

சுஸனம்

இரு மாத சினிமா இதழ்

ஜூன் - ஜூலை 1994

ரூ. 7.00



வெளிவந்து விட்டன:

ராஷோமான்
அகிரா குரோசாவா
வெளியீடு: ஸ்நேகா, 7 லஸ் சர்ச் சாலை,
சென்னை 600 004
விலை : ரூ.30.00

Indian Cinema
Contemporary Perceptions
from the Thirties
வெளியீடு : Celluloid Chapter
விலை ரூ.100

மேற்கண்ட புத்தகங்கள் வேண்டுவோர்,
பதிவுத் தபாலுக்கு ரூ.10 சேர்த்து அனுப்பவும்

சலனம்
ஸ்வாஸ்தியம்
குழுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ்,
5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு,
இராயப்பேட்டை,
சென்னை 600 014.

<p>சலனம் Regn. No. 53717/91</p>	<p>யாசஜீரோ ஓஸு 2</p>
<p>இதழ் 18 ஜூன் - ஜூலை 94 ரூ.7.00</p>	<p>திரைப்படமும் இலக்கியமும் 5</p>
<p>ஆண்டுச் சந்தா ரூ. 45.00</p>	<p>உண்மையைத் தேடி... 8</p>
<p>ஆசிரியர் குழு: தி.கல்யாணராமன் வெ. ஸ்ரீராம் அம்ஷன் குமார் துளசி கொ.மு.ரியாஜ் அகமது எம்.பாலசுப்ரமணியன்</p>	<p>"நான் அறிவு ஜீவிகளுக்காக படம் எடுக்கவில்லை" 10</p>
<p>அச்சிடுபவர் : கோ. பாஸ்கரன் தினுக்கு கிராஃபிக்ஸ் சென்னை - 15</p>	<p>செய்திகள், சர்ச்சைகள்... 13</p>
<p>ஒளி அச்சக் கோர்வை : தீக்கதிர் பிரிண்டர்ஸ் சென்னை - 2</p>	<p>வெகு ஜனங்களிடம் வேரோட வேண்டிய சினிமா 15</p>
<p>ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் :</p>	<p>திரைப்படமும் ஓவியமும் 18</p>
<p>தி. கல்யாணராமன் ஸ்வாஸ்த்யம் குழுத் அபார்ட்மெண்ட்ஸ், 5, லட்சுமிபுரம் முதல் தெரு இராயப்பேட்டை, சென்னை - 600 014</p>	<p>எது பொழுதுபோக்குப் படம்? 23</p>
	<p>கம்ப்யூட்டர் யுகத்தில் இந்திய இசையின் எதிர்காலம் 25</p>
	<p>தெற்கில் முழு இருட்டடிப்பு 30</p>

யாசுஜீரோ ஓஸு

-அஜித் ஹரி

சத்யஜித் ராய் பற்றிய குறிப்போடு, நான் என் விஷயத்துக்கு வருகிறேன்.

ராய் அடைந்த முக்கியத்துவத்துக்குக் காரணம், மேற்கின் பத்திரிகை மற்றும் தொலை தொடர்பு சாதனங்கள் அவரை ஏற்றுக் கொண்டதும், அங்கீகரித்ததுமே. இதற்கு அவர் தனது வாழ்வு மற்றும் திரைப்படங்களில் மேற்கத்திய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியதே காரணம்.

இதற்கு எதிரானது கட்டக்கின் மேதமை. அது வாழ்வைப் பற்றிய பார்வையில் முற்றிலும் உள்நாடு சார்ந்தது. அவரது திரைப்பட மொழி மேற்கிற்கு கடன்பட்டதில்லை. கட்டக் பெரும்பாலும் வெளித் தெரியாமலே இருந்தார்.

இந்த ராய்-கட்டக் சமன்பாடே, ஜப்பானின் குரசோவா-ஓஸு விஷயத்திலும் எதிரொலிக்கிறது.

குரசோவா, ஜப்பானின் மிகப்புகழ் பெற்ற இயக்குனராக இருக்கிறார். ராயைப் போன்று, மேற்கத்திய மொழியைத் திரைப்படங்களில் பயன்படுத்தியதாலேயே, அவர் மேற்கில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டார். இந்தியாவில் பாராட்டப்பெற்ற ராய்க்கு எதிராக வெளித்தெரியாத கட்டக் இருந்தது போன்று ஜப்பானில் புகழ்பெற்ற குரசோவாவுக்கு எதிராக வெளித்தெரியாத ஓஸு இருந்தார்.

அவருடைய திரைப்படம் பற்றிய கவனங்களில் அசைவுகளில் தொழில் தேர்ச்சியில் ஓஸு, மற்ற ஜப்பானிய இயக்குநர்களைவிட 'அதிக ஜப்பானிய' குணம் உடையவர். ஓஸுவின் திரைப்படங்கள் மூலம் ஜப்பானிய பண்பான்மைகளை நாம் உள்ளூணர்வால் அனுபவிக்கலாம். அவரது திரைப்படங்களில் ஜென்னின் தன்மைகள் உண்டு. அதன் கட்டமைப்பில் ஜப்பானிய மலைப் பூங்காவின் நிலைத்த தன்மை உண்டு. டிபரிமாறும் நிகழ்ச்சியின் அமைதியும், நுட்பமும் உண்டு, ஹைக்கூவின் உள்ளடக்கம் உண்டு. அதாவது வாழ்க்கை சடோரியின் ஒரு கணம்.

ஓஸுவின் திரைப்படங்கள் ஜப்பானிய மத்திய தரக் குடும்பங்களின் வாழ்வையும் பிரச்சினைகளையும் ஆராய்ந்தன. அவருடைய உத்தி, எளிமையானது, வெளிப்படையானது.

அவர் 1927ல், 24 வது வயதில் 'தி ஸ்வார்ட் ஆப் பேஷன்ஸ்' என்ற முதல் படத்தை எடுத்தார். அது டோக்கியோவின் ஷோசிகோ ஸ்டுடியோவில் எடுக்கப்பட்டது. அது அந்த

ஸ்டுடியோவின் முறையான ஓஸு னாசோ முறைப்படி எடுக்கப்பட்டது. அது இயற்கையான குடும்ப நாடக வகையைக் குறித்தது. அதில் சிறிது சிரிப்பு, சிறிது கண்ணீர், முழுமையான ஆர்வமுட்க் கூடியதாய் இருக்கும்.

அதே ஸ்டுடியோவில் ஓஸு நான்காண்டுகளுக்கு முன்னர்தான் தடமடோ ஓகுபு (Tadamoto Okubu) என்ற இயக்குநருக்கு உதவியாளராக சேர்ந்திருந்தார். ஓகுபு, நகைச்சுவை படங்கள் எடுத்துக்கொண்டிருந்த ஆரம்ப கால ஜப்பானிய இயக்குநர்களில் ஒருவர். இந்த இணைப்பே, ஓஸுவின் திரைப்படங்களில் மெல்லிதான நகைச்சுவை இடம்பெற ஏதுவாயிற்று. பெரும்பான்மையான கீழ்மத்திய வர்க்கத்தினரின் வாழ்க்கைக்காக அர்ப்பணிக்கப்பட்ட மற்றொரு வகை ஷோமின்-ஜெகி (Shomin-Geki). ஜப்பானிய மொழியில் 'ஷோமினின்' பொருள் உங்களையும் எங்களையும் போன்ற மக்கள் என்பதாகும்.

ஓஸு திரைப்படங்களின் இந்த முறை, 1931ல் 'டோக்கியோ கோரஸ்' படத்தை எடுத்தபோது திட்டமான உருவம் பெற்றது. இதனோடு, ஓஸு இருட்டான பக்கம் என்று கூறியதும் வெளியாயிற்று. இப்படத்தில் ஒருவன் வேலை இழக்கிறான். அவன் தன் குடும்பத்தை பொதுவான மனச்சோர்வு இருந்த போது இப்படம் வெளியாயிற்று.

1932ல் ஓஸு தனது பெரும் படைப்புகளில் முதலாவதான 'ஐ வாஸ் பார்ன் பட்' படத்தை எடுத்தார். இதில் இரண்டு சிறுவர்கள் தங்கள் தந்தைகள், அவரது முதலாளியிடம் கீழ்ப்படிந்து நடப்பதைக் கேள்வி கேட்கின்றனர். அவர்கள் வளர்ந்த பிறகு, அவர்களும் அவரைப் போன்றே இருப்பார்கள் என்பதை அவர்கள் உணராமல் கேள்வி கேட்பார்கள். பிற்கால படங்களிலும் ஓஸு குழந்தைகளின் அறியாமையைக் கொண்டு பெரிய வர்கள் சமூகத்தின் பொய்மையை பிரதிபலித்தார்.

1933ல் ஓஸு பாலிங் ஃபேன்ஸி படத்தை எடுத்தார். இதில் ஒரு சிறுவனும், அவனது தந்தையும் (மனைவி இல்லாதவர்) சேர்ந்து வாழ்கின்றனர். தந்தை ஒரு இளம்பெண்ணால் கவரப்பட, சிறுவன் ஏமாற்றமடைகிறான், பயப்படுகிறான். இதே கரு, லேட் ஸ்பிரிங் (49), லேட் ஆடம் (60) ஆன் ஆடம் ஆப்டர் நூன் (62) போன்ற படங்களிலும் வேறுவகைகளில் கையாளப்பட்டுள்ளது.

ஓஸுவின படங்களில் மூன்று முக்கியமான கருக்கள் உண்டு. ஒன்று உலகின் நம்பிக்கையில்லாத தன்மையோடு ஒன்றுபடும் கதாநாயகனோ, கதாநாயகியோ, பின்னர் பலம் பெற்று, உலகோடு சமரசம் செய்து கொள்கிறார்கள். இரண்டாவது கரு, ஒரு குழுவினர் ஒன்றாக வாழ்ந்து பணியாற்றுவார்கள். இந்தக் கதை சமூக வாழ்வின் நகைச்சுவையான சித்திரம் என்று கூறப்படுகிறது.

இறுதியாக ஒரு மையக்கதா பாத்திரம் உலகின் நம்பிக்கையற்ற தன்மையோடு சமரசம் செய்து கொள்ளாமல், தனக்கு சரியென்று தோன்றுவதை செய்து கொண்டிருக்கும். இந்தக் கருக்கள் பல்வேறு வாழ்க்கை சூழ்நிலைகளில் பிரதிபலிக்கப்பட்டு, பல்லாண்டுகளாக பல படங்களாக உருவாகியுள்ளன.

பல இடைவெளிகளில் ஒரு தொழிலாளியின் வாழ்க்கை மீண்டும் மீண்டும் காட்டப்பட்டது. அது எர்லிஸ்பிரிங் (56) படத்தில் உச்சத்தை அடைந்தது. பெற்றோர்கள் தொலைந்து போகும் கரு முதலில் தெரிய வந்த படங்கள் எ மதர் ஷூட் பிலவ்ட் (34), எ ஸ்டோரி ஆ புளோடிங் வுட்ஸ் (34), புளோடிங் வீட்ஸ் (59) மற்றும் டோக்கியோ டிவைலைட் (57). ஜப்பானிய குடும்பத்தில் இளைய மற்றும் முதிய தலைமுறைகளுக்கிடையிலான இடைவெளி முதலில் ஐ வாஸ் பார்ன் பட் -'படத்திலும், பின்னர் தி முனாகாதா ஸிஸ்டர்ஸ் (50), டோக்கியோ டிவைலைட் (57) மற்றும் ஈக்குவினாக்ஸ் பிளர் (58) படங்களிலும் தொடர்ந்தது. வெற்றி பெறாத திருமணம் பற்றிய விஷயம் புளோடிங் வீட்ஸ், வாட்டித் த லேடி ஃபர்காட்? (37) எ ஹென் இன் த வின்ட்ஸ் (48) மற்றும் தி பிளேவர் ஆப் கிரீன் பீ ஓவர் ரைஸ் (52) போன்ற படங்களில் வெளிப்பட்டன. அனைத்துவித சிக்கல்களோடும் உள்ள ஜப்பானிய குடும்பத்தைக் காட்டிய படங்கள்

பிரதர்ஸ் அன்ட் ஸிஸ்டர்ஸ் ஆப் டோடா பேமிலி ' (41) 'எர்லி சம்மர்' (51) 'தி ஆடம் ஆப்த கோஹயாகவா ஃபேமிலி' (61) மற்றும் 'டோக்கியோ ஸ்டோரி' (53).

'டோக்கியோ ஸ்டோரி' படமே ஓஸுவின மிகச் சிறந்த படம். மேற்கிலும், உலகெங்கும் இப்படம் மூலமே இவர் தெரிய வந்தார். இப்படத்தில் ஒரு நடுத்தர வயது ஜோடி, டோக்கியோவில் இருக்கும் பிள்ளைகளைப் பார்க்க வரும் கதையைக் கூறுகிறது. அங்கே அவர்களின் பிள்ளைகள் அவர்மேல் ஏதும் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை. அதனால் அவர்கள் மயக்கம் தெளிகிறார்கள்.

'ஆன் ஆடம் ஆப்டர் நூன்' படம் மீண்டும் மக்களால் நன்கு உணரப்பட்ட படம் என்று கூறலாம். அதில் மனித புரிதல் வடித்தெடுக்கப்பட்டுள்ளது. அதே போல் திரைப்பட தேர்ச்சியும் உயர்வானது. பட்டைத் தீட்டப்பட்ட வைரம் போன்ற லாவகமும், நுட்பமும் உடைய படம் இது. (1927 லிருந்து 1962க்குள் அவர் எடுத்த 54 படங்களில் இதுவே இறுதியானது. அறுபதாம் வயதில் 1963ல் அவர் மரணமடைந்தார்.)

ஓஸுவின உத்தி, வேண்டுமன்றே, எல்லைகளை உருவாக்கியதில் உருவானது. ஒரு இயக்குநராக அவர் கதை சொல்லும் வழிகள் அனைத்தையும் எல்லைக்குட்படுத்திக் கொண்டார். அவருடைய படங்களின் 'பிளாட்' வலுவானதில்லை. மேலும் அவர் மிஞ்சியிருந்த கதைச் சிக்கல்களை எளிமைப்படுத்தினார்.

திரைப்படம் எடுப்பதின் கஷ்டமான பகுதி திரைக்கதை எழுவதுதே என்று அவர் கருதினார். அவர் கோயா ரோடனுடன் (Koya Rodan) நெருங்கிப் பணியாற்றினார். கோயா இவருடைய முதல் படத்திற்கே திரைக்கதை எழுதினார். இவர்கள் ஒரு கதாபாத்திரம் உருவாக்கும்போதே,

ஓஸு, அதில் யார் நடிக்கப்போகிறார்கள் என்று தீர்மானித்து, அந்த நடிகரின் ஆளுமையோடு பாத்திரத்தை வளர்த்தெடுப்பார். ஒரு கதாபாத்திரத்தை ஏற்று நடிக்கும் நடிகரின் ஆளுமை, அவரது நடிப்புத் திறமையை விட முக்கியமானது.

முடிவான திரைக்கதையை ஓஸு மீண்டும் மாற்றி எழுதுவார். அத்தோடு ஒவ்வொரு சீனூடனும், பாத்திரங்கள் எங்கெங்கு பொருத்தப்பட வேண்டும் என்பதற்கான சிறு வரைபடமும் வரைவார். ஒரு



காட்சியை படம் பிடிக்கும் போது, வார்த்தைகளுக்கு இடையில் இருப்பதைவிட வசனங்களுக்கு முன்னர், பின்னர், இடையே இடைவெளிகள் இருப்பதை ஓஸு விரும்புவார். நடிகர்கள் பேசுவதற்கு முன்பே காமிரா ஓடத் தொடங்கிவிடும். அவர்கள் பேசிய பின்னும் தொடர்ந்து அது ஓடிக்கொண்டிருக்கும். தொலைக்காட்சி தொடர்ந்து 'உளறுவதை' அவர் ஒதுக்கினார். அவர் நடிகர்களோடு கவனமாகப் பணியாற்றினார். அவரை நடப்பில் திருப்திப்படுத்துவது சூலபமில்லை. கதையின், உணர்வுகளின் விவரணைகளைவிட அவர் நடிகர்கள் பாத்திரத்தோடு தம்மை இனங்காண வேண்டும் என்று வற்புறுத்தினார். அவர் கூறுவார், 'நீங்கள் அதை உணர வேண்டிய தில்லை, அதைச் செய்ய வேண்டும்'. அவர் காட்சிகளை உடைத்து ஒரு வித்தியாசமான பாணியில் கட்டமைப்பார். அதன் மூலம், நடிகர்களுக்கு அந்த பாத்திரத்தை உணர்வதற்கான வாய்ப்பு குறைவாகவே இருக்கும். அவர் தன் நடிகர்களுக்கு செயல்களின் பௌதிக ரீதியான விவரங்களையே தந்து கொண்டிருப்பார். அவர் ஒரு காட்சியை பலமுறை ஒத்திகை பார்த்து, பலமுறை படம் பிடித்து, அதிலிருந்து ஒரு முறையைத் தேர்ந்தெடுப்பார்.

ஒரு காட்சியிலிருக்கும் பௌதிக விவரணைகளுக்கு அவர் மேலதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். அந்தப் பொருள்கள், பாத்திரங்கள் பற்றி ஏதேனும் கூறவேண்டும்; அந்தக் காட்சியின் தொனி பற்றி ஏதேனும் கூற வேண்டும் என்று எண்ணினார். இறுதியான செட் அமைப்பு, ஓஸுவின் மிகச்சிறந்த அழகியல் மற்றும் ஒழுங்கினை வெளிப்படுத்துவதாக



இருந்தது.

அவர் இசையை சாதாரணமாகவும், சொற்பமாகவும் பயன்படுத்தினார். காட்சிகளுக்கு இடையிலான இடைவெளிகளில் இசை வெளிப்படும். பின்னர் அது உயர்ந்து தீவிரமாகி காட்சியின் ஸ்டில்லில் தொடர்ந்து, அடுத்தக் காட்சி தொடங்கும் போது சட்டென நின்று போகும்.

காட்சிகள் சாதாரண முறையிலேயே இணைக்கப்பட்டன. அவர் காட்சி மாற்ற முறைகளான பேட் அவுட், பேட் இன், டிஸ்ஸால்வ், வைப் போன்றவைகளைப் பயன்படுத்தவில்லை. அகன்ற திரை மற்றும் திரைப்படத்தின் புதிய வளர்ச்சிகளுக்கு அவரிடம் பொறுமை இல்லை.

ஓஸு தனது துறையில் பணியாள் போன்ற அணுகுமுறை கொண்டவர். ஒரு கொத்தனார் கல்லின் அமைப்போடு பணியாற்றுவது போல், ஒரு தச்சன் மரத்தோடு பணியாற்றுவது போல், அவரது படங்களின் பாணி, குடும்பம் சார்ந்த நடப்புகளில் ஆழ பதிந்திருந்தது. அவர் செய்யும் முறைகளில் சாதித்தவையே முக்கியமானவை. அவர் அதை உணர்ச்சி பூர்வ மற்றதாகக் கினார். அவர் தீவிரமான உணர்ச்சிகளை மெல்லிதாகவும், நுட்பமாகவும் காட்டினார். நகைச்சுவைக்கு அவர் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். அவருடைய பெரும்பாலான படங்களில் துயரமான வடிவமே இருக்கும். ஆனால் படங்கள் உண்மையாகவே நகைச்சுவை கொண்டிருக்கும். இந்த வகையால் அவர் கட்டுண்டிருக்க விரும்பவில்லை. ஷோமின் ஜெகியை பயன்படுத்தும்போது அவர் வாழ்வின் துன்பங்களை அதிகம் காட்டினார். ஆனால் அதை அழகாகக் காட்டுவது அவர் வழியல்ல.

ஓஸுவின் படங்கள் எதிர்ப்புணர்வு அற்றிருப்பதற்காக விமர்சிக்கப்படுகிறது. நிலைமைப் பற்றிய மறைமுகமாகவோ, நேர்முகமாகவோ ஏதும் விமர்சிக்கவில்லை. மாற்றத்திற்கான எந்த முன்னேற்றமுமில்லை. ஆனால் நிலைமைகளை அவ்வளவு துல்லியமாகக் காட்டினார். அதுவே, அவைகளின் குறைகளைச் சுட்டியது. அவருடைய திரைப்படங்கள் ஒரு பாத்திரத்தைப் பெருமைப்படுத்தியது. அவன் குடும்ப அழுத்தங்களுக்கிடையே தைரியமாக இருப்பவன், கட்டுப்படுத்தும் சமூக நிலைமைகளுக்கிடையில் நம்பிக்கை உடையவன்; தன்மேல் இன்னும் நம்பிக்கை உடைய சாதாரண, உறுதி உடையவன். ஓஸுவின் திரைப்படங்கள் மனித னிடமிருந்தே நேரடியாகத் தொடங்குகிறது. அவருடைய படத்தின் 'ஐப்பானியத் தன்மை' என்று கூறப்படுவதை விவரிப்பது கடினம். ஆனால் ஓஸுவின் ஒரு படத்தை நீங்கள் பார்த்தால், அதை மறக்கவே மாட்டீர்கள்.

