

சுலனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

ஆகஸ்ட் - செப்டம்பர் 1993

ரூ. 5.00



திரைப்பட ரசனை முகாம்

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

- 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.
- ஒரிரண்டு திரைப்பட இயக்குநர்களோடு நேர்காணல்கள் நடைபெறலாம்.
- பயிற்று மொழி பெரும்பாலும் ஆங்கிலமாகவே இருக்கும்.

விண்ணப்படிவத்திற்கு 31 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.31

சலனம்
Regn. No. 53717/91

இதழ் 13
ஆகஸ்ட் - செப்டம்பர் 93
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

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

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

ஒளி அச்சுக் கோர்வை :
சமன்தா கம்ப்யூட்டர்ஸ்
சென்னை - 6

ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் :

தி. கல்யாணராமன்
சென்னை :பிலிம் சொஸைட்டி,
"ஸ்வாஸ்த்யம்",
குமுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ்,
5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு
இராயப்பேட்டை,
சென்னை - 600 014.

சலனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

வாசகர் கவனத்திற்கு

எமது 'சலனம்' மற்றும் சென்னை :பிலிம் சொஸைட்டியின்
விலாசம் மாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளது. இனிமேல் தொடர்பு
கொள்ள வேண்டிய முகவரி:

'சலனம்'

ஸ்வாஸ்த்யம்

குமுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ்,

5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு,

இராயப்பேட்டை, சென்னை 600 014.

உள்ளடக்கம்

ராபர்ட் :ப்ளஹர்ட்டி **3**

லைட் ஆ:ப் ஏஷியா **9**

சினிமாவில் ஒலி **16**

அசையும் ஒவியம் **18**

ஒரு நல்ல முயற்சி **22**

பலமும் பலவீனமும் **26**

சலனம் - மூன்றாம் ஆண்டை நோக்கி

இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன் சலனம் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. மற்ற பத்திரிகைகளில் காணக்கிடைக்காத இந்திய மற்றும் வெளிநாட்டு சினிமாவின் பல்வேறு அம்சங்களை கொடுக்க வேண்டும் என்ற தெளிவான குறிக்கோளோடே சலனம் துவங்கப்பட்டது. இது நல்ல வரவேற்பை பெற்றிருக்கிறது என்பதில் சந்தேகமில்லை. கூடவே கடிதங்கள் மூலமாக உங்கள் எதிர்வினையைத் தெரிவிப்பதை நாங்கள் வரவேற்கிறோம்.

பனிரெண்டு இதழ்களுக்கு முன் முதல் தலையங்கத்தில் நாங்கள் நம்முன்னுள்ள கலாசாரப் பிரச்சினைகளையும், சவால்களையும் பற்றி பேசியிருந்தோம். இன்று இப்பிரச்சினைகள் ஆழமாகியிருப்பதுடன், சவால்களும் பெருகியுள்ளன.

ஒருபுறம் மின்னணு சாதனங்கள் நம் வாழ்வில் படையெடுத்துள்ளன. ஸ்டார் டி.வி., சன் டி.வி. போன்றவை நம் வீடுகளுக்கு வந்துவிட்டது. கூடவே நிறைய குப்பைகளையும் கொண்டு வந்திருக்கிறது. மற்றொருபுறம், திரைப்படத் துறை சிக்கல்களில் இருக்கிறது; கருத்துக்களின் பற்றாக்குறையினால். ஒன்றன்பின் ஒன்றாக சிக்கல்கள் தொடர்வதோடு, கடந்த ஒரு வருடத்தில் திரைத்துறையில் போராட்டங்களும் நடைபெற்றிருக்கின்றன.

இது போன்ற எந்த சவால்களுக்கும், எப்போதும் போல் திரைப்படச் சங்க இயக்கம் எந்த எதிர்வினையும் காட்டாமல் இருக்கிறது. ஏன்?

ஒன்று அதன் தலைமைக்கு எப்படி எதிர்வினையைத் தெரிவிக்க வேண்டும் என தெரியாதிருக்க வேண்டும் அல்லது தெரிவிக்க விருப்பமில்லாதிருக்க வேண்டும். வேறு என்ன காரணம் இருக்க முடியும்? ஏனெனில், இந்தியத் திரைப்படச் சங்கங்களின் (FFSI) தென்மண்டலத்தின் வருடாந்திர அறிக்கையில், திரைப்படச் சங்க இயக்கம் சந்திக்கும் இச்சவால்கள் பற்றி ஏதும் குறிப்பிடப்படவில்லை. அதற்குப் பதில் திரைப்பட விழா இயக்கத்தோடு இணைந்து "திரைப்பட வாரங்கள்" நடத்தியதற்கும், மத்திய அரசோடு ஏற்பட்டிருக்கும் புதிய நட்பிற்கும் தன்னையே பாராட்டிக் கொள்கிறது. கூடவே, இந்த அறிக்கை வரும் வருடத்தில் செயற்கூடங்கள் மற்றும் ரசனை முகாம்கள் நடத்துவது பற்றியும் பேசுகின்றன. இந்த விஷயங்கள் சென்ற வருட அறிக்கையிலும் பேசப்பட்டுள்ளது. ஆனால் ஒன்றும் நடைபெறவில்லை. FFSIன் மத்திய அலுவலகம் இன்னும் ஒருபடி முன்னே சென்றுள்ளது. அது தன் வருடாந்திர அறிக்கையை மத்திய அரசுக்கு சமர்ப்பிக்கிறது. ஆனால் அதன் உறுப்பினர் சங்கங்களுக்கு கடந்த நான்காண்டு காலமாக இவ்வறிக்கையின் பிரதிகள் கொடுக்கப்படவேயில்லை! சமீபத்தில் திரைப்படச் சங்கங்களின் தமிழ்நாடு கிளை துவக்கப்பட்டிருக்கிறது. திறமையின்மையை நிரூபித்தவர்களின் கட்டுப்பாட்டில் நடைபெறும் இக்கிளையிடமிருந்து என்ன எதிர்பார்க்க முடியும்?

இதற்கெல்லாம், ஒருவர் என்ன செய்ய வேண்டும் என்ற கேள்வி தானாகவே தொடர்கிறது. எப்படி நாம் இதை எதிர்கொள்வது? இந்த தலையங்கத்தில் இதற்கான விடை விரிவாக கிடைக்காதிருக்கலாம். ஆனால் ஒரு விஷயத்தை கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். நமது இந்த இயக்கம் வாழ, நல்ல சினிமா மட்டும் முக்கியமல்ல. மக்களும் முக்கியமானவர்களே. இதன் பொருள், நமது செயல்கள் அனைத்தும் மக்களைச் சென்று சேர வேண்டும் என்பதே. அதற்கு ஒரு திரைப்படச் சங்கம் போதாது. நிறைய உருவாக வேண்டும். ஒரு புத்தகம் மட்டும் போதாது. பல புத்தகங்கள் வெளியிடப்பட வேண்டும். ஒரு சலனம் போதாது. பலப்பல சலனங்கள் வெளி வர வேண்டும். அதன் மூலம் முடிந்தவரை அனைத்து மக்களையும் இவ்வியக்கம் உள்ளடக்க முயல வேண்டும்.

இந்தப் பின்னணியில், த.மு.எ.ச. திரைப்படச் சங்கங்கள் நிறைய அமைய வேண்டும் என்று அறைகூவியிருப்பது வரவேற்கத்தக்கதே. இந்த அறைகூவல் தீவிரமாக செயலாக்கப்படும் என்று நம்புவோமாக.

- ஆசிரியர் குழு

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 13

ராபர்ட் ஃப்ளஹர்ட்டி

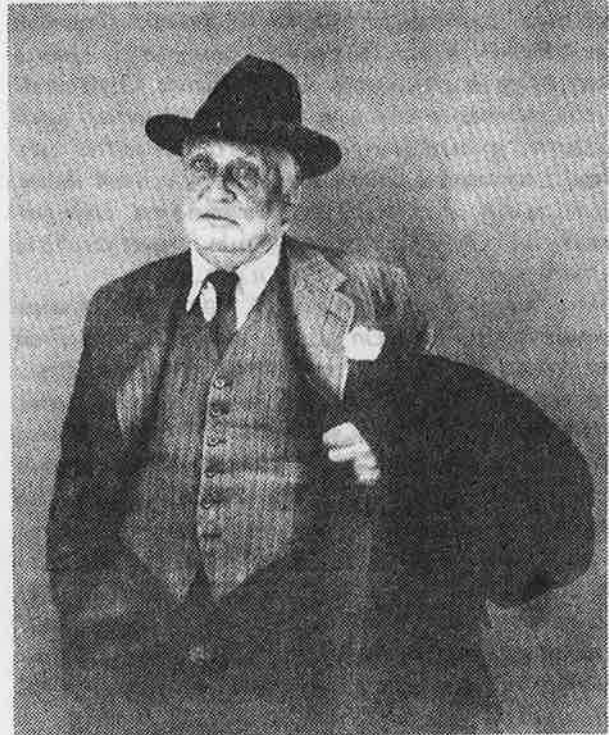
என்.சி. நாயுடு

புவியியல் நூல்கள், இலக்கியங்கள் ஆகிய வற்றின் வழியாகவே அறியப்பட்டு வந்த எஸ்கிமோ இன மக்களின் வாழ்க்கையினை, நாகரீக மனித உலகத்திற்கு "சினிமா" என்ற உயர்ந்த சாதனத்தின் வழியாக முதன் முதலில் எடுத்துக் காட்டியவர் ராபர்ட் ஃப்ளஹர்ட்டி. படப்பிடிப்பு இடம், நடிப்புத் திறன் ஆகியவற்றிற்கு சினிமா அகராதியில் புதிய இடம் பிடித்துத் தந்து, ஒடுக்கப்பட்ட இனத்தவர்களுக்கு குரல் எழுப்பியவராகவும், டாக்குமெண்டரி படங்களின் முன்னோடியாகவும், பாதுகாவலராகவும் விளங்கியவர் இவர். ஃப்ளஹர்ட்டி தனது முதல் படமான "நானாக ஆப் தி நார்த்" தை படமாக்கிய விதமே சிறப்பானது. எஸ்கிமோ இன மக்களைப் பற்றிய முதல் படமான இதனைத் தயாரிக்க அந்த இன மக்களோடு இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு மேலாக இருந்து, அம்மக்களோடு மக்களாக கலந்து வாழ்ந்து படம் பிடித்தார். சுதந்திர மனிதர்களான எஸ்கிமோக்களின் வாழ்க்கைப் போராட்டம் நம்மால் கற்பனை செய்தும், அனுபவித்தும் உணர முடியாத அளவிற்கு உள்ளது என்பதை தெளிவாக விளக்கும் ஆவணமாகும் இது.

ராபர்ட் ஃப்ளஹர்ட்டி, சூசன் என்ற ஜெர்மானிய ரோமன் கத்தோலிக்க பெண்ணுக்கும், ராபர்ட் ஹென்றி ஃப்ளஹர்ட்டி என்ற அயர்லாந்து நாட்டிலிருந்து குடியேறிய பிராடஸ்டண்டு கிறிஸ்துவருக்கும் பிறந்த ஏழு குழந்தைகளுள் மூத்தவர். 1884 ஆம் ஆண்டு, பிப்ரவரி 16ம் நாள் மிசிகனில் உள்ள 'அயன் மெளண்டன்' என்ற இடத்தில் பிறந்தார்.

சுரங்கத் தொழிலாளியின் மகனாகப் பிறந்த ராபர்ட், ஹட்ஸன் விரிகுடாவின் கிழக்குக் கடற்கரையை சுற்றி, சங்கிலித் தொடர் போன்று அமைந்துள்ள தீவுகளில் இரும்புத் தாதுக்கள் கிடைக்கின்றனவா என சோதித்து அறிவதற்காக அமர்த்தப்பட்டார். தீரச் செயல் புரிதல் என்ற ஒன்றினை பரம்பரையாக இரத்தத்தில் கொண்டிருந்தார் என போற்றப்பட்ட ஃப்ளஹர்ட்டி, தனக்குத் தரப்பட்ட வேலையினை சவாலாக எடுத்துக் கொண்டு, இயற்கையின் சீற்றத்தையும் பொருட்படுத்தாமல், குறிக்கோளுடன் கூடிய துணிகர பயணத்தை நடந்தும், சில நேரங்களில் துடுப்பால் இயங்கும் படகின் உதவியோடும் நடத்தினார். டைரி, ஸ்டில் காமிரா ஆகியவற்றைக் கொண்டு குறிப்புகளை சேகரித்தும், ஆராய்ந்தும், புகைப்படங்கள் எடுத்தும்,

கடற்கரை ஓரமாகவே பயணித்தமை, அத்தீவுகளின் அமைப்பு பற்றி ஏற்கனவே உள்ள வரைப்படங்களில் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களை சுட்டிக்காட்ட ஏதுவாக அமைந்தது. மெக்கன்ஸி என்பவரால் மேற்கண்ட துணிச்சலான காரியத்தில் ஈடுபடுத்தப்பட்ட ஃப்ளஹர்ட்டியின் பயணத்திற்கு, ஐஸ் கட்டிகளை உடைத்து, பாதை அமைத்துத் தரும் சக்தி வாய்ந்த "தி லடி" என்ற படகும், பிற பொருட்களும் தரப்பட்டன. மேலும் ஃப்ளஹர்ட்டியை நோக்கி, திரைப்படம் எடுக்கும் காமிராவினையும் எடுத்து செல்லுமாறு எந்தவித தீவிரமும் இல்லாமல், சர்வசாதாரணமாக கூறினார் மெக்கன்ஸி. ஆனால் மேற் சொன்ன காமிராவினை இயக்கவே, நியூயார்க் ரோசெஸ்டரில் உள்ள ஈஸ்ட்மன் கம்பெனியில் ஃப்ளஹர்ட்டி மூன்று வாரம் பயிற்சி பெற வேண்டியிருந்தது. 1912ல் துவங்கிய ஃப்ளஹர்ட்டியின் இந்த பயணம், 1915ல் முடிவடைந்தபோது, நான்கு அல்லது ஐந்து முறை பனிப்பிரதேசங்களுக்கு அவர் செல்ல வேண்டிய நிர்பந்தத்தினை உருவாக்கியது. இறுதியாக சுமார் எழுபதாயிரம் அடி படப்பிடிப்புடன் பயணம் முடிவடைந்தது.





நானாக ஆப் தி நார்த்

அந்தோ! விதியை என்ன செய்வது? இவ்வளவு கடின உழைப்பினால் உருவான படச்சுருள், மறதியில் அவரால் அணைக்காமல் போடப்பட்ட சிகரெட் துண்டினால் சாம்பலாகியது. பிறருக்கு என்றால் வாழ்வு, அத்தோடு முடிவடைந்த முற்றுப்புள்ளி ஆகியிருக்கும். ஆனால் துன்பத்தைக் கண்டு சிறிதும் துவளாத ஃப்ளஹர்ட்டியோ அதனை அரைப்புள்ளியாக எண்ணி, மீண்டும் முயற்சியில் ஈடுபடலானார். அவருக்கு பணம் கொடுத்து உதவுவதற்கு ரெவில்லான் பெரேரஸ் கம்பெனியை சார்ந்த ஜான் ரெவில்லான் முன் வந்தார். ஐம்பத்து மூன்றாயிரம் டாலரில் பட்ஜெட், காலவரம்பில்லாமல் ஐநூறு டாலர் ஃப்ளஹர்ட்டியுக்கு சம்பளம், கருவிகளுக்காக பதிமூன்றாயிரம், பிறருக்கான ஊதியம் மூன்றாயிரம் டாலர் என பங்கீடு செய்யப்பட்டது.

"நானாக ஆப் தி நார்த்" (1982) படத்தினை உருவாக்கும் போது, எஸ்கிமோக்களின் வாழ்க்கை போராட்டம் நிறைந்த ஒன்றாக இருப்பதனையும், இயற்கையின் பல பரிமாணங்களை எதிர்கொள்ளுமாறு அமைந்த வாழ்க்கை முறையினையும், உணவு தேடி அலையும் முயற்சியில் அவர்களின் திறமை பலவீனப்படுத்தப்படும் தன்மையினையும் ஃப்ளஹர்ட்டியால் நன்கு உணர முடிந்தது. இந்த உணருதலின் உந்துதல்தான், தனிமனிதர்களின் செயல்களிலிருந்து கதையின் கரு பிறக்காமல், மனித இனத்தின் உண்மையான வாழ்விலிருந்து கதை பிறக்க வேண்டும் என்ற உண்மையினை அவருக்குக் காட்டியது.

ஃப்ளஹர்ட்டி தான் ஏதனை படமாக்க விரும்பினாரோ, அந்த இன மக்களோடு வாழ்ந்து, அவர்களின் வாழ்க்கைமுறையினை அறிந்துகொண்டால்தான் எடுக்கப்படும் படம் சிறப்பானதாகவும், கருத்தாழமிக்கதாகவும் இருக்கும் என்று கருதி அப்படியே சிறிது காலம் அவர்களுடன் வாழ்ந்து, உண்மையில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைப் படமாக்கிய திருப்தியினை அடைந்தார். பொதுவாக படங்களில் கதை, உண்மை நிகழ்ச்சி போல் காட்டப்படும். ஆனால் ஃப்ளஹர்ட்டியோ தனது படத்தில் உண்மையாக நடக்கும் காட்சிகளையே படமாக்கினார். இது போன்று பூமியைச் சுற்றி அமைந்துள்ள ஒழுங்கற்ற பனிப்பிரதேசங்களில் வாழும் எஸ்கிமோக்களிடம் மனித இனத்தின் அடிப்படை தேவையாகிய அன்பு மற்றும் நல்லெண்ணம் போன்ற குணங்கள் குடிகொண்டிருப்பதனையும், இவர்களின் வாழ்வை உலகினை ஆடுவிக்கும் நவீன தொழில்மயம் இன்னமும் ஆட்கொள்ளவில்லை என்பதையும் அறிந்து கொண்டார். நாகரிகத்தால் அதிகம் பாதிக்கப்படாத இது போன்ற பனிப்பிரதேசங்களில் வாழ்க்கைமுறையினை நேரத்தை அடிப்படையாக கொண்டு அமைத்துக் கொள்ள முடியாது. பருவ நிலையினைப் பொறுத்துதான் வாழ்வின் பழக்க வழக்கங்களை நிர்ணயித்துக்கொள்ள முடியும் என்பதை உணர்ந்த ஃப்ளஹர்ட்டி, அம்மக்களுக்கு ஏற்ற வாறு தன்னை சிறிது காலம் மாற்றிக் கொண்டு அவர்களோடு வாழ்ந்து படம் எடுத்தார். மனித இனத்தைப் பற்றியும், இடங்களைப் பற்றியும் அறிந்து கொள்வதிலும், கூர்ந்து கவனிப்பதிலும் அதிக ஆர்வமுள்ள அவரை இந்த சிறுபான்மை மக்களின் வாழ்க்கைமுறை மிகவும் கவர்ந்தது. மற்ற இயக்குனர்கள், வழக்கம் போல், இவரின் கருத்துக்கு மாறுபட்டவர்களாக தோற்றமளித்தார்கள். ஏனென்றால் பெரும்பாலான இயக்குனர்கள் நாகரிக மனிதர்களைப் பற்றியும், அவர்களின் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளைப் பற்றியும் சொல்வதுதான் சினிமா என்ற கருத்துக்கு ஆட்பட்டிருந்தார்கள். மேலும் அவர்கள் சினிமா என்பது வளர்ச்சி அடைந்த மனித இன உணர்ச்சிகளை மட்டும் படம் பிடித்து காட்டும் சாதனம், நாகரிகத்தின் பிடியில் சிக்காத பாமர மனிதர்களை படம் பிடிக்க தோன்றியதல்ல என்ற தவறான மனப்பான்மையினை உடையவர்களாக இருந்தார்கள்.

"நானாக ஆப் தி நார்த்" படத் தயாரிப்பே ஒரு சுவையான கதை. ஏனென்றால் இப்படம் நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடியாமலும், உணர முடியாமலும், ஆனால் படிக்கப்பட்டு மட்டும் வந்த உலகின் ஒரு பகுதியினை மிகுந்த அளவில் எடுத்துக் காட்டிய படம். இப்படத்தில் இரண்டு முக்கிய அம்சங்கள் படம் முழுவதும் இணைந்தே

இழையோடி வருகிறது. இது ஆர்டிக் பகுதிகளில் வாழும் மக்களின் வாழ்வு மற்றும் காதல் என்பதாகும். "பனிப்பிரதேசத்தின் கதை" என்றும் இப்படத்தினைக் கூறலாம். படம் துவங்குகிறது. 'எந்த மனித இனமும் இங்கு உயிர் வாழ முடியாது... இருந்தாலும் இங்கு உலகின் மிக மகிழ்ச்சியான, பயமற்ற, அன்புமிக்க, அதிர்ஷ்டமுள்ள மக்களான எஸ்கிமோக்கள் வாழ்கிறார்கள்' என்று தலைப்பு அட்டை காட்டப்படுகிறது.

வரைப்படம் ஒன்று ஹட்சன் விரிகுடாவின் கிழக்குக் கரை ஓரமாக அமைந்துள்ள "அங்காவா பெனுசலா"வினைக் காட்டுகிறது. அடுத்துக்ளோஸ்-அப் காட்சிகள் படத்தின் முக்கிய கதாபாத்திரங்களான "நானூக்", (அல்லாக்கரியல்லாக் என்பவரால் இந்த கதாபாத்திரம் செய்யப்பட்டுள்ளது) அவனுடைய மனைவி "நைலா" மற்றும் குடும்பத்தின் அங்கத்தினர்கள் அனைவரும், (ஒரு சர்க்களில் கோமாளிகள் அறிமுகப்படுத்தப்படுவது போல்) அவர்கள் வசிக்கும் மிக சிறிய எஸ்கிமோக்களின் வீட்டிலிருந்து (Igloo) வருவது போல் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார்கள். படத்தைப் பார்ப்பவர்கள், இத்தனை பேர்களும் இந்த சிறிய வீட்டில் எப்படி வசிக்கிறார்கள் என்று நிச்சயம் வியப்புறுவார்கள். இவ்வாறு அவர்கள் ஒரே சிறிய இடத்தில் உறங்கும்

மோனா



போது ஏற்படும் வெப்பக் காற்று அந்த பனிப்பிரதேசத்தின் கடுமையான குளிரிலிருந்து அவர்களை ஓரளவிற்கு பாதுகாக்கிறது. அடுத்து வரும் காட்சியில் அவர்களின் குடும்பத்திற்கு சொந்தமான படகு காட்டப்படுகிறது. அதனைத்தான் அவர்கள் தரையிலும், நதியிலும் பயணம் செய்வதற்கும், வியாபாரத்திற்காக மிருகங்களின் தோல் மற்றும் பொருள்களை விற்பனை செய்யும் இடத்திற்கு எடுத்துச் செல்லவும் பயன்படுத்துவார்கள். பிறகு அவர்களின் வால்ரஸ் வேட்டை, மீன்பிடிப்பு போன்ற காட்சிகள் படத்தில் காட்டப்படுகின்றன.

