

சுஸனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

டிசம்பர் 93 - ஜனவரி 94

ரூ 7



காஞ்சனையின் இரண்டாவது வெளியீடு

ஜான் ஆபிரஹாம் கலகக்காரனின் திரைக்கதை

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

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

பணம் அனுப்ப வேண்டிய முகவரி :

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

சலனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

வாசகர் கவனத்திற்கு

கடந்த சில வருடங்களாக 'சலனம்' இதழ்களை வாங்கி ஆதரவு தந்தமைக்கு நன்றி! சென்ற இதழ் வரை இதழின் விலை ரூ 5/-ஆக இருந்தது. இதே நிலையில் இனி சலனத்தை வெளியிடுவதில் பல சிரமங்கள் உள்ளன. முக்கியமாக பணம் பற்றாக்குறையே உள்ளது. எனவே, இந்த இதழிலிருந்து (டிசம்பர் -ஜனவரி) தனிப் பிரதியின் விலையை ரூ. 7/- ஆகவும், ஆண்டு சந்தாவை ரூ.45/-ஆகவும் நிர்ணயித்துள்ளோம். இந்த நிர்ணயத்திற்குப் பிறகும், வாசகர்களின் ஆதரவு நீடிக்கும் என்று நம்புகிறோம்.

ஓர் வேண்டுகோள்

வாசகர்கள் தங்கள் ஆண்டுச் சந்தாவை தயவுசெய்து 'சலனம்' பெயரில் Demand draft எடுத்து அனுப்புமாறு கேட்டுக் கொள்ளப்படுகிறார்கள். நேரில் செலுத்த விரும்புவோர் எங்கள் அலுவலகத்தில் மாலை 4 மணி முதல் இரவு 7 மணி வரை அனுகலாம்.

<p>சலனம் Regn. No. 53717/91</p>	
<p>இதழ் 15 டிசம்பர் 93 - ஜனவரி 94 ரூ. 7.00</p>	<p>ஃபெடரிக் கோ ஃபெலினி 3</p>
<p>ஆண்டுச் சந்தா ரூ. 45.00</p>	<p>லைட் ஆப் ஏஷியா 7</p>
<p>ஆசிரியர் குழு: தி. கல்யாணராமன் வெ. ஸ்ரீராம் அம்ஷன் குமார் துளசி கொ. மு. ரியாஜ் அகமது எம். பாலசுப்பிரமணியன்</p>	<p>திவ்வியபாரதியின் புத்துயிர்ப்பு 14</p>
<p>அச்சிடுபவர் : கோ. பாஸ்கரன் தினுக்கு கிராஃபிக்ஸ் சென்னை - 15</p>	<p>திரைப்பட இயக்கம் 15</p>
<p>ஒளி அச்சக் கோர்வை : சமன்தா கம்ப்யூட்டர்ஸ் சென்னை - 6</p>	<p>தீபாவளி வெளியீடுகள் 20</p>
<p>ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் : தி. கல்யாணராமன் சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி, "ஸ்வாஸ்த்யம்", குமுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ், 5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு இராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014.</p>	<p>திரைப்பட திறனாய்வு முகாம் 22</p>
	<p>நிஜமாக வேண்டிய கனவுகள் 25</p>

நமது கடமை

சென்னையில், செப்டம்பர் மற்றும் அக்டோபர் மாதங்களில் நடைபெற்ற இரண்டு திரைப்பட ரசனை முகாம்களும் பலவிதமான காரணங்களால் முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளன. அவ்விதமான ரசனை முகாம்கள் குறைந்த நாட்களே நடைபெறுகின்றன. இது ஃபிலிம் சொஸைட்டிகளிடையேயும் அரிதா கவே காணப்படுகிறது.

முதல் ரசனை முகாம், சென்னை ஸ்டெல்லா மேரிஸ் பெண்கள் கல்லூரியில் செப்டம்பர் 27 முதல் அக்டோபர் 2 வரை நடைபெற்றது. இந்த ரசனைமுகாம் 'கேம்பஸ் ஃபிலிம் சொஸைட்டி'யினால் நடத்தப்பட்டது. கடந்த இரண்டாண்டுகளாக, இந்த ஃபிலிம் சொஸைட்டி, கல்லூரி மாணவர்களிடையே கருத்தோடு கடமையாற்றி வந்திருக்கிறது. கேம்பிபஸ் ஃபிலிம் சொஸைட்டி, நிகழ்ச்சி நிரல்கள், காட்சி நேரங்கள் போன்றவற்றால் கல்லூரி மாணவர்களை தரமான சினிமாவிடற்கு வழி நடத்திச் செல்கிறது. இவர்கள் உழைப்பின் விளைவே இந்த ரசனை முகாம்.

ஆனால், இங்கே கவனிக்கத்தக்கது பெண்கள் கல்லூரிகளின் விதிமுறைகள் மிகமிகக் கண்டிப்புடன் இருப்பினும், முகாமை நடத்த முடிந்ததேயாகும். இதற்கு, கொடுக்கப்பட்ட ஊக்கமே காரணம். அதில் பங்குபெற்ற அனைவருமே அதனை அனுபவித்தனர். அந்த ரசனை முகாமின் முடிவில், கல்லூரி நிர்வாகம் விரைவில் Visual Communication Course ஒன்றை தொடங்கப் போவதாக அறிவித்துள்ளது.

இதற்குப் பிறகு நாம் ஒய்வெடுக்க முடியுமா? இது போன்ற ரசனை முகாம்களை சென்னையில் மட்டுமின்றி பிற இடங்களிலும், பல்வேறு கல்லூரிகளிலும் அமைப்பது நம்முடைய பொறுப்பில்லையா? சன் டி.வி, ஸ்டார் டி.வி, டி.வி. முதலானவைகளை சந்தித்துக் கொண்டிருக்கும் சந்ததிகளிடையே, குறிப்பாக மாணவர்களிடையே பணியாற்ற இது நேரமில்லையா?

ஆனால், எப்படிச் செயல்படுவது? தமிழ்நாட்டின் சிறு நகரங்களிலிலுள்ள கல்லூரிகளிலா? பயிற்றுமொழி என்னவாக இருத்தல் வேண்டும்? இவையே, மற்றொரு திரைப்பட ரசனை முகாமுக்கு நம்மை இட்டுச் செல்கிறது.

சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி நடத்திய ரசனை முகாமின் (விவரம் உள்ளே) முடிவில், ஒரு பிரச்சினை மிகுந்த விவாதத்திற்குள்ளானது. பயிற்று மொழி ஏன் ஆங்கிலத்தில் அமைந்திருந்தது? ஏன் தமிழில் இருக்கவில்லை? அவ்விதமான ரசனை முகாம்கள் அவசியம் தமிழில் இருத்தல் வேண்டும் என்றனர். சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி இம்முகாமை ஆங்கிலத்தில் நடத்த வேண்டிய காரணத்தை ஒதுக்கிவிட்டு, மேலும் பங்கேற்றவர்கள் வெளிப்படுத்திய ஆவேசத்தையும் ஒதுக்கிவிட்டு, இவ்விஷயத்தின் அடிப்படையை மட்டும் நோக்குவோமானால், இது வரவேற்கப்படவேண்டிய கோரிக்கையே.

சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டியினால் முன்பு நடத்தப்பட்ட ரசனை முகாமுடன் ஒப்பிட்டு பார்க்கையில், அப்போது மொழி ஒரு பெரிய பிரச்சினையாகவோ, அவ்வளவு கடினமாகவோ எவரிடமும் காணப்படவில்லை. ஆனால், இன்று நிறைய மக்கள் இந்த ரசனை முகாம்கள் தமிழில் இருப்பதை விரும்புகிறார்கள். இதைப் பார்க்கும் போது, கொஞ்சம்தான் என்றாலும் நாங்கள் முன்னேறியிருக்கிறோம். ஒரு மாநில மொழியை; ஆங்கிலம் முழுமையான தொடர்பு ஊடகமாக மாற்றியமைக்க முடியாது.

நாம் பெருமளவு மாநிலமொழிகளில் புத்தகங்களை வெளியிட தேவைப்படுவதுபோல், மாநில மொழிகளில் பெருமளவு ரசனை முகாம்களையும் நடத்த வேண்டும். அதன் பிறகே, இந்த இயக்கமானது உண்மையிலேயே மக்களை அடைய முடியும். இது தமிழ்நாடு மற்றும் பிற மாநிலங்களுக்கும் பொருந்தும். நமக்கு தமிழில்தான் முகாம் வேண்டுமென்பதை நாமும் ஒப்புக் கொள்கிறோம்.

இதன் பொருள் ஆங்கிலப் பயிற்றுமொழி உள்ள முகாம்கள் அவசியமில்லை என்பதல்ல. ஏனெனில், இன்றைக்கும் ஆங்கிலம் பெரும்பாலான மக்களிடையே, குறிப்பாக நகரங்களிலே பேசப்படும் ஒரு தாய்மொழியாகும். அவர்களை நாம் ஒதுக்கிவிட முடியாது. ஆனால் மாநிலமொழிதான் முக்கியம் என்பது இன்றியமையாத ஒன்று.

மேலும், எந்தவொரு சமூகச் செயல்பாட்டிலும் விருப்பத்திற்கும், விளைவிற்கும் இடையே பெரிய இடைவெளி உள்ளது. இந்த இடைவெளிகள் செயல்பாடுகளின் மூலம் இணைக்கப்பட வேண்டும். செயல்படுவதென்பது ஒரு சிலரால் மட்டுமல்ல. ஒவ்வொருவரும் செயல்பட ஆரம்பிக்க வேண்டும் (நாற்காலி விமர்சகர்கள் உட்பட.) இது போன்ற மிகப் பெரிய கடமையை ஒரு 'கேம்பஸ் ஃபிலிம் சொஸைட்டி'யோ, அல்லது ஒரு 'சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி'யோ நிறைவேற்றிட முடியாது. எனவே, நிறைய ஃபிலிம் சொஸைட்டிகள், ரசனை முகாம்களை தமிழில் நடத்த முன்வர வேண்டும். அவை கல்லூரிகளிலோ அல்லது பிற இடங்களிலோ இருக்கலாம். இந்தக் கடமையை மேற்கொள்ள, ஃபிலிம் சொஸைட்டியே இல்லாத இடங்களிலும் சொஸைட்டிகள் நிறுவப்பட வேண்டும். இல்லையெனில் இந்த இயக்கத்தின் எதிர்காலம் ஒரு கேள்விக்குறிதான்!

சுறுசுறுப்பான 1994ஐ எதிர்பார்க்கலாம்.

ஆசிரியர் குழு

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 15

ஃபெடரிக்கோ ஃபெலினி

“எனது படங்கள் அன்பிலிருந்து பிறப்பவை, தர்க்கத்திலிருந்தல்ல” என்றான் இத்தாலிய மேதை ஃபெலினி. கலை யுணர்ச்சியின் உச்சியில் தவழும் கலைஞர்கள் இருக்கும் இத்தாலியில் இருந்து ஃபெலினி போன்ற இயக்குனன் உருவாவது விசித்திரமானதல்ல எனினும் அவனது படங்கள் விசித்திரமானவை. லூயிபுனுவலைப் போல திரையின் ஒவ்வொரு ஃபிரேமிலும் தனது சுயத்தை தர்சித்தவன் ஃபெலினி. ஆளற்ற, வெறுமையான தெருக்களின் விசித்திரமான இரவுகளை அவனது காமிரா பதிவு செய்தன. யதார்த்தத்தின் பிடியிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்டு கனவுகளிலும், ஃபேண்டஸி புதைமணலிலும் மூழ்கியிருந்தான். அவனது உலகம் முட்டார்களின் உலகமாயிருந்தது. கோமாளிகளின் வெண்ணிற முகங்கள் உங்கள் கனவுகளில் வந்து துன்புறுத்தும் நடிகர்களின் உடல்களிலிருந்து அமானுஷ்யமான அசைவுகளையும், முகபாவங்களையும் உருவாக்கினான். நீங்கள் எல்லோரும் தொலைத்த, இந்த நூற்றாண்டின் அனைத்து அவலங்களுக்கும் மாற்றுச்சக்தியான குழந்தைகளின் இன்னொஸன்ஸை அவன் முழுமையாக

அறிந்து வைத்திருந்தான். நமது கிருஷ்ணன் நம்பியின் கதைகளைப் போல அவனது கலைப் படைப்புகளின் அனைத்துப் பகுதிகளிலும் குழந்தைகளின் உலகமாகவே அவனது உலகம் இருந்தது. ஆளில்லாமல் காமிரா தானாகவே சென்று படமெடுத்திருக்குமோ என்று நினைக்கும்படி அகோரத் தனிமையில் நிரம்பியிருந்தன அவனது படமங்கள். கடல்குழந்தை இத்தாலியின் ஈரமான காற்றை நீங்கள் ஸ்பர்ஸிக்கலாம் தியேட்டரில் இருந்தபடியே.

அவன் பிறந்த ரிமினி நகரத்தில் இருந்து தனது 12 வயதில் ஊருக்கு வந்த நாடோடி சர்க்கலின் கோமாளிகளின் வண்ண உடைகளிலும், தொப்பிகளிலும் மயங்கி வீட்டை விட்டு ஓடிப்போனான். பிறகு திரும்பி வந்து 17 வயதில் படிப்பையும்விட்டு வெறுமையான தெரு வாழ்க்கையின் சுவராஸ்யத்திலும், போக்கிரிகளின் உலகத்திலும் வாழலானான். Florenceக்கு வந்து கார்டுனிஸ்ட், புரூப்ரீடர் போன்ற வேலை, தீரமிகு பத்திரிகையாளனாக வேண்டும் என்ற வெறியோடு ரோடுக்கு வந்து பறக்கும் மனிதன் Flash Gardon சித்திரக்கதைக்கு படம் வரைந்த போது அவனும் பறந்தான். பின்பு

தி நைட்ஸ் ஆப் காபிரியா





8 1/2

Graphic artist வேலை. இறுதியாக திரைப்படத்துறைக்கு ராபர்ட்டோ ரோஸலினியின் படங்களுக்கு துணையாகப் பணிபுரிந்ததன் மூலம் வந்தான். சினிமாவையும் சர்க்கரின் உலகமாகவே கருதினான். அவனது ஆரம்பக் காலப் படங்கள் பெரும்பான்மையானவற்றில் கோமாளிகளே தாவிக் குதித்தனர். வெள்ளை முகங்கள், நீளமான கோடுகளையுடைய தொள தொள டவுசர்கள், குஞ்சங்களுடன் கூடிய குல்லாய்களோடு அவனது உலகம் வேறொரு வாழ்க்கையை முன்வைத்தது. உணர்ச்சியின் விளிம்பிலேயே சஞ்சரிக்கும் கலைஞர்கள் சார்லி சாப்ளின் படைத்த மாபெரும் கனவுலகத்திலிருந்து தப்பிக்க முடியாது. ஃபெலினியின் முதல் வெற்றிப் படமான La strada (The Road) சாப்ளினுக்கு அஞ்சலி செலுத்துவது போல அமைந்திருந்தது. இப்படத்தின் வெற்றி ஃபெலினியை புகழின் உச்சிக்கு கொண்டு தள்ளியது. மிருககுணம் கொண்ட மனிதன், பெண்ணின் அன்பினால் திருந்துவது போன்ற ஐனரஞ்சகமான செண்டிமெண்டல் கதை. இத்தாலிய நியோரியலிசத்தின் பாதிப்பை இப்படத்தில் பார்க்கலாம். செண்டிமெண்டலை எதற்காகப் பயன்படுத்துவது என்பதுதான் முக்கியம். தனது படங்களின் வழியாக மக்களைப் பற்றி பேசினான், மனிதமனத்தின் ஆழ்ந்த அகவயமான பின்னல்களை அவனது படம் ஆராய்ந்தது. ஒரு இரக்கமான இதயம்

கொண்ட கழைக்கூத்தாடிக்கும், மரணத்தின் விளிப்பில் சிரிக்கும் ஒரு முட்டாளுக்கும் இடையில் அல்லாடும் ஒரு பெண்ணைப் பற்றி La strada பேசியது. ஃபெலினியின் மனைவி Guilettina Massina, ஜெல்சோமினா என்னும் பாத்திரத்தில் நடித்திருந்தார். இப்படி ஒரு முகம் இருக்கமுடியுமா என்று சரித்திர விபத்து மாதிரி கில்லடினா மாஸ்னாவின் முகம் அமைந்திருந்தது. அப்படி ஒரு இன்னொஸண்டான முகமே படத்தை நகர்த்திச் சென்றது. திரையில் உணர்ச்சி வாதத்தின் கருத்தை முன்வைத்த இப்படத்தில் கழைக்கூத்தாடியாக ஆண்டனி குயின். முட்டாளாக வரும் கோமாளி ஏசுகிறிஸ்துவைப் போல அன்பின் செய்தியைப் பரப்புபவனாகவும், கூழாங்கற்களின் தத்துவத்தை பேசியவாறு உயிர்விடுகிறான், பிறகு ஜெல்சோமினாவும் இறக்கிறாள். இறுதியாக ஆண்டனி குயின் திருந்துகிறார் கடலின் மடியில். பலஹீனமான இதயங்களின் உன்னதங்களில் கரையும் ஜெல்சோமினாவின் பாத்திரம் முதன் முதலாக Feminism பற்றிய அறிக்கையை முன்வைத்தது என்கிறார்கள் விமர்சகர்கள். இருக்கலாம்.

ஃபெலினியின் அடுத்த முக்கியமான படம் La Dolce vita (The sweet life) ஒரு புகைப்படக் கலைஞனை முன்வைத்து ரோமின் வாழ்வை படம் பிடித்திருக்கிறார். ஃபெலினியின் படங்களை 'Personal Fantasy' என்றும் ஒரே

கட்டத்தினுள் சுலபமாகப் போட்டுவிடலாம். சுயம் சார்ந்த பேண்டனி இயல்பான ஒன்றல்லவே. குழந்தையின் புதிர்களுள் ஒன்று அது. ஃபெலினிக்கு குழந்தைகளைப் பிடிக்க வில்லை. அவர்களோடு குழந்தையாக சண்டை போடத் தெரிந்திருந்தது. இப்படத்தில் பத்திரிகைத்துறை, திருப்தியுறாத தயாரிப்பாளர்கள் அவர்களோடு உள்ள உரசலை முன்வைக்கிறது. இறுதியாக இவ்வுலகைவிட்டுப் பறப்பதாக முடிகிறது. புனிதத்தை நோக்கி, தற்கொலைக் கொப்பான வீழ்தலை நோக்கி.

லூசி பிரண்டல்லோவின் நாடக உத்திகளைப் போல தன்னுடைய 8 1/2 (எட்டரை) திரைப்படம் எடுப்பதைப் பற்றிய திரைப்படமாக அமைந்தது. உலகத் திரைப்பட வரலாற்றிலேயே இது முக்கியமான படம். தான் எந்த விஷயத்தைப் பற்றி திரைப்படம் எடுத்தாலும் அது சுயசரிதமாகவே முடிகிறது என்று ஃபெலினி தன்னுடைய படங்களைப் பற்றிக் கூறுவதுண்டு. 8 1/2 முழுமையான சுயசரிதப்படம். திரைப்படம் என்பது கனவைப்போல, இசையைப் போல என்னும் உணர்வைத் தருகிறது இப்படம். (Guido) கிடோ என்னும் இயக்குனராக வரும் மாஸ்திரியோனி ஃபெலினியின் அனைத்து குணாதிசயங்களையும்

அமர் காட்



கொண்டிருந்தார். ஃபெலினியின் தொப்பி, நடை, உடை பாவனைகள் அனைத்தும். இந்தப்படத்தின் ஆரம்பமே கனவிலிருந்து, ஃபெலினியின் சுயமான தேடல்களும், சுயத்தை நோக்கிய தேடல்களும் ஒவ்வொரு பிரேமியும் தியானத் தன்மையோடு அமைந்திருந்தது. முழுமையான குழப்பங்களை, இறுக்கங்களை, கனவுகளை, குழந்தைப்பருவ நினைவுகளை மந்திரக் கலிடாஸ்கோப்பினை திருப்புவது போல இதன் வடிவம் இருந்தது. ஃபெலினி தன்னைப் பற்றிப் பேசுவதென்பதே எல்லாருக்குமானதாக இருந்தது. காமிரா என்பது அலையும் கருவி என்றது 8 1/2. கிடோவின் பிரச்சனை என்னவெனில் தான் ஒரு எளிமையான திரைப்படத்தை எடுக்கவேண்டுமென்பதுதான் (8 1/2 என்று இப்படத்திற்கு பெயர் வைத்த காரணம் ஃபெலினி ஆறு முழு நீளப்படங்களையும், 3 படங்களுக்கு துணையாகப் பணி புரிந்ததையும் சேர்ந்து இதனை 8 1/2 என்று அழைத்தார் என்பது உங்களுக்குத் தெரியும்).

