

சுலனம்

டிசம்பர் 92 - ஜனவரி 93 இரு மாத சினிமா இதழ்

ரூ. 5.00





Ashwin International's

MARUPADIYUM

a balu mahendra film

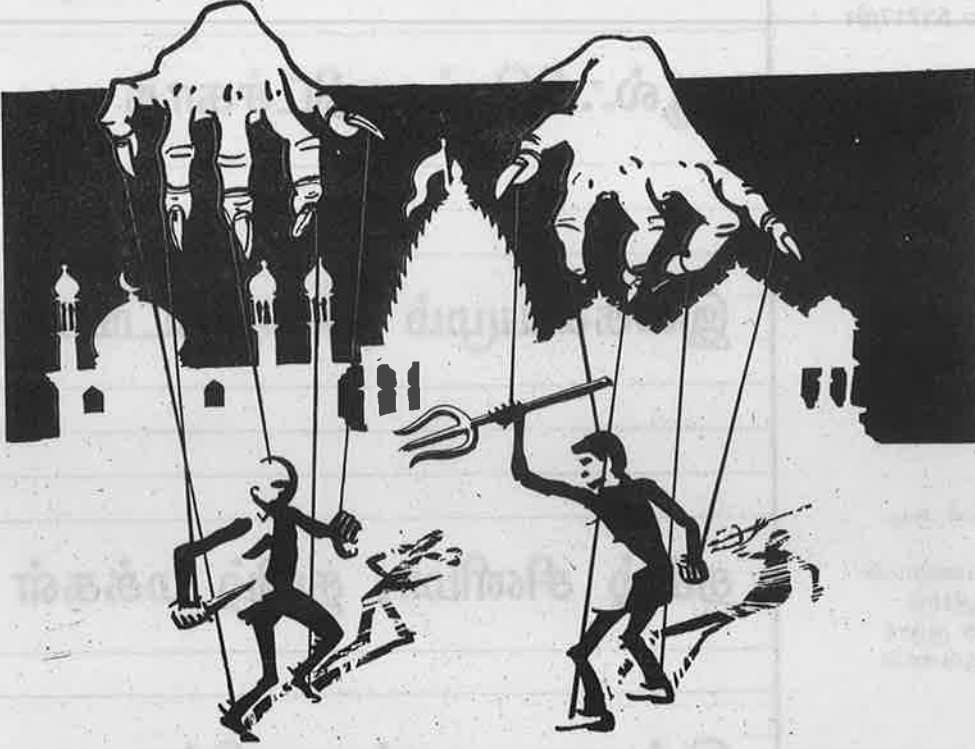
MUSIC

ILAIYARAJA

PRODUCER

ASHWIN KUMAR

ஆசிரியர் பக்கம்



நாங்கள் பொம்மலாட்ட பொம்மைகள் அல்ல

டிசம்பர் 6, 1992. சலனம் அச்சுக்கு செல்ல தயாராக இருக்கும் வேளையில் நம்மை வருத்தும் செய்தி அயோத்தியாவிருந்து வந்தது. புத்தியுள்ள எவராலும் அங்கு நடந்ததை பற்றி கவலைப்படாமல் இருக்க முடியாது. நேர்மையான எவராலும் அது தனக்கு சம்பந்தம் இல்லாத விஷயமாக கருதமுடியாது.

இருப்பினும் நாம் அப்படித்தான் இருக்கிறோம். அயோத்தியா பிரச்சனை தேசத்தின் ஒற்றுமைக்கு ஒரு சவால் என்ற நிலைமை ஏற்பட்டதிலிருந்தே கலாச்சார அரங்கத்தில் பணியாற்றிவரும் நாமெல்லாம் வேடிக்கை பார்ப்பவர்களாகவே நடந்து கொண்டிருக்கிறோம். படத்தயாரிப்பாளர்கள், விநியோகஸ்தர்கள், மற்றும் திரைப்பட தொழிலில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள் அரசிடமிருந்து சலுகைகள் பெறுவதிலே மட்டுமே குறியாகயிருக்கிறார்கள். ஸ்டார் TV, கேபிள் TV எவ்வாறு நம்முடைய பண்பெட்டியை பாதிக்கிறது என்பதை பற்றி கவலைப்படுகிறோமெயொழிய அயோத்தியா நிகழ்ச்சிகள் நம்முடைய சமூக அடிப்படை யையே எவ்வாறு பாதிக்கிறது என்பது பற்றி கவலைப்படுவதில்லை. ஏன் திரைப்பட தொழிலைச் சார்ந்தவர்கள் கூட்டாக இப்பிரச்சனை பற்றி எதுவும் எதிரொலிக்கவில்லை? நட்சத்திரங்கள் எங்கே போய்விட்டனர்? அவர்களுக்கு தேர்தல் காலத்தில் மட்டும் தான் அவகாசம் இருக்குமோ? 'ராமர்' அருண்கோவிலுக்கு எதுவும் சொல்வதற்கில்லையோ?

'அதெல்லாம் அரசியல் சார்' என்று நாம் உடனே சொல்லிவிடுவோம். அந்த வாக்கியத்திலேயே எல்லாம் அடங்கி விட்டது போல. அரசியல் பற்றி நாம் இப்படி ஜடமாக இருக்கத்தான் வேண்டுமா? அரசியலை சமூக விரோதிகளின் கூட்டத்திடம் விட்டுவிடத்தான் போகிறோமா?

தொலைக்காட்சியின் அயோத்தியா நிலை மற்றும்மொரு விஷயம். பொறுப்புள்ள பத்திரிக்கை யாளரின் கடமைகளில் நிதானம் ஒரு அவசியத் தேவை. ஆனால் நிதானத்திற்கும் செயலற்றதன்மைக்கும் வித்தியாசம் உள்ளது. மதச்சார்பின்மையின் அடித்தளத்திலிருந்து செயல்பட்டிருக்க வேண்டும். கண்டித் திருக்க வேண்டும். அதை வலியுறுத்தும் வகையில் பேட்டிகள் கருத்துக்கள் தொகுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். உண்மையிலேயே ஒலிப்பரப்ப தகுந்த மிகச் சிறந்த காட்சிகள் நிறையவே படம் பிடித்திருக்கிறார்கள், தங்கள் வசம் வைத்திருக்கிறார்கள். நம்பிக்கையை கொடுக்கும் வகையில் சுதந்திரமாக செயல்பட்டிருக்க வேண்டும். ஏன், ஆனந்த் பட்வர்தனின் 'கடவுளின் பெயரால்' என்ற டாக்குமெண்டரி படத்தை கூட ஒலிப்பரப்பியிருக் கலாமே. இது கலாச்சார அறியாமையும் அரசியல் செயலற்றதன்மையா? அல்லது அரசியல் அறியாமையும் கலாச்சார செயலற்றதன்மையா?

இந்த பின்னணியிலே சென்னையில் நடந்த 'சிறுபான்மையினரும் சினிமாவும்' கருத்தரங்கம் (பக்கம் 27 பார்க்க) மிகவும் காலப் பொருத்தத்தோடு நடந்து முடிந்தது. ஒரு பரந்த விவாத மேடையாக இதை கருதமுடியாது. ஆனால் அந்த திசையை நோக்கி நாம் செல்ல வேண்டும்தானே.

தி. கல்யாணராமன்

சலனம்

Regn. No. 53717/91

இதழ் 9
டிசம்பர் 92 - ஜனவரி 93
ரூ. 5.00

ஆண்டுச் சந்தா
ரூ. 35.00

ஆசிரியர் குழு:

தி. கல்யாணராமன்
வெ.பூராமன்
அம்ஷன் குமார்
பாலகிருஷ்ணன்

அச்சிடுபவர் :
கோ. பாஸ்கரன்
தினுக்கு கிரா.:பிக்ஸ்
சென்னை - 15

ஒளி அச்சக் கோர்வை :
சென்னை மீடியா & பிரிண்ட்ஸ்
சென்னை - 2

ஆசிரியரும் வெளியிடுபவரும் :

தி. கல்யாணராமன்
சென்னை .:பிலிம் சொஸைட்டி,
22, தாயார் சாகிப்,
2வது சந்து,
சென்னை - 600 002

ஆல்.:பிரெட் ஹிட்ச்காக்

3

இலக்கியமும் திரைப்படங்களும்

12

தமிழ் சினிமா, தமிழ் மக்கள்

16

**இன்றைய பார்வையில்
அன்றைய படம்**

23

**சிறுபான்மையினரும்
சினிமாவும்**

27

உலக சினிமா சாதனையாளர்கள் - 9

ஆல்ஃபிரெட் ஹிட்ச்காக்

“திரைப்படம் என்ன சொல்ல வருகிறது என்பதைப் பற்றி எனக்குக் கவலையில்லை, நடிப்புத் திறனைப் பற்றியும் கவலையில்லை. ஆனால் படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சி அமைப்பு, ஒளி-ஒலி அமைப்பு இவையெல்லாம் ஒன்று சேர்க்கப்பட்டு, பார்வையாளர்களை அலற வைக்கும்படியான உத்திகளைப்பற்றி மிகுந்த அக்கறை எனக்கு உண்டு....

பார்வையாளர்களைப் பாதித்தது ஒரு மாபெரும் கருத்தோ அல்லது மகத்தான நடிப்போ அல்லது ஒரு புதினத்தைப் படித்த மகிழ்ச்சியோ அல்ல. அவர்களை ஈர்த்தது சுத்தத் திரைப்படம்”. 1925-ல் தொடங்கி 50 வருடங்களுக்கு மேலாக ஐம்பதிற்கும் மேற்பட்ட திரைப்படங்களை இயக்கி, உலகின் சிறந்த ‘சஸ்பென்ஸ் - திரைப்பட’ இயக்குனர் என்ற புகழ்பெற்ற ஆல்ஃபிரெட் ஹிட்ச்காகைப் பற்றி உலகப்புகழ் பெற்ற பிரெஞ்சு திரைப்பட இயக்குனர் பிரான்ஸ்வா ட்ரூப்போ எழுதிய புத்தகத்தில் இவ்வாறு சொல்கிறார் ஹிட்ச்காக்.

“சுத்தத் திரைப்படம் ” என்றால் என்ன?

திரைப்படம் என்பது ஒரு கலை. இதில் ஒவியம், இசை, நாடகம், இலக்கியம் என்ற அம்சங்கள் இருப்பதோடு அல்லாமல், விஞ்ஞான சாதனங்கள் சாத்தியமாக்கிய உத்திகளும் பயன்படுத்தப்படுவதால் இக்கலைவடிவத்திற்கு ஒரு தனி பரிமாணமும் தனித்தன்மையும் கிடைக்கின்றன. இத்தனித்தன்மையை முக்கியப்படுத்தும் கொள்கைக் கோட்பாடான “படைப்பாளி கோட்பாடு” (Author's Theory) 1950-களில் பிரபல மடைந்திருந்தது. அரங்கில் பார்வையாளர்களை நோக்கிப் பாடுவதோ, ஆடுவதோ, கதை சொல்வதோ மட்டும் அல்ல திரைப்படம். பிரெஞ்சு திரைப்பட வல்லுநர்கள் உருவாக்கி, பிரபலப்படுத்திய “படைப்பாளி கோட்பாடு”யிற்கு சிறந்த உதாரணமாக மேற்கோள் காட்டப்பட்டவர் ஹிட்ச்காக்.

ஐம்பது ஆண்டுகளாக உலக அளவில் புகழ் பெற்றிருந்த ஹிட்ச்காக் ‘சஸ்பென்ஸ்’ திரைப்படங்களின் ‘முடிசூடா மன்னன்’ என்று

ஸைக்கோ





என்பதில் சந்தேகமில்லை. ஆனாலும், அவரது கூற்றில் நாம் கவனிக்க வேண்டிய அம்சங்கள் இரண்டு: 1) பார்வையாளர்களைப் பற்றி அவர் மிகுந்த அக்கறை கொண்டிருந்தார். 2) தேச, மொழி, இன, கலாச்சார வேறுபாடுகளை மீறி அவரது திரைப்பட மொழியின் தாக்கம் இருந்தது. பொதுவாக மனித மனத்தின் இயல்புகளைப் பற்றி, அதன் விருப்பு-வெறுப்புகள், ஆவல்கள், வக்கிரங்கள் பற்றி அவர் நன்றாக அறிந்து வைத்திருந்தார். ஆகவேதான், “ஒழுக்க நெறிகளைக் குறித்த அக்கறைகளை விட திரைப்படத்தின் மீது எனக்கு இருக்கும் அபிமானம்தான் எனக்கு முக்கியம்” என்று சொல்வதை சரியான முறையில் புரிந்து கொள்ளாதவர்களுக்கு சற்றே திகைப்பாக இருக்கும். துல்லியமாக, அறிவுப்பூர்வமாக, எளிதில் மறுபதில் அளிக்க முடியாததாக இருக்கிறது அவரது சுய விமரிசனம். ஒரு

த மான் ஹு நியூ ரீ மச்

போற்றப்பட்டார். தனிநபர் ஒருவர் கொலை செய்யப்படும் போது, அவனைக் கொலை செய்பவன், அதைக் கண்டுபிடிக்கும் உளவாளிகள், இவர்களின் உல்கில் இடம் பெறும் மற்ற பாத்திரங்கள் - இவர்களிடையே உள்ள உறவை உளவியல் ரீதியில் வெவ்வேறு கோணங்களில் அவர் தன்னுடைய படைப்புகளில் ஆராய்ந்து இருக்கிறார். அது மட்டுமின்றி, சுத்தத் திரைப்படமான அவரது படைப்புகள் ஒரு கலை வெளிப்பாடு என்பதினால், தன்னுடைய படைப்புகளை நுகர்வோராகிய பார்வையாளர்களுக்கும் தனக்கும் உள்ள உறவைப் புற்றியும் நன்றாகவே தெரிந்து வைத்திருந்தார். இவருடைய வெற்றிக்கு இது ஒரு முக்கியமான திறவுகோல்.

“ஒரு திரைப்படம், அதன் உணர்வு பூர்வமான தாக்கம் எப்படி இருக்கவேண்டும். என்பதை மனதில் கொண்டு நேர்த்தியான வகையில் அளிக்கப்படுமேயானால், அதன் விளைவாக பார்வையாளர்கள் - அவர்கள் ஜப்பானில் இருந்தாலும் சரி, இந்தியாவில் இருந்தாலும் சரி - ஒரே சமயத்தில், ஒரே விதமாகத் திகிலூற்று அலற வேண்டும்”, என்று ஒரு முறை ஹிட்ச்காக் சொன்னார். அதில் அவர் வெற்றி கண்டார்

விநாடிக்கு இருபத்தி நான்கு பிரேம்கள் என்ற வேகத்தில் புரொஜெக்டர் வழியாகச் சென்று திரையில் அசையும் உருவங்கள், உலகெங்கிலும் உள்ள பார்வையாளர்களை எப்படிப் பாதிக்கும் என்பதை, ஒரு பொறியியல் வல்லுநரின் துல்லியத்தோடும், ஒரு கலைஞரின் அழகுணர்வோடும் சரியாக அணுகத் தெரிந்த மேதை ஹிட்ச்காக்.

ஆல்ஃபிரெட் ஜோஸப் ஹிட்ச்காக் 1899-ம் ஆண்டு ஆகஸ்டு 13-ம் தேதி, இங்கிலாந்தில் உள்ள லேடன்ஸ்டோன் (Leytonstone) எனும் ஊரில் ஒரு கத்தோலிக்கக் குடும்பத்தில் பிறந்தார். அவர் படித்த பள்ளிக்கூடம் கட்டுப்பாடுகள் மிகுந்த ஒரு கத்தோலிக்க நிறுவனம். குழந்தைப் பிராயத்தைப் பற்றி அவரது நினைவில் நீங்காது நின்ற ஒரு சம்பவம் : ஒரு நாள் ஐந்து வயதான ஹிட்ச்காக்கை அவனது தந்தை ஒரு காவல் நிலையத்திற்கு அனுப்பி வைக்கிறார், ஒரு கடிதத்துடன். கடிதத்தைப் படித்த காவல் நிலைய அதிகாரி, ஐந்து அல்லது பத்து நிமிடங்கள் வரை அவனை சிறையில் அடைத்து வைத்து, “குறும்பு செய்யும் பையன்களுக்கு இதுதான் நடக்கும்” என்று சொல்கிறார். வயது வந்த பிறகும் எதற்காக சிறு வயதில் இப்படித் தண்டித்

தார்கள் என்று அவருக்குப் புரியவில்லை. நிரப ராதி ஒருவன் அறியாயமாகத் தண்டிக்கப்படுவ தால், அவனுக்கு ஏற்படும் இன்னல்களைத் தன்னுடைய பல படைப்புகளில் இவர் கொண்டு வந்ததற்கு இச்சம்பவம் ஒரு முக்கிய பின்னணி என்று பல விமரிசகர்கள் கருதுகிறார்கள். பொறியியல் படிப்பு படித்துக் கொண்டிருந்த ஹிட்ச்காக், தனது 21-வது வயதில், திரைப்படத் தில் 'டைட்டில்ஸ்' எழுதும் ஓவியராகச் சேர்ந் தார். படத்தை உருவாக்கியவர்களின் பெயர் களை எழுதும் பொழுது அவற்றுடன் சில ஓவியங்களையும் காட்டும் புதுமையைப் புகுத்தி, தன்னுள் மறைந்திருந்த கலையுணர்வை வெளிப் படுத்தினார். 1922-ல் உதவி இயக்குநராக உயர்ந்து, 1925-ல் இயக்குநராக தன்னுடைய முதல் திரைப்படமான "உல்லாசத் தோட் டம்"(Pleasure Garden) என்ற படைப்பை வெளியிட்டார். ஆரம்ப நாட்களிலிருந்தே பிரிட்டிஷ் திரைப்படங்களை விட அமெரிக்கத் திரைப்படங்களையே அவர் பெரிதும் விரும்பி னார். ஹிட்ச்காக்கின் திரையுலக வாழ்க்கை 1925-லிருந்து 1939-வரை பிரிட்டிஷ் சகாப்தமாக வும், 1940-முதல் 1976- வரை அமெரிக்க (ஹாலி வுட்) சகாப்தமாகவும் இருந்தது. 1926-ல் வெளி

வந்த LODGER. என்ற படம், பிற்காலத்தில் தொடர்ந்து வந்த ஹிட்ச்காக் பாணி படைப் புகளின் முன்னோடி என்று சொல்லலாம். மிகவும் வெற்றிகரமாக ஓடிய அவருடைய முதல் படமும் இதுவே. இதில் ஒரு காட்சியில் அவரே தோன்றினார். பிற்காலத்தில் அவருடைய படங் கள் எல்லாவற்றிலும் அவர் இவ்வாறு ஏதாவ தொரு காட்சியில் தோன்றுவது என்பதை தன் னுடைய விசேஷ முத்திரைகளில் ஒன்றாக கையாண்டு வந்ததோடு அல்லாமல், உலகெங்கி லும் உள்ள ஹிட்ச்காக் ரசிகர்கள் அவர் எந்த காட்சியில் தோன்றுகிறார் என்பதை மிகுந்த சஸ்பென்சுடன் எதிர் நோக்கவும் வைத்தார். 1929-முதல் 1934- வரை அவர் இயக்கிய சில நாவல்களும், சிறுகதைகளும் அவருடைய வாழ்க் கையின் சுமாரான நாட்கள் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

1934-ல் 'எல்லாம் நிரம்பவே தெரிந் தவன்' (The Man Who Knew Too Much) என்ற படம் அவருக்கு ஒரு திருப்பு முனை. அதை அடுத்த ஐந்து ஆண்டுகளில் அவர் இயக்கிய படங்கள், அவரை இங்கிலாந்தின் முன்னணி

ரியர் விண்டோ



இயக்குநராக உயர்த்தி விட்டன. அன்றாட வாழ்க்கையின் அமைதியான ஓட்டத்தின் அடித்தளத்தில் நிலவும் இனம் தெரியாத பீதியின் நடுவே, எதிர்பாராத தருணத்தில் திடுக்கிட வைக்கும் ஒரு கணம், ஒரு சம்பவம் என்பது போன்ற இவரது முத்திரைகள் இந்த காலகட்டத்தில் தான் தொடங்கின. திரைப்பட உத்திகளைக் கையாள்வதிலும், கலையம்சத்திலும் இவரிடம் நல்ல முதிர்ச்சியும் நேர்த்தியும் தென்பட்டன. 'ரகசிய உளவாளி' (Secret Agent, 1936), சூழ்ச்சி (Sabotage, 1937) இளமையான வெகுளி (Young and Innocent, 1937) 'மாது மறைகிறாள்' (The Lady Venishes, 1938) இக்கால கட்டத்தின் சிறந்த படைப்புகள். இதில் கடைசி படத்திற்கு நியூயார்க்கின் திரை விமரிசகர்கள் இவருக்கு 'சிறந்த இயக்குநர்' என்ற விருதை அளித்துக் கௌரவித்தனர். இது மற்றுமொரு திருப்புமுனை.

அவரது மேதாவிலாசத்தைப் புரிந்து கொண்ட ஹாலிவுட்டின் டேவிட் செல்ஸ்னிக் (David O'Selsnick) 1938-ல் தன்னுடைய தயாரிப்புகளை இயக்குவதற்காக இவரை அழைத்தார். தொழில் நுட்ப ரீதியில் முன்னேற்றம் அடைந்து பல வசதிகளும், பெரிய ஸ்டுடியோக்களும்

இருந்த ஹாலிவுட்டின் ஈர்ப்பு சக்தியை இவரால் தவிர்க்க முடியவில்லை.

