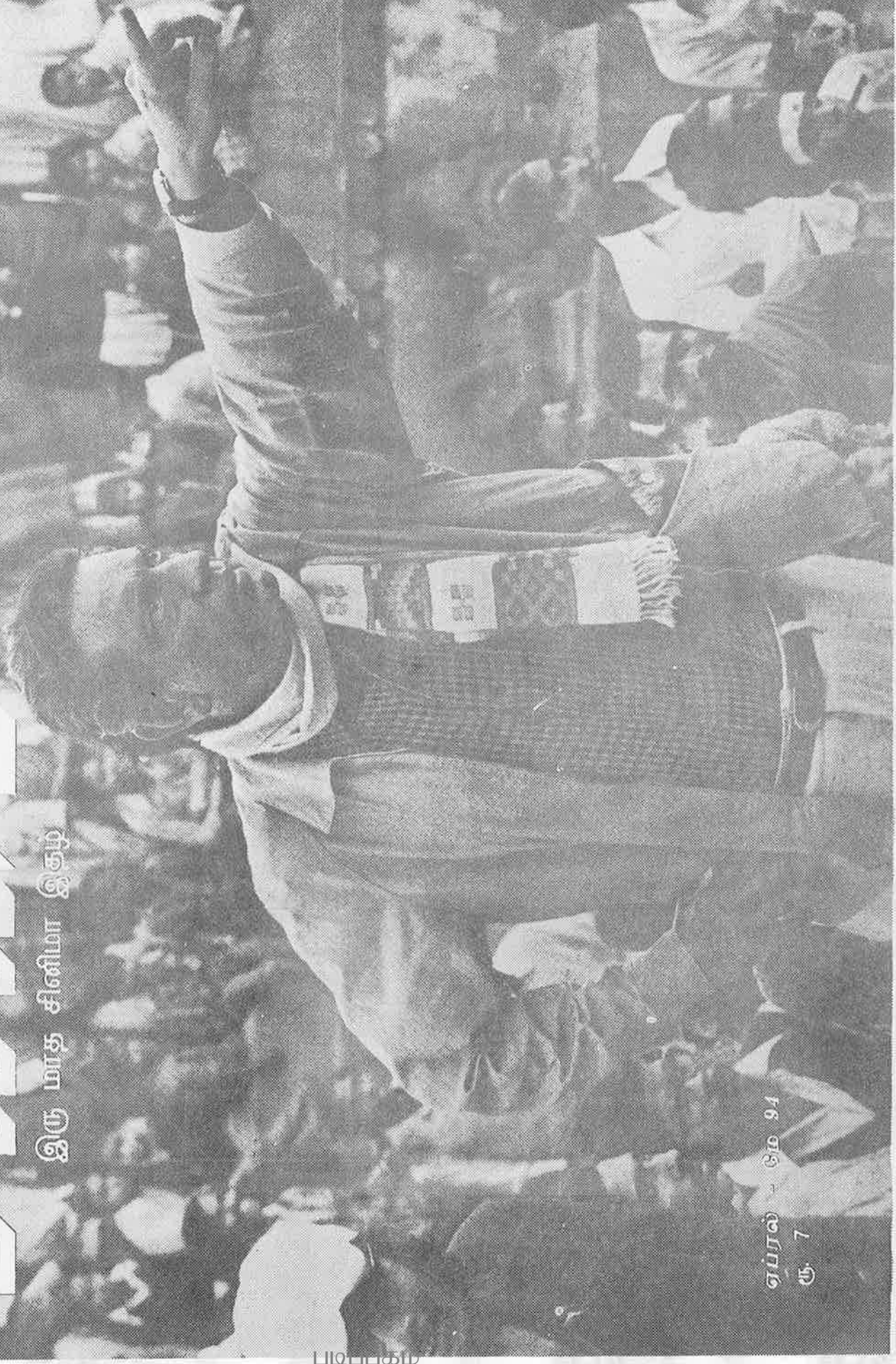
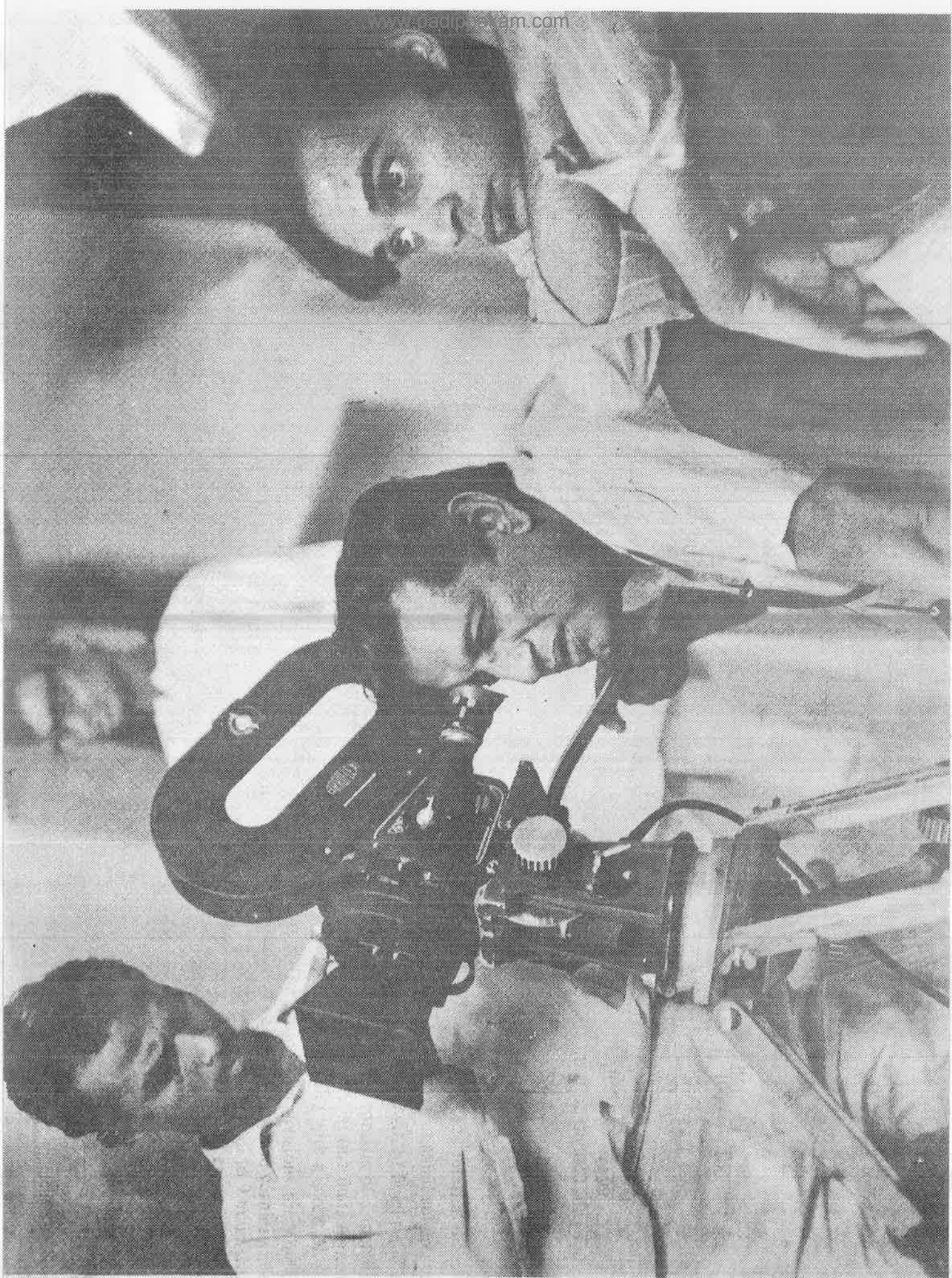


சுலாஹம்

இரு மாத சினிமா இசை



ஏப்ரல் - ஜூன் 94
ரூ. 7



சலனம்
Regn. No. 53717/91

இதழ் 17
ஏப்ரல் - மே 94
ரூ.7.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 45.00

ஆசிரியர் குழு:

தி.கல்யாணராமன்
வெ. ஸ்ரீராம்
அம்ஷன் குமார்
துளசி
கொ.மு.ரியாஜ் அகமது
எம்.பாலசுப்ரமணியன்

அச்சிடுபவர் :
கோ. பாஸ்கரன்
தினுக்கு கிராஃபிக்ஸ்
சென்னை - 15

ஒளி அச்சக் கோர்வை :
சமன்தா கம்ப்யூட்டர்ஸ்
சென்னை - 6

ஆசிரியரும் வெளியிடுவரும் :

தி. கல்யாணராமன்
ஸ்வாஸ்த்யம்
குழுத் அபார்ட்மெண்டஸ்,
5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு
இராயப்பேட்டை,
சென்னை - 600 014

எரிக் ரோமர் 2

ஸ்கிரிப்ட் எழுதுதல் 10

பார்வையாளர்களிடம்
என்னவோ தவறு
நடந்து விட்டது.... " 20

எரிக் ரோமர்

1959-ல் ஃபிரான்சில் தோன்றிய புதிய அலை இயக்கம் என்று சொல்லப்படும் மரபை மீறிய சினிமா, பல சாதனையாளர்-படைப்பாளிகளைத் தோற்றுவித்தது. இவர்களில் ஃபிரான்ஸ்வா ட்ரூஃபோ, முன்-லுக் கோதார், க்லோத் ஷப்ரோல் ஆகியோர் இயக்கிய திரைப்படங்கள் ஒரு புதிய சகாப்தத்தைத் தொடங்கின என்றாலும் இவர்களுடன் இருந்து கொண்டு தனக்கென ஒரு தனி பாணியைக் கொண்டிருந்த எரிக் ரோமர் (Eric Rohmer) வெளியுலகில் பிரபலமடைய கிட்டத் தட்ட 1969 வரை காத்திருக்க வேண்டியதாயிற்று.

இவரின் இயற்பெயர் ஜான்-மாரிமோரிஸ் ஷெரர் (Jean-Marie Maurice Scherer). எரிக் ரோமர் (Eric Rohmer) என்பது இவரது புனைப்பெயர். 1920-ம் ஆண்டு ஏப்ரல் 4-ம் தேதி பிறந்த இவர், இலக்கியப் பேராசிரியராகத்தான் தனது வாழ்க்கையைத் துவங்கினார். இவரது படைப்புகளில் இலக்கிய நயம் மிகுந்து இருப்பதற்கு இது ஒரு காரணம். இலக்கியப் பேராசிரியராக இருந்த காலத்திலேயே திரைப்பட விமர்சகராகவும் பல பத்திரிகைகளில் எழுதி வந்தார் (Les temps modernes, la parisienne Arts...) 1950-ல் தொடங்கிய சினிமா கெஜட் என்ற பத்திரிகையில் ஆசிரியராக இருந்தார். இவருடைய குருவும், திரைப்பட விமர்சன ஜாம்பாவானுமாக இருந்த ஆன்ட்ரே பாஸன் (Andre Bazin) 1958-ல் இறந்த பின்னர், காவிரியுது சினிமா (Cahier du Cinema) என்ற பத்திரிகை திரைப்பட பத்திரிகையின் பிரதான ஆசிரியராகவும் இருந்தார். சுமார் ஆறு வருட காலத்தில் திறம்பட செயல்பட்ட இவர், 1950-களில் ரோஸலினி (Rossellini) ஹாக்ஸ் (Hawks), ரென்வார் (Renoir), மிஸோகுசி (Mizoguchi) போன்ற பலவித திரைப்பட இயக்குநர்களைப் பற்றி சத்தான கட்டுரைகளையும் எழுதினார். இது தவிர, புதிய அலை இயக்குநர் ஷப்ரோலுடன் சேர்ந்து ஹிட்ச்சாக் பற்றி இவர் எழுதிய ஆய்வுக் கட்டுரை ஒரு தலை சிறந்த படைப்பு.

எழுதுவதுடன் நிற்காமல், 1950-லிருந்தே இவர் படம் எடுக்க ஆரம்பித்தார். முதலில் 16.மி.மீ. அளவில். ஆனால் இவரிடம் ஒரு பெரிய விந்தை, முரண்பாடு என்றே கூட சொல்லலாம். புதிய அலை இயக்கத்தின் மூத்தவரும், அதன் பிரபல நண்பர்களுக்குப் பல வருடங்கள் முன்பேயே துணிந்து படம் எடுத்தவருமான எரிக் ரோமர்

பொதுமக்களிடையே பிரபலமாவதற்கு 1969-ம் வருடம் வரை காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது. அதாவது, விவரமறிந்த திரைப்பட சங்கங்களின் மத்தியில் இவருக்கு மிகுந்த மதிப்பு இருந்த போதிலும், ட்ரூஃபோ, கோதார் போன்ற மற்ற புதிய அலை இயக்குநர்கள் போல தனது முதல் படைப்பிலிருந்தே வெளி உலகப் புகழ் கிடைக்கப் பெறாதவராக இவர் இருந்தார்.

1959 புதிய அலை இயக்குநர்களின் படங்கள் கொடிகட்டிப்பறந்த ஆண்டு. ரோமரின் முதலாவது முழு நீளப்படம் சிம்ம ராசி (The sign of leo) இதே ஆண்டில் உருவெடுத்தது. ஆயினும், 1962-ல் தான் இது திரையிடப்பட்டது. கோடைகாலத்தில் பாரிஸுக்கு வருகிறான் ஒரு அமெரிக்கன். உள்ளூர் வாசிகள் பலர் விடுமுறைக்காக வெளியேறிவிட்ட பாரிஸ் நகரம் சற்றே வெறுமையாக இருக்கிறது. நட்புணர்வு இல்லாத இந்த நகரத்தில், பூர்விக சொத்து ஒன்று வரும் என்ற நம்பிக்கையில், வேலை வெட்டி எதுவும் இன்றி நாட்களைக் கடத்தும் அமெரிக்கனின் வாழ்க்கையைச் சுற்றி சுழல்கிறது இப்படம். மரபை மீறிய புதிய அலை இயக்கத்தின் பாஷனுக்கு படம் தோல்வியுற்றது; விமர்சகர்கள் இதைக் கண்டு கொள்ளவில்லை. எனினும், ரோமரின் முத்திரை இதில் காணப்பட்டது: மேலெழுந்தவாரியான ஃபாஷன் மீது அவருக்கு இருந்த வெறுப்பு, கட்டுப்பாடு, வர்த்தக வெற்றிக்காக விட்டுக் கொடுக்காத குணம், அளவு மீறாத கச்சிதமான இயக்குநரின் பங்கு. தரமறிந்த ரசிகர்கள், திரைப்பட சங்கங்கள் மட்டும் இதை ரசித்தன.

எரிக் ரோமர் மனம் தளரவில்லை. 1963-ல் தன்னுடைய சொந்த திரைப்படத் தயாரிப்பு நிறுவனத்தை ஆரம்பித்தார். 1966-வரை கல்வித்துறை சம்பந்தப்பட்ட தொலைக்காட்சி படங்கள் தயாரிப்பதில் தனது திறமையைக் காண்பித்தார். திரையுலக சாதனையாளர்களைப் பற்றியும் இரண்டு முக்கியமான படங்களைத் தயாரித்தார்: 1. கார்ல் ட்ரேயர், (Carl Dreyer 1965) டென்மார்க்கின் தலைசிறந்த படைப்பாளி பற்றியது; 2. செல்லுலாயிடும், பனிங்கும் (The celluloid and the marble, 1966)

இதே கால கட்டத்தில்தான் அவர் தனது மகத் தான படைப்பு ஒன்றைத் தொடங்கினார். திரைக்கதை, வசனம், இயக்கம் எல்லாவற்றையும் அவரே மேற்கொண்டு, ஒழுக்க நெறிக் கதைகள்' என்ற

தலைப்பில் ஆறு கதைகளின் தொகுப்பாக அமைந்தது. அவரின் மாபெரும் படைப்பு-1962-லிருந்து 1972-வரை நீடித்த இந்த வரிசையில் 1969-ல் வெளிவந்த மோதின் இல்லத்தில் ஓர் இரவு (My night at maud's) என்ற படம்தான் பொது மக்களின் பார்வையை இவர் பக்கம் திருப்பியது. ஒரு புதினத்தின் ஆறு அத்தியாயங்கள் அல்லது ஒரு கனத்த தொகுப்பின் ஆறு சிறுகதைகள் போன்று விளங்கும் இந்த ஆறு படங்களும் ஒரு மனிதனின் உள்ளத்தைப் பல கோணங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் பார்க்கின்றன. அதாவது இரண்டு மாறுபட்ட வகையான பெண்களை எதிர்கொள்ளும் ஒரு ஆண் மனதின் சஞ்சலங்களைப் பல கோணங்களில் ஆராய்கிறார். ஒன்று, இச்சையைத் தூண்டி ஆணை மயக்கும் பெண்; மற்றொன்று ஆணின் கருத்துப்படி லட்சியப் பெண். இந்த வரிசையில் வந்த முதல் இரு படங்களும் 16 மி.மீ.-ல் குறைந்த பட்ஜெட்டில் எடுக்கப்பட்டன. மான்சோவின் ரொட்டிக்கடைக்காரி (1963), (The baker of monceau 1962), சுலானின் வாழ்க்கை (The career of suzanne 1963). இந்த இரண்டு துண்டு படங்களில், இரண்டாவது படம் சற்று சிக்கலான கதையைக் கொண்டது. ஒரு பையன் தன்னைவிட வயதில் பெரிய மற்றொரு பையனிடம் மதிப்பு கொண்டிருக்கிறான். ஆனால் பெரியவனின் தோழிக்கு சிறியவன் மேல்தான் அக்கறை. இவளிடம் ஈடுபாடு இல்லாத சிறியவன் வேறொரு பெண்ணை விரும்புகிறான். ஆனால், வயதில் பெரிய அவள் பெரிய பையனிடம் காதல் கொண்டு

ள்ளாள். ஆக, நால்வரின் உறவுகளிலும் சிக்கல், தோல்வி, அதிருப்தி.

அடுத்தபடியாக, இந்தத் தொகுப்பின் மற்ற நான்கு படங்கள் வெளி வந்தன: உறவுகளை சேகரிப்பவள் (The collector-girl, 1966), மோதின் இல்லத்தில் ஓர் இரவு (My night at maud's place, 1969), க்லாராவின் முழங்கால் (Clara's knee, 1970), மாலையில் காதல் (Love in the afternoon 1972), இந்தப் படங்கள் எல்லாவற்றிலும் ஒரே பிரச்சினை பல கோணங்களில் அணுகப்பட்டிருக்கிறது. தனக்கு பொருத்தமான துணைவியைத் தேடும் ஆண் எந்த மாதிரியாக தேர்வு செய்கிறான் என்பதுதான் இப்படங்களில் பொதுவாக எழுப்பப்படும் கேள்வி. இந்தத் தேர்வு வசதியான வாழ்க்கையைக் கருதி செய்வதாக இருக்கலாம். ஒரு பெண்ணைத் தேடி அலையும் ஒரு இளைஞன், அலுத்துப் போய், வேறொரு வசதியான பெண்ணைத் தேர்ந்தெடுக்கிறான் (ரொட்டிக்கடைக்காரி); அல்லது, ஒரு பெண்ணை உதறித்தள்ளி, பிறகு மயக்கி, (காதலர்களை சேகரிக்கும் பெண்) ஒருவளைக் கைவிட்டு விட்டு, இறுதியில் தனக்கு ஏற்கனவே நன்கு பழக்கமுள்ள பெண்ணிடம் வந்து சேர்கிறான் (உறவுகளை சேகரிப்பவள்). இதே போன்ற தேர்வு ஒழுக்க நெறியின் அடிப்படையிலும் இருக்கும். உதாரணம்: மோதின் இல்லத்தில் ஓர் இரவு. கத்தோலிக்க மதத்தைச் சார்ந்த ஒருவன், தன்னுடைய மதகோட்பாடுகளுக்கு இணங்கும் வகையில் ஒரு லட்சியப் பெண்மணியைத் தேடிக் கொண்டிருக்

கிளாராஸ் வீ



கிறான். அப்பொழுது சந்தர்ப்ப சூழ்நிலையினால் கவர்ச்சியான ஒரு நாஸ்திகவாதி பெண்ணுடன் (மோத்) ஓர் இரவை அவன் கழிக்க வேண்டியதாகிறது. அறிவு பூர்வமாகவும், உணர்வு பூர்வமாகவும் இவனை பாதிக்கும் பெண்ணிற்கு அடிமையாவதா, அல்லது தனது ஒழுக்க நெறி கோட்பாட்டின் வரையறைக்குள் தனது தேர்வை முடித்துக் கொள்வதா? இதுதான் அவனது பிரச்சினை. வேறு ஒரு சூழ்நிலையில், அழகியல் ரீதியில் ஏற்படும் குறுக்கிகளும் இந்த நாயகனது தேர்வை பாதிக்கலாம்: க்லாராவின் முழங்கால் (Clara's knee). திருமணம் செய்துக் கொள்ளப் போகும் நிலையிலுள்ள ஒரு ஆண் இப்படத்தின் நாயகன். அழகை ஆராதீப்பவன். தான் சந்திக்க நேரும் இளம் பெண்களின் சிறு சிறு அசைவுகளிலும் தென்படும் அழகை ரசிப்பதில், அவர்களிடம் தன் மனதைப் பறிகொடுத்து, திருமணம் என்ற நேர்(?) பாதையிலிருந்து விலகி செல்வானா?....