த்ரஃபோவினால் மிகவும் சிலாகிக் கப்பட்ட படம் கேபிரியாவின் இரவுகள் (The Nights of Cabiria). இது விபச்சாரியின் வாழ்க்கையைப் பற்றிய படம். பெலினியின் மனைவியே விபச்சாரியாக நடித்திருந்தார். இவ்வுலகத்தின் கொடுமான யதார்த்தத்தில் சிக்கித் தவித்து தனது இன்னொஸ்ஸை தக்கவைக்க முடியாமல் அலையும் விபச்சாரியின் பாத்திரம் ஃபெலினிக்கே உரியது. சென்டிமெண்டலின் எல்லைக்கே சென்றுவிடும் ஃபெலினி இப்படத்தின் மூலம் தன்னுடைய திரைப்படப் பணியில் இன்னொரு சாகசத்தை வைத்தார். சுயமான தர்ஸன நோக்கு கொண்ட ஃபெலினி பெண்ணின் சக்தியை தனது படைப்பின் உந்துசக்தியாகவே கருதினார்.

தன்னுடைய திரைப்படத்தின் வடிவம் குறித்துப் பேசும் ஃபெலினி திரைப்படங்கள் உரைநடைக் கதையாடலை எப்போதோ விட்டுச் சென்று, கவிதையை நோக்கி மிக வேகமாக சென்று கொண்டிருக்கிறதென்றான். தான் இப்போது தொடக்கம், வளர்ச்சி, முடிவு என்ற



ஜின் ஜர் அண்ட் ஃபிரெட்

மரபான கதை சொல்லும் கட்டுப்பாட்டிலிருந்து விடுபட்டு கவிதையாக தன்னுடைய படம் இருக்கிறதென்றார். ஜீலியட் ஆஃப் தி ஸ்பிரிட்ஸ், (Juliet of the spirits) அவ்வகையான படமே. இதுவும் ஒரு பெண்ணின் பார்வையோடு எடுத்தபடம். இப்படத்தில் மாயாவாதம், அதீத கற்பனைகள், நம்பமுடியாத நிகழ்வுகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு படம் நகர்கிறது. இதிலும் ஃபெலினியின் மனைவியே நடித்திருந்தார். தன்னுடைய மனைவியின் வாழ்க்கையை மனைவிக்காக, மனைவியை வைத்து எடுத்திருந்தார். அவரது முக்கியமான படங்களின் வரிசையில் இதுவும் சேர்ந்துவிட்டது.

ஃபெலினி பாதிக்காத இயக்குனர்களே இல்லையெனலாம். பெர்க்மன் முதல் ஃபாஸ் பைண்டர் வரை அனைவரும் அவருடைய கலையுணர்ச்சியினால் ஈர்க்கப்பட்டனர். நவீன சினிமாவின் பின்னலான மொழியை தொழில் நுட்ப மேதைமையுடன் வெளிப்படுத்துவதென்பது ஃபெலினிக்கு கை வந்த கலை. தனது திரைப்படங்கள் வார்த்தைகளால் விவரிக்க முடியாதது என்பது அவருக்குத் தெரியும். நியோரியலிசம், சர்ரியலிசம் என்று அவர் படங்களை வகைப்படுத்தினாலும் அவருடைய எல்லாப் படங்களிலும் அவர் செய்த ஒரே

வேலை தன்னுடைய சுயத்தை நோக்கி இயங்கியதேயாகும். படம் முடியும்வரை அவருக்குத் தான் எங்கு செல்கிறோம் என்று தெரிந்திருக்கவில்லை. நுட்பமான புதிர்களிலும், புதிரின் நுட்பத்திலும் நிறைந்தபடி படிமங்களில் மிதந்தார். திரைப்பட வரலாற்றின் Unique என்று இவரை அழைக்கலாம். சத்யஜித்ராய்க்குப் பிறகு போன வருடம் ஆஸ்கர் சிறப்பு விருது பெற்ற ஃபெலினி இவ்வருடம் அக்டோபர் 31 அன்று மரணமடைந்தார். ஒரு விமர்சகர் சொல்வது மிகவும் பொருந்தும். ஒன்று நீங்கள் ஃபெலினியை முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் அல்லது நிராகரிக்க வேண்டும். எந்த இந்தியனாவது நிராகரிக்க முடியும் என்று என்னால் கற்பனை கூட செய்து பார்க்க முடியவில்லை.

திரைப்படபணி வரலாறு :

வெரைட்டி லைட்ஸ் (1951), தி வைட் ஷேக் (1952), தி லோபர்ஸ் (1953), லவ் இன் தி சிட்டி (1953), லா ஸ்ட்ராடா (1954), தி ஸ்வின்டில் (1955), தி நைட்ஸ் ஆப் காப்ரியா (1956), லா தோல்சே வித்தா (1959), பொக்காச்சிலோ 70 (1961), 8 1/2 (1963), ஜூலியட் ஆப் தி ஸ்பிரிட்ஸ் (1965), ஸ்பிரிட்ஸ் ஆப் தி டெட் (1967), சட்டிரிக்கான் (1969), தி கல்வன் (1970), ரோமா (1971), அமர்கார்ட் (1973), கேசனோவா (1976), ஆர்க்கெஸ்ட்ரா ரிகெர்ஸல் (1978), ஜின் ஜர் அண்ட் ஃபிரெட் (1985).

சீனியம்மாள்



இந்திய சினிமா-ஓர் உற்று நோக்கல்-9 (தொடர்ச்சி)

“லைட் ஆஃப் ஏஷியா”

பி. கே. நாயர்

இளவரசனைத் தேடும் குதிரைப்படைபினர்

இரவோடிர்வாக இளவரசன் எங்கோ தலைமறைவாகப் போனது, அரண்மனையில் யாவரையும் துயரக் கடலில் ஆழ்த்தியது. அதிகாலையிலிருந்து அஸ்தமனம் வரை குதிரைப்படை வீரர்கள் இளவரசனைத் தேடி நாடு முழுவதும் அலைகின்றனர். குதிரை வீரர்கள் பாய்ந்து செல்வது திரையை நிரப்புகிறது. பின்னணியில் புதர்கள் அடர்த்தியாகக் காணப்பட, குதிரைகள் திரையின் ஒரு பக்கமிருந்து மறுபக்கத்திற்காய்ப் பாய்ந்தோடுகின்றன... ஆயினும் இளவரசனை எங்கும் காணவில்லை.

இளவரசன் சாதாரணக் குடிமகனாகிறான்

வேறு ஏதோ ஓரிடம்.... திரையில் இடது மூலையில் மரங்கள் அடர்ந்த பகுதி தெரிகிறது... இடையில் மட்டும் ஆடையணிந்த ஒரு வயதானவன் தரையில் தூங்கிக்கொண்டிருப்பதைக் காண முடிகிறது. தூரத்தில் இளவரசன் கௌதமன் காமிராவை நோக்கி வருகிறான். தூங்கிக்கொண்டிருக்கும் மனிதனின் அருகில் வரும் கௌதமன் அவன் அருகே குணிகிறான். அண்மைக்காட்சியாக கிழவனை இப்போது நாம் பார்க்க முடிகிறது. தனது இருகைகளிலுமாக ஒரு கழுத்து ஆபரணத்தைப் பிடித்திருக்கும் இளவரசன், ஒரு கணம் ஏதோ யோசிக்கிறான். கைகள் கீழே தழைகின்றன. கிழவன் தூங்கிக் கொண்டிருக்கிறான். இளவரசனின் கைகள் இப்போது கிழவனின் தலையைத் தொடுவதை நெருக்கமாகப் பார்க்க முடிகிறது. கிழவன் விழித்துக் கொள்ளுகிறான். இளவரசன் அவனருகே மண்டியிட்டு அமர, அவன் எழுந்து உட்காருகிறான்.

கிழவனிடம் தனது கழுத்து ஆபரணத்தை நீட்டிக் கொண்டே...“இதற்குப்பதிலாக, உமது கந்தலான ஆடையை எனக்குத் தருவீர்களா?...” என்று கேட்கிறான் கௌதமன். மற்றொரு கோணத்தில், கையில் நகையுடன் இளவரசன் அமர்ந்திருப்பது காட்டப்படுகிறது.

கிழவன் சிரித்து மழுப்புகிறான். அந்தக் கவர்ச்சிகரமான நகையை வாங்கிக்கொள்ள மறுக்கிறான்.

ஒரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

...“என்னை நான் அறிந்துகொள்ள உனது கந்தலாடையைக் கொடுத்து உதவிசெய்...”

ஒரு தர்மசங்கடத்தில் ஆழ்ந்துபோகும் அந்தக் கிழவன் தயங்குகிறான். கிழவனின்

இருக்கைகளையும் பிடித்துக்கொண்டு தனக்கு உதவும்படிக் கெஞ்சுகிறான் கௌதமன். ‘முடியாது’ என்பதுபோலத் தலையை ஆட்டுகிறான் கிழவன். இரண்டு தடவை மறுத்த பிறகு சம்மதிக்கிறான்.

இளவரசன் நகையை அவனிடம் கொடுக்கிறான். (கிழவனும் இளவரசனும் ஆடைகளை மாற்றி அணிந்து கொள்வது காட்டப்படுவதில்லை).

ஓர் இடைச்செருகலாக, தூரத்தில் எதிர்த்திசையை நோக்கி வீரர்களின் குதிரைகள் பாய்ந்து செல்வது காட்டப்படுகிறது. கடைசி இரண்டு குதிரைவீரர்களும் ஒரு கணம் நின்று வேறுதிசையை நோக்கி விரைகிறார்கள்.

இப்போது, கௌதமன் கந்தல் ஆடையைக் கட்டிக் கொண்டு நிற்க, அவனருகில் கருத்த உடம்புடன் அந்தக் கிழவன் கழுத்தில் வெள்ளை முத்துக்கள் பதித்த அந்த நகை பளீரிட நிற்கிறான்.

கௌதமன் இறுதியாக ஒருமுறை அந்த நகையைத் தொட்டுப்பார்த்து விட்டுத் திரும்பி நடந்து போகிறான். கிழவன் குணிந்து, கௌதமன் கழுட்டி எறிந்த அவனது செருப்புகளைக் கைகளில் எடுத்துக்கொண்டு கௌதமனைப்பின் தொடர்ந்து சென்று, அவனது காலடியில் அவற்றைப் போடுகிறான். கௌதமன் தனது இரு கைகளாலும் அவனை ஆசிகூறிவிட்டு எதிர்த்திசை நோக்கி நடக்கிறான். கிழவனும் மரக் கூட்டங்களை நோக்கி நகருகிறான்.





இளவரசனின் உருவம் திரையை விட்டு மறைகிறது.

இளவரசனுக்காகக் காத்திருக்கும் கோபா

நம்பிக்கை மேல் நம்பிக்கை வைத்து கோபா காத்திருக்கிறாள்... துயரம் தோய்ந்த கண்களுடன் கால்களை மடக்கியவாறு, ஒரு கரத்தை வெள்ளைத்தலையணை மீது வைத்தபடி, அமர்ந்திருக்கிறாள்... பின்புலமாக ஒரு பரந்தவெளி தெரிகிறது... தூரத்தில் அரண்மனையின் இரு தூண்கள்... கோபா தனது முகத்தை நிமிர்த்தி, தனது பார்வையை உயர்த்தி, வலமிருந்து இடமாக அரை வட்டப்பார்வையாக திருப்புகிறாள்... அரண்மனையின் உப்பரிகை மெல்ல மெல்லத் தெளிவடைகிறது... பிரம்மாண்டமான அந்தக் கட்டிடம் முன்னால் சில சேடிகளுடன் அமர்ந்துள்ள கோபாவை மிகவும் குறுக்கி ஒரு புள்ளிபோல ஆக்கி விடுகிறது.

இப்போது காமிரா, எதிர்ப்புறமாக மாறுகிறது. அரண்மனையிலிருந்து முன்னால் அமர்ந்திருக்கும் கோபாவை காட்டுகிறது. ஒரு சேடி கோபாவின் அருகில் மண்டியிட்டு அமர்ந்திருக்க, மற்றொருத்தி நின்றிருக்கிறாள். மேலும் இருவர் (காமிராவுக்கு எதிர்த்திசையிலிருந்து) கோபாவின் அருகில் வந்து அவள் முன்பாக ஒரு வெள்ளித்தட்டில் உணவுடன் வைக்கிறார்கள்.

மற்றொருகோணம்... அமர்ந்திருக்கும் சேடி கோபாவை உணவருந்தும்படி வேண்டுகிறாள். தட்டை கோபா அருகில் நகர்த்தி வைக்கிறாள். கோபா திரும்பி தன்முன்னிருக்கும் உணவுத் தட்டைப் பார்க்கிறாள் 'வேண்டாம்' என்பதாகத் தலையை ஆட்டி, தட்டைத் தள்ளி வைத்துவிட்டு சேடியைத் திரும்பிப்பார்க்கிறாள்.

இப்போது மறுபடியும் காமிரா எதிர்த்திசைக்கு மாறுகிறது... முன்னர் பார்த்தது போல், பின்னணியில் அரண்மனையின் உப்பரிகை காட்சியளிக்க, முன்னணியில் அமர்ந்திருக்கும் கோபாவை நாம் பார்க்கிறோம்.

சேடிகள் உணவுத் தட்டை அகற்று கிறார்கள். நடந்து திரையை விட்டு மறைகிறார்கள்.

குதிரைவீரர்கள் கிழவனைக் கண்டுபிடிக்கிறார்கள்

ஐந்து குதிரைகளின் மீது பயணிக்கும் வீரர்கள், ஒரு பாறைகள் நிறைந்த நிலப்பரப்பில் நுழைந்து ஒவ்வொருவராக வெளிவருகிறார்கள்.

தூரத்தில் கிழவன், காமிராவை நோக்கி வந்துகொண்டிருக்கிறான்... அவனது இருபுறமும் குதிரை வீரர்கள் வந்து அவனைச் சூழ்ந்து கொண்டு அவனை அதட்டிக் கேட்கிறார்கள்... "இந்த நகைகள் உனக்கு எப்படிக்கிடைத்தன?" கிழவன் அவர்களிடம் ஏதோ சொல்லி விளக்கமுற்படுகிறான்.

காட்சி மாறுகிறது.. இளவரசன் கௌதமன் காமிராவை நோக்கி நடந்து வந்து, வலது பக்கமுலையில் திரையை விட்டு அகலுகிறான்.

மீண்டும் முந்தைய காட்சி... குதிரை வீரர்களால் கிழவன் கைது செய்யப்பட்டு கூட்டிச் செல்லப்படுகிறான். கயிறுகளால் கட்டப்பட்ட கிழவன் நடுவில் நடந்து செல்ல, அவனது இருபுறமும் குதிரைகள் மீது வீரர்கள் பயணிக்கிறார்கள்.

கோபாவுக்குத் தேறுதல் சொல்லும் சேடியர்

நொந்துபோயிருக்கும் கோபாவை ஒரு வயதான சேடி, வீணாகத் தேற்ற முயலுகிறான். மற்றொரு சேடி அருகில் நின்று கொண்டிருக்கிறான். கோபா தனது தலையையும் கண்களையும் தாழ்த்தியபடி அமர்ந்திருக்கிறாள். மற்றொரு சேடி அவளைத் தேற்ற முயலுகிறான். எந்தவொரு உணர்ச்சியுமின்றி கோபா அவளைத் திரும்பிப் பார்க்கிறாள்... மீண்டும் முகத்தைத் திருப்பிக்கொள்ளுகிறாள்... ஒரு கணம் ஏதோ யோசித்துவிட்டு விரைவாக எழுந்து தனது விரலொன்றை இடது பக்கமாக (திரைக்கு வெளியே) நீட்டுகிறாள். இப்போது திரை முழுவதும் அவளது முகம் மட்டுமே அண்மைக் காட்சியாக பெரிதாகக் காட்டப்படுகிறது.

தூரத்தில் ஒரேயொரு குதிரைவீரன் தென்படுகிறான். அவனை நோக்கி கோபா தனது விரலை நீட்ட, ஒரு தோழி திரும்பி நடக்கிறாள். குதிரைவீரன் குதிரையிலிருந்து இறங்குகிறான்.

கௌதமனின் ஒன்றுவிட்ட சகோதரன் தேவதத்தன் கெட்ட செய்தி கொண்டு வருதல்

கோபா படிகளில் இறங்கி நடந்துவர,

சேடிகள் ஒரு நீண்ட கழியுடன் கூடிய அலங்காரக் குடை ஒன்றை அவளது தலைக்கு மேல் பிடித்தவாறு உடன் வருகிறார்கள்.

கோபா அந்த வீரணைநோக்கி நடக்கிறாள். (அவன் தேவதத்தன்). காட்சி மாற தேவதத்தனின் 'தோள்-வழி'ப் பார்வையாக, நாம் கோபா அவளை நோக்கி வருவதைப் பார்க்கிறோம். கோபா தேவதத்தினிடம், "நீ எனக்குக் கொண்டு வந்திருப்பது நல்ல செய்திதானே?" என்று கேட்கிறாள். அவளது பதிலுக்காக கோபா எதிர்பார்ப்புடன் காத்திருக்க, அவளே அவளது முகத்தை நேரடியாகப் பார்ப்பதை தவிர்த்து வேறு பக்கம் தனது துயரம் தோய்ந்த முகத்தை திருப்புகிறாள்.

திடீரென்று திரும்பி கோபத்துடன் அவளை நோக்கிக் கத்துகிறான்... "என்னை உனது ஏவலாளாக எண்ணிவிட்டாயா என்ன? தப்பாட்டம் ஆடி அவன் உன்னை என்னிடமிருந்து திருடிக்கொண்டான். இப்போது வாடிய பூ போல உன்னை தூக்கி எறிந்து விட்டுப் போய்விட்டான்..."

பின்னணியில் அடர்ந்த காடு தெரிய, ஒரு அருமையான 'ஷாட்'டில் கோபா அவளருகிலிருந்து நகர்ந்துகொண்டே... "நான் அவருடையவர், அவர் என்னைத்தூக்கி எறியலாம், அல்லது அருகிலேயே வைத்துக் கொள்ளலாம். நான்தான் அவரது இதயமும் ஆன்மாவும்..." என்கிறாள்.

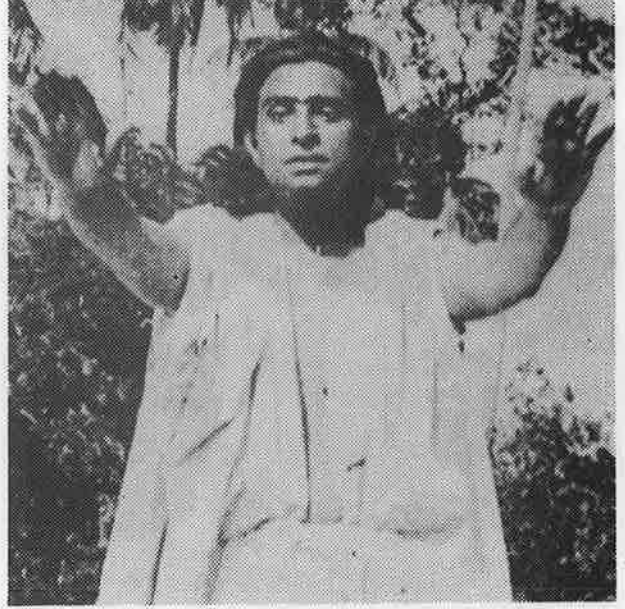
(மேற்சொன்ன தலைப்பு - அட்டை தோன்றி மறைந்ததும், கோபாவும், தேவதத்தனும் திரையின் இருபுறமும் நிற்க இடையில் வெற்றிடம்.. பின்னணியில் அடர்ந்தகாடு... இந்த ஒரு கோணமும், காட்சியமைப்பும், வாழ்க்கையைப் பற்றியும் அதன் நெறிகளைப் பற்றியும் அவர்களுக்கிடையே உள்ள மாறுபட்டைக் குறிப்பதாகக் காட்டப்படுகிறது..).

தேவதத்தன், "உனக்காக நான் வருந்துகிறேன்" என்பது போன்ற முகபாவத்துடன் அவளிடமிருந்து திரும்புகையில், அவர்களுக்கிடையேயான இடைவெளி மேலும் அதிகமாகிறது.

ஓர் இடைச்செருகலாக, குதிரை வீரர்கள் ஒரு பரந்த வெளியில் இளவரசனைத்தேடி, எதிர்ப்புறமாக விரைந்து செல்வது காட்டப்படுகிறது.