தமிழில்: துளசி

பதிவுகள் :

திரைப்படமும் இலக்கியமும்

-இங்மர் பெர்க்மன்

என்னைப் பொறுத்தவரையில், ஒரு திரைப்படம் என்பது தெளிவில்லாமலேயே துவங்குகிறது. அதாவது, ஒரு தற்செயலான கருத்து அல்லது சிறு உரையாடல், அந்த ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலைக்கும் சிறிதும் தொடர்பற்றதும், தெளிவற்ற ஆனால் ஒப்புக்கொள்ளக்கூடிய நிகழ்ச்சி போன்றவைகளோடு துவங்குகிறது. அது சில நேரங்களில் சிறிது நேரம் தொடரும் இசை வடிவமாகமோ அல்லது தெருவின் குறுக்கே செல்லும் ஒளிக்கீற்றுப் போன்றோ கூட அமையலாம். சில வேளைகளில், நான் நாடக மேடைகளில் பணியாற்றும்போது, இதுவரை நடக்கப் பெறாத பாத்திரங்களுக்கென்று உருவாக்கப்பட்ட நடிகர்களை கற்பனை செய்து பார்த்திருக்கிறேன். இவையெல்லாம் அரை நொடி நேரத்தில் தோன்றும் எண்ணப் பதிவுகள். தோன்றிய வண்ணமே மறையக்கூடிய தன்மை படைத்தவை என்றாலும், மறையும்போது இனிய கனவுகள் வந்து சென்றால் தோன்றும் உணர்வுகளை தோற்று விப்பவை. இது ஒரு மனநிலை; உண்மையான கதையல்ல. ஆனால் வளமான சேர்க்கை மற்றும் படிவங்கள் மிகுந்த ஒன்றாகும். பெரும்பாலும் இது உணர்வற்ற நிலை என்ற கருப்பு கோணிப்பையின் வெளியே ஒட்டிக்கொண்டிருக்கும் பிரகாசமான ஒரு வண்ண நூலிழைப் போன்றதாகும். நான் இந்த நூலிழையினை சுற்ற ஆரம்பித்து, கவனத்தோடு செய்து முடித்தால் ஒரு முழுமையான திரைப்படம் உருவாகும்.

இந்த முதிர்ச்சி பெறாத கரு, ஒரு சுறுசுறுப்பான, பாதி துவக்கத்தில் உள்ளது போன்ற முதல் நிலையிலிருந்து கடினமான உழைப்பிற்கு பின்னால் தெளிவான வடிவம் என்ற பாதையை அடைகிறது. இவ்வாறான மாற்றங்கள் அதிர்வுகளையும், ஓசை ஒழுங்குகளையும் துணை கொண்டு, மிகவும் சிறப்பானவைகளாகவும், ஒவ்வொரு படத்திற்கும் முற்றிலும் மாறுபட்டவைகளாகவும் அமைகின்றன. படத்தொடர்ச்சிகள் பிறகு ஓசை ஒழுங்கிற்கு ஏற்ற வாறு, எனது உண்மையான தூண்டுதலின் பேரிலும், அதனால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டதுமான விதிகளுக்கு உட்பட்டும் அமைப்பு பெறும்.

அந்த கதைக் கருப்பொருள் படமாக்குவற்கு போதிய அளவினதாக எனக்குப்பட்டால், நான் அதனை நிறைவேற்றுவதற்கு தீர்மானிப்பேன்.

இதற்குப் பிறகுதான் மிகவும் சிக்கலானதும், கடினமானதுமாகிய விஷயம் ஒன்று தோன்றுகிறது. அதாவது ஓசை ஒழுங்குகள், மன நிலைகள், சூழ்நிலை, பதட்ட நிலை, தொடர்ச்சிகள் தொனி நிலை மற்றும் கூர்ந்துணரும் திறன் போன்ற பல்வேறு நிலைகளை வார்த்தைகள் மற்றும் தொடர்களாகவும், பிறகு புரிந்துகொள்ளக்கூடிய திரைக்கதையாகவும் மாற்றி அமைக்க வேண்டிய ஒன்று. இது ஏறக்குறைய முடியாத பணி போல் தோன்றும்.

வசனங்கள் மட்டும்தான், முதலானதும், ஓசை ஒழுங்குகள் மற்றும் மனநிலைகள், தனிமுதல் கலவையிலிருந்து மன நினைவோடு மாற்றக்கூடிய ஒன்றாகும். வசனங்கள் கூட எதிர்ப்பு சக்தியை வழங்கக்கூடிய நுண் உணர்வுப் பொருளாயிருக்கிறது. எழுதப்பட்ட வசனம் ஒரு இசை குறியீட்டு வடிவத்தினைப் போன்றது. பெரும்பாலும் சராசரி மனிதர்களால் புரிந்துகொள்ள முடியாதது. சில வேளைகளில் அதன் பொருள் விளக்கத்தைப் புரிந்து கொள்ள தொழிற்துட்பம் வாய்ந்த தனிப்பயிற்சி மற்றும் கற்பனைத் திறம்தேவைப்படுகிறது. இந்தத் தன்மைகள் நிறைய நேரங்களில் நமது நடிகர்களிடம் கூட அமைவது கிடையாது. ஒருவர் வசனம் எழுதலாம். ஆனால் அந்த வசனத்தில் அதனை உச்சரிக்கும் முறை, அதன் ஓசை ஒழுங்குகள், வேகம், வாக்கியங்களுக்கிடையே என்ன நிகழ வேண்டும் என்பன போன்றவை செயல்முறை காரணங்களுக்காக விடுபட்டிருக்கும். மேலே சொல்லப்பட்ட அனைத்தும் உள்ளடக்கிய ஸ்கிரிப்ட் படிப்பதற்கு கடினமான ஒன்றாகும். எனது திரைக்கதை அமைப்பு முறையில் எளிதில் புரிந்து கொள்வது போல் படப்பிடிப்பு இடம், கதாபாத்திரங்களின் தன்மை, சூழ்நிலை போன்றவைகளும் அமையும் வகையில் சிரமப்பட்டு வரவழைக்க முயல்வேன். ஆனால் இதன் வெற்றி எனது எழுத்தின் திறமையையும், வாசிப்பவர் தனது புலன்களால் உணரத்தக்க தன்மையினையும் பொருத்ததே அன்றி, எப்பொழுதும் முன் கூட்டியே அறிந்து கொள்ள முடியாத ஒன்றாகும்.

நாம் இப்பொழுது முக்கியமானவைகளுக்கு வருவோம். நான் குறிப்பிடுவது தனித்தனியாக எடுக்கப்பட்ட படங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து, வெட்டி முழுத் தொடராக இணைத்தல், ஓசையொழுங்கு

எனக்கு நூலாசிரியராக
ஆகும் விருப்பம்
கிடையாது.
நான் படங்களை
உருவாக்க மட்டுமே
விரும்புகிறேன்.

மற்றும் காட்சிகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்பு ஆகியவை. இது முக்கியமான மூன்றாம் பரிமாணமாகும். இது இன்றேல் திரைப்படம், தொழிற்சாலையில் உருவாகி வெளிவரும் உயிரற்ற பொருள் போன்றதாகி விடும். இங்கு நான், இசை வடிவத்தில் உள்ள குறிப்புகள் போன்றோ அல்லது படத்தில் உள்ள கூறுகளின் தொடர்பினால் ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்து ஏற்படுத்தும் உதவேகம் போன்றோ ஒரு விதிமுறையை தெளிவாகக் காட்ட முடியாது. ஒரு படம் எவ்வாறு உயிர் மூச்சுடனும், துடிப்புடனும் உள்ளது என்ற வழியை என்னால் முற்றிலும் சுட்டிக்காட்ட இயலாது.

எனது பார்வையில் தோன்றும் காட்சியின் ஒளி ஒதுக்கம் மற்றும் இசைப்புக் கூறு ஆகியவைகளின் துணை கொண்டு, படத்தின் உள் அமைப்பினை தெளிவாகக் காட்டும் குறிப்பு வகைகளை காகிதத்தில் பதிவு செய்வதை நான் அடிக்கடி விரும்பியது உண்டு. நான் செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட படப்பிடிப்புகத்தில் இருக்கும்போது, எனது கைகள் (ஸ்கிரிப்ட்) மற்றும் தலையில் படத் தயாரிப்பிற்கான சாரமற்ற மற்றும் சின மூட்டுகின்ற விபரங்கள் இருக்கும். நான் அசலாக ஒரு காட்சி குறித்து, பார்த்து, நினைவில் வைத்திருந்தது மற்றும் நான்கு வாரங்களுக்கு முன்பு எடுக்கப்பட்ட காட்சியோடு, இன்றைய காட்சியின் தொடர்பு என்ன என்பதை நினைப்பதே பெருமுயற்சியாக உள்ளது. நான் வெளிப்படையான குறியீடுகள் வழியாக என்னைத் தெளிவாக வெளிப்படுத்தினால், இந்த சங்கடம் ஒரு வழியாக நீங்கி, எப்பொழுதும் நான் நம்பிக்கையோடு விருப்பம்போல் பணியாற்றி, படத்தின் ஒரு பகுதியை எடுத்தால் கூட அது முழுமையான ஒன்றோடு ஒசையொழுங்கோடு தொடர்ச்சியாக இணையும் வண்ணம் உருவாக்கி நிரூபிக்க முடியும். இவ்வாறு ஸ்கிரிப்ட் என்பது படத்திற்கு ஏற்றது போல் இல்லாமல் தொழிற்றுட்ப முழுமையற்றதாய் சில வேளைகளில் உள்ளது. இந்த நேரத்தில் மற்றொரு முக்கியமான விஷயத்தைப் பற்றி குறிப்பிட விரும்புகிறேன். திரைப்படம் என்பது

இலக்கியத்திலிருந்து மாறுபட்டதாயிருக்கிறது. இந்த இரண்டு கலை வடிவங்களின் பண்பு மற்றும் பொருள் வேறுபட்டதாயிருக்கிறது. மேற்சொன்ன இரு வடிவங்களும் மனதின் ஏற்றுக்கொள்ளும் சக்தியின் தொடர்பானவை. இலக்கியத்தில் எழுதப்பட்ட வார்த்தைகளை படிக்கும்போது, உணர்வு பூர்வமான ஆர்வம், அறிவுத்திறனோடு இணைந்து சிறிது சிறிதாக நமது கற்பனை மற்றும் உணர்வுகளைப் பாதிக்கிறது. ஆனால் ஓடும் படத்தில் இந்த வழிமுறை வித்தியாசப்படுகிறது. நாம் திரைப்படம் என்ற அணு அணுவில் உணர்வு மயமான மாயைக்கு ஆட்படுகிறோம். ஆர்வம் மற்றும் அறிவு ஆகியவைகளை சிறிது ஒதுக்கிவிட்டு நமது கற்பனையில் அதற்கொரு பாதையமைக்கிறோம்.

இசையும் இதே முறையில் செயல்படுகிறது. இசைத்தவிர வேறொரு கலை வடிவம் திரைப்படத்தோடு இவ்வளவு ஒன்றியது கிடையாது என்றே கூறுவேன். இரண்டுமே அறிவுபூர்வ வழிமுறையன்றி நேரிடையாகவே நம்முடைய உணர்வுகளை பாதிக்கின்றன. திரைப்படம் என்பது முக்கியமாக ஒசையொழுங்கு அமையப்பெற்ற ஒன்று. எனது சிறு வயது முதலே, இசை எனக்கு ஒரு பெரிய மன மகிழ்வு மற்றும் ஊக்கம் தருகின்ற ஆதாரமாக இருந்து வருகிறது. நான் அடிக்கடி ஒரு திரைப்படம் அல்லது நாடகத்தை இசை வடிவிலேயே அனுபவிக்கிறேன்.

திரைப்படத்திற்கும் இலக்கியத்திற்கும் உள்ள இந்த முக்கியமான வேறுபாட்டினால் நாம் இலக்கியப் படைப்புகளை திரைப்படமாக எடுப்பதனை தவிர்க்க வேண்டும். இலக்கியப் பணியின் பெரிய பரிமாணம், கதைக் கருவின் அமைப்பு முறை போன்றவை படமாக்கப்படும்போது படத்தில் குறிப்பிடத்தக்க பாதிப்பினை ஏற்படுத்தலாம். இவைகளுக்கு அப்பாற்பட்டு சில இலக்கிய விஷயங்களை திரைப்படம் என்ற சாதனத்திற்கு ஆட்படுத்தும் போது நாம் எண்ணற்ற, சிக்கலான சரிக்கட்டுதல்களை செய்ய வேண்டும். அவை நாம் எடுத்துக் கொண்ட முயற்சிகளுக்காக செலவிட்டமைகளுக்கு குறைவான அல்லது ஒன்றுமற்ற பலனையே தருவது போன்ற விகிதத்தில் அமைகிறது.

எனக்கு நூலாசிரியராக ஆகும் விருப்பம் எப்பொழுதும் கிடையாது. நான் நாவல்கள், சிறுகதைகள், கட்டுரைகள், வாழ்க்கை வரலாறுகள் அல்லது நாடக அரங்குகளுக்கென்று நாடகங்கள் எழுத விரும்பவில்லை. நான் படங்களை உருவாக்க மட்டுமே விரும்புகிறேன். அதாவது சூழ்நிலைகள், பட்டத்தோடான இறுக்க நிலைகள், ஓவியங்கள், சந்தங்கள் மற்றும் கதாபாத்திரங்கள் ஒரு வகையிலோ அல்லது பிறதொரு வகையிலோ எனக்கு முக்கியமானது. நான் நூலாசிரியன் அல்ல. திரைப்படத்தை உருவாக்குபவன். பல சிக்கலான மாற்றங்களுக்குப் பிறகு பிறக்கும் இயங்கும் சிக்கலான மாற்றங்களுக்குப் பிறகு பிறக்கும் இயங்கும் படமே

என் கருத்தை சொல்ல நான் எடுத்துக்கொண்ட சாதனம் என்று எனது சக மனிதர்களுக்கு தெரிவிக்க விரும்புகிறேன்.

என் படங்களின் உள் நோக்கங்கள்-எனது குறிக்கோள் என்னவென்று மக்கள் வினவுகிறார்கள். இது ஒரு கடினமான மற்றும் பயங்கரமான கேள்வி. இதற்கு எனது வழக்கமான பதில் தப்பிக்கும் தன்மை கொண்டதுபோல் இருக்கும். நான் மனிதர்களின் உண்மை நிலைகளைச் சொல்ல முயற்சி செய்கிறேன். அதாவது நான் கண்ணால் காணும் உண்மைகளையே சொல்கிறேன். எனது பதில் அனைவரையும் சமாதானப்படுத்தலாம். ஆனால் அது முழுவதும் சரியானதல்ல. நான் எனது குறிக்கோள் என்ன என்பதை விவரிக்க விரும்புகிறேன்.

ஒரு பழைய கதை ஒன்று இருக்கிறது. சாட்ரஸில் இருந்த கிறிஸ்துவர்களின் தலைமைக் கோயில் ஒரு முறை மின்னலால் தாக்குண்டு தரைமட்டமாகியது. ஆயிரக்கணக்கான மக்கள் எல்லா இடங்களிலிருந்தும் எழும்பிப் போல் சாரை சாரையாக வந்து சேர்ந்து, அந்த பழைய இடத்திலேயே கோயிலை கட்டத் துவங்கினார்கள். அந்த கோயில் கட்டி முடியும் வரை ஒன்றாக உழைத்தார்கள். கட்டிடக்கலை வல்லுனர்கள், கலைஞர்கள், தொழிலாளர்கள், கோமானிகள், பிரபுக்கள், பாதிரியார்கள், குடிமக்கள் என்று பல்வகையைச் சார்ந்தவர்கள். அவர்கள் அனைவரும் ஒன்றாகயிருந்து உழைத்ததால் யார் சாட்ரஸின் தலைமைக் கோயிலைக் கட்டியது என்று யாருக்கும் தெரியாத வண்ணம் அமைந்தது.

எனது சொந்த நம்பிக்கை மற்றும் சந்தேகம் போன்றவை இந்த சந்தர்ப்பத்தில் அவசியமற்றவையாக கருதப்பட்டாலும், என் கருத்து என்னவெனில் கலை, வழிபாடு என்ற நிலையிலிருந்து மாறுபட துவங்கிய கணத்திலிருந்து தனது அடிப்படையான உருவாக்கும் இயக்கத்தினை இடிக்கத் தொடங்கி விட்டது என்பது. முந்தைய நாட்களில் கலைஞன் அவ்வாறாக அறியப்படாமலும், அவனது பணி கடவுளின் மேன்மைக்கே என்றும் கருதப்பட்டது. அவன் வாழ்ந்து மறைந்தானேயன்றி பிற கலைத் தொழிலாளர்கள் போல் முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. அவனது வாழ்வில் "முடிவற்ற விலை" "அழிவற்ற தன்மை", "சாதனை" போன்ற வார்த்தைகள் பொருத்தமற்றவைபோல் தோன்றின. உருவாக்குதல் என்ற தன்மை ஒரு வரப்பிரசாதம் என்று செழிப்பான, தீங்கிழைக்க முடியாத நம்பிக்கையும், இயற்கையிலேயே அடக்க குணம் கொண்ட அவ்வுலகத்தால் எண்ணப்பட்டது.

ஆனால் இன்று அந்த மனிதன் மேன்மையான உருவகத்தோடும், அதே வேளையில் கலைத்திறமை வாய்ந்த படைப்பின் ஒரு அழிவு சக்தி போன்ற தகுதியும் பெற்றுவிட்டான். அவனின் தான் என்னும் உணர்வில் ஏற்படும் சிறிய காயம் அல்லது வலி போன்றவை நிலையான முக்கியத்துவமான பொருள் சம்மந்தப்பட்டது போன்று பெரிதாக

நான் மனிதர்களின் உண்மை

நிலைகளைச் சொல்ல முயற்சி

செய்கிறேன். அதாவது

நான் கண்ணால் காணும்

உண்மைகளையே சொல்கிறேன்

எனது பதில் அனைவரையும்

சமாதானப்படுத்தலாம்.

ஆனால் அது முழுவதும்

சரியானதல்ல.

ஆராயப்படுகின்றன. கலைஞன் தான் தனிப்பட்டு இருத்தல், தனது அக உணர்வு சார்வு மற்றும் தனது தனித்தன்மை ஆகியவற்றை புனிதமாகக் கருதுகிறான். இவ்வாறு முடிவில் நாம் பெரிய தொழுவத்தில் ஒன்று சேருகிறோம். மற்றவர் உணர்வுகளுக்குச் செவிசாய்க்காமல், ஒருவரை ஒருவர் மூச்சுத் திணறடித்துச் சாகடித்துக்கொண்டிருக்கிறோம் என்பதைப் புரிந்துகொள்ளாமல், நமது திறமையைக் கத்தித் தீர்த்துக்கொள்கிறோம். தனிமனித உணர்வைப் போற்றுவோர் மற்றவர்களின் விழிகளை உற்றுநோக்குகிறார்கள். நம்மைப் போலவே மற்றவர்களும் இருக்கிறார்கள் என்ற உண்மையை இன்னும் மறுக்கிறார்கள். நாம் நம்முடைய எதிர்பார்ப்புக்கு ஏற்றாற்போல் ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட வட்டத்தில் இயங்கி, உண்மைக்கும், பொய்க்கும், கொலையாளியின் சபலத்திற்கும், தூய்மையான கோட்பாடுகளுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டை உணராமல் இருக்கிறோம்.

இப்படியாக எனது படங்களின் பொதுவான நோக்கம் என்ன என்று கேட்கப்பட்டால், ஒரு கிறித்துவ தலைமைக் கோயிலினை உருவாக்கும் கலைஞர்களில் ஒருவனாக நான் இருக்க விரும்புகிறேன். நான் ஒரு பறக்கும் பாம்பின் தலை, ஒரு தேவதை, ஒரு சைத்தான் அல்லது ஒரு வேளை ஒரு புனிதரை கல்லிலிருந்து சிற்பமாக வடிவமைப்பதையே விரும்புவேன். இவைகளில் எவற்றை வடிக்கிறேன் என்பதல்ல, அதனை வடிப்பதினால் எனக்கு கிடைக்கும் திருப்தியே கணக்கிடப்படும். நான் நம்புகிறேனோ இல்லையோ, நான் கிறிஸ்துவன் என்பதோ, இல்லை என்பதோ பொருட்டல்ல, இருப்பினும் கிறிஸ்துவ தலைமைக் கோயிலை கட்டும் கூட்டுப் பணியில் எனது பாகத்தினை செவ்வனே செய்வேன்.

தமிழில்: எம். பாலசுப்பிரமணியன்

நூல் விமர்சனம்

உண்மையைத் தேடி

Chasing the truth by John Wood

Rs. 130.00

Published by

Seagull Books,

26, Circus Avenue,

Calcutta 700 017.

இந்தியாவில் உலகத் தரம் வாய்ந்த திரைப் படங்களை உருவாக்குவதில் முன்னணியில் உள்ள திரைப்பட இயக்குநர் மிருணாள் சென். அவரைப் பற்றியும் அவரது திரைப்படங்களைப் பற்றியும் ஓர் அறிமுகம் செய்யும் விதமாக ஆங்கிலத்தில் வெளி வந்துள்ள நூல்தான் 'Chasing the Truth'.

தற்போதைய வங்காள தேசத்தில் பரிதூர் என்ற சிறு நகரத்தில் வழக்கறிஞர் ஒருவரின் மகனாக பிறந்து, மேற்படிப்பிற்காக கல்கத்தா நகருக்கு வந்து, மருந்து விற்பனையாளராக வாழ்க்கையை துவங்கிய மிருணாள் சென் ஒரு திரைப்பட இயக்கு நராக உருவாவதற்கான சமூகப் பின்னணி இந் நூலில் தெளிவாக சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்திய விடுதலைப் போராட்டத்தின் உச்ச கட்டத்தில் பார்வையாளராகவும், பங்கேற்பவ ராகவும் இருந்த மிருணாள் சென்னுக்கு சிந்தனை உரமிட்டு வளர்த்த நாற்றங்காலாய் விளங்கியது 'இந்திய மக்கள் நாடகக் கழகம்' ஆகும். வங்கத்தில் ரித்விக் கட்டக், உத்பல் தத், ஜாமினி ராய் போன்ற புதிய சமூக உணர்வு கொண்ட கலைஞர்களுடன் செயலாற்றியவர் மிருணாள் சென். இந்தக் கணம்தான் அவருக்கு மொழியை, மதத்தை, தேச எல்லையை மீறி மனிதத்துவத்தை போதித்தது.

