

சுஸனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

ஏப்ரல் - மே 1993

ரூ. 5.00



திரைப்பட ரசனை முகாம்

சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி எட்டு நாட்கள் நடக்கும் திரைப்பட ரசனை முகாமை நடத்த இருக்கிறது. தேசிய திரைப்பட ஆவணத்தோடு இணைந்து நடத்தப்படும் இம்முகாம் சென்னையில் நடைபெறும்.

- நடக்கும் நாட்கள், 16-23 அக்டோபர் 1993.
- கட்டணம் ரூ. 300/-
- இது திரைப்படவிழாவல்ல. இதில் திரைப்படங்களை உபயோகித்து உரையாடல்களும், விவாதங்களும் நடைபெறும்.
- இதில் உலகத் திரைப்படவரலாறு, இந்திய திரைப்படவரலாறு, திரைப்பட தொழில்நுட்பம், திரைப்படக் கோட்பாடுகள், திரைப்பட பொருளாதாரம், திரைப்பட சங்க இயக்கம் போன்றவைபற்றி எடுத்துக் கூறப்படும்.
- ஒரீரண்டு திரைப்பட இயக்குநர்களோடு நேர்காணல்கள் நடைபெறலாம்.
- பயிற்றும் மொழி பெரும்பாலும் ஆங்கிலமாகவே இருக்கும்.

விண்ணப்படிவங்களுக்கும் பிற விவரங்களுக்கும் 'சலனம்' அடுத்த இதழை பார்க்கவும்.

Film Appreciation Course

The Chennai Film Society will be conducting a 8 - day Film Appreciation Course at Madras in collaboration with National Film Archive of India, Pune.

- The tentative dates are 16 - 23 October 1993.
- Course Fee will be Rs. 300/-
- This course is not a film festival. It will consist of lectures using films for illustration and analysis.
- The topics will include history of world cinema, history of Indian cinema, film technology, film theories, film styles, film economics, film society movement, etc..
- A face-to-face session with one or two film makers will also take place.
- The medium of instruction will be mainly English.

For application form and other details, see our next issue.

சலனம்

Regn. No. 53717/91

இதழ் 11
ஏப்ரல் - மே 93
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.முநீராம்
அம்ஷன் குமார்
பாலகிருஷ்ணன்
துளசி
கொ.மு. ரியாஜ் அகமது
எம். பாலசுபிரமணியம்

அச்சிடுபவர் :
கோ. பாஸ்கரன்
தினுக்கு கிராஃபிக்ஸ்
சென்னை - 15

ஒளி அச்சுக் கோர்வை :
சென்னை மீடியா & பிரிண்ட்ஸ்
சென்னை - 2

ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் :

தி. கல்யாணராமன்
சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி,
22, தாயார் சாகிப்,
2வது சந்து,
சென்னை - 600 002

ஆலன் ரெனெ

3

இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

13

“கலாச்சாரத்தைப் பாதுகாப்பது

அரசின் கடமை”

15

திரைப்படச் சங்கங்கள்

புத்துணர்ச்சி பெறவேண்டும்

20

டாக்குமெண்டரி படங்களின்

நெறிகள்

24

தூர்தர்ஷனா தூரதிருஷ்டமா?

வானத்திலிருந்து 'கலாச்சார ஆக்கிரமிப்பு' ஏற்பட்டு ஏறக் குறைய இரண்டு வருடங்களாகின்றன. நகரவாசிகளின் வீடுகளுக்குள் இப்போது ஸ்டார் டி.வி., பி.பி.சி. போன்றவை நுழைந்து விட்டன. தூர்தர்ஷனும் இப்போது இந்தக் கூட்டில் இணைந்து கொள்ள, சாதாரண இந்தியக் குடும்பங்களுக்கு என்னென்னவோ கிடைக்க இருக்கிறது!

எப்படியிருந்தாலும், இதன் தொழில் நுட்ப எல்லைகளோ, கலாச்சார பாதிப்புகளோ சரியாகப் புரிந்து கொள்ளப்படவில்லை, குறிப்பாக பார்வையாளர்களால். ஸ்டார் டி.வி. ஒரு ஜியோ-ஸ்டேஷனரி (geo-stationary) செயற்கைகோளோடு இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதற்கு இன்னும் மூன்றாண்டுகளே வாழ்விருக்கிறது. மேலும் இது நஷ்டத்தில் நடந்து கொண்டிருப்பதால், அதற்கு மாறான மற்றொரு செயற்கைகோளை அனுப்புவார்களா என்பது சந்தேகமே. சி.என்.என்., ஏஷியாநெட் போன்ற வேறு சில நிறுவனங்கள் ஒரு ரஷ்ய செயற்கைகோளோடு இணைக்கப்பட்டுள்ளது. அது ஜியோ-ஸ்டேஷனரி சுற்றுப்பாதையில் இல்லை. இதன் அர்த்தம், டிஷ் ஆன்டனாக்கள் தொடர்ந்து அந்த ஒளியலைகள் இருக்கும் திசை நோக்கி திருப்பி வைத்துக் கொண்டே இருக்கப் பட வேண்டும்.

இவைகளுக்கிடையில் நமது தூர்தர்ஷன் எங்கே இருக்கிறது? இந்தியாவுக்கு மேல் ஜியோ-ஸ்டேஷனரி சுற்றுப்பாதையில் இருக்கும் இன்சாட் 2 A செயற்கைகோளோடு நமது தூர்தர்ஷன் இணைக்கப்பட இருக்கிறது. இதனால், 38 நாடுகளில் பார்க்கப்படும் ஸ்டார் டி.வி.யின் தரத்தை விட தூர்தர்ஷன் நிகழ்ச்சிகளின் தரம் மேலும் தெளிவாக இருக்கும்.

இந்தத் தொழில்நுட்ப ஆதாயத்தை தெரிந்து கொண்டவுடன் இப்போது இந்திய அரசு திடீரென விழித்துக் கொண்டுவிட்டது. உடனே அதன் பாணியிலேயே, ஐந்து சானல்களை ஆரம்பிக்கவும் உத்தரவிட்டுள்ளது. என்னவிதமான நிகழ்ச்சிகள் அதில் ஒளி பரப்பப்படும் என்று யோசிக்காமலேயே இம்முடிவு எடுக்கப்பட்டுள்ளது.

தெளிவான திட்டங்கள் இல்லாமல் செயல்படுவது, இந்திய அரசுக்கு ஒன்றும் புதிதல்ல. சீனா, மலேசியா, சிங்கப்பூர் ஆகிய மூன்று நாடுகளில் தெளிவான தொலை தொடர்பு சாதனங்கள் பற்றி திட்டங்கள் இருப்பதால், ஸ்டார் டி.வி. மற்றும் பல இதுபோன்ற நிறுவனங்களின் நிகழ்ச்சிகள் ஒளி பரப்பப் படுவதை அனுமதிக்கவில்லை.

இவைகளுக்கெல்லாம் அப்பால் ஒரு முக்கிய கேள்வி இருக்கிறது. என்னவிதமான நிகழ்ச்சிகள் இதில் ஒளி பரப்பப்படும்? அரசு இந்தக் கேள்வியில் கவனம் செலுத்தியதாகத் தெரியவில்லை. தேசிய ஒளிபரப்பில் காட்டப்படும் 'ஃபிலம் டைம்' போன்ற ஒரு நிகழ்ச்சி அதைப்பற்றி ஒன்றுமே தெரியாத கோவில்பட்டியில் இருக்கும் ஒருவனுக்கு என்ன அர்த்தத்தைத் தரும்? அதேபோல் குழந்தைகள் தூங்கப்போகும் நேரத்தில் 'ஷிஷின்' போன்ற தொடர் ஒளி பரப்பப்படுவதும் அர்த்தமில்லாததே.

நிச்சயம் நாம் நிறைய குப்பையே பார்க்க இருக்கிறோம். அவைகளில் தொழில்நுட்பத் தரமோ, அழகியல் உணர்வோ இருக்கப் போவதில்லை.

இது ஜோசியமல்ல. உண்மை. இந்தத் திசையில்லாதான் நாம் முன்னேறிக் கொண்டிருக்கிறோம். அதனால்தான் ஒரு குழுவாக தொடர் நிகழ்ச்சிகள் தேர்வு செய்யப்படவில்லை. அவை குலுக்கல் முறையில் தேர்வு செய்யப்பட்டன.

அதற்கு பதில் தூர்தர்ஷன் ஏன் லாட்டரிச்சீட்டு நடத்தக் கூடாது?



ஏற்றுமதியை அதிகரிக்க ரூபாயின் மதிப்பை குறைத்தார்கள். அதுபோலவே பார்வையாளர்களை அதிகரிக்க தொலைக்காட்சியின் தரத்தைக் குறைக்கிறார்கள்.

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 11

ஆலன் ரெனெ

ஒரு தொலைபேசி மணி ஒலிக்கிறது. தொலைபேசியை ஒருவன் கையில் எடுக்கிறான். உடனே காட்சி மாறி, மறுமுனையிலிருந்து பேசும் இன்னொருவனைப் பார்க்கிறோம். தான் புறப்பட்டு வருவதாகச் சொல்லித் தொலைபேசியைக் கீழே வைக்கும் இவன், கதவைத் திறந்து வெளியே செல்கிறான். ஒரு காரில் ஏறி உட்காருகிறான். பல சாலைகள் வழியாக கார் செல்வதை அடுத்த காட்சியில் பார்க்கிறோம். ஒரு வீட்டின்முன் கார் நிற்கிறது. காரின் கதவைத் திறந்து இறங்கும் இவன், படியிலேறி ஒரு கதவின் முன்னின்று அழைப்புமணியை அழுத்துகிறான். கதவு திறக்கிறது. அங்கே,.....: இதே கதையில், ஒன்றன்பின் ஒன்றாக திரையில் ஓடி மறையும் ஒலி-ஒளி பிம்பங்கள் நமக்குப் பரிச்சயமான திரைப்பட மொழியைச் சார்ந்தவை. இதை மரபு வழி விவரணைப் பாணி (traditional narrative style) என்றும் சொல்லலாம். (பிரான்சின் 'புதிய அவை' இயக்கம் இந்த மாதிரியில் அமைந்த படங்களை "பாட்டன் காலத்து சினிமா" என்று கேலியாகவும் சொன்னதுண்டு). ஆனால், மனித மனத்தின் ஓட்டமும், மேற்சொன்ன விவரணையின் நடையும் ஒரே கதையில் இருப்பதில்லை. சில சமயங்களில் மனம் இதைவிட வேகமாகப் பயணம் செய்கிறது; சில சமயம் இதைவிட நிதானமாகவும் செல்கிறது. மனநிலையைப் பொருத்த விஷயம் இது.

"வெவ்வேறு கதையில் இயங்கும் மனதின் செயல்பாடு வளமானதாகவும், நிச்சயமற்ற தன்மையுடையதாகவும் இருக்கிறது. மனம் சில சம்பவங்களை மறந்து தாவிச் செல்கிறது. தேவையில்லாத சில விஷயங்களைத் துல்லியமாகப் பதிவு செய்கிறது, ஒரே விஷயத்தைத் திரும்பத் திரும்ப அசை போடுகிறது, சில சமயம் ஒரே யடியாகப் பின்னோக்கிச் செல்கிறது. வினோதங்களும், குறைபாடுகளும், அபிலாஷைகளும், இருண்ட பிரதேசங்களும் நிறைந்த இந்த மன உலகின் காலம்தான் எங்களுக்கு முக்கியம். ஏனெனில் இதுதான் நம் ஆசைகளின் காலம், நம் வாழ்வின் காலம்."

இதைச் சொன்னவர், நவீன பிரெஞ்சு இலக்கியத்தில் முக்கியமான ஒருவராகக் கருதப்படும் எழுத்தாளர் ஆலன் ரோப்-கிரியே (Alain Robbe - Grillet). அவர் திரைக்கதை - வசனம் எழுதிய "மரியன்பாதிப் போன வருடம்" (Last



Year at Marienbad) என்ற படத்தைப் பற்றி பேசுகையில் இவ்வாறு குறிப்பிட்டார். இப்படத்தை இயக்கியவர்: ஆலன் ரெனெ. (Alain Resnais). 1961 இல் வெனிஸ் திரைப்பட விழாவில் 'தங்கச் சிங்கம்' (சிறந்த படத்திற்கான விருது) பதக்கத்தைப் பெற்ற இப்படம், பிரான்சின் திரைப்பட, தொலைக்காட்சி விமரிசகர்கள் சங்கத்தின் சிறப்புப் பரிசையும் வென்றது. ஆனாலும், மரபை மீறியும், மூளைக்கு வேலை கொடுக்கும் விதத்திலும் அமைந்த இப்படம் மக்களிடையே வெற்றி பெறாது என்று பலர் கருதிய போதிலும், வர்த்தகரீதியிலும் மகத்தான வெற்றி பெற்ற படம் இது. ஐம்பதுகளில் தொடங்கி எழுபதுகள் முடிய பிரான்சில் தோன்றிய பல தலைசிறந்த திரைப்பட இயக்குநர்களில் முதன்மையானவர்களாகக் கருதப்பட்ட சிலருள் இவர் ஒருவர். மற்றவர்கள்: பிரான்சுவா ட்ரூப்போ, ழான்-லூக் கோதார்.

1988 இல் பிறந்த ஆலன் ரெனெ, தன்னுடைய பதிமூன்றாவது வயதிலே முதல் படம் தயாரித்து அளிக்க முயன்றார். இது பற்றி அவர் பிற்காலத்தில் கூறியது: "துரதிர்ஷ்டவசமாக,



ஹீரோஷிமா மை லவ்

நான் ஆரம்பித்த விதமே சரியில்லை. பான்டோ மாஸ் (Fantomas) போன்று ஒரு சாகசப் படம் எடுக்க முயன்றேன். நடிகர்களும் சிறுவர்களும் இருந்ததால், காமிராவை அவர்களுக்கு அருகே கொண்டு சென்றாலே போதும், அவர்கள் பெரியவர்களாகத் தோன்றுவார்கள் என்றெல்லாம் நினைத்தேன். ஆனால், படம் திரையிடப்பட்ட பொழுது அம்முயற்சி தோல்வியடைந்தது. நான் மனமுடைந்து போனேன்; நடிகர்கள் ஏமாற்ற மடைந்தனர். அந்த நாட்களில் 8 m.m. பிலிம் சுருளில் படம் எடுப்பதென்பது அப்படியொன்றும் பிரமாதமான விஷயமல்ல; பொழுது போக்காக தாங்கள் பார்க்கும் காட்சிகளை சிலர் அப்படி படம் எடுப்பதுண்டு (இக்காலத்து வீடியோ காமிரா போல்). ஆனால், நடிகர்களை வைத்து நடிக்ச்ச் சொல்லிப் படம் எடுத்ததுதான் நான் செய்த புதுமை எனலாம்.” இது நடந்த வருடம்: 1934.

1944: ஆலென் ரெனெக்கு வயது 22. பிரான்சின் புகழ்பெற்ற திரைப்படக் கல்லூரியில் (IDHEC) சேருவதற்கான நுழைவுத் தேர்வில் இரண்டாம் இடத்தைப் பெறுகிறார். ஆனால், திரைப்படத்தைவிட புகைப்படக் கலையில் இவருக்கு ஆர்வம் மிகுந்து இருக்கவே, அதிலேயே அவரது கவனம் அதிகமாக சென்றது. கல்லூரியில் நடைமுறைப்பயிற்சியைவிட கோட்பாடுகளைப் பற்றியே அதிகமாக சொல்லிக் கொடுத்தனர். கல்லூரியை விட்டுவிட, கட்டாய ராணுவச் சேவைக்கு சென்ற இவர், நாடகத்துறையில் அதிக ஆர்வம் காட்ட ஆரம்பித்தார். 1946 இல் புகழ்பெற்ற பிரெஞ்சு நடிகர் ஜெரார்ட் பிலிப்பை (Gerard Philippe) வைத்து 18 m.m. வடிவில் ஒரு படம் எடுத்தார். ஒரு மொழியின்



லாஸ்ட் இயர் அட் மாரியன்பாத்

சொற்கள் காலப்போக்கில் எந்த அளவுக்குத் தேய்மானம் அடைகின்றன என்பதை சர்ரியலிஸ்ப் பாணியில் அவர் படைத்திருந்த இப்படத்தின் பிரதி காணாமற் போய்விட்டது திரையுலகிற்கு ஒரு பெருத்த இழப்பு. இதிவிருந்து தொடங்கி 1959 வரை பதிமூன்று வருடங்களில் அவர் தயாரித்து இயக்கியவை இருபதுக்கும் மேலான குறைந்த நீளப் படங்கள் (Short Films). இவற்றில் சில காணாமலும், சில முற்றுப்பெறாமலும் போய்விட்டன. எஞ்சியவற்றில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்கவை: 1. வான் காக் (Van Gogh). புகழ்பெற்ற பிரெஞ்சு ஓவியர் வான் காக்கின் ஓவியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு 800 மீட்டர் நீளத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட படம். இவருடைய முதல் 35 m.m. படமும் இதுதான். வெனிஸ் திரைப்பட விழாவில் வெளியிடப்பட்டு, கலையுணர்வுமிக்க சிறந்த டாகுமெண்டரி படத்திற்கான விருதைப் பெற்றது. 1950 இல் அமெரிக்காவில் ஆஸ்கார் விருதையும் பெற்றது.

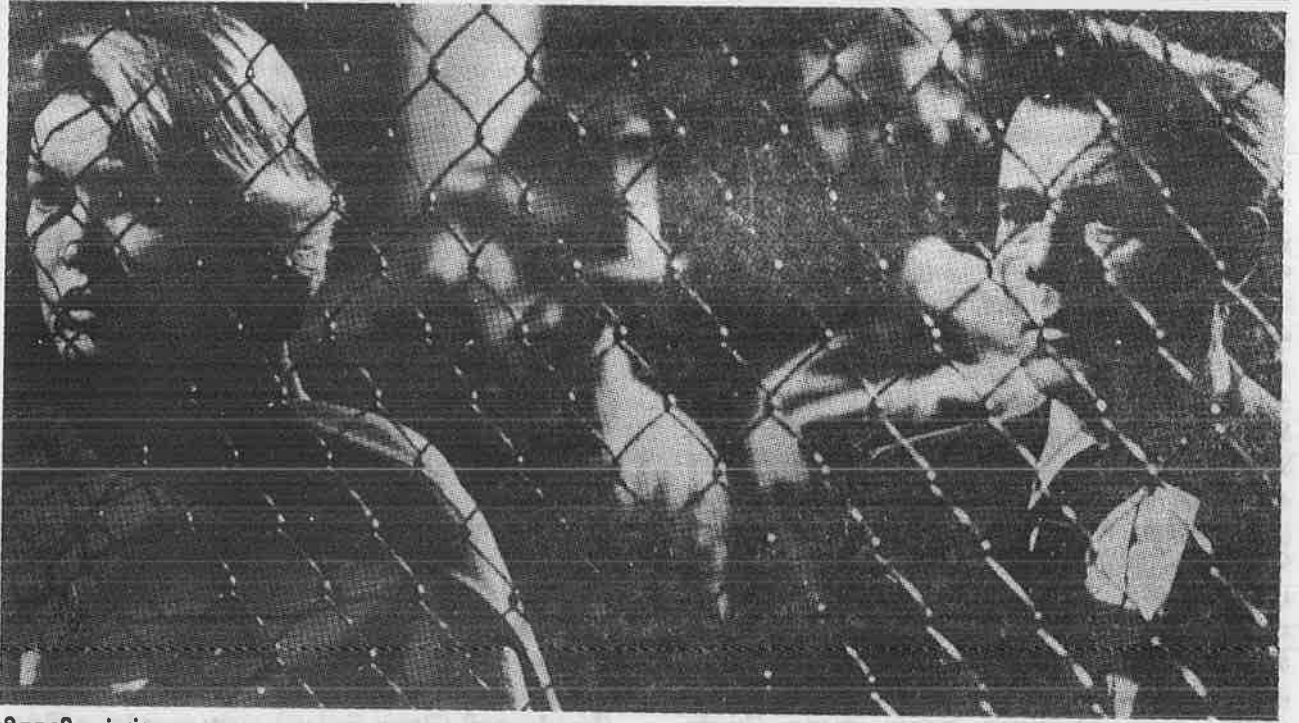
2. கோகன் (Gauguin): மற்றுமொரு புகழ்பெற்ற ஓவியர் பால் கோகன் பற்றிய படம். இதில் பின்னணியில் பேசப்படும் வசனங்கள் ஓவியருடைய வசனங்களே என்பது சிறப்பம்சம். 3. குவர்னிகா (Guernica): ஓவியர் பிக்காஸோவின் புகழ்பெற்ற படைப்பு. வெறும் கலைப் படைப்பு என்ற எல்லைக்கோடுகளைத் தாண்டி, தார்மீகரீதியில் சமுதாய, அரசியல் பிரக்ஞையை உசுப்பிவிட்ட இந்த ஓவியம் இன்று நியூயார்க்கின் நவீன ஓவிய அருங்காட்சியகத்தில் உள்ளது. 1937 இல் ஸ்பெயின் தேசத்தின் நகரமான குவர்னிகா அந்நாட்டு கொடுங்கோல் அரசன் பிராங்கோவிற்கு உதவி புரிந்த ஜெர்மானிய விமானப்படையின் குண்டு வீச்சிற்குப் பலியாகிச் சின்

னாபின்னமாகியது. இந்தக் கொடுமையைக் கண்டிக்கும்வகையில் ஒலியர் பிக்காலோ வரைந்த இந்த ஒலியம் நவீன ஒலிய வரலாற்றின் ஒரு திருப்புமுனை. இலக்கிய உலகில் இதன் தாக்கம், போல் எலுவார்டின் (Paul Eluard) நெஞ்சைத் தொடும் கவிதை வரிகள். ஆலன் ரெனெயின் இத்திரைப்படத்திற்கான வசனங்களையும் கவிதைவரிகளையும் எலுவார் அளித்தார். 320 மீட்டர் நீளத்தில் இது ஒரு திரைக்கவிதை. இதன் ஒலிப்பின்னணி வரிகளைப் படித்தவர் அந்நாட்களில் பிரபலமாக இருந்த பிரெஞ்சு நாடக நடிகை மரியா காஸரேஸ் (Maria Casares). 4. சிலைகளும் இறந்து கொண்டிருக்கின்றன (The Statues Also Die): 1952 இல் காலனித்துவத்தைக் கண்டித்து ரெனெ இயக்கிய இப்படம், 1954 இல் ழான் விகோ சிறப்புப் பரிசைப் (Prix Jean Vigo) பெற்றது. இருப்பினும் தணிக்கைக் குழு இப்படம் வெளியிடப்படுவதற்குத் தடை விதித்தது. பத்து வருடங்களுக்குப் பிறகு முதல் இரண்டு ரீல்களை மட்டும் திரையிட அனுமதி அளித்தது, ஒரு நிபந்தனையுடன். "இது வெட்டப்பட்ட பிரதி. அசல் இதுதான் என்று ஏமாற வேண்டாம்" என்ற வாசகங்கள் படம் தொடங்குமுன் காட்டப்பட வேண்டும். ஆனால் இந்த நிபந்தனைக்கு ஒப்புக் கொண்ட தயாரிப்பாளர் இறுதி நேரத்தில் இதை மறந்து விட்டார்... இடையூறுகள், ஒடுக்குமுறைகளைத் தாண்டி பத்து வருடங்களுக்குப் பிறகு திரையிடப்பட்டது இப்படம். 5. இரவும் மூடுபனியும் (Night And Fog): நாஜி சித்திரவதை முகாம்களைப் பற்றிய படம். இதில் பின்னணிக் குரலில் வரும் வசனங்களை எழுதியவர் பிரெஞ்சு எழுத்தாளர் ழான் கேரோல் (Jean Cayrol). "நினைவுகளின் கதை மட்டுமல்ல இப்படம்; நம் எல்லோரையும் மனச் சங்கடத்தில் ஆழ்த்துவதுமாகும் இது" என்கிறார் அவர். இறந்தகாலத்திற்கும் நிகழ்காலத்திற்கும் பாலமாக இருக்கும் நினைவுகளுக்கு உருவமும் சலனமும் அளிக்கிறது இவரது உத்தி. கறுப்பு-வெள்ளையில் உறைந்துவிட்ட புகைப்படங்களாக இறந்த காலம்; வண்ணங்களில் கண் முன்னே ஓடி மறையும் பிம்பங்களாக நிகழ்காலம். முன்னும் பின்னும் வரும் பின்னணிக் குரல். "கற்பனைக்கெட்டாத, நியாயமற்ற, மற்றவர்களுக்குத் தெரியப்படுத்த முடியாத ஒரு சரித்திர நிகழ்விலிருந்து முக்கியமான சில காட்சிகளைத் தேர்ந்தெடுத்து, ஒரு குறைந்த நீளப்படத்தின் வரையறைகளுக்குள் அதை அடக்கி, அன்று அதைப் புரிந்து கொள்ளாதவர்களும், புரிந்து கொள்ளும் வயதில் இல்லாதவர்களும் இன்று உயிரோடிருப்பவர்களும் மக்களை அந்த பிரம்மாண்டமான கொலைக்கு சாட்சியங்களாக ஆக்கி, மற்றவர்களின் சுதந்திரத்தை