எரிக் ரோமரின் நாயகன் முடிவுகளை எடுக்க வேண்டிய வயதில் உள்ள ஒரு ஆண்மகன். அதாவது இளம் காலையும் அல்ல; நடுத்தர வயதினனும் அல்ல. தன்னுடைய லட்சிய இலக்கை நோக்கி அவன் செல்லும் நேர் பாதையில் சில தடங்கல்கள் ஏற்படலாம்; அல்லது வேறு ஏதாவது கவர்ச்சி அம்சம் அவனது கவனத்தை ஈர்க்கலாம். அவன் திசை திரும்பும் பொழுது ஏற்படும் மன சஞ்சலங்கள், அவனுடைய விருப்பு, வெறுப்பு, உணர்ச்சிகள் எல்லாம் ஒன்று சேர்ந்து அவனது மதிப்பீடுகளை மறு பரிசீலனைக்குக் கொண்டுவரும் தருணங்களில்

தான் ரோமரின் காயிரா அவனைப் பல கோணங்களிலிருந்தும் படம் பிடிக்கிறது.

திரைப்பட மொழிக்கு ஒத்துவராது என்று கருதப்படும் விஷயங்களைத் திரையில் காண்பிப்பதும், உள்மனதில் ஆழமாகப் புதைந்திருப்பதினால் எளிதில் வெளிப்படுத்த முடியாத உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதும் தனது நோக்கம் என்று சொல்லும் எரிக் ரோமரின் படங்களில் வசனங்கள் முக்கியமான பங்கைப் பெற்றுள்ளன. மேசையைச் சுற்றி இரண்டு அல்லது நான்கு பேர்கள் அமர்ந்து உணவருந்தும் போதோ, உலாவச்செல்லும் போதோ வரும் சம்பாஷணைகள், தத்துவார்த்தக் கருத்துப் பரிமாறல்கள், நாயகன் தன்னைப் பற்றி சொல்வது போல் அமைந்த வேற்றுக் குரல் விவரணைகள் (Voice off commentary) அல்லது ரகசியமாக தனது அந்தரங்க எண்ணங்களை வேறொருவருடன் பகிர்ந்து கொள்வது என்பதான காய்சிகள் ரோமரின் படங்களில் அடிக்கடி இடம் பெறுகின்றன. இதனாலேயே இப்படங்களில் வசனங்கள் மிகவும் கவனமாக கச்சிதமாக இருக்கும். ஃபிரெஞ்சு திரைப்பட வரலாற்றில் மிகவும் அழகிய வசன நடைகளில் ஒன்றாக இவரது நடை கருதப்படுகிறது. ஃபிரெஞ்சு இலக்கியத்திற்கு அகில உலக அளவில் மிகவும் பெருமை சேர்த்த பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு எழுத்தாளர்களுடன் இவரை ஒப்பிட்டுச் சொல்லும் அளவிற்கு இவரது மொழி நடை இருக்கிறது.

பெருமளவில் பேச்சையே சார்ந்த திரைப்படங்களைக் கடுமையாக விமர்சித்த புதிய அலை

லா மார்க்கீஸ் டி ஒ





கிளாராஸ் னீ

இயக்கத்தின் மூத்த அங்கத்தினரான எரிக் ரோமர் மட்டும் வசனத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டு படமெடுத்து தன் இயக்கத்தைச் சார்ந்தவர்கள் மத்தியிலும், விமர்சகர்கள் ரசிகர்கள் மத்தியிலும் வரவேற்பைப் பெற்றார் என்றால் அதற்குக் காரணம் அவரது டைரக்ஷன் பாணியின் தனித்தன்மைதான். நெருடல் இல்லாத சுத்தமான திரைக்கதையின் ஓட்டத்தில் இயக்குனர் இருப்பதை நாம் மறந்து விடுகிறோம். நாம் பார்க்கும் காட்சிகளை யாரோ ஒருவர் படமாக எடுத்திருக்கிறார் என்பதை நாம் உணராத வண்ணம் இயக்குநரின் இருத்தலை மறக்கடிக்கச் செய்யும் நேரத்தியே ரோமரின் நடையின் தனித்தன்மை, என்கிறார் க்லேர் க்லூஸோ (Claire Clouzot) என்னும் விமரிசகர். மரபை மீறிய சினிமா அமோகமாக வெற்றி கண்ட அந்த கால கட்டத்திலும், மரபு வழி உக்திகளைக் கையாண்டு தனது முத்திரையைப் பதித்தார். காலப்போக்கி

லேயே செல்லும் கதைப்போக்கு, எளிமையான எடிட்டிங், எதிரெதிர் திசையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட காட்சியின் நேர் தொகுப்பு; பின்னணி இசையைப் பயன்படுத்தாமை, ஒரே டேக்கில் எடுத்து முடிக்கப்படும் காட்சிகள் என்று ஒரு கிளாசிக்கல் (Classical) உருவமைப்பைக் கையாண்டார்.

அவர் மிகவும் கவனம் எடுத்துக் கொண்ட துறை நடிக-நடிகைகளைத் தேர்ந்தெடுப்பதில்தான். சில சமயங்களில் அதற்காக சில ஆண்டுகள் கூட காத்திருந்திருக்கிறார். நடிகரின் புகழோ, பெயரோ முக்கியமல்ல; பாத்திரத்திற்குப் பொருத்தமாக இருப்பதே அவசியம். சில சமயங்களில் பெரிய நட்சத்திரங்களை பயன்படுத்தியிருக்கிறார். ழான்-லூயி த்ரேந்திஞான் (Jean-louis Traintignant) மோதின் இல்லத்தில் ஓர் இரவு படத்திலும், ழான்-க்லோத் ப்ரியாலி (Jean-claude Brailly) க்லாராவின் முழங்கால் படத்திலும். ஆனாலும் ஹேடே (Haydee), ப்யாட்ரிஸ் (Beatrice)

**ரோமரின் சில படைப்புகளை
சென்னை ஃபிலிம்
சொஸைட்டியும் அலியான்ஸ்
ஃபிரான்சேசும் இணைந்து
மே மாதம் திரையிடுவார்கள்.
விபரங்களுக்கு சலனத்துடன்
தொடர்பு கொள்ளவும்**

ஸூஸூ (Zouzou) போன்ற புதுமுக நடிகைகளும் பிரமாதமான பாத்திரங்களை உருவாக்கியுள்ளார்கள் அது தவிர, மோதின் இல்லத்தில் ஓர் இரவில் வரும் மார்க்சியவாதி ஆன்த்வான் விடேஸ் (Antoine vite) நிஜ வாழ்க்கையிலும் ஒரு மார்க்சிய அரசியல்வாதி. அதேபோல இப்படங்களில் ஒரு நிஜ ஓவியக் கலைஞரையும் (Daniel), ஒரு நிஜ நாவலாசிரியரையும் புகுத்தி, எதார்த்தத்தை கற்பனையோடு தொடுத்தார் என்றால் அந்த அளவுக்கு அவரது கற்பனையில் ஒரு நிஜத்தன்மை இருந்தது. இவை தவிர இந்த ஒழுக்க நெறிக்கதைகளில் முக்கியமான நான்கு படங்களிலும் சிறந்து விளங்கும் அம்சம் சரியான அளவு ஒளியுடன் சூழ்நிலை கெடாதவாறு படமாக்கியிருக்கும் ஒளிப்பதிவாளரின் தொழில் நேர்த்தி. ஒளிப்பதிவாளர் நெஸ்டர் அல்மாண்ட் ரோஸ் (Nestor almendros).

1981-லிருந்து 1986 வரை ஒழுக்க நெறிக்கதைகளுக்கு மறுபக்கத்திலிருந்து கூத்துகளும் பழமொழிகளும் (Comedies and proverbs) என்ற ஒரு தொகுப்பைப் படைத்தார். இதில் இதுவரை ஐந்து படங்கள் அடங்கும்: 1. விமானியின் மனைவி (The wife of the pilot, 1981), 1 அழகான திருமணம் (Beautiful Marriage, 1982), 3. கடற்கரையில் போலினா (Paulina at the Beach, 1983), 4. பெளர்ணமி இரவுகள் (Full moon nights, 1984), 5. பச்சை ஒளிக்கீற்று (Green ray, 1986), இந்தத் தொகுப்பு ஒழுக்கநெறி, மதச்சார்பு கோட்பாடுகளைப் பற்றிப் பேசாமல் ஒருவித நவீன வாழ்க்கையை அணுகுகிறது. இதன் பாத்திரங்களின் உறவுகளும், ஆசைகளும் அந்நெறி நிர்ப்பந்தங்களின் அடிப்படையில் இல்லாமல் நடுத்தர வர்க்கத்தின் பழக்க வழக்கங்களைச் சார்ந்து இருக்கின்றன. ஆனால், இவர்களது பாதையிலும் தடுமாற்றங்கள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. சுதந்திரம், ஒழுங்கின்மை, திருமணம் என்பவற்றை கற்பனையான, கொள்கை சார்ந்த மாதிரிகளாகக் கொண்ட மன உணர்வு பற்றிய பாடம் என்று

இத்தொகுப்பைக் கொள்ளலாம். எந்தவிதமான வாழ்க்கை முறையும் சாத்தியம்தான் எனும் ஒரு நவீன வினையாட்டின் விதிகளை ஆராய்வது ஒழுக்க நெறிக் கதைகளின் அவசியமான மறுபக்கம் என்று எரிக் ரோமர் கருதினார். முதல் தொகுப்பில் இருந்த வேற்றுக்குரல் விவரணைக்குப் பதிலாக, இத்தொகுப்பில் சத்தான வாக்குவாதங்கள் காணப்படுகின்றன. இந்த வரிசைப் படங்களிலும் ரோமரின் நடையின் சிறப்பு அம்சங்களைப் பார்க்கலாம். கச்சிதமான ஒளி அமைப்பு, சிக்கலில்லாத கதை ஓட்டம், நிகழ்ச்சிகளுக்கேற்ற பொருத்தமான சூழ்நிலையும் சரியான தருணமும் சேர்ந்து திரைப்பட மொழியில் ஒரு நல்ல நாவலைப் படம் பிடித்த அனுபவம் ஏற்படுகிறது. 1986-ல் அவருடைய பச்சை ஒளிக்கீற்று வெனிஸ் திரைப்பட விழாவில் சிறந்த படத்திற்கான விருதைப் பெற்றது. திரைப்பட பணி வரலாறு

சைன் ஆஃப் லியோ (1959), தி பேக்கர் ஆஃப் மான்சீன் (சிறுபடம், 1962), தி கேரீர் ஆஃப் சுசேனி (சிறுபடம், 1963), காலெக்ஷனூஸ் (1967), மை நைட் அட் மாட்ஸ் (1969), கிளாராஸ் நீ (1970), லவ் இன் தி ஆஃப்டர் னூன் (1972), லா மார்க்கிஸ் டி ஓ (1976), பார்ஸ்வால் தி காலிக் (1978), தி ஒய்ஃப் ஆஃப்தி பைலட் (1981), பியூட்டி ஃபுல் மேரேஜ் (1982), பாலினா அட் தி பீச் (1983), தி ஃபுல்மூன் நைட்ஸ் (1984), தி கிரீன் ரே (1986)

வெ.புரீராம்

Statement of Ownership, etc. of Salanam Form IV (8)

Place of Publication	:	Madras
Periodicity	:	Bimonthly
Name of Printer	:	G.Bhaskaran
Nationality	:	Indian
Address	:	Dinuku Graphics 2, Sadyappa Mudali St, Madras 600 015
Name of Owner	:	
Publisher & Editor	:	T. Kalyanaraman
Nationality	:	Indian
Address	:	'Swasthyam', Kumudh Apartments 5, Lakshmiapuram 1 St Royapettah, Madras 600 014

I, T. Kalyanaraman, hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

1.3.94

Sd/-
T. Kalyanaraman
Publisher

செய்திகள், சர்ச்சைகள்...

மேற்கு வங்க அரசின் புதிய துணிச்சல்

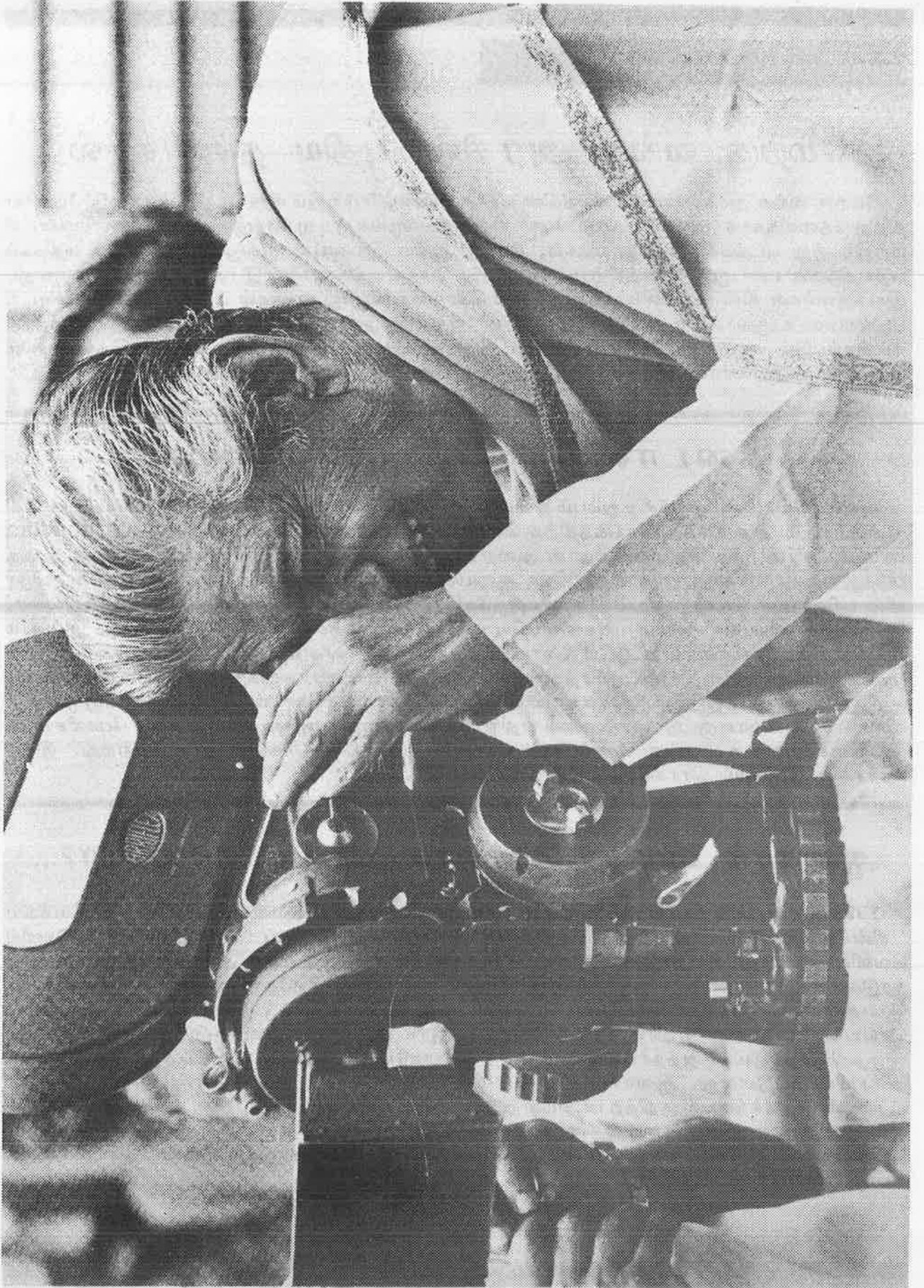
மேற்கு வங்க அரசு, அம் மாநிலத்தின் டாக்குமெண்ட்ரி மற்றும் சிறு படங்கள் தயாரிப்போரின் நிதித் தேவைக்காக "சிறு படமெடுப்போர் நிதி"யை வழங்க முடிவு செய்துள்ளது. டாக்குமெண்ட்ரி மற்றும் சிறு படங்கள், பொது மக்கள், மீடியா ஆகிய இரண்டின் மூலமும் எப்போதும் மதிக்கப் படுவதில்லை என்பது சந்தேகத்திற்கிடமில்லாதது. மேற்கு வங்க அரசின் இந்த புதிய துணிச்சலானது, இயக்குனர்கள் நிதி நிலைமை பற்றி கவலை கொள்ளாமல் சிறு படங்கள் மற்றும் டாக்குமெண்ட்ரி படங்களை உருவாக்க உதவுமென்று எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. இந்தப் படங்கள் அரசாங்கத்தால் நடத்தப்படும் சாப்ளின், நந்தன் ஆகிய திரையரங்குகளில் திரையிடப்படும். இதன் மூலம் இயக்குனருக்கு, பார்வையாளர்களின் ஆதரவும் கிடைக்குமென்று நம்புவோமாக.

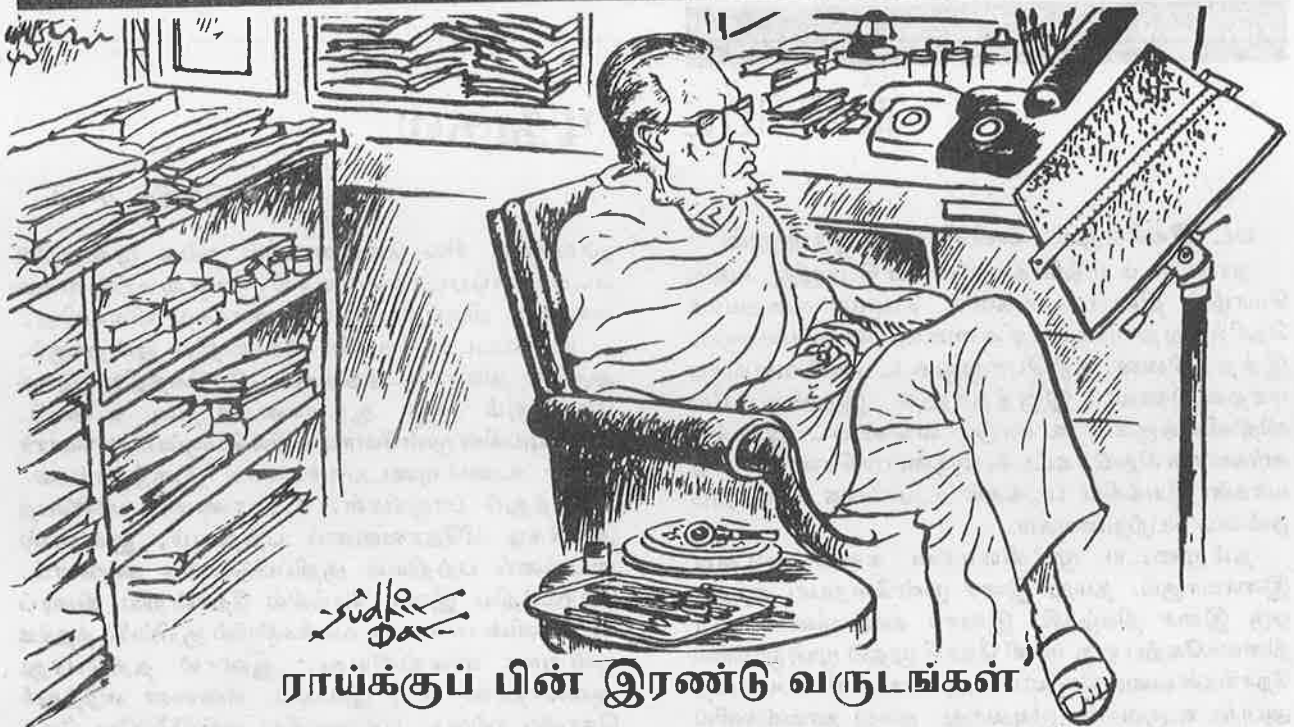
கனடாவில் ஜனநாயக வன்முறை

வலிமையோடு, உணர்ச்சி ததும்பும் நிலையே ஒரு டாக்குமெண்ட்ரி இயக்குனரின் வியத்தகு விதி முறையாகும். ஆனால், அரசாங்கத்திற்கு சொந்தமான கனடாவின் ஒலிபரப்புத்துறை (Canadian Broadcasting) சில நேரங்களில்தான் அதை கவனிக்கிறது. மற்றபடி, சரி கட்டுதலையும், அழகு படுத்துவதையுமே வற்புறுத்துகிறது. ஒரு அனுபவமுள்ள இயக்குனர் உருவாக்கி உலகப்பட விழா வில் பரிசுகளை வென்ற படம் "கானஷாதகே" (Kanehsatake). இந்தப் படம் இன்றுவரை, பெரும்பான்மையான கனடா மக்களிடையே ஒளிபரப்பாமல் தடை செய்யப்பட்டுள்ளது. இப்படம் ஒரு சில திரையரங்குகளில் மட்டுமே திரையிடப்பட்டுள்ளது. "கானஷாதகே", "மோவாக்" என்னும் பழங்குடி மக்களுக்கும் இரண்டாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட போர் வீரர்களுக்கு இடையேயான சண்டை குறித்த படமாகும். இந்தப் பிரச்சனை மான்ட்ரீலில் "கோல்ஃப் கோர்ஸ்" (Golf Course) ஒன்றை விரிவுபடுத்தும் பொருட்டு ஆரம்பமாகி எதிர்ப்புக்குள்ளானது. அத்துடன் 75 நாள் போலீசாரின் முற்றுகையோடு உயிருக்கு சேதம் உண்டாக்கும் துப்பாக்கி சூடுகளும் நடைபெற்றது. இந்த பிரச்சனை இன்னும் நிராகரிக்கப்பட்டு வருகிறது.

