்லாந்தரிடமிருந்து பிரித்தானியருக்குக் கைமாறியபோது பல ஒல்லாந்த வம்சாவழியினர் நாட்டைவிட்டு வெளியேற முடிவு செய்தனர். ஆனால் இவர்களில் வர்த்தகர் களும், மதகுருக்களும், அரசு உத்தியோகத்தர்களுமாக இருந்தவர்கள் இலங்கையிலேயே தங்கிவிட முடிவுசெய்தனர். அவர்களே "பறங்கியர்" என அழைக்கப்பட்டனர். இவர்களிடம் இருந்த ஆங்கில அறிவும், கிறிஸ்தவ மத நம்பிக்கையும், பிற உள்ளூர் இனங்களைப் பின்தள்ளி இவர்கள் பிரித்தானியர் காலத்தில் முன்னுக்கு வர உதவியது (ஜெயவர்த்தன 2000:232).

19ஆம் நூற்றாண்டில் தாய் நாடாக ஒல்லாந்தை அல்லாமல் இங்கிலாந்தையே பறங்கியர் கருதினர். இவர்களில் வசதி படைத்தவர் இங்கிலாந்து சென்று வந்தனர். தம்மை ஆங்கிலேயக் குடிகளாகவும், விக்ரோறிய மகாராணிகையத் தமது மகாராணியாராகவும், ஆங்கிலேயப் பாராளுமன்றத்தை தமது பாராளுமன்றமாகவும் கருதினர் என்பார் டிஃபி (மேற்கோள் ஜெயவர்த்தன 2000:236).

அந்தவகையில் பறங்கியரின் ஆங்கிலேயக் கற்பனையானது, அவர்களை மற்றைய இலங்கையரிடம் இருந்து வேறுபிரித்து அதிகார நிலைப்படுத்த உதவியது. அதுவும் குறிப்பாக அடையாள அரசியல் நிறைந்த 19ஆம், 20ஆம் நூற்றாண்டுகளிற் பறங்கியரின் மேலான அடையாளக் கற்பனையானது சிங்களவரையும் தமிழரையும், பிற யூரோ - ஏசியர்களையும் அவர்களின் வலுக்குறைந்த பிறராக உருவாக்கியதில் வியப்பில்லை.

இந்த இன சம்பந்தப்பட்ட நிலைப்பாடும், அத்துடன் ஐரோப்பிய நிலைப்பட்ட கலைப்பயில்வும், கலைப்பயிற்சியும், அதனால் விளைந்த பார்வை முறையும் இந்தப் பறங்கியப் படைப்பாளியின் உள்ளூர் ஆடவர்களின் உடல்கள் பற்றிய பார்வையைச் சட்டகமிட்டுள்ளதாக இப்போது வாதிடப்படலாம். இவற்றுடன் நகரத்தவரான படைப்பாளிக்கும், கிராமத்து இளந்தாறிக்குமான அதிகார நிலைப்பட்ட உறவும், பெயருள்ள கலைஞர், அனாமதேய கிராமத்து இளந்தாரியின் "தேக மாதிரி; என்ற அடுக்கமைவும், படைப்பாளியின் ஒருபால் உறவு அடிப்படையிலான காம வேட்கையும், உள்ளூர் ஆண்களைப் பார்க்கப்படுபவர்களாக. தன்னூக்கமற்ற, பெண் போன்றவர்களாகத் தோற்றப்படுத்தி இருக்கலாம். இதன்போது மேலைத்தேயக் காட்சி அரசியலில் உள்ள பார்ப்பவன் / பார்க்கப்படுபவன், ஆள்பவன் / ஆளப்படுபவன், அளப்பவன் / அளக்கப்படுபவன், ஆண் / பெண் என்ற இருமைகள் மறு வடிவமைப்புச் செய்யப்பட்டுள்ளன. இந்தப் பார்க்கப்படும் பொருளாகியுள்ள உள்ளூர் ஆண்கள் - ஆண்மையும், புருஷத்துவமும், நாயகத்தனமுமற்ற பெண்மைப் பண்பினர், ஓயிலானவர், மென்மையானவர், மேசர் குறிப்பிடுவதுபோல

இவர்களின் உடல்கள் நுகர்விற்கும், பண்டமாக்கவும், சுரண்டவும், சட்டகமிடப்படவும், வாசிக்கப்படவும் கூடிய வேறுபாடான, மிகையான பிறராக உருவாகிறது. அதாவது கறுப்பு ஆண் / காம வேட்கை / அழகியல் என்றாவதாக மேசர் குறிப்பிடுகின்றார் (மேசர் 1994).

