

சு ஸ ன ம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

அக்டோபர் - நவம்பர் 93

ரூ. 5.00



காஞ்சனையின் இரண்டாவது வெளியீடு

ஜான் ஆபிரஹாம்
கலகக்காரனின் திரைக்கதை

(an anthology of studies on life and works of John Abraham)

இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட பக்கங்கள் டிசம்பரில் வெளிவரும். விலை ரூ.60/
முன் வெளியீட்டுத் திட்டம் ரூ.45/- இச்சலுகை நவம்பர் வரை

பணம் அனுப்ப வேண்டிய முகவரி :

K.A. செல்வம், காஞ்சனை, 59a, பருவதசிங்கராஜா தெரு,
திருநெல்வேலி - 627 006.

சலனம்
Regn. No. 53717/91

இதழ் 14
அக்டோபர் - நவம்பர் 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",
குழுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ்,
5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு
இராயப்பேட்டை,
சென்னை - 600 014.

அலெக்ஸாண்டர் டவ்ஷென்கோ 2

லைட் ஆப் ஏஷியா 5

உத்பல்தத்தின் தலைமை உரை 12

திரைப்பட நடிகர் :
இயக்குநரின் பார்வையில் 18

ஹாலிவுட்டுக்கு வயது நூறு 20

பெண்களும் சினிமாவும் 29

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 14

அலெக்ஸாண்டர் டவ்ஷென்கோ

கே.ஹரிஹரன்

யதார்த்தவாதமென்பது அலெக்ஸாண்டர் டவ்ஷென்கோ போன்ற ஒரு சிலரால்தான் சினிமாவில் வெளிப்படுத்திக் கொள்ள முயற்சிக் கப்பட்டிருக்கின்றது. அவரின் படங்களைக் குறித்து பேசுவதற்குமுன் டவ்ஷென்கோவின் பின்புலன்களைக் குறித்து தெரிந்துகொள்வது அவசியம்.

முதலாவதாக, அவர் ரஷிய - மாஸ்கோவிலிருந்த குழுக்களைப் போன்று, கல்விப் புலமையோ, உயர்வகுப்பு மேட்டுக்குடியையோ சேர்ந்தவரல்ல என்பது புரிந்துகொள்ளப்பட வேண்டும். உக்ரேனிலுள்ள சோஸுனிட்சியா என்ற நகரிலிருந்து வந்தவர்தான் அவர். ஐஸன்ஸ்டீன், ஆப்ராம்ரோம் போன்றோரை உள்ளடக்கி புயலென கிளம்பிய கலைஞர்களின் இயக்கத்தில் சிக்கிக்கொள்ளாதவர் டவ்ஷென்கோ. ஆனால் கிராமம் மற்றும் அதையொட்டிய நாட்டுப்புற நடைமுறைகளிலும், புராணிகங்களிலும் அவர் தன்னை அதிக ஈடுபடுத்திக் கொண்டிருந்தார். பெருநகரமான ரஷியாவிலிருந்த மக்களிடையே புயலென தொடர்ந்து பாதித்துக்கொண்டிருந்த தீவிர இடதுசாரி கருத்துகளில் அவர் பங்கேதும் கொள்ள வில்லையெனலாம். அவரின் உலகம் சகல சக்திகளையும் வழிபட்டு பின்பற்றக் கூடியதான ஒருவகையான கலப்புடன் இருந்ததுடன், கேவியுடையதாகவும் இருந்தது. ஆனால் பரவலாக அழைக்கப்பட்ட சோஷலிச யதார்த்தவாதத்தின் பாணிகளை விசுவாசமாக பின்பற்றுவவராக இருந்தார். ஐஸன்ஸ்டீன், புதாவ்கின் போன்ற சமகாலத்தவரிடையேயிருந்து அவரை பிரித்துக்காட்டியது. அவர் கல்வியூட்டல் போன்ற ஒரு சினிமா முறையை கையாளாததுதான் அவரின் சினிமா கூற்று களெல்லாம் மக்களின் நம்பிக்கையிலிருந்து, மிகக் கவனமாகவும் நேர்மையாகவும் கலந்தெடுக்கப்பட்டதெயொழிய, அரசியல் உறுதிமொழி களிலிருந்து எடுக்கப்பட்டதில்லை. சினிமா மூலம் கூற்றுகளை அவர் திணிப்பதற்கு பதிலாக, சமூகத்தின் ஒரு கூட்டுக் கலவையான உருவாக்கத்தின் அடியில் அந்த கூற்றுகள் வெளிப்படும் படியாகவே அவர் சினிமாக்களை உருவாக்கினார்.

அவரின் முதல் மூன்று படங்களும் நேரடியாக கதைசொல்லும் பாணியில் அமைந்திருந்தன. இவை சாதாரண மக்களின் திருமணங்களைப்பற்றிய 'சாப்ளினிய' நாடகத்தன்மைக் கொண்ட சிறு கட்டுக்கதைகளுடன் கூடிய படங்களாகும். இந்த படங்களில் டவ்ஷென்கோ,

எட்டடிங் குறித்து அதிக அக்கறை கொண்டதோடு ஒரு சீரான தாளகதியிலும் வேலை செய்திருக்கிறாரென்பது தெரியவருகின்றது. இந்த படங்கள் தொழில்நுட்ப அளவில் ஒரு சாகஸம் படைத்த படங்களென்றும் கூறலாம்.

அவரது நாலாவது படம் அவருக்கு மாதிரம் பெரியதொரு தொடக்கத்தை கொண்டுவராமல் சினிமா இயக்கம் என்ற ஒரு பெரிய இயக்கத்திற்கே மாற்றத்தைக் கொண்டு வந்தது. 1928ல் உருவாக்கப்பட்ட 'ஸ்வெனிகெரா' தான் இந்தப் படம். ஐஸன்ஸ்டீன் மற்றும் புதோவ்கினின் மாண்டேஜ் அல்லது முரண்களின் மூலம் கருத்துகளைக் கொண்டு வருதலுக்குப் பதிலாக டவ்ஷென்கோ புதியதொரு கதைசொல்லும் பாணியை உருவாக்கியிருந்தார்.

இந்தப் பாணி தனித்துவமானதும் அதே சமயம் ஆச்சரியமானதாகவும் இருந்தது. ஃபிரேமின் எதிர்த்தாற்போல ஸ்வோமோஷனில் குதிரையில் வரும் கள்ளர்களின் மிக நீண்ட ஷாட்டாகட்டும், மாஸ்கோ நபர்களைக் காட்டும்போது துரிதமான கட்டிங்ஸ் காட்டும் பாணியும் ஸ்வெனிகெராவை ஒரு முக்கிய திரைப்படமாக அடையாளம் காட்டுகிறது. ஒரு கிழவன் தன் பேரப்பிள்ளை



களுக்கு மிகப் பழமையுடைய பொக்கிஷ-மலை குறித்து சொல்லும் ஒரு குழப்பமான கதையே இப்படத்தின் முக்கிய பகுதியாகும். குட்டிக் கதைகளாக இந்தக் கதை தொடர்ந்து கொண்டிருக்கும்போதுதான், அந்தக் கிழவன் உண்மையான பொக்கிஷமானது, சோவியத் யூனியன் சாதித்த தொழிலாளர் புரட்சியில் இருப்பதாக உணர்கிறான். இரண்டு கதைக் கருத்துகள் ஸ்வெனிகெராவில் வெளிப்படுவதாக அரிக் ரோடே என்பவர் தனது புத்தகமான இஸ்டிரி ஆஃப் சினிமாவில் கூறுகிறார்.

இதை புராணிகத்திற்கும் யதார்த்தத்திற்கும், மூடநம்பிக்கைக்கும் பொருள் முதல்வாதத்திற்கும் முரண்பாடுகள் மற்றும் டவ்ஷென்கோ மிகவும் விரும்பி கையாளும் சாலை நாடகத்தன்மையுடன் மீண்டும் நடத்திக் காட்டுவது போன்ற கருந்தோட்டங்களிலிருந்து காணலாம். அவர் சாவை ஒரு குழப்பம் நிரம்பிய கற்பனா வாதத்தோடும் பயங்கரமானதாகவும் அத்தோடு இயற்கையானதொரு அனுபவமாகவும் பார்த்தார்.

இவ்வகையாக பார்வைகளின் பல பரிமாணங்கள்தான் அவரது எல்லா படங்களிலும் மேலோங்கி நிற்கிறது. ஆனால் இப்படத்தை அலங்கரித்த தரிசனப் பார்வையும் பாணியும் மாஸ்கோவில் உட்கார்ந்திருந்த காம்ரேட்டுகளுக்கு ஒரு புதிய உலகைக் காட்டியது. பாணியிலும் கதையாடலிலும் துணிவான சோதனைகளைச் செய்துபார்த்த இந்தப் படத்தைக் கண்டு ஐஸன்ஸ்டீன் மற்றும் புதாவ்கின் ஆச்சரியமடைந்ததுடன், உக்ரோனில் இந்தப் படங்களுக்கு கிடைத்த ஆதரவுகளை இன்னும் ஊக்கப்படுத்தவும் உதவினர்.

ஆனால் உக்ரேனானது பல பிரச்சினைகளைக் கொண்ட பிரதேசமாக இருந்தது. 1929ல் ஸ்டாலின் இட்ட கூட்டுப் பண்ணை முறைமை அங்கு நடைமுறையில் இருந்தது. இந்தத் திட்டத்தால் 50 லட்சத்திற்கும் மேலானவர்கள் இறந்திருப்பார்களென்று அஞ்சப்பட்டது. இவர்களில் சிலர் இரகசிய

இந்த இரண்டு படங்களையும்

பார்க்கும் போது இவை இரண்டும்

ஒரு மனிதனால்தான்

படைக்கப்பட்டதா என

நம்மில் பலர் ஆச்சரியப்படலாம்.

போலீஸின் கைகளிலும் பலர் பஞ்சத்தாலும் இறந்திருக்கலாம். இந்த விஷயங்களிலெல்லாம் பயணிந்து வந்த ஒரு மனதின் நிலைகளினால் தான் ஸ்வெனிகெராவும் அடுத்த படமான 'ஆர்சனல்' உம் உருவாக்கப்பட்டதா? புராணிக மற்றும் யதார்த்தம் குறித்து இயக்கங்கள் முறையில் அணுகிய முறையானது அரசின் ஒடுக்குமுறைக் கொடுமைகளை நியாயப்படுத்துவதற்கான ஒரு புரட்சிகரமான சமரச முயற்சி தான் இதுவா?

பிரபலமடையாத 'ஆர்சனல்' கூட அவர் பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொண்டாலும் இந்தத் தடவை தன்னியல்பான ஒரு விஷயம் இல்லாமலிருந்ததுடன் ஒத்திசைவற்றும் இருந்தது. செம்படை வீரர்கள் ஒரு சுவருக்கு அருகில் வரிசையாக நிற்கவைக்கப்பட்டு சுடப்படுவதற்கு தயாராக இருக்கும் காட்சிகளில் அவரது சாவு குறித்த பார்வை ஒரு குழப்பமான விகிதாசாரத்தில் விரிந்து சென்றது. இந்தக் காட்சியில் துப்பாக்கியோ குண்டுகளோ இல்லை. ஆனால் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் சாவுதான் உண்மையாக இருக்கின்றது. தரையில் விழுந்தபின் கண்ணுக்குத் தெரியாத குண்டுகளை உடலில் வாங்கிக்கொள்வதற்காக சட்டைகளைக் கிழித்துக்கொண்டு காமிராவை நோக்கி அவர்கள் ஓடிவருவதானது யதார்த்தத்தை மீறும் செயற்பாடாகவே நாம் பார்த்தல் வேண்டும்.

அதன் பிறகு, 1930ல் நிலம் என்ற படம் வந்தது. ஒரு வித்தியாசமான கலைஞன் இப்போது மறைந்து இரக்கம் நிறைந்த ஒரு ஞானியையே இப்போது நாம் டவ்ஷென்கோவிடம் பார்க்கமுடிந்தது. துடிதுடிப் பென்பது இப்போது டவ்ஷென்கோவிடம் இல்லாமலிருந்தது. ஒருசிலரை பலிகொடுக்க நேர்ந்தாலும்கூட அரசானது கூடிய அளவில் மக்களுக்கு நல்லதை செய்யவேண்டுமென்ற உண்மையை அவர் இப்போது ஏற்றுக் கொண்டாரோ?

இருந்தாலும் விலகிச் செல்வதென்பது இப்போதும் அவரிடம் இருக்கவில்லை. அவருடைய ஷாட்டுகள் நிலையானதாகவும், இயக்கமானது கட்டுக்குள் இருந்ததையும் காண முடிந்தது. அவரது அழகான கதாநாயகர்களும் அவர்களுடைய நடிப்பும், காமிரா செய்த பரிசோதனைகளை மேலாதிக்கம் செய்தது. அவருடைய முந்தைய படங்களிலிருந்த சோதனை முயற்சி போன்ற விஷயங்களானது 'நிலத்தில்' இருக்கவில்லை.

கூட்டுப்பண்ணையின் நம்பிக்கை தரக் கூடிய விஷயங்களையும், அதை சரியான முறையில் உபயோகித்தால் நன்மையுண்டு போன்ற செய்திகளையும் தருவதுதான் 'நிலத்தின்' கதை. ஆனால் அங்கும் முரண்பாடுகள் காணப்பட்டன. குலாக்குகள்

விவசாயிகள், வலதுசாரிகளான வயோதிகர்கள்x இடதுசாரிகளான இளைஞர்கள், அடக்கமான சக்திவாய்ந்த பசுக்கள்x இரைச்சலான உலோக டிராக்டர்கள், மரபான நம்பிக்கைகள்x சோஷலிச கையேடுகள் மற்றும் இறுதியாக மனிதகுலத்திற்கும், தான் எல்லா வழிகளிலும் சொந்தமாக்கிக் கொள்ளவும் அதை உழுது கொள்வதுக்குமான நிலத்தை முரண்பாடுகளாக இந்தப் படத்தில் வெளிப்படுத்துகிறார் டவ்ஷென்கோ.

ஆனால் இந்த முரண்பாடுகளெல்லாம் ஒரு தற்காலிக பிரச்சினைகளாக இல்லாமல் உலக அளவிலான நிரந்தரமான பார்வையில் காட்டப்பட்டதால் இது ஒரு மனிதாபிமான முள்ள ஒரு புத்தனின் கண்கொண்டு எடுக்கப்பட்ட படமாகவே உள்ளது. நிலத்தை சினிமாவின் கலைசாதனையென்று சொன்னால், ஸ்வெனிகெரா டவ்ஷென்கோவின் கலைச் சாதனையாக பார்க்கப்படல் வேண்டும்.

இந்த இரண்டு படங்களையும் பார்க்கும்போது இவை இரண்டும் ஒரு மனிதனால்தான் படைக்கப்பட்டதா என நம்மில் பலர் ஆச்சரியப்படலாம். இருந்தாலும் நன்றாக இந்தப் படங்களை பார்ப்பவர்கள், இந்தப் படங்களிலுள்ள காட்சிகளிலிருந்து பல வகையான பாணிகள் வெளிப்படுவதைக் காணலாம்.

1930 களின் நடுப்பகுதியில் ஒரு உக்ரேனிய 'சபயேவ்' (சபயேவ் என்றால் ரஷிய நாயகன் எனப் பெருள்) படத்தை அவர் உருவாக்க வேண்டுமென்று ஸ்டாலின் அவரிடம் வேண்டிக் கொண்டார். இதன் விளைவுதான் நன்றாக

புனையப்பட்ட ஆனால் அணி அலங்காரங் களுடன் ஒரு புரட்சிகரமான அறிவு ஜீவிபற்றி விளக்கும் பிரச்சாரவாடையுடைய 'ஷோர்ஸ்'.

பின் அவர் கீஷ் ஸ்டூடியோவின் தலைவராக இருந்ததால் சுதந்திரமும் தனித் துவமும் அதிகாரமட்டங்களால் அழித்தொழிக் கப்பட்டதுடன், போர் பற்றிய அவரது டாக்குமெண்டரிகள் வெறும் தஸ்தாவேஜுகள் போன்ற நிலைமைக்கு ஆளாயின. 1950 களில்தான், அவர் எப்போதும் விரும்பிய, அதாவது உக்ரேனிய கிராம வாழ்க்கையை புகழும் விதத்தில் செய்யக்கூடியதற்கான கதைகளை எழுத ஆரம்பித்தார். ஆனால், இந்தக் கதைக்கான ஷீட்டிங் ஆரம்பிக்குமுன்னரே 1956ல் அவர் இறந்துபோனார். அவரது மனைவி ஜூலியா ஸோல்ன்ட்செவா அவரது மூன்று ஸ்கிரிப்டுகளை முடித்ததோடல்லாமல், இதுவும் டவ்ஷென்கோவைப்போல மந்திரத் தன்மையு டைய படங்களாக எடுத்திருந்தார்.

டவ்ஷென்கோவின் படைப்புத் திறனானது ஒரு சில வித்தியாசமான சினிமா இயக்குனர் களால் தான் இன்னும் நம் ஞாபகத்தில் உயிர்ப்புடன் வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்தியா வில் ரித்விக் கட்டக்கையும், ஐரோப்பாவில் டாலியானி சகோதரர்கள் மற்றும் தார்கோவேஸ்கியாளும்தான் இதை சாத்திய மாக்க முடிந்தது. இவர்களுக்கு நாம் நன்றி சொல்ல கடமைப்பட்டிருக்கிறோம்.

தமிழில் : தி. ரஞ்சித்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள்:

சவுத் ஏசியன் புகல், 8, தாயார் சாகிப் 2வது தெரு, சென்னை - 600 002.

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

முன்நில, 47, சாந்தி காம்பளக்ஸ், 28, 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, சௌராஷ்டிரா சந்து, மேலமாசி வீதி, மதுரை - 625 001.

விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர் - 641 001.

பேரா. பெர்னாட் செனந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி.

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

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

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

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

ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம் - 629 601.

பா. திலகவதி, 387, 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, சும்பகோணம் - 612 001.

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

இந்திய சினிமா - ஓர் உற்று நோக்கல் - 9 (தொடர்ச்சி)

ஸைட் ஆஃப் ஏஷியா

பி.கே.நாயர்

திருமண வைபவம்

"ஜோதிடர்களால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட புனித நாளில் திருமண-விருந்து நடைபெற்றது".

தலைப்பு-அட்டையில் இவ்வாறு காணப்படுகிறது. தொடரும் திருமண வைபவக் காட்சி சகல சம்பிரதாயச் சடங்குகளுடனும் காட்டப்படுகிறது. மேற்கத்திய நாட்டு ரசிகர்களுக்காக ஒருவேளை அப்படி விரிவாகக் காட்டினார்கள் போலும்! தனது தோழியர் புடைசூழ, மணப் பெண் அடக்கமாக அமர்ந்திருக்கிறாள்.

புனித அக்னிக்கு முன்பாக, வேதியர் ஒருவர் வேதமந்திரங்களைச் சொல்லிக்கொண்டிருக்கிறார். அக்காட்சி பல கோணங்களிலிருந்தும் காட்டப்படுகிறது. மணமகனோடு கண்களை மூடி குனிந்திருக்கிறார். மகள் கோபாவின் அருகே அவளது தந்தை தமது கைகளைக் குவித்தவாறு அமர்ந்திருக்கிறார்.

மணமக்களின் கைகளில் காப்பு கட்டப்படுகிறது. அவர்கள் எழுந்து நிற்கின்றனர். மணமகளுக்குப் பின்புறமாக நின்று கொண்டு அவளது இரு கைகளையும் பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறான் மணமகன். அவள் தனது கைகளால் ஒரு புனித பாத்திரத்தைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கிறாள். இருவரின் ஆடை நுனிகளும் முடி போடப்படுகின்றன.

(இந்த அத்தனை சடங்குகளும் 'நடுத்தர தூர-ஷாட்' டாக எடுக்கப்பட்டுள்ளது)

அக்னியைச் சுற்றி தம்பதியர் ஏழுமுறை வலம் வருகின்றனர். புனிதநீர் அவர்கள் மீது தெளிக்கப்படுகிறது.

அவர்கள் முன்னேறி வந்து (காமிராவுக்கு அருகில்) ஒருவரையொருவர் பார்த்தவாறு நிற்கிறார்கள்.

ஒரு தனியான பக்கவாட்டுக் கோணத்தில் அவர்களிருவரும் திரும்பி எங்கோ பார்ப்பது போல் ஓர் 'இடைச்செருகல் - ஷாட்' காட்டப்பட, கூடவே ஒரு தலைப்பு-அட்டை தொடருகிறது: "அன்புதான் எல்லாவற்றிலும் எல்லாமுமாக இருக்கிறது." இருவரும் திருமணம் நடந்த அந்தக் கோயிலின் படிக்களில் இறங்கி வருவது 'மேல் நோக்கிய ஷாட்' டாகக் காண்பிக்கப்படுகிறது. இதனால் அக்கோயிலின் கட்டிடக்கலை அழகு சிறப்பாகவும், முழுமையாகவும் பின்னணியில் தெரிகிறது.