படம் நகருகிறது... ஒரு காட்சியில் நானூக்கின் மனைவி நைலா, தனது கணவனின் பூட்ஸ் தோலினை பற்களால் கடித்து பதப்படுத்துவது போலவும், பிறகு தனது குழந்தையை வாயில் ஊறும் எச்சிலைக் கொண்டு கழுவுவது போலவும், அதே நேரத்தில் நானூக் தனது எச்சிலால் ஸ்லெட்ஜ் வண்டியின் ஓடப் பயன்படும் அடிப்பாகத்தினை மெருகேற்றுவது போலவும் காட்டப்படுகிறது.

படம் தீர்மானிக்க முடியாத அளவிற்கு துயரக் காட்சிகளோடு முடிவடைகிறது. குடும்பமே சிதைகிறது. நாய்கள் பனிபடர்ந்த கம்பளியின் கீழ் படுத்துறங்குகின்றன. வரப்போகும் விடியல், இயற்கையாக அமையப் பெற்றுள்ள என்னென்ன துன்பங்களையெல்லாம் அவர்களுக்குக் கொடுக்கப்போகிறதோ என்ற கேள்விக்குறியுடன் படம் முடிவடைகிறது.

ஒரு பொருள் தான் பெறவேண்டிய சிறப்பினை, அதன் பெருமையினை அறிந்தவரிடம் சென்றடைந்தால் மட்டுமே பெறமுடியும். அதுபோலவே "நானூக் ஆப் தி நார்த்" படம், அதன் இயக்குனரான ஃப்ளஹர்ட்டி படமாக்க வேண்டும் என்பதற்காகவே அமைந்திருந்தது போல் உள்ளது. ரிச்சர்ட் பார்சம் என்பவர், "தி விஷன் ஆப் ராபர்ட் ஃப்ளஹர்ட்டி" என்ற நூலில் இப்படத்தினைப் பற்றி குறிப்பிடுகையில், "இப்படத்தின் கதாநாயகன் நானூக்கும், இப்படத்தின் இயக்குநர் ஃப்ளஹர்ட்டியும், சிறப்பான தனித்தன்மை பெற்றவர்கள், தத்தம் தொழிலில் வல்லவர்கள், கலைஞர்கள், நகைச்சுவை உணர்வுமிக்கவர்கள்; இருவரும் அவரவர்களின் போற்றத்தக்க வாழ்வின் பெருமையினையும், மகிழ்ச்சியினையும், அன்பினையும் உணர்ந்தவர்கள்" என்றும், "நானூக், அவன் வாழும் இயற்கை சூழலின் உண்மையான பிரதிநிதி; தன்னை நன்குணர்ந்த, ஆணவமற்ற, அடக்கம் மிகுந்த, இயற்கையின் சீற்றத்துக்கு சவால் விட்டு வாழ்வா, சாவா என்ற போராட்டத்தை தினம் சந்திக்கும் மனிதன்" என்று எழுதுகிறார். படத்தில் நானூக்கின் பாத்திரப்படைப்பும், கொடுமையான பனிப்பிரதேசத்தின் குளிரும், படத்தைப் பார்ப்ப

பவர்களால் உணரப்படாமலும், உயிர் வாழ்வதற்காக அங்கு நடக்கும் போராட்டம் சிறப்பான நாடகக் காட்சி போல் படம் பார்ப்பவர்க்கு தோன்றினால், அது பார்வையாளரின் குறையேயன்றி, படத்தில் மிளிரும் உண்மையும், எதார்த்தமும் போற்றத்தக்கதே. இந்தப் படத்தினைப் பற்றி எழுந்த முக்கியமான விமர்சனத்தை இங்கு குறிப்பிட்டாக வேண்டும். விமர்சகர்கள், படம் கற்பனை கதையினை முற்றிலும் அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுக்கப்பட்ட திரைப்படம் போன்றோ அல்லது உண்மையானதும், நம்பத்தகுந்ததுமான அறிவியல் சார்ந்த மனித இனத்தின் விவரிப்பாகவோ தோன்றவில்லை என்றார்கள். மேற்சொன்ன கருத்தை எடுத்துக் கொண்டு பார்க்கும்போது, படம் உண்மையாகவே ஆர்ஜிக் போன்ற பனிப்பிரதேசங்களில் வாழும் எஸ்கிமோ இன மக்களைப் பற்றிய படம் என்ற போதிலும், படத்தில் இந்த மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள் காட்டப்படவில்லை என்பது ஒரு குறையாகவே சுட்டிக் காட்டப்பட்டது. ஃப்ளஹர்ட்டியின் நோக்கில் இதனை பார்ப்போமேயானால், நிகழ்ந்திருக்கக் கூடியது என்னவென்றால், உயிரினம் இருக்க முடியுமா என எண்ணக்கூடிய இடத்தில் எப்படி இந்த எஸ்கிமோக்கள் இவ்வளவு போராட்டத்துக்கிடையிலேயும், மகிழ்ச்சியாக வாழ்கிறார்கள் என்று ஆச்சரியத்துடன் எழும் கேள்வியே பெரியதாக தோன்றியிருக்கக்கூடும். அவர்கள் சிறு கூட்டம் கூட்டமாக, இடம் விட்டு இடம் மாறிக் கொண்டு வாழ்ந்து வருபவர்கள். பாதுகாப்பு மிகுந்த இடங்களில் வாழும் நாகரிக மக்கள் சமுதாயத்திற்கு, எஸ்கிமோக்களின் பழக்க வழக்கங்கள் சில வேளைகளில் நகைப்புக்குரியதாக கூட தோன்றலாம் என்ற எண்ணத்தால் அவைகளை ஃப்ளஹர்ட்டி தனது படத்தில் காட்டாமல் இருந்திருக்கக்கூடும் என்று எண்ண முடிகிறது.) எஸ்கிமோக்களின் திருமணம், பழக்க வழக்கங்கள், பாலின வாழ்க்கை போன்றவைகளை காட்டாமல் இருப்பதனால், அறிவியல் சார்ந்த மனித விவரிப்புப் படமாக இல்லாமல், கலைப்பூர்வமான படமாக கருதப்படுகிறது. மேலும் இந்த படம், மனிதனின் உழைப்பு, வாழ்வதற்கான ஆற்றல், நிலையான நேர்மை போன்றவைகளை காட்டுகிறது.

படம் எடுக்கப்படும் போது ஃப்ளஹர்ட்டி, தொழில்நுட்ப ரீதியாக மற்ற பட இயக்குனர்கள் போல் திறமைமிக்கவராக விளங்கவில்லை. படத்தில் சில இடங்களில் காமிரா கோணம் சாய்ந்த நிலையில் சரிவர படமாக்கப்படாமல் இருந்தாலும், படத்தின் இடையிடையே காட்டப்படும் தலைப்பு அட்டை (இண்டர் டைட்டில்) இந்த



எலிபெண்ட் பாய்

குறையினை நிவர்த்தி செய்கிறது. ஆனால் படம் எடுக்கப்பட்ட பனிப் பிரதேசத்தின் சூழ்நிலை, வெளிச்சம், தளம் போன்றவைகளை கருத்தில் கொண்டு நாம் பார்த்தால் இந்த குறைகள் சர்வ சாதாரணமானவையே. படம் முதலில் வெளியிடப்பட்ட போது, ஒலி சேர்க்கப்படாமல் இருந்தது. ஆனால் படம் 1947 மற்றும் 1976 ஆம் ஆண்டுகளில் மறுபடியும் வெளியிடப்பட்ட போது, ஒலி சேர்க்கப்பட்டாலும், படம் ஒலி இல்லாமல் வெளியானபோது தோற்றுவித்த உணர்வை எடுத்துச் சென்றதாகவே கருத்து வெளியானது.

ஃப்ளஹர்ட்டிற்கு "நானாக ஆப் தி நார்த்" படம் எடுத்ததே பெரிய நிகழ்ச்சியாக இருந்தது. மேலும் படத்தை வெளியிடுவதிலும் நிறைய பிரச்சினைகள் தோன்றின. ஏனெனில், பெரும் பாலான மக்கள் மனதில் திரைப்படங்கள் பொழுது போக்குவதற்கே என்ற எண்ணம் வேரூன்றியிருந்தது. அப்பொழுது வழக்கத்திலிருந்து மாறுபட்ட படங்கள் குறைவாகவே உருவாகின. படம் என்றால் இன்னென்ன அம்சங்கள் இருக்க வேண்டும் என்று மக்கள் எதிர்பார்த்தார்கள். இறுதியாக 'பதே' என்ற கம்பெனி படத்தை விநியோகிக்க முன் வந்தார்கள். "நானாக ஆப் தி நார்த்" படத்தினை ஹெரால் லாயிட்ஸின் "கிராண்ட் மாஸ் பாய்" படத்துடன் சேர்த்து நியூயார்க்கிலுள்ள "கேப் பிட்டல்" தியேட்டரில் திரையிட்டார்கள். படத்தினைப் பார்த்தவர்கள் படம் புதுமையானதாகவும், நன்றாகவும் உள்ளது என பாராட்டினார்கள். ஃப்ளஹர்ட்டி எஸ்கிமோ இன மக்களோடு உண்மையிலேயே சில காலம் வாழ்ந்து, அவர்களின் வாழ்க்கையினை உள்ளபடியே டாக்குமெண்டரி படமாக எடுத்து வெளியிட்டுள்ளார் என்ற கருத்து வேறு, படத்தின் வெற்றிக்கு

துணை நின்றது. அந்த காலகட்டத்தில் மக்கள் சாகசம் புரிவதிலும், துணிகர பயணம் மேற்கொள்வதிலும் விருப்பம் கொண்டவர்களாகவும், நல்ல விஷயங்களை கேட்பதற்கும், பார்ப்பதற்கும் தயாராகவும் இருந்தார்கள். படம் இது போன்ற நேரத்தில் வெளிவந்தது. லண்டன், பாரீஸ் ஆகிய இடங்களில் ஆறு மாதங்களும், ஜெர்மனி, இத்தாலி, ஸ்காண்டிநேவியா போன்ற இடங்களில் அதற்கு அதிகமாகவும் படம் ஓடியது.

நானூக் படம் தயாரிக்க அந்த காலத்திலேயே, 55,000 டாலர் பணம் செலவாகியது. அந்த செலவு அப்பொழுது அதிகமாக கருதப்பட்டது. 1926 செப்டம்பரில் ஃப்ளஹர்ட்டி உலகம் முழுவதிலிருந்தும், இப்படத்தின் வாயிலாக சுமார் 2,51,000 டாலர் வசூல் வந்தது என்று தெரிவித்தார். இதனால் லாபமாக கிடைத்த 36,000 டாலர் தொகையினை ஃப்ளஹர்ட்டியும், தயாரிப்பாளர் ரெவில்லான் பெரேரஸும் பங்கிட்டுக் கொண்டார்கள். நமது பார்வைக்கு அசாதாரணமான சூழ்நிலையில் வாழும் எஸ்கிமோக்கள் (அவர்களுக்கு இயல்பு) என்ற மக்களைப் பற்றி வெளியான "நானூக்" என்ற இந்த படம் டாக்குமெண்டரி படம் என்று விமர்சிக்கப்பட்டாலும், படத்தின் வெற்றி அதனை டாக்குமெண்டரி படம் என்று எண்ண வைக்காமல், முழு நீள திரைப்பட வரிசையில் அதற்கு இடம் பிடித்து தந்தது என்ற விமர்சனமும் எழுந்தது. இந்த வெற்றிக்கு காரணம் ஃப்ளஹர்ட்டியும் அவரது செல்லமான "நானூக் ஆப் தி நார்த்தும்" ஆகும் என்பதில் சந்தேகமே இல்லை.

"நானூக்" பட இயக்கம் மற்றும் வெளியீட்டுக்குப் பிறகு சுமார் ஒன்பது மாத காலத்திற்கு ஃப்ளஹர்ட்டியின் திரையுலக வாழ்வில் சிறிது தொய்வு ஏற்பட்டது. இதற்குப் பிறகு பாரமவுண்ட் பிக்சர்ஸின் படத்தயாரிப்பு பிரிவாகிய புகழ்வாய்ந்த "லாஸ்கி" குழுவின ஜேசு லாஸ்கி என்பவர் அடுத்தபடம் தயாரிக்கும் வாய்ப்பினை ஃப்ளஹர்ட்டிக்கு அளித்தார். காரணம், ஃப்ளஹர்ட்டி அதிகமான விளம்பரத்திற்கு, விமர்சனத்திற்கும் ஆட்பட்டிருந்தமையும், "நானூக்" பட வெற்றியும் தான். மேலும் அவரின் அடுத்த படம், நானூக் போல மீண்டும் ஒரு வெற்றிப்படடைப்பாக அமைய வேண்டும் என்ற நிபந்தனையும் விதிக்கப்பட்டது. "நானூக்" என்ற சிறந்த படைப்பின் பின்னால் எத்துனை கடுமையான உழைப்பு, போராட்டம், எஸ்கிமோக்களின் வாழ்க்கையினை திரையில் கொண்டு வர தானும் அவர்களோடு வாழ்ந்த வாழ்வு என்ற தியாகம் போன்றவைகள் யாராலும், எப்போதும் மறக்க முடியாத ஒன்றாகும்.

பல்வேறு சிந்தனைகளுக்கிடையேயும் ஃப்ளஹர்ட்டியின் மனதினை ஒரு விஷயம் உறுத்திக்

கொண்டே இருந்தது. அது என்னவென்றால், மறந்துவிட்ட அவரது குடும்ப வாழ்க்கையும், குடும்பத்தினர்களுக்கு செய்ய வேண்டிய கடமையும் ஆகும். பனிப்பிரதேசங்களுக்கு சென்று "நானூக் ஆப் தி நார்த்" படப்பிடிப்பில் அதிதீவிரமாக மூழ்கி விட்டமையால், சிறிது காலம் மறந்திருந்த குடும்பத்தினரை, தனது அடுத்த படம் எடுக்கும் போது உடன் கட்டாயம் அழைத்துச் செல்ல தீர்மானித்தார். அவர் அடுத்ததாக "பாலினேஷன் கல்சர்" என்பதைப் பற்றி படமெடுக்க விரும்பி, நியூசிலாந்து, ஹவாய், சமோவான் போன்ற தீவுகளில், தென்கடலில் உள்ள சமோவான் தீவினை தேர்ந்தெடுத்து, குடும்பத்தினருடன் படப்பிடிப்புக்காக அங்கே சென்றார். அங்கு அவர்களுக்கு சாதகமான தட்பவெப்ப நிலை அமைந்தது. 1923 ஏப்ரலில் தனது துணைவியார், மூன்று மகள்கள், தனது இளைய சகோதரர் டேவிட், ஒரு நர்ஸ் ஆகியோருடன் சமோவான் தீவிலுள்ள "சவை" என்ற இடத்தினைச் சார்ந்த "சபூனா" என்ற கிராமமே, 1924 டிசம்பரில் அமெரிக்கா திரும்பும்வரை ஃப்ளஹர்ட்டி மற்றும் குடும்பத்தினருக்கு வீடாக திகழ்ந்தது.

ஃப்ளஹர்ட்டி அங்கே சென்றபோது அவருடன் பதினாறு டன் எடை கொண்ட படப்பிடிப்பு கருவிகள், கறுப்பு வெள்ளை படமெடுக்க படச்சருள், "நானூக்" படமெடுக்க உபயோகித்த அஃஹிலே காமிரா, படமெடுத்து கழுவ பயன்படும் சாதனங்கள், மின்சாரம் உற்பத்தி செய்யும் ஜெனரேட்டர் போன்றவைகள் எடுத்து செல்லப்பட்டன. இந்த முறை அவர் பான் குரோமேட்டிக் பிலிமில் படமெடுக்க விரும்பி, "பிரைஸ்மா" கலர் காமிராவினையும் எடுத்துச் சென்றார்.

"மோனா" என்ற படத்தினை எடுக்க அவருக்கு மூன்று வருடங்கள் பிடித்தது. படப்பிடிப்பில், சிறிய மற்றும் பெரிய பிரச்சினைகள் உண்டாயின. அவைகளில் ஒன்று அங்கு அமைந்த வாழ்க்கைச் சூழல், அங்கு வசித்த மக்களுடன் சிறு சச்சரவுகள் மற்றும் ஃப்ளஹர்ட்டிக்கு உண்டான உடல் நலக்குறைவு போன்றவை. முதற்

லூசியானா ஸ்டோரி



படமான "நானாக்" படம் எடுக்கும்போது, நாடுகளைப்பற்றி ஆராயும் நோக்கம் கொண்ட வராக, ஆர்டிக் பகுதியை நன்கு ஆராய்ந்து அறிந்த பிறகே படமாக்கினார். ஆனால், "மோனா" வினை படமாக்கிய இடமான தெற்குக் கடலைப் பற்றி படித்து மட்டுமே இருந்தார். அந்த இடத்திற்கு படம்பிடிக்கும் ஒரே நோக்கத்திற்காகவே முதன் முதலில் சென்றார்.

"மோனா" படத்தினைப் பற்றியும் பல்வேறு கருத்துகள் சொல்லப்பட்டன. "மோனா" படத்தைத்தான் டாக்குமெண்டரி வகைப்படம் என்று ஜான் கிரியர்சன் குறிப்பிட்டார். இதுனைத் தொடர்ந்து ஃப்ளஹர்ட்டி, இயற்கையிடம் மனிதன் நடத்தும் போராட்டத்தை மீண்டும் படமாக்க திரும்பினார். "மேன் ஆப் அரன், "தி லேண்ட்" மற்றும் "லூசியான ஸ்டோரி" போன்ற படங்களை எடுத்தார். ஃப்ளஹர்ட்டிக்கும், ஹாலிவுட் படக்காரர்களுக்குமிடையே கருத்து வேற்றுமை தோன்றியது. பெரும்பாலான ஹாலிவுட்காரர்களின் முக்கிய நோக்கம் பணம் சம்பாதிப்பது ஒன்றே. இந்த கருத்திலிருந்து மாறுபட்டமையால், ஃப்ளஹர்ட்டிக்கு வாய்ப்புகள் குறைந்தன. அதற்குப் பிறகு வாய்ப்புகள் வந்தாலும், நடிகர்கள், திரைக்கதை போன்றவைகளில் இவருக்கும், தயாரிப்பாளருக்கும் இடையில் மாறுபட்ட கருத்துகள் தோன்றின.

1930 டிசம்பரில் ஐரோப்பாவிற்கு சென்று அங்கு ஒன்பது ஆண்டுகள் பணியாற்றி ஃப்ளஹர்ட்டி அமெரிக்கா திரும்பினார். பிறகுதான், "தி லேண்ட்" படத்தை உருவாக்கினார். 1932ஆம் ஆண்டிற்கும், அவர் மறைந்த ஆண்டாகிய 1951க்கும் இடையில் அவர் நான்கு படங்களே எடுத்தார்.

ஃப்ளஹர்ட்டி, வழக்கமான படமெடுக்கும் இயக்குனர்களின் வரிசையிலிருந்து மாறுபட்டவர். நல்ல கலை படைப்புகளை உருவாக்க தான் நாடோடி போல் வாழ்ந்து படமெடுத்தார். அவர் தீவிரமான சுய ஆலோசனைக்குப் பின் தன் வழியினை மேற்கொண்டார். பெரும்பாலான இயக்குனர்கள் பணம் ஒன்றினையே குறிக்கோளாக கொண்டிருந்தார்கள். அவர்களுக்கு நல்லபடம் என்பது, அதிக லாபம் சம்பாதித்து தருவதாகவே இருந்தது. அவர்கள் தாங்கள் செய்யும் தவறினை மறைப்பதற்கு, தங்களின் படத்திலும் ஒரு செய்தி இருப்பதாகவும், தங்களுக்கும் சமுதாய நலனில் பொறுப்பு இருப்பதாகவும் தங்களிடம் கேள்வி கேட்பவர்களிடம் கூறி தப்பித்துக் கொள்வார்கள். இருந்தாலும், அவர்களின் பேச்சில் உண்மையில்லை என்பது யாவரும் அறிந்ததே.

ஃப்ளஹர்ட்டியின் டைரி குறிப்பொன்று, அவர் நானாக் படத்தினை முடித்து, அந்த பணிப் பிரதேசத்தை விட்டு வரும் போது, "நானாக்"

என்ற எஸ்கிமோ அவர் செல்லும் போது வழியனுப்ப வந்து, நீண்ட நேரம் கையசைத்து, ஃப்ளஹர்ட்டிக்கு பிரியர்விடை கொடுத்து அனுப்பி வைத்தார் எனக் கூறுகிறது. இப்படியான அன்புள்ளம் கொண்ட "நானாக்" இரண்டு ஆண்டுகள் கழிந்த பிறகு, பசியாலும், பட்டினியாலும் இறந்த செய்தி, ஃப்ளஹர்ட்டிக்கு கடிதம் வழியாக யாரோ ஒருவரால் தெரிவிக்கப்பட்டது. (எஸ்கிமோ இன மக்களிடையே பசியாலும், பட்டினியாலும் இறப்பது சர்வ சாதாரணம்). பணம் ஒன்றினையே குறிக்கோளாக ஃப்ளஹர்ட்டி கருதியிருப்பாரேயானால், நானாக் இறந்த செய்தியை படத்தின் இடையில் தலைப்பு அட்டையாகவோ, இறந்த உடலை படத்தின் இறுதியிலேயோ காட்டி, மக்களின் அனுதாபத்தை அதிகப்படுத்தி பணம் சம்பாதித்திருக்க முடியும். ஆனால் அப்படியெல்லாம் செய்து பணம் சேர்க்க விரும்பாத மனிதர் ஃப்ளஹர்ட்டி. ரிச்சர்ட் கிரிபெத் என்பவர் நியூயார்க் கிஷ்ளஸ் ஒரு ஹோட்டலில், ஃப்ளஹர்ட்டியை சந்தித்து உரையாடும் போது, "உங்களின் கடந்த காலத்தைப் பற்றியும், வருங்காலத் திட்டங்கள் பற்றியும் கூறுங்கள்" எனக் கேட்ட போது அவர், "நல்லது, உங்களின் விருப்பம் என்னவென்று கேளுங்கள், ஒன்று மட்டும் உறுதி, இந்த முப்பது ஆண்டுகள் எப்படி நாம் வாழ்ந்தோம் என்பதையாரும் மறைத்தோ, மாற்றியோ சொல்ல முடியாது" என பதிலளித்தார். இது கேட்கப்பட்ட கேள்விக்குரிய பதிலாக இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால் ஃப்ளஹர்ட்டியின் மனம் எதனை விரும்புகிறது என்பதை தெளிவாக காட்டுகிறது.

