

சுஸனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

பிப்ரவரி - மார்ச் 93

ரூ. 5.00



தேவிபாலா A/c

14710

சக்தி அபிராமி A/c

AVM ராஜேஸ்வரி A/c

4 காட்சிகள்
மகாராணி

3 காட்சிகள்

பிரார்த்தனா

(டிரைவ்-இன்-தீயேட்டர்)

6-45 & 9-45 P.M.

மற்றும் தமிழகமெங்கும்



~~ஜாதிமல்லை~~

சினிமாஸ் கேர்ப் UA

க.பாலசந்தர்

முகதமணி

சலனம்

Regn. No. 53717/91

இதழ் 10
பிப்ரவரி - மார்ச் 93
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.பூராம்
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

ரெய்னர் வெர்னர் .:பாஸ்பைண்டர் 2

புராணப் படங்களிலிருந்து
பக்திப் படங்களுக்கு 9

கலாச்சார வாழ்க்கை நிர்மூலமாக்கப்பட்டது 14

இந்திய சர்வதேச திரைப்பட விழா 19

அமெரிக்கர்களின் ஆளுமை எல்லா
பிரதேசங்களிலும் ஊடுருவி வருகிறது 26

டி.வி. விளம்பரப் படங்கள் 28

உலக சினிமா சாதனையாளர் - 10

ரெய்னர் வெர்னர் ஃபாஸ்பைண்டர்

1970 களிலும் 1980 களிலும் உலகம் முழுவதும் அறியப்பட்ட ஜெர்மானியத் திரைப்பட இயக்குனர்-நடிகர் ஃபாஸ்பைண்டர்!

'ஜெர்மானியத் திரைப்படங்களின் (இறைத்) தூதுவர்....' என்று 'நியூயார்க் டைம்ஸ்' நாளிதழ் இவரைப் புகழ்ந்தது.

'ஜெர்மன் சினிமாவின் பாதுகாவலர்' என்றும் இவர் புகழ்ப் பெற்றார்.

'புதிய ஜெர்மன் சினிமா' இயக்கத்தில் மிகவும் சர்ச்சைக்குரியவராகத் திகழ்ந்தவரும் இவர்தான். அதே வேளையில் சிறிய வயதிலேயே அதிக எண்ணிக்கையில் படங்களைத் தயாரித்து இயக்கியவரும் இவராகத்தான் இருப்பார். ஆம், தமது பத்தொன்பதாவது வயதில் ஒரு துண்டுப் படத்தை இயக்கியதில் தொடங்கி, முப்பத்திரண்டு வயதிற்குள் முப்பத்திரண்டு படங்களை இயக்கி முடித்தார். தமது முப்பத்தி ஏழாவது வயதிற்குள் நாற்பத்திமூன்று படங்களைக் கொடுத்தவர். அதாவது பதினெட்டு ஆண்டுகளில் நாற்பத்தி மூன்று படங்கள்... இது ஓர் உலக சாதனை!

தாம் தயாரித்த பல படங்களில் நடித்ததும் அல்லாமல், மேடை-நாடகங்களிலும் நடித்து, இயக்கினார். கூடவே தொலைக்காட்சிக்காகவும் படங்களை எடுத்தவர் இவர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

எவ்வளவு சுறுசுறுப்பு..... எவ்வளவு வேகம்..... எவ்வளவு திறமை....?!

இரண்டாவது உலகப்போர் முடிவுற்றதும், ஜெர்மனி தனது சமீபத்திய வரலாற்றிலிருந்து துண்டிக்கப்பட வேண்டுமென நேசநாடுகளான அமெரிக்கா, சோவியத் யூனியன், பிரிட்டன் பிரான்ஸ் நான்கும் தீர்மானித்தன. இந்த அடிப்படையில், ஜெர்மனியில் தயாரிக்கப்பட்ட படங்களுக்குக் கடுமையான தணிக்கை முறை திணிக்கப்பட்டது. நேசநாடுகளிலிருந்து வந்த திரைப்படங்கள் ஜெர்மனித் திரையரங்குகளில் ஏராளமாகத் திரையிடப் பட்டன.

இதன் காரணமாக ஜெர்மன் திரையுலகம் அனேகமாகச் செத்து விட்டது என்றே சொல்லலாம். 1945 லிருந்து 1960 வரை மிகச்சில ஜெர்



மன் படங்களே தயாரிக்கப்பட்டன.

1962 ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி மாதம் ஜெர்மனியில் 'ஓபர்ஹாசன்' என்ற நகரில் இருபத்தாறு இளம் ஜெர்மன் இயக்குனர்கள் ஒன்று கூடி ஒரு 'கூட்டறிக்கை'யை வெளியிட்டனர். இதுதான் 'ஓபர்ஹாசன் கூட்டறிக்கை' என்று அழைக்கப்படுகிறது. ஜெர்மன் திரைப்படத் துறைக்கு புத்துயிர் அளிக்க வேண்டுமென்பதே இந்த 'அறிக்கை' யின் முக்கிய நோக்கம்.

இந்த அறிக்கையில் கையொப்பமிட்ட அலெக்ஸாண்டர் குளுகே, ரெய்ன்ஹார்ட் ஹாஃப், பீட்டர் வில்லியன் தால், விம் வெண்டர்ஸ், ழான் மாரி ஸ்ட்ராப், எட்கர் ரீட்ஸ், வெர்னர் ஹெர்சாக், வோல்க்கர் ஷ்லாண்டார்ப், வெர்னர் ஷ்ரோட்டர், ஹான்ஸ் ஐர்கன்ஸ் சைபர்பர்க், மற்றும் ஃபாஸ்பைண்டர் ஆகியோரே பின்னர், 'புதிய ஜெர்மன் சினிமா' இயக்கத்தின் முக்கிய புள்ளிகளாக விளங்கினர்.

1962ல் 'ஓபர்ஹாசன் கூட்டறிக்கை' வெளியிடப் பட்டாலும் கூட அடுத்த சில ஆண்டுகளில் குறிப்பிடத்தக்க முன்னேற்றம் எதுவும் ஜெர்மன் திரையுலகில் ஏற்பட்டு விடவில்லை.

1965க்கு பிறகு மேற்குறிப்பிட்ட இயக்குனர்களின் பல படங்கள் ஒவ்வொன்றாக வெளிவந்து அந்நாட்டு திரைப்படத்துறைக்கு புத்துயிர் ஊட்டின. அந்த காலகட்டத்தில் ஐரோப்பாக்கண்டம் முழுவதும் ஓர் அரசியல் கொந்தளிப்பு பரவியது. 1968ல் பிரான்சில் நடந்த மாணவர் போராட்டத்துடன் அந்தக் கொந்தளிப்பு அலை



த அமெரிக்கன் லோலர்ஜர்

அடங்கியது.

இதற்குப் பிறகுதான் 'புதிய ஜெர்மன் சினிமா' இயக்கம் வலுவுடன் எழுந்து நின்றது. இதன் காரணமாக, ஃபாஸ்பைண்டர் உட்பட்ட பல ஜெர்மன் இயக்குனர்களின் படைப்புகளில் அந்த அரசியல் கொந்தளிப்பின் தாக்கம் பெருமளவில் இருந்தது.

ரெய்னர் வெர்னர் ஃபாஸ்பைண்டர் 1946 ஆம் ஆண்டு மே மாதம் முப்பத்தோறாம் நாள் பவேரியா மாநிலத்தில் பிறந்தவர். இவரது தந்தை ஒரு மருத்துவர்; தாய் ஒரு மொழிபெயர்ப்பாளர். (ஃபாஸ்பைண்டரின் பல படங்களில் அவரது அன்னையார் 'லீலா பெம்பி' என்ற புனைபெயரில் நடித்துள்ளார்) இவரது பெற்றோர் விவாகரத்து பெற்றுக் கொண்டதால், ஃபாஸ்பைண்டர் தமது தாயுடன் வாழ்ந்தார். தான் பணிக்குச் செல்ல வேண்டிய நேரங்களில் எல்லாம் மகனை சினிமா பார்க்க அனுப்பிவிடுவார் ஃபாஸ்பைண்டரின் தாய்! இதனால் தமது ஒன்பதாவது வயதிலிருந்தே இவருக்கு சினிமாவின் மீது அளவற்ற 'காதல்' ஏற்பட்டது.

1964ல் பள்ளிப்படிப்பை முடித்ததும், பல்வேறு வேலைகளில் பணிபுரிந்தார். 1967ல்

'ஹன்னா ஷிகுல்லா' என்ற இளம் பெண்ணை சந்தித்தார். (பின்னாளில் ஹன்னா இவரது பல படங்களில் கதாநாயகியாக நடித்ததுடன் மனைவியாகவும் வாழ்ந்தார்).

1967ல் ஃபாஸ்பைண்டரும் ஹன்னாவும் 'ஆக்ஷன்-தியேட்டர்-குரூப்' என்ற ஒரு 'அண்டர்-கிரவுண்ட்' நாடகக் குழுவில் சேர்ந்து நடித்து வந்தனர். மியூனிக் நகரில் நாடகங்கள் எழுதி நடத்தி வந்த ழான் மாரி ஸ்ட்ராப்' என்பவரை அப்போதுதான் பாஸ்பைண்டர் சந்தித்தார். (ழான் மாரி ஸ்ட்ராப்பின் தாக்கம் தன்மீது நிச்சயமாக ஏற்பட்டது என்று பின்னர் பாஸ்பைண்டர் சொல்லியிருக்கிறார்).

1968ல் 'ஆக்ஷன்-தியேட்டர்-குரூப்' காவல் துறையால் வலுக்கட்டாயமாக நிறுத்தப்பட்டது. அதே ஆண்டில் தமது நண்பர்களுடன் சேர்ந்து 'ஆண்டி-தியேட்டர்' என்ற நாடகக்

குழுவைத் தொடங்கினார். அதேகால கட்டத்தில் அவர் திரைப்பட உலகிலும் பணியாற்றத் தொடங்கிவிட்டதால் ஓராண்டுக்குள் இந்த நாடகக் குழுவையும் மூடவேண்டி வந்தது.

1965ல் 'த சிட்டி பம்ஸ்' அல்லது 'த சிட்டி டிராம்ப்' என்ற துண்டுப்படத்தையும், 1966ல் 'த ஸ்மால் கேயாஸ்' என்ற மற்றொரு துண்டுப்படத்தையும் இயக்கியிருந்த ஃபாஸ்பைண்டர், 1969ல் 'லவ் ஈஸ் கோல்டர் தேன் டெத்' என்ற தமது முதல் முழுநீளக்கதைப் படத்தை இயக்கியிருக்கிறார்.

பெர்லின் உலகப் படவிழாவில் அப்படம் திரையிடப்பட்டபோது ரசிகர்களும், விமரிசகர்களும் விசிலடித்து, கலாட்டா செய்து அப்படத்தை கண்டனம் செய்தார்கள். ஆனால் பாஸ்பைண்டரோ மனம் தளராமல், இதே ரசிகர்களும், விமரிசகர்களும் என் படங்களைப் பார்த்து ரசிக்கும்படி செய்து காட்டுகிறேன் என்று குளுரைத்தார். அப்படியே செய்தும் காட்டினார்.

1969 மற்றும் 70ஆம் ஆண்டுகளில் மட்டும் ஏழு படங்களை இயக்கினார். அவரது இரண்டாவது படமான 'காட்சல் மாஷர்' மிகப்புகழ் பெற்றது. தமது முதல் ஒன்பது படங்களைப்

பற்றி ஃபாஸ்பைண்டருக்கு எந்தவிதப் பெருமிதமும் கிடையாது. “.... அவை நாடக பாணியில் அமைந்தவை; மேல் மட்டத்தினருக்கும், தனிப்பட்ட திரையிடல்களுக்குமே அவை லாயக்கானவை; எனக்காகவும் எனது நாடக-உலக நண்பர்களுக்காகவும் மட்டுமே எடுக்கப்பட்ட படங்கள் அவை.....” என்று பின்னர் குறிப்பிட்டார் பாஸ்பைண்டர். அந்தக் காலகட்டத்தில் அவர் இத்தாலியின் பெலினி, பிரான்சின் கோதார் மற்றும் அமெரிக்காவின் டக்ளஸ் சிர்க் ஆகிய இயக்குனர்களின் படங்களை அதிகமாகப் பார்த்து அவற்றால் கவரப் பெற்றார்.

.....“டக்ளஸ் சிர்க்கின் படங்களை நான் பார்த்தது எனக்கு மிக முக்கியமாகப் படுகிறது. அவரால் ரசிகர்களுக்கு ஒரு கதையை நன்கு சொல்ல முடிந்ததுடன், கூடவே ஓர் அரசியல் கருத்தையும் அத்துடன் இணைக்கவும் முடிந்தது. அமெரிக்கப் படங்களிலிருந்துதான் ‘பொழுது போக்கு அம்சங்களின்’ முக்கியத்துவத்தை நான் உணர்ந்து கொண்டேன். கவர்ச்சியும், அழகும், உணர்ச்சிகளும் இல்லாமல் படங்கள் ரசிகர்களை சென்று சேர முடியாது.... பிறகு தான் நமக்குப் பிடித்த அரசியல் கருத்துக்களை சொல்ல முடியும் என்று நான் உணர்ந்த கொண்டேன்.....” என்கிறார் ஃபாஸ்பைண்டர். இவரது பத்தாவது படத்திலிருந்து இத்தகைய மாற்றங்களை நாம் உணரமுடியும்.

.....“அமெரிக்கப் படங்களைப் போன்ற அழகுணர்ச்சி கொண்ட படங்களையும், கலையுணர்ச்சி கொண்ட (பெலினி, விஸ்கோண்டி) இத்தாலிய படங்களையும், அரசியல் கருத்துக்கள் கொண்ட (கோதார்) பிரெஞ்சுப் படங்களையும்-ஒருங்கிணைத்து நான் எனது படங்களை ‘இயக்கத் தொடங்கினேன்.....” என்று குறிப்பிடுகிறார் இவர்.

விஸ்கோண்டியின் ‘த டாம்ட்’ மற்றும் கோதாரின் ‘மை லைப் டு லிவ்’ ஆகியவற்றை மிகச் சிறந்த படங்களாகக் குறிப்பிடுகிறார்.“சோவியத் யூனியனின் ஐஸன்ஸ்டீன் என்னைக் கவரவில்லை. அதேபோல ‘ஆண்டி வார் ஹாலையும்’ எனக்குப் பிடிக்காது. மற்ற ஜெர்மானியர்களைப் போலத்தான் எனக்கு ‘பிரெக்ட்’ டைப் பிடிக்கும். ஆனால் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படியான அவரது பாதிப்பு எதுவும் என்னிடமில்லை. நான் விரும்பியது அழகுணர்ச்சி, முழுமை, யதார்த்தம் கூடவே கொஞ்சம் அரசியல் - ஆகியவைதான்.....”

.....“நடப்பியலையும் (ரியலிசம்) உண்மையையும் பிரிக்கும் இடைவெளி எது?” - என்று கேட்கப் பட்டபோது,

.....“உண்மை எனும்போது, எனது-உண்மை, உனது-உண்மை என்ற பாகுபாடு நிச்சயம்

வைல்ட் கேம்





எஃபி ப்ரீஸ்ட்

சயமாக இருக்கும். ஆனால் யதார்த்தம் எனும் போது சமூகத்தில் நிலவும் பொய்மையும் அதில் கலந்துவிடும்.....” என்கிறார்.

.....“ஓபர்ஹாசன் கூட்டறிக்கையில் கையொப்பமிட்ட பல இயக்குனர்களின் படங்களில் தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியும், முழுமையும் இல்லாமல் இருந்தன. நான் எனது படங்களில் ‘முழுமை’க்கு முன்னிடம் கொடுக்கிறேன்.....” என்றார்.

“முழுமையான படமே உணர்ச்சியற்றதாகவும் செத்துப்போனதாகவும் இருக்கலாமல்லவா?” - என்று கேட்கப் பட்டபோது,

.....“அப்படிச் சொல்லிவிட முடியாது! பெலினியின் படங்கள் முழுமையானவை. ஆனால் அவை உணர்ச்சியற்ற செத்துப் போன படங்களல்ல...” என்றார். ஃபாஸ்பைண்டரின் படங்களில் திரும்பத்திரும்ப காணப்படும் ஓர் அம்சமானது, ரசிகர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்து அவர்களிடையே எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டிவிடும் அதேவேளையில், காட்சியின் இயற்கையான மையக் கருத்திலிருந்து ரசிகர்களைத் திசைதிருப்பி விடுவதுமாகும். இந்த தந்திரத்தை அவரது இரண்டாவது படமான ‘காட்

சல் மாவூர்” என்பதிலேயே காணலாம்.

1972ல் வெளியான ‘த பிட்டர் டியர்ஸ் ஆஃப் பெட்ரா வான் காண்ட்” படத்தில் இந்த யுக்தி இன்னும் சற்று பண்பட்ட நிலையில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இதில் காட்சிகளின் அலங்கார அமைப்புகள், காமிரா-நகர்வுகள் போன்றவைகளால் பாத்திரங்களின் தன்மைகள் விளக்கப்படுகின்றன.

ரசிகர்களுக்கும் பாத்திரங்களுக்கும் இடையே ஒரு ‘பிளவு’ இருக்கமாறு பார்த்துக் கொள்வது பாஸ்பைண்டரின் வழக்கம்.

அமெரிக்க ‘குண்டர்கள்’ (Gangsters) படங்களின் பாதிப்பை ஃபாஸ்பைண்டரின் மூன்று படங்களில் காணமுடியும். அவை: “லவ் ஈஸ் கோல்டர் தென் டெத்”(1969) ‘காட்ஸ் ஆஃப் பிளேக்” (1969) மற்றும் ‘அமெரிக்கன் சோல்ஜர்’ (1970).

அவரது நாடக - உலக அனுபவங்களின் தாக்கத்தை, அவரே ஒப்புக் கொண்டிருப்பது போல, பல படங்களில் காண முடியும். திடீரென்று எழும் வன்முறையால் எவ்வாறு உணர்வுகள் பாதிக்கப் படுகின்றன என்பதை “ஓய் டஸ் ஹெர் ஆர் ரன் அமோக்” என்ற படத்திலும் “த வெஜிடபிள் பெட்லர்” என்ற படத்திலும் காண முடியும். இப்படங்களில் வரும் பாத்திரங்களின் வரையறுக்கப்பட்ட, ஒரேமாதிரியான, நாடக பாணியிலான நடிப்பும், நடமாட்டமும் மெல்ல மெல்ல ஓர் இறுக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொண்டே வந்து, பொறுமைக்கும், விரக்திக்குமான போராட்டமாக உருமாறி, வன்முறையாக வெடித்து விடும். ‘சமுதாய-இழை அதிர்ச்சிக்குள் ளாக்கும் போது அறுபட்டு விடுகிறது’.

“பியர் ஈட்ஸ் த சோல்” (1973) என்ற படத்தில் ஒரு வயதான பெண்ணுக்கும் மொராக்கோ நாட்டு அகதியொருவனுக்கும் இடையிலான மாறிக் கொண்டேயிருக்கும் உறவு விளக்கப் படுகிறது. முதலில் அவர்களது உறவைக் கண்டிக்க முற்படும் சமூகம், பின்னர் அந்த சம்பிரதாயத்தை மீறிய உறவை சாதாரணமாக ஏற்றுக் கொள்ளப் பழகிவிடும்.

இவரது பல படங்களில், அறிவிக்கப்படும் இலட்சியத்திற்கும் நிதர்சனமான சாதனைகளுக்கும் இடைவெளி மையக் கருத்தாக அமைந்திருக்கிறது. வன்முறை அந்த இடைவெளியைப் பெரிதாக்கும் ‘கிரியா-ஊக்கி’ யாகவே பயன்படும்.

“பிவேர் ஆஃப் ஏ ஹோலி ஹோர்” (1970) இவரது வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டது என்று கருதப் படுகிறது. அப்படத்தில் ஒரு திரைப்படம் சம்பந்தப்பட்ட நடிகர்களும், தொழில் நுட்பாளர்களும் கோபக்கார இயக்குனருக்காக ஒரு ஸ்பானிஷ் ஹோட்டலில் காத்திருப்பார்கள். அவர்கள் அமர்ந்திருப்பது



த மர்செண்ட் ஆஃப் ஃபோர் ஸீஸன்ஸ்

ஒரு பொம்மைக் கடையிலுள்ள பொம்மைகள் போல இருக்கும்; இயக்குனர் எனும் மந்திரவாதி வந்து அவர்களுக்கு உயிர் கொடுப்பதற்காக அவர்கள் காத்திருப்பது போல அக்காட்சி இருக்கும்.

1970க்குப் பிறகு வந்த அவரது படங்களில் அவர் ரசிகர்களைத் தூண்டிவிடுவதற்குப் பதிலாக அவர்களுடன் இணைந்து செயல்படுவதான போக்கு அதிகமாகக் காணப்படும். 'மெலோடி ராமா' வுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் இவர் கொடுக்க தொடங்கியதுதான் இந்த மாற்றத்திற்குக் காரணம் போலும்! "மெலோடி ராமா" வை "யதார்த்தத்திற்கு" எதிரானதாக இவர் கருதவில்லை. இந்த வகையில் இவரது கடைசிக் கட்டப் படங்கள் அதிக அளவில் 'அரசியல்' கண்ணோட்டம் உள்ள படங்களாகக் கருதப்பட்டன.

இவர் அதிக அளவு ரசிகர்களைத் தன் படங்கள் சென்று சேர வேண்டுமென்பதில் குறியாக இருந்திருக்கிறார்.

1974ல் இவர் திடீரென்று "எஃப்பி பிரீஸ்ட்" என்ற படத்தை கருப்பு-வெள்ளையில் எடுத்தார். 'கருப்பு-வெள்ளை' தான் தன்னை மிகவும் கவர்ந்த வண்ணங்கள் என்று விளக்க மளித்தார்.

தமது படங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்..... "நான் பாலுணர்வைத் தூண்டும் படங்களை வலிந்து இயக்கவில்லை; அதே வேளையில்

அரசியல் கருத்தை சொல்லாத எந்தவொரு படத்தையும் நான் தரவில்லை....." என்று கூறியிருக்கிறார்.