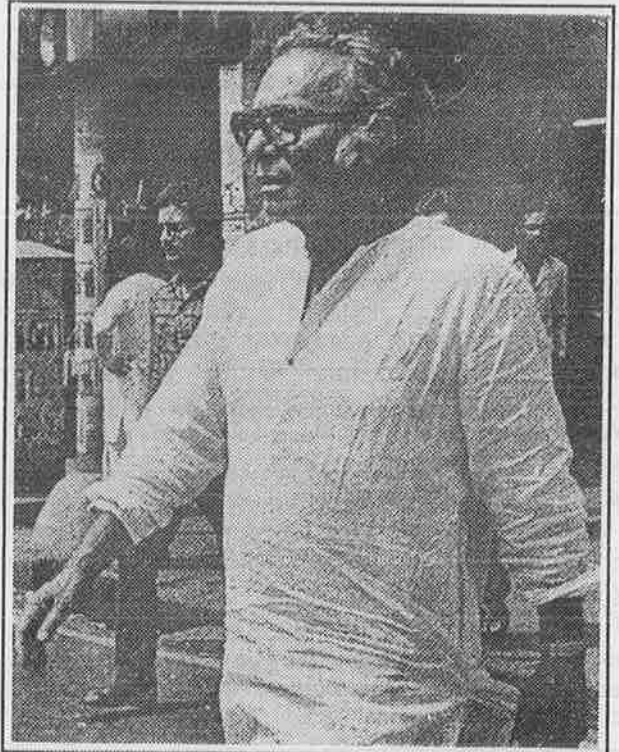
மனிதத்துவத்தை புரிந்த பின்னர் மனிதனின் ஆசையை, தாபத்தை, கோபத்தை வலிமையோடு வெளிப்படுத்தும் சாதனமாம் திரைப்படத்தின் பால் கவரப்பட்டு அதன் கொள்கைகளையும், நுட்பங் களையும் அவர் புரிந்துகொள்ள வழிவகுத்தது. அப்போது உருவானது கல்கத்தா திரைப்படக் கழகம். சத்யஜித் ராய், சிதானந்த தாஸ்குப்தா போன்றோரின் முயற்சியால் உருவான இக்கழகம் தான் மிருணாள் சென்னின் திறமையை வெளிக் கொண்டுவரத் தூண்டுகோலாய் இருந்தது.

1956ஆம் ஆண்டில் வெளியான 'ராத்போர்' திரைப்படத்தில் துவங்கி 'பவன்ஷோம்', 'கல்கத்தா 71', 'இண்டர்வ்யூ' 'பதாதிக் கோரஸ்', 'மிர்க்யா', 'ஓக ஊரி கதா' 'பரசுராம்', 'ஏக் தின் பிரதிதின்'

'அகாலேர் சந்தானே' 'கரிஜ்' 'கந்தஹர்' 'ஜெனசிஸ்' 'ஏக்தின் அசானக்' 'மகாபிரிதிவி' என்று அவர் உருவாக்கிய பல திரைப்படங்கள் மனிதத்துவம் எதிர் நோக்கி வரும் பல்வேறு பிரச்சினைகளை சித்தரிப்பதாக அமைந்துள்ளன.

இந்த அறிமுக நூலின் மிகப்பெரும் பலம் என்னவெனில் மிருணாள் சென் இயக்கிய திரைப்படங்களின் கதைச் சுருக்கத்தை அப்படியே அளிப்பற்கு பதிலாக மிருணாள் சென் தனது படங்களுக்கு கருவாக எடுத்துக்கொண்ட சமூகப் பிரச்சினைகளை சமூக-பொருளாதார ரீதியில் அறிமுகப்படுத்தி அதன் அடிப்படையில் மிருணாள் சென் தனது படங்களின் மூலம் அக்கருத்துகளை எவ்வாறு வெளிப்படுத்தியுள்ளார் என்று சுட்டிக் காட்டுவதே ஆகும்.

ஏற்கனவே கூறியபடி மனிதன் அன்றாடம் சந்தித்துவரும் சமூகக் கொடுமைகளை அப்படியே உரித்து வைக்கும் மிருணாள் சென்னின் திரைப் படங்கள் பார்ப்பவரின் சிந்தனையை அப்பிரச் சினையின் மீது கவர்வதாக உள்ளன. மிருணாள் சென்னின் திரைப்படங்கள் கருத்துகளைத் தெரிவிக்கின்ற திரைப்படங்கள். அந்த அடிப்





படையில் இந்திய நாட்டில் வெளியாகும் ஜன ரஞ்சகமான திரைப்படங்கள் மற்றும் மேல்நாட்டு கமர்ஷியல் திரைப்படங்கள் மிருணாள் சென்னின் திரைப்படங்களுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டதாக விளங்குகின்றன.

இவையனைத்திற்கும் மேலாக மிருணாள் சென்னின் படங்கள் தொழில்நுட்ப ரீதியாகவும் அழகியல் ரீதியாகவும் உயர்ந்த நிலையில் இருப்பது போலவே அவரது படங்கள் உயரிய கருத்துகளைச் சொல்லும் படங்களாகவும் உள்ளன. அநீதி, சுரண்டல், பசி, வறுமை போன்றவை முற்றாக அழித்தொழிக்கப்பட வேண்டும் என்று கருதும் மனிதனாகவே அவரது படங்கள் அவரை நமக்குச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

அவரது கதைகளில் கதாநாயகர்களோ, நாயகிகளோ இல்லை; மாறாக சாதாரண மனிதர்களின் தேவைகளை உணர்ச்சியுடன் அவர்களை மேன்மையடையச் செய்ய வேண்டும் என்ற அவாவே மேலோங்கி நிற்கிறது. இந்த நோக்கங்களின் உண்மையான அர்த்தங்களை புரிந்துகொண்டு அவற்றை நிறைவேற்றுவதற்கு உள்ள தடைகளை ஆய்வு செய்வதின் மூலம்தான் மிருணாள் சென் உண்மையைத் தேடி வருகிறார்.

இந்த ஆத்மார்த்த தேடலின் உள்ளார்ந்த

எழுச்சியை அவரது படங்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை. இவ்வகையில் மிருணாள் சென் கடந்துவந்துள்ள பாதையில் உருவான திரைப்படங்கள் உண்மையின் திசையை நோக்கியே செல்கின்றன. இந்த அறிமுக நூலும் அவரது லட்சியத்திற்கு உதவி செய்கிறது என்பதில் தவறேதுமில்லை. மிருணாள் சென்னின் சத்திய வேட்கையை சுட்டிக்காட்டி வெளிவந்துள்ள இந்நூல் திரைப்பட ஆசிரியர்கள் அனைவராலும் நன்கு பயிலப்பட வேண்டிய நூலாகும்.

-சார்வாகன்

வாசகர்களுக்கு

தவிர்க்க முடியாத பல காரணங்களினால் இந்த இதழ் தாமதமாக வெளிவருகிறது என்பதை தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

"நான் அறிவுஜீவிகளுக்காக படம் எடுக்கவில்லை"

பெர்னான்டோ இ. சொலான்ஸ்

இன்று நம்மிடையே வாழும் மகத்தான திரைப்பட இயக்குநர்களில் ஒருவர் பெர்னான்டோ இ. சொலான்ஸ். லத்தீன் அமெரிக்க சினிமாவின் 'பேட்டிஷிப் பொட்டோம்கிம்' என்று அழைக்கப்படும் அவர் ஆப்ஃப்ரான்ஸ் படத்தை எடுத்ததன் மூலம் புரட்சிகர சினிமாவின் மற்றொரு வடிவமாக இவர் கருதப்படுகிறார். நிச்சயமாக ஃப்ரான்ஸ் மிகவும் உணர்ச்சிகரமானதும் சினிமா ரீதியில் மிகவும் புதுமையானதும் அரசியல் ரீதியில் அறிவூட்டுவதுமனதாகும். 1966 லிருந்து 68 வரை இரண்டு வருடங்கள் மிகவும் ரகசியமான முறையில் இப்படம் எடுக்கப்பட்டது. இதை எடுப்பதற்காக இதன் தயாரிப்பாளர்கள் லத்தீன் அமெரிக்கா முழுவதும் ஒரு 16 mm பெல் அண்ட் ஹோவில் காமிராவுடன் சுற்றித் திரிந்து நெருக்கம் கடினமான பல்வேறு வடிவங்களில் படப்பிடிப்பு நடந்தினார்கள். படத்திற்காக தொழிலாளர்கள், அறிவுஜீவிகள், தொழிற்சங்க தலைவர்கள், மாணவர்கள் என பல்வேறு பிரிவினரிடையேயும் சுமார் 180 மணி நேர பேட்டிகள் எடுக்கப்பட்டன. யான் பெரானின் அரசியல் துவக்கம் முதல் அவரது அஸ்தமனம் வரையிலான செய்திகள் அடங்கிய எண்பது ரீல் டாக்குமெண்டரி படங்கள் சேகரிக்கப்பட்டு உபயோகப்படுத்தப்பட்டது.

இதன் விளைவாக பிரமிக்கத்தக்க வகையில் லத்தீன் அமெரிக்க மக்களின் விடுதலை போராட்டத்தை சித்தரிக்கும் நான்கு மணி இருபது நிமிட நேரப் படத்தை தயாரிக்க முடிந்தது. இந்தப் படம் 1968ல் பெசாரோ திரைப்படவிழாவில், கிராண்ட பிரிக்ஸ் வருதையும் கேன்ஸ் திரைப்படவிழாவில் விமர்சகர்கள் வரைப்பிரிவுக்காக தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. பிரிட்டிஷ் பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட் இதற்கு சிறந்த வெளிநாட்டுப்படம் எனக் கூறி விருதளித்தது.

பர்னான்டோக்குப் பிறகு இவர் ஐந்து படங்களை இயக்கினார். அவை அனைத்துமே எடுக்கப்பட்ட வடிவங்களில் வேறுபட்டிருந்தாலும் அவற்றின் சித்தாந்த அடிப்படை ஒன்றே. ஏன் உங்கள் பாணி, படத்துக்கு படம் மாறுகின்றது என கேட்டதற்கு வாழ்க்கையில் பலவிதமான சம்பவங்கள் உண்டு என்றார் அவர். அந்த படங்கள் 'தி சன்ஸ் ஆப் பியரோ (1975) டாஸ்கோஸ், தி எக்ஸைஸ் ஆப் நார்டெல் (1985) சர் (1988) மற்றும் தி ஜர்னி (1991). இதில் 'தி சன்ஸ் ஆப் பியரோ'வை தவிர்த்து பிற படங்கள் அனைத்தும் இந்தியாவில் ஏற்கனவே திரையிடப்பட்டவை. டாஸ்கோஸ் படம் 1990ல் கல்கத்தாவிலும் சர் படம் 1989ல் டெல்லியிலும் திரையிடப்பட்டது. பொதுவாக சொல்லப்போனால் ஏகாதிபத்திய மற்றும் காலனிய சுரண்டலால் வெகுவாக பாதிக்கப்பட்ட லத்தீன் அமெரிக்க மக்களின் துயரங்களையும் வேதனைகளையும் சித்தரிப்பது இவரது படங்களின் அடிப்படையாக இருந்து வருகிறது. இவரது படங்களில் சித்தரிக்கப்பட்ட இம்மாதிரியான மனித உரிமை மீறல்கள் இவரை பல சமயங்களில் சிக்கல்களில் மாட்டி வைத்ததோடு நீதி விசாரணைக்கும் உட்படுத்தியிருக்கிறது. 1976 லிருந்து 1984 வரை இவர் நாட்டை விட்டு வெளியேற்றப்பட்டு அகதியாக பிரான்சில் தஞ்சம்புக நேர்ந்தது. கடந்த வருடம் தி ஜர்னி படம் முடிவடையும் தருவாயில் அதிபர் கார்போஸ் மெனாம் இவரை நீதிமன்ற விசாரணைக்கு உட்படுத்தினார். காரணம் இவர் ஊழல் பற்றி எழுப்பியிருந்த அடுக்கடுக்கான குற்றச்சாட்டுகள்தான். வழக்கு விசாரணையில் இருக்கும்போது, ஒரு நாள் இவர் தனது ஸ்டூடியோவில் பணிபுரிந்து கொண்டிருந்த போது சுடப்பட்டார். ஆனால் சுட்டவர்களைப் பற்றிய புலன் விசாரணை அரசாங்க நெருக்கடிகள் மூலம் முடக்கி வைக்கப்பட்டாலும் உலகம் முழுவதிலுமிருந்து இவருக்காக எழுப்பப்பட்ட ஆதரவு குரலை அவர்களால் ஒன்றும் செய்யமுடியவில்லை.

கல்கத்தா திரைப்பட விழாவில் கலந்து கொள்வதற்காக தனது சமீபத்திய படமான ஜர்னியுடன் சொலான்ஸ் இங்கு வந்திருந்தார். தாஜ் ஓட்டலில் தங்கியிருந்த அவரை பேட்டி எடுக்கலாமா என கேட்டதுமே அதிகம் யோசிக்கும் சம்மதம் தெரிவித்தார். ஆரம்பத்தில் அரை மணி நேரம்தான் என வரையறுப்புடன் தொடங்கிய பேட்டி முடியும் போதோ ஒரு மணி நேரத்துக்கும் மேலாகியிருந்தது.

மிக உடைந்த ஆங்கிலம். அதையும் மிகவும் சிரமப்பட்டே பேசுகிறார். எனவே மொழிபெயர்ப்பாளரின் உதவியுடன் தான் பேட்டி நடந்தது. அவர் ஸ்பானிஷில் பேச அது ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்படும். தான் சொல்ல வந்ததை தவறாக மொழிபெயர்ப்பதாக தோன்றினால் உடனடியாக குறுக்கிட்டு அதை ஆங்கிலத்தில் விளக்க முயல்கிறார்.

ஹாலிவுட் படங்களைப்
பொருத்த அளவில்
ஒரு துவக்கமும் முடிவும்
நிச்சயமாக உண்டு.
எங்களுடையது இதிலிருந்து
மாறுபட்டது.
எப்படி முடிப்பது என்பது
எங்களுக்குத் தெரியவில்லை

தங்கள் புதிய படமான ஜர்னியை பற்றி பேசலாம். எனக்கு தெரிந்தவரையில் நீங்கள் உங்கள் வழக்கமான காப்பிய பாணியிலிருந்து கதையாடல் பாணிக்கு மாறியிருப்பது போல தோன்றுகிறது. நீங்கள் அப்படி உணர்கிறீர்களா?

பதில்: நான் ஒவ்வொரு படத்திலும் அந்த படத்தின் மைய கருவை வெளிப்படுத்தும் வடிவத்தை தேடுகிறேன். ஒரு திரைப்பட தயாரிப்பாளரின் முக்கிய வேலை அவனுக்கான ஒரு வடிவை தேடுவதுதான். அவர் ஆப் பர்னான்ஸ் படத்தில் நான் அரசு எந்திரத்தையும் நவ காலணியாதிக்கத் தையும் விமர்சிக்கும் ஒரு வரலாற்று புத்தகத்தை உருவாக்கவே நினைத்தேன். அந்த படத்தின் கட்டுமானம் ஒரு புத்தகத்தைப் போன்றது. அதனுடைய பல்வேறு அத்தியாயங்களையும் பகுதிகளையும் இணைத்தால் அது ஒரு புத்தகம்போலவே இருக்கும். டாஸ்கோஸ் படத்தை பொருத்த அளவில் அதில் ஒரு பகுதி இசை வடிவமாகவும் மற்றொரு பகுதி கதை வடிவமாகவும் இருக்கும்.

என்னை பொருத்தவரையில் நான் எப்போதும் புதிய வடிவங்களை தேடுகிறேன். அது வழக்கமான ஹாலிவுட் பாணி கதைச் சொல்லிலிருந்து முற்றிலும் வேறான ஒன்று. அர்ஜென்டினாவில் மக்கள் பேசும் விதமே தனியானது. அது வளரும் நாடுகள் மேல் திணிக்கப்பட்ட ஆங்லோ-சாக்ஸன் பாணியிலிருந்து வித்தியாசப்பட்டது. அர்ஜென்டினா மக்கள் கதைகள், உருவகங்கள் மூலமாக பேசுபவர்கள்.

கதை கருத்துகளிலும் மாற்றம் உண்டா?

ப: நமது வாழ்க்கையில் பலவிதமான கதைக்களன்கள். அமெரிக்க மற்றும் ஐரோப்பிய சினிமாவிலிருந்து எனக்கேயான ஒரு வடிவத்தை நான் தேடிக்கொண்டிருந்தேன். ஹாலிவுட் படங்களைப் பொருத்த அளவில் ஒரு துவக்கமும் முடிவும் நிச்சயமாக உண்டு. எங்களுடையது இதிலிருந்து மாறுபட்டது. எப்படி முடிப்பது என்பது எங்களுக்குத்

தெரியவில்லை. எங்கள் முடிவுகள் திறந்தவை. மக்கள் படத்தோடு உறவு கொண்டு பின் பணிபுரிய ஆரம்பிக்கிறார்கள். அவர்களாகவே படங்களுக்கு 'முடிவுகளை' உருவாக்கிக்கொள்கிறார்கள். எனவே எங்கள் வடிவம் வித் தியாசமானது.

ஜர்னி படத்தில் பல்வேறு வடிவங்கள் இணைந்துள்ளன...

ப: ஆமாம். ஜர்னி நெருக்கத்தை வெளிப்படுத்தும் ஒரு படம். இந்தப்படம் மூன்று அழகியல் நிலைகளை, மூன்று மொழிகளைக் கொண்டது. ஒரு கேலிச்சித்திர வடிவத்தையும் காப்பிய வடிவத்தையும் க்ராட்டஸ்க்யூ வடிவத்தையும் ஒருங்கே கொண்டது இப்படம்.

கதையமைப்பு படியும் பல்வேறு பயணங்களை உள்ளடக்கியுள்ளது இப்படம்.

ப: ஜர்னி பல்வேறு பயணங்களைப் பற்றி சொல்கிறது. பல்வேறு பயணங்கள் பின்னியமைக்கப்பட்டதுதான் இப்படம். படத்தின் கதாநாயகனான மார்டின் உலகின் வடகோடியில் உள்ள நகரமான ரஷியாவை விட்டு கிளம்பிச் செல்லும் பயணம் சொல்லப்படுகிறது. தனது சைக்கிளில் ஏறி தந்தையைத் தேடி பயணப்படும் அவன் தன்பின்னே தன்னால் ஒட்டமுடியாத உலகத்தை விட்டுச் செல்கிறான். எல்லா எதிர்கால சாத்தியக்கூறுகளையும் விரும்பும் முடிவெடுக்க முடியாத கதாபாத்திரம் அது.

எதற்காக? ஒரு வரலாற்றாசிரியனாக, மாணுடவியல்வாதியாக, சுற்றுச்சூழல்வாதியாக, பிரபஞ்சவியல்வாதியாக இன்னபிற வாதிகளாக மாற. தனது தந்தையை கண்டுபிடிப்பதன் மூலம் தனது குழப்பங்கள் தெளிவாகும் என நம்புகிறான். இந்த பயணத்தின் இடையே அவன் அபாயங்களையும், அன்பையும் நட்பையும் கண்டறிகிறான். தனது சுயத்தை அறிவதற்கான மிக அந்தரங்கமான பயணம் இது. மரபு ரீதியாகவே முதிர்ச்சியையும் சுய அறிவையும், மாற்றத்தையும் அடைவதுதான் பயணங்களின் விளைவு என்பது மிகவும் மரபார்ந்த கருத்துகளில் ஒன்றுதான்.

என்னை பொருத்த அளவில் இப்படம் அரசியல் குழப்பங்களும், ஊழல்கள், வன்முறை இவற்றின் இடையே பயணப்படுவது போல தோன்றுகிறது...

கொள்ளையும் ஊழலும் மலிந்த லத்தீன் அமெரிக்காவின் ஊடாக இந்த பயணம் நடக்கிறது. தினந்தோறும் நடக்கும் இனப் படுகொலைகளை, சமூகத்தின் பல்வேறு பிரிவினர்கள் மீது நடத்தப்படும் வன்முறை மற்றும் அநீதிகளை மார்டின் காண்கிறான்.

அறுபதுகளில் நடந்த பயணங்களைப் பற்றி உங்களுக்குச் சொல்ல விரும்புகிறான். அர்ஜென்டினா மாணவர்கள் லத்தீன் அமெரிக்காவின் பிற பகுதி மக்களை அறியும் நோக்கத்தோடு ஆண்டஸுக்கும், மாக்குமிக்குவிற்கும் பயணப்பட

டனர். வழியில் கிடைத்த வண்டிகளில் ஏறி அல்லது மோட்டார் சைக்கிள்கள் மூலமாக தங்கள் பயணத்தைத் தொடர்ந்தனர். கடைசியில் மெக்ஸிகோ அல்லது குவாத்மாலாவை அடைந்தனர். குவாத்மர்லாவில் நடந்த ராணுவ புரட்சியைக் கண்டு ஒரு மாணவன் மிகவும் ஆச்சரியப்பட்டு போனான். அவனை எங்களுக்குத் தெரியும். அவன் வேறு யாரும்ல்ல அவன்தான் சே குவேரா.

அதன்பின் அரசியலில் பெரும் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்ததா?

