



சுலனாம்

ஆகஸ்ட்-செப்டம்பர் 1992

இரு மாத சினிமா இதழ்

ரூ. 5.00



திரைப்பட மேதை செர்கய் ஐஸன்ஸ்டீன்

ரூ. 18.00



சிலந்தி வலை

உலக வங்கி-சர்வதேச நிதி நிறுவனம்
செயல்கள்-பின்னணி-விளைவுகள்

ரூ. 10.00



வகுப்புவாதமும் மதச்சார்பின்மைக்கான போராட்டமும்

ரூ.14.00



பசுமைப் புரட்சியின் வன்முறை

ரூ.25.00



சுவத் ஏசியன் புக்ஸ்
6/1 தாயார் சாகிப் 2வது சந்து
சென்னை-600 002

சலனம்

இதழ் 7
ஆகஸ்ட் - செப்டம்பர் 92
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.முநீராம்
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

ஸொல்தான் பாப்ரி

3

உண்மை நிகழ்வுப் படம்

8

மீண்டும் ஒரு சவால்

15

**கருத்துக்களைப்
பிரதிபலிக்காத பட்டங்கள்**

16

பெஸ்ட் இன்டன்ஷன்ஸ்

26

**டிஸ்னியின்
கார்ட்டூன் அதிசயங்கள்**

28

சலனம் - இரண்டாம் ஆண்டை நோக்கி

ஆகஸ்ட் 1991 முதல் சலனம் வெளிவரத்துவங்கி கடந்த ஒரு வருடகாலமாக ஆறு இதழ்களை கொண்டு வந்திருக்கிறோம். நம்முடைய காலத்தில் மிகவும் பிரபலமான சாதனத்திற்கு, ஒரு வித்தியாசமான அணுகுமுறையை வழங்க முயற்சி செய்திருக்கிறோம். இதில் நாங்கள் வெற்றியடைந்து இருக்கிறோமா? இல்லையா? நீங்கள் எதிர்பார்க்கும் அளவுக்கு நாங்கள் உயர்ந்திருக்கிறோமா? இல்லையா? என்பதை நீங்களே முடிவு செய்ய வேண்டும். ஆனால் கண்டிப்பாக உங்களுடைய ஆதரவுக்கு நன்றி சொல்ல வேண்டும்.

சலனத்தை வெளியிடும் முடிவானது திரைப்பட சங்க இயக்கத்தின் தேவைகளை புரிந்துக் கொண்ட பிறகு எடுக்கப்பட்ட கவனமான முடிவாகும். இன்றைய திரைப்படச்சங்க இயக்கம் இரண்டு வகையான நெருக்கடிகளுக்கு இடையில் இருக்கிறது. அதில் ஒன்று மனோபாவம், கொள்கை (அரசியல், பொருளாதாரம், சமூகம் மற்றும் கலாச்சாரம்) இவைகளால் உண்டாகும் நெருக்கடி. மற்றொன்று நம்முடைய சொந்த செயல்களினாலோ (அல்லது) செயலின்மைகளினாலோ மாறும் இந்த சமூக இயக்கத்தின் வட்சியங்களையும், நோக்கங்களையும் தவறாக புரிந்துக் கொள்வதாலும் உண்டாவது. நம்மை நாமே திருத்திக் கொள்ளாவிடில், நம்மை எதிர்ப்போக்கி இருக்கும் பெரும் சவால்களை சமாளிப்பது கடினம்.

திரைப்படச்சங்க இயக்கம், இன்றைக்கு மிகவும் வருத்தமளிக்கும் நிலையில் உள்ளது. 70 திரைப்படச் சங்கங்களை கொண்ட வங்காளம், அதைத் தொடர்ந்து தலா 20 சங்கங்களை கொண்ட தமிழ்நாடு, கேரளா, இவைகளைத் தவிர, நாட்டில் வேறெங்கும் இதுபோன்ற சங்க செயல்பாடுகள் இருப்பதாக தெரியவில்லை. (சரியாக சொல்வதானால் வடக்கு பகுதியில் முழுவதும் 20க்கும் குறைவான சங்கங்களே உள்ளன.)

தமிழ்நாட்டை எடுத்துக் கொள்வோம். சென்னையில் மட்டும் 9 சங்கங்கள் உள்ளன. Film Institute, மற்றும் IIT இரு சங்கங்கள் போக, மீதமுள்ள 7 சங்கங்களில் மொத்தமாக வெறும் 1500 உறுப்பினர்களே உள்ளனர். (இது சென்னை மக்கட்தொகையில் 0.025 சதவிகிதம் ஆகும்.) மற்ற சங்கங்கள் தமிழ்நாட்டின் பிற பகுதிகளில் உள்ளன. முக்கிய நகரங்களான திருச்சி, தூத்துக்குடி, திண்டுக்கல், தஞ்சாவூர், ஈரோடு, ஓசூர் மற்றும் பல முக்கிய நகரங்களில் திரைப்பட சங்கங்களே கிடையாது. இதன் பொருள் பல மாவட்டங்களில் இந்த இயக்கம் சென்றடையவில்லை என்பது தான்.

தற்போது இயங்கி வரும் சங்கங்களின் செயல்பாடுகள் கூட வீழ்ச்சிக்கு ஒரு காரணமாகும். நிறைய அமைப்புகள் சினிமா காண்பிக்கும் முயற்சியில் மட்டுமே உள்ளன. கருத்தரங்குகள், சொற்பொழிவுகள் போன்றவற்றை நடத்துவதற்கு எந்த முயற்சியும் எடுப்பதில்லை. சில சங்கங்கள் அனுப்பும் நிகழ்ச்சி பற்றிய தகவல்களில் வெறும் சினிமாவின் பெயர் மட்டுமே இருக்கும். (சில சமயம் அதுகூட இருக்காது. அதிலும் சென்னையில் இருக்கும் ஒரு ஃபிலிம் சொஸைட்டி கூட அனுப்புவதில்லை. அவர்கள் பத்திரிக்கையில் ஒரு சிறு விளம்பரம் கொடுக்கிறார்கள். இதுதான் இந்த இயக்கத்தை இவர்கள் முன்னேற்றி செல்கின்ற வட்சணம்!

திரைப்பட சங்க இயக்கத்திற்கு தலைமை வகிப்பதாக கருதப்படுகிற Federation of Film Society of India (FFSI) இந்த அமைப்பே இயக்கத்தின் வீழ்ச்சிக்கு முக்கிய காரணமாகும். கல்கத்தாவில் இருக்கும் மத்திய அலுவலகம் இயக்கத்தை எதிர்கொள்ளும் பல பிரச்சனைகளை (கலாச்சார மற்றும் பொருளாதார) சரியான நேரத்திற்கு தீர்க்க முடியாமல், இருப்பதோடல்லாமல் கடந்த சில வருடங்களாக வெறும் தபால் அலுவலகம் போல் இயங்கி வருகிறது அதுவும் ஒரு திறமையற்ற தபால் நிலையமாக உள்ளது. மண்டல அலுவலகங்கள் சில வருடங்களாக பலவித காரணங்களால், நிர்வாக சம்பந்தப்பட்ட விஷயங்களில் சிக்குண்டு இருப்பதால் இயக்கத்தின் வளர்ச்சியில் கவனம் செலுத்துவதில் நேரமில்லாமல் இருக்கிறது.

இந்த பின்னணியில் FFSI யின் தமிழ்நாட்டு கிளை துவங்குவதற்கான முயற்சி வரவேற்கக்கூடிய ஒரு நிகழ்ச்சியாகும். இது இயக்கத்தின் வளர்ச்சி, மற்றும் இயக்கத்தை பரவலாக்குவதற்கு கவனம் செலுத்தும் என நம்புகிறோம்.

ஆனால் நாம் ஒரு விஷயத்தை மறந்து விடக்கூடாது. இயக்கத்தின் வட்சியங்களையும், நோக்கங்களையும், சரியாக புரிந்து கொள்ளாமல், அதற்கு ஏற்றவாறு இயங்காமல், செயற்படுகிற எந்த ஒரு அதிகாரமும், இயக்கத்தின் வீழ்ச்சியை தடுக்க முடியாது. நாம் வெறும் சாய்வு நாற்காலி விமர்சகர்களாக (Armchair critics) மட்டும் இல்லாமல் ஒன்றாக செயல்பட்டு இயக்கத்தின் சமூக, கலாச்சார இயக்கத்தின் கொள்கைகளை நிறைவேற்றுவோம்.

ஆசிரியர் குழு

ஸொல்தான் பாப்ரி

திரைப்பட உருவாக்கத்தை பொறுத்த வரை, ஹங்கேரி உலகிலேயே மிகச்சிறிய இடத்தை வகிக்கிறது. ஆனால் சர்வதேச திரைப்பட அரங்கில் அது ஏற்படுத்தும் தாக்கம் மிகப் பெரியது. மொழியாலும், புவி அமைப்பாலும், ஹங்கேரி, மேற்கிலிருந்து தனிமைப்பட்டு இருந்தபோதிலும், அங்கு உருவாக்கப்படுகிற முழுநீள திரைப்படங்கள் எண்ணிக்கையில் மிகக் குறைவாக இருந்தபோதிலும் அது இப்படிப்பட்ட சாதனையை நிகழ்த்தியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது. ஹங்கேரியின் சினிமா சிதறிய எண்ணக்கோவைகளையும், பல சிறந்த கலைஞர்களையும் கொண்டிருந்தபோதிலும், அதன் முக்கியமான வளர்ச்சி கட்டங்களில் பெரும்பாலும் ஒரிரண்டு கலைஞர்களால் ஆதிக்கம் செலுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருந்த ஒரு ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட கலை வடிவமாக அதை ஆராயமுடியும்.

1896 லேயே, ஹங்கேரியின் தலைநகரான புடாபெஸ்டில் திரைப்படங்கள் காண்பிக்கப்பட்டிருந்தபோதிலும், இரண்டாம் உலகப்போருக்கு

முன்பு அங்கு குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க விதத்தில் திரைப்படத் தொழில் நிறுவப்பட்டிருந்த போதிலும், 1930 -களிலும், 1940களிலும் நடைபெற்ற சம்பவங்களால், அங்கு திரைப்படத்தொழில், 1945ல் மீண்டும் முதலில் இருந்து துவங்கப்படநேர்ந்தது. இக்கால கட்டத்தின் முதல் முக்கிய திரைப்படம் 'Somewhere in Europe'. 1947ல் உருவாக்கப்பட்ட இப்படம் சர்வதேச புகழை அள்ளிக்குவித்தது. 1949ல் இறந்த 'பெல பேலாஸ்', திரைப்பட விமர்சனத்தின் வளர்ச்சிக்கு மிக முக்கியமான பங்களிப்புகளை அளித்திருந்தார். திரைப்படத்தை ஒரு கலைவடிவமாக நோக்க அவர் மேற்கொண்ட முயற்சிகள் மூலமாக அவர் உலகின் கவனத்தை ஈர்த்தார். அதேபோல திரைப்படக் கலைக்கு அவர் எழுதிய அறிமுகங்கள் (இன்றுவரை மிகச்சிறப்பானது என்று கருதப்படுகிறது) மிகவும் பாராட்டப் பெற்றன. திரைக்கதையை ஒரு கலை வடிவமாக்கவும் அவர்

ஹங்கேரியன்ஸ்





ட்வெண்டி அவர்ஸ்

மிகவும் பாடுபட்டார்.

'Somewhere in Europe' ஒரு புதிய அலையைத் தோற்றுவித்தது - அதுதான் திரைக்கதைக்கான முக்கியத்துவம். 1948ல் திரைப்படத்துறை தேசியமயமாக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து, திரைக்கதைக்கு அளிக்கப்பட்ட முக்கியத்துவம் அதிகாரபீடத்தில் இருப்பவர்களுக்கு சௌகரியமாக இருந்தது. இயக்குனர்களுக்கு திரைக்கதை அளிக்கப்பட்டது; அவர்கள் செய்யவேண்டிய தெல்லாம் அதை திரைப்படச்சுருளுக்குள் அடைக்கவேண்டியதுதான். ஆனால் 1954ல் இப்போக்கில் பெரும் மாறுதல் ஏற்பட்டது. திரைக்கதையின் நீட்சியாக இல்லாமல், திரைப்படம் வேறுபட்டு ஒருகலை வடிவமாக பரிணமித்த காலகட்டத்திற்கு திரும்ப அறைகூவல் விடுக்கப்பட்டது. இந்த அறிவுப்புரட்சி, முக்கியமான ஹங்கேரி திரைப்பட மேதைகளின் கருத்துப்போக்குகளை சீரமைத்து, பெரும் பாராட்டுகளை அவர்களுக்கு அள்ளித்தந்த அவர்களின் தனிப்பட்ட முத்திரையை பதிக்க உதவியது.

இக்காரணங்களாலும், இன்னும் பிற சில காரணங்களாலும், உலகின் பிறபகுதிகளோடு ஒப்பிடத்தக்க திறமையுள்ள கலைஞர்கள் பலர் உருவாயினர். இதில் முதன்மையானவர் ஸொல் தான் பாப்ரி. 1952ல் துவங்கிய அவர் இன்று

வரை 23 முழுநள திரைப்படங்களை எடுத்துள்ளார். அவரது படங்கள் அனைத்திலும் ஒரேமாதிரியான பொதுவான கருத்து நிலவியது விநோதம்தான். அதாவது மிகக்கடுமையான சிக்கலான சூழ்நிலையை எதிர்கொள்ளும் ஒரு சிறிய குழுவைப்பற்றியே அவரது பெரும்பாலான படங்கள் இருப்பது வழக்கம். அது Fourteen Lives Saved படத்தில் வருவதுபோல இயற்கைச் சீரழிவாகவோ Balint Fabian Meets God படத்தில் வருவதுபோல 1918ல் நடைபெற்ற பாரம்பரிய ஹங்கேரியச் சமுதாயத்தின் வீழ்ச்சியாகவோ இருக்கலாம். அதற்காக பாப்ரியின் படங்கள் எல்லாம் ஒன்றுபோல இருக்கிறது என்று பொருளல்ல. மாறாக, பல சிந்தனைமிக்க அறிவுஜீவிகளைப் போல தான் நம்பிய ஒரு சித்தாந்தத்தின் தாக்கங்கள் குறித்து கவலை கொண்டிருந்த ஒரு மனிதனின் செயல்பாட்டை அவை வெளிப்படுத்தின.

1917ல் பிறந்த ஸொல்தான் பாப்ரி, 1935ல் புடாபெஸ்ட் நுண்கலை அகடெமியில் படிப்பைத் துவக்கினார். சிலவருடங்களுக்கு பிறகு, மிகத் திறமை வாய்ந்த அவரது ஆசிரியரான இஸ்வான் ரெத்தி அவரை உதவியாளராக சேர்த்துக் கொண்டார். ஆனால் பின்னர் வேறுபாதையை தேர்ந்தெடுக்க விரும்பிய அவர் நாடகக்கலை அகடெமியில் சேர்ந்து 1941ல் நடிப்புக்கலைப் பட்டம் பெற்றார். பின்னர் நேஷனல்

தியேட்டரில் உறுப்பினராகி, நடிப்போடு, அவருக்கு இருந்த நுண்கலைப் பட்ட பின்னணியின் உதவியால் அரங்க வடிவமைப்பிலும் பங்கு பெற்றார். உலகப்போருக்கு பின்னர், ஸொல்தான் வர்க்கோன்யி நடத்திய "Muverz" தியேட்டரின் அரங்க மேலாளராக வேலை பார்த்தார். தேசிய மயமாக்கலுக்கு பின்னர் அவர் நாடக மேலாளராகி, பின்னர், ஒரு திரைப்பட நிறுவனத்தின் கலை இயக்குனராக உயர்ந்தார்.

இதற்கிடையே அவர் திரைப்படங்களில் நல்ல ஆர்வத்தை வளர்த்துக் கொண்டிருந்ததோடு, ஒரு சில திரைக்கதைகளையும் எழுதியிருந்தார். அவருக்கு அளிக்கப்பட்ட முதல்வேலை, வேறு சில இயக்குனர்களால் துவங்கப்பட்டிருந்த ஒருபடத்தை முடிப்பதுதான். அவர் அதை மிகச் சிறப்பாக செய்து முடித்து, Under Ground Colony என்ற அப்படத்திற்காக கார்லோவி வேரி விழாவில் பரிசையும் பெற்றார். The Storm என்ற அவரது முதல்படம் ஒரு புதிய திரைப்பட பார்வை நோக்கிய பல கருத்துக்களை உள்ளடக்கியிருந்தது. அவரது அடுத்த படமான Fourteen Lives Saved, மறுக்கமுடியாத அவரது திறமைக்கும், தற்கால பார்வை குறித்த கட்டுபாடுகளுக்கும் இடையே நிலவிய முரண்பாடுகளை கவனத்திற்கு கொண்டுவந்தது.

திரைக்கதை சர்வாதிகார ஆட்சிசெலுத்திக் கொண்டிருந்த ஒரு காலகட்டத்தில், பாப்ரியின்

தனித்துவமான பாங்கு உதயமானது மிகவும் முக்கியமானது என்பதை இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். அவரது அடுத்தபடமான Merry - Go - Round அவரது மிகச் சிறப்பான படமாக கருதப்படுகிறது. 1950களில் ஹங்கேரியில் இருந்த தனியார் வேளாண்மை, கூட்டுறவு வேளாண்மையாக மாறியது குறித்து அப்படம் சித்தரித்தது. அப்படத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்களின் போராட்டங்கள் வெற்றி பெற்றாலும் (இதற்கு காரணம் கூறத் தேவையில்லை) அச்சூழ்நிலை குறித்து பாப்ரி பெருங்கவலையே கொண்டிருந்தார். கூட்டுறவு விவசாயிகளும், தனிப்பட்ட விவசாயிகளும் மிகக் கடுமையான சிக்கல் நிறைந்த சூழ்நிலையில் வாழ்க்கை நடத்தினர். இதைச் சித்தரித்த பாப்ரியின் திரைப்படம் அது ஏன் அங்கு இருந்தது என்பதை வேண்டுமென்றே கூறாமல் விட்டுவிட்டது. இது 1956ல் கான் திரைப்பட விழாவில் Grand Prix பரிசைப் பெற்றதோடு, அதில் நடித்த Mari Taroscik ஐ சர்வதேச நடிகையாக்கியது.

1960களில் அவர் உருவாக்கிய அனைத்துப் படங்களும் சர்வதேச பாராட்டுகளைப் பெற்றன. Two Half - Times Hell லிலிருந்து The Tot Family வரை இதில் அடக்கம். இவை அனைத்துமே கவனமாக ஆராயப்படவேண்டியவை.

ஹெளஸ்வார்மிங்





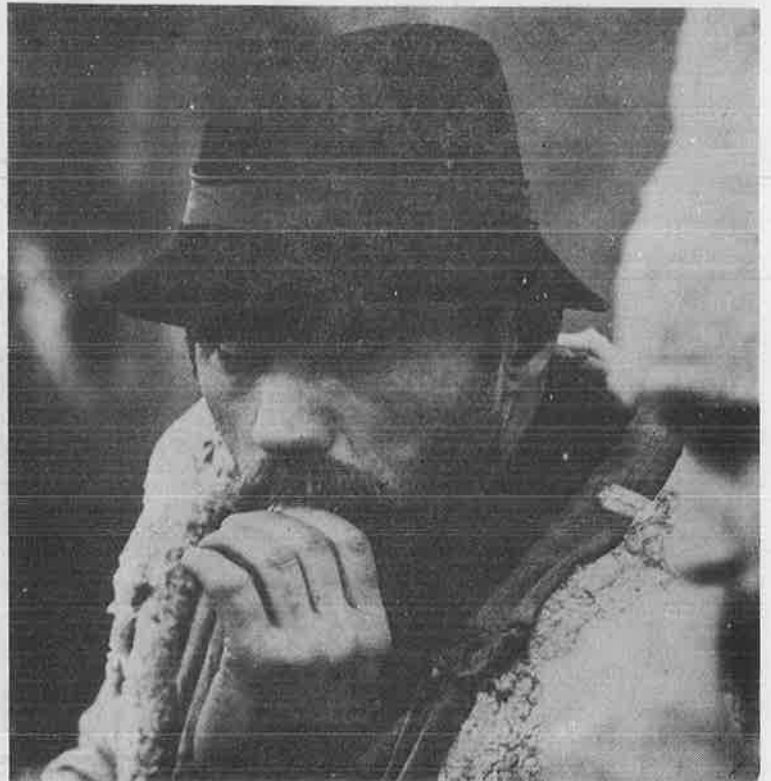
இடப் பற்றாக்குறை காரணமாக, நான் இங்கு 60களில் வந்த படங்களில் ஒன்றே ஒன்றைப் பற்றி மட்டுமே விரிவாக அலசப்போகிறேன்.

