

ச ள ன ட்

இரு மாத சினிமா இதழ்

ஜூன் - ஜூலை 1993

ரூ. 5.00



ஒரு
சகாப்தத்தை
மீட்கும்
பணி



திரைப்பட ரசனை முகாம்

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

- முகாம் 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.
- ஓரிரண்டு திரைப்பட இயக்குநர்களோடு நேர்காணல்கள் நடைபெறலாம்.
- பயிற்று மொழி பெரும்பாலும் ஆங்கிலமாகவே இருக்கும்.

விண்ணப்படிவத்திற்கு 11 ஆம் பக்கம் பார்க்கவும்

Film Appreciation Course

The Chennai Film Society will be conducting a eight - 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 may also take place.
- The medium of instruction will be mainly English.

For application form, see pg.11

சலனம்
Regn. No. 53717/91

இதழ் 12
ஜூன் - ஜூலை 93
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.பூராம்
அம்ஷன் குமார்
பாலகிருஷ்ணன்
துளசி
கொ.மு. ரியாஜ் அகமது
எம். பாலசுப்பிரமணியன்

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

நிமாய் கோஷ் 2

கூட்டுத் தயாரிப்புகளின் தொடக்கம் 12

வன்முறை படங்களுக்குத் தடை 17

ஒரு சகாப்தத்தை மீட்கும் பணி 18

**புரட்சிகர சினிமாவில்
வடிவ - உள்ளடக்கப் பிரச்சினைகள் 22**

**எழுத்துக்கும் சினிமாவுக்கும்
உள்ள உறவில் 26**

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 12

நிமாய் கோஷ்

- சுனிபா பாக்

மிகக் குள்ளமான உருவம், டி சர்ட், ஹவாய் செருப்பு, தோளில் ஒரு துணிப்பை ஆகியவைகளுடன், திரைப்பட சங்கங்களின் திரையிடல்கள், அமெரிக்கன் சென்டர், பிரிட்டிஷ் கவுன்சில், மேக்ஸ் முல்லர் பவன் திரையிடல்கள் போன்றவைகளிலும் சில வேளைகளில் அப்படங்களைப்பற்றி அறிமுகம் தந்து கொண்டும் உள்ள ஒரு மனிதரை, நல்ல திரைப்படங்களில் ஆர்வம் கொண்ட எவரும் பார்க்க தவறி இருக்க மாட்டார்கள். அவர்தான் நிமாய் கோஷ்.

நிமாய் தனது ஐம்பத்து ஐந்து ஆண்டு கால திரையுலக வாழ்வில் பல்வேறு நிலைகளில், அதாவது காமிரா மேதையாக, இயக்குனராக, கல்வியாளராக, திரைப்பட சங்க அமைப்பாளராக, தொழிற் சங்கவாதியாக பரிமளித்திருக்கிறார். சிறிய ஸ்டூலில், பாரமான காமிராவினை கையாளத் துவங்கிய அந்த குள்ளஉருவ மனிதர், திரைப்படத் துறையில் தொழிற் நுட்ப மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப, வண்ணப்படம், அகன்ற திரை, வீடியோ என பல பரிமாணங்களை சந்தித்து, யுமாட்டிக் நாடாவில் சவீடன் நாட்டு செஞ்சிலுவை சங்கத்திற்கு வண்ணத்தில் செய்திப்படம் எடுத்துத் தரும் நிலைவரை உயர்ந்திருந்தார்.

1914, மே 17ஆம் நாள் வளமான குடும்பத்தில் பிறந்த நிமாய் என்கின்ற பிமலேந்து தனது குழந்தை பருவத்தினை டாக்காவில் (தற்பொழுது பங்களாதேஷில் உள்ளது) கழித்தார். அவர் எட்டாவது வயதில் முதன்முதல் பயாஸ்கோப் பார்த்த நாளிலிருந்து திரைப்படங்களின்மீது ஆர்வம் கொண்டார். பேசும் படங்களின் வருகை திரைப்படங்களின் மீது அவர் கொண்டிருந்த ஆர்வத்தினை அதிகமாக்கியது. இளம் பருவத்தில் கதாநாயகனாக திரையில் தோன்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் கொண்டிருந்தாலும், அது சாத்தியமின்மையால், திரைப்பட இயக்குனராக ஆக வேண்டும் என முடிவெடுத்தார். இதற்கு, முதலில் படப்பிடிப்பு கலையில் வல்லுநராக தன்னை ஆக்கிக் கொள்ளத் தீர்மானித்தார். தனது இளம் வயது முதலே, நிமாய் திரைத்துறை தொடர்பான பத்திரிக்கைகள் வாயிலாக காட்சி அமைப்பு, படமெடுக்கும் முறை போன்றவைகள் பற்றியும், தான் பார்க்கும் படங்கள், அவைகளின் தொழிற்றுட்பங்கள் பற்றிய விளக்கங்களையும், தனது கருத்துக்களையும் குறிப்பெழுதி வைத்துக்கொண்டார். தனக்கு பிடித்த இயக்குனர்களாகிய ஜான் ஃபோர்டு, ஃப்ரிட்ஜ் லங், ஹிட்ச்காக்

போன்றவர்களின் படங்களைக் கண்டு திரைப்படத் தயாரிப்பின் அடிப்படை விதிமுறைகளை தனக்குத் தானே கற்று தெரிந்து கொண்டார். பொழுது போக்கிற்கு மட்டுமின்றி, சமூக கண்ணோட்டமும் கொண்டவை திரைப்படங்கள் என்ற நம்பிக்கையினை சாப்ளினின் படங்கள் அவருக்கு தந்தன.

நிமாய் அவர்கள் திரையுலகில் நுழைவது, அவரது தந்தையாருக்கு பிடிக்கவில்லை. உறவினர் ஒருவரின் கடையில் வேலைப் பார்த்து வந்த நிமாய், கடையின் வாடிக்கையாளர் ஒருவரின் உதவியினால் பரூவா பிக்சர்ஸ் தயாரிப்பான அஹே மஜ்லு மான் என்ற படத்தின் காமிரா நிபுணராக பணியாற்றியவரிடம் எந்தவித பணமும் பெறாத உதவியாளராக சேர்ந்தார்.

பத்தொன்பதாவது வயதிலேயே தனியாக செய்திப்படம் ஒன்றிற்காக பணியாற்றும் வாய்ப்பினை பெறும் அளவுக்கு காமிரா நுட்பங்களைக் கற்றுக் கொண்டார். இத்துணை இளம் வயதிலேயே இது போன்ற வாய்ப்பினை பெற்றவர் நிமாய் ஒருவராக மட்டுமே இருக்க முடியும். பெரும்பாலும் அவரின் ஆரம்ப காலப் பணி டாக்குமெண்ட்ரி படங்களாகவும், அரசின் விளம்பரப் படங்களாகவுமே அமைந்தன. மேற்கண்டவாறு உண்மை நிகழ்ச்சிகளையும், செய்திகளையும் கையாளக்கூடிய சிறந்த திறமை பெற்ற மையால் பிற்காலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க சில செய்திப் படங்களை அவரால் தர முடிந்தது. இவைகளில் ஒன்று எல்.வி.பிரசாத் இயக்கத்தில் உருவான “வீரேஷ் விங்கம் பந்துலு” என்ற டாக்குமெண்ட்ரி படமாகும். 1968ம் ஆண்டு தமிழ்நாடு அரசுக்கு நிமாய் தயாரித்து தந்த “விதி எண் 93ம் மல்லிகைப் புதரும்” என்ற டாக்குமெண்ட்ரிகள் அரசு செய்திப்படங்களில் சிறந்தவைகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது.

இந்நூற்றாண்டின், நாற்பதாம் ஆண்டுகளின் துவக்கத்தில் அவர் சுதந்திரமான கேமிரா மேனாக இருந்தார். மேலும் இந்திய மக்கள் நாடக சங்கத்துடன் [I.P.T.A] தன்னை இணைத்துக் கொண்டு காவியம் படைத்த இந்திய நாடகமாகிய நபானாவில் தன் பங்கினை அளித்தார். இதுபோன்ற கலை வடிவங்கள், மக்களிடம் நல்ல கருத்துக்களை சேர்த்து, விழிப்புணர்வினை தூண்டும் கருவிகள் என்ற எண்ணத்தால் தூண்டப்பட்டார். அவர் மார்க்சிய கருத்துக்களை மனதார ஏற்றுக் கொண்டபோதிலும், தன் வாழ்நாள்

இந்தியா இரண்டாக

பிரிக்கப்பட்ட போது, பிரிவினை

காரணமாக வெள்ளம் போன்று

எண்ணற்ற அகதிகள் கல்கத்தாவின்

வீதிகளில் நிரம்பி வழிந்தார்கள்.

முழுவதும் எந்த கம்யூனிஸ்ட் இயக்கத்திலும் உறுப்பினராக தன்னை இணைத்துக் கொள்ளவில்லை.

இந்தியா இரண்டாக பிரிக்கப்பட்ட போது, பிரிவினை காரணமாக வெள்ளம் போன்று எண்ணற்ற அகதிகள் கல்கத்தாவின் வீதிகளில் நிரம்பி வழிந்தார்கள். மேற்கண்டவைகளின் பாதிப்பையும், தனது எதிர்ப்பினையும் காட்டும் வண்ணம் ஒரு படத்தினை நிமாய் எடுத்தார். இயற்கைக்கு புறம்பாக, இந்திய துணைக்கண்டம் பிளவுப்படுத்தப்பட்டமையால் ஏற்பட்ட பாதிப்புகளை வெளிக்காட்டிய ஒரே படம் நிமாய் கோஷின் சின்னமுள் (1952) ஆகும். இது கோஷின் கடினமான உழைப்பினால் உருவாக்கப்பட்ட மனித ஆவணமாகும். பிரிவினையின் பாதிப்பினைக் காட்டும் உண்மையான செய்திப்பட காட்சிகளோடு, கதை நிகழ்ச்சிகளை இணைத்து அது உருவாக்கப்பட்டது. ரஷ்ய நடிகர் சேர்கசாவ், இயக்குநர் புதோகின் ஆகியோர்களின் சிறந்த பாராட்டினைப் பெற்றதோடு மட்டுமின்றி, வெளிநாட்டு படங்களை தருவிக்கும் சோவியத் நிறுவனத்தால் (SOVEX-PORT) வாங்கப்பட்டு, ஒரே நேரத்தில் சோவியத் நாட்டில் 181 திரையரங்குகளில் திரையிடப்பட்ட முதல் இந்தியப் படமும் ஆகும். இந்தப் படத்திற்கு நம் நாட்டில் உரிய அங்கீகரிப்பு கிடைக்காமல் போனதற்கு பல காரணங்கள் கூறப்பட்டன. சின்னமுள் இங்கு முதன்முதலில் வெளியான போது, இத்தகைய திறமையான படைப்பினைப் பாராட்டும் நிலையில் பார்வையாளர்களும், விமர்சகர்களும் இல்லை. தீவிர கண்ணோட்டத்துடன் திரைப்படங்களை காண்பது பற்றி யாருக்கும் எடுத்து சொல்லப்படவில்லை. முதன்முதலாக இந்தியாவில் திரையிடப்பட்ட போது, இந்தப்படம் அறிவுப் பூர்வமான கண்ணோட்டத்துடன் பார்க்கப்படவில்லை. சமகாலத்திய உண்மையான நடப்பினை, நேர்மையான அணுகுமுறையில் தந்தமை, வங்காள பத்திரிகைத் துறையை மட்டும் சிறிது அச்சுறுத்தியது. குறைவான வசனங்களையே கொண்டிருந்தபோதும், வங்காள மொழி அறிந்தோர் அல்லாமல் பிறருக்கு, மொழி மாற்று விளக்கக் குறிப்புகள் (Sub-

titles) இல்லாமல், இப்படத்தினை புரிந்து கொள்வது கடினமான ஒன்றே. மேலும் குடும்ப நிகழ்ச்சிகளை சித்தரிக்கும்போது கையாளப்படும் அணுகுமுறையும், வங்காளத்தின் கிராமிய பேச்சு மொழியும் தவிர்க்கப்பட்டு, காப்பிய உணர்வூட்டும் இலக்கிய மொழிநடை அமைந்த தன்மை கையாளப்பட்டது. குறைந்த தயாரிப்பு செலவு, தொழில் முறை நடிகர் அல்லாதவர்களை நடிக்க செய்தமை, தனது இயக்கத்தில் உருவான முதல் படம் போன்ற பல தடைகளையும், சிறப்பு அம்சங்களாக மாற்றிக் கொண்டு வெளிவந்த படம். கோஷின் படங்களில் மழைத் துளியினையே மழையாகவும், வழி தவறிய நாயினை, பாழாகி பறிதவிக்கும் குடும்பத்திற்கும், பூட்ஸ் கால்கள் கதவினை உதைப்பதினை காவல்துறையின் முரட்டுத்தனத்திற்கும் உருவகமாக அமைத்தது, அவர் இத்துறையினை முழுமையாக புரிந்து கொண்டமையினை காட்டுகிறது. பின்னணி இசையின் துணை கொண்டே துன்பத்தின் உச்சத்தை நாம் உணரும் தன்மையினை ஏற்படுத்தினார். தனது படத்திற்கு இந்தியாவின் முதல் நியோ ரியலிச படம் என்ற தவறான முத்திரையை அளித்தார்.

அவர் சின்னமுள் படத்தினை தயாரிப்பதற்கு முன் எந்த ஒரு நியோ ரியலிச படத்தையும் பார்த்தவரில்லை. (இந்தியாவில் வேறு யாரும் கூட பார்த்திருக்க சாத்தியமில்லை) ஆனால் அது குறித்து இத்தாலிய இயக்குனர்களின் சோதனை முயற்சிகளைப் பற்றியும், சில புகைப்படங்களையும், திரைப்பட தொடர்பான பத்திரிக்கைகள் வாயிலாக அறிந்திருந்தார். தனது கற்பனையின் துணை கொண்டு, சொந்த முயற்சியால், தொழில் முறை நடிகர் அல்லாதவர்கள் ஐம்பது சதவீதமும், திரையுலகில் அறிமுகமில்லாத இந்திய மக்



இந்தப் படம் முதன் முதலில்

ரஷ்ய நாட்டில் திரையிடப்பட்டபோது

நிமாய் கோஷ் அவர்களுக்கு

ரஷ்யாவுக்கு வர அழைப்பு

வந்தபோதும், நமது இந்திய அரசின்

உள்துறை அவருக்கு பாஸ்போர்ட்

கொடுக்கவில்லை.

கள் நாடக சங்கத்தினைச் சேர்ந்த நாடக நடிகர் களை மீதமும் கொண்டு இப்படத்தினை தயாரித்தார். பிற்காலத்தில் திரையுலகில் புகழ் பெற்ற ரித்விக் கட்டக், பிஜான் பட்டாசார்யா, சாரு பிரகாஷ் கோஷ், சோவா சென், கங்கபாடா பாசு போன்றவர்கள் நியோ ரியலிச திரைப்படத்தில் நடிப்பது போல் மேக்கப் இல்லாமல் நடித்தார்கள். உண்மையில் புதோகின், ஐஸன்ஸ் டீன் போன்ற இயக்குனர்களின் படைப்புக்கள் தந்த உத்வேகமே இப்படி ஒரு படத்தை நிமாய் தர காரணமாயிருந்தது. தனது, படத்திற்கான வேலைகளை துவக்கும் முன்பு 'போர்க்கப்பல் பொத்தோகின்' படத்தின் 16 மி.மீ. பிரதியை பலமுறை ஒவ்வொரு காட்சியாக பார்த்து பார்த்து ரசித்தார். ஆகவே பல மேதைகளுடைய படைப்புகளின் பாதிப்பே சின்னமுள் போன்ற ஒர் உன்னத படைப்பு தோன்ற காரணம். இது ஒரு நியோ ரியலிச படைப்பாக திரைப்பட விமர்சகர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படவில்லை. ஆனால் படத்தின் தாக்கம் இரண்டு தலை முறைக்கு வங்காள இயக்குனர்களை சென்றடைந்தது. சத்யஜித்ராய், ரித்விக் கட்டக், மிருணாள் சென் மற்றும் விமர்சகர்கள் இப்படம் பல்வேறு வகையில் முன்னோடியாக அமைந்திருந்தமையினை ஒப்புக் கொள்கிறார்கள்.

இந்தப் படம் முதன் முதலில் ரஷ்ய நாட்டில் திரையிடப்பட்டபோது நிமாய் கோஷ் அவர்களுக்கு ரஷ்யாவுக்கு வர அழைப்பு வந்த போதும், நமது இந்திய அரசின் உள்துறை அவருக்கு பாஸ்போர்ட் கொடுக்கவில்லை. 1951ம் ஆண்டு முதன்முதலில் திரைப்பட பிரதிநிதிகளின் குழு (ரஷ்யாவுக்கு சென்ற இந்தியாவின் இரண்டாவது கலை பிரதிநிதிகளின் குழு) ரஷ்யாவுக்கு சென்றபோது அதில் இடம் பெற்ற தொழிற்நுட்ப கலைஞர் கோஷ் மட்டுமே. ரஷ்யாவில் அவருக்கு சென்னையிலிருந்து பிரதிநிதிகளாக வந்திருந்த என்.எஸ். கிருஷ்ணன், மதுரம், கே. சுப்ரமணியம் ஆகியோரின் நட்பு கிடைத்

தது. அவர்கள் கோஷினை சென்னைக்கு வந்து பணியாற்ற அழைப்பு விடுத்தனர். கோஷின் ரஷ்ய பயணம் அவரை கம்யூனிஸ்ட் என்ற முத்திரையிட்டு, பாரபட்சம் காட்டி வேலையின்மை என்ற நிலைக்கு கொண்டு சென்றது. மேலும் கல்கத்தாவில் நடந்த உலகப்படவிழாவின் போது என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் நிமாய்க்கு சென்னை வர தான் விடுத்த அழைப்பினை உறுதிப்படுத்த, அதனை ஏற்று சென்னைக்கு வர நிமாய் முடிவு செய்தார். இருந்தபோதிலும், பணமின்மையால் சென்னை வருவதற்கு புகை வண்டிக்கு மூன்றாம் வகுப்பு பயணச் சீட்டு வாங்குவதற்கு, ரஷ்யாவில் தனக்கு அன்பளிப்பாக தரப்பட்ட காமிராவினை விற்கும் நிலை அவருக்கு ஏற்பட்டது. சென்னையில் என்.எஸ்.கே. மற்றும் சுப்ரமணியம் போன்றவர்கள் தாங்களே அவரை வேலைக்கு அமர்த்திக் கொள்ள முடியாத நிலையில் திரையுலகினர் பலருக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தனர். இதனால் முதன்முதலில் 1952 மார்ச் சில் கல்கியின் பொய்மான் சுரடு கதையினை தழுவி ஏ.டி. கிருஷ்ணசாமியின் இயக்கத்தில் டி.ஆர். ராமச்சந்திரன் நடிக்க, உருவான பொன்வயல் படத்தில் பணியாற்றும் வாய்ப்பினைப் பெற்றார்.

சென்னையில் ஸ்டுடியோக்கள், கல்கத்தா வினைவிட சிறந்த சாதனங்களை கொண்டவைகளாக விளங்கின. இதனால் வல்லவரான நிமாய் கோஷ் சிறந்த முறையில் படம் பிடித்து பலரின் பாராட்டுதல்களை பெற்றார். விரைவிலேயே ஒரு நாளைக்கு மூன்று ஷிப்டுகள் என்று இடைவிடாத பணியில் ஈடுபடலானார். உறக்கம் கூட அவருக்கு அந்த வேளைகளில் காரில்தான். அவர் அப்போது பணியாற்றிய படங்களின் கதையம்சம் வழக்கத்திலிருந்து மாறுபட்டவைகளாவோ, முற்போக்கானவைகளாகவோ இல்லாதிருப்பினும், அப்போதைய தரமான இலக்கியங்களிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, படமாகிய விதத்தில் சிறிதும் விரசம் தோன்றாமலும் அமைந்திருந்தன.

இவ்வாறு கோஷ் பணியாற்றுகையில், தமிழ் மொழியினை கற்றுக் கொள்வதில் ஆர்வம் கொண்டார். அனைவரிடமும் நட்போடு பழகினார். ரஷ்யா சென்று வந்த காமிரா கலைஞர் என்று அனைவராலும் மதிக்கப்பட்டு, தொழிற்நுட்பாளர்கள், தொழிலாளர்கள் போன்றோர்களின் அன்பையும், ஆதரவினையும் மெதுவாக பெறத் துவங்கினார். அந்த நாட்களில் தொழிற்நுட்ப கலைஞர்களுக்கு பேசப்பட்ட சம்பளத்தை விட குறைவாகவும், சில வேளைகளில் காலம் தாழ்த்தியும் தரப்பட்டன. மேலும் தாங்களே தங்களின் சம்பளத்தை வேண்டுமென்றே குறைத்துக் கொண்டு ஒருவர் வாய்ப்பினை மற்றொருவர் பறித்துக் கொள்ளும் நிலைமையும் இருந்ததால் அவர்கள் சுரண்டப்பட்டார்கள். இதுபோலவே கோஷ் அவர்களின் சம்பள

திரைப்பட தொழிற் நுட்பக்

கலைஞர்கள் சங்கம்

இருந்தபோதிலும் அது ஓர்

அமைப்பு போல்தான்

செயல்பட்டு வந்தது.

மும் ஒரு கட்டத்தில் தாமதமாக வரும் நிலைமை வந்தது. ஒரு படத்தயாரிப்பாளர் நடிகர்களுக்கு சம்பளத்தை ஒழுங்காகத் தந்துவிட்டு, நிமாய்க்கு தரவேண்டிய பணத்தை தர தாமதித்ததால், நண்பர்களின் ஆலோசனைப்படி அப்படத்திற்கு வேலை செய்வதினை நிறுத்தினார். தொழிற் நுட்ப கலைஞர்களும், தொழிலாளர்களும் கோஷின் முடிவுக்கு ஆதரவு தெரிவித்தமையால், படத் தயாரிப்பாளர் நீண்ட நாட்களாக தராமல் வைத்திருந்த தொகையை உடன்தந்து படபிடிப்பினை தொடரும் நிலை ஏற்பட்டது. அனைவரும் தன்னிச்சையாக ஒருமித்து முன்வந்து கோஷுக்கு ஆதரவு தந்தமை அவரது தொழிலில் பின்விளைவுகளை ஏற்படுத்தியது. அவர் திரைப்படத் தொழிலாளர்களை ஒன்றுபடுத்த துவங்கினார்.

தறாவளி



திரைப்பட தொழிற் நுட்பக் கலைஞர்கள் சங்கம் இருந்தபோதிலும் அது ஓர் அமைப்பு போல்தான் செயல்பட்டு வந்தது. சங்கத்தில் தொழிலாளர்களை சேர்ப்பது கடினமாக இல்லையெனினும், தொழிற் நுட்ப கலைஞர்களும், தொழிலாளர்களும் இதில் சேருவதற்கு தயங்கினார்கள். 1957ல் திரைப்பட தொழிற் நுட்ப கலைஞர்கள் சங்கத்தின் ஸ்தாபன தலைவராக தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நிமாய் கோஷ் பதினான்கு முறை, அதாவது 1972ல் அச்சங்கம் தானே கலைக்கப்படும்வரை அதன் தலைவராக இருந்தார். இச்சங்கம் துவக்கப்பட்ட சிறிது காலத்திற்கு பிறகு, அரசு கச்சாபிலிம் இறக்குமதி செய்வதை குறைத்துக் கொண்டதால், திரைப்பட தயாரிப்பிலும் சரிவு ஏற்பட்டு, தொழிலாளர் அனைவருக்கும் பாதிப்பு ஏற்பட்டது. அரசின் இக்கொள்கையினை எதிர்த்து போராடுவதற்காக அமைக்கப்பட்ட குழுவின் அமைப்பாளராக நிமாய் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, திரைப்படத் துறையில் பணிபுரிவோர் ஊர்வலம், கூட்டம் போன்றவற்றை நடத்தினர். இக்கூட்டத்தில் முன்னணி நட்சத்திரங்கள், எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி, என்.டி.ஆர். நாகேஸ்வரராவ் மற்றும் அனைவரும் கலந்து கொண்டனர். அரசு தனது முடிவினை மீண்டும் பரிசீலிப்பதாக கூறியது.

