

சுஸனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

பிப்ரவரி - மார்ச் 94

ரூ. 7

25வது இந்திய சர்வதேச திரைப்பட விழா



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.

சலனம்
Regn. No. 53717/91

இதழ் 16
பிப்ரவரி - மார்ச் 94
ரூ. 7.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 45.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.ஸ்ரீராம்
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.

எஸ்.எஸ். வாசன்

2

ஆர்.டி.பர்மன் - உயர்ந்த இசையமைப்பாளர் 10

திரைப்படம் எடுப்பது :

சில குறிப்புகள்

12

25வது இந்திய சர்வதேச

திரைப்பட விழா

17

செய்திகள், சர்ச்சைகள்.....

23

வெகு அருகாமையில் பிரான்ஸ்

24

எஸ். எஸ். வாசன்

- பி.கே. நாயர்

“வருங்கால சந்ததியினருக்காக, தேசியத் திரைப்பட ஆவணக்காப்பகத்தில் பாதுகாத்து வைத்திருக்கத் தகுதியானவை என்று நான் கருது பவை எனது இரண்டு படங்களை மட்டுமே!”- இப்படி எழுதினார் தமிழ்த் திரையுலக ஜாம்பவான் எஸ்.எஸ். வாசன். அறுபதுகளின் கடைசி ஆண்டுகளில், நான் தேசியத் திரைப்பட ஆவணக்காப்பகத்தின் தலைமைப்பதவியில் இருந்தது வாசனை அணுகியபோது அவர் எழுதிய பதில் அது. அவர் தெறிவு செய்த அந்த இரண்டு படங்கள்: “சந்திரலேகா” (தமிழ்/இந்தி/ஆங்கிலம் 1948) மற்றும் “மிஸ்டர் சம்பத்” (இந்தி - 1952).

இந்தியத் திரையுலகின் மிகப்பெரும் புள்ளியும், தமது படைப்புத்திறனைப் பற்றி எந்தவித ஐயப்பாடும் இல்லாதவருமான வாசன் அவ்வாறு பட்டவர்த்தனமாக ஒளிவுமறைவின்றி ஒப்புக்கொண்டது என்னைப் பலமாக தாக்கியது!

அவர் மிகப்பெருந்தன்மையுடன் “சந்திரலேகா”வின் தரமான பிரதியொன்றை திரைப்பட ஆவணக் காப்பகத்திற்கு நன்கொடையாக வழங்கினார். ஆங்கில துணைத்தலைப்புகளுடன் கூடிய சற்று சுருக்கப்பட்ட இந்திப் பிரதியான அப்படம் காப்பகத்திற்கு அதன் தொடக்க ஆண்டுகளில் கிடைத்த மற்றெல்லாத் தயாரிப்பாளர்களிடமிருந்து கிடைத்தவற்றையெல்லாம் விட தனித்தன்மை வாய்ந்தது.

“மகிழ்வுட்டுவதைத் தவிர வேறொன்றுமில்லை” முப்பதாண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட தமது திரையுலக வாழ்க்கையில் வாசன் “மகிழ்வுட்டுவது மட்டுமே” திரைப்படங்களின் முதன்மையானதும் முக்கியமானதுமான பணி என்று உண்மையாக நம்பியதுடன், அதைத் தமது தயாரிப்புகளில் பின்பற்றியும் வந்தார். “பொழுதுபோக்கு” என்பதற்கு அவர் தமக்கே உரித்தான சில வழிமுறைகளையும் பின்பற்றினார். பாமர மக்களின் - ஆண், பெண் இருபாலர்களில் - மிகவும் அடிமட்டத்தில் இருப்பவர்களின் - விருப்பு வெறுப்புக்களையே அவர் ஏற்றுக்கொண்டார்.

“அவர்களே எனது (படங்களின்) ரசிகர்கள், அவர்களை நான் திருப்திப்படுத்த வேண்டும்” என்று அவர் அடிக்கடி சொல்வதுண்டு. காலமாற்றங்களையும் மீறி அவர் தமது நம்பிக்கையில் மிகவும் உறுதியுடனிருந்தார். அந்த நம்பிக்கை அவருக்கு ஏராளமாக சம்பாதித்துத் தந்தது. அத்துடன் அந்தக் காலகட்டத்தில் அவர்

தான் யாராலும் மறுதலிக்க முடியாது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட (திரையுலக) தலைவராகவும் திகழ்ந்தார். நாடு தழுவிய திரையுலக வரைபடத்தில் தென்னிந்தியத் திரைப்படங்களுக்கு ஓரிடத்தைப் பெற்றுத்தந்தவர் அவர்தான் என்பதில் எந்தவித ஐயப்பாடும் இல்லை!

அமெரிக்க நாட்டில் 1952 ஆம் ஆண்டில் தான் செசில்-பி-டி.மில், சர்க்கலைப் பின்புலமாக வைத்து தமது “தி கிரேட்டஸ்ட் ஷோ ஆன் எர்த்” என்ற படத்தைத் தயாரித்தார். அதற்கு முன்பாகவே 1948ல் சர்க்கஸ் காட்சிகளைக் கொண்ட “சந்திரலேகா” வை வாசன் தயாரித்துவிட்டார்.

அதுமட்டுமல்லாது, தமது ஸ்டுடியோவையும் அதன் ‘செட்’ போன்றவற்றையும் உதயசங்கருக்கு படமெடுக்க அனுமதித்தார். ஆம், வாசனின் ஜெமினி ஸ்டுடியோவில்தான் 1948ல் இந்தியில் தயாரிக்கப்பட்ட “கல்பனா” தயாரானது. உதயசங்கரின் அப்படம் இன்றளவும் இந்திய சினிமா வரலாற்றில் ஒரு காவியமாகத் திகழுகிறது.

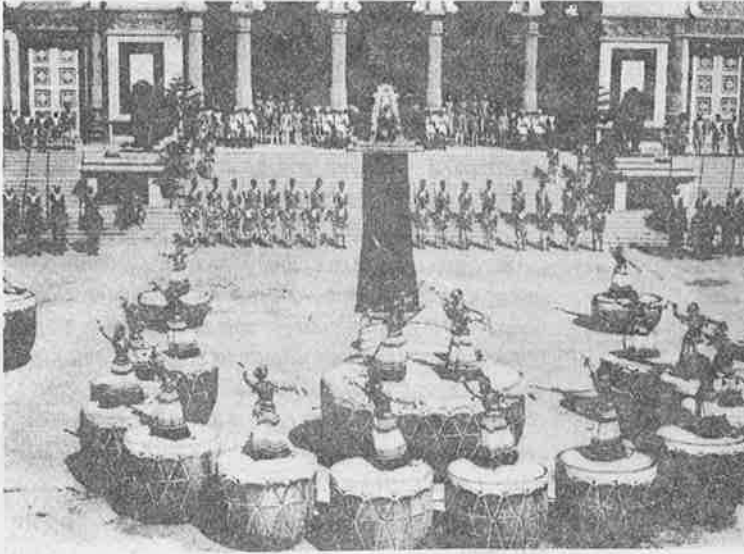
மேதைகள் என்று கருதப்பட்ட இரட்டையர்களான ஒளிப்பதிவாளர் ராமநாத், ஆர்ட்டைரக்டர் சேகர் ஆகிய இருவருடைய திறமையையும் வேறு யாரால் இனம் கண்டுகொண்டிருக்க முடியும்? தங்கள் திறமைகளை அவர்கள் வளர்த்துக்கொள்ள அவர்களுக்கு முழு சுதந்திரம் அளித்தது வாசன் அல்லவா?

வாசன் பிறக்கும் போதே தலைவராகத் திகழக்கூடியவராகத் தான் பிறந்திருக்க வேண்டும். தமது ரசிகர்களும் திரையுலக சகாக்களும் அவர் மீது வைத்திருந்த அசைக்க முடியாத நம்பிக்கைக்கேற்றவாறு வாழ்ந்தவர் அவர்.

அந்தக் கவர்ந்திழுக்கும் திறமையுடன் திகழ்ந்த திரையுலக ஜாம்பவானின் பரிணாம வளர்ச்சியை சற்று பார்ப்போம் !

ஒரு சாதாரண பத்திரிகையாளரின் வருகை

(பின்னாளில் எஸ்.எஸ்.வாசன் என்று அமரத்துவம் வாய்ந்த புகழுடன் அழைக்கப்பட்ட) திருத்துறைப்பூண்டி சுப்பிரமணிய சீனுவாசன், 1903ஆம் ஆண்டில் தமிழ்நாட்டின் தஞ்சை மாவட்டத்தில் ஒரு நடுத்தர அந்தணர் குடும்பத்தில் பிறந்தார். கல்லூரிப்படிப்பைப் பாதியிலேயே நிறுத்திவிட்டு, வறுமையின் காரணமாக, சிறு வயதிலேயே ஏதாவது பணிசெய்ய வேண்டுமென்ற நிலைக்கு அவர் தள்ளப்பட்டார்



சந்திரலேகா

ஆனால் ஒரு சாதாரண எழுத்தராகத் தமது வாழ்க்கையைத் தொடங்க அவர் விரும்பவில்லை. (அந்தக் காலகட்டத்தில் பெரும்பாலான படித்த அந்தணக் குல இளைஞர்களின் கனவு அரசு அலுவலகங்களில் எழுத்தராகப் பணியாற்றுவதே!)

வாசன் வித்தியாசமாக ஏதாவது செய்ய வேண்டுமென விரும்பினார். சென்னையில் நாயுடு என்பவர் வெளியிட்டு வந்த “ஆனந்த போதினி” என்ற மாத இதழுக்காக விளம்பரங்கள் சேகரிக்கும் பணியை ஏற்றார்.

அவ்வமயம் பூதலூர் வைத்யநாத அய்யர், “ஆனந்த விகடன்” என்ற மாத இதழைத் தட்டுத் தடுமாறி நடத்தி வந்தார். அதன் விற்பனை மிகவும் குறைவாக இருந்ததால் அதை ஏற்று நடத்த யாராவது கிடைக்க மாட்டார்களா என்று காத்திருந்தார். நாயுடு, வாசனை அந்த மாத இதழை விலைக்கு வாங்கி நடத்தும்படி வற்புறுத்தினார். வாசன் ‘ஆனந்த விகடனை’ வாங்கி அதன் நிர்வாகத்தை ஒழுங்குபடுத்தினார்.

வாசனுக்கு நல்ல எழுத்துத் திறமை இருந்தது. கடுமையாக உழைத்து அந்த இதழின் தரத்தை நன்கு உயர்த்தினார்.

ஒரு புதிய எழுத்தாளரையும் அவர் இனம் கண்டு ஊக்கமளித்தார். அவர் தான் பின்னாளில் “கல்கி” என்று பிரபலமான ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி. அவர் எழுதி வந்த “ஏட்டிக்குப் போட்டி” என்ற கட்டுரை வாசகர்களிடையே நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றது. பின்னர் அவரை வாசன் ஆனந்த விகடனின் ஆசிரியராகவே உயர்த்தினார். “கல்கி” பின்னாளில் தமிழிலக்கியத்தின் மேல் மட்டத்திற்கு வந்தார்.

வாசனின் நிர்வாகத்திறமையால் ஆனந்த விகடன் பெருமளவில் வெற்றிபெற்று இன்றள

வும் முதன்மை வகிக்கிறது.

பத்திரிகையுலகிலிருந்து திரையுலகிற்கு

பத்திரிகைத் துறையிலிருந்து திரைப்படத்துறையில் காலெடுத்து வைத்தார் வாசன். 1938ல் “ஜெமினி பிக்சர்ஸ் சர்க்யூட்” என்ற பெயரில் ஒரு திரைப்பட விநியோக நிறுவனத்தைத் தொடங்கி “சென்னை யுனைடெட் ஆர்ட்டிஸ்ட்ஸ் கார்ப்பரேஷன்” என்ற நிறுவனம் தயாரித்த தமிழ்ப் படங்களை விநியோகிக்க தொடங்கினார். அவற்றில் குறிப்பிடத்தகுந்தது 1939ல் வெளியான “தியாகபூமி”! “கல்கி” தொடர்கதையாக ஆனந்த விகடனில் எழுதி வந்தபோதே படமாக்கப்பட்ட “தியாகபூமி” யை கே.சுப்பிரமணியம் தயாரித்து இயக்கியிருந்தார். அந்த இயக்குனரின் உச்சகட்ட சாதனைப் படமான “தியாக பூமி” யில் காந்தியத் தத்துவங்களுக்கும் சமூகசீர்திருத்தங்களுக்கும் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்ததால், அந்நாளைய வெள்ளையர் அரசு அதற்கு தடை விதித்தது.

திரைப்பட விநியோகஸ்தர் என்ற வகையில், வாசன், தயாரிப்பாளர்கள், இயக்குனர்கள் ஆகியோரின் பணியில் என்றுமே தலையிட்ட தில்லை. “நீங்கள் படத்தை எடுத்து முடியுங்கள், மற்றதை நான் பார்த்துக்கொள்ளுகிறேன்” என்பதே அவரது கொள்கையாக இருந்தது. அப்படியே நடந்தும் வந்தார்.

வாசன் படத்தயாரிப்பில் இறங்கியது மிகவும் சுவாரஸ்யமான வரலாறு! அவர் குதிரைப் பந்தயத்தில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவரென்றும், ஒரு முறை அவர் பணம் கட்டிய “ஜெமினி” என்ற குதிரை வெற்றி பெற்று வாசனுக்கு “ஜாக்பாட்” என்ற வகையில் ஏராளமான பணத்தை வாரிக் கொடுத்தது என்றும், அதனால் தான் அவர் தமது நிறுவனத்திற்கு அக்குதிரையின் பெயரான “ஜெமினி” என்பதை சூட்டினார் என்றும் சிலர் கூறுகிறார்கள். ஆனால் எனது நண்பரான திரு ராண்டார்கை அவர்களோ, வாசனின் (ஜாதக) ராசி ‘மிதுனம்’ அதன் ஆங்கிலப் பெயரான ‘ஜெமினி’ என்பதை வைத்தார் என்றும் கூறுகிறார்.

சென்னை அண்ணா சாலையில் “மோஷன் பிக்சர்ஸ் கம்பைன்ஸ் ஸ்டுடியோ” தீக்கிரையான போது அதை விலைக்கு வாங்கி “ஜெமினி ஸ்டுடியோ” என்று பெயர் வைத்தார். நீதிமன்ற ஏலத்தில் எடுத்து, அதை மீண்டும் நன்கு எடுத்துக் கட்டி நடத்தத் தொடங்கினார். அந்த “ஜெமினி” என்ற பெயர் நாடு முழுவதும் எல்லோருடைய இல்லத்திலும் அறியப்பட்டிருந்தது என்பதில் ஐயமில்லை.

ஜெமினி ஸ்டுடியோ

ஜெமினியில் தயாரான முதல் தமிழ்ப்படம்



மிஸ் மாலினி

“மதனகாமராஜன்.” கிராமியக்கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட அப்படத்தை 1941ல் இயக்கியவர் பி.என்.ராவ்! (அவர் ஏற்கெனவே “ரம்பையின் காதல்” (1939) “குமாஸ்தாவின் பெண்” (1941) “பூலோக ரம்பை” (1940) போன்ற வெற்றி பெற்ற படங்களை இயக்கியவர்). “மதனகாமராஜன்” படத்தின் கதாநாயகனாக நடித்தவர் வி.வி.சடகோபன். அவருடன், கே.ஆர்.செல்லம், கே.எல்.வி. வசந்தா, எம்.வி.ராஜம்மா, டி.எஸ். துரைராஜ், சுந்தரிபாய், எம்.ஆர்.சுவாமிநாதன் ஆகியோரும் நடித்திருந்தனர். மூலக்கதையையும் உரையாடல்களையும் பி.எஸ். ராமையா எழுதியிருந்தார். திரைக்கதை எழுதியவர் கொத்தமங்கலம் சுப்பு.

தயாரிப்பாளர் என்ற முறையில் வாசன் அப்படத் தயாரிப்பின் ஒவ்வொரு கட்டத்தையும் கூர்ந்து கவனித்து வந்தார். இயக்குனரிடம் தமக்கு ஏற்படும் ஐயங்களுக்கெல்லாம் விளக்கம் கேட்பார். சொல்லப்போனால் திரைப்படத்தயாரிப்பு சம்பந்தப்பட்ட அத்தனை தொழில் நுட்பங்களுடனும் நெருக்கமான அனுபவம் பெற அந்த வாய்ப்பை நன்கு பயன்படுத்திக் கொண்டார்.

அவர் கைவசம் விநியோகம், திரையிடல், விளம்பரம் ஆகிய மூன்று துறைகளும் இருந்ததால் (விநியோகத்திற்கு ஜெமினி பிக்சர்ஸ் சர்க்யூட், விளம்பரத்திற்கு “நாரதர்” மற்றும் “ஆனந்த விகடன்”), அப்படம் வசூலில் வெற்றிபெற்றது. அதிலிருந்து ‘ஜெமினி’ நிறுவனக் கொடி பட்டொளி வீசிப்பறக்கத் தொடங்கியது.

திரைப்படத்தயாரிப்பு ஒரு குழுவினரின் ஒருங்கிணைந்த பணி

விரைவிலேயே, படத்தயாரிப்பு என்பது, அடிப்படையில் பல்வேறு நபர்களை உள்ளடக்

கிய ஒரு குழுவின் ஒருங்கிணைந்த பணியே என்பதை வாசன் புரிந்துகொண்டார். அதனால், அவர் “ஜெமினி கதை - இலாகா” என்று ஓர் அமைப்பை உருவாக்கி அதில் தமிழில் நன்கு எழுதக் கூடிய, “ஆனந்த விகடனில்” தொடர்ந்து எழுதி வந்த அன்றைய கதாசிரியர்களை இணைத்தார்.

“வாஹினி பிக்சர்ஸ்” நிறுவனத்துடன் ஆரம்ப கட்டத்திலிருந்து இணைந்திருந்த ஏ.கே சேகர், ராம்நாத் இருவரையும் ஜெமினிக்கு கொண்டு வந்தார். ராம்நாத்-சேகர் ஜோடிதான் தென்னிந்திய திரையுலகிற்கு “திரைப்பட உருவம்” என்பதை ஏற்படுத்தியவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவர்களிருவரும் நீண்ட காலம் ஜெமினியில் பணிபுரிந்தார்கள்.

