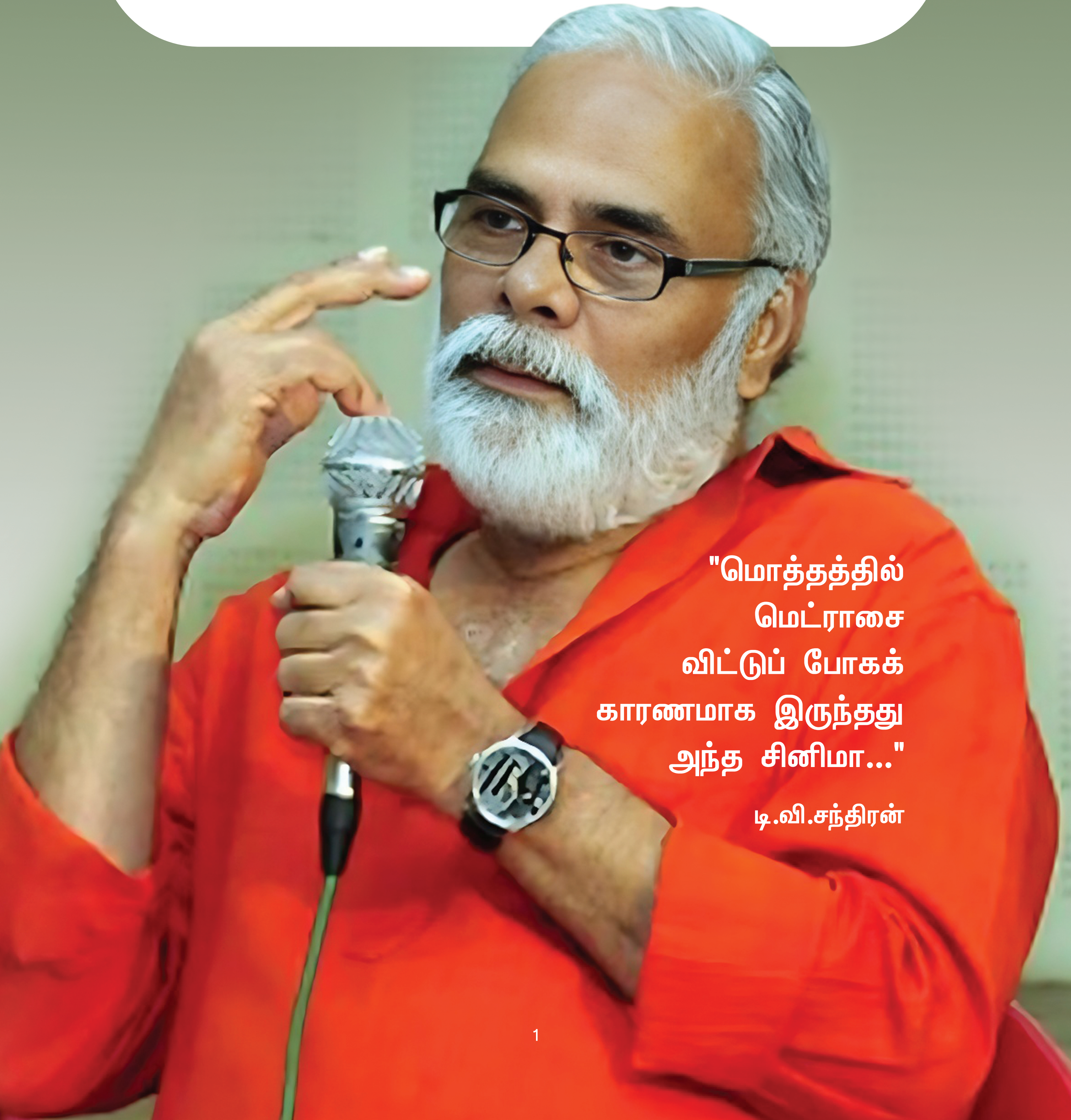
காட்சிமொழி

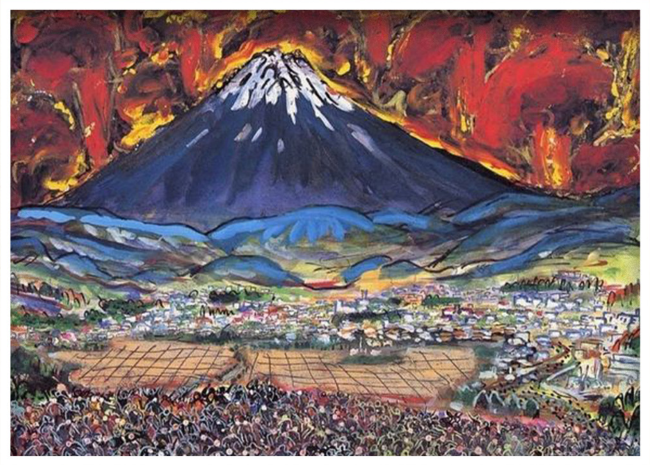
நமக்கான சினிமாவைத் தேடி

இதழ் 06 ● ஜூலை 2024

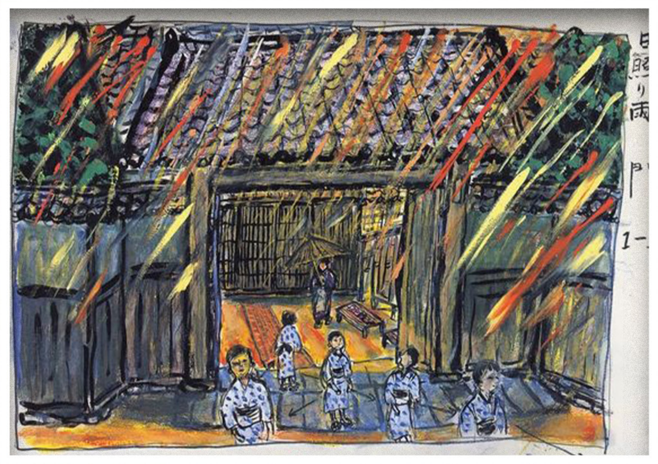


"மொத்தத்தில்
மெட்ராசை
விட்டுப் போகக்
காரணமாக இருந்தது
அந்த சினிமா..."

டி.வி.சந்திரன்



AKIRA
KUROSAWA'S
HAND-PAINTED
STORYBOARDS



வாக்கு மூலம்

"எனக்கான ஓர் உலகத்தை உருவாக்குவதே என்னுடைய நோக்கம். உணர்வுபூர்வமாகக் கலையை அணுகுவதை முற்றிலுமாக மறந்து விட்டோம். அதற்குப் பதிலாகப் படத்தில் ஒளித்து மறைத்து வைக்கப்பட்டிருப்பதாகக் கருதப்படும் விஷயங்களைத் தேடிக் கண்டுபிடிக்கும் முயற்சியில் இறங்குகிறோம்.

உண்மையில் கலை என்பது எளிமையானது. இவ்வகைத் தேடல்களுக்கும் கண்டுப்பிடிப்புகளுக்கும் மாறானது. திரைப்படம் நேராக உங்கள் இதயங்களைத் தொடுவதாக உங்களால் நேராக உணர முடிவதாக இல்லாவிட்டால் அது அர்த்தமற்றதாகிவிடுகிறது."

\- தார்க்கோவ்ஸ்கி

காட்சிமொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

ஆசிரியர் - மாரி மகேந்திரன்

NO. 2. TEMPLE ROAD,
BOGAWANTALAWA, SRI LANKA.

Mariemahendran134@gmail. com

Thirai. magazine@gmail. com

+94 76 371 2663

"பறவைகள் உண்டுவிடும் என்று பயந்து விதைகளை விதைக்காமல் விட்டுவிடாதே. "

- துருக்கிய பழமொழி-

காட்சிமொழி

நமக்கான சினிமாவைத் தேடி...

இதழ் 06 ● ஜீலை 2024 ● தனிச்சுற்றுக்கு மட்டும்

ஆசிரியர் குழு

வசந்த் பாரதி
கவிதைக்காரன் இளங்கோ
கிருஷ்ணப்பிள்ளை சதீஷ்
சா. ரெடீமர்

வடிவமைப்பு

நெகிழன், 7904748374

படைப்புகள் அனுப்பி வைக்க:

வாட்சப் எண் : +94 76371 2663
Mariemahendran134@gmail. com
thirai. magazine@gmail. com

சந்தா மற்றும் இதழ் கட்டணம் செலுத்த :

ஜீபே எண் +91 82204 60105

அறிவிப்பு

காட்சி மொழி இதழ் காலாண்டிதழாக வெளிவருகிறது. இலங்கையில் இருந்து முதல்முறையாக தமிழில் வெளிவரும் உலக சினிமா இதழ் இது.

புகழ் பெற்ற உலக சினிமாக்களை 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 பேசப்பட்டவைகளை திரும்பப் பேசுவது, தமிழ் சினிமாக்களைப் பற்றிய வழமையான பதிவுகளைத் தவிர்க்கவே விரும்புகிறேன்.

இதுவே படைப்பாளர்களிட மிருந்து எமது எதிர்பார்ப்பு. தோழமையுடன் ஆசிரியர் குழு, காட்சி மொழி.

படைப்புகளை அனுப்ப வேண்டுகிறோம்.

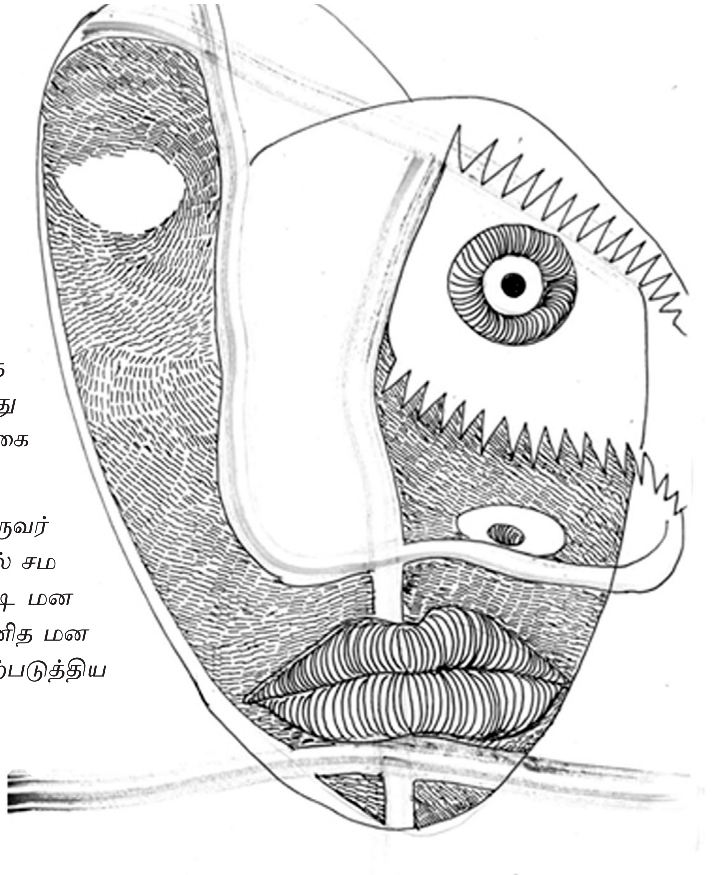
+94 76371 2663

mariemahendran134@gmail.com

thirai.magazine@gmail.com

காட்சி மொழி தொடர்புக்கு

ஆசிரியர் பக்கம்



எனது சூழ்நிலையை நான் ஒரு பொருட்டாக நினைத்து இருந்தால், இந்த சஞ்சிகையை கொண்டு வந்திருக்கவே முடியாது. என்னைக் கடந்து எனது இயலாமை, போதாமை எல்லாம் கடந்து இதழ் தொடர்ந்தும் வருவது என்பது நினைத்துப் பார்க்க முடியாத ஒரு நிகழ்வுதான். சாதாரணமாகவே வாசிப்பு என்பது எமது சூழ்நிலையில் முடக்கப்பட்டு உள்ள போது, ஒரு தீவிர சினிமா சஞ்சிகை இலங்கையிலும், தமிழகத்திலும் கவனிக்கப்படுவது மகிழ்ச்சி.

ஒருவரின் மனநலத்திற்கும் மனநிம்மதிக்கும் அந்த தனிப்பட்ட ஒருவர் மட்டும் பொறுப்பல்ல; சமூகத்தின் ஏராளமான கைகளுக்கு அதில் சம அளவு பொறுப்பிருக்கிறது. அந்த வகையில் தமிழ் சினிமா எப்படி மன ரீதியான தாக்கம் செலுத்துகினறது. பொது புத்தியில் ஒரு தனி மனித மன கூறுகளில் சினிமாவின் தாக்கம் எப்படியானது? தமிழ் சினிமா ஏற்படுத்திய அனர்த்தங்கள் என்ன?

நமக்கு சினிமா என்பது பொழுது போக்கு ஊடகமாக சொல்லப்படுகினறது. ஆனால் நாம் ஒவ்வொருவரும் அரசியல் கைதிகளாக சினிமா என்ற ஊடக மாயையில் சிக்கப்பட்டவர்களாக உள்ளோம். கிட்டத்தட்ட நாம் ஒவ்வொருவரும் தமிழ் சினிமாவுக்கு அடிமைகளாகவே உள்ளோம். சினிமா நம்மை வடிவமைக்கும் கருவிகளாகவே உள்ளது, எல்லாவிதமான மத ஆச்சாரங்களை, பக்தியின் யுக்திகளை மட்டுமல்ல ஒரு சுயாதீனமான படைப்பு உயிர்ப்புடன் வருவதற்கு பெரும் தடையாக இந்த வர்த்தக நாசகார சினிமா அமைப்பு உள்ளது.

நம் கலைஞர்கள், தமிழக வர்த்தக சூத்திர பாங்கான சினிமா வடிவங்களை, இலங்கை சூழலில் கொண்டு வரும் போது அதை நமது மக்கள் ஏற்பதில்லை. இங்கே ஒரு காட்சி சட்டகம் நமக்கு முன்பு உள்ளது. நமக்கான ஒரு அசலான வாழ்க்கை ஜீவிதம் உள்ளது. அந்த ஜீவித்தை இங்கே யார் சொல்ல துணிகிறார்களோ அவர்களுக்கு சினிமா தனது வாசலை நிச்சயம் திறக்கும்.

அப்படியாக வர்த்தக சூதாடிகளின் கைகளில் அகப்பட்டு சிக்கி தவிக்கும் சினிமா கலையை மீட்டெடுக்கும் ஒரு சிறு முயற்சி மட்டுமே இந்த சஞ்சிகை. மனித வாழ்கையை பேசும் சினிமா கனவுகளுக்கு நாம் எப்போதும் துணையாக இருப்போம். அந்த கனவுகள் நமது சினிமாவை உயிர்ப்பிக்க எழுட்டும், அப்படி ஒரு கனவுகளுடன் சினிமா கலையை நேசிக்கும் உங்களுக்கு காட்சி மொழி எப்போதும் தொடர்ந்து உங்களுடன் பயணிக்கும். நாம் வெல்வோம்.

“ சுதந்திரத்திற்காகப் போராடுங்கள்! மனிதர்களின் வெறுப்பு கடந்து போகும். சர்வாதிகாரிகள் இறந்து விடுவார்கள். மக்களிடமிருந்து அவர்கள் எடுத்துக் கொண்ட அதிகாரம் மக்களிடமே திரும்பும். மனிதர்கள் தங்கள் உயிரை தியாகம் செய்வது நீடிக்கும் வரை, சுதந்திரம் என்பது ஒருபோதும் அழியாது. என்கிறார் “சார்லி சாப்ளின்.

அன்புடன்,

மாரி மகேந்திரன்.

உள்ளே

உரையாடல்

"மொத்தத்தில் மெட்ராசை விட்டுப் போகக் காரணமாக இருந்தது அந்த சினிமா..." 7

மலையாளத்திலிருந்து தமிழில்: கிருஷ்ணகோபால்

கட்டுரை

ஆஸ்கர் கனவுலகம் 14

சி.ஜெ. ராஜ்குமார்

கட்டுரை

"காட்சியை விட, சொற்கள் சுதந்திரமானவை" 17

அலெக்ஸாண்டர் சோகுரோவ்

நேர்காணல்

வன்ராஜ் பாட்டியா : இந்திய புதிய அலை சினிமாவுக்கு இசையால் உயிரூட்டியவர் 23

தமிழில் : ஹவி

கட்டுரை

இலங்கை சிங்கள சினிமா ஓர் அறிமுகம்: ஆரம்ப நாட்கள்.... 29

தமிழில்: எம். எல். மன்சூர்

ஆங்கிலத்தில்: விமல் திசானாயக்க, அஷ்லி ரத்னவிபூஷண

மீள் வாசிப்பு

தமிழ்த் திரைப்படங்களும் சினிமா இலக்கணமும் 36

எஸ். தியடோர் பாஸ்கரன்

கட்டுரை

ஆக்னஸ் வர்தா :பெண் திரைமொழியின் வசீகரம்... 40

சக்திவேல்

கட்டுரை

நாகூர் ஈ.எம். ஹனீபா: இயக்கத்தின் ஓசையில் முகிழ்த்த இறை எனும் ஒலி 44

முபீன் சாதிகா

கட்டுரை

மஜித் மஜிதி: சினிமாவில் கவித்துவமான மொழியை பேசும் ஒரு ஆன்மீக கலைஞன் 48

மாரி மகேந்திரன்

பேட்டி

முகில்களுக்கு அப்பால் 52

தமிழில்: அ.வா. முஹ்சீன்

கட்டுரை

சப்தர் ஹஷ்மியின் கனவு அரங்கம் 57

புதுச்சேரி ஞா. கோபி

கட்டுரை

அரபுமண் அல்லல் கூறும் மலையாள திரைப்படங்கள் 61

வசந்த் பாரதி

கட்டுரை

ஆஸ்கர் விருது படம் "ஓப்பன்ஹைமர்" அரசு துரோகத்தின் அடையாளம் 64

டி.ஜி.ஆர். வசந்தகுமார்

“மொத்தத்தில் மெட்ராசை விட்டுப் போகக் காரணமாக இருந்தது அந்த சினிமா...”

மலையாளத்திலிருந்து தமிழில்: கிருஷ்ணகோபால்

டி. வி சந்திரனுடன் சினிமா உரையாடல்...

“ஒரு நம்பிக்கையின் வழியே உறைந்து போய் நிற்க வேண்டிய கலையல்ல சினிமா. சினிமா முன்னோக்கி போக வேண்டியது காலத்தின் இயங்கியல்.”
டி.வி சந்திரன்

*பிரபல சினிமா இயக்குனரும் **2023** ம் ஆண்டு ஜே. சி டேனியல் விருதுக்குரியவருமான டி. வி சந்திரனோடு ஸாஜு கங்காதரன் நடத்திய உரையாடலின் தமிழ் வடிவம். பூமி மலையாள இதழில் நவம்பர் **2023**ல் வெளிவந்த கட்டுரை இது.*

என்னுடைய குழந்தைப் பருவத்தில் மலையாள திரைப்படங்கள் பார்ப்பது என்பது குறைவு. தமிழ் சினிமாக்கள்தான் அதிகம். ஆரம்பநாட்களில் பார்த்ததெல்லாம் தமிழ் திரைப்படங்களைத்தான். தமிழ்நாட்டில் உள்ள தேயிலைத் தோட்டத்தில் அப்பா வேலைப் பார்த்தார். விடுமுறை காலங்களில் அங்கு நாங்கள் செல்வோம். எங்களுடைய பிரதேசமான கண்ணூரில் கடம்பூர் பகுதியில் சினிமா தியேட்டர்கள் உண்டு. ஆனால் தமிழ்நாட்டிற்குப் போகும் போதுதான் சினிமா பார்ப்போம். இயல்பாகவே அது தமிழ் சினிமாக்களாக இருந்தன. அப்படித்தான் சிவாஜிகணேசனை முதலில் காண்பதும் அவருடைய ரசிகனுமாக மாறியதும் நடந்தது. 'சீதை' தான் என்னுடைய ஞாபகத்தில் நான் பார்த்த முதல் மலையாள சினிமா. 'பாட்டுப் பாடி உறங்காம் ஞான்'என்ற தர்க்ஷுணாமூர்த்தின் பாடல்கள் உள்ள சினிமா அது. பாலக்காட்டுப் பகுதியில் வசிக்கத் தொடங்கிய வேளையில் தான் நான் மலையாளச் சினிமா பார்க்கத் தொடங்கினேன். அந்தக் காலத்தில் மலையாளச் சினிமா மிகவும் அபூர்வமாகத்தான் வெளிவரும்.

புதிய ஆகாசம் புதிய பூமி' என்ற சினிமாவின் ஒரு படப்பிடிப்பு களம் பாலக்காடாக இருந்தது. அங்கு உள்ள பொதுப் பணித்துறை கட்டடத்தில்தான் சினிமாக்காரர்கள் தங்கியிருந்தார்கள்.

சத்தியன், கொட்டாரக்கர ஸ்ரீதரநாயர், சுகுமாரி என எல்லோரும் அங்கு உண்டு. நாங்கள் பள்ளிக்கூடத்திலிருந்து ஒவ்வொரு பிரிவாக படப்பிடிப்பு பார்க்க அனுப்பப்பட்டோம். நாங்கள் கூட்டமாக அங்குச் சென்றோம். குழந்தைகள் சத்தியனோடு மிகவும் நெருக்கமாகிவிட்டார்கள்.

எனக்கு மற்றொரு பாக்கியம் கிடைத்தது. எங்கள் பக்கத்து வீட்டில் வசிக்கும் சத்தியனின் உறவினர்களோடு மீண்டும் ஒருமுறை அவரைப் போய் பார்த்தேன். அதிகாலையில் தான் போனோம். மலையாள சினிமாவின் அத்தனை முன்னணி நடிகர்களும் அங்கு இருந்தனர். நீண்ட ஒரு முன்னறையில் எல்லோரும் கட்டிலில் படுத்துக்கிடந்தார்கள். அதில் சத்தியனுக்கு மட்டுமே கொசு வலை போடப்பட்டிருந்தது என்பது மட்டுமே வித்தியாசம்.

அன்று சத்தியனோடு ஒரு தொடர்பு ஏற்பட்டதென்பது மலையாள சினிமாவோடு ஏற்பட்ட ஒரு இருதய பூர்வமான பந்தமாகவே நான் கருதுகிறேன். அக்காலத்தில் மெட்ராசிலிருந்து ' மெயில்' என்றொரு பத்திரிகை வந்துக்கொண்டிருந்தது. வெள்ளிக்கிழமைகளில் மெட்ராசில் வெளியிடப்படும் தமிழ் சினிமாக்களுடைய ரிப்போர்ட் அதில் வரும். பக்கத்தில் உள்ள பார்பர் ஷாப்பிற்குச் சென்று பத்திரிக்கை படிப்பேன். அந்த பார்பர் ஷாப் உங்கள் ஞாபத்தில் இருப்பதாக இருந்தால் என்னுடைய சினிமாவில் நானுவின் பார்பர் ஷாப்பாக வரும். சினிமாவோடு தீவிர ஈடுபாடு இருந்தாலும் மலையாள சினிமாவோடு பெரிய அளவில் ஈடுபாடு அக்காலத்தில் இருந்ததில்லை. அதன்பிறகு சிறிது காலம் கழித்து மலையாள சினிமா அதிகம் பார்க்கத் தொடங்கினேன். 'இரிஞாலக்குடா' க்ரைஸ்ட் கல்லூரியில் வந்து சேரும்போது பவித்ரன்(இயக்குனர்) நண்பராக கிடைத்தார்.

அதன்பிறகு நாங்கள் திரைப்படங்களை கொஞ்சம் கூடுதலாக அர்த்தபூர்வமாக பார்க்கத் தொடங்கினோம். அன்று இரிஞாலக்குடாவில் இரண்டு திரையரங்கங்கள் இருந்தன. ஞாயிற்றுக்கிழமைகளில் அன்று காலைக் காட்சியில் ஆங்கிலப்படங்கள் திரையிடப்படும். நாங்கள் அதை தவறவிடுவதில்லை. இப்படித்தான் ஹோலிவுட் சினிமாவோடு ஒரு தொடர்பு ஏற்பட்டது. அனேகமாக எல்லா ஞாயிற்றுக்கிழமைகளிலும் காலை காட்சிகள் காண்பதுண்டு. புதிய சினிமாக்கள் மாறுவதை முன்பே அறிந்து வைத்திருப்போம். வெள்ளிக்கிழமைகளில் பள்ளிக்கூடத்தில் கூடுதலாக இடைவேளை கிடைக்கும். பாலகாட்டில் இருக்கும் ஒரே ஒரு திரையரங்கம் க்ரொன். நானும் என்னுடைய அண்ணன் சோமனும் பதிவாக நாலரைமணி சினிமா பார்ப்பதற்குப் போவோம். வாரம் ஒருமுறை ஏதேனும் ஒரு சினிமா காண்போம். கல்லூரிக்கு வந்தபிறகு சினிமாக்கள் அதிகம் பார்த்தேன். அதன்பிறகு எர்ணாகுளம் போகவும் தொடங்கினேன். வகுப்பை துண்டித்து பகற்காட்சி சினிமாவுக்கு சென்று விட்டு சாயங்காலம் தங்கும் விடுதிக்குத் திரும்புவேன். அப்போதுதான் 'பேரடைஸ் ஆப் அரேபியா' போன்ற படங்களைப் பார்த்தேன். பாரடைஸ் ஆப் அரேபியா பார்த்தவன் என்ற நிலையில் எனக்கு நல்லப் பெயரிருந்தது. டேவிட் லீனோடு ஒரு ஈர்ப்பு உண்டாகியது இப்படித்தான். அந்த காலம் சினிமாவை பற்றி

கற்றுக் கொள்ளும் காலமாகயிருந்தது. அப்பொழுது சினிமா வழியேதான் உலகை கண்டுக் கொண்டிருந்தேன். அறியப்படாத பூவுலகின் பிரதேசங்கள், அங்கு வாழும் மனிதர்கள். பலதரப்பட்ட வாழ்க்கை முறைகள் இப்படி எல்லாவற்றையும் சினிமா பார்ப்பதன் வழியேதான் அறிந்திருந்தேன். அவ்வர்த்தத்தில் சினிமா பெரிய ஆறுதலையும் விழிப்புணர்வையும் தந்தது. பவித்ரனோடுள்ள தொடர்பு என்பது சினிமாவை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டது. நாங்கள் எப்போதும் சினிமாவை பற்றி மட்டுமே பேசிக் கொண்டிருப்போம். செம்மீனை விடவும் நல்ல சினிமா 'இருட்டின்ற ஆத்மாவ்' என்கிற ரீதியில் எங்களுடைய விவாதங்கள் இருக்கும். அது அக்காலத்தில் பொது அபிப்ராயமாக இருந்ததில்லை. மீண்டும் மீண்டும் சினிமாக்கள் பார்ப்பதுவும், கண்டுக் கொண்டிருக்கும் போது சில குறைகளை கண்டுப்பிடிக்கவும் செய்தோம். அவ்வாறு சினிமா பார்த்து பார்த்து இயல்பாகவே அது சினிமா விமர்சனமாக மாறியது.

மலையாள சினிமா மாறுகிறது

நீலக்குயில்' தொடங்கி மலையாள சினிமாவின் முகம் மாறியது. மலையாளக் கூறுள்ள சினிமாக்கள் வர தொடங்கியது. அதற்கு முன்பு தமிழ் சினிமாவின் நகல் சினிமாக்கள் தான் மலையாள சினிமாக்கள் என அறியப்பட்டிருந்தது. உதயா புரொடக்சனும் நீலா புரொடக்சனும் ஒரே சமயத்தில் படங்களை வெளியிடுவார்கள். ஒருவர் 'பக்த குசேலா' இறக்கிவிடும் போது இன்னொருவர் 'கிருஷ்ண குசேலா' வை வெளிக் கொண்டுவருவார். 'மைனத்தறவி கொலகேஸ்' , மாடத்தறவி கொலகேஸ் இவ்வாறு இரண்டு தயாரிப்பு கம்பெனிகளும் போட்டிப்போட்டு சினிமாக்களை வெளி கொண்டு வந்த காலம் ஒன்றிருந்தது.

இதனிடையில் பாஸ்கரன் மாஷும் , ராமுகாரியட்டும், சந்திரதாரயும், ஷோபனா பரமேஸ்வரன் நாயர் எல்லாம் தொடங்கி வைத்த சினிமாக்கள் வேறுபட்டவையாக இருந்தன. நீலக்குயில், நிணமணிஞ்ஞ கால்ப்பாடுகள், மூடுபடம், முடியனாய புத்ரன், தொடங்கி பல சினிமாக்கள்.

இவ்வாறு நாம் சேதுமாதவனிடம் வந்துச் சேரும் போது இலக்கியம் சினிமாவோடு இரண்டறக் கலந்தது. மலையாள சினிமாவை மற்ற மொழிப்படங்களிலிருந்து வித்தியாசப்படுத்திக் காட்டுவது இலக்கியத்தோடு உள்ள உறவுதான். கூடுதல் இலக்கியப் படைப்புகளை திரைப்படமாக்க ஆரம்பித்தார்கள். தமிழில் இல்லாதது இதுதான். தமிழில் சினிமாவுக்காக வேண்டி எழுதுகிற கோடம்பாக்கத்து எழுத்தாளர்களின் கதைகள் மட்டுமே சினிமாவாக எடுக்கப்பட்டு வந்தது. மலையாளத்தில் தோப்பில் பாசியின் நாடகங்களும் , கேசவதேவ், தகழி, பாறப்புரத்து, கெ. சுரேந்திரன் என பலரின் நாவல்களும் சினிமாவாக மாற்றம் பெற தொடங்கியது. அதில் கூடுதல் செய்தது சேதுமாதவன்தான். மலையாள சினிமாவுக்கு சேதுமாதவனின் பங்களிப்பு எனச் சொல்வது திரைமொழியில் புதுமைகள் கொண்டு வந்தார் என்பதற்காக அல்ல. அதனிலும் கூடுதலாக பல இலக்கியப்பிரதிகளை சினிமாவாக மாற்றியிருக்கிறார் என்பதற்காகத்தான்.

மலையாளத்தில் முதல் சினிமாகலைஞன் என பி. என் மேனோனைத்தான் சொல்வேன். ரோசி முதல் தொடங்குகிறது அது. மாப்புசாக்ஷி ஒரு வித்தியாசமான சினிமா. எம். டி வாசுதேவன் நாயர் சினிமா நோக்கிய வருகையும் ஒரு அங்கமாக இருந்தது.

மாறுபட்ட கதாபாத்திரங்கள் அவருடைய படங்களில் அறிமுகம் இருந்தது. . ' இதற்கு உதாரணம் முறப்பொண்ணு மாதிரியான சினிமாக்களே.

அதேவேளை மற்றொரு பாகத்தில் வின்சென்ட் மாஷுண்டு. சினிமாவின் முக்கியமான காட்சி அழகியல் முன்னெக்கப்பட்டது இந்தக் காலத்தில்தான்.

60 களின் இறுதிக்காலம் மலையாள சினிமாவுக்கு மற்றொரு இடம் உருவாகிவந்ததென்று உறுதியாகச் சொல்லலாம். 70 களின் தொடக்கத்தில்'ஓளமும் தீரமும்' வந்தது. அதன்முன்பு ' அவள் என்ற சினிமாவின் வருகை மற்றொரு காலத்தை முன்மொழிந்தது.

பி. ஏ பக்கர் இதன் தயாரிப்பாளர். புனே பிலிம் இன்ஸ்டியூட்டில் படித்தவராக இருந்த படத்தின் இயக்குனர் அஸீஸ். மங்கட ரவிவர்மா முதலில் ஒளிப்பதிவு செய்தது இந்தச் சினிமாவில்தான். போஸ்டர் செய்தது பி. என் மேனோனாக இருந்தார். முதலாவதாக ஆர்ட் வடிவத்தில் ஒரு போஸ்டர் பார்ப்பது அவள் என்ற சினிமாவில்தான் என உணர்ந்தேன்.

லக்சணங்கள் நிரம்பிய முதல் மலையாள சினிமா எனச் சொன்னால் அது 'ஓளமும் தீரமும்' ஆகும். அதன் தொடர்ச்சியாகத்தான் அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், அரவிந்தனும், கெ. வி குமாரனும், எம். டி வி எல்லாம் அடுத்தடுத்த வருஷங்களில் சினிமாக்களோடு களத்தில் வந்தார்கள். 70 களின் தொடக்கத்தில் தேசிய அளவில் அடையாளப்படுத்தப்படும் திரைப்படங்கள் மலையாளத்தில் வந்திருந்தன. சிலருக்கு உலக அளவில் விருதுகளும் கிடைத்தன. மலையாள சினிமா பருவமடைந்தது எனச் சொல்லும் காலக்கட்டமாக இருந்தது, அது 'சுயம்வரம்',

'நிர்மால்யம்', 'உத்தராயணம்', 'அதிதீ' உள்ளிட்ட சினிமாக்கள் அதன் தொடக்கமாக அமைந்தது. அதன் பிறகு பிலிம் இன்ஸ்ட்டியூட்டிலிருந்து ஒரு சங்கம் திரைப்படமெடுக்க வந்தார்கள். அவர்கள் தங்களோடு கூடுவே புதிய தொழில் நுட்ப கலைஞர்களையும் அழைத்து வந்தார்கள்.

'ராமுகாரியாட்' ஆழ்ந்த அர்த்தத்தில் மலையாள சினிமாவின் தந்தை.

புதிய தலைமுறை 'ராமுகாரியட்டை' தெரிந்திருக்க வில்லை. அவர்கள் அறிந்திருக்க நாம் ஒன்றும் செய்ததில்லை என்பதுதான் உண்மை. நான் ராமுகாரியாட்டை குறித்து ஆவணப்படம் எடுத்துக் கொண்டிருந்த வேளையில் நிலம்பூர் திரைப்பட விழாவுக்கு போயிருந்தேன். அங்கு சினிமா கண்டுவிட்டு இறங்கி வரும் புதிய குழந்தைகளோடு காரியாட்டை பற்றிக் கேட்டேன். அவர்கள் யாரும் ராமுகாரியட்டைக் குறித்து அறிந்திருக்கவில்லை. ஜே. சி டானியல் தொழில் நுட்பரீதியில் மலையாள சினிமாவின் தந்தை எனச் சொல்லிக் கொண்டிருந்த போதும் நான் என்னுடைய ஆவணப்படத்தில் சொன்னதுப் போலே மலையாள வாழ்வியலை சினிமாவில் முதலில் காட்சிப்படுத்தியவர் என்ற அர்த்தத்தில் மலையாள சினிமாவின் தந்தை 'ராமுகாரியாட்' எனச் சொல்வேன். சாவக்காடு ஒரேக்கால் கொஞ்சம் நிலம் இருந்தது. காரியாட்டின் கல்லறை உருவாக்க வேண்டி வாங்கினது. அது இப்போது செடி கொடி நிறைஞ்சு காடுபிடிச்சி கிடக்கிறது. கெ. ஆர் மோகனன் திரைப்பட அகாதமியின் செயலாளராக வந்த போது 'ராமுகாரியாட்டினை ஞாபகப்படுத்தும் ஏதாவது ஒன்றைச் செய்ய வேண்டும்' என அவரிடம் சொன்னேன். அதன் பிறகு வந்த பலரோடும் இது குறித்து பேசினேன். ஆனால் இது வரைக்கும் எதுவும் நடக்கவில்லை. பிலிம் மேக்கர் ஆர்கனைசேசன் ஒன்று முன்பு அங்கு செயல்பட்டு வந்தது. பழைய *KFDC* யின் மேல் பகுதியில் சிறிய அறையில் இந்த அமைப்பின் கூட்டங்கள் நடந்து வந்தன. அந்த அறையின் பெயர் 'காரியாட் ஹால்'. அங்கு நடந்த விவாதங்களில் இருந்துதான் *IFFk* சிந்தனை தொடக்கம் பெற்றது. அன்று நாங்கள் ராமுகாரியாட்டினுக்கு அதிகம் முக்கியத்துவம் கொடுத்திருந்தோம். பிறகு அது புதிய புதிய பாதை நோக்கி நீண்டுப் போய்க்கொண்டிருந்தது.

'நீலக்குயிலும்', 'செம்மீனும்' போல் கேரளத்தின் வெளியே பல படங்கள் கவனம்பெற்றன. பாலுமகேந்திரா போன்ற ஆளுமை மிக்க கேமராமேன்கள். கே. ஜி ஜோர்ஜ், பி. ஏ. பக்கர் தொடங்கி பல இயக்குனர்கள் மலையாள சினிமாவில் வந்தது ராமுகாரியட்டை பின் தொடர்ந்துதான். அது ஒரு காரியாட்டின் பள்ளிக்கூடமாகயிருந்தது. அந்த காலத்தில் பிலிம் இன்ஸ்டியூட்டில் ஜோர்ஜ் படித்து முடித்ததும் நேரே ராமுகாரியாட்டின் அகர்த்தியில்தான் வந்தார். இன்ஸ்டிட்டியூடில் கிடைக்காததையெல்லாம் ஜார்ஜ்க்கு காரியாட் படித்துக் கொடுத்தார். காரியாட்டுக்குக் கிடைக்காத தொழில்நுட்ப அறிவும் இன்ஸ்டிட்டியூட்டிலிருந்து ஜார்ஜ்க்குக் கிடைத்தது. இவைகள் தான் ஜார்ஜ் மலையாளத்தில் பெரிய பிலிம் மேக்கர் ஆவதற்கான காரணம். ஜார்ஜ் எப்போதும் சட்டகத்திற்கு வெளியே உள்ள பெரிய வாழ்கையைக் ஞாபகத்தில் வைத்து சினிமா எடுத்தார். காரியாட் இதற்கு முன்பே சட்டகத்தின் வெளியிலுள்ள மனிதர்களின் சினிமாவை இந்த உலகிற்கு வழங்கியிருந்தார்.

நாம் மறந்து போன பக்கர்

இது போலே நாம் முற்றிலும் மறந்துப் போன ஒரு திரைப்படக் கலைஞன் 'பி. ஏ பக்கர்' பக்கர் வாழ்ந்திருந்த காலத்தில் சில அங்கீகாரங்கள் கிடைத்தது அல்லாமல் இப்போது யாரும் அவரை ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொள்ளவில்லை. புனே பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட்டிலிருந்து வருகிறவர்களுக்கு சென்னையில் தங்குவதற்கு 'புனேஹோம்' என்ற பெயரில் வீடு ஏற்பாடுச் செய்த ஆள்தான் பக்கர்ஜி. அங்குதான் ஜான் ஆபிரகாம் தங்கியிருந்தார். ராமசந்திர பாபு, பாலுமகேந்திரா, கே. ஜி ஜார்ஜ் உள்ளிட்ட பலரும் வந்து தங்கியிருந்தார்கள்.

அந்தகாலத்தில் 'ஜான் ஆபிரகாம்' இயக்குனராகவும், ஸக்கரியா திரைக்கதை ஆசிரியராகவும் கொண்டு 'ஜோண் ஒரு புரோகிதரானு' என்றச் சினிமாவை அன்று பக்கர் அறிவித்திருந்தார். யேசுதாஸ் முதன்முதலாக இசையமைப்பாளராக அறிமுகமானப் படம் அது. பக்கர்ஜியின் தொடர்பு வழியேதான் அன்று ஜான் மின்னல் என்ற தயாரிப்பாளரிடம் அறிமுகமானதும் 'வித்தியார்திகளே இதிலே இதிலே' என்ற சினிமாவின் இயக்குனரானது எல்லாம் நடந்தது. மலையாள சினிமாவுக்கு பக்கர்ஜியின் பங்களிப்பு என்பதில் இவையெல்லாம் அடங்கும். 'சுவந்த வித்துக்கள்' தான் பக்கர்ஜியின் மிகவும் சிறந்த சினிமா என நான் அபிப்ராயப்படுகிறேன். மிகவும் குறைந்தச் செலவில் செலவூர் வேணுவின் 'சைக்கோ' பத்திரிகை ஆபிசின் பக்கத்தில் பத்து நாட்களுக்கு சற்று கூடுதலாக படப்பிடிப்பை நடத்தி பூர்த்தியாக்கிய சினிமா அது. இப்படிப்பட்ட சினிமாக்களை பக்கர்ஜி தொடர்ந்து எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். ஒரு தடவையேனும் இவ்வகைப்பட்ட சினிமாக்களைத் தவிர்த்து வேறு வகைப்பட்ட சினிமாக்களை எடுக்க முயற்சி கூடச் செய்ததில்லை , 'சாரம்' என்ற சினிமாவில் நடிக்க பிரேம் நசீரைக் கொண்டு வந்த போதிலும் தன்தரத்தை தாழ்த்திக் கொள்ளவில்லை. அரசியல் நிலைப்பாடு எடுக்கவும் அதில் தன் உறுதிப்பாட்டை நிலைநிறுத்தியும் மற்றெவர்க்கும் பயப்படாமல் வாழ்ந்திருந்தவர் பக்கர். அதற்காகத்தான் நாம் அவரை அங்கேயே விட்டுவிட்டோம். நாம் எப்போதும் ஞாபகத்தில் வைத்திருக்க வேண்டிய ஆளுமை பக்கர். சமூகத்தால் ஒதுக்கப்பட்டவர்களைக் குறித்து மட்டுமே சினிமா எடுத்தார். சமூகத்தில் பிரதான நாயகர்கள் எவரும் பக்கரின் படங்களில் கதாப்பாத்திரங்களாக இல்லை. 'கபனி நதியில் அரசின் கையில் அகப்படாத

சாமார்த்தியமான புரட்சிக்காரி. ' சுவந்த வித்துவில் நாம் வேசி என அழைக்க விருப்பப்படும் பெண். மணிமுழக்கத்தில் அனாதை. 'சாப்ப'யில் அடிமைத் தொழிலாளியின் கதை. பக்கர் பிரதான கதாநாயகர்களின் ஆளாக எப்போதும் இருந்ததில்லை. பக்கர் அதற்கு வெளியே இருந்தார். அதனால்தான் அவர் வெளியில் உள்ளவர்களைக் குறித்து சினிமா எடுத்தார். அவ்வாறு தொடர்ச்சியாக படமெடுத்த ஒருவர் கூட கிடையாது.

'கபனி நதி' சிவக்கிறது

பவித்திரன் பாதையில் சென்று 'கபினிநதி சிவக்கும் போள்'என்ற சினிமாவில் பக்கர்ஜிக்கு உதவியாளராகப் போய் சேர்ந்தோம். எப்படியிருந்தாலும் சினிமா செய்தே தீரவேண்டும் என்ற நிலைக்கு நானும் பவித்திரனும் முன்பே வந்திருந்தோம். பல இடங்களிலும் அலைந்து திரிந்தப் பிறகு ஒரு நாள் பவித்திரன் மதராஸில் வந்து சேர்ந்தப் பிறகு நான் ஒரு சினிமா எடுக்க போகிறேன் என என்னோடு சொன்னான். நாம் ரெண்டு பேரும் இணைந்து ஒரு சினிமா இயக்கப் போவதாக என்னோடு பவித்திரன் சொல்லியிருந்தான். நான் அன்று ரிசர்வ் பேங்கில் வேலை செய்துக்கொண்டிருந்தேன். ஒருநாள் பக்கர்ஜியோடு சேர்ந்து என் அலுவலகத்திற்கு வந்துச் சேர்ந்தான் பவித்திரன். அன்றுதான் முதல்முதலில் பக்கர்ஜியோடு அறிமுகமாகினேன். அதன் பிறகு மெட்ராஸ் அண்ணாநகரில் பக்கர்ஜியோட வாடகை வீட்டில் வழக்கமாக சந்திக்கத் தொடங்கினோம்.

பக்கர்ஜி முன்பே கபனி நதி'யின் கொஞ்சம் பகுதியை *16 mm* ல் படம்பிடித்து வைத்திருந்தார். நாற்பது நிமிடமே உள்ள அதில் நந்தினியும் சுதிரும் நடித்திருந்தார்கள். மெட்ராசின் வெளிபுறத்தில் வாழைத்தோப்புகள் உள்ள ஒரு இடத்தில் இரண்டு பேரும் ஓடி நடிக்கிற காட்சிகள் எல்லாம் படமாக்கப்பட்டிருந்தன. அவர்களிடையே உள்ள காதல் காட்சியாக இருந்தது அது. எங்களுக்கு அதை காண்பித்தார். எங்களுக்கு அது திருப்தியளிக்கவில்லை. பக்கர்ஜிக்கும் அது திருப்தியளிக்கவில்லை. அவ்வாறு படம்பிடிக்கப்பட்ட அத்தனை பாகங்களையும்

வேண்டாமென்று தீர்மானித்தார். நாங்கள் கபினிநதியைக் குறித்து மீண்டும் ஆலோசிக்கத் தொடங்கினோம். கேமராமேனாக பிவின்தாஸ் வந்து சேர்ந்தார். உதவியாளராக இருந்த நான் விவாதத்திற்கிடையில் எப்போது நடிக்க வந்தேன்? அது பக்கர்ஜியின் நிர்ப்பந்தமாக இருந்தது. பெங்களூரில் கபினிநதியின் படப்படிப்பு. எந்த ஒழுங்குமில்லாத செட்டாக இருந்தது. படப்பிடிப்பு எப்படி தொடங்கி எப்படி முடியும் என்கிற புரிதல் எனக்கு இல்லை. பல வேளைகளில் அதனைப்பற்றி அத்தனை நல்ல விதமான சொல்ல ஒன்றுமில்லாதது போல் எனக்கும் பவித்திரனுக்கும் தோன்றும். இதொரு ரொமாண்டிக் குழப்பமாக மாறிவிடக்கூடுமோ எனப் பயமாக இருந்தது. உண்மையில் எங்கள் இருவருக்கும் அந்த சினிமா விளங்கவில்லை. பக்கர்ஜி அந்த படத்தின் பைனல் எடிட்டிங்கும் செய்து முடித்தார் ஆனால் எங்களில் யாரோடும் சொல்லவில்லை. தமிழ் சினிமாவில் அதிகம் அறியப்படுபவராக இருந்த 'கல்யாண சுந்தரம்' தான் படத்தின் எடிட்டர். சொல்லப்போனால் ஒரு சினிமா உருவாகி வந்திருந்தது. அது எனக்கும் பவித்திரனுக்கும் ஒரு பாடமாக இருந்தது. அது எங்களுடைய தன்முனைப்புக்கு சரியான அடியாக இருந்தது. எங்கள் உள்ளில் நாங்கள் பக்கர்ஜியோட ஒருபடி மேலானவர்கள் என்ற நினைப்பிருந்தது. ஆனால் இந்த சினிமாவின் வழியே தான் யாரென்று எங்களுக்கு வெளிப்படையாக உணர்த்தி விட்டார் பக்கர்ஜி.

பவித்ரனின் சினிமாவும் என் சினிமாவும்...

