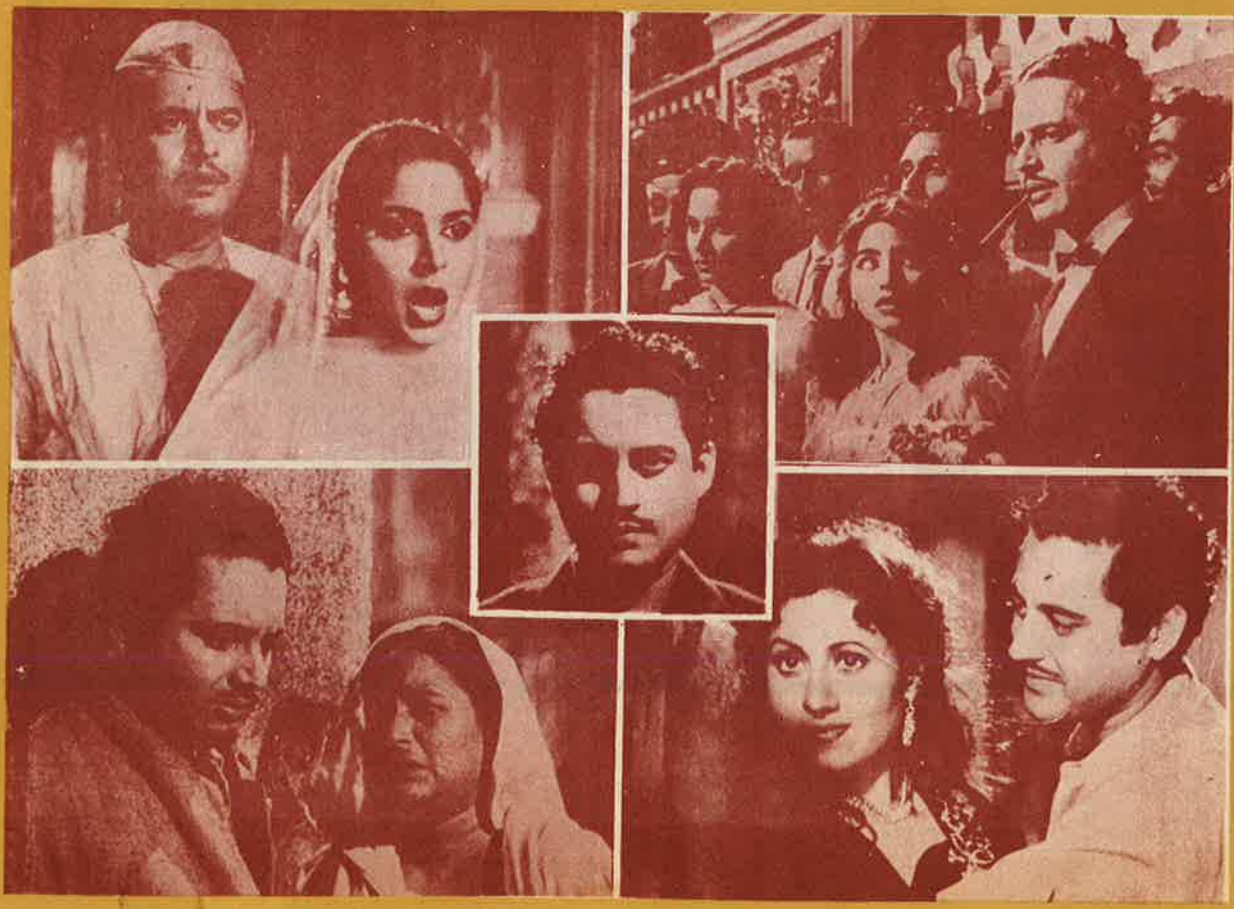
www.padippakam.com

சலனம்

ஏப்ரல்—மே 1992 இரு மாத சினிமா இதழ் ரூ. 5.00



படிப்பகம்

www.padippakam.com

படிப்பகம்

www.padippakam.com

3 குரு தத்

8 ஒரு நெடு நாளையக் கனவு

14 பம்பாய் திரைப்பட விழா

20 மேலோட்டமான ஆய்வு

24 செர்கய் ஐஸன்ஸ்டின்

சலனம்

இதழ் 5
ஏப்ரல் – மே 92
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:
தி. கல்யாணராமன்
வெ.ஸ்ரீராம்
அம்ஷன் குமார்
பாலகிருஷ்ணன்

அச்சிடுபவர் :
கோ. பாஸ்கரன்
தினுக்கு கிரா:.பிக்ஸ்
சென்னை – 15

ஒளி அச்சுக் கோர்வை :
சென்னை மீடியா & பிரிண்ட்ஸ்
சென்னை – 2

ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் :
தி. கல்யாணராமன்
சென்னை :.பிலிம் சொஸைட்டி,
22, தாயார் சாகிப்,
2வது சந்து,
சென்னை – 600 002

படிப்பகம்

www.padippakam.com

வசந்த காற்றின் ஊடாக. . . !

நமது நாட்டு கலாச்சார வரலாற்றில் மார்ச் 1992 ஒரு முக்கியத்துவம் வாய்ந்த மாதம். நமது நாட்டின் முன்னோடி திரைப்பட கர்த்தா சத்தியஜித் ராய் அவர்களுக்கு இந்த மாதத்தில் தான் ஆஸ்கார் விருது அளித்து கௌரவிக்கப்பட்டது. இதையும் மிஞ்சுவது போன்று தோன்றுவது இந்திய அரசு அவருக்கு பாரத ரத்னா பட்டம் அளித்தது.

பதேர் பாஞ்சாலி வெளியிடப்பட்ட 1953ஆம் ஆண்டிலிருந்தே சத்யஜித் ராய் தொடர்ச்சியாக சிறந்த திரைப்படங்களை உருவாக்கி வந்திருக்கிறார். சாதாரணமாக திரை உலகில் நடைபெறுவது போல் அவருடைய தொழில்நுட்ப கலைத்திறன் எந்த நேரங்களிலும் வியாபார நிர்ப்பந்தங்களுக்கு வளைந்து கொடுக்கவோ, பலியாகவோவில்லை. அவருடைய திரைப்படம் எப்பொழுதுமே அது எப்படி இருக்க வேண்டுமோ, அப்படியே இருப்பது தான். அது டாக்குமென்டரி படமானாலும் சரி, கதைப்படமானாலும் சரி.

திரைப்பட இயக்குநராக மட்டும் ராய் சிறந்து விளங்கவில்லை. பல்வேறு திரைப்படங்களில் அவர் காமிராவை இயக்குவதை பார்த்திருக்கலாம். ஒளிப்பதிவு திறன் அவருக்கு இயற்கையிலேயே அமைந்து விட்டது போல் தோன்றுகிறது. ஆரம்ப நாட்களில் பண்டிட் ரவி சங்கர் மற்றும் உஸ்தாத் அலாவுதீன் கான் போன்ற சங்கீத மேதைகளை ராய் தன்னுடைய படங்களில் பயன்படுத்தினார். பின்னர் ராய் அவர்களே இசையமைக்க முற்பட்டார். இவருடைய இசையமைப்பு திறனை கண்ட மற்றொரு பிலிம் மேக்கர். "சத்தியஜித் ராயின் இசை" என்கிற படமெடுக்க முற்பட்டார்.

சத்தியஜித் ராய் சிறுவர் இலக்கியத்தில் ஒரு முத்திரையை பதித்தவர்.

சிறந்த சினிமாவுக்கான அவரின் பங்களிப்பிற்கு மற்றும்மொரு உதாரணமாக இருப்பது கடந்த 32 ஆண்டுகளாக பிலிம் சொசைட்டிகளின் இந்திய சம்மேளனத்தின் தலைவராக இருந்து வருவதே. அவர் கல்கத்தா பிலிம் சொஸைட்டியை அமைத்தவர்களில் ஒருவர்.

அவருடைய திரைப்படங்கள் எவ்வாறு, முதலில் இந்தியாவில் அங்கீகரிக்கப்படுவதற்கு முன் மேற்கில் அங்கீகரிக்கப்பட்டு பாராட்டப்பட்டதோ அதே போன்று அவருக்கு கிடைத்த விருதுகளும் அமைகின்றன. "ஆஸ்கர்" மற்றும் பிரெஞ்சு அரசின் "லீஜென் டெஆனர்" போன்ற விருதுகள் கொடுக்கப்பட்ட பின்பே இங்கே பாரத ரத்தனா விருது அளிக்கப்பட்டது.

இப்படி இல்லாமல், வேறு எப்படியிருக்க முடியும். கலாச்சார துறையில் நமது அரசின் குறிக்கோள் என்னவென்பது அனைவரும் அறிந்ததே! இது அரசின் புதிய பொருளாதார கொள்கைகளினால் மேலும் நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியிருக்கிறது.

மனித வள மேம்பாட்டுத் துறைக்கு 13 சதவீத வெட்டு. இது கலாச்சார துறை செயல்பாடுகளை மேலும் குறைத்திடும். இதைத்தான் அவர்கள் விரும்புகிறார்கள் என்பது ராஜா செல்லையாவின் அறிக்கை தெளிவாக்குகிறது.

"நம்மிடையே ஒரு பெரும் கலாச்சார துறை உள்ளது...... நாம் திரைப்பட விழாக்களுக்கு செலவிடுவதை நிறுத்த வேண்டும். திரைப்பட தொழில் அதற்கு நிதி தர வேண்டும்." ராஜா செல்லையாவுக்கு தெரியாது போலிருக்கிறது திரைப்பட நட்சத்திரங்களின் இரண்டு வருடத்திற்கான வருமான வரிபாக்கி (89–90, 90–91) 15 கோடியை எட்டியிருப்பது. இந்த பணம் 8 திரைப்பட விழாக்களை நடத்த பெருமானமானது (பணவிக்கத்தையும் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்ட பின்பும் கூட).

இருப்பினும் திரைப்பட விழாக்களை திரைப்பட தொழில் அமைப்பே நடத்த வேண்டும் என்று பேசிக் கொள்கிறார்கள். மக்களின் கருத்து என்னவாயிருக்கும் என்பதை தெரிந்து கொள்ள முடியாத நிலையில், அரசு நிதியும், அடிப்படை வசதிகளையும் செய்து தருவதாக அறிவித்திருக்கிறார்கள். யாரை ஏமாற்றுகிறார்கள்? நிதியும் மற்ற அடிப்படை வசதியும் தருவதாக இருந்தால் ஏன் அதை அவர்களே செய்யக் கூடாது என்பதே கேள்வி? ஏன் இந்த வெறும் வெற்றுப் பேச்சு? ஒரு வேலை இந்த "உதவியும்" காலப்போக்கில் நிறுத்தி விடவோ?

மொத்தத்தில் நமக்கு என்ன கிடைக்கப்போகிறது திரைப்பட விழாக்களில் "நிக்கிதாக்கள்" அதிகமாகவும், "ஆகஸ்டு ராப்சோடி" அல்லது "ஜெர்மனியின் 1990" குறைவாகவும் காணப்போகிறோம். (இப்போது மட்டும் நிறைய பார்க்கிறோம் என்பது அர்த்தமாகி விடாது). மேலும் மற்றொரு ராயை கண்டெடுப்பதற்குள் பல ஆண்டுகள் உருண்டோடி விடும்.

ஆசிரியர் குழு

படிப்பகம்

www.padippakam.com

குரு தத்

சில நினைவுகள்

ஆயிரத்தித் தொள்ளாயிரத்து எண்பத்தைந்தில் பிரான்ஸ் நாட்டில் அம்யே (Amie) என்ற நகரில் குருதத்தின் படங்கள் சில காட்டப்பட்டிருக்கின்றன. கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் அயல்நாடுகளில் ஒரு தொகுப்பாக இந்தியப் படங்கள் காட்டப்படுவது வியப்புக்குரியது அல்ல. சினிமா தீவிர ஆராய்ச்சிக்குரியது என்று கருதுபவர்கள் தவிர சினிமா முற்றிலும் முதலுமாகப் பொழுது போக்கு அனுபவம் என்ற மனோபாவம் கொண்ட இந்தியர்கள் பலர் அயல் நாடுகளில் பரவி இருக்கிறார்கள். இந்தியாவில் மிகவும் சாதாரணமானது என்று நிபுணர்கள், பார்வையாளர்கள் இருவரும் ஒதுக்கி வைத்த படம் கூட இந்த அயல்நாட்டுக் காட்சிகளில் விசேஷமான நிகழ்ச்சியாக அனுபவிக்கப்படும். ஒரு சராசரி இந்தியப் படம் ஒரு சராசரி இந்தியக் கொட்டகையில் காட்டப்படும்போது உள்ள சூழ்நிலையும் மனோபாவமும் இந்த அயல்நாட்டுக் காட்சியில் நிலவுவதை நேரில் காண வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. இவ்வளவு பரபரப்புக்கு இதில் என்னதான் இருக்கிறது என்று வந்து உட்காரும் ஒரிரு அயல்நாட்டு அன்பர்கள் படம் நடக்கும்போது திகைப்பிலும் படம் முடிந்த பின் இந்திய நண்பர்கள் இருக்கும் பரவச நிலை கண்டு இன்னும் அதிக திகைப்பிலும் ஆழ்வதைக் காணவும் வாய்ப்புக் கிடைத்திருக்கிறது. அவர்கள் 'எதுவுமே புரியவில்லை' என்று கூறுவது அந்த மொத்த அனுபவத்தையும் மனதில் வைத்துதான்.

ஆனால் மேற்குறிப்பிட்ட விழாவில் குரு தத் படங்கள் ஒரு கண்டுபிடிப்பாக இருந்திருக்கின்றன. அது இந்தியர்கள் குரு தத்தை அடையாளம் கண்டு கொள்வதற்கு உதவியாக இருந்திருக்கிறது. சில கலைப் படைப்புகள் பிரெஞ்சு மக்கள் மத்தியில் முதலில் அங்கீகாரம் பெற்று அதன் பின்னர் உலக அங்கீகாரம் பெற முடிந்தது திரும்பத் திரும்ப நிகழ்ந்திருக்கிறது. நவீனச் சிறுகதையின் முதல் நபர் என இன்று வணங்கப்படும் எட்கர் ஆலன் போ அவர் நாட்டு மக்கள் வரை ஒரு சராசரி வெகுஜனக் கதாசிரியராகத்தான் இருந்தார். அவருடைய படைப்பில் அசாதாரணத்தன்மையை முதலில் கண்டறிந்து உலகத்துக்குத் தெரிவித்தவர்கள் பிரெஞ்சுக்காரர்கள். இது வேறு கலை சாதனங்கள் விஷயத்திலும் நிகழ்ந்திருக்கிறது. சாதாரண 'அசெம்பளி லைன்' (அல்லது தொழிற்சாலைப் பணியாளர் போன்ற) நபர்கள் என்று அதிகம் சட்டை செய்யப்படாத ஹாலிவுட் டைரக்டர்கள் பலர் அவர்களுடைய பெயருக்கும் புகழுக்கும் பிரெஞ்சு சினிமா நிபுணர்களுக்குக் கடமைப் பட்டிருக்கிறார்கள்.

குரு தத் ஒரு டைரக்டராகப் பரிணமித்த காலம் ஹிந்தி திரைப்படத்தின் பொற்காலம் என்று பலர் கருதும் காலகட்டம். சுதந்திரம் அடைந்த பின் 1948லிருந்து பத்தாண்டுக் காலத்தில் அன்று இந்தியர் பரிச்சயமடைந்திருந்த ஒரு வகை சினிமாவாகிய வெகுஜன வகையிலேயே நடிப்பு, இசை, தயாரிப்பு, போட்டோகிராபி, ஒலிப்பதிவு, படத் தொகுப்பு ஆகிய பல அமசங்களில் பக்குவமான பரிசோதனைகளையும் வெற்றிகரமான புதுமைகளும் காணப்பட்டன. நல்ல டைரக்டர்கள் என்று இனம் காண சுமார் பத்துப் பதினைந்து பேர் இருந்தார்கள். குரு தத் அந்தக் காலகட்டத்தில் இயங்கியவர். நல்ல டைரக்டர் என்று அடையாளம் காணப்பட்டாலும் பிமல் ராய், ரிஷிகேஷ் முகர்ஜி, அமியா சக்கரவர்த்தி போன்றவர்களுக்குக் கிடைத்த கௌரவம், மரியாதை அவருக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆனால் அந்தக் காலத்தில் பத்து பதினைந்து முன்னணி டைரக்டர்களில் (மேற்கூறிய மூவர் தவிர ராஜ்கபூர், மெஹ்பூப், சத்யன் போஸ், பானி மஜும்தார், சர்தார், கியான்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

காகஸ் கே ஃபூல்

ஆனந்த் சகோதரர்களுக்கு சர்வதேச அளவில் கவனம் பெற வேண்டும் என்ற விருப்பமும் இருந்திருக்கிறது. ஆனால் ஒரு நடிகனை மையமாகக் கொண்டு அவர்கள் இயங்கியதால் சில வரையறைகளை வகுத்துக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது. ஹிந்தி உலகில் அந்த நாளில் நட்சத்திர நடிகர்களில் இரு துருவமாக திலீப் குமாரும் ராஜ்குமாரும் தங்களை அமைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். முதல்வர் சோகத்தின் சின்னம். இரண்டாமவர் கோமாளிக் கூத்தன். இதற்கு இடைப்பட்ட தோற்றத்திற்கு தேவ் ஆனந்த் தன்னைத் தயார்ப்படுத்திக் கொண்டார். 'பாஜி' படத்தில் இயல்பாகவே சூதாட்டத்தில் திறமை கொண்டதோர் இளைஞன் அவன் மீது காதல் கொண்டு தூய்மையான பெண்ணின் அன்புக்குப் பாத்திரமானவனாக மாறுவதற்குத் தீயவர்களிடமிருந்து விடுவித்துக் கொள்ள முயற்சி செய்கிறான். பலருடைய இதயம், எலும்பு, உயிர் முதலியன முறிகிறது பறி போகிறது. ஹாலிவுட் படங்களிலிருந்து பல சிறு சிறு காட்சிகள், வரிகள் முதலியன பொருத்தப்பட்டு குரு தத் முதன் முதலாக டைரக்ட் செய்த இப்படத்தின் திரைக்கதையை எழுதியவர் பால்ராஜ் சாஹ்னி. முறையான கல்வி பெற்று, சிந்திக்கத் தெரிந்தவர்கள் தயாரித்தது என்று படத்தின் சிறந்த தன்மையிலிருந்து பளிச்சென்று தெரிந்தது. இதே நாகரிகத்தன்மை குரு தத் டைரக்ட் செய்த இரண்டாவது படமாகிய 'ஜால்' தாயாரிப்பிலும் இருந்தது. இரண்டாம் உலக யுத்தம் முடிந்து இந்தியா, வந்த சில ஐரோப்பியப் படங்களில் 'கசந்த சோறு' (Bitter Rice) பல தரப்பட்ட காரணங்களுக்காகச் சற்று அதிகமாகவே கவனம் பெற்றது. அதில் கதாநாயகியாக நடித்த அழகி சில்வானோ மங்கோனோ வெளிக்காட்டிய சுதந்திரத் தன்மை ஒரு முக்கிய காரணம். நான் முதலில் 'ஜால்' படந்தான் பார்த்தேன். கோவா பிரதேசத்தில் மீன் வியாபாரத்தை ஜீவனமாகக் கொண்ட கத்தோலிக்கக் குடும்பத்தைச் சார்ந்த ஒரு பெண், கள்ளக் கடத்தலில் ஈடுபடும் வெளியூர் இளைஞனிடம் மனத்தைப் பறிகொடுத்து, தர்மசங்கடத்தால் அல்லலுற்று இறுதியில் அந்த இளைஞனை திருந்தியவனாக்கி விடுவாள். அன்று காமிரா நிபுணர்களில் ஒருவராக இருந்த ஜால் மிஸ்திரி படத்துக்கு ஒரு தனிப் பரிமாணம் அளித்திருந்தார். கடற்கரையில் கடத்தல் இளைஞன் கிதார்

முகர்ஜி, கிஷோர் சாஹு, நந்தலால் ஜஸ்வந்த் லால், ஜியா ஸர்ஹாதி, எம். சாதிக், சாந்தாராம்...) இடைவெளி குறைவு. கலைப்படம், வணிகப்படம் என்று திட்டவட்டமான பிரிவுகள் நேராத காலம் அது. படம் பொதுக் கொட்டகைகளில் பொதுமக்கள் பார்க்கப்போகும் இந்தியத் திரைப்படத்தின் அடையாளங்கள் கொண்டிருக்கத்தான் வேண்டும். (அதாவது பாடல்கள், தனியாக ஒரு நகைச்சுவை நடிகன், அவனுக்கு ஜோடி, கதாநாயகி தனியாக மகிழ்ச்சியில் பாடும் பாட்டு, சோகத்தில் பாடும் பாட்டு, கதாநாயகன் கதாநாயகி ஒரு பாட்டைத் தனித் தனியாக எதிர் எதிர் மனநிலையில் பாடுவது, நற்பண்புகள் நிரம்பிய ஒன்று அல்லது இரண்டு வயோதிகப் பாத்திரங்கள், ஒரு தெருப்பிச்சைக்காரன் பாட்டு எனப் பல அம்சங்கள் அன்றைய இந்திய சினிமாவின் அடையாளங்களாக நிலை பெற்றிருந்தன ஒரு நல்ல படம் மேற்கூறிய அந்த அடையாளங்களுடன் விளங்கி, அதே நேரத்தில் ஒரு புதிய, விரும்பத்தக்க அனுபவமாகவும் அமைய வேண்டும்).