இவரது அரசியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையாக, உண்மையான புரட்சி என்பது யாருக்காக அந்த புரட்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறதோ அவர்களே, சமூக மற்றும் பொருளாதார சக்திகள் எவ்வாறு தங்களை அழுக்கி வைத்திருக்கின்றன என்பதை உணரவேண்டுமென்பதை வலியுறுத்துவதில் தான் இருக்கிறது. அத்துடன் உளவியல் ரீதியாக தங்களை ஆளுமை கொண்டிருக்கும் எதிர்-சக்திகளை அவர்களே களைந்து கொள்ளக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டுமென்கிறார். முழுவதும் தனியான 'தனிமனிதன்' என்று யாருமே இல்லை என்ற கருத்துக் கொண்டிருந்தார். அனேகமாக இவரது எல்லாப் படங்களும் சமூக-உறவுகள், அவை ஒன்றையொன்று சார்ந்திருப்பது, அடுத்தவரை அண்டாமல் யாருமே 'சுதந்திரமாக' இருக்க முடியாதது ஆகியவற்றை வலியுறுத்துவதாகவே அமைந்துள்ளன. இந்த 'தற்கால' உலகில் ஒருவரும் மற்றவரைச் சார்ந்திருக்காமல் வாழ முடியாது; இந்த நிலையிலிருந்து நாம் மாறவே முடியாது என்பதைத் தமது படங்களில் இவர் அடிக்கடி எடுத்துக் கூறியிருக்கிறார். சிறுவயதிலிருந்தே நாம் இந்த மெல்லக் கொல்லும் விஷத்தை அருந்தி வருகிறோம்; என்று கருத்து கொண்டிருக்கிறார். இந்த வகையில், ஆச்சாரமான கம்யூனிஸ்டுகள் இவரை ஒரு 'பச்சோந்தி' என்று கூடக் கருதுகி

றார்கள். ஆனால் 'ஹெகல்' மற்றும் 'பிராய்டு' ஆகியோரின் தாக்கத்திற்குள்ளான மார்க்சியவாதிகள் இவரது படங்களில் காணப்படும் அரசியல்-கருத்துக்களை அங்கீகரிக்கிறார்கள்.

....."எதிர் காலத்தைப் பற்றிய 'நம்பிக்கை'யை நான் எனது படங்களில் காட்டுவதில்லை. ரசிகர்களின் தலைக்குள்தான் அது உருவாக வேண்டும்....." என்கிறார் - இவர்! உலகப் புகழ் பெற்ற இயக்குனர்களான புனுவல் மற்றும் ஒஷிமா போலவே இவரும் எல்லாவிதமான 'அதிகாரங்கள்' மீதும் அவநம்பிக்கை கொண்டிருந்தார். இதனால் சில மார்க்சியவாதிகள் இவரை எந்தவிதக் கட்டுப்பாட்டுக்கும் உட்படாதவர் என்று குறை கூறியதுண்டு.

ஃபாஸ்பைண்டரின் 'உலகம்' தனியானது; 'ஓஸூ' வின் 'உலகத்தை'ப் போல!

....."ஃபாஸ்பைண்டர் ஓர் அபூர்வமான தற்கால இயக்குனர் கூட்டத்தில் ஒருவர்; இவரால் ரசிகர்களை மகிழ்வித்துக் கொண்டே அதே நேரத்தில் அவர்களை அசௌகரியப்படுத்தவும் முடியும்....." என்று குறிப்பிடுகிறார் 'ரூத் மக்கார் மிக்' என்ற விமரிசகர். தற்கால நிலவரங்கள் மீது அவருக்குள்ள கோபம் எளிதாக எல்லா இடங்களிலும், எல்லோரிடமும் பரவி விடுகிறது. நம்மை சிரிக்கவும், அதிர்ச்சியடையவும் வைக்க முடிகிற போதே இவரால் நம்மிடம் பல கேள்விகளையும் (படங்களின் மூலமாக) தொடர்ந்து கேட்க முடிகிறது.

....."இவரது பாணி இப்படிப்பட்டது' என்று இவரது படங்களை வரையறுத்து விட முடியாது. பலவிதமான மாறுபாடுகளைக் கொண்ட ஒரு 'தொடரான' பணியை இவர் உருவாக்கிக் கொண்டார். 'உருவத்தில்' பல பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்ட அதே நேரத்தில் சமுதாயத்தின் உண்மை நிலையைப் பற்றிய தமது 'அறிக்கையையும்' இவர் வெளியிட்டு வந்தார். சமுதாயத்தின் உண்மை நிலை' எனும்போது மற்ற இயக்குனர்களின் படங்களில் காணப்பட்ட 'யதார்த்தத்தை' இவரது படங்களில் தேடினால் கிடைக்காது. இவரது படங்களுக்கும், ரசிகர்களின் 'ஆழ்-மன-வெளிகளுக்கும்' இடையே ஏற்படும் மோதல்களினால் ஒரு புதுமாதிரி 'யதார்த்தம்' உருவா

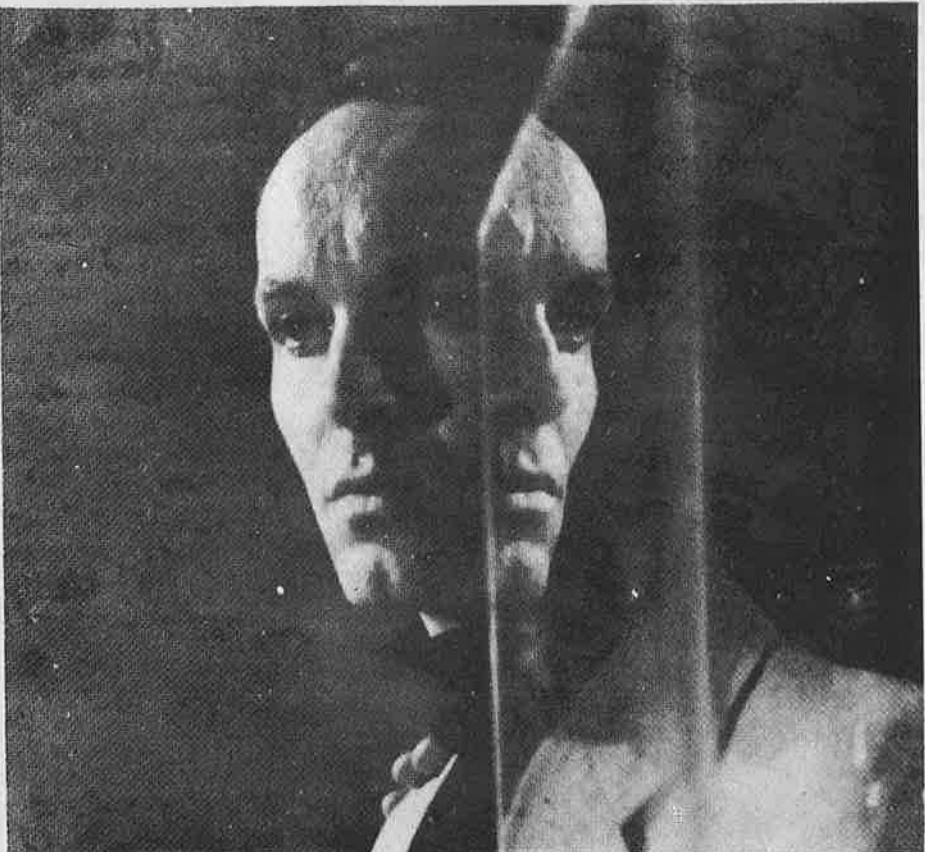
கிறது....." என்று கருதுகிறார் மற்றொரு விமரிசகரான 'டோனி ரெயின்ஸ்' ("சைட் அண்ட் சவுண்ட்" - 1974)

....."பெர்ட்டோல்ட் பிரெக்ட்" டின் கோட்பாடுகளை அப்படியே பின்பற்றினால் படங்கள், மூளைக்கு மட்டுமே வேலை கொடுக்கக் கூடிய, வறட்சியான, மேதையற்றோருக்குப் புரியாதவைகளாகப் போய்விடும். என் படங்கள் பரவலாக பார்க்கப்பட வேண்டும் என்று நான் விரும்புகிறேன்....." என்று ஃபாஸ்பைண்டர், 'கிரிஸ்டியன் தாம்சன்' என்ற விமரிசகருக்கு அளித்த பேட்டியில் கூறியிருக்கிறார். (பெர்லின் 1976).

....."ஐசன்ஸ்டைனின் 'மக்களே கதாநாயகன்' என்ற கொள்கையை நான் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை என்று மற்றொரு விமரிசகரான "ஜான் ஹ்யூஸுக்கு அளித்த பேட்டியில் கூறியிருக்கிறார். (பிலிம் கமெண்ட் - 1975).

...."பிரம்மாண்டமான 'சரித்திர'ப் படங்களை எடுப்பதில் எனக்கு நம்பிக்கையில்லை. அது ரசிகர்களை எளிதில் மயக்கி உண்மைகளை மறைக்க உதவலாம். ஆனால் விமரிசன சிந்தனையை அது மழுங்கடித்து விடும்....." என்று 'புரூக்ஸ் ரீவி' என்ற பத்திரிகையாளரிடம் சொல்லியிருக்கிறார்.

சைனிஸ் ரூலெட்





பெர்லின் அலெக்ஸாண்டர்ப்லாடஸ்

“ஃபாஸ்பைண்டரின் இறுதி நாட்கள்” என்ற நூலில்,“ஜெர்மனி நாட்டின் உழைக்கும் வர்க்கமும் அங்கு ‘நாஜி இயக்கம்’ வளர்ந்ததற்கு கூட்டுப் பொறுப்பேற்க வேண்டும். அதனால்தான் ஃபாஸ்பைண்டர் தமது படங்களில் அந்நாட்டு உழைக்கும் வர்க்கத்தை ஒரு புரட்சி சக்தியாக சித்தரிக்கவில்லை. அத்துடன் அவர்களால் தமது படங்களிலும், தமது படங்களால் அந்த உழைக்கும் வர்க்கத்திடமும், எந்தவொரு அடிப்படை மாற்றங்களையும் ஏற்படுத்தி விட முடியாது என்று கருதினார்.....” என்று ராபர்ட் காட்ஸ் என்ற நூலாசிரியர் குறிப்பிட்டிருக்கிறார்.

இத்தனை புகழுக்கும், சர்ச்சைக்கும் காரணமாயிருந்த ரெய்னர் வெர்னர் ஃபாஸ்பைண்டர் தமது நாற்பத்தாறாவது வயதில் (1982ல்) அளவுக்கதிகமாக ‘கோக்கெய்ன்’ என்ற போதை மருந்து உட்கொண்டதால் இவ்வுலகை விட்டு மறைந்தார்.

“நான்தான் உலகத்தின் மகிழ்ச்சி” (I Am The Happiness Of The World) என்பதுதான் அவர் எடுக்கத் திட்டமிட்டு முடியாமல் போன படத்

தின் பெயர்!
திரைப்பட பணி

வரலாறு

தி சிட்டி பம்ஸ் (1965), தி ஸ்மால் சாஸ் (1966), லவ் ஈஸ் கோல்டர் தென் டெத் (1963), கேட்சல் மேட்சர் (1969), காட்ஸ் ஆஃப்தி பிளேக் (1969), வொய்டஸ் ஹியர் ஆர் ரன் அமோக்? (1969), தி அமெரிக்கன் சோல்ஜர் (1970), தி நிக்லவுசர் டிரைவர் (1970), ரியோதாஸ் மோர்ட்ஸ் (1970), பயனீர்ஸ் இன் கோல்ஸ்டட்” (1970), வொய்ட்டு (1970), பிவேர் ஆஃப் எ ஹோலி வோர் (1970), தி மெர்ச்சண்ட் ஆஃப்

போர் சீசன்ஸ் (1971), வெஜிடேபிள் பட்லர் (1971), தி பிட்டர் டியர்ஸ் ஆஃப் பிட்ரா வோன் காண்ட் (1972) எய்ட் அவர்ஸ் டோண்ட் மேக் எ டே (1972), டீர் ட்ரயல் (1972) வேர்ல்டு ஆன் எ வொயர் (1973), பியர் ஈட்ஸ் தி சால் (1973), மார்த்தா (1973), நோரா ஹெல்மர் ஹெல்மர்” (1973) எப்பி பிரியஸ்ட் (1974), சர்வைவல் ஆஃப் தி பிட்டஸ்ட் (1975), மதர் கஸ்டர்ஸ் ட்ரிப் டு ஹெவன் (1975), பியர் ஆஃப் பியர் (1975), சாதன்ஸ் ப்ரியூ (1976), சைனீஸ் ரோவ்லெட் (1976), ஐ ஒன்லி வான்ட் யூ டு லவ் மீ (1976), போல்வீசர் (1977), தஸ்பயர் (1977), மேரேஜ் ஆஃப் மரியா பிரான் (1978), ஜெர்மனி இன் ஆட்டம் (1978), இன் தி இயர் ஆஃப் 13 மூன்ஸ் (1978), பாக்ஸ் அன்ட் ஹிஸ் ப்ரெண்ட்ஸ்” (1978), தி தேர்டு ஜெனரேஷன் (1978), பெர்லின் அலக்ஸாண்டர் ப்ளாட்ஸ் (1979), லில்லி மர்லீன் (1980), தியேட்டர் இன் டிரான்ஸ் (1981), லோலா (1981), வெரோனிகா வாஸ் (1981), க்யூரிஸீ (1982)

அறந்தை மணியன்

சினிமா கோட்பாடு

—பேல பெலாஸ்

ரூ. 65.00

கிடைக்கும் இடம்:

சுவத் ஏசியன் புக்ஸ்
6, தாயர் சாகிப் 2வது சந்து,
சென்னை-600 002

இந்திய சினிமா - ஒரு உற்று நோக்கல் - 8

புராணப் படங்களிலிருந்து பக்திப் படங்களுக்கு . . .

பி.கே. நாயர்

1918 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த தாதா சாகேப் பால்கேயின் “கிருஷ்ண ஜன்மா” வின் இறுதித் தலைப்பு - அட்டையில் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதப்பட்டிருந்தது:-

“.....ஸ்ரீகிருஷ்ணனுக்கு சமர்ப்பிக்கப்படும் இந்த எளிய காணிக்கை,

அவனால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டும்.....”

மதசம்பந்தமான கோட்பாடுகளில் பால் கேவுக்கு இருந்த வலுவான நம்பிக்கையிலிருந்து பிறந்ததுதான் அவருக்குப் புராணப் படங்களில் இருந்த ஆழமான ஈடுபாடு. அத்துடன், இந்துப் புராணங்களிலிருந்து பல கதைகளைத் தமது படங்களில் எடுத்தாள்வதன் மூலம், கடவுளரைத் திருப்தி செய்வது மட்டுமல்லாது, தமது மதக் கோட்பாடுகளை மற்றவருடன் பகிர்ந்து கொள்வதன் மூலம் ஒரு நிச்சயமான ஆன்மீக முழுமையை அடைய முடியுமென்றும் பால்கே வலுவான நம்பிக்கை கொண்டிருந்தார். அதனால் தான், பால்கேயின் ஆரம்பகாலப் படங்களில் ஏராளமான புராணக் கதைகளை நாம் காணமுடிகிறது.

அடுத்தபடியாக, அவர் புராணப்படங்களிலிருந்து அவற்றின் நியாயமான அடுத்த கட்டத்திற்கு, அதாவது, ‘பக்திப் படங்களுக்கு’த் தாவினார்.

“பக்திப் படங்கள்”

1921ல் “சாதுக்களைப் பற்றிய படங்களில்” மிக முக்கியமான தொடக்கப் படமான “சாந்த துக்காராம்” வெளிவந்தது. இப்படம் பின்னர் ‘பக்திப்படம்’ அல்லது ‘பக்தியைப் பரப்பும் படம்’ என்று குறிப்பிடப்பட்டது. அதே ஆண்டில் மற்றொரு ‘துக்காராம்’ படமும் வெளிவந்தது.

முதலாவது, பால்கே இயக்கத்தில் ‘இந்துஸ்தான் பிலிம் கம்பெனி’ தயாரித்த “சாந்த துக்காராம்” (6 ரீல்கள்).

இரண்டாவது, எம்.எல்.தாக்கர் என்பவரது இயக்கத்தில் “கலாநிதி பிக்சர்ஸ்” என்ற நிறுவனம் தயாரித்த “செயிண்ட் துக்காராம்” (7 ரீல்கள்).

“தேசியத் திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்தில்” கிடைக்கக் கூடிய தணிக்கைச் சான்றிதழ்களிலிருந்து, பால்கேயின் ‘துக்காராம்’ 15.7.1921 அன்றும், மற்றது 29.7.21 அன்றும் தணிக்கை செய்யப்பட்டிருக்கின்றன என்பது தெரிய வருகிறது.

இதிலிருந்து மகாராஷ்டிராவின் மகாகவியும், சாதுவுமான துக்காராமின் வாழ்க்கையை முதலில் திரைப்படத்தில் பதித்தவர் பால்கேயே என்பதை உணரலாம்.

இப்படத்தின் முழுமையான நீளம் ஆறாயிரம் அடி (6 ரீல்கள்); ஆனால் ‘ஆவணக் காப்பகத்தில் வைக்கப்பட்டிருப்பது வெறும் 460 அடி மட்டுமே; அதாவது ஒரு ரீலுக்கும் குறைவான படம்! அதுவும் கடைசி ரீல்! அந்த உச்சகட்ட காட்சியில், துக்காராம் தமது குடும்பத்தைத் துறந்து, இதர பக்த-கோடிகளுடன் இணைந்து இறைவனைப் புகழ்ந்து பக்திப் பாடல்களைப் பாடிக் கொண்டே பரவசத்துடன் ஆடுகிறார். பிறகு ‘வைகுண்டத்திற்கு’ப் புறப்பட்டுப் போய் இறைவனுடன் ஐக்கியமாகிறார்.

கிடைத்திருக்கும் இந்த ஒரு ரீல் படத்தை நுணுகிப் பார்க்கும் போது பால்கேயின் பக்திபூர்வமான உள்பாங்கும் பிற சுவாரஸ்யமான செய்

“சாந்த துக்காராம்” (1921)

மவுனப்படம்

மராத்தியிலும், ஆங்கிலத்திலும் துணைத் தலைப்பு அட்டைகள்

தயாரிப்பு: இந்துஸ்தான் பிலிம் கம்பெனி

இயக்கம்: தாதா சாகேப் பால்கே

மொத்த நீளம்: 6,000 அடி (6 ரீல்கள்)

கிடைத்திருப்பது: 460 அடி.

நமது கவனத்தைக் கவரும்

முதல் அம்சம், இப்படத்தின்

துணைத்தலைப்பு-அட்டைகளில்

மராத்திய மொழியும், ஆங்கில

மொழியும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

திகளும் வெளிப்படுகின்றன.

பால்கேயின் மனத்திரையில் 'துக்காராம்'

நமது கவனத்தைக் கவரும் முதல் அம்சம், இப்படத்தின் துணைத்தலைப்பு-அட்டைகளில் மராத்திய மொழியும், ஆங்கில மொழியும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. (பால்கேயின் முந்தைய புராணப் படங்களின் தலைப்பு - அட்டைகளில் இந்தியிலும் ஆங்கிலத்திலும் எழுதப்பட்டிருக்கும்).

'துக்காராம்' படத்தில் முதலில் மராத்தியும் பிறகு ஆங்கிலமும் தலைப்பு - அட்டைகளில் காணப் படுகின்றன. (முந்தையப் படங்களின் அட்டைகளில் முதலில் ஆங்கிலமும் பின்னர் இந்தியும் காணப்படும்). அத்துடன் தயாரிப்பு நிறுவனமான 'இந்துஸ்தான் பிலிம் கம்பெனி' யின் பெயரும் காணப்படவில்லை. அத்துடன் இப்படத்தின் அட்டைகளின் ஓரங்களில் முந்தையப் படங்கள் போல அலங்கார விளிம்புகளும் இல்லை.

முதல் தலைப்பு அட்டையில் "இறைவனைக் காண துக்காராமின் ஏக்கம்" என்று எழுதப் பட்டிருக்கிறது. படம் தொடருகிறது: துக்காராமின் மனைவியும் மகனும் அவரைப் படுக்கையில் கிடத்த உதவுகிறார்கள். மனைவி அவரது கையிலிருந்து தம்புராவை வாங்கி சுவரில் மாட்டுகிறார். பிறகு இருவரும் கைத்தாங்கலாக அவரை அந்த மரக்கட்டிலின் மீது படுக்க வைக்கிறார்கள். இருவரும் அருகே கவலையுடன் நிற்கிறார்கள்.

மறுபடியும் "இறைவனைக் காண துக்காராமின் ஏக்கம்" என்ற தலைப்பு - அட்டை காட்டப் படுகிறது.

துக்காராம் வெள்ளை வேஷ்டி, சட்டை அணிந்து அந்த மண்ணாலான வீட்டின் நடுவே மரக்கட்டிலில் படுத்திருப்பதை நாம் காண்கிறோம். அவரது தலைக்குப் பின்புறம் மண்சுவரில் தம்புரா மாட்டப் பட்டிருக்கிறது. சுவரில் உள்ள ஒரு அலமாரியில் துணிமூட்டைகள் ஒரு குவியலாகக் காணப்படுகின்றன. அனேகமாக அவை துக்காராம் எழுதிய பாடல்களின் சுவடிகளாக இருக்கலாம்.

அங்கிருந்து நமது கவனம் வெளியே

கொண்டு போகப்படுகிறது. ஒரு கோயிலின் வாசல் கதவுகளை ஒட்டி பக்தகோடிகள் இருபுறமும் கூட்டமாக நிற்கிறார்கள். ஒரு பக்தர் மற்றும் ஒருவருடன் திரையின் இடதுபுறத்திலிருந்து வந்து இருவருமாக இறைவன் முன் பணிந்து வணங்குகிறார்கள். பிறகு இருவரும் நமக்கு முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு சிறிது நடக்கிறார்கள்; பிறகு திரும்பி நம்மைப் பார்க்கிறார்கள்; பிறகு பக்கவாட்டில் திரும்புகிறார்கள். பக்தர்களின் கூட்டமொன்று கோயில் வாயிலில் அமர்ந்து 'பஜனைப் பாடல்களைப்' பாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஒருவரைத் தவிர ஏனையோர் வெண்மையான ஆடையணிந்து பக்திப் பரவசத்துடன் ஆடிக்கொண்டும் பாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களில் சிலர் கஞ்சிரா, மிருதங்கம், தாளம் ஆகியவற்றையும் இசைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

மீண்டும் துக்காராமின் வீட்டிற்குள்... துக்காராம் மரக்கட்டிலில் படுத்திருக்க, தாடிவைத்த சாது ஒருவர் அவர் முன் விழுந்து வணங்குகிறார். துக்காராமின் மனைவியும், மகனும் அருகே கவலையுடன் நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள். அந்த சாது எழுந்து நின்று குனிந்து பவ்யமாக வணங்க, துக்காராமும் அவருக்கு இணையாக தமது தலையைத் தாழ்த்தி வணக்கம் தெரிவிக்கிறார். (ஒருவருக்கொருவர் காட்டப்படும் இந்த மரியாதையானது 'ஜென்' மற்றும் ஜப்பானிய வாழ்க்கை முறையை நமக்கு நினைவூட்டுகிறது: " உங்களில் மிக அடிமட்டத்தில் இருப்பவருக்கும் எளிமையானவருக்கும் கூட மரியாதை கொடுங்கள்..." என்பதுதான் தத்துவம்!)