தேவதத்தனின் மென்மையான நடப்பு

கோபாவின் மனத்தைக்கவரும் மற்றொரு முயற்சியை ஒரு மென்மையான 'நாடகப் பாணி'யில் மேற்கொள்கிறாள் தேவதத்தன். அவளிடம் கெஞ்சம் குரலில்... "நான் உன்னை விரும்புகிறேன் கோபா..." என்கிறாள். ஒரு கையை அவன் தனது நெஞ்சில் வைத்து பவ்யமாகக் கெஞ்சக் கெஞ்ச கோபா தனது



முகத்தை வேறுபுறம் திருப்பிக் கொள்ளுகிறாள். மண்டியிட்டு அமர்ந்தவன், அவளை வலுக்கட்டாயமாக அணைத்துக்கொள்ள முயலுகிறான். அவள் எப்படியோ அவளிடமிருந்து தன்னை விடுவித்துக்கொண்டு அரண்மனை வாயிலை நோக்கி ஓடுகிறாள். சரியாக அதே சமயத்தில் ஒரு வயதான சேடி அங்கு வர, கோபா அவளிடம் பாதுகாப்பு கேட்பவள் போல அவளைக் கட்டிக் கொள்ளுகிறாள்.

ஒரு கீழ்நோக்கிய பார்வையாக, தேவதத்தன் தன்னந்தனியாக தலையைத் தொங்கப்போட்டுக் கொண்டு அமர்ந்திருப்பதை நாம் காணமுடிகிறது. அவன் மெல்ல எழுகிறான். கோபா இன்னமும் அந்த வயதான சேடியிடம் ஓட்டிக் கொண்டிருக்கிறாள். கோபா அவளை அங்கிருந்து போகச் சொல்லுகிறாள். மனமொடிந்த நிலையில், தேவதத்தன் கொஞ்சம் நடந்து, நின்று திரும்பி அவளை மறுபடியும் நோக்கி விட்டு, விரைந்து வெளியேறுகிறான்.

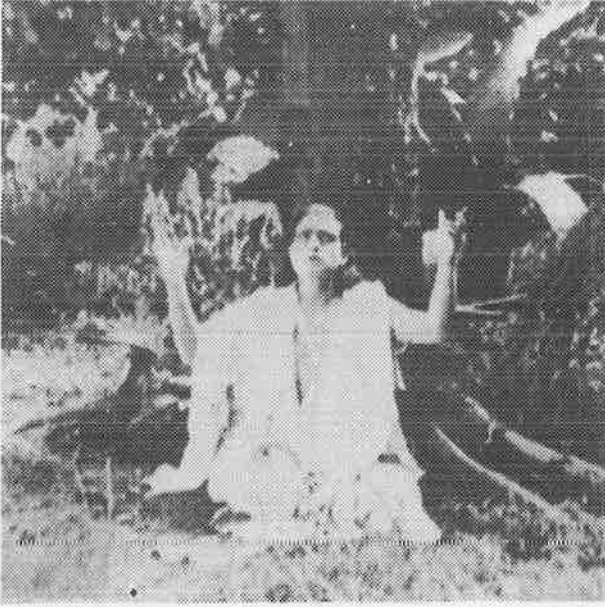
துயரம் மிகுந்த நிலையில், கோபா அந்த சேடியின் முகத்தை ஒருமுறை நிமிர்ந்து பார்த்து விட்டு மீண்டும் அவளுடன் ஓட்டிக் கொள்ளுகிறாள். சேடி அவளுக்கு ஏதோ ஆறுதல் சொல்கிறாள்.

என்ன நடக்க வேண்டுமோ அதுதான்

நடக்கும் என்று உணரும் மன்னன்

தூரத்தில் குதிரை வீரர்கள் வந்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

வெண்மையான கயிற்றினால் கட்டப்பட்டு இருபுறமும் வீரர்கள் பாதுகாப்பாக வர, அந்தக் கிழவன் மன்னன் முன் கொண்டு வந்து நிறுத்தப்படுகிறான். கிழவன் தனது கைகளைக் கூப்பி வணங்கியபடியே தான் குற்றமற்றவன் என்பதையும், இளவரசனின் நகை தன்னிடம்



வந்தது எப்படி என்பதையும் விளக்கிச் சொல்கிறான். அவன் சொல்வதைக் கேட்ட மன்னன் “என்ன நடக்க வேண்டுமோ அதுதான் நடக்கும்..” என்று தன்னைத் தேற்றிக் கொள்ளுகிறான்.

(வீரர்களுக்கிடையே நின்றிருக்கும் கிழவனின் பின்புலமாக ஒரு மலை தென்படுகிறது) வீரர்களிடம் (கிழவனை விடுவிக்குமாறு) ஆணையிட்டுவிட்டு மன்னன் தான் முதலில் வந்த வழியாகவே வெளியேறுகிறான். காட்சி மாறுகிறது:

கோபா அந்த வயதான சேடியிடம்,

“அவர் மண்ணில் படுத்துறங்குகையில் எனக்கெதற்கு நகைகளெல்லாம்?...” என்று சொல்லி தனது கழுத்து நகைகளைக் கழற்றி சேடியிடம் கொடுத்து விடுகிறான்.

ஒரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

....“அவனது கற்கள் பதித்த வாளும் (துணியாலான) தலைக்கிரீடமும் அவனது சிம்மாசனத்தை அலங்கரிக்கும்போது...”

(ஒரு ‘நடுத்தர-ஷாட்’டாக, சிம்மாசனத்தின்மீது இளவரசனின் வாளும் தலைக்கிரீடமும் வைக்கப்பட்டிருப்பதை நாம் காண முடிகிறது).

இளவரசன் அமர்ந்திருக்க வேண்டிய ஆசனத்தில் அவையிரண்டும் வைக்கப்பட்டிருப்பது ஓர் உருக்கமான உருவகமாக அமைகிறது.

இரக்கமுள்ளவர்களிடம் கையேந்தும் இளவரசன் பாரதம் முழுவதும் காணப்படும் ஒரு கிராமிய சூழ்நிலையில் இளவரசன் கௌதமன் கந்தல் ஆடைகளுடன் நுழைகிறான். வங்காளக் கிராமங்களில் பார்க்கக்கூடிய ஒலைக்குடிசை ஒன்றின் முன்புற நிழலில் இரு தொழிலாளர்கள்

அமர்ந்து உணவருந்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இளவரசன் நின்று அவர்களைப்பார்த்து தனது கையை நீட்டுகிறான். அந்தக் கிராமவாசிகள் அவனை அருகில் அழைத்து தங்களது உணவைப் பகிர்ந்துகொள்ள முன்வருகிறார்கள். அந்த இல்லத்தரசி மற்றொரு புறமாக அமர்ந்திருக்கிறாள். கௌதமன், மண் தரையில் அமர்ந்து உண்ணத் தொடங்குகிறான். ஒரு கவளத்தை அருந்திவிட்டு இருபுறமும் பார்த்துவிட்டு அவர்களுடன் ஏதோ பேசுகிறான்.

மறுபடியும் காட்சி மாறுகிறது.

ஒருதலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

“கோபா இளவரசனைத் தேட, அவனோ ‘தன்னையே’ தேடிக்கொண்டிருக்கிறான் ...”

கோபாவும் அரண்மனை வாசத்தைத் துறந்து அவனைத் தேடத் தொடங்குகிறாள்.

இப்போது அவள் ஓர் அடர்ந்த காட்டுப்பகுதி வழியாக காமிராவை நோக்கி நடந்து வந்து திரையின் வலதுபக்கமுலை வழியாக வெளியேறுகிறாள்.

இடைச்செருகலாக, கௌதமன் மூங்கில் காடுகளுக்கிடையே ஓர் ஒற்றையடிப்பாதை வழியாகப் போவது காட்டப்படுகிறது. தூரத்தில் ஒருவேய்ந்த வீடுகள் பின்புலமாகத் தெரிகின்றன.

(இருவரும் வேறுவேறு பாதைகளில் போகிறார்கள் என்பதையும், பின்புலங்களில் எந்தவிதக் குழப்பமும் ஏற்படக்கூடாது என்பதையும் குறிக்கும் விதமாக இருவேறுபட்ட பின்புலக்காட்சிகள் அமைந்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது)

காட்சி மாறுகிறது.

ஏதோ ஒரு கடற்கரை, தென்னை மரங்கள் அசைந்தாட, கடலலைகள் மோதித்திரும்பும் மணல்வெளியில் கௌதமன் நடந்து போகிறான். இது ஒரு நிழல் காட்சிபோல காட்டப்படுகிறது.

ஒரு மரத்தின் மீது கைவைத்து பின்னர் அந்த மரத்தின் அடியிலேயே அமருகிறான். கைகளைக் கோர்த்துக் கொண்டு மெல்லத் தலையை உயர்த்திப் பார்க்கிறான்.

தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

...“ஓ... இந்தத் தென்னை மரங்கள் விண்ணை நோக்கி உயர்ந்து அதைக் கிழித்துக் கொண்டு மலையாவிவிரந்து வீசும் காற்றைக் குடிக்க முயலுகின்றன போலும்.. குருத்திலிருந்து பழங்களை உற்பத்தி செய்யும் காலம் வரை அவை திருப்தியுடன் வளரும் இரகசியத்தை எந்தவொரு ஞானிதான் அறிவார்?...”

எழுந்து நிற்கும் இளவரசன் பல்யமாக மரங்களுக்குத் தலை வணங்கி நிற்கிறான். பின்னணியில் பழுப்புநில தென்னைமரம்.. இடையில் கட்டிய வெள்ளை ஆடையில் அவனது கருப்பு மேனி எடுப்பாகக்காட்டுகிறது.

மீண்டும் காட்சி மாற்றம்...

கோபா இடது பக்கமூலையிலிருந்து திரையில் வருகிறார். எதிர்ப்புறமிருந்து ஒருவன் தலையில் தண்ணீர்ப்பானையைச் சுமந்தபடி வந்து கொண்டிருக்கிறான். அவனை திரையின் நடுவில் நிறுத்தி கோபா விசாரிக்கிறாள்.. “இளவரசனாகப் பிறந்து பிச்சைக்காரனாக மாறிய கௌதமனை நீ எங்காவது பார்த்தாயா?

அவனிடமிருந்து எந்தவொரு பதிலும் வராமற்போகவே, அவள் பின்புறமாகத் திரும்புகிறாள். அழகிய மரங்கள் பின்புலத்தில், ஒருபக்கம் கோபா. மறுபக்கம் அந்த மனிதன் இருவருடைய பக்கவாட்டுத் தோற்றம். இருவரும் ஒருவரையொருவர் ஒருகணம் பார்த்துவிட்டு ஆளுக்கொரு பக்கம் போகிறார்கள். மீண்டும் அவள் காமிராவுக்கு எதிர்த்திசையில் நடக்கிறாள். அவள் முழுவதுமாகத் திரையை விட்டு அகலுவதற்குள்ளாகவே, கருப்பு-பின்னணியில் ஒரு தலைப்பு-அட்டை காட்டப்படுகிறது:

“இறுதியாக, அவன் போதிமரத்தின் அடியில் அமர்ந்து தியானிக்கத் தொடங்குகிறான்...”

காட்சி மாறுகிறது.

மெல்ல மெல்ல திரையின் இருண்ட மூலைகளிலிருந்து முகங்கள் வெளிப்படுகின்றன. பெரிய முகங்கள். சிறிய முகங்கள். பல்வேறு அளவுகளில் ஒரே முகங்கள் முகங்கள்...

கௌதமன் தனது முகத்தை எல்லாத் திசைகளிலும் திருப்பி அந்த முகங்களை யெல்லாம் பார்க்கிறான்... ஒரு பெரிய முகமுள்ள மாது அவனது நெற்றியில் முத்தமிட முயலுகிறாள்... திடீரென்று ஓர் இருண்ட மூலையிலிருந்து கோபாவின் வெளுத்த முகம் வெளிப்படுகிறது... கௌதமன் தனது கையை அவனை நோக்கி உயர்த்துகிறான்... தலைப்பு - அட்டை தோன்றுகிறது:

“பொய்யான வெளுத்த நிழல்கள் அவனது மனத்தைச் சிதறடிப்பதில்லை”

கௌதமனின் கை கோபாவின் முகத்திலிருந்து தாழுகிறது. கோபாவின் முகம் மறைகிறது.

மற்றொரு பக்கத்திலிருந்து ஓர் ஆணின் முகம் தோன்றி மறைகிறது. (மன்னனோ, தேவதத் தனோ சரியாகப்பூரிவதில்லை).

தலைப்பு-அட்டை: “சூரியனின் வெப்பம் அவனைச் சுடுவதில்லை... புயலும் மழையும் அவனை ஒன்றும் செய்ய முடிவதில்லை...”

இளவரசன் கௌதமன் ‘நிர்வாண’ நிலையடைதல்
காமிராவை நோக்கியபடி, போதி மரத்தடியில் வெண்மையான ஆடை அணிந்த கௌதமன் அமர்ந்திருக்கிறான். அவனது தலை தாழ்ந்திருக்கிறது. தலையை உயர்த்திப் பார்க்கும் அவன் தனது இரு கைகளையும் மெல்ல மேலே



உயர்த்துகிறான். அவன் சற்று உயர்த்தியவுடனேயே ஒரு தலைப்பு - அட்டை தோன்றுகிறது:

...“பரி-நிர்வாண விடுதலை அடையும் வரை...”

ஒருவிதத் தெளிவும், தீர்மானமுமாக அவன் கைகளை உயர்த்தியபடியே அமர்ந்திருக்கிறான். சற்று நேரத்தில் எழுந்து முன்னால் நடந்து வந்து தனது காலணிகளை அணிந்துகொண்டு, இருபக்கங்களிலும் பார்த்துவிட்டு, எதிர்ப்புறமாக நடந்து, இடது பக்கமூலையிலிருந்து திரையை விட்டு வெளியேறுகிறான். கௌதமன் நடப்பதும், மற்றோரிடத்தில் கோபா நடந்து போவதும் மாறிமாறிக் காட்டப்படுகிறது. கடைசியில் இருவரும் ஒரே இடத்தில் எதிரெதிராக நடந்தாலும் ஒருவரையொருவர் பார்க்காமலேயே போய் விடுகிறார்கள்.

கோபா இடது பக்க மூலையிலிருந்து திரையின் நடுப்பகுதிக்கு வந்து யாரோ ஒருவனிடம் ஏதோ கேட்கிறாள். அவன் போய்விட, கோபா மட்டும் ஒரு கணம் நின்று விட்டு எதிர்த்திசையில் போகிறாள்.

இந்த மூட உலகிற்கு எதிராக போராடுதல்

பலியிடுவதற்காக பல ஆடுகளை இருவர் ஒரு பலிபீடத்திற்கு முன் கட்டிவைத்திருக்கிறார்கள். அருகில் மேலும் பல ஆடுகள் பரிதாபமாக நின்று கொண்டிருக்கின்றன. அவையும் பலியிடத்தான்!

கௌதமன் திரையின் இடப்புறத்திலிருந்து



விரைந்துவந்து அந்த ஆடுகளுக்கு அருகே சென்று ஏதோ முறையிடுகிறான். தூரப்பார்வையாக, நாம் அவன் ஆடுகளைப் பலியிடக் கூடாது என்று தடுக்க முற்படுவதைக் காணமுடிகிறது. கைகளை உயர்த்திக் கொண்டே பலியிடுபவனிடம் விரைந்து சென்று..

...“இறைவனின் அருளுக்காக வேண்டும் நீ எப்படி இவ்வாறு இரக்கமற்றிருக்கிறாய்?...” என்று கேட்கிறான். கல் மனது கொண்ட அந்தப் பலியிடுபவன்கூட கௌதமன் இரைஞ்சு தலைக்கேட்டு மனத்தை மாற்றிக்கொண்டு கத்தியைக் கீழே போடுகிறான். மேலும் இருவர் ஆடுகளைப் பலியிட முற்பட, அவர்களிடமும் சென்று கெஞ்சுகிறான் கௌதமன்.

அதே காட்சியில் (திரையின் ஒரு மூலையில்) கோபா கௌதமனைத் தேடி அவைவதும் தெரிகிறது.

ஒரு பிரமாதமான காட்சியமைப்பில், முன்னணியில் ஒரு பக்கத்தில் கௌதமன் ஆடுகளுக்காகப் பரிந்து நிற்பதும், அதே ஃபிரேமில், கோபா ஒரு யாத்ரிகனிடம் விசாரிப்பதும் காட்டப்படுகிறது.

தலைப்பு - அட்டை தோன்றுகிறது:

...“அவற்றால் கருணைவேண்டிக் கதறமுடியாது, காத்திருக்கும் அபாயம் அவற்றிற்குப் புரியாது, ஆயினும் அவை அந்தக் கொலைகாரர்களின் கண்களைப் பார்த்து நம்பிக்கையுடன் புன்னகைக்கின்றன.. அவற்றின் ஆச்சரியமும், அடக்கமும் நிறைந்த கேள்விக்களை பொருந்தியுள்ள பார்வையைக்

காணும் அரக்கனுக்கும் இரக்கம் பிறக்கும்...”

ஒரே ஃபிரேமில் கோபாவும், கௌதமனும் காட்டப்பட்டாலும் இடையில் இரு பெரும் தூண்கள் மூலம் காட்சியின் ‘ஆழம்’ வெளிப்படுவதுடன் அவர்களின் பார்வைகளும் வேறு வேறு திசைகளை நோக்கியிருப்பதால், அவர்களுக்கிடையேயான ‘இடைவெளி’ நன்கு நிறுவப்படுகிறது.

இருவரும் எதிரெதிர் திசைகளில் நடக்கிறார்கள்.

கோபா சற்றுத் தொலைவு நடந்து ஒரு கிழ்வியை ஏதோ கேட்கிறான். அவள் தலையை நிமிர்த்திப்பார்த்து விட்டு நகருகிறான்.

இப்போது கோபா கிராமத்துக் கூரை வீடுகளுக்கிடையே நடந்து, காமிராவை நோக்கி வருகிறான். திரையின் நடுப்பகுதியில் எப்பக்கம் திரும்புவது என்று புரியாமல் திகைத்து நிற்கிறான். பிறகு வலது பக்கமாகப் போகிறான்.

இளவரசனைச் சந்திக்கும் நம்பிக்கையை முழுவதுமாக இழந்து விட்ட கோபா, ஒரு கோவிலின் சன்னிதியில் நுழைகிறான். அங்கு கருவறையில் இரண்டு பூசாரிகள் இறைவனுக்கு ஆராதனை செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். படிகளில் ஏறி கோபா பூசாரிகளுக்கு அருகில் போகிறான். கைகளைக்குவித்து அவர்களில் ஒருவனை ஏதோ கேட்கிறான். அவர் ‘தெரியாது’ என்பது போலத் தலையை அசைக்க மற் பூசாரியிடமும் கேட்கிறான். அவரும் ‘தெரியாது’ என்பது போலவே தலையை அசைக்கிறார்.

அவள் படிகளில் இறங்கி வருவதை, அவளது பின்புறமாகவும், முன்புறமாகவும் மாறி மாறிக் காட்டப்படுகிறது. இதனால் காட்சியின் ‘இறுக்கம்’ அதிகமாகிறது. அத்துடன் கௌதமனைத் தேடி அவையும் கோபா இறுதியாகக் கோவிலில் விசாரிப்பதும், அவள் விசாரிப்பது இரு பூசாரிகள் என்பதும் அவர்கள் இறைவனுக்கு ஆராதனை செய்து கொண்டிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. கோபா படிகளில் இறங்கிப் போவதுடன் காட்சி முடிகிறது.

அவள் எல்லா நம்பிக்கைகளையும் இழந்து விட்ட நேரத்தில்

ஒரு கீழ்நோக்கிய பார்வையாக ஈச்சமரங்களுக்கிடையே பல பக்தகோடிகள் நடந்து போவதையும் கோபா அந்த இடத்திற்கு வருவதையும் பார்க்க முடிகிறது. ஒரு பெரிய ஆலமரத்தின் நிழலில் அவள் வந்து சேருகிறாள். மற்றொரு பக்தர் எதிர்த்திசையிலிருந்து வருகிறார். இருவரும் அரசமரத்தினடியில் சந்திக்கிறார்கள். இளவரசனைப்பற்றி அவள் வழக்கம் போல் அவரிடமும் கைகளைக் குவித்தவாறு விவாரிக்கிறாள். அந்த பக்தர் திரையின் இடது பக்கமாகத் தனது கையை நீட்டுகிறார்.

அத்திசையை நோக்கி கோபா திரும்ப அவளது முகம் ஆச்சரியத்தால் மலருகிறது. பக்தர்களின் கூட்டத்திற்கிடையே கௌதமன் வந்து கொண்டிருக்கிறான். மரங்களுக்கிடையே பக்தர்கள் நடுவே அவனது முகம் தென்படுகிறது, அந்த பக்தன் மற்ற பக்தர்களுடன் சேர்ந்து கொள்ள முன்னால் நடக்கிறான். கோபாவும் அவனைப் பின் தொடருகிறாள்.

மற்றொரு கூட்டம் ஒரு மணல் மேட்டிலிருந்து இறங்கி வருகிறது.. இப்போது கோபா திரையின் நடுவே தனியே மரங்கள் சூழ நின்று கொண்டிருக்கிறாள். எதிர்பாராது கௌதமனைப் பார்த்துவிட்ட சந்தோஷமும் அதிர்ச்சியும் அவளது முகத்தில் வெளிப்படுகின்றன. கோபாவின் பார்வையில், ஒரு மிகத் தொலைவுக்காட்சியாக, நூற்றுக்கணக்கான பக்தர்கள் அமர்ந்திருக்க, ஒரு மரத்தினருகே, இடுப்பில் மட்டும் ஆடையணிந்த கௌதமன் அவர்களுக்கு ஏதோ போதனைகள் செய்து கொண்டிருக்கிறான்.