குரு தத் இயங்கிய காலம் அதிகம் போனால் பன்னிரண்டு ஆண்டுகள். அவர் டைரக்ட் செய்த முதல் படம் 'பாஜி' 1951ல் சேதன் ஆனந்த், தேவ் ஆனந்த் சகோதரர்கள் தயாரித்தது. அன்றைய முன் மாதிரிகளும் இலக்குகளும் ஹாலிவுட் படங்கள்தான். இந்த இலக்குகளோடு சில இலட்சியங்களும் இந்த சகோதரர்களுக்கு இருந்தன. சினிமாவுக்குப் பயிற்சிக் கூடம் கூட நடத்த முயன்றார்கள். இவர்களுக்குப் பின்னர் எஸ். முகர்ஜி என்பவர் பிலிமாலயா என்ற பெயரில் ஒரு பயிற்சிக் கூடம் நடத்தினார்.

படிப்பகம்

www.padippakam.com

வாசித்துக் காதல் பாட்டுப் பாட தூக்கம் வரா மல் வீட்டில் படுக்கையில் கிடக்கும் கதாநாயகி மனம்மயங்குவார். எஸ்.டி.பர்மன் இசையில் ஹேமந்த் குமார் பாடிய அப்பாட்டு இந்தியத் திரைப்படப் பாட்டுகளில் மறக்க முடி யாததொன்றாக அமைந்திருந்தது. கதாநாயகன் தேவ் ஆனந்த் கதாநாயகி, கீதா பாலி.

'ஜால்' படம் பார்த்து ஓராண்டுக் கழித்துத் தான் நான் 'பிட்டர் ரைஸ் பார்த்தேன். 'ஜால்' தயாரிப்பாளர்கள் காபிரைட் பற்றிக் கவலையே இல்லாமல் இயங்கியிருக்கிறார்கள் என்று தெரிந் தது. 'ஜால்' படத்திலும் ஒரு நாகரிகத்தன்மை இருந்தது. இத்தாலியப் படம் நேரிடையாக ஒரு நிகழ்கால நிர்ப்பந்தத்தைச் சித்தரித்திருந்தது. அதன் முடிவு கோரச் சாவு; மனம் திருந்துவது அல்ல. இந்தியப் படத்தில் ஒரு அரைக்கனவுச் சூழ்நிலை டைரக்ஷனாலும் காமிராவினாலும் விசேஷமாக உருவாகியிருந்தது அந்த நாளைய வழக்கத்தின்படி மிகச் சில இடங்கள் தவிரப் பெரும்பாலும் ஸ்டுடியோவில் எடுக்கப்பட்டது. Atmosphere மற்றும் mood அம்சங்கள் ஸ்டுடியோ உட்புறப் படமெடுப்பில்அதுவும் கறுப்பு வெள் ளையில் சாத்தியமாகும் அளவுக்கு வெளிப்புறப் படமெடுப்பில் முடியாது என்றே கூறிவிடலாம்.

'பாஜி', 'ஜால்' ஆகியபடங்களை அடுத்து குரு தத் சொந்தப் படங்கள் எடுக்க ஆரம்பித் தார். அப்போதுதான் நடிக்கவும் தொடங்கி னார். முதல் படம் 'பாஜ்' என்ற ஒரு கோங்கண் 'பீரியட்' படம். பதினேழாம் நூற்றாண்டில் கரையோரம் செயல்பட்ட கடல் கொள்ளைக்கா ரர்கள் பற்றிய கதை. இதையடுத்து 'ஆர்பார்' என்ற பணக்காரப் பெண்–மோட்டார் டிரைவர் படம். இப்படம் ஓரளவு லாபகரமாக ஓடியதற்கு அன்று புகழுச்சத்தில் இருந்த இசை அமைப்பா ளர் ஓ.பி.நய்யர் காரணம் என்றும் எண்ண இட மிருக்கிறது. குரு தத்தின் தனித்துவம் 'மிஸ்டர் அண்ட் மிஸஸ் 55' என்ற படத்தில் வெளிப்பட் டது. வேகமாக மாறிவரும் சமுதாயச் சூழ்நிலை யில் சம்பிரதாயக் கணவன் மனைவியாகவும் அதே நேரத்தில் இருவரின் சுயகௌரவம் மற் றும் அபிலாஷைகள் சிதைவு படாமல் வாழ்க் கையை அமைத்துக் கொள்ள இயலுமா? இப்ப டத்தில் குரு தத் அளித்த இளைஞனின் தோற்றம் அன்று ஏராளமான ரசிகர்களைக் கொண்டிருந்த திலீப் குமார் ராஜ்கபூர் தேவ் ஆனந்த் தோற்றங் களிலிருந்து மாறுபட்டிருந்தது. கழிவிரக்கத்தி லும் அசட்டையிலும் மூழ்கி விடாமல் பக்குவ மும் தெளிவும் ஆழமும் கொண்டதொரு ஆண் மகனை குரு தத்தால் பிரதிபலிக்க இயன்றது. இவருக்கு ஜோடியாக நடித்த மதுபாலாவின் சித் தரிப்பையும் கண்ணியம், பரிவு, சுயமாக முடி வெடுக்கும் திறமை கொண்டதொரு பெண்ணாக அளிக்க முடிந்தது. 'பியாஸா' உட்பட குரு தத் தின் எந்தப் படமும் பெரும் வெகுஜன வெற்றி என்று கூற முடியாது. பரவலாக ஓடி, பரவலா கக் கவனம் பெற்றன என்று மட்டும் கூறலாம். அவரை மதிக்கக் கூடிய டைரக்டராக வெளிக் காட்டிய 'மிஸ்டர் அண்ட் மிஸஸ் 55' படத்தி லும் பாட்டுகள், தனியாக நகைச்சுவைப் பாத்தி ரம், அவருக்கு ஜோடி என இருந்தன. ஒரு சராசரி இந்தியப் படத்தின் அடையாளங்களைக் கைவிடாமல் அதே நேரத்தில் படத்தின் மொத்த அனுபவத்தை தனித்ததுவமிக்க, சுயத்திருப்திய ளிக்கக் கூடியதாக உருவாக்கும் விசேஷ ஆற்றல் குரு தத்திடம் இருந்தது.

குரு தத்தின் சொந்த வாழ்க்கையும் ஒரு சராசரி வெகுஜனத் திரைப்படத்திலுள்ள மிகை உணர்ச்சிகளையும் அனுபவங்களும் கொண்டதா கத்தான் நாம் அறிய முடிகிறது. அவர் டைரக் டராக மட்டுமல்லாமல் வெறும் நடிகனாகப் பல படங்களில் பங்கெடுத்திருக்கிறார். இப்பணியில் பலவகை மனித இயல்புகளைப் பிரதிபலித்திருக் கக் கூடியவர் அதிகம் கவனிப்பு பெறாமல் போனதொரு பாத்திரம் 'சௌதேலா பாய்' என்ற படத்தின் பிரதான பாத்திரம். சரத் சந்திர சட்டர்ஜியின் 'வைகுந்தன் உயில்' இப்படத்தின் மூலம் விதவையான தன்னுடைய இளைய தாயா ரின் மகனை படித்து பட்டம் பெற்றுப் பெரிய மனிதனாக வேண்டுமென தன் வாழ்க்கையையும் ஓரளவு சுயகௌரவத்தையும் விட்டுக் கொடுக் கும் மூத்தாள் மகனின் பாத்திரம் குரு தத் நடித் தது. இப்பாத்திரத்துடன் ஒன்றி நடிக்கக் கூடிய கற்பனையுடைய ஒருவர் தன் பிரச்னைக்கு முடிவு பெறத் தன்னையே மாய்த்துக் கொள்ள இயலுமா? மனித இயல்பு மனித அறிவுக்கு முற்றிலும் எட்டி விடுவதில்லை, குரு தத் 1964ல்

சௌத்வி கா சாந்த்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

மறைந்தது அவசியம்தானா?

குரு தத் கடைசியாகத் தயாரித்து, டைரக்டும் செய்த படம் 'காகஸ் கே பூல்' தொலைக்காட்சியின் பிரவேசத்தில் கலங்கிப் போன அமெரிக்கத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள் குறைந்து குறைந்து வரும் ரசிகர்களை மீண்டும் கொட்டகைக்குக் கவர மிக மிகப் பெரிய திரை, பல திசை ஒலிபெருக்குகள் அறிமுகப்படுத்தினார்கள். அப்படி உருவான சினிமா ஸ்கோப் என்ற அகலத் திரை வடிவத்தில் 'காகஸ் கே பூல்' எடுக்கப்பட்டாலும் கறுப்புவெள்ளை படமாகவே எடுக்கப்பட்டது குரு தத் படங்களில் பாத்திரங்கள் வெளிச்சத்திலிருந்து இருளுக்குப் போவதாகவும் இருளிலிருந்து வெளிச்சத்துக்கு வருவதாகவும் அடிக்கடி நிகழும். இந்த உத்திக்குத் திட்டவட்டமான செய்தி இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. பொதுப்படையாக, மனிதன் இருட்டிலும் வெளிச்சத்திலும் மாறி மாறி இருக்க நேரிடும் என்று வேண்டுமானால் கூறலாம். குரு தத்தின் மனத்திலும் இருண்ட சோர்வும் உற்சாக ஒளியும் மாறி மாறித் தோன்றிக் கொண்டிருக்க வேண்டும். அந்த நேரத்தில் செயல்கள் முழுப் பிரச்னையோடு புரியப்படாவிடினும் விளைவு கலை முழுதுமாகத்தான் ஏற்க வேண்டி வரும். குரு தத்தின் மரணம் அப்படி நிகழ்ந்ததாகத்தான் இருக்க வேண்டும். அவர் சாவதற்கு ஓராண்டு முன்பு, 1963ல், 'சாஹிப் பீபி குலாம்' எடுக்கப்பட்டது இதற்கு டைரக்டராக அப்ரார் அல்வி என்பவர் அமர்த்தப்பட்டார். குரு தத் படைப்புகளில் இரு எழுத்தாளர்கள்சாஹிப் லுதியான்வி மற்றும் அப்ரால் அல்வி முக்கியப் பங்கேற்றார்கள். குரு தத்திடம் அவரறிந்தவர்கள் பால் மிகுந்த விசுவாசம் இருந்தது. சிறு சிறு பாத்திரங்களில் நடிப்பவர்கள் கூட அவரிடம் தொடர்ச்சியாக வாய்ப்புகள் பெற்றார்கள். விசுவாசம் என்ற தன்மைக்கு விரிவான இயல்புகள் உண்டு. அவருடைய மரணத்துக்குக் கூட இந்த விசுவாசம் ஓரளவு காரணமாயிருந்திருக்க வேண்டும்.

அசோகமித்திரன்

ஒரு கனவுலக நாயகன்

ஒரு அமைதியான பூங்கா. சிறு சிறு பறவைகளின் ஒலி மட்டுமே அங்கு கேடகிறது. பூங்காவின் குளத்தருகே ஒரு மரக்கிளையில் சாய்ந்தவாறு இயற்கையின் அழகை ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறான் விஜய். மலரில் தேனருந்திய வண்டு, அந்த மயக்கத்தில் பறக்க முடியாமல் புல்தரையில் அமருகிறது. இதையெல்லாம் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் விஜயின் உள்ளத்திலிருந்து பொங்கி வரும் கவிதை ஒரு மென்மையான பாட்டாக காற்றில் மிதந்து வருகிறது. புல்லில் இருக்கும் வண்டின் மேல் பார்வை நிலைத்து நிற்கும் போது பூங்காவில் நடந்து செல்லும் ஒரு மனிதனின் முரட்டுக் காலணி அந்த வண்டை மிதித்து செல்கிறது. கவிதை– பாடல் தடைபடுகிறது. இயற்கையின் அமைதியான சூழலில் எதார்த்த வாழ்க்கையின் வன்முறை தன்னை இனம் காட்டிக் கொள்கிறது. 1957–ல் வெளி வந்த குருதத்தின் படைப்பான 'பியாசா' (தாகம்) என்ற திரைப்படத்தின் ஆரம்பக் காட்சி இவ்வாறு அமைந்திருந்தது. ஏற்கனவே தனக்கென்று ஒரு தனி பாணியைக் கையாண்டு வந்த குரு தத் இந்தப் படத்தில் தனித்தன்மை பெற்ற ஒரு படைப்பாளியாக பரிணாம வளர்ச்சி அடைகிறார். 1940, 1950–களில் பிரபலமடைந்திருந்த பல பிரெஞ்சு திரைப்படங்கள் கவித்துவ யதார்த்தம் (poetic realism) என்ற வகையைச் சார்ந்தவை என்று சொல்வதுண்டு. அந்த கால கட்டத்தில் உலகத்தின் பல திரைப்பட படைப்பாளிகளைப் பாதித்த கவித்துவ எதார்த்தம் குரு தத்திடமும் சில பாதிப்புகளை

மிஸ்டர் அண்ட் மிஸஸ் 55

ஏற்படுத்தியிருக்கலாம். ஆனாலும் கவிதைக்கும் எதார்த்தத்திற்கும் இடையே எற்படும் மோதலை, ஒரு கவிஞனுடைய உள்ளுணர்வுடன் அணுகும் குரு தத் "வெள்ளித்திரையின் ஒரு உண்மைக் கவிஞன்" என்கிறார் பரைன் என்ற பிரெஞ்சு திரைப்பட ஆய்வாளர் (ஆதாரம்: Regards sur le cinema indie n, P. Parrain, 1969).

'பியாசா' திரைப்படத்தில் ஆரம்பக் காட்சியில் மிதிபட்டு இறக்கும் வண்டிற்கும், இறந்த தாகக் கருதப்பட்ட கவிஞன் விஜயின் பாராட்டு விழாவில் மேடையில் தோன்றி கூச்சல் குழப்பங்களிடையே 'நான் விஜய் அல்ல' என்று அறிவித்து பின்னர் வெளியே செல்லும் உண்மையான விஜய்க்கும் என்ன உறவு? குளிரில் நடுங்கிக் கொண்டிருக்கும் பிச்சைக்காரனுக்கு தன்னுடைய மேல் கோட்டை அளிக்கும் விஜய், தண்டவாளத்தில் கால் சிக்கி ரயிலில் அடிப்பட்டு

படிப்பகம்

www.padippakam.com

இறக்கும் அவனைக் காப்பாற்ற முடியாதவனாகிறான். இறுதிக் காட்சியில், பாராட்டு விழா அரங்கில் குழப்பம் ஏற்பட்டு கூட்டம் சிதறி ஓடும் போது விஜய் மேல் காதல் கொண்ட விலைமாது கீழே விழ, ஒரு ஆணின் கால் அவள் நெஞ்சை மிதித்துச் செல்கிறது. முதல் காட்சியிலிருந்து இறுதி வரை நாம் காணும் மிதிபாடுகள், மிதிபடுபவர்கள் இவற்றை ஆழ்ந்து நோக்கினால் வாழ்க்கையின் எதார்த்தம் எவற்றை, யாரை அமுக்குகிறது என்று தெரியும். ஆனாலும் குரு தத் இது போன்ற கருத்துகளுக்கு ஒரு பிரசாரத் தொனி அளிப்பதில்லை. மாறாக, கனவுகளிலிருந்து எதார்த்தத்திற்கும், எதார்த்தத்திலிருந்து கனவுகளுக்கும் இடையே இடைவிடாத ஒரு பயணம் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. இதில் தன்னுடைய நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்த குரு தத் கையாளும் சாதனம் இசை. உருது கவிதையின் சொல் நயம், ஓசை நயம் இவற்றுடன் கஜல் (Gazal) கீதங்களின் இனிமையும் சேர்ந்து இழையும் இப்படப் பாடல்கள் முப்பது ஆண்டுகளுக்குப் பின்னும் நம்மை பரவசமடையச் செய்பவை, இவற்றின் வெற்றிக்கு பாடலாசிரியர் ஸாஹிர், இசையமைப்பாளர் பர்மன், பாடகர்கள் முகமது ரஃபி, ஹேமந்த் குமார், கீதா தத் எல்லோருமே காரணமாக இருப்பினும், குரு தத் இவற்றைப் படமாக்கிய விதம் மறக்க முடியாதது. ஏற்கனவே ஆர்–பார், மிஸ்டர் அண்டு மிஸஸ் 55 படங்களில் பாடலைப் படமாக்குவதில் தன் திறமையை வெளிப்படுத்தியிருந்த இவர், பியாசாவிலிருந்து சாஹெப், பீபீ அவுர் குலாம்'' படம் முடிய இந்தத் துறைக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தை அளித்திருக்கிறார்.

பியாஸா

படத்தின் தொடக்கத்தில் கவிஞன் விஜயைக் கவர்ந்து, சுண்டி இழுப்பது வஹீதா ரெஹ்மானின் மயக்கும் பார்வையா, அல்லது அக்கவிதையின் வரிகளா? அந்தக் கவிதையை எழுதியது அவன்தான் என்பதை முதலில் நம்ப மறுக்கும் அந்த விலைமாதுதான் இறுதியில் அவனை புரிந்து கொள்ளும் ஒரே ஒரு மனிதப் பிறவியாக இருப்பாள் என்பதை கவிஞனின் கவிதை வரிகள் ஏற்கனவே உணர்த்தி விடுகின்றன. கதையுடன், கருத்துடன் ஒன்றிவிடும் வகையிலான பாடல்களைத் தேர்ந்தெடுத்து படமாக்குவது குரு தத்தின் தனித்தன்மை என்று சொல்லலாம். ஆகவேதான் இப்பாடல்கள் சூழ்நிலை கெடாதவாறு அமைந்தன. மேலும், பல சம்பவங்கள், பல வசனங்கள் மூலமாக சொல்லவேண்டிய உணர்வுபூர்வமான விஷயங்களை ஒரு பாடல் காட்சி சொல்லிவிடும். உதாரணமாக ஒரு காட்சி: கல்லூரியில் தான் காதலித்த பெண் மீனாவை பதிப்பாசிரியர் அலுவலகத்தின் லிஃப்ட்டில் சந்திக்கிறான் விஜய், கூட்டம் சேரச்சேர, லிஃப்ட்டின் பின் சுவர் அருகே ஒருவொருக்கொருவர் அருகில் வரும் வரை அவர்கள் தள்ளப்படுகிறார்கள். இவனை அடையாளம் கண்டு கொண்ட மீனா, 'எப்படி இருக்கிறீர்கள்' என்று கேட்க, 'உயிருடன் இருக்கிறேன்' என்று சுருக்கமாக சொல்கிறான் விஜய். பின்னணியில் வரும் மெல்லிய வாத்ய இசை நினைவுகளைக் கிளறுகிறது. லிஃப்ட்டின் பளபளப்பான பின் சுவற்றில் இவர்களது பிம்பங்கள் மங்கலாகத் தெரிகின்றன. காட்சி கனவுலகிற்கு மாறுகிறது. இருவரும் மகிழ்ச்சியாக ஆடிப் பாடுகிறார்கள், லிஃப்ட் தரையைத் தொட்டு நிற்கிறது. பாடல் முடிகிறது. கனவு கலைகிறது. லிஃப்ட்டின் இரும்புக்கம்பிகளாலான கதவு திறந்து, கவிஞன் வெளியே வரும்போது, "நான் மேலே போக வேண்டும்'' என்கிறாள் மீனா, இருவர்களுக்குமிடையே கதவு அறைந்து சாற்றப்படுகிறது. குரு தத்தின் உலகில் கனவு எதார்த்தத்தை மறப்பதுமில்லை, மறுப்பதுமில்லை, கனவும் யதார்த்தமும் இணையாகவே தொடர்ந்து வருவதினால் வாழ்க்கையின் இருபக்கங்களையும் நன்றாகப் பார்க்க முடிகிறது. கதாநாயகன் கனவுலகைச் சார்ந்து இருந்தாலும், இறுதியில் கனவு வெல்வதில்லை.

