காட்சி மொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

இதழ் 3 - அக்டோபர் - டிசம்பர் - 2023

'கடந்த ஐம்பது வருடங்களாக நாம் கொச்சையான திரைப்படங்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறோம். இந்த ஆபாசம் நமது பார்வையாளர்களைப் போதைமருந்து போல் பாதித்திருக்கிறது. இது மாற வேண்டும், மாற்றப்பட வேண்டும். அது போன்ற அணுகுமுறை புதிய திரைப்படக்காரர்களுக்கு உருவாக வேண்டும். -ஜோன் ஆபிரஹாம் -

Global Visions

65/358, 5th Lane,
Vystwyke Road, Mattakuliya
Colombo - 15, Srilanka

+94 71 277 5143
SHAKTHIBALA1974@GMAIL.COM
WWW.GLOBAL.LK

வாக்கு மூலம்

“ஒரு மனிதனுடைய கண்கள் தனக்கெதிரே உள்ள அனைத்தையும் கண்டுகொண்டிருந்தாலும். அவன் அவை அனைத்தையும் ஒரு சேரப் பார்ப்பதில்லை. தனது விருப்பம், மற்றும் மன உணர்ச்சிகளுக்கேற்ப தேவையற்றதைத் தவிர்த்து, தேவையானதை மட்டும் தெரிந்தெடுத்துப் பார்க்கிறான். இதன்படி திரைப்படத்தைப் பொருத்தவரை கேமரா ரசிகனின் கண்ணாகவும் அதன் இயக்குனர் அவனது ஆன்மாவாகவும் இருந்து செயல்பட வேண்டும்.”

- திரைப்பட மேதை **D.W. கிரிப்பித்**

காட்சி மொழி

ஆசிரியர்: **மாரி மகேந்திரன்**

No: 2, TEMPLE ROAD, BOGAWANTALAWA, SRILANKA

mariemahendran134@gmail.com Thirai.magazine@gmail.com

+94 76 371 2663

உலக சினிமாவுக்காக இலங்கையிலிருந்து முதல் தமிழ் காலாண்டிதழ்...

பறவைகள் உண்டுவிடும் என்று பயந்து
விதைகளை விதைக்காமல் விட்டுவிடாதே
- துருக்கிய பழமொழி

காட்சி மொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

அக்டோபர் - டிசம்பர் - 2023

வெளியீட்டாளர்
சக்திவேல் பாலரமேஷ்

பங்களிப்பு
கவிதைக்காரன் இளங்கோ.
சி. ச. கனிராஜ்.
சிவானந்தன்.(இலங்கை)
ஏ. எஸ். மஹ்றூப்.
எஸ்.பி.பாலமுருகன்.

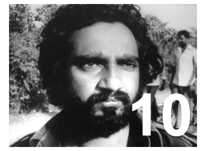
நிர்வாக பிரிவு
சிவனு சீத்தாராமன் (இலங்கை)

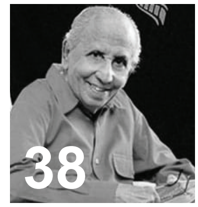
அட்டை வடிவமைப்பு
லார்க் பாஸ்கரன்

புத்தக வடிவமைப்பு
சந்தோஷ் கொளஞ்சி

Global Visions

GLOBAL VISION
65/358, 5TH LANE, VYSTWYKE ROAD,
DROW ISLAND, MATTUAKULIYA
COLOMBA 15, SRI LANKA.





நல்ல திரைப்படங்களின் மூலமாகக் கதாபாத்திரங்களின் தீய குணங்களை மாற்ற முடியும்...
மோசென் மெக்மல்பஃப்
தமிழில்: பொன். பிரபாகரன் 5

அம்ம அறியான்: எழுதப்படாத முன்னுரை.
ஜோய் மேத்யூ.
தமிழில் கிருஷ்ணகோபால் 10

உமர் கவுர்: துருக்கி சினிமாவின் கவித்துவ முகம்
ஹவி 21

அனுராக் காஷ்யப்: கலகக்காரனின் சினிமா
ஜோசப் செல்வராஜ் 29

இலங்கை சிங்கள சினிமாவில் கலைப் படங்களின் தோற்றம் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் நவ யதார்த்த சினிமா...
தமிழில்– எம்.எல்.எம்.மன்சூர் 38

தணிக்கையும் தமிழ் சினிமாவும்
சொர்ணவேல் 42

பற்றிக் கொள்ளும் தீக்குச்சிகள்... திரைமொழியும் அக சலனமும்
வருணன் 47

சீலேயின் பாசிச எதிர்ப்பு சினிமா: மச்சூக்கா மற்றும் 1976
லிங்கராஜா வெங்கடேஷ் 54

நல்ல திரைப்படங்களின் மூலமாகக் கதாபாத்திரங்களின் தீய குணங்களை மாற்ற முடியும்...

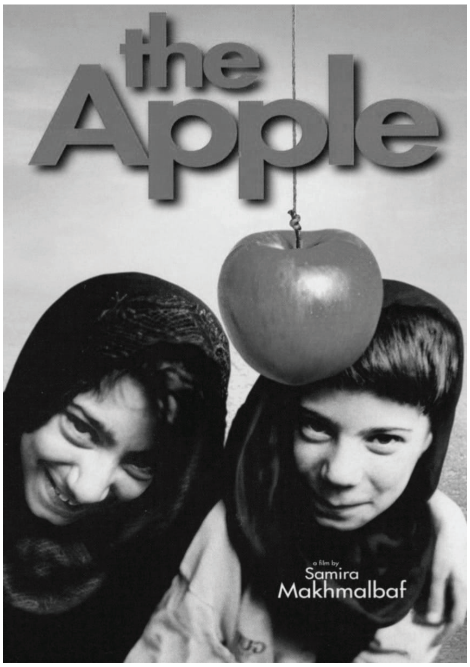
தமிழில்: பொன். பிரபாகரன்

நன்கு அறியப்பட்ட மோசென் மெக்மல்பஃப் (MOHSEN MAKSHMALBAF) ஈரானிய இயக்குனர்களில் ஒருவராவர். இவர் தெஹ்ரானில் உள்ள ஏழை தொழிலாளர் குடும்பம் ஒன்றில் 1957ஆம் ஆண்டு பிறந்தார். 15 ஆவது வயதில் தனது பாடசாலையை விட்டு வெளியேறி குடும்பத்திற்கு உதவலானார்.

1974ஆம் ஆண்டு அவரது 17 வயதில் ஷா மன்னரின் ஆட்சிக்கு எதிராக நடைப்பெற்ற புரட்சிகர இயக்கத்தில் இணைந்தார். இவ்வியக்கம் ஒரு பொலீஸ் நிலையத்தைத் தாக்கியபோது இவர் கொலை செய்யப்படுவதற்காக சிறையில் அடைக்கப்பட்டார்.

ஐந்தாண்டு சிறைவாசம் அனுபவித்ததற்குப் பின்னர் 1979ஆம் ஆண்டு இஸ்லாமிய புரட்சிக்குப் பின்பு அவர் உயிர் தப்பினார். இதனைத் தொடர்ந்து இவர் நாவல்கள், கட்டுரைகள், சிறுகதைகள் எழுதுவதற்கும் திரைப்பட பிரதிகள் எழுதுவதற்கும் தன் வாழ்வை அர்ப்பணித்துக் கொண்டதன் மூலம் சமூக மாற்றத்திற்காகச் செயல்படுவதற்கு முன்வந்தார். 1982ஆம் ஆண்டு தனது முதலாவது திரைப்படத்தை இயக்கினார். இரு ஒளியிழந்த கண்கள் (1983), பேயிடம் தப்பி கடவுளிடம் ஓடுதல் (1985), சூடு அடிப்பவன் (1987), சைக்கிள் ஓட்டி (1989), ஆசீர்வதிக்கப்பட்ட திருமணம் (1982)

1990களில் மோசென் மெக்மல்பஃப் எழுதி, இயக்கிய பின்வரும் படங்கள் வெளிவந்தன. DEEDTH BAN (1990) காதலின் நேரம் (1990), சீயாந்தா மலையின் இரவுகள் (1991), முன்னொரு காலத்தில் சினிமா (1992), நடிகன் (1992), கஜா யுகத்தின் புனைவுகள் (1993) சலாம் சினிமா (1995), கஃபே (1996), அப்பாவிகளின் அசைவுகள் (1997), மௌனம் (1998), கதவு (1999), கந்தகார் (2000) போன்ற உலகளாவிய அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுக் கொண்ட இப்படங்கள் அவற்றின் பாணியில் உள்ளடக்கத்தில் வித்தியசமானவையாகக் காணப்படுவதோடு நகர் புற வறுமை, அவரது சிறை வாழ்க்கை என்பவற்றின் அனுபவங்களையும் உள்ளடக்கிய ஈரானிய வாழ்வைப் பிரதிபலிக்கின்றது.



மத நிறுவனங்களும், ஊடகங்களும், நாடகப் பாணியிலான வேலைப்பாடும், நகைச்சுவை கதாப்பாத்திரங்களும் அவரது உள்ளடக்க கருத்தியல்களாக காணப்படுகிறது. இப்படங்களின் மூலம் 17 தகுதிவாய்ந்த சர்வதேச விருதுகளை அவர் பெற்றுக் கொண்டார். சிங்கப்பூர் சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் வெள்ளித்திரை விருதை இவரது படம் பெற்றுக் கொண்டது. இவர் சினிமாவின் பாத்திரம், அதன் கலை வெளிப்பாட்டு தன்மை, ஈரானின் கலாச்சாரச் சூழல், படைப்பாளிகள் ஈரானிலும் சர்வதேச ரீதியிலும் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகள் குறித்தும்; நம் சூழலில் தமிழ் சினிமாவை முன்வைத்தும் நாம் புரிந்துகொள்ளவும் நாம் எதிர் கொண்டிருக்கும் அவலச் சூழலுடன் இணைத்துப் பேசும் வகையிலும் மெக்மல்பஃப் உடனான உரையாடல் தொடர்கிறது.

மௌனம் என்ற உங்களின் திரைப்படம் ஈரானில் இதுவரை திரையிடப்படவில்லை என்பது உண்மையா?

அது சரிதான், மௌனம் படம் தஜிகிஸ்தானில் படமாக்கப்பட்டது. பின் ஈரானில் தயாரிக்கப்பட்டது. ஆனால் அதனை நாட்டுக்கு வெளியே அனுப்ப நேர்ந்தபோது அரசு அதன் குறிப்பிடத்தக்கப் பகுதியைத் தணிக்கை செய்து விட்டது. உண்மையில் அவர்கள் பிலிம் ரோல்களை வெட்டினார்கள். எனவே நான் பிரான்ஸுக்கு பிலிம்களைக் கொண்டுசென்று அங்கு மீண்டும் படத்தொகுப்புச் செய்வதற்கு நிர்பந்திக்கப்பட்டேன். திரைப்பட அதிகாரிகள் படத்தைத் திரையிட அனுமதிக்கமாட்டோம் எனக் கூறினார்கள். ஏனெனில் அவர்கள் வெட்டிய பகுதிகள் அதில் இடம் பெற்றிருந்தன. இவ்வகையில் இப்படத்தை அவர்கள் ஈரானில் தடை செய்தார்கள்.

ஆனால் ஈரானில் தடைசெய்யப்பட்ட ஒரே படம் இது மட்டுமல்ல; இன்னும் இரண்டு படங்களுடன் சேர்ந்து மூன்று படங்களாகும். அவற்றில் ஒன்று ஒன்பது பத்தாண்டுகளுக்கு முன்பு தயாரிக்கப்பட்ட சீயாந்தா மலைகளின் இரவுகள் (The Night in Zayandah Roud) உண்மையில் தற்போது மறுசீரமைப்புவாதிகளினால் சொல்லப்படும் சில விடங்களையே இப்படத்தில் வெளிப்படுத்தியிருந்தேன். விசேடமாக ஜனாதிபதி காதாமி கூறுவதைப் போன்றே அதுவும் அதே இவ்விடங்கள் ஈரானையும், சமூகத்தையும் பற்றியதென அவர்கள் கூறுகின்றனர். ஆனால் எனது படம் இன்று வரை தடை செய்யப்பட்டுள்ளது. தடைசெய்யப்பட்டுள்ள எனது மூன்றாவது படம் காதலின் நேரம்.

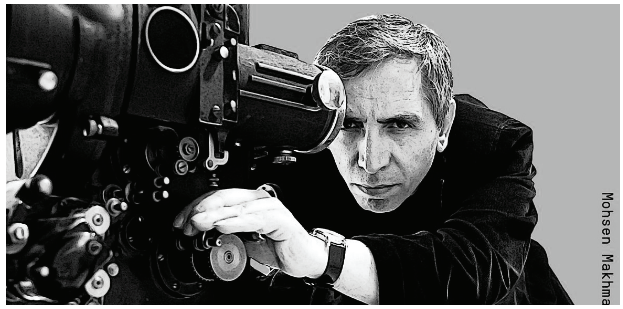
எதனை அவர்கள் எதிர்க்கின்றார்கள் ?

காதலின் நேரம் படமானது வன்முறையையும் அது எப்படி, எமது கலாச்சாரத்தில் மீண்டும் மீண்டும் எழுகின்றது. எமது கலாச்சாரத்தின் அதன் தாக்கம் எப்படிப்பட்டதென எடுத்துக் காட்டுகின்றது. வன்முறையின் எல்லா வடிவங்களையும் அலசுகிறது, எதிரணியுடனான அனைத்து வன்முறைகளையும் விமர்சிக்கிறது.

மௌனம் படத்தில் கிர்சொய்ட் என்ற இளம் சிறுவன் மிக தீவிரமான சிக்கலான சூழ்நிலைக்கு முகம் கொடுக்கின்றான். குடும்பம் வறுமையானது. அவனது தொழிலை இழந்து விடுகின்றான், இன்னும் அழுத்தங்களுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றான். தான் தன்னைச் சூழ எழும் வாழ்வும் சத்தமும் நிர்ணயிக்கின்றன. மிக கொடிய பொருளாதாரச் சூழலில் வாழும் ஒருவரைப் பற்றியதாக ஏன் இப்படத்தைத் தாயாரித்தீர்கள்?

உண்மையில் கலைப்படைப்பொன்றுக்கு அவசியமான சூழ்நிலைகளை இத்திரைப்படம் காட்டுகின்றது. அத்தோடு ஒருவரது நிதிப் பிரச்சினையைத் தீர்க்க முடியாத சாத்தியமற்றதாகும் அதற்கூடாக இன்னும் கூட இம் மாபெரும் கலைப்படைப்பை உருவாக்கும் சாத்திய பாட்டையும் இத்திரைப்படம் வழங்குகின்றது. போர் மற்றும் பொருளாதாரப் பிரச்சினைகளின் சித்தாந்த அழுத்தத்தில் இருந்து எவ்வாறு மாபெரும் திரைப்படங்கள் எழுச்சி பெருகின்றனர் என்பதற்கு ஈரானிய சினமா இன்னொரு உதாரணமாகும்

நாணயத்தின் ஒருபக்கமாக 'கெப்பாவும்' மறுபுறம் மௌனமும் அதனைச் சாத்தியமாக்கின எனக் கூறமுடியும் 'கெப்பா' புனைவுடன் உரையாடுகின்றது. 'மௌனம்' ஒலியுடன் உரையாடுகின்றது இருபடங்களும் ஆக்கத்திறன் வாய்ந்த செயல் முறையோடு ஊடாடுகின்றன, இப்பிரச்சினையில் இருந்த விடுப்பட்ட வெடிப்பை அமைதி படத்தில் இடம்பெறும் இசையின் ஊடாகப் பார்க்கமுடியும். நான் இப்படம்



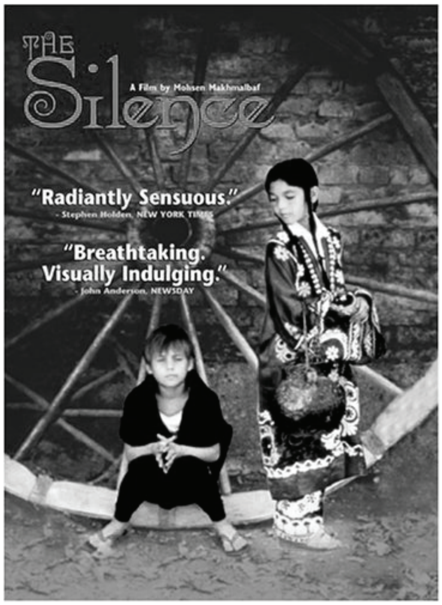
நல்லதா, கெட்டதா என்று சொல்ல மாட்டேன், ஆனால் என்னால் கூற முடிவது என்வென்றால், எவ்வாறு ஒரு சிரமம்மிக்க சூழலிருந்த ஒரு சிறந்த சினிமா வெளிவருகின்றது என எடுத்துக்காட்ட முடிகின்றது. ஈரானில் நானொரு துர்பாக்கியசாலி என்று கூறப்படுகின்றேன். ஆனால் நான் ஒரு கலகக்காரன் என்றே என்னை வெளிப்படுத்துகின்றேன்.

உங்களுடைய மகளின் APPLE திரைப்படம் பற்றி நீங்கள் ஒரு நேர்காணலில் குறிப்பிடும் போது, பாத்திரங்களை, நடிகர்கள், சமூகம் என்பனவற்றை மற்றுவதற்கான சூழ்நிலைகளில் கேமராவும், கதையோட்டமும் பிரதான பங்கு வைப்பதாக கூறியுள்ளீர்கள். இதனைச் சற்று விளக்கமாகக் கூற முடியுமா?

இந்தப் படம் சமிராவின் மூலம் இயக்கப்பட்ட போதும், அவரின் தந்தை என்ற வகையில் இதைக் குறித்து என்னால் விளக்க முடியும். தன் தந்தையினால் சிறைவைக்கப்பட்ட இருண்டு சிறுமிகள் பற்றியே APPLE திரைப்படம் பேசுகின்றது. நாங்கள் இதைத் தயாரித்தபோது செய்தி இதழ்களில் சிறுமிகள் இருவரும் தன் தந்தையினால் சிறை வைக்கப்பட்டிருந்ததைப் பற்றிய செய்திகள் வெளிவந்தன. எவ்வாறெனினும் அது அவரது தவறல்ல என்றும் அவர் ஒரு ஆழமான கலாச்சார நம்பிக்கையுடையவர் என்றும் கூறப்படுகின்றது. இப்படத்திலுள்ள சாதகமான அம்சங்களை முறையாக மதிப்பிடப்படவில்லை, உண்மையில்

"ஈரானில் நானொரு துர்பாக்கியசாலி என்று கூறப்படுகின்றேன், ஆனால் நான் ஒரு கலகக்காரன் என்றே என்னை வெளிப்படுத்துகின்றேன்."

நான் நம்புகின்றேன், தந்தை விமர்சிக்கப்படுகின்றார் அதுவும் கலாச்சாரத்தின் பாலான அவரின் பொறுப்பு என விளக்கப்படுகின்றது.



சில வேலைகளில் யதார்த்தங்களைக் காட்சிப்படுத்துகின்ற ஒழுங்கில் படங்களை உருவாக்குகின்றோம். ஆனால் சில நேரங்களில் சில வேலைகளில் உண்மையாகவே கதாபத்திரங்களின் தீய குணங்களை மாற்றி அமைக்க முடியும். இந்தப் படம் உருவாக்கிய பின்பு அது திரையிடப்பட்டபோது தந்தை இரு பெண்களையும் மீண்டும் விடுதலை செய்கின்றார். ஆனால் அப்படம் அப்பிள்ளைகளின் வாழ்வு சூழலை மாற்றியமைப்பதற்கான உறுதியுடன் சிருஷ்டிக்கப்பட்டது. அவரது இன்னொரு குடும்பத்தினால் தலைமை தாங்கப்பட்டு இரண்டு சிறுமிகளும் புதிய வாழ்வொன்றைப் பெற்றுள்ளனர்.

உண்மையில் அவர்கள் இருந்த சூழ்நிலையை யாரும் அங்கிகரிக்கவில்லை. அதனால் தற்போது அவர்களின் வாழ்க்கை மாற்றமடைந்திருக்கின்றது. இப்போது இயல்பான சிறப்பான மாணவிகளாக இருக்கின்றார்கள். நாங்கள் இப்படத்தை தாயரித்து இருக்காவிட்டால் அவர்களின் வாழ்வு மாற்றமடைந்திருக்காது. அச்சிறுமிகளுக்கு விடுதலை கிட்டியிருக்காது.

ஏனைய கலைப்படைப்புகளுக்கு எதிரான சினமாவின் விசேட பாத்திரத்திற்கு இதனை ஒரு உதாரணமாக, சமூகத்தின் முன்மாதிரியாகக் கொள்ள முடியுமா?

நாங்கள் பேசியவற்றுக்குச் சிறந்த உதாரணம் இப்படம். ஈரானிய சினிமா மெதுவாக, இயல்பாக மக்களிடையே இத்தகைய போக்குகளை உருவாக்குகின்றது. இது ஒரு கண்ணாடியைப் போன்று செயல்படுகின்றது. மக்கள் தாமகவே தமது வாழ்வையும் சமூகத்தையும் தரிசித்து மாற்றமடைகின்றார்கள்.

இன்றைய ஈரானிய கலை மற்றும் காலச்சாரம் பற்றிய உங்களின் கருத்தைக் கூற முடியுமா? கடந்த பத்தாண்டுகளில் அது மாற்றமடைந்திருக்கின்றதா?

உண்மையாகவே புரட்சி எங்கள் மக்களுக்கு ஒரு சமூக அனுபவமாகும். ஈரானிய புரட்சி ஒவ்வொருவரின் கனவிலும் தோன்றிய வரலாற்று ரீதியான நம்பிக்கையாகும், ஆனால் அந்நிகழ்வுக்கு 20 ஆண்டுகளின் பின்னர் அது ஒரு முக்கியமான நிகழ்வு அல்ல என்ற உண்மையை மக்கள் ஏற்றுக்கொள்கின்றனர். அவர்கள் அதை முக்கிய அனுபவமாகக் கருதினார்கள். கடந்தாண்டுகளில் ஈரானிய அரசும், ஈரானிய எதிரணியும் மிகவும் புத்தி கூர்மையுள்ளவையாக வளர்ச்சியுற்றுள்ளனர். கடந்த தேர்தலின் பெறுபேறுகளில் நீங்கள் இதை காணமுடியும். ஈரானின் சராசரி மக்கள் கூட மிக புத்திசாலித்தனமாக வாக்களித்துள்ளார்கள். உதாரணமாக முன்னால் ஜனாதிபதி ரஸ்மின் ரப்ஸன் ஜானி, பெப்ரவரி மாதம் மிகுந்த சிரமங்களுடனேயே பாரளுமன்றத்தினுள் செல்ல முடிந்தது. அவர் மிக மிகத் தாமதமாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒருவராவார்.

இந்நாட்களில் 20 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்ததை விட ஆழமான கலந்துரையாடல்கள் ஈரானிய ஊடகங்களில் தற்போது இடம்பெறுகின்றது. அப்பொழுது மக்கள் ஷா எங்களுக்கு மீண்டும் வேண்டாம் என்று சொன்னார்கள், தற்போது அங்கு மிகவும் பகுப்பாய்வுமிக்க ஆக்கங்கள் வெளிவருகின்றனர். அவைகள் தாம் மக்கள் எதனை எதிர்ப்பார்க்கின்றார்கள், எதை எதிர்க்கின்றார்கள் என்பதைத் தெளிவு படுத்துகின்றன.

தற்போதை ஈரானிய அரசிற்கும் ஐக்கிய அமெரிக்காவிற்குமிடையேயான தற்போதை அணுகு முறைப்பற்றி உங்களுடைய கருத்து என்ன?

ஈரானிய புத்தி ஜிவிகளினால் இன்று இருவேறு முக்கியக் காரணிகள் கலந்துரையாடப்படுகின்றன. முதலாவது எமது சமுதாயத்தின் இனிமேலும் வன்முறை அவசியமற்றது. இரண்டாவது ஈரான் அமெரிக்க உள்ளிட்ட உலகத்துடன் உறவுகளைத் தாபிக்க வேண்டும் நான் இதனோடு உடன்படுகின்றேன். எல்லா நாடுகளுடனும்

மக்களுடனும் உறவுகளைக் கட்டியெழுப்ப வேண்டுமென நான் நினைக்கின்றேன்.

சுதந்திரமான திரைப்பட கலைஞர்கள் எதிர் நோக்குகின்ற பிரச்சினையைப் பற்றி உங்களுடைய கருத்தையும் ஹொலிவூட் பாணியிலான பிலக் பூஸ்ட்டர் திரைப்படங்களினால் சினிமா அசுத்தப்படுவது பற்றியும் உங்களுடைய கருத்தையும் கூற முடியுமா?

ஈரானைப் போன்ற பிராந்தியங்கள் தவிர்ந்த முழு உலகையும் ஹொலிவூட் சினிமா தாழ்த்தி வைத்திருக்கின்றது. ஆனால் உலகில் பல்வேறு காலச்சாரங்கள் நிலவுகின்றன. எனவே அங்குப் பல்வேறுபட்ட தேசிய சினிமாக்கள் காணப்படும் என நான் நம்புகின்றேன். அதேபோல் நான் தேசிய சினிமாவின் பாதுகாப்பைப் பற்றிப் பேசுகின்ற போது அது வெளிவருகின்ற நாட்டில் வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு பகுதியாக நான் அர்த்தப்படுத்தவில்லை. அப்படி இல்லாவிடின் அங்கே ஒரு பிரச்சினை எழலாம் ஏனெனில் சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களில் மாத்திரமே வேறுபட்ட கலாச்சாரங்களின் அனுபவங்களைத் திரைப்படங்களினூடாகப் பகிர்ந்து கொள்வதற்கான ஒரே இடமாகக் காணப்படுகின்றது. உடனடியாக சிங்கப்பூர் திரைப்பட விழா நடைப்பெற்றபோது ஈரானிய திரைப்படங்கள் நல்லமுறையில் வரவேற்கப்பட்டன. ஆனால் சாதாரண சினமாக்களில் ஈரானிய படங்கள் திரையிடப்படவுமில்லை அல்லது தொலைகாட்சிகளில் காண்பிக்கப்படவுமில்லை. சினிமா கண்டுபிடிக்கப்பட்ட நாடான பிரான்ஸை இன்னொரு உதாரணமாக எடுத்துக் கொண்டால் மிகச் சில படங்கள் திரையரங்குகளில் காண்பிக்கப்படுகின்றன. அமெரிக்காவைப் பொறுத்தவரையில் ஏனைய நாடுகளின் படங்களைத் திரையிடுவது மிகவும் அரிதானதாகும்.

ஆனால் அங்கே இன்னொரு அபாயம் நிகழ்வதாக நான் நம்புகின்றேன் புதிய பாணி ஹொலிவூட் சினிமா அதனை மேலாதிக்கம் செய்வதற்கு முயற்சிக்கின்றது. சில ஐரோப்பிய நாடுகளும் கூட்டாக இணைந்த இத்தகைய திரைப்படங்களைத் தயாரிப்பதில் ஈடுபடுகின்றன. குறித்த அதே படங்கள் அமெரிக்காவிற்கு எதிராக வர்க்கத்திற்கும் வாணிபத்திற்குமாகக் கூட்டாக ஐரோப்பாவுக்குக் கொண்டு வருகின்றன. அவர்கள் கூட்டாகத் தயாரித்த அதே ஹொலிவூட் படங்களே இவ்வாறு கொண்டு வரப்படுகின்றன.

நான் ஹொலிவூட் சினிமாவுக்கு எதிராகப் போராடுவது அவசியம் என நம்புகின்ற ஐரோப்பிய திரைப்பட கலைஞர்களை அநேகமாகச் சந்தித்திருக்கின்றேன். நானும் கூட அவர்களுடன் உடன்படுகின்றேன். ஆனால் அவர்கள் தங்களுடைய சொந்தப்பாணியில் செயற்பட்டு ஹொலிவூட் சினிமாவுக்கு எதிராகப் போட்டியிட முயற்சிப்பதற்கு முன் மொழிகின்றார்கள். அதேவேளை நான் ஹொலிவூட் சினிமாவைப் பற்றி பேசுகின்றபோது சினிமாவின் பௌதீக அம்சங்களைக் குறித்த பேசவில்லை. ஆனால் அமெரிக்காவிலோ, ஐரோப்பாவிலோ வேறு எங்கேனும் இருக்கும் போதும் ஒவ்வொருவருக்கும் திரைப்படம் தயாரிப்பது என்பது அபாயகரமானதாகும்.

ஏதேனும் சினிமா தேசிய திரைப்படங்கள் உள்ளடங்களாகத் தாழ்த்தி வைக்குமாயின் அல்லது எல்லாவற்றையும் எடுத்துக்கொள்ளுமாயின் அவையும் ஹொலிவூட் திரைப்படங்கள் என்றே நான் கருதுகின்றேன். அது ஒரு அரசோ அரசாங்கமோ மட்டுமல்ல, ஒரு குரலை நசுக்குகின்ற இன்னொரு குரல் கேட்கும் போது இவ்வாறாகவே சினிமா தொழிற்படும் போது எங்கெங்கே அது தயாரிக்கப்படினும் அது எல்லாத் திரைப்பட கலைஞர்களுக்கும் அபாயகரமானதாகும்.

அம்ம அறியான்: எழுதப்படாத முன்னுரை..

ஜோய் மேத்யூ.

மலையாளத்திலிருந்து
தமிழில்
கிருஷ்ணகோபால்

"புதியவர்கள் சினிமாவைக் கற்றுக்கொள்ள விரும்பினால் ஜானுடைய சினிமாவைத்தான் பின்தொடர்ந்தார்கள். அல்லாமல்; அடூருடையதோ அரவிந்தனுடைய சினிமாவையோ அல்ல. காரணம் ஜானுடைய சினிமாக்களில் காலத்தின் தேவை என்பது அது காலம் கடந்து நிற்க வேண்டும் என்பதற்காகவும்தான். அதில் ஒரு பன்முகத்தன்மை உள்ளது. அப்படி ஒரு பன்முகத்தன்மை இருப்பதால்தான் முப்பது வருடம் கடந்தபோதும் அம்ம அறியான் திரைக்கதையைப் புத்தகமாக்க அவசியம் உருவாகியிருக்கிறது. இது வரலாற்றில் தவிர்க்க முடியாதது."

ஜோய் மேத்யூ

எழுத்தில் வராத வாழ்க்கை வரலாற்றில் கிடைத்தப் பக்கங்கள்

"நான் அம்ம அறியான் படத்தின் வழியே உருவானவனல்ல. இல்லையெனில், இன்னொரு சினிமாவில் என்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்ள இருபத்தேழு வருஷங்கள் ஏன் காத்திருக்க வேண்டியது வந்தது. நான் சுயமாக உருவானவன் என்று சொல்லிக்கொள்ளத்தான் எனக்கு விருப்பம்.

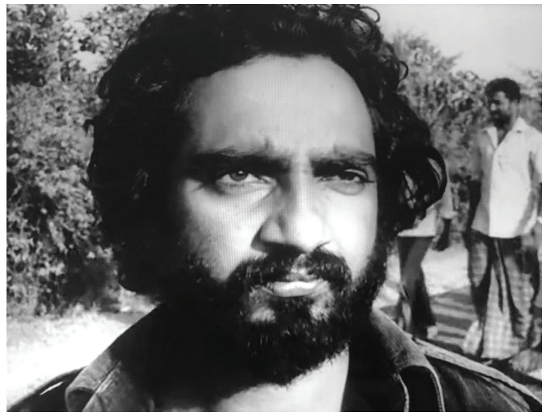
அம்ம அறியான் முடிந்து சட்டர் சினிமா எடுப்பதுவரையிலும் ஒரு சினிமாக்காரன் கூட என்னை நடிக்க வைப்பதற்காகச் சிரமம் எடுக்கவில்லை. சொல்லப்போனால் நல்லது, கெட்டது, அயோக்கியத்தனமான சினிமா என்ற மூன்று வகைப் பிரிவில் உள்ள ஒரு சினிமாவிலும் நான் தேவையில்லாதவனாக இருந்தேன். அது குறித்து எனக்கு எந்த ஒரு புகாருமில்லை. ஏனென்றால் சினிமாவில் நடிக்க வேண்டும் என்பது எனக்கு மிகப்பெரிய லட்சியமாக எப்போதுமே இருந்ததில்லை. சிலர் பிறவி எடுத்ததே சினிமாவில் நடிக்க வேண்டும் என்பதற்காக அல்லவா? எனக்கு எப்படி என்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்பதே.

அதன் வழியே எனக்கு நேசம் கிடைக்கும். நேசம் கிடைக்கவேண்டுமென்றால் நான் கவிதையோ, நாடகமோ, சினிமாவோ, நடிப்போ ஏதாவது ஒன்றை அவர்களுக்குக் கொடுக்க வேண்டும். முடிவாக அரசியல் செயல்பாடுகளில் கூட முழுமையாக நேசம் கிடைப்பதற்கு என்னை நான் சுதந்திரமாக ஒப்புக்கொடுத்துள்ளேன்.

மேலே நான் சொன்னது எதுவும் நடக்கவில்லையென்றால்கூட, பயணிகளை அவர்கள் விரும்பும் இடத்தில் கொண்டுபோய்ச் சேர்க்கும் ஒரு ஓட்டுனரானால் போதும். நான் மகிழ்ச்சியாக இருப்பேன். இப்படித்தான் என்னுடைய சுதந்திரத்தை நான் கொண்டாடுகிறேன்.

அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவின் வழியே உருவானவனல்ல என்று நான் சொன்னேன் அல்லவா. ஆனால் அது கிரீடமில்லாத எனது தலையில் ஒற்றைச் சிறகாக இருந்தது. அம்ம அறியான் முடிந்தபிறகு நான் என்னுடைய நாடக நிகழ்வுகளை நடத்தி முன்னோக்கிச் சென்றேன். பத்திரிகையாளனாக, புத்தக பதிப்பாளனாக, விவசாயப் பொருட்களை விற்பனை செய்பவனாக, ஆக்கர் கடைக்காரனாக இப்படிச் சகல செயல்பாடுகளுக்குள்ளேயும் போய்விழுந்தேன். ஆனால் அது எல்லாம் எனக்குக் கொஞ்சம் நிம்மதி கொடுத்தது என்று சொல்லலாம். இன்றைக்கு என்னுடைய சம்பாத்தியங்கள் என்னவென்று கேட்டால் அந்த அனுபவங்கள்தான் என்று சொல்வேன். ஒரு நடிகனாகவும், எழுத்தாளனாகவும், இயக்குனராகவும் இருப்பவனுக்கு ஆயிரம் புத்தகங்கள் வாசிப்பதிலும் கூடுதல் அல்லவா அனுபவங்கள். வாழ்வின் அலைச்சலோடு நான் விரும்பும் புத்தகங்களைப் பாதியளவிலேனும் வாசிக்க முடியவில்லை என்கிற கவலை என்னில் இப்போதும் மிச்சம் இருக்கிறது.

உங்களுக்கு வேண்டுமென்றால் அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவின் வழியே உருவானதாக ஷட்டர் சினிமாவைக் கருதிக் கொள்ளலாம். சினிமாவைக் குறித்து ஏதாவது பெரிய அளவில் நான் பெற்றுக்கொண்டேன் என்று சொல்வதாக இருந்தால் அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவிலிருந்தும் ஜான் ஆப்ரஹாம் என்ற சினிமாக்காரனிடமிருந்தும்தான்."



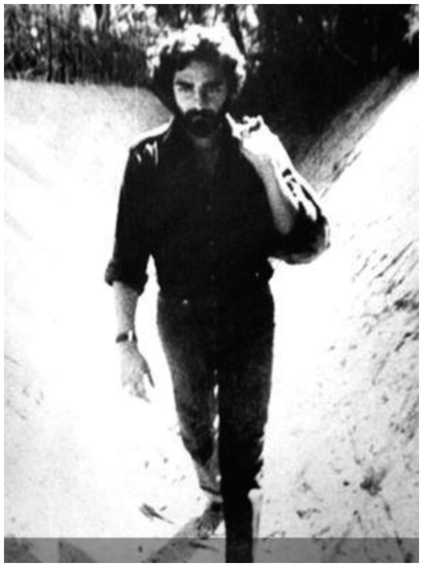
ஜான் பாதையில் நான்

ஒரு பேருந்து பிரயாணத்தில் வைத்துதான் முதன்முதலில் ஜானிடம் அறிமுகமானேன். என் நாடகக் குருவான மது மாஷும் ஜானும் கோழிக்கோடு பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து நகரத்திற்குச் செல்லும் ஒரு பேருந்தில் பயணப்படும்போது, நான் கலை மற்றும் அறிவியல் கல்லூரியிலிருந்து அந்தப் பேருந்தில் ஏறினேன். பல்கலைக்கழகத்தில் சரித்திரப் பேராசிரியரான கே.கே.என் குரூப்பினைப் பார்த்துவிட்டு ஜான் திரும்பும் வழியில் வைத்து நான் அவர்களைச் சந்தித்தேன். மது மாஷ் என்னை ஒரு நாடகக்காரன் என்று ஜானோடு அறிமுகப்படுத்தி வைத்தார். அதன்பிறகு கோழிக்கோட்டில் பல இடங்களிலும் நாங்கள் சந்தித்துக்கொண்டோம். ஒரு தடவை நான் படித்துக் கொண்டிருந்த கலை மற்றும் அறிவியல் கல்லூரியில் ஜானை சினிமா குறித்துப் பேசுவதற்கு மாணவர்கள் சிரமம் எடுத்து அழைத்து வந்ததும் பிறகு திருப்பி அனுப்புவதற்கு நாங்கள் பட்ட பாடும் அவரோடு வந்த குகன் என்ற கவி ஓடி உயிர்தப்பியதும் தனிக்கதை.

ஜான் மறுபடியும் கையூர் சினிமாவின் வேலை விஷயமாகக் காசர்கோட்டை தன்னுடைய இருப்பிடமாக மாற்றிக்கொண்டார். அங்கு காசர்கோடு பிலிம் சொசைட்டியின் முக்கிய செயல் பாட்டாளரான வத்ஸன் என்பவரின் கசாக் என்ற கட்டிடத்தில்தான் ஜான் தங்கியிருந்தார். பிறகு இடையில் காரடுக்காவிலுள்ள என். சசிதரன் மாஷருடைய வீட்டிலும் தங்கினார்.

எப்படியிருந்தாலும் கையூர் போராட்டம் குறித்தத் தகவல்களைச் சேகரித்து காசர்கோட்டிலும் அதன் சுற்றுப்புறங்களிலும் ஜான் அதிகம் அலைந்தார். மற்றவர்களுக்குக்

கிடைக்காத புதிய தரவுகள் கய்யூரிலிருந்து அவருக்குக் கிடைத்தது. காலத்தால் மறக்க முடியாத நிகழ்வுகளை வேறு யாரோடும் பகிர்ந்துகொள்ள வேண்டாம் எனச் சொல்லி அதைக் குறித்து என்னோடு மட்டுமே சொல்லியுமிருந்தார்.



கய்யூர் சினிமாவில் தன் கவனம் முழுவதும் குவித்து எடுக்க விரும்பினார் என்பதற்குச் சில வரலாற்று முக்கியத்துவமான சில காரணங்களை நான் சொல்ல வேண்டியதிருக்கிறது. என் இளம் பருவத்தில் கேரளாவில் இளமைத் துடிப்புமிக்க புதிய எதிர்பார்ப்புகள் அளித்துப் பண்பாட்டுத் தளத்திலிருந்து இயல்பாகவே உருவாகி மக்களைக் கிளர்ச்சியடையச் செய்ததும் மக்களின் பிரதான பிரச்சனைகளை முன்னெடுத்துச் சென்ற கட்சியாக விளங்கிய CPI (ML) காவல் நிலைய அழித்தொழிப்புகள் போன்ற அரசியல் செயல்பாடுகளை முன்னெடுத்ததால் நக்சல்களை மக்களிடமிருந்து தனித்தே நிறுத்தயிருந்தது. இருப்பினும் அவசர (Emergency) காலத்தில் தகவல்களை மக்களிடம் கொண்டு சேர்ப்பதற்கு கலைப்பூர்வமான நக்சல் செயல்பாடுகள் தேவை என்ற கட்சியின் முடிவினால் வசீகரிக்கப்பட்ட ஏராளமான இளைஞர்கள் கட்சியில் சேர்ந்தனர். கொள்கைகளைப் பிரச்சாரம் செய்வதற்காக ஏற்படுத்தப்பட்ட மக்கள் பண்பாட்டு அமைப்பு மக்களிடையே பெரிய வரவேற்பைப் பெற்றது. கவியரங்கங்களும், வீதி நாடகங்களும், துண்டுபிரசுரங்களும், ஊழலுக்கெதிரான போராட்டங்கள் மட்டுமல்ல மக்கள் விசாரணை மையங்களையும் செய்யப்படுத்தி வந்தன.

கேரளத்தின் சமூக வாழ்க்கையில் அதுவரை இல்லாதிருந்த ஒரு பெரிய தலையீடாக மக்கள் இதனை மதிப்பிட்டார்கள். ஆனாலும் தலைமறைவு அரசியல் அம்சமிருந்த கட்சியில், கட்சியைவிட கலாச்சாரச் செயல்பாட்டுத் தளத்தைப் பெரிதாக்கிக் கொள்ளக்கூடாது என்ற சிந்தனை உருவானது. யார் யாருக்குக் கீழ் இருக்க வேண்டும் என்ற கொள்கை போராட்டங்களின் முடிவில், மக்கள் பண்பாட்டு கலாச்சாரச் செயல்பாட்டுத் தளங்கள் கட்சியின்கீழ் இருக்க வேண்டும் என்ற தீர்மானத்திற்கு வருகிறபோது கவியூர் பாலன் தலைமையில் பண்பாட்டு செயல்பாடுகளில் தீவிரமாக ஈடுபட்டிருந்த இளைஞர்கள் பிரிந்து சென்றதும், கட்சியின் கீழ்தான் பண்பாட்டு செயல்பாடுகள் வேண்டும் என்றவர்கள் சிபி சந்திரனின் தலைமையை ஏற்றதும், பிறகு அது சோபை இழந்து தவிர்க்க முடியாமல் முடிந்தும் போனது.