தொழிலாளர்களின் உண்மையான ஒத்துழைப்பு இல்லாமல் எந்த பெரிய போராட்டமும்

பலன்தராது என்பதனை அறிந்த கோஷ், தொழிலாளர்களை தனித்தனியாகவும், குழுக்களாகவும் சந்தித்து அவர்கள் கடைபிடிக்க வேண்டிய விதிமுறைகள், போராட்ட நெறிமுறைகள் பற்றியும் விளக்கி, அவர்கள் செய்யும் தொழிலின் மதிப்பினை உணர்த்தி, அம்மதிப்பினை அவர்கள் திரும்ப பெறவும் வகை செய்தார். திரைப்படத் துறையிலுள்ள பல்வேறு தொழிற்நுட்ப கலைஞர்களும், அவர்களின் தொழிற்பிரிவின்கேற்ப சங்கம் அமைத்து, அனைத்து சங்கங்களும் ஒரு பெரிய அமைப்பின் கீழ் இணைக்கப் பாடுபட்டார். இதனை ஏற்படுத்த பல வருடங்களும், அனைவரின் ஒத்துழைப்பும் தேவைப்பட்டது.

பம்பாய் போன்று அல்லாமல், திரையுலக நட்சத்திரங்கள் உறுப்பினர்களாக சேராமையால் சங்கம் பலவீனமாக இருந்தது. பத்தாயிரம் தொழிலாளர்களை உறுப்பினர்களாக கொண்டதாக இருந்தபோதிலும், முழு நேர தொழிற்சங்கவாதிகளை தலைவர்களாகவோ, எந்த ஒரு கட்சியின் கொடியினை ஊர்வலங்களில் கொண்டதாகவோ செயல்படவில்லை. சங்கத்தின் முழுக்கம்

நிமாய் தனக்கு என கேட்டிருந்தால்

அவர்கள் எதுவும் தந்திருப்பார்கள்.

ஆனால் அவர் ஒருபோதும் தனக்கு

என கேட்காமல் பிறருக்கு

என கேட்டார்.

திரையுலகும் வளமாகட்டும், நாமும் வளமாகுவோம் என்பதே.

இறுதியாக 1972ல் இச்சங்கம் 25 சிறிய தொழிற்நுட்ப சங்கங்களாக உடைந்து தென்னிந்திய திரைப்படத் தொழிலாளர்கள் கூட்டமைப்பின் [FEFSI] கீழ் இயங்கத் தொடங்கியது.

இந்தியாவில் திரைப்படங்கள் தயாரிக்கும் முக்கிய நகரங்களின் திரையுலகப் பிரதிநிதிகளின் கூட்டத்தில் நிமாய் அவர்கள் இந்தியா முழுவதிலும் உள்ள அனைத்து மண்டல கூட்டமைப்புகளும், ஓர் அமைப்பின்கீழ் ஒன்றுசேர்ந்து செயல்பட வேண்டியதின் அவசியத்தை வலியுறுத்தினார். இதன் விளைவாக 1973ல் அகில இந்திய திரைப்படத் தொழிலாளர்கள் கூட்டமைப்பு [A.I.F.E.C.] தோன்றியது. நிமாய் இதன் துணைத் தலைவரானார். நிமாய் அவர்களின் ஆரம்ப கால தொழிற்சங்க போராட்டத்தில் அவர் உடன் இருந்து கை கொடுத்த குறிப்பிடத்தக்கவர்களுள் ஒருவர் எம்.பி. சீனிவாசன் ஆவார். இசையமைப்பாளராக வேண்டும் என்று சென்னை வந்த

இவர், ஆரம்ப நாட்களில் துணை நடிகராகவே இருந்தார். வாசு என்றே சீனிவாசனை நிமாய் அழைப்பார். எம்.பி. சீனிவாசன் கம்யூனிஸ்ட் இயக்க உறுப்பினர். திரு. கே. சுப்பிரமணியன் இல்லத்தில் நிமாய் சீனிவாசனை சந்தித்து, நட்பாகி, ஒரே கருத்து கொண்ட இருவரும் தொழிலாளர்களை ஒன்று திரட்டும் செயலில் இறங்கினார்கள். நாளடைவில் தொழிலாளர்களின் உரிமைகள் ஓரளவு பாதுகாக்கப்பட இசையமைப்பு தொழிலாளர்களின் நலனும், பிற தொழிலாளர்களின் நலனும் சிலரால் வெவ்வேறாக எண்ணப்பட, இசையமைப்பாளர்களின் தலைவராக கருதப்பட்ட எம்.பி. சீனிவாசனுக்கும், நிமாயுக்கும் கருத்து வேற்றுமை தோன்றியது. இதனால் அவர்களின் நட்பில் விரிசல் தோன்றி அதிகரித்தது. இது பத்தாண்டுகள் நீடித்து, இருவரும் மறைவதற்கு சில மாதங்களுக்கு முன்புதான் சரியானது.

தொழிற்சங்க நடவடிக்கைகளுக்கு நிமாய் எப்பொழுதும் முதலிடம் கொடுத்தார். 1968ல் அவருக்கு ஏற்பட்ட மாரடைப்புக்குப் பிறகு, அவர் ஸ்டூடியோவுக்கு திரும்பியதும், தனது நலனைப் புறக்கணித்து, சங்க நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டமையால், பல பெரிய தயாரிப்பாளர்கள் இவரிடமிருந்து ஒதுங்கினார்கள். நிமாய் தனக்கு என கேட்டிருந்தால் அவர்கள் எதுவும் தந்திருப்பார்கள். ஆனால் அவர் ஒருபோதும் தனக்கு என கேட்காமல் பிறருக்கு, என கேட்டார். இதனால் ஒரு தருணத்தில் அவருக்கு சென்னை ஸ்டூடியோக்களில் வேலை செய்யும் அனுமதி கூட மறுக்கப்பட்டு, கர்நாடகத்திலும், வெளிப்புற படப்பிடிப்புகளில் மட்டுமே கலந்து கொள்ளும்படியான நிலை கூட ஏற்பட்டது. கேமிரா கலைஞர்களின் சங்க செயலாளர் என்.எஸ். வர்மா, “நிமாய் ஒருபோதும் தனக் கென போராடியதில்லை; மற்றவர்களுக்காகவே போராடியவர்” என்று அடிக்கடி சொல்வர். எம்.பி. சீனிவாசனுக்கு கூட அவர் சார்ந்திருந்த கட்சி பக்கத் துணையாக இருந்தது. ஆனால் நிமாய்க்கு அதுபோல் எதுவும் இல்லை.

நிமாயின் கடின, இடைவிடாத தொழிற்சங்க நடவடிக்கைகள் பலனைத் தந்தன. குறைந்த பட்ச ஊதியம், பணிபுரிந்தவுடன் சம்பளம் போன்றவைகளையும், தொழிலாளர்களுக்கு பட ஆரம்ப நாட்களில் சரிவர சம்பளம் வழங்கப்படவில்லையென்றால், படம் வளர முடியாமல் வேலை நிறுத்தம் செய்தல் போன்ற தொழில் பாதுகாப்பு முயற்சிகள் நடைமுறைக்கு வந்தன.

கோஷ் அவர்களின் நேரம், உழைப்பு ஆகியவைகளை எடுத்துக் கொண்ட மற்றொரு வேலை பிவிம் சொசைட்டிகள் அமைப்பாகும். கோஷ் கல்கத்தாவிலிருந்தபோது தனது நண்பருடன் தான் பார்த்து மகிழ்ந்த திரைப்படங்களிலி

ருந்து தனக்கு கிடைத்த அறிவுப்பூர்வமான மகிழ்ச்சியினை பகிர்ந்து கொண்டார். அந்த நண்பர்தான் திரு. சத்யஜித்ராய். அவர் அப்பொழுது டி.ஜே. கேமர் என்ற நிறுவனத்தின் ஊழியர். ராய் அவர்கள் நிமாயை சித்தானந்த தாஸ்குப்தா, ஹரிசதன் தாஸ்குப்தா, மிருணாள் சென் ஆகிய நண்பர்களின் வட்டத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தி இந்தியாவின் முதல் பிலிம் சொசைட்டியாகிய கல்கத்தா பிலிம் சொசைட்டியினை ஏற்படுத்தினார்கள். இதன் நிறுவன உறுப்பினர்களில் கோஷ் ஒருவர் மட்டும்தான் தொழிற் நுட்ப பின்னணி கொண்டவர். கோஷ் கல்கத்தாவினை விட்டு சென்னைக்கு வந்தபிறகு இங்கு பிலிம் சொசைட்டி இல்லாமையினைக் கண்டு, திரைப்பட ஆர்வலர்கள் தங்களின் கருத்துக்களைப் பரிமாறிக் கொள்ளவும், நல்ல படங்களை பார்க்கவும் பிலிம் சொசைட்டி அவசியமானது என எண்ணினார். இந்த எண்ணமே மெட்ராஸ் பிலிம் சொசைட்டி தோன்ற அடிப்படைக் காரணம். நிமாய் இதனை தோற்றுவித்தவர்களுள் முக்கியமானவர். படத்திரையிடல்களின்போது படத்தினைப் பற்றி அறிமுக உரை கூறிவிட்டு, படம் முடிந்தவுடன் அதில் உள்ள சிறப்பு அம்சங்களைப் பற்றி விவாதித்தல் அவரது வழக்கம். நிமாய் கல்கத்தாவில் இருந்தபோது பிலிம் சொசைட்டியின் உறுப்பினர்களிடையே, படங்களை பார்ப்பது மட்டுமின்றி அவைகளைப் பற்றி விவாதித்தலும் அவசியம் என வலியுறுத்தினார். ஒரு சமயம் ராய் அவர்களிடம், உறுப்பினர்கள் கட்டாயமாக குறைந்தபட்சம் சில கருத்தரங்குகளிலும், விவாதங்களிலும் கலந்து கொள்ள வேண்டும். இல்லையெனில், உறுப்பினராக நீடிக்க முடியாது என்பது போன்ற கருத்துக்களை கூறினார். கருத்தரங்களும், விவாதங்களும் உறுப்பினர்களை கவரும் வகையில் சிறந்த முறையில் அமைக்கப்பட வேண்டும் என்றும், பிலிம் சொசைட்டிக்கும், சபாவுக்கு உள்ள வித்தியாசங்களை அவர்களுக்கு உணர்த்த வேண்டும் என்று கூறினார். மேலும் பிலிம் சொசைட்டி இயக்கம் என்பது மக்கள் இயக்கமாகவும், இந்திய படங்களுக்கு ஊக்கம் கொடுப்பவைகளாகவும், நல்ல படங்கள் உருவாக தூண்டுதலாகவும் அமைய வேண்டும் என்றும், பிலிம் சொசைட்டி உறுப்பினர்களில் பெரும்பகுதியினர் தணிக்கை செய்யப்படாத படுக்கையறை காட்சிகளை காணுவதனையே விரும்புகிறார்கள் என்ற கருத்தினையும் மாற்ற வேண்டும் என்றார். நகரம் அல்லாது வெளியூர்களில் உள்ள பிலிம் சொசைட்டிகள் பல வகையில் ஆர்வம் மிக்கவைளாக விளங்குவதையும், அவைகள் ஏற்பாடு செய்யும் கருத்தரங்குகளிலும், கூட்டங்களிலும் பல்வேறு சிரமங்களுக்கிடையேயும் கலந்து கொள்வதில் ஆர்வம் காட்டினார்.

நிமாய் பல ஆண்டுகள் மெட்ராஸ் பிலிம் சொசைட்டியின் உப தலைவராகவும், தலைவராகவும் இருந்ததோடு மட்டுமல்லாமல் அவர்களின் வெளியீடான 'விஷன்' வெளிவர உதவினார். அவர் இடைவிடாமல் ஆங்கிலத்திலும், வங்க மொழியிலும், சங்கங்களின் வெளியீடுகளுக்காக எழுதினார். எவ்வளவோ வேலைகளுக்கிடையேயும், பிலிம் சொசைட்டிகளின் வேலைகளுக்கு நேரத்தை ஒதுக்கினார். 1976 முதல் 1984 வரை பிலிம் சொசைட்டிகளின் கூட்டமைப்பு (தென் மண்டலம்) (FFSI Southern Region) க்கு உதவித் தலைவராக இருந்தார். இந்த இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக்காக தனது வெளிப்படையாக பேசும் தன்மையைக் கூட குறைத்துக் கொண்டு, இயக்கத்தில் குழுக்களிடையே உள்ள போட்டி மனப்பான்மையினை நீக்க பாடுபட்டார். அவர் பதவிகளை என்றும் விரும்பியதில்லை என்றாலும், அவரது தலைமை இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக்கு

நகரம் அல்லாது வெளியூர்களில்

உள்ள பிலிம் சொசைட்டிகள் பல

வகையில் ஆர்வம் மிக்கவைகளாக

விளங்குவதையும், அவைகள் ஏற்பாடு

செய்யும் கருத்தரங்குகளிலும்,

கூட்டங்களிலும் பல்வேறு

சிரமங்களுக்கிடையேயும் கலந்து

கொள்வதில் ஆர்வம் காட்டினார்.

அவசியமாகியது. ஒன்பது ஆண்டுகள் உதவி தலைமை பொறுப்பேற்று கூட்டமைப்பினை சிறப்பாக நடத்தியபோதும், பத்தாம் ஆண்டில் அதன் பொறுப்பேற்க அவர் அழைக்கப்படவில்லை என்றாலும், அதற்காக வருந்தாமல், பிலிம் சொசைட்டிகளின் வளர்ச்சிக்காக பாடுபட்டார்.

நிமாய்க்கு, எம்.பி.சீனிவாசன் அவர்களோடு தொடர்பு ஏற்பட்ட பிறகு, தமிழ் திரையுலகில் புதிய முயற்சிகளை மேற்கொள்ள விரும்பி, சில நண்பர்களின் துணையோடு, குமரி பிலிம்ஸ் என்ற பட நிறுவனத்தை துவக்கினார். 49 பங்குதாரர்கள், ரூ 5000/- வரைதான் ஒவ்வொருவரின் முதலீடும் என்ற நிபந்தனை, ரூ 1000/-வரைதான் சம்பளம் என்பன போன்ற விதிமுறைகளை கொண்டு, ஆதரவாளர்கள், கொள்கை பிடிப்புள்ளவர்கள் குறிப்பாக பொதுவுடமை சிற்

நிமாய் தனது காமிரா கலையினை,

புத்தக படிப்பினை, ஆழ்ந்த உற்று

நோக்கல், கடின உழைப்பு

ஆகியவை வாயிலாக

வளர்த்துக் கொண்டார்.

தனை உள்ளவர்கள் ஆகியோரின் ஒத்துழைப்புடன் எடுக்கப்பட்ட படம் தான் “பாதை தெரியுது பார்” (1961). இந்த படம் எம்.பி சீனிவாசன் அவர்களுக்கு, இசையமைப்பாளர் என்ற உயர்வை தந்தது. இதன் கதாநாயகர் கே.விஜயன் பிற்காலத்தில் புகழ்பெற்ற இயக்குனரானார். கம்யூனிஸ்ட் இயக்கத்தைச் சேர்ந்த ஜீவானந்தம் அவர்கள் கேமிராவை இயக்கி, படப்பிடிப்பினைத் துவங்கி வைத்தார். நகர தொழிற்சாலையில் பணிபுரியும் இரு மத்திய தர குடும்பத்தினைச் சேர்ந்த உழைக்கும் வர்க்கத்தினரிடையே ஏற்படும் முரண்பாட்டினை அடிப்படையாக கொண்டது இத்திரைப்படம். திரையுலகில் புதிய பாதை ஒன்றினை ஏற்படுத்திய இத்திரைப்படத்தில் முன்னணி நடிகையாக இருந்த கதாநாயகி எல். விஜயலெட்சுமி தவிர அனைவரும் மேக்கப் இல்லாமல் நடித்தார்கள். கதாநாயகி எல். விஜயலெட்சுமி அப்பொழுது தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளில் பிரபலமான நாட்டிய நடிகையாக இருந்த போதிலும், இப்படத்தில் அவருக்கு ஒரு நாட்டியமோ, கதாநாயகனோடு சேர்ந்து பாடுவது போன்ற பாடற் காட்சியோ இல்லை. படத்தின் உரையாடலில் கூட எளிமையான மொழிநடையே கையாளப்பட்டது.

பெரிய செல்வந்தரின் மகளாக படத்தில் வரும் எல்.விஜயலெட்சுமி, அதனைத் துறந்து உழைக்கும் வர்க்கத்தின் வெற்றி ஊர்வலத்தில் கலந்து கொள்ள ரோட்டிற்கு வருவது போல் படம் முடிவடைகிறது. படம் சரியாக ஓடவில்லை என்றாலும், பத்திரிகைகள் அனைத்தும் படத்தினை பாராட்டின. படத்தினை வெளியிட்டவர்கள், படத்தை நல்ல திரையரங்குகளில் வெளியிட்டதும், ஒரு வாரத்திற்குள் படத்தினை எடுத்து விட்டதும், படம் ஓடாததற்கு காரணம் என நிமாய் தெரிவித்தார். படத்தினைப் பற்றி பல்வேறு கருத்துக்கள் சொல்லப்பட்டன. தமிழ்த் திரையுலகில் இதுபோன்ற படம் வந்தது ஆச்சரியமே. இப்படம் மக்களின் கவனத்தை எப்படி கவராமல் சென்றது என்னும் இயக்கம், படப்பிடிப்பு, நடிப்பு, இசை என்று எல்லா விதத்திலும் மக்களின் மனதினை கவர்ந்த போதிலும் என்பது வியப்பே!. தமிழரின் வாழ்க்கையினை உண்மை

யில் படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது, பாடல்களை படமாக்கிய விதமும் அருமை என போற்றப்பட்டது. சில காட்சிகளை மொத்தத்தில் படம் நன்றாக உள்ளது. தவிர என்ற கருத்தும் நிலவியது. தொழிலாளர் ஒற்றுமைக்கு முக்கியத்துவம் தந்து எடுக்கப்பட்ட இப்படம் இன்று என்னவாயிற்று என்றே தெரியவில்லை. எம்.பி.சீனிவாசன் இசையில் உருவான பாடல்கள் மட்டுமே எஞ்சியிருக்கின்றன.

பாதை தெரியுது பார் படம் ரஷ்ய மொழியில் டப் செய்யப்பட்டு ரஷ்யா, மற்றும் சில ஐரோப்பிய நாடுகளில் நன்கு ஓடியது. இது போன்ற சிறப்பு பெற்ற முதல் தமிழ்ப்படம் இதுவே. மேலும் அந்த ஆண்டில் தமிழில் வெளியான சிறந்த மாநில மொழித் திரைப்படமாக தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு ஜனாதிபதி விருதும் இப்படம் பெற்றது. இந்த விருதினைப் பெற எம்.பி.சீனிவாசன் டெல்லி சென்ற அதே நேரத்தில், கோஷ் மீண்டும் திரையுலகில் தனது காமிரா மேன் பணியினை துவக்கினார்.

நிமாய் தனது காமிரா கலையினை, புத்தக படிப்பினை, ஆழ்ந்த உற்றுநோக்கல், கடின உழைப்பு ஆகியவை வாயிலாக வளர்த்துக் கொண்டார். அவர் இத்துறைக்கு வர ஆர்வம் கொண்டிருப்பவர்களுக்கு புனே திரைப்படம் கல்லூரி போன்ற பயிற்சிக் கல்லூரிகளின் பயிற்சியினைப் பாராட்டி, எதிர் காலத்தில் திரைப்படத் துறையினை கட்டிக்காக்க போகும் இளைஞர்களின் நலத்திலும் நாட்டம் கொண்டார். புனே திரைப்படக் கல்லூரியில் அவ்வப்போது விரிவுரைகள் நிகழ்த்தியும், மாணவர்களை சேர்க்கும் குழுவிலும், தேர்வு குழுவிலும் பணியாற்றினார்.

சென்னை மத்திய தொழிற்நுட்பக் கல்லூரியில் திரைப்பட தொழிற் நுட்பத்துறை ஏற்படுத்தப்பட்டபோது அதன் ஏற்பாடுகளையும், அத்துறையின் இயக்கத்திலும் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டார். இத்துறையே பின்னர் வளர்ச்சி அடைந்து தமிழ்நாடு திரைப்படக் கல்லூரியாக மாறியது. இக்கல்லூரி அடையாறு சென்றபின் பும் அதன் வளர்ச்சியில் ஆர்வம் காட்டினார். இதன் சிறப்பு விரிவுரையாளராகவும், தேர்வாளராகவும் 1963 முதல் பணியாற்றினார். கோஷ்-உன் விரிவுரைகள் உயிரோட்டமானவையாகவும், தொழிற்நுட்ப அறிவை வளர்ப்பவையாகவும் இருந்தன. கோஷ் இதுபோல் திரைப்படத் துறையில் ஆர்வமுள்ள மற்றும் பயிலும் இளைஞர்களுடன் உரையாடுவதை தூசு படிந்த தனது அறிவை தட்டி மீண்டும் தீட்டிக் கொள்வதாக எண்ணினார்.

திரைப்பட தொழிலாளர்களின் சங்க விதிகளின்படி நிமாய், காமிரா பொறுப்பினை கையாள படங்களுக்கு பெற்றுக் கொண்டிருந்த சம்பளம் குறைவாக இருந்தமையால், புதிய இயக்குனர்களும், பட்ஜெட் படத்தயாரிப்பாளர்

இந்த தருணத்தில் ஜி.வி. அய்யரின்

ஹம்சகீத்தே திரைப்படத்திற்கு

கேமிரா பொறுப்பேற்கும்

வாய்ப்பு வந்தது.

களும், நிமாயின் திறமையான படபிடிப்பிணையும், குறைவான சம்பளத்தினையும் திரைப்படத்தில் அவரின் அனுபவத்தினையும் கருத்தில் கொண்டு அவரை தங்களின் படங்களுக்கு காமிரா பொறுப்பேற்க செய்தார்கள். குறைவான செலவில் தயாரிக்க துவங்கப்பட்ட பலபடங்கள் பண்பற்றாக்குறையால் பாதியிலேயே வெளிவராமல் நின்றன. சக்கரவர்த்தி என்ற தயாரிப்பாளரின் “அவள் இல்லாமல் நான் இல்லை” என்ற படத்திற்காக வீட்டில் நடப்பது போன்ற காட்சிகளை முதன் முதலில் உண்மையான வீட்டிலேயே எடுத்தபோது திரையுலகில் பலர் அவரைப் பார்த்து நகைத்தார்கள். அந்த படம் வெளிவரவில்லை என்றாலும், மேற்சொன்னது போல் படமெடுக்கும் முறை தோன்றியது. நிமாய் பணியாற்றிய வெற்றிப் படங்களுள் ரத்த பாசம் ஒன்றாகும். ஜெயகாந்தனின் உன்னைப் போல் ஒருவன் படத்திற்கு அவர் ஆலோசகராகப் பணியாற்றினார். அதன் கேமிரா பொறுப்பினை ஏற்றிருந்தவர் நடராஜன் என்பவர். ஜெயகாந்தன் இப்படத்தினைப் பற்றிக் கூறுகையில், வங்கத்தின் நறுமணத்தை, தமிழகத்தின் மண்ணில் பெறவிரும்பினோம் என்றார். கோஷ் எப் பொழுதும் முறையாக செயல்படுவதையும், ஒவ்வொரு நடிகர்களின் நிறத்திற்கேற்ப வெளிச்சம் சரி செய்யப்பட வேண்டியது அவசியம் என்பதால் படப்பிடிப்புக்கு நடிகர்கள் காலம் தாழ்த்தாமல் வரவேண்டிய அவசியத்தையும் உணர்த்தினார். கே. பாலசுந்தரின் முதல் படமான “நீர்க்குமிழி”யின் கேமிரா பொறுப்பினை நிமாய் ஏற்று செய்தார். நிமாயின் நண்பரான சகஸ்ரநாமத்தின் “நாலுவேலி நிலம்” படத்திற்கான நிமாயின் படப்பிடிப்பினை பலரும் பாராட்டினாலும், படம் வெற்றிப்படமாக அமையவில்லை. “பனித்திரை”, “ஆயிரம் காலத்துப் பயிர்” போன்ற படங்களில் அவரது திறமை மிளிர்ந்தது. எம்.ஜி.ஆரின் ஒரு படத்திற்குக்கூட அவர் கேமிராமேனாக பணியாற்றவில்லை என்றாலும், அவரின் மாற்று கேமிரா மேனாகவும், அவசியமான நேரங்களிலும் பணியாற்றி உள்ளார். எம்.ஜி.ஆர். அவர்களும், நிமாயும் ஒருவரை ஒருவர் நன்கு அறிந்து, மதிப்பும், மரியாதையும் கொண்டவர்களாக இருந்தார்கள்.