வியாபார நோக்கில் தயாரிக்கப்பட்ட படம், கலைப் படைப்பு என்னும் படம் (commercial cinema, art film) என்ற பிரிவுகளைப் பற்றி பேசப்படாத காலகட்டத்தில், பாமர சினிமா பாணியில் சிறந்த கலைப்படைப்பு என சொல்லத் தகும் திரைப்படங்களை இவர் அளித்தார். சத்தான கதை, கருத்துள்ள இனிய பாடல்கள், மிகையில்லாத நடிப்பு, இயல்பான காமிரா

30 ஆம் பக்கம் பார்க்க

படிப்பகம்

www.padippakam.com

படுத்திருக்க, யசோதை தொட்டிலை ஆட்டிக் கொண்டிருக்கிறாள். யசோதை குத்துக் காலிட்டு அமர்ந்திருக்க அவளது கையும் காலும் தெரிகின்றன.

யசோதை மூலமாகக் காமிரா மற்றொரு அற்புதத் தோற்றத்திற்கு நம்மை அழைத்துச் செல்லுகிறது.

யசோதை தனது மகன் கிருஷ்ணனை, வளர்ந்து வாலிபனான, 'கோபாலனாக ' கற்பனை செய்கிறாள். அவன் குழலூத, பின்னால் ஒரு பசு........ தொட்டில் மறைய அந்த இடத்தில் ஒரு மரப்பலகை. அதன் மீது மகாராஷ்டிரப் பெண்கள் பாணியில் சேலையணிந்த (!) யசோதா அமர்ந்து தன் முன்னால் இருக்கும் ஒரு கிருஷ்ணன் சிலையைப் பார்க்கிறாள். கால்களைப் பின்னிக் கொண்டு கிருஷ்ணன் குழலூதிக் கொண்டே ஒரு பசுவின் மீது சாய்ந்திருப்பதான தோற்றமுள்ள சிலை அது!

பின்னாளில், கிருஷ்ணனின் பல உருவங்கள், துஷ்டன் கம்சனைச் சூழ்ந்து நின்று அவனுயிரைக் குடிக்க முயலுவதான காட்சியின் முன்னோட்டமாக இந்தக் காட்சி தோன்றுகிறது.!

சைத்தானுக்கு ஒரு முன்னெச்சரிக்கை

உடன் வரும் அடுத்த காட்சியில் கொடுங்கோல் அரசன் கம்சனின் அரண்மனை.... திரையின் வலப்பக்கத்திலிருந்து மையத்திற்கு வருகிறான். எதிர்த்திசையிலிருந்து எழும் ஓசைகளைச் செவி மடுக்க அவன் முயலுவது போலத் தெரிகிறது. திரையின் இடது மூலைக்குப் போகிறான். தனது விரிந்து கிடக்கும் தலைமுடியை தனது இரு கைகளாலும் பின் பக்கமாகத் தள்ளி விட்டுக் கொண்டே அமருகிறான்.

தனது தலை கழுத்திலிருந்து துண்டிக்கப்படுவது போலவும் மேல்நோக்கி (திரையையும் தாண்டி) மறைந்து விடுவது போலவும் அவனது கற்பனையில் எதனாலோ தோன்றுகிறது. துண்டிக்கப்பட்ட தலைக்கும் கம்சனின் கழுத்துக்

கும் இடையே கரும் புகைப் படலம் சூழுகிறது. மேலே போன தலை மீண்டும் கீழிறங்கி கம்சனின் கழுத்துடன் வந்து ஒட்டிக் கொள்கிறது. 'பின் நோக்கிய அசைவுகள் மூலம் கரும்புகை மறைந்து விடுகிறது. (முதலில் இப்படம் வெளியானபோது, அந்தக் கரும்புகையைக் குறிப்பிட, சிவப்பு வண்ணம் பிலிமில் பூசப்பப்பட்டது என்று தெரிய வந்துள்ளது)

கம்சன் தனது இருக்கையிலிருந்து ஓரளவு எழுந்து நின்று, கழுத்து நீண்டதன் அளவை இருகைகளாலும் அளப்பதுபோலவும், கழுத்து சிதையாமல் சரியாக இருக்கிறதா என்று சோதனை செய்வது போலவும் அசைக்கிறான். பிறகு முழுவதுமாக எழுந்து நின்று இருகைகளையும் உயரே தூக்கி உதவிக்கு ஆட்களைக் கூவி அழைக்கிறான்.

கம்சனின் இரு மனைவிகளும், திரையின் இருபக்கங்களிலிருந்தும் கம்சனை நோக்கி வருகிறார்கள். தான் கண்ட கனவை கம்சன் அவர்களிடம் கை ஜாடைகள் மூலம் விவரிக்கிறான். அவனுடைய விசித்திரமான நடவடிக்கையின் காரணத்தை அறிய முடியாமல் அவர்கள் இருவரும் மேல் நோக்கிப் பார்க்கிறார்கள்.

இந்த இடத்தில் ஒரு தலைப்பு-அட்டை காட்டப் படுகிறது. அதில்......."கொடுமைக்காரன் கம்சனின் பார்வையில் ஸ்ரீகிருஷ்ணன்"....... என்ற சொற்றொடர் காணப்படுகிறது.

"தீமையின் மீது நன்மை பல்கிப்பெருகுகிறது"

அடுத்த காட்சியில் கம்சனின் படுக்கையறை...... இன்றைய 'முப்பரிமாண' தந்திரக் காட்சி போன்ற தோற்றம் அன்றே இக்காட்சியில் தூண்களும், சுவர்களும், அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முறையிலேயே உருவாக்க முயற்சிக்கப்பட்டிருக்கிறது. திரையின் மத்தியில் உள்ள ஒரு தூணில் கம்சனைப் பயமுறுத்தக் கூடிய ஒரு தோற்றத்தைக் காணுகிறான். அதைத் தவிர்க்க வேண்டி, கம்சன் தனது கண்களை மூடிக் கொள்ள முயலுகிறான். அதற்குள்ளாகவே அந்தத் தோற்றம் உள்ள தூண் மறைந்து, குழந்தைக் கிருஷ்ணனின் உருவம் கொண்ட பொம்மை ஒன்று தரையில் கிடக்கிறது. அந்த 'கிருஷ்ணன்-பொம்மை,' கம்சனுக்கு அதிர்ச்சி-அலைகளை அனுப்புகிறது.

கம்சன் மறுபடியும் தனது முகத்தை மூடிக் கொள்ள முயற்சிக்கிறான். விழித்துப் பார்க்கும் போது பொம்மை மறைந்து அந்த இடத்தில் உயிருள்ள கிருஷ்ணன், தலைமீது மயிற்பீலி சொருகியிருக்க, கையில் குழலுடன் நின்று கொண்டிருக்கிறான். கிருஷ்ணன் குழலைக்கம்சனை நோக்கி நீட்டி அசைக்க, கம்சன் அடித்துப்புரண்டு தனது படுக்கையில் வீழ்கிறான். அப்போது கிருஷ்ணனின் உருவம் பெரிதாகி, அவன் கையிலிருந்த குழல் மறைந்து, அங்கு ஒரு நீண்ட

படிப்பகம்

www.padippakam.com

வாள் தோன்றி கம்சனை மேலும் பயமுறுத்துகிறது.

கிருஷ்ணனின் உருவம் மேலும் பெரிதாக, அவன் கைவாள் மறைந்து அதற்குப் பதிலாக, சுதர்சனச் சக்கரம் தோன்றுகிறது. தன்னை விட்டு விடும்படியும், இரக்கம் காட்டும் படியும் கம்சன் கெஞ்சியபடியே படுக்கையில் சரிந்து விழுகிறான்.

கம்சன் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறான்....... முன்பு திரையின் நடுப்பகுதியிலிருந்து மறைந்த தூண் மீண்டும் மெள்ளத் தோன்றுகிறது.

அவன் தூங்கி எழுந்து நிற்பதை காமிரா அவனின் முன்புறத் தோற்றமாகக் காட்டுகிறது.

காட்சி ஜோடனையில் சிறு மாறுதல்களைச் செய்து, 'முப்பரிமாண' த் தோற்றம் கெடாமலேயே, பால்கே, கம்சனுக்கு உடனடியாக ஏற்படக்கூடிய பயங்கர அனுபவத்தைக் காட்ட, ஏற்பாடு செய்கிறார்.

இம்முறை, குழலூதும் கண்ணனின் மாயத் தோற்றம், கம்சனுக்குப் பின்புறமாக மெள்ள உரு வெடுக்கிறது. சக்கரத்தைச் சுழற்றிக் கொண்டிக்கும் மற்றொரு கிருஷ்ணனின் தோற்றம் இன்னொரு பக்கத்தில்....... எந்தப் பக்கம் திரும்புவது என்று தெரியாமல் கம்சன் திகைக்கிறான்.

கம்சன் தனது கைகளால் கண்களை மறைத்துக் கொள்ள முயற்சிக்கையில், மூன்றாவது கிருஷ்ணன், கையில் வாளுடன் மற்றொரு மூலையில் தோன்றுகிறான்.

திகைப்படையும் கம்சன் தனது விரலை மூன்றாவது கிருஷ்ணனை நோக்கி நீட்டுகிறான். மற்றொரு மூலையிலிருந்து நான்காவது கிருஷ்ணன் ஒரு நீண்ட கழியுடனும், ஐந்தாவது கிருஷ்ணன் கையில் குறுவாளுடனும், ஆறாவது கிருஷ்ணன் கையில் கதாயுதத்துடனும், ஏழாவது கிருஷ்ணன் கையில் வில்லம்புடனும் திரைமுழுவதும் தோன்றுகிறார்கள்.

(திரையின் மத்தியில், கையில் வாளுடன் நிற்கும் கம்சனைச் சூழ்ந்து கொண்டு பல கிருஷ்ணன்கள், பல்வேறு போர்க்கருவிகளுடன் நிற்பதை, ஒரே நேரத்தில் காட்டும் முறையை அந்தக் காலகட்டத்திலேயே பிரமாதமாகக் காட்டியிருக்கிறார் பால்கே!)

ஏழு கிருஷ்ணன்களை எதிர்த்துப் போரிட முடியாத கம்சன் களைப்புற்று வீழ்கிறான். கிருஷ்ணனின் பல மாயத் தோற்றங்களும் மெள்ள மறைகின்றன.

பின்னாளில் கொடுங்கோலரசனுக்கு, நிகழ இருக்கிற வீழ்ச்சியை முன்கூட்டியே ஒரு எச்சரிக்கை அறிவிப்பாக, படத்தின் ஆரம்பக் காட்சிகளிலேயே நம்பும் படியாகக் காட்டிவிடுகிறார் பால்கே!

சொல்லப்போனால், இம்மாதிரி முன்கூட்டியே காட்டி விடுவதால், பார்வையாளர்களுக்கு

பிற்காட்சிகளில் ஏற்பட்டிருக்கக் கூடிய திருப்பத்தை, திகைப்பை, தடுத்து விடுகிறோமே என்று பால்கே கவலைப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இது படைப்பாளி–என்ற வகையில் அவரது நேர்மையை உயர்வாக வெளிப்படுத்துகிறது.

கிடைக்காமல் அழிந்து போன காட்சிகள் பின்னுரை

துரதிர்ஷ்டவசமாக, திரைப்படத்தின் முக்கியமான இடைப்பட்ட காட்சிகள் காணக்கிடைக்கவில்லை. அத்துடன் பால்கே அந்தக் காட்சிகளை எவ்வாறு எடுத்திருந்தார் என்று நாம் தெரிந்துகொள்ள ஏதுவாக எந்தவொரு சரியான ஆவணமும் கிடைக்கவில்லை. ஆகவே, அந்தக் காட்சிகளை விரிவாக ஆய்வு செய்ய வழியில்லை. இறுதிக்கட்ட காட்சிகளை மட்டுமே எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அவை அனேகமாக ஒரு "பின்னுரை" அல்லது "முடிவுரை" போலத் தான் அமைந்துள்ளன. அந்தப்பகுதி, நன்கு கற்பனை செய்யப்பட்ட "தேசிய ஒருமைப்பாடு" பற்றிய துண்டுப்படம் போல, தனித்து நிற்பதாகவும் அமைந்துள்ளது.

இறைவனிடம் அடைக்கலம் தேடுதல்

இந்தப் பகுதியில், எல்லா ஜாதி மக்களும், இறைவனிடம் அடிபணிந்து, அவனிடம் எல்லா மதங்களும் மக்களும் இணைவதை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டப்படுகிறது.

முதல் தலைப்பு: 'பிராமண பக்தன்'

ஒரு கையில் சக்கரமும் மறுகையில் கதாயுதமும் வைத்திருக்கும் விஷ்ணு ஒரு பீடத்தின் மீது நிற்க, ஒரு பிராமண பக்தர் அவரிடம் வருகிறார். அந்தத் தாடிவைத்த பிராமணர், தமது மனைவியையும், மகனையும் அழைத்து வந்திருக்கிறார். தாம் எழுதிய நூல்களை விஷ்ணுவின் காலடியில் வைத்து வணங்கி விட்டு அந்த நூல்களைத் திரும்ப எடுத்துக் கொள்ளுகிறார். திரை

படிப்பகம்

www.padippakam.com

யின் ஒரு ஓரத்திற்குச் செல்கிறார். அங்கிருந்த வாறே விஷ்ணுவை தலைதாழ்த்தி வணங்கிவிட்டு வலது பக்கமாக வெளியேறுகிறார்.

இரண்டாவது தலைப்பு: சத்திரிய பக்தர்

விஷ்ணு முந்தைய காட்சி போலவே பீடத்தின் மீது நின்று கொண்டிருக்கிறார்; ஆனால் பார்வை இடப் பக்கம் பார்த்திருக்கிறது. பக்தர் திரையின் வலது பக்கமாக திரையில் நுழைகிறார். (முந்தைய காட்சியில் பிராமண பக்தர் இடது பக்கமாக நுழைந்திருந்தார்). சத்திரிய பக்தர் நன்கு உடையணிந்திருக்கிறார். கூடவே மனைவி, மகன், மகள் ஆகியோரையும் கூட்டி வந்திருக்கிறார். பக்தர் தமது ஒரு கையில் ஒரு கழியை பிடித்திருக்கிறார். மறுகையால் மகனைப் பிடித்திருக்கிறார். அவனது கையில் கொஞ்சம் துணி காணப்படுகிறது. மனைவி, மகளின் கையைப் பிடித்திருக்கிறார். எல்லோருமே நன்கு உடையணிந்திருக்கிறார்கள். பக்தர் திரும்பி நடக்கிறார். மனைவி விஷ்ணுவின் காலைத் தொட்டு வணங்கிவிட்டு, எல்லோருமாக, திரையின் இடது பக்கமாக வெளியேறுகிறார்கள். (நுழைந்தது வலது புறமாக).

மூன்றாவது தலைப்பு: "வைஸ்ய பக்தர்"

இந்தத் தலைப்பு – அட்டை மட்டும் இந்தியில் காணப்படுகிறது. ஆங்கிலத்தில் இல்லை. வைசிய பக்தர், திரையின் இடது பக்கமாக விஷ்ணுவை பார்த்தவாறே நுழைகிறார். நுழைந்தவர் திரும்பி முதலில் காமிராவை (பார்வையாளர்களை)ப் பார்த்து புன்னகைக்கிறார். அவர் விஷ்ணுவின் பக்கம் திரும்பி குனிந்து வணங்கும் போது, அவருடைய குழந்தையும், மனைவியும் வருகிறார்கள். மனைவி அவளது முகத்தையும் தலையையும் புடவைத் தலைப்பால் மறைத்துக் கொண்டிருக்கிறாள். அவளும் குனிந்து விஷ்ணுவின் காலைத் தொட்டு வணங்குகிறாள். அவள் வணங்குவதை கணவனும், குழந்தையும் கவனிக்காமல், காமிராவை நோக்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். மனைவி எழுந்து வந்து அவர்களுடன் சேர்ந்துகொள்ளுகிறாள். பின் மூவரும் விஷ்ணுவை மீண்டும் வணங்கி விட்டு வெளியேறுகிறார்கள்.

நான்காவது தலைப்பு: சூத்திர பக்தர்

திரையின் வலது மூலை வழயாக, கையில் கலப்பையுடன் பக்தர் நுழைகிறார். சொல்லப் போனால். முதலில் கலப்பைதான் நுழைகிறது, தொடர்ந்து வெள்ளை உடையும் தலைப்பாகையும் அணிந்து சூத்திர பக்தர் வருகிறார். அவரது மகனும் அதே போன்ற உடையணிந்து கையில் ஒரு கம்புடன் உள்ளே நுழைகிறான்; காமிராவைப் பார்த்துவிட்டு தந்தையருகே செல்கிறான். இருவரும் இறைவனை வணங்குகிறார்கள். சிறிது நேரம் கழிந்து, பக்தரின், மனைவி வருகிறாள், அவள் வெள்ளைப்புடவையும், கருப்பு ஜாக்கெட்

டும் அணிந்திருக்கிறாள். அவள் கையில் ஒரு கூடை இருக்கிறது. அதில் பழங்கள் நிறைந்திருக்கின்றன. விஷ்ணுவின் முன்பு வந்து நின்று, பழங்களை அவரது காலடியில் கொட்டுகிறாள். வெற்றுக் கூடையை எடுத்துக் கொண்டு கணவனுடனும், குழந்தையுடனும் வெளியேறுகிறாள். வெளியேறுகையில், அவள் காமிராவைப் பார்ப்பதில்லை.

அடுத்ததாக சூத்திர பக்தர்கள் ஒரு குழுவாக வருகிறார்கள். அக்குழுவில் ஆண்கள், பெண்கள், குழந்தைகள் எல்லோரும் இருக்கிறார்கள். அவர்கள் கரங்களில் மண்வெட்டி, கோடாலி, களைக்கொத்து, போன்ற தினசரிப் பணிகளுக்கான கருவிகள் காணப்படுகின்றன. திரையின் வலது புறமாக நுழையும் அக்குழுவினர் தாங்கள் கொண்டு வந்த கருவிகளையெல்லாம் விஷ்ணுவின் காலடியில் வைத்து அவரை வணங்குகிறார்கள். பின், அக்கருவிகளைத் திரும்பவும் எடுத்துக் கொண்டு, திரையின் இடது புறமாக வெளியேறுகிறார்கள்.

(இதில் குறிப்பிடத்தக்கது என்னவென்றால், பிராமண பக்தர், தாம் எழுதிய நூல்களை வைத்து வணங்குகிறார்; சூத்திர பத்தர்கள் பழங்களையும், பணிக்கருவிகளையும் இறைவனுக்கு அர்ப்பணித்து வணங்குகிறார்கள்.....!)

பிறகு பகவத்கீதையிலிருந்து கீழ்க்கண்ட சுலோகம் ஒன்று இந்திமொழியில் மெல்லத் திரையில் தோன்றுகிறது.

"எல்லாவிதமான தருமங்களையும் கைவிட்டு என்னிடம் அடைக்கலம் தேடுங்கள். வருத்தத்தை விடுங்கள்.. உங்களை நான் பாவங்களிலிருந்து விடுவிப்பேன்...."

சற்று நேரம் திரையில் நிலைத்திருந்த பின் இந்த சுலோகம் மெல்ல மறையத் தொடங்குகிறது. ஒரு கையில் சக்கரத்தையும் மற்றொரு

படிப்பகம்

www.padippakam.com

கையில் கதாயுதத்தையும் தாங்கிக்கொண்டு நிற்கும் விஷ்ணுவின் உருவம் மீண்டும் தோன்றுகிறது. அவருக்கு முன்னால் எல்லா பக்த கோடிகளும் மீண்டும் கூடி நிற்கிறார்கள். விஷ்ணு அவர்களை வசதியாக அமரும்படி பணிக்கிறார். அந்தக் காட்சி நம்முள் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. கையில் துடைப்பத்துடன் அமர்ந்திருக்கிறார் ஒரு தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பைச் சேர்ந்தவர். அந்தத் துடைப்பம் கிட்டத்தட்ட இறைவனின் கால்களைத் தொட்டுக்கொண்டிருக்கிறது.

ஒரு ஆச்சாரமான இந்துக்குடும்பத்திலிருந்து வந்த பால்கே என்னும் படைப்பாளி வழங்கும் மிகத்துணிச்சலான காட்சியமைப்பு இது!