ஒளிந்து ஓடிய கோள் சொல்லி

கலாச்சாரரீதியான பண்பாட்டு தளத்தை முன்னிறுத்தியவர்கள் இனிமேல் என்ன செய்ய வேண்டும் என்கிற தேடலின் வழியே, கய்யூரில் நடந்த விவசாயப் போராட்டம் குறித்து, சினிமா எடுக்க தீர்மானித்தார்கள். அதற்குப் பணம் செலவழிக்க மோகன் என்ற ஒருவர் கிடைத்தார். அவ்வாறு சினிமா இயக்குவதற்கு ஜானை விட்டால் வேறு யாரும் இதற்குப் பொருத்தமாக இருக்கமாட்டார்கள் என்ற முடிவின்பேரில் கோழிக்கோட்டிலிருந்து ஜான் வரவழைக்கப்பட்டார். எங்களுடைய குழுவும் கய்யூரின் பின்னால் சென்றது. அங்கிருந்த இளைஞர்கள் மத்தியில் மிகவும் முக்கியமான இடத்தில் இருந்து எங்களுக்கு வழிகாட்டியவர் அண்ணன் சேதுமாதவன். என்னைக் குறித்து ஜானிடம் ஞாபகப்படுத்தியதும், வலுக்கட்டாயமாக கய்யூருக்கு அனுப்பிவைத்ததும் சேது அண்ணன்தான்.

அதில் வேடிக்கை என்னவென்றால் ஜான் சொன்ன நாளில் என்னால் காசர்கோட்டுக்கு வந்து சேரமுடியவில்லை. இரண்டு நாள்கள் கழித்துதான் காசர்கோடு வந்து சேர்ந்தேன். இதனால் சில நாட்கள் பிணக்கத்தில் இருந்தார். பிறகு என்னை “வா” என்று அழைத்தார். அந்த இருளில் எங்கெல்லாமோ அலைந்து திரிந்தார். பிறகு கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்றோம். அப்போது அங்கே பூரம் களி நடந்துக்கொண்டிருந்த ஒரு வீட்டின் முற்றத்திற்குக் கொண்டுவந்து நிறுத்தினார். பிறகு பூரம் களியின் அசைவுகளைக் கவனித்து நடித்துப் பார்க்கச் சொன்னார். நான் அங்கே சென்றிருந்தபோது கே.ஜே.பேபி (நாடுகந்திக)யும் பூரம் களி கற்றுக்கொண்டிருந்தார்.

கய்யூர் சினிமாவின் படப்பிடிப்பு நடந்து இருந்தால் நானும் கே.ஜே.பேபியும் தான் அந்தச் சினிமாவில் சூந்திரதாரியாக நடிக்க வேண்டியவர்கள். அதற்காகவே நாங்கள் நாள்தோறும் பூரக்களி நடனத்தை முழுமையாகப் படித்தோம். ஆனால் இரண்டு நாட்கள் மட்டுமே படப்பிடிப்பு நடந்தது. பணமுதலீடு பிரச்சனை முதற்கொண்ட பல காரணங்களால் படப்பிடிப்பு நடக்கவில்லை. நடக்காமல் போன அந்தச் சினிமா குறித்து ஒரு சினிமா எடுக்கவேண்டும் என்ற எண்ணம் தற்போதும் உண்டு. இதில் ஜான் என்ற இயக்குனன் அனுபவித்த போராட்டங்களும் சிரமங்களும் எழுத்தில் வராதது. The Dile—ma of a Director..... கய்யூர் நடக்காது என உறுதியானபோது கூட்டாளிகள் ஒவ்வொருவராக காசர்கோட்டிலிருந்து வண்டி ஏறினார்கள். ஜான் மட்டுமே மிஞ்சி இருந்தார். கடைசியாக நானும் ராமச்சந்திர மொகேரியும் வண்டியேறினோம். எங்களை வழியனுப்புவதற்காக ஜான் ரயில் நிலையத்திற்கு வந்தார். அப்போது ஜான் ஒரு அபூர்வச் சிரிப்பு சிரித்தார். எந்த ஒரு நடிகனும் வெளிப்படுத்த இயலாத சிரிப்பு. முன்னே நகரும் இரயில் வண்டியின் சன்னல் வழியே நாங்கள் பார்த்தோம். அகன்று போனது ஜான் அல்ல, அது நாங்களாக இருந்தோம். ஆம். கோள்சொல்லி ஓடி ஒளிந்தோடுவதைப்போல்.....

அம்ம அறியானைக் கண்டடைந்த தூரம்

அரசியல் செயல்பாடுகளின் வீழ்ச்சி துயரம் நிறைந்த திக்குத்தெரியாத வழியில் கொண்டுவந்து சேர்ந்தது. கேலியும் புறக்கணிப்பும் நிறுவனமையப்படுத்தப்பட்டவற்றோடு சமரசம் செய்துகொள்ள இயலாது, மானசீக அவஸ்தையோடு துன்பத்திற்குள்ளான எங்களுக்கு ஆல்கஹால் மட்டுமே ஆறுதல் தந்தது. ஆனால் அதிலிருந்து வெளியில் வரவேண்டும் என்று என் மனது அடிக்கடிச் சொல்லிக் கொண்டிருந்தது. அரசியல் செயல்பாடுகளின்; வீழ்ச்சியினால் சில நண்பர்கள் தற்கொலையில் தஞ்சமடைந்தார்கள். வாழ்விற்கான பொருளாதார வளங்களைத் தேடி சிலர் வேறு இடங்களுக்குப் பயணப்பட்டார்கள். மற்றவர்கள் C.P.M போன்ற கட்சிகளுக்குத் தாவினார்கள். மீதி உள்ளவர்களில் நான் உட்பட பலரும் போதையில் பழிக்கிடையாய் கிடந்தோம். ஒரு கட்டம் கழிந்தபோது வாழ்வில் வெறுமை மட்டுமே பொதிந்திருப்பதாகத் தோன்றியது. சொல்லிப் பழகிய கனவுகளில் கரையான் அரிக்கத் தொடங்கியதை நான் உணரத் தொடங்கினேன். அப்போதுதான் நான் என்னை உணரத் தலைப்பட்டேன். மற்றொரு வாழ்க்கைக்குள் செல்ல திராணியுற்று இருந்த நான் கரையான் அரிப்பிலிருந்து என்னைப் பாதுகாக்கத் தீர்மானித்தேன். அந்தக் கூட்டத்திலிருந்து கேரளம் விட்டு வெளியே பறந்த பறவைகளில் நான் முதல் ஆளாக இருக்கலாம். புனே பிலிம் இன்ஸ்ட்டியூட்டில் சேருவதுதான் எனது குறிக்கோள். ஷாஜி என்ற நண்பனின் முகவரியை மட்டும் கையில் எடுத்துக் கொண்டு அடுத்த வண்டியில் புனே வந்தடைந்தேன். நேரம் கெட்ட நேரத்தில் நான் சென்றடைந்தேன் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். அது என்னுடைய எல்லாக் காலத்திலும் மோசமான காலமாக அமைந்துவிட்டது. அப்போது அட்மிசன் காலம் முடிந்து போயிருந்தது. திரும்பிச் செல்வதற்கு மனம் ஒத்துக்கொள்ளவில்லை. பாலிவுட்டிலே இப்போது பிரபலமாக இருக்கும் ஒளிப்பதிவு இயக்குனர்களான கே.யு. மோகனும், சி.கே. முரளிதரனும், ஷட்டர் சினிமா செய்த ஹரி நாயரும் அங்கு மாணவர்களாயிருந்தார்கள். அவர்களின் டிப்ளோமா படத்தில் நான் நடிகனாவதற்கான வாய்ப்பு என்பது அவர்களோடு நான் தங்கியிருந்த காலத்தில் எனக்குக் கிடைத்த அதிஷ்டமாகக் கருதுகிறேன். போராட்டம் மற்றும் சிரமமான வாழ்வுக்கிடையே ஹரி நாயருடைய சினிமாவில் திரைக்கதையும் நான் எழுதினேன். தூர்தர்சன் தொலைக்காட்சியில் பணிபுரிய பயிற்சி பெறுவதற்காகக் கேரளத்திலிருந்து புனே இன்ஸ்ட்டியூட்டுக்கு என் பழைய நண்பர்கள் வந்தார்கள். ரஞ்சித், ஸ்யாம் பிரசாத், பி.கே. மோஹனன் ஒரு வருடகாலமாகப் புனே வாசியாக இருந்ததால் இவர்களுக்கெல்லாம் புனேயில் வழிகாட்டி நானாக இருந்தேன். தூர்தர்சன் பயிற்சியின் ஒரு பகுதியாக ஸாஜன் இயக்கத்தில் விண்டோ என்ற தொலைக்காட்சி சித்திரத்தில் நான் நடித்தேன். அதற்கு எனக்குப் போதும் என்ற அளவுக்கு ஸாஜன் பணம் கொடுத்தார். முதல் வெள்ளித்திரை அறிமுகம் அதுதான். இதையொட்டி சிறிதுகாலம் அங்குப் படிக்கும் மாணவர்களைப்போல் நான் ஏமாற்றித் திரிந்தேன். எப்போதும் லைப்ரரியும் சினிமா புத்தகமாக இருந்தேன். சொல்லப்போனால் உயிர்வாழ உண்ண உணவுபோல் எப்போதும் புத்தகம் என்னோடவே இருந்தது. பல சினிமா வகுப்புகளிலும் ஏறி இருந்தேன். ஒரு வருடம் புனேயில் தங்கியிருந்ததால்

அட்மிஷன் கிடைக்க வாய்ப்பிலிருந்தது. ஆனால் அதில் எனக்கு நம்பிக்கையில்லாதிருந்தது. காரணம் அங்க நடந்த மாணவர் போராட்டம் குறித்து நான் மாத்ருபூமி வாரப் பத்திரிகையில் கட்டுரை ஒன்றை எழுதியிருந்தேன். அங்கு இன்ஸ்டிட்டியூட்டில் பணிசெய்த ஒரு மலையாள ஆசிரியர் அது குறித்து என்னைக் கண்காணிப்புப் பட்டியலில் வைத்தருந்தார் என்ற விபரம் எனக்குக் கிடைத்தது.

என் அப்பாவும் அம்மாவும் தங்கள் பிள்ளைகளை மிகவும் சிரமப்பட்டு வளர்த்து வந்தார்கள். பெரிய அளவு பொருளாதார பின்புலம் எதுவுமில்லாத எங்கள் குடும்ப நிலை குறித்து எனக்கு நன்கு தெரியும். அதனால் மூன்று வருடம் படிக்கவேண்டிய படிப்பை ஒரு வருடகாலம்கூடத் தொடர முடியாத நிலையில் புறக்கணித்துவிட்டேன். அங்குக் கிடைத்த அனுபவங்களைக் கொண்டு ஒரு அறிவு ஜீவி சினிமாக்காரன் ஆவதற்கான விருப்பத்தை உதறிவிடுவதே நல்லது என்ற தீர்மானத்துக்கு வந்தேன். அதேவேளை பத்திரிகையாளானாக ஆவதில் உள்ள சுதந்திரம் என்னை அதன் பக்கமாக ஈர்த்தது. தொழில் கொடுக்கும் சுதந்திரமும், சுதந்திரம் கொடுக்கும் தொழிலும் எக்காலத்திலும் நான் வேட்டையாடி பிடிக்கும் மோக மிருகங்களாக இருந்தன. மும்பைக்கு வண்டி ஏறினேன். பிலிம் இன்ஸ்டிட்டியூட்டில் வாழ்ந்த ஒரு வருடக் காலத்தில் நிறைய நண்பர்கள் கிடைத்திருந்தார்கள். முக்கியமாகத் தேசிய ஆவணக் காப்பகத்தில் பணி செய்த டி.ஜே.ஜோஸ் என் நண்பராக இருந்தார். அவர் வழியே மும்பையில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட கிளாசிக் சினிமாக்கள் காண்பதற்கான சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. பிலிம் இன்ஸ்டிட்டியூட்டில் எனக்குக் கிடைத்த பெரிய பயிற்சியோடு மும்பையில் வந்து சேர்ந்த நான் பத்திரிகையாளனாக மாறுவதற்காக வாசிப்பும், கூடவே சில நாள் வேறு தொழில்களைச் செய்தும், ஆனந்தின் சினிமாவில் ஆட்களோடு கிளச் பிடிக்காத வண்டிபோல் மும்பையில் என் வாழ்க்கை உருண்டோடியது.

திடீரென்று ஒரு நாள் உள்ளுணர்வால் தூண்டப்பட்டவனாய் மும்பையைவிட்டு ஊருக்குவந்து சேர்ந்தேன். எப்படி இருந்தாலும் இடையிடையே கோழிக்கோடு மண்ணில் வந்து கால்பதித்துச் சென்றால்தான் ஒரு உற்சாகம் உருவாகும். ஒருநாள் கோழிக்கோடு சந்தையில் வைத்து பிரகாஷ்மேனோன் என்ற அந்திக்காட்டுக்காரனைச் சந்தித்தேன். முன்பு ஒருமுறை வாடனப் பள்ளியில் வைத்து நாடகம் ஒன்றை இயக்கியபோது அதில் உடன் பணியாற்றியபோது நட்பானவன். பிரகாஷ்மேனோன் சொன்னான் ஜான் கோழிக்கோட்டில் இருக்கிறார். ஒடேஸா என்ற அமைப்பையும் அம்ம அறியான் சினிமா தொடங்கப்போவதைக் குறித்தும் தகவல்களைப் பகிர்ந்துக்கொண்டார். கய்யூரில் நடந்த துயரச் சம்பவங்கள் என் மனதில் ஒரு வடுபோல் தங்கியிருந்ததால் அதில் இணைந்து பணியாற்றுவது குறித்து எனக்கு விருப்பமில்லாதிருந்தது.

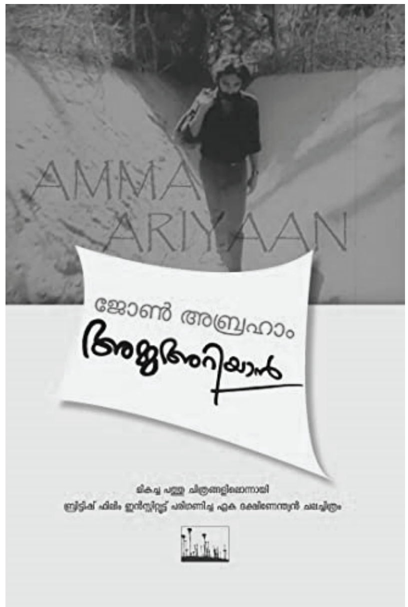
இருப்பினும் என்னை ஆச்சரியப்படுத்தும் விதமாக என் வீட்டின் தொலைபேசி மணி ஒலித்தது. அந்தச் சப்தம், மறுமுனையிலிருந்து "நான் ஜான் ஆப்ரஹாம். புனே இன்ஸ்டிட்டியூட்டில் என்ன படித்தாய்? "ஒண்ணும் படிக்கல்ல என்று நான் சொன்னதும்" உரக்கச் சிரித்துக்கொண்டு ஜான் சொன்னார், "நல்லது தப்பிப் பிழைத்தாய்" பிறகு இன்றைக்கே பார்க்க வேண்டுமென்று ஜான் விருப்பப்பட்டார். அங்கே புத்திஜீவிகளும் கலைஞர்களும் சங்கமிக்கும் கேந்திரமாக மிடாயித் தெருவில் மோகன் என்பவருடைய சாராயக்கடை இருந்தது. புதிதாகத் தொடங்கி உள்ள மக்கள் சினிமா இயக்கமான "ஒடேசாவைக் குறித்தும் அடுத்துப் புதிதாகத் தொடங்க உள்ள அம்ம அறியான் சினிமா குறித்தும் என்னிடம் பகிர்ந்துகொண்டர். முடிவில் நான்தான் அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவில் முதன்மை கதாப்பாத்திரத்தில் தோன்றப் போவதாக ஜான் என்னிடம் சொல்லி வைத்தார்.

என்னுடைய திரைப்பட முயற்சிகள் (ஒன்றாம் பாகம்)

இனிமேல் ஒரு ரகசியம் சொல்லப்போறேன். ஆனால் அதை நீங்கள் நம்பமாட்டீர்கள்.

அதை நீங்கள் நம்ப வேண்டும் என்று நான் கட்டாயப்படுத்தமாட்டேன். சினிமா என்ற அற்புதம் சிறுவயதில் என்னை விடாது பிடித்துவைத்திருந்தது. இயற்பியல் பாடப்புத்தகத்தில் சினிமா காட்டப்படும் முறையைக் குறித்து ஒரு சித்திரமும் அது குறித்த விளக்கமும் இருந்தது. சாக்பீஸ் பெட்டியின் ஓர் அற்றத்தில் பீயூஸ் ஆன பல்பின் உள்பாகத்தைச் சுரண்டி சுத்தமாக்கிக்கொண்டு அதில் தண்ணீர் நிரப்பி அது ஒரு லென்சாக மாற்ற வேண்டும். சாக்பீஸ் பெட்டியின் நடுவில் ஒரு அட்டையை மையமாக வைத்துக்கொண்டு ஒரு துண்டுபிலிம் (அக்காலத்தில் வெட்டி தூர எறிந்த பிலிம் துண்டுகள் கடைகளில் விற்பனைக்குக் கிடைத்தது. அதில் பிரேம் நசீரும், சத்தியனும், எம்.ஜி.ஆரும், சிவாஜிகணேசனும், சாவித்திரி என எல்லோரும் நடித்த ஏதோ ஒரு சினிமாவிலிருந்து ஏதோ பாகங்கள்) வைப்போம். பிறகு ஒரு கண்ணாடி பயன்படுத்தி சூரியவெளிச்சத்தைப் பல்பின்மீது பாய்ச்சவேண்டும். அப்போது பெட்டிக்கு முன்பாகவுள்ள சுவரில் பிலிமிலுள்ள காட்சி பதியும். இது எல்லாம் எவரும் பயன்படுத்தா அறையில் நடக்கும். என்னுடைய இரண்டு தம்பிமார்களிடம் ஐந்து பைசா வைத்து வசூலித்து டிக்கெட் கொடுத்து சினிமா காண்பிப்பதை நடத்திக் கொண்டிருந்தேன். ஆனால் இதில் ஒரு பிரச்சனை இருந்தது. சூரியன் மாறுவதை அனுசரித்து வீட்டின் வெளியே வைத்திருக்கும் கண்ணாடியை மாற்றிவைக்க வேண்டியதுவரும். இல்லாவிட்டால் சினிமாவில் (பிலிமின்) பாதியே சுவரில் தெரியும். அப்போது பார்வையாளராகிய தம்பிமார்கள் சப்தம்போடத் தொடங்குவார்கள் காசைத் திருப்பிக் கேட்பார்கள். அக்காலத்தில் என்னை ஆச்சரியப்பட வைத்த விஷயம் என்னவென்றால் எப்படித்தான் படங்கள் பிலிம்மில் பதியவைக்கிறார்கள் என்பதாக இருந்தது.

உயர்நிலைக் கல்வி கற்றக் காலத்தில்தான் வகுப்பறையைப் புறக்கணித்துவிட்டு நண்பர்களோடு சினிமா பார்க்கப்போகும் நடவடிக்கைகள் ஆரம்பித்தது. பிரேம்சந்த் என்ற ஸ்னேகிதன் கிடைத்தபோதுதான் சினிமா காண்பது என்பது ஒரு பொழுதுபோக்காக மாறியது. ரிலீஸ் ஆகும் எல்லா மலையாள சினிமாக்களையும் முதல் நாளே மணிக்கூர் கணக்கில் வரிசையில் காத்திருந்து டிக்கெட் எடுத்துக் காண்போம். பிறகு புதிய சினிமாக்கள் குறித்து அறிந்துகொள்வதற்காகச் சினிமா விமர்சனங்களை வாசிக்க வேண்டும் என்று அடுத்தக் கட்டத்தை நோக்கிச் சென்றோம். அதன் ஒரு பகுதியாக நடக்காவில் மனோரமா அலுவலகத்திற்கு முன்புறத்தில் வெற்றிலைப்பாக்குக் கடை நடத்திக் கொண்டிருந்த கோபாலேட்டனோடு சேர்ந்து அவர் கடையில்தான் நங்கூரத்தை இட்டோம். கோபாலேட்டன் கடையில் தொங்கிக்கொண்டிருந்த சினிமா பத்திரிகையை ஓசியில் வாசிப்பது என்பதுதான் எங்கள் ஏற்பாடு. அதற்குப் பதிலாகப் பத்திரிகைகளில் உள்ள உலக விஷயங்களைப் படிப்பறிவில்லாத கோபாலேட்டனோடு சுருக்கமாகச் சொல்லிக்கொடுக்க வேண்டும். கண்ணு, காது, மூக்கு வைத்து நாங்கள் சொல்லும் கதைகளைக் கேட்டு கோபாலேட்டன் சரியாகச் சொன்னால் வாய்திறந்து கேட்டுக்கொண்டிருப்பார். அதன்பிறகு அவருக்கு நாங்கள் ஒரு பெயர் கொடுத்தோம். ஓப்பன் மௌத் (பாவம் கோபாலேட்டன் இப்போது எங்கேயிருப்பார் என்று தெரியவில்லை) கோபாலேட்டன் கடையில் தொங்கிக்கிடக்கும் சினிமா பத்திரிகைகளில் ஒன்றுதான் ‘மலையாள நாடு’ என்ற சினிமா இதழ். அப்பத்திரிகைகளின் நடுப்பகுதியில் ஒவ்வொரு மாதமும் ஒரு நடிகனுடையதோ அல்லது நடிகையுடையதோ விருப்பங்களைக் கேள்விப் பதில் வடிவத்தில் கேட்பார்கள். பலருடைய கேள்வி பதில்களை வாசித்தேன் என்றாலும் நடிகர் ஷோமன் சொன்ன பதில்தான் நினைவில் நிற்கிறது. உங்களுக்கு மிகப்பெரிய ஆசை என்று ஒன்று உண்டென்றால் அது என்ன? என்ற கேள்விக்கு இறந்துபோன மறுநாள் நான் பத்திரிகை வாசிக்க வேண்டும் என்பதாக இருந்தது அவருடைய பதில். என் ஞாபகத்தில் வரும் இன்னொருவர் சுராஜ். கேள்வி: மன நிம்மதியை உணரும் தருணம் எப்போது? பதில் கக்கூஸில் இருக்கும்போது... சிறுவர்களாகிய எங்களுக்கு அவருடைய பதில் ஆச்சரியம் தந்தது. சினிமாக்காரர்கள் இப்படியும் பேசுவார்களா? என்பதாக இருந்தது எங்களுடைய சிந்தனை. சுராஜ் என்ற நடிகனை நாங்கள் அவ்வாறுதான் ஞாபகத்தில் வைத்துக்கொண்டோம். மறுபக்கத்தில் ஜான் ஆப்ரஹாம் என்ற சினிமா குறித்தும், தேசிய விருது கிடைத்ததுப் பற்றியும் உள்ள புகைப்படங்கள் வந்திருந்தது. வழக்கமான சினிமா வார்த்தைகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுவகையான ஒரு தோற்றம் இப்படியும்



ஒரு இயக்குனர் கழுதையை நாயகனாக வைத்து சினிமா எழுத்திருக்கிறாரே என்றோ இறந்துப்போன கழுதையின் தலை ஓட்டிற்கு வேண்டி சவக்குழி தோண்டுகிறாரே, எங்கள் கண்கள் திறந்தது. இதையெல்லாம் சொன்னபோதுதான் கோபாலேட்டன் திறந்த வாய் மூடியது. ஜான் ஆப்ரஹாமை நாங்கள் மனதில் குறித்துக்கொண்டோம். அதுமட்டுமல்ல ஜான் ஆப்ரஹாமின் சினிமாவில் நாயகனாக வேண்டும் என்ற விருப்ப விதை அன்றே மனசில் விழுந்தது. ஒரு தீர்மானம் செய்துகொண்டேன் என்று சொன்னேன் அல்லவா. நான் சொன்னதை நீங்கள் நம்புவீர்களா? இதைத்தான் நான் சொன்னேன். நீங்கள் நம்பிக்கைக்கொள்ள மாட்டீர்கள் என்று இவ்வளவுதான் இந்தப் பின்கதை.

நீலசட்டை கதாநாயகனும் சினிமா படப்பிடிப்பும்

நான் மீண்டும் அம்ம அறியான் சினிமா படப்பிடிப்பிற்கு வருகிறேன். தொலைபேசி இலாகாவில் வேலை செய்து கொண்டிருந்த அம்மது என்பவர்தான் ஒடேசாவின் ஜீவநாடியாகச் செயல்பட்டவர். பெயரளவில் ஒடேசாவுக்கு ஒரு நிர்வாகக் கமிட்டியுண்டு. பல விஷயங்களைக் குறித்து விடியவிடிய விவாதித்துக் கொண்டிருப்போம் என்றாலும் அம்மதுதான் எல்லாவற்றையும் தீர்மானித்து உறுதி செய்வார். அதுதான் நடைமுறைக்கு வரும். எல்லாம் சிறப்பாக நடந்துகொண்டுதானிருந்தது. அம்மது மட்டும் இல்லாதிருந்திருந்தால் அம்ம அறியான் என்கிற சினிமா உருவாக வாய்ப்பில்லாமல் போயிருக்கும். ஜான் அடிக்கடிச் சொல்வார் அம்ம அறியான் என்று அல்ல பெயர் இட வேண்டியது அம்மது அறியான் என்றல்லவா பெயரிட்டிருக்க வேண்டும். காரணம் எல்லாக் காரியங்களிலும் முடிவான வாக்கு அம்மது உடையதாக இருந்தது. அவ்வாறு ஒருநாள் அம்மது என்னை அழைத்து போர்ட் கொச்சியில் வைத்துப் படப்பிடிப்பு ஆரம்பிக்கப் போகிறதென்று ஜான் சொல்லியிருக்கிறார் என்றார். அடுத்த நாள் நான் போர்ட் கொச்சியில் போய்ச் சேர்ந்தேன். போர்ச்சுக்கீசிய எஸ்ஸல் ரெஸ்டாரண்டில் மாடியில்தான் ஒடேசாக்காரர்கள் தங்கியிருந்தார்கள். நண்பர் ஹரிநாராயணனும் அங்கே உண்டு. குழந்தைக்குப் பாலூட்டும் தாயைப்போல் தபேலாயை மார்போடு கட்டிப்பிடித்துக் கொண்டிருக்கும் கோழிக்கோடு என்ஜினியர் கல்லூரி மாணவன் அய்யப்பன், நீலம்பூர் சந்தோஷ், அம்பலவயல் தோமஸ், முழவேணு சேட்டன், கலை இயக்குனர் அஞ்சு ஆர்ட்ஸ் அச்சுவேட்டன் போன்றோர் தலையும் காலும் மாறிக்கிடந்தார்கள். நான் எங்கு தூங்க வேண்டும் என்ற சிந்தனையோடு நின்றிருந்தபோது ஒரு நிழல் வாசல் அருகில் வந்து நின்றுக்கொண்டு இடிமுழக்கம் போன்ற சப்தத்தோடு ஜாய் மேத்யூ, இதுதான் உன்னுடைய அறை என்று வழி காண்பிப்பதற்காக அந்த நிழல் முன்னோக்கி நடந்தது. ஏணிப்படியிறங்கி கீழே ஒரு அறையைக் காண்பித்தது. அப்பாடா எனக்கு ஒரு அறை கிடைத்துவிட்டது என்ற ஆசுவாசத்தோடு நான் தூங்கப்போனேன். காலையில் தேனீர் அருந்த விடுதியின் கீழே வந்தபோது தேனீர் தயாராகத் தாமதமானது. நேரம் வெளுத்துக்கொண்டே வந்தது. ஆனால் ஒருவர் மட்டும் மேசைமீது தலைசாய்த்து உறங்கிக் கொண்டிருந்தார். அது வேறு யாருமல்ல ஜான் ஆப்ரஹாம். பிறகுதான் தெரிந்தது அவருக்கு வழங்கப்பட்ட அறையை எனக்குத் தந்திருந்தார். மேசை மீது தலைசாய்த்து உறங்கிக்கொண்டு விடியலை வரவேற்றுக்கொண்டிருந்தார் ஜான்.

இந்த அனுபவம் எனக்கு மட்டுமல்ல தயாரிப்பு யூனிட்டில் பலரும் இதை எதிர் கொண்டிருந்தார்கள் என்பதை நானறிவேன். லைட்பாய்களுக்கு தன்னுடைய அறையைக் கொடுத்துவிட்டு வெளியில் திண்ணையில் பலநாட்கள் தூங்கி எழும்புவதென்பது தினந்தோறும் எல்லோரும் பார்க்கும் காட்சியாகும். படப்பிடிப்பின் முதல் நாள் உள்பட இயக்குனர் வேணு வருவதற்கு இயலவில்லை. அதனால் படத்தின் முதல் காட்சி மற்றும் தொடர்ந்து சில நாட்கள் கே.ஜி.ஜயன் படப்பதிவுச்

செய்தார். படத்தில் இறுதிக்காட்சி முதலில் படமாக்கப்பட்டது. ஓர் அர்த்தத்தில் பார்த்தால் வரலாற்றை மறுபடியும் பின்னோக்கித் திருத்தி எழுதும் நோக்கம் இதில் இருப்பதாக உணர்ந்துகொள்ள முடியும்.

ஹரி தற்கொலை செய்துகொண்டதை அவனுடைய அம்மாவிடம் தெரிவிப்பதற்காக நண்பர்கள் எல்லோரும் ஹரியோட அம்மாவின் வரவுக்காகக் காத்திருக்கிறார்கள் என்பதுதான் முதலில் எடுக்கப்பட்ட காட்சி. நாங்கள் குழுவாக அம்மாவுக்காகக் காத்திருந்தோம். அப்போதுகூட எங்களில் பலருக்கும் இதில் ஆண் கதாப்பாத்திரத்தில் யார் நடிக்கப் போகிறார்கள் என்பது தெரியாது. காரணம் எங்களில் நடிப்பதற்காக வரவழைக்கப்பட்ட பெரிய பட்டாளமே அங்கு உண்டு. காட்சி நோக்கி (வீவ்பைஃண்டர்) வழியே காட்சி சட்டகத்தைப் பார்த்துக்கொண்டிருந்த ஜான் திடீரென்று முகம் உயர்த்திக் கத்தினார். "ஜோய் மேத்யூ என்ன சட்டை போட்டிருக்கிறாய்? நான் பார்த்தபோது சாதாரண சட்டையை நான் போட்டிருந்தேன். இதில் என்னப் பிரச்சனை வந்தது என்று நான் சிந்தித்தேன். "வேகமாகச் சென்று என் அறையில் தொங்கிக்கொண்டிருந்த சட்டையைப் போட்டுக்கொண்டு வா" இதைக் கேட்டதும், நான் ஓடிச்சென்றேன். படப்பிடிப்பு தளத்திலிருந்து ஹோட்டலுக்குக் கொஞ்சதூரம் உண்டென்றாலும் திடீரென்று என் கால்களுக்குச் சிறகு முளைத்தது. நான் அங்கு வருவதற்குத் தாமதமானால் ஜான் வேறு ஒருவரை இந்தக் கதாப்பாத்திரத்தில் நடிக்க வைத்து விடுவாரோ என்ற பயம் எனக்கிருந்தது. என் பாக்கியம் நான் வரும்வரை ஜானும் படப்பிடிப்பு குழுவினரும் எனக்காகக் காத்திருப்பதை நான் கண்டேன். என் சட்டையைப் பார்த்துத் திருப்திகொண்டவராக ஜான் சொன்னார். "யாரோ ஒருவன் அணிந்துகொண்டு வந்த சட்டை பார்க்க நல்ல அழகுண்டல்லாவா?" கோட்ரோயியா எங்கிருந்தோ அடித்து மாற்றியதுபோல் தோணியது. நான் அவனிடமிருந்து பறித்து வாங்கினேன். சினிமாவுக்கு உன்னுடைய பங்களிப்பென்று நினைச்சுக்கப்பா என்று சொன்னேன் என்றார்.... பிறகு ஒரு வாரம் முழுவதும் நான் அதை அணிந்துகொண்டு நடந்தேன்.

அம்ம அறியான் படத்தின் நாயகனைத் தீர்மானித்தது இந்த நீல கோட்ரோய் சட்டை. அதன் பிறகு ஒரு வாரம் நீண்டுபோன படப்பிடிப்பு முழுவதும் இந்தச் சட்டையைத்தான் அணிந்திருந்தேன். இடையில் எப்போதோ துவைத்துப்போட்டேன். அதற்குக் காரணங்கள் பல உண்டு. தினமும் காலையில் முதல் ஷாட் ஆரம்பிக்கும். கனம் கூடிய துணியாக இருந்ததால் அதைத் துவைத்து உலர்த்துவ தென்பது இயலாத காரியம். வேறு வாங்கலாம் என்றால் என்னிடம் பணமில்லை. முதல் ஷெட்யூல் முடிந்தபோது சட்டையின் கனம் என்னைவிடவும் கூடி இருந்தது. ஜான் எப்போது நினைக்கிறாரோ, அப்போதுதான் படப்பிடிப்பு நடக்கும். கை வெள்ளையில் ரேகைகள் போல் படப்பிடிப்பு இடங்கள் எல்லாம் ஜான் அறிந்ததுதான். காட்சிகளும் ஷாட்டுகளும் ஒண்ணாம் வகுப்புப் பாடப்புத்தகம் போல் ஜானுக்கு அத்துபடி. அதனால்தான் திரைக்கதையை அடிக்கடி பார்க்க வேண்டும் என்கிற பிரச்சனை ஜானுக்கு இல்லாதிருந்தது. ஆனால் ஜானின் நிழல்போல் இருந்த இணை இயக்குனரிடம் பைண்ட் செய்யப்பட்ட திரைக்கதை உண்டென்பதால் அவர் இடையிடையே ஞாபகப்படுத்திக் கொண்டிருப்பார்.

"அம்ம அறியான் படத்தின் நாயகனைத் தீர்மானித்தது இந்த நீல கோர்ட்ரோய் சட்டை. அதன் பிறகு ஒரு வாரம் நீண்டுபோன படப்பிடிப்பு முழுவதும் இந்தச் சட்டையைத்தான் அணிந்திருந்தேன். இடையில் எப்போதோ துவைத்துப்போட்டேன்"

நாங்கள் நடிப்பின் இடைவேளைகளில் சினிமா தயாரிப்புக்குத் தேவையான பணம் பிரிப்பதற்காகப் பக்கெட்டும் ரசீதும் எடுத்துக்கொண்டு வெளியில் செல்வோம். அப்போது இரண்டு முதல் இரண்டாயிரம் ரூபாய்வரை தந்தவர்கள் உண்டு. சில இடங்களில் இது நக்சலைட் குழுவோ

எனப் பயந்து ரூபாய் தந்தவர்களும் உண்டு. பணம் அதிகம் கிடைத்தது. கோழிக்கோடுதான் என்று நினைக்கிறேன். என்னுடைய தந்தையும் சகோதரியும் உறவினர்களும் தந்த ரூபாயென்று பார்த்தால் ஆயிரத்துக்கும் அதிகமிருக்கும். பணம் மட்டுமல்ல ஆள் பலமும் தேவைக்கு அதிகமாகக் கிடைத்தது. ஆள்பலமும் பணபலமும் என்று சொல்வார்களல்லவா? அது அம்ம அறியான் விஷயத்தில் சரியாக நடந்தது.

'அம்ம அறியான்' படப்பிடிப்பு போர்ட் கொச்சியிலிருந்துத் துவங்கி மட்டாஞ்சேரி ஞாரக்கல், வைப்பின், கோட்டபுரம், கொடுங்கலூர், திருச்சூர், குற்றிப்புறம், பரோக், பேப்பூர், கல்யாய், கோழிக்கோடு கடந்து வடகரயில் பிறகு வயநாட்டில் வைத்திரி, மானந்த வாடி என ஓடியும் நடந்தும் பசித்தும் வியர்த்தும் சென்றோம். அப்போதெல்லாம் ஜான் மிகவும் களைத்துப் போயிருந்தார். ஆல்கஹாலின் அளவு கூடியபோதோ அல்லது பிலிம் வாங்க பணம் இல்லாத காரணம் கொண்டோ எப்படியாயினும் படம் முதல் கட்டம் கடந்து நின்றது.

அதற்குப் பிறகு ஜான் பந்தளத்திலுள்ள தனது சகோதரியின் வீட்டில் தங்கியிருந்தார். பின்னர் மனநல மருத்துவமனையிலும் சிறிது காலம் சிகிச்சையில் இருந்தார். அப்போது நானும் பாடகர் நசீரும் அவருக்குத் துணையாகக் கூட இருந்தோம்.

பிணவறை ஒரு உருவகமாக நிற்கிறது

ஒன்றரை மாதமாகச் சிகிச்சைப்பெற்று வீடு திரும்பினார். சூட்டிங் ஆரம்பித்தது. கோழிக்கோடு மெடிக்கல் காலேஜ் மார்ச்சுவரியில் வைத்து படப்பிடிப்பு நடத்த அனுமதி கொடுக்க பிரின்சிபல் மறுத்தார். ஜான் திருவனந்தபுரம் மெடிக்கல் காலேஜ் மார்ச்சுவரியில் படப்பிடிப்பு நடத்தினார். அது கோழிக்கோடு மெடிக்கல் காலேஜ் என்று சினிமாவில் காண்பிக்கப்பட்டது. இறுதியில் தனது சொந்த உடல் அதே மார்ச்சுவரியில் கொண்டு வைத்து வார்த்தையில் உருவான அர்த்தத்தில் சொல்லப் போனால் அந்த பிரின்சிபல்லை முட்டாளாக்கினார் ஜான்.

ஜான் இறந்த அன்று நானும் பிரேம்சந்தும் மிடாயி தெருவில் வைத்து ஜானைக் கண்டோம். மூடிக் கிடந்த கடையின் ஷட்டரில் சாய்ந்து நின்று கண்களை மூடிக்கொண்டு மது குடித்துக் கொண்டிருந்தார் ஜான். அன்றைய தினம் ஈகைப் பெருநாளாக இருந்தது. சாரல் மழை தூறியது. அவருடைய இஸ்லாமிய நண்பர்களோடு சேர்ந்து பெருநாள் கொண்டாடப் போகவேண்டும் எனச் சொல்லிக்கொண்டிருந்தார். பெருநாள் கொண்டாடப்போன ஜானை நாங்கள் அதன்பிறகு மார்ச்சுவரியில் குளிர்ந்து உறைந்துபோய் கிடப்பதைத்தான் பார்த்தோம்.

அம்ம அறியான் திரைப்படத்தில் ஹரியின் இறந்த உடல் தவிர்க்க முடியாத ஞாபகத்திற்கு வருகிறது. அந்தக் கதாப்பாத்திரத்தை மறுபடியும் இப்போது என் வாழ்பனுவபத்தில் காண நேர்ந்தது. எல்லாம் அம்ம அறியான் போன்றே நடந்து முடிந்தது. நண்பர்கள் ஒவ்வொருவராக சவ அடக்க யாத்திரையில் பங்கெடுத்தார்கள். அம்ம அறியானில் ஹரியின் இறப்புச் செய்தியை அவனுடைய நண்பர்கள் அவனுடைய அம்மாவிடம் அறிவித்தார்கள். எனில், ஜானின் பௌதீக உடலை ஜானின் அம்மாவைப் போல் நேசத்திற்குரிய அக்காவிடம் நண்பர்கள் ஒப்படைத்தார்கள். ஒரு நாட்டியக்காரனிடமிருந்து நாட்டியத்தை எப்படிப் பிரித்துப் பார்க்க முடியும்? என்ற கீட்ஸின் முக்கியமான வரிகளை நினைவுப்படுத்தும் விதமான கலையும் வாழ்வும் தனித்தனியே பிரித்துப்பார்க்க முடியாததுப்போல் ஒரு அபூர்வக் கலைஞராக வாழ்ந்தார் ஜான் அப்ரஹாம்.

அம்ம அறியான் – திரைக்கதை

புதியவர்கள் சினிமாவைக் கற்றுக்கொள்ள விரும்பினால் ஜானுடைய சினிமாவைத்தான் பின்தொடர்ந்தார்கள். அல்லாமல் அடூருடையதோ அரவிந்தனுடைய சினிமாவையோ அல்ல. காரணம் ஜானுடைய சினிமாக்களில் காலத்தின் தேவை என்பது அது காலம் கடந்து நிற்க வேண்டும் என்பதற்காகவும்தான். அதில் ஒரு பன்முகத்தன்மை உள்ளது. அப்படி ஒரு பன்முகத்தன்மை இருப்பதால்தான் முப்பது வருடம் கடந்தபோதும் அம்ம அறியான் திரைக்கதையைப் புத்தகமாக்க அவசியம் உருவாகியிருக்கிறது. இது வரலாற்றில் தவிர்க்க முடியாதது. அம்ம அறியான் என்ற சினிமா, நிறுவப்பட்ட கற்பனைகளைத் தகர்த்தெறிந்துகொண்டு எவ்வாறு ஒரு திரைப்படம் உருவாக்கப்பட வேண்டுமென்ற ஒரு வேதப் புத்தகமாக உள்ளது. ஒரு காட்சியிலிருந்து இன்னொரு காட்சிக்குச் சினிமா எவ்வாறு நகர்கிறது என்பதையும் ஒரு திரைப்படக் கலைஞன் திரைப்படத்தை எவ்வாறு அணுகுகிறான் என்பதையும் ஈடுஇணையற்ற நேரடிக்காட்சியாக

இத்திரைக்கதை கூறுகிறது. சதுரவடிவில் உள்ள நிகழ்வுகள் நடிகர்களின் நாடகப்பாங்கான நடிப்பைப் பல கோணங்களில் கேமராவில் படம்பிடித்துச் சினிமாவாக்கிப் பிறகு அந்தச் சினிமாவிலிருந்தும் நிகழ்வுகளை எழுதி திரைக்கதை என்று சொல்வதுபோல் அல்ல அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவின் திரைக்கதை. காமிரா கொண்டு திரைச்சீலையில் சித்திரங்கள் வரைந்தார்போல் உள்ள சினிமா எனத் திரைப்படங்களைக் குறித்து சிலர் சொல்வதுண்டு. ஆனால் ஜான் ஆப்ரஹாம் காமராவினால் திரையில் வெறும் தூரிகைக்கொண்டு வரைவதில்லை. கோரி ஊற்றி வரைந்திருக்கிறார். கிளறி மறித்துப் போட்டிருக்கிறார். யதார்த்ததத்திலுள்ள அவ் குத்துவரிகள் காலத்தை நித்தியமாக்கியது அல்லவா?