அடுத்து, அண்மைக் காட்சியாக கௌதமன் தனது கைகளை நீட்டியபடி நின்று கொண்டிருப்பது தெரிகிறது. இடைச் செருகலாக, துக்கமும், சோர்வுமாக கோபாவின் முகம்.. அவள் முகத்தை நிமிர்த்திப் பார்க்கிறாள். கௌதமன் தொடர்ந்து தனது போதனைகளைச் சொல்லிக்கொண்டிருக்கிறான். அவனது புகழ் வாய்ந்த போதனையொன்று தலைப்பு அட்டையாக வருகிறது:

“கொடுக்கவேண்டிய கடனை தீமையானது அதிகப்படுத்துகிறது. நன்மை மனிதனை துன்பத்திலிருந்தும் விடுவிக்கிறது. தீமையை ஒதுக்கி நன்மையை நாடு, உன்மீது நீயே ஆதிக்கம் செலுத்து.. இதுவொன்றே வழி!”

மறுபடியும், கௌதமன் நிற்குகொண்டு போதனை செய்யும் காட்சி. கோபா தனது கைகளை மடக்கி நெஞ்சருகே வைத்துக்கொண்டு நின்றிருக்கிறாள். எங்கோ பார்க்கிறாள். திரையை விட்டுப் போகிறாள். பிறகு வேறு ஒரு திரையிலிருந்து வருகிறாள். அமர்ந்திருக்கும் பக்தர்களை ஒதுக்கி வழி ஏற்படுத்திக் கொண்டு, கௌதமனின் அருகே வருகிறாள். திரும்பி அவனுக்கு மிக அருகே அவனை ஓரளவு மறைத்தவாறு நிற்கிறாள்.

காமிரா கௌதமனின் பின்னாலிருந்து, அவன் கைகளை உயர்த்தியவாறு நின்று கொண்டிருப்பதையும், அவள் அவனுக்கு எதிரே தனியாக நின்று கொண்டிருப்பதையும் காட்டுகிறது. அவளுக்குப் பின்னால் ஏராளமான பக்தர்கள் அமர்ந்திருக்கிறார்கள்.

இப்போது ஒரு அண்மைக்காட்சியாக, பக்தர்களுக்கு நடுவே கோபா தனியாக நின்று கொண்டிருப்பது காட்டப்படுகிறது.



கௌதமனின் கவனத்தைக் கவரத்தவறிய கோபா மெல்ல மண்டியிட்டு அவன் முன் அமருகிறாள். கௌதமன் தனது போதனைகளைத் தொடருகிறான்.

கோபா அவனது முதல் சிவ்வயை ஆகிறாள்

கௌதமனின் மற்றொரு போதனை தலைப்பு - அட்டையாக தோன்றுகிறது:

“நான் துக்கத்தை வெறுத்தேன். ஆனால் இப்போது துக்கம் என்பது ஒரு தற்காலிக உணர்வுதான் என்பதை அறிகிறேன்.

நான் மகிழ்ச்சியை விரும்பினேன். ஆனால் இப்போது அது கொடுப்பதன் மூலம்தான் கிடைக்கிறது என்பதை உணருகிறேன்...”

மேல்நோக்கிய பார்வையாக, கௌதமன் போதனை செய்வதும் தொடர்ந்து கீழ்நோக்கிய பார்வையாக கோபா ஆண்களே பெரும்பான்மையாக உள்ள கூட்டத்திற்கிடையே அமர்ந்திருப்பதும் காட்டப்படுகிறது. அவள் தனது நெஞ்சை மறைத்து இரு கைகளையும் கட்டிக் கொண்டிருக்கிறாள். அவ்வப்போது கௌதமனின் போதனையில் சில வாக்கியங்களை ரசித்து ஆமோதிப்பது போலத் தலையை ஆட்டுகிறாள். கைகளை மார்புக்குக் குறுக்காக கட்டிய நிலையிலேயே அவள் தனக்குத்தானே சொல்லிக் கொள்கிறாள். தலைப்பு அட்டையில்

“உன்னைக் கண்டு பிடித்ததில் நான் என்றுமே தேடியலையாத சில உண்மைகளையும்

தொழில்நுட்பம்

திவ்யபாரதியின் புத்துயிர்ப்பு

சென்னையில் இருந்து இயங்கும் PentaFour Software & Exports Ltd. என்ற நிறுவனம் பயன்படுத்தும் Multimedia தொழில்நுட்பத்தால் மறைந்த ஹிந்தி நடிகை திவ்யபாரதிக்கு, இறந்த பின்னும் வாழ்க்கை, திரையில் சாத்தியப்பட்டுள்ளது. நாம் இதுவரை இயேசுவின் புத்துயிர்ப்பை மட்டுமே கேட்டுள்ளோம். ஆனால், இந்த நிறுவனத்தின் நிர்வாக மேலாளர் வி.சந்திரசேகரனால் எவரையும் உயிர்ப்பிக்க முடியும். இந்த பெருமை, தற்போது மேற்கத்திய நாடுகளின் தீவிர ஆர்வத்துக்குள்ளாயிருக்கும், Multimedia தொழில்நுட்பத்தையே சாரும்.

உலகெங்கும் உள்ள Computer Industry - யில் தற்போது அதிகம் உச்சரிக்கப்படும் வார்த்தை - Multimedia. எண்களுக்குள்ளும், வாக்கியங்களுக்குள்ளும் இனி கம்ப்யூட்டர் அடைந்து கிடைக்கப்போவதில்லை. நவீன தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியின் வேகம் திரைக்கும், Computer -ன் Monitor -க்கும் உள்ள இடைவெளியை குறைத்துள்ளது. தொலைக்காட்சி, வீடியோ போன்ற தொடர்பு சாதனங்களின் செயல்பாட்டில் இனி பார்வையாளனும் கலந்து கொள்ளலாம். இதுமட்டுமன்றி, Video Processing-வாக்கியங்கள், குரல், உருவம் போன்றவற்றை Multimedia தத்ரூபமாக இணைக்கிறது.

மிக நுட்பமான Software Package மூலம், கம்ப்யூட்டரின் திரையில் உள்ள உருவத்தை எவ்வண்ணமும் கையாள, Multimedia சாத்தியப்படுத்துகிறது. கையிருப்பில் உள்ள புகைப்படம், Video tape, digital Camera மூலம் பெறப்படும் உருவங்களை கம்ப்யூட்டரின் திரையில் திரையிட்டு, அவற்றை மிக நுட்பமாக சோதித்து மாற்றுவதன் மூலம் நமக்கு தேவையான உருவங்களை பெற முடியும். Computer உருவாக்கிய ஒலி/ஒளி களை Video tapes, Compact disc, Slides போன்றவற்றில் மாற்றிக் கொள்ளலாம்.

கையிருப்பில் உள்ள புகைப்படம்/வீடியோ போன்றவற்றில் உள்ள உருவங்களின் உதவியால், கலைஞர்களின் பங்கேற்பின்றி, திரைப்படத்தை எடுத்து முடிக்க முடியும். சுமார் 30 கோடி மதிப்புள்ள திரைப்படங்களை திவ்யபாரதி பூர்த்தியாக்காமல் விட்டு சென்றிருக்கிறார் என்று கணக்கிடப்பட்டுள்ளது. திரைப்படத்தின் பூர்த்தி செய்யப்படாத பகுதிகளின் படப்பிடிப்பு, முதற்கட்டமாக, திவ்யபாரதியின் உடற்கட்டிலும், முகவடிவிலும் ஒத்துள்ள மற்றொரு

நபரை வைத்து முடிக்கப்பட வேண்டும். பின்பு முக மாற்றத்தையும், அங்க அசைவுகளையும் கூட மிக தத்ரூபமாக மாற்றும் பொறுப்பை கம்ப்யூட்டர் ஏற்றுக்கொள்கிறது. இத்தொழில் நுட்பத்தின் மூலம், பிரபல ராஜேஷ் கன்னாவின் திரைப்படத்தை அமிதாப்பின் திரைப்படமாக மாற்றி வெளியிடமுடியும். ப்ரூஸ் லீ யின் மகன் ப்ராண்டல் லீ, அவர் நடத்த படத்தை முழுமையாக்காமல் இறந்த பொழுது, இந்த Multimedia தொழில் நுட்பத்தை ஹாலிவுட் முதன்முறையாக பயன்படுத்தியது. 'Terminator II', 'Jurassic Park' போன்ற திரைப்படங்களிலும் இத் தொழில் நுட்பம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

பின்புறக்காட்சியையும் கலைஞர்களையும் தனித்தனியே படம் பிடித்து தத்ரூபமாக இணைப்பதன் மூலம், தேவையான கலைஞர்களை தேவையான இடங்களில் ஒரே ப்ரேமில் பெறமுடியும். இது பொருட் செலவை மிக அதிக அளவு குறைக்கும். Dupe - யை நேர்த்தியாக வடிவமைப்பதன் மூலம் நடிகர்களுக்கு சண்டை காட்சிகளில் ஏற்படும் அபாயத்தை தவிர்க்கலாம். பல விதமான மேக்கப் உடைகள் போன்றவற்றை கலைஞர்களுக்கு, அவர்கள் அறியாமல் கூட, பயன்படுத்தலாம். பழம் கருப்பு/வெள்ளை காலியங்களை வண்ணத்தில், புதிய பொலிவுடன் வெளியிடவும், படத்தொகுப்பு, பின் குரல், மொழிமாற்றம் போன்றவற்றிற்கும் இத்தொழில் நுட்பம் பயன்படுகிறது. இரண்டு ஷாட்களின் இடையே தொடர்பை அவைகள் இடையே மிக அதிகமான கால இடைவெளிகளை கொண்டிருந்தாலும், மிக நேர்த்தியாக பராமரிக்க முடியும். வீடியோ மற்றும் திரைப்படங்களில் பதிந்துள்ள உருவங்களை Compact disc -ல் மாற்றினால் அதன் தரம் மிக நீண்ட காலம் நீடித்திருக்கும்.

“ஒரு நடிகரை பயன்படுத்தி ஒரு சில காட்சிகளை படம் பிடித்த பின், அவரின் துணையின்றி, படம் பூர்த்தியாக்கப்படலாம். பல கோடிகள் புழங்கும் இந்திய திரையுலக தன்மையையே இந்த தொழில்நுட்பம் மாற்றலாம்” என்றும் இதுபற்றி பம்பாய் மற்றும் தென்னிந்திய திரைப்பட தயாரிப்பாளர் பலரோடு கலந்தாலோசித்துள்ளதாகவும் வி. சந்திரசேகரன் செய்தி வெளியிட்டுள்ளார்.

அமுதன்

பதிவுகள்

திரைப்பட இயக்கம்

ஆல்.பிரெட் ஹிட்ச்காக்

ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் தனது வேலைகள் அனைத்தையும் ஸ்டூடியோவிலேயே செய்து முடித்துக் கொள்கிறார். தான் விரும்புவது போல் நடிகர்களுக்கு பயிற்சி கொடுத்து, தேவையான நடப்பினை அவர்களிடமிருந்து பெறுகிறார் என்றே பெரும்பாலான மக்கள் எண்ணுகிறார்கள். உண்மையில் எனது சொந்த வழிமுறைகள் இவ்வாறானவை அல்ல. நான் எனது சொந்த வழிமுறைகள் பற்றியே எழுதுகிறேன். படப்பிடிப்புத் தளத்திற்கு செல்வதற்கு முன்பே படத்தினைப் பற்றி ஒரு முழுமையான வடிவத்தினை எனது மனதில் உருவாக்கிக் கொள்கிறேன். சில நேரங்களில் ஒரு படம் குறித்து ஒருவருக்கு முதலில் தோன்றும் எண்ணம் தெளிவற்ற அமைப்பு கொண்டதாகவும், வகை பிரிக்க முடியாத வடிவமானதாகவும் அமையலாம். அது பிறகு ஒரு வண்ண மிக்க ஆரம்பத்துடன் துவங்கி, மத்தியில் நெருக்கமாக வளர்ந்து, அதன்பின் விறு விறுப்பான காட்சி அமைப்புகளையோ அல்லது வேறுபட்ட ஒரு துணிகரச் செயலினையோ கொண்டதாக அமைந்து, சிலவேளைகளில் இறுதியாக ஒரு பெரிய முடிவினையோ, திருப்தித்திணையோ அல்லது வியப்புறும் வண்ணம் அமைக்கப்பெற்ற காட்சியோடோ முடியலாம். முதலில் தெளிவற்றது போல் தோன்றும் ஒரு கருத்தினைக் கூட வலுவான காட்சி அமைப்புகளினால் நன்கு விளங்கும்படி செய்யலாம். சொல்ல வேண்டிய கருத்திற்கு ஏற்ற ஒரு கதையினை தேர்ந்தெடுத்து அதன் பின் காட்சி அமைப்புகளை அதற்கு உகந்தாற் போல் அமைத்தல் வேண்டும்.

உதாரணமாக, ஒரு வழக்கமான கதைக் கருவினை கற்பனை செய்து கொள்ளுங்கள். கதை, காதலுக்கும், கடமைக்கும் இடையே நடக்கும் போராட்டம் எனக் கொள்வோம். எனது முதல் பேசும் படமான 'ப்ளாக் மெயில்' இந்தக் கருவினை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

படத்தினைப் பார்க்கும் ஒவ்வொருவருக்கும் முதலில் இப்படத்தில் கடமை-காதல்-காதலுக்கும் கடமைக்கும் இடையே நடக்கும் போராட்டம், இறுதியில் இரண்டில் ஏதாவது ஒன்றிற்கு கிடைக்கும் வெற்றி போன்றவைகளே தெரியும். படத்தின் மத்திய பகுதி, காதலுக்கும், கடமைக்கும் இடையே நடக்கும் போராட்டத்தைப் பற்றியும், பிறகு கடமைக்கும், காதலுக்கும் முறையே தனித்தனியே முக்கியத்துவம் தரப்பட்டது போல் காட்சிகள் அமைந்திருக்கும். ஆகவே முதலில் கடமையினை உணர்த்தும் காட்சிகளை அமைக்க வேண்டியதாயிற்று.

ஸ்காட்லாந்து சமவெளியைச் சார்ந்த துப்பறியும் நிபுணர்கள், ஒரு குற்றவாளியைக் கைது செய்வதையும், அதன் தொடர்பான காட்சிகளையும் விரிவாகக் காட்டினேன். துப்பறியும் நிபுணர்கள், குற்றவாளியை கைகளைக் கழுவ கழிவறைக்கு அழைத்து செல்வதைக் கூட படத்தில் காணலாம். இது போன்ற காட்சிகளில் எந்தவித கிளர்ச்சி அம்சமும் இல்லாமல் சாதாரணமான கடமை உணர்வே தோன்றும். இதற்குப் பிறகு அந்த இளம் துப்பறிவாளர் தனது காதலியைச் சந்திக்க அன்று மாலை செல்வதாகக் கூற, அக்காட்சி முடிந்து, கடமையிலிருந்து காதலுக்கு காட்சி தாவுகிறது. இதற்கு பிறகு அந்தத் துப்பறி

டவுன் ஹில்





திமேன் ஹூ நியூ டி மச்

வாளருக்கும், அவரது காதலிக்கும் இடையே உள்ள காதல் உறவு காட்டப்படுகிறது. அவர்கள் இருவரும் நடுத்தர வர்க்கத்தினர். ஒரு நாள் அவர்கள் காதலின் இடையில் சிறு சச்சரவு தோன்றுகிறது. துப்பறிவாளர் தனது காதலியை சந்திக்க சிறிது தாமதமாக வருவதால், அவள் கோபித்துக் கொண்டு புறப்பட்டு செல்கிறாள். கதையில் சூடுபிடிக்க ஆரம்பிக்கிறது. காதலி வில்லன் கையில் சிக்க, அவன் அவளைக் கெடுக்க முயற்சிக்கிறான். அதனால் அந்தப் பெண் வில்லனை கொன்று விடுகிறாள். இப்பொழுது பிரச்சினை தொடங்குகிறது. அடுத்த நாள் துப்பறிவாளர், கொலை பற்றி துப்புதுலக்க வருகிறார். காதலுக்கும், கடமைக்கும் இடையே போராட்டம். படம் பார்ப்பவருக்கு அவன் தன் காதலிதான் கொலையினை செய்தான் என கண்டுபிடித்து விடுவானோ, அடுத்து என்னென்ன நிகழும் என்று ஆர்வம் ஏற்படுகிறது.

அந்தப் பெண்தான் கொலை செய்தாள் என்பதை அறிந்த ஒருவன் அவளை பயமுறுத்தி வருவதுபோல் காட்டுவது கதையின் கிளைக்கருவாகும். இந்தப் பாத்திரத்தை கொண்டே கொலையாளி யார் என்பதைக் காட்டி கதையை நான் முடிக்கக் கருதினேன். கதையில் தேடல்

அந்தப் பெண்ணை சுற்றியே அமைந்திருக்க வேண்டுமே யொழிய, பயமுறுத்தும் நபராக வருபவரை சுற்றி அமைதல் கூடாது என கருதினேன். இறுதியில் கொலைகாரி என்று அறியாமல் அப்பெண்ணை பயமுறுத்தும் நபரிடமிருந்து துப்பறிவாளர் மீட்கும் போது, அப்பெண் உண்மையைச் சொல்ல விரும்புகிறார். அதற்குள் காவலர்கள் அங்கு வந்து, கொலைகாரியான அவளை கைது செய்தமைக்கு துப்பறிவாளரைப் பாராட்டுகிறார்கள். உண்மையில் அப்பெண்தான் அவரின் காதலி என்பது அவர்களுக்குத் தெரியாது. படம் பார்ப்பவர்களுக்கு தெரியும். கொலைகாரப் பெண் சிறையில் அடைக்கப்பட்டிருக்கும் போது, சிறைக்கு வெளியே அவளது காதலனான துப்பறிவாளரிடம்

மற்றொருவர் (சிறையில் அடைபட்டிருப்பது அவளது

காதலி என்று அறியாமல்) “உன்னுடைய காதலியோடு இரவு வெளியே செல்கிறாயா?” என்று கேட்க, அவனோ, “இல்லை... இன்று இல்லை” என்பது போல் படத்தை முடிக்க விரும்பினேன். ஆனால் வர்த்தக ரீதியாக நான் முடிவை மாற்ற வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்பட்டது. திரைப்படங்கள் எவ்வளவு நுட்பம் வாய்ந்தவைகளாக இருந்த போதும், சிலவேளைகளில் அவை நம்மை கட்டுப்படுத்தவே செய்கின்றன.

நான் எனது படத்தின் திரைக்கதை அமைப்பில் மிக்க கவனம் செலுத்தி, அதிலிருந்து பிறழாமல் படம் பிடிக்க எண்ணும் நேரத்தில் எனது துணைவி தொழிற்நுட்ப ரீதியாக கருத்துகள் சொல்லி உதவிபுரிவாள். உண்மையில் எனக்கு திரைக்கதை சரியான முறையில் அமைந்துவிட்டாலே நல்லமுறையில் அதனை படமெடுத்துவிட்டது போன்ற திருப்தி மனதில் ஏற்பட்டுவிடுகிறது. நான் எனது படத்தின் எடிட்டிங்கினையும் கூர்ந்து கவனிக்கிறேன். இயக்குநர் விரும்பும் வகையில் படம் திருப்திகரமாக அமைய வேண்டுமெனில், எடிட்டிங் சிறப்பாக அமைய வேண்டும் என்பது நியதி. திரைக்கதை தெளிவாக அமைக்கப்பட்டு, நல்ல முறையில் படமாக்கப்பட்டால் எடிட்டிங்

என்ற ஒன்று சலபமாகிவிடுகிறது. படப்பிடிப்பு முடிந்தவுடன் செய்ய வேண்டுவது என்ன வெனில், தேவையற்ற காட்சிகளை வெட்டி எறிந்துவிட்டு படத்தினைப் பார்த்தால், அது நாம் எடுத்துக் கொண்ட திரைக்கதையினை முழுமையாக படமெடுத்த தன்மை விளங்கும்.