நிலைத்திருப்பதே சாதனையின் முதல் தேவை

திரைப்படத்துறையில் தாம் வலுவாக நிலைத்திருக்கவேண்டுமென்ற ஆர்வத்தின் காரணமாக, தமது ‘வலையை’ நன்கு விரித்தார் வாசன்! முதலாவதாக, தயாரிப்பில் இருந்த, தென்னிந்தியாவில் புகழ்பெற்ற தயாரிப்பாளர்களின் படங்களெல்லாவற்றிற்கும் விநியோகிக்கும் உரிமையை தேடிப்பெற்றார். அடுத்து சிறு நகரங்களிலிருந்து பல திரையரங்குகளுடன் தமக்கு அதிக சாதகமளிக்கக் கூடிய சர்வாதிகாரமான ஒப்பந்தங்களைச் செய்துகொண்டார். அந்தத் திரையரங்கு உரிமையாளர்களுக்கும் வேறு வழியும் இருக்கவில்லை. தனிப்பட்ட தயாரிப்பாளர்கள் மற்றும் திரையரங்கு உரிமையாளர்கள் ஆகியோரிடம் அவர் செலுத்திய ஆதிக்கத்தையும் ‘ஆக்டோபஸ்’ போன்ற கிடுக்கிப்பிடியையும் குறித்து அந்நாளில் உள்ளூர் பத்திரிகைகள் கடுமையாகச் சாடின.

சென்னையிலிருந்து வந்த “டாக்-ஏ-டோன்” என்ற இதழின் 1941 ஜூன் மாதப்பதிப்பில் அதன் ஆசிரியர் தனது தலையங்கத்தில், “தென்னிந்தியாவின் பல திரையரங்குகளைத் தமது கையில் வைத்துக்கொண்டு தமது நிறுவனமோ, தமக்கு வேண்டியவர்களின் நிறுவனங்களோ தயாரித்த படங்களை மட்டும் திரையிடச் செய்வதன் மூலம், மற்றவர்களை கட்டுப்படுத்தி தம்முன் மண்டியிடச் செய்ய முடியும் என்ற எண்ணத்தை இன்னமும் கொண்டிருந்தாரானால், வாசன் ஒரு மாய பிரமையை வளர்த்துக் கொண்டிருக்கிறார் என்றுதான் பொருள்... ‘வாழ், வாழவிடு’ என்ற தத்துவமே ஒவ்வொரு வியாபாரியுடைய கொள்கையாக இருக்க வேண்டும். இதை எவ்வளவு விரைவில் உணர்ந்து கொள்கிறாரோ அவ்வளவு வாசனுக்கு நல்லது” என்று எழுதியிருக்கிறார். தொடர்ந்து “கொடுங்கோலன் இவான் (ரஷ்யா) போல, பிறருக்கு உதவுவதாக

நடித்துக் கொண்டே தமது வியாபார வெற்றிக் காகப் பாடுபடுகிறார் வாசன்" என்றும் அந்த இதழின் 1941 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு பதிப்பில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

வேடிக்கை என்னவென்றால், துணிவான, நேர்மையான பத்திரிகையாளராகத் தமது வாழ்வைத் தொடங்கிய வாசன் சகோதரப் பத்திரிகையாளர்களுடன் மோதினார். திரைப்படம் சம்பந்தப்பட்ட பத்திரிகைகளுக்கு விளம்பரங்கள் தருவதை நிறுத்தினார். தமது படங்கள் வெளிவருவதற்கு முன்பாக, (வழக்கமாக எல்லாரும் செய்வது போல) பத்திரிகையாளர் காட்சிகளை நடத்தாமல் விட்டார். அதைக்குறித்து பத்திரிகையாளர்கள் கண்டனம் தெரிவித்தபோது "ஜெமினியின் படங்களைப் பார்த்து இவர்கள் விமரிசப்பதற்கு நான் ஏன் ஜெமினி நிறுவனத்தின் செலவில் ஏற்பாடு செய்து தரவேண்டும்?" என்று கேட்டார்! இதற்கு பதிலடியாக, "மக்கள் வாசனைக் கவனித்துக் கொள்வார்கள். காசு கொடுத்துப் படம் பார்க்கும் ரசிகர்களே இறுதி தீர்ப்பாளர்கள்!" என்று பத்திரிகையாளர்கள் குறிப்பிட்டனர்.

வாசன் இறங்கி வந்தார்

இறுதியாக, வாசன் தமது நிலையிலிருந்து இறங்கிவந்தார்! 23.7.1941 அன்று தமது "ஜெமினி மூவிலாண்ட்" ஸ்டூடியோ திறப்பு விழாவிற்கு பத்திரிகையாளர்களை அழைத்து தேநீர் விருந்து கொடுத்தார்!

(ஸ்டூடியோ நிர்வாகத்தின் பின்புலமாக இருந்த செல்வந்தர் குமாரராஜா முத்தையா செட்டியார் அந்த நிகழ்ச்சியில் தொடக்க உரையாற்றும் போது வாசனின் வியாபாரத்திறமையைப்புகழ்ந்து பேசினார்)

அப்படியும், வாசனுடைய ஆதிக்க மனப்பான்மைக்கு எதிரான கண்டனங்கள் மேலும் பல காலம் தொடர்ந்தது! ஒரு பத்திரிகையாளர் எழுதினார்... "விகடன் மட்டுமே நடத்தி வந்த ஆரம்பகால வாசன் ஒரு சாமான்யராக, எளிமையான வராக, எளிதில் திருப்தியடைபவராக, நேர்மையும், துணிச்சலும், வெளிப்படையானவராகவும் திகழ்ந்த ஒரு தனிமனிதர்! விநியோகஸ்தர் வாசன் மற்றவர்கள் தயாரித்த படங்களை வாங்கிப் பணம் பண்ணி வந்தார். அப்போது தயாரிப்பில் இறங்கத் துணிவின்றி இருந்தார். ஒரு சிங்கம் அவருக்குத் துணையிருந்தது. "கல்கி" அவரை வெற்றிமேல் வெற்றி கொள்ளச் செய்தார். தமிழ்நாடு அவரை விரும்பி வரவேற்றது. ஆனால் தற்போது ஒரு தயாரிப்பாளராக அவர் செலுத்தும் ஆதிக்கம் பல தனிப்பட்டவர்களின் முனைப்பை அழித்துவிடும், திரைப்படத் துறையையே நாசமாக்கி விடும்!"

பத்திரிகையாளர்களின் அத்தகைய தாக்குதல் விரைவில், 'ஜெமினி' படங்களைத்

வேடிக்கை என்னவென்றால்

துணிவான, நேர்மையான

பத்திரிகையாளராகத்

தமது வாழ்வைத்

தொடங்கிய வாசன்

சகோதரப் பத்திரிகையாளர்களுடன்

மோதினார்.

தொடர்ந்து தயாரித்த போது வாசனிடம் மன மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி அவரை மென்மைப்படுத்தின.

புராணக்கதைகளும் கிராமியக் கதைகளும்

ஜெமினியின் சமகாலத் தயாரிப்பாளர்களான "வாஹினி" நிறுவனம் பெரும்பாலும் "வந்தே மாதரம்" (1934) "சமங்கலி" (1940) "தேவதா" (1941) போன்ற சமூகப் படங்களையே எடுத்து வந்தது. அதற்கு மாறாக ஜெமினியின் ஆரம்ப காலப்படங்கள் பிரபலமான புராணக் கதைகளையோ, கிராமியக் கதைகளையோதான் அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. ஆயினும் திரைக்கதையில் சமகாலப் பிரச்சினைகள் மறைமுகமாகக் கையாளப்பட்டன.

"மங்கம்மா சபதம்" (தமிழ்-1943)

நாற்பதுகளில் அதிகமாகப் பேசப்பட்ட படம் இது. வழக்கறிஞராக இருந்து இயக்குனரான டி.ஜி. ராகவாச்சாரி (ஆச்சார்யா) இப்படத்தை இயக்கியிருந்தார். ராமநாத் ஒளிப்பதிவு செய்ய, சேகர் ஆர்ட் டைரக்டர்! காளிங்கன் என்ற விவசாயியின் மகள் மங்கம்மாவாக வசந்தராதேவி நடித்திருந்தார். அந்நாட்டு இளவரசனின் (ரஞ்சன்) காமத்துக்கு இணங்க மறுக்கிறாள் மங்கம்மா. அவளையே மணந்து அவளுக்கு வாழ்க்கை கொடுக்காமல் அவளது கர்வத்தை ஒடுக்குவதாக சபதமிடுகிறாள் இளவரசன்! அப்படி நடந்தால் அவனுக்கே தெரியாமல் அவனுடன் உடலுறவு கொண்டு அதனால் பிறக்கும் மகனை வைத்து அவளது கொட்டத்தை சாட்டையால் அடித்து அடக்குவதாக சபதம் செய்கிறாள் மங்கம்மா. புராணங்களுடன் அப்படத்தின் கதைக்கு எந்தவிதத் தொடர்பும் கிடையாதென மறுத்தார் வாசன். உண்மையில், சமுதாயத்தில் நிலவும் ஒரு சீரழிவை சித்தரிப்பதாக வாசன் கூறினார்! வலுவான, அதிகாரவர்க்கம் வலுவற்ற, திக்கற்ற ஏழைகளைக் கேவலப்படுத்துவதை வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டி, எப்படியும்

தமிழ்த்திரையுலகில் “ஒளவையார்”

மீண்டும் வாசனுக்கு

ஒரு சிறந்த படத்தயாரிப்பாளர் என்ற

பெருமையையும் பெற்றுத் தந்தது.

கூடவே பெருமளவில் மரியாதையும்,

கலாச்சார உலகில் முக்கியத்துவமும்

வாசனுக்கு கிடைத்தன.

இறுதியில் ஓர் ஏழைப் பெண்தான் வெற்றி பெறுகிறாள் என்று முடித்திருப்பதை சுட்டிக் காட்டினார். அதாவது, ஏதோ ஒரு விதிவிலக்கை, விதியாகச் சித்தரிக்க முயன்றார். வசந்தராதேவியின் கவர்ச்சியான, ஸ்பெயின் நாட்டு ஃபிளமிங்கோ நடனத்தைப் போன்ற ஆட்டமும், அரைகுறை ஆடையும், இரட்டை அர்த்த வசனங்களும், பாடல்களும், ஆண் ரசிகர்களின் அடங்கிக் கிடந்த உணர்வுகளைக் கிளர்ச்சியுறச் செய்தன.

1950 ல் “மங்களா” என்ற பெயரில் இந்தியில் பாணுமதியைக் கதாநாயகியாக நடிக்க வைத்துத் தயாரித்தார் வாசன் — கதாநாயகி மாறினாலும் அவளது நடை — உடை பாவனைகளும், அசைவுகளும், ஆட்டமும் மாறவில்லை!

“தாசி அபரஞ்சி” (தமிழ் -1944)

இயக்குனர் : பி.என். ராவ்
திரைக்கதை வசனம் : கொத்தமங்கலம் சுப்பு

நடித்தவர்கள் : எம்.கே.ராதா, புஷ்பவல்லி, கொத்தமங்கலம் சுப்பு.

இப்படத்தில் தேவதாசிகளின் வீடுகளுக்குள் நடப்பவற்றை வெளிக் கொணர்ந்ததுடன் இரண்டு அரிய கருத்துகளையும் கூறினார். அதாவது,

அ) தவறான வழிகளில் சேர்க்கப்படும் செல்வம் நிலைத்து நிற்பதில்லை;

ஆ) தந்திரமும், ஏமாற்றுவேலையும் ஒரு நாள் தண்டனைக்குள்ளாகும்.

வாசனின் முதல் சுய-வெளிப்பாடு

ஒரு கிராமியக் கதைக்கும், நீதிக் கதைக்கும் அடுத்த படியாக வாசன் என்ற ‘கலைஞனை’ முதலில் வெளிப்படுத்திய படம் “மிஸ் மாலினி” (தமிழ் -1947). பிரபல ஆங்கில நாவலாசிரியரான ஆர்.கே. நாராயணன் எழுதிய “மிஸ்டர் சம்பத்” கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தனிப்பட்ட முறையில் சொல்வதானால், தென்னாட்டில் தயாரிக்கப்பட்ட முதல் அங்கதப்படம் (சு-

டையர்) என்று இப்படத்தை தான் நான் குறிப்பிடுவேன். கொத்தமங்கலம் சுப்பு, திரைக்கதை - வசனத்தை எழுதி இயக்கி இருந்ததுடன், முக்கிய கதாபாத்திரத்திலும் நடித்திருந்தார். நரித்தனமும், பல்யமும், கொண்ட ‘சம்பத்’ தாக அவரது நடிப்பு தமிழ்த்திரையில் அதுவரை எந்தவொரு நடிசரும் நடித்திராத சிறப்பான நடிப்பாகும்!

1952ல் இதே கதையை “மிஸ்டர் சம்பத்” என்ற பெயரில் இந்தியில் தயாரித்து, வாசனே இயக்கியிருந்தார். மோதிலால் என்ற நடிகர் ‘சம்பத்’ தாக நடித்தார். வாசன் தமக்கு மிகவும் பிடித்தமான படம் என்று இதைத்தான் குறிப்பிட்டார். ஊழல் அரசியல்வாதி ஒருவனுக்கும், ரவுடிகளுக்கும் இடையேயான தொடர்பை வெளிக் கொணர்ந்ததன் மூலம், சமகால அரசியல் - சமூக அமைப்பைப் படம் பிடித்துக் காட்டிய படமாக அமைந்தது ‘மிஸ்டர் சம்பத்’! இந்தக்கரு இன்றளவும், நாற்பதாண்டுகளுக்கு முன்பு போலவே, மிகவும் பொருத்தமானதாகவும், சமூகத்துடன் தொடர்புள்ளதாகவும் விளங்குகிறது!

உழவனுக்காக ஊர்வலம்

‘சந்திரலேகா’ (தமிழ் மற்றும் இந்தி - 1948)

நாட்டு விடுதலைக்குப்பிறகு, “விறுவிறுப்பில்லாத பல போர்ப்பிரச்சாரப்படங்களை வேறு வழியில்லாமல் பார்த்து வந்த தமிழ்ப்பட ரசிகர்களுக்கு உடனடித் தேவை பிரம்மாண்டமான வண்ண ஊர்வலம் போன்ற படங்களே” என்பது வாசனின் கருத்தாக இருந்தது. இந்த அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டது தான் “சந்திரலேகா”! அதிர்ஷ்டவசமாக, அதே ஆண்டில் பிரபல பாரம்பரிய நடனமேதை உதயசங்கர் தமது “கல்பனா” படத்தை ஜெமினி ஸ்டுடியோவிடையே தயாரித்துவந்தார். ஆர்ட் டைரக்டர் சேகர், ஒளிப்பதிவாளர் ராம்நாத் ஆகியோர் உதவியுடன் வழக்கமான படப்பிடிப்புகள் போல் இல்லாமல் புதுப்புது உத்திகளுடன் உதயசங்கர் அப்படத்தை தயாரித்ததை அருகிலேயே இருந்து கூர்ந்து கவனித்து வந்தார் வாசன். தமது நடனக் காட்சிகளுக்கு உதயசங்கர் காமிரா வழியாகக் கொடுத்த மாறுபட்ட பரிமாணங்களின் உந்துதலால்தான் தமது “சந்திரலேகா” படத்தின் உச்சகட்ட நடனத்தை முரசு - நடனமாக அமைத்து உலகப் புகழ்பெற்றார் வாசன்! “கல்பனா” வசூல் ரீதியாகப் பெறும் தோல்வியைத் தழுவிய அதே நேரத்தில் வாசன் தமது படத்தின் மூலம் கொள்ளை கொள்ளையாக சம்பாதித்தார்! “சந்திரலேகா” வசூலில் ஒரு சாதனையை ஏற்படுத்தியது. அதற்கான முதலீட்டைப் போல பத்து மடங்கு வசூலைக் குவித்தது. ஒரு ‘கலைஞனின்’ தோல்வி, மற்றொரு ‘வியாபாரியின்’ வெற்றியானது!

இந்தியத் திரையுலகில் அதுவரை இருந்து

வந்த பொழுதுபோக்கு அம்சங்களையெல்லாம் 'சந்திரலேகா' முழுவதுமாக மாற்றியமைத்தது. அப்படம் பலவிதங்களில் முன்னேடியாகத் திகழ்ந்தது. அதுதான் இந்தியா முழுவதும் ஒரே நாளில் திரையிடப்பட்டு வசூலிலும் வெற்றி பெற்ற முதல் தென்னிந்தியப்படம். அத்துடன் முதன் முறையாக, விநியோகஸ்தர்களுக்கும் திரையரங்கு உரிமையாளர்களுக்குமிடையே ஒரு புதுவிதமான ஒப்பந்தம் ஏற்படக் காரணமாயிருந்தது. அதாவது, திரையிடப்பட்ட முதல் இரண்டு வார வசூலில் எழுபது சதவிகிதம் விநியோகஸ்தருக்கும், முப்பது சதவிகிதம் திரையரங்கு உரிமையாளருக்கும்; அடுத்த இருவார வசூலில் அறுபத்தைந்து சதவிகிதம் விநியோகஸ்தருக்கு; அதற்கு அடுத்த இருவார வசூலில் அறுபது சதவிகிதம் விநியோகஸ்தருக்கு, அதற்கு அடுத்த இருவாரவசூலில் ஐம்பத்தைந்து சதவிகிதம் மட்டுமே... இவ்வாறாக, படம் அதிகநாள் ஓட ஓட திரையரங்கு உரிமையாளர்களுக்கு அதிக பங்கு வசூலில் கிடைத்தது. அத்துடன் படப்பெட்டியுடன் ஒவ்வொரு திரையரங்கிற்கும் விநியோகஸ்தரின் இரு பிரதிநிதிகள் கூடவே சென்றார்கள். அதற்கு முன்பெல்லாம் ஒரு பிரதிநிதி மட்டுமே போவார்.

மேலும் இந்தப்படத்தில் தான் முதன்முறையாக சர்க்கஸ் காட்சிகள் கதையில் முக்கிய பங்கு வகித்தன. அத்துடன் முதன்முறையாக பாரம்பரிய 'ஹிந்து' ஆங்கில நாளிதழில் முதல் பக்கத்திலேயே முழுப்பக்க விளம்பரமும் வெளிவந்தது இந்தப் படத்திற்காகத்தான்! பின்னாளில் வாசன் அப்படத்தை "பட்டினியால் தவிக்கும் ஏழை உழவனுக்காகவே ஒரு வண்ண ஊர்வலமாக"த் தயாரித்ததாகக் கூறிக்கொண்டார்!

வெறும் பொழுதுபோக்குப் படங்களை மட்டும் தயாரிப்பவரா? யார் வாசனா?