"பொதுவாக திரைப்பட இயக்குனர்கள் தாங்கள் ஏற்கனவே தீர்மானித்து, பார்க்க விரும்பியதை காமிரா வழியாக புகுத்தி மக்களுக்குத் தருவார்கள். ஆனால் ஃப்ளஹர்ட்டியோ, தனது சொந்த கண்களே பார்த்தறியாத பல காட்சிகளை காமிரா என்ற கண்களின் துணைக் கொண்டு பார்த்து, திரைப்படமாக்கி உலகிற்குத் தந்த ஒப்பற்ற சாதனையாளர்" என ரிச்சர்ட் கிரிபெத் அவரைப் பாராட்டுகிறார்.

திரைப்படப் பணி வரலாறு :

நானாக் ஆப் தி நார்த் (1922), தி பாட்டரி மேக்கர் (1925), மோனா ஏ ரொமான்ஸ் ஆப் தி கோல்டன் ஏஜ் (1926), ட்வென்டி ஃபோர் டாலர் ஐலேண்ட் (1927), ஒயிட் ஷேடோஸ் இன் தி செளத் ஸீஸ் (1929), தபு - ஏ ஸ்டோரி ஆப் தி செளத் ஸீஸ் (1931), இண்டஸ்ட்ரியல் பிரிட்டன் (1933), மேன் ஆப் அரன் (1934), எலிபெண்ட் பாய் (1933), தி லேண்ட் (1942) மற்றும் லூசியானா ஸ்டோரி (1948).

தமிழில் : எம். பாலசுப்பிரமணியன்

இந்திய சினிமா - ஓர் உற்று நோக்கல் - 9 (தொடர்ச்சி)

ஸைட் ஆஃப் ஏஷியா

பி.கே.நாயர்

**ஓர் அற்புதம் முன்கூட்டியே
கூறப்படுதல்**

அந்தப்புனித யானை எந்தவொரு குழந்தையையும் அரச வாரிசாகத் தேர்ந்தெடுக்கவில்லையென்ற செய்தி எல்லோருக்கும் அதிர்ச்சியைத் தருகிறது. அரசவையில் மன்னன் தனது முக்கியஸ்தர்களுடன் நிலைமையை விவாதித்துக் கொண்டிருக்கும்போது, எங்கிருந்தோ பிரபஞ்ச வெளியிலிருந்து 'அசித்தா' என்ற முனிவரின் குரல் கேட்கிறது. அவருக்குத்தான் அந்த யானை ஏன் அரச வாரிசைத் தேர்ந்தெடுக்கவில்லை என்பது தெரியும். நாம், ஒரு தொலைதூரப் பார்வையாக அந்த முனிவர் காமிராவை நோக்கி நேராக வருவதைப் பார்க்கிறோம். பிறகு 'அண்மைக்காட்சியாக' அவர் தனது இரண்டு கைகளையும் விண்ணை நோக்கி உயர்த்தி...."ஓர் அற்புதம் நடக்க இருக்கிறது. யாருக்காக நாமெல்லோரும் காத்திருக்கிறோமோ அவர் வந்து கொண்டிருக்கிறார்.." என்று கூறுகிறார்.

அந்த முனிவர் காமிராவை நோக்கி வந்து, பிறகு திரையை விட்டு அகலுமுன் நாம் ஒரு வாழைத்தோப்பின் முன்னால் நிற்கும் ராணியைப் பார்க்கிறோம். ராணிக்கு இருபுறமும் இரண்டு தாதிகள் நிற்கிறார்கள். ராணி மன வேதனையுடன் ஒரு தாதியின் தோளில் தன் தலையைச் சாய்க்கவும், அந்தத்தாதி ராணியை திரைக்கு வெளிப்புறமாக அழைத்துச் செல்கிறாள்.

அந்த முனிவர் மன்னனின் அவைக்குள் (எதிர்ப்புறத்திலிருந்து) நுழைந்து மன்னனின் இருக்கையை நோக்கி வருகிறார். அரசவையில் கூடியிருப்போர் அவரை ஆவலுடன் பார்க்கிறார்கள். மன்னன் தனது இருக்கையிலிருந்து முனிவரை வரவேற்க எழுகிறான். முனிவர் தமது இரு கைகளையும் உயர்த்தி... "ராணி ஒரு குழந்தையை உண்டாகியிருக்கிறாள். அக்குழந்தை மக்களின் அறியாமையைப் போக்கும். விரும்பினால் அது உலகையே ஆளும்.." என்று அறிவிக்கிறார். உண்மையில் நடக்க இருக்கும் ஒரு நிகழ்வை அது நடப்பதற்கு முன்பே பார்வையாளர் அறிந்து கொள்ளுகிறார்.

புனிதரின் பிறப்பு

காமிரா வெளிப்புறத்தைக் காட்டுகிறது. அங்கு ஒரு மரத்தின் கீழ் ராணி படுத்திருக்கிறாள். அவளைத் தாதிகள் சூழ்ந்திருக்கின்றனர். ஆனால்

ராணியின் முகம் காமிராவை நோக்கியிருக்கிறது. தலை ஒரு தலையணையில் பதிந்திருக்கிறது. ஒரு தாதியின் கையிலிருக்கும் பெரிய விசிறி ராணியின் கருவுற்றுப் பருத்திருக்கும் வயிற்றை மறைத்திருக்கிறது. ஒரு தாதி எழுந்து திரையை விட்டு விலக, நாம் மறுபடியும் மன்னனின் அவையைப் பார்க்கிறோம். அங்கு மன்னன் அந்த முனிவருடன் உரையாடிக்கொண்டிருக்கிறான். மறுபடியும் ராணி படுத்திருக்கும் இடம்...சாய்ந்திருக்கும் ராணியின் அருகே புதிதாகப் பிறந்த குழந்தை... குழந்தையின் தலை தாயின் கையில்... அதன் கால் அவளது வயிற்றை உதைத்துக் கொண்டிருக்கிறது. தாதி வீசும் விசிறியின் ஒரு பகுதி அசைவு அடுத்த நீண்ட "ஷாட்" டுக்கு எடுத்துச் செல்லப்படுகிறது. அதில் அந்த விசிறியைப் பிடித்திருக்கும் தாதி ராணியின் அருகில் அமர்ந்து ராணிக்கும் குழந்தைக்குமாக விசிறிக் கொண்டிருக்கிறான்.

மன்னன் உள்ளே வர, அந்தத் தாதி எழுந்து மன்னனுக்கு வழிவிடுகிறான். பிற தாதிகள் உடன் வர மன்னன் தாயையும் குழந்தையையும் பார்த்தவாறே வருகிறான். மன்னன் மண்டியிட்டு அமர்ந்து ராணியின் கையைப் பிடிக்க அவள் திரும்பி குழந்தையைப் பார்க்கிறாள்.

அந்தக்காட்சியின் இடையே சிரித்த முகத்துடன் கூடிய இரண்டு தாதிகள் காட்டப்படுகிறார்கள்.

மன்னன் எழுந்து திரையைவிட்டு வெளியேற மூன்று தாதிகள் ராணியின் அருகே மண்டியிட்டு அமருகிறார்கள். அவர்களில் ஒருத்தி ராணிக்கும் குழந்தைக்குமாக விசிறுகிறாள்.

காட்சி மாறுகிறது. வெளிப்புறத்தில் (திரையின்) வலதுபுறத்திலிருந்து கையில் ஒரு கழியுடன் அந்த முனிவர் மீண்டும் தோன்றுகிறார். காமிரா விலிருந்து எதிர்ப்புறமாக நகர்ந்து போகிறார். தரை கட்டாந்தரையாக இருக்கிறது. அவருக்கு ஒருபுறம் உயர்ந்த சுவர்களும், மறுபுறம் ஒரு மண்குவியலும் காணப்படுகிறது.

ஒரு வழிப்போக்கன் முனிவரின் அருகே நடந்து போகிறான். முனிவர் கடந்து போவதைக் காணுகிறான். திடீரென்று மகிழ்ச்சியுடன் காணப்படும் மன்னன் திரையில் தோன்றுகிறான்....சேவகனிடம் ஆணையிடுகிறான்... "இந்த மகிழ்ச்சிகரமான செய்தியை எனது மக்களுக்கு சொல்...அரசு கருவூலத்தை ஏழைகளுக்குத் திறந்து விடு..."



பிறப்பைத் தொடரும் இறப்பு

மன்னனின் ஆணையை நிறைவேற்ற அந்த சேவகன் வெளியேறும் அதே நேரத்தில் தாதி யொருத்தி பரபரப்பாக மறுபக்கத்திலிருந்து வந்து மன்னன் முன் கைகுவித்து நின்று.... "அரசே... விரைந்து வாருங்கள்... ராணியாரின் உடல்நிலை எங்களுக்கு பயத்தை அளிக்கிறது..." என்று அறிவிக்கிறாள்.

இந்த இடத்தில் மிக சுவாரசியமான 'இணைவெட்டு' பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அசைவிலேயே "மீடியம்ஷாட்" டிவிருந்து "லாங் ஷாட்" தொடருகிறது. இது இன்றைய திரையுலக தொழில் நுட்ப வல்லுநர் எவருக்கும் மகிழ்ச்சியைக் கொடுக்கும்.

மறுபடியும் ராணி படுத்திருக்கும் அறை.... மன்னன் அதே பக்கத்திலிருந்து உள்ளே வந்து தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் ராணியைப் பார்க்கிறான். அவள் அருகே மண்டியிட்டு அமர்ந்து கொள்ளுகிறான். ராணி தனது முகத்தைத் திருப்பி அவனைப் பார்க்கிறாள். தனது கையை உயர்த்துகிறாள். மன்னன் அவளது கையைப் பிடிக்கிறான். அந்தோ... அந்தக்கை உயிரற்று கீழே விழுகிறது. மன்னனின் முகம் ராணி நோக்கி நகர.... ஒரு துணைத் தலைப்பு அட்டை காட்டப்படுகிறது....

"...அவள் புன்சிரிப்பு மாறாமல் ஆழ்ந்த உறக்கத்தில் ஆழ்கிறாள் மீண்டும் விழிக்கவே மாட்டாள்..." ராணியின் தலை தொங்கி விடுகிறது.

அதிர்ச்சியுற்ற மன்னன் அமைதியாக தனது மனங்கவர்ந்தவளின் உடலைப் பார்த்தவாறு நிற்க, "விண்ணிலிருந்து அந்த தெய்வீக உடலை மூடுமளவிற்கு மலர் பொழிகிறது..." பல்வேறு காமிராக்கோணங்களிலிருந்து மேலிருந்து கீழ் நோக்கிய கோணம் உட்பட ராணியின் உடல் மீது மலர்கள் சொரியப்படுவதை நாம் காண்கிறோம்.

தொடர்ந்து அந்த முனிவர் ஒரு நீண்ட கழியுடன் ஒரு மலை மீது ஏறுவதையும் இரு கைகளையும் விண்ணை நோக்கி உயர்த்துவதையும் நாம் காண்கிறோம். காட்சி மெல்ல மறைகிறது.

ஓர் அமைதியூர்வமான மாற்றத்திற்கு பொருத்தமான இறுதிக்காட்சி!

மாள்வேட்டையும் இளவரசன் கௌதமும்

பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு மன்னன் சுத்தோதனரின் மகனும் வாரிசுமான கௌதமம் தனது முதல் "மாள்வேட்டை"யில் பங்கேற்கிறான்.

காட்சியின் தொடக்கத்தில் குதிரைவீரர்கள் "லாங் ஷாட்டில்" காமிராவை நோக்கி பாய்ந்து வருவதையும், கூடவே மேலிருந்து கீழ் நோக்கிய கோணத்தில் ஓடிக் கொண்டிருக்கும் மான்களின் கூட்டத்தையும் அரைகுறை ஆடை அணிந்த அடிமைகள் கைகளில் நீண்ட கம்புகளுடனும் எல்லாத்திசைகளிலும் ஓடிக்கொண்டிருப்பதையும் காண்கிறோம்.

இளவரசன் கௌதமன் ஒரு குதிரை மீது

அமர்ந்தவர்று அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறான். அவனருகிலேயே மற்றொரு குதிரைமீது மெய்க் கரப்பாளன் ஒருவன் அமர்ந்திருப்பதும் ஒரே "ஷாட்"டில் காட்டப்படுகிறது. அப்படி யுள்ளபடியே "இளவரசன் கௌதமன் ஹிமான்சராய்" என்று தலைப்பு அட்டை காட்டப்படுகிறது.

அடுத்ததாக, இளவரசன் கௌதமன் குதிரைமீது சவாரி செய்வது, நடுத்தர அண்மைக் கூர்ட்சியாகக் காட்டப்படுகிறது. அப்படி உடன்ப மற்றொரு தலைப்பு அட்டை தோன்றுகிறது. அவனது ஒன்றுவிட்ட சகோதரனும் எதிரியுமான "தேவதத்தன் பிரஹ்மபுலாய்" தேவதத்தனும் குதிரைமீது அமர்ந்து தனது விரலை இடதுபக்கம் நீட்டி மானைப் பார்த்து விட்டதற்கு அடையாளமாக காட்டுவது, நடுத்தர அண்மைக் கூர்ட்சியாகவே நாம் பார்க்க முடிகிறது.

மாண்கள் துள்ளி ஓடுவதை இடைவெட்டி, அடிமைகள் அந்தப் பக்கமாக ஓடுவதும், ஒரு தாடிவைத்த கிழவன் கையில் ஒரு வேட்டைப் புலியை பிடித்துக் கொண்டு நிற்பதும், மற்றொரு புலி ஒரு வண்டியில் சுட்டப்பட்டிருப்பதும், தொடர்கின்றன. புலியின் கண்ணை மறைத்துக் சுட்டப்பட்டிருக்கும் துணி அசுற்றப்பட்டதும் அது பாய்ந்தோடுகிறது. ஏதோ ஒரு விரல் நீண்டு, திசையை சுட்டிக் காட்டியதும் அந்தப்புலி அந்தப் பக்கமாகப் பாய்ந்து சென்று அப்பாவி மாணை கவ்விப் பிடிக்கிறது.

புலி அந்த மாணின் இரத்தம் பெரங்கும் கழுத்தை நக்குவதைக் காணும் கௌதமன் வெல் வெலத்துப் போய் தேவதத்தன் பக்கம் திரும்பி அவனை ஏதோ கேட்கிறான். இதற்கிடையில் ஒரு சேவகன் அங்கு வந்து புலியின் முகத்தை ஒரு முகமுடியால் மறைக்கிறான். அடிமைகள் அணி வகுத்துச் செல்கிறார்கள்.

புலியைப் பழக்குபவன் அதை அமைதிப் படுத்துகிறான். இளவரசன் கௌதமனும் தேவதத்தனும் குதிரைகளினின்றும் இறங்கி காமி ராவை நோக்கி வருகிறார்கள். இளவரசன் கௌதமன் முன்னே வந்து கொல்லப்பட்ட மாணைப் பார்க்கிறான். தேவதத்தனின் பக்கம் திரும்புகிறான். அவனோ அதை மிகவும் சாதாரணமாக எடுத்துக் கொள்ளுகிறான். இவ்வாறு மிகுந்த மனவேதனைக்குள்ளாகும் கௌதமன் குனிந்து அந்த இறந்த மாணைக் கையால் தூக்கி தன் மடியில் போட்டுக் கொண்டு அதனுடைய கொம்புகளை ஒருடிக்கு தொடுக்கிறான். தேவதத்தன் பக்கம் திரும்பி "என்னன்கேட்டடி வந்த 'மகிழ்ச்சியான விளையாட்டு இதுவா? இதையா நான் பார்த்து மகிழ வேண்டும்?" என்று கேட்கிறான். மீண்டிப் போட்டு அமர்ந்திருக்கும் கௌதமனைப் பிடிவெட்டிப் பின்று கொண்டிருக்கும் தேவதத்தன் பகையிடப்படுகிறான்.

தனது கையை தேவதத்தன் பக்கமாக நீட்டும் கௌதமன் "வேட்டை இதுதான் மீட்டிந்தது" என்று கூறுகிறான். தேவதத்தன் ஏதோ



விவாதிக்க விரும்புகிறான். ஆனால் கௌதமன் உறுதியாகவும் தீர்மானமாகவும் இருக்கிறான். தேவதத்தன் இளவரசனின் ஆணைக்குக் கட்டுப்பட வேண்டி அங்கிருந்து போகிறான். கௌதமன் எழுந்து நின்று இறந்த மாளை அமைதியுடன் பார்க்கிறான். பிறகு திரும்பி அங்கிருந்து விலகுகிறான். வேட்டைக்கு வந்த மற்றவர்களும் எல்லா சாதனங்களையும் மூட்டை கட்டிக் கொண்டு குதிரைகளின் மேல் அமர்ந்து ஓட்டிச் செல்கிறார்கள்.

கொல்பவனும் பாதுகாப்பவனும்

மாண்வேட்டைக் காட்சி கௌதமனை மிகவும் பாதிக்கிறது. அவன் ஒரு மரத்தடியில் நின்று துக்கத்துடன் அதை எண்ணிப் பார்க்கிறான். அவனை மேலும் துக்கப்படுத்தும் வகையில் தேவதத்தன் ஒரு பறக்கும் அன்னத்தை அம்பால் அடித்து வீழ்த்துகிறான். கௌதமன், தேவதத்தன் இருவருமே அதைப்பிடிக்க முன்னேறுகிறார்கள். அடிபட்ட அன்னம் இளவரசன் காலடியில் வந்து வீழ்கிறது. கௌதமன் அதிர்ச்சியுற்று முழங்காலை மடித்து அமர்ந்து அந்தக் காயம் பட்ட அன்னத்தைக் கையில் எடுத்து தனது நெஞ்சுடன் அணைத்துக் கொண்டு நிமிர்ந்து பார்க்கிறான்.

தேவதத்தன் விரைந்து அவனருகில் வந்து தனது வேட்டை இரையைக் கேட்கிறான்.

"...காட்டு மிருகங்கள், பறவைகள் போன்றவை வேட்டையாடப்பட்டு உயிருடனோ, உயிரற்றோ கீழே விழுந்தால், அவை வேட்டையாடுபவனுக்கே சொந்தம்..." என்று வாதிடுகிறான்.

கௌதமன் அந்த அன்னத்தைக் கொடுக்க மறுத்து அதை எடுத்துக் கொண்டு, மன்னனின் ஆலோசனை கேட்கவும், தகறாரைத் தீர்த்துக் கொள்ளவும் போகிறான்.

காட்சி வெளிப்புறத்திலிருந்து அரண்மனையின் உட்புறத்திற்கு மாறுகிறது.

இருவரின் விவாதங்களையும் அவையினரின் கருத்துகளையும் கேட்டபிறகு மன்னன் தனது தீர்ப்பைக் கூறுகிறான்... "கொல்பவன் எதையும் வீணாக்குகிறான், அழிக்கிறான்... பாதுகாப்பவனோ உயிரைக் காப்பாற்றுகிறான். பறவை கௌதமனுக்கே சொந்தம்..."

அவையினர் எல்லோரையும் உள்ளடக்கிய ஒரு "கூட்டக்காட்சி"யாக அக்காட்சி முடிவடைகிறது. கௌதமன் தேவதத்தன் பக்கமாகத் திரும்புகிறான். தேவதத்தனோ கோபத்துடன் காமிராவை விழித்துப் பார்க்க... "கண்விழி ஷாட்" அவனை மறைத்து மூடுகிறது.!

மன்னனுக்குத் தோன்றும் முன்னெச்சரிக்கைக் களவு

அன்றிரவு மன்னனுக்கு வினோதமான கனவுகள் தோன்றுகின்றன. மன்னன் தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி மீதே ஒன்றன் பின் ஒன்றாக பல காட்சி பிம்பங்கள் கலக்கின்றன. மேல்விதானம் எரிந்து கொண்டிருக்க ஓர் அலங்கரிக்கப்பட்ட புனிதக் குடையொன்று வெண்புகைக்கு நடுவே தோன்றுகிறது. அதனுள்ளிருந்து யாரும்மற்ற சிம்மாசனம் எழுகிறது... இவையெல்லாம் மன்னனை மிகவும் பாதிக்கும் பிம்பங்கள்...



மன்னன் தூக்கத்திலிருந்து எழுந்து அமர்ந்து கூக்குரலிடுகிறான். காவலாளிகள் விரைந்து உள்ளே வருகிறார்கள். மன்னனின் ஆணைப்படி கனவுகளுக்கு பலன் சொல்லும் ஒரு சாதுவை அழைத்து வருகிறார்கள். அந்த சாதுவிடம், "...எரியும் விதானம், ஆளற்ற சிம்மாசனம்.. இந்த அடையாளங்கள் கொண்டு வரும் துக்கச் செய்திகள் யாவை?" என்று மன்னன் வினவுகிறான். ஒரு புனிதச் சடங்கை செய்துவிட்டு அந்த சாது சொல்கிறார் (மேலிருந்து கீழாக காமிராக் கோணம்): "...உனது மகன் சிம்மாசனத்தைத் துறந்து வருத்தத்தைத் தரும் பாதையை நாடுவான்".