காட்சிக்கேற்ற அரங்க அமைப்புகள் பற்றிய எண்ணம், பெரும்பாலும் எனது முதற்கட்ட திட்டத்திலேயே உருவாகிவிடுகிறது. நான் திரைப்படத்துறைக்கு வருவதற்கு முன்பே கலை மாணவனாக இருந்தேன். சில வேளைகளில் படத்தினைப் பற்றி நினைக்கும் போது, காட்சிகளின் அரங்க அமைப்பே முதல் முதல் என் முன் வந்து நிற்கும். 'திமேன் ஹூ நியூ டு மச்' ஆரம்பமானது இப்படிதான். எனது மன கண்ணானது ஆல்பஸ் மலையின் பனியினையும், லண்டனின் குறுக்கு சந்துகளையும் எண்ணியது. எனது கதாபாத்திரங்கள் மேற் சொன்ன இடங்களில் வாழ்வது போல கதையினை அமைத்தேன். ஸ்டூடியோக்களில் அமைக்கப்பெறும் அரங்க அமைப்புகள் அடிக்கடி பிரச்சினை உள்ளவைகளாக தோன்றுகின்றன. ஏனெனில் பகட்டின் உச்சியினையும், ஏழ்மையின் கடைசிக் கட்டத்தையும் அரங்கு அமைத்து, படம்பிடித்து எளிதில் காட்டிவிடலாம். ஆனால் ஒரு சராசரி குடும்பத்தின் வரவேற்பறையினை அரங்கமைத்து உள்ளபடியே படம்பிடித்து தருதல் கடினமானது. எனக்கு மத்திய தரத்தினரின் வீட்டின் உட்புறத்தினை அரங்கில் அமைத்து சிறப்பாக படமாக்குவதில் அனுபவம் பெற சிறிது காலம் பிடித்தது. உதாரணமாக எனது "சபட்டேஜ்" படத்தில் வரும் 'வெர்லோக்ஸின்' வசிப்பறை அரங்கமைப்பு எனது நீண்ட அனுபவத்தின் பின்வந்த சிறப்பேயாகும். ஆனால் ஒன்று கவனிக்கப்பட வேண்டும். அதாவது நமது பார்வையாளர்களுக்கு உள்ளதை உள்ளபடியே தந்து படம்பிடித்து தருவதிலும் ஆபத்து இருக்கிறது.

திரைக்கதை வசனமும், அரங்க அமைப்புகளும் சரியான நேரத்தில் தயாராக இருந்தாலே, படப்பிடிப்புக்கு நாங்கள் தயார் என்ற நிலை ஏற்பட்டு விடுகிறது. ஆனால் அடிக்கடி ஏற்படும் பிரச்சினை என்னவென்றால், படத்தின் நடிகர்களை சினிமாவின் தொழிற் நுட்பங்களுக்கு ஏற்ப சில மாறுதல்களுக்கு ஆட்படுத்த வேண்டிய நிலையே பெரும்பாலான நடிகர்கள், நாடக மேடையிலிருந்து திரைப்படத்திற்கு வந்தவர்களாக இருப்பதால், அவர்களுக்கு சினிமா என்ற தொழிற்நுட்ப சாதனத்தை விளக்க வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. அவர்கள் நீண்ட காட்சிகளில் நடிக்க உடனே தயாராகி விடுகிறார்கள். நான் நீண்ட,

திரைக்கதை வசனமும்,

அரங்க அமைப்புகளும் சரியான

நேரத்தில் தயாராக இருந்தாலே,

படப்பிடிப்புக்கு நாங்கள் தயார்

என்ற நிலை ஏற்பட்டு விடுகிறது.

தடங்கலற்ற காட்சிகளை எடுப்பதனை விரும்புகிறேன். இது போன்ற காட்சிகள் தவிர்க்க முடியாதவை. இக்காட்சிகளில் இரண்டு காமிராக்களில், ஒன்று அருகிலிருந்தும், மற்றொன்று தொலைவிலிருந்தும் படமெடுத்துக் கொண்டிருக்கும். படத்தை எடிட் செய்யும் போது இரண்டு காமிராக்களின் படங்களையும் மாற்றி மாற்றி அமைத்துக்கொள்ள வேண்டும். நான் நீண்ட காட்சியினை எடுக்கும் சிலவேளைகளில் சினிமா கண்ணோட்டத்தில் ஒருவித பிடிப்பினை இழப்பதாக உணர்கிறேன். நான் கொடுக்க விரும்பும் காட்சிக்கு ஏற்றவாறு படமெடுத்து அவைகளை ஒன்று சேர்த்து நிகழ்ச்சி வடிவில் கொடுக்க விரும்புகிறேன். எனது படத்தினைப் பார்க்கும் போது ஏதோ நாடகத்தினை காண்பது போன்ற உணர்வு தோன்றாமல், நிகழ்ச்சிகள் கண் எதிரே நடப்பது போன்ற உணர்வினை திரைப்படம் என்ற சாதனம் ஏற்படுத்த வேண்டும் என விரும்புகிறேன். நான் மேற்சொன்ன கருத்தை எனது "சபட்டேஜ்" படக் காட்சி உணர்த்துகிறது. இதில் 'வெர்லாக்' என்பவன் கொல்லப்படுவதற்கு முன்வரும் காட்சியில் சில்வியா சிட்னி அவனுக்கு உணவு பறிமாறுவது போன்ற காட்சி வரும். இதில் இறுதியில் வெர்லாக்கின் மரணம் ஒரு விபத்து போன்றதுதான் என்பது தெளிவானால் கூட, பார்வையாளர்களின் அனுதாபம் சில்வியா மீதே. அவள் காய்கறிகளை அதற்குரிய செலுத்திய கத்தி கொண்டு பரிமாறுகிறாள். அவன் சாப்பிடுவது, அவளது முகபாவம், பரிமாறுவதில் தவறு ஏற்படுவது போன்று மாறி மாறி பல்வேறு கோணங்களில் காட்சி படமாக்கப்பட்டிருக்கும். காட்சியின் நீளம் அதிகமானாலும், படத்தின் விறுவிறுப்பில் சிறிது கூட தொய்வு இல்லை. வெர்லாக் எழுந்து மேசையினை சுற்றி நடந்து வருகிறான். காமிராவுக்கு அருகில் அவன் வருவது போலவும், படம்பார்ப்பவர் பின் நகர்ந்து அவனுக்கு வழிவிட வேண்டும் என்பது போன்றும் காமிரா செல்கிறது. பிறகு காமிரா சில்வியா பக்கம் வந்து, திரும்பவும் கத்திக்கு

வருகிறது.

இப்படியாக உளவியல் அடிப்படையான காட்சி, துண்டு துண்டாக காமிராவால் காட்டப்பட்டு முதலில் ஒரு விளக்கத்தையும், பிறகு மற்றதையும் உணர்த்துகிறது. இதில் நோக்கத்தக்கது என்னவெனில் படம் பார்ப்பவரை தூரத்திலிருந்து பார்த்துக் கொண்டிருக்க மட்டும் செய்யாமல் அவர்களையும் காட்சிக்குள் இழுப்பது போன்ற உணர்வு ஏற்படுகிறது. அவ்வாறில்லாமல் காமிராவினை ஒரே இடத்தில் வைத்து, மொத்த காட்சியினையும் படமெடுத்தால் அது ஒளிப்பட ஆவணம் போல இருக்குமேயன்றி, பார்வையாளர்களை காட்சியில் ஒருமிக்க வைத்து, கதாபாத்திரங்களின் உணர்வுகளை அவர்களுக்கு உணர்த்த முடியாது. ஒரு காட்சிக்கு மெருகூட்ட வேண்டுமென்றால் காமிராவினை உபயோகப்படுத்தி எதிர்வினைக் காட்சியினை (ரியாக்ஷன் ஷாட்) அமைத்தல் வேண்டும். எதிர்வினைக் காட்சி என்பது ஒரு நிகழ்வின் போது அதற்கு ஆட்பட்ட நபர் அல்லது குழுவின் முகபாவங்களை காட்டாமல், அதனைக் காண்பவர்களின் குளோஸ்-அப்பினைக் காட்டுதல் ஆகும். கதவு திறந்து அறைக்குள் ஒரு நபர் உள்ளே வருகிறார். வருபவர் யார் என காட்டுவதற்கு முன்னால் அறைக்குள் அமர்ந்திருப்பவர்களின் முகபாவங்களை காட்டுதல் அல்லது ஒருவர் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது அவரை காட்டாமல் அவரது பேச்சினைக் கேட்டுக் கொண்டிருப்பவரின் முகபாவங்களை காமிரா காட்டுதல் ஆகும். இதுபோல் ஒரு மனிதரை சித்தரிக்க குரலொலியை பயன்படுத்துவது பேசும் சினிமா படத்திற்கே உரிய தன்மை. இதுபோன்ற முறையினால், நாடகம் மற்றும் பேசாத படங்களில் கதை சொல்லும் வேகத்தை விட அதிகமான வேகத்தில் கதை சொல்ல முடிந்தது. காமிராவினை, குளோஸ் அப்பில் பயன்படுத்தும் முறையால், பார்ப்பவர்களின் கவனத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட நபரின் பேச்சு அல்லது நடிப்பிற்கு ஈர்க்க முடிகிறது. நாடக மேடையாய் இருந்தால் அவர் மேடையின்

இதுபோன்ற முறையினால்,

நாடகம் மற்றும் பேசாத படங்களில்

கதை சொல்லும் வேகத்தை விட

அதிகமான வேகத்தில்

கதை சொல்ல முடிந்தது.

மையப்பகுதிக்கு வந்து நடிக்க வேண்டும் அல்லது குரலை உயர்த்திப் பேச வேண்டும். ஆனால் குளோஸ்-அப் காட்சி இவை அனைத்தையும் தவிர்த்து, காட்சியைப் பார்ப்பவர்களை உடன் நடிசுர் பக்கம் கவர்ந்துவிடுகிறது.

சமீப காலமாகவே நான் பழைய காமிராக்களை குறைவாகவே உபயோகப் படுத்துகிறேன். பழமைக்கே ஆட்பட்டு, புதிய தொழிற்றுட்பங்களை கற்காமல் இருந்து விடுவேனோ என்ற வர்த்தக ரீதியான பயம் கூட எனக்கு சிலவேளைகளில் உண்டு. அனுபவம் எனக்கு பல படங்களை கற்றுத் தந்துள்ளது.

ஒரு நாள் என்னைப் பேட்டி காண வந்த பத்திரிகையாளரும், நானும் திரைப்பட தொழிற்றுட்பங்களைப் பற்றி பேசிக் கொண்டிருந்தோம். அவர் தனது நினைவில் எப்பொழுதும் இருப்பதாக கூறி “தி ரிங்” என்ற மொளனப் படத்தில் வரும் ஒரு காட்சியை கூறினார். ஒரு இளம் குத்து சண்டை வீரன் போட்டியில் வெற்றி பெற்று வீடு திரும்புகிறான். வெற்றியை கொண்டாட விரும்பி ஷாம்பைன் பாட்டியை திறந்து எங்கும் தெறிப்பது போல் பிடித்து மகிழ்ச்சியினைக் கொண்டாடுகிறான். அவனது மனைவி மற்றொருவனோடு வெளியே சென்றிருப்பது அவனுக்கு தெரிய வருகிறது. அந்த நொடியில் காமிரா ஷாம்பைன் ஊற்றி வைக்கப்பட்ட கண்ணாடி டம்ளரை படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது. அதில் குமிழ்கள் போல் நுரை மேலெழுந்து வந்து, சுவைக்கப் படாமலேயே உடைந்து சமமாவது காட்டப் படுகிறது. இந்த ஒரு காட்சி குத்துச் சண்டை வீரனது மனநிலையினை முழுவதும் எடுத்துக் காட்டுகிறது என்றார் பத்திரிகையாளர். “ஆம்” என்ற நான் இது போன்ற கற்பனை நல்லது தான். நான் இதுபோன்ற காட்சிகளை அவ்வப்போது காட்டுகிறேன். அவை கவனிக்கப் படுகின்றனவா? “தி ரிங்” படத்தில் இது போன்ற பிறிதொரு காட்சி எத்தனைப் பேரால் கவனிக்கப்பட்டதோ என காட்சியை கூறினேன்.

திரைப்படங்களில் பெரும்பாலும் பல காட்சிகள் மிகைப்படுத்தியே காட்டப் படுகின்றன. கறுப்பு வெள்ளை சினிமா படமும், வண்ணப் படமும் பல்வேறு முறைகளில் வேறு படுகின்றன. எனக்கு படங்களை வண்ணத்தில் தயாரிப்பதில் அதிக நாட்டமில்லை. வண்ணங்கள் திரையில் புதிய அர்த்தத்தை காண்பவருக்கு உடன் ஏற்படுத்திவிடும். உதாரணமாக நாம் ஒரு வண்ணப் படத்தினை நிர்வாகிகள் கூட்டம் நடக்கும் அறையினைக் காட்டித் துவங்குவோம். அங்கு மேஜை, நாற்காலி போன்றவைகள் மங்கலான நிறத்திலும், நிர்வாகிகளின் உடைகள் பிரகாசமான நிறத்திலும், வெள்ளை நிற

கழுத்துப்பட்டையுடனும் காட்டப்படுகிறது. நிர்வாகத் தலைவரின் துணைவியார் சிவப்ப நிறத்தில் தொப்பி அணிந்து உள்ளே வருகிறார். அந்த நிறத்தில் அவர் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை ஈர்த்து விடுகிறார். மற்றொரு காட்சி; ஒரு கொள்ளைக் கூட்டத்தைப் பற்றிய கதை; கூட்டத்தின் தலைவன் தான் சந்தேகிக்கும் நபருடன் ஒரு உணவு விடுதியில் உட்கார்ந்திருக்கிறான். தலைவன் தன் கூட்டாளிகளிடம், கருமையான நிறம் கொண்ட மதுவகையினை தான் வரவழைத்தால், சந்தேகப்படும் நபருடன் மோதும்படியும், அப்படியில்லாமல் பச்சை நிறம் கொண்ட மதுவகையினை வரவழைத்தால் அவனை விட்டுவிடும்படியும் கூறுவதாக அமையக் கூடும்.

என்னைக் காணவந்த பத்திரிகையாளர், எனது படத்தில் வரும் ஒலி அமைப்புப் பற்றிக் கேட்டார். எனது “ப்ளாக் மெயில்” திரைப்படத்தில் கொலை நடந்த மறுநாள் காலையில் படத்தில் வரும் குறிப்பிட்ட பெண் உணவு உண்ணும் போது “கத்தி” என்ற வார்த்தை ஒலிப்பது அவளது மனசாட்சியை சம்மட்டியால் அடிப்பது போன்ற உணர்வை உண்டாக்குவது போல் காட்சி இருக்கும்.

சில வேளைகளில் குழப்பமான மன நிலையினை காட்ட படத்தில் கற்பனை கலந்து காட்சியினை அமைக்க வேண்டும். நான் கதையினை எளிமையாக சொல்ல விரும்புகிறேன். அதுவே படம்பார்ப்பவரை குழப்பத்தில் ஆழ்த்தாமல் என் வசமாக சிறந்த வழி. சிலர் நான் ஏன் திகில் படங்களையே இயக்குகின்றேன் என்று கேட்கிறார்கள். நீங்கள் ஏன் பிரபல நாவல்களை திரைப்படமாக்கலாமே என்றும் வினவுகிறார்கள். இதற்கான எனது பதில், திரைப் படமாக்க ஏற்றது போல் தகுந்த கதைகள் கிடைக்கவில்லை; ஆகவே நானே எனது திரைப்படத்திற்கேற்ற கதைகளை அமைத்துக் கொள்கிறேன் என்பதே ஆகும்.

நான் க்ரைம் கதைகளை தேர்ந்தெடுப்பது ஏனென்றால் இது போன்ற கதைகளையே நான் எழுதுகிறேன்; அல்லது எழுத உதவுகிறேன். இவைகளையே நான் வெற்றிகரமான படமாக்குகிறேன். வேறு கதைகளையும் பயன்படுத்த நான் தயாராக இருக்கிறேன். ஆனால் கதைகளை எனக்குத் தேவையான வடிவத்தில் எந்த எழுத்தாளரும் தருவதில்லை.

பல ஆண்டுகளுக்கு முன் ஒதுக்கப்பட்ட காட்சிகளைப் போன்று இன்று அமைத்தால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. குறிப்பாக நகைச்சுவை காட்சிகள். பெரிய திரைப்பட நடிகர்களிடமிருந்தும் அவர்களின் புகழ் குறையா வண்ணம் நகைச்சுவை காட்சிகளைப் பெறமுடியும் என்பது தெரியவருகிறது. நான்

நான் க்ரைம் கதைகளை

தேர்ந்தெடுப்பது ஏனென்றால்

இது போன்ற கதைகளையே

நான் எழுதுகிறேன்; அல்லது

எழுத உதவுகிறேன். இவைகளையே

வெற்றிகரமான படமாக்குகிறேன்.

1926ல் நோவெல்லோவின் நாடகத்தை தழுவிய “டவுன்ஹில்” என்ற திரைப்படத்தை எடுத்த போது அதில் நோவெல்லோடு, இவான் ஹண்டர், இசபெல் ஆகியோர் நடத்தனர். அதில் ஹண்டரும் நோவெல்லோவும் சண்டையிடுவது போன்ற ஒருகாட்சி. இந்தக் காட்சியை நகைச்சுவை மிக்கதாக படமாக்கி இருந்தேன். ஹண்டருக்கு வித்தியாசமான ஆடை அலங்காரம். சில காரணங்களுக்காக அக்காட்சி படத்திலிருந்து நீக்கப்பட்டது. 39 படிகள் படத்தில் நாயகி கரோலை கதைக்கு வேண்டி அழுக்கான உடைகளோடு சில காட்சிகளில் நடக்க செய்ய வேண்டியிருந்தது. இதுபோல் அவரை பத்தாண்டுகளுக்கு முன் நடக்க செய்திருக்க இயலாது.

தற்பொழுது நகைச்சுவை நடப்பில் தொய்வு ஏற்பட்டுள்ளதாக நினைக்கிறேன். இருந்தாலும் கூட குறிப்பான சில நகைச்சுவை நடிகர்களுக்கென்று அவர்களைச் சுற்றி காட்சிகள் அமைக்கப்படுகின்றன. இன்று மக்களின் ரசனை நாடகத் தன்மையோடு கலந்த நகைச்சுவையின் பக்கம் திரும்பி உள்ளது. நாடகத்திற்கும், திரைப்படத்திற்கும் காட்சிகளை பிரித்துத் தருவதில் வேறுபாடு நிறைய உள்ளன. திரைப்பட ரசிகர்கள் காட்சிகளுக்கேற்ப தங்களின் உணர்வுகளை உடனுக்குடன் மாற்றிக் கொள்ளும் தன்மை உடையவர்களாக இருக்கிறார்கள். இதனால் திரைப்பட இயக்குநருக்கு சுதந்திரம் அதிகமாக உள்ளது. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தது போல் அல்லாமல் இன்று என் விருப்பம் போல் சுதந்திரமாக படங்களை இயக்க முடிகிறது. கால ஓட்டத்தில் இதைவிட அதிக சுதந்திரம் பெறமுடியும் என்றும் அதனை பார்வையாளர்கள் தருவார்கள் எனவும் நம்புகிறேன்.

தமிழில் : எம். பாலசுப்பிரமணியன்

தீபாவளி வெளியீடுகள்

தீபாவளிக்கு வெளிவந்த அனைத்துப் படங்களையும் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. பெருமைப்பட்டுக் கொள்ளும்படி எப்படமாவது இருக்குமா என்பதுதான் ஆர்வம். மற்றபடி தமிழ் சினிமா குறித்த அபிப்பிராயங்கள் வளமையாயிருப்பது கனவு.

பெரும்பாலான படங்களுக்கு உறுதியான கதையில்லை. திரைக்கதை இல்லை. அனைத்து முயற்சிகளும் பார்வையாளனை உணர்ச்சி ரீதியாகத் திருப்திபடுத்தவே. அவனது ஒவ்வொரு உணர்ச்சிக்கும் ஒப்ப ஒவ்வொரு சம்பவம்.

எடுத்துப் பேசுமளவுக்கு இருப்பது இரண்டு படங்கள். ஒன்று பாசிலின் 'கிளிப்பேச்சு கேட்கவா', மற்றொன்று பாரதிராஜாவின் 'கிழக்குச் சீமையிலே'. இவையிரண்டிலும் மசாலாத் தனங்கள் உண்டு. ஆனால் அதற்கும் அப்பாற் பட்டு மனதில் தங்குவதற்கான, மீண்டும் பார்க்க, நினைக்கப்படுவதற்கான விஷயங்கள் உண்டு.

தமிழ் சினிமாவில் பெரும் மாறுதல்கள் எதிர்பார்ப்பது அபத்தம். வெகுஜன எதிர்பார்ப்புகளே வெகுஜன சினிமா. எதிர்பார்ப்புகளுக்கான ரசனை மாறுதல் பொருட்டே நல்ல சினிமாவுக்கான சாத்தியம் உண்டு. ரசனை மாறுதலும் அவ்வளவு சீக்கிரத்தில் தோன்றி விடுவதில்லை. எதையும் கேள்வி கேட்காத மனப்பான்மையே இதன் வேர்.