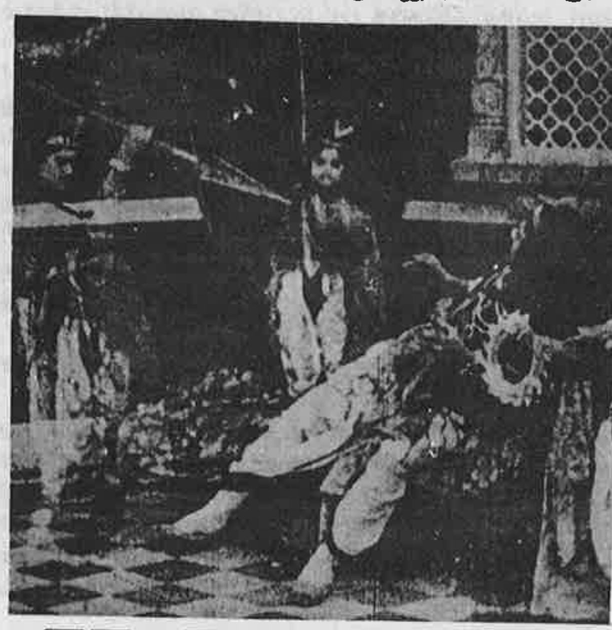
மீண்டும் ஒரு சுலோகம் தாங்கிய அட்டை திரையில் வருகிறது. அதில் இந்தியில் எழுதப்பட்ட

"......பலருடைய தியானத்தினால் உருவாகும் அறிவு, புனித நூல்களை மேலும் புனிதமானவைகளாக மாற்றுகின்றது......!"

இந்த சுலோக அட்டை மறைய, முன்னர் குறிப்பிட்ட சுலோக அட்டை மீண்டும் திரையில் தோன்றுகிறது. மீண்டும் விஷ்ணுவின் முன்பாக எல்லா பக்தகோடிகளும் அமர்ந்திருக்கும் காட்சி தோன்றுகிறது.

படத்தின் துவக்கத்தில் காட்டப்பட்ட, "சக்கரத்தின் உள்– வளையத்தில் காணப்படும் கிருஷ்ணனின்" அண்மைத்தோற்றம் மீண்டும் திரையில் வருகிறது.

கிருஷ்ணனின் முகம் பெரிதாக அண்மைத் தோற்றமாக உருவெடுக்க, அதன்மேல் மற்றொரு தலைப்பு–அட்டை படருகிறது, அதில் "ஸ்ரீகிருஷ்ணார்ப்பணமஸ்து.." என்று இந்தியில் எழுதப்பட்டுள்ளது. (எல்லாம் கிருஷ்ணனுக்கே அர்ப்பணம்).



–இத்துடன் படம் முடிந்துவிடுகிறது.

ஒருமைப்பாடு—பால்கே பாணி

கொடுங்கோலரசன் கம்சன் கொல்லப்படுவதுடன் பால்கே இப்படத்தை முடித்திருக்க முடியும். அவ்வாறு செய்யாமல், ஒரு புராணக்கதையை விவரிப்பதையும் தாண்டி மேலும் செல்கிறார் பால்கே. அவர் ஒரு 'கதை–சொல்பவர்' மட்டுமல்லர்; சமுதாய நெறிகளை மேலும் நெறிப்படுத்த உறுதிகொண்டவர். புராணக்கதையை சிறு முன்னுரைக்கும், முடிவுரைக்கும் இடையே அவர் விவரிப்பதன் மூலமே இது புலனாகிறது! அத்துடன் அவர் கடவுளர்களை விண்ணகத்திலிருந்து மண்ணுக்கு அழைத்து வருகிறார். அவர்கள் முன் எல்லா சாதிகளையும், வருணங்களையும் சார்ந்த பக்தர்களை அமர வைக்கிறார்.

அந்தக் காட்சியை அவர் கற்பனை செய்து படமெடுத்த போது, சாதிகளால் பிரிக்கப்பட்ட சமுதாயத்தில் மனிதர்கள் யாவரும் சமமே என்பதை வலியுறுத்திச் சொல்ல வேண்டிய தேவையை அவர் மனத்தில் முக்கிய இடம் பிடித்திருக்க வேண்டும்.

உண்மையான தேசியவாதியாக அவர் இருந்த காரணத்தினால். திரைப்படம் என்ற பொழுது போக்குச் சாதனத்தைக் கூட, நேரிய செயல்களைச் செய்யுமாறு மக்களைத் தூண்டுவதற்குப் பயன்படுத்தலாம் என்று எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார்.

பல்வேறு சாதிகளைச் சார்ந்த மக்களும் ஒன்றாக இறைவன் முன்பாக குனிந்து வணங்கி பணிவுடன் தங்களை அர்ப்பணித்துக் கொள்ளும் காட்சி சிலருக்கு வேண்டுமானால் மிகவும் எளிமையானதாக, பாமரத்தனமாகத் தெரியலாம்.

ஆனால், இட–வெளி, இயக்கம், அசைவுகள் பாத்திரங்களின் நுழைவு, அவர்களின் இயக்கம், பார்வைகள் மற்றும் வெளியேற்றம், அத்துடன் ஒவ்வொரு பாத்திரத்துடனும் கருவிகள் போன்றவற்றின் தொடர்பு – இவையெல்லாவற்றையும் ஒருங்கிணைத்திருப்பதை, நுணுக்கமாகப் பார்த்தால், அந்த சினிமாப்படைப்பாளியின் கொள்கை ரீதியிலான எண்ண ஓட்டத்தின் பின்னிருந்த அடிப்படைக் கோட்பாடு விளங்கும். இத்தகைய திரைப்படங்கள் காலத்தால் எவ்வளவு பிற்பட்டவையானாலும், இன்றைய உணர்ந்தறியும் பார்வையாளர் ஒவ்வொருவரும் இது போன்ற படைப்பாளிக்கும், படைப்புக்கும் உள்ள தொடர்புகளைக் கண்டறிய முயல வேண்டும்!

தமிழாக்கம்: அறந்தை மணியன்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

பம்பாய் சர்வதேச திரைப்பட விழா

டாக்குமெண்டரி சிறுபடங்கள் மற்றும் உயிரூட்டும் படங்களுக்கான சர்வதேசத் திரைப் பட விழா (International Film Festival for Documentary, Short & Animation Films) பம்பாயில் 1992 பிப்ரவரி ஒன்றாம் தேதியிலிருந்து ஏழாம் தேதி வரை நடந்தது.

விழாவில் மையமானதும் பெருமிதமானதாயும் அமைந்தது Jorris Ivens நினைவலசல் தான். தகவல்படத் தயாரிப்பாளர்களில் தலைசிறந்தவரான அவரது முதல் படம் அவரால் தம் 13 ஆம் வயதிலேயே தயாரிக்கப்பட்ட Wigway (1911); அவரது அந்திமப் படமான A Tale of the wind (1988) 1988 வெனிஸ் திரைப்பட விழாவின் 'தங்கச் சிங்கம்' உள்ளிட்ட பல பரிசுகளை வென்ற படம். இவ்விரு படங்கள் உட்பட, இவரது பல படங்கள் விழாவில் திரையிடப்பட்டன. இவற்றுள் பெரும்பாலானவை இதற்குமுன் இந்தியாவில் எப்போதுமே திரையிடப்படாதவை. இவென்ஸியின் செயல்முறை, டாக்குமெண்டரி படங்களின் பொதுவாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட சூட்சுமங்களையும், காரணகாரியங்களையும் கூடக் கேள்விக்குள்ளாக்குகிறது. அவரது படங்களை தத்ரூபத்திற்கும் உன்னதமான சொப்பன நிலைக்கும் இடைப்பட்ட அமானுஷ்யமான ஒரு தளத்தில் காரியமாற்றுகின்றன; உண்மையின் உட்கூறுகளைக் கற்பனையோடு எட்டிப் பிடிக்கின்றன. திரையில் அவர் எடுத்துக்கொள்ளும் செயப்படு பொருள் பெரும்பாலும் உருவ எல்லைகளைக் கடந்த உணர்வு மயமான பொருட்களே: உதாரணத்திற்கு மழையும், காற்றும் இவற்றைப் பற்றிக்கூட இவர் இரண்டு படங்கள் செய்திருக்கிறார். அவரது செயல் முறைக்காக அவர் எவ்வளவோ முறை. கூண்டிலேற்றப்பட்ட போதும் மனித குலத்தின் மீது அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கையுடன் அவர் தொடர்ந்து முன்னேறியிருக்கிறார்.

ஒரு வயோதிகரின் தளர்ந்த கண்ணிமைகள் மூடித்திறப்பது போல் நகர்ந்து சமுதாய எல்லைகளையே கேள்விக்குள்ளாக்கும் டாக்குமெண்டரி படங்கள் மீதான ஒரு சரியான உய்த்துணர்வை பார்வையாளர்களில் பலர் இன்னும் பெற்றிருக்கவில்லை என்பது நிதர்சனமாய்த் தெரிந்தாலும், ஒரு குறிப்பிட்ட கலைஞனின் செயல்பாடு 77 ஆண்டுகளில் எப்படி விகசித்திருக்கிறது என்பதை உற்றுநோக்குவது ரசமான அனுபவமாயிருந்தது.

அறுநூறுக்கும் மேற்பட்ட படங்கள் விழாவில் இருந்ததாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது. அவற்றுள் சில, மிகக் குறுகியவை. அவற்றைப் பற்றிச் சொல்வதற்கு எடுக்கும் நேரத்தை விடவும் படங்களின் நேரம் குறைவு!

படங்கள் பல பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன—போட்டிக்கு வந்த படங்கள், செய்திப் படங்கள், ஜோரிஸ் இவென்ஸ் நினைவலசல் Films Division மற்றும் இந்திய டாக்குமெண்டரி படங்கள், இந்திய நிறப்பிரிகை, கார்ட்டூன் படங்கள், இவை தவிர, அரவிந்தன், பெர்வெஸ் மெர்வாஜ், உமா செகல் ஆகிய மறைந்த தயாரிப்பாளர்களின் நினைவுப் படங்கள் என. ஆனால் ஒரு பிரிவில் இருந்து இன்னொரு பிரிவுக்குப் படங்கள் தன்னிச்சையாய்த் தாவ முடிந்திருந்தது. விழாவினர் முதலில் தயாரித்த சஞ்சிகையிலும் நிகழ்ச்சி நிரலிலும் ஏராள ஒட்டல் வெட்டல்கள் வேறு. பரிசும் பத்திரங்களும் பெற்ற பதினான்கு படங்களில் ஆறு படங்கள் விழாவினர் தயாரித்திருந்த பட்டியலில் முதலில் எங்கும் இடம் பெற்றிருக்கவில்லை, ஒன்று, போட்டியில்லாத நிறப்பிரிகைப் பகுதியில் காணப்பட்டது! இதுபோதாதென்று, அமைப்பாளர்கள் விழாவிற்காக வெளிக்கொணர்ந்த மூன்று புத்தகங்களில் எதிலுமே திரைப்படங்களின் பெயர்களுக்கோ இயக்குநர் பெயர்களுக்கோ எந்த வரிசைக் கிரமமும் இல்லை. ஆக, அவர்கள் பகுத்திருந்த பிரிவுகளைக் கருத்தில் கொண்டு விழாவை அணுகுவதில் எந்தப் பயனுமில்லை, நம் சௌகரியத்திற்காக இப்படங்களை கார்ட்டூன் படங்கள், டாக்குமெண்டரி படங்கள், சிறு படங்கள் என மூன்றாகப் பகுப்பதே நலம்.

படங்கள் – மிகச் சாதாரணத்திலிருந்து மிக அற்புதமானவை வரை பல விதமாய் இருந்தன. ஏற்பாடுகளோ, மாறுதலே இல்லாது ஒட்டு மொத்தக் குழப்பமாய் இருந்தன—பத்திரிகையாளர்களும் பிரதிநிதிகளும் ஆவலோடு பார்க்க விரும்பிய படங்களைப் பார்க்கமுடியாமல்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

போகுமளவிற்கு, பலமுறை தாம் பார்க்கும் படங்கள் என்ன என்பதையே அறியமுடியாமல் போகும் அளவிற்கு!

உயிரூட்டுப் படங்கள்:–

தயாரித்தளிக்கப்பட்டவைகளிலேயே மிகவும் அழகாய்க் காணப்பட்ட படங்கள் சீனப் படங்கள். அவற்றில் சப்டைடில்ஸ் இருக்கவில்லை; இருந்துமே, சம்பிரதாயப்படி வரையப்பட்ட கார்ட்டூன்கள் மெலிதான ஒரு வாழ்முறையைச் சுட்டுபவையாய், உலகப் பொது மொழியான மாசுமறுவற்ற கேளிக்கை மொழியைப் பேசுபவையாயிருந்தன. Li Rongzhong இன் ‘சூனியக்கார, முதலை மற்றும் சிறு பெண்கள்’ படத்தில் வசீகரமான சிறு பெண்களும் மிருகங்களும் காகிதத்தில் வெட்டியெடுக்கப்பட்டு இங்குமங்கும் துள்ளித் திரிந்தன. ஒரு மாறுதலுக்கு இப்படத்தில் சாகசங்களுக்கு உட்படுவோர் அனைவரும் சிறுபெண்கள்; சிறுபையன்களின் உதவியின்றித் தாமாகவே தங்களை ஆபத்துக்களிலிருந்து காப்பாற்றிக் கொள்கிறார்கள். Wang Schuchen, Yang Ding Xing, Xu Jing Ja இவர்களின் Neghr Conquer The Dragon King’ படம் ஒரு நீண்ட மாயாஜாலக் கதை. Negha தோற்றத்திலும் செயல்களிலும் நம்மூர்க் குழந்தைக் கிருஷ்ணனை ஒத்திருக்கிறான்; ஒரிடத்தில் அகஸ்மாத்தாகவே போல் தன்தலையைச் சுற்றி கிருஷ்ணன்

கிரியேடிவ் பிராசஸ்

போன்று ஒளி வட்டம் உள்ளவன்போல் கூடத் தோன்றுகிறான். இதன் தள அமைப்புகள் முப்பரிமாணத்தில், ஒவ்வொரு சிறு விஷயத்திலும் மிகுந்த சிரத்தையோடு அமைந்திருந்தன. ‘மூன்று சாமியார்கள்’ நவீன அமைப்புக் கொண்டு, சத்தியப் பிரமாணமான பின்புலம், எளிதான ஓவியங்கள் மூலம் இந்தத் ‘தவத்திரு’ மூவரின் அளவற்ற சுயநலப்போக்கை அகழ்ந்தெடுத்துக் காட்டும் படம்; தங்கள் கோவில் ஏறத்தாழ முழுதும் எரிந்தழியும் தருவாயில்தான் இவர்கள் ஒற்றுமையின் மதிப்பை உணர்கிறார்கள். Jhou Ding இன் ‘மாறும் எழுதும்’ கேளிக்கை மிகுந்த மையஞ் சார்ந்த அசைவுகள் கொண்டமூங்கில் பொம்மலாட்டத்தை அறிவுபூர்வமாக உள்ளடக்கி ஒற்றுமை எனும் பாடத்தை வலியுறுத்துகிறது. மானையும் எருதையும் துரத்தும் சிங்கத்தின் மூங்கில் பிடரி பார்ப்பதற்குக் குதூகலப்படுகிறது. Te Weilyon Sanchun இன் ‘மலைமீதும், நீர்மீதும் நேசம்’ அதற்கு அளிக்கப்பட்ட பாராட்டுப் பத்திரத்திற்குப் பெரிதும் ஏற்றதாகிறது. ஒரு வயதான ஆசிரியரும் இளம் மாணவனும் பயணம் செய்யும் நீர்நிலைகளும் மலைகளும் சீனத்து மையாலும் வண்ணங்களாலும் தத்ரூபமாக வரையப்பட்டு ஆரவாரமற்ற அசைவுகளில் ஒரு கவித்துவ வேகத்தைப் பெறுகின்றன. இறுதியில் ஒரு மலை உச்சியில் இளைஞன் தனியாக இசைத்துக் கொண்டிக்கும்போது வயோதிகர் நகர்ந்து செல்வதில் ஒரு கனவுலகக் கவின் கிடைக்கிறது. சீனத்து கார்ட்டூன் படங்கள் அனைத்திலுமே உயரப்பறக்கும் கற்பனை, காட்சிப் பொருளின் அழகு, சுருங்கக் கூறின், ஹாஸ்யம் இவற்றின் உயர்தரம் உள்ளது.

ஐரோப்பாவில், குறிப்பாக கிழக்கு ஐரோப்பாவில் கார்ட்டூன் படங்கள் மீதான ஆர்வம் அரசியல் தலைப்பட்டிருக்கிறது. அவர்களிடம் கேலிச்சித்திரம் கூர்மையான ஹாஸ்யத்துடன் வெளித்தோற்றத்தைக் கிழித்துத் திறந்து சமுதாயத்தின் ஆழங்களை ஆராயும் ஒரு கத்தியாகவே உள்ளது. கார்ட்டூன் பாத்திரங்களின் இயல்பான வெளிப்பாட்டுச் சிக்கனமும், குறிப்பின்மையும் அரசியல் நிலைப்பாடுகளைச் சொல்வதற்குக் காரணபூதமாகவே முற்றிலுமாய்ப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. சாதாரணக் கேலிச்சித்திரப் படங்களிலிருந்து மாறுபட்டு ஒரு இருண்ட நிராசையான அமைப்பைப் பெறுகின்றன.

இந்த விழாவில் அடங்கிய பல செக்கோஸ்லோவேகியப் படங்களில் பெரும் வரவேற்புப் பெற்ற Jiri Truka வின் ‘கை’ (Ruka) இன்றும் தாக்கமுடையதாகவே உள்ளது. ஒரு சராசரி மனிதனின் வாழ்வில் இந்தக் ‘கை’ தன்னைத் தானே பிணைத்துக் கொண்டு, அவன் செய்யும் யாவற்றிலும் தன் பிம்பத்தை சிருஷ்டிக்கும் அள

படிப்பகம்

www.padippakam.com

தான் பிரதானப்படுத்தத் தவிர்க்கும் பெனுர்க்கர், முறிந்த தன் கரத்தை ஊஞ்சல்கட்டு இட்டுக் கொண்டு, மேடையேறி அவர் பரிசைப் பெறுவதைப் பார்க்கும் போது நெகிழ்ச்சியாயிருந்தது.

ஓவிய ஆசிரியர் கேளுசரண் மஹாபாத்ராவின் வாழ்வு மற்றும் படைப்புகள் மீதான 'பவந்தாணா' விற்காக குமார் சஹானியும் பெனுர்க்கருடன். பரிசொன்று பெற்றார். வாழ்வை வியக்கும் சரிதைத் கருவிகள் சில உயர்த்திப் பிடிக்கப் பட்டிருந்த போதும், அடிப்படையான நேர்மையையும் நிதர்சனத்துவத்தையும் சஹானி உள்ளிருத்தியிருந்தார். அதன் விரிந்த கலாச்சார வெளியில் ஒரு கலைவிற்பன்னரின் படைப்பைக் கற்பனையோடு இருத்துவதில் சஹானியின் திறனை இந்தத் டாகுமெண்டரி படம் வழிமொழிகிறது.

தன் புகழ்பெற்ற தாய் 'நர்கீஸ்' மீது ப்ரியாதத் கன்னி முயற்சியாக எடுத்துள்ள டாகுமெண்டரி படத்தில் தொடங்கி, நபர்களின் சரிதைகளைச் சார்ந்த டாகுமெண்டரி படங்கள் பல இருந்தன. இந்தியப் பெண் டாகுமெண்டரி தயாரிப்பாளர்கள் விழாவில் தலைதூக்கிருந்தனர். அவர்களில் சிலரது படைப்புக்கள் மிக உயர்ந்த மதிப்பீடுகளைப் பெற்றிருந்ததை, அவர்களில் இருவர் பரிசுகள் பெற்றது நிரூபிக்கிறது.

மீனா மோகனின் 'கமலாபாய்', மராத்தி நடிகையின் வாழ்வின் மீது எடுக்கப்பட்டது இந்தியத் தகவல் படத் தயாரிப்பாளர் சங்கத்தின் ஒரு இயக்குநரின் சிறந்த கன்னி முயற்சிக்கான பரிசைப் பெற்றது. எம்.டி. இராமநாதனின் இசைபற்றிய உணர்வுமிக்க வெளிப்பாடான சௌதாமினியின் 'பித்ருச்சாயா' ஒரு மனிதரின் வாழ்வைச் சார்ந்த, ஒரு பெண்ணால் எடுக்கப் பட்ட இன்னொரு குறிப்பிடத்தக்க படம். முழுமையாய் இசையால் ஆக்கிரமிக்கப்பட்டிருந்த போதிலும், கர்நாடக இசையோடு பரிச்சயமில்லாத பார்வையாளர்களின் கவனத்தை நூறு நிமிட நேரத்திற்கு இருத்திவைத்துக்கொள்ள இப் படத்தால் முடிந்தது. MDR இன் செழுமை மிக்க குரல் காட்சிப் பொருட்களாய் மலர்ந்தபோது பயபக்தியுடன் நிதானித்த கேமரா, இசையின் பாவத்திற்கும் வேகத்திற்கும் ஏற்றபடி ஒரு நிச்சயமான கட்டமைப்பிற்குள்ளேயே நகர்ந்தது, காரிருள் இரவில் வாகன முகப்பு விளக்குகளையும், இசைக்கேற்ப கம்பீரமாக அசைந்துவரும் யானையின் கண்ணீரின் லேசான கம்பனத்தையும் இரண்டு உதாரணங்களாகச் சொல்லலாம்.

இதிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டதாகவும், நேரடியான நெற்றியடித் தாக்குதல் நடத்துவதாயும் இருந்தது குலாம் கிருபளானி இயக்கி ரிங்கி பட்டச்சார்யா இணை இயக்குநராயிருந்த உயிரோட்டமிக்க படம் 'Char Diwari' படிப்பறிவு, செல்வநிலை போன்ற பாரபட்சங்களேயின்றி சமூகத்தின் எல்லாத் தளங்களிலுமே தாம்பத்ய

ஐஸ் ஆஃப் ஸ்டோன்

கொடூரங்கள் இருப்பதையும், படித்த பெண்களும் பெரிதும் வெற்றிகரமானவர்களுமே பெரும்பாலும் இவற்றில் பலியாகிறார்கள் என்பதையும் இப்படம் வெளிச்சம்போட்டுக் காட்டுகிறது. தேசீயக் குடும்பநலத் திட்டத்தின்மீது, அதன் பலன்பெறுவோர் என்ற பெயரில் பலியாகும் பெண்களின் கண்ணோட்டத்தில் அப்பட்டமான பார்வையைத் தரும் தீபா தனராஜின் 'யுத்தம் போன்ற ஒன்று அதன் உள்ளடக்கத்திலும் வெளிப்பாட்டிலும் மிகத்திறன் வாய்ந்த ஒரு படம். சார்புள்ள மற்றக் களன்களான பெண்களின் சமூகநிலையில் உயர்வு, குடும்ப நலச் செயல்பாடுகளின் எதிர்விளைவுகளைப் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கப்பெறல் போன்றவற்றில் போதிய அளவு முனைப்பு இல்லாதவரை, குடும்பநலத் திட்டம் அர்த்தமில்லாத கொடூரம்தான் என்பதைத் தெளிவாக்குகிறது இப்படம்.

நிலிதா வாச்சானியின் கன்னிமுயற்சியான 'கல்லான கண்கள்' பேய் பிடித்தவர்களுக்கான மருத்துவ சம்பிரதாயங்கள் மீதான ஒரு பார்வை மூலம் இறுகிப் போயிருக்கிற தந்தைவழிப் பெண்ணடிமை மரபின் செயல்பாடுகள் மீதும் கண்ணோட்டம் கொடுத்து, நாற்பது நிமிடங்களுக்கு மேலானக் கதை சாராத் திரைப்படங்களுக்கான

படிப்பகம்

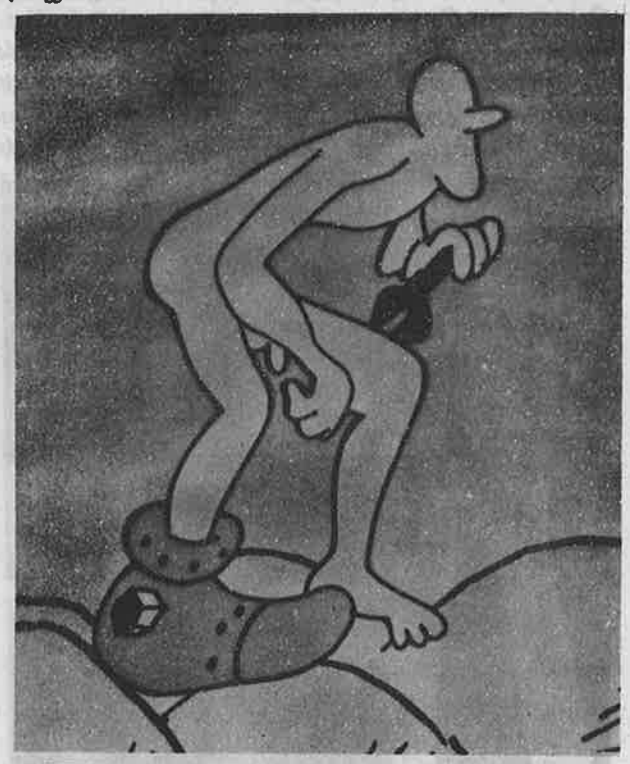
www.padippakam.com

தங்கச் சங்கைப் பெற்றது.

இதே பிரிவில், David Maysles, Albert Maysles, Deborah Dickson, Suray Froeuslle இவர்களால் இயக்கப்பட்ட ப்ரெஞ்ச் மொழி அமெரிக்கப் படமான 'பாரிஸில் கிறிஸ்டே' விற்கு நற்சான்றிதழ் வழங்கப்பட்டது. உலகின் மிகத் தொன்மை வாய்ந்ததும் மிகப் பெருமை வாய்ந்ததுமான பாரிஸிலுள்ள பாலத்தைத் துணியால் மூடுவதற்கான திட்டத்தில் புகழ் பெற்ற கலைஞரும் சுற்றுச் சூழல் சிற்பியுமான கிறிஸ்டோ, தன் இந்தக் கனவை நிகழ்வாக்குவதில் சந்தித்த பிரச்னைகளையும் கடைசியில் பத்தாண்டுகால இந்த உழைப்பை 1988 இல் முடிப்பதையும் இடையேயான நிகழ்வுகளையும் கவனிக்கும் இப்படம் மெய்ஸ்ல்ஸ் சகோதரர்களால் பரிந்துரைக்கப்படும் நேரடித் திரைப்படத்திற்கு ஒரு உதாரணம். நூற்றாண்டின் பெருமைவாய்ந்த ஒரு கலைநிகழ்வைத் தகவலாக்கும் அதே சமயம் இப்படம் கலையைப்பற்றிய முன்னிறுக்கங்கள் மீதும் நகரச் சுற்று சூழல் பார்க்கப்படும் விதங்கள் மீதும் ஒரு விமரிசனப் பார்வையை வைக்கிறது.

கடைக்காரர்கள் வியாபாரிகள் இவர்களின் கைக் கூலிகளான தனிநபர் பாதுகாப்புப் படையினர் அர்ஜென்டினாவின் தெருக்குழந்தைகளைக் கொன்று தூக்கியெறிவதைக் காட்டும் Sandra Warneck இன் குழந்தைகளின் யுத்தம் (A Guerra das menos) பார்ப்பவர்களை உறையவைக்கும் ஒரு படம். நேர்மையும் பிடிப்பும் மிக்க

தி ஐடல்



இப்படம் கொன்றொறியப்படுபவர்கள் குழந்தைகளல்லாது ஏதோ புழுபூச்சிகள் போன்று கடைக்காரர்களாலும் தெருவில் வாழும் அனாதைகளின் உள்ளத்தைத் தொடும் சாதுரியத்தாலும் எவரையும் வியப்புக்குள்ளாக்குகிறது.

சிறு படங்கள்

ஹங்கேரியைச் சேர்ந்த Bela Szobolits இன் 'மூன்று பூதங்கள்' (Harom Kiralyok) இன் செழுமைவாய்ந்த கற்பனைவளம் உயிரையே கவர்கிறது. ஒவ்வொரு நேரமும் அர்த்தபுஷ்டியும் உவமேயங்களும் செறிந்ததாயிருக்கிறது. மூன்று பூதங்களான முதிர்ந்த யூதர்கள் இன்றைய ஹங்கேரி என்று அனுமானிக்கக் கூடிய இடத்தில் திரிந்தலைந்து எறும்புகள் போலத் தொடர்பில்லாத பலவிதப்பட்ட பொருட்களைத் தெரிந்தெடுத்து சிலந்திவலையத்தை பாதாள அறைகளில் பத்திரப் படுத்திவைக்கும் செயல் கடைசியில் அவர்களின் உய்விப்பவர் வருகை பற்றி அவர்களுக்கு அறிவிப்புக் கிடைப்பதோடு முடிகிறது. முழுவதும் தற்காலத்தவரான உய்விப்பவர் என்று தோன்றுகிறதல்லவா?

கனடாவைச் சேர்ந்த Jori Spring இன் 'கடற்கரைக் காதை' தாயும் மகளுமான இரு பெண்கள் கடற்கரையில் வெயில் காய்வதுடன் தொடங்குகிறது. மகளின் குழந்தைப் பருவத்தைத் தேடலுக்கான உபகரணமாய்க் கொண்டு, படம், வார்த்தைகளே இல்லாது அவர்களின் உறவை அதன் குழப்பம், கோபம், நிராசை அனைத்தையும் உள்ளடக்கி ஆராய்கிறது. மிகச்சில குழப்பமான தருணங்களில் தவிர, நலம் உலகை அந்தக் குழந்தையின் கண் மூலம் பார்ப்பதில்லை அந்தக் குழந்தை கடற்கரையில் பெண்களின் ஆடைகள் மூடாத கால்களுக்கிடையே விளையாடிக் கொண்டு, மணலில் நீண்டு படுத்திருக்கும் ஆணை எதிர்கொள்வதைத்தான் நாம் எப்போதும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறோம். நேரடியாக எதையும் சொல்லாமலேயே தொடர்புநிலைநாட்டுவதில் ஒரு பரிசோதனையாகவே படம் உண்மையில் இருக்கிறது.

நினைவு கூறல் மிகுதி அந்த மூன்று டாக்குமெண்டரி தயாரிப்பாளர்களின் சிறந்த படைப்புகளைக் கொண்டிருந்தது; புதிதாக ஏதும் சொல்லத் தேவையில்லாத அளவுக்கு அவை நன்கு தெரிந்தவை.

சுருங்கக் கூறின், விழாவின் உள்ளடக்கம் சிறப்பாக இருந்தது. அது நடத்தப்பட்ட விதம் தான் நிகழ்வுகளை ஏறத்தாழ நாசமாக்கியதோடு சர்வநிச்சயமாய்ப் பலரையும் அவர்கள் விருப்பமான நிகழ்வுகளைப் பார்க்கவோ அவற்றில் பங்குபெறவோ விடாது தடுத்தது.

சுனிபா பாஸு

படிப்பகம்

www.padippakam.com

நூல் விமர்சனம்

மேலோட்டமான ஆய்வு

Sholay – A Cultural Reading, by Wimal Dissanayake & Malti Sahai; Wiley Eastern Limited; 144 pages; Rs. 70.00

ஷோலே இந்திப் படம் 1975ல் திரைக்கு வந்தது. சஞ்சீவ்குமார், தர்மேந்திரா, அமிதாப் பச்சன், ஹேமாமாலினி, ஜெயாபாதுரி போன்ற அந்நாளைய பிரபல நட்சத்திரக் கூட்டம் அதில் இடம் பெற்றிருந்தது. புதுமுகம் அம்ஜத்கான் மிகவும் பரபரப்புடன் கப்பர்சிங் என்னும் கொள்ளைக்காரனாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டார். அவரை உலகத் தரத்து நடிகர் என்று குஷ்வந்த் சிங் இல்லஸ்டிரேடெட் வீக்லியில் எழுதினார். படம் அபார வெற்றி பெற்றது. நீண்ட நாட்கள் இந்தியா முழுவதும் ஓடிய ஒரு சில படங்களில் ஒன்று என்ற செல்வாக்கினையும் பெற்றது. பம்பாயில் ஒரு தியேட்டரில் தொடர்ந்து நான்கு வருடங்கள் ஓடியது.

ஷோலேயின் வசனங்கள் இந்தியாவின் மூலை முடுக்குகளெல்லாம் ஒலிபரப்பப்பட்டன. ஷோலே பெல்ட்டுகள், பனியன்கள், ஜீன்ஸ் என்றெல்லாம் மார்க்கெட்டில் பலவித பொருட்கள் விற்பனைக்கு வந்து அமர்க்களம் செய்தன. பாமர மக்களால் மட்டுமின்றி தொழில் வல்லுநர்களாலும் படம் சிறப்பாக பேசப்பட்டது. குறிப்பாக திரைக்கதை அமைப்பு, காட்சிகளின் விரைவு, எடிட்டிங், கேமரா வேலை ஆகியவை சிலாகிக்கப்பட்டன. இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக வெஸ்டர்ன் படத்தின் சிறந்த இந்திய பதிப்பென அதன் உருவம் உணரப்பட்டது. பிறநாடுகளிலும் அப்படம் பற்றிய ஆர்வம் எழுந்தது. போலந்து டைரக்டர் ரோமன் போலன்ஸ்கி பம்பாய் வந்தபொழுது ஷோலே படம் அவரது விருப்பத்தின் பேரில் அவருக்கு பிரத்யேகமாக போட்டுக் காட்டப்பட்டது.

கலா ரீதியாக ஷோலே படம் பொருட்படுத்த தக்கதல்ல என்ற போதிலும் கூட மக்களிடம் அது ஏற்படுத்திய பாதிப்பு உரத்து அறியப்பட்டது. எனவே ஷோலே படத்தை கலை என்ற நோக்கை விடுத்து ஒரு சமூகவியல் பார்வையில் உற்று நோக்குவது பொருத்தமானதாகிறது. மேற்கில் படங்கள் இவ்விதம் அலசப்பட்டிருக்கின்றன. முதன் முதலாக ஓர் இந்தியப் படம் இவ்விதம் தனியே ஒரு புத்தகமாக ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படுவது இதுவே முதல் தடவை.

இப்புத்தகத்தை ஹவாய் நாட்டின் இன்ஸ்டிட்யூட் ஆஃப் கல்சுரல் அண்ட் கம்யூனிகேஷனின் உதவி டைரக்டர் பேராசிரியர் விமல் தஸ்ஸ நாயகேயும் இந்திய திரைப்பட விழா இயக்கத்தின் கூட்டு இயக்குநர் மால்தி சஹாயும் எழுதியுள்ளனர். இவர்கள் ஏற்கனவே ராஜ்கபூரின் படங்களைப் பற்றி (Raj Kapoor Films Harmony of Discourse) என்னும் புத்தகத்தை எழுதியுள்ளனர்.

புத்தகத்தின் குணம் நாடி குற்றம் நாடி இறுதியாக மதிப்பெண்கள் வழங்கும் வழக்கத்தை கை விட வேண்டிய உடனடி அவசியம் இல்லையென்றபோதிலும் எனது கருத்தை உடனடியாக சொல்லிவிட நான் துடிக்கிறேன். ஏனெனில் எனது பணியை அது மிகவும் சுலபமாக்கிவிடும் என்பதால்.

புத்தகம் சிரத்தையுடன் எழுதப்படவில்லை. பரந்த தளத்தை உருவாக்கப் போகிற பீடிகையுடன் புத்தகத்தின் முதல் அத்தியாயத்தின் முதல் சில பாராக்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சினிமா எவ்வாறு இந்தியாவில் தோன்றி வளரத்துவங்கியது என்ற விபரங்கள் விரிவாகத் தரப்படுகையில் அவற்றின் தற்போதைய அவசியம் குறித்து வாசகனுக்கு ஐயங்கள்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

உண்டாகின்றன. அதற்கு மேலே ஒரு படி சென்று ஜனரஞ்சக இந்திய சினிமாவின் கூறுகள் எவற்றிலிருந்தெல்லாம் பெறப்பட்டுள்ளன என்று புத்தகம் ஆராயத் தொடங்குகிறது. ராமாயணம், மகாபாரதம், சமஸ்கிருத நாடகம், கிராமிய நாடகம், பார்ஸிகாரர்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அறிமுகப்படுத்திய மேடை நாடகம், ஹாலிவுட் படங்கள் ஆகியவை அவை என பிரித்து சொல்லப்படுகின்றது.

ராமாயணம் மகாபாரதம் நிறைய கதைகளை சினிமாவிற்கு தந்திருக்கின்றன; சமஸ்கிருத வார்த்தை 'நாட்டியம்' நாடகம் என்ற பொருளினைத் தருகிறது; அது நிருத் (நடனம்) என்கிற மூலச் சொல்லிலிருந்து பிறந்தது. பார்ஸி தியேட்டர் சமூக, சரித்திர நாடகங்களை மேடையேற்றியது. அவற்றில் யதார்த்தம், புனைவு, இசை, நடனம் ஆகியவை அலங்காரத்துடன் இடம் பெற்றன. ஹாலிவுட் படங்கள் மூலம் நட்சத்திர முறை இந்தியாவில் அமுலுக்கு வந்தது என்றெல்லாம் சராசரி சினிமா ரசிகனுக்கும் சராசரி வாசகனுக்கும் ஏற்கனவே நன்கு தெரிந்த சமாச்சாரங்களை ஆய்வு என்ற பெயரில் தருகின்றனர்.

ஆனால் மிக முக்கியமாக இந்திய ஜனரஞ்சக சினிமா எவ்வாறு வியாபாரிகளால் உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது என்னும் முக்கிய செய்தியை பிரதானப்படுத்த தவறிவிடுகிறார்கள். ஆய்வு மிகவும் சிக்கலாகி விடும் என்ற பயமே இதற்கு அடிப்படையான காரணம். ஏனெனில் இதன் மூலம் பிறநூல் ஆசிரியர்களை தொடர்ந்து மேற்கோள் காட்ட முடியாது போய் சுயமாக தாங்கள் ஆய்வினை செய்ய வேண்டி வரும் என்ற எண்ணம் இவர்களுக்குத் தோன்றியிருக்கும்.

வியாபாரக் காரணிகள் எதுவாக இருப்பினும் குறுகிய ஜனரஞ்சக சினிமாவிலும் பார்வையாளன் தனக்கு தேவையானவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ள முடியும் என்று தந்திரமாக கூறி தப்ப முயல்கிறார்கள். ஆனால் தாங்கள் அகழ்ந்தெடுத்த கண்டுபிடிப்பென ஒன்றைக்கூறும் பொழுது இவர்கள் எதைக் கண்டு பயந்து ஓடி வந்தார்களோ அதிலேயே நன்கு சிக்கிக் கொள்கிறார்கள். அதை சற்று கவனிப்போம்.

ஹாலிவுட் படங்களுக்கும் இந்தியப் படங்களுக்குமிடையே உள்ள முக்கிய வித்தியாசம் என ஒன்றை ஆசிரியர்கள் சுட்டுகிறார்கள். ஹாலிவுட் படங்களில் உத்திகள் மறைந்து நின்று செயல்படுகின்றன. கேமரா கோணங்கள், ஒலி, அரங்க அமைப்பு ஆகியவை கணணோட்டத்தின் ஆளுகைக்குட்பட்டதாய் உள்ளன. ஆனால் இந்தியப் படங்களில் இவை யாவும் விசேஷமாக கவனத்தில் கொள்ளும்படி இடம் பெற்றுள்ளன. விளக்கமாகக் கூறினால் இந்தியப் படங்களில் கேமரா கோணத்தைப் பார்க்கும் பொழுதே கேமராவின் வேலை பார்வையாளனுக்கு ஞாபகத்தில் வரும். அதேபோல் அரங்க அமைப்பு ஒரு செட்டைப் பார்க்கிறோம் என்ற எண்ணத்தை ஏற்படுத்தும். படம் எடுத்தவர்கள் படத்தை எவ்வளவு கஷ்டப்பட்டு எடுத்திருக்கிறார்கள் என்பதை பார்வையாளர்களுக்கு நினைவுறுத்தும் வண்ணம் எல்லாம் அமைந்திருக்கும். ஹாலிவுட் படங்களில் பார்வைக் கோட்டிற்கு நேராக கேமரா நிறுத்தப்பட்டு படம் எடுப்பதிலிருந்து சரளத்தன்மையுடன் கூடிய எடிட்டிங், மிதமான நடிப்பு என்பது வரை எல்லாமே ஓரளவு யதார்த்தத்தை அனுசரித்ததாகவும் உள்ளது. படம் பார்க்கும்பொழுது படம் பார்க்கிற உணர்வே இல்லாமல் போவதும் நடைபெறுகிறது. ஆசிரியர்களின் இக்கூற்றை ஆராய வேண்டும்.