அச்சமயத்தில் வெளிவந்த படங்களில் மிகச்சிறப்பான படம் எது என்று கேட்டால், Twenty Hours என்று உடனடியாக குறிப்பிடலாம். Fernc Santa வின் புத்தகத்தின் அடிப்படையில் அமைந்து இருந்த அப்படம் ஹங்கேரிய வரலாற்றின் மிகச்சிக்கலான இருபது வருடங்களை விவரிக்கிறது. ஒரு சிறிய கிராமத்தில் வசிப்பவர்களை ஒரு பத்திரிகையாளர் பேட்டிகாணும்போது, அவர்களின் நினைவலைகள், அரசியல், சமுதாய கொந்தளிப்புகள் நிறைந்த காலகட்டத்தில் நிலவிய போட்டிகள், பொறாமைகள், சிக்கல்கள், முரண்பாடுகள் ஆகியவற்றை எதிரொலிக்கும். 1940களின் கடைசியில் வேளாண்மைச் சீர்திருத்தங்களை அமல் செய்து ஒரு கிராமப்புற கூட்டுறவை ஏற்படுத்துவதில் முனைந்திருந்த நான்கு நண்பர்களுக்கு இடையே உள்ள தனிநபர் - உறவைச் சுற்றியே படம் நகரும். இடையே அதில் ஒருவனான வர்காவின் (அவர் உள்ளூர் கட்சி செயலாளரும் கூட) அதிகரித்து வரும் அதிகாரப்போக்காலும் வறட்டுக் கொள்கைப் பிடிப்பாலும் அவர்களின் நட்பு பாதிக்கப்படும். இறுதியில் பிரச்னை அதிகரித்து, கோஷிசை வர்கா கொலை செய்வதோடு

முடியும்; இதில் பிரச்னைகளைக் களைய முற்பட்ட நடுவராக விளங்கிய கோஷிஸ் கொலையுண்டது தான் விநோதம்.

இதில் அனேக காட்சிகள் மிகவும் தாக்கம் மிகுந்ததாக சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கும். குறிப்பாக வர்காவிற்கும், கோஷிஸிற்கும் இடையே நடக்கும் இறுதிமோதலும், அதற்கு பின்னர் அமைதியான கிராமவாசிகளுக்கும் வர்காவிற்கும் இடையே மூண்ட முரண்பாடுகளும் மிகவும் பிரமாதமாக சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கும். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, வரலாற்று ரீதியாக இப்படம் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக கருதப்படுகிறது; ஏனெனில், அதிகாரத்திற்கான போராட்டம், நல்லொழுக்கமின்மை, அக்காலகட்டத்தில் புதிய சமூக அமைப்பை நிறுவுவதற்காக கொண்டுவரப்பட்டதாக கூறப்பட்ட சமூக நீதி என்ற போர்வையில் உலாவிய தனிநபர் பழிவாங்கல்கள் ஆகியவற்றை தைரியமாக, முதல்முதலில் தோலுரித்துக் காட்டியபடம் இதுதான்.

பாப்ரிக்கு சிக்கல் நிறைந்த பின்னினைவு (flash back) கட்டமைப்போடு கூடிய திரைக்கதை அமைப்பு முறை பிடித்திருந்தது. நிகழ்ச்சிகள் இருவேறு காலகட்டங்களில் நடப்பதாக இருக்கும். ஆனால், எப்பொழுதுமே கடந்த காலம் நிகழ்காலப் புதிர்களை விவரிக்கும். கடந்த காலக் கட்டுமானத்தின்மீது அமைக்கப்பட்ட நிகழ்காலத்தின் துன்பச் சிக்கல்களுக்கான புதிரை விடுவிப்பதாக கடந்த காலமே விளங்கும். இவ்வாறாக நாம், மனிதனின் தலைவிதி குறித்த





ஆழமான கண்ணோட்டத்தையும், ஒவ்வொரு மனிதனும் புரிந்து கொண்டிருக்கும் சமுதாயச் சூழ்நிலை குறித்த தீர்க்கமான பார்வையையும் அடைகிறோம். இப்படம் அறிவுஜீவித்தன்மைக்கும் யதார்த்தத்திற்கும் இடையே நிலவும் ஒரு விநோதமான ஐக்கியத்தை விவரிக்கிறது. இது பல சர்வதேச பரிசுகளை கொத்திச் சென்றதில் வியப்பில்லை.

ஆண்ட்ஸ் நெஸ்ட்

திரைப்படவடிவம் மீது தான் கொண்டிருந்த மேதமையை பாப்ரி 1970களிலும் தொடர்ந்து வெளிப்படுத்தினார். அச்சமயத்தில் வெளிவந்த குறிப்பிடத்தக்க இரண்டு படங்கள் Ant's Nest மற்றும் Fifth Seal ஆகும். Ant's Nest படத்தில் ஒரு கன்னிமாடத்தில் வசிப்பவர்களின் வாழ்க்கை குறித்து சித்தரிக்கப்படுகிறது. அதில் இறுதியில் ஒருவர் அச்சுமுலின் புழுக்கம் தாங்க மாட்டாமல் எதிர்த்து வெளியேறிவிடுவார். 1976ல் உருவாக்கப்பட்ட Fifth Seal உள்ளொன்று வைத்து புறமொன்று பேசும் மனித குணாம் சத்தை அழுத்தம் திருத்தமாக வெளிப்படுத்தியது. இப்படம் ஒரு பயங்கரமான தன்னிலை விளக்கம் மட்டுமல்ல; மனிதன் மீதான நம்பிக்கை குறித்த செய்தியும் கூட.

பாப்ரி Fifth Seal லுக்கு பின்னர் 4 படங்கள் உருவாக்கினார். Requiem தவிர பிற மூன்றும் அவ்வளவு அழுத்தம் திருத்தமாக இருக்கவில்லை (Hungarians என்ற படம் ஆஸ்காருக்கு பரிந்துரை செய்யப்பட்டது வேறு விஷயம்!) Requiem அழுத்தமாக இருந்தாலும், கருத்தைப் பொறுத்தவரை பிறவற்றில் இருந்து வேறுபட்டு இருந்தது. ஆனாலும் அவர் இதிலும் போரைப் பின்னணி

யாகக் கொண்டு, பின்னிணைவு காட்சிகள் நிறைந்த கதையை அடிப்படையாக வைத்து இருந்தார்.

Housewarming (1983)க்கு பின்னர் பாப்ரி வேறுபடம் எடுக்கவில்லை. ஆனால் நாடகம் மற்றும் திரைப்படக் கலை அகெடமியில் தொடர்ந்து கற்பித்து வந்தார். இன்று அவரது முப்பதாண்டு கால திரைப்பட உருவாக்கத்தை பரிசீலனை செய்யும்போது அவர் ஹங்கேரி சினிமாவிற்கு ஒரு நல்ல தரத்தை ஏற்படுத்தினார் என்பதிலும், அது இன்றுவரை யாராலும் மீறப்படவில்லை என்பதிலும் சந்தேகம் எழவில்லை.

திரைப்படபணி வரலாறு: த ஸ்டார்ம் (1952), ஃபோர்மன் லைவ்ஸ் ஸேவ்ட் (1954), மெரி கோ ரௌண்ட் (1955), ப்ரொஸெஃபர் ஹானிபால் (1956), ஸம்மர் க்லௌட்ஸ் (1957), அன்னா (1958), த ப்ரூட் (1959), டீ ஹாஃபடைம்ஸ் இன் ஹெல் (1961), டார்க்னெஸ் இன் டேடைம் (1963), ட்வெண்டி அவர்ஸ் (1965), ஸீட் ஸீஸன் (1966), த பாய்ஸ் ஆஃப் த பால் ஸ்ட்ரீட் (1968), த டாட் ஃபாமிலி (1969), ஆண்ட்ஸ் நெஸ்ட் (1971), ஒன் டே மோர் ஆர்லெஸ் (1972), த அன்ஃபினிஷ்ட் ஸெண்டன்ஸ் (1974), த ஃபிப்த் ஸீல் (1976), ஹங்கேரியனஸ் (1977), பாலிண்ட் ஃபாபியன் மீட்ஸ் காட் (1980), ரெக்வீம் (1981), ஹௌஸ்வார்மிங் (1983).

தி. கல்யாணராமன்

இந்திய சினிமா - ஒரு உற்று நோக்கல் .. 6

“உண்மை நிகழ்வு”ப் படம்

பி. கே. நாயர்

இந்தியாவின் முதல் ‘உண்மை-நிகழ்வு’ப் படம் 1901 ஆம் ஆண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. “சாவே தாதா” என்று மரியாதையுடன் அழைக்கப்பட்ட “ஹரிச்சந்திர சகாரம் பட்வடேகர்” என்பவர்தான் இவ்வகையில் முன்னோடி! இங்கிலாந்திலுள்ள கேம்ப்ரிட்ஜ் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து சிறப்பு விருது பெற்றுத்திரும்பிய ‘வாத்புலி’ (ராங்க்னர்) பராஞ்சபை’ என்பவருக்கு பம்பாய் சௌபாத்திக் கடற்கரையில் பொதுமக்கள் வரவேற்பு ஒன்று அளித்தனர். 1901 ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் திங்களில் நடந்த அந்த வரவேற்பு நிகழ்ச்சியை ‘நடந்தது நடந்தபடி’ அப்படியே படம் பிடித்தார் ‘சாவே தாதா’.

அவர், மேலும் சாதாரண மக்களின் அன்

காலியா மர்தான்



றாட வாழ்க்கை நிகழ்வுகளின் தொகுப்பு ஒன்றையும் விறுவிறுப்பான துணுக்குக் காட்சிகளாகத் திரைப்படத்தில் பதிவுசெய்தார்.

“இந்தியத்திரைப்பட உலகின் தந்தை” என்ற போற்றுதலுக்குரிய தாதாசாகேப் பால்கே தான் நமது நாட்டின் முதல் “கற்பிக்கும் படம்” என்று சொல்லக் கூடிய திரைப்படத்தைத் தயாரித்தவர். 1912 ஆம் ஆண்டு அவர் “நேரம்-நழுவும்-புகைப்படக்கலை” (Time-lapse photography) என்ற வகையில் தயாரித்த “ஒரு பட்டாணிச்செடியின் ஜனனம்” என்ற படம்தான் இத்தகைய படங்களுக்கான முன்னோடி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பால்கே அப்போதுதான் இங்கிலாந்திலிருந்து ஒரு காமிராவை வாங்கிக்கொண்டு வந்திருந்தார். அதனுடைய நுணுக்கமான செயல்பாடுகள் அவருக்கே விளங்காதிருந்த நேரமது! அதற்குள்ளாகவே அவர் ஒரு பரிசோதனை முயற்சியில் இறங்கினார். ஒரு பட்டாணி விதையைத் தொட்டியில் நட்டுவைத்து, அது முளைத்து குறுஞ்செடியாகி, வளர்ந்து பெருஞ்செடியாகி பட்டாணிகள் காய்த்துக் குலுங்கும் வரை, ஒவ்வொரு கட்டமாகப் படம் பிடித்துக் காட்டினார் பால்கே. ஒருநாளான ஒரு ‘ஷாட்’ வீதம் படம்பிடித்தார். பொறுமையாக அச்செடி வளர்ந்த வரலாற்றை திரைப்படமாக தமது வசதிமிக்க நண்பரொருவருக்கு போட்டுக் காட்டினார். அதைப் பார்த்துப் பிரமித்துப் போன அந்த நண்பர்தான், இந்தியாவின் முதல் ‘கதைப் படமான’ “ரானா ஹரிச்சந்திரா”வை 1913ல் உருவாக்க பால்கேக்கு பண உதவி செய்தார்.

அந்தக்காலகட்டத்தில் ‘ஜான் கிரீயர்ஸன்’ உருவாக்கி அமரத்துவம் கொடுத்த ‘டாகுமெண்டரி’ படங்களைப் பற்றி இந்தியத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு எதுவுமே தெரியாதிருந்தது. திரைப்படம் என்பது ஒரு “பெரும் வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைப் பதிவு செய்யும் சாதனம்” என்பதையும் அதன் முக்கியத்துவத்தையும் பால்கே உணர்ந்திருந்தார். இது அந்தத் திரைப்பட முன்னோடியின் ஆரம்பகாலப் படங்களிலேயே வெளிப்பட்டது. ‘இந்தியாவின் முதல் திரைப்படம் உருவான விதம்’ பற்றியே ஒரு படம் எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் வேறு

எவருக்கு ஏற்பட்டிருக்க முடியும்?! தமது “ரானா ஹரிச்சந்திரா” படம் எப்படி உருவானது என்பதை “திரைப்படங்கள் எவ்வாறு தயாரிக்கப்படுகின்றன?” என்ற தலைப்பில் 1913லேயே” ஒரு ரீல்” படமாக பால்கே தயாரித்தளித்தார். திரைப்படத்தயாரிப்பில் உள்ள பல்வேறு தொழில்-நுட்ப அம்சங்களை பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிவிப்பதற்காகவென்றே குறிப்பாக அந்தப் படம் தயாரிக்கப்பட்டது. ஒரு “கலை-உருவாக்க மேதையின்” தீர்க்கதரிசனத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக அப்படம் விளங்குகிறது. திரைப்படம் என்பது பொழுதுபோக்குக்காக மட்டுமல்ல, அறிவிப்பதும், கற்பிப்பதும் கூட அதன் நோக்கமாக இருக்கவேண்டுமென்பதை அந்த ஆரம்ப கால கட்டத்திலேயே பால்கே உணர்ந்திருந்தார்!

‘கிளாஸ்கோ பல்கலைக்கழகத்தில்’ கிரீயர்ஸன் அந்த நேரத்தில் தத்துவப் பாடங்களைப் படித்துக் கொண்டிருந்தார். “டாக்குமெண்டரி” என்ற சொல்லைக்கூட அப்போது யாரும் அறிந்திருக்கவில்லை. புகழ்பெற்ற எந்த ஒரு மேஜிக்வித்தைக்காரரும், தமக்கு போட்டியாளர்கள் அதிகமாகி விடுவார்களே என்ற பயத்தில் தமது தொழில்-இரகசியங்களை வெளியிடமாட்டார்! ஆனால் மேஜிக் தெரிந்த திரைப்பட மேதை பால்கேக்கு வேறுவிதமான பார்வைகள் இருந்தன. திரைப்படத்தயாரிப்பில் உள்ள நுணுக்க

மான முறைகளையும், மக்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் அத்துறையின் இரகசியங்களையும் வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பதன் மூலம் பார்வையாளருக்கு கற்பிக்க முடியும் என்று பால்கே உண்மையாக நம்பினார். திரைப்படத் தொழிலைப்பற்றியும் அதில் ஈடுபட்டிருப்போரைப் பற்றியும் மதிப்பும் மரியாதையும் அதன் மூலம் பார்வையாளர்களுக்கு உண்டாகும் என்று அவர் நினைத்தார். திரைத்துறையிலுள்ளோரை கவுரமாக நடத்தும் பழக்கம் அந்தக் காலகட்டத்தில் குறைவாகத்தான் இருந்தது. (இன்றளவும் அது தொடருகிறது என்பதும் வருத்தத்துக்குரிய உண்மையாகும்)!

புராணக் கதைகளைத் தாம் தமது பார்வையில் வழங்குவதைப் பார்வையாளர்கள் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் அவர்களைத் தயார் செய்யும் தமது பழக்கத்தை 1914ல் அவர் உருவாக்கிய “காலிய மர்தன்” படத்தின் போதும் தொடர்ந்தார் பால்கே. தமது ஏழுவயது மகள் மந்தாகினியை குழந்தை கிருஷ்ணனின் வேடத்தில் நடிக்கப் பயிற்றுவித்த முறைகளையெல்லாம் ஒரு ‘உண்மை-நிகழ்வுப் படமாக’ தயாரித்து “காலிய மர்தன்” படத்தின் ஆரம்ப கட்டத்தில் இணைத்தார்.

முதன்முறையாகக் காமிராளை எதிர் கொள்ளும் ஒரு ஏழுவயதுக் குழந்தை-நடிகையை

மார்த்தாண்ட வர்மா





பால்கே டாக்குமெண்டரி

படிப்படியாக எவ்வாறு அதன் திறமையை வெளிக்கொணரும் வகையில் தயார்படுத்தினார் என்று விளக்கும் வகையில் அதை ஒரு தனிப்பட்ட துண்டுப்படமாக அவர் எடுத்திருக்க முடியும். தனது முன்னோடித் தந்தையின் அபிமானமான நம்பிக்கையைப் பெருமளவு நியம்படுத்த அந்தப் பிஞ்சு வயதிலேயே பால்கேயின் மகளும் அவருக்கிணையான திறமை பெற்றிருந்தார் என்பதிலும் ஐயமில்லை.

பால்கேயின் மற்றொரு ஆர்வத்தைத் தாண்டும் துண்டுப்படம் “நகரும் நாணயங்கள்” என்பதாகும். அதிலும் அவர் தமது விருப்பமான “ப்ரேம்களை நிறுத்தி நிறுத்திப் படம் பிடிக்கும்” தந்திரமான படப்பிடிப்பு முறையைப் பயன்படுத்தினார். அசையாத ஐடப்பொருளான நாணயத்தை அசைய வைத்து இயக்கிக் காட்டினார்.

அவரது மற்றொரு சிறந்த டாக்குமெண்டரிப் படம் “செங்கல் வைத்துக் கட்டுதல்” என்பதாகும். அதில் மகாராஷ்டிர மாநிலக்கிராமங்களில் செங்கல் தயாரிப்பு முறைகளை, எவ்வாறு குடிசைத் தொழிலாகச் செய்கிறார்கள் என்று விளக்கியிருந்தார். அப்படத்தில் ஜமான தொழிலாளர்கள் (ஆண்களும், பெண்களும்) திறமை வாய்ந்த மேற்பார்வையாளரின் கீழ் செங்கல் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதை நாம் பார்க்க முடியும். களிமண்ணைப் பிசைந்து, செங்கல்

செய்து வெயிலில் காயவைத்துப் பிறகு சூனையில் இட்டுச் சுடுவது வரை விரிவாகக் காட்டியிருக்கிறார் பால்கே.

காமிரா மெதுவாக நகர்ந்து, திறந்த வெளியில் செங்கல்கள் அழகாக அடுக்கப்பட்டுள்ள காட்சியைக் காட்டுகிறது. மனிதனின் “படைப்புத்திறமை”யை வெளிக்கொணரும் திரைப்படத்தயாரிப்பாளரின் கலைப்பார்வையை அந்த மனத்தைக் கவரும் ‘ஷாட்’ உயர்வாக ‘பேசுகிறது’!

மவுனப்பட காலகட்டத்தில், பிரதான படத்திற்கு முன்னால் ஐந்திலிருந்து பத்து நிமிடங்கள் கொண்ட ‘உண்மை-நிகழ்வுப் படத்தை’ இணைப்பது ஒரு பொதுவான வழக்கமாகத் தொடர்ந்தது. இந்தவகையில் இரண்டு அருமையான உதாரணங்கள் நினைவுக்கு வருகின்றன. முதலாவது 1926ல் ‘ஹிமான்சுராய்’ புத்தரைப் பற்றிய படமான “லைட் ஆஃப் ஆசியா”வின் ஆரம்பக்காட்சியாகும். அடுத்தது, 1931ல் தயாரிக்கப்பட்ட “மார்த்தாண்ட வர்மா” என்ற மலையாள (மவுனப்)படத்தின் தொடக்கத்தில் காட்டப்படும் திருவாங்கூர் ராஜாவின் ‘ஆராட்டு’ ஊர்வலமாகும்.

நாசிக் அருகே உள்ள தமது சொந்த ஊரான திரியம்பகேஷ்வரில் 1931ல் நடைபெற்ற “சிம்ஹஸ்த மேளா” என்ற விழாவைப் படமாகத் தயாரித்து ஒரு மாபெரும் வரலாற்று நிகழ்ச்சியைப் பதிவுசெய்திருக்கிறார்.

ஒரு சிறுகதையைப், படமெடுக்கும் முயற்சியையும் செய்திருக்கிறார் பால்கே; “பிடையிச்சி பாஞ்சே” என்ற நகைச்சுவைப் படம் அது! அப்படத்தின் கதாநாயகன், மனைவி கடைக்குப் போயிருக்கும்போது, வேலைக்காரியிடம் குறும்பு செய்கிறான். மனைவி திரும்பி வந்து அவர்களைக் கையும் களவுமாகப் பிடிக்கிறாள்.

1928 ஆம் ஆண்டில் அன்றைய வெள்ளையர் அரசு நியமித்த, “திவான் பகதூர் ரெங்காச்சாரி” (ஒருநபர்) “திரைப்பட விசாரணைக் கமிட்டியிடம்”:“கற்பிக்கும், இயங்கத் தூண்டும், மற்றும் பிரயாணப் படங்களைத் தயாரிப்பதில் நான் ஆர்வம் கொண்டுள்ளேன். அரசு இவை போன்ற படங்களைத் தயாரிக்க முடிவெடுத்தால் கூட எனது படங்களுடன் அவற்றிற்கு எந்தவித சிக்கலும் ஏற்படாது; ஏனெனில் இதுவை பரந்துவிரிந்தது. எனது துண்டுப்படங்களை பிரதான படத்துடன் இணைத்துக் காட்ட வினியோகஸ்தர்கள் தயாராக இருக்கிறார்கள்”.... என்று கூறினார் பால்கே! அந்தக் கூற்றுக்கு எடுத்துக்காட்டாக, தாம் தயாரித்த “டாலேகாவன் கண்ணாடித் தொழிற்சாலை” என்ற டாக்குமெண்டரிப் படத்தையும் குறிப்பிட்டார். 1920களின் ஆரம்பத்தில் அவர் தயாரித்திருந்த அந்த “தொழிற்சாலை பற்றிய துண்டு

படம்” திரைப்பட ரசிகர்களிடையே மிகவும் புகழ்பெற்றது. அதற்குப் பிறகு பால்கே தயாரித்த எந்தவொரு துண்டுப்படத்தையும் திரையரங்கு உரிமையாளர்கள் ஆர்வத்துடன் வாங்கித் திரையிட முன்வந்தனர்.