இதன் சமீப உதாரணம் மெட்ரோ சானல். சினிமா சினிமா என்று போட்டு குளிப்பாட்டிக் கொண்டிருந்த ஒரு மணி நேரம் இருந்தபோது, யாரும் அதை எதிர்த்து நல்ல நிகழ்ச்சிக்கான ஆர்வம் தெரிவித்ததாகத் தெரியவில்லை. நல்ல நிகழ்ச்சி கொடுக்கமுனைந்த ஒருவரும் ஆறு வாரங்களுக்கு பின்னர் ஒரு நிறுவனத்துக்கு தன் நிகழ்ச்சி நேரத்தைக் கொடுத்துவிட நேர்ந்தது, விளம்பரதாரர் கிடைக்காததனால். இன்று தமிழே மறந்துவிடுமோ என்று பயப்படும் அளவுக்கு மொழிபெயர்ப்பு தொடர்கள் ஆக்ரமித்துள்ளன. இதையும் யாரும் தட்டிக் கேட்டு, எதிர்ப்பு எழுப்பியதாகத் தெரியவில்லை. கொடுமை, இதையும் ரசிக்கக் கற்றுக் கொண்டுவிட்டதுதான்.

ஆக, நாம் தமிழ் சினிமாவில், எல்லா இறுக்கங்களுக்கும் உட்பட்டு ஏதாவது எதிர் பார்க்கலாம் என்றால், அது ஒரு 'தமிழ் கதை' மட்டுமே. இன்றைய நிலையில் இச்சொல்லின் அரசியல் பின்னணிகள், அடிப்படையையே கொச்சைப்படுத்தலாம். ஆனால் விரிந்த ஒரு தளத்தில் இச்சொல் தமிழன் வாழ்வு, கலாச்

சாரம், உணர்வு போன்றவைகளின் வெளிப்பாடுகளாகக் கொள்ளுவதே நல்லது.

'கிழக்குச் சீமையிலே' அப்படிப்பட்ட ஒரு கதை. இதை தொண்ணூறுகளின் பாசமலர் என்றெல்லாம் கூறுவது அபத்தம். இரண்டுக்குமான அடிப்படை ஒன்றுதான். ஆனால் இப்படம் சொல்ல நினைப்பது வேறு, அடிப்படையாய் வாழ்முறை.

இன்றைய காலகட்டத்தில் வாழ்முறை வெளிப்படுத்தப்படுவது தேவையான ஒன்று. மூடிய கலாசாரமாக இருப்பது வெளியிலிருந்து பார்ப்பவர்களுக்கு பயமூட்டுவதாகவும், புனிதமாகவும் கூடத் தோன்றக்கூடும். ஆனால் உள்ளே உளுத்துப்போவது, நிவாரணமற்று இருப்பது வெளிப்படுவது துர்லபம்.

அவ்வகையில் இப்படம் முன்முயற்சி. இது இரண்டு கிராமங்களின் கதை. ஒரு கிராமத்துப் பெண் மற்றொரு கிராம ஆணை மணக்கிறாள். கணவன், அவள், அவளது அண்ணன் முக்கியப் பாத்திரங்கள்.

படத்தின் முதல்பாதி (இடைவேளைவரை) மிக நெருக்கமாகத் தொகுக்கப்பட்டது. பின்பாதி பல தொய்வுகள். வியாபார பயமே காரணம். காதல் காட்சிகளும், பாண்டியனின் லீலைகளும் விகாரம்.

முதல் பாதியில் முக்கியம், கதையை நகர்த்தும் விதம். அடுத்தடுத்துக் காட்டப்படும் சம்பவங்களுக்கிடையில் ஒரு சம்பவம், உரையாடல் விடுபட்டு நிற்கிறது. இதைப் பார்வையாளன் பூர்த்தி செய்துகொள்ள விடப்படுகிறது. இருபத்தைந்து வருடம் இம் முறையில் கடக்கப்படுகிறது. ஆனால் எங்கும் விடுதல்கள் இல்லை.

தமிழில் காட்டப் பயப்படும் விஷயங்கள் உண்டு. அது ஹீரோவின் இமேஜை பாதிக்கலாம். வெகுஜன அறமதிப்பீடுகளோடு பொருந்தாது போகலாம். அதில் 'கெட்ட வார்த்தை' ஒன்று. இப்படம் அதைவிட்டு வெளிவந்திருக்கிறது. ஒரு சமூக மொழிப் பயன்பாட்டில், இவ்வார்த்தைகளுக்கு முக்கியத்துவம் உண்டு. அதை வெளிப்படுத்துவது மண்ணின் மணம் போன்ற பூசிமெழுகுதலுக்கு அப்பாற்பட்டு உள்ளார்ந்த வன்முறையைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறது.

சந்தோஷமாக இழையத் தெரிந்தவர்களுக்குள்ளேயே, தடம் புரளும் ஒரு தருணத்தில் வன்முறையும் வெளிப்படுகிறது. ஒவ்வொரு முனையிலும் இது பின்னப்பட்ட, பாதிக்கப்படுவது பெண். இந்திய சமூகங்களுக்கு வேர்



பெண் என்பது, அடக்கப்படுதல், வெகுளியாயிருத்தல் போன்றவையோடும் தொடர்புடையதே.

இப்பட பெண் பாத்திரங்களான தங்கை, அவள் பெண், மாமியார், அம்மா போன்ற அனைவரும் இயலாமைகளை வெளிப்படுத்துபவர்கள் மட்டுமல்ல. மரபுகளுக்குக் கட்டுப்பட்டவர்கள். ஆணாதிக்கம் உருவாக்கிய மரபுகள் என்று சுலபமாகக் கூறிவிடலாம். ஆனால் பெண்களுக்குள்ளேயே எல்லைகள் இருப்பதும் தன்னையறியாமலேயே இப்படம் உணர்த்துகிறது.

இறுதியில் அவள் எல்லைகளைத் துறந்து தாலியறுப்பது போல் காட்டப்படுவது ஒரு வகையில் அபத்தம். கதைப்படி அதை அவள் முன்னரே செய்திருக்க வேண்டும். தமிழ்ப் படத்திற்கான க்ளையாக்கஸ் போன்ற சம்பிரதாயங்களை பின்பற்ற வேண்டிய கட்டாயத்தால், இயக்குநர் அச்சம்பவத்தை இறுதியில் வைக்கிறார். இதன் பின்விளைவு, படம் முடிந்து பின்னர் உண்மையில், பார்வையாளன் மனதில் துவங்கவேண்டிய கேள்விகள் முனைமழுங்கி, சத்தற்று விழுந்துவிடுகின்றன.

ஆக, இயக்குநர் அளவில் பார்வையாளன் நிறைவாய் அரங்கைவிட்டு வெளிப்போக வேண்டும் என்பதுதான் எண்ணம். அதன்பின் அவன் மண்டையை உடைத்துக்கொள்ள வைப்பது தமிழ் சினிமா என்றுமே காணாத ஒன்று போலும். மேலும் இத்தாலியறுப்பது ஒருவகையில் கொச்சையானது. இக்கதை வேறுபல தளங்களுக்கு போகவேண்டிய ஒன்று, தமிழ் சினிமா எல்லைகள் தடைசெய்தனவோ? முக்கியமாய் இக்கதை பல சமூகங்களில் நடந்துகொண்டிருப்பது. இன்னும் எல்லைகளற்ற

கொடுமைகளோடு தொடர்கிறது. இதற்கு ஒற்றைப் பரிமாண விடையாக தாலியறுப்புக் கொள்வது, எவ்வகையில் பொருந்தும்?

உறவுகள், சடங்குகள் குறித்துக் கூறவேண்டும். தமிழ் சமூகத்தில் கணவன்-மனைவி, அண்ணன்-தங்கை, உறவுகள் இறுக்கமானவையாகக் கருதப்படுகிறது. அன்பே இணைப்புக் கண்ணி. இதை உறுதிப்பட வைத்திருக்க வேண்டும். இது தமிழன் உணர்வு சார்ந்த விஷயம். இது கேள்விக்குள்ளாக்கப்படுவது மற்றொரு தளம்.

அப்படியே உள்வாங்கியிருப்பது இப்படம். படம் மொத்தத்திற்கும் சேர்த்து இயற்கையாய் ஒரு ஷாட் மனதில் தங்குகிறது. மிக அழகான ஷாட். கணவனிடம் அண்ணனைப் பற்றி நீண்ட டைலாக் பேசிவிட்டு, ராதிகா பிரிந்த தன் கூந்தலை அள்ளிமுடியும் ஒரு சின்ன ஷாட் கவிதைத்தனம் நிறைந்தது.

விரிவான விமர்சனத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் இலக்காகியிருக்க வேண்டிய படம். இயக்குநரின் தள்ளாட்டம், யார் பார்வையாளன், என்ன தரம் போன்ற குழப்பங்கள், படத்தைத் தேக்கி விட்டது. வாழ்முறை விஷயங்களைத் தொட்ட தற்காக இப்படம் நினைக்கப்படும். மற்றபடி தெளிவாகக் கையாண்டு, நிறைவேற்றியதற்காக அல்ல.

மற்றொருபடம் 'கிளி பேச்சு கேட்கவா'. இதில் 'தமிழ் கதை'விஷயமில்லை. ஆனால் நகைச்சுவை உண்டு. நல்ல நகைச்சுவை. மற்ற தமிழ் படங்களைப் பார்க்கும் போது இது தேவலைக்கு மேலும் ரகம்.

அதுவும் மம்முட்டியின் நடிப்பு சிறப்பானது. வேறு எந்த தமிழ் ஹீரோவாலும் இது போன்ற இன்னொருஸன்சியை வெளிப்படுத்துவது கற்பனை. பேய் பங்களா என்று உருவாக்கி அதன் காவல்காரன் மம்முட்டி. பேய்க்கும், இவனுக்குமான உறவு முக்கால்வாசி படத்திற்கு ஒடுகிறது.

இறுதியில் டிராஜடியாகத்தான் முடிக்க வேண்டும் என்பது பாசில் பார்முலா. பார்முலாவின் தலையெழுத்து தரமான பொழுது போக்கு படத்தை உருக்குலைத்து விட்டது.

தீபாவளிக்கு வெளிவந்துள்ள பிற படங்களுையல்லாம் பார்க்கும் போது, நாம் ஏழை நாடு என்றோ, பல கோடி வேலையற்றவர்கள் உண்டு என்றோ, பஞ்சம், பசி எல்லாம் உண்டு என்றோ, அறிவுப், புத்திசாலித்தனம் உண்டு என்றோ தெருமுனை அம்மன் கோயிலில் கற்பூரம் அடித்து சத்தியம் செய்தாலும் யாரும் ஒப்புக்கொள்ள மாட்டார்கள்.

துளசி

திரைப்படத் திறனாய்வு முகாம் அக்டோபர் 16-23, 1993, சென்னை

சற்று ஆழமுள்ள பார்வையாளனே இரசிகனாகிறான். ஒரு சொல்லை அல்லது ஒரு காட்சியை இரசித்து அனுபவிக்கும் போதே அவனுள் திறனாய்வு பூர்த்தியடைகிறது. திறனாய்வு இரசிப்பினின்று வேறுபட்டதல்ல. "சிறந்த வாசகனே திறனாய்வாளன்" - மாத்யூ அர்னால்ட். இலக்கியத்தின் ஊடகமான 'வார்த்தை' யைக் குறித்து, லா. ச. ராமாமிருதம் "நான் சொல் என்கையில் வெறும் அவ்வார்த்தையை குறிப்பிக்கவில்லை....., வீசியெறிந்த பிடிநெல்லினின்று வயல் நிறைந்த விளைச்சலை சொல்கிறேன்." திரைப்பட image-யை உருவாக்கும், Frame Composition, Image Size, Camera Angle and Movement, Lense, Editing, Sound, Colour போன்ற பல்வேறு அம்சங்களின் ஆழமான புரிதலே, திரையில் விழும் விளைச்சலை அனுபவிக்க உதவுகிறது. இப்பல்வேறு அம்சங்களை விட கதையின் கணம் வலுவான தெனினும், அதை முழுதாக உள்வாங்க இப் பல்வேறு அம்சங்கள் அத்யாவசியமாகின்றன.

இந்த அம்சங்களுக்கு ஒரு அறிமுகமாக, சென்னையில், சென்னை பிலிம் சொசைட்டியும் National film Archive of India - வும் இணைந்து, திரைப்படத் திறனாய்வு முகாமை நடத்தியது. மிக வசதியான உள் அரங்கத்தையும்,

இனிமையான புறச்சூழலையும் கொண்ட ரஷிய கலாச்சார மையத்தை மிகுந்த பொருட்செலவுடன் தேர்ந்தெடுத்திருந்தது கூடுதல் நன்றிக்குரியதாகும். இப்பயிற்சி முகாம், மிகக் குறுகிய நாட்களில் (8 நாட்கள்), மிக அதிகமான கற்று கொள்ளலுக்கு வசதியாக, திரைப்பட ஆய்வு, திரைப்பட வரலாறு, திரைப்படக் கோட்பாடு, திரைப்படத் தொழில்நுட்பம் எனத் திறமையாக வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தது. விரிவுரைகள் கேள்விபதில் பகுதிகள், திரையிடல்கள், திரையி டல்கள் மீதான விவாதங்கள் போன்ற பகுதிகள் புரிந்து கொள்ளலை ஆழமாக்கியது. 16mm, 35mm Video பிரொஜக்ஷன் போன்ற சாதன வசதிகள் மேலும் புரிந்து கொள்ளலை சுலபமாக்கியது. திரு. பி.கே.நாயர், கே.ஹரிஹரன், பாலுமகேந்திரா, அருண் போஸ், ராஜீவ் மேனன், திருதிமான் சார்டர்ஜி போன்ற திரைப்பட வல்லுனர்கள் அவரவர்க்கு ஒதுக்கப்பட்ட பகுதிகளைச் சிறப்பாக்கினர்.

பங்கேற்ற நண்பர்களின் தன்மைகள், இடம், வயது, தொழில் போன்றவைகளில் பெறும் சிதறல்களை கொண்டிருந்தது. 20-30 வயதுடையோர்களே அதிகம் (55), எனினும் 60 வயதுடைய நண்பரும் இருந்தார். மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், பத்திரிகையாளர்கள், திரைப்படத்





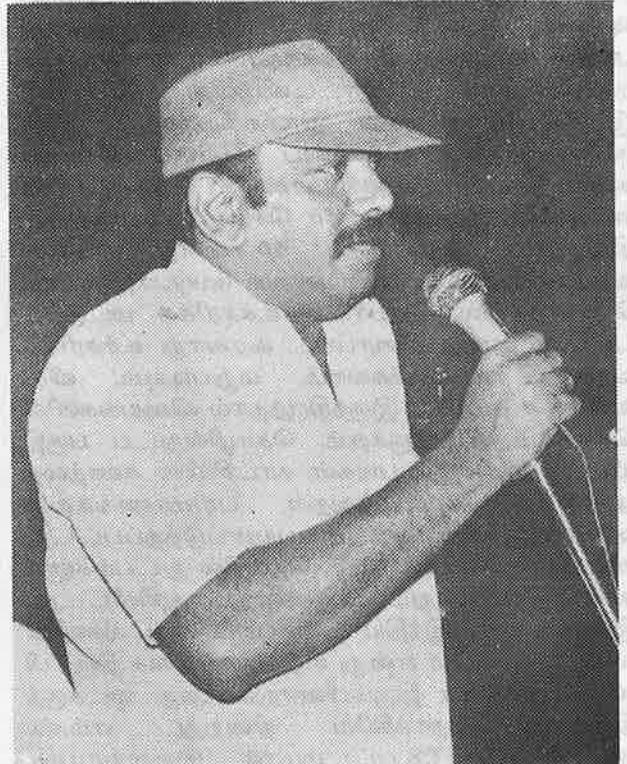
துறையிலுள்ளோர், அலுவலர்கள், வியாபாரிகள் போன்றோர் கலந்து கொண்டனர். சென்னையிலிருந்து 66 பேரும் சென்னைக்கு வெளியே 23 பேரும் (இலங்கை - 2, பம்பாய் - 1, ஹைதராபாத் - 2, குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்) மொத்தம் பங்கேற்ற நண்பர்கள் 89 பேர்.

கலந்துகொண்ட நண்பர்களில் பெரும்பான்மையோருக்கு மிக நன்றாய் தெரிந்த, மிக ஆழமாய் பரிச்சயமுள்ள மொழி தமிழாயிருந்தது. எதிர்பார்த்தபடியே, முகாமில் பயிற்சி மொழியாக ஆங்கிலம் இருந்தது. கருத்துகள், உணர்வுகள் தமிழில் பரிமாறிகொள்ளவேண்டும் என்ற எண்ணம் அனைவரிடமும் தணல் போல் உள் வெளிச்சத்தில் இருந்தாலும், முகாமின் முடிவுக் கட்டத்தில், அதை ஊதி உக்கிரமாக்கி விட்ட சிறந்த பணி நெல்லை நண்பர்களையே சாரும். அவர்களுக்கு நன்றி! கலந்துரையாடல், கேள்வி-பதில் போன்ற பகுதிகள் தமிழில் நடத்தப்பட்டிருந்தால் விஷயங்களை மிக ஆழமாக புரிந்துகொண்டிருக்க முடியும். இது அனைவரும் மிக இறுக்கமாக உணர்ந்த ஒரு உண்மையாக முகாமின் முடிவில் வெளியானது. கர்நாடகத்தில் கன்னட மொழிபெயர்ப்பாளர், வட இந்தியாவில் இந்தி. இங்கே!குழு கலந்துரையாடல்களில், நான்கு பிரதிநிதிகளின் அறிக்கைகளில் மூன்று தமிழில் இருந்தது. தமிழின் அத்யாவசியம் உச்சரிக்கப்படும் போதெல்லாம் அரங்கம் அதிர்ந்தது. இறுதியாக, முடிவில் பி.கே.நாயர், அடுத்த பயிற்சி முகாம் தமிழில் நடக்கும் என்று எதிர்பார்க்கிறேன் எனக் கூறியபொழுது கரவொலி அடங்க வேயில்லை. அந்தக் கரவொலி, அடுத்த பயிற்சி முகாம் திட்டத்தில் கண்டிப்பாக ஒலிக்கும்.

மொழி பிரச்சினை குறித்து, கல்யாண

ராமன், கருத்து கூறிய பொழுது, பயிற்சி முகாமில் எழுந்த மொழிபற்றிய எண்ணங்கள் வரவேற்கத்தக்கது என்றும் அது ஏற்கனவே சென்னை ஃபிலிம் சொசைட்டி உணர்ந்ததன் வெளிப்பாடே CFSன் வெளியீடுகள் அனைத்தும் தமிழில் வருவது என்றும் தொழில் நுட்ப வல்லுனர்கள் தமிழர்களாக இல்லாதிருத்தல், சரளமாய் தமிழில் பேசமுடியா திருத்தல் போன்ற காரணங்களினால், ஆங்கிலம் பயன்படுத்துவது ஒரு தவிர்க்க இயலாத விஷயமாகி விடுகிறது எனவும் குறிப்பிட்டார். சென்னை போன்ற சூழல் இல்லாத தமிழகத்தின் பிற பகுதிகளில் தமிழில் நடப்பதே சிறப்பானதாக இருக்கும் என்றும் விருப்பம் தெரிவித்தார்.

சிறந்த திரைப்படங்களைப் பார்ப்பது தான், திரைப்பட ரசனை வளர்வதற்கான முதற்படி. முகாமில் திரையிடப்பட்ட திரைப்படங்கள் மிகச்சிறந்த படிகள். இதில் மாற்று கருத்தே இல்லை. மொத்தம் முழுநீள திரைப்படங்கள் 10-ம் குறும் திரைப்படங்கள் 29-ம் திரையிடப்பட்டன. உலக திரைப்பட வரலாற்றின் விதைகளான LUMIERE PROGRAM (1885), இந்தியத் திரைப்பட வரலாற்றில் HARI CHANDRA (1900) போன்ற படக்காட்சிகள் பரவசப்படுத்தியன. குறுந்திரைப்படங்களுள் Zoo, Incident at our Creat, Happy Anniversary, Glass, Killingius Softly, The Crows, Neighbours, Hand, Hunger போன்ற திரைப்படங்களும் முழுநீள திரைப்





படங்களில் Battleship potenkin, Summer Interlude, Wages of Fear, Hour of Furnaces, Meha Dhaka Thara, Nazarin போன்றவைகள் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய திரைப்படங்களாகும். Frame by Frame analysis -க்கு உட்படுத்தியது பயனுள்ளதாகும். 'மறுபடியும்' திரைப்படத்தின் கேள்வி-பதில் பகுதியில், பாலுமகேந்திராவின் பங்கேற்பு நன்று. 'குட்டி ஜப்பானின் குழந்தைகள்' 'Knock - out' போன்ற சிறந்த தமிழ் குறும் படங்கள் திரையிடல்களில் இடம் பெறாதது குறையாகும்.

