

வடிவேல் இன்பமோகன்

# கலைத்துவ சினிமா



Class No:	
Acc No	





# ஐாது நூல் நீலயம்

மட்டக்களப்பு

புத்தகம் இரவல் கொடுக்கும் பகுதி

1. இப்புத்தகம் இங்கு கடைசியாகக் குறிப்பிட்டிருக்கும் திகதியன்று கொடுபடல் வேண்டும். பின் தங்கும் நாளொன்றுக்கு 5/= ரூபா வீதம் அறவிடப்படும்.
2. இப்புத்தகத்தை அங்கத்தவருக்கோ அல்லது அங்கத்தவரல்லாதவருக்கோ இரவல் கொடுக்கக் கூடாது.
3. புத்தகங்களின் கீறிடுதல், எழுதுதல் பக்கங்களை மடித்து வைத்தல் போன்ற செயல்கள் தகாதவையென எச்சரிக்கப் பட்டுள்ளன.
4. இப்புத்தகத்தை கவனமாகவும், சிதைவடையாமலும், அழுக்குப் படியாவண்ணமும் பாதுகாத்து படித்துப் பயன்பெறுமாறு கேட்டுக் கொள்ளப்படுகின்றீர்கள்.
5. திறக்கும் நேரம் காலை 9.00 - 5.00 மணிவரையும் புதன் கிழமைகளிலும் பகிரங்கவிடுமுறை நாட்களிலும் மூடப்படும்















# கலைத்துவ சினிமா

கலாநிதி வடிவேல் இன்பமோகன்



குமரன் புத்தக இல்லம்

கொழும்பு - சென்னை

2012

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org | aavanaham.org



கலைத்துவ சினிமா  
வடிவேல் இன்பமோகன் எழுதியது

பதிப்புரிமை © 2012, வடிவேல் இன்பமோகன்

குமரன் புத்தக இல்லத்தினால் வெளியிடப்பட்டது  
39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6, தொ.பே. 0112 364550, மி. அஞ்சல்: kumbhik@gmail.com  
3 மெய்கை விநாயகர் தெரு, குமரன் காலனி, வடபழனி சென்னை - 600 026

குமரன் அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டது.  
39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6

Kalaithuva Cinema  
by Vadivel Inpamohan

© 2012, Vadivel Inpamohan

Published by Kumaran Book House  
39, 36th Lane, Colombo -6, Tel. - 0112 364550, E.mail : kumbhik@gmail.com  
3 Meigai vinayagar Street, Kumaran Colony, Vadapalani, Chennai - 600 026

Printed by Kumaran Press (Pvt) Ltd.  
39, 36th Lane, Colombo -6

வெளியீட்டு எண்: 506

ISBN 978-955-659-320-4

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org | aavanaham.org



தமிழுக்கும் அறிவுலகுக்கும்  
புதுமைகள் பலவற்றை வழங்கிய  
பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி  
அவர்களுக்கு  
இந்நூலை காணிக்கையாக்குகிறேன்.







## அணிந்துரை

### I

20ஆம் நூற்றாண்டில் மிகப்பெரிய தொழில்நுட்பக் கலைகளில் ஒன்றாக வளர்ந்தது சினிமாவாகும். கலை வேறு யந்திரம் வேறு என்ற நிலை போய் அறிவியற் சாதனங்களைப் பயன்படுத்துவதன் மூலமாகவும் கலைத்துவம் ஏற்படுத்தப்படலாம். அப்படித் தோன்றும் தொழில்நுட்பம் ஒரு கலைவடிவமாக மாறும். சினிமா இன்று நம்மிடையே உள்ள மிக முக்கியமான தொழில்நுட்பம்சார் கலையாகும். சினிமா என நாம் பார்ப்பது நேரடியாக நமது பார்வைக்கென ஓட்டப்பெறும் Film சுருளே எனினும் அந்த ஓட்டத்தினுள், அந்த ஓட்டத்திற்காகச் செய்யப்படும் படப்பிடிப்பின் ஊடாக கலைவடிவம் தோன்றும்.

Photography எனப்படும் ஒளி வரையியல் தொழில்நுட்பமாகத் தொடங்கி ஒரு கலைவடிவமானதாகும். இன்று புகைப்படம் ஒரு கலை வடிவமாகும். அதன் வழிப்பிறந்த சினிமா முக்கியமான கலை ஊடகமாக வளர்ந்துள்ளது.

சினிமாவில் அடிப்படையில் இரண்டு நிலையுண்டு.

1. ஜனரஞ்சக சினிமா

2. கலைச் சினிமா

ஜனரஞ்சக சினிமாவானது மக்களை இலக்காகக் கொண்டு அவர்களுக்கான மகிழ்வுட்டல் ஊடகமாக விளங்குவது. அதாவது மகிழ்வுட்டல் ஊடகம் என்னும் வகையில் மக்கள் கூட்டத்தினர் சகலரும் ரசிக்கத்தக்கதான, எல்லோருக்கும் பொதுவானதொரு கலை வடிவமாக அமையும். ஆனால் அதேவேளையில் சினிமாவிற்கு மற்றொரு அம்சமும் உள்ளது. அது குறிப்பிட்ட அதனை ஒரு கலை வடிவமாக மாத்திரமே பார்ப்பது ஜனரஞ்சக அம்சங்களுக்குச் செல்லாது



அதனுடைய கலைத்துவ அம்சங்களில் மாத்திரம் கவனம் செலுத்துவது.

ஒவ்வொரு கலைவடிவத்திலும் இந்நிலைப்பாட்டை அவதானிக்கலாம். இசையெனில் சகலருக்கும் பொதுவானதை Popular Music – Pop Music என்றும், மற்றையதை செவ்வியல் இசை (Classical Music) என்றும் அதிலும் மெல்லிசை (Light Music) உயர் சாத்திரிய இசை (High Classical Music) என்றும் இரண்டு நிலைகளைக் காட்டுவர்.

சினிமாவைப் பொறுத்தவரை இந்தப் பிரிநிலை மிகவும் தெளிவாகவே காணப்படும் ஒன்றாகும். அதனையே ஜனரஞ்சக சினிமா (Popular Cinema), கலைச்சினிமா (Art Cinema) என்கின்றோம். இதிலும் கூட கலைச்சினிமா எனப்படுவது மிக மிகச் சிலநேரங்களில் ஜனரஞ்சகச் சினிமாவாகலாம். இதற்கு நல்ல உதாரணமாக சத்யஜித்ராய் அவர்களின் பதர்பாஞ்சாலி, அபராஜிதோ போன்ற சினிமாக்களைக் குறிப்பிடலாம். இதே போன்று இசையிலும் உயர்நிலை கர்நாடக சங்கீதத்தினைக் கேட்பதற்கு ஜனரஞ்சகமான முறையில் பாடுபவர்களும் உள்ளனர். இதற்குச் சிறந்த உதாரணம் எம்.எஸ். சுப்புலெட்சுமி, பாலமுரளிகிருஷ்ணா போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இந்நூலில் முற்றிலும் கலைநிலைப்பட்ட படைப்புக்களாகக் கொள்ளப்படும் சினிமாக்களைக் கொண்டே ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இதனை நன்கு புரிந்து கொள்வதற்கு சினிமா என்னும் சொல்லின் சொற்பிதிர் வழியை அதாவது அது எவ்வாறு தோன்றி இன்றைய கருத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது என்பது பற்றி அறிந்து கொள்வது அவசியமாகும்.

சினிமா என்று நாம் இன்று கொள்ளும் கலைவடிவம் பிரஞ்சு நாட்டிலேயே ஊக்கம் பெற்று வளர்ந்தது. பிரஞ்சு மொழியில் “Kine” என்பது பார்வையைக் (கண்) குறிக்கும். “Kinesics” என்பது சிறப்பாக அசைவுகளைக் குறிப்பதாக, அவய அசைவுகளைக் குறிப்பதாக அமைந்திருந்தது. இது முற்றிலும் பார்க்கப்படுவதற்கே உரியது. இந்த அசைவியக்கத்திலுள்ள அழகியல் அம்சங்களை “Kinesthetic” என்பர். அதாவது படங்கள் தனித்தனிப் படங்களாக இல்லாமல் அசைவு நிலைப்படும் பொழுது யதார்த்தமாக மனித உடல் அசைவுகளைக் காட்டுவதாக அமையும். படம் அசையும் படமாக மாறுகின்றது. இதனையே “Motion Picture” என்று அழைப்பர். அதாவது அசைவு



நிலையில் உள்ள படங்கள், அந்த நிலையில் காட்டப்படும் பொழுது தான் அவற்றினுடைய சாதாரண உடலசைவுகள் தெரியவரும். இதனால் அசைவினைக் காட்டுவதற்கு தனிப்படமாக இல்லாமல் அசையும் நிலையில் படங்களை எடுப்பர். இதற்கு விசேடமான கமரா வேண்டும். இந்தப் படங்களின் அசைவே மிக மிக முக்கியமானதாகும். இதனாலேயே இன்று சினிமாவை “Movies” என்று அழைப்பர். இவ்வாறு அசையத் தொடங்கியதன் பின்னரே பேச்சு உட்புகுத்தப்பட்டது. பேச்சு வரும் பொழுதுதான் “Talk” ஆனது. ஆனால் சினிமாவின் கலைப் பூரணத்துவத்தை வெளிக்கொணரத் தக்கது கமராவின் அசைவியக்கமேயாகும்.

இது எவ்வாறு நிகழ்கின்றது என்பது பற்றிய சில விஞ்ஞான பூர்வமான நடைமுறைகள் உண்டு. ஒரு சாதாரணமான சினிமா Reel ஐப் பார்த்தால் இங்கே கூறப்படுவது நன்கு புலனாகும். ஒரு தடவை கை உயர்த்தப்படுவதைக் காட்டுவதற்கு 27 படங்கள் இருப்பதை அவ் Reel இலே கண்டுகொள்ளலாம். இதனால் சினிமா என்பது பிரதானமாக கமராவினால் பிடிக்கப்பெறும் அசைவுநிலைப் படங்களேயாகும். (தமிழிலே சினிமாவை திரைப்படம் என்னும் சொற்றொடர் கொண்டே குறிப்பிடுவது வழக்கமாயுள்ளது. மற்றைய படங்கள் எல்லாம் கடதாசியிலோ சுவரிலோ காணப்படுவது போன்று இங்கு ஒரு திரையிலே காட்டப்பெறும் படத்தை திரைப்படம் என்று சொல்கின்றோம் என்றே கொள்ளவேண்டியுள்ளது. திரைப்படம் என்ற சொற்றொடர் சினிமாவின் முக்கிய இயல்பு நிலைப்பட்ட அசைவியக்கத்தைச் சுட்டாமையால் சினிமா என்ற சொல்லையே பயன்படுத்துவது கருத்து மயக்கம் அற்ற விளக்கத்திற்கு உதவி புரியும் என்று கருதியே அச்சொல்லையே ஆசிரியர் பயன்படுத்தியிருப்பது வரவேற்கப்பட வேண்டியதொன்றாகும்.) இந்த அடிப்படையைப் புரியும் போது Movies இன் இயல்பும் அழகியலும் புரியும். இக்கலையின் இயல்பு முற்று முழுவதாக தொழில் நுட்பத்தையே நம்பியுள்ளது. எனவே இதனை Technological Art என்பர். சினிமாவினது தொடக்கநிலைக் கலைவடிவமான “Photograph” என்பதன் கருத்தையும் விளங்கிக்கொண்டால் மேலும் புரிதல் ஏற்படும். “Photo” என்பது ஒளியைக் குறிப்பதற்கான சொல்லாகும். “Graph” என்பது வரைவுநிலையைக் குறிப்பது. எனவே Photograph என்பது ஒளியின் வரைவுநிலை என்பதாகும்.



இவ்வாறு நோக்கும் போது “Kinematograph” என்பதன் சொல்லோடு பொருட்கருத்து அசைவு வரைவியல் என்பதாகும். இது Kinematics என்னும் கிரேக்கச் சொல்லின் அடியாக வருவது. Kinematics என்பது பார்ப்பதைக் குறிப்பது. பார்க்கும் முறையில் எடுக்கப்படுவதை Kinematograph என்பர். இச்சொல்லிலுள்ள ‘K’ என்னும் ஒலி பின்னர் ‘C’ ஆனது. அதாவது சினிமா என்பது “Cinema” என்றே எழுதப் பெற்றது. இவற்றை நன்கு புரியும் போதுதான் இந்தக் கலைவடிவத்தில் இருந்து நாம் எதனை எதிர்பார்க்கின்றோம் என்பது புரிதலாகும். இதனை மேலும் புரிந்து கொள்வதற்கான மேலும் சில தகவல்களை நோக்குவோம்.

“Film” என்னும் சொல்லின் உண்மையான கருத்தை ஆங்கில Concise Oxford Dictionary பின்வருமாறு கூறுகின்றது.

A thin flexible strip of plastic or other material coated with light- sensitive emulsion for exposure in a camera

அதாவது சொல்லோடு பொருளாகப் பார்க்கும் போது Film என்பது மென் தகடு என்னும் கருத்தையே உடையது. இந்த மென் தகடு ஒளிப் பாச்சல் பெற்ற படிமங்களைப் பதிவு செய்து கொள்ளும். அதாவது Photo செய்யும். இந்த நிலையை இதற்கு என உள்ள அசைவு நிலைக் கமராவின் மூலம் (Motion Camera) படமாக்கும் போது நீண்ட மெல்லிய தகட்டில் தனித்தனி உருவங்களாக, உருச்சித்திரிப்புக்களாக அமையும் படங்களைக் காணலாம். உதாரணமாக ஒருவர் கையை உயர்த்துகின்றார் என்றால் அந்தக் கை உயர்த்தப்படுவது முழுவதையும் சித்திரிப்பதற்கு 27 படத்துண்டுகள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வரும். அவற்றை குறிப்பிட்ட ஒரு வேகத்தில் காட்டும் போது கை இயல்பாக உயர்த்துவது போன்ற காட்சியையே நாம் காணலாம்.

சினிமாவில் பேச்சு மிகவும் பிந்தியே வந்தது. அவ்வாறு பேச்சு வருகின்ற போது உடல் அசைவுகளினால் மாத்திரம் அல்லாது பேச்சினாலும் உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டுவதற்கான வாய்ப்பு உண்டாகின்றது. ஆனால் உண்மையில் சினிமாவிற்கு பேச்சு முதன்நிலை முக்கியத்துவம் உடையதல்ல. இதனாலேயே இன்றும் கூட தலைசிறந்த சினிமாக்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் பற்றிப் பேசப்படும் பொழுது மௌன நடிப்புள்ளவற்றைப் பற்றியே பேசுவோம். சார்லி சப்ளின் என்ற



பிரபல்ய நகைச்சுவை நடிகர் இந்த மேற்சொன்ன அசைவுப்படக் காலத்துக்குரியவரே. அவர் சினிமாக்களில் பேசுவதில்லை. அவரது முகபாவங்களே பேச்சுக்களாக அமையும்.

## II

சினிமா என்னும் தொழில்நுட்பம் ஏற்கனவே பார்த்தபடி நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும் ஒரு விடயத்தினை அதன் அசைவியக்க ஓட்ட நிலையிலே பதிவு செய்து கொள்வதாகும். அந்த அசைவியக்க ஓட்ட நிலையைப் பதிவுசெய்து கொள்வதற்கு விசேடமான கமரா தேவை. சாதாரண கமரா நிலையான படம் ஒன்றினையே தரும். சினிமா என்னும் போது அதில் அசைவு நிலை காணப்பெறும். இத்தொழில் நுட்பம் முதல் முதலில் இராணுவத் தேவைகளுக்காகவே பயன்படுத்தப்பட்டது என்று கூறுவர். முதலாம் உலக மகா யுத்தத்தின் போது களநிலையில் நடைபெறும் போரினைப் பதிவுசெய்து அதனைப் பின்னர் போட்டுப் பார்ப்பர். அப்போது அங்கு நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய தெளிவான விளக்கம் ஏற்படும். அடுத்து வைத்தியத்துறையிலே குறிப்பாகச் சத்திரசிகிச்சைத் துறையிலே இந்த அசையும் படப்பதிவு நடைபெற்றது. இதுவும் அறிவியல் முக்கியத்துவமுடைய ஒன்றாகும். சத்திரசிகிச்சை ஒன்று நடைபெறும் போது அசைநிலைப் படம் எடுக்கப் பெறுமேயானால் அங்கு நடைபெறுவனவற்றை நன்கு தெரிந்து கொள்ளலாம். ஆனால் கமராவைப் பொறுத்தவரைக்கும் கூட இன்னொரு மிகப்பெரிய வரையறையுண்டு. அது குறிப்பிட்ட ஒன்றை மாத்திரமே படம் பிடிக்கும். அதுவும் ஒரு பார்வை நிலையிலேயே அதனைக் காட்டும். அந்த நடத்தை இன்னொரு நிலையில் இருந்து பார்க்கவேண்டுமானால் அதனைப் படமெடுப்பதற்கு இன்னொரு கமரா அத்தியாவசியமாகும். இதனால் ஒரு விடயத்தைப் படமாக எடுக்கும் போது இரண்டு மூன்று கமராக்கள் பயன்படுத்தப்படுவது அவசியமாகிவிடும். [கமரா என்னும் சொல் அடிநிலையில் இருப்பிடத்தைக் குறிப்பதாகும். சட்டவாக்கத்திற்கு இரு மன்றங்கள் பயன்படுத்தப்படும் பொழுது அதனை By Cameral Legislature என்பர். எனவே கமரா என்பது இருப்பிடத்தைக் குறிக்கும் அடிக் கருத்தியலைக் கொண்டது. அது அசைவுக்குரியதாகும் போது அதாவது கண்ணால்



புரிந்துகொள்ளப்படும் அசைவுகளைக் கொண்ட படங்களாகும் பொழுது Kinematograph ஆகின்றது. 'க' என்பது 'ச' ஆக ஒலி மாறும் வழக்கம் உலக மொழிகளிலே இயல்பானதாகும் (K C). இந்தச் சொற்பிதிர் வழியை விளங்கிக் கொள்ளும் போதுதான் சினிமாவின் உண்மையான இயல்பை நாம் விளங்கிக் கொள்ளலாம். சினிமாவை Movie எனவும் Talk (பேசுவது) எனவும் குறிப்பிடும் வழக்கத்தை ஆழமாக நோக்கவும்.] நடக்கும் விடயம் எந்த எந்தக் கோணங்களில் இருந்து பார்க்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கு இயைய கமராக்கள் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். இவ்வாறு கமராக்கள் பொருத்தப்படும் பொழுது அந்தக் கமராக்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒளிப்பதிவினைச் செய்வதற்கு வேண்டிய ஒளிப் பிரகாசம் அவசியம். இதனாலேயே எந்தவொரு சினிமாவிலும் கமரா மாத்திரம் அன்றி ஒளியூட்டலும் (Lighting) முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

இவ்வாறு நோக்கும் போது இவ்வாறு படப்பிடிப்புச் செய்யப் படுவனவற்றை இரண்டு நிலையில் நோக்கலாம். ஒன்று அசைவற்ற நிலையில் அதனைக் காட்டுவது. இதனைச் Shot என்பர். ஆனால் அந்தச் Shotகள் அசைவுகளாகக் காட்டப்படும் போதுதான் சினிமாவாகின்றது என்பதை இதுவரை வாசித்தவற்றால் தெரிந்து கொள்கின்றோம். எனவே Shot என்பதற்கு அடுத்து 'சூழமைவு' (Sequance) முக்கியமாகின்றது. இந்தச் Sequance கள் ஒன்றினையும் போதே ஒரு காட்சி வரும். ஆனால் இவையாவும் மிக விரைவாகவே நடப்பவையாகும். ஒரு நிமிடத்திற்கு 33 அசைவிருக்கும் எனில் அவை இயல்பானவையாகும். அதாவது ஒவ்வொரு காட்சியையும் அவற்றின் அசைவு நிலையிலேயே படம்பிடித்துக் கொள்வார்கள்.

தொழில்நுட்பத்தின் அடிப்படையில் சினிமாவிிற்கான புகைப் படப்பிடிப்பு Shooting என்று சொல்லப்படும். இப்படிச் Shoot பண்ணப் படுவதில் ஒரு அலகே Shot ஆகும். தனிக் கமரா ஒன்றினால் பதிவு செய்யப்பட்ட ஒரு காட்சிக் கூறு Shot எனப்படும். சாதாரண கருத்தில் Shot என்பது ஒரு கமராவினால் பிடித்தெடுக்கப்பெற்றது என்ற கருத்தும் வரும்.

இவ்வாறு நோக்கும் போது Shot எனப்படும் அலகுத் தொடர் வரும். ஆனால் அது ஒரு சம்பவம் பற்றிய தொடர்ச்சியாகவே இருக்கும். அதாவது Film எனப்படும் புகைப்படச் சுருள்களைப்



பொறுத்தவரையில் இது ஒரு தனி அசைவினைக் காட்டுமே அல்லாது அந்த அசைவுகளினால் ஏற்படும் சம்பவத்தைக் காட்டாது (Incident). அந்தச் சம்பவத்தை ஒன்றன் பின் ஒன்றாக ஒரு தொடர்ச்சியான முறையில் காட்டுவதே Sequence ஆகும். இவ்வாறு ஒரு Sequence ஐக் காட்டும் போது பார்ப்போர் ரசனைக்காக மொண்டாச்சாகவும் காட்டலாம்.

இவ்வாறு உள்ளடக்கப் பெறுகின்ற மென்தகட்டுச் சுருள்களை (Film) அவற்றின் பொருளுக்கு ஏற்ப வகுத்துக் கூறும் மரபொன்று உண்டு. அத்தகைய வகுமுறையில் ஆவணப்படுத்தும் இயல்புடையனவாக (Documentaotion) அதாவது ஒரு ஆவணமாக (Document) அல்லது ஒரு ஆவணத்தைப் பதிவு செய்வவையாகும். நடக்கும் நிகழ்ச்சி ஒன்றினைப் பதிவு செய்வதை “Documentary” எனலாம். நிஜமாக நடைபெற்ற அல்லது உண்மையில் நடைபெற்ற ஒலிப்படங்கள், Film ஆகியவற்றைக் கொண்டு உண்மையில் நடந்த சம்பவம் ஒன்றை சினிமாவாக எடுத்தல். அவ்வாறு எடுக்கப்படும் சினிமா Documentary எனப்படும். Documentary என்பதை Document என்று (அதாவது ஆவணங்களின் தொகுதி) நேர் இடையாகக் கொள்ளக் கூடாது. சித்திரிப்பு (Feature) சினிமாக்களுக்குரிய கதை கூறல் என்பது இல்லாது காட்டப்படவேண்டியவற்றை சினிமா முறையில் எடுத்துக் காட்டுவதே Documentary Film எனப்படும். உதாரணமாக பரத நாட்டியம் பற்றியோ, வருடப்பிறப்பு நிகழ்ச்சிகள் பற்றியோ அல்லது ஒருவரது வாழ்க்கை வரலாறு குறித்தோ இவ்வாறு ஆக்கப்படும் சினிமாக்களை ஆவணச் சினிமா (Documentary) என்பர்.

நாம் சாதாரணமாக சினிமா என்று சொல்லப்படுவனவற்றை நோக்கும் போது அவை பெரும்பாலும் ஒரு கதையினை அல்லது கதையின் ஒரு பகுதியினை பதிவு செய்வனவாகவே இருக்கும். இதனால் இவற்றை ‘சித்திரிப்புச் சினிமா’ (Feature Film) என்றே கொள்வர்.