ப: லத்தீன் அமெரிக்காவின் கொடூரமான அரசியல் நிலைமைகள் மாணவர்களின் இந்த புதிய முயற்சிகளினால் ஏதும் பெரிதாக மாறிவிடவில்லை. அவர்கள் தங்கள் அடையாளங்களை நிலை நிறுத்திக் கொண்டு அதே சமயத்தில் மாறுதலுக்காக புதியவைகளை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தார்கள். லத்தீன் அமெரிக்க மக்கள் படைப்பாற்றல் மிக்கவர்கள், சுறுசுறுப்பானவர்கள். அறிவுக் கூர்மைமிக்கவர்கள், ஜனநாயக உணர்வுமிக்கவர்கள். இனக்காப்பினால் ஏற்பட்டவைகளே இவைகள். ஆனால் இவர்கள் தினந்தோறும் கொடுமையான முறையில் சுரண்டப்படுகிறார்கள்.

ஆமாம். அந்த சர்வாதிகாரத்துக்குப்பின் எங்களுக்கு ஜனநாயகம் வந்தது. அது வழக்கமான ஜனநாயகம். அதைத் தொடர்ந்து ஊழல்கள் தொடர்ந்தது. நாங்கள் எங்களுடைய உரிமைகளில் பெரும்பாலானவற்றை இழந்தோம். கால்லோஸ் மெனமின் அரசு மக்களின் அரசு அல்ல. எல்லாவற்றையும் விற்றுவிடுவதில் மிகவும் நம்பிக்கை கொண்ட அரசு ரீதியான அதிகார வர்க்க ஆட்சி அது. தனியார் மயப்படுத்துவது தான் அவர்களின் ஒரே தீர்வு. வேலையின்மை இரண்டு மடங்காகி விட்டது. நாற்பது தேசிய தொழில்கள் மடிந்து விட்டன. 6000 பில்லியன் டாலராக இருந்த கடன் பன்மடங்கு உயர்ந்துவிட்டது. ராணுவ ஆட்சி நடந்த ஏழாண்டுகளில் சுமார் 30,000 பேர் காணாமல் போய்விட்டார்கள். இதுதான் எங்களின் இன்றைய யதார்த்தம்.

அமெரிக்க தொலைக்காட்சியின் ஊடுருவல் பற்றி...

ப: தொலைக்காட்சி அரசியல் அதிகாரத்தின் ஒரு பகுதியாகும்.

தொலைக்காட்சி தன்னளவிலேயே மிகவும் சக்திவாய்ந்தது. இதை எப்படி விளக்குவது என எனக்குத் தெரியவில்லை. அர்ஜென்டினாவிலும் பிரேசிலிலும் ஒவ்வொரு வீட்டிலும் டி.வி உண்டு. இளைஞர்கள் வெகுநேரம் அதன் முன் செலவிடுகிறார்கள்.

மேலாதிக்கத்தின் அடிப்படை டெலிவிஷனாகும். ஒரு நாட்டின் மேல் ஆட்சியை சுமத்த அது உதவுகிறது. பிம்பங்களுக்கிடையே ஒரு யுத்தம் அல்லது பிம்பங்களின் மழை இங்கு உள்ளது. இது அதீத விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் தன்மை கொண்டது. பெரும்பான்மையான மக்களால் தங்க

மாற்றத்திற்கான ஒரே வழி

அரசியல் மாற்றம்தான்.

மெதுவான மாற்றமே

சாத்தியம். நாம்

செய்யவேண்டியதெல்லாம்

நாட்டையும் அதன் கலாச்சார

அடையாளங்களையும்

பாதுகாப்பதுதான்

ளுடைய சொந்த பிம்பங்களையே பார்க்க முடியாமல் போய்விட்டது. என்னுடைய கணியில் கிழக்கு ஐரோப்பா மற்றும் சோவியத் யூனியன் வீழ்ச்சிக்குக் காரணம் அவர்கள் இத்தகைய பிம்பங்கள்பால் ஈர்க்கப்பட்டதே ஆகும். நம்மால் யதார்த்தத்தை காணவும் முடியவில்லை அதை மாற்றவும் முடியவில்லை. எங்களது டெலிவிஷன் அமெரிக்கர்களால் கைப்பற்றப்பட்டிருக்கிறது. அதில் எங்களது பிரச்சினைகள் ஓரங்கட்டப்பட்டு வருகின்றன. நாங்கள் பார்ப்பதெல்லாம் அமெரிக்காவில் என்ன நடக்கின்றன என்பதுதான். இது கலாச்சார காலனியம். எங்களுடைய மதிப்பீடுகள், கதாநாயகர்கள், புராணங்கள் இவைகளை விலையாய் கொடுத்து அமெரிக்கர்கள் தங்கள் கலாச்சாரத்தை எங்கள் மேல் செலுத்துகிறார்கள்.

இதை நாம் எப்படி எதிர்ப்பது?

மாற்றத்திற்கான ஒரு வழி அரசியல் மாற்றம்தான். மெதுவான மாற்றம் சாத்தியமே. நாம் செய்ய வேண்டியதெல்லாம் நாட்டையும் அதன் கலாச்சார அடையாளங்களையும் பாதுகாப்பதுதான். நமது தேசியம் குறுங்குழலாத தன்மை கொண்டது. மூடப்பட்டு இருக்கும் எந்த கலாச்சாரமுமே தன்னுள் அழிந்து வருவதுதான்.

என்னுடைய எல்லா படங்களிலுமே நான் எங்கள் கலாச்சாரத்தின் பன்முகத்தன்மையை ஏற்றுக் கொள்வதுடன் கலாச்சார மேலாதிக்கத்தை எதிர்த்தும் வந்திருக்கிறேன். என்னுடைய படங்கள் ஒன்றுமறியா படங்களல்ல. நான் எண்ணிக்கையில் குறைவான அறிவு ஜீவிகளுக்காக எடுக்கவில்லை. எங்களுடைய மக்களுக்காக நான் படங்களை எடுக்கிறேன்.

பேட்டி: மன்கார் ரத்னாகரன்

தமிழில்: வண்ணமதி

செய்திகள், சர்ச்சைகள்...

மான்யம் கிடைக்குமா?

1992-ம் வருடம் திரையிடப்பட்ட 65 குறைந்த பட்ஜெட் தமிழ் படங்களுக்கு தமிழ்நாடு அரசு தலா ரூ. 3 லட்சம் மான்யத்தொகை வழங்குவதாக அறிவித்திருக்கிறது. இதுவரை மானியத்தொகை ரூ. 2 லட்சமாக இருந்து வந்தது. பட உலகம் நெருக்கடியான நிலைமையில் இருப்பதையொட்டி இந்த கூடுதல் தொகை அறிவிக்கப்பட்டுள்ளதாக அரசு தரப்பு அறிக்கை கூறுகிறது. குறைந்த பட்ஜெட் தொகை என்று அரசு நிர்ணயம் செய்துள்ள தொகை எவ்வளவு என்பது தெரியவில்லை. உதாரணமாக தமிழ்நாடு அரசு தயாரித்த மதுவிலக்குப் பிரச்சார படமான 'நீங்க நல்லா இருக்கணும்' ரூ. 80 லட்ச செலவில் தயாரிக்கப்பட்டதாக அறிவிக்கப்பட்டது. அந்த படத்திற்கும் மான்யத்தொகை வழங்கப்பட்டதிலிருந்து குறைந்த பட்ஜெட் என்னும் வரையறை ரூ. 80 லட்சம் வரை செலவழித்து தயாரிக்கப்படும் படத்திற்கும் பொருந்துவது தெரிகிறது. ஆனால் சினிமா தயாரிப்பாளர்களின் கவலை வேறு. அவர்கள் அறிவிக்கப்பட்டுள்ள மான்யத் தொகையை உடனே தருமாறு கோரிக்கை விடுத்துள்ளனர்.

எப்படி பரிசு கொடுத்தார்கள்?

இயக்குநரின் முதல் சிறந்த படத்திற்கு வழங்கப்படும் இந்திராகாந்தி பரிசு இவ்வருடம் 'குன்ய தெகே ஷூரு' எனும் வங்காளப்படத்திற்கு தரப்பட்டுள்ளது. இதை இயக்கியவர் அசோக் விஸ்வநாதன். இவர் சத்யஜித்ராய் படங்களில் நடித்துள்ள கல்கத்தா விஸ்வநாதனின் புதல்வர். இந்தப் படத்தில் இந்திரா காந்தி யின் எம்ர்ஜன்லி கொடுமைகள் பற்றி கூறப்பட்டுள்ளதால் இதற்கு பரிசு தந்தது இந்திரா காந்தி நினைவுக்கு இழைக்கப்பட்ட கொடுமை என மேற்கு வங்காள காங்கிரஸ்காரர்கள் கொதித்தெழுந்தனர். படத்தை பார்த்த ஒலிபரப்புத் துறை அமைச்சர் கே.பி.சிங் தேவ் அவர்களது குற்றச்சாட்டு நியாயமானது என்று கூறினாலும் கொடுத்த பரிசை திரும்ப வாங்க இயலாது என்றும் மறுத்து விட்டார். இனி இந்திராகாந்தி பரிசை வாங்க வேண்டுமென்றால் புதிய இயக்குநர்கள் இவ்வாறு படமெடுக்க வேண்டுமென்பதை அவர்கள் குறிப்பில் உணர்த்திவிட்டார்கள்.



என்னத்தைச் சொல்ல?

ஸ்டீபன் ஸ்பீல்பர்க்கின் 'ஜூராஸிக் பார்க்' உலகம் முழுவதுமுள்ள பார்வையாளர்களை மகிழ்வித்து வருகிறது. இந்தியாவிலும் வெளியிடப்பட்ட இடங்களிலெல்லாம் ஏகோபித்த ஆதரவைப் பெற்றுள்ளது. ஆனால் இந்திய திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு இவ்வெற்றி வயிற்றில் புளியைக் கரைத்துள்ளது. ஏன்? ஆங்கிலப் படங்கள் இப்படி இந்தியாவில் வெற்றி பெறுவது என்பது தொன்று தொட்டு நடந்து வருகின்றது; ஆனால் ஜூராஸிக் பார்க் இந்தியில் டப் (Dub) செய்யப்பட்டு வெளியிடப்பட்டதின் பின்னணியில் இந்த வெற்றி பீதியை கிளப்பியிருக்கிறது. இப்படியே எல்லா ஆங்கில வெற்றிப்படங்களும் இந்திய மொழிகளில் டப் செய்யப்பட்டால் நம் படங்கள் இருக்கும் இடம் காணாமல் போய்விடும் என்பது அவர்களது வாதம். சுதந்திரப் பொருளாதாரக் கொள்கையை தூக்கி பிடித்திருக்கும் நிலையில் இந்திய தயாரிப்பாளர்களுக்கு இப்படியொரு பயம் வந்தால் என்ன செய்ய முடியும்? ஆனால் இது அர்த்தமற்றது. ஜூராஸிக் பார்க்கின் கதை மற்ற ஆங்கிலப் படங்களிலிருந்து வேறானது. இதுவரை உலகிலேயே இந்த அளவிற்கு ஸ்பெஷல் எஃபெக்டுள் வேறு எந்தப்படத்திலும் பயன்படுத்தப்படவில்லை என்பது படத்தின் மாபெரும் வெற்றிக்கு காரணம். தவிரவும் அப்படத்தின் கதை ஒரு கலாசார பின்னணி கொண்டதல்ல. எந்த நாட்டவராலும் அதை ரசிக்க முடியும். எனவே எல்லா ஆங்கில வெற்றிப்படங்களும் அங்கங்கே மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்டு சக்கைப் போடு போடும் என்று சொல்வதற்கில்லை. ஸ்பீயல் பார்கின் க்ளோஸ் என்களண்டர்ஸ் ஆஃப்தி தர்ட் கைண்ட் உலக முழுவதிலும் பெரும் வெற்றி அடைந்த படம். அது இந்தியாவில் மட்டுமின்றி ஆசிய நாடுகளிலும் வெற்றி பெறவில்லை. ஆனால் ஆசியர்களுக்கு பிடித்த கதை, அம்சம் கொண்ட லூகாலின் 'ஸ்டார் வார்ஸ்' வெற்றி அடைந்தது. நமது தயாரிப்பாளர்கள் ஜூராஸிக் பார்க் வெற்றியிலிருந்து தெரிந்து கொள்ள வேண்டிய விஷயங்கள் நிறையவே உள்ளன. அதில் ஒன்று மொழி மாற்றம் பற்றியது. 'ஜூராஸிக் பார்க்' மொழிமாற்றம் மிகவும் நேர்த்தியாக செய்யப்பட்டுள்ளது. இவ்வளவு நாட்கள் அமெரிக்கர்கள் இந்தியாவிலேயே பேசி வந்தது போல் அற்புதமாக டப்பிங் படம் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்திக் குரல்களும் பிரபலமாகாத குரல்கள். எனவே நம்மால் அவற்றுடன் ஒன்ற முடிகிறது. படத்திலுள்ள நடிகர்களின் இந்திக் குரல் போன்று அதை பாவிக்க முடிகிறது. நாம் மொழிமாற்றம் எவ்வாறு செய்து வருகிறோம் என்பதைப் பற்றி... சொல்லாமல் விடுவதே நல்லது.

எது வரவேற்கப்பட வேண்டியது?

1995ம் வருடம் சினிமாவின் நூற்றாண்டு வருடம். இதை விமரிசையாகக் கொண்டாட யுனெஸ்கோ நிறுவனம் திட்டம் தீட்டி வருகின்றது. இத்திட்டக் குழுவின் உயர் மட்டத்தில் 44 கௌ ஆலோசகர்கள் நியமிக்கப்பட்டுள்ளனர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் இங்மர் பெர்கன் (ஸ்வீட்) ரிச்சர்ட் அட்டன் பரோ (இங்கிலாந்து) அகிரா குரசோவா (ஐப்பான்) பெர்னார்டோ பெர்டோலுசி (இத்தாலி). இந்தியாவைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துபவர் மிருணாள் சென். இயக்குநர்களைத் தவிர நடிகர் நடிகையர்களும் இப்பட்டியலில் உண்டு. சோபியா லோரன் (இத்தாலி) அதில் ஒருவர். சினிமா கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பொழுது அது இவ்வளவு பிரபலமான சாதனமாக பிற்காலத்தில் விளங்கக்கூடும் என்றுமே எவரும் எதிர்பார்க்கவில்லை. ஆனால் இன்று அதன் புகழ் சரியத் தொடங்கியுள்ளது. 40களில் ஆரம்பித்த டெலிவிஷன் முதலில் நிற்கிறது. சினிமாவின் பொற்காலம் 1930-50. இக்காலத்தில்தான் உலகெங்கிலும் ஏராளமான ஸ்டூடியோக்கள் திறக்கப்பட்டன. பெரும் பொருட் செலவில் படங்கள் தயாரிப்பது துவங்கியது. நட்சத்திர ஆதிக்கம் தலை தூக்கியது. மௌனப்படங்களின் காலம் முடிவடைந்து பேசும் படம் காலம் வந்தது. வரும் நாட்களில் சினிமாவின் மௌன மேலும் குறையக் கூடும். இது ஒரு வகையில் வரவேற்கப்பட வேண்டியது. சினிமாவின் வியாபாரிகளின் கூடாரமாக இருப்பது மாறி கலைஞர்களால் தங்கள் சக்திக்கேற்ப அணுக முடிந்த சாதனமாக இது உருப்பெறும். புத்தகத்தை எழுத்தாளனே வெளியிட முடிவதைப் போல கலைஞனே சினிமாவை தயாரிக்க முடிந்தால் அது வரவேற்கப்பட வேண்டியது தானே!

-அம்ஷன் குமார்

வெகு ஜனங்களிடம் வேரோட வேண்டிய சினிமா

கெ.பி.குமாரன்

சரியாக 28 ஆண்டுகளுக்கு முன் ஒரு நாள் காலைப் பொழுதில் திருவனந்தபுரம் ஸ்ரீகுமாரா தியேட்டரில் குழுமியிருந்த மக்களின் முன் “லான்ஸ் ஆப் ஏஞ்செல்ஸ்” என்ற ஹங்கேரியன் படம் திரையிடப்பட்டது. இதோடுதான் கேரளத்தில் பிலிம் சொசைடி இயக்கம் அதன் முதல் அடிச்சுவடைப் பதித்தது. ஹங்கேரியின் கிராமிய இளைஞர்களும் இளம் பெண்களும் அடி அமர்க்களப்படுத்தும் ஓர் நாட்டுப்புறக் குழு நடனமும், வண்ணப் பொலிவு மிக்க இயற்கைக் காட்சிகளும் கலந்த ஒரு சிறு படமும் அத்துடன் திரையிடப்பட்டது. அமெரிக்கப் படங்களும் அபூர்வமாக சில பிரிட்டிஷ் படங்களும் தவிர வெளிநாட்டுப் படங்கள் அதுவரை கேரள மக்களிடம் அறிமுகமாகவில்லை. பெர்க்மேனும், அந்தோணியோனியும், ஆலன்ரெனேயும் அவர்களுக்குத் தெரிந்த பெயர்களாக இருக்கவில்லை. நான்கைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் மட்டுமே நிறுவப் பட்ட புனா பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட்டிலிருந்து பயின்று திரும்பிய சிலருக்கு மட்டும் திறந்து விடப்பட்டதாக இருந்தது ஐரோப்பிய சினிமா. குறிப்பாக கிழக்கு ஐரோப்பாவின் சின்னச் சின்ன கிராமங்களின் போர்க்காலக் கொடுமைகளும், சோஷலிசச் சமூக அமைப்பின் முரண்பாடுகளும், இளம் பருவத்துச் சதைக் கவர்ச்சிக்கா முறுத்தல்களும் அந்த சினிமாக்களின் கருக்களாக இருந்தன. அன்றைய திருவனந்தபுரம் ரசனையாளர்கள் ஹாலிவுட்டின் பெரும்பேர்கள், ரொமான்ஸ், காமெடி, கௌபாய் இதிகாசப் படங்கள் என ஏராளமாகப் பார்த்து முடித்துவிட்டிருந்தனர். அது மட்டுமின்றி பதேர் பாஞ்சாலியையும், ராஷோமோனையும் அவர்களில் ஒரு சிறுபான்மையினராவது பார்த்து அனுபவித்திருந்தார்கள். ஆனால் ஹங்கேரியச் சிறுபடம் அவர்களுக்கு ஒரு அபூர்வ அனுபவமாக இருந்தது. புதிய காட்சி விளக்க உத்தியும் அழகியல் பாவனையும் கேரளத்துத் திரைப்பட ரசனையாளர்களின் முன் திரை விலகின.

தொடர்ந்த சில ஆண்டுகளில் பிலிம் சொசைடிகள் வேர்விட்டு வளர்ந்தன. ஐரோப்பியப் படங்களுடன் ஜப்பான், லத்தீன் அமெரிக்கப் படங்களும் அவைகளின் படைப்பாளிகளும் விழிப்புணர்வுமிக்க கேரள இளைஞர்களின் மத்தியில் பேசப்பட

லாயினர். ஏனைய மொழிப் பிராந்தியங்களில் மட்டுமின்றி உலகில் எங்கும் எப்போதும் நடைபெற்றிராத அளவில், குக்கிராமங்களில் கூட பிலிம் சொசைடிகள் உருவாகி, புதிய திரைப்பட எழுச்சியால் நம்முடைய கலாசாரம் புத்துணர்ச்சியும் புத்தொளியும் பெற்றது. இந்தக் காலகட்டத்தில் தான் சுதந்திரத்திற்குப் பிந்திய இந்தியாவில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அரசியல் மாற்றம் நிகழ்ந்தது. அவசரகால நிலையின் கடுங்குளிரையும் எதிர்க்கொள்ளும் இரத்த ஓட்டத்தின் இளங்கூட்டைப் பரிமாற கலைக்கும் கவிதைக்கும் இயலுமென்பதை இளந்தலைமுறை அடையாளம் கண்டு கொண்டது. அரசியல் சிந்தனை வெளிப்பாட்டுக்கு சினிமாவையும் சக்திமிக்க ஒரு சாதனமாக பல்வேறு நாடுகளைச் சேர்ந்த திரைப்படப் படைப்பாளிகள் பயன்படுத்துவதையும் அவர்கள் உட்கொண்டனர். தங்

ஓர் தீக்கொழுந்தாக

நம்முடைய கலாசாரத்தில்

திடீரென்று எழும்பி

நம்முடைய சிந்தனை

எல்லையை விரிவாக்கிய

ஓர் இயக்கத்தை

முப்பதாண்டுகளுக்குப் பிறகு

அணையவிடும் சாத்தியக்கூறு

அச்சமுட்டக் கூடியதாக

இருக்கிறது.

பிலிம் சொசைடிகள்
மக்கள் இயக்கமாக
உருவாகவில்லை
என்பதற்கு மாறாக
ஜனநாயக முறையில்
செயல்படாததும் தோல்விக்கு
ஒரு காரணமாகும்.

களைப் போன்ற சிந்தனைகளைச் சுமக்கும் பிராந்திய மொழிப் படங்களின் வாயிலாக இந்தியாவின் பொதுக் கலாசாரம் அவர்களின் முன்னால் உருத்திரண்டது. அது ஓர் ஆவேசமூட்டும் காலகட்டமாக இருந்தது. பொருளுடைய சினிமா அன்றைக்குத்தான் சமூகத்தின் துடிப்பாகப் பிரதிபலித்தது.