1940-ல் 'ரெபக்கா' (Rebecca) என்ற படத்துடன் அவருடைய ஹாலிவுட் சகாப்தம் தொடங்கியது. ஆஸ்கார் விருது பெற்ற இப்படம் கச்சிதமாக இயக்கப்பட்டிருந்தது. சந்தேகம் (Suspicion, 1941) சந்தேகத்தின் நிழல் (Shadow of a Doubt, 1943) என்ற படங்கள் சந்தேகம் மனித மனதில் எப்படி உருவாகிறது என்பதையும், வெளிப்படுத்தப்படாத சந்தேகங்களுக்கு பயத்தைக் கிளறிவிடும் தன்மை இருக்கிறதென்பதையும் சுட்டிக் காட்டின. 1944-ல் "உயிர் காக்கும் படகு" (Lifeboat) முழுக்க முழுக்க ஒரு சிறிய கப்பலுக்குள்ளேயே படமாக்கப்பட்டது. இதில் தன்னுடைய தொழில் நுட்பத் திறனை நன்கு வெளிப்படுத்தினார். 1928-ல் ஆரம்பித்து எல்லாப் படங்களிலும் ஏதாவதொரு காட்சியில் தோன்றிய ஹிட்ச்காக் ஒரு புது விதத்தில் இதில் தோன்றினார். நல்ல பருத்த உடல் தனக்கு இருந்ததைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு, உடல் பருமனைக் குறைக்க உதவும் "ரெட்யூஸோ" (Reduco) என்னும் மருந்தை உட்கொள்வதற்கு 'முன்னும்', 'பின்னும்' என்று புகைப்படங்க

தி லேடி வானிஷஸ்





தம்பதி, லண்டனில் ஒரு அரசியல் தூதுவரைக் கொலை செய்ய முயலும் சதித்திட்டம் ஒன்றை தற்செயலாகக் கண்டுபிடிக்கின்றனர். சதிகாரர்கள் குழந்தையைக் கடத்திச் சென்று தம்பதியரைப் பேசவிடாமல் செய்கின்றனர். லண்டன் ஆல்பெர்ட் அரங்கில் நடைபெறும் இசை நிகழ்ச்சியின் போது கொல்லப்பட இருக்கும் தூதுவரையும் காப்பாற்ற வேண்டும், குழந்தைக்கும் ஆபத்து நேரக் கூடாது. சஸ்பென்ஸை புகுத்துவதற்கு சாதகமான சூழலை உருவாக்குவதிலும், அந்த இறுக்கத்தை விடுவிப்பதிலும் அசாத்தியத் திறமையைக் காட்டும் இவரது இந்தப் படைப்பு 1960-

டெளன் ஹில்

ளுடன் கொடுக்கப்பட்ட விளம்பரத்தில் தன்னுடைய புகைப்படம் இருப்பதைப் போல் காட்டி ரசிகர்களின் ஊகத்திற்கு நல்ல வேலை கொடுத்தார். இதன் மூலம் ரசிகர்களுடன் கண்ணாமூச்சி ஆடினாரா, ரசிகர்களைக் கிண்டல் செய்தாரா, அல்லது தன்னுடைய பருமனை தானே கிண்டல் செய்தாரா என்பதையெல்லாம் இன்று வரை சஸ்பென்ஸ்! இயக்குநர் என்ற எல்லையை மீறி ஹிட்ச்காக் என்ற மனிதரைப் பலரும் விரும்பியது இது போன்ற குணாதிசயங்களினால்தான்.

1951-வருந்து 1960-வரை அவருடைய பொற்காலம் என்றே சொல்லலாம். 1951-ல் "ரயிலில் அந்நியர்கள்" (Strangers on a Train) ஒரு அப்பழுக்கில்லாத மர்மக்கதை. "ஒப்புதல்" (I Confess, 1953), "தவறான மனிதன் (The Wrong Man, 1957) ஆகியவை ஹிட்ச்காக்கின் பல படங்களுக்குப் பொதுவாக இருந்த "குற்ற உணர்வு மாற்று" (Transference of Guilt) எனும் அம்சத்தை நன்றாக வெளிக் கொண்டு வந்தன. அதாவது, யாரோ ஒருவர் செய்த குற்றத்திற்காக வேறொருவரை சந்தேகிப்பது அல்லது குற்றம் சாட்டுவது. முப்பத்தி ஆறே நாட்களில் அவர் எடுத்து முடித்து வெற்றி கண்ட படம்: Dial M for Murder (1954). அதே வருடம் வந்த "பின்புறச் சன்னல்" (Rear Window), அவர் தலையில் மற்றுமொரு கிரீடம். "எல்லாமே நிரம்பத் தெரிந்தவன்" (The Man Who Knew Too Much, 1956) அதே பெயரில் இருபத்திரண்டு வருடங்களுக்கு முன் அவர் இங்கிலாந்தில் எடுத்த படத்தின் மறு வடிவம். விடுமுறைக்காகத் தங்கள் பெண் குழந்தையுடன் ஸ்விட்சர்லாந்திற்கு வந்திருக்கும் ஒரு இளம்

களில் இந்தியாவின் பல நகரங்களில் காட்டப் பட்டது.

"திடுக்கிடும் உணர்விற்கும், சஸ்பென்ஸ் உணர்விற்கும் இடையே நல்ல வித்தியாசம் இருக்கிறது. இருப்பினும் பல திரைப்படங்கள் இது பற்றி குழம்பிப் போயிருக்கின்றன", என்றார் ஹிட்ச்காக். இவரது விளக்கம்: "எனக்கும் உங்களுக்கும் இடையே ஒரு மேசையின் கீழ் ஒரு வெடிகுண்டு இருக்கிறது என்று வைத்துக் கொள்ளுங்கள். குறிப்பாக ஒன்றும் நடக்கவில்லை. திடீரென்று ஒரு வெடி சத்தம். பார்வையாளர்கள் திடுக்கிடுகிறார்கள். ஆனால், இந்த திடுக்கிடும் உணர்விற்கு முன் அவர்கள் பார்த்தது ஒரு சாதாரணக் காட்சி; முக்கியத்துவம் எதுவும் அற்றது. இப்பொழுது, சஸ்பென்ஸ் உணர்வு சூழ்நிலை ஒன்றை பார்ப்போம். வெடிகுண்டு ஒன்று மேசையின் கீழே இருக்கிறது. பார்வையாளர்களுக்கு அது தெரியும். யாரோ ஒரு தீவிரவாதி அங்கே அதை வைத்திருந்ததை அவர்கள் பார்த்திருக்கக் கூடும். இன்னும் பதினைந்து நிமிடங்களில் அது வெடிக்கப் போகிறது என்றும் அவர்களுக்குத் தெரியும். இந்த சூழ்நிலையில் அதே சாதாரண உரையாடல், சாதாரணக் காட்சி, மிகுந்த சுவாரஸ்யமானதாக ஆகிவிடுகிறது. ஏனெனில், அந்தக் காட்சியில் பார்வையாளர்கள் பங்கு கொள்கிறார்கள். திரையில் உள்ள பாத்திரங்களை எச்சரிக்கத் துடிக்கிறார்கள். நீங்கள் ஏதோ சாதாரண விஷயங்களைப் பற்றிப் பேசிக் கொண்டிருக்கிறீர்களே, மேசையின் அடியில் ஒரு வெடிகுண்டு இருப்பது உங்களுக்கு தெரியாதா, என்றெல்லாம் சொல்லத் துடிப்பார்கள்."



தி ராப் மான்

சஸ்பென்ஸ் உணர்வைப்பற்றி இவ்வாறு சொன்ன ஹிட்ச்காக், இந்தப் படத்தில் பாசம் என்ற ஒரு அம்சத்தையும் இழையோடவிட்டிருந்தது இதைப் பார்ப்பவர்களிடையே இன்னும் மிகுந்த ஈடுபாட்டை ஏற்படுத்தியது. அரசு தூதுவர் எப்படி கொலை செய்யப்படப் போகிறார் என்ற சித்திபட்டத்தைப் பற்றி பார்வையாளர்களுக்குத் தெரியும்; அது தவிர்க்கப்படுமா இல்லையா என்பதுதான் சஸ்பென்ஸ். கூடவே, குழந்தைக்கு ஒன்றும் ஆகாமல், குழந்தையும் பெற்றோர்களும் ஒன்று சேர்வார்களா என்ற பதைபதைப்பு பெற்றோர்கள் முகத்தில் மட்டுமின்றி அரங்கத்தில் உள்ள எல்லோர் முகத்திலும் தெரியும் படியாக காமிரா கோணங்களை அவர் அமைத்திருந்தார். ஹிட்ச்காக்கின் கணிப்பில் மர்மக்கதை என்று மட்டுமே இருந்தால் அதில் சஸ்பென்ஸ் அம்சம் எதுவுமே இல்லை. துப்பறியும் கதை அறிவுபூர்வமான புதிர் மட்டுமே; அதில் சஸ்பென்ஸ் இல்லை. உணர்ச்சிகளற்ற ஆர்வம் மட்டுமே அதில் மேலோங்கி இருக்கும். புதிரின் பின்னணியில் உணர்ச்சிகளின் துடிப்பும் இருந்தால்தான் சஸ்பென்ஸ் சத்துடையதாக ஆகிறது என்பது அவர் கருத்து. முடிவு என்னவாக இருக்கும் என்பதில் மட்டும் கவனத்தை மையப்படுத்தும் துப்பறியும் கதைகளை பொதுவாக, தான் தவிர்ப்பதாக அவர்

சொன்னார்.

தொடர்ந்து 1958-ல் தலைசுற்றல் (Vertigo), 1959-ல் வடவடமேற்கு (North by North West), 1960-ல் ஸைக்கோ (Psycho) எல்லாமே அவருடைய மகத்தான வெற்றிப்படங்கள். இவற்றில், குறிப்பாக “ஸைக்கோ” இந்தியாவில் பல நகரங்களிலும் நன்றாக ஓடி பிரபலமடைந்த படம். இந்தப் படத்தில் உளவியல் ரீதியாக பல ஆய்வுகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. “ஸைக்கோ” படத்தில் ஹிட்ச்காக் பாணியிலான சஸ்பென்ஸின் ஒரு வித்தியாசமான பரிமாணம் தெளிவாகியது. இதில் அடுத்து என்ன நடக்கப் போகிறது என்பதைத் தெரிந்து கொள்வதிலுள்ள ஆர்வத்தைவிட, பயம் என்ற உணர்வே மேலோங்கி இருந்தது. ஆகவே, இதை இரண்டாம் முறை பார்ப்பவர்களிடையேயும், கதையின் போக்கு அவர்களுக்குத் தெரிந்திருந்தபோதிலும், முதல் முறை பார்த்த பொழுது தோன்றிய அதே பயங்கள் அதே சந்தர்ப்பங்களில் தோன்றின. சுத்தத் திரைப்படத்தின் மற்றுமொரு பரிமாணம் இது: அதாவது, கதையம்சத்தையும் மீறி ஏதாவது தொரு உணர்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் அளித்து அதனுடைய பல அம்சங்களையும் ஆராய்வது. அவரே கொடுக்கும் ஒரு உதாரணம்: “ஒரு மனிதன் ஒரு அறையில் ஏதோ தேடிக்கொண்டிருக்கிறான். அதே சமயம் போலீஸ்காரர்கள் படியிலேறி அறையை நோக்கி விரைந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இந்தக் காட்சி சரியான முறையில் அமைக்கப்படுமேயானால், பார்வையாளர்களின் உள்ளுணர்வு அந்த மனிதனை எச்சரிக்கத் துடிக்கும், அவர்கள் ‘நியாயத்தின்’ அடிப்படையில் போலீஸ்காரர்கள் பக்கமே இருந்தாலும் கூட. “ஸைக்கோ” படத்தில் துப்பறியாளன் கொலை செய்யப்படும் காட்சியில், ஒவ்வொரு காமிரா கோணமும், காட்சிகள் வெட்டி ஒட்டப்பட்டிருக்கும் நேரத்தியும் பார்வையாளர்களின் உளவியல் குறித்து ஹிட்ச்காக்கிற்கு இருந்த அறிவை, ஒரு நரியின் தந்திரத்தின் எளிமையுடன் வெளிப்படுத்துகின்றன. அதிர்ச்சியும் பாதிப்பும் மூன்று விதங்களில் வலுப்படுத்தப்படுகிறது: (1) திகிலூட்டும் கண்டுபிடிப்பு ஒன்றை பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்க்கிறார்கள். (மேலே சொல்லப்பட்ட, ‘திடுக்கிடும் உணர்விற்கும்’, ‘சஸ்பென்ஸ் உணர்விற்கும்’ இடையே உள்ள வேறுபாடு). (2) துப்பறியாளனின் ஆர்வத்திற்கு, அவனையே ஒழித்துவிடும்படியாக தண்டனை கிடைக்கிறது. (பார்வையாளர்களிடையே புதைந்து கிடக்கும் ஆர்வத்திற்கும் இது ஒரு வித தண்டனையே). (3) இது தவிர, பார்வையாளர்களின் வெகுளித்தனமான ஆர்வத்தைத் தூண்டிவிட்டு, இனம் தெரியாத குற்ற உணர்வுடன் தங்கள் கேள்விகளுக்கும் விடை கிடைக்காத நிலையில் அவர்களை விட்டுச் செல்கிறார்

ஹிட்ச்காக். மரணத்திற்கு இட்டுச்சென்ற படிக்கட்டுகளில் துப்பறியாளன் ஏறிச் செல்ல வேண்டும் என்று விரும்பியது இயக்குநர் மட்டுமல்ல; பார்வையாளர்களும் தான்.

“ஸைக்கோ”வை அடுத்து, 1963-ல் பறவைகள் (Birds) அவருடைய மற்றொரு பெரும் வெற்றி. இதில் பயங்கரத்தின் காரணம் மனித வில்லன் எவரும் இல்லை; இயற்கையின் பிரதிநிதிகளான பறவைகள். இதைத் தொடர்ந்து வந்த மூன்று படங்கள் Marine, Torn Curtain, Topaz அவருடைய முந்தைய படங்களின் தரத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கையில் தோல்வி என்றே சொல்லலாம். Frenzy (1973), Family Plot (1976) - இவற்றுடன் அவரது படைப்புகள் முற்றுப் பெற்றன. தன் வாழ்நாள் முழுவதும் அவர் செய்த சாதனைக்காக அமெரிக்கன் பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட் அவருக்கு 1979-ல் விசேஷ விருது அளித்தது. 1980-ல் அவர் உயிர் நீத்தார்.

உலக திரைப்பட வரலாற்றில் தனக்கென ஒரு தனி இடம் பெற்ற ஹிட்ச்காக் இன்றும் பல திரைப்பட இயக்குநர்களுக்கு ஒரு பாடப்புத்தகமாக இருந்து வருகிறார். ‘சஸ்பென்ஸ்’ என்ற அம்சத்தைப் பற்றி பேசும் பொழுது இவரது பெயர் நினைவுக்கு வராமல் இருக்க முடியாது. அவருடைய இளம் வயதில் அவர் வசித்து வந்த இடத்திற்கு அருகில், கண்ணியமான ஒருவரின் மகளான, எடித் தாம்ஸன் என்பவள் தன் கணவனுடன் நாடகம் பார்த்து விட்டு வந்து கொண்டிருக்கும் போது அவளை அவளுடைய காதலன் கொலை செய்து விட்டான். இக் கொலையின் வழக்கு அந்நாட்களில் உலக அளவில் பிரசித்தி பெற்ற ஒரு வழக்காக இருந்தது. தலையில் கொம்பு முளைத்தோ, நரம்புகள் முறுக்கிக் கொண்டோ ‘பிறவிக் கொலைகாரன்’ என்று

எந்த ஒரு வர்க்கமும் கிடையாதென்றும், சாதாரண மானவர் எவரும் கொலைகாரர் ஆகமுடியுமென்றும் இவ்வழக்கை கவனித்துக் கொண்டு வந்த ஹிட்ச்காக் நம்பினார். சாதாரண மனித இதயத்தின் பின்னால் இருண்ட ஆசைகளும், ரகசிய இச்சைகளும், தீய உணர்ச்சிகளும், உடற்பசியும் ஒளிந்து கொண்டிருக்கின்றன; இவற்றை எல்லோராலும் எப்பொழுதும் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருக்க முடிவதில்லை; அடக்கி வைக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகள் பல வழிகளில், பல விதங்களில் வெளிப்படுகின்றன; இக்கருத்

துகள் அவர் மனதில் உறுத்திக்கொண்டே இருந்ததின் பாதிப்பே அவரது பிற்கால வாழ்வை நிர்ணயித்தது என்று அவரது ஆய்வாளர்கள் கருதுகின்றனர்.

ஹிட்ச்காக்கின் சஸ்பென்ஸின் செயல்பாடுகள் பல கோணங்களில் வெளிப்படுகின்றன என்கிறார் ராபின் வுட் (Robin wood); முதலாவதாக, சில சமயங்களில் பாத்திரத்தின் அனுபவத்தில் பார்வையாளரும் பங்கு கொள்ளும்படி செய்வது தான் அவர் குறிக்கோள். இன்னும் சில சமயங்களில் பார்வையாளரிடம் தோன்றும் முரண்பாடான பாதிப்புகளிடையே ஏற்படும் மோதலை வெளிக்கொண்டு வருகிறார். அது தவிர, கண்ணியமானவை என்று சொல்லப்பட முடியாத ஆசைகளில், உணர்ச்சிகளில் பார்வையாளர்களின் மனம் ஈடுபட்டு, அது குறித்து அவர்களுக்குள்ளே தோன்றும் சங்கடமான பிரக்ஞையை அவர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். ஆனாலும், இந்த வரையறைகளுக்குள் அவரது சஸ்பென்ஸை அடக்க முடியாது, என்கிறார் வுட். ஹிட்ச்காக் சொல்ல வரும் விஷயங்களுக்கு ஒரு ஒழுக்க ரீதியான அடிப்படை, முக்கியத்துவம், பரிமாணம் ஆகியவை இருக்கின்றன.

ஐம்பதிற்கும் மேற்பட்ட படங்களை அவர் இயக்கியுள்ளார் என்பதினாலும், அவருடைய பல படங்கள் இந்தியாவில் பிரபலமடைந்துள்ளன என்பதினாலும் அவருடைய படங்களில் ஒன்றைப் பற்றி மடும் சற்று விரிவாக இங்கு பார்க்கலாம். படம்: பின்புறச் சன்னல் (Rear Window, 1954).

ஒரு விபத்தில் இடதுகாலில் அடிபட்டு, கட்டு போடப்பட்டிருப்பதால், எங்கும் வெளி

39 ஸ்டெப்ஸ்



யில் செல்ல முடியாத நிலையில் தன் மேல் மாடி அறையில் அமர்ந்திருக்கிறான் ஒரு பத்திரிக்கை புகைப்படக்காரன். பொழுது போகவில்லை. தொலைநோக்கி லென்ஸ் உதவியுடன் பின்புற சன்னல் வழியாக மற்ற வீடுகளில் என்ன நடக்கிறது என்று பார்த்துக்கொண்டு பொழுதைக் கழிக்கிறான். அது கோடைகாலம் ஆதலால், அநேகமாக எல்லா சன்னல்களுமே திறந்து இருக்கின்றன. ஒன்றன்பின் ஒன்றாக தொடர்ந்து அவனுக்குப் பல விதமான பொழுதுபோக்கு அமைகிறது. அவ்வீடுகளில் வசிப்பவர்களின் வயது, சமூக அந்தஸ்து, செய்தொழில் இவற்றைப் பொருத்து அவனுடைய தினப்படி நிகழ்ச்சி நிரல் இருக்கிறது: தம்பதிகள் (இளம் கணவன் - மனைவி, நாயுடன் செல்லும் தம்பதி, உடல் நலமற்ற மனைவியுடன் இருக்கும் மனிதர்) மற்றும் தனி நபர்கள் (தனிமையுடன் போராடும் பெண்மணி, இளம் நாட்டியக்காரி, குடிகாரப் பாடகன்). ஒரு சமூகத்தின் அன்றாட வாழ்க்கையின் படத்தொகுப்பு போல் இது உள்ளது. இவற்றைப் பார்த்துக் கொண்டு பொழுதை ஓட்டிக் கொண்டிருக்கும் புகைப்படக்காரனுக்கு சிறிது சிறிதாக சந்தேகம் ஏற்பட்டு, தாறு மாறான சில நடவடிக்கைகள் அதை ஊர்ஜிதம் செய்கின்றன. இந்த சந்தேகம் எப்படி பூதாகரமாக உருவெடுக்கிறது என்பதுதான் இப்படத்தின் உயிர்நாடி.