அன்றைய காலக்கட்டத்தில் பவித்ரனும் நானும் சினிமா செய்ய வேண்டும் என்பதைப் பற்றி தீவிர ஆலோசனையில் இருந்தோம். அன்றைய திட்டம் நாங்கள் இரண்டு பேரும் சேர்ந்து ஒரு சினிமா செய்ய வேண்டுமென்பதே. அவ்வாறு ஆலோசனைச் செய்து எடுக்கத் தீர்மானித்திருந்த சினிமா தான் 'யாரோ ஒராள்'. பின்னாளில் அதை பவித்திரன் மட்டுமே திரைப்படமாக எடுத்தார். நான் ஒரு கட்டத்தில் அதிலிருந்து விலகிவிட்டேன். 'யாரோ ஒராள்' ளின் திரைக்கதையில் கூடவே நடந்த ஒருவன் என்பதால் அதன் தொடர்ச்சி என்ற நிலையில் 'கிருஷ்ணன் குட்டி' என்னும் சினிமாவை இயக்கினேன். அதன் உருவாக்க முறை யாரோ ஒராளைப் போலவே இருந்தது. க்ரெக்ஸ்ட் கல்லூரியில் என்னோடும் பவித்திரனின் கூடப் படித்த கொடுங்கலூரில் உள்ள நண்பர்கள் எல்லோரும் உதவிச் செய்தார்கள். அவர்கள் சினிமாவோடு எந்த ஒரு தொடர்புமில்லாத பிரதேசத்திலிருந்து வந்தவர்கள் அவர்களுடைய வீடுகளிலிருந்து உணவு கொண்டு வந்தார்கள். சரியாகச் சொன்னால் 'கிருஷ்ணன் குட்டி' ஒரு மக்கள் சினிமாவாக இருந்தது. அதன் பிறகு மெட்ராஸ் வந்து மீதி வேலைகளை தனியாகவே செய்ய வேண்டியிருந்தது. அதை செய்து முடிக்க ஒரு வருசம் ஆனது. அது மிகப் பெரிய நடைமுறையாக மாறியது. சினிமாவுக்கான உழைப்பு அதிகமாகயிருந்தது. சினிமா பார்ப்பது, சினிமாவை குறித்துள்ள வாசிப்பு சினிமா குறித்துள்ள யோசனை என அந்தகாலம் முழுதும் நான் சினிமாவுக்காக நூறு சதவீதம் அர்ப்பணிப்புணர்வுவோடு களத்தில் இருந்தேன். அந்த சினிமா முடிந்த போதும் நான் எல்லா வகையிலும் பலகீனமாகயிருந்தேன்.

பொருளாதார ரீதியாகவும் ஏமாற்றம், இந்த படத்தை நம்பி பெரிய பலன் ஒன்றுமில்லை. படம் வெளியிடப்படவில்லை. முக்கியமாக அங்கீகாரம் ஒன்றும் கிடைக்கவில்லை. பிறகு படத்தை திருவனந்தபுரம் கொண்டுவந்து காண்பித்தேன். அரவிந்தனைப் போல் உள்ளவர்களுக்கு அந்தப்படம் பிடித்திருந்தது.

ஹேமாவுக்குப் பிறகு மெட்ராஸ்ஐ விட்டு போனேன்...

எனது நண்பரும் காமராமேனுமான திவாகர மேனேனோன்தான் என்னுடைய அடுத்தப் படம் எடுப்பதற்கு காரணமாக இருந்தார். அவர்தான் எனது இரண்டாவது சினிமாவான 'ஹேமாவின் காதலர்கள்'தயாரிப்பாளர் கங்காதரனை கொண்டு வந்தார். செலவை கட்டுப்படுத்த வேண்டி சென்னையை மையமாக வைத்து ஒரு கதையை உருவாக்குங்கள் என என்னிடம் அவர் சொன்னார். நான் எனது சென்னை வாழ்வியல் அனுபவத்தை வைத்து உருவாக்கியதுதான் 'ஹேமாவின் காதலர்கள்'. கதாநாயகி அனுராதாவை ஒரு சினிமா செட்டில் வைத்து பார்த்தேன். எம். டி ஹரிஹரன் சினிமாவான 'எவிடயோ ஒரு சத்ரு' என்ற சினிமா செய்துக் கொண்டிருந்தார். அந்த படம் முடியவில்லை.

'ஷாஜி கருணினின்' உதவியாளராக இருந்த 'சுதீஷ் கோபாலகிருஷ்ணன்' ஹேமாவில் பிரதான நடிகர். பரதனின் 'நித்ரா'யில் நடித்திருந்த விஜய் மேனோன் ஹேமாவில் இன்னொரு பிரதான நடிகர். படத்தின் முதல் ஷெடியூல் நடந்து முடிந்தபோது பொருளாதார நெருக்கடியை எதிர்கொண்டோம். அதனால் சினிமா படப்படிப்பை நிறுத்தி வைக்க வேண்டிய அவசியம் உருவானது. ஐந்தாறு மாசம் கழிந்தப் பிறகுதான் மறுபடியும் படப்பிடிப்புத் தொடங்கியது. அப்போது அனுராதா பிரபலமான டான்ஸ்சராக மாறியிருந்தார். சினிமா படப்பிடிப்பு நிறைவடைந்து படம் ரிலீஸ் செய்யும் போது அனுராதாவுக்கு சொல்லமுடியாத அளவுக்கு ரசிகர்கள் இருந்தார்கள். அவர்கள் அனுராதாவின் நாட்டியத்தைக் காண வருபவர்களாக இருந்தார்கள். ஹேமாவின் காதலர்கள் காண வந்த ரசிகர்கள் தியேட்டரில் பயங்கரமான அடிதடியில் இறங்கினார்கள். காரணம், அவர்கள் அனுராதாவின் நடனத்தைக் காண வந்தவர்களாக இருந்தார்கள். ஆடை கழற்றாதிருந்ததை முன்னிட்டும் நடனம் ஆடாததனை முன்னிட்டும் இருக்கைகளை சேதப்படுத்தினார்கள். அவ்வாறு முதல் காட்சி பிரச்சனையில் முடிந்தது. இருப்பினும் அந்த சினிமா தமிழ் சினிமாவில் சலசலப்பை உண்டாக்கியது. பாரதிராஜா கூட அந்த சினிமாவின் பெரிய ரசிகராக மாறினார். பாலசந்தர் போன்றவர்களுக்கு தலைவேதனையை உண்டாக்கிய சினிமாவாக மாறியது. பிராமண சமூகத்தை விமர்சித்ததினால் அவர் கடும் கோபத்தில் இருப்பதாக அறிந்தேன். ஆனால் நாம் அதற்கு எதிராக உள்ள ஒரு பிராமண ஜீவிதத்தைத்தான் ஹேமாவில் காண்பித்தேன். சினிமாவுக்கு நல்ல பெயரிருந்ததே தவிர சினிமா வெற்றியடையவில்லை. ஹேமாவுக்கு பிறகு எனக்கு மெட்ராசில் நிற்க முடியாத நெருக்கடி உருவானது. சினிமாத் துறையைச் சார்ந்த சில மகான்மார்கள் எனக்கெதிரே நடந்துக் கொண்ட விரும்பத்தகாத செயல்களின் காரணத்தால். தமிழ் கலாச்சாரத்திற்கு எதிரான படம் என்கிற விமர்சனம் முன் வைக்கப்பட்டது. ஒரு பெண் மூணுபேருடன் தொடர்பில் இருப்பது யோசிக்கக் கூட முடியாத காரியம் என்கிற ரீதியில் விமர்சனங்கள் தொடர்ந்து முன் வைக்கப்பட்டன. அசோகமித்ரன் என்ற எழுத்தாளர் எனக்கு துணையாக நின்றார். அவர் தனது மாத இதழின் எடிட்டோரியலில் 'தமிழில் வெளிவந்த சினிமாக்களில் மிகவும் சிறந்தப் படம் 'ஹேமாவின் காதலர்கள் 'என எழுதினார். மொத்தத்தில் மெட்ராசை விட்டுப் போகக் காரணமாகயிருந்தது அந்த சினிமா.

சந்திரனின் சினிமா விசாரணை, ஆலிஸ் தொடங்கி

திருவனந்தபுரம் வந்து சேர்ந்ததும் *NFDC* யின் லோனில் 'ஆலீஸ்ன்ற அன்யேசனம்' என்ற சினிமா செய்தேன். *NFDC* க்காக நான் முதலில் விண்ணப்பித்திருந்தது 'மங்கம்மா'. ஆனால் பாம்பேயிலுள்ள ஒரு கமிட்டி அந்த ஸ்கிரிப்டை புறக்கணித்தனர். என் சினிமாக்களில் ஆலிஸ்தான் வெளியே அதிக கவனம் பெற்ற சினிமாவாக இருந்தது. லொகார்டிணே திரைப்பட விழாவின் போட்டிப் பிரிவில் இருந்தது. கொல்கத்தா திரைப்பட விழாவில் அதிகமாக எல்லோரையும் கவர்ந்திழுத்த சினிமா அது. பிறகுதான் 'பொந்தன்மாடா' செய்தேன். என் நண்பன் பாங்க் ரவிதான் இப்படத்தின் தயாரிப்பாளர். 'யாரோ ஒராள்'மற்றும் ஆலிஸ்ன்ற அன்யேசனம்' ஆகிய இரண்டு சினிமாக்களிலும் அவர்தான் பிரதான கதாபாத்திரத்தில் நடித்திருந்தார். 'பொத்தன் மாடாவின்' முக்கியத்துவம் என்னவென்றால் அது வரையிலும் மலையாளச் சினிமாவில் பயிற்சி செய்துக் கொண்டிருந்த ஆர்ட் சினிமாக்களின் எல்லா சம்பிரதாயங்களையும் தகர்த்தெறிந்த ஒரு சினிமாவாக அது அறியப்பட்டது. ஒரு மாற்றம் வேண்டி உணர்வுபூர்வமாக உழைத்து பல சிரமங்களை முன்னெடுத்து உருவானது அந்த சினிமா. அதன் பிறகு பழையது போலுள்ள ஆர்ட் சினிமா ஒன்றும் உருவாகவில்லை. மலையாளத்தின் முதல் ஆர்ட் சினிமா 'ஆலிசின் அன்யேசனங்கள்' என யாரோ இப்போது எழுதியிருந்தார்கள்.

பொந்தன் மாடா விற்கு பிறகு படம் எடுப்பதில் எனக்கொரு சுதந்திரம் கிடைத்தது. ஆர்ட் பிலிம்மையும் சுதந்திரமாக எடுக்கலாம் என்கிற குரல் ஆவேசமாக எழுந்தது. புனே இன்ஸ்டிட்யூட்டில் டிப்ளோமா பிலிம் என்பது வழக்கமானதுதான். கே. ஜி ஜார்ஜ் தவிர மற்றெல்லோரும் இதைக் கருத்திற் கொண்டே அங்கே சென்றார்கள். சாதாரணமாக நேஷனல் பிலிம் அவார்ட் கிடைத்த படங்கள் ஐம்பதாம் நாளை கடந்ததில்லை. பொந்தன் மாடாய்க்கு அது கிடைத்தது. நாம் உருவாக்கிய சினிமாவின் புனிதத்தை உடைக்கும் ஆள் நான் என்ற விமர்சனமும் உண்டு. ஒரு நம்பிக்கையின் வழியே உறைந்து போய் நிற்க வேண்டிய கலையல்ல சினிமா. சினிமா முன்னோக்கி போக வேண்டியது காலத்தின் இயங்கியல். அதனால்தான் அதன் பிறகு நான் எடுத்த சினிமாக்களுக்கு அதிக சுதந்திரம் கிடைத்தது. 'ஒர்மகளுண்டாகணும் '

என்ற என் சினிமா வெளிவந்த வேளையில் என்னுடைய கம்யூனிஸ்ட் நண்பர்கள் ஆயிரமாயிரம் விமர்சனங்களை கொளுத்தி போட்டார்கள். இது மம்முட்டியை வைத்து காசு பார்க்க உருவாக்கப்பட்ட சினிமா என பாபு பரத்வாஜ் 'சிந்த'யில் எழுதினார். 1996 ல் ஈ.கே நாயனார் முக்கிய மந்திரி ஆனபோது' 100 நாட்கள் நாயனார் அரசு' என்றொரு ஆவணப்படம் செய்வதற்கான பொறுப்பை KSFDC என்னிடம் ஒப்படைத்திருந்தது. நான் அதற்காக நாயனாரை நேர்முகம் செய்ய போயிருந்தேன். அன்று அவர் 'உனக்கு எதிராக சில விமர்சனங்கள் வந்து இருக்கிறதல்லவா. . ' என கேட்டார். விமர்சனம் வந்தது 'சிந்த'யில் ஆனால் நீ அதற்கு மறுப்பு கொடுத்தது 'கலாகௌமுதியில்' இரண்டும் எனக்குத் தெரியும் என நாயனார் சொன்னார். அதன் பிறகு ஈ. எம். எஸ் சின் மந்திரி சபையின் ஐம்பதாம் வருடக் கொண்டாட்டத்தின் போது 'ஓர்மகளுண்டாகியிருக்கணும்' என்ற சினிமாவின் பிரிண்ட் வேண்டும் எனச் சொல்லி KSFDC யிலிருந்து மோகனன் என்னை அழைத்தார். ஈ. எம். எஸ் சின் மந்திரிசபை கலைக்கப்பட்டதின் பேரில் அழும் ஒரு குழந்தை மலையாள சினிமாவில் ஆக அது மட்டுமே உள்ளது. அந்த உணர்ச்சிவசப்பட்ட கம்யூனிசம்தான் என்னுடையது. அந்த சினிமா குறித்த விவாதத்தில் பெரிய பிரச்சனை என சொல்வது என்னவென்றால் நமது நாட்டில் எவ்வாறு சாதி மத சங்கங்கள் எல்லாம் சேர்ந்து ஒரு குழுவாக மாறிபோனது என்பதைப் பற்றித்தான்.

அந்தக் கூட்டம்தான் மந்திரி சபையை கலைத்து விட்டது. அந்த கூட்டம் தான் இன்று இந்தியா முழுமைக்கும் நிறைந்து நிற்கிறது. இன்று திரும்பிப் பார்க்கும் போது 'ஓர்மகளுண்டாகி யிருக்கணும்' என்னை பொறுத்தவரை மிகவும் பெரிய விஷயம். என்னுடைய அனுபவங்கள் தான் அந்த சினிமா. ஆழமான அனுபவங்களின் சுவடுகள் அவை.

பொதுமைபடும் போதுதான் கலை முழுமையடைகிறது. வரலாற்று ஆய்வாளன் இர்ஃப்பான் ஹபீஸ் இந்த திரைப்படத்தை பார்த்தப் பிறகு இது ஒரு 'நுண் வரலாறு' எனச் சொன்னார். . ' பொந்தன் மாடா' ஓர்ம உண்டாயிருக்கணும்' மற்றும் 'டானி' என என்னுடைய மூன்றுப் படங்களில் மம்முட்டி நடித்திருந்தார். இதில் 'பொந்தன் மாடா' மற்றும் டானியில் பிரதான கதாபாத்திரமாகவும் 'ஓர்ம உண்டாயிருக்கணும்' படத்தில் ஒரு குழந்தைதான் பிரதான கதாபாத்திரம் ஆனால் அதில் அவர் நடித்திருந்தார். அதில் நடிப்பதற்கு தயாராகிறார் என்றால் சினிமாவுக்கு அவர் செய்யும் சேவை என்றுதான் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். 'ஓர்மைகள்' படத்தில் நடிப்பதற்காக மம்முட்டிக்கு ஒரு லட்சம் ரூபாய் சம்பளமாக நானும் சலாம் காரச்சேரியும் கொண்டுக் கொடுத்தோம். ஷாஜி கைலாசின் 'கிம்கி'யில் நடித்துக் கொண்டிருந்த இடை வேளைகளில் கோழிக்கோட்டிலிருந்து முக்கத்து வந்து 'ஓர்மகளில்' டெய்லர் பாஸியாக நடித்தார். என்னைப் பொறுத்தவரை நட்புணர்வின், மகிழ்வின் சினிமாதான் 'ஓர்மகள்'

கக்காடின் கவிதையிலிருந்துதான் படத்தில் டைட்டில் தொடங்கிறது என்றாலும் இப்போது சினிமாவின் பெயர் என்ற ரீதியில்தான் அனேகம்பேர் ஞாபகத்தில் வைத்திருக்கிறார்கள்.

புனே சினிமா தொழில் நுட்பக் கல்லூரியில் படித்த ரவி மாலிக் என்ற NFDC யில் வேலைபார்க்கிறவர் தான்' மங்கமா' என்ற சினிமா உருவாக காரணம். 'ஓர்மகள்' விருது கிடைத்த சமயத்தில் அவர் என்னோடு வந்து ஏன் நீங்கள் நமக்கு ஒரு படம் செய்து தரக் கூடாது? என ஆங்கிலத்தில் கேட்டார். அப்படித்தான் மங்கம்மா NFDC வழியே தயாரிக்கப்பட்டது. ரேவதியின் கம்பீரமான கதாபாத்திரமாக இருந்தது மங்கம்மா. அதன் பிறகு ரேவதிக்கு அவார்ட் கிடைக்கும் போது இருபது வருடத்திற்கு முன்பே கிடைத்திருக்க வேண்டிய விருது என நான் அழைத்துச் சொன்னேன். மங்கம்மாவுக்குப் பிறகு நீண்ட இடைவெளி ஏற்பட்டது. நான் கேரளாவிலிருந்து மதராஸிக்கு என் இருப்பிடத்தை மாற்றினேன். அந்த சமயம் நான் பெரிய அளவில் நெருக்கடி இல்லாதிருந்தேன். அந்த நேரத்தில் மனைவி ரேவதிக்கு பம்பாய்க்கு வேலை இடமாற்றம் கிடைத்தது. மகன் யாதவனுக்கு மதராஸ் லயோலா கல்லூரியில் அட்மிஷன் கிடைத்தது. வேளச்சேரி என்னும் இடத்தில்தான் தங்கியிருந்தேன். அன்று அது நகரத்திலிருந்து வெளிப்புறமாக இருந்தது.

யாதவன் கல்லூரிக்குச் சென்ற பிறகு நான் தனியனானேன். ஒரு மனிதன் கூட பழக்கமில்லை. போனில்லை, அவ்வாறு நான் மைய நீரோட்ட வாழ்க்கையிலிருந்து வெளியேற்றப்பட்டேன். அவ்வாறு வெளியேற்றப்பட்டிருந்தப் போதுதான் நான் 'சூசன்னா' எழுதியது. சரியாகச் சொல்வதாக இருந்தால் அது ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய சினிமா. உண்மையாக நான்தான் அந்தக் கதாபாத்திரம். சூசன்னா வை சொந்தமாக உருவாக்கினேன். பைனல் திரைக்கதை மட்டுமே என்னுடைய முதலீடு.

நெடுமுடிவேணு, நரேந்திர பிரசாத், சாருஹாசன், கோவியேட்டன். இவர்கள் எல்லோருக்கும் கதையைச் சொல்லி அழைத்திருந்தேன். திலகன் சேட்டன் மட்டுமே பணமில்லாமல் நடிக்க இயலாது எனச் சொல்விட்டார். இவ்வாறுதான் ஸ்ரீகுமாரும் வந்தார். வாணி விஸ்வநாதன் காசு ஒண்ணும் வாங்கவில்லை. அவ்வாறுதான் ஒவ்வொருத்தராக அந்தச் சினிமாவுக்கு வந்தார்கள்.

ஜே. சி டானியல் விருது பற்றி...

ஜே. சி டானியல் விருது கிடைத்ததில் மகிழ்ச்சி. கொஞ்ச காலம் சினிமாவுக்காக வாழ்ந்ததின் அங்கீகாரமாக இவ்விருதைப் பார்க்கிறேன். அது ஒரு அடையாளம். அவ்வளவுதான்.

ஆஸ்கர் கனவுலகம்

சி.ஜெ. ராஜ்குமார்

ப்ளேட் ரன்னர் 2049

இயக்குநர்: டேன்னீஸ் வில்லிநியுவே

ஒளிப்பதிவாளர்: ரோஜர் டீக்கின்ஸ்

டைரெல் கார்ப்பரேஷன் எனும் நிறுவனம் அடிமை வேலைகள் செய்வதற்காக மனிதர்களைப் போன்றே தோற்றமளிக்கும் ‘ரெப்ளிகன்ட்ஸ்’ஸை உருவாக்குகிறார்கள். வேலை செய்யாமல் அடாவடி செய்யும் ரெப்ளிகன்ட்ஸை செயலிழக்கச் செய்வதற்காக ப்ளேடு ரன்னரர்களை நியமிக்கிறார்கள். அவ்வாறு முதல் பாகத்தில் நியமிக்கப்படும் கதாநாயகனான டெக்கர்டிற்கு ஒரு குழந்தை பிறக்கிறது. பிறகு அது பெற்றோரைப் பிரிகிறது. அந்தக் குழந்தையைத் தேடும் பயணம்தான் இந்தத் திரைப்படம். இரண்டாம் பாகத்தில் டைரெல் கார்ப்பரேஷனை நியாண்டர் வாலஸ் என்பவர் வாங்கிவிடுகிறார். அந்தக் குழந்தை யார், முதல் பாகத்தின் ப்ளேடு ரன்னர் (ஹாரிசன் ஃபோர்ட்) என்ன ஆனார், இந்தப் பாகத்தின் ப்ளேடு ரன்னர் (ரியான் கோஸ்லிங்) மனிதனா அல்லது ரெப்ளிகன்ட்டா போன்ற பல கேள்விகளுக்கு பதில் சொல்லியிருக்கிறது ப்ளேடு ரன்னர் 2049.

இருள், பனி, புழுதி, புயல் என நகரும் காட்சிகளுக்கு, அதன் அடர்த்தியை பன்மடங்கு கூட்ட உதவுகிறது ஹான்ஸ் ஜிம்மரின் இசை. படத்தில் வரும் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமும் அவ்வளவு அழகு. வேலேஸ் இருக்கும் இடத்தில் நிகழும் காட்சிகள்; ஹாரிசன் ஃபோர்டும், ரியான் கோஸ்லிங்கும் அமர்ந்திருக்கும் காட்சி, ரியானும், அவனது கிமி ஆர்ட்டிஃபிசியல் இன்டெலிஜென்ஸ் காதலியும் சேர்ந்திருக்கும் ஓர் மழை இரவு என பல காட்சிகளை அட்டகாசமாகப் படமாக்கியிருக்கிறார் ஒளிப்பதிவாளர் ரோஜர் டீக்கின்ஸ்.

இப்படத்தின் கதை 2049இல் நடக்கிறது. 1982இல் வந்த இப்படத்தின் முதல் பாகமான ப்ளேட் ரன்னர் 2019ல் நடப்பதாக எடுக்கப்பட்டிருக்கும். அந்தப் படத்தின் தொடர்ச்சியாக ரெப்ளிகன்ட்ஸ் என்றால் மனிதர்களின் வேலைக்காரர்கள் எனக் கொள்ளலாம். மனிதர்களை விட வலிமையான ரெப்ளிகன்ட்ஸின் உடல், ரத்தம் சதை எலும்புகள் போன்றவை ஆய்வுக் கூடங்களில் தயாரிக்கப்படும். 2019ல், அதாவது முதல் பாகத்தில் வரும் ரெப்ளிகன்ட்கள் எல்லாம் நெக்சஸ்-6 வகையைச் சார்ந்தது. அதன் வாழ்நாட்கள் மொத்தமே நான்கு வருடங்கள்தான். அதற்கு மேல் உயிர் வாழவிட்டால், அவர்களின் உணர்ச்சிகள் விழித்தெழுந்து அதுவே மனிதர்களின் இருத்தல் பிரச்சனையாகிவிடும் என்பதால் நெக்ஸஸ் - 7 வகையினருக்கு வாழும் உரிமை நீட்டிக்கப்பட்டாலும், உணர்ச்சிகளுக்கு ஆட்படாமல் இருக்க ப்ரொக்கிராம் செய்யப்பட்ட ஒரு நினைவினைப் பதித்து உருவாக்கப்படுகிறார்கள். இந்தப் படத்தின் நாயகன் கே (ரி), நெக்சஸ் - 9 வகையைச் சேர்ந்தவன். இந்த வகை ரெப்ளிகன்ட்கள் அடிமை சேவகம் செய்யவே தயாரிக்கப்பட்டவர்கள். மனிதர்களின் கட்டளையை மீறவோ, உணர்ச்சிக்கு ஆட்படவோ முடியாத

அளவுக்கு அவற்றை உருவாக்கியிருப்பார் 'நியாண்டர் வேலஸ்'.

முந்தைய மாடல் ரெப்ளிகன்ட்களை ஓய்வு கொள்ளச் (கொலை) செய்யும் பணிக்குப் பெயர் தான் ப்ளேட் ரன்னர். நாயகன் கே-வின் வேலை, மறைந்து வாழும் நெக்சஸ்-8 வகை ரெப்ளிகன்ட்களைத் தேடி ஓய்வு கொள்ளச் செய்வது. அப்படி, கே ஒரு ரெப்ளிகன்ட்டை ஓய்வு கொள்ளச் செய்யும் பொழுது, நெக்சஸ்-7 வகையைச் சேர்ந்த ஒரு பெண் ரெப்ளிகன்ட்டின் எலும்புகள் கிடைக்கின்றன. அது அவனை எங்கு இட்டுச் செல்கிறது, அதனால் அவனுக்கு எழும் அகச்சிக்கல்கள் என்ன என்பதுதான் படத்தின் கதை. அதாவது, நாயகன் ஒரு மனிதனைத் தேடிக் கொல்லவேண்டும்; தேடலில், அந்த மனிதனே தான் தானெனத் தெரிய வருகிறது என்பதுதான் படத்தின் அற்புதமான க்ளைமேக்ஸ்.

2001 ஸ்பேஸ் ஒடிசி என்ற திரைப்படத்திற்குப் பிறகு மிகச்சிறந்த ஸைன்ஸ் ஃபிக்ஷன் திரைப்படம் என்றால் 1980களில் வெளிவந்த ப்ளேட் ரன்னர் திரைப்படத்தைக் குறிப்பிடலாம். மிகச்சிறந்த கதையமைப்பு, ஸ்பெஷல் எஃபெக்ட்ஸ், தத்துவார்த்த சிந்தனைகள் பிரமிக்க வைக்கும் ஆக்ஷன் காட்சிகள் இவை அனைத்தும் இருந்தும் ப்ளேட் ரன்னர் தோல்வியுற்றது. ஆனால் மிகச்சிறந்த விமர்சனத்தோடு பின்னர் டி. வி. டி. மூலம் மறுபதிப்பு வெளியிடும்போது பரபரப்பான வெற்றியைப் பெற்றது.

ஹாலிவுட்டின் மிகச்சிறந்த சமகால இயக்குநர்களில் ஒருவர் 'டென்னிஸ் வில்லிநியுவே. ப்ளேட் ரன்னர் இரண்டாம் பாகமாக ப்ளேட் ரன்னர் 2049 என்ற பெயரில் 2017ம் ஆண்டு வெளியானது.

முதல் பாகத்திற்கு என்ன நடந்ததோ அதே போல மீண்டும் அதே விதி இத்திரைப்படத்திற்கும் நடந்தது. நல்ல விமர்சனங்களைப் பெற்றாலும் வசூலில் தோல்வி அடைந்தது.

உலகின் தலைசிறந்த ஒளிப்பதிவாளராகக் கருதப்படும் ரோஜர் டீக்கின்ஸ் இத்திரைப்படத்திற்கென்றே மிகச்சிறந்த தொழில்நுட்பத்தை உருவாக்கி ஒளிப்பதிவு செய்தார்.

பல்வேறு உயரிய விருதுகள் மற்றும் அங்கீகாரங்களைப் பெற்ற 'ரோஜர் டீக்கின்ஸ்' பதினான்கு முறைகள் ஆஸ்கர் விருதுக்கு பரிந்துரைக்கப்பட்டும் அவருக்கு ஆஸ்கர் கிடைக்காமலே இருந்தது.

2018ம் ஆண்டு சிறந்த ஒளிப்பதிவிற்கான ஆஸ்கர் விருதை ப்ளேட் ரன்னர் திரைப்படத்திற்காக ரோஜர் டீக்கின்ஸ் பெற்றார்.

ப்ளேட் ரன்னர் முதல் பாகத்தின் தொடர்ச்சியாக நிகழ்காலத்தில் பயணிக்கிறது. நிகழ்காலத்தில் கதை நிகழ்வதாலும், பார்வையாளர்களுக்கு புதிய விஷுவல் அனுபவத்தைக் கொடுக்க வேண்டும் என்ற நோக்கிலும் வடிவியல் சார்ந்த பல்வேறு நுட்பங்களை ஆராய்ந்துவிட்டு ஓர் பிரம்மாண்ட வடிவத்தில் உருவாக்கப்பட்ட கட்டடங்களுக்கு உட்புறத்தில் 'நகரும் ஒளி' யை உருவாக்கினார் ஒளிப்பதிவாளர்.

இத்திரைப்படத்தில் இடம்பெறும் பல காட்சிகளின் செட்டுகள் உயரத்திலும் அகலத்திலும் மிகப்பெரியவை. அதற்காக வட்ட வடிவில் பல சக்திவாய்ந்த ஒளி விளக்குகளை வைத்து மிகப்பெரிய ரிங் லைட்டுகளை கொண்டு பிரத்யேகமாக ஒளியமைத்தார் ஒளிப்பதிவாளர். முன்னூறு கிலோவாட் கொண்ட இருநூற்று ஐம்பத்தியாறு ஆரி ஒளி விளக்குகளை வட்ட வடிவிலுள்ள ரிக்கில் பொருத்தி ரிங் லைட்டுகளை உருவாக்கினார். இது சூரிய ஒளியைப் போன்றே மிகவும் பிரகாசமாக இருக்கும். இவ்வொளியை உட்புற லைட்டிங்கிறகாகப் பயன்படுத்தியது நம்மை வெகுவாக ஆச்சரியப்படுத்தியது.

'ப்ளேட் ரன்னர் 2049' படத்தில் இடம்பெறும் தூசிபுயல் காட்சிகளை சிகப்பு நிறத்தொனியில் உருவாக்கியது பிரமிக்க வைத்தது.

காம்போசிஷனில் சமநிலைத் தன்மையை முற்றிலும் தவிர்த்தார் ரோஜர் டீக்கின்ஸ். அதற்காக ஃப்ரேமில் பகுதிகளை சம அளவில் பிரித்து ஓர் நிலையற்ற தன்மையை கதைக்கு வலு சேர்க்கும் வகையில் உருவாக்கினார்.

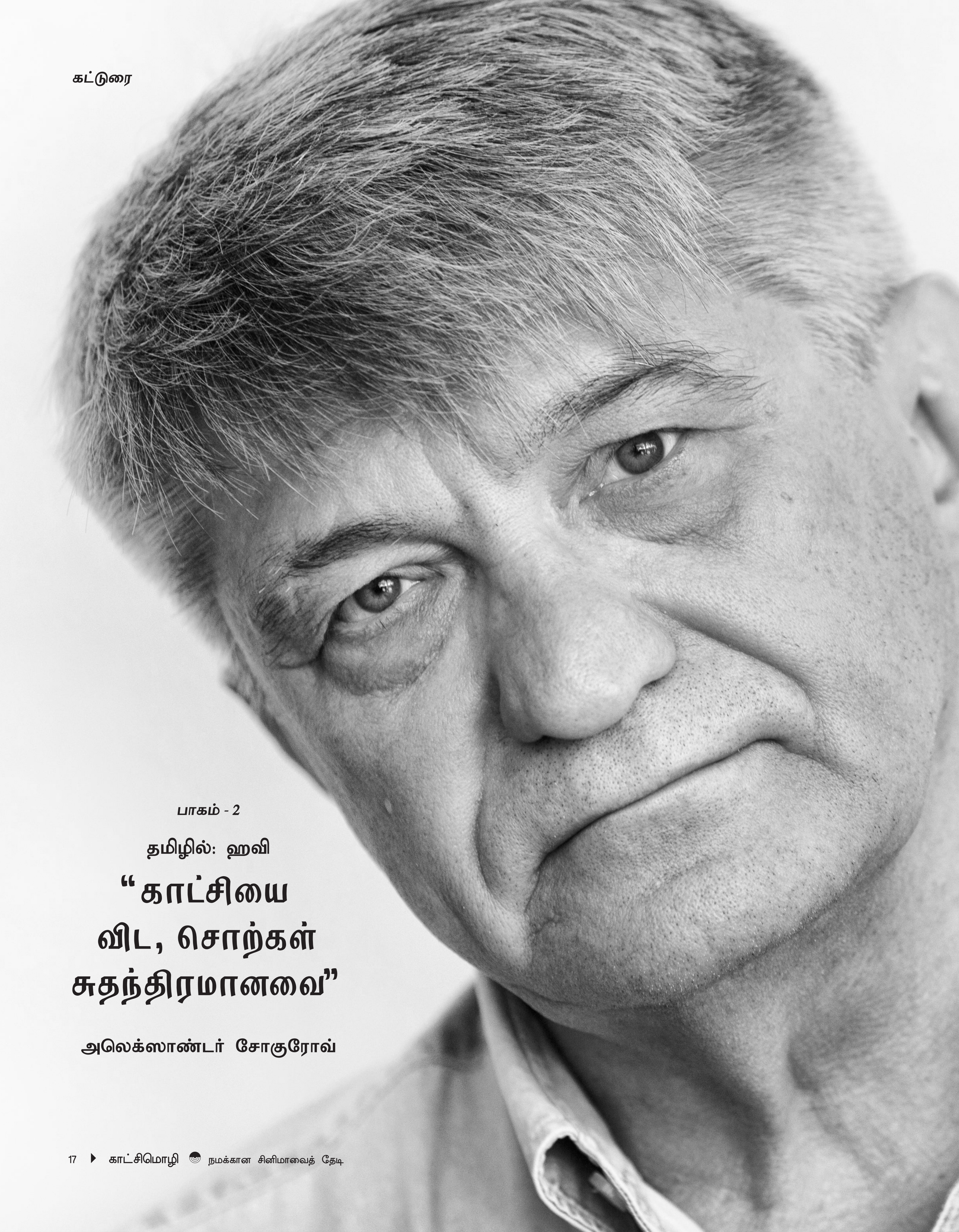
நிகழ்கால சமுதாயத்தைப் பற்றிய திரைப்படம் என்பதால் பிரம்மாண்ட விஷுவல் எஃபெக்ட்ஸுக்கு ஏற்ப காட்சிகளை அகன்ற வடிவில் காட்ட வைட் லென்ஸ் அதிகம் பயன்படுத்தினார்.

மூன்று விதமான காமிரா நகர்வுகளை படம் முழுவதும் பயன்படுத்தினார் ஒளிப்பதிவாளர்.

- கதாபாத்திரங்களைத் தொடர்ந்து காமிரா நகர்தல்.
- பன்ச்-இன் (punch-in) டாலி ஷாட் மெதுவாக கதாபாத்திரங்களை நோக்கி நேர்க்கோட்டில் பயணிப்பது.
- பக்கவாட்டில் தொடர் டிராலி நகர்வுகள், இம்மூன்றையும் காட்சிக்கு ஏற்றவாறு ஒரு தீமாகவே பயன்படுத்தினார்.

ஆரி அலெக்ஸா எக்ஸ். டி. டிஜிட்டல் சினிமா காமிராவைப் பயன்படுத்தி இத்திரைப்படத்தை ஒளிப்பதிவு செய்தார் ரோஜர் டீக்கின்ஸ். ஜீஸ் மாஸ்டர் ப்ரைம் லென்ஸுகளை உபயோகித்தார். ஃபிலிமிலிருந்து திரைப்பட உலகம் டிஜிட்டலுக்கு மாறியபோதும் தன்னுடைய தனித்தன்மையை இழந்துவிடாமல் ஒவ்வொரு படைப்பிலும் அவரது திறமை மேம்படவே செய்தது.

பல்வேறு திரைப்படங்களுக்குத் தொடர்ந்து ஒளிப்பதிவு செய்து வரும் அவர் உலகம் முழுவதும் உள்ள இளைஞர்களை ஊக்குவிக்கும் விதமாக அவருடைய வலைதளத்தில் ஒளிப்பதிவு குறித்த சந்தேகங்களுக்கு பதிலளிக்கவும் செய்கிறார்.



பாகம் - 2

தமிழில்: ஹவி

“காட்சியை விட, சொற்கள் சுதந்திரமானவை”

அலெக்ஸாண்டர் சோகுரோவ்

பாணி என்பது அரசியல் உருவகத்தின் மிகச் சிறந்த நண்பன், அதிலும் குறிப்பாக சர்வாதிகார அரசுகள் செயல்படும் தேசங்களில். தொண்ணூறுகளின் பிற்பகுதி மற்றும் இரண்டாயிரமாம் ஆண்டுகளில் சீனத்தில் ஊழல் குறித்து திரைப்படங்கள் வெளியான பொழுது அவை, நவ-கன்பூஸ்சியனிசத்துடன் சேர்ந்து, வரலாற்று ஒப்பனைகளையே கையில் எடுத்துக் கொண்டன. சோவியத் யூனியனில் உச்சத்தில் இருந்த பெரும்பாலான இயக்குநர்கள் அறிவியல் புனைகதைகளில் ஏமாற்றம் மற்றும் தொடர்ந்து துன்பப்படுதல் ஆகியவற்றையே கையாண்டனர். 'ஸ்ட்ரக்கட்ஸ்கி' சகோதரர்கள் எழுதிய அறிவியல் புனைவான, சில புதிர் நிகழ்வுகள் மூலம் மதத்துக்கும் நோய்க்கும் இடையே உள்ள உறவை குறித்து ஆய்வு மேற்கொண்ட துர்க்மேனிஸ்தான் டாக்டரின் புரட்சிகரமான ஆய்வுகளை லெனின்கிராடைச் சேர்ந்த வானியலாளர் எவ்வாறு சதி செய்து தடுத்தார் என்ற கதைக் கருவை அடிப்படையாக வைத்து 'அலெக்ஸாண்டர் சோகுரோவ்' தனது 'கிரகணங்களின் நாட்கள்' படத்தை உருவாக்கியிருந்தார்.

நாவலை அப்படியே படமாக்காமல், போல்ஷெவிக் எதிர்ப்புக்கு பிறகு சோவியத் யூனியனின் தொலை தூர பிராந்தியங்களின் அதன் மரபான வாழ்கைமுறை அழிந்தது- குடும்பத்துக்குள் அந்நியமாதலுக்கும் ஒடுக்குமுறைக்கும் வழிவகுத்து கொடுத்தது என நாவலுக்கும் திரைப்படத்துக்கும் இடையில் மிகவும் நெருக்கமான உறவுகள் காணப்பட்டன.

'லோகார்னோ' திரை விழாவில் தனது மாணவர்களால் எடுக்கப்பட்ட குறும்படங்களை சோகுரோவ் வழங்கினார். அப்போது 'பிலிம் கமெண்ட்' டிஜிட்டல் எடிட்டர் 'வயலட் லூக்கா' மற்றும் பிரேசிலின் தினசரியான 'போல்கா தே சாவ்' 'பாவ்லோவின்' 'எடிட்டர் லூகாஸ்' 'நெவ்ஸ்' ஆகியோர் அவருடன் உரையாடினர்.

வயலட் லூக்கா : கிரகணத்தின் நாட்கள் நியூயார்க்கில் அடுத்த வாரம் திரையிடப்பட உள்ளது. அந்த படம் குறித்து சில கேள்விகளை கேட்க விரும்புகிறேன். குறிப்பாக, நீங்கள் ஏன் ஸ்ட்ரக்கட்ஸ்கியின் கதைகளை தேர்வு செய்து திரைக்கதையாக்கினீர்கள்?

சோகுரோவ் : இலக்கியத்துக்கும் சினிமாவுக்கும் இடையே மிகப் பெரிய தொலைவு உள்ளது. இரண்டுக்கும் பொதுவானது எதுவும் இல்லை என நான் கூறுகிறேன். திரைக்கதை அல்லது ஒரு வரலாறு சொற்களால் சொல்லப்படுகிறது - ஸ்ட்ரக்கட்ஸ்கியின் நாவலில் சொல்லப்படுவதைப் போல - இரண்டும் முற்றிலும் மாறுபட்ட கதை சொல்லல் முறைகளை கொண்டவை, மேலும் இவ்விதமாக கதையின் காட்சித் தன்மை மற்றும் திரைக்கதை ஆகியன முற்றிலும் மாறுபட்டவை.

ஆகவே, ஒரு நாவலை திரைப்படமாக எடுப்பது என்பது சாத்தியமில்லாதது. ஹெம்லெட் அல்லது கிங்லியரை சினிமாவாக மாற்றம் செய்வது சாத்தியமில்லாதது. ஏனெனில் ஷேக்ஸ்பியர் அவர் கூற விரும்பிய அனைத்தையும் கூறினார். அவர்உருவாக்கியவை அனைத்தும் அவரது கருத்துக்கள். அவர் தனது கருத்துகளை விளக்கிச் சொல்வதற்கோ அல்லது வேறொரு துறைக்கோ இடமாற்றம் செய்ய வேண்டிய தேவையில்லை. அவரது சொற்களில் அவர் எல்லையற்று இருந்தார். சினிமாவைப் பொறுத்தவரையில், வார்த்தைகள் இல்லாமல்தான் நாம் தொடக்கத்திலிருந்தே தொடங்க வேண்டியிருக்கிறது. ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்குகையில், நாம் முற்றிலும் மாறுபட்ட கதையை உருவாக்குகிறோம்- உண்மையில் திரைக்கதையில் இல்லாத ஒன்றைக் கூட. மேலும் நாம் ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஒன்றை திரைப்படமாக ஆக்குகிறோம் என்றால், நாம் கிங் லியரை உருவாக்கவில்லை. ஏனெனில் சொற்கள் சொல்வது வேறு விஷயம், காட்சி உபகரணம் சொல்வது வேறு விஷயம். வார்த்தை சுதந்திரமானது, எல்லையற்றது. ஆனால், துரதிருஷ்டவசமாக, ஒவ்வொரு திரையிடலின் போதும் காட்சி முடிவுக்கு வந்து விடுகிறது. வார்த்தை சுதந்திர மனிதனைப் போன்றது, காட்சி கலை சிறைக் கைதியைப் போன்றது, அது சிறைப்பட்டுள்ளது. ஸ்ட்ரக்கட்ஸ்கி சகோதர்கள், அவர்களே என்னிடம் கூறினர், அதை திரைப்படமாக எடுக்க சாத்தியமில்லாதது, அது தேவையும் இல்லை என்றனர். துரதிருஷ்டவசமாக பெரும்பாலான இலக்கியவாதிகள், சினிமாவும் இலக்கியமும் இரண்டும் முற்றிலும் மாறுபட்ட துறைகள் என்பதை புரிந்து கொள்வதில்லை.

லூகாஸ் நெவ்ஸ் : ஆனால் நீங்கள் பிளெவ்பெர்ட், தாஸ்தாயெவ்ஸ்கி, பிளாட்டனோவ், கொதே போன்றோரை திரைப்படமாக ஆக்கியுள்ளீர்கள் அல்லவா. அது மிகவும் கடினமான பணி, ஆன போதிலும் நீங்கள் அதை செய்தீர்கள். நீங்கள்

திரைக்கலைஞன் என்பதை காட்டிலும் இலக்கியவாதி என்றே கருதிக் கொள்வதாக நான் ஒருமுறை படித்திருக்கிறேன்.

சோகுரோவ் : எழுத்தாளர்களால் உருவாக்கப்படும் கதைக் களங்கள் மிகவும் உறுதியானவை, மற்றும் குறிப்பிடத்தகுந்தவை. எதிர்காலம் என்பது எழுத்தாளரால் எழுதப்பட்ட கதைக்களம் என்றே நான் கருதுகிறேன். ஏனெனில் பெர்னாட்ஷா, சார்லஸ் டிக்கன்ஸ், வில்லியம் பாக்னர் ஆகியோரால் எழுதப்பட்டவை கதைக்களங்கள், அவை எதிர்காலத்திலும் இருக்கும். உதாரணமாக, கொதேயின் பாஸ்ட் இன்றுவரையிலும் முற்றிலுமாக புரிந்து கொள்ளப்படவில்லை, தாஸ்தாயெவ்ஸ்கியின் படைப்புகளைப் போல.

கலை என்ற வகையில் திரைப்படம் ஒரு சிறிய குழந்தை, அதற்கு பெரியவர்களின் மேற்பார்வை தேவை என்பது எனது கருத்தாகும். மேலும் கதைக்களங்கள் காலத்தால் நிரூபிக்கப்பட்டுள்ளன, அது தற்போது வரையிலும் நீடிக்கிறது- அவற்றிலிருந்து ஒரு நல்ல அடித்தளத்தை என்னால் கண்டு பிடிக்க இயலும். இலக்கியங்களில் இருந்து கதைத் களங்களை கையாளும் போது, திரைப்படம் எடுக்கும் போது ஏற்படும் தவறுகளை என்னால் தவிர்க்க இயலும். ஒரு படத்தை இயக்குநர் எடுக்கும் போது ஏராளமான தவறுகள் ஏற்படுகின்றன என்பது அதைக் காட்டிலும் மிகவும் முக்கியமானது. காலம் கடந்த திரைப்படங்களோ, திரைப்படைப்பாளிகளோ கிடையாது. நாம் அனைவரும் தவறு செய்யக் கூடியவர்களே. மிகவும் அற்புதமான இசைஞர்கள், இலக்கியவாதிகள் இருப்பது நமக்குத் தெரியும், ஆனால் ஒரு திரைப்படைப்பாளி கூட அதுபோல கிடையாது. நாம் தவறுகளை கண்டிக்கிறோம். ஏனெனில் நாம் திரைப்படைப்பாளிகள் என்பதால் சில தற்காலிக உபகரணங்களை பயன்படுத்துகிறோம். இதுவே தவறுகள் ஏற்படக் காரணம். இந்த உபகரணங்கள் காலத்தால் நிரூபிக்கப்படவில்லை. அவை மிகவும் வயதில் இளையவை.