இலங்கை மண்ணிற உடல்களைப் பறங்கிபர் தமது வெள்ளையர் அடையாளக் கற்பனைக்குள் விநோதங்களாகக் கண்டுள்ளதை இக்காட்சிகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இது காலனித்துவ வாதிடிகள் காலனியத்திற்கு உட்பட்டோரை நோக்கிய முறையின் ஓர் இயல்பாகும்.

## 06. பெண்மைப் பண்பான ஆண் தேகம் - காலனிய வகை மாதிரி

கலையாக்கத்தினூடு நிகழ்ந்த உள்நூர் ஆடவர்களைப் பெண்மையானதாக வகைப்படுத்தும் வகைமாதிரி உருவாக்குப்பின்னாற் காலனித்துவ சிந்தனையில் இந்திய ஆண்கள் பற்றி இருந்த ஒட்டுப்பாடு (fixity) என்பதற்கு முக்கிய பங்குண்டு. இந்த ஒட்டுப்பாட்டினைக் காலனித்துவக் கருத்தாடலிற் காணப்பட்ட பண்பாட்டு ரீதியிலான / வரலாற்று ரீதியிலான / இன ரீதியிலான வேறுபாட்டின் குறியாகவும் முரண்பாட்டின் பிரதிநித்துவ முறையாகவும் ஹோமி பாபா இனம் காண்கிறார் (1993:94).

இது மாறாத இறுக்கமான ஒழுங்கையும், ஒழுங்கீனத்தையும் பற்றியதாக அவர் வாதிடுகின்றார். இதைப் போலவே மாறாத வகைப்பாடு என்பதும். ஏற்கனவே அறியப்பட்டு நிலைப்படுத்தப்பட்டதற்கும் ஆவலுடன் மீள உருவாக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றுக்கும் இடையேயான ஓர் அறிவின் வடிவமும் இனங்காணலுமாகும். அத்துடன் பிரதான கருத்தாடல் தந்திரோபாயமும் ஆகும் (பாபா 1993).

மேலும் காலனித்துவக் குடிகளைக் கருத்தாடல்களிற் கட்டியமைப்பதும், அத்துடன் காலனித்துவ அதிகாரத்தினைக் கருத்தாடலினூடு பிரயோகித்தலும், இனம் மற்றும் பாலியல் சம்பந்தமான வேறுபாட்டின் வடிவங்களின் கையாள்கையை வேண்டி நிற்கின்றன (பாபா 1993: 94 - 121).

எனவே, மாறாதவகை மாதிரிகளை உருவாக்குதலினூடு வேறுபாடுகளைக் கட்டியமைத்தல் என்பது காலனிய கருத்தாடலில் அதிகாரம் பற்றிய பயில்வு ஆகின்றது. காலனித்துவ இலங்கை ஆண்கள் பற்றிக் காலனித்துவ ஒட்டுப்பாடு என்பது ஒருவகையில் தென்னாசிய ஆண்கள் பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த கருத்தின் ஒரு பகுதியேயாகும். கருத்தாடலில் தென்னாசிய ஆணின் உடலானது உற்சாகமற்று ஓய்ந்து போனதாக மேற்கிளம்புகிறது. பிரித்தானியர்கள், பெண்ணியல்பு சார்ந்த தமிழ் / வங்காளப் புத்தி ஜீவிகளை வெறுத்தார்கள் (நந்தி 1980). இந்தியாவில் வீரியமும் உற்சாகமும் வாய்ந்த இராஜபுத்திரர்கள், சீக்கியர்கள் மற்றும் சில எல்லைப்புற முஸ்லீம் குழுக்கள் என்பவர்களே பிரித்தானிய உயர்வர்க்கத்தின் விக்ரோறிய ஆண்மை வரையறைக்குள் மிக அருகில் வரக்கூடியவர்களாக விளங்கினர் என்கிறார் சின்கா (1995 : 1-5). இதேபோன்று பெண்மைத் தன்மையான சிங்கள ஆணுடல் பற்றிய ஒட்டுப்பாடு பற்றிய சுவாரசியமான தகவல்களை நிரா விக்கிரமசிங்க குறோசுற்றினால் 19ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட La Feerie Cinghalaise என்ற சன ரஞ்சக பிரஞ்சு நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு தருகிறார் (விக்கிரமசிங்க 2003). இந்த நாவலில் வெளிப்படுவது சிங்கள வழக்காறு என்பதிலும், பிரஞ்சு முற்கற்பிதமும்,