ஆனால் இன்றைக்கு பிலிம் சொசைடி இயக்கத்தின் தோல்வியைப் பற்றி அதைச் சார்ந்தவர்களும் நண்பர்களும் வழக்கம் போலவே விவாதிக்கவும் பெருமூச்சு விடவும் செய்கின்றனர். பிலிம் சொசைடியின் பெயரில் பல்வேறு கலை நிகழ்ச்சிகளையும், கார்னிவெல்களையும், வாணவேடிக்கைகளையும் நடத்திப் பெயர் பெற்ற சில சாமர்த்தியசாலிகளைத் தவிர்த்து, மற்றவர்களெல்லாம் குழம்பிய சிந்தனைகளுடன் எதிர்காலத்தை உற்றுப் பார்த்தவாறு இருக்கிறார்கள்! “அந்தக் காலம் இனி திரும்ப வராது” என்ற கிழட்டு மனத்துடன் சிலர் சலித்துக் கொள்கின்றனர். டெலிவிஷன், வீடியோ மீடியாக் களைத்தான் சிலர் வில்லன்களாகச் சித்தரிக்கிறார்கள் போலிருக்கிறது. ஓர் தீக்கொழுந்தாக நம்முடைய கலாசாரத்தில் திடீரென்று எழும்பி நம்முடைய சிந்தனை எல்லையை விரிவாக்கிய ஓர் இயக்கத்தை முப்பதாண்டுகளுக்குப் பிறகு அணையவிடும் சாத்தியக்கூறு அச்சமூட்டக் கூடியதாக இருக்கிறது. பொறுப்புணர்வுமிக்க அறிவாளிகள் இதைத் தங்களின் தீவிரச் சிந்தனைக்கு ஆட்படுத்த வேண்டும்.

சிறிது காலமாக இங்கு நிகழும் சமூக கலாசார மாறுதல்களின் ஒரு பகுதியாகத்தான் பிலிம் சொசைடிகளின் வீழ்ச்சிகளையும் நாம் சீர்தூக்கிப் பார்க்க வேண்டும். வளர்ந்து வரும் கன்ஸ்யூமர்

கலாசாரத்துக்கும் இதற்கும் தொடர்பிருக்கிறது. கிளிக்ரூப்பு வெளியீடுகளின் வேகமான பரவல் மற்றும் கமர்ஷியல் சினிமாவின் மூலதன வளர்ச்சியும் உற்பத்திப் பொருளாகி விட்டது என்பதைத்தான் சுட்டிக்காட்டும் நிலைமை இருக்கிறது. அரசுக்குச் சொந்தமான டெலிவிஷன் வணிக விளம்பரங்களுக்கான ஓர் ஏஜென்சியாக தரமிழந்து, விளம்பரப் படங்களின் மாயாஜாலத்தில் குழந்தைகளிலிருந்து கிழங்கள் வரை தங்களைப் பறிகொடுக்கும் நிலைமையும் இருக்கிறது.

படைப்பும் ரசனையும் ஒரே நாணயத்தின் இரு பக்கங்களாகும். சொசைடிகளின் வீழ்ச்சி சினிமாப் படைப்புகளில் ஏற்பட்ட பக்குவமின்மைகளுக்கும் விரலைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. ஒரு சில பாதிப்புகளைத் தவிர்த்தால் கேரளத்தின் பிலிம் சொசைடிகளுக்கு எழுபதுகளில் சினிமாப் படைப்புகளின் துறையில் இங்கேற்பட்ட முன்னேற்றத்தில் பெரும் பங்கு எதுவுமில்லை. அரசின் பொருளுதவியும் சில செல்வந்தர்களின் நல்லுள்ளமும் தான் படைப்புகளுக்குத் தேவையான மூலதனத்தை உருவாக்கித் தந்திருக்கிறது. இந்த மூலதன அளிப்பு மறைமுகமாகவாவது சினிமாக்களின் குணாம்சத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கிறது. அரசர்களும் பிரபுக்களும் கலையின் பாதுகாவலர்களாக இருப்பது நிலப்பிரபுத் துவக் காலகட்டத்தின் தொடர்ச்சியேயாகும். கலையை நேசிப்பவர்களும் கலையில் ஆழ்ந்த ஈடுபாடுடையவர்களும் உட்பட ரசனையாளர்களின் குழுக்கள் பாதுகாவலாளர்களாகும் நிலைமை தான் ஜனநாயகப் பொருத்தமானது. இதில் ஜனநாயகப் பொறுப்பு மட்டும் பிரச்சினை அல்ல; கலைஞரின் சுதந்திரமும் அதன் முழு அர்த்தத்துடன் இரண்டறக் கலந்திருக்கிறது. பிலிம் சொசைடிகள் பெரும்பாலும் மேல் தட்டில் இருக்கும் நடுத்தரத்தினரான ஒரு சிறுபான்மையின் “செளபாக்கியம்” ஆக நிலைத்திருக்கிறது என்பதோடு படைப்பின் பிரசவ வேதனைக்கு எதிராக முகத்தையும் திருப்பிக் கொண்டிருக்கின்றன. சுருங்கக் கூறின் “நல்ல சினிமா”வின் தயாரிப்பாளர்களும் அதன் ரசனையாளர்களும் அது ஒரு வெகுஜன இயக்கமாக வளர்ந்து வருவதை விரும்பவில்லை. இந்தப் பாராமுகம்தான் பிலிம் சொசைடிகளின் வீழ்ச்சிக்கு முக்கியக் காரணமாகும்.

பிலிம் சொசைடிகள் மக்கள் இயக்கமாக உருவாகவில்லை என்பதற்கு மாறாக ஜனநாயக முறையில் செயல்படாததும் தோல்விக்கு ஒரு காரணமாகும். துவக்கத்திலிருந்தே பெரும் எதிர்பார்ப்புகளை ஏற்படுத்திய பிலிம் சொசைடிகள் வெறும் “பாக்கெட்” அமைப்புகளாக தரமிழந்து விட்டன. இது நம்முடைய கலாசார அரங்கில் வெட்கப்பட வேண்டிய விஷயமாகும். தன்னுடைய மூக்கிற்கு அப்பால் பார்க்கத் திறனற்றவர்களும் சுய நலன்களைப் பேணும் ஒரு கருவியாக

சொசைடியைப் பயன்படுத்தியவர்களும் அதன் விளைவை அறியாதவர்களாக இருந்தார்கள். எனவே நாம் அவர்களை மன்னிக்கலாம். கேரளத்தில் உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த கலாசாரப் புத்தெழுச்சியின் நீரோட்டத்தில் தடங்கல் ஏற்பட்டிருக்கிறது என்பதை மட்டும் உட்கொள்வோம்.

“ஒடேசா”வின் சோதனை வெற்றிதான் மேற்குறிப்பிட்ட முடிவுக்கு நம்மை வரவழைத்திருக்கிறது என்பது நிச்சயம். படைப்பும் ரசனையும் இரண்டறக் கலப்பதோடு, எத்தகைய கலைப் படைப்பும் முடிவாக வெகுஜனங்களுக்குள் வேரோட வேண்டும் என்ற உண்மையை இயல்பாகவே அடையாளம் கண்டுகொண்டவர்களில் ஒருவர்தான் மறைந்த ஜான் ஆப்ரகாம். மக்களிடமிருந்து பணம் திரட்டி சினிமா தயாரிக்க முடியுமென்றும், கமர்சியல் சினிமாவின் தயாரிப்பு வினியோக நியதிகள் இல்லாமலேயே “நல்ல சினிமா”க்களைக் கண்டுகளிக்கும் மக்களைக் கண்டடைய முடியுமென்றும் ஜான் ஆப்ரகாமும், ஒடேசாவும் நிரூபித்திருக்கிறது. பிலிம் சொசைடிகளின் “எலிடீஸ்ட்” குணாம்சத்தை நொறுக்கவும் அவர்களால் முடிந்திருக்கிறது. “அம்ம அறியான்” ஒரு ஜான் ஆப்ரகாம் படம் என்ற முறையில் மட்டும் முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. உண்மையான திரைப்படக்காரர்களும் சினிமாவைக் கலையாக்கப் பார்க்கும் ரசனையாளர்களும் கடைபிடிக்க வேண்டிய ஓர் கோட்பாட்டையே ஜானும் நண்பர்களும் உருவாக்கித் தந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஒரு “தலைகீழ் திறமைசாலி”யின் தமாஷாகத்தான் அதை நாம் கொச்சையாகப் பார்க்க விரும்புகிறோம். எண்ணற்ற வாய்ப்புகளின் பாதைக்கு திசையைச் சுட்டிக்காட்டும் “அம்ம அறியான்” என்ற படத்தின் வரலாற்றை அடையாளம் கண்டுகொள்ள நாம் முயற்சிக்கவேயில்லை.

வீட்டுக்குள் அமர்ந்து இளஞ்சூடன் கதகதப்பை அனுபவிப்பது வரலாற்றைத் தெரிந்து கொள்வதாகாது. புதுப் புகைளை அமைத்து “நாளை”யின் முகடுகளுக்கு ஏறிச் செல்ல வேண்டும். கடந்த முப்பதாண்டுகளின் திரைப்பட அனுபவங்கள் துணிகரமானதும் இடர்ப்பட்ட தாயினும் கூட சாதனையின் அடிச்சுவடுகள் சில நமக்குப் பின்னால் பதிந்திருக்கின்றன. இந்த நீரோட்டத்தை முன்னோக்கி முன்னோக்கிப் பாயவிடும் பொறுப்பும் கலாசார உணர்வுக்குச் சொந்தமான சமூகத்தையே சாரும். நாம் வாழும் காலகட்டத்தின் அடிச்சுவடுகளை “நாளைய” சமூகத்திற்காகச் செதுக்கி வைக்க வேண்டும் என்பதுதான் கலைப்படையுட்களின் “தர்மம்” ஆகும். திரைப்படக் கலை சமகால வாழ்க்கையின் பலதரப்பட்ட எண்ணற்ற இழைகளைச் சேர்த்து வைத்துக்கொண்டு பொறுப்புணர்வுடன் படைக்கப்படும் “திரைப்பட ஆவணங்களை” கண்டடையவும் சேமித்து வைக்கவும் நமக்குத்

இங்கு வீரிய விதைகளை

விதைப்பது மட்டுமே

நமது கடமை.

பின்னால் வருபவர்கள்

அறுவடை செய்து

கொள்வார்கள்.

அறுவடை செய்ய

மட்டுமல்ல, விதைக்கவும்

தயாராவார்கள்.

தேவைப்படுகிறது. திரைப்பட ரசனை இப்படித்தான் பக்குவப்பட்டு முழுமை பெறவேண்டும். புதிய படைப்புகளை, ரசனையின் புதிய தலங்களைத் தேட வேண்டியதும் இப்படித்தான்.

கேரளத்தின் கிராமப்புறங்களில் திரைப்பட ரசனைக் குழுக்கள் கோட்பாட்டு முறையிலேயே சில ஆண்டுகளுக்கு முன் உருவாயின. சாத்திர சாகித்ய பரிஷத் போன்ற சமூக இயக்கங்களின் நடைமுறையினால் சாத்தியமானது என்பதை நிரூபித்திருக்கிறது. உறங்கிக் கிடக்கும் ஜனசக்தியை விழித்தெழச் செய்ய சபதமேற்ற தலைமையில்லாமையும் அலட்சியமும் தான் நமக்குத் தடையாக இருக்கிறது. மாறாக, டெலிவிஷனும், வீடியோவும் ஏனைய தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகள் அல்ல! புதுப்புது தொழில்நுட்பத் திறன்கள் சவால்கள் மட்டுமின்றி, வாய்ப்புகளும் கூடத்தான் என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளும் ஊக்கசாலிகளுக்கு உழுதுயிரிடும் வளமிக்க மண்தான் கேரளம். இங்கு வீரிய விதைகளை விதைப்பது மட்டுமே நமது கடமை. பின்னால் வருபவர்கள் அறுவடை செய்து கொள்வார்கள். அறுவடை செய்ய மட்டுமல்ல விதைக்கவும் அவர்கள் தயாராவார்கள். புத்தெழுச்சியின் விதைகளை தலைமுறைகள் கைமாறிக் கொண்டிருக்கும். வரலாற்றுப் பாடம் இதைத் தவிர வேறொன்றுமில்லை.

-தமிழில்: வீ.கெ.பி.

திரைப்படமும் ஓவியமும்

-ரோஜர் லீன்ஹார்ட்

சினிமா அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பிறந்தது. குழைமக்கலைகள் பல்லாயிரம் ஆண்டுகள் பழமையானது. ஆகவே திரைப்பட காரிராவினை, வண்ணத் தீட்டும் தூரிகை, உலி மற்றும் செப்பில் செதுக்கும் கருவி ஆகியவற்றின் சாத்தியங்களோடு ஒப்பீடு செய்ய ஒருவர் முயன்றால், ஐயப்பாடான பொருள் எளிதில் விளங்கும். உண்மையில் குழைமக்கலைகள் பற்றி தற்போதுள்ள கருத்து, ஓவியத்தின் வரலாற்றில் மிகவும் காலம் தாழ்த்தி தோன்றிய ஒன்றாகும். அசரியன் பாஸ் ரிஸீப், ரோமன் மடோனா அல்லது ரெனிசான்ஸ் ஓவியங்கள் போன்றவற்றை உருவாக்கியவர்கள் குழைமக்கலைஞர்களைப்போல் நடந்து கொள்ளவில்லை. அவர்களின் படைப்புக்கள் ஒரு இறைச்சான்று, இறைவணக்கம், உருவகக் கதை போன்றதேயல்லாமல், நாம் இன்று தெரிந்து கொண்டிருப்பதுபோல் ஒரு கலைப் படைப்பல்ல. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் ஓவியம் என்பது வண்ணங்களின் கூட்டமைப்பு என்றும், வடிவங்கள் குறிப்பிட்ட முறையில் ஒன்றுகூடி நம்மை வசியப்படுத்தவும், சொல்லும் பொருள் எதுவாயினும் நம்மை இயக்கும் தன்மை கொண்டவை என்றும் விளக்கப்பட்டது.

அந்ரே மல்ராக்ஸ் இந்த வாக்குவாதத்தினை மிகவும் ஆணித்தரமாக தனது நூலில் குறிப்பிட்டு,

வர்த்தக ரீதி ஒன்றையே

குறிக்கோளாக கொண்டோர்,

இலக்கியம் மற்றும் நாடக

மேடையின் தாக்கத்தினால்

உண்டான படங்களை

வலுவிழக்கச் செய்ய

தயாராக இருக்கிறார்கள்

உருவகமாக வண்ணம் தீட்டுதல் என்பதன் முடிவு சினிமா என்ற கதை கூறும் தன்மை வாய்ந்த கலையின் துவக்கம் என்பதோடு ஒரே காலத்தில் நிகழ்ந்தது என்கிறார். நிச்சயமாக சினிமா என்பது சம்பிரதாய வழிமுறையில் உருவாகாமல், கற்பனையின் அடிப்படையில் உருவாகிய ஒன்றாகும். பெருவாரியான மக்களுக்கு திரைப்படம் ஒன்றே ஒரு கதையினை விவரிக்க ஏற்ற வழிமுறையாக உள்ளது. ஆனால் வர்த்தக ரீதியான திரைப்படத்தினால் எதிர்ப்பு ஏற்படும்போது திரைப்பட கர்த்தாக்கள் மற்றும் குறிப்பாக திரைப்பட விமர்சகர்கள் மனசாட்சி தரும் வேதனையினால் அடிக்கடி துன்புறுகிறார்கள். வர்த்தக ரீதி ஒன்றையே குறிக்கோளாக கொண்டோர், இலக்கியம் மற்றும் நாடக மேடையின் தாக்கத்தினால் உண்டான படங்களை வலுவிழக்கச் செய்ய தயாராக இருக்கிறார்கள். இந்த வர்த்தக சினிமா, கலைப் படைப்பின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது மாசுடையதாகவும், இரண்டாம் பட்சமானதாகவும் தோன்றுகிறது. மேலே சொன்னவைகளுக்கு எதிரிடையாகவும் உண்மையான, பாரம்பரிய மிக்க குழைமக்கலைகளோடு ஒப்பிடத்தக்கதாகவும், குறிப்பிடத்தக்கதுமான கலையே தூய்மையான சினிமா என்ற கருத்தும் உள்ளது. நான் இந்த கருத்தை மட்டும் தரும் பள்ளியைச் சார்ந்தவனல்ல என்பது இப்பொழுது தெளிவாகத் தெரியும். நான் எப்பொழுதும் 'பிக்சர் (Picture) என்ற வார்த்தை ஆங்கிலத்தில் கேப்பிடல் எழுத்து 'பி' கொண்டு எழுதப்படும்போது அந்த வார்த்தை மீது அவ நம்பிக்கை கொள்கிறேன். எனது இந்த நிலைக்கு காரணங்களை நன்கு விளக்க நான் பேசாத படங்களின் இறுதிக் காலக்கட்டத்திற்கு செல்ல விரும்புகிறேன்.

தனது முப்பதாவது வயதில் சினிமா பேசத் துவங்கியபோது, தொண்ணூற்றைந்து சதவிகித கலைஞர்களும், கலைகளின் அழகினை ரசிக்கும் தன்மை கொண்டவர்களும், தங்களது கைகளை வான் நோக்கி உயர்த்தி, உண்மையான சினிமா, அதாவது ஓவியத்துடன் போட்டி போடக்கூடிய தன்மை வாய்ந்த குழைமக்கலையாகிய ஒன்று இறந்துவிட்டதாக உறுதியாக கூறினார்கள். இன்று கூட பல இயக்குனர்கள் பேசாத பட காலத்தின் நினைப்பில் தாக்குண்டது போல் உள்ளார்கள். அவர்களுக்கு படத்தில் வசனம் இல்லாமல் ஒரு காட்சியினை அமைப்பது இழந்து விட்ட

சொர்க்கத்தின் ஒரு பகுதியினைக் கண்டது போல் உள்ளது. சாப்ளினைப் பாருங்கள் என்று அவர்கள் கூறுகிறார்கள். ஆம், வழிமுறைப்படி ஒலியினை தனது வெர்டோக்ஸ் மற்றும் லைம்லைட் போன்ற ஒலியற்ற படங்களுக்கு இணைத்து மீண்டும் வெளியிட்டபோது, தனது படங்களின் கவித்துவம் பேச்சு இன்மையால் குறையவில்லை என்று 1930ல் கூறிய தனது உரிமை கொண்டாடுதலுக்கு சாப்ளின் மாறுபட்டார். பேசாத படம் தனது குழவிப் பருவத்தினைக் கடந்து, ஒரு பெரிய குழைமக்கலையாக, ஒரு நவீன கலையாக, சொல்லும் செய்தியைக் காட்டிலும், கைவினைத் திறனுக்கே மிகவும் முக்கியத்துவம் தருவதாக வளர்ந்தது. (குறைந்தபட்சம் ஐரோப்பாவில், ஏனென்றால் அமெரிக்க சினிமா மெளனப் படமாக இருந்தால் கூட முன்பே ரியலிசு பாதையினைப் பின்பற்ற ஆரம்பித்து, பேசும் படத்தின் கண்டுபிடிப்புக்கு பின்னாலும் அதனையே தொடர்ந்தது). லீஜேயின் ``லீ பேலட்'' அல்லது ரெனே கிளேரின் ``எண்டர் அக்ட்'' மற்றும் 1928 ஆம் ஆண்டின் ஜெர்மன் படங்களும், தற்பொழுது கூட இன்றைய அமெரிக்க இயக்குனர்களின் பரிட்சார்த்தமான அல்லது சர்யலிசு படங்களோடு ஒப்பிடுகையில் காலத்தால் மறையாதவைபோல் தோன்றுகின்றன.

அழகியல் சினிமாவின் பொற்காலத்தில் உருவாகிய சுவாரசியமான படங்கள் எனப்பட்டவைகளில் சினிமா, ஒலியத்தைப் பின்பற்றவில்லை. ``டாக்டர் கேலிகரி'' படத்தின் கலைத்தொனிமிக்க அரங்க அமைப்புகள் புதுமையாகவும், ஆவலைத் தூண்டும்படியும் இருந்தனவேயொழிய, எதிர்காலத்திற்காக எந்தவித நம்பிக்கையினையும் ஊட்டுமாறு அமையவில்லை. மாறுபாடாக அது புதிய காட்சித் தொடர்பான ஓசையொழுங்கினை உருவாக்கும் முயற்சியில் அமைப்பு மற்றும் காலவரையறையின் கூட்டிணைப்பு, இடைவெளி மற்றும் நேரம் ஆகியவற்றோடு காமிராவின் உதவியால் நீடித்த மற்றும் உண்மையான கலைத் தன்மை வாய்ந்த சலனப் படத்தினை தோற்றுவித்தது.

திரைக்கு அருகில் வைக்கும் ஒரு ஒலிப் பெருக்கியின் தோற்றம், மேலீடான பல சாதனங்களின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்தது. காட்சி சார்ந்த சொல்லாட்சிக்கலை, பொருத்துக் கொள்ள முடியாத ஒன்றாகி, மெளனப் படத்தின் முக்கிய தெரிவித்தல் வழிவகைகளாகிய மெல்லிழைவான ஒலிமுகப்பு, மேற்சுமத்தீடு மற்றும் விரைவான துணிப்பு போன்றவைகள் இரண்டு, மூன்று ஆண்டுகளில் பழமைப்பட்டவையாயின. என்ன சொல்வது? மெளனப் படங்களை அறிவுமயமாக்குதல் மற்றும் நாடகமயமாக்குதலினால், பேசும் படம் துரதிருஷ்டவசமாக, எதிர்கால குழைமக்கலையினை திக்கு முக்காட்சி செய்தது. ஆனாலும் அது மெளனப்படம் விட்டுச் சென்ற குறிப்பிட்ட தெரிவித்தல் என்பதனை

எடுத்துக்கொண்டு அதனைச் செழிப்பாக்கியது.