நாம் சமகால விஷயங்கள் குறித்து திரைப்படம் எடுக்கும்படி வலியுறுத்தப்படுகிறோம். அவர்கள் கூறுகின்றனர் : "சுற்றும் முற்றும் பாருங்கள்! வாழ்க்கையை-நவீன வாழ்க்கையை-அது முற்றிலும் மாறுபட்டுள்ளது. தயவு செய்து அதை படமாக எடுங்கள், மற்ற விஷயங்களை அல்ல!" என்கின்றனர். ஆனால் ஒரு சில திரைப்படைப்பாளிகள் மட்டுமே, "கொஞ்சம் பொறுங்கள், எங்களால் இந்த வாழ்வை புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. எங்களுக்கு தேவையான இடைவெளி கிடைக்கவில்லை. இதன் வளர்ச்சியை எங்களால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. எங்களால் அதை புரிந்து கொள்ள முடியாவிட்டால், அதை குறித்து எங்களால் எப்படி சில விஷயங்களை கூற இயலும்?" என்கின்றனர். இது, க்ரைம் கதைகளுக்கான ஆவல், திரையில் க்ரைமுக்கான பிரதிநிதித்துவம், இவை மெல்ல மெல்ல இலக்கிய கதைக் களங்ளை நமது பிரக்ஞையிலிருந்தும், நமது மனத்திலிருந்தும் வெளியேற்றுகின்றன என்பதே எனது கருத்தாகும். இவ்வழியில் மனத்துக்காக வேலை செய்வதை, தங்கள் மனத்தில் மக்கள் பெரிய அளவில் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை. அவர்கள் மனதில் ஈடுபாடு காட்டப் போவதில்லை, இதன் விளைவுகளை நாம் அனைத்து பகுதிகளிலும் அவதானிக்க இயலும். அரசியல்வாதிகள் முற்றிலும் திறமையற்றவர்கள், ஆக்ரோஷமானவர்கள்; தற்போது அதிகாரம் அவர்கள் கையில் உள்ளது. இதே போன்ற ஆவேசமான நடத்தையையே தற்போது மக்களிடமும் காண இயலும்.

லூக்காஸ் நெவ்ஸ் : சினிமா ஒரு குழந்தை அதற்கு பெரியவர்களின் ஆதரவு தேவை என நீங்கள் கூறினீர்கள், ஒரு உயர் கல்வி நிறுவனம் - அங்கே சிறந்த இசைஞர்கள், சிறந்த எழுத்தாளர்கள் உள்ளனர், ஆனால் அங்கே சிறந்த திரைப்படைப்பாளிகள், சிறந்த இயக்குநர்கள் கிடையாது. நீங்கள் இந்த யோசனையை ஏற்கிறீர்களா? ஐசன்ஸ்டைன் அல்லது தார்க்கோவ்ஸ்கி ஆகியோர் மிகச் சிறந்த திரைப்படைப்பாளிகள் கிடையாதா?

சோகுரோவ் : இக் கேள்வி மிகவும் ஆத்திரமூட்டக் கூடியது. இல்லை, சினிமாவில் மிகப் பெரிய ஆளுமைகள் இருப்பதாக நான் நினைக்கவில்லை. இல்லை, அதன் பாரம்பரியம் மிகவும் இளையது. அதனோடு ஒப்பிடுவதற்கு ஈடான ஆட்கள் நம்மிடம் இல்லை. மக்களுக்கு எப்படி உதவ வேண்டும் என்று தெரியாமல் மில்லியன் கணக்கிலான நோய்களை ஆய்வு செய்ய முயலும் மருத்துவருடன் சினிமாவை ஒரு கலையாக நாம் ஒப்பிடலாம். ஒவ்வொரு மருத்துவரும் ஒரு கண்டுபிடிப்பை செய்து, தனது முறைதான் சிறந்தது, தனித்தன்மை வாய்ந்தது, மற்றவருக்கு உதவக் கூடியது என்று அறிவிக்கின்றனர், ஆனால் நோய்களும், பிரச்னைகளும் தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கின்றன.

ஒவ்வொரு மருத்துவனும் நினைத்துக் கொள்கிறான், "நான் தான் மிகச் சிறந்த ஒருவன்" என்று தங்களை தூக்கி பீடத்தில் வைத்துக் கொள்கின்றனர். ஆகவே ஆற்றலை ஒருங்கிணைக்கும் எண்ணம் அவர்களில் யாருக்கும் இல்லை. இன்றும் சினிமாவுக்கென பொது மொழி இல்லை. அறிவியல் அல்லது மருத்துவத்தை லத்தீன் மொழி இல்லாமல் உங்களால் கற்பனை செய்து கூட பார்க்க முடியுமா? அது பொருள்களுக்கு பெயரிடும் முறை : ஆய்வு செய்வதற்கு மொழி முக்கியமான அம்சமாக இருந்து உதவி செய்யும், மேலும், அதே நேரத்தில் மற்றொரு கோணத்திலிருந்து அவற்றை பார்ப்பதற்கும் உதவும். சினிமாவில் அது போன்ற மொழி, ஒரு பொதுவான மொழி நமக்கு கிடையாது.

லூக்காஸ் நெவ்ஸ் : கிரகணத்தின் நாட்கள் உருவாக்கப்பட்ட நாட்களில், 1988 ஆம் ஆண்டு, திறந்த நிலை அரசுக்கான காலகட்டம், ஏறக்குறைய சோவியத் யூனியன் முடிவுக்கு வந்த நேரம். இன்றைய நாட்களோடு ஒப்பிடுகையில், அப்போது படங்களை எடுப்பதில்

என்னமாதிரியான நிலைமைகள் காணப்பட்டன?

சோகுரோவ் : *1988* இல், நான் மிகவும் சுதந்திரமாக படம் எடுக்க அனுமதிக்கப்பட்டேன். இப்போது கேள்வி என்னவென்றால், ஒருமுறை படம் எடுத்து முடித்து விட்டால், அதன் மூலம் எவ்வாறு சந்தோஷமாக இருந்தேன் என்பதுதான். ஆனால் சோவியத் யூனியன் கால கட்டங்களில் கூட, இப்போது போலவே அப்போதும் சுதந்திரமாகவே படம் எடுத்தேன். நான் மிகவும் அதிர்ஷ்டசாலி, ஏனெனில் நான் தொடர்ந்து வேலை செய்து கொண்டிருக்கிறேன். ஆவணப்படமோ அல்லது புனைவுப் படமோ, எந்த படமானாலும் அது எனது படம்தான். என்னால் திரைக்கதைகளை சமர்ப்பிக்க முடியாது- நான் என்னுடனும், எனது திரைக்கதையாசிரியருடனும் பணியாற்றுகிறேன் என என்னால் சொல்ல இயலும். ஒரு படத்தை எடுப்பது என்பது முழுக்க முழுக்க எப்போதும் என்னுடைய தேர்வுதான்.

லூக்காஸ் நெவ்ஸ் : உங்கள் படங்களில் ஹிட்லர், ஹிரோஹிட்டோ, லெனின் போன்ற தலைவர்களின் நெருக்கத்தை (Intimacy) சித்தரித்துள்ளீர்கள், அவ்வாறு சித்தரித்தால் புதினுடன் நெருக்கம் எப்படி கிடைக்கும்?

சோகுரோவ் : எனக்கு மறைமுகமான ஆசைகளோ, இலக்குகளோ இல்லை. புதின் குறித்து ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்க விரும்பினால், நான் செய்ய விரும்பும் அனைத்தையும் முற்றிலும் சுதந்திரமாக செய்வேன். புதின் வாழ்க்கையை தொடர்ந்து சென்று, அது போகிற போக்கில், அதை நெருங்கிச் சென்று என்னால் படம் எடுக்க முடியும். அவரை நான் பலமுறை சந்தித்திருக்கிறேன். மேலும் அவருடன் நான் பலமுறை பேசியும் இருக்கிறேன். இந்த மக்களுடன். இந்த அதிகாரத்துவ பிரதிநிதிகளுடன் பேசுவதற்கு எனக்கு எந்த அச்சமும் கிடையாது. எனது தனிப்பட்ட அனுபவத்தில், யெல்சினை பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சந்தித்துள்ளேன். யெல்சினை உள்வாங்கியதிலிருந்தும், வரலாற்று நாயகர்களான ஹிரோஹிட்டோ, லெனின், ஹிட்லர் போன்றவர்களை ஆய்வு செய்ததிலிருந்தும் பார்த்தால், இவர்கள் இந்த உலகில் மிகவும் சுதந்திரமற்ற மனிதர்கள் என்பதை என்னால் காண முடிந்தது. அவர்களுக்கு சுதந்திரம் என்பதே கிடையாது. அவர்கள் நம்மை காட்டிலும் கூடுதல் மனிதாபிமானம் கொண்டவர்களாக இருக்கலாம். அதிபர் ஒபாமா சட்ட திட்டங்களின் (சிஸ்டம்) அடிமை. அவர் முழுமையாக தனது விருப்பத்தின் பேரில் செயல்பட முடியாது. அமெரிக்க அதிபராக அவரது தனிப்பட்ட அபிலாஷைகளை திருப்திப்படுத்திக் கொள்ள முடிந்தாலும், ஆனால் சிலருக்குத் தெரியும் அவர் இந்த சட்ட திட்டங்களுக்கு (சிஸ்டம்) அடிமைதான் என்று. அதிகாரத்தில் உள்ள அனைவரும் பயத்தால் (போபியா) பீடிக்கப்பட்டுள்ளனர். அது நாம் கற்பனை செய்து பார்ப்பதை காட்டிலும் பயங்கரமான பயம் (போபியா) : நாளை நாம் என்ன எதிர்பார்க்க முடியும்? ஒவ்வொரு நாள் இரவும் இவர்கள் இந்த பயங்கர துர்சொப்பனங்களுடனேயே (நைட்மேர்) உறங்கச் செல்கின்றனர். பின்னர் அதே பயங்கர துர்சொப்பனங்களுடனேயே காலையில் கண் விழிக்கின்றனர். நான் யாருக்கும் இது போன்ற பயங்கர துர்சொப்பனங்களை பரிந்துரைக்கமாட்டேன்.

லூக்காஸ் நெவ்ஸ் : மேலும், உக்ரேன் எழுச்சி, மேற்கத்திய நாடுகளின் தடை ஆகியவற்றுக்கு பிறகு, புதினுக்கு நாளை என்ன நடக்கும்?

சோகுரோவ் : உக்ரேன் மற்றும் கஸகஸ்தான் ஆகியவற்றுடன் விரைவில் போர் வரும், என கடந்த *2008* ஆல் நான் வெளிப்படையாக கூறினேன், அது தவிர்க்க இயலாதது. ஆனால் சாலையில் இறங்கி போராடக்கூடிய ஒரு இயக்கமாக அரசியலை உருவாக்க முடியும் என நான் கருதவில்லை. நம்மால் இந்த யோசனையை பின்பற்ற முடியாது. அரசியல் என்பது ஒரு வேறுமாதிரியான இயக்கம் : ஒரு அடி முன்னால் வைத்தால், இரண்டடி பின்னால், மேலும் மூன்றடி இடதும் வலதுமாக. பின்னர் மீண்டும் பழையபடி. அடுத்து உண்மையிலேயே உடனடியாக முன்னோக்கி, மிக மெதுவாக பின்னோக்கி, அதன் பின்னர்... நிறுத்த வேண்டும்!

ரஷ்யா, அமெரிக்கா, சீனா ஆகிய நாடுகள் இந்த மோசமான, பயங்கரமான நடவடிக்கைகளை

கண்டித்துள்ளன. எதிர்காலத்தில் தன்னிச்சையாக மற்ற நாடுகளை அச்சுறுத்துவர். இந்த பிரச்னைகளை தவிர்க்க நாம் அனைத்து அணு ஆயுதங்களையும் அகற்ற வேண்டும், மேலும் இந்த நாடுகளிடம் இருக்கும் தேவையற்ற நிலங்களையும் கையகப்படுத்த வேண்டும். ஏனெனில் அரசியல் கண்ணோட்டத்தில் மிகப் பெரும் விளைவுகளை தரக் கூடிய விதத்தில் நாம் வேகமாக தொழில் நுட்பத்தை வளர்த்து கொண்டிருந்தாலும் கூட, நாம் இன்னும் மத்திய கால கட்டத்திலேயே இருக்கிறோம். அமெரிக்காவின் ஆர்வம் மிக்க பிரதேசம் (zone) மத்திய ஆசியா என நீங்கள் அறிவிக்க இயலும். மேலும் ரஷ்யாவுக்கு ஆர்வமிக்க பிரதேசம் உக்ரேன், பிரான்சுக்கு ஆப்ரிக்கா, ஏன்? இங்கிலாந்துக்கு ஆர்வமிக்க பிரதேசம் இந்தியா என நீங்கள் சொல்லலாம். ஏன்? கோட்பாட்டளவில் இது மிகவும் விசித்திரமானது, ஏனெனில் அங்கே இனி அரசர்களோ, ராஜ்யங்களோ கிடையாது. இந்த உள்நோக்கங்களுக்கு என்ன அர்த்தம்? இதன் அர்த்தம் என்னவென்றால் அரசியல்வாதிகளுக்கு மீண்டும் பாடம் கற்பிக்க வேண்டிய நேரம் இது என்பதுதான், மிகப் பெரிய அரசுகளின் அதிபர்கள், கட்சித் தலைவர்கள், மற்றும் ஐக்கிய நாடுகளின் பிரதிநிதிகள் அனைவரையும் சர்வதேச போலீஸார் கைது செய்து சஹாராவுக்கு நாடு

கடத்த வேண்டும். அவர்களை அரசியல் களத்தில் இருந்து வெளியேற்ற வேண்டும் என்பதற்காக இதை செய்ய வேண்டும். அவர்களுக்கு சிறிதளவு உணவு, தண்ணீர் மட்டும் கொடுத்து, அவர்களுக்கு தொடக்கத்திலிருந்தே மீண்டும் பாடம் கற்பிக்க வேண்டும். ஆனால் அதற்கு பதிலாக, நாம் இது போன்ற ஆவேசமான மனிதர்களையும், வன்முறையை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆவேசமான சினிமாக்களையும் ஆதரித்துக் கொண்டிருக்கிறோம்.

வயலட் லூக்கா : கிரகணத்தின் நாட்களில் நிலமும் மொழியும் மிகவும் முக்கியமான அம்சங்கள். நீங்கள் ஏன் துர்க்மெனிஸ்தானில் திரைக்கதையை படமாக்க வேண்டும் என முடிவு செய்தீர்கள்?

சோகுரோவ் : காட்சிக்கு ஏற்ற மிகவும் அற்புதமான இடம் மற்றும் அவர்கள் மிகவும் அற்புதமான மனிதர்கள், இனவரைவியல் நோக்கிலும் அது மிகவும் சுவாரசியமான பகுதியாகும். நான் அவர்களை விரும்புகிறேன் என்பது எனக்கு தெரியும், ஏனெனில் என் பெற்றோர்களுடன் குழந்தை பருவத்தை அங்கே செலவிட்டுள்ளேன். நான் அங்கே வாழ்ந்திருக்கிறேன். துர்க்மேனியர்களை எனக்கு நன்றாகத் தெரியும், மேலும் அவர்கள் எவ்வளவு சரியானவர்கள் என்பதை நானறிவேன். அது போன்ற ஆவேசமில்லாத மக்களை ஒருபோதும் நான் பார்த்ததில்லை. ஆவேசமில்லாத மக்கள், எத்தனை ஆச்சரியகரமான விஷயம் அது.

வயலட் லூக்கா : ஆனால் அந்த பிராந்தியம் உண்மையில் பாஸ்மாச்சி கிளர்ச்சியாளர்களுக்கு மிகவும் முக்கியமானதாகும்.

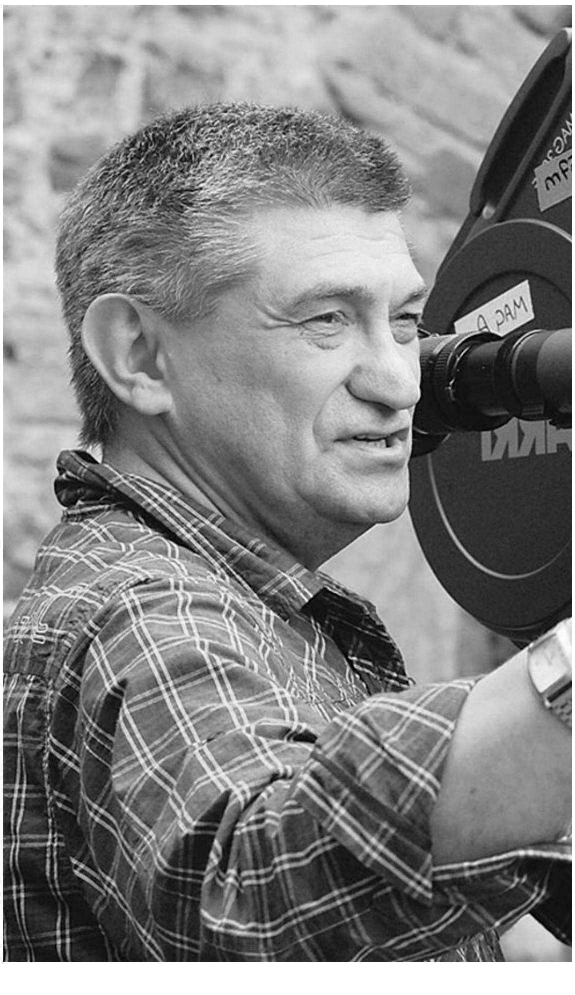
சோகுரோவ் : அவர்கள் சுதந்திரத்துக்காகவும், தன்னாட்சிக்காகவும் சண்டையிட்டனர். ஆனால் எல்லா மக்களும் சமாதானகாலத்தில் ஆவேசமில்லாமல், சுதந்திரம் மற்றும் அமைதியுடன் வாழ முடியாது. உக்ரேனியர்களோடு ஒப்பிட்டு பாருங்கள், அவர்கள் ரஷ்யாவுடன் ஒன்றுபட்டு வாழ்வதில் மகிழ்ச்சி அடையவில்லை அல்லது ரஷ்யர்களாகிய நாம் அதை உணர்ந்திருக்கிறோம். உக்ரேன் தனிநாடாக ஆக வேண்டும் என்பதில் எந்த சந்தேகமும் கிடையாது. சந்தேகமே வேண்டாம், இந்த இறுக்கத்துடன் சேர்ந்து வாழ்வது- அது மிகவும் கடினமானது. மேலும் வரலாற்று கண்ணோட்டத்தில், உக்ரேனிய கம்யூனிஸ்ட்கள் கம்யூனிச ஆட்சியை ஆதரிக்கிறார்கள். குறிப்பாக கொடுரமான விதத்தில் கம்யூனிச நோக்கத்துக்காக தங்களை அர்ப்பணித்துக் கொண்டுள்ளனர்.

வயலட் லூக்கா : உங்கள் நடிகர்களுக்கான தேர்வு, சிறு இனக்குழுவினர், அல்லது சோவியத் யூனியன் பகுதிகளில் உள்ள வரலாற்று ரீதியாக மிகப் பெரிய அளவில் கவனம் பெறாத குழுக்களிலிருந்து தேர்வு செய்கிறீர்கள். *Aleksei Ananishnov* ஐ நாயகனாக எவ்வாறு தேர்வு செய்தீர்கள்?

பிறகு அந்த நாவல் *Malyanov*?

சோகுரோவ் : மல்யாநோவை இயக்குவதற்காக தொழில்முறை இல்லாத நடிகர் என்ற முறையில் அவரை நான் தேர்வு செய்தேன். இது மனிதத்துவத்துடன் நிகழ்த்தப்பட்ட மிகவும் அரிய மனிதனை பற்றிய கதை. அந்த நாவலில் கூறப்பட்டுள்ளதைப் போலவே, அவரது நண்பர் Eskender Umarov கிரீமியா பகுதியைச் சேர்ந்த பழமையான துருக்கி (Tartar) பழங்குடியினத்தவர். கிரிமீயாவின் Tartarகளை, அவர்களின் வாழ்வை நடித்துக் காட்டக் கூடிய திறமை கொண்ட (தொழில்முறை ரீதியான) நடிகர்கள் ஒருவரும் கிடையாது. மேலும் Aleksei Ananishnov உண்மையிலேயே ஒரு விஞ்ஞானியும் கூட, லெனின் கிராடில் உள்ள செயின்ட் பீட்டர்ஸ்பர்க் பல்கலை கழகத்தில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தார். அறிவியல் நடைமுறைகளை பிரதிநிதித்துவம் செய்வதில் அவர் உண்மையிலேயே உறுதியாக இருந்தார்.

லூக்காஸ் நெவ்ஸ் : *ஒரு சுதந்திர டிவி சேனலுடன் ஏற்பட்ட பிரச்சினை காரணமாக ரஷ்யாவில் சகிப்புத்தன்மை மற்றும் கலை வெளிப்பாட்டு சுதந்திரத்துக்கான பாதுகாப்பு குறித்து அதிபருக்கு ஒரு வெளிப்படையான கடிதம் ஒன்றை அண்மையில் எழுதினீர்கள் அல்லவா? இன்றைய ரஷ்யாவில் கலை வெளிப்பாட்டுக்கான பேச்சு சுதந்திரம் தற்போது எந்த நிலையில் உள்ளது? என்பதை நான் தெரிந்து கொள்ள விரும்புகிறேன்.*



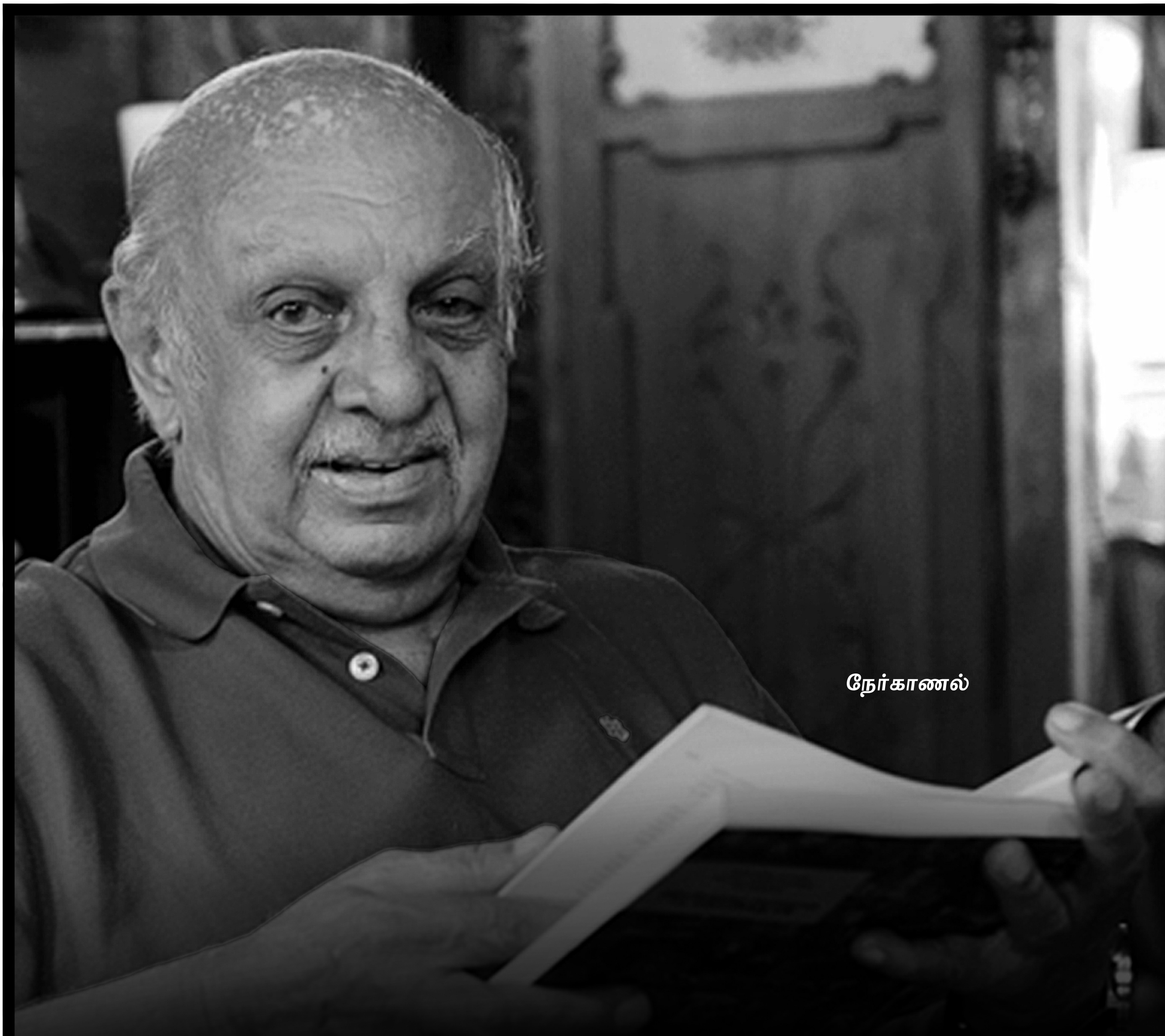
சோகுரோவ் : இந்த இரண்டு சேனல்களும் உடனடியாக மூடப்பட்டது தொடர்பாக மட்டும் நான் இந்த கடிதத்தை எழுதவில்லை. ஆனால் Dozhd (Rain) TV மற்றும் அந்த விஷயத்தில் சிறையில் அடைக்கப்பட்டுள்ள குற்றமற்ற இளைஞர்களை பாதுகாக்க வேண்டும் என்றும்தான். ஆனால், துரதிருஷ்டவசமாக இந்த முறையீடுகளுக்கு எந்த பலனும் கிடைக்கவில்லை, தனிப்பட்ட முறையில் எனக்கு ஏற்பட்ட சில கஷ்டங்களை தவிர. அந்த சமயத்தில் நிலைமை மிகவும் கடினமாகவே இருந்தது. இந்த அரசியலை பின்பற்ற இயலாது என அதிபரை நாங்கள் சமாதானப்படுத்த முயற்சித்தோம். ஆனால் இதுவரை அதற்கு எந்த பதிலும் கிடைக்கவில்லை. எனது முறையீடுகளுக்கு ஒரு பதிலும் கிடையாது. அது அதிபருக்கு எனது தனிப்பட்ட கடிதமல்ல, பொது மக்களின் முறையீடு, அதற்கு இதுவரையிலும் எந்த பதிலும் கிடையாது. அது மிகவும் மோசமான சூழல். செய்தி நிறுவனங்களின் எதிர்காலம் என்ன ஆகப் போகிறது என எனக்குத் தெரியவில்லை. ஏனெனில் ஒருபுறம், புதினின் மதிப்பு உயர்ந்து கொண்டே செல்கிறது : உதாரணமாக, ஸ்டாலினை காட்டிலும் புதினை மக்கள் அதிகம் விரும்புவது போல தெரிகிறது. மறுபுறம், அதிகம் இல்லை என்ற போதிலும் எங்களைப் போன்றவர்கள் தொடர்ந்து எதிர்ப்புகள், முறையீடுகள், கடிதங்கள், எதிர்ப்பு இயக்கங்களை நடத்தி வருகிறோம். துரதிருஷ்டவசமாக சட்டத்தின் மூலம் எங்களால் எந்த முடிவையும் அடைய முடியவில்லை. இந்த நிறுவனங்கள் அனைத்தும் மூடப்படும் என்பதால் எதிர்காலத்தில் இதுபோன்ற முறையீடு செய்ய வாய்ப்பு இருக்காது என்று நான் அஞ்சுகிறேன். உண்மையிலேயே இந்த அரசியல் போராட்டம் மிகவும் கடினமானது, மிக மிக கடினமானது. அதிகாரத்தை கையில் வைத்திருக்கும் பெரும் பணக்காரர்களின் ஒரு சிறிய குழுவினர் இந்த சமநிலை மாறும் என அஞ்சுவதால், ஒரு திறந்த நிலையிலான சமுதாயம் இருப்பதை அனுமதிக்க மாட்டார்கள் என நான் அஞ்சுகிறேன். அது திறந்திருக்கும் பட்சத்தில் அவர்களின் முறைகேடுகள், கையாடல்கள் ஆகியன சமூகத்துக்கு நன்கு தெரிந்துவிடும். மேலும், இந்த நிலை மாறுவதற்கு வெகு காலம் பிடிக்கும், ஏனெனில் ரஷ்யா ஒரு மிகப் பெரிய தேசம். நமது அதிபர் உறங்கச் செல்லும் போது, மறுபுறம் நமது நாட்டில் உள்ள மக்கள் தங்கள் பணிகளை செய்வதற்காக விழித்து எழுகின்றனர்.

◎

நேர்காணல் : லூகாஸ் நெவெஸ் மற்றும் வயலட் லூக்கா

15, ஆக. 2014 நன்றி : பிலிம் கமெண்ட் இணைய தளம்.

(+91 9659403116)



வன்ராஜ் பாட்டியா : இந்திய புதிய அலை சினிமாவுக்கு இசையால் உயிரூட்டியவர்

தமிழில் : ஹவி

இந்திய இசையில் தொடங்கி மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையான சிம்பொனி வரையிலும் தனது ஆற்றல்களை விரித்து இந்திய புதிய அலை சினிமாவுக்கு தனது இசையின் மூலம் புதிய உணர்வை ஊட்டியவர் வன்ராஜ் பாட்டியா. இந்துஸ்தானி இசை பற்றிய ஆழமான புரிதலுடன் கூடவே மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையையும் திரிபற கற்று தேர்ந்த அவர் இவை இரண்டையும் மிகவும் அறிவுப்பூர்வமாகவும் உணர்வுப்பூர்வமாகவும் தனது படைப்புகளில் கையாண்டு அதை வெற்றிகரமாக ஆக்கிய இந்திய இசைக் கலைஞர்களில் முதன்மையானவர். மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையை கற்றுக் கொள்வதற்காக அவருக்கு கிடைத்த உதவித் தொகைகளும், சன்மானங்களும் இந்தியாவின் மற்றெந்த இசைக் கலைஞர்களை காட்டிலும் அவரை அத்துறையில் மிகவும் ஆழமாகவும் நீடித்தும் நிலைத்து நிற்பதற்கு உதவியாக அமைந்தது.

ஒரு வணிகக் குடும்பத்தில் 1927 இல் அன்றைய பிரிட்டிஷ் இந்தியாவின் வணிக நகரமாக விளங்கிய மும்பையில் பிறந்தார். மும்பையில் உள்ள எலிபின்ஸ்டோன் கல்லூரியில் பட்டம் பெற்ற பிறகு அவர் லண்டன் ராயல் இசை அகாடெமியிலும், பாரீஸில் உள்ள கன்சர்வேட்டரியிலும் மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையை பயின்றார். 1960 இல் டெல்லி பல்கலை கழகத்தில் மேற்கத்திய இசையியல் விரிவுரையாளராக நியமிக்கப்பட்டார். இசைக் கலைஞனை வரம்புக்குள்படுத்தும் அந்த பணி அவருக்கு திருப்தியை அளிக்கவில்லை. தனது வாழ்நாள் முழுவதும் இந்தியா முழுவதிலும் உள்ள ஊடகங்களுக்கு சாத்தியமான வரையில் இசைக் கோர்ப்பு பணிகளை செய்து தனது தனித்தன்மையை வெளிப்படுத்தியதுடன் இந்திய-மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையில் புதிய தடங்களையும் அவர் உருவாக்கினார். அவர் உருவாக்கிய விளம்பர படங்களுக்கான இசைதான் இந்திய ரசிகர்களின் செவிகளில் முதன் முதலாக இசையாக இருந்தது. பிரபலமான சக்தி சில்க் மில்ஸ், லிரில் சோப் ஆகிய இரண்டும் அவர் இசை அமைத்த ஆயிரக்கணக்கான சோற்றில் இரு சோறுபதம்.

இதுதான் அவரை இந்தியாவின் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இணை சினிமா இயக்குநர் ஷ்யாம் பெனகல் வசம் அவரை அடையாளப்படுத்தியது. இருவரும் இணைந்து இந்திய சினிமாவின் புதிய அலையில் பதித்த தடங்கள் அழுத்தம் திருத்தமானவை. அங்கூர் (1974), மந்தன்(1976), பூமிகா(1977), ஜூனூன்(1978) ஆகிய அவரது தொடக்கக் கால படங்களுக்கும், பின்னர் மண்டி(1983), த்ரிகால்(1985) ஆகிய படங்களுக்கும் பாட்டியா இசை அமைத்தார். குன்டன் ஷாவின் *Jaane Bhi Do Yaaro* (1983) படத்துக்கும் பாட்டியா தான் இசை அமைத்தார்.

அதன் பிறகு அவர் தூர்தர்ஷனுக்காக பணியாற்ற சென்றார். அங்கு அவருக்கு மறக்க முடியாத கந்தன், கோவிந்த் நிகலானியின் டெலி பிலிமான தமஸ் ஆகியவற்றுக்கு இசை அமைக்கும் வாய்ப்பும் கிடைத்தது. அது அவருக்கு 1988 இல் தேசிய விருதையும் கொண்டு வந்து சேர்த்தது. அவர் மீண்டும் ஷ்யாம் பெனகலுடன் கைகோர்த்து 1988 இல் *Bharat Ek Khoj* என்ற தொடருக்காக பணியாற்றினார்.

அவர் தனது பிற்காலத்தில் இந்திய, மேற்கத்திய செவ்வியல் இசை பாணிகளை ஒன்றிணைத்து புதிய இசை வடிவங்களை உருவாக்கும் பரிசோதனை முயற்சிகளிலேயே தனது வாழ்நாளை செலவிட்டார். 2012 இல் அவருக்கு பத்மஸ்ரீ விருது வழங்கி கௌரவிக்கப்பட்டது.

அவருடன் பிரபலமான இனவரைவியல் இசை மற்றும் திரை இசை அறிஞர் கிரெக் பூத் உரையாடினார். அப்போது தனது 90 ஆவது வயதிலும் கிரிஷ் கர்னாடின் அக்னி வர்ஷா நாடகத்தை ஒபேராவாக மேடையேற்றம் செய்ய வேண்டும் என்ற ஆசையை பாட்டியா வெளிப்படுத்தினார்.

ஆக்லாந்து பல்கலை கழகத்தில் பேராசிரியராக பணியாற்றும் கிரெக் பூத், *Brass Baja: Stories from the World of Indian Wedding Bands (2005), Behind the Curtain: Making Music in Mumbai's Film Studios (2008)* ஆகிய நூல்களையும் எழுதியுள்ளார்.

நீங்கள் எப்படி மேற்கத்திய செவ்வியல் இசைக்குள் வந்தீர்கள்?

அது ஒரு விசித்திரமான கதை. நவோதயா பள்ளியில் (*New Era School*) இந்திய செவ்வியல் இசையின் மூலமாகவே நான் வளர்ந்தேன். எனக்கு அனைத்து ராகங்களும் அத்துப்படி. எனக்கு ஒரு ஆசிரியர் இருந்தார், திரு. குல்கர்னி, அவர் 1942 இல் காலமானார். 1942 இல் ஜப்பானிடம் சிங்கப்பூர் வீழ்ந்த போது, ஏராளமான சீனர்கள் மும்பைக்கு புலம் பெயர்ந்து வந்தனர். அதில் ஒருவர்தான் *Miss Yeoh*. அவர்தான் எங்களுக்கு பள்ளியில் 3 மாதங்களுக்கு மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையை போதித்தார். அது வரையிலும் நான் ஜோகன் ஸ்ட்ராஸின் தி ப்ளூ தானுபேயை கேள்விப்பட்டதேயில்லை. கேட்டதும் அது என்னை ஈர்த்தது. நான் பாடங்களை கவனிக்கத் தொடங்கி விட்டேன்.

“எனது இசை அப்போதும் இப்போதும் தனித்தன்மை கொண்டதுதான்...”

அவர் சிறப்பான ஆசிரியராக இல்லை. அவர் ஸ்ட்ராஸின் *Die Fledermaus, La Boheme* கேட்க வலியுறுத்தினார். நான் அந்த ஒபேராவின் இசைத்தட்டை வாங்கி, ஒவ்வொரு நாளும் மிகவும் கவனமாகக் கேட்டேன். ஆனால் அந்த பாடலை என்னால் கண்டு பிடிக்க முடியவில்லை. ஆனால், *La Boheme* உண்மையிலேயே மிகவும் அற்புதமானது. அதை நான் எட்டு முறை பார்த்திருக்கிறேன். அதே போல டிசாய்கோவ்ஸ்கியின் *Piano Concert No.1* ஐயும் நண்பர் ஜஹாங்கீர் ரெடிமோனியின் இல்லத்தில் வைத்து கேட்டிருக்கிறேன். அதை கேட்டதும் அது என்னை என்னவோ செய்து விட்டது. என்னால் வேறு ஒன்றும் செய்ய இயலவில்லை.

குழந்தை மருத்துவரும், மிக சிறந்த இசை ஆசிரியருமான மாணிக் பஹத் உடன் 4 ஆண்டுகள் உள்பட மும்பையில் உள்ள அனைத்து ஆசிரியர்களிடமும் நான் இசை கற்றுக் கொண்டேன். நான் ஒரு பியானோ கலைஞராக மட்டும் இருக்க முடியாது என்பதை அவர்தான் எனக்கு உணர்த்தினார். அதனால் அந்த 4 ஆண்டுகளில் அவர் மேற்கத்திய பியானோ இசையின் அனைத்து எல்லைகளையும் எனக்கு காண்பித்தார். எந்தவொரு சிறிய இசைத் துணுக்கையும் என்னால் சரியாக வாசிக்க முடியவில்லை. ஆனால் அவை அனைத்தையும் மனதால் உணர்ந்திருந்தேன். நான் லண்டன் சென்று படித்த வேளையில், பிராம்ஸ், சோபின், பீத்தோவான், ஸ்கூபர்ட், மொசார்ட் உள்ளிட்ட அனைவரையும் நான் அறிந்து கொண்டேன்.

செவ்வியல் இசையின் மீதான உங்கள் ஆர்வத்துக்கு பெற்றோர்கள் ஆதரவளித்தனரா?

எனது தந்தை ஒரு வியாபாரி. ஜவுளித் தொழில் செய்து வந்தார். எனது பாட்டியா இனத்தவர் அனைவரும் இதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவித்தனர். அவர்கள் பியானோவை கொளுத்த வேண்டும் என ஆவேசம் அடைந்தனர். அது சோஷலிசமும் காந்திய இயக்கமும் எழுச்சி பெற்றிருந்த நேரமாகும். எனது உறவினரின் மாமனார், அவனை இசை பயில அனுப்பினால், அவன் திரும்பி வந்த பிறகு சௌபட்டியில் ஜவுளி (சனா) விற்பார் என்று கூறினார்.

நான் இசை பயில்வதற்கு எனது தந்தை ஆதரவாக இருந்தார். இங்கிலாந்தில் 6 மாதம் இசை பயில நான் பண உதவி தருகிறேன். அதற்குள் உதவித் தொகை பெறாவிட்டால் எல்லாவற்றையும் மூட்டைக் கட்டிக் கொண்டு நான் திரும்பி வந்துவிட வேண்டும் என்றார். அதிர்ஷ்டவசமாக, ராக்பெல்லர் ஃபெல்லோஷிப் உள்பட எனக்கு உதவித் தொகை கிடைத்தது. நான் பாரீசிலும் சென்று பயின்றேன். நான் ஒரு படத்துக்கோ, ரெஸ்டாரெண்டுக்கோக் கூட சென்றதில்லை. ஒரு நாளில் தினமும் 3 மணிநேரம் சிறப்பாக இசையை கற்றுக் கொண்டேன்.

நீங்கள் திரும்பி வந்த பிறகு டெல்லி பல்கலைக் கழகத்தில் பணியாற்றினீர்கள் அல்லவா...

எனது குடும்ப சூழல் சரியில்லாத காரணத்தால் நான் பணியை ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டியதாயிற்று. பல்கலை கழகத்தில் ராக்பெல்லர் பவுண்டேசன் மேற்கத்திய இசையியலுக்கான இருக்கை ஒன்றை உருவாக்கியிருந்தது. அந்த பணியை நான் வெறுத்தேன்- ஒரு மோசமான இசை கலைஞன்தான் இசையியலாளராக இருக்க முடியும்.

மேற்கத்திய இசையியலுக்கு டெல்லியில் யாரேனும் ஆர்வம் காட்டினரா?

ஒருவரும் ஆர்வம் காட்டவில்லை. உண்மையில், நான் ஐந்து ஆண்டுகள் பணியாற்றி விட்டு அங்கிருந்து வெளியேறினேன். எனது துறைத் தலைவர் (டீன்) என்னை அழைத்தார். நீ மிகப் பெரிய புத்திசாலி என்று நினைத்துக் கொண்டிருந்தேன். ஆனால் நீ ஒரு முட்டாள் - எனது கல்லூரியில் நான் ஒரு போதும் மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையை அனுமதிக்க மாட்டேன். என்னை வெளியே அனுப்பியதில் அவர்கள் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைந்தனர்.

ஆனால் வேலை எனக்கு கை கொடுத்தது. நான் பெரும்பாலான நேரத்தை ஜப்பானிலும் அமெரிக்காவிலும் கழித்தேன்.

அப்புறம் ஒரு சமயம் நீங்கள் மும்பை திரும்பிய பிறகு, விளம்பர படங்களுக்கு (ஜிங்கிள்ஸ்) இசை அமைக்கத் தொடங்கினீர்கள் அல்லவா. .

1954 இல் நான் விளம்பரப் படங்களுக்கு இசை அமைக்கத் தொடங்கினேன். நான் குறைந்தது 6 ஆயிரம் விளம்பரங்களுக்காவது இசை அமைத்திருப்பேன் எனக் கருதுகிறேன். நான் இணைந்து வேலை செய்யாத ஒரு இசைக் கலைஞர் கூட இல்லாமல் இருக்க முடியாது. ஷரோன் பிரபாகர், கவிதா கிருஷ்ண மூர்த்தி, வினோத் ரத்தோட், உதித் நாராயண் உள்ளிட்டோருடன் பணியாற்றியுள்ளேன்.

என்னிடமிருந்து கற்றுக் கொள்வதற்காக விஜூ ஷா வந்தார். நான் முதலில் நடத்தியது ஸ்ட்ராவின்ஸ்கியின் தி ரைட் ஆஃப் ஸ்பிரிங் என்ற பக்கத்திலிருந்து ஒரு பக்கத்தை. அடுத்ததாக எனக்குத் தெரிந்த விஷயம் என்னவென்றால், தனது சொந்த இசையில் அந்த மெட்டை (ட்யூன்) பயன்படுத்தினார்.

கையில் சல்லிக் காசு இல்லாமல் நான் மும்பைக்குத் திரும்பினேன். துர்கா கோடே என்னிடம் சொன்னார், ஷக்தி சில்க் மில்ஸ்-க்கான விளம்பரப் படத்துக்கு நான் இசையமைக்க வேண்டும், உன்னால் இசைக்க முடியுமா என்றார். அந்த கால கட்டத்தில் விளம்பர படங்கள் சுமார் 3 நிமிட நேரம் கொண்டதாக இருக்கும் ஏனெனில் அதன் இன்னொரு புறம் 3 நிமிட இசைத்தட்டில் பதிவு செய்ததாக இருக்கும். இவை முதலில் வானொலியிலும் பின்னர் திரையரங்குகளிலும் ஒலிக்க விடப்படும்.

எனது விளம்பரப் பட இசையை கேட்ட ஷ்யாம் பெனகல், எனக்கு வாய்ப்பு அளிக்கத் தொடங்கினார். நாங்கள் பாம்பே லேப், பிலிம் சென்டர், பேமஸ் ஸ்டுடியோஸ் ஆகிய இடங்களில் இசைத்தட்டுகளை பதிவு செய்தோம். நான் 5 இசைக் கலைஞர்களை பயன்படுத்தி 50 பேர் இசைப்பது போல ஒலிக்கச் செய்தேன். அதற்கு காரணம் அவர்களுக்கு வித்தியாசமாக இசைப்பதற்கு நான் எதையாவது கொடுப்பேன். இது வழக்கமாக நிகழ்த்துவது போல இருக்காது.

அந்த நேரத்தில் பெரும்பாலான இசை அமைப்பாளர்கள் பஞ்சாப், உத்தரபிரதேசத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவே இருந்தனர். அவர்கள் ஹார்மோனியம் வாசிப்பவர்களாகவும், நாட்டுப்புறக் கலையில் ஆழமாக வேரூன்றி சிறப்பான மெட்டுகளை உருவாக்கினர். ஆனால் அவைகளுக்கு எந்த வரம்பும் கிடையாது. ஒரு முறை இசையமைப்பாளர் ஒருவரிடம் உங்கள் மெட்டில் ஒரு குறிப்பு (key) மிகவும் கூர்மையாக உள்ளது என்று சொன்னபோது, அப்படியானால் அந்த கூர்மையான கீயை அகற்றி விடுங்கள் என்றார்.

இந்த இசை அமைப்பாளர்கள் அனைவரும் முழுக்க முழுக்க இசை நடத்துநர்களையே (arrangers) சார்ந்திருந்தனர். ஒரு வேளை இசை நடத்துநர் இறந்து விட்டாலோ, விலகிச் சென்று விட்டாலோ, அவர்களது இசை முற்றிலும் வேறாக மாறிவிடும். ஷபி, ஷங்கர் - ஜெய்கிஷான், செபாஸ்டியன் ஆகியோரை நௌஷாத் தனது பணிக்காக பயன்படுத்திக் கொண்டார். கய்யாமின் இசை நடத்தும் பணியை எனோக் டேனியலை பயன்படுத்திக் கொண்டார்.

இதற்கிடையில், நீங்கள் உங்கள் உங்கள் இசை குழுவை ஏற்பாடு செய்து, உங்கள் சொந்த இசை கலைஞர்களை பயன்படுத்திக் கொண்டீர்கள் அல்லவா?

எனது ஒவ்வொரு இசைக் குறிப்பையும் நானே வழி நடத்தினேன். என்னிடமே அனைத்து இசைக் குறிப்புகளையும் வைத்திருந்தேன்.

உங்கள் திரைப்பட இசை உண்மையில் திரையிசையாக ஒலிக்கவில்லை அது ஒரு தனித்துவமான பாணி.

முதல் படம் ஷ்யாம் பெனகலின் ஆங்கூர். 1972 இல் நாங்கள் ஒன்றாக வேலை செய்யத் தொடங்கினோம். திரைப்பட ஊழியர்கள் வேலை நிறுத்தம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த வேளையில், நாங்கள் மெகபூப் ஸ்டுடியோவில் பதிவு செய்தோம். அப்போது போராட்டக்காரர்கள் கூறினர், அது பெனகலின் படம், அவர் நிச்சயம் ஆவணப்படத்துக்காகத் தான் வேலை செய்வார் என்றனர். அப்படித்தான் நாங்கள் தப்பினோம்.