எதிர் வீடு ஒன்றில் ஒருவன் தன் மனைவியைக் கொன்று விட்டு, அந்தப் பிரேதத்தை எப்படியோ அழித்துவிட்டான் என்று அவனுக்குப் புரிகிறது. இனி அவனால் 'சும்மா' இருக்க முடியவில்லை. செயல்பட ஆரம்பிக்கிறான். தன் காதலியின் உதவியுடன் விசாரணை செய்ய முற்படுகிறான். இவையெல்லாம் கொலை செய்தவனுக்குத் தெரிய வந்து, அவன் புகைப்படக் காரனை அவனுடைய அறையிலேயே வந்து சந்திக்கிறான். மிரட்டுகிறான். கட்டு போட்ட இடது காலைத் தூக்கியவாறு வைத்து சக்கர நாற்காலியில் அறைக்குள்ளேயே வளைய வரும் புகைப்படக்காரனுக்கும், கொலைகாரனுக்கும் இடையே சண்டை, போலீஸ் வருகை, குற்றவாளி பிடிபடுதல் என்று முடிகிறது இப்படம். குற்றவாளி எப்படியும் கடைசியில் பிடிபடுகிறான் என்பது பழக்கப்பட்ட முடிவுதான் என்றாலும், அது படம் பிடிக்கப்பட்டிருக்கும் விதம் வித்தியாசமாக இருக்கிறது. மேலும், முடிவைப் பற்றி மட்டும் ஹிட்ச்காக் கவலைப்படுவதில்லை.

காவில் அடிபட்டதால் ஓடியாட முடியாமல் செயலற்று, சக்கர நாற்காலிக்குள் ஒடுக்கப்பட்டு, எதையோ ஆவலுடன் எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் புகைப்படக்காரனுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் இடையே ஒரு ஒப்புமை இருக்கிறது. பார்வையாளர்கள் வெறுமனே நான்

காவியில் உட்கார்ந்து கொண்டு திரையில் எதையோ எதிர்பார்க்கிறார்கள். இருவரிடையே யும் ஆசை நிறைவேறவேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பு உள்ளது. இந்த ஆசைக்கு/ஆவலுக்குக் கிடைக்கும் பரிசு 'வேடிக்கை/கேளிக்கை, வேடிக்கை பார்ப்பவர்களிடையேயும் சில மதிப்பீடுகள், விருப்பு-வெறுப்புகள் உண்டு. பார்க்கும் நிகழ்வுகளை தரம் பிரித்து, சிலவற்றை ஒதுக்கி, சிலவற்றைத் தேர்ந்து எடுக்கும் இயல்பை ஹிட்ச்காக் நன்றாகக் காட்டியிருக்கிறார். நாயகன் ஜேம்ஸ் ஸ்டீவர்ட் (James Stewart) ஒரு ஊடகமாக (Medium) செயல்படுகிறான். சன்னல் வழியே வேடிக்கை பார்ப்பது புகைப்படக் காரன்தான் என்றாலும், அவன் காணும் காட்சிகளையே பார்வையாளர்களும் காண்கிறார்கள். உள்மனதில் குற்ற உணர்வின் குறுகுறுப்போடு எதிர் சன்னல் வழியே ஒரு பெண் ஆடை மாற்றிக் கொள்வதைத் திருட்டுத் தனமாக பார்ப்பது நாயகன் மட்டும் தானா? பார்வையாளர்களுமா? சுவாரஸ்யமான ஒரு காட்சி தடைப்படும்போது ஏமாற்றமும் எரிச்சலும் அடைவது இருவருமே. அந்த அளவிற்கு பார்வையாளர்களை ஈடுபட வைக்க ஹிட்ச்காக் Reverse Angle என்கிற உத்தியைக் கையாள்கிறார். இதில், திரைக்கதை முன்யோசனையுடன் எழுதப்பட்டு, பொருத்தமான காமிராக் கோணங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து, எடிட்டிங் மேசையில் காட்சிகளை வெட்டி ஒட்டிச் சேர்க்கும் போது மிகுந்த கவனத்துடன் செயல்பட வேண்டும்.

பார்வையாளர்களின் ஈடுபாட்டை நன்

ஃபர்ரென்ஸி





நடோரியஸ்

றாக பெற்றவுடன் கொலை விவகாரத்தைப் புகுத்துகிறார். அன்றாட வாழ்வின் நிகழ்வுகளில் ஒரு சராசரி மனிதனின் ஆர்வத்தை அதிகமாகத் தூண்டும் சக்தி கொலை விவகாரங்களுக்கு உண்டு. ஆகவேதான், புகைப்படக்காரனால் 'சும்மா' இருக்க முடியவில்லை. பார்வையாளர்களும் 'சும்மா' இருக்க மாட்டார்கள் என்பதை ஹிட்ச்காக் நன்கு அறிந்திருந்தார். கொலையாளி புகைப்படக்காரனின் அறைக்குள் வந்து மிரட்டும்போது, 'என்னடா இது, வம்பில் மாட்டிக் கொண்டோமே!' என்று பார்வையாளர்களின் உள்ளணர்வு சொல்கிறது. ஆகவே, இந்த சிக்கல் எப்படி விடுவிக்கப்படும் என்பதில் அவர்கள் ஈடுபாடு அதிகமாகிறது. கொலையாளி பிடிபடும் போது ஒரு நிம்மதி பெருமூச்சு. படம் இங்கு முடிவதில்லை. படத்தின் இறுதிக்காட்சி: நாயகனின் அறையை ஒரு மூலையிலிருந்து ஆரம்பித்து மெதுவே சுற்றிப் பார்க்கிறோம். இறுதியில் சக்கர நாற்காலியின் மேல் பார்வை பதிக்கிறது. படத்தின் ஆரம்பம் போலவே நாயகன் இன்னும்

அந்த நாற்காலியில் உட்கார்ந்திருக்கிறான். இப்பொழுது அவனுக்கு வலது காலிலும் கட்டு போடப்பட்டிருக்கிறது.

இந்தக் கடைசிப் படிமத்தில் தென்படும் நகைச்சுவை, குறும்புத்தனம், குற்றம்-தண்டனை பற்றிய குறியீடுகள் இவற்றை ஆழ்ந்து நோக்கினால் ஹிட்ச்காக் என்ற மனிதரை, கலைஞரை, புதிரை புரிந்து கொள்ள முடியும்.

திரைப்படபணி வரலாறு :

த ப்லெஷர் கார்டன் (1925), த மெளண்டன் ஈகல் (1926), த லாட்ஜர் (1927), டெளன்ஹில் (1926), ஈனி வெர்ட்ச்சு (1927), த ரிங் (1927), த பார்மர்ஸ் வைஃப் (1928), ஷாம்பேன் (1928), ஹார்மோனி ஹெவன் (1929), த மேன்க்ஸ் மேன் (1929), எல்ஸ்ட்ரி காலிங் (1930), ஜூனோ அனட் த பேய்காக் (1930), மர்டர் (1930), த ஸ்கின் கேம் (1931), ரிச் அன்ட் ஸ்டேரஞ் (1932), நம்பர் செவன்ட்டீன் (1932), வால்ட்சஸ் ஃப்ரம் வியன்னா (1933), த மேன் ஹூ நியூ டு மச் (1934), த தர்ட்டி நைன் ஸ்டெப்ஸ் (1935), த சீக்ரட் ஏஜண்ட் (1936), சாபோடாஜ் (1937), த லேடி வானிஷஸ் (1938), ஜமைக்கா இன் (1939), ரெபெக்கா (1940), ஃபாரின் கரஸ்பாண்டண்ட் (1940), மிஸ்டர் அன்ட் மிஸிஸ் ஸ்மித் (1941), சாபொடியர் (1942), ஷேடோ ஆப் எ டௌட் (1943), வைஃப்போட் (1944), அட்வென்ட்சர் மாலாகேஷே (1944), ஸ்பெல்பெளன்ட் (1945), நோட்டோரியஸ் (1946), த பேரடைன் கேஸ் (1948), ரோப் (1948), அன்டர் கேப்ரிகாரன் (1949), ஸ்டேஜ் ஃப்ரைட் (1950), ஸ்டேரஞ்சர்ஸ் ஆன் எ ட்ரைன் (1951), ஐ கன்ஃஃபஸ் (1953), டையல் எம் ஃபார் மர்டர் (1954), ரியர் விண்டோ (1954), டு காட்ச் எ தீஃப் (1955), த ட்ரபிள் வித் ஹாரி (1955), த மேன் ஹூ நியூ டு மச் (1956), த ராங் மேன் (1957), வெர்டிகோ (1958), நார்த் பை நார்த்வெஸ்ட் (1959), னைக்கோ (1960), த பேர்ட்ஸ் (1963) மேரினி (1964), டோர்ன் கர்டன் (1966) டோபாஸ் (1972), பெமிலி ப்ளாட் (1976)

வெ. ஸ்ரீராம்

அறிவிப்பு :

தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் திரு. P. K. நாயரின் தொடர் கட்டுரை

'இந்திய சினிமா — ஒரு ஊற்று நோக்கல்' இந்த இதழில் இடம் பெறவில்லை.

இலக்கியமும் திரைப்படங்களும்

P. K. நாயர்

இங்கு கொடுக்கப்பட்ட தலைப்பு 'திரைப்படங்களும் இலக்கியமும்' என்றில்லாமல், 'இலக்கியமும் திரைப்படங்களும்' என்று இருப்பது சுவையான விஷயம். ஒருவேளை திரைப்படங்களுக்கு முன்பே இலக்கியம் தோன்றிவிட்டது என்ற உண்மையை அனுசரித்து இப்படி வைக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் திரைப்படங்களின் அடிப்படை விஷயங்களாக 'பிம்பத்தையும்', 'ஒலியையும்' (அது வசனமாகவோ வர்ணனையாகவோ இருக்கத் தேவையில்லை) ஒப்புக் கொண்டோமானால், பிம்பங்கள் மற்றும் ஒலி மூலமாக பரிமாறிக்கொள்ளப்பட்ட தகவல் பரிமாற்றம், நமது நாகரீகத்தை போன்றே பழமையானது என்பது நமக்கு புரியும். ஆரம்பத்தில் பிம்பங்கள் நகராமல் இருந்திருக்கும். அவ்வளவுதான். (ஒரு அர்த்தத்தில் இன்றும் அது நகரவில்லை; நகர்தல் வெறும் பிரமைதான்). முன்பு கொண்டுவரப்பட்ட அசைவுகளும், இயக்கங்களும் ஒருவரின் கற்பனை மூலம் (ஒவியத்தில் வரையப்படும் எட்டு கால்களுடைய காட்டெருமை போல) அல்லது வலுக்கட்டாயமாக அசைத்தல் மூலம் (ஒவியம் போன்றவற்றை உருட்டுதல், பொம்மலாட்டத்தில் பொம்மைகளை கயிறுகளின் உதவியோடு இயக்குதல் போல) ஏற்படுத்தப்பட்டன. அதற்கு உயிரூட்டிய ஒலி அச்சமயத்தில் மனிதக்குரல் மூலம் அல்லது வாத்தியங்கள் மூலம் அல்லது இரண்டும் இணைந்து ஏற்படுத்தப்பட்டது. கட்டுப்படுத்தப்பட்ட ஒளியுடனும், அசையும் ஒவியங்களுடனும், உயிரோட்டமுள்ள இசையுடனும், வர்ணனையுடனும் கதை சொல்வது மிகப் பழமையான இந்தியக் கலாச்சாரம். ஆனால், நாம் இன்று புரிந்துகொள்கின்ற திரைப்படம், இருபதாம் நூற்றாண்டுக் குழந்தை. இலக்கியம் தனக்கென்று ஒரு மரியாதையை, நன்மதிப்பை, பொதுமக்கள் தொடர்பை, ஏற்கனவே ஏற்படுத்திக் கொண்ட சமயத்தில், (அதற்கு பெருமளவிற்கு அச்ச இயந்திரத்தின் கண்டுபிடிப்பு உதவியது) திரைப்படங்கள் நடக்கக்கூடத் துவங்கவில்லை. அதுதவிர,

வாரங்கல்லில் 1992 செப்டம்பர் 24-26ல் நடைபெற்ற 'இலக்கியமும் திரைப்படங்களும்' என்ற கருத்தரங்கில் திரு. P. K. நாயர் சமர்ப்பித்த கட்டுரை.

இயங்கும் பிம்பங்களின் அசைவுகளை செல்லுலாய்டில் பதிவுசெய்து ஓடவிடுதலும், உழைக்கும் வர்க்கத்தின் தொழிற்புரட்சிக்கு பிந்தைய பொழுதுபோக்கு நடவடிக்கையாக திரைப்படங்கள் பரிணாமம் அடைந்த போக்கும், இயல்பாகவே அதை கல்வியறிவற்றவர்கள் என்று கூறப்படும் மக்களுக்கான பொழுதுபோக்கு சாதனமாகவே ஆக்கியது. மரியாதை மற்றும் அங்கீகாரம் பெறுவதற்கான தொடர்ச்சியான போராட்டம் திரைப்பட படைப்பாளியை, தனது, படைப்பிற்கான கருவை இலக்கியத்தில் தேட வைத்தது. இது 1908 லேயே துவங்கியது. ஜார்ஜ் மெலிஸ் தனது அறிவியல் கதை படமான ஒரு சந்திரப் பயணம் (A Trip to the moon) படத்திற்கான கருவை ஜூல்ஸ் வெர்னிடம் இருந்து பெற்றார். இவ்வாறாக திரைப்படங்களுக்கும் இலக்கியங்களுக்கும் இடையே கூடல்-ஊடல் விளையாட்டு நடைபெற்றது. கூடலுக்கு காரணமாக திரைப்படங்கள் தொடர்ந்து தனது கதைக்கு, கருவிற்கு, வர்ணனைகளுக்கு இலக்கியத்தில் இருந்து பெற்று வந்ததும், ஊடலுக்கு காரணமாக திரைப்படம், இலக்கியத்தைவிட தான் ஒருபடிமேலே என்று நிரூபிப்பதற்காக அது கொண்டிருந்த தொடர்ச்சியான அபரிமித ஆசையும் விளங்கியது. திரைப்படங்கள் பிறகலை வடிவங்களில் இருந்து தாராளமாக கடன் வாங்கி, ஒரு அவியல் கலை வடிவமாக விளங்கியதால், அதை பல 'சுத்தசுயம்புகள்', ஒரு 'கேவலமான கலை'யாக ஒதுக்கினர். இலக்கியவாதிகள் தங்களுடைய மூலப்படைப்புகள் நாகரீகமடைந்த, கலாச்சார ரீதியாக உயர்ந்த நிலையிலுள்ள, மேட்டுக்குடி மக்களுக்காக உருவாக்கப்பட்ட ஒன்றாகவும், அவர்களுடைய படைப்புகளின் திரைப்பட வடிவம், பல்வேறுபட்ட மக்களுக்கு சென்றடைய வேண்டியிருந்த காரணத்தால் பல மாற்றங்களுக்கும், விட்டுக் கொடுத்தல்களுக்கும் உட்படவேண்டியிருந்ததால் அதை கீழ் நிலையிலுள்ள ஒன்றாகவும் கருதினர். இலக்கியத்தை 'மூலம்' என்று அழைப்பதையே திரைப்பட படைப்பாளி கேள்விக்கு உட்படுத்தலாம். இலக்கியப் படைப்பிற்கும், அதன் படைப்பாளி அவரது சொந்த வாழ்க்கையில் இருந்தோ



மேகே தக்கா தாரர்

அல்லது வேறு ஒருவருடைய அனுபவங்களில் இருந்தோ பெற்ற தாக்கத்திற்கும் ஒரு நேரடி தொடர்பு இருக்கும்போது இது மிகவும் பொருத்தமாக இருக்கும். ஒருவிதத்தில் பார்த்தால் இரு கலைகளுமே 'தழுவல்கள்' தாம். ஒன்று புத்தகத்தில் இருந்து. மற்றது இன்னும் பெரிய 'புத்தக'மான 'வாழ்க்கை' யில் இருந்து. நாம் இந்த இரு தொடர்புச் சாதனங்களும் எவ்வாறு இயங்குகின்றன என்று நோக்கலாம். எழுத்தாளர் வார்த்தைகளை உபயோகிக்கும்போது திரைப்படகர்த்தா படங்களையும் ஒலியையும் பயன்படுத்துகிறார் என்று கூறப்படுகிறது. வார்த்தைகள் ஒருதலைபட்சமான குறியீடுகளாக இருப்பதால் ஒரு மேலோட்டமான தன்மையுடையது என்பதும் 'பிம்பங்கள்' இயற்கையான குறியீடாக இருப்பதால் உடனடியாக அறிந்துகொள்ளக்கூடியது என்பதும் பொதுவாக ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட கருத்து. நான் இப்பொழுது மரம் என்று குறிப்பிட்டால், அது ஒவ்வொரு வருக்கும், ஒவ்வொருவிதமான பிம்பங்களை தோற்றுவிக்கும். ஒருவர் உரமான மரத்தையும், மற்றொருவர் குட்டையான மரத்தையும், மூன்றாமவர் பல கிளைகளுடன் கூடிய மரத்தையும் கண்முன் கொண்டுவரக்கூடும். ஆனால் திரைப்பட பிம்ப மரம் இன்றும் குறிப்பானது; ஒப்புநோக்கையில் பெருமளவிற்கு மேலோட்டமாக இல்லாதது. அதே சமயம் எந்தக் கோணத்தில் எவ்வளவு தூரத்தில் இருந்து அம்மரம் படம் பிடிக்கப்பட்டது என்பது அதன் அர்த்தத்தை

தீர்மானிக்கும். அந்த 'மர'ப்பிம்பத்திற்கு முன்னாலும் பின்னாலும் வரும் காட்சிகள், அது திரையில் தோன்றும் கால அளவு, ஒலிப்பாதையில் ஒலிக்கும் ஒலி போன்ற பிற காரணிகளும் இதைத் தீர்மானிக்கின்றன என்பது உண்மை தான். திரைப்படங்களில் 'ஒலி' என்று குறிப்பிட்டவுடன் நமக்கு உடனடியாக நினைவிற்கு வருவது உபயோகிக்கப்பட்ட மொழிதான்: அதாவது பேச்சு அல்லது வர்ணனை. அது வசனமாகவோ, வர்ணனையாகவோ, பாட்டாகவோ கூட இருக்கலாம். ஆனால் இவைகள் ஒரே ஒருவித ஒலி வடிவத்தையே குறிப்பிடுகின்றன. இயல்பான ஒலிகள், குறுக்கே ஒலிக்கும் ஒலிகள், பின்னணி இசை, கடைசியாக மௌனம், அதாவது ஒலியின்மை - போன்ற பிற ஒலிகளும் இருக்கின்றன. இவையனைத்தும் சேர்ந்த ஒரு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட கலவைதான் ஒலிப்பாதையில் இடம்பெறுகிறது. வார்த்தைகளின் உபயோகிப்பில், திரைப்படம், இலக்கியத்திற்கு வெகு அருகே வருகிறது. காலம் மற்றும் வெளியை தன் விருப்பப்படி அமைத்து இயக்கும் தனித்தன்மை திரைப்படத்திற்கு உண்டு. உண்மையில் அது செய்வது காலத்தை 'வெளி' யாக்குவதாகும். அதாவது உண்மையில் 'வெளி' ஊடாக போகும் போது அதை 'காலத்'தின் ஊடாக போவதாக ஒரு பிரமையை அது உருவாக்க முடியும். அது எவ்வளவு தூரம் தற்காலிகமானதோ, அவ்வளவு தூரம் 'வெளி' ரீதியான கலையும்கூட, காமிரா



மதிலுகள்

நிலையாக வைக்கப்பட்டிருந்தாலும் படத்தை கால ரீதியாக அலைக்கழிக்க முடியும். உதாரணமாக அரே கோபாலகிருஷ்ணனின் 'மதிலுகள்' படத்தில் சக கைதிகள் தூங்கிக் கொண்டிருக்கும் போது வெறுப்படைந்த கதாநாயகன் உலாவிக் கொண்டிருக்கும் காட்சியில், காமிரா நிலையாக ஓரிடத்தில் இருக்கும். அவன் நடந்து நம் காட்சி எல்லையை விட்டு விலகிவிடும்போது, நாம் வெறும் சுவரைப் பார்த்துக் கொண்டு இருப்போம். பின்னர் சுவர் கோடிவரை நடந்து சென்று, மீண்டும் காட்சி எல்லைக்குள் வருவான். இது தவிர 'ஃபேட் இன்' 'ஃபேட் அவுட்', 'டிஸ்ஸால்வ்', போன்றவையும் படம் 'கால' ரீதியாக அலைக்கழிக்க உதவுகிறது.