சென்னை சினிமா ஸ்டுடியோக்கள் பெற்றி

ருந்த சாதனங்களை கையாளுவதில் ஆர்வம் கொண்டவரான கோஷுக்கு தரப்பட்ட படப்பிடிப்பு வேலைகள் சில சமயங்களில் திறமைக்கு குறைவானவையாகவும், எழுச்சியற்றவையாகவும் தோன்றின. இந்த தருணத்தில் ஜி.வி. அய்யரின் ஹம்சகீத்தே திரைப்படத்திற்கு கேமிரா பொறுப்பேற்கும் வாய்ப்பு வந்தது. இப்படத்தின் பல அம்சங்கள் அவருக்குப் பிடித்துப் போகவே, படத்தில் ஆர்வத்தோடு ஈடுபட்டார். அதனால் அருமையான படம் உருவாகி, 1975- 76 ஆம் ஆண்டின் சிறந்த ஒளிப்பதிவாளருக்கான கர்நாடக அரசின் விருதினைப் பெற்றார். இந்த படம் சிறந்த மாநில மொழி திரைப்படத்திற்கான ஜனாதிபதி விருதினையும் பெற்றது. இப்படத்தின் போது அவருக்கு இரண்டாவது முறையாக மாரடைப்பு வந்தாலும், அதனையும் பொருட்படுத்தாமல் பணியாற்றினார்.

எழுபதுகளின் துவக்கத்தில், திரைப்பட நிதி நிறுவனத்தில் (FFC) பணியாற்றும் பலரும், அந்நிறுவனத்தின் உதவிப்பெற்று நிமாயை படம் தயாரிக்க கேட்டுக் கொண்டாலும், அதிகமான பங்குத் தொகை, பிணையம் கொடுக்க சொத்து இல்லாமை போன்ற காரணங்களால் நிதியுதவி வேண்டாம் என ஒதுக்கி வந்த கோஷ், பிறகு அந்த நிறுவனத்தின் உதவியோடு படத்தயாரிப்பில் ஈடுபட்டார். கோஷ் படமாக்க விரும்பிய கதை திரைப்பட நிதி நிறுவனத்தால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படவில்லை. இந்த கால கட்டத்தில் தான் கதையாசிரியர் எம்.ஏ.அப்பாஸ் அவர்களுடன் கூட்டாக இணைந்து சித்ரபாரத் நிறுவனத்தை ஆரம்பித்தார். பணம் கிடைப்பதில் தாமதம் ஏற்பட, முன்பு “பாதை தெரியுது பார்” படம் தயாரித்த போது உதவிய நண்பர்களைக் கொண்டு ஒரு லட்சம் முதலீடு செய்து, 1979ல் நிதி நிறுவனம் அளித்த நான்கு லட்சம் உதவித் தொகையினையும் பெற்று “சூறாவளி” என்ற படத்தினை எடுத்தார். இந்த படத்தின் கதாசிரியர் எம். ஏ.அப்பாஸ். படத்தின் வெளிப்புற காட்சிகளில் கோஷ் மகிழ்ச்சியோடு கலந்து கொண்டார். கதை மத நல்லிணக்கம் மற்றும் ஒற்றுமையினை வலியுறுத்துவதாக அமைந்திருந்தமையால், படம் மாநில அரசின் விருதினையும், ஒரு லட்சம் ரூபாய் மானியமும் பெற்றது. இந்த மானியத்தையும், தொலைக் காட்சியில் இப்படம் ஒளிப்பரப்பானதற்கான பணத்தினையும் தேசிய திரைப்பட வளர்ச்சி நிறுவனத்திடமிருந்து (NFDC) பட செலவிற்கென பெற்ற கடனுக்காக அளித்தார். இந்த படம், “சின்னமுள்”, “பாதை தெரியுது பார்” போன்ற அவரின் பிறப்படங்களைப் போல சிறந்த படமாக வரவில்லையென்றாலும், தமிழில் வெளிவந்துள்ள தரமான படங்களுள் ஒன்றாகும். கருத்து வேற்றுமை அதிகமான நிலையில் அப்பாஸ் அவர்களுட

னான கூட்டு முறிந்தது. தேசிய திரைப்பட வளர்ச்சி நிறுவனம் வேறு மீதிக் கடனை நிமாயி டமிருந்து திரும்ப பெற வேண்டி பல வழிகளில் முயற்சியினை எடுத்துக் கொண்டது.

“சின்னமுள்” படத்தில், அழகிய வேலைப் பாடுகள் அமைந்த தங்கத்தினால் சீப்பு (COMB) செய்து விற்கும் பொற்கொல்லன் ஒருவன், விதிவ சத்தால் சொந்த ஊரை துறந்து, கல்கத்தாவின் கூட்டமான, கவனிப்பாரற்ற மக்கள் செல்லும் வீதிகளில் உரக்க கத்தியபடி அமெரிக்காவில் தயாரான பிளாஸ்டிக் சீப்புகளை விற்கும் காட்சி ஒன்று வருகிறது. மனதை நெருடும் இக்காட்சி நிமாய் அவர்களின் சொந்த வாழ்விற்கும் பொருந்தும். “சின்னமுள்”, “பாதை தெரியுது பார்” போன்ற அரிய கலைப் படைப்புகளைத் தந்த கலைமேதை நிமாய் கோஷ் தனது இறுதி காலத்தில் கூந்தல் தைலம், பற்பசை போன்றவை களின் விற்பனைக்காக விளம்பரப் படங்கள் தயாரித்து வாழவேண்டிய நிலையில் இருந்தார். சில வேளைகளில் இதுபோன்ற விளம்பரப்பட வாய்ப்புகளும் அவருக்கு குறைந்தன.

சரிவை ஈடு செய்வது போல், நிமாய் அவர் களின் வாழ்வின் இறுதி வருடங்களில், பல கருத் தரங்குகளுக்கும், மகாநாடுகளுக்கும் அவர் அழைக்கப்பட்டு கௌரவிக்கப்பட்டார். 1981 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு மாதம் இந்திய பேசும் பட சினிமாவின் பொன்விழா, பிலிம் சொசைட்டிக்ளின் கூட்டமைப்பின் தலைமை நிலையத்தின ரால் (FFSI, C.O.) கொண்டாடப்பட்டபோது, அதன் தலைவரான சத்யஜித்ராய், துணைத் தலைவர் மிருணாள் சென் ஆகியோர் கையெழுத்

திட்ட அறிக்கை ஒன்று, இத்துறையில் நிமாய் அவர்கள் ஆற்றிய முன்னோடியான அரிய பல சேவைகளைப் பாராட்டி வழங்கப்பட்டது. அடுத்த ஆண்டு, திரைப்படம் மற்றும் தொலைக் காட்சி கல்லூரியும் அவருக்கு கௌரவ பட்டம ளித்து பாராட்டியது. கல்கத்தாவில் நடைபெற்ற பட விழாவின் போது, நிமாய் அவர்கள் மேற்கு வங்காள அரசால் அழைக்கப்பட்டு கௌரவிக் கப்பட்டார். புகழும், கௌரவமும் சிறிய மற்றும் பெரிய அளவில் அவரைத் தேடி வந்த வண்ணம் இருந்தது. 1986ல் கல்கத்தா தொலைக் காட்சி யால் “சின்னமுள்” படம் ஒளிபரப்பப்பட்டது. இதுகுறித்து பொதுமக்களிடமிருந்து பாராட்டுக் கடிதங்கள் எண்ணற்ற அளவில் நிமாய்க்கு வந் தன. மக்கள் நல்ல படங்களை அடையாளம் கண்டு கொள்ளும் அளவிற்கு உயர்ந்தமைக் கண்டு அவர் மகிழ்ந்தார்.

1987 ஜனவரி மாதம் சோவியத் தூதரத்தில், தனது குருவாக நிமாய் அவர்கள் மதித்து வந்த புதோவ்கின் அவர்களைப் பற்றி புதோவ்கின் திரைப்பட சங்கத்தின் துவக்க நாளில் நடத்தப் பட்ட கருத்தரங்கில் உரையாற்றி முடித்த சிறிது நேரத்தில் காலமானார். திரைப்படத்துறைக்கு பணியாற்றிக் கொண்டே இருக்கும் நேரத்தில் இறக்க வேண்டும் என அவர் விரும்பினார். அவரது விருப்பம் போலவே, அப்பணியில் இருக்கும்போதே புகழ்வாய்ந்த நிமாய் மறைந் தார்.

தமிழில்: எம். பாலசுப்பிரமணியன்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள் :

- சுவத் ஏசியன் புகல், 6, தாயார் சாகிப் 2வது சந்து, சென்னை-600 002.
 திலிப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை-600 028.
 முன்றில், 47, சாந்தி காம்பளக்ஸ், 28, 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, திருக்கோகரணம், புதுக்கோட்டை-622 002.
 அன்னம் புத்தக மையம், 9, செளராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை-625001
 கதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி. டி. இராசன் சாலை, பி. பி. குளம், மதுரை-625002
 விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர்-641 001
 B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர்-635109
 பேரா. பெர்னாட் செனந்தரா, 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
 காஞ்சணை, மக்களுக்கான சினிமா அமைப்பு, 89 பர்வத சிங்க ராஜ் தெரு, திருநெல்வேலி-6.
 ராஜாமணி, பாரதி இல்லம், 34-D, சாமுண்டிபுரம், காந்தி நகர், திருப்பூர்-638 603
 ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம்- 629601
 பா. திலகவதி, 387, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613009
 வேல ராமமூர்த்தி, மத்திய திட்ட ஒருங்கிணைப்பாளர், அறிவொளி இயக்கம், இராமநாதபுரம்-623535.
 ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், 13/A, டைப் III, பிளாக் 20, நெய்வேலி-607803
 -அ. முத்து, இலக்கியச் சந்திப்பு, கும்பேஸ்வரன் வடக்கு வீதி, கும்பகோணம்-628001.
 பாவண்ணன் 3வது மாடி ரூபா காம்பளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் - 8

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

திரைப்பட ரசனை முகாம்

விண்ணப்ப படிவம்

1. பெயர் :
2. தொடர்பு முகவரி :
3. பிறந்த தேதி :
4. தாய்மொழி :
5. தெரிந்த மொழிகள் படிக்க எழுத பேச
6. தொழில் :
7. கல்வித் தகுதிகள் :
8. பிற ஆர்வங்கள் :
9. உங்கள் ஊரில் பிலிம் சொஸைட்டி இருக்கிறதா :
10. நீங்கள் ஏதாவது பிலிம் சொஸைட்டியில் உறுப்பினரா :
11. உங்களுக்குப் பிடித்த சிறந்த 10 திரைப்படங்கள் எழுதுங்களை (சுருக்கமாக ஏன் பிடிக்கிறது என்றும் எழுதவும்)
12. வேறு ஏதும் திரைப்பட ரசனை முகாம்களில் பங்கு பெற்றிருக்கிறீர்களா? (விவரம் தரவும்)
13. நீங்கள் ஏன் இந்த ரசனை முகாமில் பங்கு பெறவிரும்புகிறீர்கள்?

தேவைப்பட்ட இடத்தில் தனித்தரளைப் பயன்படுத்தவும்

**பூர்த்தி செய்யப்பட்ட விண்ணப்பங்கள் வந்து சேரவேண்டிய
கடைசி நாள் 31 ஆகஸ்ட் 1993.**

(விண்ணப்பத்தைத் தெளிவாகப் பூர்த்தி செய்யவும்)

இந்திய சினிமா - ஓர் உற்று நோக்கல் - 9

கூட்டுத்தயாரிப்புகளின் தொடக்கம்

பி.கே. நாயர்

வங்கத்தில் பிறந்த ஹிமாஞ்சு ராய், நாடக ஆர்வலர்கள் நிறைந்த ஒரு பெரிய குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். கல்கத்தா பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்று சட்டத்துறையில் பட்டம் பெற்றதும் தாகூரின் சாந்திநிகேதனில் கலை சார்புக்கல்வியைத் தொடர்ந்தார். அங்குதான் இவருக்கு நாடக உலகுடன் முதல் தொடர்பு ஏற்பட்டது. பின்னர் திரைப்படங்கள் உடனான ஈடுபாடு லண்டன் மாநகரில் வளர்ந்தது. அங்குதான் இவர் இருபதுகளின் ஆரம்ப ஆண்டுகளில் "இன்னர் டெம்பிள்" கல்லூரியில் சட்டமேற்படிப்புக்காகச் சேர்ந்திருந்தார்.

லண்டனில் அன்றையப் பிரபல நாடகாசிரியரான நிரஞ்சன் பால் அரங்கேற்றிய தேவதை என்ற நாடகத்தில் நடிக் ஹிமாஞ்சுராய்க்கு வாய்ப்பு கிடைத்தது.

எட்வின் ஆர்னால்ட் என்ற கவிஞரின் லைட் ஆப் ஏஷியா என்ற கவிதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தாம் எழுதியிருந்த ஒரு திரைக்கதையாக்கத்தை நிரஞ்சன்பால், ஹிமாஞ்சுவிடம் காண்பித்தார். நிரஞ்சன் அதை ஏற்கெனவே பல ஐரோப்பித் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களிடம் விற்க முயன்று தோற்றிருந்தார்.

ஆகவே ஹிமாஞ்சுவும் நிரஞ்சனும் கூட்டாகச் சேர்ந்து தாங்களே அதைப் படமாக்குவது என்று தீர்மானித்தனர். ஜெர்மனியைச் சேர்ந்த பீட்டர் ஆஸ்டன்மெயர் என்பவரின் எமெல்கா என்ற வினியோக நிறுவனம் மூலம் ஐரோப்பிய நாடுகளில் அப்படத்தை வினியோகிக்க நிரஞ்சன் ஏற்பாடு செய்தார். அத்துடன் ஆஸ்டன்மெயரின் சகோதரரும் இயக்குநருமான ஃபிரான்ஸ் ஆஸ்டன் மற்றும் தொழில் நுட்பாளர்களான ஒளிப்பதிவாளர் ஜோசப் வீர்ச்சிங், தயாரிப்பு நிர்வாகி கார்ல்வான் ஸ்ப்ரெட்டி மற்றும் உதவியாளர்களின் ஊதியம், படப்பிடிப்புக்கருவிகள்கான வாடகை, பிற செலவுகளை தாமே ஏற்றுக் கொள்ள நிரஞ்சன் முன் வந்தார்.

தில்லியைச் சேர்ந்த கிரேட் ஈஸ்ட்டர்ன் பிலிம் கார்ப்பரேஷனின் உரிமையாளர்களான மோத்தி மற்றும் பிரேம் சாகர் இருவரையும் படத் தயாரிப்புச் செலவில் மூன்றில் ஒருபங்கை ஏற்றுக் கொள்ள வைத்தார் ஹிமாஞ்சு.

இவ்வாறாக இந்தியத் திரைப்பட வரலாற்றின் முதல் முக்கிய அகில உலகக் கூட்டுத் தயாரிப்பான லைட் ஆப் ஏஷியா உருவெடுத்தது.

தலைப்பு அட்டைகள்

படத்தின் ஆரம்பத் தலைப்பு அட்டைகள் நிரஞ்சன் பாலின் லைட் ஆப் ஏஷியா என்று அறிவிக்கின்றன.

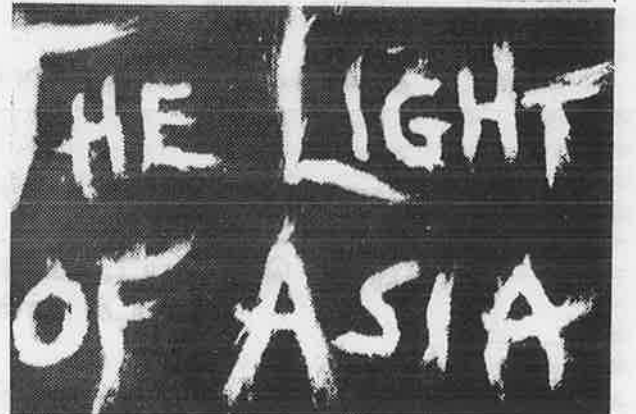
கூடவே எட்வின் ஆர்னால்டின் மிகப்பிரமாதமான குறிப்பிட்ட சில தலைப்புகளும் சிறப்பாகக் காட்டப்படுகின்றன.

1926ம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் 27ம் தேதி லண்டனில் அரசு உத்தரவின்படி காட்டப்பட்ட போது ஒரு தலைப்பு அட்டையில் இந்த தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த முன்னுதாரணப்படம் முழுக்க முழுக்க இந்தியாவில் தயாரிக்கப்பட்டது. படப்பிடிப்பு அரங்கங்களில் செட் போடப்படாமல், செயற்கை விளக்குகள் எதையுமே பயன்படுத்தாமல், போலியான அரங்கப்பொருட்களோ, ஒப்பனையோ இல்லாமல் தயாரானது என்று தெரிவிக்கிறது.

மற்றொரு தலைப்பு அட்டையில் மாட்சிமை தங்கிய ஜெய்ப்பூர் அரசரவர்கள் அவரது இராஜ்யத்தின் செல்வங்கள் அனைத்தையும் இப்படத்தில் காட்டுவற்கு இணங்கினார் என்று அறிவிக்கிறது. கூடவே இப்படத்திலுள்ள அத்தனை கதாபாத்திரங்களையும் ஏற்றிருப்பவர்கள் இந்திய நடிகர்கள் கம்பெனியைச் சேர்ந்த டாக்டர்கள், வக்கீல்கள், எஞ்சினீயர்கள் மற்றும் பேராசிரியர்கள். அவர்கள் இந்திய நாடகக்கலை மறுமலர்ச்சிக்காக தத்தம் தொழில்களைத் துறந்து வந்தவர்கள் என்றும் தெரிவிக்கிறது.

உண்மை நிகழ்வு முன்னுரை

அகில உலக ரசிகர்களை குறிவைத்து அடையவேண்டுமென தயாரிப்பாளர்கள் விரும்



பியதால், தமது படத்தின் கதையையும் அக் காலப் பின்னணியையும் காட்டுவதற்கு முன்பாக, நமது நாட்டைப் பற்றிய ஓர் அறிமுகத்தைக் காண்பிக்க வேண்டியதன் அவசியத்தை அவர்கள் உணர்ந்திருக்கலாம். அதனால்தான், இப்படத்தின் ஆரம்பத்தில் முதல் ஐந்தாறு நிமிடங்களுக்கு இந்தியா என்றோர் அற்புதம் என்ற தலைப்பில் பல உண்மை நிகழ்வுகளை இணைத்திருக்கிறார்கள். இது எனது முந்தைய கருத்துக் கணிப்பு ஒன்றையும் வலுப்படுத்துகிறது. அதாவது நமது திரைப்படத்துறை முன்னோடிகள் எல்லோருமே தத்தம் கதைப்படங்களில் ஒன்றிரண்டு ரீல்களாவது உண்மை நிகழ்வுத் தொகுப்புகளாக, அவை தங்கள் படங்களின் கதைகளுடன் நேரடியாகத் தொடர்புள்ளவையோ அல்லவோ முன்பகுதியில் இணைக்கப்படவேண்டுமென்பதில் கவனமாக இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதுதான்.

இப்படம் ஒவ்வோர் ஆண்டும் குளிர்காலத்தில் பெருத்த எண்ணிகையிலான ஐரோப்பிய சுற்றுலாப் பயணிகள் காதல் நயமுள்ள இந்தியாவால் கவரப்பட்டு வருகிறார்கள் என்ற தலைப்பு அட்டையுடன் தொடங்குகிறது. இதில் குளிர்காலம் ஐரோப்பிய காதல் நயமுள்ள ஆகிய மூன்று சொற்களும் குறிப்பாகக் கவனிக்கப்படவேண்டியவை. இந்தியாவிற்கு வர விரும்பும் வெளிநாட்டு சுற்றுலாப் பயணிகளுக்கு குளிர்காலம்தான் மிகவும் விருப்பமான பருவமாகத் தெரிகிறது. 1926ல் இப்படத்தில் கூறப்பட்ட இக்கருத்து இன்றளவும் சரியானதாகப் பொருந்துகிறது. ஐரோப்பிய சுற்றுலாப்பயணிகள் என்று தலைப்பு அட்டை குறிப்பிட்டாலும் இந்த உண்மை நிகழ்வு ரீலில் காணப்படுபவர்கள் அனைவருமே அனேகமாக இங்கிலாந்து நாட்டினரே. அவர்களின் ஆடைகளிலிருந்தும் அவர்களுடைய காலனி ஆதிக்க ஆர்வ நடவடிக்கைகளிலிருந்தும் இதை நாம் புரிந்து கொள்ளமுடியும்.

அடுத்தது காதல் நயமுள்ள என்ற சொற்றொடர். இந்தியாவைப் பற்றிய மேற்கத்திய நாடுகளின் வழக்கமான கண்ணோட்டம் இது. இந்தக் கண்ணோட்டத்தை மாற்றுவதற்கு கதாசிரியர் நிரஞ்சன்பால் எந்தவொரு முயற்சியும் செய்யவில்லை. மாறாக, இப்படம் கீழைநாடுகளின் இச்சை உணர்வுகளை மேலும் வலுவாகக் காண்பித்து மேலைநாட்டு ரசிகர்களைக் கவர முயற்சிக்கிறது. இது முதல் காட்சியிலேயே தெரிய வருகிறது.

பல அற்புதங்களும் மாறுபாடான அம்சங்களும் கொண்ட நாடு

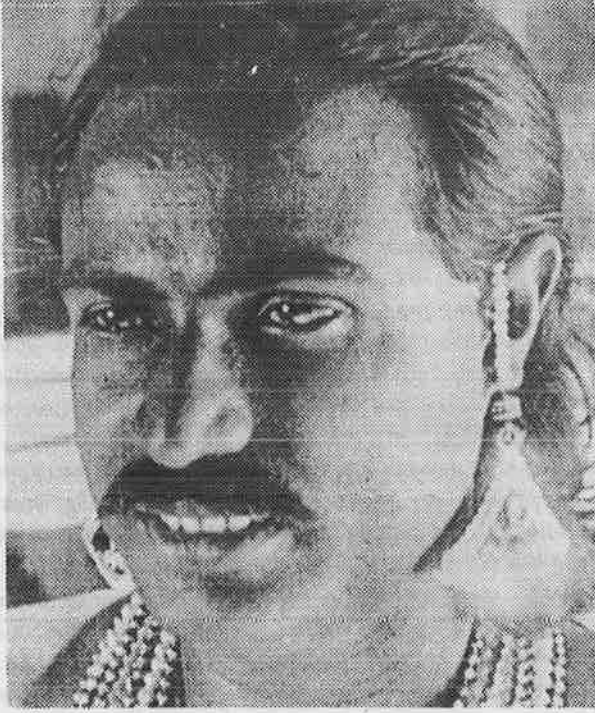
படத்தின் முதல் காட்சியில் ஒரு பண்டிகைக் காலத்து அலங்காரங்களுடன் யானையொன்று ஊர்வலமாக வந்து கொண்டிருக்க இரு மருங்கிலும் ஆண்களும் பெண்களும் குழந்தை

களும் திரண்டு நின்று அதை வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

அப்போது ஒரு தலைப்பு அட்டை காட்டப்படுகிறது. அதில்பல அற்புதங்களையும் பல மாறுபாடான அம்சங்களையும் தன்னகத்தே கொண்ட நாடு இது. இதில் மிகப்பழமையான நாகரிகத்தின் இடிபாடுகள் இன்னமும் ஏராளமான மக்களை மாயாஜாலக் காட்சிபோல் கவர்ந்து வருகின்றன... என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

தொடர்ந்து ஆடிக்கொண்டிருக்கும் ஒரு நீளக் கம்பில் அமர்ந்திருக்கும் கிளி, சாலையோரத்தில் அமர்ந்துக் கொண்டும் நிற்குகொண்டிருக்கும் பெண்களின் கூட்டம், அவர்கள் தங்கள் முதுகின்மீது பாரத்தை சுமந்து செல்லும் ஓட்டக் கூட்டத்தைப் பார்த்து ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள், கூடவே பம்பாயில் உள்ள ஜே.என். பெட்டிட் சாலையில் விரைந்து கொண்டிருக்கும் வாகனங்கள், (அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட ஓவல் மைதானம் அதனருகில் மூட்டைகளைச் சுமந்து செல்லும் மட்ட குதிரைகளை ஓட்டிச் செல்லும் கிராம மக்கள், ஒரு பாலைவனம் போன்ற பகுதியில் தலையில் தண்ணீர் பாணைகளை சுமந்து செல்லும் பெண்கள், போன்றவை முன்னர் காட்டப்பட்ட தலைப்பு அட்டையை விளக்கவன போல அமைந்துள்ள (நமக்கு) மிகவும் பழக்கமான காட்சிகள். இந்திய சமுதாயத்தில் என்றுமே ஓர் அடிப்படையாக அமைந்துள்ள மாறுபாடான அம்சங்களான பழமையும், புதுமையும் ஒருங்கிணைந்து அருகருகே காணப்ப





டுவதும், தொடர்ந்து வரும் தலைப்பு அட்டையில் விளக்கப்படுகிறது... விரைந்து செல்லும் மோட்டார் வாகனங்கள், ஊர்ந்து செல்லும் மாட்டு வண்டிகளுடன் மக்களின் ஆதரவுக்காக போட்டி போடுகின்றன.