ஆஸ்கார் விருது பெற்றால் மட்டும் போதுமா?...

1993ஆம் ஆண்டிற்கான ஆலிவுட்டின் ஆஸ்கர் விருதை, ஸ்டீவன் ஸ்பீல் பெர்க் இயக்கிய "சின்ட்லர்ஸ் லிஸ்ட்" சிறந்த படத்திற்காக பெற்றுள்ளது. இந்தப் படத்தை மற்ற நாடுகளில் வெளியிடும்போது, சில நாடுகளில் தடை செய்யப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக, அராபிய மற்றும் முஸ்லீம் நாடுகளிடையே எதிர்ப்பு காணப்படுகிறது. மேலும், மலேசியா, இந்தோனேஷியா நாடுகளும் தடை செய்துள்ளன. இந்தோனேஷியாவில் வெளிப்படையான எதிர்ப்பு இல்லாவிட்டாலும் தடை செய்யப்படும் என்று எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. ஆரம்பத்தில் பிலிப்பைன்ஸ் நாட்டில் எதிர்ப்பு இருந்திருந்தாலும், அந்நாட்டின் ஜனாதிபதி ராமோஸ் அளித்த பேட்டிக்கு பிறகு அங்கு திரையிடப்பட்டுள்ளது. ஆனால், மலேசியாவில் பிரதமர் உட்பட 'சின்ட்லர்ஸ் லிஸ்ட்' வெறும் யூதர்களின் தளச் செயல் குறித்த படமென்று தடை செய்துள்ளனர். ஹெப்ரானில் 1994 பிப்ரவரி 25 அன்று யூதர்கள் முப்பது பாலஸ்தீனர்களை கொலை செய்ததை தொடர்ந்து ஜார்டன் நாட்டிலும் "சின்ட்லர்ஸ் லிஸ்ட்" தடை செய்யப்பட்டுள்ளது. மேலும் பல நாடுகளும் தடை செய்யக்கூடும் என்று எதிர்பார்க்கப்படுகிறது.





ராய்க்குப் பின் இரண்டு வருடங்கள்

சத்யஜித் ராய்க்கு பிறகு இரண்டு வருடங்கள் என்று கணக்கெடுக்கும்பொழுது கூடவே சத்யஜித்ராய் இல்லாத இரண்டு வருடங்கள் என்கிற நிதர்சனம் நம்மை ஆதங்கப்பட வைக்கிறது. சினிமா என்கிற தொழிலாகட்டும், சினிமா என்கிற கலையாகட்டும் இரண்டுமே உற்சாகமான நிலைகளில் இல்லை. சினிமா கலையா வியாபாரமா என்கிற வாதங்களும் பிரதிவாதங்களும் நிகழ்ந்த அறுபதிலிருந்து எண்பதுகள் வரையிலான காலகட்டத்தில் இரண்டுமே செல்வாக்கு உடையனவாக இருந்தன.

முதலாவதாக சினிமா என்கிற தொழில், சுபிட்சமாயிருப்பதற்கு பொருளாதார வசதிகள், அவற்றை உற்சாகப்படுத்தும் அமைப்புகள், வசூல் போன்றவை தேவை. இன்றைய நிலையில் இவற்றை மகிழ்ச்சியுடன் பார்க்க முடியவில்லை. நட்சத்திரங்கள் கேட்கும் மிக அதிகமான ஊதியம், தியேட்டர்கள் வசூலிக்கும் அதிக வாடகை, வீடியோ பாதிப்புகள், நிச்சயமற்ற வசூல் போன்றவை, சினிமா என்கிற தொழிலை முடக்கியுள்ளன. கறுப்புப் பணம் வைத்திருப்பவர்களின் புகலிடமாக சினிமா இருந்த காலம் அருகி விட்டது. இன்று பணத்தை முதலீடு செய்ய ஏராளமான தொழில் வாய்ப்புகள் பெருகி விட்ட படியால் சினிமாவை நாடி பணமுதலீடு செய்பவர்கள் குறைந்து விட்டனர். இரண்டாவதாக கலை நோக்கில் சினிமா. எப்பொழுதும் குறிப்பிட்ட சிலருக்காகவே இயங்கி வந்துள்ள சினிமா. இதன் பரப்புகள் விஸ்தரிக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் இந்திய கலை சினிமா, இந்திய வியாபார சினிமாவிற்கு முற்றிலும், எதிரான கோணத்தை வசீகரமின்றி சுவீகரித்துக் கொண்டதால் படத்தை நகர்த்தி செல்வதில் விறு விறுப்பு, வலிமை, ஹாஸ்யம் போன்ற பண்புகளையும் இழந்து விட்டது. சத்யஜித்ராயின் படங்கள் மேற்சொன்ன பண்புகளை கவனமாகத் தன்னகத்தே கொண்டிருந்தன. அவரது படங்களில் விலை என்ற பெயரில் பாசாங்கு நிகழவில்லை. பதேர் பாஞ்சாலி, அபராஜிதோ, சாருலதா, பிரதித்வந்தி, ஜனஆரண்யா, சோனார் கெல்லா போன்ற படங்கள் உதாரணமாக, படம் பார்க்க வரும் பலதரப்பட்ட ரசனையுடைய மக்களையும் தம்பால் ஈர்க்கும் தன்மை கொண்டவை. நல்ல படம் மக்களைப் பெருத்த அளவில் கவர முடியும் என்பதற்கு ராய் மட்டுமின்றி குரோசாவா, ஜான் ஃபோர்ட், ஹிட்ச்காக், சாப்ளின் போன்ற உதாரணங்களை உலக அரங்கிலிருந்து காட்ட முடியும். அவற்றின் மூலம் சினிமா கலை-வியாபாரம் என்பதாகக் கொண்டுள்ள இடைவெளிகளை குறைத்துக் கொண்டுள்ளது.

ராயின் திரைப்படங்கள் அத்தகைய உத்வேகத்தை இந்தியப் பட உலகினருக்கு நிரம்பவே அளிக்கும். கூடவே ரசிகர்களின் சினிமா அறிவு, ரசனை ஆகியவையும் வர வேண்டும். அவற்றிற்காக ராய் ஆற்றிய பணியையும் நாம் மறந்து விடலாகாது.

இந்த இதழில் பதிவுகளின் கீழ் 'ஸ்கிரிப்ட் எழுதுதல்' பற்றிய ராயின் கட்டுரை இடம் பெற்றுள்ளது. மேலும், நடிகர் திருதிமான் சட்டர்ஜி அவர்கள் ராய் அகன்துக் படமெடுத்து கொண்டிருக்கும்போது அவரிடம் எடுத்த பேட்டியொன்று இடம் பெறுகிறது. இதன் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பம்சம் என்னவெனில், இந்தப் பேட்டி இதுவரை எந்த இதழிலோ, ஏடுகளிலோ வெளிவராத பட்சத்தில் முதன்முறையாக 'சலனத்தில்' வெளிவருவதேயாகும். இந்த அரிய வாய்ப்பு அமைந்தமைக்கு பெருமை கொள்கிறோம்.

ஆசிரியர் குழு

ஸ்கிரிப்ட் எழுதுதல்

சத்யஜித் ராய்

பட இயக்கமும், ஸ்கிரிப்ட் எழுதுதலும்

நான் படம் எடுக்கத் துவங்கிய பொழுது, வங்க மொழித் திரைப்படங்களில் பெரும் குறையாக தெரிந்தது திரைக்கதை அமைப்புமுறையேயாகும். இந்த நிலை தற்பொழுதுகூட அவ்வளவாக மாறவில்லை. இருந்தாலும் இதற்கு சில விதிவிலக்குகள் உண்டு. வங்கப்பட இயக்குனர்களான ரித்விக் கட்டக், யிருணாள் சென்போன்றவர்கள் இயக்கிய படங்கள் உயர்வாக போற்றும் தன்மை பெற்றவைகள்.

நம்முடைய முக்கியமான கலை வடிவம் இசையாகும். நமது இசை முன்னேற்பாடற்றது. ஒரு இசை நிகழ்ச்சி, இசைக் கலைஞனின் மன நிலைக்கேற்ப ஒரு மணி நேரம் முதல் மூன்று மணி நேரங்கள் வரை நிகழலாம். ஆனால் திரைப்படத்தை அப்படி உருவாக்க முடியாது. நமது நாவல்களில் பெரும்பான்மையானவை, பகுதிபகுதியாக பிரித்து ஆராயும் அமைப்பு கொண்டவை. எடுத்துக் காட்டாக, "பதேர் பாஞ்சாலி" விவாதிக்கத்தக்க, சுவையான நிகழ்ச்சிகள் கொண்ட நாவல் ஆகும். அதன் சீரமைப்பு மற்றும் கதைப் போக்கு பெரும்பாலும் வாழ்க்கையை மிகவும் ஒட்டியது. சில குறிப்பிடத்தக்க நாவல்கள் பக்கிம் சந்திரர், மனிக் பானர்ஜி போன்றவர்களாலும், தாகூரால் சில வேளைகளிலும் படைக்கப் பெற்றன. இவைகளின் பொதுவான போக்கு என்னவென்றால் கதை சொல்வதில் சுவையான நிகழ்ச்சிகளையும், விவாதிக்கத்தக்க தன்மை கொண்டவைகளாகவும் விளங்கினாலும் திரைப்படத்திற்கு சிரமமானவை.

பதேர் பாஞ்சாலி



நாவல்கள் சில வேளைகளில் நல்ல முறையில் படமாக்கப்படாதமையால், வடிவமற்றவைகளாகவும், திருப்தியற்றவைகளாகவும் விளங்கின.

திரைப்படம் மேற்கே தோன்றிய ஒன்றாகும். ஆகவே திரைப்படத்திற்கும், மேற்கத்திய இசை மரபுக்கும் ஒரு ஆழமான உறவு உண்டு. திரையுலகின் முன்னோடிகளில் பெரும்பாலானோர் இசை உணர்வுடையவர்களாக இருந்தார்கள். சிந்தித்துப் பாருங்கள், உதாரணமாக கிரிபெத் அடிக்கடி பீதோவனைப் பற்றியும், ஐஸன்ஸ்டைனைப் பற்றியும் குறிப்பிடுவதை கூறலாம். மேற்கத்திய இசை மேற்கில் தோன்றிய திரைப்படங்களின் பரிணாம வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாக விளங்கியது. ஆனால் தற்போது அவ்வாறான மரபு இல்லை. என்னை எடுத்துக் கொண்டால்கூட பதினைந்து வயதிலேயே மேற்கத்திய இசைபற்றியும் சொண்டாவடிவம்போன்றவைகளைப் பற்றியும் ஓரளவு அறிந்திருந்தேன்.

மேற்கு மற்றும் இங்குகூட இயக்குனர்கள் தாங்களே ஸ்கிரிப்ட் எழுதுவதில்லை. இதற்கு பெர்க்மன், பெலினி, அண்டோனியோனி மற்றும் சிலர் விதிவிலக்காவர். பெரும்பாலான இயக்குனர்கள் சொந்தமாக திரைக்கதை எழுதினால்கூட, வசனம் எழுத மற்றவர்களையே நியமித்துக் கொள்கிறார்கள். எனது பார்வையில் இயக்குனரே ஸ்கிரிப்ட் எழுதுபவராகவும் இருக்க வேண்டும். திரைப்படம் உருவாக்கும் எண்ணம் தோன்றியவுடன் திரைக்கதை அமைத்தலே முதலானது. திரைக்கதையை இயக்குனருக்காக பிறர் எழுதினால், படத்தின் திரைக்கதையினால் கிடைக்கும் சிறப்பு அதை எழுதியவருக்கே சென்று சேர வேண்டும்.

திரைப்படத்தை உருவாக்கும் சிலர், முன்னேற்பாடாக தயார் செய்த ஸ்கிரிப்டே உபயோகப்படுத்தவில்லையோ என்ற எண்ணத்தை உண்டாக்குகிறார்கள். சொல்லப்போனால் ஒரு படம் முன்னேற்பாடற்ற ஸ்கிரிப்டால் உருவானதா, இல்லையா என்பதை சில வேளைகளில் அறிய முடியாது. படத்தின் இயக்குனர் சில காட்சிகள் அமைப்பது குறித்து தனது இல்லத்தில் அதிகமாக சிந்தித்திருக்கலாம். காட்சி அமைப்புப்பற்றி சில வேளைகளில் காகிதத்தில் எழுதப்படாமல் கூட காட்சி அமைக்கப்படக்கூடும். காமிரா கோணம் அமைக்கப்பட்ட பின்புகூட காட்சியில் சில மாற்றங்கள் செய்யப்படலாம். நடிப்பவர்களின் வசனத்தில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்திக் கொள்ளும்படி சொல்லலாம். காட்சி மற்றும் பிறவற்றில் மாற்றம்

செய்யும்போது சில நேரங்களில் அப்படியே வைத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்பது இல்லை. தேவையற்றவைகளை படத்தின் எட்டிங்கின் போது நீக்கிக் கொள்ளலாம். எட்டிங்கின்போது சிறு மாற்றங்களையே செய்ய முடியும். கிரிபெத் திரைக்கதையினை எழுதி வைத்துக் கொள்வதே இல்லை. அனைத்தையும் தனது மனதில் நிறுத்திக் கொள்வார். அடுத்து என்ன காட்சி எடுக்க வேண்டும் என்று அவருக்கு நன்கு தெரியும். மேற்கண்டது போல் நீங்களும் செய்யலாம். காலியான மனத்தோடு சென்று நீங்கள் விரும்புவது போலும் படமெடுக்கலாம். மேற் சொன்னது போல் படமெடுப்பதை நான் எப்பொழுதோ ஒரு முறை செய்து பார்க்க விரும்புகிறேன். ஆனால் அது மிகவும் செலவாகும் காரியம்.

எனது படங்களுக்கு ஸ்கிரிப்ட்

எழுதுதல் பற்றி

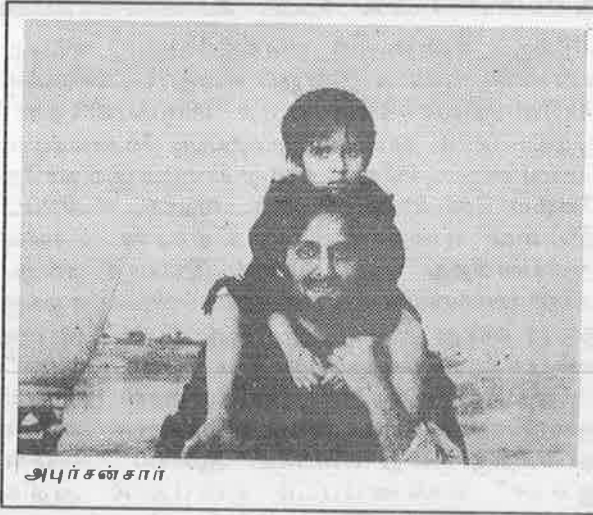
நான் படங்களை இயக்கத் தொடங்கியது முதல் எனது படங்களுக்கு நானே திரைக்கதையினை எழுதுகிறேன்: எனது முதல் படத்தினை எடுப்பதற்கு முன்பே பொழுது போக்காக திரைக்கதைகள் எழுதி வந்தேன். சிலரால் திரைப்படம் ஆக்கப்படுகிறது என்று தெரியவரும் நாவலை எடுத்துக் கொண்டு அதற்கு நானே ஒரு வடிவம் கொடுத்து உருவாக்கி அதை வெளியாகும் படத்தோடு ஒப்பிடுவேன். இதனை நான் ஒரு செறிவு நிறைந்த பயிற்சி போல் கருதினேன். உண்மையில் பார்க்கப்போனால் பதேர் பாஞ்சாலியினை திரைப்படமாக்க எண்ணியபோது என்னிடம் அதன் ஸ்கிரிப்ட் தயாராக இல்லை. அனைத்தும் எனது மனதில் வடிவமாகி இருந்தது.

பழைய நாட்களில், சொல்லப் போனால் "சாருலதா" வரை நகரை விட்டு வெளி ஊருக்கு சென்றுதான் எனது திரைக்கதை அமைப்பு மற்றும் தொடர்பான வேலைகளை செய்தேன். வழக்கமாக கடற்கரைப் பகுதியான கோபால்பூர் அல்லது பூரிக்கு, எனது மனைவி, மகன் போன்றோரை அழைத்துச் செல்லாமல் நான் மட்டும் எவர் உதவியும் இன்றி திரைக்கதைக்கான வேலையில் ஈடுபடுவேன். இதுபோன்ற தனிமையில் நான் விரைவாக செயல்பட்டு மிகுதியான வேலைகளை செய்து முடிப்பேன். ஒரு நாளைக்கு பதினாறு, பதினேழு மணி நேரங்கள் வேலையில் ஈடுபடுவேன். நான் வரும்போது எந்தக் கதையினை திரைப்படமாக்க வேண்டும் என்று தீர்மானித்தே வருவேன். திரைக்கதையினை உருவாக்க நான் பத்து நாட்களுக்கு மேலாக எடுத்துக் கொண்டதேயில்லை. அதற்குப் பிறகு திரைக்கதையினை செம்மையாக்கி, வசனங்களை முழுமைபடுத்துவேன். ஆனால் தற்சமயம் நகரத்தின் சப்தத்திற்கு என்னை பழக்கப்படுத்திக் கொண்டேன். ஒரு வழியாக அவைகளை தவிர்க்கவும் செய்கிறேன்.