இப்பொழுது நாம் எந்தவித வார்த்தை மழுப்பலின்றி, நம்முடைய கருத்தைக் தெளிவாகக் கூறும் நிலையில் உள்ளோம். திரைப்படம் என்பது காட்சி சார்ந்த அழகியலை வெளிப்படுத்தும் ஒரு கருவி என்ற பட்சத்தில் அது சக்தி வாய்ந்த, மிகப் பெரிய பரப்பினை கொண்டிருந்தால் கூட, அதன் வரம்பு, ஒலியத் துணியில் ஒலிய எண்ணெய்யின் வரம்பினையும், தாமிரத்தில் செதுக்கப்படும் வரிகளின் வரம்பினைக் காட்டிலும் கண்டிப்பாக குறைவாகவும், மாறுபட்டதாகவும் இருக்கும். எந்த ஒரு தனித்தன்மை வாய்ந்த மாறுதலும், அதன் புதுமை கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பின்பு சாதாரணமாகி விடுகிறது. பேக் லைட்டில் போன்ற பல தொழிற்நுட்பங்கள் பத்தாண்டுகளுக்கு முன்பு போற்றப்பட்டன. ஆனால் அவை இன்று பொய்யான மருட்சிகளாக தோன்றுகின்றன. கடல் புகுதலிலிருந்து தப்பிப்பதை காட்ட விரும்பும் எந்த ஒரு ஒலியனும், தனது கருத்தை புதுமையான நோக்கில் அணுகி, குழைமக்கலை உலகத்தை அதனோடு இணைத்துத் தருவான். ஆனால் சினிமாத்தன்மான அணுகுமுறை ஒன்றை மட்டுமே பயன்படுத்த நினைக்கும் பட இயக்குனர், எல்லோராலும் இந்த பொருளில் முடிவு என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ப்ளஹெர்ட்டியின் ``மேன் ஆப் அரான்'' படத்துடன் ஒப்பிட்டு நோக்க முரணாகவே வரும்படி காட்சியை அமைப்பார். இந்த வறுமை அல்லது மிகக் குறைவான தன்மை, குறிப்பாக குழைமைத் தன்மை சினிமாவில் காணப்படுகிறது என்பதை ஆர்வமிக்க சினிமா விரும்பிகள் ஒப்புக்கொள்வதில் தயக்கம் காட்டுகிறார்கள். எளிய உதாரணமான, நிழற்படக் கலை இந்த நோக்கில் ஒரு பெரிய படிப்பினை அளிக்கும் ஒன்றாகும். மேன்ரே அல்லது ஜெர்மனி குருல் போன்றோரால்

அழகியல் சினிமாவின்
பொற்காலத்தில்
உருவாகிய
சுவாரசியமான படங்கள்
எனப்பட்டவைகளில்
சினிமா ஒலியத்தைப்
பின்பற்றவில்லை

உண்மையில் இன்றைய
சினிமாவுக்கு உள்ள
நெருக்கடி என்று
அதிகம் பேசப்படுவது
என்னவென்றால்,
அடிப்படைப் பொருள்
பற்றாக்குறையாக
காணப்படுவதே ஆகும்.

நிழற்படக் கலையின் நவீனப் பள்ளி என விளக்கப்பட்டவை, குறுகிய காலமே ஈடு இணையற்ற எல்லையினை எட்டின. எதிர்மாற்றம் அல்லது வெயில்பட வைப்பமைப்பு போன்ற கலை நுட்ப மதிப்புகளை இன்று யார் நம்புகிறார்கள். ஒரு நிழற்படம் நம்மைக் கவர்ந்தால் பெரும்பாலும் அதன் காரணம் அதன் பொருளே அன்றி, தொழிற் நுட்பமல்ல. சிறந்த புகைப்பட கலைஞர்கள், சாதாரண உருவப்படமெடுப்பவர்களாகவோ அல்லது பத்திரிகைகளுக்கு படமெடுப்பவர்களாகவோ ஆகி விட்டார்கள்.

1955ம் ஆண்டில் குறிப்பாக அமெரிக்காவில் திரைப்படத்தை குழைமக்கலை போல் வளர்க்கும் ஆர்வம் மீண்டும் புதுப்பிக்கப்பட்டது. இருபத்தி ஐந்து ஆண்டுகள், பேசும்படம் கருத்தைக் கவரும் புதிய கதைக் கருக்களுடனும், வேலைத் திறன் எளிமையுடனும் ஆதிக்கம் செலுத்தியது. அது இலக்கியம், சமூகவியல், சரித்திரம் ஆகியவை அளித்த புதிதாய்ந்து காணப்படாத இடங்களையும் முழுமையாக பயன்படுத்திவிட்ட ஒரு நிலையினை அடைந்தது.

உண்மையில் இன்றைய சினிமாவுக்கு உள்ள நெருக்கடி என்று அதிகம் பேசப்படுவது என்னவென்றால், சரியாக எடுத்துச் சொல்லப்பட்டது போல், அடிப்படைப் பொருள் பற்றாக்குறையாக காணப்படுவதே ஆகும். சினிமா தனது முக்கிய அடிப்படையினை காலி செய்த நிலையில் தனது அமைப்பினை புதுப்பித்துக்கொண்டு தனது முதற் காதலை நோக்கி இன்று திரும்புகிறது. தோற்று வாயினை நோக்கிய இந்த திரும்பும், குறைந்த பட்சம் சிறப்பான படமெடுப்பவர்களிடம் கூட, கைமாறு கருதாத அழகியல் கோட்பாட்டிற்கு ஆட்படும் தன்மையை அவ்வளவாக தரவில்லை.

சிட்டிசன் கேன் சமகாலத்திய சினிமாவுக்கு நல்ல

வருங்காலத்தை ஏற்படுத்திய திருப்பமுனை. இதற்கு காரணம் ஆர்சன் வெல்ஸின் நோக்கும், அதி நீளமான முதன்மையும், பழைய ஜெர்மன் புற மெய்ம்மை மறுத்த வாழ்வியல் மெய்மைக் கோட்பாட்டின் தூண்டுதல் ஆகியவை ஒரு நிஜமான தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த சினிமா தன்மையான கதை உருவாக வழிவகுத்தது. ஹஸ்டன் அமெரிக்க இயக்குனர்கள் பலரில் குறிப்பிடத்தக்க குழைமக்கலைஞர். இவரது படங்கள் மிகவும் நுட்பமான நுண்பொருள் கோட்பாட்டியல் பண்பு கொண்டவை. மூன் ரினோர் தான் பிரான்ஸில் முதன் முதலில் வண்ணத்தை ஒரு ஓவியரைப் போல சிக்கலில்லாமல் "திரிவர்" போன்ற படங்களில் கையாண்டவர். (இவர் சிறந்த பாவியல் கலைத்திறம் மிக்க அகஸ்டைன் ரினோர் என்பவரின் புதல்வர் ஆவார்.) தொடர்ந்து இவர் இலக்கிய ஈடுபாடுள்ள திரைப்பட இயக்குனர் வரிசையில் ஒருவராக கருதப்படுகிறார்.

சினிமா இப்படித்தான் செல்ல வேண்டும் என்று இந்த பாதையைத் தேர்ந்தெடுத்த பின் நல்ல காலமாக தனது முக்கியத் தொழிலை, சமமான தூரத்திலுள்ள காட்சித் தொடர்பான பண்பினை ஏற்று, ஓவியத்தினை ஒரு வரையறைக்குள் வைத்து, அதன் ஆதாரச் சான்றுகளை உடைமையாக்கிக் கொள்ளாமல், காதற் காவியத்திற்கேற்ற நடை போன்ற பிறவற்றை பின்பற்றியதால், அடிக்கடி தனது கலை மேன்மையினை இழந்தது. திரையில் படத்தின் அழகு, அதன் பொருளுக்கு துணைமையானதாக அமைதல் வேண்டும். ஆனால் அகத் தூண்டுதல், தன்னைத்தானே குழைமக்கலைஞன் கடுமைக்கு சமர்ப்பித்து ஒரு குறிப்பிட்ட பாணியினை அடைதல் வேண்டும்.

குழைமக்கலைகளை திரைப்படத்திற்கு சான்றாதாரம் போன்றோ அல்லது முன் மாதிரி எடுத்துக் காட்டு போன்றோ கருத முடியாவிடினும், காமிராவுக்கு அதனை ஒரு அடிமூலச் செய்தியாக கருதலாம். கடந்த சில ஆண்டுகளில் ஓவியத்தைப் பற்றிய துண்டுப் படங்களின் விரைந்த நெருக்கமானது, துவக்கத்தில் சுவாரசியமானதாக இருந்தாலும், பிற்காலத்தில் பேச்சுக்குரிய ஒன்றாக ஆனதே சிறந்த சான்று. மேலும் இப்படங்களைப் பற்றி சில ஐயப்பாடுகள் உள்ளன. இப்படங்கள் சில வேளைகளில் "கலைப்படங்கள்" என்று தவறுதலாக அழைக்கப்படுகின்றன. இப்படங்கள் சில நேரங்களில் எளிமையான போதனை செய்கின்ற அல்லது கல்விப் படங்களை போன்றவை. அந்த நேரங்களில் காமிரா ஒரு சாதாரணமாக திரும்ப எடுத்து வழங்கும் கருவியாகவோ அல்லது ஓவியரின் வேலையினை அறிவுப் பூர்வமாக பகுப்பாய்வு செய்ய உதவும் சாதனமாகவோ விளங்குமே அல்லாமல் ஒரு புதிய கலை வடிவத்தை உண்டாக்காது.

ஓவியத்தைப் பற்றிய மற்றைய படங்கள், குறிப்பாக ஒரு நாட்டத்தை உருவாக்கிய படங்கள், மேலும் வளரும் விருப்பத்தை உள்ளடக்கியிருந்தன.

இந்த பாணியினை உருவாக்கியவர் லூசியானோ எம்மர் ஆவார். அவரின் குறிப்பிடத்தக்க குறும் படங்கள் ஒரு விஷயத்தை பொதுவாக கொண்டிருந்தன. அதாவது, காமிரா, ஓவியத்தைப் பற்றிய அனைத்து விபரங்களை காட்டினாலும் ஒரு போதும், முழு ஓவியத்தையும் காட்டியதில்லை, காமிராவின் அசலான இயக்கம் உண்மையில் ஒருவர் என்ன எண்ணுகிறாரோ அதற்கு எதிரான ஒன்றையே முயன்று அடைகிறது. அதாவது ஓவியத்தின் குழைமைத் தன்மை சிதைவு அடைகிறது. ஓவியங்களில் உள்ள படங்கள் வாயிலாக தெரிவிக்கப்படுகின்ற பண்புகள், ஒப்பீடு கூட்டமைப்பின் விளைவாக வேண்டுமென்றே நீக்கப்பட்டு, நாடகம் சார்ந்த மூலக்கூறுகள் மேல்கவனம் குவிக்கப்பட்டு ரியலிசம் கூடிய அர்த்தம் பொதிந்த திரைப்பட ஒட்டிணைப்பு உருவாகிறது.

பியாரி கேஸ்ட் மற்றும் ஜேன் கிரிம்லான் ஆகியோரால் உருவாக்கப்பட்டு வென்ஸ் திரைப்பட விழாவில் முதல் பரிசினைப் பெற்ற குறும்படமாகிய "லெஸ் சாம்ஸ்" இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகும். இந்த படத்தில் 1900 ஆம் ஆண்டில் பணித்துறைக் கண்காட்சிகளில் இடம் பெற்ற அறிவு செறிந்த மற்றும் கதை வடிவான ஓவியங்கள் மையப் பொருளாக எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. சொல்லப்போனால் நிர்வாகத்தின் மேல் காட்ட எண்ணும் தாக்குதலையே இது காட்டுகிறது. விரும்பிய நகைச்சுவை உணர்வு ஒவ்வொரு ஓவியமும் திரும்ப திரையில் காட்டும்போது உண்டாகியது. ஆச்சரியத்திலும் ஆச்சரியம் என்னவென்றால் காமிரா பழமைபட்ட சில படபாணிகளை காட்டி விவரங்கள் அளிக்கும் வேளையில் அதிகமான ஓவியங்கள் நம்பமுடியாத குழைமை ஆற்றலை முயன்று பெற்றன.

டாக்குமெண்டரி படங்களைப் பற்றிய எனது சொந்த அனுபவத்திலிருந்து, பட இயக்குநர் மற்றும் ஓவியருக்கு பரப்புத் தோற்றம் மற்றும் வண்ணம் ஆகியவற்றில் கருத்து ஒற்றுமை இருப்பதாக எதிர்மறையில்லாத பாடங்களைப் பெற்றேன். நான் முன்பு ஆர்சன் வெல்ஸின் படங்களின் காட்சிகளில் இடம் பெற்ற அறையின் உட்கூறைகள் தெரிவது போன்ற காட்சி அமைப்புப் பற்றி பேசினேன். காமிராவை கையாளத் தெரிந்த எவருக்கும் ஒரு படக் காட்சியில் அறையின் உட்கூறையினை சேர்த்து படமெடுப்பது எவ்வளவு கடினம் என்ற தொழிற் நுட்ப சிரமம் (ஷார்ட் போக்கஸ், லோ ஆங்கிள் ஷார்ட்ஸ் போன்றவற்றை உபயோகித்தல்) தெரியும். ஒரு அறையின் உட்புறத்தை முழுவதும் திரையில் காட்ட அந்த அறையில் உள்ள சில செதுக்கு வேலைப்பாட்டினை படமாக்கினாலே போதும். வேறு வார்த்தைகளில் சொல்ல வேண்டுமென்றால் படங்கள் வாயிலாக தெரிவிக்கப்படுகின்ற அமைப்பு ஒரு பரப்புத் தோற்றத்தை நமக்கு உருவாக்கி, உளவியல் ரீதியான முழுமையான

சினிமாஸ்கோப்

ஒரு வகையில்

சினிமாவினை ஓவியத்திற்கு

அருகாமையில் கொண்டு

வந்தாலும் பிறிதொரு

வகையில் இரண்டிற்கும்

இடையில் உள்ள தூரத்தை

அதிகரிக்கிறது.

கண்ணோட்டத்தை ஏற்படுத்துகிறது. இது பரப்பை அதிகப்படுத்திக் காட்டும் காமிரா லென்ஸ்களாலும் அடையக்கூடிய சாத்தியமற்றது.

காமிராவுக்கு உள்ள இந்த காட்சித் தொடர்பான வரையறை சினிமாஸ்கோப்பில் வெற்றி கொள்ளப்பட்டது. சினிமாஸ்கோப் என்ற சமீபத்திய தொழிற் நுட்ப கண்டுபிடிப்பு, படத்தின் நிகழ்ச்சிகள் நடக்கும் இடங்களை பெரிதாக்கிக் காட்டி, நம் இரு கண்களுக்கேற்றதுபோல் காட்சியினை ஒத்திருக்கச் செய்கிறது.

சினிமாஸ்கோப் ஒரு வகையில் சினிமாவினை ஓவியத்திற்கு அருகாமையில் கொண்டு வந்தாலும், பிறிதொரு வகையில் இரண்டிற்கும் இடையில் உள்ள தூரத்தை அதிகரிக்கிறது. செங்கோணப் பாங்கான வடிவத்திலுள்ள படம் வரையும் துணியிலும், திரைப்படம் காட்டும் திரையிலும் சரிசம நிலையுடைய இலக்கிய நலம்வாய்ந்த கூட்டமைப்பு ஏற்பட்டு இரண்டிற்கும் இடையே உள்ள தூரம் அதிகரிக்கிறது. ஓவியருக்கும், படமெடுப்பவருக்கும் ஒரு விரிவான பார்வையினை அளித்து இருவருக்கும் இடையே உள்ள தூரத்தை குறைக்கிறது. இறுதியாக, ஒரு வண்ண டாக்குமெண்டரி, திரைப்படத்திலுள்ள வண்ணங்களை ஒப்பிட உதவுகிறது. ஒரு ஓவியத்தை, திரைப்படத் திரைக்கு மாற்றும் பொழுது ஏற்படும் குழைமைத்தன்மையின் இழப்பு, உண்மையில் ஒரு முக்கியமான இழப்பு. இந்த வலுக்குறையச் செய்தலுக்கு காரணம் பார்வையின் ஒளிவின்மை. வண்ணப் புகைப்படங்களை விரும்புபவர்கள் என்னைப் புரிந்து கொள்வார்கள். ஸ்லைடுகளில் படங்களை பார்த்திருந்த அவர்கள், உண்மையானதும், குழைமை அடர்த்தி மிக்கதும், நிஜமான தனித்திறம் கொண்ட வண்ணப் பொருளான பிரிண்ட்டுகளைப் பார்த்த பொழுது மிகவும் ஆச்சரியப்பட்டார்கள். திரையில் மின்னிடுகின்ற

திரைப்பட வரலாற்றில்
என்னைக் கொண்டு
நான் உணர்ந்தது,
ஒரு நவீன ஓவியத்தில்
எதிர்பார்ப்பது போன்ற
குழைமைத் தன்மையினை,
மருட்சி தருகின்ற சினிமா
திரையில் எதிர்பார்க்க
முடியாது.

இந்த போலித்தோற்றம் மேலும் பெருக்கப்பட்டு விரைந்து செல்கின்ற படத்தன்மை கொண்டாலும் மிக நுட்பமான துடிதுடிப்பு போன்றவை மிக சிறந்த திரைப்பட ஒளியுருவப்படிவுக் கருவியாலும் தவிர்க்க முடியவில்லை.

இந்தக் கருத்து சிதறல்களின் துவக்கத்தில், திரைப்படத்தின் வரலாற்றில் என்னைக் கொண்டு நான் உணர்ந்தது என்னவென்றால் ஒரு நவீன ஓவியத்தில் எதிர்பார்ப்பது போன்ற குழைமைத் தன்மையினை, மருட்சி தருகின்ற சினிமா திரையில்

எதிர்பார்க்க முடியாது. சமகாலத்திய ஓவியங்களில் காணப்படும் படத்தன்மையின் சிக்கல்களும் நாம் அறிந்ததே. ஓவியத்தில் உள்ளது போல் அல்லாமல், திரைப்படத்தில் குழைமைத் தன்மை குறைவாக இருக்க காரணம் என்னவென்று ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் பொழுது கிடைக்கும் எளிமையான விபரம் என்னவென்றால் சினிமாவில் உள்ள உண்மையற்ற தன்மை நம் உணர்வுகளைக் காட்டிலும் மனதினைப் பாதிக்கிறது.

வண்ணம் என்ற ஒரு கேள்வியே மேற்சொன்ன கருத்துகளை தோற்றுவித்தது. வண்ணம், கருப்பு வெள்ளைப் படத்திற்கு மேலும் ஆழத்தையும், அடர்த்தியினையும் வழங்கலாம். புகழ்பெற்ற ஜப்பானிய படமான "நரகத்தின் முகப்பு வாயில்" (Gates of Hell) படத்தில் கருப்பு மற்றும் செங்கரு நீலநிற வண்ணங்களின் ஒளிர்வினைக் காணும் போது சிறந்த ஓவியத்தை காண்பது போன்ற உணர்வே தோன்றுகிறது.

யாருக்கு தெரியும்? எதிர்காலத்தில் திரைப் படத்தில் ஒரு நொடியில் தோன்றும் நாற்பத்தி எட்டு பிரேம்களிலும், துகள்கள் போன்று வண்ணங்கள் தோன்றாமல் தேவையான அளவுக்கு நிலையான, நன்கு தெளிவான, அடர்த்தியான, உண்மையான, மேன்மையான படம் தோன்றி குழைமை உணர்வினை மேலும் வலுப்படுத்தலாம்.

தமிழில்: எம். பாலசுப்பிரமணியன்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள்:

- சுவத் ஏலியன் புகல், 6, தாயார் சாகிப் 2வது தெரு, சென்னை - 600 002.
 திலீப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை - 600 028.
 முன்றில், 47, சாந்தி காம்பளக்ஸ், 28, ரங்கநாதன் தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை - 600 017.
 R.T. முத்து, 52, குக்ஸ் ரோட், சென்னை - 600 012.
 தமிழ் இலக்கிய கழகம், 49, பாரதியார் சாலை, திருச்சி - 620 001.
 S. இளங்கோ, 44, பிருகதாம்பாள் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை - 622 002.
 விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர் - 641 001.
 B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர் - 635 109.
 பேரா. பெர்னாட் செளந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி.
 செவிக்குயில் புத்தக பயணம், 7, டாக்டர் பெசண்ட் ரோட், கும்பகோணம்.
 M. கருப்பையா, நேஷனல் இன்ஷூரன்ஸ் D.O.I. சாரதா காலேஜ் ரோட், சேலம் - 636 007.
 காஞ்சனை, மக்களுக்கான சினிமா அமைப்பு, 59 பர்வத சிங்க ராஜ தெரு, திருநெல்வேலி - 6.
 ராஜாமணி, பாரதி இல்லம், 34-D, சாமுண்டிபுரம், காந்தி நகர், திருப்பூர் - 638 603.
 பா. திலகவதி, 387, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613 009.
 வேல ராமமூர்த்தி, மத்திய திட்ட ஒருங்கிணைப்பாளர், அறிவொளி இயக்கம், இராமநாதபுரம் - 623 535.
 ஆர். பாலசுப்பிரமணியம், 13/A, டைப் III, பிளாக் 20, நெய்வேலி - 607 803.
 அ. முத்து, 131, பெரிய தெரு, கும்பகோணம் - 612 001.
 பாவண்ணன் 3 வது மாடி ரூபா காம்பளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் - 8.
Vasantham (Pvt) Ltd., S-44, Third Floor, Colombo Central Supermarket Complex, Colombo - 11.