வெறுக்கும் சில மனிதர்கள் எந்த அளவிற்கு செயல்படமுடியும் என்று காட்ட நாங்கள் முயன்றோம்" என்றார் கேரோல். உத்திரீதியில், ரெனெயின் பிற்காலத்தில் உன்னதப் படைப்புகளின் ஒரு 'சாம்பிள்' முன்னோடி என்று இதைச் சொல்லலாம். 1958 இல் கான் திரைப்பட விழா விற்குத் (Cannes Film Festival) தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இப்படம், மேற்கு ஜெர்மானியர் மனதைப் புண்படுத்தும் எனக்கருதி, அந்நாட்டுத் தூதரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க போட்டியிலிருந்து விலக்கிக் கொள்ளப்பட்டது. அண்மையில் புதுடெல்லியில் நடந்த சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் இந்தப் படம் முதன் முறையாக இந்தியாவில் திரையிடப்பட்டது. 6. உலகின் நினைவுகளெல்லாம் (All The Memories of the World): பிரான்ஸின் பிரம்மாண்டமான தேசிய நூலகத்தைப் பற்றிய படம். அங்குள்ள புத்தகங்களும், கையெழுத்துப் பிரதிகளும் ஒரு பெரும் அறிவுப் பொக்கிஷம் மட்டுமல்ல; உலகின், மக்களின் நினைவுகள் அனைத்தையும் பத்திரப்படுத்தி வைத்திருக்கும் நினைவுச் சுரங்கம். ரெமோ போர்லானி (Remo Forlani) என்பவருக்கு உதித்த இந்தக் கருத்துக்கு வடிவம் கொடுத்தார் ஆலன் ரெனெ. தேசிய நூலகத்திற்கு வாடிக்கையாளராக அடிக்கடி சென்று கொண்டிருந்த ரெனெ, அதன் மூலைமுடுக்குகளில் எல்லாம் சென்று பார்க்கவேண்டுமென்று தனது ஆவலை இந்த சந்தர்ப்பத்தில் நன்கு தீர்த்துக் கொண்டார். மாளிகை போன்ற கட்டிடம். பெரிய கூடங்கள்; உயர்ந்த கூரை. தரையிலிருந்து கூரைவரை வரிசைவரிசையாக வெஃல்ப்கள். அடுக்கடுக்காகப் புத்தகங்கள். இவற்றினூடே பக்கவாட்டிலும் முன்னோக்கியும் காமிரா செல்லும்போது தலை சுற்றும். இலக்கிய நயத்துடன் பின்னணியில்

ஹீரோஷிமா மைலல்





பிராவிடன்ஸ்

வரும் வருணனை பிரெஞ்சு எழுத்தாளர் ஜாக் த்யுமெனில்லின் (Jacques Dumenil) குரலில் ஒலிக்கிறது. காமிராவின் ஓட்டமும் குரலின் ரீங்காரமும் இந்த நினைவுச் சுரங்கத்திற்குள் நம்மை அழைத்துச் செல்கின்றன. நினைவுகளின் வினோத உலகத்தை மையமாகக் கொண்டு, ஐந்து வருடங்களுக்குப் பிறகு இவர் இயக்கிய வெற்றிப் படமான “மரியன் பாத்தில் போன வருடம்” (கட்டுரையின் தொடக்கத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது) என்ற படத்தின் உத்திரீதியான அடித்தளங்களை இந்தச் சிறிய படத்தில் காணலாம்.

1959: பிரான்ஸ் நாட்டில் தோன்றிய “மரபை மீறிய சினிமா” உலகெங்கிலும் “புதிய அலை”களைத் தோற்றுவித்துக்கொண்டிருந்தது. ட்ரூஃபோவின் “400 உதைகள்” (400 Blows) படம் காண் திரைப்பட விழாவில் கலந்துகொண்டு, சிறந்த படத்திற்கான விருதைப் பெற்றது. போட்டியில் கலந்துகொள்ளமுடியாமல் (சர்வதேச அரசியல் காரணமாக), தனியே விழாவில் திரையிடப்பட்டு, விமரிசகர்களிடமும் பார்வையாளர்களிடமும் மிகுந்த பரபரப்பை ஏற்படுத்திய மற்றொரு படம்: “ஹீரோஷிமா, என் அன்பே” (Hiroshima, My Love). இதன் இயக்குநர்: ஆலன் ரெனெ. நாம் இதுவரை பார்த்த பின்னணியில் ரெனெயின் முதல் முழுநீளப்படமே அமோகமான வெற்றியடைந்தது என்பது ஒரு ஆச்சரியமல்ல. இருபதுக்கும் மேற்பட்ட குறைந்த நீளப்படங்களை இயக்கிய ரெனெ,

படப்பிடிப்பு, திரைக்கதை-வசனம், ஒளிப்பதிவு, எடிட்டிங் ஆகிய துறைகளில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். ஆனால், அவரது வெற்றிக்கு இவை மட்டுமே காரணமல்ல.

“மற்றவர்களுக்குச் சொல்வதற்கு என்னிடம் செய்திகள் எதுவும் இல்லை. சாதாரணமாக, தனிப்பட்ட முறையில் ஒரு விஷயத்தை, ஒரு சம்பவத்தை என்னளவில் எதிர்கொள்ள நான் முயல்கிறேன். ஒரு சம்பவம், ஒரு சரித்திர நிகழ்வு குறித்து எனக்கென்று ஒரு கருத்து ஏற்படுகிறது. அவ்வளவுதான். மற்றதெல்லாம் (Journalism) இதழியல் போன்ற சமாச்சாரம்...”, என்று ஒரு நேர்காணலின்போது ரெனெ கூறினார். அவரிடம் கேட்கப்பட்ட கேள்வி: “உங்கள் படைப்புகளில் நீங்கள் ஏதாவது சொல்ல விரும்புகிறீர்களா?” அவருடைய பதிலில் திரைப்படத்தின் வரையறைகள் குறுகியவை என்று சொல்வது போல் தோன்றும். ஆனால், அவருடைய சமுதாயப் பிரக்ஞை திரைப்படத்துறைக்கு வெளியே இருந்தவர்களுடன் அவரைத் தொடர்பு கொள்ள வைத்தது. கவிஞர்கள், ஓவியர்கள், சிந்தனையாளர்கள், இலக்கியவாதிகள், விஞ்ஞானிகள் ஆகியோருடன் இணைந்து, தன்னுடைய படைப்புகளில் ஏதாவது ஒரு விதத்தில் அவர்களைப் பங்கு கொள்ளச் செய்து தன்னுடைய படைப்புகளுக்கு ஒரு பரந்த பரிமாணத்தை அளித்தார். “ஹீரோஷிமா என் அன்பே” படத்தில் ரெனெ இணைந்து செயல்பட்டது மார்கரிட் த்யுராஸ் (Marguerite Duras) என்பவருடன்.

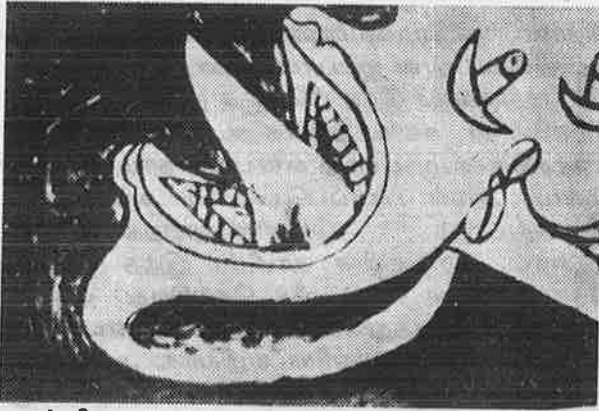
பிரெஞ்சு இலக்கிய உலகில் இன்றும் ஒரு தலைசிறந்த எழுத்தாளராக விளங்கும் இந்த பெண்மணி இப்படத்தில் திரைக்கதை-வசனம் எழுதியுள்ளார். ஒரு பிரெஞ்சு நடிகைக்கும் ஒரு ஜப்பானிய ஆடவனுக்கும் இடையே நேரும் காதல் கதை; இக்காதல் கதை என்ற பிம்பத்தின் மீது, ஹீரோஷிமாவில் நடந்த கொடிய அணு ஆயுதப் போரைப் பற்றிய உணர்ச்சி சர்ப்பற்ற நினைவுகூர்தல் என்ற பிம்பம் பதிக்கப்படுகிறது. இதை ஒரு சவாலாக ஏற்றார் ரெனெ. எப்படி? பொதுவாக, ஒரு திரைப்படத்தில் கதை என்பது பல சம்பவங்களின் கோர்வையாக நேரடியாகச் சொல்லப்படும் அல்லது, கதையின் ஓட்டத்தினூடே இறந்த கால சம்பவம்! சம்பவங்களை ஒரு கதாபாத்திரம் நினைவுகூறும்போது பிளாஷ் பேக் (Flash back) என்ற உத்தி கையாளப்படும். இங்கு நினைவுகூறப்படுவது 1940 -களில் நடந்த ஒரு உண்மைச் சம்பவம்: ஹீரோஷிமாவின் மீது சக்தி வாய்ந்த அணுகுண்டு வீசப்பட்ட கொடிய நிகழ்ச்சி. அந்த நிகழ்ச்சியை அந்த அளவில் மீண்டும் பிளாஷ்பேக்கில் காட்சியமைத்துக் காட்டுவது இயலாத காரியம். ஆகவே அந்த நினைவுகளை, பிரக்ஞையின் வடிவங்களை திரையில் ஒவியமாகத் தீட்ட முனைகிறார். இதற்கு அவர் கையாளும் உத்திகள்: மந்திரம் ஓதுவது போன்ற குரலில் பின்னணியில் ஒலிக்கும் குரல், படத்தின் நிதானமான கால ஓட்டம், அதற்கேற்றாற்போல அமைக்கப்பட்ட காட்சி வடிவங்கள் (இதை, காட்சிகளின் 'எதுகை, மோனைகள்' என்கிறார் ஒரு விமரிசகர்). ஹீரோஷிமா பற்றிய தத்ரூபமான படம் எடுப்பது இயலாத காரியம் என்பதில் மார்சரிட் த்யுராஸ் தெளிவாக இருந்தார். ஆகவேதான், படத்தில் ஜப்பானியக் காதலன் பிரெஞ்சு பெண்ணிடம், "ஹீரோஷிமாவில் நடந்ததெதையும் நீ பார்த்த தில்லையே" என்ற வசனத்தை அடிக்கடி சொல்லாஸ்ட் இயர் அட் மாரியன்பாத்த்



கிறான். "ஹீரோஷிமாவின் பூங்காவின் பெஞ்சு ஒன்றில் வயதான ஜப்பானிய மாதுவின் அருகில் அமர்ந்திருக்கும் இந்த பிரெஞ்சு நடிகை உண்மையாகவே 40 -களில் அங்கே நடந்தவை எதையும் பார்த்திருக்க முடியாது என்பதை நாம் உணர்கிறோம். அவள் பார்ப்பதெல்லாம் அந்நிகழ்வை நினைவூட்டும் வெளித்தோற்றங்கள்தான். ஆனால், ரெனெயின் காமிரா இந்த வெளித்தோற்றங்களை ஊடுருவிச் செல்கிறது. ஹீரோஷிமாவின் மருத்துவமனையின், அருங்காட்சியகத்தின் தாழ்வாரங்களின் வழியாக, அந்நகரின் சாலைகள் வழியாக எதையோ தேடியவாறு செல்கிறது காமிராவின் கண். அப்படிச் செல்கையில் கடந்த காலக் காட்சிகளையும், அந்த நடிகையின் சொந்த வாழ்க்கையில் நடந்து இப்பொழுது அவளது மனக்கண்முன் தெரியும் காட்சிகளையும் சங்கிலிபோல் இணைத்துச் செல்கிறது அந்தக் காமிராக் கண். ஜெர்மானிய ஆதிக்கத்தின் கீழ் பிரான்சு இருந்தபோது அந்நாட்டில் உள்ள நெவர் (Nevers) என்ற ஊரில் ஜெர்மனியின் ராணுவ அதிகாரி ஒருவரை இப்பெண்காதலித்து இருந்திருக்கிறார். படம் ஆரம்பித்து, ஹீரோஷிமாவில் அந்த ஜப்பானிய காதலனை அவள் சந்திக்கும்வரை அவளுடைய பழைய காதல் விவகாரம் பற்றி நமக்கு ஒன்றும் தெரியாது. தன் அறையில் கட்டிலின் மேல் ஜப்பானிய இளைஞனின் கையை அவள் பார்க்கும் போது திடீரென்று மின்னல்போன்று ஒரு காட்சி. இறந்துவிட்ட ஜெர்மானிய ராணுவ அதிகாரியின் கை தெரிகிறது. இதிலிருந்து தொடங்கிதான் நாம் மேலும் மேலும் அவளுடைய பழைய வாழ்க்கையைப் பற்றி, 'நெவர்' நகரத்தின் காட்சிகள் மூலமாகத் தெரிந்து கொள்கிறோம்.

இதுதவிர, ரெனெயின் படங்களில் இன்னும் மொரு குணாதிசயம்: முக்கோண அமைப்பு. இந்தப் படத்தில் மூன்று பாத்திரங்கள்: பிரெஞ்சு நடிகை, ஜப்பானிய இளைஞன், ஜெர்மன் ராணுவ அதிகாரி. படத்தின் மூன்று பிரதான இடங்கள்: நடிகையின் ஓட்டல் அறை, ஹீரோஷிமா, நெவர். இந்த முக்கோண அமைப்பு கிட்டத்தட்ட இவருடைய பிந்தைய படைப்புகள் அனைத்திலும் பார்க்கலாம்.

காலத்திற்கும் (Time) நினைவிற்கும் (Memory) இடையே உள்ள தொடர்புகள், புரிதல் கோளாறுகள், குழப்பங்கள், மாயைகள் இவற்றைச் சித்தரிக்கிறது ரெனெயின் அடுத்த படம்: மரியன்பாத்தில் போன வருடம் (Last Year At Marienbad) வருடம்: 1960. இந்தப் படத்திலும் கதையம்சம் என்பது மூன்றே பேர்களைச் சுற்றி வருகிறது (முக்கோண அமைப்பு).



குவர்னிகா

இதற்குத் திரைக்கதை வசனம் எழுதியவர் பிரெஞ்சு 'புது அலை' எழுத்தாளர் ஆலன் ரோப் - கிரியெ (Alan Robbe-grillet). அதைப்பற்றி அவர் சொல்கிறார்: "ஆரம்பத்திலேயே என்னுடைய இந்தத் திரைக்கதையை மரபுரீதியில், காரண-காரிய ரீதியாக நிகழும் சம்பவக் கோவையாக திரையில் காட்டுவது என்பது இயலாத காரியம் என்று ரெனெயும் நானும் புரிந்துகொண்டோம்."

கதை நடப்பது ஒரு பிரம்மாண்டமான மாளிகையில். பல நாட்டவர்களும் வந்து தங்கி, அமைதியாக தங்கள் விடுமுறையைக் கழிக்கும் நட்சத்திர விடுதிபோல் செயல்படும் ஒரு பழங்கால அரண்மனை. பெரிய தூண்கள், பளிங்குத்தரை, நீண்ட தாழ்வாரங்கள், அகன்ற பால்கனிகள் கொண்ட இவ்விடுதியில் சீருடை அணிந்த பணியாளர்கள் மேலும் கீழும் போய்க்கொண்டிருப்பார்கள்; வேலையற்ற நேரங்களில் ஆணையை எதிர்பார்த்து சிலைபோல் நின்று கொண்டும் இருப்பார்கள். இதன் வாடிக்கையாளர்கள் பெருத்த செல்வந்தர்கள். இவர்களுடைய உலகம் உயர்மட்ட சமூகத்தின் கட்டுப்பாடுகளுக்கு உட்பட்டு மெதுவாக, சோம்பேறித்தனமாக, தனிமையில் உழலும். சந்தடியற்ற, மூச்சு முட்டும் இந்த உலகத்தில் கனவில் வரும் பாத்திரங்கள் போல் இவர்கள் வளைய வருவார்கள். அவர்களால் மாற்றப்பட முடியாத அவர்களைத் தப்பிச் செல்லவும் விடாத ஒரு விதியினால் இயக்கப்பட்டவர்கள் போல் இவர்கள் தோற்றமளிப்பார்கள்.

இந்தப் பெரிய மாளிகையில் ஒரு அந்நியன் ஒரு கூடத்திலிருந்து இன்னொரு கூடத்திற்குச் சென்றவாறு, பெரிய நிலைக்கண்ணாடிகளின் முன் சற்று நேரம் நின்று, பிறகு மீண்டும் நீண்ட தாழ்வாரங்களின் வழியாக மெதுவே நடந்து கொண்டும் இருக்கிறான். போகிற போக்கில் மற்ற பாத்திரங்கள் பேசிக் கொண்டிருப்பதிலிருந்து ஒன்றிரண்டு வாக்கியங்கள் இவன்

காதில் விழுகின்றன. நடுநடுவே, பெயரற்ற ஒரு முகத்திலிருந்து பெயரற்ற மற்றொரு முகத்திற்குத் தாவியவாறு இருக்கிறது இவன் பார்வை. ஆனால் திரும்பத் திரும்ப அவன் பார்வை நிலைப்பது ஒரு மங்கையின் முகத்தின் மேல். ஒருவேளை அவளும் இந்தத் தங்கக்கூட்டில் அடைபட்டுக் கிடக்கும் ஒரு அழகிய பறவையோ! அவளுக்கு விடுதலை அளிக்க முயல்கிறான். அவளுடைய நினைவுகளைக் கிளறுகிறான். போன வருடம் நாம் இதே இடத்தில் சந்தித்தோம், என்னுடன் வரச்சொல்லி உன்னை நான் அழைத்தேன், அடுத்த வருடம் வருகிறேன் என்றாய் நீ, இப்பொழுது வந்திருக்கிறேன் என்றெல்லாம் அவன் சொல்கிறான்.

அவன் பெண்களை மயக்குபவனா? பைத்தியக்காரனா? அல்லது ஆள் மாறாட்டத்தில் குழம்பிப் போயிருக்கிறானா? அவன் சொல்வதெதுவும் அவளுக்கு நினைவில் இல்லை. இந்தப் பெரிய விடுதியில் இருக்கும் பல பொழுது போக்கு விளையாட்டுகள் போல் இதுவும் ஒன்று என்று அவள் கருதுகிறாள். ஆனால் அவன் விளையாடவில்லை. தீவிரமாக, நிச்சயமாக, பிடிவாதமாக நான் சொல்வது உண்மை என்கிறான். இன்னும் சில கடந்த நிகழ்ச்சிகளை நினைவுபடுத்துகிறான். நிரூபணங்கள் அளிக்கிறான். கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அவள் அவனுக்கு அடிபணியத் தொடங்குகிறாள். கூடவே இனம் தெரியாத பயம் அவளைக் கவலிக் கொள்கிறது. தனக்குப் பழகிவிட்ட, பாதுகாப்பான, ஆனால் போலியான, இந்த உலகத்தை விட்டு வெளியே வர அவளுக்குப் பயம். அவளிடமிருந்து சற்று விலகியே இருந்து, ஆனாலும் நிழல்போல் அவளைத் தொடர்ந்தும், கண்காணித்தும் வரும் ஒரு ஆண்தான் அவளுக்குப் பாதுகாப்பு. அது அவளுடைய கணவனாக இருக்கலாம். ஆனால் அந்நியன் சொல்லும் கதையோ இன்னும் கோர்வையாக, இன்னும் நிஜமாக விசுவரூபம் எடுக்கத் தொடங்குகிறது. கடந்தவையும், நிகழ்காலமும் சேர்ந்து குழம்பி, அவளையும் குழப்பி, இந்த மூன்று பாத்திரங்களிடையேயும் இறுக்கத்தை அதிகரிக்கிறது. அவள் மனக் கண்முன் பூதாகாரமான சாத்தியக் கூறுகள் தோன்றுகின்றன: கற்பழிப்பு, கொலை, தற்கொலை,.....

இறுதியில் இந்த அந்நியனிடமிருந்து தன்னை மீட்க தன்னைக் கண்காணிப்பவனுக்கு ஒரு வாய்ப்பு அளித்தும் பயனில்லாமல் போகவே, அவள் இந்த அந்நியனுடன் முன்பின் தெரியாத எங்கோ செல்லத் தயாராகிறாள். அவள் செல்வது எதை நோக்கி? காதலையா, கவிதையையா, விடுதலையையா, அல்லது சாவையா?.....

கதாசிரியர் இந்தப் பாத்திரங்களுக்குப்



நைட் அண்ட் ஃபாக்

பெயர் எதுவும் அளிக்கவில்லை. ஒற்றை எழுத்துகளால் அவர்களைக் குறிப்பிடுகிறார். அந்நியன், மங்கை, அவள் கணவன் இவர்களை X, A, M என்று குறிப்பிடுகிறார். புற உலகிலிருந்து தனித்து இருக்கும் இந்த விடுதியில் அவர்களுக்கென்று வேறு எந்த அடையாளமும் இல்லை. இந்த சூழ்நிலையில் அந்த அந்நியன் கிளறிவிடும் நினைவுகள் உண்மையாகவோ, கற்பனையாகவோ, விளையாட்டாகவோ, தந்திரமாகவோ இருக்கலாம். ஆனால் அவன் குறிப்பிடும் இறந்த காலம் இப்போதைய நிகழ்காலத்தில், அசைவற்று இருக்கும் இந்த நிகழ்காலத்தில், சவனங்களை ஏற்படுத்துகிறது.