உள்ளிட்ட சகல செய்தி ஊடகங்கள் வழியே இந்தச் சின்ன சினிமாவையும் உலகம் முழுதும் உள்ள பார்வையாளர்களுக்குக் கொண்டுசேர்க்கும் வாய்ப்புகள் உருவாவதற்கு முன்பே தியேட்டர்களில் மட்டுமே காண்பிக்கப்பட்ட சினிமாவை மக்கள் முன்னால் கொண்டு சேர்த்தார் ஜான். அப்படியே ஜான் தன்னுடைய ஒடேஸா என்ற படிவழியே சினிமாவைச் சாதாரண மக்களிடையே கொண்டு சேர்த்தார். அம்ம அறியான் படப்பிடிப்பு தொடங்குவதற்கு முன்பே ஒடேசாவில் சார்லி சாப்ளினும், அக்கிரோரி, குரோசோவாவும், ரித்விக்கட்டக்கும், சத்யஜித்ரேயும், மிருணாள்சென்னும், இன்னும் பல சினிமா கலைஞர்களுடைய சினிமாக்களைக் கேரளா முழுவதும் திரையிட்டுப் பெரிய அளவில் ஒரு தொடர்பை உருவாக்கி வைத்திருந்தார். மற்ற

“ மற்ற கலைப் படைப்புகளில் இருந்து சினிமாவை தனித்துக் காட்டுவதற்கான ஒரு முக்கிய விசயம் என்னவென்றால், அது அதிக பொருட்செலவை ஏற்படுத்தும் காரியம் ஆகும். போட்ட முதலை திருப்பி எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் இயல்பாகவே தோன்றும். ”

முதலீடு – சினிமா – புரட்சி இந்தச் சிரிப்பு கௌரப்பட்டது

அம்ம அறியான் என்ன கலாப்பூர்வமான ஒரு திரைப்படத்தைத் தாண்டி அதை எப்படி விற்பனை செய்து காசாக்கப்பட்டது? கலை எப்படி லாபகரமாக விற்பனையாகும்? இந்த விற்பனைச் சந்தையில் ஜான் எப்படி விற்பனை செய்தார். அது எப்படிச் சாத்தியமாகியிருக்க முடியும். யதார்த்ததத்தில் வியாபாரம் விற்பனை என்பது நற்குணங்களுக்கு எதிரானது அல்லவா? இந்த அர்த்தத்தில் உள்ள நடைமுறைகளை நிராகரித்து உலகத்தில் உள்ள முதல் மக்கள் சினிமா ‘அம்ம அறியான்’ முக்கியமான திரைப்படமாகக் கருதமுடியும். மக்களுடைய பணம் மற்றும் உடல் ரீதியான ஒத்துழைப்பு, அரசியல் செயல்பாடுகள் இவைகளின் மொத்த கூட்டாகச் சினிமா உருவாக்க வேண்டும். அதை மக்களிடம் கொண்டு சேர்ப்பிக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனை எவ்வாறு இவரால் முடிந்தது. இதை ஜான் ஆப்ரஹாம் அம்ம அறியான் சினிமா மூலம் எவ்வாறு நடைமுறைப்படுத்தினார். இன்று யூடியூப்

கலைப் படைப்புகளில் இருந்து சினிமாவைத் தனித்துக் காட்டுவதற்கான ஒரு முக்கிய விசயம் என்னவென்றால், அது அதிக பொருட்செலவை ஏற்படுத்தும் காரியம் ஆகும். போட்ட முதலை திருப்பி எடுக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் இயல்பாகவே தோன்றும். போட்ட முதலை எடுக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனை வழியேதான் சினிமா படம் பிடிக்கப்படுவதும், அது விற்பனை செய்யப்படுவதும், இதைச் சார்ந்துதான் சினிமா இண்டஸ்ட்ரியே இயங்கிக்கொண்டிருக்கிறது. பிரி புரொடக்ஸன் செலவுகள் போஸ்ட் புரொடக்ஸன் இதையெல்லாம் கருத்தில் கொண்டுதான் சினிமாவை உருவாக்குகிறார்கள். அது தியேட்டரில் மட்டுமே காட்டப்படுகிறது. இப்படிப் பார்க்கும்போது சினிமா என்பது ஒரு வணிக கலை என்றுதான் நாம் உணர்ந்துகொள்ள முடியும். இதோடு ஒரு திரைக்கலைஞன் தன்னுடைய மனதில் உள்ள சினிமாவை வியாபார விருப்பு வெறுப்புகளுக்கு ஏற்றவாறு துண்டித்துத் தூர எறியவோ கூடுதலாக ஒட்டவைக்கவோ தேவை வருகிறது. இவ்வாறு உறுதிப்பட்டிருந்த

யார்த்தத்தைத் தகர்த்தெறிந்துகொண்டுதான் ஜான் ஆபிரஹாம் அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவை எடுத்தார். இப்படி முதலாளிகள் பார்வையாளர்களைக் காட்சிரீதியாகப் பழக்கப்படுத்தி வைத்திருந்த நிலையிலிருந்து பார்வையாளர்களை வெளியே கொண்டுவரும் முயற்சிதான் ஜான் ஆப்ரஹாம் செய்தது. அநேகமாக ஏமாற்றங்களும், சங்கடங்களும் சிரமங்களுக்கிடையேதான் சில கலாப்பூர்வமான திரைக்கலைஞர்கள் வெளிவருகிறார்கள். இப்படிப்பட்ட சங்கடங்களையும் துயரங்களையும் அம்ம அறியான் திரைப்படம் எதிர்கொண்டதாகக் கருத இடமுண்டு. அம்ம அறியான வெளிவந்த காலத்தில் சமகால சினிமாக்காரர்கள் இந்தச் சினிமாவை மனப்பூர்வமாக வெறுத்தார்கள். என்றாலும்கூட முப்பது வருடங்களுக்குப் பிறகும் அம்ம அறியான் என்ற திரைப்படம் இப்பொழுதும் திரையிடப்படுகிறது. இப்போது அது ஒரு விவாதத்துக்கான திரைப்படமாக மாறிக்கொண்டிருக்கிறது என்பது படத்தைப் புறக்கணித்தவர்களுக்குக் கொடுக்கும் பதிலடியாகத்தான் கருத முடியும்.

பழகிய பாதையிலிருந்தும் பழைய கதை சொல்லல் முறையிலிருந்தும் முற்றிலும் மாறுபட்டு புதியவர்கள் மலையாள சினிமாவில் பரிசோதனை முயற்சிகளில் அற்புதங்களைக் காண்பிக்க ஆரம்பித்தார்கள். நியூ ஜெனரேசன் என்று சொல்லிக் கிண்டலுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட இப்புதியவர்கள்தான் அம்ம அறியான் மீண்டும் விவாதத்திற்கு உட்படுத்தக் காரணமாய் இருந்தார்கள். ஒரு திரைப்படத்தை விற்பனை சந்தையாக மாற்ற இரண்டு வழிமுறைகள் பயன்படுத்தப்பட்டது. ஒன்று, எதிர்ப்பின் வழியே மற்றொன்று, புறக்கணிப்பின் வழியே.

அம்ம அறியான் என்ற சினிமாவை விமர்சனம் செய்வதற்கு யதார்த்த வழிகள் ஒன்றும் இல்லாத நிரூபர்கள் கைவசம் மருந்தொன்றும் இல்லாமல் போனபோது எழுத்தாளர் சக்கரியா தொடங்கி அங்குள்ள அவார்ட் ஜூரிகள் ஒரு ஒழுங்கமைவு இல்லாத சினிமா என்று கூறி புறக்கணித்தார்கள். அப்படியென்றால் அவர்கள் ஒருங்கமைவு இல்லாத சினிமா என்று சொல்லும் சினிமாவைத்தான் உண்மையிலேயே நல்ல சினிமாவென்று நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். உருவாக்கத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் அம்ம அறியான் முக்கியமான படமாகக் கருதப்படுகிறது. வழக்கமான கதாநாயகன் கதாநாயகி இல்லாத இதனுடைய உருவாக்கம் முக்கியமானது. ஆண் முக்கியக் கதாப்பாத்திரமானது துன்பப்படுத்தும் பிரச்சனையிலிருந்து வேறு எங்கேயோ ஓடி ஒழிந்துப் போகும் பயணத்தில் இடையில் தற்கொலை செய்துகொள்வதன் மூலம் அவனது பயணம் முடிவுக்கு வருகிறது. அங்கிருந்து ஜான் தன் பயணத்தை ஆரம்பித்தார். தற்கொலை செய்தவர் பற்றிய விசாரிப்புகளூடே ஏற்பட்ட அலைச்சலின் ஊடே என அவருடைய சமூக, அரசியல், பொருளாதாரப் பார்வையும் இதில் பதிவாகியிருக்கிறது. அரசியலுக்கும் கலைக்கும் இடையே ஒரு தொடர்பு எப்படி இல்லாமல் போனது என்கிற ஒரு ஆரம்பகால கேள்விக்குப் பதில் இல்லாமல் போவதுபோல் இந்தச் சினிமாவிலும் ஹரியின் கதாப்பாத்திரத்தை முன்னிறுத்தி ஜானும் உணர வைத்தார். அப்படியென்றால் நாம் பங்கெடுக்கும் சங்கடங்களும் அதை ஏற்று வாங்கிய ஆண் என்ற முக்கியக் கதாப்பாத்திரமும் பெரிய ஆள் கூட்டத்தில் ஓரளவாக மாறி இருக்கிறது.

ஹரியின் மரண வார்த்தையைச் சொல்வதற்காக நடக்கும் பயணம் என்பது ஒரு சாதாரணப்பட்ட பயணமல்ல. அது ஒரு நீண்ட பயணம். இவ்வாறு அதிகமான பயண மற்றும் சாலை சினிமாக்கள் இக்காலத்தில் வந்திருக்கிறது. ஆனாலும், அம்ம அறியான் என்ற கலாப்பூர்வமான சினிமாவில் துன்பவியல், விடுதலைக்கான கனவு, புறக்கணிக்கப்பின் வலி, மரணம் என எல்லாம், உலகம் என்கிற கப்பலின் பயணிக்கும் ஒரு அற்புதம் உலக சினிமாவில் இதற்கு நிகர் இதுதான் எனச் சொல்லலாம்.

வரையறுக்கப்பட்ட தொழில்நுட்ப பின்புலம் மட்டுமே கொண்டு கோட்பாட்டு ரீதியில் கடினமாகத் தோன்றும் அம்ம அறியான் பார்வையாளனின் அடிமனதில் யதார்த்தத்தின் உரைக்கல்லாகும் என்று ஜான் ஆப்ரஹாம் விரும்பினார். அந்த உரைக்கல்லிலிருந்து இனிமேல் வரும் பிள்ளைகள் தீயில் புடம்போட்டு சினிமா காவியங்கள் உருவாக்குவார்கள் என்பது ஜானின் நம்பிக்கையாக இருந்தது.

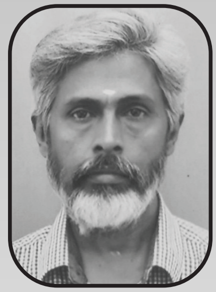
ஜாய் மேத்யூ

கோழிக்கோடு

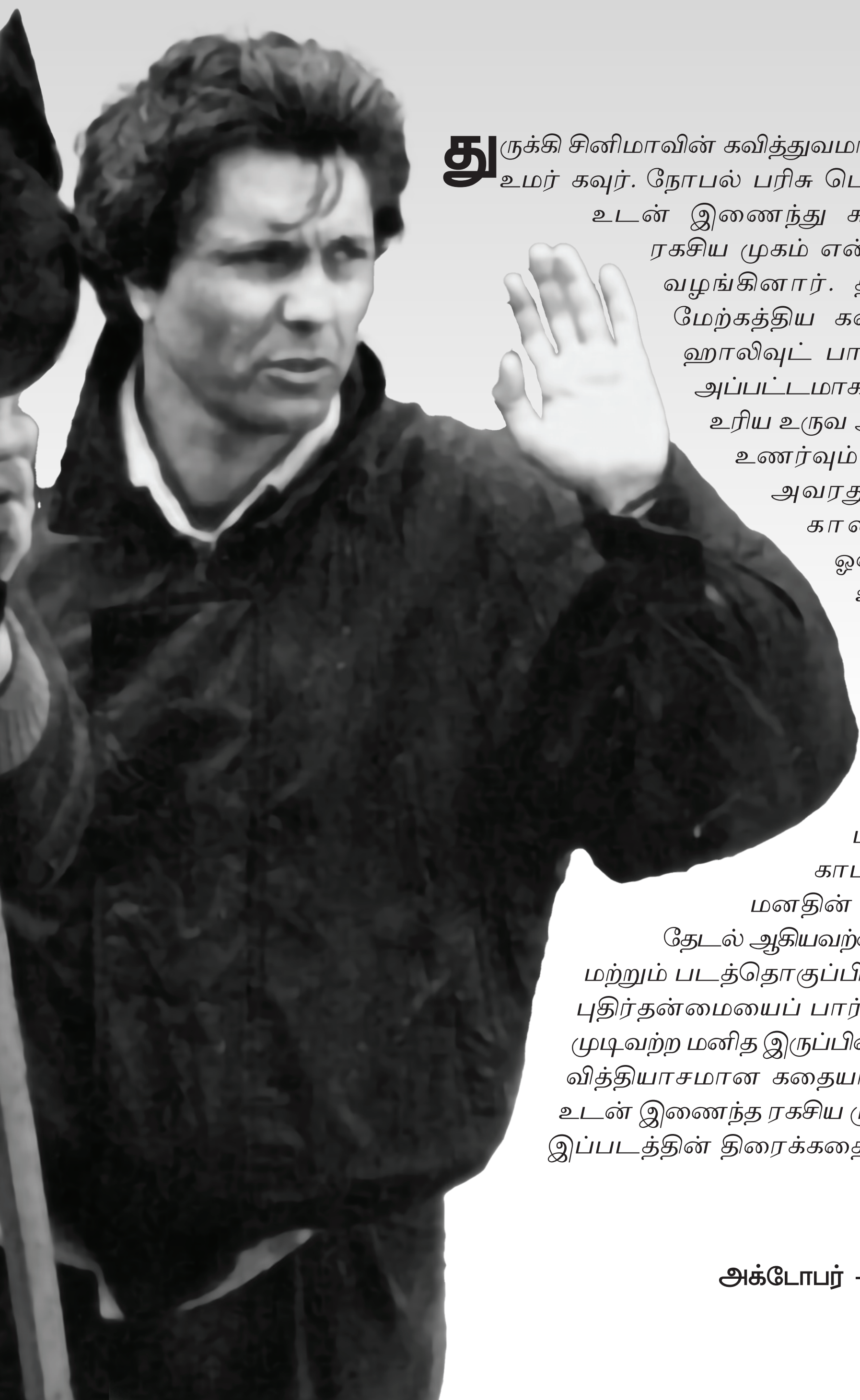
10-03-2017

கிருஷ்ண கோபால்: Ph: 096008 64207

உமர் கவுர் : துருக்கி சினிமாவின் கவித்துவ முகம்

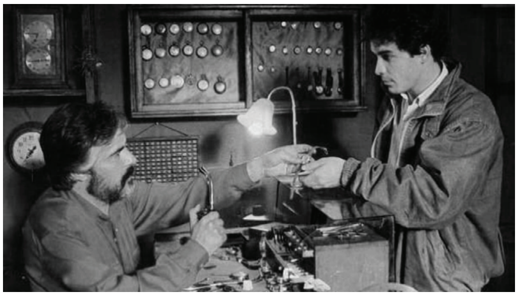


ஹவி



துருக்கி சினிமாவின் கவித்துவமான இயக்குநர்களில் முக்கியமானவர் உமர் கவுர். நோபல் பரிசு பெற்ற எழுத்தாளரான ஓரான் பாமுக் உடன் இணைந்து சுமார் 40 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே ரகசிய முகம் என்ற அற்புதமான திரைக்காவியத்தை வழங்கினார். தனது திரைப்படங்கள் மூலமாக மேற்கத்திய கலாச்சாரத்தின் ஏக போகத்தையும் ஹாலிவுட் பாணி படங்களின் அபத்தங்களையும் அப்பட்டமாகச் சாடியவர். கலைப்படைப்புகளுக்கே உரிய உருவ அமைதியும், புதிர்தன்மையும், ஆழ்ந்த உணர்வும் கொண்டவையாகப் பரிணமித்தன அவரது படைப்புகள். சல்வடார் டாலி காலத்தைக் கலைப்பதற்குத் தனது ஓவியத்தின் வாயிலாகக் கடிகாரத்தை உருகி வழியச் செய்திருந்தார. அதே போல் உமர் கவுர் தனது படத்தில் கடிகாரம் பழுது நீக்குபவர் பாத்திரம் வாயிலாக ஏராளமான வகை வகையான கடிகாரங்களைக் காட்சிப்படுத்துவதன் மூலம் காலம் குறித்த நமது உணர்வுகளில் பிரம்மாண்ட தன்மையை உருவாக்கிக் காட்டினார். சமூக முரண்பாடுகள், அக மனதின் சிக்கல், மனித மனதின் உள்ளார்ந்த தேடல் ஆகியவற்றை மிகவும் தேர்ந்த காட்சிப் படிமங்கள் மற்றும் படத்தொகுப்பின் வாயிலாகப் படைப்பின் ஆதாரப் புதிர்தன்மையைப் பார்வையாளர்களுக்குள் கிளர்த்தினார். முடிவற்ற மனித இருப்பின் வாயிலாக ரகசிய முகத்தைத் தேடும் வித்தியாசமான கதையாடலை எழுத்தாளர் ஓரான் பாமுக் உடன் இணைந்த ரகசிய முகம் என்ற திரைக்காவியமாக்கினார். இப்படத்தின் திரைக்கதை ஓரான் பாமுக்கின் கருப்பு புத்தகம்

என்ற நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டது. ஓரான் பாமுக்கின் மிகவும் கவனம் பெற்ற படைப்புகளில் ஒன்றாகக் கருப்பு புத்தகம் நாவல் அமைந்திருந்தது. துள்ளலான மொழி நடையும், கவித்துவமான சொல்லாட்சியும் மிகவும் பின் நவீன பாணியிலான நடையும் கொண்டதாக அந்நாவல் அமைந்திருந்தது. காலிப், ரூயா ஆகிய பாத்திரங்கள் வெவ்வேறு வாசிப்பின் ஊடாகப் பல்வேறு கவித்துவ அம்சங்களை உருவாக்கும் வகையில் அந்நாவல் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. அதே போலவே ரகசிய முகம் திரைப்படமும் உமர் கவுரின் தனித்துவ காட்சி படிமம் மற்றும் படக்கலவை வாயிலாக அதற்கு இணையாகப் படைப்பனுபவத்தைத் திரைப் பார்வையாளர்களுக்கு உருவாக்கியது எனலாம். அதே நேரத்தில் உமர் கவுரின் பல்வேறு படங்களின் படைப்பாக்கத் திரை ஆளுமையின் தொடர்ச்சியாகவே ரகசிய முகம் திரைப்படமும் அமைந்திருந்தது. துருக்கி சினிமாவில் படைப்பாக்க கவித்துவ படைப்பாளியாக உமர் கவுரின் தனித்தன்மை விளங்கியது என்றால் அது மிகையல்ல. மேலும் அவரது படங்கள் அவருக்குச் சர்வதேச ரீதியிலான அங்கீகாரங்களையும் பெற்றுத் தந்தது.



மலையாள கவித்துவ இயக்குநரான அரவிந்தன் தனது இறுதி காலத்தில் வங்கப் பிரிவினையை மையமாக வைத்து இடமற்று அலைதல் (வாஸ்து ஹரா) என்ற படத்தை இயக்கினார். மோகன்லால் நடிப்பில் வெளியான அப்படம் சர்வதேச அளவில் அரவிந்தனுக்கு மிகுந்த கவனத்தை ஈர்த்த படைப்பாக அமைந்திருந்தது. அதே போல் மோதல் கொலை (என்கவுண்டர்) என்ற உமர் கவுரின் இறுதி படைப்பு மிகுந்த கவனத்தை ஈர்த்த படைப்பாக அமைந்திருந்தது

துருக்கி சினிமாவுக்குத் தனது படைப்புகள் மூலம் பல்வேறு கௌரவங்களைக் கொண்டு வந்து சேர்த்த உமர் கவுர் அந்நாட்டில் உள்ள பாரம்பரிய நகரங்களில் ஒன்றான அங்காராவில் 1944 இல் பிறந்தார். 1960 களின் பிற்பகுதியில் பிரான்ஸ் நாட்டின் பாரீஸ் நகரில் சோர்போனில் திரைப்படம் குறித்து பயின்றார். அதைத் தொடர்ந்து ஆவணப் படங்களை எடுக்கத் தொடங்கினார். 1979 இல் யூசுப்பும் கேனனும் என்ற தனது முழுநீள திரைப்படத்தை இயக்கினார். நினைவுகள் மற்றும் மனக் காட்சிகள் ஆகியவற்றின் கவித்துவ படிமங்கள் வாயிலாக அவரை நோக்கித் திரை ஆர்வலர்களின் கவனத்தை ஈர்த்தது. அதன் பின்னர் யதார்த்தத்தையும் புனைவையும் மந்திர கலவையாக மாற்றிக் காட்சி படிமங்களின் அசாதாரண அடுக்குகள் வாயிலாகப் பார்வையாளர்களை தனது புதிர் உலகத்துக்குள் இழுத்துச் சென்ற படைப்பாக மதர்லேண்ட் ஹோட்டல் (1986) என்ற படத்தை இயக்கினார். அடுத்தாண்டு இரவுப் பயணம் என்ற படத்தை இயக்கினார். இப்படம் ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் தனது பாரம்பரிய சொந்த நிலத்தில் மக்களோடு மக்களாக அலைந்து திரிதலையும், அவற்றினூடாக எழும் காட்சிகளையும் பின்னிப் பிணைந்து வெவ்வேறு அடுக்குகள் வாயிலாகத் தனது படைப்பாக்க உள்ளுணர்வைக் காட்சியாக்கம் செய்யும் வகையிலும் அப்படம் அமைந்திருந்தது. இவரது அனைத்துப் படங்களும் வழக்கமான கதை சொல்லும் முறையிலிருந்து விலகியிருந்ததுடன், யதார்த்த உலகின் மடிப்புகளுக்குள் ஒளிந்து கிடக்கும் படைப்பாளியின் கண்களுக்கு மட்டுமே புலப்படக்கூடிய காட்சிகளையும் கொண்டதாக விளங்கியது, 1991 இல் எடுக்கப்பட்ட ரகசிய முகம் படத்தின் மூலமாகப் புராணிக உலகுக்கான ஏக்கத்துடன் சுயத் தேடலையும் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது இப்படத்தின் திரைக்கதையாசிரியர் பிரபல நாவலாசிரியர் ஓரான் பாமுக். இப்படம் பார்வையாளர்களை திகைப்பில் ஆழ்த்தியது என்றால், 1997 இல் அவர் எடுத்த கடிகார முற்கள் மேல் ஓர் பயணம் என்ற படம் அதையும் தாண்டியது. மீண்டும் துல்லியமான மற்றும் ஆவணப் படப் பாணியிலான விவரணைகளுடன், யதார்த்தத்தில் வேர் கொண்டிருந்த அதன் காட்சிகள் காலத்தைப் புதிய வடிவில் மீறியது. கதாபாத்திரங்கள் மற்றும் நிகழ்வுகள் வெவ்வேறு காலங்களில் தங்களது காதல்கள், மரணங்கள், வாழ்க்கைகள் ஆகியன மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்த்தப்படுவதன் மூலம், உள்ளுக்குள் உள்ளாகச் சுழன்று செல்லும் காலத்தின் மடிப்புகளுக்குள் பயணம் மேற்கொள்ள செய்கிறார் உமர் கவுர். அவரது படைப்பாக்க

உலகில் ஒரு கடிகார பழுது நீக்குநர் தனது கருவிகள் மூலம் காலத்தை சதா சரி செய்தபடி இருக்கிறார், ரகசிய முகம், கடிகார முற்கள் மேல் ஓர் பயணம் ஆகிய இரண்டு படங்களுமே மற்றொரு வகையில் உணர்வுபூர்வமிக்க காதல் காவியங்களாகவும் அமைந்துள்ளன. தனது கவித்துவ காட்சி படிமங்கள் வாயிலாகக் காதலைப் பிரபஞ்ச உணர்ச்சியாகவும், அதே நேரத்தில் உள்ளார்ந்த தேடலுக்கான ஆன்மிக தியானமாகவும் மிகவும் மந்திரத்தன்மையுடன் உமர் கவுர் மடைமாற்றம் செய்கிறார். காலத்தின் மடிப்புகளின் வழியாக ஒரு வழிபாட்டு தன்மையுடன் கூடிய, படத்தில் பாத்திரங்களாக உருமாற்றம் அடைந்த தொலைபேசி, தொலைகாட்சி, ரயில், ஆட்டோ வாகனங்கள் அனைத்தும் பேருணர்வு மிக்கதாக மாறிவிடும் ரசவாதத்தை உமர் கவுர் நம் மனங்களில் நெய்து விடுகிறார்.

பொது மணிக் கூண்டுகள், அரசு அலுவலக கடிகாரங்கள், பொது இடங்களில் உள்ள கடிகாரங்கள், தனிநபர்களின் கடிகாரங்கள் உள்ளிட்ட பல்வேறு விதங்களிலும் கடிகாரங்களின் இருப்பானது ஒரு காட்சி உருவகமாக உமர் கவுருக்குள் மாற்றம் பெறுகிறது. மேலும் துருக்கியின் சமூகப் பண்பாட்டு தளத்துக்குள் ஒரு புதிய யுகத்துக்கான அடையாளமாகவும் அர்த்தம் கொள்கிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் துருக்கியில் ஏராளமான மணிக்கூண்டுகள் அமைக்கப்பட்டன. அதே போல் சினிமாவும், விமானமும் நவீன துருக்கியின் கலாச்சார வளர்ச்சிக்கு முக்கியப் பங்காற்றின.

இழந்து போன நிலங்கள், மறந்து போன நகரங்கள் ஆகியவற்றை அவரது பாத்திரங்களுடன் இணைந்து பயணித்துக் கண்டடைவதன் வாயிலாக வாழ்வின் பல்வேறு தேடல்களும் நிறைவேற்றம் பெறுவதாக உமர் கவுர் சுட்டிக் காட்ட விரும்புகிறார் எனலாம். கடிகார முற்கள் மீது ஒரு பயணம் படத்தில் அந்தக் கதாபாத்திரம் தனது நாட்குறிப்பேடுகளில் எழுதுவதைப் போல "உணர்வுகள் ஒரு போதும் மரணிப்பதில்லை".

தனது மனைவி செல்மாவுடன் வாழ்ந்து வந்த உமர் கவுர் 2005 ஆம் ஆண்டு மே மாதம் தனது மந்திர உலகை நம்மிடம் கையளித்து விட்டு இந்த உலகிலிருந்து விடைபெற்றார். துருக்கி மட்டுமின்றி உலகம் முழுவதும் உள்ள கவித்துவ திரைப்படங்களை நேசிக்கும் திரை ஆர்வலர்களுக்கு வாழ்க்கை குறித்த தேடல்களாகவும், அகப் பயணத்துக்கான ஆழ்ந்த தியானமாகவும் அவரது திரைப்படங்கள் எப்போதும் வழிகாட்டியாக உள்ளன.

o0o

உரையாடல்

நகரத்தின் சினிமாவை உருவாக்குதல் :

உமர் கவுருடன் ஓர் நேர்காணல்

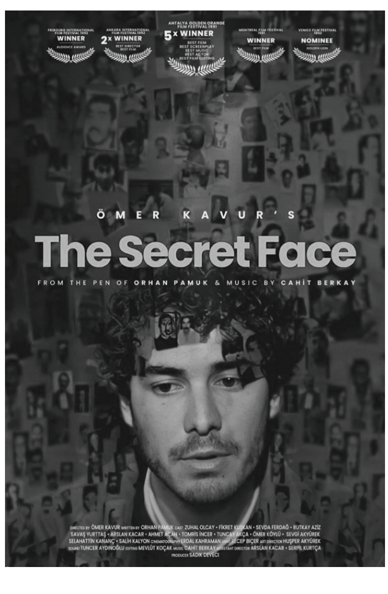
கடந்தாண்டு இஸ்தான்புல்லில் நடைபெற்ற சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் வெளிநாட்டுப் பிரிவில் திரையிட அனுமதிக்கப்பட்டிருந்த 92 படங்களில் 4 படங்களுக்கு தணிக்கைத்துறையால் தடைவிதிக்கப்பட்டது. "ஜனநாயகத்தை நோக்கி திரும்பிக் கொண்டிருந்த" துருக்கியில் இது மிகப் பெரிய பின்னடைவை ஏற்படுத்தியது. அவற்றில் 3 படங்கள் ஆபாச காரணங்களுக்காகவும், ஜார்ஜிய இயக்குநர் டென்குவைஸ் அபௌலட்ஜ் இயக்கிய 1968 ஆம் ஆண்டு எடுக்கப்பட்ட செவ்வியல் மற்றும் திரை ஆர்வலர்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்ட அப்படம் இஸ்லாத்தை அவமதிப்பதாகவும் கூறி தடை செய்யப்பட்டது

அதே போல் துருக்கி

பிரிவில் திரையிட தணிக்கைத் துறையால் அனுமதிக்கப்பட்டிருந்த அலி ஓசன்துர்க் இயக்கிய நீர் எரிகிறது (வாட்டர் பர்ன்ஸ்) என்ற திரைப்படம் சர்ச்சைக்குரிய அம்சங்களைக் கொண்டிருப்பதாக காவல் துறையில் புகார் தெரிவிக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இஸ்தான்புல் ஆளுநரால் அப்படத்துக்கு தடைவிதிக்கப்பட்டது. அரசுக்கு எதிராக தனது குடியுரிமையை துறக்க முனைந்தவர் என்ற குற்றச்சாட்டுக்குள்ளான கவிஞர் நசீம் ஹிக்மத் குறித்து அப்படத்தின் இயக்குநர் உருவாக்கியுள்ள அப்படத்தில் சர்ச்சைக்குரிய அம்சங்கள் இருப்பதாக கூறப்பட்டது.

ஆனால் இச்சம்பவம் துருக்கி திரைப்பட இயக்குநர்கள் மற்றும் அவர்களது ஆர்வலர்கள் மத்தியில் ஆச்சரியத்தை ஏற்படுத்தியது என்று கூறவதற்கில்லை. ஏனெனில் 1980 ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற ராணுவ சதியின் ஒரு பகுதியாக அனைத்து பொது இயக்கங்களுக்கும் எதிரான நடவடிக்கையின் தொடர்ச்சியாக திரைத்துறையும் முடக்கப்படுவதை அவர்கள் கண்டனர். இதன் ஒரு பகுதியாக கருத்து வெளியிடும் சுதந்திரத்துக்கு எதிரான நடவடிக்கையாக அது வரையிலும் காவல் துறை வசம் இருந்த தணிக்கை துறையானது 1987 இல் கலாச்சாரம் மற்றும் சுற்றுலா துறைக்கு மாற்றப்பட்டது. இந்தாண்டு வளைகுடாவில் தணிக்கை இருந்த போதிலும் எந்தவித சிக்கலுமின்றி திரைப்பட விழா நடைபெற்று முடிந்தது. இருந்த போதிலும் அதிகாரிகளுக்கு ஏன் திடீரென்று இப்படி ஓர் ஞானோதயம் ஏற்பட்டது என்ற சந்தேகம் அனைவர் மனதிலும் எழாமல் இல்லை. ஐரோப்பிய யூனியனின் பொருளாதார குழுவில் முழு உறுப்பினராக ஆவதற்கான துருக்கியின் கோரிக்கை நிலுவையில் இருந்ததே காரணமாகும்.

சர்வதேச திரைப்பட விழாவின் கவனத்துக்கு அப்பாற்பட்டு பொருளாதார கட்டுப்பாடுகள் வழக்கம் போலவே தொடர்ந்தன. இந்நாட்களில் பிரபல திரைப்பட இயக்குநர் இல்மஸ் குணேவின் குடியுரிமை 1983 இல் பறிக்கப்பட்டு, பின்னர் 2 ஆண்டுகள் நாடு கடத்தப்பட்ட அவர் பின்னாட்களில் இறந்தார். அவரது அனைத்து 10 திரைப்படங்களுக்கும் தடை விதிக்கப்பட்டிருந்தன. இந்த தணிக்கையானது துருக்கி இயக்குநர்களின் கருத்து சுதந்திரத்தை மட்டும் முடக்குவதாக இல்லை மாறாக, அந்தாண்டு கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவில் ஒரு நாள் முழுவதும் நடைபெற்ற சினிமாவும் சுதந்திரமும் என்ற கருத்தரங்கில் பேசிய இல்மஸ் குணே சுட்டிகாட்டியபடி, துருக்கியில் சினிமாவுக்கு ஏற்பட்டுள்ள புகழ் காரணமாக மற்ற கலை வடிவங்களையும் நெருக்கமாக கண்காணிக்கச் செய்துள்ளது. இது கடந்த 1960 களில் ஆண்டுக்கு 300 படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டு வந்த நிலையில் தற்போதைய ஆட்சியில் அவை 100 ஆக சரிவடைந்துள்ளது. அதே போல் 1960களில் இருந்த திரையரங்குகளின் எண்ணிக்கை சுமார் 4 ஆயிரமாக காணப்பட்ட நிலையில், தற்போது அவை வெறும் 350 ஆக சரிவடைந்துள்ளது. மேலும் பரவலாக பல்வேறு இடங்களிலும் காணப்பட்டதைப் போலவே துருக்கியின் பாப்புலர் சினிமாவின் அழிவானது தொலைகாட்சி மற்றும் வீடியோக்களின் வருகையுடன் இறுக்கமாக பிணைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் துருக்கியில் உருவான இந்த நிலையை அந்நாட்டு அரசு தனது நலனுக்காக பயன்படுத்திக் கொண்டதாக துருக்கி திரைப்பட இயக்குநர் தரப்பு குற்றம் சாட்டியது. இந்த சூழலில் திரைப்படத்துறைக்கு அரசு எந்த உதவியையும் வழங்காததுடன் தனியார் முதலீட்டையும் ஊக்குவிக்கவில்லை. அதே நேரத்தில் 1968 ஆம் ஆண்டு தொடங்கப்பட்ட மற்றும் 1986 இல் உருவாக்கிய ஆகிய இரண்டு அரசுக்கு சொந்தமான தொலைகாட்சி நிலையங்களின் வாயிலாக அரசு தனது கருத்தை பார்வையாளர்களின் வீடுகளுக்குள் கொண்டு சென்று சேர்த்தது.



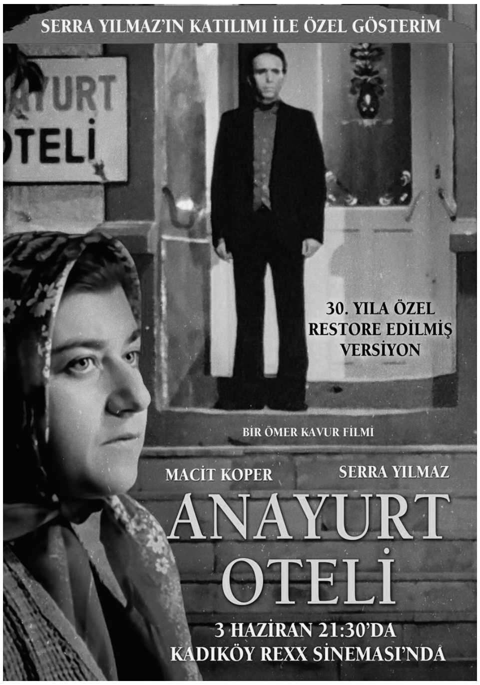
1988 ஆம் ஆண்டு இஸ்தான்புல்லில் நடைபெற்ற சர்வதேச திரைப்பட விழாவின் தோல்வி குறித்து பிரெஞ்சு பத்திரிக்கையாளர் ழீன் ராய் எழுதிய கட்டுரையில் துருக்கியில் ஒரு திரைப்பட விழா நடத்துவது என்பது ஜனநாயகத்துக்கான நிலைப்பாட்டை எடுப்பதாகும் என கருத்து தெரிவித்திருந்தார். வரையறுக்கப்பட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட எல்லைகளை மட்டும் பயன்படுத்தி துருக்கி

சினிமாவை உருவாக்க பல தலைமுறைகளாக முயற்சி மேற்கொண்டு வரும் துருக்கி திரைப்பட இயக்குநர்களுக்கு இது வெளிப்படையாகவே பொருந்தும். சினிமா கலைகளுக்கான மையம் என்ற சொந்த கூட்டமைப்பை இயக்குநர்களும் தயாரிப்பாளர்களும் இணைந்து உருவாக்கியுள்ளனர். கலாச்சாரம் மற்றும் சுற்றுலா துறையின் கீழ்வரும் தணிக்கை துறைகளின் விதிகளுக்கு அச்சங்கம் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டுள்ளதுடன், தொலைகாட்சி உரிமங்களுக்கான கட்டணங்களை கண்காணித்து ராயல்டி மற்றும் புதிய சினிமாக்களுக்கான நிதி நல்கையை பெற்று தருவது ஆகியவற்றையும் மேற்கொண்டது.

இளம் இயக்குநர்களில் மிகவும் படைப்பூக்கத்துடனும், சவால் நிறைந்தவராகவும் உமர் கவுர் செயல்பட்டார். அவரது மதர்லேண்ட் ஓட்டல் திரைப்படம் 1987 இஸ்தான்புல் திரைப்பட விழாவில் துருக்கி பிரிவில் திரையிடப்பட்டு முதல் பரிசை வென்றது. மட்டுமின்றி அந்தாண்டின் பிற்பகுதியில் நன்டெஸ்ஸில் நடைபெற்ற மூன்று கண்டங்களுக்கான திரைப்பட விழாவில் மிகப் பெரிய விருதையும் அள்ளி குவித்தது.

1944 இல் அங்காராவில் பிறந்த அவர் பாரீஸில் 1960களில் சமூகவியல் பயின்றார். பின்னர் 1971 இல் துருக்கி திரும்பினார். அப்போது தொடங்கி அவர் 9 திரைப்படங்கள் மற்றும் ஏராளமான ஆவணப்படங்கள் மற்றும் விளம்பர படங்களையும் எடுத்திருந்தார். 1987 நவம்பரில் நன்டெஸ்ஸில் எடுக்கப்பட்ட பேட்டியில் இது குறித்து உமர் கவுர் விவரித்துள்ளார். புகழ்பெற்ற இயக்குநரான இல்மஸ் குணே துருக்கியின் சொந்த கிராமமான அனடோலியா குறித்து படமெடுத்தார் என்ற போதிலும் அது முழுமையான துருக்கியையோ அல்லது துருக்கி சினிமாவின் முழுமையையோ பிரதிபலிக்கவில்லை. உமர் கவுர் நகர்ப்புற வாழ்வில் கவனம் செலுத்தினார். தொடக்கத்தில் அதன் கூட்டு சமூக பரிமாணங்களை காட்ட முயன்ற அவர், தனது பிற்கால படங்களில் அதன் தனிநபர் உளவியல் அம்சங்களுக்கு கூடுதல் அழுத்தம் கொடுத்தார்.

மதர்லேண்ட் ஓட்டல் படத்தில் நகரத்தின் ஊடாக அலைந்து திரியும் ஓட்டல் குமாஸ்தாவின் மனநிலைகளின் ஊடாக நகர்ப்புற இருத்தலின் அனைத்து வேதனைகளையும், இடர்பாடுகளின் நிலைகளையும் பல்வேறு



காட்சிப் படிமங்களின் மூலம் மிகவும் படைப்பூக்கத்துடன் உருவாக்கியிருந்தார். அந்த ஓட்டலுக்கு தங்குவதற்காக வருவதாக ஒரு பெண் விருந்தாளியை கற்பனை செய்யும் அந்த குமாஸ்தாவின் மன நடுக்கங்களின் ஊடாக பயணம் செய்து, அதன் மன உச்சமாக ஏற்படும் அவல நிலையை இப்படம் ஒரு கலாப்பூர்வமான சித்திரமாக தீட்டி காட்டியது. இதனூடாக சமூகத்தால் விலக்கப்பட்டதாக கருதப்படும் சுயஇன்பம், ஓரின சேர்க்கை, முறையற்ற பாலுறவு உள்ளிட்டவற்றை மிகவும் கொந்தளிக்கும் பாணியில் அதில் உமர் கவுர் எதிர்கொண்டார்.

இது குறித்து அவர் கூறுகையில், இப்படம் குறித்து நான் கூற விரும்புவது என்னவென்றால், முக்கிய பாத்திரமான ஜாபர்சேட்டுடன் பார்வையாளர்கள் தங்களை அடையாளம் காண வேண்டும்— அல்லது குறைந்தபட்சம் அவனது உணர்ச்சிகள், கொந்தளிப்புகள், அவற்றின் மூலமாக அவன் அடையும் வேதனைகள் சிலவற்றில்— அவர்கள் தங்களை அடையாளம் காணவோ அல்லது குறைந்த பட்சம் ஏன் இவ்வாறு நேர்கிறது என்று அவர்கள் கேள்வி எழுப்பவோ வேண்டும் என நான் விரும்பினேன் என்கிறார்.

