காட்சிமொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

இதழ் 02 • மே – ஜூலை 2023

கியாரொஸ்குரோ :

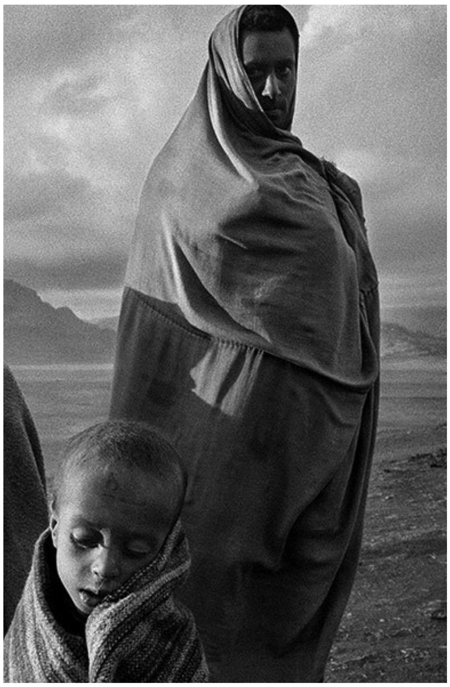
கேன்வாஸிலிருந்து ஒளித்திரை வரை

சியாம் சுந்தர்வேல்

கவனமாகத் தேர்ந்தெடுத்த
தமிழ் புத்தக தலைப்புகளை
இலங்கையில் பெற்றிட
BUKBUK
SALE
bukbuk.lk
077 077 5033

திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கு நடிகர்கள், நடிகைகள் தேவை
Tv
SEVEN STAR TV
Seven Star's Television
மற்றும்
Seven Star's Arts & Media Network
இணைந்த தயாரிப்பில் இலங்கையில் உருவாகும் முழு நீளத் திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கு நடிகர்கள், நடிகைகள் தேவை.
அனுபவமும், ஆற்றலும் உள்ள நடிகர்கள், நடிகைகள் தொடர்பு கொள்ளவும்.
075 519 6060
as.mahroof@gmail.com
077 515 1234

வாக்குமூலம்



Sebastião Salgado

சினிமாவை நீங்கள் பள்ளிகள், கல்லூரிகளுக்குச் சென்று கற்கத் தேவையில்லை. ஒரு நல்ல கலைஞன் சினிமாவை கல்லூரிகளில் கற்றுக் கொள்ளவும் முடியாது. இன்றும் பொருளாதார ரீதியில் பிற்பட்ட நாடுகளிலிருக்கும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் சினிமாவை வேறெங்கு சென்றும் கற்றுக்கொள்வது சுலபமில்லை. நீங்கள் இருக்கும் இடத்திலேயே சினிமாவை உருவாக்க முயலுங்கள். நண்பர்களோடு கை கோர்த்துக் கொள்ளுங்கள். தோள் போட்டுக் கொள்ளுங்கள். உனது பாட்டி, மற்றவரின் தாய், மற்றொருவரின் மகன், இன்னொருவரின் மாமா இவர்கள் தான் பாத்திரங்கள். இவர்கள் வாழ்வைத் தேடிப் போங்கள். இவர்கள் வாழ்வில் காதல் இருக்கிறது. துக்கம் இருக்கிறது. கோபம் இருக்கிறது. அடிமைத்தனம் இருக்கிறது. எதிர்ப்புணர்வு, சாவு, இசை, நடனம், பாடல், பறவைகள், மரம், செடி, கொடி, பிராணிகள், இயற்கை எல்லாம் இருக்கின்றது. வாழ்ந்ததை, வாழவிருந்த கனவைச் சொல்லுங்கள். சினிமா ஒரு கருவி. ஒரு சாதனம். ஓர் ஆயுதம். உங்கள் சிந்தனையின் நீட்சி. உங்கள் செயலின் நீட்சி. நீங்கள் நினைப்பதை தோழர்களோடு பகிர்ந்து கொள்ளுங்கள். சினிமா அப்போது தோன்றும்.

ஹெய்லே கெரீமா

தமிழில் - யமுனா ராஜேந்திரன்

காட்சிமொழி
நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

ஆசிரியர் : மாரி மகேந்திரன்
NO, 2, TEMPLE ROAD, BOGAWANTALAWA, SRI LANKA.
Mariemahendran134@gmail.com thirai.magazine@gmail.com
+94 76 371 2663 +94 78 981 6060

பறவைகள் உண்டு விடும் என்று பயந்து,
விதைகளை விதைக்காமல் விட்டு விடாதே.

துருக்கிய பழமொழி

காட்சிமொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

மே - ஜூலை, 2023

ஆசிரியர் குழு

கா.இளம்பரிதி
+91 **98411 07915**

மணிவாணன்
+94 **77 335 7400**

நிர்வாக பிரிவு

சிவனு சீத்தாராமன் (இலங்கை)

வெளியீட்டாளர்

சக்திவேல் பாலரமேஷ்

பக்க வடிவமைப்பு

HEBA STUDIOS
+91 89398 70980
hebastudiostvl@gmail.com

வெளியீடு

GLOBAL VISIONS
65/358, 5TH LANE, VYSTWYKE ROAD,
CROW ISLAND, MATTAKULIYA,
COLOMBO 15, SRI LANKA.

கேன்வாஸிலிருந்து ஒளித்திரை வரை 05
✍ சியாம் சுந்தர்வேல்

என் திரைப்பட இரசனை 08
✍ இராகவன்

லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் 13
✍ முருகபூபதி

சாதிய ஒடுக்குமுறை 17
✍ கிருஷ்ணப்பிள்ளை சதீஷ்

நவீன திரை ஆளுமைகள் 21
✍ ஜோசப் செல்வராஜ்

பிரெஸ்ஸான் நுண்மொழிகள் 25
✍ முகேஷ் சுப்ரமணியம்

ஹாலிவுட்டுக்கு இசைக்க மறுத்த... 31
✍ ஆதவி

மகா கலைஞன் - ஒஸ்மான் 35
✍ சா.ரெஹமர்

மாபூமி 40
✍ நேரு கருணாகரன்

அனிமேஷன் 43
✍ பகீரதி கு. ஸ்ரெலின்

நான் மிகவும் நேசித்த திரைப்படம் 47
✍ சிங்களத்தில் : M.D. மகிந்தபால | தமிழில் : மார்க்ஸ் பிரபாகர்

கியாரொஸ்குரோ :

கேன்வாஸிலிருந்து ஒளித்திரை வரை

சியாம் சுந்தர்வேல்

நாம் ஏதேனும் ஒரு ஹாலிவுட் செவ்வியல் படமோ அல்லது நொயர் (Noir) வகைத் திரைப்படமோ பார்க்கையில், அதன் குறிப்பிடும்படியான காட்சிகளில் கவனிக்கும் படியான ஒளியமைப்பு குறித்து யோசித்திருப்போம். அப்போதைய கப்பொலோவின் தி காட்ஃபாதர் ஆனாலும் சரி, இந்நாளைய படங்கள் எதுவானாலும் சரி – frame ன் ஒருபக்கம் தெளிவான வெளிச்சம் மறுபக்கம் அடர்ந்த நிழலுடைய இருள் என ஒளியமைப்பு செய்யப்பட்ட காட்சிகளைப் பார்த்திருக்கிறோம். அதன் அர்த்தம் தான் என்ன? ஏன் படத்தின் குறிப்பிட்ட இக்காட்சியில் – இத்தருணத்தில் அவ்வாறு ஒளியமைக்கப்படுகிறது?

இத்தாலியத்தை பூர்வீகமாகக் கொண்ட கலைச் சொல்லானகியாரொஸ்குரோக்கு–'கியாரொ' என்றால் வெளிச்சம் அல்லது தெளிந்த ஒளி என்றும், 'ஒஸ்குரோ' என்றால் இருள் அல்லது தெளிவற்றது என்றும் பொருள். எதிர்மறையான தாக்கமுடைய இரு இத்தாலிய சொற்களின் கலவையாக உருப்பெற்றது இச்சொற்பதம், இத்தாலிய – உச்சநிலை மறுமலர்ச்சி காலகட்ட (High Renaissance) ஓவியங்களில் தொடங்கி தற்கால திரைப்படங்கள் வரை காட்சி வடிவிலான கதை சொல்லலுக்கு, அழகியல் பொதிந்த பரிசோதனைகளுக்கு, படைப்பின் நாடகத்தன்மையைக் கூட்டுவதற்கு என வடிவங்களுக்கேற்ப பயன்படுத்தப் படும் இந்த ஒளி – இருள் கலைநுட்பத்தின் பொருண்மை அறிவியலாலானது.

இத்தாலியத்தை பூர்வீகமாகக் கொண்ட கலைச்சொல்லான கியாரொஸ்குரோக்கு - 'கியாரொ' என்றால் வெளிச்சம் அல்லது தெளிந்த ஒளி என்றும், 'ஒஸ்குரோ' என்றால் இருள் அல்லது தெளிவற்றது என்றும் பொருள்.

இருண்ட கூடத்தினுள் ஏதேனும் ஒரு பொருளை நிறுத்தி, அதன் பக்கவாட்டிலிருந்து ஒளியை விழச்செய்யும் பொருட்டு, பொருளின் பிறபக்கங்களில் கவிந்திருக்கும் கூடத்தின் இருள் அடர்ந்த கோடுகளுடன் தனித்து காணப் படும். நிழலுருவங்களாகவும் உருப்பெறும்.

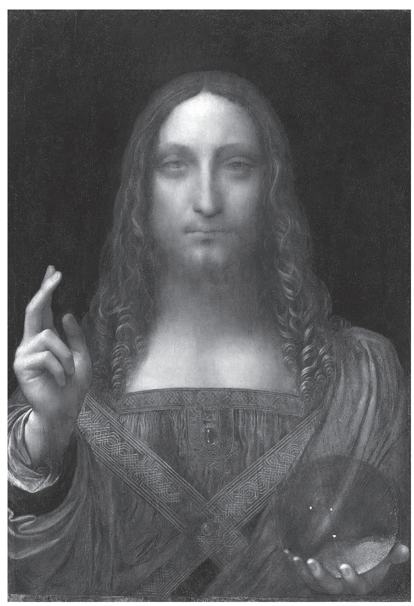
மறுமலர்ச்சி காலகட்டம்

கியாரொஸ்குரோவை, அப்பலோடோரஸின் நிழலுருவ ஓவியங்களிலிருந்து (Apollodorus Skiagraphia) தாக்கமடைந்து டாவின்ஸியால் பரிசோதிக்கப்பட்ட முயற்சியாகக் கலை வரலாற் றாளர்கள் கூறும் உச்சநிலை மறுமலர்ச்சிக் காலம், அதிக நாடகத்துவம் வாய்ந்தது.

விவிலியக் கதைகளை முதன்மைக் கருவாக வைத்து படைக்கப்பட்ட ஓவியங்களின் தொகுப்பு காலம் மறுமலர்ச்சிக் காலகட்டம். பெரும்பாலான ஓவியங்கள் ஏதேனும் ஒரு விவிலியக் கதையின் அத்தியாயத்தையோ, குறிப்பிட்ட நிகழ்வையோ மையப்படுத்தியதாக இருக்கும். ஆக, ஒவ்வொரு ஓவியத்திலும் நாடகத்தன்மையுடன் புனையப்பட்ட காட்சிகளை அக்கதையின் கதாபாத்திரங்கள் நிகழ்த்திக் கொண்டிருக்கும். ஒரு சட்டகத்தினுள் காட்சி வடிவாகக் கட்டமைக்கப்படும் நிகழ்ச்சியை அதன் நாடகத்துவத்துடன் உருவாக்க ஒளி-இருள் வரைகலை நுட்பம் கைகொடுத்தது.

டாவின்ஸியின் (Leonardo Davinci) ஓவியங்களைப் பொறுத்தவரையில், முதன்மை யாக கதையின் கருவை நிறுத்தி முப்பரிமாண – நாடகத்தன்மையுடைய யதார்த்தவாதக் காட்சி வடிவைக் கட்டமைப்பதே கலையாக்க எண்ணம்.

உதாரணத்திற்கு டாவின்ஸியின் Salvador Mundiஓவியத்தைப் பார்க்கையில், வலது கையில் சிலுவைக்குறியுடனும், இடதுகையில் ஒளிபுகும் கண்ணாடிப் பந்துடனும் மறுமலர்ச்சிக் காலத்திய உடையணிந்த கிறிஸ்துவின் ஓவிய மாக இருக்கிறது. முப்பரிமாண தோற்றத்தை அளிக்கும் இச்சித்திரம், 'உலகின் ரட்சகர்' எனும் அர்த்தப்பாடுகளுடன் எளிய வசீகரமிக்க அழகியல் படைப்பாகவும் அதேவேளையில் யதார்த்தத்துவம் நிரம்பிய ஓர் அசல் மனித உருவாகவும் தோன்று கிறது. காரணம், கியாரொஸ்குரோ நுட்பத்தால் கிறிஸ்துவுக்கும் இருளடைந்த பின்புறத்துக்கு மான இடைவெளியை பிரித்துக் காட்டுகிறது. வலதுபுறத்திலிருந்து வரும் பக்க வாட்டு ஒளியானது, பிறபக்கங் களில் நிழலுருக்களை விழச் செய்து, கிறிஸ்துவின் உருவத்தை சுற்றி அடர்ந்த கோட்டினால் யதார்த்தமிக்க முப்பரிமாண உருவச் சித்திரமாக்குகிறது.



பரோக்

மறுமலர்ச்சிக் காலகட்டத்தை அடுத்து வந்த பல்கலைக் காலகட்ட மான பரோக் (Baroque) ஓவியங் களில் கியாரொஸ்குரோவின் வீச்சு பெரிது. ஒரு சட்டத்தினுள் வரையப்பட்டுவிட்ட அனைத்தையும் ஆராய்ந்து கலை விவாதத்திற்குட்பட்டவை மீது விமர்சனம் தொடங்கிவிட்ட காலமது. ஒளி-நிழல்-இருள் என நுட்பங்கள் குறித்தான

புரிதல்கள் மாறத் தொடங்கி காட்சி வடிவக் கலையின் சாத்தியங்களை அக்கால ஓவியர்கள் நிகழ்த்தத் தொடங்கினர். அதில், குறிப்பிடும்படியான இருவர் காரவாஜ்ஜியோ (Michelangelo Merisi da Caravaggio) மற்றும் ரெம்பிராண்ட் (Rembrandt van Rijn).

கியாரொஸ்குரோ நுட்பத்தை அதன் தேவை யறிந்து உபயோகிக்கத் தொடங்கியவர் காரவாஜ்ஜியோ. ஒளிக்கும் நிழலுக்குமான வேறுபாடு கொண்டு சித்திரப்படுத்தும் டெனிபிரிஸிம் (Tenebrism) எனும் நாடகத் துவத்தோடு ஒளியூட்டும் பாணியை தோற்றுவித்தவர். பார்வையாளரிடத்தில், ஓவியத்தில் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் நாடகத்தை முழுமையாக முன்னிறுத்தி அதன் கதையாக்க உணர்வைப் பதியச் செய்திடும் பாணி காரவாஜ்ஜியோவுடையது. அடர்ந்த இருளை பெருமளவில் வைப்பதன் மூலம் ஒளியின் இருப்பைப் பதியவைப்பது.

காரவாஜ்ஜியோவின் பிரபல விவிலிய ஓவியமான The Calling of Saint Matthew-ல் தனது சகாக்களுடன் அலுவலகத்தில் இருக்கும் வரி வசூலிப்பவனான மேத்யூ கிறிஸ்து உடன்வர அழைத்ததும், பின்தொடர்கிறான். இவ்வோவியத்தில், வலதுபுறமுள்ள மேஜையில் மேத்யூவும் அவனது சகாக்களும் இடப்பக்கம் பார்த்தவாறு அமர்ந்திருக்கின்றனர்; இடதுபுறம், மீனவன் பீட்டருடன் மேத்யூவை நோக்கிவரும் கிறிஸ்து. இதில் பக்கவாட்டு ஒளியானது, மேத்யூ மற்றும் சகாக்களின் மீது கிறிஸ்து வருகின்ற திசையிலிருந்து பாய்கிறது. இருள் கம்மியிருந்த அறையில் பாதி மஞ்சளொளியால் நிரம்புகிறது; அதே கியாரொஸ்குரோவின் ஒளி-நிழல் தனித்துவம் புலப்படுகிறது. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக இதில் கவனிக்க வேண்டியது கதாபாத்திரங்களை. இருண்ட மனநிலை யில் இருக்கும் ஒருவனை ரட்சகர் ஒருவர் அழைத்துச் செல்லும் நிகழ்வின் நாடகத் தன்மையைக் கொண்டுவர காரவாஜ்ஜியோ ஒளி விழும் திசை, விழுகின்ற பொருள் மற்றும் நிழலுருவங்கள் என இவ்வோவி யத்தின் பொருண்மையை அடையச் செய்கிறார்.

பரோக் அலை உச்சநிலையில் இருக்கை யில், காரவாஜ்ஜியோவைத் தொடர்ந்துவந்த ஓவிய ஆளுமை ரெம்பிராண்ட். கலை ஆர்வலர்கள் மத்தியில் பரிச்சயமான ரெம்பிராண்டின் ஓவியங்கள் தற்போதைய

ஒளி – நிழல் – இருள் என நுட்பங்கள் குறித்தான புரிதல்கள் மாறத் தொடங்கி காட்சி வடிவக் கலையின் சாத்தியங்களை அக்கால ஓவியர்கள் நிகழ்த்தத் தொடங்கினர்.

காட்சிவடிவிலான கலைகள் அனைத்திற்கும் ஆய்வுப்பொருளாக எடுத்துக்கொள்ளும் அளவிற்கு முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. அவரது கேன்வாஸ் சட்டத்திலுள்ளவை யாவும் திரைப்படத்தின் அடிப்படை நுட்பங்களான கம்பொசிஸன், ஒளி போன்றவற்றின் செய்முறைகள். அதிலும் குறிப் பாக கியாரொஸ்குரோவை அவர் பயன்படுத்தும் விதமானது, இதற்கு முன் பயன்படுத்திய ஓவியர் களை விடவும் அதிகப்படியான இயல்புவாதத்துடன் நாடகத்துவம் வாய்ந்ததாகவுள்ளது.

அவரது The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp ஓவியத்தை நோக்குகையில், அதில் கதாபாத்திரங்கள் நிறுத்தப்பட்டிருக்கும் விதமும், ஒவ்வொரு பாத்திரங்களுக்கும் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் ஒளியும் நமக்கு அதீத இயல்புத்தன்மையுடன் தோன்றும். ஆம்ஸ்ட்ரடா மின் மருத்துவக் கூட்டமைப்புக்காக வரையப்பட்ட இச்சித்திரம், பிணமொன்றை வைத்து நடத்தப் படும் அனாட்டமி வகுப்பு ஒன்றைக் காட்சிப்படுத்து கிறது. இதில், கியாரொஸ்குரோவின் ஒளி-இருள்-நிழல் நுட்பத்தை, இன்னும் ஒருபடி மேலாக இருளை செயற்கையாக விழச்செய்வதன் வழி நாடகத்தனத்தின் உச்சபச்ச சாத்தியங்களை காட்சிப்படுத்துகிறார். இதுவே, திரைப்படக் காட்சி யமைப்பிற்கான ரெம்பிராண்ட் ஒளியூட்டமாக (Rembrandt lighting) மாறுகிறது.

ஒளித்திரையில்
(தொடக்ககாலத் திரைப்படங்கள்)

கியாரொஸ்குரோ ஒளியமைப்பை முதன்மைக் கருவியாகக்கொண்டு எடுக்கப்பட்ட ஜெர்மன் எக்ஸ்பிரஸனிஸத்தைச் சேர்ந்த படங்களேயில், முதன்முதலில் திரைப்படக்கலையில் ஒளியமைப்பு நுட்பங்களை வகுத்தன. திகிலூட்டும் வகையில் புனையப்பட்ட கதைக்களத்தில் மர்மங்கள் நிறைந்த பாத்திரங்களால் சொல்லப்படும் கதையாகயிருந்தது, இவ்வகைப்படங்கள்.

இந்த இயக்கத்தின் வழிவந்த முக்கிய படைப்பு 1920ல் வெளியான The Cabinet of Dr. Caligari. முதலாம் உலகப்போரின் தாக்கத்தில் அதிகாரத்தின் மீதான அவநம்பிக்கையின் பொருட்டு வசியப்படுத்தப்பட்ட மனிதனை வைத்து பித்தேறிய மருத்துவர் ஒருவர் செய்யும் கொலைகளும் அதன் முடிவை நோக்கிய பயணமுமே கதை. இதற்குத் தேவையான மர்ம உலகைக் கட்டமைப்பதில் கியாரொஸ்குரோவுக்கும் பங்குண்டு.

ஜெர்மன் எக்ஸ்பிரஸனிஸத்தை அடுத்து, ஹாலிவுட்டின் Film Noir வகைப்படங்களில் கியாரொஸ்குரோ உபயோகிக்கப்பட்டாலும், அதற்குப் பின்காலத்தில் ஆர்சென் வெல்ஸின் இயக்கத்தில் 1941ல் வெளிவந்த Citizen kane திரைப்படத்தில், அதன் தொழில்முறை நுட்பங்களுடன் ஹாலிவுட்டின் செவ்வியல் கதை சொல்லலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. ஒளிப்பதிவாளர் கிரெக் தொலண்ட், படத்தின் நாயகனான ஃபாஸ்டெர் கேனின் இருண்மை கொண்ட உளநிலையைக் காட்சிப்படுத்த ஆங்காங்கே தனித்த ஒளி-இருள் நுட்பத்தைக் கையாண்டிருப்பார்.

உதாரணமாக, கேன் மனைவியின் ஒபேரா அரங்கேற்றம் முடிந்ததும் பார்வையாளர்கள் எல்லோரும் கரகோஷம் எழுப்புகையில் சற்று யோசித்துவிட்டு கேன் கைத்தட்டுவார் - கியாரொஸ்குரோ ஒளியமைப்பில் ஒருபக்க வெளிச்சத்தில் கேனின் முகமிருக்கும். எல்லோரும் நிறுத்திய பின்னரும் நிதான மிழந்து கேன் எழுந்து நின்று கைகளைத் தட்டுவார் - இப்பொழுது கேன் முழுவதுமாக நிழலுருவில் (Sillhoute) தெரிகிறார். நாயகனின் மாறுபட்டத்தன்மையும் குழப்பமுற்ற நிலையும் இதில் அர்த்தப்படுகிறது. இப்படியாக, அக்காட்சியின் நாடகத்தன்மையும் கூடுகிறது.

இவ்வாறாக, கியாரொஸ்குரோவை கதையின் நாடகத்துவத் தேவைக்கேற்ப கையாண்ட படங்கள் ஏராளம்.

தொடரும்...

என் திரைப்பட இரசனை

இராகவன்

நான் ஆறு வயதில் படம் பார்க்கத் தொடங்கினேன். 1980 களில் நெல்லியடியில் மகாத்மா தியேட்டரும் லக்ஸ்மி தியேட்டரும் வெகு பிரபலமாயிருந்தன. 1960 களிலாயிருக்கலாம் லக்ஸ்மி தியேட்டருக்கு ரி.ஆர். மகாலிங்கம் வந்திருந்ததாகத் தந்தையார் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். இத்தோடு இன்னொரு சம்பவமும் நினைவுக்கு வருகின்றது. குறித்த சம்பவம் நான் மேற்குறித்த 1950 களுக்கு முன்பின்னாக நிகழ்ந்திருக்கலாம். நெல்லியடியைச் சேர்ந்த பெரும் புள்ளியொருவர் தனது சொந்தச் செலவில் வைபவம் ஒன்றில் கலந்து கொள்வதற்காக லக்ஸ்மி தியேட்டருக்குப் பிரபல பின்னணிப் பாடகி சுசீலா, கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் மற்றும் ரீ. ஏ. மதுரம் ஆகியோரை அழைத்து வந்தாராம். நிகழ்வு முடிந்ததும் இந்தப் பிரமுகர்களை அந்தப் பெரும்புள்ளி தனக்குச் சொந்தமான பங்களாவில் தனித்தனியறைகளில் தங்க வைத்திருந்தாராம். நள்ளிரவுவேளை நிறைபோதையிலிருந்த பெரும்புள்ளி பங்களாவுக்குப் போய் பாடகி பி. சுசீலா இருந்த அறைக்கதவைத் தட்டியிருக்கிறார். பக்கத்து அறையில் தங்கியிருந்த என். எஸ். கிருஷ்ணன், டி. ஏ. மதுரம் தம்பதியினரும் திடுக்கிட்டு எழும்பி வெளியே வந்து விட்டார்கள். சுசீலா கதவைத் திறந்து பார்த்தபோது நமது பெரும்புள்ளி வாயெல்லாம் பல்லாகச் சிரித்துக் கொண்டு நின்றிருக்கிறார். சுசீலா திகைத்துப் போனார். மூவரும் உடனடியாக பங்களாவை விட்டு வெளியே ஓடிவந்து நெல்லியடிச் சந்தியில் நின்று ‘‘எங்களுக்கு இங்கே அநியாயம் நடக்குது. கேட்கிறதுக்கு யாருமே இல்லையா?’’ என என். எஸ். கிருஷ்ணன் கூச்சல்போட்டுக் கத்தி ஊரைக் கூட்டிவிட்டார். பிறகு நடக்கவேண்டியது நடந்தது என இதை நேரில் கண்ட அந்தக் காலத்து மனிதர் ஒருவர் எனக்குச் சொன்னார்.

நம்மூர்த் தியேட்டர்களைப் பற்றி நினைவு வரும்போது இதுவும் தவிர்க்க முடியாமல் ஞாபகம் வருகிறது. நான் மகாத்மா தியேட்டரில் அம்மா அப்பாவுடன் சென்று முதன்முதலாகப் பார்த்த திரைப்படம் ‘ராஜபாட் ரங்கதுரை’. அப்போது அந்தத் திரைப்படத்தில் நடித்த நடிகர்கள் யாரென்று எனக்குத் தெரியாது. ஆனால் நகைச்சுவைக் காட்சிகளை மட்டும் ரசித்தது இப்போதும் நன்றே நினைவிருக்கிறது. லக்ஸ்மி தியேட்டரில் நான் முதலில் பார்த்த திரைப்படம் ‘உல்லாசப் பறவைகள்’, இது நான் பெரியப்பா பெரியம்மாவுடன் போய்ப் பார்த்த திரைப்படம். அன்றுதான் நான் முதன்முதலாக றவுசர் அணிந்து கொண்டேன் (அது பெரியப்பாவின் மகன் சிறு வயதில் அணிந்ததென்பதாக ஞாபகம்). அந்தக் காலப்பகுதியில் திரைப்பட நடிகர்களை அடையாளம் காணக்கூடியதாக இருந்தது. முதலாமவர் கமல்ஹாசன் மற்றவர் சுருளிராஜன். மூன்றாமவர் வெண்ணிற ஆடை மூர்த்தி. அந்தத் திரைப்படத்தில் கமல்ஹாசன் என்னைக் கவரவில்லை. சுருளிராஜனும் வெண்ணிற ஆடை மூர்த்தியுமே என்னைக் கவர்ந்தனர். அண்மையில் திரும்பவும் ராஜபார்ட் ரங்கதுரை பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. சிறுவயதில் என்னைக் கவர்ந்த நகைச்சுவைக் காட்சிகளில் சுருளி ராஜனும் வீ.கே. ராமசாமியும் உசிலைமணி முதலானோரும் நடித்திருந்தனர்.

இங்கே குறிப்பிடவேண்டிய விடயம், சினிமா ரசனை என்றால் என்ன வென்பதே தெரியாத வயதில் நகைச்சுவைக் காட்சியில் நடித்தவர்கள் என்னைக் கவர்ந்திருப்பது அந்தந்த நடிகர்களின் ஆளுமை என்றுதான் சொல்லவேண்டும். பொதுவில் பிரதான பாத்திரமேற்று நடிப்போரைக் காட்டிலும் நகைச்சுவை நடிகர்கள் வித்தியாசமான ஆளுமையைக் கொண்டிருப்பதே சிறுவயதினரையும் அவர்கள் கவர்ந்து விடுவதற்குக் காரணமாகிறது. தில்லானா மோகனாம்பாள் பார்த்த போது பாலையாவும், நாகேசும், நம்பியாரும் மனதில் பதிந்து விட்டனர். திருவிளையாடல் பார்த்தபோதும் இதே நிலைதான். உண்மையில் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் நகைச்சுவைப் பகுதி மற்றும் நகைச்சுவை நடிகர்களை தனித்து நோக்கப்படவேண்டிய தேவையுள்ளது. பொதுவாக நல்ல திரைப் படங்களைப் பார்ப்பதற்கான தூண்டுதல் பார்வையாளனுக்குத் தெரிந்திராமலேயே இங்கிருந்துதான் உருவாகிறதென்பது குறிப்பிடவேண்டியதொன்றாகும்.

இந்த நகைச்சுவைக் காட்சிகள் மற்றும் நகைச்சுவை நடிகர் தொடர்பாக எடுத்துக் காட்டவேண்டிய மற்றுமோர் அம்சம் எளிமைத்தன்மை. அதாவது குறித்தவொரு திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் மொத்தக் காட்சிகளுடன் ஒப்பிடும்போது அதிலிடம் பெறும் நகைச்சுவைக்காட்சிகள் எளிமைத்தன்மையுடன் அமைந்திருக்கக் காணலாம். அது மட்டுமல்ல, இயல்புத் தன்மையையும் கொண்டிருப்பதை உணரலாம். சிலவேளைகளில் மாற்றுச் சிந்தனைக்கு தூண்டுவதாகவும் இருக்கலாம். இதெல்லாம் பிரதான கதாபாத்திரங்களுடன் தொடர்புபட்டுவரும் காட்சிகளில் இடம்பெறுவதில்லையென்பதை இனிதுணரமுடியும்.

இதேபோன்று ஒரு திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் எதிர்ப்பாத்திரங்கள் இடம்பெறும் காட்சிகளையும் எடுத்துக் காட்ட வேண்டியிருக்கிறது. நகைச்சுவை நடிகர்கள் மற்றும் நகைச்சுவைக் காட்சிகள் தொடர்பாக இங்கே குறிப்பிடப்பட்ட அம்சங்கள் அனைத்தும் எதிர்ப்பாத்திரங்கள் இடம்பெறும் காட்சிகளுக்கும் முழுமையாகப் பொருந்தும். 1980-களில் தொலைக்காட்சிப் பெட்டி எங்களுருக்கு அறிமுகமானபோது, ஒலிபெருக்கியில் அறிவிப்புச் செய்து பொதுவெளிகளில் ரிக்கற்ஷோ நடத்தினார்கள். இந்த ரிக்கற்ஷோவிலும் 'வாழ்வே மாயம்' தான் தொடர்ந்து காண்பிக்கப்பட்டது. வாழ்வே மாயத்தில் ஸ்ரீபிரியாவின் கதாபாத்திரந்தான் என்னை முழுமையாகக் கவர்ந்திருந்தது. ஏனென்று காரணங்காட்டக்கூடிய நிலையில் அப்போது நானிருக்கவில்லை. தென்னிந்திய தமிழ்ச் சினிமாவில் ஸ்ரீபிரியா ஒரு முக்கியமான நடிகையென்பதெல்லாம் அப்போது எனக்குத் தெரியாது.

குழந்தைப் பருவத்தில்தான் தன்னியல்பான இரசனை உருவாகிறது. இந்தப் பருவத்தில் இரசனையைத் திணிக்கமுடியாததென்பது முக்கியமாகக் கவனத்தில் கொள்ளப்படவேண்டியதாகும். இதனால் அந்தப் பருவத்தில் ஏற்படும் இரசனையென்பது நடிப்பில் மேதைகளை இனங்காண உதவும் என்பதை மறுதலிக்க முடியாது. இதை நான் என்னை அடிப்படையாக வைத்துத்தான் சொல்லுகிறேன். அதாவது அந்தப் பருவத்தில் எங்களை நெருங்கி வரக்கூடிய கதாபாத்திரங்களில் நடித்திருப்போர் எங்களுக்குப் பிடித்த நடிகர்களாக இருக்கிறார்கள். பொதுவாக, இதில் கதாநாயகன், கதாநாயகி என்போர் விதிவிலக்காகவே இருப்பர். ஏனெனில் அவர்களால் எங்களை நெருங்கி வரமுடிவதில்லை அல்லது எங்களால் அவர்களை நெருங்கிச் செல்ல முடிவதில்லை. அதற்கு எப்போதும் ஓர் ஒளிவட்டம் இடையில் நின்று சுழன்று தடுத்துக் கொண்டிருக்கும். ஏனைய கதாபாத்திரங்களுக்கு அந்த ஒளிவட்டம் இல்லை என்பதால் அவற்றை எல்லாம் ஏற்று நடிப்பவரால் எங்களை நெருங்கி வரவும் நாங்கள் அவர்களை நெருங்கிச் செல்லவும் ஏதுவாகின்றது.

ஒரு சிறு எடுத்துக்காட்டு, எழுத்தாளர் பாலகுமாரன் தனது சிறு பராயத்தில் 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' திரைப்படத்தின் கதாசிரியரான கொத்தமங்கலம் சுப்புவைச் சந்தித்தபோது 'அந்தத் திரைப்படத்தில் உனக்குப் பிடித்த கதாபாத்திரம் எது?' என பாலகுமாரனைக் கேட்டாராம். பாலகுமாரனும் சற்றும் யோசிக்காமல் 'சவுடால் வைத்தி நாகேஷ்' என்றாராம். இந்தத் திரைப்படத்தில் சிக்கல் சண்முகசுந்தரம் (சிவாஜி கணேசன்) ஒரு நாயனக்காரர் என்பது ஓர் ஒளிவட்டம். மோகனாம்பாள் (பத்மினி) ஒரு நாட்டியப் பேரொளி என்பது இன்னோர் ஒளிவட்டம். சிறுபராயத்தில் இந்தக் கதாபாத்திரங்களை நெருங்க இந்த ஒளிவட்டங்கள் தடையாக இருக்கின்றன. 'திருவிளையாடல்' திரைப்படத்தை நான் இந்த வயதில் பார்த்தபோதும் தருமி பாத்திரமே முதலில் என்னைக் கவர்ந்தது. அடுத்து ஹேமநாதபாகவதர் பாத்திரம், தருமி பாத்திரத்துடன் தொடர்புபட்டோர் அதாவது தொடர்புபட்டிருந்த பாத்திரங்கள் அனைத்துமே ஒளிவட்டம் கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

> “நகைச்சுவைப் பகுதி மற்றும் நகைச்சுவை நடிகர்களை தனித்து நோக்கப்படவேண்டிய தேவையுள்ளது. பொதுவாக நல்ல திரைப்படங்களைப் பார்ப்பதற்கான தூண்டுதல் பார்வையாளனுக்குத் தெரிந்திராமலேயே இங்கிருந்துதான் உருவாகிறதென்பது குறிப்பிட வேண்டியதொன்றாகும்.”