கதாபாத்திரங்களின் முக்கோண அமைப்புக்கு இணையாக திரைப்படம் முழுவதுமே மூன்று முக்கிய இடங்களில் மட்டுமே படமாக்கப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கிறோம். விடுதியின் பொதுக்கூட்டங்கள், தோட்டம், பெண்ணின் படுக்கை அறை பாத்திரங்கள் பேசும் வசனங்களைத் தவிர, கிசுகிசுப்பது போன்ற குரலில் வரும் பின்னணிக் குரல் அந்த சூழ்நிலையின் இறுக்கமான தன்மையை அதிகரிக்கிறது. இந்த விடுதியிலும், அதைச் சுற்றியுள்ள தோட்டத்திலுமே முன்னும் பின்னுமாகச் செல்லும் காமிரா, மங்கையின் படுக்கை அறைக்கு திரும்பித் திரும்பி வருகிறது. இது தவிர, படத்தின் சில காட்சிகளும் திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன. ரெனெயின் இந்த உத்திகள் பார்வையாளர்களின் நினைவையும் பாதித்து, இவை எல்லாமே உண்மைதானோ என்று நம்பவைக்கும் அளவில் உள்ளன. ஆனால், திரைக்கதை - வசனகர்த்தா ரோப் - கிரியே சொல்கிறார்: "மரியன் பாத் என்று ஒரு இடம் உலகில் எங்கும் இல்லை; போன வருடம் எதுவும் நடக்கவில்லை".....

தொடர்ந்து 1963 இல் ம்யூரியெல் (Muriel) என்ற ஒரு படம் எடுத்தார். 'இரவும் மூடுபனியும்' படத்திற்குப் பிறகு, மீண்டும் இதில் பிரெஞ்சு எழுத்தாளர் ஜான் கேரோல் (Jean

Cayrol) இதற்குத் திரைக்கதை - வசனம் எழுதியுள்ளார். பிரான்ஸ் நாட்டின் ஒரு சிறிய ஊரில் ஹெலன் என்ற வயதான பெண்மணி தொன்மையான பொருட்களை விற்கும் வியாபாரத்தில் இருக்கிறாள். போரில் அழிந்து போயிருந்த இந்த ஊர் புதுப்பிக்கப்பட்டு, பழைய நினைவுகள் அழிந்து போயிருக்கின்றன. 'ம்யூரியெல்' (படத்தின் தலைப்பு) என்பது ஒரு அல்ஜீரியப் பெண்ணின் பெயர். இவளைத் திரையில் பார்க்க முடியாது. ஹெலனின் மகன் பெர்னார்டின் (Bernard) நினைவில் மட்டுமே அவள் இருக்கிறாள். இப்படத்தில் பல முக்கோண உறவுகள் உள்ளன. ஹெலன், அவளுடைய தற்போதைய காதலன், பழைய காதலன் அல்ஃபோன்ஸ் ஒரு முக்கோணம்; அல்ஃபோன்ஸ், பழைய காதலி ஹெலன், தற்போதைய காதலி பிரான்ஸ்வாஸ் மற்றொரு முக்கோணம்; பிரான்ஸ் வாஸ், அல்ஃபோன்ஸ், ஹெலனின் மகன் பெர்னார்ட் ஒரு முக்கோணம். இப்படி சிக்கலான உறவுகள் கொண்ட இக்கதையில் உண்மையானதும், கற்பனையானதுமான நினைவுகளும் புகுந்து இதை மேலும் சிக்கலாக்குகிறது. மக்களிடையே பெரும் ஆதரவைப் பெறாத இப்படம் விமரிசகர்களால் பாராட்டப்பட்டது. அல்ஜீரியப் போரைப் பின்னணியாகக் கொண்ட இப்படத்தை அடுத்து "போர் முடிந்து விட்டது" (The War Is Over) என்ற படம் 1966 இல் வெளிவந்தது. இதன் பின்னணி ஸ்பானியப் போர். இதில் டியகோ என்ற கதாநாயகனின் வாழ்வில் குறுக்கிடும் மரியான், நாடின் என்ற இரு பெண்களும் முக்கோண அமைப்பை அளிக்கின்றனர். இதில் நாயகனாக நடித்த மோன்டான் (Yves Montand) இப்படத்தின் வெற்றிக்குப் பெரிதும் உதவினார். இப்படத்தில் ஒரு சிறப்பு அம்சம்: காமிரா டியகோவையே எப்பொழுதும் பின்தொடர்கிறது. ஒரே ஒரு காட்சியில் மட்டும், படுத்துக் தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் அவனை மரியான் பார்க்கும் போது மட்டும், காமிராவின் பார்வை திசை திரும்புகிறது.

1968 இல் வெளிவந்த "உன்னைக் காதலிக்கிறேன்" (JE T'AIME, JE T'AIME) கற்பனை - விஞ்ஞானக் கதை: காலத்தினூடே பயணம் செய்யும் முயற்சி பற்றியது. தற்கொலை முயற்சியில் தோல்வியுற்ற எழுத்தாளன் ஒருவன் ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கு சோதனை எவியாக பயன்படுகிறான். காலத்தில் பின்னோக்கிச் செல்ல உதவும் ஒரு மூடிய உருளைக்குள் அவன் வைக்கப்படுகிறான்: பட்டுப்புழுவின் கூடுபோல, தாயின் கருப்பைபோல. அவன் மீண்டும் வாழ விரும்பிய கடந்தகாலத்திற்கு ஒருநிமிடம் போக ஏற்பாடு செய்யப்படுகிறது. ஆனால் அந்தக் கருவி பழுதடைந்து விடுகிறது. நினைவுகளும், பழைய காட்

சிகளும் திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன, சிறல் விழுந்த இசைத்தட்டுபோல. தாறுமாறாக இருக்கும் இந்தக் காட்சிகளினூடே அந்த எழுத்தாளன் பற்றிக்கொள்ள விழைவது அவனுடைய பித்துப்பிடித்த ஒரு ஆசை: ஒரு காதல் விவகாரம். ரெனெவுக்காகவே எழுதப்பட்டது போல இருந்த இத்திரைக்கதை - நினைவு, காலம் இவற்றிடையே உள்ள உறவு - சற்று செயற்கையாக இருந்ததாலும், நடிகர்கள் சரியாகத் தேர்வு செய்யப்படாததாலும் ஒருவிதத்தில் தோல்வி என்றே சொல்ல வேண்டும். இருந்தாலும் அந்த 'காலப் பொறி' (Time-Machine) பழுதடைந்தவுடன் வரும் காட்சிகள் சுவாராஸ்யமானவை .

ஆறு வருடங்களுக்குப் பிறகு, 1974 இல் ரெனெ ஸ்டாவிஸ்கி (Stavisky) என்ற படத்தை இயக்கினார். 1936 இல் இரண்டாம் உலகப்போர் தொடங்குவதற்கு முன்பு இருந்த நாட்களின் சோகத்தை குழலாகக் கொண்டிருந்த இப்படத்தின் நாயகன் ஸ்டாவிஸ்கி ஒரு பெரும் மோசக் காரன். ஒரு அரசாங்கமே கவிழ்வதற்குக் காரணமாக இருந்தவன். ஆனால், இது பிரான்ஸ் நாட்டின் மூன்றாம் குடியரசைப் பற்றிய அரசியல் படம் அல்ல, இது சாவைப் பற்றிய படம் என்கிறார் ரெனெ. "எதுவுமே சாத்தியம் என்று நினைக்கும் கால கட்டம்தான் வாலிபம்" என்று சொல்லும் ரெனெ, ஸ்டாவிஸ்கிக்கு வாழ்க்கையில் பிடிப்பு அற்றுப்போக ஆரம்பிக்கும் நாட்களிலிருந்துதான் கதையைத் தொடங்குகிறார். சாதாரணமாக ஆவலுடன் கூடிய எதிர்பார்ப்புகளை உண்டாக்கும் அவருடைய காமிராவின் ஓட்டம், இந்தப் படத்தில் அடுத்து என்ன நேருமோ என்ற பயம்கலந்த உணர்வை ஏற்படுத்துகிறது. இப்படத்தின் மற்றொரு முக்கிய அம்சம், கதை நடக்கும் காலகட்டத்தில் (1930களில்) பிரெஞ்சு சினிமாத்துறையில் என்ன உத்திகள் இருந்தனவோ அவற்றை மட்டும் பயன்படுத்தி எடுக்கப்பட்டதுதான். அதாவது, ஜும் லென்ஸ்கள் (Zoom Lenses) பயன்படுத்தப் படவில்லை. 30களுக்குப் பிறகு அறிமுகமாயிருந்த எந்தவிதமான காமிரா அசைவுகளும் இதில் இல்லை. வண்ணப்படம் என்பது ஒன்றுதான் அதைத் தற்காலத்திற்கு கொண்டு வருகிறது.

1977: தெய்வ அருள் (Providence). ஒருவிதத்தில் இன்க்மார் பெர்க்மான் (Ingmar Bergman) என்ற ஸ்வீடன் நாட்டு படைப்பா

ளியின் வைல்ட் ஸ்டிராபெர்ரீஸ் (Wild Strawberries) என்ற படத்தை நினைவுபடுத்தும் இப்படம், ஆழமாக முழுவதும் கற்பனையில் உழல் கிறது. 'தெய்வ அருள்' என்ற பெயருள்ள ஒரு இல்லத்தில் க்லைவ் லாங்காம் (Clive Langham) என்ற 78 வயது எழுத்தாளர் தான் இன்னும் சில நாட்களில் இறந்துவிடுவோமோ என்கிற உணர்வில் இருக்கிறார். கற்பனையில் தன்னுடைய கடைசி(?) நாவலுக்கு உருவம் அளித்துக்கொண்டிருக்கிறார். நாவலின் பாத்திரங்கள் அவரது குடும்பத்தினர். தன்னுடைய உணர்ச்சிகள், வெறுப்புகள், எண்ணக்கலவைகளினூடே அவர்கள் எப்படி இருக்கிறார்களோ, அல்லது இவர் அவர்களை எப்படிப் பார்க்கிறாரோ அப்படியே அந்தப் பாத்திரங்களும் உருப்பெறுகிறார்கள். பல துண்டுகளைப் பொருத்தி விடை கண்டு கொள்ளவேண்டிய புதிராக இருக்கும் இப்படத்தில், நாவலாசிரியர் தன் முயற்சிகளை, சோதனைகளை செய்து கொண்டிருக்கிறார். இப்படத்தைப் பற்றி ஆலன் ரெனெ என்ன சொல்கிறார்?

"படத்தில் எழுப்பப்படும் கேள்விகளுள் ஒன்று: நம்மைப் பற்றி என்ன நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறோமோ அப்படித்தான் நாம் இருக்கிறோமா, அல்லது மற்றவர்கள் மதிப்பீட்டில் நம்மை என்னவாகப் பார்க்கிறார்களோ அப்படி ஆகிவிடுகிறோமா? 'தெய்வ அருள்' பற்றி சில சமயம் நான் இப்படிச் சொல்வ

ஸ்டாவிஸ்கி



அடுத்த இதழில்

“ஹீரோஷிமா மை லவ்” பற்றி
இயக்குநர்கள் கோதார், ரோமர்
மற்றும் பலரின் விவாதம்.

துண்டு: ஒரு தந்தை, தன் குடும்பத்தினர் எல்லோரும் தனக்கு எதிராக ஒரு சதித்திட்டம் தீட்டுவது போல் கற்பனைசெய்து அதை ஒரு நாவலாக அளிக்க முயல்கிறார். இறுதியில், குற்றம் சாட்டுபவரே குற்றம் சாட்டப்பட்டவராக ஆகும் நிலை.” உளவியல் ரீதியில் ஒரு சிறந்த படம். எதார்த்தத்தின் அடித்தளத்தில் இருக்கும் விநோதமான நிஜத்தன்மை இதில் தெரிகிறது.

1980: என் அமெரிக்க மாமா (My Uncle From America): முதல் முறையாக இப்படத்தில் ரெனெ இலக்கிய உலகிலிருந்து ஒருவரை நாடாமல் தொழில்ரீதி திரைக்கதை எழுத்தாளருடன் (Professional Script Writer) சேர்ந்து இப்படத்தை உருவாக்கினார். அவர் ழான் க்ருவோல்ட் (Jean Gruault). சந்திக்க வாய்ப்பில்லாத இரண்டு ஆண்களும் ஒரு பெண்ணும் எப்படியோ தற்செயலாகச் சந்திக்கிறார்கள். ஒருவரின் ஒருவராகத் தங்களுடைய குழந்தைப் பருவ நினைவுகளை பகிர்ந்து கொள்கிறார்கள். ஒரு சீரான கதைபோல் செல்கிறது அது. இருப்பினும் அடிக்கடி கற்பனை குறுக்கிடுகிறது: ஒவ்வொரு பாத்திரமும் விரும்பி ரசித்த பழைய பிரெஞ்சு படங்களிலிருந்து சில காட்சிகள், அமெரிக்கக் கதாநாயகன் ஒருவன் இடம்பெறும் சித்திரத் தொடர்கதையைப் பார்த்து மகிழும் குழந்தை, தொழில்ரீதியாக நடிகையாக இருக்கும் அந்தப் பெண்ணின் வாழ்விலிருந்து சில காட்சிகள், இறுதியில் நியூயார்க் வீதிகளில் இடிந்த அல்லது இடிபட்டுக்கொண்டிருக்கும் வீடுகளினூடே ஓடிச்செல்லும் காமிரா இப்படியாகச் செல்லும் இப்படைப்பின் பிரதான சூழ்நிலை: சோகம் தோய்ந்த நகைச்சுவை.

1983 இல் வெளிவந்த வாழ்க்கை ஒரு புதினம் (Life Is A Novel) படத்திலும் திரைக்கதை-வசனகர்த்தா ழான் க்ருவோல்ட். 1914 இல் ஒரு பெரும் தனவந்தர் தன் நண்பர்களை அழைத்து, “மகிழ்ச்சி மாளிகை” என்ற பெயரில் தான் கட்டவிருக்கும் ஒரு மாளிகையின் மாடலைத் தன் நண்பர்களுக்குக் காட்டுகிறார். கட்டிடக் கலையில் பல சகாப்தங்களின் பல குணாதிசயங்களைக் கொண்டுள்ள இந்த பிரம்மாண்ட மாளிகை - அவரது மகத்தான கனவு - முழுமை பெற பல ஆண்டுகள் ஆகிறது. 1982 இல் ‘கற்பனைக் கல்வி’ என்ற தலைப்பில் நடக்கும் கருத்த

ரங்கு இங்கு நடைபெறுகிறது. கற்பனையைக் கற்பிக்க முடியுமா என்னும் கேள்வி பின்னணியில் இருந்துகொண்டே இருப்பதை ஒரு நாகுக்கான நகைச்சுவையுடன் இதில் பார்க்கலாம்.

1984 இல் வெளிவந்த காதலும் சாவும் (Love And Death) என்ற படம் நேரடியாக சொல்லப்பட்டிருக்கும் ஒரு காதல் கதை. ரெனெவும் நேராக ஒரு கதையைச் சொல்ல முடியும் என்பதற்கு சான்று. இருப்பினும் இதிலும் அவருடைய தனித்தன்மை தெரிகிறது. காதலர்களின் பிரிவைப் பற்றிய ஆழமான இந்த அலசலில் ஒளி அமைப்பு, சினிமாஸ்கோப் திரையின் முழுப்பரிமாணத்தையும் பயன்படுத்தியிருப்பது போன்ற உத்திகள் இவரது முத்திரையைப் பதிக்கின்றன.

இதை அடுத்து 1986 இல் மெலோ (Melo). ஹென்றி பெர்ன்ஸ்டைன் (Henry Bernstein) என்ற நாடகாசிரியர் 1929 இல் எழுதிய நாடகத்தைப் படமாக்கினார் ரெனெ. சரித்திரரீதியாக சினிமாவின் தொடக்கம் நாடகத்தில்தான் என்பதால் நாடக உலகுக்கு அஞ்சலி செலுத்தும் வகையில் இந்தப் படம் அமைந்தது. நாடக உலகின் சூழலை இதில் பார்க்கலாம்: மக்கள் வரவர நிரம்பிக்கொண்டிருக்கும் நாடக அரங்கு, நாடகம் தொடங்குவதை அறிவிக்கும் மணி, சிவப்புத் திரை, படம் முழுவதும் நாடகக் கலைஞர்களின் கலையார்வத்தைப் பறைசாற்றும் வகையில் வசனங்கள் அமைந்த கதை.

“வாழ்க்கை ஒரு புதினம்”, “காதலும் சாவும்”, படங்களின் நடிகர்களே இதிலும் நடித்தனர். இந்த மூன்று படங்களும் ரெனெயின் திரையுலக வாழ்க்கையின் ஒரு அழகிய கட்டம் என்றும் சொல்லலாம். இவற்றை அடுத்து, 1989 இல் “நான் வீடு திரும்ப வேண்டும்” (I Want To Go Home) என்ற படம் இத்தாலியில் 46 -வது சர்வதேசத் திரைப்படவிழாவில் கலந்துகொண்டு ரசிகர்களிடையே பலத்த வரவேற்பைப் பெற்றது. இது அவருடைய 18 வது முழுநீளப் படம். இந்த விழாவில் சிறந்த திரைக்கதைக் கான பரிசை இப்படத்தின் திரைக்கதை - வசனகர்த்தா ஜூல் பீபெர் (Jules Feiffer) பெற்றார். இப்படத்தின் பிரதானப் பாத்திரம் ஜோயி வெல் மென் (Joey Wellman) என்ற அமெரிக்க கார்ட்டூனிஸ்ட் (Cartoonist). வால்ட் டிஸ்னியின் மிக்கி மௌஸ் (Micky Mouse) எலியைப் போல, ஹெர்ப் கேட் (Heppcat) என்ற பிரபல கேலிச்சித்திரப் பூனையை இவர் உருவாக்குகிறார். அசப்பில் இவரது முகத்தைப் போலவே தோற்றமளிக்கிறது இப்பூனை. ஆனால், எங்காவது ஒரு சிறு பத்திரிகை தவிர வேறு யாரும் இவரது சித்திரங்களை வெளியிடாததால் மனமுடைந்து போயிருக்கிறார். அப்பொழுது பாரிஸிலிருந்து ஒரு

**ரெனெயின் சில படைப்புகளை
சென்னை :பிலிம் சொஸைட்டியும்
அலியான்ஸ் :பிரான்சேசும்
இணைந்து மே மாதம்
திரையிடுவார்கள். விபரங்களுக்கு
சலனத்துடன் தொடர்பு கொள்ளவும்.**

கலைக்கூடம் அவருக்கு அழைப்பு விடுத்து அவருடைய கேலிச்சித்திரங்களின் கண்காட்சிக்கு ஏற்பாடு செய்கிறது. பிரெஞ்சு மொழியில் ஒரு வார்த்தைகூட பேசத்தெரியாத இவர், தன்னுடைய காரியதரிசியாக இருக்கும் லின்டா (Linda) என்ற பெண்ணை அழைத்துச் செல்கிறார். லின்டா இவருடைய ஆசைநாயகியும் கூட. அவருடைய மகள் எல்சி (Elsie) என்பவள் ப்ளோபெர் (Flaubert) பற்றி ஆராய்ச்சி செய்வதற்காக பாரீஸிற்கு சென்று இரண்டு வருடங்கள் ஆகியும் அவளிடமிருந்து தகவல் எதுவும் இல்லாததால், இந்தப் பயணத்தில் அவளைக் கண்டுபிடித்துவிடலாம் என்பதை முக்கிய குறிக்கோளாகக் கொண்டிருக்கிறார் வெல்மென். எல்சியோ தன்னுடைய ஆசிரியரும், மானசீகத் தெய்வமுமான பேராசிரியர் ஜெரார்டே (Gerard Depardieu) தேடிச் சென்றவண்ணம் இருக்கிறார். வெல்மெனின் கேலிச்சித்திரங்களின் அபிமான ரசிகர் இந்தப் பேராசிரியர் ஜெரார்ட். கலைக்கூடத்தில் வெல்மெனை யாரும் கண்டுகொள்வதில்லை. ஆனால் ஜெரார்ட் அவரை அடையாளம் கண்டு கொண்டு, கிராமத்தில் இருக்கும் தன் அன்னையின் இல்லத்திற்கு விருந்தாளியாக இவரை அழைத்துச் செல்கிறார். எல்சி அங்கு வருகிறாள்..... இப்படிச் செல்லும் இக்கதையில் மரபு ரீதியான நகைச்சுவை நாடகத்தின் தன்மை இழையோடுகிறது: புரிதல் கோளாறுகள், இக்கட்டான தற்செயல் சந்திப்புகள், இருபொருள் தொனிக்கும் வசனங்கள், அதற்கேற்ற சந்தர்ப்பங்கள், மொழிக் கோளாறினால் வெடிக்கும் தமாஷ்.

ஆனால் கதையம்சத்திற்கு அப்பால் சென்று இதை இயக்கியுள்ள படைப்பாளி ரெனெ இதில் சுட்டிக்காட்டும் சில அம்சங்கள்: கேலிச்சித்திர உலகின் விந்தைகள், எதார்த்தத்தை மீறிய இந்த விந்தை உலகின் நிஜத்தன்மை. பிரெஞ்சுக்காரர்களும், அமெரிக்கர்களும் ஒருவரைப் பற்றி ஒருவர் என்ன நினைக்கின்றனர் என்பதையும் கேலியாக காட்டும் இப்படத்தில் சமூக விமரிசனமும் உண்டு.

ஆக, ஒட்டுமொத்தமாக ஒரு திரைப்படம் உருவாக்குவதற்கு வேண்டிய அம்சங்களை ஒன்று சேர்ந்து, தான் சொல்ல வந்த விஷயத்தை கலை

யுணர்வோடும், அழகுணர்வோடும் காட்சி வடிவில் (Visual) காட்டிய ரெனெ, உளவியல் ரீதியாகவும், தத்துவார்த்த ரீதியாகவும் மனிதனின் உள் மனதிற்கும் புறவாழ்க்கைக்கு உள்ள உறவுகளையும் ஆராய்கிறார். அவர் திரையில் காட்டியதைக் கண்டு அவர் சொல்ல வந்த விஷயங்களைப் புரிந்து கொள்ள முடியுமா, அவருடைய படைப்புகளுக்கும் பார்வையாளர்களின் புரிதலுக்கும் பெருத்த இடைவெளி இருக்கிறதா என்றெல்லாம் அவரிடம் கேட்கப்பட்ட பொழுது அவர் சொன்னார்:

“என்னை நானே கேட்டுக் கொள்ளும் கேள்விகளைத்தான் என் பார்வையாளர்கள் முன்பும் வைக்கிறேன். நான் அவர்களுக்கு அளிக் கும் பதிலில், என் கைவசம் இருக்கும், எனக்குத் தெரிந்த, தகவல்கள் அடக்கம். விஷய ஞானத்தைப் பொருத்தவரையில் பார்வையாளர்களும் நானும் சமநிலையில் இருக்கிறோம். எங்கள் தேடலில் எப்பொழுதும் சமஅளவு தெளிவு பெற்ற நிலையில்தான் நாங்கள் இருக்கிறோம். படைப்பாளி, பாத்திரங்கள், பார்வையாளர்கள் அனைவருக்கும் எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட தருணத்திலும் அதுவரை அறிந்துகொண்ட விஷயங்கள் ஒன்றாகத்தான் இருக்கும்; இருப்பதுபோல ஒரு சூழ்நிலை உருவாக்கப்பட வேண்டும். அப்பொழுதுதான் படைப்பாளியின் படைப்பில் தானும் பங்குகொள்ள முனையும் சுறுசுறுப்பான பார்வையாளர்களைப் பெறமுடியும். என் பார்வையில், பார்வையாளர்களை மதித்தல் என்பது இதுதான்.”