அந்த சாது எழுந்து வெளியேறுகிறார். காமிரா, துக்காராம் மற்றும் அவரது குடும்பத்தினர் மீது சற்று நேரம் நிலைத்திருக்கிறது. சாது வெளியேறியதும், துக்காராம் ஒரு கொத்து மணி மாலைகளை எடுத்து மனைவி மற்றும் மகனிடம் நீட்டுகிறார்.

இப்போது நாம் மற்றொரு 'கதைக்களனுக்கு' அழைத்துச் செல்லப்படுகிறோம். விண்ணிலகில் இறைவன் அமர்ந்திருக்கிறார். ஒரு குறிப்புச்சீட்டைப் படித்துப் பார்க்கிறார். பின்னர் அதைத் தமது இடையில் செருகிக் கொள்ளுகிறார். பின்னர் தமது இரு கரங்களையும் இடுப்பில் வைத்துக் கொள்ளுகிறார்.

ஒரு தலைப்பு-அட்டை திரையில் காட்டப் படுகிறது... "இறைவனின் தோற்றம் துக்காராமுக்கு தெரிகிறது..."

... மீண்டும் துக்காராமின் இல்லம்... இறைவன் துக்காராமின் கால் பக்கமாகத் தோன்றி நிற்கிறார். துக்காராம் மெல்லப்படுக்கையிலிருந்து எழுகிறார். இறைவன் நிற்பதைப் பார்த்ததும், அவர் காலடியில் விழுந்து வணங்குகிறார்.

மறுபடியும் ஒரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது: ... “தங்களது ஆகர்ஷண சக்தியை என்மீது திருப்பி விட்டீர்கள்... இனி எனக்கு எந்தவிதப் பயமும் இல்லை.”

காமிராக்கோணம் இப்போது ‘மீடியம்-லாங்’ கிலிருந்து ‘மீடியம்-குளோசப்’ ஆகவும் சற்று திரும்பியும் மாறுகிறது...

இறைவன் முன்பாக துக்காராம் மண்டியிட்டு வணங்கிக் கொண்டிருப்பதை நாம் காண்கிறோம்... இறைவன் அவரை ஆசீர்வதிக்கிறார். இவ்வாறாக துக்காராம் இறைவனை நேருக்கு நேராகக் காணுகிறார். பின்னர் அவர் இறைவனை சுற்றி சுற்றி வந்து பல்வேறு பக்திப் பாடல்களைப் பாடுகிறார்.. இரண்டு சற்று முடிந்ததும் மீண்டும் ஒரு தலைப்பு அட்டை தோன்றுகிறது:

“பெற்றோரைப் பிரிந்து செல்லும்

புது மணப்பெண் போல நான் புலம்புகிறேன்...”

இறைவன் தமது இடையிலிருந்து அந்த குறிப்புச் சீட்டை எடுத்து துக்காராமிடம் கொடுக்கிறார்.

மீண்டும் தலைப்பு-அட்டை:

...“இறுதியில் ஒளி தோன்றிவிட்டது...

நீண்ட முயற்சியின் வெற்றிக்கனி...”

இறைவன் மீண்டும் துக்காராமை ஆசீர்வதிக்கிறார். துக்காராம் கீழே விழுந்து வணங்குகிறார். எழுந்து பார்க்கும்போது இறைவனைக் காணவில்லை... துக்காராம் புன்னகைக்கிறார்.

மீண்டும் தலைப்பு-அட்டை:

“ஓ...இறைவனே...! இந்த இயற்கையானது உனது கால்வைக்கும் இருக்கை... என்னுள் நீ வருவாயாக...!”

இப்போது துக்காராமின் இருபுறமும் பக்தகோடிகள் குழுமிருக்கிறார்கள். அவரின் இரு பக்கமும் நிற்கும் இருவர் தங்கள் கைகளில் கோடிகளை ஏந்தியிருக்கிறார்கள். அவர்களது தோள்கள் மீது தமது இரு கைகளையும் வைக்கிறார் துக்காராம். அவருக்குப் பின்னால் மற்றொருவர்.

எல்லோரும் வீட்டை விட்டு வெளியேறிகோயிலுக்குள் போகிறார்கள். அங்கு இறைவனின் சிலை வடிவம் நின்று கொண்டிருக்கிறது.

கோயில் நுழைவாயிலில் ஏராளமான பக்தர்கள் தொடர்ந்து ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் இருக்கிறார்கள்.

துக்காராம் சில பக்தர்களுடன் கோயிலுக்குள்ளேயிருந்து வெளிவந்து அவர்களுடன் சேர்ந்து கொள்கிறார். அவர்கள் முன் விழுந்து வணங்கிவிட்டு அவரும் பஜனைப் பாடல்களை பாடத் தொடங்குகிறார்.

காட்சி மாறுகிறது...மீண்டும் துக்காராமின் வீட்டினுள்... மனைவியும் மக்களும் அறைக்

காமிராக்கோணம் இப்போது

‘மீடியம்-லாங்’ கிலிருந்து

‘மீடியம்-குளோசப்’ ஆகவும்

சற்று திரும்பியும் மாறுகிறது...

குள் துக்காராமைத் தேடுகிறார்கள் ... அவரைக் காணவில்லை. அவர்களது முகங்களில் ஆச்சரியம்...

மீண்டும் கோயில் வாயில்...துக்காராம் பக்தர்களிடம் ஏதோ சொல்லி அவர்களை நம்பவைக்க முயற்சித்துக் கொண்டிருக்கிறார்...தம்மிடம் இறைவன் கொடுத்த குறிப்புச்சீட்டைக் காட்டி (தாம் இறைவனை தரிசித்ததைப் பற்றி) ஏதோ சொல்கிறார். அவர்கள் முன் விழுந்து வணங்குகிறார். பின்னர் ஒரு சில சாதுக்களுடன் அந்த இடத்தை விட்டுக் கிளம்புகிறார். அவர் அகன்ற பின்பும் இதர பக்தர்கள் தொடர்ந்து பாடியும் ஆடியும் ‘பஜனை’ செய்கிறார்கள்.

(இந்த ரீலில் இந்தக் குறிப்பிட்ட காட்சி தான் நீளமான ‘ஷாட்’ என்பது குறிப்பிடத்தக்கது).

மீண்டும் வீட்டினுள்... துக்காராமின் மனைவியும் மக்களும்... அவர்களின் முகங்களில் கவலைக்குறி மறைந்து பெரும் நிம்மதியும் மகிழ்ச்சியும் தோன்றுகின்றன... குழந்தைகள் தங்களது விரல்களை குடிசைக்கு வெளிப்புறமாக நீட்டிக்காட்டி ஏதோ சொல்கிறார்கள். (துக்காராம் வீட்டிற்குள் வரப்போவதை அவர்கள் முன் கூட்டியே நமக்கு உணர்த்துகிறார்கள்). அவர்களது முகபாவங்களிலிருந்தும், கை-அசைவுகளிலிருந்தும் நாம் எதிர்பார்ப்பது போலவே துக்காராம் சில சாதுக்களுடன் வீட்டினுள் நுழைகிறார். மனைவி, மக்களிடம் ஏதோ விளக்கிச் சொல்கிறார். சாதுக்கள் அவரை மெல்லப் படுக்கையில் அமர வைக்கிறார்கள். மற்றொரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

...“இனிய ஆன்மாவே!... அடிக்கடி முயற்சி செய்... அவனுடன் இணைந்து இயங்க... அதனால் நீ ஈர்ப்பு விசையிலிருந்து தப்புவாய்...மீண்டும் ஊனுடலுக்குள் வரமாட்டாய்...!...”

இப்போது மற்றொரு கதைக் களம்... திரையின் இடதுபுறமாக ஒரு தூண்...அதில் எடுப்பாக சுற்றிப்படர்ந்திருக்கும் மலர்க் கோடிகள்...ஒரு தோட்டத்தின் சூழ்நிலை... வீட்டின் வெளிப்புற தோற்றம்....

துக்காராம் தமது மனைவி-மக்களுடன் வருகிறார். மனைவி அவருடன் ஏதோ விவாதிக்கிறார்... ஆனால் குழந்தைகளோ அவருடைய

வயல்களின் பின்னணியில்

இரண்டு வரிசையாக

அவர்கள் (திரையின் குறுக்காக)

பாடிக் கொண்டே வருகிறார்கள்.

ஒரு மிகப் பிரமாதமான

காட்சியமைப்பு தொடருகிறது.

பயணத்தில் பின்தொடரும் ஆர்வத்துடன் துள்ளிக் குதிக்கிறார்கள்... ஆனால் துக்காராமின் மனைவி ஒரு பெண் குழந்தையையும் இழுத்துக் கொண்டு வீட்டிற்குள் போகிறார். ஏமாற்றத்துக்குள்ளாகும் மகனும் தயங்கித் தயங்கி தாயைப் பின் தொடருகிறான்.....

துக்காராமுக்கு ஒரு 'குளோஸ்-அப்'! பக்திப் பரவச நிலையில் கண்மூடி ஆடிப்பாடுகிறார். ஒரு பக்தர்கள் கூட்டம் அவருக்கு முன்பாக ஒரு பாதை வழியாக அவரை நோக்கி ஆடிப்பாடிக் கொண்டே வருகிறார்கள். இப்போது மெல்ல மெல்ல அவரைச் சுற்றிப் பெரும் கூட்டம் சேர்ந்து விடுகிறது... அவரது 'வயத்துடன்' இணைந்து பக்தர்கள் ஆடிப்பாடுகிறார்கள். இடையிடையே துக்காராம் தமது இரு கைகளையும் விண்ணை நோக்கி உயர்த்திக் காட்டுகிறார். அவரது ஆன்ம-பலத்தைக் காட்டுவதாகவும், அவர் பக்தர்களுக்கு இறைவனைச் சுட்டிக் காட்டுவதாகவும் அது அமைகிறது.

அலங்கரிக்கப்பட்ட (இறைவனின்) ஆசனம் ஒன்று திரையின் வலது மேற்புறத்தில் காட்டப் படுகிறது. மீண்டும் துக்காராம் கைகளை நீட்டி இறைவனை இறைஞ்சுவதும், அந்த ஆசனமும் மாறி மாறிக் காட்டப்படுகின்றன.

பக்த கோடிகளின் பாட்டும், ஆட்டமும் தீவிரமடைகின்றன.

திரையின் மையப் பகுதியிலிருந்து துக்காராம் இடது பக்க மூலைக்கு நகருகிறார். பின்னர் பாடிக் கொண்டே நேரெதிராக வலது பக்க மூலைக்குப் போய் அப்படியே (திரையை விட்டு) வெளியேறுகிறார். மற்றவர்களும் அவரைப் பின் தொடருகின்றனர். அவர்களும் (திரையை விட்டு) வெளியேறுகின்றனர்.

வயல்களின் பின்னணியில் இரண்டு வரிசையாக அவர்கள் (திரையின் குறுக்காக) பாடிக் கொண்டே வருகிறார்கள். ஒரு மிகப் பிரமாதமான காட்சியமைப்பு தொடருகிறது. அடுத்த 'ஷாட்' டில் முக்கோண வடிவத்தில்-துக்காராம் மையத்தில் நம்மை நோக்கி நகருகிறார்- மற்றவர்கள் அந்த முக்கோணத்தின் மற்ற இரு பக்கங்க

ளாக அமைகிறார்கள். முதன் முறையாக, நாம் மேலிருந்து காட்சியை ('டாப் ஆங்கிள்')க் காண்பது போல காமிராக் கோணம் வைக்கப்பட்டிருக்கிறது... மேலிருந்து கீழ் நோக்கும் நமது பார்வையில் ஒரு சிற்றாறு ஓடிக்கொண்டிருக்க, அதன் கரையில் துக்காராமும் மற்ற பக்தர்களும் ஆடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். நீர் எனும் முக்கிய இயற்கை-அம்சம் இந்தக் கோணத்தினால் சாதாரணமாக காட்சிக்குள் கொண்டுவரப்படுகிறது.

துக்காராம் தமது கைகளை உயர்த்தி மற்றவர்களின் ஆடலையும், பாடலையும் நிறுத்தச் செய்கிறார். 'தந்திரக் காட்சி'யாக, ஒரு விண்ணை-இருக்கை ஒன்று பூமியை நோக்கி இறங்கி வருவது போல காட்டப்படுகிறது.

துக்காராம் கைகளைக் குவித்து வணங்கியவாறே திரையின் இடது பக்க மூலையை நோக்கிப் போகிறார்.

தலைப்பு-அட்டை காட்டப்படுகிறது:

...“எல்லோருக்கும், வந்தனம்...நான் விடை பெறுகிறேன்...உங்களது இதயங்களில் எனக்கு ஒரு சிற்றிடம் ஒதுக்குங்கள்...இறைவன் காத்திருக்கிறான்... நானும்தான்...!”

துக்காராம் தரையில் விழுந்து வணங்கி எல்லோரிடமிருந்தும் விடை பெறுகிறார். மற்றவர்களும் அவரை வணங்குகிறார்கள். துக்காராம் முதலில் எழுகிறார். மற்றவர்களைப் பார்க்கிறார். அவர்கள் அவரை நோக்கித் தரையில் விழுந்து வணங்கியவாறு இருக்கிறார்கள். ஒரு கணம் நின்றுவிட்டு அடுத்த கணம் துக்காராம் மறைந்து விடுகிறார். மற்றவர்கள் எழுந்து பார்க்கும் போது அவர் அங்கில்லாததைக் கண்டு திகைக்கிறார்கள்.

நிமிர்ந்து பார்க்கிறார்கள். கருடன் போன்ற அந்தப் புனித விமானம் அல்லது இருக்கையில் துக்காராம் அமர்ந்திருக்கிறார். தனது கைகளினால் தாளத்தை இசைக்கிறார். விமானம் மெல்ல உயரத் தொடங்குகிறது...அவர் தனது கழுத்திலிருந்து மாலைகளையும் தாளத்தையும் கழட்டி ஒவ்வொன்றாகத் தரையை நோக்கிப் போடுகிறார். பின்னர் மற்ற இசைக் கருவிகளான தம்புரா போன்றவற்றையும் ஒரு போர்வையில் சுற்றிக் கீழே பக்தர்களை நோக்கிப் போடுகிறார். அந்த விமானம் மெல்ல உயர்ந்து கொண்டேயிருக்கிறது.

பக்தர்கள் கீழே விழுந்தவைகளைப் பொறுக்கி எடுத்துக் கொண்டே மேல் நோக்கிப் பார்வையை உயர்த்துகிறார்கள்.

இறுதித் தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

...“விண்ணிலகின் பாதையில்...துக்காராம் வெளிகளைக் கடந்து செல்கிறார்...”

ஓர் உண்மையான பக்தர் தயாரித்த பக்திப் படம்
பால்கேயின் மவுனப்படமான "சாந்த துக்காராம்" தான் உண்மையிலேயே, மகாராஷ்டிர மாநிலத்தைச் சேர்ந்த அந்த சாதுவின் (முதன் முறையாக திரைப்படக் கலையில் வடிக்கப்பட்ட) வரலாறாகும்! பின்னர் பல மவுனப்படங்களும், பேசும் படங்களும் இதே கதையைப் பின்பற்றி வெளிவந்தன. அவற்றில் குறிப்பிடத்தக்கது 1936ல் 'பிரபாத் பிலிம் கம்பெனி' சார்பாக டாம்லேயும், பதேலாலும் தயாரித்ததாகும். இப்போது பின்னோக்கிப் பார்க்கையில், எல்லா வற்றையும் விட பால்கேயின் 'துக்காராம்' தான் இதயத்தைத் தொடும் விதமாக அமைந்துள்ளது எனலாம். தொழில் நுட்ப ரீதியாக அப்படத்தில் எவ்வளவோ குறைகளும் குற்றங்களும் இருக்கலாம், ஆயினும் அப்படம் தான் பின்னர் வந்த தயாரிப்பாளர்களும் இயக்குநர்களும் தயாரித்தவைகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது என்றால் மிகையில்லை.

உதாரணமாக, பால்கேயின் "துக்காராம்" வைகுண்டத்திற்குத் தனியாக, பயணமாவதாகக் காட்டப்பட்டார்; ஆனால் 1936ல் 'பிரபாத்' நிறுவனம் (டாம்லே-பதேலால்) தயாரித்த "துக்காராம்" தனியாகப் போகவில்லை; இரண்டு அழகிய தேவதைகள் அந்த விமானத்தில் வந்து அவருக்கு இருபுறமும் அமர்ந்து அவரை அழைத்துக் கொண்டு விண்ணுலகிற்குக் கூட்டிச் செல்வதாக ஆடம்பரமாகக் காட்டினார்கள். பதினைந்தே ஆண்டுகளில் திரைப்படக் கற்பனை எவ்வாறு

தொழில் நுட்ப ரீதியாக

அப்படத்தில் எவ்வளவோ குறைகளும்

குற்றங்களும் இருக்கலாம்,

ஆயினும் அப்படம் தான்

பின்னர் வந்த தயாரிப்பாளர்களும்

இயக்குநர்களும் தயாரித்தவைகளுக்கு

அடிப்படையாக அமைந்தது

என்றால் மிகையில்லை.

நம்ப முடியாத அளவிற்கு மாறிவிட்டது பாருங்கள்! நமது நாட்டுத் திரையுலகப் பரிணாம வளர்ச்சியில் ஆரம்ப பத்தாண்டுகளில் லேயே இப்படிப்பட்ட மாற்றங்கள் ஏற்பட முடியுமெனில், இந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில் என்னவெல்லாம் நடக்குமோ என்று நம்மால் நன்கு கற்பனை செய்ய முடியும்!

பக்தர்கள் எங்கே இருக்கிறார்கள்; அவர்களது பக்திக்கு என்ன ஆயிற்று?

தமிழாக்கம்: அறந்தை மணியன்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள் :

சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், 6, தாயார் சாகிப் 2வது சந்து, சென்னை-600 002.

திலிப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை-600 028.

முன்றில், 47, சாந்தி காம்ப்ளக்ஸ், 26, ரங்கநாதன் தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை-600 017.

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, பிருகதாம்பாளர் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை-622 002.

அன்னம் புத்தக மையம், 9, சௌராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை-625001

சுதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி. டி. இராசன் சாலை, பி. பி. குளம், மதுரை-625002

வீஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர்-641 001

B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர்-635109

பேரா. பெர்னாட் சௌந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பானையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி

சிலிக்குயில் புத்தக பயணம், 7, டாக்டர் பெசண்ட் ரோட், சும்பகோணம்.

M. கருப்பையா, நேஷனல் இன்ஷூரன்ஸ் D.O.I சாரதா காலேஜ் ரோட், சேலம்-636 007

காஞ்சனை, மக்களுக்கான சினிமா அமைப்பு, 59 பர்வத சிங்க ராஜ தெரு, திருநெல்வேலி-6.

ராஜாமணி, பாரதி இல்லம், 34-D, சாமுண்டிபுரம், காந்தி நகர், திருப்பூர்-638 803

ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லக்ஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம்- 629601

பா. திலகவதி, 367, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613009

பாவண்ணன் 3வது மாடி ரூபா காம்ப்ளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் -8

Vasantham (Pvt)Ltd., S-44, Third Floor, Colombo Central Supermarket Complex, Colombo - 11

“கலாச்சார வாழ்க்கை நிர்மூலமாக்கப்பட்டது”

அவர்களுக்கு வயது ஐம்பதுக்கு மேல் இருக்கும். அவர்கள் 24 வருடத்திற்கு பிறகு, 1989ல் தான் முதல் முறையாக அவைகளை பார்த்தனர். படம் நிறைவடைந்த பிறகு பல்வேறுபட்ட உணர்ச்சிகள்: கண்ணீர்; இளம் இயக்குனராக வாழ்க்கையை துவக்கிய நினைவனுபவங்கள். தொலைந்துபோன குழந்தைகளைப் போல அப்படங்கள்.

தடை செய்யப்பட்ட கிழக்கு ஜெர்மனிப் படங்கள், இனி கிடைக்கவே கிடைக்காது என்று கருதப்பட்டிருந்தன. இப்படப்பட்ட படங்களை உருவாக்கியதற்காகவும், அதற்கு உதவியதற்காகவும் எண்ணற்ற திரைப்பட கர்த்தாக்கள், நடிகர்கள், புகைப்பட கலைஞர்கள், கதாசிரியர்கள், அரசு அதிகாரிகள், விமர்சகர்கள் தண்டிக்கப்பட்டு உள்ளனர். திடீரென்று தடைகள்; முன் அறிவிப்பு இன்றி வேலை நீக்கங்கள்; சம்பள வெட்டுகள்; படத்தயாரிப்பு அரங்கிற்குள் நுழையமறுப்புகள்; இப்பட எத்தனை எத்தனையோ அச்சுறுத்தல்கள், தண்டிப்புகள்.

இம்மாபெரும் நாசகாரப்பணி 1965 டிசம்பரில் துவங்கியது. பாதிக்கு மேற்பட்ட படங்கள் மாயமாய் மறைந்து போயின. வெளிவந்த பல படங்கள் உருத்தெரியாமல் சிதைந்து போயிருந்தன. தணிக்கை மெதுவாக புற்றுநோயைப் போல படர்ந்து சுய தணிக்கையாக மாறிவிட்டது.

முதல் தாக்குதல் கர்ட் மெய்ட்சிக் இன் 'நான்தான் முயல்' படத்தின் மீது விழுந்தது. அவர் அதை அதிர்ச்சியோடு, வலியோடு, பயத்தோடு எதிர்கொண்டார். அவர் சுயவியர்சனம் செய்து வெளியிட்ட அறிக்கையும் பலன் தரவில்லை.