சித்திரிப்புச் சினிமாவாக இருப்பினும் சரி, ஆவண நிலைச் சினிமாவாக இருப்பினும் சரி அவை புகைப்படப் பதிவு செய்யப்படுகின்ற பொழுது துண்டு துண்டாக, அல்லது காட்சி காட்சியாக, அல்லது அலகு அலகாகவே பதிவு செய்யப்படவேண்டும். அவ்வாறு பதிவு செய்யப்பட்டவை தனித்தனிச் சுருள்களாக இருக்கும். இவ்வாறு எந்த



எந்த நிலையில் இருந்து படம் பிடித்துக் கொள்ளப்படவேண்டும் என்பதை நெறியாளர் தீர்மானிப்பார். நெறியாளர் விரும்பும் அந்த அசைவியக்கத்தின் சித்திரிப்பை கமராவுக்குப் பொறுப்பாக உள்ளவர் தனது கமராக்களின் மூலம் பதிவுசெய்வார். அந்நிலையிலும் அவை நீள் துண்டுகளாகவே இருக்கும்.

இந்த நீள் துண்டுகளை எந்த ஒழுங்கமைப்பில் போட்டால் சித்திரிக்கப்படும் விடயம் தெளிவாக வரும் என்பதைத் தீர்மானித்து அந்த முறையிலே அதனைத் தொகுப்பர். இத்தொகுப்பு முயற்சியே 'Editing' எனப்படும். எனவேதான் Editing எனப்படும் தனித்துறை முக்கியமாகின்றது. Editing பற்றிய தெளிவு ஏற்படும்போது இன்னொரு விடயமும் தெளிவாகின்றது. அதாவது காட்சியமைப்புக் காட்சியமைப்புக்களாகவே அவை போட்டோப்பதிவை செய்யவேண்டும் என்பதாகும். உதாரணமாகக் கல்யாணக் காட்சி என்று எடுத்துக் கொள்வோம். கதாநாயகி சோகமான மனநிலையில் தனது விவாகத்தை மீளநினைக்கின்றாள் என்றுகொண்டால் அந்தத் விவாகக் காட்சியை Flashback எனப்படும் உத்தி கொண்டு காட்டவேண்டியது அவசியமாகும். அனால் அந்தக் கதையோட்டத்திற்கு விவாகம் நடந்த காட்சி முக்கியமாக இருக்காமலும் போகலாம். ஆதலால் எவ்வெவற்றை அசையும் நிலையில் பிடிப்பது, அவற்றை எவ்வாறு தொகுப்பது என்பதும் அச்சாணியான பிரச்சினையாகும்.

முதலில் கதை ஒன்று இருத்தல் வேண்டும். அந்தக் கதை காட்சியமைப்பு நிலைப்படச் சித்திரிக்கப்படுவதாக இருக்கவேண்டும். அந்தக் காட்சியமைப்பில் நிகழ்ச்சி நடைபெறுவதாக இருக்கவேண்டும். இம் மூன்றையும் காட்டுவதற்கு மூன்று வெவ்வேறு நிலைகளில் அதனைப் படம்பிடித்து பின்னர் அதனைத் தருவார்கள். எனவே சினிமாவை நெறியாள்கை செய்பவரே காட்சியமைப்பையும் செய்பவராக அமைவார். பிரபல சினிமா நெறியாளர்கள் தொகுப்பாளர்களாகவும் இருப்பர். [இவ்விடத்தில் Editing என்னும் சொல்லுக்கு தொகுப்பு என்னும் மொழிபெயர்ப்பு பொருத்தமாக இருந்தாலும் அதன் உண்மை நிலையை வெளிக்கொணர்வதற்கு செவ்விதாக்கம் என்னும் சொல்லே பொருத்தமானது என்பது வற்புறுத்தப்படுகிறது] ஒரு சினிமாவை Editing பண்ணுவது என்பது அதனைச் செவ்விதாக்கம் செய்வதாகும்.



## III

மேலே கூறப்பட்டவை சினிமா ஆக்கப்படும் நிலையில் முக்கியமான வையாகும். பார்க்கப்படும் நிலையில் சினிமா எப்படித் தரப்படுகிறது என்பது பற்றியும் இவ்விடத்திலே சிந்தித்துக்கொள்வது பொருத்தமானதாக இருக்கும். சினிமாக்கள் காட்டப்படும் அரங்குகளில் சினிமாக்கள் தொடங்குவதற்கு முன்னர் மணி அடித்து படிப்படியாக அந்த அரங்கக் கூடத்தில் ஒளியைக் குறைத்து திரையை நோக்கி பார்ப்போரின் கவனத்தை வழிப்படுத்துவர். அவ்வாறு பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது பார்ப்பவர் அதிலே முற்றுமுழுதாக மூழ்கி யிருப்பதைக் காணலாம். [இதனாலேயே சினிமா பார்ப்பவர்களை பார்வையாளர் எனக் கூறுவது தவறாகின்றது. பார்ப்பவர்கள் உண்மையில் Viewers தான். தாங்கள் பார்ப்பதின் மீது இவர்கள் ஆட்சி செலுத்துவதில்லை. செலுத்தவும் முடியாது. சிங்களத்தில் பார்ப்போரை 'பிரேக்சற்றியோ' (Preksakayo) என்பர். அதாவது பார்ப்பவர்கள் மட்டுமே. எனவே ஒரு சினிமாவைக் காட்ட முனையும் நெறியாளர் நமது பார்வை முழுவதும் (கவனம் முழுவதும்) அதிலே குவிந்திருக்க வேண்டும் என்பதை அறிந்திருப்பார். அதற்காகத்தான் திரைப்பட மாளிகைகளிலோ அல்லது தொலைக்காட்சி பார்க்கும் போதோ கூட காட்டப்படுவதையே கவனமாகப் பார்க்கின்றோம்.

தமிழிலே சினிமாவை திரைப்படம் என்னும் சொற்றொடர் கொண்டே குறிப்பிடுவது வழக்கமாயுள்ளது. இதன் கருத்து நாங்கள் திரை ஒன்றில் படம் காட்டப்படுவதையே பிரதானப்படுத்தியுள்ளோம் என்பது தெரிகின்றது. திரைப்படம் என்பதற்கான ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு 'Screen Picture' என்பதாகும். எனவே நாம் திரைப்படமாகப் பார்க்காமல் கட்புலனுக்கான அசைவியக்க ஓட்டமாகப் பார்த்தல் வேண்டும். சினிமா என்பது திரைப்படம் என்பதற்கான மொழி பெயர்ப்பு அல்ல.

இவ்வாறு கூறும்போதே சினிமாவிிற்கான பேசும் அம்சம் பின்னரே வந்தது என்பது தெரியவரும். முதலில் Movie வந்தே பின்னர் Talk வந்தது. இன்றும் கூட டாக்ஸீஸ் என்றே சினிமாக்களுக்கு பெயர் வைத்திருக்கின்றோம்.



[இவ்விடத்திலே 'Theatre' என்னும் சொல்லின் மூலத்தையும் அதன் மூலப் பொருளையும் அறிந்துகொள்வது அவசியமாகும். Theatre என்பது கிரேக்க வழியாக வந்தது. இதன் மூலவடிவம் 'Theatron' என்பதாகும். இதுவே Theatre ஆனது. பார்க்கப்படுவது என்பது கருத்து]

சாதாரணமாக மகிழ்ச்சிக்காக சினிமா பார்க்கச் செல்லும் ஒருவருக்கு இவை எல்லாம் தேவையா என்று சிலர் கேட்கலாம். இதற்கான பதில் யாது எனின் இவை தெரிந்தால் ரசனை மேலும் அதிகரிக்கும் என்பதாகும்.

கர்நாடக சங்கீதக் கச்சேரிக்குச் செல்லும் ஒருவர் ராக-தாள ஞானம் உள்ளவராக இருப்பின் ஆற்றுகையை எவ்வாறு நன்கு ரசிக்கமுடியுமோ அதே போன்று சினிமா ரசிகனும் ரசிக்கலாம்.

சினிமா குறிப்பாக கட்புலக் கலையாக இருப்பதால் கண்ணால் பார்க்கப்படுவது முக்கியமாகின்றது. இங்கு கண்ணால் பார்ப்பது என்பது வெறுமனே பார்த்துவிடும் முயற்சியல்ல. நெறியாளர் நாம் எதனைப் பார்க்கவேண்டும் என்று விரும்புகின்றாரோ அதனையே நாம் பார்க்கின்றோம். அந்தப் பார்வைக் குவிப்பை ஏற்படுத்துவதற்குக் கமராக்கள் உதவுகின்றன. Long Shot, Close up Shot என்பன வெறும் படப்பிடிப்பு முறைகள் மாத்திரம் அல்ல. அவை உணர்ச்சிகளையும் காட்டுபவையாகும். சினிமாவிற்சூரிய ஒரு முக்கியமான பார்வை முறை 'Montage' எனப்படும். இதன் கருத்து ஒருங்கிணைப்பு என்பதாகும். ஆனால் அந்த ஒருங்கிணைப்பின் மூலம் உணர்ச்சிகளை நன்கு சித்திரிக்கலாம். உதாரணமாக ஒருவர் இன்னொருவரைப் பார்த்து கட்டும் சொல் ஒன்றைக் கூறிவிடுகின்றார் என்போம். அவரின் மன நிலையைக் காட்ட உடனே கத்தியால் பிளக்கப்பட்டுக் கிடக்கும் ஒரு பொருளைக் காட்டுவார்கள். அதேபோல் கவலையில் வாடும் கதாநாயகனின் மனநிலையைக் காட்ட கடல் அலையைக் காட்டுவார்கள். இவற்றின் மூலம் பார்வை வழியாகவே ரசிப்பும் நடைபெறுகின்றது என்பதனை அறிந்து கொள்ளவேண்டும்.

என்னதான் நல்ல ஆடையாக இருந்தாலும் அதனை எவ்வாறு உடுத்துக் கொள்வது என்று தெரியாவிட்டால் அதன் அழகே போய் விடும். அதே போன்றுதான் இவையும்.



அசைவுநிலையில் கண்ணுக்கு அழகியல் திருப்தியைத் தருவதே சினிமாவின் மையப்பொருளாகும். ஆனால் அவ்வாறு கட்புலநிலையில் எல்லாவற்றையும் புரிந்துகொள்வதற்கு Visual Literary அவசியமாகும். அது இல்லை என்றால் புரிந்துகொள்ள முடியாது. அப்படியான Visual Literary இல்லாதவர்களுக்காகவே உரையாடலையும் பயன்படுத்த வேண்டியுள்ளது. உண்மையில் சினிமாக்களில் Dialog எனப்படும் சொல்லாடலின் கருத்தே இதுதான். துரதிஸ்ட வசமாக Story and Dialog என்பதை கதையும் சொல்லாடலும் என்று எடுத்துக்கூறாது கதையும் வசனமும் என்று கூறும் ஒரு மரபு தமிழுக்கு வந்துவிட்டது.

#### IV

சினிமாக்கலைவடிவத்தைப் பற்றிய ஒரு நூலே இது. இதில் இக்கலை வடிவத்தின் வரலாறு தரப்படாது சினிமாக்கலையின் உயர்நிலை வெளிப்பாடுகளான Pure Cinema - Art Cinema பற்றியே இன்பமோகன் பேசியுள்ளார். தமிழிலே சினிமா என்றவுடன் மகிழ்வுட்டல் (Entertainment) சினிமாவையே நாம் கருதுகின்றோம். சினிமாக்கலைவடிவத்திற்கு உரியவையான மற்றைய வகைப்பாடுகள் தமிழில் இல்லை என்றே கூறலாம். தமிழ் கூறும் ஆவணப்படம் எதுவும் இதுவரை வந்ததாகத் தெரியவில்லை. நாம் மகிழ்வுட்டல் சினிமா விற்கே பழகிப் போனவர்கள். அத்தகைய எமக்கு இன்பமோகன் இந்நூலிலே கலைத்துவ சினிமாவின் அம்சங்களைப் பல்வேறு நாட்டுத் தயாரிப்புகளினூடாக எடுத்துக் காட்டுகின்றார்.

தமிழிலே இத்தகைய நூல்கள் இல்லை. இத்தகைய நூல்கள் இல்லாமை காரணமாக இந்நூலைப் பயன்படுத்துவதிலே மிகப்பெரிய சிரமம் உள்ளது. இப்படியான அறிவியல் நூல்களை நாவல், சிறுகதை வாசிப்பது போன்று வாசித்துவிட முடியாது. ஆற அமர வாசித்து வாசித்தனவற்றைச் சிந்தனையின் ஒரு பகுதியாக்கி சிந்திப்புக்கான வாசிப்பு என்ற வகையிலே செய்யவேண்டும். அவ்வாறு நோக்கும் போது தமிழ் உயர் கல்விப்பீடங்களில் இன்று வளர்ந்து வரும் மக்கள் பொதுநிலை ஊடகங்கள் (Mass Media) பற்றிய பயில்வுக்கு இந்நூல் அத்தியாவசியமானதாகின்றது.



Journalism எனப்படும் இதழியல் பற்றி (பத்திரிகையியல் - பத்திரம் + இதழ்) இத்தகைய ஆய்வுகள் உண்டு. எனக்குத் தெரிந்தவரையில் கலைத்துவ சினிமா பற்றி தமிழில் வரும் முதலாவது ஆய்வுநூலாக இதனைக் கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

இன்பமோகன் தொழில் முறையாக நுண்கலை விரிவுரையாளர். கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் விரிவுரையாளராக உள்ளார். அங்கு பெரும்பாலும் தொழில்நுட்பக் கலைகள் பற்றி விரிவுரை செய்பவர் இவர். இவரது பின்புலத்தில் இன்னுமொரு முக்கியமான அம்சம் உள்ளது. இவர் காலஞ்சென்ற மெய்யியல் துறைப் பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்களினுடைய மாணவன். உண்மையில் அவரது நன் மாணவன் என்று கூடச் சொல்லலாம். கிருஷ்ணராஜாவுக்கு சினிமா பற்றிய ஆழமான அறிவு இருந்தது. நுண்கலையை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் முதல் பட்டப்படிப்புக்கான கற்கை நெறியாகத் தொடங்கிய பொழுது கிருஷ்ணராஜாவே ஓவியம் பற்றியும் சினிமா பற்றியும் கற்பித்தார்.

இந்நூலை இன்பமோகன் எனக்கு வாசித்துக் காட்டிய போது இந்தச் சினிமாக்களை எல்லாம் பார்த்திருக்கின்றாயா? எனக் கேட்டேன். 1950களின் நடுக்கூற்றில் சினிமாவே நான் விரும்பும் பயில்வாக அமைந்தது. அந்த ஆர்வம் காரணமாக மிகவும் முக்கியமான சினிமாக்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டிற்று. இவை பற்றி இன்பமோகனிடம் உரையாடிய போது அவற்றின் பிரதிகளை அவர் வைத்திருப்பதாகக் கூறினார்.

இன்பமோகனை மனம் நிறையப் பாராட்டுகின்றேன். சினிமா பற்றி எழுதாமல் சினிமாக் கலைக்குள்ளே நின்றுகொண்டு எழுதுகின்றார். அதனால் அவரது தமிழ் நடையிலே சில அசாதாரண வார்ப்புக்கள் வருகின்றன. தமிழைப் புதிய துறைகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தும் போது இத்தகைய மாற்றம் ஏற்படுவது தவிர்க்கமுடியாததே. தமிழ் நிலையில் நின்றுகொண்டு கூறினால் இன்பமோகனின் இந்நூல் தமிழ் மொழியின் விஞ்ஞானப் பயில்வு வெளிப்பாட்டிற்கான மேலும் ஒரு முக்கிய நூல் ஆயிற்று.

முதல்நூல்கள் பெரும்பாலும் காரசாரமான விவாதத்திற்கு உட்படுத்தப்படுபவை. இன்பமோகனின் இந்த நூல் பற்றிய சொல்லாடல்கள்



இத்துறை பற்றியும் இன்பமோகன் பற்றியும் நாம் மேலும் அறிந்து கொள்ள உதவும்.

இன்பமோகனின் புலமைத் தேடல் மேலும் மேலும் தமிழுக்கு வளம் சேர்ப்பதாக அமைதல் வேண்டும் என வாழ்த்தும் அவனது நண்பனும் ஆசிரியனுமான கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி.

15.05.2011

கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

தகைசார் ஓய்வு நிலைப் பேராசிரியர்  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்  
இலங்கை

பிற்குறிப்பு

உண்மையில் இதனை எழுதுவதன் மூலம் பேராசிரியர் சோ.கிருஷ்ணராஜா செய்திருக்க வேண்டிய பணி ஒன்றினை நான் என்னால் இயன்ற அளவு செய்ய முயன்றுள்ளேன் என்பதைக் கூறியாக வேண்டும். எனக்குப் பிடித்தமாணவர்களில் ஒருவராக கிருஷ்ணராஜா விளங்கினான். அவனுக்கு நான் பிடித்தவனாக இருந்தமையினாலேதான் அவன் எப்போதும் உரிமையோடு என்னோடு சண்டைபோட்டுக் கொள்வான். இவ்விடம் நினைவுகளின் நிழலிலே வாழுகின்ற கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி.



## என்னுரை

பல்கலைக்கழகத்தில் நுண்கலைகளை மாணவர்களுக்கு கற்பித்துவரும் எனது பாடப்பரப்பில் சினிமாவும் ஒரு பகுதியாக உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தது. சினிமாக் கலையின் தொழில்நுட்ப முக்கியத்துவம், அது ஒரு கலையாக எவ்வாறு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது என்பன தொடர் பான தேடலுக்கு என்னை அறியாமலேயே சென்றிருந்தேன். மேலைநாடுகளில் காலத்துக்குக் காலம் பல குழுக்கள் தோன்றி சினிமாவிற்கு பல கலைத்துவ அம்சங்களை வழங்கியுள்ளன. இந்நூலில் அச் சினிமாக் குழுக்கள் பற்றியும் அவை சினிமாவின் கலைத்துவத்தை அதிகரிப்பதற்கு ஆற்றிய பங்களிப்புக்களைப் பற்றியும் விவாதிக்கின்றேன். மேற்கு நாடுகளில் வளர்ச்சியடைந்திருந்த இச் செல்நெறி தொடர்பான பதிவுகள் தமிழில் இதுவரை முறையாக/முழுமையாக இடம் பெறவில்லை என்பதை உணர்ந்து கொண்டேன். இப்பின்னணியில் தமிழில் இவ்வாறானதொரு நூலின் அவசியத்தை உணர்ந்து கொண்டேன்.

கலைத்துவம் மிக்க சிறந்த சினிமாக்களைப் பார்த்து இரசிப்பதில் ஆர்வமாக இருந்த எனக்கு அவற்றைப் பெற்றுக்கொள்வதற்கான வாய்ப்புக்கள் முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை. அவ்வாய்ப்பை எனக்கு ஏற்படுத்தித் தந்தவர் பேராசிரியர் சோ.கிருஷ்ணராஜா அவர்கள். இவர் தனது வாழ் நாளில் இறுதிக்காலங்களில் கலைத்துவம் உடைய சினிமாக்களைப் பார்த்து ரசிப்பதிலும் அவற்றை சேகரிப்பதிலும் மிகுந்த ஆர்வமாக இருந்தார். இதன் வெளிப்பாடாக தான் பார்த்து இரசித்த சினிமாக்களின் கலை, அழகியல் அநுபவங்களை என்னுடன் பகிர்ந்துகொள்வார். 2009 ஆண்டு மார்ச் மாதம் பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்களைக் கொழும்பில் சந்திக்கும் ஒரு சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. அப்போது மேலைநாட்டுச் சூழலிலும் இந்தியச் சூழலிலும் சிறந்தவர்கள் என மதிக்கத்தக்க நெறியாளர்களின் சினிமாக்கள்



பலவற்றை எனக்கு பெற்றுத்தந்து அச்சினிமாக்களை இரசிப்பதில் உள்ள அடிப்படைகள் பற்றியும், அவற்றின் கலையாக்க அடிப்படைகள் பற்றியும் என்னுடன் ஒரு நீண்ட கலந்துரையாடலை மேற்கொண்டார். இக்கலந்துரையாடலின் பாதிப்பை இவ்வாய்வில் பல சந்தர்ப்பங்களில் உணர்ந்து கொண்டேன். துரதிஷ்டவசமாக மேற் கொண்டு இவ்விடயம் தொடர்பாக எனக்கு அவருடன் கலந்துரை யாடும் வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை. இருந்தும் இந்நூலை சிறப்பாக வடிவமைப்பதற்கு அவரின் கருத்துக்களும் ஆலோசனைகளும் எனக்கு பக்கபலமாக அமைந்திருந்தன.

இந்நூலாக்கச் செயற்பாட்டின் போது எனக்கேற்பட்ட பல்வேறு பிரச்சினைகளையும் பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி அவர்களுடன் கலந்துரையாடியே தீர்க்கக்கூடியதாக இருந்தது. நான் அவருடன் தொடர்புகொள்ளும் போதெல்லாம் தன்னுடைய அசௌகரியங்களைப் பொருட்படுத்தாது என்னுடைய சந்தேகங்களைத் தீர்த்து வைத்தவர். நூலை முழுமையாக வாசித்து அதில் உள்ள மொழிவழுக்களைச் செம்மைப்படுத்துவதில் ஆர்வத்துடன் செயற்பட்டதுடன் இந்நூலில் கையாளப்பட்டுள்ள பல ஆங்கிலப் பதங்களுக்கான தமிழ்ப் பதங்களையும் முன்மொழிந்தார். அவருடைய கருத்துக்களும் ஆலோசனைகளும் உதவியும் இந்நூலாக்கத்தில் எனக்கு பேருதவியாக இருந்தது. அவருக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றிகளைத் தெருவித்துக் கொள்வதில் மகிழ்வுறுகின்றேன்.

இந்நூலாக்கத்தில் அடுத்து உதவியவர் எனது நண்பன் மொழித்துறை விரிவுரையாளர் சி.சந்திரசேகரம். கட்டுரைகளை வாசித்து அதன் தர, நேர்த்தி தொடர்பான பல்வேறு விடயங்களையும் எடுத்துரைத்தவர். என்னுடைய ஒவ்வொரு ஆய்வுச் செயற்பாட்டிலும் அவரின் உதவியைத் தன்னுடைய வேலைப்பளுக்களுக்கு மத்தியிலும் வழங்கு பவர். அவருக்கு எனது நன்றிகள்.