பிரித்தானிய மனப்பாங்குமே என அவர் குறிப்பிடுவது கவனத்திற்குரியது. இந்த நாவலிற் சிங்கள ஆடவரின் நீண்ட கூந்தலும், தலையில் சீப்பு அணிகின்ற வழக்கமும், நீண்ட கண்ணிமைகள், எண்ணெய் வடியும் தேகம், நிர்வாணம் போன்ற பாலியல் ஆர்வத்தினைத் தூண்டும் பண்புகளும், பாலரீதியான பெண்ணியல்புமே ஊடுபாவன கருப்பொருட்கள் என்கிறார் விக்கிரமசிங்க (2003:89).

“பெட்டைத்தனமான கூந்தலும், வியர்வையால் பின்புறமொட்டிய சாரத்தின்கீழ் நிர்வாணமான ஒரு சிங்கள ஆடவன்” (குறேய்சற், மேற்கோள் விக்கிரமசிங்க 2003:89).

வெண்ணிற ஆடையிலுள்ளான். கவரான சீப்பினால் அவனது எண்ணெய் வைக்கப்பட்டகேசம் படிய வைக்கப்பட்டுள்ளது. மண்ணிற நிலக்கரியில் சிற்பமாக்கப் பட்டவன். அவனது போலியாகத் தென்படும் கண்ணிமைகள்... நீண்ட மினுங்கும் கூந்தல் கொண்ட, பூனை போன்ற பணியாட்கள். (குறேய்சற், மேற்கோள் விக்கிரமசிங்க 2003 : 89).

இங்கு விக்கிரமசிங்க வாதிடுவதுபோல சிங்கள ஆடவர்கள் பூனையைப் போன்றவர்களாக வர்ணிக்கப்படுகிறார்களே ஒழிய, வீறுமிக்கவர்களாக அல்ல. சிங்கள ஆடவரின் பெண்ணியல்பு என்பது பிரித்தானிய ஆட்சியாளரின் இந்திய ஆண்கள் பற்றிய பொதுவான இரசனையின் பகுதியே. பாலியல்பு நிகலயானது உண்மையில் ஆள்பவனுக்கும் ஆள்பபடுபவனுக்கு மிகையிலான எதிர்நிலைப்பாடுகளை வரையறுப்பதில் உதவியுள்ளது. (விக்கிரமசிங்க 2003 : 90). இதில் சுவாரசியம் என்னவென்றால், குறேய்சற் பெண்ணாக இருந்தபோதும் அதிகார நிலையில் தன்னை ஆணாகவும், “பிறத்தி ஆண்களைப்” பெண்ணாகவும் கண்டுள்ளமையாகும். இது பாலியல்பிற்கும் அதிகாரத்திற்குமான தொடர்பின் அடிப்படையிற் பார்க்கப்பட வேண்டியது. அத்துடன் அவரது ஆண் தேகம் சம்பந்தமான வர்ணிப்புக்கள் நாம் கருத்திலெடுக்கும் காண்பியப் படைப்புக்களின் காட்சிப் பண்புடன் அச்சொட்டாகப் பொருந்திப் போகின்றன.