கேள்வி: நான்டெஸ்ஸில் நாங்கள் பார்த்த பெரும்பாலான துருக்கி படங்களில் சித்தரிக்கப்பட்ட பிறப்பு, இறப்பு, கலாச்சாரம் ஆகியவற்றை

காட்டிலும், வழக்கமான மரபுரீதியான சமூகத்தின் விமர்சனத்தை கடந்து, மதர்லேண்ட் ஓட்டல் படத்தில் நீங்கள் அணுகியிருந்தவிதம் எங்களுக்கு மிகுந்த ஆச்சரியத்தை ஏற்படுத்தியது. பெரும்சுமையெனக் கருதி குடும்பத்துடனான உறவை இந்த மக்கள் துண்டித்து கொண்டு விட்டனர் என்பது போன்ற பிரச்னைகளை- உண்மையில் நாங்கள் எதிர்கொள்ளும் பிரச்னைகளை நீங்கள் பேசுகிறீர்கள் என்பது சரிதான். ஏற்பாட்டு திருமணங்களுக்கு அவர்கள் கட்டாயப்படுத்தப்படுவதில்லை. கணவர் தனது மனைவியை அடிப்பது கிடையாது. ஏனெனில் அவருக்கு மனைவியே கிடையாது. மேலும் அவர்கள் மிகவும் கொடூரமான தனிமையில் உள்ளனர்.

பதில்: இல்மஸ் குணேவின் படைப்புகள் வாயிலாக நவீன துருக்கி சினிமா குறித்து சர்வதேச அளவில் கவனம் ஏற்பட்டது என்பதை நீங்கள் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். அனடோலியா போன்ற துருக்கியின் கிராமப்புற பகுதியிலிருந்து வந்தவர் அவர். அந்த பிராந்தியங்கள் அவரது படங்களில் இடம் பெற்றன. இது போன்ற மரபான உறவுகளை அவர் காட்டினார். இது போன்ற சிறப்பான படங்களை அவர் எடுத்து காட்டியதன் மூலம் அனைத்து துருக்கி சினிமாவையும் அவருடன் இணைத்து மேற்குலகம் அடையாளம் கண்டது. மற்றும் சில துருக்கி இயக்குநர்களும் இவ்வழியை பின்பற்றி ரம்ஜான் மற்றும் கலாச்சார செயல்பாடுகளை படம் பிடித்தனர். இதற்காக அவர்கள் 'ஆட்டை பலியிட' வேண்டியிருந்தது— இது மிகவும் உணர்வுப்பூர்வமானது அல்லது ஈர்ப்புமிக்க காட்சி படிமங்கள் என்று அழைக்கலாம்— இது எப்போதும் அனடோலியாவில் நடந்தது. வெளிப்படையாக கூறுவதென்றால் ஏன் வேறு மாதிரியான படங்கள் எடுக்கப்படக் கூடாது என என்னால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. ஏனெனில் துருக்கியில் பெரும்பாலான மக்கள் தொகையினர் மிகப் பெரிய நகரங்களில்தான் வசிக்கின்றனர்.. நமது முக்கியமான பிரச்னைகள் என்பது அது போன்ற மரபான நடவடிக்கைகள் குறித்தல்ல. நமது பிரதான பிரச்னை என்பது புலம்பெயர்தல், கலாச்சார அடையாளம் ஆகியவற்றில்தான் பிரச்னைகள் உள்ளன. உண்மையில் இது போன்ற பிரச்னைகள்தான் ஐரோப்பாவில் உள்ள ஒவ்வொரு தனிநபர்களுக்கும் உள்ளது. கவர்ச்சிகரமான அல்லது சுற்றுலா தனமான படங்களை பார்த்து பழகிய வெளிநாட்டு பார்வையாளர்களுக்கு உண்மையிலேயே மதர்லேண்ட் ஓட்டல் படத்தில் இடம் பெற்ற திருவிழாக்களை எவ்வாறு எதிர்கொள்வது என்று தெரியவில்லை. அவர்கள் அது போன்ற ஒரு படத்தை எதிர்பார்க்கவில்லை.. மேலும் எனது மிகப் பெரிய பிரச்னையும் அவற்றை அவர்களுக்கு விளக்க முயற்சித்ததுதான். அவர்கள் எதிர்கொள்ளும் அதே பிரச்னையைதான் நாமும் எதிர்கொள்கிறோம். மேலும் இதே பிரச்னைகளை எழுத்தாளர்களும் திரைப்பட இயக்குநர்களும் ஆகிய நாங்களும் கையாள முயற்சித்தோம். துருக்கிக்குள்ளிருந்து இதற்கான வழக்கமான குறிப்புகளை அவர்களால் அடையாளம் காண முடியாத போது, . ஹிட்சாக்கின் சைக்கோ, குப்ரிக்கின் ஒளிர்கிறது (தி சைனிங்) அல்லது போலான்ஸ்கியின் குடித்தனக்காரர் (டெனன்ட்) போன்ற படங்களுடன் அவர்கள் மதர்லேண்ட் ஓட்டல் படத்தை இணைத்துக் கொண்டு அதை அடையாளம் கண்டனர். வெனீஸ் திரைப்பட விழாவின் போது இத்தாலிய நாளேடு ஒன்று துருக்கி ஒளிர்கிறது என எழுதியிருந்தது. எனக்கு குப்ரிக்கை பிடிக்கும், ஹிட்ச்காக்கை ரொம்ப பிடிக்கும், போலவே போலான்ஸ்கியையும். ஆனால் அதற்காக அவர்கள் ஏற்கெனவே செய்ததையே நான் மீண்டும் செய்ய விரும்பவில்லை. துருக்கி திரைப்பட இயக்குநர்கள் வேறுபட்ட சினிமாவை உருவாக்குவதற்கான சரியான தருணம் இதுதான் என நான் கருதுகிறேன். அதே நேரத்தில் குணேயால் அடையாளப்படுத்தப்பட்ட வகை மாதிரியாகவோ அந்த பாணியிலான சினிமாவையோ உருவாக்க முடியாது. இது எனது எட்டாவது படம். நான் படங்களை உருவாக்கத் தொடங்கியதிலிருந்து, மிகப் பெரிய நகரங்களில் வசிக்கும் தனி நபர்களின் சமகால பிரச்னைகளையே நான் கையாள முயற்சித்து வருகிறேன்.

கேள்வி: பாரம்பரிய சமூகத்தைக் குறித்து பேசும் எந்த படமும் கலாச்சார அடையாளத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற தேவையை எதிர்கொள்ள வில்லையா? நீங்கள் கூறுவது போல, நகரத்தைப் பற்றி பேசினால், அது நாம் மேற்குலகுடன் பகிர்ந்து கொள்ளும் பிரச்னை. நீங்கள் கிராமப் புறங்களைப் பேசினால் அடையாளத்தை இழந்த இருப்பு என உறுதியாக கூறலாம் ஆனால் அது அவ்வளவு எளிமையானதல்ல: ஏனெனில் குணே அனடோலியாவிலிருந்து வந்தவர்- இது போன்ற கருப்பொருள்களை உலகம் முழுவதிலும் பார்க்க முடியும். வடிவம் மற்றும் பாணியைப்

பொறுத்தவரையில் வலுவான மேற்கத்திய வகை மாதிரிகளை நீங்கள் கொண்டிருக்கவில்லை என உறுதியாகக் கூற முடியும். அதே நேரத்தில் கற்பனைக்கான குறிப்பிட்ட அளவிலான இடத்தையும் அது உருவாக்குகிறது. ஆனால் இதுதான் உங்கள் படத்தை மிகவும் வலிமையானதாக ஆக்குகிறது என நான் கருதுகிறேன். ஏனெனில் ஒரு முறை உங்களது சொந்த மரபான பிராந்தியத்தை விட்டு நீங்கி விட்டால் உங்களது சொந்த குரலை கண்டுபிடிப்பது மிகவும் கடினமானது. வலிமையின் மற்றொரு பகுதியாக, உங்களது படம் முற்றிலும் வித்தியாசமான பாணியை கொண்டிருப்பதுதான் அதன் அழகு, அதிலும் குறிப்பாக, நீங்கள் கதை சொல்லும் முறையில் மேற்கத்திய பாணிகள் எதையும் கொண்டிருக்கவில்லை..

பதில்: ஆனால் அதே நேரத்தில் துருக்கி சினிமா பாணிகளிலிருந்தும் பெறப்பட்டதில்லை. பாணியைப் பொறுத்தவரையில் நீங்கள் என்ன சொல்கிறீர்கள் என்பதல்ல, அதை எவ்விதம் சொல்கிறீர்கள் என்பதுதான் முக்கியமானது. துருக்கி சினிமாவில் சொந்த பாணியை கொண்டிருப்பவர்களுக்கு தட்டுப்பாடு உள்ளது என்பதுதான் பிரச்னை. ஒன்று அல்லது இரண்டு இயக்குநர்கள் மட்டுமே தங்களுக்கே உரிய சொந்தமான பாணியைக் கொண்டிருக்கின்றனர். பெரும்பாலான கதைகள் யாவும் ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட தேய்வழக்கு பாணியிலேயே சொல்லப்படுகின்றன. அவை மீண்டும் மீண்டும் சொல்லப்படுகின்றன. மிகவும் எளிமையான காரியங்களை செய்யவே மக்கள் விரும்புகிறார்கள். ஏனெனில் மேற்குலகம் இது போன்ற படங்களையே பெரும்பாலும் விரும்புகிறது. எனவே அவர்களும் அதையே எடுக்க முயற்சிக்கின்றனர். ஒரு குறிப்பிட்ட கருப்பொருளை மிகவும் ஆழமாக ஆராய வேண்டும் என்பதுதான் என் விருப்பமாக உள்ளது.

கேள்வி: துருக்கியில் உங்களது படங்களுக்கு எவ்வாறு வரவேற்பு இருந்தது ?

பதில்: நீங்கள் யூகிப்பதை போலவே துருக்கி பார்வையாளர்களுக்கு இப்படம் கடினமான ஒன்றாகத்தான் இருந்தது. 1986 இல் அப்படம் உருவாக்கப்பட்டு விட்ட போதிலும், அதை வெளியிடுவதற்கு ஓராண்டு வரை காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது. அப்படம் சில சர்வேதேச விருதுகளை பெற்றதை தொடர்ந்து, அப்படத்தை மேலும் கொண்டு செல்ல எங்களால் இயன்றது. அப்படம் இஸ்தான்புல்லில் 3 வாரங்கள் ஓடியது, உண்மையில் அது ஒரு மிகப் பெரிய வெற்றிதான். அதே போல் அங்காராவிலும், இஸ்மீரிலும் அப்படம் வெற்றி பெற்றது. துருக்கி சினிமாவில் ஏதோ சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளது, குறைந்த பட்சம் பார்வையாளர்கள் மத்தியில் இது ஏற்பட்டுள்ளது. ஏனெனில் இரண்டு அல்லது மூன்று ஆண்டுகளுக்கு முன்பென்றால் ஒருவரும் இப்படத்தை பார்த்திருக்கமாட்டார்கள். மதர்லேண்ட் ஓட்டல் உள்பட 3 படங்கள் சிறப்பான படங்களாக தர வரிசைப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. மற்ற படங்கள் மிகப் பெரிய வணிக படங்களாகவும், நட்சத்திர நடிகர்களைக் கொண்டிருந்தும், வசூலில் பெருத்த தோல்வியை தழுவின. எனவே தரமான படங்களை தேடிச் சென்று பார்க்க வேண்டும் என துருக்கி பார்வையாளர்கள் மத்தியில் உறுதியான ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டிருப்பதாக நான் கருதுகிறேன்.

கேள்வி: உதவியாளராக இருந்து பயில்வதை காட்டிலும், ஐரோப்பாவில் முறையாக திரைப்பட பயிற்சி பெற்ற ஒரே துருக்கி இயக்குநர் நீங்கள்தான். அவரது இந்த இடைவெளி ஒரு காலகட்டத்தில் பிரச்னைகளை சந்தித்தாக மற்றவர்களும் இதை சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர்.

பதில்: இல்லை, அவ்வாறு ஒரு இடைவெளி இருந்திருந்தால் அது நிச்சயம் வெளிப்பட்டிருக்கும் என்றே நான் கருதுகிறேன். அது இருந்தது என்றால் என்னுடைய தனிப்பட்ட தேர்வுதான் காரணம். துருக்கி திரைப்படத்துறை அமைப்பின் ஒரு பகுதியாக ஒருபோதும் நான் இருக்கக் கூடாது என்று விரும்பினேன். துர்வாய்ப்பாக துருக்கியில் சினிமா நட்சத்திர நடிகர்களை ஆதாரமாகக் கொண்டிருந்தது. நாங்கள் இறுக்கமான ஒரு வணிக மாதிரியைக் கொண்டிருந்தோம். நீங்கள் நட்சத்திர நடிகர்களை மையமாக வைத்தே உங்களது திரைக்கதைகளை வடிவமைக்க வேண்டியிருக்கும். அதுதான் உங்களுக்கு முன்பணம் கிடைப்பதற்கு அனுமதிக்கும், ஆனால் நீங்கள் ஒரு போதும் சுதந்திரமாக செயல்பட முடியாது என்பதுதான் அதன் அர்த்தமாகும்.

நான் 1971 இல் படம் எடுக்க தொடங்கும் பொழுது துருக்கி திரைப்படத் துறை மிகவும் இறுக்கமானதாக இருந்தது. அதை ஒதுக்கி தள்ளுவதற்கு எந்த ஒரு வாய்ப்பும் இல்லாமலிருந்தது. எனது முதல் படத்தை 1974 இல் உருவாக்கினேன். அப்படத்துக்கு

திரைப்படத்துறைக்கு வெளியிலிருந்த நிறுவனத்திலிருந்துதான் முதலீட்டை பெறவேண்டியதாக இருந்தது. இதனால் ஒப்பீட்டளவில் நான் சுதந்திரமாக செயல்பட முடிந்தது. ஆனால் தொடர்ந்து படம் எடுக்க வேண்டுமானால் இத்துறையை கைவிட வேண்டும் அல்லது வேறு வழியில் தான் முதலீட்டை ஈர்க்க வேண்டும் என நான் புரிந்து கொண்டேன். நான் இரண்டாவது வழியை தேர்வு செய்தேன். எனது இரண்டாவது படத்துக்கு சிறிதளவு பணம் சேர்ப்பதற்காக சுமார் 5 ஆண்டுகள் நான் விளம்பர படங்களை தயாரித்தேன். அப்போது முதல் எனது படங்களை நானே சொந்தமாக தயாரித்து வந்தேன். துர்வாய்ப்பாக எனது முதல் இரண்டு படங்களும் தணிக்கையில் மிகப் பெரிய பிரச்னைகளை சந்தித்ததுடன் இரண்டு படங்களும் தடை செய்யப்பட்டன

கேள்வி: எதற்காக?

பதில் : எனது இரண்டாவது படம் அரசியல் காரணங்களுக்காக தடை செய்யப்பட்டது. உச்சநீதி மன்றம் எனக்கு படம் பிடிக்க அனுமதி அளித்தது. ஆனால் அதற்கு சுமார் 2 ஆண்டு காலம் பிடித்தது. ஆகையால் 1980 க்கும் 1985 க்கும் இடையிலான கால கட்டத்தில், மதர்லேண்ட் ஓட்டல் எடுக்கும் வரை, நான் விரும்பிய வகையில் படங்களை எடுத்தேன். ஆனால் அது அமைப்புக்கு உள்ளேயே இருந்தது. எனவே இப்படங்களை எனது முறைதவறி பிறந்த படங்கள் என்று அழைக்க விரும்புகிறேன். ஏனெனில் அப்படங்கள் என்னுடையவையும் அல்ல, அவர்களுடையதும் அல்ல. அந்த காலகட்டத்தில் நான் மிகப் பெரிய பிரச்னையில் இருந்தேன் என கருதுகிறேன். 80—க்கும் 85—க்கும் இடையிலான கால கட்டம். ஆனால் 85 இல் நான் திடீரென உணர்ந்தேன் அப்படியான படங்களை வேறெங்கும் தயாரிக்கவில்லை என்பதையும் உணர்ந்தேன். உடனே இயக்குநரை மையமாகக் கொண்ட இரவுப் பயணம் என்ற படத்துக்கான திரைக்கதையை எழுத தொடங்கினேன். ஆனால் மதர்லேண்ட் படம் உருவாக்குவதற்கான வாய்ப்பு கிடைத்ததும், பிறகு பார்த்துக் கொள்ளலாம் என இரவுப் பயணம் பணியை ஒத்திவைத்தேன்.

அந்த வணிக உலகத்தின் கோரிக்கைகளை முற்றிலுமாக நீங்கள் நிராகரிக்கும் அந்த கணத்தில்—உலகம் முழுவதும் இதுதான் யதார்த்தமும் கூட—நீங்கள் விரும்புவதை செய்வதற்கான சுதந்திரத்தை உணரலாம் என நான் நம்புகிறேன். அது தான் உங்களது ஆத்மார்த்தமான சினிமாவை அல்லது தரமான நல்ல சினிமாவை உருவாக்குவதற்கான முதல் காலடியை எடுத்து வைப்பதாகும். காலத்தால் பின் தங்கிய நிலையில் உள்ள அது போன்ற நபர்கள்தான் துருக்கியில் திரைப்படத் துறையில் பொறுப்பில் உள்ளனர். மிகப் பெரிய மாற்றத்தை உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிற துருக்கி மக்களின் விருப்பம் மற்றும் அறிவுமட்டத்துக்குமான தொடர்புக்கு வெளியில் உள்ளனர்.

கேள்வி: ஹாலிவுட் படங்களால் உருவான ரசனை காரணமாக பொது மக்கள் தரமான படங்களை ஏற்றுக் கொள்ள மாட்டார்கள் என வணிக இயக்குநர்கள் அடிக்கடி கூறுகின்றனர். சந்தையை அமெரிக்கர்கள் கைப்பற்றுகின்றனர், மக்கள் என்ன விரும்புகின்றனரோ அதற்கான ரசனையை உருவாக்குகின்றனர். ஆனால் நீங்கள் கூறுவது முற்றிலும் வேறானதாக உள்ளது. அல்லது வேறு மாதிரியான பார்வையாளர்களை குறித்து பேசுகிறீர்களா?

பதில்: அடிப்படையில் நான் வேறு மாதிரியான பார்வையாளர்களை குறித்துதான் பேசுகிறேன். அமெரிக்க சினிமா ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவினரிடம் மட்டுமே ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடிய வரம்பை கொண்டுள்ளது. மேலும் இன்றைய தொலைகாட்சிகளும் அதே வேலையையே செய்கின்றன. சொல்லப் போனால் இன்னும் மோசமாக. 1930 மற்றும் 40 களில் ஹாலிவுட் படங்களில் குறைந்த பட்சம் ஒரு குறிப்பிட்ட தன்மையிலான பாத்திரங்கள் இடம் பெற்றிருந்தன. அப்போது அவர் சில தரமான படங்களையும் தயாரித்தனர். ஆனால் மாறுபட்ட பார்வையாளர்கள் பெருக தொடங்கினர், குறிப்பாக இளைஞர்கள். நாம் 4 லட்சம் பல்கலை கழக மாணவர்களை கொண்டிருக்கிறோம் அவர்கள் ஒரே மாதிரியான நடிகர்கள், ஒரே மாதிரியான கதை கருக்கள்,ஒரே மாதிரியான கதைகள் இவற்றை மீண்டும் மீண்டும் கண்டு அலுத்து விட்டனர். அதே நேரத்தில் வணிக படங்களுக்கு குறிப்பிட்ட வகையான பார்வையாளர்கள் எப்போதும் இருப்பர். ஆனால் முற்றிலும் மாறுபட்ட பார்வையாளர்களை உருவாக்க வேண்டியது மிகவும் அவசியம் என நான் கருதுகிறேன்.

கட்டுரையும் பேட்டியும் மிரியம் ரோசன்

எம்ஜஆர்பி இணையதளம் செப்டம்பர்/ அக்டோபர் 1989

நவீன
திரை
ஆளுமைகள்
2

அனுராக் காஷ்யப்

கலகக்காரனின் சினிமா

ஜோசப் செல்வராஜ்

“எனது திரைப்படங்கள் எவருடைய இதயங்களையும் தொடுவதுமில்லை, வருடுவதுமில்லை. அது உங்களின் இதயங்களில் குத்துவதாக இருப்பதையே நான் விரும்புகின்றேன். எனது திரைப்படங்களை பார்க்கும் போது அதன் உண்மை உங்களை பெரும் அசூசைக்குள் தள்ள வேண்டும். அதற்காகவே நான் திரைப்படங்களை எடுக்க விரும்புகின்றேன்” அனுராக் காஷ்யப் என்னும் பெரும் கலகக்காரன் தன் திரைப்படங்களை குறித்து கூறும் பொழுது இப்படி குறிப்பிடுகின்றார்.

இந்தி/இந்திய சினிமாவைப்பற்றி எழுதும் போது அனுராக் இல்லாமல் எழுதிவிட முடியாது. அவ்வளவு அழுத்தமாக தன் இடத்தை, இருப்பை பதித்துள்ளார். காதலித்துக் கொண்டும், தொடர்ந்து பாட்டுப்பாடி, உருக்கமாக, நெகிழ்ச்சியாக, நெஞ்சைத் தொட்டு வசனம் பேசிக் கொண்டிருந்த இந்தி சினிமாவை இரண்டு பேரின் வருகை பெரிய அதிர்ச்சியுடனே அசைத்து பார்த்தது. ஒன்று ராம்கோபால்வர்மா, மற்றொன்று அவருடன் இணைந்து சினிமாவை பழகிய அனுராக் காஷ்யப்.

உத்திரபிரதேசத்தில் உள்ள கோரக்பூரில் 1972ல் பிறந்த அனுராக் காஷ்யப் பள்ளிப்படிப்பை கோரக்பூரிலும், குவாலியரிலும் முடித்தார். விஞ்ஞானி ஆவது என்ற தனது மற்றும் அரசு பொறியாளரான தன் தந்தைக்கும் இருந்த கனவை நிறைவேற்ற மேல் படிப்பிற்காக டெல்லியில் உள்ள யுனிவார்சிட்டி ஆஃப் டெல்லியின் ஹன்ஸ்ராஜ் கல்லுரியில் உயிரியல் பிரிவில் பட்டபடிப்பை முடிக்கின்றார். டெல்லியில் பயின்ற காலத்தில் படிப்போடு சேர்ந்து ஜன நாட்டிய மஞ்ச் என்கின்ற இடது சாரி தெரு நாடக குழுவினோரோடு இணைந்து செயல்படத் தொடங்கிய அனுராக், அந்த குழுவின் நாடகங்களில் பங்காற்றுகின்றார். இந்த காலகட்டமே தான் எழுத பயின்றகாலம், ஒரு காட்சி அல்லது ஒரு சம்பவத்தை எவ்வாறு எழுத்தில் கொண்டு வர வேண்டும் என்ற நுட்பத்தை கற்றுக் கொண்டது என்கின்றார்.

1993 அனுராக்கின் நண்பர்கள் சிலர் டெல்லியில் நடைபெற்ற சர்வதேச திரைப்பட விழாவிற்கு செல்கின்றனர். சினிமா குறித்து பெரிய ஆர்வமோ கனவுகளோ இல்லாத அனுராக் அவர்களுடன் சேர்ந்து அந்த திரைப்பட விழாவிற்கு செல்கிறார். விக்டோரியா டிசிகாவை கௌரவப்படுத்திய அந்த விழாவில் டிசிகாவின் திரைப்படங்கள் தினசரி திரையிடப்பட, விக்டோரியா டிசிகாவின் “பை சைக்கிள் தீவ்ஸ்” திரைப்படம் அனுராக்கிற்குள் பெரும் மாற்றத்தை நிகழ்த்துகின்றது. அந்த திரைப்படம் தந்த அதிர்வு அனுராக்கிற்குள் முழுவதும் படர்ந்து ஆக்கிரமிக்கின்றது. தன் விஞ்ஞானிக் கனவை தூக்கி எறிகின்றார். கல்லூரிக்காலம் முடிந்து வேலை குறித்து பேசும் தந்தையிடம் தன் சினிமாக் கனவைச் சொல்லி தான் மும்பைக்கு போக விரும்புதாகச் சொல்கிறார். தன் மகன் விஞ்ஞானி ஆகி பெரிதாய் சாதிப்பான் என்று நம்பிக் கொண்டும், குவாலியர் நகரமுழுவதும் சொல்லிக் கொண்டிருந்த அனுராக்கின் தந்தை, அனுராகின் சினிமாக் கனவையும் முழுவதுமாக ஏற்றுக் கொண்டு அவரை சந்தோசமாக மும்பைக்கு அனுப்பி வைக்கிறார்.

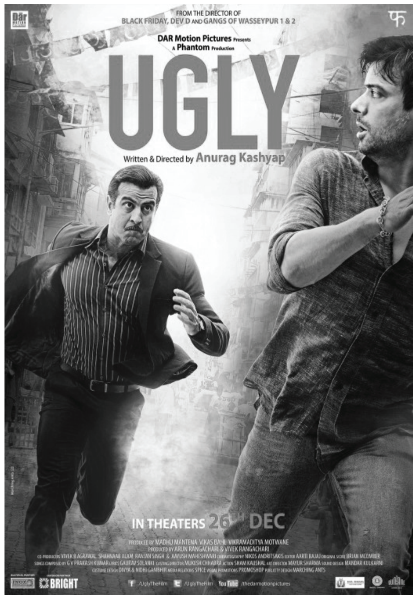
ஒரு பை நிறைய புத்தகம், மாற்று உடைகளோட வந்த அனுராக்கிற்கு மும்பையையும் தெரியாது, மும்பையில் இருக்கும் எவரையும் தெரியாது. தான் தங்கியிருந்த அறைக்கு அருகே தான் பிரித்திவி தியேட்டர் இருந்தது. கபூர் குடும்பத்திற்கு சொந்தமான அந்த தியேட்டரை, பிரபல ஹிந்தி நடிகர் சசி கபூர் தன் தந்தை பிரித்திவிராஜ் கபூரின் நினைவாக நடத்தி வந்தார். ப்ரித்திவி தியேட்டர் தொடர்ந்து நாடகங்கள் நடக்கும் இடமாகவும், அறிவுஜீவிகள், எழுத்தாளர்கள், சினிமா பிரபலங்கள் வந்து கூடும் இடமாகவும் இருந்தது. அனுராக் தன் சினிமா பயணத்தை அங்கிருந்து தொடங்க நினைத்தார். ஆனால் பாலிவுட்டை போல ப்ரித்திவி தியேட்டருக்குள் நுழைவதிலும் பெரும் சவால் இருந்தது.

இப்போது போலவே அப்பொழுதும் இந்தி சினிமா சில குடும்பங்களால் ஆளப்பட்டு வந்தது. அந்த குடும்பங்களை சாராதவர்கள் பாலிவுட்டுக்குள் நுழைவது இப்போதையைவிட அப்பொழுது மிகுந்த சவால் நிறைந்ததாக இருந்தது. தங்களின் இடம் பறி போய்விடுமோ என்ற அச்சத்தில் தங்கள் குடும்பத்தை சாராதவர்கள் பாலிவுட்டுக்குள் நுழைவதை அவர்கள் விரும்பவில்லை. பாலிவுட்டின் சிறு துளி போலத்தான் பிரித்திவி தியேட்டர் இருந்தது, அது பிரபலமானவர்கள், பங்கேற்பாளர்கள், விஐபி பார்வையாளர்கள் தவிர்த்து மற்றவர்கள் நுழைய முடியாத இடமாக இருந்தது.

அனுராக் பிரித்திவிக்குள் நுழைந்த கதையை பெரும் சிரிப்புடன் சொல்கிறார்.

“இந்தியர்களிடம் ஒரு ப்ரத்யேக குணம் இருக்கிறது, அவர்கள் எப்போதும் இலவசங்களை விரும்புகிறவர்கள், பிரித்வி தியேட்டருக்குள் ஒரு கஃபே இருந்தது, நான் அந்த கஃபே ஓனரிடம் சென்று நான் பட்டதாரி எனக்கு வேலை வேண்டும் என்றேன். அவர் எல்லா முதலாளிகளைப் போலவே வேலை இல்லை என்றார், நான் எனக்கு சம்பளம் வேண்டாம் என்றேன், சம்பளம் இல்லாமல் ஏன் இங்கு வேலை செய்ய விரும்புகிறாய் என்று கேட்டார், எனக்கு நாடகங்களை பார்க்க ஆசை என்றேன், நாடகங்களை பார்த்துக் கொண்டு இங்கு

எப்படி வேலை பார்ப்பாய் என்று கேட்டார், உங்கள் வேலைகள் இல்லாத நேரத்தில் பார்த்துக் கொள்கிறேன் என்றேன். அவர் எனக்கு வேலை தந்தார். அப்படியாக நான் பிரித்வி தியேட்டருக்குள் நுழைந்தேன்" என்கிறார்.



பிரித்வி தியேட்டருக்குள் சென்ற அனுராக்கிற்கு எளிதில் அரங்கினுள் தொடர்ந்து இருக்க சந்தர்ப்பங்கள் கிடைத்தது. அந்த அரங்கில், எழுதுவதற்கும் வாசிப்பதற்கும் எப்பொழுதும் யாருக்காவது ஒரு ஆள் தேவைப்பட்டுக் கொண்டே இருந்தார்கள், அந்த ஒரு ஆளாக அனுராக் எப்பொழுதும் இருந்தார். இயல்பிலேயே வேகமாக எழுதும் அனுராக், நாள் ஒன்றுக்கு நூறு பக்கங்கள் வரை எழுதுவேன் என்கிறார். மேலும் எழுதுவதற்கும் வாசிப்பதற்கும் பணமோ, அங்கீகாரத்தையோ கேட்காத அனுராக் அவர்களுக்கு சௌகர்யமாக இருந்தார். அது இந்தியாவில் சேட்லைட் டிவிக்கள் முளைத்திருந்த காலம், சேட்லைட் தொடர்களுக்கு எழுத அப்பொழுது ஆள் தேவையாக இருந்தது, பிரித்வி தியேட்டர் மூலம் அறிமுகமான ஒருவர் அனுராக்கை சிவம் நாயர் என்பவரிடம் அழைத்துச் செல்கிறார். அவர் வீட்டில்தான் மார்ட்டின் ஸ்கார்சி இயக்கிய "டாக்ஸி ட்ரைவர்" திரைப்படத்தை காண்கின்றார். அந்த திரைப்படம் தான் அனுராக்கிற்கு தான் எந்த மாதிரியான சினிமாவை இயக்க வேண்டும் என்ற தெளிவைத் தருகின்றது

சிவம் நாயர் மூலம் அப்பொழுது எழுதத் தொடங்கியிருந்த இயக்குனர் ஸ்ரீராம் ராகவன், சிவ் சுப்ரமணியன் ஆகியோரது நட்பு கிடைக்கிறது, அவர்களோடு இணைந்தும் தனியாகவும் அனுராக் டிவி தொடர்களுக்கு எழுதத் தொடங்க, அனுராக்கின் பெயர் மெல்ல பாலிவுட்டிற்குள் தெரிய ஆரம்பிக்கின்றது. 1998 மும்பைக்கு வந்து மூன்று ஆண்டுகள், எழுதத் தொடங்கி இரண்டு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, பாலிவுட்டின் பிரபல இயக்குனர் மகேஷ் பட்டிடமிருந்து அழைப்பு வருகின்றது. மகேஷ் பட்டின் நிறுவனத்திற்கு இரண்டு தொலைக்காட்சித் தொடர் மற்றும் ஒரு படத்திற்கு எழுதும் வாய்ப்பு மாதம் இரண்டரை லட்சம் சம்பளம் என்கிற பெரும் தொகையுடன் வருகிறது. 1998ல் இரண்டரை லட்சம் என்பது மிகப்பெரிய தொகைதான். அதை ஏற்றுக் கொள்ளலாமா என்று அனுராக் யோசித்துக் கொண்டிருந்த வேளையில், தனது முதல் ஹிந்தி திரைப்படத்திற்கு தன் மனநிலைக்கு பொருந்தி போகின்ற ஒரு வசனகர்த்தாவை தேடிக் கொண்டிருந்த ராம் கோபால் வர்மாவிடம் நடிகர் மனோஜ் பாஜ்பாய் அனுராக் காஷ்யப்பை கொண்டு போய் நிறுத்தினார்.

லவ் அட் ஃபர்ஸ்ட் சைட் போல முதல் சந்திப்பிலேயே இருவருக்கும் ஒருவரை ஒருவர் பிடித்து போகிறது, ஆனால் ராம்கோபால் வர்மா தனது படம் மிகச்சிறிய பட்ஜெட்டில் எடுக்கப்படுகிறது எனவும் மொத்த சம்பளம் ஒரு லட்சம் தான் எனவும் அதை மாதம் பத்தாயிரம் ரூபாய் வீதம் பத்து மாதத்தில் தருகிறேன் என்கின்றார். என் வாழ்வில் மிக கடினமான முடிவெடுத்த காலமது என்கிறார் அனுராக். ஒரு பக்கம் பெரிய இயக்குனரின் பெரிய கம்பனி தரத் தயாராயிருக்கும் மிகப் பெரிய சம்பளம், இன்னொரு பக்கம் புதிய இயக்குனரின் சிறிய சம்பளம், ஆனால் தனக்கு பிடித்திருந்த கதை. அதுவரை இருந்த பாலிவுட்டின் மரபுகளை உடைக்கும்படியான ஒரு கதை. அனுராக் சத்யாவிற்காக பணியாற்ற முடிவு செய்தார்.

"நான் பணத்திற்காக,மகேஷ்பட்டின் கபி கபி யை தேர்ந்தெடுத்திருந்தால், நான் என்ன செய்ய வேண்டும் என்று இந்த சினிமாவிற்கு வந்தேனோ செய்ய முடியாமல் போயிருக்கும். நானும் பாலிவுட்டின் கிளிஷேக்களில் காணாமல் போயிருப்பேன்! நான் இந்த பாலிவுட்டில் இருந்த வழக்கத்தை மாற்ற வந்த வந்தவன், பாலிவுட்டை தொல்லைப் படுத்துவதற்காக வந்தவன்,ராம்கோபால் வர்மா அதை ஏற்கனவே தொடங்கியிருந்தார், அவரும் என்னைப்போலவே இந்த பாலிவுட் குடும்பத்திற்கு சம்மந்தம் இல்லாத வெளியாள், எனவே அவருடன் இணைவதுதான்

சரியாக இருக்கும் என்று முடிவு செய்தேன்" என்கின்றார். சத்யா வெளியாக மூன்று ஆண்டுகள் எடுத்துக் கொண்டது.

சத்யாவின் வெற்றிக்குப்பின் கோன், ஷூல் ஆகிய இரண்டு படங்களுக்கு வர்மாவுடன் இணைந்து திரைக்கதை வசனம் எழுதிய அனுராக் காஷ்யப், 1999ல் "லாஸ்ட் ட்ரெய்ன் டூ மாகாகாளி" என்ற குறும்படத்துடன் இயக்குனராக தனது முதல் அடியை எடுத்து வைக்கின்றார். ஸ்டார் ப்ளஸ் தொலைக்காட்சிக்காக தயாரிக்கப்பட்ட இந்த குறும்படம் விருதுகளையும், பரவலான பாராட்டுகளையும் பெற்று அனுராக் மீது பாலிவுட்டின் கவனத்தை ஈர்த்தது.

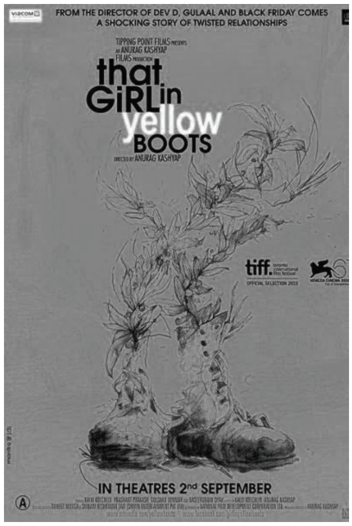
அனுராக் தனது முதல் படத்தை இயக்க தயாராகிறார். பூனாவின் அபினவ் கலா வித்யாலயாவின் மாணவர்கள் ஐந்து பேர் சேர்ந்து பூனாவில் நிகழ்த்திய, இந்தியா முழுமைக்கும் பெரும் அதிர்ச்சியை உண்டாக்கிய, தொடர் கொலைகளை மூலமாக கொண்டு ஒரு திரைக்கதையை எழுதி அதை திரைப்படமாக ஆக்க விரும்புகின்றார். அதை திரைப்படமாக்க தயாரிப்பாளர்களை அணுகும் போது தொழில்முறை தயாரிப்பாளர்கள் எவரும் அதை தயாரிக்க தயாராக இல்லை. அதை பற்றி குறிப்பிடும் போது "என்ன விலைக் கொடுத்தேனும் அந்த திரைப்படத்தை இயக்க வேண்டும் என்ற வெறியில் இருந்தேன், ஆனால் அப்போது பாலிவுட்டின் சிஸ்ட்டம் வேறு மாதிரி இருந்தது, பாலிவுட் மொத்தமும் கதாநாயகர்களின் பிடியில் இருந்தது, கதாநாயகன் தேர்வு செய்யும் கதைகளில் மட்டுமே அவர்கள் பணத்தை முதலீடு செய்ய தயாராக இருந்தார்கள், அவர்கள் கலைஞர்கள் அல்ல, வியாபாரிகள். தாங்கள் முதலீடு செய்யும் திரும்ப கிடைக்கும் என்று உத்திரவாதம் இருக்கும் திரைப்படங்களுக்கும், பணத்தோடு சேர்ந்து பிரபல்யமும் கிடைக்கும் படங்களுக்கு மட்டுமே அவர்கள் முதலீடு செய்தார்கள். ஆச்சர்யமாக ஒரு சிலர் தாங்கள் விரும்பும் திரைப்படத்தை தங்கள் வீட்டையோ சொத்தையோ விற்று தயாரித்துக் கொண்ட்டிருந்தார்கள், அவர்கள் அந்த படத்தின் இயக்குனர்கள்" என்று சிரித்துக் கொள்ளும் அனுராக்,"முதல் திரைப்படமாக "பாஞ்ச்"ஐ செய்ய வேண்டும் என்று முடிவு செய்தபின் பட்ஜெட் அதற்கு ஒரு தடையாக இருந்துவிடக்கூடாது என்று முடிவு செய்தேன். அதே நேரம் எற்கனவே இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு அமைப்பிற்குள் இருந்து கொண்டு, நான் விரும்பும் ஒரு திரைப்படத்தை இயக்க வேண்டும் என்று தீர்மானித்த வேளையில் தான், நான் என்ன செய்ய விரும்புகின்றேன் என்பது நான் இயங்கும் இந்த துறைக்கு தெரியாது, நான் என்ன முயல்கிறேனோ அது அவர்களுக்கும் பலனளிக்கும் என்று அவர்களுக்கு உணர்த்தும்படி இருக்க வேண்டும் என்பதை புரிந்து கொண்டேன். மிகக்குறைந்த முதலீட்டில் ஒருவர் அந்த படத்தை தயாரிக்க முன் வந்தார். அவர் தந்த சொற்பத் தொகையைக் கொண்டு படத்தை தொடங்கினேன். "லாஸ்ட் ட்ரெய்ன் டூ மஹாகாளி" யில் நாங்கள் பயன்படுத்தியிருந்த படபிடிப்பு உக்தி அனுபவங்கள் இதற்கும் கை கொடுத்தது. படபிடிப்புக்கு முன்னதாக திட்டமிடுதலுக்கு அதிக நேரம் எடுத்துக் கொண்டோம். எதற்கெல்லாம் அதிக பணம் செலவு செய்ய வேண்டி வருமோ அவற்றையெல்லாம் எப்படி குறைந்த விலையில் அல்லது இலவசமாக பெறுவது என்று முதலில் திட்டமிட்டோம். "M"டிவியியிடம் அப்போது டிஜிடல் கேமரா இருந்தது, அங்கு பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த என் நண்பன் நட்டி (ஒளிப்பதிவாளர் நடராஜ்) மூலம் படபிடிப்பு இல்லாத நேரம் அந்த கேமராக்களை பயன்படுத்திதான் குறும்படத்தை முடித்தோம், அதே போலத்தான் பாஞ்ச் படத்தையும் முடித்தோம், லொக்கோசன்கள் சம்மந்தப்பட்டவர்களிடம் பேசி இலவசமாக பெற்றோம், பொது இடங்களில் படம் பிடிக்கும் போது கொரிலா முறையில் படமாக்கி முடித்தோம்" என்கிறார்.

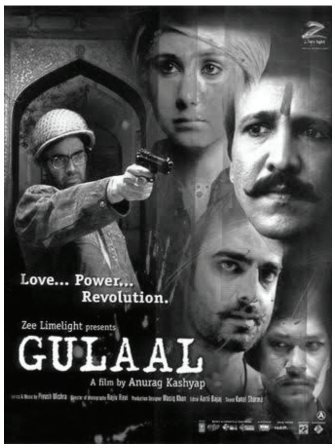
பல சவால்களை கடந்து முடிக்கப்பட்ட "பாஞ்ச்" திரைப்படம். அந்த படத்தில் இருந்த அதீத செக்ஸ், போதை பொருட்கள், மற்றும் வன்முறைக் காட்சிகளுக்காக தடை செய்யப்பட்டது. அனுராக்கின் முதல் திரைப்படம் இப்பொழுது வரை வெளி வரவில்லை. ஒரு சில திரைப்படவிழாக்களில் மட்டும் "பாஞ்ச்" திரையிடப்பட்டது.