அரசு கவுன்சில் சேர்மன் வால்டர் உல்பிரிசிட் இந்த இயக்குனரைச் சாடி எழுதிய கடிதம் 'நியூஸ் டாய்ஷ்லான்ட்' 1966 ஜனவரி 23 இதழில் வெளியானது. தன்னிச்சையான அதிகாரத்தின் வெளிப்பாட்டு ஆவணமாக இன்றும் அது கருதப்படுகிறது.

திரைப்பட சமுதாயம் அதை எதிர்க்க ஒரு பொதுவான திட்டத்தைக் கொண்டிருக்கவில்லை. தன்னிச்சையான அதிகாரம், திறமையின்மை, சுயமுன்னேற்றம் ஆகியவற்றை விமர்சித்து தங்கள் குரலை வெளிப்படுத்த அவர்கள் விரும்பினர். ஸ்டாலினிசம் சாயலில் ஜனநாயகத்தின் கழுத்து நெறிக்கப்படுவதை அவர்கள் எதிர்க்க விழைந்தனர்.

எவருக்கும் தடை செய்யப்பட்ட படங்களின் கதி தெரியவில்லை. கட்சித் தலைமைப் பீடத்தில் உள்ள மூன்று பேருக்கு மட்டுமே அவை போட்டு காண்பிக்கப்பட்டன. வெளியிடப்பட்ட ஆவணங்கள் அரசின் எதிர்ப்பு சக்தி வடிவங்களாக அவற்றை விவரித்தன. அவைகள் இருப்பு தெரியாதது போல இவ்விபரங்களும் சாதாரண மக்களுக்கு தெரிந்திருக்க வில்லை. குழப்பம், பயம், மன்னிப்பு கேட்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம், போன்ற காரணங்களினால், அரசின் ருசிக்கு ஏற்றார் போன்ற படங்களையே கிழக்கு ஜெர்மனி தயாரித்தது.

கிழக்கு ஜெர்மனி என்ற நாடு உடைபடும் வரை இது தொடர்ந்தது. இப்படங்களை வெளியிடக்கோரி தொடர்ந்து விடுக்கப்பட்ட விண்ணப்பங்கள் 1989 வரை தள்ளுபடி செய்யப்பட்டன. தைரியமிக்க சில ஆர்வலர்களின் நடவடிக்கைகளினால்தான் அவை பிழைத்து இருந்தன. அதேபோல அவைகளை வெட்டியெறியும் பொறுப்பில் இருந்த பெண்கள், அவற்றை தூர எறியாமல் பாதுகாத்து வைத்திருந்ததையும் நாம் நன்றியுடன் நோக்க வேண்டும். பெர்லின் சுவர் விழுந்த தும், அப்படங்களை மறுதொகுப்பு செய்ய இது உதவியது.

அக்கால கட்டத்தின் அடையாளமாக விளங்கிய அப்படங்களுக்கு அப்பொழுதே சந்தர்ப்பம் அளிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அதை உருவாக்கியவர்களுக்கு அவை அளித்திருக்கும் திருப்தி என்றென்றைக்குமாய் இழக்கப்பட்டு விட்டது.

“ஒடுக்கப்பட்டவை இங்கு படங்கள் மட்டுமல்ல; அவற்றின் பின்னால் இருந்த உத்வேகங்களும் தான். சிலர் தங்க ளது உத்வேகங்களை வேறு விதங்களில் வெளிப்படுத்திக் கொண்டனர்; பிறர் அக்கேள்விகளை தங்களுடனே தூக்கிக் கொண்டு திரிந்தனர்; அவைகளுக்கு இன்னும் விடைகள் கிடைத்தபாடில்லை.

சமீபத்தில் கர்ட் மெய்ட்சிக் “கிழக்கு ஜெர்மனியின் தடைசெய்யப்பட்ட படங்கள்” என்ற கருத்தரங்கில் கலந்து கொள்ள சென்னை வந்திருந்தார். இதை சென்னை பிலிம் சொசைட்டியும், மாக்ஸ் முல்லர் பவனும் இணைந்து நடத்தின. இங்கு நாங்கள் அவரது அறிக்கையை வெளியிடுகிறோம் (தணிக்கை செய்யாமல்!).

திரைப்படங்களுக்கான அறிமுகத்தை செய்யமுன்பு, நான் என்னைப் பற்றி சுருக்கமாகக் கூறிவிடுகிறேன். ஜெர்மன் ஜனநாயகக் குடியரசு என்றழைக்கப்பட்ட முன்னாள் கிழக்கு ஜெர்மனியிலுள்ள ஒரு திரைப்பட கர்த்தா நான். இரண்டாம் உலகப்போர் முடிவடைந்தவுடன், அதாவது 1945ல், எனது திரைப்பட தொழில் தொடங்கியது. நாட்டின் திரைப்பட உற்பத்தி

தியை ஒட்டுமொத்தமாக குத்தகை எடுத்திருந்த DEFA என்ற நிறுவனத்தை நிறுவியவர்களில் நானும் ஒருவன். ஒரு புதிய செய்தித் தொகுப்பை உருவாக்குவதே எனது முதல் நோக்காக இருந்தது. நாங்கள் அதை டெர் அகன்சீகி என்றழைத்தோம். அதற்குப் பொருள் (நேரடி காட்சி) என்பதாகும். இது அச்சமயத்தில் அள்ள அள்ளக் குறையாத பொய்களுடனும், போருக்கான பிரச்ச

சாரங்களுடனும் வந்து கொண்டிருந்த நாஜி செய்தித் தொகுப்புகளுக்கு எதிரான, பாசிச எதிர்ப்பு திட்டமாகும். இதன்மூலம் அப்போது உலாவிக் கொண்டிருந்த அனைத்து டாக்குமெண்ட்ரி படங்களையும் இது நிராகரித்தது. பார்வையாளர்களுக்கு பிடித்தமான விஷயங்களை ஈர்க்கும் விதத்தில் ஒரு புதிய உதயத்தை உருவாக்குவதில் நாங்கள் இறங்கினோம். டெர் அகன்சீகி, மக்களின் குரலை பேசியது; மக்களின் நம்பிக்கையை எதிரொலித்தது; பொதுமக்களின் பெயரால், அரசு நடைமுறை விஷயங்களில் தலையிட்டது. அதன் பின் நான் முழுநீளப் படங்களை இயக்கத்துவங்கினேன். என் முதல் படம் 'நிழலில் திருமணம்'. இப்படம்



ஐ அம் த ராபிட்

ஒரு பிரபல ஜெர்மன் நடிகரின் சோகமான முடிவைத் தழுவி எடுக்கப்பட்டதாகும். அந்நடிகர் ஒரு யூத நடிகையை மணந்திருந்ததால், நாஜிக்களால் மனைவியுடன் தற்கொலை செய்து கொள்ள நிர்பந்திக்கப்பட்டார். இப்படத்திற்கு மக்கள் அமோக ஆதரவு அளித்தனர். படம் உலகெங்கும் திரையிடப்பட்டது. இதுவும் உல்லீப்காங்க் ஸ்டாட்டேயின் 'கொலைகாரர்கள் நம்மிடையே உள்ளார்கள்' என்ற படமும், கிழக்கு ஜெர்மனியின் திரைப்பட வரலாற்றில் ஒரு புதிய சகாப்தத்தை தோற்றுவித்தன. இதைத் தொடர்ந்து 800க்கும் மேற்பட்ட முழுநீளப் படங்கள், எண்ணற்ற டாக்குமெண்ட்ரி படங்கள், குழந்தைகள் படங்கள் வெளியாகின.

அதன்பிறகு நான் 1976ல் என் 65 வது வயதில் திரைப்பட தயாரிப்பை நிறுத்தும்வரை, 28 முழுநீளப் படங்களை உருவாக்கினேன். இப்படங்களில் "நான் தான் முயல்" (Das Kaninchen binich) என்ற படம் என்னுடைய அரசியல், கலை வளர்ச்சியில் ஒரு மைல் கல். சோஷலிச ஐக்கியக் கட்சியின் மத்தியக் குழுவின் 11வது மாநாட்டில் அப்படம் கடுமையாக விசாரிக்கப்பட்ட தினம் என் வாழ்க்கையில் ஒரு திருப்புமுனையாக விளங்கியது. இப்படத்துடன், அதே வருடம் தயாரிக்கப்பட்ட பல படங்கள் குற்றம் சாட்டப்பட்டன. அதே போல பிற கலை வடிவங்களான நாடகம், பாடல்கள், இலக்கியம் போன்றவையும் விட்டுவிடப்படவில்லை. ஆபத்தற்றவையாக தோற்றமளிக்கும் கலைவடிவங்கள் ஏன் இக்கதிக்கு ஆளாயின என்று நீங்கள் கேட்கக்கூடும்.

இதை விவரிக்க, 60 களில் கிழக்கு ஜெர்மனியில் இருந்த நிலைபற்றி தெரிந்திருப்பது அவசியம்.

இரண்டாம் உலகப்போருக்கு பின்னர் இரண்டு ஜெர்மனியிலும் வளர்ச்சி என்பது இரு வேறுபட்ட சூழலில் துவங்கியது. மேற்கு ஜெர்மனி மார்ஷல் திட்டத்தின் கீழ் வெகுவேகமாக வளர்ந்து, உயர்ந்த வாழ்க்கைத் தரத்தை அடைந்தது; கிழக்கு ஜெர்மனியோ, உலகப்போரில் கடுமையாக பாதிக்கப்பட்ட நாடுகளால் ஆக்கிரமிக்கப்பட்டு இருந்தது. அதனால் கிழக்கு ஜெர்மனி மிக அதிகமான விலை கொடுக்க வேண்டியிருந்தது. இரண்டாம் உலகப்போர் முடிந்து இரு வருடங்களுக்குள் பனிப்போர் (Cold War) மூண்டது. அதனால் தொழில்நுட்ப ரீதியாக ஏற்கனவே பின்னால் இருந்த இந்நாடுகள் மேற்கத்திய நாடுகளின் தொழில்நுட்ப முன்னேற்றத்திலிருந்து துண்டிக்கப்பட்டுவிட்டன. அச்சமயத்தில் அவ்வளவு திறமையற்ற, மத்தியில் அதிகாரம் குவிக்கப்பட்ட சோவியத் யூனியனின் பொருளாதார, அரசியல் மாதிரியைத்தான் 'சோஷலிச' நாடுகள் என்றழைக்கப்பட்ட நாடுகள் பின்பற்ற வேண்டும் என்ற கருத்து மேலோங்கி இருந்தது. இதன் விளைவாக கிழக்கு, மேற்கு ஜெர்மனிக்கு இடையே வாழ்க்கைத்தரத்தில் இருந்த வேறுபாடு மேலும் அதிகரித்தது. இது திறமைமிக்க மக்கள் கிழக்கில் இருந்து மேற்கு நோக்கி போக வழிவகுத்தது. இத்தகைய வெளியேற்றத்தை தடுக்க எல்லையை மூட கிழக்கு ஜெர்மனியும் சோவியத் யூனியனும் முடிவெடுத்தன. இப்படி

யாக பெர்லினின் குறுக்கே அந்த கோரமான 'சுவர்' எழுந்தது. எங்களுக்கு நாங்களே விதித்துக் கொண்ட இப்படிப்பட்ட கட்டுப்பாடுகள் எங்களது பிரச்சனைகளை தீர்க்க உதவவில்லை என்பது உண்மைதான். ஆனால் எங்களது உள்நாட்டு பிரச்சனைகளில் கவனம் செலுத்த ஒரு உகந்த சூழ்நிலையை அது தோற்றுவித்ததை மறுப்பதற்கில்லை. இருந்தபோதிலும் எழுத்தாளர்கள், கலைஞர்கள் மட்டுமல்லாது, பிரபல பொருளாதாரவாதிகள் உட்பட்ட பல அறிவுஜீவிகள், ஜனநாயகமின்மை, அறிவியல் மற்றும் கலைகளின் ஒடுக்கம், மக்களை அடக்கி வைத்தல் ஆகியவை முன்னேற்றத்தை தடுத்து விட்டது என்று கருதினர். மிக அதிகமான மக்கள் அடிப்படைச் சீர்திருத்தங்களை கோரினர். பொது வாழ்வில் அதிகமான ஜனநாயக உரிமையைக் கோரியும், ஒரு எதிர்க்கட்சியை அனுமதிக்கக் கோரியும் குரல் கொடுத்த ராபர்ட் ஹேவ்மன்னைப் போல பல தைரியசாலி மனிதர்களால் அவர்களது நோக்கம் தீவிரமடைந்தது. ஸ்டாலினின் குற்றங்களை குருச்சேவ் வெளிப்படுத்தியதும், ஸ்டாலினிச செயல்முறைகள் ஒதுக்கித் தள்ளப்பட வேண்டுமென பல அறிவு ஜீவிகள் நினைத்தனர். மேலும் ஜனநாயகத்தை கொண்டு வருவதற்கான முயற்சி, குறிப்பாக கிழக்கு ஜெர்மனி சட்டவிதிகளில் மாற்றம் கொண்டு வருவதற்கான முயற்சி சிறு அளவில் நடைபெற்றது என்பது உண்மைதான். இதை நீங்கள் எனது

'நான்தான் முயல்' படத்தில் காணலாம். திட்டமிட்ட பொருளாதாரத்தின் இறுகிய கட்டமைப்பின் அதிகாரக் குவிப்பை தளர்த்த சில முயற்சிகள் நடைபெற்றன. பொருளாதார செயல்பாட்டிற்கு பொறுப்பாளராக அப்பொழுது எரிக் அபெல் இருந்தார்.

அச்சமயத்தில் நிலவிய ஆரோக்கியமான சூழ்நிலை பலவித கலாவடிவங்களில் வெளிப்பட்டது. அடக்குமுறைக்கு எதிராக நேர்மை, தைரியம், தனிநபர் பொறுப்பு ஆகியவற்றிற்கு அவை அறைகூவல் விட்டன; சுதந்திர வெளிப்பாட்டிற்கு குரல் கொடுத்தன; தனிப்பட்ட அரசியல் விருப்பு, வெறுப்புகளுக்கு பல்பாகாமல் நியாயம் வேண்டி உறுதியாய் நின்றன.

அதே சமயம் தணிக்கையின் எல்லையை குறுக்கவும் நாங்கள் போராடினோம். போர்ப் பிரச்சாரம், இனவெறி, மத உணர்வுகளுக்கு எதிரான விஷயங்கள் போன்றவற்றோடு நிறுத்திக் கொள்ள நாங்கள் கோரிக்கை விடுத்தோம்.

இத்தகைய நம்பிக்கைகளை வெளிப்படுத்தும் படங்கள் உருவாக்கப்படலாம் என்பதும், அவை தணிக்கையின் பல தடைகளைக் கடந்து வெளியே வரக்கூடிய சாத்தியமுண்டு என்பதும், மாற்றங்களுக்கான காலம் கனிந்து விட்டது என்பதை உணர்த்தின.

ஆனால் 1965 டிசம்பரில் திடீரென்று நிகழ்ந்த ஒரு நிகழ்வு அனைத்து நம்பிக்கைகளையும் சிதற அடித்துவிட்டது. சிறந்த பொருளாதாரத் திட்டத்திற்கு திட்டமிட்டிருந்த எரிக் அபெல் எதிர்பாராத விதமாக தற்கொலை செய்து

கொண்டார். சோஷலிச ஐக்கிய கட்சியின் மத்தியக் குழு கூட்டப்பட்டது. அது வழக்கத்திற்கு மாறாக துவங்கியது. குழு உறுப்பினர்களுக்கு இரண்டு திரைப்படங்கள் போட்டு காட்டப் பட்டன. ஒன்று 'நான்தான் முயல்'; மற்றொன்று 'நான் அழுதுகொண்டிருக்கிறேன் என்று நினையாதே'. அதற்கு பிறகு நான் முன்பு கூறிய சீர்திருத்த இயக்கம் கடுமையாக சாடப்பட்டது. என் படமான, 'நான் தான் முயல்' எதிர்ப்புரட்சிப்படம் என முத்திரை குத்தப்பட்டது; அரசிற்கு எதிரானது என்றும், பொருளாதார மாபாதகம் என்றும், மொத்த குடியரசிற்கே எதிரானது என்றும் நியாயமற்ற முறையில் குற்றம் சாட்டப்பட்டது. தனது இறுதிஉரையில் வால்டர் உல்பிரிச்ட், "நான் இதுவரை கூறியதெல்லாம், முயலுக்கும் ஹேவ்மன் கூறிக் கொண்டிருப்பவைக்கும்

கார்லா





வென் பூ ஆர் குரோன் அப், டியர் ஆடம்

உள்ள தொடர்பை நமது தோழர்கள் கண்டு கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காகத்தான். கலையின் பிரச்சனைகள் பற்றி நாம் இதுவரை ஒரு வார்த்தைகூட பேசவில்லை. இது அரசியல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒரு பிரச்சனை." இதற்குப் பிறகு, இதே போன்ற கருத்துக்களோடு வந்த படங்கள் 'முயல் படங்கள்' என்றே அழைக்கப்பட்டன.

தணிக்கை விதிகள் தவறாக பயன்படுத்தப்பட்டதால், 1965ல் தயாரிக்கப்பட்ட படங்கள் அனைத்தும் தடை செய்யப்பட்டன. பல பொறுப்பான அதிகாரிகள் வேலைநீக்கம் செய்யப்பட்டார்கள். அவர்களில் DEFAன் பொது இயக்குனர், நாடக ஆசிரிய இயக்குனர், திரைப்பட தயாரிப்பிற்கு பொறுப்பான கலாச்சார துணை அமைச்சர், கட்சியின் மத்தியக் குழுவினர்கள் கலாச்சாரத்திற்கு பொறுப்பான உறுப்பினர் ஆகியோரும் அடங்குவர். கலாச்சார வாழ்க்கை முழுவதுமாக அஸ்தமிக்கப்பட்டுவிட்டது. ஜனநாயக சோஷலிசத்தை நோக்கிய சீர்திருத்தங்கள் குறித்த நம்பிக்கைகள் அழிக்கப்பட்டு விட்டன.

இடையில் என்ன நடந்தது? இத்தகைய திடீர் மாற்றங்களுக்கு என்ன காரணம்?

நமக்கு தெரியும். இடையில் சோவியத் யூனியனில் குருசேவ் தூக்கியெறியப்பட்டு பிரஷ்னேவ் பதவிக்கு வந்தார். ஆனால் 22 ஆண்டுகள் கழித்து வந்த கோர்ப்சேவ், அக்டோபர் புரட்சியின் 70வது ஆண்டு விழாவின் போது என்ன நிகழ்ந்தது என்பது குறித்து குறிப்பிடுகின்றார். 1965ன் இலையுதிர் காலத்தின் போது, சோஷலிச

அமைப்பிற்குள் மேலும் அதிகமான ஜனநாயக உரிமை நோக்கி எடுக்கப்படும் அனைத்து முயற்சிகளையும், வேரோடு கிள்ளியெறிய ஒரு ரகசிய தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பட்டதாக அவர் தெரிவிக்கிறார். இது ஸ்டாலினிச கொள்கைக்கு அமைதியாக, மறைமுகமாக திரும்பி வருவதாகும். நமக்கு தெரியாததெல்லாம், கட்சியின் மத்திய குழு கூடுவதற்கு ஒரு சில வாரங்களுக்கு முன்பு பிரஷ்னேவ் ரகசியமாக எதற்காக ஜெர்மனிக்கு வந்தார்? பெர்லினில் அரசியல் தலைவர்களை ஏன் சந்தித்தார் என்பதுதான். அதைத் தொடர்ந்துதான் கலாச்சாரத்தின் மீது ஒரு கடுமையான தாக்குதல் நடைபெற்றது. இது முக்கிய அரசியல் மாற்றங்கள் வருவதை முன்னறிவிப்பு செய்தது.

இதற்கிடையே தடைசெய்யப்பட்ட படங்கள் மாயமாய் மறைந்துவிட்டதையும் நாம் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. இனி கிடைக்கவே கிடைக்காது என்று 24 வருடங்களாக நம்பிவந்திருந்தோம். இத்தகைய படங்கள் உருவாவதற்கு உதவிய இயக்குநர்கள், எழுத்தாளர்கள், திரைப்பட விமர்சகர்கள், திரைப்பட வரலாற்றியலாளர்கள் ஆகியோர் தண்டிக்கப்பட்டனர். DEFA யில் தொடர்ந்து வேலை செய்ய பலர் அனுமதிக்கப்படவில்லை. வேறுபல மிரட்டல்கள்களும், தாக்குதல்களும் நடைபெற்றன.

11 வது கட்சி கூட்டத்தில் எனது படம் முக்கியமாக பேசப்பட்டதால், நான் மிக மோசமானவற்றை எதிர்நோக்கியிருந்தேன். அப்படத்தின் கதாசிரியரும், திரைக்கதை ஆசிரியருமான மன்பெரட் பெய்லருடன் நான் நீண்ட நேரம் பேசினேன். நாங்கள் ஒன்று கிழக்கு ஜெர்மனியை விட்டு வெளியேற வேண்டும்; அல்லது அங்கேயே தங்கியிருந்து, பின்னர் நல்ல சூழ்நிலையில் போராட்டத்தை தொடர்ந்து நடத்த வேண்டி, கொடுக்கப்படும் தண்டனையை ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும். பெய்லர் முதல் வழியை தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டார். நான் அங்கேயே தொடர்ந்து இருக்க தீர்மானித்தேன். நான் எப்படி தண்டிக்கப்படுவேன் என்று எதிர்பார்த்து காத்திருந்தேன். ஒருசில தினங்களுக்கு பின், மத்தியக் குழுவின் அரசியல் பிரிவில் கருத்தாக்க விஷயங்களுக்கு பொறுப்பாளரான கர்ட் ஹாகரிடம் இருந்து அழைப்பு வந்தது. நான் அதை பரபரப்புடன் எதிர்கொண்டேன் என்பது உண்மைதான். அவ்விவாதம் நாலரை மணிநேரம் நீடித்தது. "இதற்கு யார் காரணம்?" இதுதான் அவர் கேட்ட முதல் கேள்வி. "நான்தான்" என்ற பதில் உடனடியாக என்னிடம் இருந்து வெளிப்

எப்படியிருந்த போதிலும்,

இவை அனைத்தும் சேர்ந்து

திரைப்பட உற்பத்தியில் பாதகமான

விளைவுகளை ஏற்படுத்தின.