"சந்திரலேகா" வின் பிரம்மாண்டமான வெற்றி வாசனை உச்சாணிக் கொம்பில் உயர்த்தி வைத்தது மட்டுமல்ல, பிற தயாரிப்பாளர்களிடையே மகுடம் சூட்டப்படாத மன்னனாகவே அவர் மதிக்கப் பட்டார். ஆயினும் பத்திரிகையாளர்களில் சிலர் அவர், "படிக்காத பாமர மக்களுக்காக வெறும் பொழுதுபோக்குப் படங்களை மட்டுமே தயாரிப்பவர்" என்று முத்திரை குத்தினர். மென்மையான உணர்வுகளைக் கொண்டவர் என்பதால், இப்படிப்பட்ட இரக்கமற்ற மதிப்பீடுகளால் வாசன் மனம் புண்பட்டார். ஆயினும் அந்த விமரிசனங்களுக்குப் பதில் கூறும் வகையில் "ஒளவையார்" என்ற முழு பக்திபடத்தையும் தயாரித்தார். 1953ல் வெளிவந்த "ஒளவையார்" பாதி உண்மை வரலாற்றையும் பாதிக்கற்பனை நிகழ்ச்சிகளையும் சேர்த்து பகுதி பகுதியாகக் கதை சொல்லும் வகையில் அமைந்திருந்தது. தமிழ்நாட்டின் பெண்பாற்புலவர் ஒருவரின்

"சந்திரலேகா" வின்

பிரம்மாண்டமான வெற்றி

வாசனை உச்சாணிக் கொம்பில்

உயர்த்தி வைத்தது மட்டுமல்ல,

பிற தயாரிப்பாளர்களிடையே

மகுடம் சூட்டப்படாத மன்னனாகவே

அவர் மதிக்கப் பட்டார்.

கதை அதில் சொல்லப்பட்டிருந்தது. "சந்திரலேகா"வின் பாதிப்பினால், விட்டகுறை தொட்டகுறை என்பதுபோல, இப்படத்திலும் பல பிரம்மாண்டக்காட்சிகளும், சில மந்திர மாயக்காட்சிகளும் வாசனால் சேர்க்கப்பட்டன என்றாலும், ஒளவையின் காலத்தில் இருந்த சமுதாய மற்றும் அரசியல் சிக்கல்களை மனிதநேய நோக்குடன் அவன் அணுகுவதாக திரைக்கதை அமைந்திருந்ததால் அப்படம் குறிப்பிடத்தகுந்த மாறுதலையும் திரைப்பட வரலாற்றில் ஏற்படுத்த முடிந்தது. பக்தியைப் பரப்பும் படங்கள் ஏராளமாக வந்திருக்கின்ற தமிழ்த்திரையுலகில் "ஒளவையார்" மீண்டும் வாசனுக்கு ஒரு சிறந்த படத்தயாரிப்பாளர் என்ற பெருமையையும் பெற்றுத் தந்தது. கூடவே பெருமளவில் மரியாதையும், கலாசார உலகில் முக்கியத்துவமும் வாசனுக்கு கிடைத்தன.

ராஜாஜியுடன் சந்திப்பு

"ஜெமினி" சின்னம் நாடு முழுவதிலும் எல்லோரது வீட்டிலும் அறியப்பட்ட ஒன்றாக ஆனதால், ஐம்பதுகளில் வாசன், வசூலில் உச்சியிலும் தனிப்பட்ட வாழ்வில் வெற்றிப்படைகளிலும் நின்றிருந்தார். நாடு முழுவதும் அவர் பல நகரங்களுக்கும் பயணம் செய்து திரையுலகப் பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வு காண்பதிலும், அரசுக்கட்டுப்பாடு, வரி விதிப்பு ஆகியவற்றிலிருந்து திரையுலகை விடுவிப்பதிலும் ஈடுபாடு காட்டியதால் ஒரு 'தலைவராக' மதிக்கப்பட்டார். 1953 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு மாதம் ஐந்தாம் தேதி திரையுலகப் பிரமுகர்களின் விழாவொன்றில் ராஜாஜியைச் சந்தித்தார். தமது வழக்கமான பாணியில் ராஜாஜி, வாசனை வாய்வடைக்கச் செய்ததை, மறுநாள் "ஹிந்து" மற்றும் "இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ்" ஆங்கில நாளிதழ்கள் வெளியிட்டிருந்தன.

பெரும்பாலான காங்கிரஸ் கட்சித்தலைவர்கள் போலவே ராஜாஜிக்கும் திரைப்படங்களைப் பற்றியும் திரையுலகப்பிரமுகர்கள் பற்றி

பம்பாய் திரையுலகைச் சேர்ந்த

சில பிரபலமான திறமையாளர்களைச்

சேர்த்துக்கொண்டு நாடுதழுவிய

இந்திப்பட மார்க்கெட்டுக்காக

படங்களைத் தயாரிப்பதில்

அக்கறை காட்டினார்.

யும் ஒரு வெறுப்பும் தாழ்வான மதிப்பீடுமே இருந்து வந்தன. ஆயினும் அந்த விழாவுக்கு வர வேண்டுமென வாசன் அழைத்தபோது ராஜாஜி ஒப்புக்கொண்டார். ராஜாஜி மேடையில் அமைதியாக அமர்ந்திருக்க, வாசன் தமது உரையைத் தொடங்கினார். “சிலர் என்னைப்போன்ற படத் தயாரிப்பாளர்கள் கல்வியாளர்கள் போலவும், சமுதாய சீர்திருத்தவாதிகள் போலவும் நடந்து கொள்ள வேண்டுமென எதிர்பார்க்கிறார்கள். எங்களுக்கு அதுபோன்ற எண்ணம் எதுவுமில்லை. ஒரு திரைப்படம் அதற்கான செலவை மீட்டுத்தர வேண்டுமானால், பெருவாரியான மக்களால் பார்க்கப்பட வேண்டும். பாமரமக்களை அப்படம் மகிழ்விக்க வேண்டும். நாங்கள் அறிவாளிகளுக்காகவும், சமுதாய சீர்திருத்தவாதிகளுக்காகவும் மட்டுமே படமெடுத்தால் வாழவே முடியாது. ஒரு திரைப்படத்தின் முதன்மையான பணி, ரசிகர்களை மகிழ்விப்பது மட்டுமே. அந்த இலக்கை எட்டுவதை மட்டும்தான் ஒவ்வொரு படத்தயாரிப்பாளரும் தனது குறிக்கோளாகக் கொண்டு தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்ள வேண்டும்” என்று தொடங்கினார். தொடர்ந்து, “குறிப்பிடத்தக்க அளவிற்கு மத்திய, மாநில மற்றும் உள்ளூர் அரசுக் கருவிகளுக்குப் பெருவாரியான வருமானத்தை வரிகள் மூலமாக திரைப்படங்கள் அள்ளிக்கொடுத்தபோதிலும், மத்திய மாநில அரசுகள் திரைப்படத் தொழிலின் ‘சுழுத்தை’ நெரிக்கும் வகையில் தான் செயல்படுகின்றன” என்று ஒரு கடுமையான தாக்குதலை அரசு மீது தொடுத்தார் வாசன். உதாரணமாக, தமது “சந்திரலேகா” படம் ஒரு கோடி ரூபாயை வசூல் செய்தும் அதில் பாதினையை அரசுக்கு வரியாக வாரி வழங்கியது என்பதையும் சுட்டிக் காட்டினார். அரசு தனது போக்கை மாற்றிக் கொள்ளவில்லையெனில் திரையுலகம் தனது மூடுவிழாவை நடத்துவதைத் தவிர வேறு வழியில்லை என்று கூறி, ராஜாஜி அவர்களை, இது சம்பந்தமாக தமது கருத்தைக் கூறும்படி அழைப்பு விடுத்தார்.

உண்மையிலேயே, அப்படி ஒரு அழைப்புக் காகக் காத்திருந்ததுபோல, ராஜாஜி தமது பதிலுரையில், “வாசன் அவர்கள் திரைப்படத்தயாரிப்பாளர்கள் கல்வியாளர்கள் போலச் செயல்பட முடியாது என்று சொன்னதை நான் வரவேற்கிறேன். ஏனெனில் அதற்கெல்லாம் கல்வித்துறையில் போதிய அறிவும், ஆற்றலும், திறமையும் உள்ளவர்களால்தான் முடியும். வாசன் போன்ற தயாரிப்பாளர்களால் நிச்சயமாக அது முடியாது. அரசுக்கருவிகளுக்கு திரையுலகம் ஏராளமான பணத்தை வரியாகக் கொடுக்கிறது என்று வாசன் கூறினார். அப்பணம் மக்கள் கொடுத்தது தான். மதுவினால் கூட அரசுக்கு ஏராளமான வருமானம் வந்து கொண்டிருந்தது. அந்த வருமானம் வரவில்லையென்றால் கூடப் பரவாயில்லை என்று நான் துணிந்து மதுவிலக்குக் கொள்கையை அறிமுகப்படுத்தினேன் என்பதை வாசன் அவர்களுக்கு நினைவுபடுத்த விரும்புகிறேன். அதனால் மதுவினால் மக்களுக்கு ஏற்பட்டு வந்த பல தீங்குகள் குறைந்தன. ஆகவே அவர் தமது தவறான வாதத்தை முன்வைக்க வேண்டாம். திரைப்படத்தொழிலை அவர் மூட நினைத்தால் மூடிக்கொள்ளலாம். திரைப்படம் என்ற விஷத்தைக் குறைப்பதன் மூலம், தாங்களாகவே திரைப்படம் தயாரிப்பதை நிறுத்திக் கொள்ளமுன்வந்தால் திரையுலகினர் நாட்டுக்கு ஒரு மிகச் சிறந்த சேவை செய்தவர்களாக ஆவர்! இதற்கு எனது ஆதரவையும் தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன்.” என்று முடித்தார்.

அந்த விழா வைஜயந்திமாலாவின் நாட்டிய நிகழ்ச்சியுடன் நிறைவடைந்தது. அந்த வரலாற்றுப்புக் பெற்ற சந்திப்பு வாசனின் உள்ளத்தில் வலுவான பாதிப்பை ஏற்படுத்தியிருக்க வேண்டும். அதனால் பின்னாளில் வாசன் தமது தொழில் முறை அணுகுமுறைகளில் நல்லொழுக்கத்தை மேற்கொண்டார்.

தொழிலில் தொடர்ந்து நிலைத்திருக்க பொருளாதார நல்லொழுக்கம்

தேசிய அரசுடன் ஒரு நீண்ட மோதலைத் தொடர்வதில் எந்தப் பயனும் இல்லையென்பதை வாசன் விரைவிலேயே உணர்ந்துகொண்டார். பொது வாழ்க்கையில் தீவிர அக்கறை கொள்ளத் தொடங்கியதுடன் திரைப்படத் தொழிலை ஒழுங்குபடுத்துவதற்கான முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டார். இந்த நோக்கத்துடன், பம்பாய் திரையுலகைச் சேர்ந்த சில பிரபலமான திறமையாளர்களைச் சேர்த்துக்கொண்டு நாடுதழுவிய இந்திப்பட மார்க்கெட்டுக்காக படங்களைத் தயாரிப்பதில் அக்கறை காட்டினார். இதனால் ராமாநந்த் சாகர், பண்டிட் இந்திரா போன்ற எழுத்தாளர்களும், சி. ராமச்சந்திரா போன்ற இசையமைப்பாளர்களும், திலீப்குமார், ஆகா, மோதிலால் போன்ற நடிகர்களும் ஜெமினி

அவரது திரைப்படத் தொழில்

பொருளாதார உத்திகளை

தேசிய திரைப்பட நிதி வளர்ச்சிக்

கழக அலுவலர்கள்

கற்றுக்கொள்ள முயற்சி செய்தால்

எவ்வளவோ நன்மைகள் விளையும்.

படங்களில் பங்கேற்கத் தொடங்கினார். இதனால் பம்பாய் திரையுலகில் காணப்படாத ஒழுங்குமுறைகளை, பணிக்கட்டுப்பாடுகளை வாசன் அவர்களிடையே கொண்டு வந்தார். இந்த வகையில் “இன்சானியத்” (இந்தி-1955) படப்பிடிப்பில் நடந்த ஒரு நிகழ்ச்சி இந்த இடத்தில் நினைவு கூர்வது பொருத்தமாயிருக்கும்.

அன்றுதான் திலீப்குமாருக்கு முதல் நாள் படப்பிடிப்பு. ஒன்பது மணிக்குப் படப்பிடிப்பு தொடங்கவேண்டும். வாசன் சரியாக ஒன்பது மணிக்கு ‘செட்’-ஓடுக்கு வந்து விட்டார். வழக்கம் போல் சம்பந்தப்பட்ட எல்லோரும் படப்பிடிப்புக்குத் தயாராக வந்திருந்தனர். ஆனால் திலீப்கு மாரை மட்டும் காணோம். வாசன் காட்சியமைப்பு குறித்து ஒளிப்பதிவாளர் எல்லப்பா விடமும் பிற தொழில் நுட்பாளர்களிடமும் விவாதிக்கத் தொடங்கினார். சுற்றும் முற்றும் பார்த்தார். அப்போதும் திலீப்குமாரைக் காணோம். வாசன், எழுத்தாளர் ராமாநந்த் சாகரிடமும் கொஞ்ச நேரம் செலவழித்தார். இரண்டு மணி நேரம் கடந்தும் திலீப்குமார் வரும் வழியாகத் தெரியவில்லை.

கடைசியாக, நண்பகல் பன்னிரண்டு மணிக்கு திலீப்குமார், பம்பாயில் நடப்பது போலவே, வந்து சேர்ந்தார். வாசன் ஒரு வார்த்தை கூடப்பேசவில்லை. திலீப்குமார் ஒரு இருக்கையில் அமர்ந்தவாறே “நான் தயார்” என்று சொன்னதுதான் தாமதம், வாசன் “படப்பிடிப்பு முடிந்தது” என்று உரக்கச் சொல்லி விட்டு ‘செட்’ டை விட்டு வெளியேறினார். மற்றவர்கள் திகைப்புடன் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொண்டனர். திலீப்குமார் வாசன் மனத்தைப் புரிந்துகொண்டார். மறுநாள் சரியாக ஒன்பதாவது மணிக்கு படப்பிடிப்புக்கு வந்தார்.

ஜெமினி ஸ்டுடியோவில் வாசன் நடைமுறைக்குக் கொண்டு வந்த கடுமையான சட்டதிட்டங்களும், ஒழுங்கும், சென்னையிலும் பம்பாயிலும் பல தயாரிப்பாளர்களுக்கு முன்மாதிரியாக அமைந்தன. பொருளாதார ரீதியாக திரைப்ப

டத் தயாரிப்பு, சாத்தியமாக வேண்டுமானால் முறையான முன்னேற்பாடு, வரவு-செலவில் கட்டுதிட்டம் ஆகியவற்றிற்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட வேண்டுமென்பதை வாசன் காட்டினார். பம்பாய் நடிகர்கள் ஜெமினியில் நடிக்க ஒப்பந்தம் செய்வதை ஆவலுடன் எதிர்பார்த்தார்கள். ஏனெனில், பம்பாய் திரையுலகில் நிச்சயமற்ற இரு விஷயங்கள் - ஒன்று, ஒப்புக்கொண்ட சம்பளத்தை வாசன் தவறாமல் கொடுத்துவிடுவார். மற்றது, படம் குறிப்பிட்ட நாட்களுக்குள் எடுத்து முடிக்கப்படும் !

வியாபார நுணுக்கத்தில் ஒரு பாடம்

எல்லாக் காலகட்டத்திலும் தொடர்ந்து வெற்றிப் படங்களாகவே ஒரு தயாரிப்பாளர் எடுத்துக் கொண்டிருக்க முடியாது என்பதை வாசன் நன்றாகவே உணர்ந்திருந்தார். வெற்றியும் தோல்வியும் மாறிமாறிதான் வரும். ஒரு “சந்திரலேகா”வின் வெற்றியை வைத்துக் கொண்டு அவர் அவரது பல சுமாரான படங்களையும் திரையரங்குகளில் காட்ட உரிமையாளர்களை ஒப்புக்கொள்ளவைக்க முடிந்தது. அவற்றுள் உதயசங்கரின் ‘கல்பனா’வும் ஒன்று. அப்படத்தின் முதல் சில வாரங்களில் வெளியிடும் உரிமை வாசனிடமே இருந்தது. தமது வெற்றிகரமான படம் ஒன்று வேண்டுமானால் அதற்கு முன்பாக அவரது சுமாரான சில படங்களைத் திரையிட வேண்டுமென அவர் திரையரங்குகளை வற்புறுத்த முடிந்தது. இத்தகைய வியாபார நுணுக்கங்கள் மற்றவர்களுக்கு ஒரு பாடப்புத்தகமாக அமைந்தன. அவரது திரைப்படத் தொழில் பொருளாதார உத்திகளை தேசிய திரைப்பட நிதி வளர்ச்சிக் கழக அலுவலர்கள் கற்றுக் கொள்ள முயற்சி செய்தால் எவ்வளவோ நன்மைகள் விளையும்.

வாசனின் கதாநாயகிகள்

நாற்பதுகளில் வாசனின் படங்களில் தொடர்ந்து கதாநாயகியாக நடித்தவர் புஷ்ப வல்லி. அவரது ஜெமினி படங்களில் முக்கியமானவை “பாலநாகம்மா” (1942- தெலுங்கு), “தாசி அபரஞ்சி” (தமிழ்-1944) மற்றும் “சம்சாரம்” (தமிழ் - இந்தி -1951). வாசனின், அனேகமாக எல்லாப்படங்களிலும் நடித்தவர் சுந்தரிபாய். அவர் “மிஸ் மாலினி” (தமிழ்-1947) யில் கதாநாயகியாக மிகப்பிரமாதமாக நடித்திருந்தார். வசந்தராதேவி, வாசனுக்கு நிச்சயமாகக் கடமைப்பட்டிருந்தார். “மங்கம்மா சபதம்” (தமிழ் -1943) படத்தில் இரண்டு - முகங்கள் கொண்ட பட்டிக்காட்டுப்பெண்ணாக நடிக்கும் வாய்ப்பை வாசன் அவருக்கு அளித்தார். அதில் ஒரு முகம் மிகவும் கவர்ச்சியானது. உலகப்போர் ஆண்டுகளில் பல தென்னிந்திய இளைஞர்களின் தூக்கத்தைக்

தொடர்ச்சி 31ஆம் பக்கம்

பதிவுகள்

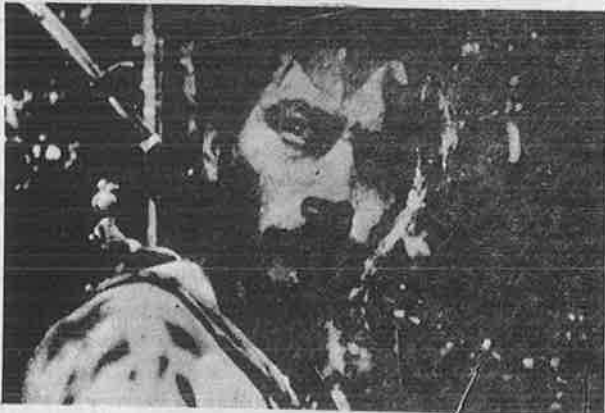
திரைப்படம் எடுப்பது : சில குறிப்புகள்

அகிரா குரோசாவா

சினிமா என்றால் என்ன? இந்த கேள்விக்கு பதில் தருவது சுலபமன்று. வெகு காலத்திற்கு முன்னர் தனது பேரக் குழந்தையால் எழுதப்பட்டு தனது காலத்தில் மிக முக்கியமான உரை நடை பகுதிகளில் ஒன்றான ஜப்பானிய நாவலா சிரியர் ஷிகாநபோயா ஒரு கட்டுரையை இலக்கிய பத்திரிகையில் வெளியிட்டார். அதன் தலைப்பு 'எனது நாய்'. அதன் சாரம் பின் வருமாறு "எனது நாய் ஒரு கரடியை ஒத்திருக்கிறது. அது வளைக்கரடியின் தோற்றமும் கொண்டிருந்தது. அது ஒரு குள்ள நரியையும் ஒத்திருந்தது". இக் கட்டுரை நாயின் விசேஷ குணாதிசியங்களை விலங்கினப் பிரிவின் அனைத்து மிருகங்களுடனும் ஒப்பிட்டிருந்தது. ஆனால் அக்கட்டுரை "ஆனால் அது ஒரு நாயாக இருக்கிறபடியால் அது ஒரு நாயை மிக அதிகமாக ஒத்திருக்கிறது" என்று முடிக்கப்பட்டிருந்தது. இக்கட்டுரையை படித்தபோது சிரித்து வெடித்தது எனக்கு நினைவிருக்கிறது- ஆனால் அது ஒரு முக்கியமான விஷயத்தை சொல்கிறது. சினிமா ஏராளமான கலைகளை ஒத்திருக்கிறது. சினிமாவில் இலக்கிய பண்புகள் இருக்கிறதென்றால் அதில் நாடக குணங்களும் இருக்கின்றன. தத்துவ கோணம், ஒலியம், சிற்பம் மற்றும் சங்கீத குணங்களும் அதற்கு உண்டு. ஆனால் சினிமா இறுதியாக சினிமா தான்.