ஒவ்வொருவராகப் பார்ப்போம். சொக்கநாதக் கடவுள், நக்கீரர் பெருந்தமிழ்ப் புலவர், செண்பகப் பாண்டியன் பேரரசன். ஆனால், தருமி சாதாரண புலவன். பொற்கிழியைப் பெறுவதற்காக இரவல் பாட்டைக் கொண்டுவந்து அவமானப்பட்டுத் திரும்பும் பேதைப்புலவன். ஹேமநாதபாகவதரின் (பாலையா) கதை வேறு. அவர் பாட்டுக்குச் சக்கரவர்த்தி. அவருடன் போட்டியிடத் தெரிவான பாணபத்திரர் (ரி.ஆர். மகாலிங்கம்) கோயில்களில் பக்திப் பாடல்களைப் பாடும் சாதாரண பாடகர். ஆனால் பாணபத்திரன் சார்பில்

> குழந்தைப் பருவத்தில்தான் தன்னியல்பான இரசனை உருவாகிறது... இதனால் அந்தப் பருவத்தில் ஏற்படும் இரசனையென்பது நடிப்பில் மேதைகளை இனங்காண உதவும் என்பதை மறுதலிக்கமுடியாது.

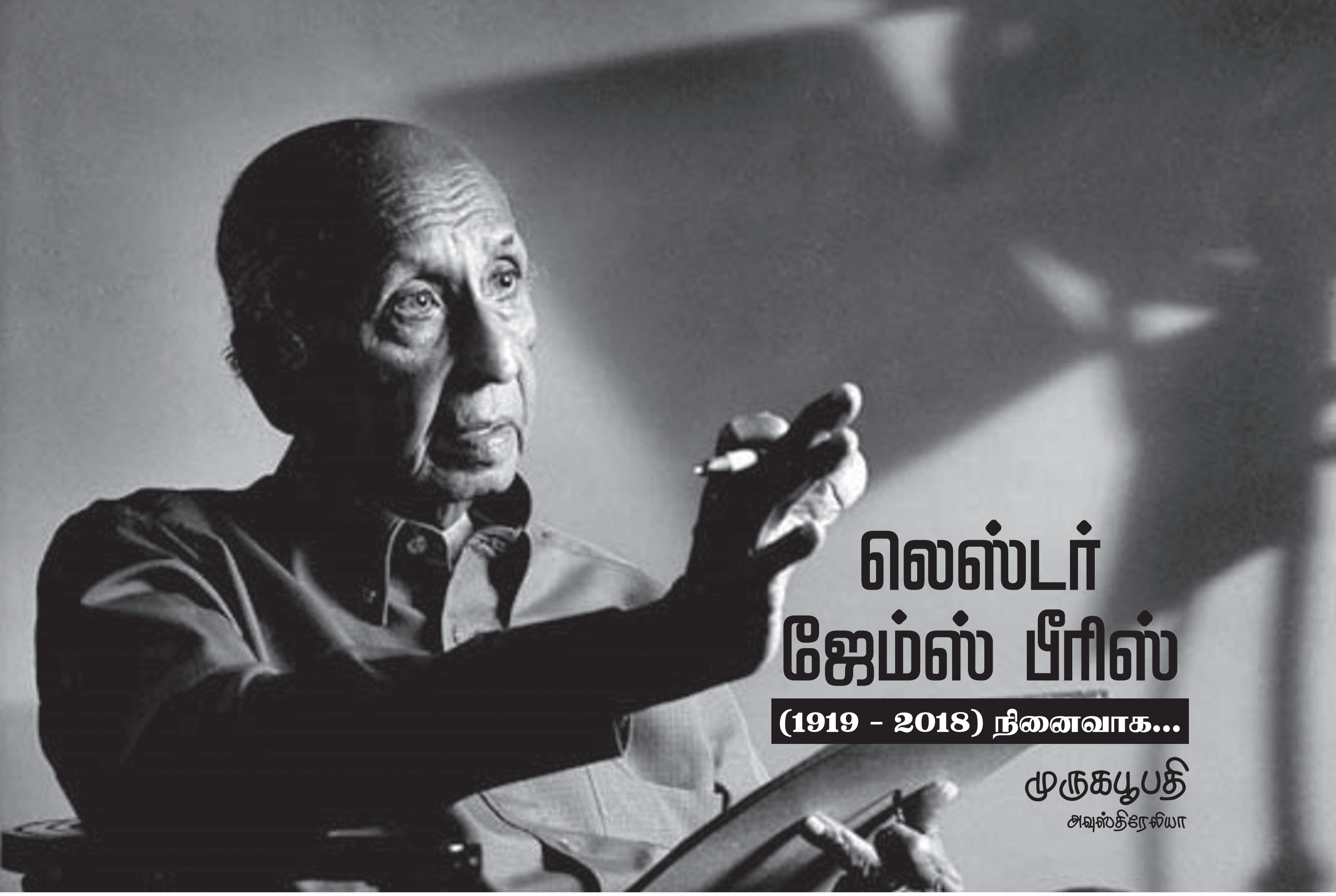
போட்டியிட வருபவர் சொக்கநாதக் கடவுள். அதனால், ஹேமநாதபாகவதர் நெருங்கி வரக்கூடிய கதாபாத்திரமாக இருந்தார். மாறாக, ஹேமநாதரும் பாணபத்திரரும் போட்டி யிடுவதாக கதையமைக்கப்பட்டிருந்தால் பாணபத்திரர் நெருங்கி வரக்கூடிய பாத்திரமாக இருந்திருப்பார்.

'நினைத்தாலே இனிக்கும்' பார்த்தபோது ரஜினிகாந்தைப் பிடித்திருந்தது. அதிலே ரஜினிகாந்த் கிளப்றமேனியாவால் பீடிக்கப்பட்டிருப்பார். கிளப்றமேனியா என்பது சின்னச் சின்னப் பொருட்களைத் திருடுவதைக் குறிக்கும். அதை அவர் இயல்பாகச் செய்திருப்பார். அவரதிலே கிற்றார் வாசிப்பவர் மற்றும் பாடகர் என்பது எனக்கு முக்கியமாகப் படவில்லை. கிளப்பறமேனியாதான் கவர்ந்தது. இதுபோன்ற அம்சங்கள் தான் ஒரு சிறுவயதுப் பார்வையாளனைக் கவர்ந்து இழுக்கிறது. சுருளிராஜனின் குரல், வெண்ணிற ஆடை மூர்த்தியின் சுழிப்பு ஜாலம், வீ.கே.ராமசாமியின் சிரிப்பு மற்றும் நடை இவையெல்லாம் தன்னியல்பாகவே என்னைக் கவர்ந்து கொண்டன. சுருளிராஜன் மற்றும் வீ.கே. ராமசாமி போன்றோரது நடிப்பாற்றல் என்பது பொதுவாக எல்லாத் திரைப்படங்களிலும் தனித்துவமாக வெளிப்படுவது இயல் பானதுதான். இதில் விசேடமாகக் குறிப்பிடவேண்டியதில்லை.

ஆனால் வெண்ணிற ஆடை மூர்த்தியின் நடிப்பாற்றல் தொடர்பில் விசேடமாகக் குறிப்பிடவேண்டியிருக்கிறது. நமது முட்டை மயிர்பிடுங்கி விமர்சகர்கள் மூர்த்தியை ஒரு நடிகனாகவே கணக்கெடுப்பதில்லை. மூர்த்தியின் உச்ச நடிப்பாற்றல் வெளிப்பட்ட சில திரைப்படங்கள் உண்டு. 'அழியாத கோலங்களில்' வரும் போஸ்ற் மாஸ்ரர் கதாபாத்திரம், 'நெஞ்சத்தை கிள்ளாதே'யில் கராஜ் முதலாளி பாத்திரம், 'நண்டு'வில் வாடகைக் குடியிருப்பாளர் பாத்திரம் இம்மூன்றிலும் முற்றிலும் வேறுபட்ட மூர்த்தியைப் பார்க்கலாம்.

குழந்தைப் பருவத்தில்தான் தன்னியல்பான இரசனை உருவாகின்றது. இப்பருவத்தில் இரசனையைத் திணிக்க முடியாது என்று குறிப்பிட்டிருந்தேன். அதில் ஒரு சிறு திருத்தம். காட்சி ஊடகத்தின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டிராத குழந்தைப் பருவத்தில்தான் தன்னியல்பான ரசனை உருவாகிறது. காட்சி ஊடகத்தின் வலுவான செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டிருக்கும் குழந்தைப் பருவத்தில் ரசனையைத் திணித்து விடலாம். இதிலுமொரு சிறுதிருத்தம். இரசனை இங்கே திணிக்கப்படுகிறது. அதுதான் உண்மை. குறிப்பாக தொலைக்காட்சி உள்ள வீடுகளில் வசிக்கும் குழந்தைப் பருவத்தினர் திரைப்படங்கள் குறித்து ஒலிபரப்பப்படும் விளம்பர முன்னோட்டங்களைத் தொடர்ந்து பார்க்கும்போது ரசனைத் திணிப்புக்கு உள்ளாவது தவிர்க்க முடியாததாகும். இதைத்தவிர பத்திரிகை மற்றும் சஞ்சிகைகளில் வெளியாகும் உப்புச்சப்பற்ற சினிமாப் பக்கங்களில் இருந்து பெறப்படும் தகவல்கள் பிறிதொரு வகையில் ரசனைத் திணிப்பைச் செய்கின்றன. இந்த இரசனைத் திணிப்பின் விளைவுதான் நடிகர்களுக்கான ரசிகர் மன்றங்களின் உருவாக்கம். நடிகர் திலகம், மக்கள் திலகம், மக்கள் கலைஞர், புரட்சிக் கலைஞர், உலக நாயகன், சூப்பர்ஸ்டார், தல, தளபதி என்ற வகைப்பாடுகள். வெட்டுரு (Cut out) வைத்து பாலாபிஷேகம் செய்தார் எனத் தொடர்ந்து இளந்தலைமுறையினரை தவறான திசைக்கும் இட்டுச் செல்கிறது எனலாம்.

எனது குழந்தைப் பருவத்தில் வீட்டில் தொலைக்காட்சி வசதி இருக்கவில்லை. அதற்காக அப்போது கவலைப் பட்டாலும் இப்போது மனம் மகிழ்வடைகிறேன். அப்போது இளையண்ணா தொலைக்காட்சி வசதியுள்ள வீடுகளுக்கு இரகசியமாகப் படையெடுப்பார். அவருக்குப் பின்னால் நானும் போவேன். தொலைக்காட்சி வசதியுள்ள வீட்டுக்காரர் தங்களுக்குப் பிடித்த திரைப்படங்களை தெரிவுசெய்து போடுவார்கள். அதைத்தான் நாங்கள் பார்க்கவேண்டி யிருக்கும். அதனால் ''வாழ்வே மாயம், வெள்ளை ரோஜா, தில்லானா மோகனாம்பாள், நூல்வேலி, தம்பிக்கு எந்த ஊரு?, தங்கமகன், சகலகலா வல்லவன், தூங்காதே தம்பி தூங்காதே'' போன்ற திரைப்படங்களை திரும்பத் திரும்ப பார்க்க வேண்டியிருந்தது.

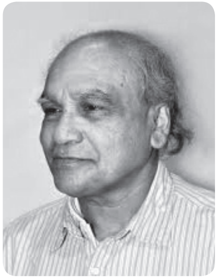


லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ்

(1919 - 2018) நினைவாக...

முருகபூபதி

அவுஸ்திரேலியா



“உலகிலேயே மிகவும் ஏமாற்றமளிப்பது, (75 ஆண்டுச் சரித்திரமுள்ள) இந்தியச் சினிமாத் துறைதான். தென்னிந்தியாவில் உருவாகும் சினிமாப்படங்களில் 20 வீதம் மட்டும் வர்த்தக ரீதியாகவாவது வெற்றிபெறுகின்றன. உயர்ந்ததோர் கலை மரபைக்கொண்டது தென்னிந்தியா. தென்னிந்தியாவின் சங்கீதம் உலகிலேயே முதன்மையான ஒன்று. தென்னிந்தியரின் நடனம், உலகெங்குமுள்ளவர்களால் மிகவும் போற்றி ரசிக்கப்படுகிறது. தென்னிந்தியாவின் பண்டைக்காலச் சிற்பங்கள், ஈடிணையற்றவை. இப்படியாக ஒரு உன்னதமானதும் ஆழமானதுமான கலை மரபை வளர்த்து வந்திருப்பவர்கள், சினிமாத்துறையிலே இத்துணை பின்தங்கியிருப்பது ஏமாற்றமும் வேதனையுமளிப்பதாகும்.”

இவ்வாறு ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், ஈழத்து இலக்கிய உலகில் முன்னர் வெளியான மல்லிகை இதழில் (1970 செப்டெம்பர்) சொன்னவரும், இலங்கையின் சிங்களத் திரையுலகை வெளியுலகம் வியப்புடன் விழியுயர்த்தி பார்க்க வைத்தவருமான திரைப்பட மேதை லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் அவர்கள் கடந்த 2018 ஆம் ஆண்டு ஏப்ரில் மாதம் 29 ஆம் திகதி கொழும்பில் காலமானார்.

இந்தியத் திரையுலகிற்கு ஒரு சத்தியஜித்ரே இருந்தமை போன்று, இலங்கை சினிமா உலகிற்கு குறிப்பாக சிங்களத் திரையுலகிற்கு சிறந்த இயக்குநராக விளங்கியவர்தான் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் அவர்கள். தென்னிந்தியத் திரைப்படங்கள் பற்றிய பார்வையை அன்றே வைத்திருந்த அவர், ஜெயகாந்தனின் முதல் திரைப் படமான ‘உன்னைப்போல் ஒருவனை’யும் பார்த்திருக்கிறார். அதனை இவருக்காகவே ஜெயகாந்தன் காண்பித்திருக்கிறார் என்ற தகவலையும் அதே மல்லிகையில் பதிவு செய்துள்ளார்.

டொமினிக் ஜீவாவின் மல்லிகை, எழுத்தாளர்கள், கலைஞர்கள், சமூகப்பணியாளர்களை ஒவ்வொரு இதழிலும் மரியாதை நிமித்தம் அட்டைப்பட அதிதியாக கௌரவித்து அவர்களின் நேர்காணல்களை அல்லது அவர்கள் பற்றிய கட்டுரைகளை வெளியிட்டு வந்திருக்கிறது.

மாவை நித்தியானந்தன், ‘தில்லைக்கூத்தன்’ என அழைக்கப்படும் சிவசுப்பிரமணியம் ஆகியோர் மல்லிகைக்காக லெஸ்டரை நேரில் சந்தித்து எழுதிய குறிப்பிட்ட நேர்காணல் கட்டுரையைப் பார்த்த பின்னரே லெஸ்டரின் படங்களை நானும் விரும்பிப் பார்த்தேன்.

முற்போக்கான எண்ணங்களும் இடதுசாரிச் சிந்தனைகளும் கொண்டிருந்த லெஸ்டர், சிறந்த இலக்கிய வாசகராகவும் திகழ்ந்தார். இலங்கைச் சிங்கள மக்களின் இயல்புகள், கலாச்சாரம், நம்பிக்கைகள், நாகரீகம் என்பனவற்றை யதார்த்தமாகப் பிரதிபலித்த சிங்களப் படைப்புகளை (நாவல், சிறுகதை) திரைப்படமாக்குவதில் ஆர்வம் கொண்டிருந்தவர். அவரது திரைப்படங்களுக்கான தெரிவாக இருந்தது, கிராமங்கள்தான்.

அவரது முதல் படமான **ரேகாவ,** வெளிப்புறத்தில் எடுக்கப்பட்டதனால் அக்காலத்தில் வித்தியாசமான முயற்சியாகப் பேசப்பட்டது. அதுவரையில் திரைப்படங்கள் ஸ்ரூடியோக்களுக்குள் தயாராகி வந்தன.

லெஸ்டர் இலங்கையின் முன்னணி சிங்கள எழுத்தாளர்களின் படைப்புகளை திரைப்படமாக்கியவர். மார்ட்டின் விக்கிரமசிங்கா (கம்பெரலிய, மடோல்தூவ, யுகாந்தய), மடவள எஸ். ரத்நாயக்க (அக்கர பஹ) கருணாசேன ஜயலத் (கொளு ஹதவத்த), ஜீ.பி. சேனாநாயக்கா (நிதானய) முதலான படங்களை தமிழ் எழுத்தாளர்களும் விரும்பிப் பார்த்தனர். அவை பற்றிய விமர்சனங்களையும் எழுதினர்.

லெஸ்டர் பற்றிய சிறந்த அறிமுகத்தை ஈழத்து தமிழ் எழுத்தாளர்கள் பலர் எழுதி வந்துள்ளனர்.

1919 ஆம் ஆண்டில் ஏப்ரில் மாதம் பிறந்திருக்கும் லெஸ்டர், கடந்த 2018 ஏப்ரில் மாதம் தனது 99 ஆவது பிறந்த தினத்தையும் கொண்டாடினார். அதனை முன்னிட்டு அன்றைய இலங்கை ஜனாதிபதியும் பிரதமரும் வேறு வேறு சந்தர்ப்பங்களில் அவர் வசித்த திம்பிரிகஸ்ஸாய இல்லத்திற்கு நேரில் சென்று வாழ்த்தினார்கள். நூறு ஆண்டு வயதை நெருங்குவதற்கு 12 மாதங்களிருந்த தருணத்தில் இலங்கைக் கலையுலகிற்கு விடைகொடுத்து விட்டார்.

பத்திரிகையாளராகத் தனது தொழில் வாழ்வை ஆரம்பித்த லெஸ்டர், லண்டன் சென்று திரைப்பட நுணுக்கங்களைக் கற்றுத்தேர்ந்து குறும்படங்களும் ஆவணப்படங்களும் எடுத்தவர். அன்றிலிருந்து சிறந்த திரைப்பட இயக்குநராகவே ஒளிவீசிக் கொண்டிருந்தவர். இவருக்கு பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம் கௌரவ கலாநிதிப்பட்டத்தையும் வழங்கி, அதனாலும் பெருமை கொண்டது.

ரேகாவ (1956) சந்தேசிய (1960) கம்பெரலிய (1963) தெலொவக் அதர (1966) ரண்சலு (1967) கொலு ஹதவத்த (1968) அக்கரபஹா (1969) நிதானய (1972) தேசநிசா (1972) த கோட் கிங் (1975) மடோல் தூவ (1976) அஹசின் பொலவட்ட (1978) பிங்ஹாமி (1979) வீரபுரன் அப்பு (1979) பெத்தேகம (1980) கலியுகய (1982) யுகாந்தய (1983) அவறகிற (1995) வேகந்த வளவ்வ (2002) அம்மா வரேன் (2006) முதலான படங்களை இயக்கியிருக்கும் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ், தான் உளமாற நேசித்த சிங்களத் திரையுலகில் பணத்தை சேகரிக்கவில்லை. அவர் சேகரித்தது ஆயிரக்கணக்கான ரசிகர்களைத்தான்.

அதனால் அவர் தொடர்ந்தும் வாடகை வீட்டில்தான் வசித்து வந்தார். அவரது மனைவி சுமித்ராவும் திரைப்பட இயக்குநர். எடிட்டர். லெஸ்டரின் அனைத்து வெற்றிகளுக்கும் பின்னின்றவர்.

லெஸ்டரின் முதல் படமான ரேகாவ பிரான்ஸ் திரைப்படவிழாவில் 1957 இல் காண்பிக்கப்பட்டது. அந்த விழாவுக்கு சென்றவிடத்தில்தான் சுமித்ராவை சந்தித்துள்ளார். அப்பொழுது சுமித்ரா அங்கு திரைப்படக்கலை பற்றி கற்றுக் கொண்டிருந்தமையால் இச்சந்திப்பு நிகழ்ந்துள்ளது.

அதன்பின்னர் லெஸ்டரும் சுமித்ராவும் தனித்தனியாகவும் இணைந்தும் பல படங்களை இயக்கியிருக்கின்றனர். இருவருக்கும் ஆங்கிலப் புலமையும் பிறமொழி இலக்கியங்கள் பற்றிய ஆழ்ந்த ஞானமும் இருந்தமையால் தாம் கற்றதையும் பெற்றதையும் இலங்கைக் கலையுலகிற்கு வழங்கி வந்தார்கள். அதன்மூலம் இலங்கை சிங்களத் திரைப்படங்களை சர்வதேசத் தரத்திற்கு உயர்த்துவதற்கும் பாடுபட்டு உழைத்தார்கள்.

அவர்களின் சேவையை கவனத்தில் கொண்ட இலங்கை அரசும் 2010 இல் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் – சுமித்ரா பீரிஸ் மன்றம் (Foundation) என்ற அமைப்பையும் உருவாக்கி வர்த்தமானியிலும் பிரகடனப்படுத்தியுள்ளது.

லெஸ்டருக்கு 2012 ஆம் ஆண்டு பிறந்த தினம் வந்தபோது, அவ்வேளையில் ஜனாதிபதியாக இருந்த மகிந்த ராஜபக்‌ஷவும் நேரில் சென்று வாழ்த்தி விருது வழங்கியிருக்கிறார்.

பின்னாளில் இலங்கையில் சிறந்த சிங்களத் திரைப்பட இயக்குநர்களாக அறிமுகமான தர்மசேன பத்திராஜ, பிரசன்ன விதானகே, தர்மஸ்ரீ பண்டாரநாயக்க, காமினி பொன்சேகா, சுனில் ஆரியரத்தன, சுமித்ரா பீரிஸ், அசோக்கா ஹந்தகம, சோமரத்தின திஸாநாயக்க உட்பட

சிலருக்கு லெஸ்டர் ஞானத்தந்தையாக விளங்கியவர் எனவும் சொல்லமுடியும்.

எமது மக்களுக்கு எத்தகைய திரைப்படங்கள் தேவை என்பதை லெஸ்டர் உணர்ந்திருந்த காலத்தில்தான், யதார்த்தத்திற்குப் புறம்பான நாடகத்தன்மை கொண்ட பக்கம் பக்கமாக வசனங்கள் குவிந்த தென்னிந்திய தமிழ்ப்படங்கள் வெளிவரத் தொடங்கி அவையே திரைப்படங்கள் என்ற மாயையும் எம்மத்தியில் உருவாக்கியிருந்தன.

லெஸ்டர் இலங்கையில் வெளியான சிறந்த சிங்கள இலக்கியப் படைப்புகளை திரையில் அறிமுகப்படுத்துவ திலும் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்திருப்பவர்.

அவர் திரைப்படமாக்கியிருக்கும் கம்பெரலிய (கிராமப்பிறழ்வு) மடோல் தூவ (மடோல்த்தீவு) நிதானய (புதையல்) கொளு ஹதவத்த (ஊமை உள்ளம்) முதலான கதைகள் தமிழிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட சிங்களப் படைப்புகள் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சந்தேசிய திரைப்படம் போர்த்துக்கீசியர் இலங்கையை ஆக்கிரமித்திருந்த காலத்தின் பின்னணியை சித்திரித்த திரைப்படமாகும். இதில் காமினி பொன்சேக்கா ஒரு துணைப்பாத்திரத்தில்தான் அறிமுகமானார்.

"போர்த்துக்கீஸி காரயா ரட்டவல்லல் யன்ன சூரயா..." என்ற இத்திரைப்படப் பாடல் அக்காலப்பகுதியில் இலங்கையில் சிங்களப் பிரதேசங்களில் பட்டிதொட்டி எங்கும் ஒலித்த பிரபல்யமான பாடலாகும்.

பெத்தேகம என்ற திரைப்படம், ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்காலத்தில் இலங்கையில் ஹம்பாந்தோட்டை பிரதேசத்தில் அரசாங்க அதிபராகப் பணியிலிருந்த Leonard Woolf எழுதிய The village in the jungle நாவலைத் தழுவி எடுக்கப்பட்டது. இதனை பல்கலைக்கழகத்திலும் ஆங்கில இலக்கியத்தில் பாட நூலாக வைத்திருந்தார்கள்.

பெத்தேகமவில் விஜயகுமாரணதுங்க – மாலினி பொன்சேகா – ஜோ அபேவிக்கிரம திறம்பட நடித்திருந்தார்கள். ஜோ அபேவிக்கிரம அந்த ஆண்டில் (1980) சிறந்த நடிகருக்கான விருது பெற்றார். குறிப்பிட்ட Leonard Woolf மனைவிதான் பிற்காலத்தில் ஆங்கில இலக்கியத்தில் பிரபல்யம் பெற்ற Virginia Woolf என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

லெஸ்டர் சமூகப்பார்வை கொண்ட யதார்த்தமான கதைகளையே தனது படங்களுக்கு தெரிவுசெய்து வெற்றி கண்டவர். கோடிக்கணக்கில் செலவுசெய்து ஆடம்பரமான காட்சிகளையும் உருவாக்கி, நம்பமுடியாத சண்டைக்காட்சிகளையும் காதல் டூயட் பாட்டுக்களையும் புகுத்தி, வெளிநாடுகளின் காட்சிகளை நம்பியிருந்த தென்னிந்திய வணிக சினிமாக்கள் இலங்கையில் வந்திறங்கிக் கொண்டிருந்த (இன்றும்தான்) காலப்பகுதியிலேயே இலங்கையின் உண்மையான ஆத்மாவை, தான் தெரிவுசெய்த கதைகளிலிருந்து திரைப்படமாக்கிக் காண்பித்து, இதுதான் சினிமா என்று சர்வதேச திரைப்படவிழாக்களில் காண்பித்தவர் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ்.

> "நமது திரைப்பட மரபில் 'மாற்றம்' அல்லது 'புரட்சி' ஏற்படுவதை அவர்கள் அடியோடு **வெறுக்கிறார்கள்.** அப்படியாக ஏற்படும் திருப்பம், தமக்கே ஆபத்தாக முடியுமென்று படமுதலாளிகள் பயப்படுகின்றனர்."

1970 களிலேயே அவர் மல்லிகை இதழ் ஊடாக மாவை நித்தியானந்தனுக்கும் தில்லைக்கூத்தனுக்கும் தெரிவித்துள்ள செய்திகளை இங்கு பதிவு செய்கின்றேன்.

"வழமைக்கு முரணான ஒரு திரைப்படத்தை எடுப்பதைவிட வர்த்தக ரீதியான தோல்வியை விரும்பி ஏற்றுக்கொள்ளத் தென்னிந்தியத் திரைப்படத்துறையினர் தயாராக இருக்கிறார்கள். நமது திரைப்பட மரபில் 'மாற்றம்' அல்லது 'புரட்சி' ஏற்படுவதை அவர்கள் அடியோடு வெறுக்கிறார்கள். அப்படியாக ஏற்படும் திருப்பம், தமக்கே ஆபத்தாக முடியுமென்று படமுதலாளிகள் பயப்படுகின்றனர். பழைய பட்டியல் முறைப்படங்களே பாதுகாப்பானவை என்ற நம்பிக்கையால் வழமை குலைந்து போகாத வகையில் தொடர்ந்தும் பழைய மாதிரியான படங்களை மாத்திரம் அவர்கள் எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்."

"நான் பம்பாய்க்குச் சென்றிருந்தபோது அங்குள்ள ஒரு திரைப்படத் தயாரிப்பாளரைச் சந்தித்தேன். அப்பொழுது அவர், தாம் பன்னிரண்டு திரைப்படங்களை ஒரே நேரத்தில் எடுத்து வருவதாக என்னிடம் சொன்னார். இப்படிச்செய்தால் நல்ல படம் உருவாகுமா? இந்தப் பன்னிரண்டு படங்களுக் காகவும் 48 இலட்சம் (அன்றைய மதிப்பில்) ரூபாய்களை செலவிடுகிறாராம். ஆனால், எனது 'கம்பெரலிய' போன்ற

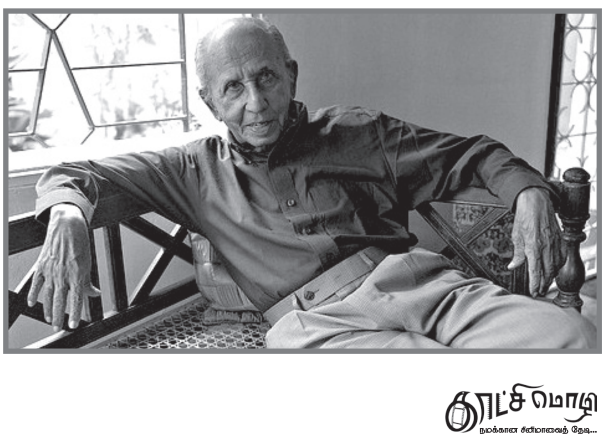
தன்மையுள்ள ஒரு படத்தை தாம் ஒருபொழுதுமே எடுக்கத் துணியமாட்டாராம். தரமற்ற படங்களைத் தாயாரிக்க 48 இலட்சம் ரூபாய்கள் செலவழிக்கும் ஒருவர், அதன் ஒரு மிகச்சிறு பகுதியையாவது - குறைந்தது கலைத்தரமுள்ள ஒரு படத்திற்காவது செலவிடக்கூடாதா?''

''தென்னிந்திய திரையுலகைப் பொறுத்தவரை ஜெயகாந்தனின் முயற்சிகள் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவை. 'உன்னைப்போல் ஒருவன்' என்ற அவரது திரைப்படத்தை ஜெயகாந்தன் எனக்காக திரையிட்டுக் காட்டியதோடு, தாமே என்னருகில் இருந்து விளக்கங்களும் தந்தார். அவரது முயற்சிகளுக்கு அங்குள்ள பட வர்த்தகர்கள் பெரும் இடையூறுகளும் தடைகளும் விளைவித்திருக்கிறார்கள் என்பதை அறிந்துகொண்டேன்.''

''பேசும் மொழியில் ஒரு இயக்குநர் அதிக அறிவு பெற்றிருக்க வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை. சினிமாவில், இரண்டு மொழிகள் வருகின்றன. ஒன்று பேச்சு, மற்றது காட்சி. காட்சிதான் சினிமாவில் அதிகம் முக்கியமானது. சிங்களம் அதிகம் தெரிந்த 'சிங்களப் பண்டிதர்கள்' தமது அறிவை யெல்லாம் வைத்துக்கொண்டு எப்படிப்பட்ட கீழ்த்தரமான படங்களை எடுத்துவருகிறார்கள்? பார்த்தீர்களா?''

''கலைக்குச் சமுதாயப்பணி உண்டு. ஆனால், இது அரசியல் ரீதியானது மட்டும்தான் என்பதல்ல. என்னைப் பொறுத்தவரையில் சினிமாவின் வாயிலாக, வாழ்க்கையின் சில அனுபவங்களைப் பார்வையாளனுக்கு அளிப்பதை விரும்புகிறேன். சில உணர்ச்சிகளை ஏற்படுத்துவதை விரும்புகிறேன். மிகச்சாதாரணமான விடயங்கள்கூட, திரைப்படத்திலே புதிய உயர்வுகளை ரசிகனுக்குத் தருகின்றன. திரையிலே பார்க்கின்ற வரைக்கும் இதை நான் அறிந்திருக்கவில்லை'' என்று அவன் சொல்கிறான்.

சிலர் ''சிரிப்பும் காதலும் களியாட்டங்களும்தான் மகிழ் வூட்டுவன'' என்று எண்ணுகிறார்கள். கனமான விடயங் களும் மகிழ்ச்சியை அளிப்பனவே. 'பதர் பாஞ்சாலி' என்ற படத்தை எடுத்துக்கொண்டால், அதில் எந்தவிதமான களியாட்டங்களும் இல்லாதிருந்தும், அது மக்களிடையே அமோகமான வெற்றியைப் பெற்றது. ஆனால், திரைத்துறை முதலாளிகளோ தோல்வியில் முடிந்ததாக ஒரு பொய்க் கதையை வேண்டுமென்றே பரப்பிவிட்டார்கள்.''



"எம்முடையது ஒரு படைப்பாளிகளின் நாடாக இல்லாமல், விமர்சகர்களின் நாடாகவே அதிகம் காணப்படுகிறது"

''மக்களிடமிருந்து வேறுபட்டுத் தனித்து நிற்கும் கலையென்று எதுவுமில்லை. மாபெரும் ஓவியக்கலைஞரான பிக்காசோவிடம், அவரது ஓவியத்தின் அர்த்தமென்ன வென்று யாரோ கேட்டபோது, அவர் அழகாக பதிலளித்தார். ''ஒரு பறவை பாடும்போது, அதற்கு அர்த்தமென்னவென்று அந்தப் பறவையிடம் கேட்பீர்களா?'' என்று அவர் கேட்டார்.

''எம்முடையது ஒரு படைப்பாளிகளின் நாடாக இல்லாமல், விமர்சகர்களின் நாடாகவே அதிகம் காணப்படுகிறது''

இவ்வாறு வெளிப்படையாகப் பேசியிருக்கும் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ், தொடர்ச்சியாக சிங்கள நாவல்களையே படமாக்கி வந்திருப்பவர். அதுபற்றியும் கேட்டிருக்கிறார்கள்.

அதற்கு அவர், ''எதைவேண்டுமானாலும் திரைப்பட மாக்கலாம். ஒரு டெலிபோன் டிரக்டரியை வைத்துக்கூடப் படமெடுக்கலாம்! படைப்பாற்றலே முக்கியம்'' என்று பதில் சொல்லியிருக்கிறார்.

பெரும்பாலான ஆங்கில, தமிழ், சிங்களம் உட்பட வேற்று மொழிப்படங்கள் உண்மைச் சம்பவங்களை பின்னணியாகவும் நாவல்கள், கதைகளை மூலமாகவும் கொண்டிருப்பவை. இதுபற்றி விபரிப்பதாயின் நீண்டதொரு பட்டியலையே வெளியிட முடியும்.

எனினும் இலக்கியப்படைப்புகள் திரைப்படமாகும்போது மூலக்கதை சிதறுண்டு முழுமைபெறத் தவறியிருக்கிறது. லெஸ்டரும் சிங்கள நாவல்களை திரைப்படமாக்கி யிருப்பதனால், அவர் இதுபற்றியும் இவ்வாறு அந்த நேர்காணலில் சொல்லியிருக்கிறார்:

''அவை முழுமைபெற முடியாது! எப்பொழுதும் ஏதாவது இழக்கப்படத்தான் செய்யும். பெரும்பாலும் அது ஆய்வறிவுப் பாகம் அல்லது சமூகவியற் துறையின் ஒரு பாகமாகத்தான் இருக்கிறது. இலக்கியம் வாசிப்பின் மூலமும் சினிமா காட்சியின் மூலமும் அளிக்கப்படுபவை. உணர்வு ரீதியாக சினிமாவே அதிக பலம் வாய்ந்தது.''

லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் என்ற மகா கலைஞரின் மறைவு அவரது முதுமைக்கு விடுதலை. திரைப்படத் துறையினருக்கோ ஈடு செய்யப்பட வேண்டிய பேரிழப்பு.

சாதிய ஒடுக்குமுறை பற்றிய

அஷோக்க ஹந்தகமவின் விவரணை

செம்மீனை எழுதிய தகழி சிவசங்கரப் பிள்ளையின் மற்றொரு நாவலை 'தோட்டியின் மகன்' என்ற பெயரில் சுந்தர ராமசாமி மொழி பெயர்த்திருப்பார். மலம் அள்ளுவோர் பற்றிய கதை தான். ஒரு தடவையேனும் இரத்தம் கொதிக்காமல் வாசித்தது கிடையாதென முன்னுரையில் சுந்தர ராமசாமி எழுதியிருப் பார். அதற்குப் பிறகு பெருமாள் முருகனின் சிறுகதைத் தொகுப்பு. மலத்தைத் தலைப்பாகக் கொண்டது.

எனக்கு பெரிதாக இலக்கிய அறிவு இல்லை. சாதியம், தலித்தியக் கோட்பாடுகள் பற்றி யெல்லாம் விபரிக்கத் தெரியாது. அஷோக்க ஹந்தகம இயக்கிய 'அல்பரோதா' திரைப் படத்தைப் பார்த்தபோது, இரு நூல்களும் ஞாபகத்திற்கு வந்தன.

மாபெரும் கவிஞனாக பார்க்கப்படுகின்ற பப்லோ நெருதாவின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த தாகக் கூறப்படும் சம்பவங்களின் அடிப்படையி லான புனைவுதான். அதிலும் மலம் இருக்கும். பெருமாள் முருகனின் 'பீக் கதைகள்' போல. அருவருக்கின்றவர்கள் நிற்கலாம். மற்றவர்கள் தொடர்ந்து வாசிக்கலாம். இனி தொடர்வது 'அல்பரோதா' பற்றி டபிள்யு.ஏ.விஜேவர்த்தன எழுதியதன் தமிழாக்கம்.

கிருஷ்ணப்பிள்ளை சதீஷ்

அல்பரோதா

அல்லது

பப்லோ நெருதாவின் கதை

நல்லறிவு நிலையும் சாந்தமும் கொண்டு, தீங்குகள் இன்றியதுமென நம்பப்படும் சமூகம். அந்த சமூகத்தில் கலகஞ்செய்ய கலையைப் பயன்படுத்துவதில் அஷோக்க ஹந்தகம பிரபலமானவர். எனினும் அந்த சமூகம் பொய்கையைப் போன்றது. அதன் மேற்பரப்பு நிதானமானதாகவும், கண்ணைக் கவர்வதாகவும், சிந்தை குளிரச் செய்வதாகவும் தோன்றும். அந்த சாந்தத்தின் கீழே அழுகிப் போகும் விடயங்கள் இருக்கலாம். அவை பொய்கை நீருக்கு மாறுபட்ட குணத்தைத் தரலாம். அவை நாற்றமடிப்பவை. அவலட்சணமானவை. அழகியலுக்கு முரணானவை.

அழகுணர்ச்சியுள்ள கலைஞன், ஆழத்திலுள்ள முரண்களைப் புறக்கணித்து, மேலோட்டமாகப் பார்த்தவற்றைக் கொண்டு பொய்கையை அல்லது சமூகத்தை, அழகியலாக சித்தரிக்கலாம். ஆனால், ஹந்தகம மாறுபடுகிறார். அவர் மேற்பரப்பின் நிதானத்தை சீர்குலைத்து, ஆழத்திற்குச் சென்று, மக்கள் வழமையாகப் பார்க்க விரும்பாத அவலட்சணத்தைக் காண்பிக்கிறார். இந்தப் படைப்பாளி, தமது முந்தைய சினிமா, நாடக, தொலைக்காட்சி படைப்புக்களிலும் ஏதோவொரு விதத்தில் இதை செய்திருக்கிறார். இதன் காரணமாகவே, சமூக விரோதக் கலைஞராக முத்திரை குத்தப்பட்டிருக்கிறார்.

அவரது பிந்திய திரைப்படப் படைப்பான அல்பரோதா மாறுபட்ட விதத்தில் கலகம் செய்கிறது. இன்று ஸ்ரீலங்கா என்றழைக்கப்படும் அப்போதைய காலனித்துவ இலங்கையில் சிலியைச் சேர்ந்த

கவிஞரான பப்லோ நெரூதாவின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த சம்பவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு, இந்த சாதிய கட்டமைப்பு பலரால் பொருளாதார ரீதியிலும், வேறு வழியிலும் ஒடுக்குமுறை ஆயுதமாக எவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டது என்பதை அவர் விபரிக்கிறார். இங்குள்ள சாதிய கட்டமைப்பு சிலோனின் காலனித்துவ காலத்தில் பெரும்பான்மை சிங்களவர்களால் பின்பற்றப்பட்ட ஒன்றல்ல. அப்போதைய காலகட்டத்தில் சிறுபான்மை தமிழர்கள் மத்தியில் இருந்த மிகவும் கொடுமையானதும், ஏற்றுக்கொள்ள முடியாததுமான முறை இதுவாகும்.

இந்தக் கட்டமைப்பிற்குள், மற்றவர்களால் பொருளாதார ரீதியிலும் பாலியல் ரீதியிலும் ஆகக்கூடுதலாக துஷ்பிரயோகத் திற்கு உள்ளானவர்கள் பெண்களே. அல்பரோதா என்பது ஹிந்துக்கள் மத்தியில் நிலவும் சமகால சாதிய முறையில் தாழ்த்தப்பட்ட – தீண்டத்தகாத சாதியைச் சேர்ந்த பெண் ணொருத்தியின் கதை. இந்தச் சம்பவம் காலனித்துவ ஆட்சி நிலவிய 1930களில் நிகழ்ந்த சமயம், ஹென்றி ஸ்ரீல் ஒல்கொட், பீம்ராவோ ராம்ஜி அம்பேத்கார் ஆகியோர் தீண்டத்தகாதவர்களை சாதிகள் இல்லாத பௌத்தத்திற்கு மதமாற்றம் செய்து, அவர்களுக்கு இரட்சண்யப் பாதையைக் காட்டினார்கள். சிலோன் என்பது தேரவாத பௌத்தத்தின் பாதுகாவலனாக விளங்கியபோதும், இந்த சமூக மாற்றம் இலங்கையில் நிகழாதமை ஆச்சர்யந்தான்.

கவிஞர் பப்லோ நெரூதாவின் எதிர்பாராத இலங்கை விஜயம்

இந்தத் திரைப்படத்தின் கதையைப் பார்ப்போம். அல்பரோதாவின் முதன்மைப் பாத்திரமான பப்லோ நெரூதா (ஸ்பெயின் நடிகர் லூயிஸ் ஜோஸே ரொமேரோ நடிக்கிறார்). அவர் 1929 ஆண்டு இலங்கைக்கான சிலியின் கன்சியூலர் அதிகாரியாக நியமிக்கப்படுகிறார். காலனித்துவ ஆட்சிக்கு உட்பட்டிருந்த பர்மாவில் தாம் சந்தித்த அதிர்ச்சி தரும் அனுபவத்தில் இருந்து தப்பிப்பதற்காகவே அவர் மாற்றம் பெற்று இலங்கைக்கு வருவதாக அஷோக்க ஹந்தகம சித்தரித்திருப்பார். இந்த அதிர்ச்சி தரும் அனுபவம் பர்மாவில் இருந்த புலம்பெயர் யுவதியான ஜொசி ப்ளிஸ் (இந்தப் பாத்திரத்தை வியட்நாம் வம்சாவளி பிரெஞ்சு நடிகையான ஆன் சொலென் ஹேற்) உடன் ஏற்பட்ட காதலுடன் தொடர்புடையதாகும்.

ஜொசி படுக்கையில் திருப்திப்படுத்த முடியாதவர், பர்மீய மொழியில் கூறுவதாயின் வேங்கை. படுக்கையைப் பகிர்ந்து கொள்ளும் ஆனால் செய்ய முடியாதவற்றை கத்தியைக் காட்டி பெற்றுக் கொள்ளும் பெண்ணாக ஜொசியை கவிஞர் பப்லோ நெரூதா சித்தரிப்பார். காதலை அழகுணர்வாக நோக்கும் இளஞ்கவிஞன், அந்தப் பெண்ணுக்கு அஞ்சி, அவளிடம் இருந்து விடுதலை பெற்று, சிலி கன்சியூலராக கடமையாற்ற கையில் எந்தப் பொருளும் இல்லாமல் ஒருநாள் இலங்கை வருகிறார். அவர் கொழும்பு புறநகருக்கு அருகில் பரந்த இந்து சமுத்திரத்தை பார்த்தவாறிருக்கும் வீட்டில் வாடகைக்கு அமர்கிறார். கவிஞரை வரவேற்பவர் ரத்னய்யா (இந்தப் பாத்திரத்தை இலங்கை நடிகர் மெல்கம் மச்சாடோ ஏற்றிருப்பார்). ஒரு ஆணாக இருந்தாலென்ன, பெண்ணாக இருந்தாலென்ன தீண்டத்தகாதவரைத் தொட்டு விட்டால், தீட்டாகி விடும் என்ற நிரந்தர பயத்துடன் வாழும் உயர்குல இந்துவே ரத்னய்யா.

தமது எஜமானனுக்கு ரத்னய்யா வழங்கும் முதற் போதனை தீண்டத்தகாதவர்களைத் தொட்டு தீட்டுக்கு உள்ளாகி விடவேண்டாம் என்பது தான். தீட்டில் இருந்து தூய்மை பெறுதல் என்பது மிகவும் நீண்ட, கஷ்டமான வேலை. எனினும், தமது எஜமானன் சுதந்திரமாக சிந்திக்கும் ஒருவர் என்பதும் இந்திய சாதிய தீண்டாமை கள், சிலியின் மத, கலாச்சார விழுமியங்களுக்கு அந்நிய மானவை என்பதும் ரத்னய்யா அறியாத விடயங்கள். எனவே, இத்தகைய தடைக்கட்டுக்களால் பிணைக்கப் படாமல், பெண்ணை சமூகத் தீட்டை காவிச் செல்பவளாக அல்லாமல், பெண்ணாகப் பார்ப்பவராகவும் பப்லோ நெரூதா இருந்தார்.

காம வேங்கை பற்றிய அச்சம்

இத்தகைய கோடுகளின் அடிப்படையில் பப்லோவின் பாத்திரத்தை கட்டியெழுப்புகையில், ஹந்தகம கவனமாக இருக்கிறார். எனவே, இங்கிருக்கும் மனிதர்களை சுயாதீனமாகவும் தாராள சிந்தனையுடனும் அணுகக் கூடியவராக கவிஞர் சித்தரிக்கப்படுகிறார். கொழும்பில் ஐரோப்பியர்கள் நடத்தும் விருந்துபசாரத்திற்காக ரிக்ஷாவில் செல்கையில், பாரம்பரிய சிங்கள நடனக் கலைஞர்களின் ஊர்வலத்தைக் கடந்து செல்கிறார். உள்ளுணர்வால் தூண்டப்பட்டு ஊர்வலத்தைப் பின்தொடர்ந்து தாளக் கருவிகளின் ரகசியத்தை அறியும் ஆவலால் விருந்துக்கு தாமதித்து செல்கிறார். மனதார மன்னிப்புக் கேட்டு, உள்நாட்டு கலாச்சார ஊர்வலத்தின் அற்புதமான அனுபவங் களைப் பெற்றதாகக் கூறுகிறார்.

உள்நாட்டு கலாச்சாரம் பற்றிய தமது விவரணைகளை ஐரோப்பிய விருந்தாளிகள் மரியாதைக் குறைவாக நிராகரிப்பதால் பப்லோவிற்கு அதிருப்தி ஏற்படுகிறது. இருந்தபோதிலும், அவருக்கு விருந்தில் இரண்டு பேரது அறிமுகம் கிடைக்கிறது. ஒருவர் லயனல் (டொனிமிக் கெலர் உயிரூட்டும் பாத்திரம்) என்ற உள்ளூர் புகைப்படக் கலைஞர். இவருடனான சந்திப்பின் காரணமாக, உள்நாட்டு வாழ்க்கை முறை பற்றி பப்லோவிற்கு கூடுதலாக அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. அஷோக்க ஹந்தகமவின் திரைக்கதை யில் இடம்பெறும் அடுத்த சந்திப்பின்மூலம், கவிஞரின் பாத்திர

வார்ப்பு உருவாக்கப்படுகிறது. இந்த சந்திப்பு இலங்கையில் வாழும் பிரெஞ்சுப் பெண்மணி பெற்சி உடனானது. பர்மீய காம வேங்கையுடனான அதிர்ச்சி தரும் அனுபவத்தை அடுத்து, தமது பாலியல் வேட்கை உணர்வு மங்கி விட்டதாகக் கருதும் கவிஞருக்கு, அது அப்படியில்லையென நிரூபிக்க இந்தப் பிரெஞ்சுப் பெண்மணி சந்தர்ப்பம் தருகிறாள்.

பிறிதொரு காட்சியில், சம்பளம் கிடைத்த நாளொன்றில் வடிசாராயம் காய்ச்சும் இடமொன்றில் ஆடிப்பாடி சந்தோஷப் படும் தாழ்த்தப்பட்ட மக்களுடன் கவிஞர் கூடி கும்மாளம் அடிக்கிறார். இந்த மக்கள் கொழும்பு நகரில் செல்வந்தர் களின் கழிவறைகளில் இருந்து வாளிகளில் மலத்தைக் காவிச் செல்வதற்கு நிர்ப்பந்திக்கப்பட்ட ‘சக்கிலி’ சாதி என்பதால் இவர்கள் தீண்டத்தகாதவர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்களில் ஒன்றாகக் கலந்து நடனமாடும் பப்லோ தமது ஊழியன் ரத்னய்யாவை வெறுப்பேற்றுகிறார். ஆட்டத்தின் முடிவில் கவிஞருக்கு திருப்தி ஏற்பட்டாலும், அவரை ரத்னய்யா கடல் நீரில் தள்ளிவிடுகிறார். தீண்டத் தகாதவர்களால் தொட்டதால் ஏற்பட்ட தீட்டை கவிஞர் கழுவிக் கொண்டு தூய்மை அடைய வேண்டுமென ரத்னய்யா நினைத்திருக்கலாம் அல்லது தீண்டத்தகாத சக்கிலியர்களுடன் கூடிக் கலப்பதை தாம் விரும்பவில்லை என்ற ரீதியில் ரத்னய்யா எச்சரிக்கை விடுப்பதாகவும் இருக்கலாம்.

சிலையுடன் காதலில் விழுதல்

தாமிருக்கும் வீட்டில் முன்னர் குடியிருந்தவருடைய பார்வதி சிலை அறையின் மூலையில் இருப்பதை பப்லோ காண்கிறார். திறந்த மார்புடன் கறுப்புத் தங்கமென மிளிரும் சிலையானது, சடுதியாக அவரை உணர்வுமயமாக்குகிறது. கவிஞர் சிலையைக் காதலிப்பதுடன் நில்லாமல், அதனை படுக்கையறைக்குக் கொண்டு செல்கிறார். பாலுறவை மையமாகக் கொண்ட நீண்டகால உறவை உருவாக்கிக் கொள்வதற்காக அவரது வீட்டுக்கு பெற்சி வருகிறாள். அவளை கவிஞர் நிராகரிக்கிறார். பெற்சியை மாத்திரமல்ல, உள்ளூர் உணவைத் தந்து மனதை வெல்ல முனையும் அயல் வீட்டுப் பெண்ணையும் தான்.

சடுதியான மாற்றம் நடக்கிறது. கவிஞரின் பர்மீய காம வேங்கை அவரைத் தேடிக் கொண்டு வருகிறாள். தணியாத காமவேட்கை கொண்ட பெண்ணுடனான உறவு பற்றிய அச்சத்தால், ஒளிந்து கொள்கிறார் கவிஞர். அந்தப் பெண் கவிஞருடன் வாழ்க்கையில் இணைய முனைந்து தோற்றுப் போனவளாக இலங்கையில் இருந்து திரும்பிச் செல்கிறாள். இந்த இடத்தில் சிலையானது உயிருடன் வந்து தமது உணர்வில் தகிக்கும் காமத்தீயை தணிக்கும் எனக் காத்திருக்கும் ஒருவராக அசோக்க ஹந்தகம கவிஞரைக் காட்சிப்படுத்துகிறார்.

பார்வதியை சக்கிலியப் பெண்ணாகப் பார்த்தல்

பிறகொரு நாள், அதிகாலை வேளையில் கருநிழலாக வாளியைத் தலையிலும் துடைப்பக்கட்டையை மறுகையி லும் ஏந்தி, அவரது கழிவறையை நோக்கி பார்வதி நடந்து வருவதை கவிஞர் காண்கிறார். இருள் படர்ந்திருந்த போதிலும், கடலில் இருந்து வீசும் காற்று தளர்வான ஆடையை அசையச் செய்து, கருநிழலாக மார்பகத்தை வெளித்தெரியச் செய்கிறது. களவாக மறைந்திருந்து பார்க்கும் பப்லோவிற்கு அது பார்வதி சிலையின் திறந்த மார்பகத்தைப் போன்று தென்படுகிறது. வருபவள் யாருமல்ல, தினந்தோறும் கழிவறையை சுத்தம் செய்து மலத்தைக் கொண்ட வாளியை அப்புறப்படுத்துவதற்காக வேலைக்கு அமர்த்தப்பட்ட சக்கிலியப் பெண் (இந்தப் பாத்திரத்தை இலங்கை நடிகை ரித்திக்கா கொடித்துவக்கு ஏற்றிருக்கிறார்).

அவள் சக்கிலியப் பெண் என்றும் தீண்டத் தகாதவள் என்றும் ரத்னய்யா எச்சரித்தபோதிலும், தாம் புதிதாகக் கண்டறிந்த பார்வதியுடன் காதல் கொள்கிறார். அவருக்குள் தகிக்கும் காமவேட்கையின் தீவிரத்தை எந்தவொரு சக்தியாலும் தணிக்க முடியாமல் போகிறது. அவளைத் தமதாக்கிக் கொண்டு தமது வேட்கையைத் தீர்த்துக்

கொள்ள திடமாக முன்னேறுகிறார். இந்தப் பேரானந்த அனுபவம் மனித விழுமியங்களுக்கு அப்பாற்பட்டு, தெய்வீகத்துடன் தொடர்புடையாகத் தெரிகிறது.

மீண்டும் திரும்பி நிகழாத அனுபவம்

இங்கு கட்டமைக்கப்படும் சமூகவியல் கோட்பாடு மேலும் விரிவாக கூறப்பட வேண்டியது. சக்கிலியப் பெண்கள் வடுப்பாடு உடையவர்கள். மேல்ஜாதி ஆண்களால் பொருளாதார ரீதியில் சுரண்டப்படக்கூடியவர்கள். எனினும், இந்தப் பெண்கள் தீண்டத் தகாதவர்களாகவும் புனிதங்கெட்ட வர்களாகவும் கருதப்படுவதால், பாலியல் துஷ்பிர யோகத்தைப் பொறுத்தவரையில், இவர்களுக்கு மேல்ஜாதி ஆண்களிடம் இருந்து தொல்லை கிடையாது. எனினும், ஏனைய இனங்கள் அல்லது மதங்களைச் சேர்ந்த ஆணினங்களுக்கு இது பொருந்தாது. தமக்குள் கொழுந்து விட்டெரியும் காமவேட்கையைத் தணிக்க வேண்டிய தேவை வரும்போது, இந்த ஆணினங்கள் சமூகத் தடைக்கட்டெனப் பார்ப்பதில்லை. இதே பிரிவைச் சேர்ந்தவர் தான் பப்லோ.

தமது இலங்கை அனுபவங்கள் பற்றிய நினைவுக் குறிப்பொன்றில் பப்லோ இவ்வாறு விபரிக்கிறார்: ‘‘ஒரு காலைப் பொழுதில், அந்தக் காரியத்தை செய்து விடுவதெனத் தீர்மானித்தேன். அவளது இடையை இறுகப் பற்றி, அவளது கண்களை நோக்கினேன். அவளுடன் பேசுவதற்கான மொழியொன்று என்னிடம் இருக்கவில்லை. அவள் சிரிக்கவில்லை. தன்னை இழுத்துச் செல்ல இடமளித்து, அடுத்த கணம் கட்டிலில் ஆடையின்றிக் கிடந்தாள். மெல்லிடையும், சதைப்பிடிப்புள்ள இடுப்புப் பகுதியும், நிறைந்து வழிந்த மார்பகங்களும் அவளை ஆயிரம் வருடகால தென்னிந்திய சிற்பம் போலத் திகழச் செய்தன. அது மனிதனுக்கும் சிலைக்குமான ஒன்றுகூடலாக இருந்தது. எல்லாம் முடியும் வரை, அவளது கண்கள் விரிந்து திறந்தே இருந்தன. எதுவித எதிர்வினையும் இல்லை. அவள் என்னை அற்பமாய் அலட்சியம் செய்தமை சரிதான். அந்த அனுபவம் அதற்குப் பின்னர் ஒருபோதும் மீண்டும் நிகழவில்லை.’’

ஒரு அத்தியாயத்தின் நாடகத்தனமான முடிவு

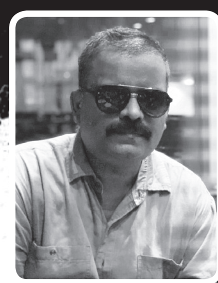
யதார்த்த உலகில் அந்த அனுபவம் மீண்டும் நிகழவில்லை. எனினும், ஹந்தகமவின் திரைப்படத்தில், இந்தப் பாலியல் வன்புணர்விற்குப் பின்னரான சம்பவ விபரிப்பைப் பார்த்தால், அத்தகைய அனுபவம் மீண்டும் நிகழ்ந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. ஏனெனில், இந்தப் படைப்பில் வெளிநாட்டவரால் களங்கப்படுத்தப்பட்ட சக்கிலியப் பெண், அறையில் இருந்து பேய் பிடித்தவளைப் போல வெளியே ஓடுகிறாள். புனிதம் கெடச் செய்யப்பட்டதாக தாம் கருதும் உடலைக் கழுவி தூய்மைப்படுத்துவதற்காக கடலுக்குள் பாய்கிறாள். எந்தளவு இழிகுலத்தவர்களாக, தாழ்த்தப்பட்டவர்களாக கருதப்பட்டாலும், தமது சமூகத்தை அவளால் எதிர்கொள்ள முடியாது. அந்த சமூகத்திற்கும் பெறுமானங்கள் இருக்கின்றன. அந்தப் பெறுமானங்களை அவள் விரும்பாமலேனும் மறுதலித்து நிற்கிறாள். எனவே, உடலைத் தூய்மைப்படுத்திக் கொள்ளலாம். தமது ஆன்மாவில் கறைபடியச் செய்த குற்ற உணர்ச்சியை அல்லவே. பார்வையாளர்கள் திகைத்து நிற்க, அவள் கடல் நீரில் அமிழ்கிறாள். அவள் மூழ்கி விடுவதைப் போலவே தோன்றுகிறது.

பப்லோ வாழ்ந்த வீட்டில் மன உணர்வுகள் மோதிக் கொள்கின்றன. சகலத்தையும் பெரும் அருவருப்புடன் நேரில் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் ரத்னய்யா, மிகுந்த வெறுப்புடன் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகிறார். தாம் தெய்வீகத்துடன் இணைந்ததாக நம்பிக் கொண்டிருந்த பப்லோவை, அவரது விழுமியங்கள் கைவிட்டு விடுகின்றன. இனிமேல் அவரை பிசாசு பிடிக்க வேண்டும். வீட்டுக்கு வெளியே உள்ள கழிவறைக்கு செல்கிறார். சக்கலியப் பெண் விட்டுச் சென்ற துடைப்பக்கட்டையை எடுக்கிறார். பித்துப் பிடித்தாற்போல சுத்தம் செய்கிறார். பின்னர், மலக்கழிவை அள்ளும் வாளியை தலையில் சுமந்து கொண்டு கடற்கரை வழியே செல்கிறார். அந்த சக்கிலியப் பெண்ணின் வாழ்க்கையில் தாம் ஏற்படுத்திய களங்கத்திற்கு தம்மைத் தாமே தண்டித்துக் கொள்வதைப் போல.

அஷோக்க ஹந்தகமவின் படத்தைப் பொறுத்தவரையில், இது அதீதமாக நாடகமயமாக்கப்பட்ட சம்பவம். எனினும், இத்துடன் கதை முடிந்து விடுவதில்லை. கடலில் மூழ்கியதாக நம்பப்படும் சக்கிலியப் பெண், நீரில் இருந்து தோன்றும் பெண் கடவுளைப் போன்று மீண்டும் மேலெழுகிறாள். ஆனால், அவள் பெண் கடவுள் அல்ல. அதே ஆடையுடன் உடல் அடையாளங்களுடன் உள்ள அதே சக்கிலியப் பெண். இதன்மூலம், அஷோக்க ஹந்தகம என்ன சொல்கிறார்? பாதிக்கப்படக்கூடிய நிலையில் உள்ள பெண்ணுடன் தொடர்புடைய குரூரமான அத்தியாய மொன்று முடிவடைந்தபோதிலும், அதே மாதிரியான பாதிக்கப்படக்கூடிய சூழலில் தான் அவள் இன்னமும் இருக்கிறாள் என்றும், இத்தகைய துஷ்பிரயோகங்கள் தொடர்ந்தும் சக்கரமாக நிகழக்கூடிய சாத்தியங்கள் இன்னமும் இருக்கின்றன என்றும் கூற முனைகிறாரா?

நவீன திரை ஆளுமைகள்

ஜோசப் செல்வராஜ்



உன்னி. R

மாற்று தொர்த்த சினிமாவின் மந்திரவாதி

“நீங்கள் எதற்காக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறீர்கள் என்ற கேள்வி எத்தனை அபத்தமானதோ அல்லது பதில் சொல்லுவது எத்தனை கடினமானதோ, அதே போலதான் நீங்கள் ஏன் கதை எழுதுகிறீர்கள் என்ற கேள்வி. ஆனால் நீண்ட காலமாக இந்தக் கேள்வியை நான் எதிர் கொண்டே வருகின்றேன். ஒவ்வொருவருக்கும் ஏதோ ஒரு காரணி இந்த வாழ்க்கையை தொடர்ந்து வாழச் செய்கிறது. அப்படி எனக்கு எழுத்து, எழுத்துதான் என்னை ஒவ்வொரு நாளையும் எதிர் கொள்ளவும், என் வாழ்வின் ஒவ்வொரு அடியையும் எடுத்து வைக்கவும் காரணியாக இருக்கின்றது. எழுதாமலோ வாசிக்காமலோ என்னால் ஒரு நாளை கடக்கவே முடியாது” என்று சொல்லும் உன்னி.ஆர் சமகால இந்திய இலக்கியம் மற்றும் சினிமாவின் முக்கியமான எழுத்தாளர், திரைக்கதை ஆசிரியர். மலையாளத்தின் குறிப்பிடத்தக்க பல படைப்புகளை எழுதியிருக்கும் உண்ணி.ஆர் சிறு வயது முதலே தனக்கு எழுத்தாளர் ஆகவேண்டும் என்ற பெரும் கனவு இருந்தது என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

கேரளாவின் இயற்கை எழில் சூழ்ந்த கோட்டயம் மாவட்டத்தின் குடமாளூரில் “நான் என் வாழ்வில் ஒரு எழுத்தாளனாய் ஆவதற்கு வாய்ப்பிருக்கிறதா பார்த்துச் சொல்லுங்கள்” என்று தன் ஜாதகத்தை நீட்டிக் கேட்டபடி நின்ற அந்த பதினாறு வயதுச் சிறுவனை அந்த ஜோசியக்காரர் ஆச்சர்யமாகப் பார்த்துவிட்டு, அவனது ஜாதகத்தை

ஆராய்ந்தபின் தன் முன் உள்ள விரிப்பில் சோழிகளை உருட்டிப் பார்த்துவிட்டு தீர்மானமாகச் சொன்னார் ''மகனே மனதை தேற்றிக் கொள், உன் வாழ்க்கையில் உன்னால் ஒருபோதும் ஒரு எழுத்தாளனாக ஆக முடியாது'' என்று. அப்படி ஜோசியன் கணித்த சிறுவன் நான் தான் என்று பெரும் சிரிப்புடன் குறிப்பிடும் உண்ணி, ஜெயச்சந்திரன் பரமேஷ்வரன் நாயர் என்ற இயற்பெயரைக் கொண்டவர்.

கோட்டயம் மாவட்டத்தில் உள்ள குடமாளூர் என்னும் ஊரில் 1971ல் பிறந்தார். ஜாதி அடையாளத்துடன் தனது பெயர் வேண்டாம் என்று விரும்பியவர், வீட்டில் செல்லமாய் அழைத்த பெயரை அம்மா பெயரின் முதல் எழுத்தை இன்சியலாகக் கொண்டு தனது பெயராக்கினார். பள்ளி, கல்லூரியை கோட்டயத்திலேயே முடித்த உண்ணி, கல்லூரி முடித்த ஆண்டே கற்பூரம் என்ற வாராந்திரியில் சப்-எடிட்டராகப் பணியில் சேர்ந்தார். இரண்டு வருடங்கள் அங்கு பணியாற்றிய உண்ணி, 1995 முதல் 2013 வரை ஆசியா நெட் சேனலில் நிகழ்ச்சி தயாரிப்பாளராக பணியாற்றி 2013க்குப் பிறகு தன்னை முழுவதும் திரைக்கதை எழுத்தாளராக சினிமாவிற்கு அர்ப்பணித்தார்.

கல்லூரிக் காலங்களிலேயே எழுதத்தொடங்கியிருந்த உண்ணியின் முதல் சிறுகதைத் தொகுப்பு 'ஒளிவு திவசத்து களி' என்ற அவரது பிரபலமான சிறுகதையின் பெயரிலேயே வெளியானது. 'ஒளிவு திவசத்து களி' சிறுகதையாக வெளியானபோதே அது கேரளாவில் பெரிய அளவில் அதிர்வலைகளை உண்டாக்கியிருந்தது. சாதிய படிமங்கள் மனித மனங்களில் எவ்வளவு அழுத்தமாக, அடர்த்தியாகப் பதிந்துள்ளது என்பதைத் தனது வழக்கமான நுட்பமான வார்த்தைகளால் உண்ணி விவரித்திருந்தார். உண்ணியின் முதல் சிறுகதைத் தொகுப்பு கேரள அரசின் 'கேரளா சாகித்ய அகாடமி கீதா ஹிரண்யன் என்டோவ்மென்ட்' விருதைப் பெற்றது. தொடர்ந்து உண்ணியின் 'காளிநாடகம்' 'கோட்டயம் 17' 'லீலை' 'ஒரு பயங்கர காமுகன்' 'வான்கு' போன்ற கதைகள் பெரும் கவனம் பெற்றன. இதில் 'ஒளிவு திவசத்து களி' 'லீலை' 'ஒரு பயங்கர காமுகன்' 'வான்கு' போன்ற கதைகள் திரைப்படங்களாகவும் வந்தது.

'உங்கள் கதைகளை அல்லது உங்கள் கதைகளின் களத்தை எப்படி தீர்மானிக்கிறீர்கள்' என்ற கேள்விக்கு ''மனிதர்களின் காலடித்தடம் குறைவாகப் பதிந்த நிலங்களிலும் அங்கு வாழும் மனிதர்களிடமிருந்து, அந்த மனங்களிலிருந்து என் கதைகளின் மூலத்தைப் பெறுகின்றேன். அதே வேளையில் எல்லாவிதமான கதைகளும் ஒரு நீண்ட பயணம், அந்தப் பயணத்தை நீங்கள் தீர்மானிக்க முடியாது, தொடங்கலாம் அவ்வளவே, அதன் பின் அது அழைத்துச் செல்லும் பாதையில் நீங்கள் முழு மனதுடன் பயணித்தால் போதுமானது. அதன் மொழி, அதன் சொல்லாடல் இவற்றை அந்தக் கதைகளே தீர்மானிக்கின்றன. உண்மையில் நம்மால் பயணிக்க மட்டுமே முடியும்'' என்கின்றார்.

தொடர்ந்து எழுதிக் கொண்டிருந்த உண்ணி 2007ல் வெளிவந்த 'Big B' என்ற திரைப்படத்தில் வசனகர்த்தாவாக அறிமுகமானார். மம்மூட்டிக்காக உண்ணி எழுதிய டயலாக்குகள் இப்பொழுதும் வரை மம்மூட்டியின் தீவிர ரசிகர்களிடையே பிரபலம், அதன் பின் தொடர்ந்து மசாலா கஃபே, அன்வர் படங்களுக்கு வசனம் எழுதிய உண்ணி, முதன் முதலாக 2013ல் இயக்குனர் ஒளிப்பதிவாளர் சமீர் தாஹீருடன் இணைந்து 'சாப்பா குரீஷ்' படத்திற்கு திரைக்கதை எழுதினார். 'சாப்பா குரீஷி'ன் மிகப்பெரிய வெற்றியைத் தொடர்ந்து 'பேச்சிலர் பார்ட்டி' 'அஞ்சு சுந்தரிகள்' 'முன்னறிவிப்பு' போன்ற படங்களுக்கு அந்தப் படங்களின் இயக்குனர்களுடன் சேர்ந்து எழுதினார்.

''ஒரு கதை எழுதும் போது அதன் வெற்றி, தோல்வி குறித்து நான் பெரிதாகக் கவலைப்படுவதில்லை, ஏனென்றால் அது வேறு யாரையும் பாதிக்கப்போவதும் இல்லை. ஆனால் திரைப்படங்களுக்கு எழுதும்போது அப்படி இல்லை! வெற்றியை முன்னிட்டே, வெற்றியை மனதில் வைத்துக் கொண்டே நான் எழுதவும் யோசிக்கவும் வேண்டியிருக்கிறது'' என்று திரைக்கதை எழுதுவதில் தனக்கிருக்கும் சங்கடங்களை உண்ணி வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்.

2015ல் உண்ணியின் பிரபலமான சிறுகதையான ‘ஒளிவு திவசத்து களி’ யை மூலமாகக் கொண்டு அதே பெயரில் இயக்குனர் சனல்குமார் சசிதரன் திரைக்கதை அமைத்து இயக்கினார். கேரளாவில் பல சலசலப்புகளை உண்டாக்கியதோடு, படம் பெரும் வெற்றி பெற்றது மட்டுமில்லாமல், அந்த ஆண்டின் கேரளா அரசின் சிறந்த திரைப்படம் உட்பட பல விருதுகளை வென்றது.