ஹாலிவுட் படங்களைப் பற்றி இவர்கள் சொல்பவற்றை மறுப்பதற்கில்லை. அவற்றை கலை அம்சம் நிறைந்தவை என்று கூறாதவர்களும் கூட அவற்றில் காணப்படும் தொழில் நேர்த்தியைக் கண்டு வியப்படைகிறார்கள். ஆனால் இந்தியப் படங்களில் படம் எடுப்பது என்பது எத்தகைய பணி என்பதை பார்வையாளன் புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்கிறாற் போல் காரியங்கள் நடைபெறுகின்றன என்பதை நம்மால் கிஞ்சிற்றும் ஒப்புக்கொள்ள முடியவில்லை. இதற்குக் காரணம் இந்தியர்களாகிய நமக்கும் மேற்கத்திய மனிதர்களுக்குமிடையேயான வாழ்க்கைப் பார்வை பேதங்கள். கலை மட்டுமல்லாது வியாபாரமும் மேன்மையாக மேற்கில் கருதப்படுகிறது. விற்பனைத்தரம் பொருளுக்கு அத்யாவசியம் என்று உணரப்படுகிறது. வியாபாரம் என்பது ஒரு பொருளாதார பரிவர்த்தனை என்ற சுரணையற்ற, தரம் பற்றிய

படிப்பகம்

www.padippakam.com

உணர்வே இல்லாத ஒரு சூழல் இந்தியாவில் காணக் கிடக்கிறது. வியாபாரி என்பவன் பொருளைக் காட்டி பணத்தை அபகரிப்பவனாக இருக்கிறான். இங்குள்ள கள்ள மார்க்கெட், ஊழல், லஞ்சம் போன்றவை வியாபாரியை பலப்படுத்துவதாயும் நுகர்பவனை வியாபாரியின் தயவிற்காக கையேந்தி நிற்கிற நிலையில் வைத்திருப்பதாயும் இருக்கின்றன, இதை மேலும் விளக்க வேண்டியதில்லை. இந்தியர்கள் அனைவரும் இதை நன்கு உணர்ந்திருக்கிறோம்.

சினிமாவிலும் வியாபாரம் இத்தகையது தான். இவ்வளவு மோசமான சினிமாவை இவ்வளவு பரந்த அளவில் இந்தியாவில் மட்டுமே காண முடியும். தரம் பற்றிய பிரக்ஞை சினிமாக்காரர்களுக்கு இல்லாததாலேயே வியாபார சினிமா என்கிற பதம் இந்தியாவில் ஏற்படுத்துகிற அருவருப்பு உணர்வை வேறு எங்கும் ஏற்படுத்துவதில்லை. உலகம் முழுவதிலும் சினிமா 99 சதவிகிதம் வியாபாரம்தான். சொல்லப் போனால் சினிமா வியாபாரமாகத்தான் தோன்றியது. பின்னரே கலை அதில் ஒட்டிக் கொண்டது. ஆனாலும் பிற நாடுகளில் வியாபார சினிமா, கேளிக்கையை தரம் மிக்கதாக மாற்றியுள்ளது.

நமது சினிமாக்காரர்கள் தொழில் நேர்த்தியைக் காட்டாததால்தான் நமது படங்கள் பகட்டாயும் போலியாயும் விளங்குகின்றன. மற்றபடி புத்தக ஆசிரியர்கள் கருதுவது போல் அவை அவ்விதம் தோன்ற வேண்டும் என்கிற பிரக்ஞையுடன் தயாரிக்கப்படுவதில்லை. சுத்தமான கண்ணாடி வழியாக பொருட்களைப் பார்க்கும்பொழுது கண்ணாடியை நாம் உணர்வதில்லை. ஆனால் அழுக்குப் படிந்த கண்ணாடியைப் பார்க்கும்பொழுது...அதனூடாகத் தெரியும் பொருட்களை மட்டுமின்றி கண்ணாடியையும் அல்லவா நாம் பார்க்கிறோம். ஆனால் அழுக்குப் படிந்த கண்ணாடியை வேண்டுமென்றே நாம் தயாரிக்கிறோம் என்ற வாதத்தை ஆசிரியர்கள் முன்வைக்கின்றனர்.

க்ளோஸ்அப்பின் கருத்து என்ன, க்ரேன் ஷாட் ஏன் வைக்கப்பட வேண்டும், எந்த காட்சிக்கு என்ன லென்ஸ் போட வேண்டும் என்கிற அறிவே இல்லாத ஒளிப்பதிவாளர்கள் நம் நாட்டில் நிறைய பேர் உள்ளனர். இதுபோன்றே சினிமாவின் பிரிவுகள் அனைத்திலும். எனவே இவர்கள் தயாரிக்கும் படங்களை உறுத்தல் இன்றி நம்மால் பார்க்க முடிவதில்லை. இது குறைபாடு. லட்சணம் அல்ல.

அடுத்தாற்போல் ஆசிரியர்கள் தீமை பற்றிய இந்தியப் பிரக்ஞையை எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். வில்லன் நமது புராணங்களில் எப்படி வருகிறான் என்பதைக் கூறிவிட்டு ஷோலேயின் வில்லன் கப்பர்சிங்கை வீரு, விஜய் ஆகிய கதா

நாயகர்கள் ஆகியோரைப் பற்றியும் சொல்ல வருகிறார்கள். வில்லன் கப்பர் சிங் மக்கள் மத்தியில் மிகவும் பிரபலமடைந்ததற்கு அக்கதாபாத்திரம் வசிகரமாக படைக்கப்பட்டிருப்பதுதான் காரணம் என்பது மறுக்க முடியாதது. ஆனால் அவ்வசீகரம் இந்திய சினிமாவிற்கு முற்றிலும் புதியது என்பதை ஒப்புக் கொள்ளமுடியவில்லை. எம்.ஆர்.ராதா, பி.எஸ்.வீரப்பா, பீரான் போன்ற வில்லன்கள் மிகவும் கவர்ச்சியானவர்கள். கதாநாயகனுடன் மனம் ஒன்றிப் போனாலும் பகிரங்க முறையில் சினிமா ரசிகர்கள் வில்லனையே பெரிதும் விரும்புகிறார்கள்.

இதற்கு நிறைய காரணங்கள் இருக்க முடியும். ஒழுக்கம், நேர்மை ஆகியவற்றால் அவதிப்படுகிற கதாநாயகனை விட அவற்றைப் புறக்கணித்து விட்டு எல்லாவற்றையும் அடைந்து இன்பமாக வாழ்கிற வில்லனை, பொய்யான மதிப்பீடுகளால் இறுகிப் போன இந்திய சமூகம் ரகசியமாக விரும்புவதில் ஆச்சரியம் ஏதுமில்லை. இந்திய சினிமாவில் இருப்பதைப் போன்று ஆங்கில அல்லது அமெரிக்க சினிமாவில் நிரந்தர வில்லன் நடிகர்கள் இல்லாததையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும். இப்புத்தக ஆசிரியர்கள் இதையெல்லாம் கண்டு கொள்ளவில்லை.

படங்களில் வன்முறை நியாயப்படுத்தப்பட்டு காண்பிக்கப்படும் புதிய குணாம்சம் பற்றியும் அது தொடர்பாக வன்முறையைத் தவறென்று கருதாத மாறிவரும் இந்திய சூழலையும் 'ஷோலே' படத்தை முன்னிறுத்தி ஆசிரியர்கள் ஆய்வினை செய்திருக்க வேண்டும். தவறிவிட்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

டார்கள். அதுபோலவே வெஸ்டர்ன் என்கிற அமெரிக்க 'புராண'த்துடன் சம்பல் கொள்ளையையும் மசாலா இந்தியப் படக்காரணிகளையும் புத்திசாலித்தனமாக இணைத்த படம் ஷோலே. எவ்வாறு இரு வேறு கலாச்சார சூழலில் காணப்படும் அம்சங்கள் ஒன்றாக 'ஷோலே'யில் பிணைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதையும் ஆசிரியர்கள் விநயத்துடன் எதிர்கொள்ளவில்லை.

நிறைய மேற்கோள்கள் பட்டவர்த்தனமான கணிப்புகள் ஆதியவற்றைக் கொட்டிய பிறகு தங்களுடைய சரக்கு தீர்ந்து விட்டதை உணர்ந்தவர்களாய் மைக்கை ஷோலே படம் பார்த்த ரசிகர்கள் முன் நீட்டி விடுகிறார்கள். ஐந்து ரசிகர்களின் கருத்துக்களும் தரப்பட்டுள்ளன. நாம் செவிமடுக்கும் சராசரியான கருத்துக்கள்தான் அவை. அனால் அவற்றை புத்தகத்தில் இடம்பெற செய்திருப்பதற்காக ஆசிரியர்களைப் பாராட்டலாம்.

சினிமாவை சமூகவியல் பார்வையில் பார்க்கும் பழக்கம் நிறைய ஏற்பட வேண்டும். ஆனால் இப்புத்தகம் அதற்கு ஒரு உந்து சக்தியாக இருக்க முடியாது. ஜனரஞ்சமாக வெற்றிய டைந்த படங்களை மட்டுமின்றி தோல்வி அடைந்த படங்களையும் கூட ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். மேலும் ஜனரஞ்சகமான படங்கள் மட்டும்தான் என்றில்லாமல் கலைப்படங்களையும் இத்தகைய ஆய்வுகள் புறக்கணிக்கக் கூடாது.

அம்ஷன் குமார்

சலனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

சலனம் 5வது இதழ் உங்கள் கைகளில் இருக்கிறது. சலனம் பற்றிய தங்கள் கருத்துக்களை வாசகர்களும் நண்பர்களும் அவ்வப்பொழுது கூறு வந்திருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு சலனம் நன்றி தெரிவிக்கிறது. இப்பொழுது சலனம் இந்த ஐந்து இதழ்களையும் குறித்து ஆய்வினைப் போன்ற கருத்து வெளிப்பாடுகளை வாசகர்களிடமிருந்து வரவேற்கிறது. அவற்றை சலனம் பின்வரும் இதழ்களில் வெளியிடும். வெளிப்பாடுகள் சுருக்கமாக இருத்தல் நலம்.

ஆசிரியர் குழு

அடுத்த இதழில் . . .

- **உலக சினிமா சாதனையாளர் – இங்மர் பெர்க்மன்**
- **இந்திய சினிமா – ஓர் உற்று நோக்கல்**
- **தமிழ்த் திரைப்படங்களில் யதார்த்தமும் மண்ணின் மணமும்**
- **நூல் விமர்சனம்**

படிப்பகம்

www.padippakam.com

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் – 4 (தொடர்ச்சி)

செர்கய் ஐஸன்ஸ்டின்

கே. ஹரிஹரன்

ஐஸன்ஸ்டின் சினிமா என்கிற நவீன கலைவடிவத்துக்கு இலக்கணம் எழுதியது எப்படி என்பதையும் அவ்வாறு எழுதுவதற்கு பிற அறிவுத்துறைகள் அவருக்கு உதவி புரிந்தன என்பதையும் சென்ற இதழில் விரிவாகப் பார்த்தோம். அக்கட்டுரையின் இறுதிப் பகுதி இங்கே:

சினிமாவின் சில அடிப்படைப் பிரச்னை களைப் பற்றிச் சிந்திப்பதையே தமது பிரத்தியேகக் கடமையாக உணர்ந்தார் ஐஸன்ஸ்டின். "சினிமா என்றாகப்பட்ட திரை-பிம்பம் (screen- image) என்பதன் விசேஷ, பிரத்தியேகத் தன்மைதான் என்ன? பார்வையாளனாகிய நபர் இந்த பிம்பத்துடன் கொள்கிற உறவு எத்தகையது?" என்ற அடிப்படைக் கேள்வியைத் தமக்குத் தாமே கேட்டுக்கொண்டிருந்தார் ஐஸன்ஸ்டின்.

உதாரணமாக, மாணவி ஒருத்தி பூங்கா ஒன்றின் வழியாக பள்ளிக்கூடத்துக்குச் செல்வதை நாம் பார்க்கிறோம் என்று வைத்துக் கொள்வோம். இந்த நிகழ்வு நாடக மேடையில் நடந்திருந்தால், மேடையின் ஒரு பகுதியிலிருந்து இன்னொரு பகுதிக்கு ஒரு நடிகையானவர் பூங்கா போன்ற 'ஸெட்'டின் வழியாகச் செல்கிறார் என்பது தெளிவாகியிருக்கும் நமக்கு. ஆனால் இதுவே திரையில் நிகழும்போது? நிஜ மாணவியே நிஜப் பூங்காவைக் கடந்து நிஜமான பள்ளிக்குச் செல்கிறாள் என்று நம்பிவிடுகிறோம்! அதாவது, சினிமாவில் "எதார்த்தம்" என்பது நமக்கு மிக அருகாமையில் இருப்பதாக உணர்கிறோம். இந்த "சினிமா–எதார்த்தத்துடனான" நமது உறவு எத்தகையதாக இருக்கிறது என்று பார்க்கும்போது, அந்த உறவு வார்த்தைக் கருத்தாக்கங்கள் (word-concepts) மூலமான விவரணையாக இருக்கிறது என்று தெரிகிறது! அதாவது, நமக்கு நாமே இப்படி விவரித்துக்கொள்வதன் மூலமே சினிமா காட்டுகிற "எதார்த்தத்துடன்" உறவுகொள்கிறோம்.

ஆக, இங்கே நமது புரிதலில் இரண்டு அடிப்படை விஷயங்கள் வருகின்றன:

1) சினிமாவில் வருகிற "எதார்த்தமானது" நமக்கு மிக அருகாமையில் இருப்பது;

2) அந்த "எதார்த்தத்தை" விவரித்துக் கொள்ள நமக்கு வார்த்தை ரீதியான கருத்தாக்கங்கள் இருப்பது.

தமது Film Sense புத்தகத்தில் உள்ள மிகப் பிரபலமான **வார்த்தையும் பிம்பமும்** (Word and Image) என்கிற கட்டுரையின் ஒரு முழு அத்தியாயத்தில் இப்பிரச்னையை எடுத்துக்கொண்டு பின்வருமாறு விவாதிக்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்:

"பிம்பம் ஒன்றின் வழியாக தான் சொல்ல நினைக்கிற ஒரு விஷயத்தையே வார்த்தைரீதியான விவரணை (பேச்சு, உரையாடல் அல்லது விவாதம்) வழியாகச் சொல்லிவிடுகிற அபாயம் சினிமா இயக்குனர்களுக்கு எப்போதுமே உண்டு! இயக்குனர்கள் இந்த அபாயத்தை உணர்ந்து செயல்பட்டாக வேண்டியுள்ளது... வார்த்தைக் கருத்தாக்கம் ஒன்றுக்கு அடிபணிந்து இயங்குகிற நிலையில் காட்சி அமையாமல் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டிய பொறுப்பு இயக்குனர்களுடையது."

அம்புரோஸ் பியர்ஸ் (Ambrose Bierce) என்கிற எழுத்தாளரிடமிருந்து சிறந்த உதாரணம் ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டு இப்பிரச்னையை ஐஸன்ஸ்டின் விளக்குகிறார்: பியர்ஸின் கதையில் பெண் ஒருத்தி உட்கார்ந்து கொண்டிருப்பது ஒரு கல்லறைக்கு அருகில்; அவள் அழுதுகொண்டிருக்கிறாள். வயதான மனிதர் ஒருவர் அங்குவந்து அவளைத் தேற்றுகிறார். "கவலைப்படாதே பெண்ணே! கடவுள் கருணையே வடிவானவர்... கணவனன்றி வேறொருவருடன் உன்னால் சந்தோஷமாக வாழ முடியுமல்லவா!" என்று சொல்கிறார். (**இறந்துபோன கணவனுக்காக அழுபவள் அவள்** என்ற வார்த்தைக் கருத்தாக்கத்தை – புனைவை – இங்கே இந்த பிம்பம் தருவதாக உள்ளது). ஆனால் அவளோ அவரிடம் திரும்பி "அப்படியிருந்த ஒருவர்தான் இங்கே புதைபட்டுக் கிடக்கிறாரே" என்று கல்லறையைக் காட்டி இன்னும் கொஞ்சம் அழுகிறாள். (ஆக, பிம்பம் இப்போது அவள் ஒரு விதவையே அல்ல என்றாகிறது!)

வார்த்தையும் பிம்பமும் இப்படி எதிரெதிரே கிடத்தப்படுவதால்தான் (juxtaposition) தப்பு நடந்துவிடுவது சாத்தியமாகிறது என்பதைச் சுட்டிக்காட்டிவிடுகிறார் ஐஸன்ஸ்டின். மரபான சினிமாவது இப்பிரச்னையைச் சந்திக்காமல் தப்பிப்பதற்கு வெட்கமில்லாமல் மீண்டும்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

வார்த்தையையே நாடுகிறது; மாறாக, எதிரெதிரே கிடத்தப்படுகிற பிம்பமும் வார்த்தையுமாகிய பொருட்களை அலசி ஆராய மரபான சினிமாவானது துணிவதில்லை என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்.

எதிரெதிரே கிடத்தப்பட்டுவிடுகிற இப்பொருட்களை ஆராய்ந்து நிகழ்வைக் காட்சியாக ஆக்கவேண்டுமென்றால், முதலில் காட்சியின் விளைவாக இருக்கப்போவது எது என்பதை இயக்குனர் தீர்மானித்துவிட வேண்டும்; இன்னும் சொல்லப்போனால், விளைவாக இருக்கவேண்டியது என்பது ஓரளவு தீர்மானிக்கப்பட்டாக வேண்டும். அப்போதுதான் உண்மையான montage சாத்தியமாகிறது என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின். காட்சியில் எதிரெதிரே கிடத்தப்படுகிற இரு வெவ்வேறு பொருட்களையும் சரி, அவை அப்படிக் கிடத்தப்படுவதற்கான சூழலையும் சரி, ஒரு "முழுமை"யானது நிர்ணயிக்கிறது. அங்கே காட்சியை இயக்குபவரும் பார்வையாளரும் காட்சியின் விளைவு என்கிற இணைவுதளத்தில் லயிக்கிற நிலை (synthesis) உருவாகிறது. இவ்விருவரும் லயிக்கும் விஷயமானது, சமுதாயக் கதையாடல்–எதார்த்தத்தின் ஓர் முக்கிய அம்சமாக இருக்கும் என்பது தெரிந்ததுதான்.

பொட்டம்கின் போர்க்கப்பல் படத்தில் வருகிற மிகப் பிரபலமான ஒடெஸ்ஸா படிக்கட்டுகள் காட்சியை ஆராய்ந்தோமேயானால், ஐஸன்ஸ்டின் முதலிலேயே காட்சியின் "முழுமை"யை நிர்ணயித்துக்கொண்டு அதை எண்ணற்ற சிறுசிறு விஷயங்களாகச் சிதைத்துவிட்டிருப்பது புரியவரும்; ஜார் முடியாட்சியின் கொடுங்கோன்மையின், கொடூரத்தன்மையின் இயக்கத்தை, தாக்கத்தையே அந்த "முழுமை"யாகப் புலப்படுத்த ஐஸன்ஸ்டின் முயல்கிறார். இப்படத்திலுள்ள ஒவ்வொரு சிறு விவரமும் இந்த "முழுமை"யின் அடிப்படையிலேயே அமைக்கப்பட்டு இயங்குகிறது.

ஒவ்வொரு திரைப்படமும் புலப்படுத்தலுக்கான தனக்கேயான அடிப்படையை தானாகவே கண்டுபிடித்தாக வேண்டியிருக்கிறது என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின். இதற்கெல்லாம் விதிகள் ஏதுமில்லை என்பதும் புரிந்துவிடும்போது, "தொடர்ச்சியான எதார்த்தம்" ஒன்றைச் சொல்வதாகக் கூறிக்கொள்ளும் கோட்பாடுகள் சிரிப்பை வரவழைப்பதாகவே இருக்கின்றன என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்.

எக்கச்சக்க விவரங்களை ஆயிரக்கணக்கான விதங்களில் தொகுத்துக்கொள்வதாக மனித மனம் இயங்க வல்லது; எனவே கண்ணோட்டங்கள் மற்றும் திரைத்திசைகள் அமைய வேண்டிய விதிகளாகக் கூறப்படுபவை கேலிக்கூத்தாகவே இருக்க முடியும் என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்.

ஒடெஸ்ஸா காட்சியில் சுமார் 40 படிக்கட்டுகள் உள்ளன. 100 பேர் இருக்கிறார்கள். இந்த

பொடம்கின் போர்க்கப்பல்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

ஐஸன்ஸ்டினைப் பொறுத்தவரையில், சினிமாவானது எதார்த்தவாதத்தைத் தாண்டிச் செயல்படுகிற கலைவடிவமாகும்.

விவரங்களை வைத்துக் கொண்டு பார்த்தோமானால், அந்தக் கொலைபாதகச்செயல் நிஜத்தில் நடப்பதற்கு இரண்டு நிமிடங்கள் மட்டுமே பிடித்திருக்கும். ஆனால் படத்தில் அந்தக்காட்சி எட்டு நிமிடம் வரை போகிறது. அவ்வளவு நேரம் ஆகிவிட்டதை யாரும் உணருவதற்கு முன்பே ஏகப்பட்ட விஷயங்கள் நடந்துமுடிந்து விடுகின்றன. அந்த அளவுக்குத் தீவிரமான நிகழ்வாக காட்சி அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது! இப்படிப்பட்ட ஒரு காட்சி அமைவதைத்தான் சினிமா என்கிற வடிவத்தின் உண்மையான வெற்றியாகக் கொள்ள முடியும்.