* * * *

சினிமா அழகு என்று சொல்லத்தக்க ஒன்று இருக்கத்தான் செய்கிறது. அதை திரைப்படத்தில் மட்டுமே வெளிப்பாடு கொள்ளுமாறு செய்யமுடியும். மேலும் அதனுடைய இருப்பு



தான் ஒரு திரைப்படத்தை நெகிழவைக்கும் படைப்பாக்கும். அது சிறப்பாக வெளிப்பட்டிருப்பதை ஒருவர் பார்க்கும் பொழுது ஒரு அலாதிமான ஆழ்ந்த உணர்வினை அனுபவிக்க முடியும். இந்த குணத்தான் மக்களை திரைப்படத்தை நோக்கி இழுக்கிறது என்றும் இந்த குணத்தை அடைய வேண்டிதான் திரைப்படகர்த்தா தனது படத்தை எடுக்கிறார் என்றும் நான் நம்புகிறேன். வேறு வார்த்தைகளில் கூறினால் சினிமாவின் சாரம் இத்தகைய அழகில் தான் இருப்பதாக நான் நம்புகிறேன்.

* * * *

ஒரு திரைப்படத்தை திட்டமிடும் பொழுது பலவிதமான எண்ணங்கள் அவை திரைப்படத்தில் வருவன போன்று என் மனதில்தோன்றும். இவற்றிலிருந்து திடீரென ஒன்று முளைத்தெழும். இதை நான் பற்றிக் கொண்டு விரிவுபடுத்தத் துவங்குவேன். தயாரிப்பாளர் அல்லது சினிமா கம்பெனி கொடுத்த திட்டத்தை ஒருபோதும் ஏற்றதில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட விஷயத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட கால கட்டத்தில் தெரிவிக்க வேண்டும் என்னும் எனது அவாவிலிருந்து மேலெழும்பிய வையே எனது படங்களாகும். எந்த ஒரு படத்தின் திட்டமும் ஏதோ ஒன்றை சொல்ல வேண்டும் என்ற இந்த தேவையை வேராக கொண்டதாகும். இந்த வேரை போஷித்து ஒரு மரமாக வளர்ப்பது திரைக்கதையாகும். அந்த மரத்தில் மலர்களும் கனிகளும் தோன்றச் செய்வது டைரக்ஷன்.

* * * *

இயக்குநரின் வேலை நடிகர்களுக்கு பயிற்சி கொடுப்பது. ஒளிப்பதிவு, ஒலிப்பதிவு, அரங்கநிர்மாணம், இசை, படத்தொகுப்பு, டப்பிங், ஒலிக்கலப்பு ஆகிய பல் தரப்பட்ட பிரிவுகளையும் நிர்வகிப்பதே ஓர் இயக்குநரின் வேலையாகும். இவைகள் வெவ்வேறான பிரிவுகள் என்ற போதிலும் நான் அவற்றை தன்னிச்சையானவைகளாக கருதுவதில்லை. அவை அனைத்துமே டைரக்ஷன் என்னும் தலைப்பின் கீழ் ஒன்றோடொன்று கரைவதை பார்க்கிறேன்.

* * * *

ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் ஏராளமான மனிதர்கள் தன்னைப் பின்பற்றி பணி செய்யுமாறு தூண்டவேண்டும். நான் ஒரு ராணுவக்காரன் இல்லை. ஆனால் நீங்கள் திரைப்பட

யுனிட்டை ராணுவத்துடன் ஒப்பிட்டால் திரைக்கதை என்பது போர்க்கொடி, சைன்யத்தின் தலைவன் இயக்குநர் ஆகிறார். இதை அடிக்கடி நான் சொல்வதுண்டு. திரைப்பட தயாரிப்பு துவங்கிய கணத்திலிருந்து முடிகிற கணம்வரை என்ன நடக்கும் என்பதை யாராலும் சொல்ல முடியாது. இயக்குநர் எல்லாவற்றிற்கும் ஈடுகொடுத்து மற்றவர்களை தன் வழி நடத்தி செல்கிற தலைமைப் பண்பினைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

* * * *

எடுக்கப்பட விருக்கும் திரைப்படத்தின் காட்சி வரிசைகள் ஏற்கனவே யோசிக்கப்பட்டிருந்தாலும் அதே வரிசையில் படமெடுப்பதென்பது சுவாரஸ்யமானதாக இல்லாமல் போகலாம். வியத்தகு விளைவினை உண்டு செய்கிறாற்போல் சில விஷயங்கள் எதிர்பாராது நடக்கலாம். அவற்றை சுருதி கொடுத்து படத்தினுள் சேர்க்க முடிந்தால் படத்தின் முழுமை மிகவும் அற்புதமாக இருக்கும். இது சூளையில் ஒரு பாணை சுடப்படுவதைப் போன்றது. சாம்பலும் பிற துகள்களும் பாணைக்கான உருகிவரும் குழம்பில் விழுந்து நினைத்திராத ஆனால் அழகான தோற்றத்தை ஏற்படுத்தித் தரக்கூடும். இதே போன்று திட்டமிடாத சுவாரஸ்யமான விளைவுகள் இயக்குநரின் போது ஏற்படும் இவற்றை 'சூழை மாற்றங்கள்' என்று சொல்வதுண்டு.

நல்ல திரைக்கதையை வைத்துக்கொண்டு ஒரு நல்ல இயக்குநர் சிறந்த படத்தை எடுக்கமுடியும். அதே திரைக் கதையை வைத்துக்கொண்டு ஒரு சாதாரண இயக்குநர் சமாரான படத்தை எடுக்கமுடியும். ஆனால் மோசமான திரைக்கதையை வைத்துக்கொண்டு நல்ல டைரக்டராலும் ஒரு நல்ல படத்தை உருவாக்க முடியாது. மெய்யான திரைப்பட வெளிப்பாடினைப் பெற காமிராவும் மைக்ரோபோனும் நீரையும் நெருப்பையும் கடக்க வேண்டும்- இதுதான் ஒரு சரியான படத்தை உருவாக்குகிறது, திரைக்கதை இதை செய்வதற்கான திறனைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

* * * *

ஒரு திரைக்கதைக்கான சரியான அமைப்பு ஒரு சிம்பனியின் மூன்று அல்லது நான்கு அசைவுகளையும் வேறுபட்ட தொனிகளையும் கொண்டிருக்க வேண்டும். அல்லது நோ (NOH) நாடகத்தின் மூன்றன் அமைப்பை ஒருவர் பயன்படுத்தலாம். ஜோ (JO) - (துவக்கம்) ஹா (ha) (அழிவு) மற்றும் (KYU-விரைவு) நோவை முழுதாகக் கற்றுணர்ந்தால் அதன் ஒழுங்கு உங்கள் படங்களில் தானாகவே வியாபிக்கும். நூதனமான கலையான நோ உலகின் வேறு எப்பகுதியிலும் காண முடியாதது. அதைக் காப்பியடிக்கும் காபுவியை ஒரு உயிரற்ற மலராக எண்ணுகிறேன். ஆனால்



சுலபமாக இன்றைய மக்களால் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாக திரைக்கதையில் சிம்பனி அமைப்பு இருப்பதாக நினைக்கிறேன்.

* * * *

நல்ல திரைக்கதையை எழுத நீங்கள் உலகில் சிறந்த நாவல்கள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றைப் படிக்க வேண்டும். அவை ஏன் மகத்தான வையாக உள்ளன என்பதைப் பற்றி எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும். அவற்றைப் படிக்கும் பொழுது நீங்கள் அடையும் உணர்வு எங்கிருந்து வருகிறது? அதை உருவாக்க எழுத்தாளர் எத்தகைய ஆழமான உணர்வு கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும். கதாபாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் படைக்க எத்தகைய துல்லியமான நிறமையை அவர் கொண்டிருக்க வேண்டும்? எல்லா விஷயங்களையும் முற்றாகப் புரிந்து கொள்கிற அளவிற்கு அவற்றைப் பயில வேண்டும். அதோடு சிறந்த படங்களையும் பார்க்க வேண்டும். சிறந்த திரைக்கதைகளையும் திரைப்பட இயக்குநர்களின் திரைப்பட கொள்கைகளையும் படிக்க வேண்டும். திரைப்பட இயக்குநர் ஆவதுதான் உங்கள் லட்சியம் என்றால் திரைக்கதை எழுதுவதில் நீங்கள் பாண்டித்தியம் பெறவேண்டும்.

* * * *

“சிடுஷ்டி என்பது ஞாபகம்” என்று யார்கூறினார்கள் என்பது எனக்கு மறந்து விட்டது. எனது அனுபவங்களும் இன்னும் பிறவும் எனது ஞாபகத்தில் தங்கி சிடுஷ்டி நடைபெற உதவியுள்ளன. பூஜ்யத்திலிருந்து என்னால் எதையும் ஆரம்

தையும் ஒளிப்படுத்துவது என்பதாக நின்று விடும். உதாரணமாக வண்ணப்படத்திற்கான தற்போது கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வரும் ஒளி அமைப்பு முறை தவறானது என்று நான் நினைக்கிறேன். நான் எப்பொழுதும் சொல்வது என்னவென்றால் வண்ணங்கள் பலமாக இருந்தாலும் இல்லாவிட்டாலும் ஒளி அமைப்பு கருப்பு வெள்ளை படத்திற்கு இருப்பதைப்போல் அமைத்தால் தான் நிழல்கள் பொருத்தமாக வெளிவரும்.

* * * *

காமிராவில் இடம் பெறாது போய் விடினும் அரங்கம் மற்றும் அதை சார்ந்த பொருட்களுக்கான அசல் தன்மையை வலியுறுத்துபவன் என்ற குற்றச்சாட்டிற்கு நான் இலக்காகி உள்ளேன். ஆனால் உண்மையில் நான் வேண்டாவிடினும் இதனை எனது குழுவினர் செய்துவிடுகின்றனர். முதன் முதலாக அசலான தன்மை உடைய அரங்கங்கள் மற்றும் அவற்றிற்கான பொருட்கள் ஆகியவற்றை தனது படங்களில் கோரிய ஜப்பானிய டைரக்டர் மிஸோகுசி கெஞ்சி (Mizoguchi Kenji) அவரது படங்களில் வரும் அரங்கங்கள் உண்மையிலேயே உயர்தரமானவை. அவரிடமிருந்து திரைப்படம் எடுப்பது பற்றி நிறைய கற்றுக் கொண்டேன். அரங்கம் அமைப்பதோ அவற்றில் மிக முக்கியமானது. அரங்கத்தின் தரம் நடிகர்களின் நடப்பு தரத்தை மிகவும் பாதிக்கிறது. ஒரு வீட்டின் திட்டம் மற்றும் அறைகளின் அமைப்பு ஆகியன சரியாக அமைந்து விட்டால் நடிகர்கள் அவற்றில் இயல்பாக நகருவார்கள். நான் ஒரு நடிகனிடம் “இந்த அறை வீட்டின் பிற அறைகளுடன் எவ்வாறு சம்மந்தப்பட்டிருக்கிறது என்பதை பற்றி நினையாதே” என்று கூறினால் அவனால் இயற்கையாக இருக்க முடியாது. இதன் காரணமாக அரங்கத்தை தத்ரூபமாக உருவாக்கி விடுகிறேன். அது படப்பிடிப்பை கட்டுப்படுத்துகிறது. ஆனால் அது அசல் தன்மையை உருவாக்கித் தருகிறது.

* * * *

ஒரு படத்தை இயக்கத் துவங்குகிற தருணம் தொட்டு நான் இசை மற்றும் ஒலி அமைப்பு ஆகியவை குறித்து சிந்திக்க துவங்கி விடுவேன். எனக்கு எவ்விதமான ஒலிவேண்டுமென்பதை நான் படப்பிடிப்பிற்கு முன்னரே முடிவு செய்து விடுகிறேன். செவன் சாமுராய் மற்றும் யோஜிம்போ (Seven Samurai & Yojimbo) போன்ற சில படங்களுக்கு ஒவ்வொரு பிரதான கதாபாத்திரம் அல்லது சில குறிப்பிட்ட கதாபாத்திரங்கள் ஆகியவற்றிற்காக நான் தனித்தனியாக சாராம்ச இசையை உபயோகிப்பது உண்டு.

* * * *

ஹயசாகா ஃப்யூமியோ (Hayasaka Fumio) எனது படங்களுக்கு இசை அமைப்பாளராகப்

பணியாற்றத் தொடங்கியவுடன் திரைஇசை பற்றிய எனது கருத்து மாறிவிட்டது. அதுநாள் வரை திரைஇசை பக்க வாத்திய இசையாகத் தான் இருந்தது - சோகமான காட்சிக்கு சோகமான இசை என்பதாக. இவ்விதம்தான் பலரும் இசையை அழுத்தமின்றி உபயோகிக்கிறார்கள். ட்ரங்கன் ஏஞ்சல் (Drunken Angel) படத்திலிருந்து முக்கியமான காட்சிகளுக்கு மெல்லிய இசையைத் தான் உபயோகித்துள்ளேன். வழக்கத்திற்கு அப்பாற்பட்ட முறையில் நான் இசையைப் பயன்படுத்தியுள்ளேன். ஹயசாகாவுடன் பணியாற்றத் தொடங்கியதிலிருந்து ஒலி - பிம்ப அனுசரணையை விடுத்து ஒலிபிம்பம் ஆகியவற்றை எதிரும் புதிருமாக யோசிக்கத் தொடங்கினேன்.

* * * *

எடிட்டிங்கிற்கு மிகவும் முக்கியமானது பாராபட்சமற்ற நோக்கு. நீங்கள் எத்தனை சிரமத்திற்கிடையில் ஒரு ஷாட்டை எடுத்திருப்பினும் அது சுவாரஸ்யமானதாக இல்லாவிடில் அதனை பார்வையாளர்கள் பொருட்படுத்த மாட்டார்கள். படம் பிடிக்கையில் இருந்த உங்களது உற்சாகம் படத்தில் வரவில்லையென்றால் நீங்கள் அதை வெட்டுகிற அளவிற்கு பாரபட்சமற்று இருக்க வேண்டும்.

* * * *

எடிட்டிங் உண்மையிலேயே சுவாரஸ்யமானது. ரஷ்பிரிண்டுகளை பொதுவாக நான் என் குழுவினருக்கு போட்டுக் காண்பிப்பதில்லை. மாறாக படப்பிடிப்பு முடிந்தவுடன் எடிட்டருடன் சேர்ந்து மூன்று மணி நேரமாவது ரஷ் காட்சிகளை தொகுப்பேன். பின்னரே அவற்றை அவர்களுக்கு காட்டுவேன். அவர்களது உற்சாகத்தைத் தூண்ட தொகுக்கப்பட்ட காட்சிகளைக் காட்டுவது அவசியம். சில நேரங்களில் ஒரு காட்சியை எடுக்க ஏன் பத்து நாட்கள் ஆயின. மற்றும் என்ன படம் பிடிக்கப்படுகிறது என்பன வெல்லாம் அவர்களுக்குப் புரியாது. தொகுப்பினைப் பார்க்கும் பொழுது அவர்களது உழைப்பின் பயனை உணர்ந்து மீண்டும் உற்சாகம் கொள்வார்கள். இவ்வாறு எடிட் செய்யப்படுவதானால் ஷூட்டிங் முற்றுகிற பொழுது நான் நேர்த்தியான இணைப்பினை மட்டுமே செய்ய வேண்டியிருக்கும்.

* * * *

இளைய தலைமுறையினருக்கு எனது அனுபவங்களை ஏன் அளிப்பதில்லை என்று அடிக்கடி கேட்கப்படுகிறது. நான் அதை செய்ய மிகுந்த விருப்பம் கொண்டுள்ளேன். என்னிடம் பணியாற்றிய உதவி டைரக்டர்களில் தொண்ணூற்று ஒன்பது சதவிகிதத்தினர் இன்று இயக்குநர் ஆகிவிட்டனர். ஆனால் அவர்களில் ஒருவராவது முக்கியமானவற்றைக் கற்றுக் கொள்ள முயற்சித்தாரா என்பது தெரியவில்லை.

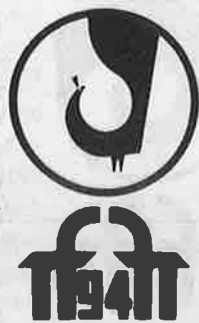
25 வது இந்திய சர்வதேச திரைப்பட விழா

டந்த பன்னிரண்டு ஆண்டுகளில் மூன்றா க்வது முறையாக சர்வதேச திரைப்பட விழா கல்கத்தாவில் நடைபெற்றது. கல்கத்தாவாசிக ளுக்கு திரைப்படவிழா படங்களைப் பார்ப்ப தில்லுள்ள ஆர்வம் மற்ற எந்த நகரத்தைக் காட் டிலும் சற்று அதிகம்தான்.