அதே ஆண்டில் உண்ணியின் புகழை உச்சிக்குக் கொண்டு சென்ற ‘சார்லி’ வெளியானது. தனக்கு கட்டுப்பாடுகள் நெருக்கடிகள் இல்லாமல் ஒரு திரைக்கதை எழுதவேண்டும் என்று விரும்பிய உண்ணி, தனித்து ‘சார்லி’ என்ற திரைக்கதையை எழுதத் தொடங்கினார். தனக்கு திருப்தியானதும், அந்தக் கதையை அவரே சென்று துல்கர் சல்மானை சந்தித்துக் கூறுகிறார், துல்கருக்கு அந்தக் கதை மிகவும் பிடித்துப்போக, மார்ட்டின் ப்ரக்காட் இயக்கத்தில் அந்தப் படம் 2015ல் வெளிவந்து வணிக ரீதியாகவும் விமர்சன ரீதியாகவும் பெரும் வெற்றி பெற்றது. சார்லியில் உண்ணியின் எழுத்து நிகழ்த்தும் மாயங்களை நாம் படம் முழுவதும் காணலாம். கிட்டத்தட்ட ஒரு ஹிப்பி போன்ற சார்லியின் கதாபாத்திர வடிவமைப்பு மூலம், இந்த வாழ்க்கையை எப்படி வாழ வேண்டும் என்ற ஆசையை பலருக்கு அந்தப் படம் தூண்டியது. சார்லியைத் தேடியலையும் டெஸ்ஸா என்பவள் படம் பார்க்கும் நாம் அனைவரும் தான் என்பதைப் படம் பார்த்தவர்கள் அனைவரும் உணர்ந்திருப்பார்கள். திருடன், முரடன், ஒரு பாலியல் தொழிலாளி, கிட்டத்தட்ட மரணத்தை சந்தித்த பெண் போன்ற கதாபாத்திரங்களின் வழியாக உண்ணி காட்டியது சார்லி என்கின்ற ஒரு கதாபாத்திரத்தை அல்ல, ஒரு வாழ்க்கை முறையை. நம் மனதின் அடி ஆழங்களில் ஒளிந்து கிடக்கும் ஒரு ஆசையை என்று சொன்னால் அது எளிதாகிவிடும். உண்மையில் அது நமக்குள் புதைந்து கிடக்கின்ற வேட்கையை நமக்கு ஞாபகமூட்டியது. டெஸ்ஸாவும் சார்லியும் இறுதியில் சந்தித்துக் கொள்ளும் காட்சியை பூரம் திருவிழாவில் பெரும் கூட்டத்திற்கிடையே அமைத்திருப்பார். இந்த வாழ்க்கை தன் வழி நெடுகிலும் பல அற்புதங்களை தன்னுள் புதைத்து வைத்திருக்கின்றது, அதில் ஏதோ ஒன்றைக் கண்டடைவதில் தான் இந்த வாழ்க்கை முழுமை அடைகிறது. அப்படி நீண்ட நாட்களாக தேடிய ஒன்றைக் கண்டடைதலின் ஆனந்தம் எவ்வளவு பெரிய கொண்டாட்டமாக இருக்கவேண்டும் என்பதன் குறியீடு அது. இருவரும் பூரத்திற்கு இசைக்கப்படும் ஆயிரக்கணக்கான செண்டைகளின் இசைக்கு நடுவே குதித்து ஆடிக் கொண்டே கைகளை குலுக்கிக் கொண்டு அறிமுகமாகிக் கொள்ளுமிடம், உண்ணியின் எழுத்து தரும் போதையினை கண்களால் தரித்த தருணம்.

“மனிதர்களின் காலடித்தடம் குறைவாகப் பதிந்த நிலங்களிலும் அங்கு வாழும் மனிதர்களிடமிருந்து, அந்த மனங்களிலிருந்து என் கதைகளின் மூலத்தைப் பெறுகின்றேன்.”

2016ல் நான் மிகவும் எதிர்பார்த்த ‘லீலை’ வெளிவந்தது. உயிர்மையில் சுகுமாரன் மொழிபெயர்ப்பில் வந்திருந்த லீலை என்ற சற்றே பெரிய சிறுகதையின் மூலமாகத்தான் உண்ணி என்ற பெயர் அறிமுகமாகின்றது. கதையை வாசித்த அனைவரையும் குட்டியப்பனும், பாலச்சனும், கொம்பனும் ஆக்கிரமித்திருப்பார்கள். இந்த சிறுகதை வந்த சில நாட்களிலேயே, மலையாளத்தின் பிரபல இயக்குனர் ரஞ்சித் அதைத் திரைப்படமாக எடுக்க முடிவு செய்தார். பல்வேறு தடைகளுக்கும் தாமதங்களுக்கும் பிறகு, கிட்டத்தட்ட அந்த செய்தி வந்து ஐந்து ஆண்டுகளுக்கு பின்பு ‘லீலா’ 2016ல் வெளியாகிறது. கேரளாவில் திரையரங்குகளிலும், மற்ற இடங்களில் ஆன்லைனிலும் வெளியான முதல் படம் அது. எதிர்பார்த்திருந்தது போலவே அந்தப் படம் மோசமாய் வந்திருந்தது. உண்ணியும் தனக்கு அந்தப் படம் திருப்தி தரவில்லை என்று ஒப்புக் கொள்கிறார். அதற்கு படம் தயாரிப்பில் இருந்தபோது பலவிதமாய் உண்டான சவால்களும் தடைகளும் காரணமென்கிறார்.

புனைவுக்கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு திரைப்படம் அசல் இலக்கியப் படைப்பைப் போல ஒருபோதும் சிறப்பாக இருக்காது என்ற வாதத்தில் உங்கள் கருத்து என்ன? என்கிற கேள்விக்கு ‘‘நான் முன்பே குறிப்பிட்டது போல், ஒரு இலக்கியப் படைப்பைப் போன்ற அனுபவங்களை ஒரு திரைப்படம் உங்களுக்கு தரும் என்று எதிர்பார்ப்பதன் எதிர்விளைவாகக் கூட இது இருக்கலாம். உதாரணமாக, Antonioni Julio Cortazar-ன் ‘Blow Up’ என்ற அற்புதமான கதை பின்னர் திரைப்படமாக எடுக்கப்பட்டது. இரண்டும் வெவ்வேறு வகையான அகநிலை அனுபவங்களை உருவாக்கும் வெவ்வேறு அமைப்புகளாக உள்ளன- இந்த அமைப்புகளின் இயல்பில் உள்ள வேறுபாடுகள் காரணமாக மட்டுமல்ல, அவற்றை உட்கொள்ளும் தனிநபரின் விருப்பங்களிலும் அவ்வாறு தோன்றலாம்.’’ என்கிறார்.

நீண்ட இடைவெளிக்குப் பின் 2019ல் ரோஷன் ஆண்ட்ரூ இயக்கத்தில் மஞ்சு வாரியார் நடித்து ‘பிரதி பூவான் கோழி’ வந்து, விமர்சன ரீதியாகவும் வணிக ரீதியாகவும் படம் வெற்றி பெற்றது. ‘ஒரு பயங்கர காமுக’னும் ‘பிலாலு’ம் வெளிவந்து பெரிய அளவில் கவனம் பெறவில்லை.

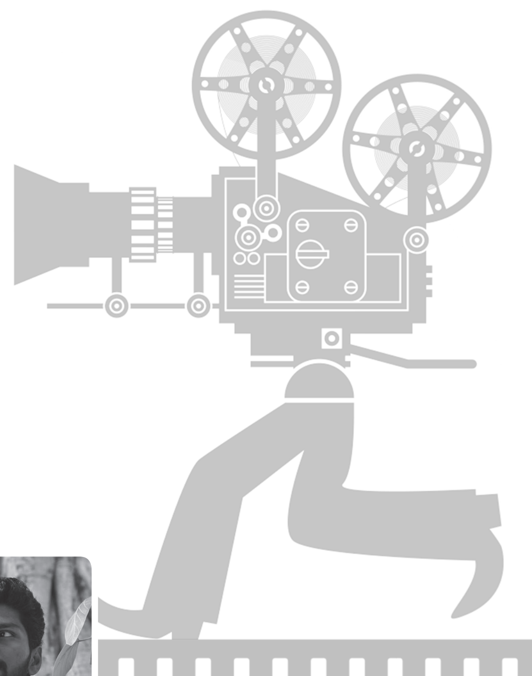
உண்ணி தொடர்ந்து எழுதிக் கொண்டிருக்கின்றார். உண்ணியின் எழுத்துக்கள் தமிழ், ஆங்கிலம் உட்பட பல மொழிகளில் தொடர்ந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்டுக் கொண்டே இருக்கின்றது.

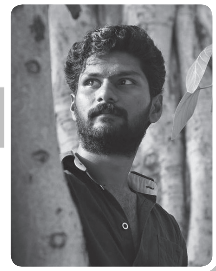
‘நீங்கள் எழுத்தாளர் ஆன பின்பு அந்த ஜோசியக்காரரை சந்தித்தீர்களா?’ என்ற கேள்விக்கு ‘‘இல்லை, இப்பொழுதும் நான் எனது சொந்த ஊருக்கு செல்லும் போதெல்லாம் அவர் அங்கு நடமாடிக் கொண்டிருப்பதைப் பார்க்கிறேன், அவரை நேரில் சந்தித்து ஜோசியத்தின் மீதான அவரது நம்பிக்கையை குலைக்க விரும்பவில்லை’’ என்கிறார்.

உண்ணி. ஆர். எழுத்துக்களைப் பற்றி குறிப்பிடும் போது, மேஜிக் ஆஃப் ரைட்டிங் என்று ஒரு பத்திரிக்கை குறிப்பிடுகின்றது. அதனால் மாய எதார்த்த வகைக்குள் உண்ணியின் எழுத்துக்களை சேர்த்துவிட முடியாது. உண்ணியின் எழுத்துக்களை மாற்று எதார்த்த வகை (alternate reality) என்று வேண்டுமானால் சொல்லலாம். ஒரு பெண்ணை ஒரு ஆண் போகிக்க வேண்டும் என்று நினைப்பது எதார்த்தம், அதே பெண்ணை பெரிய யானையின் தும்பிக்கையில் சாய்த்து, அவள் யானையின் கொம்புகளை கைகளால் தாங்கி ஊன்றி நிற்க, அவளை போகிக்க வேண்டி அந்த ஆண் ஒரு பெண்ணுக்கும் யானைக்கும் தேடியலைந்தால் அதுதான் உண்ணியின் உலகம். உண்ணியின் படைப்புலகில் கடவுளும் திருடனும் சமம், வேசியும் தேவதையும் சமம், உண்ணி எழுத்தால் மாயம் நிகழ்த்தும் வித்தைக்காரன், உண்ணியின் எழுத்துகளில் எந்தவிதக் கட்டுகளும் மரபுகளும் இல்லை! அவை ஒரு ஹிப்பியைப் போல, தேவ தூதுவனைப் போல சுதந்திரமாகப் பயணிக்கின்றன, எதிர்ப்படும் கட்டுகளை மரபுகளை அவை உடைக்க துளியும் தயங்குவதில்லை.

சார்லியில் ஒரு காட்சி வரும், கடல் தேவதையைக் காண விரும்புகின்ற ஒரு பாலியல் தொழிலாளியை அழைத்துக் கொண்டு போய் காட்ட, தனக்குத் தெரிந்த கடலோடியான பத்ரோஸை அழைப்பான். பத்ரோஸ் ஒரு பாலியல் தொழிலாளியை தனது போட்டில் அழைத்துச் செல்லத் தயங்குவான். அவனிடம் சார்லி ‘‘பத்ரோஸ் நோயில் இருக்கும் உனது மகள் நட்சத்திரங்களைக் காண ஆசைப்பட்டால், கடலுக்கு நடுவே அழைத்துச் சென்று வானத்தில் தெரியும் அத்தனை நட்சத்திரங்களையும் காட்டுவாய் அல்லவா! அது போல இவள் என் மகள்’’ என்பான், சமாதானம் அடையாத பத்ரோஸ் ‘‘கடல் தேவதை என்று ஒன்று கிடையவே கிடையாது, பதினாறு ஆண்டுகளாக இந்தக் கடலின் நடுவே கிட்டத்தட்ட தினம் பயணிக்கின்றேன்... நான் ஒருபோதும் கடல் தேவதையை பார்த்ததில்லை’’ என்பான். சார்லி அவனைப் பார்த்து புன்னகைத்துவிட்டு ‘‘ஒரு வேளை இன்று கடல் தேவதை வந்தால் என்ன செய்வாய்! இதுவரை யாருக்காகவும் வராத கடல் தேவதை மரியம் என்கின்ற இந்த தேவதையைக் காண்பதற்காக வந்தால் நீ என்ன செய்வாய்?’’ என்று கேட்டதும், பத்ரோஸின் போட் மரியத்தை அழைத்துக் கொண்டு சார்லியோடு கடல் தேவதையைக் காண புறப்படுகிறது. சார்லி மரியத்தின் பிறந்தநாளை கடலுக்கு நடுவே கொண்டாடுவான். மரியம் கடலுக்கு நடுவே போட்டில் தனித்து பயணிக்கும் ஜீசஸை காண்பாள்.

தொடர் தொடரும்...





முகேஷ் சுப்ரமணியம்

ராபர்ட் பிரெஸ்ஸான் (1901-1999) சினிமாவை தனித்த கலையாக அணுகியதோடு மட்டுமல்லாமல், சினிமா அதன் அசல் வீச்சை அடைவதற்கான செயல்பாட்டுக் கோட்பாடுகளுடன் இயங்கியவர். தொடர்ந்து சினிமா நாடகத்தின் நீட்சியாகவும், தொன்மைக் கலைகளில் கிடைக்கப்பெறும் அநுபூதியை அது எட்டாது எனவும் மேம்போக்கான மேட்டிமைவாதங்கள் இன்றும் தொடர்ந்து வரும் நிலையில், தனது படங்களின் வழி முற்றிலும் புதியதொரு காட்சி - ஒலி அனுபவங்களை பார்வையாளர்களுக்கு கடத்தியவர் பிரெஸ்ஸான். எப்படி இலக்கியம், ஓவியம், நாடகம் போன்ற முக்கியமான கலைகள் தங்களுக்கான பிரத்யேகமான மொழிக்கூறுகளை கலை உடலுக்குள் உள்ளுறுப்புகளாக பொதித்து வைத்திருக்கின்றனவோ, அதைப்போலவே சினிமாவும் தனக்கான பிரத்யேக உடலோடும் குணத்தோடும் செயல்புரிந்து கொண்டிருக்கிறது. திரைப்பட ஊடகத்தின் தனித்துவமான திறன்களான படத்தொகுப்பின் கதைத்திறன், ஒலியில் உரையாடுவது மற்றும் சினிமா காட்சிகளின் வழி மனித மனத்தை ஆவணப்படுத்துதல் ஆகிய நுண்ணிய திறன்களைக் கொண்ட நவீன ஊடகத்தை, அலங்காரமற்ற யதார்த்தத்தில் தான் சொல்ல வரும் உண்மையைப் பிடிக்க - அறுவைசிகிச்சை நிபுணர் பயன்படுத்தும் கூரான கத்தியைப் போல - இக்கலையைப் பயன்படுத்தியவர் பிரெஸ்ஸான். அதனாலேயே அவரது படங்கள் நீருக்குள் விழும் கூர்மையான பொருள் அதன் விசைகளை சமன்படுத்திக்கொண்டே மளமளவென உள்ளிறங்கிக் கொண்டிருப்பதைப் போன்ற உணர்வை நமக்கு அளிக்கின்றன. இதனை ஆன்மீக அனுபவமாகவும் கலையனுபவமாகவும் பல்வேறு ரசிகர்கள் கொண்டாடினாலும், இது சினிமாவின் அசல்தன்மையை நெருங்கிய ஒரு கலைஞனின் தர்க்கச் சிந்தனையாகவே பார்க்க முடிகிறது. அற்புதங்களை நிராகரித்துவிட்டு நுண்விவரணைகளின் உள்ளடுக்குகளிடையே தனது கவனத்தை குவிமையம் செலுத்திய பிரெஸ்ஸான், தான் கண்டடைந்த உண்மைகளைப் புத்தகமாகத் தொகுத்ததே 'Notes on Cinematography'. சினிமாடோகிராஃபி என்று இங்கு பிரெஸ்ஸான் குறிப்பிடுவது ஒளிப்பதிவை(மட்டும்) அல்ல. இது சினிமாவுடன் முழுமையாக தன்னை ஒப்புக்கொடுத்த சீரிய கலைஞனின் பல்வேறு சோதனைகளின் வழியாகக் கண்டடைந்த சினிமா கோட்பாடு. சுருக்கமாகக் கூறவேண்டுமெனில், கண்டுபிடிப்புகள். இது ஒளிப்பதிவு பற்றி மட்டுமல்லாமல், சினிமாக்கலை மற்றும் கோட்பாடு பற்றிய நுண்மொழிகளைக் கொண்டுள்ளது. பிரெஸ்ஸானின் மொழி அரிதான அர்த்தங்களை வழங்கக் கூடிய துண்டுத் துணுக்குகளை பின்பற்றும் பாணியை ஒத்திருக்கிறது.

1 **“நோக்கம் ஒருவரை இயக்குவது அல்ல, ஆனால் ஒருவர் தம்மையே இயக்குவது.”**

ஆழ்ந்த தத்துவச் சரடை இது நமக்கு தோற்றுவித்தாலும், மேற்சொன்ன வார்த்தைகளுக்கு முன் ராபர்ட் பிரெஸ்ஸான், ‘Mettuer-en-scène e, director’ எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். Metteur en scène என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட திரைப்பட இயக்குநரின் mise en scene–ஐ குறிக்கும் ஒரு சொற்றொடர். அதாவது ‘காட்சி–அமைப்பாளர்’. இது திரைப்படமாக்கலில் இயக்குநருக்கான தொழில்நுட்ப திறனை அறிவுறுத்துகிறது. ஆனால் படத்தின் அழகியலுக்கு இயக்குநரின் தனிப்பட்ட பாணியை சேர்க்க முடியாது என்கிறது. Metteur en scene குறித்து ஆந்த்ரே பாசின் கூறும்போது, “ஒரு நல்ல தொழில்நுட்ப வல்லுநராக இருக்கும் ஒருவர், தனக்குக் கொடுக்கப்பட்ட சாரத்தை தன் சொந்தமாக்குவதை விட மூலத்தைத் தழுவி எடுக்க வேண்டும்” என்கிறார். பிரெஸ்ஸான் இங்கே தான் குறுக்கிடுகிறார். தன்னை இயக்குநராக (நடிகரை இயக்குபவனாக) கருதிக்கொள்ளாத இவர் ஒரு நேர்காணலின் போது, “நான் ஒரு இயக்குநர் அல்ல. நான் காட்சிகளை நேரடியாக இயக்கவில்லை. நான் ஒரு திரைப்படைப்பாளி. ஆனால் நான் நடிகர்களை இயக்குவதில்லை; நான் என்னை இயக்குகிறேன். என் மாடல்களுடனான எனது தொடர்பு ஒரு டெலிபதி போல. இது ஒரு வகையான முன்னுணர்தல். கேமரா மற்றும் ஆடியோ ரெக்கார்டர் ஆகிய இந்த இரண்டு இயந்திரங்களால் இயக்கப்பட்ட ஒரு முன்னறிவிப்பு”. இதன் வழியே பார்க்கும் போது, ஒருவர் தம்மையே இயக்குவது என்பது சினிமா தன்னைத் தானே இயக்கிக்கொள்வதன் ஆன்ம இயல்புக்குள் அனுமதிப்பதாகும்.

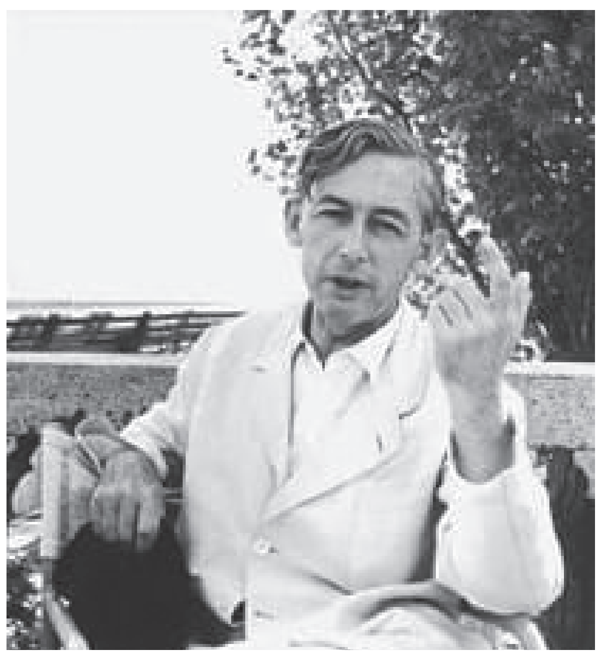
Mettuer-en-scene e, director. The point is not to direct someone, but to direct oneself.

2 **“துல்லியத்தில் பாண்டித்தியம் அடைதல் வேண்டும். நானே அதன் கருவியாய் இருத்தல் வேண்டும்.”**

கலை செயல்பாட்டில் துல்லியத்தன்மையின் முக்கியத்துவத்தை உணர்வதற்கு இது ஒரு சிறந்த மேற்கோள். ராபர்ட் பிரெஸ்ஸான் குறிப்பிடும் துல்லியம் நடைமுறை கோட்பாடுகள் வழியே மட்டும் அடையும் வழிமுறையல்ல. கடும் பயிற்சியின் மூலம் எட்டக்கூடிய துல்லியத்தன்மை. ஜென் பயிற்சி முறை ‘You are this precise moment’ என்கிறது. புகழ்பெற்ற பிரெஞ்சு புகைப்படக்கலைஞர் ஹென்றி கார்டியர் பிரெஸ்ஸான் குறிப்பிடும் ‘decisive moment’ஐ இதன் வழியே நாம் ஊடுருவிப் பார்க்க முடியும். இது தற்கணத்தில் நிகழ்த்தக்கூடிய செயல்பாடாகும். ஹென்றி கார்டியர் பிரெஸ்ஸான் “என்னைப் பொறுத்தவரை புகைப்படம் எடுத்தல் என்பது ஒரு நொடியின் ஒரு பகுதியிலேயே ஒரு நிகழ்வின் முக்கியத்துவத்தையும், அந்த நிகழ்வின் சரியான வெளிப்பாட்டைக் கொடுக்கும் வடிவங்களின் துல்லியமான அமைப்பையும் ஒரே நேரத்தில் அங்கீகரிப்பதாகும்” என்கிறார். நாம் புகைப்படம் எடுக்கும்போது அந்த வினாடியில் படைப்பின் ஒரு துளி உள்ளதெனக் கருதுகிறார் இவர். “வாழ்க்கையே வழங்குகின்ற composition–ஐ உங்கள் கண்கள் பார்க்க வேண்டும், எப்போது கேமராவை க்ளிக் செய்ய வேண்டும் என்பதை உங்கள் உள்ளுணர்வுடன் அறிந்துகொள்ள வேண்டும். அந்த நேரத்தில் தான் புகைப்படக் கலைஞன் ஆக்கப்பூர்வமாக இருக்கிறான்” என்று அவர் கூறுகிறார்.

சினிமாவில் இந்த துல்லியத்தன்மை என்பது மிகவும் எளிமையானது. கடந்த காலத்தின் கற்பிதங்கள், ஆழ்மனம், படப்பிடிப்புக்கு முந்தைய நாளின் மாறுபட்ட தற்காலிகங்கள் என அனைத்தையும் இது கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளாது. தற்கணத்தின் துல்லியத்தன்மை மட்டுமே அங்கே ஓர் இயக்குநருக்கு துணைபுரியும். அதற்கான பயிற்சியில் எப்போதும் அவன் இருக்க வேண்டும். அவனே அதன் கருவியாக ஆதல் வேண்டும். தன் படங்களில் வெளிப்படுவதை ‘துறவுத்தன்மையாக’ பார்வையாளர்கள் கருதுவதை மறுக்கும் பிரெஸ்ஸான் ‘அவை துல்லியத்தின் வழியடைந்த வீரியம்’ என்கிறார். அதே சமயம் ‘துல்லியமானது கவிதையாகவும் இருக்கலாம்’ என்கிறார் ஆசான்.

“Master precision. Be a precision instrument myself”.



3 **“எனது படைப்புகளில் செயல் வல்லுநரின் ஆன்மாவோடு செயலாற்றுவதில்லை. ஒவ்வொரு ஷாட்டிற்கும் நான் கற்பனை செய்ததை விட மனரீதியாகத் தூண்டும் மற்றொன்றை கண்டடைகிறேன். படப்பிடிப்பு தளத்திலேயே தான் ஆக்கமும் மறுஆக்கமும்.”**

முன் திட்டமிட்ட பிரதிகளை மட்டும் காட்சிப்படுத்தாமல், படப்பிடிப்புத் தளத்தையும் படைப்புத்திறனுக்குரிய இடமாகக் கருதுதல். மாறாக, திட்டமிட்டதை அப்படியே படம்பிடித்து படப்பிடிப்பு தளத்தை இயந்திரமயமாக்காமல் இருக்கவேண்டும் என்கிறார் பிரெஸ்ஸான். இந்த இயந்திரத்தன்மை படைப்பாளியை ஒருங்கிணைப்பாளர் என்ற அளவிலேயே சுருக்கிவிடும் எனக்கூறும் அவர் படப்பிடிப்பின் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்துகிறார். புதிதாக உருவாகும் சிந்தனைகளுக்கு முக்கியத்துவமும் தொடர்ச்சியான ஒத்திகைகளும் நிரம்பிய ஆக்கப்பூர்வமான இடமாக மாற்ற வேண்டும் என்கிறார். போஸ்ட் புரொடக்ஷன் பணிகளுக்காக மட்டும் காட்சிகளைப் படமாக்காமல், உயிர்ப்புள்ள தளமாக படப்பிடிப்பு தளம் மாறவேண்டும் என விழைகிறார். நாடகத்தில் ஒத்திகைக்கான முதன்மை இடமிருப்பது போல, பிரெஸ்ஸான் எப்போதும் உயிர்ப்புள்ள இடமாக சினிமாவின் அனைத்துப் பகுதிகளையும் அணுகி வந்தார். “உங்கள் கண்களும் காதுகளும் பக்குவப்பட வேண்டும்” என்கிறார் ஆசான்.

Not have the soul of an executant (of my own projects). Find, for each shot, a new pungency over and above what I had imagined. Invention (re-invention) on the spot.

4 **“பேசும் படம் அதன் கதவுகளை நாடகத்திற்குத் திறந்தது. அது சினிமாவின் இடத்தை ஆக்கிரமித்து அதனை முள் கம்பியால் சுற்றியுள்ளது.”**

முதல் பேசும் படமாகக் கருதப்படும் ஜாஸ் சிங்கர் 1927 ஆம் ஆண்டு வெளியாகிறது. இது ஹாலிவுட்டையே மாற்றிய படம் எனக் கூறலாம். ஆனால் அந்த மாற்றம் உண்மையில் ஒரே இரவில் வரவில்லை. தாமஸ் ஆல்வா எடிசன் எப்போதுமே காட்சிகளை ஒலியுடன் இணைக்கவே விரும்பினார். மேலும் 1885 ஆம் ஆண்டு வரை அவரது ஃபோனோகிராஃப், கினெடோஸ்கோப் ஆகிய கருவிகளை ஒன்றாக இணைத்து வேலை செய்ய முயற்சித்தார் எனக் கூறப்படுகின்றது. ஒளி, ஒலிக்கான சாத்தியத்தின் மேம்படுத்தல் செயல்முறை சிறது காலம் எடுத்தது. அதற்குள் மௌனப்படங்கள் அதன் இயல்பான காட்சி மொழியால் சினிமாவின் புதிய வரலாற்றை எழுதிக் கொண்டிருந்தன. பேசும்படங்கள் நுழைந்தவுடன் பல நடிகர்கள் அதனை வெறுத்தனர். அக்காலத்தில் ஹாலிவுட்டின் முன்னணி நடிகையாக இருந்த கிளாரா பௌவ் ‘நான் பேசும் படங்களை வெறுக்கிறேன்’ என பகிரங்கமாக அறிவித்தார். சார்லி சாப்ளின் ‘ஒரு கதாபாத்திரம் பேசுத்துவங்கும் போது, அது வேறொன்றாகிறது’ என்றார்.

“The talkie opens its doors to theatre, which occupies the place and surrounds it with barbed wire”

5 **“இரண்டு வகையான சினிமாக்கள்: நாடகத்தின் வளங்களை (நடிகர்கள், இயக்கம்…) பயன்படுத்துவதும், மறுஉருவாக்கம் செய்வதற்காக கேமராவைப் பயன்படுத்துவதும்; ஒளிப் பதிவின் வளங்களைப் பயன்படுத்துவதும், புதிது படைக்க கேமராவைப் பயன்படுத்துவதும்.”**

நாடகத்தில் உணரப்படும் பௌதிக நெருக்கம், மேடையில் நடிகரின் இருப்பு ஆகியவற்றுடன் எதுவும் போட்டியிட முடியாது. பரீட்சார்த்த முயற்சிகள் இந்த ஊடகத்தை மேலும் பல உயரங்களுக்கு எடுத்துச் சென்று கொண்டிருக்கிறது. ஆற்றுகை (performance) உங்கள் கண்களைச் சுற்றி நகர்ந்து கொண்டும், அகமும் புறமுமாய் பார்வையாளர்களுடன் உரையாட அனுமதிக்கிறது. சினிமாவும் அந்த ஊடகத்தின் தன்மைக்கேற்ப வேறு ஒரு மொழியில் பார்வையாளர்களுடன் உரையாடுகிறது. பிரெஸ்ஸான் போன்ற திரைப்படைப்பாளிகள், தம் விமர்சனத்தில் ‘படமாக்கப்பட்ட நாடகம்’ எனக்கூறும் போது உண்மையில் அவை சினிமாவா என்ற விவாதம் எழுகிறது. சினிமாவை தனித்த கலையாக அடையாளம் கொள்ளும் ஆழ்ந்த உள்ளறிவு கொண்ட ஒருவரால்தான், அதனை ஆக்கப்பூர்வமான தளங்களில் அலச முடிகிறது. நாடகத்தின் அடிப்படை அமைப்புகளை அவ்வாறே சுவீகரித்துக்கொண்டு கேமரா மூலம்(கேமராவை வெறும் பதிவு செய்யப்படும் கருவியாக மட்டும்) படமாக்கப்படுவதை ‘படமாக்கப்பட்ட நாடகம்’ என்கிறார் பிரெஸ்ஸான். அதே சாதனத்தை(கேமரா) படைக்கும் ஆற்றலுடைய கருவியாக அதன் அனைத்து

வளங்களையும் கொண்டு உருவாக்குவதை சினிமா என்கிறார். நாடகம், சினிமா ஆகியவை வெவ்வேறு நோக்கங்களுக்காக சேவை செய்கின்றன எனும் போது, ஒன்று மற்றொன்றை விட சிறந்தது என்ற விவாதம் அர்த்தமற்றது. அதே சமயம் இந்த ஊடகங்களின் முக்கியக் குறிக்கோள் கதைகளைச் சொல்வதே என்று நீங்கள் நினைப்பதில் தவறு செய்கிறீர்கள்.

"Two types of films: those that employ the resources of the theater (actors, direction, etc...) and use the camera in order to reproduce; those that employ the resources of cinematography and use the camera to create".

6 **"திரைப்படக்கருவி என்பது படிமங்களை அதன் அசைவு மற்றும் ஒலிகளுடன் எழுதுவது."**

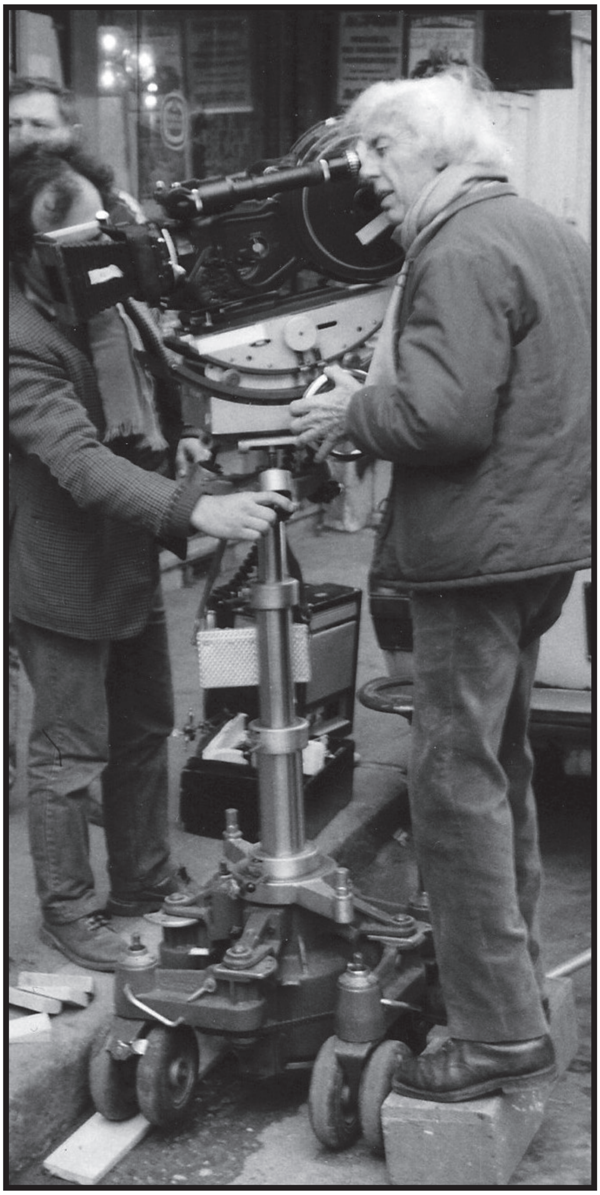
பிரெஸ்ஸானின் 'ஒளிப்பதிவு' என்ற வார்த்தையை அதன் பாரம்பரிய அர்த்தத்துடன் மட்டும் கட்டுப்படுத்த முடியாது. சுருக்கமாக, 'ஒளிப்பதிவு / திரைப்படக்கருவி' என்பதை ஒலி மற்றும் பிம்பத்தை நகர்த்தும் கலையாக பிரெஸ்ஸான் கருதுகிறார். அசைவு மற்றும் தாளத்திற்கான சினிமாவின் பரந்த ஆற்றலின் முழுமையான அர்த்தத்தில் நகரும் அதன் அனைத்து உட்கூறுகளையும் இணைக்கும் சொல்லாகவே இதனைக் கருதினார். பிரெஸ்ஸான் கூறும் ஒளிப்பதிவு, படைப்புத் திறன் கொண்ட திரைப்படக்கலையின் சிறப்புப் பொருளைக் கொண்டுள்ளது. இது சினிமாவின் வளத்தை முழுமையாகப் பயன்படுத்துகிறது. இது கேமராமேனின் வேலையுடன் குழப்பமடையக் கூடாது.