"பாஞ்ச்"ற்கு பிறகு அனுராக்கிற்கு 1993ல் மும்பையில் நிகழ்ந்த தொடர் குண்டு வெடிப்பு குறித்து ஆஜ் தக் சேனல் தயாரிக்கவிருந்த ஒரு தொடருக்கு எழுதும் வாய்ப்பு வருகிறது. பத்திரிக்கையாளர் ஹுசைன் ஷைதி எழுதியிருந்த "ப்ளாக் ஃப்ரைடே—த ட்ரூ ஸ்டோரி ஆஃப் பாம்பே ப்ளாஸ்ட்" என்ற புத்தகத்தை தழுவி எழுதத் தொடங்குறார். அதை எழுத எழுத இது தொடராக

அமைவதைவிட சினிமாக எடுத்தால் நன்றாக இருக்கும் என்று தனக்கு தோன்றியதை சேனலிடம் விவாதிக்கின்றார். திரைப்படத் தயாரிப்பில் விருப்பமில்லாத சேனல் மறுத்து, மொத்த தயாரிப்புத் திட்டத்திலிருந்து பின் வாங்கிவிடுகிறது, அந்த தொடருக்கு இயக்குனராக ஒப்பந்தமாகியிருந்த ஆதித்யா பட்டாச்சார்யாவிடம் பேசுகிறார். அனுராக்கின் வாதங்களை பொறுமையாக கேட்ட அவர் இவ்வளவு தீர்மானமாக இருக்கும் நீயே இதை இயக்கிவிடேன் என்கிறார். தொடரின் பொறுப்பு தயாரிப்பாளராகவும், ஓரளவு அனுராக்கின் கருத்தில் உடன்பட்டுமிருந்த மித்ராவே படத்தை தயாரிக்க முன்வருகிறார். அனுராக்கின் இரண்டாவது படம் தயாராகிறது. குறும்படம், மற்றும் முதல் படமான பாஞ்ச்சின் அனுபவங்களை கொண்டு மிகக் குறைந்த பட்ஜெட்டில் படத்தை முடிக்கின்றார். வெளியீட்டுக்கு தயாரான படம், முதல் படம் போலவே வழக்குகளால் வெளியீட்டில் சிக்கலாகிறது. பெரும் போராட்டத்திற்கு பின் 2007ல் படம் வெளியாகிறது. ப்ளாக் ஃப்ரைடே படம் பெரும் பேசு பொருளாகிறது, அது பேசிய உண்மைகள் பெரிய அதிர்வலைகளை உருவாக்குகிறது. ப்ளாக் ஃப்ரைடேவின் வெற்றி அனுராக்கை இந்தி/இந்திய சினிமாவின் தவிர்க்க முடியாத ஆளுமை ஆக்குகின்றது. இந்தியாவின் முக்கிய திரைப்பட விமர்சகர்கள் அனைவரும் படத்தை கொண்டாடுகின்றனர். அது அவர் எடுக்க விரும்பிய சினிமாவை எடுப்பதற்கான பாதையை உருவாக்குகின்றது.

ப்ளாக் ஃப்ரைடேவை பார்த்தவர்கள் அதன் படமாக்கலில் இருந்த இயல்பு தன்மை குறித்து ஆச்சர்யப்பட்டார்கள். ராஜீவ் மசாந்த் என்ற முன்னனி விமர்சகர் ப்ளாக் ஃப்ரைடே குறித்து இப்படி எழுதினார் "தயவுசெய்து இதை ஒரு சலிப்பான கலைப் படம் என்று நிராகரிக்க வேண்டாம், ஒரு ஆவணப்படம் என்று குழப்ப வேண்டாம், இது ஒரு வியத்தகு அம்சம், இது உங்கள் சௌகர்யமான இருக்கையை உலுக்கும்."





இடைபட்ட காலத்தில் அனுராக் மணிரத்தினத்தின் "யுவா" தீபா மேத்தாவின் "வாட்டர்" ஹாரி பவெஜா இயக்கிய "மெய்ன் ஐஸா ஹி ஹூன்" உட்பட சில படங்களுக்கு வசனம் எழுதுகிறார். ப்ளாக் ஃபரைடேவின் வெற்றிக்குப் பின் பிரபல ஆங்கில எழுத்தாளர் ஸ்டீஃபன் கிங்கின் சிறுகதையை தழுவி "நோ ஸ்மோகிங்" என்ற படத்தை இயக்குகின்றார். ஜான் ஆப்ரகாம் நடித்து பிரபல இயக்குனர் விஷால் பரத்வாஜ் தயாரிப்பில் வெளியான இந்த திரைப்படம் படு தோல்வியை சந்தித்ததோடு, விமர்சன ரீதியாக பல கேள்விகளையும் கேலிகளையும் சந்தித்தது இந்த படம். ப்ளாக் ஃப்ரைடேவை கொண்டாடிய ராஜீவ் மசாந்த் இந்த படத்தை "colossal disap— pointment" என்று எழுதினார். அனுராக் "ரிட்டர்ன் ஆஃப் ஹனுமான்" என்ற அனிமேசன் திரைப்படத்தை எழுதி இயக்க சென்றுவிட்டார்.

2

"இந்த வாழ்க்கையின் மொத்த பயணமும் இப்படிதான் இருக்கிறது, ஒரு சிக்கல் வருகிறது, அதற்கு ஒரு தீர்வை கண்டுபிடிக்கிறீகள், அது வேலை செய்கிறது. பலனளிக்கின்றது, நீங்கள் மேலும் உத்வேகமாகி இன்னும் கொஞ்சம் வேகமாக தள்ளுகிறீர்கள், அது தோல்வியடைகின்றது. மீண்டும் நமது இருக்கைக்கு திரும்ப வேண்டியிருக்கிறது, எல்லாவற்றையும் திரும்பவும் முதலிலிருந்து எழுத வேண்டியிருக்கிறது. இந்த உலகம் உங்களுக்கு கடன் பட்டிருக்கவில்லை, நீங்கள்தான் உங்களுக்கு கடன்பட்டிருக்கிறீர்கள், உங்களுக்கானதை நீங்கள்தான் உருவாக்க வேண்டும். உங்களுக்காக உங்களைத் தவிர்த்து வேறு எவரும் இல்லை என்பதை எப்போதும் நினைவில் கொள்கிறேன்"

2009 ல் அனுராக்கின் திருப்புமுனைப்படமும், இந்திய சினிமாவின் ட்ரெண்ட்செட் படமுமான தேவ் டி வெளியானது. தேவ் டி குறித்து

அனுராக் பேசும் போது “தேவ்தாஸ் குறித்து நாம் மக்களுக்கு அதிகம் விளக்க வேண்டியதில்லை, தேவ்தாஸை ஏற்கனவே மக்கள் நன்றாக அறிந்திருக்கிறார்கள். காதலில் வீழ்ந்து விழுந்து கிடப்பவனை இப்பொழுதும் நாம் நீ என்ன பெரிய தேவதாஸா என்றேதான் கேட்கின்றோம், அதனால் தேவ்தாஸை வைத்து ஒரு நவினக் காதலை, ஆண் பெண் உறவை, இதுவரை பாலிவுட் எப்படி காட்டிக் கொண்டிருக்கிறதோ, காட்டிக் கொண்டிருந்ததோ அப்படியில்லாமல், இந்த இளைய சமுதாயம் எப்படி ஆண் பெண் உறவை கையாளுகிறதோ அதை அப்படியே அப்பட்டமாய் காட்ட விரும்பினேன். ஆண் கையைப் பிடித்தவுடன் நாணிக்கோணும் பெண்ணை அவர்களுக்கு பிடிப்பதில்லை. இந்த படத்தின் மொத்த ஐடியா, முதல் விதை இரண்டும் கொடுத்தது அபய் (தேவாக நடித்தவர்). மொத்த தேவதாஸையும் லாஸ் ஏஞ்சல்ஸில் நடப்பது போன்று ஒரு ஐடியாவை சாதாரணமான ஒரு மாலை உரையாடலின் போது சொல்லிக் கொண்டிருந்தார். எனக்கு அது ஏன் இந்தியாவில் இங்கேயே நடக்கூடாது என்று தோன்றியது. அப்படிதான் தேவ் டி தொடங்கியது.”

அனுராக் தேவ் டி யை திரைப்படமாக்க வேண்டும் என்று முடிவு செய்ததும், ஏற்கனவே தேவ்தாஸ் நாவலைத் தழுவியோ அல்லது அப்படியே வந்திருந்த படங்களைப் போலவோ தான் இயக்கப்போவது இருக்கக்கூடாது என்பதில் மிகவும் உறுதியாய் இருந்தார்,

“எனக்கு பீமல்தாஸ் மற்றும் பி.சி.பர்வா எடுத்திருந்த தேவ்தாஸ் படம் பிடித்திருந்தது, ஆனால் அந்த படங்களில் ஒரு முறைக்கு மேல் பார்ப்பதற்கு ஒன்றுமில்லை, அந்த படங்களைப்போல எனது படம் இருக்கக் கூடாது என்பதில் உறுதியாக இருந்தேன். அதே போல் தேவ்தாஸ் புத்தகம் எனக்கு சுத்தமாக பிடிக்கவில்லை, அதனால் எனது சக திரைக்கதை எழுத்தாளரான விக்ரமாதித்யா மோத்வானேவை தேவ்தாஸைத் தழுவி ஒரு வடிவத்தை எழுதச் சொன்னேன் அதிலிருந்து எனக்கு தேவையானதை எடுத்துக் கொண்டேன்”

திரைக்கதை எழுதியாகிவிட்டது, தயாரிப்பு நிறுவனங்களை அனுகும் போது அனுராக்கின் முந்தைய படமான நோ ஸ்மோக்கிங்கின் படு தோல்வியால் எவரும் தயாரிக்க முன் வரவில்லை, அபய் யூடிவியிடம் சந்திப்பை ஏற்பாடு செய்தார். யூடிவி அபயை மூன்று படங்களுக்கு ஏற்கனவே ஒப்பந்தம் செய்து வைத்திருந்தது. அபயின் பரிந்துரையோடு வந்ததால், பேச்சு வார்த்தை சுமூகமாய் முடிந்து தேவ் டி தொடங்கியது. இடையில் தேவ் டியிலிருந்து யூடிவி வெளியேறிவிட்டது, படம் கைவிடப்பட்டது என்ற பல வதந்திகளைத் தாண்டி திரைக்கு வந்தது. பெரிய எதிர்பார்ப்பில்லாமல் வெளியான இந்த படம், மெல்ல பார்வையாளர்களை கவர பெரும் வெற்றியைப் பெற்றது, 6.5 கோடியில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்தபடம் கிட்டத்தட்ட 22 கோடி வசூல் செய்ததோடு, “இந்திய சினிமாவின் எல்லைகளை இந்த சினிமா மெல்ல அகல விரிக்கின்றது” ”அனுராக் காஷ்யப் இயக்குனராக என்ன திறமைசாலி என்பதை தேவ் டியைப் பார்த்துவிட்டுச் செல்லுங்கள்” என்று விமர்சன ரீதியாகவும் கொண்டாடப்பட்டது.

தேவ் டி பார்வையாளர்களுக்கு பல அதிர்ச்சிகளைக் கடத்தியது என்றால் அது உண்மைதான். பாட்டுப்பாடி காதலித்துக் கொண்டிருந்த சினிமா கதாநாயகபிம்பங்களை, அனுராக்கின் பாருவும், தேவும், சந்திரமுகியும் உடைத்தார்கள். காதல் புனிதம், காதல் தான் உயிர், காதல் உன்னதம், காதல் பைத்தியம் என்ற வசனங்களுக்கு கண்ணீர் விட்டுக் கொண்டிருந்த பாலிவுட் ரசிகர்களை காதல் என்றால் வலிக்க வலிக்க முத்தமிடுவது, காதல் என்றால் நிர்வாணமாகி உரையாடுவது, காதல் என்றால் சலிக்க புணர்வது, காதல் என்றால் மூளைச் சிதற குடிப்பது என்ற அனுராக்கின் பாருவும், தேவும், சந்திரமுகியும் அதிர்ச்சியில் உறைய வைத்தார்கள். அனுராக் தான் பேச நினைத்த உண்மையை திரையில் பேசினாரா என்பது தெரியாது, ஆனால் தான் செய்ய நினைத்தை கலகத்தை தேவ் டியின் வழியாக தொடங்கினார்.

இந்த படத்தின் மூலம் அனுராக் காஷ்யப்போடு, பொருள், அனுராக் இந்த படம் முழுவதும் அதீத வண்ணங்களை காட்சி அமைப்பில் பயன்படுத்தினார். குறிப்பாக சிகப்பு மற்றும் நீலம் இந்த படம் முழுவதும் விரவியிருந்தது. திரும்பவும் இப்பொழுது அனுராக்கின் படங்களில் பார்க்கும் போது, அவரது ஆரம்ப கால படங்கள் அனைத்திலும் அதீத வண்ணங்களையே பயன்படுத்தியுள்ளார், வண்ணங்களை உணர்வுகளோடு இணைத்து பார்வையாளனுக்கு காட்சிகளின் அதீத உணர்வுகளை கடத்த தொடர்ந்து முயற்சித்துள்ளார், தனது படங்களில் மிகை நடிப்பு, மிகை உணர்ச்சிகளை எழுதாத, அனுமதிக்காத அனுராக் மிகை வண்ணங்களின் மூலம் ஒரு தனித்த திரை மொழியை கட்டமைக்க முயன்றுள்ளதாகவே தெரிகிறது. கேங்ஸ் ஆஃப் வஸேப்பூரிலும் இதை தொடர்ந்த அனுராக் பாம்பே வெல்வெட்டின் தோல்விக்குப் பிறகே தன்னை அதீத வண்ணங்களிலிருந்தும் அதீத விளக்கொளிகளிலிருந்தும் விடுவித்துக் கொண்டார்.

> **அனுராக் தான் பேச நினைத்த உண்மையை திரையில் பேசினாரா என்பது தெரியாது, ஆனால் தான் செய்ய நினைத்தை கலகத்தை தேவ் டியின் வழியாக தொடங்கினார்.**

ராஜீவ் ரவி என்ற மிகச்சிறந்த ஒளிப்பதிவாளரும், அமீத் திரிவேதி என்ற மகா இசைக்கலைஞனும் அடையாள காணப்பட்டார்கள். 2009ம் ஆண்டின் சிறந்த இசையமைப்பாளருக்கான தேசிய விருது அமீத் திரிவேதிக்கு கிடைத்தது.

தேவ் டிக்கு பிறகு அதே ஆண்டில், தேவ் டி வெளியான அடுத்த மாதமே, அனுராக்கின் “குலால்” வெளியானது. உண்மையில் 2005ல் தொடங்கப்பட்ட இந்த படம் கிட்டத்தட்ட என்பது சதவீதம் முடிவடைந்த நிலையில் தயாரிப்பாளரின் எதிர்பாராத உடநலக்குறைவால் படம் நிறுத்தப்பட்டது, 2008ல் ஜீ மோசன் பிக்சர்ஸ் நிறுவனம் அந்த படத்தை தயாரித்து முடித்தது. ஒப்பீட்டு அளவில் எனக்கு தனிப்பட்ட முறையில் பிடித்த அனுராக் காஷ்யப்பின் இரண்டு திரைப்படங்களில் ஒன்று. மாணவர் அரசியல், ரஜபுத்திர வம்சத்தின் அரசியல் என்று அதிகாரம் மற்றும் ஈகோவை இந்த படம் பேசியது. குலால் என்றால் வண்ணங்கள் என்று

உலக சினிமா விழாக்கள் மீது பெரும் காதல் கொண்ட அனுராக் தனது திரைப்படங்களும் அங்கு திரையிடப்படவேண்டும் என்பதை வாழ்நாள் நோக்கமாக கொண்டார், அதோடு மட்டுமில்லாமல் உலகளவிலான பரந்த வியாபர சந்தையும் அதற்கான சந்தையாளர்களும் முதலீட்டார்களும் அங்கு வருவதை அறிந்து கொண்ட அனுராக் அதற்கான முன்னெடுப்புகளில் ஈடுபட்டார். “எனது படங்கள் வெளிநாடுகளில் ஏன் வெளியாவதில்லை என்ற ஒரு கேள்வி எனக்கு இருந்து கொண்டே இருந்தது, எனது படங்களை வெளியிடும் விநியோகஸ்த்தர்கள் எனது படங்களை வெளிநாட்டில் யாரும் பார்க்க விரும்பவில்லை என்றார்கள். அவர்கள் சொல்லும் வெளிநாடு என்பது இந்தியர்கள் வாழும் தேசங்களாகவே இருந்தது, நான் கேட்டது இந்த உலகம் முழுவதும் வாழும் மக்கள் என் படத்தை ஏன் பார்க்க முடியவில்லை என்பதே, சில உலக படவிழாக்களில் எனது படங்களை திரையிட்டபோது அந்த படங்கள்

கைத்தட்டல்களை பெற்றது, இருந்த போதும் ஏன் சந்தைப்படுத்த முடியவில்லை என்று யோசித்தேன், ”உதான்” தயாரிக்கத் தொடங்கினேன். உதான் எங்களுக்கு உலக சந்தைக்கான வாசலை திறந்தது”

இயக்குனராக இருந்த அனுராக் 2010ல் தயாரிப்பளாரகவும் மாறினார். அனுராக் காஷ்யப் ஃப்லிம்ஸ் என்ற நிறுவனத்தை தொடங்கி, தனது நண்பரும் இணை எழுத்தாளருமான விக்கிரமாதித்யா மோத்வானேவை இயக்குனராக அறிமுகப்படுத்தினார். படம் பெறும் வெற்றி பெற்றது. உலகின் பல திரைப்பட விழாக்களில் பங்கு பெற்று, அங்கீகாரத்தையும், உலக சந்தையையும் அப்படம் பெற்றது. அனுராக் தான் விரும்பியதை அடைந்தார்.

அதே ஆண்டு “தட் கேர்ள் இன் யெல்லோ பூட்ஸ்” படத்தை தயாரித்து உலக படவிழாக்களுக்கு அனுப்பினார். 2011ல் இந்தியாவில் வெளியானது. விமர்சன ரீதியாக வரவேற்கப்பட்ட அப்படம் வியாபார ரீதியாகவோ பெரிய வரவேற்பை பெறவில்லை

2012ல் அனுராக்கின் கனவுப் படமான கேங்ஸ் ஆஃப் வசேபூர் வெளியானது. வன்முறையை அதன் எதார்த்தத்தோடு திரையில் தெறிக்கவிட்ட அந்த படம் இரண்டு பாகங்களாக வெளியானது. தன்பாத் நகரின் 68 ஆண்டுகால வரலாற்றை மூன்று குடும்பங்களின் வழியாக சொன்ன இந்த கதை, தன்பாத்தின் நிலக்கரிச் சுரங்களில் நிலவும் மாஃபியாக்களின் ஆக்கிரமிப்பு, அதிகாரத்தில் இருப்பவர்களின் அத்துமீறல், அதிகாரத்திற்கு வரத்துடிப்பவர்களின் எதிர்வினைகள், தன்பாத்தின் வர்க அரசியல், என்ற அனைத்தையும் ரத்தம் தெறிக்க தெறிக்க திரையில் காட்டியது. கேங்ஸ் ஆஃப் வசேபூர் கேன்ஸ் படவிழாவில் டைரெக்டர்ஸ் ஃபோர்ட்நைட்டில் திரையிடப்பட்ட முதல் இந்தியப்படம் என்ற பெருமையையும் பெற்றது. விமர்சனம் மற்றும் வியாபார ரீதியில் வெற்றி பெற்ற இந்த படம் இயக்குவதற்கு காரணம் ”நான் கடவுள், பருத்திவீரன், சுப்ரமணியபுரம்” என்று மூன்று தமிழ் திரைப்படங்களை குறிப்பிடுகின்றார். “இந்த மூன்று திரைப்படங்களைப் பார்த்த பின்புதான் எனது பூர்வீக வேர்களை குறித்து நான் எதுவுமே எடுக்கவில்லையே என்று சிந்திக்கத் தொடங்கினேன், அப்படி நான் யோசித்துக் கொண்டிருந்த வேளையில், செய்ஷான் குயோத்ரி என்னிடம் வந்து இந்த கதையை சொன்னார், அந்த கதையை நான் முதலில் நம்பவில்லை, நான் வளர்ந்த ஊரில் இதெல்லாம் இருந்ததா, இருக்கிறதா, எனக்கெப்படி தெரியாமல் போனது என்ற சந்தேகம் இருந்தது. பின் கள ஆய்வுக்கு சென்ற பின்பு, இது மிகச்சிறந்த படமாக வரும் என்று தோன்றியது. உடனே அவருடன் சேர்ந்து எழுதத்தொடங்கினேன்” என்கிறார்.

இதற்கிடையில் அனுராக் தயாரிப்பில் பிஸியாக இருந்தார். உடானைத் தொடர்ந்து சைத்தான், சிட்டகாங், லஞ்ச்பாக்ஸ் போன்ற சிறந்த திரைப்படங்களையும் சில குப்பை படங்களையும் தயாரித்தார்.

2014 ல் அனுராக்கின் “அக்லி” வெளியானது. தனிப்பட்ட முறையில் அனுராக் படங்களில்

எனக்கு மிகவும் பிடித்தபடம், ஒரு சம்பவம், அந்த துயரமான நிகழ்வை அதனோடு தொடர்புடைய ஒவ்வொருவரும் எவ்வளவு சுயநலத்தோடு அதை பயன்படுத்திக் கொள்கின்றனர் என்று அப்பட்டமாக சொன்னபடம், மனிதனைவிட ஒரு கொடூரமான, வக்கிரமான, சுயநலமான ஒரு மிருகம் இந்த உலகில் இல்லை எனலாம், அதை காட்சிகளில் கொண்டுவந்த விதத்தில் அனுராக் திரையில் காட்டியது எல்லாமே, எத்தனை அருவெறுப்பான சூழலில், அருவெறுப்பன மனங்களோடு நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறோம் என்பதே. அதன் கிளைமேக்ஸ் இப்பொழுது இதை எழுதிக் கொண்டிருக்கும் போதும் மனதை பதபதைத்து உடலை சிலிர்க்க வைக்கிறது. வேண்டுமென்றேதான் அதன் கதையை சொல்லாமல் தவிர்க்கின்றேன், வாய்ப்பும் நேரமும் இருந்தால் அவசியம் பாருங்கள் .

அக்லியில் தன் திரைமொழியில், எழுத்தில் உச்சத்தைத் தொட்ட அனுராக் அதன்பின் செய்தது எல்லாமே வியாபரங்கள்தான். தன் திரை மொழியின் உன்னதத்தை மறந்து அவர் கிட்டத்தட்ட பாலிவுட் சிஸ்ட்டத்தின் நிழலில் ஒதுங்கத் தொடங்கினார் என்றே சொல்லலாம். அதற்கு முக்கியக் காரணம், அனுராக்கின் அடுத்த படமான மும்பை வெல்வெட்டின் படுதோல்வி. சகல விதத்திலும் படு தோல்வியை சந்தித்த அந்தபடம் அனுராக்கை லேசாய் அல்ல நன்றாகவே அசைத்து சாய்த்தது எனலாம். தோல்வி தந்த வலியிலும் காயத்திலும் வேறு வழியற்ற அனுராக் பாலிவுட்டின் காயாத போஸ்டர்கள் நிறைந்திருந்த சுவற்றைப் பிடித்தே எழ வேண்டியிருந்தது. அனுராக் உலக சந்தையில் எப்படி பொருளை விற்பது, அதற்கு எந்தவிதமான மூலத்தை தேர்ந்தெடுப்பது என்பதை கற்றுத் தேர்ந்திருந்தார். முதலீடு செய்யும் பணம் எப்படி திரும்ப பெறுவது, எந்த மூலப்பொருள் அதை திருப்பிக் கொண்டுவரும் என்று கதைகளை எழுதவும் தேடவும் தொடங்கினார். அது கதாநாயகர்களின் பிடியோ, கதையின் பிடியோ சினிமா வியாபாரம் என்று ஆன பின்பு அது போட்ட பணத்தை திரும்ப எடுப்பதில் தான் உங்கள் வெற்றியின் சூத்திரம் உள்ளது. அந்த சூத்திரத்தை முழுதும் கற்றுத் தேர்ந்த வித்தகராக அனுராக் மாறினார்.

அதன் பின், ராமன் ராகவ் 2.0, முக்காபஸ், லஸ்ட் ஸ்டோரிஸ், கோஸ்ட் ஸ்டோரிஸ், மன்மர்சியான், ஸேக்ரெட் கேம்ஸ், ச்சோக்டு, என்று அவர் செய்த அத்தனையும் குப்பைகள்தான். ஆனால் பணம் வந்தது. அனுராக்கின் பாந்த்தம் சினிமா இப்பொழுது பாலிவுட்டின் முன்னனி தயாரிப்பு நிறுவனங்களில் ஒன்று. ஆனால் சிறந்த படங்களை தயாரிக்கும் நிறுவனமா என்றால் அது சந்தேகமே.

நன்றாக ஆய்ந்து பார்க்கும் பொழுது, அனுராக்கின் கலக மனநிலைதான் அவரது படங்கள், அதுவரை திரையில் காட்டத் தயங்கிக் கொண்டிருந்த புகைக்கும் பெண்கள், ஃபோன் செக்ஸ், அதீத போதை, அதீத வன்முறை, போன்று தன்னை முதன்மையாய் ஈர்த்தவற்றை திரையில் நிகழ்த்திகாட்டி கவனம் பெற்றிருக்கிறார். அவர் விரும்பியது போல உண்மையை அவர் படங்கள் பேசியதா என்றால் இல்லை எனலாம், டிவிட்டரில் பேசியதை போன்று உண்மைகளை,அரசியலை அவர் தன் படைப்புகளில் பேசியதில்லை. ஒரு ரே போன்றோ இல்லை அவர் மதிக்கும் உலக சினிமா மாஸ்டர்கள் போன்றோ ஒரு அசலான சினிமாவை அனுராக் எழுதவே இல்லை. எதார்த்ததின் அருகாமையை கூட அவர் படங்கள் நிகழ்த்தியதில்லை, இடதுசாரி நாடக குழுவின் மூலம் தன் கலைப் பயணத்தை தொடங்கிய அனுராக் தன் படைப்புகளில் ஒன்றில் கூட அதை பிரதிபலித்ததில்லை. சர்ச்சைக்குறிய கருத்து அல்லது படைப்பு என்பதன் மூலம் மட்டுமே தன் வியாபாரத்தை நிலைநிறுத்திக் கொண்டிருக்கும் அனுராக், பாலிவுட் சிஸ்டத்தின் வேறொரு வடிவமாக இயங்கிக் கொண்டு இருக்கின்றார். அரசியல், சமூக அவலங்களை தன் படைப்புகள் மூலம் பேசி தன் படம் பாதிக்கப்படுவதை அனுராக் என்னும் தயாரிப்பாளர் விரும்புவதில்லை, சமூக வலைதளங்களில் பேசி சலசலப்பின் மூலம் தனது படைப்புகள் அல்லது தன் மீது கவனமீர்க்க முயல்கிறார்.

நான் ஏற்கனவே சொன்னது போல அனுராக் தன் சினிமாவின் மூலம் உண்மையை பேசினாரா என்பது தெரியாது. ஆனால் நிச்சயம் கலகம் செயதார்.

தொடரும்....

இலங்கை சிங்கள சினிமாவில் கலைப் படங்களின் தோற்றம்

லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் நவ யதார்த்த சினிமா...

தமிழில்– எம்.எல்.எம். மன்சூர்

இலங்கை சினிமாவின் பரிணாம வளர்ச்சியில் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் ரேகாவ (1956) ஒரு திருப்பு முனையைக் குறித்துக் காட்டியது. அவர் இப்படத்தை எடுத்தப் பின்னர் வேறு மகத்தான பல திரைப்படங்களை உருவாக்கினார். அப்படங்கள் அவருக்குத் தேசியரீதியிலும் சர்வதேச ரீதியிலும் புகழையும் விமரிசகர்களின் பாராட்டினையும் பெற்றுக்கொடுத்தன. இலங்கையில் கலைப் படங்களின் எழுச்சிக்கு முதன்முதலில் வழிகோலியவர் என்ற பெருமை அவரையே சாரும். அவருடைய பெயர் தீவிர சினிமாவுடன் இரண்டறக் கலந்து விட்டமையைத் தெளிவாகக் காண முடிந்தது.

அதுவரை காலமும் சிங்களத் திரைப்படங்களைக் கொச்சைத்தனம் மலிந்த ஒரு கேளிக்கை வடிவமாகவும். கரடு முரடான ஒரு தப்பித்தலாகவும் நோக்கி, நிராகரித்து வந்தவர்களிடையே பீரிஸ் சிங்கள சினிமா குறித்தப் பெரும் ஆர்வத்தை உருவாக்கினார். இந்தச் செயன்முறையின் போது இலங்கையின் கலாச்சார ஆய்வுத் துறையில் அவர் ஸ்தாபிதமான ஒரு நிறுவனமாக எழுச்சியடைந்தார். எனவே. இலங்கை சினிமாவின் எழுச்சியை நாங்கள் மதிப்பீட்டாய்வு செய்யும் பொழுது தேசிய சினிமாவில் அவர் அறிமுகம் செய்து வைத்த புதிய உயிர்த் துடிப்பையும், தீவிர நோக்கத்தையும் புரிந்துகொள்வதற்கான ஒரு வழி என்ற முறையில் அவருடைய ஒரு சில மகத்தான திரைப்படங்கள் குறித்து எமது கவனத்தைச் செலுத்துவது மிக முக்கியமாகும்.

அவருடைய முக்கியப் படைப்புக்களை பரிசீலனை செய்வதற்கு முன்னர் அவர் சார்ந்த சமூகப் பின்னணி குறித்து சற்று கவனஞ்செலுத்துவது பயனுள்ளதாக இருக்கும். அவருடைய பின்னணி ஒரு முக்கிய வழியில் அவருடைய படைப்புக்களில் உள்வாங்கப்பட்டிருப்பதுடன், அவருடைய தனித்துவமான ஆற்றல்களுடனும் பலவீனங்களுடனும் பிணைந்துள்ளது. அவருடைய குடும்பம் முழுக்க முழுக்க ஆங்கில மொழிச் செல்வாக்கைக் கொண்டிருந்த மேல் நடுத்தட்டு குடும்பமாக இருந்து வந்ததுடன், அது உள்ளூர் வாழ்க்கைப் பாணி மற்றும் உணர்வுகள் என்பவற்றுடன் எவ்விதப் பரிச்சயத்தையும் கொண்டிருக்கவில்லை. மேலைய கலாச்சாரத்தில் அது ஊறித் திளைத்திருந்தது. அவர் தனது ஆரம்பக் கல்வியை ஆங்கில மொழியில் கற்றார். அவருடைய தந்தை ஸ்கொட்லாந்தில் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட ஒரு மருத்துவராவார். பீரிஸ் தனது இளமைப் பருவத்திலிருந்தே இலக்கியத்திலும் சிருஷ்டி எழுத்திலும் ஆழமான ஆர்வத்தைக் காட்டி வந்தார். பிற்பாடு லண்டனுக்குச் சென்ற அவர் ஒரு பத்திரிகையாளராகத் தனது தொழில் வாழ்க்கையைத் தொடங்கினார். இங்கிலாந்தில் வாழ்ந்த காலத்தில் இதழியல் துறையிலான ஆர்வத்தை வளர்த்துக் கொண்ட அதே வேளையில். ஐரோப்பிய சினிமாக் கலையையும், இலக்கிய மற்றும் சினிமா விமரிசன முறைகளையும் அவர் ஆழ்ந்து படித்தார். சினிமா மோகம் அவருடைய சிந்தனையை ஆட்கொள்ளத் தொடங்கியது. இலங்கைக்குத் திரும்பிய பின்னர் பீரிஸ் அரசாங்க திரைப்படப் பிரிவில் வேலையில் சேர்ந்தார். இங்கு ஆற்றல்மிக்க பல ஐரோப்பிய திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களுடன் அருகருகில் நின்று பெருந்தொகையான விவரணப் படங்களில் பணியாற்றுவதற்கான வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது.

ரேகாவ பீரிஸின் முதலாவது கதைப் படமாகும். அதுவரை காலமும் தயாரிக்கப்பட்ட சிங்களப் படங்களில் காணப்பட்ட பல அம்சங்கள் ரேகாவ படத்தில் இருந்து வரவில்லை என்பதைத் தெளிவாகவே அவதானிக்க முடிந்தது. விவரணப் படத் தயாரிப்பில் அவர் பெற்றிருந்த அனுபவம் அவரிடத்தில் ஓர் ஆழமான செல்வாக்கை ஏற்படுத்தியிருந்ததுடன் இப்படத்தின் தயாரிப்பில் அது அவருக்கு உதவியது. சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் ரேகாவ சிங்கள சினிமாவின் ஒரு புதிய யுகத்தின் ஆரம்பத்தை, தொடரான பல பின்விளைவுகளை எடுத்து வரக் கூடிய ஒரு மாற்றத்தை, கோடிட்டுக் காட்டியது. இங்கிலாந்தில் வாழ்ந்த காலத்தில் பீரிஸ் Soliloquy (1949). Farewell to Childhood (1950) மற்றும் A Sinhalese Dance (1950) போன்ற பல குறும்படங்களை உருவாக்கினார். 1952 இல் நாடு திரும்பிய அவர் அரசாங்க திரைப்படப் பிரிவில் புகழ்பெற்ற திரைப்பட இயக்குனர் ரால்ப் கீன் என்பவரின் கீழ் ஓர் உதவி இயக்குனராகப் பணியாற்றத் தொடங்கினார். இந்தக் கால கட்டத்திலேயே அவர் The con—quest of the Dry Zone (1954), Be safe or Be Sorry (1955) போன்ற விவரணப் படங்களை உருவாக்கினார். விவரணப் படத் துறையில் அவர் பெற்றிருந்த அனுபவம் பிற்காலத்தில் கதைப் படங்களை உருவாக்குவதற்கான முயற்சிகளில் அவருக்கு பெருமளவுக்குக் கை கொடுத்தது எனலாம்.

ஒரு திரைப்படக் கலைஞர் என்ற முறையில் பீரிஸின் ஆழமான உள்ளுணர்வுகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும், அக்காலத்தின் தனித்துவமான சமூக, கலாச்சாரப் போக்குகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் முழு நீளப்படத்துறையில் அவருடைய கன்னி முயற்சியான ரேகாவ படத்தை உன்னிப்பாக அலசுவது அவசியமாகும்.

ரேகாவ திரைப்படத் தயாரிப்பில் இலங்கையில் அப்பொழுது நிலவி வந்த வழமையான பாணியைத் திட்டவட்டமாக நிராகரித்தது. அதுவரை காலமும் சிங்கள சினிமா உவப்புடன் தழுவிக் கொண்டிருந்த சூத்திரத்தை அவர்

தீர்மானமாகத் தூர வீசியெறிந்ததுடன், அப்பொழுது நிலவிய திரைப்படங்களை இயக்கும் முறைக்கு எதிராகத் துணிந்து செயல்பட்டார். ஸ்டுடியோக்களுக்குள் படப்பிடிப்புக்களை நடத்துவது அப்பொழுது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருந்த பொது நடைமுறையாக இருந்தது. இதற்குப் பதிலாக ரேகாவ படப்பிடிப்பை முழுக்க முழுக்க வெளிப்புறங்களிலேயே அவர் மேற்கொண்டார். ஒலிப்பதிவும் வெளிப்புறத்திலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டது. அக்கால படங்களில் நடிப்பில் பெருமளவுக்கு நாடகத்தன்மையும் வசனங்களைப் பேசுவதில் உணர்ச்சிவசப்படும் இயல்பும் காணப்பட்டதுடன் அதீத நாடகபாணி முறைகள் தெளிவாகவே மேலோங்கியிருந்தன. அவர் இத்தகைய செயற்கை பாணிகளை கைவிட்டதுடன். அதிகளவுக்குக் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட யதார்த்த பாணியிலான நடிப்பு முறையொன்றை அறிமுகம் செய்து வைத்தார். திரைப்படக் கலையை அவர் அணுகிய முறையில் உண்மையிலேயே கட்டுப்படுத்தப்பட்ட என்ற பதம் மையப் புள்ளியில் இருந்தது. தனது பாத்திரங்கள் பளபளப்பாக மிளிர்வதற்கோ அல்லது மிகை அழுகையைக் காட்டுவதற்கோ அவர் நிர்ப்பந்திக்கவில்லை. திரைப்படம் என்ற ஊடகத்தின் சாத்தியக் கூறுகளைப் பாராட்டத்தக்க விதத்தில் அவர் வசப்படுத்திக் கொணடிருந்தார் என்பதைத் தெளிவாகக் காண முடிந்தது. ஒளிப்பதிவு, படத்தொகுப்பு மற்றும் கட்டமைப்பு ஆகிய அனைத்தையும் ஒரு நோக்கத்துடனும் கச்சிதத்துடனும் பயன்படுத்தினார். அதுவரை காலமும் தயாரிக்கப்பட்ட சிங்களப் படங்களில் இவற்றை அறவே காண முடியாதிருந்தது. தொகுத்து நோக்கும் பொழுது ரேகாவ சிங்கள சினிமாவில் ஒரு புதிய யுகத்தின் பல பின்விளைவுகளை எடுத்து வரக்கூடிய தொடக்கத்தைக் கோடிட்டுக் காட்டியது.

ரேகாவ படத்தின் கதை இலங்கையின் கிராமப்புறத்தை வைத்தே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. பொய்க் கால்களில் நடந்து வரும் ஓர் இசைக் கலைஞன் சிரியால கிராமத்துக்கு வருவதுடன் படம் தொடங்குகிறது. அவன் ஒரு குரங்கையும் எடுத்து வருகிறான். அந்தக் குரங்கு பார்வையாளர்களைக் களிப்பூட்டும் விதத்தில் பல வித்தைகளைக் காட்டுகிறது. கிராமத்தில் உள்ள ரவுடிகள் அவனைக் கொள்ளையடிக்க முயற்சிக்கிறார்கள். கிராமத்து இளைஞனான சேன அந்தக் கொள்ளையைத் தடுத்து நிறுத்துகிறான். பொய்க் கால் நபர் கைரேகை பார்ப்பதிலும் தேர்ந்தவனாக உள்ளான். எனவே சேனவுக்கு நன்றி தெரிவிக்கும் விதத்தில் அவனுடைய கை ரேகையைப் பார்த்து எதிர்காலத்தைச் சொல்வதற்கு முன்வருகிறான். சேன ஒரு பிரபல்யம் பெற்ற வைத்தியனாக வருவான் என்றும், அந்தக் கிராமத்துக்குக் கௌரவத்தையும் நற்பெயரையும் ஈட்டிக் கொடுப்பான் என்றும் அவன் ஜோஸ்யம் கூறுகிறான். ஒரு நாள் சேன அவனுடைய சிநேகிதி அனுலாவுடன் பட்டம் விட்டு விளையாடிக் கொண்டிருக்கும் பொழுது அனுலா திடீரென்று தனது கண் பார்வையை இழக்கிறாள். அவளுக்குச் சிகிச்சையளிக்கும் கிராமிய வைத்தியனால் அவளுக்குப் பார்வையைப் பெற்றுக் கொடுக்க முடிவதில்லை. சேன அவளுடைய கண்களைத் தொடுகிறான். அப்பொழுது அற்புதமான விதத்தில் அனுலாவுக்குப் பார்வை திரும்புகிறது. இதற்குப் பிற்பாடு கையால் தொடும் மந்திர சக்தியைக் கொண்டவன் என்ற முறையில் சேனவின் புகழ் கிராமத்தில் பரவுகிறது. படுபாதகனான

சேனவின் தந்தை கிராமத்தின் மிக மோசமான வட்டிக்காரனுடன் சேர்ந்து கொண்டு இதனைப் பணம் சம்பாதிப்பதற்கான ஒரு வழியாகப் பயன்படுத்திக்கொள்ள முயல்கிறான். கிராம மக்களைக் கவர்வதற்காக அவர்கள் நோய்களைக் குணப்படுத்தும் சடங்கொன்றை ஏற்பாடு செய்கிறார்கள். பணக்கார நிலச் சுவாந்தார் ஒருவர் சிகிச்சைக்காகத் தனது மகனை எடுத்து வருகிறார். ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக அந்தப் பையன் இறந்து விடுகிறான். கிராம மக்கள் கொதித்தெழுகிறார்கள். சேனவின் தவறே இந்த மரணத்துக்குக் காரணம் என அவர்கள் நம்புகின்றனர். இது போதாதற்குச் சிரியால கிராமம் மிகவும் கடுமையான வறட்சியொன்றையும் எதிர்கொள்கிறது. மக்கள் சொல்லொணாத் துன்பங்களை அனுபவிக்க நேரிடுகிறது. இந்தச் சம்பவங்களையெல்லாம் பார்த்து அவர்கள் கொதித்துப் போகிறார்கள். ஆனால், கடைசியில் கிராமத்தில் சமாதானமும் அமைதியும் திரும்புகின்றன.

இது ரேகாவ கதையின் சாராம்சமாகும். இதன் கதை கரு மிக எளிமையானது என்பதில் சந்தேகமில்லை. அது கிராமிய வாழ்க்கை குறித்த வெளியாரின் கண்ணோட்டமொன்றையும் பிரதிநிதித்துவம் செய்கிறது. ஆனால், அதுவரை காலமும் சிங்கள சினிமா உருவாகி வந்துள்ள விதத்துக்கு அந்நியமான ஒரு தோரணையில், மெச்சத்தக்க விதத்திலான ஒரு நிதானத்துடன் திரைப்பட வடிவில் அக்கதையை முன்வைப்பதில் இயக்குனர் பெருமளவுக்கு வெற்றியீட்டியிருந்தார். இலங்கையின் மேலைத்தேய பாணியிலான பல விமர்சகர்கள் அது ஓர் அற்புதமான அனுபவமாகவும், மிக முக்கியமான ஒரு கலைப் படைப்பாகவும் இருந்து வருவதைக் கண்டார்கள். சர்வதேச ரீதியிலும் அதற்கு விமரிசன அங்கீகாரம் கிடைத்தது. கான்ஸ், எடின்பரோ. கோர்லோவி வேரி போன்ற திரைப்பட விழாக்களையும் உள்ளடக்கிய ஒரு சில கீர்த்திமிகு திரைப்பட விழாக்களில் அதற்கு மாபெரும் பாராட்டுக்கள் கிடைத்தன. எனினும், உள்ளூர் புத்திஜீவிகளும் சிறந்த சிங்கள திரைப்பட விமரிசகர்களில் பெரும்பாலானவர்களும் சினிமா ஊடகத்தின் வளங்களைக் கற்பனைத் திறனுடன் உபயோகித்து கருத்தாழமிக்கப் படமொன்றை உருவாக்குவதற்கான லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் முயற்சியைப் பாராட்டிய அதே வேளையில், படத்தின் மைய அனுபவம் வலிந்து திணிக்கப்பட்டதாக இருந்து வருவதுடன், அது கிராமக் குடியானவர்களின் நிஜ வாழ்க்கையைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்யவில்லையென்றும் கருதினர்.

சுருக்கமாகச் சொல்வதானால், அது சிங்களக் கலாச்சாரம் குறித்த அரை குறையான நிச்சயமற்ற ஒரு புரிதலைக் காட்டியது. எவ்வாறிருப்பினும், இப்படம் கருத்தாழமிக்கச் சினிமாவை நோக்கிய அதன் உறுதியான அர்ப்பணிப்புக்கு ஊடாக சமூகத்தின் படித்த வகுப்பாரிடையே இலங்கையில் கலைப் படங்களை வளர்த்தெடுக்கும் சாத்தியக் கூறு குறித்த ஓர் ஆர்வத்தைத் தூண்டிவிட்டது.