ஒரு நாவலை அல்லது சிறுகதையையோ படிப்பதும், அதைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட திரைப்படத்தை பார்ப்பதும் இரண்டு விதமான அனுபவங்கள் என்பது நமக்குத் தெரியும். இலக்கிய அனுபவம் வேறு தளத்தில் இயங்குவதாகும். இடில் வார்த்தையும், பிம்பமும் மட்டுமல்ல பிரச்சனை. ஒன்று குறியீடு ரீதியானது. மற்றொன்று உருவக ரீதியானது. இரண்டையுமே அதனதன் மொழியில் விளங்கிக் கொள்ள தேவையுள்ளது. இதை எப்படி சமாளிப்பது? ஒரு இலக்கியத்தை நாம் படிப்பதாக வைத்துக் கொள்வோம். தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட வார்த்தைகள், உருவகம், வார்த்தைகளின் அமைப்பு, நமது அறிவு மற்றும் பழைய அனுபவங்கள், அம்மொழியுடன் நமது பரிச்சயம் ஆகியவற்றின் ஊடாக நாம் நம்

மனதிற்குள் ஒரு படத்தை உருவாக்கி, கொடுக்கப்பட்டதை புரிந்து கொள்கிறோம். உணர்வுபூர்வமாகவும், அறிவுபூர்வமாகவும், தனியாகவோ கூட்டாகவோ நமக்குள் நடக்கும் பல நடவடிக்கைகளின் மொத்த விளைவே இந்த 'புரிதல்'. நமக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதி புரியாவிட்டால், அதை நாம் மீண்டும் படிக்கிறோம். இரண்டாம் முறை படிக்கும் போது சில கருத்துச் சிக்கல்கள் விடுபட்டு இன்னும் சிறப்பான புரிதல் அனுபவம் ஏற்படக்கூடும். அதே போன்ற புரிதல் திரைப்பட அனுபவங்களிலும் ஏற்படுவதுண்டு. முன்பு கூறிய 'மரம்' உதாரணத்தையே மீண்டும் எடுத்துக்கொள்வோம். அந்த 'மர'ப்பிம்பம், ரித்விக் கடக்கின் 'மேகே தக்கா தாரா' படத்தின் முதல் காட்சியில் நிழல், ஒளி மாற்றத்தின் ஊடாக மெதுவாக வெளிப்படும் 'மரத்' தோற்றத்தை போல அதிகமான அர்த்தத்தை கொடுக்க முடியும். ஒரு காட்சி கட்டமைப்பிற்குள் அது நிறுத்தப்பட்டிருக்கும் விதம், முக்கியமான கதாபாத்திரம் அம்மரத்தின் நிழ

லுக்கு கீழே கொண்டுவரப்படும்போது அதற்கு கொடுக்கப்படும் முக்கியத்துவம் அதிகரிக்கிறது. மேலும் அப்படத்தின் முக்கியமான கட்டங்களில் எல்லாம் அம்மரம் வருவது அதன் உருவக முக்கியத்துவத்தை இன்னும் அதிகரிக்கிறது.

திரைப்பட அனுபவம், ஒப்புநோக்கையில் நேரடியானது; உணர்வுபூர்வமான தளத்தில் அதிகமாகவும், அறிவுபூர்வமான தளத்தில் குறைவாகவும் அது இயங்குகிறது. அது அந்த சாதனத்தின் இயல்பிலேயே ஊறியுள்ளது. பிம்பமும் ஒலியும் பின்னிப்பிணைந்து கணத்திற்கு கணம் மாறிக் கொண்டிருக்கும் இச் சாதனத்திலுள்ள பிம்பத்தையும் ஒலியையும் அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ள, சாதனத்தின் நெளிவு சுளிவுகள் குறித்து ஒருவர் கொண்டுள்ள விழிப்புணர்வும், அந்த பிம்பங்களை கவனித்து அதிலிருந்து அதிக பட்சம் புரிந்துகொள்ளுதலும் தேவை என்பது உண்மைதான். திரைப்படம் வினாடிக்கு 24 பிரேம் என்ற கணக்கில் இயங்கும்போதே, பார்க்கும் கோணங்களும் மாறிக்கொண்டிருப்பதால், நன்றாக தொகுக்கப்பட்ட ஒரு திரைப்படத்தில் படைப்பாற்றல் மிக்க அம்சங்களில் பலவற்றை நாம் முதல்முறை பார்க்கும்போது கவனிக்காமல் விட்டுவிடுவது சாத்தியமே. ஆகையால் மீண்டும் பார்ப்பது தவிர்க்க இயலாத ஒன்றாகிவிடுகிறது.

ஒரு நாவலை அல்லது ஒரு சிறுகதையை தழுவி எடுக்கப்பட்ட திரைப்படத்தை பார்க்கும் முன்பு அந்த நாவலையோ சிறுகதையையோ படித்திருந்தால் நம்முடைய மனதில் ஏற்கனவே

அக்கதாபாத்திரங்கள், சூழ்நிலை, சம்பவங்கள் திருப்பங்கள் போன்றவை உருவகமாக பதிந்திருக்கும். படத்தில் அவை நம் கற்பனைக்கு ஏற்ப இல்லாவிட்டால், அதை ஏற்றுக்கொள்வது நமக்கு கடினமாக இருக்கும். அதைத் திருப்தியற்றது அல்லது தரமற்றது என்று மறுத்தலிக்க அது ஏதுவாகிவிடுகிறது. ஆகையால், ஒரு திரைப்படத்தைப் பார்க்கும்போது பாரபட்சமின்றி, ஒரு இலக்கியத்தை தழுவி எடுக்கப்பட்ட ஒரு படத்தில் திரைப்படகர்த்தா தனது சொந்த விளக்கத்தோடு அதை படைக்க அவருக்கு உள்ள உரிமையை, தழுவல் தடைசெய்ய முடியாது என்ற கருத்தை ஒப்புக் கொண்டு பார்ப்பதுதான் சரியான முறையாகும். இதில், திரைப்படம் என்பது முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒரு சாதனம் என்பதையும் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். இத்தகைய ஒரு கண்ணோட்டப் மூலம் படைப்பின் மதிப்பை உயர்த்துவதாகத்தான் இருக்கும்.

திரைப்பட அனுபவம் நம்மைப் பார்க்கவும் கேட்கவும் வைக்கிறது. கண்கூடான காட்சியே நம்பிக்கைக்கு உரியது என்பது பழமொழி. அதனால்தான் திரைப்படம் அதிகமான மக்களைச் சென்றடைகிறது. அதன் தாக்கமும் உடனடியானதாக, வலுவானதாக, அழுத்தமானதாக இருக்கிறது. திரைப்படத்தில் பேசப்படும் வசனங்கள் புத்தகத்தில் உள்ள வார்த்தைகளுக்கு ஏற்ற மாற்றாக இருக்க வேண்டும் என்று கட்டாயமில்லை. திரைப்படத்தில் நாம் திரைப்படக்கர்த்தா தேர்ந்தெடுத்து தொகுத்த பிம்பத்தோடு சேகரித்தே வசனங்களை கேட்கிறோம். அந்த நடிகர் அவ்வசனங்களை அவருக்கே உரித்தான பாவனைகளுடனும், வெளிப்பாடுகளுடனும் பேசுகிறார். அவ்வசனம் பேசப்படும் முறை, குரலின் தரம், வார்த்தைகளுக்கு இடையே விடப்படும் இடைவெளி, நிறுத்தப்படும் இடங்கள், வெளிப்படுத்தும் வேகம், சந்தம் போன்றவை, அதன் இலக்கியத் தொடர்பிற்கு அப்பால், அதன் அர்த்தத்தையும், தாக்கத்தையும் தீர்மானிக்கின்றன. அது தவிர, பார்வைக் காட்சியையும், வசனங்களையும் ஒரே சமயத்தில் புரிந்துகொண்டு தன்னுடைய கவனத்தை அதில் தொடர்ந்து தக்க வைத்துக் கொள்வது ஒருவருடைய திறமையைக் பொறுத்தே உள்ளது. ஒருவரால் பார்க்கவும், கேட்கவும் முடியும் என்பதாலேயே இத்திறமை தானாகவே வந்துவிடாது. ஒருவர் 'படித்தவராகி' விடுவது போல, இதுவும் கற்றுக் கொள்ளப்பட வேண்டிய ஒன்றே. பிற துறைகளைப்போல திரைப்பட அறிவும் முக்கியமானதே. துரதிஷ்டவசமாக, நம்முடைய

பல்கலைக்கழகங்கள் இதன் முக்கியத்துவம் குறித்து இன்னும் புரிந்துகொள்ளவில்லை. 'திரைப்படக்கல்வி' என்பது இந்தியப் பல்கலைக்கழகங்களில் இடம் பெறுவது நீண்டகாலக் கனவாகும். யாரோ ஒருவர் குறிப்பிட்டார்: 'திரைப்படங்களில் ஒருவர் பிம்பத்திலிருந்து எண்ணங்களை கிரகிக்கிறார்; இலக்கியத்தில் ஒருவர் எண்ணத்தில் இருந்து பிம்பத்தை அவர் கிரகிக்க வேண்டும்'. திரைப்படமும், இலக்கியமும் தனித்தனியான ஒழுங்கு, தர்க்கம், வெளிப்படுத்தும் முறை ஆகியவற்றுடன், தங்களுக்கென்று தனிப்பட்ட இருத்தலை கொண்டுள்ளன என்ற நோக்கை நாம் ஒப்புக் கொண்டுவிட்டோமானால், இவ்விரண்டு சாதனங்களையும் சரியான கண்ணோட்டத்தில் நம்மால் பார்க்க முடியும். அப்படியெனில் எது மூலம், எது இரண்டாந்தரம், திரைப்படத்தழுவல் மூலத்திற்கு எவ்வளவு தூரம் உண்மையாக இருந்தது அல்லது அதற்கு நேர்மையாக இருந்தது போன்ற கேள்விகளுக்கே இடம் இராது. அங்கு தங்களுடைய எண்ணங்களை தங்களுடைய தனிப்பட்ட தொடர்பு சாதனம் மூலம் வெளிப்படுத்துவதில் அந்த படைப்பாளிகள் எவ்வளவு தூரம் மூழ்கியிருந்தார்கள் என்பது தான் விவாதத்தின் முக்கியப் பொருளாக இருக்கும்.

தமிழில் : குமாரசாமி

மேகே தக்கா தாரா



சென்ற இதழின் தொடர்ச்சி

தமிழ் சினிமா

தமிழ் மக்கள்

சென்ற இதழில் நாம் EV என்ற ஒரு சமாச்சாரத்தைப் பற்றி பேசினோமல்லவா. அதாவது அந்த களிப்பூட்டும் தன்மையை (Entertainment value) 'சினிமாவிற்கே உரிய காந்தக சக்தி' என்கின்ற பொருளிலும் அர்த்தம் செய்து கொள்ளலாம். ஆகையால், அது ஹாஸ்யம், இசை, கதை ஓட்டம் என்று நாம் கூறிய களிப்புத்தன்மை அம்சங்கள் பலவற்றை, வேறு சில ரூபத்திலும் வெளிப்படுத்தப்படலாம். அதில் 'சிரியஸ்' விஷயங்களும், அதாவது, சமூக வாழ்க்கை பிரக்ஞைபூர்வமான சமாச்சாரங்களும் உள்ளடங்கும். அது எந்த ஊர், எந்த சமுதாயம் அல்லது எந்த காலம் என்பதைப் பொறுத்தது. உதாரணத்திற்கு கேரளத்தில், வங்காளத்தில் அரசியல் சமூகவியல் விஷயங்கள், மக்கள் மத்தியில் அன்றாடம் புழக்கத்தில் சற்று தீவிரமாகவே இருப்பதால், அது அவர்களுக்கு பரிச்சயமான, பிடித்தமான விஷயங்களுள் ஒன்றாகிவிடுகிறது. அதாவது, சிரியஸ்தனம் என்றுமே EV அம்சங்களுள் ஒன்றாக அங்கு இடம் பெற்றுவிடுகிறது. அதேபோல் பிரான்ஸில் தத்துவம், கலை நுணுக்கம், அரசியல் எல்லாம் போகிற போக்கில் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகின்றன. ஸ்காந்திநேவியாவில் மனோதத்துவம், பாலியல், ஜெர்மனியில் Clinical psychology; லத்தீன் அமெரிக்காவில் தோல் உரசும் வன்முறை கொண்ட தற்கால யதார்த்த வாழ்க்கை; ரஷ்யாவில் சோஷலிசம்; ஜப்பானில் வீரம், தேசப்பற்று; இப்படியாக பல நாடுகளில், ஊர்களில் கிட்டத்தட்ட என்றுமே செல்லுபடியாகும் சிரியஸான விஷயங்களும் உண்டு. அப்படி என்றுமே ஒரு விஷயத்தை சிரியஸாக பிடிக்காமல், அவ்வப்போது சிரியஸாகும் தன்மை கொண்ட நாடுகளும் உண்டு. இது அந்தந்த சமயங்களின் சமூக 'மூட்' (mood) பொருத்த ஒன்றாகும். 1940களில் இந்தியாவில் ஒட்டு மொத்தமாக எல்லோரும் தேசப்பற்று கொண்டு, வெள்ளையனை வெளியேற்றும் 'மூட்' கொண்டிருந்தது. அப்போது வந்த பல திரைப்படங்களில் இவை பிரதிபலித்தன. பின்னர், தமிழ் நாட்டில்



திராவிட இயக்கம் ஒங்கியிருந்த போது, சில திரைப்படங்களில் அந்த கொள்கைகள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு (பராசக்தி, வேலைக்காரி), அவை களிப்பூட்டும் தன்மை பெற்றன. இப்படியாக சமூகத்திலேயே ஒரு பிரச்சனை தீவிரமாக இருக்கும்போது மட்டும், ஒரு சிரியஸ் 'மூட்'க்கு தமிழ் மக்கள் வருவது உண்டு. அவ்வளவே. மற்றபடி, எஞ்சிய சமயங்களில் கருத்து என்று ஒன்று சமூகத்தின் அடிப்படை தேவையில் இருந்து எழும்பாமல் என்றும் உள்ள ஆத்திச்சூடி கருத்துக்கள் எப்போதாவது தலை காட்டும் - அறம் செய விரும்பு, ஆறுவது சினம்...; மிஞ்சிப் போனால், இரண்டு குழந்தைக்கு மேல் வேண்டாம், வீட்டுக்கு ஒரு மரம் வளர்ப்போம்,... என்பன போன்றவை - சும்மா 'ஒளஒளாகட்டிக்கு'. ஆனால், ஒரு விஷயம் மட்டும் என்றுமே மாறியது கிடையாது. அது என்னவென்றால் EV-க்கு மிகவும் முக்கியமான சில அடிப்படைகளை அம்சங்கள், aesthetics ஆகும். கதை மூலமாக (Narrative), சொல்வது வாதம் பிரதிவாதம், நல்லவன் கெட்டவன்; ஆர்வம் தூண்டும் மேலும் சில யுக்திகள் - ஸஸ்பென்ஸ், அதிர்ச்சி, த்ரில், intrigue & revelation, crisis and resolution போன்ற கதை சொல்லும் விதிமுறைகளை கையாண்டே தீர வேண்டும். Documentary போலவோ, அல்லது non-narrative போலவோ, அல்லது பார்க்கத் தூண்டும்படியான வழிமுறைகள் எதுவும் இல்லாமல், கருத்தை அப்பட்டமாக மைக் பிடித்து சொல்லிவிட முடியாது. ஏற்றுக்கொள்ளப்படாது. இது ஒரு நிதர்ஸன கூற்று. சினிமா விற்கு மட்டும்.

இப்படி, கருத்தே EV- யாக இருந்த போதிலும், அதன் உடன் பார்க்கத்தூண்டும் சில விதிமுறைகளைக் கொண்ட போதிலும், படங்கள் ஏற்றுக்கொள்ளப்படாத தருணத்தில், வழக்கமான இசை, ஹாஸ்யம், நட்சத்திரங்கள் போன்ற EV அம்சங்கள் சேர்த்து ஒபேற்ற வேண்டிய சூழ்நிலையும் வருவதுண்டு. இந்த மேற்கூறிய கருத்தை இன்னும் விளக்க வேண்டுமானால், இப்படிச் சொல்லிப்பார்க்கலாம். உதாரணத்திற்கு இரத்தத்தில் உள்ள Chromosomes-ஐ எடுத்துக்கொள்வோம். இனச் சேர்க்கையின்போது, பெண் அணு என்றுமே 'X' Chromosomes தான். ஆண் அணுதான், அதில் மற்றொரு 'X'-ஐயோ அல்லது 'Y'-ஐயோ சேர்த்து, பிறக்கும் சிசு (X) பெண் என்றும், (Y) ஆண் என்றும் மாற்றுகிறது. அதாவது, 'Y' chromosome இல்லாத பட்சத்தில் என்றுமே இருக்கக்கூடியது 'X' தான், அது சாஸ்வதம். 'Y'தான் அந்நியம், புதுசு. அதுபோல, களிப்பூட்டும் சினிமா என்பது என்றுமே சாஸ்வதமாக இருந்து வருகிறது. அதில், கருத்துப்படம் என்றும், சமூகபிரக்ஞை உள்ள படங்கள் என்றும் அவ்வப்போது சேர்வதும் உண்டு. அது 'மூட்'-ஐ பொருத்தது.

Existentialism தூள் பரத்திக் கொண்டிருந்த 'மூடில்', பிரான்ஸில் 'புதிய அலை' (New Wave) ஒரு போடு போட்டது - 1960 களில். அதில் பிரதானமான இயக்குநர் எரிக் ரோமரின் புதிய படம் ஒன்று 1986-ல் திரைக்கு வரத் தயாராகியிருந்தது. அதன் Premier Show (முதல் பிரதி காட்சி) காண்ஸ் திரைப்பட விழாவில் நிகழ்வதாக இருந்து நிகழ்ச்சி நிரலிலும் குறிப்பிடப்பட்டு தயாராகியிருந்தது. அதே விழாவில், ஸ்பீல்பெர்கின் 'E.T.'யும் திரையிடப்படயிருந்தது. விழாவின் விதிமுறைப்படி ஒரு படம் ஒரு முறைதான் பொதுமக்களுக்குக் காட்டப்பட வேண்டும். ஆனால் அறிவு ஜீவிகள் நிறைந்த பிரான்ஸ் நாட்டில், அவர்களுடைய முக்கியமான இயக்குநரின் புதிய படத்தைப் பார்ப்பதை விட, அமெரிக்கப் படமான, வகுலை எண்ணி எடுக்கப்பட்ட 'E.T.'-ஐ இரண்டாவது தடவையாக திரையிட ஆர்பாட்டம் நடந்து, நடத்தியும் காட்டினார்கள் மக்கள். ஏன் என்றால், காலம் 1986. பெரிதாக சமூகப்பிரச்சனை எதுவும் இல்லாத காலகட்டத்தில், என்றுமே 'முதிர்ச்சியான' படங்களையே வரவேற்கும் பிரான்ஸ் மக்களே, ரோமரைவிட ஸ்பீல்பெர்க் Repeat தேவலாம் என்றனர் என்றால், சினிமா என்னும் சாதனத்தைப் பற்றி இங்கு சற்று யோசிக்க வேண்டும். இதே நியூ வேவ் இயக்கத்தின் தளபதியான கொதாரே என்ன சொல்கிறார் என்றால், 'என்னுடைய முதல் படமான Breathless தவிர என்னுடைய வேறெந்த படமும் ஓடியதில்லை' என்கிறார். கொதார் என்ற இவர் பெரிய பெயர்

Existentialism

தூள் பரத்திக் கொண்டிருந்த

'மூடில்', பிரான்ஸில்

'புதிய அலை' (NEW WAVE)

ஒரு போடு போட்டது

பெற்றது ஒரு 'மூட்', ஒரு அலையில். அப்போது அங்குள்ள சமூக சூழ்நிலையில் அதற்கு இடமிருந்தது. பின்னர், அவர் எந்த சினிமாவைத் தாக்கினாரோ எந்த பாணியின் முகத்திரையைக் கிழித்தாரோ, நேர்மாறாக அதே சினிமாக்களில் வந்த, அந்த பாணிக்களின் அம்சங்களில் ஒன்றான, Parody என்ற ஹாஸ்ய யுக்தியாக அவற்றை எடுத்துக்கொண்டனர். இது ஒரு கண்கூடான முரண்பாடு. வந்த புதிதில் பாராட்டுக்களும், பின்பு வீழ்ச்சியும் இன்னும் உயிரோடு இருக்கும் போதே அவர் நேற்றைய ஜாம்பவான்களின் பட்டியலில் போய் சேர்ந்துவிட்டதும் கவனிக்கப்படவேண்டும்.

வெள்ளை-அந்நியர்களின் இறக்குமதி துணிமணிகளை பகிஷ்கரிக்க, அவற்றை தீயில் மூட்ட, மக்களை அழைத்தால், அங்கு மக்கள் திரள் திரளாக வந்து, ஆனால், தங்கள் துணிகளையும் தீயில் போடாமல் அதற்கு பதிலாக அந்தத்தீயில் குளிர் காய வந்தால் எப்படி இருக்கும்! அப்படித்தான் சோதாருக்கும் நடந்தது. அவர் சொல்ல வந்தது வேறு. வெகுஜன ரீதியாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட காரணமோ முற்றிலும் வேறு. அமெரிக்காவில் ராபர்ட் ஆல்டுமனுக்கும் இதே கதி தான். அப்படி என்றால் அவர்கள் ஒரு காலகட்டத்தில் அல்லது ஒரு முறையேனும் மக்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது எப்படி சாத்தியமாயிற்று? ஒன்றுமில்லை, அதிர்ஷ்டவசமாக அப்போதைய மக்களின் 'மூடு'ம் அவர்களுடைய படக்கருவும் ஒத்துப்போனதனால் தான். சமூகத்திலேயே ஒரு பிரச்சனை அல்லது ஒரு இச்சை மேலோங்கியில்லாத சமயங்களில் இவர்களுடைய கருத்துக்கள் மக்களுக்கு பிடிபடாத ஒன்றாயிற்று. அப்போது சினிமாவை அதன் உண்மையான அடிப்படை இலக்குக்காக, அதாவது களிப்புத்தன்மைக்காக போய் பார்த்தனர்.