இந்நூலில் வரும் ஆங்கில, ஜேர்மன், பிரஞ்சு, இத்தாலியப் பதங்களுக்கான தமிழ் உச்சரிப்பு வடிவத்தை நேர்த்தியாக வடிவமைத்துத் தந்தவர்கள் சக விரிவுரையாளர்களான ஜே.கென்னடி, சி.சசிதரன், நவரெத்தினராஜா ஆகியோர். அவர்களின் உதவிக்கு நன்றி. மொழித்துறை உதவி விரிவுரையாளர் சயந்தி மற்றும்



சர்வேஸ்வரன் ஆகிய இருவரும் இந்நூலின் மொழிவழுக்களைச் செம்மைப்படுத்தியவர்கள். அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

இந்நூலாக்கத்தில் எனக்கு பெரிதும் உதவியவர் என் மனைவி றஜிகலா. அவரின் உதவி இந்நூல் சிறப்பாக வெளிவருவதற்கு பல நிலைகளில் பங்காற்றியது. அவரின் ஒத்துழைப்புக்கு எனது நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

இந்நூலை அச்சில் வடிவமைத்துத் தரும் க.குமரன் அவர்களுக்கும் அவரின் உதவியாளர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

15.06.2011

வடிவேல் இன்பமோகன்

நுண்கலைத்துறை

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்

தொடர்புகளுக்கு: 0652226189



## பொருளடக்கம்

அணிந்துரை	vii
என்னுரை	xx
1. அறிமுகம்	1
2. ஹொலிவூட் சினிமா	9
i. ஆரம்பகால ஹொலிவூட் சினிமா	11
ii. ஹொலிவூட் சினிமாவில் ஒலி, வர்ணத்தின் அறிமுகம்	21
iii. புதிய ஹொலிவூட் சினிமா	31
3. ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா	42
4. பிராஞ்சிய சினிமா	67
i. பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமா	68
ii. பிராஞ்சிய சர்ரியலிஸ சினிமா	84
iii. பிராஞ்சிய புதிய அலை சினிமா	103
5. மொண்டாச் சினிமா : சோவியத் ரசியாவின் பங்களிப்பு	127
6. இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமா	147
ஆய்வுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட சினிமாக்கள்	160
சொற்பொருள் விளக்கம்	162
துணைநூற் பட்டியல்	164







அத்தியாயம் ஒன்று

## அறிமுகம்

விஞ்ஞான தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியினால் தோற்றம்பெற்ற ஒரு கலையாக சினிமா விளங்குகின்றது. சினிமா பிராஞ்சியர்களான லூமியர் சகோதரர்களினால் 1895ஆம் ஆண்டில் ஒரு வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக அறிமுகப்படுத்தி வைக்கப்பட்டது. லூமியர் சகோதரர்களுக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்தே சினிமாவின் கண்டுபிடிப்புடன் தொடர்புடைய பல செயற்பாடுகள் காலத்துக்குக் காலம் இடம்பெற்ற போதும் லூமியர் சகோதரர்களே அசையும் பிம்பங்களை திரையில் காண்பித்து சினிமாக் கலைக்கான பல மூலங்களை அறிமுகப்படுத்தினர். இவர்களின் சினிமாக்கள் ஆவணச் சினிமாவின் சாயலைக் கொண்டனவாக அமைந்திருந்தன. மக்களின் அன்றாட வாழ்வியல் விடயங்களையும், இடங்களையும் பதிவுசெய்து அவற்றைப் பார்ப்போருக்கு காண்பித்தனர். சினிமாக் கலையாக்கத்தின் அல்லது தொழில்நுட்பத்தின் ஆரம்ப கர்த்தாக்களாக இவர்கள் விளங்கிய போதும் பிற்காலத்திலேயே சினிமா பல கலைத்துவ அம்சங்களைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தது. இந்நூல் சினிமா காலத்திற்குக் காலம் எவ்வாறான கலைத்துவ அடிப்படைகளைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தது என்பதை ஆய்வுசெய்யும் ஒரு முயற்சியாக அமைகின்றது.

சினிமாக் கலையின் தோற்றம் ஏனைய கலைகளுடன் ஒப்பிடும் போது மிகவும் பிந்தியதாக இருந்தாலும் சினிமா மக்களின் பெரு விருப்புக்குரிய கலைச்சாதனமாக விளங்குகின்றது. சினிமாவின் வெளிப்பாட்டு முறை ஏனைய கலைவடிவங்களின் வெளிப்பாட்டு முறையில் இருந்து வேறுபட்டு மக்களின் ரசனையார்வத்தைத் தூண்டக் கூடிய விதத்தில் அமைந்திருத்தல் இதற்கான அடிப்படைக் காரண



மாகும். சினிமாவின் கலையாக்கம் தொழில்நுட்பச் சாதனங்களின் பயன்பாட்டினாலேயே நடைபெறுகின்றது. தொழில்நுட்பச் சாதனங்களின் ஒன்றிணைவில் உருவாகும் சினிமாக் கலையாக்கம் சினிமாக் கலைஞர் வெளிப்படுத்தக் கருதிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்கான பல்வேறு வசதிகளையும் வழங்குகின்றது. இதனால் பார்ப்போரைக் கவரக்கூடிய அல்லது பார்ப்போரின் விருப்புக்குரிய பல உத்திகளை இணைத்து சினிமாவை உருவாக்கக் கூடிய வசதிகள் சினிமாவில் உள்ளது. சினிமாக் கலைஞர் வெளிப்படுத்தக் கருதிய கலையுணர்வைப் பெறுவதற்கேற்ற விதத்தில் கலையாக்கச் சாதனங்களைப் பயன்படுத்துவதற்கு சினிமாத் தொழில்நுட்பம் இடங்கொடுப்பதே இதற்கான காரணமாகும். இதனால் சினிமாவின் அழகியல் வெளிப்படுத்துகை தனித்துவமானதாக அமைந்துவிடுகின்றது. இது ஏனைய கலைவடிவங்களுக்கு இல்லாத தனித்துவமான பண்பாகும்.

சினிமாக் கலைவடிவம் மக்களின் பெருவிருப்புக்குரிய ஊடகமாக விளங்கியதால் சினிமாத் தொழில்நுட்பத்தை பொருளாதார நோக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தும் நோக்கு முதன்மை பெற்றது. பொருளாதார நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு சினிமா தயாரிக்க முற்பட்ட போது சினிமாவின் வளர்ச்சி துரிதமாக நிகழ்ந்தது.

சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபடும் நிறுவனங்களும் சினிமாக் கலைஞர்களும் அதனை ஒரு பொருளாதாரத் துறையாகப் பயன்படுத்தும் நிலை உருவானதும் சினிமாவின் தயாரிப்புச் செயற்பாடுகள் கூடுதலான வருவாயைப் பெறுவதனை இலக்காகக் கொண்டு திட்டமிடப்பட்டன. இங்கு மக்களின் ரசனை ஆர்வத்தையறிந்து அதனைத் தம்வசமாக்கி பணம் சம்பாதிப்பதற்கேற்றவிதத்தில் சினிமாத் தயாரிப்புக்களை மேற்கொள்ளும் ஒரு நிலை உருவாகின்றது. சினிமாவை பொருளாதார நோக்கத்திற்காக பயன்படுத்தும் போது சிறந்த கலைவெளிப்பாட்டுச் சாதனமாக உருவாக்குதல் என்னும் நோக்கு முதன்மை பெறுவதில்லை. சினிமாக் கலைஞர்கள் தங்களின் கலைத்துவ உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் போது அது தங்களது பொருளாதார நோக்கில் தளம்பலை ஏற்படுத்திவிடும் என்னும் அச்சத்தால் பார்ப்போரைக் கவரக்கூடியதாக சினிமா தயாரித்தல் என்னும் வரையறைகளுக்கு அப்பாற் சென்று சினிமாவின் கலைத்துவ அம்சங்கள் நறிச் சிந்திப்பதில்லை. இவர்கள்



சினிமாவில் புகுத்தும் புதுமைகள் யாவும் அவர்களின் பொருளாதார மேம்பாட்டை அதிகரிக்கும் நோக்கிலேயே திட்டமிடப்படுகின்றன.

சினிமாவின் மூலம் பணம் சம்பாதித்தல் என்னும் நோக்கத்திற்கு அப்பாற் சென்று சினிமாவின் கலைத்துவ அம்சங்கள் பற்றிச் சிந்தித்து பல சினிமா இயக்கங்கள் காலத்திற்குக் காலம் பல நாடுகளிலும் தோற்றம் பெற்று சினிமாவின் கலைத்துவ வளர்ச்சிக்குப் பங்காற்றியுள்ளன. இச்சினிமாக் கலைஞர்கள் சுயாதீனமான செயற்பாட்டாளர்களாகவும் கருத்தொருமைப்பாடுடைய குழுவினராக அல்லது இயக்கமாகவும் செயற்பட்டுள்ளனர். இவற்றில் சில இயக்கங்கள் ஏனைய கலைத்துறைகளான ஓவியம், சிற்பம், நாடகம், இலக்கியம் போன்ற கலைகளில் காலத்திற்கு காலம் தோன்றிய கலை இயக்கங்களுடன் இணைந்து சினிமாக்கலையை குறித்த இயக்கங்களின் கருத்துநிலைக்குள் நின்று முன்னெடுத்தனவாகவும், சில அக்கால இயக்கங்களின் கொள்கைகளைச் சினிமாவில் கொண்டுவர முயற்சித்தனவாகவும் அமைந்திருந்தன. இவற்றிற்கு உதாரணமாக வெளிப்பாட்டுவாத, மனப்பதிவுவாத, ஸர்ரியலிஸ, நவயதார்த்தவாதச் சினிமா இயக்கங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

இவ்வியக்கங்கள் வேறுபட்ட கருத்துநிலைக்குள் நின்று செயற்பட்டதால் ஒவ்வொன்றும் சினிமாவின் கலையாக்கச் செயற்பாட்டில் வேறுபட்ட அணுகுமுறையை உடையனவாக விளங்கியதுடன், அவற்றின் அழகியல் உணர்வுநிலையும் வேறுபட்ட அணுகுமுறைகளைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. ஒரு பிரிவினர் தங்களின் காலச் சூழலுக்கு ஏற்றவிதத்தில் சினிமாவின் மூலம் தாம் வெளிப்படுத்தக் கருதிய விடயங்களை/உணர்வுகளை மக்கள் முன் கொண்டு சேர்ப்பதற்கான மார்க்கங்களைச் சினிமாவில் தேடியவர்களாக விளங்கினர் (சோவியத் மொண்டாச், இத்தாலிய நவயதார்த்தவாத இயக்கங்கள்). இன்னொரு பிரிவினர் சினிமாவில் புதிய புதிய கலைத்துவ அம்சங்களை கண்டு பிடிப்பதை நோக்காகக் கொண்டு இயங்கியவர்களாக விளங்கினர் (வெளிப்பாட்டுவாத, மனப்பதிவுவாதச் சினிமா இயக்கம்). இன்னொரு பிரிவினர் சினிமாவைத் தங்களின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்கான சாதனமாகப் பயன்படுத்தினர் (சர்ரியலிச சினிமா இயக்கம்). இதனால் இச்சினிமாக் கலைஞர்களின் கலையாக்க, அழகியல் உணர்வுநிலைகள் வேறுபட்ட அணுகுமுறையைக் கொண்ட



தாக அமைந்திருந்தன. இவர்கள் வேறுபட்ட அணுகுமுறையை சினிமாக்கலை யாக்கத்தில் பின்பற்றிய போதும் இவர்களின் செயற்பாடுகள் சினிமாவிற்கு பல புதிய கலைத்துவ அம்சங்களை வழங்கின. இக்கலைஞர்களின் ஒட்டுமொத்தமான செயற்பாடுகள் மேலை நாட்டு சினிமாவின் கலைத்துவ மேம்பாட்டுக்கு வளம் சேர்ப்பதாக அமைந்திருந்தன. இக்கலைஞர்களால் சினிமாவிற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட கலையம்சங்கள் பல்வேறு சினிமாக்கலைஞர்களாலும் காலத்திற்குக் காலம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இக்கலைஞர்களை சினிமாவிற்கு கலைச் செழுமையை வழங்கிய முன்னோடிகளாகக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

இந்நூல் சினிமாவிற்கு புதுமைகளைப் புகுத்திய இச்சினிமாக்கலைஞர்களின் கலை, அழகியல் அடிப்படைகளை மதிப்பீடு செய்யும் ஒரு முயற்சியாக அமைகின்றது.

இவ்வாய்வு முழுமையாக மேலைநாட்டுச் சினிமாக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக பிராஞ்சு, ஜேர்மனி, இத்தாலி, அமெரிக்கா (ஹொலிவுட்) ஆகிய நாடுகளில் காலத்துக்குக் காலம் வளர்ந்த சினிமா இயக்கங்கள் இவ்வாய்வில் பிரதானம் பெறுகிறது. இதற்கமைய அமெரிக்க சினிமா (குறிப்பாக ஹொலிவுட்), ஜேர்மனியில் 1919 - 1926 வரையான காலத்தில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா இயக்கம், பிராஞ்சில் 1918 - 1930 வரையான காலப்பகுதியில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த இரு வேறுபட்ட சினிமா இயக்கங்களான மனப்பதிவுவாத சினிமா இயக்கம், ஸர்ரியலிஸ சினிமா இயக்கம் மற்றும் பிராஞ்சில் 1959 - 1964 வரையான காலப்பகுதியில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த புதிய அலைச் சினிமா இயக்கம், சோவியத் ரசியாவில் 1924 - 1930 வரையான காலப்பகுதியில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த மொண்டாச் சினிமா இயக்கம், இத்தாலியில் 1942 - 1951 வரையான காலப்பகுதியில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த நவயதார்த்தவாதச் சினிமா இயக்கம் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவ்வியக்கங்கள் ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறுபட்ட தளங்களில் நின்றுகொண்டு அந்நாடுகளின் உருவாகிய சமூக, பொருளாதார, அரசியல் சூழலுக்கேற்ப கலைத்துவ அம்சங்களை சினிமாவில் தேடின.



லுமியர் சகோதரர்கள் அசையும் பிம்பங்களை திரையில் காண்பித்து சினிமாக் கலைக்கான அடிப்படையான மூலங்களை வழங்கியிருந்தாலும் சினிமாவின் கலைத்துவ அம்சங்கள் பற்றி சிந்தித்த முன்னோடிகளாக ஹொலிவூட் கலைஞர்களே விளங்குகின்றனர். இவர்களாலேயே சினிமாவிற்கு அடிப்படையான கலைத்துவ அம்சங்கள் பல அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. ஆவணச் சினிமாவின் சாயலைக் கொண்ட சினிமாவை கதை எடுத்துரைப்பு சினிமாவை நோக்கி கட்டமைத்ததுடன் கதை எடுத்துரைப்பு சினிமாவைச் சிக்கல் நிறைந்த கட்டமைப்புடையதாக மாற்றியமைத்தனர். கதை எடுத்துரைப்பின் தொடர்ச்சியைச் சிறப்பாக வளர்த்துச் செல்வதிலும் இவர்களின் பங்கு இருந்தது. இதற்காக செவ்விதாக்கம், செயற்கை ஒளியூட்டல் என்பவற்றை அறிமுகப்படுத்தியதுடன் கமராவை நடிகர்களுக்கு அண்மைப்படுத்தி சினிமாவின் மூலம் உணர்வு வெளிப்பாட்டைக் கொண்டுவரவும் முயற்சித்தனர். இவை ஆரம்பகால ஹொலிவூட் கலைஞர்கள் சினிமாவின் கலையாக்க வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய பங்களிப்புகளில் குறிப்பிடத்தக்கன. பிற்பட்ட காலங்களில் சலனச் சினிமாவை பேசும் சினிமாவாக மாற்றியதுடன் வர்ணச் சினிமாவை அறிமுகப்படுத்திய முன்னோடிகளாகவும் ஹொலிவூட் கலைஞர்களே விளங்குகின்றனர். இந்நூலில் ஆய்வுக்கெடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட ஏனைய சினிமா இயக்கங்கள் யாவும் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப தோன்றி மறைந்தனவாக விளங்க ஹொலிவூட் சினிமா மாத்திரம் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப மாற்றங்களை உள்வாங்கி தொடர்ந்து நிலைத்திருக்கும் ஒரு நிறுவனமாக விளங்குகின்றது.

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைஞர்கள் காட்சிச் சூழமைவில் பல புதுமைகளைப் புகுத்தியவர்களாக விளங்குகின்றனர். இவர்கள் பாத்திரங்களின் உணர்வு வெளிப்பாட்டின் அடிப்படை சிறந்த காட்சி வடிவமைப்பிலேயே தங்கியுள்ளது என்பதில் நம்பிக்கையுடையவர்களாக விளங்கினர். இவர்களின் கதையெடுத்துரைப்பு முறையானது திகிலூட்டும் சினிமா, துயரார்ந்த சினிமா என்னும் இரு சினிமாவகையின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையாகவும் அமைந்தது.

பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமாக் கலைஞர்கள் பாத்திரங்களின் அகநிலைப்பட்ட உணர்வுகளைச் சித்திரிப்பதற்கான மார்க்கத்தை சினிமாக் கலையில் தேடினர். இதற்காக சினிமாவில் பல்வேறுபட்ட



பரிசோதனைகளை மேற்கொண்டனர். இதற்காக வேகமான செவ்விதாக்க நுட்பம், Polyvision என அழைக்கப்படும் நீண்ட அகலமான காட்சியாக்க முறை, அண்மைக் காட்சி போன்ற பல பரிசோதனைகளை மேற்கொண்டனர்.

ஸர்ரியலிஸ சினிமாக்கலைஞர் மனிதரின் அகநிலை அனுபவத்தை அல்லது ஆழ்மனதில் உறைந்து கிடக்கும் விடயங்களை சினிமாவின் மூலம் கொண்டுவர முயற்சித்தனர். இது உளவியலுடன் தொடர்புடைய தொரு விடயமாக விளங்கியதுடன் கனவுக்காட்சிகள், குழப்பகரமான கதைநகர்த்தல், பார்ப்போருக்கு அதிர்ச்சியை ஊட்டும்படியான காட்சி யாக்கம் போன்றவற்றைத் தமது கலையாக்கத்தின் அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தனர். இவர்கள் ரசிகர்களின் தேவைக்காகக் கலையைப் படைத்தல் என்னும் நோக்கில் இருந்து விடுபட்டு தங்கள் உணர்வுகளை, விருப்பங்களை வெளிப்படுத்துவதையே நோக்காகக் கொண்டிருந்தனர்.

சோவியத் மொண்டேச் கலைஞர் புரட்சிகர அரசின் கருத்துக்களைப் பார்ப்போருக்கு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் வழங்குவதற்கான வழிமுறைகளை சினிமாவில் தேடியவர்களாக விளங்குகின்றனர். ஷொட்களை பொருத்தமான முறையில் இணைத்துருவாக்கும் நுட்பத்தின் மூலமே இந்நோக்கை அடையமுடியும் எனக் கருதி அவ்வுத்தியை மொண்டாச் என்று அழைத்தனர். இவர்களின் மொண்டாச் பற்றிய கருத்துக்கள் பிற்கால சினிமாக் கலைஞர்களின் செயற்பாட்டில் கூடுதலான முறையில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது.

இத்தாலிய நவ யதார்த்தக் கலைஞர்கள் 1940களில் இத்தாலியில் நிலவிய வறுமை, வேலையின்மை போன்ற இத்தாலிய மக்கள் எதிர் கொண்ட வாழ்வியல் அவலங்களை மக்கள் முன் கொண்டு சேர்த்து அவ்வாழ்வியல் அவலங்களில் இருந்து மக்கள் விடுபடுவதற்கான மார்க்கங்களை சினிமாக் கலையூடாகத் தேடினர். இதற்காக தொழில் முறைசாரா நடிகர்களைப் பிரதானப்படுத்தியது, இயற்கைச் சூழலில் யதார்த்தமாக வாழ்வியல் அவலங்களைப் பதிவு செய்தல் என்பன போன்ற விடயங்களை சினிமாவிற் குக் கொண்டுவந்தனர்.

மேற்குறித்த சினிமா இயக்கங்கள் ஆங்கிலம், பிரஞ்சு, ஜேர்மன், இத்தாலிய மொழி மூலங்களைக் கொண்டவை. இந்நூலில் விவாதிக்க



கப்படும் கருத்துக்களுக்கான சான்றுகள் ஆங்கில மூலத்தில் இருந்து பெறப்பட்டது. இதனை விட இச்சினிமா இயக்கங்களின் குறிப்பிடும் படியான சில சினிமாக்களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவ்வாய்வுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட சினிமாக்களின் விபரப்பட்டியல் பின்னிணைப்பு - 01 இல் வழங்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழில் சினிமா தொடர்பான பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இருந்தும் இந்நூலில் ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட விடயப் பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டு வரன்முறையான ஆய்வுகள் எதுவும் இதுவரை தமிழில் வெளிவரவில்லை என்றே கருதுகின்றேன். இவ்வடிப்படையில் தமிழில் இந்நூலின் அவசியத்தை உணர்ந்து கொண்டேன்.

தமிழில் சினிமா இந்தியச் சூழலிலேயே சிறப்பான வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளதெனலாம். இலங்கையில் சில சினிமா முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்ட போதும் அவை இந்திய சினிமாக்களின் கலைத் தராதரத்திற்கு ஈடுகொடுப்பனவாக அமையவில்லை. பொதுவாக தமிழ்ச் சினிமாக்கள் தனித்துவமான கலை, அழகியல் அடிப்படைகளைக் கொண்டமைந்துள்ளன. தமிழ் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களால் இந்நூலில் விவாதிக்கப்படும் சினிமா இயக்கங்களின் கலையாக்க அம்சங்கள் சில அவர்களின் தேவைக்கேற்ப உள்வாங்கப்பட்டுள்ளன.

தமிழில் சினிமா ஒரு வர்த்தகத் துறையாகவே முன்னெடுக்கப்பட்டு வருகின்றது. இருந்தும் அடீல் கோபாலகிருஷ்ணன், மகேந்திரன், ருத்திரையா போன்ற சில நெறியாளர்கள் சினிமாவின் கலைத்துவ அம்சங்கள் பற்றிச் சிந்தித்து அது பற்றிய பிரக்ஞையுடன் சில சினிமாக்களை நெறியாள்கை செய்துள்ளனர். இருந்தும் அவர்களால் வர்த்தக சினிமாவின் ஆதிக்கத்தை உடைத்தெறிந்து சினிமா தயாரிக்க முடியாத நிலையே காணப்பட்டது. இதற்கு தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் கலை மகிழ்வூட்டல் தன்மைகொண்ட ஒரு ஊடகமாக அமைந்து விளங்குவது ஒரு காரணமாக அமையலாம். இதில் தமிழரின் பண்பாட்டுக் காரணிகளின் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்க பங்கு வகிக்கின்றது. இந்நிலையில் தமிழ் வாசகர்களுக்கு இந்நூல் கலைச் சினிமா தொடர்பானதொரு பிரக்ஞையை அல்லது ஆர்வத்தை அல்லது அறிகையை ஏற்படுத்துமாயின் அது பாராட்டத்தக்கது. இதன் பிரதிபலிப்பாக தமிழ்



சூழலிலும் கலைச் சினிமாவை ரசிக்கத்தக்க ஆர்வமுள்ள ரசிகர்களின் உருவாக்கம், அவர்களின் ஆர்வத்திற்கு விருந்தாகும் சினிமாக்களின் வருகையும் ஏற்படுமாயின் அது தமிழ்ச் சினிமாவின் வீரியத்தை இன்னும் அதிகரிக்கும்.

இந்நூலில் தமிழ்ச் சினிமா பற்றியும் தமிழ் சினிமாக் கலைஞர்கள் சினிமாவின் கலையாக்கத்திற்காக காலத்திற்குக் காலம் எவ்வாறான பங்களிப்புக்களை வழங்கியுள்ளனர் என்பது பற்றிய ஒரு பகுதியை இணைக்கத் திட்டமிட்டிருந்தேன். அவ்விடயப்பொருள் விரிவானதொரு ஆய்வாக அமையப்பெறும் என்பதையும் அது தொடர்பானதொரு விரிவான பதிவை இந்நூலில் வழங்கமுடியாது என்பதையும் அவ்விடயம் தொடர்பானதொரு தனி ஆய்வு அவசியம் என்பதையும் உணர்ந்து கொண்டேன். இதனால் இந்நூலில் அவ்விடயப் பொருள் பற்றிப் பேசுவதைத் தவிர்த்துக் கொண்டேன்.