இவ்வாறாக, அந்தத் திருமண வைபவக் காட்சி மிகச்சிறப்பாக வடிவமைக்கப்பட்டு, 'ஒரு ஃபிரேமுக்குள் ஃபிரேம்' என்ற வகையில்

காட்டப்படுகிறது. இதனால் அந்த நிகழ்ச்சியின் புனிதத்தன்மை மேன்மையடைகிறது. அத்துடன் வழக்கமான சினிமாத்தனத்துடன் இல்லாது ஏதோ ஒரு கருவறைக்குள் தெய்வங்களுக்கிடையே நடைபெறும் திருமணம் போல ஒரு தெய்வீகத்தன்மைக்கு அக்காட்சி உயர்த்தப்படுகிறது!

குதூகலமும் கொண்டாட்டங்களும்

தொடர்ந்து வருவது திருமணத் தம்பதிகளின் ஊர்வலமும் மக்களின் கொண்டாட்டமும். சாலையின் இரு மருங்கிலும், அருகிலுள்ள கட்டிடங்களின் சாளரங்கள், உப்பரிகைகள் ஆகியவற்றிலும் ஏராளமான மக்கள் நெருக்கியடித்து நின்று அந்தக் கொண்டாட்டங்களைக் கண்டு களிக்கிறார்கள்.

அலங்கரிக்கப்பட்ட யானை மீது அம்பாரியில் அமர்ந்திருக்கும் புதுமணத் தம்பதியர், அங்கங்கே நின்று மக்களின் வாழ்த்துரைக்கு பதிலளிக்கும் விதமாகக் கைகளை அசைக்க, ஊர்வலம் தொடருகிறது. பல அலங்கார யானைகள் பின்னால் அணிவகுத்துப் போகின்றன.



காட்சிமாறுகிறது. புகழ்பெற்ற உதயப்பூர் ஏரிக்கரை அரண்மனை 'தூரக் காட்சி' யாகக் காட்டப்படுகிறது.

ஏரி முன்புறமாகவும் அதைச் சுற்றியுள்ள மரங்களின் கிளைகள் திரையின் இரு பக்கங்களிலுமாகத் தெரிகின்றன.

ஒரு தலைப்பு - அட்டை தோன்றுகிறது. அதில்:

" அன்பு- இல்லம்"

" அன்பு செலுத்த மட்டுமல்ல; மன்னனின் நம்பிக்கையும் தான்! அந்தக் கம்பீரமான காதல்- சிறை ஏரியின் நடுவே அழகுடன் நிலாவொளியில் மின்னுகின்றது. அந்த இல்லம் அழகிய மக்களால் நிரம்பியிருக்கிறது..." - என்று எழுதியிருக்கிறது.

தொடரும் காட்சிகள் அந்த வருணனையை மெய்ப்பிப்பது போல அமைந்துள்ளது.

ஒரு மைனாப் பறவையை வருடிக் கொண்டிருக்கிறாள் சாய்ந்து படுத்திருக்கும் ஒரு பெண்; மற்றொரு பெண்ணின் கால்களை ஒரு குரங்கு கிச்சுகிச்சு மூட்ட அதை மகிழ்வுடன் அனுபவித்துக் கொண்டிருக்கிறாள் அப்பெண்; கிழக்கு வெளுக்கிறது. வாடிய மலர்களும் காய்ந்த இலைச் சருகுகளும் அப்புறப்படுத்தப்படுகின்றன. மனத்தை வேதனைப்படுத்தும் காட்சிகள் அகற்றப்படுகின்றன.

அந்த அரண்மனையின் சுவர்களுக்குள், சாவு, முதுமை, பிணி மற்றும் வலி ஆகியவற்றைப் பற்றி யாரும் எதுவும் பேசக் கூடாது என்று மன்னன் உத்தரவிடுகிறான்.

"காதல்-அரண்மனைக்கு அப்பாலும் காண விழையும் இளவரசன்."

அடுத்த காட்சி "கண்ணின்-பாப்பா விரிவடையும்" (ஐரிஸ்) பாணியில் தொடங்கப் படுகிறது. அரண்மனையில் இளவரசனின் வாழ்க்கை-முறை அடுத்தடுத்து விவரிக்கப் படுகிறது. அவன் சாய்ந்து அமர்ந்திருக்க, அருகே அவன் வீணை வாசித்துக் கொண்டிருக்கிறான். இருமருங்கிலும் இரண்டு சேடியர் நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள். முன்னணியில் தெரியும் பளிங்குத்தரை பக்கச்சுவர்களை பிரதி பலிக்கின்றது.

சேடிப்பெண்ணொருத்தி கையில் மதுக் கிண்ணத்துடன் இளவரசனை நோக்கி வருகிறாள். அவளோ பட்டுமெத்தையில் சாய்ந்திருக்க, கோபா அவன் மீது சாய்ந்திருக்கிறாள். இருவரும் காதல் பார்வையை பரிமாறிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவன் மெல்ல தனது பார்வையை அமைதியுடன் வேறு பக்கம் திருப்ப, அவளோ, அவனது அந்த மாற்றத்திற்கு என்ன காரணமென்று யோசிக்கிறாள்.

அவனது மனத்தை நெருடுவது எது என்பது தொடரும் தலைப்பு-அட்டையில் வெளிப்படுகின்றது.

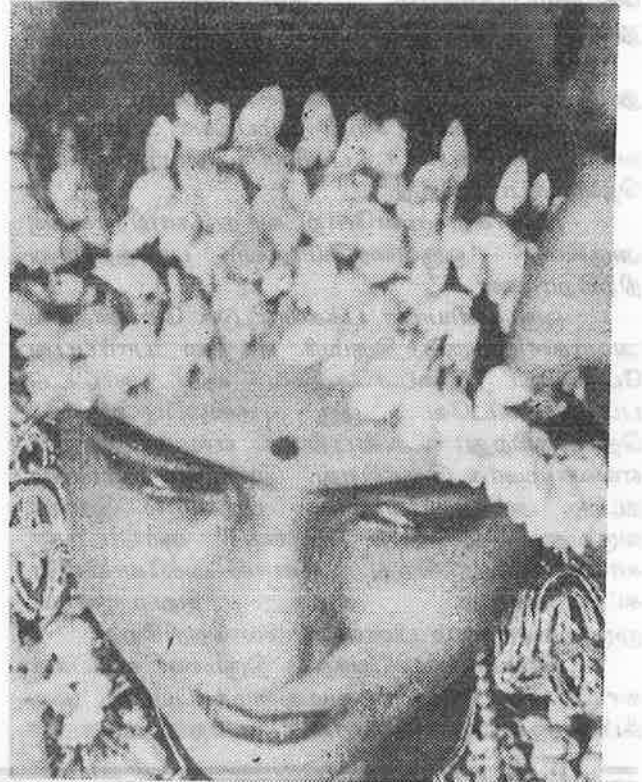
" மகா சூரியன் கடலலையில் சங்கமிப்பதைக் காணும் நாடு ஒன்றிருக்கிறதா? இந்த இதயங்கள் எல்லாம் நமது இதயங்களைப் போலவே எண்ணிக்கையற்றும், யாருக்கும் தெரியாமலும், மகிழ்ச்சியற்றும்தான் இருக்கின்றனவா?....."

இளவரசனும் கோபாவும் தங்கள் கைகளைப் பிணைத்துக் கொண்டு மயான அமைதியைப் பிரதிபலிப்பது போன்ற முகபாவங்களுடன் அமர்ந்திருக்கிறார்கள்.

இறுதியாக அவன் அறிவிக்கிறான்: " நாளை நண்பகலில் நான் பயணித்து (இந்த அரண்மனைக்கு அப்பாலும்) எல்லாவற்றையும் காண இருக்கிறேன். 'சன்னா' எனக்கு தேரோட்டியாக வரட்டும்.."

ஒரு சேவகன் மன்னனிடம் இளவரசனின் விருப்பத்தைத் தெரிவிக்கிறான். பலத்த யோசனைக்குப் பிறகு மன்னன் அதற்கு சம்மதிக்கிறான்..."ஆம், அவன் (எல்லாவற்றையும்) காண வேண்டிய நேரம் வந்து விட்டது..."

முரசை ஒலித்து ஒருவன் மன்னனின் ஆணையைப் படிக்கிறான்;..."இதனால் எல்லோரும் அறிந்துகொள்ள வேண்டியது என்ன வென்றால் எனது மைந்தன் கௌதமன் நாளை





நகர்வலம் வர இருக்கிறான். நமது ஆணை என்னவெனில் இளவரசனின் மனதை நோக வைக்கக் கூடியதும் அவனது முகத்தின் ஒளியைக் குறைக்கக் கூடியதுமான எதுவும் அவன் முன் வரக்கூடாது, இருக்கக்கூடாது. பிணியாளரும், மூப்படைந்தவரும், பிச்சைக்காரர்களும் சூரியன் அஸ்தமிக்கும் வரை வெளியில் வராமல் மறைந்திருக்க வேண்டும். இந்த நமது ஆணையை மீறுவோர் மரணத்தைச் சந்திக்க நேரிடும்....”

மறுநாள் இளவரசன் கௌதமன் தேரில் ஏறிக்கொள்ள, சாரதி சன்னா தேரைச் செலுத்துகிறான். வழியெங்கும் இரு மருங்கிலும் இளவரசன் மீது அன்பு கொண்ட குடிமக்கள் நெருக்கியடித்துக் கொண்டு நிற்கிறார்கள். சன்னல்கள், வீடுகளின் கூரைகள், சுவர்கள் எல்லாவற்றின் மீதும் மக்கள் வெள்ளம்! அவர்களில் சிலர் கடந்து செல்லும் தேருக்கு முன்னால் விழுந்து வணங்குமளவிற்குப் போகிறார்கள்!

ஆயினும் விதியை யாரால் வெல்லமுடியும்? தாடி வைத்த சாதுக்களும் முதுமையால் நடுங்கிக் கொண்டிருக்கும் கிழவர்களும் கூட இளவரசனைத் தரிசிக்கக் காத்திருக்கின்றனர்.

தேரினுள்ளே கால்களை மடித்து கைகளைக் கோர்த்துக் கொண்டு அமர்ந்திருக்கும் இளவரசன் வழியில் ஒரு காட்சியை வியப்புடன் பார்க்கிறான். பார்த்துவிட்டு தேரோட்டியான சன்னாவிடம் கேட்கிறான்:

...”என்னது இது? யாரிந்த மனிதனைப்

போல தோற்றமளிப்பவன், கூனிக்குறுகி, வருத்தமும் வேதனையுமாக நிற்பவன்? மனிதர்கள் இப்படியுமா இருப்பார்கள்? ...”

”இதுதான் முதுமை என்பது!...” -சமாளிக்க முயற்சிக்கிறான் தேரோட்டி சன்னா!

குறுக்கே வரும் மற்றொரு முதியவனை, இளவரசன் அவனுடன் தொடர்பு கொள்வதற்கு முன்பாகவே, காவலர்கள் அகற்றி விடுகின்றனர். மற்றோர் இடத்தில், முதியவன் ஒருவன் எழுப்பும் கூச்சலைக் கேட்டு தேரை நிறுத்தச் சொல்லி அதிலிருந்து இறங்குகிறான். இளவரசன் முதியவன் அருகில் சென்று பார்த்துவிட்டு சன்னாவிடம் ...”ஏன் சன்னா, இந்த மனிதன் முக்கி, முனகி, பெருமூச்சு விட்டுக் கொண்டிருக்கிறான்? இவனைப் பார்த்தாலே பரிதாபமாக இருக்கிறதே?” - என்று கேட்கிறான்!

தேரோட்டி பவ்யமாகத் தலையைக் குனிந்தவாறே விளக்குகிறான்: ...”ஓ, பிரபுவே, இவன் வலிப்பு நோய் கொண்டவன்.... இது பல வகைகளில் அனேகமாக எல்லா மனிதர்களுக்கும் வயதான காலத்தில் வரக்கூடியதுதான்.”

அந்த வயதானவனை எடுத்து தனது மடிமீது கிடத்திக்கொண்டு அமரும் இளவரசன், சன்னாவை நிமிர்ந்து பார்த்து...”இறுதியில் என்ன நடக்கும்?...”என்று கேட்கிறான்.

தேரோட்டி...”அவர்கள் இறந்து விடுவார்கள் பிரபு. இறுதியில் வருவது மரணம்தான்!” என்கிறான். அத்துடன் கையைநீட்டி, ஒரு இறுதி ஊர்வலம் போய்க் கொண்டிருப்பதைக் காட்டி...”பிரபு, இறந்தவன் ஒருவன் அதோ

போகிறான் பாருங்கள்..." என்கிறான்.

அந்தப்பிணம் பாடையில் கிடத்தப் பட்டிருக்கிறது. அதை வெறும் கோவணம் மட்டுமே அணிந்துள்ள நான்கு மனிதர்கள் சுமந்து செல்கிறார்கள். அவர்கள் தலையில் முண்டாசு கட்டியிருக்கிறார்கள். வெற்றுக் கால்களுடன் நடந்து போகிறார்கள். முன்னால் சிலர் தீச்சட்டியுடன் போகிறார்கள், மற்றவர்கள் பின்னால் போகிறார்கள்.

அமர்ந்திருக்கும் இளவரசன் தலை நிமிர்ந்து தேரோட்டியைப் பார்த்து..."அது தான் எல்லோருக்கும் வரக்கூடிய முடிவா?..." என்று கேட்கிறான்.

தேரோட்டி வருத்தம் தோய்ந்த முகத்துடன் கீழ்நோக்கிப் பார்க்கிறான், பின்னர் தனது முகத்தைத் திருப்பிக் கொண்டு....."ஆம், வாழ்பவர்கள் எல்லோருக்குமே!..." என்கிறான்.

இளவரசனும் தேரோட்டியும் ஒருவரை ஒருவர் பார்க்கிறார்கள்.

இளவரசன் புலம்புகிறான்..."அப்படியானால், நானும் இந்த மனிதர்களைப் போலத்தான்... இவர்கள் கடவுளிடம் புலம்புகிறார்கள். ஆனால் இவர்களின் குரல் அவருக்குக் கேட்பதில்லை. கேட்டாலும் எந்த விதப் பதிலும் கிடைப்பதில்லை, இல்லையா? !..."

இளவரசனால் கடவுள் ஓர் உலகத்தைப் படைத்து அதை இவ்வளவு துயரத்துடன் வைத்திருக்கிறார் என்பதை நம்ப முடிவதில்லை.

இளவரசனும் தேரோட்டியும் தங்கள்

தேரை நோக்கிப் போகிறார்கள். மக்கள் அவர்களுக்காக ஆவலுடன் காத்திருக்கிறார்கள்.

தேரில் இளவரசன் ஏறுவதற்கு சன்னா உதவுகிறான். இளவரசன் அவனிடம்..."சன்னா, அரண்மனைக்கு தேரை ஓட்டு! என் கண்கள் போதுமான அளவு பார்த்துவிட்டன..." என்கிறான்.

இதயத்திலிருந்து தோன்றும் நிழல்கள்.

இருட்டிக் கொண்டிருக்கும் வானத்திற்கு எதிராக அஸ்தமன சூரியன் தனது கடைசிக்கிரணங்களை அனுப்பிக் கொண்டிருக்கிறான். அதற்கு நேரெதிராக நிலா மேகங்களுக்குப் பின்புறத்திலிருந்து வெளிப்படுகிறது.

அரண்மனையின் உட்பகுதி...இளவரசன் கௌதமன் (காமிராவுக்கு எதிர் முனையில்) நின்று கொண்டிருக்கிறான். தனது கைகளிரண்டையும் உயரே தூக்கி அவற்றைப் பார்த்தவாறே, ஏதோ சொல்கிறான். அது தலைப்பு-அட்டையாகக் காட்டப்படுகிறது.

"...எனது உலகமே...ஏ துன்பப்படும் உலகமே, நான் பார்க்கிறேன், எனக்குத் தெரிகிறது,இதோ நான் வருகிறேன்....!"

இதை மன்னன் கேட்டதும், அரண்மனை வாயில் கதவருகே மூன்றடுக்கு காவல் போடுகிறான்..அத்துடன் "கௌதமனின் இதயத்திலிருக்கும் நிழல்கள் விலகும் வரை அந்தக் கதவு வழியாக, இரவானாலும் பகலானாலும் சரி, எந்தவொரு மனிதனும் போகக்கூடாது" என்று ஆணையிடுகிறான்.



விதியின் சக்கரங்கள் அந்தக் குறிப்பிட்ட நேரத்தை நோக்கி இரக்கமின்றி சுழல்கின்றன.

உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் கோபாவின் அருகில் இளவரசன் அமர்ந்திருக்கிறான். சுற்றுப்புறத்தை அழகிய சிற்பங்களும், தேரைப் பொம்மைகளும் அலங்கரித்திருக்கின்றன.

அழகிய திரைகளும், அல்லி மலர்களும் சுவர்களை அலங்கரிக்கின்றன.

உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் மனைவியின் அருகில் குனியும் இளவரசன் முகத்தை காமிராவை நோக்கித் திருப்பி, ஒரு பெருமூச்சு விடுகிறான். ஒரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

"உலகின் பிணியைக்கண்டு அவனது ஆன்மா இரக்கத்தால் நிரம்புகிறது..."

இளவரசன் எண்ணிப்பார்ப்பது போல் (திரையில்) பல காட்சிகள் தோன்றுகின்றன....-வயதான ஆண்களும் பெண்களும், ஏழை மக்கள் அனைவரும் உறங்கிக்கொண்டிருக்கும் கோபாவைச் சூழ்ந்து காணப்படுகின்றனர்...

அவன் கோபாவின் இரண்டு பக்கங்களிலும் பார்க்கிறான். கோபா அவன் கண்களுக்கு ஒரு வயதான மாதுவாக இப்போது தெரிகிறான். (அவள் முகம் மீது சுருக்கங்கள் நிரம்பிய மற்றொரு முகம் 'சூப்பர்- இம்ப்போஸ்' செய்யப்படுகிறது).

கோபா உறக்கத்திலிருந்து கண் விழிக்கிறான். மெதுவாக எழுந்து தனது கணவனின் மூடப்படாத தோள்களைத் தொட்டு தன்னை நோக்கி அவனைத் திருப்புகிறான். அவன் புன்னகைக்கிறான். அவன் அவனை நிமிர்ந்து நோக்கி விட்டு மீண்டும் உறங்கத் தொடங்குகிறான்.

இளவரசன் படுக்கையிலிருந்து எழுந்து சுவரை நோக்கிப் போகிறான். வேதனையுடன் தனது முகத்தை சுவரின் மீது சாய்க்கிறான்.

நிலவொளி ஜொலிக்கும் ஆகாயத்தின் மீது 'சூப்பர் - இம்ப்போஸ்' செய்யப்பட்ட தலைப்பு-அட்டை ஒன்று தோன்றுகிறது.

"இதுதான் சரியான இரவு-சீரும் சிறப்பு-மாக இருக்கப்போகிறாயா அல்லது நல்லவனாக இருக்கப் போகிறாயா என்பதை முடிவு செய்..."

தலைப்பு-அட்டை மறைகிறது. ஆனால் அந்த நிலவொளி படர்ந்த ஆகாயத்தின் 'ஷாட்' அப்படியே தொடருகிறது.

இளவரசன் கௌதமன் திரும்பி கோபாவின் படுக்கை அருகே வருகிறான். வண்ணத் துணிகள் படபடத்துக் கொண்டிருக்கும் விதானத்தையும் அதிலிருந்து தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் மணிச் சரங்களையும், பார்த்து விட்டுப் பிறகு தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் கோபாவைப் பார்க்கிறான்.



அலங்கரிக்கப்பட்ட யானை மீது அவன் அமர்ந்திருக்க இருபக்கமும் ஆயுதமேந்திய போர்வீரர்கள் அணிவகுத்து வர அவன் ஊர்வலமாகப் போகும் காட்சி அவன் மனக்கண்ணில் தோன்றுகிறது.

கூடவே ஒரு மனக்குழப்பம்...மன்னர்களுக்கெல்லாம் மன்னனாக ஆட்சி செய்வதா அல்லது முடியைத் துறந்து, அரண்மனையைத் துறந்து, நண்பர்களைத் துறந்து, தனியாக அலைவதா? ... ('தனியாக' என்பதற்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பது கவனிக்கப்பட வேண்டும்).

உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் கோபாவின் அருகில் நிற்கும் இளவரசன் தனது இரு கைகளையும் மேலே உயர்த்தி பிரார்த்திக்கிறான்.

தலைப்பு - அட்டை ஒன்று தோன்றுகிறது: "... துயரத்தில் ஆழ்ந்திருக்கும் உலகமே! உனக்காகவும் உன்னுடையவற்றிற்காகவும், நான் எனது மகுடத்தைத் துறக்கிறேன்; எனது இன்பங்களைத் துறக்கிறேன்; எனது பொன்னான நாட்களைத் துறக்கிறேன்; எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக எனது காதல்-மனைவியையும் துறக்கிறேன்..."