உணர்வுகளைக் கிளறும் காட்சிகளிலிருந்து மதத்திற்கு

பல அற்புதங்களையும் மாறுபாடான அம்சங்களையும் கொண்ட பிம்பங்களிலிருந்து நாம் இப்போது மதம் என்ற அம்சத்திற்கு வருகிறோம். முக்கியத்துவம் வாய்ந்த அளவில், முதல் காட்சியாகக் காட்டப்படுவது ஜும்மா மசூதி... என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. கூடவே ஒரு தலைப்பு அட்டை உலகின் மிகப்பெரிய வழிபாட்டுத்தலம் என்று காட்டப்படுகிறது. இந்தத் தலைப்பின் மிகப்பெரிய என்ற சொற்றொடரை விளக்கம் வகையில் தொடரும் ஷாட்டுகள் மிகக்கவனத்துடன் எடுக்கப்பட்டு, தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்த உண்மை நிகழ்வுப் பகுதியில் காட்டப்படும் முதல் வழிபாட்டுத்தலம் கோயிலாக இல்லாமல் ஒரு மசூதியாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அதன் படிகளிலிருந்து மேல் நோக்கிய கோணத்தில் அமைந்துள்ள அந்த ஷாட் ஜும்மா மசூதிக்கு ஒரு பிரம்மாண்டமான தோற்றத்தை அளிக்கிறது.

டன்லப் டயர்களுக்கான விளம்பரத்தைத் தாங்கியுள்ள ஒரு டிராம் வண்டி அருகில் கடந்து செல்வதையும் நாம் காணமுடிகிறது.

அடுத்ததாக, காட்டப்படுவது பனாரஸ் (காசி) நகரம். கூடவே இந்துக்களால் மிகவும்

புனிதமான நகரங்களையும் விடப் புனிதமாகக் கருதப்படும் உலகின் மிகப்பழமையான நகரம் என்ற தலைப்பு அட்டையும் தோன்றுகிறது.

கங்கை நதியில் மிதந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு படகிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பழக்கமான பனாரஸ் நகர கட்டங்களை பார்க்கிறோம். தாழங்குடைகளின் நிழலில் பக்தகோடிகள் கங்கைக்கரைப் படித்துறைகளில் அமர்ந்திருக்கும் காட்சி தொடருகிறது.

ஒரு தலைப்பு அட்டை பளிச்சிடுகிறது : கயா பதினாறு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் கட்டப்பட்ட புத்தர் கோயிலால் பிரபலமானது... தலைப்பு அட்டை மெல்ல மறைய, வெள்ளாடை அணிந்த வெளிநாட்டு சுற்றுலாப் பயணிகள் (அவர்களது தோற்றத்திலிருந்து அவர்கள் இங்கிலாந்து நாட்டினர் என்பது தெளிவு) காணப்படுகிறார்கள். அவர்களைச் சுற்றிலும் இடுப்பு வரை மட்டுமே ஆடை அணிந்த இந்தியக் குடியானவர்கள் மற்றும் சாதுக்கள் நின்றிருக்கின்றனர். ஒரு பாம்பாட்டி தன்னுடைய வேடிக்கைகளை காட்டிக் கொண்டிருக்கிறான். ஒரு கரடியை நடனமாட வைத்துக் கொண்டிருக்கிறான். இன்னொரு வித்தைக்காரன். தெருவோரத்தில் நின்று விற்றுக் கொண்டிருக்கும் ஒருவனின் கலைப்பொருட்களால் கவரப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள் பல சுற்றுலாப்பயணிகள்.

மறுபடி ஒரு தலைப்பு அட்டை: 'புத்த கயா கோயில்', காமிரா, கோபுரத்தின் உச்சியிலிருந்து தொடங்கி மெல்லக் கீழ்நோக்கி இறங்கி கோயில் வாயிலில் நடந்து கொண்டிருக்கும் மக்களைக் காட்டுகிறது. தியான நிலையில் அமர்ந்திருக்கும் புத்தர் சிலையை நோக்கி வியந்து கொண்டிருக்கும் சுற்றுலாப் பயணிகளை நாம் இப்போது பார்க்கிறோம். புத்தர் சிலையிலிருந்து காமிராப்பார்வை நகர்ந்து கீழே தலையில் அமர்ந்திருக்கும் சாமியார்களையும், சாதுக்களையும் காட்டுகிறது.

மற்றொரு தலைப்பு அட்டை : போதிமரம் ஞான மரம்

ஒரு வயதான தாடிவைத்த சாமியார் தனது கம்பை ஊன்றியவாறு எழுந்து நிற்கிறார்.

மற்றொரு தலைப்பு அட்டை : ...இம்மரத்தின் நிழலில் அமர்ந்து நாற்பது நாட்கள் நாற்பது இரவுகள் தியானம் செய்து இளவரசர் கௌதமர் மனிதர்களின் துன்பங்களுக்கெல்லாம் நிவாரணம் கண்டார்...

பாரம்பரிய வடிவ மரபில் கதை சொல்லுதல்

மரியாதைக்குரிய அந்த வயதான தாடிவைத்த சாமியார் தமது கை அசைவுகளாலும் ஜாடைகளாலும் ஆங்கில சுற்றுலாப் பயணிகளிடம் புத்தரின் கதையை சொல்லத் தொடங்குகிறார்.

ஒரு தலைப்பு அட்டை காட்டப்படுகிறது:

... கிறிஸ்து பிறப்பிற்கு சுமார் ஆறு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்... இமயமலையின் அடிவாரத்தில் மகத சாம்ராஜ்யம் நிலவி வந்தது. சுத்தோதனர் என்ற பக்திமான் ஒருவர் அதன் வேந்தனாக ஆண்டு வந்தார்...

இந்த அறிமுக அட்டைக்குப்பிறகு கயா, போதிமரம், புத்தர் சிலை ஆகியவை மீண்டும் காட்டப்படுகின்றன.

அக்கால கட்டத்தில் மிகவும் புதுமை எனக் கருதப்பட்டிருக்கக் கூடிய வகையில் புத்தரின் வரலாறு ஃபிளாஷ்பேக் முறையில் தொடங்குகிறது.

(அந்த வயதான தாடிவைத்த சாமியார் ஆங்கில சுற்றுலாப் பயணிகளுக்குச் சொல்வது போல கதை அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது.)

மன்னர் சுத்தோதனரும் இராணியும் அரண்மனை வராந்தாவில் அமர்ந்து சதுரங்கம் விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் அருமையான காட்சி நம் கண்முன் விரிகிறது. இரு வேலையாட்கள் அவர்களுக்கு இரு பக்கங்களிலும் நின்று கொண்டு அதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

வழக்கமான, மன்னர்களுக்கான டாம்பீ கமோ, இதர ஆடம்பரங்களோ இல்லாமல், பாசமும், நேசமும், மிக்க நெருக்கமும், ஆழமான உணர்வுகளும் ஒருவருக்கொருவர் அக்கறையும் கொண்ட அந்த அரச தம்பதியரின் குடும்பப் புகைப்படம் போல அந்த ஆரம்ப ஷாட் அமைந்துள்ளது.

உடன் நடிக நடிகையரின் பெயர்ப்பட்டியல் அவர்கள் ஏற்றிருக்கும் கதாபாத்திரங்களின் பெயர்களுக்கெதிராக எழுதப்பட்டிருப்பதான அட்டை பளிச்சிடுகிறது.

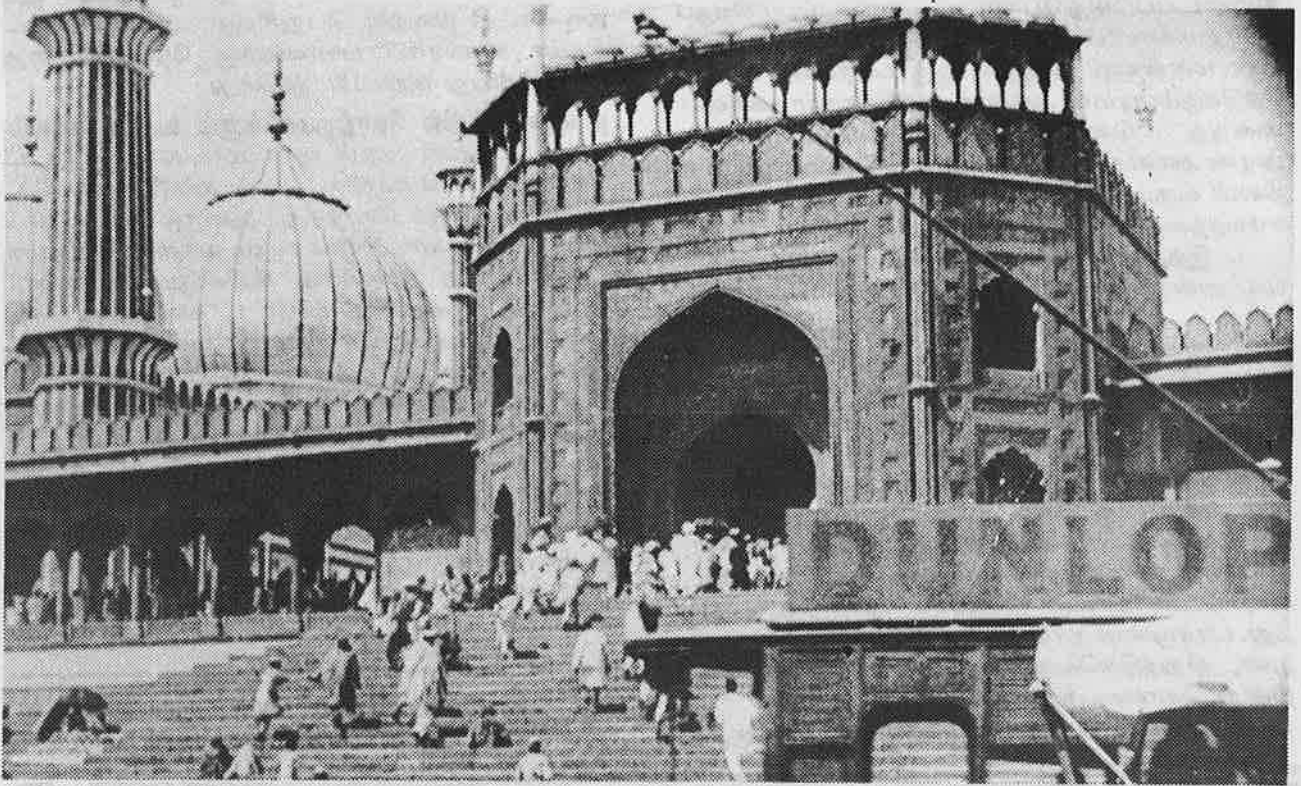
...சுத்தோதனர்-சாரதா உகில் (பெயர் காண்பிக்கப்பட்டவுடன் சுத்தோதன மன்னரின் கருத்த முகம் க்ளோஸ்-அப்பாகக் காட்டப்படுகிறது. (மன்னரின் உடல் மற்றும் முகத்தின் கருமையைப் பார்த்து நாம் வியக்கிறோம். இந்திய அரசன் ஒருவனின் வழக்கத்திற்கு மாறான திரைப்பட பிம்பம்...)

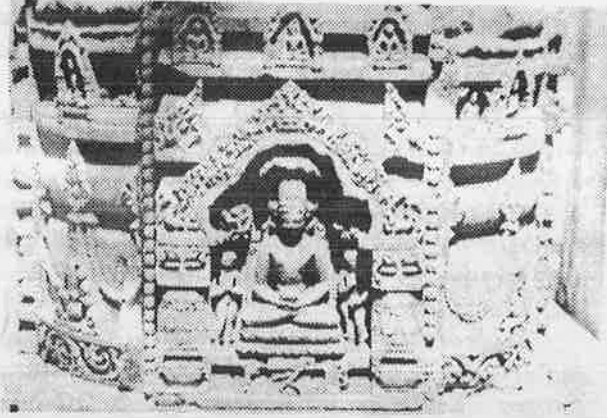
மன்னரின் துணைவி மாயா ராணிபாலா சூரிய ஓளி பட்டுக் கருத்துப்போன நகைகள் நிறைய அணிந்து ராணியின் முகம் க்ளோஸ்-அப்பாகக் காட்டப்படுகிறது.

ராணியும் மன்னரைப்போலவே கருப்பாகவே இருக்கிறாள். அவளைக் கவர்ச்சிகரமாகக் காட்ட எவ்வித முயற்சியும் செய்யப்படவில்லை.

மறுபடியும் காமிரா மன்னரின் முகத்தைக் காட்டுகிறது. பிறகு மெல்ல இறங்கி அவர்களிருவரும் தாயக்கட்டம் விளையாடுவதைக் காட்டுகிறது.

தாயக்கட்டையை வீசிப்போடும் ஒரு கையின் க்ளோஸ்-அப் இடைச் செருகலாகக் காட்டப்பட்ட பின் காட்சி எதிர் திசைக்கு மாறுகிறது. காமிராப் பார்வை அந்த அரண்மனைக் கட்டிடத்திற்கு வெளிப்புறத்திற்கு மாறுகிறது. இதுபோல, ஆரம்ப ஷாட்டிற்குப் பிறகு காமிராப் பார்வையை 180 டிகிரி எதிர்ப்புறமாக





(ஓரிரண்டு இடைச் செருகல்களுக்குப் பிறகு இடம் மாற்றும் வழக்கம் இப்படத்தில் பல இடங்களில் விடாப்பிடியாக கடைப்பிடிக்கப்பட்டிருப்பதை நாம் காண முடிகிறது.)

தமது சிம்மாசனத்திற்கு ஓர் உண்மையான வாரிசைக் கண்டு பிடிக்க மன்னரின் தேடல்

தாய்மையுறுவதால் கிடைக்கக்கூடிய

ஆனந்தத்தை அடைய முடியாத ராணி மிகவும் வருத்தத்திலிருக்கிறாள். இதைக்காட்ட, விழி லென்ஸ ஷாட் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சோகமான ராணியின் முகத்தின் மீது மூன்று கவரி மான்கள் ஒருவதுபோல தந்திரக்காட்சி பயன்படுத்தப்பட்டு, ராணியின் தாய்மை உணர்வுகள் தூண்டப்படுவதுபோல காட்டப்படுகிறது. பொதுமக்களின் குழு ஒன்று குவித்த கைகளுடன் மன்னனை அணுகி, ஒரு வாரிசைத் தேர்ந்தெடுக்கும்படியும் அல்லது மற்றொரு ராணியை மணந்து கொள்ளும்படியும் வேண்டுகிறது. அரண்மனைகளில் நீண்ட நெடுங்காலமாக நிலவி வரும் வழக்கமொன்றுக்கு மன்னன் தனது சம்மதத்தை அளிக்கிறான்.

இந்த நாட்டின் அந்நாளைய சட்டங்களின் படி அன்றிலிருந்து பத்தாம் நாளில் அலங்கரிக் கப்பட்ட பட்டத்து யானையின் துதிகையில் ஒரு மாலையைக் கொடுத்து பொதுமக்களின் கூட்டத்தினிடையே வரச்செய்வார்கள். அந்த யானை மாலையை எந்தவோர் இளைஞனின் கழுத்தில் போடுகிறதோ அவனையே மன்னனின் உண்மையான வாரிசு என்றும் இளவரசன் என்றும் அறிவிப்பார்கள்.

குறிப்பிட்ட அந்த நாளில் குதிரைவீரர்கள் முன்னால் பாய்ந்துவர, அலங்கரிக்கப்பட்ட அம் பாரியுடன் யானை பின்னால் அசைந்து வருகிறது. பாசமுள்ள தாய்மார்கள் தங்கள் மகன்களை முன் நிறுத்திக்கொண்டு ஆவலுடன் வீதியில் நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள்.

ஒரு தாய் நிர்வாணமான தனது ஆண்குழந்

தையை உயரே தூக்கிப்பிடிக்கிறாள். மற்றொருத்தி தன் மகனை அவசர அவசரமாகக் குளிப்பாட்டிக் கொண்டிருக்கிறாள். குதிரைமீது அமர்ந்துள்ள வீரர்கள் குழந்தைகளை தூக்கிப்பிடித்து யானையிடம் காட்டும் தாய்மார்களைத் தாண்டிக் கொண்டு விரைகிறார்கள்.

யானை தனியாக நின்றுகொண்டிருக்கும் ஒரு சிறுவனை தனது துதிகையால் உயரே தூக்குகிறது, பிறகு சிறிது தூரம் நடந்து சென்ற சிறுவனின் தாயிடம் ஒப்படைத்துவிட்டு, தொடர்ந்து நடக்கிறது. காவலர்கள் யானையைப் பின் தொடருகின்றனர்.

(அந்தத் தாயின் முகத்தில் தோன்றியிருக்கக்கூடிய மலர்ச்சியையும் பெருமிதத்தையும் படத்தின் இயக்குனர் ஓர் இடைச்செருகல் ஷாட் மூலம் காட்டியிருக்கக்கூடாதா என்று நாம் எண்ணுகிறோம்.)

மற்றொரு தாய் இன்னமும் கூட தனது மகனை உயரே தூக்கிப் பிடித்துக் கொண்டு ஆவலுடன் காத்திருக்கிறாள்.

பட்டத்து யானை அரண்மனைக்குள் நடத்திச் செல்லப்படும் அதே நேரத்தில் பல தாய் மார்கள் தங்கள் மகன்களை யானையை நோக்கி ஆர்வத்துடன் உயர்த்திப்பிடித்துக் கொண்டே அதைப்பின் தொடருகிறார்கள். ஆனால் யானை அரண்மனைக்குள் நுழைந்ததும், அதன் கதவுகள் சாத்தப்படுகின்றன.

யானை நமது பார்வைக்கு எதிர்ப்புறமாக அரண்மனைக்குள் (காமிராவுக்கு தனது பின்புறத்தைக் காட்டிக் கொண்டு) நுழைவதுடன் இந்தக் காட்சி நிறைவு பெறுகிறது. ஆரம்பக் காட்சியின் காமிராப் பார்வைக்கு நேரெதிரானது இது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நிகழ்காலத்தில் தோற்றமளிக்கும் கடந்த காலம்

படத்தின் முதல் ஷாட்டில் காட்டப்பட்ட யானை உண்மையில் படம் தயாரிக்கப்பட்ட நிகழ்காலத்தைச் சேர்ந்தது, ஆனால் மேலே விவரிக்கப்பட்ட காட்சியில் வரும் யானை கற்பனை யானை கடந்த காலத்தை கிறிஸ்துவுக்கு சுமார் ஆறு நூற்றாண்டுகள் முற்பட்ட காலத்தை பிரதிபலிக்கிறது. ஆயினும் இரண்டு யானைகளுக்கும் இடையிலான வினோத ஒற்றுமையும் (உண்மையில் ஒரே யானைதான் இரண்டு காட்சியிலும் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது) காட்சிகளின் பின்புலமும், நம்மை வியக்க வைக்கிறது. கடந்த காலத்தையும் நிகழ்காலத்தையும் பிரித்துக் காட்டும் அந்த மெல்லிய இழை, நிகழ்காலத்திலேயே கடந்த காலமும் நிலவுகிறதோ என்ற ஐயப் பாட்டை நம்மிடம் எழுப்புகிறது!

(தொடரும்)

தமிழாக்கம் : அறந்தை மணியன்

மலேசியா:

வன்முறை படங்களுக்குத் தடை



மே மாதம் ஒன்றாம் தேதியிலிருந்து வன்முறை படங்கள் தடை செய்யப்படும் என அரசாங்கம் முடிவெடுத்திருப்பதை பினாங்கு பயனீட்டாளர் சங்கம் மகிழ்ச்சியோடு வரவேற்றது.

வன்முறை படங்கள் தொலைக்காட்சியில் இனிமேல் ஒளிபரப்பப்படமாட்டாது என தகவல் அமைச்சர் டத்தோ முகமட் ரஹ்மாட் அறிவித்திருப்பதானது, மக்களிடையே குறிப்பாக இளைஞர்களிடையே கட்டொழுங்கையும் நன்னெறியையும் வளர்க்கும் என பினாங்கு பயனீட்டாளர் சங்கத் தலைவர் திரு எஸ்.எம். முகம்மது இதரிஸ் கூறினார்.

தடை செய்யப்பட்டதற்கான இந்த முடிவு காலதாமதமாக மேற்கொள்ளப்பட்டாலும் கண்டிப்பாக பின்பற்றப்படும் என தாங்கள் நம்புவதாக திரு இதரிஸ் தெரிவித்தார்.

ஏற்கனவே இதே போன்ற பல அறிவிப்புகளை தகவல் அமைச்சர் அறிவித்திருந்தார். ஆனால் தொடர்ந்து வன்முறைப் படங்கள் காட்டப்பட்டுதான் வந்தன.

தொடர்புச் சாதனங்களில், தொலைக்காட்சி வழியாய் காட்டப்படுகின்ற படங்கள் மக்களின் மனதை மிக எளிதாக கவர்ந்து விடு

கின்றன. அதுவே வன்முறையாக இருக்கும்போது, அதனை இளைஞர்கள் பின்பற்றி நடக்க ஆரம்பித்துவிடுகின்றார்கள் என இதரிஸ் கூறினார்.

அண்மைய காலமாக வெளி வருகின்ற வன்முறை தமிழ்ப்படங்களால் இந்திய இளைஞர்கள் வன்முறை செயல்களில் ஈடுபட நேரிடுகிறது என்பதையும் திரு இதரிஸ் சுட்டிக்காட்டினார்.

இந்திய இளைஞர்களின் இந்த குற்றவியல் செயல்நாளுக்குநாள் அதிகரித்து வருகின்றது என்பதை பத்திரிக்கைகளை படித்தே தெரிந்துக் கொள்ள முடிகிறது.

நாயகன், அமரன், தளபதி, அரசன், சத்ரியவம்சம், சத்யா, தாய்மொழி, பரதன், தேவர்மகன் போன்ற படங்கள் பல குண்டர் கும்பல்

களை உருவாக்கியிருக்கின்றது. இளைஞர்கள் இதுபோன்ற படங்களின் பெயரை வைத்துக் கொண்டு ஆங்காங்கே செயல்பட்டு வருகின்றனர். இதற்கு ஒரு முடிவு கட்ட வேண்டும்.

தக்க நேரத்தில் இது போன்ற வன்முறை படங்களை தடை செய்ய ஆர்.டி.எம். முடிவெடுத்திருப்பது பாராட்டப்படக்கூடிய ஒரு செயலாகும்.

தொலைக்காட்சி மற்றும் திரையரங்குகளில் மட்டுமல்லாது, வீடியோவில் வரும் படங்களையும் தடைசெய்ய அரசாங்கம் தக்க நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டும். தடைசெய்யப்படும் வன்முறை படங்களின் வீடியோ நாடாக்களை விநியோகிப்பவர்கள் மீது நடவடிக்கை எடுப்பதோடு, அதனை கைவசம் வைத்திருக்கும் பயனீட்டாளர்கள் மீதும் நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டும். ஆரோக்கியமான சமுதாயத்தை உருவாக்குவதற்கு இந்த நடவடிக்கை மிக அவசியமாகிறது என பி.ப.சங்க தலைவர் திரு இதரிஸ் கூறினார்.

பினாங்கு பயனீட்டாளர் குரல், மே 1993

ஒரு சகாப்தத்தை மீட்கும் பணி

சத்யஜித் ராய் மேற்கின் கண்டுபிடிப்பு என்பது கசப்பான ஆனால் மறுக்கவியலாத உண்மை. தவறான காரணங்களுக்காக சில சமயங்களில் பாராட்டப்பட்டிருந்தாலும் ராயின் உயர்வை அலசிப் புரிந்து கொண்டவர்கள் மேற்கத்திய ரசிகர்கள் தான். ராயைப் புரிந்து கொள்வதிலும் ரசிப்பதிலும் பின்தங்கிய நாம் அவரது படங்களைப் பாதுகாப்பதிலும் சிறிதும் பொறுப்பற்றவர்களாக இருக்கிறோம்.

உலக சினிமா சாதனையாளர்களுள் எவருடைய நெகடிவ் பிலிம் சுருளாவது மிகவும் மோசமான நிலையை அடைந்திருக்கிறது என்றால் அது சத்யஜித் ராயினுடையதுதான், என்பதை உணர்ந்த அகாதமி ஆஃப் மோஷன் பிக்சர் ஆர்ட்ஸ் அண்ட் ஸயன்ஸ் (யுனைடெட் ஸ்டேட்ஸ்) டேவிட் ஷெபர்டு (David Shepard) என்பவரை புனருத்தாரண பணிக்காக அனுப்பிவைத்தது.