இந்நூல் குறிப்பிடும் படியான சினிமா இயக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வாக அமைவதால் கலைச் சினிமாச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்ட சில குறிப்பிடும் படியான ஆளுமைகளைப் பற்றிய குவிந்த பார்வையை என்னால் இந்நூலில் வழங்க முடியாத நிலையேற்பட்டது. குறிப்பாக பிரித்தானிய நெறியாளர் இங்மர் பேர்க்மன், அல்பிரட் ஹிட்சொக், யப்பானிய நெறியாளர் அக்குரோ குறோசோ, அமெரிக்க நெறியாளரான ஆலி அலன் போன்ற நெறியாளர்களின் கலையாக்கச் செயற்பாடுகள் பற்றி குறிப்பிட முடியவில்லை. நூலின் அமைப்பொழுங்கைப் பாதிக்கும் என்னும் நோக்கத்தால் இவர்களைப் பற்றிப் பேசுவது தவிர்க்கப்பட்டது.



அத்தியாயம் இரண்டு

## ஹொலிவூட் சினிமா

மேலைநாட்டுச் சினிமாச் செயற்பாட்டின் அமெரிக்காவின் ஹொலிவூட் பிரதானமானதொரு சினிமாத்தயாரிப்பு நிறுவனமாக விளங்குகின்றது. மேலைநாட்டில் தோன்றிய ஏனைய சினிமா நிறுவனங்கள் யாவும் குறித்த காலத்தில் தோன்றி செயற்பட்டு பின்னர் மறைந்தனவாக விளங்க ஹொலிவூட் நிறுவனம் மாத்திரம் காலத்திற்கேற்ப மாற்றங்களைப் புகுத்தி தொடர்ச்சியாக சினிமாத்தயாரிப்புச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருக்கும் ஒரு நிறுவனமாக விளங்குகின்றது. ஹொலிவூட் பெரியளவானதொரு சினிமாத்தயாரிப்பு நிறுவனமாக இன்றுவரை நிலைத்திருப்பதற்கு அது காலத்திற்குக் காலம் புதிய தொழில்நுட்பங்களை அறிமுகப்படுத்துவதும், ஏனைய நாடுகளால் புதிதாக அறிமுகமாகும் தொழில்நுட்பங்களைத் தேவைக்கேற்ப உள்வாங்கிக் கொள்வதும், உயர் சினிமாத் தொழில்நுட்பத்தினைப் பேணுமொரு நிறுவனமாக விளங்குவதும் அடிப்படையான காரணங்களாகின்றன. இப்பண்புகள் ஹொலிவூட்டை தன்னிகரற்ற சினிமா நிறுவனமாக மேலுயர்த்திக் கொண்டிருக்கிறது.

ஹொலிவூட் சினிமா என்பது அமெரிக்க சினிமாக்களுக்கான தொரு பொதுப் பெயராக இன்று வந்து விட்டது. உண்மையில் ஹொலிவூட் என்பது கலிபோர்னியா மாவட்டத்திலுள்ள லொஸ் ஏன்ஜல்ஸில் அமைந்துள்ள ஒரு இடத்தின் பெயராகும். இப்பிரதேசம் விவசாய நடவடிக்கைகளுக்கு உகந்ததாக விளங்கியதால் 1870களில் இப்பிரதேசத்தில் விவசாய சமூகத்தினர் விவசாய நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டனர். இப்பிரதேசம் படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந்து 1900களில் தபால் நிலையம், பத்திரிகை வசதி, ஹொட்டல், பொருட்களைக்



கொள்வனவு செய்யும் சந்தை வசதி என்பனவற்றைக் கொண்டதாக வளர்ச்சியடைந்தது. இவ்விடத்துக்கு 'ஹொலிவூட்' என்னும் பெயர் எச்.ஜே.வைட்லீ (H.J. Whitley) என்பவராலேயே வைக்கப்பட்டது என்பர். இவரைக் ஹொலிவூட்டின் தந்தை என்று அழைக்கின்றனர்.<sup>1</sup>

இங்குதான் அமெரிக்காவின் பிரபல சினிமாக் கம்பனிகள் தங்கள் அலுவலகங்களை வைத்துள்ளன. இவ்விடத்தையே தமது வாசஸ்தலமாகக் கொள்ளும் பிரபல நடிக, நடிகைகளும் உள்ளனர். இன்றைய நிலையில் ஹொலிவூட் சினிமா என்பது அமெரிக்க சினிமாக்களைப் பொதுப்படையாகக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லாக வந்துவிட்டது. பகட்டான வாழ்க்கை, படாடோபமான நடவடிக்கை பெரும் செலவிலான வாசஸ்தலங்கள் போன்றவற்றைக் குறிப்பதாகவும் ஹொலிவூட் என்னும் சொல் தனியே பயன்படுத்தப்பட முடியும் எனினும் ஹொலிவூட் சினிமா என்பது ஐக்கிய அமெரிக்க ஜனரஞ்சக சினி மாவினைக் குறிப்பதாகும். (இச்சொல்லைப் பின்பற்றி (இந்திய) மும்பாய் சினிமா பற்றிப் பேசும் போது Bollywood என்ற பெயர் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.)

லொஸ் ஏன்ஜல்ஸ் பிரதேசத்தில் முதலாவது ஸ்ரூடியோ செலிக் பொலிஸ்கோப் கம்பனி (Selig Polyscope Company) என்னும் கம்பனியால் 1909இல் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. கலையாளுமைமிக்க நெறியாளரான டி.டபிள்யூ.கிரிபித் (D.W.Griffith) அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட இன் ஓல்ட் கலிபோர்னியா (In Old California) என்பதே ஹொலிவூட்டில் முதன் முதலில் தயாரிக்கப்பட்ட அசையும் படமாகும் (motion picture). இது 1910 ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 10ஆம் திகதி வெளியிடப்பட்டது. இது 17 நிமிடங்களைக் கொண்ட ஒரு குறும் படமாகும். ஹொலிவூட்டில் தயாரிக்கப்பட்ட முதலாவது சித்திரிப்புச் சினிமாவாக (feature film) த ஸ்குவா மேன் (The Squaw Man) என்னும் சினிமா விளங்குகின்றது. இது 1914இல் தயாரிக்கப்பட்டது. இதன் நெறியாளர்களாக சிசில் பீ.டீ.மில் (Cecil B. DeMille) மற்றும் ஒஸ்கார் அப்பீல் (Oscar Apfel) ஆகிய இருவரும் விளங்குகின்றனர்.<sup>2</sup> 1915களில் அதிகளவான அமெரிக்கச் சினிமாக்கள் லொஸ் ஏன்ஜல்ஸ் பிரதேசங்களில் தயாரிக்கப்பட்டன. இக்காலப்பகுதியில் முக்கியமான நான்கு சினிமா தயாரிப்புக் கம்பனிகள் இங்கு உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இவை பராமவுண்ட்



(Paramount), வோர்ணர் பிறேஸ் (Warner Bros.), ஆர்.கே.ஓ (RKO), கொலம்பியா (Columbia) என்பனவாகும்.

லொஸ் ஏன்ஜல்ஸ் (Los Angeles) நகரின் புற எல்லையில் அமைந்திருந்த ஹொலிவூட் பிரதேசமும் ஏனைய சிறிய நகரங்களும் வருடம் முழுவதும் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதற்கு ஏற்ற நிலப்பரப்பாக அமைந்திருந்ததே இப்பிரதேசத்தை ஹொலிவூட் கலைஞர்கள் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டதற்கான காரணமாக விளங்குகின்றது. ஹொலிவூட் பிரதேசத்தின் காலநிலை பொருத்தப்பாடு உடையதாக விளங்கியதுடன் இப்பிரதேசத்தின் இயற்கைச் சூழமைவு மலை, சமுத்திரம், பாலைவனம், நகரம் என நிலவமைப்பில் தனித்துவமான தன்மைகளையும் கொண்டமைந்திருந்தது.<sup>3</sup>

ஹொலிவூட்டில் பல்வேறு விதமான வகைச் சினிமாத் தயாரிப்புக்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன. இருந்தும் இவ்வாய்வுப் பகுதியில் ஹொலிவூட் சினிமாக் கலைஞர்களால் சினிமாவின் கலையாக்கச் செயற்பாட்டிற்கு காலத்துக்குக் காலம் எவ்வாறான புதுமைகள் ஏற்படுத்தப்பட்டன என்பது பற்றியே நோக்கப்படவுள்ளது. இது மூன்று கட்டங்களாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. அவை,

1. ஆரம்பகால ஹொலிவூட் சினிமா
2. ஹொலிவூட் சினிமாவில் ஒலி, வர்ணத்தின் அறிமுகம்
3. புதிய ஹொலிவூட் சினிமா

என்பனவாகும். இவை ஹொலிவூட் சினிமாக் கலைஞர்களின் கலைத்துவ முன்னெடுப்புக்கள் பற்றியும் அதில் முக்கிய பங்கு வகித்தோர் பற்றியும் தெளிவுபடுத்தும்.

### ஆரம்பகால ஹொலிவூட் சினிமா

ஆரம்ப காலத்தில் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதற்கான ஏகபோக உரிமை எடிசனுக்கே இருந்தது. எடிசன் (Edison) சினிமாக் கம்பனியின் மூலம் பணம் சம்பாதிப்பதை நோக்காகக் கொண்டிருந்ததால் அக் காலத்தில் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஏனைய கம்பனிகள் உருவாக இடமளிக்கவில்லை. அமெரிக்கன் மியூட்டோஸ்கோப் அன்ட் பயோகிராபி (American Mutoscop & Biograph) என்னும் கம்பனி எடிசனின் ஏகபோக



உரிமையில் இருந்து வேறுபட்டு கமரா கண்டுபிடிப்புடன் தொடர்புடைய கம்பனியாக இருந்ததால் அது மாத்திரம் நிலைத்திருந்தது.

1908இல் எடிசன் மோசன் பிக்சர் போட்டன் கம்பனி [(Motion Picture Patents Company) (MPPC)] என்னும் கம்பனியை உருவாக்கி அமெரிக்கன் மியூட்டோஸ்கோப் அன்ட் பயோகிராபி என்னும் கம்பனியையும் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த ஏனைய கம்பனிகளையும் எதிர்ப்பின்றித் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவர முயற்சித்தார். சினிமாத் தயாரிப்பில் எடிசனின் MPPC கம்பனியும் அமெரிக்கன் மியூட்டோஸ்கோப் அன்ட் பயோகிராபி கம்பனியுமே தனியுரிமையுடையனவாக இருந்தன. இவை ஏனைய கம்பனிகளுக்கு சினிமாக்களைத் திரையிடுவதற்கும் சினிமா விநியோகத்திற்கும் அனுமதி வழங்கியிருந்தன.

இருந்தபோதிலும் MPPC சினிமாத்துறையில் நிலவிய போட்டித் தன்மையை இல்லாது செய்வதில் வெற்றிகாணவில்லை. பார்ப்போரின் ரசனை யார்வத்தைப் பூர்த்திசெய்யக் கூடியளவு சினிமாக்களை இவர்களால் தயாரிக்க முடியவில்லை. இக்காலத்தில் சுயாதீனமாக சினிமாச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டிருந்த பல கம்பனிகள் உருவாகியிருந்தன. உதாரணமாக அமெரிக்கன் மியூட்டோஸ்கோப் அன்ட் பயோகிராபி கம்பனியில் 1908இல் இருந்த பிரபல்யமான சினிமாத் தயாரிப்பாளரான டி.டபிள்யூ.கிரிபித் சொந்தக் கம்பனியொன்றை 1913இல் உருவாக்கியிருந்தார்.

1910 ஆம் ஆண்டில் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த கம்பனிகள் நிரந்தரமாக கலிபோர்னியாவுக்குச் சென்றன. அங்கு சினிமா தயாரிப்பு வேலைகளை இலகுவாக மேற்கொள்வதற்கான வசதிகள் இருந்ததால் சினிமாக்கம்பனிகள் அங்கு செல்வதை விருப்பின. இக்காலத்தில் MPPC கெடுபிடி நிலை காரணமாக படத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்த அனேகமான கம்பனிகள் ஐரோப்பாவிற்கு இடம்பெயர்ந்திருந்தன என்றும் வரலாற்றாய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

ஆரம்பத்தில் சினிமாவிிற்கான கேள்வி கூடுதலாக இருந்தது. இத்தேவையை எந்தவொரு ஸ்டூடியோவாலும் (Studio) தனியாகப் பூர்த்திசெய்யமுடியவில்லை. எடிசன் சினிமாத்துறையில் தனக்கிருந்த ஏகபோக உரிமை காரணமாக சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகளைக்



கட்டுப்படுத்த முயன்றார் எனினும் சினிமாவிிற்கான மக்கள் நிலைக் கேள்வி அதிகமாக இருந்ததன் காரணமாக ஏனைய கம்பனிகள் செயற்படுவதற்கு அனுமதிக்கவேண்டிய நிர்ப்பந்தத்திற்கு ஆளானார். இக்காலத்தில் ஹொலிவூட் கலைக்கூடம் நிறுவன (Factory) முறையை நோக்கி வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. இங்கு தயாரிக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு தயாரிப்பும் தயாரிப்பாளர்களின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் இருந்தன. சினிமாவைக் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருந்த சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் சினிமாக் கலையாக்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடாதவர்களாகவே விளங்கினர். தயாரிப்பாளர்கள் என்போர் பெரும்பாலும் சினிமாத் தயாரிப்பிற்கான நிதியை வழங்குபவர்களாகவே விளங்கினர்.

1910 - 1920களில் சிறிய ஸ்ரூடியோக்கள் தமது தனித்துவத்தை விட்டுக்கொடுத்து இன்றுவரை நிலைத்திருக்கும் பெரிய கம்பனிகளாக உருவாகின. பிரபல்யமான நடிகர்கள் ஜெஸ்ஸி எல்.லஸ்கி (Jesse L.Lasky) என்பவருடன் இணைந்து சினிமாவை விநியோகிக்கும் பராமவுண்ட் என்னும் சினிமா விநியோகக் கம்பனியை உருவாக்கினார்கள். 1920களில் MGM (Metro Goldwyn Mayer), பொக்ஸ் (Fox), யுனிவர்சல் (Universal) போன்ற கம்பனிகள் உருவாகி சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்தன. இவற்றுக்கிடையே போட்டி நிலவிற்று எனினும் ஒரு கம்பனியால் மாத்திரம் சினிமாச் சந்தையைத் திருப்திப்படுத்த முடியாதிருந்ததால் இவை இணைந்து செயற்பட்டன.

பெரியளவான உற்பத்திகளை மேற்கொள்ளும் ஸ்ரூடியோ அமைப்பு முறையை நோக்கி வளர்ந்து கொண்டிருந்த ஹொலிவூட் அதன் அடுத்த கட்டமாக அமெரிக்க சினிமாவை கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமா வடிவத்தை (Narrative Form) நோக்கி வளர்ச்சியடைந்தது. எடிசனின் நெறியாளர்களில் ஒருவரான எட்வின் எஸ்.போட்டர் (Edwin S.Porter) என்பவர் கதைத் தொடர்ச்சியும் அதன் விருத்தியும் என்னும் கோட்பாட்டைப் பின்பற்றி சில சினிமாக்களைத் தயாரித்திருந்தார். அதில் ஒன்றாகவே தலைவ் ஒவ் அன் அமெரிக்கன் பயர் மேன் [The Life of an American Fireman (1903)] என்னும் கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவின் உருவாக்கமாகும். இச்சினிமாவே செந்நெறிச் சினிமாக்களுக்கு முந்திய கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

இச் சினிமாவில் எரிந்து கொண்டிருக்கும் வீடொன்றில் இருந்து தீயணைப்புப் படைவீரர்கள் ஒரு தாயையும் ஒரு குழந்தையையும்



மீட்டெடுப்பதைக் காட்சியாக்கியிருந்தார். இச்சினிமா செந்நெறிக் கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவிற்சூரிய அதி முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கூறுகள் பலவற்றைக் கொண்டமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவில் காட்சிகளை வெட்டி இணைக்கும் நுட்பத்தை போட்டர் கையாண்டிருந்தார். போட்டரின் ஆரம்ப முயற்சியாக இவ் வெட்டி இணைக்கும் நுட்பம் அமைந்திருந்ததால் சினிமாவின் கதை எடுத்துரைப்புச் சூழலுக்குப் பொருத்தமான முறையில் தர்க்கரீதியாக கையாளப்பட்டிருக்கவில்லை. இதற்கமைய தாயையும் குழந்தையையும் காப்பாற்றுவது இருதடைவை காட்டப்பட்டது. இவை வீட்டுக்கு வெளியேயும் உள்ளேயும் காட்டப் படுகின்றது. போட்டர் அவர்கள் பார்ப்போருக்கு பொருத்தமான முறையில் படத்தை வெட்டி இணைத்துக் காட்டும் திறனை முழுமையாக பெற்று இருக்காமையே இது காட்டியது. இருந்தும் செவ்விதாக்க (Editing) நுட்பத்தின் தொடக்கமாக தலைவ் ஒவ் அன் அமெரிக்கன் பயர் மேன் என்னும் சினிமாவையே கொள்ளவேண்டியுள்ளது. போட்டரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட இச்செவ்விதாக்க முறையே பிற்காலத்தின் சினிமாவின் கலைத்துவத்தை நிர்ணயிக்கும் முக்கியமான அம்சங்களில் ஒன்றாக வளர்ச்சியடைகின்றது.



எட்வின் எஸ்.போட்டர்அவர்களின் த கிரேட் ட்ரெயின் ரொபரி சினிமாவில் ஒரு கொள்ளைக்காரர் பார்ப்போரை நோக்கிச் சூப்பாக்கியால் சுடுதல்

1903இல் போட்டர் இயக்கிய இன்னொரு சினிமா த கிரேட் ட்ரெயின் ரொபரி (The Great Train Robbery) என்பதாகும். செந்நெறிச் சினிமாவுக் சூரிய மூல முன்மாதிரி வடிவமாக இது விளங்குகின்றது. சினிமாவின் நடிப்பு, கால, இட ஒப்புமையுடன் மிகச் சிறப்பான முறையில் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டிருந்தது. சினிமா களவின் ஒவ்வொரு கட்டத்தையும் தொடர்வதாகவிருந்தது. கொள்ளைக்காரர்களின் நோக்கம், அவர்



களுக்கு இடையேயான சண்டை என்பன சிறப்பாகக் காட்டப் பட்டிருந்தது.

ஒரு ஷொட்டுக்கும் (Shot) அதனைத் தொடர்ந்து வரும் ஷொட்டுக்கும் இடையேயான தற்காலிக தொடர்ச்சியைப் பேணல் ஆரம்பகாலச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களுக்குப் பெரும் பிரச்சினையான விடயமாக இருந்தது. இக்குறைபாட்டை நீக்கி 'தொடர்ச்சியான ஓட்டப்பாங்கு' (Free flow of sequance) என்னும் விடயத்தைக் காட்டிய முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புச் (Narrative) சினிமாவாக த கிரேட் ட்ரெயின் ரொபரி அமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவில் ஜோர்ஜன் மீலியர்ஸ் (Georges Méliès) அவர்களின் பாணியில் அமைந்த விசித்திரமான கற்பனைத் திறன்வாய்ந்த கதையாடலில் இருந்து மாறுபட்டு கதையாடலையதார்த்தத் தன்மை கொண்டதாக போட்டர் உருவாக்கியிருந்தார்.<sup>4</sup> சினிமாவில் வாழ் மனித விடயங்களைப் பேசுவதற்கான அடிப்படைகளை போட்டர் இங்கு உருவாக்கினார். சினிமாக் கலைக்கு போட்டர் வழங்கிய இன்னொரு பங்களிப்பாக இது விளங்குகின்றது.

1905 இல் போட்டர் த கெலப்ரோமனிக் (The Kleptomaniac) என்னும் சினிமாவைத் தயாரித்திருந்தார். இதில் களவாடிப் பிடிபடும் பணக்கார, மற்றும் பட்டினியால் வாடும் இரு பெண்களின் விதியை வேறுபடுத்திக் காட்டியிருந்தார்.

போட்டர் அவர்களின் சினிமாக்கள் பிரித்தானிய நெறியாளர்களின் செவ்விதாக்க (Editing) உத்திகளைப் பின்பற்றி உருவாக்கப்பட்டிருந்ததாக பல சினிமா வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிட்டனர். இதன்படி ஜேம்ஸ் வில்லியம் (James William) அவர்களின் பயர் [Fire (1901)] மற்றும் ஜி.ஏ.சிமித் (G.A.Smith), மேரி ஜேன் (Mary Jane) ஆகியோரின் மிஸ்கப் [Mishap (1903)] ஆகிய சினிமாக்களின் உத்திகள் கையாளப்பட்டிருந்ததாகக் குறிப்பிட்டனர். குறிப்பாக போட்டரின் த லைவ் ஒவ் அன் அமெரிக்கன் பயர் மேன் சினிமா ஜேம்ஸ் வில்லியம் அவர்களின் பயர் இன் பாதிப்புக்களைக் கொண்டதாக இருந்ததாகக் குறிப்பிட்டனர். இச்சினிமாவில் 9 ஷொட்களில் உருவாக்கப்பட்டிருந்த எரிந்துகொண்டிருக்கும் கட்டடத்தில் இருந்து மீட்புதவி செய்யப்படும் கதைப்பகுதி பயர் சினிமாவுடன் நெருக்கமான தொடர்புகளைக் கொண்டிருந்ததாகக் குறிப்பிடுவர்.<sup>5</sup> இருந்தும் செவ்விதாக்கத் தொழில்நுட்பத்தின் முன்னோடியாகவும், ஆவணப்படத்தின் சாயலைக் கொண்டிருந்த சினிமாவை



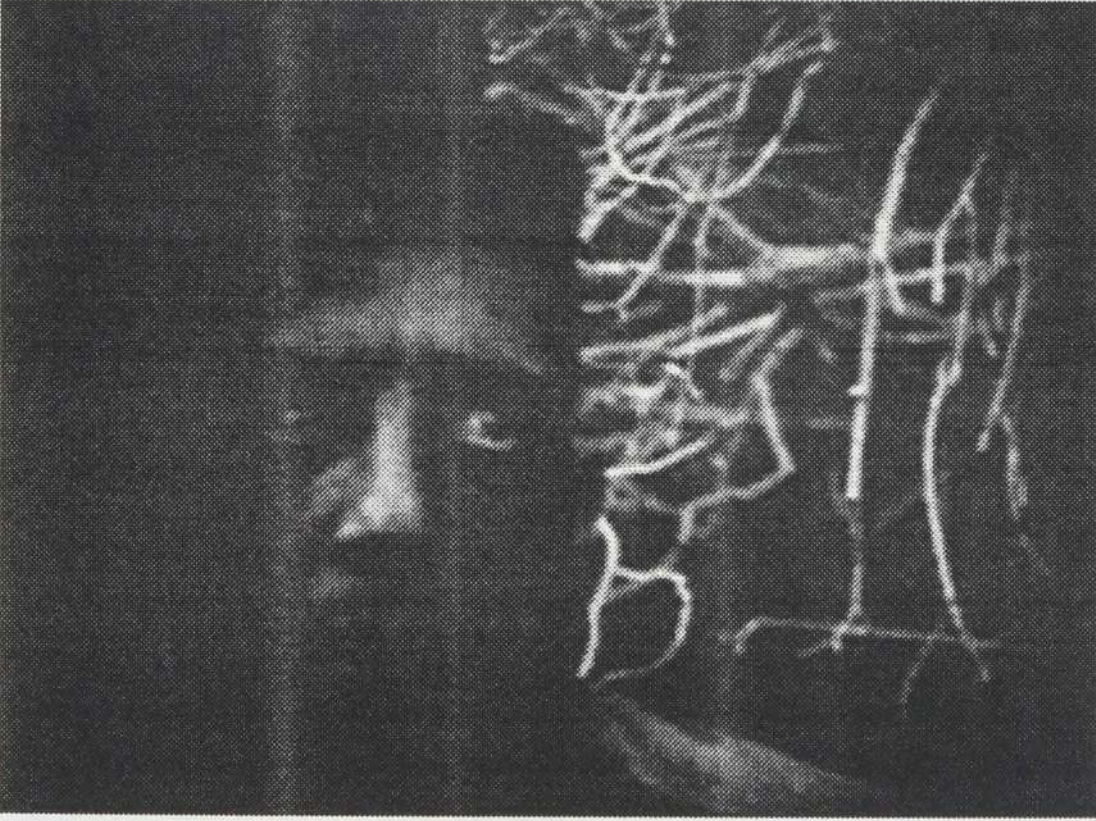
கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவை நோக்கி நகர்த்தியவராகவும் நாம் போட்டரையே கொள்ளமுடியும். இவ்விரு அடிப்படையிலும் மேற்குலக சினிமா வரலாற்றில் போட்டர் முக்கியமானதொருவராக விளங்குகின்றார்.