திரைப்படம் என்பது வெகுஜனங்களின் பார்வைக்காக ஏற்பட்டது என்று, மக்களை திரளாகக் கூட்டி டிக்கட் போட்டு விற்றது அமெரிக்கர்களின் முதலாளித்துவம் தான் என்று கொதார் போகிற போக்கில் ஒரு தவறான கூற்றை தூக்கிப் போட்டுப் போகிறார். சினிமா

சினிமா என்ற

'பார்வையியல்-இயந்திரம்'

ஒன்றை கண்டுபிடித்தாகவேண்டிய

சமூக உந்தல், தேவை;

1889-ல் சினிமாதோகிராஃப்

மெஷினை கண்டுபிடிப்பதற்கு

பல வருடங்கள் முன்னரே

இருந்து வந்திருக்கிறது

என்ற 'பார்வையியல்-இயந்திரம்' ஒன்றை கண்டுபிடித்தாகவேண்டிய சமூக உந்தல், தேவை, 1889-ல் சினிமாதோகிராஃப் மெஷினை கண்டுபிடிப்பதற்கு பல வருடங்கள் முன்னரே இருந்து வந்திருக்கிறது (பார்க் Jean-Louis Comolli யின் Machines of the Visible என்ற கட்டுரை போன்ற பல வரலாற்று குறிப்புகள்). இந்தக் கலைக்கு வெகுஜன ஆதரவு கிட்டும் என்று உடனே அறிந்து அதை அமெரிக்கர்கள் வியாபாரமாகியது என்பது பின்னர் நடந்ததே. (அது பொது ஜனங்களுக்காக நடந்த நடுத்தெருவில் முதன் முதலில் காண்பிக்கப்பட்டது, பாரிஸில் தான் என்பதை நாம் இங்கு மறந்துவிடக்கூடாது). செடியில் இருந்து விதை வந்ததா அல்லது விதையில் இருந்து செடி வந்ததா என்ற பட்டிமன்றம் ஒன்றை நிகழ்த்தி டிக்கட் போட்டு மக்களைக் கூப்பிட்டுப் பாருங்கள், எத்தனை ஜனம் கூடுகிறது என்று பார்ப்போம். ஆனால், அதையே ஒரு களிப்பூட்டும் திரைப்படத்திற்கு செய்து பார்த்தால் அதற்கு வெகுஜன ஆதரவு எவ்வளவு என்ற கணிப்புக்கு வந்து பாருங்கள். முதலில் அதற்கு மக்கள் ஆதரவு, பின்னர்தான் அது வியாபாரமாக்கப்பட்டது என்பதுதான் உண்மை, வரலாறு.

சீனா, சோவியத் ரஷியா, மற்றும் நாஜி ஜெர்மனியில் சினிமா அதி தீவிரமாக கொள்கைப்பரப்பிற்கு பிரயோகப்படுத்தப்பட்டது, அந்தந்த கொள்கையை அந்தந்த காலகட்டத்தில் மக்கள் ஏற்றுக் கொண்டதும் கூடவே அதை அரசாங்கம் கொஞ்சம் திணித்ததும் காரணமாகும். கொள்கையின் பிடிப்பு மக்களிடையே தளர்ந்ததும், வெளி உலகுக்கு கதவுகள் திறக்கப்பட்டதும், ஆட்டமென்ன பாட்டமென்ன கூத்தென்ன! எல்லாம் நாம் அறிந்ததே. ஆக, இதுவும் அந்த காலகட்டத்தில் இருந்த 'மூட்'

சம்பந்தப்பட்டதுதான். அப்படி ஒரு சமூக 'மூட்' இல்லாத காலகட்டங்களில் சினிமா எப்படி பார்க்கப்படுகிறது என்பதும் நமக்கு இப்போது புரியும் அல்லவா. "Cinema Cannot Change the attitudes of the people. Provided the attitudes have already begun to change"- Raymond Williams கூறியது நினைவுக்கு வருகிறது.

இதெல்லாம் ஒரு புறம் இருக்க, சினிமா மூலம் கருத்துப் பறிமாற்றம் என்று வருகின்ற போது குறைந்தபட்சம் இரண்டு பிரச்சனைகள் வருகிறது. ஒன்று, Psychological Closure சம்பந்தப்பட்டது. மற்றொன்று, கருத்து சம்பந்தப்பட்டது. ஒரு கட்டத்துக்குள் ஒரு வரைபடம். அதனுள் பல புள்ளிகள் குறுக்கும் நெடுக்குமாக சிதறியிருப்பதாக உருவகப்படுத்திப் பாருங்கள். இந்த புள்ளிகளை கோடுகள் மூலம் இணைத்தால் முடிவில் ஒரு உருவம் வரலாம். (அல்லது பல உருவங்கள் வெளிப்படலாம்). அது கோடு கிழித்து இணைக்கும் நபரைப் பொறுத்தது. அவருடைய மனவளர்ச்சியை, விருப்ப வெறுப்புகளை, திறமையை பொறுத்தது. இதற்கு Psychological closure என்று பெயர். ஐந்து குருடர்கள் யானையை ஆங்காங்கே தொட்டு முறம், கயிறு என்று கூறியது போல் இது சினிமாவிற்கும் பொருந்தும். அதாவது ஒரு திரைப்படத்தின் கர்த்தா சொல்ல விழைந்ததற்கும். அது பார்வையாளர்களிடையே போய் சேர்ந்த விதத்திற்கும் வித்தியாசங்கள் சாத்தியம். அதுவும், கருத்து வெளிப்பாடு என்று வருகின்ற போது சற்றேறும் மூளைக்கு வேலை இருக்கும் என்பதால், பார்வையாளர் ஒவ்வொருவரின் அறிவு முதிர்ச்சிக்கு ஏற்ப சொன்ன விஷயம் விதம் விதமாக போய்ச்சேரும். சத்யஜித் ராயின் படமொன்றில் ஒரு காட்சியில் காக்காய் ஒன்று கூரையின் மீது அமர்ந்திருப்பது போல் காட்டியது. இதை பல வருடங்களாக பல வல்லுநர்கள் பல்வேறு கோணங்களில் விளக்கி விரிவுரை அமைத்து பாடம் கற்பித்தனர். இருபது வருடங்கள் கழித்து சத்யஜித் ராயிடமே அந்த காக்காய் - காட்சியின் தாத்தரியம் பற்றிக் கேட்டபோது, அவர் எந்த காக்காய் எந்த காட்சியென்று கேட்டு, பின்னர் அக்காட்சியைப் போட்டுப் பார்த்த பின் எட்டிடிங் தொடர்ச்சிக்காக எதேச்சையாக சேர்த்த அந்த காட்சியை இப்படி முக்கியத்துவம் கொடுத்து அலசுவார்கள் என்று தான் கனவிலும் எதிர்பார்க்கவில்லை என்று கூறினார்.

அமெரிக்காவில் 1940 க்களில் அற்புதமான படங்களை இயக்கிய டக்லஸ் சிர்க் இறந்து, பல வருடங்களுக்குப் பிறகுதான் ஒரு மேதை என்று ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டதற்கு காரணம், அவர் காலத்தில் வாழ்ந்த மக்களின் Psychological closure-க்கும் அவர் படங்கள் சொல்ல வந்த விஷயத்திற்கும், முறைக்கும் ஏக வித்தியாசங்கள்

இருந்ததுதான்.

இது ஒரு புறம் இருக்க சொல்லப்படும் கருத்து என்னவாக இருக்கலாம் என்பதில் பல சர்ச்சைகள் இருக்க நியாயமிருக்கிறது. வாழ்க்கையின், மனித சமுதாயத்தின் அடிப்படைப் பிரச்சனைகள், அவற்றிற்கான தீர்வுகள் கொண்ட கருத்துக்களாக அமையலாம். அல்லது சிற்றின்பப் பிரச்சனைகள், சில்லறைகஷ்டங்கள், அதற்கான தீர்வுகள் கொண்ட கருத்துக்களாக இருக்கலாம். சிறிய கஷ்டங்கள் என்றால், சொந்தமாக ஒருவீடு கட்ட சென்னையில் என்னவெல்லாம் பாடுபடவேண்டும், அல்லது வீட்டிற்கு ஒரு குழந்தை ஒரு மரம் போதும் அல்லது குடிப் பழக்கம் குடியைக் கெடுக்கும் அல்லது ஆண் பெண் உறவுகளில் உள்ள விரிசலும் கூடலும் போன்றவை இவற்றைப் பற்றி சொல்லலாம், களிப்புத்தன்மையுடனும் சொல்லலாம், பாதக மில்லை. இது ஒரு பெரிய சமாச்சாரமில்லை. ஆனால், மனித சமுதாயமே எப்படி அமைய வேண்டும், ஒரு நாடே எப்படிச் செயல்பட வேண்டும், வாழ்வதா சாவதா, போன்ற அடிப்படையிலேயே பிரம்மாண்டமான பிரச்சனையைப் பற்றிய சிக்கல்களையும், அதிலிருந்து தெளிவும், தீர்வும் பற்றி சொல்ல, ஒரு கர்த்தாவுக்கு மிகப் பெரிய அசாத்திய தகுதி வேண்டும். புத்தனைப் போல், ஏசுவைப்போல், மார்க்ளைப் போல், இப்படி சிலரைப் போல் அல்லது சில கோட்பாடுகளைப் போல் இருப்பது குறைந்தபட்ச தகுதியாகிறது. எல்லோரும் வாய்க்கு வந்தபடி இது பற்றி பேச விழைவதில் அப்பட்டமான அரைவேக்காட்டுத்தனம் தான் மிஞ்சும் என்பதில் துளிகூட சந்தேகமில்லை. ஆகையால் கர்த்தாவின் தகுதி அடிப்படையில், அதுவும் ஒரு இயலாத காரியமாகிவிடுகிறது.

ஆக முதல் குறைபாடு கருத்துக்கள் எடுத்துக் கொள்ளப்படும் விதத்தில் இருக்கின்றது. மற்றொன்று, பொதுமறையான கருத்துக்கள் என்ன? அவை நிச்சயமாக உள்ளனவா? அவற்றைச் சொல்ல தகுதி பெற்றவர்கள் யார்? அவர்கள் இன்று உள்ளனரா? எங்கே? இல்லை, பொதுமறை என்பதே சாத்தியமில்லையா? அவ்வப்போது, அந்தந்த காலகட்டத்தில் பிளாட்டோ, அரிஸ்டாட்டில், மாகேவல்லி, ஏசு, புத்தன், மனு, மார்க்ஸ் என்று ஆளுக்கொரு விதி சொல்லி, பின்னர் மறைந்து, பிறந்து மீண்டும் மறைவது தான் நியதியா? இந்தப் பிரச்சனைக்கு முற்றுப் புள்ளி இல்லை என்று தோன்றுகிறது. வாழ்க்கையின், சமுதாயத்தின், அடிப்படைக் கோட்பாடுகளை, உண்மைகளை புதிய கோணத்திலிருந்து, பயன்படும்படி வெளிக் கொணர்ந்து பிரித்துக் காட்டுவது அல்லது கிட்டத்தட்ட அப்படிப்பட்ட ஒன்றை செய்வது தான் 'சீரியஸ்' என்கிற பட்சத்தில், சில

'சீரியஸ்' கருத்து

என்கிற பட்சத்தில்,

சில கோளாறுகள் அங்கே

உடன் வந்துவிடுகிறது.

சுருக்கமாக சொல்லவேண்டுமானால்,

'சீரியஸ்' கருத்து கூறுவதில்

அசாத்தியமான தகுதி

தேவைப்படுகிறது.

கோளாறுகள் அங்கே உடன் வந்துவிடுகின்றன. சுருக்கமாக சொல்ல வேண்டுமானால், கருத்து கூறுவதில், அதாவது மேற்கூறிய 'சீரியஸ்' கருத்து கூறுவதில் அசாத்தியமான தகுதி தேவைப்படுகிறது. அதை ஏற்றுக்கொள்வதில் மக்களுக்கு புரியும் தன்மையில் சில குறைபாடுகள் இருக்கின்றன. சமூகத்தின் 'மூட்' அதற்கு துணை போகிறதா என்று கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக சினிமா மூலம் இதை எப்படிச் சொல்வது? அல்லது சொல்வதில் அர்த்தமுண்டா என்பதில் ஐயப்பாடு பலமாக இருக்கிறது. இப்படி இத்தயாதி இத்தயாதி எல்லாம் ஒரு புறம் இருக்க, இன்று தமிழக மக்கள் எந்த ஒரு 'மூட்'-ல் இருக்கிறார்கள்? காலத்தின் வழியில் இன்று எங்கு வந்து நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள்? பல்வேறு கோணங்களில் இதை அணுகலாம், ஆனால் ஒரு வரலாறு கானாத வடிவத்தில் ஏதாவது புலப்படுகிறதா(Grand Narrative) என்று பார்ப்போமா? இப்படிப் பார்ப்பது பல வழிகளில் ஒன்றாக இருக்கலாம். நடந்து தான் பார்ப்போமே.

முதல் முதலில் உலகம், மனிதவாழ்க்கை தோன்றியது. தோன்றியதா?! பல காலங்கள் கழிந்து ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியில் தமிழ் மக்கள் நெய்தல், பாலை, குறிஞ்சி, முல்லை போன்ற முழுமைபெற்ற இடத்தில் இயற்கையோடு ஒருங்கிணைந்து வாழ்க்கையில் ஒரு வித சமரசத்தோடு வாழ்ந்து வந்தனர். செய்பவன், செய்பொருள் இவ்விரண்டிற்கும் ஆத்மார்த்தமாக எந்த ஒரு வேறுபாடும் இல்லாமல், ஒன்றி வாழ்ந்த காலம் அது. எல்லா பிரச்சனைகளுக்கும் இயற்கை மீது பழி, எல்லா உதவிக்கும் இயற்கை மீது சாருதல் என்றிருந்தனர். இருந்தனரா? இந்த சீரான

இந்த வாழ்க்கை

முறைக்கும் ஒரு

குந்தகம் வரவேண்டாமா?

வாழ்க்கை அமைப்புக்கு ஒரு முதல் கிளர்ச்சி என்று ஒன்று வரவேண்டுமல்லவா? வந்தது. ஆரியர்களின், வருகை.

இந்த ஆரியர்கள் இங்கு வரக் காரணம். ஒன்று வீழ்த்தி கொள்ளையடிக்க வந்திருக்கலாம் அல்லது உடன் வாழ வந்திருக்கலாம். இதில் இரண்டாவதிற்காக வந்தமையால் மண்ணின் மைந்தர்களுடன் ஒரு உடன்பாடு தேவைப்பட்டிருக்கிறது. அந்த உடன்பாடு இல்லாவிடில் அந்நியர்களாகவே இருந்து உடன் வாழ முடியாமல் போக நேர்ந்திடும். அப்படி இங்கேயே தங்குவதனால் ஏற்கனவே இருந்து வந்த வாழ்க்கை முறை சீர்கெடும். அதை சமாளிக்க வேறொரு யுக்தியை, வாழ்க்கை வழிமுறையை சமர்ப்பித்தாக வேண்டும். அங்குதான் யோசித்தார்கள் ஆரியர்கள். இருந்தது ஒரு யுக்தி கைவசம். கடவுள் என்ற எல்லாம் வல்ல சக்தி. (இயற்கை உட்பட) ஒரு புறம் ஆட்சி செலுத்தும் அரசன் அல்லது சிற்றரசன் மறுபுறம் நின்று மக்களை பாதுகாக்க. இவ்விருபுறத்திற்கும் இடையே, நடுவராக பணியாற்றும் வசதியான இடத்தில் தான் என்று பழுதில்லா திட்டமொன்றை தீட்டி அதை அமுல்படுத்தி உடன் வாழ்ந்தனர். ஆக, வந்தவர்கள், வந்த இடத்தின் நடைமுறை வாழ்க்கை சீர்கெடாமல் தாங்களும் வாழ ஒரு திட்டத்தையும் வகுத்து வாழ்ந்தனர். மனு தந்த வர்ணாஸ்ரம தர்மமும் ஒரு திட்டம் தான்.

பின்னர், இந்த வாழ்க்கைக்கு முதல் குந்தகம் ஒன்று வரவேண்டுமே. வந்தது. முகலாயர் வருகை. இவர்களில் சிலர் வாழ வந்தனர், கஜினி போன்றோர் கொள்ளையடிக்க வந்து சென்றனர். பிரச்சனை வாழ வந்தவர்களுக்குத் தான் என்பதால் இருக்கும் வாழ்க்கை வழிமுறைகளை சீர் கெடாமல் தாங்களும் உடன் வாழ எண்ணி யோசித்திருக்கின்றனர். வந்தது ஒரு யோசனை. ஏற்கனவே இருந்த அரசன் கடவுள் என்ற இரு புறத்தில், கடவுளை சற்று தொடாமல் அரசன் என்ற இடத்தில் வந்தமர்ந்தனர். மக்களின் சமூக பிரச்சனைக்கு தீர்வு காண அரசனும், அவற்றிற்கு அப்பாற்பட்ட பிரச்சனைகளுக்கு கடவுளும் என்ற நியதி தொடர்ந்தது. வேறு எந்தவித பாதிப்பும் இல்லை. அவ்வப்போது கடவுளை மதம் பிடித்து ஆட்டியது போக, வாழ்க்கை நடந்து கொண்டதான்

இருந்தது. தங்களை வேற்று நாட்டவர் அடக்கி ஆட்சி செய்வதை சாத்வீகம் காரணமோ என்னவோ பொதுவாக இங்கு வாழ்ந்த முன்னோரும் பொருட்படுத்தாமல் சகித்து தங்கள் ஜீவனத்தை எப்படியோ நிம்மதியாக கழித்து வந்தனர். வந்தனரா?! பின்னர்?

பின்னர், இந்த வாழ்க்கை முறைக்கும் ஒரு குந்தகம் வரவேண்டாமா? வந்தது. வெள்ளையர்கள் வருகை. அவர்களுடன் உலகில் அப்போது தோன்றிவந்த மறுமலர்ச்சியும் விஞ்ஞானமும் கூட வந்தது. இவர்களும் ஒன்று, இங்கு வாழ வந்திருக்க வேண்டும், அல்லது கொள்ளையடிக்க வந்திருக்க வேண்டும். இவ்விரண்டில் இரண்டாவதிற்காக, வியாபார ரீதியில் வந்தனர் - போர்ச்சுகீசியர், ஸ்பெயின் நாட்டவர், ஆங்கிலேயர், பிரெஞ்சு நாட்டவர் போன்றோர். அவர்களுள் ஆங்கிலேயரே வென்று நின்றனர். வந்த காரணம் 'வியாபாரம்' என்பதால், இங்கு பல புதிய விஷயங்களை, சந்தை சரிசெய்தலுக்காக புகுத்தினர். இங்குள்ள மக்கள் வாழ்க்கை நலனுக்காக அல்ல. ரெயில் பாதையிலிருந்து ஆங்கிலக் கல்வி முறைவரை, சட்டம் ஒழுங்கு எல்லாமாக சீர்படுத்தினர். எல்லாம் அவர்கள் சௌகரியத்துக்காகத்தான். இது வரை வந்த அந்நிய ஆக்கிரமிப்பாளர்களில் இவர்கள் சற்று வித்தியாசப்பட்டனர். புதுமை என்ற பெயரில், அவர்கள் வசமிருந்த விஞ்ஞான மறுமலர்ச்சியின் துகள்கள் சிலவற்றை இங்கே தூவினர். அதனால் இங்கேயிருந்த அரசர்களைவிட பல விதத்தில் வலிமை வாய்ந்தவர்களாக காட்சியளித்தார்கள். வலிமையும் பெற்று சாதுர்யமாக சுரண்டல் செய்து ஆண்டும் வந்தனர். இவர்கள் சுரண்டவந்த ஒரு வித கொள்ளையர்கள் தான். ஆனால் கிடைத்தது போதும் என்று ஒரே நாளில் சுருட்டிக் கொண்டு போகாமல், நிதானமாக இந்திய மண்ணில் இருந்து வந்த அரசன் கடவுள் என்ற இரு புறத்தையும் தெரிந்தோ தெரியாமலோ தங்கள் நலனுக்கு சரியாக பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். அரசன் சிற்றரசன் என்றிருந்தவர்களை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக சிதறடித்தார்கள்; பிரித்துவிட்டார்கள்; தகுதி இழக்கச் செய்து மக்கள் கண்முன்னிருந்த அவர்களது மதிப்பை கீழே இறக்கிவிட்டார்கள். இந்த யுக்தியில் மறைமுகமாக மக்கள் ஆட்சியில் உள்ள பொது சுதந்திரத்தை சற்றே கோடிட்டு காண்பித்த பால்லா இருந்தது. இவ்வாறு 'அரசன்' என்ற இடத்தில் முத்தாய்ப்பு வைத்தார்கள். மற்றொரு முனையான கடவுள் என்ற இடத்தில் ஏசுவை கிறித்துவ மத பாதிரிகள் மூலம் மேலும் அறிமுகப்படுத்தி பரப்பி வந்தார்கள். இதனால் இன்னும் ஆக்கிரமிப்பை ஸ்திரப்படுத்தினர்.

ஆக, சமூக பிரச்சனைகளுக்காக வைக்கப்

பட்ட அரசன் என்பவனிடமிருந்து பிடிதளர்ந்து மக்கள் மீதே பொறுப்புக்களும், கவலைகளுக்கான தீர்வுகளும் போய் சேர ஆரம்பித்தது. ஆனால், அரசன் என்ற இடத்தில், ஒரு ஸ்தானத்தில் யாராவது ஒரு சக்திவாய்ந்தவனாக நம்பிக்கை தந்த நபரை தனி மனிதனைப் பார்த்துப் பார்த்துப் பழகிப் போன மக்களுக்கு அவர்கள் எதிர்பார்த்தது போல் ஒருவர் கிட்டினார். ஆனால் அவர் அரசர் இல்லை. ஆங்கிலேயரின் சுயநலம் மறைமுகமாக இந்திய மக்களின் பொது நலத்தை நினைவுபடுத்தலாயிற்று. ஆகவே, அந்த சூழ்நிலைக்கான 'அரசன்', குரு என்பவனை காந்தியின் வடிவில் சமூகம் கொணர்ந்தது. வெள்ளையனும் போயாயிற்று. உடன் மகாத்மா காந்தியும் இயற்கை எய்தினார். பிறகு?