மன்னன் மேலும் தொடர்ந்து அவரை வினவுகிறான்: "...உண்மையைத் தேடிச் செல்லும் அந்த பெருமைமிக்க பாதையில் அவன் எப்படி அடியெடுத்து வைப்பான்?..."

மன்னன் தனது சேவகர்களிடம் ஆணையிடுகிறான் "...எனது மகனின் பார்வையிலிருந்து எல்லாவிதமான துன்பங்களையும், துயரங்களையும் கெட்டவைகளையும் மறையுங்கள். மூப்பு, பிணி, இறப்பு இவைகளைப் பற்றி அவன் எதுவுமே தெரிந்து கொள்ளாமல் பார்த்துக் கொள்ளுங்கள்..."

ஒரு வயதான சேவகன் மற்றவர்களிடம் "...பெண்களின் புன்னகையும், ஜாடையும் மட்டுமே இளவரசனின் இதயத்தைத் தொடட்டும்..." என்று கூறுகிறான்.

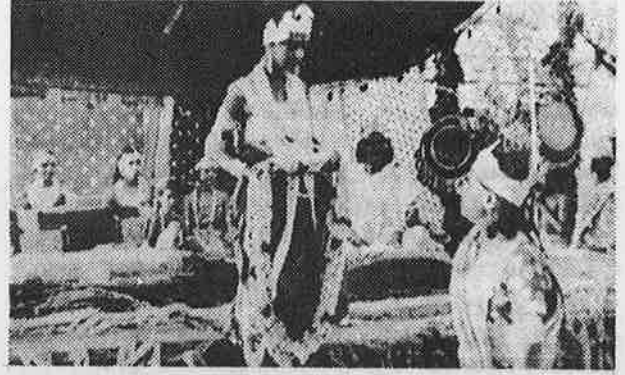
மன்னனுடன் இரூ வயதான நம்பிக்கைக் குரிய சேவகர்கள் மட்டும் நின்று கொண்டிருக்க, காட்சி நம் கண்களைவிட்டு மறைகிறது.

புன்னகைகளும் ஜாடைகளும் வீணாகின்றன

அழகான பெண்களின் கூட்டமொன்று கௌதமனை சுற்றி அமர்ந்து அவனது கவனத்தைக் கவர முயன்று கொண்டிருக்கிறது. தனியாக அமர்ந்திருக்கும் அவனை மயக்க ஒரு நடனப் பெண் வளைந்து நெளிந்து குழைகிறாள். மற்றொருத்தி ஒரு வெள்ளித்தட்டில் மலர்களை வைத்து அவனிடம் நீட்டுகிறாள். அவன் ஒரு மலரைக் கையில் எடுக்கிறான். தரையில் சாய்ந்து அமர்ந்திருக்கும் ஒருத்தி நகர்ந்து அவனருகில் வந்து மயக்கும் பார்வையை வீசி அவனது தோள்கள் மீது தனது இரு கைகளையும் வைத்து அணைத்துக் கொள்ள முயலுகிறாள். அவன் வலுக்கட்டாயமாக அவளிடமிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு எழுகிறான். அவள் மீது கோபத்துடன் துளைத்தெடுக்கும் பார்வையை வீசிவிட்டு அங்கிருந்து வெளியேறுகிறாள். பெண்களுக்கெல்லாம் ஒரே ஏமாற்றம். அவனது முகத்தில் காணப்படும் உறுதியும் சுயக்கட்டுப்பாடும் காத்திருந்த பெண்களின் ஜாடைகளுக்கு அவனிடம் எந்தவித புன்னகையும் ஏற்படுத்த இயலவில்லை என்பதைக் காட்டுகின்றன.

இளவரசனும் இளவரசியும் முதல் சந்திப்பு

விதியுடன் போராடத் துணிந்து விட்ட



மன்னன் மகன் கௌதமனை தண்டபாணி என்ற மற்றொரு மன்னனின் அரண்மனைக்கு அழைத்துப் போகிறான். தண்டபாணியின் மகளது அழகைப் பற்றிய புகழுரைகள் மன்னனின் காதுகளை ஏற்கெனவே வந்தடைந்துள்ளன.

அந்த மன்னனோ கௌதமனது மனதை மயக்கும் வகையில் தனது அரண்மனையை அலங்கரித்து தனது மகள் இளவரசி கோபாவை முதன் முதலில் சந்திக்கும் போதே அவன் விரும்ப வேண்டுமென்ற எதிர்பார்ப்புடன் சூழ்நிலைகளை ஏற்படுத்துகிறான். அல்லிக்குளம், அதைச் சுற்றிலும் மரங்களும், செடிகளும், புல்வெளிகளும் பிரமாதமாக உருவாக்கப்படுகின்றன. அவர்களுது முதல் சந்திப்பு இவ்வாறாக அமைகிறது.

ஒரு பெரிய மரத்தின் அடித்தண்டுக்கு முன்னால் இளவரசன் நின்று கொண்டிருக்கிறான். இளவரசி கோபா அவனருகில் வருகிறாள். நின்று அவனைப் பார்த்து விட்டு தொடர்ந்து (காமிராவுக்கு முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு) நடக்கிறாள். அவன் அவளுடன், எதேச்சையாக சந்திப்பது போல, பேசவும் நட்பு கொள்ளவும் முயலுகிறான். ஆனால் உண்மையென்னவென்றால் எல்லாமே முன்கூட்டியே திட்டமிடப்பட்டவைதான்! ஒரு தென்னைமரக் கூட்டத்திற்குப் பின்புறமாக தனது உதவியாளனுடன் நின்றுக் கொண்டிருக்கும் மன்னனின் முகத்தில் காணப்படும் திருப்தியிலிருந்தே இது தெளிவாகிறது! அவர்கள் அங்கிருந்து நகர முயன்று பின் நிற்கிறார்கள்.

இப்போது இளவரசனின் முகம் "அண்மைக் காட்சி"யாகக் காட்டப்பட்டு, இளவரசியின் முகம் அதை இடைவெட்டுகிறது. அவள் விழிகள் கீழ்நோக்கியிருக்கின்றன. மெதுவாக விழிகளை உயர்த்தி அவன் மீது பதிக்கிறாள். இருவரும் ஒருவரையொருவர் பார்ப்பது மாறி மாறி காட்டப்படுகிறது. ஒரு கட்டத்தில் அவளது பார்வை (திரைக்கு) வெளியே போகிறது. இளவரசி வங்காள மணப்பெண் போல தலையில் வெள்ளை கிரீடத்துடன் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கிறாள். இளவரசன் தனது கையால் அவளது கையைப்பற்றி தனது நெஞ்சில் பதித்து அவளைத் தன்னை நோக்கி இழுப்பதும் இந்தக் காட்சி நிறைவு பெறுகிறது.

(இந்த இடத்தில் "தொடர்ச்சி"யில் ஏதோ தடங்கல் ஏற்பட்டுள்ளது).

படப்பிரதியின் சில ஃபிரேம்கள் அழிந்து விட்டன போலும். அதனால் "லாங்ஷாட்"யில் அவன் கை அவளது கையை நோக்கி நீளுகிறது... "மீடியம் ஷாட்"யில் அவளது கை பழைய இடத்திலேயே காணப்படும். தொடரும் "க்ளோஸ் அப்"யில் அவளது கை அவன் கையுடன் அவளது நெஞ்சில் பதிந்திருக்கிறது. அவன் அவளைத் தன்னிடம் இழுத்து நெருக்கும்போது ஒரு தலைப்பு அட்டை தோன்றுகிறது: "காதல் தனது சொந்தக் கண்களாலேயே தேர்ந்தெடுத்துவிட்டது..."

தான் மிகவும் வீரமிக்கவன் என்பதை நிரூபிக்க கௌதமனின் சூளுரை

சாக்ய குவத்தின் நியதிகளை மன்னன் இளவரசனுக்கு எடுத்துரைக்கிறான். அதன்படி ஓர் உயர்ந்த குலப்பெண்ணை கைரிடிக்க நினைக்கும் எந்தவொரு ஆணும் முதலில் தனது திறமையையும் போர்க்கலைகளையும் போட்டியிடும் பிறகுடன் மோதி நிரூபிக்க வேண்டும். மன்னனின் சொற்களில் உள்ள உலகாயத அறிவை உணர்ந்து கொள்ளும் கௌதமன் கோபாவுக்காக போட்டியிடும் எல்லோருடனும் அவரவர்கள் தேர்ந்தெடுக்கும் முறைகளிலேயே போட்டியிடத் தயாரென்றும், சிறு சவனங்களினால் தனது காதலியை இழந்து விட மாட்டேன் என்றும் சூளுரைத்து அது எல்லோருக்கும் தெரியும்படி செய்கிறான்.

மன்னனும் இளவரசனும் அருகருகே நிற்பது மிக நீண்ட தூரத்தில் காட்டப்படுகிறது. பின்னர் இளவரசி "லாங்ஷாட்"யில் காட்டப்படுகிறாள். அதில் அவள் கீழ்ப்புறத்தில் உள்ள ஒரு மலரைப் பார்க்கிறாள். ஒரு மலரை அவள் தனது கையில் வைத்திருக்கும் "க்ளோஸ்-அப்" தொடருகிறது.

இந்தத் தோற்றம் மெல்ல கௌதமன் அவளது காதினுள் ஏதோ சொல்லும் தோற்றத்துடன் இரண்டறக் கலக்கிறது. மறுபடியும் கோபாமலரை வைத்திருக்கும் "ஷாட்" வருகிறது. அவள் நிமிர்ந்து பார்க்கிறாள். மலரைக் கீழே நழுவிடுகிறாள். பிறகு நடந்து போகிறாள்.

மலரின் காம்பு காற்றில் ஆடுகிறது. இங்கு மலர் கௌதமனுடன் ஒப்பிடப்படுகிறது. அவள் அந்த மலர்போல அவனையும் தன் கைப்பிடிக்குள் வைத்துக் கொள்ள விரும்புகிறாள்; ஆனால், அவன் தான் மட்டுமே அவளுக்கு மிகவும் தகுதியானவன் என்று நிரூபிப்பதாக சூளுரைத்திருப்பதால் அவளால் அது இயலவில்லை. அவள் அவளது வெற்றிக்காக இறைவனை வேண்டிக் கொள்ளும் பொழுது "கண்விழிஷாட்" அவளது முகத்தை மூடி மறைக்கிறது.

போட்டி தொடங்குகிறது

...ஏழாம் நாள், சாக்ய வம்ச பிரபுக்கள்

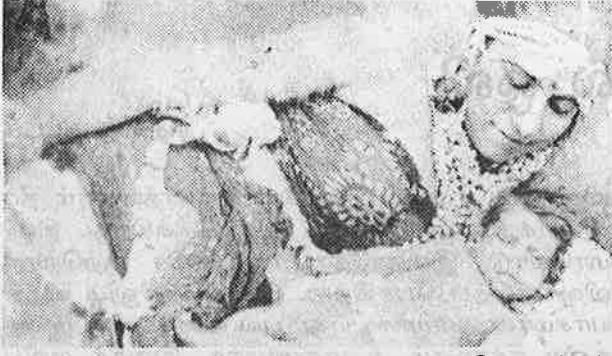
போட்டிக் களத்திற்குள் குதிக்கிறார்கள். இளவரசியும் மணப்பெண்போல அலங்கரிக்கப்பட்டு அரச குடும்பத்தினரிடையே தூக்கிச் செல்லப்படுகிறாள்..."(தலைப்பு அட்டை).

பாரம்பரியமாக (இத்தகைய போட்டிகளுக்காக) அமைக்கப்படும் அலங்கார வளைவு; அதன் இருபக்கங்களிலும் கருப்பு முகபடாம்கள் தொங்க, நடக்க இருக்கும் பெரும் போட்டியை அறிவிக்கும் வகையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒட்டகப்படை முன்னணியில் அணிவகுத்துப் போகிறது; ஆண்களும், பெண்களும், குழந்தைகளும் அந்தப் போட்டியைக் காண ஏராளமாகக் கூடி உள்ளனர்; தொடர்ந்து அலங்கரிக்கப்பட்ட மாட்டு வண்டிகள். ஒரு வண்டியிலிருந்து தனது தோழிகள் புடைசூழ இளவரசி கோபா இறங்குகிறாள். பின்னர் அவள் ஓர் அலங்காரப் பல்லக்கில் அமர வைக்கப்பட்டு தூக்கி வரப்படுகிறாள். அவளுக்கும் அவளது தோழிகளுக்கும் என்றே விசேஷமாக அமைக்கப்பட்ட மேடையில் அமர வைக்கப்படுகிறாள்.

அலங்கரிக்கப்பட்ட யானையின் அம்பாரி மீது அமர்ந்து வரும் மன்னன் அதனின்றும் இறங்கி, படிசளில் ஏறி சிறப்பு விருந்தினர்களுக்கான பகுதியில் முக்கிய இருக்கையில் அமருகிறான்.

ஒரு நன்கு திட்டமிடப்பட்ட "ஷாட்" மூலம், சிறப்பு விருந்தினர்களுக்கான பகுதியிலிருந்து காமிராவின் பார்வையில் கோபாவின் தலை முன்னணியிலும், குதிரை வீரர்கள் மற்றும் முக்கிய போட்டியாளர்களின் வரிசை பின்னணியிலும் காட்டப்படுகிறது. அதற்கும் பின்னால் போட்டி மைதானம் பிரம்மாண்டமாகத் தெரிகிறது. மைதானத்திற்கு வெளியிலிருந்தும் சாமானிய மக்கள் போட்டிகளைக் காண குவிந்திருப்பதைக் காட்டும் "ஷாட்" தொடருகிறது. கோபாவின் பார்வையில் இப்போது இளவரசன் கௌதமன் தேரில் வருவதும் வந்திறங்கி அவள் முன்னால் நிற்பதும் காட்டப்படுகிறது. அவன் தேரிலிருந்து இறங்குகிறான். உடன் பின்னால் ஒரு சுவற்றின் மீது ஏறி நின்று கொண்டு போட்டி





யைக் காணக் காத்திருக்கும் சாமானிய மக்கள் தெரிகிறார்கள். மறுபடியும் கௌதமன்... அவன் கோபாவுக்கு முன்னால் பணிந்து வணங்கி விட்டு நடந்து செல்கிறான்.

போட்டி தொடங்குகிறது

அறிவிப்பு : "...எவனொருவன் தகுதியற்ற வனோ அவன் இளவரசிக்கும் தகுதியற்றவனாவான்... ஆகவே போட்டியாளர்கள் கௌதமன் கோபாவுக்காக ஆசைப்பட தகுதியற்றவன் என்பதை நிரூபிக்கட்டும்..."

இளவரசன் கௌதமனும் மற்ற போட்டியாளர்களும் எழுந்து மன்னன் முன்னால் சென்று நின்று, கைகளை உயர்த்தி அவனுக்கு மரியாதை செலுத்துகிறார்கள்... போட்டி தொடங்குகிறது.

அறிவிப்பு அட்டை : "மூன்று வகையான தேர்வுகள் வைக்கப்படுகின்றன. முதல் போட்டி: ஒரு கள்ளிச் செடியின் இலையை குதிரையில் பாய்ந்து வந்து ஈட்டியால் குத்தி எடுக்க வேண்டும்..."

இந்தப் போட்டியின் நடைமுறை அடிப்படையில் மூன்று வெவ்வேறு நகர்வுகளாக அமைகிறது. முதலில் கள்ளிச் செடியின் இலைகள் தரையில் பதிக்கப்படுகின்றன. அடுத்தது பாய்ந்து வரும் குதிரைவீரர்கள் கையில் ஈட்டிகளுடன்... மூன்றாவது, இளவரசி கோபாவும் அவளது தோழியர் கூட்டமும் காட்டப்படுவது...

குதிரைவீரர்களின் நகர்வு, காட்டப்படும் திசைக்கு நேரெதிராக, நூற்றியெண்பது டிகிரி கோணத்தில் இளவரசி கோபாவின் (ஷாட்) கண்ணை வைத்து இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

குதிரை வீரர்களின் முதல் "நகர்வு" ஷாட் படுக்கை வசமாக குறுக்கு அச்சில் அமைகிறது. இரண்டாவது மற்றும் மூன்றாவது 'ஷாட்'கள் நேரெதிர் கோணங்களில் குறுக்கு ஷாடாக, ஒன்று வலது பக்கமும் மற்றது இடது பக்கமுமாக அமைந்துள்ளன. மொத்தமாக இந்த நகர்வுகளை ஒரு விசித்திரமான 'வயத்தை' ஏற்படுத்துவதால், இது மௌனப்படமானாலும், குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைகின்றன.

ஒரு சிறு கண நேரம், சாமானிய (ஆண்கள், பெண்கள், குழந்தைகள் கொண்ட) மக்கள் கூட்

டம் துணித்தடுப்புக்கு - வெளியே நின்று வேடிக்கை பார்ப்பது காட்டப்படுகிறது. அதே நேரத்தில் இளவரசன் அந்த கள்ளிச் செடியின் இலையை வெற்றிகரமாக ஈட்டியால் குத்தி எடுக்கிறான். வெற்றிபெற்றது தன்னைக் கவர்ந்த இளவரசன்தான் என்பதை தோழியிடம் கேட்டு நிச்சயம் செய்து கொள்கிறாள் கோபா.

அவள் திரும்பி காமிராவை நோக்கி திருப்தியும் தன்னம்பிக்கையுமாக புன்னகைக்கிறாள்...

... காட்சி மறைகிறது... ஒரு தலைப்பு அட்டை தோன்றுகிறது : "ஒலியை வைத்து அம்பால் அடிப்பது.."

(இந்தப் போட்டியில், ஒவ்வொரு வீரனும் தனது கண்களைத் துணியால் கட்டிக் கொண்டு, பறை அடிப்பவன் எழுப்பும் ஓசை அருகில் வந்ததும் அம்பால் தனது பறையை அடித்துக் கிழிக்க வேண்டும்).

இளவரசன் கௌதமன் மண்டியிட்டு அமர்ந்து வில்லில் அம்பைப் பொறுத்தி எய்யத் தயாராகிறான். பறை ஓசை கேட்கிறது. காமிரா திரும்பி முக்கிய விருந்தினர்கள் அமர்ந்துள்ள இடத்தைக் காட்டுகிறது. அங்கு மன்னனும் பல பெண்களும் அமர்ந்திருக்கின்றனர்.

இரண்டாவது, மூன்றாவது அம்புகளும் பறக்கின்றன. ஆனால் முதலாவது அம்பை எய்த இளவரசனே வெற்றி பெற்றவனாக அறிவிக்கப்படுகிறான். எல்லோருக்கும் மகிழ்ச்சி!

வில் வீரர்கள் மன்னனை நோக்கி வந்து தங்கள் கைகளை உயர்த்தி மன்னனுக்கு வாழ்த்து கூறுகின்றனர். பின்னர் குனிந்து வணங்கி அங்கிருந்து போகின்றனர்.

வெற்றிபெற்ற இளவரசன் கௌதமன் குதிரைமீது அமர்ந்து (திரையின்) வலது பக்க மூலையிலிருந்து மையத்துக்கு வருகின்றான். "ஷாட்" மாறி அவனது முன் பக்கத்தைக் காட்டுகிறது. தோழிகளுடன் கூட்டமாகக் காட்டப்பட்ட கோபா, அவர்களிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டு தனியாக காட்டப்படுகிறாள். அவளது புன்னகையுடன் காட்சி மெல்ல மறைகிறது.

முதல் இரண்டு போட்டிகளில் வெற்றி பெற்ற கௌதமன், இப்போது மூன்றாவது போட்டியில் தனது ஒன்று விட்ட சகோதரனான தேவதத்தனுடன் மோதத் தயாராகினான்.

இந்தப் போட்டியில், ஆளுக்கொரு குதிரையை ஒட்டிக் கொண்டு வரும் இருவரும் ஈட்டியால் அடுத்தவரின் சேணத்தைக் குத்தி கீழே வீழ்த்த வேண்டும். ஆனால் உடம்பில் காயம் படக் கூடாது.

இருவர் மீட்டுமே போட்டியிடுவதால், காமிரா நகர்வுகளும் மிகவும் குறைந்து விடுகின்றன.

இம்முறை காமிரா நகர்வு வட்டப்

(30ம் பக்கம் பார்க்க)

பதிவுகள்

சினிமாவில் ஒலி

ரித்விக் கட்டக்

சினிமாவை நாம் காட்சி ஊடகக் கலை என்று சொல்லிச் சொல்லியே பழகிவிட்டோம். இதனால் ஒலிக்கு முக்கியமான பெரும்பங்கு இருப்பதையே மறந்து விடுவோமோ என்று சில சமயம் பயமாயிருக்கிறது. உண்மையில், காட்சிகளின் அழகியல் தரத்திற்கு எவ்வளவு தூரம் ஒலி பங்களிக்கிறதோ அவ்வளவு தூரம் ஒலிக்கு முக்கியத்துவம் உண்டு.

சினிமா பற்றி பேசும்போது, பேசும்படம், பேசாத படம் இரண்டையும் சேர்த்தே குறிப்பிடுகிறோம். இது சரியல்ல. பேசாத படங்கள் முற்றிலும் வித்தியாசமான கலை; அதன் அலகுகள், இலக்கணங்கள், கருதுகோள்கள் வேறு வகையைச் சேர்ந்தவை. புடோம்கின்னோ, தி பேஷன் ஆப் ஜான் ஆப் ஆர்க்கோ, பதேர் பாஞ்சாலிக்கு முன்னோடிகள் இல்லை. இப்படங்களே ஒலியுள்ள படங்கள் உருவாக வழிவகுத்தன; சினிமாவே ஸ்டீல் போட்டோகிராபியிலிருந்து வந்ததுதான். படங்களுக்குள் இயக்கம் ஏற்பட்ட போது எப்படிப்பட்ட கலவரம் உண்டாகியிருக்கும் என்று நினைத்துப் பாருங்கள். பேசாத படங்களோடு ஒலி மட்டுமே சேர்க்கப்பட்டது. ஆனால் அதன் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளே மாறிவிட்டன.

காட்சிகளோடு இணைந்த ஒலிநாடாவில் அப்படி என்ன இருக்கிறது? ஐந்து விதமான ஒலிகள் இருக்கின்றன. பேச்சு அல்லது உரையாடல், இசை, தற்செயலான சப்தம், விளைவேற்பு படுத்தும் சப்தம் (Effect Noise) மற்றும் அமைதி.