ஹொலிவூட் சினிமாச் செயற்பாட்டில் அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கவராக டி.டபிள்யூ.கிரிபித் விளங்குகின்றார். இவர் 1908 ஆம் ஆண்டில் இருந்து தனது நெறியாளர் வாழ்க்கையை ஆரம்பித்தார். தொடர்ந்து வந்த 5 ஆண்டுகள் முக்கியமானதொரு சினிமா நெறியாளராக விளங்கினார். இவர் தனது சினிமாக்களை 15 - 30 நிமிடங்கள் ஓடக்கூடிய நீளமுள்ளவையாக உருவாக்கினார். டி.டபிள்யூ.கிரிபித் சினிமாத்துறையில் புதிய உத்திகளை உருவாக்கியவரல்ல. இருந்தும் அவர் கையாண்ட உத்திகள் பலமான கதை நகர்த்தலுக்கு உதவியாக அமைந்திருந்தன. உதாரணமாக அனேகமான சினிமா நெறியாளர்கள் சாதாரணமாகக் கையாளும் குறுக்கு வெட்டு உத்தியை தனக்கு பிரபல் யத்தைக் கொடுக்கும் விதத்தில் சிறப்பான முறையில் கையாண்டிருந்தார். குறோஸ் கட்டிங் (Cross Cutting) என்பது ஒரு இடத்தில் நடப்பதைக் காட்டி பின்னர் அதனைத் திடீர் என நிறுத்தி இன்னொரு இடத்தில் நடப்பதை இணைத்து காட்டுவதாகும். அப்போது குறித்த செக்குவான்ஸிக்கு (Sequance) விளைவு ஏற்படும். சினிமாவின் இறுதிக் கட்டம் விறுவிறுப்பான தன்மையையும் பரந்த எதிர்பார்ப்பையும் பார்ப்போரிடையே ஏற்படுத்தும் இயல்பினதாக அமையும். அந்த முறையிலான விறுவிறுப்பு நிரம்பிய இறுதிச் செக்குவான்ஸ் பகுதியை குறோஸ் கட்டிங் எனப்படும் செவ்விதாக்க முறைவழியாகவே காட்டுவர். இதனைச் சிறப்பான முறையில் கையாண்டவர் கிரிபித் ஆகும். (குறோஸ் கட்டிங் என்னும் சொல்லோடு பொருட்கருத்து இதனை மேலும் நன்கு வற்புறுத்தும். குறோஸ் கட்டிங் என்பது குறுக்கே வெட்டுதல் என்பதாகும். இதனால் ஒன்றுக்கு ஒன்று தொடர்ந்து வரும் திடீர் மாறுபாட்டுடன் இன்னொன்றைக் காட்டுதல் என்றும் இந்த உத்தி சினிமாவின் முடிவு பற்றிய பரபரப்பைப் பார்ப்போர் மத்தியில் ஏற்படுத்தி விடும் என்றும் நம்பப்பட்டது.)<sup>6</sup>

கிரிபித் அவர்கள் த பேர்த் ஒப் எ நேசன் [The Birth of Nation (1915)], இன்றொலெறன்ஸ் [Intolerance (1916)] ஆகிய இச்சினிமாக்களைத் தயாரிக்கும் போது ஒன்றுக்கொன்று வித்தியாசமான பல



இடங்களுக்குரிய காட்சிகளைத் துண்டாடி இணைத்துப் பெரிய காட்சிகளை உருவாக்கியிருந்தார். 1910களின் ஆரம்ப காலங்களில் நடிகர்களை வித்தியாசமான முறையில் நெறிப்படுத்தினார். பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளை கொண்டு வருவதற்கு மற்றைய நெறியாளர்களில் இருந்து வேறுபட்டு கமராவை நடிகர்களுக்கு மிகவும் அண்மைப்படுத்தி மத்தியளவான தூரக்காட்சி (Medium Long Shot), மத்தியளவுக் காட்சி (Medium Shot) என்பவற்றில் காட்சிகளைப் பதிவுசெய்தார். கிரிபித்தின் சினிமாக்கள் சினிமா உலகில் கூடுதலான ஆதிக்கத்தைச் செலுத்துவனவாக இருந்தன. இன்றொலெறன்ஸ் சினிமாவில் காணப்பட்ட கடைசி காட்சிகளில் அவர் பயன்படுத்திய வீறசைவுடைய செவ்விதாக்கம் (Dynamic Editing), விரைவான செவ்விதாக்கம் (Rapid Editing) என்பன 1920களில் உருவான சோவியத் மொண்டாச் சினிமாச் செயற்பாட்டில் மிகக் கூடுதலானளவு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியிருந்தது.



த பேர்த் ஒப் எ நேசன் சினிமாவில் அண்மைக்காட்சி மூலம் பாத்திரத்தின் உணர்வு வெளிப்படுத்தப்பட்டிருத்தல்

சினிமாவின் காட்சிச் சூழமைவு (Mise-en-Scene) மூலங்களை முன்நிலைப்படுத்தியமை, காட்சிப்பதிவாக்கத்தின் போது காட்சிகளை கலைத்துவமுடையனவாக உருவாக்கியமை, செவ்விதாக்கத்தின் ஊடாக சினிமா எடுத்துரைப்பைச் சிக்கல் நிறைந்ததாக ஆக்கியமை என்னும் மூன்று வழிகளிலும் உணர்ச்சி பூர்வமான தன்மையைத் தன்



கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாக்களுக்கு டி.டபிள்யூ.கிரிபித் வழங்கினார்.<sup>7</sup>

சித்திரிக்கப்படும் கதையின் ஓட்டத்திற்கு இணைந்த முறையில் செவ்விதாக்கம் செய்யும் முறை அடிப்படையானதாக வளரத் தொடங்கிற்று. இதனை இக்காலப்பகுதியில் செயற்பட்ட பல நெறியாளர்களின் சினிமாக்களில் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இவ்வாறானவர்களில் ஒருவராகவே தோமஸ் எச். இன்ஸ் (Thomas H. Ince) என்பவர் விளங்குகின்றார். இவர் 1910 - 1918 இடைப்பட்ட காலத்தில் சினிமாக்களின் தயாரிப்பாளராகவும் நெறியாளராகவும் விளங்கினார். இவர் ஒரு தயாரிப்பாளர் தயாரிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் சினிமாக்களில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்டவற்றை ஒரேநேரத்தில் தயாரிக்க முடியும் என்னும் முறையைக் கொண்டுவந்தார். அதாவது தயாரிப்பாளர் என்றால் அவர் தயாரிக்கும் சினிமாவுடன் வரைவு செய்யப்படுகின்றார் என்ற பிரச்சினைக்கே இடமில்லாத வகையில் இவர் ஒரே நேரத்தில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சினிமாக்களுக்கான வினைத்திறனுள்ள தயாரிப்பாளராக விளங்கினார். இவர் கதையை மையப்படுத்தி நகரும் இறுக்கமான கதைநகர்த்தல் உத்தியில் பிரபல்யமானவராக இருந்தார். இவரால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட சினிமாக்களுக்கு சிவில்சேசன் [Civilization (1915)], தெ இற்றாலியன் [The Italian (1915)] என்பன சிறந்த உதாரணங்களாக விளங்குகின்றன.

இக்காலப்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்க இன்னொரு நெறியாளராக சிசில் பீ.டி.மில் என்பவர் விளங்குகின்றார். இவர் ஐதீகக் கதைகளை, வரலாற்றுக் காவியங்களை சினிமாவாக்குவதில் ஈடுபடவில்லை. மிக நீண்ட தொடரான நாடகக் காட்சிகளையும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளையும் தயாரித்தார். 1914 - 1917க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் ஸ்ரூடியோ முறையில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தை இவரின் த சீட் (The Cheat) சினிமா வெளிப்படுத்தி நின்றது. ஆரம்ப காலத்தில் அமைக்கப்பட்ட கண்ணாடியால் உருவான கூரையுடைய ஸ்ரூடியோக்கள் இக்காலத்தில் இல்லாது போய் செயற்கையான ஒளியை நம்பியிருக்கும் ஸ்ரூடியோக்களை உருவாக்கினார். த சீட் சினிமாவில் முழுமையாக இயற்கை ஒளியைப் பயன்படுத்தாது சில செயற்கையான ஒளிச் சாதனங்களைப் கொண்டு ஒளி நிழல் வேறுபாட்டைக் கொண்டுவந்தார். இதனை சிசில் பீ.டி.மில் அவர்கள் **ரெம்பிரான்ட் (Rembrandt)** பாணியிலான ஒளி



யூட்டல் என அழைத்தார். செந்நெறி ஒளியூட்டலில் இது ஒரு பாணியாக விளங்கியது. சிசில் பீ.ஈ.மில் அவர்களின் ஒளி நுட்பத்தின் சிறப்பினால் பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாதச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் உறுதியான வர்ண அழுத்தத்தைக் கொடுப்பதற்கு த சீட் சினிமாவில் கையாண்ட ஒளிநுட்பத்தைப் பக்கபலமாகக் கொண்டிருந்தனர்.

அமெரிக்காவில் 1910இல் காண்பிக்கப்பட்ட அனேகமான சினிமாக்களைப் போன்று த சீட் சினிமாவும் நேரான கதையோட்ட அமைப்பைப் பின்பற்றியது. முதலாவது காட்சியில் கெட்டியான (hard) ஒளியினை அறிமுகப்படுத்தி யப்பானிய வர்த்தகரை உண்மையற்ற பொருட்களைச் சேகரிப்பவராகக் காட்டியது. ஹொலிவூட் சினிமாவின் சிக்கலான கதைநகர்வின் வளர்ச்சிக்கான ஒரு தடமாக த சீட் சினிமா காணப்பட்டது.

1909 - 1917 வரையான காலப்பகுதியில் எடுக்கப்படும் சினிமாக்களின் உள்ளார்ந்த தொடர்ச்சி பற்றிய அடிப்படையான கோட்பாடான பாத்திரங்களின் பார்வை அசைவுகளுக்கேற்ற கண்ணோட்டப் பொருத்தம் (Eyeline Match) வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. இக்கருத்துநிலை 1910களில் ஆரம்பித்திருந்தது. அது 1916இல் பொதுவானதொன்றாகவும் மாறியது. இதனை டக்ளஸ் பெயாவேங் (Douglas Faibanks) அவர்களின் தெ அமெரிக்கானோ [The Americano (1916)], வைல்ற் அண் வூலி [Wild and Woolly (1917)] ஆகிய சினிமாக்களில் காணக்கூடியதாக இருந்தது. ஷொட் (Shot), பின்னிருந்துவரும் ஷொட் (Reverse Shot) என்பன 1911 - 1915க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டது. 1916 - 1917 காலப்பகுதியில் இதன் பயன்பாடு கூடுதலாக இருந்தது. சிசில் பீ.ஈ.மில் அவர்களின் த சீட், ஹார்ட் (Hart) அவர்களின் த நரோ ரெயில் [The Narrow Trail (1917)] மற்றும் கிரிபித் அவர்களின் ஏ ரொமன்ஸ் ஒப் ஹப்பி விலே [A Romance of Happy Valley (1919)] போன்ற சினிமாக்களில் இதைக் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இக்கால சினிமாக்கள் அக்ஸிஸ் ஒவ் அக்ஷன் (Axis of - Action) விதியை குறைவாகவே மீறின.

1920களில் தொடர்ச்சி பற்றிய முறை (Continuity System) பொதுவானதொரு தரஅளவுப்படுத்தப்பட்ட பாணியாக ஹொலிவூட்டில் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. இதனை ஹொலிவூட்டில் இருந்த எல்லா



நெறியாளர்களும் கதைகளுக்கு இடையேயிருந்த தொடர்பைக் காட்டுவதற்காகப் பயன்படுத்தினர். பொருத்தமான நடப்பு (match on Action) ஒரு சீனை (Scene) அண்மையாகக் காட்டுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. ஒரு மேசையில் மூன்று வழியில் நடக்கும் உரையாடலை முன்பக்கமாக இருந்து நீண்ட ஷொட்டில் காட்டுவது இல்லாமல் செய்யப்பட்டது. தனித்தனியாக ஒவ்வொன்றையும் காட்டி அவற்றினிடையே தொடர்ச்சி பேணப்பட்டது. இரண்டு காட்சிகளை இணைக்கும் போது அலங்கோலமான பொருத்தம் ஏற்படுமாக இருந்தால் சினிமா நெறியாளர்கள் அதை உரையாடல் எழுத்துக்களைப் பயன்படுத்தி மறைத்தனர்.

1923 இல் கெட்டொன் (Keaton) அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட அவ(ர்) ஹோஸ்பிட்டாலிற்றி (Our Hospitality) என்னும் சினிமா செந்நெறி ஹொலிவூட்டின் கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவிிற்கான இன்னொரு உதாரணமாக விளங்குகின்றது.

மௌன சினிமாவின் இறுதிக் காலமான 1920களில் செந்நெறி ஹொலிவூட் சினிமா சிக்கலானதொரு அமைப்புடையதாக வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. ஹொலிவூட் சினிமாக்கள் குறிப்பிடத்தக்க தரம் வாய்ந்தவையாக அமைந்திருந்தன. ஒரேவகையான தயாரிப்பு முறையை எல்லா ஸ்ரூடியோக்களும் பயன்படுத்தின. இக்காலத்தில் தனியாட்களின் சுயாதீனமான தயாரிப்புக்கள் முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. சுயாதீனமான நிறுவனங்கள் சிறிய கிராமியத் திரையரங்குகளில் காட்சிப்படுத்துவதற்காக குறைந்த செலவிலான சினிமாக்களைத் தயாரித்தன. மிகப்பெரிய தயாரிப்பாளர்கள், நடிகர்கள் கூட ஹொலிவூட்டில் தனித்து இயங்குவதில் சிக்கல்களை எதிர்நோக்கினர். கெட்டொன் அவர்கள் தனது சிறிய ஸ்ரூடியோவை 1920களில் MGM நிறுவனத்திற்கு ஒப்பந்த அடிப்படையில் வழங்கியிருந்தார். பெரிய ஸ்ரூடியோக்களின் கட்டிற்றுக்கமான நிறுவன அமைப்புமுறையின் முன் இவரின் பழைய பாணியிலான வேலைகள் பொருத்தமாக அமையாததால் இவரின் வளர்ச்சி குன்றியது. டி.டபிள்யூ.கிரிபித், மேரி பிக்போர்ட் (Mary Pickford), டக்ளஸ் பெயாவேங், சார்ள்ஸ் சாப்ளின் (Charles Chaplin) போன்றோர் ஓரளவு நிலைத்து நின்றனர். 1919இல் யுனைட்டட் ஆர்ட்டிஸ்ட்ஸ் (United artists) சொந்தமான விநியோகக் கூட்டுத்தாபனத்தை



நிறுவியதன் மூலம் சுயாதீனமான கம்பனியாக இருந்தாலும் சில காலம் நிலைத்திருந்தது. கிரிபித்தின் கம்பனி நடட்டத்தில் போனது. மேரி பிக்போர்ட், டக்ளஸ் பெயாவேங் என்போரின் வளர்ச்சி சினிமாவில் ஒலி அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பின்னர் குன்றியது.

### ஹொலிவூட் சினிமாவில் ஒலி, வர்ணத்தின் அறிமுகம்

சினிமாவில் ஒலியை (பேச்சு, பின்னணி இசை, பாடல் போன்றன) இணைப்பதற்கான முயற்சிகள் சினிமாவின் தோற்றக்காலத்தில் இருந்தே இடம்பெற்றுக் கொண்டிருந்தன. லூமியர் சகோதரர்கள் காண்பித்த முதல் சினிமாவிலேயே பியானோ இசைக்கப்பட்டது. இது திரையில் இருந்து வராமல் இசைக்கலைஞர்களால் திரையரங்கில் அமர்ந்திருந்து இசைக்கப்பட்டது. இதே போன்று யப்பானில் சினிமா காண்பிக்கப் பட்டுக் கொண்டிருக்கும் போது ஒரு பிரிவினர் திரைக்கதையை தத்ரூபமாக எடுத்துரைத்தனர். இவர்களை பென்ஷி (Benshi) என்று அழைத்தனர். சினிமாவுடன் ஒலியை இணைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்ட எடிசன் 1877 இல் போனோகிராவ் என்னும் கருவியைக் கண்டுபிடித்தார். 1919இல் ஜெர்மனியர்கள் Tri - Ergon என்னும் கருவியைக் கண்டுபிடித்தனர்.<sup>8</sup> 1922இல் டி.டபிள்யூ.கிரிபித் நியு யோக்கில் காண்பித்த டிரீம் ஸ்ட்ரீட் (Dream Street) என்னும் கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவில் பாடல் காட்சியொன்றை (sequence) உருவாக்கியிருந்தார். குறித்த காட்சி திரையில் காண்பிக்கப்படும் போது பார்ப்போருக்கு நேரடியாக பாடிக்காண்பித்தாரே ஒழிய திரையில் இருந்து ஒலி வரவில்லை.<sup>9</sup>

இவ்வாறு சினிமாவில் ஒலியைச் சேர்ப்பதற்கான முயற்சிகள் பல மேற்கொள்ளப்பட்ட போது சினிமாவின் கதை எடுத்துரைப்புக்கு அல்லது காட்சி நகர்த்தலுக்கு ஒத்திசைவுடையனவாக இம்முயற்சிகள் அமையவில்லை. சினிமாவில் ஒலியைச் சேர்ப்பதில் மேற்குறித்த பிரச்சினைகள் தோன்றாதவாறு தவிர்த்து சினிமாவின் கலையாக்கத்திற்கு வளம் சேர்க்கத்தக்க ஒரு ஒலி நுட்பத்தைச் சினிமாவில் இணைக்க முயற்சித்தவர்களாகவே வோர்ணர் பிறேஸ் நிறுவனத்தினர் விளங்குகின்றனர்.



ஒலியை இணைக்கும் வோர்ணர் பிறேஸ் நிறுவனத்தினரின் செயற்பாடு சினிமாவின் பலத்தை அதிகரிக்கும் நோக்கிலேயே இடம்பெற்றது. 1920 ஆம் ஆண்டின் நடுக்கூற்றில் வோர்ணர் பிறேஸ் சினிமாவின் வசதிகளை அதிகரிப்பதற்காக பெருந்தொகைப் பணத்தைச் செலவிட்டார். அதில் ஒன்றாகவே ஒலியின் அறிமுகத்திற்கான முதலீடு அமைந்திருந்தது.

1926 இல் வோர்ணர் பிறேஸ் அவர்களின் முயற்சியால் 'விட்டா போன் சவுண்ட் - ஒன் - டிஸ்க்' (Vitaphone sound-on-disc) எனப்படும் ஒலி முறையினைக் ஹொலிவூட் சினிமாவுக்கு அறிமுகப்படுத்தினார்.<sup>10</sup> இம்முறையின் பரிட்சார்த்தமாக அவர்களால் வெளியிடப்பட்ட டொன் யுவான் (Don Juan) என்னும் சினிமா ஒலியை ஏற்படுத்தக் கூடிய கருவிகளையும் ஒலிச்சேர்க்கையைக் கொண்ட இறுவட்டையும் (Disc) கொண்டமைந்திருந்தது. இதில் பாடலையும் உரையாடலையும் கொண்டதொரு இசைத்தொகுதியை இணைத்திருந்தனர். இது இசையுடன் கூடிய சினிமா என்ற பிரபல்யத்தைக் கொண்டுவந்தது. வோர்ணர் பிறேஸ் பெருவெற்றியைப் பெறவேண்டும் என்னும் நோக்குடன் துணிந்து செய்த முதலீட்டின் பலபலனைப் பெற்றுக் கொள்ளலாம் என்பதை 1927 இல் த ஜாஸ் சிங்கர் (The Jazz Singer) என்னும் சினிமாவின் மூலம் அறிந்துகொண்டனர். பார்ப்போரிடையே மிக்க பிரபல்யம் பெற்ற இச்சினிமா வோர்ணர் பிறேஸின் பெரியதொரு வெற்றி முயற்சியாக அமைந்தது.<sup>11</sup> மனிதப் பேச்சையும் சினிமா விற்குள்ளே கொண்டுவரமுடியும் என்பதைத் தனது தயாரிப்பின் சில பகுதிகளுக்குள் எடுத்துக்காட்டிய வோர்ணர் பிறேஸ் அதனை முற்று முழுதாக (அதாவது சினிமாவின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை) தயாரிக்க முடியவில்லை. வெளிப்படையாகச் சொன்னால் த ஜாஸ் சிங்கர் சினிமாவின் ஒரு பகுதியையே பேசும் சினிமாவாக்க முடிந்ததே தவிர முற்றுமுழுதான பேசும் சினிமாவாக அமைந்த தயாரிப்பாகச் செய்யமுடியவில்லை. இதற்கமைய ஒரு பகுதி உரையாடலைக் கொண்டதாகவும் அதனுடன் இணைந்த சில காட்சிகள் இசைக்கூறுகளை மட்டும் கொண்டதாகவும் அமைந்திருந்தது. இக்கட்டத்திலிருந்து வோர்ணர் பிறேஸ் அவர்கள் தங்களுடைய முதலீடுகளின் பலன்களை ஈட்டத் தொடங்கினர்.





த ஜாஸ் சிங்கர் சினிமாவில் ஹென்ட் ஜொசேல் ரொசன்பிலட்  
(Cantor Yossele Rosenblatt) என்னும் நடிகர் பாடும் காட்சி

டொன் யுவான், த ஜாஸ் சிங்கர் சினிமாக்களின் வெற்றியைத் தொடர்ந்து ஏனைய சினிமா ஸ்ரூடியோக்களுக்கும் ஒலியுடன் கூடிய சினிமாத் தயாரிப்பில் நம்பிக்கையேற்பட்டது. சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகளுக்கும் மோசன் பிக்சர் போட்டன் கம்பனிக்கும் ஆரம்பகாலத்தில் இருந்தபோட்டித் தன்மை இக்காலத்தில் இருக்கவில்லை. எல்லாக்கம்பனிகளும் சினிமாவில் பயன்படுத்தப்படும் ஒலி திரையரங்கில் இருக்கும் ஒலிசாதனங்களின் ஒலியமைப்பு முறையுடன் ஒத்துப்போகக் கூடியதாக இருக்கவேண்டும் என்பதில் கவனமாக இருந்தன. ஒலியுடன் இணைந்த இறுவெட்டைவிட படச்சுருளுடன் இணைந்த ஒலிதான் ஒரு தரமான முறையாகக் கொள்ளப்பட்டது. அதுவே இன்றுவரை தொடர்கின்றது. 1930 களில் அதிகளவான அமெரிக்கத் திரையரங்குகள் ஒலியமைப்பை ஏற்படுத்துவதற்கான வசதிகளுடன் உருவாக்கப்பட்டன.