Cinematography is a writing with images in movement and with sounds.

7 **"திரைப்படக்கருவியின் மெய்மை நாடகத்தின் மெய்மையாக இருக்க முடியாது. நாவலின் மெய்மையாகவோ, ஓவியத்தின் மெய்மையாகவோ இருக்க முடியாது."**

பிரெஸ்ஸானின் திரைப்படத் தத்துவத்தில் முதன்மையானது மற்ற கலைப்படைப்புகளிலிருந்து திரைப்படத்தை வேறுபடுத்துவதற்கான கருத்துருவாகும். ஏழாவது கலையாக அறியப்படும் சினிமா உடனான அவரது முக்கிய பற்று, இது நாடகத்தின் அடிப்படைகளை எவ்வாறு முடக்குகிறது என்பதே. பிரெஸ்ஸானைப் பொறுத்தவரை நாடகத்தின் மொழிக்கோ, மற்ற கலைகளின் கட்டளைகளுக்கோ சினிமாவில் இடமில்லை. உரத்த ஆற்றுகைகள், போலியான விவரிப்புகள், ஆடம்பரமான மெலோடிராமாக்கள் ஆகியவை மற்றொரு வடிவத்திலிருந்து வந்த கலைப்பொருட்கள். சினிமா எனும் கலைக்குள் இவற்றை மொழி பெயர்ப்பது ஒரு ஓவியத்தை புகைப்படம் எடுப்பது போன்றது என்று பிரெஸ்ஸான் நம்பினார்.

'The truth of cinematography cannot be the truth of theatre, not the truth of the novel, nor the truth of painting'.



8 "ஒரு படிமம் மற்ற படிமங்களுடனான தொடர்பு மூலம் உருமாற்றம் பெற வேண்டும். ஒரு வண்ணம் மற்ற வண்ணங்களுடனான சந்திப்பில் மாறுவதைப் போல. பச்சை, மஞ்சள், சிவப்புக்கு அருகிலிருக்கும் நீலம் அதே நீலம் அல்ல உருமாற்றம் இல்லாமல் கலை இல்லை."

எல்லா கலைகளும் உருமாற்றம் உள்ளவையே. ஏனெனில் கலையென்பது நிஜ உலகில் உள்ள பொருண்மையின் பிரதிநிதித்துவம் ஆகும். மைக்கேலேஞ் சலோவின் 'டேவிட்' சிற்பத்தில் காண்பது உண்மையான மனிதன் அல்ல. ஆனால் மைக்கேலேஞ்சலோ பளிங்குக் கற்களை ஒரு இளைஞனைப் போல மாற்றினார். கசிசிபி ஆர்க்கிம்போல்டோ என்ற ஓவியர் பழம், காய்கறிகள் மற்றும் பிற அன்றாடப் பொருட்களின் வடிவங்களை மனிதனின் முக வடிவில் மாற்றினார். கலையை உருவாக்க பிரெஸ்ஸான் எந்தவொரு பொருளையும் எந்தவொரு வடிவத்தையும் எவ்வாறு பயன்படுத்துகிறார் என்பது நாம் கற்றுக்கொள்ள வேண்டியதாகும். பொருளுக்கும் அதன் இருப்பு அமைந்திருக்கும் சூழலுக்குமான உறவு அந்தப் பொருளை எவ்வாறு பாதிக்கிறதோ, அதே விளைவை ஒரு படிமம் மற்ற படிமங்களுடனான தொடர்பு மூலம் ஏற்படுத்துமென்றும் அதன் உருமாற்றம் வெளிப்படுத்தப்படவேண்டும் என்றும் கூறுகிறார்.

An image must be transformed by contact with other images, as is a colour by contact with other colours. A blue is not the same blue beside a green, a yellow, a red. No art without transformation.

9 "எனது பிம்பங்களை அதன் நுண்மை குறையாதபடி தட்டையாக்க வேண்டும் (இஸ்திரியிடுவது போல)."

தட்டைத்தன்மையை (flatness) உருவாக்குதல் என்பது நவீன கலையின் முக்கியமான கருத்தாகும். நவீனத்தின் முதன்மை தத்துவவாதியாக கருதப்படும் 'இம்மானுவேல் கன்ட்' பள்ளியிலிருந்து வந்த கிளெமென்ட் க்ரீன்பெர்க், 'Modernist Painting' என்ற கட்டுரையில் flatness குறித்த தனது பார்வையை முன்வைக்கிறார். ஒவ்வொரு கலைக்கும் சில பிரத்யேக ஒழுங்கு முறைகள் உள்ளதென கருதுகிறார். அதன்படி, ஒழுக்கத்தின் வரம்புகளை நிறுவுவதற்கு ஒழுக்கத்தின் தனித்துவமான முறைகளைப் பயன்படுத்துவதே நவீனத்துவத்தின் சிறப்பியல்பு என்கிறார் க்ரீன்பெர்க். ஒவ்வொரு கலையும் பகிர்ந்து கொள்ளப்பட்ட அல்லது வேறு எந்தக் கலையிலிருந்தும் கடன் வாங்கிய ஒவ்வொரு விளைவையும் அகற்ற வேண்டும், இதனால் ஒவ்வொரு கலை வடிவமும் அதன் அசலான நோக்கத்தை நிலைநாட்ட முடியும் என்கிறார். தூய்மை குறித்த இந்தக் கருத்து பிற கலைகளிலிருந்து சுதந்திரத்தை உறுதிப்படுத்த பயன்படுத்தப்படுகிறது. க்ரீன்பெர்க் 'தட்டையானது' என்று அழைத்ததை 'வேறு எந்தக் கலையுடனும் பகிர்ந்து கொள்ளப்படாதது' என்ற அர்த்தமாகவும் புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும். பிரெஸ்ஸான் ஒரு ஓவியராகத் தன் கலை வாழ்வை தொடங்கியவர். ஓவியக்கலையும் அதன் கோட்பாடுகளும் அவரது தனித்துவமான திரைப்பட பாணியின் வளர்ச்சியில் ஒரு வழிகாட்டும் சக்தியாக இருந்தது. சினிமாவை தனித்த கலையாக காணும் பிரெஸ்ஸான், இங்கே flatness என்ற கருத்தின் மூலம் அதனை மேலும் வலுப்படுத்துகிறார். அதேசமயம், காட்சிகளுக்கு இடையிலான உறவை மிக முக்கியமான உறவு எனக்கருதும் பிரெஸ்ஸான் தனது படிமங்களை எளிதாக்குகிறார், தேவையான இணைப்புகளை செய்வதிலிருந்து பார்வையாளரை திசைதிருப்பக்கூடாது என்பதற்காக ஒவ்வொன்றையும் அழகற்றதாக மாற்ற முயற்சிக்கிறார். காட்சிக்கே உண்டான நுண்மையை அளித்து முதன்மையாக படிமங்களை தட்டையாக்குவதன் மூலம் இதைச் செய்கிறார்.

Flatten my images (as if ironing them), without attenuating them.

10 "நான் தட்டையான உணர்ச்சியுடனே துவங்க விரும்புகிறேன், முடிந்தவரை தட்டையாக... இதனால் அனைத்து காட்சிகளும் ஒன்றாக இணைக்கப்படும்போது கோவையான உணர்ச்சி வெளிப்படும். எவ்வளவு தட்டையாக படமாக்குகிறேனோ, அவ்வளவு உணர்ச்சிகரமாக படத்தொகுப்பில் வெளிப்படும்."

நவீன ஓவியக் கோட்பாட்டில் இருந்து வந்த தட்டைத்தன்மை, மினிமலிசம் போன்ற பல கலை இயக்கங்களுக்கு வழிவகுத்தது. ஒரு தட்டையான இரு பரிமாண கோணத்தை முன்மொழியும் இது, ஓவியத்தன்மையையும் கெட்டியான வண்ணச் சாயங்களையும் நிராகரிக்கிறது. ஓவியத்திற்கான இந்த அணுகுமுறை யதார்த்தமான காட்சி தோற்றத்தை உருவாக்குவதாகும். இரு பரிமாணங்களைக் கொண்ட மேற்பரப்பைப் பார்ப்பது ஆழத்தைப் பற்றிய நமது கருத்தின் மீதான மாயையை கேள்விக்குட்படுத்துகிறது. ஓவியத்தில் இந்த ஆழத்தைக் குறைப்பது துருவித் தேடுதலின் விளைவாகும். சுய பகுப்பாய்வின் இந்தப் புதிய சாராம்சம் பார்வையாளரிடமிருந்து ஒரு அனுபவத்தை அல்லது விளைவை நிறுவ முயற்சிக்கிறது.

பிரெஸ்ஸான் சினிமாவில் இதனை எப்படி

சாத்தியப்படுத்தினார்? ஒரே ஒரு லென்ஸை மட்டுமே பயன்படுத்துவதன் மூலம் தட்டையான படிமத்தை உருவாக்கி இதனை மேலும் எளிமைப்படுத்தினார். கேமராவை நிஜ வாழ்க்கையில் கண் பார்க்கும் அதே தூரத்தில் வைப்பதன் மூலம் சாத்தியப்படுத்தினார். அதேபோல், கேமரா இயக்கம் மிகவும் எளிமையான இயக்கங்களுக்கு மட்டுப்படுத்தப்பட்டது. பெரும்பாலும் கேமரா அசைவுகள், நமது கழுத்தை நகர்த்துவதன் மூலம் இயற்கையாக கண் எதைப் பார்க்கக்கூடும் என்பதற்கு இணையாக செயல்பட்டது. அதன் பின்னர், நடிகர்களையும் தட்டையான உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த வைத்தார். அதாவது உணர்ச்சியற்றதன்மை. பிரெஸ்ஸானை பொறுத்தவரை ஒரு படிமத்தின் முக்கியத்துவம் என்பது அதற்கு முன்னும் பின்னும் வரும் படிமங்களின் உறவில் உள்ளது. இந்த உண்மை அவரது கேமரா பணியை வடிவமைக்கிறது.

I like to start with a flat expression, as flat as possible, so that the expression comes when all the shots are put together. The more flat it is when I am shooting, the more expressive it is edited.

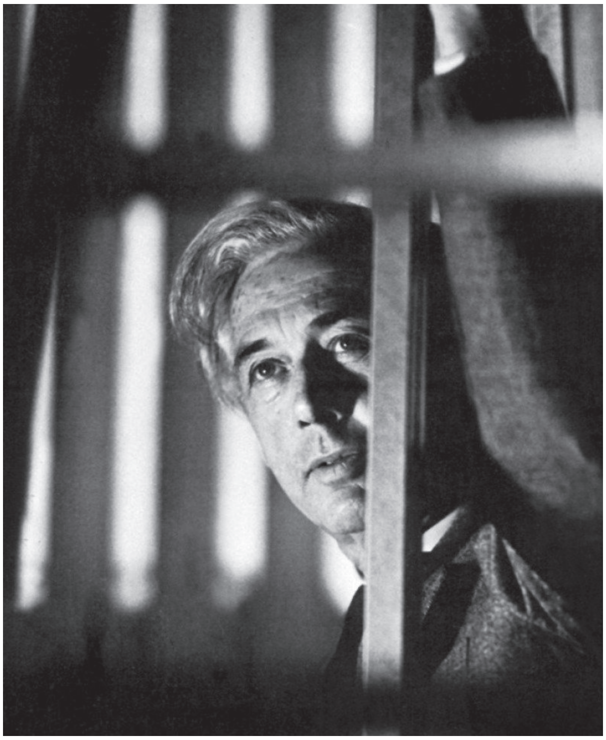
11 **“இரண்டு இறப்புகளும் மூன்று பிறப்புகளும் - “எனது திரைப்படம் முதலில் என் தலையில் பிறந்து, காகிதத்தில் இறக்கிறது; நான் பயன்படுத்தும் உயிருள்ள நபர்கள் மற்றும் உண்மையான பொருள்களால் அது புத்துயிர் பெறுகிறது. பின்னர், படச்சுருளால் அவை கொல்லப்படுகின்றன. ஆனால் ஒரு குறிப்பிட்ட வரிசையில் வைக்கப்பட்டு திரையில் திரையிடப்படும்போது, தண்ணீரில் பூக்கள் போல மீண்டும் உயிர்பெறுகின்றன.”**

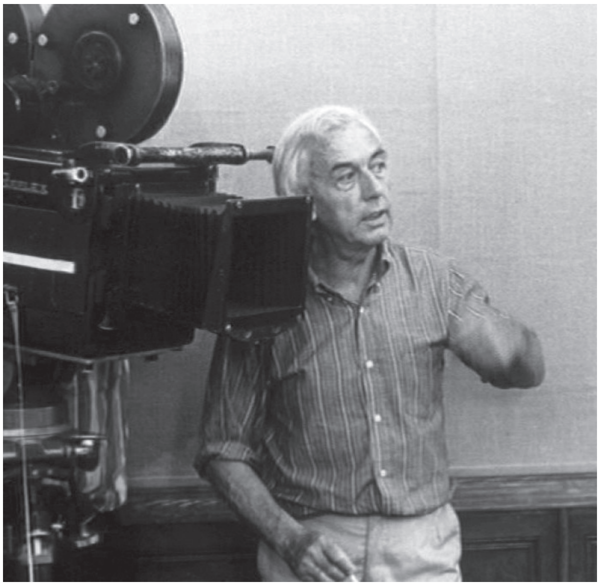
பிரெஸ்ஸானின் படங்களில் செயல்பாட்டில் வேரூன்றிய ஒரு வடிவமைப்பிலிருந்து எழும் சினிமா பார்வையை உணரமுடியும். இந்தப் பார்வை அலங்காரத்தையும் கவர்ச்சியையும் நிராகரிக்கிறது, ஆனாலும், இதன் விளைவாக வரும் எளிமை ஒரு வசீகரிக்கும் விளைவை உருவாக்குகிறது. வாழ்க்கையின் இயற்கையான கவிதைகளில் இருந்து புறப்படும் ஒரு நேர்த்தியான பதிவாகத் தெரிகிறது. பிரெஸ்ஸான் நடிகர்களை மட்டும் சாராமல், கதாபாத்திரங்களின் அன்றாட பழக்கவழக்கங்களுக்குள் இருக்கும் பொருட்களையும் சமமான இடத்தில் வைக்கிறார். செசானின் ஓவியத்தின் பால் பெரும்காதல் கொண்ட பிரெஸ்ஸான் அவரது ஓவியத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது, “எல்லாமே சமம்தான் செசான் ஓவியத்தில். அதே கண் மற்றும் அதே ஆன்மாவுடன் பழத்தட்டும் அவரது மகன் மாண்டாக்னே சைன்ட்-விக்டோயரும்”. இந்த அழகியல் சரிநிகர்வை தன் படங்களிலும் கையாண்டார் பிரெஸ்ஸான். திரைப்படமாக்கலின் ஒவ்வொரு கட்டத்தையும் மனித இருப்புக்கான தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட அம்சங்களைப் போலவே அணுகுகிறார். இது அவர் படைப்பை மேலும் தீவிரப்படுத்துகிறது. அதே நேரத்தில் தேவையற்ற அனைத்து விவரங்களையும் அதன் படிநிலைகளில் விலக்குகிறார். மரணமும் உயிர்ப்பித்தலுமாக இருக்கும் கலையின் பரிணாமத்தில் புலன்களின் நாடித்துடிப்பறிகிறார்.

On two deaths and three births& “My movie is born first in my head, dies on paper; is resuscitated by the living persons and real objects I use, which are killed on film but, placed in a certain order and projected onto a screen, come to life again like flowers in water.

12 **“ஒன்றே மனநிறைவைத் தரும்போது, இரண்டு வயலின்களை பயன்படுத்தக் கூடாது.”**

பிரெஸ்ஸான் நடைமுறைகள் சார்ந்த அறிவுத்தன்மையோடு கூறிய முக்கியமான அறிவுரை இது. மினிமலிச திரைக்கலைஞராக அறியப்படும் இவர், பாதுகாப்பிற்காக அல்லது தேவையற்ற





உள்ளடக்கத்திற்காகக் கூடுதலாக செய்யப்படும் எதையும் கைவிட வேண்டுமென்கிறார். அதிகம் விரும்பப்படும் நாவலான குட்டி இளவரசன் ஆசிரியர் அந்துவான்து செயிந் தெகுபெறி ஒரு முறை படைப்பில் முழுமைத்தன்மை அடைவதைக் குறித்து கூறும் போது, ‘‘முழுமையை அடைவதென்பது கூடுதலாகச் சேர்க்க எதுவும் இல்லாதபோது அல்ல. ஆனால் கூடுதலாக செய்ய எதுவும் இல்லாதபோதே’’ என்றார். பொருளாதாரத்தின் ஆதாரவளங்கள் மட்டுமே ஒரு படைப்பின் தன்மையை முழுமைத்தன்மைக்கு பங்களிக்காது. மாறாக, நாம் தேர்ந்தெடுப்பதும் நிராகரிப்பதுமே கைகொடுக்கும். தேவைக்கும் அதிகமான பங்களிப்பு அதன் மூலப் படைப்பையும் கூட சிதைத்துவிடும். இதைத்தான் ஆன்டோனியோ விவால்டி, ‘‘பல சாமர்த்தியங்கள், ஏராளமான உழைப்புகளுக்குப் பிறகு இப்போது ஓபரா பாழாகிவிட்டது’’ என்கிறார்.

‘Not to use two violins when one is enough’.

13 **‘‘படிமங்கள் மற்றும் ஒலிகளின் உறவுகளால் மட்டுமே சினிமாவில் உணர்ச்சியை ஈட்டமுடியுமேயன்றி, சைகைகள் மற்றும் குரலின் ஒலிகளால் செய்யப்படும் மிமிக்ரி மூலம் அல்ல.’’**

திரைக்கலை, புகைப்படக்கலை, எடிட்டிங் ஆகியவற்றுக்கு இடையிலான அடிப்படை வேறுபாடுகளை புரிந்துகொள்வதென்பதே ஆரம்ப நிலையிலிருக்கும் மாணவர்களுக்கான மிகப்பெரிய சவால். பிரெஸ்ஸான் கூற்றுப்படி, ‘‘ஒரு படிமத்தை உள்நோக்குவதன் வழி, அது எதையாவது கூர்மையாக வெளிப்படுத்தினால், அது ஒரு விளக்கத்தை உள்ளடக்கியிருந்தால், அது மற்ற படங்களுடனான தொடர்பில் உருமாற்றமடையாது…அது வரையறுக்கப்பட்டது, மேலும் திரைப்பட அமைப்பில் பயன்படுத்த முடியாதது.’’ இதன் மூலம் அவர் தன்னுள் அர்த்தத்தை சுமந்திருக்கும் படிமம் சினிமாத்தனமில்லாதது என்கிறார். படத்தொகுப்பின் சாராம்சம் என்னவென்றால், படிமங்கள் தங்களுக்குள் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட பொருளைக் கொண்டவை, அவை ஒன்றோடொன்று தொடர்புகொண்டு புதிய ஒன்றை உருவாக்குகின்றன. பிரெஸ்ஸான் தனித்த படிமத்தை விட, தொகுக்கப்பட்ட படிமங்களுக்கு இடையிலும் அதன் ஒலிகளுக்கு இடையிலும் அர்த்தம் / உரையாடல் உண்டாவதே சினிமா என்கிறார்.

Film where expression is obtained by relations of images and sounds, and not by mimicry done with gestures and intonations of voice.

14 **‘‘மாடல். கேள்வி எழுப்பப்பட்டது (நீங்கள் அவரை உருவாக்க வைக்கும் சைகைகளால், நீங்கள் அவரைச் சொல்ல வைக்கும் வார்த்தைகளால்). பதில் உரைத்தல் (பதிலளிக்க மறுக்கும் போது கூட), பெரும்பாலும் நீங்கள் கூர்ந்து கவனிக்கத் தவறும்போது கூட உங்கள் கேமரா பதிவு செய்யும். பின்னர் உங்கள் வாசிப்புக்காக சமர்ப்பிக்கப்படும்.’’**

காட்சி மொழி

காட்சி மொழி இதழ் காலாண்டிதழாக வெளிவருகிறது. புகழ் பெற்ற உலக சினிமாக்களை பற்றிய இதுவரை ஆவணப் படுத்தப்படாத விவரணைகளை உள்ளடக்கியது, சினிமா மொழியியல் கோட்பாடுகளைப் பேசுவது, உலக சினிமா மேதைகளை அறிமுகம் செய்வது, உலகத் தரத்திலான சினிமாக்களை விவாதிப்பது, சினிமா தொழில் நுட்பங்கள் பற்றிய அறிமுகம், சினிமா அழகியல் தொடர்பான பதிவுகள் மற்றும் அரசியல் உள்ளடக்கம் கொண்ட உலக சினிமா பார்வை என்ற வகைகளில் கட்டுரைகள் எதிர்பார்க்கிறோம். கடந்த காலங்களில் பேசப்பட்டவைகளை திரும்பப் பேசுவது, தமிழ் சினிமாக்களைப் பற்றிய வழமையான பதிவுகளைத் தவிர்க்கவே விரும்புகிறோம். இதுவே படைப்பாளர்களிடமிருந்து எமது எதிர்பார்ப்பு.

தோழமையுடன்

ஆசிரியர் குழு, காட்சி மொழி.

காட்சி மொழி தொடர்புக்கு

MAARIE MAHENDRAN, NO, 2, TEMPLE ROAD, BOGAWANTALAWA, SRI LANKA. Mariemahendran134@gmail.com

+94 76 371 2663 +94 78 981 6060

பிரெஸ்ஸான் தனது நடிகர்களை மாடல்கள் என்றும் விழிப்பின்றி பழக்கத்தினால் செயல்படுபவர்கள் (automatons) என்றும் குறிப்பிடுகிறார். நாடகீய உணர்ச்சியை அடக்குவது என்பது பிரெஸ்ஸானின் முதன்மையான கருத்தாகும். இதன் விளைவாக நடிகர்களின் ஆற்றுகை சீரான தட்டைத்தன்மையோடு வெளிப்படுகிறது. பிரெஸ்ஸான் மாடல்களின் ஆற்றுகையை இயந்திரத்தனமான நடுநிலையுணர்வு (mechanical stoicism) என எழுத்தாளர் மைக்கேல் பிளென் குறிப்பிடுகிறார். பிரெஸ்ஸான் மனிதக் கண்களை விட கேமராவின் கண்கள் அனைத்தையும் நுட்பமாகப் பதிவு செய்யும் என்பதையும் சுட்டிக்காட்டி, நடிகர்கள் உள்நோக்கமின்றி இருத்தலே சினிமாவிற்கு தேவையான நடிப்பை வெளிப்படுத்தும் என்கிறார்.

‘Model. Questioned (by the gestures you make him make, the words you make him say). Respond (even when it's only a refusal to respond) to something which often you do not perceive but your camera records. Submitted later to study by you.

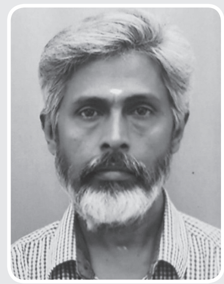
15 **“நமது அசைவுகளில் பத்தில் ஒன்பது பழக்கமும் விழிப்பற்ற தன்னியக்கமாக வும் இருக்கிறது. எனவே விருப்பத்திற்கும் சிந்தனைக்கும் அடிபணிய வைப்பது இயற்கைக்கு எதிரானது.”**

பிரெஸ்ஸான் தனது நடிகர்களின் ஆற்றுகையில் யதார்த்தத்தை வெளிக்கொணர்வதற்கு மாற்றாக, அவர்களின் நடிப்பில் எந்தவொரு சிந்தனையையும் வெளிப்படுத்துவதை குறைக்க அவர் ஊக்குவித்தார். அவர்களை நடிகர்கள் என்று அழைப்பது கூட பொருத்தமானதாக அவர் கருதாததால் மாடல்கள் (ஓவியர்கள் பாணியில்) என்றே அழைத்தார். பிரெஸ்ஸானின் அணுகுமுறை சர்ச்சைக்குரியது என்றாலும், அதன் அடிப்படை கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது. நடிப்பு குறித்த ஸ்டூடியோக்களின் நுணுக்கத்துடன் பெரும்பாலும் வழங்கப்படும் சொல்லாடல்களை, வழித்தோன்றல்களை நிராகரிக்கிறார். ஒரு சிறந்த நடிப்பு என்பது பின்பற்றும் இயல்புடைய, ஈடுபாடு கொண்டதாகக் கருதப்படுகிறது. அது மனித வாழ்க்கையின் எந்தவொரு உண்மையையும் பிரதிபலிக்கும் ஒன்றாயிராது. ஒரு நடிப்பைக் குறைப்பதில் அல்லது நடிப்பைத் தவிர வேறு ஒன்றை உருவாக்குவதன் மூலம், உணர்ச்சியின் நுணுக்கத்தை அடைய முடியும் எனக் கருதினார் பிரெஸ்ஸான்.

Nine-tenths of our movements obey habit and automatism. It is anti&nature to subordinate them to will and thought.

நன்றி :
Potato Eaters Collective

ஹாலிவுட்டுக்கு இசைக்க மறுத்த போலந்து திரை இசைஞர் Zbigniew Preisner



தமிழில் : ஊவி

கீஸ்லோவஸ்கியின் முத்தொகுப்புப் படங்களான நீலம், வெள்ளை, சிவப்பு பார்த்தவர்களை அவரது காட்சி மொழி எத்தனை தூரத்துக்கு வசீகரித்ததோ அதே அளவுக்கு அதில் இடம் பெற்றிருந்த இசையும் மிகப் பெரிய ஈர்ப்பை ஏற்படுத்தியதாக அமைந்திருந்தது. தனது படங்களுக்கென பிரத்யேகமாக காட்சியுடன் இணைந்து செல்வதுடன் மட்டுமின்றி கலாச்சார, வரலாற்றுப் பின்புலத்துடன் கூடிய இசைக்கு மிகுந்த அழுத்தம் திருத்தமான இடத்தைக் கொடுத்தவர் கீஸ்லோவஸ்கி. அவரது இந்த எண்ணத்துக்கு இசை ரீதியாக உருவம் கொடுத்தவர் Zbigniew Preisner. குயில் எப்படித் தானாக காட்டின் மொழியைக் கூவுகிறதோ அதே போல, Zbigniew Preisner-ம் போலந்தின் கலாச்சார வனங்களிலிருந்து தானாகவே இசைரீதியாகக் கற்றுத் தேர்ந்த ஒரு தன் படைப்பாக்க இசையாளுமை. அவர் எங்கும் முறைப்படி சென்று இசை பயிலவில்லை. அதே நேரத்தில் அவர் தனது பெரும்பாலான படைப்புகளை கீஸ்லோவஸ்கிக்காகவே உருவாக்கிக் கொடுத்தார். இருவரும் இணைந்து உருவாக்கிய முத்தொகுப்புப் படங்களான நீலம், வெள்ளை, சிவப்பு, வெரோனிக்காவின் இரட்டை வாழ்வு உள்ளிட்ட படங்கள் திரைப்பட வரலாற்றில் காலத்தால் அழியாத காவியங்களாக எப்போதும் பார்வையாளர்கள் மனதில் ரீங்கரித்துக் கொண்டிருப்பவை.

இத்தனைக்கும் Zbigniew Preisner ஒரு தத்துவத்துறை மாணவர். தெற்கு போலந்தில் உள்ள பாரம்பரிய நகரான Bielsko-Biała-இல் பிறந்தார். கிராகோவ் நகரில் உள்ள ஜக்கிலோனியன் பல்கலைக் கழகத்தில் தத்துவமும் வரலாறும் பயின்றார். முறைப்படி இசை பயிலாமல் இசைத்தட்டுகளில் தொடர்ந்து இசையைக் கேட்டும், அவற்றை இசைக்குறிப்புகளாக எழுதிப் பார்த்தும் தனக்குத் தானே இசை கற்பித்துக் கொண்டு வளர்ந்தார். டோனல் நியோ ரொமான்டிசிசத்தின் ஒரு தனித்துவமான பாணியையும் பகனானி, ழீன் சிபெலியஸ் ஆகியோரின் தாக்கங்களைக் கொண்டதாகவும் இவரது படைப்புகள் விளங்கின.

தொடக்கத்தில் 1978 இல் கிராகோவ் நகரில் உள்ள பிவ்னிகா போட் பரானாமி என்ற குழுவை மையமாக வைத்து இயங்கினார். பின்னர் ஸ்டாரி தியேட்டரை அடிப்படையாகக் கொண்டு இயங்கினார். 1981-இல் அண்டோனி கிரௌசேயின் வானிலை முன்னறிவிப்புடன் இவரது திரைப்படப் பிரவேசம் தொடங்கியது. ஆனால் வெகுவிரைவிலேயே 1984 இல் கீஸ்லோவஸ்கியுடன் இணைகிறார். அதன் பிறகு இருவருக்குமிடையிலான நட்பும் கூட்டுச் செயல்பாடும் 1996 இல் கீஸ்லோவஸ்கி மறையும் வரையில் நீடிக்கிறது. கீஸ்லோவஸ்கியின் படங்களுக்குக் கிடைத்த வெற்றி Zbigniew Preisner-க்கு

ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் மிகப் பெரிய வெளிச்சத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது. 80க்கும் மேற்பட்ட திரைப்படங்கள், ஆவணப்படங்கள், குறும்படங்களுக்கு Zbigniew Preisner இசையமைத்துள்ளதுடன் எண்ணற்ற சர்வதேச விருதுகளையும் கௌரவங்களையும் பெற்றுள்ளார். இவர் கீஸ்லோவ்ஸ்கியுடன் பணியாற்றிய அனைத்துப் படங்களும் சர்வதேச கவனத்தையும், விருதுகளையும் இவருக்கு வாங்கிக் குவித்தவையாகும். அதே போல, குறிப்பிடத்தக்க படைப்பாளுமைகளான Louis Malle, Agnieszka Holland, Thomas Vinterberg, Claude Miller ஆகியோருடனும் இவர் இணைந்து பணியாற்றியுள்ளார்.

இவரது திரைப்படம் அல்லாத முதல் ஆல்பமாக தனது சிறந்த நண்பரான கீஸ்லோவ்ஸ்கியை நினைவு கூறும் வகையில், ''எனது நண்பனுக்கு ஒரு வேண்டுகோள்'' (Requiem For My Friend) என்ற இசைக் கச்சேரி மிகப் பெரிய கவனத்தை இவருக்கு ஈட்டித் தந்தது. அதே போல மிகவும் புகழ் பெற்ற பிங்க் பிளாய்ட் இசைக்குழுவைச் சேர்ந்த டேவிட் கில்மோர், தனது 40 தந்தி வாத்தியக் கருவி இசைக் கலைஞர்களைக் கொண்ட இசைக்குழுவுக்கான 9 பாடல்களை வழிநடத்தித் தர இவரை தேர்வுத் செய்தார். இவரது வழிநடத்துதலில் டேவிட் கில்மோரின் ஒரு தீவில் (On an Island) என்ற ஆல்பம் 2006 இல் வெளியானது.

கீஸ்லோவ்ஸ்கியுடனான வெற்றிக்குப் பிறகு ஹாலிவுட்டிலிருந்து இவருக்கு ஏராளமான வாய்ப்புகள் குவிந்தன. ஆனால் ஒரு போதும் அதை ஏற்க அவர் மறுத்து விட்டார்.

அமெரிக்க திரைப்படங்களில் பணியாற்றுவதில் உள்ள சிக்கல் குறித்து Zbigniew Preisner கூறுகையில், ''இந்த

முட்டாள்த்தனமான வணிகத்தில் பணம்தான் அடிப்படை பிரதானம். அண்மையில் ஒரு ஹாலிவுட் படத்துக்கு இசையமைக்க எனக்கு அழைப்பு விடுக்கப்பட்டது. அதில் நடிகை Michelle Pfeiffer க்கு 50 மில்லியன் டாலர், நடிகர் ஜேக் நிக்கல்சனுக்கு 50 மில்லியன் டாலர், இயக்குநருக்கு 10 மில்லியன் டாலர். உங்களால் அப்படத்தின் பட்ஜெட்டை கற்பனை செய்து பார்க்க முடிகிறதா? அதற்காகவெல்லாம் சவால்களை சந்திக்க முடியாது என்பதுதான் அதன் அர்த்தம். ஐரோப்பாவில் இது முற்றிலும் மாறுபட்டது. உதாரணமாக, 'வெரோனிக்காவின் இரட்டை வாழ்வு' படத்துக்கான செலவு 3 மில்லியன் டாலர். பட நிறுவனமல்ல இயக்குநர்தான் எனது முதலாளி'' என்றார். மேலும், ''தாமஸ் வின்டர்பெர்க் போன்ற ஒருவருடன் பணியாற்றும் போது, அவருக்கு என் மீது நம்பிக்கை ஏற்படுகிறது''.

''திரைப்படத்துக்கு இசை அமைப்பது என்பது மிகவும் எளிதானது. ஆனால் நாம் ஏன் இசையைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற கேள்விதான் மிகவும் அடிப்படையானது. திரைப்படத்துக்கும் இசைக்கும் உள்ள உறவு முழுக்க முழுக்க அதீதமானது (metaphysical). ஏனெனில் உங்களால் இசையைப் பார்க்க இயலாது; உணர மட்டுமே முடியும். என்னைப் பொறுத்த அளவில் ஒரு திரைப்படத்துக்கான சிறந்த இசை என்பது முழு அமைதி மட்டுமே.பெரும்பாலான அமெரிக்கப் படங்கள் ஜான் வில்லியம்ஸ் போன்ற இசை அமைப்பாளரைப் பயன்படுத்துகின்றன. நீங்கள் என்ன நினைக்க வேண்டும், எப்படி உணர வேண்டும் என்பதை உணர்த்தியபடியே படத்தில் எப்போதும் இசை இருந்து கொண்டே இருக்கும். கொஞ்சம் ஆபத்தான காட்சி என்றால், கொம்புகள் (horns) முழங்கும். ஒரு காதல் காட்சி என்றால் அழகிய தந்தி வாத்தியங்கள் இசைக்கும். ஒரு படைப்பாளி என்பவன் தான் என்ன பார்த்தான் என்பதை விவரிப்பதல்ல, மாறாக அவன் என்ன உணர்ந்தான் என்பதை விவரிக்க வேண்டும் என பிரெஞ்சு எழுத்தாளர் போதெலர் கூறியது சரிதான்'' என்கிறார் அழுத்தம் திருத்தமாக.