நெகடிவ் படங்களை மீட்பதில் நிபுணரான ஷெபர்டு, லூயிசிமியோர் பிலிம் அண்ட் டெலிவிஷன் சென்டரில் டைரக்டராகப் பணியாற்றுவார். நிறைய புத்தகங்களையும் கல்வி சரித்திர சம்பந்தப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளையும் டி.வி. தொடர்களையும் தயாரித்தவர். டாகுமெண்டரி படங்களையும் டைரக்ட் செய்துள்ளார். அரிய பிம்பங்கள் (Precious images) என்னும் அவரது ஏழு நிமிடப்படம் 1986ஆம் ஆண்டில் அகாதமியிடமிருந்து ஒரு விருதினைப் பெற்றது.

சென்ற வருடம் டிசம்பர் மாத இறுதியில் கல்கத்தாவிற்கு வந்து, ராய் படங்களை மீட்கும் பணியில் பத்து நாட்கள் ஈடுபட்ட ஷெபர்டை அசோக் நாக் பேட்டி கண்டார். அதிலிருந்து சில பகுதிகள்:

ராயின் படங்கள் அபாயகரமான நிலையில் இருப்பதை அகாதமி எவ்வாறு உணர்ந்தது?

அவரது படங்களின் பிரதிகள் அதிகமாக புழக்கத்தில் இல்லை. சிலபிரதிகள் மீது பாதுகாப்பு தரும் பூச்சுகளும் இல்லை. இந்தப் படங்கள் பிழைத்திருப்பது என்பது இவற்றின் ஆதார நெகடிவ் பிலிம்கள் கையாளப்படுவதை பொறுத்ததாகிறது. ஒவ்வொரு முறையும் ஒரு 16 எம்.எம். பிரிண்ட் தேவைப்படுகிறது என்றால் இந்த நெகடிவ்கள் ஒரு நவீன மேற்பூச்சுடன் மெஷினில் ஓட்டப்படுகின்றன. ஆஸ்கார் பரிசளிப்பின் போது காட்டப்படுவதற்கு ராயின் படங்களிலிருந்து ஒரு கௌரவமான தொகுப்பை உருவாக்கக்கூட அகாதமி மிகவும் கஷ்டப்பட்டது. கடைசியாக அது வீடியோ கேசட்டுகளை பயன்படுத்த வேண்டியதாயிற்று. இதுகூட சாத்தியமானதற்கு காரணம் அவரது படங்களில் சிலவற்றை இங்கிலாந்திலுள்ள வர்த்தக டெலிவிஷன் வாங்கியிருந்தது. அந்த 35 எம்.எம். பிரிண்டுகள் இங்கிலாந்து டெலிவிஷனில் ஒளிபரப்பு வதற்கென்று பிரத்யேகமாக அனுப்பப்பட்டிருந்தன. தியேட்டர்களில் திரையிட பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தபடியால் அவை நல்ல நிலையில் இருந்தன. ஆனால் ப்ரொஜக்ஷனுக்காக வந்த அந்த பிரிண்டுகளை திரையில் காட்ட உபயோகிப்பதற்கு தான் பயன்படுத்த முடியுமே தவிர அதைப் பேணிப் பாதுகாக்க முடியாது. எனவே இந்த திட்டத்தை ஒருகுறிப்பிட்ட காலகட்டத்திற்குள் நிறைவேற்ற முடியாது. இதற்கு நான்கைந்து வரு

டங்கள் பிடிக்கலாம். இந்த படத்தின் பிரதிகள் ராயின் படங்களை படிப்பதற்கும் அவைபற்றி எழுதுவதற்கும் கிடைக்கக்கூடும். அவற்றை பார்க்க விவாதிக்க ஏற்படும் சந்தர்ப்பம் மட்டுமே அவற்றை பிழைத்திருக்கவும் வைக்கமுடியும்.

நீங்கள் கடந்த சில நாட்களாக ராயின் நெகடிவ்களை ஆராய்ந்து வருகிறீர்கள். அவற்றின் தற்போதைய நிலைகுறித்து உங்களது எண்ணம் என்ன?

மேற்கு வங்காளத்தில் இடைநிலை நெகடிவ்களை (Intermediate) உபயோகிக்காது எல்லா வற்றிற்கும் நெகடிவ் மீதே கையை வைப்பது என்னும் பழக்கம் இருந்து வருகிறது. இருந்தும் கூட இவை பொதுவாக நல்ல நிலையில் காணப்படுகிறது. (பதேர் பாஞ்சாலியைத் தவிர) மற்றவை ஆங்காங்கே தேய்மானங்களுடன் தென்படினும் ஓரளவு சுமாரான உபகரணங்களை வைத்து அவற்றை சுலபமாக மீட்டு விடலாம். தற்போது பதேர் பாஞ்சாலியைத்தவிர மற்றவை அபாயகரமான நிலையில் இல்லை. அதாவது ரசாயன விளைவுகளால் அவை பாதிக்கப்படுமுன் ஏதாவது உடனடியாக மீட்டுபணியில் ஈடுபட்டால் அப்போதும் கூட படங்கள் பாழாவதைத் தடுக்க பராமரிப்பிற்கு வேண்டிய மூலகங்களைத் தருவிக்க வேண்டும். உயர்தரமான பிரதி ஒன்றினை பாதுகாப்பான சூழலில் பத்திரப்படுத்துவதே சரியான பராமரிப்பு முறையாகும். அவ்வாறு செய்யப்பட்டால் அணு வெடிப்பிற்கூட அது தாக்குப் பிடிக்கும். எனவே நெகடிவ்களை

ராய் படங்களைக் காண்பதில்

ஆர்வம் தூண்டப்படுவது என்பது

சற்று கடினமான விஷயம். இங்கே

யு.எஸ்.இல் அவரது வெகுசுறைவான

படங்களே நல்ல நிலையில் பார்க்கக்

கிடைக்கின்றன.

அந்த நிலைக்கு கொண்டுவந்து அவற்றின் மூலம் கிடைக்கும் பிரதிகளை ஆரம்பத்தில் நெகடிவிலி ருந்து நேரடியாக எடுக்கப்பட்ட பிரதிகளைப் போன்று இருக்குமாறு செய்யவேண்டும்.

பதேர் பாஞ்சாலி உண்மையிலேயே அந்த அளவிற்கு மோசமான நிலையிலுள்ளதா?

ஆமாம். பதேர் பாஞ்சாலி ஆபத்தான நிலையில் உள்ளது. அந்தப் படம் 12 ரீல்கள் கொண்டது. ரசாயன விளைவுகளால் மூன்று ரீல்களின் பகுதிகள் நாசமடைந்து விட்டன. மற்றும் மூன்று ரீல்களின் பாகங்களைத்தான் முழுமையான பிரதியை உருவாக்க பயன்படுத்த வேண்டும். படம் சிதைந்து பல இடங்களில் ஒட்டப்பட்டு இருக்கிறது. சில ரீல்கள் நன்றாக உள்ளன. அவற்றை நாம் சரியாக பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். உதாரணமாக நெகடிவிற்கு உயிர் கொடுக்க வேண்டி அதன் மீது ஒரு பூச்சு கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த மாதிரி வேலையை ஹாவிவுட் அல்லது யு.கே. இல் தான் செய்யமுடியும். இந்தப்பூச்சை யார் கொடுத்தார்களோ அவர்களால்தான் அதை நீக்க முடியும். இந்த பூச்சில் தூசுகள் சிக்கிக் கொண்டிருப்பதால் இதை உரித்து எடுக்க வேண்டும். துரதிஷ்ட வசமாக இந்த வேலையை எக்குத்தப்பாக யாரோ செய்ததில் பூச்சு மெலிதாக்கப்பட்டு பிரிண்டின் மீது கறைப்பட்டது தான் மிச்சம். எனவே இப்போது என்ன செய்ய வேண்டும் என்பதைப் பார்க்க வேண்டும். ஒரு ரசாயனவாதி இப்பூச்சுகளை அகற்றும் வரை இதுபற்றி எதுவும் கூற முடியாது. பின்னர் அதன் பிற பிரச்சனைகளை நாம் அணுகத் தொடங்கலாம். ஆங்காங்கே மூல நெகடிவ் காப்பாற்ற இயலாதபடி சிதிலமடைந்துள்ளது. அல்லது தரம் குறைந்த பிரதியால் இடம் பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது.

கல்கத்தாவில் உங்களால் எத்தனை படங்களை ஆராய முடிந்தது?

ச ல ன ம்

பதினொரு படங்களை பார்த்திருப்பதாக நம்புகிறேன். மேலும் ஆறு படங்களை பம்பாயில் பார்க்க உள்ளேன். புறப்படுமுன் ராயின் 20 படங்களை பரிசோதிக்கமுடியுமென நினைக்கிறேன். பிற படங்களைப் பற்றி பி.கே. நாயர் மூலம் நம்பகமான தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன. அதேபோன்று ஜெர்மனி, இங்கிலாந்து ஆகிய நாடுகளில் பத்திரப்படுத்தப்பட்டுள்ள நெகடிவ் கள்பற்றி அதன் தயாரிப்பாளர்கள் நம்பகமான தகவல்கள் தந்துள்ளனர். பிரச்சனைகளைப் பொருத்தவரை படத்திற்கு படம் பெருத்த ஒற்றுமைகள் உள்ளன. எனவே எதிர்பாராமல் வரும் அபாயத்தை கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளாது அனுமானித்தால் நான் பார்க்காத படங்களை நல்ல நிலைக்குக் கொண்டுவர அதிகம் பிரயாசைப்படத் தேவையில்லை என்று தோன்றுகிறது.

யு.எஸ்.இல் ஆஸ்கார் பரிசுக்குப் பிறகு ராய் படங்களைக் காணும் ஆர்வம் தூண்டப்பட்டுள்ளதா? 'அபு மூன்றன் தொகுதி' அமெரிக்க விமர்சகர்களையும் பார்வையாளர்களையும் குலுக்கிய அந்த ஆரம்ப வருடங்களுக்குப் பிறகு ராய் படங்களை வெளியிடுவதில் இருந்த தொய்வினை எவ்வாறு அர்த்தப்படுத்துகிறீர்கள்?

ராய் படங்களைக் காண்பதில் ஆர்வம் தூண்டப்படுவது என்பது சற்று கடினமான விஷயம். இங்கே யு.எஸ்.இல் அவரது வெகுசுறைவான படங்களே நல்ல நிலையில் பார்க்கக் கிடைக்கின்றன. இந்தக் கேள்விக்குப் பதில் 1993 கோடையில் தான் கிடைக்கும். இஸ்மாயில் மர்சண்ட் ராயின் ஏழு படங்களை யு.எஸ்.இல் திரையிட வாங்கியுள்ளார். அவரது விற்பனை உயர்த்தும் திறமை உற்சாகப் படும்படி இல்லாத

பதேர் பாஞ்சாலி



ராயின் படைப்புகளை அறிந்தவர்கள்

இன்று வெகு சிலரே, திரும்பவும்

கற்பிக்கப்படுவதன் மூலம் தான்

ராய் அறியப்பட வேண்டும்.

படியால் ராய்க்கு கொடுக்கப்பட்ட ஆஸ்கார் அப்போது கை கொடுக்கலாம்.

அறுபதுகளின் பார்வையாளர்கள் இப் பொழுது சினிமா பார்க்கும் பழக்கமில்லாத நடுத்தர வயதினர்களாகி விட்டனர். உண்மையைக் கூறினால் ராயின் படைப்புகளை அறிந்தவர்கள் இன்று வெகு சிலரே, திரும்பவும் கற்பிக்கப்படுவதன் மூலம் தான் ராய் அறியப்பட வேண்டும். சர்வதேச சினிமா சந்தையின் போக்கு யு.எஸ்.இல் மாறிவிட்டது. இம்மாதிரியான படங்கள் பிரபலமான காலத்திலிருந்ததை விட இப்போது அது குறைந்து விட்டது. எட்வர்ட் ஹாரிசன் ராயின் படங்களை விநியோகித்த அந்நாட்களில் ஃபெல்வினி, பெர்க்மன் ட்ரூஃபோ, குனிவோவா ஆகியோரது படங்கள் பரபரப்பாக ஓடின. இப்பொழுது இந்தப்படங்களில் ஏதோ ஒன்றுதான் வெற்றிபெறுகிறது. அறுபதுகளின் பின்பகுதியில் வெளிநாட்டுப் படங்கள் அமெரிக்க நகர்ப்புற சினிமா சந்தையை 10 சதவிகிதம் ஆக்ரமித்திருக்கின்றன. இப்பொழுது அது கால் சதவிகிதம். (சிரிக்கிறார்) சுவாரஸ்யமான படங்கள் தயாரிக்கப்படுவதில்லை என்று இதற்கு பொருள் இல்லை. படம் பார்ப்பவர்கள் தனித்துவம் கொண்ட புத்தி பூர்வமான படங்களை விட்டு துரிதகதிப் படங்களை Action films நோக்கி நகர்வதாகத் தெரிகிறது. சமீபகாலங்களில் வந்த அமெரிக்க வசூல் படங்களைப் பாருங்கள்.

ஆஸ்கார் பரிசு கொடுக்கப்பட்ட பிறகு தான் அவரது படங்களை புனருத்தாரணம் செய்யவேண்டும் என்று அகாதமி நினைக்கத் தொடங்கியதா?

இல்லை. அவரது படங்களை மீட்கும் வேலை இரண்டு காரணிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. பேராசிரியர் திலீப் பாசு இத்தகைய எண்ணத்தை வெகுநாட்கள் கொண்டிருந்தது மட்டுமின்றி இதை செயலாக்க இந்தியாவிலுள்ள பொறுப்பாளிகளுக்கும் அகாதமிக்கும் இடையே உற்சாகத்துடன் ஈடுபட்டதை ஒரு காரணமாகக் கூறவேண்டும். இரண்டாவது ஆஸ்கார் பரிசின் போது ராயின் படங்களை தொகுக்க முடியாது அவதிப்பட்ட அகாதமியின் அனுப

வம். ராயின் படங்களைப் போலவேறு எவரது படங்களும் இந்த அளவிற்கு சிதிலமடையவில்லை என்பதை உணர்ந்து கொண்டபிறகு அகாதமிக்கு வேறு பிரச்சனை ஏதும் எழவில்லை.

பிலிம் மீட்டு பணியில் உங்களது தனித்த ஆர்வம் பற்றி பேசவிரும்புகிறேன். அது குறித்த உங்களது அசாத்திய அனுபவங்களிலிருந்து சிலவற்றை விவரிக்க முடியுமா?

அம்மாதிரியான அனுபவங்கள் எனக்கு இந்த வருடம் இரண்டு ஏற்பட்டது. பதேர் பாஞ்சாலியின் மூல நெகடிவ் அடங்கிய முதல் பெட்டியைத் திறந்து அதை எடுத்த போது; மற்றது சாப்ளிளின் கோல்ட்ரஷ் படத்தின் மூல நெகடிவை தற்செயலாக பார்த்தபொழுது. சாப்ளின் ஆசாமிகள் 'கோல்ட்ரஷ்'வை தாங்கள் வைத்திருந்ததைக் கூட தெரியாமலேயே இருந்தனர் என்பது உங்களுக்குத் தெரியுமா? ஜப்பானிய எழுத்துக்களால் குறிக்கப்பட்டிருந்த ஒரு பெட்டி ஒரு கிடங்கில் இருந்தது. அதை இங்கிலாந்தின் கிராமப்புற பகுதியிலுள்ள படப்பெட்டிக் கிடங்குக்கு காரில் எடுத்துச் சென்றோம். நான் வேட்டையைத் துவங்கியபொழுது அது என்னை வெறித்துப் பார்த்தது. நான் Whoop என்று வண்டன் வரை கத்திக் கொண்டே சென்றதை நீங்கள் கேட்டிருக்கமுடியும். (வெடித்து சிரிக்கிறார்)

இன்று காலை நான் ஷேக்ஸ்பியரைப் படித்துக் கொண்டிருந்தேன். ஒரு சானட்டில் வரும் இரண்டு வரிகளை கல்கத்தாவில் இங்கு அமர்ந்து கொண்டு யோசிக்கும் பொழுது சினிமாவிற்கும் பொருந்துவதைப் பார்க்கமுடிகிறது. ஷேக்ஸ்பியர் 151 புத்தகத்தை எடுத்த பக்கங்களைப் புரட்டிவிட்டு சப்தமாகப் படிக்கிறார்.

So Long as man can breathe
their eyes can see
so Long lives this and
this gives life to thee

ராயின் படைப்புகள் குறித்தும் மற்றும் இறந்த பின்னும் தங்கள் படைப்புகள் மூலம் மக்களை நெகிழவைக்கும் விதமாக சாதனை ஏற்படுத்திய சினிமா கலைஞர்கள் குறித்தும் இவ்வரிகள் மூலம் சிந்தித்துக் கொண்டிருந்தேன். முந்தைய வருடங்களில் பிலிமை மீட்பது பற்றியாரும் சிந்திக்கவில்லை. காரணம் அதன் ஓடிசலான நிரந்தரமற்ற தன்மையை எவரும் அறிந்திருக்கவில்லை. சினிமா தெக்கின் முயற்சியினால் பிரான்சில் இன்று பிரெஞ்சு மொளனப் படங்களில் 15 சதவிகிதம் தான் எஞ்சியுள்ளது. என்னால் வர்த்தகரீதியான படங்களைத் தயாரிக்க முடியும். ஆனால் முர்னா, ராய் அல்லது சாப்

ளின் ஆகியோரது படங்களை நல்லநிலையில் வைத்திருப்பது அதைவிடவும் முக்கியமானதாகத் தோன்றுகிறது.

நீங்கள் ராயின் படங்களை வீடியோவில் ஒவ்வொரு இரவும் பார்ப்பதாயும் அவர் பற்றிய எழுத்துக்களை படிப்பதாயும் சன்திப் ராய் (ராயின் மகன்) கூறுகிறார். ராயின் பன்முகம் வாய்ந்த மேதமையை ஒன்றிணைக்கும் முயற்சியாக இதைக்கருதலாமா?

அவரது படங்கள் அறுபதுகளுக்குப்பின்னால் யு.எஸ்.இல் காண்பிக்கப்படாததால் நான் அவற்றைப் புரிந்து கொள்ள செய்யும் முயற்சியாக இதைக்கருதவேண்டும். சினிமாவை விரும்புவார் எவரும் மோசமான நிலையில் ராயின் படங்களைக் காண விழைய மாட்டார்கள். ராயின் கேமராமேன், சுப்ரதோ மித்ரா. நான் இந்தியா புறப்படுவதற்கு நான்கு நாட்களுக்கு முன் யு.எஸ்.ஸிற்ரு வந்து இளநிலை தயாரிப்பு நிகழ்ச்சியில் கேமரா வகுப்பில் பேசினார். ஏற்கனவே விநியோகத்தில் உள்ள ராயின் படங்களை அவர் அதில் காட்ட அனுமதிக்கவில்லை. அவற்றின் பிலிம் தரம் மோசமாக உள்ளது என்பதால். எனக்கு இங்கு அப்படங்களை அணுகமுடிவது ஒரு விஷயம். நான் முழுவதும் இப்படங்களைப் பார்க்கும் பொழுது அவற்றின் மேற்பூச்சான களங்கங்களை மீறிய சில விஷயங்களைத் தெரிந்து கொள்ளும் உற்சாகம் கொள்கிறேன்.

மீட்புப் பணி மிகவும் கடினமானது என்று உணர்கிறேன். நீங்கள் இந்தத் திட்டத்தை எங்கனம் நிறைவேற்றப் போகிறீர்கள். நீங்கள் கல்கத்தாவிற்கு மறுபடியும் வரும்படி இருக்குமா?

ராயின் ஒவ்வொரு படத்தின் நிலைமை பற்றியும் அதன் மீட்புப் பணிக்கான அணுகு முறைகள் பற்றியும் விரிவான அறிக்கை தயார் செய்வது முதல் கட்டவேலையாகும். அதன் மூலம் இத்திட்டத்திற்கான பணத்தேவையை உறுதி செய்யமுடியும். பணத்தை திரட்டுவதற்கான வழிமுறைகளையும் யோசிக்க அது ஏதுவாயிருக்கும். அதன் பெரும்பாலான தொழில் நுணுக்க வேலைகளை சென்னையிலோ பம்பாயிலோ வெளிநாடுகளிலிருந்து வரவழைக்கப்பட்ட நிபுணர்களின் கண்காணிப்பின் கீழ் நடத்திவிடலாம். விசேஷ கவனிப்பினைக் கேட்கும் அவரது ஆரம்பகாலப் படங்களை வெளிநாட்டிற்கு அனுப்பும்படி இருக்கக்கூடும். இந்த முயற்சியின் முக்கிய நோக்கம் அவரது அனைத்துப் படங்களுக்கும் உயர்ரதமான டீப் நெகடிவ்களை ஒன்று சேர்ப்பதாகும். புனருத்தாரணம் செய்யப் பட்ட மூல நெகடிவ்களை தயாரிப்பாளர்களின்

நாள் முழுவதும்

இப்படங்களைப் பார்க்கும்

பொழுது அவற்றின்

மேற்பூச்சான களங்கங்களை

மீறிய சில

விஷயங்களைத் தெரிந்து

கொள்ளும் உற்சாகம் கொள்கிறேன்.

டமே திரும்பவும் ஒப்படைக்கப்படும்.

நீங்கள் ராய் என்கிற மனிதனை நேரடியாக சந்திக்க முடியாமல் போனதற்காக ஒரு சிறு வருத்தத்தை கமந்து கொண்டு போக வேண்டும்.

விசித்திரமான முறையில் நான் அவரை சந்தித்ததாகவே உணர்கிறேன். நேற்று இரவு அவரது படிப்பறையில் புத்தகங்களையும் ரிகார்டுகளையும் பார்த்துக் கொண்டு இருந்தேன்.

மிகவும் பிடிப்பு வாய்ந்த குழு அவரிடமிருந்தது. அதிலிருந்த இருவர் அனில்சௌத்திரமேஷ ஆகியோர் எனக்கு கல்கத்தாவில் உதவி செய்து வருகிறார்கள். ராய்க்கும் அவர் குழுவிற்கும் இடையே இருந்த அன்பிணைப்பற்றி அவர்கள் கூறுகிறார்கள். ராய் எவ்வாறெல்லாம் தன்னை வெளிக்கொணர்வார்; எவ்வாறெல்லாம் படத்தில் வரும் காட்சிகளுக்கு சம்பந்தமான நிஜ வாழ்க்கையின் சம்பவக் குறிப்புகளைத் தருவார்; என்பதை சொல்கிறார்கள். அவரை பார்க்க முடியாதது குறித்து எனக்கு வருத்தமே! பதினேழு பதினெட்டு வருடங்களுக்கு முன்னால் நான் டைரக்டர்கள் கில்லில் சேரக் காரணம் அமெரிக்காவின் சினிமாவைச் சேர்ந்த எனது ஹீரோக்களை சந்திக்க வேண்டும் என்பதற்காகத்தான். ஹிட்ச்காக், லாங், ஹாக்ஸ், ஓயில்டர், கக்கர், வெல்ஸ், வெல்மன், காப்ரா ஜார்ஜ் ஸ்டீவன்ஸ், நான் அவர்களை எல்லோரையும் தெரிந்து கொண்டேன். சிலரை மிக நெருக்கமாக, டைரக்டர்களும் அவர்களது பொருத்தமாக உயர்ந்து நின்றார்கள். ராயும் நிச்சயம் அப்படி செய்வார் என்று நான் உறுதியாக இருக்கிறேன்.

மொழிபெயர்ப்பு : அம்ஷன் குமார்

நூலிலிருந்து.....