1920 முதல் 1940 வரையிலான காலகட்டத்தில் கிட்டத்தட்ட 1,500 துண்டுப்படங்களும், டாக்குமெண்டரி படங்களும் தயாரிக்கப்பட்டதாக அந்நாளைய தணிக்கை இலாக்கா ஆவணங்கள் தெரிவிக்கின்றன; அதாவது சராசரியாக, ஆண்டுக்கு 75 படங்கள்! மவுனப்பட காலத்து, நிலைத்திருந்த பெரும்பாலான திரைப்படத் தயாரிப்பு நிறுவனங்களெல்லாம், தங்களது ‘செய்திப்படங்களை’ கூடவே தயாரித்தன. “மதன் தியேட்டர்ஸ்” நிறுவனம் “கல்கத்தா டாப்பிகல் சிரிஸ்” என்றும் “அரோரா சினிமா கம்பெனி” “அரோரா கெனாட் சிரிஸ்” என்றும் “கே.டி. பிரதர்ஸ்” நிறுவனம் “டாபிக்கல் சிரிஸ்” என்றும் செய்திப் படங்களையும் தயாரித்து வெளியிட்டன.

“பேரல் டாப்பிகல் நியூஸ்” “பிரீமியர் டாப்பிகல்ஸ்” “இம்பீரியல் ஸ்க்ரீன் நியூஸ் சிரிஸ்” “குளோசப் தியேட்டர் ஷின்... “குளோப் கெனாட்ட” “கோஹினூர் டான்ஸ் சிரிஸ்..... கோஹினூர் பிலிம் கம்பெனியின் “காங்கிரஸ் டாப்பிகல்1” மற்றும் “வாடியா மூவிடோன் எண்டெர்டெயின்மென்ட் சிரிஸ்.... ஆகியவையும்

இவ்வகையைச் சேர்ந்தவைதான். இருபதுகளில் தொடங்கப்பட்ட இத்தகைய “செய்திப்பட” முயற்சிகள் முப்பதுகளிலும் தொடர்ந்தது.

முக்கிய தேசிய நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிறுவனங்களால் படம்பிடிக்கப்பட்டன. உதாரணமாக, பாலகங்காதர திலகரின் இறுதிஊர்வலம், 1920 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டுத் திங்களில் “கோஹினூர் பிலிம் கம்பெனி” “ஓரியண்டல் பிலிம் கம்பெனி” “பதங்கர் ப்ரெண்ட்ஸ் அண்ட் கம்பெனி” மற்றும் “கே.டி. பிரதர்ஸ்” ஆகிய நான்கு நிறுவனங்களால் செய்திப் படமாகத் தயாரிக்கப்பட்டது. அவை ஐநூறு அடியிலிருந்து ஆயிரம் அடி நீளம் வரையிலுமாக வேறுபட்டிருந்தன.

இத்தகைய செய்திப்படங்களை அன்றைய ஆங்கிலேய தணிக்கை அதிகாரிகள்,“வேறொரு நாளில் நடந்ததாகவோ அல்லது”

இறுதி ஊர்வலத்தில் இல்லாததாகவோ எதுவும் காட்டப்படாத பட்சத்தில்.....”

என்று குறிப்புடன் அனுமதித்தது சுவராஸ்யமான செய்தி!

இது ஏனெனில், அன்றைய காலனி ஆட்சியில் அடங்கிக் கிடந்தவர்கள் தங்களது “செய்திப் படங்களிலும்” “டாக்குமெண்டரி” களிலும்

லைட் ஆஃப் ஏஷியா





காலியா மர்தான்

பொய்யான தகவல்களை இணைத்து விடுவதாக ஆங்கிலேய ஆட்சி கருதியதால்தான்!

சமயங்களில், ஸ்டூடியோ முதலாளிகளும் அவ்வாறு விறுவிறுப்பைக் கூட்டும் வகையில் பல காட்சிகளை ஸ்டூடியோவிலேயே எடுத்துச் சேர்த்தும் வந்தார்கள். ஒளிப்பதிவாளர்கள் வெளிப்புறங்களில் எடுத்துக் கொண்டு வரும் செய்திப்படங்களில் தேவையான சுவாரஸ்யம் இல்லையெனில், “மேஜைமீது மினியேச்சம்களைக் கொண்டு எடுக்கப்பட்ட சண்டைக்காட்சிகள்” சிகரெட் மற்றும் சுருட்டுப்புகையைப் பயன்படுத்தி குண்டு வெடித்துப்புகை வரும் காட்சிகள், ஸ்டூடியோவில் குளங்களில் மூழ்கடிக்கப்பட்ட அட்டைக் கப்பல்கள்..... போன்ற காட்சிகளை சேர்த்துத் தொகுத்து விடுவார்கள். அத்தகைய காட்சிகளின் நம்பகத் தன்மை பற்றி அக்காலகட்டத்து ரசிகர்களுக்கு எந்தவித சந்தேகமும் எழவில்லை. இவைபோன்ற நடவடிக்கைகள், கேவலமான ஏமாற்றுவேலைகள் என்பதை மறந்து, “புத்திசாலித்தனமான துணிவுமிக்க வியாபாரம்” என்ற வகையில்தான் கட்டும் போட்டி நிறைந்திருந்த அன்றையத் திரையுலகம் மதித்தது.

எந்தவிதக்கொள்கை, கோட்பாடு அற்ற வியாபாரிகளிடமிருந்து “உண்மை-நிகழ்வு”ப்

டங்களை மீட்க வேண்டியிருந்தது. அப்படி மீட்டதற்கான பெருமை, மனச்சாட்சியும், அர்ப்பணிப்பும் நிறைந்த கலைஞர்களான, தாதாசாகேப் பால்கே, அநாதி நாத் போஸ், நித்தீஷ் லாஹிரி, திரேந்திர நாத் கங்கோ பாத்யாயா, சுச்சேத் சிங், பாபுராவ் பெயிண்டர், ஆர். வெங்கையா, ஏ. நாராயணன், மற்றும் பலரையே சாரும்.

அக்காலப் படப்பிடிப்பு நிறுவனங்கள் தயாரித்த “உண்மை-நிகழ்வு” படங்களின் பெயர்களைப் பார்த்தாலே, இரண்டு மாறுபட்ட அணுகுமுறைகள் இருந்து வந்தன என்பது நன்கு புரியும். நமது நாட்டை ஆண்டுவந்த காலனி ஆதிக்க வாதிகளின் நடவடிக்கைகளைப் பதிவு செய்வது என்ற அணுகுமுறை கல்கத்தாவைச் சேர்ந்த மதன் தியேட்டர்ஸ் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்த படநிறுவனங்களிடம் காணப்பட்டது.

“டாபிக்கல் பிலிம் லிமிடெட்” என்ற நிறுவனமும், “டாட்டா கார்ப்பரேஷன்” என்ற நிறுவனமும் இணைந்து தயாரித்த, ஏழூல்களும் 6,400 அடிநீளமும் கொண்ட “ஹிஸ்ராயல் ஹைனஸ், தி டியூக் ஆஃப் கன்னாட்டின் இந்திய விஜயம்” “பல்வேறு இந்திய நகரங்களுக்கு வைஸ் ராயின் விஜயம்”.... மற்றும் “அரச குடும்பத்துத் திருமணங்கள்”... ஆகிய தலைப்புகள் முதல்வகையைச் சேரும்.

பிற நிறுவனங்களான, “ஹிந்துஸ்தான் சினிமா பிலிம் கம்பெனி” “கோஹினூர் பிலிம் கம்பெனி” “இம்பீரியல் பிலிம் கம்பெனி” “சாரதா” “கிருஷ்ணா” மற்றும் பல நிறுவனங்களோ தேசிய இயக்கத்தின் பின்புலமாக இருந்த வலுவான மனவெழுச்சியை, பதிவு செய்திருக்கின்றன. அன்றைய தணிக்கை இலாக்கா ஆவணங்களில் பதிவாகியிருக்கும் கீழ்க்கண்ட தலைப்புக்களே இத்தகைய அணுகுமுறைக்கு உதராணங்களாகும்.

1) “கோஹினூர் பிலிம் கம்பெனி” (1921 ஆம் ஆண்டு அக்டோபர்) தயாரித்த,

‘எபின்ஸ்டன் காம்பவுண்டில் அந்நியத்துணிகள் எரிப்பு’

2) “சவுராஷ்டிரா சினிமாட்டோகிராஃப் கம்பெனி லிமிடெட்” என்ற நிறுவனம் தயாரித்த 713 அடி நீளமுள்ள,

“பருத்திப் பட்டையிலிருந்து வீட்டில் நெய்த துணிவரை - மற்றும் சர்க்காவில் நூல் நூற்கும் சிலர்.”

3) நவல் காந்தி என்பவர் 1926ல் தயாரித்த “ஓர் இந்தியத் தூய்மை உணவுப்பொருள் தயாரிக்கும் தொழிலின் வளர்ச்சி”

4) ‘பூனா நகரில் திறந்து வைக்கப்பட்ட சிவாஜி யின் சிலை’

(1928 ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதத்தில், “மதன் கம்பெனி” உட்பட ஐந்து நிறுவ

னங்கள் அந்த நிகழ்ச்சியைப் படமாகத் தயாரித்திருந்தன).

5) 1924ல் பி.வி. வரேரக்கர் மற்றும் பி.ஆர். லீலே - இருவரும் தயாரித்த.... "மகாத்மாவின் விந்தை"

மேற்சொன்ன பட்டியலில் பல கதைப் படங்களும் அடங்கும். அத்தகைய துண்டுப்படங்களின் தலைப்புகள் பின்வருமாறு:

1) "ஈஸ்ட் இண்டியா பிலிம் கம்பெனி"யின் "நவநாகரிகக் கணவன் மீது விசாரணை".

2) "மனோரமா பிலிம்ஸ்" தயாரித்த"மனைவிகள் - ஒன்றும் இரண்டும்"

3) ("ஹிந்துஸ்தான் பிலிம் கம்பெனி தயாரித்த"மீறப்பட்ட சத்தியம்".

4) அதே நிறுவனத்தின் "பட்வர்த்தனின் ராயல் சர்க்கஸ்".

'உண்மை-நிகழ்வுப்' படங்களைத் தயாரிப்பதில் தென்னிந்தியாவும் பின்தங்கி விடவில்லை.

தென்னிந்தியாவில் தயாரான அத்தகைய படங்களின் பெயர்கள் பின்வருமாறு இருந்தன:

1) 1922ல் "மதன் தியேட்டர்ஸ்" நிறுவனம் தயாரித்த

(அ) "திருச்சூர் பூரம் திருவிழா"

(ஆ) "தஞ்சாவூர், திருச்சி, மதுரை - சில காட்சிகள்"

(இ) "சென்னை - சில காட்சிகள்" (1923)

(ஈ) "சென்னையில் ரம் ஜான் பண்டிகை"

(உ) "சென்னை-மயிலாப்பூரில் உள்ள

செயிண்ட் தாமஸ் பள்ளி - வாழ்க்கை

2) 1924ல் "இந்தியன் ஆர்ட் - கிராஃப்ட்" நிறுவனம் தயாரித்த

(அ) "தேசிய உடல் நல வாரம் - சென்னை"

(ஆ) "தென்னிந்தியாவில் வெள்ளம்"

3) 1925ல் "எக்ஸெல்சியல் பிலிம் கம்பெனி" தயாரித்த

(அ) "மைசூர் தசரா ஊர்வலம்"

(ஆ) "தென்னிந்தியாவில் காதி கண்காட்சிகள்"

(இ) "மாட்சிமை தாங்கிய நிஜாமின் பிறந்த நாள்" - (1926)

(ஈ) "சென்னை விமானப்பயிற்சி கிளப்பின்

தொடக்கம்..."

(உ) "சென்னை சாரணம் நம்போரி"(1927) "வினாய நகரில் கிரிக்கெட்"

4) 1927ல் "மதன் தியேட்டர்ஸ் தயாரித்த "ஹைதராபாத் டாப்பிகல்"

5) 1929ல் "ஜெனரல் பிக்சர்ஸ் கார்ப்பரேஷன் தயாரித்த "சென்னையில் "பார்க் பேர்" கண்காட்சி"

"மதன் தியேட்டர்ஸ்" தயாரித்த "மைசூர்"

6) 1931ல் "ஜெனரல் பிக்சர்ஸ் கார்ப்பரேஷன் தயாரித்த "தென்னிந்திய ரயில்வேயில் மின்சார ரயில் வண்டி தொடக்கம்....

"சரஸ்வதி பிலிம்ஸ் விமிடெட்ட" தயாரித்த "குருவாயூர் கோயில் சத்யாக்ரகம்...."

(அ) "சென்னைக்கு மகாத்மா காந்தி வருகை"

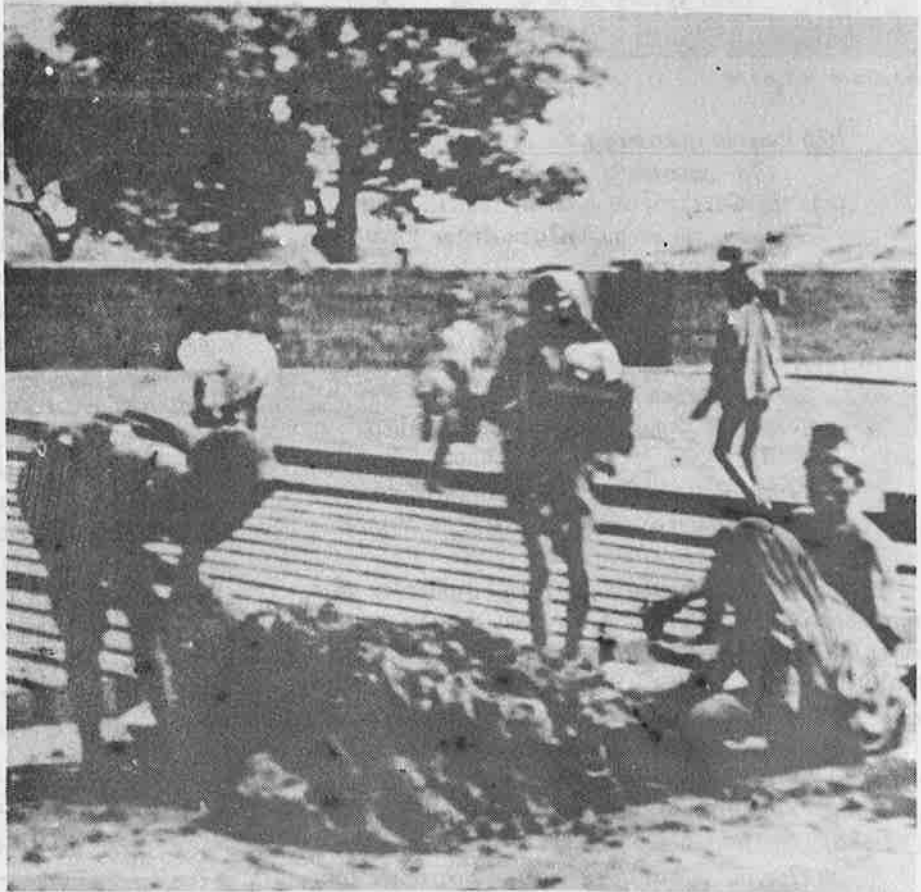
(ஆ) "சாகர் பிலிம் கம்பெனி" தயாரித்த "ஹைதராபாத் டாப்பிக்கல்"

(இ) "அஜந்தா சினிடோன்" தயாரித்த "மிஸ்டர் கோபிநாத்தின் நடனம்"

8) 1934ல்

(அ) "பயனீர் பிலிம்ஸ்" - "மிஸ்டர் சத்யமூர்த்தியின் உரை"

(ஆ) "ராயல் டாக்கீஸ் டிஸ்டிரிபியூட்டர்ஸ்" - "பரதநாட்டியம்"





காலியா மர்தான்

னப் படகாலத்து, 'உண்மை-நிகழ்வு'ப் படங்களின் பிரதிகள் வெளிநாட்டு திரைப்பட ஆவணக்காப்பகங்களில் இருப்பதற்கான வாய்ப்புகளை மறுக்க முடியாது.

மேற்சொன்ன பட்டியலைப் பார்க்கும்போது அந்தப்படங்களெல்லாம், வெறும் புகைப்படப்பதிவுகள் மட்டும் அல்ல என்பதும், அந்தப் படங்களில் சமுதாயப் பொறுப்புணர்வு, விழிப்புணர்ச்சி, தூண்டுதல், ஆகியவை நிறைந்திருந்தன என்பதும், தெரியவருகிறது. பால்கேயும் அவரது சமகாலத் தயாரிப்பாளர்களும் புதிய கலைச்சாதனமான திரைப்படத்தின் அளவிடமுடியாத சக்தியை உணர்ந்திருந்தார்கள். ரசிகர்களின் பொழுதுபோக்குத் தேவையைத் தீர்ப்பது மட்டுமில்லாது, திரைப்படங்களை, கற்றுக் கொடுக்கும், அறிவிக்கும் மற்றும் தூண்டுதல் செய்யும்

பயன்படுத்த முடியும் என்பதை அவர்கள் அறிந்திருந்தனர். அந்நாள்தான் மவுனப் பட காலத்தைச் சேர்ந்த ஒவ்வொரு தயாரிப்பு நிறுவனமும் பொழுதுபோக்குப் படங்களைத் தயாரித்ததுடன், தங்களது முதலீடுகளில் ஒருபகுதியை, நமது நாட்டு மக்கள், நடப்புகள், இடங்கள் மற்றும் உண்மை நிகழ்வுகள் ஆகியவற்றைப் பதிவுசெய்து வைப்பதற்கு ஒதுக்கி வைக்க வேண்டிய பொறுப்பை உணர்ந்திருந்தனர். இந்த வகையில், தேசிய அரசு அமைக்கப்பட்ட பிறகு, அத்தகைய உயர்ந்த நிலையிலான உள்ளூர்வில வளர்ந்த திரைப்படத் தயாரிப்பு முறை, சந்தேகத்துடன் கீழானதாகக் கருதப்பட்டதும், ஓர் அரசத்துறை நிறுவனம் மட்டுமே கட்டாயமாக இத்தகைய செய்தி மற்றும் டாக்குமெண்டரிப் படங்களைத் தயாரித்து வினியோகிக்கும் பொறுப்பை நிறைவேற்ற முடியும் என்று கருதப்பட்டதும், எத்தகையதொரு வினோத நிலை?!

இடையில் எங்கோ, எப்படியோ நாம் தவறியிருக்கிறோம், தவறிக்கொண்டிருக்கிறோம்....!

- (இ) "ஷண்முகானந்தா டாக்கீஸ்" - "மேட்டுர் அணை"
- (ஈ) "தி மெட்ராஸ் யுனைட்டெட் ஆர்டிஸ்ட்ஸ் கார்ப்பரேஷன்" - "நவரசக் கூத்து"
- (உ) "சுந்தரம் டாக்கீஸ்" - "நாசகாலக் கோட்டை"
- (ஊ) "ராஜேஸ்வரி டாக்கீஸ்" - "ருக்மிணி தேவியின் நடனம்"
- (எ) அதே நிறுவனத்தின் - "கய்யாடு பேட்டை"
- (ஏ) "ராம் டாக்கீஸ்" - "மன்னார்சாமி"
- (ஐ) "ஸ்ரீனிவாஸ் சினிடோன்" - "வரதட்சிணை மாப்பிள்ளை"

துரதிர்ஷ்டவசமாக, தெற்கு ரயில்வே நிர்வாகத்திலிருந்து பெறப்பட்ட சில மவுனப் படக் காட்சிகளைத் தவிர, மேற்கண்ட பட்டியலிலிருந்து வேறெந்தப் படத்தின் பிரதியும் தேசியத் திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்திற்குக் கிடைக்கவில்லை.

வேறெந்தத் தனிமனிதரிடமிருந்தோ நிறுவனத்தினரிடமிருந்தோ, இப்படங்களிலிருந்து காட்சித் துண்டுகள் கிடைப்பதற்கும் வாய்ப்பில்லை.

ஆயினும், நமது நாட்டில் தயாரான, மவு

தமிழாக்கம்: அறந்தை மணியன்

கருத்து பறிமாற்றத்திற்கு

மீண்டும் ஒரு சவால்

திரைப்படகர்த்தா ஆனந்த் பட்வர்தன் இரண்டாம் முறையாய் தூர்தர்ஷனை நீதிமன்றத்திற்கு இழுத்திருக்கிறார் - இம்முறை பஞ்சாப் மீதான அவரது டாக்குமெண்டரி படமான “அந்த நண்பர்களின் அன்பு நினைவுகள்” (உன் மித்ராள் தி யாத் ப்யாரி) திரையிட மறுத்தமைக்காக.