மேலும், சிங்கள ஆடவர்களைப் பெண்மைத் தன்மையுடையோராய், பிரித்தானிய விக்ரோறிய புருஷத்துவம் கருதிய அதேவேளை, சிங்களப் பெண்கள் அவர்களின் இந்தியப் பெண்கள் பற்றிய பொதுவகைப்பாட்டினுள் பொருந்தாது போனது அவர்களை மலையாளப் பெண்களைப்போல ஆண்மையுடையோராய்க் காணவைத்தது (விக்கிரமசிங்க 2003 : 91). இந்தப் பறங்கியப் படைப்பாளிகளின் சிங்களப் பெண்ணுடல் பேசப்படாது போனத்திற்குப் பாரம்பரிய பார்த்தல் / பார்க்கப்படுதல் பிரதிநிதித்துவத்திற்கு உள்ளூர் பெண் உடலின் தோற்றப்பாடு சவாலாக அமைந்தது ஒரு காரணமாக இருக்கலாம் எனக்கருத இடமுண்டு. பேசப்பட்ட சந்தர்ப்பத்தில் அது பண்டமாக்கப்படாமல் நேரடியானதாக அமைந்தது.

## 07. பிரதிநிதித்துவமும் காலனிய இருமனப்போக்கும்

திரைப்படங்களில் ஆண், பெண் உடல்களின் காட்சிப்படுத்தலில் உடலுக்கும் பின்னணிக்முமான தொடர்புபற்றிய கலறா முல்வே ஒரு வாசிப்பை முன்வைக்கிறார். அதாவது, கிட்டட்காட்சிகளினூடு பெண்ணுடலானது பின்னணியில் இருந்து பிரித்தெடுக்கப்பட்டு, அங்கம் அங்கமாக நுகர்விற்கான பண்டமாக முன்வைக்கப்படும் அதேவேளை, ஆண் தேகமானது நீண்ட காட்சிகளில் முழுமையாக நிலவுருவின்



பின்னணியில் தோன்றுவதாக அவர் இனம் காண்கிறார் (முல்வே 1999). இந்த அடிப்படையில் லயனல் வென்ஹ் இனமும், டேவிட் பெயின்ரரினமும் படைப்புக்களில் இந்தக் கிட்டக்காட்சிகளும், நீண்ட காட்சிகளுமற்ற இடைப்பட்ட காட்சிகள் முனைவக்கப்படுதல் இந்த இடத்தில் சுவாரசியமான தொன்றாகும். பெண்மையான ஆணின் உருவாக்கத்தில் இந்தக் காட்சிச்சட்டகம் முக்கியமானது என்பதுடன், இதைக் காலனிய இருமையின் விளைவால் தோன்றும் மூன்றாம் வகையாகவும் காண இடமுண்டு.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மேற்காலில் நிர்வாண உடல்களின் நவீன சித்திரிப்பு என்பது பெண்ணுடல் சம்பந்தப்பட்டதாகவே அதிகம் காணப்பட்டது என்பதுடன், நவவேட்கைவாதத்தின் வருகையுடன் ஆண் உடலானது பிரதிநிதித்துவத்தினைப் பொறுத்தமட்டில் விளிம்பு நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டது. இதற்குமுன் பிரச்சுப் புரட்சியின்போது நாயகத்தனமான ஆண்மையின் பிரதிநிதித்துவமானது மேலோங்கியிருந்த நிலையில் நவசென்னெறிவாத ஓவிய வரலாற்றில் ஆண் தேகமானது பிரதான பாத்திரத்தை ஏற்றிருந்தது (பாபா 1999: 49). இந்தப் பின்னணியில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முன்னரைப்பகுதியில் இலங்கைக் கலையில் ஆண் உடலின் பிரசன்னம் என்பது காலனிய சுதேசிய முரண்பாட்டின் வரலாற்றுக் கணத்தில் மிகவும் கவனத்திற்குரியது. அதாவது காலனியத்திற்கு எதிரான தாக்குப் பிடித்தலின் விளைவாகக் கற்பனை செய்யப்பட்ட தேசத்தின் (அன்ரசன் 1993) வெளிகளை ஆணுடல் நிரம்பிய காட்சிச்சட்டகங்களால் நிரப்பதல் என்பது அரச அதிகாரம், குடியரிமை, தேசியவாதம், புரட்சி, அரசியல் வன்முறை, சர்வாதிகாரம், மற்றும் சனநாயகம் என்பனவெல்லாம் ஆண்மைத்துவத் திட்டங்களாகவும், ஆண்மைசார் நிறுவனங்கள் சம்பந்தப்பட்டதாகவும், ஆண்மைப் படிமுறையையும், ஆண்மைச் செயற்பாடுகளையும் கொண்டனவாக அறியப்படும் நிலையுடன் (நகல் 1998) சம்பந்தப்பட்டதாகக் கருத இடமுண்டு. எனினும், படைப்புக்களில் காணப்படுவது ஆண்மை என்பதிலும் பெண்மை என்பதே இங்கு எழும் காட்சி ரீதியிலான முரண்பாடாகும். இது படைப்பாளிக்கும், படைக்கப்படுவதற்கும் இடையிலான இன, வர்க்க, பாலியல்புசார் “வேறுபாட்டினால்” இடையீடு செய்யப்படுவது காரணமாகத் தோன்றும் பிற்பற்றிய கருத்தாடலாக வாதிடமுடியும். அல்லது ‘தேசத்தின் பிறரான’ யூரோ - ஓசியர்கள், தேசத்தின் ‘தமரை’ ‘வேறுபடுத்தி’ நோக்கியதன் விளைவு எனவும் வாதிடலாம். ஏனெனில், இருபதாம் நூற்றாண்டின் முன்னரை என்பது இலங்கை வரலாற்றில் அடையாள முரண்பாடுகளின் அரசியல் நிறைந்த காலகட்டம் ஒன்றாகும். (விக்கிரமசிங்க 2003, ஜெயவர்த்தன 2000). அந்தவகையில் காலனிய கலப்பினத்தவரான பறங்கியர்கள் தம்மை, ஒரேவேளை இலங்கையராகவும், வெளியாராகவும் காண முற்பட்டதினமும், இலங்கையரை “தமராகவும்” “பிறராகவும்” ஒரே வேளையில் கற்பனை செய்த அடையாள இருமைத்தனமையின் வெளிப்பாடாகவும் இந்த பிரதிநிதித்துவங்கள் அமைகின்றன. இது காலனித்துவ சமுதாயங்களில் அடையாளம் பற்றிக் காணப்பட்ட ஓர் இருமைத்தன்மையின் வெளிப்பாடுமாகும்.