இளவரசன் திரும்பி தூங்கும் கோபாவைப் பார்க்கிறான். அவளை நோக்கி குனிகிறான். அவளது தலைமுடியை வருடுகிறான். இரண்டு முறை அவ்வாறு செய்துவிட்டு நிமிர்ந்து திரும்பி கதவை நோக்கி நடக்கிறான். ஒரு கணம் நின்று திரும்பி அவளைப் பார்க்கிறான். அவளை விட்டு

நீங்குவதை அவனால் நினைத்துக் கூடப் பார்க்க முடியவில்லை.

மற்றொரு தலைப்பு - அட்டை:

..."அவனை விரும்பி அழைக்கும் அவளது உதடுகளை ஒதுக்கித்தள்ளுவது என்பது மற்றெல்லாவற்றையும் விடக் கடினமானது ஆயிற்றே?! ..."

அவன் மீண்டும் அவளருகே போய் தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் அவளது முகத்தைத் தீவிரமாகப் பார்க்கிறான்.

மனப்போராட்டத்திற்குள்ளான இளவரசன் தனக்குத்தானே பேசிக் கொள்ளுகிறான்:

..."நான் இப்போது புறப்படுகிறேன்... நான் தேடுவது கிடைக்கும் வரை திரும்பவே மாட்டேன்.."

அவன் கதவை நோக்கி நடந்து வெளியேறுகிறான். தனியாகத் தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் கோபாவை மட்டுமே நம்மால் பார்க்க முடிகிறது.

நுழைவாயிலின் வெளிப்புறத்தில் மலர்களைத் தலையில் சூடியிருக்கும் சேடிப் பெண்கள் படுத்துத் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கிடையே நடந்து போகும் இளவரசன் ஒரு கணம் நின்று அவர்களிடம் விடை பெற்றுக் கொள்வது போல் பேசுகிறான்: "...போய் வருகிறேன் இனிய நண்பர்களே! கோபாவை உங்களது அன்பான கவனிப்பில் விட்டுச் செல்கிறேன்..."

கோபாவின் படுக்கையறைக் கதவை



கடைசிமுறையாகப் பார்த்து விட்டு (திரைக்கு இடது பக்கமாக) வெளியேறுகிறான். அவன் கதவை நோக்கிப் போய்க் கொண்டிருக்கும் போது, கோபா தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் 'ஷாட்' இடைச்செருகலாகக் காட்டப்படுகிறது. தனது இனியவளை குறித்து இளவரசனுக்கு இன்னும் அக்கறை இருக்கிறது என்பதை வலியுறுத்துவதற்காக இருக்கலாம்...கதவு திறக்கிறது...

இளவரசன் தனது உதவியாளனிடம் ஆணையிடுகிறான்:..."எனது குதிரையைக் கொண்டுவா! இந்த பொன்மயமான சிறையிலிருந்து வெளியேறும் நேரம் நெருங்கி விட்டது! ..."

உதவியாளன் குதிரை லாயத்தை நோக்கிப் போக இளவரசன் ஒரு வித எதிர்பார்ப்போடு கையில் வாளேந்தி நிற்கிறான். இந்த இடத்திலும் கோபா தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் 'ஷாட்' இடைச்செருகலாக வருகிறது. இளவரசனின் உள்ளத்தை ஊடுருவிப் பார்ப்பது போல அது அமைகிறது.

குதிரை கொண்டு வரப்படுகிறது. உதவியாளனின் ஒத்துழைப்புடன் குதிரை மீது ஏறி அமருகிறான் இளவரசன். இருவரும் எதிர் புறமாக நகருகிறார்கள். மற்றொரு காவலாளி அரண்மனைக் கதவைத் திறக்க, இளவரசனும், அவன் மேல் அன்பு கொண்ட அந்த உதவியாளனும் குதிரைகள் மீது அமர்ந்து அவற்றை விரட்டிக் கொண்டு (திரையை விட்டு) வெளியேறுகிறார்கள். அவர்களுக்குப் பின்னால் அரண்மனைக்கதவு மூடப்படுவதை நாம் காண முடிகிறது. மறுபடியும் தூங்கும் கோபாவின் முகம்....வாக்கியங்களுக்கிடையே புள்ளி, கமா, போன்ற குறிகள் இடுவதைப் போல மீண்டும் மீண்டும்...தோன்றுகிறது!

உலக வாழ்க்கையைத் துறத்தல்

இளவரசனும் உதவியாளனும் இப்போது நீண்டு வளைந்து கரடு முரடாகக் காணப்படும் சாலையில் போய்க் கொண்டிருக்கிறார்கள். குதிரையிலிருந்து கீழே இறங்கும் கௌதமன் அதை ஒரு முறை தழுவி விடைபெறுகிறான். தனது வாளை உறையிலிருந்து உருவியெடுத்து உதவியாளனிடம் ஒப்படைக்கிறான்.

தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

..."கோபாவிடம் சொல்...காதல் பொய்யானது... பலர் சுயநலத்திற்காக காதலைப் பிடித்துத் தொங்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால், நான் எனது எல்லா இன்பங்களையும் விட அவளை அதிகமாகக் காதலிக்கிறேன். மனித இனத்தையும் அவளையும் காப்பதற்காக மட்டுமே நான் இப்போது புறப்படுகிறேன்..."

தனது வாளை உதவியாளனிடம் ஒப்படைத்துவிட்டு அதன்மீது தனது மகுடத்தைக்

கழட்டி வைக்கிறான். வெள்ளைக் குதிரையை நாம் பார்க்க முடிகிறது. தனது பாதுகைகளைக் கழட்டுகிறான் இளவரசன். உதவியாளன் குனிந்து தனது வெற்றுக்கால்களை பவ்யமாக நீட்டுகிறான். இளவரசன் அவனை ஆசிர்வதிக்கிறான். அதை இரண்டு குதிரைகளும் பார்க்கின்றன.

முதலில் இளவரசன் (திரையை விட்டு) வெளியேறுகிறான். பிறகு உதவியாளனும் தனது குதிரையை அந்த கற்கள் நிறைந்திருக்கும் பாதையில் செலுத்துகிறான்.

தந்தை மகனை மட்டுமே இழக்கிறான் கோபா எல்லாவற்றையுமே இழக்கிறான் பொழுது விடிகிறது. கோபா இன்னும் தனது படுக்கையில் உறங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். பிறகு மெல்ல கண் விழித்துப் பார்க்கிறான். இளவரசனின் படுக்கை காலியாக இருக்கிறது. சேடிப்பெண்கள் ஒருவரையொருவர் வியப்புடன் பார்த்துக் கொள்ளுகிறார்கள். திகைப்புக்கும் குழப்பத்துக்கும் உள்ளான கோபா தனது சேடிகள் ஒதுங்கி வழிவிடுவதையும், இளவரசனின் உதவியாளன் அறைக்குள் நுழைவதையும் பார்க்கிறான். உதவியாளனின் கைகளில் இளவரசனின் வாளும் மகுடமும் இருக்கின்றன. அவனை நோக்கி கோபா கேட்கிறான்:

..."ஆக, அன்பு துக்கப்படுவது எப்படி என்பதை மட்டுமே எனக்குக் கற்றுக் கொடுத்திருக்கிறது இல்லையா?..."

உதவியாளன் என்ன பதில் சொல்வது என்று தெரியாமல் தனது முகத்தைத் திருப்பிக் கொள்ளுகிறான்.

சேடிகள் கோபாவைச் சுற்றி அமர்ந்து அவளைத் தேற்றுவதற்கு முயற்சிக்கிறார்கள். மிகுந்த வருத்தத்திற்குள்ளாகும் கோபா புலம்புகிறான்:..." நான் வாழ்விலும் சாவிலும் ஒன்றாக இருப்பதாக அவரிடம் உறுதியளித்தேனே?! (அவர் வெளியேறும் போது) நான் தூங்கி விட்டேனே..?!"

(தூங்காமல் விழித்திருந்தால் அவன் வெளியேறாமல் தடுத்திருந்திருக்கலாமே என அவன் எண்ணுகிறான்).

சேடியொருத்தியின் தோளின் மீது சாய்ந்து அழுகிறான் கோபா. அந்த சேடி அவளுக்கு ஆறுதல் சொல்ல முற்படுகிறான்.

காட்சி மாறுகிறது.

நாம் இப்போது இளவரசன் கௌதமன் சாமானியர்களைப் போல உடையணிந்து, புல்தரையின் மீது நடந்து நம்மை (காமிராவை) நோக்கி வருவதைப் பார்க்க முடிகிறது. பின்னால் பல தென்னை மரங்கள் காணப்படுகின்றன.

இளவரசன் ஒரு கணம் நின்று எங்கோ

பார்வையை ஓட்டுகிறான். பிறகு தூரத்தில் பார்வையைப் பதிக்கிறான். அப்படி அவன் பார்ப்பதற்குப் பொருத்தமாக ஒரு காட்சி தொடருகிறது:

கோபா அவனது மகுடத்தைத் தனது மடிமீது இருத்தி அதை வருடிக் கொண்டிருக்கிறான். தனது முகத்தை நிமிர்த்தி காமிராவைப் பார்க்கிறான். அவளது நடத்தை மிகவும் அன்பு கெழுமியதாக இருப்பதால், அந்த மகுடம் இளவரசனின் உருவகமாக ஆகிறது.

துக்கத்தில் தோய்ந்திருக்கும் மன்னனின் முன்பு இளவரசனின் உதவியாளன் தலை குனிந்து நின்றிருக்கிறான்.

மீண்டும் கோபா மகுடத்தை அன்புடன் வருடிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி...இடைச் செருகல்.

என்ன நடந்தது என்பதை உதவியாளன் மன்னனிடம் விவரிக்கிறான். மன்னன் மிகுந்த அதிர்ச்சிக்குள்ளாகிறான். எல்லா சேடியரும் உதவியாளர்களும் ஒவ்வொருவராக வெளியேறி விட, மன்னனும், கோபாவும் மட்டுமே திரையில் காணப்படுகிறார்கள்.

மன்னன் கோபாவை நோக்கி நகர, அவள் தனது இரு கைகளையும் அவனை நோக்கி உயர்த்தி, புலம்புகிறான்:

(தலைப்பு- அட்டை) ..."தந்தையே, நீங்கள் உங்கள் மகனை இழந்து விட்டீர்கள். நான் எனது எல்லாவற்றையும் இழந்து விட்டேன்..."

கோபா படுக்கையில் அமர்ந்து மன முடைந்து அழுகிறான். மன்னன் மண்டியிட்டு அவளருகில் அமர்ந்து அவளது இரு கைகளையும் பிடித்து ஆறுதல் சொல்லுகிறான்....மெல்ல "கண்ணின்-பாப்பா-மூடும்" வகையிலான 'ஷாட்'டில் காட்சி முடிவடைவது, கதையின் ஓட்டத்தில் ஒரு முக்கிய கட்டம் முடிவடைவதைக் குறிப்பிடுவது போல அமைந்துள்ளது.

(தொடரும்)

தமிழில் : அறந்தை மணியன்



உத்பல் தத்தின் தலைமை உரை

ஒரு திரைப்பட ஆய்வரங்கில், முதலில் ஒரு நாடகக்காரனை அழைத்து முதல் பேச்சை பேசச் சொல்வது சரியானதாக இருக்குமா என்பது உசிதமானதாகத் தெரியவில்லை. முதல்பேச்சு என்பது என்ன என்பதில் கூட எனக்கு சந்தேகமுண்டு. இருந்தாலும் ஒரு வெளியாளர் என்ற முறையிலேயே நான் இங்கு அதிகம் பேச முயற்சிப்பேன். நான் திரைப்படங்களில் நடித்திருந்தாலும் அதுவே அதைப்பற்றி பேசுவதற்கான உரிமையை எனக்கு தரவில்லையென்றே எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். எனக்குப் பின்னால் என்னோடு சிறப்பானவர்களால் பேசப்படவிருக்கும் பல விஷயங்கள் குறித்து ஒரு அந்நிய மனிதனாகவே இங்கு பேசவேன்.

முதலில், காலனியாதிக்கத்திற்கு பிறகு, திரைப்பட தயாரிப்பு குறித்த பிரச்சினைகளை எடுத்துக்கொள்வோம். அரைக் காலனியமானதும் புதிதாக சுதந்திரம் பெற்ற நாடுகளில் திரைப்படம் குறித்த விவாதங்கள், கல்வியறிவின்மை, வறுமை மற்றும் மக்களின் கலாச்சார வறட்சி எனும் தளத்திலிருந்துதான் ஆரம்பிக்க வேண்டுமே ஒழிய சினிமாவின் அழகியல் குறித்து பேசிக்கொள்வது ஒரு கேவலமான செயலாகவே இருக்கும். இது எப்படியென்றால், வண்டிக்காரர்களும் நடைபாதையாட்களும் பனியால் வெளியில் உறைந்து செத்துக் கொண்டிருக்க நாடக அரங்கிலிருந்த ரஷிய பிரபுவின் மனைவி ரிகலட்டோ எங்கில்டாக்காக (RIGALLETTO ENGILDA) அமுததை எனக்கு ஞாபகப்படுத்துகிறது.

ஏகாதிபத்தியமானது நமது நாடுகளை நாசம் செய்து நிற்கதியான நிலைமைக்குட்படுத்தியது மட்டுமின்றி, ஏழை பணக்காரனுக்குள்ள வித்தியாசத்தை இன்னும் தீவிரமாக அதிகரிக்கும்படி, மிகத் திறமையான முறையில் நமது சுதந்திர அரசுகளை அவர்களின் கீழ் அடிபணியவும் வைத்து விட்டார்கள். திடீர் புகழடைந்தவர்கள், பாதி படித்த மேட்டுக்குடி மற்றும் பாமர பொது ஜனங்களுக்கிடையேயான வேறுபாடுகள் ஒவ்வொரு வருடமும் அதிகரித்துக் கொண்டிருக்க அரசியல் மற்றும் கலாச்சார மட்டத்தில் வெகுஜன மக்கள் ஒரு வகையான அடகுப் பொருளாக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். உதாரணமாக நமது அரசியலில் கூட சுயபித்தர்கள், திருடர்கள், ஊழல் பேர்வழிகள்,

கிறுக்கர்கள் மற்றும் நோயாளிகளின் ஒரு தோற்றம் இருக்கின்றதெனலாம். இவர்களெல்லாம் மக்களின் கழுத்தை நெருக்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இதேபோல் நமது சினிமாவில்கூட-எனது உதாரணங்களெல்லாம் இயல்பாகவே, இந்நாட்டிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவையாகவே இருக்கும் - விவஸ்தையற்ற சிடு முஞ்சித்தனமான பணக்கார ஜாம்பவான்களின் கூட்டம் தான் சகல வளங்களை தயாரிப்புகளை, வினியோகத்திற்கான வட்டாரங்களை மற்றும் இலாபங்களை தன் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் வைத்திருக்கிறது. நாங்கள் மக்களை கேளிக் கையூட்டுவதாக அவர்கள் சொல்லிக் கொண்டாலும் அதையொட்டிய நெறி, வழிமுறைகள் பற்றிய கவலையே அவர்களுக்கில்லை. அபினி சுலபமான லாபம் தருமானால் அவர்கள் அபினி விற்க போய் விடுவார்கள்; ஒரு தங்கும் விடுதி நடத்துவதன் மூலம் நிறைய பணம் கிடைக்குமானால் திரைப்படம் தயாரிப்பதை விட்டுவிட்டு அந்தத் தொழிலையே செய்யப் போவார்கள். இந்த வகையாகத்தான் இவர்கள் வெட்கமற்றும் வெளிப்படையாகவும் பேசுகிறார்கள். ஒரு படம் பெரும் வெற்றி பெற்றுவிட்டால் அது நல்ல படமென்றும், ஒரு ராய் படமோ வங்காளப் படமோ பண அளவில் வெற்றியடையாமல் வியாபாரமாகாவிட்டால் அது மோசமான படமாகவும் இங்கு பார்க்கப்படுகிறது. இந்திய பூர்ஷுவாவின் ஒரு பகுதியினர், இந்தியாவின் பெரும் பூர்ஷுவா பெரும்பான்மையானவர்களுடன் ஒருங்கிணைக்கப்பட்டவர்களாகவே இருக்கின்றனர். பணம் குறித்த ஒருமனதான வழிபாடே இவர்களை தினசரி வாழ்க்கையின் நடவடிக்கைகளான வரி ஏய்ப்பு, தொழிலாளர்களை சுட்டுத்தள்ளல், தில்லி அதிகாரவர்க்கத்தை லஞ்சம் வாங்கச் செய்தல், வங்காளம் கேரளாவிலுள்ள கம்யூனிஸ்டுகளை முதுகுக்கு பின்னாவிருந்து சுட்டுக் கொல்லவும், தாங்கள் விரும்பியபோது நாட்டின் அரசியல் சட்டங்களை, அசௌகரியமாக நினைத்து துண்டுக் காகிதமென கிழித்துப்போடவும் தூண்டுகிறது. ஆகவே நாட்டையும் சினிமாவையும் ஆட்சி செய்யும் பூர்ஷுவாக்கள்தான் சினிமாவின் முன்னால் மிகப் பெரிய பிரச்சினை. இந்த அதிகாரத்தை தூக்கியெறிவதன் மூலமே சினிமாவின் முக்கிய பிரச்சினைகளை தீர்க்கமுடியும்.

இதற்கு குறைவான எந்தச் செயலும் மேகநோயால் ஏற்படும் தீவிர தலைவலிக்கு ஆஸ்பிரின் மாத்திரை கொடுப்பதற்கு சமமானதாகவே இருக்கும். இருந்தாலும்,

7வது சர்வதேச திரைப்பட விழாவின் தொடர்பாக நடைபெற்ற 'வளரும் நாடுகளில் சினிமா' என்ற கருத்தரங்கில் உத்பல் தத் ஆற்றிய உரை.



இவர்கள் கடைசியாக தூக்கியெறியப் படுவதற்குமுன் இடைக்காலத்துக்குள் சில நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ளும் முயற்சியில் நாம் இறங்கல்வேண்டும். வரட்டுவாதிகள் ராயின் திரைப்படங்களை காலவறையற்ற முறையில் நிறுத்தி வைக்கக்கூடிய எண்ணங் கொண்டவர்கள். இவர்கள்தான் மிரினாள் சென் தன் சொந்த மொழியில் ஒரு திரைப்படம் செய்வதற்கான சூழ்நிலைகளை ஏற்படுத்திக் கொடுக்காமல் அவரை ஆந்திராவுக்கு விரட்டி தெலுங்கு படம் செய்யச் செய்தவர்கள். கரம் ஹவா (GARAM HAWA) கொடுத்த பெறும் அதிர்ச்சிக்குப்பின் சத்ய வேறு இந்திப் படம் ஏதும் செய்யமுடியாமல் போனதை எப்படி எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

பம்பாயிலுள்ள தொழிற்சாலைகள் ஷூக்களை தயாரித்து மொத்தமாகவும் சில்லறையாகவும் விற்பதுபோல் அங்கு திரைப் படங்களை உருவாக்குகிறார்கள். மக்கள்தான் இந்த மாதிரியான படங்களை விரும்புகிறார்களென்று ஓயாமல் சொல்லும் இவர்கள் உண்மையிலேயே மக்களை கலாச்சார வீழ்ச்சி எனும் நிலைக்கு தள்ளிவிடுகிறார்கள். ஏகாதிபத்தியம் விட்டுச்சென்ற வெற்றிடத்தை பயன்படுத்திக்கொண்டது மட்டுமின்றி, பிரச்சார இயந்திரத்தின் முழு சக்தியையும் உபயோகித்ததன் மூலம் கலாச்சார அளவில் மக்களை திவாலாக்கியும் விட்டார்கள். அவர்களிடமிருந்து வரும் படங்களை பார்த்தால் அவர்கள் நம்மை நம்ப வைப்பதற்காக எடுக்கும் முயற்சிகள் தெரியவரும். அழகான பொன்னிற டோபா முடியிலும் மேல்நாட்டு தெருவில் வாங்கி அணிந்த உடையிலும் வரும் இந்தியக் கதாநாயகன், கடந்த வாரத்திலேயே நியூயார்க் கடையில் வாங்கப்பட்ட உடையணிந்த கதாநாயகியை காதல் செய்வதுதான் இவர்களுடைய இந்தியத்தன்மை. வீசியெறியப்படும்

அமெரிக்க பிரிட்டிஷ் படங்களிலுள்ள எந்தவொரு அற்ப விஷயத்தையும் இவர்கள் காப்பியடிப்பார்கள். சோவியத் படங்கள் மிகவும் மெதுவாகவே நகர்வதால் அதை இவர்கள் விரும்புவதில்லை. ஹெரால்ட் ராபினஸ்-ன் முழுக் கதையையும் காப்பியடிப்பது மட்டுமின்றி அது தங்கள் விலையை பம்பாயில் உயர்த்துகிறதென்று பம்பாயிலுள்ள எழுத்தாளர்கள் வெளிப் படையாகவே சொல்வதை அங்கு நான் கேட்டிருக்கிறேன். எல்லாவற்றிலும் வெற்றியடையக்கூடிய அவர்களுடைய கதாநாயகர்களுக்கு உள்ளூர் வாழிடங்களோ, புனைப்பெயரோ இல்லாமலிருப்பதுடன் இந்தியாவின் எந்த பிரதேசத்தையும் அடையாளங் காட்டக்

கூடியவர்களாகவும் இருக்கமாட்டார்கள். இந்தக் கதாநாயகர்கள் இந்திய உடைகளை அணிவதில்லை. மேகத்தில் இவர்கள் மிதப்பார்கள். செறிவுடையதாகவும் முழுமையானதாகவும் பிராந்திய அடையாளம் இருப்பதன்மூலம் தான் உண்மையான இந்தியத்துவம் வெளிப்படுமென்று இந்தப் படங்களை உருவாக்குபவர்களிடம் விவாதிப்பது சாத்தியமற்ற ஒன்றாகும். இயக்கங்களைப்பற்றி இவர்களிடம் பேசுவதென்பது ஒரு குரங்கிடம் சார்பியல் கோட்பாட்டை பேசுவதற்கு ஒப்பாகவே இருக்கும்.