புரட்சிகர சினிமாவில் வடிவ - உள்ளடக்கப் பிரச்சினைகள்

மோர்க் சாஞ்சினெஸ்

Cinema in Focus; Pub. : Odyssey, Trivandrum;
Rs.95.00

புரட்சிகர சினிமாவில் அழகு அதன் இறுதிவடிவில் அல்லாமல் தயாரிப்பிலேயே இணைந்திருக்க வேண்டும். அழகு மற்றும் உள்ளடக்கத்தில் சரியான பொருத்தம் இருந்தாலேயே இது உண்டாகும். சினிமா சக்தி வாய்ந்ததாக இருக்க மேற்சொன்ன உறவு சரியாக இருக்கவேண்டும். இல்லையென்றால், அது வெறும் துண்டுப் பிரசுரமாகவே தங்கிப் போகும், அதில் உள்ளடக்கம் மிகச்சரியாகவும், வடிவம் முறைப்படுத்தப்பட்டு, முரடாகவும் இருக்கும். வடிவத்தில் ஒன்றிணைப்பு இல்லையென்றால், அது சினிமாவின் சக்தியைக் குறைத்து விடும். அதேபோல் உள்ளடக்கத்தின் தத்துவார்த்த இயங்கியலையும் அழித்து விடும். இறுதியில் நமக்குக் கிடைப்பது அடிப்படையில்லாத, மனிதத் தத்துவமோ, அன்போ இல்லாத மேம்போக்கான ஒரு கோட்டோவியமே. உணர்வுபூர்வமாக வெளிப்படுத்தப்படும் ஒரு படைப்பிலேயே இக்குணங்கள் தெரியவரும். மேலும் அது உண்மைக்குள் ஊடுருவதாகவும் இருக்கவேண்டும்.

தொடர்புபடுத்தல்

நமது முடிவுகளைத் தவறவிடாமல் இருக்க முதலில் நமது வழிகளைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும். போலி புரட்சிகரச் சினிமாவில் அழகு அழகிற்காகவே வணங்கப்படுவதைப் பார்க்கிறோம். அதற்கு புரட்சிகர கருத்துக்கள் ஒரு காரணமாக அமையும். அப்படங்களில் உள்ளடக்கமும் அழகும் சரியாகப் பொருந்தியிருப்பதாகத் தோன்றக் கூடும். ஆனால் இதன் முடிவை பார்வையாளர்களான மக்களிடமிருந்து பெறுவதே சரியான பரீட்சை. இப்படப்படிக்களில் உண்மையில் ஏதும் குறிக்கோள் இல்லை என்பதை இந்த மக்களே முதலில் கண்டுபிடித்து விடுகிறார்கள். சுயதிறமைகளை வெளிப்படுத்தவே இவை முயல்கின்றன என்று தெரிந்து கொள்கிறார்கள். இறுதியில் இப்படங்கள் அவர்களை சுவாரஸ்யப்படுத்துவதில்லை அதைப்பற்றி ஏதும் சொல்வதுமில்லை.

ஒரு கலைஞனின் தத்துவார்த்த விருப்பங்களைப் பொறுத்தே அவனுடைய தேர்வுகள்

அமையும். தன்னை புரட்சிகரக் கலைஞன் என்று அறிவித்துக் கொண்டிருப்பவன், யாரையும் குறிப்பிட்டுச் சாராமல் தன் படைப்பின் நியாயத்தில் நம்பிக்கை கொள்ளலாம். தன் தனிப்பட்ட வக்கிரங்களை வெளியிடுவதே முக்கியமென்று கருதலாம். அதை மற்றவர்கள் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமென்ற அக்கறையின்றியும் படமெடுக்கலாம். இப்படியெல்லாம் செய்தால் அவர் பூர்ஷ்வாக் கலையின் முக்கிய கருத்துக்களை ஏற்பவராகவே இருக்கிறார் என்று பொருள். மேலும், அவர் ஒரு சந்தர்ப்பவாதியே.

புரட்சிகர உள்ளடக்கத்தை வெளியிட பொருத்தமான வடிவங்களைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். அது மற்றவரை உள்ளடக்கங்களை வெளியிட பயன்படும் வடிவங்களைப் போலவும் இருக்கவேண்டும். மேலும் அது அனைவரிடமும் சென்று சேரவும் வேண்டும். காலனியாதிக்கம் பற்றிய படத்தில் விளம்பரப் படத்தின் உணர்ச்சிகரமான மொழியைப் பயன்படுத்துவதும் ஒவ்வாத ஒன்று. அந்த மொழி உள்ளடக்கத்தில் கண்டிப்பாய் தடையேற்படுத்தவே செய்யும். ஏனெனில் இம்மொழி உள்ளடக்கத்திற்கு முற்றிலும் அன்னியமான ஒன்று அறுபது நொடி விளம்பரம் படத்தில் கேமரா விளம்பரம் பொருளை நெருக்கமாகவும், தூரமாகவும், ஒத்திசையும் இசையோடு காண்பித்து, கூடவே பின்னணியில் அப்பொருளின் பெயரை எட்டு, ஒன்பது முறை திருப்பித் திருப்பிச் சொல்லுமானால், அப்படத்தின் குறிக்கோள் நிறைவேறிவிடுகிறது. அப்படம் எதிர்ப்பே தெரிவிக்காத பார்வையாளர்களிடம் பலமுறை போட்டுக் காட்டவே தயாரிக்கப்பட்டது. மேலும் ஒவ்வொரு முறையும் அவ்விளம்பரம் செய்யும் போதெல்லாம் அவன் தொலைக்காட்சியை அணைத்துக் கொண்டிருக்கவும் வாய்ப்பில்லை. இங்கே உருவமும் உள்ளடக்கமும் அதற்கான பணியைச் சரியாகச் செய்துவிட்டது.

ஆனால் இம்முறையை வேறு உள்ளடக்கங்களுக்குப் பயன்படுத்துவது அர்த்தமில்லாத ஒன்று. விளம்பரத்தின் உருவமும் முறைகளும், பார்வையாளர்களின் சகிப்புத்தன்மை, சக்தி வாய்ந்த பிம்பத்தைச் சந்திக்கையில் உருவாக்கும் எதிர்ப்பின்மையின் அளவு ஆகியவைகளைக் கணக்கிட்டே அமைக்கப்படுகிறது. ஒரு நிமிடத்

திற்கு சாத்தியமான ஒன்றை முப்பது நிமிடங்கள் தக்க வைப்பதென்பது சாத்தியமில்லாத விஷயம். ஏனெனில் அதற்குள் எதிர்விளைவைக் காட்ட நேரமிருக்கிறது. இந்த வழக்கமான முறைகளையும், உத்திகளையும் கொண்டு எடுக்கப்பட்ட படத்தால், காலனியாதிக்கத் தத்துவங்களை எதிர்க்க முடியாது. ஏனெனில் அது உள்ளடக்கத்தை மலினப்படுத்தவும், ஏமாற்றவும் செய்யும். இம்முறைகள் புரட்சிகர நெறிகளை மட்டும் மீறவில்லை, மாறாக அது தத்துவத்திலும், உள்ளடக்கத்திலும் காலனியாதிக்கத் தன்மையோடு ஒத்தவையாக இருக்கின்றன.

புரட்சிகரக் கலையில், எதிர்விளைவைத் தோற்றுவிப்பதன் மூலமே விஷயங்களைக் கொண்டு சேர்க்க முடியும். ஆனால் ஏகாதிபத்திய தொடர்பு சாதனங்கள் அனைத்தும் சிந்தனையை மென்மையாக்கவும், முயற்சிகளை அடிபணிய வைக்கவுமே செய்கின்றன.

புரட்சிகரக் கலையில், எதிர்விளைவைத் தோற்றுவிப்பதன் மூலமே விஷயங்களைக் கொண்டு சேர்க்க முடியும். ஆனால் ஏகாதிபத்திய தொடர்பு சாதனங்கள் அனைத்தும் சிந்தனையை மென்மையாக்கவும், முயற்சிகளை அடிபணிய வைக்கவுமே செய்கின்றன. ஆனால் விஷயங்களைக் கொண்டு சேர்ப்பதற்கான முயற்சி எளிமைப்படுத்தப்படக் கூடாது. விஷயத்தின் ஆழத்தோடும், கனத்தோடும் பார்வையாளனிடம் கொண்டு சேர்க்க மிக உயர்ந்த உணர்வு வளம் வேண்டும். அதனோடு நுணுக்கமான கலைவளமும் சேர வேண்டும். மேலும் பார்வையாளர்களின் கலாசார வழக்கங்களோடும் அது இணைந்து போக வேண்டும். இவ்விணைப்பு மக்களின் மனப்போக்குகளையும், அறிவையும், எதார்த்தத்தைப் பற்றிய பார்வையையும் கவரவதாய் இருக்க வேண்டும். பின் கலையும், அழகும் இதை அடைவதற்கான வழிகளாய் மாறி விடுகின்றன. அந்தக் கலை மற்ற கலைகளைப் போல் சக்தி வாய்ந்ததாகவும், அதன் சமூகப் பார்வையினால் மரியாதைக்குரியதாகவும் ஆகிவிடுகிறது.

கூட்டு முயற்சி

புரட்சிகர சினிமா உருவாகத் துவங்கியிருக்கிறது. கலையைப்பற்றி கலைஞர்களுக்கிடையில் பூர்ஷ்வா சித்தாந்தம் உருவாக்கியிருக்கும் கருத்துக்களை அகற்றுவது அவ்வளவு எளிதான விஷயமில்லை. அது வேகமாகவும் செய்யப்பட முடியாது. மேற்கத்திய கலாசார பாதிப்பில் உருவான கலைஞர்களிடம் இது இன்னும் கஷ்டமான காரியம். ஆனால் இந்த வகை மாற்றம் சாத்தியமானதுதான். அதற்கு தொடர்ந்து மக்களைச் சந்தித்தல், சினிமா தயாரிப்பில் அவர்களுக்குள்ள ஈடுபாடு பொது மக்களின் கலைபற்றிய குறிக்கோள்களில் மேலும் தெளிவு மற்றும் தனிமனித வாத்தத்தை விலக்குதல் ஆகியவை மூலம் இது சாத்தியமாகும். இத்திசையில் பல்வேறு குழுக்கள் முயல்கின்றன. ஏற்கனவே கூட்டு முயற்சியில் தயாரிக்கப்பட்ட படங்களும் உள்ளன. அவைகளில் பொதுமக்களே நடிக்கவும், தயாரிப்பில் கருத்துக்கள் தெரிவித்தும், நேரடி

புரட்சிகரக் கலையில்,

எதிர்விளைவைத் தோற்றுவிப்பதன்

மூலமே விஷயங்களைக்

கொண்டு சேர்க்க முடியும்.

யாக ஈடுபடுகிறார்கள். இது போன்ற நேரங்களில் வேலை செய்வதற்கான வழிகளைத் தாங்களே வடிவமைத்துக் கொள்கிறார்கள். இதனால் மூடிய சினிமா பிரதிகள் காணாமல் போக மக்களின் வளமான கற்பனைகளைவிருந்து நடிக்கும் போது சுயமான வசனங்கள் பிறக்கின்றன. அங்கே வாழ்வே பேசுகிறது, அதன் வேகத்தோடும் உண்மையோடும், முதிர்ச்சியடைந்த புரட்சிகரப் படமென்பது கூட்டு முயற்சியாகத்தான் இருக்கும். கூட்டு முயற்சியில் உருவாகும் புரட்சியைப் போன்றதே இதுவும். பொது மக்களுக்கான வெகுஜனத் திரைப்படம் தனிமனிதனின் கதையையே சொல்லும். ஆனால் புரட்சிகரப் படங்கள் கூட்டு அர்த்தத்தையே தருவதாயிருக்கும். தனிப்பட்டவர்களின் கதையைவிட, மொத்த கதையினுள் இணைந்திருக்கும் தனிப்பட்டவரின் கதையை மக்கள் புரிந்து கொள்ள இயலாத கதைகள் உதவ வேண்டும். தனிப்பட்ட கதாநாயகன் இப்படங்களில் பொதுஜனக் கதாநாயகனாக உருவாக வழிவிடவேண்டும். இது படத்தின் உள்ளார்ந்த காரணமாகவும், தரத்திற்கு உந்துசக்தியாகவும் இருக்கும்.

மொழி

ஒரு இயக்குநர் மக்களைப்பற்றிப் படம் எடுப்பதற்கும், இயக்குநர்மூலம் மக்கள் படமெடுப்பதற்கும் நிறைய வித்தியாசமிருக்கிறது. மக்கள் ஒரு இயக்குநர் மூலம் படமெடுக்கும் போது, இயக்குநர் அம்மக்களின் வாகனமாகிறார். படைப்பின் இந்த உறவு மாறும்போது, உள்ளடக்கமும் மாறுகிறது. அதே போல் வடிவமும் மாறுகிறது.

புரட்சிகர சினிமாவில், இறுதிப்படைப்பு என்பது ஒத்த கருத்துடையவர்களின் தனிப்பட்ட திறமைகளின் விளைவே. அந்த இறுதி வடிவம் மாறாக மக்களின் தனிமனிதனின் சிறு பிரச்சினைகளை அல்ல. உணர்வையும், வேகத்தையும் படம்பிடித்து வெளிக்காட்டுவதாய் இருக்கவேண்டும்; பூர்ஷ்வா சமூகத்தில் தனிமனிதப் பிரச்சினைகள் பெரிதுபடுத்தப்படுகின்றன. புரட்சிகர சமூகத்தில், அப்பிரச்சினை அனைவரும் பகிர்ந்து கொள்ளும் பிரச்சினையாகக் கருதப்பட்டு தீர்வு காணப்படும். இதனால் அப்பிரச்சினை சமாளிக்கக் கூடிய எல்லைக்குள் வந்துவிடுவதோடு, அனைவரின் பங்கேற்பினால்

எங்கள் படத்திற்கும்,

பார்வையாளர்களுக்கும் ஏற்பட்ட

சந்திப்பு முக்கியமானது. பின்னர்

அவர்கள் தங்கள் விமர்சனங்கள்,

கருத்துக்களை எங்களிடம்

கூறினார்கள்.

லும் தீர்வுகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு விடும். மேலும் இதனால் உண்டான உடல்நல, மனநல பாதிப்புக்கள் என்றென்றைக்குமாக விலகிவிடும்.

மக்கள் மற்றும் பொருள்கள் மேல் கலைஞன் கொள்ளும் விருப்பமோ, அக்கறையின் மையோ அவன் சுட்டுப்பாட்டையும் மீறி படைப்புக்களில் வெளிவந்துவிடும். அவனது கருத்துக்களும், உணர்வுகளும் அவன் அறியாமலேயே அவன் உபயோகிக்கும் ஆதாரவளங்களில் கலந்துவிட்டிருக்கிறது. அவனுடைய குணங்கள், அவன் உபயோகிக்கும் மொழியின் வடிவங்களாகின்றன. அதனால் படைப்புக்கள் கருத்தைமட்டும் பேசுவதில்லை, கூடவே படைப்பாளியைப் பற்றியும் பேசுகின்றன.

காதா இனக்குழுவினரின் விவசாயிகளை வைத்து நாங்கள் Blood of the condor படத்தைத் தயாரித்த போது, அது அரசியல் படமாக இருக்கவேண்டும் என கருதினோம். அதன்மூலம் பொலிவிய சமூக எதார்த்தத்தை, வெளிக்காட்டவே விரும்பினோம். ஆனால் எங்கள் திறமைகளைத் தெரிந்து கொள்வதே அப்படத்தின் அடிப்படைக் குறிக்கோளாயிருந்தது. அதே போன்று விவசாய நடிக்காளோடு எங்களுக்கிருந்த தொடர்பும் நேரடியானதே, ஆனாலும் எங்கள் தனிப்பட்ட விருப்பத்திற்கேற்பவே ஷூட்டுகளை உருவாக்கினோம். அது மக்களிடம் போய்ச் சேருமா அல்லது கலாசார குணங்களில் ஆதிக்கம் இருக்குமா என்றெல்லாம் யோசிக்கவில்லை. அப்படத்தில் ஸ்க்ரிப்ட் மனப்பாடம் செய்யப்பட்டு, அப்படியே ஒப்பிக்கப்பட்டன. சில காட்சிகளில் ஒலிக்கு மட்டுமே முக்கியத்துவம் கொடுத்திருந்தோம். இது பார்வையாளர்களை மனதில் கொள்ளாமல் செய்யப்பட்டது. ஆனால் நாங்கள் அவர்களுக்குத்தான் படமெடுப்பதாகச் சொல்லிக் கொண்டோம். அவர்களுக்குக் காட்சிகள் தேவையாயிருந்தன. பின்னர் அப்படத்தை அவர்களுக்குப் போட்டுக் காட்டிய போது இக்குறையை எங்களிடம் கூறினார்கள்.

எங்கள் படத்திற்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் ஏற்பட்ட சந்திப்பு முக்கியமானது. பின்னர்

அவர்கள் தங்கள் விமர்சனங்கள், கருத்துக்கள், அறிவுரைகள் மற்றும் குறைகளை எங்களிடம் கூறினார்கள். மேலும் எங்கள் படத்தின் வடிவம் மற்றும் உள்ளடக்கத்தில் ஏற்பட்ட தத்துவார்த்த தவறுகளைப் பற்றி அவர்களுக்கு ஏற்பட்டிருந்த குழப்பங்களையும் கூறினார்கள். அதன் மூலம் எங்கள் திரைப்பட மொழியை நாங்கள் தெளிவாக்கிக் கொண்டோம். மக்களின் படைப்புத்திறனை அதில் இணைத்துக் கொண்டோம். அது சார்புகள் இல்லாமல், உண்மையான அறிவுநிலையை வெளிப்படுத்தியது.

Courage of the people படத்தை நாங்கள் அதன் உண்மையான நடைபெற்ற இடங்களில் படமெடுத்துக் கொண்டிருந்தோம். அதில் சரித்திர சம்பவங்களை மீண்டும் ஒருமுறை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தோம். அங்கே உண்மையில் அந்தச் சம்பவங்கள் எப்படி இருந்திருக்கும் என்பதில் திடமாக இருந்தவர்களிடம் விவரித்து விவாதித்துக் கொண்டிருந்தோம். அவர்கள் அந்தச் சம்பவங்களை தீவிரமாகவும், ஈடுபாட்டோடும் விவரித்தார்கள். இது தொழில் நடிக்காளர்களுக்கு கஷ்டமான ஒன்றாக இருந்திருக்கும். இவர்களுக்கு தங்கள் அனுபவத்தை அதன் முழுத்தீவிரத்தோடு வெளியிட வேண்டும் என்ற ஆர்வம் மட்டுமில்லாமல், எடுக்கப்படும் படத்தின் அரசியல் குறிக்கோளையும் புரிந்து கொண்டிருந்தார்கள். அதனால் அப்படத்தில் அவர்களின் பங்கேற்பு போர்க்குணமுடையதாயிருந்தது. என்ன நடந்தது என்பது நாட்டுக்கும் தெரிவிக்கும் பயன்பாட்டில், அவர்கள் அப்படத்தை கைக்கொண்டார்கள் அதை ஆயுதம் போல் பயன்படுத்த முனைந்தார்கள் நாங்கள் - திரைப்படக்குழு- அவர்களின் போராட்டத்திற்கான ஆயுதங்களானோம். தங்கள் எண்ணங்களை அவர்கள் எங்கள்மூலம் வெளிப்படுத்திக் கொண்டார்கள். சம்பவங்கள் பற்றிய மக்களின் ஞாபகங்களைக் கொண்டே படத்தின் கதை உருவாக்கப்பட்டது. இந்த முறை, பின்னர் நாங்கள் தயாரித்த The Principal Enemy படத்திலும் பின்பற்றினோம். அதனால் மக்கள் தங்கள் கருத்துக்களை வெளியிடத் தூண்டப்பட்டார்கள். அடக்குமுறையின் அமைதியை உடைத்துக் கொண்டு விவசாயிகள் படத்தில் பேச முற்பட்டார்கள். உண்மை வாழ்வில் அவர்கள்என்ன சொல்ல நினைத்தார்களோ அதை படத்தில் வரும் நீதிபதியிடமும், முதலாளிகளிடமும் பேசினார்கள். இங்கே சினிமாவும் எதார்த்தமும் ஒன்று சேர்கின்றன. அவை ஒன்றாகவே ஆகிவிடுகின்றன. இப்படத்தில் செயற்கைத்தனம் கொஞ்சம் தெரிந்தே முரண்பாடாயிருந்தது. ஆனால் மக்களின் வெளிப்பாடு மற்றும் படைப்பின் மூலம் எதார்த்தம் சினிமாவோடு பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டது.

சமீபத்திய படங்களில் நாங்கள் பயன்படுத்தும் நீண்ட ஒற்றை ஷாட்டுக்களை படத்தின் உள்ளடக்கமே தீர்மானித்தது. பார்வையாளர்களிடம் ஆர்வமும் பங்கேற்பு உணர்வும் ஏற்பட இந்த முறையில் படமெடுக்க வேண்டியிருக்கிறது. உதாரணமாக The Principal Enemy படத்தில் கொலைகாரன் நாற்சந்தியில் வைத்து விசாரிக்கப்படும்போது க்ளோஸ் அப் ஷாட்டுக்களைப் போட்டிருந்தால் பயனிருந்திருக்காது. ஏனெனில் க்ளோசப் ஷாட்டுகளை திடீரெனப் பயன்படுத்தும்போது அது சொல்லப்படும் நிகழ்ச்சியின் மொத்த வளர்ச்சியையும் தடை செய்துவிடும். விசாரணையின் கூட்டு பங்கேற்பும், பார்வையாளர்களின் பங்கேற்புமே அந்த நிகழ்ச்சியின் சக்தியாக இருக்கிறது பார்வையாளர்களின் நோக்கு நிலைக்கும் நாடகியமான தேவைகளுக்கும் இடையில் ஒரு உடன்பாட்டை ஏற்படுத்த வேகமே முயல்கிறது. அதன்மூலம் பார்வையாளனை படத்தில் பங்கேற்கச் செய்கிறது. சிவசமயம் ஒரே ஷாட்டில் க்ளோஸ் அப் இணைந்து வரும். அது உண்மையில் எதார்த்தத்தில் எவ்வளவு தூரம் நெருங்க முடியுமோ அவ்வளவு தூரமே இங்கேயும் நெருங்க முடியும். அப்படத்தில் சிவசமயம் பார்வையின் பரப்பு விஸ்தரிக் கப்பட்டு மக்களோடு தலைவரும் தெரிய, நாம் அவர்களை நெருங்கிப் பார்க்கவும், வழக்கறிஞர் பேசுவதைக் கேட்கவும் முடிகிறது. ஆனால் இந்த இடத்தில் ஒரு க்ளோஸ் அப் ஷாட்டை சேர்த்திருந்தால், அது இயக்குனரின் நோக்கு நிலையைத் தெரிவிப்பதாக இருந்திருக்கும். அதில் அவர் கொடுக்கும் அர்த்தமும் இணைந்திருக்கும். ஆனால் அர்த்தம் நிகழ்ச்சிகளிலிருந்தே வெளிப்பட வேண்டிய ஒன்று.

The Principal Enemy படத்தை நாங்கள் எடுத்துக் கொண்டிருந்த போது, தொழில் நுட்ப காரணங்களுக்காக எங்கள் முறைகளை மாற்றிக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது. ஒரு நீண்ட ஷாட்டில் பின்னணி ஒலி பிரச்சினையைத் தந்தது. அதனால் அந்த ஷாட்டை நாங்கள் மேலும் பிரித்து எடுத்தோம். எல்லோருடைய பங்கேற்பையும் உருவாக்க வேண்டியிருந்ததால் ஷாட்டொடர்ச்சியைப் பின்பற்றுவது கஷ்டமாக இருந்தது. இப்படம் எங்கள் அளவில் புதிய சாத்தியக் கூறுகளைக் கண்டறிவதற்கான முயற்சி என்று நியாயப்படுத்த முடியும். இதுநாங்கள் கற்றுக் கொண்ட படமெடுப்பு முறைகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறாக இருந்தது, ஆச்சரியத்தையும் அளித்தது. ஒரு விஷயத்தை இரண்டு முறைகளில் கையாளலாம். ஒன்று அகவயமானது. இது தனி மனிதத் தேவைகளுக்கும் குணங்களுக்கும் ஈடு கொடுப்பது. மற்றொன்று புறவயமானது. இது மனோதத்துவம் சாராமல், அறிவு பூர்வமாய், பொதுமக்கள் பங்கேற்புக்கு உதவியாய். அதே

எங்களது படங்களில் புறவயமான

கையாளுதல் இருந்தாலும்,

அது பாதிப்பை ஏற்படுத்த

வேண்டியிருக்கிறது.

சமயம் பொதுஜன சினிமாவின் தேவையை உணர்ந்தும் எடுக்கப்படுவது.