எனது இசை அப்போதும் இப்போதும் தனித்தன்மை கொண்டதாகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். ஜூனூன் படத்தில் ஒரு மழைப் பாடல், Saawan Ki Aayi Bahar, அதை ஆஷா போஸ்லே பாடினார். அதில் மூன்று பல்லவிகளும்(mukhdas) சரணங்களும் (antara) மிகச் சரியாக ஒரே மெட்டில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். வித்தியாசம் என்னவென்றால், இவை அனைத்திலும் இசை அமைப்பு வித்தியாசமாக இருக்கும். நான் செய்ததிலேயே முதன்முதலாக மிகவும் பிரபலமான பாடல், பூமிகாவில் இடம் பெற்ற Tumhare Bin Jee Na Lage Ghar Mein என்ற பாடல்தான். ஒலிப்பதிவாளர் மிகவும் கடுப்பாகிவிட்டார், அவர் சொன்னார், போயும் போயும் ஒரு சிறுமியை போய் இந்த பாடலை பாட கொண்டு வந்தீர்களே என்றார், நான் சொன்னேன், தெளிவான ஒரு குரல் வேண்டும் என்றேன். அதை பாடியது ப்ரீதி சாகர். அப்போது அவருக்கு வெறும் 14 வயதுதான்.

லதா மங்கேஷ்கர் எனக்காக ஒரு பாடலை பாடியுள்ளார். ஆஷா பல பாடல்களை பாடியுள்ளார். மண்டி திரைப்படத்தில், Chubti Hai Yeh To Nigodi என்ற பாடலை ஆஷா பாடினார். இந்த பாடல் பல நூறாண்டுகளுக்கு முன்பு எழுதப்பட்டது. என்னால் இந்த வார்த்தைகளை பாட முடியாது, இது மிகவும் ஆபாசமான பாடல் எனக் கூறி ஆஷா மூன்று முறை ஒலிப்பதிவை ரத்து செய்துவிட்டு சென்று விட்டார். எழுத்தாளர் இஷ்மத் சுக்தாயை அழைத்து ஆஷாவிடம் பேசச் செய்தேன். அவர் ஆஷாவிடம் கூறினார், கொச்சையான குத்துப் பாடல்களைப் பாடித்தான் நீ இவ்வளவு தூரம் வளர்ந்திருக்கிறாய், இதில் என்ன பெரிய வித்தியாசத்தை கண்டு விட்டாய் என கூறியுள்ளார்.

வெகுஜன திரைப்பட இசை குறித்து நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள் ?

வெகுஜன சினிமாவின் ஒருபகுதியாக நான் ஒருபோதும் இருந்ததில்லை. நான் அது போல இசையமைக்க ஒரு போதும் விரும்பியதுமில்லை. அவர்கள் என்னை சகித்துக் கொண்டார்கள், ஆனால் ஒருபோதும் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை, இப்போது வரையிலும் கூட.

மக்கள் என்னை மேற்கத்தியன், மேற்கத்தியன் என்கிறார்கள். நான் சொல்கிறேன், சரி, இங்கே "சர்தாரி பேகம்" திரைப்படம் உள்ளது. அதில் தபேலா, சாரங்கி, ஹார்மோனியம் மட்டுமேதான் பயன்படுத்தப் படுத்தியுள்ளோம். இதற்கு என்ன சொல்கிறீர்கள்.

படத்தின் பாடலாசிரியரான ஜாவேத் அக்தருடன் நான் கடுமையாக சண்டை போட்டிருக்கிறேன். ஜூஹூவில் உள்ள தனது வீட்டில் வந்து 9 மணிக்கு என்னை வந்து பார்க்கும்படி சொன்னார், ஒன்பது மணிக்கா என்றேன்? அது என்னால் முடியாது, நான் நேபியன் கடற்கரை சாலையில் உள்ளேன். அவ்வளவு சீக்கிரம் என்னால் அங்கு வரமுடியாது என்றேன். அவர் சொன்னார், காலையில் அல்ல, இரவு ஒன்பது மணிக்கு.

ஒருவழியாக நாங்கள் சந்தித்த போது, எங்கே இசைக் கலைஞர்களை காணோம் என்று கேட்டார். மெட்டைக் கொடுங்கள் பாடலைத் தருகிறேன் என்றார். இசைக் கலைஞர்களா, நான் கேட்டேன், என்னைப் பற்றி என்ன நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறீர்கள், மெட்டைக் கொடுக்காமல், நான் எப்படி பாடலை எழுதுவேன் என்று எப்படி எதிர்பார்த்தீர்கள் என்று அவர் கேட்டார். வார்த்தைகள் இல்லாமல் நான் ஒருபோதும் மெட்டமைத்தது கிடையாது.

இந்தியாவில் உள்ள சினிமா மற்றும் தொலைக்காட்சி இன்ஸ்டிடியூட்டிலிருந்து வந்த ஏராளமான இயக்குநர்களுக்கு நான் பின்னணி இசை அமைத்துக் கொடுத்திருக்கிறேன். அவர்கள் அனைவரும் மிகவும் குறைந்த செலவில் இசை அமைத்துத் தரும்படி என்னிடம் வேண்டிக் கேட்டுக் கொண்டனர். தாங்கள் பிரபலம் ஆனதும் பணம் தருவதாக கூறினர். ஆனால் அப்படி எந்த பணமும் எனக்கு கிடைக்கவில்லை.

கொல்கத்தாவில் உள்ள நியூ தியேட்டர் ஸ்டுடியோஸிலிருந்து எனக்கு பிடித்தமான அற்புதமான திரை இசை கிடைத்தது. ஆர் சி போரல், பங்கஜ் முல்லிக், ஆகிய இவை அனைத்துமே குந்தன்லால் சைகால் பாடிய படங்களின் பாடல்கள். போரலின் இசை இந்த உலகத்துக்கு வெளியே எங்கோ உள்ளது. இந்த இசைக்கோர்வைகள் எனது இசையில் மிகுந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. அவர்களின் இசையை கவனித்துதான் இசைக்குழுவுக்கு எதிராக ஒரு குரலை எவ்வாறு அமைப்பது என்பதை நான் கற்றுக் கொண்டேன். குறிப்பாக, போரலின் இசையில், இசை குழு ஏற்பாடு மிக சிறப்பாக இருக்கும், அதுதான் அவரது இசை சிறப்பாக அமைந்ததற்கும் ஒரு காரணம்.

நீங்கள் தூர்தர்ஷன் உள்ளிட்ட பல்வேறு தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளுக்கும் இசை அமைத்துள்ளீர்கள் அல்லவா, அது உங்களது திரை இசையிலிருந்து முற்றிலும் மாறுப்பட்டு இசைத்தது.

தூர்தர்ஷனில் முதன்முறையாக ஒளிபரப்பான கந்தன் மற்றும் தமஸ், நகாப், யாத்ரா போன்ற தொடர்களில் பணியாற்றியுள்ளேன். அது வித்தியாசமாக ஒலித்ததற்கு

காரணம் நான் திரைப்பட இசையமைப்பாளர் அல்ல என்பதுதான்.

ஷ்யாம் பெனகலின் பாரத் ஏக் கோஷ் மிகவும் கடுமையான பணி. ஒவ்வொரு வாரமும் ஒரு புதிய எபிசோட் வெளியாகும். கோரேகவுனில் உள்ள திரைப்பட நகரில் ஷ்யாம் படப்பிடிப்பு பணியில் இருப்பார், தர்தியோவில் உள்ள பிலிம் சென்டரில் பணியாற்றிக் கொண்டிருப்பேன். தொகுக்கப்படாதவற்றை (*rushes*) பார்த்து நான் பயன்படுத்திக் கொண்டேன். அந்தளவுக்கு எங்களுக்கு நேரமே கிடையாது.

தொடக்க இசையில் ஒலிக்கும் மந்திரங்கள் வேதங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. நான் பள்ளியிலும், எல்பின்ஸ்டோன் கல்லூரியிலும் சமஸ்கிருதம் கற்றேன். எல்பின்ஸ்டோனில் பேரா. கஜேந்திரகாட்கர்தான் எங்களுக்கு சமஸ்கிருதம் போதித்தார். ஆங்கிலத்தை விட சமஸ்கிருதத்தில் இளங்கலை படிக்கச் சொன்னார். நீ சமஸ்கிருதத்தில் நன்றாக படிக்கும் போது ஆங்கில இலக்கியத்தில் பட்டம் பெற்று என்ன செய்ய போகிறாய் ? வாழ்நாள் முழுவதும் நாவல்களை படிக்கலாம், ஏன் அதை போய் படிக்க வேண்டும்? ஒரு நாள் நீ சமஸ்கிருதத்துக்கு திரும்பி வர வேண்டும் என அவர் சொன்னார்.

Bharat Ek Khoj க்கு இசை அமைப்பது கடினமானதுதான், ஆனால் படப்பிடிப்போடு ஒப்பிடும் போது அந்தளவுக்கு கடினமானதல்ல, மேலும் ஷ்யாமுக்கு வயதாகி விட்டது.

தற்போது நீங்கள் மீண்டும் ஒபராவுக்கு திரும்பி விட்டீர்கள்.

ஐரோப்பாவில் இருக்கும் போது ஒபரா மீது மிகுந்த பைத்தியமாக இருந்தேன். ஒபராவை பார்க்க வேண்டும் என்பதற்காகவே 1952 இல் நான் வியன்னா சென்றேன். பகல் நேரங்களில் நாட்டுப்புற ஒபராக்களையும், மாலை வேளைகளில் செம்மையான வடிவிலான ஒபராக்களையும் கண்டு களித்தேன். ரிச்சர்ட் ஸ்டாரஸின் *Der Rosenkavalier (The Knight of the Rose)* ஒபராவை லண்டனிலிருந்த போது ஒரு 10 முறையாவது பார்த்திருப்பேன். எனக்கு பிடித்தமான ஒபராக்களில் அதுவும் ஒன்று, போலவே *Tchaikovsky Þj Eugene Onegin (opera)* வும் ஒன்று. *Andha Yug* நாடகத்தில் நான் பணியாற்றினேன். ஆனால் அதை இடையிலேயே விட்டுவிட்டேன். ஏனெனில் அதில் உள்ள வார்த்தைகள் மிகவும் மறைபொருள் (*abstruse*) தன்மை கொண்டவையாகவும், பாடுவதற்கு ஏற்றதாகவும் இல்லாததால் நான் விலகினேன். கிரீஷ் கர்னாட்டின் அக்னி வர்ஷா நாடகத்தை கையில் எடுத்துள்ளேன். அந்த நாடகம் தோல்வியை தழுவியது. திரைப்படமும் தோல்வியடைந்தது. ஆனால் ஒபரா நிச்சயம் தோல்வியடையாது என நம்புகிறேன். அது ஒரு மிகச் சிறந்த ஒபரா. அதில் இந்தியர்கள் நம்ப முடியாத அளவுக்கு சூனியக்காரர்கள், ரத்தம், கொலைகள், தலை துண்டித்தல்கள் என அதில் எல்லாமே உள்ளன.

அப்படியானால் அடிப்படையில் அது ஒரு மேற்கத்திய ஒபரா, அப்படித்தானே?

நீங்கள் அப்படிச் சொல்லிக் கொள்ளலாம், ஆனால் அது அனைத்தும் ராகத்தின் அடிப்படையிலானது. நான் ஒரு காட்சியை விவரிக்கிறேன். கதா பாத்திரங்களில் ஒருவரான யவகிரிக்கு இந்திரன் வரம் அளிக்கிறான். இவ்வளவு சக்தியை எங்கிருந்து பெற்றாய் என அவனது காதலி விஷாகா அவனிடம் கேட்கிறாள். அப்போது தனது உடலின் பாகத்தை வெட்டி நெருப்பில் போட்டு எவ்வாறு தியாகம் செய்தேன் என்பதை விவரிக்கிறான். மேடையின் முன்புறத்தில் யவகிரி பாடப்பாட, கோரஸாக மற்றவர்களும் இந்திரனைப் புகழ்ந்து பாட, பின் புறத்தில் இளவயது யவகிரி தனது உடல் உறுப்புகளை ஒவ்வொன்றாக வெட்டி வீசுகிறான். யவகிரி நிர்வாணமாக இருக்க வேண்டும், இல்லையெனில் எவ்வாறு அவனது அவயங்களை வெட்ட முடியுமா? இறுதியாக, இந்திரனிடம் என்னிடம் எஞ்சியிருப்பது எனது கண்கள் மட்டும்தான் என்கிறான். இதை கேட்டு இந்திரன் மகிழ்ச்சி அடைகிறான். அவனை மீண்டும் முழு உருவமாக ஆக்கி விடுகிறான்.

நியூயார்க்கில் ஒப்பனைகள், அரங்க அமைப்புகள் இல்லாமல் இது ஒரு முறை அரங்கேற்றப்பட்டது. கிட்டத்தட்ட ஒபரா முடிந்து விட்டது. - பிரதியின் மூன்று அல்லது நான்கு பக்கங்கள் மட்டுமே இன்னும் மீதமுள்ளன. ஒரு மிகப் பெரிய காட்சியை எழுதி முடித்து விட்டேன்.

◎

நன்றி : ஸ்க்ரோல் டாட் இன் மார்ச் 2017

(இந்தியாவில் உள்ள மேற்கத்திய செவ்வியல் இசைக் கலைஞர்களில் முதன்மையானவர் வன்ராஜ் பாட்டியா. *Fantasia and Fugue in C for piano, Sinfonia Concertante for strings, the song cycle Six Seasons* ஆகியன அடிக்கடி இவரால் மேடையேற்றம் கண்ட இசைப் படைப்புகளாகும். 2019 இல் இவரது *Reverie* - ஐ பிரபல செல்லோ இசை கலைஞர் யோ-யோ-மா மும்பையில் மேடையேற்றம் செய்தார். கிரீஷ் கர்னாட்டின் அக்னி வர்ஷா நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு முதல் இரண்டு காட்சிகளை ஒபராவாக 2012 இல் நியூயார்க்கில் மேடையேற்றம் செய்யப்பட்டது. 2021 மே மாதம் தனது 93 ஆவது வயதில் மறைந்தார்.)

கட்டுரை

இலங்கை சிங்கள சினிமா ஓர் அறிமுகம்:

ஆ ர ம் ப நா ட் க ள் . . . .

பாகம் 01

தமிழில்: எம். எல். மன்சூர்.

ஆங்கிலத்தில்: விமல் திசானாயக்க, அஷ்லி ரத்னவிபூஷண.

சமூக, கலாச்சார சூனியமொன்றிலிருந்து எந்தத் திரைப்படமும் தோன்றுவதில்லை. அனைத்துப் படங்களும் அவை உருவாகும் சமூகம், கலாச்சாரம் மற்றும் வரலாற்றுக் கால கட்டம் என்பவற்றின் அடையாள முத்திரையை தாங்கியே வருகின்றன. இலங்கையின் திரைப்படங்களும் இதற்கு விதிவிலக்காக இருந்து வரவில்லை. கலாச்சாரம், பிரக்ஞை என்பவற்றின் நகர்மயமாக்கம், முதலாளித்துவ உள் கட்டமைப்பு வசதிகள், தேசிய அரசு குறித்த கருத்தாக்கத்தின் முழு வளர்ச்சி. கலாச்சார நவீனத்துவம் மற்றும் பாரம்பரியம் என்பவற்றுக்கிடையிலான மோதல்கள் திரைப்படத்தின் தோற்றத்துக்கு ஆதாரமானவையாகும். பீ. ஏ. டம். ஐயமான்ன தயாரித்த கடவுனு பொரொந்துவ (மீறிய வாக்குறுதி) என்ற படமே இலங்கையில் திரையிடப்பட்ட முதலாவது சிங்களத் திரைப்படம் என்றும், அது 1947 இல் திரையிடப்பட்டது என்றும் பொதுவாக நம்பப்படுகிறது. எனினும், இலங்கையில் திரைப்படங்களின் உண்மையான ஆரம்பத்தினை சரிவர புரிந்து கொள்ளும் பொருட்டு அதற்கு சில தசாப்தங்கள் பின்னோக்கி நாங்கள் நோக்க வேண்டியுள்ளது.

ராஜகிய விக்ரமய (அரச சாகசம்) என்ற பெயரில் 1925 இல் தயாரிக்கப்பட்ட படமே முதலாவது சிங்களப்ப படம் என்ற உண்மையை அண்மைய ஆராய்ச்சி கட்டிக் காட்டுகிறது. லூ மீரி சகோதரர்கள் பாரிஸ் நகரில் திரைப்படக் கலையை அறிமுகம் செய்து வைத்த ஒன்பது ஆண்டுகளுக்குள்ளேயே இலங்கையில் ஒரு படம் காட்டப்பப்பட்டது என அறியக் கிடக்கின்றது. அக்காலத்தில் சேர் வெஸ்ட் ரிட்ஜ்வே இலங்கையின் தேசாதிபதியாக இருந்தார். ஏ. டப். அன்ட்ரூ என்ற ஒரு புகைப்படக் கலைஞர் தியத்தலாவையில் வைக்கப்பட்டிருந்த போர் கைதிகள் குழுவொன்றுக்கு முதலில் ஒரு திரைப்படத்தை காண்பித்தார். பிரிட்டிஷ்காரர்களுக்கும் தென்னாபிரிக்க போயர்களுக்குமிடையில் போர் நடைபெற்ற காலத்தில் பிரிட்டிஷ்காரர்களால் பெருந்தொகையான போர் கைதிகள் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டனர். இக்கைதிகளில் சிலர் இலங்கைக்கும் எடுத்து வரப்பட்டனர். இந்தக் கைதிகள் குழுவினருக்கே முதலாவது திரைப்படம் காட்டப்பப்பட்டது. போயர் போரில் பிரிட்டிஷ் வெற்றி, விக்டோரியா மகாராணியின் இறுதிச் சடங்கு மற்றும் ஏழாம் எட்வேர்ட் மன்னரின் முடிசூட்டு விழா என்பவற்றைக் காட்டும் ஒரு விவரணப் படமாக இது இருந்தது. ஆரம்பத்தில் இத்தகைய படக் காட்சிகள் காட்டப்பட்ட பொழுது அவை இலங்கையில் வாழ்ந்து வந்த பிரிட்டிஷ்காரர்கள் மற்றும் ஆங்கில வாழ்க்கைப் பாணியைப் பின்பற்றி வந்த இலங்கையர் ஆகியோரைக் கவர்ந்ததில் வியப்பில்லை. வெளிநாடுகளிலிருந்து மௌனப் படங்களை இறக்குமதி செய்து இலங்கையில் காட்டத் தொடங்கிய அன்ட்ரூ பின்னர் முதலாவது திரைப்படக் கம்பெனியை ஸ்தாபித்தார். அக்கம்பெனியின் பெயர் வார்விக் பயஸ்கோப் என்பதாகும்.

இக்காலப் பிரிவின் போது மிக முக்கியமான நகர கேளிக்கை வடிவங்களில் ஒன்றாக பார்ஸி நாடகங்களே இருந்து வந்தன. நன்கு பிரபல்யமான சிங்கள நாடக ஆசிரியர்களான ஜோன் டி சில்வா மற்றும் சார்ல்ஸ் டயஸ் போன்றவர்கள் இந்தப் பாரம்பரியத்துக்குள்ளிருந்தே செயற்பட்டார்கள். இந்திய திரைப்படக் கலையின் உருவாக்கத்தில் பார்ஸி நாடக அரங்கு முக்கிய செல்வாக்கினைச் செலுத்தியிருந்தது. ஆரம்ப நாட்களில் இலங்கை திரைப்படத்தின் மீதும் அது பாரிய செல்வாக்கைக் கொண்டிருந்தது. பார்ஸி நாடகக் கலை பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் உருவாகியது. பொதுவாக பார்ஸி மக்கள் செல்வந்தர்களாகவும். ஆற்றல் மிக்கவர்களாகவும் பன்முகத் திறன்கள் கைவரப் பெற்றவர்களாகவும் இருந்து வந்தனர். அவர்கள் ஹிந்துஸ்தானி, குஜராத்தி ஆகிய மொழிகளில் நாடகங்களை உருவாக்கினர். ஆற்றல் மிக்க நாடகாசிரியர்களாகவும், நல்ல தேர்ச்சியுள்ள தொழில்நுட்பவியலாளர்களாகவும் அவர்கள் பரவலாக கீர்த்தியடைந்திருந்ததுடன், வட இந்தியாவிலும் தென்னிந்தியாவிலும் நாடகக் கலையின் மீது தமது செல்வாக்கைச் செலுத்தினர். பெருந்தொகையான பார்ஸி நாடகக் கம்பெனிகள் இந்தியா முழுவதிலும் சுற்றுப் பயணம் செய்து பெருந்திரளான ரசிகர்கள் மத்தியில் அவர்களைப் பரவசமடையச் செய்யும் விதத்தில் நாடகங்களை நடித்துக் காட்டின. இவற்றில் பம்பாய் எல்பின்ஸ்டன் நாடகக் கம்பெனி போன்ற ஒரு கம்பெனிகள் இலங்கை போன்ற அயல் நாடுகளுக்கும் விஜயம் செய்து நாடக ரசிகர்களிடையே மிக ஆழமான தாக்கத்தை எடுத்து வந்தன வணிக ரீதியிலான வெற்றியே இந்நாடக முயற்சிக்கு பெரும் தூண்டுகோலால் இருந்து வந்தது. நாடக வடிவத்தைப்

பொறுத்தவரையில் இந்நாடகங்கள் யதார்த்தவாதம் மற்றும் கனவுலகம், இசை மற்றும் வசனம், கதை மற்றும் காட்சி, மேடை நுட்பம் என்பவற்றின் ஓர் அபூர்வ கலவையாக இருந்து வந்ததுடன், அதீத உணர்ச்சி நாடக பாணியில் இவையனைத்தும் ஒன்றாக இணைந்திருந்தன.

இன்னிசைப் பாடல்கள், விரசமான நகைச்சுவை, விகடத் துணுக்குகள், உணர்ச்சித் தூண்டல் மற்றும் கண்கவர் மேடையமைப்பு என்பவற்றுடன் கூடிய பார்ஸி நாடகம் நாடக ரசிகர்களில் பெரும்பாலானவர்களை கவர்ந்திழுக்கக் கூடியது எனக் கருதப்பட்டு வந்ததுடன், அது அவ்வாறே ரசிகர்களை கவர்ந்திழுத்தது. மேட்டுக்குடி விமரிசகர்கள் இந்நாடகங்களை விளக்குவதற்கு கொச்சைத்தனம்". "ஆபாசம்", "கலப்படம்" "வெற்று ஆரவாரம்" மற்றும் அதீத உணர்ச்சி" போன்ற அடைமொழிகளைப் பயன்படுத்தினர். எவ்வாறிருப்பினும், அந்நாடகங்கள் இலங்கையிலும் இந்தியாவிலும் வாழ்ந்து வந்த கீழ் நடுத்தட்டு மக்கள் மற்றும் உழைக்கும் வர்க்கத்தினர் என்போரின் பரந்த பிரவினரை கவர்ந்திழுத்திருந்தது போல் தோன்றியது. ஆரம்ப சிங்களத் திரைப்படங்கள் பெருமளவுக்கு இப்பாரம்பரியத்திலிருந்தே உருவாகியமையால் இச்சந்தர்ப்பத்தில் நாங்கள் பார்ஸி நாடக அரங்கு குறித்து குறிப்பிட விரும்பினோம்.

ஏ. டப் அன்ட்ரூ ஒரு திரையரங்கை அமைத்து ஐரோப்பிய திரைப்படங்களை காட்டத் தொடங்கினார். பார்ஸி நாடகங்களை அடிக்கடி பார்த்து வந்த கீழ் நடுத்தட்டு மற்றும் தொழிலாளர் வர்க்க ரசிகர்களை மட்டுமன்றி ஆங்கில மோகம் கொண்டிருந்த மேல்தட்டு மக்களும் கூட இப்படங்களினால் கவரப்பட்டனர். அன்ட்ரூவுக்குப் பின்னர் ஐரோப்பிய திரைப்படங்களை திரையிடுவதில் சி. வக்னர் என்பவர் முக்கிய பங்கு வகித்து வந்தார். வக்னர் இந்தியாவிலிருந்து தனது திரைப்படங்களைப் பெற்றுக் கொண்டதுடன், அவரே இலங்கையின் முதலாவது திரைப்பட விநியோகஸ்தராகவும் இருந்தார். இக்கால கட்டத்தில் இந்திய வணிகர்களிடையே திரைப்படத் துறையின் கைத்தொழில் மற்றும் வர்த்தக ரீதியான சாத்தியக்கூறுகள் குறித்து பெருமளவுக்கு அக்கறை தோன்றியிருந்தது ரீ. ஏ. ஜே. நூர்பாய் அத்தகைய வணிகர்களில் ஒருவராவர். அவர் கொழும்பில் அமைந்திருந்த லண்டன் பயஸ்கோப் மற்றும் ஒலிம்பியா ஆகிய இரு திரையரங்குகளினதும் உரிமையாளராக இருந்தார். அவர் 1924 இல் ஈஸ்டர்ன் பிலிம் கம்பெனி என்ற நிறுவனத்தை ஸ்தாபித்ததுடன், 1928 இல் சிலோன் தியேட்டர்ஸ் கம்பெனியின் ஸ்தாபிதத்தில் ஒரு முக்கிய பங்கினையும் வகித்தார். இலங்கையில் வர்த்தக ரீதியிலான சினிமா வசதிகளின் வளர்ச்சியில் மையமான ஓரிடத்தைப் பெற்றிருந்த மற்றொரு முக்கிய வணிகர் ஆங்கிலேயரான மார்விக் மேஜர் என்பராவார். அவர் ஐரோப்பியாவிலிருந்து படங்களை இறக்குமதி செய்து தனது சொந்த திரையரங்குகளில் திரையிட்டார்.

இந்தியாவில் இக்காலப் பிரிவில் முக்கியமான புத்தாக்கங்களை எடுத்து வருவதில் ஜே. எப். மாதன் தனது படக் கம்பெனியுடன் முன்னணியில் இருந்து வந்தார். **மாதன் கம்பெனி** 1913 இல் இலங்கையில் தனது செயற்பாடுகளை ஆரம்பித்தது. இக்கம்பெனி இங்கு பல திரையரங்குகளை நிர்மாணித்ததுடன். இங்கு திரைப்பட பிரக்ஞையை ஜனரஞ்சகப்படுத்துவதில் ஒரு முக்கிய பங்கினை வகித்தது. பார்ஸி தூண்டல் கொண்ட நூர்தி நாடகங்களை பார்ப்பதற்கு ஆரம்பத்தில் திரண்டு வந்த ரசிகர்கள் கேளிக்கைக்கான பாரிய உள்ளார்ந்த ஆற்றலைக் கொண்டிருந்த திரைப்படங்களுக்கு ஆதரவளிக்கத் தொடங்கினர். அப்பொழுது டவர்ஹோல் அரங்கின் தலைமைப் பொறுப்பில் இருந்த ஜீ. டி. ஹென்ட்ரிக் செனவிரத்னவே திரைப்படத் துறையில் பிரவேசித்த முதல் சிங்கள வணிகராவார். அவர் மாதன் கம்பெனிக்கு ஊடாக தனது படங்களைப் பெற்று உள்ளூர் திரையரங்குகளில் அவற்றை திரையிட்டார். அவருடைய காலத்தின் போது, மாதன் கம்பெனிக்கு ஊடாகப் பெறப்பட்ட இந்தியப் படங்கள் மேலைத்தேச படங்களைப் பார்க்கிலும் பெருமளவுக்கு ஜனரஞ்சக நிலையை அனுபவித்தன. இதன் விளைவாக மாதன் கம்பெனி அதன் ஆதாயங்களைப் பெருக்கி, இலங்கையில் காலூன்றிக் கொள்ள முடிந்தது. உள்நாட்டு தொழில் முயற்சியாளரான சித்தம்பலம் ஆபிரகாம் கார்டினரின் தலையீட்டின் பின்னரேயே இந்த ஏகபோக நிலை முறியடிக்கப்பட்டது. திரைப்படத் துறையில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டிருந்த அவர் தனது பல சகாக்களின் முனைப்பான உதவியுடன் 1928 இல் சிலோன் தியேட்டர்ஸ் கம்பெனியை ஸ்தாபித்தார். உயர் அந்தஸ்தில் இருந்து வந்த பல நபர்கள் பல்வேறு காரணங்களினாலும் கார்டினரின் முயற்சிகளில் இணைந்து கொள்வதில் அக்கறை காட்டினர். மாதன் கம்பெனியின் ஆதிக்கத்துக்கு எதிரான சவாலும், நவீன கேளிக்கை வடிவமொன்றை வழங்கக் கூடிய திரைப்படக் கைத்தொழிலொன்றை இலங்கையில் உருவாக்குவதற்கான விருப்பும் அவர்களுடைய எண்ணங்களில் விசுவரூபமெடுத்திருந்தன. இந்த நிலையில் மாதன் கம்பெனிக்கும் சிலோன் தியேட்டர்ஸ் கம்பெனிக்கும் இடையில் கடுமையான போட்டி தோன்றியது புரிந்து கொள்ளக் கூடியதே.

1929 இல் இலங்கையில் முதலாவது பேசும் படம் திரையிடப்பட்டது. **மெலடி ஒப் லவ்** என்ற இந்தப் படத்தை திரையிடுவதற்கு மாதன் கம்பெனியே ஏற்பாடுகளைச் செய்திருந்தது. இது உள்ளூர் ரசிகர்கள் மீது முக்கியமான ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. ஏனெனில், அவர்கள் முதல் தடவையாக திரையில் கட்புல காட்சியையும் ஒலியையும் ஒன்று சேர ரசித்து அனுபவிக்க முடிந்தது இந்தியா அதன்

முதலாவது பேசும் படத்தை 1931 ஆம் வருடத்திலேயே தயாரித்தது என்பதனை இங்கு நினைவுபடுத்துவது சுவாரஸ்யமானதாகும் அது **"அலம் ஆரா"** என்ற இனிய இசைப் படமாகும். இலங்கையில் முதன் முதல் திரையிடப்பட்ட இந்திய பேசும் படம்' **பில்வா மங்கள்'** ஆகும்.

1940 களின் உதயம் தொடக்கம் இலங்கை ரசிகர்களிடையே நவீன வெகுஜன கேளிக்கைச் சாதனம் ஒன்று என்ற முறையில் திரைப்படம் குறித்த ஆர்வம் பெருகத் தொடங்கியது. அதுவரை காலமும் முதன்மை நகர்சார் கேளிக்கை சாதனமொன்றாக இருந்து வந்த நாடகத்தின் மீது இது இயல்பாகவே மிக மோசமான ஒரு தாக்கத்தை எடுத்து வந்தது. கீழ் நடுத்தட்டு வர்க்க ரசிகர்களும் நகர்ப்புற தொழிலாளர் வர்க்க ரசிகர்களும் அப்போதைய வணிக சினிமாவின் பால் அதிகரித்த அளவில் கவரப்பட்டு வந்ததுடன். இந்த புதிய கலை தொடர்பாடல் சாதனத்தின் மீது படித்த மேல்தட்டு மக்களும் ஆர்வம் காட்டத் தொடங்கினர். மேலைய நாடுகளில் தயாரிக்கப்படும் புதிய கலைத்துவ திரைப்படங்களை பார்ப்பதில் அவர்கள் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். ஆனால், அவற்றை உடனடியாக வணிக ரீதியிலான திரையரங்குகளில் பார்ப்பதற்கு வாய்ப்பு இருந்து வரவில்லை. எனவே. கொழும்பு திரைப்படக் கழகத்தை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு அவர்கள் முன்வந்தனர். உண்மையிலேயே இதுவே ஆசியாவில் அமைக்கப்பட்ட முதலாவது திரைப்படக் கழகமாகும்.

சினிமாவின் கைத்தொழில், வர்த்தக அடிப்படைகள் இலங்கையில் உருவாகிக் கொண்டு வந்த பொழுது, உள்ளூர் நடிகர்கள், நடிகைகள். எழுத்தாளர்கள், இயக்குனர்கள் போன்றவர்களின் திறன்களை உபயோகித்து படங்களை உருவாக்குவதற்கு உரிய தருணம் வந்துள்ளது என்ற விடயம் நிதியுதவி வழங்குபவர்களுக்கும் சினிமாத் துறையில் அக்கறை கொண்டிருப்பவர்களுக்கும் தெளிவாக நெரிய வந்தது. புத்தரின் புனிந சின்னங்கள் கல்கத்தா தர்மராஜிக விஹாரையில் சாட்சிக்கு வைக்கப்பட்ட சமய நிகழ்ச்சியில் 1922 இல் அநாகரிக தர்மபால கலந்து கொண்டார். இதனையடுத்து இந்நிகழ்ச்சியின் ஏயகர்த்தமாக தாயாரிக்கப்பட்ட ஒரு விவரணப் படம் இலங்கையில் காட்டப்பட்டதுடன், அது பெருமளவுக்கு பிரபல்யமடைந்தது. இது இலங்கை நடிகர்களையும் நடிகைகளையும் வைத்து படங்களைத் தயாரிப்பதற்கு உள்ளூர் வணிகர்களைத் தூண்டியது. ரீ. ஏ. ஜே. நூர்பாய் இந்தியக் கதையொன்றை அடிப்படையாக கொண்டு 1925 இல் ராஜயே

விக்கிரமய என்ற பெயரில் ஒரு படத்தை தயாரித்தார். இது ஒரு மௌனப் படமாக இருந்தது. இப்படம் முதலில் சிங்கப்பூரில் திரையிடப்பட்டதுடன். பிற்பாடு என்ன காரணத்தினாலோ அப்படப் பிரதி அழிந்து விட்டது. இதன் காரணமாக இப்படத்தை பார்க்கும் வாய்ப்பு இலங்கை ரசிகர்களுக்கு கிட்டவில்லை. இளைஞரான என். எம் பெரேரா அப்படத்தில் நடித்திருந்தார். அவர் பிற்காலத்தில் இலங்கை அரசியலில் ஒரு முக்கிய தலைவராக இருந்து வந்ததுடன். நிதியமைச்சராகவும் கடமையாற்றினார்.

ஒரு தசாப்தத்தின் பின்னர் **1936** இல் டவர் ஹோல் அரங்குடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்த ஓர் இசைக் கலைஞரான டப். ஜோன் எட்வேர்ட் 'பழிகெனீம' (பழிவாங்குதல்) என்ற பெயரில் ஒரு படத்தை இயக்கினார். இது கொழும்பு கெயிட்டி திரையரங்கில் காட்டப்பட்டது. டீ. ஜீ. பால்கேயின் 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா 'இந்தியாவின் முதலாவது மௌனப் படமாக உள்ளது எனப் பொதுவாக கருதப்படுகிறது. பிரிட்டிஷ், பிரெஞ்சுக் கம்பெனிகளால் இலங்கையில் தயாரிக்கப்பட்ட ஆவணப் படங்கள் குறித்தும், வேர்னன் ஜயவர்தன என்பவரால் தயாரிக்கப்பட்ட 'சரதியெல் 'என்ற படம் குறித்தும் குறிப்புக்கள் உள்ளன. துரதிர்ஷ்டவசமாக போதிய சான்றுகள் இல்லாதிருப்பதனால் இந்த தொடக்க காலத்தில் திரைப்படத் தயாரிப்பின் நிலை குறித்தும், தயாரிப்பாளர்கள் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்த பிரச்சினைகளின் இயல்பு குறித்தும் முடிவாக எதனையும் கூற முடியாதுள்ளது.

எனவே, பொதுவாக முதலாவது சிங்களப் படம் எனக் கருதப்பட்டு வரும் 'கடவுனு பொரொந்துவ' திரையிடப் பட்ட காலத்தில் திரைப்பட கலாச்சாரமொன்றின் அடிப்படைக் கூறுகள் நாட்டில் உருவாகியிருந்தன. தொடக்க காலத்தை நாங்கள் ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தில் நோக்கும்பொழுது மௌனப் படங்களை தயாரிப்பதில் பலர் ஆர்வம் காட்டி வந்தார்கள் என்பதற்கான சான்றுகளைக் காண முடிகிறது. ஆனால். பல்வேறு காரணங்களினால் இவர்களில் பெரும்பாலானவர்களால் தமது அபிலாஷைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்ள முடியாது போய்விட்டது.

பேசும் படங்கள் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்பட்ட பொழுது. இலங்கையில் படத் தயாரிப்பில் ஆர்வம் காட்டிய பலர் படங்களை இந்தியாவில் தயாரிப்பது சிறந்தது என்ற அபிப்பிராயத்தையே கொண்டிருந்தனர். அக்காலத்தில் இந்தியப் படங்களுக்கு நிலவி வந்த பேரளவிலான கிராக்கியும், செலவு அம்சங்களும் காரணமாக அவர்கள் இவ்வாறு கருதினர். முதலாவது சிங்களப் படமான கடவுனு பொரொந்துவ இந்திய எஸ்டூடியோ ஒன்றில் தயாரிக்கப்பட்டது என்பதனை இங்கு நினைவு கூருவது அவசியமாகும்.

சினிமாவின் அறிமுகம் நாடகத்தின் மீது மிக மோசமான ஒரு தாக்கத்தை எடுத்து வந்தது என்பது தெளிவாகும். புதிதாக வந்த சினிமாவின் மயக்கத்தில் ரசிகர்கள் நாடகத்தை விடத் தொடங்கினார்கள். தேசிய மொழிகளில் திரைப்படங்கள் தயாரிக்கப்பட வேண்டும் என்ற விஷயத்தை படத் தயாரிப்பாளர்களும் தயாரிப்புக்கு பண உதவி செய்பவர்களும் அதிகரித்த அளவில் உணரத் தலைப்பட்டார்கள். திரைப்படங்களில் ஆர்வம் பெருகி வருவதனையடுத்து. சினிமா குறித்து கலந்துரையாடுவதற்கென உள்ளூர் பத்திரிகைகளும் சஞ்சிகைகளும் அதிக அளவில் பக்கங்களை ஒதுக்கத் தொடங்கின. **1946** இலும் **1947** இலும் சிலோன் என்டர்டெயின்மன்ட்ஸ் மற்றும் சினமாஸ் லிமிட்டெட் ஆகிய இரு கம்பெனிகள் ஸ்தாபிக்கப்பட்டன. திரைப்படங்களின் இறக்குமதி, விநியோகம் மற்றும் வெளியீடு என்பன சிலோன் தியேட்டர்ஸ், சிலோன் என்டர்டெயின்மன்ட்ஸ் மற்றும் சினிமாஸ் லிமிட்டெட் ஆகிய கம்பெனிகளின் கைகளில் இருந்து வந்தன.

கடவுனு பொரொந்துவ படத்துக்கு முன்னரேயே சிங்களத்தில் படங்களைத் தயாரிப்பதற்கென கணிசமான அளவில் பல முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தன. எம். எஸ். எம். ஸாகி **1945** இல் பிரேமவதி என்ற பெயரில் ஒரு திரைக்கதையை எழுதியதுடன், அக்கதையை படமாக்குவதற்கான சாத்தியக் கூறுகளை ஆளய்ந்து கொண்டிருந்தார். கொழும்பு இம்பீரியல் டுவரிங் பிலிம் கம்பெனியில் அவர் சுறுசுறுப்புடன் சம்பந்தப்பட்டிருந்தார். அது வெற்றியளிக்கவில்லை. லங்கா கலாமோஹினி திரைப்படக் கம்பெனியின் இயக்குனரான திரு துரைசிங்கம் தன்னுடைய சகாக்கங்களுடன் சேர்ந்து சண்முகம் பிலிம் புரொடக்சன்ஸ் என்ற கம்பெனியை அமைத்தர். திவ்ய பிரேமய (தெய்வீக காதல்) என்ற பெயரில் ஒரு படத்தை தயாரிப்பதற்கு அவர் விரும்பினார். இதற்கென இலங்கையைச் சேர்ந்த நடிக. நடிகையர் குழுவொன்றுடன் அவர் இந்தியாவுக்குச் சென்றார். திரைப்படமொன்றை தயாரிப்பதற்கென இயங்கை கலைஞர்கள் இந்தியாவுக்குச் சென்ற முதல் தடவை இதுவாகும். அடுத்து வந்த தசாப்தங்களில் நம் நாட்டுக் கலைஞர்கள் அவ்விதம் அடிக்கடி திரைப்படத் தயாரிப்புக்கென இந்தியாவுக்குச் செல்வது வழக்கமாக இருந்து வந்தது. எனினும் இவர்களுடைய முயற்சியும் நிறைவேறவில்லை. எஸ். எம். நாயகம் பல வருட காலம் சிங்களப் படத் தயாரிப்பு வேலைகளில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டிருந்தார். அவர் **1945** இல் சித்ரலேகா மூவிடோன் என்ற பெயரில் ஒரு படக் கம்பெனியை ஸ்தாபித்ததுடன். சென்னையில் சித்ரலேகா என்ற பெயரில் ஸ்டூடியோவையும் நிறுவினார். ஸ்ரீ விக்கிரம ராஜசிங்க மன்னனின் சரித்திரப் பின்னணியை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு படத்தை தயாரிப்பதில் அவர் பெருமளவுக்கு ஆர்வம் காட்டி வந்தார். ஆனால்,

இந்த தயாரிப்புத் திட்டம் பெரும் செலவை எடுத்து வரக் கூடிய ஒரு முயற்சியாக தென்பட்டதனால் அவர் அந்த யோசனையைக் கைவிட்டார். அதனையடுத்து கண்டி 'அரண்மனைத் துரோகம்' என்ற நாவலை வைத்து சிங்களப் படமொன்றைத் தயாரிப்பதற்கு அவர் திட்டமிட்டார். அந்த முயற்சியும் கூட கைகூடவில்லை.

அடுத்து நாடறிந்த காதல் கதையான சாலிய - அசோகமாலாவை அடிப்படையாக வைத்து சிங்களப் படமொன்றைத் தாயாரிப்பதற்கு எஸ். எம். நாயகம் முடிவு செய்தார். இதற்கென அவர் விசேஷ திரைக்கதைப் போட்டியொன்றையும் நடத்தினார். சாலிய- அசோகமாலா கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்படும் சிறந்த திரைக்கதையை தெரிவு செய்து கொள்வதே இப்போட்டியின் நோக்கமாகும். நன்கு பிரபல்யம் பெற்றிருந்த ஒரு நடிகரான சாந்திகுமார் இப்போட்டியில் வெற்றியீட்டினார். ஆனால், நாயகத்துக்கும் சாந்திகுமாருக்கும் இடையில் ஏற்பட்ட முறுகல் நிலை மற்றும் கருத்து வேறுபாடுகள் என்பனவற்றின் காரணமாக இந்தப் படத்தின் தயாரிப்பும் நின்று போய்விட்டது. இந்தக் காலப் பிரிவின் போது நாடக நடிகர்கள் என்ற முறையில் எடீ ஜயமான்னவும், ருக்மணிதேவியும். நாடகத் தயாரிப்பாளர் என்ற முறையில் பீ. ஏ. டப். ஜயமான்னவும் நன்கு பிரபல்யம் பெற்றிருந்தார்கள். அப்பொழுது ஜனரஞ்சகமாக இருந்து வந்த கடவுனு பொரொந்துவ மேடை நாடகத்தை ஒரு திரைப்படமாக தயாரிப்பதில் அவர்கள் ஆர்வம் கொண்டிருந்தனர். இந்த மேடை நாடகத்தை படமாகத் தயாரிக்கும் திட்டங்களை சித்ரகலா கம்பெனி கொண்டிருந்தது. அச்சந்தர்ப்பத்தில் சித்ரகலாவில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த சாந்திகுமார் தனது பதவியை ராஜினாமா செய்துவிட்டு டவர் தியேட்டரில் நிர்வாக இயக்குனராக இருந்து வந்த எப். சி. பாரூக் என்பவரை போய் சந்தித்தார். பாரூக் மூலம் அவர் சிலோன் தியேட்டர்ஸ் அதிபர் சேர் சித்தம்பலம் கார்டினரைச் சந்தித்து, தனது அசோகமாலா திரைக்கதையை வைத்து ஒரு படத்தைத் தயாரிக்கும் திட்டத்தை முன்வைத்தார். இந்த இரு படங்களுக்கும் இடையில் ஒரு போட்டி இடம் பெற்றதனை தெளிவாக காண முடிந்தது. இப்பந்தயத்தில் கடவுனு பொரொந்துவ வெற்றியீட்டியது. அது 1947 ஏப்ரலில் திரையிடப்பட்டதுடன், அசோகமாலா அதே வருடத்தின் பிற்பகுதியில் முதன் முதலில் திரைக்கு வந்தது.

ஜனரஞ்சசுமான கடவுனு பொரொந்துவ நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு திரைப்படத்தை தயாரிப்பதற்கான முடிவு அக்காலத்தில் நிலவி வந்த படத் தயாரிப்பு சூழல் குறித்தும், அப்பொழுது நிலவி வந்த திரைப்படக் கலாச்சாரத்தின் இயல்பு குறித்தும் எமக்குப் பல விஷயங்களை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. நீர்கொழும்பு மினர்வா கம்பெனி 1940களின் முன்னணி நாடகக் கம்பெனிகளில் ஒன்றாக இருந்து வந்தது. பீ. ஏ. டப். ஜயமான்ன அதனை பின்னணியில் நின்று இயக்கிய முக்கிய சக்தியாக இருந்து வந்தார். இந்த நாடகம் பரவலான முறையில் வெற்றியீட்டிருப்பதனைக் கண்ட படத் தயாரிப்பாளரான நாயகம் இதனை ஒரு திரைப்படமாக எடுத்து வெளியிட்டால் அது பெருமளவுக்கு வசூலை அள்ளித் தரும் என்பதனை உணர்ந்து கொண்டார். இந்த திட்டத்தின் சாத்தியப்பாடு குறித்து அவர் ஜயமான்னவுடன் கலந்து பேசினார். இக்கால கட்டமளவில் கடவுனு பொரொந்துவ 800 தடவைகளுக்கும் மேல் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப்பட்டிருந்ததுடன். அதனை ஒரு திரைப்படமாக தயாரிக்கும் விஷயத்தில் மினர்வா கம்பெனி அவ்வளவாக ஆர்வம் காட்டவில்லை. ஆனால், நாயகம், ஜயமான்னவுடன் பேசி இதன் மூலம் அவருக்கு கிடைக்கக் கூடிய நிதி ஆதாயங்கள் குறித்து எடுத்து விளக்கினார். அதனையடுத்து ஜயமான்ன இந்த யோசனைக்கு இணங்கினர். இப்படத்தை கே. சிங்கே இயக்குவதாக ஏற்பாடு. எவ்வாறிருப்பினும், இப்படத்தின் பிரச்சார நடவடிக்கைகள் அனைத்திலும் ஜயமான்னவுக்கு முதன்மை ஸ்தானம் வழங்கப்பட்டிருந்தது.

நாயகத்தின் உள்ளுணர்வு சரியானது என்பதனை கடவுனு பொரொந்துவ நிரூபித்தது. அந்தப் படம் பெருமளவுக்கு ஜனரஞ்சகமடைந்தது. அது ஈட்டிக் கொண்ட ஜனரஞ் சகத்துக்கு பல காரணங்களை கூற முடியும் இரு முன்னணி நட்சத்திரங்களான எடீ ஜயமான்ன மற்றும் ருக்மணிதேவி ஆகியோரின் ரசிகர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் அபாரமான சக்தி இந்தப் படம் பரவலாக ரசிகர்களை கவர்வதற்கு உதவிற்று எனலாம். பீ. ஏ. டப். ஜயமான்னவுக்கும் மினர்வா கம்பெனிக்கும் இருந்து வந்த உயர் மதிப்பு மற்றொரு காரணமாகும். சிங்கள் நடிகர்களும் நடிகைகளும் பேசி.