சிங்கள சினிமாவின் வளர்ச்சியின் அடுத்த முக்கியமான மைல்கல் 1965 இல் தயாரிக்கப்பட்ட லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் கம்பெரலிய (கிராமப் பிறழ்வு) படமாகும். நாடறிந்த நாவலாசிரியரான மார்ட்டின் விக்கிரமசிங்கவின் அதே பெயரிலான அழியாப் புகழ்பெற்ற நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட இப்படம் ஒரு திருப்புமுனையைக் குறித்தது. இது விமரிசகர்களின் ஏகோபித்த பாராட்டுதல்களைப் பெற்றுக் கொண்டது. மேலைத்தேய பாணி விமரிசகர்களாலும் அதேபோல உள்ளூர் புத்திஜீவிகளாலும் அது ஒரே விதத்தில் மெச்சிப் புகழப்பட்டது. அதனையடுத்துத் திரைப்பட ஆக்கம் குறித்த ஆழமான ஒரு பாரம்பரியம் உதயமாகியது. புதுடில்லியில் நடைபெற்ற சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் கம்பெரலிய தங்கமயில் பரிசை வென்றது. இந்த நடுவர் குழுவில் லின்ட்சே அண்டர்சன், அன்டரெக் வாஜ்தா, ஜோர்ஜஸ் ஸாடோல் மற்றும் சத்யஜித் ரே ஆகியோர் அடங்கியிருந்தனர். அது தனி மனித உறவுகளைத் தனித்துவத்துடலும், உணர்வுபூர்வமாகவும் ஆராய்ந்து அதற்கு ஒளியூட்டுவதாக அவர்கள் பாராட்டினர். உள்நாட்டு திரைப்பட ரசிகர்களும் அதைப் பார்த்து பரவசமடைந்தனர். மேலும். அவர்கள் இது குறித்து நியாயமாகவே பெருமிதமடைந்ததுடன், எதிர்காலம் குறித்து நம்பிக்கையையும் வளர்த்துக் கொண்டனர். கம்பொலிய பாரிய அளவிலான சாத்தியங்களைக் கொண்ட ஒரு புதிய கலாச்சார, பிரதிநிதித்துவ தளம் திறக்கப்பட்டு வருவதனைக் குறித்துக் காட்டியது.

ஆங்கிலத்தில் – விமல் திசாநாயக்க,
அஷ்லி ரத்னவிபூஷண

தொடரும்...

தணிக்கையும் தமிழ் சினிமாவும்

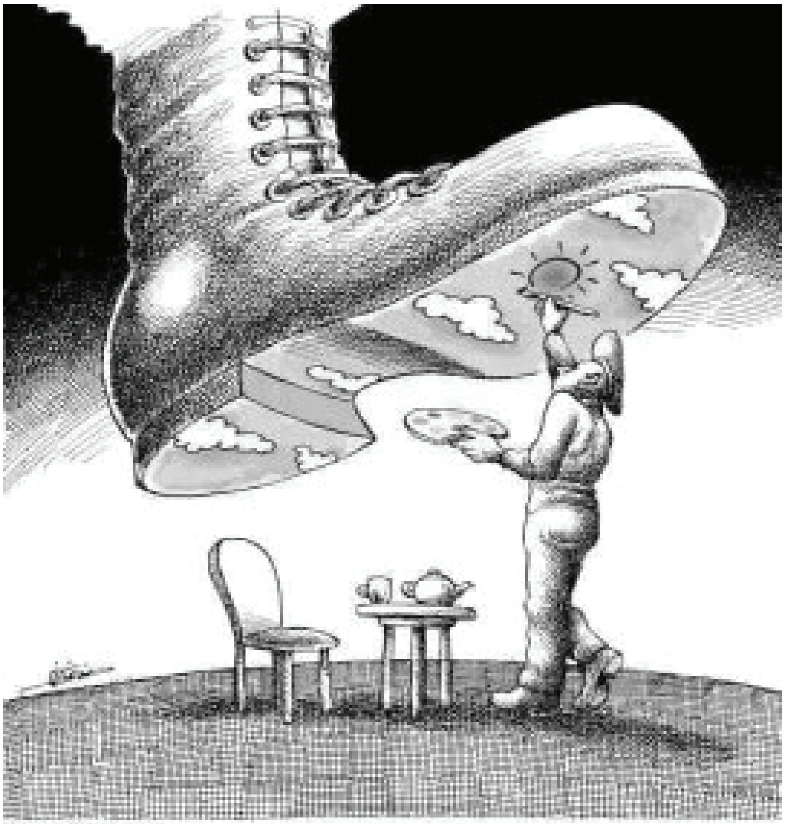
சொர்ணவேல்

இன்று மெக்கார்த்தியிசம் என்று அறியப்படுகிற ஜோசப் மெக்கார்த்தியின் தகுந்த சாட்சியோ ஆதாரங்களோ இல்லாமல் குற்றவாளியாக நிரூபணம் செய்து தண்டிப்பது என்கிற செயற்பாடு ஒரு கருத்தியலின் குறியீடாக மாறியுள்ளது. மன்னராட்சிகளிலும் சர்வாதிகாரத்திலும் அத்தகைய நிகழ்வுகள் சர்வசாதாரணமான விஷயமே. ஆயினும் ஜனநாயக நாடுகளான அமெரிக்காவை கட்டிப்போட்ட மெக்கார்த்தியிசமும் இந்தியாவை ஸ்தம்பிக்க வைத்த எமர்ஜென்சியும் சுதந்திரத்திற்கு தடை விதிப்பதென்பது எல்லாவிதமான ஆட்சிகளின் அதிகாரமையத்திற்கு அருகாமையில் இருக்கும் அவாவாக இருப்பதை உணர்த்துகிறது. சினிமா படங்களை தடைசெயவது என்பது அத்தகைய ஒரு நெறிபிறழ்வின் வெளிப்பாடாகும்.

சினிமாப்படங்கள் தடை செய்யப்படுவது பலவிதங்களில் நாம் சில கருத்துகளின் வெளிப்பாடுகளுக்கு ஒரு சமூகமாக அஞ்சுவதையும் நமக்கு வேண்டியதே எல்லோருக்கும் ஏற்புடையதாக இருக்கவேண்டும் எனும் குறுகிய நோக்கத்தினால் உந்தப்படுவதையும் சென்சார் போர்ட் எனும் நிறுவனத்தின் வரலாற்றிலிருந்து நாம்

அறிந்துகொள்ளலாம். தொப்புளையும் மார்பகங்களையும் ஆபாசமாக காட்டுவதாக காட்சியை கத்திரிக்கும் அதன் உறுப்பிணர்கள் உடலில் உள்ள குறைகளை அது எத்தகையதாயினும் கிண்டல் அடிப்பதையும் காமெடி என்கிற பெயரில் சுயமரியாதையற்ற ஒரு சககதாபாத்திரத்தை சிருஷ்டிப்பதையும் கண்டுகொள்வதில்லை. சினிமாப் படங்கள் தடைசெய்யப்படுவதும் பிறகு சில வெட்டுகளுடன் ரிலீஸ் செய்யப்படுவதும் சகஜமான விஷயமாக ஆகிவிட்டது. தற்கால தமிழ்நாட்டில்/இந்தியாவில். தமிழ்நாட்டில் அண்டைய மாநிலமான கேரளாவைப் போல கலைப்படங்களின் (அரவிந்தன், அடூர் கோபால்கிருஷ்ணன், ஜான் ஆபிரஹம் போன்ற இயக்குனர்களின்) வரலாறு இல்லை என்று ஆவலாதி/புகார் சொல்பவர்கள் சென்சார் போர்டின் போக்கையும் அதன் சரித்திரத்தையும் கணக்கில் கொள்ளவேண்டும்.

சமீபத்தில் லீனா மணிமேகலை அவர்களின் செங்கடல் சென்சார் போர்டின் பலவித கிடுக்கிப்பிடிகளுக்கு ஆளாகியது. லீலா சேம்ஸன் போன்ற ஒரு உன்னத கலைஞர் அச்சமயம் அங்கிருந்ததால் அது மேல்முறையீட்டுக்குச் சென்று தப்பித்தது. ஆயினும் பலவித கஷ்டங்களுக்கு நடுவில் எடுக்கப்படும் இததகைய சிறிய பட்ஜெட் சுயாதீன படங்களை நசுக்குவது வருத்தத்திற்கு உரிய செயலே. உதாரணத்திற்கு அந்த காலத்தில் புதிய இந்திய சினிமா எனப்படுகிற 1970களின் மைய நீரோட்ட சினிமாவிற்கு மாற்றாக வந்த அலையில் பெனெகல், நிஹலானியின் படங்களை

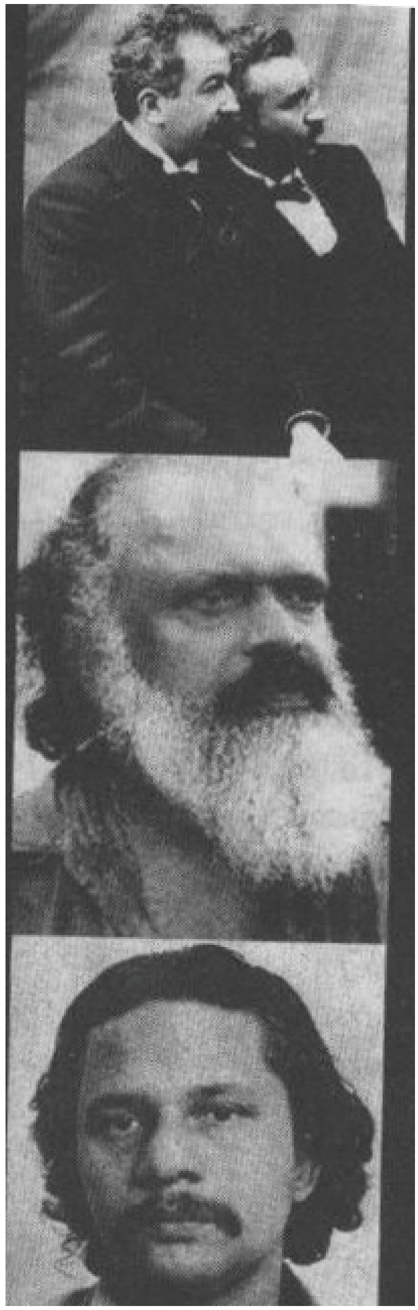


Mana Neyestani
Iran

சென்சார் போர்ட் தணிக்கை செயத விதமும் மையநீரோட்ட சினிமாவை அணுகிய விதத்திலும் பெரிய மாறுதல் இல்லாவிடினும் ஒரு நுண்ணிய வித்தியாசம் இருந்தது. ஆயினும் அவர்களும் தங்களுடைய பலபடங்களுக்கு செர்டிபிகேட் வாங்குவதில் இருந்த பதட்டங்களைப் பற்றியும் அளவுகோள்களின் தெளிவினமைப் பற்றியும் நேர்காணல்களில் கூறியுள்ளார்கள். நிஹலானியின் ஆகச்சிறந்த படைப்பான தமஸ் தேசிய ஒளிப்பரப்பு செய்யப்படக்கூடிய தருவாயில் தில்லியில் பாஸ்கர் கோஷ் அனறைய காலகட்டத்தில் தூர்தர்ஷனின் இயக்குனராக இருந்ததினால் தப்பித்தது. அவர் பல எதிர்ப்புகளையும் மீறி துணிந்து ஒளிபரப்பினார். இவ்வாறு முக்கியமான நமது வரலாற்றின் இருண்மையை சுட்டும் நமது மதம் பாலின வன்முறை சார்ந்து நமது மனசாட்சியை சுட்டெரிக்கும் பார்டிஷன் என்கிற பிரிவினையை மையமாகக் கொண்ட ஒரு மாபெரும் படைப்பே கூட தனது வெளியீட்டிற்கு யதேச்சையாக நிகழும் ஒரு அற்புதத்தை/அதிர்ஷ்டத்தை தான் நம்பியிருக்க வேண்டியிருக்கிறது.

நான் பூனே இன்ஸ்டிட்யூடில் படிக்கும் பொழுது சென்சார் போர்டிற்கான கருத்தரங்கில் கலந்திருக்கிறேன். அப்பொழுது பெருவாரியான இயக்குனர்கள் ரேட்டிங்கில் வித்தியாசத்தை ஏற்படுத்தி படங்களை வெட்டுகளில்லாமல் வெளியிடுவதற்காக வாதாடினார்கள். பின்னர் விஜய ஆனந்த் அவர்கள் சென்சார் போர்ட் தலைவராக ஆன பொழுது அவரும் சீரிய ஆய்வுகள் செய்து அதே முடிவுக்கு வந்தார். மேற்குலகைப் போல போர்னோகிராபிக்குக்கூட ஊருக்கு வெளியே இன்றைய மல்டிப்ளக்சைப் போல ஒரு வெளி உருவாக்குவதைப் பற்றி ஆலோசனை அளித்தார். அத்தகைய போக்கு ரசிகர்கள் மற்ற சினிமாப்படம் பார்க்கவரும் வேளைகளில் சினிமாச் சார்ந்து சீரிய மனநிலையை உருவாக்கி நல்ல படங்களுக்கான வெளியை உருவாக்கும் என்று நம்பினார். முப்பது வருடங்களுக்கு பின் இன்றைய இண்டர்னெட் யுகத்தில் அமரர் விஜய ஆனந்த் அவர்களின் காலகட்டத்திலிருந்து போர்னோகிராபி எளிதாக வீட்டிற்குள்ளேயே புகுந்து விட்டது. ஆயினும் படங்களின் தரத்திலோ செனசார் போர்ட் கத்திரிக்கோல்களை வைத்துக் கொண்டு கல்சர் போலீசாகப் போடும் கபட நாடகத்திலோ எந்தக் குறையும் இல்லை. இன்றும் இளம் இயக்குனர்கள் முத்தக்காட்சிகள் வைத்து ஏ சர்டிபிகேட் கிடைத்தால் டெலிவிஷன் மூலம் வருவாய் குறையும் பட்சத்தில் தயாரிப்பாளர்களின் கோபத்திற்கு ஆளாக வேண்டும் ஆகையால் ஒரு ஆபாசமான ஐட்டம் சாங்கை வைத்துக் கொள்ளலாம் அதுவே நமது பண்பாட்டுக் காவலர்களுக்கும் அவர்களை இயக்கும் நமது மைய நீரோட்ட கலாச்சாரத்திற்கும் ஏதுவானது என்று நினைக்கிறார்கள். எல்லோருக்குமான வாயுரிசத்திற்கு தீனிபோட்டுவிட்டால், கதையாடலுக்கு ஏற்றவாரு காதல் காட்சிகளில் பார்வையாளர்கள் மனம் லயிப்பார்கள் என்றெண்ணிய அமரர் விஜய் ஆனந்த் அவர்களின் கூற்றும் நம்பிக்கையும் இன்று அதன் அர்த்தமிழந்து விட்டது.

செக்ஸும் வயலென்சும் சினிமாவின் மைய கச்சாபொருளாக உள்ளது. அதற்கு அறிஞர்கள் பலவித காரணங்களை அடுக்கி உள்ளார்கள். சினிமா சென்சோரியத்தின் (புலனோர்மையின்) ஊடகம் என்றும் ப்ராயிடிய வழியில் ஆழ்மனதின் கூறான கனவு பிம்பங்களின் வழியே ஊடாடக் கூடியது என்றும், ஆகையினால் அதற்கு புலனின்பமும் வன்முறையும் ஆணிவேர்களாக உள்ளன எனறு வாதாடும் பலவித சொல்லாடல்கள் தொடர்ந்து நம்மை சூழ்ந்து கொண்டுள்ளன. ஆகையினாலேயே ஆகச்சிறந்த ஆர்ட் சினிமாவிலும் கூட பாலுணர்வும் வன்முறையும் சித்தரிக்கப் படும் விதத்தில் கருத்துமாறுபாடுகள் தொடர்ந்த வண்ணம் உள்ளன. வன்முறையற்ற படங்களின் அரசியல் பற்றிய கேள்விகள் எழுகின்றன. உதாரணத்திற்கு, சத்யஜித் ராயின் படங்கள். பாலுணர்வின் வெளிப்பாடு இல்லாத படத்தின் இயல்பு கேள்விக்குள்ளாக்கப் படுகிறது. உதாரணத்திற்கு, மற்றபடி சிறந்த படம் என்று போற்றப்பட்ட கங்கனா ரனாவுத் நடித்த க்வீன். (ஆய்வாளர் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி அவர்களின் காத்திரமான முகனூல் பதிவைப் பாருங்கள். அவருடைய கூற்று முற்றிலும் ஒத்துக்கொள்ளக் கூடியதாக இருக்கிறது. செக்ஸை தவிர்த்து நடபை நாடக்கூடிய அளவில்தான் கங்கனாவின் கதாபாத்திரத்தின் சுதந்திரம் கட்டமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. கனவினிமிருந்து விலகிருக்கும் பெண்ணின் கறபைப் பற்றிய கரிசனம் அவளை பழமையில் ஊறிய புதுமைப் பெண்ணாகத்தான் சித்தரிக்க உதவுகிறது.) சத்யஜித் ராயின் படங்களில் அரசியலில்லை என்கிற கூற்றை என்னைப் போன்ற பலர் மறுத்திருக்கிறோம். அத்தகைய பொதுவாக



பிரச்சினை இல்லாமல் படம் எடுப்பவர் என்று எண்ணப்படும் ராய் கூட தமிழ்நாட்டுக்காரராக இருந்திருந்தால் என்னவாகியிருப்பார் என்றெண்ணும் பொழுது மனம் பதற்றமடைகிறது.

மசாலா இல்லாத படங்களைப் பார்க்கும் நமது சென்சார் போர்ட் மெம்பர்களின் பயோரிதம் மாறி அல்லற்படுகிறது. அவர்களின்மேல் நமக்கு பரிவு ஏற்படுவதே இயல்பான உணர்வாக இருக்க முடியும். படங்களைப் பார்க்க வைத்து நாம் அவர்கள் மீது செய்யும் வன்முறையையும் கணக்கில் கொள்ளவேண்டும். வாரத்திற்கு ஐந்து படங்கள் அதில் மூன்று கதையாடல் மற்றும் தொழில்நுட்பத்தில் டிஎஸெலார் கேமராக்களைக் கொண்டு எந்தவொரு குறிக்கோளுமில்லாமல் பயிற்சிபெற எடுத்த படங்கள் என்றிருக்கும் பொழுது நாம் ஆக்கிரோஷம் கொள்ள அங்கு ஒன்றுமில்லை. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக மாற்றுக் குரல்கள் என்றாலே அலறி அடித்து அத்தகைய குரல்வளைகளை நசுக்குவதே தேசப்பற்று என்கிற இன்றைய நிலையில் சென்சார் போர்ட் என்பது ஒரு பெரிய மெஷினரியின் ஒரு பகுதி, ஆயினும் அது ஒரு முக்கியமான மைய பகுதி.

ஜனநாயகம் என்பது பலகுரல்களின் மூலமாக பலவிதமான கருத்தியல்கள் மூலமாக விமர்சனங்களின் வாயிலாக முன்னேறும் ஒரு வாகனம் என்று கொண்டால் அர்த்தமில்லாத புலனுணர்வும் வன்முறையும் வடிகட்டப்பட வேண்டியதே. வடிகட்டுதல் என்பது நாம் சில அளவீடுகளைக் கொண்டு நமக்காகச் செய்துகொள்வதாக இருக்க வேண்டும். அது தேவையில்லாமல் காலத்தையும்

சக்தியையும் விரயம் செய்விப்பது ஆகையால் அதீத வன்முறையும் பாலியல் வன்மமும் தேவையில்லை அல்லது தேவையுள்ளது என்று நிர்ணயிப்பது ஒரு பெரும் பொறுப்பு. விழுமியங்கள் மனச்சாட்சி சம்பத்தப்பட்ட விஷயம். அத்தகைய வடிகட்டலுக்கு சுயதணிக்கையாக தணிக்கை குழுவைவிட அது எந்த வகையறாவைச் சார்ந்த படம் எத்தகைய பார்வையாளர்களுக்கு ஏற்றதாக இருக்கும் என்று படமெடுப்பவர்களே ஆலோசித்து தீரமானித்து சான்றிதழ் கொடுப்பது சிறந்தது. ஆயினும் அதுவும் சிக்கல் நிறைந்த ஒரு வழியே. மைய நீரோட்ட சினிமாவின் கட்டுப்பாடற்ற வன்முறை இன்று பார்த்து பார்த்து இயல்பானதாகிவிட்டது. இது பார்க்கும் குழந்தைகளுக்கு பாதிப்பை ஏற்படுத்தும் என்பது எதிக்ஸ் சார்ந்த விஷயம். இங்கு ஏ சர்டிபிகேட் வாங்கி வணிகத்தை இழக்க முன்வராத சூழலில் சென்சார் போர்ட் எனும் ஒரு ஸ்தாபணத்தை மற்றும் குற்றம் கூறுவது நமது போலித்தன்மையை

மிக முக்கியமான அரசியல் படங்கள் வந்ததற்கு மிருணால் சென் ஜான், ஆபிரஹாம் போன்ற ஆளுமைகளே சான்று. இந்தியில் கிஸ்ஸா குர்ஷிக்கா (ஒரு நாற்காலியின் கதையாடல்) எனகிற படம் எமர்ஜென்ஸியை விமர்சித்ததால் தடை விதிக்கப்பட்டு பிரபலமாகியது. ஆயினும் அது சினிமா என்ற அளவில் மிகச்சாதாரணமானது. தணிக்கை தவறான படங்களுக்கு தடை ஏற்படுத்தி கைகொடுக்கும் நிறுவனமாகவும் இருக்கிறது. காத்திரமான (எதிர்)அரசியல் படங்களுக்கு வழிவிட்டால் மைய நீரோட்ட சினிமா ஜனநாயகச் சொல்லாடலுக்கும் தீர்க்கமாகப் பங்களிக்க முடியும். அது சினிமாவைச் சுழன்று வரும் நமது பண்பாட்டிற்கு பெரும் கொடையாக இருக்கும்.

செக்ஸ் சார்ந்த நமது இலை மறைவு காய் மறைவு அணுகுமுறை தணிக்கைமுறையிலும் குழப்பமாக பிர்திபலிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அதற்கு விலை கொடுப்பவர்கள் நடிகைகளும்,

“ செக்ஸ் சார்ந்த நமது இலை மறைவு காய் மறைவு அணுகுமுறை தணிக்கைமுறையிலும் குழப்பமாக பிர்திபலிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அதற்கு விலை கொடுப்பவர்கள் நடிகைகளும், குறிப்பாக, துணைநடிகைகளும்தான். நடிகைகள் அட்டைப்படங்களை ஆக்கிரமமிப்பது உலகளாவிய போக்கு. ”

அகத்திலிருக்கும் ஹிபாக்ரிஸியை அகற்றாமல் கண்ணாடியிலிருக்கும் குறையை சுட்டுவதற்கு சமம்.

ஆயினும் சென்சார் போர்டுப் பற்றிய விமர்சனம் அதன் அரசியலை தணிக்கைச் செய்யும் போக்கில் வீரியமும் நியாயமும் கொள்கிறது. இன்று காத்திரமான அரசியல் படங்கள் அன்றைய பராசக்தி அந்த நாள் அளவிற்குக் கூட வராமலிருப்பது தணிக்கை குழு கை வைத்துவிடுவார்களோ என்ற பயம் மட்டுமே காரணம் என்று சொல்ல முடியாவிட்டாலும் அது ஒரு முக்கிய காரணம். ஆழமான அரசியலைச் சொல்லும் படத்தில் ஆரவாரம் இருக்காது ஆகையினால் படம் ஓடாது என்கிற வணிக காரணத்தையும் கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். இடதுசாரிகள் காத்திரமாக ஆட்சி செயத காலகட்டத்தில் வங்காளத்திலும் கேரளாவிலும்

குறிப்பாக, துணைநடிகைகளும்தான். நடிகைகள் அட்டைப்படங்களை ஆக்கிரமிப்பது உலகளாவிய போக்கு. ஆயினும் எண்ணற்ற வாராந்திரப் பத்திரிகைகளின் அட்டைப்படங்களில் தொடர்ந்து நடிகைகள் தோன்றுவது நமது பொதுஜன கலாச்சாரத்தில் நடிகைகளின் முக்கியத்துவத்தைச் சொல்கிறது. ஆயினும் அன்றைய இந்துநேசனிலிருந்து இன்றைய உலகமயமாதலின் குறியீடான இண்டெர்னெட் வரை பார்த்து/உபயோகித்து தூக்கி எறிந்துவிடும் பண்டமாகவே அவர்களைப் பார்க்ககூடிய ஆணாதிக்கப் பார்வையில் எந்த மாற்றமும் இல்லை. அதன் பிரதிபலிப்புத்தான் அரைகுறையாக உடம்பை மறைப்பதில் உள்ள கண்ணாமூச்சி விளையாட்டிலும் அதன் மையத்திலுள்ள வக்கிரத்திலும் மனம்லயித்திருக்கும் சென்சார் போர்டும் அதன் தணிக்கை சார்ந்த

செயற்பாடும். பாலியல் வன்முறை என்பது செக்ஸிலிருந்து ஆணாதிக்க ஜாதி மதம் சார்ந்த அரசியலாக விரிகிறது. அங்கு பாலுணர்வும் வன்முறையும் ஆணாதிக்க அரசியலும் ஒரு புள்ளியில் சந்தித்துக் கொள்கின்றன. அரைநிர்வாணத்தை அலசும் சென்சார் போர்ட் அத்தகைய வன்முறையை அலசுகிறதா என்று தெரியவில்லை. யூ சர்டிபிகேட் படங்களிலுள்ள பாலியல் வன்முறைக் காட்சிகளைப்பாருங்கள். ஏ சர்டிபிகேட்டுடன் வரும் பருத்திவீரன் போன்ற படங்களின் க்ளைமேக்ஸ் நம்மை உறைய வைத்து நமது பண்பாட்டின் மையத்திலுள்ள இருணமையின் மேல் ஒளிப்பாய்ச்சுகிறதா என்பது கேள்விக்குறியாகவே உள்ளது. ஜாதியின் தோளில் தாண்டவமாடும் ஆணாதிக்கமும் காமமும் பெண்ணுடலின் மேல் அது எழுதத் துடிக்கும் (வீரியமற்ற) எதிர்ப்பும் வன்மமும் கற்பு என்பது செய்ற்கையாகக் கற்பிக்கப் பட்ட ஒன்று என்று அன்று பெரியார் கூறியது இன்றைய தமிழ்நாட்டில் காற்றில் கரைந்துவிட்டதைக் கூறுகிறது.

அரசியல் ரீதியாக உலகலாவிய அளவில் சினிமாக் கலைஞர்கள், குறிப்பாக ஆவணப்பட ஆளுமைகள் கொலை செய்யப்பட்டதும் நாடு கடத்தப்பட்டதும் தங்களது கருத்தியலால் சிறையிலடைக்கப்பட்டதும் அன்றிலிருந்து இன்றுவரை தொடரும் ஒரு சோகமான உண்மைதான். ஹவர்ஸ் ஆப் த பர்னஸஸ் இயக்குனர் பெர்னாண்டோ சோலானாஸ் மற்றும் ஆந்த்ரே தார்கோவ்ஸ்கியின் வாழ்வு இதற்கு சான்று. ரஷ்யாவை சுற்றி அதன் மக்கள் கலாச்சாரம் கலைவரலாறு என்பதில் மையம் கொண்ட தார்கோவ்ஸ்கி கடைசி இரண்டு படங்களான் நாஸ்டால்ஜியா (1983) மற்றும் த சேக்ரிபைஸ் (1986) தனது கலை ஆன்மாவிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்ட கலைஞனின் ஏக்கத்தை கவிதையாக வடிக்கின்றன. க்ரிஸ் மார்க்கரின் உந்துதலுடன் பேற்றிக் கஸ்மன் இயக்கிய மூன்று பாகங்கள் கொண்ட ஆவணப்படமான பேட்டில் ஆப் சிலீயில் அதன் முதல் பாகத்தில் தனது கேமராவை இயக்கிக் கொண்டிருக்கும் போதே குண்டுபட்டு சரியும் ஒளிப்பதிவாளரின் ஷாட் இருக்கிறது. அதைப் போலவே ஆவணபடங்களில் பெண் இயக்குனர்களுக்கான வெளியை தனது படமான ஹார்லன் கௌண்டி யூஎஸ்ஏ (1976) மூலமாக விரிவு செய்த பார்பரா காப்பல் அவர்களின் என்றென்றும் காதில் கேட்டவாரே உள்ளது.

ஓவியம்: திண்டுக்கல் தமிழ்ப்பித்தன்.

காட்சி மொழி இதழ் காலாண்டிதழாக வெளிவருகிறது. இலங்கையில் இருந்து முதல்முறையாகத் தமிழில் வெளிவரும் உலக சினிமா இதழ் இது. புகழ்பெற்ற உலக சினிமாக்களைப் பற்றிய இதுவரை ஆவணப்படுத்தப்படாத விவரணைகளை உள்ளடக்கியது. சினிமா மொழியியல் கோட்பாடுகளைப் பேசுவது, உலக சினிமா மேதைகளை அறிமுகம் செய்வது, உலகத் தரத்திலான சினிமாக்களை விவாதிப்பது, சினிமா தொழில்நுட்பங்கள் பற்றிய அறிமுகம், சினிமா அழகியல் தொடர்பான பதிவுகள் மற்றும் அரசியல் உள்ளடக்கம் கொண்ட உலக சினிமா பார்வை என்ற வகைகளில் கட்டுரைகள் எதிர்பார்க்கிறோம். கடந்த காலங்களில் பேசப்பட்டவைகளைத் திரும்பப் பேசுவது, தமிழ் சினிமாக்களைப் பற்றிய வழமையான பதிவுகளைத் தவிர்க்கவே விரும்புகிறேன். இதுவே படைப்பாளர்களிடமிருந்து எமது எதிர்பார்ப்பு. தோழமையுடன் ஆசிரியர் குழு, காட்சி மொழி.

படைப்புகளை அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

+94 76371 2663

mariemahendran134@gmail.com

thirai.magazine@gmail.com

காட்சி மொழி.

பற்றிக் கொள்ளும் தீக்குச்சிகள்... திரைமொழியும் அக சலனமும்

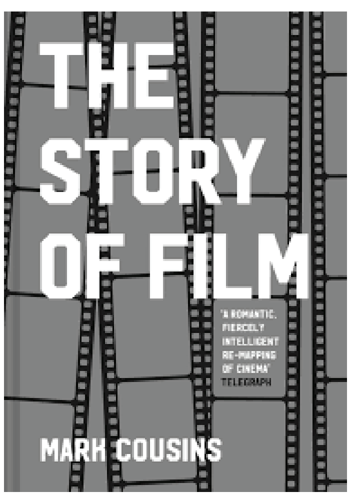
வருணன்

படைப்புச் செயல்பாடு முழுமையாக ஒரு படைப்பாளியின் அகச் செயல்பாடு எனும் போதிலும் அதற்கான தூண்டுதல் முழுமையும் அகத்தே மட்டும் நிகழ்பவையென நாம் சொல்வதற்கில்லை. கொஞ்சம் ஆராய்ந்தால் பெரும்பான்மையான தருணங்களில் படைப்புச் செயல்பாடென்பது ஒரு படைப்பாளியைப் பொருத்தவரை தன்னைச் சுற்றிலும் நிகழுகிற புற விடயங்களுக்கான எதிர்வினையாகவும், அதனைச் சார்ந்த தனது பார்வையைப் பதிவு செய்கிற நோக்கிலிருந்தும் உருக்கொள்கிறது. எனவே ஒரு படைப்பின் துவக்கம் படைப்பாளியிடமிருந்தே தோன்றினாலும் அதன் ஊற்றுக்கண் சமூகத்தினிடமிருந்து தோன்றியதாகவே இருக்கிறது. சுருங்கச் சொன்னால் சமூகத்தை உள்வாங்குகிற ஒரு படைப்பாளி தனது கலைப்படைப்பைக் கண்ணாடியாக்கி அதைக்கொண்டு சமூகத்தையே பிரதிபலிக்கிறார்.

மேற்சொன்ன விடயம் படைப்பின் உள்ளடக்கம் சார்ந்ததே. கலைப் படைப்பில் உள்ளடக்கத்திற்கு இணையான இன்னொரு முக்கிய அம்சமாக இருப்பது அதன் வடிவம். வடிவங்கள் சார்ந்தும் தூண்டுதல்கள் ஒரு படைப்பாளிக்கு புறத்தில் இருந்து வரலாம். சொல்லப்போனால் தான், படைக்கிற கலைவடிவத்தின் பிற படைப்புகளை வாசிக்கிற /பார்க்கிற, வாசகராக / பார்வையாளராக அப்படைப்பாளியும் இருக்கிறார். எனவே சகப் படைப்பாளின் கலைவெளிப்பாட்டு முறைமைகளில் இருந்து அவர் அகத்தூண்டுதலைத் (inspiration) தொடர்ந்து பெறுகிறார். அவர் பார்வையாளாராகவோ அல்லது வாசகராகவோ மட்டுமின்றி ஒரு படைப்பாளியாகவும் இருப்பதனால் அவரது சொந்த படைப்பில், கலை வெளிப்பாட்டில் அவை உட்கிரகிகப்பட்டு அவரது தனிப்பட்ட உள்ளீடுகளோடு பிணைகையில் வேறொரு பரிமாணம் கொள்கிறது.

> **ஒரு உணர்வையோ, மனோநிலையையோ என எடுத்துக்காட்ட விழைகிற எந்த ஒரு அம்சத்தினையும் காட்சிப்படுத்த பலநூறு வழிகள் உண்டு. ஒவ்வொருவரும் அவர்தம் மனதிலிருந்து எழுகிற கற்பனைகளை வனைந்து அதன் வழியாகத் தமக்கான ஒரு திரைமொழியைக் கண்டடைகிறார்கள். தனித்துவமான திரைமொழியைக் கண்டடைந்தவர்களைத் தான் நாம் திரைமேதைகள் என அடையாளப்படுத்துகிறோம்.**

திரைப்படக் கலையைப் பொருத்தவரை அதன் அடிப்படை அலகு காட்சிகளாக இருக்கிறபடியால், சகப் படைப்பாளிகளின் காட்சிமொழியில் அல்லது பாணியில் இருந்து தொடர்ந்து தூண்டுதலை இன்னொரு படைப்பாளி இயல்பாகவே பெற்றுக் கொள்கிறார். அகத்தூண்டுதல் என்பது ஒரு படைப்பை நகலெடுப்பதிலிருந்து (copying) முற்றிலும் வேறுபட்டது. திரைஆர்வலர்களுக்கு ஹாலிவுட் இயக்குநர் குவெண்டின் டேரண்டினோவின் திரைப்பட உருவாக்கம் குறித்த பிரபலமான மேற்கோள்கள் நிச்சயம் தெரிந்திருக்கும். அவரது "I steal from every movie ever made." எனும் மேற்கோள் மேற்சொன்ன அகத்தூண்டுதலையே குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். இவ்விடத்தில் சுட்டத்தக்க இதனையொட்டிய இன்னுமொரு உதாரணம் அவருடைய மேற்கோள் "When people ask me if I went to film school I tell them, I went to films."



ஒவ்வொரு படைப்பின் உருவாக்கத்திலும் அடிநாதமாக இருந்து தொழிற்படுவது படைப்பாளியின் படைப்புச் சிந்தனை (creative thinking) இதனைச் சமூக அக்கறை, கருப்பொருள் எனும் அர்த்தத்தில் நான் பிரயோகிக்கவில்லை. மாறாகத் திரைமொழியைக் கையாண்டு அவர் தான் சொல்ல நினைக்கிற கதையைச் சொல்கிற விதமாக (narrative style), அல்லது தனது படைப்பின் வழியே ஒரு பார்வையாளருக்குத் தர நினைக்கிற பார்வையனுபவத்தை (visual experience) சுட்டுகிற அர்த்தத்தில் பயன்படுத்துகிறேன். (எல்லாத் திரைப்படங்களிலும் கதை என்பது இருந்தே ஆக வேண்டுமென்பது இல்லை.) இந்தக் காட்சிரீதியிலான கூறுமுறைகளில் அகத்தூண்டுதலின் தாக்கத்தை மிக அதிகமாக நாம் காணலாம். ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கையில் நகல்கள் எப்போதும் மூலத்தைப் போலவே இருக்கும். மாறாக அகத்தூண்டுதலால் உருவான படைப்புகள் சிற்சில பொதுமைகளைத் தம்மிடையே கொண்டிருந்தாலும் ஒவ்வொரு படைப்பிலும் தனித்துவமான படைப்புக்குரலே வெளிப்பட்டிருக்கும். இதுவே அகதூண்டுதலுக்கும், நகலெடுத்தலுக்கும் இடையேயான பிரதான வேறுபாடாகும்.

திரைப்பட ஊடகத்தினைக் கையாளுகிற ஒரு படைப்பாளி பிம்பங்கள் மற்றும் காட்சிகளின் துணைகொண்டு ஒரு மெய்நிகர் யதார்த்தத்தை உருவாக்க முயல்கிறார். ஒரு உணர்வையோ, மனோநிலையையோ என எடுத்துக்காட்ட விழைகிற எந்த ஒரு அம்சத்தினையும் காட்சிப்படுத்த பலநூறு வழிகள் உண்டு. ஒவ்வொருவரும் அவர்தம் மனதிலிருந்து எழுகிற கற்பனைகளை வனைந்து அதன் வழியாகத் தமக்கான ஒரு திரைமொழியைக் கண்டடைகிறார்கள். தனித்துவமான திரைமொழியைக் கண்டடைந்தவர்களைத் தான் நாம் திரைமேதைகள் என அடையாளப்படுத்துகிறோம். இப்படியான காட்சியாக்கங்களை உருவாக்குகையில் பிற படைப்புகளின் வழியாக ஒரு படைப்பாளி பெற்றுக்கொண்ட அகத்தூண்டுதல் செல்வாக்கு செலுத்தும்.

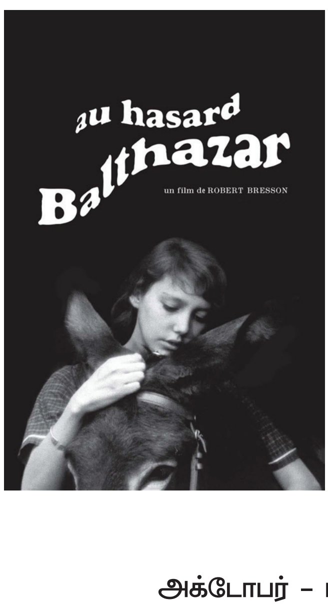
எடின்பெர்க்கைச் சேர்ந்த ஐரிஷ் இயக்குனரும் எழுத்தாளருமான மார்க் கசின்ஸ் (Mark Cousins), தொடர்ந்து திரைப்படங்கள் குறித்தும் திரைக்கலை குறித்தும் தீவிரமாக எழுதி வருகிற ஒரு படைப்பாளி. சினிமா குறித்து பல ஆவணப்படங்களையும் எடுத்திருக்கிற இயக்குனர். அவரது புகழ்பெற்ற படைப்பாக அறியப்படுவது திரைப்பட வரலாறு குறித்து 2004இல் வெளியான The Story of Film என்கிற நூல். இந்த நூலினை முன்வைத்து

அதன் திரைவடிவமாக அவரே 2011இல் The Story of Film: An Odyssey என்ற பெயரில் பதினைந்து அத்தியாயங்களாக பகுக்கப்பட்ட ஆவணத் தொடர் ஒன்றை இயக்கினார் (மொத்த ஓட்ட நேரம் ஏறத்தாழ 900 நிமிடங்கள்). நூலை விடவும் இந்த ஆவணத் தொடர் மிகப் பரவலாகக் கவனம் பெற்றது. சினிமாவை நேசிக்கிற ஒவ்வொருவரும் அவசியம் பார்க்க வேண்டிய படைப்பு அது. அதன் அறிமுக அத்தியாயத்தில் திரை ஊடகத்தைப் பற்றி சில எடுத்துக்காட்டுகளுடன் துவங்குகிற அவர் மேற்சொன்ன திரைப்படைப்பாளிகள் மத்தியில் சகப் படைப்பாளிகளின் படைப்புகளில் இருந்து கிடைத்த அகத் தூண்டுதல் எவ்வாறு தத்தமது படைப்புகள் பிரதிபலித்திருக்கிறது என்பதை மூன்று வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் வெளியான, மூன்று வெவ்வேறு இயக்குனர்களின் படைப்புகளில் இருக்கும் ஒரு காட்சித்துணுக்கைப் பற்றி விளக்கி ஒப்பீட்டிருப்பார். காட்சி மிக எளிமையானது.

நுரைந்த திரவத்தில் இருக்கிற குமிழிகளின் அண்மைக் காட்சி. அவ்வளவே.

1946 இல் கரோல் ரீட் இயக்கிய Odd Man Out படத்தில் இந்தக் காட்சி கதாபாத்திரத்தின் அலைவுறுகிற மனநிலையை உணர்த்த பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும். இந்தக் காட்சியாக்கத்தால் உந்துதலைப் பெற்ற பிரெஞ்சு இயக்குனர் கோடார்ட் தனது படமொன்றில் (Two of Three Things I know About Her (1967)) எப்படித் தனது பாணியில் இதனைக் கையாண்டார் எனவும், பின்னர் இதே காட்சியாக்கப் பாணியை ஸ்கார்சசி தனது புகழ்பெற்ற Taxi Driv—er (1976) திரைப்படத்திலும் கையாண்டிருப்பதை எடுத்துக்காட்டியிருப்பார்.