எது பொழுதுபோக்குப் படம்?



சமீபத்திய படங்களில் மிகவும் எதிர்பார்ப்பு கொண்டது டீயட். அத்தோடு வெளியான படங்கள் பிரியங்கா, நம் அண்ணாச்சி, ஒரு பூ வசந்தம்.

கே. பாலசந்தரைப் பற்றி குறைந்தபட்சம் சில மரியாதைகள் உண்டு. அதுவும் அவரது ஆரம்ப காலப்படங்களை ஒட்டி எழுந்தவையே. அதிலிருந்து அவரது மாற்றங்கள் தமிழ் சினிமாவின் தாழ்வையும் உள்ளடக்கியவையே.

டீயட்டில் இருந்த கொஞ்சநஞ்ச புதுமைக்கான எண்ணங்களும் மங்கிப் போனதாகவே தோன்றுகிறது. ஒரு வெகுஜனப்பிரிய நடிகளின் தேவைகளை மனதிற்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டுள்ள இப்படத்தில், தன்னுடைய தனித்தன்மையை கே.பி இழக்கத் துணிந்திருப்பது வருந்தத்தக்கது.

இதில் புதுமையென்றால், சாக்ஸ்போன் மட்டுமே. மற்றபடி, அண்ணன் தம்பி ஒரே பெண்ணைக் காதலிப்பதுதான் கதை. யாரோ ஒருவர் பரலோக ராஜ்ஜியம் போக, மற்றவர் சோகத்தோடு இல்லறமென்னும் நல்லறத்தில் ஈடுபடப் போகிறார் என்பது படம் ஆரம்பித்தவுடனேயே தெள்ளன விளங்குகிறது.

ஆனால் கே.பி.க்கு இல்லாத துணிச்சல் நீல கண்டாவுக்கு இருந்திருக்கிறது. இந்தி `தாமினி'யின்

ஈமேக் என்றாலும், `பிரியங்கா' உருப்படியான படம். தெளிவான திரைக்கதை. நாம் மறந்துபோன உண்மை என்ற விஷயத்தை மையமாக வைத்து உருவாக்கப்பட்டுள்ள படம். தமிழ்ச் சினிமாவின் தலையெழுத்தை கொஞ்சமேனும் மாற்ற இன்றைய நிலையில் அடிப்படையான கதையில் மாற்றம் காண்பிப்பதே வளர்ச்சியின் அடையாளம்தான்.

இது முழுமையும் உத்தமமான படமில்லைதான். தமிழ் சினிமாவுக்கான வீரவசனம், சென்டிமெண்ட் `அன்பு தெய்வம்' டைலாக் என்று மசாலாவும் உண்டு. ஆனால் உத்தமமான பொழுதுபோக்கு படம். கே.பி.யின் டீயட் இந்த அளவிலும் தாக்கு பிடிக்காதிருப்பதுதான் ஆச்சரியம்.

திடீரென மலைக்கோவிலுக்குப் போய் பிரபு, மீனாட்சியிடம் காதல் கவிதைகளை எல்லாம் பறக்க விட்டுப் பேசுகிறார். பார்த்துக்கொண்டிருக்கும் போதே, மலையிலிருந்து வில்லன் பீப்பாய்களை உருட்டி விடுகிறான். இதற்கெல்லாம் படத்தோடு எங்கே தொடர்பு என்று கே.பி.யே இன்னொரு தரம்படம்பார்ப்பது நல்லது. நமக்குத் தெரிந்தவரை முடியைப் பிய்த்துக்கொள்ளாததுதான் குறை.

இதையெல்லாம்விட, முக்கியமானது தமிழ் பத்திரிகைகள் டீயட்டுக்குத் தந்திருக்கும் விளம்பரம். வெகுஜன அபிப்பிராயத்தை உருவாக்குவதில்



Status:
Page : 1
Laya : 300
Base : 261
Count :
Notes : 0
Time : 0.00
Lst Pg: 6
File/Raag:
Block Def.
(0, 0, 0)
(0, 0, 0)
21672

Cell Indices
1, 1
Time :
10, 44, 49, 46

Gandharva Screen

Press F5 or M for Menu Options.

அமைக்கப்பட்டிருக்கலாம். இவ்விரண்டு பணிகளும் தொடர்ச்சியாகச் செய்யப்படலாம். அதன் மூலம் இசையமைப்பாளரின் குறிப்புகள், கம்ப்யூட்டரால் கோர்க்கப்பட்டு, வாசிக்கப்படலாம்.

இந்தக் கட்டுரையில் நான் இந்திய இசையின் பின்னணியில் கம்ப்யூட்டர் மூலம் இசையமைப்பதைப் பற்றி கூறப்போகிறேன்.

இந்திய இசையை ஆராய, நவீன எலக்ட்ரானிக் தொழிற்நுட்பம் பெருமளவில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இசைக் கருவிகளின் ஒலி குணங்கள் மற்றும் இந்திய சாஸ்திரிய இசையின் அளவைகள் தொடர்பான பிரச்சினைகள் பற்றி தனிப்பட்ட ஆய்வுகள் நடைபெற்றிருக்கின்றன என்று இலக்கியங்கள் மூலம் தெரிய வருகிறது. சின்தசைஸரைத் தவிர்ந்து வேறு நவீன தொழில்நுட்ப உபகரணங்களைக் கொண்டு இசையமைக்கும் முயற்சிகள் வெகு குறைவாகவே உள்ளன.

ஆராயும் மனதுக்கு, இந்திய சாஸ்திரிய இசையில் சவால்விடும் கேள்விகள் உள்ளன. மனித அறிவின் பல்துறைகளில் ஆராயும் கம்ப்யூட்டர் விஞ்ஞானிகள் கீழ்க்கண்ட கேள்விகளுக்கு விடைகாண முயல்கிறார்கள்.

அ. எப்படி ஒரு இசைக் கலைஞன், இசையறிவை வகைப்படுத்துகிறான்?

இந்தக் கேள்வி முக்கியமானது. ஏனெனில் இசையை முற்றிலும் மரபு சாராத வகையில் அணுக வேண்டியிருக்கிறது. இதை இன்னும் விளக்குகிறேன். பாரம்பரிய இசையில் 'இலக்கணம்' என்பது பரவலாக கையாளப்படுகிறது. இது, ஒரு

குறிப்பிட்ட மென்மையான இசைப்பகுதி குறிப்பிட்ட ராகத்தோடு பொருந்துகிறதா இல்லையா என்பதைக் கண்டுபிடிக்க உதவுகிறது. துரதிருஷ்டவசமாக இந்த விதிகள் சரியாக வரையறுக்கப்படவில்லை. அதனால் பல்வேறு விளக்கங்களுக்கு உட்பட்டு இருக்கிறது.

ஆ. இசை ரீதியான தொடர்புக்கு, ஒரு கலைஞரால் பயன்படுத்தப்படும் வளர்ச்சி அடுக்குகள் என்ன?

ஒரு இசைகலைஞனுக்கும், ரசிகனுக்கும் இடையில் இசை ரீதியான தொடர்பு உண்டு என்பதற்கு பல ஆதாரங்கள் உள்ளன. ஆனால் தொடர்பின் சரியான பாணி தெரியவில்லை. குறிப்பிட்டுச் சொல்வதானால், இசைக்கலைஞன் என்ன சொல்ல வேண்டும் என்று நினைக்கிறானோ அது ரசிகனுக்கு போய் சேர்ந்தது என்பதற்கு உத்தரவாதம் இல்லை. ஆனால் அப்படி சேர்கிறது என்று மட்டும் கூறப்படுகிறது.

இ. நல்ல இசை வாசிப்பதற்கான விதிகள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளனவா?

ஒரு இசைத் துணுக்கு பல்வேறு வழிகளில் வாசிக்கப்படலாம் என்பது நமக்குத் தெரியும். அவை அனைத்தும் இசைரீதியில் அற்புதமானவையே. ஆனால் ஒரு இசைக்கலைஞரின் சுதந்திரம், கட்டுப்பாடுகளுடையது. இசை ரீதியில் ஏற்கப்படாத பெரும் வாசிப்புகளும் உண்டு. இதன் பொருள் என்ன வெனில், முன்னர் கூறப்பட்டது போன்று, ஒரு இசைக் குறிப்பு எவ்வாறு உருவாக்கப்பட்டு ஒலிச் சேர்க்கையோடு இணைய வேண்டும் என்பதற்கு

விதிகள் உள்ளன. இந்த விதிகளில் ஏதாவது ஒன்றை ஒரு இசைக் கலைஞன் மீறினாலும், அவன் குறை அறிவுடைய இசைஞன் என்று கூறப்படும் அபாயத்திற்குள்ளாகலாம். பாரம்பரிய இசைப் பயிற்சிப் பின்னணியில், மாணவனின் எந்த புது முயற்சியும் குருவின் சம்மதத்தைப் பொருத்தே ஏற்கப்படும். குருவின் தீர்ப்பு, பாரம்பரிய உக்திகளின் வரலாற்றை ஒட்டியும், விருப்பத்தை ஒட்டியும் அமையும். இவ் விதிகள் ஆர்வம் தூண்டுபவை, ஆராய சவாலானவை. இந்திய சாஸ்திரீய இசையின் பின்னணியில், இந்த விஷயம் மிக முக்கியமானது. ஏனெனில் பாரம்பரிய இசைப் பயிற்சியில் எழுதப்பட்ட விதிகளைவிட, வாய்மொழி விதிகள் அதிகம் கோலோச்சுகின்றன. விஞ்ஞான ஆராய்ச்சியின் முக்கிய பணி என்னவெனில், ஞானக் குறைப்பாட்டிலிருந்து எழும், மாயையை விலக்குவதே ஆகும்.

இசையை உருவாக்கத் தேவைப்படும் தேர்ச்சியும் கற்பனையும் முற்றிலும் வித்தியாசமான, ஆனால் சார்ந்திருக்கும் கூறுகள். ஒரு தேர்ச்சி பெற்ற வயலின் வித்வான், கற்பனை நிறைந்த இசையமைப்பாளராக இருக்க வேண்டியதில்லை. அதே போல் இதன் எதிர்த்தன்மைகளும் கட்டாயமில்லை. இசையை உருவாக்குவது என்பது பெரும் கஷ்டமானது. முயற்சி கோருவது. அதனால் இசைக் கலைஞர்களை, சமூகம் பொதுவாக மிக திறமையானவர்களாக கருதுகிறது. இசைத்திறமை கடவுளால் தரப்பட்டது என்று சாதாரணமாகக் கூறப்படுகிறது. இது போன்ற நம்பிக்கைகள் எப்போதும் திறமை வாய்ந்த இசைக் கலைஞர்கள் வெளிப்படாதையாயிருந்திருக்கின்றன. சக மேற்கத்தியர்களைப் போல் அல்லாமல், இந்திய இசைப் பயிற்சி தனிப்பட்ட அளவிலேயே நடைபெற்றுள்ளன. பாரம்பரிய இசைப் பயிற்சியில் ஒற்றுமையை ஏற்படுத்த பண்டிட் பக்கண்டே, பண்டிட் பால்சுரபுவா பால்கே மற்றும் பண்டிட் விஷ்ணு திகம்மர் பலூஸ்தர் போன்றவர்கள் முயற்சித்துள்ளனர். அவர்களின் தனிப்பட்ட முயற்சிகளால், நாடுமுழுவதும் இசை சாதாரண மனிதனுக்கு கிடைக்கும்படி ஆகியிருக்கிறது. இசைப் பயிற்சிக்கு கம்ப்யூட்டர் தொழில்நுட்பத்தின் சக்தியைப் பயன்படுத்த முடியுமா? எனது பதில் முடியும் என்பதே.

பாரம்பரிய இசைப் பயிற்சிக்கு பக்தி, பொறுமை மற்றும் பல குணங்கள் தேவை. அடிப்படைத் தேர்ச்சியைப் பெறவே பெரும்பாலான நேரம் செலவிடப்படுகிறது. இந்த நிலையை வெற்றிகரமாக தாண்டி வருபவர்கள், பின்னர் உள்ள நிலைகளில் வெற்றி பெறாமல் போகலாம். இந்த நிலைகளில் எல்லாம் வெற்றிபெறுபவன் மேதையே. அதனால், ஒரு கருவியை கற்க முடியாத துணுமுற்றவருக்கு எந்த வாய்ப்பும் இல்லை. அதே போல் இசைப் பயிற்சிக் கான கட்டுப்பாட்டைப் பின்பற்ற முடியாதவருக்கு இருக்கும் இசைக் கருத்துகளை வெளிப்படுத்தும் வாய்ப்பும் மறுக்கப்படுகிறது. இது போன்றவர

இசையை

உருவாக்கத்

தேவைப்படும் தேர்ச்சியும்

கற்பனையும் முற்றிலும்

வித்தியாசமான,

ஆனால் சார்ந்திருக்கும்

கூறுகள்

கருக்கு இன்றைய தொழில்நுட்பம் வாய்ப்பளிக்கிறது. ஒரு கம்ப்யூட்டரை வைத்துக் கொண்டு இசையமைத்து, ஒரு முழு இசைக்குழுவோடு வாசிப்பது போன்று வாசிக்க முடியும் என்பதை நீங்கள் அறிவீர்கள். இது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க சாதனையில்லையா? பலர் எலக்ட்ரானிக் கருவிகள் உண்டாக்கும் ஒலியின் தரம் பற்றி எதிர்ப்புகள் தெரிவிக்கலாம். இதற்கான விடையும் எளிது. ஒலியின் தரம், அதை உருவாக்கச் செலவாகும் பணத்தோடு சம்பந்தப்பட்டது. நீங்கள் நிறைய பணம் செலவழித்தால், நல்ல ஒலி பெற முடியும்.

கம்ப்யூட்டர் இசையின் சமீபத்திய வளர்ச்சியைப் பார்ப்பதும், இந்திய இசையில் அதன் உபயோகம் பற்றி அறிவதும் நல்லது. எலக்ட்ரானிக் இசைக்காக உருவாக்கப்பட்ட தொழில்நுட்பம் எல்லாம், மேற்கத்திய இசையை மையமாகக் கொண்டே வளர்க்கப்பட்டது. உதாரணமாக பெரும்பாலான கருவிகள் (காஸியோ, யமஹா சின்தசைஸர்) சம ஒலி அளவைகளை ஆதரிக்கின்றன. இந்திய வித்வான்கள் இந்த அளவைகளால் பாதிக்கப்படுகின்றனர். வாசிக்கப் பயன்படும் கருவிகளும், மேற்கத்திய கலாசாரத்தை ஒட்டி பயன்படுபவையே. சில கருவிகளில், எப்போதாவது சிதார் மற்றும் ஷெனாயின் எலக்ட்ரானிக் முறையில் உருவாக்கப்படும் இசையைக் கேட்கலாம். ஆனால் இந்திய இசையில் முக்கியமான அடிப்படை இசை வடிவங்களுக்கு அவ்வளவாய் ஆதரவு இல்லை (கமகம் மற்றும் மீண்ட்) ஒரு இசைக் குறிப்பை இசைப்பதன் மூலம் உண்டானது கமகம்; மீண்ட் என்பது ஒரு குறிப்பிலிருந்து மற்றொன்றுக்கு தொடர்ந்து மாறுவது. மேற்கத்திய இசையில் இதன் இணையானது Glassando, vibrato சின்தசைஸர் போன்ற கருவிகளில் தொகுப்பதற்கான வசதி

களில்லை. அதாவது, ஒருவர் தவறு செய்வாரே யானால், முழு இசையும் மறுபடியும் வாசிக்கப்பட வேண்டும். இல்லையெனில், தவறு திருத்தப்பட முடியாது. கம்ப்யூட்டர் சார்ந்த கருவிகளில், இசையமைக்க நேர்க்கோட்டு குறிப்பு முறை பயன்படுகிறது (நேர்க்கோட்டு முறை மேற்கத்திய இசையில், இசையைக் குறிக்கும் வகை). இந்திய இசையைக் குறிப்பது வெகு கடினம்.

இசைப்படப்பின் போது...

ஒரு வித்வானின் கற்பனையை கம்ப்யூட்டர் போன்ற இயந்திரம் செழுமைப்படுத்த முடியுமா? என் முயற்சிகள் எல்லாம் இக்கேள்வியிலேயே மையப்பட்டிருக்கிறது. பெரும்பான்மையான பொழுதுபோக்குத் துறையும், அதன் இணை தொழிலான விளம்பரத் தொழிலும் புதிய கருத்துகளிலேயே வாழுகின்றன. ஒரு இசையமைப்பாளர் அல்லது இசைத் தயாரிப்பாளரின் உற்பத்தித் திறமை நிறைவு பெற்று விட்டதை ஒரே மாதிரியான இசையைக் கேட்கும்போது தெரிந்து கொள்ளலாம். இசைச்சார்ந்த கருத்துகளை உருவாக்க கலைஞர்களுக்கு கம்ப்யூட்டர் உதவும் என்ற எண்ணத்தை முக்கியப்படுத்துவது அவசியமாகும். இசையமைப்பாளரின் மனதில் இசைக் கருத்துகள், இசை அல்லாத தூண்டுகையால் ஏற்படுகிறது. உதாரணமாக, ஒரு சத்தமிடும் நீர்வீழ்ச்சியோ அல்லது பம்பாயில் ஏற்பட்ட குண்டுவெடிப்பு போன்ற சமூக அழிவோ கூட மனித மனத்தில் இசையமைப்புக்கான தூண்டுதலைத் தரலாம். மேற்கண்ட கேள்விக்கு விடையளிக்க, இசைப் படைப்பின் வளர்ச்சியைத் தெரிந்து கொள்வது அவசியம். சுற்றியிருக்கும் உலகிலிருந்து இசையல்லாத தூண்டுகையால் பாதிக்கப்பட்டு, இசையமைப்பாளர் இசை வடிவங்களை உருவாக்குகிறார். இந்துஸ்தானி இசையில் இசையமைப்பாளரும், இறுதியில்

ரசிகர்களுக்கு கொடுக்க அதை வளர்த்து சீர்செய்த பிறரும் இசையமைப்பாளர்களே. அங்கே இசையமைப்பு கூட்டுப் பணியாகிறது.

இந்த இசையமைப்பை, நிகழ்த்துபவர், இது நான் வரை மனச்சித்திரமாக மட்டுமே இருந்ததை -காகிதத்தில் குறிக்கப்பட்டதோ இல்லையோ - எவரும் கேட்கக்கூடிய, உணரக்கூடிய இசையாக மாற்ற வேண்டும். அங்கே கேட்பவருக்கு இசை ஞானம் உண்டோ இல்லையோ, எப்படியாயினும் செய்ய வேண்டும்.

ஆய்வுக்காக இசையமைப்பாளர் மற்றும் நிகழ்த்துபவருக்கு இடையில் மாற்றித் தருபவரை (Interpreter) நுழைப்பது சௌகரியமாகும். அவரது பணி, இசையமைப்பாளர் ஒரு இசைக் குறிப்பைப் பற்றி அறிவு ரீதியாக எண்ணியதின் விடுபட்டு போன சில விவரங்களை சேர்ப்பதே.

கந்தர்வா: இசையமைப்பாளரின் துணைவன்

இசைப்படப்பின் நிலைகளை வரிசைப்படுத்திய பின், இப்போது கம்ப்யூட்டர் இசையமைப்பு மற்றும் நிகழ்த்தும் நிலைகளில் பயன்படுத்தப்படலாம் என்பது தெளிவாகிறது. C-DAC ல் செய்யப்பட்ட முயற்சிகளில், நான் இந்திய சாஸ்தீரிய சங்கீதத்தின் ராகங்களின் மாதிரிகளை கம்ப்யூட்டர் கொண்டு உருவாக்குவதில் கவனம் செலுத்தினேன். இந்த மாதிரிகள் ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்தின் மென்மையையும், டியூனையும் உருவாக்கவல்லவை. நான் மாதிரிகள் என்பது, ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்தின் கம்ப்யூட்டர் பிரதிநிதித்துவத்தையே. இந்த மாதிரிகளை உருவாக்க, ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்தில் முக்கியமான நிகழ்வு ஒன்று பதிவு செய்யப்படுகிறது. இது ஆராயப்பட்டு, சில விஷயங்கள் தனியாகப் பிரிக்கப்பட்டு காப்பாற்றப்படுகிறது. பிரிக்கப்பட்ட இப்பகுதிகள் ஒரு குறிப்பிட்ட ராகம் உருவாக்கப் பயன்படுகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்தில் கம்ப்யூட்டர் உருவாக்கிய இசையானது தொடர்பில்லாததாகத் தோன்றக்கூடும். இது வேண்டுமென்றே செய்யப்பட்டது. ஒரு காரணம் என்னவெனில், ஒரு நிகழ்வில் வடிவத்தைக் கொண்டு வருவது சில சவால் விடும் பிரச்சினைகளை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன.

எப்போது இடைவெளி விட வேண்டும் என்று நமக்குத் தெரியாது. எவ்வளவு நீளம் ஒரு குறிப்பு இழுக்கப்பட வேண்டும்? எவ்வளவு சத்தமாக ஒரு குறிப்பு வாசிக்கப்பட வேண்டும்? மற்றொரு காரணம், இந்தத் தொடர்பின்மை சில பிரகாசமான பகுதிகளை இனங்காண வைக்கிறது. அது மேலும் வடிவமைக்கப்பட்டு, உயர்ந்த இசையாக்கப்படலாம்.