பம்பாய் நகரின் சேரி மக்களின் வாழ்வையும், அதிகாரவர்க்கத்தின் அவலமான மறுதலிப்புகளையும் சௌகரியமான நெளிவுகளிடுகனையும் தங்கு தடையின்றி வெளிப்படுத்திய ஆனந்த் பட்வர்தனின் ‘பம்பாய் நம் நகர்’ (பாம்பே - ஹமாரா ஷஹர் - Bombay Our City) டாக்குமெண்டரி படத்தை ஒளிபரப்ப தூர்தர்ஷன் மறுத்தது. அதை ஒதுக்கியதற்கு தூர்தர்ஷன் காரணமேதும் தரமறுத்தபோது பட்வர்தன் தூர்தர்ஷனை நீதிமன்றத்திற்கு இழுத்தார். முதலில் பம்பாய் உயர்நீதிமன்றத்திலும் பின் உச்சநீதிமன்றத்திலுமாய் ஒரு மூன்றாண்டுப் போர் தொடர்ந்தது. கடைசியில் படத்தை ஒளிபரப்புமாறு தூர்தர்ஷனுக்கு உத்தரவிடப்பட்டது.

இப்போது, 1998 இல், அதேபோன்ற ஒரு நிகழ்வு நடத்தப்பட இருப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. பஞ்சாப் பிரச்சனை பற்றி உண்மையான கண்ணோட்டமும் சீர்தூக்கும் பார்வையும் கொண்டு புரிந்து கொள்ளும் முயற்சிக்கு ஒரு முக்கியக் காரணியான பட்வர்தனின் மற்றொரு விமரிசகப் பாராட்டுப் பெற்ற ‘அந்த நண்பர்களின் அன்பு நினைவுகள்’ படத்திற்கு ஒளிபரப்ப நேரம் தூர்தர்ஷனால் மறுக்கப்பட்டிருக்கிறது. நாற்பத்திரண்டு வயதான பட்வர்தன் பதிலுக்கு ‘மண்டி இல்லம்’ எனத் தன் அலுவலகத்தின் பெயரால் அழைக்கப்படும் தூர்தர்ஷனை ‘ஒரு சரியான காரணம் தராமல் அவர்கள் படத்தை ஒதுக்கிவிடமுடியாது’ என மீண்டும் நீதிமன்றத்திற்கு இழுத்திருக்கிறார்.

பஞ்சாபில் நிலவும் வன்முறையையும், பீதியையும் பற்றியும், மதப்பழமைவாதிகளாலும் அடக்குமுறை அரசாலும் அந்த ஒருகால அமைதிப் பூங்கா சின்னாபின்னப் படுத்தப்பட்டிருப்பது பற்றியும் இது ஒரு டாக்குமெண்டரி படம். 1989 இல் இந்தியிலும் பஞ்சாபியிலும் ஆங்கில உத்தலைப்புகளோடு ஒரு மணிநேர அளவிற்கு எடுக்கப்பட்ட இப்படம், சரித்திரப் பின்னணியை முன்வைத்து, அதன்பின், தம் உயிர் உடைமை மீதான மாபெரும் அச்சுறுத்தல்களுக்கிடையே சீக்கியர்களும் இந்துக்களும் ஆன ஒரு குழு, வெறும் பத்தாண்டுகளுக்குமுன் கூடப் பஞ்சாபில் நிலவிய சகிப்பு தன்மையின் உயிரோட்டத்தையும் மதநல்லிணக்கத்தையும் மீட்டுவரும்

ஒரு முயற்சியால் ஈடுபடுவதைத் தொடர்கிறது.

அனைத்திந்திய சீக்கிய மாணவர் சம்மேளன செயல்வீரர்களுடன் உரையாடலையும் பக்த்சிங்கின் அதிகப் பிரபல்யம் அடையாத ‘நான் ஏன் ஓர் நாத்திகனாய் இருக்கிறேன்?’ புத்தகவரிகளை ஒலிக்கச் செய்வதையும் ஒருங்கே நிகழ்த்தி பக்த்சிங் ஒரு மத நம்பிக்கையாளர் என்ற தீவிரவாதிகளின் புரட்டுவாதத்தைத் தெளிவாக்குகிறார். புத்தக வரிகள் மீது காலிஸ் தாணி செயல்வீரர்களின் கவனத்தை ஈர்க்க, அவர்கள் பாவம், பதில் சொல்லத் திணறுகிறார்கள்.

பம்பாய் நகர நிர்வாகிகளைக் கேள்விகளால் துளைத்து எடுப்பதில் உயிருக்கேதும் அபாயமில்லை; ஆனால் எடுத்ததற்கெல்லாம் துப்பாக்கியைத் தூக்கும் காலிஸ்தானி இளைஞர்களைக் கேள்விகேட்டுப் பாடுபடுத்துவதென்றால்...? பட்வர்தன் தனக்கே உரித்தான அடக்கத்துடன் சிங்கத்தின் குகையிலேயே அதைச் சந்திக்கத் துணிவு வேண்டும்தான் என்கிறார்.

பஞ்சாப் பிரச்சனைக்கு இராணுவத் தீர்வோ அடக்குமுறைத் தீர்வோ அன்றி, அரசியல் தீர்வுதான் வழி என்று பஞ்சாபில் என் அனுபவம் கூறுகிறது என்கிறார் பட்வர்தன்.

காஷ்மீரில் இஸ்லாம் பழமைவாதமும், பஞ்சாபில் சீக்கியர் பழமைவாதமும், பரந்த இந்திபேசும் உட்பிரதேசங்கள் மட்டுமின்றி கேரளத்திலும் மேற்கு வங்கத்திலும் கூட இந்துப் பழமைவாதமும் வளர்ந்துவரும் காலகட்டத்தில் இந்தப் படத்தைப் போன்ற ஒரு அரசியல் மனிதநேய சாசனத்தின் மகத்துவம் அளவிலடங்காதது. மண்டி இல்லம் மகாராசாக்களின் கோணங்களோ முற்றிலும் மாறாதிருப்பது வெட்டவெளிச்சம். முந்திய தீர்ப்பை உயர்த்திக் காட்டும் நிலையிலிருப்பதால், இன்றோ நாளையோ இப்படம் தூர்தர்ஷனின் ஒளிபரப்புக் கட்டமைப்பில் நுழைந்துவிடும் எனப் பட்வர்தன் நம்பிக்கை கொள்ளலாம். படத்தின் உள்ளார்ந்த நிதர்சனம் என்றுமே சாகாதது.

கே. எஸ் சங்கர்

சத்யஜித் ராய்

கருத்துக்களைப் பிரதிபலிக்காத பட்டங்கள்

உத்பால் தத்



புது தில்லியில், இந்தியா இன்டர்நேஷனல் சென்டரலில் சாகித்ய அகாதமி ஏற்பாடு செய்திருந்த திரு. சத்யஜித் ராயின் இரங்கற் கூட்டத்தில் பிரபல வங்காள நடிகரும் இயக்குனருமான **உத்பால் தத்** ஒரு கட்டுரை படித்தார். ராயின் இறுதிப்படமான 'அகாந்துக்' கில் கதாநாயகனாக நடித்த **உத்பால் தத்**, ராயின் கருத்துக்களுக்கும் அவருக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பட்டங்களுக்கும் இடையே உள்ள உறவை இக்கட்டுரையில் அலசுகிறார்.

திரு. சத்யஜித் ராய் அவர்களுக்குப் புதிதாக அளிக்கப்பட்டுள்ள பட்டங்கள்: பாரத் ரத்னா, மறுமலர்ச்சி நாயகன், இந்தக் கருத்தரங்கில் விநியோகம் செய்யப்பட்ட அறிக்கை ராயை இந்திய மறுமலர்ச்சியின் எடுத்துக்காட்டு என்று சொல்கிறது. கல்கத்தாவில் அவர் சடலம் மக்களின் அஞ்சலிக்காக வைக்கப்பட்டிருந்த போது, தொலைக்காட்சி அறிவிப்பாளர் அடிக்கடி "இந்திய மறுமலர்ச்சியின்" பிரதிநிதி ராய் என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தார். அதுசரி, இந்திய மறுமலர்ச்சி என்பது என்ன? சரித்திரம் அது பற்றி மெளனமாகவே இருக்கிறது.

ஒரு காலகட்டத்தில் வங்காள மறுமலர்ச்சியைப் பற்றி சரித்திர ஆசிரியர்கள் பேசக் கேட்டிருக்கிறோம். ஆனால் இந்திய மறுமலர்ச்சி என்பது தில்லி அரசாங்கத்தின் புதிய கண்டுபிடிப்பு. இந்திய மறுமலர்ச்சி என்ற இந்தக் கட்டுக்கதை எங்கு தொடங்கியது? எப்பொழுது முடிவுற்றது? அல்லது, அது இன்னும் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறதா - ரகசியமாக, பாபர் மகூதியை இடித்து அந்த இடத்தில் ராமர் கோவிலைக் கட்டும் இயக்கம் வாயிலாக? ஒருவேளை, ராஜஸ்தானில் அண்மையில் நடந்த சதி எரிப்பு சம்பவத்திலேயோ அல்லது வரதட்சிணைக்காக மணப்பெண்களை எரிக்கும் இந்திய விளையாட்டிலேயோ இந்த இந்திய மறுமலர்ச்சியை இனம் கண்டு கொள்ள முடியுமோ என்னவோ? அல்லது இங்கு பரவலாக காணப்படும் வறுமையும் எழுத்தறிவின்மையும் இந்திய மறுமலர்ச்சியின் தலையாய சின்னங்களாக ஒருவேளை இருக்கக்கூடும்.

ராயின் மேதாவிலாசம் ஒரு ஆழ்ந்த இந்திய அடிப்படையிலானது என்று சொந்தம் கொண்டாடுவது கூச்சமின்றி சொல்லப்படும் ஏமாற்று. ஹோமர் இறந்த பிறகு ஒவ்வொரு கிரேக்க நகரமும் அவரை சவீகாரம் செய்து கொண்டதை இது நினைவுபடுத்துகிறது. எப்பொழுதும் போல், ஒரு கேளிக்கை மிகுந்த இரவுத் தூக்கத்திற்குப் பிறகு விழித்துக் கொண்ட இந்திய அரசாங்கம் கல்கத்தாவில் ஒரு மேதையைக் கண்டுபிடித்து அவசர அவசரமாக அவருக்கு 'பாரத் ரத்னா' என்ற விருதை சூட்டியது - அதுவும், அமெரிக்கர்கள் அவருக்கு ஆஸ்கார் விருதை அளித்துவிட்டிருந்த காரணத்தினால்.

இதற்கு முன்பே கிட்டத்தட்ட உலகின் எல்லா முக்கிய விருதுகளையும் - பிரான்சு தேசத்தின் 'கான்' இத்தாலியின் 'வெனிஸ்', ஜெர்மானியின் 'பெர்லின்' - ராய் பெற்றிருந்தார் என்பது உண்மைதான். ஆனால், அவையெல்லாம் ஐரோப்பிய விருதுகள், அவ்வளவு முக்கியமானவை அல்ல. ஆக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக் கழகம் அவருக்கு டாக்டர் பட்டம் அளித்தது, ஆனால் கல்வி அறிவு மிக்கவர்களுக்குதான் அதன் முக்கியத்துவம் தெரியக்கூடும். பிரான்சு நாட்டின் மிகப்பெரிய விருதான "லெஜியோன் தானெர்." (Legion d' Honneur) என்ற பதக்கத்தை, அந்நாட்டின் குடியரசுத்தலைவரே நேரில் கல்கத்தாவிற்குப் பறந்து வந்து ராயின் கோட்டில் அணிவித்துக் கௌரவித்தார். ஆனால், இந்து மகா சமுத்திரத்தில் வட்டமிடும்படியான ஏழாம் கப்பற்படை பிரான்சு நாட்டிடம் இல்லை என்பது மட்டுமல்லாமல் நம் நாட்டுடன் சேர்ந்து அது கூட்டு கப்பற்படைப் பயிற்சி செய்வதுமில்லை என்பது உண்மை. இவைகள் போன்றதல்ல ஒரு அமெரிக்க விருது!

ஆக, ராயின் புகழைப் பங்கு போட்டுக் கொள்ளும் வேலை தில்லியில் சுறுசுறுப்பாகத் தொடங்கியது. ஏற்கனவே ராய் 'கோமா' நிலையில் இருந்ததால், அவர் மேல் பாரத் ரத்னாவை சுமத்துவது சுலபமாக இருந்தது. 'கோமா'வில்

அகாந்துக்





நாயக்

இருப்பவர்கள் விருதுகளை மறுக்க முடியாது. சுபாஷ் சந்திர போஸை விருதுகள் பட்டியலின் சேர்க்கும் முயற்சி சற்றுக் கசப்பான அனுபவமாக ஆகிவிட்டிருந்ததால், நினைவிழந்த நிலையில் இருக்கும் ஒருவருக்கு 'பாரத ரத்னா' விருது அழகாக அளிக்கப் பட்டது. ஆனாலும், தில்லியிலுள்ள ஆட்சியாளர்களால் நகைச்சுவையுடன் ஏதாவது செய்யாமல் இருக்க முடிவதில்லை. பாரத ரத்னா விருது ராயுடன் திரு.ஜே.ஆர்.டி. டாடாவிற்கும் அளிக்கப்பட்டது. நம்மால் கேட்க முடிந்தது ஒன்றுதான்: திருவாளர்கள் பிரலாபையும் பஜாஜையும் ஏன் இந்தக் கோஷ்டியில் சேர்க்கக் கூடாது?

இந்திய மறுமலர்ச்சி என்று ஒன்று இருக்கிறது, அதற்கு ராய்தான் பிரதிநிதி என்பதான கண்டுபிடிப்பும், பல வருடங்களாக உலகெங்கிலும் ராய் அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டிருக்கும் விருதுகளோடு எங்களுக்கும் ஒரு பங்கு உண்டு என்ற காலம் தாழ்ந்த இந்த சொந்தம் கொண்டாடலும் ஒரே மாதிரியானவை. இதில் வேடிக்கை என்னவென்றால் ராயின் முக்கியமான படங்களில் எதையுமே இதுவரை வியாபார ரீதியில் திரையிடாத ஒரே ஒரு நாடு அமெரிக்காதான். உண்மையில் அவருடைய படைப்புகள் சொல்வது என்ன என்று அமெ

ரிக்க மக்களுக்குத் தெரியாது. திரைப்பட வல்லுநர்கள் அடங்கிய ஒரு கோஷ்டி அளிப்பதுதான் ஆஸ்கார் விருது. தந்திரம் இதுதான்: நாங்கள் உங்களைக் கௌரவிக்கிறோம், ஆராதிக்கிறோம், ஆனால் உங்கள் படைப்புகள் இங்கு வேண்டப்படாதவை. எங்கள் ரசிகர்களுக்கு அமெரிக்கக் குப்பை அளிக்கப்படும், குப்பை மட்டுமே; எங்கள் துறையில் ஒரு போட்டி இந்த நாட்டில் எங்களுக்குத் தேவையில்லை.

இந்திய அரசாங்கத்தின் வெளிவேஷமும் இதுபோன்ற ஒரு வெட்கக்கேடுதான். நாட்டின் மிகப்பெரிய விருதை அவருக்கு அளித்த அதே சமயத்தில், சிக்கிம் மாநிலம் பற்றி அவர் எடுத்த படத்திற்கு அரசாங்கம் தடைவிதித்திருப்பது ஒரு வெட்கக்கேடு. இந்திய தொலைக்காட்சி நிறுவனத்தில் ஆட்சி செலுத்தும் ஊழல் கோஷ்டியின் கோமாளித்தனத்தைப் பற்றி நமக்கு நன்றாகவே தெரியும்; அவர்களுடைய முதலாளிகள் "இந்திய மறுமலர்ச்சியின் கடைசிப் பிரதிநிதி"க்கு 'காலம் தாழ்த்தி அளித்த பாராட்டுதலைப் பார்த்த இந்த கோஷ்டி அதுவும் விழித்துக்கொண்டு, அவருடைய சில படைப்புகளை அவரது மறைவுக்குப் பின் திரையிட்டது. அதுவும் தங்கள் இஷ்டப்படி சில வெட்டுகளுடனும், வசனத்தின் சில பகுதிகளைக் கத்தரித்தும்! அவர்களுடைய, விந்தையான தலையீட்டினால் ராயின் 'மூன்று கன்னிகள்', 'இரண்டு கன்னிகளானார்கள், படத்தின்

இந்தியாவின் கலாச்சார

உலகைப் பொருத்தவரை, இந்திய

அரசாங்கம் பன்னாட்டு

நிதியத்தின் (I.M.F)

கிளை அலுவலகம் போல்

செயல்படுகிறது.

மூன்று கதைகளில் ஒன்று முழுமையாக வெட்டப்பட்டபின்பு. “காரே பைரே” படத்தின் வசனத்தில் பல வரிகள் காணவில்லை. “சமர்” என்கிற வார்த்தை பலமுறை வருகின்ற காரணத்தினால் “சத்தி” படத்தை நிறுத்த விரும்பினார்கள். (‘சமர்’ எனும் சொல் ஒரு தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரைக் குறிக்கிறது.) இதில் கவனிக்க வேண்டியது: “சத்தி” தொலைக்காட்சிக் கென்று பிரத்தியேகமாகத் தயாரிக்கப்பட்ட படம். அதன் வசனத்தைத் தட்டிக்கேட்பது இயக்குனர் ராயையும் ஹிந்தி எழுத்தாளர் முன்ஷி பிரேம் சந்தையும் தாக்குவது போலாகும். தொலைக்காட்சியினருக்கு துணிச்சல் அதிகம் என்றே சொல்ல வேண்டும்.

ஆக, சினிமாத்துறையிடம் இந்திய அரசிற்கு இருக்கும் மனப்பான்மை, அமெரிக்க அகாடமியின் மனப்பான்மையைப் போன்றதே: படைப்பாளியைத் தனிப்பட்ட முறையில் புகழ்வதும், அவரது படைப்புகளைப் புறக்கணிப்பதும், ஏன் எதிர்ப்பதும் தான் இந்தப் போக்கு. விநியோகம், தயாரிப்பு இன்னும் திரைப்படத் தயாரிப்பின் எல்லாப் பிரிவுகளையும் தன் வசம் வைத்திருக்கும் பணமுதலைகளின் திரைப்பட-மாஃபியாவிடமிருந்து, ராயின் படைப்புகளையும், மற்றும் பல இளம் இயக்குனர்களின் பரிசோதனை முயற்சிகளையும் பாதுகாக்க வேண்டியது அவசியம்.

இந்திய அரசாங்கத்தைப் பொருத்தவரை, சினிமாத்துறை என்பது முடிவில்லாமல் வரிப்பணத்தைச் சுரக்கும் ஒரு காமதேனு மட்டுமே. ராய்க்குக் கொடுக்கப்படும் “தங்கக் கைகுலுக்கல்” அரசாங்கத்திற்கு அதன் பாவங்களிலிருந்து விமோசனம் அளிக்கும் என்று அது நம்புகிறது. இந்தியாவின் கலாச்சார உலகைப் பொருத்தவரை, இந்திய அரசாங்கம் பன்னாட்டு நிதியத்தின் (I.M.F) கிளை அலுவலகம் போல் செயல்படுகிறது. தற்பொழுது அது சந்தை-பொருளாதாரம், முதலாளித்துவ வளர்ச்சி போன்ற கொள்கைகளால் ஊக்கம் பெற்றுத் திகழ்கிறது. அதா

வது, சினிமாத்துறையின் பெரும் பணமுதலைகளின் கருணைக்கு இளம் படத் தயாரிப்பாளர்களை அடிமையாக்குகிறது. இளம் படைப்பாளிகளுக்கு பட விநியோக வழிகள் அடைக்கப்பட்டு, அவர்கள் இந்தத் துறையிலிருந்து துரத்தப்படுவதை அது மகிழ்ச்சியுடன் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கிறது.

தடைகளைற்ற போட்டிதான் அவர்களது தாரக மந்திரம்: கோடீஸ்வரர்களுக்கும் ஏழைகளுக்கும் இடையேயான போட்டி. இதில் ஏழைகள் பிழைக்க முடியாவிட்டால்தான் என்ன? அவர்கள் வேறு (ஏதாவது) வேலைக்குச் சென்று பிழைத்து கொள்ளட்டும். இதுதான் கலையுலகின் மீது திணிக்கப்படும் வெளியேற்றக் கொள்கையின் சாரம்: ஒவ்வொரு பொறுப்புள்ள படைப்பாளியையும் வலுக்கட்டாயமாக வெளியேற்றிவிட்டால், முடிவில்லாமல் இந்தத் துறையில் குப்பைகளைக் கொட்டுவதற்குத் தடை ஏதும் இருக்காது.