## முடிவுரை

டேவிட் பெயின்ரர், லயனல் வென்ஹ் என்ற இரு படைப்பாளிகளினதும் படைப்புக்களில் உள்ள ஆண் தேகத்தின் பிரதிநிதித்துவம் பற்றி எனது மேற்கண்ட வாசிப்புக்களைத் தொகுத்து நோக்கும்போது இப் பிரதிநிதித்துவங்களில் பெண்மைத்

தன்மையும், வகைமாதிரி உருவாக்கமும் காணப்படுகின்றன. இது காலனிய காலகட்டத்தின் இப்படைப்பாளிக்கும், படைக்கப்படுபவனுக்கும் இடையிலான அதிகார மற்றும் கருத்தியல் ரீதியான ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் பிரதிபலிக்கின்றது. அத்துடன் பிரதிநிதித்துவ முறையில் மேலைத்தேயப்பார்வை முறையானது அதனுடன் ஒன்றிணைந்த பார்வை அரசியலுடன் உள்ஏர் நிலவரங்களுக்கு ஏற்றாற்போலத் தகவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது. அந்தவகையில் இந்தப் பிரதிநிதித்துவங்கள் தொண்ணூறுகளில் இலங்கைக் காண்பியக் கலையிற் புலப்படும் ஆண் தேகங்களில் இருந்து அடிப்படையில் வேறுபடுகின்றன. அதாவது காலனித்துவக் காலகட்டப் படைப்பாளிகளின் படைப்புக்கள் தமது “பிறரை”, “வேறுபாட்டை” கையாளப்படத்தக்க, ஆர்வத்தைத் தூண்டும், நுகர்விற்கு உரியதாகக் கண்டுள்ளன. இது தொண்ணூறுகளின் ஆண்படைப்பாளிகள், தேசத்தினதும் சுயத்தின் சிதைவினதும், சுய சித்திரவதையினதும் மையமாக, கலைவெளிப்பாட்டின் பிரதான காட்சிமையமாகத் தமது உடலைக் கையாண்ட திலிருந்து அரசியல் ரீதியாகவும், இதனால் பிரதிநிதித்துவம் என்ற வகையிலும் வேறுபாடானது.