இதை, C-DAC உருவாக்கியுள்ள 'கந்தர்வா' என்ற சாப்ட்வேர் மூலம் சாதிக்கலாம். இந்த சாப்ட்வேர் இசைக் கருத்துகளோடு விளையாட உதவுகிறது. கந்தர்வா ஒரு திரை சார்ந்த தொகுப்பாளர். எந்த PC/AT யுடனும் EGA/VGA

இசையமைப்பாளரின்
மனதில்
இசைக் கருத்துகள்,
இசை அல்லாத
தூண்டுகையால்
ஏற்படுகிறது

வண்ணத்திரையுடனும் செயல்படுகிறது. ஒருவர் இசையை குறிப்பு வடிவில், இந்திய இசையின் பலூஸ்கர் பாணி குறிப்புகளில் உட்செலுத்த முடியும். பலூஸ்கர் பாணி, பட்டகாண்டே பாணியை விட துல்லியமானது. பலூஸ்கர் பாணியில் குறிப்பும் அதன் நேர அளவையும் வெளிப்படையாக காட்டப்படுகிறது. அது கம்ப்யூட்டரில் எடுத்துக் கொள்ள சலபமாக்குகிறது. இந்த குறிப்பு முறை தேவைப்பட்ட இடங்களில் மாற்றப்பட்டு, கம்ப்யூட்டரில் இசையமைப்பது செழுமைப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் அறுபது பெட்டிகள் உண்டு. இந்தப் பெட்டிகளில் குறிப்பின் பெயர், நேர அளவை போன்றவை இடம் பெற்றிருக்கும். ஒரு இசையமைப்பு உட்செலுத்தப்பட்டு விட்டால், அதில் நாம் பல பணிகளைச் செய்ய முடியும். இதில் அதன் வேகத்தைக் கட்டுப்படுத்துவதும் அடங்கும். அதிலிருந்து ஆதாரஸ்வரத்தை எடுத்து இசையை வாசிக்க முடியும். குறிப்புகளின் எண்ணும், அதன் குறிப்பிட்ட நேரமும் திரையில் காட்டப்படுவது, ஒரு மெலோடியான கருத்தின் வார்த்தை அமைப்பை பொருத்த உதவுகிறது. இசைக்கு தேவையான அனைத்து வசதிகளும் அதில் உள்ளது. ஒரு குறிப்பிட்ட இசைப் பிரதியை வரையறுத்து, அதைத் தேவைப்பட்ட இடத்திற்கு எடுத்துச் சென்று, வாசிக்கலாம். திசை திருப்பலாம், அழிக்கலாம். அனைத்து இசையும் ஒரு பைலில் பாதுகாக்கப்பட்டு, பின் தேவைப்படும் பணியில் பயன்படுத்தலாம். கந்தர்வா, PCயின் உள்ளமைத்த ஒலி உற்பத்தி தொழில்நுட்பத்தையே, வாசிப்பதற்காகப் பயன்படுத்துகிறது. இது பழம் தொழில்நுட்பமாதலால், அதில் ஒலியைக் கட்டுப்படுத்தி இசைக் கருவிகளின் ஒலியைக் கொண்டு வருவது சாத்தியமில்லை. ஆனால் PC யில் உள்ளமைத்த ஒலியமைப்பு நன்றாக இருக்குமானால், அதிலேயே நிறைய ஆராய்ச்சிகள் செய்யலாம்.

கம்ப்யூட்டர் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் இந்திய வாழ்வில் நுழைந்தது போன்று கம்ப்யூட்டர் உருவாக்கும் இசையும் மெதுவாக நுழைய இருக்கிறது. நாம் இதைச் செய்யவில்லையென்றால், ஐப்பாணியர்களோ, அமெரிக்கர்களோ அதைச் செய்து விடுவர். இப்போதே அதைச் செய்துக் கொண்டுதான் இருக்கின்றனர். சோகம் என்னவெனில், வெளிநாட்டு முத்திரைக் கண்டு கவரப்படும் இந்திய மனது, புதிய மாற்றங்களுக்கும், ஆராய்ச்சிக்கும் தன்னை பொறுத்திக்கொள்ளவில்லை. நாளை தம்பூரா, சிதார் போன்ற கருவிகளைச் செய்ய இந்த வெளிநாட்டவரிடம் நாம் சார்ந்திருக்கும் கட்டாயமும் ஏற்படலாம். வெளிநாட்டவர் நமது இந்திய இசை கம்ப்யூட்டரில் உருவாக்கப்படுவது வெகு சலபம் என்று நற்சான்று வழங்கும் வரை, நாம் காத்திருக்க போகிறோமா?

தமிழில் : துளசி

**அன்பான
வாசகர்களுக்கு,**

**சலனத்திற்கு
இந்த இதழோடு
மூன்று ஆண்டுகள்
நிறைவடைகிறது.
இதில் உங்கள் பங்கே
மிக அதிகம். உங்கள்
ஆதரவே சலனத்தை
செழுமைப்படுத்துவது.
மேலும் உங்கள் ஆதரவைக்
கோருகிறோம், தரமான
படைப்புகளாக
உலக சினிமா,
இந்திய சினிமா,
தமிழ் சினிமா பற்றி
பலதரப்பட்ட பார்வைகளில்
அலசப்பட்ட ஆழமான
படைப்புகளை
எதிர்பார்க்கிறோம்.
பலம் சேர்க்க வாருங்கள்**

ஆசிரியர் குழு

புத்தகத்திலிருந்து

தெற்கில் முழு இருட்டடிப்பு : சென்னையில் பாபுராவின் நயமற்ற பேச்சு

நண்பர்களே, இன்று மாலை நான் பேசுவேன் என்று முன்னரே எனது நண்பர் கே.சுப்ரமணியம் வாக்களித்து விட்டார். இது என் அனுமதியில்லாமலேயே செய்யப்பட்டது. எனது அனுமதி இல்லாமல் பல விஷயங்கள் நடைபெறுகின்றன. அதில் ஒன்று என்னைப்பற்றி இருக்கும் பொதுவான தவறான அபிப்பிராயமாகும். என்னைப் பேச அழைக்காமல் விட்டுவிடுவது நல்லது என்று தோன்றுகிறது. ஏனெனில் என்னிடம் பேச இருப்பன கசப்பான விஷயங்களே. இங்கிருக்கும் நிலைகளைத் தெரிந்து கொள்ளவே நான் படிப்புப் பயணமாக தெற்கிற்கு வந்தேன். ஆனால் இங்கிருந்த காலத்தில், நான் தென்னிந்திய திரைப்படத் துறையைப் பற்றி ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட விஷயங்களைத் தெரிந்து கொண்டேன். வெளிப்படையாக சொல்வதென்றால் நான் இங்கிருக்கும் நிலை கண்டு அருவருப்பு அடைந்துள்ளேன். எவ்வளவு சீக்கிரம் திரும்பிப் போக முடியும் என்று யோசித்துக் கொண்டிருக்கிறேன்! இவ்வாறாக இந்திய திரைப்பட பத்திரிகையாளர் சங்கத்தின் தலைவரும் பிலிம் இந்தியாவின் ஆசிரியருமான திரு. பாபுராவ் படேல், 1941 பிப்ரவரி 22 ஆம் தேதி தென்னிந்திய வர்த்தக சபையில், தயாரிப்பாளர்களும், வினியோகஸ்தர்களும் அளித்த வரவேற்பில் கூறினார்.

தெற்கில் இருக்கும் தயாரிப்பாளர்கள் ஊக்க மில்லாதவர்களாக இருக்கிறார்கள். தோல்வியின் போது நடுங்குகிறார்கள். மீண்டும் தைரியத்தோடு முன்னேற தயங்குகிறார்கள். இந்த நிலை, உலகின் எந்த நாட்டிலும், எந்த தொழிலும் சமன்பட உதவாது. இப்போதைய வாய்ப்புகளை தயாரிப்பாளர்கள் உடனடியாக நன்றாக பயன்படுத்திக் கொண்டாலொழிய, தென்னிந்திய திரைத் துறையின் எதிர்காலம் இருட்டாக உள்ளது. தென்னிந்திய திரைத் தயாரிப்பாளர்களுக்காக காலம் காத்திருக்கப் போவதில்லை. அது, இவர்களைப் பின்னே விட்டு விட்டு, முன்னேறி விடும்.

தயாரிப்புகளுக்கு காரணமில்லை

இங்கு நான் பார்த்த படங்களில், ஒன்றைத்தவிர மற்றவை யெல்லாம் வெகுமோசம். எனக்கு, திரைப்படம் என்பது, பொழுதுபோக்கு கொஞ்சம் மேலா

னது. தெற்கில் தயாரிக்கப்படும் படங்களின் அடிப்படை குறிக்கோள் பணம் சம்பாதிப்பதே. இந்தப் பகுதியில் பொருளாதார தாக்கமும், வாழ்வதற்கான போராட்டமும், தயாரிப்பாளர்களோ, பேசும் படங்களின் தயாரிப்பாளர் என்ற பொறுப்பை சுமந்திருக்கிறோம் என்பதை மறக்க வைத்து, விட்டிருக்கிறது. அந்தப்பொறுப்பே நமது மக்களின் தேசிய வாழ்வுக்கு அடிப்படையானது.

நமது நாட்டின் வாழ்வில் தென்னிந்திய திரைத் துறையின் முக்கியத்துவம் என்ன? எனது கருத்தில் ஒன்றுமில்லை. நீங்கள் என்னை பேசச் சொல்லியிருக்க வேண்டாம். பேச்சுசொல்லி விட்டதால் எனது நயமற்ற பேச்சுக்கு நீங்கள் நன்றி சொல்லித்தான் ஆக வேண்டும். பணம் சம்பாதிப்பதைத் தவிர வேறேதுவும் குறிப்பிட்ட சமூக தேவைக்காக உள்ள ஒரு படத்தையும் நான் பார்க்கவில்லை.

நான் பார்த்தவையெல்லாம் புராண விஷயங்களையே கொண்டிருந்தது. அதுவும் நயமில்லாமல், ஆதிகாலத்து முறையில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. அவைகளுக்கு இன்றைய வாழ்வில் எந்த உபயோகமும் இல்லை. யார் பழங்காலத்தில் வாழ ஆசைப்படுவார்கள். பழங்காலம், அதன் அனுபவங்களுக்காக வேண்டுமானால் உபயோகப்படலாம். ஆனால், அந்த அனுபவம் இன்றைய வாழ்வுக்கு ஏற்ப அர்த்தப்படுத்தப்பட வேண்டும். வருங்காலத்துக்கு வழிகாட்டியாகவும் இருக்க வேண்டும்.

தெற்கின் படங்களில் இருண்ட காலங்களின் ஆதாரங்கள் அடிக்கோடிட்டு காட்டப்படுகின்றன. இது இன்றைய காலத்தோடு இணைந்து போகவில்லை. இன்றைக்கும் உலகில் என்ன நடந்துக் கொண்டிருக்கிறது என்பது உங்களுக்குத் தெரியுமா? ஆனால் தெற்கு, பல காலங்களுக்கு முன் என்ன ஆயிற்று என்பதைக் கூறவே தன் இடத்தைப் பிடிக்க வேண்டும். தங்களது பொருளாதார வாழ்வை நிலைப்படுத்துவதற்காக தென்னிந்திய தயாரிப்பாளர்கள் புராணப்படங்களை எடுக்க நேர்ந்தாலும் அதிலும் பழைய விஷயங்களை நவீன முன்னேற்றத்தின் பின்னணியில் பொருள்படுத்த முயல வேண்டும். உதாரணமாக புகழ்பெற்ற பிரபாத் பிக்சர்ஸின் 'தியானேஷ்வர்' படத்தைப்பாருங்கள். அதன்

மனிதாபிமானம் என்ற விஷயம் அன்று போல் இன்று இருக்கவில்லையா?

பிரபாத் புராணப்படங்களே தயாரித்தார்கள். ஆனால் அதன் அர்த்தப்படுத்துதல்கள் நவீனமானவை. அதுபோல் இங்கும் செய்யப்படுமானால், தெற்கின் தயாரிப்புகள் மேலும் சமூக தேவையைப் பெறும்.

அதனால் தயாரிப்பாளர்கள் சமூக முக்கியத்துவமுள்ளப் படங்களோடு வரும்வரை நமது படங்களின் பெரும் பிரசார பலத்தை பயன்படுத்தும் உண்மையான பொறுப்பை உணரும்வரை, தென்னிந்தியப் படங்கள் எந்த முன்னேற்றமும் அடையாது. அல்லது பொதுவாக நாட்டிற்கு வரப் பிரசாதமாகவும் அமையாது.

புதிய அச்சுறுத்தலைச் சந்தியுங்கள்

இன்று தென்னிந்திய திரைத்துறையை, ஒரு ஏகபோகத்தன்மை அச்சுறுத்துகிறது. அது எந்த வியாபாரத்தின் வளர்ச்சிக்கும் தேவைப்படும் நேர்மையான, தேவையான போட்டியை அடக்குகிறது. இன்று சில சக்திகள் திறந்துவிடப்பட்டுள்ளன. இவை நாளை இந்தத் தொழிலின் எதிர்காலத்தை இருட்டடித்து விடப் போகின்றன. உலகின் பல நாடுகளில் உள்ள முதலாளித்துவவாதிகளைப் போலவே, அவர்கள் எல்லோரின் நன்மைக்காகவுமே செய்யப்படுகிறது என்று கூறுகிறார்கள். ஆனால் அதே சமயம், பலரின் உழைப்பால் சில தனிப்பட்டவர்கள் பெரும் லாபம் சம்பாதிப்பதை மறந்து விடக்கூடாது.

இதுவே, இப்போதைய தென்னிந்திய திரைத்துறையை அச்சுறுத்தி வருகிறது. முதலாளித்துவ அமைப்புகளில் உள்ள சர்வாதிகார முறைகள், இப்போது தென்னிந்திய திரைத்துறையில் மெதுவாக ஆனால் கண்டிப்பாக ஊடுருவும் அச்சுறுத்தல் இடம் பெற்றிருக்கிறது. அவர்கள் ஏற்கனவே பழக்கமான பயமுறுத்தல்களைச் செய்கிறார்கள். ஆனால் ஒரு பத்திரிகையாளனாக, என்னிடம் அதை வெட்டும் கோடாலியில்லை. அதே போல் நான் முதலாளிகளுக்கு மோசமான கூட்டாளி. இந்தப் பணக் கடவுள்களால் நான் பயமுறுத்தப்படவோ, அடக்கப்படவோ அனுமதிக்க மாட்டேன். இங்கு தொழிலில் அச்சுறுத்துபவர்களை வெளிப்படுத்தும் தைரியம் பலரிடம் இல்லை. ஆனால் நான் தொழிலின் பெரும் நன்மைக்காக அதைச் செய்வேன். இப்போது வேளை வந்து விட்டது. ஒரு தனிப்பட்டவரின் எண்ணங்கள் எவ்வளவு நல்லனவாக இருந்தாலும், ஒரு தொழிலுக்கு எல்லா அதிகாரத்தையும் ஒரு தனிப்பட்டவரிடமே செயல்படுத்த சொல்வது நல்லதல்ல.

இப்போதைய அச்சுறுத்தல் மொத்த தொழிலையுமே உள்ளடக்க இருக்கிறது. அதனால் தெற்கில் இருக்கும் ஒவ்வொரு தயாரிப்பாளருக்கும் அனைத்தும் வாயில் ஊட்டப்பட வேண்டி வரலாம்.

அது மிகவும் அவமானமான நிலை. அந்த நிலை எட்டப்பட்டால், தெற்கில் திரைத்துறையே இருக்காது. அதை நீங்கள் தான் தேர்வு செய்ய வேண்டும் கனவான்களே! சக்தியற்று அனைத்தையும் இழக்கப் போகிறீர்களா? அல்லது பலம் பெற்று முடிவில் வெற்றிபெறப் போகிறீர்களா? ஞாபகமிருக்கட்டும், சக்தியற்றிருப்பது ஆண் குணமல்ல.

இந்த அமைதியான அச்சுறுத்தலைப் பற்றி உள்ளூர் பத்திரிகைகள் எழுதாதது ஆச்சரியமாய் உள்ளது. உள்ளூர் பத்திரிகைகள் முதலாளித்துவத்தின் கைக் கூலிகளாக ஆகிவிட்டனவா என்று எனக்குத் தெரிய வேண்டும். ஞாபகமிருக்கட்டும், இரக்கமுள்ள முதலாளித்துவம் என்று எதுவுமில்லை. முதலாளித்துவ இரக்கம் என்பது கருணையுள்ள சுரண்டல். ஆனால் அதுவும் சிலரின் நலனுக்காக பலரைச் சுரண்டுவதே. மனித வியர்வை. மனித ரத்தத்தால் உருவானது. அது கருணையோடு வெளிவந்தாலும் சரி, கருணையற்றுக் கோரப்பட்டாலும் சரி.

வடக்கு-தெற்குக்கு இடையில்

உங்களில் பலர் தொழிலதிபர்களாக தோற்றுப் போனவர்கள் என்று அறிகிறேன். எனது பத்திரிகை இந்தப் பகுதியில் முக்கியமென்றால், நான் உங்களுக்கு எல்லா உதவியும் செய்யத் தயார். ஆனால் நீங்கள், உங்கள் தொழில் வளர தொடர்ந்து முயற்சிப்பதாக வாக்குறுதி அளிக்க வேண்டும்.

வடக்கு-தெற்கு போட்டிக்கு வருவோம் வடக்கு, தமிழ் மற்றும் தெலுங்கு படங்களின் வளர்ச்சியை எதிர்க்கிறது என்று கருத வேண்டாம். என்னுடைய கருத்தில், அவையிரண்டு மற்றும் பலவற்றுக்கும் இடமுண்டு. உள்ளூர் மொழிகளில் உருவாகும் படங்கள் சுரண்டலுக்கான புதிய களங்களை உருவாக்குகிறது. அது பின்னர் பிற படங்களுக்கும் கிடைக்கிறது. இந்தியாவின் இரண்டு தயாரிப்பு மையங்களுக்கிடையே போட்டி இருக்கட்டும். ஆனால் அது ஆரோக்கியத்தோடும், கருணையோடும் இருக்கட்டும். அது, தொழில் வளர்ந்து உண்மையான தேசிய சொத்தாக மாற வழிவகுக்கும்.

புத்தகம்:
Indian contemporary perceptions from the Thirties
Film India, March 1941
வெளியீடு :
Celluloid Chapter

தமிழில்: ஆர்.வெங்கடேஷ்

கடைசிப் பக்கம்

சினிமாவின் நூற்றாண்டு

நாம் சினிமாவின் 100வது ஆண்டை கொண்டாடுகிறோம். இது நாம் வருத்தப்படத்தக்க விஷயமாகும். ஏனெனில், இந்தியாவில் இன்றுவரை சினிமாவைப் பற்றிய கல்வி சரியான முறையில் இல்லை. இதனை குறைந்த அளவே பாடதிட்டமாக கொண்ட ஒரு சில Communication துறைகளைத் தவிர, இந்தியாவில் சினிமாவைப் பற்றிய கல்வி எந்தவொரு பல்கலைக்கழகத்திலோ அல்லது கல்லூரியிலோ முக்கியமாக கருதப்படவில்லை. சினிமா பெரும் பொழுதுபோக்கு என்ற எல்லைக்குள்ளேயே இருக்கிறது.

திரைப்படக் கல்வி பற்றிய அக்கறையின் மையால், முதலாவதாக, இந்தியாவில் தினசரிகள் மற்றும் இதழ்களில் திரைப்படங்களைப் பற்றிய விமர்சனங்களோ, கருத்தாய்வுகளோ குறைந்த அளவே காணப்படுகின்றன. இரண்டாவதாக, நம் முடைய சினிமாவை பற்றி புத்தகங்கள் எழுதும் ஆர்வமுள்ள எழுத்தாளர்கள் இல்லை. அமெரிக்கா மற்றும் ஐரோப்பாவில் வெளியிடப்பட்ட சினிமா புத்தகங்களின் எண்ணிக்கையை ஒப்பிட்டு பார்த்தால் நாம் எவ்வளவு பின்தங்கி உள்ளோம் என்பதை உணர முடியும். நாம் வருடத்திற்கு, உலகிலேயே அதிகமாக 900 படங்களை தயாரிக்கிறோம். ஆனால் நாம் அந்த படங்களைக் கற்று தேறவோ, அதுபற்றி எழுதவோ செய்வதில்லை. மூன்றாவதாக, திரைப்பட துறையில் படத்தை தயாரிப்பவர்களுக்கு அவர்களின் படங்களை ஆழமாக கலந்துரை யாடவும், தங்கள் நிலையை உயர்த்திக் கொள்ளவும் வழிவகைகள் இருக்கவில்லை.

இந்த நிலைகளை மேம்படுத்த நாம் என்ன செய்ய வேண்டும், நம்முடைய அலட்சியப் போக்கினால் அமெரிக்கா, ஐரோப்பா மற்றும் ஜப்பான் போன்ற நாடுகளின் கல்லூரிகளில் இந்திய சினிமா முழுவதுமாக தவிர்க்கப்படுகிறது. இங்குள்ள மாணவர்கள் சினிமாவில் நம்முடைய ஊடுருவலையும், நம்முடைய படங்களையும் தெரியாமலிருக்கிறார்கள். மக்கள் உலகத்தோடு இணைக்க சினிமா எந்த அளவு முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது என்பதை நாம் உணர முடியுமா? ஜப்பானிய அல்லது ஹங்கேரியன் படங்களை பார்த்த பிறகு நாம் அனைவரும் அதற்கு நிகராக சிந்திக்க ஆரம்பிப்போம் என்று நான் திட்டவாட்டமாக கூறுவேன்.

அவர்களுக்கு நம்முடைய படங்களை கண்பிப் பதன் மூலமும், உணர்த்துவதன் மூலமும் நாம் ஏன் உலகம் நம்மை நெருங்குவதற்கு சந்தர்ப்பங்களை வழங்கக் கூடாது?

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 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.