கலைத்துறையில் கட்டுப்பாடுகளைற்ற சந்தை என்ற ஒன்று இருக்க முடியாது. போதை மருந்துகள் விற்பனையைத் தடுத்து, தடைசெய்யும் பொறுப்பை எப்படி அரசாங்கம் உதறிவிட முடியாதோ, அது போன்றே பம்பாயின் வர்த்தகத் திரைப்படங்களுடன் ராய் போட்டி போட வேண்டியதுதான் என்று சொல்லி சும்மா உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கவும் கூடாது. இந்திய அரசாங்கம் ஒரு ஈட்டிக்காரர்கள் கும்பலாக மட்டும் இல்லாமலிருக்கமேயானால், சிறிது காலமாவது தரமான திரைப்படங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பைப் பெறும் மக்கள் வர்த்தகத் திரைப்படத்தின் கோரமான, கண்மூடித்தனமான வன்முறையை மறுத்து, சமூக பிரக்ஞையுள்ள நல்ல படைப்புகள் வேண்டுமென்று கேட்க ஆரம்பித்து விடு

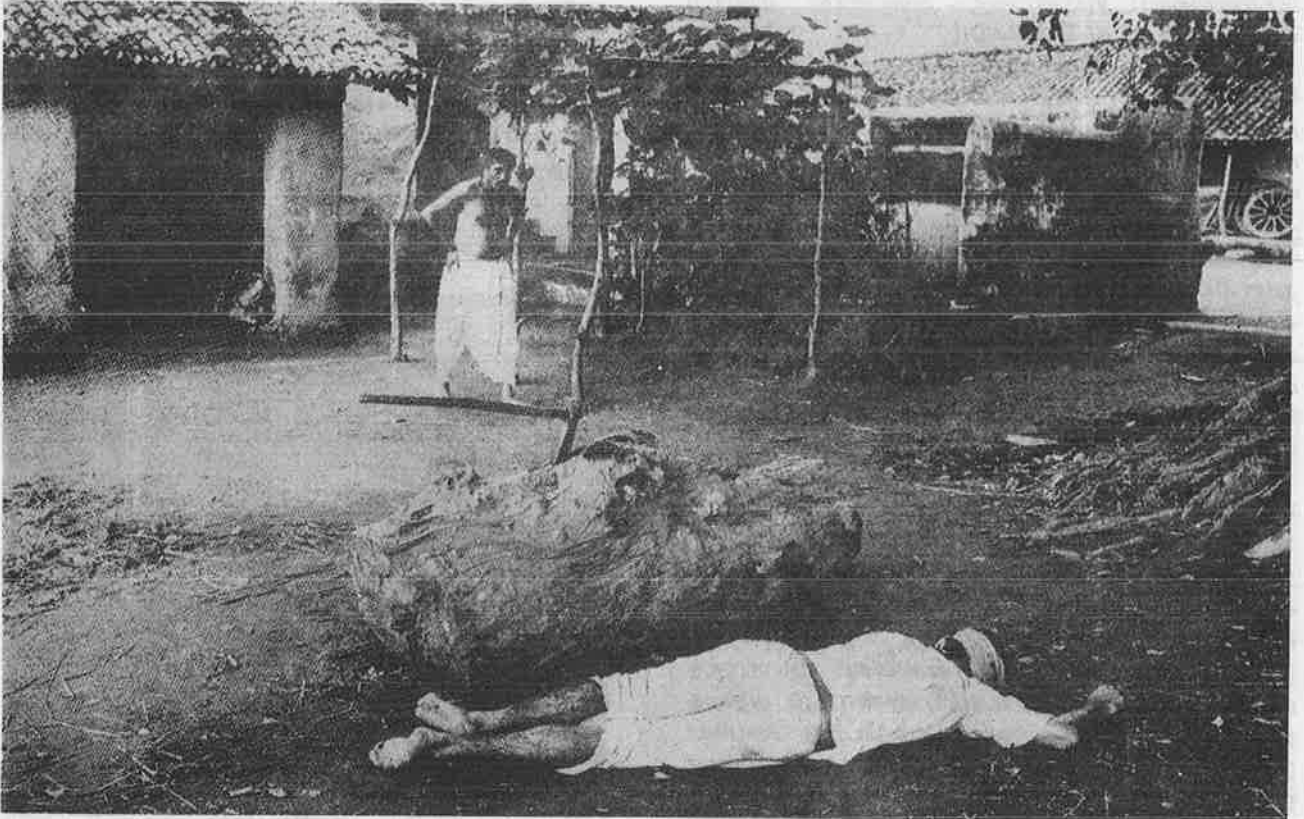
கோரே பாய்ரே



வார்கள் என்பதை அரசாங்கமே உணரும்.

ஆரம்ப நாட்களில் கல்கத்தா சமூகத்தில் குறிப்பிடும்படியான ஆதரவை ராயின் படைப்புகள் பெறவில்லை என்பது உண்மைதான். ஆனால் அவரது படங்கள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வெளிவர, ராயின் படங்களுக்குப் பழகிவிட்ட ரசிகர்கள் அதிகமாகி, ராயின் ஒரு புதிய படைப்பின் வெளியீடே மேற்கு வங்காளத்தின் வர்த்தக சினிமாவிற்கு அபாய அறிவிப்பு என்றாகிவிட்டது. இந்திய அரசாங்கம் இதிலிருந்து ஒரு பாடம் கற்றுக் கொண்டிருக்க வேண்டும்: தரமான படங்களுக்கு வெளியீட்டு வாய்ப்பு இருக்கவேண்டும். எப்படிக் கவனம் சென்றடைந்தால் போதும், அவற்றிற்கு அமோக வரவேற்பு இருக்கும். ஆனால் பணமுட்டைகளின் கூஜாக்கள் அடங்கிய அரசாங்கம் அவர்களுடைய கட்டுப்பாடற்ற சந்தையில் தலையிட்டு, நவீன சினிமாவை மட்டரக குப்பைக்குப் போட்டியாக இருக்கும்படி செய்ய விரும்பாது. ஆக, இந்தக் குப்பைக்கு ஒரு கௌரவமான பெயர் கொடுக்க வேண்டும். அதுதான் பெருவாரிச் சார்பு சினிமா (Mainstream cinema). அதாவது, இந்தியக் கலையின் பெருவாரிச் சார்பு மடத்தனத்தினூடே வெளிப்படுகிறதென உலகிற்குப் பறை சாற்றுவதான செயல்.

சக்கதி



எல்லாம் 'பதேர் பாஞ்சாலி'யில் தொடங்கியது. கல்கத்தாவில் அதைப் பார்த்த ஒரு மிக உயர்ந்த அரசாங்க அதிகாரி முகம் சிவந்தார். இந்திய ஏழ்மையை இதுபோன்று வெள்ளித்திரையில் காட்டுவது, உலகின் கண்களில் இந்தியாவைத் தாழ்வுறச் செய்யாதா என்று அவர் கோபமாக ராயிடம் கேட்டார். இந்தியர்களுக்கே உரித்த பாணியில் அமைந்த கேள்வி இது என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது: இந்திய ஆட்சியாளர்களுக்கு முக்கியம் வெளிப்புச்சுதான். ராயின் பதில் அந்த அதிகாரியை மௌனம் அடையச் செய்தது: இதுபோன்ற ஏழ்மையைப் பொறுத்துக் கொள்வது உங்களுக்கு இழிவாகத் தோன்றவில்லை என்றால் அதை நான் படத்தில் காட்டுவது மட்டும் எப்படிக் இழிவாக முடியும்?

இந்தக் கூக்குரல் மீண்டும் மீண்டும் எழுப்பப்பட்டிருக்கிறது: அதாவது, திரைப்படங்கள் இந்திய வாழ்க்கையின் எதார்த்தத்தைப் பிரதிபலிக்கக் கூடாது, மாறாக அதற்கு வெள்ளையடித்து, பெருவாரிச் சார்பு சினிமாவில் காட்டப் படுவதைப்போல, ஒவ்வொரு இந்தியனும் 'மெர்சிடஸ்' கார் ஓட்டிச் செல்ல வேண்டும், தன் வீட்டிற்குச் செல்லும் ஒரு டாக்னி டிரைவர் படுக்கச் செல்லுமுன் குளிர்சாதனத்தை இயக்க வேண்டும், ஒவ்வொரு இந்தியப் பெண்ணும் வெளிநாட்டுப் பாணியில் கூந்தல் அலங்காரம் செய்து கொள்ள வேண்டும் என்றெல்லாம்

சமூகத்திடம் கலைஞர்களுக்கு

இருக்க வேண்டிய பொறுப்பு

என்ன என்பதை

இந்தியக் கலைஞர்களுக்குக்

காட்டியவர் சத்யஜித் ராய்.

பாவனை செய்ய வேண்டும். அப்பொழுதுதான் வெளிநாடுகளில் இந்தியாவின் கௌரவம் உயரும். பெரும் முதலாளிகள் மட்டுமின்றி சலிப்புற்ற, வெறுமை உணர்வுற்ற பம்பாய் நடிகைகளும் இக்கூக்குரலை எழுப்பியுள்ளனர்.

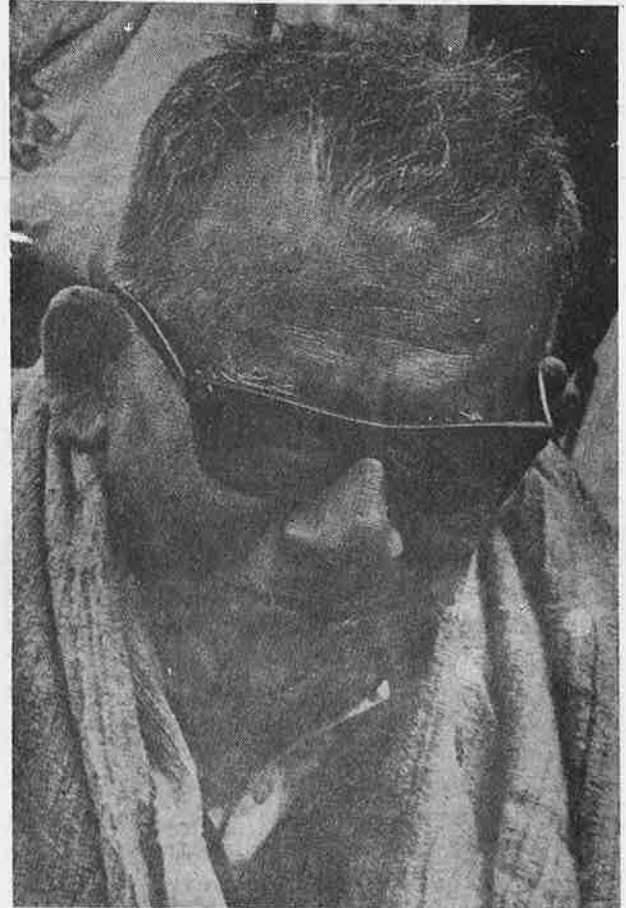
கல்கத்தாவில் 'மகிழ்ச்சி நகரம்' (City of Joy) என்ற அமெரிக்கப் படத்தின் படப்பிடிப்பை எதிர்த்துப் போராட்டம் நடந்தது. இப்படத்தை ஆதரித்த ஒரு பெரும் கல்கத்தா செய்தித்தாள் எழுதியது: "கல்கத்தாவின் கடுமையான ஏழ்மையை திரு. ராய் காட்டலாம் என்றால், வெளிநாட்டு இயக்குனருக்கு ஏன் அந்த உரிமை தரக்கூடாது?" இது எப்படி இருக்கிறதென்றால், வன்முறையையும் கற்பழிப்பையும் பற்றி ஷேக்ஸ்பியரே சொல்லியிருக்கும்போது, பம்பாய் திரைப்படங்களுக்கு மட்டும் ஏன் இந்த உரிமையை மறுக்க வேண்டும். என்பது போல் இருக்கிறது. பணக்கார உலகின் அங்கங்கள் ராயைப் பற்றியும், நவீன இந்திய சினிமாவைப் பற்றியும் ஒரு பீதியைக் கிளப்பிவிட்டன. இந்தப் படங்கள் மக்களை மகிழ்விப்பதற்கும் பதிலாக, சமுதாயப் பிரச்சினைகளைக் குறித்து அவர்களைக் கவலையுறச் செய்கின்றன, ஆகவே அவற்றை தவிர்க்க வேண்டும் என்றெல்லாம் பிரச்சாரம் செய்தார்கள். ஆக, கிளுகிளுப்பூட்டும் பாடலைப் பாடிக் கொண்டு மழையில் சொட்டச் சொட்ட நனையும் அழகிய பெண்களையும், ஆண்மை வீரியத்துடன் தனி ஆளாக பத்து முரடர்களை வீழ்த்தும் ஆண் மகனையும் நாடிச் செல்லுங்கள். பணவீக்கமற்ற, வேலையில்லாத திண்டாட்டமற்ற, இன்னல்களற்ற நிஜ இந்தியா இதுதான்.

சமூகத்திடம் கலைஞர்களுக்கு இருக்க வேண்டிய பொறுப்பு என்ன என்பதை இந்தியக் கலைஞர்களுக்குக் காட்டியவர் சத்யஜித் ராய்: உண்மை உணர்வுடன் செயல்பட்டு, ஏழ்மையை ஆராய்ந்து, அலசி, எல்லோருக்கும் அதைப்பற்றிச் சொல்லி, அதன் மனிதாபிமானமற்ற தன்மையைப் பற்றி சிந்திக்கச் செய்வது கலைஞர்களின் உரிமை மட்டுமல்ல, கடமையும் கூட என்றார் ராய். 'மகிழ்ச்சி நகர'த்தின் படைப்பாளியையும் ராயையும் ஒப்பிட்டுப் பேசுதல் ஒரு

கீழ்த்தரமான தந்திரம். அந்த அமெரிக்கப் படத்தை கல்கத்தாவின் மக்கள் எதிர்த்தது, ஏழ்மையை அது காட்டியது என்பதற்காக அல்ல; பொய் சொல்லியது என்பதற்காக.

ஆகவே, ராயின் படைப்புகளை மதிப்பிடுகையில், 'மறுமலர்ச்சி' என்ற சொல்லுக்கு முன் 'இந்திய' என்ற அடைமொழியை விட்டுவிடுவோம். சரித்திரத்தில் அப்படி ஒன்றும் இருந்திருக்கவில்லை. ஒரு காலத்தில்வரலாற்று ஆசிரியர்கள் வங்காள மறுமலர்ச்சியைப் பற்றி பேசினார்கள். 1820-ல், டெரோசியோ என்ற ஆசிரியரிடமிருந்து ஆரம்பித்த இம் மறுமலர்ச்சி, ராஜா ராம்மோகன் ராய், வித்யா சாகர், மைக்கேல் மதுசூதன் தத் வழியாக, ரவீந்தரநாத் தாகூர் வரை நீடித்தது. ஆனால், முற்போக்குக் கருத்துக்களின் இந்த எழுச்சியைக் குறிக்கும் வரலாற்று ஆசிரியர்கள், மறுமலர்ச்சி என்ற சொல்லை விட்டு விட்டு, இதை "வங்காள சீர்திருத்த இயக்கம்" என்று மட்டுமே சொல்கின்றனர். அவர்களுடைய வாதம் இதுதான்: ஒரு புரட்சிகரமான மத்தியதர வர்க்கம் மறுமலர்ச்சிக் கருத்துகளால் உந்தப்பட்டு, அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றி, அங்கு ஒரு ஜனநாயகப் புரட்சி ஏற்

த இன்னர் ஐ



ராய் மரணப்படுக்கையில் இருக்கும்

போது, மத்திய அமைச்சர் திரு.

சோலாங்கியை திரு. பெப்லருக்குக்

கடிதம் எடுத்துச்செல்லும்

தூதுவராகப் பயன்படுத்திய ஆசாமி

யார் என்று கண்டுபிடித்து, அந்த

விவகாரத்தை முடி மறைப்பதில்

கவனமாக இருந்தனர் இந்த

அதிகாரிகள்.

பட்டால்தான் மறுமலர்ச்சி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தலாம். இந்த வாதம் சரியென்றே தோன்றுகிறது. பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்தியம் இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்தின் எழுச்சிக்கு முட்டுக் கட்டை போட்டுவிட்டதால், இந்தியாவில் “மறுமலர்ச்சி” என்ற சொல் வெறும் வெட்டிப் பேச்சுதான்.

ஒருவேளை ராயின் கலையின் சில அம்சங்களைப் பற்றி, அவற்றின் வரலாற்றுப் பின்னணியைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல், குறிப்பிடுவதற்காக ‘மறுமலர்ச்சி’ என்று தில்லி அரசாங்கம் முடிவு செய்திருக்கலாம். வரலாறு தில்லி அதிகார வர்க்கத்தின் பலங்களுள் ஒன்று அல்ல.

ராயின் படைப்புகளுக்கு ‘மறுமலர்ச்சி’ என்ற சொல்லை மேலெழுந்தவாரியாக குறிப்பிட்டாலும், குறைந்த பட்சம் அவரது படைப்புகளை அவசி, அவற்றில் என்ன மறுமலர்ச்சிக் கருத்து இருக்கிறது என்று தேடி, அது அவரது படைப்புகளில் எப்படி வெளிப்படுகிறது என்றாவது செய்திருக்க வேண்டும். அதற்கு, திரைப்படக் கலையைப் பற்றிய அறிவு மட்டுமல்ல, மறுமலர்ச்சி இலக்கியத்தில் ஆழ்ந்த படிப்பறிவு இருப்பது அவசியம். தில்லியில் நிர்வாகப் பொறுப்பை வகிக்கும் அதிகாரிகளுக்கு இவை குறைவு என்பது வருந்தத்தக்க விஷயம். ராய் மரணப்படுக்கையில் இருக்கும்போது, மத்திய அமைச்சர் திரு. சோலாங்கியை திரு. பெப்லருக்குக் கடிதம் எடுத்துச்செல்லும் தூதுவராகப் பயன்படுத்திய ஆசாமி யார் என்று கண்டுபிடித்து, அந்த விவகாரத்தை முடி மறைப்பதில் கவனமாக இருந்தனர் இந்த அதிகாரிகள். இது போன்ற நடவடிக்கைகளில் மறுமலர்ச்சி இலக்கி

யத்திற்கு இடமில்லை.

ஆக, தொலைக்காட்சியில் ராய்க்குக் கொடுக்கப்பட்ட அடைமொழிக்கு ஒரே ஒரு விளக்கம்தான் நம்மால் தரமுடியும். பலதுறைகளிலும் சிறந்த விளங்கிய அவருடைய அபாரத்திறமைதான் அது, சிறந்த திரைப்படப் படைப்பாளி, கலை வடிவமைப்பாளர், ஓவியர், எழுத்தாளர், இசையமைப்பாளர், பாடலாசிரியர், புத்தகங்களுக்கு விளக்கப் படங்கள் வரைபவர் என்பதோடல்லாமல், அச்சத்துறையின் கலையம்சம், வரலாறு பற்றிய நிபுணராகவும் ஒரே மனிதர் இருக்க முடியும் என்பது தொலைக்காட்சியினருக்கு விளக்க முடியாத ஒரு புதிராக இருந்ததால், சுலபமாக ‘மறுமலர்ச்சி’ என்ற முத்திரையை அவரது பெயரின் மேல் குத்திவிட்டார்கள் - ஏதோ பல துறை திறமைதான் மறுமலர்ச்சி பிரதிநிதிகளின் குணாதிசயம் என்பது போல. மறுமலர்ச்சி நாயகர்களின் உதாரணமாக வியோனார்டோ டாவின்சியை சொல்ல முடியாது; அவர் வாழ்ந்த கால கட்டத்தில் அவர் ஒரு விதிவிலக்கு. மற்றபடி உலகெங்கும் மறுமலர்ச்சி தழைத்தோங்க காரணமாக இருந்தவர்கள் எல்லாம் ஏதாவது ஒரு துறையில் மட்டுமே சிறப்புப் பெற்றிருந்தனர்; இருப்பினும், தங்கள் காலகட்டத்தில் சிந்தனை உலகுக்கு வடிவம் கொடுத்தவர்கள்.

ஐரோப்பாவில் மறுமலர்ச்சி என்பது ஒரு பெரிய பிரளயத்தை ஏற்படுத்தியது. சமுதாய உறவைகளை மாற்றி, மத நிறுவனமான சர்ச் மனிதன் மேல் செலுத்திய சர்வாதிகார ஆதிக் கத்தை அடக்கி, மனிதர்களின் படைப்பாற்றலை வெளிக் கொணர்ந்து, சமூகத்தை ஆட்டிப்படைக்கும் நிலையிலிருந்து பிரபுக்களையும், மிராசுதாரர்களையும் விரட்டி, மொத்தத்தில் புரட்சிக்கு அஸ்திவாரம் போட்டது மறுமலர்ச்சி. இந்தப் புயலிலிருந்து கிளம்பிய எண்ணங்களை ராயின் படங்களில் சிரமப்பட்டுத் தேடி, அது என்ன பின்னணியில் கையாளப்பட்டிருக்கிறது என்று பார்த்த பிறகுதான் அவருக்கு இது போன்ற முத்திரைகளை அளிக்க முடியும்.

நாம் செய்யக்கூடியது என்னவென்றால், ராயின் படைப்புகளின் பொதுவான போக்குகள் சிலவற்றை இனம்கண்டு, அவை ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சிக் கருத்துகளுடன் ஒத்துப்போகின்றனவா என்று பார்ப்பதுதான். அதுவும் இந்திய மறுமலர்ச்சி ஆகாது, ஏனெனில் அப்படி எதுவும் இல்லை. அப்படி ஒன்று இருந்திருக்குமே யானால், தலைவிதியின் மேலும், மக்களின் வாழ்க்கையை நிர்ணயிப்பதாகக் கருதப்படும் பல கடவுள்கள் மேலும் உள்ள நம்பிக்கையிலிருந்து அவர்கள் விடுதலை பெற்றிருப்பார்கள்.

‘பதேர் பாஞ்சாலி’ படத்திலேயே, ராயின் பாத்திரங்கள் அல்லல் படுவது தெய்வ விருப்பத்தினால் அல்ல; மனிதர்களால் உண்டாக்கப்

பட்ட ஏழ்மையினால்தான். அவர்கள் வீட்டை விட்டுத் துரத்தப்படுவது, தெய்வங்களை விட வலிமை மிக்க ஒரு சக்தியினால், சுரண்டலை அனுமதிக்கும் ஒரு சமூக அமைப்பினால்.