தனது படைப்பாக்கத்தில் ஒரு போதும் சமரசம் செய்து கொள்ள விரும்பாதவர் Zbigniew Preisner. காலித்தனமான அமெரிக்கப் படங்களுக்கு இசையமைப்பதில்லை என்பதில் அவர் உறுதியாக இருந்தார். அமெரிக்கப் படங்களுக்கு இசையமைக்க மறுத்தது குறித்து அவர் மேலும் கூறுகையில், ''இது போன்ற படங்களுக்கு இசையமைப்பதால் எந்த பிரயோஜனமும் கிடையாது. அமெரிக்காவில் உங்கள் பெயரையும், உங்களது நன்மதிப்பையும் பயன்படுத்த விரும்புவார்கள். பின்னர் நீங்கள் செய்வதை மாற்ற

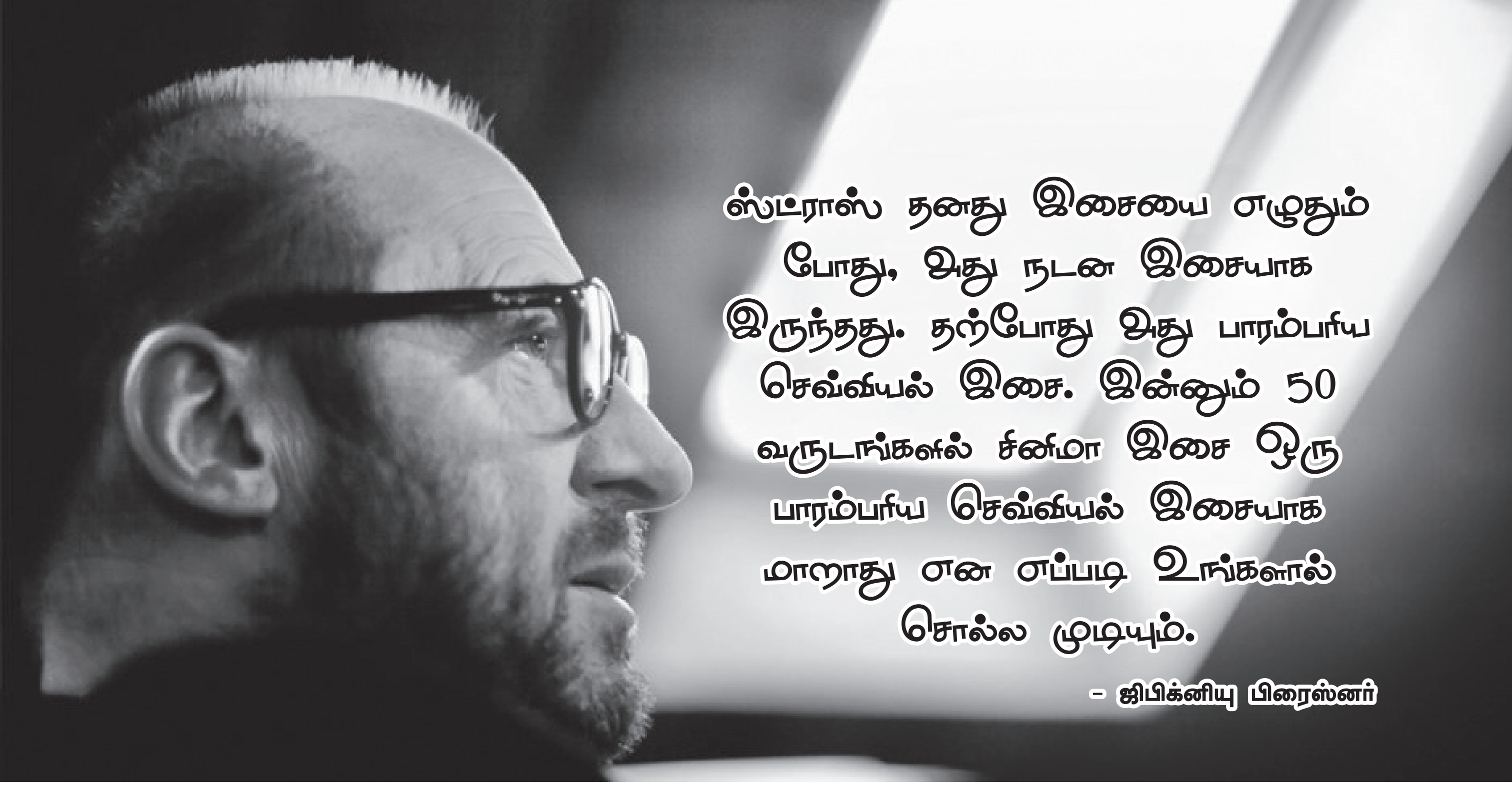
வேண்டியிருக்கும். மனிதனாக இருப்பதின் அர்த்தம் என்ன என்பதைப் பற்றி பேசும் படங்களிலேயே நான் பணியாற்ற விரும்புகிறேன். வாழ்க்கையின் மிகையான கற்பனையை அளிக்கும் படங்களில் அல்ல. பெரும்பாலான அமெரிக்கப் படங்களை நான் காணும் போது அவை தீவிரவாதிகளுக்கு அறிவுறுத்தல்கள் வழங்குவதைப் போலவே உணர்கிறேன். நான் போலந்தில் இருக்கும் போது செப்டம்பர் 11 நிகழ்வை தொலைக்காட்சியில் பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். உண்மையில் அது திரைப்படம் என்றுதான் முதலில் நான் உணர்ந்தேன். உண்மையில் 'இன்டிபென்டன்ஸ் டே' போன்ற படங்கள் வெறும் கேளிக்கைதான். ஆனால் இது போன்ற படங்கள் தனக்குத்தானே ஒரு தீர்க்க தரிசனம் போல, இது போல ஏதாவது நடக்க வேண்டும் என்று விரும்புகின்றன'' என்று குறிப்பிடுகிறார்.

போலந்தில் பிறந்த ஒவ்வொருவரும் தேவாலயத்தில் நடைபெறும் இசைப்பாடல்களைக் கேட்டும் கற்றும் வளர்கின்றனர். எனவே அவர்களுக்கு ஹாலிவுட் பாணியிலான இசை பிடிக்காமல் போவதற்கான காரணங்கள் அதன் கலாச்சாரத்திலேயே தங்கியுள்ளன.

''எங்களால் மேற்கத்திய இசையைக் கேட்கவே முடியாது. சரி, நீங்கள் பீட்டில்ஸ் இசைக்குழுவின் இசையைக் கேட்டுப் பாருங்கள், எவ்வளவு அப்பாவித்தனமான இசை. அது அவ்வளவுதான். இதை விட சிறப்பான இசையை லுக்சம்பர்க் வானொலியில் பெறத் தேவையான அனைத்து முயற்சிகளையும் நாங்கள் மேற்கொள்வோம். அதைத் தவிர வேறொன்றும் இல்லை. ஆனால் போலந்து கம்யூனிசம் ரஷ்ய மாடலிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டது. கிராமத்தில் மத போதகர் மிகவும் முக்கியமான நபர். கட்சி செயலாளராக இருந்தாலும் கூட அவரும் சர்ச்சுக்குச் செல்வார்'' என்கிறார்,

கீஸ்லோவ்ஸ்கியின் நீலம் படத்தில் ஐரோப்பிய ஐக்கியத்துக்கான அவரது பாடல் பழங்கால கிரேக்க விவிலிய பிரதியான 1 கொரிந்தியன் 13 ஐ அடிப்படையாகக் கொண்டது. புதிய விவிலியத்தில் அப்போஸ்தலர் பவுலால் இது இயற்றப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. பண்டைய கிரேக்கத்தில் அன்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு இயற்றப்பட்டதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த சாராம்சம்தான் நீலம் படத்தின் பிரதான பாத்திரத்தையும் கதையின் மையக் கருப்பொருளையும் செல்வாக்கு செலுத்தக்கூடிய அம்சமாக விளங்குகிறது.

''அன்பு நீடிய சாந்தமும் தயவுமுள்ளது; அன்புக்குப் பொறாமையில்லை; அன்பு தன்னைப் புகழாது, இறுமாப்பாயிராது, அயோக்கியமானதைச் செய்யாது, தற்பொழிவை நாடாது, சினமடையாது, தீங்கு நினையாது, அநியாயத்தில் சந்தோஷப் படாமல், சத்தியத்தில் சந்தோஷப்படும். சகலத்தையும் தாங்கும், சகலத்தையும் விசுவாசிக்கும், சகலத்தை யும் நம்பும், சகலத்தையும் சகிக்கும். அன்பு ஒருக்காலும் ஒழியாது. தீர்க்கதரிசனங்களானாலும் ஒழிந்துபோம், அந்நிய பாஷைகளானாலும் ஓய்ந்து போம், அறிவானாலும் ஒழிந்துபோம். நம்முடைய அறிவு குறைவுள்ளது, நாம் தீர்க்கதரிசனஞ் சொல்லுதலும் குறைவுள்ளது. நிறைவானது வரும் போது குறைவானது ஒழிந்துபோம்.'' (1 கொரிந்தியர் 13:10)



அதே போல சிவப்பு படத்தில் இடம் பெறும் அவரது இசையானது நோபல் பரிசு பெற்றவரும், போலந்தின் கவிஞருமான விஸ்லோவா சிம்போர்ஸ்காவின் கவிதை வரிகளின் போலந்து மற்றும் பிரெஞ்சு பிரதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

''(பேட்டில் ஆஃப் அல்ஜீயர்ஸ படத்தின் இசையமைப்பாளர்) என்னியோ மோரிக்கோன், ஆணும் பெண்ணும் படத்துக்கு இசை அமைத்த பிரெஞ்சு இசை அமைப்பாளர் மைக்கேல் லெக்ரான்ட் ஆகியோரது இசை மிகவும் பிரமாதமானவை. லெக்ரான்டின் இசை திரையிசையில் ஒரு செவ்வியல் இசையாகவே இன்றும் மிளிர்கிறது''.

வெரோனிக்காவின் இரட்டை வாழ்வு திரைப்படம் Zbigniew Preisner க்கு மிகப் பெரிய கவனத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது. இதில் Van den Budenmayer என்கிற டச்சு நாட்டின் பண்டைய இசை அமைப்பாளர் ஒருவரின் இ மைனரில் அமைக்கப்பட்ட இசை மிகப் பெரிய அளவுக்கு பார்வையாளர்களை கவர்ந்தது. ஆனால் உண்மையில் Van den Budenmayer என்ற 18 ஆம் நூற்றாண்டில் டச்சு நாட்டில் வாழ்ந்ததாகக் கூறப்படும் இசையமைப்பாளர் ஒரு கற்பனை பாத்திரமேயாகும். திரைக்கதையின் போது கீஸ்லோவ்ஸ்கியால் கற்பனையாக உருவாக்கப்பட்ட ஒன்றாகும்.

''நாங்கள் இருவரும் நெதர்லாந்தை மிகவும் நேசித்ததால், அப்படி ஒரு புனைப் பெயரை அந்த கற்பனைப் பாத்திரத்துக்கு கீஸ்லோவ்ஸ்கி சூட்டினார். அவரது முத்தொகுப்பு படங்களில் அவரது இசையைப் பயன்படுத்துவது போல பாத்திரங்களை உருவாக்கினார். அதற்கு முன்பாகவே டெக்லாக் தொடர்களிலும், அதன் பிறகு நீலம் படத்திலும் இதற்கான பாத்திரத்தை கீஸ்லோவ்ஸ்கி உருவாக்கினார். அவரது இசையிலிருந்தே ஐரோப்பிய ஐக்கியத்துக்கான பாடலை உருவாக்கியதாகக் காட்டப்பட்டது. இ மைனர் சோப்ரானோ சோலோ பாடல் ஒன்றையும் வெரோனிக்காவின் இரட்டை வாழ்வு திரைப்படத்தில் காட்டப்படும். மூன்றாவதாக சிவப்பு படத்திலும் அந்த கற்பனைப் பாத்திரம் பயன்படுத்தப்பட்டது''

கீஸ்லோவ்ஸ்கிக்கு பிறகு, போர்ட் கப்போலோ தயாரிப்பில் பிரெஞ்சு இயக்குநர் அக்னியேஸ்கா ஹோலண்ட் இயக்கத்தில் தி சீக்ரெட் கார்டன், ஜீன் பெக்கரின் எலிசா உள்ளிட்ட படங்களுக்கும் இசையமைத்தார். கப்போலோ, மார்ட்டின் ஸ்கார்சி போன்றோருடன் பணியாற்றிய போதிலும் ஹாலிவுட் பக்கமே தலை வைக்காமல் பாரிசில் உள்ள தனது அடுக்ககத்தில் இருந்தபடியே திரையிசைப் பணிகளை செய்து வருகிறார்.

பிரபல போலந்துக் கவிஞர் ஜிபிகின்யூ ஹெர்பர்ட். அவர் ஒரு முறை சொன்னார் ''ஆற்றின் நீரோட்டத்துக்கு எதிராக நாம் எப்போதும் நீந்திக் கொண்டிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் ஒருபோதும் நீங்கள் மூலத்தை அடைய முடியாவிட்டாலும் கூட, குறைந்த பட்சம் உங்கள் தசைகளுக்கு பயிற்சியாவது கிடைக்கும். இது தான் உண்மையில் எனக்கு மிகுந்த ஆர்வத்தை அளிக்கக் கூடியதாக உள்ளது''

நன்றி : கல்சர் பிஎல், மியூசிக்கோ லாக், கட்டற்ற கலைக் களஞ்சியம் உள்ளிட்ட இணையத்தளங்கள்.

மகா கலைஞன்

கலை என்ற கூர்வாளை சவரக் கத்தியாக பயன்படுத்தாத மகா கலைஞன் ஒஸ்மான் செம்பேன்.

பின் காலனியம், நவீன காலனியம் என இரு காலத்திலும் பயணித்த மகா கலைஞனான ஒஸ்மான் ஒரு எழுத்தாளர், திரைப்பட இயக்குனர், தயாரிப்பாளர், அரசியல் செயல்பாட்டாளர், தொழிற்சங்கவாதி மற்றும் நடிகர். ஜனவரி 1ம் தேதி 1923ல் தெற்கு செனகலில் பிறந்த ஒஸ்மான்; இறந்த பிறகு ஓய்வெடுக்க நிறைய நேரம் இருக்கிறது; உயிர் உள்ளவரை ஓய்வு தேவையில்லை என்று உழைத்தவர். சமூகத்தில் சினிமா ஏற்படுத்தும் தாக்கம் பற்றி முழுமையாகத் தெரிந்து கொண்ட போது ஒஸ்மானுக்கு நாற்பது வயது. கதையையும், திரைக்கதையையும் காட்சிகளாகவே எழுதுகிறார் ஒஸ்மான். அக்காட்சிகள் பெரும்பாலும் சமூகத்தின் பிரதிபலிப்பாகவே இருக்கிறது. நாவல்களைப் படமாக்குவதே அவரின் விருப்பம். இவரின் கலைப் படைப்புகளுக்குள் சினிமா தொழில் நுட்பம் பரவிக்கிடக்கும். இந்த அசாத்தியமான ஆளுமையின் தாக்கம் இல்லாத ஆப்பிரிக்க சினிமாக்கள் அரிது. ஆப்பிரிக்க 'சினிமாவின் போப்' என்றும் ஆப்பிரிக்க 'சினிமாவின் தந்தை' என்றும் அழைக்கப்படுகிறார் ஒஸ்மான் செம்பேன்.

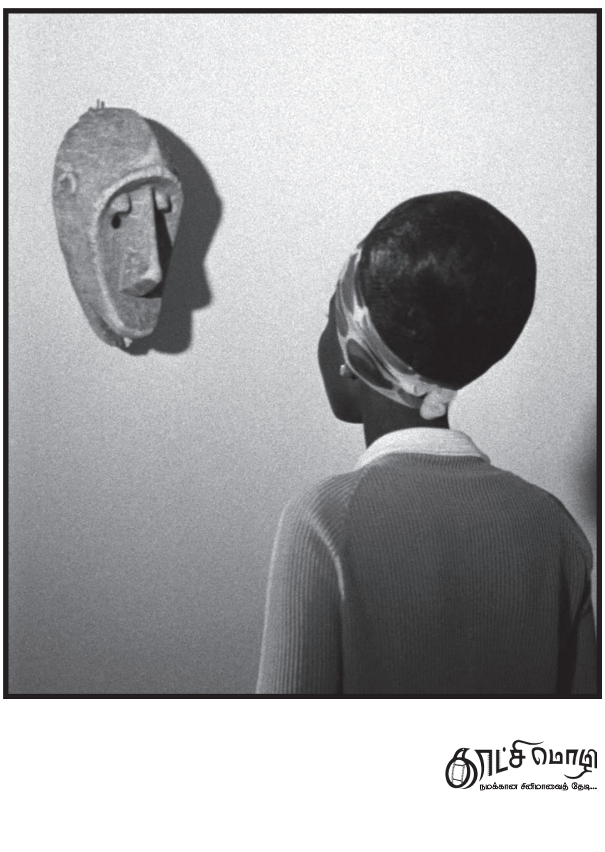
செனகல் நாடு பிரான்சிடம் அடிமைப்பட்டு கிடந்த காலகட்டம் அது. சிறுகதைகள், நாவல்கள் எழுதிக்கொண்டிருந்த ஒஸ்மான் பெருவாரியான படிப்பறிவற்ற மக்களைப் பண்படுத்துவதற்கு மிகப் பொருத்தமான சாதனம் சினிமா என்பதையும் எந்த ஒரு இலக்கியமானாலும் கதையானாலும் மக்கள் மனம் காட்சி வடிவில்தான் கற்பனை செய்கிறது, சிந்திக்கிறது என்பதையும் நன்கு அறிந்திருந்தார். தொழில் நுட்பம் கலையின் முக்கிய அம்சமாக அவதாரமெடுத்த அக்காலகட்டத்தில் இலக்கியம், இசை, நாடகம், நடனம் போன்ற பாரம்பரியக் கலைகளும் சினிமாவோடு சங்கமித்துக் கொண்டன. மாற்று மதங்கள் ஊடுருவி அந்நாட்டு பூர்வகுடிகளின் தொன்மையான கலாச் சாரங்களை, பண்பாடுகளை, நம்பிக்கைகளை சீரழித்துக் கொண்டிருந்த சூழலில்தான் ஒஸ்மான் திரைப்படங்கள் வெளி வந்தன. பழமையான, வழக்கொழிந்த, தவறான எண்ணங் கள் மக்களிடம் பரவுவதைத் தடுக்க வேண்டிய அவசரமும் அவசியமும் ஒஸ்மானை சினிமா எடுக்க வைத்தது கடைசி மூச்சு வரை.

சா.ரூமர்

ஒஸ்மான் பெரும்பாலும் தனது நாவல்களையே படமாக்கினார். ஒஸ்மான் சினிமாக்களில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் மட்டும் அரசியல் பேசாது. கதைக்களம், காட்சிகள், உணவுகள், ஆடைகள், உடல் மொழிகள், என அத்தனையும் கறுப்பின மக்களின் கலாச்சார, பண்பாட்டுப் பின்புலங்களை உரக்கப் பேசும்.

ஒஸ்மானின் சினிமாவில் எது இயல்பு, புனைவு, ஆவணம் என்ற சந்தேகம் நமக்கு இருந்துகொண்டே இருக்கும். புனைவுக் காட்சிகளில் ஏற்படும் சந்தேகம் அந்தக் காட்சிகளின் பின்புலங்களில் புதைந்து கிடக்கும் விளிம்பு நிலை மக்களின் இயல்பு வாழ்க்கையின் மீது நமக்கு ஏற்படாது. அவ்வளவு கலை நுணுக்கத்துடன் உணர்வுகளையும், உணர்ச்சிகளையும் அச்சு அசலாக ஆவணப்படுத்தி விடும் அவரது சினிமாக்கள். நம் அகத்தை அலசி ஆராயும். சில சமயங்களில் நம்மை அதிர வைத்து, ஆட்டம் காட்டும். ஒஸ்மானின் சினிமா அழகியல், தொழில் நுட்பம், கதாபாத்திரங்களின் உடல் அசைவுகள், உரையாடல்கள் ஆகியவற்றில் அம்மக்களை அறிவியல் அறிவு பெறவும், சிந்திக்கவும் தூண்டியது. அவர்களின் கடந்தகால கலாச்சார நினைவுகளைத் தட்டி எழுப்பி, அதிகார, ஆதிக்க சக்திகளுக்கு எதிராகப் போராட வைத்தது. கடவுளாலும் மதத்தாலும் புண்பட்டுக் கிடந்தவர்களை ஒஸ்மானின் கலையும் இலக்கியமும் பண்படுத்தியது, நம்பிக்கை ஊட்டியது. கல்வியின் அவசியத்தையும், கலாச்சார விழிப்புணர்வையும் தூண்டி விடுதலை வேட்கைக்கு வித்திட்டது.

1966ல் வெளிவந்த ஒஸ்மானின் ‘BLACK GIRL’ திரைப்படம் ஆப்பிரிக்க சினிமா வரலாற்றில் இன்று



> “பெண்ணடிமைத்தனமும், ஆணாதிக்கமும், காலனித்துவமும் இன, நிற வெறியும் சகமனிதர்களின் வாழ்வை எப்படி சிதிலமடையச் செய்கிறது என்பதை அடிக்கோடிட்டு காட்டும் வலுவான காட்சி அது.”

வரை எல்லோராலும் கொண்டாடப்படுகின்ற ஒரு திரைக்காவியம். செனகல் நாட்டைச் சேர்ந்த டயோனா என்ற ஒரு கறுப்பினப் பெண், பிரான்ஸ் நாட்டில் உள்ள ஒரு பிரெஞ்சு குடும்பத்திடம் வேலைக்காரியாக பணி அமர்த்தப்படுகிறாள். அந்த இளம் பெண்ணின் பார்வையில் காலனியத்துவத்தை நோக்கி கதை பயணிக்கிறது.

பலிபீடத்தை நோக்கிப் பயணிக்கும் பலியாடாகிய கதாநாயகி டயோனாவுடன் நம்மையும் பயணிக்க வைக்கிறார் ஒஸ்மான். அவளின் கலாச்சார விழுதுகளைத் துண்டித்து கப்பல் ஏற்றியது காலனியாதிக்கம். தனது தொல்குடி அடையாளச் சின்னமான ஒரு முகமூடியுடன் பயணிக்கிறாள் டயோனா.

அந்த பிரெஞ்சுத் தம்பதிகளின் அடக்குமுறைகளும் ஒடுக்குமுறைகளும் டயோனாவை உடல் ரீதியாகவும் மன ரீதியாகவும் சித்திரவதை செய்கின்றன. அவளது நிறம், உடை, நடை, சிகை அலங்காரம், கிண்டலுக்கும் கேலிக்கும் உள்ளாகிறது. நீ ஒரு வேலைக்காரி இப்படித் தான் இருக்கவேண்டும் என்று சொல்லிக்கொண்டே இருக்கிறார்கள். அந்தத் தம்பதியின் வீட்டுக்கு வரும் விருந்தினர் ஒருவர் சமையல் நன்றாக இருப்பதாக வாழ்த்தி விட்டு, இதுவரை நான் எந்த ஒரு கறுப்பினப் பெண்ணுக்கும் முத்தம் கொடுத்ததில்லை! என்று சொல்லிக்கொண்டே தன் குடும்பப் பெண்களின் முன்னிலையில் அவளுக்கு முத்தம் கொடுக்க, நிலைகுலைந்து போகிறாள் கதாநாயகி டயோனா.

பெண்ணடிமைத்தனமும், ஆணாதிக்கமும், காலனித் துவமும் இன, நிற வெறியும் சகமனிதர்களின் வாழ்வை எப்படி சிதிலமடையச் செய்கிறது என்பதை அடிக்கோடிட்டு காட்டும் வலுவான காட்சி அது. வெறுப்பின் உச்சிக்கு

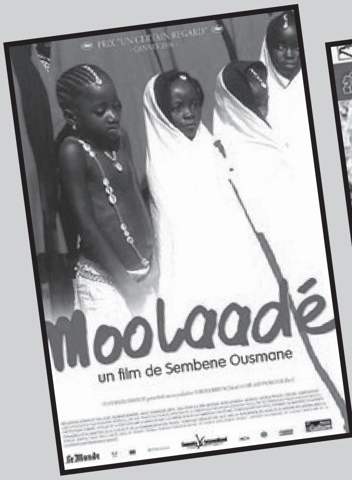
சென்ற அவள் தன் நிலையை எண்ணி தனிமையில் அழுகிறாள். அவளது அறை சுவற்றில் தொங்கும் தன் தொல்குடி முகமூடியைப் பார்க்கும் போதெல்லாம் அம்முகமூடியின் பின்னால் புதைந்து கிடக்கும் அவளின் கலாச்சார பின்புலம் நம் மனதிலும் காட்சிகளாக விரிக்கின்றன. அவளைப்போலவே, திரைப்படம் முழுவதும் ஒரு குறியீடாக வரும் அந்த முகமூடியை அவள் பார்க்கும்போது அவளது மனதில் எழும் கேள்விகள் நம் காதுகளைத் துளைக்கும். அதே நேரத்தில் ஆதிக்கத்தையும் அச்சுறுத்தும். தன்னை வேரறுத்த காலனிய வாழ்வி லிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்கிறாள் வேலைக்காரி டயோனா.

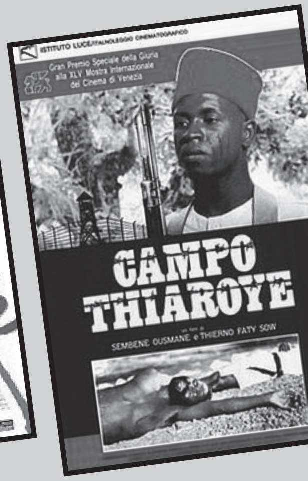
அவள் இறந்து போனதும் அவளது உடமைகளுடன் அவள் வாழந்த கடற்கரை வீட்டிற்கு பயணிக்கிறான் பிரெஞ்சுக் காரன். பட ஆரம்பத்தில் அடிமை டயோனாவோடு பயணித்த நம்மை இப்பொழுது ஆதிக்க பிரெஞ்சுக்காரனோடு பயணப் பட வைக்கிறார் ஒஸ்மான். மனித உயிர்களைக் கொன்ற குற்றவுணர்வும், அந்த சடலங்களை சுமக்கும் சுமை களின் பாரமும் நம்மை அழுத்துகிறது.

முன்னோர்களின் அடையாளமாக இருந்த அந்த முகமூடி இப்போது அவளின் அடையாளமாக மாறியிருந்தது. நம்மையறியாமல் நாமும் அவளது கலாச்சாரத்தை மீட்டெடுக்கப் பயணமாவோம். திரையில் வரும் கதை மாந்தர்களைக் கொன்று விட்டு பார்வையாளர்களையே கதாபாத்திரங்களாக மாற்றி நிஜ வாழ்க்கையில் பயணிக்க வைக்கும் மாபெரும் கலை வித்தகன் ஒஸ்மான். ஒஸ்மான் திரைப்படங்களில் நடக்கும் அதிசயம் இதுதான். டயோனாவின் தாயாரை சந்தித்து அவள் தற்கொலை செய்து கொண்டதையும் அவளது உடமைகள் மற்றும் முகமூடியையும் அதோடு சேர்த்து பணத்தையும் அந்த பிரெஞ்சுக்காரன் கொடுக்க, அவள் அவனையும் அவனது பணத்தையும் மதிக்காமல் உதாசீனப்படுத்திவிட்டு சென்று விடுகிறாள். எந்த அதிகார ஆதிக்க சக்தியால் டயோனாவை அடக்கி ஒடுக்கினானோ, அதே அதிகார ஆதிக்க சக்தியால் அவள் தாயை எதிர்கொள்ள முடியாமல் புறமுதுகு காட்டி பயந்து ஓடும் அவனை முகமூடி அணிந்த சிறுவன் ஒருவன் துரத்திச் செல்வதுடன் படம் முடிவடைகிறது. அதிகாரமும், ஆதிக்கமும், பணபலமும் ஒரு நாள் செயலற்றுப் போகும் என்பதை உலகமயமாக்கலின் உவமையாக காட்சிப் படுத்தியிருப்பார் செம்பேன்.

1968-ல் வெளிவந்த "MANDABI" ஆப்பிரிக்க சினிமாவின் முதல் வண்ணத் திரைப்படம். இப்படமும் செம்பேனின் "THE MONEY - ORDER" நாவலைத் தழுவி எடுக்கப் பட்டது. செனகலில் உள்ள ஒரு கிராமத்தில் இரண்டு மனைவிகள் மற்றும் ஏழு குழந்தைகளுடன் வாழும் எளிய மனிதனின் வாழ்க்கையை பணம் எப்படி தலைகீழாக மாற்றுகிறது என்பதை எதிரொலிக்கிறது மந்தாபி.

2004ல் வெளிவந்த "MOOLAADE" திரைப்படம் பார்ப்போர் மனதை உலுக்கி எடுக்கும். மூலாட் என்பது பெண் பிள்ளைகளின் பிறப்புறுப்பை சிதைத்து அவர்களை புனிதப்படுத்தும் ஒரு சடங்கின் பெயர். இந்த சடங்கு செய்யும்போது ஏற்படும் ரத்தப் போக்கினாலும் வலியினா லும் பல ஆயிரம் பெண் குழந்தைகள் இறந்து போயிருக் கிறார்கள். இந்த சடங்குக்கு பயந்து ஏராளமான குழந்தைகள் தற்கொலையும் செய்திருக்கிறார்கள். மூலாட் செய்த பெண்களை மட்டுமே ஆண்கள் திருமணம் செய்ய வேண்டும் என்பது மத கட்டளை.





பெண்களின் ரத்தமும், கண்ணீரும் ஆறாக ஓடும் ஒரு சிறிய கிராமத்தில் வாழும் பழங்குடி மக்களிடையே இருக்கும் மூடநம்பிக்கைகளையும், சடங்குகளையும் எதிர்த்துப் போராடி வெற்றி பெறும் கோலி என்ற ஒரு தாயின் கதைதான் மூலாட். மூலாட் சடங்கின்போது தன் இரு பெண் குழந்தைகளை இழந்தவள் கோலி. மூலாட் சடங்கின்போது தப்பி வந்த நான்கு பெண் குழந்தைகளைக் காப்பாற்ற மதத்தையும் மத வெறியர்களையும் எதிர்த்துப் போராடும் காட்சிகள் நெஞ்சை உறைய வைக்கும், பதற வைக்கும். இந்தப் படத்தில் ரேடியோவையும் பெண்களின் கண்ணீரையும் குறியீடாகப் பயன்படுத்தியிருப்பார் ஒஸ்மான். பல்வேறு போராட்டங்களுக்குப் பிறகு வெளிவந்த மூலாட் பெண்களின் அலறல் சத்தத்தோடு துவங்கி விடுதலையின் ஆரவாரத்தோடு முடியும். மூலாட் சடங்கு வழக்கொழிந்து போனது. இன்று வழக்கத்தில் இல்லை.

1976ல் வெளிவந்த "CEDDO" மதங்களின் ஆதிக்கத்தை அடித்து துவம்சம் செய்த படம். 1979ல் வெளிவந்த "XALA" ஆண்மையற்ற ஆப்பிரிக்க அரசியல்வாதிகளின் மீது காறித்துப்பி அவர்களின் அதிகாரத்தை கேலிக் கூத்தாக்கிய படம். 1992ல் வெளிவந்த "GULEWAAR" பிண அரசியல் செய்யும் மத வெறியர்களை அம்பலப்படுத்திய படம். இந்த ஆறு திரைப்படங்களும் ஆப்பிரிக்க திரைக்காவியங்கள். செம்பேனின் பெரும்பாலான படங்களில் ஒரு நபரோ அல்லது ஒரு குடும்பமோ மையக் கதாபாத்திரங்களாக இருந்தாலும், அதற்குள் சமூக சிக்கல்களின் தீவிரமும் பன்முக அரசியல் தன்மையும் விரவிக் கிடக்கும்.

உலக சினிமாக்களிலிருந்து ஆப்பிரிக்க சினிமாக்கள் இன்று வரை தனித்து நிற்பதற்குக் காரணம் ஒஸ்மான் செம்பேன். ஆப்பிரிக்க திரைப்படங்கள் வெறும் பொழுதுபோக்குக்காக எடுக்கப்படுவதில்லை. கறுப்பின மக்களின் கடந்தகால நினைவுகளையும் எதிர்காலக் கனவுகளையும் அவர்கள் கண்முன் நிறுத்தி, அவர்களின் மனதோடு மனதாக சஞ்சரித்து சமுதாய செழுமைக்கு அடிகோளுபவை. மக்களின் ஆவல்களை பிரதிபலிப்பவை. மக்களின் எண்ணங்களை உயர்த்தி எதிர்கால வாழ்வின் லட்சியத்தை உறுதி செய்பவை. வாக்குரிமை பெற்றுத் தரும் அளவுக்கு வல்லமை படைத்தவை ஒஸ்மான் படைப்புகள். ஆப்பிரிக்க மக்கள் அரசியல் ரீதியாக, மத ரீதியாக, சமூகக் கலாச்சார ரீதியாக மறு ரூபமடைவதற்கான வாய்ப்பையும் வழியையும் போதித்தது ஒஸ்மான் திரைப்படங்கள். தொழில் நுட்பத்தோடு சினிமா அழகியலையும், உரையாடலையும், உடல் அசைவுகளையும், காட்சிக் கோணங்களையும் இசையையும் இணைத்து சலிப்பூட்டாதவண்ணம் பார்வையாளர்களுக்கு போதித்து, கற்றுதந்து, சிந்திக்க வைத்து சமூக மாற்றத்தை, மறுமலர்ச்சியை நடத்திக் காட்டியவர் ஒஸ்மான். உலகெங்கும் சிதறிக் கிடக்கிற கறுப்பின மக்களை விடுதலைப் பயணத்தில் ஒன்றிணைத்த மாபெரும் வரலாற்று நாயகன் ஒஸ்மான். ஒஸ்மானின் விமர்சனம் ஈவிரக்கமற்றது. அது அரசியல், கடவுள், மதம், மக்கள் என எதுவானாலும் சரி அதில் சமரசத்துக்கு இடம் இல்லை. ஏகப்பட்ட விமர்சனங்கள் இவர் மீது இவர் படைப்புகள் மீது இருந்தாலும் காலத்தால் தவிர்க்க முடியாத கலைஞன் ஒஸ்மான். செனகல் மற்றும் பிரெஞ்சு நாடுகளால் தடை செய்யப்பட்ட, ஒஸ்மான் தீயிட்டுக் கொளுத்திய வெளிவராத அவரது படைப்புகள் ஏராளம். பெற்ற விருதுகளும் ஏராளம். ஒஸ்மான் கடந்து வந்த பாதைகளும் போராட்டங்களும் மிகக் கடினமானது. சமரசமற்ற மகா கலைஞனுக்கு அது பொருட்டல்ல. இதுவரை ஐந்து குறும்படங்களும் ஒன்பது முழுநீளப் படங்களும் இயக்கியிருக்கிறார் ஒஸ்மான். எழுதிய நாவல்களில் தொல்குடித் தழும்புகள் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஜீன் 9ம் தேதி 2007ல் மறைந்த ஒஸ்மான் செம்பேனின் படைப்புகள் ஆப்பிரிக்க பள்ளி, கல்லூரிகளில் பாடமாக இருக்கிறது. கறுப்பின மக்களின் விடுதலை உணர்வை தனது படைப்புகள் மூலம் இன்றும் தூண்டிக் கொண்டேதான் இருக்கிறார் ஒஸ்மான்.