பொதுமக்களுக்காக படம் காண்பிக்கப் பட்ட எல்லா தியேட்டர்களிலுமே படம் பார்த் தவர்களை விட, படம் பார்க்க விரும்பி டிக்கட் கிடைக்காமல் போனவர்களே அதிகம். பிரதிநிதி கள் மற்றும் பத்திரிகையாளர்களுக்காக படம் காண்பிக்கப்பட்ட நந்தன் மற்றும் ரபீந்தர் சதன் அரங்கில் கூட எங்கு பார்த்தாலும் வங்காளிய முகங்களும், வங்க குரலும்தான். இது என்ன சர்வதேச திரைப்பட விழாவா இல்லை வங்க திரைப்பட விழாவா என்று உள்ளூர் பத்திரிகை யாளர்களே கிண்டலடித்தார்கள். பொதுவாக இந்திய சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் ஏதாவது ஓரிரு படங்களுக்குத்தான் அரங்கம் வழிந்து வழி யெல்லாம் நின்றுகொண்டும், அமர்ந்து கொண்

டும் படம் பார்ப்பார்கள். ஆனால் இம்முறை கல்கத்தா வில் பெரும்பாலான படங்க ளுக்கு, பிரதிநிதிகளும் பத்திரி கையாளர்களும் தரையில் அமர்ந்து படம் பார்க்க வேண் டிய நிலை. பல நேரங்களில் அரை மணி நேரம், ஒரு மணி நேரம் முன்னதாகவே கூட அரங்குக்கு வெளியே வரிசை யில் நிற்கவேண்டிய நிலை.

ஒரு நல்ல விஷயம், இம்முறை திரைப்பட விழாவையொட்டி, விழா அரங்கத்துக்கு எதிரி லேயே உணவு விழா ஒன்றையும் நடத்தினார்கள். பல்வேறு உணவுகள் கிடைக்கப் பெற்ற இந்த பெரிய மைதானத்தில், FFSI- யின் OPEN FOR- UM ம் நடைபெற்றது. சாப்பிட்டுவிட்டு சிறிது நேரம் இருந்தவர்கள்தான் பெரும்பாலான நேரங்களில் இதில் பேசிய பேச்சுகளைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். தினசரி பேசுவ தற்கு பேச்சாளர்களை தேடுவதில் இருந்த அதே சிரமம், பேசுவதற்கான தலைப்பை தேடுவதிலும் இருந்தது. பெரும்பாலும் வருடா வருடம் பார்க் கும் அதே பேச்சாளர்கள் அதே தலைப்புகள். ஒரு தலைப்பு மட்டும் புதியது "சினிமாவுக்கு வயது நூறு". அடுத்த ஆண்டு சினிமாவுக்கு நூறு வயது பூர்த்தியாகப் போகிறது. சினிமாவோடு சம்பந் தப்பட்ட எல்லோருமே கொண்டாட வேண்டிய



வீண்ய தெக்கெ ஷூரு (பூஜ்ஜியத் திலிருந்து) மேற்கு வங்கத்தின் பரபரப்பான அறுபதுகளின் இறுதியை பின்னணியாகக் கொண்ட திரைப்படம். அதில் ஒருபுறம் நாவலா சிரியைக்கும் (அவளுடைய முன் எண்ணங்களோ டும், கனவுகளோடும், நினைவுகளோடும்), செயல்வீரருக்கும் இடையில் உள்ள உறவை ஆராய்வது பெரும் முயற்சி. அந்தக் கனவுகளின் ஒரு பகுதியாகவே அவன் மாறுகிறான். மறுபுறம் இந்திய சமூகத்தின் உடன்பிறப்பான தத்துவார்த்த வெறுமையையும் இப்படம் வெளிப்படுத்துகிறது. இது அந்தச் செயல்வீரரை ஆழமாக பாதித்துள்ளது.

இப்படத்தின் இயக்குநர் அசோக் விஸ்வநாதன், புகழ்பெற்ற நடிகர் கல்கத்தா விஸ்வநாத னின் மகன். பூனா திரைப்படக்கல்லூரியில் 1985ல் பட்டம் பெற்றவர். இந்தப்படத்தை உதா ரணமாகக் கொண்டால் [IFFI 94 இந்தியப் படங் களில் இப்படம் திரையிடப்பட்டது] அவரும் அவரது தலைமுறையைச் சேர்ந்த தீவிரமாக ஏதாவது செய்ய விரும்பும் பிற இயக்குநர்களும், 'பாரல்லல் சினிமா'வை முற்றிலும் வித்தியாச மான பாதையில் செலுத்த வல்லவர்களே. அதில் ஏதும் 'கலைப்பட பார்முலா' இல்லாமல், புதுத்

தடம் பதிக்க விரும்புகிறார்கள். சலனத்தின் சார்பாக, இ.கல்யாண ராமன் அசோக் விஸ்வநாதனோடு உரையாடினார் :



● இப்படத்தை இயக்குவதோடு, இதன் கதையையும் எழுதியிருக்கிறீர்கள். அதைக் கதை என்று கூற முடியுமானால், எது உங்களை எழு தக் தூண்டியது?

⇒ முதலில் இதை திரைக்கதை வடிவில் பூனா திரைப்படக் கல்லூரியில் 85 ஆம் வருடம் எழு தினேன். இயக்கத்தோடு சம்பந்தப்பட்ட செயல் வீரர்களுடன் எனக்கு ஏற்பட்ட தொடர்பு மற் றும் கல்லூரியில் எனக்கு முன் படித்த சில அனுதாபிகளின் தொடர்பால் இதை எழுதி



தங்கப்பனை வென்ற Fare Well My Concubine மற்றும் Piano படங்களும் காண்பிக்கப்பட்டன. சினப்படமான Farewell My Concubine' மிகவும் எதிர்பார்க்கப்பட்ட படங்களில் ஒன்று. சென்ற ஆண்டு உலக சினிமா பத்திரிகைகளால் மிக அதிகமாக பேசப்பட்ட படம். இதன் இயக்குநர் Chen kaige ஹாங்காங்கில் வசிக்கும் சினர். சினாவின் ஐந்தாம் தலை

முறை இயக்குநர் எம்றழைக்கப்படும் குழுவில் முக்கியமான உறுப்பினர். இப்படம் மிகப் பெரும் பொருட் செலவில் தயாரிக்கப்பட்ட பிரம்மாண்டமான படம். மேலோட்டமாக பார்த்தால் இதன் பிரம்மாண்டம் பெர்ட்டலூசியின் நி லாஸ்ட் எம்ப்பரர்-ஐ ஞாபகப்படுத்தும். விவியான் லீ எழுதிய நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட இப்படம் சினாவின் கலாசார புரட்சி வரையிலான ஐம்பதாண்டுகளின் வேகமான மாற்றங்களை சொல்லும் படம். புகழ் பெற்ற பீகிஸ் இசை நாடக குழுவில் பயிற்சி பெறும் இரு சிறுவர்களை மையமாக வைத்து படம் துவங்குகிறது. பீகிஸ் ஒப்பராவின் மிகக் கடுமையான பயிற்சி முறைகள் படமாக்கப்பட்ட விதம் பார்ப்பவர்களை அசர வைக்கின்றன. இரு சிறுவர்களில் ஒருவன் புகழ் பெற்ற Farewell my Concubine ஒப்பராவில் அரசன் கதாபாத்திரத்திற்காக



தி பியானோ.

கவும், இன்னொரு சிறுவன் அரசனின் வைப்பாட்டி கதாபாத்திரத்திற்கும் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றனர்.

இந்த இருவருமே நட்சத்திர கலைஞர்களாக புகழ் பெறுகின்றனர். பெண் கதாபாத்திரத்தில் நடிக்கும் தோஸீ எனும் அச்சிறுவன் வாலிபனான பின்னும் தன்னை ஒரு பெண்ணாகவே பாவித்து அரசனாக நடிக்கும் தன் நண்பன் மீதே காதல் கொள்கிறான். அவர்கள் உறவில் எந்த குறுக்கீட்டையும் அவன் விரும்புவதில்லை. ஆனால் நண்பனோ உண்மையான விபச்சாரியோடு காதல் கொண்டு அவளை மணக்கிறான். இடையில் சினப் புரட்சி, ஜப்பானிய யுத்தம்,

உலகு என்பதைக் காட்ட நான் மிக அழகான வண்ணங்களை உபயோகப்படுத்தியிருக்கிறேன். அதனால் நகரின் கடுங்குரல்கள் நுழைவதில்லை. இந்த (விட்டின்) உண்மையில்லாத தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்டு நான் சில வண்ணச்சாயல்களை காட்டியுள்ளேன். அது ஒரு பகுதி. கருப்பு வெள்ளை கடந்த காலத்தை, எழுபதுகளைக் மட்டும் குறிக்கவில்லை, மாறாக அப்போதிருந்த புரட்சிகரமான எண்ணங்களையும் குறிக்க



கிறது. அது எதிர்ப்புக் குணமாக இருந்தது. இப்போதும், தொண்ணூறுகளிலும் அது இருக்கலாம். அதனால், படத்தின் இறுதியில் மீண்டும் கருப்பு வெள்ளை தோன்றுகிறது. ஆனால் இந்தக் கருப்பு வெள்ளைப் பகுதிகள் அனைத்திலும், சில எண்ண ஒட்டங்களைக் காட்ட உள்ளார்ந்த வண்ணச்சாயல்கள் காட்டப்படுகின்றன. இந்தப் படம் முழுவதும் படிமங்கள், நிறைந்துள்ளது. அதைக் காட்ட வண்ணங்கள் பயன்படுகின்றன.

● வேறு எந்த இயக்குநரையும் காப்பியடிக்கும் முயற்சி இல்லையென்றாலும், சில பாதிப்புகள் இருக்கின்றன. தார்கோவ்ஸ்கி உங்களை ஆழமாக பாதித்திருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. இதை ஒப்புக்கொள்ளுகிறீர்களா?

⇒ கதை பற்றிய எண்ணங்களில் எல்லாம், தார்கோவ்ஸ்கி உள்ளூர் பாதித்திருக்கலாம். ஆனால் திரைப்படத்தின் அரசியலைப் பொறுத்தவரை, ஏதேனும் பாதிப்பு உண்டென்றால், அது ஜான் ஆபிரகாமுடையதுதான். 'அம்ம அறியான்' என்னை ஆழமாக பாதித்தது. இன்னொருவர் அடீர் கோபாலகிருஷ்ணன். படம், 'முகாமுகம்'.

கலாசார புரட்சி போன்ற நிகழ்ச்சிகள் பல் வேறு விளைவுகளை ஏற்படுத்தி மேடையில் அவர்கள் ஒன்று சேர முடியாதபடி செய்து விடுகின்றன. ஆனால் தோளி கடைசி வரை தன் வாழ்க்கைக்கும், தன் சுதாபாத்திரத்திற்கும் எந்த வித்தியாசமும் இல்லை என்பது போல அரசன் சுதாபாத்திரமான தன் நண்பனுக்கு உண்மையாக இருப்பதையே விரும்புகிறான். எல்லா அம்சங்களிலும் பிரம்மாண்டத்தோடு, மிக நேர்த்தியான சினிமாவாக விளங்கும் இப்படம், இன்று உலகில் சீனப்படங்களின் மறு பிரவேசம் என்று பேசப்படுவதற்கு காரணமாக விளங்குகிறது. விழாவில் காட்

வோ சோக்கரி



டப்பட்ட மற்ற இரு சீனப்படங்களான The Story of Qiu Ju மற்றும் For Fun படங்களும் குறிப்பிடத்தக்க படங்களாக இருந்தன.

Piano, ஆஸ்திரேலிய-பிரெஞ்சு கூட்டுத் தயாரிப்பான இப்படம் Farewell my Concubine படத்தோடு கான்ஸ் திரைப்பட விழாவில் தங்கப்பனையை பகிர்ந்துக் கொண்டது. இப்படத்தை பார்த்த பலருக்கு வியப்பு. கான் திரைப்பட விழாவின் உயர்ந்த விருதை பெறும் அளவுக்கு படத்தில் என்ன இருக்கிறது என்று.. படத்தை தவிர வேறு ஏதோ காரணங்கள் இருக்க வேண்டும் இப்படம் இந்த விருதை பெறுவதற்கு என்று பல பத்திரிக்கைகள் கடந்த ஆண்டே எழுதின. அது உண்மையோ என்று சந்தேகிக்கும் வகையில்தான் படம் அமைந்துள்ளது. ஊமை யான அடா, தன் மகளோடு நியூசிலாந்திலுள்ள ஸ்டீவர்ட்டை பார்க்க கப்பலில் வருகிறாள். ஸ்டீவர்ட்டோ அவள் மீது அவ்வளவாக ஆர்வம் காட்டவில்லை. அவள் கொண்டு வந்த பியானோவையும், கடற்கரையிலேயே விட்டு விட்டு சென்று விடுகிறாள். பெய்ன்ஸ் என்ற ஆங்கிலேயன், அந்த பியானோவை சொந்தம் கொண்டாடுகிறான். அவனிடமிருந்து பியானோவை மீட்க அவள் அவனுக்கு பியோனோ வாசிக்க கற்று



● இந்தப் படத்தை எடுக்கும் பெரும் முயற்சிகளோடு, அதற்கு நிறைய பணமும் செலவழித்திருக்கிறீர்கள். அதை எப்படி சம்பாதிக்க நினைக்கிறீர்கள்?

⇒ அது நிச்சயம் ஒரு பிரச்சினையாகத்தான் இருக்கப் போகிறது. இதற்கு இன்னொரு காரணம், இந்தப் படத்தின் சொல்லும் முறை. அது பார்வையாளனை அந்நியப்படுத்தலாம். ஆனால் நாங்கள் இதை நிச்சயம் வெளியிடுவோம். முக்கியமாக நந்தனிலும் (மேற்கு வங்க அரசு கலைக்கூடம்) வேறு சில தியேட்டர்களிலும் வெளியிடுவோம். அது அதிர்ஷ்டத்தைப் பொறுத்தது. இந்தியன் பனோரமாவில் இப்படம் தேர்வு பெற்றிருப்பதால், தொலைக்காட்சியில், வெளியாவதற்கு முன்னரே ஒளிபரப்பப்படும் வாய்ப்பும் இருக்கிறது.

● ஆனால் இது குறுக்கு வழி இல்லையா? நாம் அழகியல் ரீதியாக நல்ல படத்தை எடுக்கிறோம். ஆனால் அது வசூலில் வெற்றி பெறாமல் போகலாம். அதைத் தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பிவிட்டு; அது பெரும்பாலான மக்களைச் சென்றடைகிறது என்றாலும், நிறைய பேர்

பார்ப்பதில்லை; பணத்தைச் சம்பாதித்து விடுகிறோம். அப்படி செய்தால், பார்வையாளனுக்கும், இயக்குநருக்கும் என்ன உறவு இருக்க முடியும்?

⇒ ஒரு விதமான பார்முலாவில் படம் எடுத்து விட்டு, ஒரு பரிசு வாங்கும்படி பார்த்துக் கொண்டு, தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பும் போக்கு, சந்தேகமில்லாமல் வருந்தத்தக்கதே. இந்தப் பார்முலாவிலிருந்து என் படம் மூன்று வழிகளில் வித்தியாசப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பார்முலாவை பின்பற்றும் படங்கள் வசூலில் வெற்றி பெறவில்லையென்றாலும், பார்ப்பதற்கு பிவிம் சொஸைட்டியின் பார்வையாளர்கள் போன்று பிரத்யேகமானவர்கள் இருக்கிறார்கள். என் படம் கொஞ்சம் வித்தியாசமானது. அதனால் இந்தப் பிரத்யேக பார்வையாளர்களும் அதை ஒதுக்கிவிடலாம். இரண்டாவதாக இதை பிரத்யேக பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமல்லாமல், பொதுமக்களும் பார்க்க முயற்சித்து வருகிறோம். மூன்றாவது, அரேபின் படங்களுக்கு ஓரளவுக்கு வெற்றி இருக்கிறது. அதே போன்று மேலும் பல படங்கள் எடுக்கப்பட்டு, மக்களுக்குக் காட்டப்பட்டால், அவர்கள் அதற்கு பழக்கமாகி,

வெகு அருகாமையில் பிரான்ஸ்

- லூமி மார்க்கோயல்

டாக்குமென்டரி படங்களைப் பற்றி இன்னும் பேசிக்கொண்டிருக்க முடியுமா என்ன?

டாக்குமென்டரி எனும் இந்த பெயர் கண்டுபிடிக்கப்படுவதற்கு முன்னரே லூமியர் மற்றும் மரே இவர்களது கைவண்ணத்தில் சினிமா வானது டாக்குமென்டரி வடிவத்தில் தான் பிறந்தது. சினிமா தனிச்சையாகவே, யதார்த்தத்தை நகலெடுக்கிறது.

டாக்குமென்டரி எனும் வார்த்தையானது நாம் இப்போது புரிந்துகொள்ளும் அர்த்தத்தில் முதன்முதலாக 1926ம் ஆண்டுதான், 1930 - களில் பிரிட்டிஷ் டாக்குமென்டரி இயக்கத்தின் ஸ்தாபகரான ஜான் கிரியர்சனால் ராபர்ட் ஃபிளஹார்ட்டியின் மோனா படம் பற்றிய விமர்சனத்தில் குறிப்பிடப்பட்டது. அவர் மோனாவை டாக்குமென்டரி தன்மைகள் கொண்ட படமாக கருதினார். கிரியர்சன் டாக்குமென்டரி குறித்த துல்லியமான வரையறையையும் செய்திருக்கிறார். டாக்குமென்டரியானது உண்மையில் நடப்பவைகளை படைப்பாற்றலுடன் அணுகவேண்டும். உண்மையில் நடப்பவைகள் என சொல்லும் போது அவை வெறும் யதார்த்தத்தை மட்டும் குறிப்பிடாமல் நடப்பு விவகாரங்களையும் குறிக்கிறது. மொனா படங்களின் இறுதி கால கட்டத்தில் டாக்குமென்டரி படங்கள் உச்ச நிலையை அடைந்திருந்தன எனச் சொல்லலாம். அப்போது அவை திரைப்பட கலையின் உன்னதமான வடிவம் என ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருந்தது. அதன்பின் அது கொஞ்சமாக ஒழுங்கு முறை படுத்தப்பட்டு வெறும் தொழில் ரீதியாக்கப்பட்டு ஜெர்மன் ஆக்கிரமிப்பின் போது பிரான்ஸில் மிகவும் சர்வ சாதாரணமான விஷயமாகிவிட்டது. 1945ல் மறுபடியும் அது தனது முந்தைய பெருமையை பெற வாய்ப்பை இறண்டாவது முறையாக ஒரு வாய்ப்பை இறந்தது. தேசாண் காமிராக்கன், ஒலிப்பதிவு கருவிகள், மற்றும் டெலிவிஷனின் வருகையால் ஏற்பட்ட புதிய தேவைகள் போன்றவை டாக்குமென்டரி படங்களின் தன்மையையே அடியோடு மாற்றி விட்டன. இப்போது நாம் முற்றிலும் மாறுபட்ட சூழலில் இருக்கிறோம்.