உரையாடலை விளக்க வேண்டியதில்லை. இது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று. காட்சிகளோடு இது கதையை (அப்படி ஏதேனும் இருக்குமானால்) நகர்த்திச் செல்லும். இதன் அடிப்படைப் பணி இதுவே.

இசை : சினிமாவின் மிகப்பெரிய கருவி

சினிமா பெருங்கடல். சிலருக்கு முத்தும் மணியும், சிலருக்கு சிப்பியும் கிடைக்கும் பெருங்கடல். இதை ஆழிந்து, பரந்து தேடியவர்கள் எண்ணற்றவர். அவர்களின் முடிவு என்னவாயினும், முயற்சியே பெரும் அனுபவம். அதை ஒட்டி எழுந்த பதிவுகளே இவை. இன்றைக்கு இப்பதிவுகளே நம் கைவிளக்கு. முன்னேறுவோமா!

யிது. சில சமயம் இசையே அனைத்தையும் தீர்மானிக்கும் ஒன்றாகவும் இருந்திருக்கிறது. சினிமாவோடு இணைகோடாக இசை மற்றொரு விஷயத்தைப் பேசுகிறது. இது முற்றிலும் வித்தியாசமான தளமுடையது. பல வகைகளில் இதை உண்டாக்கலாம். உதாரணமாக, இசைக் குறிப்பின் முதல் சில அடிகளை எழுதும் முன்பே, நமது மனதில் இசைக்கான மொத்த வடிவத்தையும் உள்வாங்கியிருக்கிறோம். இதைப் பெயர்ப்பட்டியலின்போது ஒலிக்கையில், படத்திற்கான முன் அறிவிப்பை இது ஏற்படுத்தி விடுகிறது. இதிலிருந்து பிற காட்சிகள், சம்பவங்கள் அதனுடன் இணைந்த இசையோடு தொடர்கிறது. இதன் அடிப்படை நோக்கம், கதைக் கருவின் மாற்றாக ஒரு குறிப்பிட்ட இசையைப் பயன்படுத்துவதே.

இசை, அதீதக் குறியீட்டுத் தன்மையுடையது. இது என்னுடைய குறியீடும் கூட. அதனாலேயே இதை நான் பயன்படுத்துகிறேன். ஆனால், இதற்கு பின்னால் பிரக்ஞாபூர்வமான வடிவத்தை இது கொண்டிருக்கிறது. உதாரணமாக காதலின் ஆரம்ப காட்சிகளில் நான் கலாவதி ராகத்தை உபயோகிப்பேன். அந்தக் காட்சியோடு இது நன்றாகப் பொருந்துகிறது என்பதற்காக மட்டும் நான் இதை உபயோகிக்கவில்லை. அதைக் கடைசிக் காட்சியிலும்- பிரிவின்போதும்- பயன்படுத்தவே விரும்புவேன். இசை இங்கே ஒரு முழுமையான விஷயத்தைச் சொல்லிவிடுகிறது.

கோமல் காந்தார் படத்தின் கரு இரண்டு வங்காளமும் இணைவது. இதற்குத் தொடர்ந்து பழைய திருமணப் பாடல்களைப் பயன்படுத்த வேண்டியிருந்தது. கஷ்டம் மற்றும் பிரிவினைக் காட்சிகளிலும், திருமண இசையே ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும்.

சத்யஜித் ராயின் அபராஜிதோவில் மற்றொரு உதாரணமிருக்கிறது. பதேர் பாஞ்சாலியில் ஒரு இசைக் குறிப்பு. தொடர்ந்து திரும்ப திரும்ப ஒலிக்கும். படத்தின் கருவைக் குறிக்கும் இசையாகவே இது இருக்கும். எங்காவது, எப்போதாவது அந்த இசைக் குறிப்பைக் கேட்க நேர்ந்தால், உடனே நம் கண்முன் வங்காள கிராமங்களின் முடிவில்லா பச்சைப்பச்சைத் தன்மை ஞாபகம் வரும்.

இந்த இசையின் மூலம் சத்யஜித் ராய் அற்புதமான விஷயங்களைச் செய்திருக்கிறார். அபராஜிதோவில், சர்பஜயாவும், அபுவும் பனாரஸிலிருந்து கிராமத்திற்குத் திரும்புவார்கள். ரயில் ஒரு மேம்பாலத்தைக் கடக்கும். உடனே ரயிலின்

ஜன்னல் வழியாக வங்காளத்தின் பச்சையும் அழகும் தெரியவரும். கூடவே பின்னணியில் கருவைக் குறிக்கும் இசைக் குறிப்பு ஒலிக்கும். படம் முழுவதற்கும் ஒரே ஒரு முறையே இந்த இசை பயன்படுத்தப்பட்டாலும், அதுவே போதுமானது. உடனே பழங்காலத்திற்கும், நிகழ்காலத்திற்குமான தொடர்பு வெள்ளமென ஞாபகம் ஓடிவரும். அபுவின் கிராமமான நிஸ்சிந்த்பூர், தூர்கா மற்றும் வெண்மையான பஞ்சுப் பிரதேசங்களும் ஞாபகம் வருகின்றன.

சில சமயங்களில் மற்றொரு இயக்குநரின் படத்திலிருக்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட இசையைப் பற்றி கருத்து சொல்ல வேண்டி வரும். இதை எனக்கே நான் செய்து கொண்டிருக்கிறேன். லா டோல்வே விடாவின் (La Dolce Vita) இறுதி வெறியாட்டத்தின் மூலம் பெல்லினி மொத்த மேற்கத்திய கலாச்சாரத்தையும் விமர்சனத்திற்குள்ளாக்கும் போது பின்னணியில் நாம் பெட்ரீஷியா (Patricia) இசையைக் கேட்கிறோம். சுபர்ண ரேகாவில் இது போன்று வங்காள அறிவுஜீவிகள் பற்றி சொல்ல முயன்றிருக்கிறேன். நீதிமன்ற காட்சியிலும் அதே இசையைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் ஒரு கருத்தை உணர்த்த முயன்றுள்ளேன். இதைப் பார்க்கையில் நான் பாதிப்புற்றிருக்கிறேன் என்று கூறுவீர்களா? நிச்சயம் இல்லை. இந்த இசைதான் நான் நிறைய விஷயங்களைச் சொல்ல உதவியிருக்கிறது.

ஒரு குறிப்பிட்ட கதாபாத்திரத்திற்கு சில சமயம் ஒரு குறிப்பிட்ட இசை பயன்படுத்தப்படும். அப்பாத்திரம் திரையில் தோன்றுவதற்கு முன்போ, பின்போ அல்லது தோன்றும் போதோ அந்த இசை ஒலிக்கப்படும். அதன் மூலம் ஒரு கருத்து உணர்த்தப்படுகிறது. சில சமயம் இயக்குநர் எந்த இசையும் தராமல், இறுதியில் பெரும் அதிர்வு ஏற்படுத்தக் காத்திருக்கலாம். உதாரணமாக, புனியிலின் நஸரீனில் (Nazarin) இசையே இல்லை. கடைசி காட்சியில் தான் ஆயிரம் டிரம்கள் இணைந்து ஒலியெழுப்பும். படம் பார்த்தவர்களுக்குத்தான் இதன் அர்த்தம் விளங்கும்.

எதிரொலி : இதுவே ஒரு தனிப்பெரும் உலகம். இது இரண்டு வழிகளில் ஏற்படலாம். கண்ணில் தெரியும் பொருளிலிருந்து ஏற்படலாம். கண்ணில் தெரியாததின் இசையைக் கொண்டு வருவதன் மூலம் ஏற்படலாம். ஒரு பெண் ஒரு ஆணின் வரவுக்காகக் காத்திருக்கின்றாள். அவனை இவள் சந்திக்கக் கூடாது என்று இருந்தவள். படுக்கையின் மேல் உட்கார்ந்திருக்கிறாள். அந்த ஆண் வருகிறான் என்று அவளுக்கு உடனே தெரிய வருகிறது. அவள் எழுகிறாள். படுக்கை ஒசைப்படுத்துகிறது. அவள் மனதில் இருக்கும் வேதனையைத் தெரிவிக்க அந்த ஒசையே போதும். ஒரு ஆண் பெண் ஜோடி

தெருவோரமாக நின்று கொண்டிருக்கிறது. தங்களுக்குள் ஒரு முக்கியமான விஷயத்தைச் சொல்ல அவர்கள் காத்திருக்கிறார்கள். பெரும் ஒலியெழுப்பியபடி கார் அவர்களைக் கடக்கிறது. இது மற்றொரு உதாரணம்.

காட்சியோடு சம்பந்தப்படாத ஒலியையும் நாம் பயன்படுத்துகிறோம். ஒரு இளம் பெண்ணும் ஆணும் ஒரு அறைக்குள் அமைதியாக அமர்ந்திருக்கின்றனர். தொலைவிலிருந்து ஒரு பறவை ஒலி கேட்கிறது; அல்லது ஒரு மனிதன் கண்களில் கனவோடு நடந்து போகிறான்; சோர்வாய் ரயிலின் விசில் சத்தம் கூடவே கேட்கிறது; அல்லது ஒரு பெண் தனது இறுதி முடிவை எதிர்கொண்டு நின்றிருக்கிறாள்- எங்கோ, யாரோ கர்ணார்ஜீனா (Karnarjuna) படத்தில் சகுனி பேசுவதைக் கேட்பார்கள்.

அழகியலுக்காக இருந்தாலும் சில சமயம் ஒலி சக்தி வாய்ந்திருக்கும். என்னுடைய மேகே டாக்கா தாரா படத்தில், ஒரு காட்சியில் பெண்கள் வாழ்வின் கஷ்டமான ஒரு கணத்தைக் காட்டும் காட்சி வரும். பின்னணியாக ஒரு சவுக்கு சொடுக்கப்படும் ஒலி கேட்கும். இன்னொரு வகை ஒலியுண்டு. அதற்கு 'இடையீடுகள் மூலம் உருவாக்கப்பட்டது' எனக் கூறலாம். இது அற்புதமான ஒன்று. இதற்கு சில உதாரணங்கள் தரலாம். வயதான ஒருவர் பெஞ்சில் உட்கார்ந்திருக்கிறார். அருகில் ரயில்வே ஸ்டேஷனுக்குண்டான ஒலிகள் கேட்கின்றன. ரயில்வே ஸ்டேஷனில் பயணிகள் காத்திருக்கும் அறையில் இக்காட்சி அமைக்கப்பட்டிருப்பதாகத் தோன்றும். ஆனால் காமிரா அந்த வயதானவரின் முகத்தை விட்டு ஒரு முறை கூட விலகியே இருக்காது. ஒரு பெண்ணின் முகத்திற்கெதிராக ஒரு இரும்புக் கதவை மூடி, பூட்டும் ஒலி கேட்கும். அப்பெண் சிறை வைக்கப்பட்டிருக்கும் உணர்வு உங்களுக்குத் தோன்றும்.

மேகே டாக்கா தாராவில், தாய் தன் மூத்த பெண் காதல் வசப்படக்கூடாது என எண்ணுவாள். ஆனால் அப்படி நடப்பதை அவளால் தடுக்க முடியாது. அவர்கள் பேசும்போது உணவு சமைக்கும் ஒசை பின்னணியில் ஒலிக்கும் - எண்ணை கொதிக்கும் ஒலி. பின்னர் எங்கோ ஓரிடத்தில் அந்த மகளைப் பார்போம்; பின்னணியில் அதே ஒலி கேட்கும். அவள் மனதில் என்ன நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதை இது விளக்கும்.

இறுதியாக, அமைதி: எனக்குத் தோன்றுகிறது. இதுதான் அதீத குறியீட்டுத் தன்மையுடையது.

தமிழில் : துளசி

அசையும் ஓவியம்

M. டிராட்ஸ்கி மருது

சிறுவர் சிறுமியருக்கான எனத் தொடங்கி செய்திகளை விளக்கிக் கூறும் மற்றும் தத்துவார்த்த விளக்கத் துண்டுப் படங்கள் நகைச்சுவை, பொழுது போக்கு, விளம்பரம் என்று பல பரிமாணங்களில் நம்மை அடைந்துள்ள "அனிமேஷன்" (Animation) படங்களின் ஆரம்பம் ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முந்தையது ஆகும்.

நமது பார்வையின் முன் உள்ள பொருள் அகற்றப்பட்ட பின்பும் சிறிதுகாலம் நிலைத்திருப்பது, தொடர்ந்து காட்டப்படும் அசையாத படங்களின் தொடுப்பால். தொடர்ந்து அசையும் பிம்பமாகத் தெரியும் தன்மை எகிப்தியர் செய்த குழந்தைகளுக்கான விளையாட்டுப் பொம்மை வடிவத்திலிருந்து உருப்பெற்று இன்று திரைப்படக் கலையாக நம் முன் பரிணமித்து இருக்கிறது.

திரைப்பட காமிராவினால் வினாடிக்கு 24 பிரேம்களில் புகைப்படமாக்கப்பட்ட பகுதிக்கு பதிலாக அசையாத ஓவியங்களை ஒவ்வொன்றாக அசைவுகளின் தேவைக்குத் தக்கபடி திரைப்படக் காமிராவினால் திரைப்படமாக்குவதுதான் அனிமேஷன் என்று அழைக்கப்படுவதாகும்.

ஓவியம் அல்லாது முப்பரிமாணப் பொருட்களையும் குறிப்பாக ஒரு பொம்மைக்கு அசைவு கொடுத்து எடுக்கப்படும் படத்திற்கு Puppet Film என சொல்லுவர். இவற்றைப் போல் பல்வேறு நவீன உத்திகளைக் கையாண்டு எடுக்கப்படும் முறைகளுக்கு Dynamation, Muppet Film என்ற பெயர்களும் உண்டு.

எகிப்தியர் காலத்திலிருந்து இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பம் வரை சிறுகச் சிறுக இக்கலை வளர்ச்சிக்கான பாதை போடப்பட்டாலும் திரைப்படக்கலை உருவம் பெற்ற பின், ஓவியங்களை உபயோகித்து முதன்முதலாக அனிமேஷன் திரைப்படத்தை உருவாக்கியவர் J. Stuart Blackson என்பவர் ஆவார். 1906ல் உருவான இவரின் Humorous Phases of Funny Faces என்ற படத்தில் அதிக அசைவு கிடையாது. ஆயினும் திரைப்படம் என்பது தனித்தனி உருவ அமைப்புகளைக் கொண்ட பிரேம்கள் என்றும், அதை ஒரு முறை நிறுத்தி, பின் சிறிது மாற்றி அமைத்து, திரும்பத் திரும்ப புகைப்படமாக்குவதன் மூலம் திரைப்படத்தில் அசைவற்றவைகளை உயிரோடு உலவவிடச் செய்ய முடியும் என்பதை அறிந்திருந்தார்.

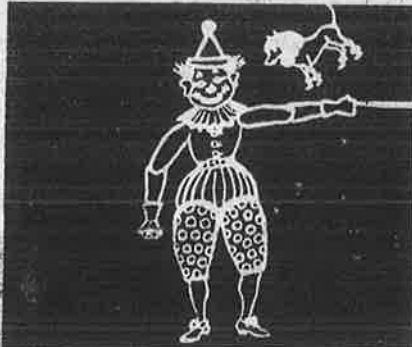
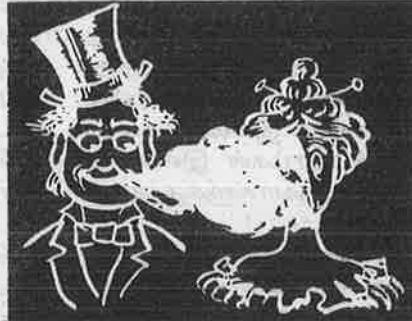
Emile Cohl (பிரெஞ்சு) என்பவரும், காமிக்க புத்தக ஓவியருமான Winsor Meccoy (அமெரிக்கா)யும் தான் 'அனிமேஷன்' ஒரு கலைவடி

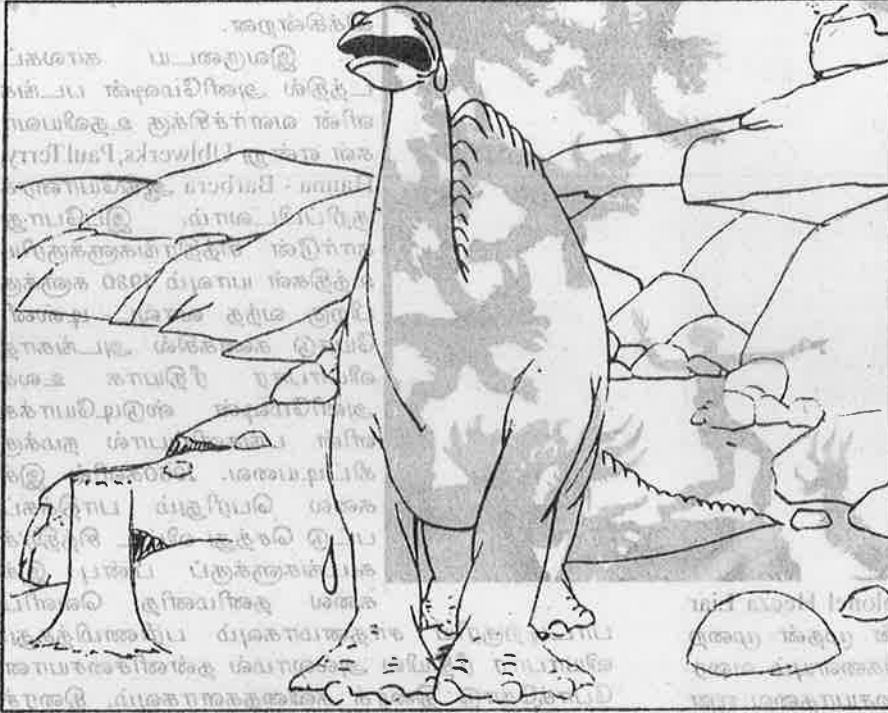
வமாக பரிணமிப்பதற்கு மூல காரணமாய் இருந்தவர்கள்.

Cohl, Meccoyக்கு வெகு முன்பே, ஓவியங்களைக் கொண்டு துண்டுப் படங்களை தயாரித்துள்ளார். அவருடைய படங்களில் வரும் அசைவின் கூறுகள், நகைச்சுவை வடிவம் முதலியவற்றின் பாதிப்பு ஒவியிலும், வண்ணத்திலும் அல்லாமல் இன்றைய நவீன 'அனிமேஷன்' படங்களில் உள்ளது போல் இருக்கிறது என்பது தெளிவாகத் தெரிகிறது. இவருடைய படங்கள் கருப்பு வண்ணப் பின்னணியில் வெள்ளை சாக்பீஸில் வரையப்பட்ட குச்சி மனிதர்களாகத் தெரியும். இவை Metamorphosis முறையில் தானாக ஓவியரின் விருப்பத்திற்கு தக்கபடியெல்லாம் உருமாறி

HUMOROUS
PHASES
OF
FUNNY FACES

Copyright 1906 by the





தன்மை வேண்டும் என்பதற்காக அனைத்து 35mm பிரேம் களுக்கும் கையினாலேயே வர்ணம் தீட்டப்பட்டது. இவர் படங்களில் சித்திரக்கதைகளில் பாத்திரங்கள் பேசுவதைக் குறிக்க பலூன் என்ற அடைப்புக்குறி உபயோகிக்கப்படுவதை போல் காட்சிகளுக்கு இடையே தனி அட்டைகளில் வசனங்கள் அறிவிப்புகளாக வரும். அதைத் தொடர்ந்து பாத்திரங்கள் உருமாறுவதும், மிகைப்படுத்தப்படுவதும் நடக்கும். The Story of a Mosquitoக்கு பின்னர் தான் இன்று உலகின் திரைப்பட வரலாற்றில் ஒரு மாறுதலை ஏற்படுத்திய படமான Gertie The Dinosaurஐ எடுத்தார் Mecoy.

கேர்ட்டி தி டைனாஸர்

வேறு உருவத்தில் வந்து நிற்கும். அவருடைய Drame Chez Les Fan Toches (1908) இந்த முறையில் அமைக்கப்பட்ட ஒரு சிறப்பான படமாகும்.

Mecoy தன்னுடைய படங்களை ஆரம்பிக்கும் முன்பு Cohlன் படங்களைப் பார்ப்பதற்குரிய வாய்ப்புக் கிடைத்ததா என்பது தெளிவாகத் தெரியவில்லை. ஆயினும் இவர் Cohlஐப் பற்றி எப்போதும் குறிப்பிட்டதில்லை.

Mecoy புகழ் பெற்ற ஒரு சித்திரக் கதை (Comics) ஓவியர். படங்களையும், வார்த்தைகளையும் வைத்துச் சொல்லப்படுகிற சித்திரக்கதை முறையை நெறிப்படுத்தியதோடன்றி, பரிட்சார்த்தமாக பலமுறைகளைக் கையாண்டு, இக்கலை வடிவத்தை மேன்மைபடுத்தியவர்களில் முதன்மையானவர். இவருடைய சித்திரக் கதைக்குரிய ஓவியங்கள் கற்பனா சக்தியின் உச்ச நிலைக்கே சென்று நம்மை பிரமிக்க வைப்பதாக இருக்கும். அவருடைய வரைகலையாலும், கதை சொல்லும் முறையாலும், அவரின் Little Nemo in Slumber Land, Dreams of a Rare bit Fund போன்ற சித்திரக் கதைகள் இன்றும் போற்றப்படுகின்றன.

'அனிமேஷனை' அவர் எடுத்து கொண்ட போதும் கூட பெரும் ஆர்வத்துடன் உழைத்தார். அவருடைய சித்திரக்கதையில் வரும் பாத்திரத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டு நான் காண்டு கால உழைப்பில் வெளியான அவரின் Little Nemo (1911) என்ற அனிமேஷன் படத்திற்கு 4000 படங்கள் வரைந்ததுடன், ஒரு குறிப்பிட்ட

"இப்படம் வெளிவந்த பிறகுதான் நான் படங்களை வரைந்து அசைவுகளை உண்டாக்குகிறேன் என்று தியேட்டர் உரிமையாளர்களே நம்பத் துவங்கினார்கள். இதற்கு முன்பு நான் உருவங்களை ஒரு கயிற்றில் கட்டி இழுத்து அசைய வைப்பதாகத்தான் நினைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள்." திரையில் வரும் பகுதியில் அசையும்பகுதியான Gertieஎன்ற டிளோசாரை Me-coyயும் அப்படத்தின் பின்னணிப் பகுதியை அவருடைய உதவியாளரும், ஒரு ஓவியத்திலிருந்து மற்றதை மாற்றி 10 ஆயிரம் கோட்டு ஓவியங்களை வரைந்து முடிவில் சிறு டைட்டில் காட்டுகளில் வசனத்தை காட்டியதுடன் படம் எடுத்த முறையையும் ரசிகர்களுக்கு விளக்கினார்கள்.