ஆடிப் பாடி நடிப்பதை முதல் தடவையாக திரையில் பார்ப்பது உண்மையிலேயே மறக்க முடியாத ஓர் அனுபவமாகும். இது இலங்கை திரைப்பட ரசிகர்களை மெய்சிலிர்க்க வைத்தது. பார்ஸி நாடகங்களுக்கு பெரும்பாலான ரசிகர்கள் நன்கு பரிச்சயமாகியிருந்த ஒரு சூழ்நிலையில். சினிமா வடிவம் அந்த நாடகத்திலிருந்து கிளைத்தெழுந்திருந்தது என்ற விடயம் அதன் வெற்றிக்கு உதவியது என்பதில் சந்தேமில்லை.

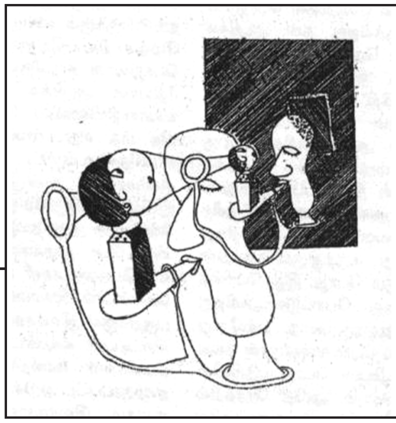
கடவுனு பொரொந்துவ எந்த வகையிலும் ஒரு பெரிய கலைப் படைப்பாக இருந்து வரவில்லை. கரு, பாத்திர வார்ப்பு மற்றும் திரைப்படம் என்ற ஊடகம் குறித்த தெளிவு என்பவற்றைப் பொறுத்தவரையில் அது பல குறைபாடுகளைக் கொண்டிருந்தது. இந்தப் படம் நாடகத்தைப் போலவே மிகையுணர்ச்சி இசை நாடக மரபின் பரந்த கட்டமைப்புக்குள் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. கட்டமைப்பை பொறுத்தவரையில் மேடை நாடகத்துக்கும்

திரைப்படத்துக்கும் இடையில் சிறிதளவு வேறுபாடு மட்டுமே காணப்பட்டது. உண்மையிலேயே அது படம் பிடிக்கப்பட்ட மேடை நாடகமாகவே இருந்தது. திரைப்படம் கொண்டிருக்கும் ஆற்றல்கள் மற்றும் அதன் வரையறைகள் என்பன குறித்து பீ. ஏ. டப். ஜயமான்னவும் கூட ஆழமான ஒரு புரிதலை பெற்றிருக்கவில்லையென்றே தோன்றியது. எவ்வாறிருப்பினும், கீழ் நடுத்தட்டு மக்களும் உழைக்கும் வர்க்க மக்களும் நகரக் கேளிக்கை வடிவம் ஒன்று என்ற முறையில் நாடகங்களுக்கு நன்கு பரிச்சயமாகியிருந்தார்கள். நாடகத்தின் தொழில்நுட்பமயப்படுத்தப்பட்ட ஒரு வடிவம் ஒன்று என்ற முறையில் இப்படம் அவர்களை பெருமளவுக்கு கவர்ந்தது. இதற்கு பொது மக்கள் உடனடியாக திணறச் செய்யும் விதத்திலான எதிர்விளைவைக் காட்டினார்கள்.

கடவுனு பொரொந்துவ படத்தில் இருந்ததைப் போல அசோகமாலா படத்தில் நன்கு புகழ்பெற்ற கலைஞர்கள் இருக்கவில்லை. ஆனால், அசோகமாலா படம் திரைப்பட ஊடகம் குறித்த ஒரு புரிந்துணர்வை பெருமளவுக்கு வெளிப்படுத்திக் காட்டியது. இந்தப் படம் தென்னிந்தியச் சினிமாவின் செல்வாக்கிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்வதற்கு தனது சொந்த வழியில் முயற்சி செய்திருந்ததுடன், குறிப்பாக இசைத் துறையில் தேசிய வடிவமொன்றை அறிமுகம் செய்து வைத்தது. கடவுனு பொரொந்துவ படத்தின் பிரமாண்டமான அளவிலான வெற்றியை அடுத்து மேடை நாடகங்களை திரைப்படங்களாக உருமாற்றுவதற்கான ஆர்வம் துளிர்விடத் தொடங்கியது. நாங்கள் ஆசிய சினிமா குறித்து ஒரு மதிப்பீட்டாய்வை மேற்கொள்ளும் பொழுது, ஆரம்ப கட்டத்தில் ஆசியாவின் அனைத்துப் பாகங்களிலும் அரங்கக் கலைகளுக்கும் திரைப்படத்துக்கும் இடையில் நெருக்கமான முக்கியமான ஓர் உறவு நிலவி வந்ததுள்ளது என்பதனை காண முடிகிறது. இலங்கை நாடகாசிரியர்களைப் பொறுத்தவரையில் சினிமா ஓர் அச்சுறுத்தலாகவும் ஒரு சந்தர்ப்பமாகவும் உருவாகியிருந்தது. பெருந்தொகையான நாடகாசிரியர்கள் சினிமாவின் சாத்தியக் கூறுகள் குறித்து கவரப்பட்டிருந்தனர். அவர்களில் சிரிசேன விமலவீர மிக முக்கியமானவராக இருந்தர்.

இக்காலப் பிரிவில் சிரிசேன விமலவீர தீவிர நோக்கங் கொண்ட ஒரு புகழ்பெற்ற நாடகாசிரியராக தன்னை ஸ்தாபித்துக் கொண்டிருந்தார். அவருடைய முதல் படமான அம்மா **1949** இல் திரையிடப்பட்ட து. அப்படம் அவருடைய மேடை நாடகமொன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது. இலங்கை சினிமாவின் ஆரம்ப வருடங்களிலும், அம்மா திரையிடப்படுவது வரையிலான காலப் பிரிவிலும் தென்னிந்தியாவின் அப்பட்டமான செல்வாக்கு நிலவி வந்தது. சினிமாவின் வடிவத்திலும் அதில் சம்பந்தப்பட்ட ஆட்களிலும் - இயக்குனர்கள். தயாரிப்பாளர்கள், தொழில்நுட்பவியலாளர்கள், இசையமைப்பாளர்கள், பின்னணிப் பாடகர்கள் போன்ற அனைத்து தரப்பினரிலும் - தென்னிந்தியாவின் செல்வாக்கு எங்கும் ஆழமாக ஊடுருவியிருந்தது. சிரிசேன விமலவீரவைப் பொறுத்தவரையில் இது சங்கடமளிக்கும் ஒரு நிலைமையாக இருந்து வந்ததுடன். தேசிய சினிமா எனக் கூறப்படும் திரைப்பட வடிவமொன்றை உருவாக்க அவர் முயன்றார். இதில் இன்னொரு சுவாரஸ்யமான விடயத்தையும் அவதானிக்க முடிகிறது. அதாவது. இந்திய சினிமாவின் பிதாமகரான தாதாசாகேப் கோவிந்தராஜ் பால்கேயும் கூட புதிதாக இறக்குமதி செய்யப்பட்ட சினிமாக் கலைக்கு இந்திய முகத் தோற்றமொன்றை வழங்கும் விஷயத்தில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டிருந்தார். உள்நாட்டுக் கைத்தொழிலை அபிவிருத்தி செய்து, மேப்படுத்துவதற்கான சுதேசி இயக்கத்தின் மிக முக்கியமான ஒரு கூறாக அவர் இந்திய சினிமாவை கருதினார். பால்கேயைப் பொறுத்தவரையில் முரண்பாட்டுப் புள்ளி மேலைய கலாச்சாரமாக இருந்தது. அதே வேளையில், விமலவீர தென்னிந்திய கலாச்சாரத்தை முரண்பாட்டுப் புள்ளியாக நோக்கினார்.

தொடரும்...



மீள் வாசிப்பு

தமிழ்த் திரைப்படங்களும் சினிமா இலக்கணமும்

எஸ். தியடோர் பாஸ்கரன்

தமிழ்நாட்டில், இன்றைய கலாச்சார சூழலில், சினிமா பற்றிப் பேசுவதில் பல அடிப்படை சிரமங்களிருக்கின்றன. இந்த ஊடகத்தைப் பற்றிய சொல்லாடலுக்கான துறைச் சொற்கள இன்னும் புழக்கத்திற்கு வரவில்லை. சினிமா பற்றிய ஆய்வு நெறிமுறைகள், நியமங்கள் இன்னும் உருவாகவில்லை. சினிமாப் பூர்வமான விமாசனம், தீர்க்கமான கட்டுரைகள் தமிழில் அரிதாகவே எழுதப்படுகின்றன. சில சிறுபத்திரிக்கைகளில் ஆழமான படைப்புகள் அவ்வப்போது வருகின்றனவே தவிர, சினிமாவின் பரிமாணங்களை நாம் கண்டு கொண்டதற்கான அறிகுறிகள் ஏதுமில்லை.

இந்தப் பின்புலத்தில்தான் இன்று நம் முன் வைக்கப்படும் ஒரு வாதத்தை எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. இந்திய, தமிழ் வெகுஜன கேளிக்கைத் திரைப்படங்களை, எல்லா சினிமாவிற்கும் பொதுவான நியதிகளைக் கொண்டு அள விடக்கூடாது; ஏனென்றால், இந்திய ஜனரஞ்சகத் திரைப்படங்களுக்குத் தனி இலக்கணமும் இயல்புகளும் உண்டு. ஆகவே சினிமா மொழியின் பொது இலக்கணத்தை வைத்து, தமிழ் ஜனரஞ்சக சினிமாவை எடை போடக் கூடாது, ஒப்பிட்டுப் பேசக்கூடாது என்பதே அந்த வாதம். இத்தகைய கருத்து நம் நாட்டில் மட்டுமல்ல. மேலைநாடுகளிலும் உண்டு என்றாலும், அதன் பாதிப்பு இந்தியாவில் அதிகம். தமிழ் சினிமா பற்றிய நம் புரிதலுக்கு இவ்வாதம் நமக்கு எவ்வாறு தடையாக அமைகிறது என்பதே நம் பிரச்சினை.

சினிமாவிற்குப் பொது இலக்கணம், பொது மொழி என்று ஏதும் கிடையாது என்னும் கூற்று இந்த வாதத்தின் அடிப்படை. இதைத் தமிழ்நாட்டில் ஆரம்பித்து வைத்தவர்கள் 1970களில் தமிழ் சினிமாவை ஆராய முற்பட்ட சில மேலை நாட்டு மானிடவியல், சமூகவியல் ஆய்வாளர்கள், அப்படி ஒரு நிலைப்பாட்டை அவர்கள் எடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் என்ன? அந்த ஆண்டுகளில் சினிமா, அதிலும் ஆராய்ச்சிக் கான ஒரு பொருள் என்பது பல்கலைக்கழகங்களில் இனங்கண்டு கொள்ளப்பட்டு, வரலாறு, மானிடவியல் போன்ற துறைகளிலிருந்து பல ஆய்வாளர்கள் சினிமாத் துறைக்கு வந்தனர். அவர்கள் சினிமா வரலாற்றிலிருந்து வேறுபட்ட துறைகளின் - இலக்கியம், மானிடவியல் - ஆய்வு நெறிமுறைகளிலும், கோட்பாடுகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். ஆயினும், முற்றிலும் புதிய சினிமாத்துறைக்கு அவர்கள் ஆயத்தம் ஏதுமின்றி நுழைந்தனர். அவர்களுக்கு, அப்போது சினிமா வரலாற்றிலோ, அழகியலிலோ பரிச்சயம் இல்லை. தங்களது நிலைமையை நியாயப்படுத்த சினிமாவிற்குப் பொது இலக்கணமென்று ஒன்று இல்லை என்றும், சினிமாவைப் பற்றி ஆய்வு செய்ய சினிமா அழகியல் பற்றிய பரிச்சயம் ஏதும் தேவையில்லை என்றும் வாதிட்டனர். இந்த ஜனரஞ்சகமான திரைப்படங்களை இலக்கணத்திற்கு உட்படுத்திப் பேச வேண்டாம் என்பதும் இதே வாதத்தின் வேறு ஒருபரிமாணம் எனலாம்.

ஆனால் உலகெங்கும் சினிமா விற்பன்னர்கள், சினிமா வரலாற்றாசிரியர்கள் கூற்று வேறு. இலக்கணம், தொடரியல் இவை எல்லா சினிமாவிற்கும் பொதுவானவை என்கின்றனர். இந்த இலக்கணம் ஏறக்குறைய முப்பதாண்டுகள் நீடித்த மௌன சகாப்தத்தில் உருவானது. சினிமா இலக்கணம், கோட்பாடுகள் அப்போதே ஏறக்குறைய முழு உருக்கொண்டு விட்டன எனலாம், பின், ஒலி, பேச்சு மொழி, வண்ணம் இவை வந்த பிறகும், இந்தக் கோட்பாடுகளில் அடிப்படை மாற்றம் ஏதும் இல்லை. ஒவ்வொரு மொழி சார்ந்த கலாச்சாரம் அதனதன் திரைப்படங்களில் வெளிப்படலாம். அந்த சினிமாவிற்கென்ற தனி குணாதிசயங்களும் இருக்கலாம். ஆயினும் அடிப்படை இலக்கணம் பொதுவானது என்கின்றனர். என் நிலைப்பாடும் இதுதான். சினிமாவின் அடிப்படை இயல்புகளுடன், இலக்கணத்துடன் நமக்குப் பரிச்சயம் இருந்தால்தான் ஒரு திரைப்படத்தை எடைபோட முடியும்.

தமிழ்த் திரைப்படங்களை, ஜனரஞ்சகமான படங்களை கூர்ந்து அவதானிக்க நம்மை ஆயத்தப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். இதுவரை, அமோக வெற்றி பெற்ற தமிழ்ப்படங்கள் ஏதும் சினிமா ரீதியான ஆய்விற்கு உட்படுத்தப்படவில்லை என்பதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். திரைப்படங்களை அலச, சினிமாவின் ஆதாரப்பண்புகள், சாத்தியக் கூறுகள், நியமங்கள் இவை பற்றிய தெளிவு வேண்டும். சினிமா இலக்கணம், மொழி இவை பற்றிய பரிச்சயம் வேண் டும். அவற்றைப் பற்றிய தெளிவு இல்லாததால் நாம் ஒரு திரைப்படத்தின் உள்ளடக்கத்தைப்பற்றி பேசி வாதத்தை முடித்துக்கொள்கிறோம். இசையைப் பற்றிப் பேசும்போதோ அல்லது நடனத்தைப் பற்றிப் பேசும்போதோ அதன் உள்ளடக் கத்தைப் பற்றி மட்டுமே பேசுவதில்லை. நடனம் எப்படி அமைந்திருந்தது என்று பேசுவோம். அந்த இசையின்

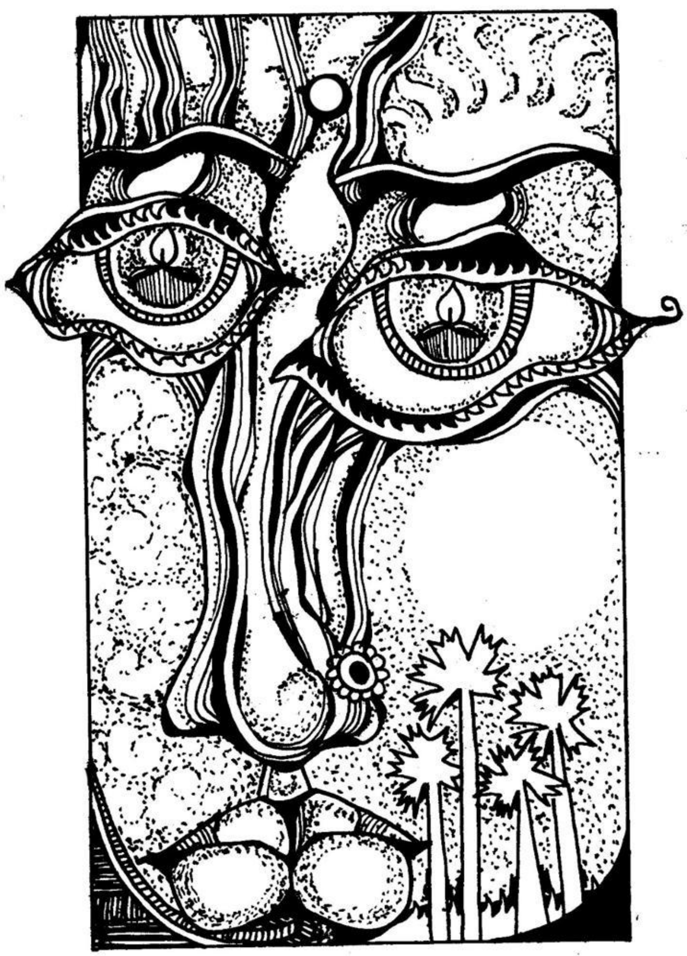
தராதரம் பற்றியே விவாதிப்போம். ஒரு இசைக் கச்சேரியில் பாடகர் 'தாயே யசோதா' என்ற பாடலைப்பாடுகிறார். கச்சேரிக்குப்பின், பால கிருஷ்ணன் கோபியர்களை அவ்வாறு துன்புறுத்தியது சரியா என்றோ அல்லது தாயான யசோதை, தன் குழந்தையைப் பொறுப்பாகப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டாமோ என்றோ பேசிக்கொண்டிருக்க மாட்டோம். ஆனால் சினிமா எனும் போது, அதன் இயல்புரீதியாகப் பேசாமல், உள்ளடக்கத்தைப் பற்றியே பேசுகிறோம். அதாவது கதையைப் பற்றி மட்டுமே. இதற்கு ஒரு காரணம் சினிமாவின் இயல்புகளைப் புரிந்து கொள்ள நாம் ஒரு முயற்சியும் செய்யாததுதான். அத்தகைய முயற்சி தேவையில்லை என்று நாம் எண்ணுகிறோம். 'நான் பார்க்கிறேன். என் பார்வைக்குத் தெரிகிறது. ஆகவே அதைப்பற்றிப் பேசலாம். எழுதலாம்' என்று போகிறது நமது எண்ணம். பிரஞ்சு சினிமா படைப்பாளி த்ருபோ சொன்னார் "இந்த உலகில் ஒவ்வொரு வரும் இரண்டு தொழிலை செய்கிறார்கள். ஒன்று சொந்தத் தொழில், ஜீவனாம்சத்திற்கு. இரண்டாவது, சினிமா விமர்சனம்."

தமிழ்த் திரைப்படங்கள். சினிமாரீதியில் மதிப்பீடு செய்யப்படாமல், திரைப்படத்தின் உள்ளடக்கமான, கதை, வசனம், பாட்டு என்று இலக்கிய, பேசும், எழுதும் மொழி மூலமே, ஒரு குறுகிய வட்டத்திற்குள் மட்டுமே எடை போடப்படுகின்றன. சினிமாவின் பண்புகள், இயல்புகளுடன் நமக்குப் பரிச்சயம் இருந்தால் அதன் இலக்கியப் பரிமாணத்தை மட்டுமே எடுத்துக் கொள்ளாமல், ஒரு திரைப் படத்தை நாம் ஒரு கட்புல ஊடகமாகச் சீர்தூக்கி பார்க்க முடியும். கணிக்க முடியும்.

நமது வெகுஜன சினிமா சம்பிரதாயங்களுக்கும், பொதுவான சினிமா மொழிக்கும் முரண்பாடு இருக்கத் தேவையில்லை. சரியான முறையில் கையாளப்படும் சினிமா இலக்கணம், நமது கேளிக்கை மரபையும் உள்ளடக்கியதாக இருக்க முடியும். ஆகவே சினிமா இலக்கணம், இயல்புகள் பற்றி நான் எழுதும்போது ஜனரஞ்சகப் படங்களை நிந்திப்பதாக எண்ண வேண்டாம். மாறாக அவற்றைப் புரிந்துகொள்ள, சினிமா எனும் கட்புலம் சார்ந்த ஊடகத்தின் தனித்துவத்தை. தன்மைகளைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்கிறேன். ஓவியக்கலையில் எவ்வாறு எல்லா நாட்டினருக்கும், எல்லா சமூகத்தினருக்கும் பொதுவான சில நியதிகள் உள்ளனவோ, அதுபோலவே. அந்தப் பொது நியதிகளுக்குட்பட்டு நம்மூர் ஆதிமூலமும், அச்சுதன் கூடலூரும் ஓவியம் தீட்டி சர்வதேச அளவில் கவனிக்கப்படுகிறார்கள். திரைப்படங்களும் அவ்வாறு அமைய முடியும். சினிமாவின் பொதுக் கோட்பாடுகளுக்கு இணைந்து, ஒரு சீரிய திரைப்படம் தமிழில் தயாரிக் கப்பட்டால், அது சர்வதேச அளவில் சினிமா விமாசகர் களால் கவனிக்கப்படலாம். கேரளாவிலும் வங்காளத்திலும் இது நடப்பதைக் காணலாம்.

நான் உங்கள் முன் வைக்கும் கருத்து இதுதான். சினிமா மொழிக்கும் நமது ஜனரஞ்சகக் கேளிக்கை பாரம்பரியத்திற்கும், அதிலும் சந்தை நிலைப்பாட்டிற்குள் அடங்கிய ஜனரஞ்சக சினிமாவிற்கும், முரண்பாடு இருக்கத் தேவையில்லை. இத்தகைய ஜனரஞ்சகக் கேளிக்கைக் கோட்பாடுகளை உள்ளடக்கிய சினிமா மொழி வளர வாய்ப்புண்டு.

பார்வை, காட்சி, இவை எல்லா மனிதருக்கும் பொதுவா னதுதானே? காட்சி பிம்பங்களை, புற உலகை பார்வை மூலமாக புறவுலகை நாம் கிரகிப்பது இவை எல்லா மக்களுக்கும் பொதுவான தர்க்க அடிப்படையைக் கொண்டது. ஆகவே சினிமா இலக்கணமும் எல்லா சமூகத்திற்கும் பொதுவானது, இந்திய, தமிழ் ஜனரஞ்சக சினிமாவிற்கு சில தனிப்பட்ட பண்புகள் இருந்தாலும், கலாச்சார, பண்பாடுரீதியில் மற்ற சினிமாக்களிலிருந்து வேறுபாட்டாலும், சினிமா மொழியின் அடிப்படை இயல்புகள் எல்லா மனிதர்க்கும் பொதுவானது என்பதே எனது நிலைப்பாடு, இந்த ஊடகத்தின் இலக்கணக் கோட்பாடுகள் பொதுவானவை என்றாலும் அது பாரம்பரிய கலாச்சார வெளிப்பாடுகளை உள்ளடக்கக் கூடியவை.



ஆனால் பெருவாரியான தமிழ் ஜனரஞ்சகப் படங்கள், சினிமா இலக்கணத்தினின்று வெகுதூரம் விலகி, சினிமா இயல்புகளை இழந்து நிற்கிறது. இவ்வாறு கூறும்போது, ஜனரஞ்சகப் படங்களையோ, அதைப் பார்ப்பவர்களையோ நிந்திப்பதல்ல என் நோக்கம். சினிமா மொழியில், சினிமாவாக பல தமிழ்ப் படங்கள் மலர்ந்திருகின்றன. முன்பு ஏழை படும் பாடு (1950) போன்று, சமீபத்தில் வந்த சதிலீலாவதி (1996) போன்று.

ஆனால் வெகுஜன சினிமாவைப் புரிந்துகொள்ள, அவதானிக்க சினிமாவின் இயல்புகளை, ஆதார கருதிகளைத் தெரிந்துகொள்வது அவசியம், இதை ஒரு எடுத்துக்காட்டு மூலம் விளக்க முயலுகின்றேன். தலித்துகள் கதை மாந்தர்களாக தமிழ்த் திரைப்படங்களில் எவ்வாறு சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள் என்ற கேள்வி எழுப்பி அதற்கு விடைகாண விரும்பினால் நாம் முதலில் சினிமாவின் இயல்புகள் பற்றி அறிந்திருக்க வேண்டும்.

மௌனப்பட காலத்திலேயே, தலித்துகளை கதாபாத்திரங் களாக கொண்ட பல படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. ராஜா சாண்டோ இயக்கிய நந்தனார் (1930) போன்று, பின்னா பேகம் படம் வந்தபின் வெளியான இரண்டு நந்தனார் (1935 மற்றும் 1942) ஹரிஜனப்பெண் (1937) ஹரிஜன சிங்கம் (1938) பக்த சேவா (1940) ஒரு புராணப்படம், தியாகபூமி (1939) இதில் நல்லான் எனும் பாத்திரம், மதுரை வீரனில் (1956) என். எஸ், கிருஷ்ணன், டி. ஏ. மதுரம் அருந்ததியர் தம்பதி, பிறகு ஒரே ஒரு கிராமத்திலே (1989) மற்றும் பாரதி கண்ணம்மா (2000) என்று பல படங்கள். இந்தப் படங்களை நாம் எப்படி அணுக வேண்டும்? படத்தின் அடிப்படைத் தர்க்கத்தை அறிய என்ன என்ன கேள்வியை எழுப்ப வேண்டும்.

காட்சி ரூபத்தில் தலித்துகள் எவ்வாறு சித்தரிக்கப்படு கிறார்கள்? எந்த காமிரா கோணத்தில் ? தலித் ஒருவரை காட்டும்போது ஒளி அமைப்பு எவ்வாறு இருக்கிறது? திரைச் சட்டத்தில் அவர் எங்கு வைக்கப்படுகிறார்? சுற்றுப்புற ஒலி என்ன? கல்லுக்குள் ஈரம் (1980) படத்தில் சதா சாராயம் வாங்கக் காசு கேட்கும் சலவைத் தொழிலாளி (கவுண்டமணி) பாத்திரம் திரையில் வரும்போது 'வண்ணான் வந்தானே' என்ற நாட்டுப்பாடலின் இசை பின்னணியில் ஒலிக்கும். அந்த தலித்தின் காட்சிக்கு முன் வரும் பிம்பம் எது ? அதைத் தொடர்ந்து வரும் பிம்பம் எது ? அதாவது படக் கோர்வை (editing) எவ்வாறு அமைந்திருக்கிறது? ஏனென்றால், பிம்பங்களின் தொகுப்பு ஒழுங்கு ஒரு நிலைப்பாட்டை வெளிப்படுத்துகிறது. வண்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் விதம் எப்படி ? எத்தகையக் குறியீடுகள் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன ? மற்ற கதை மாந்தர்கள் என்னென்ன சமூக அடையாளங்களை வெளிப்படுத்துகிறார்கள் ? படத்தின் உட்கருத்து என்ன? அதை உணர்த்த கையாளப்பட்டிருக்கும் உத்திகள் என்ன என்ன? இத்தகைய கேள்விகளுக்குப் பதில் தருவதற்கு, சினிமா பற்றிய கூர்மைப் பார்வையைப் பெற நாம் முயற்சிக்க வேண்டும்.

சில படங்களில் சமூக ஒதுக்கு, ஒளிவுமறைவாகக் காட்டப்படுவதுண்டு. திரைப்படம் பார்ப்போரும் அந்த சமூக ஒதுக்கு நியதிகளை ஏற்றுக்கொள்ளும் வகையில் உத்திகள் எவ்வாறு அமைகின்றன என்பதையும் நாம் கூர்ந்து கவனித்தல் வேண்டும். திரையில் சூசகமாக உணர்த்தப்படும் கருத்துக்கள் என்ன என்பதைக் கண்டறிய வேண்டும். லகான் (ஹிந்தி 2001) படத்தைப்பற்றி, காத்மண்டிலிருந்து வெளியாகும் ஹிமல் ஆங்கில இதழில் சிறியவன் ஆனந்தன் எழுதியிருக்கும் கட்டுரை ஒரு எடுத்துக்காட்டு. அப்படத்தில் வரும் தலித் ஒருவருடைய பெயர் கச்சடா (உதவாக்கரை). அவருக்கு வலது கை ஊனம். அவர் மைதானத்திற்கு வெளியே இருந்து வேடிக்கை பார்த்துக்கொண்டிருக்கும்போது, அங்கு வரும் பந்தை எடுத்து வீசுகிறார். அந்த வீச்சு சுழற் பந்தாக வருவதைக் கண்ட கேப்டன், அவரை சுழற்பந்து வீச்சாளராகத் தனது கிரிக்கெட் குழுவில் சேர்த்துக் கொள்கிறார். படம் என்ன சொல்கிறது? தலித்துகளின் பலவீனமே அவர்களது பலம். இந்தப்படத்தை புலனளவில் மட்டும் அணுகியிருந்தால் லகான் பட இயக்குனரின் இந்த நோக்கை ஆனந்தன் கவனித்திருக்க முடியாது. ஜனரஞ்சக சினிமாவை உற்று நோக்க சினிமா இலக்கணத்தைக் கற்றுக் கொள்வது ஒரு முக்கியமான பயிற்சி என்று நினைக்கின்றேன். ஏனென்றால் சமூகத்தின் நடை முறைகளை நிர்ணயிக்கும் வர்க்கம், செல்வாக்குமிக்க வர்க்கம் இவர்களது ஆதிக்க மதிப்பீடுகளையே நமது சினிமா பிரதிபலிக்கிறது.

இன்னும் ஒரு எடுத்துக்காட்டு. மத நல்லிணக்கத்தைப் போற்றும் படம் என்று All Certificate of Merit பரிசை 1961இல் பெற்ற படம் பாவமன்னிப்பு. இப்படத்தில், முகமதிய கதாநாயகன் கிறிஸ்தவப் பெண்ணொருத்தியை காதலிக்கிறான். இப்படத்தை மறு வாசிப்பு செய்தால் புலப்படும் உண்மை வேறுவிதமாக இருக்கிறது. திரைப்படத்தின் துவக்கத்திலேயே, முக்கிய கதை மாந்தர்கள் யாவரும் முதலியாராக இருக்கும்போதே காரோட்டி ஒருவனால் கடத்தப்பட்டு, ஜாதியை சேர்ந்த வர்கள் என்பதும், அவர்கள் குழந்தைகளாக பிரிக்கப்பட்டு, வெவ்வேறு சமுதாயங்களில் வளர்கிறார்கள் என்பது பார்வையாளர்களுக்கு விளக்கப்படுகிறது. இதில் எங்கே மதநல்லிணக்கம்? முட்டையை உடைக்காமலே ஆம்லெட் செய்யும் முயற்சிதான் இது. பட இயக்குனர் தன் விருப்பு வெறுப்புகளை மறைப்பது கடினம். படத்தை உற்றுப் பார்த்தால் இயக்குனர் படத்தின் மூலம் என்ன சொல்கிறார் என்பது விளங்கி விடும்.

சினிமா இலக்கணம், மொழியின் அமைப்பு, தர்க்கம் இவை பொதுவான. காட்சியமைப்பு, ஒளியமைப்பு, படக் கோர்வை, காமிரா கோணம் போன்ற - சில அம்சங்களால் ஆனவை, இவற்றில் கவனம் செலுத்தினால்தான் படத்தின் உட்கருத்தை, அதன் தாக்கத்தை அறிய முடியும்.

நன்றி: www. ulagathamizh. com

“என் வாழ்க்கையை திரைப்பட இயக்குனராகத்தான் தொடங்கினேன். பெண்ணாக அல்ல. திரைப்படத்துக்குள் வாழ்கிறேன். என்றென்றும் இதற்குள் வாழ்ந்திருப்பேன்’

- ஆக்னஸ் வர்தா ”

கட்டுரை

ஆக்னஸ் வர்தா : பெண் திரைமொழியின் வசீகரம்...

சக்திவேல்

“என் வாழ்க்கையை திரைப்பட இயக்குனராகத்தான் தொடங்கினேன். பெண்ணாக அல்ல. திரைப்படத்துக்குள் வாழ்கிறேன். என்றென்றும் இதற்குள் வாழ்ந்திருப்பேன்’ என்று பெருமிதத்துடன் சொல்கிற ஆக்னஸ் வர்தாவின் கண்கள் பார்வையிழந்து வருகின்றன. அதனாலேயே அவை நட்சத்திரங்களைப் போல மின்னுகின்றன. அந்தக் கண்களைக் காண்கின்ற மனம் அமைதி கொள்கிறது. சுருக்கங்கள் விழுந்த முகம் ஒரு குழந்தையை நினைவூட்டுகிறது. 89 வயதிலும் சினிமாவின் மீதான தீராத காதல் அவரைத் துடிப்புடன் இயக்குகிறது.

தன்னுடைய 87வது வயதில் புகைப்படக் கலைஞன் ஜே. ஆருடன் இணைந்து ‘Faces Places’ என்ற ஆவணப்படத்தை இயக்கியிருக்கிறார். இந்த வருடத்துக்கான கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவில் சிறந்த ஆவணப்படத்துக்கான விருதை தட்டிச்சென்றிருக்கிறது ‘Faces Places’. நாலாப் பக்கமிருந்தும் அவருக்கு பாராட்டுகள் குவிகின்றன. கடும் பொருளாதார நெருக்கடி, சோர்வான உடல், பார்வை குறைபாட்டுடன்தான் இந்த ஆவணப்படத்தை எடுத்திருக்கிறார்.

இன்றைய நவீன வாழ்க்கைச் சூழலில் 62 ஆண்டுகள் வாழ்வதே பெரும் சவாலாக இருக்கிறது. ஆனால், ஆக்னஸ் கடந்த 62 ஆண்டுகளாக திரைப்படத் துறையில் முடிசூடா ராணியாக வலம் வருகிறார். திரைப்பட இயக்குனராக வேண்டும் என்ற கனவில் இருப்பவர்களுக்கு வாழும் வழிகாட்டியாக இருக்கிறார் ஆக்னஸ்.

‘புதிய அலை’ சினிமாவின் கிராண்ட் மதர் எனக் கொண்டாடப்படும் ஆக்னஸ் வர்தா மே 30, 1928ல் பெல்ஜியத்தில் பிறந்தார். தன் வாழ்க்கையின் ஒவ்வோர்அங்குலத்தையும் தனக்குப் பிடித்த மாதிரி செதுக்கிக் கொண்டவர். ஆர்லட் என்ற இயற்பெயரை ஆக்னஸாக மாற்றிக்கொண்ட அவர் கடந்த 60 ஆண்டுகளாக தன்னுடைய

ஹேர்ஸ்டைலைக் கூட மாற்றவில்லை. இருபது வயதிலேயே பாரீஸ் நகரத்துக்கு வந்துவிட்டார்.

இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பிந்தைய காலம் அது. இங்கே பெண்கள் வீட்டை விட்டே வெளியே வருவதற்கு பயப்பட்டுக் கொண்டிருந்த சமயத்தில் ஒரு நாடக கம்பெனியில் புகைப்படக் கலைஞராக தனது கலை வாழ்வைத் தொடங்கினார். கொஞ்ச காலத்திலேயே தனக்கான துறை சினிமாதான் என்பதை உணர்ந்து அதற்குள் நுழைந்து விட்டார். அவரின் வருகைக்காக சினிமாவும் காத்திருந்திருக்கிறது. இதை அவரின் படங்களே நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

யாரிடமும் உதவி இயக்குனராக பணியாற்றாமல், எந்த வித பயிற்சியும் இல்லாமலே முதல் படத்தை இயக்கினார். நடித்தார். திரைக்கதை எழுதினார். ஒரு பெண், அதுவும் சினிமா உருவாக்கத்தைப் பற்றி எதுவும் அறியாத பெண் திரைப்படம் எடுத்தது பிரெஞ்ச் திரை உலகத்தில் பெரிய ஆச்சர்யத்தைக் கிளப்பியது. யார் இவர்? என்று திரைப்பட ஆர்வலர்கள் அவரை மொய்க்க ஆரம்பித்துவிட்டார்கள்.

ஆக்னஸ் திரைப்படம் இயக்க ஆரம்பித்த காலகட்டம் சினிமா வரலாற்றில் பொன்னெழுத்துகளால் பொறிக்கப்பட்ட ஒன்று. பிரான்ஸ் நாட்டில் 1950களின் ஆரம்பத்தில் எந்தப் படம் வந்தாலும் அதன் மீது திருப்தி ஏற்படாமல் ஒரு கூட்டம் விமர்சித்துக் கொண்டேயிருக்கும். அது ஒன்றும் நாம் இன்றைக்கு முகநூலில் பதிவிடுகின்ற நான்கு வரி சினிமா விமர்சனம் அல்ல. மிகவும் தீர்க்கமான, நுண்ணிய பார்வை கொண்ட ஆய்வு விமர்சனம் அது. நாம் கொண்டாடுகின்ற சத்யஜித்ரேவின் 'பதேர் பாஞ்சாலி' கூட கடுமையாக விமர்சனத்திற்கு அங்கே உள்ளாக்கப்பட்டது குறிப்பிடத்தக்கது.

அந்த இளம் விமர்சகர்கள் இறுதியாக ஒரு முடிவுக்கு வருகிறார்கள். இந்த மாதிரி விமர்சித்துக் கொண்டிருப்பதால் எந்தப் பயனும் இல்லை. நாம் விரும்புகிற, நாம் நினைக்கிற சினிமாவை நாம்தான் எடுக்க வேண்டும் என்று தீர்மானித்து சினிமாவில் குதிக்கிறார்கள். அதில் முக்கியமானவர்கள் பிற்காலத்தில் உலகப்புகழ் பெற்ற இயக்குனர்களான த்ருபோ, கோதார்டு, எரிக் ரோமர் போன்றோர்.

யாருமே எதிர்பார்க்காத நேரத்தில் இந்த இளம் இயக்குனர்கள் புதிய அலையைப் போல கிளம்பி வந்தார்கள். உலக சினிமாவுக்குள் புதிய ரத்தத்தைப் பாய்ச்சினார்கள். அதுவரைக்கும் சினிமாவிற்கு என்று இருந்த இலக்கணங்கள் எல்லாம் உடைக்கப்பட்டது. வாழ்வின் யதார்த்தங்கள், யாருமே கவனிக்காத விஷயங்கள் எல்லாம் திரைக்காவியங்களாக உருவாகின.

இந்த புதிய அலை சினிமா உலகம் எங்கும் பரவியது. இந்த 'புதிய அலை' இயக்கம்தான் சினிமா வரலாற்றில் முக்கியமான திருப்புமுனையாக சொல்லப்படுகிறது. தமிழில் கூட வித்தியாசமான படங்கள் வரும்போது அவை 'புதிய அலை' என்ற அடைப்பு மொழியுடனே அழைக்கப்படுகிறது.

இந்த புதிய அலையில் சிறகடித்த ஒரேயொரு பெண் இயக்குனர் ஆக்னஸ்தான். அவர் 1955ல் இயக்கிய முதல் படமான '*La Pointe Courte*' தான் புதிய அலை சினிமாவுக்கு வித்திட்டது என்று சினிமா வரலாற்று நிபுணர்கள், விமர்சகர்கள் சொல்கிறார்கள். அவர் யாரிடமும் உதவி இயக்குனராக பணியாற்றாமல், பயிற்சி இல்லாமல் மிகக் குறைந்த பட்ஜெட்டில் திரைப்படம் எடுத்த யுக்தி புதிய அலை இயக்குனர்களுக்கு பெரும் நம்பிக்கையை தந்தது. அதனாலேயே அவர் 'புதிய அலை சினிமாவின் மூதாதை' என்று அழைக்கப்படுகிறார்.

ஆவணப்படங்கள், குறும்படங்கள், முழு நீளத் திரைப்படங்கள் என ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட படங்களை இயக்கியிருக்கிறார். புதிய அலை இயக்குனரான டெமியைத் திருமணம் செய்து கொண்டார்.

டெமியின் மரணம்வரை அவருடனே வாழ்ந்த ஆக்னஸின் ஆரம்ப காலம் அவ்வளவு எளிதாக இருக்கவில்லை.

''இந்த உலகில் பெண்ணாக இருப்பதென்பது மிகக் கடினமானது. ஆனால், திரைப்பட இயக்குனராக இருப்பதென்பது எல்லா விதத்திலும் கடினமானது' என்று வேதனையுடன் தெரிவிக்கின்ற ஆக்னஸ் பல தடைகளை உடைத்தெறிந்துதான் காலத்தால் அழியாத திரைக்காவியங்களான '*Cleo from 5 to 7,*' '*Vagabond*' போன்ற படங்களை நமக்குத் தந்திருக்கிறார்.

இவ்வளவு உயரத்துக்குப் போன பிறகும்கூட ஆக்னஸ் '*Faces Places*' படம் எடுப்பதற்கான நிதியைத் திரட்ட பெரும் போராட்டமே நடத்த வேண்டியிருந்தது. நண்பர்கள், தெரிந்தவர்களிடம் இருந்து பெறப்பட்ட நிதியிலிருந்துதான் இந்த ஆவணப் படத்தை உருவாக்கி இருக்கிறார்.

''ஒரு பெண் என்பதால், என் படங்கள் அதிகமாக விற்பனை ஆவதில்லை'' என்று கவலையுடன் சொல்கின்ற ஆக்னஸின் திரைப்படங்களில் மையமாக இருந்தது பெண்ணியம் சார்ந்த விஷயங்கள்தான். யாராலும் கண்டுகொள்ளப்படாத, ஆதரவற்ற, சமூகத்திலிருந்து நிராகரிக்கப்பட்ட, பிணியில், தனிமையில் வாடுகின்ற பெண்களின் உணர்வுகளை, வலிகளைத்தான் திரைப்படமாக்கினார்.

கேமராவை எழுதுகோல் என்றே சொல்லும் ஆக்னஸ் எழுத்தாளர் காஃப்காவின் படைப்புகளால் அதிகம் தாக்கம் பெற்றவர். அதனால் அவரின் படங்களைப் பார்க்கும்போது நாவலை படிக்கின்ற அனுபவமே பார்வையாளனுக்குள் ஏற்படுகிறது. திரைப்படத்தைக் கூட ஃபிலிமில் எழுதுவதுதான் என்கிறார். ''நான் பெண்களின் உரிமைக்காக போராடுகிறேன். ஒரு பெண் திரைப்பட இயக்குனராக அல்ல. ஒரு புலியைப் போல் பெண்களின் உரிமைக்காக போராடுகிறேன்'' என்று ஆக்ரோஷமாக சொல்கிறார் ஆக்னஸ்.

ஆக்னஸ் வர்தா இயக்கிய திரைப்படங்கள் மற்றும் ஆவணப்படங்கள்

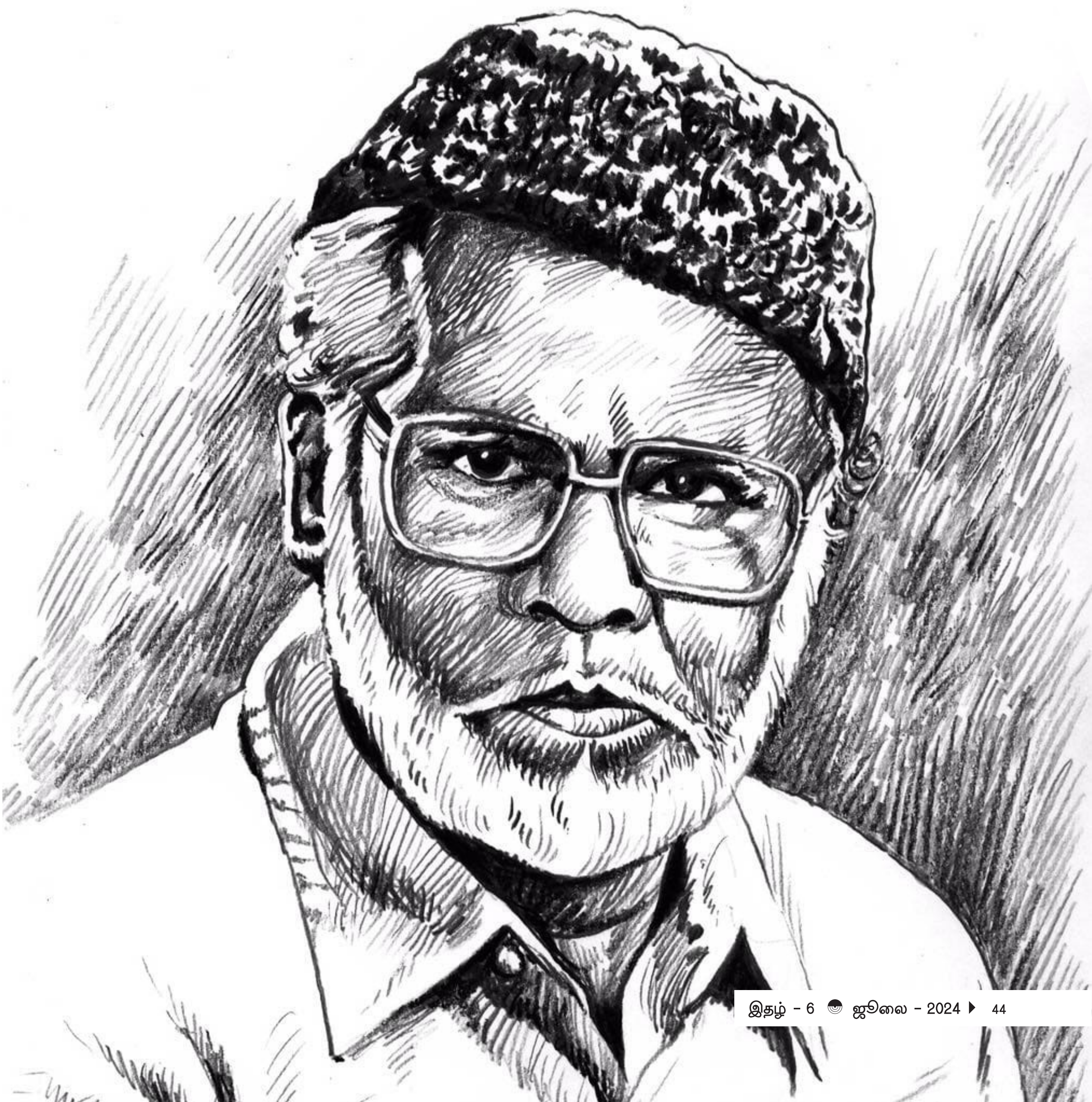
- *La Pointe Courte (1955)*
- *Cleo de 5 to 7 (1962)*
- *Le Bonheur (1965)*
- *Les Cr atures (1966)*
- *Loin du Vietnam (1967)*
- *Lions Love (1969)*
- *Daguerr otypes (1975)*
- *L'Une chante, l'autre pas (1977)*
- *Mur murs (1981)*
- *Documenteur (1980-1981)*
- *Sans toit ni loi (1985)*
- *Jane B. par Agn s V. (1986-1987)*
- *Kung-Fu Master (1987)*
- *Jacquot de Nantes (1991)*
- *Les demoiselles ont eu (1993)*
- *Les Cent et une nuits de Simon (1994)*
- *Les Glaneurs et la glaneuse (2000)*
- *Les Glaneurs et la glaneuse...*
- *deux ans apr s (2002)*
- *Cin vardaphoto (2004)*
- *Quelques veuves de Noirmoutier (2006)*
- *Les plages d'Agns (2008)*
- *Visages Villages (2017)*

கட்டுரை

நாகூர் ஈ.எம். ஹனீபா:

இயக்கத்தின் ஓசையில் முகிழ்த்த இறை எனும் ஒலி

முபீன் சாதிகா



“மொழி எப்படிச் சாத்திப்படுகிறது என்பதை உறுதிப்படுத்தும் போது ஒலிகளை ஒத்திசையும் குணாம்சமுள்ள பொருள்களுடனும் உடல்களின் ஒலி விளைவுகளுடனும் அல்லது அவற்றின் செயல்பாடுகளுடனும் வேட்கைகளுடனும் குழப்பிக் கொள்ளக்கூடாது. ஒலியை உடல்களிலிருந்து பிரித்து அதனை முன்மொழிதல்களாக எந்த ஒரு செயல்பாட்டையும் செய்வதற்கான வெளிப்பாட்டையும் கொள்ளாதவையாக எது செய்கிறதோ அதுதான் மொழியைச் சாத்தியப்படுத்துகிறது எனலாம். வாய்தான் எப்போதும் பேசுகிறது என்றாலும் ஒலி என்பது உணவு உண்ணும் உடல் ஏற்படுத்தும் ஒலி அல்ல-அதாவது வெறும் ஓசையாக இருப்பதல்ல-தன்னைத்தானே வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் எந்த ஒரு தன்னிலையின் உறுதிப்பாடும் அல்ல. அத்துடன் மேற்கூறப்பட்ட எதுவுமற்றதான நிகழ்வாக இருந்தால் அது வெறும் ஒலி-தனிப்பட்ட ஒலியாக இருக்கும்'' என்கிறார் டெல்யூஜ்.