ஒரு கலையின் பிறப்பு

மொனா பட காலகட்டத்திலும் 1930 - களிலும் டாக்குமென்டரி பட உலகின் முக்கிய பெயர்களாக இரண்டு கூறப்படுகின்றன. ஒன்று அமெரிக்காவை சேர்ந்த ராபர்ட் ஃபிளஹார்ட் மற்றும் ரஷ்யாவை சேர்ந்த ட்சிகா வெர்ட்டோவ். லூமியரை போலவே இவர்கள் இருவரும் வாழ்க்கையை மிக நெருக்கத்திலிருந்து அதை கலைவுறாமல் படம் பிடிக்க எண்ணியவர்கள். இதற்கு சில காலம் கழித்து, ஜோரி இவேன் பத்து நிமிட திரைச்சாதனை ஒன்றை செய்தார். ரெய்ன் என அழைக்கப்படும் அப்படம் (1929 ஹாலந்து) பரிட்சார்த்தப்படமாகவும் அதேசமயம் டாக்குமென்டரி படமாகவும் இருந்தது.

முான் பென்லேவே குறிப்பிடுவது போல அந்த காலகட்டத்தில் சராசரி டாக்குமென்டரி படங்கள் கூட பிற திரைப்படங்களை விட தரத்தில் உயர்ந்து காணப்பட்டன. முான்விகோ டாக்குமென்டரிகளை சமூகத்தைப் பற்றிய தகவல் பூர்வமான பார்வை என குறிப்பிடுகிறார்.

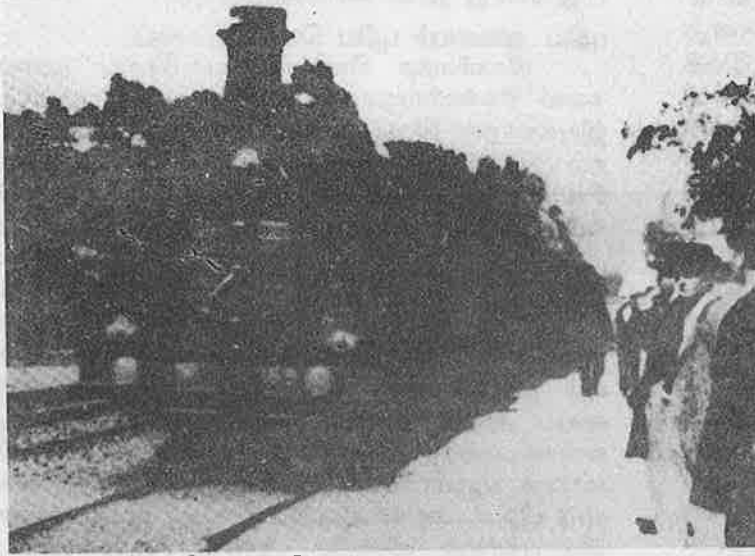
டாக்குமென்டரியின் இந்த வளர்ச்சியானது எதிர்பாராத ஒரு தருணத்தில் தடைபட்டது. இதற்கு பெரிய காரணம் சரியான வசதி வாய்ப்புகள் இல்லாததுதான் என்றாலும் திரைப்படத்தில் ஒலி நுழைக்க முழுநீள கதைப்படங்கள் வெளிவர ஆரம்பித்தது போன்ற வலுமிக்க துணைக்காரணங்களும் உண்டு. பிரான்சை பொறுத்த அளவில் அது தியேட்டர்களில் தனது செல்வாக்கை இழந்தது. அவண்ட் கார்ட் சினிமாக்களைபோல பின்னர் அவை திரையரங்குகளை விட்டு மறைந்தே போய்விட்டன.

டாக்குமென்டரியின் இந்த வளர்ச்சியானது எதிர்பாராத ஒரு தருணத்தில் தடைபட்டது. இதற்கு பெரிய காரணம் சரியான வசதி வாய்ப்புகள் இல்லாததுதான் என்றாலும் திரைப்படத்தில் ஒலி நுழைக்க முழுநீள கதைப்படங்கள் வெளிவர ஆரம்பித்தது போன்ற வலுமிக்க துணைக்காரணங்களும் உண்டு. பிரான்சை பொறுத்த அளவில் அது தியேட்டர்களில் தனது செல்வாக்கை இழந்தது. அவண்ட் கார்ட் சினிமாக்களைபோல பின்னர் அவை திரையரங்குகளை விட்டு மறைந்தே போய்விட்டன.

லா க்வாஸைட் : பிரான்சல்

ஜெர்மானிய முற்கையானது வர்த்தக ரீதியான அமெரிக்க படங்களிலிருந்து செம்மையான ஜெர்மானிய கதைப்படங்களை பாதுகாத்து அவற்றிற்கு புத்துணர்வு ஊட்டிய டாக்குமென்டரி படங்களை பொறுத்த அளவில் அவை எண்ணிக்கையில் (சுமார் 400 படங்களுக்குமேல்) அதிகரித்தாலும் அது இன்னமும் வளரும் பருவத்திலேயே தான் இருந்தது. 1945 க்குப் பிறகு கதைப்படங்களின் இயக்குநர்களின் போக்கில் பெரிய மாறுதல்கள் ஏதும் நடைபெறவில்லை சில புதிய பெயர்கள் அறிமுகமாயின எனினும் கதைப்படங்களின் வளர்ச்சிக் கதவுகள் மூடியே கிடந்தன. ஆனால் குறும்படங்களை பொறுத்த அளவில் பல்வேறு புதிய முனைப்புகள் ஆர்வமிக்க இயக்குநர்களிடமிருந்து தோன்றின.

முாஜ் ரோக்குயே எனும் தனிமையான கலைஞன் கடைசியாக தனது மாபெரும் டாக்குமென்டரி படைப்பான ஃபர்ராபிக்கை உருவாக்கி 1947ல் திரையிட்டான். அது ஒரு புதிய இயக்கத்தை தோற்றுவித்து விடவில்லையென்றாலும் தன்னளவில் பெரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவே செய்தது. இயக்குநர் தனது நண்பர்களோடு அவிரான் பகுதியில் ஒரு சிறிய பண்ணையையும்



அரெய்வல் ஆஃப் எட்ரெயன்

அதன் பருவகால மாறுதல்களையும் படமாக்கியிருந்தார். இன்று அந்த படம் ஒரு வரலாற்று ஆவணம் போலாகி விட்டது. ஜோரிஸ் இவன்ஸ் படத்தை உருவாக்கிய போரினேஜ் மற்றும் ஹென்றி ஸ்டார்க் ஆகியோர் பெல்ஜியத்தில் செய்தது போல இப்படத்திலும் சாதாரண கிராமவாசிகளே நடித்தனர். ஒரு கதைப்படத்தைப் போலவே படமாக்கப்பட்ட இதன் காட்சிகள் யதார்த்த வாழ்விலிருந்து மிக கவனமாக பொறுக்கியெடுக்கப்பட்டன. முன்னேற்றம் மற்றும் புதிய பழக்க வழக்கங்களால் கிராமப்புற பிரான்ஸ் அழிந்து போய்விட்ட உண்மையை ஃப்ரராபிக் படம் பிடித்தது. இது இன்றும் பிரெஞ்சு சினிமா வரலாற்றில் தனித்துவம் மிக்க உதாரணமாக திகழ்கிறது. பியேலட்டின் போக வா சூடகு மாண்ட் (கனடா) மற்றும் சத்யஜித் ராயின் பதேர் பாஞ்சாலி போன்றவற்றின் வரிசையில் வைக்கப்பட தக்கதாக உள்ளது.

1948ல் யானிக் பெலோன் கோமரன்ஸ் திரைப்பட வரலாற்றில் தனக்கென ஒரு இடத்தை பிடித்துக் கொண்டார். பிரிட்டன் கடற்கரையோரத்தை தாண்டியுள்ள ஒரு ஆள் நடமாட்டமில்லாத பாழ் வெளியான தீவைப் பற்றிய இவரது கதாரான டாக்குமெண்டரியானது இவருக்கு இந்த இடத்தை பெற்று தந்துள்ளது. தனது படத்தில் நுணுக்கமான சிறு விவரங்களுக்கு அதிகமுக்கியத்துவம் தந்து படமெடுத்து இருந்தார் அவர். இப்படம் மூலம் முதலாளித்துவ உலகம் முழுமையுமே ஒரு விசாரணைக்குட்படுத்தப்பட்டது எனக் கூறலாம் இந்த சமயத்தில் தான் சினிமா தெக். பிரான்சைஸின் சக ஸ்தாபகரான ஜார்ஜ் ஃப்ரான்ஷூ சர்ச்சைக்குரிய படமான ல சாங் தெ பெத் (மிருகங்களின் ரத்தம்) (1948) தயாரித்தார். அப்படத்தின் தொடர்ச்சியா

னது இதிலிருந்து வித்தியாசமான ஒரு பாணியில் ஹோட்டல் டெ இன்வாலிட்ஸ் (1953ல்) எனும் பெயரில் தயாரிக்கப்பட்டது.

ல சாங் தெ பெத் ஜெர்மானிய மெளன படங்களின் மரபில் வந்தாலும் யதார்த்தத்தை பூதாகரமாக சித்தரிக்கும் ரத்தமும் பயங்கரங்களும் கொண்ட படமாக அது இல்லை. ஹோட்டல் டெ இன் ஹாலிட்ஸ் முதல் உலகப் போரில் படுகாயமுற்ற வீரர்களைப் பற்றிய பாராட்டுரைகளுக்குப் பின்னால் மறைந்திருக்கும் குரூரங்கள் வெளிப்படுத்தியது. அப்படம் ஒரு டாக்குமெண்டரிக்கும் மேலாக ஒரு கதையையும் அவர் அதற்குள் நுழைத்து அதை பரபரப்பாக சொல்லியிருந்தார். தனது கதை படங்களில் அவர் இவ்வளவு தூரம் சென்றதில்லை.

டாக்குமெண்டரி படங்களில்

1920ல் நுழைந்த மேன் கிரிமியோன் போர்கால கொடுமைகளை மிக மென்மையாக ஒரு கவிதை ரீதியாக செய்தியாக வெளிப்படுத்தும் படங்களை தயாரித்தார். ல சி ஷுவன் அலோப் (ஜூன் 8ம் தேதி விடியற்காலை) (1945) நார்மண்டி போரைபற்றிய 40 நிமிட படமாகும். 1949ல் போரிஸ் வியானின் நண்பனும் மிகவும் ஆர்வமும் துடிப்பும் உள்ள இளைஞருமான பியர் காஸ்ட்டுன் சேர்ந்து பணிபுரிந்தார். லெ ஷாரம் தெ லெக்னிஸ் டான்ஸ் (வாழ்க்கையின் அழகு) எனும் படத்தில் பணிபுரிந்தார். அது கடந்த நூற்றாண்டின் பிரெஞ்சு பூர்ஷ்வாக்களைப் பற்றிய ஒரு நையாண்டியான ஓவியமாகும். 1953ல் தயாரான லெ தெசாஸ்டர் தெ லாகெர் (போரின் அவலங்கள்) என்பது காஸ்ட்டனியாக கோயாவின் செதுக்கோவியங்களை அடிப்படையாக கொண்டு தயாரித்த படமாகும். அப்படத்திற்கு திரைக்கதையையும் இசையையும் ஜெர்மிலான் அமைத்திருந்தார். கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஒருவிதமான சிறப்புமிக்க மரபு பிரெஞ்சு டாக்குமெண்டரி படங்களுக்கு உருவாக ஆரம்பித்தது. (அப்போதைய படங்கள் நீளம் இருபதிலிருந்து முப்பது நிமிடங்களாக இருந்தது) இது அக்காலகட்ட கதைப்படங்களைப் பற்றிய பிரான்சிஸ் ட்ரூஃபோவின் கணிப்பிலிருந்து முற்றிலும் முரண்பட்டிருந்தது. 1953ல் ஆலன் ரெனெ மற்றும் இளம் இயக்குநரான கிரிஸ் மார்க்கர் ஆகிய இருவரும் சேர்ந்து லெ ஸ்டேட்ட்யூ மெர்த் ஓஸி (சிலைகளும் சாகும்) எனும் படத்தயாரிப்பில் ஈடுபட்டனர். காலனியாதிக்கத்தை தோலுறித்துக் காட்டும் அப்படம் சென்சார் குழுவால் தடைசெய்யப்பட்டது. வான் கோ (1948), குவ்னிகா (1953) போன்ற படங்களை எடுத்து ஆலன் ரெனே கலைப்படங்களுக்கு மறுபடியும் புத்துயிர்க் கொடுத்தார்.

போர் மற்றும் அதன் விரக்தியினால் தோன்றிய டாக்குமெண்டரி பட இயக்கமானது தன்னை தெளிவாக இடது சாரி அணியில் இருத்திக் கொண்டது. தனது பழைய வடிவ ஒழுங்கு மற்றும் அரசியல் நிலைப்பாடு இவைகளிலிருந்து அது விலகிக் கொள்ள விரும்பவில்லை. மௌனப் படங்களின் சிறப்பான இடத்தை அடையவில்லையென்றாலும் இதுவும் மற்றும் காகியேது சினிமா (இது பெரும்பான்மையும் கதைப்படங்கள் சார்ந்தது) இயக்கமும் சேர்ந்து வழக்கமான படங்களுக்கு எதிரான சரியான மாற்றாக அமைந்தது. காகியேது சினிமா உறுப்பினர்களுக்கு பொறுத்த அளவில் அதன் குறும்படமானது டாக்குமெண்டரி படமாகவோ அல்லது கதைப்படமாகவோ இருந்தாலும் பின்னர் அவர்கள் பெரிய கதைப்படங்களை இயக்கும் முயற்சிகளுக்கு வழியாக அமைந்தது. கிரிஸ் மார்க்கர் மட்டுமே தனது ஆரம்பகால குறும்படங்களுக்கு உண்மையாக இருந்தார். எல்லாருக்கும் முன்னதாக தனது முழுநீள கதைப்படமான **லா பாயிண்டி கோர்ட்டை (1956)** எடுத்த ஆக்லைவார்தாவும் இந்த குழுவில் இணைந்துவிட்டார். **அவரது படத்தை எடிட் செய்தது ஆலன் ரெனே. தமது சிறப்பான படைப்பான நுயி எப்ருயார் (இரவும் பனியும்) படம் மூலம் ஆலன் ரெனே நம்மை பரவசப்படுத்தினார் இப்படத்திற்கு வர்ணனை மேன் கேரோல். இசை ஹான்ஸ் இஸ்வர்.**

ஜார்ஜஸ் பிரான்சுவின் ல சாங் தெ பெத் படத்திற்கு வர்ணனை எழுதிய மேன் பெய்ன் லேஸ் விஞ்ஞான படங்கள் தயாரிப்பில் இறங்கினார். காப்டன் கோஸ்டு கடலின் ஆழங்களை அறிவதில் தீவிரம் காட்டினார். முன்னாள் தந்துவ ஆசிரியரான ரோஜர் லீன் ஹார்ட் சினிமாவின் சுவாரஸ்யத்தை புரிந்து கொண்டதும் படங்களை இயக்கத் தொடங்கினார். 1945ல் நெஸ்ஸான்ஸ் து சினிமா (சினிமாவின் பிறப்பு) தொடங்கி வரிசையாக கலை மற்றும் எழுத்தாளர்களைப் பற்றி நிறைய படங்களை எடுத்துத் தள்ளினார். மாரிஸ் ஹெர்சாக்கின் பயணத்தின் போது அவர் அன்னபூர்ணாவை அடைந்ததை மர்செல் இஷாக் பழைய டாக்குமெண்டரி மரபில் படமெடுத்தார் லா க்ராய்சியர் ஷோன் எனும் அப்படத்தில் வர்ணனை என்பது மிகவும் தேவைப்பட்ட இடங்களில் மட்டுமே இருந்தது. துளியேனும் சஸ்பென்ஸ் இல்லாமல் எடுக்கப்பட்ட இப்படத்தில் மனிதனும் இயற்கையும் கடுமையாக எதிர் கொள்வதைத்தான் காட்டியிருக்கிறார். படத்தின் வர்ணனையை பயணக் குழுவில் இருந்து வருவதும் எழுதி தயாரித்தது மட்டுமின்றி வாசிக்கவும் செய்ததானது படத்தின் எதார்த்த தன்மையை அதிகப்படுத்தியது. அடிப்படை உண்மையை தொடர்ந்து வெளிப்படுத்தி வந்தாலும் சினிமா சற்று பின்னுக்கு போய்விட்

டது என்று தான் சொல்லமுடியும்.

புதிய அலையும் புதிய டெக்னிக்களும்:

நிலவிவந்த சினிமா படப்பிடிப்பு முறைகளை கேள்விகளுக்குள்ளாக்கிய மூன்று முக்கிய இயக்கங்கள் திடீரென ஆனால் ஏறத்தாழ ஒரே சமயத்தில் தோன்றின. பிரிட்டனின் சுதந்திர சினிமாவும் பிரான்சில் தோன்றிய (நன்றி ஃப்ரான்ஸ்வா ஷிரோ) புதிய அலையும் அமெரிக்காவில் ஜோனாஸ் மெக்காஸின் ஆர்வத்தில் துவங்கிய தலைமறைவு சினிமாவும் இந்த போக்குகளை பிரதிபலித்தன. ஒவ்வொரு இயக்கமும் தனக்கான பிராந்தியங்களையும் கோஷங்களையும் பத்திரிகைகளையும் (பிரிட்டனில் 1953 சைட் அண்ட் சவுண்ட் வரும் வரையில் சிக்யுவன்ஸ் பத்திரிகையும் பாரிஸில் காகியே து சினிமாவும் நியூயார்க்கில் பிலிம் கல்சர் பத்திரிகையும்) பிரிட்டனின் சுதந்திர சினிமா இயக்கத்தின் ஸ்தாபகர்கள் விண்சே ஆண்டர்சனும் கார்ல் ரெய்சும் ஆவார்கள். இவர்களுக்கு தூண்டுகோலாய் இருந்தது டாக்குமெண்டரி படங்களின் மரபுதான். பின்னர் இதுவே கனடாவின் காண்டிட் இயக்கம் தோன்ற காரணமாயிருந்தது. நடுத்தரமான நீளம் கொண்ட இரண்டு படங்கள் இவர்கள் இயக்கத்தை பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. இவ்விரண்டு படங்களுமே ஃபோர்டு மோட்டார் கம்பெனியால் ஸ்பான்சர் செய்யப்பட்டவை. (பிரான்சை போல படங்களுக்கு மான்யம் கொடுக்கும் முறையெல்லாம் அங்கு கிடையாது) பழைய காவெண்ட் சந்தையைப் பற்றி கவிதை நயத்துடனும் உணர்வு கிளர்ச்சியுடனும் எடுக்கப்பட்ட விண்சே அண்பர்களின் எவரி டே எக்ஸ்ப்ட் கிறிஸ்துமஸ் (1957) என்ற படம் மிக அழகான முறையில் எடிட்டிங் செய்யப்பட்டிருந்தது. வி. ஆர்தி லாம்பெத் பாய்ஸ்

நைட் அன்ட் ஃபாக்



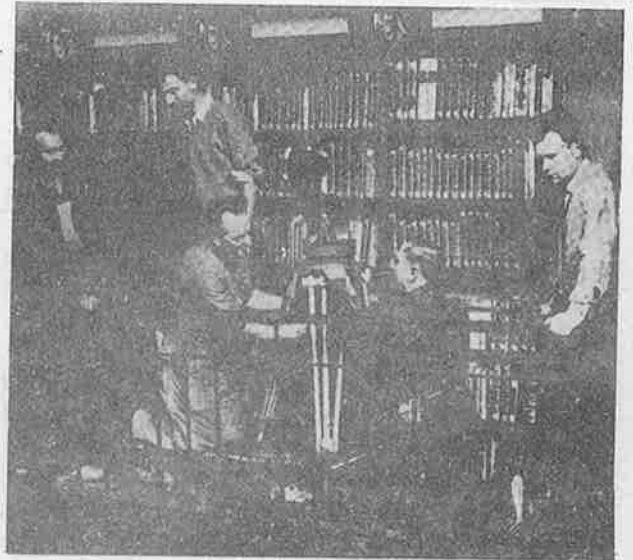
(1958) எனும் காரல் ரெய்ஸ் எடுத்த படமானது தொழிலாள இளைஞர்களுக்கான தென் லண்டனில் இருக்கும் ஒரு கிளப்பை பற்றியது. பின்னாளில் தோன்றிய நேரடி சினிமாவிற்கு அது ஒரு எடுத்துக் காட்டாக இருந்தது.