இப்படம் வெளியிடப்பட்டபோது பல இளம் கலைஞர்கள் இக்கலையின் மீது ஆர்வம் கொண்டு ஈர்க்கப்பட்டனர் என்பது மிக முக்கியமானது. 1920 களில் Mecoy திரும்பவும் காமிக்ஸ் ஓவியராகத் திரும்பிவிட்டாலும் அவரே அனிமேஷன் திரைப்பட கர்த்தாவாகக் கருதப்பட்டார். அனிமேஷன் திரைப்பட ஆரம்ப கால முயற்சிகளில் பெரும்பங்கு கொண்ட ஓவியர்கள், Henry Mayer, Otto Messemer, Bert Green, Rube Goldberg, George Mcmanus, Milt Gross, Sidney Smith முதலியோர்கள் ஆவர்.

இவர்களுக்குப் பின் வந்த John Rsdolph Bray என்ற செய்தித்தாள் காமிக்ஸ் ஓவியர் அனிமேஷன் கலையை நெறிப்படுத்தியவர்களில் மிக முக்கியமானவர். இவருடைய படங்களான The



Dachshund and Sausage (1910), Colonel Heeza Liar in Africa என்ற படங்களில்தான் முதன் முறையாக ஓவியத்தின் மொத்தப்பகுதிகளையும் வரைவதைத் தவிர்த்து, அசைவன அசையாதவை என ஓவியங்களைப் பிரித்துக் கையாண்டார். இவ்வாறு ஆரம்பிக்கப்பட்ட முறையானது இன்று வரை ஒரே ஒரு பின்னணி ஓவியத்தில் 'CEI' என்று சொல்லப்படும் பிளாஸ்டிக் தளத்தில் வரையப்பட்ட அசையும் பகுதிகளுடன் சேர்த்து எடுக்கப்படும் படத் தொகுப்பாக - இன்றைய அனிமேஷன் முறைகளில் முக்கியமான முறையாக நிலைபெற்றது.

அனிமேஷன் திரைப்பட வளர்ச்சியில் வால்ட் டிஸ்னியும் அவருடைய சகாக்களும் ஆற்றிய பணி மிக முக்கியமானது. ஆரம்பகால விளம்பர ஓவியரான டிஸ்னி அனிமேஷன் படங்களை கண்டுபிடித்தவர் அல்ல என்றாலும், அனிமேஷன் என்றாலே வால்ட் டிஸ்னி என்று அறியப்படும் அளவுக்கு அதன் வளர்ச்சியில் பங்காற்றியவர். இவருடைய Steam boat Willie என்ற படம்தான் முதன் முதலில் ஒலியுடன் வெளியிடப்பட்ட அனிமேஷன் படம். அவரால் உருவாக்கப்பட்ட டிஸ்னி ஸ்டுடியோ இன்றுவரை தொடர்ந்து புதுப்புது உத்திகளுடன் டிஸ்னி முத்திரையுடனும் வெளிவந்து கொண்டு இருக்கிறது.

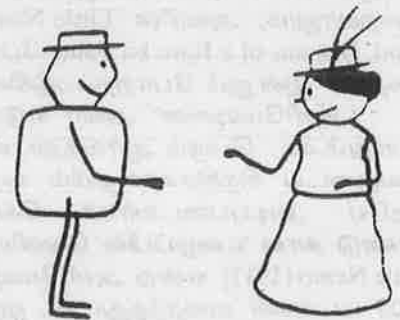
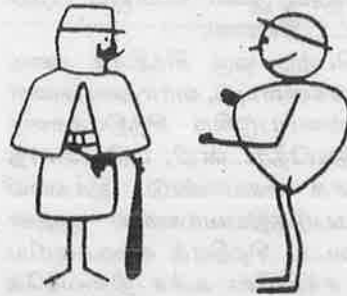
ஆரம்பத்தில் Comic Vignettes (1922) என்று சிறு துண்டுப்படங்கள் எடுத்து பின் முழு நீளப் படங்களாகிய Snow White and the Seven Dwarfs (1938), Pinocchio (1940), Fantasia (1940), Dumbo (1941), Alice in Wonderland (1953), Lady and the Tramp (1955), Sleeping Beauty (1959) முதலியன மிக முக்கியமான படங்கள். இவர் படைத்த அனிமேஷன் திரைப்படங்களில் வந்த கதாபாத்திரங்களாகிய Mickey mouse, Donald Duck, Goofy, Pluto இன்று

வரை அனைவரையும் மகிழ்விக்கின்றன.

இவருடைய காலகட்டத்தில் அனிமேஷன் படங்களின் வளர்ச்சிக்கு உதவியவர்கள் என்று Ublwerks, Paul Terry, Hanna - Barbera ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம். இப்போது கார்டூன் சித்திரங்களுக்குரிய உத்திகள் யாவும் 1930 களுக்கு பிறகு வந்த வால்ட் டிஸ்னியோடு கணக்கில் அடங்காத வியாபார ரீதியாக உலக அனிமேஷன் ஸ்டுடியோக்களின் பங்களிப்பால் நமக்கு கிட்டியவை. 1960களில் இக்கலை பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டு செத்து விட்ட சித்திரக் கூடங்களுக்குப் பின்பு இக்கலை தனிமனித வெளிப்பாட்டிற்குரிய சாதனமாகவும் பரிணமித்தது.

வியாபார ரீதியில் அல்லாமல் தன்னிச்சையான போக்கோடு திரைக் கவிதைகளாகவும், திரைச் சித்திரங்களாகவும் 1940 களில் இருந்தே ஒரு சில ஓவியர்களால் வெற்றிகரமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளது.

தனித்த முறையில் அனிமேஷன் படங்களைத் தயாரித்தவர்களில் மிக முக்கியமானவர்கள், Lotto Reiniger என்ற பெண்மணி, John, அவர் மனைவி Faith Hubley, Barrie Nelson, Caroline Leaf,



Norman McLaren, Frederic Back, Ishu Patel, Kihachino Kawamoto, Osamu Tezuka, Bob Godfrey, George Dunning, Halas and Batchelor தம்பதியர், Robert Breer, Raoul Seroais, Jiri Trinka, Paw Driessen போன்றோர் மிக முக்கியமான ஓவியர்கள், அனிமேட்டர்கள் ஆவர்.

இவர்களில் மிக முக்கியமானவர் Robert Breer என்ற அமெரிக்க ஓவியரும், அனிமேட்டரும் ஆவார். இவருடைய படங்கள் எல்லோருக்கும் பழக்கப்பட்ட முறையில் அல்லாத ஒன்றுக் கொன்று முரணான படங்களைக் கொண்டு ஒருவித அசைவுத் தொடர்ச்சியை ஏற்படுத்த வல்ல கொலாஜ் முறையில் செய்யப்பட்ட அசையும் நவீன ஓவியமாகவே அறியப்படுகிறது.

ஓவியம், சிற்பம் என்ற அனைத்து வழிகளில் வந்த அருப ஓவியங்களைத் தீட்டிய ஓவியரான இவர் அசைவுகளை தன் படங்களில் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டி திரைப்படங்களின்பால் ஈர்க்கப்பட்டு அனிமேட்டர் ஆனார். 30 துண்டுப் படங்களுக்கு மேல் எடுத்திருக்கும் இவருடைய Homage to Jean Tinguely's Homage to New

York (1960) படம் முக்கியமானது. கொலாஜ் போல் பல முறைகளில் செய்யப்பட்ட ஓவியங்களுடன், மோட்டார், பறவைகளின் ஒலி போன்று பல்வேறு ஒலிகளைச் சேர்த்து ஒரு புதிய அனுபவத்தை ஏற்படுத்தும் இவருடைய படங்கள்.

Mecoy தனது பிற்காலத்தில், தனி மனித வெளிப்பாட்டிற்குரிய சாதனமாக ஆரம்பித்த அனிமேஷன் கலையானது வணிக ரீதியாக இழுத்துச் செல்லப்பட்டதைக் குறிப்பிட்டு வருந்தினார். இருப்பினும் வியாபார வழியான வளர்ச்சியென்பது இக்கலையை அழிக்கவில்லை. இன்று தன்னிச்சையான போக்கோடும், வியாபார ரீதியிலும், துண்டுப் படங்களாகவும், முழு நீளப் படங்களாகவும், இலக்கிய வடிவிலும் நவீன முறையில் கம்யூட்டர் வடிவம் வரை சென்று நம்மை பிரமிக்க வைத்துக் கொண்டிருக்கிறது என்பதுடன் இம் மிகப்பெரிய வளர்ச்சிக்குப் பின்பும் கூட இதுவே ஆரம்பம் என்று தெளிவாகத் தெரிகிறது.

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள்:

- சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், 6, தாயார் சாகிப் 2வது தெரு, சென்னை - 600 002.
 திலீப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை - 600 028.
 முன்றில், 47, சாந்தி காம்ப்ளக்ஸ், 26, ரங்கநாதன் தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை - 600 017.
 R.T. முத்து, 52, குக்ஸ் ரோட், சென்னை - 600 012.
 தமிழ் இலக்கிய கழகம், 49, பாரதியார் சாலை, திருச்சி - 620 001.
 S. இளங்கோ, 44, பிருகதாம்பாள் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை - 622 002.
 அன்னம் புத்தக மையம், 9, செளராஷ்டிரா சந்து, மேலமர்சி வீதி, மதுரை - 625 001.
 கதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி.டி. இராசன் சாலை, பி.பி. குளம், மதுரை - 625 002.
 விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர் - 641 001.
 B.வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர் - 635 109.
 பேரா. பெர்னாட் செளந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி.
 சிலிக்குயில் புத்தக பயணம், 7, டாக்டர் பெசண்ட் ரோட், கும்பகோணம்.
 M. கருப்பையா, நேஷனல் இன்ஷ்யூரன்ஸ் D.O.I. சாரதா காலேஜ் ரோட், சேலம் - 636 007.
 காஞ்சனை, மக்களுக்கான சினிமா அமைப்பு, 59 பர்வத சிங்க ராஜ தெரு, திருநெல்வேலி - 6.
 ராஜாமணி, பாரதி இல்லம், 34-D, சாமுண்டிபுரம், காந்தி நகர், திருப்பூர் - 638 603.
 ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம் - 629 601.
 பா. திலகவதி, 367, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613 009.
 வேல ராமமூர்த்தி, மத்திய திட்ட ஒருங்கிணைப்பாளர், அறிவொளி இயக்கம், இராமநாதபுரம் - 623 535.
 ஆர். பாலசுப்ரமணியம், 13/A, டைப் III, பிளாக் 20, நெய்வேலி - 607 803.
 அ. முத்து, 131, பெரிய தெரு, கும்பகோணம் - 612 001.
 பாவண்ணன் 3 வது மாடி ரூபா காம்ப்ளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் - 8.
 Vasantham (Pvt) Ltd., S-44, Third Floor, Colombo Central Supermarket Complex, Colombo - 11.

நூல் உலகம்

ஒரு நல்ல முயற்சி

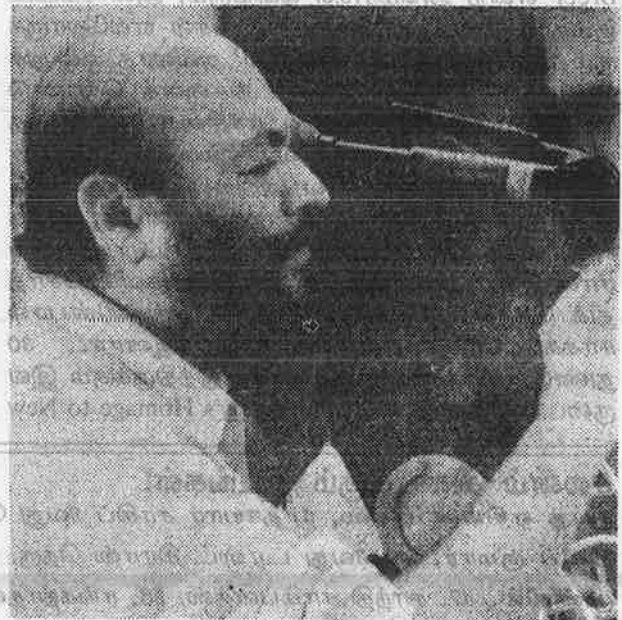
Govind Nihalani Ed. Samik Bandhopadhyay; Pub. by Celluloid Chapter, Jamshedpur; Dist. by Thema 14A, Garihat Road, Calcutta - 700031; 96 pages; Rs. 35/-

நான் இந்தப் புத்தகத்தைப் பார்த்தவுடன், இரண்டு விஷயங்கள் என் கவனத்தை ஈர்த்தன. ஒன்று, இதன் விலை ரூ. 35 என்பது. நூறு பக்கங்கள் கொண்டு ஆங்கிலத்தில் தற்போது வெளியாகும் புத்தகங்களின் விலையுடன் ஒப்பிடுகையில், மேற்கண்ட விலை மிகவும் குறைவே. மற்றொன்று, இந்த புத்தகம் ஜாம்ஷெட்பூரில் உள்ள ஒரு பிலிம் சொசைட்டியால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது என்பதாகும். அவர்களாகவே இந்த புத்தகத்தை வெளியிட்டிருப்பது அரிதான ஒன்றே. இது போன்று, புத்தக வெளியீட்டிலும் ஈடுபட்டுள்ள, சென்னை பிலிம் சொசைட்டியை

தமஸ் 110 000



The early 1970s Hyderabad. I was working with Shyam Prasad on his first feature, Ankur. The thing about Shyam is that he involves you in the whole process of film



சேர்ந்தவன் என்ற வகையில், நல்ல முறையில் வெளிவந்துள்ள இந்தப் புத்தக வெளியீட்டின் பின்னுள்ள கடின உழைப்பு கண்டு பாராட்டுகிறேன்.

இந்தப் புத்தகத்தின் உள்ளடக்கத்தை இப்பொழுது பார்ப்போம். 1991 அக்டோபரில், "செலுலாய்ட் சாப்டரின்" உறுப்பினர்கள், கோவிந்த் நிறலானியோடு இரண்டு நாட்கள் நடத்திய விவாதங்களின் விளைவே இந்தப் புத்தகம். மேற்கண்ட அணுகுமுறை பல வரையறைக்குட்பட்டது. இந்தப் புத்தகம், கோவிந்த் நிறலானியைப் பற்றி முழுமையாக சொல்லவில்லை. மாறாக, கோவிந்த் நிறலானி என்ன சொல்கிறார் என்று முக்கியமாக எடுத்துக் கூறுகிறது. இது ஒருதலை பட்சமானதாகவும், நம்மை மாற்றி வழி நடத்தி செல்வதாகவும் இருக்கலாம். இதைத் தவிர்க்க முயன்றிருந்தால், இந்தப் புத்தகம், வித்தியாசமான அணுகுமுறை கொண்ட புத்தகமாக அமைந்திருக்கக் கூடும். அது கோவிந்த் நிறலானியைப் பற்றிய தெளிவான அறிக்கை நூல் (Monograph) போல் ஆகியிருக்கக்கூடும்.

புத்தகம், அதன் ஆசிரியரும், எல்லோருக்கும் நன்கு அறிமுகமான திரைப்பட விமர்சகருமான "சமிக் பந்தோபாத்யாய்" அவர்களின் முன்னுரையுடன் தொடங்குகிறது. அவர் கோவிந்த் நிறலானியின் படங்களை இயல்பான நோக்கு

டன் காண்கிறார். "நிறுவனியின் படங்களில் ஒவ்வொரு கதாபாத்திரமும், சூழ்நிலை மற்றும் பிறவற்றின் பாதிப்புகளால், அதன் உண்மையான தன்மையிலிருந்து மாறுபட துவங்குகிறது. "ஆக்ரோஷில்" வரும் குல்கர்னி, "அர்த் சத்யா" வில் வரும் வெலங்கர், "பார்ட்டி" படத்தில் வரும் பரத் அல்லது "தமஸ்" படத்தில் வரும் நத்து போன்ற பாத்திரங்கள், உண்மையில் அப்பாவி கள் போல் தோன்றினாலும், சூழ்நிலை பாதிப்புகளால், தனக்கு எதிரான பிரமாண்டமான தீய சக்திகளை எதிர்த்து போராடும் சூழலால், மக்களின் மனதை கவர்கிறார்கள்" என்று சமிக் உணர்கிறார்.

எந்த படத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும், நல்லவர்களே மக்கள் மனதில் பெரும்பாலும் இடத்தைப் பிடிப்பவர்களாக இருப்பார்கள். சில வேளைகளில், நல்ல காரியங்களுக்காக திருடும் திருடன் கூட மக்கள் மனதை கவரலாம். என்னைப் பொறுத்தவரையில், சமிக் அவர்கள் மேலே எடுத்துக் காட்டிய கதாபாத்திரங்களை முழுமையான அப்பாவி கள் என்று ஒப்புக் கொள்ள முடியவில்லை. எந்த மனிதனும், தன்னைச் சுற்றி நடக்கும் அக்கிரமங்களையும், லஞ்சலாவண்யங்களையும் உணராமல் இருக்க முடியாது.

அவன் ஒரு இளம் வழக்கறிஞனாக (ஆக்ரோஷ்) இருக்கட்டும்; அல்லது காவல் துறையினைச் சேர்ந்தவனாக (அர்த் சத்யா) இருக்கட்டும். தீய சக்திகள் அவனைத் தாக்க துவங்கும் போது, அவன் அதனை எதிர்க்க முற்படுகிறான். உதாரணமாக "ஆக்ரோஷில்" இளம் வழக்கறிஞர் தனது வெற்றியை நீதிமன்றத்தில் போராடி பெறலாம் என நினைக்கிறான். ஆனால் "அர்த் சத்யா"வில் வரும் வெலங்கரோ, உணர்ச்சிகள் மேலிட தீய சக்தியாகிய "ராமா ஷெட்டி" யை கொலையே செய்யும் நிலையினை எட்டுகிறான். தமளில் வரும் நத்துவை வேண்டுமானால் அப்பாவி என எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஏனெனில் அவன் மற்றவர்கள் தன்னை எதற்காக அந்த காரியத்தை செய்ய சொல்கிறார்கள், அதன் பின் விளைவுகள் என்ன என்பதை அறியாமல் செய்கிறான்.

சமிக், திரைப்படங்களில் எதார்த்தத்தின் பங்கு பற்றி விவரிக்கையில், "எதார்த்தத்தான் எதனையும் மறைக்காமல் உள்ளதை உள்ளபடி காட்டுகிறது. இன்று எதார்த்த சினிமா, ஒரு அரசியல் சாதனமாகக் கூட அமையக் கூடும். அது ஒரு வரையறைக்கு உட்பட்டு சிறியதாக இருந்தால் கூடபோதும். இந்த காலகட்டத்தில்

அர்த் சத்யா





பார்ட்டி

எதார்த்தத்தை ஒதுக்குதல், எதார்த்தமின்மை என்ற அழகியல் கோட்பாட்டுக்கு நம்மை அடிமைப்படுத்திக் கொள்வதும், எதார்த்தமின்மையை எதிர்க்கும் சக்திகளின் போராட்டத்தை வலுவழிக்க செய்வதும் ஆகும்" என்று கூறுகிறார்.

முன்னுரைக்குப் பிறகு, நிறலானியைப் பற்றி விஜய் டெண்டூல்கர், ஷியாம் பெனகல் மற்றும் ஒம்பூரியின் கருத்துகள் கூறப்பட்டுள்ளன. (ஒம்பூரியின் கருத்துகள் அவர் தந்துள்ள நேர்காணல் வாயிலாக தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளது). சந்தர்ப்பவசமாக இந்த கருத்துகள் மிகவும் கருக்கமாக இருப்பதினால், நிறலானியின் நுண்ணறிவைப் பற்றி அறிந்து கொள்ள உதவவில்லை. ஷியாம் பெனகலின் கருத்தோ ஒரு பக்க அளவே உள்ளது. புத்தகத்தின் தரத்தினை பாதிக்காமல், மேற்சொன்ன பகுதி முழுமையாக தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம்.

இதனை அடுத்து கோவிந்த் நிறலானியுடன் நீண்ட நேர்காணல் வருகிறது. இது சுமார் நாற்பது பக்கங்கள் கொண்டது. இந்த நேர்காணலில் பங்கு பெற்று கேள்வி கேட்டவர்கள் "செலுலாய்ட் சாப்டரின்" உறுப்பினர்கள். இந்த நேர்காணல் நிறலானியின் குடும்ப சூழல், இளம் பருவத்தில் திரைப்படத் துறையின்பால் அவரது நாட்டம் போன்றவற்றைப் பற்றிய வழக்கமான கேள்விகளுடன் தொடங்குகிறது. அவரது இளமைப் பருவ வாழ்க்கை ஆறு பக்கங்களில் விவ

ரிக்கப்பட்டு, இறுதியாக காமிராமேன் வி.கே. மூர்த்தியுடன் குரு தத்தின் படத்திற்காக பணியாற்ற தொடங்கியது வரை கூறப்பட்டுள்ளது. வி.கே. மூர்த்தி, நிறலானியின் உதவியுடன் "லவ் இன் டோக்கியோ", "ஜுகூனு" போன்ற வியாபார படங்களுக்கும் காமிராமேனாகப் பணியாற்றியுள்ளார். பேட்டிகண்டவர்கள், நிறலானியின் இந்த காலகட்டத்தைப் பற்றி, அதாவது வியாபார ரீதியான படங்களில் அவர் பணியாற்றிய காலத்தினைப் பற்றியும், குரு தத்துடன் அவரின் அனுபவங்கள் பற்றியும் கேள்விகள் கேட்கவில்லை. இவ்வாறு விடுபட்டமை எனது கருத்தின்படி மன்னிக்க முடியாத ஒன்றாகும்.