ஒஸ்மான் செம்பேன் உரையாடல்கள்:

மக்களுக்கான சினிமாவைத்தான் நீங்கள் எடுக்கிறீர்கள் என்றால் உங்கள் திரைப்படங்கள் வெளியாவதில் ஏன் இத்தனை சிக்கல்கள்?

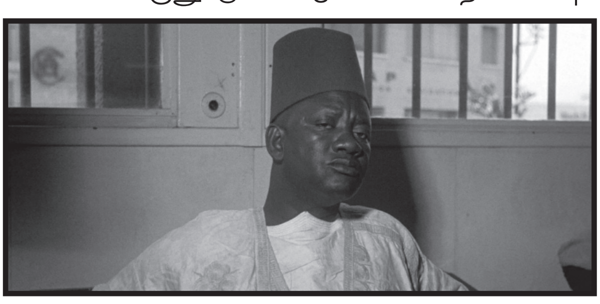
நான் மனிதர்களுக்கான சினிமாவை எடுக்கிறேன். மனிதர்கள் கிறிஸ்துவர்களாக, இஸ்லாமியர்களாக இன்னும் பிற அடையாளங்களோடு இருக்கிறார்கள். இப்படிப் பிரிந்து கிடக்கிற மக்களின் கதைகளோடு என் கருத்துகளும் சித்தாந்தங்களும் சேரும் பொழுது அது ஒரு குறிப்பிட்ட மக்களின் சினிமாவாக சுருங்கிப் போகிறது. இருந்தாலும் என் திரைப்படங்கள் பாலினப் பாகுபாடுகள், இனவெறி, நிறவெறி, மத, வர்க்க பேதங்கள், மூடநம்பிக்கைகளுக்கு எதிரான கேள்விகள் எழுப்ப தயங்குவதும் இல்லை தவறுவதும் இல்லை. அதனால் என் படங்களும் என்னைப் போலவே சிக்கித் தவிப்பதில் ஆச்சரியம் இல்லை.

சினிமா ஒரு பொழுதுபோக்கு சாதனம்தானே! அதை ஏன் ஒரு பிரச்சாரக் களமாகப் பார்க்கிறீர்கள்?

மற்ற கலாச்சார பின்புலங்களைச் சார்ந்தவர்களுக்கு சினிமா ஒரு பொழுதுபோக்கு சாதனமாக இருக்கலாம்; தவறேதும் இல்லை. உலகம் முழுவதும் கறுப்பின மக்களைப் பற்றி பரவி வரும் பல்வேறு தவறான கருத்துகளைத் தடுக்கவும், எங்களுடைய உண்மையான தொல்குடி கலாச்சார, பண்பாடுகளை உலகுக்கு பிரகடனப்படுத்தவும் சினிமாவை விடச் சிறந்த சாதனம் வேறெதுவும் இல்லை. இவ்வளவு சக்தி வாய்ந்த சினிமா ஆப்பிரிக்க மண்ணில் போர்க்களம்; பொழுபோக்கு அல்ல.

உங்கள் திரைப்படங்கள் தொடர்ந்து மத நம்பிக்கைகள் மீது கேள்வி எழுப்புகின்றன?

ஆப்பிரிக்க நாடுகளில் அரசியல் தலைவர்களை விட மதத் தலைவர்களே அதிகாரம் மிக்கவர்களாக இருக்கிறார்கள். மதங்கள் தான் அரசியலை ஆதிக்கம் செய்கின்றன. மக்களிடையே மானிட விரோத மனப்பான்மையை மதங்கள் தான் வளர்க்கின்றன. மதங்களிலிருந்து மக்களை தூரப்படுத்த வேண்டிய கடமை கலைஞனுக்கு உண்டு. எனவே மதங்களையும் மதவாதிகளையும் விமர்சிக்கவும், கேள்விக்கு உள்ளாக்க வேண்டிய அவசியமும் தவிர்க்க முடியாததாகிறது. இதனாலேயே என்னுடைய பெரும்பாலான படங்கள் ஆப்பிரிக்க நாடுகளில் தடை செய்யப்படுகின்றன.



> "கறுப்பின மக்களின் விடுதலை உணர்வை தனது படைப்புகள் மூலம் இன்றும் தூண்டிக் கொண்டேதான் இருக்கிறார் ஒஸ்மான்."

ஒரு கலைஞன் எப்படி இருக்க வேண்டும்?

ஒரு கலைஞன் பண ஆசையை நிராகரிக்க வேண்டும், அது அவனை ஒரு சுய இலாபநோக்கு கொண்டவனாக மாற்றி விடும். புரட்சிகரமான திரைப்படங்களை உருவாக்குபவனாக இருக்க வேண்டும். அதன் மூலம் மனித சிந்தனைகளில் புரட்சிகர எண்ணங்களை விதைக்க வேண்டும்.

உங்கள் சினிமாவின் நோக்கம்?

என் சினிமாவின் நோக்கம் தனிமனித மனசாட்சிக்கு அறைகூவல் விடுவதுதான். மக்களின் எதிர்கால லட்சியங்களை, ஆசைகளை, கனவுகளை காட்சிகளாக அவர்கள் கண்முன் நிறுத்துவது. நம்பிக்கையிழந்தவர்களுக்கு நம்பிக்கை ஊட்டுவது. சமூக விடுதலைக்கு வித்திடுவது.

ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளர்களைப் பற்றி?

எழுத்து என்பது அரசியல் விடுதலைக்கான ஒரு ஆயுதம். சமூக மாற்றத்தில் அதன் பங்கு மிக முக்கியமானது. அதில் சமூகப் பொறுப்புடன் கூடிய சுய வெளிப்பாடு அவசியம். ஆப்பிரிக்க சூழலில் எடுக்கப்படும் எந்த ஒரு சினிமாவும், எழுதப்படும் எந்த ஒரு எழுத்தும் அரசியல் ரீதியான நடவடிக்கைதான்.

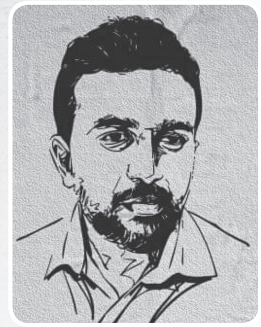
திருச்சி மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த ரெடீமர், தற்போது புருனை நாட்டில் பணி செய்து வருகிறார். மூன்று குறும்படங்கள் இயக்கியிருக்கிறார். சிறுகதையும் எழுதியிருக்கிறார்.

redeesami@yahoo.co.in | Mobile:+91 7339336797

போராளிகளுக்கான நிலம்

Maa boomi (தாய் பூமி)

நேரு கருணாகரன்



“பெண் ஒருத்தி தன் பிள்ளைக்கு பால் கொடுத்துவிட்டு தாமதமாக வேலைக்கு வரும்போது, பண்ணையாள் ஒருவன் உண்மைக்குமே அவள் பிள்ளைக்கு பால் கொடுத்தாளா என்பதை நீருபிக்க அவள் மார்பகங்களை காட்டச் சொல்கிறான். மலையகப் பகுதிகளில் தேயிலைத் தோட்டங்களில் தொழில்புரியும் தாய்மார் தனது பிள்ளைகளை மடுவத்தில் விட்டுவிட்டு வந்து வேலை செய்வதும், தன் பிள்ளைகளுக்கு பால்கொடுக்க தோட்டத் துரை அனுமதிக்கும் நேரத்தில் பிள்ளைக்கு சென்று பால் கொடுத்துவிட்டு வருவதும், தாமதமானால் கங்காணி முதல் கணக்குப்பிள்ளை வரை கேவலப்பட வேண்டியதை நினைத்துப் பார்க்க வைத்தபோது எனக்கு மிக நெருக்கமான ஒரு படமாக உணர்ந்தேன். இதுபோல வாழ்க்கையில் ஏதாவதொரு சந்தர்ப்பங்களில் நாம் சந்தித்த உணர்ந்த அனுபவங்களை 45 வருடங்களுக்கு முன்னரே வந்த இந்தப் படம் பேசியிருப்பது காலத்தை வென்ற சினிமாவாக இதனைப் பார்க்க வைக்கிறது. இந்தியாவின் மிகச்சிறந்த 100 படங்களில் ஒன்றாக வைத்துக் கொண்டாடப்படுகின்றது மா பூமி.

சினிமா என்கிற உயிர்ப்பான கலையில் யதார்த்தத்தை பிசகாமல் கதையாக்கி மக்களிடம் சேர்ப்பதென்பது கலைஞர் களுக்கு முன்னுள்ள பாரிய சவால். வெறுமனே கற்பனை களைக் கதையாக்கி திரையிடுவதில் வெற்றி இருக்கலாமே தவிர, அங்கு மனிதர்களின் உணர்வுகளுக்கோ நடைமுறை வாழ்க்கையின் உண்மைகளுக்கோ இடமிருக்க வாயப் பில்லை. அதிலும் எம் பிரச்சினைகளை நாம் அணுகுகின்ற விதத்தை, எமது போராட்ட வடிவங்களை, குணங்களை படமாக்குவது மிகவும் கடினமானது. அதற்கான வாய்ப்பு வணிகமயமான சினிமாவால் இருட்டடிப்பு செய்யப்படு கிறது. லெனின் பாரதியால் இயக்கப்பட்ட ‘மேற்குத் தொடர்ச்சி மலை’ தொழிலாளர் வர்க்கத்தின் அரசியலைப் பேசியதால் என்னவோ எம்மால் கண்டு கொள்ளப்படாமலே போனது. முற்றிலும் வணிகப் பின்னணியில் தயாரிக்கப்படும் இக்காலத்திய திரைப்படங்களால் எமக்கிருந்த கொஞ்சநஞ்ச போராட்ட குணங்களும் மழுங்கடிக்கப்பட்டு விட்டன.

இப்படியானதொரு பின்புலத்தில் “Maa Boomi” (Our Land) என்ற 1979ல் தயாரிக்கப்பட்ட தெலுங்குத் திரைப்படம் தெலுங்கானா போராட்டத்தையும், சமதர்மக் கொள்கையின் சித்தாந்தங்களையும் உள்வாங்கி படைக்கப்பட்டுள்ளதைப் பார்க்கலாம்.

இயக்குனர் கௌதம் கோஷின் (Gautam Ghosh) அருமையான படைப்பாக இத்திரைப்படத்தைப் பார்க்கலாம். ஆந்திர மாநிலத்தில் தெலுங்கானா பிரதேசத்தில் கதை தொடங்குகின்றது. பிரிட்டிஷார் காலத்தில் தெலுங்கானா பிரதேசத்தை நிஜாம் பிரபுவின் கீழ் ஆளப்ப ‘ராமையா’ என்ற கதாப்பாத்திரத்தை வைத்தே கதை ஆரம்பிக் கின்றது. அங்கு அடிமையாக வாழும் ராமையாவுக்கு இளமைப்பருவம் வரை நிஜாம் பிரபுவின் மந்தைகளை மேய்ப்பதுதான் தொழில். நிலப்பிரபுக்களின் அடிமைத்தனம், விவசாயப் பெண்களை அவர்கள் விருப்பமில்லாமல் பாலியல் வல்லுறவுக்குட்படுத்தல், விவசாயிகளை அடக்கி யாளுதல் போன்ற அடாவடித்தனங்களால் ஆத்திரப்படும் ராமையா ஒரு கட்டத்தில் நிலப்பிரபுவின் கையாளைத் தாக்குவதால் அவன் ஊரைவிட்டு வெளியேற்றப்படுகிறான்.

அங்கிருந்து நகரத்திற்கு இடம்பெயரும் ராமையா அங்கு நாட்கூலி, தள்ளுவண்டி இழுத்தல் போன்ற வேலைகளைச் செய்வதும் பின்னர் தொழிற்சாலைக்கு

வேலைக்குப் போவதும் அங்கு தொழிற்சங்கத்தில் இணைந்து தொழிற்சங்கவாதிகளின் செயற்பாடுகளால் ஈர்க்கப்படுகின்றான். ஒருகட்டத்தில் சிறைக்குச் செல்ல வேண்டியேற்படுகிறது. இக்காலகட்டத்தில் ஒரு தொழிற்சங்கத் தலைவரின் பழக்கம் ராமையாவுக்கு உழைப்புச் சுரண்டல், தொழிலாளர் போராட்டம் தொடர்பாக சிந்தனையைக் கிளறுகின்றது. சிறையிலிருந்து விடுதலையாகி ராமையா தன் சொந்த ஊரிற்கே செல்கிறான். அங்கு பிரிட்டிஸாராலும் நிலப்பிரபுக்களாலும் கட்டவிழ்க்கப்பட்டுள்ள வன்முறைகளால் அப்பாவி மக்களின் படுகொலைகளைப் பார்க்கிறான். அதற்காக அவன் ஆட்களை சேர்த்து போராட ஆரம்பிக்கின்றான். அவர்களின் போராட்டம் எவ்வாறு கொண்டு செல்லப்படுகின்றது என்பது படத்தின் இறுதிக்கட்டம்.

தெலுங்கானா போராட்டத்தை மூலக்கருவாகக் கொண்டு நிலச்சுவாந்தர்களினால் செய்யப்பட்ட அடிமைத்தனங்கள், விவசாயிகளின் உழைப்புச் சுரண்டல், சாதியக் கொடுமை, தொழிற்சாலைகளில் தொழிலாளர்களின் உழைப்புச் சுரண்டல், பெண்களுக்கெதிரான பாலியல் தாக்குதல், அப்பாவி மக்களின் படுகொலைகள், பிரிட்டிஷார் – நிலப் பிரபுக்களின் அடாவடித்தனங்கள் போன்ற கருத்துகளை யும் இவற்றிற்கு எதிராகப் போராட வேண்டிய அவசியத்தையும், தான் உருவாக்கியிருக்கின்ற பாத்திரங் களாலும் கதையாடல்களினாலும் இயக்குனர் வலியுறுத்தி யுள்ள விதம் அருமை.

ஒரு நல்ல படைப்பாளி காலம் கடந்தும் தன் படைப்புகளால் வாழ வேண்டும். அவன் இறந்தாலும் அவனது சிந்தனை தனது படைப்புகளால் இறவாதிருக்க வேண்டும். அப்படிப் பார்க்கையில் இந்தப் படைப்பாளி அன்றைய சமுதாயத்தை மட்டுமல்ல, இந்த சமுதாயத்தில் தொடர்ந்து பீடிக்கப்படும் அடிப்படையான பிரச்சினைகளை திரைப்படமாக்கியிருப்பதை பாராட்டியே ஆகவேண்டும். தொழில்நுட்பத்தின் வளர்ச்சியானாலும் புதிய கண்டுபிடிப்பானாலும், எது மக்களை மையமாகக் கொண்டு அவர்களின் பிரச்சினைகளைப் பேசுவதற்காக இயங்குகின்றதோ அப்போதுதான் அந்தக் கண்டுபிடிப்பின் அர்த்தம் உயிர் பெறுகின்றது.

‘சினிமா’ பொழுதுபோக்கிற்கான கலை எனக் கொள்ள முடியாது. கொள்ளவும் கூடாது. இது முதன்மையான கலை. அனைவரையும் தூண்டுகின்ற உன்னத ஊடகம் என்பதை இவ்வாறான திரைப்படங்களைப் பார்க்கும்போது உனர்வோம்.

இப்படத்தில் இசையின் பலம் கதையை உயிரோட்டப்படுத்தியுள்ளது. இத்திரைப்படத்தின் இசை உண்மையான மண்வாசனையை பிரதிபலிப்பதாக அமைகிறது. இயக்கத்தினையும் இசையினையும் ஒருவரே ஒழுங்கமைத்திருப்பதால் என்னவோ கதைக்கான இசையைக் கண்டுபிடிக்க முடிந்திருக்கின்றது. இதுவே இந்த இயக்குனரின் முதலாவது நீளத் திரைப்படமும் கூட.

ஒடுக்குமுறைக்கு எதிராக போராடுகிற அனைத்து நாடுகளிலும் சினிமாவை போராட்டத்தின் ஒரு வடிவமாகக் கையிலெடுத்த வரலாற்றை நாம் பார்க்கலாம். மாறாக, அடக்கி ஒடுக்கப்பட்டுள்ள மக்களுக்கு மத்தியில் சினிமாவை கலையாகவன்றி, வணிகமாகக் கொண்டு செல்கின்றபோது அது அந்த மக்களுக்கு இழைக்கப்படும் மற்றுமொரு அடக்குமுறையாகும். அந்த மக்களை வணிக சினிமா திரை அடிமைகளாக மாற்றுகின்றன. ஒரு முறை அந்த சினிமாவைப் பார்க்கிற ஒருவர் அதிலிருந்து மீண்டு வர முடியாத ஒரு போதையை உருவாக்கி விடுகிறது. இந்த அடிமைத்தனமான சூழலைக் கட்டுடைக்க நல்ல சினிமாக்களை மக்களிடம் கொண்டு சேர்க்க வேண்டும். ‘மா பூமி’ போன்ற படங்கள் காலத்தைக் கடந்தும் பேசப்படுவதற்குக் காரணம் சினிமாவை மக்களுக்கான ஒரு கலையாக நின்று அணுகியமையே. தொடர்ந்து இவ்வாறான படங்களைத் தேடி நாங்கள் பார்ப்பதும் அவை பற்றிய உரையாடல்களை முன்னெடுப்பதும் நமக்குப் பின்னர் வருகின்ற தலைமுறைகளுக்கு நல்ல சினிமா இரசனைக்கான கதவுகளைத் திறந்துவிட்ட பெருமையாவது நம்மை வந்து சேரட்டும்.

காலம் முழுவதும் நாட்டின் பொருளாதாரத்துக்காக உழைத்து உயிர் விடுகின்றவர்களுக்கு கல்லறைக்கு கூட நிலம் சொந்தம் இல்லாதபோதும் கூட ‘இது எமது நாடு’ என்கின்றோம்.

நேரு கருணாகரன் இளம் வழக்கறிஞர். சமூக செயற்ப்பாட்டாளர். மக்கள் சிந்தனை உள்ள ஒரு ஆளுமை. இவரது உலக சினிமா பற்றிய நூல் விரைவில் வரவுள்ளது.

அனிமேசன்

இது ஒரு மாயையான கலை

பகீரதி கு. ஸ்ரைலின்

சிறுவயதினிலேயே பெற்றோருடன் இடம்பெயர்ந்து நோர்வே நாட்டிற்கு வந்த ஒரு இலங்கைப் பெண் பகீரதி. தனது அடிப்படைக் கல்வியை முடிக்கும் காலத்திலே தான் எந்தத் துறையில் படிக்கப் போகின்றேன் என்பதில் தெளிவான முடிவுடன் இருந்தார். அதற்கமைய, தனது விருப்பத் தேர்வான Animation (உயிரூட்டல், அசைவூட்டல்) துறையில் உயர்கல்வியை மேற்கொள்வதற்காக இங்கிலாந்திற்குச் சென்று அங்கே அசைவூட்டல் துறையில் இளநிலைப் பட்டத்தை முடித்துக்கொண்டு, தற்பொழுது நோர்வேயில் உள்ள ஒரு வெளியீட்டகத்தில் Animator (அசைவூட்டுனர்) ஆகப் பணியாற்றுகின்றார் பகீரதி.

“எனது பள்ளிக் காலத்தில் பல வரைகலை ஆக்கங்களை உருவாக்கி எனக்குள் கலை ஆர்வத்தை வளர்த்துக் கொண்டேன். அதில் எனது முதல் அசைவூட்டற் குறும்படம் ‘Dasavatharam the cycle of life’ (2010). அக்குறும்படம் பிரான்சில் நடைபெற்ற தவம் குறும்பட விழாவில் சிறப்பு நடுவர் விருதினைப் பெற்றது. எனது இரண்டாவது குறும்படம் ‘CONCEALED voice for life’ (2011). இது ரஷ்யாவில் நடைபெற்ற Open St. Petersburg Student Film Festival ‘Non-Competition Cine-Parallel பிரிவின்கீழ், 12 செப்டெம்பர் 2011 அன்று திரையிடப்பட்டது.” CONCEALED (voice for life) என்ற தலைப்பினைக் கொண்ட இவரின் அனிமேசன் படம் மனிதர்களின் பேச்சுரிமையை நிராகரித்து அடக்குவதன் மூலம் மறைக்கப்படும் மக்களின் வாழ்தல் குறித்துப் பேசுகின்றது. அவருடனான ஓர் அனுபவப் பகிர்வு.

அனிமேசன் துறையில் ஏன் ஆர்வம் ஏற்பட்டது?

சிறுவயதிலிருந்தே பல்வேறு கலைகள் என்னுள் ஆர்வத்தைத் தூண்டிவந்தது. வரைதல், பாட்டு, நடனம், இசை, சிறுவர்களுக்கான கேலிச்சித்திர திரைப்படங்கள் (Cartoon), கேலிச்சித்திரத் தொலைக்காட்சித் தொடர்கள், மேடைநாடகம் என்று பலவற்றில் மிகுந்த ஈடுபாடு இருந்துவந்தது. பள்ளிப்பாடங்களில் கலைப் பாடமும் தமிழ் மொழியும் எனக்கு மிகவும் பிடித்த பாடங்களாக இருந்தன. இவ்வாறு எனக்குள் இயல்பாகவே இருந்துவந்த கலை ஆர்வம் காலப்போக்கில் ஒரு குறிப்பிட்ட கலைத்துறையில் கவனத்தை அதிகரிக்க வைத்தது.

அது கதைசொல்லல் (Storytelling) எனும் கலையாகும். இக்கலைக்கு வடிவம் கொடுக்கும் ஊடகமான அசைவூட்டல் துறையை (Animation) தெரிந்தெடுத்தேன். அசைவூட்டிய முழுநீளத் திரைப்படங்கள் (Animation feature Film) என்றால் அனைவரும் கூறுவது Walt Disney மற்றும் PIXAR கலையகத் தயாரிப்புகளே. இவர்களைத் தவிர வேறுபல கலையகங்கள் மற்றும் தனிப்பட்ட கலைஞர்கள் என சாதனை படைத்து உலகப் புகழ்பெற்று வருகின்றார்கள். இக்கலையகத் தயாரிப்புகளே எனக்குள் புதைந்திருந்த அசையும் படங்கள் மீதான ஆர்வத்தைத் தூண்டின. அத்துடன், எனது தந்தையார் இலங்கைத் தமிழருக்கான ஓர் ஊடகம் உருவாக வேண்டும் என்ற கருத்துகளைத் தாங்கி நிற்கும் ஒருவர். அவரது ஆர்வம் காரணமாகப் படத்தொகுப்பு மற்றும் படப்பிடிப்பு போன்றவற்றை வீட்டிலேயே தனது கணினியில் கற்றுவந்தார்.

அசையும் படங்களோடு வேலைகள் செய்து வந்தமையால் நான் நேரடியாக எனது தந்தையிடமிருந்தே அத்துறை பற்றிய அறிமுகத்தைப் பெற்றுக் கொண்டேன். குடும்ப நிகழ்வுகள் போன்றவற்றைப் பதிவுசெய்து, அதைத் தொகுத்து வரைகலை இணைப்பதில் ஆரம்பித்து அசைவூட்டல் ஆக்கங்களையும் செய்ய ஆரம்பித்தேன். அசையும் படங்களில் இருவேறு வகைகள் உள்ளன. live action மற்றும் Animation. அதில் அசைவூட்டல் (Animation) என்னை மிகவும் கவர்ந்தது. அதற்குக் காரணம், தமிழில் அசைவூட்டற் படங்கள் மற்றும் சிறுவர்களுக்கான அசைவூட்டற் கற்கை நெறிகள் இல்லாமையே.

இலங்கைப் பெண்ணாக இத்துறையில் நீங்கள் சாதித்தது என்ன?

திரைப்பட மற்றும் குறும்பட இயக்குநர்கள் என்று பல தமிழ்ப் படைப்பாளிகள் உலகமெங்கும் உள்ளனர். அதில் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய தமிழ்ப் பெண் இயக்குநர்கள் இருக்கின்றனர். அதிலும் இலங்கை தமிழ்ப் பெண்களின் எண்ணிக்கையை அறிய நானும் ஆர்வமாகவே உள்ளேன். திரைப்படத்துறையினுள் இருக்கும் பல்வேறு கலைநுட்பங்களில் நடிப்பு, நடனம் மற்றும் பாடல் என்பவற்றில் இலங்கைப் பெண்களின் ஆதிக்கம் தெரிகின்றது. திரைப்படத் தொழில்நுட்பம், கதாசிரியர், இயக்குநர் என்று பல்வேறு துறைகளில் பற்றாக்குறையாகவே உள்ளது.

இப்பொழுது திரைப்படத்துறை, தொலைக்காட்சித்துறை என்று பல ஊடகம் சார்ந்த கல்வி முறைகள் உள்ளன. இவை, எம்மவர்களால் பெரும்பாலும் தேர்ந்தெடுக்கப் படுகின்ற மருத்துவத்துறை அல்லது பொறியியற்றுறையை விடவும் அதிகமான வருமானத்தை ஈட்டித்தரக் கூடியவை. கல்வி சார்ந்த எனது முடிவில் எனது குடும்பத்தாரிடமிருந்து எந்தவிதத் தடையும் எனக்கு இருந்ததில்லை. எனது துறையை நான் முடிவு செய்யக்கூடிய சுதந்திரம் இருந்தது. என்றாலும் எனது தாய் தந்தையாருக்கு ஒருவித பதட்டம் இருந்தது உண்மையே.

பொதுவாக எந்தத்துறை சார்ந்து படித்தாலும் அத்துறை எதிர்காலத்தில் அவர்களது குடும்ப வளர்ச்சிக்கு ஏற்றதாக இருக்கவேண்டும் என்பதிலேயே கவனமாக இருப்பார்கள். அதுவும் அசைவூட்டல் போன்ற ஓர் ஊடகத்துறையில் ஒரு பெண் வேலைசெய்வதென்பது கடினமானதாக இருக்கும் என்பதே எல்லோருடைய கருத்தாக உள்ளது. அசைவூட்டல் என்றாலே அது தனியாக திரையுலகைச் சார்ந்தது என்றும் அது ஒரு நிரந்தரமான வேலைத்தளமாக இருக்காது என்ற அறியாமையே காரணம். எது எப்படியாக இருந்தாலும் அசைவூட்டல் துறையை விட்டு நான் மாறவில்லை.

ஆனால், எமது சமூகத்தில் இருக்கும் இப்படியான கணிப்புகள் மாறவேண்டும். இதற்குக் கை கொடுக்கும் வண்ணத்தில் தற்பொது எனது கணவரும் ஆதரவாகவே உள்ளார். தமிழில் அசைவூட்டற் கலை மேலும் வளரவேண்டும். அதற்கு எங்களால் இயன்றவரை செய்யவேண்டும் என்பதனை வலியுறுத்திய வண்ணம் இருப்பார். எம்மில் பெரும்பாலானவர்களுக்கு இக்கலை நன்கு அறிமுகமானதொன்றாக உள்ளது. ஆனால், அதில் போதுமான தெளிவு இல்லை.

ஒரு திரைப்படத்தை எடுப்பதானால், அதில் பல்வேறு வேலைகள் அடிப்படையாகச் செய்யப்பட வேண்டும். அதுவே ஒரு அசைவூட்டற்படம் செய்ய வேண்டுமானால், திரைப்படத்தில் செய்ய வேண்டிய அடிப்படை வேலைகளுடன் திரையில் தோன்றுகின்ற அனைத்தையும் உருவாக்க வேண்டும்.

அசைவூட்டல் (Animation) என்றால் என்ன?

ஒரு ஓவியத்தையோ அல்லது உருவத்தையோ வெவ்வேறு கட்டங்களாக நிலைப்படுத்தி, அதனைப் படமாகப் பதிவுசெய்து, பின்னர் அப்படங்களை வரிசைக்கமைய தொகுப்பதினூடாக உருவாகும் பார்வைக்குரிய மாயையே (Opticalillusion) அசைவூட்டல் ஆகும். கற்பித்தல் (Educate), மகிளுட்டுதல் (Entertain) மற்றும் தகவல் தெரிவித்தல் (Inform) போன்றவற்றை அசைவூட்டற்கலை மூலம் செவ்வனே செய்யலாம். இம்மூன்று செயற்பாடுகளுக்கும் அடிப்படையாக உள்ள கதை சொல்லல் (Storytelling) எனும் கலை மனித உளவியலோடு இணைப்புகளை ஏற்படுத்து கின்றது. அசைவூட்டற் படம் தயாரிப்பதென்பது, திரையில் தெரிகின்ற அனைத்தையும் செயற்கையாக உருவாக்க வேண்டும். உருவம், நிறம், சூழல், அசைவு, ஒளி, ஒலி, படப்பிடிப்புக் கோணம் (Camera angel), படப்பிடிப்புக் கருவியின் அசைவு (Camera movement), Special effect என அனைத்தையுமே உள்ளடக்குகின்றது இந்த அசை வூட்டற்கலை.

ஈரான் மண்ணிற்கு அடியிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட ஏறக்குறைய 5,000 ஆண்டுகள் பழமையான மண்

பானையில் வரையப்பட்ட ஓவியம். இது உலகின் முதல் அசைவூட்டல் கலைக்கான தடமாக இருக்கலாம் என்று கணிக்கப்படுகின்றது. அசைவூட்டல் கலைக்கான வரலாற்றுத் தடம் பல்லாயிரம் வருடங்களுக்கு முன்னிலிருந்தே காணப் படுகின்றது. ஆதிகால மனிதர்கள் தமது கற்குகைகளிலும் பின்னர் நாகரீக வளர்ச்சியூடாக மண் பானைகளிலும் தமது செயற்பாட்டு அசைவுகளை ஓவியங்களாக வரைந்துள்ளமை அசைவூட்டல் கலையின் ஆரம்பமாகும்.

முதல் அசைவூட்டிய படம் பிரஞ்சு விஞ்ஞானியான Charles Emile Reynaudm என்பவரால் உருவாக்கப்பட்டு பாரிஸ் நகரில் 1892 இல் ஒளித்திரையாக திரையிடப்பட்டது. உலகிற்கு அசைவூட்டற்கலை ஒரு பழமைவாய்ந்த கலை நுட்பமாகத் திகழ்ந்தாலும் அசைவூட்டற் திரைப்படங்கள் பொதுமக்களின் பார்வைக்கு அறிமுகமாகி ஏறக்குறைய நூறு வருடங்களே ஆகின்றன. அசைவூட்டற்கலை வெறுமனவே திரைப்படத்துறையின் ஒரு வகையாகவே பார்ப்பது வளமை யாக உள்ளது. நான் முன்னரே குறிப்பிட்ட Walt Disney மற்றும் PIXAR கலையகங்கள் அசைவூட்டற்கலையை பாவித்து திரைப்படங்களாக உருவாக்குகின்றனர்.

ஆனால், அசைவூட்டற்கலை வேறு பல துறைகளிலும் பாவனையில் உள்ளது. நாம் வழமையாக தேர்ந்தெடுக்கும் துறைகளான விஞ்ஞானம், மருத்துவம், பொறியியல், எனப் பல்வேறு துறைகளில் இக்கலை பெரும் ஆயுதமாகப் பாவிக்கப்படுகின்றது. முக்கியமாக கல்வித்துறையில் சிறுவர் களுக்கு கற்பித்தல் உபகரணங்களில் அசைவூட்டல் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றது. எந்தவொரு புதிய திட்டத்தை வடிவமைப் பதிலும் அசைவூட்டல் கலை பாவிக்கப்படுகின்றது. அதாவது, ஒரு பொறியியலாளரின் கற்பனையில் இருக்கும் கட்டடத் திட்டத்தை அறிமுகப்படுத்துவதாயின், இன்று உள்ள தொழில்நுட்ப உதவியுடன் கூடிய அசைவூட்டற்கலை மூலம் மிகவும் இலகுவாகச் செய்து விடலாம்.

தமிழில் அசைவூட்டற் கலை பற்றி?