இந்தியா பல்வேறுபட்ட மக்களைக் கொண்ட ஒரு நாடாகும். பல மொழிகள் இருப்பதுபோல் பல தேசிய இனங்கள் இங்கு இருக்கின்றன. உணர்வுபூர்வமான ஒருமைப்பாடு, இந்தியாவின் ஒருமைத் தன்மைகளை தலைநகரத்திலுள்ள சில மண்டுகள் ஓயாமல் பேசிக்கொண்டிருக்கின்றனர். இந்த நாட்டில் வாழும் பல்தேசிய மக்களை சிதறடித்து இலகுவாக சுரண்டப்படுவதற்கான ஒரு பெரும் பொருளாதார பிரிவாக மக்களை உருவாக்கும் படியான ஒரு முட்டாள்தனமான சதியின் பகுதியாகவே இதை நாம் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். ரஷியாவில் செய்ததுபோல், தனித்தனியான ஒவ்வொரு தேசிய இனக் குழுவினதும் மொழி மற்றும் கலாச்சாரத்தின் முழுமையான வளர்ச்சியில் தான் கூட்டாட்சியின் மொத்தமான வளர்ச்சியை உறுதிசெய்யமுடியுமென்று இவர்களிடம் எடுத்துச் சொல்வதில் பயமேதுமில்லை. தமிழோ உருதோ நசிவுரும் படியாக இந்தியை அனுமதிப்பதன்மூலம் இந்தியாவை பல ஆயிரந்துகளாக சிதறடிக்கும் செயலில்தான் இவர்கள் இறங்குகிறார்கள். இந்திய ஆளும் வர்க்கத்தின் மொழிகுறித்த கொள்கையினைத்தான் பம்பாயில் தயாரிக்கப்படும் பெருமளவிலான

படங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. இது ஒருவகையான கலாச்சார ஏகாதிபத்தியம். இந்த நாட்டில் பல்தேசிய கலாச்சாரத்தை நொறுக்குவதற்காக வடிவமைக்கப்பட்ட ஒரு வலைப்பின்னலே இது. பாடல்கள், நடனங்கள் மற்றும் குயில்தோப்பு கற்பனைக் காட்சிகள், வில்லனை தந்திரமாக அடித்து நொறுக்கும் காட்சிகளெல்லாம், மக்களை அச்சுறுத்தும் பிரச்சினைகளை மறைப்பதோடு, கதாநாயகனின் முஷ்டி எல்லாவற்றையும் சரிசெய்துவிடும்படியான ஒரு கற்பனையான உலகத்திற்கும் நம்மை கொண்டுபோய் விடுகிறது. சிலவேளைகளில் ஒரு குண்டான கெட்ட ஆள் (இந்த வேஷத்தில் பல முறை நான் நடத்தி இருக்கிறேன், மனந்திருந்தி ஏழைகளுக்கும் மற்றவர்களுக்கும் உதவி செய்வதுபோலவும் காட்டப்படுகிறது. வர்க்க போராட்டத்தை மறந்துவிட்டு, புரட்சியை மறந்துவிட்டு, மக்களின் ஆயுத கிளர்ச்சிகளைக்கூட குறிப்பிடாமல் இருக்கும்வரை இந்த உலகம் சரியானதாகவே இருப்பதாக இவர்கள் நம்புகின்றனர்.

இந்த நாட்டில் நல்ல சினிமா என்பது ஒரு அபத்தமாக இருப்பதால் அடுத்த அமர்வில் ஒரு நல்ல படத்துக்கான மூலாதாரங்கள் குறித்து பேசவிருப்பமானது ஒரு பயனற்ற செயலாகவே இருக்கும். இதற்கு மாற்று நடவடிக்கையாக இருக்கும் அரசாங்க முனைப்பு, அரசாங்க பணமுதலீடு என்பதுகூட ஒரு நூறு அடி அளவிலான ஃபைல்களிலும் கட்டுப்பாடுகளிலும் புதைந்திருக்கிறது. நேர்மையான ஒரு இயக்குனர் அரசாங்க அதிகாரிகளிடம் போவதென்பது, மிகச் சீரழிந்த ஒரு பெரும் புள்ளியிடம் தனது படத்தை விற்க முடியாமல் போகும் செயலைவிட மோசமானதாகவே இருக்கின்றது. தனக்கு இலாபம் வரும் என்ற விதத்தில் ஒரு பெரும்புள்ளி மிக அரிதாக ஒரு படத்தில் முதலீடு செய்யவந்தாலும் இந்த இலாபத்தைக்கூட அபாயத்திற்குட்படுத்தும் விதத்தில் அரசாங்கமானது மும்மடங்கிலான விண்ணப்பங்களை நிரப்பித்தரும்படியான குழ்நிலையை ஏற்படுத்தியிருப்பது வருந்தப்படக் கூடியதாகும். நல்ல படங்களில் முதலீடு செய்வதற்காக வந்த அதன் ஏஜெண்டுகளும் இந்தியாவின் கிராமச் சந்தைகளில் காணக் கூடிய கத்து வட்டிக்காரர்களுக்கும் மேலாக மோசமானவர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்களுடைய ஆர்வமெல்லாம் கொடுத்த கடனை வட்டியுடன் திரும்பிப் பெற முயற்சிப்பதும், 2 வருடமாக கொடுக்கப்படாமலிருந்த கடனுக்குப் பதிலாக இயக்குனரை அவரின் வீட்டைவிட்டு காலிபண்ணச் செய்து அதை விற்பதிலுமே உள்ளது. நமது நாட்டில் நமது அரசாங்கத்தின் முனைப்பு என்ற கேள்வி எழுந்தாலும் அது யாரின் அரசாங்கமென்ற அடுத்த கேள்வியும்

மக்களுக்கு கொடுக்கப்படும்

நல்ல படங்கள் நிச்சயமாக

தெளிவற்று மறைபொருளாகவும்,

அறிவுபூர்வமற்றதாகவும்

இருக்கவேண்டுமா?

எழுகிறது. வர்க்க போராட்டம் என்ற விஷயத்தை விலக்கிவிட்டு நடு நிலைமையான சக்தியாக அரசாங்கம் இருக்கு மென்று நான் நம்பமுடியாது. அரசானது வர்க்க மேலாதிக்கத்துக்கான ஒரு கருவியாக இருக்கும்போது ஒரு அர்ப்பணிப்புக்குரிய திரைப்பட இயக்குனர்க்கு அது ஒரு அபாயத்தையும், சூதுவாதையும் வஞ்சகத்தையுமே கொடுக்கும்.

இந்த இடத்தில்தான் படைப்பாக்கம் குறித்து நாம் பேசவேண்டியுள்ளது. பேராசிரியர் ஜோஷி முன்பு சொல்லியதுபோல் என்னையும் இந்தக் கேள்வி, அதாவது மக்களுக்கு கொடுக்கப்படும் நல்ல படங்கள் நிச்சயமாக தெளிவற்று மறைபொருளாகவும், அறிவுபூர்வமற்றதாகவும் இருக்கவேண்டுமா என்பது நீண்ட நாட்களாகவே என்னை உறுத்திக் கொண்டிருக்கும் கேள்வியாகும். இந்த நாட்டு மக்கள் பிற்பட்ட நிலைமையிலும் அறியாமையிலும் நோய்வாய்ப்பட்டும் இருக்கிறார்களென்ற வகையில் வெளிநாட்டு உல்லாசப் பிரயாணிகள் எழுதிவைத்துப்போன கருத்துக்கேற்பத்தான் படங்களின் தரங்கள் இங்கு நிர்ணயிக்கப்படுகின்றனவா? சினிமா வினால் மக்கள் தொடர்பு சாதனத்தின் வழியாக பார்வையாளர்கள் மத்தியில் போய் சேரல் எனும் விதத்தில் அர்ப்பணிக்கப்பட்ட சினிமா இயக்குனர்கள், கலைஞன் என்ற முறையில் ஒரு மேம்படுத்துவதற்கான சக்தியாக செயற்படுவதற்கான உரிமையை யார் தடுக்கிறார்கள் என்பது எனக்கு புரியவில்லை. பார்வையாளனின் இப்போதைய நிலைமையிலும், தூரவிலகிப் போகாமல், இன்றைய தேவையிலிருந்து, ஒத்துவந்த அடிப்படையில் அவனை முன்னோக்கி கூட்டிக் செல்வதையே தனது செயலாக ஒரு இயக்குனர் எப்போதும் கடைப்பிடிக்க வேண்டும். பிரபலமாக்கலுக்கும் மேம்படுத்துதலுக்குமான உறவானது இயங்கியல் தன்மையைக் கொண்டதாகும். ஆனால் நாம் இப்போது, உலகின் சினிமாவில் பார்ப்பதெல்லாம், ஏதோ தனது இரகசியத்தை ரயில் மற்றும் தெரு வேலையாட்கள், வண்டி ஒட்டுநர்கள், மீனவர்களுடன் பொறுமையின்

நமது மக்கள்

ஒருபுறம் வணிகத்தனமான

வக்கிரக்காரர்களால்

தாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்க,

மறுபுறம் மேட்டுக்குடி

சினிமா இயக்குனர்களின்

வார்த்தைகளால் கொஞ்சம் கூட

பாதிக்கப்படாததோடு ஒரு வகையான

பூடகமான நிலைக்கும்

கொண்டுபோகப்படுகிறார்கள்.

காரணமாக பங்கிட்டுக்கொள்ள மறுக்கும், மக்களிடமிருந்து தனிமைப்பட்டு ஒதுங்கிக் கொண்டிருக்கும் அறிவாளிகள், தங்கள் சுய சந்தேகங்கள் மூலம் சினிமாவை உருவாக்குதலையே பார்க்கிறோம். மக்கள் குறித்து கவலைப்படாமல் இயக்குநரின் சொந்த கூற்றுக்களை சார்ந்து எடுக்கும் படங்களைத்தான் மிக அதிகமாக பார்க்க முடிகிறது. இதன் விளைவுதான் போட்டியிட்டு வெல்லக்கூடிய களத்தை இலாப நோக்கம் மட்டுமேயுள்ள வணிக வியாபாரிகளான பணக்கார முதலாளிகளிடம் மக்களை கைவிட்ட நிலைமை. இதுவிருந்து என்ன சொல்கிறேன் என்றால், வளரும் நாட்டுக்கு ஒரு போர்ட், சாப்ளின் தேவையே ஒழிய திருவாளர் பெர்க்மன் தேவையில்லையென்று உங்களுக்குச் சொல்கிறேன். அறிவார்த்தமாகவும் பிரபலமாகவும் ஒருவர் இருப்பது சாத்தியமான ஒரு விஷயம்தான். நமது மக்கள் ஏழையாக இருந்தாலும் புத்திசாலித்தனத்துடனும் ஆழமான எண்ணங்கொண்டவர்களாகவும் இருப்பதால் தான் மிகச் சிக்கலான மாபெரும் இதிகாசங்கள், புராணங்கள் நாட்டுப்புறக் கதைகளையும் புரிந்துகொண்டார்கள். தனது வேரை அறுத்துக்கொண்டு மக்களை அசட்டையுடன் பார்க்கும் ஒரு முன்னணி இயக்குநர் கண்கட்டு விந்தைகளில் இறங்குவதன் மூலம் தனக்குள்ளேயே துவங்கி அர்த்தமில்லாத ஒரு தற் கொலைத்தனமான நிலைமைக்குத்தான் போய்ச் சேருவார்.

நமது மக்கள் ஒருபுறம் வணிகத்தனமான

வக்கிரக்காரர்களால் தாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்க, மறுபுறம் மேட்டுக்குடி சினிமா இயக்குனர்களின் வார்த்தைகளால் கொஞ்சம் கூட பாதிக்கப்படாததோடு ஒரு வகையான பூடகமான நிலைக்கும் கொண்டுபோகப்படுகிறார்கள். அகிரா குராசோவா தனது ஜப்பான் நாட்டின் செவ்விலக்கிய மரபுகளுடன் தன் படங்கள் மூலம் பரிசோதனை செய்து முயன்றதுபோல் நமது இயக்குநர்களும் நமது நாட்டின் புராணங்கள் நாட்டுப்புற வாழ்க்கைகளை தங்களோடு இணைந்துக் கொள்வதன்மூலமே புதிய வெகுஜன சினிமாவை சக்திவாய்ந்ததாக்க முடியும். இதற்கு பதிலாக மேற்கு நாடுகளில் மிகப்பெரும் இயக்குநர்களின் படங்களை பார்த்தவிதத்தில் நம்மில் நம்பிக்கையில்லாமல், அவற்றிலிருந்து நம்மில் முன்னமேயே தீர்மானித்துக் கொண்ட விஷயங்களால் திரைப்படங்கள் எடுக்க முயற்சி செய்வதும் அல்லது அப்படியே காப்பி அடிப்பதும் நம் நாட்டில் அதிகமாகவே நடக்கிறது. இவ்வகையாக புத்திசாலித்தனமான ஏமாற்றுவேலை பணரீதியாக ஒரு படத்திற்கு தோல்வி தரும்போது இவர்கள் மக்களை அடிமுட்டாள்களென்றும் இது முதலாளித்துவத்தின் சமமற்ற போட்டியின் விளைவென்றும் குற்றம் சாட்டுவார்கள். போராட்டத்தில் இணைந்துகொள்வதற்கு முன்பே தோல்வியை ஒப்புக்கொள்ளும் நிலைமை இது. மக்களை மீண்டும் வெற்றிக் கொள்வதற்கான வேலைகள் நடைபெற வேண்டும். தீவிர உள்ளம் கொண்டவர்களால், மக்கள் தொடர்புச் சாதனங்கள், திரைப்படங்கள், செய்திப்பத்திரிகைகள், வானொலி, தொலைக் காட்சிகள் மூலம் பொய்யையும் ஏமாற்றத்தையும் கொட்டிக் கொண்டிருக்கும் வணிகர்களின் தரக்குறைவான செயலுக்கு எதிராக போர் தொடங்கப்படல் வேண்டும். இதற்கெல்லாம் மேலாக அரசாங்கத்திலிருக்கும் சில உறுப்பினர்கள், பல நேரங்களில் மிகவும் வெளிப்படையாகவே மத்தியகால மூடநம்பிக்கைகளை பரப்பிவிடவும் செய்கிறார்கள். இந்த மாதிரியான விசித்திரங்களும் நிறையவே உண்டு. இதனால் போராட்டமானது கசப்புடையதாகவும் இரக்கமற்றதாகவும் இருக்க வேண்டியுள்ளது. இதோ இப்போதைய நிமிஷத்தின் புதிய கலைப்படமென்று போலியாக சொல்லிக் கொண்டிருக்கும் திவாலாகிப்போன மத்தியதர அறிவுஜீவிகளின் கூடாரங்களில் பதுங்கிக் கொள்ளாமல், உண்மையான மக்களிடம் நாம் போய்ச் சேர்ந்தால் நிச்சயமாக அது வெற்றியை தேடித் தரும்.

ஆகவே நமது இயக்குநர்களின் படைப்பாக்கம் குறித்த கேள்வியானது அவர்கள் மக்கள்

மத்தியில் கொண்டுள்ள உறவு மனப்பாங்கைப் பொறுத்தே அமையும். பரிசோதனைகளும், புதிய ஆக்கங்களும் மக்களின் புத்தியில் நுழைய முடியாதவை என முன்னமேயே நாம் தீர்மானித்து விடுவது நல்லதே அல்ல. வங்காளத்தின் கிராமப்புற வழக்கத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டு ராயின் படங்களில் கையாளப்பட்ட மரபுத் தொடர் வழக்குகளும் (IDIOM) பிம்பங்களும் அறிவு ஜீவிகளை மாத்திரமின்றி, வெகுதிரளான ஜனங்களையும் கவர்ந்திருந்ததை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. இதைத்தான் மிரினாள் சென், பெனகல், சத்யு கையாண்டனர், தனது மக்களின் கடந்தகால பொற்காலங்களுடன் அடையாளங் கண்டுகொண்ட கிரிஷ் கர்நாட் அந்த மக்களுடன் தன்னை இப்போதும் பிணைத்துக் கொண்டிருக்கிறார். ஆகவே மலட்டுத்தன்மையாகவும் திவாலாகியும் போய்விட்ட பிரபலங்களின் வழித்தடத்தில் போவதன் மூலம் வெற்றியை பெற்றுவிடலாமென்ற விளையாட்டுத்தனமான வழியை கண்மூடித்தனமாக யாரும் பின்பற்றி விடவேண்டாம். ஒரு உதாரணமாக இவர்களை எடுத்துக் கொள்வதிலும் எந்த அர்த்தமும் இருக்கப்போவதில்லை. இப்போது நாம் கட்டுப்பாடுகள் ஒழுங்குவிதிகள் பற்றிய விஷயத்திற்கு வருவோம். இந்தக் கட்டுப்பாடுகள் தடைகள் போதாதென்று அரசாங்கம் பொது மக்களின் நெறிகளை பாதுகாப்பவர்கள் என்ற ரீதியில் தணிக்கைக்குழு எனும் ஒரு அமைப்பையும் ஏற்படுத்தியுள்ளது. நாங்கள் விரும்பியபடி ஒரு படத்தினை வெட்டவும் சிதைக்கவும் தேவையான தண்டனைச் சட்ட வரத்துகளையும் தங்களோடு இவர்கள் சேர்த்துக் கொண்டுள்ளார்கள். இதிலுள்ள சீமான்களும் சீமாட்டிகளும் மக்களை பாலுணர்வு, நிர்வாணம், ஆபாசம் மற்றும் வன்முறையிலிருந்து பாதுகாப்பார்கள் என்பதற்காக அமர்த்தப்பட்டுள்ளார்கள். பம்பாயிலிருந்து வரும் ஒது சராசரி திரைப்படத்தை ஒருவர் பொறுமையோடு உட்கார்ந்து பார்க்க நேரிட்டால் நிர்வாணம் பாலியல் காட்சிகள் வக்கிரங்களோடு மட்டுமின்றி பெண்ணின் கற்பு, கணவன் மேல் வைக்கக்கூடிய விசுவாசம் பக்தி குறித்து ஈடுபாட்டுடன் பேசப்படும் உரையாடல்களையெல்லாம் எடுத்துக் கொண்டால், தணிக்கைக் குழுவென்பது ஒரு மனதாகவே தோன்றும் காதலுக்குப் பின் குடும்ப அமைப்பில் வெளிப்படையாகவே வைத்துக் கொள்ளக்கூடிய உடலுறவான மிகக் கெட்ட நோக்கமுடைய ஒரு கருத்தைச் சொல்லும் காட்சியைவிட தேவையானதொன்றாகவே இருக்கின்றது. ஆனால் இந்த கெட்ட நோக்கமுடைய காட்சிகள் வெட்டப்படுவதில்லை. இதில் எந்த

தீவிரமான படங்களை

உருவாக்கும் இயக்குநர்கள்

அரசியல் ரீதியாக தாங்கள்

உருக்கொள்ள வேண்டுமென்று

கேட்கக்கூடிய சரியானநேரம்

வந்துவிட்டதாக

நான் நினைக்கிறேன்.