ஐஸன்ஸ்டினைப் பொறுத்தவரையில், சினிமாவானது எதார்த்தவாதத்தைத் தாண்டிச் செயல்படுகிற கலைவடிவமாகும். சினிமா என்பது உள்ளுறையாற்றல் மிக்க சக்தியாக, உயிரியல்ரீதியான சக்தியாக அவருக்குப் புலப்பட்டது. திரைப்படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியும் ஓர் உயிரியாக (organism) அவருக்குத் தென்பட்டது; ஒவ்வொரு காட்சியும் மனிதகுல வரலாற்றின் இயக்கத்தோடு இயைந்துவிட்ட ஒரு கணமாக (moment) அவர் கணிக்கிறார்.

வரலாறு கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வேனும் முன்னோக்கிச் செல்வதை ஏற்றுக் கொள்ளாத சிலருக்கு ஒருவேளை ஐஸன்ஸ்டினின் இக்கருத்துக்கள் பிரச்னையாக இருக்கலாம். ஆனால் ஐஸன்ஸ்டினைப் பொறுத்தவரை, சினிமா எடுப்பது என்பது, வரலாற்றுரீதியான பெரும் பொறுப்பை ஏற்கிற செயல்பாடாகும்; அறுவைச் சிகிச்சைக்காகக் கிடத்தப்பட்டுள்ள ஒரு நோயாளியை அணுகுகிற மருத்துவரைப் போல சினிமா இயக்குனர் பொறுப்புடன் செயல்பட வேண்டும் என்று அவர் கருதினார்.

சினிமாவின் ஒவ்வொரு காட்சிப்பாடும் ஓர் உயிரி (organism, cell) ஆகும்; ஒவ்வொரு உயிரியும் வேறொரு உயிரியுடன் தொடர்பு கொண்டு இயங்கும்போது அந்த தொடர்பின் மூலமாக இயங்குசக்தியின் மட்டமானது (level) அதிகமாகிறது; இதனால் காட்சியின் பின்னணிச் சூழலானது புதியதொரு கட்டத்துக்கு, முன்பிருந்ததைவிட ஆழமானதொரு புரிதலுக்கு, எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது என்று கருதினார் ஐஸன்ஸ்டின். நேர்க்கோட்டுரீதியாகவோ (linear) வளைந்து நெளிந்தோ (circular) கதை சொல்கிற முறைகளிலிருந்து முற்றிலும் வித்தியாசமான இதனை சுழல்விளைவு (spiral effect) என்று அழைத்தார் ஐஸன்ஸ்டின்.

ஐஸன்ஸ்டின் தமது கோட்பாடுகளை வகுத்துக்கொண்ட அந்தக் கால கட்டத்தில் மௌனப்படங்களே வெளிவந்திருந்தன என்பதை நினைவில் கொள்ளப்பட வேண்டும். இருந்தாலும் அது அவருக்கு ஒரு பிரச்னையாக, தடையாக இருக்கவில்லை! ஒலி என்பதை சினிமாவின் முக்கிய அம்சங்களில் ஒன்றாக அவர் கருதி வந்திருப்பதை அவருடைய படங்கள் உறுதி செய்கின்றன. இதுமட்டுமின்றி, பிற்காலத்தில் மிகவும் பிரபலமாகிவிட்ட அவருடைய montage கோட்பாடுகள் அத்தனையுமே இசைவடிவத்தின் அடிப்படைகளை வைத்தே உருவாக்கப்பட்டவை ஆகும்.

Montage, அதாவது படத்தொகுப்பு, என்பதை பொதுவாக ஐந்து பிரிவுகளாக ஐஸன்ஸ்டின் வகுத்துக் கொள்கிறார். இவை ஒவ்வொன்றும் இசை வடிவத்தைப் போல அடுத்ததை நோக்கி இட்டுச் செல்வனவாக அமைந்திருப்பதையும் அவர் சுட்டிக் காட்டுகிறார்:

1. மெட்ரிக் படத்தொகுப்பு (Metric montage):

சாதாரண தாள-லய அடிப்படையில் காட்சிகள் தொகுக்கப்படுவதை ஐஸன்ஸ்டின் இப்படி அழைக்கிறார். ஆக, காட்சிகளின் உள்ளடக்கம் என்னவாக இருந்தாலும் சமமான கால அளவில் அவை தொகுக்கப்பட்டால் அதை மெட்ரிக் படத்தொகுப்பு முறை எனலாம். இந்த முறைக்கு மிகக்குறைந்த பயன்பாடே இருக்க முடியும்.

எடுத்துக்காட்டு: திரைப்படத்துக்கு முன்பு வருகிற டைட்டில் பெயர்கள்.

2. லயரீதியான படத்தொகுப்பு (Rhythmic montage):

காட்சிகளின் உள்ளடக்க அசைவுகள் (Action) தொகுக்கப்படும்போது அவற்றுக்கு ஏற்ற லய அடிப்படையை (Musical rhythm) ஏற்படுத்திக் கொள்வதை ஐஸன்ஸ்டின் இப்படி அழைக்கிறார். இங்கே கதை சொல்லல் என்கிற செயலானது, உருவாக்கிக் கொள்ளப்பட்ட லய அடிப்படையில் நடக்கிறது.

3. த்வனிரீதியான படத்தொகுப்பு (Tonal montage)

மௌனப்படத் துண்டுகளை வைத்து வேலை செய்துகொண்டிருந்த ஐஸன்ஸ்டினுக்கு த்வனி என்கிற ஒலிரீதியான கருத்தாக்கம் பிடிபட்டது ஆச்சர்யம்தான். ஆனால் தாள லயத்தின் அடிப்படையில் படத்தொகுப்பைச் செயலாக்கிய ஐஸன்ஸ்டினுக்கு, அதன் அடுத்த கட்டமாக, முழுமையான ஒலி – அதாவது த்வனி –

படிப்பகம்

www.padippakam.com

என்பது புலப்பட்டது நியாயம்தானே! "முழுமை" என்பதை தமது படங்களில் பிரதானப்படுத்தியவர் ஐஸன்ஸ்டின். எனவே படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியின் உருவாக்கத்திலும் த்வனி ரீதியான இந்த முழுமை இருக்க வேண்டும் என்று அவர் நினைத்தார்.

4. ஸ்வரநிலை ரீதியான படத்தொகுப்பு (Overtonal montage):

இசையலைகள் தமக்குள் கலந்து மோதிக் கொள்ளும்போது ஏற்படும் ஒலியதிர்வுச் சூழலின் (resonance) அடிப்படையில் ஸ்வரநிலைகள் (overtones) அமைகின்றன. இசைத்துறையின் இக் கருத்தாக்கத்துடன் ஃப்ராய்டிய உளவியல்-அலசலின் சில கண்டுபிடிப்புக்களை இணைக்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின். இதன்படி சில காட்சிகள் வேறு சில காட்சிகளுடன் இணைக்கப்படும்போது, புதுவிதமான தொடர்புகள் (associations) சாத்தியப்படுகின்றன; ஸ்வரநிலைகள் அமைவதைப் போலவே இப்புதிய தொடர்புகள் ஏற்படுத்தப்படுகின்றன என்று கூறுகிறார் ஐஸன்ஸ்டின். பார்வையாளர்களின் கூட்டுமனத்தின் (collective understanding) உறைந்துள்ள குறியீடுகளாகவோ தொன்மங்களாகவோ மதிப்பீடுகளாகவோ இத்தொடர்புகள் அமையலாம் என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்.

நிஜ வாழ்க்கையில் நம் அனைவராலும் இத்தொடர்புகளை அடையாளங்காண முடியும் என்கிற பட்சத்தில், இவற்றை கையகப்படுத்தி திரைப்பட அமைப்புக்களில் பயன்படுத்திடமுடியும்; திரைப்படத்தின் கதையாடலுடன் இணைத்துவிட முடியும் என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின்.

5. அறிவுப்பூர்வமான படத்தொகுப்பு (Intellectual montage):

பார்வையாளர்களின் கூட்டுமனத் தளத்திலிருந்து திரைப்படமானது, அறிவுபூர்வமான தளத்துக்கு வர வேண்டியிருக்கிறது; அதாவது பார்வையாளர் என்கிற நபரின் உள்பிரக்ஞைக்குள் திரைப்படமானது புகுந்து செயல்பட வேண்டியிருக்கிறது என்பதை உணர்ந்து கொண்டார் ஐஸன்ஸ்டின். இவ்வியக்கமானது திட்டமிடப்பட முடியாதது என்பதையும் உணர்ந்திருந்த ஐஸன்ஸ்டின், அதே சமயத்தில் பார்வையாளர்களைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தம்முடன் அழைத்துச் செல்லத் தலைப்பட்டார்; பார்வையாளர்கள் அறிவுபூர்வமான திசையில் நாலடி தூரம் அழைத்துச் செல்லப்பட்டால் ஐந்தாவது அடியைத் தாமாகவே எடுத்துவைப்பார்கள் என்று கணித்தார் ஐஸன்ஸ்டின். இதற்கென, காட்சியின் அறிவுப்பூர்வமான இயக்கத்தை ஓரளவு திட்டமிடவும் செய்தார் ஐஸன்ஸ்டின்.

அதே சமயத்தில் படம் பார்க்கிறபோதே பார்வையாளர்கள் தங்களை மறுபரிசிலனை செய்துகொள்வதற்கு ஏற்றபடி குறிப்பிட்ட சில தருணங்களை அவர்களுக்கு விட்டுத்தரவும் ஐஸன்ஸ்டின் முற்பட்டார். கதையாடலின் ஓட்டத்திலிருந்து, வேகத்திலிருந்து, பார்வையாளருக்கு விடைகொடுத்து சற்று அவகாசம் கிடைக்கச்செய்யும் வகையிலேயே தமது கதையாடலை அவர் அமைத்துக் கொண்டார். இதன்மூலம் குறிப்பிட்ட ஒரு காட்சியின் அதிதச் சாத்தியப்

ஸ்ட்ரைக்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

சினிமாவில் வார்த்தை நுழைந்ததன் விளைவுகள் இப்படியிருக்கும் என்பது ஐஸன்ஸ்டின் ஏற்கனவே எதிர்பார்த்துவிட்ட ஒரு விஷயம்தான்!

பாடுகளில் பார்வையாளரானவர் லயிப்புக் கொண்டு ரீங்கரிக்க முடியும் என்று கணித்தார் ஐஸன்ஸ்டின்.

மௌன சினிமா என்பதாக இருந்தது பேசும் சினிமாவாக மாறியது. அப்போது ஐஸன்ஸ்டின் கஷ்டப்பட்டும் வகுத்துக்கொண்ட கோட்பாடுகள் அத்தனையும் துரதிருஷ்டவசமாகச் சிதைக்கப்பட்டுவிட்டன. வியாபாரரீதியில் வெற்றியடைவதையும் உலகெங்கும் பல்கிப் பெருகுவதையும் தனது இலக்காகக் கொண்ட சினிமா வடிவமானது, வார்த்தைக் கருத்தாக்கத்துக்கு அடிபணிந்துவிட்ட காட்சித்தொகுப்பாகச் சிக்கிச் சீரழிந்தது. திரைக்கதை என்பது, கதையாடல்-வசன அமைப்புக்களாக சுருங்கியது. நாடகம் மற்றும் வானொலி-நாடகம் போன்ற வடிவங்களிலிரு ந்து சினிமாவை விடுவிக்க இயக்குனர்கள் தவறினார்கள். வசனத்தின் மேலாதிக்கத்திலிருந்து காட்சித்தொகுப்பை விடுவிக்க மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகளும் தோல்விகண்டன. அம்முயற்சிகள் ஒருபக்கம் மெலிதான-கவித்துவம் கொண்ட புது-எதார்த்தவாதத் (neo-realism) திரைப்படங்களாகவும் இன்னொருபக்கம் சாகசக்காட்சிகள் நிறைந்த த்ரில்லர் படங்களாகவும் சுருங்கி போய்விட்டன.

சினிமாவில் வார்த்தை – அதாவது பேச்சு – நுழைந்ததன் விளைவுகள் இப்படியிருக்கும் என்பது ஐஸன்ஸ்டின் ஏற்கனவே எதிர்பார்த்துவிட்ட ஒரு விஷயம்தான்!

1928-ஆம் ஆண்டிலேயே வசனகர்த்தா அலெக்ஸ்ராண்ட்ரோவுடன் கூட்டாக வெளியிட்ட அறிக்கையில் சினிமாவில் பேச்சு நுழைவதன் அபாய விளைவுகளைப் பற்றி ஐஸன்ஸ்டின் எச்சரித்திருந்தார். அதே ஆண்டு வெளியான The Jazz Singer என்பதுதான் முதன்முதலில் பேசிய திரைப்படம். அப்படத்தில் ஜாஸ் பாடகர் ஒருவரை காட்சியாகவும் இசையாகவும் பதிவு செய்து காட்டியிருந்தது இந்தப் படம்.

மௌனப் படங்களிலிருந்து துவங்கிய சினிமா, பேசுகிற காலகட்டத்தை வந்தடைந்துவிட்டது. ஆனால் குறிப்பிட்ட ஒரு காட்சியையும் ஏற்கனவே பதிவுசெய்யப்பட்ட ஒலியையும் அக்காட்சிக்கு ஏற்ப இணைக்கும் போக்கு, இன்றும் மாறிவிடவில்லை; அப்படியே இருக்கிறது. இப்படிச் சொல்வதால் இன்றைய திரைப் படங்கள் – உலகெங்கும் திரையிடப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிற திரைப்படங்கள் – அங்கீகரிக்கப்படக்கூடாது என்று அர்த்தமல்ல! உண்மையில் இப்படங்களுடன் சேர்ந்து நாமும் சிரிக்கிறோம்; அழுகிறோம்; இவற்றை விமர்சிக்கிறோம்; இவற்றுக்கு விருதுகள் வழங்கி மகிழ்கிறோம்... ஆனால் சினிமா என்கிற கலைவடிவத்தின் உள்ளுறையாற்றல் முழுமையாக இப்படங்களில் வெளிக்கொணரப்படுகிறதா என்பதுதான் கேள்வி; இதுதான் நமது பிரச்னையாக இருக்கிறது. இதற்கு நாம் ஐஸன்ஸ்டினிடம் தான் போக வேண்டியிருக்கிறது....

ஒலியை ஐஸன்ஸ்டின் எப்படிக் கையாண்டார் என்று பார்க்கும் போது, இசைத்துறையிலிருந்து ஒரு கருத்தாக்கத்தை அவர் எடுத்துப் பயன்படுத்துவதைப் பார்க்க முடிகிறது. பலதள அல்லது பன்முக-அமைப்பு (polyphony) என்றாகப்பட்ட இக்கருத்தாக்கம், குறிப்பிட்ட ஓர் இசை-அமைப்பைச் சுட்டுவதாகும். இந்த இசை-அமைப்பில் ஏகப்பட்ட இசைக்கோர்வைகள் கலக்கப்பட்டு, இணைக்கப்பட்டு கேட்பவருக்கு ஒரே சமயத்தில் இசைச்செய்தியின் பல தளங்களும் போய்ச்சேருகின்றன என்று ஐஸன்ஸ்டின் கூறுகிறார்.

ஒலி-அமைப்பு பற்றிய பலதள-அல்லது பன்முக-அமைப்பு பற்றிப் பேசுகிற ஐஸன்ஸ்டின், இதே கருத்தாக்கத்தை காட்சிகளுக்கும் விரித்துப் பார்க்கிறார். அப்போது ஒவ்வொரு காட்சியிலும் ஏகப்பட்ட இணைநிகழ்வுகள் (simultaneities) இருப்பது அவருக்குப் புலப்படுகிறது. காட்சிகள் மட்டுமின்றி தினசரி வாழ்விலேயே கூட பலதள-அளவில் செய்திகளைச் சமாளித்து வாழவேண்டியிருக்கிறது என்பதை ஐஸன்ஸ்டின் புரிந்து கொண்டிருந்தார். மனித மனம் இச்செய்திகளைத் தொகுத்துக்கொண்டு விடுவதால், மனம் செய்கிற இதே செயல்பாட்டை சினிமாவுக்கு விரித்தால் என்ன என்று பரிசோதித்துப் பார்க்க முயன்றார் ஐஸன்ஸ்டின். தமது பரிசோதனைகளின் விடைகளைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடுகிறார் அவர்:

(அ) சினிமாவில் நாடகீய-அளவில் உலவுகிற பாத்திரங்கள், அப்பாத்திரங்கள் உலவுகிற இடங்கள் ஆகியவை தவிர, காட்சி-அமைப்பு அடிப்படை என்ற முறையில் காமிரா கோணம், வண்ணங்கள், ஒளி-அமைப்பு, லென்ஸ்கள் மற்றும் காட்சி அமைத்துக்கொள்ளப்படுவதற்கான குணங்கள் ஆகியவை காட்சியின் செய்திக்கான பலதளங்களாக உள்ளன.

(ஆ) இவற்றுடன் ஒலித்தடத்தையும் (sound track) சேர்த்துக்கொள்ளலாம். ஒலித்தடத்தில்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

காட்சியுடன் தொடர்புகொண்டு விழுந்திருக்கின்ற வசனமானது, காட்சியில் கூறப்பட முடியாத செய்திகளை மட்டுமே தனதாகக் கொண்டிருக்க வேண்டும். வசனம் தவிர ஏனைய ஏகப்பட்ட ஒலிகளை, சப்தங்களைப் பயன்படுத்த முடியும்; இந்த ஒலிகள் திரையில் நிகழ்வனவாகவும் திரையில் வராதவையாகவும் இருக்க முடியும். இவற்றை effect sounds என்று ஐஸன்ஸ்டின் அழைக்கிறார். அர்த்தம் செறிந்த சூழல் ஒன்றை இந்த ஒலிகள் காட்சிக்கு அமைத்துத்தர முடியும் என்று கூறும் ஐஸன்ஸ்டின், இச்சூழலானது எதார்த்தவாதத்தின் அடிப்படையில் அமைந்தாக வேண்டியதில்லை என்பதையும் வலியுறுத்துகிறார்.

இதெல்லாம் தவிர, திரைப்படத்தில் உள்ள பின்னணி-இசையும் ஓரளவில் சுயேச்சையாக இயங்கவல்லது; படத்தின் கதையாடலையே வேறொரு தளத்தில் நிகழ்த்துவதாக அது உள்ளது என்கிறார் ஐஸன்ஸ்டின். இப்படியாகத்தான் பின்னணி-இசையையும் காட்சித்தொகுப்பையும் இணைக்க ஐஸன்ஸ்டின் ஏகப்பட்ட வேலை செய்தார்.

சினிமா என்கிற கலைவடிவத்தின் பல்வேறு பரிமாணங்களை பிரக்ஞாபூர்வமாகப் பரிசோதனை செய்து பார்ப்பவராக ஐஸன்ஸ்டின் இயங்கினார்; எனவே அவருடைய படங்களில் அவர் விரும்பிய, விழைந்த விளைவுகளே ஏற்பட்டு, அப்படங்கள் சினிமா வரலாற்றின் மைல் கற்களாக அமைந்தன.

எந்த அளவுக்கு பரிசோதனைக்காரராக ஐஸன்ஸ்டின் செயல்பட்டார் என்பதை **புலன்களை ஒருங்குபடுத்துதல்** (Synchronisation of the Senses) என்ற கட்டுரையில் அவர் கூறுவதிலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது: இக்கட்டுரையில், கண்ணுக்கும் காதுக்கும், பார்ப்பதற்கும் கேட்பதற்கும், பார்க்கிற உலகுக்கும் சப்தங்களின் உலகுக்கும் இடையிலான வித்தியாசங்களைக் களைந்துவிட வேண்டும் என்று அவர் வலியுறுத்துகிறார்; முரண்பட்டதாகவும் எதிரெதிராகவும் இருப்பதாகக் கருதப்படும் இவ்விரு உலகங்களுக்கிடையிலான ஒத்திசைவை, ஒருங்கிணைப்பை உருவாக்க வேண்டும் என்று அவர் வலியுறுத்துகிறார்!