தெய்வங்கள் மனிதப் பிறவிகளைத் தன் டித்து நசுக்க வல்லவை என்ற கருத்தை எதிர்த்து எழுப்பும் புரட்சிக்குரல் 'தேவி' படத்தில் முழுமை பெறுகிறது. இதில் ஒரு சாதாரண குடும் பப்பெண் அம்பாளின் அவதாரம், அந்தக் கிராமத்தில் உள்ள எந்த நோயாளியையும் குணப்படுத்துவாள் என்று கருதப்படுகிறது. ஒருநாள் தன் உயிரினும் மேலாக அவள் நேசிக்கும் சிறுவன் ஒருவன் மரணப்படுக்கையில் இருக்கும்போது, அவளது கரங்களால் அவனைத் தொட்டு குணப்படுத்துவதற்காக அவள் முன் கிடத்துகிறார்கள். அவளது உயிருடன் விளையாட விரும்பாத அவள் தப்பி ஓட முயல்கிறாள்; புடவை கிழிந்து, கண் மை கமெல்லாம் வழிந்தோட. நம்நாட்டின் திரைப்பட இயந்திரங்கள் உருட்டித் தள்ளும் பல படங்களுடன் இதை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தாலே போதும். இனி பிழைக்காது என மருத்துவ விஞ்ஞானம் கைவிட்டுவிட்ட குழந்தை, சாகும் தறுவாயில் ஒரு பெண் கடவுளின் சிலைக்கு முன்னால் - அது சந்தோஷி மா அல்லது மறந்துவிட்ட ஒரு உள்ளூர் தெய்வமாகவும் இருக்கலாம் - வைக்கப்பட்டு, அந்தத் தெய்வத்தைப் புகழ்ந்து ஒரு நீண்ட பாடல் இடம் பெறும். பிறகு, அந் சிலை சிரிக்கும், அல்லது அதன் மேலிருந்து ஒரு மலர் குழந்தை மேல்

ஜல்சாகர்



பதேர் பாஞ்சாலி படத்திலேயே,

ராயின் பாத்திரங்கள் அல்லல்படுவது

தெய்வ விருப்பத்தினால் அல்ல;

மனிதர்களால் உண்டாக்கப்பட்ட

ஏழ்மையினால்தான்.

விழும். தலைசிறந்த மருத்துவர்கள் செய்ய முடியாததை ஒரு கற்சிலை சில நிமிடங்களில் செய்துவிடும். சிறுவனின் சடலம் கண்களைத் திறந்து, எழுந்து உட்கார்ந்து கூட விடும். ஒவ்வொரு வருடமும், ஒன்றன்பின் ஒன்றாக பல படங்களில் இதுபோன்ற வெட்கமற்ற மூடநம்பிக்கை வியாபாரம் செய்யப்படுகிறது. போதை மருந்தைவிட எந்தவிதத்தில் இவை அபாயக் குறைவானவை?

இதுபோன்ற குப்பைகளைத் தயாரிக்க இயலாத சூழ்நிலையை உருவாக்கி, அதற்குப் பதிலாக குறைந்த கட்டணத்தில் நாட்டிலுள்ளோர் அனைவரும் பார்க்கும் வகையில் 'தேவி' திரைப்படத்தை வெளியிடுவதுதான் திரு. ராய்க்கு அளிக்கக்கூடிய முறையான அஞ்சலி.

இந்தியப் பின்னணியில் புரட்சிகரமான படைப்பு 'தேவி'. பல நூற்றாண்டுகளாக இந்தியக் கிராமப்புறங்களில் புகழ்க்கத்தில் இருக்கும் மதக்கோட்பாடுகளுக்கு சவால் விடுகிறது இத்திரைப்படம். இந்நாட்டில் தெய்வீகம் என்ற பெயரில் இருந்துவரும் மந்திர

ஜாலங்களை நேர்முகமாக இது தாக்குகிறது. கொச்சைப்படுத்தப்பட்ட ராமாயண, மகாபாரதங்களுக்குப் பதிலாக, 'தேவி' திரைப்படத்தைப் பலமுறை இந்தியத் தொலைக்காட்சி ஒளிபரப்பியிருந்தால் இன்று நாம் அயோத்தியாவின் வானரப்படைகளைப் பற்றிப் பேசிக் கொண்டிருக்க மாட்டோம்.

இங்கு ஒரு முக்கிய விஷயம்: மகாபாரதத்தின் சூதாட்டக் காட்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பிரபல நடிகர் டோஷிரோ மிஃப்யூனியோ (TOSHIRO MIFUNE) உடன் இன்னும் பல சர்வதேச நட்சத்திரங்களைப் போட்டு பெரிய அளவில் திரைப்படம் தயாரிக்க

மறுமலர்ச்சிக் கோட்பாடு என்பது

முக்கியமாக மத்திய வர்க்க -

ஜனநாயகக் கோட்பாடு. ஆகவே,

அது நிலப்பிரபுத்துவத்திற்கும்,

தன்னையே அழிக்கும் அளவிற்குக்

கேளிக்கைகளில் ஈடுபட்ட அரச

பரம்பரைக்கும் சாவு மணி அடிக்க

வேண்டியதாயிற்று.

விரும்பிய ராய் இந்திய அரசாங்கத்திடம் நிதி உதவி கேட்டார். ஆனால், 'காந்தி' திரைப்படத்தில் ஆங்கிலேய ஆட்சியாளர்களை நியாயப்படுத்தும் வகையில் இருந்த ரிச்சர்ட் அட்டன்பரோவின் அருவருப்பான முயற்சிக்குக் கோடிக்கணக்கில் நிதி உதவி அளிக்கத் தயாராக இருந்த இந்திய அரசின் நிர்வாகம் இந்தக் கோரிக்கையை நிராகரித்தது.

மறுமலர்ச்சிக் கோட்பாடு என்பது முக்கியமாக மத்திய வர்க்க - ஜனநாயகக் கோட்பாடு. ஆகவே, அது நிலப்பிரபுத்துவத்திற்கும், தன்னையே அழிக்கும் அளவிற்குக் கேளிக்கைகளில் ஈடுபட்ட அரச பரம்பரைக்கும் சாவு மணி அடிக்க வேண்டியதாயிற்று. ராயின் 'ஜல்சாகர்' இந்தவிதத்தில் ஒரு உன்னதப் படைப்பு; வாழ்க்கையிலிருந்தும் சகமனிதர்களிடமிருந்தும் அந்நியமாகி, பிரம்மாண்டமான மாளிகையில் தனியே இருந்த வரும் குடிசை தனவந்தரைப் பற்றிய படம். இன்னலுற்ற அவர் முகத்தின் குறுக்கே விதி எழுதியது போல் இருக்கிறது; அவர் திவால் ஆகிவிட்டதற்கு ஈடு கொடுக்கும் வகையில் இருப்பது அவருடைய கர்வம் மட்டுமே. வேக்ஸ்பியரின் வரலாற்று நாடகங்களில் காணப்படும் அதே நிச்சயத்தன்மை, மாறிவரும் சமூக உறவுகளின் வரலாற்

றைச் சித்தரிக்கும் இப்படைப்பில் தென்படுகிறது. கலை, அழகியல் இவற்றில் தற்குறி, ஆனால் பணக்காரன், திமிர் பிடித்தவன் என்னும்படியான பிரபுவைக் காண நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த ஒருவன் செல்லும்போது இந்த சமுதாயக் கேள்வி முன் வைக்கப்படுகிறது. பிரபுவின் நடன மங்கையை நோக்கி அவன் பணத்தை விட்டெறிய முயல்கிறான். ஆனால் பிரபுவின் கைத்தடி அவன் கரங்களைக் தொட்டு தடுக்கிறது. இந்திய வர்த்தகப் படங்களில் சித்தரிக்கப்படும் நிலப்பிரபுக்களுடன் இதையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். வர்த்தக சினிமா எப்பொழுதும் பிரபுக்களின் தாராள குணத்தையும் பரிவையும் புகழ்பாடும். அதுமட்டுமின்றி, கிராமத்திலிருந்து வரும் ஏழைப்பையன் ஒருவன் இளம் கதாநாயகனாக இருக்கும் பட்சத்திலும், எப்பொழுதோ தொலைந்து போன மகன்தான் இப்பொழுது பிரபுவிடம் வந்து சேர்ந்துவிட்டான் என்று கதையின் இறுதியில் வெளிப்படும். அவனுடைய பிறப்பின் மேன்மை நிலைநாட்டப்பட வேண்டும் அல்லவா! நியாயத்திற்காகப் போராடும் ஒரு குடியானவனின் மகன் கடைசிவரை குடியானவனாகவே இருக்கக் கூடாது. ஏனெனில், அது மண்டல் கமிஷனுக்கு பிரசாரமாக ஆகிவிடும்.

சதுரங்க விளையாட்டு வீரர்கள் (Shatranj ke khilari) படமும் இதையேதான் சொல்கிறது. அதிலும் நாட்டைப் பற்றிக் கவலைப்படாத முகலாய நிலப்பிரபுக்கள் தங்கள் நாடும் அதன் தலை

அபூர் சன்சார்



வரும் அடிமைப்பட்டிருந்த போது ஆங்கிலேய ஏகாதிபத்திய ஆட்சியாளர்களுடன் சதுரங்கம் விளையாடிக் கொண்டிருந்தனர். அவர்களுக்கு அவ்வளவுதான் அக்கறை.

ராய் தன்னுடைய சமகாலத்தைப் பற்றி சித்தரிக்கும் பொழுதுதான் மறுமலர்ச்சிக் கோட்டாட்டிற்கு அப்பால் செல்கிறார். உதாரணம்: 'சத்தி'. இந்திய நடுத்தர வர்க்க ஊழியனின் கவலை தோய்ந்த முகத்தை இந்திய சினிமாவில் முதல் முறையாக இங்குதான் பார்க்க முடிகிறது. அதற்கு முன் நமக்குக் கிடைத்ததெல்லாம் பாட்டாளி வர்க்கத்தைப் பற்றி மேலெழுந்தவாரியான பார்வைகள். சுரண்டல் முதலாளிகளை அடித்து வீழ்த்துவதற்காக ஒரு அமிதாப்பச்சனின் வருகையை எதிர்பார்த்து பின்னணியில் நின்று கொண்டு கோஷம் போடும் ஒரு தொழிற்சங்க ஊழியனாக மட்டுமே அவன் இருப்பான். பெரும்தலைவர் ஒருவர் வந்து விடுவிப்பதற்காகவே காத்திருக்கும் சாதுவான, நடுத்தர வர்க்கதினராகவே தொழிலாளிகளை எப்பொழுதும் காட்டியிருக்கிறது பெருவாரிச் சார்பு திரைப்படங்கள். இருமடங்காகச் சுரண்டப்பட்டிருக்கும் ஒரு நிஜ இந்திய தொழிலாளியைச் சித்தரிக்கும் முதல் திரைப்படம் 'சத்தி' எனலாம் - தொழிலாளி என்ற முறையிலும், தாழ்த்தப்பட்ட குலத்தில் பிறந்தவன் என்ற முறையிலும் இருமடங்காக சுரண்டப் பட்டவன். பிராமணக் குலத்தினரின் கேலிக்கும் கிண்டலுக்கும் இடையில் தொடங்கிய இந்திய பாட்டாளி இயக்கத்தின் வரலாற்று முன்னணிதான் 'சத்தி'. 'சத்தி' படைப்பாளர் ராய் நிச்சயமாக மறுமலர்ச்சி சிந்தனையாளர் அல்ல; போராட்டத்தின் அம்சங்களை எதிர்கொள்ளும் சமகாலத்துக் கவிஞன்.

அவருடைய இறுதிப்படங்களை ஆராயும் போது இதே அரசியல் மாற்றங்கள் அவரது சுறுசுறுப்பான, சமகாலத்தைப் பற்றிய பிரக்ஞை கொண்ட மனத்தை ஆக்ரமிப்பதைப் பார்க்கலாம். இப்பணின் 'மக்களின் விரோதி' (Enemy of the People) நாடகத்தை தழுவிய 'கனசத்ரு' படத்தின் முடிவு, நாடகத்தின் முடிவிலிருந்து மாறுபட்டிருக்கிறது. நாடகத்தில், டாக்டர் ஸ்டாக்மேன் உலகை எதிர்த்துத் தனியே நின்று, பெருவாரியினர் சொல்வது தவறென்றும் தனிமனிதன்தான் சரியென்றும் பிரகடனம் செய்கிறார். மக்கள் ஒன்று சேர்ந்து சமூகத்தில் ஒரு அரசியல் பங்கு வகிக்க ஆரம்பித்து விட்ட இன்றைய உலகில் இது இனியும் உண்மை அல்ல என்று ராய் உணர்ந்திருக்கிறார். ஸ்டாக்மேனின் போராட்டத்திற்கு உதவ தொழிலாளிகள் திரண்டு ஊர்வலம் வருவதாக முடிகிறது "கனசத்ரு".

பணம் திரட்டுவதையே பிரதானமாகக் கொண்ட முதலாளித்துவ கோட்டாட்டினால் கவரப்பட்ட நடுத்தர வர்க்கத்தின் ஒழுக்கக்கேட்

சிந்தனையைத் தடை செய்தும்,

தொழிலாளிகளைச்

சிறையிலடைத்தும், கைது செய்தும்,

நாடு கடத்தியும், இவ்வாறெல்லாம்

செய்யும் பொழுதே தன் அழிவையும்

தேடிக் கொள்ளும் எல்லாவிதமான

சர்வாதிகாரங்களையும் சாடும் இந்தப்

படம், சிறுவர்களுக்கான

கட்டுக்கதையின் போர்வையில்

காட்சியளித்தது.

டைத் தாக்குகிறார் ராய், "ஷாகாப் பிரஷாகா" படத்தில். அல்லது, 'அகாந்துக்' படத்தை எடுத்துக் கொள்வோம்: ஒரு பித்தானை அழுக்கி ஒரு நகரத்தையே அழித்து, கொலை செய்யும் கலையை அறிந்திராத ஆதிவாசிகள் மேல் வெறுப்புணர்ச்சியைக் கொட்டும் 'நாகரீக'த்தை இதில் சாடுகிறார்.

ராயின் கருத்துக்களில் அடங்கியுள்ள சமகாலத்தைப் பற்றிய பிரக்ஞையை இருட்டடிப்பு செய்யும் உத்திதான் அவருக்கு சூட்டப்பட்டிருக்கும் மறுமலர்ச்சி பட்டமோ என்றே சந்தேகிக்கத்தோன்றுகிறது. ராயின் "ஹீரக் ராஜர் தேஷே" என்ற படத்தைப் பார்க்கையில் இந்த சந்தேகம் வலுப்படுகிறது. திருமதி இந்திரா காந்தியின் அவசரக் காலச் சட்டத்திற்குப் பதிலாக அமைந்தது இந்தத் திரைப்படம். சிந்தனையைத் தடை செய்தும், தொழிலாளிகளைச் சிறையிலடைத்தும், கைது செய்தும், நாடு கடத்தியும், இவ்வாறெல்லாம் செய்யும் பொழுதே தன் அழிவையும் தேடிக் கொள்ளும் எல்லாவிதமான சர்வாதிகாரங்களையும் சாடும் இந்தப் படம், சிறுவர்களுக்கான கட்டுக்கதையின் போர்வையில் காட்சியளித்தது.

திரு. ராயை விவரிக்க மறுமலர்ச்சி என்ற சொல் போதாது. மனிதப் பிரக்ஞையின் வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான கால கட்டம் அவர்.

தமிழில்: வெ. ஸ்ரீராம்

அப்பாவின் பயங்கரம் பற்றிய ஒரு தேடல்

பெஸ்ட் இன்டன்ஷன்ஸ்

அப்பாவைப் பற்றிய பயங்கரம் அல்லது கொடுமைக்கார அப்பா என்பது பல கலைஞர்களை பாதித்த விஷயம். அப்பாவைப் பற்றிய பயங்கர நினைவுகளை இந்த கலைஞர்கள் தங்கள் எழுத்துக்களிலும் கலைப் படைப்புகளிலும் கொண்டு வந்துள்ளனர். இம்மார் பெர்க்மன் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. கொடுமைக்கார அப்பாவின் பயங்கரத் தன்மையை ஆராயும் வகையில் திரைக்கதை ஒன்றை எழுத விரும்பினார். இதற்காக தன்னுடைய குழந்தைப் பருவ நினைவலைகளில் மூழ்கிய போது உருவானதுதான் பெஸ்ட் இன்டன்ஷன்ஸ். இந்த கதையோடு அவருக்கிருந்த நெருக்கம் அவரையே பயமுறுத்துவதாக இருந்தது. இதை திரைப்படமாக்க அவர் துணியவில்லை. டென்மார்க்கை சேர்ந்த பில்லி ஆகஸ்டு (Bille August) இதை திரைப்படமாக்கினார். சமீபத்தில் நடந்து முடிந்த காள்ஸ் திரைப்படவிழாவில் இப்படம் தங்க பனை விருது பெற்றது.

கொடுமைக்கார அப்பாக்கள், கொடுமைக் குள்ளாக்கப்பட்ட மகன்களை பலபொழுதும் பெர்க்மனின் படங்களில் பார்த்திருக்கிறோம். ஆனாலும் இத்தகைய அப்பாக்களைப் பற்றிய சரியானதொரு ஆய்வும், அதன் மூலம் இத்தகைய அப்பாக்களின் பின் ஒளிந்துள்ள உண்மையான மனிதனை ரசிகர்கள் இனங்கண்டுக் கொள்ள வேண்டும் என்று பெர்க்மன் விரும்பினார். அவ்வாறு இனங்கண்டுக் கொள்ளப்படும் பொழுது, ரசிகர்களுக்கு அத்தகைய அப்பாமீது பரிதாபம் எழவேண்டும் என்றும் விரும்பினார்.

இதற்காக தன் பால்ய கால நினைவுகளை தேடி எழுதிய கதையை தானே திரைப்படமாக்க விரும்பாமல், டென்மார்க்கை சேர்ந்த 'பில்லி' ஆகஸ்டைக் கொண்டு இயக்கினார். பில்லி ஆகஸ்டு ஏற்கனவே தன்னுடைய Pelle The Longverer படத்திற்காக ஆஸ்கார் விருது வாங்கியவர்.

பெர்க்மனின் Fanny and Alexandar படத்தில், அப்பாக்களின் மீது அவருக்கிருந்த வெறுப்பை துல்லியமாக காணமுடிந்தது. அதில் சிறுவன் அலெக்ஸாந்தருக்கு வளர்ப்பு தந்ததை ஒரு கொடுமைக்கார பாதிரியார். அவர் குடும்பம் முழுவதையும் துன்புறுத்துவார். எல்லாவற்றிலும் ஒழுக்கமும், தூய்மையும் வேண்டும் என்று அடம்பிடிப்பவர். சிறுவன் அலெக்ஸாந்தரும் அவன் தங்கையும் அவர் வீட்டிற்குள் நுழையும் முன்பு அவர்கள் தங்கள் துணிகளை கொளுத்தி விட்டு, பொம்மைகளை தூர எறிந்துவிட்டு வர வேண்டும் என்று கட்டாயப்படுத்துவார். எல்லா சந்தோஷங்களும் கடவுளின் சக்திக்கு முன்னே அடிபணிய வேண்டும் என்பார். அவரைக் கண்டாலே சிறுவன் அலெக்ஸாந்தருக்கு கடும் வெறுப்பு.

பெர்க்மனின் பல படங்களுக்கு பணியாற்றிய Marik vos கூறுகிறார். "ஃபேன்னி அன்ட் அலெக்ஸாந்தர் படபிடிப்பின் போது, பெர்க்மன் அடிக்கடி தன் பெற்றோர்களைப் பற்றி பேசுவார். தன் அப்பா எந்த அளவுக்கு கொடுமைக்காரராக இருந்தார் என்பதையும், கற்பனையிலேயே பறந்துக் கொண்டிருந்த ஒரு சிறுவனால் அதைத் தாங்கிக் கொள்ள முடியவில்லை

என்றும் கூறுவார். இருந்தாலும் அந்த திரைக்கதையில் பெர்க்மனுக்கு தன் அப்பா மீதான ஒரு நுணுக்கமான பச்சாதாபம் ஒளிந்து கொண்டிருந்ததை என்னால் உணர முடிந்தது."

பல ஆண்டுகளுக்கு பிறகு இந்த நுணுக்கமான உணர்வுதான் இப்போது பெஸ்ட் இன்டன்ஷனில் பிராதன இழையாய் மலர்ந்துள்ளது. எரிக்கும் காரினும் பெர்க்மனின் பெற்றோர்கள். அவர்களின் திருமண வாழ்க்கையில் பத்தாண்டுகளைத்தான் இப்படம் காண்பிக்கிறது. அவர்கள் படத்தில் ஹென்ரிக், அன்னா கதாபாத்திரங்களாக வருகின்றனர்.