ஆபாசத்தையும் தணிக்கைக்குழுவினர் காணு வதில்லை. ஆனால் தெருவிலும் போலீஸ் நிலையங்களிலும் நடக்கும் போலீஸ் கொடுங் களைக் குறித்து ஒரு வார்த்தையை உதிர்த்துவிட்டால் கெஸ்ட்போ (நாஸி ரகசிய போலீஸ்) மாதிரி தணிக்கை குழுவினர் செயற்படுவர். இந்திய நாட்டின் ஒரு பகுதி யிலேயோ மற்ற இடங்களிலேயோ, போலீஸ் காரர்கள் பிரசன்னமாய் இருக்க, தொழிலாளர்கள் அழுக்குக் காலுடன் போராட்டத்தை காட்டிவிட்டால் அந்தக் காட்சி தணிக்கைக்குழுவால் அனுமதிக்கப்படாது. வஞ்சத்திலும் அன்பளிப்புகளிலும் ஒரு அமைச்சர் எப்படி முன்னேறினார் என்ற உண்மையை காட்டிவிட்டால் அது வெட்டப்படும். வர்க்கப் போராட்டம் பற்றிய உண்மையினை ஏதாவது ஒரு வடிவத்தில் காட்டினால் இந்த கெஸ்ட்போக்கள் அங்கும் இருப்பார்கள். இங்கிருக்கும் மிகவும் பரிசுத் தமான சீமான் சீமாட்டிகள் ஆபாசங்களை தணிக்கை செய்வதற்குதான் அமர்த்தப் பட்டிருக்கிறார்களென்று நம்பியது கொஞ்சம் கொஞ்சமாக பொய்த்துவிட்டது. அரசியல் வேறுபாடுகளின் தடங்களையும், கலகம் பற்றிய குறிப்பிடுதல்களையும் மற்றும் நாம் வாழும் அமைப்பினை சுட்டிக்காட்டப்படும் விதத்தில் காட்டப்படும் காட்சிகளை அடியோடு அழித் தொழிக்கத்தான் இவர்கள் அங்கிருக்கிறார்கள். ஒரு உதாரணத்திற்கு எடுத்துக்கொண்டால் இந்திரா காந்திக்கு எதிராக ஒவ்வொரு அமைச்சரும் சொல்லும் கருத்துகள் தினசரி செய்தியாக பத்திரிகைகளில் வருகிறது. ஒவ்வொரு பத்திரிகையும் அதைச் செய்தியாக போடுவதோடு ஆசிரியர் பகுதியாகவும் எழுதுகிறது, ஆனால் வங்காளத்திலுள்ள ஒரு இயக்குனர் இந்திரா காந்தியின் தற்போதைய பயங்கரவாத ஆட்சியையும், இடலரின்

மக்களுக்கு உண்மையாக

சேவை செய்யவேண்டுமென்று

தணிக்கை குழுவினர் விரும்பினால்

அவர்களுக்கு

சில ஆலோசனைகளை

சொல்ல விரும்புகிறேன்.

பெண்களை இழிவுபடுத்தும்

படங்களை அவர்கள்

தடைசெய்தல் வேண்டும்.

படத்தோடு இந்திராகாந்தியின் படத்தை ஒன்றுக்கு மேல் ஒன்று காட்டிய டாக்குமெண்டரி குறித்து தணிக்கை குழுவினர் ஆட்சேபம் தெரிவித்ததோடு அதை தடையும் செய்தனர். திரைப்பட இயக்குநர் என்ன சொல்ல விரும்புகிறாரோ அதற்கான உரிமையை கொடுக்க வேண்டுமென்ற விதத்தில், வங்காளத்தின் கம்யூனிஸ்டு அரசாங்கமும் சுதந்திரத்தில் நம்பிக்கை வைத்திருப்பவர்களும் இந்தப் பிரச்சினையை எடுத்துக்கொண்டு தணிக்கைக் குழுவினரிடம் போராடினர்.

மக்களுக்கு உண்மையாக சேவை செய்ய வேண்டுமென்று தணிக்கை குழுவினர் விரும்பினால் அவர்களுக்கு சில ஆலோசனைகளை சொல்ல விரும்புகிறேன். அபாயகரமானதும் கீழ்த்தரமானதுமான பிரச்சாரத்திலிருந்து மக்களை காப்பாற்றவேண்டுமென்றால் சமய சாயம் பூசிக்கொண்டு, உண்மையாக வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட மூடநம்பிக்கைகளை உயிர்ப்பிக்கும் ஜெய் சந்தோஷிமா போன்ற படங்களை உதாரணத்துக்கு தடை செய்ய வேண்டும். பெண்களை இழிவுபடுத்தும் படங்களை அவர்கள் தடைசெய்தல் வேண்டும். இந்த நாட்டிலுள்ள பல படங்கள் பெண்களை ஆண்களின் விளையாட்டு பொருட்களாகவோ கணவன்மார்களின் சந்தோஷத்தை பூர்த்தி செய்யக்கூடிய அடிமைகளாகவோதான் காட்டுகின்றனர். இந்தியாவின் உன்னதமான விஷயமான அடிமைத்தனமானது புகழப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. இந்த வகையான படங்களுக்கெதிராக கலகம் செய்துகொண்டு பெண்கள் எழுச்சி கொள்வதென்பது இந்த நேரத்தின் தேவையாகும். அறியாமையும்

இழிவையும் இந்த நாட்டு மக்களிடம் புகுத்தும் படங்களை பல வழிகளில் தணிக்கை குழு அணுக வேண்டியுள்ளது. இது கொடுமையான விஷயமாகும்.

தீவிரமான படங்களை உருவாக்கும் இயக்குநர்கள் அரசியல் ரீதியாக தாங்கள் உருக்கொள்ள வேண்டுமென்று கேட்கக்கூடிய சரியானநேரம் வந்துவிட்டதாக நான் நினைக்கிறேன். இதற்காக உலகளாவிய பிரபலங்களின் பலத்தை நோக்கி எல்லோரும் சேர்ந்து அணிவகுத்துச் செல்ல வேண்டுமென்று நான் சொல்லவில்லை. பாராட்டப்படக்கூடிய சில விதிவிலக்குகளைத் தவிர நமது திரைப்படங்கள் பல வருந்தத்தக்க அளவில் குறைந்தளவிலான அரசியல் கூற்றுகளைக் கொண்டே அமைகின்றன. இந்த புகழ்ச்சிக்குரிய விதிவிலக்கு மிரிணாள் சென் ஆவார். கோஸ்ட் ரிகாவின் 2 எனும் படத்தில் காட்டப்பட்ட ஒரு காலத்தைத்தான் நமது நாடு அனுபவித்துக் கொண்டிருந்தாலும் நமது நாட்டு படங்களில் அரசியல் கருத்துகள் மிக ஜாக்கிரதையாக தவிர்க்கப்படுகின்றன. அரசியல் ரீதியாக தன்னை இனங்காண முடியாமலிருக்கும் ஒரு இயக்குநர் அந்த படத்தை எடுக்காமலிருப்பதற்கான எல்லா உரிமையும் அவருக்கு உண்டு. அது அவருடைய சுதந்திரம். ஆனால் இந்தக் காரணங்களெல்லாம் இல்லாமல் வேறு காரணங்கள் அவர்களைப் பின்வாங்கச் செய்யின் அந்த காரணங்கள் என்னவாக இருக்குமென்ற கேள்வியை நாம் நன்றாக யோசித்துப் பார்க்க வேண்டும். பசி கலவரங்கள், மனிதர்களின் சீரழிவே நாட்டின் தினசரியதார்த்தமாக இருக்கும்போது இதையெல்லாம் சொல்வதற்கு பயமும் கோழைத்தனமும் சந்தர்ப்பவாதமுமே தடையாக இருக்குமானால் அவரை நாம் கலைஞன் என்று அழைக்கவே தேவையில்லை. நம்மைச் சுற்றி மிருகத்தனமான வாழ்க்கையை பார்த்துவிட்டு கோபத்தாலும் வெறுப்பாலும் இவர்கள் பொங்கி எழாததை நினைத்துக்கூடப் பார்க்கமுடியவில்லை, பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே கோபப்படுவதற்கான நேரம் வந்துவிட்டாலும் சினிமாவிலுள்ள ஆக்க ரீதியான கலைஞர்கள் மன்னிக்க முடியாத அளவிற்கு பயந்தாங்கொள்ளிகளாக இருந்ததால் நம் நாட்டை ஒரு பெரும் சிறைச்சாலையாக மாற்றிய அத்திட்டத்தை எதிர்கொள்ள முடியாமல் போய்விட்டனர். இவ்வளவுதான் நான் இங்கு சொல்ல விரும்பியவை. மற்றவற்றை என்னைவிட சிறப்பாக சொல்லக் கூடியவர்களிடம் விட்டுவிடுகிறேன்.

தமிழில் : தி. ரஞ்சித்

பதிவுகள்

திரைப்பட நடிகர் : இயக்குநரின் பார்வையில்

மைக்கலஞ்சலோ அந்தோனியோனி

ஒரு திரைப்பட நடிகர் புரிந்து கொண்டான் நடிக்க வேண்டும் என்ற அவசியமில்லை; நடித்தாலே போதுமானது. நடிக்க வேண்டுமென்றால் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமே என ஒருவர் எண்ணலாம். அது அவ்வாறல்ல. அப்படியிருப்பின், அறிவுக் கூர்மையுள்ள நடிகர், சிறந்த நடிகராகவும் ஆகி விடுவார். உண்மை இதற்கு நேர்மாறாகவே உள்ளது.

ஒரு நடிகர் அறிவுக் கூர்மையுள்ளவராக இருப்பாரேயானால், திறமையான நடிகராக அவருக்கு மும்மடங்கு உழைப்பு அவசியமாகிறது. அவர் தனது புரிந்து கொள்ளுதலை ஆழமாக்க விரும்புவார். அதனால் பல விஷயங்களை தனது கருத்தில் கொண்டு கூர்ந்தறிவார். இவ்வாறு செய்கையில் அவருக்கு உரிமையில்லாத காரியங்களில் தலையிட்டு, உண்மையில் அவருக்கு அவரே தடையாகிறார்.

ஒரு நடிகர், ஒரு கதாபாத்திரத்தை ஏற்று நடிக்கும் போது, தன்னுடைய இயல்பான குணத்திலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டவராகவும், கதாபாத்திரத்தின் தன்மை ஒன்றினையே எதிரொளிப்பவராகவும் விளங்குகிறார். ஒரு நடிகர், படப்பிடிப்புக்கு வரும்பொழுது எவ்வித மன தாக்கத்திற்கும் உள்ளாகாமல், தெளிவாக வருதல் வேண்டும். அவ்வாறின்றி மனதில் எந்த உணர்வுடன் வருகிறாரோ, அவ்வுணர்வையே அவர் தன் நடிப்பில் வெளிக் கொணருவார்.

ஒரு திரைப்பட நடிகர் உளவியல் அடிப்படையில் நடித்தல் இயலாது. கற்பனை அடிப்படையில் தான் நடிக்க வேண்டும். அக்கற்பனையான நிலையினைக் கூட அவர் உடனே எட்டும் மனப்பக்குவம் பெற்றிருத்தல் அவசியம். அந்நிலைக்கு எந்தவிதமான இடைநிலைகளோ, பிறவற்றை சார்ந்து நிற்கும் தன்மையோ இருக்கக் கூடாது.

ஒரு நடிகரும், இயக்குநரும் இணைந்து பணிபுரிந்தாலும், உண்மையில் ஒருமித்த நிலையில் இருப்பார்கள் என்று சொல்ல முடியாது. இருவரும், இரு மாறுபட்ட நிலையில் பணியாற்றுவார்கள். இயக்குநர், படத்தில் இடம் பெறும் அனைத்து கதாபாத்திரங்களைப் பற்றியும், பொதுவான விளக்கம் தரவே கடமைப்பட்டுள்ளார். விளக்கமாக நடிகர் களுக்கு தெரிவிக்க வேண்டியதில்லை. அவ்வாறு விளக்குவது ஆபத்தானதும் கூட. இயக்குநரும், நடிகரும் சில வேளைகளில் எதிர்கருத்து

கொள்ளுதல் அவசியமாகிறது. மேலும் இயக்குநர் தான் வெளிப்படுத்த நினைக்கும் எண்ணங்களுக்கு எக்காரணத்தைக் கொண்டும் சமாதானம் செய்து கொள்ளுதல் ஆகாது. நடிகர் என்பவர், இயக்குநரின் கோட்டையில் உள்ள ஒரு டிரோஜான் குதிரையினைப் போன்றவர்.

இயக்குநர் என்றமுறையில் நான் ஒரு மறை முகமான வழிமுறை வாயிலாக நல்ல பலனைப் பெற விரும்புகிறேன். அதாவது ஒவ்வொரு நடிகரிடமும் அவருக்கு தெரியாமலேயே அமைந்துள்ள நடிப்புத் திறமையினை ஆய்ந்து அறிந்து, அவரின் அறிவுக்கு சவாலாக அமையா வண்ணம், அவரின் இயல்பான பிறவிக் குணத்தினை தூண்டி, எந்த விஷயத்திற்கும் சமாதானம் செய்து கொள்ளாமல், அவரது திறமையை ஒளிர்ச் செய்யவேண்டும். ஒவ்வொரு இயக்குநரும், நடிகரின் திறமைக்கேற்ப மறைமுக வழிகள் வாயிலாக பெறவிரும்பும் நடிப்பினை வெளிக்கொணர வேண்டும். இயக்குநர், நடிகரிடம் எந்தவித நடிப்பினை கேட்க வேண்டும் என்றும், கிடைப்பதில் தேவையானது, தேவையற்றது எவையெவை என்பதனை பிரித்துணர்ந்து அறியும் தன்மையினையும் பெறுதல் மிக அவசியம்.

ஒரு இயக்குநரின் முதன்மையான தன்மை எந்த செயலையும் உற்று நோக்குதல் ஆகும். இந்தச் செயல்தான் நடிகர்களை நன்கு பயன்படுத்தி நிர்வகிக்கும் திறமையினைத் தரும் விலைமதிப்பற்ற கலையாகும். இயக்குநரின் எண்ண வெளிப்பாட்டிற்கும், சித்தரிப்புக்கும் நடிக்கே முக்கியமான கருவி. ஒரு நடிகரின் பாவனை அல்லது சைகையில் ஏற்படும் மாற்றம், கதாபாத்திரத்தின் சித்தரிப்பிலேயே மாற்றத்தினை ஏற்படுத்தும். ஒரு நடிகரால் சுருக்கமாக பேசப்படும் ஒரு சொற்றொடரின் பொருள் அவர் காட்டும் முகபாவனையால் வித்தியாசப்படலாம். நடிகருக்கு மேல்நோக்கி காமிரா வைக்கப்பட்டிருக்கும்போது, அவர் பேசும் சொற்றொடர் தரும் பொருள், காமிரா அவருக்கு கீழ்நோக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கும் போது பொருள் மாறலாம்.

மேற்சொன்ன சில எளிமையான உற்று நோக்குதல்களினால், இயக்குநர், அதாவது எடுக்கப்படும் காட்சியினை தீர்மானிப்பவர்தான், காட்சியில் பங்கேற்கும் நடிகர்களின் பாவனை, சைகை மற்றும் இயக்கம் பற்றி முடிவு எடுக்க உரிமை உள்ளவர். படத்தின் உரையா

டல்களின் போது காணும் குரல் ஏற்றத் தாழ்வுகளுக்கும் இக்கொள்கை பொருந்தும். 'குரல் ஒலி' என்ற சப்தம் மற்ற சப்தங்களுடன் நெருங்கிய உறவு கொண்டது. படத்தில் இயக்குநருக்குதான் குரல் ஒலி, மற்ற சப்தங்களுடன் படத்தில் ஒருமித்து வருகிறதா, வித்தியாசப்படுகிறதா என்பதை அறியும் வாய்ப்பு அதிகம்.

ஒரு நடிகரின் நடப்பில் தவறு இருந்தால்கூட அவரின் நடப்பினை நன்கு கவனித்தல் அவசியம். பொதுவாக நடக்கும் போது படத்தில் அவர் எங்கெங்கு நடப்பில் தவறு செய்ய வாய்ப்புள்ளது என்பதனை முன் கூட்டியே இயக்குநர் ஊகிக்கலாம். ஏனென்றால் தன்னிச்சையான நடப்பில் தவறு செய்தல் என்பது நடிகர்களுக்கு இயல்பான ஒன்றாகும்.

ஒரு காட்சியையோ, உரையாடல்கள் பற்றியோ விளக்கும் போது அனைத்து நடிகர்களையும் ஒரே கண்ணோட்டத்தில் இயக்குநர் பார்க்க வேண்டும். ஆனாலும், மாறாக ஒவ்வொரு நடிகருக்கும் ஒவ்வொரு தனி நடப்பு முறை தேவைப்படுகிறது. இதனால் நடிகர்களுக்குேற்ப பலவகையான நடப்பு முறைகளை கண்டுபிடிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது. ஒரு படத்தில் இயக்குநர், அப்படத்தில் நடிகர் நடப்பில் செய்யும் தவறுகளை அவர் அறியாமலேயே மாற்றி, சிறிது சிறிதாக அவரை சரியான நடப்புப் பாதையில் செலுத்த வேண்டும்.

இந்த முறை நம்பத்தகாத ஒன்றாக தோன்றலாம். ஆனால் இந்த வழி ஒன்றே தொழில்முறை நடிகர் அல்லாத நடிகர்களிடமிருந்து, சிறந்த நடப்பினைப் பெற உதவும்

வழியாகும். நியோ ரியலிசம் இந்த வழியினை நமக்கு கற்பிக்கிறது. இது தொழில்முறை நடிகர்கள், சில வேளைகளில் பெரிய நடிகர்களுக்கும்கூட உகந்த வழியாகப்படுகிறது.

நான் என்னையே கேட்டுக் கொள்கிறேன். உண்மையில் சிறந்த நடிகர் என்பவர் உண்டா? நிறைய சிந்திக்கும் நடிகர், சிறந்த நடிகராகும் ஆசைக்கு ஆட்படுகிறார். இது அவரின் நடப்பின் உண்மை நிலையினையே நீக்கக்கூடிய ஆபத்து கொண்ட தடைக்கல்லாகும். எனக்கு இரண்டு கால்கள் உள்ளனவா என்பதைப் பற்றி நான் சிந்திக்க மாட்டேன். ஏனென்றால் எனக்கு இரண்டு கால்கள் நிச்சயம் இருக்கும். ஒரு நடிகர் சில விஷயங்களை புரிந்து கொள்ள சிந்திக்கிறார். அவ்வாறு சிந்திப்பதினால் அடக்கம் என்பது அவருக்கு கடினமான ஒன்றாகிறது. அடக்கம் என்ற ஒன்றுதான் உண்மையினை அடைவதற்கான வழிவகை.

சிலவேளைகளில் நடிகர் தனது புத்திக் கூர்மையால், இயற்கையாக தனக்கு அமைந்துள்ள தடைக் கற்களை தகர்த்தெறிந்து, சரியான பாதையில் தன்னைத்தானே வழிநடத்தி செல்வார். அதாவது அவர் தனது அறிவினை மேற்குறிப்பிட்ட பகுதியில் நான் சொன்ன வழிகளில் செலுத்தி பயன்பெறுவார். இவ்வாறு நிகழும்போது நடிகர், இயக்குநருக்குரிய தன்மைகளை பெறுகிறார்.

தமிழில் : எம். பாலசுப்பிரமணியன்

with best compliments from



JKM Leathers

(MANUFACTURERS & EXPORTERS OF HI QUALITY LEATHER GARMENTS)

94, 11 Cross Street, Aspiran Garden, Kilpauk,
Madras - 600 010, India ☎ 614837
Telefax : 91-44-618413/94 44 44 Attn:JKM Leather

ஹாலிவுட்டுக்கு வயது நூறு

அமெரிக்கப் படங்களில் அமெரிக்கத் தன்மை என்பது என்ன? இதற்கு அது உலகெங்கும் பரப்பியிருக்கும் கோடிக்கணக்கான பிம்பங்களைக் கொண்டே சொல்லமுடியும். மேற்கத்திய சதாநாயகன் நல்லெண்ணத்துடன் துப்பாக்கியைத் தூக்குவான், மழையில் நனைந்து கொண்டே ஆடிப்பாடுவான், வீரனின் உடையை அணிந்து கொண்டு நம்பிக்கையின் பாதையில் அடியெடுத்து வைப்பான்; ஒரு பெரும் பணக்காரன் தன் சொத்துகளின் நடுவிலேயே இறந்துபோவான், கடைசியாய் சில வார்த்தைகளை உதிர்த்தபடி.

இப்படி சொல்லிக்கொண்டே போகலாம். எல்லோருமே சொல்லலாம். தொடர்ந்து படம் பார்த்துக் கொண்டிருப்பவர்களுக்கு, அமெரிக்கப் படம் பற்றிய சரித்திர ரீதியான ஒரு பிம்பத்தைக் கொடுக்கமுடியும். இதுதான் அமெரிக்கக் குணத்தைப் பிரதிபலிப்பதாகக் கூறவும் முடியும். ஒரு நூற்றாண்டாகத் தொடர்ந்த தயாரிப்பு நடப்பதால், இந்த விஷயங்கள் மிகப் பெரிதாக வளர்ந்துள்ளது.