திரைப்படப்பணி வரலாறு:

சிறு படங்கள்: ஸ்கீம் பார் ஆன் ஐண்டிபிகேஷன் (1946, பிலிம் தொலைந்து விட்டது) ஷாதோ ஆஃப் ஃப்ரான்ஸ் (1948), த கார்டன் ஆப் பாரீஸ் (1948, முழுமைபெறவில்லை), வான் காக் (1948), கோகன் (1950), குவர்னிகா (1951), த ஸ்டாகூஸ் ஆல்ஸோ டை (1953), நைட் அன்ட் பாக் (1955), ஆல் த மெமரி ஆப் த வேர்ஸ்ட் (1956), த மிஸ்டரி ஆப் வொர்க்ஷாப் 15 (1957), த சாங் ஆப் ஸ்டெரீன் (1958).

திரைப்படங்கள்: ஹிரோஷிமா மான் அமர் (1959), லாஸ்ட் இயர் அட் மரியன்பாத் (1961), ம்யூரியல் (1963), த வார் இஸ் ஓவர் (1966), ஐ லவ் யூ, ஐ லவ் யூ (1968), ஸ்டாவிஸ்கி (1974), பிராவிடன்ஸ் (1978), மை அமெரிக்கன் அங்கிள் (1980), லைப் இஸ் ஏ நாவல் (1983), லவ் அன்ட் டெத் (1984), மெலோ (1986), ஐ வான்ட் டு கோ ஹோம் (1989).

வெ. ஸ்ரீராம்

இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

கே.எஸ். சிவகுமாரன்

இலங்கைத் தமிழ்ப் படங்களின் தரம் எனக் கருதப்படும் விஷயம் பற்றிய காத்திரமான எழுத்து மரபு, சிங்களத் திரைப்படத்துக்கு இருப்பது போன்று, தமிழ்ப் படங்களுக்கு இல்லை எனலாம். இலங்கையில் தமிழ் மொழியில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள் கிடைக்கக் கூடிய திரைப்படச் சுவடுகள் நிலையமும் இங்கு கிடையாது. பெரும்பாலான படச் சுருள் பாதுகாத்து வைக்கப்படவில்லை. கிடைப்பவையோ நல்ல நிலையிலில்லை.

இலங்கைத் தமிழ் திரைப்படங்கள் தொழில் நுட்ப ரீதியாகவும் கலைப்பண்பு ரீதியாகவும் தரங் குறைந்தவை. பெரும்பாலான தென்னிந்திய தமிழ் திரைப்படங்களின் தரத்திற்கு ஒப்ப இவை இருக்கவில்லை.

அறுபதுகளின் முற்பகுதியில் இருந்து குறைந்தது 18 மாதங்களுக்கு ஒரு தடவை தமிழ் திரைப்படங்கள் இலங்கையில் தயாரிக்கப்பட்டு வந்தன. ஆயினும் எமது அபிப்பிராயத்தின் படி, பெரும்பாலான படங்களை விரிவாக விமர்சிப்பது எமக்கு விரக்தியை ஏற்படுத்தக் கூடும். ஒரேரு படங்கள் ஓரளவு பரவாயில்லை எனலாம். இலங்கையில் தயாரிக்கப்பட்ட தமிழ்ப் படங்களை பார்ப்பவர் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவு.

இலங்கையில் உள்ள தமிழ் பேசும் மக்கள் அனைவரும் பல தசாப்த காலப் பரிச்சயம் காரணமாக, தென்னிந்தியத் தமிழ் திரைப்படப் பேச்சு மொழியை புரிந்து கொள்கிறார்கள். ஆயினும் யாழ்ப்பாண தமிழ்ப் பேச்சைப் புரிந்து கொள்பவர்கள் ஒரு சிலரே. இது நம்மில் சிலருக்கு ஆச்சரியமாகப் படலாம். ஆனால் உண்மை இதுவே. மலை நாட்டுத் தமிழர்கள், கொழும்பு மற்றும் மேல் மாகாணம் போன்ற இதர மாகாணத் தமிழர்கள், திருகோணமலையில் ஒரு பகுதியைத் தவிரந்த ஏனைய கிழக்கு மாகாணத் தமிழர்கள், இலங்கையின் பல பாகங்களில் வசிக்கும் முஸ்லீம்கள், மலாயர் போன்றவர்களின் எண்ணிக்கை, யாழ்ப்பாண தமிழ்மக்களின் எண்ணிக்கையை விட அதிகமானதாகும்.

கே.எஸ். சிவகுமாரன் இலங்கையைச் சேர்ந்த பத்திரிகையாளர்.

எனவே யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சு மொழியை இவர்கள் புரிந்து கொள்வது சிரமம் அளிப்பது போல், பிற மாகாணத்தவர் பேசும் தமிழ் மொழியை யாழ்குடா நாட்டவர் சீரணிப்பதும் சிரமம் எனலாம். இந்த யதார்த்தமும் இலங்கைத் தமிழ்ப் படங்களின் தோல்விக்கு ஒரு காரணமாகும்.

யாழ்ப்பாணத் தமிழ் சில வேளைகளில் இழுத்தும், சில வேளைகளில் படு வேகத்துடனும் பேசப்படுகிறது. சில வேளை கத்திப் பேசுபவர்களும் உண்டு. சாதாரணமாக மக்கள் இவ்வாறு பேசினாலும், திரைப்படம் என்று வரும் பொழுது, உச்சரிப்புத் தெளிவு அவசியமாகிறது. வசனங்களில் உள்ள அர்த்தங்கள், கவனக் குறைவான உச்சரிப்பினால் பயனற்றுப் போய் விடுகின்றன.

இலங்கையில் வெளிவந்த தமிழ்ப் படங்களின் எண்ணிக்கை குறிப்புகள் போன்றவற்றை விபரமாகத் தரக் கூடியவர் நண்பர் தம்பையா தேவதாஸ். ஆயினும் நினைவிற்கு எட்டியவரை சில விபரங்களைத் தர முற்படுகிறோம்.

பதினாறு மில்லி மீட்டரில் தயாரிக்கப்பட்ட 'சமுதாயம்' முதல் 1979இல் தயாரிக்கப்பட்ட 'நாடு போற்ற வாழ்க' என்ற படம் வரை 32 படங்கள் இங்கு தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. 80களின் முற்பகுதியில் ஹென்றி வீரவன்ஸ் என்பவர் சமுதாயம் படத்தைத் தயாரித்தார். இதனைத் தொடர்ந்து ஜோ தேவானந்த் 16 மி.மீ. வண்ணப் படமாக பாசநிலா என்ற படத்தை தந்தார். உண்மையில் முழு நீளச் சித்திரமாக வந்த முதல் 35 மி.மீ படம் "தோட்டக்காரி" தான். இதனைத் தொடர்ந்து கடமையின் எல்லை, டாக்சி டிரைவர் ஆகியன வெளிவந்தன. நிர்மலா, மஞ்சள் குங்குமம், வெண்சங்கு, மீனவப் பெண், குத்துவிளக்கு போன்ற படங்களும், தமிழில் "டப்" செய்யப்பட்ட சிங்களப் படங்களான நான்கு லட்சம், கலியுக காலம், யார் அவள் போன்றவையும் வெளியாகின.

இலங்கைத் தமிழ்ப் படங்களில் ஓரளவு குறிப்பிடத்தகுந்த படங்களாக புதிய காற்று, நான் உங்கள் தோழன், அவள் ஒரு ஜீவநதி, காத்திருப்போன் உனக்காக, பொன்மணி,

வாடைக் காற்று ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். நாடு போற்ற வாழ்க படத்தில் சிங்கள நடிகைகள் சுவர்ணா மல்லவாராய்ச்சி, கீதா குமாரசிங்க ஆகியோர் நடித்தனர். நங்கூரம் படத்தை திருமதி வீரரத்ன என்ற சிங்களவர் நெறிப் படுத்தினார். அதே போல பொன்மணி என்ற படத்தை தர்மசேன பத்திராஜா என்ற சிங்களவர் நெறியாள்கை செய்தார். கலியுக காலய என்ற சிங்களப் படத்தை நெறிப்படுத்திய அர்ஜுனா என்ற தமிழர் அதனை தமிழில் “டப்” செய்தார்.

தீ, நங்கூரம், பைலட் பிரேம் நாட் ஆகிய படங்களில் தென்னிந்திய அழுத்தம் அதிகம் காணப்பட்டது. சிவாஜி கணேசன், ரஜினிகாந்த், லட்சுமி, முத்துராமன், ஸ்ரீதேவி, மாலினி பொன்சேகா, தமாரா சுப்பிரமணியம் போன்றவர்கள் இப்படங்களில் நடித்தனர். “காத்திருப்பேன் உனக்காக” படத்தில் சிங்கள நடிகை ருக்மணி தேவி நடித்தார்.

எம்மைப் பொறுத்தமட்டில் வாடைக் காற்று (1947) புதிய காற்று (1978), காத்திருப்பேன் உனக்காக (1976), பொன்மணி, அவள் ஒரு ஜீவநதி ஆகிய படங்களே விமர்சனம் செய்யுமளவிற்கு குறைநிறைகளைக் கொண்டிருந்தன. ஏனையவை எல்லாம் கோமாளிக் கூத்துக்களாக எம்மை ஏமாற்றின.

இலங்கையில் தமிழ்ப் படங்களைத் தயாரிப்பது வீண்வேலை என்பது எமது அபிப்பிராயம். தென்னிந்தியத் தமிழ்ப் படங்களின் தொழில் நுட்பச் சிறப்புகளுடன் நாம் போட்டி போட முடியாது. அந்த நாட்டுப் படங்களுடன்

**Statement of Ownership, etc. of Salanam
Form IV (8)**

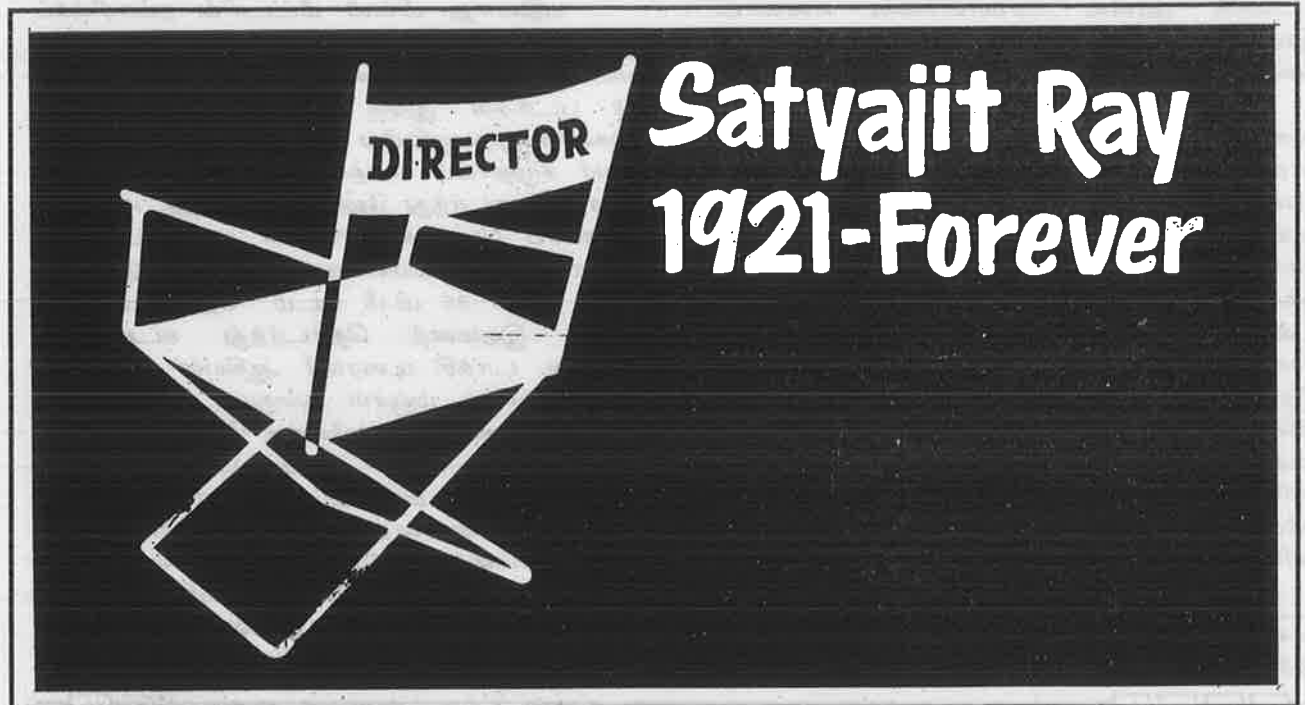
Place of Publication : 22, Thayer Sahib 2nd Lane, Madras - 600 002
Periodicity : Bimonthly
Name of Printer : G. Bhaskaran
Nationality : Indian
Address : Dinuku Graphics
2, Sadyappa Mudali Street, Madras 600 015
Name of Owner, Publisher, & Editor : T. Kalyanaraman
Nationality : Indian
Address : Chennai Film Society
22, Thayer Sahib 2nd Lane, Madras - 600 002

I, T. Kalyanaraman, hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

1.3.83

sd/-
T. Kalyanaraman
Publisher

நாம் போட்டி போட முடியாது. இலங்கைத் தமிழ்ப் படங்களுக்கான ரசிகர்களின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவு. இலங்கைத் தமிழ்ப் படம் இங்குள்ள தமிழ் பேசும் மக்களின் பண்பாடுகளை முழுமையாகச் சித்தரிக்க முடியாத நிலையில் இருக்கிறது. முழுக்க முழுக்க யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுத் தமிழோ, முழுக்க முழுக்க மலை நாட்டு பேச்சுத் தமிழோ இலங்கையின் தமிழ் பேசும் மக்களின் மொழியல்ல. பிராந்தியத் தமிழ்ப் படங்களைத்தான் நாம் தயாரிக்க முடியும். அவ்விதமாக திரைப்படங்களைத் தயாரிப்பதை விடுத்து, நாம் “சின்ன திரையான” தொலைக் காட்சிக்குகந்த “ரெலி ப்லிம்”களை தொலைக்காட்சிப் படங்களைத் தயாரிப்பது எவ்வளவோ மேல். அந்தத் திசையை நோக்கித் தான் நாம் இனிமேல் கவனஞ் செலுத்த வேண்டும்.



“கலாச்சாரத்தைப் பாதுகாப்பது அரசின் கடமை”

எண்பத்தொரு வயதான கர்ட் மெய்ட்சிக் உண்மையில் ஒரு நடமாடும் வரலாற்றுப் பெட்டகம். 1911ல் பிறந்த அவர் வேதியியல், பொறியியல், அரசியல் மற்றும் பொருளாதாரம் ஆகியவற்றை கற்று 1935இல் டாக்டர் பட்டமும் பெற்றார். 1932இல் திரைப்படத் தயாரிப்பில் உதவி செய்ய முன்வந்தார். ஆனால் அவரது தாயார் யூத வகுப்பை சார்ந்திருந்ததால், அவர் அதில் ஈடுபட தடை விதிக்கப்பட்டது. அதனால் அவர் ஒரு சிறிய புகைப்பட வேதியியல் பரிசோதனைச் சாலையில் பணிபுரிந்து வந்தார். அவர் யூத இனப் படுகொலை முகாம்களுக்கு அனுப்பப் படாமல் தப்பித் ததற்கு காரணம் அவர் கொண்டிருந்த சில மேலிடத் தொடர்புகளாகும்.



1944இல் மெய்ட்சிக் தலைமறைவு கம்யூனிச கட்சியில் தன்னை இணைத்துக் கொண்டார். இரண்டாம் உலகப்போருக்கு பின்னர் கிழக்கு ஜெர்மனிக்கு சென்று DEFA ஐ நிறுவ உதவி புரிந்தார். அவரது முதல்படமான ‘மேரேஜ் இன் த ஷேடோ’ அபாரமான வெற்றியை பெற்றது. பெர்லினில் மட்டும் ஒரு கோடி மக்கள் அப்படத்தை பார்த்தனர்.

1965இல் ‘நான் தான் முயல்’ (I am the Rabbit) படத்தை தனது 54வது வயதில் உருவாக்கும் வரை, அவர் 14 முழு நீளப் படங்களை தயாரித்திருந்தார். தேசியப் பரிசை 4 முறை பெற்றிருந்தார். அப்படம் தடை செய்யப்படுவதற்கு முன்பு, அதைப் பார்த்த கலை அமைச்சகத்தை சேர்ந்தவர்கள், அதை ஒரு அருமையான கலைப்படைப்பாக கருதினர்.

இன்று மூப்பு காரணமாக திரைப்படத்தை இயக்க முடியாத நிலையில் இருந்தாலும், கர்ட் மெய்ட்சிக், தனது கூரறிவை இழக்கவில்லை. அவர் மெதுவாகப் பேசினாலும், அவரது இளமைக்கால ஞாபகங்களைக் கூட அவர் மறக்கவில்லை. அவரது வாழ்க்கையின் ஊடாக பரிணமித்த நகைச்சுவை நினைவோட்டங்களை, குறிப்பாக, பெட்ரோல்ட் பிரெட்ரூடன் இணைந்து அவர் வேலை செய்த கால கட்டத்தை அவர் நம்முடன் பகிர்ந்து கொண்டார்.

கருத்தரங்கில் அவர் அவரது வாழ்க்கையை எவ்வாறு நோக்குகிறார் என்று தெரிவித்த சுவையான வாசகம்: “என் வருங்காலம் எனக்கு பின்னால் உள்ளது; இறந்த காலம் முன்னால் உள்ளது.”

சலனத்தின் சார்பாக, தி. கல்யாணராமன், கர்ட் மெய்ட்சிக்கை பேட்டி கண்டார். இதைப் படிக்கும்போது அவரது வயதை நினைவு கூர்வது அவசியம். பேட்டியிலிருந்து சில பகுதிகள்:

பொறியியலிலும், பொருளாதாரத்திலும் பட்டம் பெற்றிருந்த உங்களை எது திரைப்படத்துறைக்கு ஈர்த்தது?

என் தந்தை ஒரு சிறிய தொழிற்சாலை வைத்திருந்தார். அது பிலிம் கழுவும், அச்சிடும் தொழிற்சாலை. எப்பொழுதும் அங்கு பிலிம்

ஒடிக்கொண்டேயிருக்கும். அப்போதிருந்தே பிலிம் என்னை கவர்ந்திழுத்து வந்தது. நான் பள்ளிவிட்டதும் நேராக தொழிற்சாலைக்கு ஒரு வேன். அதனால் என்னால் ஒவ்வொரு பிலிமையும் பார்வையிட முடிந்தது. நான் என் தந்தையுடன் பேசினேன். பிறகுதான் பிலிம் தொடர்பான பல விஷயங்கள் எனக்கு புரியத் துவங்கி

**“நான் அமெரிக்கா வந்து,
என் அறிவிற்கு ஏற்ற துறையில்
பணியாற்ற விருப்பமா
என்று கேட்கப்பட்டது. ஆக்கிரமிப்பு
சக்திகள் பொதுவாக இப்படித்தான்
செயல்படுவது வழக்கம்.”**

யது. பிலிம்களை மட்டுமல்லாது, அது தொடர் பாண சட்டங்கள், தொழில் நுணுக்கங்கள், பொருளாதாரம், அதாவது பிலிம் தொடர்பான கிட்டத்தட்ட அனைத்து விஷயங்களையுமே நான் அறிந்து கொண்டேன். அச்சமயம் திரைப்படக் கலையை முறையாக கற்றுக் கொடுக்க பள்ளி எதுவுமே கிடையாது. அதனால் நான் அவற்றை அனுபவம் மூலமே கற்றுக் கொள்ள முடிந்தது. படங்களை பார்த்து, மீண்டும் மீண்டும் அதைப்பற்றி சிந்தித்து நான் அதை புரிந்து கொள்ள வேண்டியிருந்தது. இதையெல்லாம் நான் கற்றுக் கொண்டதற்கு காரணம் ஒருநாள் நான் அதில் ஈடுபட விரும்பினேன். ஆனால், இயக்குனர், மேலாளர் பற்றியோ திரைப்பட தொழிற்துறை பற்றியோ எனக்கு எதுவுமே தெரியாது.

உங்களை நாஜிகள் படம் எடுக்கக் கூடாது என்று தடை செய்த சமயத்தில், உங்களை தொடர்ந்து படமெடுக்க அனுமதித்து இருந்தால், நாஜிகள் எடுத்ததைப் போன்ற படங்களை எடுத்து இருப்பீர்களா?

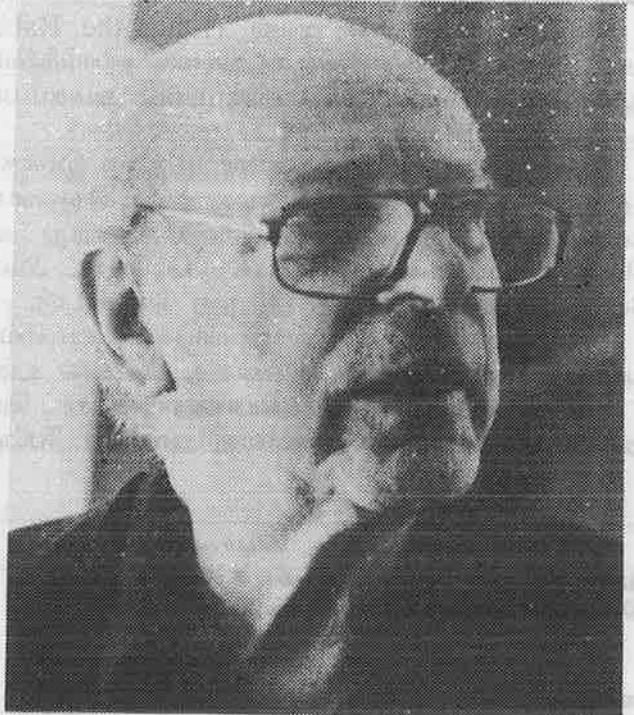
கண்டிப்பாக இல்லை. நாஜிகளுடன் இணைந்து வேலை செய்ய நான் ஒருபோதும் விரும்பியது கிடையாது. நான் ஜனநாயகப் பாரம்பரியம் மிக்க கல்வியறிவு மிகுந்த ஒரு குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவன் - ஒரு நாஜி எதிர்ப்பு குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவன். அதனால் நாஜி பாணி படம் எடுப்பது என்ற பேச்சிற்கே இடமில்லை.

ஜெர்மனி இரண்டாக பிரிக்கப் பட்ட போது நீங்கள் ஏன் கிழக்கு ஜெர்மனிக்கு சென்றீர்கள்? பெர்லின் தான் உங்கள் பூர்வீகமா? அல்லது அச்சமயத்தில் நீங்கள் கிழக்கு ஜெர்மன் பிரதேசத்தில் இருந்ததால் அவ்வாறு நிகழ்ந்ததா?