எனவே டெல்யூஜைப் பொறுத்தவரை, ஒலிக்கும் ஒத்திசைவான ஓசைக்கும் இடையில் பிரிவு அல்லது பாதையை உருவாக்கும் நிகழ்வுகள் உள்ளன. அந்த நிகழ்வுகள்தான் தன்னிலையையும் மொழியையும் கட்டமைக்கின்றன. இந்த இடத்திலிருந்துதான் மொழிக்கும் ஒலிக்கும் தன்னிலைக்கும் உள்ள உறவைக் குறித்து சிந்திக்கவேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் தமிழ் மொழி மும்மையாலானது. இயல், இசை, நாடகம் என்ற பிரிவுகளில் இசை, மொழி உருவாக்கத்தில் பெரும் பங்கெடுத்திருக்கிறது. இசையை மொழியாக அறிவது, மொழியை இசையால் அறிவது என்ற செயல்பாட்டில் விதிகள் சார்ந்த ஒலித்தலின் அளவைகள் கட்டுப்படுத்தப்பட்டவையாக மாறி ஓர் ஒலிக்குடும்பத்தில் சேர்ந்துவிட்டவையாகவும் கட்டுப்படுத்தப்படாத கோர்வைகள் விதிகளுக்கு உட்படாத பண்களாக மொழி வழியாக வெளிப்படும் செய்திகளாகவும் தமிழில் மாறிவிட்டன. இந்தப் பிரிவில் ஒலியின் இசை வடிவத்தில் இணைந்த பண்பாட்டு அரசியல் சார்ந்த மத, சாதிய ஒருங்கிணைப்பின் இயைபுக்குள் தமிழ்ச் செவி பண்படுத்தப்பட்டது. பழந்தமிழ் இயல் வடிவத்திலும் இசையின் பண்பு மிகுந்திருந்தது. அதற்கான வழிகாட்டு நெறிமுறைகளும் உருவாகியிருக்கின்றன. தொல்காப்பியத்திலும் அதற்கான சூத்திரங்கள் உள்ளன. தமிழ் இசை வரலாற்றிலிருந்து இங்கு எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் நாகூர் ஈ. எம். ஹனிபா அவர்களின் குரல் வரலாற்றை நோக்க வேண்டும் என்றால் ஒரு நீண்ட பயணத்தைக் கடக்கவேண்டியிருக்கும். அதனால் இங்கு நாகூர் ஹனிபாவின் குரல் கொடுக்கும் பொருள் குறித்து மட்டும் தனிப்பட்டு ஆய்வு செய்ய கீழ்க்கண்ட நான்கு புள்ளிகளைக் கவனத்தில் கொள்ளலாம்:

1. இசையும் இயக்கமும்
2. இசையும் மதமும்
3. இசையின் எல்லையாக்கமும் ஒலிப்பற்றும்
4. இயக்கம் எனும் ஓசை பிம்பம்

....

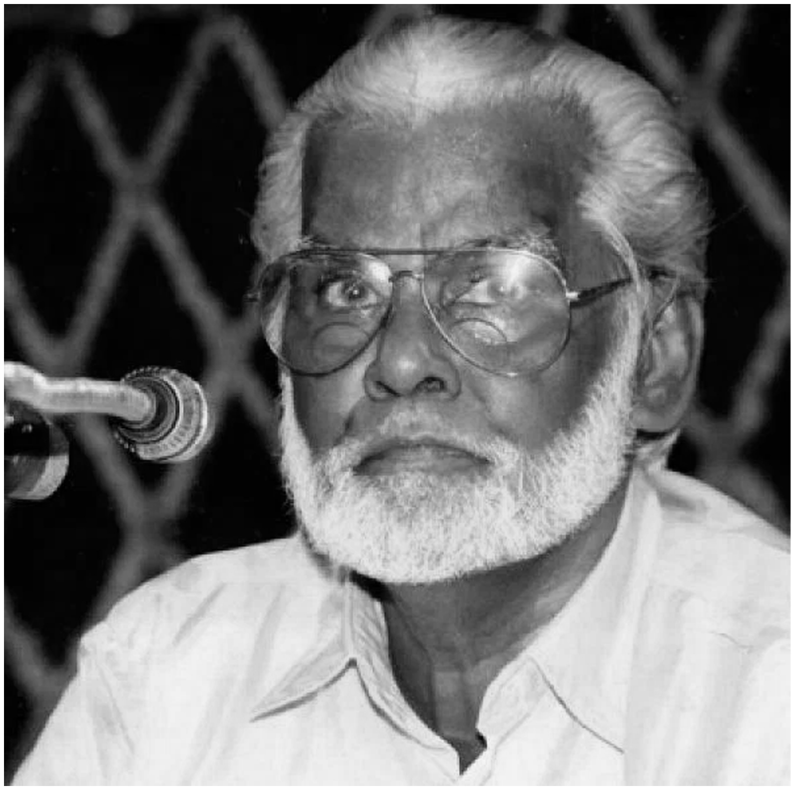
1. இசையும் இயக்கமும்

நாகூர் ஹனிபா மிக இளம் வயதிலேயே இசைத் துறைக்கு வந்த கலைஞர். அது மட்டும் அல்லாமல் திராவிட இயக்கத்தின்பால் கவரப்பட்டவரும் கூட. தனக்கு இருந்த இசை ஞானம் இறைவனால் அருளப்பெற்றதாகவே ஹனிபா கருதியிருந்தார். ஆனால் இஸ்லாமிய கருத்தியலுக்கு எதிரான கடவுளைக் கைவிட்ட இயக்கத்திற்காக தன் இசையை ஒப்புக்கொடுக்க அவர் தலைப்பட்டார். ஏனெனில் இயக்கத்தின் மீதான பற்று இசையின் மீதான பற்றைவிட அதிகமாக இருந்தது ஒரு காரணம். அத்துடன் இறைப்பற்றையும் இயக்கப்பற்றையும் ஒரே வகைமையில்தான் அவர் பார்த்திருக்கிறார். அது இசையாக மட்டுமே அவருக்குள் இருந்திருக்கிறது. தமிழ் இசை பக்திக்கு உரியதாகவும் அவருடைய காலகட்டத்தில் திரையிசையிலும் பக்திக்கு உரிய பங்கை அதிகம் கொண்டதாகவும் இருந்தது. மேலும் அது ஒரு மதம் சார்பானதாக மட்டும் இருந்தது. திராவிட எழுச்சி வெறும் பார்ப்பன எதிர்ப்பு மட்டும் அல்லாமல் ஒரு பண்பாட்டு எழுச்சியாக இருந்ததால் இசையின் பண்புக்குள்ளும் இயக்கத்தின் கூறுகளைக் கொண்டு சேர்க்கவேண்டிய

விளைவுகள் தோன்றின. அந்தப் பரிமாணத்தில் ஒருவராக ஹனிபா இருந்திருக்கிறார். திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் ஆஸ்தான பாடகராக அவர் அறியப்பட்டார். டி. எம். சௌந்தரராஜன், திரைப்படங்களிலும் திமுகவிற்கும் பாடியிருந்தாலும் அது பெரும்பாலும் எம்ஜிஆருக்குப் பாடிய பாடல்களாக இருந்தன. அவை பொதுவான திமுகவுக்கு உரிய குரலாகக் கேட்க முடியாத தடை இருந்தது. மேலும் திராவிடத்திற்கு எனத் தனிப்பட்ட கூறுகள் டிஎம்எஸ் குரலில் இல்லை. டிஎம்எஸ்ஸின் நாயக, காதலில் தோய்ந்த, ஜனரஞ்சகமான குரலுக்கு எதிராக இறைத்தன்மை கொண்ட, புனிதத்துவமான, பழமைத்துவம் நிறைந்த குரலாக ஹனிபாவின் குரல் திமுகவால் சுவீகரிக்கப்பட்டது. திரைப்படப் பாடல்களை அவர் பாடினாலும் அவையும் சமூகத்தின் பொதுக் குரலாக ஒலிக்கும் வகையில் அந்தப் பாடல்கள் இருந்தன. ஹனிபா என்பதைத் தவிர அந்தக் குரலுக்கு வேறு பண்புகளைப் பொருத்த முடியாது. ஆனால் டிஎம்எஸ் குரலுக்குப் பல நடிகர்களின் நடிப்புப் பண்பைப் பொருத்த முடியும். திமுகவின் தலைவர் கலைஞர் கருணாநிதியின் தனிப்பட்ட கோட்பாடுகளுக்குரிய குரலாக ஹனிபாவின் குரல் அடையாளப்படுத்தப்பட்டது. திமுகவின் மதச்சார்பின்மையைக் கூறும் மதச்சார்புக் குரலாக ஹனிபாவின் குரல் இருந்தது.

2. இசையும் மதமும்

தமிழ் இசை இந்து மத பக்தி சார்ந்த அம்சங்களைக் கொண்டதாக மாறிவிட்ட காலகட்டத்தில் வேற்று மத ஒலிகளைப் புகுத்த வேண்டிய நிலையில் ஹனிபாவின் இசை ஒலித்தது. இஸ்லாத்தின் ஒழுங்குகளை, இறையின் புனிதங்களை, மனித அவலங்களை ஒலிக்க ஒரு குறிப்பிட்ட வகையிலான குரல் தேர்வு தேவைப்பட்டது. மசூதிகளில் கேட்கும் பாங்கு ஒலிப்பது போல், அரேபிய மொழியை உள்வாங்கியது போல், தமிழ் ஒலியின் முற்றிலும் வேறான மாற்று ஒலியைக் கொண்டது போல் ஓர் குரலாக ஹனிபாவின் குரல் ஒலித்தது. இஸ்லாம் பொதுப்படையான இறையைக் குறிப்பிடுவது போல் அந்தக் குரல் இருந்தது. அந்தக் குரலின் இசையைக் கேட்பவர்கள் இறை ஒழுங்குக்குள் கடத்தப்பட்டார்கள். மத வேறுபாடின்றி இந்த நகர்வு நிகழ்ந்தது. திராவிடத்தின் கடவுளைக் கைவிடல் இந்தக் குரல் மூலம் நடந்தது. கடவுளற்ற சமூகத்திற்குக் கடவுளின் குரலாக ஹனிபாவின் குரல் ஒலித்தது. ஹனிபா திராவிடத்தின் தொடக்கத்திலிருந்தே பிணைப்பில் இருந்திருக்கிறார். மேலும் சுதந்திரத்தின் போது நாடு மதத்தை முன்வைத்து பிளவுண்ட போது தமிழகத்தின் திராவிட வேர் மதம் சார்பான அடிப்படை வாதத்தைப் புறக்கணிக்க முனைந்திருந்தது. ஆனால் இஸ்லாமிய, கிறித்துவ மதங்களின் அங்கீகாரம் திராவிடத்தின் மதச்சார்பற்ற தன்மையாக வெளிப்பட்டிருந்தது. இஸ்லாத்தின் குரல் திராவிடத்தின் மதச்சார்பின்மையின் குரலாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டது. குரான் ஓதும் குரல்களுக்கு இருக்கும் உரத்து கர்ஜிக்கும் வகையிலான குரலை வளர்த்தெடுத்திருந்த ஹனிபா எல்லாவற்றையும் கண்காணிக்கும் எங்கும் நிறைந்த சர்வவல்லமைமிக்க இறையின் பிரதிமையைக் கொண்ட ஒலியாக, ஓசையாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டார். நாடு பிளவுண்ட காலத்தில் இஸ்லாத்தின் பிரதிநிதிகள் சிறுபான்மையினராக மாறிவிட்டிருந்ததால் நாடற்ற



நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டது போல் பாவிக்கப்பட்டார்கள். நாடோடிகள் போல அவர்கள் தங்களைக் கருதிக் கொண்டார்கள். நாடோடிகளின் உண்மையான குரல் அல்லது இசை, ஹனிபாவின் இசை போல் தமிழில் இருந்திருக்கும் என்பதாகச் செவிமடுக்கப்பட்டது. இசை, மதம், அரசியல், திராவிடம் எல்லாவற்றின் கலவையாக ஹனிபாவின் குரல் ஒலித்தது. அல்லது அப்படி உள்வாங்கப்பட்டது. மதம் குரலில் இருந்தாலும் மதச்சார்பின்மைக்குரிய அரசியலில் ஒலிப்பதாக ஹனிபாவின் இசை ரசிக்கப்பட்டது.

3. இசையின் எல்லையாக்கமும் ஒலிப்பற்றும்

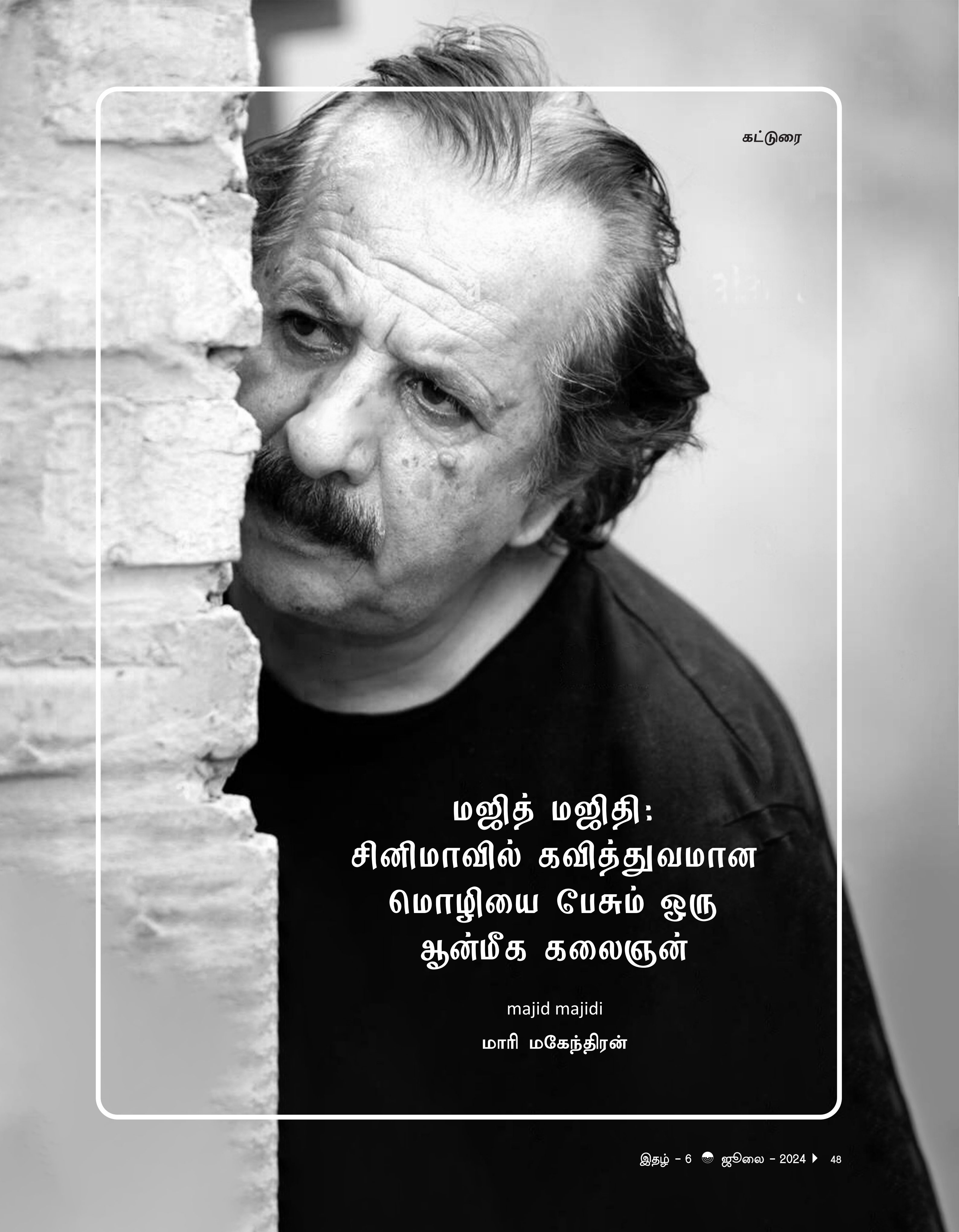
ஹனிபாவின் குரல் வெறும் ஓர் குரலாக மட்டும் பாவிக்கப்பட முடியுமா என்பது கேள்விக் குறி. அது ஓர் ஆளுமை, அது ஓர் தன்னிலை, அது ஓர் அசரீரீ, அது ஒரு முழக்கம், அது ஒரு பாவனை, அது ஒரு கருத்தாக்கம் (திமுக என்ற இயக்கத்தின் தொண்டர்களுக்கு மட்டுமாவது), அது ஒரு நிகழ்வு, அது ஒரு சிந்தனையின் பிம்பம், அது ஓர் எல்லையாக்கம். அந்தக் குரலின் ஆளுமை இறையின் வழித்தோன்றலின் ஆளுமையாக இருந்து தாக்கம் செலுத்தியது. அந்தக் குரலின் தன்னிலை, இயக்கத்தின், இசையின், ஒலியின், மொழியின் உருவாக்கத்தைப் பெற்ற தன்னிலையாக இருந்தது. அதன் தனித்தன்மை அதிலிருந்து பிறக்கும் ஒலியின் மூலத்தைக் கண்டறிய முடியாத வகையில் அசரீரீ போல் இருந்தது. போர் அல்லது விழா நிகழ்வுகளில் ஒலிக்கும் முரசைப் போல் அந்தக் குரல் முழங்கியது. அந்தக் குரலின் பாவனை அது வரையில் இல்லாத ஒன்று. திமுக என்ற இயக்கத்தின் கருத்தாக்கத்தை ஒட்டுமொத்தப் பிரதிநிதித்துவம் போல் இசையில் கொடுத்த குரல் அது. மொழியையும் ஓசையையும் இணைக்கும் பிணைப்புச் சங்கிலி போன்ற நிகழ்வு அந்தக் குரலில் இருந்தது. மதச்சார்பு, மதச்சார்பின்மை, நாடோடித்தன்மை (நாடு பிளவுண்ட நிலையில் உருவான சிந்தனை), இரண்டாம் தர குடிமகனுக்குரிய ஏக்கம், சிறுபான்மை என்ற சிந்தனை பிம்பங்களின் அடுக்கல்களாக உள்ள பொருளை அந்தக் குரல் வழங்கியது. அந்தக் குரல் ஓர் எல்லையாக்கத்தை வைத்திருந்தது. ஒலியின் மீதான பற்றைக் கொண்டு வெளிப்பட்ட அந்தக் குரல் ஓசையை தமிழ் இசையின் பண்பிலிருந்து கிளை பரப்பியதாக வேற்று பண்பாட்டின் ஒட்டுயிர்ப்பாக தமிழ் செவிகளுக்குள் ஓர் எல்லையை வகுத்தது. ஹனிபாவின் குரல் உருவாக்கிய எல்லையில் திராவிட இயக்கத்தின் ஓசை அதனை எல்லை நீக்கம் செய்தது. மதத்தின் சாயை அதை மறு எல்லையாக்கம் செய்தது. இந்த இரண்டு செயல்முறைகளும் மாறி மாறி அந்தக் குரலில் நடந்துகொண்டே இருந்தன. ஹனிபாவைப் போலச் செய்த குரல்களும் அதே எல்லையாக்கத்திற்குள் ஒலிக்க வேண்டியிருந்தன. கர்நாடக இசையின் மதச்சார்புக்கு எதிராக அந்த எல்லையாக்கம் நிறுவப்பட்டது போன்ற ஒலிப்பற்று அந்தக் குரலுக்குள் உருவானது.

4. இயக்கம் எனும் ஓசை பிம்பம்

பேரறிஞர் அண்ணாவின் அடுக்கு மொழி கலைஞர் கருணாநிதியின் நயமிக்க உரை போன்றவை தமிழ் இலக்கியத்திலிருந்து மாறுபட்ட ஓர் ஓசையை மொழிக்குள் கொண்டு வந்து சேர்த்தது திராவிட இயக்கம். தமிழ் இலக்கியம் உருவாக்கியிருந்த ஓசைக்கும் திராவிட ஓசைக்கும் இருக்கும் வேறுபாடு தரத்தின் வேறுபாடாகப் பாவிக்கப்பட்டது. திரைத்துறைக்கு அந்த ஓசை திராவிடத்தால் கடத்தப்பட்டது. அதனால் அது பல்கிப் பெருகியது. அந்த ஓசை இயல்பான வாழ்வின் பாவனையிலிருந்து விலகி போலியான அல்லது உள்ளீடற்ற ஒலி போல் இருந்தது. அந்த ஓசை தருவித்த இசையின் பரிணாமத்தை உள்வாங்கி ஒலித்த ஹனிபாவின் குரல் அதில் இயல்வாழ்வின் மெய்மையைக் கொண்டு வந்து சேர்க்க முனைந்தது. இதற்கு மத நம்பிக்கை பாற்பட்ட இறையின் கருணை கோரும் குரலின் நயத்தை அரசியல் இயக்கம் சார்ந்த ஓசைக்குரியதாக மாற்றியது ஹனிபாவின் குரல். திராவிட இயக்கத்தின் ஓசை எழுப்பிய இயல்வாழ்வைக் கடந்த பிம்பம் ஹனிபாவின் குரல் வழி மீண்டும் இயல்வாழ்வுக்குள் திருப்பிச் செலுத்த முனைந்தது. திராவிட இயக்கத்தின் தன்னிலை என்பது திராவிடம் என்ற அடையாளம், தமிழ் மொழியின் கர்வம் அல்லது தான், ஆரியம் என்ற மற்றமை என்பதாக வரையறுக்கப்பட்டது. இந்தத் தன்னிலையின் வெளிப்பாடு அதீத தமிழாக இருக்கவேண்டியிருந்தது. அதைத்தான் திராவிடத் தலைவர்கள் செய்துகொண்டிருந்தார்கள். அதனால்தான் அந்த ஓசை பிம்பம் வேறு ஓர் ஒத்திசைவைக் கொண்டிருந்தது. இந்தத் தன்னிலையாக்கத்தின் ஒழுங்கமைவை உள்வாங்கிய ஓசை வெளிப்படுகையில் திராவிட ஆற்றலை உணர்த்த வேண்டியிருந்தது. அதனை ஒலித்த ஹனிபாவின் குரல் திராவிட இயக்கமாக உருமாறியிருந்தது. இறையிடம் ஆற்றுப்படுத்துதலாக இருந்த குரல் என்பதால் திராவிடத்தின் அதிகாரத்தை நோக்கி ஆற்றுப்படுத்தலாக மாறுவது எளிமையாக அந்தக் குரலில் வந்தது. ஹனிபாவின் குரலில் ஒலித்த இசை, இறை எனும் முன்தீர்மானிக்கப்பட்ட அதிகாரத்திலிருந்து வருவதாக இருந்த கற்பனை திராவிட இயக்கத்தின் அதிகாரத்திற்கு நிகராக்கிப் பார்ப்பதற்கு வசதியாக மாறியது. ஹனிபாவின் குரல் வெறும் ஓசையின் ஒரு வடிவம் என்று கேட்கப்பட்டதற்குப் பதிலாக முன்னறிவித்தலாக, தீர்க்கதரிசனமாக, திராவிட இயக்கத்தின் போராட்டங்களுக்குத் தீர்வாக இசை பிம்பமாக வரலாற்றில் நிலைபெற்றுவிட்டது.

ஹனிபாவின் குரல் எப்படி இயக்கத்திற்கும் இறையியலுக்கும் பொருந்திப் போனது என்பது குறித்த ஒரு சிறிய ஆய்வின் ஒரு பகுதி இந்தக் கட்டுரை. இன்னும் தொடர்ந்து இது குறித்த ஆய்வை மேற்கொள்வதன் மூலம் இசை, ஓசை, குரலின் ஒலி போன்ற பலவற்றுக்கும் பல வகையான கருத்துகள் கிடைக்கும். அதன் மூலம் தமிழ் இசையின் பாரம்பரியத்தின் பல வகைமைகளை அறியமுடியும்.

ஆங்கிலத்தில் முனைவர் பட்டம் பெற்றவர், கவிஞர், விமர்சகர். ஆங்கிலத்திலும் கவிதைகளையும் ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும் எழுதுகிறார். இதுவரை பதினொரு நூல்களை எழுதியிருக்கிறார். 40க்கும் மேற்பட்ட நூல்களைத் தொகுத்திருக்கிறார். இவரது எழுத்திற்கு சில விருதுகள் கிடைத்திருக்கின்றன.



கட்டுரை

மஜித் மஜிதி: சினிமாவில் கவித்துவமான மொழியை பேசும் ஒரு ஆன்மீக கலைஞன்

majid majidi

மாரி மகேந்திரன்

"BARAN" என்ற திரைப்படம் ஒரு சூபி ஞானியின் நினைவு குறிப்பிலிருந்து தொடங்குவதாக எனக்கு தோன்றுகிறது. இந்த படத்தை எத்தனை முறை பார்த்தாலும் அது நமது தேடலின் தூண்டலை தொடங்குவதற்கான உந்துதலை தந்தபடியே இருக்கின்றது. இந்த உன்னதமான திரைக் காவியம் சினிமா மொழியில் ஒரு நவீன கவிதை ஏற்படுத்தும் விவரிக்க முடியாத உணர்வுகளை ஏற்படுத்துகின்றது. வாழ்க்கையில் என்றும் மறக்கமுடியாத இந்த அற்புதமான காவியங்களை செதுக்கியவர் மஜித் மஜிதி என்ற ஈரானிய திரைமேதை.

ஈரானின் தலைநகரான தெஹ்ரானில் உள்ள ஒரு நடுத்தர குடும்பத்தில் 1959ம் ஆண்டு மஜித் மஜிதி பிறந்தார். புதிய ஈரானிய சினிமாவில், தனித்துவமான புகழ் பெற்றவர்களில் மிக முக்கியமான இயக்குனர் மஜித் மஜிதி. தெஹ்ரானில் வளர்ந்த அவர் தனது 14வது வயதிலேயே அமெச்சூர் நாடக குழுக்களில் நடிக்க தொடங்கினார். பின்னர் தெஹ்ரானில் உள்ள நாடக கலை தொடர்பான கல்வி நிறுவனம் ஒன்றில் சேர்ந்து பயின்றார். ஈரானில் 1978ல் நடைப்பெற்ற உலகின் மிக முக்கிய மக்கள் புரட்சிகளில் ஒன்றான இஸ்லாமிய புரட்சிக்கு பிறகு திரைப்படங்களிலில் பாத்திரமேற்று நடிக்கும் சூழல் அவருக்கு வாய்த்தது. அதன் பின்பு சினிமா அவரின் வாழ்வாக மாறிவிட்டது.

பல்வேறு வகைப்பட்ட திரைப் படங்களில் அவர் நடித்தார். இவர் முதன் முதலில் எழுதி இயக்கிய திரைப்படமான BADUK (1991) 1992ம் ஆண்டில் கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவில் இயக்குனர்களுக்கான சிறப்பு பிரிவின் கீழ் திரையிடப்பட்டது. அப்படம் ஏராளமான தேசிய விருதுகளை அவருக்கு பெற்று தந்ததோடு, அவரை இயக்குனராக உலகிற்கு இனம் காட்டியது. அவரது இரண்டாவது திரைப்படமான தந்தை (FATHER) 1996 சென் செபஸ்டியன் திரைப்பட விழாவில் ஜுரி விருதைப்பெற்றது. இத்திரைப்படத்தின் கதையாடலும், பாரசிக இசையும் வாழ்வை அனுகிய விதமும் மிகவும் தனித்துவமானது.

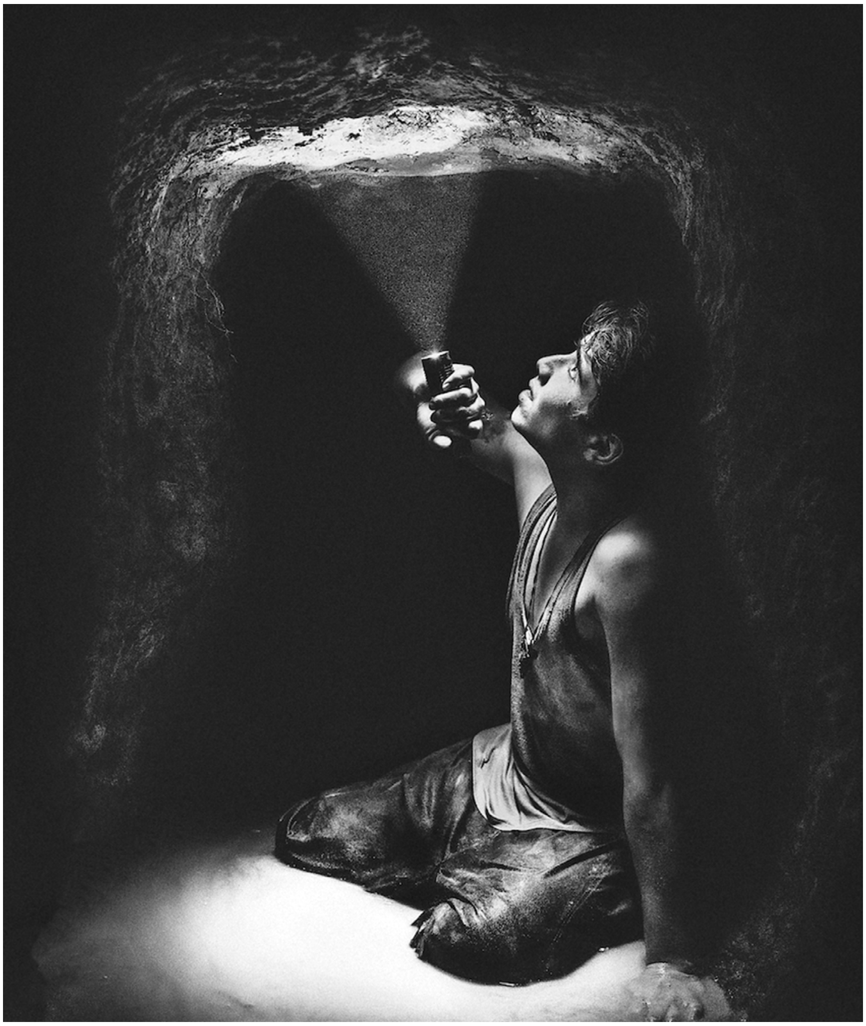
அம்மாவின் இரண்டாம் கணவனாக வரும் ஒரு போலிஸ் அதிகாரிக்கும் மகனுக்குமான மனப்போராட்டம் ஒரு நிலையில் எப்படி எல்லாம் முடிவுக்கு வருகின்றது என்பதை மஜித் மஜிதி தனக்கே உரிய கவிதை மொழியில் திரைச்சட்டகத்தில் செதுக்கி செல்லும் உயிர்ப்பு நம்மை திகைக்கச் செய்கின்றது. அதிகாரம், திமிர், கோபம் மனிதனின் ஆன்மீக வெளிகளை பங்கம் செய்து விடுவதை ஒரு பக்கம் விவரித்தாலும், அன்பு மட்டும்தான் மனிதனின் ஜீவியத்தை அர்த்தமுள்ளதாக மாற்றும் என்பதை அழுத்தமாக காட்சிப் படுத்தியிருப்பார். மேலும் இத்திரைப்படத்தை பார்க்கும் போதெல்லாம் ருஷ்ய மகா கலைஞன் தஸ்தாயெவ்ஸ்கி சொல்லி சென்ற வாக்கு மூலம் தான் நினைவுக்கு வரும்.

"சந்தோசத்தை போலவே வேதனையும் மனிதனை சுத்தப்படுத்துகிறது..."

"தந்தை" திரைப்படம் சொல்லும் முக்கிய செய்திகளும் இதுதான். மனிதனால் பெறமுடியாததும் தொலைக்க முடியாததும் அன்பு மட்டும் தான். அன்பு தான் எல்லாமே என்பதை பற்றிதான் இவரின் இந்த திரைப்படமும் பேசுகின்றது. அன்பு எந்தவொரு பகையையும் தகர்த்து விடும், இவரின் சினிமா மொழி, மலர்ந்த ரோஜா போல் தனித்துவமானது. பனியில் பூத்த கனகாமரப் பூக்களை போல் மனிதர்களின் ஆழ்மன வெளிகளில் என்றும் மறக்க இயலா தடங்களை ஏற்படுத்த வல்லது. மஜீத்தின் திரைப்படங்களை பார்க்க தொடங்கி விட்ட மனிதர்களுக்கு, மற்ற சினிமாக்கள் காட்டுகின்ற மாயையும், மாமிச கண்ணிகளும், பிரம்மாண்டங்களும் அலுப்பையும் சலிப்பையும் தருகின்றன. அதிலும் ஒரு சில திரைப்படங்கள் அருவருப்பாக தெரிகின்றன. இதுவரை நாம் பார்த்த இது மாதிரியான படங்களையும் அதற்காக நாம் இழந்த பணத்தையும், நேரத்தையும் எண்ணி வருந்த செய்கின்றன. தரமான, தரமற்ற சினிமாக்களை ரசிகனுக்கு அடையாளங்காட்டி , அவன் எவ்வகையிலும் தொலைந்து போகாமல் இருக்க எச்சரிக்கின்றன.

மஜிதி, மாண்டரியல் உலகத் திரைப்பட விழாவில் அமெரிக்க "கிராண்ட் பிரிக்ஸ்" விருதை ஐந்து ஆண்டுகளில் மூன்று முறை வென்றுள்ளார். அவ்விழாவில் 1997ல் அவரது சிறப்பான திரைப்படமான CHILDRENS OF HEAVEN (சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்) முதல் முறையாக அப்பரிசை வென்றது. உலகத்தில் பத்து சிறந்த திரைப்படங்களில் இதுவும் ஒன்று என்றுதான் சொல்ல தோன்றுகின்றது. இந்த திரைப்படம் பார்வையாளர்களுக்கு இரு வேறு விதமான நெருக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றது. ஒன்று நல்ல சினிமா என்றால் என்ன என்பதற்கான விளக்கத்தையும், ஞானத்தையும் சொல்லி தருகிறது.

"மக்கள் தங்களது எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு ஒரு காகிதமும் பென்சிலும் எப்படி எளிதாகக் கிடைக்கிறதோ அது போல சினிமா என்று சாத்தியமாகிறதோ அந்த நாளில்தான் அது சாமானிய மனிதனின் கலை வடிவமாக அங்கீகரிக்கப்படும்." என்று பிரெஞ்சு திரைப்பட இயக்குனர் ழான் காத்து கனவு கண்டது போல் பார்வையாளனையும் படைப்பாளியாக மாற்றிவிடும் சாகா வரம் பெற்ற படைப்புக்கள் மஜித்னுடையது. இந்த திரைப்படத்தை தான் நான் எனது திரைப்பட காட்சிகளில் ஒழுங்கு செய்யும் போது எப்போதும் முன்னுரிமை கொடுத்து திரையிடுவதுண்டு. நமது நாட்டில் இந்த திரைப்படத்தை பல்வேறு வகையான மக்களுக்கு



பல்வேறு இடங்களில் மல்டி மீடியா புரஜெக்டர் மூலமாக திரையிட்டுக் காட்டி கலந்துரையாடிய போது மறக்க முடியாத சில அற்புதமான வார்த்தைகளையும், நல்ல சினிமா மேல் நம் மக்கள் வைத்திருக்கும் பரஸ்பரமான அன்பையும் அபிமானத்தையும், ஆதரவையும் கண்டு திகைத்திருக்கிறேன்.

இத்திரைப்படங்களை பள்ளி மற்றும் கல்லூரி மாணவர்களுக்கும், ஆசிரியர்களுக்கும் திரையிட்டு காட்டிய போது தங்கள் வாழ்நாளில் இப்படியொரு திரைப்படத்தை பார்த்தில்லை என்றும் இப்படியெல்லாம் கூட திரைப்படங்கள் இருக்கின்றதா என்று வியந்து போனார்கள். நமது தமிழ் சினிமாக்கள் ஏற்படுத்தியிருக்கும் மாயவலை பின்னலையும், நம்மை மந்தைகளாக வைத்திருக்கும் சூழலையும் குறித்து பேசி ஆதங்கத்தை தெரிவித்தார்கள்.

மஜித் மஜிதியின் (சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்) திரைப்படம் அமெரிக்க பல்கலைகழகத்திலும் மெக்ஸிகோ, மற்றும் ஜப்பானிய பல்கலைக்கழகத்திலும் திரைப்படத்துறை சம்பந்தமான பாட திட்டத்தில் ஒரு பாடமாக அதன் திரைக்கதை இணைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. மேலும் சீனாவில் நடக்க இருக்கின்ற ஒலிம்பிக் விளையாட்டுப் போட்டி பற்றிய ஒரு குறும்படத்தை உருவாக்கி தருவதற்கு சீன அரசாங்கம் மஜித் மஜிதியை வரவேற்றிருக்கின்றது. அப்படம் அவர் தற்சமயம் செய்து வருகின்ற படம்.

மஜிதி 1999ல் *the color of paradise* (சொர்க்கத்தின் நிறம்) என்ற திரைப்படத்திற்கு இரண்டாவது முறையாகவும் “அமெரிக்க கிராண்ட் பிரிக்ஸ்” விருதை பெற்றார். இப்படமும் அவரின் மனித நேயத்தையும், சூபி வாழ்வில் அவருக்கு இருக்கும் ஆழ்ந்த தேடலை வெளிப் படுத்தியது. அன்பின் சுவரோவியங்களாக இப்படம் கண்கள் குருடான ஒரு சிறுவனின் வண்ணங்களையும், வாழ்க்கையையும் உயிரை உருக்கும் வகையில் பேசிய திரைப்படம். இத்திரைப்படத்தை பார்த்தவர்களால் பார்வையற்றவர் குருடர்களையும், விளிம்பு நிலை மனிதர்களையும் கண்டும் காணாமல் கடந்து போக முடியாது. அவர்களின் உலகை, வாழ்வை, ஏன் தங்களையும் நேசிக்க தொடங்கி விடுவார்கள். சொர்க்கத்தின் நிறம் திரைப்படம் கண் இருந்தும் பார்வையற்றவர்களாக வாழும் குருட்டு மனிதர்களின் வாழ்வை மாற்றக் கூடிய திரைப்படம்.

மூன்றாவது முறையாகவும் “அமெரிக்க கிராண்ட் பிரிக்ஸ்” விருதை பரான் என்ற திரைப்படமும், ஹங்கேரிய திரைப்படமான *TORZOR* (கைவிடப்பட்டவர்கள்) என்ற திரைப்படத்தின் இயக்குனர் அர்பாட் சாப்சிட்சுடன் மஜித்தும் பகிர்ந்துக் கொண்டார். சொந்த நாட்டிலேயே ஏராளமான விருதுகளைப் பெற்றுள்ள பரான் நியூயார்க்கில் செப்படம்பர் 11ல் நிகழ்ந்த சம்பவங்களின் காரணமாக ஒரு சிறப்பான அர்த்தம் பெற்று அந்த ஆண்டின் மிகுந்த வெற்றிகரமான திரைப்படமாகவும் பல்வேறு சிறந்த விருதுகளையும் இப்படம் அள்ளி குவித்தது. இத்திரைப்படம் மூன்று தளங்களில் செயல்படுகிறது. ஈரானின் பலவீனமான பொருளாதாரத்தில் ஆப்கானிய அகதிகளின் சுமை காரணமாக ஏற்படும் உண்மையான சமூக பொருளாதார பிரச்சினை

குறித்த ஒரு கதை. மோசமான அரசியலுக்குப் பலியான இரு இளம் உள்ளங்களுக்கு இடையிலான ஒரு நம்பிக்கை ஏற்படுத்தாத காதல் கதை. ஆன்மாவின் தூய்மையை அடைவதற்கான பாதையை சுய தியாகத்தின் மூலமே எட்ட முடியும் என்பதை நுட்பமாக சொல்லும் ஒரு சூபித்துவ தேடலுக்கான கதை.

பரான் தலைப்பிற்கு இரு பொருள் உள்ளது. ஒரு பெண்ணின் பெயராகவும் பெர்சியா (பாரசீகம்) மொழியில் "மழை" எனவும் பொருள்படுகிறது. அம்மழை என்பது பரான் ஈரானை விட்டுச் செல்லும், லதீப் ஆன்ம முதிர்ச்சியை அடையும் வசந்த காலத்தின் ஒரு குறியீடாக உள்ளது. அவர்கள் பிரியும் அந்தக் கணத்தில், லதீப் ஈரானை நோக்கி திரும்பிச் செல்லும் முன், மழை நீர்த்துளிகள் களி மண்ணில் பதிந்துள்ள பாரனின் புறாக்களுக்கு தீனி கொடுத்த போது ஒலித்த மென்மையான புறாக்களின் சிறகு ஒலி சத்தங்கள் மீண்டும் பரான் பர்தாவை அணிந்து கொள்ளும் பொழுது ஒலிக்கிறது. லத்தீப்பால் என்றென்றும் அவளை மீண்டும் பார்க்க இயலாது. ஆனால் அவளது நினைவு ஆத்மாவிற்கு வழிகாட்டும் ஒரு ஒளியாக அவனுள் நிரந்தரமாக கலத்திருக்கும். என்ற காவிய பாஷையுடன் பரானின் தாக்கம் என் இதயத்தில் இன்னும் இருக்கின்றது. அன்பு என்ற பெரிய வஸ்து ஒரு சாதாரண ஆத்மாவை கூட உயிர்ப்பிக்கும். உண்மையான அன்பு ஒரு மனிதனின் சுயத்தை அடையாளம் காண செய்யும். அது அவனை ஒரு ஞானியாக கூட மறுரூபமாக்கும். நான் ஞானி என்று சொல்வது மனித உணர்வை கடந்து சுயநலமற்ற ஒரு அன்பை ஒருவனுக்குள் ஏற்படுத்தும். உண்மைக்கும் சத்தியத்திற்கும் ஜீவன் பெலனானது என்பதை இந்த படத்தில் வரும் லதீப் பாத்திரம் நமக்கு உணர்த்துகிறது. சாதாரணமாக நமது தமிழ் சினிமாவில் காதல் படங்களில் ஆத்மா இருக்காது. சரீர இச்சைகள் தான் காதல் என்று கற்பிக்கப்பட்டிருக்கும் நமக்கு இந்த படம் அதிக தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும். ஆண் பெண் உணர்ச்சிகளை வைத்து காதல் விஷம் தடவி நன்றாக வியாபாரம் செய்யும் நமது கோடம்பாக்கம் கழிசடை இயக்குனர்களுக்கு மத்தியில் இந்த திரை மேதை தன்னையே நமக்கு அடையாளம் காட்டுகிறார்.

இந்த திரைக்காவியம் காதலை ஒரு புது காவியமாக காட்டுகிறது. காதல் என்றால் என்ன என்பதை கற்று தருகிறது. காதல் என்பது இச்சைகள் தடவிய வியாபார சரக்கு அல்ல. அது ஆத்துமாவில் ஏற்படும் ஒளி என்பதை மிகவும் காத்திரமான காட்சி மொழியில் விவரிப்பதோடு நமக்கு நம்மை பற்றி ஆத்ம விசாரம் செய்ய தூண்டுகிறது. உண்மையான அன்பு, சுயநலமற்ற அன்பு நிச்சயமாக ஆத்மாவின் இருளை அகற்றி நாம் யார் என்பதை உணர்த்துவதோடு, நம்மை வெளிச்சம் நோக்கி இயக்கும் என்பதை படத்தில் ஒரு வெறுமையான அறையில் லதீப் ஞானம் பெற்ற தருணத்தில் தன் அறையின் திரைச்சீலை காற்றில் அசைவதை போல தனது ஆத்மாவின் புனித நினைவாக்கி உறவை காக்கிறான். இப்போது அவன் தேவை எல்லாம் அவள் அல்ல. ஆத்மாவை மீட்க அவன் காற்றின் மொழியில் தனது பயணத்தை தொடர்கிறான். இந்த பூமியில் உயிர் உள்ளவரை தனது ஆத்மாவின் மெல்லிய ஒலி நாடாவை இயக்குவது மட்டுமே இந்த இருப்பின் குறைந்த பட்ச நோக்கம் என்பதை படத்தில் நாம் உணர முடியும். உண்மை என்பது என்ன என்று உணர்ந்தாலும் அதை வெளியே சொல்ல முடியாதபடி இவரது படங்களின் மொழி நமது அந்தரங்க வாசல் தளத்தை அசைக்கிறது என்பதே இவரின் திரை மொழியில் உள்ள மேன்மை.