என்னதான் முயற்சி செய்தாலும் அதனை ஒரே கருத்தாகச் சொல்லிவிட முடியாது. படங்கள் உள்ளார்ந்த வகையில் நம்மிடம் வேலை செய்கின்றன. எனக்கு கிளிண்ட் ஈஸ்ட்வுட்டைப் பிடிக்க, உங்களுக்கு மெல் கிப்ஸன்னைப் பிடிக்குமென்றால், நம்முடைய அமெரிக்கப் படம் பற்றிய எண்ணங்கள் மாறுபடவே செய்யும். சரித்திர ரீதியாக எனக்கு பிடித்த இயக்குநர் ஹோவார்ட் ஹாக்ஸ், உங்களுக்குப் பிடித்தவர் ஃபிரேங்க் காப்ரா என்றால், என்ன இணைந்த முடிவுக்கு நாம் வருவோம்? அதைவிட மோசம், எனக்கு ஆல்பிரட் ஹிச்ச்காக்கையும், உங்களுக்கு எர்னஸ்ட் லுபிட்சையும் பிடிக்குமென்றால்? ஆனால் இவர்களின் புகழ் பெற்ற படங்கள் அமெரிக்காவில் தயாரிக்கப் பட்டாலும் முன்னவர் ஆங்கிலேயர் என்றோ, பின்னவர் ஜெர்மானியர் என்றோ நாம் நினைப்பதில்லை. அவர்களின் பெரும்பாலான அமெரிக்கப் படங்கள் வெளிநாடுகளில் எடுக்கப்பட்டதைப் போன்று, காமிராவுக்கு முன்னும் பின்னும் அவர்கள் பயன்படுத்திக்



கொண்டவர்கள் அமெரிக்கப் பிரஜைகளானாலும், அவர்களின் தகுதிகள் வெளிநாட்டிடமிருந்தே கற்கப்பட்டது.

என்ன ஒரு குழப்பம்! நல்லவிதமாக துவங்கிய கேள்வி, விடுவிக்க முடியாத புதிராகி விட்டது. படங்களைப் பற்றி தீவிரமாக கவனம் செலுத்துபவர்களுக்கு இது அவமானமாகப் படலாம். ஆனால் வேற்று நாட்டில் போய் எடுக்கப்படும் படங்களில் எப்படி ஒரு நாட்டின் அனுபவம், அதன் இயற்கை, கலாச்சாரம், ஆன்மீக சூழ்நிலைகள் வெளிப்படும்? பொதுவாக, ஆயிரம் விதிவிலக்குகள் இருந்தாலும், அமெரிக்கப் படங்கள் அவ்வளவாக தனிப்பட்ட அளவில் உள்ளார்ந்து தொடுவதில்லை, ஐரோப்பியப் படங்களைப் போல். ஐரோப்பியப் படங்கள் குணங்களை உரையாடல்களைவிட செயல்களிலேயே வெளிப்படுத்தி விடுகின்றன. அமெரிக்கப் படங்களில், தங்கள் கதைகளைச் சொல்ல அவர்கள் தாராளமாக செட்டுகள், அலங்காரங்கள் மற்றும் விலையுயர்ந்த தொழில்நுட்பத்தையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். இந்த முறை எப்போதும் இருப்பதோடு, உலகிற்கு அப்படங்கள் அழகாக மட்டுமே இருக்கும் என்ற தோற்றம் உருவாக்கப்படுகிறது. என்னதான் அவர்கள் நேர்மையாகவும், பணிவாகவும் இருப்பதாகக் காட்டினாலும், அவர்களின் முதன்மைப் பணியதார்த்தத்தை கற்பனைகளில் குளிப்பாட்டிக் காட்டுவதே. உணர்வு ரீதியாகவும், பொருளாதார ரீதியாகவும் அவர்களின்

அதீதத்தன்மை, படத்தின் கதை உணர்ச்சி பூர்வமானதா, நகைச்சுவையானதா, நாடகத்தன்மை வாய்ந்ததா, பழைய நினைவுகளா, அல்லது சமூகப் பொறுப்புள்ளதா என்பதைப் பொறுத்தது. இதற்கு எந்த நிறுவனம் படம் எடுக்கிறது என்பதோ, யார் இயக்குநர் என்பதோ, எந்த வருடத்தில் தயாரிக்கப்பட்டது என்பதோ கூட முக்கியமில்லை.

இந்தப் பொதுமைப்படுத்தல் மற்றொரு முக்கிய விஷயத்தை முன்வைக்கிறது. அமெரிக்கப் படங்களில் ஒவ்வொரு வருடமும், ஒவ்வொரு பத்தாண்டும் ஒரே மாதிரியாக உள்ளவாறு படங்களின் தயாரிப்பில் என்னவோ ஒரு தொடர்ச்சி பின்பற்றப்படுவது தெரிய வருகிறது. தொழில் விழுந்தாலும், எழுந்தாலும், காலவெள்ளத்தில் வெகுஜன ரசனை மாறினாலும், இரண்டு விஷயங்கள் தொடர்கின்றன. ஒன்று அந்தத் தொழில். இரண்டு, யதார்த்தம் பற்றிய கற்பனையான அதன் வெளிப்பாடு.

'தொழில்' என்ற வார்த்தை முக்கியமானது. ஏனெனில் தங்களின் கூட்டான வேலையிடத்தை மிகவும் முக்கியமான இடங்களில் குறிப்பிட வேண்டியபோது, அமெரிக்கத் திரைத்துறையினர் இந்த வார்த்தையையே பெரிதும் பயன்படுத்த விரும்புகின்றனர். இதை அவர்கள் செய்யக் காரணம், அமெரிக்காவில் திரைப்படங்கள் மிகவும் பெரியவை, ஆழமாய் ஊடுருவியிருப்பவை, மேலும் சாதாரண 'வியாபாரம்' என்பதைவிட சமூக ரீதியாக அதிக



பாதிப்புகளுடையவை. ஆனால், அவர்கள் அறியாமலேயே அந்த வார்த்தை, அவர்கள் நிறுவனத்தின் தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்துகிறது. திரைப்படங்களுக்குத் தேவையான அடிப்படை வசதிகள் கிடைத்து விட்டால், அது வியாபார ரீதியான கணக்குகளில்லாது, கலையில் ஈடுபடாது. அப்படி ஈடுபட்டால், அது தொழிலாகவே இருக்கவேண்டியதில்லை.

1896 ஏப்ரல் 23 ஆம் தேதியன்று நியூயார்க் ஹெரால்ட் சதுக்கத்தில் இருக்கும் கோஸ்டர் மற்றும் ப்ய்அல்ஸ் இசைக்கூடத்தில்தான் முதன்முதலில் அமெரிக்காவில் திரைப்படங்கள் காட்டப்பட்டன. திரையிடப்பட்ட நேரம் முக்கியமானது. அது கண்டுபிடிப்புகளும், தொழில்மயமாக்கலும் இணைந்திருந்த நேரம். அதற்கு பின் அரைநூற்றாண்டில் நாட்டின் வியாபார கலாச்சாரத்தையே இது மாற்றி விட்டது. இந்தக் காலத்தின் பொருள்களான தந்தி, தொலைபேசி, தட்டச்சுப்பொறி, லைனோடைப், அச்ச இயந்திரம், பொது இடங்களான மின்சார விளக்கு, பவுண்டன் பேனா, கிராமங்களுக்கு தபால் வசதி மற்றும் ஜார்ஜ் ஈஸ்ட்மேனின் செல்லுவாய்ட் புகைப்படச் சுருள் (திரைப்படங்களுக்கு இந்தக் கடைசி விஷயம் முக்கியமானதாக இருந்தது) போன்றவை அடிப்படையாய் செய்தித் தொடர்பில் பங்காற்றின. ஒவ்வொன்றும் செய்திகளை வேகமாகப் பரப்பியதோடு, விரிவாகவும் பரப்பின. ஒவ்வொன்றும் பெரிய தொழில் நிறுவனங்கள் உருவாக அடிப்

படையாய் இருந்ததோடு, அவை உற்பத்தி செய்யப்பட்டு மக்களிடம் விற்பனைக்கும் வந்தன. திரைப்படங்களின் ஆரம்பகால தயாரிப்பாளர்கள், தாங்களும் தொழில் நிறுவனம் நடத்துவதாகவே எண்ணினர். இந்த அடிப்படை, அவர்களுக்கு இது நல்லதாய் சின்ன ஒரு தொழில் மட்டுமல்ல, அதிசமயமானதும், கவர்ச்சியானதுமான தொழிலும்கூட.

ஆமாம் கவர்ச்சிதான். அப்போது அமெரிக்காவின் மிகப் பெரிய கதாநாயகர்கள் தொழிலதிபர்களும், பைனான்சியர்களும் தான். இவர்கள்தான் போட்டியிடத் துணிந்தவர்கள். இவர்களின் கூட்டுதான் அமெரிக்காவை உலக வல்லரசாக ஆக்கியது, மேலும் உள்ளூரில் வாழ்க்கையின் தரத்தையே மாற்றியது. இவர்களுக்கும், இவர்களின் செல்வத்திற்கும் மந்திர சக்தி இருப்பதாகச் கருதப்பட்டது. நாட்டின் சுபிட்சக் கனவுகளே இவர்களைச் சுற்றிதான் இருந்தது.

கற்பனையுலகில் பெரிதும் விரும்பப்பட்ட, கதாநாயகர் தாமஸ் ஆல்வா எடிசன். இவர் மின்சார விளக்கையும், உருவாக்கியவர். இவர்தான் திரைப்படங்களுக்கும் முன்னோடி. இதன் தொழில்நுட்பத்தை உருவாக்க தனிப்பட்ட அளவில் இவர் குறைவாகவே ஈடுபட்டார். இவரின் பணியாளர்களே தொழில்நுட்ப விருத்திக்கு கஷ்டங்கள் பட்டார்கள். இவர் தன்னுடைய பெருமையை அரை டஜன் பிறநாட்டு கண்டு பிடிப்பாளர்களோடு பகிர்ந்துகொள்ள வேண்டும்.



ஏனெனில் அப்போது படங்களை அசைய வைக்கவேண்டும் என்ற கனவில் இவர்கள் எல்லோரும் ஈடுபட்டிருந்ததோடு, அதற்கான வழிகளையும் கண்டு பிடித்திருந்தனர். ஆனால் அவரின் நிறுவனம் ஆரம்பகால காமிரா மற்றும் பிரொஜக்டர்களை தங்கள் உரிமையாக மட்டுமே வைத்திருந்தது. எடிசன் இது தனக்கு மற்றொரு அதிர்ஷ்டம் வருவதற்கான அடிப்படை என எண்ணியிருந்தார். தன்னுடைய கருவியை உபயோகிக்க அவர் கட்டுப்பாடு விதித்ததுடன், அதன் வழியாய் நகர்ந்து போன ஒவ்வொரு மீட்டர் பிலிம் சுருளுக்கும் ராயல்டி பெற்றார். மேலும் அவரின் உரிமையில் தலையிட்டவர்களைத் தண்டிக்கவும் செய்தார்.

ஆனால் இந்தத் திட்டம் திரைப்பட வியாபாரச் சந்தையைத் தவறாகப் புரிந்திருந்தது. படச்சுருள்கள் இரும்போ, விளக்கு பல்போ அல்ல. அழகியல் ரீதியாகவும், அற மதிப்பீடுகள் ரீதியாகவும் படங்கள் அப்போது எதுவும் கொண்டிருக்கவில்லை. இவைகளை தொடர்ந்து எண்ணற்றமுறை திரும்பத்திரும்ப காட்டுவது, தொடர்ந்து வெற்றியைத் தராது. சிறிது காலத்திற்கு எடிசன், அவர் நண்பர்கள், எதிரிகள் போன்றோர் தயாரித்த சிறுபடங்கள் - பெரும்பாலும் இயற்கைக் காட்சிகள், பொது நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்புகள் - பொதுமக்களின் ஆர்வத்திற்கு பொருளானதோடு, லாபமும் சம்பாதிக்க ஏதுவானது. பொதுச் சந்தையில் கற்பனையான ஸ்திரத்தன்மையை அடைந்திருந்தாலும்,

தொழிற்சாலைத் தேவையான வேகமான, கவனிக்கும்படியான, தொடர்ந்த வளர்ச்சியை அவர்கள் கவனத்தில் கொள்ளவில்லை. படத்தின் உள்ளடக்கம் பற்றி எடிசன் குழுவினர் அவ்வளவாய் கவனம் செலுத்தவில்லை. இது அவர்களின் போற்றுதலுக்குரிய ஸ்திரத்தன்மை மையே கேள்விக்குள்ளாக்கியது. ஏனெனில் நகரும் படங்களைப் பற்றி இருந்த புதுமை மக்களிடம் விலகியவுடன், பார்வையாளர்கள் குறையத் துவங்கினர். அவர்களுக்கு தொடர்ந்து யதார்த்தம் மட்டுமே தேவையாயிருக்கவில்லை, மாறாக அதிலிருந்து தப்பிக்கவே அவர்கள் விரும்பினர். தொடர்ந்த பார்வையாளர்களுக்கு, படங்கள் கற்பனையை உருவாக்கத் தவறியதால், தொழில்மயமாக்கல் பற்றி அவர்களிடமிருந்த கற்பனைகளே கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட துவங்கியது.

எட்வின் போர்டரின் 'தி கிரேட் டிரெயின் ராபரி' (The Great Train Robbery, 1903) படத்திற்குப்பின் மக்களின் தேவைக்கேற்ப சிறு கதைப் படங்கள் உருவாகத் துவங்கியது. எடிசன் நிறுவனத்திற்கு வெளியிலிருந்த தனிப்பட்ட நிறுவனங்கள் கதை சொல்லி முறையைப் பின்பற்றின. இவர்கள் போட்டியின் மூலம் கிடைக்கும் அனைத்து வழிகளுக்கும் தயாராக இருந்தனர். போர்டரின் பெரும்பாலான பத்து நிமிடப் படங்கள் அன்றாட மக்கள் மற்றும் அவர்களின் சூழ்நிலைகளைச் சாதாரணமாகக் கதை சொல்வது போல் சொல்லின. 1908க்கு பிறகு தான் திரைப்படங்களின் மிகப்பெரும் சக்தி



உணரப்பட்டது. உணர வைத்தவர் டி.டபிள்யூ. கிரிபித். இவர் ஒரு வெற்றி பெறாத மேடை நாடக நடிகர் மற்றும் நாடகாசிரியர். இவர் நியூயார்க்கின் பையோகிராப் ஸ்டூடியோவில் தன் படங்களை இயக்கத் துவங்கினார்.

அதுவரை திரைப்படங்களை, கலைஞனைத் தேடிக் கொண்டிருந்த கலை என்று கூறுவோமானால், பையோகிராப்புக்கு கிரிபித் வந்தபின், அவர் கலையைத் தேடும் கலைஞராக இருந்தார். மேடை நாடகங்களில் தன்னை உறுதிப்படுத்திக்கொள்ள முடியாததின் வலி அவரை குறிக்கோளுடையவராகவும், மிகுந்த சக்தியுடையவராகவும் மாற்றியது. முழுதாக உருவாகாமல் இருந்த இந்த ஊடகத்தைக் கைக்கொண்டு, உருவாக்கம் செய்ய முடியும் என கிரிபித் எண்ணினார். ஏற்கனவே உருவாகியிருந்த ஒரு துறையினுள் தன் விருப்பம் மற்றும் அறிவை நிறுவமுடியாததின் விளைவு இது. அவரை நிராகரித்திருந்த வெகுஜன நாடகங்களின் மதிப்பீடுகளில் அவர் முழுமையாகக் கட்டுண்டிருந்தார். எல்லோரும் விரும்பியது போல், மிகப்பெரும் காதல் செயல்களை நாடகத்தன்மையோடு, அற்புதமாக மேடையேற்றப்படுவதை அவரும் விரும்பினார். அதன் வழக்கங்கள் அனைத்தையும் - பல்லடுக்கு கதை, ஏராளமான பாத்திரங்கள், கம்பீரமான, கவர்ச்சிகரமான செட்டுகள், குற்றமற்ற நன்மை மற்றும் உறுதியான தீமையின் எதிர்பாராத மோதல்கள் - அனைத்தையும் ஏற்றார். திரைப்படங்களில் அப்போது முழுஅளவிலான கற்பனாச் காட்சிகள்

தேவையாயிருந்தது. முக்கியமானது என்ன வெனில், யாரும் அறியாத ஒன்றை அவர் அறிந்திருந்தார். அதாவது, இந்த விதமான விஷயங்களைச் சொல்ல மேடையைவிட திரைப்படங்களே மிகச் சரியானவை என அவர் உணர்ந்தார். மேடையில் கஷ்டப்பட்டு செய்த விஷயங்களை காமிராவினால் சுலபமாகச் செய்ய முடிந்தது. மேலும், திரைப்படங்கள் உலகெங்கும் மனிதனும், இயற்கையும் உருவாக்கியுள்ள விஷயங்களை சுதந்திரமாக எடுத்துக் கொள்ளமுடியும். அவைகளைப் போன்ற விரிவான செட்டுகளை மேடையில் உருவாக்க வேண்டிய தேவை இங்கில்லை. அப்போது திரைப்படங்களில் ஒலி இல்லையென்றாலும், கிரிபித் பையோ கிராப்பில், ஆறு வருடங்களாக தயாரித்த 400 படங்கள் மூலமாக, க்ளோஸ்-அப் என்ற முறையை நன்கு செழுமைப்படுத்தியிருந்தார். மேடையில் இல்லாத ஒரு நெருக்கத்தை, பார்வையாளர்களிடம் இந்த க்ளோஸ்-அப் மன ரீதியாக உருவாக்கியிருந்தது. கிரிபித் சொல்வது போன்று, அவரால் “எண்ணத்தைப் படம் பிடிக்க முடியும்.” நீளமான நாடக வசனங்களை விட, மனதின் எண்ணங்களைக் காட்ட இதுவே சரியாக இருந்தது.

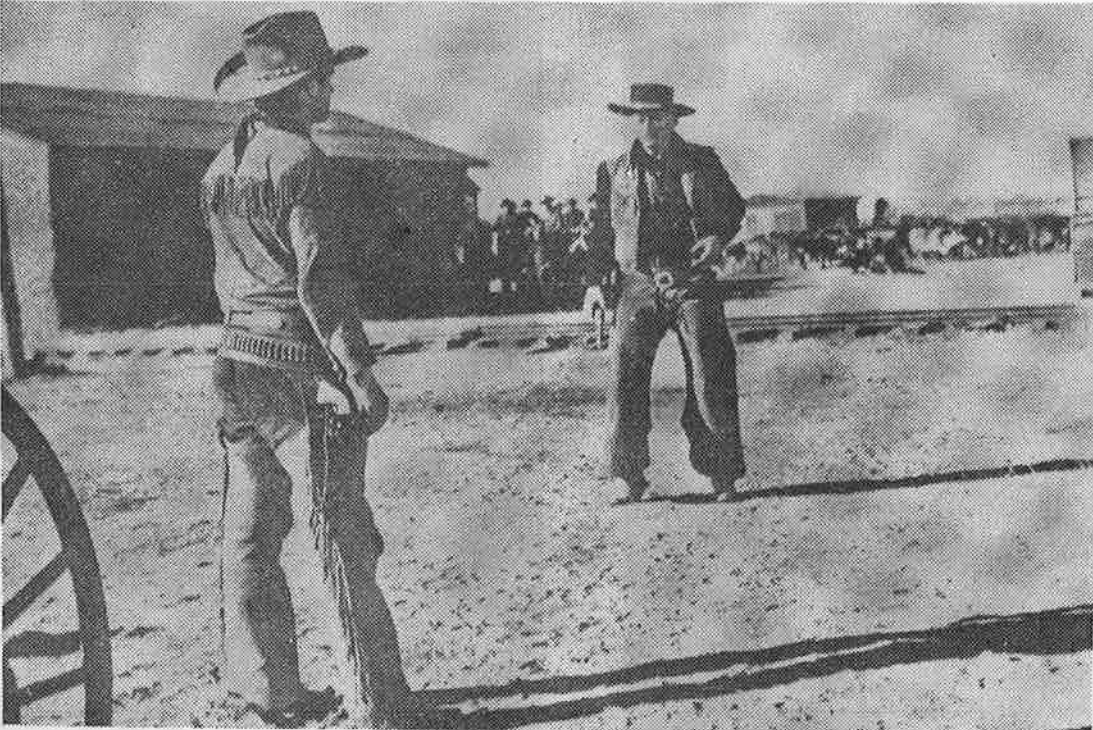
இவையனைத்தும் ஒரே இரவில் நடந்துவிடவில்லை. கிரிபித்தின் பல ஆரம்ப காலத்துப் படங்கள் - யதார்த்த வாழ்வின் சில துண்டுகளை படம்பிடித்தது - விதத்திலும் முறையிலும் சாதாரணமாகவே இருந்தன. ஆனால் இந்த வருடங்களில் அவர்



நேரடியாகவும், உதாரணங்கள் மூலமாகவும், ஒரு புதிய தலைமுறை இயக்குநர்களுக்கு பயிற்சி அளித்துக் கொண்டிருந்தார். அதேபோல் படங்கள் பற்றி மக்களின் எதிர்பார்ப்பென்ன என்பதையும் விவரித்துக் கொண்டிருந்தார். அவர் சுயமாக தீவிரமாக முயற்சித்தப் படங்களோடு, அமெரிக்கப் படங்களின் பாதிப்பிலும் தொடர்ந்து படங்கள் தயாரித்தார். பையோகிராப் ஸ்டூடியோவை விட்டு விலகி திபர்த் ஆப் எ நேஷன் (1915), இன்டாலரன்ஸ் (1916) போன்ற சிறந்தப் படங்களை எடுப்பதற்குள்ளாகவே அவர், தனக்குப்பிடித்த தொழில்நுட்பத்திற்கும், கற்பனாம்சம் உள்ள உள்ளடக்கத்திற்குமான உறவை உறுதிப்படுத்தியிருந்தார். அமெரிக்காவிலும், இவ்வித உறவுகளே உடைக்கமுடியாததாய் இருந்தது. இதற்குபின், கிரிபித் வகையான படமெடுத்தல், ஒளியமைப்பு, எட்டிங் போன்றவைகளுக்கு மாற்றானவைகள் வெளிநாட்டிலிருந்து இறக்குமதி செய்து கொள்ளப்பட வேண்டிய தேவை உருவானது. அதேபோல், வெகுஜன நாவல்களும், நாடகங்களும் அமெரிக்க திரைப்படங்களுக்கான ஆதாரவளமானது. பிற நாடுகள் செய்தாற்போல் திரைக்கொள்கை தனிப்பட்ட கதைகள் உருவாக்கப்படவில்லை. திரைப்படக் கல்லூரி மாணவர்களான ஜார்ஜ் லாகாஸ், ஸ்டீவன் ஸ்பீல்பர்க், மார்டின் போன்றவர்கள் வந்தபிறகுதான் இதில் கொஞ்சம் மாற்றம் ஏற்படத் துவங்கியது. இவர்கள் எல்லாம் திரைப்படத் தொழிலை, பிற

கலைகளிலிருந்து வந்து கற்றவர்கள். ஆனால், ஆச்சரியமான விஷயமென்னவென்றால், கிரிபித்தின் பார்முலா - யதார்த்தமான செட்டிங், க்ளோஸ்-அப்கள் மூலம் சாதிக்கப்பட்ட நடிகர்களோடு இயற்கையான ஒன்றிணைவு, விறுவிறுப்பாய் நகரும் சண்டைக் காட்சிகள் நிறைந்த கதை, இறுதியில் நல்லதைச் சொல்லி, சந்தோஷமாக முடிவடைதல்- எப்போதும் தொடர்ந்திருக்கிறது, என்ன தனிப்பட்ட வகையில் எடுத்திருந்தாலும். அமெரிக்கப் படங்களில் யதார்த்தம், கற்பனாம்சம் சத்திற்கு அடிப்படை. கற்பனாம்சம் யதார்த்த விஷயங்களைச் சகித்துக்கொள்ள உதவுகிறது.