பட்டது. ஏனெனில் என் தொழில் குறித்து எனக்கு மிகவும் பெருமை உண்டு. அவருக்கு மிகவும் ஆச்சரியம். பலர் இதேகேள்விக்கு தப் பிக்கும் நோக்கோடு பதில் அளித்திருந்தனர் என்பதை அவர் கூறினார். மேலும் உயரதிகாரிகள் அந்த வளர்ச்சியை ஒப்புக் கொண்டிருந்தனர் என்பதையும் அவர்கள் வலியுறுத்தினர். ஹாகர் குற்றச்சாட்டுகளை மீண்டும் கூறினார். நான் ஏன் இதை ஒப்புக் கொள்ள முடியாது என்று கூறி, என் உண்மையான தாகத்தை எடுத்துரைத்தேன். அவ்விவாதத்தின்போது, ஹாகரே நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியிருந்ததை என்னால் உணர முடிந்தது. கட்சியின் உயர் பதவி வகித்தவர்களில் பலர், ஜனநாயக மாற்றங்கள்பால் இரக்கம் கொண்டிருந்தனர். ஆனால் சோவியத் யூனியனில் மாற்றம் ஏற்பட்ட பிறகு, கிழக்கு ஜெர்மனியும் அதே திசையில் பயணம் சென்றாக வேண்டும். ஹாகர் இது குறித்து நான் மீண்டும் யோசித்து, அவற்றிற்கு பகிரங்கமாக பதிலளிக்குமாறு கூறினார். பிறரைப் போல நான் வேலை நீக்கம் செய்யப்படாததால், ஓரளவு விட்டுக் கொடுத்தல் சாத்தியம் என்றே எனக்கு தோன்றியது. அதனால் நான் உட்கார்ந்து தேவைப்பட்ட சுய விமர்சனத்தை எழுதினேன். இக்கட்டுரையில் கூட நான் மத்தியக் குழுவின் குற்றச்சாட்டுகளை ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. அதற்கு பதிலளித்து இருந்தேன். என் நல்ல நோக்கங்களுக்கு, கட்சியிடம் இருந்து சரியான எதிரொலி கிடைக்கவில்லை என்பதை நான் அதில் தெரிவித்திருந்தேன். என் கடிதம் பிரசுரிக்கப்பட்டது. கட்சியின் பொதுச் செயலாளரின் திறந்த கடிதம் அதற்கு பதிலாக பிரசுரிக்கப்பட்டது. அதில் வால்டர் உல்பிரிச் பழைய குற்றச்சாட்டுகளையே மீண்டும் கூறியிருந்தார். ஆனால் இம் முறை அதன் வேகம் குறைவாக இருந்தது. எதிர்ப்புரட்சி நடவடிக்கை, பொருளாதார கொலை பாதகங்கள் போன்ற வார்த்தைகள் உபயோகப் படுத்தப்பட்டிருக்கவில்லை. அதனால் ஏதோ ஒரு விட்டுக் கொடுத்தலுக்கு தயாராகி விட்டோம் என நினைத்தேன். உண்மையில் கட்சி தலைவர்கள் சில விஷயங்களை வாபஸ் பெற்றுக் கொண்டனர். கலைஞர்கள், அறிவியல் அறிஞர்கள் போன்றோர் மீது விதிக்கப்பட்டிருந்த தடை விலக்கிக் கொள்ளப்பட்டது. அவர்

கள் சிறைக்கு செல்ல வேண்டிய அவசியம் இல்லாமல் போனது. வேறு இடங்களில் வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்பட்டது.

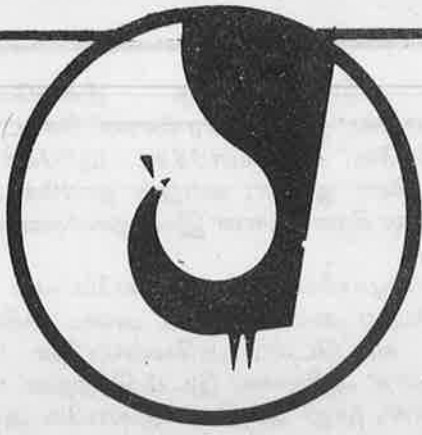
எப்படியிருந்த போதிலும், இவை அனைத்தும் சேர்ந்து திரைப்பட உற்பத்தியில் பாதகமான விளைவுகளை ஏற்படுத்தின. மீண்டும் தரமான படங்களைத் தயாரிக்க ஆண்டாண்டு காலம் பிடித்தது. அக்டோபர் '89 நிகழ்வுகளுக்குப் பின்னர், நாங்கள் திரைப்பட காப்பகத்திற்கு ஓடினோம். படங்களும் நெகட்டிவ்களும் மீட்டெடுக்கக் கூடிய நிலையில் இருந்ததா என்பது எங்களுக்கு தெரியாது. ஆனால் அவைகளை நாங்கள் கண்டுபிடித்துவிட்டோம். உடனே சர்வதேச பத்திரிகையாளர்களுக்கு அவைகள் போட்டு காட்டப்பட்டன. அவைகளை நாங்கள் பெரும் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புகளுக்கு இடையே திரையிட்டோம். இந்த 24 வருட திரைப்படங்கள் எவ்வித பாதிப்பை உருவாக்க போகின்றன என்பது குறித்து ஆச்சரியத்தில் இருந்தோம். "முயல்" படம் திரையிடப்பட்ட பிறகு, நான் என் உடைகளை தலைவரை இழுத்து முக்காடிட்டுக் கொண்டேன். என்னால் எந்தக் கேள்விக்கும் பதிலளிக்க முடியவில்லை. இத்திரைப்படங்கள் தடை செய்யப்படாமல் இருந்திருந்தால் முடிவு வேறு மாதிரி இருந்திருக்குமா? ஒரு ஜனநாயக சோஷலிசத்தை நோக்கிய வளர்ச்சிக்கு நல்ல பாதையை அமைத்திருக்குமா? என்ற கேள்விகளை நான் எனக்குள் கேட்டுக் கொண்டேன். ஆனால் இன்று அதுவும் ஒரு மாயை என்பது எனக்கு புரிந்திருந்தது.

இன்று எல்லாமே மாறிவிட்டது. பல கலைஞர்கள், திரைப்பட நிபுணர்கள், உட்பட 2500 பேரை வேலையில் வைத்திருந்த, ஐரோப்பாவிலேயே பெரிய திரைப்பட ஸ்டுடியோவான DEFA அழிக்கப்பட்டு விட்டது. அதில் வேலை செய்தவர்கள் அனைவரும் வீட்டிற்கு அனுப்பப்பட்டு விட்டனர்.

எங்களது 40 ஆண்டுகால திரைப்பட வாழ்க்கையை திரும்பிப் பார்க்கும் போது, ஒரு விலங்குக் காட்சி சீரலையில் உள்ள விலங்குகளோடு எங்களை ஒப்பிடலாம். ஒழுங்காக உணவிடப்பட்டு ஒரு வேலிக்கு பின்னால் அடைத்து வைக்கப்பட்டிருந்த நிலையில். இன்று சுதந்திரம் உள்ளது; ஆனால் காட்டிற்குள்....

தமிழில்: குமாரசாமி

அடுத்த இதழில்
கர்ட் மெய்ட்சிக்குடன்
ஒரு பேட்டி



இந்திய

சர்வதேச

திரைப்பட

விழா

தேசம் அவமானத்தில் வெந்து கொண்டிருந்தது. பம்பாய் இன்னும் எரிந்து கொண்டிருந்தது. தில்லி மயான அமைதியில் பதுங்கியிருந்தது. சூரத்தில் எரிந்து கொண்டிருந்த சதைகள் மற்றும் துப்பாக்கி மருந்துப்பவுடரின் மணம் மீதமிருக்கும் போதே அந்த ஜனவரி மாதக்குளிரில், தில்லிவாசிகள் ஆடம்பரக் குளி ராடைகளுடன், சிரிபோர்ட்டை நோக்கி படையெடுத்துக் கொண்டிருந்தனர். எங்கே? இந்தியாவின் இவ்வருடத்தின் மிகப் பெரிய கலாச்சார நிகழ்ச்சிக்காகத்தான். அதுதான் 24வது இந்திய சர்வதேச திரைப்பட விழாவின் துவக்க நிகழ்ச்சி. தில்லிக்கு வெளியே இருந்து வந்த பல பத்திரிகைத் துறையினர், பங்காளர்கள் நூற்றுக்கணக்கில், குளிரில் வெளியே நிறுத்தப்பட்டிருந்தனர். அவர்களிடம் முறையான அழைப்பிதழ்கள் இருந்த போதிலும். அது ஒரு சர்வதேச நிகழ்ச்சி என்பதை அவர்கள் உணர்ந்திருந்ததுதான், துவக்க நிகழ்ச்சி ரசாபாசமாகாமல் சுடுத்து நிறுத்தியது. இது துவக்கம்தான். பல பிரச்சனைகளுக்கு எதிர்ப்புகரல் பத்திரிகையாளர்கள்தரப்பில் இருந்து வந்த போதிலும், அதிகாரிகள் அனைத்தும் சுமுகமாக நடப்பதாகவே கருத்து தெரிவித்து வந்தனர்.

ரெட்ரோஸ்பெக்டிவ்

விழாவிலேயே சிறப்பான நிகழ்ச்சி ரெட்ரோஸ்பெக்டிவ்தான். சித்திரவதை அளித்த இருக்கைகளையும், குளிரில் மிதந்த அரங்கையும் பார்வையாளர்கள் பொருட்படுத்தாதற்கு காரணம் அப்படங்கள் அளித்த திருப்திதான். இதில் இரண்டு ரெட்ரோஸ்பெக்டிவ்கள் திரையிடப்பட்டன. ஒன்று விட்டோரியோ டி சிக்காவின் - சினிமாவில் ஒரு உயிரோட்டம். மற்றொன்று

இன்கிரிட் பெர்க்மனின் - சுவீடன் வருடங்கள். விட்டோரியோ டி சிக்காவின் நியோரியலிச திரைப்படங்கள், இந்திய திரைப்பட கர்த்தாக்கள் மீது வலுவான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி இருந்ததால், விபரம் தெரிந்த பல பார்வையாளர்களை ஈர்த்தது. இந்த தொகுப்பில் அவரது படங்களில் வெகுவாக விரும்பப்பட்ட 'பைசைக்கிள் தீஃப்', 'சில்ரன் ஆர் வாட்சிங் அஸ்', 'ஷ்ஷென்', 'உம் பர்ட்டோடி' போன்றவை இடம் பெற்றிருந்ததோடு கொஞ்சம் வேடிக்கையாக எடுக்கப்பட்ட 'ஹலோ எலிபண்ட்', 'டு பேட் ஷி இஸ் பேட்', 'டாக்டர் பிவேர்' ஆகியவையும் அடங்கியிருந்தன. அதோடு மிகுந்த பாதிப்பை உண்டு பண்ணிய 'தி கார்டன் ஆஃப் தி ஃபின்ஷி-கான்டினிஸ்' (1971) என்ற படம் காட்டப்பட்டது. இப்படிப்பட்ட சிறு கட்டுரையில் அவரது படத்தைப் பற்றி முழுமையாக எழுதுவது நடக்காத காரியம். இன்கிரிட் பெர்க்மன், சுவீடன் வருடங்களில் அழகாக, புத்துணர்ச்சியுடன் தோன்றுகிறார். இவ்விழாவில் அவரது 8 படங்கள் திரையிடப்பட்டன. அதில் அவரது முதல் படமான 'தி கவுண்ட் ஆஃப் தி ஒல்ட் டவுனு' மடங்கும். இங்கம்ர் பெர்க்மன்னின் 'தி ஆட்டம் சொனாட்டா'வில் அவரது நடிப்பு பார்வையாளர்களை அப்படியே கட்டி போட்டு விட்டது! அதில் அவர் பிரபலமான, ஒரு வயதான பியானோ கலைஞராக அற்புதமாக நடித்திருந்தார். தனது வெற்றிக்காக கணவன் மற்றும் தனது பெண்ணை அவர் நிர்த்தாட்சண்யமாக அர்ப்பணிக்கும் அவர் தனது பெண்களுடன் கொண்டிருக்கும் முரண்பாடு வார்த்தைகளுக்கு அகப்படாத ஒன்று. அது பார்வையாளர்களுக்கு விவரணத்திற்கு அப்பாற்பட்ட அனுபவமாகும்.

அஞ்சலி

அஞ்சலி வரிசையில் மூன்று தொகுப்புகள் இடம் பெற்றன. ஒன்று: காரிஸ்மாகி சகோதரர்களின் படங்கள்; இரண்டு: அனட்டோல் டாமெனி அர்கோன் படங்கள்; மூன்று: பாய்கி பெந்தாகரின் படங்கள். காட்டப்பட்ட 5 காரிஸ்மாகி சகோதரர்களின் படங்களில் மூன்று அகி காரிஸ்மாகியுடையது; இரண்டு மிகா காரிஸ்மாகியுடையது. இவை பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு புது உலகத்தை திறந்து காட்டின. இப்படங்களை பற்றி பிரசுரங்களில் சரியாக குறிப்பிடப்படவில்லை என்பது குறைதான். இச்சகோதரர்களின் படங்களின் சக்தி மிகவும் வியப்புக்குரிய ஒன்றாகும். கலாச்சார வேறுபாடுகள், திரைப்பட நுணுக்கங்கள் பற்றிய முன் அறிவு போன்ற எதுவுமே இப்படங்களுடன் ஒன்றிப்போக தடையாயில்லை. மிகா தனது முதல் படமான 'தி லயர்' லிருந்தே உலகப் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை ஈர்த்து வந்துள்ளார். மிகாவின் 'அமேசான்' படம் முதலில் 'கருணைக்கொலை' பற்றி லேசாக தொட்டு விட்டு பிரேசிலுக்கு செல்கிறது. தன் இரு மகன்களுடன் சேர்ந்து காட்டை வெட்டி சுத்தப்படுத்தும் ஒரு மனிதனின் பார்வை படிப்படியாக எப்படி மாறுகிறது என்பதை இது சித்தரிக்கிறது. காடுகளை பற்றிய புதிய அறிவை தனக்கு மட்டுமல்லாமல், பார்வையாளர்களுக்கும் இப்படம் ஊட்டுகிறது என்றால் மிகையில்லை. விழாவிற்கு வந்திருந்த அனைவராலும் ஒருமித்து பாராட்டப்பட்ட படம் 'மாட்ச் பேக்டரி கேர்ஸ்'. சலிப்பூட்டும் ஒரு தீப்பெட்டி தொழிற்சாலையில் வேலை பார்க்கும் இளம்பெண், தன் கனவு இறக்கைகளை விரிக்க கிடைத்த ஒரு சந்தர்ப்பத்தால் எவ்வாறு சந்தோஷமடைகிறாள் என்பதையும், பின்னர் அது எப்படி நாசமடைகிறது என்பதையும் படம் சித்தரிக்கிறது. இப்படத்தில் அவ்வளவாக வசனமே கிடையாது. முதலில் தனது சகோதரனுடன் இணைந்து இயக்கிக் கொண்டிருந்த அகி, பின்னர் தனியாக இயக்கத் துவங்கினார். இரு சகோதரர்களும் இணைந்து 1986ல் உலகின் பல பகுதிகளில் இருந்து படங்கள் கலந்து கொள்ளும் 'நள்ளிரவுச் சூரியன் திரைப்பட விழா'வை நிறுவுள்ளனர்.

அனட்டோல் டாமென் 1949ல் சிறந்த திரைப்படங்களை தயாரிக்க, அர்கோஸ் பிலிம்ஸ் படநிறுவனத்தைத் துவக்கினார். இவ்விழாவில் 18 படங்கள் திரையிடப்பட்டன. அவரைப்பற்றி எலியா காஸன் இவ்வாறு கூறுகிறார்: 'படத்தயாரிப்பில் அனட்டோலின் பாத்திரம் இப்படிப்பட்டது என்பது என் கண்டுபிடிப்பு: இயக்குனர் தான் விரும்புவதை அவருக்கு தருவித்துக் கொடுப்பது; அவரது வங்கியாளர்கள் அவரிடம்

இருந்து எதிர்பார்ப்பதை நிறைவேற்றிக் கொடுப்பதல்ல.' இவர் பிரெஸ்ஸன், கோடார்ட், அலென்ரெனே, கிரிஸ்மார்க்கர், மரியோ ருஸ் போலி, நகிசா ஒகிமா, மற்றும் தார்கோவ்ஸ்கி போன்ற பல திறமையான இயக்குனர்களை ஊக்குவித்தவர்.

இவ்விழாவில் 1950 களிலேயே பல பரிசுகளைப் பெற்ற அலக்சாண்டர் அஸ்டரக்கின் 'தி கிரிம்சன் கர்ட்டெய்', அலென்ரெனே 'நைட் அன்ட் ஃபாக்' ஆகியவை இடம் பெற்றன. 'நைட் அன்ட் பாக்', நாஜி அகதிகள் முகாமில் அவலங்களை, மனதை உருக்கும் விதித்தில் வெளிப்படுத்தியது. பாரிசுக்கு நினைவஞ்சலி செலுத்தும் விதத்தில் இருபடங்கள் திரையிடப்பட்டன. ஒன்று 'பாரிஸ் தி பியூட்டிபுல்'. இதில் 1928ல் பியரெ பிரெவெர்ட், மார்சல் டுகாமெல் லுடன் இணைந்து எடுத்த, முடிக்கப்படாத கறுப்பு வெள்ளைப் படத்திலிருந்து சில காட்சிகளைதொடர்ந்து, 1959ல் பிரெவெர்ட் அதே இடங்களில் வண்ணத்தில் எடுத்த காட்சிகள் இடம் பெற்றது. 'பாரிஸ் நைட்' (1955) படத்தை ஜாக் பாரட்டரும் ஜீன் வாலெரு இயக்கி இருந்தனர். பரிசோதனைப் படமான ஹென்றி குரூளின் 'மோனாலிசா' வடிவங்கள், புகைப்படங்கள், மற்றும் சில வெட்டுத் தொகுப்புகளை உபயோகித்து ஒரு 14 நிமிட ஒளி, ஒலி ஜாலத்தை நடத்தியது. கிரிஸ் மேக்கரின் 'தி ஜெட்டி' (1962) அணு ஆயுதப்போருக்கு பின்னால் நடக்க இருக்கும் அவலங்களை, எலும்புக் குருத்துக்கள் ஊடுருவும் பயத்தோடு விவரித்தது. ஒலியத் தொகுப்பு படமான ஜான்னெனிக்காவின் 'ஏ' (1964), அரூப நாடகப் பாணியில் 'A' என்னும் எழுத்தைச் சுற்றி நடை போட்டது. இளைஞர்களையும் அவர்களது வாழ்க்கையையும் கொண்டாடியது கோடார்ட்டின் 'மாஸ்கூலின், பெமினைன்'. 'பைசான்ஸ் பால்தஜார்', ராபர்ட் பெரஸ்ஸனின்

பிரட், லவ் அண்ட் டிரீம்ஸ்





9 அமெரிக்கப் படங்களை விட அது மிகவும் மோசமானது என்று எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது! (ஏன் இவைகளை அமெரிக்காவிற்கு அஞ்சலி என்ற பகுதியில் திரையிட்டு இருக்கக் கூடாது?) இப்படம் தெளிவான வியாபார ரீதியான, பொழுதுபோக்கு படம் என்பதுதான் பிரச்சனைக்கு காரணம். கிலன்கரி கிலன்ராஸ் (ஜேம்ஸ் ஃபோலி) திறமையாக தயாரிக்கப்பட்ட, திறமையான நடப்புடன் கூடிய படம் என்றாலும், இப்படி சிறப்பாக வியாபார ரீதியாக ஒடக்கூடிய படத்திற்கு இங்கென்ன வேலை என்பதுதான் கேள்வி. துவக்கப்படமான

மாட்ச ஃபாக்டரி கேர்ஸ்

அற்புதமான படம். இதில் கழுதைதான் கதாநாயகன். இது ஒரு விதத்தில் மனித வாழ்வின் ஒப்புநோக்காக இருந்தது. மைக்கேல் போசெட்டின் 'டுமாரோ தி லிட்டில் கேல் வில் கம் லேட் டு ஸ்கூல்' படம், தோஷியோ சகியின் வடிவோவியங்களை பயன்படுத்தி எடுக்கப்பட்ட ஓவியத் தொகுப்பு (Animation) படமாகும். நான்கரை நிமிடங்கள் மட்டுமே ஓடும் இப்படம் கொடூர கனவனுபவங்களை பார்வையாளர்களுக்கு அளித்தது. விம் வென்டர்ஸின் 'விங்ஸ் ஆஃப் டிசையர்' படத்தின் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் அதன் அபாரமான காமிரா.

கண்ணோட்டம்

வியட்நாமிய திரைப்படங்கள் குறித்து கண்ணோட்டப் பகுதியில் இருந்த எதிர்பார்ப்பு படங்களை பார்த்ததும் ஏமாற்றமாக மாறியது. திரையிடப்பட்ட ஒன்பது படங்களில் சிலவற்றின் கரு சிறப்பாக இருந்தாலும், அவற்றின் திரை வெளிப்பாட்டில் எங்கோ குறை இருந்தது.

உலக சினிமா

உலக சினிமா பகுதி சிரி போர்ட்டில் உள்ள அரங்கில் திரையிடப்பட்டது. அதில் இளம் இயக்குனர்களின் படங்கள் சமீபத்தில் பரிசுகள் பெற்ற படங்கள் ஆகியவையும் இடம் பெற்றிருந்தாலும், பெரும்பான்மையானவை மூன்றாம் தரப்படங்களே. அதில் குறிப்பிடத்தக்கது அமெரிக்க, பிரெஞ்சு கூட்டுத்தயாரிப்பான 'பேசிக் இன்ஸ்டிங்க்ட். இப்படம் அனைவராலும் கடுமையாக சாடப்பட்டது. அதற்காக திரையிடப்பட்ட பிற

மெர்சண்ட் ஐவரியின் 'ஹோவர்ஸ் எண்ட்' அவர்களது பாரம்பரியத்தோடு கூடிய சிறப்பான படமாக இருந்தாலும், ஒரு கட்டத்திற்கு மேல் அது உயரவில்லை.