இனி பொதுவாழ்க்கை முறை என்ன? அரசனோ, தலையாய அதிகாரி என்றோ இனி யார்? அந்த இடத்தில் மக்கள் தங்களின் கவனத்தை மிகவும் ஈர்த்த தங்களுக்கு நம்பிக்கையை அதிகமாகக் கொடுத்தவர் யாரோ, அவரையே பழக்கம் காரணமாக மக்களே அமர்த்தினர். அரசியல் சாசனம், குடியரசு முறை என்றெல்லாம் சில பொதுமறை விஷயங்கள் பட்டும் படாமல் வந்து நின்றன. கடவுள் என்ற இடம் அப்படியே கடவுளை நம்பியேதான் பெரும் பாலும் இருந்து வருகிறது. மாறுதல் எதுவும் அந்த இடத்தில் பெரிதாக இல்லை. யார் ஆள்கிறார் என்பதில் மட்டும் கரிஸ்மாவை அளவுகோலாக வைத்தனர். அவ்வளவுதான்.

இன்று நம் நாட்டில் உள்ள கோளாறு என்ன வென்றால், இந்த பட்டும் படாத பொது மறை, மக்களின் சமூக பிரச்சனைக்கு, அரசனுக்கு பதில் தீர்வு தரவேண்டிய நிலைக்கு மாற்றப்பட்டதுதான். மற்றபடி அவர்கள் தேர்ந்தெடுத்தவர்கள் (சில சமயம் அவர்களுக்கே அவ்வளவு பரிச்சயமில்லாதவர் அதிகாரப் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொண்ட பின்னர் மக்கள் மத்தியில் பிரபலமாகி மறைந்தவர்களும் உண்டு) கரிஸ்மா உள்ளவர்கள் என்பதால், ஐந்து அல்லது அதற்கு குறைவான வருடங்களில் இந்த பரீட்சார்த்த முறையை தாக்குப்பிடித்தோ அல்லது தோற்றோ போய் மக்களின் நேரத்தை கடத்தி பொழுது போக உதவிச் செய்வது நியதியாகி விட்டது. இந்த பரீட்சார்த்த முறை இன்னமும் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. அப்படியிருக்கின்ற நிலையில், தங்களது சமூக பிரச்சனைக்கு ஒன்று தாங்களே தீர்வு கண்டு கொண்டு விடுகின்றனர்; அரசை தொந்தரவு செய்வதில்லை. அல்லது அதை மறக்க 'சோமபானம்' அருந்துவது போல் ஒரு வழக்கம் ஐம்பது வருடங்களாக இருந்து வருகிறது. அது தான் சினிமா; இன்று மக்கள் பொதுவாக, பெரிய சமூகப் பிரலயமளவு பிரச்சனை எதுவும்

இன்று மக்கள் பொதுவாக,
பெரிய சமூகப் பிரலயமளவு
பிரச்சனை எதுவும் இருப்பதாக
எண்ணாமல், அல்லது
இருப்பது தெரியாமல்,
ஒரு 'மூட்' இல்லாமல்,
ஒரு வித தூக்க மயக்கத்தில்
இருக்கின்றனர்.

இருப்பதாக எண்ணாமல், அல்லது இருப்பது தெரியாமல், ஒரு 'மூட்' இல்லாமல், ஒரு வித SLUMBER-ல், தூக்க மயக்கத்தில் இருக்கின்றனர். இனி புதிதாக ஏதாவது பெரிய அலை, 'மூட்' நம் மக்களிடையே பூதாகரமாக விஸ்வரூபம் எடுக்கும் போது அதற்கேற்ப பிரக்ஞைப் படங்கள், அவ்வகை கருத்துக்கள் களிப்பூட்டும் தன்மை பெற்று மக்களிடையே சினிமா மூலம் போய்ச் சேர வாய்ப்புண்டு. அதுவரை.....?!

இங்கு ஒரு உதாரணம் ஞாபகத்திற்கு வருகிறது. 'காலம்' என்ற விஷயம் ஒவ்வொரு நாட்டிலும் ஒவ்வொரு விதமாக அர்த்தம் கொள்ளப்படுகிறது. ஒரு இஸ்ரேல் நாட்டவனிடம் "இந்த கோபுரம் எவ்வளவு வயதானது?" என்று கேட்டால் "இதுவா? இது மிகப்புதிது. சுமார் நானூறு வருடங்கள் தான் ஆகிறது" என்று கூறுவானாம். இந்தோனேஷியாவில் கேட்டால் "இது மிகவும் புதுசு சுமார் இருநூறு வருடங்கள் தான்" என்பானாம். அதையே ஒரு இந்தியனிடம் கேட்டால் ஒருவன் "இதுவா? மிகப்பழசு, நாலாயிரம் ஆண்டு ஆச்சு" என்றும் மற்றொருவன் "ரொம்ப ரொம்ப பழசு. சுமார் நானூறு ஆண்டுகள் ஆகிறது" என்பானாம். அதாவது, வரலாற்றைப் பற்றிய பிரக்ஞை, நாம் அந்த வரலாற்றில் இன்று எங்கு இருக்கிறோம் என்று அறிய ஒரு உந்துதல் இல்லாமல், "ராமன் ஆண்டாலும் ராவணன் ஆண்டாலும் எனக்கு கவலை இல்லை, எல்லாம் கடவுள் பார்த்துப்பார்... விதி..." என்றெல்லாம் கூறி தட்டிக்கழிக்கும் பழக்கமுள்ளவர்கள் நமது மக்கள். அதை 'நகாஸாக' செய்து முடிக்கும் சினிமா என்ற மிகப் பெரிய கனவுத் தொழிற்சாலை. சினிமாவிற்கே உரிய சில குறைபாடுகளை கவனித்தோம். அது போக, நமது மக்களுக்கு சில

குணாதிசயங்கள் இருப்பதும் ஒரு புறம் பார்க்கிறோம்.

மேற்கூறிய காணாத வடிவத்தை அப்படியே எடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய அவசியமில்லை. இப்படி ஏதாவது சில அடிப்படைக் கண்ணோட்டத்தில் தான் நாம் சினிமாவை பார்க்கவேண்டும், ஆராயவேண்டும், அது பற்றி நியாய தர்மங்கள் பேசமுடியும். அதில்லாமல்

மேலோட்டமாக 'ஆர்ட்' பிலிம், 'கமர்'ஷியல் பிலிம், 'சீரியஸ்' பிலிம், மசாலா, பிரக்ஞை, நல்லது கெட்டது என்றெல்லாம் பேசுவதை இனியாவது தவிர்க்கலாமே.

யூகி சேது & சங்கர்ராமன்

சலனம் கிடைக்கும் இடங்கள் :

- சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், 6, தாயார் சாகிப் 3வது சந்து, சென்னை-600 002.
 திவீப் குமார், 25, 3வது ட்ரஸ்ட் கிராஸ் தெரு, மந்தைவெளி, சென்னை-600 028.
 முன்றில், 47, சாந்தி காம்ப்ளக்ஸ், 26, ரங்கநாதன் தெரு, தியாகராய நகர், சென்னை-600 017.
 R. T. முத்து, 52, குக்ஸ் ரோட், சென்னை-600 012
 வெ. நாராயணன், 10, வைகுண்டபெருமாள் கோவில் சன்னதித் தெரு, காஞ்சிபுரம்-631 502.
 தமிழ் இலக்கிய கழகம், 49, பாரதியார் சாலை, திருச்சி-620 001
 S. இளங்கோ, 44, பிருகதாம்பாள் நகர், திருக்கோகர்ணம், புதுக்கோட்டை-622 002.
 அன்னம் புத்தக மையம், 9, செளராஷ்டிரா சந்து, மேலமர்சி வீதி, மதுரை-625001
 கதிர் புத்தக நிலையம், 76, பி. டி. இராசன் சாலை, பி. பி. குளம், மதுரை-625002
 விஜயா பதிப்பகம், 20, ராஜ வீதி, கோயம்புத்தூர்-641 001
 B. வெங்கடேசன், 388 L.I.G. பிளாக், ASTC ஹட்கோ, ஹோசூர்-635109
 அலாய்ஸியஸ், நாஞ்சில் நாதம், சேவியர் பாஸ்ட்ரோல் சென்டர், நாகர்கோவில்-629 001
 பேரா. பெர்னாட் செளந்தரா, வணிகவியல் துறை, புனித சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, திருநெல்வேலி
 சிலிக்குயில் புத்தக பயணம், 7, டாக்டர் பெசண்ட் ரேட், சும்பகோணம்.
 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
 ஏ. மணிவண்ணன், 17/43A லஷ்மி, பனங்கொட்டான்விளை, பள்ளம்- 629601
 பா. நிலகவதி, 367, மேலவீதி, தஞ்சாவூர் - 613009
 பாவண்ணன் 3வது மாடி ரூபா காம்ப்ளக்ஸ் 179, பர்ஸ்ட் மெயின், சேஷாத்ரிபுரம், பெங்களூர் -8

சலனம்

சிறிலங்காவில் இப்பொழுது சலனம் கிடைக்கிறது.

சிறிலங்காவின் ஏக விநியோகஸ்தர்

Vasantham (Pvt) Ltd

S-44, 3rd Floor

Colombo Central

Supermarket Complex

Colombo - 11

நியமிக்கப்பட்டுள்ளார்கள் என்பதை மகிழ்ச்சியுடன் தெரிவித்து கொள்கிறோம்.
 மேலும் விபரங்கட்கு மேற்குறிப்பிட்ட விலாசத்திற்கு தொடர்பு கொள்ளவும்.

நூல் விமர்சம்

இன்றைய பார்வையில் அன்றைய படம்

AWARA by Gayatri Chatterjee; Wiley Eastern Ltd.;
162 pages; Rs. 95/-

“ஆவாரா” ஐம்பதுகளின் மிக உயர்ந்த காவிய நயம் கொண்ட திரைப்படம்; அதன் ரொமான்ஸ் இன்றும் கூட பெருமளவில் ரசிகர்களைக் கவர்ந்திழுப்பதுடன், அவர்களின் இதயங்களையும் கிளர்ச்சியுற வைக்கிறது. அதனுடைய காதல் காட்சிகளுக்காகவும், பாடல்களுக்காகவும் நாயகன், நாயகியான ராஜ்கபூர், நர்கீஸ் ஆகியோரின் நடிப்புக்காகவும் பிரபலமாயிருக்கிறது. கதாநாயகன் ஒரு ‘சாமானியன்’ என்ற உண்மையும் அதன் மற்றொரு கவர்ச்சி அம்சம்! பிரபல விமரிசகர் ‘இக்பால் மசூது’ குறிப்பிட்டதுபோல, “பெருமளவு மக்களிடையே பிரபலமான திரைப்படங்களின் பொற்காலமாகிய ஐம்பதுகளின்” மிகச்சிறந்த உதாரணமாக இப்படம் திகழுகிறது.. ‘இப்போதெல்லாம் யாரும் இப்படிப்பட்ட படங்களைத் தருவதில்லை என்று சொல்லப்படும் பழமை நினைவுகளைக் கிளறும் காலத்தைச் சார்ந்தது இப்படம்” என்று நூலாசிரியர் காயத்ரி சட்டர்ஜி குறிப்பிடுகிறார்!

பெருமளவு மக்களிடையே பிரபலமான திரைப்படங்களின் ‘அதிசயத்தை’ ஆய்வு செய்ய வேண்டிய மிகப்பெரும் தேவை எழுந்திருக்கும் சரியான இக்கால கட்டத்தில் இந்த நூல் வெளிவந்துள்ளது.

பிரபலமான திரைப்படங்கள் எப்போதுமே நேரெதிரான இரு வேறு அபிப்பிராயங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. ஒன்று, கண்முடித்தனமான வரவேற்பு அல்லது கண்டனம். இந்த இரண்டு விதமான மனப்பாங்குகளுடனான ஓர் ‘உரையாடலை’ இந்நூல் முயற்சிக்கிறது.

தேசியத் திரைப்பட ஆவணக்காப்பகத்துடன் தொடர்புள்ள ஒரு ‘தொழில்-முறையல்லாத’ திரைப்பட-ஆய்வாளர் காயத்ரி சட்டர்ஜி. அவர் பல பல்கலைக்கழகங்களிலும், பிற நிறுவனங்களிலும், ‘திரைப்பட வகுப்புகளை’

நடத்துகிறார். அவற்றில் தாமும் பயிற்சியளிக்கிறார். இந்நூல் அவரது முதலாவது முயற்சி. கடந்த மூன்றாண்டுகளாக ‘ஆவாரா’ திரைப்படத்தைத் தமது ‘திரைப்பட - வகுப்புகளில் ஒரு பாடமாகப் பயன்படுத்திவருகிறார். அத்தகைய வகுப்புகளில் எழுந்த ‘உரையாடல்களின் போது’ கேட்கப்பட்ட கேள்விகளுக்கு விடையளிக்கும் விதமாக இந்நூல் அமைந்துள்ளது.

‘முன்னுரை’யிலேயே இந்த நூலின் நடை அவரது வார்த்தைகளிலேயே மிகச் சிறப்பாக விவரிக்கப்படுகிறது: “இந்நூல், இப்படத்தை விவாதிப்பதற்கும், குறிப்பிட்ட சில நிலைப்பாடுகளைப் பற்றிய சிந்தனைகளுக்கும், திரைப்பட-நியதிகளுக்குமாக மாறிக்கொண்டேயிருக்கிறது. அத்துடன் இந்தியத் திரைப்படங்களைப்பற்றிய நிச்சயமான நிலைப்பாடுகளை நிலைநிறுத்தவும் முயலுகிறது.....இதன் விளைவாக, நான் சாதாரண ரசிகர்களுக்கும், ஊன்றிப்பார்க்கும் ஆய்வாளர்களுக்கும்-அப்படி இரண்டு விதப் பிரிவுகள் இருக்குமானால் - ஏமாற்றமளிப்பவளாகக் கூடும்! நான் பலவற்றைப் பற்றி பாதியளவுதான் சொல்லியிருக்கிறேன், பல செய்திகளைத் தொடாமலேயே விட்டிருக்கிறேன். பல குறிப்பிட்ட விவரங்களைப் பற்றி விரிவாக விளக்கியிருக்கிறேன். இவ்வாறாக, இந்நூலுக்கு இருக்க வேண்டிய சமநிலையை நான் குலைத்திருக்கிறேன்...”

“...இந்நூலை நான் மறுபடியும் படிக்கும் போது என்மீதே கோபமும் வேதனையும் கொள்ளுகிறேன். பல பகுதிகளை மீண்டும் திருத்தி எழுத வேண்டுமென்று கூட விரும்பினாலும், அவற்றை அப்படியே விட்டுவிட்டேன். இந்த நூல், இதைப்போன்ற இப்போதைய நூல்கள், இன்னும் வருங்காலத்தில் வரக்கூடிய பிரபல திரைப்படங்களைப் பற்றிய நூல்கள் உட்பட, பெருமளவிலான சிந்தனையைத் தூண்டும் மேலும் வலுவான நூலமைப்புகள் உருவாகும் வரை குறையுற்றதாகவே இருக்கட்டும். தற்சமயம் போதுமான அளவில் அத்தகைய ஆய்வுகள் சிந்திக்கப்படுவதோ, எழுதப்படுவதோ இல்லை



என்பதை நாம் உணர்ந்து ஒப்புக் கொள்ளத்தான் வேண்டும்...”

இந்தியத் திரைப்படங்களைப்பற்றி விவாதிக்கும் வழிமுறையாக லாரா முல்வே (Laura Mulvey)யைப் பின்பற்றி, தற்போதைய ‘பெண்ணுரிமை’ பால்பட்ட விமரிசனம் சிக்கலான தாயிருக்கிறது என்று காயத்ரி கருதுகிறார். அவர் குறிப்பிடும் ஒரு சிக்கல், மல்வே யின் வழிமுறைகள், லாகன் (Lacan) என்பவரின் ‘மனோதத்துவ-அலசை’ அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ‘மனோதத்துவ அலசல்’ என்பது நமது எண்ணங்களுடன் முன்னதாக இரண்டறக் கலந்த பிறகுதான் ‘மல்வே’ யின் எழுத்துக்களை நமது களங்களின் அடிப்படையாகக் கொள்ள வேண்டும் என்று அவர் கருதுகிறார். நமது நாட்டில் ‘பெண்ணுரிமை’ பால்பட்ட விமரிசனம் என்பது ஒரே மாதிரியான அம்சங்களை ஆய்ந்தறிவதுதான் என்பதிலும் அவருக்கு ஐயப் பாடு இருக்கிறது.



‘ஆண்மை’யும் ‘பெண்மை’யும் இந்தியாவில் எவ்வாறு கட்டமைக்கப்படுகிறது என்பதை உற்று நோக்க வேண்டிய தேவையையும் அவர் உணருகிறார்.

‘இட்பால் மருது’ கூறுவது போல, இந்த நூலின் அணுகுமுறையானது, பெருமளவில் ‘இடதுசாரி பெண்ணுரிமை - கட்டமைப்பு’ வகையைச் சேர்ந்தது.

இந்த நூலின் போக்கு முழுவதிலும், ஒளிப்பதிவாளர் கர்மாக்கர் மற்றும் கதை வசனகர்த்தா கே.ஏ.அப்பாஸ் இருவரும் அளித்த ஆதாரங்களை ஒட்டியே தமது ‘படித்தலுக்கான’ ஒத்துழைப்பை வழங்குகிறார் காயத்ரி.

படத்தின் ‘பெயரிலிருந்தே’ தமது நூலைத் தொடங்குகிறார் அவர். ‘ஆவாரா’ - ஒரு ‘நாடோடிக் கோமாளி’. இப்பெயர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டதற்கான பல்வேறு காரணங்களையும் அவர் அலசுகிறார். ராஜ்கபூர், சார்லி சாப்ளினின் மிகப்பெரும் ரசிகராக இருந்ததால், அந்த ‘நாடோடிக் கோமாளி’க்கு அவரது புகழஞ்சலியாக அப்பெயர் இருக்கலாம் என்ற சாதாரண காரணமும் அவற்றில் ஒன்று. ‘ஆவாரா’ என்ற சொல்லிற்கான சமூக-முக்கியத்துவமானது, சமூகத்தின் நடைமுறைகளுக்குக் கட்டுப்படாத ஒருவன் என்பதாக இருக்கலாம். ஏழை, வீடற்றவன், வேலையற்றவன், உதவாக்கரை - என்ற வகையில் அவன் சட்டத்தையும், சமுதாய வழிமுறைகளையும் அலட்சியப்படுத்துபவன் என்பதாக இருக்கலாம். ஆயினும் இந்தக் கதாநாயகன் நல்லவாழ்க்கையை அமைத்துக் கொள்ள விழைகிறான், அன்புக்காக ஏங்குகிறான்; அன்புடன் வாழ விரும்புகிறான். ஆனால் படத்தின் இறுதியில் அவன், அது நாள் வரை கடுமையாக விமரிசித்து



வந்த 'அதிகார வர்க்க இயந்திரத்தில்' ஒருவனாக, 'நிர்வாக அமைப்பின்' ஓர் அங்கமாக மாற வேண்டுமென்று விழைபவனாக அடங்கிப் போய் விடுகிறான். படத்தின் ஆரம்பத்தில் கை விலங்குடன் கதாநாயகனாகத் தொடங்கி கடைசிக் காட்சியில் ஒரு குற்றவாளியாகிறான்; ஒரு 'சிறை'யிலிருந்து மற்றொரு 'கொட்டடி'... இடையில் கொஞ்சம் சாலை...அவன் சுதந்திரப் பறவையாகக் கொஞ்சகாலம் இருந்த கதை... அவனது பல்வேறு போராட்டங்களைப் பற்றிய கதை...அவனது வாழ்க்கை, அவனது காதல், அவனது குற்றங்கள்...!"

இப்படம் பெற்றோர்களைப் பற்றி, குறிப்பாக தந்தையைக் குறித்து இருப்பதால், காயத்ரி, தந்தையிடமிருந்து தொடங்குகிறார். அயோத்திராமனின் பெயர் கொண்ட 'ரகுநாத' என்ற அந்தத் தந்தை பாத்திரத்தில் பிருதிவிராஜ் கபூர் நடித்திருக்கிறார். அது 'நல்ல' பாத்திரம். 'ஜக்கா' எனும்பெயர் கொண்ட வளர்ப்புத் தந்தையின் பாத்திரம் 'தீமை'யைக் குறிக்கிறது. இந்த 'நல்லவன்-கெட்டவன்' பிளவு தன்னிடம் எதிரெதிர் குழுக்களை இழுக்கிறது; வெளிநாட்டினர் அல்லது மேற்கத்தியர், உள்ளூர்க்காரன், இந்தியன் அதிகார வர்க்கம், நாடு கடத்தப்பட்டவன் என்றெல்லாம் இது பிரிகிறது.