இந்த ஆரம்பகால வேலைகள் வேறு நடைமுறை பாதிப்புகளையும் உருவாக்கியது. தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி கதை சொல்லும் விதத்திலிருந்து அனைத்துப் பிரச்சினைகளையும் தீர்த்துவைத்தது. 1912ஆம் வருடத்திற்குள் படங்கள் ஒரு ரீலுக்கு மேல் இருக்க ஆரம்பித்தது. பர்த் (Birth) படத்தின் மூலம் கிரிபித் கதையை திரையில் எந்த நீளத்திற்கும், சிக்கலில்லாமல் சொல்ல முடியும் என நிரூபித்தார். இது அனைவருக்கும் புரிந்தது. ஆனால் சில பழைய மேலாளர்களுக்கு, எடிசனின் உரிமையை நம்புபவர்களுக்கு புரியவில்லை. இப்பொழுது எழுந்த ஒரே பிரச்சினை, பொருளாதாரமே. முன்னர் ஒரு ரீல் படங்களை எடுத்தது போன்று, இப்படங்களை சில நூறு டாலர்களில் எடுக்கமுடியவில்லை. இறுதியாக நெடுநாளையக் கனவான தொழிற்சாலை அந்தஸ்துக்கு



திரைப்படம் போய் சேர்ந்தது.

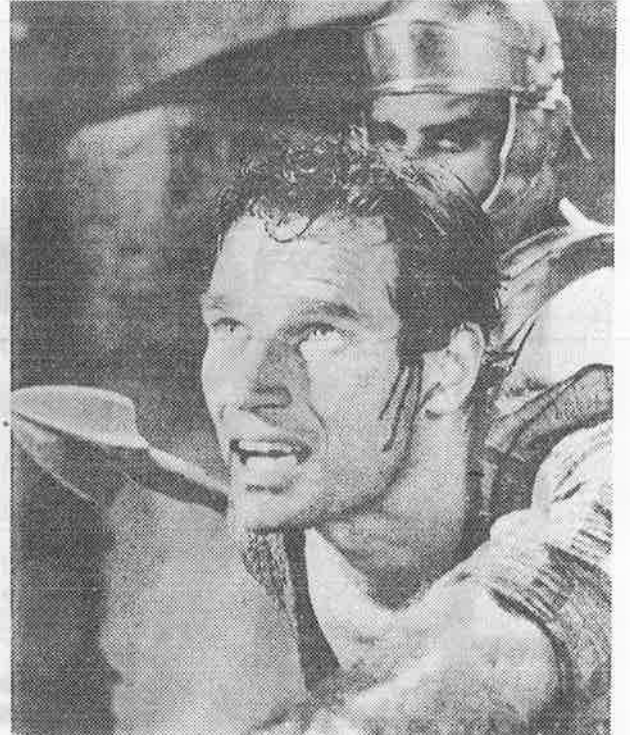
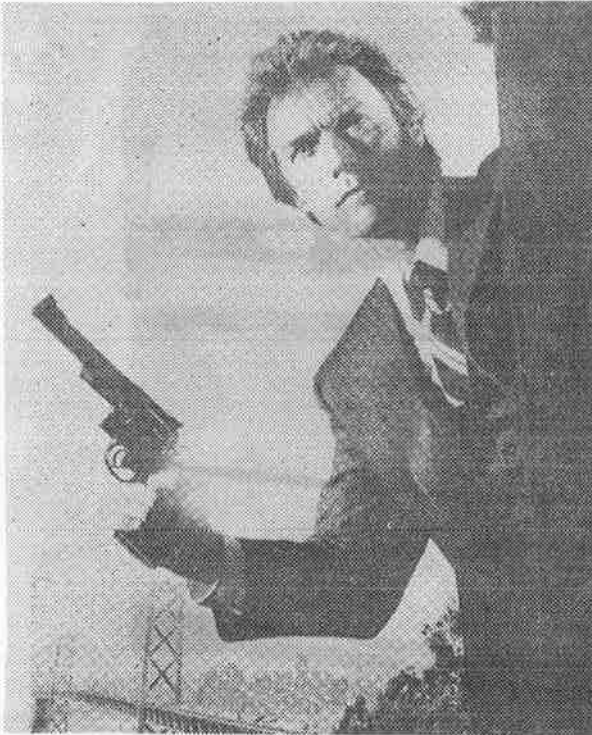
அடுத்த பத்தாண்டுகளில், முன்னர் சிறிய கம்பெனிகள் தடுமாறிக் கொண்டிருந்த நிலைமாறி அமெரிக்கப் பாணியில் முன்னர் குழப்பமாக இருந்த வியாபாரத்தை அரை-டஜன் பெரிய நிறுவனங்களும், கொஞ்சம் சிறிய நிறுவனங்களும் இணைந்து ஒழுங்குபடுத்தத் துவங்கின. வாரம் ஒரு படம் எடுக்கும் தகுதியோடு, இந்நிறுவனங்கள் படங்கள், குறுகிய விஷய படங்கள், செய்திப்படங்கள் போன்றவைகளையும் எடுக்கத் துவங்கியது. மேலும் அவர்களே தயாரிப்புக்கான விஷயங்கள் (ஸ்டீடியோக்கள் போன்று), விநியோகம், பல சமயங்களில் திரைப்பட அரங்கங்கள் போன்றவைகளையும் உருவாக்கினார்கள். வங்கிகளின் கண்களில் இவையெல்லாம் கடன் கொடுக்க வல்ல தகுதிகளாகத் தோன்றியதுடன், அதன் மூலம் நிறைய லாபமும் சம்பாதித்தன. இந்தக் காலத்தில் உறுதியான நிறுவனங்களின் பெயர்களையே இன்று நீங்கள் எந்த அமெரிக்கப் படத்திற்கு போனாலும் முதலில் பார்ப்பீர்கள். இவை பின்னர் இன்னும் பெரிய நிறுவனங்களோடு இணைந்தன அல்லது வெளிநாட்டினரால் வாங்கிக் கொள்ளப் பட்டன.

ஸ்டீடியோ முறையினால், தொடர்ந்து படங்கள் வெளிவந்தன. அவைகளை அவர்கள் 'விளைபொருள்' (Product) என்றே குறிப்பிடுகின்றனர். இப்பொருட்களை சரியாகவும், திறமையுடனும், இப்போது நாம் 'Software'

சந்தை என்று குறிப்பிடும் முறையில் விற்பனை செய்ததினால் ஸ்டீடியோக்கள் பொருளாதார ஸ்திரத்தன்மை பெற்றன. கூடவே வியாபாரச் செயல்களில் சில கட்டுப் பாடுகளையும் கொண்டு வந்ததினாலேயே இது சாத்தியமாயிற்று. ஸ்டீடியோக்கள் வளர, நடிகர்கள் நட்சத்திரங்கள் முறையும் உதவியது. ஆரம்ப காலத்தில் நடிகர்கள் யாரென்று தெரியாதிருந்தார்கள். ஏனெனில் நடிக்க வந்த மேடைநாடக நடிகர்கள் திரைப்பட வேலையை தரக்குறைவாய் நினைத்தார்கள். க்ளோஸ்-அப் ஷூட்டுகளே இவையனைத்தையும் மாற்றியமைத்தது. அதற்கு நடிகர்களையும் அவர்களின் பாத்திரத்தன்மைகளை வேறுபடுத்தும் சாத்தியமிருந்தது.

இதன் விளைவாகப் பொதுமக்கள் நடிகர்களை புதிய வகையில் கவனிக்கத் துவங்கினார்கள். அவர்களை விரிவாகத் தெரிந்து கொள்ள விரும்பியதோடு, ஆழமாகவும் நெருக்கமாகவும் தெரிந்து கொள்ள விரும்பினார்கள். இந்த விருப்பத்தை வளர்ந்து வந்த வெகுஜன சாதனங்களும் பூர்த்தி செய்யத் துவங்கின. சார்லி சாப்ளின், மேரிபிக்கோர்ட், டக்ளஸ் பேர்பேங்க்ஸ் போன்ற மிகப் பெரிய நட்சத்திரங்களின் வலிமையை உணர்ந்தவுடன், பட முதலாளிகள் அவர்களுக்கு மில்லியன்-டாலர்கள் சம்பளம் கொடுப்பது நியாயமே என உணரத்துவங்கினர். இது 1915வியே துவங்கியது.

1920களின் மத்திக்குள் அமெரிக்கப் படங்களில் ஒரு நூறு நட்சத்திரங்கள்

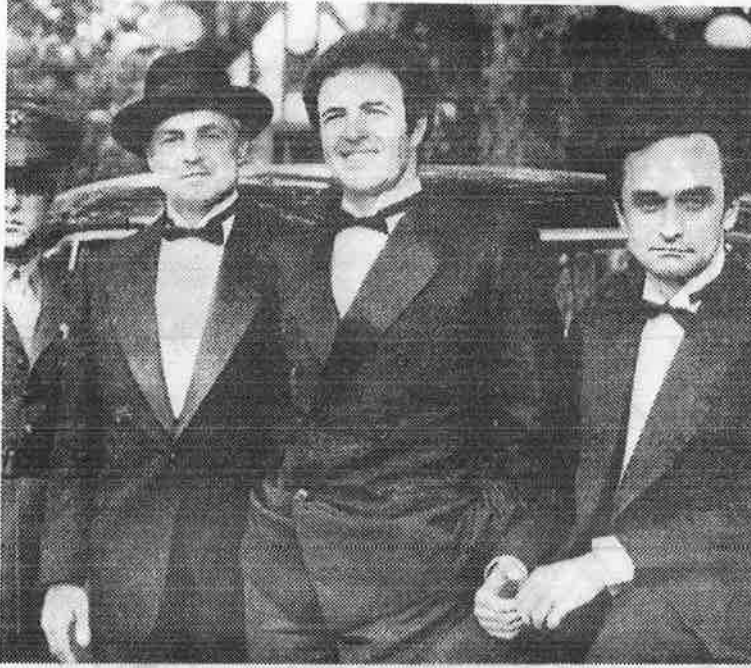




உருவாகியிருந்தார்கள். அவர்கள் ஒரு பொருளாதார அதிசயத்தை நிகழ்த்தினார்கள். அதிலிருந்த கஷ்டங்களை பெருமளவு குறைத்து, நெடுநாளைய கனவான 'தொழில்' என்ற அந்தஸ்தை திரைப்படங்களுக்கு உருவாக்கினார்கள். ஒவ்வொரு வருடமும் பார்வையாளர்கள் உயர்ந்ததோடு, லாபமும் உயர்ந்தது. பேசும்படங்களின் வருகை (முதலில் பயமுறுத்தியது, பின்னர் அதுவே நல்லதாகவும் மாறியது) உலக இறுக்கம், உலகப்போர் போன்ற வைகளால் திரைப்படங்கள் பாதிப்படையவில்லை. 1930ன் மத்திக்குள் அவை மிகப்பெரும் சக்தி பெற்று நாட்டின் உற்பத்தியில் முக்கிய பங்குகொண்டது. நகரும் படங்களை காட்ட மற்றொரு முறை தோன்றிய போதுதான் - அது மேம்பட்டதாக இல்லையாயினும், சுலபமாய் பெறக்கூடியதாய் இருந்தது - இந்த அலை மாறத்துவங்கியது. 1950ல் தொலைக்காட்சியின் வருகை, படங்களை பாதித்துவிட முடியவில்லை. அமைப்புகளில் அது நிறைய மாற்றங்களைக் கொண்டந்தது - பெரிய நட்சத்திரங்கள், பெரிய படங்கள், விலையுயர்ந்த திரையரங்கங்கள், பெரும் வெற்றிகள். அத்தோடு மிகப்பெரிய பொறுப்புகளும். இந்த நிலையில் பழைய கால தயாரிப்பாளர் வேண்டுமென்றால் தன் காலத்தின் ஒழுங்கமைவை வெறுமனே நினைத்துப் பார்த்துக் கொள்ளலாம்.

பார்வையாளர்களுக்கும் இதே நிலைதான். அமெரிக்கத் திரைப்படங்கள் தமது பெருமை மிகுந்த காலத்தில் சம்பாதித்தது லாபம்

மட்டுமில்லை. அது ஒரு பிம்பம் பெருமைமிகுந்த, என்றுமழியாத பிம்பம். இந்த பிம்பம் உலகின் கூட்டு சிந்தனையை (சிந்தனையின்மையைக்கூட) ஆக்கிரமித்திருக்கிறது. ஆனால் இதை திரைப்பட விமர்சகர்கள், பெரும்பாலும், இலக்கிய நவீனத்துவத்திலிருந்து தங்களது அளவுகோள்களை உருவாக்கிக் கொண்டவர்கள், புதுமைக்கான தேவையிருந்தாலும், படங்களில் இதை விரும்பவோ, பாராட்டவோ இல்லை. ஆனால் அமெரிக்க தொழிற்சாலை அமைப்புகள் திரைப்படங்கள் மேல் திணித்த வியாபார எல்லைகளே இதற்கான பெரும் பலமானது. இதன் மூலம் உருவானது, மிகவும் கட்டுக்கோப்பான கலை. எலிசபெத்திய நாடகங்கள், இத்தாலிய ஒபேரா மற்றும் வியன்னாவின் சிம்பொனிகளைப் போன்று இதுவும் மிகவும் ஒழுங்கான கலையானது. சில குறிப்பிட்ட கதைகள், சம்பவங்கள், பாத்திரங்கள் பார்வையாளர்களிடம் உயர்ந்த அடிப்படையான மேன்மைகளை உருவாக்கியது. பார்வையாளர்கள், திரையில் பல்லாண்டுகளாக நடிகர்கள் உருவாக்கிய பாத்திரங்களின் உண்மைத் தன்மையை இனங்கண்டு பாராட்டினார்கள். இப்பாராட்டுகள், ஒருபுறம் செழுமையான விஷயங்களையும் சந்தோஷத்தையும் தந்த உயர்ந்த நடப்பிற்கும், மறுபுறம் பழைய விஷயங்களை புதுமையாக தந்ததற்கும் சென்று சேர்ந்தது. இப்பாராட்டுகள் வெறும்



பிடித்திருந்தன. மற்றவர்களுக்கு – பெரும் பாலான மக்களுக்கு – திரைப்படங்கள் ஏதோ வெறும் சம்பவங்கள் போலானது. அதை அவர்கள் நல்ல பழைய நண்பர்கள் போல்கூட அணுகவில்லை. உயர்த்தவும், ஊக்கம தருவதாகவும் படத்தின் கதையிருப்பின், நட்சத்திரங்களையோ, வகையையோவிட இதுவே முக்கியமானது. அதன் விளைவு, படங்கள் பெரும் வெற்றியாயின, அதே சமயம் வியாபாரத்தையும் இழந்தன. முன்னர் தொழில்முறைத் தயாரிப்பில் இருந்ததைவிட இவை மிகவும் தைரியமாய் பொறுப்பேற்கும் நிறுவனங்களாயிருந்தன. அவைகளை இப்போது நாம் பொதுமைப்படுத்தி பேசமுடியாது. ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியாகப் பேசவேண்டும் - கொள்ளைக்காரர் படம் என்றில்லாமல், Bonnie and Clyde (1967) என்றும், Bugsy (1991) என்றும், நகைச்சுவைப் படங்கள்

என்றில்லாமல், M* A* S* H (1970) , Annic Hall (1975) என்றும், Tootsie (1982) என்றும், விஞ்ஞானப்படம் என்றில்லாமல், Star Wars (1977) என்றும், The Terminator (1984) என்றும் - இவைகளைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

முன்னர் வெளிவந்தது போல், நிறைய சந்தோஷம் தரக்கூடியப் படங்கள் தொடர்ந்து வெளிவருவதில்லை. அவைகளுக்கு நிறைய முதலீடு தேவை. அப்படியிருந்தால்தான் முன்னர் வெளிவந்த நல்ல படங்களுக்கு நடுவில் நிற்கமுடியும்.

இந்த நல்ல படங்கள், சீழ்க்கண்ட விதங்களில் முன்னர் வெளிவந்தப் படங்களைப் போன்றே இருந்தது அலை உலகம் பற்றிய பிம்பத்தை வெளிப்படுத்த என்றென்றும் மக்களால் உடனடியாக இவை இனங்கண்டு கொள்ளப்படுகிறது; யோசிக்காமல் உடனே வெளிப்படும் உணர்வுகள் பற்றிய தொகுப்பு போன்றவை. என்னவானாலும் அமெரிக்கப் படங்கள் எடுக்கப்படும் விதத்தினால் - இன்னும் கூட்டான, தொழில் ரீதியான ஒன்றே, வேறு எங்கு எடுக்கப்படுவதிலிருந்தும் முற்றிலும் வித்தியாசமானதே - ஒரு மர்மமான சக்தியைப் பெற்றிருக்கிறது. இது இப்போது உலகின் கூட்டு சிந்தனையற்ற தன்மையில் குளிர்காயத் துவங்கியுள்ளது. இதையே ஹாலிவுட் படங்கள் தொடர்ந்து செய்து வருகின்றன.

தமிழில் : துளசி

உருவம் மட்டும் பார்த்து சொல்லப்படும் விஷயமாய்க் குறைந்து போகவில்லை. இந்த ஜனநாயகக் கலையின்மூலம் ஒருவரால் நல்லது, கெட்டது, புறம்பானது போன்றவைகளைப் பற்றிய உணர்வை உருவாக்கிக் கொள்ள முடியும். பல வருடங்கள் கழித்து மீண்டும் இப்படங்களுக்குச் செல்லும் போது, மறதி ஏதுமில்லாமல், இவ்வுணர்வுகள் கண்டிப்பாய் ஞாபகமிருக்கும். இப்போது, அமெரிக்கத் திரைப்பட வரலாறை திரும்பிப் பார்க்கும் பல விமர்சகர்கள் அதன் தரம் பற்றிய விரிவான நியாயங்களை முன்வைக்கின்றனர். முன்னர் இருந்த விமர்சகர்கள் இவைகளை அப்போது தயக்கமில்லாமல் குற்றஞ்சாட்டியிருந்தனர்.

இன்றைய பார்வையாளர்கள் திரைப் படங்களோடு ஒன்றியிருக்கும் உணர்வை பெற்றிருக்கிறார்களா? அறுபதுகளின் மத்தியில், தொலைக்காட்சி உறுதியான மாற்றங்களை உருவாக்கியிருந்தது. அதனால் திரைப் படங்களும், அதன் பார்வையாளர்களும் கூட மாறிப்போனார்கள். மேலைப் பாணி, இசைப் படங்கள், நகைச்சுவை காதல் படங்கள் போன்ற தொழிலை காப்பாற்றி வந்த பல்வகைப் படங்கள் இப்போது உபயோகமற்றுப் போயின.