ஒரு சில ஆண்டுகளுக்கு ஒலியை சினிமாவில் இணைப்பதில் சில பின்னடைவுகள் நிலவின. ஆரம்பகாலத்தில் ஒலியுண்டாக்கும் கருவி கமராவின் உட்புறமாக வைக்கப்பட்டிருந்தது. அதனுடைய இயந்திர இரைச்சல் காரணமாக ஒலிவாங்கியால் ஒலியை உள்வாங்க முடியாதிருந்தது. 1928ல் MGM நிறுவனம் உரையாடல் காட்சிகளை உருவாக்கும் முயற்சியில் இறங்கியது. இதற்கு கமரா நிரந்தரமாக ஒரு இடத்தில் அசையாது வைக்கப்பட்டிருந்தது. ஒரு பெரிய ஒலிவாங்கி ஒரு மேசையில் வலப்பக்கமாக வைக்கப்பட்டிருந்தது. அதுவும்



நகர்த்தமுடியாதது. ஒரு இடத்தில் நடிகர்கள் இருந்து உரையாட அவர் களின் உரையாடல் ஒலித்தடத்தில் பதிவுசெய்யப்பட்டது. இதன் விளைவாக ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு சினிமா மேடை நாடகம் போன்றே காட்சியளித்தது.

பிற்காலங்களில் வெளிவந்த சினிமாக்கள் மிக விரைவிலேயே இங்கு இனங்காணப்பட்ட பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வைக் கண்டு பிடித்தன. கமராக்கள் இரைச்சல் உட்புகாத கூடாரங்களில் வைக்கப் பட்டன. இவை ஒரேநேரத்தில் வேறுபட்ட கோணங்களில் இருந்து காட்சிகளைப் பதிவு செய்தன. இதன் விளைவாக எல்லா ஒலியையும் ஒரே நேரத்தில் நேர்த்தியான முறையில் கொண்டமைத்து ஒன்றிணைத்து மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு நேர்த்தியான செவ்விதாக்க முறை வளர்ச்சியடைந்தது. இங்கு கமரா இருக்கும் கூடாரத்தை ஒரு சக்கரத்தின் மேல் வைத்து கமராவின் நகர்வை உருவாக்கினர். இன்னொரு முறையில் ஒலி இன்றி காட்சிகளைப் பதிவுசெய்து ஒலியைப் பின்னர் இணைத்தனர்.

ஆரம்பகால பரிசோதனை முயற்சியாக அமைந்த பேசும் சினி மாவாக ரூபன் மமோலியன் (Rouben Mamoulian) அவர்களின் அப்லோஸ் [Applause (1929)] அமைந்திருந்தது. இதில் கமரா மிக விரைவிலேயே நெகிழ்ச்சியான இயக்கத்தைக் கொண்டதாக உருவாக்கப்பட்டது. பெரிய கூடாரம் இல்லாமல் போய் கமராக்களுக்கு மாத்திரம் பெட்டிகள் உருவாக்கப்பட்டது. இது படப்பிடிப்பாளருக்கு கமராவை அசையக்கூடிய இடங்களில் வைத்து இயக்கிப் படம்பிடிப்பதற்கு இசைவளிப்பதாக அமைந்திருந்தது. அது போலவே சிறிய ஒலிவாங்கியின் பயன்பாட்டால் நடிகர்களின் தலைக்குமேல் ஒலிவாங்கியைத் தொங்கவிடுவதன் மூலம் ஒலிப்பதிவின் தரத்திற்கு பாதிப்பை ஏற்படுத்தாதவிதத்தில் நகரும் காட்சிகளைப் பதிவுசெய்யக்கூடியதாக விருந்தது.

ஒலியுடன் கூடிய சினிமாவில் கமராவின் இயக்கமும் விடயத்தின் இயக்கமும் ஒலிச்சினிமாவிற்கு ஏற்றவிதத்தில் மீளமைக்கப்பட்டதுடன் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் பல்வேறு பாணியிலான மெளனச் சினிமாக்காலத்தில் இருந்த விடயங்களை இங்கும் பயன்படுத்தியிருந்தனர். ஒலியின் வருகை தொடர் படத்தொகுப்பு முறைக்கு மேலதிக சக்தியை



வழங்கியது. இங்கு ஒரே வகையான உரையாடல்கள் நீக்கப் பட்டன.

தொடர்படத்தொகுப்பும் செந்நெறிக் கதை வடிவமைப்பும் கையாளப்பட்ட இக்காலகட்டத்தில் ஒவ்வொரு பெரிய ஸ்ரூடியோக்களும் தங்களுக்கென வேறுபட்ட அணுகுமுறையைக் கொண்டிருந்தன. இவ்வடிப்படையில் உதாரணப்படுத்தக்கூடிய ஸ்ரூடியோவாக MGM விளங்கியது. மிகச் சிறந்த எண்ணிக்கையில் கூடிய நடிகர்கள், தொழில் நுட்பவியலாளர்கள் என்போர் இவர்களின் நீண்டகால ஒப்பந்தத்திற்கு உரியவர்களாக விளங்கினர். ஆடைவடிவமைப்பு மற்றும் சினிமாவின் சிறப்பு விளைவுகளை ஏற்படுத்துவதற்காக MGM மட்டுமீறிப் பணத்தைச் செலவிட்டது. த குட் ஏர்த் [The Good Earth (1937)] சினிமாவில் வரும் சொற்போராட்டம் மற்றும் சன் பிரான்சிஸ்கோ [San Francisco (1936)] சினிமாவில் வரும் நிலநடுக்கத்தின் உருவாக்கம் என்பன கண்ணுக்கு விருந்தளிப்பதாக மீளுருவாக்கப்பட்டிருந்தன.

வோர்ணர் பிறேஸ் நிறுவனத்தின் முயற்சியால் ஒலியுடன் கூடிய சினிமா செயற்பாடு சிறந்த முறையில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு உதவியபோதிலும் இந்த ஒலிப்பதிவு முறையினால் ஏனைய பெரிய கம்பனிகள் பெரு லாபத்தை ஈட்டின. வோர்ணர் பிறேஸ் அக்காலத்தில் இருந்த சிறிய ஸ்ரூடியோவாகவும் மிகக் குறைந்த செலவினையுடைய வகைச் சினிமாக்களையே தயாரிக்கும் கம்பனியாகவும் விளங்கியது. கொள்ளைக் கூட்டத்தாரின் சித்திரிப்பான சினிமாத் தொடரான லிட்றில் சீசர் (Little Caesar), பப்ளிக் எனிமி (Public Enemy) என்பனவும் இசை வன்மையுள்ள சினிமாக்களான போர்ட்டி செக்கண்ட் ஸ்ரீட் (42nd Street), கோல்ட் டிக்கர்ன் ஒவ் 1933 (Gold Diggers of 1933), டாம்ஸ் (Dames) என்பனவும் இவ்ஸ்ரூடியோவின் மிகவும் வெற்றிகரமான தயாரிப்புக்களாக விளங்கின.

சினிமா பேசும் சினிமாவாக வளரும் நிலையில் சினிமாத் தயாரிப்பில் பெரும் பெயர் பெற்றிராத சிறிய கம்பனியாக விளங்கிய யுனிவர்சல் என்ற நிறுவனம் நடிகர்களின் நடிப்பாற்றலை நன்கு பயன்படுத்தக்கூடிய கதையம்சம் கொண்ட சினிமாக்களைத் தயாரித்தது. இவர்கள் பிரபல்யமான நடிகர்களைக் தமது சினிமாக்களுக்குப் பயன்படுத்துவதைத் தவிர்த்ததுடன் கூடுதலான செலவிலான காட்சி வடிவமைப்பையும் தவிர்த்திருந்தனர். இவர்கள் கற்பனைத் திறம்



வாய்ந்த திகிலூட்டும் சினிமாக்களைத் தயாரித்தனர். அவ்வடிப்படையில் பிராங்கிஸ்டைன் [Frankenstein (1931)], தெ ஓல்ட் டார்க் ஹவுஸ் [The Old Dark House (1932)] என்பன அவர்களின் குறிப்பிடத்தக்க தயாரிப்புக்களாகும்.

உண்மையில் சினிமா இசை என்பது சினிமாவில் ஒலியின் அறிமுகத்தின் பின்னர்தான் சாத்தியப்பட்டது. வோர்ணர் பிறேஸ்சைப் பொறுத்தவரையில் சினிமாவில் பேச்சைக் கொண்டுவருவது என்பது சினிமாவில் ஆடல், பாடலைச் சித்திரிப்பதாகவே அமைந்தது. ஆனால் தொடர்ந்து வந்த வளர்ச்சியோ இசைச் சினிமாக்கள் (musical film) என்னும் ஒரு தனி வகையின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாயிற்று.<sup>12</sup> இதற்கமைய இசைத்துவமுடைய முதலாவது செந்நெறி ஹொலிவூட் படைப்பாகத் த வுறொட்வே மெலடி [The Broadway Melody (1929)] கொள்ளப்படுகிறது. இதனுடைய வடிவத்தைக் கண்டுபிடித்தவராக புஸ்பீ பார்க்கர்லீ (Busby Berkeley) விளங்குகின்றார்.<sup>13</sup> இச்சினிமா முழுமையாக உரையாடல், பாடல், நடனம் என்பவற்றைக் கொண்ட மைந்திருந்தது. இச்சினிமாவை MGM நிறுவனம் தயாரித்திருந்தது.<sup>14</sup> நேரானதொரு கதை விபரிப்பினுள் அதிகளவான இசை வடிவங்கள் உள்வாங்கப்பட்டு இணைக்கப்பட்டிருந்தன. அத்துடன் சிறியளவாக நகைச்சுவை இசைக்கூறுகள் கதை விபரிப்புடன் இணைக்கப்பட்டிருந்தன. மிகப்பெரியளவான ஸ்ரூடியோக்களில் ஒன்றான RKO என்னும் ஸ்ரூடியோ ஜிஞ்ஞர் ரொஜர்ஸ் (Ginger Rogers) மற்றும் பிரெட் அஸ்டயர் (Fred Astaire) என்னும் நடிகர்கள் நடித்த இசைத்துவமுடைய தொடர்களை உருவாக்கியிருந்தது. சினிமாவில் இசையை உள்ளடக்கி செந்நெறித்துவமான கதைவிபரிப்பை எவ்விதம் கட்டமைப்பதென்பதை இச்சினிமாக்கள் காட்டின.

ஹொலிவூட் சினிமாவில் இசையின் முக்கியத்துவமும் ஜனரஞ்சகமும் நன்கு தெரியத்தொடங்கிய அதே காலத்தில் சினிமாவில் மேலும் ஒரு தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி ஏற்பட்டது. இது காட்சிகளை அவ்வ வற்றுக்குரிய வர்ணங்களின் பின்புலத்திலே எடுத்துக் கூறும் தொழில் நுட்பமான வர்ணச் சினிமாவாகும். ஆரம்பகால சினிமாக்கள் சில வற்றில் வர்ணத்தைக் கொண்டுவருவதற்கான சில தொடக்கநிலை முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தன. எனினும் அவை சினிமாவின்



கருத்துவெளிப்பாட்டு அழகியலுக்கு பங்களிப்புச் செலுத்துவனவாக அமையவில்லை.

முதல் முயற்சியாக வர்ணக்கண்ணாடி வில்லை/ஓவியம் என்ப வற்றைப் பயன்படுத்தி வர்ண அழுத்தத்தை சினிமாவிற்குக் கொடுக்க முயற்சித்தனர். ஆனால் இத்தொழில்நுட்பம் பெரியளவாக செயற்படுத்த முடியாததாகவும், கடின உழைப்பை வேண்டிநின்றதாகவும், யதார்த்த சூழலைக் கட்டமைக்க முடியாததாகவும் அமைந்திருந்தது. இதன் காரணமாக இன்னுமொரு பரிட்சார்த்த செயற்பாட்டை மேற்கொண்டனர். அதனை 'கெனமாகலர்' (Kenemacolour) என்று அழைத்தனர்.<sup>15</sup> இங்கு கறுப்பு வெள்ளைச் சினிமா திரையில் காண்பிக்கப்படும் போது அதனூடே பச்சை சிவப்பு வர்ணங்கள் திரையில் மாறி மாறிக் காண்பிக்கப்படும். இவ்வாறு இத்துறையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகள் எவற்றின் மூலமும் சிறந்த வர்ண முறையிலான சினிமாவை வழங்க முடியவில்லை.

1915இல் ரெக்னிக்கலர் மோசன் பிக்சர் கோபரேசன் (Technicolor Motion Picture Corporation) என்னும் நிறுவனம் ஹேபர்ட் கால்மஸ் (Herbert Kalmus), டேனியல் கொம்ஸ்ரொக் (Daniel Comstock) மற்றும் பார்ட்டன் வெஸ்ட்ரொக் (Burton Westcott) என்பவர்களின் உதவியால் முற்பட்ட காலங்களில் கையாளப்பட்ட வர்ணச் சினிமாச் செயற்பாடுகளில் இருந்து பன்மடங்கு தொழில்நுட்பத் திறன் வாய்ந்த வர்ண நுட்பத்தைக் கண்டுபிடித்தது. இத்தொழில்நுட்பத்தின் மூலம் பச்சை, சிவப்பு ஆகிய வர்ணங்களை சினிமாவிற்கு அறிமுகப்படுத்தினர்.<sup>16</sup> இவ்வர்ணத் தொழில்நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி தயாரிக்கப்பட்ட முதல் சினிமாவாக த ஹல்வ் விறவீன் [The Gulf Between (1917)] என்னும் சினிமா விளங்குகின்றது. வர்த்தக நோக்கத்திற்காக தயாரிக்கப்பட்ட முதல் வர்ணச் சினிமாவாக த டோல் ஒவ் த சீ [The Toll of the Sea (1922)] என்னும் சினிமா அமைகின்றது. ஆனால் இத்துறையில் முதல் தோன்றிய மிகப்பெரிய வெற்றிப்படைப்பாக த பிளக் பைரேட் [The Black Pirate (1926)] என்னும் கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமா கொள்ளப்படுகின்றது. வர்ணத் தொழில்நுட்பத்தில் சில புத்துருவாக்கப்பண்புகளைக் கொண்டதாக இச்சினிமா அமைந்திருந்தது.





த டோல் ஒவ் த சீ சினிமாவில் இருந்து ஒரு காட்சி

வர்ணத் தொழில்நுட்பத்தின் அடுத்த வளர்ச்சிக்கட்டமாக 1932இல் ஹொலிவூட்டில் மூன்று வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தும் நுட்பத்தை அறிமுகப்படுத்தினர். டிஸ்னி (Disney) நிறுவனம் இம்மூவர்ண தொழில் நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி பிளவர்ஸ் அண்ட் ட்ரீஸ் (Flowers and Trees) என்னும் கார்ட்டூன் சினிமாவை முதன்முறையாகத் தயாரித்தது. இக் கார்ட்டூன் சினிமா டிஸ்னி நிறுவனத்திற்கு சிறந்த குறும் காட்டுன் சினிமா என்னும் முதல் ஒஸ்கார் விருதைப் பெற்றுக் கொடுத்தது.<sup>17</sup> RKO நிறுவனம் தயாரித்த பார்கி ஸார்ப் [Becky Sharp (1935)] என்னும் சினிமாவுடன் வர்ணம் பெரியளவான பயன்பாட்டிற்கு உரியதாக வந்தது.

1915களில் இருந்து வர்ணத் தொழில்நுட்பத்தைச் செம்மைப்படுத்தி வளர்க்க முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்ட போதும் 1930 வரை இம் முறையில் சிறியளவான சினிமாக்களே தயாரிக்கப்பட்டிருந்தன. அவற்றின் செயல் ஒழுங்குமுறை செம்மையுறாததாக இருந்தது. 1930களில் இருந்து மூன்று வர்ணங்கள் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். இது செலவு மிகுந்ததாக இருந்தாலும் மிக விரைவிலேயே பிரபல்யமான பல வர்ணத் திரைப்படங்கள் வருவதற்கான வாய்ப்பையேற்படுத்தியது. 1935இல் வெளியான பார்கி ஸார்ப் புதிய வர்ணச் சினிமாவாக அமைந்திருந்தது. அதனைத் தொடர்ந்து த ட்ரயல் ஒவ் த லொன்சம் பைன் [The Trial of the Lonesome Pine (1936)] என்னும் சினிமா புதிய



வர்ணத் சினிமாவாக தயாரிக்கப்பட்டது. இது அதிகளவு வர்ணங்களின் பயன்பாட்டையுடையதாக விளங்கியது. ஸ்ரூடியோக்களின் வர்ணத் சினிமா விரிவான பயன்பாட்டிற்குரியதாக வந்தது. ரெக்னிக்கலரின் பயன்பாடு 1970களின் தொடக்கம் வரை நிலவிற்று.<sup>18</sup> பிற்காலத்தில் வர்ணச் சினிமா புதிய தொழில்நுட்பங்களைப் பெற்று வளர்ச்சியடைய ஆரம்பித்தது.

வர்ணச் சினிமாச் செயற்பாடு காட்சி வடிவமைப்புக்கான ஒளி யூட்டலின் பங்கை வேண்டிநின்றது. சினிமாவானது சில வர்ணங்களுக்கு ஏற்றாற்போல் இருக்கவேண்டியிருந்தது. இதனால் வர்ணச் சினிமாத் தயாரிப்புக்காக பிரகாசமான ஒளி விளக்குகளைச் சிறப்பாக ஒழுங்கமைத்து அறிமுகப்படுத்த வேண்டியிருந்தது. படப்பிடிப்பாளர்கள் சிலர் கறுப்பு வெள்ளைச் சினிமாக்களுக்காக புதிய ஒளி விளக்குகளைப் பயன்படுத்தினர். இப்பிரகாசமான ஒளி விளக்குளின் ஒருங்கிணைப்பு சினிமாவில் முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட்டது.

இக்காலப்பகுதியில் சினிமாவில் ஒலி, வர்ணத்தின் அறிமுகம் பிரபல்யம் பெற்றதுடன் காட்சிப்பதிவாக்கத்தில் வேறு சில தொழில்நுட்பங்களையும் அறிமுகப்படுத்தினர். இவ்வடிப்படையில் 1920 - 1930 க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் அதிகமான சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் ஒரே நிலைப்பாட்டையுடைய மென்குவிமையப் பாணியில் அமைந்த ஒளியை (Soft - Focus Style) பின்பற்றுவதில் அதிக கவனம் செலுத்தினர். ஆனால் ஏனையவர்கள் பரிசோதனைச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டு வந்தனர். 1930 களின் பிற்பகுதியில் கூரிய குவிமையப் பாணி (Deep Focus Style) உறுதியான போக்காக முன்னெடுக்கப்பட்டது.

மெரின் லிறோய் அவர்களின் அந்தனி அட்வேர்ஸ் [Anthony Adverse (1936)], அல்பிரட் எல்.போக்கமர்ஸ் (Alfred L. Werkerms) அவர்களின் தெ அட்வன்சர்ஸ் ஒவ் செர்லொக் ஹோம்ஸ் [The Adventures of Sherlock Holmes (1939)], சாம் வூட் வில்லியம் கமரூன் மென்ஸீஸ் (Sam Wood William Cameron Menzies) அவர்களின் அவ(ர்) டௌன் [Our Town (1940)] என்னும் சினிமாக்களில் கூரிய குவிமையப்பாணியில் கூடுதல் கவனம் செலுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆனால் சிட்டிசன் கேன் (Citizan Kane) சினிமாவில் கூரிய குவிமையப் பாணியைக் கொண்டு வருவதற்கு உறுதியாகக் கவனம் செலுத்தப்பட்டிருந்தது.



ஒன்றிணைக்கப்பட்ட இடத்தில் மிகத் தெளிவாகத் தெரியும் உருவம் கமராவுக்கு அண்மைப்படுத்தப்பட்டு பின்னணியில் இருக்கும் உருவங்கள் தூரப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். சில நிலையில் மங்கலாக்கு வதன் மூலமும் பின்னிலைப்படுத்துவதன் மூலமும் கூரிய குவிமையப் பாணியுருவம் உருவாக்கப்படுகின்றது. ஒட்டுமொத்தமாக நோக்கும் போது தொடர்ந்து வந்த பத்து ஆண்டுகளுக்கு கூரிய குவிமையப்பாணி ஹொலிவூட் சினிமாவில் பிரதான பகுதியாக உருவாக்கப்பட்டு முன்னெடுத்துச் செல்லப்படுவதற்கு சிட்டிசன் கேன் சினிமா உதவியாக இருந்தது என்றே குறிப்பிடவேண்டும். சிட்டிசன் கேன் சினிமாவின் படப்பிடிப்பாளரான கிரெக் டோலன்ட் அவர்களின் படப்பிடிப்புக் கலையில் உருவான சினிமாக்களில் இன்னொன்றாக த லிற்றில் பொக்சஸ் (The Little Foxes) என்னும் சினிமா அமைந்திருந்தது.



ஒரு கூரிய குவிமையப் பாணி ஷொட். நிலத்தில் விழுந்து கிடக்கும் தொப்பி மற்றும் தூரத்தில் தெரியும் சிறுவனான கேன் உட்பட எல்லாம் தெளிவாகக் காட்டப்படுகிறது

கூரிய குவிமையப்பாணிக்குரிய விடயத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கு ஒளி இன்றியமையாததாக அமைந்திருந்தது. 1930 களில் இருந்த சினிமாவில் இருந்து 1940 களில் வெளிவந்த சினிமா காட்சி சார்ந்து முழுமையாக வேறுபட்டதாக அமைந்திருந்தது. சினிமாவின் தொழில் நுட்பத்தை மீண்டும் வலுவுள்ளதாக்கி தெளிவான முறையில் கதை விபரிப்புச் செயற்பாட்டை உருவாக்குவதற்கு தனிக்கவனம் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. செந்நெறி ஹொலிவூட் சினிமாவின் கதை விபரிப்பு



இவ்வாண்டுகளில் தன்னளவில் மறுசீரமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் அடிப்படைக் கூறுகளில் மாற்றங்கள் ஏற்படுத்தப்படவில்லை.

### புதிய ஹொலிவூட் சினிமா

1960களின் நடுக்கூற்றில் ஹொலிவூட் சினிமாத்துறையானது மிகவும் ஆரோக்கியமானதாக இருந்தது. த சவுண்ட் ஒப் மியூசிக் [The Sound of Music (1965)], டாக்டர் சிவாக்கோ [Dr.Zhivago (1965)] என்னும் சினிமாக்கள் ஹொலிவூட்டின் வெற்றிகரமான தயாரிப்புக்களாக அமைந்திருந்ததால் பெரியளவான இலாபத்தை ஈட்டிக் கொடுத்தன. ஆனால் மிக விரைவிலேயே ஹொலிவூட் சினிமாத்துறையில் பிரச்சினையொன்று உருவெடுத்தது. செலவு மிகுந்த ஸ்ரூடியோக்களின் சினிமாக்கள் துயரார்ந்த தோல்வியை எதிர்கொண்டன. தொலைக்காட்சி வலையமைப்பு வெளியாகும் சினிமாக்களுக்கு உயர் விலையைக் கொடுத்து வாங்கியதை நிறுத்தியதால் அமெரிக்கத் திரைப்படங்களின் வருமானம் எதிர்பாராத விதத்தில் வீழ்ச்சியடைந்தது. 1969 இல் ஹொலிவூட் கம்பனிகள் வருடமொன்றுக்கு 200 மில்லியன் டொலர் வீதம் நட்டமடைந்தன.