பின்நாளில் பிரபல மடைந்த ஒரு மனிதனின் புகழ் பெறாத காலத்தினைப் பற்றியும், செய்கைகளைப் பற்றியும், இப்பொழுது அவர்

எந்த நிலையிலிருந்து பார்க்கப்படுகின்றாரோ அதிலிருந்து வித்தியாசமாக இருந்த நிலை பற்றியும் அறிந்து கொள்ள நாம் ஏன் வெட்கப்படுகிறோம்? இவ்வாறு அவர் புகழ் பெறாத காலத்தைப் பற்றி பிறர் தெரிந்து கொள்ள முடியாமல், அதற்கு ஏற்றவாறு விவாதங்களோ, கேள்விகளோ அமைக்காமை கூட நமது அறிவின் வீழ்ச்சியன்றோ?

அடுத்து கேள்வி, நிறலானி காமிராமேனாக முதன் முதல் பணியாற்றிய, "ஷாந்ததா, கோர்ட் சாலு ஆவே" என்ற படத்திற்கு தாவுகிறது. இந்த படம் விஜய் டெண்டூல்கரின் நாடகத்தை தழுவி அமையப் பெற்று, சத்யதேவ் துபேயால் இயக்கப்பட்டது. இந்தப் படத்தின் உருவாக்கம் பற்றி நிறைய செய்திகள், நடந்த ஒத்திகை பற்றி செய்திகள், படம்பற்றி ரித்விக் கட்டக்கின் கருத்துகள் போன்றவை சொல்லப்பட்டுள்ளன.

சில பொதுவான கேள்விகளுக்குப் பிறகு பேட்டி, நிறலானியின் இயக்கத்தில் உருவான முதல் படமான "ஆக்ரோஷ்" பற்றி செல்கிறது. ஆக்ரோஷ் படத்திற்கு முன்பு நிறலானி காமிராமேனாக ஷியாம் பெனகலின் படங்களில் பணியாற்றியிருக்கிறார். நிறலானியின் இந்த காலத்திய அனுபவம் பற்றி (சுமார் எட்டு ஆண்டுகள்) நீண்ட விவாதம் ஏன் மேற்கொள்ளப்பட

வில்லை? என் பார்வையில் இதனை ஒரு முக்கியமான பிழை என்று கருதுகிறேன். "அங்கூர்" முதல் "சூனான்", "டிஸ்கவரி ஆப் இந்தியா" வரை அவர் காமிராமேனாக பணியாற்றிய இந்தப் படங்கள் பற்றிய ஒரு சில பொதுவான கேள்விகளே கேட்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் மேற்சொல்லப்பட்ட இந்தக் காலகட்டம் ஒரு முக்கியமான ஒன்றாகும். பொதுவான கேள்விகளோடு இதனை தூக்கி எறிய முடியாது. மற்றபடி "காந்தி" திரைப்படத்தில் அவர் பணியாற்றிய அனுபவம் பற்றி கவையான விவாதம் இடம் பெறுகிறது.

கோவிந்த் நிறுலானி, இயக்குனராக பணியாற்றிய படங்களைப் பற்றி (படம் வாரியாக இல்லாவிடினும்) நல்ல விவாதம் அமைந்துள்ளது. நான் படம் வாரியாக விவாதம் அமைவதை விரும்பினால் கூட, புத்தகத்தில் உள்ளது போல் அனைத்துப் படங்கள் பற்றியும் ஒரே நேரத்தில் விவாதித்தமை, ஒரு விதத்தில் பார்க்கப் போனால் நல்லதாகவே தென்படுகிறது. ஏனெனில் நிறுலானியின் பெரும்பாலான படங்களில் ஒரே மாதிரியான தன்மை பல விதங்களிலும் உள்ளது.

நேர்காணலைத் தொடர்ந்து நிறுலானி ஜாம்ஷெட்பூரில் நிகழ்த்திய இரண்டு சொற்பொழிவுகள் இடம் பெறுகின்றன. முதல் சொற்பொ

ஆக்ரோஷ்

ழிவு, "காமிரா கலைஞரின் பங்கு" என்பதைப் பற்றியது. இந்த பகுதிதான், இந்தப் புத்தகத்தில் மிகவும் சிறப்பானது எனலாம். நிறுலானி உணர்வுபூர்வமாக, திரைப்படம் என்ற ஒன்றில் காமிரா கலைஞரின் பங்கினை அறிந்தவர் என்ற முறையில், அதனை உதாரணங்கள் காட்டி விளக்கும் பாங்கு, அவர் கூறவந்த கருத்தினை யாவரும் எளிதில் உணரும் தன்மையை ஏற்படுத்துகிறது. இந்தப்பகுதி ஒன்றிற்காகவாவது இப்புத்தகத்தை வாங்குதல் சிறப்பான ஒன்றாகும்.

அரசியல் திரைப்படங்கள் குறித்து நிறுலானியின் கருத்துகள் கவனத்தைக் கவரும் வகையில் இருந்தபோதிலும், மிகவும் சுருக்கமாக இருப்பதினால் படிப்பவரை சென்று சேருமா என்பது தெரியவில்லை. புத்தகம் நிறுலானியின் விரிவான திரைப்படப் பணி வரலாற்றுடன் முடிவடைகிறது. இது அவரைப் பற்றி அறிவதில் ஆர்வம் கொண்ட திரைப்பட ரசிகர்களை கவரக் கூடியது. செலுலாய்ட் சாப்டர் வருங்காலத்தில் இதுபோல் புத்தகங்கள் வெளியிடும் போது கூர்ந்து கவனம் செலுத்துவார்கள் என நம்புகிறேன்.

தி. கல்யாணராமன்



குஜராத்தி சினிமா

பலமும் பலவீனமும்

அம்ரித் காங்கர்

குஜராத்தி படங்களைப் பற்றி (ஏன், எந்த மாநிலப் படங்களைப் பற்றியுமே) பேசுவது "ஒரு வட்டாரத்திற்குள் ஒடுக்குவது" என்ற குற்றச்சாட்டிற்கு இலக்காகக் கூடும். இந்திய நாட்டில் இன்றைக்கு நிலவி வரும் அரசியல் பொருளாதாரம், கலாச்சார அரசியல், நடைமுறை அரசியல் இவற்றின் கண்ணோட்டத்தில் திரைப்பட விமரிசனத்தின் வரையறைகள் மொழி; மனோபாவம், பொருளாதாரச் சந்தை என்ற அளவில் மட்டுமே இருக்கும். அழகியல் ரீதியில் இவை விமரிசனத்தை செயலற்றதாக்கி விடுகின்றன.

அலங்கார ஜிகினா வேலைகளைத் தயாரிப்பது போன்ற ஒரு மட்டரகமான சர்வதேசத் தன்மையைத் துச்சமாக மதித்து ஒதுக்கும் பலம் இந்த வட்டாரத்தில் வேரூன்றி இருக்கும் திரைப்படங்களுக்கு உண்டு என்று குமார் சஹானி சொன்னார். அதே சமயம் கலாச்சாரமே ஓர் அலங்கார சாதனம் என்று கருதும் பத்தாம்பசலித்தனத்திற்கும் இவை சென்றுவிடும் சாத்தியக் கூறுகளும் உண்டு என்றார்.

அரசியல் ரீதியாக அதிகார வர்க்கத்தைச் சார்ந்து, தன் துறையில் மற்றவர்களை ஒடுக்கி முன்னேறிய திரைப்பட முதலைகளுக்கு எதிர்ப்பு இயக்கமாகச் செயல்பட முடியும் என்பது இந்த வட்டாரப் பிரகடனங்களில் தொனிக்க ஆரம்பித்தது. பல மாநிலங்களில் தொழில் வளர்ச்சி வாரியங்கள் போலவே, திரைப்பட வளர்ச்சி வாரியங்களும் தொடங்கப்பட்டன. தேசிய அளவில் திரைப்பட நிதி உதவி வாரியம் FFC நிறுவப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இவை தோன்றின. தொடக்கத்தில், துணிந்து சோதனை முயற்சிகளை ஊக்குவித்த இந்த நிறுவனம் போகப் போக வியாபாரரீதியில் வெறும் லாப நஷ்ட கணக்குகளுக்குப் பலியாகி விட்டது. திரைப்படங்களின் அசலான சமுதாய, கலாச்சார வெளிப்பாடுகள், அவற்றிற்குரிய வட்டாரத்திலேயே வேரூன்றியிருந்தாலும், இவற்றைவிட மிகப் பெரிய சக்திகளினால் ஓரம் கட்டப்பட்டு விட்டன.

திரைப்படக் கலையின் ஆழங்களை அளக்க முற்படுவது அவ்வளவு புத்திசாலித்தனம் அல்ல என்று பிழைக்கத் தெரிந்த குஜராத்தி திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களுக்குத் தோன்றியிருக்க வேண்

டும். ஒன்றிரண்டு விதிவிலக்குகள் கங்கு, பாவ்னி பவாய் (Kanku, Bhavni Bhavai) தோன்றக் காரணம் FFC அல்லது திரைக்கல்லூரியின் சில இளைஞர்களின் கூட்டு முயற்சியே. மாநிலத் திரைப்பட வளர்ச்சி வாரியம் ஒன்றும் அவ்வளவாக செய்து விடவில்லை.

ஒரு வேடிக்கை: அண்மைக் காலம் வரை, திரைப்படத் துறை என்பது நான்கு அமைச்சரவைகளின் கீழ் இருந்து வந்தது. தொழில், கல்வி, நிதி, உள்நாட்டு விவகாரம். கலாச்சார அமைச்சரவை இதில் இடம் பெறவில்லை. பிறகு, தகவல் தொடர்பு அமைச்சரவையில் ஓர் அங்கம் ஆகி

பாவ்னி பவாய்





ஹூன் ஹூன்ஷி ஹூன்ஷிலால்

யது. அரசியல் கலந்த கலாச்சாரப் போக்கையும், காலனி ஆதிக்க மனப்பாங்கையுமே இது பிரதிபலிக்கிறது எனலாம். திரைப்படம் என்பது இன்னமும் ஒரு தகவல் தொடர்பு சாதனமாகவே தான் கருதப்படுகிறது. பொதுமக்களுக்குப் போய்சேர வேண்டியது எது, அவர்களிடம் சொல்லாமல் மறைக்கப்பட வேண்டியது எது என்பதெல்லாம் அதிகார வர்க்கத்தின் கையில் இருக்கும்.

இதனுடைய உப விளைவு : ஏராளமான கட்டுக்கதைகள், புராண இதிகாசக் கதைகள், மக்களின் பொழுதுபோக்கிற்காக அளிக்கப்படும் சமுதாயத் தேவை என்று சொல்லப்படும் படங்கள். நரசிங் மேத்தாவிலிருந்து தொடங்கி இன்று வரை குஜராத்தி திரைப்பட வரலாறு, நாடெங்கிலும் நிலவி வரும் பழக்க வழக்கங்களைப் பின்பற்றி இது போன்ற மூன்றாம் தர படைப்புகளையே அளித்து வந்திருக்கிறது. கொள்ளைக்காரர்கள்/கடவுள்கள், சாதுக்கள்/சாத்தான்கள் பற்றிய கதைகளும், சம்பவங்களுமே இவற்றின் மூலகச்சாப் பொருட்கள். நிழலை நிஜமாக்கி ஒரு மாயையை ஏற்படுத்தும் இப்படங்கள் நகரங்களிலும் கிராமங்களிலும் மக்களைத் தெருவிற்கு கொண்டு வந்து, சினிமாத் திரையின் முன்பு தேங்காயை உடைத்தும் கற்பூரத்தைக் கொளுத்தியும் செயல்பட வைத்தன.

1982ல் குஜராத்தி சினிமாவின் தங்கவிழா விற்போது அன்றைய முதல் மந்திரி திரு. மாதவ் சிங் சோலங்கி ஒரு பத்திரிகையாளரிடம் சொன்னார்: "நகரங்களிலும் கிராமங்களிலும் தங்கள் வாழ்நாளில் இதுவரை திரைப்படம் எதுவுமே பார்த்திராத இந்த மக்களில் பெரும்பாலானோரை அரங்கத்திற்கு அழைத்து வந்ததே குஜராத்தி சினிமாதான். இந்தத் தயாரிப்பாளர்களும் மக்கள் விரும்புவதையேதான் அளிக்கிறார்கள்."

குஜராத்தில் எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர்கள் 40% சதவிகிதம் மட்டுமே. தேசிய அளவில்

36% (1981 புள்ளிவிவரங்கள்படி). இந்த நிலையில் இந்த மாநிலத்தின் கல்விக் கொள்கையின் முரண்பாடுகளை பார்ப்பது அவசியமாகிறது. இதுபற்றி திரு. ஜோசப் மாக்வான் என்ற கல்வியாளர்/இதழியலாளர் சொல்கிறார் : "எல்லாத் துறைகளிலும் சிறந்து விளங்கக் கூடிய கல்விக் கொள்கை வேண்டுமென்ற அதே சர்வோதய இயக்கத்தினர் பள்ளிகளில் ஆங்கில மொழி கற்பிப்பதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்தனர். இதனால் கிராமப்புறத்தின் ஏழை மாணவர்கள், ஆங்கிலத்தை ஒரு பாடமாகக் கொண்டிருந்த பள்ளி இறுதித் தேர்வுகளில் (SSC) வெற்றிபெற முடியாமல் அவதிப்பட்டனர். அவர்களுக்கு நல்ல வேலை வாய்ப்பு கிடைக்கும் வழியும் அடைபட்டது". ஆங்கில எதிர்ப்புவாதிகளின் போராட்டம் உண்மையிலேயே தாய்மொழியின் வளர்ச்சிக்கு உதவுகிறது என்று சவால் விடுகிறார் மாக்வான். இதை இங்கு சொல்வதின் காரணம் என்னவென்றால் இந்த மாநிலத்தில் கல்விக்கும் கலாச்சாரத்திற்கும் இடையே உள்ள உறவு எந்த அளவில் பொதுமக்களின் பிரக்ஞையில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தக்கூடும் என்று சிந்திக்க வேண்டும் என்பதற்காகத்தான். ஏனெனில், இவர்கள்தான் இன்றைய புதுபார்வையாளர்களில் பெரும்பாலானோர்.

மேலும், காந்தியைப் பற்றியும், காந்தியவாதத்தைப் பற்றியும் அக்கறை இல்லாமல் இருப்பது குஜராத் மாநிலம்தான் என்பதும் வியப்பை அளிக்கிறது. இம்மாநில திரைப்பட வரலாற்றிலேயே இரண்டே இரண்டு படங்கள்தான் தீண்டாமையைப் பற்றிப் பேசுகின்றன: சந்துலால் ஷாவின் "அச்சுத்" (Achoot, 1939), கேதன் மேத்தாவின் "பாவ்னி பவாய்" (Bhavni Bhavai, 1981). அதிலும் பிந்தைய படம்தான் இந்தப் பிரச்சினையை அதன் சரித்திரப் பின்னணியில் நிலை நிறுத்துகிறது. இருந்தாலும், இதைத் திரையிடுவதற்கு மிகுந்த காலதாமதம் ஆகியது. பிற்படுத்தப்பட்டோருக்கு இட ஒதுக்கீடு அளிப்பதை எதிர்த்து போராட்டங்கள் நடந்து கொண்டிருந்த சூழ்நிலையில் இதை வாங்க படவிநியோகஸ்தர்கள் தயங்கினர்.

திரு. எலா பட் என்பவர் ஒரு குழுவுடன் சேர்ந்து 26 குஜராத்தி படங்களில் வந்த 46 பெண்பாத்திரங்களைப் பற்றி ஆராய்ச்சி நடத்தியதில், வேலை பார்க்கும் பெண்மணி என்று ஒரு பாத்திரம் கூட இல்லாததைச் சுட்டிக்காட்டினார். 39 பெண் கதாபத்திரங்களை புத்திசாலிகளாகக் கூடச் சித்தரிக்காமல், தாயானாலும் தாரமானாலும் அவர்கள் ஆதரவற்று, பாதுகாப்பற்று ஆணினத்தைச் சார்ந்து இருப்பது போலவே காட்டியுள்ளனர்.

திரு. எலா பட் என்பவர் ஒரு குழுவுடன் சேர்ந்து 26 குஜராத்தி படங்களில் வந்த 46 பெண்பாத்திரங்களைப் பற்றி ஆராய்ச்சி நடத்தியதில், வேலை பார்க்கும் பெண்மணி என்று ஒரு பாத்திரம் கூட இல்லாததைச் சுட்டிக்காட்டினார். 39 பெண் கதாபத்திரங்களை புத்திசாலிகளாகக் கூடச் சித்தரிக்காமல், தாயானாலும் தாரமானாலும் அவர்கள் ஆதரவற்று, பாதுகாப்பற்று ஆணினத்தைச் சார்ந்து இருப்பது போலவே காட்டியுள்ளனர்.

குஜராத் திரைப்பட வரலாற்றிலேயே

என்னைப் பொறுத்தவரை

பாவனி பாய் என்ற படம் ஒன்றுதான்

தனக்கென்று ஒரு திரைப்படவியல்

பாணியை தெரிந்தே உருவாக்கி

உள்ளது.

இப்படங்களில் பெண்களுக்கு இழைக்கப்படும் பலவித அநீதிகள் குஜராத் திரைப்படங்களைக் குறித்து சமூகவியல் ரீதியில் பல உண்மைகளை உணர்த்துகிறது. நரசிங் மேத்தாவின் "சதி சாவித் திரி" (Sati Savithri, 1932)யில் தொடங்கி, ஐம்பது வருடங்களில் 35% புராணக் கதைகள், பக்திக் கதைகள் இவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. உடன்கட்டை ஏறும் "சதி" பழக்கத்தை ஆதரித்தவை. இவற்றில் பெரும்பாலான படங்கள் மற்றும் பல கிராமத்தேவதைகள், சாதுக்கள், கொள்ளைக்காரர்களைப் பற்றியவை. இவற்றில் பல தலைப்புகள் மீண்டும் மீண்டும் தோன்றின. காதல், ஆக்ஷன், நடனம், பாட்டு, கூத்து, பத்தாம் பசலித்தனம் எல்லாம் கலந்த கலவைகள் குஜராத் திரைப்பட வரலாற்றில் ஏராளம். அண்மைக்காலங்களில் இக்கலவைகளில் பெருமளவு ஆபாசமும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது.

இம்மாநில திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள் இலக்கியப் படைப்புகளை அவ்வளவாகக் கருத்தில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. முதலில் நினைவிற்கு வருவது பன்னாலால் படேலின் கதையைத் தழுவி காந்திலால் ராதோட் தயாரித்து தேசிய, சர்வதேச விருதுகளைப் பெற்ற "கங்கு" (Kanku). மற்றும் சில : வாடிவோனா வங்கே (Vanke, 1948), பிரபுலால் துவிவேதியின் கதையைத் தழுவி ரதிபாய் புனாதார் இயக்கிய கடோனோ பேல் (Gadono Bel, 1950,) பன்னாலால் படேலின் மோடெல ஜீவ் (Modela Jeev, 1956), போன்றவை.

எனினும் இதுபோன்ற இலக்கியப் படைப்புகளைத் திரையில் சொல்லும் பொழுது குழப்பமும், நுனிப்புல் மேய்தலும் தான் தெரிகின்றதே ஒழிய, இந்த இலக்கியப் படைப்புகளின் கருத்தாழம் வெளிப்படவில்லை. ஒருவேளை இது வர்த்தக வெற்றிக்கும், கலைப்படைப்பிற்கும் இடையே உள்ள முரண்பாட்டை வெளிப்படுத்துகிறது.

குஜராத் திரைப்பட வரலாற்றிலேயே என்னைப் பொறுத்தவரை பாவனி பவாய் (Bhavni Bhavai) என்ற படம் ஒன்றுதான் தனக்கென்று ஒரு திரைப்படவியல் பாணியை தெரிந்தே உருவாக்கி

உள்ளது. ப்ரெக்ட், பவாய் என்ற இரு நாடக வடிவங்களையும் உள்ளடக்கிய இம்முயற்சி இந்தியத் திரைப்பட உலகிற்கு ஒரு முக்கிய அன்பளிப்பு. எதார்த்த ரீதியில் எடுக்கப்பட்ட "கங்கு" (Kanku) என்ற படமும் அந்தக் காலத்தைச் சேர்ந்ததாகத் தோன்றினாலும், சரித்திர ரீதியாக இந்திய/குஜராத் திரைப்படங்களில் ஒரு முக்கிய திருப்புமுனை.

பல ரகங்களில் திரைப்படங்களைத் தயாரிக்க வேண்டுமென்ற முயற்சி எடுக்கப்படாத நிலையில், குஜராத் திரைப்படங்களின் வளர்ச்சியும் தாறுமாறாகவே உள்ளது. 1932 முதல் 1940 வரை 11 படங்கள் வெளிவந்த குஜராத் திரைப்பட வரலாற்றுக்கு 1945 வரை வறண்ட காலமாக இருந்தது. அடுத்த ஆறாண்டுகளில் (1946 - 1952), 74 படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. ஆனால், 1953 முதல் 1970 வரை ஒரு நிச்சயமற்ற சூழ்நிலை நிலவியது. ஆனால் இந்த கால கட்டத்தில்தான் குஜராத் மொழியின் முதல் வண்ணப்படம் விலுடி தரதி (Liludu Dharati, 1968)யும், கங்கு (Kanku, 1969)வும் தயாரிக்கப்பட்டன. குஜராத் மாநிலத்தின் தமாஷா வரி விலக்குக் கொள்கை அறிவிக்கப்பட்ட பின்புதான் திரைப்படத் தயாரிப்பு எண்ணிக்கையில் வளர்ந்தது. தரத்தில் அல்ல. உடனேயே, பரோடாவில் 1972ல் ஒரு ஸ்டுடியோ நிறுவப்பட்டது. காந்திலால் ராதோட் (Kanthilal Rathod) இதுபற்றி சொல்கிறார் : "குஜராத் மாநிலத்தில் அந்த மொழியில் தயாரிக்கப்பட்ட படங்களின் எட்டு பிரதிகளுக்கு ஆறுமாதம் வரை தமாஷா வரி விலக்கு அளிக்கப்படும் என்று அந்த மாநில அரசாங்கம் அறிவித்தபின்பு ஒரு பெரிய அலை அடித்தது. தரம் என்பது ஒரு நிபந்தனையாக இருக்கவே இல்லை. இந்த கொள்கை மோசமான ஒரு வர்த்தக கும்பலையே அழைத்து வந்தது. பொருளாதாரம் ஒரு பிரச்சினையாக இருக்கவில்லை. இரவோடு இரவாக "நாட்டுச் சரக்கு" இயக்குநர்கள் உருவானார்கள். குறைந்த அவகாசத்தில் திரைக்கதைகள் இட்டுக் கட்டப்பட்டன. காமிரா முன் நிற்கத் துணிந்த எவரும் நடிகராகவோ, நடிகையாகவோ மாறினர். மொழி தெரிந்திருக்க வேண்டிய அவசியம் இருக்கவில்லை. விளைவாக, முகமற்ற மொழி ஒன்றே இப்படங்களில் பேசப்பட்டு வந்தது".