பிரெஞ்சுப் படங்களை பொறுத்தவரை (அர்கோஸ் படங்கள் தவிர), ஜூன் பியரெ மாரியலெயின் நடப்பு, 'ஆல் தி மார்னிங்ஸ் ஆஃப் தி வோல்ட்' படத்தில் அசத்திவிட்டது. மிகத் திறமையான, புகழை வெறுக்கும், தனக்குள்ளே ஒடுங்கி இருக்கும் ஒரு இசைக்கலைஞன், அவனுக்கு நேர்எதிரான புகழுக்காக, வெளி உலகிற்காக வாழும் அவனது உலகப் புகழ்பெற்ற இசை மாணக்கன் ஆகியோருக்கு இடையே உள்ள முரண்பாடு, இப்படத்தில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. ஜூன் கிளாட் பிரிஸ்ஸூ தனது 'செலைன்' படத்தில் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களை இருவேறு விதத்தில் எதிர்கொள்ளும் இரு இளம் பெண்களை குறித்து அலசுகிறார். ஆணித்தரமான பிரச்சனைகளை எதிர்கொள்ளும் பெண்களை மையமாக வைத்து சமீபத்தில் வெளிவந்து கொண்டிருக்கும் எண்ணற்ற படங்களில் இதுவும் ஒன்று என்றாலும், இதில் பிரச்சனை சரியான புரிந்து கொள்ளலோடும், நுண் உணர்வோடும் கையாளப்பட்டுள்ளது.

ஜெர்மனி படங்கள் பகுதியில் ஹெல்முட் டயட்டியின் 'வோட்டாங்' படம் சமீபத்தில் புரளி கிளப்பிய பொய்யான ஹிட்லரின் டைரி கிடைத்த கதையை தொட்டுச் சென்றது. இயக்குனரின் நகைச்சுவை உணர்வு படம் நெடுகிலும் இழையோடிக் கொண்டிருந்தது. ஹிட்லரும் பாசிசமும் இன்னும் இறந்து விடவில்லை; அது தொடர்ந்து ஜெர்மானியர்களின் அடிமனதில்

உறங்கிக் கொண்டிருக்கிறது; இல்லையெனில் இப்படிப்பட்ட புரளிகள் சாத்தியமில்லை என்று இந்த பொழுது போக்கு படத்தில் கூறுகிறார் இயக்குனர்.

இன்றும் கிரிஸில் தொடக்கூடாத விஷயமாக இருக்கும் 'வரம்பு மீறிய பாலுணர்வு' தான், அங்கெலிகி அண்டோனியோவின் 'டோனுகா' வின் கரு. இயக்குனரைப் பொறுத்தவரை, கிரிஸில் தம் மகன்களுடன் தந்தையர் உறவு வைத்திருப்பது சாதாரணமாக நடைமுறையில் இருக்கும் ஒன்றாகும். இதை அன்னையர் அறிந்திருந்தாலும், குடும்ப மானம் கருதி, அதை அவர்கள் வெளியே சொல்வதில்லை. இப்படத்தில் டோனுகா தீவிலுள்ள ஒரு இளம் பெண்ணான எலினி, தந்தையின் குழந்தையை சுமக்கிறாள். தீவிற்கு வருகை தரும் ஒரு ஜெர்மனி புகைப்படகலைஞன், எலினி மீது விருப்பப்பட அது கடைசியில் அவளது இறப்பில் போய் முடிகிறது. அதனால் புகைப்படக் கலைஞனின் உயிருக்கு அபாயமும் ஏற்படுகின்றது.

சீனாவிலிருந்து ஒரு வித்தியாசமான படம்-'மம்மா'. இது மனநிலை பாதிக்கப்பட்ட சிறுவன் ஒருவனை தனியாக வளர்க்க போராடும் ஒரு தாயின் கதை. அவளுடைய முதலாளி, நண்பர்கள், பள்ளி நிர்வாகிகள், மருத்துவ நிபுணர்கள் எவரிடம் இருந்து சரியான புரிந்து கொள்ளல் அவளுக்கு கிடைக்க வில்லை. ஒரு நாள் தன் மகன் சீராகி விடுவான் என்ற நம்பிக்கையில் அவள் காத்திருக்கிறாள். இக் கற்பனை கதையோடு, இது போன்ற பிரச்சனைகளால் பாதிக்கப்பட்டுள்ள பெண்களின் நேர்காணலும்

மிசிரி மசாலா



இடையிடையே காட்டப்படுகிறது.

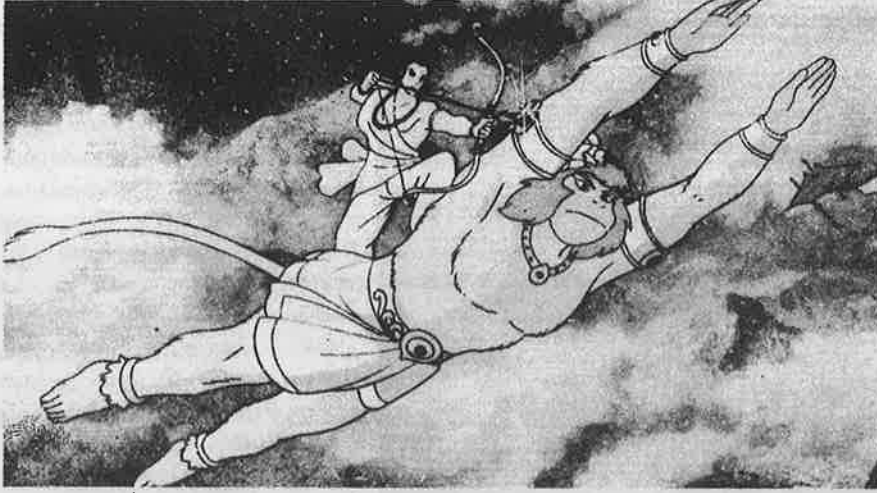
காமரூன், பிரான்ஸ் சேர்ந்து தயாரித்த 'மொகார்ட் குவார்ட்டர்' படத்தை ஜூன்-பியரி பெக்கோலோ இயக்கினார். இப்படத்தில் ஒரு இளம் பெண்ணை ஒரு சூனியக்காரி இளைஞனாக மாற்றுவாள். அவனது சாகசக் கதையே இப்படத்தின் பெரும்பகுதி. இதில் பாலுணர்வு விஷயங்கள், வெகு சாதாரணமாக நகைச்சுவையுடன் விவாதிக்கப் படுகிறது. பிறப்பு, இறப்பு, மற்றும் ஆண்பெண் உறவு, தீண்டத் தகாத விஷயமாக கருதப்படாத ஒரு சமுதாயத்தில் இப்படிப்பட்ட படம் வியப்புக்குரிய ஒன்றல்ல. எகிப்தின் 'கிட்காட்' படம் கஞ்சாவிற்று அடிமையான ஒரு பார்வையற்றவனைப் பற்றிய கதை. பார்வையற்றவனே பார்வையற்றவனை அழைத்துச் செல்வது போன்ற நகைச்சுவைகள் இருந்தாலும், சில மறக்கமுடியாத சினிமா பிம்பங்களையும் இது வெளிப்படுத்த தவறவில்லை. உதாரணமாக எப்பொழுதும் சண்டையிட்டுக் கொண்டே இருக்கும் தந்தையும் மகனும், சமாதானமாகி ஒன்றாக சிரித்துக் கொண்டிருக்கும் காட்சியை குறிப்பிடலாம்.

அன்டோனெல்லோ அக்லியோடியின் முதல் படமான 'தி செர்ரி ஆர்ச்சர்' நவீன உடைகளில் உலாவிய செக்கோவின் நாடகம். இதில் இயக்குனர், கடந்து போய்க் கொண்டிருக்கும் ஒரு சகாப்தம், புதிய பணத்தின் கொடூரங்கள், தப்பித்தல், இளைஞர்களின் தப்பிப்பிழைத்தல் ஆகியவை அடங்கிய ஒரு தீவிரமான கருவை நேர்த்தியாக கையாண்டுள்ளார்.

இரண்டு குழந்தைகளை அனாதை இல்லத்திற்கு கொண்டு செல்ல வேண்டிய ஒரு போலீஸ்காரன், எப்படி பல சம்பவங்களால் தாமதப்

பட்டு செல்கிறான் என்பதை நகைச்சுவையாக விளக்கியது இத்தாலிப் படமான 'தி ஸ்டோலன் சில்ட்ரன்'

நெதர்லாந்தின் சிடி லைஃப் பவுண்டேஷன் உலகின் பிரபல இயக்குனர்களைக் கொண்டு 12 சிறுபடங்களை தயாரித்து அளித்திருந்தது. அதுதான் 241 நிமிடங்கள் ஓடும் சிட்டி லைஃப். அதில் உலகின் பிரபல நகரங்களான வார்சா, ராட்டர்டாம், போனஸ் அயர்ஸ், பார்சிலோனா, ஹாம்பர்க், பீவாக்னா, சா பாலோ, திவிசி, ஹூஸ்டன், டாகர், புடாபெஸ்ட் மற்றும் கல்கத்தா ஆகியவற்றின் நகர வாழ்க்கை சித்தரிக்கப்



ராமாயணம்

பட்டிருந்தன. பல இயக்குனர்களின் தனிப்பட்ட முத்திரையோடு அப்படங்கள் இருந்தது சிறப்பு. கல்கத்தா படத்தை எடுத்தவர் மிருணாள் சென்.

இயான் முனேயின் 'தி எண்ட் ஆஃப் கோல்டன் வெதர்' படம் அதிஅற்புதங்கள் பற்றி கனவு காணும் ஒரு சிறுவனைப் பற்றியது. அவன் ஒரு விநோதமான, ஒலிம்பிக்கில் வெற்றி காண ஆசைப்படும் ஒரு இளைஞனை சந்திக்கிறான். நண்பனது, ஆசை நிஜப்பட அவன் கொடுக்கும் விலையில் அவனது கனவுகளும் அடக்கம்.

விழாவில் ஒரு படம் முதல் முதலாக வெளியிடப்பட்டது. அதுதான் ராமாயணம். ஜப்பான் - இந்திய கூட்டுத் தயாரிப்பான இந்த ஒவியத் தொகுப்பு படம் யுகோ சகோவால் இயக்கப்பட்டது. இப்படப்பட்ட ஒரு படத்தை இங்கு காட்டியதே சர்ச்சைக்குரிய ஒன்று. 'ஸ்ரீராம்' என்று எழுதப்பட்ட செங்கற்களை வைத்து பாலம் கட்டுகின்றது 'வானரங்கள்'.

சொர்க்கபூமியான சிறிலங்கா இருண்ட தீவாக காட்டப்படுகின்றது; இது குழந்தைகளுக்கான படம் - அதனால்தான் என்று சால்சாப்பு கூறுகிறார் இயக்குனர். இப்படத்தின் திரைக்கதை வசனம் ஆர் எஸ்ஸோ, வி ஹெச் பியோ, பி ஜே பியோ சொல்ல எழுதப்பட்டது என்று கூறப்பட்ட வதந்தியை இயக்குனர் மறுத்தாலும், இதன் வசனத்தை 'ஹிந்துத்வா'வை தூக்கி நிறுத்துபவர்கள், பார்த்து அதை அங்கீகரித்துள்ளார்கள் என்பது ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டது. சாகோ வேறுபடம் தொடர்பாக, சிறிது காலம் முன்பு இந்தியா வந்திருந்

தார். ஆச்சரியப்படத்தக்க வகையில் இப்படத்திற்கு பத்திரிகையாளர்களிடம் இருந்து அவ்வளவாக எதிர்ப்பில்லாததற்கு காரணம் சரியாகத் தெரியவில்லை.

இந்தியப் படங்கள்

சிரிபோர்ட் - II இல் இந்தியப் படங்கள், இந்திய வியாபாரப் படங்கள், இந்திய செய்திப் படங்கள், பாலஜி பென்டார்வுக்கு அஞ்சலிப் படங்கள், கானன் தேவிக்கு புகலஞ்சலிப் படங்கள் ஆகியவை திரையிடப்பட்டன. சத்யஜித்ரே இறந்தவுடன் மறக்கப்பட்டுவிட்டார்

என்ற பொதுவான முணுமுணுப்பு இருந்தது. விவாதங்களில் கூட அவரது படங்கள் குறிப்பிடப்படவில்லை என்பது வருத்தமான விஷயம்.

திரைப்பட விஷா தேர்வுக் கமிட்டியின் தலைவர் சுப்பராமிரெட்டி, 'ஜோ ஜிதா, வோஹி சிக்கந்தர், மற்றும் 'பிரஹார்' போன்ற படங்கள் தேர்ந்து எடுக்கப்பட்டதற்கு பொறுப்பானவர் என்று குற்றம் சாட்டப்பட்டாலும் வியாபார ரீதியான படங்களுக்கும், கலைப்படங்களுக்கும் வித்தியாசமே இங்கு காட்டப்படவில்லை என்பது உண்மைதான். வெளிநாட்டில் இருந்து படம் வாங்க வருபவர்கள், விழா இயக்குனர்கள் போன்றோர் இந்தியப் படங்களில் உள்ள பொழுதுபோக்கு அம்சங்களில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர் என்பது உண்மைதான். டியூக் பல்கலை கழகத்தைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் பெர

மாமா





ஹோவர்ட்ஸ் எண்ட்

டரிக் ஜேம்ஸ்சன், ரோஜா, தேவர் மகன் போன்றப் படங்களை பார்த்து புல்லரித்து போய்விட்டார். சாதாரண திரையரங்குகளில் பார்க்கக்கூடிய படங்களை இங்கு திரையிடுவது இந்திய பார்வையாளர்களை பொறுத்தவரை பொண்ணான நேரத்தை வீணடிப்பதாகும்.

இந்தியப் படங்கள் பகுதி பமீலா ரூக்கின் 'மிஸ் பியட்டிஸ் சில்ரன்' படத்துடன் துவங்கியது. இதைப் பற்றி பேசித்தான் ஆக வேண்டுமா? குறிப்பிடவேண்டுமெனில், குண்டான மோசமான 'புரோதிமா பேடி' தேவதாசி வேடத்தில் நடித்திருந்ததை மட்டுமே குறிப்பிட வேண்டும். படம் முடிந்து வெளியே வந்தபிறகும், அவர் எங்கே 'தலை'யைக் காட்டினார் என்பது நினைவிற்கு வரவில்லை. அவர் துவக்க நிகழ்ச்சிக்கும் பிரமாதமான மேக்கப்பில் வந்து மேடையில் ஆக்கிரமித்து இருந்தார். இந்தியப் படங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை இரண்டே இரண்டு தான். அவை ரூடாலியும், மாயா மேம்சாஹிப் பும்தான். கல்பனா லஜ்மி இயக்கிய ரூடாலியில் ராக்கியும், டிம்பினும் அற்புதமாக நடித்திருந்தனர். அழமுடியாத ஒரு பெண்ணின் பாத்திரத்தில் தோன்றிய டிம்பின், நடிப்பில் மிகவும் முதிர்ச்சியை காட்டினார்.

மாயா மேம்சாஹிப், ஃபனாபெர்ட்டின் மேடம் போவரியின் தழுவல் என்று கூறப்பட்டது. இப்படம் இவ்விழாவில் ஐந்து முறை திரையிடப்பட்டு சாதனை படைத்தது. கேத்தன் மேத்தாவின் பிறபடங்களில் இருந்து இது பெரிதும் வேறுபட்ட படம். மிக நேர்த்தியான கலைவடிவம்.

பெண் பாலியல் உணர்வுக் கருவை எடுத்துக் கொண்டு, கம்பிமேல் நடப்பதுபோல கவனமாக கையாண்டு இருப்பதற்கு மிகுந்த தைரியம் வேண்டும். மேத்தா இதை நேர்மையாக, வெளிப்படையாக கையாண்டுள்ளார். யதார்த்தமும் பிரமையும் கலந்த படைப்பாக அதை வெளிப்படுத்துகிறார். இதில் மாயா, இரத்தமும், சதையுமுள்ள பெண். அவள் ஒரு சீமான் குடும்பத்தை சேர்ந்தவள். சுதந்திரத்திற்கு பிந்தைய இந்தியாவில் நடக்கும் கதை. அதோடு 'மாயை' தத்துவமும் இதில் பின்னிப்பிணைந்துள்ளது. இப்படத்திற்கு 'சூடான' படமாக முதலில் இருந்தே ஒரு விளம்பரம் இணைக்கப்பட்டது துர

திரஷ்டவசமானது. அது திரையிடப்பட்ட அன்று பாம்புபோல நீண்ட வரிசை காணப்பட்டது. அதில் தினசரி அனுமதிச் சீட்டு வைத்திருந்தவர்களும் அடக்கம். சிறிய அரங்கு (தீபக் சந்துவின் கருத்துப்படி 380 இருக்கைகள்) உடனடியாக நிறைந்துவிட்டது. பங்கேற்பாளர்கள் வெளியே நின்று கொண்டிருந்தனர். மூடிய கதவிற்கு வெளியே கிட்டத்தட்ட ஒரு முண்டியடித்தல் நிகழ்ந்தது. கேத்தன் மேத்தாவும் தீபாஷாகியும் உள்ளே நுழைய பெரும்பாடுபட வேண்டியிருந்தது. விளம்பரத்தில் இருந்தது தீபாதான் என்று பாதுகாப்பு காவலரிடம் நம்பவைக்க அவர் மிகவும் சிரமப்பட்டார். விழா அதிகாரிகள் மேலும் சில காட்சிகள் திரையிட ஒப்புக் கொண்டனர் - பத்திரிகையாளர்களுக்கு தனியாக, பங்கேற்பாளர்களுக்கு தனியாக என்று.

புத்தேவ் தாஸ்குப்தாவின் 'தாஹுதெர்த்தா', சுதந்திரத்திற்கு பிந்தைய இந்தியாவின் ஏமாற்றங்களை வெளிச்சமிட்டு காட்டியது. பங்களாதேசுடன் இணைந்து தயாரிக்கப்பட்ட கௌதம் கோஷின் 'பத்மா நதிர்மஜ்ஹி' மிகவும் ஏமாற்றமளித்தது. சுதிர் மிஷ்ராவின் 'தாராவி'யை ஒம்புரி, ஷபானா ஆஸ்மியின் அற்புத நடிப்புகளால் கூட காப்பாற்ற முடியவில்லை.

உடனடியாக அனைவராலும் விரும்பப்பட்ட படம் கோபி தேசாயின், முஜ்சே தோஸ்திகரேஜே'. இதில் பாலைவனத்தில் வசிக்கும் ஒரு சிறுவனின் கானல் கனவுகள் அற்புதமாக வெளிப்பட்டிருந்தது.

படங்கள் தவிர, தினமும் 'திறந்த மேடை' நிகழ்ச்சியும் நடைபெற்றது. அதை திரைப்பட சொசைட்டிகளின் பெடரேஷன் நடத்தியது. அதில் இடம் பெற்றிருந்த தலைப்புகளில், 'இந்திய திரைப்பட விழாக்களின் இயக்கம்' 'இந்திய திரைப்பட கலாச்சாரத்தின் தேசிய திரைப்பட ஆவணங்களின் பங்கு', 'மோசமான படத்தயாரிப்பாளர்' 'வகுப்பு வாதச் சூழலில் கலைஞர்கள்', 'படைப்பாளியும் விமர்சகரும்', 'சிறுபடங்கள் மற்றும் செய்திப்படங்கள் குறித்த விழாக்களின் பார்வை' 'மெட்ரோ சானல் - சவால்களும் கண்ணோட்டங்களும்' 'இந்திய சர்வதேச திரைப்படவிழாக்களின் இன்றைய பொருத்தம்' ஆகியவை ஒரு சில. இதற்கு நல்ல கூட்டம் இருந்தது. அன்றைய தினப் பிரமுகர்களை மேடையேற்றுவதிலும் அவர்கள் வெற்றி பெற்றனர். விவாதங்கள் எல்லா இடங்களையும் போல முடிவற்றவையாகவே இருந்தன. புனா திரைப்பட ஆவண காப்பகத்தை சேர்ந்த பேராசிரியர் சுரேஷ் சப்ரியா, திரைப்படப் பொருட்களை பாதுகாப்பதில் உள்ள சிரமங்கள் குறித்து சிறப்பான பேச்சு ஒன்றை அளித்தார். இப்படிப்பட்ட கூட்டங்களுக்கு முற்றிலும் புதிய மற்றொரு விஷயம், வகுப்பு வாதத்தை கட்டுக்குள் வைத்திருக்க வேண்டும் என்று அமோல் பவேகரும் பிற திரைப்பட பிரமுகர்களும் கேட்டுக் கொண்ட வேண்டுகோளாகும்.

வகுப்பு வாத கலகங்களும், அதற்கு அரசு நடவடிக்கை எடுக்காமல் இருந்த போக்கும் பல எதிர்ப்புகளுக்கு காரணமாக அமைந்தது. பிரதமரையும், ஜனாதிபதியையும் சில திரைப்பட பிரமுகர்கள் சந்தித்தனர். ஆனால் அவர்களின் எதிர்விளைவு இவர்களுக்கு ஏமாற்றம் அளித்தது. மிகவும் உணர்வு பூர்வமான வேண்டுகோளை விடுத்த ஷபானா ஆஸ்மி தனது படத்திரையீடு இருந்தும், அடுத்த நாளே பம்பாய்க்கு திரும்பி விட்டார். எதிர்ப்புக் குரல்கள் சரியாக எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை என்பதுதான் காரணம். மௌனப் போராட்டம், மெழுகுவர்த்தி போராட்டம், சவரொட்டி போராட்டம் என்று பல போராட்டங்கள் நடைபெற்றன.

துவக்க நிகழ்ச்சியில் பிக்ரம்சிங், வகுப்பு வாத சக்திகளுக்கு எதிராக போராட வேண்டும் என்று குரல் கொடுத்தாலும் 'விழா மலரி'ல் அது



தாராவி

இடம் பெறவில்லை. யதார்த்தம், தெருவில் உள்ள நடைமுறை நிலை குறித்த விஷயம் என்றால் நமுவும் மீனின் நிலையில்தான் அதிகாரிகள் உள்ளனர்.