விரிவுரையாளர்கள் அனைவரும் வல்லுனர்கள். ஆனால் நேரம் போதாமை அல்லது அளவு கடந்து, கிரகிக்கக்கூட முடியாத பல தகவல்களைக் கொட்டிவிடுவது போன்ற இரண்டுமே நடந்தன. மிகச்சரியாகவும், மிகக் கூர்மையாகவும் சொல்லப் போகும் விஷயங்களை தயார்படுத்திக்கொண்டு வந்திருந்தால், எங்களின் இழப்புகள் சீர் செய்யப்பட்டிருக்கும். திரைப்பட வரலாறும் 60-களைத் தாண்டி வரவேயில்லை. Documentary, non-fiction, experimental போன்ற பல பெயர்கள் உச்சரிக்க மட்டுமே பட்டன. தமிழ் திரைப்பட வரலாறு உச்சரிக்கவாவது பட்டிருக்கலாம். மறுபடியும், விரிவுரைகள் தமிழில் இருந்திருந்தால் விஷயங்களில் நெருக்கம் கூடியிருக்கும். தொழில்நுட்ப பகுதியில், தொழில்நுட்பங்கள் காட்சியின் கணத்தை அதிகப்படுத்தவும், அதன் பரிமாணங்களை வளப்படுத்தவும் எப்படி பயன்படுத்தப்பட்டது என்பது தவிர்க்கப்பட்டு, தொழில் நுட்பங்களுக்காக தொழில்நுட்பம் என்று ஆகிவிட்டது. இசைப்பகுதி, இந்திய திரைப்பட பாடல்களின் வரலாறு, மூலம் என்று சிறப்பாக திசை திரும்பி விட்டது. திசை திரும்பினாலும் அது வடக்குத் திசையை நோக்கியே நின்றது. எம்.ஸ். சுப்புலட்சுமி, T.K.பட்டம்மாள், இளையராஜா

போன்றோர் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலாவது, திசை திரும்பினாலும் அது முழுமையடைந்திருக்கும். ஒலியும் அப்படித்தான். ஒளிப்பதிவு, இரண்டு வல்லுனர்கள் பேசிக்கொள்வது போலாகி விட்டது தவிர்க்கப்பட வேண்டும்.

மக்களிடையே திரைப்பட இரசனையை வளர்ப்பதில் திரைப்பட சங்கங்களின் பணி சிறப்பானதாகும். பள்ளிகளிலும், கல்லூரிகளிலும் திரைப்பட இரசனையை ஒரு துணைப் பாடமாக ஆக்க நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டும். அங்கு சங்கங்களை நிறுவி, மிகக் குறைந்த உறுப்பினர் கட்டணம் வசூலிக்கப்பட்டு, சிறந்த திரைப்படங்களை திரையிட வேண்டும். ஆண்டுக்கு ஒருமுறை திரைப்பட இரசனை முகாம் நடத்த வேண்டும். நல்ல திரைப்படங்களின் திரைக்கதைகளை அச்சிட்டு வெளியிடலாம். திரைப்படத்தின் முக்கியமான பிற அம்சங்களாக திரைக்கதை, நடப்பு போன்றவற்றையும் பயிற்சி முகாமில் பங்காக சேர்த்து கொள்ளப்பட வேண்டும்.

சுட்டிக்காட்டப்படுபவைகளே திருத்திக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. கண்டிப்பாக திருத்தப்படும் என்ற நம்பிக்கையும் உண்டு. பி.கே.நாயர் கே. ஹரிஹரன், பாலுமகேந்திரா மற்றும் அனைத்து தன்னார்வ தொண்டர்களும் தான் இந்த முகாமின் வெற்றிக்கு அடிப்படை. அவர்களை நன்றியோடு மனதில் கொள்கிறோம். அடுத்த பயிற்சி முகாமில் பயிற்சி மொழி ஒரு பிரசுத்திணையாக எழுத்து. நம்புவோம்.

கலந்துகொண்ட அனைத்து சக நண்பர்களின் சார்பில்.

த. அமுதன்

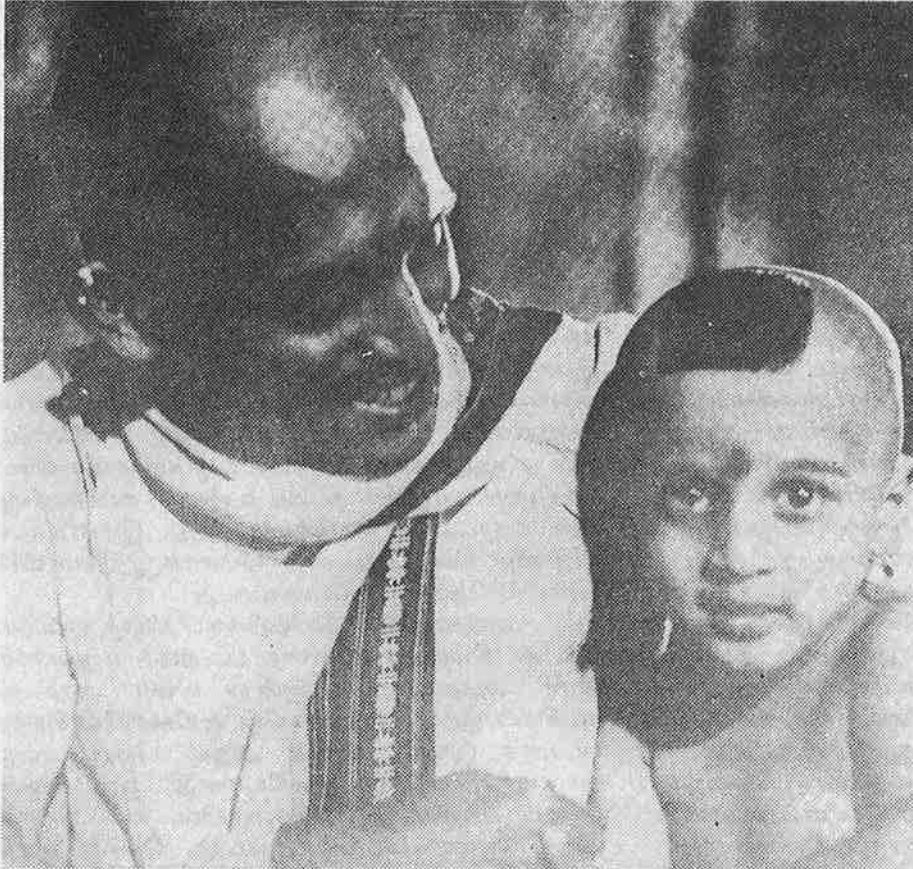
மராத்தி சினிமா

நிஜமாக வேண்டிய கனவுகள்

என்.சி. நாயுடு

மராத்தியில் 'ஷ்வப்னா சாகார் ஹோத் நாகின்' என்றால் கனவுகள் நிஜமாவதில்லை என்று பொருள். இந்த அடிப்படை அமைப்பே மராத்திய மக்களின் பழக்கம் மற்றும் வாழ்க்கை சராம்சங்களின் வழியே செல்கிறது. இது உண்மையில் ஒரு முக்கிய விஷயமாகும். அதாவது மராத்திய மக்கள் அதிக கற்பனையான ஒன்றிற்கு தங்களை அழைக்கும் நம்பிக்கையை நிராகரிக்கிறார்கள். வாழ்க்கையின் இந்த அடிப்படை தத்துவமானது, அதிர்ஷ்டத்திற்காக மட்டும் காத்திருக்க முடியாது, தங்களுக்காக அற்புதங்களைப் படைக்க போராட வேண்டும் என்பதேயாகும். மராத்திய மக்கள் அவ்விதமாகவே வெளிப்படை

ஸ்மரிதி சித்ரே



யான இயல்புடையவர்களாய் இருந்தார்கள். அவர்கள் நடைமுறைவாழ்க்கையில் சிக்கனத்தை கையாண்டு சமூக சீர்திருத்தங்களையும், மாற்றங்களையும் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்கள். எனவே அம்மாநிலத்தில் வரதட்சணை சாவுகளைப் பற்றி கேள்விப்படுவதில்லை. (இதன் பொருள் அதுபோன்ற சாவுகள் இல்லை என்பதல்ல). இந்த வாழ்க்கையின் அடிப்படை தத்துவமே தற்போது மராத்தி சினிமாவின் அந்தஸ்த்திற்கு பொறுப்பேற்கிறது. அது எழுச்சியடைந்து, வீழ்ச்சியடைந்து பின் மீண்டும் தோன்றி எழுச்சியடைந்தது. அது மங்கியும், பிரகாசமாயும் மாறி மாறி இருந்தது. ஆனால், அவை வால் நட்சத்திர

ரங்களைப் போல கண்களால் காண்பதற்கு முன்பே காணாமல் போயின.

1913-ல் இந்தியாவில் முதல் திரைப்படம் தயாரிக்கப்பட்டது. அதுவே முதல் மராத்திப் படமும் ஆகும். பின்னர் 1925-ல் ஒரு படம் உருவானது. அது மகாராஷ்டிர வாழ்க்கையின் வாசம் மற்றும் சுவை சம்பந்தப்பட்ட உண்மை நிலையை விவரமாக விளக்கியது. அதுதான் பாபு ராவ் பெயிண்டரின் 'சாவ்கரி பாஷ்'. அது எழுதப்பட்டிருந்த தெரியாதவர்களின் மோசமான நிலை மற்றும் கடன்பட்ட விவசாயியும், அவரது அனைத்து உடைமைகளும் கடன் கொடுப்பவரிடம் அடகு வைக்கப்படுவதை தெளிவாக விளக்கியது. இப்படமே விவசாயிகளின் அவலங்களையும், மொத்தத்தில் அவர்கள் வெட்கமில்லாத வியாபார வர்க்கத்தின் தயவில் வாழ்வதையும் வரைந்து காட்டிய முதல் இந்தியத் திரைப்படமாகும். 1936-ல்



ஏக் ஹோத்தா விதுஷக்

இதேபடம் பேசும்படமாக உருவானபோது, மேலும் முன்னேறி, வசனங்களின் மூலம் வலிமை பெற்று வேதனை உணர்வை வெளிப்படுத்தியது.

முதல் முழு நீள மராத்திப் படமும், ஆங்கிலத்தில் 'கிங் ஆப் அயோத்தியா' வாகவும், மராத்தியில் 'அயோத்தியேச்ச ராஜா' வாகவும், இந்தியில் 'அயோத்தியா கா ராஜா' என்றும் பல மொழிகளில் படமானது. பின், 1947-ல் ஜெய் மால்ஹர், ராம் ஜோஷி போன்ற படங்கள் வெற்றி பெற்றதை அடுத்து - இந்தப் படங்கள் மராத்தி சினிமாவிற்கு கிராமிய பாடல்களையும், இசையமைப்பின்மூலம் ஒரு வகை தனி நடையையும் தருவித்தன. அதுவரை மராத்தி சினிமா நகரத்தில் வசிப்பவர்களால் மட்டுமே ஆதரிக்கப்பட்டு வந்தது. ஆனால் ராம் ஜோஷி பெருமளவு கிராமங்களையும், நகரங்களையும் ஆக்ரமித்தது.

1959-ல் அனந்த் மேனே உருவாக்கிய 'சந்தே அய்கா'வினால் உண்டான வெற்றி நீண்டகாலமாய் நீடித்தது- இந்தப்படம் பூனாவில் இரண்டரை ஆண்டுகள் ஒரே திரையரங்கில் ஓடியது. ஆனால், மராத்தி சினிமாவை தோல்விகள் தொடர்ந்தபோது, பலர் இன்னும் நிலைத்திருக்க இந்நிக்கு இடம் பெயர்ந்தனர். ஆனால், வெற்றியடையவில்லை. 1971 -ல் தாதா கோன்ட்கெவின் 'சாங்காத்யா'வின் மூலம் மராத்தி சினிமாவில்

மகிழ்ச்சி நிலவியது. கவர்ச்சியான பாடல்களும், நகைச்சுவை காட்சிகளும் இந்தப் படத்தை மாபெரும் வெற்றிப்படமாக்கியது. இதைத் தொடர்ந்து 'ஜெய்த்ரே ஜெய்த்', 'காஷிராம் கொத்வால்' போன்ற படங்கள் வெளி வந்தன. ஆனால் அவை நிலைக்கவில்லை. பொழுது போக்கு அம்சங்கள் புகழ் பெற்றதன் ஒரே காரணம் அது பார்வையாளர்களிடையே வரவேற்பை பெற்றிருந்ததே ஆகும். ஆனால், சற்று இடைவெளிக்குப் பின் ஜப்பார் படேவின் 'சாம்னா' மீண்டும் கலைத்துவமான படங்களின் கதவுகளைத் திறந்தது. அதன் கதை சோலாப்பூரில் அகுலுஜ் தாலுக்காவில், ஒரு சர்க்கரை வியாபாரியின் வாழ்வில் நடந்த உண்மை சம்பவத்தை அடிப்படையாக கொண்டிருந்தது. இந்தப்படம் பெர்லின் திரைப்பட விழாவிற்காக இந்தியாவின் சார்பில் தேர்வு செய்யப்பட்டது.

'சாம்னா'வின் வெற்றிக்குப் பிறகு ஜப்பார் படேல் 'சிம்ஹாசன்' என்ற படத்தை உருவாக்கினார். அந்தப்படமே இன்று வரை அரசியல் கட்சிகள் குறித்த படங்களின் வரிசையில் சிறந்த படமாக இருக்கமுடியும். அதன் பிறகு அவருடைய 'அம்பர்தா' வெளியானது. ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய அந்தக் கதையில், கடைசியாக, அந்தப்பெண் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகி



அயோத்தியச்சே ராஜா

றாள். தன் கணவனைச் சார்ந்து வாழ்ந்ததைக் காட்டிலும் தனியானதொரு வாழ்க்கையை தனக்காக அமைத்துக் கொள்கிறாள். ஜப்பார், அமோல் பாலேகர் இருவருமே நீண்டகாலம் திரைப்படம் எடுக்காமலிருந்தனர். ஜப்பார் 'ஏக் ஹோத்தா விதுஷக்' என்ற படத்துடன் மீண்டும் படமெடுக்க ஆரம்பித்தார்.

1972-ல் சாந்தாராமின் 'பிஞ்ரா' மராத்தி சினிமாவில் வண்ணப் படத்தை அறிமுகப்படுத்தியது. மேலும் அந்தப்படம் 1975ல் Tax refund scheme-மை அறிமுகப்படுத்த ஏதுவாக அமைந்தது. ஆனால் தாதா கோன்ட்கெவின் நகைச்சுவையுடன் கூடிய இரட்டை அர்த்த வசனங்கள் மகாராஷ்டிரத்தை பைத்தியமாக்கிவிட்டது.

எனவே, தரமான படங்கள் விருத்தியடையவில்லை. ஆகவே கலவையின் ஒரு பகுதியான, நகைச் சுவையானது அசோக் சராஃப், லஷ்மிகாந்த பெர்டே (இவர் தற்போது இந்திக்கு மாறிவிட்டார்) போன்ற நடிகர்களை அறிமுகப்படுத்தியது. இந்த முறையை சிதைப்பது சிரமமாகவே இருந்தது.

இந்த இடைபட்ட இருபதாண்டுகளில், படங்களில் கிராமிய இசையும், (lavni music), ஒருவிதமான கிராமிய நடையும் (tamasha) சகஜமாகி விட்டது. பிறகு மராத்தி சினிமாவின் தொடக்க காலத்தில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள் வரிசையாக இந்தியில் எடுக்கப்பட்ட அவல நிலையும் ஏற்பட்டது. இப்போது இது நேர்எதிராக திரும்பியுள்ளது. ஜப்பார் படேல், இன்னும் கூட திரையரங்கம், திரைப்படம் இந்த இரண்டின் நிர்வாகத்திற்கும் நேரம் ஒதுக்கிறார். அவர் பிரெக்ட்டின் 'த்ரி பென்னி ஒபேரா'வை (Three penny opera)

இந்திய நிலைமைக்கு ஏற்ற வகையில் பொருத்தி அமைத்தார்.

ஆயினும், பெயர் பெற்ற சிறந்த எழுத்தாளர்களால் மராத்திய இலக்கியத்தின் கொடி உயரப் பறந்தது. திரையரங்குகளால் திரைப்படங்கள் அநாதைகளாய் பின் தங்கின. விக்ரம் கோகலே ஒவ்வொரு மராத்தி நாடகத்திற்கும் ரூ 5000 சம்பளமாக பெற்றார். 'சங்கத் மிலான்கா' பூனாவிற்கு வெளியே மிகக்குறைவாகவே மேடையேறியது. நீலு புலே, அசோக் சராஃப் போன்றோரும் நாடகத்தை நோக்கி பிரயாணப்பட்டார்கள். அவர்களிடம் இருந்த தீவிரமும், திரையுலக வசீகரமும் அரங்கத்திற்கு பார்வையாளர்களை அழைத்து வர உதவியது.

பிரபாகர் பானிஷ்கர், காசிநாத் கணேகர் ஆகியோர் தொடர்ந்து நீடித்த சிறந்த நாடக நடிகர்கள். அவர்கள் பெயரைக் குறிப்பிட்ட மாத்திரத்தில் எந்த நாடகமும் விற்றுப் போயின. அவர்கள் மேடையிலேயே வாழ்க்கையை நடத்தினார்கள். அவர்கள் சினிமாவில் அங்குமிங்குமாக சிறிய சலனத்தை ஏற்படுத்தியிருக்கக் கூடும். ஆனால் அது திண்ணமாக என்றும் குறிப்பிடப்படும். அவர்கள் சினிமாவில் பங்கேற்காதது ஒரு நஷ்டமே ஆகும்.

மராத்தி, இந்திப் படத் தயாரிப்புகள் இரண்டுமே பம்பாயில் இருப்பதால், மராத்தி சினிமா பிரச்சினைக்குள்ளானது. இதன் விளைவு மராத்தி சினிமாவின் தயாரிப்புச் செலவு அதிகமாயிற்று. உயர்தரமான படமெடுக்கும் இடங்களும் (Studio), திரையரங்குகளின் மிகையான வாடகையும், அதிக சம்பளம் கோரும் பெரிய பட்ஜெட் இந்திப்படக் கலைஞர்களும், தொழில் நுட்பாளர்களும், பின்னணி பாடகர்களும் மற்றும் இசையமைப்பாளர்களும்

சகுந்தலா



தான் இதற்கு காரணம். மராத்தி படவுலகில் இளம் கலைஞர்களும் கட்டுக்கோப்பின்றி இருந்தனர். மேலும் அவர்கள் மிகக் குறைந்த சம்பளமே பெற்று வந்தனர். எனவே, அவர்கள் இயன்றளவு அதிக சம்பளம் தரும் இந் திப்படவுலகிற்கு இடம் பெயர்வதில் ஆர்வமாய் இருந்தார்கள். மராத்தி சினிமாதயாரிப்பின் மந்த நிலையில் மாநில அரசின் திட்டங்களும் பங்கேற்றன. மகாராஷ்டிரத்தில், இந்தி பள்ளிக்கூட அளவில் ஒரு கட்டாய மொழியாகவும், பழக்கமான இணைப்பு மொழியாகவும் இருந்தது. மகாராஷ்டிரத்தில் அமைக்கப்பட்ட மாநில அரசும் அரசங்களுக்கே வரிச்சலுகையை உருவாக்கியது.



பைகுன்

ஆனால், திரைப்படங்களுக்கு அல்ல. இவ்வாறு மராத்தி சினிமா பாதுகாப்பின்றி இருந்ததோடு இந் திப்படங்களுடன் போட்டிகளுக்கும் காட்டிக் கொடுக்கப்பட்டது. எனவே, இயல்பாக இந் திப்படங்களே பெரிய வட்டாரங்களால் வளைக்கப்பட்டன.

மராத்தி சினிமாவில் திறமைக்கு பஞ்சமில்லை என்பதால் இன்னும் 10 அல்லது 15 ஆண்டுகளில் அங்கே மறுமலர்ச்சி வரவேண்டும்

சாவித்திரி



என்று ஸ்ரீராம் லாகோ கருதுகிறார்.

பணத்தளவில் பார்க்கப் போனால், மராத்திப் படவுலகின் இயக்கம் நிர்வாணமாய் நிற்கிறது.

ஆனாலும், ஆண்டொன்றிற்கு 25 முதல் 30 வரை படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. அவை புதிய இயக்குநர்களாலே உருவாக்கப்பட்டன. எனவே மராத்தி சினிமா தனக்கென்று தனிப்பாதை அமைக்க புதிய இயக்குநர்களிடமிருந்து திண்ணமான திறமைகள் தேவைப்பட்டன.

மராத்தி சினிமாவில் படம் வெளியிடுபவர்கள் (distributors) குறைவு. அதனால் இதன் ஒரே பிரச்சினை படமெடுத்தலும், வெளியிடுதலும், திரையிடுவதுமே ஆகும். மற்றொரு பிரச்சினை கிராமம் மற்றும் நகரத்தினிடையே உள்ள பிரிவினையாகும். சினிமா சந்தையில் மராத்தி படங்களுக்கு அதிக பட்சம் 5 சதவிகிதமே இருந்தது.