ஆமாம். நான் பெர்லினைச் சேர்ந்தவன். நான் பெர்லினின் மேற்கு பகுதியில் இருந்த போது அமெரிக்கர்களிடம் இருந்து ஒரு கடிதம் வந்தது. அதில் நான் அமெரிக்கா வந்து, என் அறிவிற்கு ஏற்ற துறையில் பணியாற்ற விருப்பமா என்று கேட்கப்பட்டது. ஆக்கிரமிப்பு சக்திகள் பொதுவாக இப்படித்தான் செயல்படுவது வழக்கம். சிறந்த மக்களை பொறுக்கி எடுத்து அழைத்துச் செல்வது ஒன்றும் புதிதல்ல. நான் மறுத்துவிட்டேன். முடியாது என்று கூறிவிட்டேன். எனது தேசம் ஒரு நெருக்கடியான நிலையில் இருக்கும்போது, அதை மறுசீரமைப்பது என் தேசாபிமானக் கடமை என்று நான் நினைத்தேன். நான் அமெரிக்க பெர்லின் பகுதியில் இருந்து நகர்ந்து போய், திரைப்பட நிறுவனத்தை உருவாக்கும் பணியில் ஈடுபடத் துவங்கினேன்.

DEFA திரைப்பட நிறுவனத்திலும் திரைக்கதையை அங்கீகரித்த பிறகே நீங்கள் தயாரிக்க முடியும் என்ற நிலையில் இருந்த தல்லவா? அப்படியெனில் அது நாஜி பாணியில் இருந்து எவ்வாறு வேறுபட்டிருந்தது? இங்கும்தான் ஜனநாயக நடைமுறை இல்லையே?

நீங்கள் திரைப்படத்தில் இடம் பெறும் விஷயத்தை பற்றி பேசுகிறீர்களா இல்லை அமைப்பை குறித்து பேசுகிறீர்களா?



அமைப்பு குறித்து.

கேள்வி, திரைப்படத்தின் விஷயத்தில் உள்ளதாக நான் கருதுகிறேன். அமைப்பு ஜெர்மானியப் பாரம்பரியத்தில் ஊறிய ஒன்றுதான். நாஜிக்களால் நிர்மாணிக்கப்பட்ட ஒன்றுதான். இது அமெரிக்க பாணி போன்ற ஒன்றல்ல. இது மத்தியில் குவிக்கப்பட்ட ஒரு அமைப்பாகும். இங்கு வேலை கிட்டத்தட்ட நிரந்தர வேலையாகும். இங்கு 4 முதல் 10 வரையிலான எண்ணிக்கையில் இயக்குனர்கள் அடங்கிய 6 குழுக்களை உருவாக்கினோம். ஒரு குழு உருவாக்கிய திட்டத்தை பிற குழுவிடம் காண்பிப்போம். இது ஒரு வகையான பரஸ்பர உதவிக்கு வழிவகுத்தது. நிதி ஒருபோதும் பிரச்சனையாக இருக்கவில்லை. அரசே முழுப்பணத்தையும் அளித்துவந்தது. இதில் அரசுக்களும் அடங்கும். DEFA க்கு வருடத்திற்கு ஒதுக்கப்படும் ஒரு குறிப்பிட்ட தொகையை நாங்கள் ஆறு மடங்காக பிரிப்போம். திரைப்படத்தின் கரு தணிக்கைக்கு உட்பட்டது. ஆசிரியர் திரைக்கதையில் வல்லுனராக இருப்பதோடு, அரசியல் மேற்பார்வையாளராகவும் இருப்பார். பொது இயக்குனர் அங்கீகரித்ததும் அது கலாச்சார அமைச்சகத்திற்கு அனுப்பப்படும். அங்கு கையெழுத்தானதும், நிதி அமைச்சகத்திற்கு செல்லும். நிதி அமைச்சர் நிதியளிப்பார்.

‘நான் நான் முயல்’ இச்சடங்குகளை எல்



“அப்பொழுது நான்

என் நண்பர்களிடம்,

நாட்டை விட்டு ஒடிப்போய் விடுவதா

அல்லது தண்டனையை

ஏற்றுக் கொள்வதா

என்று விவாதித்தேன்.”

லாம் கடந்துதான் வந்ததா?

இவை மட்டுமல்லாது, அதிகாரப்பூர்வமான ஒரு கமிட்டியும் அதைப் பார்த்தது. ஆனால் கடைசியில் அது தடைசெய்யப்பட்டது. இதற்காக மத்திய குழு ஒரு சிறப்பு கூட்டத்தில் அமர்ந்தது.

சிறப்புக்கூட்டம் கூட்டப்பட்டதற்கு என்ன காரணம்?

அப்பொழுது பொருளாதார மாற்றம் குறித்து பரவலாக பேசப்பட்டது. ஆனால் அதற்கு பொறுப்பானவர்கள் தற்கொலை செய்து கொண்டார்கள். அதனால் கட்சி மிகவும் குழப்பமான நிலையில் இருந்தது. சோவியத் யூனியனில் இருந்து, ஜனநாயகப்படுத்தும் இம்முறையை நிறுத்துமாறு ஆணை வந்தது. அதனால் அவர்கள் பொருளாதாரத்தை விட்டுவிட்டு திரைப்படத் துறையை பிடித்துக் கொண்டனர். அவர்கள் திரைப்படங்களையும் கலாச்சாரத்தையும் இதன் மாதிரியாக எடுத்துக் கொண்டனர். அவர்கள் ஜனநாயகம் எதிரிகளின் எதிர்ப்புரட்சியை ஊக்குவிக்கும் என எண்ணினர். அதனால் திரைப்பட கர்த்தாக்கள் தேசவிரோதிகளாக முத்திரை குத்தப்பட்டனர். ஆனால் இவை அனைத்துமே முழுப்பொய்.

உங்கள் படம் தடை செய்யப்பட்ட செய்தியை கேட்டபோது, அரசியல் ரீதியான அக்கறையுள்ளவர் என்ற முறையில், உங்கள் உணர்வு எவ்வாறு இருந்தது?

DEFAன் பொது இயக்குனர் உட்பட பலர் வேலை நீக்கம் செய்யப்பட்டபோது நான் மிகவும் பரபரப்பாக இருந்தேன். உதவி அமைச்சர் உட்பட அனைவரும் தூக்கி எறியப்பட்டு விட்டனர். நான் மட்



படங்கள்: அன்வர்

டுமே மீதமிருந்தேன். எனக்கு என்ன நிகழும் என்பது குறித்து அச்சமாக இருந்தது. ஒருவாறாக மத்திய குழுவின் செயலர் தர்க்கரீதியான கேள்விக் கே என்னை அழைத்தார்.

அப்பொழுது நான் என் நண்பர்களிடம், நாட்டை விட்டு ஓடிப்போய் விடுவதா அல்லது தண்டனையை ஏற்றுக் கொள்வதா என்று விவாதித்தேன். என் திரைக்கதாசிரியர் நாட்டை விட்டு வெளியேற முடிவு செய்துவிட்டார். நான் தங்கிவிட முடிவுசெய்தேன் - ஒரு புதிய சூழலில் என்னால் மீண்டும் துவங்க இயலும் என்ற நம்பிக்கையில் நான் எனக்கு இடப்பட்ட கட்டளைப்படி நடந்து கொண்டேன் - அதாவது சுயவிமர்சனம் செய்து கொண்டேன். ஆனால் நான் எதிர்ப்புரட்சிவாதி, தேசவிரோதி, பொருளாதார குற்றவாளி ஆகிய மூன்று குற்றச் சாட்டுகளையும் ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. என் நல்ல நோக்கிற்கு அரசிடம் இருந்த சரியான எதிரொலி கிடைக்கவில்லை என்பதுதான் என் வருத்தம் என்று தெரிவித்தேன். ஒருவேளை நான் எங்காவது தவறு செய்து இருக்கலாம். இந்த அளவு இறங்கிவந்தது போதும் என்று நான் நினைத்த வேளையில்தான் அக்கடிதம் வந்தது. செய்திப் பத்திரிகைகளில் வெளியான அத்திறந்த கடிதத்தில் மீண்டும் முந்தைய குற்றச் சாட்டுகள் இடம் பெற்றிருந்தது. ஆனால் இம்முறை அதன் வேகம் குறைவாக இருந்தது. மாற்றம் வேண்டும் என்று நான் மட்டும் விரும்பிக் கொண்டிருக்கவில்லை. வேறு பல அறிவு ஜீவிகளும் இருந்தனர். முன்பு வேலையிலிருந்து தூக்கி எறியப்பட்ட பலருக்கும் வேலை கிடைத்தது - ஆனால் வேறு இடத்தில்.

கிழக்கு ஜெர்மனியிலேயே தங்கிவிட்டது

குறித்து உங்களுக்கு வருத்தம் ஏதும் இருந்ததா?

கிடையவே கிடையாது. தடை செய்யப்பட்ட பிற படங்களின் இயக்குனர்களும் அங்கேயே தங்கிவிட்டனர். அவர்கள் அனைவரும் சோசலிசத்தையே விரும்பினர் - ஆனால், ஸ்டாலினிச மாதிரியில் உள்ள சோசலிசத்தை அல்ல. சுயநிர்ணய உரிமையையும், ஜனநாயகத்தையும் அவர்கள் ஆதரித்தனர். ஆனால் அவர்கள் ஒரு போதும் சோசலிசத்திற்கோ, அரசிற்கோ எதிரியாக இருக்கவில்லை.

போலந்தின் ஆந்த்ரே வாய்தா 'பனிங்கு மனிதனையும்', தார்கோவ்ஸ்கி பல படங்களையும், உருவாக்க அரசு நிதி உதவி அளித்தது போல உங்கள் நாட்டில் ஏன் நடைபெறவில்லை? உங்கள் படங்கள் மக்களுக்கு போட்டுக் காட்டப்படவேயில்லையா?

ஆந்த்ரே வாய்தா, தார்கோவ்ஸ்கி, போன்றோரின் படங்கள் பொதுமக்களுக்கு காண்பிக்கப்படவில்லை. நாங்களும், தொழில்நுட்பாலர்களும் அந்தப் படங்களை திரைப்பட விழாக்களிலேயே பார்த்தோம். சுக்ராய் இயக்கிய 'ஐஸ் இஸ் மெல்டிங்' படத்தை நாங்கள் பார்த்தோம். ஸ்டாலினிசத்தின் பனிபோன்ற இரக்கமும் கரைய வேண்டுமென்பதை எங்களின் முக்கியமான விருப்பம்.

இன்று ஒன்றிணைந்த ஜெர்மனியில், கிழக்கு ஜெர்மனியில் எப்படிப்பட்ட படங்கள் எடுக்கப்படுகின்றன?

முன்னர் அரசை நம்பியிருந்த ஸ்டூடியோக்கள் அனைத்தும் மறைந்து விட்டன. சுமார் 2500 பேர் வேலை இழந்தனர். இந்த ஸ்டூடியோக்களை பிரான்ஸ் தலைமையிலான ஒரு கூட்டமைப்பு வாங்கி, ஐரோப்பிய திரைப்பட மையமாக அதை மாற்ற நினைத்தது. பின்னர் அது கைவிடப்பட்டது.

நீங்கள் இன்னும் சோசலிச கொள்கைகளின் பால் நம்பிக்கை வைத்துள்ளீர்களா? அப்படியெனில் எங்கே தவறு நேர்ந்தது? உங்கள் சோசலிசத்திற்கு கலாச்சாரம் ஆற்ற வேண்டிய பங்களிப்புகள் எதைக் கருதுகிறீர்கள்?

நான் சோசலிச கட்டமைப்பை ஒட்டுமொத்தமாக நிராகரிக்கிறேன். அதாவது சோசலிச அரசின் கட்டமைப்பு என்று சொல்லப்படுவதை. நான் அவ்வமைப்பிற்கு மீண்டும் திரும்ப விரும்பவில்லை. முதலாளித்துவத்தின்

“ராணுவத்தை வளர்ப்பது போல

கலாச்சாரத்தையும் மேம்படுத்த

அதற்கு நிதியுதவியும் அளிக்க

வேண்டியது அரசின் பொறுப்பு.”

குறைபாடுகளினால் தான் சோசலிசம் வந்தது என்பது எனக்கு தெரியும். இன்று உலகிலுள்ள சமுதாயப் பிரச்சனைகளை நான் அறிவேன். அதற்கு முதலாளித்துவம் சரியான தீர்வல்ல. எனக்கு வயதாகிவிட்டது; நான் இன்னும் அதிக நாட்கள் இருக்க போவதில்லை. இளைய சமுதாயம்தான் புதிய வழியை கண்டுபிடிக்க வேண்டும்; அவர்கள் அதை சோசலிசம் என்று அழைக்காமல் இருக்கலாம். பெயர் என்னவேண்டுமானாலும் இருக்கட்டும். வெகு விரைவிலேயே இவ்வமைப்பை மாற்றக் கோரி ஒரு இயக்கம் வரப்போவது மட்டும் உறுதி.

அதில் கலாச்சாரத்தின் பங்கு என்னவாக இருக்கும் என்று நீங்கள் நினைக்கிறீர்கள்?

கலாச்சாரத்தை பாதுகாப்பது அரசின் கடமையாக இருக்க வேண்டும் என்று நான்

கருதுகிறேன். ராணுவத்தை வளர்ப்பது போல கலாச்சாரத்தையும் மேம்படுத்த அதற்கு நிதியுதவியும் அளிக்க வேண்டியது அரசின் பொறுப்பு. திரைப்படங்களும் ஒரு விற்பனைப் பொருள் என்று எனக்கு தெரியும்; ஆனால் அதை சந்தை சக்திகள் தீர்மானிக்க அனுமதிக்கக் கூடாது. ஏனெனில் அதற்கு ஒரு கலாச்சார மதிப்பு உள்ளது; தேசிய சாயல் உள்ளது. நீங்கள் எப்படி ராணுவத்தை, சந்தை சக்திகள் தீர்மானிக்க அனுமதிப்பதில்லையோ, அப்படியே திரைப்படத்தை யும் அவை தீர்மானிக்க அனுமதிக்கக் கூடாது.

வேறு ஏதாவது கூற விரும்புகிறீர்களா?

கலை என்பது தானாகவே உருவாவதல்ல; அது ஒரு நாட்டில் சுற்றி நடப்பவைகளை பிரதிபலிக்கும் ஒன்றாகும். அது பிரச்சனைகளை பிரதிபலிக்கிறது; நம்பிக்கைகளை எதிரொலிக்கிறது. கலை என்பது ஒரு தட்பவெப்பமானி. தட்பவெப்பமானி நாளை தட்பவெப்பநிலையை காட்டும். அக்கருவியை தட்டி, ஆட்டி, நாளை தட்பவெப்ப நிலையை மாற்ற முடியாது. அதே போலத்தான் திரைப்படங்களும். தேவையான மாற்றங்களை கொண்டு வருவதற்காக அதை அழிப்பது அர்த்தமற்றது.

தமிழில்: குமாரசாமி

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள் :

சுவத் ஏசியன் புக்ஸ், 6, தாயார் சாகிப் 2வது சந்து, சென்னை-600 002.
திலீப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை-600 028.
முன்றில், 47, சாந்தி காம்பளக்ஸ், 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, பிருகதாம்பாள் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை-622 002.
அன்னம் புத்தக மையம், 9, செளராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை-625001
சுதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி. டி. இராசன் சாலை, பி. பி. குளம், மதுரை-625002
விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர்-641 001
B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்டோ, ஹோசூர்-635109
பேரா. பெர்னாட் செளந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி
சிலிக்குயில் புத்தக பயணம், 7, டாக்டர் பெசண்ட் ரோட், கும்பகோணம்.
M. கருப்பையா, நேஷனல் இன்ஷ்யூரன்ஸ் 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-638 603
ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம்- 629601
பா. திலகவதி, 367, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613009
வேல ராமமூர்த்தி, மத்திய திட்ட ஒருங்கிணைப்பாளர், அறிவொளி இயக்கம், இராமநாதபுரம்-623535.
ஆர். பாலகபிரமணியம், 13/A, டைப் III, பிளாக், 20, நெய்வேலி-607803
அ. முத்து, இலக்கியச் சந்திப்பு, கும்பேஸ்வரன் வடக்கு வீதி, கும்பகோணம்-612001.
பாவண்ணன் 3வது மாடி ரூபா காம்பளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் - 8
Vasantham (Pvt) Ltd., S-44, Thrd Floor, Colombo Central Supermarket Complex, Colombo - 11

நூலிலிருந்து.....

திரைப்படச் சங்கங்கள் புத்துணர்ச்சி பெறவேண்டும்

ஏ.வி. அனில்குமார்

திரைப்படக் கலாச்சாரத்தின் தேசிய நெருக்கடிகள் (மலையாளம்); வெளியீடு: பெடரேஷன் ஆஃப் ஃபிலிம் சொசைட்டிஸ் ஆஃப் இண்டியா, கேரளக் கிளை, திருவனந்தபுரம்; ரூ. 45.00

திரைப்படம் உட்பட கலாச்சாரச் செயல்களால் உருவாக்கப்படும் கோட்பாடுகள், வெறும் கலைவடிவமான அழகியல் படைப்புகள் மட்டுமே என்பது எல்லைமீறிய சோம்பல் கருத்தாகும். ஆளும் வர்க்கம் தன்னுடைய ஆதிக்கத்தை நிலைநாட்டுவதற்கு ஒடுக்கு முறைகளை விட கோட்பாட்டு முறைகளைத்தான் கடைபிடிக்கிறது. சமகால குணாம்சத்தை உருவாக்கும் இந்த ஆதிபத்தியத்தை மனதிற்கொண்டுதான், முதலாளித்துவம் அதன் கொள்கைகளை பலப்பிரயோகமின்றி இணங்கவைத்தே பிரச்சாரம் செய்கிறது என்று அந்தோனியோ கிராம்ஷிக் கூறினார். இப்போதுள்ள அடிப்படை உணர்வை செழுப்பிக்கும் எத்தகைய ஆற்றல் நடவடிக்கையும் உற்பத்தி உறவுகளை நியாயப்படுத்தி அவைகளை பாதுகாப்பதாகத்தான் ஆகிறது.

கோட்பாட்டு முறையிலானதும் அதனாலேயே அரசியலுமான கருத்துக்கள் வெளிப்படுத்தும் திரைப்பட முயற்சிகளை சமகால சர்வதேசக் சூழ்நிலைகளுடன் தொடர்புபடுத்தாத சோதனைகள் பொருளற்றதாகும். அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியத்தின் 'புதிய கலாச்சார முறை' (New Cultural Order) க்கும் திட்டங்கள் உருவாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. உலகளாவிய மீடியா முயற்சிகள் ஒருதலைப் பட்சமாக கீழ்ப்படுத்தும் நிலைமைக்கு இது வளர்ந்திருக்கிறது. மிகவும் ஜனரஞ்சகமானதால் மட்டுமே மிகவும் சுயநலமானதாகவும் சினிமா இருக்கிறது. இதற்கு அழுத்தம் கொடுத்துள்ள திரைப்பட இயக்கத்தான் 'ஹாலிவுட்'டை மையமாகக் கொண்டு நடைபெறுகிறது. தொழில் நுட்பத்திறன் போன்ற ஏராளமான அம்சங்கள் அங்கிருந்து வெளிப்படினும், கோட்பாட்டுகளின் சமிக்ஞையும் அங்கிருந்துதான் வருகிறது. இத்தகைய ஒரு முன்னெச்சரிக்கையின் சூசகங்கள் பங்களூரில் நடை

பெற்ற சர்வதேசத் திரைப்படவிழாவில் கிரிஸ்டாஃப் சனூசி (Krystoff Zanussi) போன்றவர்களிடம் எழுந்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அமெரிக்க மனங்களின் மிரட்சிகளை செலுலாய்டில் வடித்த ராம்போ மூன்றாவது உலகநாடுகளில் ஆவேசமாக மாறுவதன் காரணத்தை பொறுப்புடன் ஆராயவேண்டும். ஹாலிவுட்டில் இருந்து இறக்குமதியாகும் போர்ப்படங்கள் அமெரிக்காவின் வலிமையை விளம்பரப் படுத்துவதாகவும், பழைய காலனியாதிக்க கோட்பாடான 'வெள்ளைக்காரனின் பொறுப்பை' (White Men's Burden) பறைசாற்றும் அறிக்கைகளாகவும் இருக்கின்றன. கூட்டுத் திறனுக்கெதிராக தனிமனிதனின் அதீதசாகசத்தை உயர்த்திக் காட்டும் திரைப்படத் தயாரிப்புகள் சோம்பல் கும்பலின் கலாச்சாரத்தைத்தான் லட்சியமாகக் கொண்டிருக்கிறது. இணக்க மனப்பான்மை உருவாவதுதான் இதன் விளைவாக இருக்கும். போட்டோகிராஃபி கூட எப்படி குலப்பெருமை போன்ற கோட்பாட்டு அறிக்கைகளாகப் பயன்படுகிறது என்பதை போட்டோகிராபியின் நூற்றாண்டு வேளையின் போது வெளிவந்த சில ஆய்வுகள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

உலகை முழுக்கக் கீழ்ப்படுத்துவதற்காக, மீடியாக் கூட்டணிகளும் மீடியாப் பிரபுக்களும் புதிய கூட்டுகளை உருவாக்கியிருக்கிறார்கள். கலாச்சார மண்டலம் அமெரிக்காவின் போட்டித் திறனுக்கு எத்தகைய பெரும் சவால்களையும் எழுப்பவில்லை. டிஸ்னிலேண்ட், ஹாலிவுட் தயாரிப்புகளுக்கு பெரும் சந்தையே இருக்கிறது. உலகிலேயே மிகக்கூடுதலாக ஃபிலிம் ஏற்றுமதி செய்யும் நாடு அமெரிக்காதான் என்று யுனெஸ்கோ ஆய்வு ஒன்று சுட்டிக் காட்டுகிறது. (Economic Times, Feb 7, 1992)

அமெரிக்க திரைப்பட வெளியீட்டாளர்களின் அமைப்புக்கு (எம்.பி.இ.எ.இ.) கீழ்ப்படிந்த இந்தோனேஷியாவின் அனுபவத்தை ஒரு படிப்பினையாக எடுத்துக் கள்ளாத இந்தியாவும் சதிக்குழியில் விழுந்திருக்கிறது. இந்தோனேஷியாவில் தயாரிக்கப்படும் திரைப்படங்கள் ஆண்டுக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட காலம் வரை தியேட்டர்

களில் திரையிட வேண்டும் என்ற நிபந்தனையை கைவிடவேண்டும் என்கிறது அமெரிக்கத் திரைப்பட அமைப்பு. இதற்கு கீழ்ப்படியாத அந்த நாட்டுக்கெதிராக ஸ்பெஷல் 301 -ன் மிரட்டல் இருக்கிறது. உலகளாவிய மீடியா சாம்ராஜ்யம் விரிவடைந்த இந்த சூழ்நிலையில் இந்தியாவும் அமெரிக்க அமைப்புக்கு சலுகைகளை வாரி வழங்கியது கெடுதலான விளைவுகளையே ஏற்படுத்தும். இத்தகைய ஒரு உலகளாவிய பின்னணியை நினைவிற்கொண்டுதான் நம்முடைய சினிமா விவாதங்களை துவக்க வேண்டும்.