ஒவ்வொரு வாரமும் படம் பார்க்க வருபவர்களில், இளைஞர்களே நிறைந்திருந்தனர். அவர்களின் தேவைகள் 25 வயதுக்கு குறைவானவர்களின் தேவையாகவே இருந்தது. அவர்கள் ரசனையும் மிக உயர்ந்ததாய் இல்லை. அவர்களுக்கு நடப்பிலிருக்கும் நகர் சார்ந்த சண்டைப் படங்கள், அர்த்தமற்ற திகில் படங்கள், கேவியான நகைச்சுவைப் படங்களே

நூல் மதிப்புரை

செ. யோகநாதனின் பெண்களும் சினிமாவும்

பெண்களும் சினிமாவும்

ஆசிரியர் : செ.யோகநாதன்,
திவ்யா பதிப்பகம், 17, லட்சுமிபுரம் தெரு,
2 வது மாடி, ராயப்பேட்டை, சென்னை 600 014.
பக் : 216. விலை : ரூ.28/.

“இவை ஆண் மேலாதிக்கத்தால் வகுக்கப்பட்டவை. தாலிக்கயிற்றை அணிகின்ற மறுகணமே தன் உணர்ச்சிகளையும், சிந்தனைகளையும் கணவனுக்கு (அல்லது, காதலனுக்கு?) பலியிட்டு வாழ்வதே பெண்ணின் சிறந்த குணங்கள் என இந்தத் திருமணப் புனிதத்தன்மை உள்ளார்த்தம் கொண்டிருக்கிறது. குரூரமாகப் பெண்ணை இம்சிப்பதை நியாயப்படுத்துகின்றன. மாணுடத்தின் சரிபாதியை அடிமையாக, நகைகளும், அழகிய ஆடையும் தரித்த பொம்மையாகவே இவை சித்தரித்தன. கொடுமை செய்கிற ஒவ்வொரு (திரைப்படக்) கணவனைப் பார்த்து ஒவ்வொரு திரைப்பட மனைவியும் “அத்தான், என்னை அடியுங்க, கொல்லுங்க ஆனா வீட்டை விட்டு போகச் சொல்லாதீங்க. இந்த வீட்டிலே ஒரு வேலைக்காரியாயிருந்து உங்களுக்கு பாதசேவை செய்ய அனுமதி மட்டும் கொடுங்க என்று கெஞ்சிக் கெஞ்சி அழுதார்கள்” என இந்திய/தமிழ் சினிமாவின் பெண்களைப் பற்றி

எழுத்தாளர் செ.யோகநாதன் தொகுக்கும் போது, படைப்பு கருத்தை மட்டும் பேசுவதில்லை; அதன் படைப்பாளியையும் இனங்காட்டுகிறது என்பதன் முழுப்பொருளும் புலனாகிறது.

‘மற்றக் கலைகளைப் போலவே சினிமாவும் பெண்ணைப் பற்றிக் கொச்சையான அபிப்பிராயங்களையே கொண்டதாய் அமைந்துள்ளது என செ.யோகநாதன் தெரிவிக்கையில், சினிமாவில் அக்கறையுடைய சமூகப் பொறுப்புள்ள ஒரு சூழ்நிலை எழுத்தாளனையும் இனங்காண முடிகிறது. இந்திய, தமிழ் சினிமாக்களைப் பற்றி தமிழில் சில புத்தகங்களே வெளிவந்துள்ளன. அவற்றிலும் குறிப்பாக மொழி, கலாச்சாரம், நிலைப்பாடு, சார்பு, சமூகப் பார்வை எனப் பகுத்து ஆய்ந்து எழுதி வெளிவந்த புத்தகங்கள் இன்னும் குறைவு. இந்த அடிப்படையில் பார்க்கும்போது, ஒரு தமிழ் சினிமா ஏட்டில் தொடர்கட்டுரைகளாக வெளிவந்திருப்பினும், தொகுப்பு நூலாக ‘பெண்களும் சினிமாவும்’ எனக் குறிப்பிட்ட ஒரு பொருளை எடுத்துக்கொண்டு விவாதத்தில் இறங்கியிருக்கும் முயற்சிக்காக எழுத்தாளர் செ.யோகநாதனை வரவேற்க வேண்டும். அவரே சொல்வது போல இது ஆரம்பம்தான்.



முடிவான ஆய்வல்ல.

பல்வேறு சினிமா இதழ்களில் பல கட்டுரைகள் வெளிவருகின்றன. பெரும் பாலானவை சினிமா நடிகை நடிகரின் பளபளப்பான வாழ்க்கைக் குறிப்புகளும் படத் தொகுப்புகளுந்தான். அவற்றுக்கு மத்தியில் செ.யோகநாதன் கட்டுரை எத்தனை வாசகரின் சிந்தனையைத் தூண்டியிருக்குமென்பது ஆய்வுக் குரிய ஒன்று. இன்று சந்தை வார/மாத இதழ்கள் கடமை உணர்வின்றி, அவர்களது பத்திரிகை விற்பனைக்காக ஒன்றல்லது இரண்டு பக்கங்களை 'விசித்திரமான' அனுபவத்தை அவர்களது லட்சக்கணக்கான 'வாசகர்' களுக்கு அளிப்பதற்காக மாற்று (இலக்கிய/சினிமா/கலை) எழுத்துகளை பிரசுரிக்க வேண்டிய கட்டாயத்தில் உள்ளன. சந்தைப் போக்குக்கு எதிரான சிறு-ஆனால் - உணர்வு பூர்வமான கலை இலக்கியப் போக்கு மக்களிடம் வேர்விட, அதன் மூலம் தேவையான மக்கள் கலை இலக்கியப் போக்கு அல்லது வெகுஜன இயக்கம் மூண்டவிட இடமளித்துவிடக் கூடாது எனும் எச்சரிக்கை கொள்கையுடன்தான் இந்த சீரழிவு ஆபாச சந்தை இதழ்க்காரர்களும், சினிமாக்காரர்களும் ஆள்வோரும் கூட்டமாய் அணி சேர்ந்து 'பொழுது போக்கு' முகமூடியணிந்து செயற்படுகின்றனர். இந்தப் போக்கினை செ.யோகநாதனின் 'பெண்களும் சினிமாவும்' கட்டுரைத் தொகுப்புநூல் தொட்டுக் காட்டுகிறது.

பெரும்பான்மை மக்களுக்கெதிரான கூட்டுச் சதியில் பெண்களை எல்லாவகையிலும், எல்லா வழியிலும் சீரழித்துக் காட்டுவதுபற்றி

செ. யோகநாதன் பல சான்றுகளை பலநாட்டு, மொழிப் படங்களிலிருந்து அளிக்கிறார். பெண்களை உடை உரித்துக்காட்டும் வேலைக்கு அந்நியக் கலையோ வேற்று மொழி சினிமாவோ குறுக்கே நிற்பதில்லை. கதைகளைத் திருடி, முடிவுகளில் மட்டும் இந்த நாட்டுக் கலாச் சாரத்தை (!) உயர்த்திப் பிடித்து சுபமாக்கிவிடும் வித்தையில் கைதேர்ந்துள்ளதை ஆசிரியர் அவருக்குள்ள பரவலான அறிமுகங் காரணமாக ஒவ்வொரு கட்டுரையிலும் சுட்டிக் காட்டுகிறார். இன்றைக்கு நடப்பது என்ன? காலை முதல் இரவு வரை ஏன் 24 மணிநேரமும் ஒவ்வொருவர் வீட்டின் உள்ளறையிலும் நுழைந்து ஆட்டம் போடும் 'பொழுதுபோக்கு' டி.வி. சானல்களின் பாதிப்பு எவ்வளவு என்பதை சிறிது காலத்திற்குள் நாம் உணரத்தான் போகிறோம். ஆனால் அதற்குள் மூளை செல்லரித்தாகிவிட்டிருக்கும். அவர்களது 'மூளைச் சலவை பணி' சினிமா முதல் ஷாட் வார்த்தைப் படி 'சக்ஸஸ்'! இந்த எச்சரிக்கை மணியைத்தான் செ.யோகநாதன் அவரது நூலில் ஒலிக்கிறார்.

நல்ல ஒரு புத்தகம் படிக்கப்படும் போதும், படித்துமுடித்த பின்னரும் தொடர்ந்து எண்ண ஒட்டங்களைத் (எதிராகவோ சேர்ந்தோ) தூண்டு வதாயிருக்கும். இவ்வகையில் 'பெண்களும் சினிமாவும்' படிப்பவரின் சிந்தனையைக் கிளப்பிவிடும் புத்தகமே.

"கருத்துரீதியாக மட்டுமின்றி செயற்பாட்டு ரீதியாகவும் பெண்ணினம் கேமராவின் முன்னாலும் பின்னாலும் இழிவு செய்யப்படுகின்றது". என்கிறார் ஆசிரியர். "ஆண்



மேலாதிக்கவாதிகள் கலையின் எல்லா வெளிப் பாட்டிலும் தங்களது கீழ்த்தரமான கருத்துகளை பெண்களுக்குரியவையாக ஏற்றி அவள் அடங்கி யொடுங்கி குடும்பத்தின் சகல பொறுப்பு களையும் தன் தலையில் தூக்கிப் போட்டுக் கொள்பவளாக, இடையிடையே காதல் சுகம் அனுபவிப்பதோடு மகிழ்ந்து போகிறவளாகக் காட்டப்படுவாள். அபூர்வமாகத்தான் அவளது செயல்திறன் காண்பிக்கப்படும். அதுவும் மின்னலாய் உதிர்ந்து போகிற சிறிய கருவாக, இறுதியாக இணங்கிப் பணிந்து போகிற பலவீனமுள்ளவளாக பெண் காண்பிக்கப்பட்டு அந்த சினிமாவும் முடிவடைந்து விடும்" எனும் செ.யோகநாதனின் கருத்து பொதுவானதுதான் என்றாலும் உண்மையும் அதுதானே, விதி விலக்குகள் மிகமிக சிறுபான்மைதான்.

யோசித்துப் பாருங்கள், சில தமிழ் சினிமாப் பாடல்களை நினைவு கூர்ந்து பாருங்கள், 'சிட்டுக் குருவிக்கென்ன கட்டுப் பாடு', 'காற்றுக்கென்ன வேலி', 'என்ன கல்யாணமடி கல்யாணம், பூவிலங்கு மாட்டுகிற கல்யாணம்' இப்படி சில. பிறகு என்ன ஆயிற்று? பாட்டோடு சரி! அவள் அப்படித்தான், பிறகு? சிங்காரவேலன், இது மறுபக்கம். உண்மைப் பக்கம். தொழில்நுட்பம், இசை, நடப்பு, பணப்புழக்கம் இதற்கெல்லாம் பரவசப்பட்டு பேசி எழுதுவது வீண். திட்டம் போட்டு விற்கிற கூட்டம் விற்றுக்கொண்டே இருக்குது. அதை சட்டம் போட்டு தடுக்க வேண்டிய கூட்டம் கூட்டுச் சேர்ந்து நிக்குது. கூட்டணி!

சினிமா நடிகை நடிகர் மட்டுமல்ல சினிமா சந்தை சம்பந்தப்பட்ட பிற பிரிவினரும் தொழில் நுட்பக்காரர்களும் இன்று ஏதோ பெரிய மகத்தான சாதனைகள் செய்துவிட்டவர்களைப் போல, செய்பவர்களைப் போல எந்தவிதக் கூச்சமுமின்றி பேசுகிறார்கள். பேசப்படுகிறார்கள். இல்லாத அதிசயத்தை உருவாக்கிக் காட்டி விட்டவர்கள் போல நெஞ்சை நிமிர்த்திக் கொள்கிறார்கள். இந்த கதைச் சந்தைத் தரகர்கள், பணத்துக்காக எதையும் செய்யும்

இந்தப் பிரபலங்கள் ஆர்ப்பாட்டத்தை, விஞ்ஞானத் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியை ஆக்கங்கெட்ட வழியில் பயன்படுத்தும் சீரழிவை பார்த்துத்தான் பொழுதுபோக்க வேண்டுமா? பெண்களை வெளிச்சம் போட்டு விற்கும் சந்தைக் குடிகேடர்களால் மக்களுக்கான கலை கலாச்சாரம் புதைபொருளாக்கப்பட வேண்டுமா எனும் கேள்விகளை 'பெண்களும் சினிமாவும்' நூல் வாசகனுள் எழுப்பக்கூடியதாயுள்ளது.

பன்னாட்டு மொழித் திரைப்படங்கள், கலைஞர்கள் பங்குபணி பற்றி தமிழில் ஒரு சினிமா இதழில் தொடர் கட்டுரைகளாக வந்திருப்பதும், உலகின் சிறந்த சினிமாக்கள் பேசப்பட்டிருப்பதும் வரவேற்கத்தக்கது. இதற்காக வெளியீட்டாளர்களுக்கும் எழுத்தாளர் செ. யோக நாதனுக்கும் பாராட்டுக்கள். இன்றைக்கு உலகமெங்கிலும் சந்தை/வியாபாரக் கலாச் சாரத்திற்கெதிராக, செழுமையான தேவையான மாற்றுக் கலாச்சாரத்தை மக்கள் உயர்த்திப் பிடித்து போராடி வருகிறார்கள். ஒட்டுமொத் தமான அடிப்படை தகர்க்கப்படாமல், பெண்கள் அல்லது சினிமா அல்லது கலை மட்டும் தரங்கெடாது காட்டப்படவேண்டு மென்பது உங்களை நீங்களே ஏமாற்றிக் கொள்ளும் நினைப்பாகத்தான் இருக்கும். ஷபானா ஆஸ்மி சொன்னதாக ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். "பெண்ணை மட்டும் வைத்துச் செய்யப்படுகிற இந்த மோசமான வியாபாரத்தை ஒரு அவமானமாகவே நான் கருதுகிறேன். இதை உடைத்தெரிய வேண்டும் என்ற ஆவேசம் என் மனதில் உருவானது."

இவ்வகையில் பரவலான விவாதத்தையும், கூரிய ஆய்வுத் தேவையையும் வலியுறுத்தும் எழுத்தாளர் செ. யோகநாதனின் 'பெண்களும் சினிமாவும்' புத்தகம் படித்துணர வேண்டிய தமிழ் நூல்களில் ஒன்று.

கல்பா

வாசகர்களுக்கு,

சில தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் இந்த இதழ் தாமதமாக வெளிவருகிறது என்பதை வருத்தத்துடன் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

கடைசிப் பக்கம்

பெண் இயக்குநர்கள்

திரைப்பட தயாரிப்பில் சில விஷயங்களை நாம் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்கிறோம். நாம் தொழில் நுட்பாளர், உயர் தொழில்நுட்பம், லேபுகள், உபயோகிக்கும் பொருட்கள், பைனான்சியர்கள், விநியோகஸ்தர்கள், எழுத்தாளர்கள் போன்றோரைப் பற்றி பேசுகிறோம். ஆனால் கவலை தரும் குறிப்பான அம்சம் ஒன்று உண்டு. அது காமிராவுக்கு பின் பெண் இயக்குநர்கள் யாருமே இல்லை என்பதுதான். இது முழுமையும் ஆண்களின் தொழிலே. சில முடியலங்கார, நடன ஆசிரியர்களோடு ஒரே ஒரு காமிரா பெண் இருக்கலாம்!

இதற்கு எந்தக் காரணமும் கொடுக்க முடியாது. பெண்களை சோர்ந்து போக வைக்கும் அளவுக்கு இது ஒன்றும் முதுகு ஓடிக்கும், சுமையான வேலையல்ல. அல்லது கஷ்டமான, உடலுக்கு தீங்கான வேலையுமல்ல.

இந்தப் பிரிவினைகளையும் மீறி, கிழக்கு ஐரோப்பிய நாடுகளில் சில மிகச் சிறந்த பெண் இயக்குநர்கள் உருவாகியிருக்கிறார்கள். செக்கஸ்லோவாக்கியாவின் டேவரா சித்தலோவா, ஹங்கேரியின் மார்தா மெஸரஸ், போலந்தின் அக்னிஷ்கா ஹோலண்ட், சில உதாரணங்கள். இவர்களில் ஒவ்வொருவரும் பல பத்தாண்டுகள் தொடர்ந்நிருப்பதற்கு அசாதாரணமான கஷ்டங்களை அனுபவித்தவர்கள்.

டேவரா சித்தலோவா: இவர் காலங்கழித்தே திரைப்படக் கல்லூரியில் சேர்ந்தவர். 1966ல் அற்புதமான டைனிஸ் (Daisies) படத்தை எடுத்தார். இதற்காக பாரண்டர் ஸ்டூடியோவின் இறுக்கமான தலைமை இட வரிசையில் தன் வழியை உருவாக்கிக் கொண்டு வந்தவர். இப்படம் மிகவும் எழுச்சியூட்டியது. அதனால் 1968ல் இப்படம் குரஸான்களால் தடை செய்யப்பட்டது. வெராவும் வேலை செய்ய அனுமதிக்கப்படவில்லை. ஏழு வருடங்கள் கழித்து மீண்டும் திரைப்படம் தயாரிக்க அனுமதிக்கப்பட்டார். 1983ல், 'தி வெரி லேட் ஆப்டர்நூன் ஆப் எ பான்' (The very late afternoon of a Faun) படத்தின் மூலம் பெரும் புயலை எழுப்பினார். மீண்டும் செக்கஸ்லோவாக்கியா பிரச்சினைகளைச் சந்திக்கத் துவங்கியது. இறுதியாக சென்ற வருடம் மீண்டும் உருவாக்கிய அற்புத படம், 'ஹாப்பினஸ் இஸ் ஆல் வெல்' (Happiness is All well). இப்போது நாடு விடுதலையான சூழ்நிலையில் இவரால் படம் எடுப்பது தொடர முடியும் என்று நம்புவோமாக.

மார்தா மெஸரஸ் : இவரின் தந்தை-முக்கியமான சிற்பி. 1937ல் சோவியத் யூனியனுக்கு குடிபெயர்ந்தார். ஸ்டாலின் கொடுமையினால் அழிக்கப்பட்டார். சிறுவயதிலேயே மார்தா அனாதையானார். இந்த வலி இவரின் அனைத்து (பதினைந்து) படங்களிலும் ஊடுருவியிருக்கிறது. இப்படங்களில் பெற்றோருக்கும், குழந்தைகளுக்கும் இடையில் இருக்கும் பல்வேறு பிரச்சினைகள் பற்றியே பேசியிருக்கின்றன. 1984ல் இறுதியாக தனது சுயசரிதையான மூன்றன் தொகுதி படங்களை (Trilogy) 'டைரி பார் மை சில்ரன்' (Dairy for my children) எடுக்கத் துவங்கினார். 1989ல் இதை முடித்தார். இவரின் வளங்கள் அனைத்தையும் இப்படங்களே எடுத்துக் கொண்டு விட்டன போலும். சமீப காலங்களில் இவரைப் பற்றி ஒன்றும் செய்திகளே இல்லை.

அக்னிஷ்கா ஹோலண்ட் : இவரின் தந்தை போலிஷ் அரசில் உயர்ந்த பதவியிலிருந்த கம்யூனிஸ்ட் அதிகாரி. ஒரு அரசியல் விசாரணையின் போது மர்மமான முறையில் இறந்து போனார். ஜன்னல் வழியாக இவர் வெளியே வீசியெறியப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. அப்போது அக்னிஷ்காவுக்கு வயது பதிமூன்று. பதினேழாவது வயதில் அக்னிஷ்கா இயக்குநராக முடிவெடுத்த போது, யார் கண்ணிலும் அவ்வளவாய் படாதிருப்பதற்காக பராக் (செக்கஸ்லோவாக்கியா) சென்று படிக்கத் துவங்கினார். எழுபதுகளின் ஆரம்பத்தில் வார்ஸாவுக்கு வந்து, ஸானூசி மற்று ஆந்ரேஜ் வாஜ்டாவிடம் உதவியாளராகச் சேர்ந்தார். தீவிர அரசியல் பிரச்சாரங்கள் கொண்ட மூன்று படங்களை இவர் இயக்கியிருக்கிறார். 1981ல் ஜாருஜெல்கியின் ஆட்சி பற்றி எதிர்த்துப் பேசியதால் இவர் நாடு கடத்தப்பட்டார். அப்போதிலிருந்து பிரான்ஸில் வசித்து வருகிறார். ஆனாலும் இவரின் போராட்டம் தொடர்கிறது. 'ஆங்கிரி ஹார்வெஸ்ட்' (Angry Harvest, 1985) மற்றும் 'யூரோப்பா, யூரோப்பா' (Europa, Europa, 1990) ஆஸ்கர் பரிசுக்கு பரிந்துரைக்கப்பட்ட படங்கள். 1992ல் பிரெஞ்சு நடிகையை வைத்து படத்தை இயக்கினார். இப்போது குழந்தைகள் படமான 'எ சீக்ரட் கார்டன்' (A Secret Garden) இயக்கி வருகிறார்.

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.