எனது முதல் படத்திற்கு நானே ஸ்கிரிப்ட் எழுத காரணம், யாரிடம் இந்த பொறுப்பை தருவது என்ற ஒன்றுமாகும். மேலும் ஸ்கிரிப்ட் இல்லாமல் படம்

எடுக்கும் எண்ணமும் எனக்கில்லை. பல்வேறு காரணங்களுக்காக இன்றும் எனது படங்களுக்கு நானே திரைக்கதை எழுத விரும்புகிறேன். முதலாவதாக, நான் ஒரு முறைப்படி வேலைகளை செய்ய விரும்புகிறேன். எனது மனமும் இவ்வாறே வேலை செய்கிறது. இரண்டாவதாக, ஸ்கிரிப்ட் இல்லை என்றால் படத்திற்கான செலவு அதிகமாகிறது. அது நம்மால் இயலாத ஒன்று. பதேர் பாஞ்சாலிக்காக எனது படப்பிடிப்பு ஏழுக்கு ஒன்று என்று அமைந்தது. அது இரண்டரைக்கு ஒன்று என்ற விகிதத்தில் மட்டுமே "கஞ்சன் ஜங்கா" படத்திற்கு வந்தது. இதுவே நான் எட்டிய குறைவான விகிதம். எனது வழக்கமான விகிதம் நான்கிற்கு ஒன்று என்பதே. ஆனால் "கஞ்சன் ஜங்கா" வண்ணப்படம் என்பதால் அதிக செலவானது. ஆகவே நான் மிகவும் கவனமாக இருந்தேன். மேலும் இப்படத்தில் சிறந்த நடிகர்களைப் பெற்றிருந்தேன். அவர்களில் ஒருவர்தான் காலம் சென்ற பழைய காலத்திய நடிகர் பிஸ்வாஸ். இதன் நடிகர்கள் படப்பிடிப்பின்போது தங்களது வசனங்களை நன்கு அறிந்தமையால், காமிரா கோணம் தயாரானவுடன் தாங்களும் நடிக் உடனே தயாரானார்கள். புதிய நடிகர்களும் வியக்கும் வண்ணம் திறமை உள்ளவர்களாக உள்ளார்கள். நான் ஒருமுறை அண்டோனியோனி அவர்களின் ஒரு நேர்காணலை படிக்க நேர்ந்தபோது அதில் அவர் ஒருவித திருப்தியோடு தனது படப்பிடிப்பு விகிதம் பத்திற்கு ஒன்று என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். உண்மையில் சொல்லப் போனால் ஒருவரின் படப்பிடிப்பு விகிதம் நடிகர்களிடமிருந்து தான் பெற விரும்பும் சிறப்பான நடிக்பின் அளவைப்பெறும் வரை என்று கொண்டால் அதிகமாகவே ஆகும். ஆனால் சில வேளைகளில் பல காரணங்களுக்காக அதனைக் குறைத்துக் கொள்ள வேண்டி உள்ளது. அதற்கு மாறாக, சில நேரங்களில் நாம் எதிர்பார்க்கும் நடிக்பு





அபூர்வசன்சார்

கிடைக்கவில்லையெனில், நாம் திரும்பவும் அக்காட்சி சிறப்பாக மீண்டும் அமையும் வரை படமெடுக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. நான் பதேர் பாஞ்சாலி படத்தில் அப்புவும், தூர்காவும் மிட்டாய் விற்கும் மனிதன் பின்னால் ஓடுவது போலும், அதற்கு பின்னால் நாய் ஓடி வருவது போன்ற காட்சியினை பத்து முதல் பனிரெண்டு முறை எடுக்க வேண்டியிருந்தது. ஒரு காட்சியை எடுக்கும்போது பிரேமில் மிட்டாய் விற்பவன், அப்பு, தூர்கா மூன்று பேரும் மட்டுமே வந்தார்கள். பின்னால் நின்று கொண்டிருந்த நாய் அவர்களுடன் ஓடி வருவது போன்று எடுத்தபோது அப்பு, தூர்கா, மிட்டாய்காரன் மூவரும் பிரேமிலிருந்து மறைந்து விட்டார்கள். நாய் பயிற்சியற்றது என்பதினால் அந்த மூவர் பின்னாலும் சரியான நேரத்தில் போக வில்லை. அனைத்தும் ஒரே காட்சியில் இருந்தால் தான் நன்றாக இருக்கும். ஆகவே இக் காட்சியைத் திரும்பத் திரும்ப எடுக்க வேண்டி இருந்தது. படம் எடுத்த பிறகு காட்சி நன்கு வந்திருந்தது. ஒரே ஷாட்டில் நாய் எழுந்து, அவர்கள் பின்னால் செல்வது போலும், பின் வரும் ஷாட்டில் அவர்களின் பிம்பம் நீர் நிறைந்த குட்டையில் தோன்றுவது போலும் அமைந்திருந்தது. இதற்காக நான் அந்த குழந்தைகளில் ஒன்றின் கையில் இனிப்பைக் கொடுத்து பின் பக்கம் பிடித்து வர செய்ய, நாய் அவர்களைப் பின் தொடர்ந்து வர காட்சியைப் படமாக்கினேன்.

எனது வேலை செய்யும் முறை சில வரையறைக்குப்பட்டு வளர்ந்தது. நாங்கள் மிக சிறிய வியாபார வட்டத்தையும், மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க பார்வையாளர்களையும் கொண்டிருந்தோம். என்னைப் பெறுத்தவரை நிரந்தரமான பார்வையாளர்கள் மிகவும் குறைவு. ஏனென்றால் நான் தனிப்பட்ட தன்மை வாய்ந்த படங்களையும், சில வேளைகளில் மிகவும் வித்தியாசமான படங்களையும் எடுப்பதால் அவை சாதாரணமாக ஓடும் படங்களிலிருந்து

மாறுபட்டிருக்கும். மேலும் படங்களை உங்களுக்கு உரிய பார்வையாளர்களுக்காக எடுக்க வேண்டும். என்னால் இங்குள்ள எனது பார்வையாளர்களை தவிர்க்க முடியாது. எனது பார்வையாளர்கள் என்றால் நகரில் வாழும் பார்வையாளர்கள் மட்டுமல்லாது, புறநகரங்களில் வசிக்கும் சாதாரண மக்களும் தான். சில வேளைகளில் கஷ்டம் என்னவென்றால், படம் மேற்கண்டவர்களால் ஒதுக்கப்பட்டு, அதே நேரத்தில் வெனிஸ், கேன்ஸ் அல்லது பெர்லின் மற்றும் ஐரோப்பிய நாடுகளினால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்ற ஒன்றாக இருக்கும். நான் இருவகையினர்களில் யாரை மட்டுமே சார்ந்து இருக்க முடியாது. நான் இங்குள்ள எனது பார்வையாளர்களை ஒதுக்கிவிட்டு, மேற்கத்திய நாடுகளுக்கு மட்டும் படமெடுத்தால், அதாவது நுட்பமான, கடினமான கருகொண்ட, ஆடம்பரமான, பல சிக்கலான படங்களை எடுத்தால் அது வித்தியாசமானதாக இருக்குமெய்யொழிய என் நாட்டு பார்வையாளர்களை சென்றடையாது.

மேலும் நாம் படமெடுக்கும்போது பெரும்பாலும் பிறருடைய பணத்தையே உபயோகப் படுத்துகிறோம் என்பதால் உடனே சில பொறுப்புகள் உங்களுக்கு வருகின்றன. நீங்கள் படமெடுக்க எண்ணினால், அடுத்த மனிதர் வந்து தேவையான பணத்தை தரும் வரை காத்திருக்க வேண்டியதிருக்கிறது. அப்படி ஒருவர் வந்தால், நீங்கள் இந்த மனிதர் ஏராளமான பணத்தை திரும்பப் பெறும் நம்பிக்கையில் முதலீடு செய்கிறார் என்று உணருகிறீர்கள். ஆகவே பொதுவாக, எனது படத்தயாரிப்பாளர்களிடம் என்ன எதிர்பார்க்க முடியும் என்று முன்கூட்டியே சொல்லி விடுவேன். நான் சாருலதா படத்தினை எடுத்தபோது எனது தயாரிப்பாளரிடம், இந்த படம் வெளிநாடுகளில் பல பரிசுகளை பெறும். ஆனால் லாபம் சம்பாதிக்க முடியுமா என்று தெரியவில்லை என்று கூறினேன். அவர் சொன்னார். "நான் லாபத்தை எண்ணவில்லை, எனக்கு இந்த கதை பிடித்துள்ளது. படமாக்குங்கள்" என்று. அன்று மட்டும் அவர் வேண்டாம் என சொல்லி இருந்தால், நான் அந்த படத்தினை எடுத்திருக்க முடியாது. மேற்கண்ட எனது விளக்கம் தேவி போன்ற பிற படங்களுக்கும் பொருந்தும். ஜல் சாகர் படத்தின் போது அத்தயாரிப்பாளரிடம் இது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க படமென்று எண்ணுகிறேன். வெளிநாட்டில் இந்த படத்திற்கு நல்ல வரவேற்பு இருக்கும் ஆனால் எனது நாட்டு பார்வையாளர்கள் பற்றி தெரியவில்லை. ஏனென்றால் அவர்கள் இது போன்ற படைப்புக்களால் சோதிக்கப்படவில்லை என்றேன்.

காலப்போக்கில் நான் சில விஷயங்களில் முழுமை பெற்றிருந்தபோது கூட எனது படமெடுக்கும் முறையில் அவ்வளவாக மாற்றம் இல்லை. பொதுவாக, நான் எனது பட உருவாக்க வழிமுறையில் கையாளும் நிலை, அதாவது முதலில் சுருக்கமான குறிப்புகள், பிறகு வெளிப்பாடு என்ற ஒன்றில்

மாற்றம் இல்லை என்று எண்ணுகிறன்.

வசனம் எழுதுவதிலும் நான் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றேன். ஆரம்பத்தில் ஒருவர் படத்திற்கு வசனம் எழுதும்போது, அதிகமான வசனங்களை எழுதி விடுகிறார். இப்பொழுது கூட சில நேரங்களில், முன்போல் அடிக்கடி இல்லாமல், சில காட்சிகளைப் படமெடுக்கும்போது கதாபாத்திரங்கள் அதிகமாக வசனம் பேசுவது போல் தோன்றும். சில வேலைகளில் வசனத்தில் தேவையற்ற வார்த்தைகள் என்று தோன்றினால் அவைகளை நீக்கி விடலாம். பொதுவாக நீங்கள் காட்சிக்கு வசனம் எழுதுவதற்கும் போது, நடிகர்களின் வசனத்தில் மட்டும் கவனம் செலுத்தக்கூடாது. ஆகவே நான் படப் பிடிப்பு இடம் அல்லது ஸ்டூடியோவில் காட்சிக்கான அனைத்து பொருட்களோடு, நடிகர்கள் எவ்வாறு நகர்ந்து செல்வார்கள், எந்தவிதமான பாவனையோடு நடப்பார்கள் என்பதையும் பார்த்து அதற்கேற்ப வசனத்தை எழுதுவேன். ஆகவே குறிப்பிட்ட காட்சியில் உள்ள அனைத்தையும், காட்சி நடைபெறும் பருவ காலத்தைக் கூட கருத்தில் கொள்ள வேண்டும். உதாரணமாக குளிர்காலத்தில் நீங்கள் கோடை காலத்தைவிட வித்தியாசமான வகையில் பேசக்கூடும். சில வேளைகளில் நீங்கள் மிகவும் ஓய்வாக இருந்து பேசக்கூடும். உங்கள் மனநிலை, உங்களை சூழ்ந்துள்ள பொருட்கள், நீங்கள் செய்யும் தொழில், அதாவது நீங்கள் வேலை இன்றி இருக்கின்றீர்களா அல்லது வேலையில் சுறுசுறுப்பாக இருக்கின்றீர்களா என்பன போன்றவைகளுக்கேற்ப வசனங்கள் வித்தியாசப்படும். ஆகவே நான் எனது வசனங்கள் வாழும் வாழ்க்கையை ஒட்டியே அமைந்திருப்பதாக எண்ணுகிறேன். இது இயற்கையில் அமைந்த ஒன்றல்ல. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட உண்மை அடிப்படையிலானதும், ஒரு வகைப்பட்டதுமாகும். வசனம் நடிகர்கள் சுலபமாக பேசி நடிக்கும் காட்சியில் சிறப்பாக அமையும். கஷ்டமின்றி சுலபமாக பேசுவது போல் காட்சிகளில் வசனத்தை அமைத்தால் நடிகரின் நடப்புத்திறமையை அதிகரிக்க வகைசெய்யும் என்று கண்டு கொண்டேன். ஏனெனில் நடிகர்கள் மதி மயக்குகின்ற வசனங்களை கஷ்டப்பட்டு பேசி நடப்பதைவிட, இயற்கையாக பேசி நடப்பது போல் வசனத்தை அமைத்தால் நடப்புத்திறன் கூட வாய்ப்பு அதிகம்.

நான் எனது பட அமைப்பு முறையிலும் நன்கு வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறேன். எடுத்துக்காட்டாக, பதேர் பாஞ்சாலி மற்றும் அபராஜிதோ ஆகிய படங்கள் எடுத்து முடிக்கப் பெற்று எடிட்டிங் செய்யும் நிலையில் தேவைக்கு மேற்பட்ட அல்லது மோசமான, தேவையற்ற காட்சிகளை நீக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது. இதுபடம் ஸ்கிரிப்டில் சொல்லப்பட்டது போல் சில வேளைகளில் படமாக்கப்படாததினால் என்பது தெளிவாகிறது. பணமின்மையால் சில காட்சிகள் ஸ்கிரிப்டில் சொல்லப்பட்டது போல் படமாக்கப்படவில்லை.

இவைகளில் சில அருமையான காட்சிகள். இக்காட்சிகள் எடுக்கப்பட்டிருந்தால் வெளியான படங்களில் இவைகள் இருந்திருக்கும்.

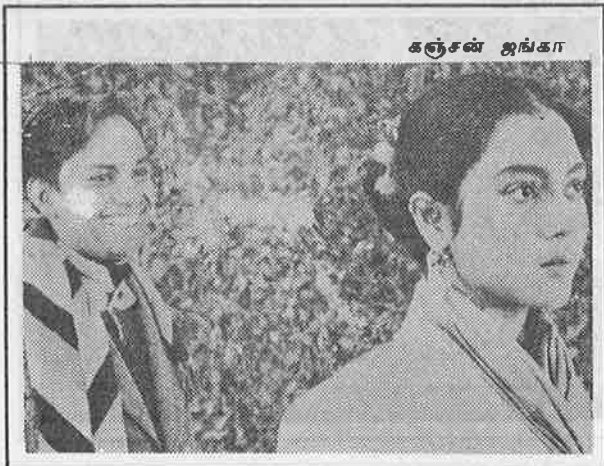
எனது மூன்று தொடர் (Trilogy) ஒரு சிறந்த கதாபாத்திர படைப்புத் தன்மை கொண்டது. இதனை ஒரு கதை என்று கூறுவதோடு ஒருவரின் வாழ்க்கை வரலாற்றிற்கான பண்புகளை கொண்டது என்பதே சரி. ஆகவே இதற்கு ஒரு வித்தியாசமான ஸ்கிரிப்ட் தேவைப்பட்டது.

ஒரு ஸ்கிரிப்ட்டினை எப்படி எழுதுவது?

நான் வேறொருவரின் கதையினை எடுத்துக் கொள்வதாக இருந்து, அதற்காக ஸ்கிரிப்ட் எழுதுவதாக இருந்தால், முதலில் அக்கதையினை எவ்வாறு படமாக்கலாம் என தீர்மானிப்பேன். தேர்ந்தெடுத்த கதையினை திரைக்கதை வடிவமாக்க கதை நிகழ்வுகளில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டும். எடுத்துக் கொள்ளும் கதை அப்படியே படமாக்கும் வகையில் இருப்பது அரிது. அப்படி இல்லாமல் இருப்பின் மாற்றங்கள் அவசியம். திரைக்கதை அமைப்பதனை நான் ஒரு இலக்கிய முயற்சியாக கருதவில்லை.

ஸ்கிரிப்ட் எழுதுவதென்பதில், இறுதியாக நாம் எதிர்பார்ப்பது கிடைக்கும்வரை முயற்சி செய்ய வேண்டும். இதற்கு வரையறுக்கப்பட்ட விதிகள் இல்லை என நான் நினைக்கிறேன். ஸ்கிரிப்ட் எழுத சில இலக்கண வரம்புகள் அவசியம். இவைகளை நீங்கள் பிறவற்றிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளாமல் படங்களை நன்கு பார்ப்பதினாலேயே கற்றுக் கொள்ளலாம். இந்த முறையிலேயே நாங்கள் கற்றுக் கொண்டோம். சில வேளைகளில் நாங்கள் விரும்பாத திரைப்படங்களுக்குக் கூட ஒருமுறைக்கு பலமுறை அதில் என்ன தவறான விஷயம் உள்ளது என்று அறியவும், தரமான திரைப்படங்கள் என்றால் ஐந்து, ஆறு அல்லது ஏழு முறை கூட நாங்கள் சென்றிருக்கிறோம். சில நேரங்களில் படம் ஒடும் போது இருட்டில் கூட குறிப்புகள் எழுதுவேன். இவையெல்லாம் நாம் படமெடுக்கும்போது மனதில்

கஞ்சன் ஜங்கா



வந்து தோன்றும். அப்போது நாம் சில விதிமுறைகளை பின்பற்ற முடியாது. உங்களின் கதையும், அதோடு தொடர்பானவைகளுமே உங்களை வழி நடத்த முடியும். நீண்ட தூர காட்சியைத் தொடர்ந்து உடனே குளோஸ்-அப் அமைத்தல்கூடாது போன்ற விதிமுறைகள் போய்விடும். காட்சியின் போது உணர்ச்சிபூர்வமான தொடர்ச்சிதான் அவசியமே தவிர வெளித்தோற்ற இயக்கம் முக்கியத்துவமற்றது.

நான் எல்லாவற்றையும் விரிவாக கற்பனை செய்து பார்ப்பேன். மொத்தத்தில் நான் என் மனதில் உள்ளதையே எடுத்துக் காட்ட விரும்புவேன். அதையே படமாக காட்டுகிறேன். இதுதான் என்னைப் பொறுத்தவரை முக்கியமானது. தாங்கள் எடுத்துக் கொண்ட சாதனங்களின் மீது கட்டுப்பாடு கொண்ட எல்லா இயக்குனர்களும் இதையே செய்ய விரும்புகிறார்கள் என எண்ணுகிறேன். எனது படங்களின் ஷாட்டுகளை சிறு படங்களாக வரைந்து கொள்வேன். இதுவே நான் பட மெடுக்க விரும்பும் ஸ்கிரிப்டின் இறுதி வடிவம். இது எனது படப்பிடிப்பு குழுவினருக்குத் தரக்கூடிய டைப் அடிக்கப்பட்ட ஸ்கிரிப்ட் போன்றதல்ல. எனது ஸ்கிரிப்டில் பட மெடுக்க வேண்டிய காட்சிகளை தொடர்ந்து படமாக வரைந்து வசனக் குறிப்புகளையும், காமிரா கோணங்களையும் குறித்து வைத்திருப்பேன். இதில் படமெடுக்க வேண்டிய ப்ரேம், அதன் அளவு போன்றவைகளும் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும். இது கலை இயக்குனருடனும், ஒளிப்பதிவாளருடனும் விவாதிக்க உகந்ததாக இருக்கும்.

இசை பற்றிய பெரிய விளக்கங்கள் படம் எடுக்க எண்ணும்போது இருக்காது. திரைக்கதையினை எழுதும்போதே, இசைக்கு முக்கியத்துவம் தர வேண்டிய இடங்களைப் பற்றி அறிந்திருப்பேன். சில குறிப்பிட்ட இசை வடிவங்கள் கிடைக்குமானால் அவைகளை ஸ்கிரிப்டின் ஒரு பகுதியில் குறித்து வைத்துக் கொள்வேன். நான் பொதுவாக படம் முழுவதும் பொருத்தமாக வருவது போன்ற இசை வடிவத்தினையே பயன்படுத்துவேன். ஒவ்வொரு



மஹாநகர்

குறிவைக்கேற்ப புது இசை வடிவத்தினை அமைக்காமல், ஒரு மையமான இசை வடிவத்திலிருந்து பிறந்தது போன்று அமைப்பேன். ஒரு மாறுபட்ட இசை வடிவத்தினை சாருலதா போன்ற படங்களில் அமைத்திருந்தேன். நான் தனியாக ஒரு குறியீப்பு புத்தகம் வைத்திருந்து, அவ்வப்போது ஒவ்வொரு படத்திற்கென்று இல்லாமல், எதிர்காலத்திலும் உபயோகப்படுத்துவற்கென்றும் இசை பற்றி கிடைக்கும் குறிப்புகளை குறித்து வைத்துக் கொள்வேன். இது ஒரு வரைபட புத்தகத்தைப் போல, இசை பற்றிய குறிப்பு புத்தகம் ஆகும். நான் இது போல் மூன்று அல்லது நான்கு இசை குறிப்புகள் அடங்கிய புத்தகங்கள் வைத்திருக்கிறேன்.

காட்சிகள் அமைப்பு:

முதலில் எந்த காட்சி எடுக்கப்பட வேண்டும், என்ன செட் படப்பிடிப்பு இடம் எங்கே என்பது பற்றி முன்கூட்டியே கவனமாக திட்டமிடப்பட வேண்டும். இது உண்மையில் ஒரு விரிவான காரியம். சரியான படப்பிடிப்பு இடம், என்ன செட் போட வேண்டும், ஸ்டூடியோவில் எடுக்க வேண்டுமெனில் படப்பிடிப்பு நாட்களில் ஸ்டூடியோ படப்பிடிப்புக்கு கிடைக்குமா என்பது போன்ற விபரங்களை கலை இயக்குநருடனும், மற்றவர்களுடனும் விவாதித்து பெற வேண்டும். படப்பிடிப்பு முழுவதும், பதேர் பாஞ்சாலி போல் வெளிப்புறத்திலேயே என்றால், படப்பிடிப்பிற்கான இடம், நடிகர்கள், படம் பிடிக்கும் விதம், முதலில் எந்த காட்சி எடுக்க வேண்டும் போன்றவற்றை தீர்மானிக்க வேண்டியிருந்தது. வெளிப்புற படப்பிடிப்பில் பல்வேறு சிரமங்கள் இருந்தன. ஸ்டூடியோக்களில் படமாக்குதலில் காமிரா கோணங்கள் வைப்பதில் சில எல்லைகள் உண்டு.

எனது ஸ்கிரிப்டிலும் வசனங்களை கூட்டவோ, குறைக்கவோ, மாற்றவோ வகை செய்திருந்தேன். தொழில் முறை நடிகர்கள் அல்லாத நடிகர்கள் நடிக்கும்போது சில வசனங்கள் அவர்களுக்கு சரிவர பேசவராது. அந்த நேரங்களில் வசனங்களில் நீங்கள் மாற்றம் செய்தே ஆக வேண்டும்.