பொருளாதார நிறுவனம் என்ற நிலையில் மூலதனத்தின் கோட்பாட்டை சினிமா விவகாரங்களுக்கும் கொண்டு வந்து மக்களை தன்னுடைய அடிப்படை நம்பிக்கைகளுக்கும் உலகப்பார்வைகளுக்கும் இணங்கச் செய்யும் ஒரு மந்தையாக சினிமா உருவாக்குகிறது. கலாச்சார உருவம் என்ற நிலையில் அந்தத் தொழிலின் கண்ணுக்குத் தெரியாத தாக்குதல்களுக்கும் மௌனத்தின் கலாச்சாரத்திற்கும் (Culture Of Silence) அது காரணமாகிறது. சினிமா மட்டுமின்றி அதனுடைய துணை நடவடிக்கைகளான சினிமா சஞ்சிகைகள், விமர்சனங்கள், அந்த துறையின் தனி நபர்களைப் பற்றிய கிசகிசுக்கள் உட்பட ஒரு பெரும் சங்கிவித் தொடராக அது உருவெடுக்கிறது.

சினிமாத் தொழிலின் மூலதன விருப்பையும் கலாச்சார உற்பத்திப் பொருட்களையும் பெருமளவுக்கு திருப்திப்படுத்தும் விமர்சனங்கள் தான் இன்றைக்கு இந்த மண்டலத்தில் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. சோம்பல் மனப்பான்மையை படைக்கும் இன்றைய திரைப்படத் தொழிலின் பொதுநோக்குக்கும், இந்த விமர்சனத் தொகுப்புகளுக்கும் சற்றேனும் இடைவெளியில்லை. எந்தச் சமூகமானாலும் அவற்றை ஆளும் கோட்பாடுகள் சுரண்டும் ஆளும் வர்க்கத்துக்குச் சொந்தமாக இருப்பதைப் போல் அனைத்துக் கலாச்சாரச் சூழ்நிலைகளையும் மூலதனத்தின் கலாச்சார ரசனைதான் ஆளுகிறது. இந்த விருப்பின்படிதான் சினிமா வரலாறும் படைக்கப்பட்டது. சினிமாத் தொழிலின் படைப்பாகத்தான் ரசனையும், விமர்சனமும், பிரதிபலிப்புகளும் இருக்கின்றன. எனவே இன்றைய சினிமா விருப்புக்களை சற்றேனும் கூட அவை கோபமூட்டவோ கேள்விக்குள்ளாக்கவோ இல்லை. அப்படி எதிர்பார்ப்பது ஏமாளித்தனமானது. ரசனை என்பது மேல்தட்டு வர்க்கத்தின் சிந்தனைகளுக்கு கால்போனபோக்கில் மேய்ந்து திரியும் பல்வெளியாகிவிட்டது. இதை அடையாளம் கண்டுகொள்ள இயலாமை நெருக்கடியை மேலும் முற்றவைக்கிறது. இந்திய சினிமா பொதுவாக இந்தக் கால அளவில்

பொருளாதார நிறுவனம் என்ற

நிலையில் மூலதனத்தின்

கோட்பாட்டை சினிமா

விவகாரங்களுக்கும் கொண்டு வந்து

மக்களை தன்னுடைய

அடிப்படை நம்பிக்கைகளுக்கும்

உலகப்பார்வைகளுக்கும்

இணங்கச் செய்யும் ஒரு

மந்தையாக சினிமா உருவாக்குகிறது.

அடிப்படையான எந்த மாறுதல்களுக்கும் முயலவில்லை. தொழில்நுட்பத்திறன் போன்ற வாய்ப்புகளில் மூழ்கித் திளைத்தன! பிரதான நீரோட்டத்தில் இருந்த சினிமாக்களின் நிலை இது. பலவீனமான சில சோதனை முயற்சிகள் கூட வணிகத் தந்திரத்துடன் இணைக்கப்பட்டிருந்தன என்பதைத்தான் ஒட்டுமொத்தச் சினிமாவின் குணாம்சம் நினைவுபடுத்துகிறது.

இன்றைய சினிமாப் படைப்புகளுக்கும் அதன் கருத்துக்களுக்கும் எதிராகச் சண்டையிட்டுக் கொண்டிருந்த எதிர் சினிமாக்களுக்கு உலகளாவிய சூழ்நிலையும் பின்னணியும் இருந்தன. வியாட்னாம் போரின் நெருக்கடியுடன் தொடர்புற்று எழுந்த ஏகாதிபத்திய எதிர்ப்பு மற்றும் கண்டன எழுச்சிகள் மூன்றாவது உலகநாடுகளில் கலாச்சாரப் புத்துணர்ச்சிக்கு காரணமாயின. பிரான்சிலும் ஏனைய மக்கள் சமூகங்களிலும் இதன் அலைவீச்சு நிகழ்ந்தன. எதிர் சினிமாவை இந்தக் காலகட்டத்தின் குழந்தை என்று இதனால்தான் அழைக்கிறார்கள் என்று நம்ப வேண்டியிருக்கிறது. அரசியல் ஒடுக்கு முறைகளின் அச்சமூட்டும் தன்மையும் அப்போது சித்தரிக்கப்பட்டது.

உலகளாவிய சினிமாவின் வரைபடத்தில் சுடர்விட்டுக் கொண்டிருந்த இந்தப் போக்கை இந்தியா துடிப்புடன் எதிர்க்கொண்டதாகக் கூற முடியாது. சில தனிப்பட்ட முயற்சிகள் நடைபெற்றதோடு சரி. பூப்பிரதேசங்கள் மற்றும் அரசியல் நிலைமைகளின் மாறுபாடுடைய ஏற்றத்தாழ்வுகளின் வரையறை காரணமாக இருக்கக்கூடும். மலையாளத்திலும் அந்தக் காலகட்டத்தில் சில முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

உள்ளடக்கத்தை ஏற்பதிலிருந்து

ஓரளவு அறிவுபூர்வமாக

நடந்துகொண்ட மலையாள சினிமா

இன்றைக்கு துயரமான வீழ்ச்சியில்

இருக்கிறது.

மலையாள சினிமாவின் சமகால குணாம்சம் அதன் சிரமங்களை எடுத்துச் சொல்கிறது. உள்ளடக்கத்தை ஏற்பதிலிருந்து ஓரளவு அறிவுபூர்வமாக நடந்துகொண்ட மலையாள சினிமா இன்றைக்கு துயரமான வீழ்ச்சியில் இருக்கிறது. அறுபதுகளில் இலக்கியத்தில் இருந்து பலம் பெற்று புதிய உத்வேகம் பெற்றிருந்தது. ஒட்டுமொத்த உருவில் நம்பிக்கையூட்டக்கூடிய மாறுதலில் குதிக்காவிட்டாலும், பல சந்தர்ப்பங்களில் பகுத்தறிவுடன் எதிர்க்கொண்டிருக்கிறது என்று பொருள்.

அரசியல் பூர்வமான கருத்துக்கள் ஜனரஞ்சக சினிமாவுக்குப் போனதற்கு சந்தை வாய்ப்புதான் காரணம். அரசியல் நிகழ்வுகளில் வேடிக்கை காணும் மலையாளியின் ரசனையைக் குறிவைத்துதான் இத்தகைய சினிமாக்கள் தோன்றின. அரசியலுடன் ஒருவகையான Y. M. C. A மனப்பான்மை கொண்டவை இந்த சினிமாக்கள். ஒட்டுமொத்த அரசியல் நடவடிக்கைகளை அவமதிக்கும் இந்த போக்குகள் இன்றுள்ள பூர்ஷ்வா விவகாரங்களின் ஓரங்களைக் கூடத் தொடாமல் அவைகளுக்குப் பாதுகாப்புக் கவசம் தயாரித்துக் கொடுக்கின்றன. மலையாள சினிமாவின் மிகவும் புதிய போக்கு மெல்லிய 'நகைச்சுவை'ப் படங்கள்தான். பெண்ணுக்கு எதிரானதும், நடுத்தர வர்க்கத்தின் உலகப்பார்வையை வெளிப்படுத்தவதுமான இந்த ஆபாசக் கலைகள் மிகுந்த லாபத்துடன் விற்பனையாகின்றன.

மலையாள சினிமா இன்றைக்கு வணிகச் சினிமா ரசனையாளர்களைத்தான் நம்பியிருக்கிறது. அழிவுபூர்வமான ஒருவகை அரசியல் பாராமுகம் சிவில் வாழ்க்கையைப் பீடித்துக்கொண்டிருக்கிறது. எழுத்து மீடியாக்கள் உள்ளிட்ட அனைத்துமே இத்தகைய நடுத்தர வர்க்க ரசனைகளை இரக்கமின்றி போஷித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. வணிகச் சினிமாவின் சலுகைகளை உதறிடவும் அவைகளை நிர்த்தாட்சண்யமாக விசாரணை செய்யவும் தேவையான ரசனை முறையை சினிமா சார்ந்த துணைச் சாதனங்களால் இங்கு வளர்க்கப்படவில்லை. சிந்தனைத் திறனையும் பகுத்தறிவு உணர்வையும் புறக்கணிக்

கும் இத்தகைய சினிமாக்கள் உணர்வின்மையையும், பகுத்தறிவின்மையையும் சுரண்டுகின்றன.

கவிதைகளிலும் சினிமாவின் பொதுநீரோட்டத்திலும் வேர்விட்ட பக்குவமில்லாத அரசியல் கருத்துக்கள் விபத்துக்களாகப் பீடித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. கவிதைகளை கோஷங்களுக்கு நிகராக்கி தரமிழக்கச் செய்துவிட்டோம் என்ற புகார் ஏற்கெனவே நம்முன் இருக்கிறது. பிரத்தியட்சமான அரசியல் கருத்து வெளியீடுகள் கணிசமான மூலதனப் பாதுகாப்புடனும், லாபத்துடனும் வணிகம் செய்யப்படுவதற்கு உதாரணமாக சில நாடகக் கம்பெனிகள் இருக்கிறதல்லவா? இத்தகைய மேலோட்டமாகக் குறிப்பிடக்கூடிய கலாச்சாரத் துயரங்களையும் சமக்க வேண்டியிருக்கிறது என்பதற்கு சமகாலக் கலாச்சார அரங்கமே சாட்சியாகும்.

கலகக் கொடியை உயர்த்தி முன்னேறிய எதிர் சினிமாவும் இப்போது அழிவின் விளிம்பில் இருக்கிறது. அறுபதுகளின் இறுதியில் கொந்தளித்து கொண்டிருந்த அரசியல் நிலை இன்றைக்கு இல்லை. கடந்த சில ஆண்டுகளாக சர்வதேச வரைபடத்தில் தென்பட்ட அச்சமூட்டிய பிற்போக்கு இயக்கங்களை 'வலதுசாரிப் புரட்சியின் காலம்' என்று சைமன் கன் (Simon Gun) போன்றவர்கள் சந்தேகித்தனர். ஜனரஞ்சக சினிமாக்களின் அங்கீகரிக்கப்பட்ட பார்முலாக்களை மறுக்கும் எதிர் சினிமாக்கள் (வசதிக்காக கலைப்படம் என்று அழைக்கப்பட்டவை) இன்னொரு அர்த்தத்தில் வணிகத் திரைப்படங்களின் பணியைத்தான் செய்கிறது என்ற விமர்சனத்தையும் சிலர் எழுப்பியிருக்கின்றனர். அந்த அர்த்தத்தில் மூலதனம் மற்றும் வணிகப் பிரச்சனை மட்டுமின்றி, வணிகத் திரைப்படங்களின் தூண்டுதலுக்குப் பணிய மறுக்கும் படைப்புத் திறன்களும் அச்சத்திற்குள்ளாகின்றன.

வணிக சினிமாவின் நிலையான கலைப்படைப்பு பார்முலாக்களை பின்னுக்குத் தள்ள வேண்டும் என்பதில் இரு கருத்துகளுக்கிடமில்லை. ஆனால் வழக்கமாக எடுத்துச்சொல்லும் பாணியைக் கைவிட்டு வித்தியாசமாகச் சொன்ன படைப்புகள் சினிமா பார்ப்பவர்களுடன் கலக்கத் தயங்கிய நிலையும் இருந்தது. இணைந்து போகாமல் ஒதுங்கி நின்ற இத்தகைய அழகியல் பார்வைகளை சில விமர்சகர்கள் பாசிசத்தின் அழகியல் பார்வை என்றே அழைக்கத் துணிந்துவிட்டனர்.

சில வேளைகளில் எதிர் சினிமாக்கள் வணிகச் சினிமாக்களின் பார்முலாவுக்குள்ளேயே தயாரிக்கப்பட்டன. அவற்றுக்கு உலகளாவிய முறையில் கைவரப்பெற்ற கலாச்சார மேன்மையும் நெருக்கடியைத் தோற்றுவித்திருக்கிறது. லாபம் கிடைக்காத எல்லாவற்றிலும்

இருந்து சர்க்கார் விலகி நிற்பது என்ற நிலை உருவாயிற்று. வணிகச் சக்திகள் பிரபலம் பெற்ற சமூகங்களில் 'விற்பனையாகாத கொள்கை' களுக்கு இடமில்லை என்றாகிவிட்டது. வணிக சினிமாவின் வருவாய்க் குவிப்பிலும் வண்ணப் பொலிவிலும் சிலர் கால்தடுக்கி விழுந்திருக்கிறார்கள்.

சினிமாத் தொழிலில் படைப்புகளுக்கு கிடைக்கும் அவார்டுகள் கிளறிவிடும் சர்ச்சைகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை. படங்களைப் பற்றியும் அதனதன் பார்வையைப்பற்றியும் பலத்த விவாதங்கள் எழுப்புவதற்கு மாறாக தரம் குறைந்த வியாபார மனப்பான்மையை வளர்ப்பதுதான் இவர்களின் நோக்கமாக இருக்கிறது.

வணிகச் சினிமாவின் அபாயகரமான நெருக்கித்தள்ளி நுழைதலில் இருந்து தற்காத்துக் கொள்ள கூட்டுமுயற்சியுடன் புதிய திரைப்படங்களைப் படைக்கலாம். இந்த சோதனை முயற்சிக்கு நம் முன்னால் ஜான் அப்ரஹாமின் 'அம்ம அறியான்' என்ற மலையாளப் படைப்பு மட்டும் தான் இருக்கிறது. உலகளாவிய பலம் வாய்ந்த எதிர் சினிமாவை அறிமுகப்படுத்துவதில் பிலிம் சொசைட்டி இயக்கம் போற்றுதலுக்குரிய முன்னுதாரணமாக இருந்தது. ஆனால் திசை தெரியாமையாலும் வணிகவிருப்பின் மோதலாலும் நோய் வாய்ப்பட்டு செயலிழந்து விட்டது. பிலிம் சொசைட்டிகளுக்கு புத்துயிர் அளிப்பதுதான் நெருக்கடியிலிருந்து மீள்வதற்கான இன்றைய தேவையாக இருக்கிறது.

நமக்கு சற்றேறக்குறைய பரிச்சயமான அரசியல் சினிமாக்களைப்பற்றிய விவாதங்கள் மற்றும் அறிமுகப்படுத்தல்களை, பெருமைப்படும் அரசியல் சூழல் இருக்கும் கேரளத்திலிருந்தே துவங்க வேண்டியிருக்கிறது. ஒட்டுமொத்த திரைப்பட வாய்ப்புக்களை முழுமையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டால்தான் இந்தச் செயல்கள் குறிக்கோளை எட்டும். இங்குதான், அரசியல் சினிமா எடுப்பதல்ல, அரசியலாக சினிமா தயாரிப்பது என்ற பிரெஞ்சு நாட்டின் நவசினிமா மேதை கோதாரின் கூற்று பொருளுடையதாகிறது. ஒட்டுமொத்த சினிமா தயாரிப்பில் வடிவில் மட்டுமின்றி மொழியிலும் புதிய சுவடு பதித்தல் தேவைப்படுகிறது. அவை சவால்விடத்தக்கதாக இருக்கவேண்டும். பூர்ஷ்வாக் கலையை இல்லை, கலையைப்பற்றிய பூர்ஷ்வா மனப்பான்மையைத்

நமக்கு சற்றேறக்குறைய

பரிச்சயமான

அரசியல் சினிமாக்களைப்பற்றிய

விவாதங்கள் மற்றும்

அறிமுகப்படுத்தல்களை,

பெருமைப்படும் அரசியல்

சூழல் இருக்கும் கேரளத்திலிருந்தே

துவங்க வேண்டியிருக்கிறது.

தான் நாம் எதிர்க்கிறோம், விசாரணைக்குட்படுத்துகிறோம் என்று பொருள்.

அரசியல் அமைப்பு முறையில் சீர்திருத்த கோஷங்களையும் முன்னேற்றங்களையும் போல், சில சீர்திருத்த மனப்பான்மையை வெளிப்படுத்துவதும் பூர்ஷ்வா கலாச்சார நடவடிக்கைகளின் பொதுச் சுபாவமாகும். தர்மங்களைப் பற்றிய பூர்ஷ்வாக்களின் ஆர்வம் வரலாற்றுப் பூர்வமானது அல்ல. எனவே, இன்று நிலவும் சினிமாவின் பொது மண்டலத்துக்குள் விடுவிக்கப்பட்ட பகுதிகளை உருவாக்குவதுதான் இன்றைய தேவை. சமகாலச் சினிமாவுக்கு இது அன்னியமானதுதான். ரவீந்திரன் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் கூறியதைப்போல், இந்தியச் சினிமாப் படைப்பாளியின் முக்கியப்பணி, தற்போது ஆதிக்கம் செலுத்திக்கொண்டிருப்பதும், அதன்மூலம் ஆட்சிக் கூடத்தை தாங்கிக்கொண்டிருப்பதுமான, சுரண்டும் வர்க்க கோட்பாட்டுணர்வுக் கெதிராக அதிரடித் தாக்குதல்களை மேற்கொள்வதுதான். போட்டி ரசனையையும் அடிப்படை மனப்பான்மையில் மாற்றங்களையும் துயிலெழுப்பாத சினிமாவின் பொதுமண்டலத்துக்குச் சவால்விடும் பொறுப்பை ஏற்படுத்தும்படி மிகவும் சிரமமான தும் கூடத்தான்!

தமிழில்: வீ.கே. பாலகிருஷ்ணன்

அறிவிப்பு

தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் திரு. பி. கே. நாயரின் தொடர் கட்டுரை

“இந்திய சினிமா — ஒரு ஊற்று நோக்கல்” இந்த இதழில் இடம் பெறவில்லை.

டாக்குமெண்டரி படங்களின் நெறிகள்



சிலநாட்களுக்கு முன் இவ்வூரையை எழுத நான் அமர்ந்தபோது எனக்கு வார்த்தைகள் கிடைப்பது கடினமாயிருந்தது. எனது படங்களை நான் எடுக்கும்போது எனக்கு அடிக்கடி பயன்படுவதுபோல் தோன்றும் அமெரிக்க கவிஞர் ஜான் ஆஷ்பெரியின் (நினைவு வரிகள்) இம்முறையும் என்னைச் சூழ்ந்தன.

“அர்த்தமென்பது பன்மையானது. அனைத்து விஷயங்களும் உணரக்கூடியவையே, எவற்றையும் அறிந்து கொள்ள முடியாது” என் கிறார் அவர்.

அல்லது ஒருவேளை “அறியப்பட்டுள்ளது” என்று கூறினாரோ?

இங்கு நின்றுகொண்டிருப்பது கடினமாய் உள்ளது. ஏனெனில் என்னை பொறுத்தவரை ஒரு சொற்பொழிவின் அர்த்தம் என்பது:

நான் சிலவற்றை முழுமையாக அறிந்திருக்கிறேன்; அதனை என்னால் உங்களுக்கு சொல்ல முடியும்; அதன் பிறகு நீங்களும் அதனை முழுமையாக அறிந்துகொள்வீர்கள்.

எனக்கு இதில் நம்பிக்கை இல்லை.

அதிர்ஷ்டவசமாக படங்கள் சொற்பொழிவுகளிலிருந்து வித்தியாசமானவையாக இருக்கின்றன. அல்லது குறைந்தபட்சம் அவை அப்படி இருக்கவேண்டும்.

சினிமா என்பது லட்சக்கணக்கான சிறு விஷயங்களின் தொகுப்பின் விளைவாக உருவாகிறது. பிம்பங்களாலும், ஓசைகளாலும், நகர்வுகளாலும், பிரதியாலும்; மேலும் ஒவ்வொரு விஷயமும் புரிதலுக்கான பொருளாக இருக்க முடியும். நான் ஒரு படத்தை உருவாக்கும்போது, பார்வையாளர்கள் இந்த சின்னஞ்சிறு விஷயங்களை இணைத்துப் பார்ப்பார்கள் என்பது எனக்கு தெரியும். நான் எதிர்பார்க்காத சிந்தனைகளும், அனுபவங்களும், உணர்வுகளும்

1991 சிட்னி திரைப்படவிழாவில் டெனிஸ் ரூக் ஆற்றிய உரை.

அவர்களுக்கு ஏற்படக்கூடும். ஒரு நல்ல டாக்குமெண்டரி படம் என்பது கிரகிக்க முடியாதவற்றை நோக்கிய ஒரு ஜன்னலாகும். ஜான் ஆஷ்பெரி கூறியவற்றுடன் நான் உடன்படுகிறேன். “அர்த்தமென்பது பல்வகைப்பட்டது. அனைத்து பொருட்களும் உணரக்கூடியவை மற்றும் எதுவுமே அறியப்படாதது.”

எனவே ஒரு லட்சிய உலகில் நான் எனது படங்களில் அமைப்பைப்பற்றியும், வகைமை பற்றியும் உரையாட மறுத்துள்ளேன். ஏனெனில் நான் கூறும் எந்தவித விளக்கங்களும் குழப்பமான சொற்குவியல்களாகத்தான் இருந்தன.

எப்படியிருந்தாலும் நான் எப்படி எனது படங்களை உருவாக்குகின்றேன் என்பது உண்மையில் எனக்கு மர்மாகவே இருக்கிறது. நான் உங்களுடன் அமர்ந்து எனது பெயரைத் தாங்கிய படங்களை ஆனந்தத்துடனும் – விமர்சனப்பூர்வமாகவும் பார்க்க முடியும். சிலவேளைகளில் எனது படங்களிலிருந்து கிரகிக்க முடிவதை முழுமையாக புகழவும் செய்வேன்; ஆனால் படத்தை பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் நானும், படைப்பாளியும் ஒரே நபர் என்று நினைக்கவில்லை.

மேலும் எனது உலகில் எனது படங்களின் பொருள் மற்றும் அவற்றின் தூண்டுதலுக்கான ஆதாரங்கள் குறித்த கேள்விகளை நான் மறுத்து விடமுடியும். ஏனெனில் நான் அத்தகைய கேள்விகளை பொருளற்றவையாக கருதுகிறேன். எனது படங்கள் நான் என்ன சொல்ல நினைக்கிறோனோ அவை எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியிருக்கின்றன; எனது கருத்துக்கள் . எனது உணர்வுகள், நான் நம்பும் அனைத்தும் (ஆனால் அவை ‘உண்மை’யாய் இருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை). ஏனையவை எல்லாம் வதந்தியாகவும், அனுமானமாகவுமே இருக்க முடியும்.

எனவே எங்கு ஆரம்பிப்பது என்பது இன்னும் எனக்கு தெரியவில்லை. அல்லது நான் முடித்துவிட்டேனா?