"ஏன் அவர்களின் பெயரை மாற்றினேன் என்பது எனக்கே புரியாத புதிராக உள்ளது" என்கிறார் பெர்க்மன். என்னுடைய சுயசரிதையான The Magic Lantern -ஐ எழுதிய போது என்னுடைய பால்ய கால நினைவுகளில் வெகு தூரம் சென்றேன். அது புத்தகத்தில் தெரிவதை காட்டிலும் நீண்டதூரம் ஆகும். பின்னர் சில காலத்துக்குப் பின் என் பெற்றோர்களைப் பற்றிய ஒரு முடிவுக்கு வர முடிந்தது. குழந்தை பருவத்தை எப்போதோ தாண்டிய இத்தனை ஆண்டுகளில் என் பெற்றோர்களைப் பற்றி மனதில் எப்போதும் ஒரு போராட்டம்தான். அது ஏதோ அவர்கள் மாயப்பாத்திரங்கள் என்ற அடிப்படையில் அல்ல. மாறாக சாதாரண மனிதர்கள் என்ற அடிப்படையில்தான். எரிக் பெர்க்மன் மதபோதக பள்ளியின் ஏழை மாணவன். நரகத்தில் ஏழு வாசகங்கள் என்றழைக்கப்பட்ட தெருவில் ஒரு சிறிய அறையில் வசித்துக் கொண்டிருந்தான். ஆனால் அவளோ இருபது வயது நர்ஸ். அமைதியான அழகிய சோலைத் தெருவில் வசித்து வந்தாள். அவளோ ஏழை, சோதனையான சூழ்நிலைகளில் வளர்ந்தவன். அவளோ ஒரு சிறிய இளவரசியைப் போல செல்லமாக வளர்க்கப்பட்டவள். அன்பை பொழியும் அவளின் பெற்றோரும் குடும்பத்தினரும் அவளை எப்போதும் சூழ்ந்திருந்தனர்."

படத்தில் அன்னாவும் ஹென்ரிக்கும் சந்திக்கும் பொழுது அவர்கள் ஏற்கனவே காதலர்கள். அன்னாவின் அம்மாவிற்கு இது தெரிய வந்து ஹென்ரிக்கை அன்னாவை மறந்துவிடு

மாறு வற்புறுத்துகிறாள். ஹென்றிக்கின் அம்மா விற்கும் இது பிடிக்கவில்லை. ஆனாலும் அவள் அதை வெளிப்படையாக காட்டவில்லை. ஒருவிதத்தில் சுயநலம் நிறைந்த உறுதியான அம்மாக்களைப் பற்றிய படம் என்று சொல்லலாம். அந்த அம்மாக்கள் தங்களுக்கு சொந்தமானதை இழக்க விரும்பவில்லை. அவர்கள் தங்கள் குழந்தைகளின் வாழ்க்கையில் அளவுக்கதிகமாகவே குறுக்கிடுகின்றனர். இதன் காரணமாகவே அன்னாவும் ஹென்றிக்கும் ஒன்று சேர வேண்டிய நிலையை அடைகின்றனர்.

பல சோதனைகளுக்கிடையே யாரும் அறியாமல் காதலித்து, இரு ஆண்டுகளுக்கு பின் அன்னாவும் ஹென்றியும் திருமணம் செய்து கொள்கிறார்கள். ஸ்டாக்ஹோமின் அருகில் உள்ள சிறு நகரமான உப்பசாலாவை விட்டு மத்திய ஸ்வீடனில் உள்ள குக்கிராமமான போர்ஸ் போதாவிற்கு செல்கிறார்கள். ஹென்றிக்கிற்கு அங்குதான் முதன் முறையாக ஒரு பாதிரியார் வேலை கிடைக்கிறது. புதிய ஊரில் புதிய மக்களிடையே வசிப்பதில் பல சிக்கல்கள். கணவன் மனைவிக்கிடையே அடிக்கடை சண்டை. அவர்களின் மணஉறவு பல சோதனைகளுக்குள்ளாகிறது.

பெர்க்மன் தன் சுய சரிதையில் பின்வருமாறு எழுதுகிறார். “என் பெற்றோர்களிடையே எப்போதும் தீராத பிரச்சினைதான். அதற்கு முடிவோ ஆரம்பமோ இல்லை. தங்களின் கடமைகளை செய்தார்கள். பெரும் முயற்சிகளை எடுத்தனர். கடவுளிடம் முறையிட்டனர். ஆனால் அவர்களின் எண்ணங்கள், மரபு, வாழ்க்கைப் பற்றிய கண்ணோட்டங்கள் அவர்களுக்கு எந்த விதத்திலும் உதவி புரியவில்லை. மாதா கோவில் பாதிரியாருக்கான அந்த வீட்டில் பிரகாசமான வெளிச்சத்தில் அந்த நாடகம் எல்லோரும் பார்க்கும் வண்ணம் நிகழ்ந்துக் கொண்டிருந்தது. கடைசியில் பயந்தது நடந்தே விட்டது.”

சமூகத்தின் கட்டாயம்; பாதிரியார், கணவன் இரண்டிலுமே தோல்வி இவையெல்லாம் ஹென்றிக்கை முரட்டுத்தனமான கொடுமைக் கார ஆசாமியாய் மாற்றிவிடுகிறது. இத்தகைய கதாபாத்திரம் பெர்க்மனின் பல படங்களில் நாம் பார்த்திருக்கிறோம். ஆனால் இப்படத்தில் ஒரு முக்கியமான வித்தியாசம் உள்ளது. இம் முறை இக்கதாபாத்திரத்தை புரிந்துக் கொள்வதற்கான திறவுகோல் பார்வையாளனிடம் தரப்பட்டுள்ளது. இப்படத்தை பார்க்கின்ற ஒவ்வொரு அப்பாவும் தனக்குள்ளே ஒரு துளி

ஹென்றிக் இருப்பதை உணர்வர். இத்தகைய பரிமாணத்தை படைக்க பெர்க்மன் பல ஆண்டுகள் உளவியல் ஆய்வு ஏதும் செய்யவில்லை. அவரின் முதிர்ச்சியும் அறிவுடமையுமே இதற்கு போதுமானதாய் இருந்தது. அப்படியென்றால் பெஸ்ட் இன்டன்ஷன்ஸ் நடிகர்களை வைத்து தயாரிக்கப்பட்ட டாக்குமெண்டரி படமா? இல்லை என்று கடுமையாக மறுக்கிறார் படத்தின் இயக்குனர் பில்லி ஆகஸ்டு. அவர் கூறுகிறார். “பெர்க்மனுக்கு வேண்டுமானால் இது அவருடைய பெற்றோர்களைப் பற்றிய கதையாக இருக்கலாம். என்னைப் பொருத்தவரையில் இது ஒரு கற்பனை கதையாகும். நான் விரும்பிய முறையில் இதை எடுத்திருக்கிறேன். இது டாக்குமெண்டரிப் படமும் அல்ல. நான் பெர்க்மனின் உதவி இயக்குனரும் அல்ல. என்னைப் பொறுத்தவரை இக்கதை ஒரு மனிதனைப் பற்றியது. அவனின் முரண்பாடுகளை, சார்பை, வெறுப்பை, அமைதியைப் பற்றியது.

பெஸ்ட் இன்டன்ஷன்ஸ் ஒரு சர்வதேச தயாரிப்பாகும். ஒன்பது நாடுகளின் தொலைக்காட்சி நிறுவனங்கள் ஒன்று சேர்ந்து தயாரித்ததாகும். ஸ்வீடன் சினிமா வரலாற்றிலேயே மிக அதிக செலவில் எடுக்கப்பட்ட படமாகும் இது. 13 மில்லியன் டாலர் செலவில் தயாரிக்கப்பட்ட படமாகும். தொலைக்காட்சிக்காக நான்கு பகுதிகளைக் கொண்ட தொடராகவும், சினிமாவுக்காக இரண்டரை மணிநேரம் ஓடக் கூடிய படமாகவும் எடுக்கப்பட்டது.

பெர்க்மனின் கதை என்ற அடிப்படையில் பில்லி ஆகஸ்டுக்கு பிரச்சினை ஏதும் இருந்ததா? அப்படி ஏதும் இல்லை என்றே கூறுகிறார் பில்லி ஆகஸ்டு. “பெர்க்மன் ஒரு நாளும் படப் பிடிப்புக்கு வரவில்லை. திரைக்கதை எழுதியதோடு, அன்னா கதாபாத்திரத்துக்கான நடிகையை தேர்ந்தெடுத்தார். அவ்வளவுதான். மற்ற படி இயக்குனர் என்ற முறையில் நூற்றுக்கணக்கான முடிவுகளை நான்தான் எடுக்க வேண்டியிருந்தது. ஒவ்வொரு முறையும் பெர்க்மன் என்ன நினைப்பாரோ என்று நினைத்திருந்தால் என்னால் இப்படத்தை எடுத்திருக்கவே முடியாது”.

கதை, திரைக்கதையை பெர்க்மன் எழுதியிருந்தாலும் படம் என்ற முறையில் இது பில்லி ஆகஸ்டின் படமாகும்.

எம். சிவகுமார்

டிஸ்னியின் கார்ட்டூன் அதிசயங்கள்

1990 நவம்பர் 13 ஓர் ஐம்பதாம் ஆண்டு நிறைவு விழா; வால்ட் டிஸ்னியின் மிகத் துணிச்சலான பரிசோதனையான 'ஃபண்டாசியா'வின் அறிமுகக் காட்சியின் ஐம்பதாம் ஆண்டு விழா. பரிச்சயமான மாயாஜாலக் கதைகளைத் திரும்பச் சொல்வதற்கோ அல்லது பூனை எலிகளின் கோமாளித்தனங்களைப் புனைவதற்கோ கார்ட்டூனைப் பயன்படுத்துவதை விடுத்து, டிஸ்னிகலைஞர்கள் இசை, வண்ணம், அசைவு, நாட்டியம் மற்றும் வடிவமைப்புக் கலந்து ஒரு புதிய கலை வடிவத்தைப் படைக்க முயன்ற முயற்சி அது. அரை நூற்றாண்டுக்குப் பின் இன்றும் கார்ட்டூன் கலையின் சிகரமாய் நிற்கிறது 'ஃபண்டாசியா'.

வெறும் ஒரு பத்தாண்டுக்குமுன் கூடக் கார்ட்டூன் கதைப்படம் அழிவின் எல்லையில் நின்றதாய்த் தோன்றியது; இன்றோ அமெரிக்காவில் ஒரு தொடர்ந்த வசூல் வெற்றி கார்ட்டூனில் முனைவைத் தட்டி எழுப்பியுள்ளது. இன்று பல புதிய படைப்புகள் அதிர்ஷ்டக்கட்டையான நாயொன்றின் துரதிருஷ்டச் சம்பவங்களிலிருந்து, அழிவை எதிர்நோக்கும் உயிர்வகைகளை உள்ளடக்கி சுற்றுச்சூழல் நீதிகளைச் சொல்வதாய் அலாவுதீன் சரித்திரத்தைத் திருப்பிச் சொல்வது வரை. இருந்தும், இத்தனைப் படைப்புகளின் ஆரவாரத்திலும் 'ஃபண்டாசியா' அமெரிக்கக் கார்ட்டூனில் பிரத்தியேகமானது எனக் கலைஞர்களும் விமர்சகர்களும் ஒப்புக் கொள்கிறார்கள்.

1928இல் மிக்கி மெளஸ் முதலில் தோன்றிய படமான 'ஸ்டீம் போட் வில்லி'யில் துவங்கிய ஒரு அசாதாரணமான ஆயத்தலும் கண்டு பிடிப்பும் மிக்க காலகட்டத்தின் பனிரெண்டு ஆண்டுப் பரிணாம முதிர்ச்சிதான் பண்டாசியா' மெளன்ட் படங்களின் காலகட்டத்தில் கார்ட்டூன் படைப்பாளிகள் கார்ட்டூன்களை அசிரத்தையாகவே படைத்திருந்தனர். வடதுருவத்தில் மையங் கொண்ட ஒரு கார்ட்டூன் படமெடுப்பதானால்,

ஒரு கார்ட்டூன் கலைஞர் தன்னால் புனைய முடிந்த அளவு பனியையும் எஸ்கிமோக்களையும் பற்றி ஹாஸ்யங்களை வரைந்துவிட்டு, அதன் பின் அடுத்த கலைஞருக்கு அவற்றைத் தர, அவர் அவருடைய ஹாஸ்யங்களை இணைக்க... இப்படி? பெரும்பாலும் விளைவுகள் குழப்பமான வையாயும், குறைந்த பட்சம் கட்டுக்கோப்பற்ற வையாயும் இருந்தன.

டிஸ்னி இந்நிலையை முழுவதும் மாற்றினார். அறிவார்த்தமற்ற இசைக்கோர்வைகளையும் மிக்கி மெளஸ், டொனால்ட் டக், கூஃபி, ப்ளூடோ போன்றவற்றின் கார்ட்டூன் குறுஞ்சித்திரங்களையும் அடக்கிய ஸ்டீம் போட் வில்லி'யின் வெற்றிக்குப் பிறகு, தன் படங்களைத் தரமுயர்த்தவும், நீண்டகாலப் பலனான உயர் தரத்துக்காகக் குறுகிய கால லாபங்களை விட்டுக் கொடுக்கவும் உறுதிபூண்டார். அச்சமயம் கதைமைப்பிலும் கட்டுக் கோப்பிலும் தன் முயற்சிகளை ஒருமிப்பதற்காகத் தானே கார்ட்டூன்கள் வரைவதை அவர் நிறுத்திவிட்டிருந்தார்.

கார்ட்டூனைக் கட்டமைப்பதற்காக டிஸ்னிகலைஞர்கள் நிர்மாணித்த மிகுந்த தாக்கமுள்ள சாதனம் ஸ்டோரிபோர்ட் எனும் கதைப் பலகை. படத்தின் செயல்கள் தொடர்ச்சியாய் சிறுவரைவுகளாலும் தலைப்புகளாலும் இப்பலகையில் இடம்பெறும். வரைவுகள் ஒரு கார்க் சுவர்ப்பலகை மீது 'ஊக்குகளால் பொறுத்தப்படும். வரைவுகளை எடுத்துவிடுவதோ, தேவைக் கேற்ப மாற்றிப் பொருத்துவதோ முடிந்தது. இந்தப் பலகை படத்தைப் பார்த்து, அதன் வேகம், கரு வளர்ச்சி, காட்சிகளின் சீர்மை இவற்றை முன்கூட்டியே இயக்குநர் தீர்மானிக்க வழிவகுத்தது. இத்தகைய கவனமிக்க திட்டம் தளர்வற்ற கதைப்போக்கும், மேலும் தெளிவாக வடிவமைக்கப்பட்ட ஹாஸ்யங்களும் கொண்ட கார்ட்டூன்களைப் படைத்தது. இன்று எல்லா கார்ட்டூன், விளம்பரப் படங்களும் பெரும்பாலான கதைப் படங்களும் கூட படப்பிடிப்புக்கு முன் இவ்வாறு கதைப்பலகையிடப்படுகின்றன.

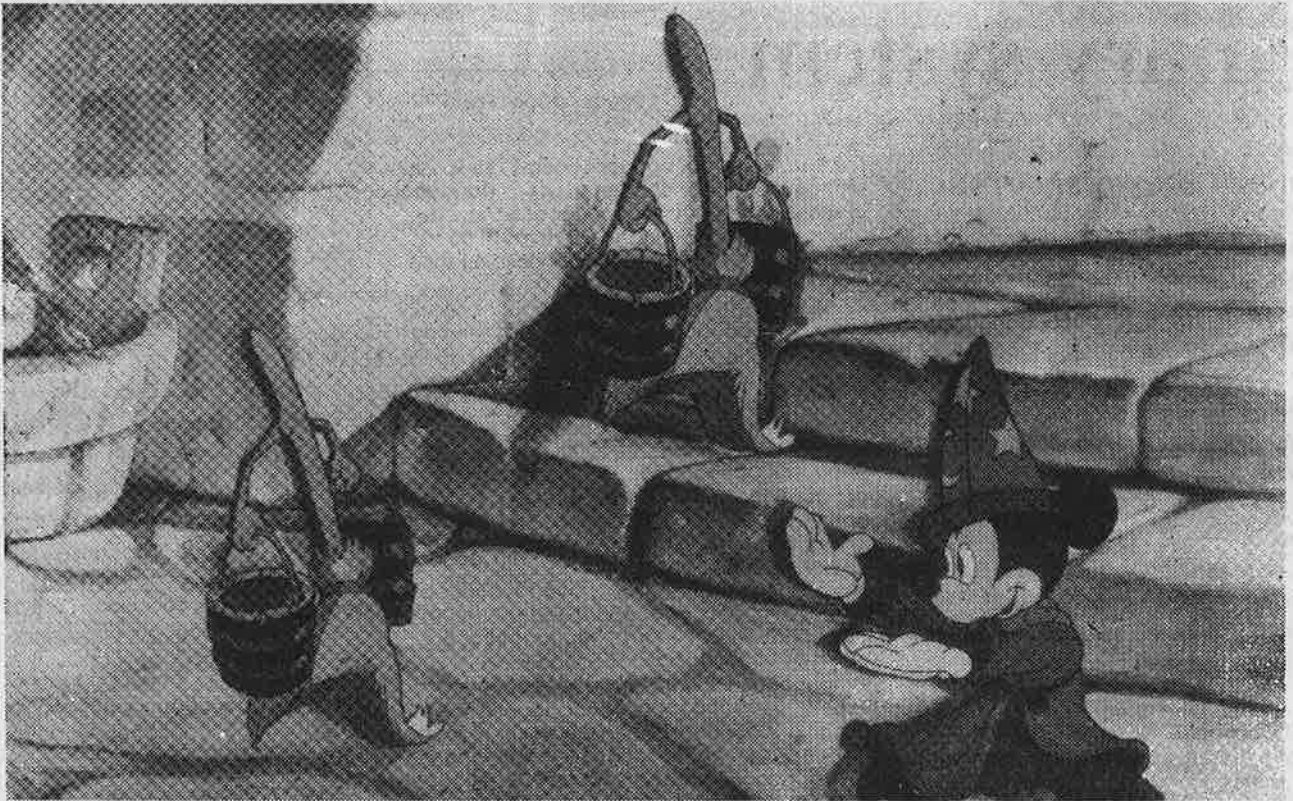
இவ்வாறு கச்சிதமாய் வடிவமைக்கப்பட்ட கதைகளுக்கு உயிர் கொடுக்க உயர்ந்த கார்ட்டூன் திறன் தேவைப்பட்டது. அதை எட்ட கார்ட்டூன் கலைஞர்கள் தங்கள் வரையும் திறனைப் பட்டை தீட்ட வேண்டி வந்தது. அவர்களில் பெரும்பாலோர் மிகக் குறைந்த கலைப்பயிற்சியே பெற்றிருந்த முன்னாள் பத்திரிகைக் கார்ட்டூன் கலைஞர்கள். 1932இல் கார்ட்டூன் கலைஞர் 'ஆர்ட்பாப்பிட்' (Art Bobbit) தன் வீட்டில் சம்பிரதாய மற்றவகையில் வரையும் வகுப்புகளை நடத்தத் தொடங்கினார். இதைக் கேள்விப்பட்ட டிஸ்னி, வகுப்புகளைத் தன் ஸ்டுடியோவிற்கே மாற்றி, வரைபொருட்களுக்கும் மாடல்களுக்கும் பணம் கொடுத்து, வகுப்புகளை நடத்த சூயினார்ட்

கலைத் கல்வியகத்தின் (Chounerd Art Institute) பயிற்சியாளரான டான் கிரஹாம் (Don Graham) ஐயும் அமர்த்தினார். இரண்டு ஆண்டுகளுக்குள் ளாகவே கிரஹாமும், ரிக்கோ லெப்ரன் (Riko Lebrun) ஜீன் சாரியட் (Jean Chariot) உள்ளிட்ட அவர் அமர்த்திய மற்றக் கலைஞர்களும் வரை தல், உடற்கூறு, செயல்களின் பகுப்பு, நடிப்பின் இலக்கணம் போன்ற வகுப்புகளை நடத்தத் தொடங்கி விட்டிருந்தனர்.

டிஸ்னியின் கண்டுபிடிப்புகள், ஒரு காட்சிப்பொருளின் அசைவுகள் அதன் பிரத்தியேக குணாதிசயங்களை வெளிப்படுத்தும் வகையிலான கலை நயத்திற்கு, அதாவது, குணாதிசயக் கார்ட்டூன்களின் வளர்ச்சிக்கு வழி வகுத்தது. வின்சத் மக்காய் (Winsot Mecoy) யின் 'ஹார்ட்டி த டைனோசார்' (Hertie the Dinosaur) 1914, ஆட்டோ மெஸ்மரின் (Otto Mesme) மெளனக் கார்ட்டூன்களான பெலிக்ஸ் பூனைக் கார்ட்டூன்கள் சிலவற்றிலும் குணாதிசயம் ஆங்காங்கே தென்பட்டாலும், டிஸ்னியின் மூன்று பன்றிக் குட்டிகள் (Three Little Pigs) 1933 தான் குணாதிசயக் கார்ட்டூன்களில் திருப்புமுனை. மூன்று பன்றிக்குட்டிகளும் ஒரேபோல் வரையப்பட்டிருந்தபோதிலும், அறிவார்ந்த புத்திசாலிப் பன்றியின் செய்கைகள் அதை அதன் போக்கற்ற சகோதரர்களிடமிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டின.