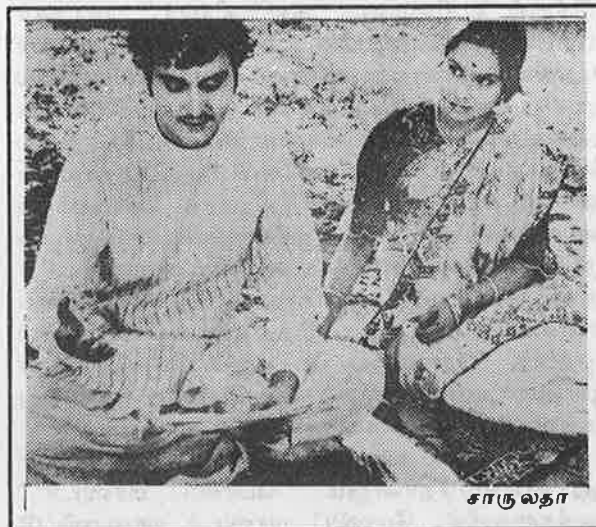
கதையிலிருந்து திரைக்கதை அமைத்தல்:

சில வேளைகளில் கதையினை திரைக்கதையாக மாற்றி அமைக்கும் பொழுது சில பாத்திரங்களின் தன்மை மாறும் வாய்ப்பு உடையனவாக அமையக்கூடும். அது போன்று அமையும் வேளைகளில் மூலக்கதையிலிருந்து நாம் எழுதும் ஸ்கிரிப்ட் மாறுபடுவதால் விமர்சனத்திற்கு ஆளாகக்கூடும். சில வேளைகளில் மூலக்கதையிலேயே பெரிய குறை இருப்பது தெரிய வரும். அதனால் நாம் நினைத்தது போல் இல்லாததால் அதனை ஒதுக்க வேண்டியிருக்கும். எனக்கும் ஒன்று அல்லது இரண்டு முறைகள் இது போன்று அனுபவம் ஏற்பட்டிருக்கிறது. ஆனால் அது சமீப காலத்தில் ஏற்பட்டதல்ல. சில

ஆண்டுகளுக்கு முன் படித்த கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்துப் போய் மீண்டும் மீண்டும் படித்தேன். அதற்கு திரைக்கதை அமைக்க விரும்பிய பொழுது தான் அக்கதையில் பல குறைகள் இருப்பதை அறிந்தேன். அதனை கதையாசிரியர் அறிந்திருந்தாரோ அல்லது இலக்கியமாக இருக்கும்போது பரவாயில்லை என்பதாலோ இருக்கலாம். ஆனால் படத்தில் குறைகள் வெளிப்படையாக தெரியும். மேலும் படத்தில் சம்பவங்கள் தொடர்ச்சியாக நிகழ்வதால் நாம் படமெடுக்கும்போது மிகவும் கவனத்தோடு இருக்க வேண்டும்.

ஒரு கதையினை படித்து மனதில் பதியும் படத்தில் வழக்கமாக அதனை அடுத்த முறை படிப்பேன். வழக்கமாக இரண்டாவது முறை படிக்கும்போது கதையின் உண்மையான நிலை வெளிப்பட்டு, திரைப்படத்திற்கான விஷயங்கள் தோன்றத் துவங்கும். மூன்றாவது முறை படித்து அதனை திரைப்படமாக்கும் எண்ணத்தை மனதில் உறுதி செய்து கொள்வேன். அதற்குப் பிறகு அந்த கதையினைத் தொடராமட்டேன். சில வேளைகளில் அதனை மறந்துகூட விடுவேன். பிறகு உண்மைக் கதையிலிருந்து மாறி அமைந்தால் கூட பரவாயில்லை, அது தாகூரின் சிறந்த கதையாக இருந்தால் கூட.

சில வேளைகளில் முழுக்கதையும், அதில் உள்ள அனைத்து நிகழ்வுகளுடன் திரைப்பட வடிவ மாக்குவதற்கு ஏற்றாற் போல் உங்களது மனதில் தங்கும். ஆகவே நீங்கள் அதற்காக அதிகம் கஷ்டப்பட வேண்டியதில்லை. ஆனால் கூட சில நேரங்களில் இலக்கியத்தில் சொல்லப்பட்டதை வெளிப்படுத்தும் திரைப்பட நுணுக்கம் தேவைப்படுகிறது. சாருலதா படத்தில் முதல் ஏழு அல்லது எட்டு நிமிடங்கள் காட்டப்படும் சாருலதாவின் தனிமை கதையில் இருப்பது பக்கங்களில் சொல்லப்பட்டதற்கு இணையானது. முதலில் நான் சாருலதாவின் தனிமையினை உணர்த்தியாக வேண்டும். தனிமை என்பது என்ன? நட்புறவோடு கூடிய துணையில்லாமல் இருப்பது. அதாவது பேச்சுத் துணைக்கு கூட ஆள் அற்ற நிலை. சாருலதாவின் தனிமையினை சினிமா மொழியில் ஒருவர் எப்படி கூறமுடியும்?. வார்த்தைகளோ, படத்தின் பின்னால் வரும் வர்ணனை ஒலியோ இல்லாமல்? தனிமையில் இருக்கும்பெண் என்ன செய்வாள்? அவள் நேரத்தை எப்படி கழிப்பாள்? அதனை அவள் நன்கு உபயோகப்படுத்திக் கொள்வாளா? தனிமை இரண்டு வகைப்பட்டது. முதுமையில் தனிமை. மற்றது இளமையில் தனிமை. நட்பு தேடும் ஆசை இந்த இளமைக்கு உண்டு. இதுவே சாருலதாவில் நான் முதலில் சொல்ல நினைத்தது. அதற்காக சிந்தித்தேன். அதனால் தாகூர் இருப்பது பக்கங்களில் சொன்னதை புறக்கணித்து தனிமை என்ற விஷயத்தை மட்டுமே படம் பிடித்துக் காட்டினேன். கதைக்கு பின்னால் வரும் நிழ்ச்சிகள் மேற்கண்ட தனிமைக்கு



சாருலதா

பிறகு உண்டாவதாக உளவியல் அடிப்படையாக அமைத்தேன். சாருலதாவின் மைத்துனர் வருகை, அவர் மீது காதல் ஏற்படுதல் போன்றவைகள் பிறகு நிகழ்கின்றன.

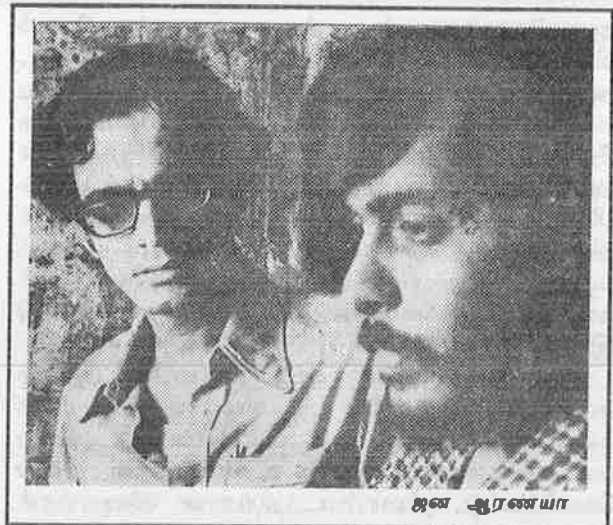
படத்தை என் விருப்பம் போல் எடுத்து முடித்தால் கூட, தாகூர் கதையினை படமாக்கினேன் என்ற உணர்வே மிஞ்சியது. படம் சினிமா என்ற சாதனத்திற்கு கொண்டு வரப்பட்ட மாற்றுப்படைப்பு அன்றி மொழி பெயர்ப்பல்ல. தாகூர் இல்லாமல் சாருலதா இல்லை. படத்தில் கதையின் உண்மையே நிறைந்திருக்கிறது. கதையில் சில மனங்களின் நிலையினை தாகூர் அழகான வார்த்தைகளின் துணை கொண்டு விவரிக்கிறார். இதனை படத்தில் அப்படியே தரமுடியாது. நீங்கள் வேறு வகையில் தான் தரமுடியும். தாகூர் ஒரு மிக சிறந்த கவிஞர், ஒரு சிறந்த எழுத்தாளர். அவர் சாருலதாவின் தனிமையினையும், மனதில் எழும் சிறு விஷயங்களை கூட அழகான மொழி நடையில் சித்தரிக்கிறார். சாருலதாவின் மன நிலையினை ஒவ்வொரு முறை விளக்கவும் ஏதாவது புதிய ஒன்றை தேட வேண்டி யிருந்தது. இது சினிமாவுக்கு ஏற்பட்ட சவாலாக இருந்தது.

நீங்கள், ஒரு கதையை எடுத்துக் கொண்டால், கதை முழுவதையும் நீங்கள் விரும்பியே ஆக வேண்டும் என்பதில்லை. ஒரு திடமான சூழ்நிலை அல்லது சில விஷயங்கள் உங்களுக்குப் பிடித்து இருப்பதால் அதனை படத்தில் கொண்டுவர விரும்புவீர்கள். ஆகவே மூலக்கதையை படமாக்க விரும்பி அதில் வரும் சூழ்நிலைகள், விஷயங்களை கொண்டவாறு திரைக்கதை அமைத்தால், கதையாசிரியரை அணுகி, உங்களின் கதையினை படமாக்க விரும்புகிறேன் ஆனால் நான் அதனை எனக்கு பிடித்த விதத்திலேயே படமாக்குவேன். அதில் சில மாற்றங்களையும் செய்வேன் என்று கூறவேண்டும். அவர் உடன்பட்டவுடன் அதற்கான தொகை கொடுக்கப்பட வேண்டும். அவர் படம்

எடுக்கும் உரிமையை அளிக்கிறார். மகாத்மர் படத்தில் மூலக்கதையில் உள்ள பல விஷயங்கள் படத்தில் வருகின்றன. ஆனால் அது தொடக்கத்தில் ஒரு சிறுகதை. ஆகவே நீங்கள் அதனை விரிவாக்க துவங்க வேண்டும். உங்களை கவர்ந்த சூழ்நிலையிலிருந்து படத்தை துவங்க வேண்டும். கதாநாயகன் மனைவி வீட்டு வருமானத்திற்காக வேலைக்குச் செல்ல துவங்குகிறார். இதுவே துவக்கம். இதற்குப் பிறகு மனை வேறுபாடுகள் கணவன் மனைவியையே தோன்றுகின்றன. கணவனுக்கு தாழ்வு மனப் பான்மை ஏற்படுகிறது., இந்த உளவியல் சிக்கலில் குழந்தை, பழமையை போற்றும் பெற்றோர்கள் ஆகியோர் தவிக்கிறார்கள். இதுபோன்ற அனைத்து நிகழ்வுகளும் மூலக் கதையில் உள்ளன.

தாசூரின் சில கதைகளில் ஆதிக்க உணர்வு உள்ளது போல் தோன்றும். "போஸ்ட் மாஸ்டர்" மூலக்கதையில், போஸ்ட் மாஸ்டர் ஊரைவிட்டு செல்லும் கட்டத்தில், அவன் வீட்டில் வேலை செய்யும் சிறுமி, அவன் காலில் விழுந்து என்னை இங்கேயே தனியாக விட்டு சென்று விடாதீர்கள் தயவு செய்து உங்களோடு அழைத்துப் போங்கள் என்று கூறுகிறார். இதனை வழக்கமான மனை உணர்ச்சியாக நினைத்தேன். இருபதாம் நூற்றாண்டில் சில குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் வளர்க்கப்பட்டு சிலவற்றின் தாக்கங்களை சந்தித்த என்னால் மேற்கண்ட முடிவை ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. ஆகவே வேறு விதமாக அமைத்திருந்தேன். கதையில் உள்ள முடிவிற்கு எதிரிடையாக நான் முடிவை அமைத்திருந்தேன். படத்தில் வரும் சிறுமி தனது துக்கத்தை வெளிக்காட்டாமல் மறைத்துக் கொள்கிறார். அவன் போஸ்ட் மாஸ்டரை ஒதுக்கித் தள்ளுகிறார். தான் சந்தோஷமாக இல்லை என அவனிடம் சொல்லக்கூட விரும்பாத அளவுக்கு அவன் மனதில் காயப்பட்டிருந்தான். அவன் தண்ணீர் இறைக்கும் கிணற்றுக்கருகில் அழுவதை நீங்கள் காணுகிறீர்கள். ஆனால் அவன், அவனைக் கூப்பிடும் தருணத்தில் அவன் தனது கண்ணீரைத் துடைத்துக் கொள்கிறார். அவன் தண்ணீர் நிறைந்த வாளியை எடுத்துக் கொண்டு அவன் தரும் பணத்தை கூட பெற்றுக் கொள்ளாமல் வேகமாக நடந்து செல்கிறார். இதுவே 1960ஆம் ஆண்டில் பணியாற்றிய இருபதாம் நூற்றாண்டு கலைஞரின் விளக்கம். சிலர் இந்த மாற்றத்திற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்தார்கள். நான் ஏன் அவ்வாறு செய்தேன் என்றால் நான் ஒரு கலைஞன். எனக் கென்று தனிப்பட்ட உணர்ச்சிகள் உண்டு. நான் தாசூரின் கதையினை அடிப்படையாக கொண்டு எனக்கு ஏற்றது போல் மாற்றி அமைத்துக் கொண்டேன் என்பதே எனது விளக்கம்.

இது போன்று எனது வேறு படங்களிலும் சில மாற்றங்களை செய்துள்ளேன். உதாரணத்திற்கு அப்புவின் முத்தொடர். இந்த முத்தொடர் என்னால் முதலிலேயே திட்டமிடப்படவில்லை. நான் பதேர்



ஆன ஆரணயா

பாஞ்சாலி ' எடுத்தபோது அபராஜிதோ எடுக்கும் எண்ணமில்லை. ஏனென்றால் அக்கதையின் தொடராக பிறிதொன்றை நான் எண்ணிப் பார்க்கவில்லை. படத்திற்கு பொதுமக்கள் ஆதரவு எப்படையிருக்குமோ என்று நினைத்தேன். பதேர் பாஞ்சாலியின் வெற்றிக்குப் பிறகு நான் இரண்டாம் பாகம் எடுக்கத் திட்டமிட்டேன். அதற்குப் பிறகு கூட மூன்றாம் பாகம் எடுக்கும் எண்ணமில்லை. அபராஜிதோவிற்கு பிறகு ஜல்சாகர் மற்றும் பராஸ் பத்தர் ஆகிய படங்களை எடுத்தேன். அபராஜிதோ வெளியில் பரிசு வாங்கிய பிறகுதான் அப்புவின் மூன்றாவது படம் எடுக்கத் திட்டமிட்டேன். அபராஜிதோ படம் எடுக்கையில் இயற்கையாகவே பதேர் பாஞ்சாலியின் பாதிப்பு மனதில் இருந்த போதிலும், மூன்றையும் ஒரே நேரத்தில்தான் பார்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் எடுக்கவில்லை. ஆனால் பதேர் பாஞ்சாலியில் வரும் ரயில் மற்றும் இசைவடிவங்கள் போன்ற சில தொடர் சின்னங்கள் அபராஜிதோ மற்றும் ஆபூர் சன்சார் ஆகிய படங்களிலும் வரும். பதேர் பாஞ்சாலி படத்தின் இறுதியில் அப்புவின் குடும்பம் வீட்டைவிட்டு வெளியறியவுடன் யாருமற்ற அந்த வீட்டில் பாம்பு குடியேற நுழைவதாக படத்தில் காட்டினேன். இக்காட்சி நாவலில் இல்லை. குடும்பம் வெளியேறுவதை மட்டும் காட்டுவது நோக்கமல்ல. நான் வீடு கேட்பாரற்று பாலைவனம் ஆனதை உணர்த்த விரும்பினேன் மக்கள் யாருமற்ற வீட்டை மட்டும் காட்டுவதைவிட, பாம்பு நுழைவதாக காட்டியதால் காட்சி மேலும் அழுத்தமாக அமைந்தது.

ஆபூர் சன்சார் படத்தில் அப்பு தனது மனைவி இறந்து விட்டாள் என்ற செய்தியை சொல்லும் தனது மைத்துனனை லேசாக அடிப்பது போன்ற காட்சியினை அமைத்தேன். அப்புவின் இடத்தில் என்னை வைத்துப் பார்த்தேன். இது போன்ற நிகழ்ச்சி பற்றி நிஜ வாழ்வில் நான் அவ்வளவாக அறியவில்லை. அப்பு போன்ற மனிதன் துன்பமான இந்த

செய்தி கேட்டு அதனை சொல்பவனை லேசாக அடிப்பது சாத்தியம் என்று நினைத்தேன். இது புத்தகத்தில் வராது. ஆகவே இந்த காட்சியை பலரும் விமர்சனம் செய்தார்கள். இந்த விமர்சனம் நகைப்புக்குரியது என எண்ணுகிறேன். அப்புவின இந்த செய்கை சரியானதே என்று சமாதானம் செய்து கொண்டேன். எனது நடிகரும் எனது கருத்தை ஆதரித்தார்.

எனது கதைகளின் தேர்வு

எனது 'மூன்று மகள்கள்' படம் தாசுருக்கான அஞ்சலி. அது தாசுரின் நூறாம் ஆண்டு. நான் தாசுரைப் பற்றி செய்திப் படம் ஒன்றை எடுத்த போது, அவரது சிறுகதைகள் சிலவற்றை படமாக்க எண்ணினேன். 'மோனிகாரா' என்ற பேய்க் கதையை படமாக்கினேன். ஏனென்றால் எனக்கு பேய்க் கதைகள் மிகவும் பிடிக்கும். ஆனால் நீங்கள் இப்போது பேய்க் கதையை படமாக்க விரும்ப மாட்டீர்கள். இது ஒரு மாறுபட்ட காலம்.

இரண்டு தருணங்களில் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலை என்னை படமெடுக்க செய்தது. 'அபிஜான்' மற்றும் 'சிரியகானா' ஆகிய இரண்டு துப்பறியும் கதைகளும் நான் விரும்பி தேர்ந்தெடுத்தவை அல்ல. திரைப்படம் எடுப்பதில் சில அருமையான விஷயங்கள் உள்ளன. சிறந்த நடிகர்களுடன் பணியாற்றுவது அதில் ஒன்று. படப்பிடிப்பு இடம் உணர்வை தட்டி எழும்பும்படி அமைந்து, படப்பிடிப்பு குழுவினரும் நன்கு இருந்தால், நீங்கள் அங்கே உடனே இருப்பீர்கள். படப்பிடிப்பில் உடன் ஈடுபட்டு படம் எடுப்பதனை மகிழ்வாக கருதுவீர்கள். உங்களிடம் உள்ள அனைத்தையும் அதற்காக செலவிடுவீர்கள். கதையின் மதிப்பைக் கூடப் பார்க்க மாட்டீர்கள். இது போன்ற அனுபவமே 'அபிஜான்'

படத்தில் ஏற்பட்டது இது தாரா சங்கர் பானர்ஜியின் நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஒரு நண்பர் குழு இதனைப் படமாக்க விரும்பி என்னைத் திரைக்கதை அமைக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டார்கள். நானும் அவ்வாறே செய்தேன். பிறகு என்னை படப்பிடிப்பிற்கான இடத்தை தேர்ந்தெடுத்துத் தரும்படி கேட்டுக் கொண்டார்கள். நானும் ஒரு சதுர மைல் அளவுக்கு மலைகள் சூழ்ந்திருந்த இடத்தினை தேர்ந்தெடுத்தேன். இது போன்ற இடம் ஸ்கிரிப்டில் இல்லை. அதனை மாற்றினேன். பிறகு எங்கெங்கு படமெடுக்க வேண்டும் என்று கூறினேன். இறுதியாக அவர்களின் வேண்டு கோளுக்கிணங்க படத்தை இயக்கவும் சம்மதித்தேன். திரைக் கதையில் பல மாற்றங்களையும், அழுத்தமான காட்சிகளையும் அமைத்தேன். இது ஒரு சாகசம் நிறைந்த நாவல். இதில் நடப்புக்கு நல்ல சந்தர்ப்பம் இருக்கின்ற இடங்கள் இருந்தமையால், அதிலும் கவனம் செலுத்தினேன். நல்ல நடிகர்கள், படப்பிடிப்பிற்கேற்ற இடங்கள் ஆகியவைகள் சிறந்த அனுபவம் தந்தமையால் எடுப்பதின் மதிப்பு கூட தெரியாமல் படத்தினை எடுத்து மகிழ்ந்தேன்.

'சிரியகன்னா' படமாக்கும் உரிமை சில நண்பர்களால் பெறப்பட்டிருந்தது. அவர்கள் என்னை உதவும்படி கேட்டார்கள் அது ஒரு பல வினமான கதை. துப்பறியும் கதைகள் நல்ல படங்களாக வருவதில்லை. நான் அவை போன்றவைகளை விரும்புவதுமில்லை. த்ரில்லர் கதைகளில் நல்ல எதிர் பார்ப்புகள் இருக்கும்.