எங்களது படங்களில் புறவயமான கையாளுதல் இருந்தாலும், அது பாதிப்பை ஏற்படுத்த வேண்டியிருக்கிறது. மக்களின் ஒன்றிணைவையும், பங்கேற்பையும் கருத்தில் கொண்டு உபயோகப்படுத்தப்படும் நீண்ட ஷாட்டுகள், ஒரு இடைவெளியை உண்டாக்குகின்றன. இது அமைதியான, சார்பில்லாத எதிர்விளைவை உண்டாக்குகிறது. இந்த இடைவெளி பார்வையாளனுக்கு மட்டுமில்லாமல், திரைப்படக் கலைஞனுக்கும் யோசிக்கும் சுதந்திரத்தை அளிக்கிறது. இதனால் அவன் அங்கே க்ளோஸ் அப்புகளை உபயோகிக்க முடியாது. முதலில் இது பொருத்தமாக இருக்காது என்பதோடு, கலைஞனின் செயல்பாட்டைத் தடுப்பதாகவும் இருக்கும். இவ்விடைவெளி, புதியவைகளை கண்டுபிடிக்கும் சுதந்திரத்தையும் அளிக்கிறது. பார்வையாளனைப் பொருத்தவரை, அவனுக்கு படத்திலிருந்து ஏதும் அழுத்தமில்லை. அதேபோல் அதிக க்ளோஸ் அப்புகளோ, வேகமோ அழுத்தம் தருவதில்லை. அவனுடைய அழுத்தம் எல்லாம் கதையிலிருந்து வருகிறது. உள்ளடக்கமே அவனை பாதிக்கிறது. அதன் தனித்துவமான தரம், சமூக வேகம் மற்றும் மனிதனுக்கு கொடுக்கப்படும் முக்கியத்துவமே அவனைப் பாதிக்கிறது.

புரட்சிகரக்கலை என்பது மக்களின் வாழ்க்கையாக காட்டுவதற்கும், பொதுஜன கலாசாரத்திற்கு இடையில் உள்ள வேறுபாட்டைக் காட்டும். வெகுஜன கலாச்சாரம் என்பது அனைத்து மக்களையும் ஒன்றிணைத்தது; அவர்களின் சிந்தனையோடு, உண்மைப் பற்றிய உணர்வோடு மற்றும் அன்பான வாழ்வோடு இந்த கலையின் தேவை என்னவென்றால், இது அழகின் மூலம் உண்மையைச் சாத்தியப் படுத்துகிறது. ஆனால் பூர்வீக கலையோ பொய்களின் மூலம் கூட அழகை கட்டமைக்க விரும்புகிறது. வெகுஜன கலாசாரத்தை உணர்ந்து பயன்படுத்திக் கொண்டோமானால், சுதந்திரமான கலையின் மொழியை நாம் உருவாக்க முடியும்.

தமிழில் : துளசி

எழுத்துக்கும் சினிமாவுக்கும் உள்ள உறவில்...

ஆலன் ரெனேவின் (Alain Resnais) ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படம் வெளியான ஆண்டு 1959. உடனே Cahiers du Cinema இதழ் ஆசிரியர் குழு இப்படம் பற்றிய விவாதத்தை நடத்தியது. இதழ் எண் 91-இல் பிரசுரமான இந்த விவாதத்தில் கலந்துகொண்டவர்கள் எரிக் ரோமர் (Eric Rohmer), ஜாக் ரிவெட்டி (Jaques Rivette) ஜான்- லூக் கோதார் (Jean-luc Godard) பியர் காஸ்ட் (Pierre Kast), ஜாக்டானியல் - வல்க்ரோஸ் (JaquesDaniel- Valcrose) மற்றும் ஜான் டொமர்ச்சி (Jean Domarchi).

ரோமர் : ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தை முன்வைத்துப் பேசும்போது, நாம் கூற விரும்புகிற இதர விஷயங்கள் அத்தனையும் இங்கே பேசிவிட முடியும் என்று நினைக்கிறேன்! இதை நீங்கள் ஒப்புக் கொள்வீர்கள் என்று நம்புகிறேன்.

கோதார் : அதாவது, இப்படம் உண்மையில் இலக்கியம் - அதாவது ஓர் எழுத்துமுறை - என்று சொல்லிவிட்டு விவாதத்தை ஆரம்பிப்போம்!

ரோமர் : இப்படத்தை உண்மையில் இலக்கியம் அல்லது எழுத்து என்பது சரிதான். ஆனால் கொஞ்சம் பித்தலாட்டமான இலக்கியம் அல்லது எழுத்து என்பதுதான் சரி. 1945-க்குப் பிறகு பாரீஸிய சூழலில் பிரபலமடைந்த இந்த இலக்கியம் அல்லது எழுத்துவகையானது, அமெரிக்க நாவல் - எழுத்தைக் காப்பியடிக்க முற்பட்டது என்பதையும் கவனிக்க வேண்டும்.

காஸ்ட் : இலக்கியம் அல்லது எழுத்துக்கும் சினிமாவுக்குமான உறவு எத்தகையது? அது தெளிவான உறவுமல்ல; திட்டவாட்டமான உறவுமல்ல! இலக்கியம் அல்லது எழுத்து என்று பேசிக்கொண்டிருப்பவர்கள், சினிமா என்கிற வடிவம் பற்றி கேலியாக, எகத்தாளமாக நினைக்கிறார்கள், சினிமாக்காரர்களோ இலக்கியம் அல்லது எழுத்தைப் பற்றி யோசிக்கும்போது தாழ்வு மனப்பான்மையில் சிக்கிக் கொள்கிறார்கள்! ஆனால் ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தில் எழுத்துக்கும் சினிமாவுக்குமான உறவு-எழுத்தாளர் மார்கரிட் த்யுராஸுக்கும் (Marguerite Duras) இயக்குனர் ரெனேவுக்குமான உறவு - இத்தகைய பிரச்சனைகளுக்கு அப்பாற்பட்டு இயங்குகிறது.

கோதார் : ஆக, ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தைப் பார்ப்பவர்களுக்கு சட்டென்று பிடிபடும் விஷயம், அதில் சினிமா பற்றிய குறிப்புணர்த்தல்கள் ஏதும் இல்லை என்பதுதான்! அதாவது பார்வையாளர் இப்

படத்தை உடனே இன்னின்ன எழுத்தாளர்கள், இசைக்கலைஞர்களின் கலவை என்று கூறிவிட முடிகிறது - உதாரணமாக, படத்தை அமெரிக்க நாவலாசிரியர் வில்லியம் ஃபாக்னர் (William Faulkner) மற்றும் இசைக்கலைஞர் இகோர் ஸ்ட்ராவின்கியின் (Igor Stravinsky) கலவை என்று கூறிவிட முடியும் ஆனால், இப்படத்தை இன்னின்ன இயக்குனர்களின் கலவை என்று கூறிவிட முடிவதில்லை!

ரிவெட்டி : இப்படத்தில் சினிமா பற்றிய குறிப்புணர்த்தல் நேரடியாக இல்லாமல் போயிருக்கலாம். ஆனால் மறைமுகமான, ஆழமான பல குறிப்புகள் படத்தில் ரஷிய இயக்குனர் ஐஸன்ஸ்டீனைப் (Sergei Eisenstein) பற்றி வருகின்றன. இன்னும் சொல்லப்போனால் - ஐஸன்ஸ்டீனின் சில முக்கியச் கருத்தாக்கங்கள் இப்படத்தில் செயல்வடிவம் பெற்றிருக்கின்றன.

கோதார் : படத்தில் சினிமா பற்றிய குறிப்புணர்த்தல் இல்லை என்று நான் சொல்வதைப் பின்வருமாறுதான் புரிந்துகொள்ள முடியும்: இதுவரை சினிமா என்பதாகப் பார்த்து நாம் பழக்கப்பட்டுள்ள அத்தனையையும் இப்படம் கேள்விக்கு உட்படுத்துகிறது. இன்னும் சொல்வதானால் - பார்வையாளர்கள் எதிர் பார்க்கவே முடியாதபடி அமைந்துவிட்ட படம் தான் ஹிரோஷிமா, என் அன்பே!

ரோமர் : ரெனேவின் சிறுபடங்களில் ஒன்றான உலகின் நினைவுகள் எல்லாம் (Toute La Memoire du monde) பார்த்தது எனக்கு நினைவுக்கு வருகிறது. எனக்குப் பிடிபடாத பல அம்சங்கள் கொண்ட படம் அது. ஹிரோஷிமா, என் அன்பே பார்த்த பிறகு அந்த அம்சங்களை என்னால் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இருந்தாலும் எனக்குப் பிடிபடாத அத்தனை அம்சங்களையும் புரிந்துகொள்ள ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படம் உதவியாக இல்லை!

ரிவெட்டி : உலகின் நினைவுகள் எல்லாம் என்ற அந்தப் படம் ரெனேவின் சிறுபடங்

உலகின் நினைவுகள் எல்லாம்

படத்தை எடுக்கும்போது இந்த

விஷயத்தைத்தான் மனதில் கொண்டு

இயங்கியிருப்பார் ரெனே என்று

தோன்றுகிறது!

களிலேயே அதிக மர்மத்தன்மை வாய்ந்தது என்பேன். மிகவும் நவீனத்தன்மை கொண்ட அப்படம், பார்ப்பவர்களை அதிகமாகத் தாக்கிவிடுவது உண்மைதான்! இயக்குனர் ஜான் ரென்வார் (Jean Renoir) அடிக்கடி கூறிவந்துள்ள விஷயத்தைத்தான் அப்படம் எதிரொலிக்கிறது.

நமது கலாச்சாரம் நிபுணர்கள், வல்லுனர்களின் கலாச்சாரமாக மாறிக்கொண்டு வருகிறது என்பதுதான் இந்த விஷயம். மேற்கத்திய உலகம் அடைந்துகொண்டுவரும் மிக முக்கியமான மாற்றமாக இதைக் கூறமுடியும். நம்மில் ஒவ்வொருவரும் தமக்கேயான ஏதோ ஒரு சிறிய துறையில் அடைக்கப்பட்டு விடுகிறோம், வெளியேற இயலாதபடி அடைக்கப்பட்டு விடுகிறோம். பண்டைக்கால குகைஎழுத்தையும் ஒரு நவீன விஞ்ஞானச் சமன்பாட்டையும் ஒரே சமயத்தில் அர்த்தப்படுத்தக்கூடிய ஒரு மனிதனை இன்று காணமுடிவதில்லை! இப்படியாக, மனிதகுலத்தின் பொதுவான மரபுகள், கலாச்சாரம் அத்தனையும் இன்றைக்கு நிபுணர்களுக்கு இரையாகிக் கொண்டிருக்கின்றன.

உலகின் நினைவுகள் எல்லாம் படத்தை எடுக்கும்போது இந்த விஷயத்தைத்தான் மனதில் கொண்டு இயங்கியிருப்பார் ரெனே என்று தோன்றுகிறது! பிரபஞ்ச ரீதியான, பொதுவான கலாச்சார மரபுகளை மனிதகுலம் இழந்துகொண்டு வருகிறது என்று கருதும் ரெனே, அவற்றை மனிதகுலம் திரும்பப் பெற வேண்டும்; சிதறிக்கிடக்கும் அந்தத் துண்டுகளை சேகரிக்கும் பணியில் மனிதகுலம் இனி ஈடுபடவேண்டும் என்றும் வேண்டுகிறார். அதாவது, ஒவ்வொரு மனிதனும் இத்தகைய பணியில் தன்னளவில் ஈடுபடவேண்டும் என்று வேண்டுகிறார். உலகின் நினைவுகள் எல்லாம் படத்தின் கடைசிக்காட்சி இதைத் தெளிவாக்கிவிடுகிறது. பிரெஞ்சு தேசிய நூலகத்தின் (Bibliotheque Nationale) மைய அறையை மேலிருந்து காட்டும் காட்சி அது. அங்கே உள்ள ஒவ்வொரு வாசகனும் ஆராய்ச்சியாளனும் தன்னிடத்தில் உள்ள ஏதோ ஒரு புத்தகத்தில் மூழ்கி இருக்கிறார்கள். அறிவின் பெட்டகமாக சிதறிக்கிடக்கும் அந்தத் துண்டுகளை ஒருங்கிணைத்து, மனிதகுலம் இழந்துவிட்ட அந்த

ரகசியத்தை மீட்க அவர்கள் உழைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்! ஆனந்தம் என்ற அந்த ரகசியத்தை மீட்க அவர்கள் உழைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள்! ஆனந்தம் என்ற அந்த ரகசியத்தை எப்படியாவது திரும்பப்பெற அவர்கள் உழைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். என்பதை மேலே மேலே செல்லும் காமிரா உணர்த்துகிறது.

டொமர்ச்சி: ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்திலும் இதே விஷயம் வலியுறுத்தப்படுகிறது என்று சொல்லமுடியும்! (ழாக் ரிவெட்டியிடம்) சினிமா வடிவம் என்ற அளவில் ஐஸன்ஸ்டீனுக்கு மிக அருகில் ரெனே வந்துவிடுகிறார் என்று நீங்கள் கூறுகிறீர்கள். வடிவம் என்பதில் மட்டுமின்றி உள்ளடக்கம் என்ற அளவிலும் கூட இந்த நெருக்கம் இவர்களிடையே உண்டு என்று நினைக்கிறேன். இருவருமே எதிரும்புதிருமான விஷயங்களை ஒன்றிணைக்க முற்படுகிறார்கள், கலை என்பதை இயங்கியல் ரீதியாகப் புரிந்துகொள்ள முற்படுகிறார்கள் என்பேன்.

ரிவெட்டி : உலகம் என்பதை, அதன் ஆதார ஒருமைத்தன்மையிலிருந்து, பல துண்டுகளாக சிதறடித்துப் பார்க்க ரெனே விழைகிறார்; பின்பு உடைந்துபோன துண்டுகளை ஒட்டவைத்துப்பார்க்கவும் அவர் முற்படுகிறார். புதிராண இச்செயல்பாடு, சினிமாவடிவம் என்ற தளத்திலும் உள்ளடக்கம் என்ற தளத்திலும் நடந்தேறுகிறது. ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட துண்டுகளை இணைத்துப் பார்க்க ரெனே விரும்புகிறார் என்பதையும் அவருடைய படங்களிலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. அவருடைய படங்களிலிருந்து இத்தகைய முக்கியமான ஒன்றைக் காட்ட முடியும் தர்க்கரீதியாகவோ உள்ளடக்கரீதியாகவோ ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பற்ற இரு பருண்மையான நிகழ்வுகளை சமவேகத்திலான tracking shots- ஆக ரெனே எடுத்திருக்கிறார்.

கோதார் : படத் தொகுப்பு Montage என்ற அளவில்கூட ஐஸன்ஸ்டீனின் உத்திகளை ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படம் நினைவுறுத்துகிறது.

ரிவெட்டி : சிதைத்தல் அல்லது சிதறடித்தல் என்ற அடிப்படை உத்தியிலிருந்து துவங்கி சிதறடிக்கப்பட்டுள்ளவற்றின் ஒருங்கிணைவை மீட்பதையே படத்தொகுப்பாக ஐஸன்ஸ்டீனும் ரெனேவும் காண்கின்றனர். அதே சமயத்தில் சிதறடிக்கும் செயல்பாட்டை அவர்கள் மறைப்பதில்லை ; காட்சியின் சுயேச்சைத் தன்மையை வலியுறுத்துவதன் மூலம் சிதறடிக்கும் செயல்பாட்டை வெளிப்படுத்துகின்றனர் இதன்மூலம் அக்காட்சிக்கும் இதர காட்சிகளுக்கும் உள்ள உறவைப் பலப்படுத்தவும் செய்கின்றனர். ஆக, ஐஸன்ஸ்டீனும் ரெனேவும் ஏற்படுத்தும் ஒருங்கிணைவு - ஹெகல் சொல்வது போல - எதிர்ப்பாடுகளுக்கு இடையே ஏற்படும் இயங்கியல் ரீதி

யான உறவாகும்.

டானியல் வல்க்ரோஸ்: இவ்வூறவை வகைப்பாடுகளின் சிதைவு என்றும் கூறலாம்.

ரோமர்: உண்மைதான். ஆக, ரெனே ஒரு க்யூபிசக் கலைஞனாகத் (Cubism) தெரியவருகிறார், இன்னும் சொல்வதானால், மெளனப்படத்தில் நவீனத்துவத்தை கொண்டுவந்தவர்கள் ஐஸன்ஸ்டீன், கார்ல் த்ரேயர் (Carl Dreyer) என்பதைப் போல பேசும்படத்தில் நவீனத்துவத்தைக் கொண்டுவருகிற முதல் கலைஞன் ரெனே தான்!

பேசும் படம் வந்து எத்தனையோ ஆண்டுகளாகி விட்டன. ஆனால், ஓவியத்தில் நவீனத்துவமும் இலக்கியத்தில் அமெரிக்க நாவலும் உருவானதைப்போல நவீன பேசும் சினிமா உருவாகவில்லை. அதாவது, சிதறடிக்கப்பட்ட துண்டுகளை ஒட்டவைத்து உருவாக்கப்படுகிற உலகத்தை சினிமா என்கிற வடிவம் உள்வாங்கவில்லை எனலாம். ரெனேவின் படங்களில்தான் இத்தகைய போக்கை முதன்முதலில் காண்கிறோம்.

பிக்காஸோவின் (Picasso) க்யூபிச ஓவியங்களில் ஒன்றான குவெர்னிகாவில் (Guernica) ரெனேவுக்கு இருக்கும் நாட்டத்தைக் குறிப்பிட வேண்டும். இந்த ஓவியத்தை முன்வைத்து சிறுபடம் ஒன்றை எடுத்துள்ள ரெனேவுக்கு க்யூபிசத்துக்குத் திரும்புவதில் நாட்டம் இருக்கிறது என்றும் கூறலாம்!

இலக்கியம் அல்லது எழுத்து என்ற வகையில், பிரெஞ்சு நவீன நாவலை (nouveau roman) எழுதிக்கொண்டிருக்கும் மார்கரிட் த்யுராஸ், மூலமாக அமெரிக்க நாவலாசிரியர்களான வில்லியம் ஃபாக்னர் மற்றும் ஜான் டாஸ் பாஸோஸ் (John Dos Passos) ஆகியோர் ரெனேவை பாதித்திருக்கக் கூடும்.

காஸ்ட்: படத்துக்காக இரண்டாம் தர நாவலை எழுதித்தாருங்கள் என்று மார்கரிட் த்யுராஸை ரெனே கேட்கவில்லை என்பது இங்கே கவனிக்கப்பட வேண்டும். அதேபோல தாம் எழுதித்தரப் போகிற விஷயம் சினிமாவடிவத்துக்கு அப்பாற்பட்டதாக இருக்கும் என்று த்யுராஸும் நினைக்கவில்லை. ஆக, எழுத்து ரீதியான நோக்கத்துக்கும் சினிமா இயக்கத்துக்கும் வேறுபாடு இல்லாத ஒரு நிலையை இங்கே காணமுடிகிறது. டெல்லூக் (Delluc) போன்ற அக்கால இயக்குனர்களிடம்தான் இத்தகைய போக்கைக் காணமுடியும்! சினிமா என்ற வடிவத்தின் மூலம் எதை எதையோ சாதித்துவிடலாம் என்ற நம்பிக்கைகள் மிகுந்திருந்த அக்காலத்தில்தான் இப்போக்கு மிக அதிகமாக இருந்தது எனலாம்.

ரோமர்: ஆக, இந்த விவாதத்தின் துவக்கத்தில் நான் எழுப்பிய எழுத்து சினிமா பற்றிய அந்த ஆட்சேபணை இப்போது காலாவதியாகி விட்டது! அமெரிக்க நாவல்கள் மேலெழுந்தவா

பேசும் படம் வந்து எத்தனையோ

ஆண்டுகளாகி விட்டன. ஆனால்,

ஓவியத்தில் நவீனத்துவமும்

இலக்கியத்தில் அமெரிக்க நாவலும்

உருவானதைப்போல நவீன பேசும்

சினிமா உருவாகவில்லை.

ரியானவை என்று கருதுகிற சிலர் அந்த நாவல்களின் அடிப்படையில் படமெடுக்கும் இயக்குனர்களை இன்னும் விமர்சிக்கக்கூடும். ஆனால், ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படம் மேலெழுந்தவாரியான படம் அல்ல; அதில் எழுத்துக்கும் சினிமாவுக்குமான சமத்திறனான (equivalent) உறவு இயங்குவதைப் பார்க்க முடிகிறது. இந்த அளவில் ஹிரோஷிமா, என் அன்பே மிக நவீனமான படமாக உருவாகியுள்ளது! இரண்டாம் உலகப்போருக்கு பிறகு வெளிவந்த மிக முக்கியமான படம் ஹிரோஷிமா, என் அன்பே என்ற விஷயம் இன்னும் பத்து, இருபது, முப்பது வருடங்களில் தானாகவே தெளிவாகி விடும்!

ஆக, சினிமா வடிவமும் பிற கலைவடிவங்களைப் போல தனது செம்மைமரபுகளை (Classical tradition) விட்டுவிட்டு நவீனத்துவத்துக்கு வந்தாக வேண்டும் என்று தெரிகிறது.

ரோமர்: ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தின் சில ஆரம்பக்காட்சிகள் என்னை மிகவும் எரிச்சல் அடையச்செய்தன. கொஞ்ச நேரத்திலேயே இந்த எரிச்சல் மறைந்தும் விட்டது. படத்தை ரசிக்கும் நம்மை அது எரிச்சல் அடையவும் வைக்கிறது. என்பது ஆச்சரியம் தரும் விஷயம்தான்.

டானியல் வல்க்ரோஸ்: எரிச்சல் என்றால் அழகியல் ரீதியாகவா, அறவியல் ரீதியாகவா?

கோதார்: இரண்டும் ஒன்றுதான் என்பேன். உதாரணமாக, படத்தின் tracking shots -ஐ எடுத்துக்கொள்ளுங்கள் -இவை அறவியலை (ethics) தமது பிரச்சனைப்பாடாகக் கொண்டுள்ளன என்பேன்.

காஸ்ட்: இலக்கியம் அல்லது எழுத்துத்துறை இதுவரை சினிமா உலகத்தைக் கேவலமாகத்தான் கருதி வந்துள்ளது. ஆனால் ரெனே தமது படத்தின்மூலம் இக்கருத்தைத் தகர்த்துவிடுகிறார்; சினிமாவின் நோக்கமும் எழுத்தின் நோக்கமும் ஒன்றேயானதாக இருக்க முடியும் என்று நிரூபிக்கிறார்.

ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தில்

வருகிற எம்மானுவல் ரிவா பாத்திரம்

கொஞ்சம் வித்தியாசமானது;

வேண்டுமென்றே ஏற்படுத்தப்பட்ட

ஒரு குழப்பத்தில் இப்பாத்திரம்

உலவுகிறது.

ஹிரோஷிமா, என் அன்பே பற்றி இது வரை எழுதப்பட்டுள்ள விமர்சனங்கள் படத்தைக் கடுமையாகச் சாடியுள்ளன. எழுத்தின் நோக்கத்தின் அளவுக்கு வருவதற்கு சினிமாவுக்குத் தகுதியில்லை என்று கருதுபவர்களே இத்தகைய விமர்சனங்களை எழுதியுள்ளனர். ரெனேவின் சினிமா எழுத்தின் அளவை எட்டிவிட்டது என்ற உண்மையை சட்டென்று புரிந்துகொண்டு விட்டவர்கள் இவர்கள். இதனால்தான் ரெனேவின் சினிமா அழகாகத்தான் இருக்கிறது; ஆனால், அதன் திரைக்கதை-வசனம் வெறும் எழுத்தாக எஞ்சுகிறது என்று இவர்கள் குற்றம் சாட்டுகிறார்கள். படத்தை அதன் திரைக்கதையிலிருந்து பிரிக்க எப்படி இவர்களால் முடிந்தது என்று எனக்கு புரியவில்லை!

டானியல் வல்க்ரோஸ்: படத்தில் நடிகை எம்மானுவல் ரிவா (Emmanuel Riva) பாத்திரம் பற்றி விரிவாகப் பேசியாக வேண்டும். திரையில் மனமுதிர்ச்சியுடன் செயல்படும் பெண்பாத்திரம் ஒன்றை முதன்முதலாகப் பார்க்க முடிகிறது!

ஆனால் ஃப்ரான்ஸுவா ட்ரூஃபோவின் (François Truffaut) 400 உதைகள் படத்தில் வருகிற மூன்-பியர் வியாத் பாத்திரம் வளர்ச்சி அடைகிறபோது எதிர்கொள்கிற உளவியல் பிரச்சனைகள் ரெனேவின் படத்தில் இல்லை! இன்னும் சொல்வதானால், எம்மானுவல் ரிவா பாத்திரம், அதிநவீனமான பெண்பாத்திரம்; மனமுதிர்ச்சி அடைந்தவளாக அவள் தென்பட்டாலும் உண்மையில் உணர்வுகளின் அடிப்படையில் இயங்குபவளாகவே அவள் இருக்கிறாள்; தன்னுடைய திட்டவாட்டமான கருத்துக்களின் அடிப்படையில் செயல்படும் பெண்ணாக அவள் இல்லை! இத்தாலிய இயக்குனர் மைக்கேலாஞ்சலோ அந்தோனியோனி (Michelangelo Antonioni) எடுக்கும் படங்களில்தான் இத்தகைய நவீன பெண்பாத்திரங்கள் திரையில் முதன்முதலில் வருகிறார்கள் என்று தோன்றுகிறது.