இதனால் தயாரிப்பாளர்கள் பழையபடி போட்டியிட்டுச் செயற்பட வேண்டியிருந்தது. இளம் தலைமுறையினரைக் கவரக்கூடிய எதிர்க் கலாசாரத் தன்மையுடைய சினிமாக்களைத் தயாரித்தல் இதற்கான தந்திரோபாயமான நோக்காக அமைந்திருந்தது. மிகவும் பிரபல்யமானவரும் செல்வாக்கு மிக்கவருமான டென்னிஸ் ஹொப்பர் (Dennis Hopper) அவர்களின் மிகக் குறைந்த செலவில் தயாரிக்கப்பட்ட சினி மாவான ஈஸி ரைடர் [Easy Rider (1969)] மற்றும் ரோபர்ட் ஆல்ட்மன் (Robert Altman) அவர்களின் M\*A\*S\*H (1970) என்பன இக்காலத்தில் இந்நோக்கினடிப்படையில் வெளிவந்த குறிப்பிடத்தக்க படைப்புக் களாக அமைந்திருந்தன.

பல்கலைக்கழகக் கிளர்ச்சியும் வழமையில் இருந்து மாறுபட்ட வாழ்க்கை முறையும் பெரிய சினிமாத் தியேட்டர்களுக்கு கவர்ச்சியற்ற நிலையை வழங்கியது. இளம் நெறியாளர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட வெற்றிகரமான சினிமாக்கள் சினிமா நிறுவனங்களின் வளத்தை மேலுயர்த்துவதற்கு உதவியது. இக்காலத்தில் இறந்த வெற்றிகரமான



தயாரிப்புக்கள் பல வெளியிடப்பட்டன. பிரான்சிஸ் போர்ட் கொப்போலா (Francis Ford Coppola) அவர்களின் த கோட் பாதர் [The Godfather (1972)], வில்லியம் பிறைட்கின் (William Friedkin) அவர்களின் யெளஸ் [Jaws (1975)], குளோஸ் என்கவுண்டர்ஸ் [Close Encounters (1977)], த எம்பயர் ஸ்டிரைக்ஸ் பக் [The Empire Strikes Back (1980)] என்பவற்றுடன் பிறைன் டீ பல்மா (Brian De Palma) அவர்களின் டாக்ஸி டிரைவர் [Taxi Driver (1976)], ரகிங் வுல் [Raging Bull (1980)] என்பன விமர்சன ரீதியான ஈர்ப்பைப் பெற்றிருந்தன.

இந்நெறியாளர்களும் ஏனைய நெறியாளர்களும் Movie Brats அறிவையே பெற்றிருந்தனர். ஸ்ரூடியோ முறையினூடாக வருவதற்குப் பதிலாக அநேகமானவர்கள் சினிமாக் கல்லூரிகளுக்குச் சென்றனர். நியூயோக் பல்கலைக்கழகம், தென்கலிபோனியப் பல்கலைக்கழகம், லொஸ் ஏன்ஜல்ஸ்ஸில் உள்ள கலிபோனியப் பல்கலைக்கழகம் என்பன சினிமாத் தயாரிப்பில் திறன் மிக்க கலைஞர்களை உருவாக்கியதுடன் சினிமா வரலாறு, சினிமா அழகியல் என்னும் விடயங்களையும் கற்றுக் கொடுத்தன. ஆரம்பகால ஹொலிவூட் நெறியாளர்கள் போல் அல்லாமல் மூவி பிரிட்ஸ் (Movie Brats) நெறியாளர்கள் சிறந்த சினிமா நெறியாளர்கள் தொடர்பான ஒரு வரன்முறையான அறிவைக் கொண்டிருந்தனர். சினிமாக் கல்லூரிகளுக்குச் செல்லாதவர்கள் கூட செந்நெறிக் ஹொலிவூட் பாரம்பரியத்தைப் போற்றுபவர்களாக இருந்தனர்.

பிரஞ்சிய புதிய அலைச் சினிமா போன்று ஹொலிவூட் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களும் சுய உணர்ச்சி முனைப்புடைய சில சினிமாக் களைத் தயாரித்திருந்தனர். இவை பாரம்பரிய வகைப்பாட்டிற்குரியதாக அமைந்திருந்தன. ஆனால் இவர்கள் கூட தம் வரலாற்றைக் கொண்டு வருவதற்கு முயற்சித்தார்கள். அமெரிக்க தொல்பழங்கால செதுக்குச் சித்திர அலங்காரத்தையும், இளவயதினரின் இசைக்கோலத்தையும் 1960 இல் வளர்ந்துவரும் கலிபோனியாவின் வளர்ச்சி பற்றிய லூக்காஸ் (Lucas) இன் பிரதிபலிப்பையும் இத்தாலிய அமெரிக்கக் குடும்பத்தின் உயிர்த்துடிப்புடைய துயரார்ந்த உறவுப் பிணைப்பினூடாக பிரான்சிஸ் போர்ட் கொப்போலா தனது த கோட் பாதர் சினிமாவில் கொண்டு வந்திருந்தார். போல் சேர்டர் (Paul Schrader) பாலியலும் வன்முறையும் இணைந்த சொந்த கருத்துவெறியைத் தனது டாக்ஸி டிரைவர் (Taxi Driver), ரகிங் வுல் (Raging Bull) ஆகிய இரு சினிமாக்களுக்கான



எழுத்துருக்களிலும் அவரால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட ஹார்ட் கோர் [Hard Core (1979)] என்னும் சினிமாவிலும் கொண்டு வந்தார்.

இளம் நெறியாளர்களின் வாழ்க்கையில் முக்கியமானதொன்றாக சினிமா விளங்கியமையால் அதிகமான புதிய ஹொலிவுட் சினிமாக்கள் பழைய ஹொலிவுட் சினிமாவைத் தளமாகக் கொண்டு வெளிவந்தன. இவ்வடிப்படையில் டீ பல்மா (De Palma) அவர்களின் சினிமாக்கள் அல்பிரட் ஹிட்சொக்கின் (Alfred Hitchcock) சினிமாக்களில் இருந்து பல விடயங்களைப் பெற்று உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இவ்வடிப்படையில் டிரெஸ்ட் ரூ கில் [Dressed to Kill (1980)] என்னும் சினிமா அல்பிரட் ஹிட்சொக்கின் சைக்கோ (Psycho) சினிமாவை வெளிப்படையாகவே மீள் வடிவமைத்ததாக அமைந்திருந்தது. பீற்றர் பொக்டொனோவிச் (Peter Bogdanovich) அவர்களின் பட்ஸ் அப் டொக்? [What's Up Doc? (1972)] என்னும் சினிமா ஹவார்ட் ஹாவ்க்ஸ் (Howard Hawks) அவர்களின் பிரிங்கிங் அப் பேபி (Brining Up Baby) சினிமாவின் எதிர்பாராத நகைச்சுவையைத் தேவைக்கேற்ப மாற்றியமைத்ததொன்றாக விளங்கியது. சார்ப்பென்டர் (Carpenter) அவர்களின் அசல்ட் ஒன் பிரிசின்ட் 13 [Assault on Precinct 13 (1976)] என்னும் சினிமா ஹாக்ஸ் (Hawks) அவர்களின் ரியோ பிரோவோ (Rio Bravo) சினிமாவின் சில கூறுகளைப் பெற்றுருவாகியதாகவும் அமைந்திருந்தது.

இதே காலத்தில் அதிகமான நெறியாளர்கள் ஐரோப்பிய சினிமா மரபை வியந்து போற்றினர். காட்சி வடிவமைப்புச் சிறப்பு மிக்க லுசிநொ விஸ்கொன்தி (Luchino Visconti) பிரித்தானிய நெறியாளர் மைக்கல் பவல் (Michael Powell) போன்றோரின் சினிமாக்கள் குறிப்பாக இவர்களைக் கவர்ந்திருந்தன. ஐரோப்பிய பாணியில் அமைந்த சிக்கல் மிகுந்த கலைச் சினிமாக்களை உருவாக்குதல் சில நெறியாளர்களின் கனவாக இருந்தது. இவ்வடிப்படையில் சிறப்பாக அறியக்கூடிய முயற்சியான பிரான்சிஸ் போர்ட் கொப்போலா அவர்களின் த கொன்வர்சேசன் [The Conversation (1974)] மற்றும் மைக்கலேஞ்சலோ அன்டானியோனின் (Michelangelo Antonioni) ஒரு ஐதீகக் கதையின் மீளுருவாக்கமாக அமைந்த வுளோ - அப் (Blow - Up) என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இவை யதார்த்தத்திற்கும் கற்பனைக்கும் இடைப்பட்ட இருமுகப் போக்குடையனவாக அமைந்திருந்தன. ரோபர்ட் ஆல்ட்மன் (Robert Altman), வூடி ஆலன் (Woody Allen) என்போர் முற்றிலும்



வேறுபட்ட போக்குடையவர்களாக விளங்கினர். ஐரோப்பிய சினிமாவால் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்த பண்புகளை றோபர்ட் ஆல்ட்மன் அவர்களின் திரி வுமன் [Three Women (1977)], ஓடி ஆலன் அவர்களின் இன்ரறியர்ஸ் [Interiors (1978)] என்னும் சினிமாக்கள் கொண்டமைந்திருந்தன. இவை இங்மர் பேர்க்மன் (Ingmar Bergman) அவர்களின் சினிமாச் செயற்பாடுகளுக்கு கடப்பாடுடையவையாக அமைந்திருந்தன.

றோபர்ட் ஆல்ட்மன், ஓடி ஆலன் என்போர் மூவி பிரட்ஸ் (Movie Brats) தலைமுறையினரைவிட சற்றுப் பழைய தலைமுறையினர். இத்தசாபத்தில் மூவி பிரட்ஸ் தலைமுறையினர் அதிக வெற்றிச் சினிமாக்களைத் தொடர்சியாக உருவாக்கி தமது திறனை நிரூபித்துக் காட்டினர். லூக்காஸ் (Lucas) மற்றும் ஸ்பில்பேர்க் (Spielberg) என்போர் திறன்மிக்க தயாரிப்பாளர்களாக உருவாகினர். இவர்கள் இன்டியானா ஜோன்ஸ் (Indiana Jones) தொடரில் ஒன்றாக இணைந்து பணியாற்றினர். பிரான்சிஸ் போர்ட் கொப்போலா தான் சொந்தமாக காத்துப் பேணிய ஸ்ரூடியோவில் தோல்வியடைந்திருந்தார். ஆனால் தொடர்ந்து முக்கியமானதொரு நெறியாளராக இருந்தார். ஸ்கோசஸ் (Scorsese) அவர்களின் நற்பெயரின் காரணமாக 1980களின் இறுதிப்பகுதியில் அக்காலத்தய சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களின் பாராட்டைப் பெற்றிருந்தார்.

1980களில் புதிய தகுதிப்பாடுகளை வென்று அங்கீகாரத்தைப் பெற்று புதியதொரு ஹொலிவுட்டை உருவாக்கியிருந்தனர். லூக்காஸ், ஸ்பில்பேர்க் (Spielberg) என்போர் பல வெற்றிகரமான படைப்புகளை பத்தாண்டுகளுக்கு தொடர்ச்சியாக வழங்கிக்கொண்டிருந்தனர். ஆனால் ஏனைய இளம் நெறியாளர்களும் இதுபோன்று வெற்றிகரமான படைப்புக்களை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தனர். இவ்வடிப்படையில் ஜேம்ஸ் கமரூன் (James Cameron), டிம் பார்ட்டன் (Tim Burton), றோபர்ட் ஸிம்மெக்ஸ் (Robert Zemeckis) போன்றோரை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். 1990களில் வெளிவந்த இவர்களின் வெற்றிகரமான பல சினிமாக்கள் ஹொலிவுட்டை மறுமலர்ச்சியடையச் செய்தது.

ஹொலிவுட்டுக்கு வெளியே இருந்து வந்த சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களினால் கூட ஹொலிவுட் சினிமாவிற்கு புத்துயிர்ப்பு அளிக்கப்பட்டது. இவ்வடிப்படையில் பல நெறியாளர்கள் ஹொலிவுட்டுக்கு இக்காலத்தில் வந்திணைந்தனர். இவ்வடிப்படையில் பிரித்தானியாவில்



இருந்து டோனி (Tony), ரிட்லி ஸ்கொட் (Ridley Scott) ஆகியோரும், அவுஸ்திரேலியாவில் இருந்து பீற்றர் பே(ல்)ர் (Peter Weir), பிரெட் செப்ஸி (Fred Schepisi) ஆகியோரும், ஜேர்மனியில் இருந்து வூல்வ்ஹங் பீற்றர்சன் (Wolfgang Peterson) என்பவரும், நெதலாந்திலிருந்து பவுள் பேர்ஹோவன் (Paul Verhoeven) என்பவரும், பின்லாந்திலிருந்து ரெனி ஹக்கின் (Rennie Harlin) என்பவரும் ஹொலிவூட்டுக்கு வந்து சேர்ந்தவர்கள்.

1980 - 1990 க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் அதிகளவான பெண் தயாரிப்பாளர்கள் கூட சினிமாத்துறையில் வர்த்தகரீதியான வெற்றியை ஈட்டினார்கள். இவ்வடிப்படையில் அமி ஹக்கர்லிங் (Amy Heckerling), மார்த் கூடில்ஜ் (Marth Coolidge), பெனலோப் ஸ்பியர்ஸ் (Penelope Spheeris) என்போர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக விளங்குகின்றனர்.

இக்காலத்தில் சுயாதீனமாகச் செயற்பட்ட பல நெறியாளர்கள் பிரதான சினிமாச் செயற்பாட்டிற்குச் செல்கின்றனர். இவர்கள் நன்கு அறியப்பட்ட நடிகர்களைக் கொண்டு ஓரளவு குறைந்த செலவிலான சினிமாக்களைத் தயாரித்தனர். இவ்வடிப்படையில் டேவிட் லிஞ்ச் (David Lynch) அவர்கள் மிட்நைட் (Midnight) சினிமாவில் இருந்து விலகி கல்ட் கிளசிக் (Cult Classic) சினிமாவை நோக்கிச் செல்கின்றார். டேவிட் குரொன்பே(ர்)க் (David Cronenberg) குறைந்த செலவில் அமைந்த திகிலூட்டும் சினிமாக்களைத் தயாரிப்பதில் திறனுடையவராக விளங்குகின்றார். அவர் த டெத் ஸோன் [The Death Zone (1983)], த பிளை [The Fly (1986)] என்னும் சினிமாக்களின் மூலம் பெரியளவிலான அங்கிகாரத்தைப் பெற்றிருந்தார். புதிய ஹொலிவூட் சினிமா சிறியளவான நெறியாளர்களைக் கூட சுயாதீன சினிமாவில் இருந்து உள்ளீர்த்துக் கொண்டது. இவ்வடிப்படையில் வைன் வேங் (Wayne Wang) அவர்கள் ஆசிய கலப்புள்ள அமெரிக்க சினிமாத் தயாரிப்பாளராக விளங்குகின்றார். ஸ்பைக் லீ (Spike Lee) ஆபிரிக்கக் கலப்புள்ள அமெரிக்க நெறியாளராக விளங்குகின்றார். இவர்கள் ஹொலிவூட்டால் உள்ளீர்க்கப்பட்டவர்கள்.

இக்காலத்தில் அலிசன் (Allison), அன்டர்ஸ் (Anders) ஆகியோர் சிறிய நகரங்களிலும் தலைநகரங்களிலும் உள்ள மனக்குறையுடைய இளம்பெண்களின் சமகால அநுபவங்களை சினிமாவில் கொண்டு வந்தனர். இவ்வடிப்படையில் கோட் ஃபுட் லொட்ஜிங் [God Food Lodging



(1992)], மை விடா டாகா [Mi Vida Laca (1994)] என்னும் சினிமாக்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. லெஸ்லி ஹரீஸ் (Leslie Harris) அவர்கள் ஜஸ்ந் அனதர் கேர்ள் ஒன் த IRT [Just Another Girl on the IRT (1994)] என்னும் சினிமாவின் மூலம் நகரப் பெண்களின் வர்ணப் பிரச்சினையை முக்கியத்துவப்படுத்திக் காட்டுகின்றார்.

1970 - 1980க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் பாணி சார்ந்து ஒத்திசைவான கருத்தற்ற சினிமாச் செயற்பாடு மேற்கிளம்புகின்றது. பாரம்பரிய அமெரிக்க சினிமாவை இளம் நெறியாளர்களை தொடர்ந்து முன்னெடுத்துக் கொண்டிருந்தனர். சமகாலத் தேவைக்கேற்ப காலமாற்றத்திற்கான சரியான அடையாளத்துடனும் புதிய கதைக்கட்டமைப்பின் வளர்ச்சியுடனும் தொடர் செவ்விதாக்கம் மீளுருமாதிரிப் படுத்தப்பட்டிருந்தது. புதிய அல்லது புதுப்பித்த காண்பிய நுட்பத்துடன் ஹொலிவுட்டின் பாரம்பரிய கதை சொல்லும் முறையை சில நெறியாளர்கள் அழகுபடுத்தினர். ஸ்பில்பேர்க் (Spielberg) அவர்கள் யௌஸ் (Jaws) சினிமாவில் அழகான குவிமைய நுட்பத்தை சிட்டிசன் கேன் சினிமாவை நினைவூட்டுகின்ற விதத்தில் பயன்படுத்தினார். லூக்காஸ் கமரா இயக்கம் தொடர்பான நுண்ணிய கணினி நுட்பத்தைக் கொண்டு வருகின்றார். தனது ஸ்டார் வோர்ஸ் (Star Wars) சினிமாவிற்காக புதிய சிறப்புமிக்க தொழில்நுட்ப விளைவுகளை ஏற்படுத்தியதன் மூலம் இத்திறனின் முன்னோடியாகத் திகழ்கின்றார். ஸ்பில்பேர்க் மற்றும் லூக்காஸ் என்போர் டியிட்டல் ஒலியமைப்பு மற்றும் ஒளித்தராதரத்தை திரையரங்குகளில் மறுசீரமைக்கும் தொழில்நுட்பத்தை முன்னெடுத்தார்.

சிறந்த நிதிநிலையில்லாத ஹொலிவுட் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் சிலர் வேறுபட்ட பாணியிலான படைப்புக்களை உருவாக்கினர். ஸ்கோசஸ் அவர்கள் டாக்ஸி டிரைவர் (Taxi Driver), ரகிங் வுல் (Raging Bull), த ஏஜ் ஒவ் இன்னசன்ஸ் [The Age of Innocence (1993)] ஆகிய சினிமாக்களில் பாவிக்கப்பட்ட கமரா இயக்கமும் மெதுவான நகர்வும் உணர்ச்சிவசப்பட்ட உணர்வை அழுத்தமாகப் பதியவைத்து நீடிப்பதாக விருந்தது. டி பல்மா (De Palma) அவர்கள் மட்டுமீறிய அதிர்ச்சியூட்டும் பாணியைத் தனது சினிமாக்களில் பின்பற்றினார். அவரின் சினிமாக்கள் பகட்டாரவாரம் மிக்க நீண்ட காட்சிகளைக் கொண்டதாகவும் எதிர்பாராத



அதிர்ச்சி தரத்தக்க உயர்தன்மையுள்ள கூறமைதிகளைக் கொண்டதாகவும் துண்டாடப்பட்ட காட்சியுபாயத்தைக் கொண்டதாகவும் காணப்பட்டது. பிரான்சிஸ் போர்ட் கொப்போலா அவர்கள் ரம்பிள் பிஷ் [Rumble Fish (1983)] சினிமாவில் கறுப்பு வெள்ளைச் சினிமாவில் வேகமான காட்சி நகர்வைப் பரிட்சித்துப் பார்த்தார். ரக்கர் [Tucker (1988)] என்னும் சினிமாவில் தனியொரு ஷொட்டில் தொலைபேசி உரையாடலை முன்னிலைப்படுத்திக் காட்டி பின்புலத்தையும் காட்டுகின்றார். பிரம் ஸ்டோகர் (Bram Stoker) அவர்களின் டிராகியூலா [Dracula (1993)] என்னும் சினிமாவில் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ற உணர்வுகளைக் கொண்டுவருவதற்கு பழைய வடிவமைதி முறையான விசேட விளைவுகளைப் பயன்படுத்துகின்றார்.

ஹொலிவூட்டுக்கு புதிதாக வந்திணைந்த பலர் சினிமாவின் பிரதான கூறுகளான வகை, கதைவிபரிப்பு, பாணி என்பவற்றைச் செழிப்புடையதாக்கினர். ஸ்பைக் லீ (Spike Lee) அவர்கள் த ஜோய் லக் கிளப் [The Joy Luck Club (1993)] என்னும் சினிமாவில் சீன அமெரிக்கக் குடும்பங்கள் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தன. சினிமா புலம் பெயர்ந்த நான்கு தாய்மாரையும் அவர்களின் பிள்ளைகளையும் பிரதானப்படுத்தியது. இங்கு பெண்களின் வாழ்க்கையைக் காட்டுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட கதைவிபரிப்பு முறை சிட்டிசன் கேன் சினிமாவை ஞாபகப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தது. அமெரிக்காவில் வாழ்ந்துகொண்டிருந்த தாய்மார் அமெரிக்காவிற்கு வருவதற்கு முந்திய தமது வாழ்க்கையை மீட்டுப்பார்க்கின்றனர். ஒவ்வொருவரின் நினைவும் நீளமான முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு (Flashback) மூலம் காட்டப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு தாய்மாரினதும் நீளமான முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவுடன் அவர்களின் பிள்ளைகளின் அமெரிக்க வாழ்க்கையையும் இணைத்து சினிமா நகர்ந்தது. இதனால் நாடகத்துவமும் இசைத்துவமும் சார்ந்த ஒரு போக்குடைய செழிப்பான கதைக்கட்டமைப்புக் கொண்டுவரப்படுகின்றது. சில வேளைகளில் தாய் - மகள் ஆகியோரை அடுத்தடுத்து வைத்தல் கூர்மையான முரண்பாட்டை ஏற்படுத்துகின்றது. அதேநேரத்தில் இரண்டு தலைமுறையினருக்கும் இடையே இருந்த பொதுத் தன்மையையும் காட்டியது.



பரிசோதனை மனப்பாங்கு ஏனைய சுயாதீனமான நெறியாளர் களின் வேலைகளிலும் பரவியது. சகோதரர்களான ஜொயல் (Joel) மற்றும் எதன் கோன் (Ethan Coen) ஆகியவர்களின் ஒவ்வொரு சினிமாவும் கண்டுபிடிப்பாய் அமைந்த சினிமாவின் வெளிப்பாட்டு மூலங்களால் வழிநடத்திச் செல்லப்படுவது போன்று அமைந்திருந்தன. ரைசிங் அரிஸோனா [Raising Arizona (1987)] என்னும் சினிமாவில் அகலக்கோணமுடைய அண்மைக் காட்சியால் (Wide Angle Close Up) உருவேறுபடுத்தப்பட்டு மிக வேகமாக ஓடும் காட்சிகள் இணைக்கப் பட்டிருந்தன. இச் சினிமாவில் சிறப்பாக அவதானிக்கத்தக்கதாக ஒரு குழந்தை கட்டிலுக்குக் கீழாகத் தவழ்ந்து வருவது காட்சிப்படுத்தப் பட்டிருந்ததைக் குறிப்பிடலாம். இங்கு கையாளப்பட்ட கோணம், மிக அண்மைப்படுத்தப்பட்ட காட்சியின் தன்மை என்பவற்றின் இணை வால் குழந்தையின் தோற்றம் சிறப்பான முறையில் கொண்டுவரப் பட்டிருந்தது. இது போன்ற அணுகுமுறையினை உடைய மகிழ்ச்சி நிரம்பிய காட்சிகள் கிரைக் அராகி (Gregg Araki) அவர்களின் த லிவ்விங் எண்ட் [The Living End (1992)] என்னும் சினிமாவிலும் கையாளப்பட்டிருந்தன. ஹல் ஹார்ட்ரி (Hal Hartley) அவர்களின் ட்ரஸ்ட் [Trust (1991)] சினிமாவில் அமைதியான நாடகப் பாங்கான கதைக்கட்டமைப்பு மெதுவான நகர்வினூடாக மருட்சியான கண்காட்சி, இயக்க ஆற்றலுடைய பின்புலம் என்பவற்றின் இணைப்பின் மூலம் கொண்டுவரப்பட்டிருந்தது.