அபிஜான் மற்றும் சிரியகானா ஆகிய இரண்டும் என்னுடைய சொந்த தேர்வு அல்ல. நான் அவைகளை படமாக்கியிருக்க மாட்டேன். கோபி கேயேன் படத்திற்கான பாடல்களை பதிவு செய்த பின்

ஷாக பிரஷோகா



ராஜஸ்தானுக்கு படப்பிடிப்பு இடங்களை பார்க்க சென்றோம். தயாரிப்பாளர் திடீரென பீதியடைந்து படம் வேண்டாமென்று போய் விட்டார். அப்போது நான் ஒய்வாக இருந்தமையாலும், படத்தின் நடிகர்களும் சிறந்த நடிகர்களாக இருந்தமையாலும், நண்பர்களின் வற்புறுத்தலின் பேரில் சிரியகானா படத்தை இயக்க ஒத்துக் கொண்டேன்.

கலர் பயன்படுத்தியமை

கலரில் படமெடுப்பதில் பல்வேறு நன்மைகளும், அதே சமயம் சில சிரமங்களும் இருக்கின்றன. கஞ்சன் ஐங்கா படத்தை வேண்டுமென்றே கலரில் எடுத்தேன். ஏனென்றால், கலரில் படம் மேலும் சுவாரச்யமாகிருக்கும் என்பதால். இந்த படம் இரண்டு மணி நேரங்கள் ஓடும் கதையினைக் கொண்டது. இதில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் ஒரே ஆடையினை படம் முழுவதும் அணிந்திருப்பது போல் வரும். இதில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் குழுக்களாக பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு குழுவும் ஒவ்வொரு கலர் தோற்றத்தில் மாறி மாறிகதையில் வருவது போல் தோன்றும். நான் படத்தில் வரும் இயற்கைக் காட்சிகள் கூட சில இயற்கையான மாறுதல் அடைவது போல் திட்டமிட்டு எடுத்தேன். கதையில் ஒரு முறை, மூடுபனி அதிகமாக வந்து சிறிது நேரத்தில் மறையும் இந்த மூடுபனி வழியாக பார்த்தால் அனைத்து நிறத்திலும் மாற்றம் ஏற்படுவதுபோல்தோன்றும். இந்த நிறமாற்றத்தில் எந்த பரிசோதனைச் சாலை தந்திரமும் இல்லாமல், இயற்கையே உதவி செய்தது. இறுதியாக மூடுபனி கிளம்ப, அதே நேரத்தில் சூரியன் மறைவதால், எல்லாம் செந்தனல் நிறமாக பிரகாசிக்கும். படத்தின் இப்பகுதிகள் ஐந்து மணிக்குமேல் படமாக்கப்பட்டன.

படத்தின் கதை ஒரு வெளிச்சமான நாளில் துவங்குகிறது. பிறகு மேகக் கூட்டங்கள் சூரியனை மூடி தெளிவற்ற வானமாகி விடுகிறது. பிறகு மூடுபனி வேறு வந்து சேர்ந்து கொள்கிறது. பிறகு மூடுபனி உயரே செல்ல, மேகக் கூட்டங்களிலிருந்து விலகி சூரியனின் பிரகாசம் புலப்படத் துவங்குகிறது. இந்த மாற்றங்கள் கதாபாத்திரங்களின் மன உணர்வுகளுக்கு ஏற்ப குறியீடு போலவும் அமைந்துள்ளது. படத்தில் கதாபாத்திரங்கள் அணியும் உடையும் அவர்களின் மனநிலைக்கு ஏற்றவாறு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. இரு சகோதரிகளும், மனநிலையை வெளிப்படுத்த வெவ்வேறு நிறத்தில் உடையணிந்துள்ளார்கள். ஆடவர்களில் ஒருவர் சாம்பல் நிற ஷர்ட்டும், அவரது கர்வத்தை வெளிப்படுத்தும் வகையில் சிகப்பு கைக்குட்டை பாக்கெட்டிலிருந்து வெளியே தெரிவது போலவும், கையில் மஞ்சள் நிற கைத்தடியுடனும் காட்சியளிக்கிறார். இந்தப்படத்தினை எடுக்க மிகப்பெரிய திட்டமிடுதல் தேவைப்பட்டது. இப்படத்தை எடுக்கும்போது டார்ஜிலிங்கின் வரைப்படத்தை வைத்துக் கொண்டு

எங்கெங்கு படப்பிடிப்பு நடத்த வேண்டும் என்று முடிவு செய்தோம். இது ஸ்கிரிப்டிலேயே இடம் பெற்றது. நாங்கள் ஒரு இடத்தில் படப்பிடிப்பு நடத்திக் கொண்டிருக்கும்போது, திடீரென மூடுபனி வர, நாங்கள் படப்பிடிப்பை நடத்திக் கொண்டிருக்கும் இடத்திலிருந்து வேறு இடத்திற்கு மாற்றி படப்பிடிப்பை நடத்தினோம். அனைத்து இடங்களும், அரை மைல் சுற்றளவிலேயே இருந்ததால் நாங்கள் நேரத்தை வீணாக்காமல் திட்டமிட்டு படமெடுத்தோம். இதனால் நாங்கள் இருபத்தாறு நாட்களுக்குள் இருபத்தாராயிரம் அடிகள் படமெடுத்து, படத்தை ஒருவாறு முடித்தோம்.

அபராஜிதோ' படத்தை வண்ணத்தில் கற்பனை செய்து பார்ப்பது ஒருவருக்கு கடினமான விஷயம். பனாரஸ் வண்ணப்படத்தில் மிக அழகாக இருக்குமென்பதால், படம் பார்ப்பவரின் ரசனை பாதிக்கப் படுவதற்கான வாய்ப்பு உள்ளது. பட இயக்குனருக்கு, கருப்பு வெள்ளை படத்திலும் சில காட்சிகளை மட்டும் வண்ணத்தில் எடுக்க சுதந்திரம் உண்டு. சிலர் இதனைக் கையாண்டும் உள்ளார்கள். கோபிகேயேன் படத்தில் சில மாயதந்திரக் காட்சிகள் இடம் பெற்றன. இந்த படத்தில் இரண்டு இளவரசிகளும், பஹா மற்றும் கோபி ஆகிய இருவரையும் சாதாரணமானவர்கள் எண்ணி பார்க்க மறுக்கிறார்கள். உடனே பஹாவுக்கு ஒரு யோசனை தோன்றுகிறது. தானும், கோபியும் இளவரசர்கள் போல் மாறுகிறார்கள். இருவரும் கைதட்ட அனைத்தும் வண்ணத்தில் மாறுகிறது. உடனே பெண்கள் இருவரையும் பார்க்கிறார்கள். கருப்பு வெள்ளையில் பார்க்க மறுத்தவர்கள் வண்ணம் வந்தவுடன் பார்க்கிறார்கள். இதற்கு உளவியல் ரீதியான தொடர்பு உண்டு.

தமிழில்: எம். பாலசுப்பிரமணியன்



சத்யஜித் ராய்க்கு ஆக்ஸ்போர்டு பல்கலைக் கழகம் டாக்டர் பட்டத்துடன் வழங்கிய பட்டயம் (Citation)

(ஜூன் மாதம் 21ம் தேதி 1978ம் வருடம் சத்யஜித் ராய்க்கு கௌரவ டாக்டர் பட்டம் வழங்கப்பட்ட அன்று இப்பட்டயம் ஆக்ஸ்போர்டு பல்கலைக்கழகத்தின் பொது நிகழ்ச்சி சொற் பொழிவாளர் ஜான் ஜி. கிரிஃபித் என்பவரால் லத்தீன் மொழியில் வாசிக்கப்பட்டது. அதன் ஆங்கில வழி தமிழாக்கம் இது. பட்டம் வழங்கப்பட்ட நிகழ்ச்சி **Encaenia** என்று அழைக்கப்படும். **Encaenia** என்பது ஒவ்வொரு கல்வி ஆண்டிலும் பல்கலைக் கழக வேந்தரால் தலைமை தாங்கப்பட்டு நடத்தப் பெறும் சம்பிரதாயம் மிகுந்த வைபவமாகும். அவ்வமயம் கௌரவப்பட்டங்கள் தரப்படுவதுடன் பரிசுகள் பெற்ற உரைகளும் வாசிக்கப்படும்.)

பெருவாரியான மக்கள் கருத்துக்களுக்காகவும் கேளிக்கைக்காகவும் தங்கள் ஓய்வு நேரங்களில் பட அரண்மனைகள் (**Picture palaces**) என்றழைக்கப்பட்டவற்றை நாடுவதால், அதை ஏற்கனவேயுள்ள ஒன்பது கலைகளுடன் சினிமாதோ கிராபியா என்னும் பத்தாவது கலையாக ஏன் பாவிக்கக் கூடாது? பிளோட்டோ இதை நிச்சயம் ஆமோதிக்க மாட்டார். ஏனெனில் இதைச் சுவர்களில் தீச்சுவாலை ஒளியில் நிழலாடும் பிம்பங்களைக் கண்கொட்டாமல் பார்த்த மனிதர்கள் உண்மை அறிவிலிருந்து வெகு தொலைவில் நின்று மங்கிப் போவதை இவரது குடியரசு நூலில் சித்தரித்துள்ளார். தர்க்க பரிமாற்றம் (**chop-logic**) நிகழ்த்திய சாக்ரடீஸால் கூட வெல்ல முடியாத இத்தகைய நோக்கினை நமது விருந்தினர் முற்றாகவே முறியடித்துள்ளார். ஏனெனில் இவர் தனது இந்திய நாட்டின் மேதைமையை சினிமாவின் வாயிலாக மக்கள் முன்தோற்றுவித்துள்ளார். ஜுவனல் (**Juvenal**) கூறியதை பொருத்தமாக மாற்றிக் கூறினால் இந்தியர்களின் செயல்கள் விருப்பங்கள், பயணங்கள், கோபங்கள், மகிழ்ச்சி, உல்லாசம், ஏற்ற இறக்கங்கள் என எல்லாவற்றையும் அவர் சித்தரித்துள்ளார். அவரது புகழ்பெற்ற மூன்றின் தொகுதியான அபுவின் உலகம் மற்றும் அவரது வங்காளப் படங்கள் மூலம் வங்காள குடும்ப சித்தரிப்பினை அவர் அற்புதமாக செய்து காட்டி யிருப்பதை நாம் நன்கு அறிவோம்.

அவர் இவை அனைத்தையும் மிகவும் குறைவான பொருள் பலத்துடன் நிகழ்த்தியுள்ளார் என்பதால் அவர் மீதான நமது மரியாதை மேலும் ஓங்குகிறது. கதைகளை திரைக்கதையாக்குவதிலிருந்து படப் பிடிப்புகளின் தேடுவது, கோணங்கள் அமைப்பது நடிப்பில் சுய பரிச்சயம் மட்டும் கொண்ட நடிகர்களை நடிக்க வைப்பது வரை கதையோட்டத்திற்கு தேவையான அனைத்தையும் அவரே செய்கிறார். அவரால் மதிக்கப்பெறும் ஹென்றி கார்டியர்-பிரஸ்ஸன் (ஹென்றி கார்டியர் பிரஸ்ஸன் **Encaenia** வில் 1975-ம் ஆண்டு கௌரவ டாக்டர் பட்டம் பெற்றார்.) நிச்சயம் இப் படங்களை தயக்கமின்றி பாராட்டுவார் என்பது உறுதி. எனவே வெனிஸ், சான்பிரான்சிஸ்கோ, லண்டன் மற்றும் பிற இடங்களில் மிகவும் கூர்த்த மதியுடைய விமர்சகர்கள் அவருக்கு சிறப்பான விருதுகளை வழங்கியிருப்பதில் யாதொரு வியப்புமில்லை. பதினாறு வருடங்களுக்கு முன்பாக சார்லி சாப்ளினுக்கு வழங்கப்பட்ட இந்த விருதினை இப்பொழுது சினிமாவின் மற்றொரு முன்னோடியான சத்யஜித்ராய்க்கு கௌரவ டாக்டர் பட்டத்தை வழங்குவதில் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைகிறேன்.

பார்வையாளர்களிடம் என்னவோ தவறு நடந்து விட்டது . . . "

சத்யஜித் ராய்

திருதிமான் சட்டர்ஜி : உங்களுடைய சம்பந்திய படமான ஷாகோ பிரஷாகோவில் ஒரு பாத்திரமான, பிரசந்தா-இசை பற்றி கூறுகிறது, 'எவ்வளவு எளிமையாயிருக்கிறதோ, அவ்வளவு உயர்வு'. இதுதான் வாழ்க்கையைப் பற்றிய உங்கள் தத்துவமா?

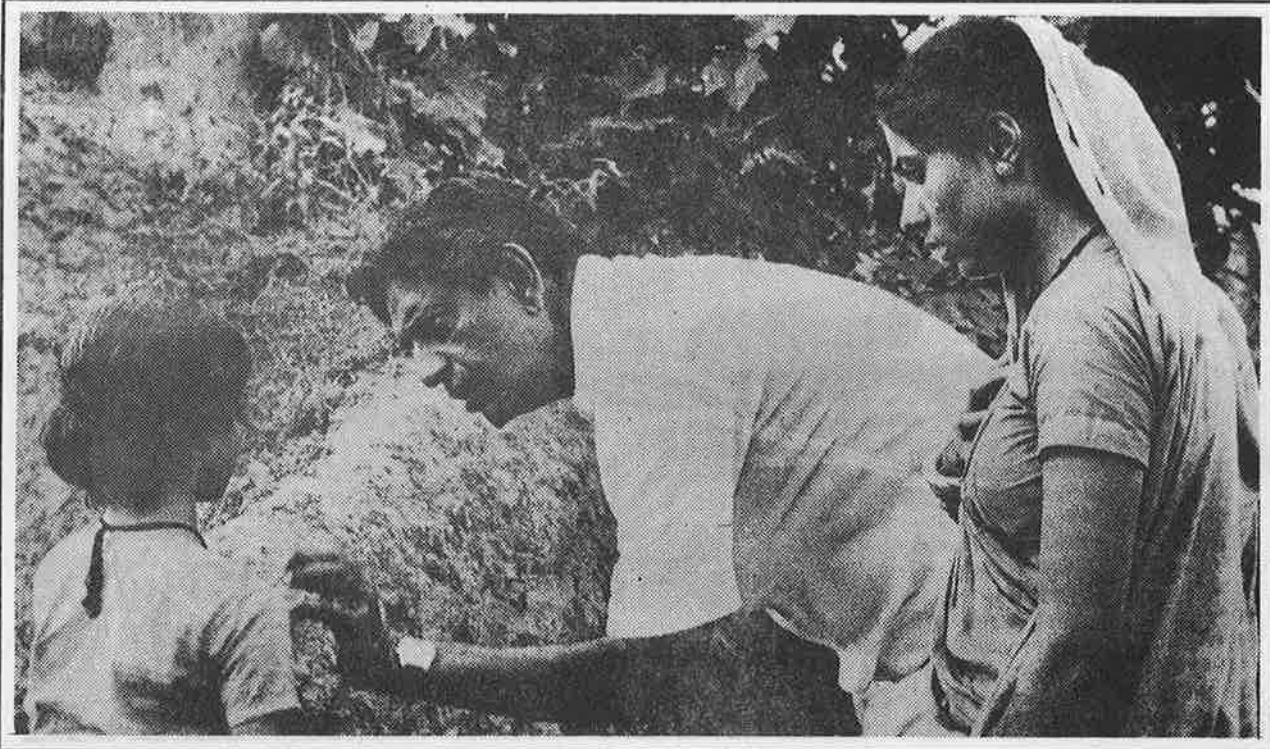
சத்யஜித் ராய் : ஆமாம், ஆமாம். ஆனால் அதை என்னால் விவரிக்க முடியாது. ஆமாம் என்று மட்டுமே சொல்ல முடியும். என்னுடைய கதைகள் எளிமையாயிருந்திருக்கின்றன. என்னுடைய படங்கள் வடிவரீதியாக எளிமையானவை. அவை அடிப்படையில் வங்காள பார்வையாளர்களை மனதில் வைத்தே எடுக்கப்பட்டவை. அதனால் கதை சொல்லுவது பெரும்பாலும் எளிமையாகவே இருந்திருக்கின்றது. அதை நான் ரசித்திருக்கிறேன். எளிமை என்று சொல்லும்போது, நான் இசைக் குறிப்புகளும் எளிமையாய் இருக்க வேண்டுமென்பேன். பிதோவன் அடிப்படையில் எளிமையானவர். ஆனால் அவரின் பிற்காலப் பணியை ஆராயும் போது, அவை சிக்கலானதாகத் தோன்றினாலும், உயர்வானதே. அது முற்றிலும் வேறு வகை. வாழ்க்கையின் தத்துவத்தைப் பொருத்தவரை, எனது வாழ்வின் இந்தத் தருணத்தில் எதுவும் சிக்கலாக இருக்க, நான் விரும்பவில்லை. எனக்கு எளிமையான வாழ்வு போதும். நான் சில விஷயங்களை பின்பற்றவே விரும்புகிறேன், மற்றவைகளை அல்ல.

சரி, இதிலிருந்தே தொடங்குகிறேன். இன்றைக்கும், உங்களால் எப்படி உங்கள் திரைப்படத் தயாரிப்பை எளிமையாக வைத்திருக்க முடிகிறது? அலுவலகமில்லாமல், வீட்டு கம்ப்யூட்டர் இல்லாமல், சொற்ப பணியாளரோடு, நீங்களே உடை தயாரிப்பை கவனித்துக்கொண்டிருக்கிறீர்கள். இதைப்போல் பணியாற்றுவீர்கள் வெகு குறைவு. இதை நீங்களே தேர்ந்தெடுத்தீர்களா அல்லது பணப்பற்றாக்குறையினாலா அல்லது இரண்டுமேவா?

கம்ப்யூட்டர்களுக்கு பதில் நான் படத்தயாரிப்பில் எந்நேரத்தையும், அறிவையும் நிறையவே செலவழிக்கிறேன். திரைக்கதையிலிருந்து, அனைத்தையும் நானே எழுதுகிறேன். அதையே இரண்டாவது படிவம், மூன்றாவது படிவம் எடுப்பதென்றாலும், அதையும் நானே செய்கிறேன். அடுத்தது ஒப்பணைப்

பற்றிய கேள்வி ஆரம்பத்தில் நான் தொழில் ரீதியில்லாதவர்களைப் பயன்படுத்த விரும்பினேன். பின்னர் மேலும் மேலும் நம்பிக்கையான தொழில் ரீதியானவர்களோடு பணியாற்றத் தொடங்கி விட்டேன். அது விஷயங்களை எளிமைப் படுத்துகிறது. தொழில் ரீதியில்லாதவர்களிடம் இது நடக்காது. அவர்களோடு கஷ்டப்பட்டு வேலை செய்ய வேண்டியிருக்கும். ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் எக்கச்சக்கமான முறைகள் எடுக்க வேண்டியவரும். அதனால், அதை நான் எளிமைப் படுத்தியிருக்கிறேன். திரைப்படம் எடுப்பதை நான்.... அது எளிமையானதுதான். ஆனால் எல்லா சமயங்களிலும் என்னுடைய சிந்தனையும், நேரமும் நிறைய செலவழிகிறது. என்ன உடை அணிய வேண்டும் என்பதிலிருந்து, தொடங்கி... எந்த நடிகர் கடைகளுக்குப் போவது... இப்போதெல்லாம் அதை நான் விட்டுவிட்டேன். அவர்கள் எல்லா பொருட்களையும் வீட்டுக்கு கொண்டுவர நான் தேர்ந்தெடுக்கிறேன். முன்னர், என்னுடைய தயாரிப்பு ஆட்களோடு நானே கடைகளுக்குப் போவேன். அதேபோல் எழுதுவதும்... உதாரணமாக, என்னிடம் விரிவான படப்பிடிப்பு அட்டவணை உண்டு. அதை நானே வரைவேன். அது வளைவுகள் கொண்ட படம் போலிருக்கும்... பலவித வண்ணங்களையும் பொருட்களையும் கொண்டு செய்யப்பட்டிருக்கும். அதை நானே செய்வேன். அதுபோன்ற விஷயங்களை செய்ய நான் விரும்புகிறேன். அது என் வேலையைக் கூட்டினாலும், நான் அதைச் செய்வதில் சந்தோஷம் அடைகிறேன். அதை நான் எளிமை என்று கூற மாட்டேன். ஆனால் அது எனக்கு விருப்பமானது. என்னால் அப்படித்தான் செயல்பட முடியும். பணியாற்ற முடியும். அதை நான் கம்ப்யூட்டர்களிடமோ, பிறரிடமோ முடிவெடுக்க விட மாட்டேன். எனக்கு என்ன வேண்டும் என்று முடிவெடுக்கவே நான் வாழ்கிறேன். அப்படித்தான் என் பணியைத் தொடங்கினேன், அப்படித்தான் வெற்றியும் பெற்றேன்.... என்னுடைய முதல் படத்திலேயே நான் வெற்றி பெற்றதால், பின்பற்ற இத்தவழியே சரியென்று தோன்றத் தொடங்கியது. என்னால் முடிந்தவரை, நான் அதைப் பின்பற்றி வருகிறேன்.