### அடிக்குறிப்புகள்

01. இந்த அவதானங்களுக்கு இதுவரை பிரசுரமாகாத, என்னாற் பார்க்க முடிந்த தனிப்பட்ட சேகரிப்புகள் சிலவற்றையும் ஆதாரமாகக் கொண்டுள்ளேன்.
02. இங்கு குபீனா மெசரின் (1994) இதையொத்த வாசிப்பினைப் பயன்படுத்தி உள்ளேன்.
03. ராஜா ரவிவர்மா பற்றிய வாசிப்பில், கீதா கபூர், இந்தியாவின் எண்ணெய் வர்ணம் பார்வைமுறையாக உள்வாங்கப்பட்டதுபற்றி வாதிடுகிறார் (Kapur 1995)
04. புகைப்படக் காட்சிப்படுத்தலினூடு உள்வாங்கப்பட்ட மேலைத்தேய எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களின் பார்த்தலின் முறை பற்றி உள்ளூர் படைப்புக்கள் பற்றிய மேலதிக வாசிப்பிற்கு மெய்யுரு யாழ்ப்பாணத்து புகைப்படங்களின் காட்சிக் கையேடு, கலை வட்டம், நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம் 2002.

### உசாத்துணை நூல்கள்

Anderson, B

1991. Imagined Communities: Reflection in the Origin and Spread of Nationalism. Landon. New York : Verso

Barber, Fionna

1999. Callebttte, Masculinity and the Bourgeois Gaze. In Paul Wood (eds)-The Challenge of Avant garde, New Haven & London. Yale University Press.

Bhabha, Homi

1994. The Location of Culture. New York; Rotledge.

Berger, Jhne

1972. *Ways of Seeing*. London:BBC.

Darling, Eve & Albert Dharmasiri

1982. David Paynter. Colombo: M.D Gunasena & Co. Ltd.

Jayawardena, Kumari

2000. *Nobodies to Some bodies: The Raise of the Colonial Bourgeoisie in Sri Lanka*. New Delhi: Left World Books.

2005. *Erasure of The Euro-Asian; Recovering Early Radicalism and Feminism in South Asia*. Colombo: Social Scientist's Association.

Jordanova, L

1989. *Sexual vision*. New York: Harvester.

Kapur, Geeta

1995. Ravi Varma Historicizing Representation. In B. N. Goswamy (eds) *Indian Painting*. New Delhi: Lalith Kala Akadami.

Mercer, Kobena

1994. *Welcome to Jungle*. London: Routledge.

Mukerji, Parul Dev

2003. Rethinking Gender Issues in Indian Art. In Paniker Sivji, Parul Dev Mukerji, Deeptha Achar (eds) *Towards A New Art History: Studies in Indian Art*. New Delhi.

Mulvey, Laura

1999, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, In Jessica Evans and Stuart Hall (eds) *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications Ltd.

Nagel, Joane

1998. *Masculinity and Nationalism-Gender and sexuality in the making of Nations*. In Philip Spener and Haward Wollman (eds) *Nations and Nationalism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Nandy, Ashis

1980. *At the Edge of Psychology*. New Delhi: Oxford University Press.

Robert, Michalael, Ismath Raheem and Colin-Thome, P

1989. *People In Between: The Burghers and the Middle Class in the Transformation within Sri Lanka*. Moratuwa: Sarvodaya Books.

Sinha, Mirnalini

1995. Colonial Masculinity. The 'Manly' Englishman and the 'Effeminate' Bengali in the Late Nineteenth Century. New York: Manchester University Press.

Summers, David

1996. Representation In Robert S, Nelson & Richard Shiff (eds) Critical Terms for Art History. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Van Geysel, L.C

Lionel Wendt's Ceylon. Colombo: Lake House Book Shop.

Waugh Thamas

2002. The Third Body, Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film. In Nichlas Mirzoeff (eds)The Visual Culture Reader. London & New York: Routledge.

Weerasinghe, Jagath

2006. From Naked to Nude, Maze : Exhibition catalouge. Colombo: Theertha International Artist Collective.

Wickramasinghe Nira

2003. Dressing The Colonized Body- Politics, Clothing and Identity in Colonial Sri Lanka. New Delhi: Orient Logman Pvt. Ltd.