கதாநாயகன் ராஜ், கதாநாயகி ரீத்தா விடம் சொல்கிறான்: "தொழிலதிபர்கள், இலட்சாதிபதிகள், அரசியல்வாதிகளெல்லாம் யார்? என்னைப் போன்ற திருடர்கள் தான்..." நன்மை பயக்கும் முன்னாள் 'தந்தை' ('தீமை'யைப்பவராக மாறி ராஜுவை 'நாடுகடத்தி' அவனுக்கு ஒரு 'குறியீடு' இல்லாமல் செய்துவிட்ட)க்கும், ஒளிந்து மறைந்து வாழும் 'தீமை பயக்கக்கூடிய' இந்நாள் 'தந்தை'க்கு மாக மாறி மாறி தூக்கியடிக்கப்படுகிறான் ராஜ்.

இப்படத்தின் பெண் கதாபாத்திரங்களை, நூலாசிரியை, 'பெண் பிரதிநிதித்துவம்' மற்றும் 'ஒளிந்து பார்க்கும்' கண்ணோட்டத்தில் அலசுகிறார். இந்த அத்தியாயம் மிகவும் 'கனமாக' இருக்கிறது. இதற்கு ஓர் உதாரணமாக, வீட்டைப் பற்றிய ராஜுவின் விமரிசனம் அமைந்துள்ளது: "இவ்வளவு பெரிய வீடு அதுவும் ஒரு நீதிபதிக்கு சொந்தமானது.." என்று ராஜ்கபூர் சொல்வது, தமது படத்தைப்பற்றி அவரே விமர்சிப்பதாக குறிப்பிடப்படுகிறது. அத்துடன் 'தாயை' நல்லவள், குற்றமற்றவள், அடங்கி நடப்பவள் மற்றும் தியாகம் செய்பவள் என்று குறிப்பிடப்படுவதை ராஜ்கபூர் கோபமாக 'தண்டிக்கிறார்' என்று சொல்வதும் உண்மையில்லை.

'லீலா' என்ற பாத்திரம் மயங்கிவிழுவதைப் பார்க்கும் 'ஜக்கா' அவளை 'கோழையான பெண்மணி' என்று வெறுப்புடன் ஒதுக்குவது உண்மை தான்! அது ஒரு சின்ன நிகழ்வுதான். மற்றபடி



முடிவில் தாயின் 'சுயநலமின்மை' கட்டுப்போடப்பட்ட அவளது முகத்தைக் காட்டுவதன் மூலம், அதன் 'அதீதத்துவம்' விளக்கப்படுகிறது. கடைசி வரை அவள் தனது கணவனை 'பிரபுவே' என்றுதான் அழைக்கிறாள். இந்த 'உருவகத்திற்கு' எந்தவொரு தண்டனையும் இல்லை. கணவனுக்கு அடங்கிப்போகும் வழக்கமான தாய் உருவகத்தின் 'அதீத'மான நிலை இது! ஆணின் 'மற்றது' என்ற முக்கியத்துவத்தை நிலைநிறுத்தும் வகையில் பெண்ணெனும் 'உருவம்' துஷ்பிரயோகம் செய்யப்படுவதை - செய்முறையாக்காமல், நூலாசிரியை காயத்ரி, அந்த 'மற்றது' எவ்வாறு ஆணின் வடிவத்தை வெளிக்கொணருகிறது என்று கவனித்துப்பார்க்கிறார்.

இந்தியத் திரைப்படத்தின் 'ஆண்மை'யை இந்தப் பெண்களெல்லாம் எவ்வாறு கட்டமைக்கிறார்கள் என்பதை ஆய்ந்தறிவதே அவரது

நோக்கமாக இருக்கிறது. “அன்பும் காதலும்” என்ற அத்தியாயத்தில், கடற்கரையில் ராஜ் கபூரும் நர்கீஸும் பங்குபெறும் புகழ்பெற்ற ‘காட்டுமிராண்டி’த்தனமான அந்தக் காட்சி அவசப்படுகிறது.

படத்தின் இறுதியில் ராஜ்கபூர் நர்கீஸின் காலில் விழும் அந்த ‘சமன்’ செய்யும் காட்சியை காயத்ரி குறிப்பிடுகிறார். அந்த அந்தமான ‘பாலுணர்ச்சி’-க் காட்சியைப் பற்றித் தொடர்ந்து செல்வதாக காயத்ரி கூறிக்கொள்ளுகிறார். அது எதைக் குறிப்பிடுவதாகத் தோன்றினாலும், இந்த நூல் அந்த வாக்குறுதியை நிறைவேற்ற தவறித்தான் விடுகிறது!

என்னதான் ‘இந்திய’ முறையில் திரைப்படத்தை ‘படிப்பதாக’ காயத்ரி வலியுறுத்தினாலும், சில அம்சங்களில் ‘அமெரிக்க’ முறையில் திரைப்படங்களை ‘படிக்கும்’ முறையைத் தான் பின்பற்றுகிறார். உதாரணமாக, ஹாலிவுட் படங்களைப் போல இந்தியப் படங்களுக்கென முதிர்ச்சியடைந்த, நன்கு விளக்கப்பட்ட, தனிப்பட்ட ‘பாகுபாடு’ வகைகள் இல்லையென அவர் ஒத்துக்கொள்ளும் அதே நேரத்தில், அப்படிப்பட்ட ‘வகைகளை’ இந்திய திரைப்படங்களில் தேட அவர் முயன்றிருக்கிறார். “தேவதாஸ்” மற்றும் “ஆக்” ஆகிய படங்களைப் போல, “தன்னைத்தானே அழித்துக் கொள்ளும் நகர்ப்புறக் கதாநாயகனை மையமாகக் கொண்ட திரைப்பட ‘வகை’யில் “ஆவாரா”வையும் சேர்க்க முன்வந்திருக்கிறார். இந்த வகையில் தமது பணி முழுமையானதல்ல என்று ஒப்புக் கொள்ளும் அவர் ஒரு சில திரைப்படங்களை மட்டுமே குறிப்பிடுகிறார். அவர் நகரத்தையும் அதன் பெண்களையும் மட்டுமே ஆய்வு செய்கிறார் என்பதால் அவரது எழுத்து பல இடங்களில் ‘இக்பால் மசூது’வை நினைவு படுத்துகிறது. ஆயினும், என்னைப்பொறுத்த வரை, ‘தேவதாஸ்’ ‘அந்தாஸ்’ மற்றும் “ஆவாரா” மூன்றையும் இணைத்து ஒப்பு நோக்குவது மிகவும் ஒவ்வாததாகத் தோன்றுகிறது.

“பரவலான புகழ், மகிழ்ச்சி, ஜனரஞ்சகமான திரைப்படம் என்ற தலைப்பு ஏராளமான வாக்குறுதிகளை அளிக்கிறது. ஆசிரியை இந்நூலில் “அந்த நாள் நினைவுகள்”, ‘மகிழ்ச்சியில் பலவகை’, ‘மக்கள்-திரைப்படம்’ அதற்கெதிரான ‘மக்களுக்கான திரைப்படம்’ ஆகிய பல்வேறு கருத்துக்களை தொட்டுச்செல்கிறார். ஆனால், அவர் இந்தக் கருத்துக்களைப்பற்றி, குறிப்பாக ‘மகிழ்ச்சி’ பற்றி இன்னும் ஆழமாக, நுணுக்கமாக ஆய்ந்திருக்கலாம் என்றே தோன்றுகிறது. குறிப்பாக இந்த அத்தியாயம் தனது வாக்குறுதியை நிறைவேற்றாதது மட்டு

மல்ல, பல இடங்களில் மேலோட்டமாகவும் காணப்படுகிறது.

“ஆவாரா”வின் அந்தப் பிரபலமான கனவுக் காட்சியைப்பற்றிய அலசல், ‘ரீத்தா’வுக்கும் ‘ரகுநாத்’வுக்கும் தகாத உறவு முறை யிருக்குமோ என்ற ஒரு ஐயப்பாடு, ஒரு புகைப்படத்தை தெய்வச்சிலை போலக் கருதிப்பார்த்தல், ஆகிய பகுதிகள் மனோதத்துவ-ஆய்வுக்கும், கட்டமைப்புக் கொள்கைக்குமாக தம்மை ஆட்படுத்திக் கொள்வதுடன், நமக்கும் நமது கவனத்தைக் கவரும் சிந்தனையைத் தூண்டும் விவாதங்களை அளிக்கின்றன.

ஆடல்-பாடல் காட்சிகளுக்கான படப்பிடிப்பு; இந்திய சினிமாவில் அதற்கிருக்கும் முக்கியத்துவம் காரணமாக, ஒரு தனி அத்தியாதத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. இந்த அத்தியாயம் படிப்பதற்கு மகிழ்ச்சியை அளிக்கிறது; இப்பகுதிக்கான பல செய்திகளை வழங்கியவர் பாஸ்கர், சந்தாவர்க்கர் என்பதும் ஒரு காரணம்!

இந்நூல் படிப்பதற்கு மிகவும் ஏற்றது; நூலைப்படித்த பிறகு படத்தைப் பார்ப்பது இன்னும் சுவையானதாக இருக்கும். ஒரேயொரு ஏமாற்றமளிக்கும் விஷயம் என்னவெனில், நூலாசிரியை காயத்ரி நம்மை, தாம் தொடும் செய்திகளைப் பற்றி ஆழமான விவாதங்களை எதிர் பார்க்க வைத்துவிட்டு பிற அம்சங்களுக்கு நகர்ந்து விடுகிறார் என்பதுதான்! பலவிதமான செய்திகளையும் விவாதக் கருத்துக்களையும் அடுத்த நூலுக்கான பொருளாக அவர் ஒதுக்கி வைத்து விடுவதால், நூலைப்படித்து முடித்ததும் இன்னும் அதிகமாக அவரிடமிருந்து ‘கேட்க’ ஆர்வம் எழுகிறது!

உஷா



சிறுபான்மையினரும் சினிமாவும்

இன்று கொழுந்து விட்டு எரிந்து கொண்டிருக்கும் அயோத்தி பிரச்சனையாகட்டும் மண்டல் கமிஷன் விஷயமாகட்டும் இரண்டின் அடிப்படையுமே சிறுபான்மை பெரும்பான்மை சம்மந்தப்பட்ட விஷயம்தான். இன்று உலகின் பல்வேறு நாடுகளில் இந்த பிரச்சனை பூதாகரமாக உருவெடுத்து வருகிறது. ஒவ்வொரு தேசிய இனமும் குழுவும் தங்களுக்கென தனித்தனி அடையாளங்களுடன் சுதந்திரமாக வாழ முற்படுகையில் பெரும்பான்மையும் சக்தியும் மிக்க அவர்களின் எதிரணிகள் அவர்களை அவ்வாறு இயங்க விடுவதில்லை விளைவு போராட்டங்கள்.

இன்று உலகில் இந்தியாவை போன்றே ஜெர்மனியும் இதே பிரச்சனையை சந்தித்துக் கொண்டிருக்கிறது. இந்தியாவில் மதரீதியான பிரிவினைகள் எனில் ஜெர்மனியில் வெளி நாட்டினரால் பிரச்சனைகள். சிறுபான்மையினர் பிரச்சனையை எப்படி அணுகுவது இதற்கு தீர்வுதான் என்ன என்பது குறித்து இரு நாடுகளும் மிகுந்த அக்கறை கொண்டுள்ளன.

சமகால பிரச்சனையான இது பல்வேறு கலைவடிவங்களிலும் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது. ஓவியம், சிற்பம், கவிதை, நாவல்கள், நாடகங்கள் போன்றவைகளில் இப்பிரச்சனை பிரதிபலிக்கப்படுவதை காணமுடிகிறது. இதற்கு திரைப்படங்களும் விதிவிலக்கல்ல, வர்த்தக ரீதியான படங்களும் சமூக அக்கறை கொண்ட படங்களும் இப்பிரச்சனையின் பல்வேறு கோணங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன. திரைப்பட இயக்குநர்கள் இப்பிரச்சனையை மையமாக கொண்டு நிறைய திரைப்படங்களை எடுத்து வருகின்றனர்.

சமூகத்தின் கூட்டுக் கலையாக விளங்கும் திரைப்படங்கள் இப்பிரச்சனையை எவ்வாறு பார்க்கின்றன? திரைப்படங்களின் மூலமாக இப்பிரச்சனையை எவ்வாறு அணுக முடியும் எனும் பரீட்சார்த்த நோக்கத்துடன் ஒரு திரைப்பட கருத்தரங்கம் சென்னையில் நடைபெற்றது. சிறுபான்மையோரை மையமாக கொண்ட இந்த நான்கு நாள் கருத்தரங்கத்தை மேக்ஸ் முல்லர் பவன்,

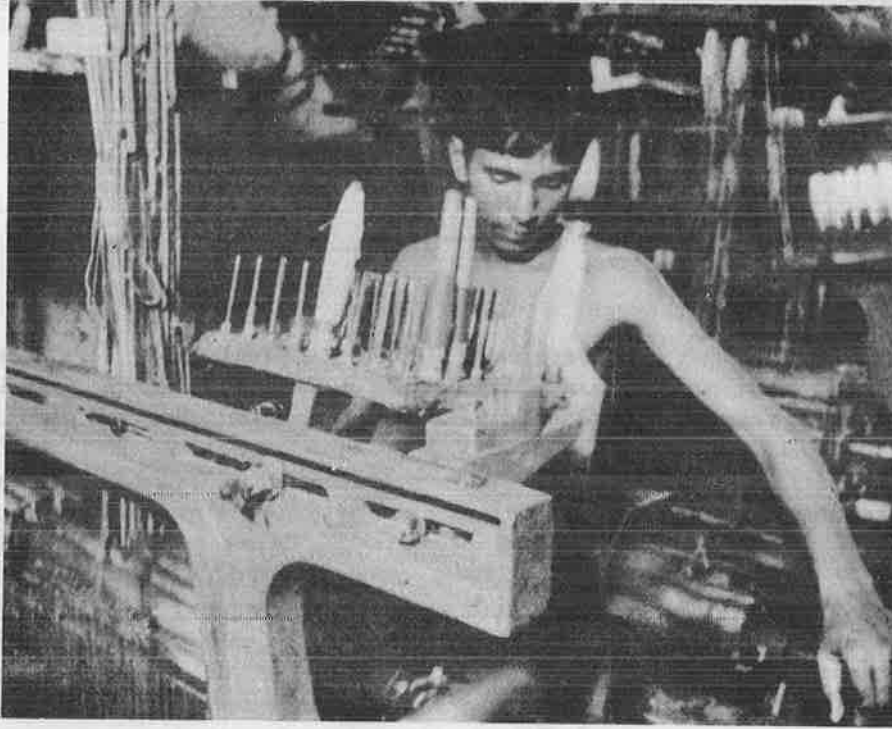
சென்னை ஃபிலிம் சொஸைட்டி, சென்னை பல்கலைக் கழக சமூகவியல் மற்றும் தகவல் தொடர்பியல் துறை ஆகியவற்றின் ஒத்துழைப்புடன் நடத்தியது.

இரு நாடுகளையும் சேர்ந்த சிறந்த திரைப்படக் கலைஞர்கள் சிறுபான்மையினர் பிரச்சனைகளை அடிப்படையாக கொண்டு எடுத்த கதை மற்றும் செய்திப்படங்கள் திரையிடப்பட்டன. பேராசிரியர்கள், திரைப்படத் துறையினர், திரைப்பட சொஸைட்டி உறுப்பினர்கள், ஆய்வாளர்கள் மட்டுமின்றி பல்கலைக்கழக மாணவ, மாணவிகளும் இதில் பங்கெடுத்துக் கொண்டனர். குழு அமர்வுகளை திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் ஹரிஹரனும் இலக்கியவாதி அசோகமித்திரனும் ஜெர்மன் தூதரக செய்தி தொடர்பாளர் கோல்பரும் நடத்தித் தந்தனர்.

இந்த கருத்தரங்கில் சிறுபான்மையினர் எனில் யார் என்பதில் தொடங்கி, பெரும்பான்மை சமூகம் அவர்களை எப்படி பார்க்கிறது, அச்சமூகத்துக்கும் அவர்களுக்குமிடையே உள்ள உறவுமுறைகள், உரசல்களின் தன்மை என்ன, சிறுபான்மையினரின் பயங்கள், நம்பிக்க

கரம் ஹவா





பீப்பிள் ஆப் பிவாண்டி ஸ்பீக்கிங்

கைகள், வாழ்க்கை மதிப்பீடுகள் போன்ற பல விஷயங்களை கூறும் படங்கள் திரையிடப்பட்டன. அதையொட்டி விவாதங்களும் நடந்தன.

முதலில் ஜெர்மனியின் சிறுபான்மையினர் பிரச்சனை குறித்து சிறு அறிமுகம்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்தே வெளி நாட்டினர் பலர் ஜெர்மனிக்கு குடியேறத் தொடங்கினர். மிக ஆரம்பத்தில் வந்து குடியேறியவர்கள் இத்தாலியர்களும் துருக்கியர்களும். நாஜி கட்சியின் ஆட்சியின் துவக்கம் வரை இந்த குடியேற்றங்கள் சுமுகமாகவே இருந்தன. நாஜி அரசின்போது ஜெர்மனியிலிருந்த சிறுபான்மையினர் பலர் வெளிநாடுகளுக்கு விரடப்பட்டனர். இரண்டாம் உலகப்போருக்குப் பின் அரசின் தாராள கொள்கையால் மறுபடியும் வெளிநாட்டினரின் வருகை அதிகரித்தது. சமீபத்திய கிழக்கு ஐரோப்பாவில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களுக்குப் பின் ஜெர்மனியில் வந்து குடியேற அனுமதி கேட்போர் எண்ணிக்கை மிகவும் அதிகரித்துவிட்டது.

இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பின் ஜெர்மனி அரசியல் அகதிகளுக்கு பெருமளவில் தஞ்சம் அளித்து வருகிறது. உலகில் ஸ்வீட்சர் லாந்தை போலவே ஜெர்மனியும் அரசியல் அகதிகளுக்கு ஆதரவான நாடாக இருந்து வருகிறது. எனவே இந்தவகையில் அரசியல் தஞ்சம் புகுந்தவர்களின் எண்ணிக்கை கணிசமான அளவில் உள்ளது. இவர்கள் ஒருவகை சிறுபான்மையினர்.

அடுத்த வகையினர் வெகு காலத்திற்கு முன்னாடி இங்கு வந்து குடியேறி, குடியுரிமை பெற்றுவாழும் வெளிநாட்டினர் ஆவர்.

மூன்றாவது வகையினர், ஜெர்மனியில் வந்து இருந்து கொண்டே குடியுரிமைக்காக விண்ணப்பித்திருப்பவர்கள். இவர்களும் பெரும்பாலான எண்ணிக்கையில் உள்ளனர். இந்த வருடம் மட்டும் ஆகஸ்ட் வரை வந்துள்ள விண்ணப்பங்களின் எண்ணிக்கை 274,000.

இது தவிர வெளி நாட்டில் இதுநாள்வரை இருந்து பின்னர் தாயகம் திரும்பி வாழும் ஜெர்மானியர். இவ்வாறு வெளி நாட்டில் இருக்கும் ஜெர்மானியர்களின் எண்ணிக்கை சுமார் 30 லட்சம் பேர்.

இது தவிர நம்மூர் போல ஜெர்மனியிலே உள்ள சிறுபான்மை இனங்கள்.

இவ்வாறு பலதரப்பட்ட சிறுபான்மையினரை கொண்டுள்ளது ஜெர்மனி. சமீபத்தில் ஐரோப்பாவில் ஏற்பட்டுள்ள பொருளாதார மந்தம், வேலையில்லா திண்டாட்டம் போன்றவை ஜெர்மனியில் வலது சாரி தீவிர இயக்கங்களான நியோ நாஜி கட்சிகளும், தோல் தலையர்களும் சிறுபான்மையினரை தாக்கி விரட்டும் சம்பவங்கள் பெருகி வருகின்றன. இது மட்டுமின்றி பெரும்பான்மையாக வந்து குவியும் இந்த வெளிநாட்டினரால் ஏற்படும் பல்வேறு சிக்கல்கள் குறித்து ஜெர்மன் அரசும் மிகவும் கவலையாயிருக்கிறது.

இனித் திரைப்படங்கள். கதைப்படங்கள் வரிசையில் முதலில் திரையிடப்பட்டது யாஸ்மின் எனும் படமாகும். ஹர்க் போம் என்பவர் எடுத்த இப்படம் வணிக ரீதியான ஒரு படமாகும். இப்படம் ஜெர்மனியில் குடியேறி வாழ்ந்துவரும் துருக்கிய குடும்பத்தைப் பற்றியதாகும். அக்குடும்பம் ஒன்றில் திருமண பருவத்தில் இருக்கும் யாஸ்மின் எனும் பெண் ஜெர்மானிய இளைஞன் ஒருவனை நேசிக்கிறாள். இது உருவாக்கும் சிக்கல்கள்தான் கதை. துருக்கிய கலாச்சாரத்துக்கும் ஜெர்மானிய கலாச்சாரத்துக்கும் இடையே யான முரண்பாடுகள், சிறுபான்மை நிலையில் அவர்களின் பாதுகாப்பற்ற தன்மை போன்றவைகளை படத்திலிருந்து நாம் புரிந்துகொள்ள முடிந்தது. படமானது அந்த துருக்கிய குடும்பத்தின் பார்வையிலிருந்து எடுக்கப்படாமல் ஜெர்

மானிய பார்வையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டிருந்தது.