இந்தக் கொள்கை ஸ்டுடியோ சொந்தக்காரர்களுக்குச் சாதகமாக இருந்தது. மாநில அரசுக்கோ 1981-82ல் மட்டும் ரூபாய் 8 கோடி நஷ்டம் (அந்த வருடம் 39 படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன). ஆனாலும், 1932க்கு முன் பார்க்கும் பொழுது, திரைப்படத் தயாரிப்பிலும், திரைப்படம் பற்றிய எழுத்திலும் சில நல்ல அறிகுறிகள் தென்பட்டன. இக்கட்டுரை ஆசிரியரும் திரு. வி.கே. தரம்சேயும் சேர்ந்து நடத்திய ஆய்வில் சில சுவையான தகவல்கள் கிடைத்தன. இந்த

ஸ்டுடியோ நடைமுறையில் கலைஞர்கள் சந்திக்க வேண்டியிருந்த சில முரண்பாடுகள்/போராட்டங்கள் இந்த ஆய்வில் தென்பட்டன.

"படைப்பாளியின் முக்கியத்துவம்" என்று சொல்லத்தக்க, இயக்குநரின் சுதந்திரத்திற்காக முதலில் போராடியவர் ஆசிரியராக இருந்து இயக்குநராக மாறிய மணிலால் ஜோஷி என்பவர். மோஜ் மாஜா (Moj Majah) என்ற பத்திரிகையில் 1926-ல், அப்பொழுது திரைப்படங்கள் இயக்கப்பட்ட முறைக்கு சில மாற்று யோசனைகள் அளித்தார். "அப்பொழுது இருந்த அடிமைகள் போன்று அல்லாமல் சுயேச்சையான இயக்குநர்கள் தோன்றி, தரமான படங்களை எடுத்து, இந்தியாவின் திரைப்பட கலையை உலக அரங்கிற்கு எடுத்துச் செல்லும் நாள் விரைவில் வரும்" என்று அவர் நம்பினார்.

பெரிய கம்பெனிகளை ஒதுக்கி, அசோக்பிக்சர்ஸ் என்று தானே ஒரு முயற்சியைத் தொடங்கினார். அப்பொழுது, ஒரு பத்திரிகையில் தொடர்கதையாக வந்த கன்னையாலால் முன்ஷியின் நாவலான "பிருத்வி வல்லப்" (Prithvi Vallabh) இவரால் படமாக்கப்பட்டது. இதன் வெற்றி பெரிய கம்பெனிகளிடையே ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. ஆனாலும் பல பெரிய சக்திகளிடையே தனது போராட்டம் மிக்க வாழ்க்கையை நடத்திய ஜோஷி, 1927ல் தனது 35வது வயதில் காலமானார்.

தாதா சாகேப் பால்கேயின் சமகாலத்தவரான துவாரக்தாஸ் சம்பத்தின் பங்கு குஜராத் திரைப்பட வரலாற்றில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக இருக்கிறது. பால்கேயின் லங்கா தஹன் (Lanka Dahan) பார்த்த இவர் திரைப்படம் இயக்குவதில் ஆர்வம் கொண்டார். 1917ல் இவர், சேத்ஷகல்ஷா என்ற படத்தைத் தயாரித்தார். "எதார்த்தவாதி"யான இவர், 1917ல் கசுதேவயானி (Kach Devyani) படத்தில் நடிக்க, உஷா, கிய் என்ற இரு நடிகைகளை கல்கத்தாவிலிருந்து வரவழைத்தார். அந்த காலத்தில் இருந்த வழக்கத்திற்கு மாறாக, பெண்கள் பாத்திரத்தில் பெண்கள்தான் நடிக்க வேண்டும், ஆண்கள் அல்ல என்று கருதினார். நம்புக்கத்தன்மை படங்களில் இருக்க வேண்டுமென்று பல உத்திகளைக் கையாண்டார். "பருத்தி ஆடையைப் பட்டு ஆடை என்று எப்படித் திரையில் காட்ட முடியும்? பட்டு ஆடைக்கு நான் அசல் பட்டையே பயன்படுத்திகிறேன்", என்றார். காங்கிரஸ் மாநாடுகள், திலகரின் இறுதி ஊர்வலம் போன்ற டாக்குமெண்டரி படங்களையும் அவர் தயாரித்தார்.

பூகமாக அரசியல் தொனி கொண்ட பக்த விதுரன் (Bhakta Vidur) என்ற தலைப்பில் 1921ல் அவர் எடுத்த படம் பிரிட்டிஷ் அரசால் தடை செய்யப்பட்டது. இதில் சம்பத் அவர்களே காந்தி குல்லாய் அணிந்து விதுரன் வேடமேற்றார். மானக்லால் பட்டேல் கிருஷ்ண பரமாத்மா.

நல்ல எதிர்பார்ப்புகளுடன் தொடங்கி

மிகவும் சாதாரணமாகப் போய்விட்ட

குஜராத் மாநிலத் திரைப்பட

வரலாற்றில் அண்மையில் தோன்றிய

ஒரு புதிய ஒளிக்கீற்று

திரு. சஞ்சீவ் ஷாவின்

ஹூன் ஹூன்ஷி ஹூன்ஷிலால்.

ஆங்கிலேயர்கள்தான் கௌரவர்கள். பம்பாயின் மெஜஸ்டிக் அரங்கில் இப்படம் திரையிடப்பட்ட பொழுது தடியடிப் பிரயோகம் நடைபெற்றதென்று அந்நாளைய திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் ராமசந்தர தாகூர் நினைவு கூர்ந்தார்.

பூனா அருகே உள்ள லோனாவாலாவில் ஒரு திரைப்பட லாபரட்டரியை நிறுவிய அவர், 1918லிருந்து 1928 வரை, பத்து வருடங்களில் நூறு படங்களுக்கு மேல் தயாரித்தார். இந்தியாவிலேயே "தொழில் ரீதியான" இயக்குநர்களை (Professional Directors) முதல் முதலாக வெளியிலிருந்து தனது மாநிலத்திற்கு அழைத்து வந்து தயாரிப்பில் ஈடுபட்டவர் சம்பத்.

நல்ல எதிர்பார்ப்புகளுடன் தொடங்கி மிகவும் சாதாரணமாகப் போய்விட்ட குஜராத் மாநிலத் திரைப்பட வரலாற்றில் அண்மையில் தோன்றிய ஒரு புதிய ஒளிக்கீற்று திரு. சஞ்சீவ் ஷாவின் ஹூன் ஹூன்ஷி ஹூன்ஷிலால் (Hun Hunshi Hunshilal). சொல்லப் போனால், இந்தியாவின் அரசியல் சார்ந்த திரைப்படங்களுக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தை இது அளிக்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட கலாச்சாரத்தின் எல்லைகளை மீறி செயல்படும் இப்படத்தில் கதை ஒரே நேர்க்கோட்டில் செல்லாமல் முன்னும் பின்னுமாகச் செல்கிறது. பிரெடெரிக் ஜேம்ஸன் (Frederic Jameson) என்னும் விமரிசகர் இதை நவீனத்திற்கும் அப்பால் உள்ள படைப்பு என்கிறார்.

இன்றைய அரசியலின் அவலத்தை சில குறியீடுகள் மூலம் எடுத்துரைக்கும் இந்தப் படம், 1981ல் வந்த கேதன் மேத்தாவின் பாவ்னி பவாய் (Bhavni Bhavai) விட்ட இடத்தில் தொடங்குகிறது எனலாம். இதுபோன்ற படங்கள் குஜராத் மாநிலத்தின் பலம். ஆனால், இம்மாநிலத்தின் அரசியல் - பொருளாதாரச் சூழ்நிலை ஒரு பெரிய பலவீனம்.

தமிழாக்கம் : வெ. ஸ்ரீராம்.

(15ம் பக்க தொடர்ச்சி)

பாதையில் அமைகிறது. ஒரு வீரனின் குதிரை கடிகாரச்சுற்றாக (அரைவட்டமாக) அமைய, அடுத்தவனின் குதிரை எதிர்த்திசையில் (அரை வட்டமாக) நகருவதாக காமிரா காட்டுகிறது.

தேவதத்தன் குதிரையிலிருந்து, கீழே மண்ணில் விழுகிறான். நீட்டிய கைகளுடன் பலமாக மூச்சு விட்டுக் கொண்டு தொங்கிய முகத்துடன் எழுந்து நிற்கிறான். தொடர்ந்து இளவரசியின் மகிழ்ச்சி பொங்கும் முகம் திரையில் வருகிறது. உணர்ச்சி மிகுதியால், கைகளை நெஞ்சில் பதித்துக் கொண்டு மகிழ்ச்சிக் கூக்குரலிடுகிறாள் கோபா!

வெற்றி பெற்ற கௌதமன் மன்னனுக்கு மரியாதை செய்துவிட்டு குதிரைமீது பாய்ந்து விரைகிறான்.

இளவரசி கோபா மன்னன் அருகில் கையில் மாலையுடன் வெற்றி வீரனுக்காகக் காத்திருக்கிறாள். கவுதமன் நெருங்கி வர, கோபா படிகளில் இறங்கிப் போய் அவன் கழுத்தில் வெற்றி மாலையை சூட்டுகிறாள். அவன் அதே மாலையை தன் கழுத்திலிருந்து எடுத்து கோபாவின் கழுத்தில் "காதல் மலை"யாகப் போடுகிறான். ஒரே மலை வெற்றியையும், காதலையும் இங்கு குறிப்பிடுகிறது.

காதல் தம்பதி ஒருவரையொருவர் பார்த்துக் கொள்ளுகின்றனர். இருவரும் கைகளைக் கோர்த்துக் கொண்டு காமிராவை நோக்கி வருகின்றனர். தலைப்பு அட்டை : ..."ஆக, அந்தக் கன்னி இளவரசனுக்கு விருப்பத்துடனே அடிமையாக அளிக்கப்படுகிறாள்..."

இந்த சொற்றொடர் இன்றைய பெண்ணிய கோட்பாடுகளுக்கு எதிராகத் தோன்றலாம். ஆனால் 1951ல் வெளிவந்த குரோசாவாவின் "ராஷோமன்" படத்தில் கூட இப்படி ஒரு கட்டம் வருகிறது. அதில் "மனைவி" எதிரில் இருக்கும் இரு ஆண்களிடம் (ஒருவன் கணவன், மற்றவன் திருடன்) ..."வாளின் முனைவெற்றியாலேயே ஒரு பெண் அடையப் படவேண்டும்..." என்று கூறுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

தாதிகளும், சேவகர்களும், இளவரசி வருவதற்காக பல்லக்கின் அருகில் காத்திருக்கிறார்கள்.



இளவரசன் அவள் கூடவே வந்து கோபா பல்லக்கில் அமர உதவுகிறான். பல்லக்கு நகர, அவனும் தொடர்ந்து போகிறான். நியாயமாகப் பார்த்தால் காட்சி இந்த இடத்தில் முடிய வேண்டும். ஆனால் தயாரிப்பாளர்கள் காட்சியைத் தொடர்ந்து நீட்டிக்கிறார்கள். அந்தப் பெரும் போட்டி நடந்த இடத்து மக்களையும் அதிக பட்ச அளவில் ஈடுபடுத்த அவர்கள் ஒருவேளை கருதினார்கள் போலும்!

போட்டி மட்டுமே முடிந்திருக்கிறதை நாம் உணருகிறோம். ஆனால், ஊர்வலம், ஆர்ப்பாட்டம், ஆகியவை தொடருகின்றன. பார்வையாளர்களின் (அதாவது சாமானிய மக்களின்) ஆர்வமும் தொடருகிறது. ஆகவே காட்சி மீண்டும் போட்டி நடந்த மைதானத்திற்குத் திரும்புகிறது. அங்கு ஓட்டகப்படை, குதிரைப்படை, யானைப்படை ஆகியவை அங்கிருந்து ஊர்வலமாகத் திரும்பி செல்வதை கூடியிருக்கும் மக்கள் மிகுந்த ஆர்வத்துடன் வேடிக்கை பார்க்கிறார்கள்.

பெண்களுக்கும், குழந்தைகளுக்கும் எதிரே குதிரைப்படை வீரர்கள் கத்திகளையும், கேடயங்களையும் ஏந்தியவாறு போகிறார்கள்.

கடைசியாக, கோபாவின் தாதிகளும், சேவகர்களும் அவளது பல்லக்கைச் சுற்றிலும் நடந்து செல்ல, காமிரா பல்லக்கின் கூடவே நகருகிறது.

எதிர்ப்பக்கமிருந்து, முன்னணியில் பல்லக்கு நகருவதும், பின்னணியில் அதை ஆர்வத்துடன் கவனித்துக் கொண்டு நிற்கும் மக்கள் கூட்டமும், ஒரு "கூட்டு ஷாட்"டாக காட்டப்படுகிறது.

இளவரசன் கௌதமன் குதிரைமீது அமர்ந்து பல்லக்கின் அருகிலேயே போய்க் கொண்டிருக்கிறான். அவ்வப்போது அவனும், பல்லக்கினுள் அமர்ந்திருக்கும் கோபாவும் காதல் பார்வையை பரிமாறிக் கொள்ளுகிறார்கள்.

அவர்கள் இருவரும் மெல்ல மெல்ல நம் பார்வையிலிருந்து மறைய, ஊர்வலத்தில் நகரும் மற்றவர்களும் அவர்களைத் தொடருகிறார்கள்.

இது பின்னால் கௌதமனுக்கு சாமானிய மக்கள் மீது ஏற்படும் கனிவு, அக்கறை ஆகியவற்றுடன் இணைகிறது... அவனது உள்மனப் போராட்டங்கள் பின்னர் அந்த அக்கறையிலிருந்துதானே மலருகின்றன?!...

சாமானிய மக்களை இளவரசன், இளவரசியுடன் ஒரே களத்தில் கொண்டு வந்ததன் மூலம், இயக்குனர் அரச குடும்பத்துக் காதலுக்கு ஒரு ஜனநாயக முக்கியத்துவத்தை நிச்சயமாக ஏற்படுத்துவதுடன் அவர்கள் இருவரும் இணைவதற்கு (அரசின்) குடி மக்கள் ஒப்புதல் அளிப்பதாகவும் காட்டியிருக்கிறார் போலும்!!

(தொடரும்)

தமிழாக்கம் : அறந்தை மணியன்

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 திரைப்படங்களை எழுதுங்கள் (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 தனித்தாளைப் பயன்படுத்தவும்

பூர்த்தி செய்யப்பட்ட விண்ணப்பங்கள் வந்து சேரவேண்டிய கடைசி நாள் 31 ஆகஸ்ட் 1993

(விண்ணப்பத்தைத் தெளிவாகப் பூர்த்தி செய்யவும்)

கடைசிப் பக்கம் - கலையும் தொழில்நுட்பமும்

இசைபட இசை

சினிமா தோன்றியதிலிருந்தே இசையும் அதனோடு பிரிக்க முடியாத அம்சமாகவே இருந்து வருகிறது. மேடை நாடகப் பார்வையாளனோடும், அதன் இசையோடும் சினிமாவிற்கு நெருங்கிய தொடர்பிருந்ததால் இது ஏற்பட்டிருக்கலாம்; அல்லது மக்கள் கூட்டத்தினிடையே அமைதி பொறுத்துக் கொள்ள முடியாததாய் இருந்திருக்கும். அதனால் இசை, அமைதிக்கான சரியான மாற்றாய் தோன்றியிருக்கக் கூடும். திரைக்கு முன்னிருந்த இசைக்குழுவுக்கான இடத்திலிருந்து ஆரம்ப கால சினிமா அனைத்து விதமான இசையோடும் வெளிப்பட்டது. இவ்விசைகளில் பல அப்போதைக்கப்போது உடனடியாக உருவாக்கப்பட்டவை.

ஜப்பானில் புராதன நாடகக்கலை சக்தி வாய்ந்தது. அங்கே சினிமா, நடிகளுக்கு பணிவாகவே நடந்து கொள்ள வேண்டும், சூத்தராரியைப் போன்று. இந்த சூத்தராரி படம் திரையிடப்படும் போது அங்கிருந்து கொண்டு திரையில் 'நடைபெறும் கதையினை தன்னுடைய நாடகப் பாணியில் விவரித்துக் கொண்டிருப்பார். பல சமயங்களில் இவருடைய செயல்பாடு சினிமாவையே தோற்கடித்து விடுவதுண்டு.

திரையிடப்படும்போது சினிமா நேரம் என்பது மிகச் சரியாயிருக்கும். அதனால் இசையமைப்பும் படத்தின் காட்சிகளோடு பொருந்தக்கூடியதாய் மேற்கத்திய இசையமைப்பு முறையை எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியதாயிற்று. அதனால்தான் என்னவோ சினிமாவின் இசை பெரும்பாலும் மேற்கத்திய சிம்பொனிகளின் சாயலைக் கொண்டிருக்கிறது. ஜப்பான் படமோ, எகிப்திய படமோ, எதுவாயிருந்தாலும், அதனுடைய தாளமும், லயமும் மேற்கையே சார்ந்திருக்கிறது. கூடவே கொஞ்சம் உள்ளூர் இசையும் கலந்திருக்கலாம்.

நீங்கள் டேவிட் லீனைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டிருப்பீர்கள். அவர் நடித்த டாக்டர் ஜிவாகோ, வாரன்ஸ் ஆப் அரேபியா போன்ற படங்களையும் பார்த்திருப்பீர்கள். அவருடைய நீண்ட படங்களில், மேலும் ஆழ்ந்த முத்திரையைக் குத்த உதவியது அற்புதமான இசையமைப்பாளரான மொளரிஸ் ஜார் (Maurice Jarre). அவரிடம், அவர் எப்படி திரைப்பட இயக்குநரிடம் தன் கருத்துகளை வெளிப்படுத்தினார் என்று வினவியபோது, "இதற்கு முன்னர் அந்தக் குறிப்பிட்ட இயக்குநரோடு நான் பணியாற்றியிருக்காவிட்டால், அவரையே நான் முழு நேரமும் பேச விட்டுவிட்டு, அவர் சொல்வதை பதிவு செய்து கொள்வேன். பின்னர் மெதுவாக எங்கள் கருத்துகளை உருவாக்கிக் கொள்வோம். இசையைப் பற்றி ஏதும் தெரியாதவரிடம் வேலை செய்வதே சிறந்தது. அவர் திறந்த மனத்தோடு நம்மை முழுமையாக நம்புவார். நீங்களும் உங்களிடமிருக்கும் சிறந்ததைக் கொடுக்க விரும்புவீர்கள். இயக்குநருக்கு இசையைப் பற்றிக் கொஞ்சம் தெரிந்திருக்கும்போதுதான் பிரச்சினையே. அவர் தன்னை இசை வல்லுநர் என்றும் நினைத்துக் கொள்கிறார். சாக்ஸ்போனில் ஒரு குறிப்பிட்ட இசையை வாசிக்க வேண்டும் என ஒரு இயக்குநர் வற்புறுத்தினார். நானும் ஒப்புக்கொண்டேன். இசைப்பதிவின்போது வந்தவர், ஏன் நான் சாக்ஸ்போனைச் சேர்க்கவில்லை எனக் கேட்டார். நான் சாக்ஸ்போன் வாசிப்பவரைக் காட்டினேன். உடனே அவர், நான் அதைக் குறிப்பிடவில்லை எனக் கூறிவிட்டு சுற்றும் முற்றும் பார்த்துவிட்டு, கிளாரினட் வாசிப்பவரைச் சுட்டிக் காட்டினார். ஆ... அதைத் தான் நான் கேட்டேன். பின்னர் கிளாரினட் வாசிக்கப்பட, அவருடைய ஈகோ பூர்த்தி செய்யப்பட்டது".

மொளரிஸ் ஜார் நினைவுகூறும் இக்கணம், ஜான் ஹூஸ்டனின் தி மேன் ஹீ வுட் பி கிங் (The Man He would be King) படத்தில் இந்திய இசைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்த முடிவு செய்த நேரம். ஸ்டுடியோவில், ஆறு இந்திய இசைக்கலைஞர்களைப் பார்த்தபோது, மேற்கத்திய இசைக் கலைஞர்கள் கோபம் கொண்டு, இசைப்பதிவு செய்யப்படும் நேரம் கட்டுமீறிப் போய்விடும் என மொளரிஸை எச்சரிக்கை செய்தனர். ஆனால் மொளரிஸுக்கு இந்திய இசைப் பற்றி தெரிந்திருப்பதோடு, இந்திய இசைக்கலைஞர்கள் மேல் நம்பிக்கையும் உடையவர். மிகச் சரியாய் மூன்றே நாட்களில் இசைப்பதிவு முடிந்தவுடன், மற்ற இசைக்கலைஞர்களால் தங்கள் கண்களையும், காதுகளையுமே நம்ப முடியவில்லை. அவர்கள் அனைவரும் எழுந்து நின்றுகொண்டு, இந்திய இசைக்கலைஞர்களை கைதட்டி பாராட்டினார்கள்.

நன்றி : இந்தியா :போட்டோகிராபிக் கம்பெனி

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

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

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

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

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

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

Eastman



EXR

Motion Picture Films

India Photographic Company Limited — a Kodak affiliate

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

இந்தியன் வங்கியின் பிக்சட் டெபாசிட் திட்டம்.

உங்கள் வளமைக்கு வழிகாட்டி.

பாதுகாப்பு
உடனடி பணம் பெறும் வசதி
அதிக வருமானம்

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

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

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

இந்தியன் வங்கி

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