ஒரு டாக்குமெண்டரி படத்தை உருவாக்கு

வது என்பது தயாரிப்பின் மீதான தயாரிப்பு. இது எப்படி ஒரு நாவலாசிரியருக்கு எழுதுவது என்பது திருப்பி எழுதுவதோ அப்படி. செயல்பாடுடைய தாக இருப்பதற்கு, படம் எடுக்கும் செயலானது எதார்த்தத்துடன் தொடர்பு கொள்வதற்கான கடின முயற்சியாக இருந்தாகவேண்டும். மக்கள் மற்றும் இடங்களின் உண்மைநிலையை அறிந்து கொள்வதற்காகவும் ஒரு சமூக அரசியல் நிகழ்வுகளில் எனது உணர்வுபூர்வமான பிரக்ஞையை புரிந்துகொள்வதற்கும் நான் எதனை படம் எடுக்க முயற்சிக்கிறேனோ அதன் சூழல் எதார்த்தத்தில் என்னை இருத்திக்கொண்டாகவேண்டும். படங்கள் எந்த எதார்த்த சூழலை சித்தரிக்க முயல்கின்றனவோ அதற்கு வெளியே இருப்பு கொண்டிருக்க கூடாது.



குட் லுமன் ஆஃப் பாங்காக்

இது தேவையின் காரணமாக வழக்கமான வர்ணனை முறை "வினை மற்றும் வளைவு" தர்க்கத்தினை நான் மறுதலிப்பதாக அர்த்தப்படுத்தப்படக்கூடும். டாக்குமெண்டரி படத்தின் அற்புதம் (Magic) என்னவெனில் ஒருவன் வர்ணனைபற்றி எந்த கருத்துமின்றி நிகழ்கணம் மற்றும் விஷயத்தின்மீது தனது அனைத்து சிந்தனையையும் குவித்து படம் எடுக்க ஆரம்பிக்க முடியும்.

நான், அது எங்கே இழுத்துச் செல்கிறது என்று கண்டுபிடிக்க திசை தெரியாத பாதையில் பயணம் செய்கிறேன். ஒருவன் தான் கிளம்பிய இடத்திற்கே திரும்பி வந்து சேர முடியாது. ஏனெனில் அந்த இடைப்பட்ட நேரத்தில் ஒருவன் மாறிவிடுகிறான். எனவே நான் படத்தை உருவாக்கவில்லை. படம் என்னை உருவாக்குகிறது.

ஒரு விரிவான அர்த்தத்தில் பெரும்பாலான டாக்குமெண்டரி படங்கள் பார்க்க முடியாதவைகளாகவும், பயனற்றவைகளாகவும் இருக்கின்றன. ஏனெனில் அவற்றை தயாரித்தவர்கள் உண்மை குறித்து தீர்மானமாக இருந்தார்கள். ஆனால் எந்த ஒரு உண்மைக்கும் கால அளவிடு உண்டு என்பதை அவர்கள் அறிந்திருக்கவில்லை. நான் கதைப்படங்களுக்கு எதிரீடாக டாக்குமெண்டரி படங்களை உருவாக்குகிறேன். அவை உண்மைக்கு அருகில் உள்ளன என்பதால் அல்ல. தொலைவில் டாக்குமெண்டரி படங்களும் கலையாக இருக்கமுடியும் என்று எனக்கு மங்கலாக தெரிவதால். நல்ல கலையோ, கெட்ட கலையோ. ஆனால் கலை.

இந்த வடிவத்தில் மிகச்சிறந்தவைகளை உருவாக்க முடியும் என நான் நம்புகிறேன். சில கதையல்லாத எழுத்து வகைகளில் சாதிக்கப்படு

வது போல. எந்த ஒரு நாடகிய அனுபவிப்பு வகை படங்களாலும் முடியாத அளவிற்கு பார்வையாளர்களை பாதிக்கக்கூடிய ஒரு சினிமாவகையினை உருவாக்க முடியும் என எனக்கு நம்பிக்கை இருக்கிறது.

இது எல்லாமே கதை சொல்வதுதான் என்பதே எனது ஆரம்பம். ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக வியாபார சூழலுக்குள் எடுக்கப்படும் எல்லாப் படங்களை போலவே கதை சொல்லும் செயல்பாட்டில் டாக்குமெண்டரி படங்களும் நவீனமானவையாக இருப்பதில்லை. அவை ஒரு கோயில் பிரசங்கம் போலவே இருக்கின்றன. படைப்பாளிக்கும், பேசுபொருளுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் உள்ள உறவை எப்படி உரத்துப் பேசுவது. அதாவது பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதில் உள்ள பிரச்சனையே அடிப்படையான பிரச்சனை.

டாக்குமெண்டரி படம் என்பது எதார்த்தத்தை பிரச்சனையில்லாமல் பிரதிபலிப்பது என்ற கனவை படம் எடுப்பவர்களும் படம் பார்ப்பவர்களும் விட்டுவிட வேண்டும் என்று கூறுவது விமர்சனத்துக்குரியது. மேலும் உண்மை தூக்க மாத்திரைகள் அல்லது வலிக்குறைப்பு மாத்திரைகள் போன்று எளிதாக கொடுக்கவும் வாங்கிக் கொள்ளவும் முடியும் என்பதும் கேள்விக்குரியது.

நான் இந்த விமர்சனத்துக்கு அப்பாற்பட்டவன் அல்ல. ஆனால் சமீபத்திய வருடங்களில் என்னுடைய படம் எடுக்கும் வேலையில் நான் எப்பொழுதுமே அறிக்கைகள் வெளியிடுவதன் மூலம் சுயஅங்கீகாரம் தேடிக் கொள்வதை மறுதலித்து வந்திருக்கிறேன். படங்களில் உண்மை என்ற ஒன்று இல்லை, அதைப்பற்றி பல்வேறு

பொதுவாக டாக்குமெண்டரிப் படங்கள்

வெளியிடப்படுவதும்,

திரைப்பட விழாக்கள் போன்ற

விமர்சனப்பூர்வமான சூழலில்

பார்க்கப்படுவதும் படத்தின்

பேசுபொருள் மீதான

ஈர்ப்பு அல்லது படத்தை எடுத்தவர்

யார் என்பதை பொறுத்தே

இருக்கிறது.

அர்த்தப்படுத்துதல் மாத்திரமே இருக்கிறது என்பதை இப்போது நான் நம்புகிறேன்.

மேலும் மனிதர்களுக்கு எதார்த்தம் அல்லது உண்மை குறித்தோ, ஏன் தங்களை குறித்தோ எவ்வித அக்கறையும் இல்லை என்ற முடிவுக்கு நான் வந்திருக்கிறேன். நாம் உண்மை என்று எதை தேடுகிறோமோ அது உண்மை குறித்த நமது சுற்பனையாக இருக்கிறது. இருந்தாலும் நாம் வாழக்கூடிய இந்த உலகை உண்மையிலேயே புரிந்து கொள்ள வேண்டுமானால் நாம் எளிமையையும், கோஷங்களையும் எதிர்க்க வேண்டும்; அர்த்தத்தை குழப்பங்களிலிருந்து தேட வேண்டும்.

பொதுவாக டாக்குமெண்டரி படங்கள் வெளியிடப்படுவதும், திரைப்பட விழாக்கள் போன்ற விமர்சனப்பூர்வமான சூழலில் பார்க்கப்படுவதும் படத்தின் பேசுபொருள் மீதான ஈர்ப்பு அல்லது படத்தை எடுத்தவர் யார் என்பதை பொறுத்தே இருக்கிறது. மேலும் பேசுபொருள் அந்த நேரத்தில் எவ்வளவு முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக இருந்தது என்பதும் 'மனசாட்சி கருதுகோள்' என்று நான் அழைப்பதை பொறுத்தும் இருக்கிறது.

அரசியல் டாக்குமெண்டரி படங்கள், மானுடவியல் டாக்குமெண்டரி படங்கள், பெண்ணின டாக்குமெண்டரி படங்கள், ஓரின டாக்குமெண்டரி படங்கள், இன டாக்குமெண்டரி படங்கள், சுற்றுச்சூழல் டாக்குமெண்டரி படங்கள் ஆகியவை முக்கியமாக பார்வையாளர்களை திருப்தி செய்வதற்காகவும் அவர்கள் தங்களை ஒரு அறிவார்ந்த மேட்டுக்குடியாக தங்களை உணரச் செய்வதற்காகவும், ஏதோ சும்மா ஒரு படத்தை பார்ப்பதன் மூலமே தங்களுக்கான

தனித்துவத்தையும் அல்லது பரிகாரத்தையும் அடைந்துவிட்டதாக உணரச் செய்வதையுமே தங்கள் நோக்கமாக கொண்டுள்ளது.

அடிப்படையில் ஒரு பொறுப்பு வாய்ந்த டாக்குமெண்டரி பட தயாரிப்பாளர், அவர் பார்க்கப்படாவிட்டாலும் அல்லது கேட்கப்படாவிட்டாலும் கூட தவிர்க்கவியலாமல் தனது படத்தின் கதாநாயகனாக ஆகிவிடுகிறார். படத்தயாரிப்பாளர்கள் தங்களது சொந்த புத்திசாவித்தனம் மற்றும் நல்ல குணம் ஆகியவற்றால் கதாநாயகர்களாக ஆகிவிடுகிறார்கள் என்பது உண்மைதான்-தங்களது மதரீதியான தகுதியால்.

பார்வையாளர்கள் அவர்களது முழுமையான கதாநாயகனாகிய படத்தயாரிப்பாளருடன் தங்களை அடையாளம் காணுகிறார்கள். இந்த விடை குறித்து என்னால் அறுதியிட்டு பேசமுடியும். ஏனெனில் எனது முந்தைய படங்களில் இதனை கண்டுணர்ந்து இருக்கிறேன் என்பதை ஒத்துக்கொள்கிறேன்.

சினிமா பார்க்கப்போகும் செயலும் இந்த விதமான படத்தை பார்க்கும் செயலும் ஒரு புத்துயிர்ப்பு கூட்டத்துக்கு போவதுபோல் உணர்வெழுச்சி வாய்ந்த ஒன்றாக இருக்கும். படத்தயாரிப்பாளர்தான் கலாச்சார கதாநாயகன். ஏனெனில் அவன் அல்லது அவள் உணர்வுப்பூர்வமான அனுபவத்தை கொண்டு கொடுக்கும் ஊடகமாக செயல்படுகிறார்.

Half-Life படத்தை எடுத்த பிறகு இத்தகையதொரு ஒளிவட்டம் என்னுடன் இணைக்கப்படுவதை நான் கண்டேன். அணுபுத்தம் குறித்த தங்களது கவலைகளை போக்கக்கூடிய பதில்களை உடையவனாக மக்கள் என்னை அடையாளம் கண்டார்கள். திடீரென, எனக்கு பிடிக்காத ஒன்று நிகழ ஆரம்பித்தது. என்னைப் பற்றிய இன்னொருவரின் கருத்தாக்கங்களுக்குள் நானே சிக்கிக் கொண்டதாக உணர்ந்தேன். பட இயக்குநரை பண்பாட்டு தளத்திற்கு உயர்த்துவது எவ்வளவு போலியானதாக இருக்கிறது என்பதை நான் உணர்ந்தேன்.

துரதிருஷ்டவசமாக, விமர்சன விவாதங்களின் தரம் மிகவும் மோசமானதாக இருப்பதால், பெரும்பாலான பட இயக்குநர்களுக்கு தாங்கள் என்ன செய்துகொண்டிருக்கிறோம் என்பதே தெரிவதில்லை. கோஷங்களிலிருந்து, இலட்சியங்களை பிரித்தறிய முடியாத பகுதியினருக்கு தாங்கள் குருக்களாகவும், சாமியார்களாகவும், சந்நியாசினிகளாகவும் விளங்கிக் கொண்டிருப்பதை அவர்கள் அறியவில்லை.

டான் கெஹாட்டே போல நடந்து கொள்ளும் பட இயக்குநர்களின் கொடூரமான மதபோதனைகளை நான் வெறுக்கிறேன். டாக்குமெண்

டரி பட இயக்குநரை கலாச்சார நாயகனாக்கு வதை நான் மறுதலிக்கிறேன். நான் அந்தப் பணியை “60 நிமிடங்கள்” (60 Minutes) இதழின் செய்தியாளர்களுக்கும், அவர்களைப் போன்றவர்களுக்கும் விட்டுவிடுகிறேன்.

நான் மனித ஆளுமையின் நிலைமையை வெளிக்கொணரும், கொண்டாடும், மேன்மையுறுத்தும் ஒரு சினிமாவை நம்புவதால், டாக்குமெண்டரி படங்களை இயக்குகிறேன்; அதனை கேவலப்படுத்தவும், கீழ்மையுறுத்தவும் அல்ல. நான் மக்களுக்கு விஷயங்களை கொடுப்பதற்காக அதனை செய்யவில்லை. நான் மக்களைத் தொட்டு அவர்களை தூண்டவும், ஆச்சரியத்தில் ஆழ்த்தவுமே படமெடுக்கிறேன். நான் உண்மையில் பார்வையாளர்களுக்காகவே படங்களை எடுக்கிறேன். கருத்தியல் பயிற்சிக்காக நான் படங்கள் எடுப்பதில்லை.

எனது பெரும்பாலான நாயகர்கள், ப்ரெஸ்ஸன், ஓஸூ போன்ற புனைவியல் இயக்குநர்கள் ஆவர். சிலவேளைகளில், காட்சி சூழல்களின் மூலம் கடந்து செல்லல் தரத்தை கொண்ட படங்களை உருவாக்கிய தார்க்கோவ்ஸ்கியும். பார்வையாளருக்கும், இயக்குநருக்கும் உள்ள ரகசிய உடன்பாட்டையும், பார்வையாளர்கள் தங்கள் நம்பிக்கையை நிறுத்திவைக்க உடன்படுவதையும்மீறி யதார்த்தத்தை நேரே கண்டுணரும் அனுபவத்தை இப்படங்களில் பெறுகிறார்கள் - ஒரு சிறந்த டாக்குமெண்டரி படத்தை பார்ப்பது போல என நான் கூறுவேன்.

புனைவியல் பட தயாரிப்பிற்கான அனைத்து சினிமா யந்திரத்தையும் நான் எனது டாக்குமெண்டரி படங்களில் பயன்படுத்த முயற்சிக்கிறேன். (ப்ரெஸ்ஸன் விவரிக்கும் படமாக்கப்பட்ட நாடகமாக ஆகிவிடாமலும்) சிறந்த புனைவியல் படங்களைப் போல எனது படங்கள் விளங்க வேண்டும் என நான் விரும்புகிறேன்; பழைய சேமிக்கப்பட்ட அறிவை, இறுக்கமாக விநியோகிப்பவையாக அல்ல.

ப்ரெஸ்ஸனின் படைப்பு ஒரு இலட்சிய டாக்குமெண்டரி படம் அல்லது புனைவியல் படம் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதை விவரிக்கிறது. தொழில்ரீதியான, தொழில்ரீதியல்லாத நடிப்புகளை பயன்படுத்துகின்ற எனது படங்கள் முழு படைப்பையும் ஒருங்கிணைக்கும்போது ஒரே அளவிலான தரத்தை எட்டுகின்றன. எனது புதிய படத்தில் அதனை செய்திருப்பதாக நான் நம்புகிறேன்.

‘த குட் வுமன் ஆஃப் பாங்காக்’ படத்தின் இறுதியில், நான் அதனை “ஒரு செய்திப் புனைவியல் படம்” என பெயரிட்டுள்ளேன். பெயரளவில் அது ஒரு டாக்குமெண்டரி படம். ஏனெனில், அதில் வரும் ஆஓயி(Aoi), வேசி, நிஜமான

வள். நானும் நிஜமானவன். ஆனால், படம் புனைவாக இருக்கிறது. ஏனெனில் எல்லா கலையுமே தொழில்நுட்பம்தானே. ஆனால் இதுவே அதன் அர்த்தமாகவும், பேசுபொருளாகவும் இருக்க முடியும். பார்வையாளரும், பார்க்கப்படுபவரும் ஒன்றாக இருக்கமுடியும். நாம் ஒரே சமயத்தில் காட்சிப்படிமம் மற்றும் நிகழ்வின் உள்ளேயும் வெளியேயும் இருக்க முடியும். இது தான் பேசுபொருள்.

இதுவே ஒரு புனைவியல் படத்தில் எங்கோ நடந்த நிகழ்ச்சிகள் மறுபடி நடிக்கப்படும்; தான் கற்பனைகூட செய்திராத வார்த்தைகளை யாரேனும் ஒரு நடிகர் பேசுவார்; அப்பொழுது இது எண்ணிப்பார்க்கமுடியாத அளவிற்கு வீரியமிழ்ந்ததாக இருக்கும். தான் வாழ்ந்த அனுபவங்களையும், தனது உணர்வுகளையும் ஆஓயி (Aoi) விவரிக்கும் இரண்டு நிமிடங்கள் (இந்தக் காட்சியில் இயக்குநரின் பங்கு வெளிப்படையானது) பத்து கார் துரத்தல்கள், இருபது காதல் அணைப்புகள், நூறு செத்த நடிகர்கள் பாதையில் வீழ்வது போன்ற காட்சிகளின் இணைப்புகளை விட அதிகமாக விளக்க முடியும். நான் மிகவும் விரும்பும் புனைவியல் படங்களில் உள்ள காட்சியமைப்புகளை உடையதாக எனது புனைவியலற்ற படங்களை உருவாக்க முயற்சிக்கிறேன். நான் ‘உண்மை’ குறித்த எனது கருத்தினை வசதியாக-உள்ளீடாக ஒரு கற்பனை போல அளிக்கிறேன். நான் குறுக்கங்களையும், உள்ளடங்கிய பேச்சுக்களையும் பயன்படுத்துகிறேன். சின்னஞ்சிறிய, நெருக்கமான விஷயங்களில் கவனம் செலுத்த முனைகிறேன். எனது படங்களில் நிஜமாக எதுவுமே நடப்பதில்லை. ஆனால் அது அதிவேகமாக நடக்கிறது.

உதாரணமாக, Half-Life படத்தில் ஹைட் ரஜன் குண்டு வெடிப்புக்கான முந்தையாரிப்பினை காண்பிக்கும் பகுதி யதார்த்த கால அள

நான் மக்களைத் தொட்டு

அவர்களை தூண்டவும்,

ஆச்சரியத்தில் ஆழ்த்தவுமே

படமெடுக்கிறேன்.

நான் உண்மையில்

பார்வையாளர்களுக்காகவே

படங்களை எடுக்கிறேன்.



ஹாஸ்ட் லைஃப்

வில் சித்தரிக்கப்படவில்லை. மாறாக, காலம் உறைந்து போய், அந்த முழுச் சம்பவமும் நிஜ மற்ற கனவு போன்ற தன்மையை அடைகிறது. Yeats 'பயங்கர அழகு' என அழைத்தது இதைத் தான். கதை நிஜமான ஒன்று. ஆனால் அதனை சொல்லும் விதம் சர்ரியலிஸமானது.

Half-Life படத்திலுள்ள பல கணங்கள் செய்தியாக இருப்பதைக் காட்டிலும் கவிதையாக இருக்கின்றன. சின்னப்பெண் ஊஞ்சலாடுவதும், அமைதியான குடாக்கடலும் என்னால் 1984 இல் பதிவு செய்யப்பட்டன. இந்தக் காட்சி வெட்டப் பட்டு 1954 இல் படமாக்கப்பட்ட BRAVO குண்டு வெடிப்பு குறித்த ஆவணப் படச்சுருள் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. படத்தில் குண்டு வெடிப்பு ஒரு முறையல்ல; ஆறு முறை நிகழ்வதாக நினைக்கிறேன். இசை டிமிட்ரிட் ஹாஸ்டாகோவிச்-ன் (Dmitri Shortakovich) ஐந்தாவது எம்பனியிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. அவ்விசைக்கு என்னுடைய உணர்வுப்பூர்வமான எதிர்வினையின் காரணமாக படத்தில் இணைக்கப்பட்டது. புனைவியல் படங்களில் உணர்ச்சிகளை எழுப்புவதற்கு பயன்படுவது போலவே அந்த இசை இங்கும் உபயோகப்படுத்தப்படுகிறது.

உத்திகள் வேண்டுமானால் புனைவியல் படங்களில் உபயோகப்படுத்தப்படுபவையாக இருக்கலாம். ஆனால், Half-Life படம் செய்திப் பட வடிவத்தின் ஒரு கொண்டாட்டம். Half-Life-ன் ஆளுமை, சொல்லாடல் வேகம் மற்றும் பாதிப்பு கொண்ட - அதே விஷயத்தை சொல்லுகின்ற - ஒரு புனைவு படத்தை உருவாக்க முடியும் என சொல்லப் படுவதை நான் மறுத்

லிக்கிறேன். அது முடியாது.

நவீன யுகத்தின் ஒரு விதி என்னவென்றால் யாருக்கும் தாங்கள் இனியும் யாராக இருக்கிறோம் என்பது தெரியாது. எனது மற்ற படைப்புக்கள் போலவே "CANNIBAL TOURS" படமும், நான் நாகரிகத்தின் திருப்புமுனை என அழைக்கும் ஒன்றின் காலவெளியில் அமைந்துள்ளது. அங்கே நவீன வெகுஜன கலாச்சாரம் மனித குலத்தின் யதார்த்தமான, அவசியமான பகுதிகள் மீது மோதி அவற்றை பின்னடையச் செய்கிறது. அந்தக் கால வெளியில் மேற்குலக நாகரிகத்தில் 'மதிப்பீடுகள்' என நம்பப்படுபவை கேவலமான வையாகவும் போவியானவையாகவும் அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றன. இதுபோன்ற அற்புதமான பாத்திரங்களை எங்கே கண்டுபிடித்தீர்கள் என படத்தைப் பார்த்தவர்கள் கேட்கின்றனர். யதார்த்தம் அவர்களுக்கு அதீதமாகத் தோன்றுகிறது.

பாத்திரங்கள் என்ற அர்த்தத்தில் அவர்கள் இல்லை. அவர்கள் சுற்றுலாப் பயணிகள். அவர்கள் நிஜமானவர்கள். நான் நிச்சயமாக அவர்களை நடிகர்களாக தேர்வு செய்யவில்லை. அவர்களும் தங்களை அதீதமானவர்களாக உணரவில்லை. ஆனாலும், அவர்கள் நாம் அனைவரும் சுற்றுலாப்பயணிகளாக இருக்கும்போது வெளிப்படுத்தும் வெளித்தோற்றத்திற்கு தெரியாத அத்தனை அசிக்கத்தையும், அறியாமையையும் உடையவர்களாக இருந்தார்கள். படத்தில் வந்த பலபேருக்கு படத்தைப்போட்டுக் காண்பிக்கும் வாய்ப்பு எனக்கு கிட்டியது. ஒரு சிலரைத் தவிர மற்ற எல்லோருக்கும் படத்தை பிடித்திருந்

தது. தங்களது ஆளுமையை அறிந்து அனுபவித்தனர். தங்களை "அழுக்கான பயணிகள்" என விவரிப்பில் - குறிப்புகளால் சொல்லியிருப்பதை கவனித்தபிறகு அவர்களது எதிர்வினைகள் மாறிவிட்டன.

என்னைப் பொறுத்தவரை புனைவியல் படங்களுக்கும், புனைவியலற்ற படங்களுக்கு முள்ள வித்தியாசம் அவ்வளவு தெளிவானதல்ல என்பதை நீங்கள் பார்க்கலாம்.