அடுத்த படம் ஈஸ்ட்கிரீஸ். வெளிநாட்டில் வசித்து வந்த ஜெர்மானிய தாயும் அவளின் சிறு பெண்ணும் ஜெர்மனியில் குடியேறுகிறார்கள். அரசாங்கம் அவர்கள் தங்குவதற்கென்று கொடுத்த அறை, அதன் வசதிகள் அவர்களுக்கு பிடிக்கவில்லை. தங்களுக்கென சொந்தமாக ஒரு ஃபிளாட் இருந்தால் தான் நல்லது என நினைக்கிறார்கள். ஆனால் முறையான தொழில் பயிற்சி மற்றும் வேலை அனுமதி சீட்டு போன்றவைகள் இல்லாததால் அவர்களால் அப்பணத்தை சம்பாதிக்க முடியவில்லை. இதனால் அத்தாய் பணக்காரன் ஒருவனுடன் ஸ்டேசம் ஏற்படுத்திக் கொள்கிறாள். மகளால் இதை ஏற்க முடியவில்லை. தகராறு வருகிறது. சமூக விரோதமான காரியங்களில் ஈடுபட்டு பணம் சம்பாதிக்க முயல்கிறாள் அச்சிறுமி. இதற்கிடையே பணக்காரனுடன் வேறொரு வீட்டில் குடியுக்கிளம்புகிறாள் தாய். மகளையும் அழைக்கிறாள். மகள் வரமுத்து அனாதை சிறுவர்களுடன் போய்விடுகிறாள்.

மைக்கேல் கிரியர் இயக்கிய இப்படத்தில் பொருளாதார ஏற்றத் தாழ்வுகள் மற்றும் முதலாளித்துவ மதிப்பீடுகள் குடும்ப உறவுகளுக்குள் ஏற்படுத்தும் பிரச்சனைகளும், சொந்த நாட்டிலேயே பணமில்லாவிட்டால் அந்நியமாக வாழ நேரிடும் பரிதாபமும் கூர்மையாக வெளிப்படுகிறது.

டிராக்கன் ஃபுட் எனும் படம் பாகிஸ்தானின் அரசியல் நிலைமைகள் சரியில்லை என்பதால் அடைக்கலம் கேட்டு ஜெர்மனிக்கு வந்த இரு இளைஞர்களின் கதை. குடியுரிமை இல்லாததால் வேலைக்கான அனுமதி சீட்டு இல்லாமல் அவர்கள் தவிக்கின்றனர். திருட்டுத்தனமாக பல இடங்களில் போலீசுக்கு பயந்து கொண்டே குறைந்த கூலியில் நிரந்தரமல்லாத வேலைகளைச் செய்கிறார்கள். ஒருவனின் அடைக்கல விண்ணப்பம் ரத்து செய்யப்பட்டதும் ரகசியமாக அமெரிக்கா செல்ல முயன்று காணாமலேயே போய்விடுகிறான். மற்றொரு இளைஞன் அங்கு குடியுரிமை பெற்று வாழும் வெளிநாட்டினான சீனன் ஒருவனுடன் சேர்ந்து ஒரு ரெஸ்டாரண்டை தொடங்குகிறார்கள். இந்நிலையில்

இவனது அடைக்கல மனுவும் நிராகரிக்கப்பட்டு வலுக்கட்டாயமாக பாக்கிஸ்தானுக்கே திருப்பியனுப்பப் படுகிறான்.

குடியுரிமை பெறாத நிலையில் வாழ்ந்து வரும் அகதிகளின் பிரச்சனையை மிகவும் சிறப்பான முறையில் இதில் வெளிப்படுத்தியிருந்தார் அதன் இயக்குநர் ஜேன் ஷூட்.

டெஃபிக் பாஸர் இயக்கிய ஃபேர்வேல் பரம் தி ஃபால்ஸ் பாரடைஸ் எனும் படம் திரையிடப்பட்ட ஜெர்மன் திரைப்படங்களில் மிகவும் சிறப்பானதாய் இருந்தது.

ஜெர்மனியில் வசித்துவரும் துருக்கியனை மணந்து ஜெர்மனிக்கு குடி வருகிறாள் அந்த இளம் பெண். கணவனின் மிருகத்தனமான நடவடிக்கைகளை பொறுத்துக் கொள்ள முடியாமல் ஒரு நாள் அவனை கொன்றுவிடுகிறாள். கைது செய்யப்பட்டு சிறையில் அடைக்கப்படுகிறாள். கணவனின் குடும்பம் இவளை பழிவாங்க வேண்டும் என காத்துக் கொண்டிருக்கிறது. முதலில் ஆதரவாயிருந்த இப்பெண்ணின் குடும்பமும் பின்னர், குடும்ப மானத்தை போக்கி விட்டதாக குற்றஞ்சாட்டி வெறுத்தொதுக்குகிறது.

ஜெர்மனியின் சட்டங்களின்படி அவளின் சிறை தண்டனை முடிந்தவுடன், அவள் துருக்கிக்கு திருப்பியனுப்ப வேண்டும். தனது இக்கட்டான நிலையைக் கூறி துருக்கிக்கு திருப்பி அனுப்பப்பட்டால் மறுபடியும் இதே குற்றத்திற்காக தண்டனை பெற நேரிடும் என்பதால் தன்னை ஜெர்மனியில் வாழ அனுமதிக்க வேண்

ஃபேசஸ் ஆப்டர் தி ஸ்டாரம்



டும் என அனுப்பும் விண்ணப்பம் நிராகரிக்கப் படுகிறது. இதனால் மனமுடைந்து தற் கொலைக்கு முயன்று காப்பாற்றப்படுகிறாள். இவளின் எதிர்காலம் என்ன எனும் கேள்வியுடன் முடிகிறது படம்.

இந்திய கதைப்படங்களின் பிரிவில் எம்.எஸ். சத்யுவின் புகழ்பெற்ற கரம் ஹவா திரையிடப்பட்டது. பிரிவினைக்குப் பின் இந்தியாவில் ஒரு முஸ்லீம் குடும்பத்தில் நடக்கும் மாறுதல்கள் தான் படத்தின் கதை. மூன்று சகோதரர்களை கொண்ட முஸ்லீம் குடும்பத்தில் ஒருவர் முஸ்லீம் கட்சி பிரமுகராகிறார். ஒருவர் பாகிஸ்தானுக்குச் சென்று குடியேறுகிறார். இந்தியாவிலேயே வாழ நினைக்கும் சகோதரனின் வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகள்தான் படமாகியுள்ளது. மிகவும் வலுவான இப்படம் சுதந்திர இந்தியாவில் முஸ்லீம்களின் நிலையை தெளிவாக எடுத்துக் காட்டியது. எங்கும் சந்தேக கண்களுடன் தாங்கள் பார்க்கப்படுவதையும், தாங்களே விரும்பினாலும் தேசிய நீரோட்டத்தில் கலக்கமுடியாமல் தடுக்கப்படும் போக்கையும் இப்படம் சித்தரித்தது.

கெலெம் கெலெம்



படத்தில் ஒரு இடத்தில் வேலை தேடி செல்லும் முஸ்லீம் இளைஞனுக்கு ஒரு இந்து கம்பெனியில் நேர்முகத் தேர்வு நடக்கிறது. அங்குள்ள அதிகாரி நீ ஏன் இங்கிருக்க வேண்டும் பாகிஸ்தானுக்கு போய்விடுவது தானே என கேட்கிறார் வேலை, இயக்குநருக்கு தெரிந்த வேறு ஒருவருக்கு கிடைக்கிறது. மற்றொரு முஸ்லீம் கம்பெனியை அணுகும்போது உனக்கு தகுதிகள் இருந்தும், நான் உனக்கு வேலை கொடுத்தால் வேண்டுமென்றே தன்னினத்த வனை வேலைக்கு அமர்த்துகிறான் எனச் சொல்வார்கள், எனவே உனக்கு வேலைத் தர தயாராயில்லை என கூறிடுகிறார்கள். வேலையேதும் கிடைக்காத நிலையில் வேலை கேட்டு போராடும் அணியில் சேர்ந்துவிடுகிறான்.

விஷ்ணு மாத்தாரின் பகல்லா அத்தியாய எணும்படம் திரையிடப்பட்டது. கிராமத்திலிருந்து நகரத்துக்கு வந்து விடுதியில் தங்கிப்படிக்கும் ஒரு பின்தங்கிய வகுப்பு மாணவனை பற்றியது கதை. பரீட்சார்த்த படமான இதை சிறுபாண்மையினர் குறித்த படங்களுள் ஒன்றாக வகை படுத்த முடியாது என பலரும் அபிப்பிராயப்பட்டனர்.

டாக்குமெண்டரி படங்கள் வரிசையில் சில முக்கியமான படங்கள் திரையிடப்பட்டன. ஆனந்த் பட்வர்த்தனின் இன் த நேம் ஆஃப் காட் (கடவுளின் பெயரால்) அயோத்தி பிரச்சனையின் பல கோணங்களை விவரித்தது. பிரச்சனையில் சம்பந்தப்பட்ட பலரின் பேட்டிகள், தகராறில் இருக்கும் பகுதிகளின் படங்கள் மற்றும் பலரின் கருத்துக்களோடு, பிரச்சனையின் தீவிரத்தையும் அது உருவாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு வரும் விதத்தையும் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டியது.

பிரகாஷ் ஜா, இந்திய செய்திப் பட பிரிவுக்காக இயக்கிய ஃபேசஸ் ஆப்டர் தி ஸ்டார்ம் பீகார்ஷரிஃப் எனும் இடத்தில் வகுப்பு கலவரத்தின் காரணங்கள் ஆராயப்பட்டன. எனினும் அரசாங்க படம் என்பதால் இனி எல்லாம் சமூகமாகிவிட்டது போன்றதொரு பாவனையும் அதில் காணப்பட்டது. படம் பெரும்பாலும் பேட்டிகளை கொண்டிருந்தது.

பீப்பிள் ஆப் பிவாண்டி ஸ்பீக்கிங் எனும் படமும் பிவாண்டியில் நடந்த வகுப்புக்கலவரத்தின் காரணங்களை அலசியதோடு, அப்பகுதி சிறுபாண்மையினரின் நிலையை தெளிவாக எடுத்துக்காட்டியது.

க்யா ஹவா இஸ் ஷேகர் கோ எனும் படம் ஹைதராபாத்தில் நடந்த வினாயகர் சதுர்த்தி ஊர்வலம் சமூக விரோதிகளால் சிறுபாண்மையினரை சூறையாட எப்படி பயன்பட்டது. என்பதை காட்டியது. மனிதனின் மத உணர்வை பயன்படுத்தி அரசியல் செய்யும்

அரசியல்வாதிகள், மதவாதிகள், சமூக விரோதிகளை இப்படம் வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டியது. கூடவே அப்பாவி பொதுமக்கள் எவ்வாறு பாதிக்கப் படுகிறார்கள் என்பதையும் காட்டியது.

ஜெர்மானிய டாக்குமெண்டரி படங்களில் புகழ்பெற்ற ஒபர்ஹாசன் தயாரிப்புகள் இரண்டு திரையிடப்பட்டன. ஒன்றில் மேற்கு ஜெர்மனியை சேர்ந்த இளைஞன் கிழக்கு ஜெர்மனியில் வீடு வாங்குவதை சித்தரித்தது. கிழக்கு ஜெர்மனியின் ஏழ்மை நிலை அதை மற்றவர்கள் பயன்படுத்திக்கொள்ளும் விதம் படத்தில் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது.

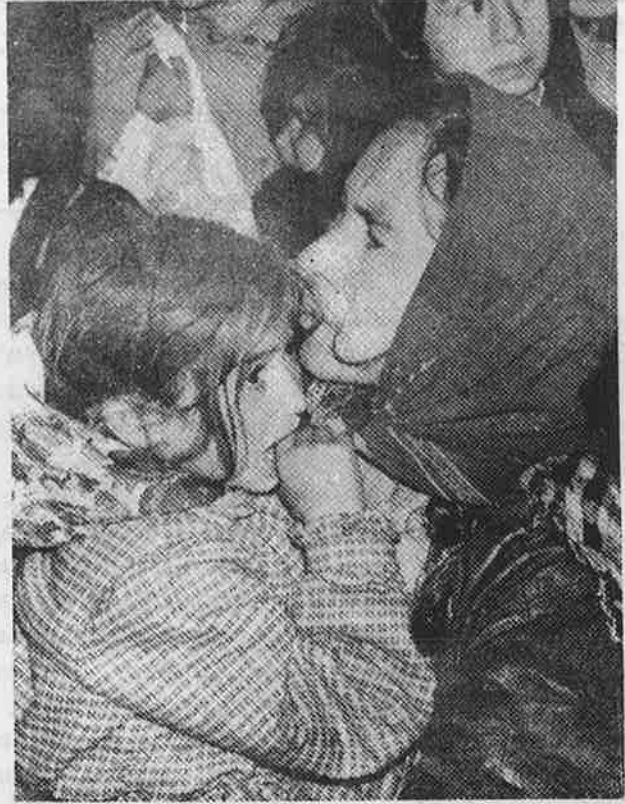
அடுத்த படத்தில் ருமேனியாவை தாயகமாக கொண்ட ஒரு பெண் சுற்றி சுற்றி வந்து ஜெர்மனியில் குடியேறுவதை பற்றிய படமாகும்.

திரையிடப்பட்ட ஜெர்மானிய டாக்குமெண்டரி படங்களில் கெலெம் கெலெம் எனும் படம் மிகவும் முக்கியமானது. பல விருதுகளை பெற்றுள்ள இப்படம் ஐரோப்பாவிலுள்ள ரோமா எனும் நாடோடி இனத்தவர், தாங்கள் தங்கி வாழ ஒரு நாடின்றி அலைவதை, ஒவ்வொரு நாட்டிலிருந்தும் துரத்தியடிக்கப்பட்டு அலைகழிக்கப்படுவதை மிகவும் அழுத்தமாக சித்தரித்தது.

ஜெர்மனியில் தங்களுக்கு குடியுரிமை வேண்டும் என்பதற்காக 1989ல் பெரும் போராட்டம், பேரணிகளை நடத்தியதில் தொடங்கி இவர்கள் போராட்டங்களின் பல்வேறு கட்டங்களையும் இது படம்பிடித்துள்ளது. கெலெம் கெலெம் என்பது நாஜி ஆட்சியில் மரணத்தை எதிர்பார்த்து சிறைகளில் காத்திருக்கும் கைதிகளின் நம்பிக்கை பாடல். பின்னர், அது ஐரோப்பா முழுவதும் சிதறிக் கிடக்கும் இந்த ரோமா இனத்தவரை ஒன்றிணைக்கும் குழுப் பாடலாக ஆனது. இன்று அது உரிமைக்காக போராடும் அவர்களின் போராட்ட கீதமாக ஆகியுள்ளதால், அதுவே இப்படத்திற்கு பெயராக வைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்த இனத்தில் பல உட்பிரிவுகள் இருக்கின்றன. எனினும் ஆதியில் இவர்களின் மூதாதையர் இந்தியாவிலிருந்து வந்தவர்கள் எனக் கூறப்படுகிறது. ஐரோப்பிய பாராளுமன்றம், இவர்களின் உரிமைகளுக்காக இயற்றிய சட்டங்களை அமல் படுத்த கோரியும், தங்கி வாழ ஒரு இடம் வேண்டியும் போராடும் இவர்களின் போராட்டங்களை சுமார் மூன்று ஆண்டுகள் சிரமப்பட்டு படமெடுத்திருக்கின்றனர். இதன் இயக்குநர்கள் மோனிகாஹெல்ஷரும் மத்தியால் ஹீடரும்.

விவாதங்களை பொறுத்த அளவில் அடைக்கலம் தேடி வருபவர்களும் சிறுபான்மையினரும் மனித நேயத்துடன் நடத்தப்பட



கெலெம் கெலெம்

வேண்டும் என்ற கருத்து மேலோங்கியிருந்து. கலாச்சார, மொழி, மத ரீதியாக ஏற்படும், நாங்கள்-அவர்கள் வேறுபாடுகள் அரசியலாக்கப்பட்டு அரசியல் லாபங்களுக்காக அப்பாவி மக்கள் துன்பங்களுக்கு ஆளாவதை இப்படங்கள் தெளிவாக சித்தரித்தன. பல்வேறு பிரிவினரும் வாழும் சமூகங்களில் ஏற்படும் பிரச்சனைகள் மிகவும் நுட்பமாக அணுகப்பட வேண்டும் எனும் கருத்தும் தெரிவிக்கப்பட்டது.

ஹிட்லரின் காலத்தில் ஏற்பட்ட களங்கத்தை துடைப்பதற்காக நிகழ்கால காரணிகளை கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளாமல் அறிவிக் கப்பட்ட புதிய குடியுரிமை மற்றும் வெளி நாட்டினர் குறித்த சட்டங்கள் ஜெர்மனியில் தற்போது கடுமையான எதிர்ப்புகளை சந்தித்துக் கொண்டிருப்பது தெரிகிறது. ஜெர்மனியில் வாழும் சிறுபான்மையினரும் இந்திய சிறுபான்மையினர் போலவே எப்போதும் பாதுகாப்பற்ற மனநிலையில் வாழ்ந்து வருவதை இப்படங்கள் காட்டுகின்றன. நமது கல்விதிட்டங்கள் தொடங்கி அடிப்படையிலேயே நமது பார்வையில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினாலொழிய இப்பிரச்சனைகளுக்கு நிரந்தர தீர்வு ஏற்படாது.

வண்ணமதி

கடைசி பக்கம் — கலையும் தொழிந்நுட்பமும்

முழு நீள கதைப்படங்களின் பிறப்பு

திரைப்படங்கள் பார்த்தல் மற்றும் திரைப்படங்கள் தயாரிப்பு ஆகியவற்றின் வரலாற்றினை எடுத்துக் கொண்டு ஆய்வோமேயானால், முழுநீள கதைப்படங்கள் இந்தியாவில் இரண்டு முதல் இரண்டரை மணிகள் கால அளவுள்ளவைகளாகவும், ஐரோப்பாவில் 100 முதல் 120 நிமிடங்கள் உள்ளவைகளாகவும் தயாரிக்கப்படுகின்றன. மேற்குறிப்பிடப்பட்டுள்ள காலவரையறையால் இதற்கு குறைவான நேரத்தில் ஒரு கதையினைத் தரமுடியாதா என்று பார்த்தால், அதன் சாத்தியம் விளங்கும்.

திரைப்படங்களின் துவக்க காலகட்டத்திலிருந்து 1920கள் வரை பெரும்பாலான படங்கள் ஒரு மணிநேரமே ஓடுபவைகளாகவும், சிக்கலான கதையம்சம் கொண்டவைகளாகவும் இருந்தன. அப்படியானால் திரைப்படங்களின் நீளம் எவ்வாறு அதிகமாகியது? இதற்கான காரணத்தைப் பார்த்தால், திரை நட்சத்திரங்களின் மதிப்பு முக்கிய பங்கேற்கிறது.

நடிகர்கள் தங்களின் புகழ் அதிகமாக அதிகமாக, தாங்கள் நடப்பதற்கு வாங்கும் தொகையினை அதிகம் கேட்டார்கள். இதனால் படத் தயாரிப்பு செலவு பன்மடங்காகியது. திரையரங்குகளின் நுழைவுக் கட்டணத்தை அதிகரிக்க வேண்டுமென்றால் பார்வையாளர்களுக்கு அவர்களின் எதிர்பார்ப்புக்கு அதிகமானவைகளைத் தரவேண்டி இருந்தது. ஆகவே தயாரிப்பாளர்கள், பார்வையாளர்களை தங்கள் பக்கம் இழுக்க அவர்களுக்கு பிடித்தமான திரை நட்சத்திரங்கள் வெள்ளித் திரையில் தோன்றுவது போல் கதையம்சம் கொண்ட திரைப்படங்களைத் தயாரிக்கும் முயற்சியில் இறங்கினார்கள். இவ்வாறாக திரை நட்சத்திரங்களின் பங்கேற்பு முழு நீள கதைப்படங்கள் தோன்ற காரணமாகியது.



ட்ரூஃபோவும் அமெரிக்க சினிமாவும்

பிரெஞ்சு சினிமாவின் புதிய அலை இயக்குநர் ப்ரான்ஸ்வா ட்ரூஃபோவைப் பற்றியும், “சிட்டிசன் கேன்” திரையோவியத்தை உருவாக்கிய ஆர்சன் வெல்ஸ் பற்றியும் பலர் அறிவார்கள். ட்ரூஃபோ, சிட்டிசன் கேன் திரைப்படத்தை உயர்வாக போற்றினார். அவர் இப்படம் அமெரிக்க திரைப்படங்களிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டிருப்பதாகவும், அமெரிக்க புதிய அலை சினிமாவின் முதல் படமாக இதனைக் கூறலாம் எனவும் குறிப்பிடுகிறார். ஏனெனில், இப்படம் கதாபாத்திரம், நடிகர், தயாரிப்பாளரின் ஒருமித்த தன்மையினை சித்தரிக்கிறது. இது ஒரு முழுமை பெற்ற படம். மேலும் ஹாலிவுட் நிறுவனங்களின் வழக்கமான தயாரிப்புகளிலிருந்து வித்தியாசமான படைப்பாகவும், பல படத் தயாரிப்புகளுக்கு முன் மாதிரியாகவும் விளங்கியது.

நன்றி : இந்திய ஃபோட்டோகிராபிக் 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, விகிதளின்படி 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.