இதுபோன்ற மிகவும் அற்புதமான திரைப்படத்தை வாழ்வில் இனியும் பார்க்க கிடைக்குமா என்ற சந்தேகத்தோடு அண்மையில் எனக்கொரு மின் அஞ்சல் வந்திருந்தது, அதன் தலைப்பு இதுதான்

"ஆயிரம் திரைப் படங்களை பார் அதன் பின்பு சாகு"

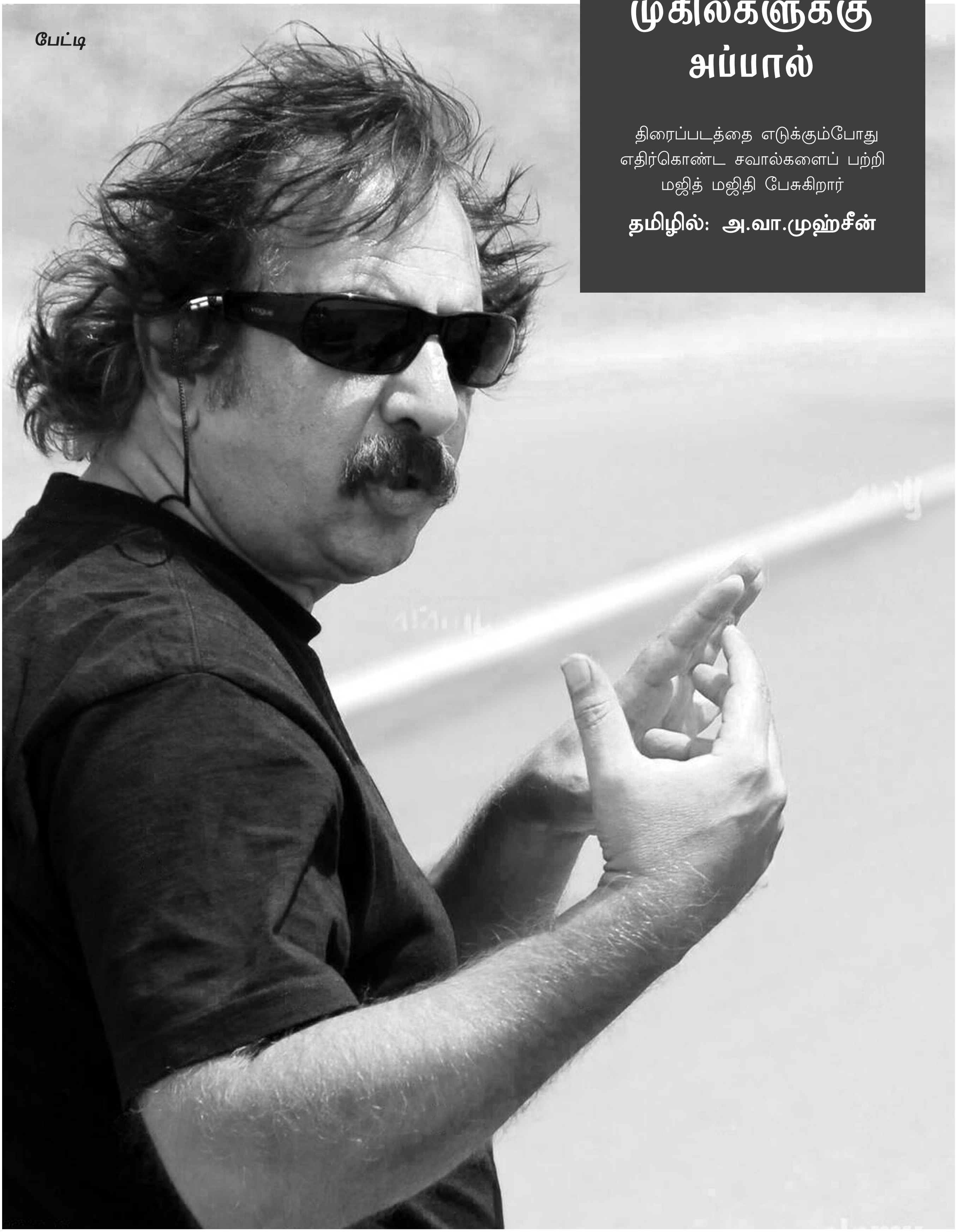
என்பதாக இருந்தது. என் மனம் சொல்லிக் கொண்டது கிட்டதட்ட எனது மரணம் கூட விரைவாக வருவதென்றால் எனக்கு கவலை இல்லை ஏனென்றால் ஏறத்தாழ ஆயிரம் நல்ல சினிமாவை பார்த்த எனது திருப்தி என ஆத்மாவை சாந்தியடைய செய்யும் என்று நம்புகிறேன், ஆகவே நல்ல சினிமாவை பார்க்காமல் மரணம் தேடும் நபர்களை நினைத்து பெரிதாக கவலையடைகிறேன். வாழ்வில் ஒரே ஒரு தரமாவது நல்ல சினிமாவை தேடி சென்று பாருங்கள் அது உங்கள் வாழ்வின் மகத்தான மறக்க முடியாத நிமிடங்களாக தருணங்களாக மாறும் என்று உறுதியாக சொல்கிறேன். மேலும் முக்கியமாக மஜித் மஜிதியின் இந்த கட்டுரையில் விவரித்த நான்கு திரைப்படங்களும் அதிஷ்டவசமாக கொழும்பில் தமிழ் உப தலைப்புடன் புறக்கோட்டை ரயில் நிலையத்திற்கு எதிரிலிருக்கும் பாம்லீஃப் இஸ்லாமிய உணவகத்தில் கிடைக்கிறது. புறக்கோட்டை நடைபாதை கடைகளின் இரைச்சலில் நாம் அலைந்து தேவையும், தேவையற்றதுமான எவ்வளவோ பொருட்களை வாங்கி குவிக்கும் நாம் சமூகம் சார்ந்த கலை படைப்புகளுடன் எந்த விதமான நெருக்கத்தையும் பாராட்டுவதில்லை. ஒரு வேளை சூபி மகானான இயக்குனர் மஜித் மஜிதியின் கலை படைப்புகளை நாம் தேடி பார்க்கும் போது நம் வாழ் நாளில் தொலைந்து போன ஆத்துமாவின் சங்கீதத்தை தேடி கண்டடைவோம் என்பது மெய். மஜித்தின் சூபி மொழி மழையில் நனையும் ஆத்மாக்களை போல நம்மையும் அவரது சினிமாவின் மூலம் நமது ஆத்துமாவின் அருகாமையில் கொண்டு வருகிறார். நாம் தொலைத்த அன்பு என்ற புல்லாங்குழலை மீட்டு தருவதோடு, நம்மை புல்லாங்குழலின் ஆத்மீக இசையினால் அவரின் உன்னதமான திரைப்படங்களில் பூத்து குலுங்கும் பூவின் நறுமணத்தை நம்மீதும் வீச செய்கிறார் மஜித் மஜிதி. .

பேட்டி

முகில்களுக்கு அப்பால்

திரைப்படத்தை எடுக்கும்போது எதிர்கொண்ட சவால்களைப் பற்றி மஜித் மஜிதி பேசுகிறார்

தமிழில்: அ.வா.முஹ்சீன்



மஜித் மஜிதி ஒரு புகழ்பெற்ற ஈரானிய நடிகர், கதையாசிரியர், அத்துடன் திரைப்பட இயக்குனர். 1998இல், மஜிதி இயக்கிய "சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்" (Children of Heaven) என்ற திரைப்படம், சிறந்த வெளிநாட்டு திரைப்படத்திற்கான ஓஸ்கார் விருதிற்காகப் பரிந்துரை செய்யப்பட்டது. எனினும், றொபேர்தோ பெனிக்கியின் இத்தாலியத் திரைப்படமான "வாழ்க்கை அழகானது" (Life Is Beautiful) என்ற திரைப்படம் விருதிற்காகத் தேர்வு செய்யப்பட்டது. இருந்தபோதிலும், ஓஸ்கார் விருதிற்காகப் பரிந்துரை செய்யப்பட்ட முதலாவது ஈரானியத் திரைப்படமாக "சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்" அமைந்தது. "சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்" திரைப்படத்திற்குப் பின்னர் மஜிதி பல திரைப்படங்களை இயக்கியிருக்கிறார்: "சொர்க்கத்தின் நிறம்" (The Color of Paradise -2000), பாரன் (Baran- 2001), "வில்லோ மரம்" (The Willow Tree -2005) என்பவை அவர் இயக்கிய படங்களில் அடங்குகின்றன. மிக அண்மையில் அவர் "முகில்களுக்கு அப்பால்" என்ற திரைப்படத்தை, இந்தியாவின் மிகப் பெரிய சேரிப் பகுதியான மும்பையின் தாராவியில் படமாக்கினார். ஷஹீத் கபூரின் சகோதரரான இஷான் கெட்டெர், மலையாள நடிகை மாளவிகா மோகனன் ஆகியோர் நடித்துள்ள, வாழ்வின் பகுதியைக் காட்டுகின்ற இத்திரைப்படம், திரைப்பட விழா வட்டாரத்தில் வரவேற்பைப் பெற்று வருகிறது. இத்திரைப்படத்தை விளம்பரப்படுத்துவதற்காக அவர் மும்பைக்கு வந்திருந்தபோது 'ஃபிலிம்ஃபேர்' அவரை நேர்காணல் செய்தது.

உங்களுடய பிறந்த நாள் ஏப்ரல் 17இல் வருகிறது. எப்படி இதைக் கொண்டாடப் போகிறீர்கள், நீங்கள் இந்தியாவில் இருப்பதால் ஏதாவது விசேட திட்டங்கள் உள்ளனவா?

என்னுடைய பிறந்த நாளுக்காக நான் ஒருபோதும் திட்டமிடுவதில்லை. எனது பிறந்த நாளுக்கு அண்மித்ததாக எனது திரைப்படம் வெளிவர இருப்பதை ஒரு சிறந்த அறிகுறியாகக் கருதுகிறேன்.

உங்களுக்கு மிகவும் பிடித்தமான பிறந்த நாள் நினைவு என்ன?

உண்மையாகவே, நான் இதைப் பற்றி இம்மாதிரி அறவே சிந்தித்ததில்லை. ஆனால் வருடா வருடம் பிறந்த நாள் வருவதைப் பார்க்கும்போது, வாழ்க்கை மிக வேகமாகக் கழிகிறது என உணர்கிறேன். 'நில், நான் ஏராளமான விடயங்கள் செய்ய வேண்டியுள்ளது' என நான் பிறந்த நாளைப் பார்த்துச் சொல்கிறேன். (சிரிக்கிறார்). உண்மையாகவே, விரைவில் எனது பிறந்த நாள் வரும் என நீங்கள் எனக்கு நினைவுபடுத்தியபோது, சில மாதங்கள் நான் தாமதமாகியிருக்கலாமே என்பது போல் உணர்ந்தேன் (சிரிக்கிறார்). வயது என்பது இலக்கங்கள் மட்டுமே என எப்போதும் மற்றவர்கள் சொல்வது உங்களுக்குத் தெரியும், ஆனால் வயது உங்களில் தன்னுடைய சொந்தப் பாதிப்பை எப்படியும் ஏற்படுத்தும். நான் வேலை செய்வதற்காகத்தானே வாழ்கிறேன், அப்படியாயின் ஏன் எனது வயது இப்படி அதிகரிக்க வேண்டும் என்று சில நாட்களில் என்னை நானே கேட்பேன் (சிரிக்கிறார்). ஆகவே, முப்பது வயதில் நீங்கள் சிறந்த சமநிலையில் இருப்பதால், அதுதான் திரைப்படம் எடுப்பதற்கான மிகச் சிறந்த வயது, அதனால் நான் எப்போதும் முப்பது வயதாகவே இருக்க வேண்டும் என விரும்புகிறேன். ஆகவே எனது வயதை முப்பதுக்கும் முப்பத்தைந்தும் இடையிலே எல்லைப்படுத்தி விடுகிறேன். ஏனைய வயதுகள் எனக்கு விருப்பமில்லை (சிரிக்கிறார்). எனது பிறந்த நாளையும் அதுபோன்ற எல்லா விடயங்களையும்... மறப்பது நல்லது.

எந்த வயதில் நீங்கள் திரைப்படங்களுக்கு அறிமுகமாகினீர்கள்? சினிமா பற்றிய உங்களின் ஆரம்ப நினைவுகள் எவை?

நான் உயாநிலைப் பாடசாலையின் தொடக்கத்தில் இருந்தபோதே அரங்க நிகழ்வுகளில் மிகவும் ஆர்வமாக இருந்தேன். எனக்கு பதின்மூன்று - பதினான்கு வயதாக இருந்தபோது, பாடசாலை நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் ஏற்று நடித்து வந்தேன். வருடந்தோறும் இது மேலும் தீவிரமாகியது. நான் பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகத் துறையில் சேர விரும்பி, அரங்கச் செயற்லீடுகளை ஆரம்பித்தேன். அரங்க உலகம் மிக எல்லைப்பட்டதாக இருக்கிறது, இது ஒரு மூடப்பட்ட உலகம். சினிமா கூடுதல் ஆற்றல் கொண்டதென நான் உணர்ந்தேன். நான் அரங்கியலைக் கற்றுக் கொண்டிருந்தேன், ஆனால் எனது சிந்தனை சினிமாவை நோக்கிச் சென்றது. நான் இருபதை வயதை அடைந்தபோது, சினிமாவில் ஆர்வம் கொண்டேன். சினிமாவில் அனுபவத்தைப் பெறுவதற்காக நான் குறும்படங்கள் மூலமாகவும் நடிப்பதன் மூலமாகவும் எனது சினிமா வாழ்வைத் தொடங்கினேன். நான் பரிசோதனை சினிமாவை ஆரம்பித்தேன். நான் ஆரம்பித்த ஒரு குழு எமக்கிருந்தது, அவர்களுக்காக நான் நடித்தேன், அத்துடன் சில திரைப்படங்களிலும் நடித்தேன், அவை வெற்றிப் படங்களாக அமைந்தன. அவற்றில் இரண்டு படங்கள் உண்மையில் பெரும் வெற்றியைப் பெற்றன. அப்போது எனக்கு இருபத்தைந்து வயதிருக்க வேண்டும். ஆகவே மற்றத் தயாரிப்பாளர்களும் எனக்கு நடிக்கும் வாய்ப்புகளை வழங்குவதற்கு இது காரணமாகியது, ஆனால் அதை நான் ஒருபோதும் விரும்பவில்லை. நான் நடிப்பில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த அந்த நாட்களிலும்

கூட, அது ஒரு அனுபவத்திற்குரியதாகவே இருந்தது. நான் நடிப்புலகிலிருந்து மிக ஆரம்பத்திலேயே வெளியேறினேன். நான் வயது போவது பற்றியும் நடிப்பிலேயே நீடிப்பது பற்றியும் அச்சமுற்றேன். நான் ஒருபோதும் நடிப்பதை விரும்பிவில்லை, ஏனெனில் எனது சொந்த உலகத்தை உருவாக்க விரும்பினேன், மற்றவர்களின் உலகத்தில் நடிக்க விரும்பவில்லை. எனவே எனக்கு நிறைய வாய்ப்புகள் வந்த நேரத்திலேயே நான் நடிப்பதில் இருந்து வெளியேறினேன்; நடிப்பதன் மூலமாக நான் ஏராளமான பணத்தைச் சம்பாதித்திருக்க முடியும். மறுபுறம், திரைப்படத்தைத் தயாரிப்பதற்கான பணம் என்னிடம் இருக்கவில்லை. எனது திட்டங்களுக்கு முதலீடு செய்வதற்கும் அவற்றைத் தயாரிப்பதற்கும் நான் ஆட்களைக் கண்டு கொள்ள வேண்டியிருந்தது. திரைப்படங்களில் நடித்து, அதன் மூலம் சம்பாதிக்கக் கூடிய பணத்தில் திரைப்படங்களை தயாரிக்க விரும்பினேன், ஆனால் அந்த உலகத்திற்குப் போனால், மீண்டும் இயக்குனர் துறைக்கு வர முடியாமல் போகலாம் என நான் பயந்தேன். எனவே நான் குறும்படங்களைத் தயாரிக்க ஆரம்பித்தேன். 1992-93இல் எனது முதலாவது திரைப்படத்தை இயக்கும்வரை நான் சில குறும்படங்களை இயக்கினேன். எனது முதல் திரைப்படம் கேன்ஸ_க்குத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. அது அங்கேயும் மற்ற திரைப்பட விழாக்களிலும் நல்ல வெற்றியைப் பெற்றது. அந்த வெற்றி ஏனைய திரைப்படங்களைத் தயாரிப்பதற்கான துணைக் கட்டமைப்பாக மாறியது. இருந்தாலும் அந்த நாட்கள் கடினமானவை, ஏனெனில் அவை கலைப் படங்கள், அவை வசூலில் வெற்றி பெறவில்லை. எனது மூன்றாவது திரைப்படமான “சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்” வெளிவந்தபோது இந்நிலை மாறியது. நான் நிறையச் சிரமப்பட்டுத்தான் அத்திரைப்படத்தை எடுத்தேன். அப்படத்தை அனைவரும் நிராகரித்ததாலும் யாரும் நிதியளிக்கத் தயாராக இல்லாததாலும் அப்படத்தை எடுப்பது மிகக் கடினமாக இருந்தது. ஆனால் நான் அப்படத்தை இயக்கி முடித்தவுடன் என் வாழ்க்கையில் ஒருவகையான முன்னோக்கிய பாய்ச்சல் ஏற்பட்டது. மூடியிருந்த கதவுகள் அனைத்தும் அதன் பிறகு எனக்காகத் திறக்கப்பட்டன. இது ஒஸ்கார் விருதுக்குப் பரிந்துரைக்கப்பட்டதோடு, சுமார் ஐம்பது, அறுபது சர்வதேச விருதுகளையும் வென்றது. அங்கிருந்து என் பாதை மாறி, இப்போது நான் இங்கே இருக்கிறேன் என்று சொல்லாம்.

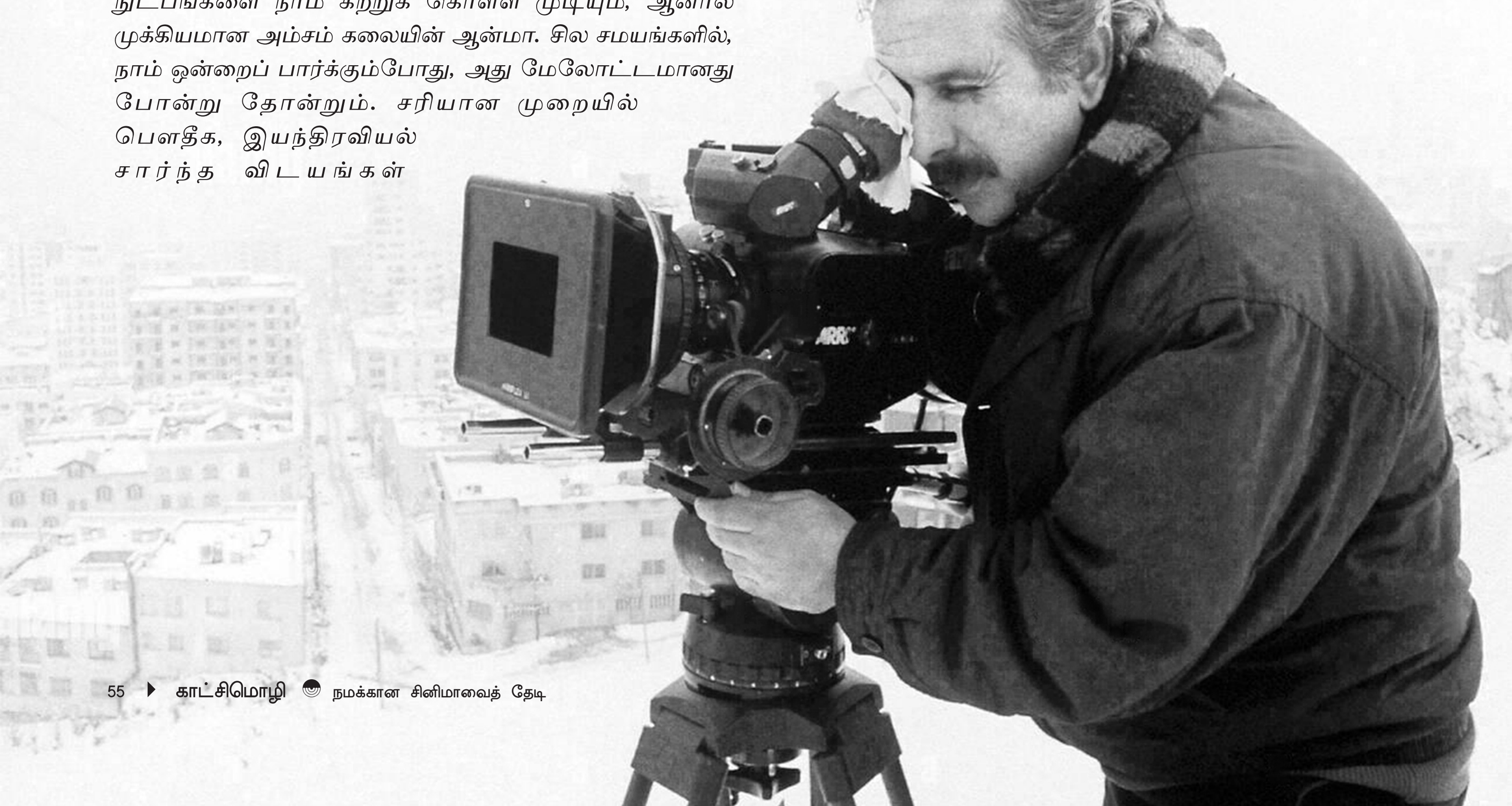
ஒரு திரைப்படத்தை இயக்குவதற்கு கல்விசார் பயிற்சி நெறி (*Academic Training*) அவசியம் எனக் கருதுகிறீர்களா?

அது நல்லது ஆனால் அவசியமானதல்ல. நீங்கள் துறைசார்ந்த அடிப்படைகளை அங்கு கற்கிறீர்கள், ஆனால் கல்விசார் பயிற்சி நெறி, உங்களை ஒரு திரைப்பட இயக்குனராக உருவாக்குவது இல்லை. இந்தியாவிலும் பலர் திரைப்பட உருவாக்கம் பற்றிக் கற்றுக் கொண்டிருக்க வேண்டும், ஆனால் அவர்களில் எத்தனை பேர் இயக்குனர்களாக மாறுகிறார்கள்? நீடித்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகின்ற ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்குவதற்கு அவர்கள் எவ்வாறு கற்கிறார்கள்? திரைப்பட உருவாக்கத்தை கற்பதைத் தவிர, வாழ்வின் அனுபவங்கள் போன்ற கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய வேறு முக்கியமான விடயங்கள் இருக்கின்றன என்பதை நான் சொல்ல விரும்புகிறேன். பல்கலைக்கழகங்களிலும் கல்வி நிறுவனங்களிலும் தொழில்நுட்ப விடயங்களில் அதிகளவில் ஈடுபடும்போது, நாம் வாழ்க்கையை மறந்து விடுகிறோம், அத்துடன் அனைத்தையும் கோட்பாட்டு ரீதியாகக் கண்டறிய விரும்புகிறோம்; நாம் அனுபவிப்பதில்லை, நாம் அதை வாழ்வதில்லை. அந்த விடயங்களைக் கற்றுக் கொண்ட உடனேயே நாங்கள் ஒரு ஸ்டூடியோவிற்குச் சென்று ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்க விரும்புகிறோம். ஆனால் மக்களோ, கலையை உருவாக்குவதற்கு வேறு வடிகட்டிகளையும் எதிர்பார்ப்பார்கள். ‘நான்’ (*naan*) ரொட்டியைச் சுடுவது என்பது வெறுமனே வெதுப்பக செயன்முறை பற்றிய விடயம் மட்டும் அல்ல என்பது உங்களுக்கும் தெரியும் - அதற்கு, விதையை வளர்ப்பதில் இருந்து ஒவ்வொரு செயன்முறையும் முறையாக இருக்க வேண்டும். ஏனெனில் உரிய செயன்முறை பின்பற்றப்படவில்லை என்றால் அந்த விதை குறைபாடுடையதாகி விடும். அதைக் கொண்டு நீங்கள் ரொட்டி செய்ய முடியாது. முதலில் உங்களுக்குத் திறமை தேவை. திறமைக்கும் எதையாவது விரும்புவதற்கும் இடையில் பெரிய வித்தியாசம் இருக்கிறது. சினிமாத்துறையில் நடிப்போ அல்லது வேறு ஒன்றோ எதுவாயினும் தமக்கு விருப்பமாக உள்ளதற்கும் தமது திறமைக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாட்டை உணராமல் பலர் குழம்பிப் போவதைப் பார்த்திருக்கிறேன். ஏதாவது ஒரு விடயத்தில் ஆர்வம் உள்ளவர்கள் கற்பிப்பவர்கள் ஆகலாம், சினிமாவையும் அதனுடன் இணைந்த கலைகளையும் மற்றவர்களுக்குக் கற்றுக் கொடுக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். அவர்கள் சிறந்த கோட்பாடுகளைக் கற்க முடியும், அவற்றைக் கற்பித்து, மற்றவர்களுக்குக் கையளிக்க முடியும். ஆனால் திறமை என்பது வேறு ஒன்று. நான் படித்து, ஒரு சிறந்த திரைப்பட இயக்குனராக ஆகலாம் என நீங்கள் நினைப்பது போன்ற ஒன்றல்ல. ஆர்வத்திற்கும் ஆற்றலுக்கும் இடையில் நாம் குழம்பக் கூடாது. சினிமாத்துறையில் இணைந்து கொள்ள வேண்டும் என்று விரும்புகிறவர்களில் நான் சந்திக்க நூறு பேரில் எழுபத்தெட்டு வீதமானோர் ஆர்வமுள்ளவர்களாக இருக்கிறார்கள், ஆனால் அவர்களிடம் திறமை இல்லை. மேலும் அனுபவத்தை எதனாலும் ஈடு செய்ய முடியாது. நான் பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்திருப்பேனாயின், அது நான்கு ஆண்டுகால கற்கை நெறியாயின், நீங்கள் இரண்டு ஆண்டுகள் கோட்பாடுகளைப் படியுங்கள் என்று

சொல்லியிருப்பேன், மற்ற இரண்டு ஆண்டுகளுக்கும் பல்கலைக்கழகம் உங்களை உங்கள் சமூகத்திற்குள் வாழ்வதற்கும் அதைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் மீண்டும் சமூகத்திற்கே அனுப்ப வேண்டும். உங்கள் மக்கள், உங்கள் பண்பாடு, உங்கள் சமூகம் என்பவை பற்றி உங்களால் முடிந்தவரை நீங்கள் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். வீடுகளில் இருந்து பல்கலைக்கழகத்திற்குச் செல்கின்ற பாதையை மட்டுமே அறிந்த மாணவர்கள் எங்களிடம் இருக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு அவர்களின் சொந்த நகரம் பற்றிக் கூட தெரியாது. உங்கள் பண்பாடு, உங்கள் மக்கள், உங்கள் நகரம் என்பவை உங்களுக்குத் தெரியாதபோது, நீங்கள் எப்படி திரைப்பட இயக்குனராக மாற முடியும்...

தயவு செய்து தொடர்ந்து கூறுங்கள்...

அறிவைப் பற்றி நான் கூறும்போது, அது மேலோட்டமான அறிவைப் பற்றி அல்ல, மாறாக உங்களுடைய விடயத்தை ஆய்வு செய்கின்ற, கற்கின்ற, புரிந்து கொள்கின்ற அறிவு அனைத்து விவரங்களையும் முறையாக அவதானிப்பது என்பது கலையின் இரகசியங்களில் ஒன்றாக இருக்கிறது, ஏனெனில் சினிமா என்பது விவரங்களினால் ஆனது. ஒரு திரைப்படத்தில் சிறிய தருணங்கள் கூட மிக முக்கியமானவை. ஒரு திரைப்படத்தில் சிறந்த தருணங்கள் இல்லாதபோதும் விவரங்களைப் பற்றி அக்கறை இல்லாதபோதும் அது ஒரு சிறந்த திரைப்படமாக மாற முடியாது. சில நேரங்களில் ஒழுங்காகக் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒரு திரைப்படத்தை நீங்கள் பார்க்கிறீர்கள், ஆனால் அதற்குள் ஆன்மா இல்லை. ஆன்மாவின் பற்றாக்குறை விவரங்கள் இல்லாததால் வருகிறது. அது எந்த சுவையும் இல்லாத மிக அருமையான உணவை நீங்கள் வைத்திருப்பது போன்றது. கலையினதும் சினிமாவினதும் பின்னே உள்ள நுட்பங்களை நாம் கற்றுக் கொள்ள முடியும், ஆனால் முக்கியமான அம்சம் கலையின் ஆன்மா. சில சமயங்களில், நாம் ஒன்றைப் பார்க்கும்போது, அது மேலோட்டமானது போன்று தோன்றும். சரியான முறையில் பௌதீக, இயந்திரவியல் சார்ந்த விடயங்கள் இருந்தபோதிலும், அது ஆன்மா இல்லாததால் ஒரு ரோபோவாகத் தெரிகிறது. அதேபோன்று, திரைப்படங்களில் நாம் தொழில்நுட்பங்களை மட்டும் கற்றுக் கொண்டால் - உதாரணமாக, அண்மைக் காட்சிகளை (close up) அல்லது சேய்மைக் காட்சிகளை ((long shots) எப்படி எடுக்க வேண்டும், ஒரு மத்திம காட்சியில் ((medium shot) இருந்து அண்மைக் காட்சிக்கு எப்படி மாறுவது என்பதை நீங்கள் கற்றுக் கொள்கிறீர்கள், ஆனால் ஏன் அண்மைக் காட்சி தேவை என்பதைக் கற்றுக் கொள்ளவில்லை என்றால் - பிறகென்ன, நீங்கள் எடுப்பதில் ஆன்மா இல்லாமல் போகிறது. அது அனுபவத்தில் இருந்து வருகிறது. நீங்கள் எடுக்கின்ற ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் உங்களுக்கு ஒரு தத்துவம், ஒரு கண்ணோட்டம் இருக்க வேண்டும் என நான் கூறுகிறேன். இந்த இடத்தில் நீங்கள் ஏன் ஒரு அண்மைக் காட்சியை எடுக்கப் போகிறீர்கள், இரண்டு காட்சிகளுக்கிடையில் ஏன் ஒரு இயக்கம் இருக்கிறது - அதுதான் அதன் ஆன்மாவைக் கட்டமைக்கிறது. அவை அனைத்தையும் ஒன்றாக இணைப்பதற்கு அவற்றிடம் ஆன்மா இருக்க வேண்டும். உங்கள் கெமராவை எங்கு, ஏன் அதாவது எந்தக் கோணத்தில் வைக்க வேண்டும் என்பதை நீங்கள் தெரிந்திருக்க வேண்டும், உங்கள் பார்வையாளர்களில் நீங்கள் எத்தகைய தாக்கத்தை ஏற்படுத்த விரும்புகிறீர்கள் என்பதை நீங்கள் அறிந்திருக்க வேண்டும். இத்தகைய நுண்ணறிவைப் பெற உங்களுக்கு அனுபவம் தேவை. நீங்கள் வாழ்க்கையை கவனமாக அவதானித்து அதை அனுபவிக்க வேண்டும். நீங்கள் நிறைய குறும்படங்களைத் தயாரிக்க வேண்டும், அதன் பிறகே நீங்கள் முழு நீளத் திரைப்படம் எடுக்க வேண்டும்.



வசூல் தொடர்பாக ஏற்படுகின்ற அழுத்தத்தை நீங்கள் எப்படி எடுத்துக் கொள்கிறீர்கள் அல்லது நீங்கள் ஒரு படத்தை உருவாக்கும்போது வசூலுக்கு எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறீர்கள்?

வசூல் மிகவும் முக்கியமானது. ஆனால் அதேபோன்று நீங்கள் எதை விற்கிறீர்கள் என்பதும் முக்கியமானது. ஆகவே, இது வசூலுக்காக மட்டும் நீங்கள் விற்கிறீர்கள் என்பதல்ல. நீங்கள் பெரும் அளவில் நுழைவுச் சீட்டுகளை விற்க வேண்டும், ஆனால் அதற்காக நீங்கள் கொடுக்கும் விலை என்ன? வசூலில் பெரும் வெற்றி பெற்ற பல இந்திய இயக்குனர்கள், தாம் இயக்கிய திரைப்படங்களையே தாம் விரும்பவில்லை என்று என்னிடம் கூறினார்கள். அப்படியாயின், ஏன் அவர்கள் திரைப்படங்களைத் தயாரிக்கிறார்கள்? வர்த்தக சினிமாவின் பெரும் இயக்குனர்களில் ஒருவரை நான் சந்தித்தேன். “சொர்க்கத்தின் குழந்தைகள்” என்ற திரைப்படத்தின் மீதான ஆர்வத்தினால்தான் தான் சினிமாவிற்கு வந்ததாகவும் ஆனால் மெல்ல மெல்ல தனது சினிமாவை மாற்றியதாகவும் அவர் கூறினார். நீங்கள் இப்போது பிரபலமானவராகவும் வெற்றிகரமான இயக்குனராகவும் ஆகியுள்ளீர்கள், ஆகவே இப்போது உங்கள் சினிமாவை மாற்றுங்கள் என நான் அவரிடம் கூறினேன். இல்லை, மக்கள் என்னிடம் இருந்து குறிப்பிட்ட வகையிலான சினிமாவையே எதிர்பார்க்கிறார்கள், அவர்கள் என்னை மாற விடமாட்டார்கள் என்று அவர் கூறினார். பார்வையாளர்களுடன் சிறந்த தொடர்புகளை ஏற்படுத்தக் கூடிய ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான திரைப்படங்களை ஒரு முறையான கலைத்துவத் தன்மையுடன் தயாரிப்பதே எனது கொள்கையாகும். அதிர்ஸ்டவசமாக, தற்போது வரையிலான என்னுடைய பல திரைப்படங்கள் இவ்வாறுதான் அமைந்திருக்கின்றன.

“முகில்களுக்கு அப்பால்” (*Beyond The Clouds*) திரைப்படம் பற்றிய எண்ணம் உங்களுக்கு எப்படி வந்தது?

இந்தியாவில் ஒரு படத்தை எடுக்க வேண்டும் என்பது எனது நோக்கமாக இருந்தது. எனவே இந்தியாவில் படப்பிடிப்பை நடத்துவதற்கான ஒரு கதையைப் பற்றி சிந்தித்துக் கொண்டிருந்தேன். இக்கதையை வேறு எந்த ஒரு நாட்டிலும் படமாக்கியிருக்கலாம், ஆனால் இத்திரைப்படத்தின் அசல் இந்தியாவிற்கு உரியது. அதாவது கதைச் சூழல் இந்தியத்தன்மையானது எனக் கருதுகிறேன்.

இந்தியாவின் மொழி, பண்பாடு, புவியியல் என்பவற்றுடன் பரிச்சயமற்றவராக இருப்பதால், இத்திரைப்படத்தை இயக்கும்போது எத்தகைய சவால்களை நீங்கள் முகம்கொடுத்தீர்கள்...

மிகப் பெரும் சவாலாக இருந்தது கதைச்சூழல்தான், ஏனெனில் திரைப்படத்தின் எழுபது சதவீதமானவை வெளிப்புறக் காட்சிகளாக, நிஜமான சூழல்களில் படமாக்கப்பட்டன. அத்தகைய சனநெரிசல் மிகுந்த இடங்களில் கெமராவை எடுத்துச் செல்வதும் நமக்குத் தேவையான அந்த சரியான உணர்ச்சியைக் படம்பிடிப்பதும் கடினமாக இருந்தது, எனினும் அதிர்ஸ்டவசமாக அது சாத்தியப்பட்டது. மும்பையின் மிக நெரிசல்மிக்க சில இடங்களில் நாங்கள் செயலாற்றினோம்.

சத்யஜித் ரே உங்கள் மீதும் பெரும் செல்வாக்கைச் செலுத்தியிருந்ததாக நீங்கள் எப்போதும் கூறி வருகிறீர்கள். அவருடைய எந்தத் திரைப்படத்தை நீங்கள் மிக அதிகமாக விரும்புகிறீர்கள்?

“பதர் பாஞ்சாலி.” நான் மட்டும் அல்ல, உலகத்திலுள்ள அனைத்து இயக்குனர்களும் மீண்டும் மீண்டும் பார்க்க வேண்டிய ஒரு திரைப்படம் இது என நான் கருதுகிறேன். ஏனெனில் ஒவ்வொரு தடவையும் இப்படத்தைப் பார்க்கும்போது இது புதிதாக இருக்கிறது, அத்துடன் நீங்கள் இதில் இருந்து புதிதாகக் கற்கிறீர்கள். இம்மாதிரியான திரைப்படத்தை எடுப்பது மிகக் கடினமானது, ஆனால் இந்தியாவில் இம்மாதிரியான சினிமா ஏன் தொடர்ந்தும் எடுக்கப்படவில்லை என்பது வியப்புக்குரியதாக இருக்கிறது. அந்த வகை சினிமா இந்தியாவில் குறைவாக இருக்கிறது. அதற்கான தவறு அரசாங்கத்திற்கு உரியது என நான் கருதுகிறேன். இம்மாதிரியான சினிமாவை எடுக்கும் வகையில, இளந் தலைமுறையினருக்கு அரசாங்கம் ஆதரவு வழங்க வேண்டும். பொலிவூட் தனது சொந்த பாதையைக் கொண்டிருக்கிறது. அது ஒரு துறை - அவர்கள் பணத்தைப் போடுகிறார்கள், பணத்தை உழைக்கிறார்கள். அவர்கள் செய்து கொண்டிருப்பதில் இது சரிதான், ஆனால் அரசாங்கம் பண்பாடை உருவாக்க வேண்டும், புதிய தலைமுறையினருக்கான அடித்தளத்தைத் தயார்படுத்த வேண்டும். இளந்தலைமுறையினர் நம்பிக்கை கொள்ளும் விதத்திலும் பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொள்ளும் வகையிலும் அரசாங்கத்தினால் ஆதரவு வழங்கப்பட்ட சமாந்தர பாதை இருக்க வேண்டும். உதாரணமாக, தாஜ்மஹாலைக் கருதுங்கள். அதன் ஒரு பகுதி உடைந்தால், அதை திருத்தியமைப்பது யார்? மக்களா? நிச்சயமாக மக்கள் அதைச் செய்ய விரும்புவார்கள். ஆனால் அரசாங்கம்தான் பணத்தைப் போட வேண்டும். பண்பாடும் அதேபோன்றதுதான். அதில் ஏதாவது இல்லாமல் போனால்; அல்லது தவறு நேர்ந்தால், அரசாங்கம் அதற்கு ஆதரவு வழங்க வேண்டும், பணத்தைப் போட வேண்டும்.

-ஃபில்ம்ஃபேர். கொம். (Filmfare. com)

◎

அ. வா. முஹ்சீன்- ஆங்கில ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்து ஓய்வு பெற்றவர். 1990களில் இருந்து அவர் எழுத்துத் துறையில் ஈடுபட்டு வருகிறார். இதுவரை இவர் ஏழு நூல்களை வெளியிட்டுள்ளதோடு ஒரு நூலை மொழிபெயர்ப்புச் செய்தும் உள்ளார். “கோமா- நுரைத்தெழும் நினைவுகள்” என்ற இவருடைய நாவல் விரைவில் வெளிவரவுள்ளது.

சப்தர் ஹஷ்மியின் கனவு அரங்கம்

புதுச்சேரி ஞா. கோபி

1989 ஆம் ஆண்டு, ஜனவரி 1ஆம் நாள், டில்லியில் ஐந்தாபூர் செல்லும் மையச் சாலையின் சந்திப்பு ஒன்றில் ஜனம் குழுவின் 'உரக்கப்பேசு' நாடகம் தொடங்கிய சில நிமிடங்களிலேயே நிகழ்ந்த குண்டர்களின் கொலைவெறித் தாக்குதலில் படுகாயம் அடைந்தார் சப்தர் ஹஷ்மி. 2ஆம் தேதி மருத்துவமனையில் தீவிர சிகிச்சைகளும் பலனலிக்காமல் சப்தர் ஹஷ்மியின் உயிர் பிரிந்தது. 3ஆம் தேதி அவர் உடல் செங்கொடி போர்த்தப்பட்டு பெரும் ஊர்வலத்தில் சென்று அவருடல் நல்லடக்கம் செய்யப்பட்டது. 1ஆம் தேதி நாடகம் நிறுத்தப்பட்ட அதே இடத்திலேயே 4ஆம் தேதி சப்தரின் மனைவி மாலா உள்ளிட்ட ஜனம் குழுவினரால் நிகழ்த்தப்பட்டது. சப்தர் எனும் நாடக ஆசிரியர் மற்றும் ஜனம் குழுவின் தலைவர் இறந்த 48 மணி நேரத்திற்குள் நிகழ்ந்தேறிய அந்த நிகழ்வு இந்திய நாடக வரலாற்றில் தனிப் பெரும் பக்கத்தை நிரப்பிக் கொண்டது. இதனால் சப்தர் ஒரு புரட்சிகர நாடக இயக்குனர் என்றும் வீதி நாடக வடிவம் என்பது ஒரு போராட்ட வடிவம் என்பது போன்ற ஒற்றைப் பார்வை மேலோங்கியதைத் தான் வரலாறு நெடுகிலும் நாம் காண முடிகிறது. மாறாக சப்தர் வீதி நாடக வடிவம் குறித்து எவ்வகையில் சிந்தித்தார்? அவருடைய அரங்கப்பார்வை அழகியலுடன் தொடர்புப்பட்டிருந்தது எவ்விதம்? அவருடைய அரங்கக் கனவு நோக்கி அவர் செயல்பட்ட விதம் எப்படியானது? என்பது குறித்தெல்லாம் நாம் நம் பார்வையைச் செலுத்தியிருக்கிறோமா? என்ற கேள்விகளை முன் வைத்தே இவ்வாய்வுக் கட்டுரை பயணிக்கிறது.

தொழில்முறை நாடகக் கனவின் பயணம்

1970களின் தொடக்கத்தில் இப்டா (IPTA) வில் தன்னை இணைத்துச் செயல்படத் தொடங்கிய சப்தர், 1973ல் அதிலிருந்து விலகி 'ஜனம்' குழுவை உருவாக்கினார். ஜனம் குழுவின் ஒத்திகைகள் தொடக்ககாலத்தில் வெவ்வேறு நண்பர்களின் வீடுகளில் நடைபெற்றன. இப்போதுவரை தொழில்முறை நாடகக்குழுக்கள் சந்திக்கும் அதே பிரச்சனைகளை ஜனம் குழுவும் சந்தித்திருக்கிறது. "பல இடங்களில், நடிப்பிடத்தை தேவைக்கேற்ப மாற்ற வேண்டியிருந்தது: ஓரிடத்தில் ஒரு வீட்டின் பால்கனியில் சில காட்சிகளை நடத்த வேண்டியிருந்தது: இன்னொரு இடத்தில் ஒளி வசதி இல்லாததால் ஒரு பேருந்தின் முகப்பு விளக்குகளை மேடை மீது பாய்ச்ச வேண்டி வந்தது: வேறொரு இடத்தில் பெட்ரோமாக்ஸ் விளக்குகளைக் கொண்டு நடத்தினர்." என்பதை சுதன்வா தேஷ்பாண்டே வழியாக அறியமுடிகிறது.

நெருக்கடி காலத்தில்

1975 இந்தியாவில் ஏற்பட்ட நெருக்கடி நிலையால் ஜனம் குழுவின் செயல்பாடுகளும் நின்றது. காரணம் சப்தர் உள்ளிட்ட பல கலைஞர்கள் தலைமறைவில் இருந்தனர். அதன் காரணமாக அவர் முற்றிலுமாக ஓய்ந்து விடவில்லை. அக்காலத்தில் சிந்தனையால் இயங்கியிருக்கிறார். நாடகக் குழுவை சீர்படுத்த பல குறிப்புகளை வகுத்திருக்கிறார்.

செவ்வியல் நாடகங்களை தயாரித்து மேடையேற்றுவது, முழு நேர அரங்கக் குழுவாக ஜனம் செயல்படத் தொடங்குவது, நிகழ்வு அனுமதிக்காக பலப் பிரதிகளை சமர்ப்பிப்பது, என பல புதிய பாதைகளில் பயணித்தால் ஜனம் எனும் நாடகக் குழுவின் தற்போதைய பிம்பத்திலிருந்து முற்றிலுமாக புதியதொரு அடையாளத்தை ஏற்படுத்தலாம் என நம்பியிருக்கிறார். ஆனால் வேறொரு குறிப்பில் அவற்றுள் எதையுமே அக்காலத்தில் செய்யவில்லை என வருத்தப்பட்டு பதிவும் செய்திருக்கிறார். ஏனெனில் 1975, 76, 77 வரை அவர் ஸ்ரீநகரில் இருந்திருக்கிறார். 1978 களில் மீண்டும் டில்லி வந்த சப்தர் வீதி நாடகங்களைத் தொடர்ந்தார். அதில் 'மெஷின்' நாடகம் மிக முக்கியமான நிகழ்வு வரிசைகளில் ஒன்று.

வீதி நாடக இயல்பும் தேவையும்

வீதி நாடக இயல்பும் தேவையும் என்ற இந்த தலைப்பில் ஒரு முதல்கட்ட அறிக்கையை எழுதியிருக்கிறார். நடிகர்கள், நெறியாளர்கள், எழுத்தாளர்கள், இசைக் கலைஞர்கள் ஓவியர்கள் ஆகியோருடன் பகிர்ந்துக்கொள்ள எழுதியது எனும் குறிப்புடனும் இருப்பது இந்த அறிக்கையின் சிறப்பு. 'வீதி நாடக வடிவத்தின் இருப்பு அந்த காலத்தின் குறிப்பு', 'வீதி நாடகம் நமது சிந்தனையை கூர்மையாகவும், தெளிவாகவும், ஆய்வுப்பூர்வமாகவும் வளர்க்க உதவுகிறது', என்பன போன்ற மிக முக்கியப் புரிதல்களை சப்தர் முன் வைத்திருக்கிறார். அதுபோல் இறுதிவரை அவர், வீதி நாடகத்தை படச்சட்ட மேடைக்கு எதிர்ப்பு காட்டும் வடிவமாகப் பார்க்கவில்லை. இரண்டுமே மக்களுக்கு உரியவை என்றே நம்பிக்கையுடன் செயல்பட்டிருக்கிறார்.