தான் சொல்லுகிற கதையை இன்னும் வலுவாகச் சொல்லவோ, பார்வையாளனுக்குக் காட்சியனுபவத்தின் வீரியத்தைப் பெருக்க, கதாபாத்திரத்தின் விளக்கமுடியாத மனநிலைகளைக் காட்சிரீதியாக எடுத்துக்காட்ட, காட்சியின் வழி கதையின் மையத்தை நோக்கிய ஒரு தத்துவார்ந்த பார்வையை முன்வைத்து அதனை நோக்கிப் பார்வையாளரையும் நகர்த்த எனப் பல்வேறு காரணங்களை (அல்லது ஆக்கப்பூர்வமான தேவைகளை) முன்னிட்டு ஒருவர் மற்றவரது காட்சியாக்கத்தை சுவீகரித்துக் கொள்வதுண்டு. இது நிச்சயம் நகலெடுப்பதாகாது.



திரைக்கலையைப் பொருத்தவரை ஒரு கதைசொல்லி ஒரு காட்சியோ, ஒரு பொருளோ, ஏன் ஒரு முழு கதாபாத்திரமோகூடத் தான் சொல்ல விழைகிற கதையைக் (அல்லது கதையல்லாத பட்சத்தில் காட்சிகளின் வழி கடத்த நினைக்கிற பார்வையனுபவத்தை) இயன்றவரை வீரியத்தோடு பார்வையாளரிடம் கொண்டு சேர்ப்பிப்பதற்கான கருவியாகவே பாவிக்கிறார். இவற்றின் எதனைக் குறித்த அணுகுமுறையும் ஒரு திரைப்படைப்பாளியின் பிரதானமான படைப்புநோக்கத்தை மையமிட்டே கையாளப்படுகிறது.

❖

தம்முடையதிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட சமூகக் கலாச்சாரப் பின்னணி கொண்ட ஒரு படைப்பாளியின் படைப்பினால் அகத்தூண்டுதல் பெற்று தமது படைப்புகளில் அதனைப் பிரதிபலித்த விதத்தை இக்கட்டுரையில் அவதானிக்கலாம்.

நாம் எடுத்துக்கொள்ளவிருக்கிற திரைப்படங்கள் ஒரு திரைப்பிரதியில் பயன்படுத்தப்பட்ட ஒரு காட்சி முறைமையை முன்வைத்து தூண்டுதலடையாமல், மூலப் படைப்பில் வருகிற ஒரு கதாபாத்திரத்தால் தூண்டுதலடைந்த திரைஆக்கங்கள். சினிமாக் காதலர்கள் அக்கதாபாத்திரம் கழுதை என்று சொன்னமாத்திரத்தில் சொல்லப் போகிற மூலப் படைப்பு எதுவெனச் சிரமமேயின்றி யூகித்துவிடுவர். நான் சொல்ல வருகிற திரைப்படம் ராபர்ட் பிரெசானின் Au Hasard Balthazar (1966).

திரைப்படைப்பாளிகளைப் பொருத்தவரை இரண்டு வகையினர் உண்டு. முதலாவது வகையினர் மக்களுக்குப் பிடித்த இயக்குநர்கள். இரண்டாவது வகையினர் சக படைப்பாளிகளுக்கு ஆதர்சமான படைப்பாளிகளாக இருப்பர் (அதாவது Directors Director). பிரெஞ்சு இயக்குனர் ராபர்ட் பிரெசான்

தனது அழகியல் சார்ந்த தனித்துவமான அணுகுமுறையால் திரைக்கலையை வளப்படுத்திய திரையாளுமைகளுள் மிக முக்கியமானவர். மினிமலிசம் தான் இவரது காட்சி உருவாக்க அணுகுமுறை. திரைப்படங்களில் இருக்கிற கனவுத்தன்மையை (Fantesy) முழுமுற்றாக மறுதலித்துச் சினிமா எனும் கலைவடிவத்தை உண்மைக்கு வெகு அருகாமைக்கு நகர்த்திப் பார்த்தவர். தனக்கெனத் திரைவெளியில் ஒரு தனிக்குரலைப் பிரஸ்தாபித்துக் காட்டியவர் பிரெசான்.

'குறைவாகப் பேசுகிற காட்சி மொழியின் வழி' எப்படி 'நிறைவாக' பார்வையாளரோடு பேசுவது என்பதற்கு இவரது திரைப்பிரதிகள் விளக்கப்பாடங்கள் போலிருக்கும். துன்பியல்தான் இவரது பெரும்பாலான படங்களில் பிரதானமாக இருக்கும்.

பால்தசார் கூட ஒரு துன்பியல் நாடகம்தான். பொதுவாகத் திரைப்படங்கள் உணர்ச்சிப்பூர்வமான அணுகலுடையவை. ஆனால் பிரெசானின் திரைமொழி இதற்கு நேர் எதிரானது. கதபாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகள் மீதான கவனக்குவிவை அவரது படைப்புமொழி பெருமான்மையாய் அனுமதிக்காது. கதாபாத்திரங்களின் உணர்வுநிலைகளில் மேல்பூச்சாக இருப்பவையே உணர்ச்சிகள். வழமையாக அண்மைக் காட்சிகளாகவோ, வெகு அண்மைக் காட்சிகளாகவோ ஒரு கதாபாத்திரத்தின் உணர்ச்சிப் பெருக்கை அதன் முகபாவனைகளைக் கொண்டே பார்வையாளருக்குக் கடத்துவதே மெலோடிராமிட்டிக் பாணியாய் இருக்க, இவரோ தனது கதாபாத்திரங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டவிடாமல் கவனமாகத் தவிர்த்துவிடுவார். அதாவது மேல்மட்டத்தில் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புகளோ ஏன் சலனங்களோ கூட அல்லாத அப்பாத்திரங்களைத் திரையில் சந்திக்கிற நமக்கு இன்னும் கொஞ்சம் அவர்களுக்குள் ஆழஞ்செல்ல அச்சலனமின்மை வாய்ப்பளிக்கிறது. அப்பாத்திரங்களின் உளவியல்பூர்வமான தொடவியலாத ஆழங்களுக்குள் பயணிக்கிற அனுபவத்தை அத்தருணங்கள் வழங்கும்.

பால்தசார் படம் ஒரு கழுதைக்குட்டியின் வாழ்க்கையை மையமிட்டுச் சுழல்கிறது. பொதுவாக விலங்குகள் தோன்றுகிற படங்களில் அவைகளுக்கு மனிதர்களின் தன்மையைத் திணிக்கப்பட்டிருக்கும். இதிலிருந்து விலகி படம் முழுவதுமே கழுதையை அதன் இயல்பான தன்மையுடனேயே அணுகுகிறார் பிரெசான். கதையாடல் முழுக்க பால்தசாரின் துயரம் நிரம்பிய பரிதாபகரமான வாழ்வைத் தொடர்கிறது. கழுதைக்குட்டி தன் தாயின் மடிமுட்டி பாலருந்திக் கொண்டிருக்கையில் ஒரு பிஞ்சுக் கரம் அதனை வருடி தனது தந்தையிடம் கெஞ்சி உடனழைத்துச் செல்கிறது. குட்டிக்குத் திருமுழுக்கு தருகிற குழந்தைகள் அதற்கு பால்தசார் எனப் பெயரிடுகின்றனர். காலத்தின் ஓட்டத்தில் காட்சிகள் மாறி அக்குழந்தைகளின் தோழி மரியிடம் வந்து சேர்கிறது பால்தசார். கழுதையின் கதையோடு இடையிடையே மரியின் வாழ்வையும் நமக்குக் காட்டுகிறது படம்.

ஒரு கட்டத்தில் வாயில்லா ஜீவனான பால்தசாரைப் போலவே சூழலைச் சாக்கிட்டு சுற்றத்தாரால் மரியும் சுரண்டப்படுகிறாள் என்பதைக் காண்கிறோம். இந்த இரு ஜீவன்களுமே தமது வாழ்க்கைப் போக்கினை கட்டுப்படுத்த இயலாதவர்களாகவும் இருக்கின்றனர். அடுத்தக் கணத்தில் எத்திசையில் அது திரும்பவிருக்கிறது, எங்கனம் அது மாறப்போகிறது என்பதனை அறிய இயலாதவர்களாகவே இருக்கின்றனர். பால்தசார் தான் மையக் கதாபாத்திரம் என்பதும் அதற்கு அடுத்தபடியாகவே மரி பாத்திரம் வருகிறது என்பது கதையாடலிலேயே தெளிவாகிறது. பிரெசான் கழுதையை அதனியல்பிலேயே அணுகினார் என்பதையும் தாண்டி, காட்சியாக்கத்தின் வழியாக மரி மற்றும் பால்தசாரின் பாத்திரங்களை அணுகுவதில் அவர் எவ்வித வேறுபாடும் காட்டாதவராகவே (அவள் மனுஷி இது ஒரு விலங்குதான் என்பது போன்ற பாகுபாடுகளற்று) இருக்கிறார். அதாவது இரண்டு உயிர்களையும் ஒன்றெனப் பாவிப்பதைப் போல.

அதே வேளையில் கழுதையின் வாழ்க்கைப்பாடே கதையின் முதன்மையான கதையாடலாகப் பார்க்கையில், மரியின் அபத்தங்கள் நிறைந்த அவலமான வாழ்க்கையை அது பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாகவும் எடுத்துக்கொள்ள முடியும். அவ்வகையில் இதனை ஒரு பெண்ணியப் பிரதியாகவும் வாசிக்க இயலும். பிரெசான் ஆழத்தில் மிகத் தீவிரமாகக் கத்தோலிக்க கிறித்துவத்தால் ஈர்க்கப்பட்டவர். இச்சாய்வு ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கையில், இப்படம்

உள்பட, அவரது அத்தனை படைப்புகளிலும் பிரதிபலிப்பதைக் காணலாம்.

❖

சினிமாவில் கதைசொல்லலே பிரதானம் என்ற நிலைப்பாட்டையோ, அக்கதையை எப்படி திரைமொழியில் சொல்கிறோம் என்பதே பிரதானம் எனும் நிலைப்பட்டையோ ஒரு படைப்பாளி எடுக்கலாம். முன்னது நல்ல அம்சமாக இருப்பினும், பிந்தைய நிலைப்பாடு அக்குறிப்பிட்ட திரைப்பிரதியை மட்டுமல்லாது ஒட்டு மொத்த திரைக்கலைக்கும் வளம்சேர்ப்பதாக அமையும். காலந்தோறும் உலக சினிமா வரலாற்றில் , எல்லாத் தேசங்களிலும் திரைமொழி சார்ந்து புதிய பார்வைகளுடனும் வீச்சுடனும் இயங்கிய திரைப்படைப்பாளிகளால் மட்டுமே சினிமா கலையாகத் தொடர்ந்து பரிணமித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

ஒரு படைப்பாளியின் ‘படைப்பு நோக்கமே’ உளவியல்பூர்வமாக அவரது திரைமொழி குறித்தான தேர்வில் ஆதிக்கம் செலுத்தக்கூடிய முதன்மையான காரணமாக இருக்கிறது. ஒரு படைப்பின் மொத்த ஆன்மாவும் அதனை உருவாக்குகிற தேவை (என்பதாக அவர் உணருகிற) சார்ந்த படைப்பாளியின் குறிக்கோளில்தான் உறைகிறது. தான் எதற்காக இப்படத்தை உருவாக்குகிறோம் எனும் அவரது தெளிவே படத்தில் அவர் கையாளுகிற சகலத்தையும் நிர்ணயிக்கிறது. பிறப் படைப்புளினால் அகத்தூண்டுதலைப் பெறக்கூடிய ஒரு படைப்பாளி, அப்படைப்பினுடைய திரைமொழியின் சில அம்சங்களை வரிந்து கொண்டு அதனைத் தனது படைப்பினைச் செழுமைப்படுத்தும் விதத்தில் எப்படிப் பயன்படுத்தலாம் என்றே சிந்திப்பார்.

தமிழ்மொழியில் மாற்று சினிமாவிற்கான வரலாறு குறித்து நாம் சிந்தித்துப் பார்க்கையில் தவிர்க்கவே இயலாத ஒரு படைப்பாக இன்றைக்கும் இருப்பது மலையாள இயக்குநரான ஜான் ஆபிரகாமின் இரண்டாவது படமாகவும், அவரது ஒரே தமிழ் திரைப்படமாகவும் இருக்கிற ‘அக்ரஹாரத்தில் கழுதை (1977)’.

தமிழ் எழுத்தாளரும் இலக்கிய விமர்சகருமான வெங்கட் சாமிநாதன் எழுதிய கதையை ஜான் தனது திரைமொழியால் மெருகெற்றி இருப்பார். இப்படத்திற்கான விதை இயக்குனரின் தனிப்பட்ட வாழ்வில் எதிர்கொண்ட ஒரு சம்பவத்தில் இருந்து பெற்றதாகவும், அவர் பார்த்த பிரெசானின் பால்தசார் படைப்பில் வெகுவாக ஈர்க்கப்பட்டு அதனுடைய பாதிப்பில் தான் இப்படத்தை உருவாக்கியதாகவும் திரை ஆய்வாளர் தனஞ்செயனின் The Pride of Tamil Cinema 1931—2013 நூலில் குறிப்புள்ளது. படத்தின் ஒரு காட்சியிலேயே கூட (கதாபாத்திர உரையாடலாகவே வருகிற) பால்தசார் பற்றிய ஒரு குறிப்புண்டு.

தனது தாயிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்ட கழுதைக்குட்டியொன்று போக்கிடமற்று நுழைகிற ஒரு வீடு தத்துவத்துறைப் பேராசிரியர் நாராயணசுவாமியுடையது. குட்டியின் தாய் அப்பகுதிவாசிகளால் துரத்தி அடித்து சாகடிக்கப்பட்டதை அறியவருகிறார். இரக்கம் மேலிட அதனைத் தன் வீட்டில் வளர்க்கிறார். அது அக்கம்பக்கம் மட்டுமல்லாது கல்லூரி வரையிலும் நகைப்புக்குரிய பேசுபொருளாகிறது. தேவையற்ற விமர்சனங்களைத் தவிர்க்கும் முகமாக ‘சின்னா’ என்ற அந்தக் கழுதைக்குட்டியைத் தனது சொந்த கிராமத்திற்கு எடுத்துச் செல்கிறார். அங்கு அவர்களது அக்ரஹாரத்தில் நுழைகிற கழுதைக் குட்டி, அதனை மையமிட்டு அங்கு நிகழும் மாற்றங்களெனக் கதை வளர்கிறது.

பேராசிரியரின் வீட்டிலாவது சலித்துக் கொண்டு கழுதையை மகனை முன்னிட்டு அனுமதிக்கின்றனர். அக்ரஹாரத்திற்கு அருகில் வசிக்கிற ஊமைப் பெண் உமாவிடம் குட்டியைப் பராமரிக்கிற பொறுப்பை ஒப்படைத்துவிட்டு விடைபெறுகிறார். கதையாடலின் போக்கை ஒப்புநோக்க பால்தசாரின் நேரடியான தாக்கத்தைக் கண்டுகொள்ள முடியும்.

அங்கு மரி—பால்தசார் போல இங்கு உமா—சின்னா பாத்திர வார்ப்பு இருக்கிறது. அங்கு மரியைப் பாலியல் ரீதியாகச் சுரண்டுகிற ஜெரார்ட் போல இங்கும் உமாவைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிற ஒரு மனிதன் இருக்கிறான். மரியைப் போலவே ஒருவனை நம்பி ஏமாறுகிற அப்பாவியாக இருக்கிறாள் உமா. இருந்த போதிலும் இறுதியில் மரியிடம் தென்படுகிற குணமாற்றத்தை நாம் இங்கு உமாவிடம் காண முடிவதில்லை. இதுவரையிலும் சொன்ன விடயங்களை வைத்து இது நகலெடுப்போ என ஒருவேளை ஐயம் எழலாம். ஆனால் இப்படைப்பு அகத்தூண்டுதலின் வெளிப்பாடே.

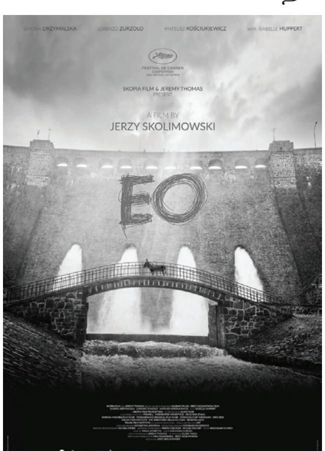
அடிப்படையில் பிரெசான் ‘பால்தசார்’ என்கிற கழுதையின் வாழ்க்கைப் பாட்டைத் தனது கதையாடலின் மையமாக முன்வைக்கிறார். மரியின் பரிதாபகரமான வாழ்க்கையை நாம் பால்தசாரின் வாழ்க்கைப் போக்கை இணையாக வைத்தே புரிந்துகொள்கிறோம். ஆனால் ஜாண், ஒரு கழுதைக்குட்டி மனிதரொருவரின் வாழ்விற்குள் நுழைந்த பிறகு, அதன் இருப்பு என்னென்ன மாற்றங்களை அவரது வாழ்விற்குள் கொணர்கிறது என்பதிலிருந்து துவங்குகிறார். பின்னர் கதை வளர்ந்து அது அக்ரஹாரத்தில் நுழைந்த பிறகு, அங்கு அதன் வருகை என்னென்ன மாற்றங்களை உருவாக்குகிறது என்பதை நோக்கி நகர்கிறார். பிரெசானின் தனியொரு உயிர் மீதான கவனக்குவிவு, ஜாணின் கதையாடலில் சமூகத்தின் அங்கமாக இருக்கிற ஒரு சிறிய அக்ரஹாரத்து மனிதர்கள் மீதான சமூக விமர்சனப் பார்வையாக விரிகிறது. அதாவது கழுதை கதையின் மையமாக இருப்பினும், கதைப்போக்கு அதனுடைய வாழ்வைத் தொடர்ந்தாலும் அதைக்காட்டிலும் அந்த ஜீவனின் வசிப்பிடங்களில் அதன் இருப்பை முன்னிட்டு ஏற்படுகிற சஞ்சலங்களிலேயே அதிகமாய்க் கவனங்கொள்கிறது.

கழுதையை முன்வைத்து அக்ரஹாரத்தின் மனிதர்கள் தங்களது காழ்ப்புகளை, சின்னச் சின்ன பொறாமைகளை, சக மனிதர்மீதான வெறுப்பை எப்படித் தணித்துக் கொள்கிறார்கள் என்பதையும், அதற்கெல்லாம் பாவப்பட்ட அந்த வாயில்லா ஜீவன் மீது பழி போடுவதைச் சிறு சிறு காட்சிகளாக நாராயணசுவாமியிடம் அவரது தந்தையின் பகிர்வுகளைக் காட்சிப்படுத்தியே கழுதையில் அவலநிலையைச் சொல்கிற அதே வேளையில், இடைவெட்டி இடைவெட்டி கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உமா தன்னைக் குறிவைக்கிற பாலியல் சுரண்டலை எவ்வாறு அனுமதிக்கிறாள் என்பதையும் காட்சிப்படுத்துகிறார்.

கதையின் முதன்மைப் பாத்திரமாக வரக்கூடிய தத்துவத்துறை பேராசிரியர் நாராயணசாமி தானொரு பார்ப்பனராக இருக்கிற போதிலும் அக்ரஹாரத்தில் ஒரு கழுதையைக் கொணர்பவராக இருக்கிறார். பாரதியின் பாடல்கள் பல இடங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தீவிர இடதுசாரி சாய்வுள்ள ஜான் (பல காட்சிகளில் பேராசியர் வாசிப்பதாக வருகிற காட்சிகளிலெல்லாம் அவர் தீவிர இடதுசாரி புத்தகங்களாகவே வாசிக்கிறார். அதுபோக அவர் வாசிக்கிற பாரதியின் கவிதைகளிலும் அதே தொனி ஓங்கி ஒலிக்கிறது.) எப்படிக் கிறித்தவப் பின்னணி கொண்ட ஒரு படைப்பிலிருந்து தூண்டுதலைப் பெற்று, அதனை லாவகமாகத் தனது தேவைக்கேற்ற கருத்தியல் ரீதியில் அணுகி புதிய திரைப்பிரதியை உருவாக்கி இருக்கிறார் என்பதை நாம் எளிதில் கண்டுகொள்ளலாம். பேராசியர் மாத்திரமல்லாது நிசத்தில் படத்தின் கதாசிரியர் வெங்கட் சுவாமிநாதனும் ஒரு பார்ப்பனர் என்பதால் இப்பிரதியை ஒரு சுயசாதி விமர்சனப்பார்வையினை முன்வைக்கிற படைப்பாகவும் கொள்ள வாய்ப்பிருக்கிறது. ஆனால் நேரடியாக விமர்சனமாக எதையும் சொல்லாமல், மௌன சாட்சியாக் நடப்பவற்றைக் கவனித்துப் பதிவுசெய்கிற தொனியிலேயே கதையோட்டம் இருக்கிறது. கழுதையை வெறுத்து அதனை இரக்கமின்றி அடித்துக் கொல்கிறவர்களே பிற்பாடு அதனைப் புனிதப்படுத்தி அதனை முன்வைத்து ஒரு தொன்மத்தை உருவாக்குகின்றனர். சமூகத்தின் பொதுப்பார்வையில் இருக்கிற அபத்தத்தையே இது எடுத்துக்காட்டுகிறது. கதையின் முடிவுகூட யதார்த்தத்திலிருந்து தாவி, முதன்மை கதாபாத்திரங்களின் சமூகக் கோபத்தின் வெளிப்பாடாகவும் அதனை முன்னிட்ட அவர்களது உளவியல் விருப்பமாக இருப்பதாகவும் கூட அர்த்தம் கொள்ளலாம்.

❖

பால்தசார் திரைப்படத்தின் மிக நேரடியான பாதிப்பில் உருவான இன்னுமொரு படைப்பு ‘EO (2022)’.



Jerzy Skolimowski (ஜெர்சி ஸ்கொலிமோவ்ஸ்கி) இயக்கத்தில் வெளியான போலந்து திரைப்படமான இது ‘இயோ’ எனும் பெயருள்ள, போலந்து சர்க்கஸில் இருக்கின்ற ஒரு கழுதையின் கதையைச் சொல்கிறது. கடந்த வருடம் 75வது கான் திரைப்பட விழாவில் ஜூரி விருதை வென்று இப்படம் உலகளாவிய கவனத்தை ஈர்த்தது. தொடர்ச்சியாக பல

திரைப்பட விழாக்களில் பங்கேற்றுப் பல விருதுகளைப் பெற்றது.

சர்க்கஸ் குழுவில் இருக்கிற இயோவின் மீது வெகு பிரியமாகவும், மிகுந்த அக்கறையுடனும் இருக்கிறாள் அதனுடன் இணைந்து ஒரு நிகழ்வை நிகழ்த்துகிற காஸன்ட்ரா எனும் யுவதி. விலங்கு நல ஆர்வலர்களால் சர்க்கஸுக்கு மூடுவிழா நடக்க இயோவின் வாழ்க்கை தடம் மாறி தடுமாறத் துவங்குகிறது. படம் நெடுகிலும் கழுதை கழுதையாகவே பல இடங்களுக்கு நதியின் போக்கில் அலைவுறுகிற தக்கையைப் போல காலஓட்டத்தில் இழுபட்டு இலக்கற்று பல்வேறு இடங்களுக்குப் பயணிக்கிறது. அதனோடு புழங்கும் மனிதர்கள் அதன் இருப்பை அவர்களாகவே நேர்மறையாகவும், சமயங்களில் எதிர்மறையாகவும் எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். உண்மையில் இயோ எனும் கழுதை வெறுமனே தான் போகின்ற இடங்களில் எல்லாம் இருக்கிறது. அவ்வளவே. அதன்மீது பொதியைப் போல ஏற்றப்படுவது மனிதர்களில் அபிப்ராயங்களும், அர்த்தப்படுத்துதல்களுமே.

கதையம்சம் என்பதை முற்றிலும் கைநெகிழ்ந்து, கழுதையின் அலைவுறுகிற வாழ்க்கையின் பயணக்குறிப்புகளின் தொகுப்பாகவே காட்சிகள் கோர்க்கப்படுகிறது. வெறுமனேதான் செல்கின்ற இடங்களில் எல்லாம், சொல்லப் போனால் தான் செலுத்தப்படுகிற இடங்களில் எல்லாம், வெறும் ஒரு விலங்காக அது இழுக்கப்படுகிற விதங்களுக்கெல்லாம் தன்னை ஒப்புவிக்கிற ஒரு அற்ப ஜீவனாகவே இருக்கிறது. ஏனைய கதாபாத்திரங்கள் வருவதும் போவதுமாக இருக்கிற போதிலும், மையப் பாத்திரமான இயோவுடன் உணர்வுப்பூர்வமாகவோ (விதிவிலக்காக துவங்கத்தில் வருகிற காஸண்ட்ரா மட்டும்), உளவியல்பூர்வமாகவோ எவ்வித பிணைப்புமின்றியே சகல பாத்திரங்களும் கடக்கின்றனர். ஒரு கட்டத்தில் இக்கதையில் பார்வையாளருக்கு இதில் உணர்வுப்பூர்வமாகப் பற்றிக் கொள்ள எதுவுமேயில்லை என்பது தெளிவாகிறது. ஒருவேளை மையப் பாத்திரமான இயோவின் கையறுநிலையைப் பார்வையாளருக்கும் கடத்தி, அவர்களையும் அது அடைய சாத்தியமுள்ள வெறுமையுணர்வுக்குள் அமிழ்த்தவேண்டுமெனும் நோக்கில் படத்தில் மொத்த திரைமொழி மீதான அணுகலும் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கலாம். இப்படம் தீவிர

சினிமா காதலர்களுக்குக் கூட, உறவாட இயலாத படைப்பாக இருக்கலாம். (எனது பார்வையனுவம் இப்படியானதாகவே இருந்தது.) ஒரு புனைவாக இருப்பினும் படம் விளக்கங்களே இல்லாத, சாட்சி மாத்திரமான ஆவணத் தன்மையை கொண்டிருப்பதாக தோன்றுகிறது.

இப்பிரதியை விலங்கு நல ஆர்வலர்கள் தங்கள் கருத்தியலுக்கு ஆதரவான, தங்களது தரப்பிற்கு வலுவூட்டுகிற ஒரு திரைப்பிரதியாக வாசித்திருக்கிற வாய்ப்புகள் அதிகம். இதுவே பல உலக திரைப்பட விழாக்களின் இது கவனமும், விருது அங்கீகாரங்களும் பெறக் காரணமாக இருந்திருக்கலாம் என்பது எனது ஊகம்.

கலைப்படைப்புகளின் வடிவம் எதுவாகினும், ஒரு கலைஞன் சக கலைஞனின் சிறந்த படைப்புகளைத் தனது படைப்பியக்கத்திற்கான உந்து சக்திகளுள் ஒன்றெனக் கொள்கிறான். இக்கட்டுரையில் மூலப் பிரதியான பிரெசானின் படைப்பினை முன்வைத்து அகத்தூண்டுதலைப் பெற்றிருந்த போதிலும், எப்படி அக்ரஹாரத்தில் கழுதையும், இயோவும் முற்றிலும் வேறு வேறு கருத்தியல் தளங்களில் இயக்குகிற தனிடையாளங்களுடனான திரைப்பிரதிகளாய் உருவாகியுள்ளன என்பதை ஒப்புநோக்கி அறிய முற்பட்டுள்ளோம். மூன்று கதைகளின் மையப் பாத்திரமாகக் கழுதையே இருப்பதுவும், அவற்றின் துயரம் நிரம்பிய வாழ்க்கையையே கதையாடல் கருப்பொருளாக எடுத்துக்கொள்வதும், இறுதியில் அவ்வாயில்லா ஜீவன் பரிதாபகரமான மரணத்தை தழுவுவதும் மட்டுமே இப்படைப்புகளின் பொது அம்சங்களாக இருக்கின்றன. ஆனால் அதனைச் சுற்றி பின்னப்படுகிற கதைப்பின்னல்கள் தனித்துவமானவையாக இருக்கின்றன.

❖ ❖ ❖

(writervarunan@gmail.com,+91 88702 94356)

சீலேயின் பாசிச எதிர்ப்பு சினிமா – மச்சூக்கா மற்றும் 1976

லிங்கராஜா வெங்கடேஷ்

பாசிஸ்டுகளை தீரத்துடன் எதிர்த்துப் போராடி வீழ்ந்த மக்கள்திரளின் தியாகங்களும் அவர்தம் போராட்ட வரலாறும் கலை வெளிப்பாடு என்ற அளவில் சினிமாவாகவும் இலக்கியமாகவும் மாறும்போது அவை காலத்தால் அழியாத வரலாற்று சாட்சியங்களாகி விடுகின்றன. இலத்தீன் அமெரிக்க நாடாவின் சீலேவில் சனநாயக முறைப்படி தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட தலைவன் சால்வடோர் ஆயந்தேவின் ஆட்சியை பாசிஸ்டுகளிடமிருந்து காப்பாற்ற போராடி வீழ்ந்து பிறகு இரு தசாப்தங்களுக்கு பினாச்சேவின் சர்வாதிகாரத்தின் பிடியில் கிடந்தார்கள். பாட்ரிஸியோ குஸ்மானின் பேட்டில் ஆஃப் சீலே ஆவணப்படம் வெளியாகி இருபது ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, அதாவது சனநாயம் அங்கே மீட்டெடுக்கப்பட்ட பிறகு,, குறிப்பாக மாணவர்கள் மற்றும் இளந்தலைமுறையினருக்கு திரையிட ஏற்பாடுகள் செய்யப்பட்டன, திரையிடுவதில் தங்களுக்கு எந்த அரசியல் நிர்பந்தங்களும் இல்லை ஆனால் இளந்தலைமுறையினரை துயர மனநிலைக்கும் அதனால் விளையும் மனக்காயங்களுக்கும் ஆளாக்க விரும்பவில்லை என நிறைய கல்விநிறுவனங்கள் திரையிட மறுத்துவிட்டன. திரையிடப்பட்ட சாந்தியாகோ நகரத்தின் பல்கலைக் கழகம் ஒன்றில் அந்த பிள்ளைகள், கடந்தகாலம் குறித்து தமக்கு மறைக்கப்பட்ட உண்மைகளை, மக்களால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சனநாயக அரசை காப்பாற்ற போராடிய பலதரப்பட்ட மனிதர்கள் கொன்றுகுவிக்கப்பட்ட துயரங்களைக் கண்டபிறகு ஒரு நீண்ட அமைதிக்குப் பிறகு வெடித்து அழத்தொடங்குகின்றனர். பாட்டில் ஆஃப் சீலே வரிசையில் நான்காவதாக எடுக்கப்பட்ட ஆவணப்படத்தில் இந்தக் காட்சிகள் இருக்கின்றன,

தேர்தல் சனநாயகத்தில் மக்களால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட உலகின் முதல் சோசலிச அதிபரான சால்வதோர் ஆயந்தேவின் 50வது நினைவு

ஆண்டு இது. ஆயந்தே பதவிக்கு வந்த முதல் நாளிலிருந்தே வட அமெரிக்கா சீலேயின் சோசலிச சனநாயக ஆட்சியியை வீழ்த்தும் வேலைகளைத் தொடங்கிவிட்டது, கம்யூனிசத்திற்கு எதிரான போர் என்ற நிரலில் ஆயந்தேவின் அமைதி வழியில் சோசலிசம் சேர்க்கப்பட்டது. ஆயந்தேவின் இந்த முயற்சி ஒட்டுமொத்த லத்தீன் அமெரிக்காவுக்கும் ஒரு புதிய முன்மாதிரியாக ஆகிவிடக்கூடிய ஆபத்தை அவர்கள் என்ன விலை கொடுத்தேனும் அழித்துவிட முனைந்தார்கள். இலத்தீன் அமெரிக்காவுக்கான வட அமெரிக்காவின் வெளியுறவு மற்றும் பாதுகாப்புக் கொள்கைகள் இரண்டே விசயங்களை மையமாகக் கொண்டிருந்தன. சனநாயக வழியில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட அரசுகளைக் கவிழ்த்து சர்வாதிகாரிகளின் ஆட்சியை நிறுவுவது ஒன்று, மற்றொன்று இராணுவ ஆட்சியை எதிர்த்துப் போராடும் மக்கள் மற்றும் இடதுசாரி கெரில்லாக் குழுக்களை அழிக்க அந்தந்த சர்வாதிகார அரசுகளுக்கு உதவுவது. ஆயுதங்கள், பணம், பயிற்சிகள் என்ற வகையில் சித்திரவதையுடன் கூடிய விசாரணை முறைகள், மற்ற ஆலோசனைகள் என்பதாக. ஒரு காலத்தில் சர்வாதிகாரிகள் ஆட்சியிலிருந்த எல்லா இலத்தீன் அமெரிக்க ராணுவ, போலீஸ் தலைமையகங்களில் சிஐஏ ஆட்களுக்கு ஒரு அலுவலகமே இருந்தது.

ஆட்சிக்கவிழ்ப்பிற்கு பிற்பாடு சர்வாதிகார அரசை எதிர்த்துப் போராடிய இடதுசாரி இயக்கங்கள் குறித்தும், உளவுப்போலீஸால் கொல்லப்பட்டவர்கள், காணாமலாக்கப்பட்டவ்ர்கள் குறித்தும் இலக்கியங்கள் பினாசேவின் ஆட்சிகாலத்திலேயே வெளிவரத்தொடங்கி விட்டன. சினிமாவைப் பொறுத்தவரை அந்த காலகட்டத்தில் சில திரைப்படங்கள் சீலேவுக்கு வெளியில் எடுக்கப்பட்டன குறிப்பாக கோஸ்டா காவ்ராஸின் " Missing (1982), சோவியத் ரஸியாவின் அலெக்சாண்டர் கொசரேவ் மற்றும் சீலேயின் செபாஸ்டியான் அலர்கானின் Night Over Chile(1977) போன்றவை. ஒரேயொரு ஆவணப்படம் மட்டும் Actas de Marusia (1974), பினாச்சேவின் ஆட்சிக்காலத்திலேயே ரகசியமாக எடுக்கப்பட்டு வெளிநாடுகளில் திரையிடப்பட்டது, இது சீலேயில் பிறந்து பிரான்ஸில் புகலிட வாழ்வில் இருந்த மிகையில் லித்தினால் எடுக்கப்பட்டது. இந்தப் பட உருவாக்கத்தின் சாகசப் பின்ன்ணியை கார்சியா காப்ரியேல் மார்க்வெஸ் " Clandestine in Chile" என்ற பெயரில் நூலாக எழுதினார். மற்றபடி சினிமாக்கள் அதிகமும் சீலே நாட்டில் சனநாயகம் மீட்டெடுக்கப்பட்ட பின்பே எடுக்கப்பட்டன. பாசிசத்தை எதிர்கொள்ளும் பாடமாக வரலாற்றில் என்றும் நிலைத்திருக்கும் பாட்ரிசியோ குஸ்மனின் பேட்டில் ஆஃப் சீலே ஆவணப்படத்தின் படச்சுருள்கள் ஆட்சிக்கவிழ்ப்புக்குப் பிறகு இராணுவ ஆட்சியினருக்கு தெரியாமல் கடத்திவரப்பெற்று கியூபாவில் படத்தொகுப்பு செய்யப்பட்டு மூன்று பாகங்களாக 1975ல் தொடங்கி 1979 வரை வெளியானது. பேட்டில் ஆஃப் சீலே, ஆயந்தேவின் 1970 தேர்தல் பரப்புரை காலத்தில் தொடங்கி அவரது ஆட்சிகாலத்தில் நடந்த ஆதரவு மற்றும் எதிர்ப்புப் போராட்டங்களின் ஊடாக நகர்ந்து அவர் மரணிக்கும் நாள் வரையிலான நிகழ்வுகளின் ஆவணமாக இருக்கிறது. சீலேவின் பாசிச எதிர்ப்பு வரலாறு குறித்து பின்னாளில் எடுக்கப்பட்ட திரைப்படங்கள் பலவற்றின் காட்சி ஆதாரங்களுக்கு அடிப்படையாக இருப்பது இந்த ஆவணப்படம். கோஸ்டா காவ்ராஸின் மிஸ்ஸிங்க் மெக்சிகோவில் படமக்கப்பட்டு 1982ல் வெளியாகி கான் படவிழாவில் விருது வென்றது.

1993க்குப் பிறகு, அதாவது வட அமெரிக்காவில் கிளின்டன் அதிபராக வந்த பிறகு, இலத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளின் அமெரிக்கத் தலையீடு குறித்த நிறைய ஆவணங்கள் பொதுவெளிக்கு கொண்டுவரப்பட்டன. ஆதாரங்கள் என்ற அளவில் அதுவரை நிலவிய போதாமைகளும் இடைவெளிகளும் நிரப்பப்பட்டன, சீலே தொடர்பான சுமார் 24000 ஆவணங்களும்

அர்ஜெண்டினா தொடர்பான சுமார் 4000 ஆவணங்களும் இதில் அடக்கம். எனவே இந்த் ஆவணங்கள் கிடைத்த பிற்பாடு வெளிவந்த புத்தகங்கள் மற்றும் சினிமாக்கள் சீலேயின் அரசியலைப் பேசுவதில் கூடுதல் தெளிவும் துலக்கமும் கொண்டவையாக இருந்தன.

ஆட்சிக்கவிழ்ப்பு நடந்த நாளன்று ஆயந்தேவின் ஆதரவாளர்கள், கட்சியினர் மற்றும் கம்யூனிஸ்ட்களின் எதிர் நடவடிக்கைகளைத் வேரறுக்கும்பொருட்டு சாந்தியாகோ நகரத்தின் உழைக்கும் மக்களின் வாழிடங்கள் முழுதும் சலிக்கப்பட்டு ஆண்களும் பெண்களும் கைது செய்ப்பட்டார்கள். சாந்தியாகோ நகரத்தின் பெரிய கால்பந்து மைதானத்தில் அடைக்கப்பட்டு, பின்னர் அவர்களும், இடதுசாரி அமைப்புகளைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், பத்திரிக்கையாளர்கள் என பலரும் கொல்லப்பட்டது வரலாறு. ஆந்த்ரேஸ் வுட் இயக்கிய மச்சூக்கா (2004) ஆயந்தேவின் மரணத்திற்கு சில நாட்கள் முன்பு தொடங்கி சாந்தியாகோவின் சேரிப்பகுதிகளில் நடந்த இராணுவ வேட்டைகளில் முடிகிறது. இந்த படத்தில் பங்கு பற்றிய சிலர் மீண்டும் இணைந்து எடுத்த பிறிதொரு படம் 1976 (2022). இது சர்வாதிகார அரசுக்கு எதிராக களம் கண்ட இடதுசாரிகளின் தலைமறைவு நடவடிக்கைகளை பினாச்சேவின் கொலைகார உளவு அமைப்பான DINA எப்படி நசுக்கியது என்பதன் சாட்சியமாக இருக்கிறது. மச்சூக்கா படத்தில் ஒரு உயர்நடுத்தரக் குடும்பத்திலிருந்து வரும் கோன்ஸாலோ என்ற சிறுவனின் பார்வையில் ஆட்சிக்கவிழ்ப்பின் கடைசிநாட்கள் சொல்லப்படுகிறது. கோன்ஸாலோவின் நண்பர்களாக சாந்தியாகோவின் உழைக்கும் மக்கள் குடியிருப்ப்பைச் சேர்ந்த மச்சூக்கா என்ற சிறுவனும் மற்றும் சில்வானா எனும் பெண்ணும் வருகிறார்கள். இப்படத்தில் கோன்ஸாலோவின் தாயாராக ,ஆயந்தே எதிர்ப்பாளராக, மரியா லூயிசா என்ற பாத்திரத்தில் சீலே நாட்டு நடிகையான அலினே குப்ஹெய்ம் நடித்திருக்கிறார். மச்சூக்கா படத்தில் சில்வானாவக நடித்த மானுயேலா மார்தெலி 1976 படத்தின் இயக்குநர், மச்சூக்காவின் இயக்குநர் ஆந்த்ரேஸ் வுட் இதன் தயாரிப்பாளர். அலினே குப்ஹெய்ம் இந்த படத்தில் கார்மென் என்ற பாத்திரத்தில் வருகிறார். குண்டடி பட்டு உள்ளூர் பாதிரியார் ஒருவரிடம் அடைக்கலம் கொண்ட பாசிச எதிர்ப்பு போராளி ஒருவனைக் காப்பாற்றும் பெண்ணாக வரும் கார்மெனின் பார்வையில் 1976 படம் அன்றைய DINA உளவுப்போலீஸின் கொடுமைகளைச் சொல்கிறது.

மச்சூக்கா படம் ஆயந்தேவின் ஆட்சியில் பள்ளிகளில் நடந்த மறுசீரமைப்பு நிகழ்வுகளிலிருந்து தொடங்குகிறது. கத்தோலிக்க சபையால் நடத்தப்படும் ஆங்கிலவழி பள்ளி ஒன்றில் அண்மைப்பள்ளித் திட்டத்தில் அருகில் வசிக்கும் சேரி மாணவர்கள் சேர்த்துக்கொள்ளப்படுகிறார்கள். பாதிரியார் என்ஸோ அவர்களை தானே அழைத்துவந்து வகுப்பறைகளில் அமரச்செய்கிறார். பிற பணக்கார பிள்ளைகளும் அவர்களது பெற்றோரும் இதைக் கடுமையாக எதிர்க்கின்றனர். கோன்ஸாலோ புதிதாகச் சேர்ந்த மச்சூக்காவிடம் நட்பு பாராட்டுகிறான். கோன்ஸாலோவின் தந்தை எப்போதும் பயணத்திலிருப்பவன், ஆயந்தேவின் ஆட்சி மீது நல்லெண்ணம் கொண்டவன். தாய் மரியா லூயிசாவும் கல்லூரியில் படிக்கும் அவனது சகோதரியும் நேரெதிராக இருக்கின்றனர்.

மரியா லூயிசாவிற்கு ஒரு பணக்கார முதியவரோடு பழக்கம் இருக்கிறது. சிலநேரங்களில் பள்ளி முடிந்த மாலை நேரங்களில் அவரது வீட்டிற்கு செல்லும்போது கோன்ஸாலோவையும் கூட்டிச் செல்கிறாள். அந்த முதியவன் அமெரிக்க காமிக் புத்தகங்களை அவனுக்கு வரும்போதெல்லாம பரிசாக கொடுக்கிறான். தாயின் இந்த உறவை விரும்பாத கோன்ஸாலோ இங்கு வருவதை தவிர்ப்பதற்காக மச்சூக்காவோடு நேரத்தை செலவிடத் தொடங்குகிறான். தான் கண்டிராத சீலே நாட்டின் யதார்த்தத்தைக் காணத் தொடங்குகிறான்.