நான் என்ன கேட்க விரும்புகிறேன் என்றால், இந்த ஆழ்ந்த ஈடுபாடு போன்றவை, பல்வேறு



விஷயங்களிலிருந்து தோன்றலாம். அது நீங்களே செய்யவேண்டும் என்ற அக்கறையினால் தோன்றலாம். பிறரிடம் செய்யச் சொல்வதில் நம்பிக்கையில்லாதிருப்பதனால் தோன்றலாம். சாதிப்பதற்கு சுலபமாக இருப்பதனால் அதை எளிமை என்று கூறுவதில்லை யாரும் எளிமையை அப்படி வரைறுப்பதில்லை ஆனாலும் அது பணியாற்றுவதில் ஒரு வகை எளிமையே. நான் என்ன கேட்க விரும்புகிறேன் என்றால், இவ்வகைப் பணியாற்றாதல், விஷயங்களைப் இப்படிப் பார்ப்பது போன்றவை திரைப்படத் தயாரிப்புக்கு சுலபமானதாக உங்களுக்குத் தோன்றுகிறதா? இல்லை நீங்கள் செய்யும் எதிலும் இக்குணம் பரவியிருக்கிறதா? உதாரணமாக நீங்கள் வாழும் வீதம், பணியாற்றும் வீதம்?

ஓவியம் வரைவதையோ, சிறுகதை எழுதுவதையோ உங்களால் திரைப்படத் தயாரிப்போடு ஒப்பிட முடியாது. திரைப்படம் மிகமிக விரிவானது. அதில் பல துறைகள் உண்டு. அதில் சில வேலைகளை பிறரிடம் செய்யச் சொல்லவேண்டியது தான். உதாரணமாக, நீங்கள் நம்பக்கூடியவர்கள் கிடைத்தால், இப்போது எனது மகன், காமிராகையாள்வதில் உதவி வருகிறான். முன்னர் அதை நானே செய்துகொண்டிருந்தேன். எனக்கு அவனிடத்தில் முழுநம்பிக்கை உண்டு; எனக்கு என்ன வேண்டும் என்பதும் அவனுக்குத் தெரியும். இந்த இடத்தில் நானே முழு அக்கறையோடு வேலையை ஒப்படைக்க முடியும். அது எப்படி செய்யப்பட வேண்டும் என்று நான் விரும்புவேனோ,

அது அப்படியே இருக்கும் என்ற எண்ணம் எனக்கு உண்டு. எனது படத் தயாரிப்பின் ஆரம்ப காலங்களில், நான் தொழில்முறை இசையமைப்பாளர்களோடு பணியாற்றியிருக்கிறேன். அவர்கள் தொழில்முறை சினிமா இசையமைப்பாளர்களில்லை. அதே போல் புதியவர்களோடும் அவ்வப்போது பணியாற்றியிருக்கிறேன். ரவிசங்கர், எல்லோரையும்விட நிறைய இசையமைத்திருக்கிறார். ஆனால், எல்லா சமயமும் நான் விரும்பியது கிடைக்கவில்லை என்று தோன்றியது. அதனால் இறுதியாக நானே...ஆனால், அதில்லாமல், தனிப்பட்ட அளவில் எங்கள் உறவை அது பயமுறுத்தியது அவர்களுக்கு நிறைய கருத்துகள் சொல்லித்தர வேண்டியிருந்தது, நிறைய பாதுகாக்க வேண்டியிருந்தது. அதனால் நானே இசையமைப்பது என்று முடிவு செய்தேன், ஆரம்பத்தில் அது அவ்வளவு சுலபமாகவும் இல்லை. மிகமிகக் கஷ்டமாக இருந்தது. எனக்கு இசைக்குறிப்பு எழுதுவது அவ்வளவாகத் தெரியாது. மேலும் வங்காளிக் குறிப்புகளும் தெரியவே தெரியாது. நான் இசைக்குறிப்பு எழுத ஆரம்பித்தேன். ஆரம்பத்தில் Miniature Scores உடன் நான் இசையை கேட்கும் பழக்கம் இப்போது உதவியது. பின்னர் வங்காளம் பயின்றேன். அனைத்து இசைக்குறிப்புகளும், பெரும்பாலான வாத்தியக்காரர்களுக்கு மாற்றி எழுதித்தரப்பட வேண்டியிருப்பதைக் கண்டேன். அதனால் நானே, எனது முறையிலமைந்த வங்காளி இசைக் குறிப்பைத் தயாரித்தேன். இப்போது அதுவே பயன்படுகிறது. அதை நான் தவிர்க்க



முடியாத எளிமையான முறை என்று கருதுகிறேன். அதனால் திரைப்படத் தயாரிப்பு என்பது பிரத்யேகமானது. அது நான் செய்யும் பிற விஷயங்களைப் போன்றதல்ல. உதாரணமாக கிராபிக் பணி போன்றதல்ல.

இந்தப் பின்னணியில் ஒரு கேள்வி. நீங்கள் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் அருண் பட்டாசார்ஜி உரைகளின்போது, திரைப்படத் தயாரிப்பையும், சிறுவர்களுக்கு எழுதுவதையும், அதை ஏன் அப்படிச் செய்கிறேன் என்று விளக்கவோ விமர்சிக்கவோ செய்யாமல் தொடருவதாகக் கூறினீர்கள். இன்றும் அதையே கூறுவீர்களா? ஏதாவது வித்தியாசமாக செய்திருக்கலாம் என்று எண்ணியிருக்கிறீர்களா? அல்லது வேறு ஏதாவது செய்யப்பட்டிருக்கலாம் என்று?

நான் முன்னரே செய்தவை பற்றியா?

நீங்கள் செய்ய துணிந்ததோடு, சேர்ந்து செய்த வேறு விஷயம், அதாவது திரைப்படம் எடுப்பதோடு குழந்தைகள் கதைகளும் எழுதுவது போன்று. வேறு வகையாகக் கேட்பதென்றால் உங்கள் பணியை நீங்கள் எப்படி மதிப்பிடுகிறீர்கள்? என்னை சிருஷ்டியூர்வமாய் ஆர்வமுட்டிய விஷயங்களனைத்தையும் நான் ஏறக்குறைய செய்து முடித்துவிட்டேன் என்றே நினைக்கிறேன். சித்திரக்காரனாக இருந்தபோது ஓவியனாக மாறும் ஆர்வமில்லை. அதனால் கிராபிக் டிசைனர் ஆனேன். சித்திரங்கள் வரைவதில் நான் மகிழ்ச்சியடைந்தேன். ஆரம்பக் காட்டங்களில் அது சந்தோஷமான பணியாயிருந்தது. இப்போது முதுமையினால் நான்

குறைவாகவவே சித்திரம் வரைகிறேன். திரைப்படம் எடுப்பதிலும், சிறுகதை எழுதுவதிலும் கவனம் செலுத்தி வருகிறேன். எனக்கு நேரமும் வாய்ப்பும் இருந்திருந்தால் வால்மீகி பிரதீபா போன்ற ஒன்றைச் செய்ய சந்தோஷமடைந்திருப்பேன். அது ஒரு இசைநாடகமாய், வங்காளத்தில் பாடல்களை இணைக்க இசையும், இடைவெளிகளை நிரப்ப இசையும் பயன்படுத்தப்படும் ஒன்று. நான் அதைப் பற்றி நிறைய யோசித்திருக்கிறேன். ஆனால் எதுவும் நடைபெறவில்லை. ஆனால் எப்போதாவது வாய்ப்பு கிடைத்தால், நான் அதைச் செய்வேன். ஏனெனில் நாடகங்கள் என்னை கவர்ந்ததில்லை. காரணம், நாடகங்களில் நிறைய திறமைசாலிகள் பணியாற்றுகிறார்கள். அவர்கள் கைகளில் அது பத்திரமாக இருக்கிறது. அந்த வகையில், திரைப்படம் குறையுடையதே. நாடகங்கள் முழுமையாயுள்ளன. எல்லா காலங்களிலும் நிறைய ஆர்வமிக்க விஷயங்கள் நடந்துகொண்டிருக்கின்றன. ஆனால் திரைப்படங்களில் அந்த அளவு இல்லை. திரைப்படம் எடுப்பது எனது இயல்போடு கலந்து விட்டது. அதனால் அதை நான் தொடர்கிறேன்.

நீங்களே நாடகங்கள் பற்றி பேச ஆரம்பித்தது நல்லது. அது தொடர்பாக என்னிடம் ஒரு கேள்வி உண்டு. யாராவது கணசத்ருவையோ, ஷாகோ பிரஷோகோவையோ நாடகமாய் போடலாம் என்று கேட்டால், என்ன பதிலளித்திருப்பீர்கள்?

நான் மேடையில் பணியாற்றவே விரும்ப

வில்லை. அதுவும் இந்த வயதில் இல்லவே இல்லை. இந்த வாய்ப்பு எனது ஐம்பதாவது வயதுகளிலோ, அல்லது நாற்பதுகளின் இறுதியிலோ கிடைத்திருக்குமானால், அதைப் பற்றி யோசித்திருப்பேன். ஆனால் இனிமேல் இல்லை. அதே போல் என் விஷயங்களும் நாடங்களுக்கு ஏற்படையதில்லை. நடிகர்களை மேடையில் கையாள்வது போன்ற பணிகளில் நான் ஈடுபட்டதேயில்லை. நான் அதைச் செய்வதாயிருந்தால், அது விருப்பத்தினாலல்லாமல், கட்டாயத்தினாலேயே ஏற்பட்டிருக்கும். அப்போதும் அதில் நான் நிறைவடைந்திருப்பேன். ஆனால் இந்தப் புது விஷயத்தை எனது வாழ்வின் இக்கட்டத்தில் நான் அனுபவிக்க தயாரில்லை.

கட்டாயம் என்று எப்படி சொல்கிறீர்கள்?

இனிமேல் திரைப்படம் தயாரிக்க முடியாது, வேறு ஏதாவது செய்தாக வேண்டும் என்று ஏற்படும்போது... ஏனெனில் செலவுகள் பெருகியுள்ளன, வங்காளப்படம் எடுப்பது மிகவும் கஷ்டம், கச்சாப் பொருட்கள் நிறைய விலையாகியுள்ளன. அதனால் இந்தியாவில் இருக்கும் எனது சிறிய பார்வையாளர்களுக்காக படமெடுப்பது மேன்மேலும் கஷ்டமாகி வருகிறது. வெளிப்படையாக சொல்வதென்றால், நான் வெளிநாட்டு பார்வையாளர்களாலேயே பிழைத்து வந்திருக்கிறேன். அதில் எனக்கு முழு நம்பிக்கை உண்டு. அதனால், அப்படி ஒரு கட்டம் வருமென்றால், மேடை

நாடகப்பணி தவிர்த்து, நான் வேறு எதுவும் செய்திருக்க முடியாது. அதை நான் ரசித்திருக்கவும் கூடும். ஆரம்பத்திலிருந்தே நான் திரைப்படத்திலேயே முழுகியிருந்தேன், அதையே படித்துக் கொண்டிருந்தேன். நாடகங்களையும் நான் பார்த்து மகிழ்ந்திருக்கிறேன். அதன் குறைகளை சுட்டிக் காட்டவும், நிறைகளைப் பாராட்டவும் முடியும். அது என்ன சொல்கிறது, சொல்கிறதா, இல்லையா என்பதற்காக நான் நாடகம் பார்ப்பேன். அதன் மேல் நான் தீர்மானங்களைக் கூறமுடியும். ஆனால் அது வித்தியாசமானது. அது சிருஷ்டியூர்வமான தில்லை. அது விமர்சனம்.

கணசத்தரு விலிருந்து உங்களுடைய சமீபத்திய படங்கள் பற்றிய கேள்விக்கு வருவோம். கணசத்தரு விலிருந்து உங்கள் படங்களில் இரண்டு குறிப்பான அம்சங்கள் தெரிய வருகின்றன. ஒன்று வெகு எளிமையான, அனைத்து அன்பையும் வெளிப்படுத்தும் உத்தி. மற்றொன்று தனிப்பட்ட துணிவு, நேர்மை போன்றவை பற்றிய நேரடி கருத்துகள். சில விஷயங்களைச் சொல்ல அனுமதித்த ஒரு வாகனத்தையே நீங்கள் பயன்படுத்துவதாகத் தோன்றுகிறது. இது ஒரு கதையை எடுத்துக்கொண்டு, முடிவுகளை விஷயங்களை அதிலிருந்து எடுப்பதற்கு மாறானதல்லவா? இது உங்களது முன்னாளைய பணியிலிருந்து விலகியதல்லவா? அப்படியானால், ஏன் அப்படி





கொள்வோம். அது மிகவும் ரசிக்கக்கூடிய படம். அதில் வெகுஜன சார்ந்த பகுதிகள் உண்டு; அவை நன்கு புனையப்பட்டவை; நன்கு நடிக் கப்பட்டவை; ஆக்ரோஷ், கபாவாய், பாவாய்பீர்ன்ற படங்களும் ஆர்வ மூட்டக்கூடியவை. அப்படிப்பட்ட படங்களையே மற்ற இயக்குநர்களும் செய்திருக்க வேண்டும். நம்மிடம் அந்தர்ஜலி ஜாத்ரா, அபர்னாவின் சதி போன்ற படங்களும் உண்டு. அவை பார்வையாளர் களை மனதில் கொண்டு செய்யப்பட்டதில்லை. நீங்கள் அந்தர்ஜலி ஜாத்ராவைச் செய்யலாம்; ஆனால் நிறைய மக்களுக்கு சேரும்படி செய்யப்பட வேண்டும், இப்போது உருவாக்கப்பட்டது போலல்ல.

இன்று எல்லாம் மாற்றமடைந்திருப்பதால் ஒரு இயக்குநர் இந்த மக்களுக்கு சேருதல், பொழுதுபோக்கு போன்றவைகளை மனதில் வைத்திருக்க வேண்டும் என்று நினைக்கிறீர்களா?

என்னிடத்தில் அது பழக்கமாகிவிட்டது. என் மனதில் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்கள் உண்டு. அவர்கள் ஓரளவுக்கு பெரும்பான்மையானவர்கள். இத்தனை வருடம் இயக்குநராக பணியாற்றிய பின், திரைப்படம் எடுப்பதில் நீண்ட வரலாறும் கொண்ட பின், எனக்கு அது தானாகவே ஏற்படுகிறது. ஷாகோ பிரஷாகோவிலும் இதைக் காணலாம்... ஆனால் கணசத்ரு வகுலில் வெற்றி பெறவில்லை. அதன் காரணங்களில் ஒன்று மோசமான விநியோகம். விளம்பரமோ, போஸ்டர்களோ துண்டுப் பிரசுரங்களோ எதுவும் இல்லை.

ஆமாம், கல்கத்தாவாசிகளுக்கு அப்படி ஒரு படம் வந்துபோனதே தெரியாது.

உண்மை. அப்படம் வந்தது போனது பற்றி மக்களுக்குத் தெரியாது. அதற்கு என்னிடம் நிறைய ஆதாரம் உண்டு. நிறைய தொலைபேசி அழைப்புகள் கடிதங்கள் எனக்கு வந்த வண்ணம் இருந்தன. அதனால் அந்த நிலை பற்றி நான் ஏதும் முடிவுக்கு வரவில்லை, அந்தப் படத்தைப் பொருத்தவரை ஷாகோ பிரஷாகோ சரியான விளம்பரங்களோடு வெளியிடப்பட்டது-விளம்பரங்கள் ஒதுக்க முடியாதது. அப்படிச் செய்யப்பட்டால் பார்வையாளர்களுக்கு அப்படம் போய்ச் சேரும். எப்படியானாலும் அது செலவைஈடு கட்ட உதவும்.

நீங்கள் பார்வையாளர்கள் பற்றி பேசும்போது சில வருடங்களுக்கு முன் நீங்கள் கொடுத்த சொற்பொழிவு ரூபகம் வருகிறது. அதில் நீங்கள், ஒன்றைக் கலையென்றும் அல்லது வெறும் தொழில் தேர்ச்சி (Craftman ship) என்றும் கூற பழக்கப்படுத்தப்பட்ட எதிர்வினை, ரசிகர்களிடமிருந்து வேண்டும் என்றீர்கள். இவையிரண்டை நீங்கள் எப்படி இணைப்பீர்கள்-பெரும்பாலான மக்களுக்கும் ரசிகர்களுக்கும் பிடிக்கும்படி செய்வீர்கள்? இதை நான் ஏன் கேட்கிறேன் என்றால், ஓரளவு பார்வையாளர் உடைய படங்களை எடுப்போர், தம்மை பெரும் பார்வையாளர்களுக்கான படம் எடுப்பதில்லை, ரசிகர்களுக்கே படமெடுக்கிறோம் என்று தம்மை பாதுகாத்துக்கொள்கிறார்கள்?

சரி, ரசிகர்களுக்கு படமெடுப்பது சாத்தியமாயிருந்தால், அதிலொன்றும் தவறில்லை. ஆனால் ஆரம்பத்திலிருந்தே நாம் படத்திற்கு செலவாகும் பெரும் அளவிலான பணம் பற்றி யோசிக்கிறோம். அதே சமயம் அந்தப் பணம் மீண்டும் வசூல் ஆவதையும் கவனிக்கிறோம். என்னுடைய பழக்கம், நான் படமெடுப்பதின் பொருளாதார விஷயங்களை நிறைய யோசிப்பேன். இப்போதும், செலவுகள் மேலும் மேலும் உயர்ந்தாலும், நான் யோசிக்கிறேன்: மக்கள் சினிமாவுக்கு போகிறார்கள், நாடகத்திற்கு போகிறார்கள், புத்தகக் கண்காட்சிக்குப் போகிறார்கள். கவிதை வாசிப்புக்கு போகிறார்கள்- அப்படியானால், அவர்களுக்கு தேவையான உணவைக் கொடுத்தால் பார்வையாளர்கள் நிச்சயம் வருவார்கள் ரசிகர்களோ, ரசிகர்களில்லையோ, படத்திற்கு பல முகங்கள் உண்டு, அதில் சில ரசிகர்களுக்கு பிடிக்கும், பிற மனித உறவுகள், உணர்வுகள் போன்ற பரந்த விஷயங்கள் அதே சமயம் சாதாரண மக்களையும் கவரும். உங்களது படம் பல அடுக்குகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். ரசிகர்களுக்காகவே மட்டுமே படம் எடுக்க முடியாது. மேலும் அது சுலபமான வேலையுமல்ல. அது மிகக் கடினம். அதைச் செய்ய நிறைய அனுபவம் வேண்டும். எனது முதல் படத்திலிருந்து, படத்தின் கருத்தைப் பொருத்தவரை நான் அதிருஷ்டக் காரன். அதற்கு பெருமளவில் மனித ஆதரவு இருந்தது. அதே சமயம், அதில் ரசிகர்களின் தேவைக்கான விஷயங்களும் இருந்தன. அதையே தொடர் நான் முயற்சித்து வருகிறேன். எல்லா சமயமும் வெற்றி பெறவில்லையென்றாலும், தொடர்கிறேன். ஒவ்வொரு முறையும்

ரசிகர்களுக்கும், சாதாரண மனிதனுக்கு அதில் உணவிருக்கும் என்ற நம்பிக்கையோடே தொடர்கிறேன்.

சரி வேறு விஷயத்துக்குப் போவோம். நீங்கள் உங்களது இந்தியத்தன்மையை, நமது பாரம்பரியங்களை சாந்தினிகேதனில் இருந்தபோது கண்டுகொண்டதாகக் கூறியிருக்கிறீர்கள். அது நீங்கள் பின்பற்ற விரும்பிய கலையின் எத்துறைக்கும் அடிப்படையாய் அமையும் என்று அறிந்திருக்கிறீர்கள். அதைப் பற்றி இன்னும் கொஞ்சம் விளக்குங்கள். இந்தியத்தன்மை என்று நீங்கள் நினைப்பது என்ன?