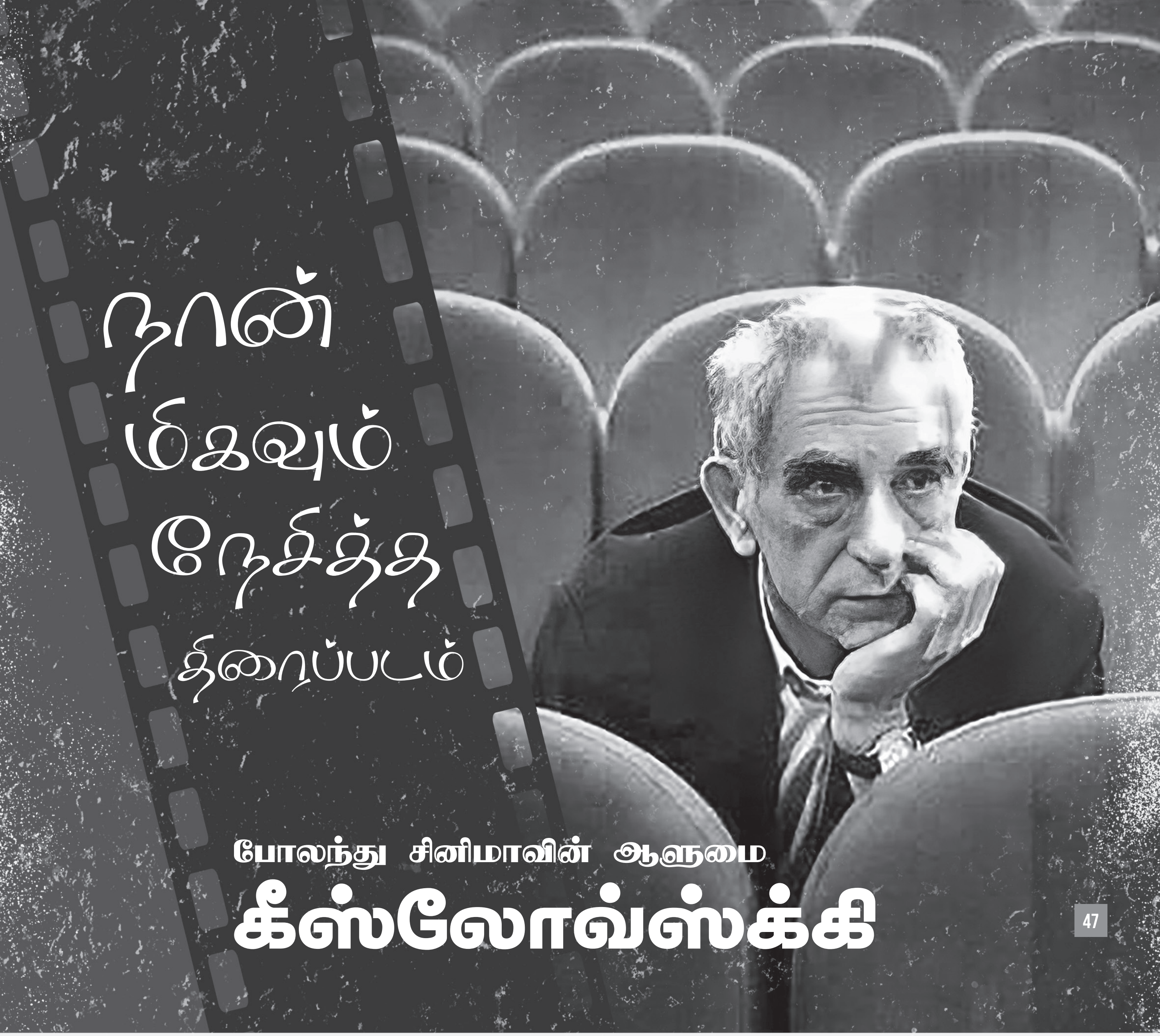
மனித உளவியலோடு இணைப்பை ஏற்படுத்தும் கதை சொல்லும் முறையினை அசைவூட்டற் கலை கொண்டிருப்பதால் அது சக்திவாய்ந்த ஒன்றாக உள்ளது. தமிழ்த் திரைப்பட வரலாறு தமிழ்நாட்டில் 1917ஆம் ஆண்டு ஊமைப்படங்களாக வெளிவர ஆரம்பித்து, 1931ஆம் ஆண்டில் 'காளிதாஸ்' திரைப்படம் முதலாவது பேசும் தமிழ்த் திரைப்படமாகத் தயாரிக்கப்பட்டு மக்கள் பார்வைக்கு வெளிவந்தது. ஆரம்ப காலத்தில் வெளிவந்த திரைப்படங் களில் உதாரணத்திற்கு, 1957ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த ஒரு புராணக் கதையைச் சொல்லும், 'மாயாபசார்' எனும் திரைப்படத்தில் 'கல்யாண சமையல் சாதம்' என்ற பாடலில் அசைவூட்டற்கலை பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. அக்காலத்திலும் நவீன காலத்திலும் அப்பாடல் ஒரு சுவாரஸ்யமான பாடலாகவே பலராலும் கருதப்படுகின்றது. அசைவூட்டற் கலைதான் இப்படத்தில் பாவிக்கப்பட்டுள்ளது என்று எத்தனை பெயருக்குத் தெரிந்திருக்கும்? அசைவூட்டற் கலையினை தமிழ் புராண மாயதந்திரக் கதைகளில் பாவித்து வந்துள்ளார்கள். கடந்த சில பத்தாண்டுகளாக உலகமெங்கும் வெளிவந்த தமிழ்த் திரைப்படங்கள், குறும்படங்கள் போன்றவற்றில் அமைந்த காட்சிகளில் அசைவூட்டற் கலை பாவிக்கப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்கக் கூடியவாறு உள்ளது. படத்தில் பெயர் (Title, Credit sequences), சண்டைக் காட்சிகள், காதல் காட்சிகள், பாடல் காட்சிகள் எனப் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் மெருகூட்டும் சாதனமாக (Special effects) இணைக்கப்பட்டு வருகின்றது. அதுமட்டுமன்றி, அண்மைக் காலங்களில் அசைவூட்டற் கலை இலத்திரனியல் முறையிலான தமிழ்மொழி கற்பித்தலுக்கும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இலங்கையில், 1962 ஆம் ஆண்டு 'சமுதாயம்' என்ற தமிழ்த் திரைப்படம் வெளியாகியதாகக் கூறப்படுகின்றது. தமிழ்நாட்டில் தமிழ்த் திரைப்படம் ஆரம்பித்து பல வருடங்களுக்குப் பின்னரே இலங்கையில் அக்கலை ஆரம்பித்திருப்பது வரலாறாக உள்ளது. இலங்கையிலிருந்து அதிகமான திரைப்படங்கள் வெளிவராவிடினும், அங்கும் தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றுத் தடங்கள் காணப்படுகின்றன. ஆனால் இலங்கையிலிருந்து புலம்பெயர்ந்த தமிழர்கள் பல்வேறு நாடுகளைத் தளமாகக் கொண்டு தமிழ்க் குறும்படங்கள், திரைப்படங்கள் போன்றவற்றை உருவாக்குகின்றனர். தொலைக்காட்சி நாடகங்கள், இசைப்படங்கள் (Music Video) என்பன வற்றையும் தயாரித்து வருகின்றனர். இத்தயாரிப்புகளிலும் அசைவூட்டற் கலையை மெருகூட்டும் சாதனமாகப் (Special effect) பாவிக்கின்றனர்.

அசைவூட்டற் கலை மெருகூட்டும் சாதனமாகப் (Special effect) பாவித்து வந்தாலும், 'இனிமே நாங்கதான்' (2007) என்ற முதலாவது முழுநீளத் தமிழ் அசைவூட்டற் திரைப்படம் தமிழ்நாட்டில் தயாரித்து வெளியாகியுள்ளது. சிறுவர்களுக்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட அத்திரைப்படம் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் பெரியளவில் பிரபல்யம் அடையாவிடினும், ஆங்கில மொழியில் குரல்கொடுக்கப்பட்ட வெளியீடு பெரும் வெற்றியை ஈட்டித் தந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது.

ஆனால், தமிழ்நாட்டிலும் புலத்திலும் வேற்றுமொழி அசைவூட்டற் தொலைக்காட்சித் தொடர்களை தமிழாக்கம் செய்து ஒளிபரப்புகின்றார்கள். அங்குள்ள வளங்களிற்கு மிகக் குறைந்த அளவிலேயே தமிழ் அசைவூட்டற் படங்கள் வெளிவருகின்றன. அசைவூட்டற் திரைப்படங்கள், குறும் படங்கள் மற்றும் தொலைக்காட்சித் தொடர்கள் என்பன வற்றைத் தயாரித்து சந்தைப்படுத்துவதனூடாகப் பொருளாதார முதலீட்டையும் ஓர் அங்கீகாரத்தையும் ஊக்குவிக்கலாம்.

நேர்காணல்: மகேந்திரன்



நான் மிகவும் நேசித்த திரைப்படம்

போலந்து சினிமாவின் ஆளுமை

கீஸ்லோவ்ஸ்க்கி

திரைப்படக் கலையினது நூறாவது ஆண்டை முன்னிட்டு அநேக தொலைக்காட்சிகள் மற்றும் பத்திரிகைகள் திரைப்படப் பட்டியல்களைத் தயாரித்துக் கொண்டிருப்பதை நான் அறிகின்றேன். அதே போன்று சிற்சில இயக்குனர்கள், நடிகர்கள் தமக்கு மிகவும் பிடித்த திரைப்படங்கள், நடிகர்கள் மற்றும் இயக்குனர்கள் என்பவற்றின் பட்டியல்களைத் தயாரித்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். இவை அனைத்துமே இறுதியில் நகைப்புக்குரிய பெறுபேறுகளையே பெற்றுத் தரும் என்பது உறுதி. அண்மையில் Sight & Sound என்ற சஞ் சிகையானது நான் மிகவும் மதிக்கின்ற 10 படங்களைத் தெரிவு செய்து தருமாறு கேட்டிருந்தது. இதோ நான் தெரிவு செய்த அந்த 10 படங்கள். இந்தப் படங்களின் ஒழுங்கு முறைகள் கொஞ்சம் மாறுபடலாம். பெலினியின் La Strada, கென் லோச்சியின் Kes, ரொபர்ட் பிராசனின் Un Condamne a mort sest Echappe, வய்டபரின் The pram, அய்வர் பாஸரின் Intimate Lighting, கராபாஸின் The Sunday Musicians, ஆந்திரே தர்கோவ்ஸ்கியின் Ivans Childhood, ட்ரூபோவின் 400 Blows, ஓர்ஸன் வெல்ஸின் Citizen Kane மற்றும் சார்லிசாப்லினின் The kid ஆகியனவாகும்.

மேற்குறிப்பிட்டுள்ள பட்டியலிலுள்ள ஒன்பது திரைப்படங்கள் குறித்து உங்களுக்கு நன்றாகத் தெரியும் என்பதால் உங்களுக்குத் தெரியாத எஞ்சிய ஒரு படத்தைப் பற்றி இப்போது கூறுகின்றேன். அதுவும் ஏனைய அனைத்துத் திரைப்படங்களைப் போன்று எனக்கு முக்கியமானதொன்றாகும்.

ஞாயிறு தின பாடகர்கள்
(The Sunday Musicians)

இருபது அல்லது முப்பதுக்கும் இடைப்பட்ட எண்ணிக்கையைக் கொண்ட ஒரு கூட்டம் கும்மிருட்டு நிறைந்த மண்டபம் ஒன்றுக்குள் நுழைகின்றது. இது தொழிற்சாலை ஒன்றினுள் அமையப்பெற்ற, துர்நாற்றம் மிகுந்த, பெரிதுமல்லாத, சிறிதுமல்லாத ஒரு மண்டபமாகும். அந்த மண்டபத்தில் அங்கங்கே உடைந்த மேசைகளும், கதிரைகளும் கூட இருக்கின்றன. சுவரில் இருக்கின்ற மேற்பூச்சுகள் யாவும் சிதைந்து எந்த நொடியிலும் உடைந்து விடக்கூடிய நிலைமையில் காணப்படுகின்றது. தரை கூட்டப்பட்டு சுத்தம் செய்யப்பட்டதற்கான காலத்தை கூட கணிப்பிட முடியவில்லை. இருளின் ஆதிக்கம் எங்கும் படர்ந்திருந்தது. இதிலிருக்கின்ற மனிதர்கள் தொழிலாளி கள் என்பது மட்டும் அவர்களின் முகத்தில் தெரிகின்றது. அவர்களின் கரங்களில் தெரிகின்ற முரட்டுத் தன்மைகளும், தழும்புகளும் அவர்கள் நெடுங்காலமாக மேற்கொண்டிருந்த கடும் உழைப்பின் பலாபலன்களாக இருக்கலாம். இவர்களை ஏதாவதொரு சமுகத் தளத்தில் நிறுத்துவதற்கு இயக்குனர் முயற்சிகள் எடுக்கவில்லை. ஆனால் சுமார் 10 நிமிட காலப்பகுதியில் நாம் அவர்களை நெருங்கிய (Close up) உருவங்களில் பார்த்ததன் பின்னர், அவர்கள் மிகவும் கஷ்டப்பட்டு உழைத்த தொழிலாளர் வர்க்கத்தை சேர்ந்தவர்கள் என்பதை அனுமானிக்கக் கூடியதாக இருக்கும். சுமார் 40 அல்லது 50 வயதை அண்மித்தவர்களே அவர்கள். அவர்கள் தத்தமது கரங்களில் இருந்த கரல் பிடித்த பெட்டிகளிலிருந்தும் மேலுறைகளிலிருந்தும் துர்நிறம் பிடித்திருந்த அந்த இசைக் கருவிகளை வெளியில் எடுத்தனர். குழல், ரம்பட், ட்ரம்போல், மென்டலின், கிட்டார் மற்றும் எகோடியன் அவற்றுள் அடங்கும். என் ஞாபகத்திற்கு எட்டியவரை வயலினோ, பியானோவோ இசைக்கும் கலைஞர்கள் அந்தக் குழுவில் இடம்பெறவில்லை. அனைத்து இசைக்கருவிகளும் அவற்றின் மினுமினுப்புத் தன்மைகளை இழந்திருந்தன. அந்த இசைக்குழுவை நடத்தியவர் அவற்றை விட முதிர்ந்தவராக இருந்தார் என்பது மற்றுமொரு செய்தி. பழுத்த தலைமயிரும், தாடியும் அவரை அறுபது வயதைத் தாண்டியவர் என்பதை எடுத்துக் காட்டின.

இவை யாவற்றுக்கும் மேலாக தனித்துவம் வாய்ந்ததாக மிளிர்ந்தது, அந்த முதியவரின் கரங்களில் காணப்பட்ட பிரம்பாகும். அது மிகவும் நல்ல நிலையில் இருந்ததை அவதானிக்கக் கூடியதாக இருந்தது. களியாட்டக் காட்சிகளிலும் இசையரங்குகளிலும் காணப்படுகின்ற இன்பலோகத்தை எடுத்துக்காட்டுவது அது மட்டுமே. அந்த பிரம்பு தான் அனைத்தையும் விட முக்கியம் வாய்ந்தது. ஞாயிறு தின பாடகர்கள் (The Sunday Musicians 1958 Kazimierz karabasz அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட பத்து நிமிட சாதனைப் படமாகும்.)

மண்டபத்தில் இருந்த அனைவரும் இருக்கைகளில் அமர்ந்தனர். அவர்கள் அனைவரும் தத்தமது மூக்குக் கண்ணாடிகளை அணிந்து கொண்டனர். அந்த குழுவை கொண்டு நடத்துபவரும் தனது மூக்குக் கண்ணாடியை அணிந்து கொண்டார். மூக்குக் கண்ணாடிகள் அனைத்தும் அவரவர்களுக்குரிய உலகத்தைப் பார்ப்பதற்கான கருவியே தவிர, அவை பிரம்பைப் போன்று முக்கியம் வாய்ந்ததல்ல.

அநேகமானவர்களின் மூக்குக் கண்ணாடிகளில் மூக்குப் பகுதியை நோக்கி இருக்கின்ற பகுதிகள் சுற்றிலும் இலஸ்ரோ ப்ளாஸ்டர் கொண்டு அதன் இரு மூலைகளும் இணைக்கப்பட்டிருந்ததை நாங்கள் தெளிவாகக் காணலாம். அக்காலத்தில் செலோடேப் போன்ற ப்ளாஸ்டர்கள் இல்லாத கரணத்தால் வைத்தியசாலைகளில் காயங்களை பாதுகாக்கப் பயன்படுத்துகின்ற இலஸ்ரோ ப்ளாஸ்டர் முக்கிய இடத்தைப் பிடித்திருந்தது. மனிதர்களும் இவ்வாறான தேவைகளின் போது பஞ்சுக் கடைகளில் இவற்றை விலைக்கு பெற்றுக் கொண்டனர். இதனை நீங்கள் திரையில் தெளிவாகக் காணலாம். சிலரின் மூக்குக் கண்ணாடிகள் விசேடமாக அந்த இசைக்குழுவை கொண்டு நடத்துகின்ற முதியவரின் மூக்குக் கண்ணாடிகளில் கோடுகளும் கீறல்களும் விழுந்திருந்தன.

கராபஸின் ஞாயிறு தின பாடகர்கள் (The Sunday Musicians) என்ற திரைப்படம் ஐம்பதுகளில் Ober havsen குறுந்திரைப்பட விழாவில் Grand Prix விருதினை தட்டிக்கொண்டது. அக்காலத்தில் உலகத்தில் நடைபெற்ற முக்கியத்துவம் வாய்ந்த திரைப்பட விழா இதுதான். அதன் பின்னர் இந்தத் திரைப்படம் அநேகமான நாடுகளில் திரையிடப்பட்டது. ஒல்லாந்தில் மூக்குக் கண்ணாடிகள் உற்பத்தி செய்யும் நிறுவனத்தின் சொந்தக்காரர் ஒருவர் இந்த திரைப்படத்தைப் பாரத்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. திரைப்படத்தைப் பார்த்துவிட்டு அந்தப் படத்தின் இயக்குனர் கராபாஸ் அவர்களுக்குக் கடிதமொன்றை அனுப்பி, திரைப்படத்தில் நடித்த அந்த இசைக்குழுவின் அங்கத்தவர்கள் அனைவரினதும் கண்பார்வை குறித்து விசாரித்திருந்தார். சில மாதங்களின் பின்னர் அவர்கள் அனைவருக்கும் இலவசமாக மூக்குக் கண்ணாடிகளைப் பெற்றுக் கொடுத்தார். அக்காலத்தில் போலந்து போன்ற நாடுகளில் இவ்வாறான பரிசில்கள் கிடைப்பது மிகப்பெறுமதி வாய்ந்த விடயமாகக் கருதப்பட்டது.

இசைக்குழுவைச் சேர்ந்தவர்கள் இசைக்கருவிகளை இசைக்கத் தொடங்குகிறார்கள். அது ஆரம்பத்தில் மந்தமான இசையை எழுப்பியது. இசைக்கப்பட்ட இசையானது அவர்களின் கைகளிலிருந்த இசைக் கருவிகளுக்கு ஏற்றாற்போல் அல்லது அவற்றில் இருந்த எவ்விதமான தாளங்களையோ, இராகங்களையோ

உணர்வுகளுக்கிடையில் கொண்டு வருவதற்கு கஷ்டமாக இருந்தது. இசைக்குழுவை வழி நடத்திய முதியவர் கையிலிருந்த பிரம்பை மேசையின் மீது தட்டி சிறிது நேரத்திற்கு அனைத்தையும் நிறுத்தினார். இது அவர்கள் இசைப் பயிற்சி பெறும் முதலாவது சந்தர்ப்பம் அல்லவே. இசைக்கருவிகளை மீட்டுபவர்கள் ஆரம்பத்தில் பழகிய அனைத்தையும் மறந்திருந்ததினால், இந்த இசைக் குழுவை வழி நடத்துபவருக்கு கோபம் ஏற்பட்டதைப் போன்றதொரு நிலைமை தென்பட்டது. அவரின் கோபம் அடுத்தவர்களை ஏசும் அளவிற்குச் சென்றது. அவர் Vilinius என்ற போலந்தின் கிழக்குப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பதனை அவரின் உச்சரிப்புகளில் இருந்து விளங்கிக் கொள்ள முடியும். என்னதான் கோபமாக இருந்தாலும், குரலில் இலக்கியத்தன்மை இழையோடியதை மறக்க முடியாது. தொடர்ந்து அவர்கள் பல முறை பயிற்சியில் ஈடுபட்டார்கள். இப்போது கொஞ்சம் கொஞ் சமாக ஏதோவொரு இராகத்தின் ஆரம்பப் படிகள் எம் செவிகளை ஈர்க்கின்றன. ஆறாவது மற்றும் ஏழாவது நிமிடங்களில் பூரணமான இசையை ரசிக்கின்ற உணர்வு எமக்கு ஏற்படும். சில நிமிடங்களின் பின்னர் நாம் அவர்களின் முகத்தையும், இடைவிடாது செயற்படுகின்ற அவர்களின் இரு கரங்களையும், விரல் நுனிகளையும் காணலாம்.

அதனைத் தொடர்ந்து கமராவும் அந்த இருள் சூழ்ந்த மண்டபத்தைக் கடந்து செல்லும். இப்போது ட்ரேம் பஸ் டிப்போவின் தூர உருவத்தை காண்கின்றோம். அது சூரியன் அஸ்தமனமாவதற்கு நெருங்கும் நேரமாகும். கிறீஸ் மற்றும் அழுக்குகள் தோய்ந்த உடைகளை அணிந்து கொண்ட தொழிலாளர் கூட்டமொன்று அங்கே நிற்கின்றது. அவர்களிடையே பல்வேறு பருமனைக் கொண்ட மூடைகளும் ஆயுதங்களும் இருக்கின்றன. வேல்டிங் தொழிலிற்கு உபயோகப்படுத்தப்படும் உபகரணங்களில் இருந்து நெருப்புப் பொறிகள் தெரிக்கின்றன. வாகனங்களைத் திருத்தம் செய்கின்ற அந்த கீழ்த்தளமானது ஒரு ஆழமான குழியைப்போன்று பள்ளத்தில் இருக்கின்றது. அதனுள் இருக்கின்ற தொழிலாளர்கள் பஸ் வண்டியொன்றை திருத்தம் செய்கின்றனர். அநேகமாக அது இன்று சேவையில் ஈடுபடுத்தப்படாத வண்டியாக இருக்கக் கூடும். இந்த குறும்காட்சியின் பின்னணியில் இசையும் எழும்புகின்றது. அதனைத் தொடர்ந்து படத்தின் நிறைவை அறிவிக்கும் எழுத்துகள் திரையில் விரிகின்றன.

கரபாஸ் இந்தத் திரைப்படத்தைத் தயாரிக்கும் போது பின்னணி இசை வழங்கியவருடன் சில மாதங்களை செலவிட்டது எனக்கு நன்கு தெரியும். குறுந்திரைப்படத்தினூடே இவ்வளவு விசாலமான விடயமொன்றை வெளிக்கொண்டு வருவதென்பது மிகக் கடினமான ஒரு காரியமாகும். மனிதனுக்குள் நிலவுகின்ற ஒரு விடயத்தை இலக்கிய நயத்துடன் இவ்வளவு நயம்பட நிர்மாணிக்கப்பட்ட வேறெந்த திரைப்படத்தையும் நான் பார்த்ததில்லை.

எமது அடிப்படைத் தேவைகளான உணவு, உடை, உறையுள் போன்றவற்றில் நாம் கவனம் செலுத்துகின்ற அதேவேளை சற்று அதற்கப்பாற்சென்று எதையாவது செய்யவேண்டிய தேவை எமக்கிருக்கின்றது. எமது வாழ்வை உயர் தளத்திற்குக் கொண்டு செல்வதும் அதுவாகத் தானிருக்கும். வாழ்விற்கு அர்த்தம் கற்பிக்கின்ற ஏதாவதொன்றை நாம் செய்ய வேண்டுமென்ற தேவை எமக்கிருக்கின்றது என்பதை நாம் அறிவோம். இதனை நெருங்குவதோ அல்லது செய்து முடிப்பதோ கடினமானது. ஆனால் அவ்வாறு செய்ய முடியுமானால், வாழ்க்கையில் நாம் அடைகின்ற மிகப் பெரிய பாக்கியமும் அதுவாகத்தான் இருக்கும்.

ஞாயிறு தின பாடகர்கள் (The Sunday Musicians) திரைப்படத்தில் முதல் இரண்டு நிமிடங்கள் முழுவதும் நாங்கள் காண்பது அபிலாசைகளை, அர்த்தமுள்ள இலக்கொன்றை அடைவதற்கு முனைகின்ற, அதன் மூலம் இன்பத்தை அனுபவிக்கின்ற ஒரு மனிதக் கூட்டத்தையே, அவர்களின் அந்த உணர்வுபூர்மான செயற்பாடுகளை அவர்களின் உடைந்த, கீறல் விழுந்த மூக்குக் கண்ணாடிகளில் நன்கு உணர்கின்றோம்.

சிங்களத்தில் : M.D. மகிந்தபால

தமிழில் : மார்க்ஸ் பிரபாகர்

மடல்கள்

உலக சினிமாக்கள் பற்றிய அருமையான பல தகவல்களைத் தந்தபடி இலங்கையின் முதல் சினிமா சஞ்சிகை 'காட்சி மொழி' வெளிவந்திருக்கிறது. ஆசிரியர் இந்த அகால நேரத்திலும் துணிந்து ஒரு காலாண்டிதழை வெளியிட முன்வந்திருப்பதை முதலில் பாராட்டலாம். அட்டை வடிவமைப்பு இதழுக்கு அழகு சேர்க்கின்றது. இச்சிற்றிதழ் தன் இலக்கு நோக்கி பயணிக்கும். வெற்றியீட்டும்.

பதிநாதன் பெர்ணாண்டோ,
மன்னார். இலங்கை.

இலங்கைத் தமிழர்கள் பெரும்பாலும் இத்துப்போன ஹீரோயிச சினிமாவைப் பார்த்து நாசமாகப் போய்க் கொண்டிருக்கிறார்கள். இதிலிருந்து அவர்களை மீட்டெடுக்க இலங்கையில் சினிமா இயக்கங்களின் தேவை இன்றியமையாதது. இலங்கையிலிருந்து முதல் முறையாக சினிமாவிற்கான சிற்றிதழ் 'காட்சி மொழி' வெளிவருகிறது. இலங்கைத் தமிழர்களின் வலியை அவர்களே கலையாகப் படைக்க வேண்டும்.

அருண் மோ, பியூர் சினிமா, சென்னை.

தலைப்பிற்கு ஏற்ப சினிமாவின் உயிரான காட்சி மொழி குறித்தே இதழ் விரிகிறது. இதழ் தொடர்ந்து வர வேண்டும்.

தும்மா பிரான்சிஸ், சென்னை.

சினிமா செயற்பாட்டாளர்களின் காத்திரமான கருத்துப் பகிர்வையும் செயற்பாடுகளையும் ஐக்கியத்தையும் கோரி நிற்கும் வெளியாக காட்சி மொழி.

தினகரன், மத்தளை, இலங்கை.

காட்சி மொழி தங்குதடையின்றி தொடர்ந்து வெளிவர ஈழத்தமிழ் இதழ் வாசிப்புச் சுவைஞர்கள் எல்லோரும் ஒன்றிணைந்து துணைநிற்போம்.

ஜெயசிங்கம் கிறிஸ்டி, யாழ்ப்பாணம்.

இலங்கையிலிருந்து வெளிவந்துள்ள காட்சி மொழி திரைப்பட இதழ், திரைப்படம் குறித்த ஆழமான செறிவான கருத்துக்களுடைய ஆவணமாகவும் தமிழ்த்திரையுலகை அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்த்தும் உந்து விசையாகவும் உள்ளது.

சிபி, தமிழ்நாடு.

சினிமாவில் வழக்கமாகப் பேசப்படுகின்ற விடயங்களிலிருந்து விலகிய அல்லது அவற்றிற்கு முரணான வெளிப்படுத்தல்கள் எந்தளவு தூரம் சினிமாவினை இன்றுவரை ஒரு காத்திரமான கலைப்படைப்பாகவும் ஊடகமாகவும் கொள்வதற்கு வழி அமைத்துள்ளது என்பதை வெளிப்படுத்துகின்றன காட்சி மொழி இதழிலுள்ள கட்டுரைகள். தமிழில் உலக சினிமாவிற்கான கலந்துரையாடலுக்கான இலக்கிய வெளி.

கமலேஸ்வரன் விதுர்ஷா,
பேராதெனிய பல்கலைக்கழகம். கண்டி.

34 பக்கங்களில் நேர்த்தியான வடிவமைப்புடன் வெளிவந்த இந்தச் சஞ்சிகையின் பெயர் தமிழ் நாட்டில் இருந்து ஏற்கனவே வெளிவந்த 'காட்சிப் பிழை' சினிமா சிற்றிதழை நினைவூட்டவும் தவறவில்லை.

பூபாலசிங்கம் புத்தக நிலைய முகநூல்.

முதல் சஞ்சிகை நிறைய வாசகரைக் கவர்ந்துள்ளது. எங்களுக்கு சினிமா தொடர்பான பல தகவல்களை அறிய முடியாமல் இருந்தது. காட்சி மொழியுடன் நிறைவேறி விட்டது.

ந.ஜெயதீபன்
(ஊடக ஆசிரியர்) யாழப்பாணம்.

எமது தளத்தில் தற்போது வெளிவர ஆரம்பிக்கும் ஒரே ஒரு சினிமா சஞ் சிகையான காட்சி மொழி. சினிமா ஆர்வலர்கள் மட்டுமல்ல பொதுத் தளத்தினருக்குமுரிய கருப் பொருட்களைக் கொண்டுள்ளது.

மதிசுதா,
திரைப்பட இயக்குனர். யாழ்ப்பாணம்.

தமிழ் சினிமா உலகின் ஆழ அகலங்களை உலக சினிமாவின் உயர்வு தாழ்வுகளைக் கண்டறிந்த மகேந்திரன் மீண்டும் எழுதுகிறோம் என்பதற்கு சாட்சியாய் காட்சி மொழி என்றொரு உலக சினிமாவுக்கான இதழோடு நம்மை சந்திக்கின்றார்.

பொன். பிரபாகரன்,
அதிபர், பொகவந்தலாவ. இலங்கை.

36 பக்கத்திலும் படைப்பு தரும் பரவசம். அதில் விரவிக் கிடக்கும் சமூக அக்கறையும் அதனுள் விதைக்கப்பட்டு இருக்கும் மனித விழுமியங்களும் உங்கள் உழைப்பும் வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றது.

சா. ரெடீமர், திருச்சி.

மலையாள 'சினிமாவின் புரட்சிகர தலைமுறை' என்ற தலைப்பில் கா.இளம்பரிதி எழுதியிருக்கும் இந்தக் கட்டுரை மூலம் தான் மலையாள சினிமாவின் மகத்தான இயக்குனர்களில் ஒருவரான அதிகம் அறியப்படாத பக்கர் பற்றி தெரிந்து கொண்டேன். கட்டுரை வாசிக்க வாசிக்க பக்கரைப் பற்றிய பிரமிப்பில் அமிழ்ந்த வேளையில், இத்தனை நாள் இவரைப்பற்றி கொஞ்சமும் தெரிந்து கொள்ளாமல் இருந்திருக்கிறேனே என்ற மனக்குற்ற சஞ்சலமும் உண்டானது.

ஜோசப் செல்வராஜ், சென்னை.

மாரி மகேந்திரன் தன்னுடைய காட்சி மொழி ஊடாக தான் நேசிக்கும் கலையுலகத்திற்குள் மீளப் பிரவேசிக்கிறார்.

நேரு கருணாகரன்,
அட்டன், இலங்கை.

காட்சிமொழி

வெளியீட்டகம்

‘களவாடப்பட்ட தலைமுறையினரின் சினிமா’ முக்கியமான முப்பது படங்களை மாணவர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. வாங் கார் வாயின் ‘இன் த மூட் பார் லவ்’வில் தொடங்கி வால்டர் சாலெஸின் ‘மோட்டர் சைக்கிள் டைரீ’ஸில் முடியும் இப்புத்தகம், சினிமாவைப் பற்றிய அபரிமித அன்பைக் கொண்டவர் மற்றும் அதைப்பற்றி காத்திரமாக எழுதக்கூடியவரின் புத்தகமாகவே இருக்க முடியும். உதாரணத்திற்கு, ஜான் ஆபிரகாமின் ‘அக்ரஹாரத்தில் ஒரு கழுதை’ சாதிய தமிழ்ச் சமூகத்தை கட்டவிழ்த்து, சினிமா எனும் அக்கினிக் குஞ்சின் மூலமாக அதன் மையத்தில் உள்ள நஞ்சை வேரறுப்பதை நேரு கருணாகரன் தனது எழுத்தின் மூலமாக துல்லியமாகப் படம் பிடித்துக் காட்டியிருக்கிறார். இவ்வாறாக, இத்தொகுப்பிலுள்ள முப்பது முக்கியப் படங்களின உருவ உள்ளடக்கங்களில் பொதிந்துள்ள சமிக்ஞைகளையும் சாராம்சங்களையும். அவருக்கு எனது இதயங் கனிந்த நன்றிகளும் வாழத்துகளும்!

மாணவர்கள், இளம் இயக்குனர்கள் மற்றும் ஆர்வலர்கள் படித்துப் பயனுற வேண்டுகிறேன்.

விலை
500/-
இலங்கை ரூபாய்

பேராசிரியர் சொர்ணவேல்,
மிச்சிகன் மாநில பல்கலைக் கழகம்.

Global Visions

65/358, 5th Lane,
Vystwyke Road, Mattakkuliya,
Colombo-15, Sri Lanka.

+94 71 277 5143
shakthibala1974@gmail.com
www.global.lk

புகார் பெட்டியின் மீது படுத்துறங்கும் பூனை
சீனு ராமசாமி கவிதைகள்
வெளியீடு
டிஸ்கவரி பப்ளிகேஷன்ஸ்
விலை
1500/-
இலங்கை ரூபாய்
தபால் கட்டணம் தனி
+94 76 371 2663

'சென்னை'-யில்..
sfs®
சேலம் திரைப்படப் பள்ளி &
சேலம் திரைச் சமூகம்
வரையறு
நடிப்பு
திரைக்கதை மற்றும் இயக்கம்
கற்றுணர்
திரைப்பட மற்றும் ஆவணப்பட உருவாக்கம்
ஒலி அமைப்பு
ஆய்ந்தறி
பாடல் மற்றும் இசை
ஒளிப்படக்கலை
சோதித்தறி
ஒளிப்பதிவுக்கலை
BASIC & ADVANCED COURSES:
- Screen Acting methods and Techniques
- Screenplay writing & Direction
- Motion picture and Cinematography
- Digital and Film Photography (150 + more types)
- Digital Cinema Editing
- Cinema prodcution & Cinema Business
BASIC COURSES:
- Digital Intermediate & Color Grading
- Music
- Vocal
- Sound Design and Sound recording
- SFX
- Production Design
- Voice Acting/ Dubbing/ News Presenter VJ / RJ/ TV Presenter
SHORT TERM COURSES:
- Shortfilm Making
- Documentary Filmmaking. (First ever in India with Designed Syllabus)
- Independent Journalism
- Content Creation
- Storyboard Artist
CINE TECHNICIAN SHORT TERM COURSES:
(First ever in India)
- Cine Makeup | Costume Designing | Art Direction & Production Designing
CAMERA TECHNICIAN SHORT TERM COURSES:
(First ever in India)
- DIT | Aerial Cinematography (Drone) | Focus puller | Gaffer | Grips & Rigs | Photo Flood | Light officer | Cine Electrician | Gimbal Operator | Steadicam Operator
Workshop / Crash courses exclusively available for
'24' Crafts of Cinema.
* Shooting Floor Available.
* Green matt Studio.
* Learn, Interact, Experiment and execute it From the CRAFT MASTERS of the ART & SCIENCE in CINEMA.
* Chance to learn TRADITIONAL VISUAL AND SOUND ART & CRAFT.
* Certificates will be provided after the Course. Completion.
* BASIC LEVEL | INTERMEDIATE LEVEL | ADVANCED LEVEL COURSES Available.
* REGULAR WEEKEND ONLINE | REGULAR WEEKEND | WEEKEND WORKSHOP & CRASH Courses Available.
THEORY, PRACTICAL & HANDS-ON EXPERIMENT TRAINING
' ஆவணப்பட உருவாக்கம் ' கற்க இந்தியாவின் முதல் பயிற்சிப் பட்டறை பள்ளி
மேலதிக விபரங்களுக்கு,
இளவரசன் தேவராஜன்,MEO, D.F.Tech
அலைபேசி எண் : 7904906166 | மின்னஞ்சல் : salemfilmschool@gmail.com
SALEMFILMSCHOOL
திரைசார் வல்லுனர்களிடம் கலந்துரையாடி கற்கும் வாய்ப்பு
குறுகிய கால பயிற்சி பட்டறை (ஒரு வாரம்) *அடிப்படை நிலை பயிற்சி (ஒரு மாதம்)
*இடைநிலை பயிற்சி (மூன்று மாதம்) *முதுநிலை பயிற்சி (ஆறு மாதம்)
> தினசரி > வார இறுதி நாட்கள் > ஆன்- லைன் வழி பயிற்சிகள் உண்டு.
> வயது வரம்பு கிடையாது.*சான்றிதழ் வழங்கப்படும். * எழுத்து , காட்சி , பயிற்சி , சுய பயிற்சி வழி கற்றல்