பத்திரிகை அனுமதி அட்டைகள், பத்திரிகையாளர்களுக்கு போகாமல், 'பிறரு'க்கு கொடுக்கப்பட்டது பத்திரிகையாளர்களை கோபமூட்டியது. தெற்கில் இருந்து வந்த பத்திரிகையாளர்கள் இதனால் பெருமளவில் பாதிக்கப்பட்டனர். தங்கள் நிலையை எடுத்துக் கூறிய பத்திரிகையாளர்கள் நடத்தப்பட்ட விதம் அவர்களை மேலும் கொதித்து எழச் செய்தது. தனிப்பட்ட லாபத்திற்காக பிச்சை எடுப்பவர்கள் போல அவர்கள் நடத்தப்பட்டனர். சலனம் தவிர வேறு சில பத்திரிகைகளின் பிரதிநிதிகள் துருப்பென நடத்தப்பட்டனர். ஒரு பிலிம் சொசைட்டி நடத்தும் பத்திரிகைக்கு சிறு உதவி செய்யக் கூட திரைப்பட விழா அதிகாரிகள் எவரும் முன் வராதது மிகவும் வருத்தமான விஷயம். திரைப்பட துறையைச் சாராத பலருக்கு பங்காளர்கள் அனுமதிச் சீட்டு வழங்கப்பட்டு இருந்தது. அதே சமயம் செய்திப்பட இயக்குனர்கள் பலருக்கு அனுமதி மறுக்கப்பட்டது. ஏதோ சில கிறுக்கல்கள் அடங்கிய துண்டுத் தாள்களை காட்டி பலர் உள்ளே நுழைந்து கொண்டிருந்ததை அடிக்கடி பார்க்க முடிந்தது. இத்தகைய போக்குகளை கடுமையான வார்த்தைகளால் கண்டிக்க வேண்டியது மிக அவசியமானதாகும்.

எல்.வி. பிரசாத் குறித்து கே.என்.டி. சாஸ்

திரி எடுத்த படம் கருத்தரங்கில் வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு நல்ல கூட்டம் வந்திருந்தது. அதில் சிதானந்தா தாஸ் குப்தா, விமல் திசனாயக, டாக்டர் பிரெடிசிக் ஜேம்ஸ்சன் ஆகியோர் பங்கேற்றனர். பின்னர் ஜேம்ஸ்சன் 'திரைப்படம் தொடர்பான, நவீனயுகத்திற்கு, பிந்தையதில் அழகுணர்ச்சி என்ற கருத்து' என்ற தலைப்பில் உரையாற்றினார்.

விற்பனை பகுதியில் உள்ள ஒரு சில அரங்கில் சிலர் உட்கார்ந்து ஈ ஒட்டிக் கொண்டு இருந்தனர். வியாபாரம் நடந்திருந்தால், அது வெளியே எங்கோ நடந்தது மட்டும்தான். ஒரு வேளை அசோகா ஒட்டலில் இருக்கலாம். 'நீலா வின் கதை' என்ற ஒரு படத்தை எடுத்திருந்த ஒரு உற்சாகமான இளம் இயக்குனர் யாராவது

அதை வாங்க மாட்டார்களா என்று பரிதாபமாக அலைந்து கொண்டு இருந்தார். அவர் தன் முயற்சியை கைவிட இருந்த தருணத்தில், ஒருசில வெளிநாட்டுக்காரர்கள் அதைப் பார்வையிட விரும்புவதாக தெரிவிக்க, அவர் வானத்திற்கும் பூமிக்கும் குதித்தது வெளிப்படையாகவே தெரிந்தது.

விழா முடிவடையும் தருணம் நெருங்கிய போது, எல்லோரிடமும் ஒருவித 'ஆ! ஒருவழியாக முடிந்துவிட்டதா' என்ற ஆயாச உணர்வு தான் மிஞ்சியிருந்தது. ஒருவித வருத்தமும் காற்றில் நிலவியதை மறுப்பதற்கு இல்லை.

சுனிபா பாக

“அமெரிக்கர்களின் ஆளுமை எல்லா பிரதேசங்களிலும் ஊடுருவி வருகிறது”

பால் காக்கஸ் ஹாலத்தில் பிறந்தவர். ஆஸ்திரேலியாவுக்கு 1963இல் வருவதற்கு முன்பு, ஒளிப்பதிவுத் துறையில் ஆழ்ந்த ஈடுபாடு கொண்டு அதனை செம்மையுற பயின்றவர்.

அறுபதுகளில் ஐரோப்பிய கண்டங்களிலும், தென் அமெரிக்க நாடுகளிலும் பல்வேறு இடங்களுக்கு சென்று ஸ்டில் போட்டோ எடுப்பதையும் அதை exhibit செய்வதிலும் இளமை பருவங்களை கழித்துள்ளார்.

ஹாலத்தில் காக்கஸ் exhibit செய்த அவரது புகைப்பட கண்காட்சி பலரது கவனத்தையும் ஈர்த்தது. பிறகு ஆஸ்திரேலியாவுக்கு திரும்பி வந்து மெல்போர்ன் பல்கலைக்கழகத்தில் பயிலத் துவங்கினார். பிறகு புகைப்படக் கலைக்காக ஒரு ஸ்டுடியோவையும் ஆரம்பித்தார்.

பால் காக்கஸின் “Vincent - The Life and Death of Vincent Van Gogh” (1987) படத்தில் ஓவியனின் அந்தரங்க சுத்தியான வாழ்க்கையை அவன் எழுதிய கடிதங்களின் மூலமாகவே, சினிமா மொழியின் இலக்கணங்களை உள்வாங்கி சிறந்த படமாக செய்திருந்ததை பார்க்க முடிந்தது.

இந்தியாவிலுள்ள பல திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களும், இயக்குநர்களும் தங்கள் திரைப்படங்கள் வீடியோ திருட்டினால் பாதிக்கப்படுவதாக குற்றம் சாட்டிக் கொண்டிருக்கும்போது, உங்கள் சமீபத்திய படம் “The Nun and the Bandit” டெல்லியில் பல இடங்களில் வீடியோவில் காட்டப்படுவது குறித்து...

நான் ரொம்பவும் மகிழ்ச்சியடைகிறேன், சந்தோஷப்படுகிறேன். என்னுடைய முழுபடத்தையும் அப்பட்டமாக யாரேனும் காப்பியடித்து வேறு மொழியில் எடுத்தாலும் நான் கவலை கொள்வதில்லை. அதற்கு நேர்மாறாக சந்தோஷப்படுவேன், காப்பியடித்து எடுத்த நபரை பாராட்டவும் செய்வேன். டெல்லியில் திருட்டுத் தனமாக எனது படங்களை வீடியோவில் போட்டு பார்க்கிறார்கள் என்றால், எதற்கு அதனை 'திருட்டுத்தனம்' என்று சொல்ல வேண்டும்? நான் அவர்களை திருடன் என்று

சொன்னால்தானே அது திருட்டுத்தனம். நானே அனுமதி வழங்கிய பிறகு அதில் அறவே 'திருடுதல்' என்பது இல்லையே. நல்ல விஷயங்களை பலரும் காப்பியடித்தால் தவறு கிடையாது.

பார்வையாளர்கள் சிந்தனை ஒட்டத்திற்கு மதிப்பளிக்கும் வகையில் சில காட்சிகளை பூடகமாக, மறைமுகமாக உணர்த்தி செல்லும் உத்தியை தங்களது பல படங்களிலும் காணமுடிகிறது – குறிப்பாக “The Nun and the Bandit” இல் அந்த Bandit-ஐ கடும் போது யார் கடுகிறார்கள் என்பதை காட்சியாக காட்டாதது?...

Bandit-கொள்ளைக்காரன் என்று ஸ்டேன்லி மைக்கேலை குறிப்பிடுவதையே நான் மறுக்கிறேன். சமுதாயம்தான் Bandit- கொள்ளைக்காரர்கள். அந்த தனிமனிதனான மைக்கேல் கொள்ளைக்காரன் அல்ல. அந்த கன்னிகாஸ்திரியினா

லும் வேறு சில காரணங்களினாலும் உள்மனது போராட்டங்களின் நிமித்தமாகவும் இவர்களை கடத்தி வந்தவன் மனிதனாக மாறிவிடுகிறான். கன்னிகாஸ்திரியின் மனித நேயமென்ற பூங்காற்று இந்த காட்டுப்பூவின் உள்மனதின் காயங்களுக்கு மூலிகை மருந்தாக இருந்து ரணங்களை குணப்படுத்துவதைப்போல அமைகிறது. சமுதாயமென்ற கொள்ளைக்காரர்கள்தான் அவனை சுட்டு வீழ்த்தியிருக்க வேண்டும்.

தாங்கள் சொன்னது போல் பல காட்சிகளை விளக்கமாக சொல்லிச் செல்லாமல் பார்வையாளர்களின் புத்திசாலித் தனத்தையும் அவர்களது ஈடுபாடுகளையும் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டு சினிமா மொழியினை நாம் பயன்படுத்த வேண்டுமென்ற School of thoughts உடையவன் நான்.

24வது சர்வதேச திரைப்படவிழா குறித்து தங்கள் கருத்து என்ன?

பால் வெர்கோவனின் “Basic Instinct” திரைப்படங்கள் நமது திரைப்படவிழாக்களில் கலந்து கொள்ள வேண்டிய அவசியமே இல்லை. அமெரிக்கர்களின் ஆளுமை எல்லா பிரதேசங்களிலும் ஊடுருவி, பலரது தனித்தன்மைகளை அழித்து வருகிறது. போன ஆண்டு கான் திரைப்பட விழாவிலும் இந்த “Basic Instinct” படம் காட்டப்பட்டது. இது பிரான்ஸ் நாடும், அமெரிக்காவும் சேர்ந்து தயாரித்துள்ள படம். இதுபோன்ற படங்களை காண்பிப்பதால் நமது திரைப்படவிழாவின் தனித்தன்மைகள் இழந்து விடுகின்றன.

உலகளவில் எடுக்கப்படும் படங்களின் கிழக்கு பிரதேச (Eastern) சினிமாவின் நுழைவாயிலாக இந்திய சினிமாக்கள் மாற வேண்டும். போட்டியுடன் கூடிய திரைப்பட விழா இந்தியாவிற்கு தேவையில்லாதது போட்டியற்ற விழாக்கள் தான் சரியானது. நாம் எவ்வளவுதான் திரைப்பட விழாவை முன்னோக்கி எடுத்துச் செல்ல யோசனைகளை வழங்கினாலும் எடுத்துக் கொள்பவர்கள் யாரும் இல்லை.

திரைப்பட விழாவில் பேசப்படுவது அந்த பத்து நாட்களுடன் மறந்து போய் விடுகிற ஒரு சடங்கு நிலைக்கு தள்ளப்பட்டு விட்டது.

ஆஸ்திரேலியாவில் கூட பல ஆஸ்திரேலியப் படங்கள் அமெரிக்க உச்சரிப்புடன் டப்பிங்



தி நன் அண்ட் பண்டிட்.

செய்யப்படுகின்றன. அமெரிக்க கலாச்சாரம் எல்லா இடங்களிலும் ஊடுருவியுள்ளது. அமெரிக்க படங்கள் வன்முறையை ஏற்றுமதி செய்கின்றன. ஆனால் திரைப்படங்கள் இதை மீறி பல விஷயங்களை வெளிப்படுத்தும் சக்தி படைத்தவை.

இந்திய சினிமாக்களை பற்றி தங்கள் கருத்து என்ன...?

ஒவ்வொரு வருடமும் 800 படங்களுக்கு குறையாமல் இந்தியாவில் படங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன. இவைகளில் பலவற்றை வெளிநாட்டிற்கு ஏற்றுமதி செய்தால் திரைப்படத்துறை பொருளாதாரநிலையில் நல்ல வளர்ச்சியடைய முடியும். ஆனால் திரைப்படவிழாவிற்கு வந்துள்ள சில நல்ல இயக்குநர்களிடம் பேசி பார்த்தபோதும் அவர்களது அனுபவத்தை கேட்டபோதும் ஒரு விஷயம் மிக தெளிவாக தெரிந்தது. ஏற்றுமதி செய்ய சலபமான வழிமுறைகளை கண்டறிய இயலாததால், சத்யஜித்ரேயின் படங்கள் கூட வெளிநாடுகளில் திரைப்பட விழாக்களில் காட்டப்படுவதுடன் நிறுத்தப்பட்டு விடும் சோகநிலை இருக்கிறது. அயல்நாடுகளில் உள்ள சில உள்ளூர் கலாச்சாரக் குழுக்கள் மூலமாக இந்தியத் திரைப்படங்களை திரையிடலாம். இதை முழுமையாக பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

அருண்மொழி

டி. வி. விளம்பரப் படங்கள்

சினிமா கதை சொல்பவரின் சாதனமாகி விட்டது. கதை சொல்பவர் வியாபாரியா கலைஞராக என்பது விசேஷப்படுத்தலுக்குரிய அம்சம் என்ற போதிலும் அது பின் தங்கியதாய் கதை சொல்லல் என்னும் அதன் இயல்பு பிரதானமாகி விட்டிருக்கிறது. தளர்த்தப்பட்ட விதிகளுடன் பார்த்தால் சரித்திர குணம் கொண்ட டாகுமெண்டரிப்படமும் 'கதை சொல்லல்' தான். ஆனால் டெலிவிஷன் வித்தியாசமான சாதனம்.

அது தனக்கென ஒரு நேரத்தை வரையறுத்துக்கொள்வதில்லை. அது உலகத்துடன் விழித்தெழுந்து உலகத்துடன் கண் அயர்கிறது. குறிப்பிட்ட ஆடுகளமும் அதற்கில்லை. ஒரு பெட்டியாக எங்கெல்லாம் இருக்க வசதி உண்டோ அங்கெல்லாம் அது ஒளி- ஒலி தருகிறது.

டெலிவிஷன் ஒரு தயாரிப்பாளரின் சாதனம். ரேடியோவும் தயாரிப்பாளரின் சாதனம் தான். அது ஒலி நிகழ்ச்சியாளரின் சாதனம். டி.வி. தயாரிப்பாளர் அதாவது நிகழ்ச்சி தயாரிப்பாளர் ஒளி-ஒலியாக தரப்படுவதற்கு சாத்தியமான அனைத்தையும் நிகழ்ச்சியாக டெலிவிஷனில் இடம்பெற வைத்து விடுகிறார். கலை, வியாபாரம் ஆகியவற்றை டெலிவிஷன் கடந்து விட்டது. அதன் ரங்கராட்டின சுழற்சியில் அவைகள் வெறும் நிகழ்ச்சிகளேயன்றி வேறில்லை. ஆனாலும் கூட டி.வி. விளம்பரப்படம் கமர்ஷியல் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இப்படங்களைக் காட்டுவதால்-டி.வி.க்கு வருவாய் கிட்டுகிறது. தூர்தர்ஷனுக்கு விளம்பரப் படங்களினால் கடந்த ஆண்டு வருமானம் ரூ. 350 கோடி. பண்ட விற்பனையை முழுதாகக் கருத்தில் கொண்டு தயாரிக்கப்படுவதாலும் விளம்பரப் படம் கமர்ஷியல் ஆகிறது. இருந்தும் கூட விளம்பரப் படம் என்னும் பிரிவு டி.வி.யைப் பொறுத்தவரை நிகழ்ச்சிதான். டி.வி. விளம்பரப் படங்களை எடுப்பவர்கள் அதில் தோன்றுபவர்கள் ஆகியோர் விலாசமற்றுப் போகின்றனர் - மக்கள் மத்தியில்.

விளம்பரப் படம் டி.வி.யின் கவர்ச்சியான நிகழ்ச்சிகளில் முதலிடம் வகிக்கிறது. இது

டி.வி.க்கென்றே அவதரித்த ஒன்று. பெரிய திரையில் விளம்பரப் படம் கிட்டத்தட்ட அருவருக்கப்பட்டது. இந்தியாவில் பிலிம்ஸ் டிவிஷன் செய்தி படங்களைப் பொறுத்துக் கொண்ட மக்களும் விளம்பரப் படங்களை பார்த்த மாத்திரத்திலேயே வெறுப்படைந்தார்கள். தலைவலி மாத்திரை விளம்பரம் தலைவலியைக் கொடுத்தது. வலி, ஜலதோஷம் ஆகியவற்றின் நிவாரணத்திற்காக தடவப்பட்ட லோஷனின் அளவு, சோப்பின் வெண்மை குணம் பற்றி பிரலாபம் ஆகியன பரிகாசத்தைத் தூண்டின. பிரதான திரைப்படத்தைக் காட்ட விடாது நேரந்தாழ்த்தப் பயன்படும் தடை கற்களென விளம்பரப் படங்கள் உணரப்பட்டன. ஜலக்கன்னியை வைத்து எடுக்கப்பட்ட விரில் சோப்பு விளம்பரம் போன்ற ஒருசில, விதிவிலக்குகளாகும்.

டி.வி.யில் நேர்மாறாக விளம்பரப் படங்கள் மிகவும் விரும்பிப் பார்க்கப்படுகின்றன. சோப், ஹேர் ஆயில், ப்ளேட் போன்றவற்றின் பிரஸ்தாபங்களை நிமிடக் கணக்கில் பார்க்க வேண்டும் என்னும் அத்தியாவசியம் சினிமா விளம்பரங்கள் கொண்டிருப்பதால் அவை பொறுமையை சோதிக்கின்றன. முப்பது வினாடிகளுக்குத் தயாரிக்கப்படும் ஒரு முழு நிகழ்ச்சியாக டி.வி. விளம்பரம் சுவாரஸ்யம் கொள்கிறது. நேரம் பெரிதென மதிக்கும் மக்களின் மனோபாவத்தை டி.வி. விளம்பரம் அலங்காரத்துடன் அங்கீகரிக்கிறது. மேலும் டி.வி.யின் பிற நிகழ்ச்சிகளுடன் ஒப்பிடும் பொழுது இது இன்னும் விரைவாக வந்து போகின்றது. ஒவ்வொரு ஷாட்டும் இரண்டு அல்லது மூன்று விநாடிகளுக்கு மேல் நீடிப்பதில்லை. சில ஷாட்டுகள் பதினாறு அல்லது பதினெட்டு ப்ரேம்கள் நீளமே கொண்டுள்ளன - அதாவது விநாடிக்கும் குறைவான நேரம்.

வார்த்தைகளின் வழியாக இல்லாமல் காட்சி மூலமாக கருத்தை உணர்த்த வேண்டிய கட்டாயம் இதனால் ஏற்பட்டு விடுகிறது. எனவே மௌனப் படங்களின் குணங்களை டி.வி. விளம்பரங்கள் கொண்டு விடுகின்றன. பார்த்தறிதல் என்பது திரைப்படங்களை விட விளம்பரப் படங்களில் அதிகம் நடக்கிறது. சிறந்த திரைப்படங்களில் பார்த்தறிதல் என்பது அகழ்ந்தெடுப்பது என்னும் அளவிற்கு சென்று விடுகிறது. விளம்பரப் படங்களில் அது நடப்பதில்லை என்ற போதிலும் பார்த்தல் முக்கியப்படுத்தப்படுகிறது. முப்பது வினாடிகளும் வசனமாக இருந்தால் அதை மனதில் கொள்ள முடியாது என்பதும் ஒரு காரணம். காட்சிகள் விரைவாக வந்த செல்வதால் ஒரே தடவையில் எந்த ஒரு விளம்பரப் படத்தையும் முழுதாக மனதில் வாங்கிக் கொள்ள முடியாது. திரும்பத் திரும்ப அவற்றைப் பார்க்க வேண்டும். அவை டி.வி.யில்

அடிக்கடி காட்டப்படுவதால் நாளடைவில் மனதில் தானே நன்கு பதிந்து விடுகின்றன. ஆனால் முதல் தடவையிலேயே அவை மனதில் குடி கொள்ளத் தொடங்கி விட வேண்டும்.

இதனால் தான் விளம்பரப் படங்களில் வரும் மாடல்கள் தாங்கள் என்னவாகத் தோன்றுகிறார்களோ அதுவாகவே மனதிற்கு உடனே தென்பட வேண்டும். டாக்டர், சேல்ஸ்மேன், குடும்பத் தலைவி போன்றோரோய் வரும் மாடல்கள் அவ்வாறே மெய்யாகவே இருப்பவர்கள் போன்று எடுத்த எடுப்பிலேயே தோன்றிவிடுகிறார்கள்.

விளம்பரப் படங்களின் வெற்றிக்கு மாடல்களின் வேஷப் பொருத்தமும் ஒரு முக்கிய காரணம். திரையில் வரும் நடிகர் தனது ஆளுமையினால் கதாபாத்திரத்திற்கு உயிரூட்டுகிறார். 'காபுலி வாலா' வங்கப்படத்தில் முறுக்கற்ற தசைகள் கொண்ட சாபி பிஸ்வாஸ் ஒரு மோட்டாவான ஆப்கானியனைப் போல் தோற்றத்தைக் கொடுக்க முடிந்ததற்குக் காரணம் அவரால் தனது ஆளுமையைக் காட்ட முடிந்தது என்பதால். முப்பது விநாடிகளில் டி.வி. மாடல் ஒரு ஆளுமையை உருவாக்க முடியாது. தனது தோற்றத்தைத்தான் விற்கமுடியும். கலாச்சார சமிக்ஞைகளை பயன்படுத்திக் கொள்வதன் மூலம் இத்தோற்ற உருவாக்கலை விளம்பரப் படங்கள் செய்து முடிக்கின்றன, சினிமாவிற்கு இச்சித்தாந்தம் புதிதல்ல. ஐஸன்ஸ்டீன் 'மாதிரி'க் கதாபாத்திரங்களை (Types) இவ்வாறுதான் உருவாக்கினார். (விளம்பரப் படங்களைப் போல் மேலெழுந்த வாரியாக இல்லாது மேதமையுடன் ஒரேஷாட்டில் ஒரு ஆலைத் தொழிலாளியைக் காட்டி அவனுக்கு ஒரு சரித்திரத்தையே உருவாக்கித் தந்து விடுவார் அவர்.)

பிரபலங்கள் டி.வி. மாடல்களாக வரும் பொழுது சிக்கல் ஏற்படத் துவங்கி விடுகிறது. விளம்பரப் படத்தின் பண்டத்தை தெரிந்து கொள்ள முன்னரே பிரபல ஆசாமியை மக்கள் தெரிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பதால் விளம்பரம் பாதிக்கப்படுகிறது. தங்களது அபிமான நட்சத்திரங்களின் (சினிமா, விளையாட்டு போன்ற துறை சார்ந்தவர்கள்) அசைவுகளைப் பார்ப்பதில் அவர்களுக்கு ஏற்படும் ஆர்வம் விளம்பரத்தின் கூர்முனையை மழுங்கவைக்கிறது. மேலும் பிரபலங்கள் உண்மையிலேயே விளம்பரப்படுத்தப்படுவனவற்றை உபயோகிக்கிறார்களா என்ற சந்தேகமும் ஏற்படுகிறது. உண்மையில் பூஸ்ட் பானத்தை கபில்தேவ் சக்திக்காக அருந்துகிறாரா? விளம்பரப் படம் இப்பிரச்சனையை நூதனமாகத் தீர்த்து வைக்கிறது. கபில்தேவுடன் ஒரு சிறுவனும் சேர்ந்து கொள்கிறான். சிறுவன் பிரபலமற்றவன். அவன் மூலம் விளம்பரம் புதிய கோணம் கொள்கிறது.