நான் சாந்தினிகேதனுக்கு போவதற்கு முன்பே, புரோபாஷி, மாடர்ன் ரெவியூ போன்ற பத்திரிகைகளில் வந்த ஓவியங்களின் பதிப்புகளை அறிந்திருந்தேன். அவை அபத்தமாக உணர்ச்சி பூர்வமானதாக இருந்தன. அதை பெங்கால் முறை என்று கூறுவார்கள். நான் அதை முழுவதும் எதிர்த்தேன். எனது தாய், நான் கலாபவனின் மாணவனாக சாந்தினிகேதனில் சிலகாலம் தங்க வேண்டும் என்று கூறியபோது, எனது முதல் பதில் 'மாட்டேன்' என்பதுதான். எனக்கு அந்த வகையான ஓவியங்களை செய்யும் விருப்பமில்லாததால், நான் அங்கு போக மாட்டேன் என்றேன். ஆனால் நான் ஒப்புக்கொள்ளவில்லையென்றாலும், எனது தாய் வற்புறுத்தினார்கள். மேலும் நான் இளையவனாக இருந்ததால், அப்போது வேலைக்குப் போக வேண்டிய அவசியமும் இல்லை. அதனால் நான் அங்கு போய் சேர்ந்தேன். நான் அங்கு போனபோது, எனது தாய் நந்தலால் போஸிடம், தன் மகனுக்கு இந்த வகையான ஓவியங்கள்





சிறந்த காமிராமேன். இசைதுறையில் என்ன நடக்கிறதென்றால், அவர்கள் டியூன்களை வெறுமனே ஹம் செய்ய வேறொருவரால் அது இசையாக்கப்பட்டு வகைப்படுத்தப்படுகிறது. என்னோடு இசையில் பணியாற்றுபவர்களிடமிருந்து இதை நான் தெரிந்து கொண்டேன். அதனால் உண்மையில் இது அவர்கள் இசையில்லை. அவர்கள் பொய்யான பெருமையைக் கோருகிறார்கள். இதை அவர்கள் செய்யக்கூடாது. சில தாசூரின் பாடல்களையோ, வேறு சிலதையோ ஹம் செய்வதாலேயே, அது இசையமைப்பாளர் ஆக்கிவிடாது.

கொஞ்சம் நேரம் முன்பே நீங்கள் நல்ல படைப்புகளின் பஞ்சம் பற்றி கூறினீர்கள். நீங்கள் இதை எப்படிப் பார்க்கிறீர்கள், இது வங்காள சினிமாவின் பொற்காலம் என்று கூறப்படும் 40களில் 50களில் இல்லையென்று கூறுவீர்களா?

அதற்கு பொருள் என்ன? சினிமா, வெகுஜன இலக்கியம் சார்ந்திருக்கும் உணர்வுகள் எல்லாம் மாறிவருகின்றனவா?

நாவலாசிரியர்களிடமே பிரச்சினை. அவர்கள் நிறைய உழைக்கிறார்கள். இன்று அவர்களின் புத்தகங்கள் நன்கு விற்பனையாகின்றன. எழுத்தாளர்கள் நிறைய பணம் சம்பாதிக்கிறார்கள். ஆனால் அனுபவங்களின் பரப்பு குறைந்து விட்டது. அவர்களுக்கு வேலையிருக்கிறது. அலுவலகத்தில் உட்கார்ந்துகொண்டு, ஆசிரியப் பகுதிகளுக்கு இடைப்பட்ட நேரத்தில் எழுதுகிறார்கள். பெரும் பாலானவர்கள் செய்தித்தாள்களில் பணியாற்றுகின்றனர். அவர்கள் அனுபவத்தின் பரப்பு வெகுவாக குறுக்கப்பட்டுள்ளது, விதிவிலக்காக பிரபுல்ல ராய். அவரின் சமீபத்திய நாவல்கள் படமெடுப்பதற்குரியவை. அவர் பீஹாரையும், கொத்தடிமைகளையும் பற்றி கவனம் செலுத்துகிறார். அவர் ஒரு விதிவிலக்கு. ஆனால் மற்றவர்கள் இல்லை. எப்போதாவது மகாஸ்வவேதா அப்படிச் செய்கிறார். ஆனால் மற்றவர்கள் படிக்க முடியாத அளவுக்குப் போய் கொண்டிருக்கிறார்கள். சேய் சர்மா போன்று சுனில் கங்குலி ஏதாவது எழுதுகிறார். ஆனால் அவை படமெடுக்க முடியாதவை. அவை மிகப் பெரியவை. பெரிய நாவல்கள். தேவையானவை குறுநாவல்கள்தான். அதை விரிக்க முடியும். பிரபுல்லராயின் கதைகளின் ஆதாயம், அவை நூறு பக்கங்களுக்கு மேற்படாதவை. வெகு சுருக்கமானவை.

தார்க்கோவ்ஸ்கி தனது புத்தகத்தில் முழுமையாக உணர்ந்த நாவல் அவரை ஆர்வப்படுத்துவதில்லை என்றும், அதை சினிமாவாக மாற்ற அவர் ஏதும் பங்களிப்பு செய்ய வேண்டியதில்லை என்பதே காரணம் என்றும் கூறுகிறார்.

எடுக்கிறான். அதன்பின் அவனுக்கு வழி தென்படுகிறது. அவன் தொடர்ந்து ஆர்வமுடும், அதே சமயம் வெகுஜன சினிமாவை எடுக்கலாம். ஏனெனில் பூனா இன்ஸ்டிடியூட் சில நல்ல கிராப்ட்ஸ் மேன்களை உருவாக்கியிருக்கிறது. தொழில் ரீதியாக அதைப் பற்றி எந்தச் சந்தேகமும் இல்லை. ஒலி, எட்டிங், போட்டோகிராபி போன்றவைகளில் அது நல்ல பணி ஆற்றியிருக்கிறது. ஆனால் சினிமா இயக்குநர்களை அவர்களால் உருவாக்க முடியாது. உலகில் இருக்கும் எந்தப் பள்ளியும் ஒரு சினிமா இயக்குநரை உருவாக்க முடியாது. ஒன்றிரண்டு விதிவிலக்குகள் இருக்கலாம்.

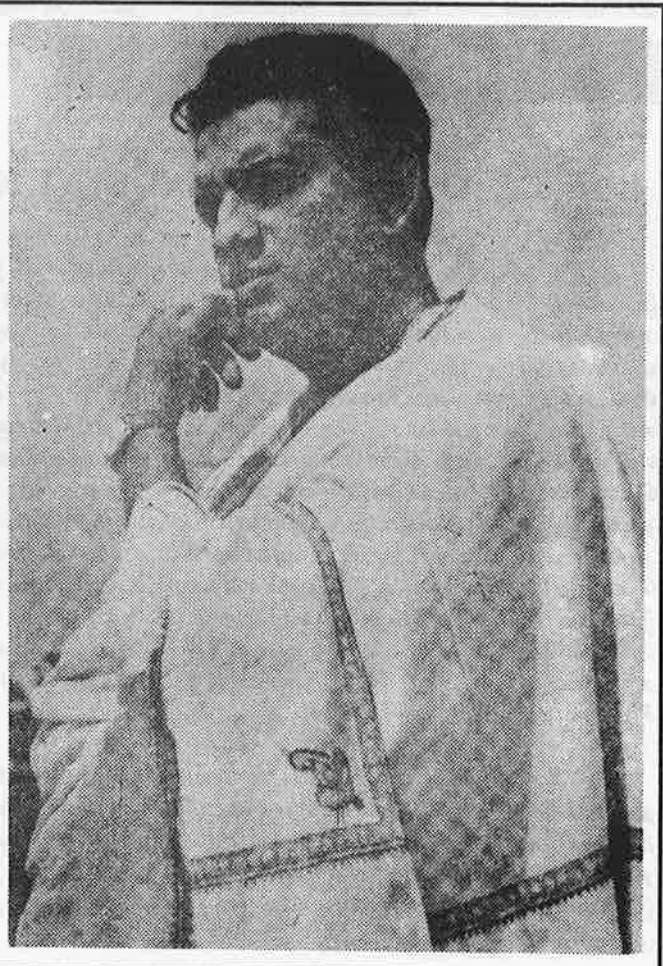
சமீப காலங்களில் உங்களைப் போன்ற எல்லா விஷயங்களில் ஈடுபடும் ஆர்வத்தில் பல இளம் இயக்குநர்கள் சிக்கியிருக்கிறார்கள் என்று கூறப்படுகிறார்கள். அதனால் குழு செயல்பாடு போன்ற ஒன்று வளரவேயில்லை.

உதாரணமாக பல இயக்குநர்கள் இன்று தாங்களே படங்களுக்கு இசையமைக்கிறார்கள். முன்னர் அவர்கள் அதைச் செய்யவில்லை.

இல்லை. அவர்கள் உங்களைப் போல் அனைத்தையும் செய்ய வேண்டும் என்பதில் சிக்கியிருக்கிறார்கள்....

எந்த அளவுக்கு செய்கிறார்கள் என்று எனக்குத் தெரியவில்லை. இந்த விஷயங்கள் எல்லாம் எனக்கு தெரியாததற்கு காரணம், நான் திரைப்படப் பத்திரிகைகளையோ, வேறு எதையோ படிப்பதில்லை. இது இங்கு வங்காளத்தில் நடைபெறுகிறது என்று மட்டும் எனக்குத் தெரியும். ஏனெனில் பல புதிய இயக்குநர்கள் தாங்களே இசையமைத்திருக்கிறார்கள். சில தாங்களே காமிரா பணியையும் செய்கிறார்கள். அதில் சிலர் நன்றாகவும் செய்கிறார்கள். உதாரணமாக கௌதம் கோஷ்

அது அவர்களின் நாவல் தரமாயிருக்கலாம். அது அவர்கள் நாடு, அவர்கள் எழுத்தின் முறையோடு சார்ந்திருக்கலாம். இங்கே, உதாரணமாக நான் பிரபுல்லராயின் ஒரு நாவலை எனது மகனுக்காக தழுவிருக்கிறேன். அவன் திரைக்கதை அமைப்பான். ஆனால் நான் தழுவி எழுதினேன். அது நல்ல முறையில் எழுதப்பட்ட நாவல் என்றாலும், நல்ல படத்திற்கான இறுக்கமான சம்பவங்கள் கொண்டிருந்தாலும், அதை நான் தழுவி எழுதினேன். ஒரு இயக்குநராக திரைப்படப் பார்வையில் யோசிக்கத் துவங்கினால், சில மாற்றங்கள் தேவைப்படும். அதை நான் செய்கிறேன். அந்த இடத்தில் நான் தார்க்கோவ்ஸ்கியோடு உடன்படவில்லை. எனக்கு தெரிந்து எந்த நாவலும் நேரடியாக படமாக்கும் அளவுக்கு எழுதப்பட்டதில்லை. திரைப்படத்திற்கு எந்தப் படைப்பும் தழுவவே செய்யப்பட வேண்டும். பெரும்பாலும் வசனங்கள் மறுமுறை முழுமையாக எழுதப்படவேண்டும். விபூதி பூஷன் போன்ற எழுத்தாளர்கள் வாழ்க்கையில் பேசுவது போன்றே எழுதினார்கள். அவரின் பல வசனங்களை என்னால் அப்படியே வைத்துக் கொள்ள முடிந்தது. அந்த நாட்களில் வசனகர்த்தாவாக, என் மேலேயே எனக்கு நம்பிக்கையில்லை. அதனால் அவரை நான் சார்ந்திருந்தேன். ஆனால் இப்போது, சினிமாவாக மாற்ற நல்ல நாவலைக் கூட தழுவவே வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது.



ஒரு இறுக்கமான கேள்வியோடு. இதை நான் முடிக்கப் போகிறேன். இன்னொரு இடத்தில், அரசியல்வாதிகள் என்ன செய்கிறார் என்பதைப் பற்றி மக்கள் கவலைப்படவில்லை என்றீர்கள். இன்றைய சினிமாவின் நிலைப் பற்றி பேசினோம். இதையெல்லாம் மொத்தமாக வைத்து... நமது இளைஞர்களுக்கு என்ன சொல்கிறீர்கள்? ஏனெனில் பலர் சினிமாவுக்கு வருகிறார்கள், பலர் இன்ஸ்டிடியூட்டிலிருந்து தொடர் தயாரிக்க தொலைக்காட்சிக்குப் போகிறார்கள்.. கலை நோக்கிலும், சமூக நோக்கிலும், சினிமாவைப் பின்பற்றுவது நல்லதா? சினிமாவை தழுவுவது, குறிப்பாக தீவிரமான படங்களைத் தொழிலாகத் தழுவுவது நல்லதா?

நான் அதைத் தொடர்ந்து செய்வதால் மற்ற புதியவர்களை அதில் வரவேற்பதில் நான் தவறு காணவில்லை. அதைச் செய்ய முடியும் என்ற ஈடுபாடு என்னுள் இருக்கும்போது, அது நிச்சயமாகச் செயல்பட முடியும். அந்த ஈடுபாட்டை இளையவர்களுக்கு ஏற்படுத்துவதில் நான் தவறு காணவில்லை. தொலைக்காட்சிக்காக விளம்பரப்படம், செய்வதில் நிறைய பணமிருப்பதால், அதில் ஒரு மயக்கம் ஏற்படலாம். அதைத்தான் அவர்கள் செய்ய எண்ணம் கொண்டிருந்தால், அதையே அவர்கள் செய்வார்கள். ஆனால், நான் செய்வது போன்ற பணியைச் செய்ய வருபவர்களை நான் வரவேற்பேன். இளையவர்கள் கருத்துகளுக்காக

சுற்றியிருப்பவைகளை பார்க்க வேண்டும். என்னுடைய வயது மற்றும் அனுபவத்தினாலேயே நான் இன்று எடுக்கும் படங்கள் போல் தொடர முடிகிறது. அது மனிதர் பற்றிய அறிவும், சுற்றுப்புறம் பற்றிய பிரக்ஞையும், உங்களது குறிக்கோளும் கொண்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் இளையவர்களும் நிச்சயம் சாதிக்க முடியும். நானும் இளைஞனாய் இருந்தவன் தான். அவர்களே பார்க்கட்டும், அவர்களே முயற்சிக்கட்டும், கேதன்மேத்தா மிர்ச் மசாலா மூலம் முயற்சித்தார். அதே போன்ற படங்கள்... பார்வையாளர்களை நீங்கள் மனதில் கொள்ளவேண்டும். வெளிநாட்டு விழாக்களுக்கும், பரிசுகளுக்கும், வெளிநாட்டு விமர்சகர்களின் பாராட்டுகளுக்காகவும் மட்டுமே படமெடுக்கக் கூடாது. நீங்கள் உங்கள் பார்வையாளர்களை மனதில் வைத்திருக்க வேண்டும். இன்னும் தரமான படங்களுக்கு பார்வையாளர்கள் இருக்கிறார்கள் என்றே நான் நம்புகிறேன்.

தமிழில்: துளசி

மாயையிலிருந்து எதார்த்தத்திற்கு

நமது வர்த்தக பெரும்பான்மையான சினிமாவில் நாம் காணுவது இந்த வகையைத் தான். அங்கே இயக்குனர்கள் ஏற்கனவே உள்ள சமூக நம்பிக்கைகள், மதிப்பீடுகள் மற்றும் பழங்கதைகளைக் கொண்டு கதைகளை உருவாக்குகின்றனர். இதை மக்கள் சுலபமாய் ஏற்றுக் கொள்வார்கள். இந்தியாவின் மகாபாரதமோ, இராமாயணமோ, எழுபதுகளில் இருந்த ஹாலிவுட் டின் சோவியத் எதிர்ப்பு பிம்பங்களோ, பிரிட்டிஷ் திரைப்படங்களின் விக்டோரிய காலத்து மதிப்பீடுகளோ, அல்லது ஜப்பானிய சினிமாவின் சாமூராய் கதைகளோ, எதுவாயிருப்பினும் எல்லோரும் நம்பும், சமூக ரீதியாக இருக்கும் ஒன்றையே எடுத்துக் கொண்டு திரைப்பட கதையாக உருவாக்குகின்றனர். மாயைகள் பொதுமைப்படுத்தப்படுகின்றன, கொச்சைப்படுத்தப்படுகின்றன என்ற வாதத்தை நான், கேட்கவே செய்கிறேன். அது ஏதோ உண்மை போல் நினைவுப்படுகின்றன. இந்தியாவில் இளைய தலைமுறையினர் இவ்வகை கதைகளுக்கு முற்றிலும் அந்நியமாகியிருக்கின்றனர். ஆனால் சில சமயங்களில், பழம் காவியங்களான மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற மாயைகளுக்கு இன்னும் ஏதேனும் வாய்ப்பிருக்கிறதா என்று கேட்கின்றனர். இதேபோல், அமெரிக்க இளையவர்களும், பெரும் பிம்பத்தை உருவாக்க காட்டப்படும் கௌபாய் கதைகளின் முக்கியத்துவத்தையும் கேள்வி கேட்பார்கள் என்றே நினைக்கிறேன். இது எனக்குத் தோன்றக் காரணம், இந்திய அறிவுஜீவிகள் சர் ரிச்சர்ட் அட்டன்பர்ரோவின் மகாத்மா காந்தியைப் பற்றிய பார்வையை வெறுத்தனர். அதே போல் சீனர்கள் பெர்டோலூசாச்சியின் 'தி லாஸ்ட் எம்யூர்' யை வெறுத்தனர்.

இங்கே பழைய மற்றும் புதிய மாயைகள் இருக்கின்றன. மாயைகள் எப்போதும் ஏமாற்றவே செய்கின்றன. திரையில் காட்டப்படும் உண்மையின் பரிமாணங்கள், வேறு வேறு காலங்களில் வேறு பல காட்சிகளாகின்றன. கதை சொல்லும் ஒரு கட்டத்தில் நல்லது கெட்டது என்ற குணங்களைக் காட்ட மாயைகள் இன்றைய நிலையில் பயன்படுகின்றன. இன்று ஒரு கெட்ட மனிதர் அரசியல்வாதியாகவோ, நீதிபதியாகவோ, போலீஸ் இன்ஸ்பெக்டராகவோ காட்டப்படுகிறார். இதை நமது சினிமா 10 ஆண்டுகளுக்கு முன் காட்டியிருக்க முடியாது.

இசை என்பது அந்தந்தக் காலங்களின் சர்வதேச போக்கையே சார்ந்திருக்க வேண்டும். 50களின் ராக் அண்ட் ரோலிலிருந்து இன்றைய பிரேக் டான்ஸ் வரை அனைத்திலும் உணர்ச்சி ரீதியான சந்தோஷமே தொடர்கிறது. திரைப்படங்கள் இன்று உண்மையான எதார்த்தத்தால் ஊன்றியிருக்க வேண்டும். அதற்கு இசை அதிர்வுகளிலும் நோக்குகளிலும் அதிக முக்கியத்துவம் சேர்கிறது. ஒரு பத்தாண்டுக்கு முன் காலடி ஓசை என்பது திகில் காட்சிகளுக்கு மட்டுமே பயன்பட்டன; பறவைகள் ஒலியும் காலை காட்சிகளை நிறுவுவதற்கு பயன்பட்டன. இன்று ஒலி அமைப்பு மிகத்துல்லியமாக ஒவ்வொரு காலடிக்கும், ஒவ்வொரு காகம் கரைவதற்கும் கவனம் செலுத்தப்படுகிறது.

ஆடை ஆபரணங்கள் மெல்ல மெல்ல பண் பாட்டு முக்கியத்துவமாக மாறிவருகிறது. மிகுதியான படப்பிடிப்பு செலவுகள் இயல்பான இடங்கள், வீடுகள், தொழிற்சாலைகள் மேலும் எங்கெங்கு முடியுமோ அங்கெல்லாம் இயக்குனர்களையும், தயாரிப்பார்களையும் நாடச் செய்கிறது. எதார்த்தமான நிலை இங்கு தானாகவே வந்து விட்டது. இருந்தாலும், ஒப்பனைத்துறையை பொறுத்தவரை 'வேஷமிடுதல்' அல்லது 'மாற்றுமுகம்' இவற்றை தவிர்க்க முடியாமல் போனது. எனவேதான், இந்த இயல்புத் தன்மை கொண்ட வீடுகள் நடப்பவர்களை முழுவதுமாக காட்சிகளில் காணமுடிகிறது. (கறுப்பு வெள்ளை படத்தயாரிப்பு காலத்தில் தொடங்கி)

இவையனைத்தும் கூட பார்வையாளர்கள் மீடியாவை சிறந்த முறையில் அறிந்து கொள்ள ஏற்படும் தொடர்பும் மிகுதியாக அதிகரிக்கும். கதையமைக்கும் போக்கில் பார்வையாளர்களுக்கு பழைய படங்கள் தேவைப்படாது. எனவே, சினிமாவின் மாயை மறக்கப்படுமா? உன்னதமான வடிவத்தை உங்களுக்காக நீங்களே உருவாக்குங்கள்!

நன்றி : இந்தியா போட்டோகிராஃபிக் 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 டொபாசிட் திட்டம்.

உங்கள் வளமைக்கு வழிகாட்டி.

பாதுகாப்பு
உடனடி பணம் பெறும் வசதி
அதிக வருமானம்

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

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

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

இந்தியன் வங்கி

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