ஐஸன்ஸ்டினுடைய இம்முயற்சி மிகத்தீவிரமானது; மிகப் பிரம்மாண்டமானது. கிரேக்கத்தின் தத்துவவாதிகளும் நாடகாசிரியர்களும் அன்று ஈடுபட்ட அதே பிரச்னையில்தான் ஐஸன்ஸ்டினும் ஈடுபடுகிறார் என்று தெரிகிறது; பிரெஞ்சுத் தத்துவவாதி டெனி திதெரோ (Denis Diderot), ஜெர்மானிய இசைக் கலைஞர் ரிச்சர்ட் வாக்னர் (Richard Wagner) போன்றோர் சந்தித்துவிட்ட அதே கேள்வியைத்தான் தமதாக ஐஸன்ஸ்டினும் எடுத்துக்கொள்கிறார் என்று இதிலிருந்து தெரிகிறது! யார்தான் இத்தகைய பெரும் முயற்சியில், பிரம்மாண்டமான கனவில், ஈடுபாடு கொள்ளாமல் இருக்க முடியும்!

ஐஸன்ஸடினை விமர்சனம் செய்துவந்தவர்களுக்கோ இத்தகைய முயற்சிகள் வீணானவையாகத் தெரிந்தன. தவறான திசைகளில் தமது ஆர்வத்தைச் செலுத்திவிட்ட ஒரு கோட்பாட்டாளர் என்று கூட அவரை விமர்சித்துவிட்டார்கள். ஆனால் ஐஸன்ஸ்டினுடைய பலமே இத்தகைய பிரச்னைகளில் தொடர்ந்து அவர் ஈடுபாடு காட்டிவந்தார் என்பதுதான்!

காட்சிவாரியான கட்டுடைத்தலைச் (deconstruction) செயல்படுத்தியே ஐஸன்ஸ்டின் தமது மாணவர்களுக்கு சினிமாவைக் கற்றுத் தந்தார். அதே சமயத்தில் பிரத்தியேகமான தனிமனித அனுபவத்தில் தங்கியிருக்கிற சினிமா வடிவத்தை முற்றிலுமாக அளவை-மயப்படுத்த (quantification) முடியாது என்பதும் அவருக்குத் தெரிந்தே இருந்தது. அப்படி அளவை-மயப்படுத்தினால் சினிமா மிக பயங்கரமான பயன்பாடுகளுக்கு இட்டுச்சென்றுவிடும் என்று அவர் கருதினார்.

இன்றைய விளம்பரப் படங்களைப் (ad films) பார்க்கும்போது ஐஸன்ஸ்டினுடைய பயம் உண்மையாகியிருப்பது உறைக்கத்தான் செய்கிறது! அந்நியப்படுத்துதல் அல்லது சிதைவாக்கம் போன்ற கருத்தாக்கங்களும் கவர்ச்சிகரமான படத்தொகுப்புகளும் இன்று வெறும் விளம்பர

அலெக்ஸாண்டர் நெவ்ஸ்கி

படிப்பகம்

www.padippakam.com

யுக்திகளாகச் சீரழிந்து போயிருப்பது தெரிகிறது. ஐஸன்ஸ்டினின் இக்கருத்தாக்கங்களைக் கொண்டு உடலுணர்வுரீதியான, அதே சமயத்தில், பயங்கரமான அந்நியத்தன்மை மிக்க பிம்பங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருப்பது புரிகிறது.

தம்முடைய கருத்தாக்கங்கள் இப்படி கோரமாக அர்த்தப்படுத்தப்பட்டு பயன்படுத்திக் கொள்ளப்பட்டதை தமது வாழ்நாளிலேயே ஐஸன்ஸ்டின் சந்தித்து விட்டிருந்தார்: ஐஸன்ஸ்டினின் திறமையை மதித்துப் போற்றியவர்களில் மிகவும் முக்கியமானவர் வேறு யாருமல்ல; ஹிட்லர்தான்!

சினிமா என்கிற கலைவடிவம் சாதாரணப் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக சீரழிந்துவிடக் கூடாது என்பதை தமது சக கலைஞர்களிடையே வலியுறுத்துவதற்காக ஐஸன்ஸ்டின் எவ்வளவு பாடுபட வேண்டியிருந்திருக்கிறது! அவ்வாறு சீரழிவு ஏற்பட்டுவிட்டால் சினிமா வடிவமே அழிந்துபோய்விடும் என்பதை உணர்த்த ஐஸன்ஸ்டின் எத்தனை படங்களை எடுக்க வேண்டியிருந்தது! இருந்தாலும் அவரது கடைசிப் படங்களில் ஒன்றான Bezhin Meadow படம் அழிக்கப்பட்டே விட்டது. அதன் ரீல்கள் ஸ்டாலின் காலத்தில் ஆட்சியாளர்களால் பறிமுதல் செய்யப்பட்டு எரிக்கப்பட்டன. விவசாயிகளின் துயரங்களைப் பற்றிப் பேசியதால் இந்தப்படம் இத்தகைய கொடுமையான முடிவை அடைந்தது. ஐஸன்ஸ்டினும் மரணமடைந்த பின்பு இந்தப்படத்தின் சில காட்சிகள் மட்டும் கண்டெடுக்கப்பட்டு, அடுத்த ஆட்சியாளர்களின் காலத்தில் முப்பதே நிமிடங்கள் ஓடும் ஒரு படம் அவற்றிலிருந்து உருவாக்கப்பட்டது. அந்தப்படமும் தான் எத்தனை சக்திவாய்ந்ததாக அமைந்துவிட்டது!

பொறியியல் மற்றும் கட்டிடக்கலை மாணவராயிருந்த ஐஸன்ஸ்டின் கலைத்துறையில் ஈடுபட முடிவெடுத்து, சோவியத் செம்படையைச் சார்ந்த பொறியியலாளராகத் தம்மை ஒப்படைத்துக்கொண்டு எழுபது வருடங்களுக்கு மேல் ஓடிவிட்டன! மாஸ்கோவில் Proletkult என்கிற பாட்டாளிவர்க்க கலாச்சார அமைப்பின் முக்கியக் களத்தில் ஈடுபட்டு தமது நாடகங்களை அவர் அரங்கேற்றி சரியாக எழுபது வருடங்கள் ஆகிவிட்டன! அன்றிலிருந்து இருபத்தைந்தே வருடங்களில் சினிமாத்துறையின் அசுர சாதனையாளராக அவர் மாறிவிட்டிருந்தார்; சினிமா ரசிகர்கள் அசாதாரண, அத்தனைபேரும் ஈடுபாட்டுடன் கவனிக்கும் அமரக்கலைஞராக அவர் உருவெடுத்துவிட்டிருந்தார்; சினிமா என்கிற கலைவடிவத்தின் புரட்சிகர சக்தியை சாத்தியப்படுத்திய கனலாக, பொறியாக, புரட்சித் தீயாக அவர் செயல்பட்டார்.

அதே சமயத்தில் சோவியத் நாட்டின் நிழலான அரசியல் நெருக்கடியின் இருட்டில் காணாமலும் போனவர்தான் செர்கய் மிக்கலோவிச் ஐஸன்ஸ்டின்.

திரைப்படபணி வரலாறு: ஸ்ட்ரைக்(1925), அக்டோபர்(1927), பொடம்கின் போர்க்கப்பல்(1925), அலெக்ஸாண்டர் நெவ்ஸ்கி(1938), இவான் த டெரிபல்(1944), க்வே விவா மெக்ஸிகோ, பெசின் மெடோ(இறைப்புக்கு பின் பூர்த்தி செய்யப்பட்ட படங்கள்).

---

7 ஆம் பக்க தொடர்ச்சி

கோணங்கள், அசைவுகள் – அவை இவரது படங்களில் காணப்படும் அம்சங்கள். 'சௌத்வின் கா சாந்த்' (பௌர்ணமி நிலவு) தோழமையைப் பற்றிய காவியம். 'காகஸ் கே பூல்' (காகித மலர்) ஒரு பிரபல திரைப்பட படைப்பாளியின் பொதுவாழ்க்கைக்கும் சொந்த வாழ்க்கைக்கும் இடையே உள்ள முரண்பாடு பற்றியது. "சாஹேப் பீபீ ஔர் குலாம்" (முதலாளி, அவர் மனைவி, வேலைக்காரன்) ஒரு பிரபல வங்காள நாவலை அடிப்படியாகக் கொண்டது. பல ஆண்டுகளுக்கு முன் அழிந்து சிதைந்து விட்ட ஒரு நிலப்பிரபுத்துவ சமூகத்தைப் பற்றியது. 'பியாசாவில் தொடங்கி இந்த மூன்று படங்கள் முடிய அவருடைய திரைப்பட வாழ்வின் உச்சகட்டம் என்று சொல்லலாம். 'பௌர்ணமி நிலவின்' லக்னோ நகரத்து முகலாய சமூகப் பின்னணியையோ அதன் எழிலையோ, கஜல் கீதங்களின் இனிமையையோ மறக்க முடியுமா? சினிமா படைப்பாளி ஒருவரின் சுயசரிதமாக அமைந்த, சினிமாஸ்கோப் படமான 'காகிதமலரின்' காமிரா கோணங்கள், ஒளி அமைப்பு ஆகியவை இன்னும் பிரமிக்க வைக்கின்றன என்பதை மறுக்க முடியுமா? வேலைக்காரன் குரு தத்திற்கும் முதலாளியம்மா மீனா குமாரிக்கும் இடையே உள்ள உறவின் மென்மையும், அமோகமாக வாழ்ந்த முதலாளியம்மா சீரழிந்து போய் கொலை செய்யப்படும் அவலமும் ஒரு சிறப்பு மிக்க காலகட்டத்தின் முடிவை நாம் நேரடியாக பார்த்தது போன்ற அனுபவத்தை அளிக்கவில்லையா?

குரு தத்தின் படங்களில், எதார்த்தத்தின் இரக்கமின்மைக்கு கனவுலக நாயகன்கள் பலியாகிறார்கள். தற்கொலை மூலம் தனக்கு முடிவைத் தேடிக்கொண்ட குரு தத்தும் அது போன்ற ஒரு நாயகன் என்றே நினைக்காமல் இருக்க முடியவில்லை.

வெ.ஸ்ரீராம்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

விமர்சனம்

சின்னத்தாயி

ஒரு புதிய இயக்குநர் படமென்றாலே வித்தியாசமானவைகளை எதிர்பார்ப்பது இயல்பு 'சின்னத்தாயி' பட இயக்குநர் 'கணேசராஜா' அந்த எதிர்பார்ப்பை ஏமாற்றவில்லை. வலுவான ஒரு கதையை படமாக்கியிருக்கிறார்.

முழுவதும் கிராமத்தில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள் அதிகம் வருகின்றன ஆனால், உண்மையான தமிழ் நாட்டுக் கிராமத்தை படம் பிடித்தவர்கள் வெகு சிலரே. பொருளாதாரப் பின்னணியில் கிராமத்தை அலசும் இயக்குநர்கள் யாரும் இல்லாத பட்சத்திலும் கணேசராஜா நிஜக் கிராமத்தை படமாக்கியிருக்கிறார். பாத்திரங்கள் எல்லாமே உயிருள்ளவை. இளமையில் வஞ்சிக்கப்பட்டு மற்றவனுக்கு வைப்பாட்டியாகும் அபலைப் பெண், அவளது மகள், ரௌடித்தனம் மிக்க கிராமத்து மைனர், மூட நம்பிக்கையில் உழன்று அதையே நிஜமென்று மருகும் சாமியாட்டிக்குடும்பம்...எல்லாப் பாத்திரங்களிலும் வருபவர்கள் பழைய முகங்களானாலும் பாத்திரத்தோடு ஒன்ற வைத்திருக்கிறார் இயக்குநர்.

'நான் இப்படி' கெட்டுப் போய் வாழறது, நீ நல்லா இருக்கத்தாம்மா என்று தாய் மகளிடம் உருக்கமாக பேசும் வசனம் மூன்று, நான்கு இடங்களில் வருகிறது. இந்த வசனங்கள் ஏற்படுத்துகிற பாதிப்பைவிட தன்னால் வஞ்சிக்கப்பட்டதாக எண்ணிக் கொண்டு பெண் ஒருத்தி மண்ணை வாரித் தூற்றி விட்டுப் போவதும், மகளைத் தேற்றி அனுப்பி விட்டு, தான் மட்டும் குறுகி தரையில் அமர்ந்து குலுங்கிக் குலுங்கி அழும் ஒரு காட்சி அதிகம் பாதிக்கிறது.

நெப்போலியன் மனைவியாய் வருபவர் அசத்துகிறார் 'நடந்தா நல்ல பாம்பு கொத்தும், படுத்தா பச்சைப் பாம்பு கொத்தும்' என்று சாபம் கொடுப்பதாகட்டும், சகோதரன் வந்ததும் கணவனுடன் சண்டை பிடிப்பதாகட்டும், கணவன் கொலை செய்து விட்டான் என்று கேட்பது 'என் தலையில் இப்படி விடிந்ததே என்று ஒரு பாட்டம் அழுது விட்டு 'போய்யா, போ, போலிஸ்காரன் மொத்துவான், வாங்கிக்க' என்று குமுறுகிறாரே, அசலான மூன்றாந்தர பட்டிக்காட்டுப் பெண்ணை முன் நிறுத்துகிறார்.

சாமியாடி எதிரில் வந்ததும் பெண் இறந்து போவது, குங்குமச் சட்டி மாயமாய் மறைவது, போன்ற மூட நம்பிக்கைக் காட்சிகள், கவுண்டமணி செந்தில் அடி உதை ஜோக், தமிழ்க் கலாச்சாரத்தில் இல்லாத ஆண் பெண் ஆபாச அங்க அசைவு டான்ஸ் இவைகளைத் தவிர்த்திருக்கலாம்.

ராதாரவி போன்ற குணச்சித்திர நடிகரை, இந்த திரைப்படம் போல் தமிழ் சினிமா இன்னமும் நன்றாகப் பயன்படுத்த முன் வர வேண்டும். 'வேட்டைக்குப் போகும்' என்ற அந்த பாட்டு கடவுளைத் தொழுவது போல் இருந்தாலும் வெவ்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு குரல்களில் உபயோகித்திருப்பது புதுமை.

இறுதியில் மனிதனா, தெய்வமா என்று கேள்வி கேட்டு மனிதன் என்று இயக்குநர் முற்போக்காக முடித்திருப்பது அவரிடமிருந்து இன்னும் எதிர்பார்க்கலாம் என்ற நம்பிக்கையை தோற்றுவிக்கிறது. புற்றீசல் போல் நாள்தோறும் வெளிவரும் நாலாந்தர கிராமப் படங்களின் கும்பலில் அடையாளம் காணப்படாமல் போய்விடும் துரதிர்ஷ்டம் இந்தப் படத்திற்கு வாய்க்காமல் இருக்க வேண்டும்.

V. ராமதாஸ், புதுவயல்

சிறிய திரையில்

கணவனை 'காவலின்' பிடியிலிருந்து விடுவிக்க ஒரு நாளில் உள்ள 24 மணி நேரத்தில் – டைப் அடித்து, கார் Spraying செய்து, நெசவு வேலை செய்து, Factory யில் வேலை செய்து தரையில் உறங்கும் புதுமை பெண்ணை மறப்போம். பல நேரங்களில், பல விதமாக அலசப்பட்டவள் அவள்.

'மகத்தில் பிறந்தவள் ஜகத்தை ஆள்வாள்' என்பது பழ மொழி அல்ல புது மொழி தான் என ஊர்ஜிதப் படுத்தும் விதத்தில், புரட்சி செல்வி முதலமைச்சர் ஜெயலலிதா, அன்றைய மஹாராணிகள் பாணியில் மகாமகம் கொண்டாடினார். கொண்டாடுவது அவர் தனி சுதந்திரம். அதில் தலையிடவில்லை. ஆனால் அவர் பன்னிரண்டு குடம் குளித்து முடிக்கும் வரையில் தூர்தர்ஷன் ஸ்ரத்தையுடன் காட்ட வேண்டிய அவசியம் என்ன? மகாமகத்தில் புன்னியம் தேடி வந்த ஜனத்தில், செல்வி குளிப்பது. பரபரப்பாகி, பலர் மிதிப்பட்டதை நமது டி.வி. எதுவுமே நடவாதது போல் மறந்து விட்டது.

நாட்டில் பல பிரச்சனைகள் இருந்தும், செல்வி ஜலக்கிரீடை செய்வதும், மட்டை பிடிக்

படிப்பகம்

www.padippakam.com

கத் தெரியாத நரசிம்மராவிற்கு, பந்து வீசத் தெரியாத நஜூமா பந்து எறிந்து கிரிக்கெட் விளையாடுவதும் தான் நம் டி.வியின் தலையாய விஷயமாகிறது.

தொழில் நுட்ப அளவில் (இரட்டை வேடம் Etc.) 'ஊரறிந்த ரகசியம்' மேலோங்கினாலும், கதையம்ச அளவில் முன்னோடியாக உள்ளது இரண்டாவது அலைவரிசையில் வரும் 'தொலைந்து போனவர்கள்' தான். எங்கேயோ துவங்கி, எங்கே போகிறோம் என்று தெரியாமல் இருக்கும் 'தலைமுறைகள்' அதே சா.கந்தசாமியின் படைப்பு என்பதை ஜீரணிக்க முடியவில்லை.

'தொலைந்து போனவர்கள்' கதாபாத்திர அளவில் – அந்த நான்கு நபர்களின் சிறிய வயதாக வரும் நான்கு இளைஞர்களுமே Super. அவ்வளவு அழகாக அவர்களை தேர்ந்தெடுத்த இயக்குனர், ஏன் அவர்கள் வயதானவுடன் கோட்டை விட்டுவிட்டார்? நட்சத்திர பாதிப் பாலா?

'நீலா மாலா' தாக்கம் கலையாத விஜய், விரைப்பாக வசனம் பேசும் ராஜேஷ் இருவருமே தங்களின் கதாபாத்திரத்தின் தன்மையை புரிந்துக் கொள்ளவில்லையோ எனத் தேன்றுகிறது.

எனினும் கதையோட்டம் முன்னும் பின்னும் சரளமாக நடைபோடுவது சுவாரஸ்யமாக உள்ளது.

ப்ரீதம்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள் :

சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், 6, தாயார் சாகிப் 2வது சந்து, சென்னை–600 002.
பொன்னி புத்தக மையம், 25, அருணாசலபுரம் தெரு, அடையாறு, சென்னை–600 020.
திலீப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை–600 028.
முன்றில், 47, சாந்தி காம்ப்ளக்ஸ், 26, ரங்கநாதன் தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை–600 017.
வயல், 5 கச்சேரி சந்து, மயிலாப்பூர், சென்னை– 600 004.
Culture & Communication, லயோலா கல்லூரி, சென்னை–600 034
R. T. முத்து, 52, குக்ஸ் ரோட், சென்னை–600 012
வெ. நாராயணன், 10, வைகுண்டபெருமாள் கோவில் சன்னதித் தெரு, காஞ்சிபுரம்–631 502.
தமிழ் இலக்கிய கழகம், 49, பாரதியார் சாலை, திருச்சி–620 001
S. இளங்கோ, 44, பிருகதாம்பாள் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை–622 002.
அன்னம் புத்தக மையம், 9, சௌராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை–625001
கதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி. டி. இராசன் சாலை, பி. பி. குளம், மதுரை–625002
விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர்–641 001
B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர்–635109
பிரிட்டோ, 13–ய, மும்தாஜ் காலனி, திருத்துறைப்பூண்டி–614 713
அ. ஸ்ரீனிவாசன், 47, வடக்கு ரத வீதி, திருப்பதிசாரம்–629 901.
அலாய்ஸியஸ், நாஞ்சில் நாதம், சேவியர் பாஸ்டரோல் சென்டர், நாகர்கோவில்–629 001
பேரா. பெர்னாட் சௌந்த்ரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி
Fr. குமார், பல்மேரா, தே பிரிட்டோ உயர்நிலைப்பள்ளி, தேவகோட்டை விரிவு, பொன் முத்துராமலிங்க மாவட்டம்
T. ராஜன், 10, கக்கன் பாக்கம் மேற்கு, சிவகங்கை–623 560
சிலிக்குயில், 20, ப. கோதண்டபாணித் தெரு, கும்பகோணம்
R. பாலசுப்ரமணியன், 13/A டைப் III பிளாக்–20, நெய்வேலி–607 803.
M. கருப்பையா, நேஷனல் இன்ஸ்டிடியூட் D.O.I சாரதா காலேஜ் ரோட், சேலம்–636 007
D. சுரேஷ் குமார், 70A, ஆண்டாள்புரம், பைபாஸ் ரோட், சாத்தூர–626 203.
M. மணிமாறன், 160, முனிசிபல் ஆபிஸ் ரோட், விருதுநகர்–626 001.
R. சீனிவாசன், 59 பர்வத சிங்க ராஜ தெரு, திருநெல்வேலி–627 006.

படிப்பகம்

www.padippakam.com

படிப்பகம்

www.padippakam.com

SALANAM (Registered)