மெளனப் படங்களின் காலத்திலும், பேசும் படங்களின் ஆரம்ப நாட்களில் கூட

அழகான கார்ட்டூன் சித்திரங்கள் நல்ல குணமுடையவையாயும், குரூரமான சித்திரங்கள் கேடுகெட்டவையாயும் அனுமானிக்கப்பட்டன. ஆனால், மூன்று பன்றிக் குட்டிகள் வெளிவந்த பின் கார்ட்டூன் சித்திரங்கள் நடிக்க வேண்டி வந்தது, கலைஞர்களும் மேலும் பலதரப்பட்ட குணாதிசயங்களைப் படைக்கத் தொடங்கினார்கள். புதியதொரு டிஸ்னி கார்ட்டூன் வெளிவரும் ஒவ்வொரு தருணமும் மற்ற ஸ்டுடியோக்களைச் சேர்ந்த மற்ற கார்ட்டூன் கலைஞர்கள் அதைத் திரும்பத் திரும்பப் பார்த்து அதன் புதிய தொழில்நுட்பங்களைத் தங்கள் சொந்தப் படங்களில் கையாள முயன்றனர். (தனது 'பக்ஸ் பன்னி' (Bugs Bunny) க்காகப் புகழ் பெற்றவரும் வார்னர் சகோதரர்களின் முன்னாள் இயக்குநருமான 'சக் ஜோன்ஸ்'(Chuck Jones) கூறுகிறார் "நாங்கள் அப்போது டிஸ்னியிடமிருந்து திருடியது உண்மைதான். எல்லோருமே அப்போது டிஸ்னியிடமிருந்து திருடினார்கள்". 1987இல் வெளிவந்த வெண்பனியும் ஏழு குள்ளர்களும் (Snowwhite and the seven Dwarfs) மீதான வேலை துவங்கப்பட்டபோது பல்வேறுபட்ட மனோபாவங்களைச் சித்தரிக்கக் கூடியவர்களும், உலகிலேயே மிகத் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தவர்களுமான கலைஞர் குழுவை வால்ட் டிஸ்னி வைத்திருந்தார். வெண்பனியின் மீதான ஆரம்ப வெறுப்பு ஆழ்ந்த அன்பாய் உருமாறும் 'க்ரம்பி' (Grumpy)



சார்லி சாப்லினும், ஆர்சன்
வெல்ஸும் இன்னபிற மாபெரும்
படத்தயாரிப்பாளர்களும் கையாளும்
அதே சாதனங்களின் முழுமையான
கட்டமைப்பு படமெடுக்கும்
ஒவ்வொருவருக்கும்
கொடுக்கப்படுகிறது என்ற முழு
உணர்வு அதுவரை கார்ட்டூனில்
காணப்படவில்லை.

போன்ற பல பரிமாணங்கொண்ட ஒரு குணச் சித்திரத்தை அதற்கு ஐந்தாண்டுகட்குமுன் யாராலும் உருவாக்கி இருக்க முடியாது.

பலவகைகளிலும் 'வெண்பனி' டிஸ்னியின் மிகப்பெரும் பணியம். கார்ட்டூனில் முயற்சி செய்யப்பட்ட எல்லாவற்றையும் விட அதிகத் தத்ரூபமான சித்திரங்களும் பொருள்பொதிந்த கதையமைப்பும் அதற்குத் தேவைப்பட்டது. பார்வையாளர்கள் ஒரு மணி நேரத்திற்கும் மேல் உட்கார்ந்து ஒரு கார்ட்டூனைப் பார்ப்பார்களா எனப் பலரும் சந்தேகித்தனர். படம் தயாரிப்பதற்கோ மிக அதிகச் செலவாயிற்று. முப்பதுகளின் ஆரம்பகாலக் குறைந்த விலைவாசியிலேயே படச்செலவு இருபது லட்சம் டாலர்களுக்கு மேல் ஆனது. டிஸ்னி தன்னிடமிருந்த எல்லாவற்றையும் ஒட்டுமொத்தமாய் அதன்மீது பணியம் வைத்தார்.

வசூலிலும் சரி, விமரிசனங்களிலும் சரி, 'வெண்பனி' பெரும் வெற்றி பெற்றது. அதைத் தொடர்ந்து டிஸ்னி மிகப் பெருமை வாய்ந்ததும். பெரும் வசூல் சாத்தியக் கூறுகள் கொண்டதுமான கார்ட்டூன் பாணியில் 'பினோக்கியோ'(Pinocchio) (1940), பண்டாசியா (1940), 'டம்போ'(Dumbo) 1941 மற்றும் 'பாம்பி'(Bambi) 1942 என்ற படங்களை எடுத்தார். 'வெண்பனி'யும் இந்த நான்கும் பெரும் ஐந்து (Big five) எனப்பட்டன.

அமெரிக்கத் தொலைக்காட்சியின் அதீதக் கார்ட்டூன் சிம்சன் தொடர் (Simpson) இன் காட்சியமைப்பு ஆலோசகர்களில் ஒருவரான 'ப்ராட் பேர்ட்'(Brad Bird) கூறுகிறார் "டிஸ்னி

உண்மையில் செய்தது பிரம்மாண்ட சினிமாவைக் கார்ட்டூனில் அறிமுகப்படுத்தியதுதான்". 'வெண்பனி' வெளிவந்தபோது அது கார்ட்டூன்களில் முதன்மையில் மட்டுமல்ல, சினிமாவிலேயே முதன்மையில் இருந்தது. சார்லி சாப்லினும், ஆர்சன் வெல்ஸும் இன்னபிற மாபெரும் படத்தயாரிப்பாளர்களும் கையாளும் அதே சாதனங்களின் முழுமையான கட்டமைப்பு படமெடுக்கும் ஒவ்வொருவருக்கும் கொடுக்கப்படுகிறது என்ற முழு உணர்வு அதுவரை கார்ட்டூனில் காணப்படவில்லை.

இரண்டாம் உலகப் போரின் பெரும்பகுதியை டிஸ்னி அமெரிக்க இராணுவத்திற்கான பயிற்சிப் படங்களில் செலவழித்ததன் பின்விளைவாய்ப் போருக்குப் பிந்திய ஆண்டுகள் ஸ்டுடியோவில் ஆட்குறைப்பு நேரமாகின, இருந்தும், டிஸ்னியால் 'ஒன்பது கிழவர்கள்' என அன்பாய் அழைக்கப்பட்ட லே கிளார்க் (Le Clark), மார்க் டேவிஸ் (Mark Davis), ஒலீ ஜான்ஸ்டன் (Ollie Johnston), மில்ட் காஃல், வார்ட் கிம்பால் (Ward Kimball) எரிக் லார்சன் (Eric Lorse), ஜான் லூன்ஸ்பெரி (John Lounsbery) உல்ப்காங் ரைதர்மான் (Wolghing Reitherman), ப்ராங்க் தாமஸ் (Franck thomas) இவர்களாலான மையச் சித்திரக் குழுவின் பணி மேன்மேலும் பதப்பட்டது; 'சிந்தரெல்லா', 'பெண்மணியும் பரதேசியும்' பீட்டர் பாஸ், '101 வெள்ளை நாய்கள்' உள்ளிட்ட அவர்களின் பிந்தைய படங்கள் பல நியாயமாகவே இதிகாசங்களெனப் புகழப்படுகின்றன. இருந்தும் 'வெண்பனி'யையோ 'பண்டாசியா'வையோ போல் உத்திகள் நிறைந்த ஒரு படத்தை டிஸ்னி தயாரிக்கவேயில்லை.

நாற்பதுகளின் இறுதியிலும் ஐம்பதுகளின் துவக்கத்திலும் எம்ஜிஎம், வார்னர் பிரதர்ஸ், பின்னர் அமெரிக்க ஐக்கியத் தயாரிப்பாளர்கள் (United Productions of America) ஆகிய நிறுவனங்களின் கலைஞர்கள் டிஸ்னி கலைஞர்கள் கண்டறிந்த கொள்கைகளை எடுத்துக் கொண்டு ஒரு புதிய பாணி கார்ட்டூனில் பயன்படுத்தினர். 'பக்ஸ் பன்னி' (Bugs Bunny) 'டாம் அண்ட் ஜெர்ரி' (Tom and Jerry) எல்மர் பட் (Elmer Fudd) 'யோஸ்மைட் சாம்' (Yosemite same), 'ரோடர்னர் அண்ட் வைல் கோயோடே' (The Road Runner and Wile E. Coyote) இவற்றின் குதூகலமான வேகம்மிக்க அதீத அசைவுகள் விபரீத வெளிப்பாடுகளையும் மிக அதீத நடிப்பையும் கொண்டு சிந்தரெல்லா மற்றும் 'பீட்டர் பான்' இன் 'வெண்டி (Wendy) இவற்றின் தத்ரூப அசைவுகளை மீறின.

ஐம்பதுகளிலும் அறுபதுகளிலும் மிகச் சில கலைஞர்களே கார்ட்டூன் தொழிலில் நுழைந்தனர். ஹாலிவுட்டின் கார்ட்டூன் ஸ்டுடியோக்கள் மெது மெதுவே மூடப்பட்டன. ஒன்

பது கிழவர்களால் வழிநடத்தப்பட்ட டிஸ்னி கலைஞர்கள் உலகின் தலைசிறந்தவர்களானதால் ஸ்டுடியோவிற்குப் புதிய திறமைகளைச் சேர்க்க உந்துதல் சிறிதும் இருக்கவில்லை, ஆனால், அறுபதுகளின் இறுதியிலும், எழுபதுகளிலும் முக்கியக் கார்ட்டூன் கலைஞர்கள் ஓய்வுபெறவும் மரணமடையவும் தொடங்க, அவர்கள் இடத்தை நிரப்பப் புதிய கார்ட்டூன் கலைஞர்கள் பயிற்சி பெற்றாக வேண்டும் என்பது தெளிவாயிற்று.

எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தில் டிஸ்னி கலைஞர்களை அமர்த்தத் தொடங்கினார்; 'மேற்குடி மக்கள்' (The Aristocrats) (1970), ராபின் ஹூட் (Robin Hood) (1973) இவற்றிலில்லாத கவர்ச்சிகரமான தெம்பை இவர்கள் தந்தனர். உதாரணம் 'காப்பாற்றும் படை' (The Rescuers) (1977) ஆனால் 1979இல் டான் ப்ரூத் (Don Bruth), கேரி கோல்ட்மேன் (Carry Goldman), மற்றும் ஜான் போமெரோய் (John Pomeroy) இவர்கள் விலகித் தம் சொந்த ஸ்டுடியோக்கள் துவங்கியபோது இவர்களில் பலரும் வெளியேறினர். இவர்களின் வெளியேற்றம் டிஸ்னியின் விஸ்தரிப்புத் திட்டத்தைப் பெரிதும் தாக்கியது; அடுத்த பத்தாண்டுகளில் ப்ரூத் ஸ்டுடியோ தரம்வாய்ந்த கார்ட்டூன்களின் களத்தில் டிஸ்னியின் மிகப்பரவலாய் அங்கீகரிக்கப்பட்ட எதிரியானது.

டிஸ்னியின் பதிலடி கலிஃபோர்னியா கலைப் பயிலகத்தை சேர்ந்த திறமைவாய்ந்த இளங்கலைஞர்களை மையங்கொண்டு ஆட்சேர்ப்பை அதிகமாக்கியது. 1984இல் பதவியேற்ற டிஸ்னியின் புதிய நிர்வாகக் குழு கார்ட்டூனில் ஸ்டுடியோவில் தலைமையை நிலைநாட்டுவதில் மேலும் ஊக்கம் காட்டியது.

ஆனால் இந்த ஆட்சேர்ப்பு நடந்து கொண்டிருந்த காலத்தில் கார்ட்டூன் கதைப்படங்கள் மெலியத்தொடங்கின. வார்னர் சகோதரர்களின் '1001 முயல் கதைகள்' (1001 Rabbit Tales), 'பில் மெலென்டெஸ்' (Bill Melendoz) இன் 'இனிய பயணம், சார்லீ ப்ரௌன் திரும்பி வராதே (Bon Voyage, Charlie Brown-And Don't come Back) 'ரால்ப் பக்ஷி' (Rolph Bakshi) இன் 'தீயும் பனிக்கட்டியும்' (Fire and Ice)'ஜான் கோர்ட்டி' (John Korty)யும் லாகாஸ் பிலிம் (Lucas Film) உம் எடுத்த 'இரண்டு நெடுங்காலங்களின் முன்' (Twice upon a time) உள்ளிட்ட எண்பதுகளின் ஆரம்பகாலப் படவரிசை வசூலில் மண்ணைக் கவ்வியது.

இருந்தும், திவசம் நடப்பதற்கு முன்னால், எண்பதுகளின் நடுவே, கார்ட்டூன் ஒரு தூண்டுதல்மிக்க மறுபிறவி எடுத்தது. ஸ்டீவன் ஸ்பீல் பெர்க் (Steven Spielberg) இன் 'ஆம்ப்ளின் கேனிக்கை' (Amblin Entertainment) ஆல் தயாரிக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்ட டான் ப்ரூத்தின் 'ஒரு அமெரிக்க வால்' (An American Tail) (1986)

எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தில்

டிஸ்னி

கலைஞர்களை அமர்த்தத்

தொடங்கினார்.

உடன் இது துவங்கியது.

உண்மையில் அந்த ஆண்டின் மிகப்பெரிய சேதி டிஸ்னி ஆம்ப்ளின் கூட்டுத் தயாரிப்பான 'ரோஜர் முயலை மாட்டியது யார்?' (Who Framed Roger Rabbit) தான். 'ராபர்ட் ஜெமெக்கிஸ்' ஆல் இயக்கப்பட்டு, கார்ட்டூன் பகுதிகள் ரிச்சர்ட் வில்லியம்ஸ் (Richerd William) ஆல் இயக்கப்பட்ட இந்த கார்ட்டூனும் இயல் நடிப்பும் கலந்த பெருமுயற்சி நாற்பதுகள் மற்றும் ஐம்பதுகளின் பிரசித்திப்பெற்ற கார்ட்டூன் குறும்படங்களுக்கு அஞ்சலி செலுத்தியது; 1988 இன் மிக வெற்றிகரமான படமாகி, உலகமுழுவதும் முப்பது கோடி டாலருக்கு மேல் ஈட்டியது.

1989இல் இன்னுமொரு ப்ரூத் டிஸ்னி போட்டி, ப்ரூத்தின் 'எல்லா நாய்களும் சொர்க்கம் செல்லும்' (Twelve dogs go to heaven) மற்றும் டிஸ்னியின் 'குட்டி ஜலகன்னி' (The Little Mermaid) இவற்றினிடையே நிகழ்ந்தது. ஹன்ஸ் கிறிஸ்டியன் ஆண்டர்சன் (Hans Christian Anderson) இன் கண்ணீர்க் கற்பனையின் எழுச்சிமிக்க உழுவலான 'குட்டி ஜலகன்னி' எட்டு கோடியே நாற்பது இலட்சம் டாலர்கள் ஈட்டி, மொத்த கார்ட்டூன் படங்களின் சரித்திரத்திலேயே ஒரு சாதனை புரிந்தது. சிறந்த மூலப் பின்னணிக்காகவும் சிறந்த பாடலுக்காகவும் அகாதெமி பரிசுகளையும் அது வென்றது; 'டம்போ'விற்குப் பின் ஒரு கார்ட்டூன் கதைப்படம் ஆஸ்கார் பரிசு பெற்ற அதுவே முதல் முறை.

இந்தப் படங்களின் வெற்றிகள், கடந்த இருபதாண்டுகளில் கார்ட்டூன் துறையில் நுழைந்துள்ள கலைஞர்களின் திறமையையும் அவர்களது வளர்ந்துவரும் மெருகையும் வழிமொழிகின்றன. டிஸ்னி, சல்லிவன் ப்ரூத் (Sullivan Bluth) இன்னும் சில சிறிய ஸ்டுடியோக்களின் கார்ட்டூன் கலைஞர்கள் டிஸ்னியின் இது காசப் படங்கள் நிறுவிய உயர்தரத்தைச் சவாலாய் சந்திக்கத் துவங்கியுள்ளனர்.

கே. எஸ். சங்கர்

கடைசி பக்கம் - கலையும் தொழில்நுட்பமும்

புகைப்படம் 1835 ஆம் ஆண்டே கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. ஆனால் 1888 இல் ஜார்ஜ் ஈஸ்ட்மேன் (George Eastman), சினிமாவிற்கான புகைப்பட சுருளை வடிவமைத்த போது கூட சினிமாவை கண்டுபிடிப்பதற்கான சாத்தியக் கூறு எழவில்லை.

ஸ்டீல் போட்டோகிராபரான சினிமா விற்கான எட்வர்டு மேபிரிட்ஜ் Edward Maybridge என்பவரே முதன் முதலில் செலுலாய்டு Celluloid எனப்படும் நிழற்படச் சுருளை, ஒரு தொடர்ச்சியான இயக்கத்தில் ஒட்டிட்டு ஒரு தொடர்ச்சியான இயக்கத்தைப் பதிவு செய்வதைப் பற்றி ஆராய்ந்தார்.

இந்த தொடர்ச்சியான நிகழ்ச்சி, தொடர்ச்சியற்ற படங்களின் தொகுப்பு என்று நாம் அறிந்திருந்தும் இவையனைத்தும் அசைவற்ற புகைப்படங்களின் தொகுப்பு என்று நாம் எத்தனை முறை நினைத்து உணர்ந்திருக்கிறோம்.

இது நாம் சினிமா மீது வைத்திருக்கும் ஆழ்ந்த விருப்பத்தை காட்டுகிறதா அல்லது நாம் தொழில்நுட்பத்தை நம்பும்படி ஏமாற்றப்படுகிறோம் என்ற விஷயத்தைப் பற்றி அக்கறை கொள்ள மறுக்கிறோம் என்று அர்த்தமா?

உங்களையே கேட்டுக் கொள்ளுங்கள்.

ஜப்பானின் திரைப்படத்துறை ஆட்டோமொபைல் தொழிற்சாலையோடு ஒப்பிடக்கூடியதாய் கஜிரா யமமோடோ வோடு இணைந்து இரண்டாண்டுகள் பயின்றார். 1943இல் 'Judo Saga' என்ற படத்தை இயக்கினார். பின் வருடத்திற்கு ஒன்று என்ற வீதம் 1950க்குள் ஆறு திரைப்படங்களை இயக்கினார். அவரது எட்டாவது திரைப்படமான "ரோஷாமன்" (Rashomon) அவரது காலத்தில் மிகச் சிறந்த படமாகும். என்றாலும் 1950களில் ஜப்பான் திரைப்பட துறைகளில் இருந்த Mizoguchi, Ozu, Naruse, Kinoshita, போன்றவர்கள் அக்காலத்தில் இருந்ததினால் விமர்சகர்களாலும், திரைப்படத்தில் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்தவர்களாகும் "ராவோமன்" திரைப்படம் புறக்கணிக்கப்பட்டது.

1951இல் வெனிஸில் நடைபெற்ற திரைப்பட விழாவிற்கு ஜப்பானிய படம் ஒன்று வேண்டுமென்பப்பட்டபோது 'ராவோமன்' திரைப்படம் பரிசீலனைக்கு கூட எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை. ஆனால் இத்தாலியின் பிரதிநிதி குரோசாவாவின் "ராவோமன்" திரைப்பட படத்தில் தயாரிப்பாளர்களான 'டேயிய் பிலிம் லிமிடெட்'இன் எதிர்ப்புகளுக்கு மத்தியில் திரைப்பட விழாவிற்கு அனுப்பி வைத்தார். இது குரோசாவாவிற்கு கூட தெரியாது. "ராவோமன்" அத்திரைப்பட விழாவிற்கு "Grant Prix" விருதைப் பெற்றது. அப்போது கூட குரோசாவா மிகவும் பெருந்தன்மையாக நடந்து கொண்டார். இந்த காலத்திற்கேற்ற பல நவீன, சிறந்த படங்கள் உள்ளன. அதற்கு பரிசளித்திருக்கலாம் உதாரணத்திற்கு "Bicycle Thief" என்ற படம் மிகச் சிறந்தப் படமென்று குரோசாவா கூறினார். அவர் எவ்வளவு பெரிய மனிதர். இன்றைக்கும்கூட அந்த நிலையில் மாற்றமேது.

நன்றி : இந்திய ஃபோட்டோகிராபிக் கம்பெனி

EXR: A New Generation of EASTMAN Films To Push The Limits Of Your Imagination.

Spread your creative wings wider than ever before with the new EASTMAN EXR family of extended range color negative films.

EXR – Films with outstanding underexposure latitude, major improvements in speed/grain relationships, color rendition and sharpness.

Together they give you greater freedom now and even greater freedom in the years to come with the whole family of extended range films.

The family includes EXR 5296 an EI 500 tungsten film in 35mm. EXR 5248 and EXR 7248, an EI 100 EXR tungsten film in 35 mm and 16mm. EXR 5245 and EXR 7245, an ultra fine-grain EI 50 daylight film, in 35 and 16 mm.

The name is EASTMAN. The goal is freedom. Freeing the imagination for you.



Eastman



EXR

Motion Picture Films

India Photographic Company Limited – a Kodak affiliate

*Eastman and Kodak are
trademarks of
Eastman Kodak Company,
U.S.A.*

SALANAM (Registered)

க.மாணசுந்தர்

அலங்காரம்



சுழற்சி

ஜாஜி

மணி ரதினாமி

A.R. ரகுமார்
சந்திராஜி சிவன்
வைமுத்து

**ஆகஸ்ட்
15
முதல்**

அலங்கார A/c
3 காட்சிகள்
தேவி பாரடைஸ்
பகல் காட்சி 70MM A/c
உதயம் A/c
அகஸ்தியா 70MM
3 காட்சிகள்
பாலஅபிராமி A/c
4 காட்சிகள்
மற்றும்
உலகெங்கும்



GV

பிலிம்ஸ் லிட்
வேளியூர்