சில சமயங்களில் விளம்பரம் ஒரு

குறிப்பிட்ட பிரபலத்துடன்

சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டு புதிய

ஆளுமையைத் தோற்றுவிக்கிறது.

பெப்ஸி கோலா

மைக்கேல் ஜாக்ஸனை

இவ்விதம் பயன்படுத்துகிறது.

சில சமயங்களில் விளம்பரம் ஒரு குறிப்பிட்ட பிரபலத்துடன் சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டு புதிய ஆளுமையைத் தோற்றுவிக்கிறது. பெப்ஸி கோலா மைக்கேல் ஜாக்ஸனை இவ்விதம் பயன்படுத்துகிறது. மைக்கேல் ஜாக்ஸனைப் போல் பெப்ஸியும் தவிர்க்க முடியாத சக்தி மிகுந்த ஜீவன் என்ற எண்ணத்தை வலுவடையச் செய்கிறது. குவாலியர் ஷூட்டிங் படோடியின் குடும்பத்தை ஒரு புராணக்கதை போல் காட்டுகிறது. ஆனால் லக்ஸ் சோப் வெளிப்படையாகவே சினிமா நட்சத்திரங்களின் அழகு சாதனம் லக்ஸ் என்று அறிவிக்கிறது. முப்பதுகளில் ஹாலிவுட் நடிகை ஜிஞ்சர் ரோஜர்ஸ் லக்ஸ் விளம்பரத்திற்கு பயன்படுத்தப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இந்நிலைப்பாடு நீடிக்கிறது. சினிமா நடிகை அழகின் பெட்டகம் என்ற மாயை மக்களின் மனதிலிருந்து நீங்கி விட்ட போதிலும் இத்தகைய விளம்பர உத்தி காலாவதி ஆகிவிடவில்லை. ஏனெனில் சினிமா நடிகை என்னும் கனவு மக்களை வசீகரப்படுத்துகிறது. விளம்பரம் எப்போதும் பகட்டான கனவையே பிரதானப்படுத்துகிறது. வறுமை, சோகம், திண்டாட்டம் ஆகியவை விளம்பரப் படங்களின் பாடுபொருளாவவில்லை.

விளம்பரப் படங்களின் கனவு நகர வயப்பட்டதாகவும் இருக்கிறது. கிராமங்களில் பகட்டான கனவுக்குரிய அம்சங்கள் இல்லை என்பதால். 63 கோடி மக்கள் கிராமங்களில் வசித்த போதிலும் இந்திய டி.வி. விளம்பரப் படங்கள் நகரத்தையே முன் நிறுத்துகின்றன. கிராம மக்களை மையம் கொண்ட விளம்பரப் படங்கள் தயாரிக்கப்படுவதில்லை என்ற நியாயமான குற்றச்சாட்டு ஒரு புறம். ஆனால் கிராமமே நகரமயமாதலை விரும்புகிற யதார்த்தம் இன்னொரு புறம். எனவே கிராமத்தினருக்கான விளம்பரப் படங்கள் எத்தகைய பிரதேயகக் கூறு

இந்திய சினிமா போன்றில்லாது

இந்திய டி.வி. விளம்பரப் படங்கள்

நகரத்தைக் குறிவைத்ததில்

சில நிச்சயமான அணுகுலங்கள்

கிடைத்துள்ளன.

களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பது சிந்திக்கப்பட வேண்டியது.

இந்திய சினிமா போன்றில்லாது இந்திய டி.வி. விளம்பரப் படங்கள் நகரத்தைக் குறிவைத்ததில் சில நிச்சயமான அணுகுலங்கள் கிடைத்துள்ளன. இந்திய சினிமா கிராமத்தைக் குறிவைத்ததால் புராணக் கதை, குடும்பக் காட்சிகள், நாடக பாணி போன்றவற்றில் புதைந்துவிட்டது. இந்தியத் தன்மைக்கான சினிமா என்ன என்னும் பொறுப்பு மிகப் பெரும் சினிமா மேதைகளிடம் விடப்பட்டது. தேசிய அளவிலான இந்திய குணம் கொண்ட சினிமா ஒரு பெரும் அவதூறாகப் பின்னடைந்து விட்டது. இந்திய சினிமா நகரத்தைப் பழித்து வாழ்கிறது. பட்டிக்காடா பட்டணமா என்னும் போட்டியில் நகரம் வீழ்ச்சியடைவதாகக் கதைக்கப்படுகிறது.

டி.வி. நகரங்களில் பிறவி எடுத்ததால் டி.வி. விளம்பரங்களும் நகர மேல் தட்டு வர்க்கத்தினரை கவர்ந்திழுக்கும் வகையில் தோன்றின. சினிமாவைப் போல டி.வி.க்கு விநியோக பரிபாஷையில் சொல்லப்படும் ஏ.பி.சி சென்டர்கள் இல்லை. இதனால் விளம்பரப் படங்களின் தரம் ஆரம்பத்திலிருந்தே வியக்கவைப்பதாக இருந்தது. எலக்ட்ரானிக் சாதனங்களின் பலமும் டி.வி.க்கு கிடைப்பதால் அவற்றை விளம்பரப் படங்கள் நன்கு பயன்படுத்திக் கொள்கின்றன, ரோடோஸ் கோபி, க்ரோமாகி, டிஜிடல் வீடியோ எபெக்டுகுகள் போன்றவை விளம்பரப் படங்களை அதிசயப் பொருட்களாக மாற்றிவிட்டன. இந்த வளர்ச்சிகளை சினிமாவில் சுலபமாகப் பயன்படுத்த முடியாது.

இந்தியர்கள் டி.வி. விளம்பரம் சினிமா ஆகிய இரண்டினையும் வெவ்வேறான மனோபாவத்துடன் அணுகுகின்றனர். உண்மையில் இங்கே டி.வி. சினிமா இரண்டும் ஒன்று தான். டி.வி.யின் பிரபல நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் சினிமா சம்மந்தப்பட்டவையாகத்தான் உள்ளன. ஆனால் டி.வி. விளம்பரப் படம் மட்டும் மிகவும் வித்தியாசமாகவும் தரமானதாகவும் விளங்குகிறது. சினிமாவில் இன்னின்னவெல்லாம் இருக்க வேண்டும் என்றெல்லாம் நிபந்தனைகளிடும் மக்

கள் விளம்பரப் படங்கள் எத்தகையதாக இருந்தாலும் அவற்றை ரசிக்கும் மனோபாவம் கொண்டிருக்கிறார்கள், விளம்பரப் படங்களில் உயர்ந்த தரத்தையும் எதிர்பார்க்கத் தொடங்கி விட்டனர். சினிமாவில் தரம் பற்றிய பிரக்ஞை அவர்களை இன்னும் வந்தடையவில்லை. ஆனால் சினிமா பட உத்திகளை விளம்பரப் படங்கள் பாதித்துள்ளன.

டி.வி. விளம்பரங்களில் இப்போது மிகைப்படுத்தலும் அளவுடன் பயன்பட்டு வருகிறது. பாண்டீஸ் பவுடரை உபயோகிக்கும் பெண்தன்னம்பிக்கை கொண்டவளாகத் தான் காட்டப்படுகிறாள். அவள் அழகு ராணியாக காட்டப்படுவதில்லை, விளம்பரங்கள் மீது நுகர்வோர் கண்காணிப்பும் செயல்படுகிறது. விளம்பரப்படுத்தப்படும் பண்டங்கள் உண்மையிலேயே விளம்பரத்தில் சொல்லப்படும் குணநலன்கள் கொண்டிருக்கின்றனவா என்று சோதிக்கப்படுவது சம்பிரதாய சினிமா தணிக்கை முறையிலிருந்து வேறுபடுகிறது. விளம்பரப்படங்கள் மேலும் ஒருபடி சென்று தங்களைத் தாங்களே பரிகாசம் செய்து கொள்கின்றன. 'நீங்கள் என்ன வேஷிங் க்ரீம் உபயோகப் படுத்துகிறீர்கள்?' என்ற கேள்விக்கு 'நானா?' என்றவாறு திரும்புகிறார் சுவரத்தையே புறக்கணித்துவிட்ட ஒரு தாடிக்காரர். பத்துப் பதினைத்து வில்லன்களை ஒரே 'தம்'மில் அடித்து நொறுக்கிவிட்டு மடிப்பு கலையாத துண்டைத் தோளில் போட்டு நடக்கும் சினிமாக் கதாநாயகனைப் பார்த்துப் பழக்கப்பட்ட மக்களுக்கு இதெல்லாம் மிகப் பெரிய புதுமைதான். ஒனிடா விளம்பரத்தில் டெலிவிஷன் பெட்டியே உடைக்கப்படுகிறது. இத்தகைய தரத்திற்கு மக்கள் பழக்கப்படுத்தப்பட்டுவிட்டனர்.

நகரத்து மேல் தட்டு வர்க்கத்தினருக்காக டி.வியும் டி.வி. விளம்பரங்களும் தோன்றின என்பதோடு மட்டுமின்றி டி.வி. விளம்பரங்களும் நேரடியாக மேலை நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்டன என்பது விளம்பரங்களின் தரத்திற்கு பிறிதொரு காணமாகும்.

'காப்பியடிப்பதுதான் அடிக்கிறீர்கள்! ஏன் எப்போதும் மோசமான ஹாலிவுட் படங்களையே காப்பியடிக்கிறீர்கள்? டிசிகா, குர சோவா, அன்டோனியோனி போன்றோரின் படங்களைக் காப்பியடித்தால் என்ன?' என்று ஆதங்கப்படும் ஆர்ட் பட ரசிகர்கள் விளம்பரப் படங்களுக்கு இருப்பார்களேயானால் அவர்கள் பூரண திருப்தி அடைவார்கள். இந்திய விளம்பர அணுகுமுறை முற்றிலும் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட ஒன்று. காப்பியடிப்பது ஒரு கலையாக வளர்ந்திருக்கிறது.

ஆனால் பொருத்தமாக பாட பேதம் செய்வதும் நடந்து வருகிறது. உதாரணமாக மூட்டல்

ஆணுறை விளம்பரம் காப்பியடிக்கப்பட்ட ஒன்று. மூலத்தில் ஆணுறை கேட்பவர் கடையில் ஒரு பெண் விற்பனையாளரைப் பார்த்து தயங்குகிறார். இந்திய விளம்பரத்தில் ஒரு ஆண், ஆண் விற்பனையாளரிடமே ஆணுறை கேட்கத் தயங்குவதாக காட்டப்பட்டுள்ளது. இத்தகாத கூச்சம் யூந்திய குணத்துடன் காட்டப்பட்டுள்ளது.

விளம்பரப் படங்கள் பல வயதினராலும் பார்க்கப்படுகின்றன என்ற போதிலும் அதன் பர- ரசிசுகள் சிறுவர் சிறுமியர்தான். நர்ஸரி ரைம்கள் கொண்டிருந்த இடத்தை விளம்பரப் பட பாடல்கள் பிடித்துக்கொண்டு விட்டன. சிறுவர் சிறுமியர்க்கு விளம்பரப் படங்கள் ஒரு புதிய அதிகாரத்தையும் வழங்கியுள்ளன. சாக் லேட், பிஸ்கட் போன்றவற்றின் பெயர்களைத் தெரிந்து வைத்துக் கொண்டதுடனில்லாது அவர்கள் சமையலுக்கு எந்த எண்ணெய் உபயோகிக்க வேண்டும் வீட்டிற்கு என்ன பெயிண்ட் அடிக்க வேண்டும் என்பதையெல்லாம் கூடத் தெரிந்து கொண்டுள்ளனர். ஆனால் மூட்ஸ் விளம்பரம் எதை விற்கிறது, விஸ்பர் விளம்பரம் என்ன சொல்கிறது என்பதை அவர்களால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. இக்கேள்விகளுக்கு பெரியவர்கள் வழக்கம்போல் பதில் செல்வதில்லை. செக்ஸ் கல்வி நமது நாட்டில் இல்லை என்பதால் இவற்றை சிறு வயதினர் ரகசியமாகத் தெரிந்து கொள்கின்றனர். ரஸ்ஸல் கூறுவது போல் அவற்றை அம்முறையில் அவர்கள் தவறாகவே புரிந்து கொள்கின்றனர்.

டி.வி. விளம்பரப் படம் ஒரு நிகழ்ச்சி என்று கூறினோம். ஆனால் அது கலைதான் என விவாதிப்பவர்கள் நிறையப் பேர் உள்ளனர். அல்டஸ் ஹக்ஸ்வி அதைக்கலை என்றே பாராட்டினார். விளம்பரப்பட இயக்குநர்களும் அதைக் கலையென்றே வாதிடுகிறார்கள். 'என்னதான் இருந்தாலும் அது விளம்பரப் படம் தானே!' என்ற பரிகாசத்தை அவர்கள் ஏற்பதில்லை.

டி.வி. விளம்பரப் படம் ஒரு சிக்கலான வெளிப்பாடு சாதனம். அதை இயக்க முதல் தரமான திறமை தேவைப்படுகிறது. நிறைய உழைப்பையும் தரவேண்டியிருக்கிறது. பணம் நிறையக் கிடைத்த போதிலும் அதுவே போதுமான பரிசு என்று அவர்கள் எண்ணுவதில்லை.

உலகப் புகழ்பெற்ற விளம்பரப்பட இயக்குநர் பென் கிரேடஸ் கூறுகிறார், "திரைப்படத்திற்கே உரித்தான கூறுகளை எண்ணிப் பாருங்கள். சித்திரங்களையும் பொருட்களையும் உயிர் கொள்ள வைத்தல், எட்டிடிங், அசைகிற மான் டாஷ், ஆப்டிகல் விளைவுகள், ஒலிசேர்க்கைகள் மற்றும் பல. டி.வி. கமர்ஷியல் இவை அனைத்தையும் பயன்படுத்துகின்றது. இது தவிர விற்பனை அம்சங்கள், பொது ஜனத் தொடர்பு, பழக்கத்தில் வந்துள்ள வெகுஜன உளவியல்,

சாக்லேட், பிஸ்கட் போன்றவற்றின்

பெயர்களைத் தெரிந்து

வைத்துக் கொண்டதுடனில்லாது

அவர்கள் சமையலுக்கு

எந்த எண்ணெய்

உபயோகிக்க வேண்டும்

வீட்டிற்கு என்ன பெயிண்ட்

அடிக்க வேண்டும்

என்பதையெல்லாம் கூடத்

தெரிந்து கொண்டுள்ளனர்.

பிரச்சாரம் போன்றவை அனைத்தையும் அது உபயோகிக்கிறது. இவை அனைத்தையும் பார்ப்பவர்கள் விரும்புகிற வகையில் ஒன்றாக இணைத்து அவர்களை மகிழ்வித்து, ஒப்புக்கொளவைத்து பொருட்களின்பால் நாட்டமும் கொள்ளச் செய்கிறார் இயக்குநர். கடைசியாக சொல்லப்பட்ட குணாம்சம் டி.வி. கமர்ஷியலுக்கே உரிய ஒன்று. அதே சமயம் இயக்குநரானவர் டி.வி. நிலையம், சட்டதிட்டங்கள், நெருக்கடியை ஏற்படுத்தும் குழுக்கள், அதற்கு மேலாக தன்னையும் திருப்திப்படுத்த வேண்டும் - அதுவும் வரையறுக்கப்பட்ட வினாடிகளில்."

இருந்தும் கூட டி.வி. விளம்பரம் கலை என்று எல்லோராலும் ஒப்புக் கொள்ளப்படவில்லை. தன் வரையில் ஒரு பொருளின் மீது விருப்பு கொள்ளாமலேயே அது பற்றி ஒரு விளம்பரப் படம் எடுக்க முடியும், இயக்குநரால். ஆனால் கலைஞன் என்பவன் தன் சம்பந்தப்பட்ட அனைத்திலும் முற்றான ஈடுபாடு கொண்டிருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது தவறாகாது.

விளம்பரப் படம் கலை என்றோ வியாபாரம் என்றோ முத்திரை குத்தப்பட்டுவிடாது புதிய ஒரு நிகழ்வு என்று ஒப்புக்கொள்ளப்பட வேண்டும். அதில் தான் அதன் வெற்றி அடங்கியுள்ளது!

அம்ஷன் குமார்

கடைசி பக்கம் -- கலையும் தொழிந்நுட்பமும்

திரைப்படங்கள் நமது முக்கியமான இரண்டு புலன் உணர்வுகளை ஒன்று சேர்க்கும் தன்மை கொண்டவையாகும். அவை பார்த்தலும் கேட்டலும் ஆகும். ஒரு பொருளை நேரில் காண்பதனை, திரைப்படத்தில் காண்பதோடு ஒப்பிட்டால் மணம், சுவை, தொடுதல் போன்ற உணர்வுகள் இன்மையினை அறிகிறோம். மேற்சொல்லப்பட்டவைகள் இல்லாததால் திரைப்படங்கள் வளம் குறைந்தவைகளா? இந்த உணர்வுகளை பெறுவது போன்ற வசதிகளை தொழிந்நுட்பத்தால் திரைப்படங்களில் உண்டாக்க இயலுமா?

இந்த ஆவலினை நிறைவு செய்ய இயலும் என காட்டும் வகையில் அமெரிக்காவில் சில சிறுபடங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. இது போன்ற படங்கள் திரையிடப்பட்ட திரையரங்குகளும், இருக்கைகளும் சில புதுமைகளை கொண்டிருந்தன. உதாரணமாக, திரைப்படத்தில் ரயில் வண்டியில் செல்வது போன்ற காட்சியென்றால், படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பவரும் ரயிலில் செல்வது போன்ற உணர்வினை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் திரையரங்குகளும், இருக்கைகளும் அமைக்கப்பட்டன. திரைப்படத்தில் பூங்கா, உணவகம் போன்ற காட்சிகள் தோன்றும் போது, திரையரங்குகளின் உள் பாதைகளில் காற்றுக்கென அமைக்கப்பட்ட சிறு திறப்புகள் வழியாக வாசக் காற்று அனுப்பப்பட்டு, பூங்கா அல்லது உணவகத்தில் அமர்ந்திருப்பது போன்ற உணர்வுகள் ஏற்படும் வண்ணம் செய்யப்பட்டன.

இத்தகைய புதுமைகள் நீண்ட காலத்திற்கு நீடிக்கவில்லையே, ஏன்? மணம், சுவை, தொடுதல் போன்ற உணர்வுகள் கலைத் தன்மையின் வெளிப்பாட்டிற்கு அவசியமற்றவை என்ற காரணத்தினாலோ அல்லது பேச்சு என்பது மட்டுமே நமது அன்றாட தொடர்புக்கான முக்கியமான ஒன்று என்பதினாலா? யோசித்து முடிவு எடுத்துக் கொள்ளுங்கள்.

இன்றைய பல திரைப்படங்களில் ஒவ்வொருவரும் வியக்கும் அளவிற்கு “ஸ்பெஷல் எபெக்ட்ஸ்” அமைந்த காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. “டெர்மினேட்டர்” என்ற ஆங்கிலப் படத்தைப் பார்க்கும் யாவரும் வியக்கும் வகையில், பல முகமாற்றங்களை, ஒரு காட்சியில் அர்னால்ட் சுவார்ட்ஸ்னேகர் செய்வது போன்று காட்சி வருகிறது. முகமுடி போன்றவைகளால் இது சாத்தியமாகிறது. எளிமையான மறைப்புத் துண்டு காட்சிகள் (Frame mattes) டி. ராஜேந்தரின் பாடல் காட்சிகளில் அதிகமாக இடம் பெறுவதை காணலாம். இதில், படத்தின் ஒரு பிரேமில் மத்தியில் மட்டும் நடன மாந்தர்கள் தோன்றுவது போலும், மேல், கீழ் பகுதிகளில், போடப்பட்ட செட்டுகளுக்கு ஏற்ப வரைப்பட்ட ஓவியத்துண்டுகளும் அமைக்கப்பட்டு படமாக்கப்பட்டிருக்கும். இவை போன்ற மறைப்புத் துண்டு காட்சிகள் “அபூர்வ சகோதரர்கள்” படத்தில் உயரமான மற்றும் குள்ளமான கமலஹாசன் இருவரும் ஒரே நேரத்தில் தோன்றுவது போன்ற காட்சிகளில் ஆடம்பரமான முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆனால் “டெர்மினேட்டர்” படத்தில் முகம் மாறுவது போன்ற காட்சியில் கற்பனை செய்து பார்க்க முடியாத அளவிற்கு தொழிந்நுட்பம் கையாளப்பட்டிருப்பது வியப்புக்குரியதே!

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.*

இந்தியன் வங்கியின் பிக்சட் டெபாசிட் திட்டம்.

உங்கள் வளமைக்கு வழிகாட்டி.

பாதுகாப்பு
உடனடி பணம் பெறும் வசதி
அதிக வருமானம்

இந்தியன் வங்கியின் பிக்சட் டெபாசிட் திட்டத்தின் கீழ் உங்கள் டெபாசிட்டின் மீது உங்களுக்கு மூன்று மாதத்திற்கொருமுறை வட்டி கிடைக்கிறது. மாத வட்டியும் பெறலாம் — ஆனால் சற்று குறைந்த விகிதத்தில்.

உங்கள் பணம் பத்திரமாக இருக்கும். மேலும், டெபாசிட் முதிர்ச்சி அடையும் காலத்திற்கு முன்பே பணம் தேவைப்பட்டால், விதிகளின்படி கணக்கிடப்பட்ட வட்டியுடன் டெபாசிட் தொகையைப் பெறலாம். 75% வரை கடனாகவும் பெறலாம்.

தனிப்பட்ட சுவனம் மற்றும் சிறப்பான சேவையில் புகழ்பெற்ற இந்தியன் வங்கி, வளமைக்கு வழிகாட்டி வாழ்வுக்கு ஒளியூட்டுகிறது.

இந்தியன் வங்கி

உங்கள் செல்வச் செழுமைக்கு உதவும் வங்கி
31, இராஜாஜி சாலை, சென்னை - 600 001.