ஆயந்தேவின் ஆட்சியை எதிர்த்து வலதுசாரிகள் நடத்தும் போராட்டங்களுக்கு எதிராக இடதுசாரி கட்சிகள் மற்றும் தொழிற்சங்கங்களின் ஐக்கியம் அங்கே உருவாகி சோசலிசக் கட்சியுனருடன் இணைந்து பெரும்போராட்டங்களை நடத்துகின்றனர். சாந்தியாகோ நகரமே போராட்டக் களமாக இருக்கும் நாட்களில் சிறுவர்கள் இருவரும் பழகத் தொடங்குகிறார்கள். சில்வானா மச்சூக்காவின் அண்டைவீட்டுப் பெண். இவர்கள் இருவரையும் விட வயதில் மூத்தவள், தாயை இழந்த பெண். கம்யூனிஸ்டான அவளது தந்தை நடை வியாபாரியாக பொதுக்கூட்டங்களிலும் ஊர்வலங்களிலும்

பதாகைகள், கொடிகள், சிகரெட்கள் விற்பவன். அவனுக்கு ஒத்தாசையாக சில்வானா இருக்கிறாள்.

கிறிஸ்டியன் டெமாக்ரடிக் கட்சி மற்றும் வலது சாரிகள் நடத்தும் போராட்டமொன்றில் சில்வானவோடு சேர்ந்து கோன்ஸாலோவும் மச்சூக்காவும் கொடிகளையும் சிகரெட்களையும் விற்பனை செய்துகொண்டிருக்கிறார்கள். கம்யூனிஸ்டுகளுக்கு எதிராக கோஷங்களை எழுப்பியபடி எம்பி எம்பி குதிக்கின்றனர் அந்த போராட்டாக்காரர்கள். சிறுவர்கள் இருவரும் கூட்டத்தோடு குதிக்கின்றனர். சில்வானா ஏதும் செய்யாமல் அமைதியாக நின்றுகொண்டிருப்பதைப் பார்த்து கோன்ஸாலோ வியப்படைகிறான். ஊர்வலம் முடிந்தபின் சில்வானாவின் தந்தை எல்லோரையும் விரைவாக வரும்படி அழைக்கிறான். கையில் வத்திருக்கும் கொடிகளையும் பதாகைகளையும் சேர்த்துக்கட்டி வண்டியினுள் போட்டுவிட்டு. கம்யூனிஸ்ட் கட்சிக் கொடிகளை எடுக்கிறார்கள், ஏதும் விளங்க்காத கோன்ஸாலோ அடுத்து எங்கே எனக் கேட்கிறான். சில்வானா சொல்கிறாள் "உண்மையான போராட்டத்துக்கு" என்று. அடுத்த காட்சியில் செங்கொடி ஏந்திய மக்களின் விண்ணைமுட்டும் ஆர்ப்பரிப்போடு வண்டிகள் அணிவகுத்து வருகின்றன. படத்தின் உணர்வுப்பூர்வமான காட்சி இது. குஸ்மானின் பேட்டில் ஆஃப் சீலேவின் ஆர்ப்பாட்டக் காட்சிகள் மீண்டும் வண்ணத்தில் இங்கே உயிர்பெறுகின்ற்ன.

"உள்நாட்டுப்போரைத் தவிர்ப்போம்" என்ற வாசகங்கள் சீலேயின் சுவர்களை நிறைத்திருந்த காலமாக அது இருந்தது. பாப்புலர் யுனைடியின் பிரச்சாரமாகவும் அது இருந்தது. படத்திலும் இந்த வாசகங்கள் கொண்ட சுவர்கள் நிறைந்திருக்கின்றன. 1936ம் ஆண்டு ஸ்பெயினில் நடைபெற்ற தேர்தலில் வென்ற கம்யூனிஸ்ட்கள், சோசலிஸ்டுகள், அனார்கிஸ்டுகள் ஆகியோர் ஒருங்கிணைத்த மக்கள் முன்னணி (Popular front) ஆட்சியை தூக்கியெறிய வலது சாரிகள், பாசிஸ்டுகள் மற்றும் இவர்களை ஆதரிக்கின்ற இராணுவ தளபதிகளும் சேர்ந்து ஆட்சிக்கவிழ்ப்பு வேலைகளைத் தொடங்கி அது உள்நாட்டுப்போரில் முடிந்தது. குடியரசுவாதிகளின் தரப்பு போரில் வீழ்த்தப்பட்டு கொடுங்கோலன் பிராங்கோவின் பாசிச ஆட்சி அங்கே ஏறத்தாழ நான்கு தசாபதங்கள் நீடித்தது. ஆயந்தே இந்த வரலாறு மீண்டும் இங்கேயும் திரும்புவதை விரும்பவில்லை, அவர் மீண்டும் மீண்டும் குறிப்பாக கிறிஸ்தவ சனநாயகக் கட்சியோடு சில நிபந்தனைகளுக்கு உட்பட்ட சமரசத்தை விழைந்தார். தீவிர வலதுசாரிகளும் பாசிஸ்டுகளும் அதைத் தொடர்ந்து முறியடித்துக்கொண்டே வந்தனர்.

கோன்ஸாலோவின் பள்ளியில் பெற்றோர்கள் ஆசிரியர்கள் கூட்டம் நடக்கிறது. சேரிக்குழந்தைகளை பள்ளியில் சேர்த்ததை கடுமையாக சிலர் எதிர்க்கின்றனர். மரியா லூயிஸா பாதிரியாரிடம் கடும் வாக்குவாதம் செய்கிறாள். பாதிரியார் என்ஸோ எல்லோருக்குமான கல்வி என்பது சனநாயக உரிமை அதை எவராலும் மாற்றமுடியாது என்பதில் உறுதியாக நிற்கிறார். மறுநாள் விடுதியில் உணவுக்காக வளர்க்கப்படும் பன்றிகள் அனைத்தும் தீயிட்டுக் கொல்லப்பட்டுக் கிடக்கின்றன. தாங்கள் வழங்கியவற்றை தாங்களே அழித்துவிட்டோம் என்பதாக இருக்கிறது அந்த பணக்கார பெற்றோர்களின் வாதம்.

ஆயந்தேவின் ஆட்சிக்கு நெருக்கடி தரும் பொருட்டு வியாபாரிகள் அனைவரும் கடைகளை அடைத்தும், அத்தியாவசிய பொருட்களைப் பதுக்கியும் செயற்கையான தட்டுப்பாடுகளை ஏற்படுத்துகின்றனர். அதே வேளையில் தமக்கு வேண்டியவர்களுக்கு மட்டும் மறைவாக விற்கின்றனர். ஒரு காட்சியில் கோன்ஸாலோவின் தகப்பன் மகனை அழைத்துச்சென்று அடைக்கப்பட்ட கடைக்குள் போய் பொருட்கள் வாங்கி வருகின்றான். மக்கள் முண்ணனி என்ற பெயரில் உருவாகப்பட்ட தன்னார்வக்குழுக்கள் கடைகளை பலவந்தமாக திறந்து எல்லோருக்கும் பொருட்களை வழங்குவதும் இப்படத்தில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

விமானங்கள் பறக்கின்றன, தெருக்களெங்கும் துப்பாக்கி சத்தம் நிறைந்திருக்கிறது, வலதுசாரிகளின் வீடுகளில் சீலே நாட்டுத் தேசியக்கொடிகள் பறக்கின்றன, ஆயந்தேவின் மரணம் வானொலியில் அறிவிக்கப்படுகிறது. கோன்ஸாலோ சைக்கிளை எடுத்துக்கொண்டு மச்சூக்கா வசிக்கும் குடியிருப்புக்கு விரைகிறான். இராணுவத்தினர் இளைஞர்கள், வயதான ஆண்கள், கட்சி ஈடுபாடுடைய பெண்கள் சிலர் என எல்லோரையும் அடித்து இழுத்து வண்டிகளில் ஏற்றிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். மச்சூக்கா அழுதபடி தனது தந்தையைப் பிடித்துச்செல்வதை தடுக்க முயன்று கொண்டிருக்கிறான்.

சில்வானா தனது தந்தையை துப்பாக்கி கட்டையால் அடிக்கும் சிப்பாயை தடுக்க முயலும்போது சுடப்பட்டு இறந்து போகிறாள். கோன்ஸாலோவை நோக்கி வரும் சிப்பாயிடம் நான் இந்த பகுதியைச் சேர்ந்தவனில்லை என்று சொல்கிறான் அவன். மேலும் கீழுமாய் அவனைப் பார்த்துவிட்டு கோண்ஸாலாவை விரட்டி விடுகிறான் அந்த சிப்பாய். மறுநாள் முற்றிலுமாக உருக்குலைக்கப்பட்டு புகைந்துகொண்டிருக்கும் அந்த குடியிருப்பின் முன் கண்ணீரோடு கோன்ஸாலா நிற்கிறான்.

அந்த நாட்களில் சாந்தியாகோ நகரத்தின் சீலே தேசிய விளையாட்டரங்கத்தில் பிடித்து வைக்கப்பட்டிருந்த மக்களின் எண்ணிக்கை நாற்பதினாயிரம். கடுமையான சித்திரவதைகளுக்குப் பிறகு அங்கே கொல்லப்பட்டவர்களின் எண்ணிக்கை மூவாயிரம். இசைக்கலைஞரும் பாடகருமானா விக்டர் ஹாரா இதே மைதானத்தில் பிடித்துவைக்கப்பட்டு கொல்லப்பட்டார்.

கார்மென் குடும்பத்தோடு குளிர்கால விடுமுறையைக் கழிக்கப்போகும் வீட்டை புதுப்பிக்கும் வேலைக்காக பெயிண்ட் வாங்கும் காட்சியில் 1976 படம் தொடங்குகிறது. வெனிஸ் நகரத்து மாலைநேர அடிவானத்தின் இளஞ்சிவப்பு நிறத்தை ஒரு புகைப்படத்திலிருந்து தேர்வு செய்து வண்ணக்கலவையாளரிடம் கொடுக்கிறாள். வெளியில் பலவந்தமாக தாக்கப்பட்டு இழுத்துச் செல்லப்படும் பெண்ணின் சத்தம் கேட்கிறது. கார்மென் வெளியில் வந்து பார்க்கும் முன் அவள் இழுத்துச் செல்லப்பட்டிருக்கிறாள். தெருவில் ஆள் நடமாட்டம் அதிகமில்லை. கிளம்பும்போது தனது காருக்கு கீழே கிடக்கும் அந்தப் பெண்ணின் ஒற்றைக் காலணியைப் பார்க்கிறாள் கார்மென், நைந்துபோன நிலையிலிருக்கும் இதே போன்ற காலணி படத்தில் மீண்டும் ஓரிடத்தில் வருகிறது அது குண்டடிபட்ட கெரில்லா போராளி எலியாஸுனடையது.

அந்த நெருக்கடியான காலகட்டத்தில் நடந்த கடுமையான ஒடுக்குமுறைகள் நேரடியாக திரையில் காண்பிக்கப்படாமல் படம் நெடுக கதைமாந்தர்களின் பதட்டமான அசைவுகளின் வழியே மட்டும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. கார்சியா மார்க்வெஸ் தனது "சிலியில் ஒரு தலைமறைவு "புத்தகத்தில் ஒரு இடத்தில் சொல்வார், 'தெருவில் நடந்து செல்ல்லும் மக்கள் யாரும் யாரிடமும் பேசிக்கொள்வதில்லை. தெரிந்தவர் தெரியாதவர் என எதுவுமே அங்கில்லை. யார் யாரை ரகசியமாக கண்காணிக்கிறார்கள் என எதுவுமே தெரியாது, என்ன நடந்தாலும் கவனியாது விரைவாக நடந்து செல்லும் மக்கள், இதுதான் சாந்தியாகோ நகரத்தின் அன்றைய யதார்த்தமாக இருந்தது. "குடும்ப உறவுகளுக்குள்ளேயே அரசியல் உரையாடல்கள் வரும்போது அதை தவிர்ப்பதற்கான மெனக்கெடலும், சட்டென உருவாகும் வெறுமையும் அமைதியும் சீலேயில் வழமையாக இருந்ததை வெளிப்படுத்தும் காட்சிகள் இப்படத்திலும் உண்டு.

கார்மென் சாந்தியாகோ நகரத்தில் வாழும் பணக்கார பெண். கணவன் அரசு மருத்துவர். மணமாகி குழந்தைகள் பெற்ற மகள் ஒருத்தி, மணமாகத மகன் ஒருவன். விடுமுறைக்கால வீட்டிற்கு குடும்பத்தினர் அனைவரும் வரும் முன்பாக கார்மென் வீடு பழுதுபார்க்கும் வேலைகளை மேற்பார்வையிட்டு முடிக்க வேண்டும். ஆண்டுக்கணக்கில் நீடித்த இரவு நேர ஊரடங்கு அப்போதும் அமலில் இருக்கிறது.

கடற்கரையோரம் அமைந்திருக்கும் அந்த வீட்டிற்கு கார்மென் வந்துசேர்ந்த மறுநாள் காலை வரும் உள்ளூர் பாதிரியார் சாஞ்சேஸ் தன்னோடு தங்கியிருக்கும் இளம் பாதிரியார் ஒருவரின் காயத்திற்கு சிகிச்சையளிக்க வேண்டுகிறார். தொடையில் குண்டடிபட்டு

கிடக்கும் அந்த இளைஞனைப் பார்த்தவுடன் அவன் யாராக இருக்கும் என புரிந்துகொள்கிறாள். மருத்துவரல்லாத அவளால் தேவையான மருந்துகளைப் பெறமுடியாத சூழல். கணவனிடம் தொலைபேசியில் பேசுகிறாள், யாருக்கு என்று கேட்கும்போது அவள் தேவாலயத்திலிருக்கும் சில பிள்ளைகளுக்கு என்று சொல்கிறாள், இருந்தாலும் அவன் மறுத்து விடுகிறான். அரசு மருத்துவமனையில் செவிலி ஒருத்தியிடம் பேசி எப்படியோ கொஞ்சம் மருந்துகளைப் பெற்றுக்கொள்கிறாள்.

கார்மெனின் குடும்ப உறுப்பினர்களிடையே கூட மாறுபட்ட அரசியல் நிலைப்பாடுகள் உள்ளவர்கள் இருக்கிறது, கார்மெனின் மகன் சனநாயகத்தை விரும்புபவனாக தனியார் மயத்திற்கு எதிரானவனாக இருக்கிறான். மகளின் கணவன் பினாச்சேவின் ஆதரவாளனாக இருக்கிறான். கார்மெனின் கணவன் நிலவும் நெருக்கடியான சூழ்நிலையில் தனது பதவியைக் காப்பாற்றிக்கொள்வதில் மட்டும் அக்கறையுடையவனாக இருக்கிறான். கார்மென், அவளது மகள் மற்றும் சமையல்காரி எஸ்தெல்லா இவர்கள் முன்பு இருந்த இயல்பான வாழ்வு தொலைந்து போன ஏக்கமும் இக்கட்டான சூழலில் தமது குழந்தைகள் வாழ்வதும் குறித்த வருத்தத்தில் இருக்கிறார்க்ள். வீடு பழுதுபார்க்கும் வேலையில் ஈடுபடும் வேலையாட்கள் அரச பயங்கரவாத நடவடிக்கைகளால் பாதிக்கப்பட்ட சகாக்கள் குறித்து சன்னமான குரலில் பேசிக்கொள்கின்றனர்.

தேவாலயத்தில் வழிபாடு முடிந்த ஞாயிறுகளில் பார்வையற்றவர்களுக்கு இலக்கிய வாசிப்பு செய்கிறாள் கார்மென். வழக்காமான மேல்தட்டு வர்க்க மனநிலையிலில்லாமல் கொஞ்சம் தாராளவாத சிந்தனை கொண்டவளாக கார்மென் இருக்கிறாள். ஒரு காட்சியில் சீலேயின் மானுயேல் ரோஹாஸ் 1927ல் எழுதிய ‘ஒரு தம்ளர் பால் ‘ சிறுகதையை வாசிக்கிறாள். மற்றொரு காட்சியில் உருகுவேயின் ஓராசியோ கிரோகா எழுதிய சிறுகதையான “ தற்கொலை சிப்பந்திகள் “வாசிக்கப்படுகிறது.

காயம்பட்ட எலியாஸ் அவளது மகனின் வயது உள்ளவன், அது அவனது உண்மையான பெயரா என்பதும் கார்மெனுக்குத் தெரியாது. உதவி செய்த கார்மெனின் பெயரை எலியாஸ் அறிந்துகொள்ள விரும்பவில்லை. நாங்கள் சனநாயகத்தை இந்த மண்ணில் மீட்ட பிறகு உங்கள் பெயரை ஒரு மருத்துவமனைக்கு சூட்டுகிறோம் என்று சொல்லிவிட்டு சிரிக்கிறான், அவனுக்கு தனது பெயரே தெரியாது என்பதை கார்மென் சுட்டிக்காட்டும்போது, அப்படியானால் கிளியோபட்ரா என்று இருக்கட்டும் என்கிறான். பெயரைத் தெரிந்துகொள்ள ஏன் விரும்பவில்லை என்று கார்மென் கேட்கும்போது, ஒருவேளை பிடிபட்டு சித்திரவதைக்கு ஆளாக நேர்ந்தால் பெயரை சொல்லிவிடும் அபாயமுண்டு, அது வேண்டாம் என்கிறான்.

காயம் குண்மாகி சேசாக நடக்கத் தொடங்கும் எலியாஸ், அங்கே இருப்பது எல்லோருக்கும் ஆபத்தாக முடியும் என்பதால் வெளியேற முடிவு செய்கிறான். தனது தோழர்களுக்கு தான் இருக்குமிடத்தை அறிவிக்க விரும்புகிறான். இந்த பணியை கார்மென் ஏற்றுக்கொள்கிறாள். சங்கேத மொழிகள், கடவுச்சொற்கள், பொதுப்போக்குவரத்தில் பயணம், குறித்த இடங்களுக்கு குறித்த நேரத்திற்கு போதல், காத்திருத்தல், எதிர்படுவோரின் பார்வைகளில் சந்தேகத்தின் நிழலை உணர்தல் என அவளுக்கு பரிச்சயமேயிலாத ஒரு தலைமறைவுக் குழுவின் சாகச வேலைகளை ஏற்றெடுக்கிறாள்.

சிஐஏ வுக்கே தெரியாமல் அமெரிக்காவுக்கான சீலே தூதரை அமெரிக்காவிலேயே கொலை செய்த பினாச்சேவின் DINA உளவுப்போலீஸுக்கு முன்பு கார்மென் ஒன்றுமேயில்லை. இதுதான் இந்த படத்திலும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. முதல் சந்திப்பு வெற்றிகரமாக முடிகிறது, இரண்டாவது

சந்திப்பிற்கு எலியாஸின் தோழர்கள் கார்மெனைச் சந்திக்க வராது தோல்வியடையும்போதே அவன் இந்த திட்டத்தை முடித்துக்கொள்ளலாம் என்கிறான். ஒரு கெரில்லா போராளியாக அந்த சர்வாதிகார அரசின் உளவறியும் திறனை அறிந்தவன் என்ற முறையில்.

கார்மென் அவன் மேல் உள்ள அக்கறையில் மீண்டும் வேறொரு வழியைத் தேடலாம் என்கிறாள். எலியாஸ் அரைமனதுடன் சம்மதிக்கிறான். ஒரு தொழிலாளர் குடியிருப்பில் குறிப்பிட்ட அந்த மனிதரைச் சந்தித்து தவலைச் சொல்லிவிடுகிறாள். ஆனால் அங்கே அவள் திரும்பி வரும்போது அவளது கார் கதவு உடைத்து திறக்கப்பட்டிருக்கிறது. தோல்வியடைந்த அந்த இரண்டாவது சந்திப்பின்போதே கார்மேன் உளவுப்போலீஸின் கண்காணிப்பு வலையத்திற்குள் வந்துவிட்டது அவளுக்கு தெரிவதில்லை.

தனது பேத்தியின் பிறந்தநாள் விழாவும் புனரமைக்கப்பட்ட வீட்டின் குடியேறும் விழாவும் ஒன்றாக நடத்த திட்டமிடப்படுகிறது. கார்மெனின் கணவனைக் காணவரும் ஒரு அரசுப்பிரதிநிதி கார்மெனையும் சந்திக்கிறான் அவளது காரின் பதிவுப்புத்தம் தொழிலாளர் குடியிருப்புக்கு அருகே கண்டெடுக்கப்பட்டதாகவும் இனிமேல் கவனமாக இருக்கும்படியும் சொல்லிவிட்டுப் போகிறான். கார்மெனுக்கு இப்போது என்ன நடந்திருக்கும் என்பதை யூகிக்க முடிகிறது. எலியாஸ் தங்கியிருந்த வீட்டிற்கு விரைகிறாள், ரத்தம் தோய்ந்த அவனது படுக்கை விரிப்பும், தேடுதல் வேட்டைக்குப் பின்பு சிதறிக்கிடக்கும் சாமான்களுமாய் அந்த அறை இருக்கிறது. தேவலாயத்திற்கு செல்கிறாள் பாதிரியார் சாஞ்சேஸ் வேறுநாட்டிற்கு பணிசெய்ய அழைத்துப்போகப்பட்டார் என்று பணிப்பெண் ஒருத்தி சொல்கிறாள், அதாவது இராணுவத்தால் நாடுகடத்தப்பட்டிருக்கிறார். தனது பேத்தியின் பிறந்தநாளில் மெழுகுதிரிகள் ஏற்றப்பட்ட கேக் ஒன்றை கையில் ஏந்தியபடி கண்ணீரோடு கார்மென் வருவதோடு படம் நிறைவடைகிறது.

1973—80, இந்த காலகட்டம் என்பது பெரும்பாலான லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகள் இராணுவ சர்வாதிகரிகளின் இருந்த நாட்கள். சீலேவை பொறுத்தவரை இடதுசாரி கெரில்லாக்கள், சிலேயின் உளவுப் போலீஸ் மற்றும் சிஐஏ, இந்த மூன்று தரப்பும் மறைவு நடவடிக்கைகளின் அதாவது பொதுமக்களின் நேரடி பார்வைக்குள் வராமல்

இயங்கிக்கொண்டிருந்த் காலம். இடதுசாரி கெரில்லாப் போராளிகள் பிடித்துச்செல்லப்பட்டு சித்திரவதைகளுக்குப் பிறகு கொல்லப்பட்டோ அல்லது மோதலில் கொல்லப்படும்போதோ உடல்களை அர்ஜென்டின—சீலே எல்லையில் போட்டுவிடுவது இராணுவத்தின் வழக்கம். அந்த காலகட்டத்தில் அர்ஜெந்தினாவிலும் ராணுவத்தின் ஆட்சியே நடைபெற்று வந்தது. அங்கும் இடதுசாரி ஆயுத எதிர்ப்புக்குழுக்கள் இயங்கிவந்தன. இங்கே கொல்லப்பட்ட உடல்களை அங்கே போட்டுவிட்டு இடதுசாரி குழுக்களுக்கு இடையிலான மோதலில் கொல்லப்பட்டவர்கள் என்று பட்டியல் வெளியிடுவது DINA தந்திரமாக அப்போது இருந்தது. 1976 படத்தில் இந்த சம்பவங்களை பாதிரியார் சாஞ்சேஸ் ஓரிடத்தில் கார்மெனிடம் பேசும்போது குறிப்பிடுகிறார். ஏற்கனவே ஒருமுறை போராளிகளுக்கு அடைக்கலம் கொடுத்துவிட்டு பிறகு அச்சத்தின் காரணமாக உளவுப்போலிஸுக்கு தகவல் சொல்லிவிட்டதாகச் சொல்கிறார், பிறகொரு நாள் அந்த போராளிகளின் உடல்கள் அர்ஜெண்டின எல்லையில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டதாகவும் சொல்கிறார். அந்தக் குற்றவுணர்வுகளில் இருந்து மீண்டுவிடும் வழியாக எலியாஸைக் காப்பாற்றிவிடுவதில் தீவிரமாக இருக்கிறார், இறுதியில் உளவுப்போலீஸால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு நாடுகடத்தப்படுகிறார். இது போராளிகளுக்கு உதவிய அனைத்து கத்தோலிக்க பாதிரிமார்களுக்கும் அங்கே நடந்தது. மச்சூக்கா படத்தின் பாதிரியார் என்ஸோவும் நாடுகடத்தப்படுவார். என்ஸோ பாத்திரம் உண்மையில் இயக்குநர் ஆந்த்ரேஸ் வுட் படித்த பள்ளியை நடத்திய ஒரு போராட்டக்கார பாதிரியாரை அடியொற்றியது தான்.

சந்தா இல்லை. இதழ் வளர்ச்சிக்கு நிதி உதவிகள் அனுப்பி உதவுங்கள்.

பஷீரின் “நீலவெளிச்சம்”- மலையாள திரைப்பட விமர்சனம்

டிஜிஆர்.வசந்தகுமார்

அமானுஷ்யா சக்திகள் எனும்போது அதன் மீது பொதுவாக ஒரு வித பீதியும் இருக்கும் அதற்கு இணையாக ஆர்வமும் இருக்கும். நம்பிக்கை எனும் ஒரு கயிற்றில் ஊசலாடி கொண்டிருக்கும் ஒரு விசயம் தான் ஆவிகள் சார்ந்த அமானுஷ்ய விஷயங்கள்.மனித நாகரீகம் தொடங்கிய காலம் தொட்டே நம்மை மீறிய ஒரு சக்தி இருக்கிறது என்று மனிதன் நம்ப தொடங்கினான்.அதில் தெய்வ நம்பிக்கையும் அடக்கம் ஆவிகள் நம்பிக்கையும் அடக்கம்.

பீனல் கோடுகள் எழுதப்படுவதற்கு முன்பே இந்த வித நம்பிக்கைகள் தான் மனிதனை கட்டுபடுத்தி வந்துள்ளன .இந்த வித நம்பிக்கைகள் இல்லாது போய்இருந்தால் மனிதன் ஆடு கோழிகளை தின்பதுபோல ஒருவனை ஒருவன் வெட்டிதின்று கொண்டு வந்திருப்பான்.தவறு செய்தால் கடவுள் தண்டிப்பார் மற்றும் மேல் உலகத்தில் நரகம் தான் கிட்டும் என்பதான நம்பிக்கைகள் மனிதன் செயலை ஓரளவு கட்டுப்படுத்தி வந்திருக்கிறது என்று தான் சொல்லவேண்டும்.

காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட சமூக பண்பாட்டு மாற்றங்கள் மற்றும் விஞ்ஞான வளர்ச்சி,பரிணாமவளர்ச்சிதத்துவம் மனிதனை அறிவுப்பூர்வமாகசிந்திக்க வைத்தது .மறுபிறவியில்தான் தண்டனை, நரகத்தில்தான் தண்டனை என்பதான விஷயங்கள் அர்த்தமற்று போய் செய்த தவறுக்கு நரகத்தில் என்ன தண்டனை அனுபவிப்பாயோ அதே தண்டனையை இங்கே பீனல் கோடு மூலம் அனுபவி என்று நிலைமை மாறியது.தெய்வ நம்பிக்கை வேண்டுமானால் மாறி இருந்திருக்கலாம் .ஆனால் அமானுஷ்ய சக்திகள் மீது மனிதனுக்குள்ள நம்பிக்கை இன்றளவும் மாறவில்லை .தெய்வம் இருக்கிறதா இல்லையா என்பதில் காண்பிக்கின்ற மனித ஆர்வத்தை விட ஆவி பற்றி தெரிந்து கொள்கிறதில் மனித ஆர்வம் அதிகம் .இந்த ஆர்வத்தை ஆங்காங்கே ஒரு சில படைப்பாளிகள் தன்விரல்களால் சுண்டிவிட்டு செல்கின்றனர்.அப்போதைக்கப்போது அது கனன்று எரிய ஆரம்பிக்கும்.மனிதனுள் ஆர்வத்தை தூண்டும் .

ஆவிகள் குறித்த படைப்புகளுக்கு உலகம் முழுக்க நல்ல சந்தை உண்டு.ஆவி விசயம் காலப்போக்கில் ஒரு சந்தை விசயமாய் போனது என்பதில் ஐயம்மொன்று மில்லை .எண்பதுகளில் உலகை பீதியடைய செய்த “ஓமன்”, “எக்சார்சிஸ்ட்” போன்ற படங்கள் நம்முள் பீதியை ஏற்படுத்தி படத்தயாரிப்பாளர் பர்சை நிரம்ப செய்தன. தமிழிலும் எண்ணற்ற இந்த ரக படங்கள் வெளி வந்துள்ளன இன்றுவரை “காஞ்சனாக்கள்” வந்து கொண்டே இருக்கின்றன.

கல்வி பண்பாட்டு கலாச்சார இலக்கிய ரீதியாய் மற்ற மாநிலங்களை விட ஒரு படி உயரத்தில் இருக்கிற கேரளாவும் இந்த உணர்வுக்கு தப்பவில்லை என்று தான் சொல்ல வேண்டும்.அங்கு உருவாகும் இலக்கியங்களிலும் இத்தகைய விசயங்கள் இடம் பெற்று வருகின்றன.

இருபது வருடங்களுக்கு முன்பு கேரளாவில் பாசில் இயக்கத்தில் “மணிசித்திரதாழ்” என்கிற படம் வெளியானது .ஆவி குறித்த படமாக இருந்தாலும் அதனை அவர்கள் அறிவியல் பூர்வமாக அணுகி “பேரா சைக்காலஜி” கோணத்தில் கையாண்டு ஆவி குறித்த நம்பிக்கையையும் அறிவியல் அறிவையும் சமஅளவில் கலந்து கொடுத்து இறுதியில் அறிவியலை உயர்த்தி பிடித்தனர் .அதே படம் தமிழில் “சந்திரமுகி” (2005) என்ற பெயரில் ரஜினிகாந்த் நடிப்பில் மறு உருவாக்கம் செய்யப்பட்டு வெளிவந்தது.இரண்டு படமும் வெவ்வேறு கோணத்தில் இருந்தது என்பது வேறு விசயம். இரண்டையும் பார்த்தவர் புரிந்து கொள்வர்

இந்த வரிசையில் மலையாளத்தில் சமீபத்து வரவு “நீலவெளிச்சம்”(2023) என்கிற படம். அமேசான் பிரைமில் காணமுடிந்தது.வைக்கம் முகமதுபஷீர் எழுதிய கதை .இந்த உணர்வு பற்றி கதை ஆரம்பத்தில் அவரே ஒரு அறிவிப்பு செய்கிறார்

“நீல வெளிச்சம் “ என்ற கதை என்னால் புரிந்து கொள்ள முடியாது போன எனக்கு நிகழ்ந்த அனுபவத்தை பற்றியது .அதனை அனுபவம் என்று சொல்வதை காட்டிலும் மாயை நிறைந்த நீர்குமிழ் என்று சொல்லலாம் .அந்த நீர் குமிழியை என் பகுத்தறிவு எனும் ஊசியை கொண்டு உடைக்க பார்க்கிறேன் .என்னால் அதனை வெற்றிகரமாய் செய்யமுடியவில்லை.ஒரு வேளை நீங்கள் அதனை புரிந்து கொள்ள முடியும் “

(This tale called “The Blue Radiance”, one among the unfathomable experiences of my life. Actually, “experience“ isn’t the best word to use: “bubble of illusion “could be a better one. I have often attempted to puncture it with the needle of rationality. I could never, however be successful. Maybe you could even decipher it too”.)

ஆவி கதைகளுக்கு என்று ஒரு பொதுவான நியதி உண்டு .எழுபது என்பதுவருடம் பேரன் பேத்திகள் பெற்று வாழ்ந்து மறைந்து போனவர்கள் எவரும் ஆவியாய் வரமாட்டார்கள்.ஆண்களும் ஆவியாய் வரமாட்டார்கள் .அற்ப ஆயுசில் காதலில் தோற்றவர்கள் மற்றும் வில்லனால் கொல்லப்பட்ட பெண்கள்தான் ஆவி பதவிஉயர்வு பெற்று பூமிக்கு வந்து நம்மை பீதியடைய செய்வார்கள் .

இதே உத்திதான் இந்த கதையிலும் கையாளப்பட்டுள்ளது. ஆவியானவர்கள் உயிரோடு இருந்தபோது ஒரு காதல் இருந்திருக்கும் அதற்கு இடையூறாய் ஒரு வில்லன் இருப்பான் .அந்த வில்லன் நாயகனை கொல்ல உடன் நாயகியும் இறந்து நாயகி மட்டும் ஆவியாய் அலைந்து கதை கூறுவார் .இது வரையில் ஒரு ஆண் ஆவியை இந்த சமூகம் பார்த்ததே கிடையாது .முனுசாமி கந்தசாமி ராமசாமி பார்த்தசாரதி என்று இதுவரை நம்மில் எவருமே ஆண் ஆவியை பார்த்ததே இல்லை .”ஜகன்மோகினி “, “ காஞ்சனா “ என்று காலாகாலமாய் பெண் ஆவிகளே வளம் வந்து கொண்டிருக்கின்றன இந்த பூமியிலும் மற்றும் வெள்ளித்திரையிலும்.

இந்த கதை எழுத்தாளர் பஷீர் சொந்த அனுபவ வடிவில் அவரே கதை நாயகனாக வளம் வருகிறார்

ஆவி கதை சொல்ல தனியான ஒரு பாழடைந்த பங்களா வேண்டும் .அது போன்ற ஒரு பங்களாவிற்கு நாயகன் பஷீர் (நடிகர் டோவினோ தாமஸ்) வருகிறார் .ஊரில் உள்ளவர்கள் எல்லோரும் எச்சரிக்கை செய்தும் அதனை மீறி அந்த ஆவி பங்களாவில் தங்குகிறார் .இறந்து போன பெண் பார்கவி தான் ஆவியாய் அந்த வீட்டில் உலா வருகிறார் என்று சொல்லப்பட நாயகன் துணிந்து அந்த ஆவியோடு உறவாட முயல்கிறார் .ஒரு சில விநோத ஓசைகள் மட்டுமே அவர் காதில் கேட்கிறது.சுற்றிலும் உள்ளவர் கூறுகிற மற்றும் அந்த வீட்டில் கிடைக்கிற பார்கவி சம்பந்தமான விசங்களை வைத்து கதை எழுதி முடிக்கிறார பஷீர் .

தான் எழுதிய கதையை பார்கவி அங்கு இருபதாக நினைத்து அவளிடம் கதை கூறுகிறார் பஷீர் .அப்போது தான் அதன் மூலம் தான் பார்கவி மரண பின்னணி ரசிகனுக்கு தெரியவருகிறது .பார்கவிக்கும் (ரீமா கலிங்கல்) பாடகர் சசிகுமாருக்கும் (ரோஷன் மாத்யூ) இடையே காதல் மலருகிறது கல்லூரி நடன நிகழ்ச்சிக்கு அவரை தயார்படுத்தியது மூலம் .இவர்களின் காதலை எதிர்க்கிற பார்கவியின் முறைப்பையன் நானுகுட்டன் (ஷைன்டாம்சாக்கோ) தன் திருமண விருப்பத்தை பா ர்கவியோடு சொல்ல அவள் மறுத்து சசிகுமாரைத்தான் மணமுடிக்கபோவதாக கூறுகிறார் .எல்லா வில்லனும் செய்கிற செயலையே இந்த வில்லனும் செய்கிறார்.சசிகுமார் பணி நிமித்தம் லக்னோவிற்கு செல்ல அவரோடு உடன் பயணிக்கும் நாணுகுட்டன் சசிகுமாரை தடயம் ஏதுமின்றி கொன்று விடுகிறார் .

பார்கவி தனது காதலன் திரும்பி வருவான் என்று எதிர்பார்த்திருக்க ஒரு கட்டத்தில் நாணு குட்டன் தனது வாயாலேயே தான் சசிகுமாரை கொன்ற விசயத்தை பார்கவி யிடம் கூறி அதனை தொடர்ந்து அரங்கேறிய கைகலப்பு கோபம் வெறிச்செயல் இவைகள் மூலம் பார்கவி கிணற்றில் தள்ளி கொல்லப்படுகிறார்.பொதுவாக இப்படி மரணிப்பவர்கள் ஆவியாய் வந்து தன்னை கொன்றவர்களை பழி தீர்ப்பார்கள் .இந்த விசயம் இந்த படத்தில் பூடகமாய் அரங்கேறியுள்ளது .இந்த கதையை பார்கவிக்கு வாசித்து காண்பிக்கிற முறையில் பார்கவி மரணித்த கிணற்றருகே பஷீர் தாம் எழுதியதை வாசிக்க பார்கவி கேட்டாரோ இல்லையோ இரண்டு கொலை செய்த நானுகுட்டன் கேட்கிறார உண்மையை யூகித்து கொண்ட பஷீரை கொல்லமுயன்று இருவருக்குமிடையே கைகலப்பு ஏற்பட்டு ஒரு சந்தர்பத்தில் நானுகுட்டன் தவறிப்போய் கிணற்றிலே விழுந்து விடுகிறார் .

ஒரு சாதாரன மனிதனாய் இருந்தால் அவன் முடிவை அவனே தேர்ந்தெடுத்து கொண்டான் என்று விட்டுவிட்டு நகர்ந்து சென்று விடுவான் .பஷீர் ஒரு சாதாரண மனிதன் அல்ல .ஒரு படைப்பாளி .கதாபாத்திரங்களை படைப்பவன் அழிப்பவன் அல்லன் என்பதற்கு இணங்க கிணற்றுக்குள் கயறு தூக்கி போட்டு நானுகுட்டனை மேலே ஏறி வரசொல்கிறார்.

செய்த குற்றத்தை தனிமனிதாய் மன்னிப்பது எனபது வேறு.அது மனிதாபிமானம் என்கிற வரையரைக்குள் வரும் .ஆனால் நீதி நியாயம் என்று ஒன்று இருக்கிறது .அதற்கு எவரும் தப்ப முடியாது.கிணற்றில் செய்த குற்றத்திற்கு அதே கிணறு நானுகுட்டனுக்கு தண்டனையும் கொடுத்து விடுகிறது. மனிதாபிமானம் எனும் கயறு இருந்தாலும் அதன் மூலம் தப்பித்து வர சந்தர்ப்பம் இருந்தாலும் செய்த பாவத்திற்கான தண்டனையில் இருந்து எவரும் தப்ப முடியாது தண்டனை சுழற்சிக்குள் அமிழ்ந்து தான் போக வேண்டும் என்பதை இறுதி முடிவு சுட்டி காண்பிக்கிறது.

கதை ஆரம்பம் முதலே பார்கவி இருப்பை வெளிப்படுத்த ஒரு வெள்ளைநிறபுடவை வந்து வந்து போகும்.அந்த வெள்ளை புடவை தான் கிணற்றுக்குள் இருந்து நானுகுட்டன் மேலே எழும்பி வராதவாறு அவர் காலை சுற்றிக்கொண்டு நீருக்குள்ளே அமிழ்த்திபோட்டு விடுகிறது .

ஒரு கதாபாத்திரமாய் பஷீர் நானுகுட்டனை சாகவிடாது கயறு தூக்கிபோட்டு உயிர் பிழைக்க முயன்றார் .ஒரு படைப்பாளியாய் அதே பஷீர் தான் உருவாக்கிய தான் நேசித்த பார்கவியை கொன்றவனுக்கு தகுந்த தண்டனை கொடுத்து நீதியை நிலை நாட்டினார். எழுத்தாளனுக்கு என்று ஒரு தார்மீக பொறுப்பு உண்டு . குற்றவாளியை தப்பிக்க விடாது தக்க தண்டனை பெற்று தரவேண்டும்.அதனைத்தான் எழுத்தாளர் பஷீர் செய்திருக்கிறார் தமது நீலவெளிச்சத்தில்.

ஒரு திரைப்படத்தின் ஆணிவேர் திரைக்கதையில்தான் இருக்கிறது . இந்த படத்து ஆணிவேரே திரைக்கதையமைப்புதான். ஒரு பிரம்மை உணர்வை நயம்பட பஷீர் எழுதி இருந்ததை நேர்த்தியான முறையில் படமாக்கியுள்ளார் இயக்குனர் ஆஷிக் அபு. மலையாள திரை உலகம் திரைக்கதை விசயத்தில் ஒரு உயர்ந்த உன்னதமான பீடத்தில் இருக்கிறது என்று தான் சொல்ல வேண்டும்.அதற்கு காரணம் அங்கு வீழ்ந்த இடதுசாரி வித்து மற்றும் அதனை தொடர்ந்து அவர்கள் வார்த்துக்கொண்ட உலக இலக்கியங்கள் மீதான ஈடுபாடு

மலையாள திரை உலகின் வரப்பிரசாதமே அங்குள்ள படைப்பாளிகளுக்கும் திரைத்துறைக்கும் உள்ள உறவுதான் . தகழி சிவசங்கரன், பஷீர் போன்ற படைப்பாளிகளின் கதைகள் எத்தைனையோ திரைவடிவம் பெற்றுள்ளன.மகத்தான வெற்றியும் பெற்றுள்ளன.இந்த சூழல் தமிழில் மிக மிக குறைவு என்று தான் சொல்ல வேண்டும் .

சந்தா இல்லை/ சஞ்சிகை தொடர்ந்து வெளிவருவதற்கும், சஞ்சிகை வளர்ச்சிக்கும் நிதி உதவிகள் தந்து உதவுங்கள் . ஆசிரியர் .

திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கு நடிகர்கள், நடிகைகள் தேவை

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.

அநுபவமும், ஆற்றலும் உள்ள நடிகர்கள், நடிகைகள் தொடர்பு கொள்ளவும்.

075 519 6060

as.mahroof@gmail.com

077 515 1234

காட்சிமொழி வெளியீட்டகம்

இலங்கை பணம் 500/- ரூபாய்

'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.

பேராசிரியர் **சொர்ணவேல்,**
மிச்சிகன் மாநில பல்கலைக் கழகம்.

+94 71 569 4071

POOBALASINGHAM
BOOK DEPOT

Importers, exporters, sellers & Publishers of books, Stationers & News Agency

202, Sea Street, Colambo - 11

Tel: 2422321 2435713 | Fax: 94-11-2337313 | web: www.poobalasingham.com

whatsapp: +94 77 242 4946 | Poobalasingham202@gmail.com