கொள்கையளவில், வித்தியாசமென்பது புனைவியல் படங்களில் நடிகர்கள் என்ன செய்ய வேண்டும் என்பதை இயக்குநர் சொல்லுவார் - டாக்குமெண்டரி படங்களில் நடிகர்களே இல்லை. ஆமாம், கொள்கையளவில். இந்த கருத்து இறுதியாக புதியதொரு சினிமாவகையில் போய் முடிந்தது. அப்படி என்றால் என்ன? மறைமுகமாக பொய்களைச் சொல்லும் கலையை மற்ற டாக்குமெண்டரி பட வடிவங்களை விட அதிகமாக சொல்வது.

ஒரு அர்த்தத்தில் எனது படங்கள் டாக்குமெண்டரி படங்களல்ல. ஆனால், புனைவியல் படங்கள், ஏனெனில் அவை புறவயப்பட்ட உண்மையை சொல்வதாக இல்லை. ஒரு படத்தை கற்பனைசெய்து, பிறகு படம் பிடித்து, வெட்டி ஒட்டும் வேலையில் எனது மனிதர்கள் தங்களது நிஜமான அடையாளங்களை இழந்து நான் உருவாக்கும் நாடகத்தில் புனையப்பட்ட கதாபாத்திரங்களாகி விடுகிறார்கள். படத்தின் நிஜத்தன்மை - அதன் "உண்மை" - முழுக்க முழுக்க அகவயமானது. எனது படமான 'Cannibal Tours'-ஐ (எல் லோருக்கும் வெளிப்படையாக தெரிவது போல) வலிமை குன்றிய கலாச்சாரங்களின் மீதான வெகுஜன சுற்றுலாவின் மிக மோசமான பாதிப்பாக பார்ப்பதைவிட - இவ்வகையான சுற்றுலாவின் மீதான தத்துவார்த்த தியானமாக பார்க்க விரும்புகிறேன். அதைவிட இப்படம் 'பண்டையம்' (Primitive) "மற்றது" (Theother) பற்றிய ஒட்டு மொத்தமான கருத்து குறித்தது. மேற்கு நாகரிகத்தில் பண்டையம் குறித்து உள்ள கவர்ச்சி பற்றியது; திருட்டுத்தனமான ரசிப்பு (voyeurism) மேலும் படம் பிடிக்கும் செயலை பற்றியதாகும்.

திருட்டு ரசிப்பு பற்றிய விஷயமும், காமெராவுக்கும் படம் பிடிக்கும் பொருளுக்கும் இடையிலான உறவும் என்னை ஆர்வமுறுத்துகிறது. 'The Good Woman of Bangkok'-ல் அது குறித்தே நான் பேசுகிறேன். உண்மையில் ஒரே படத்தையே திரும்பத் திரும்ப எடுக்கிறேனோ என சில வேளைகளில் தோன்றுகிறது. ஆனால், அதிர்ஷ்டவசமாக நிறைய பேர் இதனை கவனிப்பதாகத் தெரியவில்லை.

இப்படத்தை நீங்கள் பார்ப்பதற்கு முன்

என்னைப் பொறுத்தவரை

புனைவியல் படங்களுக்கும்,

புனைவியலற்ற படங்களுக்குமுள்ள

வித்தியாசம் அவ்வளவு

தெளிவானதல்ல.

இது குறித்து விரிவாக பேச நான் விரும்பவில்லை. மேலும் முன்கூட்டியே அதன் சார்பாக வாதிட நான் விரும்பவில்லை. உங்களில் என்னை விடுவிக்க விரும்புவர்கள் படம் பார்த்தபின் அவ்வாறு வாதிடலாம். இருப்பினும், 'The good woman of bangkok'-ஐ நான் குறிப்பிடுவது ஏனென்றால் பெரும்பாலும் டாக்குமெண்டரி (செய்திப் படம்) எடுக்கும் முறை மீது நான் கொண்டிருக்கும் அளவுகடந்த வெறுப்பே காரணம்.

நான் ஒரு கலாச்சார ஹீரோவாக மாற விரும்பாமலிருக்கலாம். ஆனால் எனது அனைத்து படங்களிலும் நானே கதை சொல்லியாக இருக்க விரும்புகிறேன். நான் அப்படங்களில் பார்க்கப்படாவிட்டாலும், கேட்கப்படாவிட்டாலும் வெகுவாக நான் அதில் இருந்தாக வேண்டும். கேமராவின் பின்னாலுள்ள அறிவாக நான் இருப்பதால் அனைவரும் என்னை உணருகிறார்கள் மேலும், படத்திலுள்ள ஒவ்வொருவரும் என்னையும் படத்தையும் இணைப்பவர்களாகின்றனர். படத்திலுள்ள ஒவ்வொரு பொருளும், மனிதரும், சம்பவமும் இப்படியே அர்த்தப்படுத்தப்படுகிறது. பட இயக்குநருக்கும் விஷயத்துக்கும் உள்ள உறவு அதிகார உறவாக இருக்கிறது. எதை படம் பிடிப்பது, எப்பொழுது, எவ்வளவு நேரம் படம் பிடிப்பது; எப்படி, எந்தக் கேள்விகளை எழுப்புவது - என ஒவ்வொரு கணத்திலும் என்னுடையதே முடிவானது - இறுதியானது. படஇயக்குநருக்கும், படத்துக்கும் - உற்பத்தியாளனுக்கு பொருளுக்கும் - உள்ள இந்த அதிகார உறவின் சாரமானது படத்தை வெட்டி ஒட்டுவது வரை கொண்டியங்குகிறது. டாக்குமெண்டரி படங்களில் - மற்ற படங்களில் இல்லையென்றாலும் - வெட்டுவதே (Editing) அர்த்தத்தை கொண்டிருக்கிறது. இந்தக் கட்டத்தில் திரித்தல் கற்பனைக்கடங்காத மடங்குகளை அடைகிறது. படஇயக்குநரின் பாத்திரம் குறித்தும், எனது கதை மாந்தர்களுடனான எனது தொடர்பு குறித்த தங்களது எளிய கருத்துக்களுக்கு துணையாக நான் முடிவு செய்து படத்தில் இணைத்த கருத்துக்களையோ, சம்ப

வங்களையோ மேற்கோள் காட்டி எனது படமெ டுக்கும் செயல்பாடு குறித்து பேசுபவர்களை பார்த்து நான் எப்பொழுதும் வியப்படைகிறேன். தாங்கள் மேற்கோள் காட்டும் அனைத்து விஷயங்களும் என்னொருவனால் மாத்திரமே முடிவுசெய்யப்பட்டது என்பதை இவர்கள் முற்றிலுமாக மறுதலித்து விடுகிறார்கள்.

என்னைப் பற்றியும் எட்டிங் ரூமில் நடந்த பட உருவாக்கச் செயல் பற்றிய அனைத்து குறிப்புகளையும் நாம் விட்டுவிட்டிருந்தால் இவர்கள் இந்த அளவு விறுவிறுப்பாயிருப்பார்களா?

டாக்குமெண்டரி படங்களை விளையாட்டு பொருட்களைப்போல கருதும் ஆச்சரியமான எளிமையான போக்கும் இருக்கிறது. நான் முதலிலேயே கூறிய கருத்திலிருந்து - மக்கள் தங்களுக்கான உண்மையை அந்த புனைவுகளாக காண விரும்புகிறார்கள் - தோன்றுவதாக உணர்கிறேன்.

சமீபத்தில் Cannes திரைப்படவிழாவில் 'The Good Woman of Bangkok' திரையிடப்பட்ட பிறகு ஒரு ஆங்கிலேயர் கூறினார். இந்த விஷயத்தை ஒரு அறிவாளி எப்படி கையாண்டுயிருக்கிறார் என்பதை எண்ணிப்பாருங்கள் என்று. என்ன விஷயம்?

தெரு மூலையில் சில படச்சுருள்கள் படமெடுத்துவிட்டு, வீட்டுக்கு திரும்பி ஒரு மாதிரியான அறிவுபூர்வ விஷயத்தை அதன்மீது நான் தினித்துவிட்டதாக அவர் கருதுகிறாரா? படத்தின் இரண்டு கதை சொல்லிகளாகிய எனக்கும் ஆஓயிக்கும் இடையிலுள்ள உறவின் ஆழத்தை அவரால் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை? உணர்ச்சிகளின் குழப்பத்தினாலே செய்யப்பட்ட தனித்த பயணத்தின் விளைவுதான் இறுதி படைப்பு என்பதை அவரால் பார்க்க முடியவில்லையா? அவர் என்ன சொல்ல வருகிறார் என நான் நம்புகிறேனென்றால்: "இந்த படம் எடுத்தவர் தனக்கும் அந்த மனிதருக்கும் இடையிலுள்ள உறவைப்பற்றி கூறுவது எனக்கு பிடிக்கவில்லை. மேலும், டாக்குமெண்டரி படங்களில் பிரதிநி

படத்திற்கும் பேசுபொருளுக்கும்

இடையிலுள்ள வித்தியாசம்

எங்கிருக்கிறது.

என்னால் நிச்சயமாக எப்பொழுதும்

அதனை கண்டுபிடிக்கமுடியாது.

தித்துவப்படுத்துதல் பற்றி அவர் சொல்லுவதும் எனக்கு பிடிக்கவில்லை. ஏனெனில், எனது உண்மைகளை கனவுகளாக பெறும் வசதி இதில் எனக்கு மறுக்கப்படுகிறது." Variety-ன் விமர்சகர் நான் என்னை படத்தில் அதிகமாக வெளிப்படுத்த வில்லை என புலம்புகிறார். இது ஆர்வமூட்டுவதும், சாதாரணமானதும் கலந்த அறுவெறுக்கத்தக்கவையாக உள்ளது. (எனக்கு ஆர்வமூட்டுவது விமர்சகருக்கு சாதாரணமானதாக இருக்கிறது. எனக்கு மோசமானதாக படுவது அவருக்கு ஆர்வமூட்டுவதாக இருக்கிறது) படம் எடுத்தவருக்கும் அவரது கதை மாந்தருக்கும் இடையிலான நெருக்கமான கதையாக இது இருந்திருக்கக்கூடும். ஆனால் ஒரு படத்துக்கு வெளியே இருக்கிறார். இதுபோல, இவ்விரண்டு பேரும் வடிவமும் பொருளும் - இப்படத்தில் எப்பொழுதும் முரண் இறுக்கத்தில் இருப்பதை உணரமுடியாமலோ, விரும்பாமலோ இருக்கிறார்கள். தன்னை ஒரு கலாச்சார ஹீரோவாக காண்பித்து கொள்ளாத; பதில்கள் ஏதுமில்லாத வளாய் இருக்கும் பட இயக்குநன் ஒருவனோடு தங்களை இனங்காணாமலிருப்பது அவர்களுக்கு வசதியாய் இருக்கிறது.

அதுபோலவே, நியூயார்க் படவிழாவில் கலாச்சார வல்லுநர்கள் "இப்படம் படைப்பாளன் மற்றும் அவனது படைப்புக் குறித்து அளவுக்கதிகமான கேள்விகளை எழுப்புகிறது" என கவலைப்பட்டார்கள். கேள்விகளை எழுப்புவது தான் முக்கியம் என நான் நினைத்திருப்பேன். படத்திற்கும் பேசுபொருளுக்கும் இடையிலுள்ள வித்தியாசம் எங்கிருக்கிறது. என்னால் நிச்சயமாக எப்பொழுதும் அதனை கண்டுபிடிக்கமுடியாது. எனது அத்தனை அனுபவங்களும் உணர்வுகளும் பட உருவாக்கும் செயலில் ஒருங்கிணைக்கப்படுகின்றன. ஒரு தொடர்ச்சியான யதார்த்தம் இங்கே உள்ளது. நான் இல்லாமல் ஆஓயி இல்லை. விஷயம் இல்லை. படம் இல்லை.

'The Good Woman of Bangkok'-ல் நான் என்னுடைய லட்சிய புனைவற்ற படத்திற்கு மிக அருகில் வந்துவிட்டதாக நம்புகிறேன். ஆனால் அதன் அளவான குறைந்த பட்ச விரிவடையும் முறை மிக வித்தியாசமான முறையில் உருவானது என்பதை அவசியம் நீங்கள் அறிந்து கொள்ள வேண்டும். நான் படத்தை பகுத்தறிவு அற்ற நிலையிலிருந்து உருவாக்கினேன். அங்கு தர்க்கம் என்பது மதிப்பில்லாத கருவி. நான் எதை செய்ய முயல்கிறேன் என்பதற்கு எவ்வித விளக்கங்களும் இருக்கவில்லை. யதார்த்தத்தை புனைவுகளில் மறைக்க துடிக்கும் அடிப்படையிலான உண்மைகளை புரிந்துகொள்வதற்கு அந்த யதார்த்தத்தை அர்த்தமற்றதாக பார்ப்பது

அவசியமானது. மலை உச்சியிலிருந்து விழுந்து அடிபட்டு திரும்ப மேலேறும்போராட்டத்தில் என்னை ஆழ்த்திக் கொள்ள முடிவு செய்கிறேன். அது இணைக்கோட்டினை கண்டுபிடிப்பதற்கான ஒரு முயற்சி. முரண்பாடுகள் உயிர்பெறும் ஒரு புள்ளி அது. அன்றாட வாழ்க்கையையும் அற்புதத்தையும் பிரிக்கும் புள்ளி அது. அசாதாரணம் மற்றும் சாதாரணம் இரண்டின் குறுக்குப் புள்ளி அது. ஏனெனில் பாலுறவு குறித்த சில விஷயங்கள் அதே ஆற்றல் உள்ளவையாக இருப்பதால் அவற்றை பெயரிடமுடிவதில்லை. நமது தனித்த ஆசைக் குவியலிடையே, நாம் ஏதோ வெரு வழியில் பிணைக்கப்பட்டுள்ளோம். ஒரு படத்தை உருவாக்கும் பொழுது நீங்கள் தர்க்கரீதியாக அல்லாமல் உங்களது உணர்ச்சிகளின் மீதும் உள்ளுணர்வின் மீதும் நம்பிக்கை வைக்க வேண்டியது முக்கியம் என நான் நினைக்கிறேன். உண்மையில் நீங்கள் தர்க்கமற்றவராக இருக்க வேண்டும். ஏனெனில், நீங்கள் தர்க்கபூர்வமாக சிந்திக்கும்போது எந்தவொரு கருத்தின் உண்மையான அர்த்தமும் அழகும் உங்களைவிட்டு தப்பிவிடும். கதையைவிட கருத்துக்களும் உணர்வுகளுமே அதிக முக்கியமானவை என நான் கருதுகிறேன். 'The Good Woman of Bangkok' - படத்தில் ஆஷி என்ன செய்கிறாள் என்பது முக்கியமல்ல, அவள் யார் என்பதே முக்கியம்.

நான் மூன் பாத்ரில்லார்டின் வாசகங்களை குறிப்பிட விரும்புகிறேன்: "மிகவும் நம்பிக்கையுடையதாகவும், உண்மையானதாகவும் துல்லியமானதாகவும் தோற்றமளிக்கும்போது பிம்பங்கள் பாதிக்கும் போதே அதனை வகைப்படுத்துகிறேன். யதார்த்தத்துடன் உடன்படும்போது அதனை குலைக்கிறது. அவை யதார்த்தத்தை தொலை நோக்கும்போது, குறுக்கி நோக்கும்போது, பிம்பங்கள் அறிவை பரப்புகின்றன." ஆனால், அதிக ஆற்றலுடைய மற்றும் சிக்கலான பிம்பங்களை, எளிய பிம்பங்கள் உபயோகச் சுழற்சியிலிருந்து வெளித்தள்ளுகின்றன.

சினிமாவின் சாரமென்பது, பார்வையாளரை வேறொரு தளத்திற்கு அழைத்துச் செல்வதிலேயே இருக்கின்றது. சினிமாவின் ஞானமென்பது சினிமாச் செயல்பாட்டில் அடங்கியுள்ளது. பட உருவாக்குதல் என்பதே கலை உற்பத்திக்கான ஆற்றலை உள்ளடக்கியுள்ளது. ஏனெனில், இங்குதான் ஒருவன் படைப்பாளிக்கும், படைப்பிற்கும், பார்வையாளனுக்கும் உள்ள உறவைபேசமுடியும்.

ஆனால், அச்செயல்பாடு கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பொழுதிலிருந்தே இதன் ஆற்றல் அறியப்படவில்லை. சினிமா, வியாபாரிகள், மற்றும் தியேட்டர் உரிமையாளர்களால் கடத்திச்செல்லப்பட்டு இது நாள் வரை அவர்களது வரைய

நீங்கள் தர்க்கபூர்வமாக

சிந்திக்கும்போது எந்தவொரு

கருத்தின் உண்மையான

அர்த்தமும் அழகும் உங்களைவிட்டு

தப்பிவிடும். கதையைவிட

கருத்துக்களும் உணர்வுகளுமே

அதிக முக்கியமானவை என

நான் கருதுகிறேன்.

றைக்குள் உள்ளது. அவர்கள் நமக்கு ஒருவித வெகுஜனங்களுக்கான படமாக்கப்பட்ட நாடகத்தை தந்திருக்கிறார்கள். எவ்வித மறுப்புமில்லாத நுகர்வோர்களாக நாம் இருக்க வேண்டும். எமிலி த 'அந்தோணியோ "Real Estate -ஐ விட உயர்ந்ததில்லை" என அழைக்கும் படங்களை - செய்திப்படங்கள் உள்பட - நான் வெறுக்கிறேன்.

வடிவத்தில் புதுமை செய்வதற்கான ஆற்றல், செய்திப் படத்தில் ஏராளமாக இருக்கிறது; ஆனால், குற்றமனப்பான்மை உள்ள விமர்சனம் மற்றும் தொழில் ரீதியான பழமைவாதம் உடையவர்களால் செய்திப்படமானது நாடகிய பொழுது போக்கு படங்களுக்கு எதிரான எளிமையான, நீதியானதாக விவரிக்கப்பட்டு அதன் ஆற்றல் குலைக்கப்படுகிறது.

தனது மதவியல் முகங்களை விலக்கிவிட்டால், செய்திப்படம், வடிவமும், உள்ளடக்கமும் பின்னிப்பிணைந்துள்ள எதிர்கால "கருத்துக்களின் சினிமா" -வுக்கு வழி வகுக்கலாம். அங்கே வடிவமே உள்ளடக்கமாயிருக்கும்; சினிமாத்தருணம் அதற்காகவே பாராட்டப்பெறும். இந்த 'கருத்துக்களின் சினிமா" வில் திரித்துக்காட்டும் நாடகிய பாரம்பரியங்கள் அர்த்தமிழந்து போகும்.

அப்படியானால், நான் ஏன் தொடர்ந்து இத்தகைய படங்களை எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறேன்?

ஏனென்றால், எல்லோரையும் போல நானும் பயப்படுகிறேன்; அர்த்தத்தை தேடுகிறேன்; வாழ விரும்புகிறேன்.

தமிழில்: அருணன்

கடைசிப் பக்கம் - கலையும் தொழில்நுட்பமும்

இந்நூற்றாண்டின் முப்பது, நாற்பதாம் (1930-40) ஆண்டுகளில் போலந்து நாட்டில் எடுக்கப்பட்டு வெளிவந்த படங்கள், பிரெஞ்சு ஆங்கிலம் அல்லது இத்தாலிய மொழியிலேயே உரையாடல்களை கொண்டவையாக அமைந்திருந்தன. ஆந்தரே வாய்தா, தன்னுடைய “திரைப்படங்களைப் பற்றி” என்ற நூலில் இது குறித்து நினைவு கூறுகிறார். அதாவது போலந்து நாட்டினர், தமது மொழி, திரைப்படங்களில் ஒலி வடிவம் பெற்ற முறை கண்டு மிகவும் சங்கடப்பட்டார்கள். அத்தோடு மட்டுமல்லாமல் திரைப்படங்களில் போலந்து நடிகர்களின் நிறைவற்ற நடப்பு பற்றி ஐரோப்பிய சமூகத்தின் வர்ணனை வேறு வெகுவான பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியது. இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பிறகு, ஆந்தரே வாய்தா போன்ற திரைப்பட தயாரிப்பாளர்கள் போலந்து நாட்டின் திரைப்படத்துறையினை, போலந்து மொழியின் உதவிகொண்டே உயிர்பிக்க எடுத்துக்கொண்ட சிறந்த முயற்சியில் வெகுவாக சிரமப்பட்டார்கள். இறுதியாக சுவீடன் நாட்டைச் சேர்ந்த இங்மர் பெர்க்மன் என்ற புகழ்பெற்ற இயக்குநர், சுவீட்சர்லாந்தின் திரைப்படங்களை சுட்டிக்காட்டி போலந்துக்கு தனது தார்மீக ஆதரவினைத் தெரிவித்தார். உலகத்தினரால் அவ்வளவாக அறியப்படாத சுவீட்சர்லாந்தின் மொழியினையே உலகம் திரைப்பட மொழிகளில் ஒன்றாக ஏற்றுக்கொண்டபிறகு, அதற்கு நிகரான போலந்து மொழியினை ஏற்றக் கொள்வதில் தயக்கமில்லை என்பதனை எடுத்துக் கூறினார். இன்று நாம் சனுஸி, ஸ்கோலி மாவஸ்கி அல்லது ஆந்தரே வாய்தா போன்ற இயக்குநர்களின் பெயர்களை கேட்கும்போது மேற்குறிப்பிட்ட தனிப்பட்ட பின்னணியை கருத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

இதற்கு மாறாக ஐரோப்பிய திரைப்படத்துறை வீழ்ச்சியினை சந்தித்து வருகிறது. இங்மர் பெர்க்மனை உருவாக்கிய நாடு, 1992 ஆம் ஆண்டில் பத்து படங்களை மட்டும் தயாரிக்கும் நிலையினை அடைந்துள்ளது. அவர்களின் சிறந்த படமாக கருதப்பட்ட “கார்டியன் ஏஞ்சல்” படத்திற்கு 34,500 டிக்கெட்டுகளே விற்பனையாகி உள்ளன. இந் நாட்டின் தலைசிறந்த இயக்குநர்கள் அனைவரும் தயாரிப்பில் அடிபட்டு, துறையிலிருந்து ஓய்வு பெறும் நிலைக்கு தள்ளப்பட்டுள்ளார்கள். வாய்தாவின் போலந்து, 30 முழு நீள திரைப்படங்களை தந்ததோடு மட்டுமின்றி அந்நாட்டில், திரையரங்குகளையும், ஸ்டூடியோக்களையும் யார் வைத்து நடத்த வேண்டும் என்ற மிகுந்த குழப்பமான நிலையில் உள்ளது.

ஆனால், ஹங்கேரி நாட்டின் பொருளாதாரம், ஒரு முழுமையான மாற்றத்தினை பெற்று, “சந்தை முதலாளித்துவத்தை” அடைந்தாலும், திரைப்படத்துறை இன்றும் அரசின் நிதிஉதவியினையே நாடியிருக்கிறது. 1992 ஆம் ஆண்டில் அங்கு 15 முழு நீளப் படங்கள் எடுக்கப்பட்டாலும், “கோஸ்ட் பஸ்டர்ஸ் - 2”, சில்வஸ்டர் ஸ்டால்வேனின் “டேங்கோ & கேஷ்” என்ற இரண்டு ஹாலிவுட் படங்களையே மக்கள் பார்த்தார்கள். மேற்சொன்னவைகள் போல் திரைப்படத்துறையில் கெட்ட அறிகுறிகள் தோன்றும் நிலை நமது படங்களுக்கும், நமது நாட்டிற்கும் உள்ளதா என்பதைப் பற்றி சிந்தித்து அறிய வேண்டும்.

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

இந்தியன் வங்கி

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