பெரும்பாலான மராத்தி பட இயக்குநர்கள் தனியாகவோ அல்லது கூட்டாகவோ இந் திபடத் தயாரிப்பில் இறங்கி விடுகிறார்கள். ஒரு சில தயாரிப்பாளர்கள் மட்டுமே தொழில்நீதியாக உருவாகிறார்கள். பெரும்பாலானோர், கட்டிடம் நிர்மாணித்தல், மொத்த வியாபாரம்



சவுகத் ராஜா

(இதில் மதுபானம் மற்றும் உருளைக் கிழங்கும் கூட அடங்கும்), ஓட்டல் போன்ற நடுத்தர வியாபார வகுப்பிலிருந்து உருவாகிறார்கள். அவர்கள் தங்கள் கருப்புப்பணத்தை பாதுகாக்க சினிமாவை பயன்படுத்துகிறார்கள்.

சில ஞாபகங்கள் நம்மை அதனுடைய அழகான கடந்த காலங்களுக்கு அழைத்து செல்கின்றன. அவை இழந்த நம்பிக்கையை திரும்பப் பெறுவது எப்படி என்பதை காட்டுகின்றன.

பிரபாத்தின் முதல் பேசும் படம் சாந்தாராம் இயக்கிய, 'அயோத்தியேச்ச ராஜா'வாகும். அப்படம் பழங்கால நிலைகளில் படமாக்கப்பட்டது. இப்படத்தின் கதை சில கடந்தகால கற்பனையில் உருவான இடங்களிலும் படமானது.

அப்படத்தில் ராஜகுருவாக நடித்தவர் கேசவராவ் தாதே. சாந்தாராம் சில ஆண்டுகளுக்கு முன், ஜெர்மனி பயணத்தின் போது வாங்கி வந்த பிரத்யேகக் காமிராலென்சை இந்தப்படத்தில் பயன்படுத்தினார். அதன் மூலம் பயமுறுத்தும் க்ளோஸ்-அப்புகளாக ராஜ குருவின் கண்களை படமாக்கினார்.

பிரபாத் தயாரித்து, சாந்தாராமின் இயக்கத்தில் எடுக்கப்பட்ட மூன்று சிறந்த படங்களான 'குங்கு' இந்தியில் 'துனியா நா மேனே' (1937) என்றும் 'மானுஸ்' இந்தியில் 'ஆத்மி' (1939) என்றும், 'ஷெஜாரி' இந்தியில் 'பாதோசி' (1941) என்றும் உருவாக்கப்பட்டன.

'குங்கு' ஒரு இளம் பெண்ணை (சாந்தா ஆப்தே)கட்டாயமாக மனைவியை இழந்த கிழவனுக்கு (கேசவராவ் தாதே) மண முடிக்கப்படும் அவலநிலையை எடுத்துக்காட்டியது. அந்தப்படம் இளம் மணப்பெண்ணிற்கு இழைக்கப்படும் அநீதிகளை யதார்த்தத்தில் வரிசைப்படுத்தி வர்ணித்துக் காட்டியது. இப்படத்தில் சாந்தா

ராமின் திறமை நல்லொழுக்கத்துடன் பிரகாசித்தது. நடிப்பும் நம்பத்தக்கதாய் இருந்தது. அச்சமயம் ஆப்தேவும், தாதேவும் ஆரம்பநிலையில்தான் இருந்தார்கள்.

டாம்வேயின் உதவியாளரும், உறவினருமான ராஜாநீனே விரைவிலேயே இயக்குநர்களின் நிலைக்கு உயர்ந்தார். இளைஞரான பரசராம் அவருடைய ஏழ்மையான பாடலொன்றின் மூலம் நினைவு கூறப்பட்டார். பராத் நிறுவனத்தின் நடிகரான 'மாஸ்டர் கோட்டு' ஆப்தேவுக்கு மாமாவாக நடித்ததின் மூலம் ஞாபகப்படுத்தப்பட்டார்.

'மானுஸ்' படத்தில் சாந்தாராமின் வழக்கத்திற்கு மாறான கதையையும், அசாதாரணமான பின்னணிகளையும் பார்க்கலாம். இதில் ஒரு வேசிக்கும் (சாந்தா ஹப்ளிகர்), ஒரு போலீஸ்காரருக்கும் (ஷாகுமோடாக்) ஏற்படும் காதலை காட்டுகிறார். இந்த பொருத்தமில்லா ஜோடியின் அவலம் திகைப்பூட்ட வைக்கிறது. இந்தப் படங்களை பார்க்கையில், உண்மையில் கால வித்தியாசத்தையே உணர முடிகிறது.

இந்தக் காலகட்டத்தில் தான் 'மங்கல் சித்ரா, அல்ஹாத் சித்ரா, உதய் கலா சித்ரா' மற்றும் 'ஆச்சாரியா ஆத்ரே' போன்ற பல படநிறுவனங்கள் அவசர அவசரமாய் அமைக்கப்பட்டன. ஆனால் உருவான வேகத்திலேயே ஒன்றன்பின் ஒன்றாக மூடப்பட்டன. மராத்தி சினிமாவில் தனித்த ஒருவருக்கு திறமைகள் இருப்பினும் ஸ்தாபன பின்னணிகள் இல்லாதிருந்தது ஸ்தாபன வசதியே சினிமாவை நீடித்திருக்கச் செய்யும் இன்றியமையாத ஒன்றாகும். பின்னர், தனித்தன்மையுள்ளவர்கள் மராத்திசினிமாவில்

ரங்கத் கங்கத்





புத்துணர்ச்சியை புகுத்தினார்கள். ஆயினும், அவர்கள் இடைவெளிவிட்டும், கஷ்டப்படும் தான் வந்தார்கள். அனந்த் மேனே இயக்கிய 'சங்கே அய்கா' வும் (Sangte Aika, 1959), தினகர் பட்டில் இயக்கிய 'ஷிக்லேலி பாய்கோவும்' (Shikleli Baido, 1959) திருப்பமுனைகளாக திகழ்ந்தன ஜி.ஜி. பார்க்கியின் கதையிலும், வெங்கடேஷ் மட்குல்கரின் திரைக்கதையிலும் உருவான 'சங்தே அய்கா' வில் ஒரு மனிதன் அறியாமல் தன் சகோதரியையே காதலிக்கின்ற கஷ்டமான கதை காட்டப்படுகிறது. இதில் அன்சா வாத்தகார் என்பவர் நடித்திருந்தார். அந்தப்படம் பூனாவில் நூதனமாய் 131 வாரங்கள் ஒடி அனந்த் மேனேவை கிராமியக் கதைகளின் சிறந்த இயக்குநராக சித்தரித்துக் காட்டியது. அதற்குப் பிறகும் 'கிலா கிஷ்ரா ஜரே ஜாத்தா' (1965) மற்றும் 'சாவால் மாஷா அய்கா'வின் மூலமும் பிரபலமானார். அனந்த் மேனே தான் 1968-ல் முதன்முதலாக 'ஏக் கோன் பாரா பங்காடி' என்ற படத்தின் மூலம் கிராமத்து அரசியலை அறிமுகப்படுத்தினார்.

சுரல் பிக்சர்ஸில் தினகர் பட்டில் இயக்கிய 'ஷிக்லேலி பாய்கோ'வின் கதை ஒரு படித்த மனைவி, தன்னுடைய சாதாரண கிராமத்துக் கணவனை ஒதுக்குவதாக எடுத்துக் காட்டப்பட்டது.

அதன் பிறகு, மராத்தி படவுலகம் படங்கள் ஏதுமின்றி பெயரளவில் இயங்கியது. இருப்பினும், ஒருசில படங்களை அளித்தன. ஆனால் ஒரு அமைப்பு உருவாகவில்லை. இன்னும் கதாநாயகன் மற்றும் கதாநாயகியும் மாட்டு வண்டியில் பயணம் செல்கிறார்கள். கார்களில் பயணியது மிகக்குறைவே. மராத்தி சினிமா உணர்வற்று, கட்டுண்டு காணப்படுகிறது. அது எவ்வித நோக்கமும் இன்றி, இந்தியா 1930 களில் இருப்பதை போல காணப்படுகிறது. மராத்தி சினிமா 80% கிராமப்புறங்களிலே படமாக்கப்படுகிறது.

இந்தி சினிமா 80% நகரங்களில் விருத்தியடைந்துள்ளது. மேலும் இந்தியில் கிராமங்கள் தவிர்க்கப்படுகின்றன.

சினிமா உயர்வடைய அனைத்து அபிவிருத்திகளும், பொருளாதாரம் மற்றும் மாநிலங்களின் பின்தங்கிய இடங்களில் சமூக உயர்வும் இருந்தாக வேண்டும். விளம்பரமென்பது கடைசியாகவும், ஆனால், உண்மையில் தூண்டு கோலாக அமைவது அவசியம். 1940-50 களின் கலாச்சாரத்தில் உறவுள்ள மக்களிடையே 'டிஷ் ஆன்டனா' இணைய முடியாது.

இந்த அவலம் நுகூரியின், நாம் இப்போதே செயல்படுவோம்; காலம் அதற்கு வளர்ச்சியை வழங்கும். சினிமாவுக்கு தனக்கென்று நிலையான பார்வையாளர்கள் தேவைப்படுகிறது. சினிமா என்பது முற்றுப் பெறுவதற்கு முன் கடைசியாக, சில துணிச்சலான சுவாசங்கள் தோற்றுவிக்கப்படுமானால், முக்கியமாக இந்தியர்களின் ஆதரவு தொடர்ந்து நீடிக்க வேண்டும்.

தமிழில் : பூபதி



13 ம் பக்கம் தொடர்ச்சி

கண்டுணர்ந்தேன்..."

-என்று காட்டப்படுகிறது.

கோபா எழுந்து நிற்கிறாள். காமிராவும் அவள் கூடவே எழுகிறது. திரையின் வலது பக்கமாக வெளியேறும் கோபா, வேறொரு இடத்தில் இடப்புறமாக நுழைகிறாள். நடந்து வந்து ஒரு மரத்தின் அருகே அமருகிறாள். அவளது ஒரு கை மரத்தின் அடிப்பகுதியில் உள்ள வேர்களின் மீது படிந்திருக்கிறது. நீண்ட பெருமூச்சு ஒன்று வெளிப்படுகிறது அவளிடமிருந்து! சிஷ்யகோடிகள் கௌதமன் முன்பாக விழுந்து வணங்குகிறார்கள். அவன் எழுந்து நடக்கிறான்.

தூரப்பார்வையாக கோபா மரத்தினடியில் அமர்ந்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம். அவளுக்குப் பின்புறமாக வரும் கௌதமன் அவள் முன்னால் சிறிது தூரம் நடந்துபோய், நின்று திரும்பி அவளைப் பார்க்கிறான். நெருங்கி வந்து தனது கையை அவளிடம் நீட்டுகிறான். கோபா நிமிர்ந்து அவளைப் பார்க்கிறாள். அவளது கையைப்பற்றிக் கொண்டு சொல்கிறாள்:

"கடைசியாக உங்களைப் பார்த்து விட்டேன்...ஓ எனது இறைவனே, எனது அன்பே, எனது ஜீவனே..."

(தலைப்பு-அட்டை)

கோபா கைகளைக் கூப்பி அவளிடம் ஏதோ வேண்டுகிறாள். கௌதமன் அவளை நோக்கிக் குனிகிறான்.

கோபா மண்டியிட்டமர்ந்து அவளது பாதங்களைக் குனிந்து தொடுகிறாள். கௌதமன் குனிந்து அவளைத் தாக்கி நிறுத்துகிறான். அந்த நிலையில் இருவரும் திரையை ஆக்கிரமித்திருப்பதை ஒரு 'நடுத்தர' ஷாட்டாக காண்கிறோம். கோணம் சற்று இலேசாக ஒரு இருபது டிகிரி அளவிற்கு உயர்ந்து மேலும் சிறந்த வகையில் அவர்களிருவரும் அந்த மரத்தடியில் நெருங்கி நிற்பது காட்டப்படுகிறது. கௌதமன் சற்றுத்திரும்பி அளவிடம் எதையோ காட்டுகிறான். இருவரும் (திரைக்கு வெளியே) தொலைவில் நோக்க, அங்கு சீடர்கள் அவனுக்காகப் பொறுமையாகக் காத்திருப்பதை காமிரா நமக்குக் காட்டுகிறது.

மீண்டும் கௌதமன் கோபாவைத் தாங்கி நிற்பது காட்டப்படுகிறது. அவள் அவனுடன் ஏதோ பேச முற்படுகிறாள். அவளது கெஞ்சும் முகம், கவுதமனின் தோள் வழிப்பார்வையாக நமக்குத் தெரிகிறது.

கௌதமனின் கவனம் சீடர்கள் மீதிருக்கையில், காமிரா கோபாவின் ஏக்கம் நிறைந்த முகத்தையும், அவள் அவளிடம் ஆதரவுக்காக வேண்டுவதையும் நமக்குக் காட்டுகிறது.

ஒரு தலைப்பு-அட்டை தோன்றுகிறது:

"இப்படியாக ஆண்டுகள் பல கடக்கின்றன. கோபாவையே பிரதம சீடராக ஏற்றுக் கொண்டு, கௌதமன் கந்தல் ஆடையுடன், இவ்வுலகம் எந்தக் காலகட்டத்திலும் அதற்கு முன் அறிந்திராத மிக உயர்ந்த போதகராக விளங்கினான்..."

திரைப்படம் தொடங்கிய அதே நிலையிலேயே இந்த இடத்தில் முடிவை எட்டுகிறது. ஆரம்பத்தில் காட்டப்பட்ட அந்த வெண்தாடி முதியவர் வெள்ளைக்கார பயணிகளிடம் கதையை முடித்து வைக்கிறார். அவர்கள், இளவரசன் கௌதமன், 'புத்தரான்' வரலாற்றை மிகக் கவனத்துடன் கேட்கிறார்கள்.

முடிவுரை

இப்படத்தின் கர்த்தாக்கள், திரைக்கதையமைப்பை கௌதமனின் முகத்துடன் முடிக்காமல், கோபாவின் தோற்றத்துடனும், தொடர்ந்து அந்த முதியவர் மற்றும் வெளிநாட்டுப் பயணிகள் ஆகியோர் மீதும் முடித்திருப்பதும் அவர்கள் கௌதமன் என்ற தனிமனிதனைவிட, அவளது போதனைகள் மற்றவர்கள் மீது ஏற்படுத்திய தாக்கத்தை முன்னிருத்திக் காட்ட வேண்டும்மென்று விரும்பியிருக்கிறார்கள் என்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது.

அத்துடன் படம் முழுவதுமே இளவரசன் கௌதமன் என்ற மனிதனை வலியுறுத்தாமல் அவளது தத்துவம் கோபா உள்பட மற்றவர்கள் மீது ஏற்படுத்திய பாதிப்பையே வலியுறுத்துகிறது. அந்த அளவிற்கு படத்தயாரிப்பாளருக்கும், இயக்குனருக்கும் சரியான 'பார்வை' இருந்திருக்கிறது. ஆயினும், உலகளாவிய ரசிகர்களைச் சென்றடைய வேண்டும் என்ற அவர்களது பேரார்வத்தின் காரணமாக அவர்கள், ரம்யமான காட்சிகள், சடங்குகள் ஆகியவற்றை தத்துவார்த்தமான அம்சங்களை பின்தள்ளாமலவிற்குப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள் என்பதும் தெளிவாகிறது. புத்தரின் வாழ்வும், அவரது தத்துவ-தீட்சண்யமும், மேலும் சிறப்பாக வெளிப்பட்டிருக்கலாம்.

இதன் காரணமாகவே, இப்படம் உலகளவில் பெரும் பரபரப்பை ஏற்படுத்தாமல் போய்விட்டது. ஹிமாஞ்சராய் மற்றும் இந்திய நடிகர்கள், ஈடுபாட்டுடன் உழைத்த ஜெர்மானிய தொழில்-நுட்பாளர்கள் ஆகியோரின் மிகச் சிறந்த நோக்கங்கள் நிறைவேறாமல் போயிருந்தாலும், நமது நாட்டின் மிகச்சிறந்த மௌனப் படமாக 'லைட் ஆஃப் ஏஷியா' விளங்குகிறது.

தமிழாக்கம் : அறந்தை மணியன்

கடைசிப்பக்கம்

பிரதிபிம்ப உலகம்

போட்டோகிராபிக் தோன்றும் வரை பார்வை சம்பந்தப்பட்ட உலகம் (Visuals) அமைதியாக யிருந்தது. அத்துடன் ஒரு மேலான புனிதத் தன்மை கொண்டதாகவும் இருந்தது. லென்சு மற்றும் சில்வர் ப்ரோமைடு பிளேட் போன்றவை வரவால் பார்வை/காட்சி சம்பந்தப்பட்ட உலகத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. இயற்கையை கைப்பற்ற முடிந்தது. இது, ஒரு வியாபாரி தன் வாடிக்கையாளருக்கு தரமானதை தருவதற்கு ஒப்பாகும். படமெடுத்தலில் யதார்த்தத்தை பிரதிபலிக்க கலைஞர்கள் போராடிக் கொண்டிருக்கையில், எதிர்பாரா விதத்தில் இந்த மலிவான லென்சு மற்றும் கெமிகல் பிளேட்டும் அனைத்தையும் பதிவு செய்தன; என்றென்றைக்கும் பாதுகாக்க பயன்பட்டன. காமிரா இந்த லென்சின் வழியாக காட்சிகளில் ஊடுருவி கெமிகல் பிளேட்டில் தானாகவே அக்காட்சிகளை வரைந்தது (Self-Portrait). சாதாரண போட்கிராப் மூலம் தானாகவே வரைந்து இயங்குதலை (Self-Portrait) சாத்தியமாக்க முடியுமா?

சிலருக்கு போட்டோகிராபிக் மேன்மையான பரிசுத்தமாக்க பட்டது. மேலும் அவர்கள் புகைப்படம் அல்லது பிரதிபிம்பத்தை குறைந்தபட்சம் விளக்கொளி, கலைத்துவமான அமைப்புகள், மற்றும் செயற்கையான லென்சு ஆகியவற்றின் துணை கொண்டே படமாக்க முடியும் என்றும் கூறிவந்தனர் (50mm லென்சே குறைந்தபட்சம் கோணல்கள் இல்லாத இயல்பான லென்சாக கருதப்படுகிறது).

இன்னொரு புறம், சிலரிதை கேலிக்குரியதாக கருதி கேள்விகளும் கேட்டனர். கலைஞருக்கு என்ன நேரிடும்? பிரதிபிம்பத்தின் தலையீடும், பிரதிபலிப்பும் இன்றி ஒன்றை எப்படி உருவாக்க முடியும்? ஒவ்வொரு படைப்பும் 50 mm லென்சு மற்றும் வேதி அடிப்படையிலான கச்சா ஃபிலிம் நெகடிவுடன் பூர்த்தியடைந்தால் அதன் நிஜத்தன்மையை எப்படி நிரூபிக்கமுடியும்? இதுவே விவாதமாக இருந்தது. இந்த விவாதமானது, யதார்த்தம் மற்றும் தோற்றுவித்தல் (Expressionism), நல்ல உற்றுநோக்கல் மற்றும் படைப்பு (Creativity), சாளரம் (Window) மற்றும் ஃபிரேம் (frame) என்று இவற்றிற்கிடையில் ஒரு உரையாடலை உருவாக்கியது; தனக்குத் தானே ஒரு நிலைக்கு வந்தது.

ஓவியருக்கு தூரிகையும், வண்ணங்களுமே அவருடைய உணர்ச்சிகளை உருவாக்கும் கருவிகளாகும். லென்சு, விளக்குகளின் அமைப்பு மற்றும் பிரதிபலிப்பு கருவிகள்தான் (reflectors) காமிரோமேனின் உணர்ச்சிகளை காட்டுகின்றன.

காமிராமேன் விளக்கை கொண்டு தன்னுடைய ஃபிரேமில் படம் வரைகிறார். விளக்குடன் படம் வரையும் எண்ணம் பிக்காசோ, டாலி போன்ற ஓவியர்களின் மூலமே பார்வை பெற்றது. ஆகவே, காமிராமேன் விளக்குடன் படமாக்கத் தொடங்கும்போது, போராட்டமும் துவங்கியது. ஒரு பிரதிபிம்பம் எவ்வாறு யதார்த்தமாக தோன்றும்? அது கதாசிரியரின் கண்ணாட்டத்தில் எப்படி காணப்பட வேண்டும்? இந்த இரண்டிற்கும் இடையில்தான் காமிராமேன் போராடத் துவங்குகிறார். பிரதிபிம்பத்தின் உலகம் தற்போது யதார்த்தத்திற்கும் இடம் கேட்கிறது. அது கதாசிரியருடனும், அந்த வரிசையில் வருவோருடனும் இடம் கேட்டு களம் அமைக்கிறது.

இந்தப் போராட்டம் எங்கே முற்றுப் பெறும்? நீங்களே சிந்தியுங்கள்!

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.