வீதி நாடகத்தில் அசிரத்தையான அவசரம்

1983ல், 'வீதி நாடகத்தில் அசிரத்தையான அவசரம்' என்ற தலைப்பிட்டு கையெழுத்துக் குறிப்பொன்றை எழுதியிருக்கிறார் சப்தர். அதில், 'நாற்புறமும் பார்வையாளர்கள் இருப்பின் எவ்வாறு நிகழ்வை நடத்துவது? என்ற கேள்வியை எழுப்பி ஒரு பிரிவு பார்வையாளர்களுக்கு பின் மேடையாக இருப்பது, மறு பக்கப் பார்வையாளர்களுக்கு முன் மேடையாக அமைந்துவிடும் என்பதைப் பற்றிய சிந்தனைக்குள் பயணித்திருக்கிறார். அதற்கான மாற்றாக 'வட்ட வடிவ அரங்கை' அவர் பெரிதும் விரும்பிச் செயல்பட்டிருக்கிறார். அதுபோல் அவர் அக்குறிப்பில் எழுப்பிய கேள்விகள் இப்போதைய வீதி நாடகச் செயல்பாட்டாளர்களுக்கு மட்டுமின்றி அரங்கச் செயல்பாட்டாளர்களுக்கும் பொருந்தும்.

- நம்மில் எத்தனை பேர் வீதி நாடகத்தின் குறிப்பிட்ட மொழி, இலக்கணம் ஆகியவற்றைக் கண்டறிந்து, வளர்க்க முயற்சித்து இருக்கிறோம்?

- நம்மில் எத்தனை பேர் வீதி நாடகத்தின் இயல்பு மற்றும் நெருக்கடிகளுக்கு ஏற்ப நம்மைப் பயிற்சிகள் செய்து தயாராக வைத்திருக்க தொடர்ந்து முயற்சிகள் எடுத்திருக்கிறோம்?

- நம்மில் எத்தனைப் பேர் வீதி நாடக மரபைத் தீர்மானிக்க முயற்சித்திருக்கிறோம்?

- ஆடும்போது தாளம் பற்றிய கவனம் இருக்கிறதா? பாடும்போது சுருதி இருக்கிறதா? நாடகத்தில் பேசும்போது வீதியில் உள்ள சத்தங்களை மீறி பேச முடிகிறதா?

எனக் கேள்விகளை எழுப்பி அத்தேவைகளை சரி செய்யாவிட்டால் நாடகத்தின் எதிகாலம் என்பது வெறும் கனவாக மட்டுமே முடியும் என்று எச்சரிக்கை எழுப்புகிறார். மேலும், இவற்றையெல்லாம் கருத்தில் கொண்டு செயலாற்ற 'நாம் அரங்கக் கலைப் பணியாளர்கள்' என்பதை எப்போது மறவாமல் இருக்க வேண்டும் என்றும் அடிக்கோடிடுகிறார்.

"நமது பணியில் அசிடத்தையான, விட்டேத்தியான போக்கு உள்ளது. யார் வேண்டுமானாலும் வீதி நாடகம் செய்யலாம் என்று பொதுவாகக் கருதுகிறார்கள். பயிற்சி, ஒழுங்கு, ஒத்திகை போன்றவை அவசியம் எனக் கருதப்படுவதில்லை. இது பெரும் கெடுதல். உடல் - உளரீதியாக கடும் உழைப்பில் பயிற்சி பெற விருப்பமற்ற யாருக்கும் வீதி நாடகத்தில் இடமில்லை. எவ்வித உள்ளார்ந்த திறமையோ, வீதி நாடகத்தை வளர்க்க வேண்டும் என்ற ஆர்வமோ இல்லாமல் இதற்குள் குதிப்பவர்கள், கலைத்துவமற்ற வடிவம் என்று சாடுபவர்களைவிடத் தீங்கு விளைவிக்கிறார்கள்." என்ற சப்தர் எனும் அரங்க ஆளுமையின் புரிதலும் நேர்த்தியான வீதி நாடக வடிவத்தினை பற்றிய இவரது கனவும் நமக்குப் புரிய வருகிறது.

பாகிஸ்தானில் பயிற்சிப்பட்டறை *1988*

லாகூர், பாகிஸ்தானில் நடைபெற்ற ஆறு நாள் வீதி நாடகப் பயிற்சிப்பட்டறையில் பாதல் சர்க்கார் தலைமையில் சப்தர், அனுராதா கபூர், மாயா ராவ் ஆகியோர் இந்தியா சார்பில் பங்கேற்றிருக்கின்றனர். அங்கு சப்தர் 'ஜனம்' அரங்கின்

அனுபவங்களைப் பகிர்ந்துக்கொண்டிருக்கிறார். குறிப்பாக வீதி நாடகத்தின் நிறைவுப் பகுதி பற்றிய அல்லது நாடகத்தை முடிப்பது என்பனவற்றுக்கு உருவ ரீதியான தன் பார்வையை முன் வைத்திருக்கிறார். அது, "படச்சட்ட மேடையில் மேடையில் நாடகம் முடிவதைக் குறிக்கும் வடிவ ரீதியான உத்திகள் இருப்பது போல் வீதி நாடகத்தில் கிடையாது. திரை மூடுதல், ஒளி மங்குதல், அரங்க விளக்குகள் போன்ற எதுவும் இங்கு சாத்தியமில்லை. நமக்குள்ளது வட்ட வடிவ நடிப்பிடம். அதுகூட பெரும்பாலும் முறையாக வரையறுக்கப்பட்டிருக்காது. எனவே நாடகம் தனக்குள் ஒரு நிறைவைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். வீதி நாடகங்கள் செயல்பாட்டிற்கான அறைகூவலோடு முடிய வேண்டும் என்பதில் நாம் உடன்படுகிறோம். ஆனால், பல கருப்பொருட்கள் அத்தகைய செயல்பாட்ற்கான அறைகூவலுக்குள் அடங்க வாய்ப்பில்லை. எனவே, சில சமயம் நாம் ஏதேனும் ஒன்று அல்லது பல கேள்விகளை பார்வையாளர்களிடமே விட்டுச் செல்கிறோம்!" என்கிறார்.

ஜனம் நாடகக் குழுவின் கட்டமைப்பு

1988ல் குழுவிற்கான பொதுக்குழு கூட்டம், வேலை அறிக்கை சமர்பித்தல், வரவு செலவு அறிக்கையை வழங்கல், புதிய நிர்வாகக் குழுவைத் தேர்ந்தெடுத்தல் என நடைமுறை சாத்தியங்களைக் கண்டிருக்கிறார் சப்தர். ஒரு பொதுக்குழுக் கூட்டத்தின் முடிவில்,

"நம் அரங்கின் சவால்களை எல்லாம் எதிர்கொள்ள நமக்குத் தொடர்ச்சியான கல்வியும் பயிற்சியும் தேவை. சமூக வரலாறு, பண்பாடு, மேடைக்கலை, அரங்க வரலாறு ஆகிய பலவற்றை நாம் கற்க வேண்டும். நமது பணிகலுக்கான நிதி ஆதாரங்களைத் திரட்ட நமது அணுகுமுறையைத் திட்டமிட வேண்டும். நகரின் மையமான இடத்தில் ஒத்திகை மற்றும் அலுவலக இடம் ஒன்று நமக்கு வேண்டும்; குறைந்தது நமது மேடைப்பொருட்களை வைப்பதற்கு வாடகைக்கு இரு கடையாவது வேண்டும்." என சப்தர் பேசியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. அதே ஆண்டு ஜனம் நாடகக்குழுவின் பத்தாண்டுகள் எட்டியிருப்பதைக் கொண்டாடும் விதமாக வீதி நாடக விழா, வீதி நாடக புகைப்படக் கண்காட்சி, வீதி நாடக கருத்தரங்கத்தையும் சப்தர் நடத்தியிருக்கிறார்.

சப்தரின் கனவு அரங்கம்

சப்தரிடத்தில் பாட்டாளி வர்க்க மக்களது வசிப்பிடம் ஒன்றில் பண்பாட்டு மையம் அமைக்கும் கனவு ஒன்று இருந்திருக்கிறது. அதை அவர் சுதன்வா தேஷ்பாண்டேவிடம் 1988 வாக்கில் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார். அது ஒரு நிலம் வாங்குவது, அதில் ஒரு பகுதி தோட்டமாக்குவது, தச்சுப்பட்டறை, மின்தொழில் பட்டறை, இன்னொருபுறம் படமெடுக்கத் தேவையான கருவிகள், எடிட்டிங் அறை, முதலில் அவற்றை நண்பர்கள் உதவியுடன் குழுவினர் கற்றுக்கொள்வது பின் அதை அப்பகுதி இளைஞர்களுக்கு பயிற்றுவிப்பது, ஜனம் குழுவினர் அனைவரும் ஒன்றாக அங்கு வாழ்வது, அங்கு நாள் முழுவதும் நாடகம் குறித்துச் செயல்படுவது, தொடர் பயிற்சிகள் செய்வது, இந்தியா முழுவதும் வீதி நாடகப்பயிற்சிகள் அளித்துக் பல்லாயிரம் கலைஞர்களை உருவாக்குவது என தன் கனவினை விவரித்திருக்கிறார். அதுபோல், தொழிலாளர் வர்க்கப் பகுதியில் ஒரு கலைவிழா நடத்தும் எண்ணம் அவரது மனதில் மிக உறுதியாக இருந்திருக்கிறது. அதனை அவர் 'மக்கள் கலை விழா' (ஹிந்தியில் ஜனோத்சவ்) என்று குறிப்பு எழுதி வைத்திருக்கிறார். சப்தர் மறைவுக்குப்பின் அக்கனவினை, சப்தரின் மனைவி மாலா 1990ல் மேற்கு டில்லி, மங்கோர்பூரி பகுதியில் சஹ்மத் என்ற அமைப்புடன் இணைந்து ஜனோத்சவ் நிகழ்த்தியிருக்கிறார். மேலும் 2012ல் மேற்கு டில்லி ஷாதிபூர்பகுதியில் ஜனம் நாடகக் குழுவினரால், 'ஸ்டுடியோ சப்தர்' என்ற பெயரில் பண்பாட்டு மையத்தைத் தொடங்கியது. இன்று, அவ்விடம் டில்லியின் பண்பாட்டுச் செயல்பாட்டு மையங்களில் ஒன்றாக உள்ளது.

அரங்கம் என்ன செய்யும்?

என்ற கேள்விக்கு சப்தரிடம் இருந்த விடை "பங்கேற்பாளர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் அரங்கம் முதலும் முடிவுமாக நம்பிக்கையைக் கொடுக்கும்" என்பதே. ஆளும் வர்க்கம் மாற்றத்தில் நாம் நம்பிக்கை வைக்கக்கூடாது என்றுக் கருதுகிறது. அல்லது, ஆளவோர் மேலிருந்து கீழாக உருவாக்கும் மாற்றம் மட்டுமே சாத்தியம் என நாம் அனைவரும் நம்ப வேண்டும் என நினைக்கிறது. மீறுதல் சாத்தியமில்லை என்பதையே கல்வியாக்கியும் நம்மை நம்ப வைத்திருக்கிறது. ஆனால் அரங்கம் அத்தகைய மீறல் கொண்ட எதிகாலத்தைக் காண உதவும் என்றே சப்தர் நம்பிச் செயல்பட்டிருக்கிறார். அதை வெறும் கனவுத் தொடர்ச்சியாகவோ, கற்பனைப் பொன்னுலகமாகவோ அல்லாமல் நடைமுறையில் உருபெறக்கூடிய சாத்தியமாக தன் செயல்பாட்டுக் காலத்தில் கண்டடைந்துச் சென்றிருக்கிறார்.

"விண்ணுலகு ஒன்று இருந்தால், அதை மண்ணுக்கு இழுப்போம்."

என்பதே அவர் கனவு. அதுவும் செயல்கனவு.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. - உரக்கப்பேசு - சுதன்வா தேஷ்பாண்டே, தமிழில் அ. மங்கை, பாரதி புத்தகாலயம். 2020
2. - https://www. studiosafdar. org
3. - Halla Bol, Sudhanva Deshpande , 2020
4. - The Right to Perform: Selected Writings of Safdar Hashmi by Safdar Hashmi

கட்டுரை

அரபுமண் அல்லல் கூறும் மலையாள திரைப்படங்கள்

வசந்த் பாரதி

திரைக்கடலோடியும் திரவியம் தேடு என்பது பழமொழியாய் இருந்தும் கடல் கடந்து திரவியம் தேடுவது அவ்வளவு எளிதான காரியமில்லை. ஐரோப்பியாவிலோ அரேபியாவிலோ அமெரிக்காவிலோ உழைத்து ஊர் திரும்புபவரிடமிருந்து ஒரு வகை நறுமணம் வீசும். அது அந்த ஊர் வாசனை திரவியம் என்பது தான் நமக்கு தெரிந்த விஷயம். அந்த ஊரில் அவர்கள் அனுபவித்த நாற்றமடிக்கும் விசயத்தை மறைக்கத்தான் அவர்கள் சென்ட் அடித்து வருகிறார்கள் என்பது நம்மில் பலருக்கு தெரிய வாய்ப்பில்லை. அமெரிக்காவோ அரேபியாவோ உழைப்பு சுரண்டல் என்பது வெவ்வேறு விதத்தில் அளவில் இருக்கத்தான் செய்யும். அமெரிக்காவிற்கு சம்பாதிக்க செல்பவர்கள் நன்கு படித்தவர்கள் அதனால் அவர்களுக்கு தகுந்தவாறு அங்குள்ள சுரண்டல் வேறு விதமாக ஆண் பெண் உறவு என்பது அங்கு வேறு விதமான அர்த்தத்தை கொண்டிருப்பதால் இந்திய பண்பாட்டு கலாச்சார, ஒழுக்கங்களை கைவிடுகிற விதத்தில் சுரண்டல்கள் இருக்கும். இந்தியாவிலிருந்து செல்கிற பெண்கள் பல பல சமரசங்களை செய்துகொண்டு தான் அங்கு வாழ்ந்தாக வேண்டும். இந்திய மண்ணின் சூழல் வேறு அங்குள்ள சூழல் வேறு.

அரேபிய நாடுகளுக்கு செல்பவர்களில் பெரும்பாலோர் அவ்வளவாய் கல்வி கற்காதவர்கள். உடல் உழைப்பு ஒன்று தான் அவர்கள் மூலதனம். கொத்தடிமை போன்ற நிலை தான் அங்கு இருக்கும். அங்கு சென்று வந்தவர்கள் கூற்று இது. இங்கு போல அங்கு தொழிலாளர் சட்டங்கள் எல்லாம் எந்த அளவு நடைமுறை படுத்தப்படுகின்றன என்பது கேள்விக்குறியே. அங்கு வேலை பார்த்து ஊர் திரும்பும் எத்தனையோ பேர்களின் கண்ணீர் கதைகளை நாம் அன்றாடம் கேட்டு வருகிறோம். அரேபிய மண்ணில் அவஸ்தை பட்டவர்களின் கதை தமிழில் வந்ததாக தெரிவில்லை. தமிழ் திரைப்படத்திற்கு தேவை காதல், சண்டை, காமெடி இந்த சமன்பாடுகளை விட்டு கோடம்பாக்கம் நகராது

கேரளாவிற்கும் அரேபிய மண்ணிற்கும் ஒரு தொப்புள்கொடி உறவு இருப்பதாகத்தான் எண்ணவேண்டியுள்ளது. கேரள மாநிலம் அரபிப்பெருங்கடலில் இருப்பதாலோ என்னவோ நெடுங்காலமாகவே அவர்கள் அரபு மண்ணோடு ஒரு மிகப்பெரிய உறவை பேணிக்காத்து வருகின்றனர். அதனால் தான் அங்கு வேலைக்கு சென்று அவஸ்தைபட்டவர்களின் சோக கதைகள் திரைப்படங்களாக மலையாளத்தில் பெருமளவு வெளிவந்துள்ளது.

எண்பதுகளில் இருந்தே மலையாளத்தில் அரபு நாட்டில் மலையாளிகள் பற்றிய சினிமாக்கள் வெளிவர தொடங்கின. "வில்கானுண்டு சொப்னங்கள்" என்கிற சுகுமாரன்(நடிகர் பிருத்விராஜ் தந்தை) நடித்த படம் பெரிய அளவில் பேசப்பட்டது. மம்மூட்டி நடித்த "பதேமாரி" (2015) சலீம் அகமது இயக்கிய படம். ஏழ்மை குடும்பத்தை சார்ந்த ஒரு டீன் ஏஜ் பையன் அங்கு சென்று ஒரு எடுபிடி வேலைக்காரனாய் பணி புரிந்து தம்மை நம்பியுள்ள தமது குடும்பத்தை கரை சேர்த்ததோடு மட்டுமன்றி தானும் மணமுடித்து தனது மகன்களுக்கும் ஒரு கௌரவமான வாழ்க்கையை அமைத்து கொடுத்து அரேபிய மண்ணிலேயே மரித்தும்போகிறார். அவரது சடலம் வீட்டுக்கு கொண்டு வரப்படும்போது அவரது குடும்பத்தார் அவ்வளவாக அக்கறை காண்பிக்காது போகிறார்கள். ஆனால் அவரின் ஒரு தொலைக்காட்சி பேட்டியில் தான் குடும்பத்திற்காக உழைத்து குடும்பத்தினரை பசியின்றி பாதுகாத்ததை பெருமையாய் கருதுவதாக கூறியிருப்பார்.

தன் தந்தை பெற்ற கடனை அடைக்க வேண்டி அரபு நாட்டுக்கு சென்று கை நிறைய சம்பாதிக்கலாம் என்று கனவு கண்டு செல்லும் ஒரு கம்யூனிஸ்ட் சீனிவாசன் அங்கு என்னவெல்லாம் அல்லல்பட்டு பாலைவனத்தில் அடிமை வாழ்க்கை வாழ்கிறார் என்றது லால் ஜோஸ் இயக்கத்தில் வெளிவந்த "அரபிகதா"(2007) என்கிற படம். சத்யன் அந்திகாடு இயக்கத்தில் "நாடோடி காட்டு" (1987) என்கிற படம் மோகன்லால் சீனிவாசன் நடிப்பில் வெளியான படம் (தமிழில் கதாநாயகன் என்கிற பெயரில் ரீமேக் செய்யப்பட்டு வெளியானது). அரேபிய நாட்டு வேலை ஆசையில் கப்பல் ஏறுகிற நாயகன் ஏமாற்றப்பட்டு சென்னை மெரினாவில் இறக்கிவிடுகிற கதையை கூறியது.

மோகன்லால் நடித்த ஒரு மறுபூமிகதா (2011), லோகம் (2015) போன்ற படங்களையும் குறிப்பிட்டு சொல்லலாம். இந்த இரண்டு படங்களும் கேரளாவிலிருந்து அரபு மண்ணில் பிழைக்க சென்றவர்கள் துன்பத்தை பற்றி பேசினாலும் லோகம் ஒரு வகையில் தனிச்சிறப்பு பெற்றது. அரபு மண்ணில் வாழும் இந்திய முதலாளிகள் அரங்கேற்றும் கள்ள கடத்தல் தொழில் பற்றி பேசியது. தங்க கட்டிகளை கடத்துவதற்கு பிணப் பெட்டிகள் பயன்படுத்த அப்பாவி தொழிலாளிகளை விபத்து என்கிற போர்வையில் கொன்று அதன் மூலம் கடத்தல் நாடகம் அரங்கேறுவதை பற்றி கூறியது

இது போன்ற அரபு நாட்டு அல்லல்களை பற்றி பேசும் மலையாளப்படங்களுக்கு ஆரம்ப புள்ளியாய் இருந்த. "வில்கானுண்டு சொப்னங்கள்" என்கிற படத்தில் நடித்த சுகுமாரன் மகன் பிருத்விராஜ் நடித்து சமீபத்தில் வெளியாகி வெற்றிகரமாய் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் பிளெஸ்ஸி இயக்கிய படம் "ஆடு ஜீவிதம்"

கேரளாவின் ஆலப்புழா மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த

நஜீப் முகம்மது. வெளிநாடு சென்று வேலை பார்த்தால், தனது குடும்பத்தின் கஷ்டங்கள் தீரும் என நம்பி சௌதி அரேபியாவிற்கு செல்லும் இவருக்கு பாலைவனத்தில் ஆடு மேய்க்கும் வேலை வழங்கப்படுகிறது. உணவு, நீர், ஓய்வு இல்லாமல் பல்வேறு கொடுமைகளுக்கு இடையே பாலைவனத்தில் துன்புறும் இவர் எவ்வாறு தப்பித்து தாயகம் திரும்பினார் என்பதே 'ஆடு ஜீவிதம்' நாவலின் கதை. நஜீப் முகமது (பிரித்விராஜ் சுகுமாரன்) மற்றும் ஹக்கீம் (கே. ஆர். கோகுல்) ஆகியோர் தங்கள் பாஸ்போர்ட் மற்றும் விசாக்களுடன் கேரளாவில் இருந்து சௌதி அரேபியா வருகிறார்கள். அவர்கள் தங்கள் முதலாளிக்காகக் காத்திருக்கும்போது, கஃபீல் (தாலிப் அல் பலுஷி) என்பவர் அவர்களின் பாஸ்போர்ட்டை எடுத்து வைத்துக்கொண்டு, பாலைவனப் பகுதிகளில் உள்ள வெவ்வேறு பண்ணைகளுக்கு வேலைக்காக அனுப்பி வைக்கிறார்.

அவர்கள் 3 ஆண்டுகள் அடிமையாக வாழ நிர்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். மூன்று ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, நஜீப்பும் ஹக்கீமும் மீண்டும் இணைகிறார்கள். ஒரு ஆப்பிரிக்க அடிமையான இப்ராஹிம் கான் (ஜிம்மி ஜீன்-லூயிஸ்) அவர்கள் தப்பிக்க உதவுகிறார். அவர்களால் அங்கிருந்து தப்பிக்க முடிந்ததா என்பதே ஆடு ஜீவிதம் திரைப்படத்தின் கதை.

ஏ. ஆர். ரஹ்மான் இசையமைத்துள்ள இப்படத்திற்கு சுனில் ஒளிப்பதிவு செய்துள்ளார். படத்தொகுப்பு- ஸ்ரீகர் பிரசாத் மற்றும் ஒலிக்கலவைப் பணியை ரசூல் பூக்குட்டி செய்துள்ளார்

'ஆடு ஜீவிதம்' படத்தில் சூர்யாவை நடிக்க வைக்கத் தாம் முயற்சி செய்ததாக இயக்குநர் பிளெஸ்ஸி முன்னர் ஒரு பேட்டியில் கூறியிருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்த படத்தின் இரண்டாவது பகுதி முழுக்க பிருதிவிராஜ் அந்த பாலைவனத்தில் இருந்து தப்பிப்பது இடம் பெற்றுள்ளது. அதுவும் மிகவும் நீண்ட நெடிய நமது பொறுமையை சோதிக்க கூடியதாய் அந்த காட்சி அமைந்து இருப்பது ஒரு யதார்த்த உணர்வை ஏற்படுத்தினாலும் அத்தகைய நீண்ட நெடிய காட்சி அமைப்பு ரசிகர்களின் பொறுமையை சோதிக்க கூடியது அரபு நாடுகளில் குற்றத்திற்கு கடுமையான தண்டனை, அதுவும் ஈவிரக்கமற்ற தண்டனை என்பதை நாம் கேள்வி பட்டுள்ளோம் மீடியாக்களில் பார்த்திருக்கிறோம். இது போன்ற மனித நேயமற்ற கொடுமைகள் எல்லாம் அந்த தேசத்து அரசின் கவனத்திற்கு கொண்டு போகப்படவில்லையா என்கிற கேள்வி நம்முள் எழுகிறது. ஒரு வலிமை வாய்ந்த மிருகம் அப்பாவி ஆட்டை அடித்து கொன்று சாப்பிடுவது போலத்தான் அந்த பாலைவன நிகழ்வு நினைவூட்டுகிறது. அங்குள்ள அரபிக்கள் எல்லாருமே கொடூரமானவர்கள் இல்லை அங்கு ஒரு சில மனிதநேயமிக்க நல்லவர்களும் இருக்கிறார்கள் என்பதை அந்த பாலைவன சாலையில் தனது விலை உயர்ந்த காரில் நாயகனை காப்பாற்றி கொண்டு வருவதன் மூலம் நமது எண்ணங்களை சமன் செய்கிறார் இயக்குனர். இது எல்லாம் அந்த ரணங்களுக்கு மருந்தாகி விடாது என்பது அவர்களுக்கு தெரியாது.

இந்த படத்தில் ஒரு ப்ளஸ் பாய்ன்ட் பிருத்விராஜ். அந்த பாலைவனத்திற்கு முதன் முதலாய் வந்த போது அணிந்திருந்த பேன்ட் அங்கிருந்து திரும்பும்போது அவருக்கு மீளவும் லூசாக போய் இருப்பதை காணும்போது அவர் அந்த படத்திற்காக எந்த அளவில் உடலை வருத்தி உடல் இளைக்க செய்துள்ளார் என்பது தெரிய வருகிறது. இந்த படத்தில் பெரும்பாலான காட்சிகளில் அரபு நாட்டை சார்ந்தவர்கள் அரபி பேசும்போது சப்டைட்டில் இல்லாமல் பார்வையாளரை அரேபியாவில் இறக்கி விட்ட உணர்வை ஏற்படுத்துகிறது. இதற்கும் இயக்குனர் தரப்பில் ஒரு நியாயப்படுத்துதல் இருக்கிறது. நாயகன் அந்த ஊரில் எப்படி மொழி தெரியாது முழித்தாரோ அதே விதமான உணர்வு பார்வையாளனுக்கும் எற்படவேண்டும் என்கிற நோக்கில் தான் சப் டைட்டில் இல்லாமல் விடப்பட்டதாக கூறப்படுகிறது.

இது போன்ற படங்களை பார்க்கும்போது நமக்குள் எழுகிற ஒரே கேள்வி. ஏன் இவர்கள் அங்கு செல்ல வேண்டும் இப்படி அவஸ்தைக்கு உள்ளாக வேண்டும். எங்கேயுமில்லாத வகையில் கேரளாவில் நில சீர்திருத்தம் நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அங்கு தனியார் சுரண்டல் என்பது இல்லை. வலுவான தொழில் சங்கங்கள் அங்கு இருந்து வருகின்றன. இதனை மீறி இவர்கள் ஏன் செல்ல வேண்டும் என்கிற கேள்வி நம்முள் எழுவது இயல்பே. ஒத்தடம் கொடுத்து கொடுத்து கொப்பளமான கதையாய் இந்த வலுவான தொழிற்சங்கங்கள் தான் ஒரு வகையில் அந்த மாநிலத்தின் வளர்ச்சிக்கு முட்டுகட்டையாய் இருப்பதையும் குறிப்பிட்டாகவேண்டும்.

அந்நிய நாட்டு முதலீடு அங்கு சாத்திய மில்லாது போனதால் பெரிய பெரிய பன்னாட்டு தொழில் நிறுவனங்கள் அங்கு தொழில் செய்ய முன் வருவதில்லை. இது நெடுநாளைய தீர்க்கமுடியா சிக்கலாய் அந்த மாநிலத்தில் தொடர்ந்து இருந்து வருகிறது. உள்ளூர் சம்பாத்தியம் போதவில்லை என்பதால் அவர்கள் எடுபிடி வேலைக்கு அரபு நாடுகளுக்கு செல்கிறார்கள். அவஸ்தைக்கு உள்ளாகிறார்கள்.

அரேபிய மண்ணில் அவர்களின் அழு குரல்கள் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாய்தான் நமது செவிகளில் கேட்கிறது. பெரும்பாலான அலறல் ஓசைகள் அந்த அரபிகடல் அலைகள் ஓசையிலேயே அமிழ்ந்துபோய் விடுகிறது. வங்க கடலின் உப்பை காட்டிலும் அரபிக்கடலின் உப்பு தன்மை கூடுதலாய் இருப்பதற்கு அரபிக்கடலில் சேட்டன்மார்கள் சிந்திய கண்ணீரும் ஒரு காரணம் தான் என்று தோன்றுகிறது.

ஆஸ்கர் விருது படம் “ ஓப்பன்ஹைமர்”– அரசு துரோகத்தின் அடையாளம்

டி.ஜி.ஆர். வசந்தகுமார்

அமெரிக்க அணுசக்தி விஞ்ஞானியான ஜே. ராபர்ட் ஒப்பன்ஹெய்மர் என்பவரின் வாழ்க்கையைக் கதைக்களமாக கொண்டு உருவான 'ஒப்பன்ஹெய்மர்' என்ற படம் 96-வது ஆஸ்கர் விருது விழாவில் சிறந்த திரைப்படம், சிறந்த நடிகர், சிறந்த இயக்குநர் உள்ளிட்ட ஏழு விருதுகளை இந்த திரைப்படம் குவித்துள்ளது.

கிறிஸ்டோபர் நோலன் இயக்கத்தில் உருவாகி ரசிகர்களிடையே வரவேற்பை பெற்ற இந்தப்படம் கடந்த ஆண்டு ஜூலையில் திரையரங்குகளில் வெளியானது. இதில் அமெரிக்க அணுசக்தி விஞ்ஞானியான ஜே. ராபர்ட் ஒப்பன்ஹைமர் கதாபாத்திரத்தில் ஹாலிவுட் நடிகர் சிலியன் மர்பி நடித்திருந்தார். கடந்த 2023-ம் ஆண்டு வெளியான படங்களுக்கான ஆஸ்கர் விருது வழங்கும் விழா அமெரிக்காவின் லாஸ் ஏஞ்சல்ஸில் நடைபெற்றது. இந்த 96-வது ஆஸ்கர் விருது விழாவில் சிறந்த திரைப்படம், சிறந்த இயக்குநர், சிறந்த நடிகர், சிறந்த உறுதுணை நடிகர், சிறந்த இசையமைப்பு, சிறந்த ஒளிப்பதிவு, சிறந்த படத்தொகுப்பு ஆகிய பிரிவுகளில் ஆஸ்கர் விருதை நோலன் இயக்கிய 'ஒப்பன்ஹெய்மர்' படம் வென்றுள்ளது.

'அயர்ன்மேன்' புகழ் ராபர்ட் டவுனி ஜூனியர், எமிலி பிளண்ட், மேட் டேமன் உள்ளிட்ட பலர் இதில் முக்கிய கதாபாத்திரங்களில் நடித்தனர். ரூ. 820 கோடிக்கும் அதிகமான பட்ஜெட்டில் உருவான இப்படம் உலகம் முழுவதும் கிட்டத்தட்ட ரூ. 8 ஆயிரம் கோடியை வசூலித்தது.

ஆஸ்கருக்கு அடுத்தபடியாக கருதப்படும் கோல்டன் குளோப் விருதுகளில் ஐந்து விருதுகளை வென்று 'ஒப்பன்ஹெய்மர்' ஆதிக்கம் செலுத்தியது. இதனையடுத்து ஆஸ்கர் விருதுகளில் அதிக விருதுகளை 'ஒப்பன்ஹெய்மர்' வெல்லும் என்று கணிக்கப்பட்டது. அது நிரூபணமாகியுள்ளது

உலக சினிமாவின் தலை சிறந்த இயக்குனர்களில் ஒருவர் கிறிஸ்டோபர் நோலன் இவரது திரைபடங்களுக்கும் இந்தியாவில் தனி ரசிகர் பட்டாளமே இருக்கிறது

அறிவியல் வளர்ச்சியின் ஒரு பகுதி அழிவின் அடையாளம் என்பதற்கு உதாரணம் ஜப்பானின் ஹிரோஷிமா - நாகசாகி மீது அமெரிக்கா அணுகுண்டு வீசிய சம்பவம். இந்த கோர சம்பவத்தில் சுமார் 3 லட்சத்துக்கும் மேற்பட்ட மக்கள் உயிர் இழந்தனர். மனித நாகரீக வளர்சிக்கு இழிவை ஏற்படுத்திய இந்தச் சம்பவத்துக்கு காரணமாக இருந்த அணுகுண்டை உருவாக்கியவர் ராபர்ட் ஜே. ஒப்பன்ஹைய்மர். அவரது வாழ்க்கைப் பின்னணியில் கிறிஸ்டோபர் நோலன் உருவாக்கியுள்ள வரலாற்று ஆவணம்தான் இந்த நான் லீனியர் கதைப்பாணி 'ஒப்பன்ஹைய்மர்' திரைப்படம்.

ஒரு அறிவியல் கண்டுபிடிப்பு என்பது ஒரு விஞ்ஞானியின் தனிப்பட்ட சாதனை. அந்த கண்டுபிடிப்பு எதற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது அது ஏற்படுத்தும் பின் விளைவு எல்லாவற்றிற்கும் அந்த விஞ்ஞானி பொறுப்பேற்க முடியாது. அந்த கண்டுபிடிப்பு ஒரு அழிவை ஏற்படுத்தும்போது மிகப்பெரிய குற்ற உணர்வை அந்த விஞ்ஞானிக்கு ஏற்படும். அது தான் இந்த திரைபடத்தின் மூலக்கரு.

தம்மால் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட அணுகுண்டு இவ்வளவு பாதிப்பை ஏற்படுத்தி விட்டதே என்று மனம் கலங்கி போகிறார் ஒப்பன்ஹைமர் (சிலியன் மர்ஃபி) ஹிரோஷிமா - நாகசாகி சம்பவத்துக்குப் பிறகு அமெரிக்காவின் அப்போதைய அதிபராக இருந்த ஹாரி ட்ரூமேன், ஒப்பன்ஹைமரை நேரில் பாராட்ட அழைக்கிறார். வெள்ளை மாளிகைக்குச் செல்லும் ஒப்பன்ஹைமர் அதிபரின் முகத்துக்கு நேரே, 'மிஸ்டர் ப்ரெசிடென்ட், என் கைகளில் ரத்தக் கறை படிந்திருப்பதைப் போல உணர்கிறேன்' என்று சொல்கிறார். இதுதான் 'ஒப்பன்ஹைமர்' படத்தின் உட்கரு. இது வெறுமனே அணுகுண்டு வெடிப்பை திரையில் பிரம்மாண்டமாக காட்டும் ஒரு திரைப்படமல்ல. அரசியல் சுழலில் அலைகழிக்கப்பட்டு குற்ற உணர்ச்சியில் தவிக்கும் ஒரு சூழ்நிலைக்கைதியின் கதை. ஹீரோவாக கொண்டாடப்பட்ட ஒருவன், தனி மனிதனின் காழ்புணற்சியால் பழிவாங்கப்பட்ட கதை.

அடுத்து ஹைட்ரஜன் வெடிகுண்டு செய்யலாம் என்பதற்கு மறுப்பு தெரிவிக்கிறார் இந்த விஞ்ஞானி. அதோடு மட்டுமல்லாது இவருக்கு அணு ஆயுத எதிர்ப்பு குழுவினரோடு தொடர்பும் ஏற்படுகிறது. அவரது மனைவி ஒரு கம்யுனிஸ்ட் என்பதால் இவரின் மீது சந்தேகம் எழுகிறது. அணு ஆயுதத்தை எதிர்த்த இவரது குரல் வேறு விதமாக எடுத்துகொள்ளபட்டு நீதி மன்றத்தின் முன் நிறுத்தப்படுகிறார். திரைப்படம் இந்த விசாரணை யிலிருந்து ஆரம்பமாகிறது. இவரின் குற்ற உணர்வு என்பது திசை திருப்பப்பட்டு இவர் ரஷ்ய கம்யூனிஸ்ட்களுக்கு உதவினாரா என்ற விசாரணையின் பின்னணியில்தான் முழுப் படமும் சொல்லப்படுகிறது.

1920-களில் இங்கிலாந்து மற்றும் ஜெர்மனியில் உள்ள புகழ்பெற்ற கல்வி நிறுவனங்களில் தனது மேற்படிப்பை தொடரும் இளம் வயது ஒப்பன்ஹைமர் நமக்கு காட்டப்படுகிறார். தொடர்ந்து கம்யூனிஸ்ட்களுடனான அவரது நட்பு, ஜீன் டேட்லாக் (ஃப்ளோரன்ஸ் பக்) உடனாக காதல், ஹிட்லரின் நாஜிப் படையினருக்கு எதிரான போரில் ஒப்பன்ஹைமரின் பங்கு என அடுத்தடுத்து காட்சிகள் நகர்கின்றன.

சொந்த நாடு திரும்பும் அவர், அமெரிக்க அரசின் 'புராஜெக்ட் மன்ஹாட்டான்' என்ற ஒரு திட்டத்துக்குள் கொண்டுவரப்படுகிறார். இந்தத் திட்டத்தின் நோக்கம் என்ன? அதன் முடிவு என்னவாக இருக்கும் என்பது

குறித்த எந்த பிரக்ஞையும் அவருக்கு இல்லை. இந்த திட்டத்துக்காக அமெரிக்காவின் லாஸ் அலமாஸ் என்ற செவ்விந்தியர்களுக்கு சொந்தமான இடத்தில் ஒரு தனி நகரமே உருவாக்கப்படுகிறது. அங்குதான் உலகையே புரட்டிப் போடும் அந்தக் கண்டுபிடிப்பை தனது சகாக்களுடன் நிகழ்த்துகிறார். சுயநலம் கொண்ட ஒரு மனிதனின் ஈகோவால் பொய்க் குற்றச்சாட்டுக்கு ஆளாகி குற்றவாளிக் கூண்டில் ஏற்றப்படுகிறார். தன் மீதான புகார்களை ஒப்பன்ஹைமர் எப்படி மேற்கொண்டார் என்பது தான் கதை

3 மணி நேரங்களுக்கு மேலாக ஓடக் கூடிய படத்தில் ஏராளமான நெடிய காட்சிகள் கொஞ்சம் அல்ல, ரொம்பவே பொறுமையை பலருக்கும் சோதிக்கலாம். அதேபோல படத்தின் தொடக்கத்தில் வரும் ஆழமான அறிவியல் வசனங்களையும், ஏராளமான கதாபாத்திரங்களையும் புரிந்து கொள்வதில் சிரமம் ஏற்படுவதை தவிர்க்க இயலாது. படத்தில் வசனங்களையும், கதாபாத்திரங்களையும் பின்தொடர்வதே சற்றே கடினமாக இருக்கிறது.

இந்த படத்தில் ஒரு காட்சியில் நாயகனும் நாயகியும் நெருக்கமாக இருக்கும் காட்சியில் ‘உலகை அழிக்கும் மரணமாக மாறிவிட்டேன்’ என்ற பகவத் கீதையின் வரிகளை படிப்பது போன்ற காட்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளதால் இந்த நிகழ்வு இணையத்தில் பேசு பொருளாக மாறியது. மேலும் இது குறித்து கண்டனங்களும் எழுந்தது.

அந்த காட்சி குறித்து பல இந்து மத அமைப்பினர் படத்தை இந்தியாவில் தடை செய்ய வேண்டும் என்றும் இது போன்ற காட்சிகளை தணிக்கை குழுவினர் ஏன் நீக்கவில்லை என்றும் பல கேள்விகளை எழுப்பி வந்தனர்.

ஐன்ஸ்டீனுக்கும் ஒப்பன்ஹைமருக்கும் இடையிலான நட்பு, அதனை படத்தில் காட்டிய விதம் சிறப்பு. லுட்விக் கோரன்ஸனின் பின்னணி இசை படத்துக்கும் பெரும் பலம். படப்பிடிப்பு தொடங்கியது முதலே பெரும் பில்டப் கொடுக்கப்பட்ட அந்த ஹிரோஷிமா அணுகுண்டு வெடிப்பு காட்சிக்கான முக்கியத்துவத்தை குறைத்தது ரசிகர்களுக்கு ஏமாற்றத்தை தரலாம். காரணம், படத்தின் ஆரம்பம் முதலே அதை நோக்கித்தான் காட்சிகள் நகர்கின்றன. அந்தக் காட்சியை எதிர்பார்த்து எதிர்பார்த்து கடைசியில் படமே முடிந்து விடுகிறது. எனினும், அணுகுண்டு சோதனையை காட்சியப்படுத்திய விதம் பிரம்மாண்டம்.

மனிதகுலத்தின் கரங்களில் இன்று வரை படிந்திருக்கும் ரத்தக் கறைக்கு காரணமான ஒரு பேரழிவின் சாட்சியாய் இப்படம் ஒரு வரலாற்று ஆவணமாக நிலைத்திருக்கும். ஆட்சியாளர்கள் தம்மை நிலை நிறுத்தி கொள்ள எப்படி அறிவு ஜீவிகளை பயன்படுத்தி கொள்கிறார்கள். அவர்கள் நம் விருப்பபடி வளைந்து கொடுத்து வராதபோது அவர்கள் தேசத்துரோகி ஆக்கப்பட்டு விடுகிறார்கள் என்று இந்த படம் கூறாமல் கூறுகிறது.

ஒளி என்று நாம் கற்பனை செய்யும் அனைத்தையும்

பாயல் கபாடியாவின் மலையாள – ஹிந்தி திரைப்படம் ‘ஒளி என்று நாம் கற்பனை செய்யும் அனைத்தையும்’ (“All We Imagine as Light”) கான் திரைப்பட விழாவில் முதல் பெரிய பரிசினை பெற்றிருப்பது மிகவும் மகிழ்ச்சிக்குரியது.

இன்றைக்கு தமிழ் சினிமா உள்ளிட்ட இந்திய வணிக சினிமா அநியாயத்துக்கு ரத்தக்களறியான வீடியோ விளையாட்டுகளுக்கும் படு கொச்சையான தெலுங்கு சினிமா கதைகளுக்கும் பலியாகியிருக்கிறது. இணை சினிமா என்றழைக்கப்பட்ட இந்தியக் கலை சினிமாவை நாம் தேடித் தேடித்தான் பார்க்க வேண்டியிருக்கிறது. இந்த நிலைமை மாற பாயல் கபாடியாவின் வெற்றி உதவுமானால் அதை விட பெரிய நன்மை இந்தியத் திரையுலகத்திற்கும் விஷப்பொய்கையில் மூழ்கியிருக்கும் பார்வையாளர்களாகிய நமக்கும் வேறெதுவும் இருக்க முடியாது.

பாயல் கபாடியாவின் இரண்டு திரைப்படங்களை நான் பார்த்திருக்கிறேன்; 1) 2017 இல் வெளியான ‘மதிய மேகங்கள்’ (Afternoon Clouds) என்ற குறும்படம். 2) 2021 இல் வெளியான ‘ஒன்றையும் அறிய முடியாத இரவு’ (A night of knowing nothing). பாயல் கபாடியாவின் திரைப்பட பாணியை நாம் கவித்துவ யதார்த்தம் எனச் சொல்லலாம். ‘மதிய மேகங்கள்’ படம் ஒரு மூதாட்டிக்கும் அவருடய ஒத்தாசை ஆளுக்கும் இடையில் இருக்கும் உறவை ஆராய்கிறது. தனிமை, ரத்த உறவற்ற நபர்களுக்கிடையே ஏற்படும் பந்தம், யாரைப் பற்றியும் எந்தக் கவலையுமின்றி கடந்து சென்றுகொண்டேயிருக்கும் காலம் ஆகியவை பற்றிய மிகையற்ற உணர்வுபூர்வமான படம். ‘ஒன்றையும் அறிய முடியாத இரவு’ படத்தில் ஒரு பெண் காதல் கடிதங்கள் எழுதுகிறாள். அவளுடைய காதல் கடிதங்களை இடைவெட்டி இடைவெட்டி இந்தியாவில் நடந்த மாணவர் போராட்டங்கள் காண்பிக்கப்படுகின்றன. பாதி ஆவணப்படமாகவும் பாதி புனைவாகவும் இருக்கும் ‘ஒன்றையும் அறிய முடியாத இரவு’ நனவையும் கனவையும் நினைவையும் ஆராய்கிறது. பாயல் கபாடியாவின் பெண் கதாபாத்திரங்கள் வலுவானவர்களாக இருக்கிறார்கள் என்பது இன்னொரு சிறப்பு.

‘ஒளி என்று நாம் கற்பனை செய்யும் அனைத்தையும்’ பார்க்க யார்தான் காத்திருக்கமாட்டார்கள்?

● எம்.டி.முத்துக்குமாரசாமி

30 வருடங்கள் கழித்து இந்திய திரைப்படம்

PALME D' OR க்குப் போட்டியிடுகிறது!

PALME D' OR என்பது கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவின் ஆகப்பெரிய விருதாகும். அது இதுவரை வெளிவந்த திரைப்படங்களிலெல்லாம் ஆகச்சிறந்த படத்திற்கு அளிக்கப்படும் விருதாகும். PALME D' ORஇன் போட்டிப்பிரிவில் இந்தியப் படம் கடைசியாகப் பங்கெடுத்தது 1994ஆம் ஆண்டில்தான். அது ஷாஜி எமின் படம் ஸ்வாஹம் என்ற பெயரிலான படம் அது. கருண் இயக்கியது. அதற்குப் பிறகு 30 வருடங்கள் கழித்து பாயல் கபாடியாவின் இயக்கத்தில் உருவான ALL WE IMAGINE AS LIGHT (நாம் ஒளியென்று கற்பனை செய்யும் எல்லாம்) என்ற படத்தை கேன்ஸ் திரைப்படவிழாவின் மிக உயரிய விருதான PALME D' ORஇல் பங்கேற்கத் தகுதியானதாய் தேர்ந்தெடுத்திருக்கிறது. இதில் இரண்டு தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த அம்சங்கள் உள்ளன. முதல் விஷயம், இந்தப் படத்தின் இயக்குனர் இதற்கு முன்பே ஒருமுறை கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவில் ஒரு விருதை வென்றிருக்கிறார். அது அவருடைய A NIGHT OF KNOWING NOTHING (ஏதுமறிந்துகொள்ளவியலா இரவொன்றில்) என்ற ஆவணப் படத்திற்காக. அந்தத் திரைப்பட விழாவில் தனது ஆவணப்படத்திற்காக தங்கக் கண் விருது பெற்றார் அவர். பாயல் கபாடியாவின் ALL WE IMAGINE AS LIGHT அவருடைய தொழில் முறையிலான முதல் முழுநீளத் திரைப்படமாகும். இன்னொரு சிறப்பம்சம், இந்தியாவிலிருந்து ஒரு பெண் இயக்கிய திரைப்படம் இந்தப் பிரிவில் பங்கேற்பது இதுவே முதல் தடவையாகும்.

இந்தியா ஒருமுறை கேன்ஸ் திரைப்பட விழாவில் பாம் டி ஓர் விருதைப் பெற்றிருக்கிறது. சேதன் ஆனந்த 1946இல் இயக்கிய நீச்ச நகர் படத்திற்காக அந்த விருது கிடைத்தது. வி.சாந்தாராமின் அமர் பூபாளி (1952), ராஜ் கபூரின் ஆவாரா(1953), சத்யஜித்ரேயின் பதேர் பாஞ்சாலி (1956), பராஷ் பத்தார் (1958), தேவி (1962), காரே பைரே (1984), எம்.எஸ்.சத்யூவின் கரம் ஹவா (11974) மற்றும் மிருணாள் சென்னின் கர்ஜ் (1983) ஆகிய படங்கள் இந்த விருதுக்கான போட்டிப் பிரிவில் பங்கேற்றிருக்கின்றன.

● லதா ராமகிருஷ்ணன்

PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES

FOR PRIVATE CIRCULATION ONLY

விலை : இந்தியா 100 ● இலங்கை 300/