ஆர்வெல்பாணி இடது சாரித்தனத்தை நோக்கி இங்கிலாந்து போய்கொண்டிருந்த வேளையில் தோன்றிய சுதந்திர சினிமா நிஜமான சுதந்திர சினிமாவுக்காக குரல் கொடுத்தது. அமெரிக்க தலைமறைவு சினிமா இயக்கமோ ஹாலிவுட் சினிமாக்களுக்கு முற்றிலும் எதிராக இரண்டாவது அவன்ட் கார்ட் என சொல்லத்தக்க வகையில் கட்டமைப்பு இல்லாத கதை பாடல் இல்லாத திரைப்பட தயாரிப்பில் ஈடுபட்டது. ஆரம்ப காலத்தில் ஜோனஸ் மெக்காஸ் பிரிட்டனின் சுதந்திர சினிமாவுடனும் பிரான்ஸின் புதிய அலையுடனும் தொடர்பு இருப்பதாக கூறினார். ஆனால் அது வெகு நாட்கள் நீடிக்கவில்லை.

எப்படியிருப்பினும் புதிய அலை இயக்கமானது சினிமாவின் மீது பிரான்ஸின் எல்லைகளையும் கடந்து விஷயங்களை ஒரு கலக்கு கலக்கி பார்க்கும் தன்மையில் ஒரு மகத்தான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இந்த இயக்கத்தில் முக்கியமான நபர்கள் பிரான்ஸ் ட்ரூஃபோ ழாக் ரிவெட் (அவரது பிரிக்க முடியாத துணை) மற்றும் மேன்லாக் கோடார்ட் டாக்குமெண்டரி படங்கள் ஒரு தற்காலிக தீர்வாகவும் சில சமயங்களில் நச்சரிப்பாகவும் இருந்தது ட்ரூ ஃபோவுக்கு. அப்படியிருந்தாலும் இந்த படத் தயாரிப்பாளர்கள் கதைப் படங்களை ஸ்டூடியோவிற்கு வெளியே எடுக்கத் தொடங்கினார்கள். காமிராக்களுக்கு சுதந்திரம் கொடுத்தனர் (அக்காலத்தில் காமிராக்கள் சரியாக ஒத்துழைக்காது என்றாலும் பின்னர் இவை சரிசெய்யப்பட்டன) காட்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் அதே சமயத்தில் வசனத்தின் முக்கியத்துவத்தையும் குறைத்து விடாத நெகிழ்வான சிக்கலான கதையமைப்புகளை கொண்ட படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன.

காஹியே குழுவுடன் நெருக்கமான இயக்குநரான ழாக் டெமிக்கு அவர் ஜார்ஜஸ் ரோக்யூளரின் மேற்பார்வையில் ல சபோடியெ தெ வால் தெ லுவார் படப்பிடிப்பில் இருந்தபோது திரைப்படங்களின் இத்தகைய வளர்ச்சி குறித்து எச்சரிக்கை தரப்பட்டது. சுதாபாத்திரங்கள் அனைத்தும் உண்மையாக இருந்த போதும் முதல் பார்வைக்கு டாக்குமெண்டரி போல தோன்றினாலும் லெ சபோடியெ ஒரு கதை தான். தனக்கு பூரணமாக தெரிந்த உலகத்தைப் பற்றி டெமி குறிப்பிடுகிறார்.

அதே நாடக தன்மை கொண்ட வர்ணனையானது வெகு முக்கியமான பாத்திரத்தை வகிக்கிறது (பின்னாளில் கோடார்ட் மற்றும்



ஆல் த மெமோரி ஆஃப் த வேல்டு

ட்ரூஃபோ படங்களில் இருந்ததைப் போல) அதே சமயத்தில் பிம்பங்களை குறைபடுத்தி விடுவதும் இல்லை. அடக்கத்துடனும் துல்லியதன்மையுடனும் பரிவுடனும் சுதாபாத்திரத்துடன் அது வருகிறது அதே சமயத்தில் அப்பாத்திரத்தின் செய்கைகளுக்கு ஒரு நாடக தன்மையையும் கொடுக்கிறது.

பிரெஞ்சு வாழ்க்கையின் ஒரு துண்டை, ஃப்ரராபிக்கின் பாதையில் திரையில் எடுத்துக் காட்டியது. நேரடி சினிமாவில் இதைவிடவும் புதிதாக என்ன விஷயங்களை சேர்த்துவிட முடியும் என்பதை அறுதியிட்டு கூற முடியாமல் இருக்கிறது. ஒரு வருடம் கழித்து (1959) மேன் டேனியல் போலட் தனதுபடமான பூர்வ்யூ கோன் ஏய் இவ்ரெஸ் இதே பாணியை கடைபிடித்து தனது அளவற்ற திறமையை வெளிப்படுத்தினார். ஓரளவுக்கு கதையம்சம் கொண்ட திரைக்கதை தொழில் ரீதியல்லாத நடிகர்கள் மார்ன் ஆற்றங்கரையோரம் உள்ள ஒரு நடன அரங்கத்தில் வார விடுமுறை நாட்களை கழிக்கும் இளைஞர்களின் தலைமுடி கலைந்து விழுவதை இயல்பாக சித்தரிக்கும் படப்பிடிப்பு. நடிகர்களில் மத்தியதரைக் கடல் பார்வையும் உடைந்த மூக்கும் கொண்ட களாட் மில்கி முன்னணியில் இடம் பெற்றார். போலட்டின் பிற படங்களிலும் இவர் நடித்திருக்கிறார். டாங்கோக்களை கொண்டு அமைக்கப்பட்ட இசையே படத்தின் பின்னணி இசையாகும்.

டெலிவிஷனின் அதிகரித்த வேண்டுகோள்களுக்கு பதிலளிக்கும் விதமாக படத்தில் நேரடியாக ஒலியை இணைக்கும் தொழில் ருட்ப்புரட்சியும் ஏறக் குறைய இதே சமயத்தில்தான் ஏற்பட்டது. இரண்டாவது உலகப்போரானது போர்முனைகளில் போக முடியாத இடங்களில்

லெல்லாம் ராணுவ காமிராக்காரர்கள் படமெடுத்ததை கண்டது. (ரிச்சர்ட் லீகாக் அவர்களுள் ஒருவர்). டெரன்ஸ் மெக்கார்டினி பில்கேட் தலமையில் ஒரு ஆங்கில குழுவையும் பில்கேட்டிடம் பயிற்சி பெற்ற மைக்கேல் பிரால்ட் தலமையில் ஒரு பிரெஞ்சு குழுவையும் அமைத்து கண்டாவின் தேசிய திரைப்பட கழகம் எல்லாரையும் விட ஒருபடி முன்னதாக போய்விட்டது. உண்மையில் இதற்கு சிறிது காலம் கழித்து பில்கேட் லீகாக்கின் மற்றும் ட்ரூ அசோசியேட் உறுப்பினர்களின் அழைப்பின் பேரில் அமெரிக்கா சென்றார். அங்கு அவர் ப்ரைமரி படபிடிப்பில் (1960ல் நடந்த அமெரிக்க அதிபர் தேர்தலுக்கான முன்னணி தேர்தல்) கலந்து கொண்டார் பிரான்ஸிலே உள்ள ப்சால்ட் மேன் ரோச்சுடனும் மரியா ரஸ்போலியுடனும் க்ரானிக் தென் எதே (கோடைகாலக் கதை) (1961) மற்றும் லெஸ் ஆன் கன்யூ தெ லா தெர் (உலகின் அறியப்படாதவர்கள்) (1962) போன்றவை இந்த கழலுக்கு எல்லைகள் இல்லை என்பதை நிரூபித்தது.

தொழில் நுட்ப கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து விடுபடச் சொல்லி பிரச்சாரம் செய்தமைக்காக பிரெஞ்சு சினிமாவில் முக்கிய இடம் பெறக் கூடிய ழான் ரூஷ் தொடர்ந்து தனது படைப்பு களை கேள்விக்குள்ளாக்கி வந்தார். ஏராளமான படச்சுருள்களில் படமெடுத்து அவற்றை பல வருடங்கள் கழித்தே எடிட் செய்தார். இவரது இந்த முறை சர்ரியலிஸ்ட்டுகளை பின்பற்றிய ஒன்று என ஆய்வாளர் ஒருவர் தெரிவிக்கிறார். இரண்டாவது உலகப் போரின்போது ஆப்ரிக்காவில் பணிபுரிந்தபோது எடுத்த இளம்பருவ முடிவு இது என்றும் கூறப்படுகிறது. எதுவாக இருப்பினும் ழான் ரூஷ் தற்போது நடைமுறையில் உள்ள எல்லா வடிவங்களையும் நிராகரிக்கிறார். அதே

த மூஃப் ஒப்ரா



ச ல ன ம்

சமயத்தில் அவரால் முடியக் கூடிய வடிவங்களை எங்கு போனாலும் எடுத்துக் கொள்கிறார்.

கோடார்ட் ரூஷை தனது ஆன்மீக தந்தையாக பார்த்தார். ம்வா, அன் ந்வார் (நான், ஒரு கறுப்பன்) (1959) போன்ற படங்களை பார்த்த பின் அவை நிறுவனங்களை எதிர்க்கும் தன்மைக்காக ஏனெனில் பின்னாளில் அவரும் கீழே காரியங்களை தனது படங்களில் செய்தார். ஆனால் வார்த்தைகள் நேரடியாக பேசுவரின் வாயிலிருந்து வருவதானது (இதற்காக லேசான எக்ஸேர் மற்றும் அட்டோன் காமெராக்களுக்கும் நாக்ரா ஒலிப்பதிவு சாதனங்களுக்கும் தான் நன்றி கூற வேண்டும்) ழானைப் பொறுத்தவரை பேச்சு முக்கியமானதல்ல. காரணம் அவரை பொறுத்த அளவில் அவருடைய வர்ணனைகளும் அதை அவர் சொல்லும் விதமும்தான் அவருக்கு முக்கியம். ஒரு அழகிய கதை சொல்பவனைபோல.

அதேசமயத்தில், இத்தாலிய உயர்குடி மரபில் பிறந்த மரியோரஸ்போலி முறைப்படி நேரடி சினிமாவை கண்டுபிடித்ததோடு அதற்குண்டான விதிமுறைகளையும் ஒரு யுனெஸ்கோ அறிக்கையில் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். லோசரி பகுதியில் படம்பிடிக்க பட்ட லெஸ் ஆன் கன்யூ தெ லா தெர் (உலகின் அறியப்படாதவர்கள்) ரோக்யூரின் ஃபர்ராபிக் பதிவளிக்கும் விதமாக அவர் எடுத்த படமாகும்.

லோசேர் பிரதேச மக்களின் மொழியை க்யூபெக்காஸ் மைக்கேல் பிரால்ட் எப்போதும் முழுமையாக அறிந்தவர் அல்ல என்றாலும் அவரது காமிரா கிராமப் பகுதிகளின் வாழ்க்கை முறையை அதன் வயம் கெடாமல் படம் பிடித்தது. தாங்கள் செய்து கொண்டிருக்கும் வேலைகளை ஒட்டிய கதாபாத்திரங்கள் என்பதால் நடிகர்கள் நடிக்வேண்டியிருக்கவில்லை. இரண்டு வருடங்களுக்கு முன் இறந்துபோன மரியோ ருஸ்போலி மிகச் சிறந்த கலைஞர்களுள் ஒருவராக கருதப்படுகிறார் மற்ற எல்லாரையும் விட சினிமாவை உள்வாங்கிய அவர் அதன் ஆழமான மாற்றங்களையும் எளிதாக உள்வாங்கிக் கொண்டார். பிரெஞ்சு டாக்குமெண்டரி மரபை ஒட்டி அதுவரை வர்ணனைகளை அடிப்படையாக கொண்ட சிறு படங்களை மட்டுமே தயாரித்துக் கொண்டிருந்த கிரிஸ் மார்க்கர் நேரடி சினிமா எனும் வகை கண்டுபிடிக்கப்பட்டதும் அதற்குள் தாவினார். அது அவரை ஒரு பூதம் போல பிடித்தாட்டத் தொடங்கியது. 1963ல் அவர் தயாரித்த லெ ஜோலி மே (அழகான மே மாதம்) படத்தை இப்போது ஒருவர் பார்க்கவேண்டும் பார்த்து கூட பிரெஞ்சு மக்களின் மனநிலையை அது வெளிவந்த நாளில் தெரிவித்தது போல இன்றும் துல்லியமாக கூறுகிறதா என கண்டு பிடிக்க வேண்டும்.

நேரடி சினிமா அலைகளினால் அடித்து

கரைக்கொதுங்கிய இரண்டு பெயர்கள் உண்டு. ஒருவர் ரேமோன் தெபார்தோன் மற்றொருவர் மாக்ஸ் ஓஃபு லெஸ் பின்னவர் செய்தி புகைப்பட நிபுணரும் செய்தி நிறுவன நிருபருமான மாக்ஸின் மகன். லீ காக் மற்றும் ரோச் இவர்களின் முயற்சிகளை தொடர்ந்து இயல்பாக திரைப்படத் துறைக்கு வந்தவர் தெபார்தோன். அவரே அவரது படங்களுக்கு காமிராமேனாக செயல்படுவார் காமிராவை தொட்டுவிட்டால் போதும் உலகமே மறந்து போய்விடும். அதிலேயே முழுகி போய்விடுவார் அவர். இப்படி அவரே எல்லாமாகி இருப்பது நேரடி சினிமாவின் கோட்பாடுகளுக்கு உட்பட்டதல்ல. காமிராவை தனதிஷ்டத்திற்குக் கையாலும் கிளாட்பெர் டிரையல் (லே நுவல் அப்சார்வர் பத்திரிகை ஆசிரியர்) போல அல்லாது தான் விரும்பிய பெண்ணை தேடிக்கொண்டு ஆப்பிரிக்க காடுகளில் அலைந்து திரிந்த ழாக் ஷிராக் (பாரிஸ் நகர மேயர்) போல சாகச காரர்களின் வரிசையில் ரேமாண்ட் டிபார்டனையும் சேர்க்கலாம். மாக்ஸ் ஓஃபுலெஸைப் பற்றி தனியே வேறொரு இடத்தில் பார்க்கலாம்.

எந்த வகையான சுதந்திரம்

முதலாவதாக 1968ம் ஆண்டு மே மாதம் போர்குணம் மிக்க படமாக தோன்றிய படத்தையும் அதை தொடர்ந்து ஏற்பட்ட சில முடிவுகளையும் பார்க்கலாம். ல்வாந்து டு வியட்நாம் எனும் அந்த படமானது 1968 ஆண்டிற்கு சற்று முன்னதாக எடுக்கப்பட்டது. அது ஒரு அரை டாக்குமெண்டரி அரை கதைப்படமாகும். அது இன்றளவுக்கும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த படமாக இருப்பதற்குக் காரணம் இன்னும் ஒரு வருடம் கழித்து நிலமைகள் என்னவாகும் என அது அனுமானிக்காதிருந்ததும் தான், சக்தி வாய்ந்த மற்றும் கொள்கையுறு கொண்ட ஆலன் ரெனே மற்றும் மேன் லக் கோடார்டு ஆகிய இரண்டு நட்பர்கள் அதில் இணைந்திருந்ததும் ஆகும். கோபார்ட் காமிராவின் முன்தோன்றி தனது சந்தோசங்களையும் தயக்கங்களையும் ஏகாதிபத்தியத்திற்கு எதிராக உலகெங்கும் நடைபெறும் போராட்டங்களில் கலந்து கொள்ள தனக்கிருக்கும் ஆர்வத்தை பற்றியும் பேச சிறிதும் தயங்கவில்லை. ஆலன் ரெனே தான் அப்போது பணிபுரிந்த மெதெயம், மெதயம் (I Love You) படத்தில் தன்னுடன் விஞ்ஞான கதை எழுத்தாளரான மேக்யுவால் ஸ்டீன் பெர்கின் உதவியுடன் இப்படத்திற்கு திரைக்கதை ஒன்றை அமைத்தார்.

தனது வாழ்க்கையின் முரண்பாடுகளின் காரணமாக பல்வேறுசிக்கல்களுக்கு உட்படும் அறிவு ஜீவியாக பெர்னர் டு ஃப்ரெசோன் நடத்தார். இந்த காட்சிகளின் மூலம் 1968 ல் நிலவிய அரசியல் நிலைபாடுகளின் காரணத்தை அறிய முடிவதோடு மட்டுமல்லாது அர்ஜென்டினைவை



இன் வால்பரைலோ

சேர்ந்த பெர்னாண்டோ சொலானஸின் The Hour of the furnaces போன்ற படங்களின் பாதிப்பை கொண்டு எண்ணற்ற போர்குணம் மிக்க படங்கள் பவனி வரப்போவதை சுட்டிக்காட்டியது.

நடைபெறும் நிகழ்வுக்கு இயைந்து போகும் பல படங்கள் எதிர்ப்பு திரைப்படங்களின் ஆரம்பநாட்களில் திரைக்கு வந்தன. அப்படியான ஊர்பேர் தெரியாத படம் தான் ராந்த்ரே தெக்ரேவ் ஓஸ் யுஸின் வொன்டர். கதை இதுதான். ஒரு இளம் பெண் தொழிலாளி வேலைபார்க்கவே முடியாத மோசமான இடத்தில் போய் தொடர்ந்து வேலை பார்க்க வேண்டிய நிர்பந்தத்தின் துயரத்தை கொட்டித் தீர்க்கிறார். சமூக ரீதியாக வெறுப்படைந்த ஒரு உலகம் திடீரென நம் கண்முன்னே விரிகிறது. லுமியர் காலத்திலிருந்து நாம் எவ்வளவு தூரம் வந்திருக்கிறோம் திரைப்பட ரீதியாகவும் அரசியல் ரீதியாகவும் வந்திருக்கிறோம் என்பதை படம் காட்டுகிறது.