ரோமர் : இத்தகைய பெண் - பாத்திரங்கள் அதற்குமுன் திரையில் வரவே இல்லை என்கிறீர்களா?

டொமர்ச்சி: குஸ்தாப் ஃப்ளாபரின் (Gustave Flaubert) நாவலான மதாம் பவாரியை (Madame Bovary) சினிமாவாக எடுத்திருக்கிறார்களே!

கோதார்: ரென்வாரின் இயக்கத்தில் வருகிற பவாரியா, மின்னெல்லியின் (Minnelli) இயக்கத்தில் வருகிற பவாரியா?

டொமர்ச்சி: ரென்வாரின் இன்னொரு படம் நினைவுக்கு வருகிறது. Elena என்ற இப்படத்தில் பிரதான பாத்திரமான இலனாவாக இங்க்ரிட் பெர்க்மன் நடிக்கிறார். இவருக்கு ஆழமான உணர்ச்சிகளும் மென்மையான புலன்-உணர்வும் இருக்கின்றன. ஆனால் இவற்றுக்கு எதிராக இலனாவின் அறிவு இருக்கிறது. ஆக, அறிவுக்கும் உணர்வுகளுக்கும் இடையிலாக முரண்பாடு இலனாரிடம் இயங்குவதை உளவியல்ரீதியாக ரென்வாரின் படம் விவரிக்கிறது! ஆனால், எம்மானுவல் ரிவா பாத்திரத்தின் அறிவு இயங்கினாலும் தன்னைப் புரிந்துகொள்ளும் நிலையில் இவர் இல்லை, அந்த அளவுக்கான அவசல் என்பது இவரிடம் இருப்பதில்லை.

இத்தாலிய இயக்குனர் ராபர்ட்டோ ரோஸ்ஸலினி (Roberto Rossellini) எடுத்துள்ள Stromboli படத்திலும் நடிகை இங்க்ரிட் பெர்க்மன் இதே போன்ற பாத்திரம் ஒன்றில் நடித்துள்ளார். ஆனால் இப்பாத்திரம் திட்டவாட்டமாக வரையறுக்கப்பட்ட ஒன்றாக அமைந்திருந்தது; அதாவது - அறவியல்ரீதியாக வரையறுக்கப்பட்டு விட்ட பாத்திரம் அது.

ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படத்தில் வருகிற எம்மானுவல் ரிவா பாத்திரம் கொஞ்சம் வித்தியாசமானது; வேண்டுமென்றே ஏற்படுத்தப்பட்ட ஒரு குழப்பத்தில் இப்பாத்திரம் உலவுகிறது. "நான் எங்கிருக்கிறேன், நான் தான் யார், ஹிரோஷிமாவுடன் எனக்குள்ள உறவுதான் என்ன, இங்குள்ள இந்த ஜப்பானிய மனிதனுடன் எனக்குள்ள உறவு எத்தகையது, நெவர்ஸ் நகரத்தில் அந்த ஜெர்மானிய ராணுவ அதிகாரியுடன் ஏற்பட்ட உறவின் நினைவுகள் யாவை என்ற கேள்விகளுக்கு விடைகாண முற்படும் நடிகை இந்தப் பெண்பாத்திரம்

படத்தின் கடைசியில் இந்தப்பெண் மீண்டும் ஆரம்பத்திலிருந்து துவங்க முற்படுகிறார் என்றாகிறது. ஆரம்பம் என்றால் - அவளுடைய காலத்துக்கு முற்பட்ட உலகிலிருந்து ஆரம்பம்; இல்லை இல்லை! உலகத்தின், பிரபஞ்சத்தின் ஆரம்பத்திலிருந்து ஆரம்பம்! அதாவது, பிறப்புக்கு முற்பட்ட நிலையாகிய திட்டவாட்டமான பொருண்மை-நிலையை (materiality) அடைந்து, அங்கிருந்து துவங்க முற்படுகிறார் இந்தப் பெண்!

கோதார்: இன்மை (Nothingness) என்பது விருந்துதான் உள்ளுமை (Being) பிறக்கிறது என்று எக்ஸிஸ்டென்ஷியலிஸம் கூறுகிறது.

இதை விளக்குபவர் தத்துவவாதி சிமோன் தி பூவா (Simone de Beauvoir). ஆக, இந்தத் தத்துவத்தைச் செயல்படுத்தும் படம் ஹிரோஷிமா, என் அன்பே!

டானியல் வல்க்ரோஸ்: ஸ்வீடிஷ் இயக்குனர் பெர்க்மனின் (Ingmar Bergman) Dreams மற்றும் So close to Life படங்களில் இத்தகைய பிரச்சனைகள் எடுத்தாளப்பட்டிருக்கின்றன. இந்தப்படத்தில் இன்னும் ஆழமாகவும் விரிவாகவும் இதே பிரச்சனை வருகிறது.

டொமர்ச்சி: எம்மானுவல்ரிவா பற்றிய டாக்குமென்ட்ரியாகவும் இப்படத்தைக் கருத முடியும். உண்மையில் படத்தைப் பற்றிய அவருடைய கருத்தை அறிய நான் ஆவலாக உள்ளேன்.

ரிவெட்டி: படத்தின் அதே திசையில் அவருடைய நடிப்பும் செல்கிறது என்பதை உணர முடிகிறது. அவருடைய பிரக்ஞை இயங்கும் திசையில், அப்பிரக்ஞையின் சிதறல்களை ஒருங்கிணைக்கும் வகையில் - ஹிரோஷிமாவில் நடக்கும் அந்தச் சந்திப்பை ஒட்டி அவருடைய பிரக்ஞை தாக்கப்பட்டுச் சிதறிப்போனதை ஒருங்கிணைக்கும் முறையில் - படம் இயங்குகிறது.

இந்தப்படத்துக்கு இரண்டு ஆரம்பங்கள் உண்டு என்பதை - ஹிரோஷிமா குண்டுவிச்சுக்குப் பிறகான இரண்டு ஆரம்பங்கள் உண்டு என்பதை - அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

ப்ளாஸ்டிக் - அதாவது பொருண்மை - அடிப்படையிலான ஓர் ஆரம்பம் ; அறிவுத்தனத்திலான இன்னொரு ஆரம்பம் !

இதை இன்னும் விளக்கமாகப் பார்க்கலாம்: படத்தின் முதல் பிம்பமே, அந்த ஜோடி மீது சாம்பல்மழை பொழிவதுதான். ஆக, படத்தின் ஆரம்பத்தை, குண்டுவிச்சுக்குப் பிந்திய ஹிரோஷிமா பற்றிய ஒரு தியானமாகப் புரிந்து கொள்ளலாம். அதே சமயத்தில் இப்படம் எம்மானுவல் ரிவா என்கிற பாத்திரத்தின் பிரக்ஞை ரீதியான படைப்பாவும் (explosion) ஆரம்பிக்கிறது; அவருடைய அதுவரையிலான சமூக - உளவியல் ஆளுமையின் சிதறடிப்பாக, நொறுக்குதலாக ஆரம்பிக்கிறது. அந்த ஆரம்பத்துக்குப் பிறகுதான் - அவருக்கு ஏற்கனவே திருமணமாகி விட்டது, பிரான்சில் அவருடைய குழந்தைகள் வசிக்கின்றனர், அவர் ஒரு நடிக்கை - போன்ற விஷயங்கள் குறிப்பால் உணர்த்தப்படுகின்றன.

சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் - ஹிரோஷிமாவில் எம்மானுவல் ரிவா கடுமையான அதிர்ச்சிக்கு உள்ளாகிறார், அவரை ஒருவித குண்டு தாக்குகிறது ; அவருடைய பிரக்ஞையை அது சின்னாபின்னப்படுத்துகிறது. ஆக, மீண்டும் தன்னை அடையாளம் காண அவர் மேற்கொள்கிற முயற்சியாக படம் விரிகிறது; அணுகுண்டு விச்சுக்குப் பிறகு ஹிரோஷிமா மீண்டும் கட்டப்பட்டதைப் போல எம்மானுவல் ரிவா

பெர்க்மனின் (Ingmar Bergman)

Dreams மற்றும் So close to Life

படங்களில் இத்தகைய பிரச்சனைகள்

எடுத்தாளப்பட்டிருக்கின்றன.

தன்னை மீட்டெடுத்துக்கொள்ளவேண்டியிருக்கிறது; தனது கடந்தகாலத்தையும் நிகழ்காலத்தையும் அவர் ஒருங்கிணைத்து இதைச் சாதிக்க முற்படுகிறார்; நெவர்ஸ் நகரத்தில் கடந்தகாலமாக அவர் அனுபவித்தவற்றையும் நிகழ்காலமாக ஹிரோஷிமாவில் கண்டுபிடித்தவற்றையும் இணைத்துத்தான் அவரால் இதை சாத்தியப்படுத்த முடிகிறது.

டானியல் வல்க்ரோஸ்: படத்தின் ஆரம்பத்தில் எம்மானுவல் ரிவாவின் ஜப்பானியக் காதலன் திரும்பத்திரும்ப “ஹிரோஷிமாவில் நீ எதையும் பார்க்கவில்லை” என்று கூறுகிறான். இதன் அர்த்தம் என்ன?

கோதார்: “ஹிரோஷிமாவில் நீ இருக்கவில்லை எனவே உன்னால் எதையும் பார்த்திருக்க முடியாது” என்று அவன் கூறுவதாகத்தான் கொள்ளவேண்டும். ஆனால் அவனும் ஹிரோஷிமாவில் இருக்கவில்லை! மேலும் “பாரிஸ் நகரவாசியாக இருந்தாலும் பாரிஸை அறியாதவள் நீ” என்றும் அவன் சொல்கிறான். இந்த படத்தான் பிரக்ஞையின் - பிரக்ஞைவெளிக்கான (Space of consciousness) விழுவின் - ஆரம்பம்.

இதைவைத்துக் கொண்டு பார்க்கும்போது இன்று மிஷேல் ப்யூதூர் (Michel Butor), ஆலென் ராபே- க்ரியே (Alain Robbe - Grillet) மற்றும் மார்கரிட் த்யூராஸ் போன்றவர்கள் எழுதிக் கொண்டிருக்கும் நவீன பிரெஞ்சு நாவலை (nouveau roman) படமெடுத்திருக்கிறார் ரெனே என்று புரிகிறது ! இதே போன்ற இன்னொரு எழுத்தாளரான ரெஜி பாஸ்டிட் (Regis Bastide) பெர்க்மனின் Wild Strawberries படத்தைப் பார்த்துவிட்டு ரேடியோவில் பேசும்போது திடீரென்று சொன்ன ஒரு விஷயம் எனக்கு நினைவுக்கு வருகிறது. இலக்கியம் அல்லது எழுத்து என்பதற்கான மிகப்பிரத்தியேகமான ஒரு விஷயத்தை சினிமாவடிவமானது மிகசாதாரணமாக எடுத்தாள்வதை அவர் குறிப்பிட்டார்; நாவலாசிரியன் என்ற முறையில் தனதாக அவர் எடுத்துக் கொண்ட பிரச்சனைகளை சினிமா சர்வசாதாரணமாக எதிர்கொண்டு தீர்த்துவிட்டது என்று அவர் கூறிவிட்டார்.

காஸ்ட்: நாவல் என்கிற வடிவத்தின் விதிகளை ஒட்டி இயங்குகிற பல படங்களை நாம் பார்த்திருக்கிறோம். ஹிரோஷிமா, என் அன்பே படம் அவற்றையெல்லாம் தாண்டி இன்

'ஹிரோஷிமா, என் அன்பே' படம்

இந்திய திரைப்பட ஆவணகத்தில் கிடைக்கும்.

பெற விரும்புவோர் தொடர்பு கொள்ள வேண்டிய முகவரி:

National Film Archive of India,
Regional Office,
Roshani,
27, Infantry Road, Banagalore - 560 001.

னும் போகிறது! கதையாடல் - வடிவத்தையே துளைத்துப்பார்க்கும் ஆற்றலுடன் இப்படம் செயல்படுகிறது; நிகழ்காலத்திலிருந்து கடந்த காலத்துக்குப் போகும் வழியையும் நிகழ்காலத்தில் கடந்தகாலமானது எச்சமாகத் தங்கியிருப்பதையும் இப்படம் கையாளும் விதம் மிக வித்தியாசமானது: பாத்திரங்கள் மற்றும் கதைக்கரு ஆகியவற்றின் ஊடே இவற்றைப் பேசுகிற மரபான படங்களைப் போல் அல்லாது, கவிதாரீதியான அசைவுகள் மூலம் இப்படம் நகர்கிறது! ஆக, நாவல் என்கிற வடிவத்துக்கும் அதன் கதை அமைப்பு என்பதாக. இதுநாள்வரை இருந்து விட்ட விஷயத்துக்குமான அடிப்படை முரண்பாட்டை இப்படம் பேசுகிறது!

நவீன பிரெஞ்சு நாவல்களில் கதை அமைப்பு என்பது மாறிப்போய் விட்டிருக்கிறது; பாத்திரங்களுக்கான உளவியல் அடிப்படைகள் ஏதுமில்லை! நாவல் என்கிற வடிவத்தின் அடிப்படைகள் இப்படி மாறிப்போய் இருப்பதற்கும் ரெனேவின் படத்துக்கும் ஏகப்பட்ட தொடர்புகள் இருக்கின்றன. இதற்கான காரணத்தை மிக எளிதாக படத்திலிருந்து புரிந்துகொள்ளலாம்; படத்தில் செயல்பிம்பம் (action image) ஏதுவும் இருப்பதில்லை; ஒரு காதல்கதையின் அர்த்தத்தைத் தேடுகிற இரட்டை முயற்சியாகவே படம் இயங்குகிறது. இரண்டு மனிதர்களுக்கிடையே ஏற்படும் காதலுக்கும் காலப்போக்கில் அக்காதல் செல்லரித்துக் காணாமல் போய்விடக்கூடிய சாத்தியப்பாட்டுக்குமான நீண்ட போராட்டமாக படம் நகர்கிறது. காதல் இரண்டு பேரைக் தாக்கக்கூடிய அந்த க்ஷணத்திலேயே அந்த இருவருக்கும் அது மறந்து, அழிந்துபோய்விடக் கூடிய சாத்தியப்பாட்டை முன்வைத்து படம் பேசுகிறது. அந்த இரண்டு பேருக்குமான அளவில் மட்டுமின்றி, தெளிவான ஒரு சமுதாய - வரலாற்றுப் பின்னணியிலும் படம் இயங்குகிறது. இந்த இருவரின் காதல் கதையானது ஏதோ ஓர் அந்தரங்கமான இடத்தில் - தீவைப் போன்ற இடத்தில் - நடக்கவில்லை; மாறாக தற்கால சமுதாயத்தின் அதீதமான பயங்கரத்தின் பின்னணியில் உருப்பெறுகிறது.

“காதலில் சிக்கியுள்ள இருவரின் கதையை இதர மனிதர்களின் சோகப்பின்னணியுடன் இணைப்பது” குறித்து ரெனே பேசியிருக்கிறார்! ஆக, ஹிரோஷிமா கதை அமைப்பு கொண்ட டாக்குமெண்டரீயாக, ரெனே- வைப் புரிந்து கொள்ள முடியாத சிலர் சொல்வதைப்போல,

இல்லை!

ரோமர்: இப்படம் இலக்கியரீதியாக, எழுத்துரீதியாக அமைந்திருப்பதை இனி யாரும் ஓர் எதிர்மறை - விமர்சனமாக கூறமுடியாது. இலக்கியத்தை ஒட்டிச்செல்வதோடு அல்லாமல் அதைத் தாண்டியும் செல்ல இப்படம் முயல்வதே இதற்குக் காரணம். மார்சல் புரூஸ் (Marcel Proust) ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் (James Joyce) மற்றும் முக்கிய சில அமெரிக்க நாவலாசிரியர்களின் பாதிப்புகளையும் இப்படத்தில் காணமுடியும், இளம் நாவலாசிரியன் ஒருவரின் முதல் நாவலில் காணப்படும் பாதிப்புகளாக, தாக்கங்களாக இவை இப்படத்தில் இருக்கின்றன. எனவேதான் இப்படம் புதிய தொரு முயற்சியாக அமைந்து வெற்றியும் பெறுகிறது.

கோதார்: இப்படத்தில் எம்மானுவல் ரிவா தயாரிக்கப்படுகிற ஒரு படத்தின் நடிகையாக வருகிறார். நாடகத்துள் ஒரு நாடகம், நாவலுக்குள் ஒரு நாவல் என்ற அமைப்பைக் கண்டு எரிச்சல் படாத பலர், சினிமாவுக்குள் ஒரு சினிமா என்ற அமைப்பைக் கண்டு கோபமடைவதைப் பார்க்க முடியும். இத்தகையோர் கூட இப்படத்தை ரசித்துப் பார்த்தனர்.

டானியல் வல்க்ரோஸ்: கொடுக்கப்பட்ட விஷயத்தைக் கையாள சில திரைக்கதை உத்திகளைத் தம்வசம் ரெனே வைத்திருக்கிறார் என்று தெரிகிறது. மேலும் இப்படத்தை ஒரு சாதாரணப் பிரச்சாரப் படமாக யாரும் கருதிவிடக் கூடாது என்பதில் ரெனே மிகவும் கவனமாக இருந்திருக்கிறார் என்றும் தெரிகிறது. அரசியல் நோக்கங்களுக்கு இப்படம் பயன்படுத்தப்பட்டுவிடக் கூடாது என்பதில் ரெனே மிகக் கவனமாக இருந்திருக்கிறார்.

நாஜி ஆக்கிரமிப்பிலிருந்து பிரான்ஸ் விடுதலை பெற்றவுடன் ஜெர்மன் ராணுவ அதிகாரியுடன் வசித்திருந்த அப்பென் - பாத்திரத்துக்கு மொட்டை அடிக்கப்படுவதை ரெனே உணர்த்துகிறார். இதிலிருந்து “சமாதானத்துக்கான செய்தியாக” தம் படத்தில் ஏதுமில்லை என்பதாக ரெனே கூற விழைகிறார் எனலாம். இன்னும் சொல்லப்போனால் அதிகாரம் என்பதற்கான மேலெழுந்தவாரியான அர்த்தத்தைக் கூறாமல் அதற்கான ஆழமான அர்த்தத்தை ரெனே சுட்டிக் காட்டுகிறார் என்றும் கூறலாம்.

டொமர்ச்சி: படத்தில் வருகிற பெண்பாத திரத்தை ஒரு நடிகையாக ரெனே காட்டியிருப்பதும் இதனால்தான். அணுஆயுதங்களுக்கு எதிரான - வாழ்க்கைக்கான போராட்டத்தை - வேறொரு தளத்துக்கு ரெனேவால் இப்படியாகத் தான் எடுத்துச்செல்ல முடிந்திருக்கிறது!

தமிழில் : நாகார்ஜூனன்.

கடைசிப் பக்கம் - கலையும் தொழில்நுட்பமும் பறக்கும் காமிரா

நீங்கள் பல படங்களில் கதாநாயகனையோ, கதாநாயகியையோ பின்பற்றி ஒரு அறையிலிருந்து மற்றொரு அறைக்கு, பின் படிக்கட்டுகள் ஏறி முதல் மாடிக்கு பின் நேராக படுக்கை அறைக்கு என கேமரா நகரும் நீண்ட ஷாட்டுகளைப் பார்த்திருப்பீர்கள். இந்த நீண்ட ஷாட்-வழக்கமாக ஒரு ஆச்சரியத்தோடு நிறைவு பெறும். கதாநாயகி தன் அலங்காரம் செய்து கொள்ளும் நாற்காலியில் வில்லன் சிகரெட் புகைத்துக் கொண்டிருப்பதைப் பார்ப்பாள் ! அல்லது கதாநாயகன் தன் படுக்கையில் ஒரு பிணம் இருப்பதைப் பார்ப்பான் ! அல்லது நகைச்சுவை நடிகர் தன் மாமியார் சப்பாத்திக் குழவியுடன் இருப்பதைப் பார்ப்பான்!!

நீங்கள் உடனே இந்த சிக்கலான ஷாட் எப்படி அசைவில்லாமல் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று வியப்பீர்கள்.

இந்த ஷாட்டை சாத்தியப்படுத்திய அற்புதமான கருவியின் பெயர் 'STEADICAM'. முன்னர் இதுபோன்ற ஒரு ஷாட்டை எடுக்க, கேமராமேன் தன் தோளில் கேமராவை வைத்துக் கொண்டு ஓடுவார், விளைவு ஒரு அலைபாயும் ஷாட்டே கிடைக்கும். 'அவள் அப்படித்தான்' படத்தில் இது நன்றாக இருந்தது. ஆனால் வேறு பல படங்களில் இது கண்வலியையே உண்டாக்கியது !

இந்த அலைபாயும் காட்சிக்கு காரணம் என்னவென்றால், கேமராமேனின் கண் கேமராவினோடு சேர்ந்திருக்க, அவர் தலையின் ஆட்டம் இந்த அலைபாய்தலை உருவாக்கியது. நிலையான அதேசமயம் நகரும் காட்சியைப் படம் எடுக்க, கேமராவையும், அதை கையாள்பவரையும் பிரித்து விடுவது என முடிவு செய்யப்பட்டது. இதைத் தான் STEADICAM செய்கிறது.

கேமராமேன் இடுப்பில் நன்கு இறுக்கப் பட்ட ஒரு ஜாக்கட்டை அணிந்துகொள்கிறார். அதோடு இணைந்த கெட்டியான பெல்ட் ஒன்று செயற்கை கை போன்று செயல்படுகிறது. அதன் மேல் கேமரா பொருத்தப்பட்டிருக்கிறது. இந்தக் கேமராவுக்கு ஒரு வீடியோ இணைப்பு உண்டு. கேமராமேன் தன் இடுப்பில் இணைக்கப்பட்டுள்ள சிறிய திரையில் படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டே அந்தக் காட்சியை கேமராவைத் தொடாமலேயே படமெடுக்கிறார். இப்போது அவர் ஓடிக்கொண்டே தன் கேமராவை உபயோகிக்கலாம். நன்றி இடுப்பிலிருக்கும் சிறிய தொலைக்காட்சித் திரைக்கே உரியது.

சுயமாய் எடுப்பதா, எடுக்காமலிருப்பதா

கேமராவின் வளர்ச்சியும், அதைக் கையாள்பவர்களின் குணங்களும் எப்போதும் முரண் பாடாகவே இருந்து வந்துள்ளது. முன் காலத்தில் கேமராக்கள் அதிக கனமுடையதாகவும், பெரிய குழு தேவைப்படுவதாகவும் இருந்தது. ஆனால் அந்த கேமரா மேன்கள் சுயமாக தாங்களே படமெடுத்து தங்கள் திறமையை நிரூபிக்க விரும்புவார்கள். கேமராவின் கனத்தைப் பொருட்படுத்த மாட்டார்கள். உண்மையில், அவர்கள் மிக ரகசியமானவர்களாக, கேமராவின் செயல்பாட்டை ஒரு தொழில் ரகசியமாகவே காப்பாற்றி வந்தார்கள்.

வரலாற்றுப் போக்கில், கேமரா கனம் குறைந்தும், எடுத்துச் செல்ல வசதியாகவும் உருவாகி, கேமராமேன்கள் தாங்களே சுயமாக படமெடுக்கும் வசதிகள் உருவாகி இருக்கின்றன. ஆனால் நடப்பதோ எதிர்மறையாக இருக்கிறது. இப்போது அனைத்து கேமரா இயக்குநர்களும், நிர்வாக கேமரா மேன்கள், உதவியாளர்களிடம், படம் எடுக்கச் சொல்லி விட்டு, படத்தின் இயக்குநரிடமோ, தயாரிப்பாளரிடமோ, அந்த ஷாட்டின் கோட்பாட்டு விளக்கங்களை வழங்கிக் கொண்டிருப்பதைப் பார்க்கிறோம். இசையமைப்பாளர் போன்று இவர்கள் மற்றவர்களை இயக்குகிறார்கள். சிலசமயம் தங்களால் எடுக்க முடியாத ஷாட்டை பிறரை எடுக்க வைக்கிறார்கள் ! அதே போன்று இயக்குநர்களும் தன் இணை அல்லது துணை இயக்குநர்களை படமெடுக்கச் சொல்லி விட்டு, ஓரமாய் உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

இது, 'ஆசிரியர் கோட்பாட்டோடு' இடிக்கிறதல்லவா? நீங்களே யோசியுங்கள்.

நன்றி : இந்தியா .:போட்டோ கிராபிக் 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.*