தற்போது சான்டியோகாவில் வாழ்ந்து வரும் பத்திரிகையாளரான மேன் பியரி கோரினுடன் இணைந்து 1968க்குபின் கோடார்டு பணிபுரிய துவங்கினார். பிறகு சிறிது காலம் கழித்து ஆனி மேரி மெவில்லியுடன் சேர்ந்து குறைந்த பட்ஜெட் படவரிசை ஒன்றின்மூலம் சினிமாவின் அரசியல் சிந்தனை அதன் தத்துவம் நடைமுறை ஆகியவற்றை காட்டினார். அவரை பொறுத்த அளவில் சினிமாவின் பிம்பங்கள் எதுவும் எதேச்சையானதோ கள்ளங்கபடங்கள் அல்ல. இன்று கோடார்ட் தனது இந்த காலகட்டத்திற்கு முதுகை திருப்பிக் கொள்கிறார். அது அவரை வீடியோவின் பக்கமும் தொலைகாட்சியின் பக்கமும் வெகுவாக ஈர்த்திருக்கிறது. அவரது காமெரா எப்போதும் ஒரு முனறாவது நப



மிஸ்ட்ரி ஆஃப் பிக்காலோ

ரால் இயக்கப்படும் (லீகாக் இயக்கிய நியுயார்க் கில் எடுக்கப்பட்ட ஒரு முடிவுறாத படம் ஒன்று உள்ளது) 1968ல் காமிரா அவரை பொறுத்த அளவில் ஒரு கருவி மட்டுமே அது என்னளவில் முடிந்த பொருளல்ல. ஒரு கலைஞன் அவனளவில் டாக்குமெண்டரி மற்றும் கதை படங்களின் வரைமுறைகளை தாண்டிச் செல்கிறான். ஒரு கத்தியை கொண்டு வெட்டுவதுபோல அவன் அவைகளை படுத்து மக்கியோன பூர்ஷ்வா சமூகத்தை பார்க்கிறான். அவனுக்கு நன்கு தெரிந்த தானு பங்காளியாகவிட்டாலும் ஒரு அங்கமாகிபோன பூர்ஷ்வா சமூகத்தை மார்சல் ஒப்ஹால்ஸ் கதைகளின் தன்மையில் வந்த ஒரு அரிய திரைப்பட கலைஞன். இதற்காக நாம் அவரது தந்தைக்குத் தான் நன்றி சொல்ல வேண்டும். (எம்மாதிரியான ஒரு தந்தை! லி பிளைசர் மற்றும் மேடம் டி போன்ற படங்களை இயக்கியவர்) தனது நண்பனான பிரான்காப்பஸ் ட்ரூ ஃபா வால் ஊக்கு விக்கப்பட்டு இந்த துறையில் பணிபுரிய வந்தார் (ஆனால் பிழைப்பிற்காக முழுநீள டாக்குமெண்டரி படங்களை எடுக்கும் பாதையில் சென்றார்) இவரது முற்றுகை நாசிசம் இன துவேஹம் என்ற இவரது கடினமான இந்த லி சாக்ரின் இட் லா பிட்டி (1969), ஹோட்டல் டெர்மினஸ் (1988) ஆகிய இரண்டு மைல் கற்கள் என்று சொல்லலாம். நப்ஹால்ஸ் கலை கவணம் செலுத்தவில்லை. அவரது கவனமெல்லாம் தகவல்கள் பரவிருந்தது. டிவ கலாச்சார பாசிசத்தை குறிப்பாக இவையாவும் முறியடிப்பதையே தனது நோக்கமாக கொண்ட இவர் கோட்டையும் தாண்டி பல படிகள் முன்சென்றார். வழக்கமான மரபுகளாலும் பார்க்கும் தன்மைகளாலும் உண்மைகளும் யதார்த்தமும் மறைந்துபோய்விடுகின்றன என்பதை சுட்டிக் காட்டினார் இவரது ஹோட்டல் டெர்மினஸ் சாக்ரினைவிட அதிகமான அளவின் விஷயங்களை வெளிப்படுத்தியது. களாள் பார்பி

எனும் கதாபாத்திரத்தின்மூலம் தன்னை எப்போதுமே கேள்விக்குட்படுத்தாத சமுதாயத்தை கேள்விக்குட்படுத்துகிறார். பார்வையாளர் ஒவ்வொருவரும் தானே நீதிபதியாக இருந்து தனக்கு முன் காட்டப்படும் ஆவணங்களை பேட்டிகள் அடிப்படையில் தீர்ப்புகளை வழங்கிக் கொள்ள வாய்ப்பு கொடுக்கப்படுகிறது. அப்போதைப்பேமானது நம்பகமான அதேசமயம் பரிசுத்தமான கதையின் தன்மைகளை கொண்டிருந்தது.

பத்து வருடங்களுக்கு முன்னரே கிரிஸ் மார்க்கா இதுபோன்றதொரு குறிக்கோளை தனக்கு வகுத்திருந்தார். அவரது அரசியல் மற்றும் தனிப்பட்ட ஆய்வுதான் லென்பாண்ட் டி லெர்ஸ்ட் ரூஜ் எனும் படமாகும் நான்கு மணி நேரம் ஓடும் இப்படத்தில் வரலாற்றோடு மிக கஷ்டப்பட்டு அதன் முடிவுற்ற திருப்பங்களை எடுத்துக் காட்டியிருந்தார். இயக்குநரின் வர்ணனை மூலம் அதிகாரம் செலுத்தும், காலம் மலையேறிவிட்டது என அவர் தனது படத்தைப் பற்றிய புத்தகத்தில் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். மார்சல் நப்ஹால் சோ பார்வையாளர்களே அதை தீர்மானித்துக் கொள்ளவேண்டும் என்பதை கூறினார் அதை மார்சல் ஹப்லால்ஸ் பின்னாளில் செய்துகாட்டினார். எதிர்காலத்தில் டாக்குமெண்ட்ரிகள் என்பது எப்படி இருக்கும்? தனிப்பட்ட உருவாக்கம், பிரத்யேகமான டச் (நாம் லுபிட்ச் டச் என குறிப்பிடுவதுபோல) கடுமையான முழுமையான ஆய்வு? இதில் எது?

வேறுவிதமான திரைப்படத்திற்கு தேவையானது உருவாகிவிட்டது. அது எப்படியிருந்தாலும் மரபு ரீதியான சினிமாவை ஒதுக்கிவிடாது. அது மக்களின் வாழ்க்கையோடு அவர்களின் படங்களோடு அவர்கள் மிக நெருங்கியதாய் இருக்கும்.

வெளியில் சொல்லாத பல விஷயங்களோடு இனிமேல் இது குறித்து சரியான கேள்விகளை எழுப்பவேண்டியது மரபுகளின் வழி செல்லாதவர்களிடம் தான் இருக்கிறது. சோவியத் நாட்டில் அது முன்னணியில் வந்ததுபோல் டாக்குமெண்டரிகள் வாழ்க.

மரின் கோல்டோஉங்கியா தயாரித்த ரிபவர் ஆப் தி சோலோ விக்ஸ் (1988) ஒரு வரலாற்று கருத்தை நினைவூட்டுகிறது. அத்துடைய பழங்கால கீர்த்தியை மறுக்கும் அனைவருக்கும் ஜோகன் வான் டிக் கியூ கென் தயாரித்த தி லை அபோவ் தி வெல் (1988 ஹாலந்து)

மெளனப்படங்களின் காலகட்டத்தில் எல்லா அம்சங்களிலும் தகுதியுடையது.

தமிழில் : வண்ணமதி

9-ஆம் பக்க தொடர்ச்சி

கெடுத்தவர் வசந்தராஜேவி. அவரையும் அவரது மகள் வைஜயந்திமாலாவையும் ஒரே படத்தில் தாயும் மகனாகவே நடிக்கச் செய்ததில் வாசன் ஒரு பெரும் புரட்சியை செய்தார் என்று சொல்லலாம். ("பைகாம்"- இந்தி - 1955 / "இரும்புத் திரை" - தமிழ் - 1959) ஒரு பஞ்சாலையில் முதலாளிக்கும் தொழிலாளர்களுக்கும் இடையிலான சிக்கலை மையமாகக் கொண்ட படம் அது.

படுகவர்ச்சியான டி.ஆர்.ராஜகுமாரியை சர்க்களில் 'டிரபீஸ்' ஆடுபவராகவும், இறுதியில் பெரிய முரசின் மீது நடனம் ஆடுபவராகவும் காட்டியதே "சந்திரலேகா" வின் பிரம்மாண்டமான வெற்றிக்கு பெரும் உதவியாக இருந்தது வாசனுக்கு!

ஆயினும் வாசனால் மிகக்கவனமாகத் தயார் செய்யப்பட்ட வனஜாவால் துரதிர்ஷ்டவசமாக பெரும் வெற்றிகளைப் பெற முடியவில்லை.

காலத்திற்கேற்றார் போல் மாறிக்கொண்டது

1958ல் ஜெமினி கலர் லாபரேட்டரி தொடங்கப்பட்டது. தென்னிந்தியப் படங்களில் 'வண்ணத்தைக் கொண்டு வந்த பெருமை வாசனையே சாரும்! அவர் கார்ட்டூன் படங்களைத் தயாரிப்பதிலும் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தார். 'ஃபிலிம் ஃபெடரேஷன் ஆஃப் இந்தியா' வின் தலைவராக இரண்டு முறை (1951-52, 1952-53) பதவியகித்த வாசன், திரையரங்குகளில் அரசின் ஃபிலிம் டி.விஷன் தயாரித்த படங்களைக் கட்டாயமாகத் திரையிடவேண்டும் என்பது மட்டுமல்லாது அதற்காக அரசுக்கு கட்டணம் செலுத்த வேண்டும் என்ற நிர்ப்பந்தத்திற்கு எதிராக ஒரு தீவிரப் போராட்டத்தை நடத்தினார். உச்சநீதி மன்றம் வரை வழக்கு தொடுத்தார். இன்று வரை, மத்திய அரசுக்கும், திரைப்படத் தொழிலுக்கும் இடையிலான, தீர்ப்பு வழங்கப்படாமலிருக்கும் சட்டச் சிக்கலாக அந்த வழக்கு இருந்து வருகிறது. அரசுடன் அவருக்கிருந்த அந்த 'விருப்பு-வெறுப்பு' உறவுகளையும் தாண்டி வாசன் பொதுவாழ்க்கையில் தொடர்ந்து தீவிர ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்.

1964ல் அவர் மாநிலங்களவை உறுப்பினராக நியமிக்கப்பட்டார். மத்திய அரசும் பல்வேறு துறைகளில் மற்றும் பொதுவாழ்வில் அவரது சாதனைகளை அங்கீகரிக்கும் வகையில் அவருக்கு "பத்மபூஷண்" பட்டம் கொடுத்துக் கௌரவித்தது.

முன்னணியிலிருந்து பின்னணிக்கு

கால மாற்றத்தின் காரணமாகவும், உடல்

நலக் குறைவின் காரணமாகவும், அவர் தன்னை பின்னணிக்குத் தள்ளிக்கொண்டு, தமது மைந்தர் எஸ்.எஸ். பாலன் அவர்களை ஸ்டுடியோ மற்றும் தயாரிப்பு நிர்வாகங்களை எற்றுக்கொள்ளப் பயில்வித்தார். அவரது கடைசி இரண்டு படங்களிலும் பாலன் இணை-இயக்குனராகப் பணியாற்றினார். ("அவுரத்" இந்தி - 1967), "தீன் பஹூராணியான்" (இந்தி - 1968).

அவரது இறுதியாண்டுகள், ஆரம்ப ஆண்டுகளுக்கு நேர்மாறானவையாக அமைந்தன.

அவரது "ஜெமினி-ஹவுஸ்" இல்லத்தில், நோயிலிருந்து சற்றுக் குணமடைந்து படுத்திருந்த போது தமது 'கோட்டை' மெல்லமெல்ல சிதிலமாகி வருவதை அவரால் உணர முடிந்தது.

நீண்ட காலப் போராட்டம், கடுமையான உழைப்பு, அக்கறை மற்றும் நேசத்துடன் அவர் கட்டிய கோட்டையல்லவா அது!

அனேகமாக, உடைந்த இதயத்துடன் தான் அவர் 1969ல் இவ்வுலகை விட்டு மறைந்திருக்க வேண்டும். அப்போது அவருக்கு அறுபத்தாறு வயதுதான்! முதலில் நாம் அந்த மிகப்பெரிய 'மகிழ்விப்பாளரை' இழந்தோம். பின்னர் அவரது அந்த 'திரையுலக-அரண்மனையான்' ஜெமினி ஸ்டுடியோவையும்..!

ஆயினும் அவர் விட்டுச் சென்றிருக்கும் அந்தத் திரைப்பட செல்வங்கள் மெல்ல மெல்ல மங்கி மறைந்துவிடாதவாறு நாம் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். ஏனெனில், அவரது அந்தக் குழலூதும் இரட்டையர்கள் திரையில் தோன்றி நம்மை நோக்கி குழல்களை ஊதும்போது, ஒரு பிரமாதமான திரைக்காட்சியை நாம் காண இருக்கிறோம் என்று நாம் அறிவோமே!!

திரைப்படப்பணி வரலாறு

1948 - சந்திரலேகா (தமிழ்/இந்தி/ஆங்கிலம்), 1949 - நிஷான் (இந்தி), 1950 - மங்களா (தெலுங்கு/இந்தி), 1951 - சன்சார் (இந்தி), 1952 - மிஸ்டர் சம்பத் (இந்தி), 1954 - பகுத்தின் ஹூவே (இந்தி), 1955 - இன்சானியத் (இந்தி), 1958 - வஞ்சிக் கோட்டை வாலிபன் (தமிழ்), 1958 - ராஜ்திலக் (இந்தி), 1959 - பைகாம் (இந்தி), 1960 - இரும்புத் திரை (தமிழ்), 1961 - சுரானா (இந்தி), 1967 - அவுரத் (இந்தி), 1968 - தீன் பஹூராணியான் (இந்தி), 1969 - சத்ரஞ்ச் (இந்தி).

தமிழில் : அறந்தை மணியன்

கடைசி பக்கம்

பெயரிடுவதா பெயரிடாமலிருப்பதா

இந்தி திரைப்படங்களின் ஆரம்பத்தில் ஏன் ஆங்கிலத்தில் பெயரிடப்படுகிறது என்று நம்மில் பலருக்கு வியப்பாக இருக்கும் என எண்ணுகிறேன். ஆங்கிலத்தில் பெயர்கள் ஏறத்தாழ 3 1/2 நிமிடத்திற்கு ஒடுகின்றன, அதில் அனேகமாய் 30% பேருக்கு அதை வாசித்து புரிந்துகொள்ள முடியும். ஆனால் 2% பேர்கள் தான் நாயகன், நாயகி, இசையமைப்பாளர், போன்ற பெயர்கள் மட்டுமன்றி, திரைப்பட குழுவில் உள்ள அனைத்து நபர்களின் பெயர்களிலும் ஆர்வம் செலுத்துகிறார்கள். மற்ற 99% பேர்கள் இயக்குநரின் பெயரைக்கூட நினைவில் வைத்துக்கொள்ள முடியாதவர்கள் என்று உறுதியாக கூறுகிறேன்.

இந்தச் சூழல் தமிழ்நாட்டை பொருத்தவரை சற்றே மேம்பட்டதாக உள்ளது. ஏனெனில் அவர்களால் குழுவின் பெயர்களை சற்று கூடுதலாக நினைவில் கொள்கின்றனர். எனவே யாருக்கு எதற்காக பெயரிடப்படுகிறது என்பது ஆச்சரியமான விஷயமாகும். பதில் மிகச்சாதாரணமானதுதான் என்று உங்களுக்கு சொல்லிக் கொள்கிறேன். பெயரிடப்படுவது, தாமதமாக வருபவர்கள் தங்கள் இருக்கைகளை கண்டுபிடிப்பதற்கும், அரங்கத்தினுள் உள்ள ஒலிகள் அடங்குவதற்கும் மற்றும் பார்வையாளர்கள் படம் பார்ப்பதற்காக அமைதியாவதற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் நேரத்தை கணக்கிட்டு போடப்படுகிறதேயன்றி, யாரும் வாசிப்பதற்காக அல்ல. மேலும் பார்வையாளர்கள் இருட்டுக்கு தங்கள் கண்களை பழக்கிக்கொண்டு, தங்கள் அன்றாட வாழ்வின் தொல்லையிலிருந்து விடுபட்டுவிட்டது போன்றதொரு மாய உலகில் சஞ்சரிப்பதற்கும் இவை உதவுகின்றது. (தமிழ் திரைப்படங்களின் ஆரம்பத்தில் வரும் இறை வணக்க பாடல் மிகப் பொருத்தமாக இதற்கு உதவுகிறது).

பெயரிடுவதன் பின்னனி இதுதானெனில் எதற்காக பெயரிடவேண்டும்? அதற்கு மாறாக மத அல்லது புராதன நாடகங்கள் போன்றவற்றை காண்பிக்கலாமே? இதற்கு, மனோரீதியில் செயல்படும் காரணங்களும் உண்டு. தெளிவான காட்சிகள், செய்கைகள், முகர்தல், தொடுதல் போன்றவற்றால் நாம் பெறும் செய்திகளைக் காட்டிலும், 'வார்த்தைகள்' மூலம் நாம் பெறும் செய்திகளுக்கே நாம் காலகாலமாய் பழக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறோம். உதாரணமாக நமக்கு பழக்கமில்லாத கிராமத்து வழியே நாம் பேருந்தில் பயணம் செய்து கொண்டிருந்தால், நாமிருக்கும் இடத்தை உணர அறிவிப்பு பலகைகளையோ, மைல் கற்களையோ தான் நம் கண்கள் தேடுகிறது. மண்ணின் நிறத்தையோ, வாசனையோ மற்றும் சாலையின் தன்மைகளை வைத்தோ ஒருவன் அந்த இடத்தை உணர முடியாது.

நம் கண்களுக்கு மிகப்பழக்கப்பட்ட வார்த்தை வெளியில் சஞ்சரிக்க உதவவே, ஆரம்பத்தில், திரையில் பெயரிடப்படுகிறது எனக் கொள்ளலாம். வண்ண வண்ண பின்னனியில் இடப்படும் பெயர்களில், உண்மையாக, ஆர்வம் செலுத்துபவர்கள் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களே அவர்கள் தாம் தங்கள் பெயர்கள், தனித்தனியாய், பெரிது பெரிதாய், இடப்படுகிறதா என்று கவனிப்பவர்கள். பாவம்! அரங்கத்தினுள் பெயரிடப்படும் சூழல் என்னவென்று தெரியாத ஆத்மாக்கள். அவர்களுக்கு நீங்கள் சொல்லலாமே.

நன்றி : இந்தியன் போட்டோ கிராபிக் கம்பெனி

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

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

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

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

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

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

Eastman
EXR
Motion Picture Films

India Photographic Company Limited — a Kodak affiliate

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

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.