சுயாதீனமான நெறியாளர்கள் சினிமாவின் கதை விபரிப்புக் கட்டமைப்பிலும் பரிசோதனைகளை மேற்கொண்டனர். குலின்டின் டரன்டினோ (Quentin Tarantino) அவர்களின் றிசேர்வர் டோக்ஸ் [Reservoir Dogs (1993)], பல்ப் பிக்சன் ஜீரடி [Pulp Fiction (1994)] ஆகிய சினிமாக்களின் சூழ்ச்சி நிறைந்த கதையும் கதையமைப்புக் காலமும் 1940களில் வெளிவந்த சிக்கல் நிறைந்த நீளமான முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவுக் (Flashback) காட்சிகளை ஞாபகப்படுத்துவதாக இருந்தது. இருந்தும் த ஜோய் லக் கிளப் என்னும் சினிமாவில் கொண்டுவரப்பட்ட நீளமான முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு காட்சி போன்றில்லாது இங்கு பயன்படுத்தப்பட்டது பார்ப்போரைக் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தியது. டோற்றர்ஸ் ஒவ் த டஸ்டர் [Daughters of the



Dust (1991)] என்னும் சினிமாவில் ஒருங்கொத்திசைவுடைய செழிப்பான குல்லா (Gullah) பேச்சுவழக்கையும் வெளிப்படையான சிக்கலான கால நியமத்தையும் பார்க்கக்கூடியதாகவிருந்தது.

1980 - 1990 வரையான காலப்பகுதியில் இளம் நெறியாளர்கள் நவீன இரசனைக்கு ஏற்றவிதத்தில் செந்நெறி சினிமாவின் மரபுகளை உள்வாங்கினர். இவ்வடிப்படையில் 1990களில் இரண்டு போக்குகள் எதிர்பாராத விதமாக மேற்கிளம்புகின்றன. சுயாதீன சினிமாக்கள் மிகப்பரந்தளவான பார்ப்போரை வென்றெடுத்தது போன்று பெரியளவான ஸ்ரூடியோக்கள் மிறாமக்ஸ் (Miramax) மற்றும் ஒக்டோபர் பில்ம் (October Films) என்பன போன்ற சினிமா விநியோகக் கம்பனிகளை வாங்கின. இன்னொரு நிலையில் சுயாதீனமான சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களால் ஹொலிவுட் சினிமா வீழ்ச்சியை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருந்தது என்னும் கருத்தைப் பரப்புவதற்குப் பத்திரிகைத் துறை உதவியது. முன்னைய சுயாதீனமான தயாரிப்புக்களை இரசிகர்கள் பார்த்து இரசிப்பதை ஸ்ரூடியோக்கள் கட்டுப்படுத்தின. சன் டான்ஸ் பில்ம் பெஸ்ந்றிவல் (Sundance Film Festival) என்னும் அமைப்பு ஹொலிவுட்டுக்கு வெளியே இருக்கும் சினிமாக்களுக்காக நிறுவப்பட்ட ஒரு அமைப்பாக விளங்கியது. சினிமாத் தயாரிப்பு ஸ்ரூடியோக்கள் இதனை சிறந்த சந்தையாகக் கருதின. இது சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களை ஊக்குவிப்பதற்காக சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களிடம் இருந்து சினிமாக்களை ஒரு ஒழுங்கு முறையில் விலைக்கு வாங்கியது. இவ்வாறான விலைமைக்குப் பிறகு கெவின் ஸ்மித் (Kevin Smith) அவர்கள் கிளார்க் [Clerk (1994)] என்னும் சினிமாவின் மூலம் தனது வெற்றியை நிறுவிய பின்னர் மல்றாட்ஸ் [Mallrats (1995)] என்னும் சினிமாவை நெறியாள்கை செய்தார். இது யூனிவேசல் நிறுவனத்திற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட நன்கு பழக்கப்பட்ட ருவன்ரி சம்திங் (Twentysomething) நகைச்சுவையாகும். ஹோபர்ட் ஹொட்றிகியூஸ் (Robert Rodriguez) அவர்கள் எல் மரியோச்சி [El Mariochi (1992)] என்னும் சினிமா போன்ற சிறியளவான செலவிலமைந்த சினிமாக்களைத் தயாரித்து தனது வெற்றியை நிரூபித்துக் காட்டினார். இதன் பின்னர் இவர் அன்டானியோ பன்டாரஸ் (Antonio Banderas) என்னும் நடிகரைக் கொண்டு டாஸ்பரடோ [Desperado (1995)] என்னும் சினிமாவைத் தயாரித்தார்.



அனேகமான திகிலூட்டும் (Thrilling) ஹொலிவுட் சினிமாக்கள் 1960 - 1970 இடைப்பட்ட காலத்தில் உருவான இளந்தலைமுறையினரினால் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தன. முன்னைய செந்நெறி சினிமா நெறியாளர்களைப் போல் இவர்களும் சினிமாவின் வடிவம், பாணி என்பவற்றை மீள் வடிவமைத்ததுடன் பார்ப்போரைக் கவரும் விதத்தில் புதுமைகளையும் செய்தனர்.

### பிற்குறிப்புகள்

1. Hollywood, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Hollywood,\\_Los\\_Angeles,\\_California](http://en.wikipedia.org/wiki/Hollywood,_Los_Angeles,_California)
2. Ibid.
3. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, University of Wisconsin, New York, 2001. P : 468.
4. "motion picture, history of the." Encyclopædia Britannica. Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2010.
5. Ibid.
6. பேராசிரியர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி அவர்கள் வழங்கிய தகவல், 15.05.2011.
7. Fabe, Marilyn., Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2004, p :03.
8. அம்சன்குமார், சினிமா ரசனை, பொன்னி, அடையாறு, சென்னை, 1990, ப : 50 - 54.
9. The Jazz Singer (1927 film), Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Jazz\\_Singer\\_%281927\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_%281927_film%29).
10. History of film, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_film).
11. Classical Hollywood Cinema, AFI (American Film Institute), <http://www.fathom.com/course/10701053/session2.html>.
12. இந்திய சினிமாவிலோ யதார்த்தபூர்வச் சித்திரிப்பு மேலோங்கி நிற்கும் இன்றைய காலத்திலும் பாத்திரம் பாடுவதாக அமையும் பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. பெரும்பாலும் ஒரு சினிமாவின் ஜனரஞ்சக வெற்றியை



தீர்மானிப்பதில் இசைக்கு இடமுண்டு. இன்றைய நிலையில் தமிழ்ச் சினிமாத் தயாரிப்பில் இளையராஜா என்னும் இசை நெறியாளர் மிகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுகின்றார்.

13. History of film, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_film).
14. Musicals – Dance Films, Part -1, <http://www.filmsite.org/musicalfilms.html>.
15. Dirks, Tim., The History of Film The 1920s, The Pre-Talkies and the Silent Era, Part 4, [http://www .filmsite.org/20sintro4.html](http://www.filmsite.org/20sintro4.html).
16. Ibid.
17. Ibid.
18. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, P : 484.



அத்தியாயம் மூன்று

## ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா

### அறிமுகம்

1919 - 1926 காலப்பகுதியில் ஜேர்மனியில் தோன்றி வளர்ச்சி பெற்ற ஒரு பாணியாக வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா (Expressionist Cinema) விளங்குகிறது. வெளிப்பாட்டுவாதம் முன்செல் அணியினரால் (Avant - Garde) முன்னெடுக்கப்பட்ட ஒரு கலை, இலக்கிய இயக்கமாகும். இது ஓவியத்தில் 1905 இல் தோற்றம் பெற்று, பின்னர் நாடகம், இலக்கியம் மற்றும் கட்டடம் ஆகிய கலைத்துறைகளினால் உள்வாங்கப்பட்டு இறுதியாகச் சினிமாவினால் உள்வாங்கப்பட்டு முன்னெடுக்கப்பட்டது.<sup>1</sup>

ஒரு பொருளின் யதார்த்தத்தைச் சித்திரிப்பதிலும் பார்க்க அதன் அடித்தளத்திலே காணப்படுகின்ற உணர்ச்சியையும் கருத்தையும் வெளிப்படுத்துவதையே வெளிப்பாட்டுவாதம் என்னும் கலைச் செல்நெறி குறிக்கும். 19ஆம் நூற்றாண்டில் பெரும்பாலான கலைப்படைப்புக்கள் சித்திரிக்கும் விடயத்தையோ பொருளையோ உள்ளதை உள்ளவாரே அதாவது ஒன்றின் நிஜ நிலையைச் சித்திரிப்பதே கலையின் கடமையாக இருக்கவேண்டும் எனக் கருதினர். இதனை பிராஞ்சில் "Realis Me" என்றும் ஆங்கிலத்தில் "Realism" என்றும் கூறினர். இதற்குப் பின்னரே இந்தச் செல்செறி ஒரு பொருளின் கலைத்துவத்தைப் பூரணமாக வெளிக்கொணர் உதவுகின்றதில்லை என்ற அடிப்படையில் ஓவியர்கள் தத்தம் மனக்கருத்தின் படி வரையப்படும் பொருளின் அகநிலையை வெளிக்கொணர்வதற்கு முயன்றனர். இதுவே வெளிப்பாட்டு வாதம் என்று கூறப்பட்டது.<sup>2</sup>



சர்வதேசத்தின் துயரம் நிறைந்த வரலாறாகக் கருதப்படும் முதலாம் உலகமகா யுத்தம், இரண்டாம் உலகமகா யுத்தம் ஆகிய இரண்டிலும் ஜேர்மனி முக்கிய பங்கு வகித்திருந்தது. யுத்தம் ஜேர்மனிய மக்களை மோசமாகப் பாதித்திருந்தது. முதலாம் உலகமகா யுத்தத்தின் பாதிப்புக்களின் தாக்கத்தால் ஜேர்மனியில் வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைகள் தோற்றம் பெற்றன. யுத்தத்தின் பாதிப்புக்கள் மக்களுக்கு பல்வேறுபட்ட வாழ்வியல் நெருக்கடிகளைக் கொடுத்தது. உயிர் இழப்பு, பொருளாதார ரீதியான அழுத்தம், மக்கள் வாழ்வில் நிலவிய நிச்சயமற்ற தன்மை போன்றன மக்கள் வாழ்வியலை அவலம் நிறைந்ததாக மாற்றியது. ஜேர்மனியில் யுத்தம் ஏற்படுத்திய பல்வேறு இழப்புக்களினதும் வெளிப்பாட்டின் பிரதிபலிப்பாக வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைகள் விளங்கின.

ஏனைய கலைத்துறைகளுடன் ஒப்பிடும் போது ஓவியத்தில் வெளிப்பாட்டுவாதம் பெரு வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது. வெளிப்பாட்டு வாதத்தை முன்னெடுத்தவர்களில் ஜேர்மனியர்களான எமில் நொய்டி (Emil Noide), மகஸ் பீச்மான் (Max Bechmann), ஜோர்ச் குரோஷ் (George Grosz) போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் நாசிச அரசால் மக்கள் பட்ட துன்பங்களை ஓவியத்தின் ஊடாக கொண்டுவர முயற்சித்தனர். ஓவியம் தொடர்புச்சாதனமாகவும் சிந்தனை அல்லது உணர்ச்சியின் வெளிப்பாட்டுச் சாதனமாகவும் கருதப்பட்டது. பேர்ச்சம் (திகில்), கோப உணர்ச்சி, துன்பம் என்பவற்றால் வெளிப்படும் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடு வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியங்களில் மிகவும் சிறப்பாக கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தது.<sup>3</sup> இவர்கள் அழகு என்பதற்குப் பதிலாக உணர்ச்சியின் தீவிரத்தை முதன்மைப்படுத்தினர். இதனால் மனித அவலம், இழப்பு என்னும் விடயங்களில் கூடுதல் கவனம் செலுத்தினர். வர்ணங்களின் ஊடாக மனக்கிளர்ச்சியையும் மனித மனநிலையையும் ஓவியத்தில் வெளிப்படுத்தலாம் என்பதில் முழு நம்பிக்கை கொண்டிருந்தனர்.<sup>4</sup> இதனால் பிரகாசமான வர்ணங்கள், ரேகைகளின் வடிவமைப்பு, செழுமையான விடய உள்ளடக்கம் என்பவற்றின் மூலம் மனித அவலங்கள் வெளிக்கொண்டுவரப்பட்டன. வெளிப்பாட்டுவாதிகள் கூடுதல் விறுவிறுப்புடனும் ஆற்றலுடனும் செயற்பட்டனர். மிகுந்த குரூரத்துடனும் கற்பனை வெறியுடனும் செயற்படும் போது கடுமையான நிறச் சேர்க்கைகளைப் பயன்படுத்த



தினர். ஓவியங்களில் மனிதரின் புறவயத் தோற்றத்தை வரைவதில் அக்கறை கொள்ளாது அவர்களின் குணாதிசயங்களை வெளிப்படுத்தும் நோக்கிலேயே செயற்பட்டனர். நோய்வாய்ப்பட்ட நிலை, குடிவெறி, காதல் வயப்பட்டநிலை, விரக்திநிலை போன்ற நிலைகளில் ஓவியங்களை வரைந்தனர். தனித்தன்மை இழந்தவர்களாக தீமை பயக்கும் தோற்றங்கொண்டவர்களாக சில சமயங்களில் உயிரற்ற உடலாகவும் வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியங்களில் மனிதன் இடம்பெற்றான்.<sup>5</sup> இவற்றிற்கெல்லாம் யுத்தமும் அது ஏற்படுத்திய பாதிப்புக்களுமே காரணமாக அமைந்திருந்தன.

### வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்களும் அவற்றின் பண்புகளும்

ஓவியத்தில் வெளிப்பாட்டுவாதம் தோற்றம் பெற்று சுமார் 10 ஆண்டு இடைவெளியில் சினிமாத்துறையில் வெளிப்பாட்டுவாதத்தைக் கொண்டுவருவதற்கு முயற்சிக்கப்பட்டது. ஏனைய கலைத்துறைகளின் ஊடாக வெளிப்படுத்தப்பட்ட மனித அவலம், இழப்பு, பேரச்சம் (திகில்), கோப உணர்ச்சி, துன்பம் போன்ற விடயங்களை வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்களின் ஊடாக வெளிப்படுத்த முயற்சித்ததுடன், அக்காலத்தில் வீழ்ச்சியுற்றிருந்த ஜேர்மனிய சினிமாவை மீண்டும் மறுமலர்ச்சியடையச் செய்யவும் முயற்சித்திருந்தனர்.

முதலாம் உலகமகா யுத்தத்தின் தொடக்ககாலத்தில் ஜேர்மனிய சினிமாத்துறையானது மற்றைய ஐரோப்பிய நாடுகளுடன் ஒப்பிடும் போது சிறியதாகவே இருந்தது. அதனுடாக மக்கள் மனதில் ஆழப்பதிவை ஏற்படுத்தக்கூடிய சில சினிமாக்களைத் தயாரித்தனர். ஜேர்மனியில் இருந்த சினிமா அரங்குகளின் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யக்கூடியவர்களுக்கு ஜேர்மனியில் இருந்த கம்பனிகளால் சினிமா தயாரிக்க முடியாதிருந்ததால் ஜேர்மனியில் இருந்த 2000 சினிமா அரங்குகளில் பிராஞ்சு, அமெரிக்கா, இத்தாலி, டென்மார்க் போன்ற நாடுகளின் சினிமாக்களைத் திரையிட்டுக் கொண்டிருந்தனர்.

ஜேர்மனிய சினிமாத்துறையானது வெளிநாடுகளில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்படும் சினிமாக்களின் மூலமே தமது சினிமாத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யவேண்டிய நிர்ப்பந்தத்திற்குத் தள்ளப்பட்டிருந்த சூழலில் இறக்குமதி செய்யப்படும் சினிமாக்களுடன்



போட்டியிடுவதற்காகவும் தமது சொந்தக் கருத்துப் பிரசாரத்திற்காகவும் ஜேர்மனிய அரசாங்கம் சினிமாத் துறையை ஆதரிக்கத் தொடங்கியது. இக்கட்டத்தில் ஜேர்மனிய சினிமாத் தயாரிப்புகள் வேகமாக நடந்தேறின. இதன் விளைவாக 1911ஆம் ஆண்டில் 12 ஆக இருந்த சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகள் 1918ஆம் ஆண்டில் 131 கம்பனிகளாக வளர்ச்சியடைந்தன.

இக்காலத்தில் யுத்தம் ஜேர்மனியில் பிரபல்யமற்றதாக இருந்ததால் சிறியளவான பல சினிமாக்கம்பனிகளை ஒன்றிணைத்து பெரியளவான கம்பனியாக UFA (Universum film Akiengesellschaft) என்னும் கம்பனி 1917ஆம் ஆண்டின் பிற்பகுதியில் உருவாக்கப்பட்டது. UFAக்கு இருந்த பெரியளவிலான நிதிப்பலத்தால் ஐரோப்பாவில் சிறந்த தொழில்நுட்பவியலாளர்களைக் கொண்டு சிறந்த உபகரணங்களுடன் கூடிய ஸ்ரூடியோவை அமைக்கக்கூடியதாக இருந்தது. இவ்வாறான முதல்தரமான ஸ்ரூடியோ அமைப்பானது வெளிநாட்டவர்களையும் கவர்ந்திழுத்ததால் அக்காலத்தில் இளம் சினிமா நெறியாளராக இருந்த அல்பிரட் ஹிட்சொக் (Alfred Hitchcock) போன்ற வெளிநாட்டு சினிமா நெறியாளர்களை வைத்து 1920களில் ஜேர்மனி கூட்டுத்தயாரிப்பாக பல சினிமாக்களைத் தயாரித்தது. இது ஜேர்மனிய சினிமாப் பாணி ஏனைய நாடுகளுக்குப் பரவுவதற்கு உதவியாக இருந்தது. இக்காலத்தில் UFA ஜேர்மனிய சினிமாத்துறையைத் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருந்ததுடன் யுத்தத்திற்குப் பிந்திய சர்வதேச சந்தையையும் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருக்கமுடிந்தது.

1918 ஆம் ஆண்டின் பிற்பகுதியில் யுத்தம் முடிவுக்குக் கொண்டு வரப்படுகின்றது. இதனால் இராணுவத்துறை சார்ந்த பிரசாரங்களின் தேவை இல்லாதிருந்தது. பிரதான போக்காக இருந்த நாடகங்களும் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சிகளும் தொடர்ந்து தயாரிக்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. இக்காலத்தில் ஜேர்மனிய சினிமாத்துறையானது மூன்று வகையான சினிமாத் தயாரிப்பில் கவனம் செலுத்தியது. அவை,

1. சர்வதேச ரீதியான பிரபல்யமான வீரதீரச் செயல்களையுடைய தொடர்களைத் தயாரித்தல். இதில் திறமையுள்ள துப்பறிபவர்கள், வேவு பார்ப்பவர்களின் கதை, சூழலுக்கு ஒவ்வாத



அயற் பண்புகளின் ஒழுங்கமைப்பு என்னும் விடயங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டது.

2. பாலியல் பற்றிய சுருக்கமான ஆய்வுக் கண்ணோட்டம். இது தன்னினச் சேர்க்கை, விபச்சாரம் என இரு தலைப்புகளாக கல்வி சார்ந்து பகிர்ந்தளிக்கப்பட்டது.
3. யுத்தத்திற்கு முந்திய பிரபல்யமான இத்தாலிய வரலாற்றுக் காவிய நூல்களைப் பிரதி செய்வது.<sup>6</sup>

இம்மூன்று வகையான போக்கிலும் இறுதியாக உள்ள வகைப்பாடு பொருளாதார ரீதியான வெற்றியை UFA க்கு வழங்கியது.

UFA ஜேர்மனியில் சிறந்த தொழில்நுட்ப வசதிகளுடனும் பொருளாதார பலத்துடனும் விளங்கியதால் அக்காலத்தில் அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, பிராஞ்சு ஆகிய நாடுகளில் ஜேர்மனிய சினிமாக்களுக்கு இருந்த தடையையும் மீறி அதனால் சர்வதேச சந்தையில் நுழையக் கூடியதாக இருந்தது. இவ்வாறானதொரு நிலையில் 1919 இல் ஏனஸ்ட் லூபிட்ஷ்க் (Ernst Lubitsch) அவர்களின் பிரான்சிய புரட்சி தொடர்பான காவியமான மடாம் டியூபரி (Madame Dubarry) என்னும் சினிமா மூலமாக UFA அதன் பிரபல்யமான பேர்லின் (Berlin) அரங்கில் சினிமாக்காட்சிகள் தொடங்கி வைக்கப்பட்டன. இச்சினிமா ஜேர்மனிய சினிமாவிடமிருந்து உலக சந்தையை ஏற்படுத்துவதற்கு உதவியாக இருந்தது. இக்காலத்தில் மடாம் டியூபரி சினிமாவின் பிரபல்யம் காரணமாக அமெரிக்கா இச்சினிமாவை பஷன் (Passion) என்னும் பெயரில் வெளியிட்டது. இச்சினிமா மேலான பிரபல்யத்தையும் ஏனைய வெளிநாடுகளின் பாராட்டையும் பெற்றது.

இவ்வாறு ஜேர்மனிய சினிமா வளர்ச்சியடைந்துவரும் போது எரிக் போமர் (Erich Pommer) அவர்களின் டெக்லா - பயோஸ்கோப் (Decla - Bioscop) என்னும் கம்பனி 1919இல் கார்ல் மேயர் (Carl Mayer), ஹான்ஸ் ஜோனோபிட்ஸ் (Hans Janowitz) என்னும் இரு புதியவர்களின் மரபொழுங்கு சாராத எழுத்துருக்களை வைத்து சினிமா தயாரிக்க முற்பட்டது. இவ் இளம் எழுத்தாளர்கள் வித்தியாசமான முறையில் சினிமா தயாரிக்க விரும்பினர். இவர்கள் விரும்பியபடி தமது திரைக் கதைக்கான காட்சியை வடிவமைக்கும் பொறுப்பை ஹேமன் வார்ட் (Hermann Warm), வோல்டர் ரெய்மான் (Walter Reimann), வோல்டர்



ரோகிர்க் (Walter Röhrig) ஆகிய மூவரிடமும் பகிர்ந்தளித்தனர். இந்த எழுத்தாளர்களினதும் காட்சி வடிவமைப்பாளர்களினதும் இணைந்த செயற்பாட்டால் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாப் பாணி வடிவமைக்கப்பட்டது.<sup>7</sup> அச்சினிமாவை நெறியாள்கை செய்யும் பொறுப்பு ரோபர்ட் வெய்ன் (Robert Wiene) என்னும் நெறியாளருக்கு வழங்கப்பட்டது. காட்சி வடிவமைப்பாளர்கள், எழுத்துரு வரைபாளர், நெறியாளர் என்னும் மூன்று திறனாளர்களின் இணைவில் த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி (The Cabinet of Dr. Caligari) என்னும் முதலாவது வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா 1920 ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்டது.

வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்கள் மக்களை அழுத்திக் கொண்டிருந்த உள்ளார்ந்த உணர்வு சார்ந்த விடயங்களையே வெளிப்படுத்த முயற்சித்தன. இன்னொரு விதத்தில் சொன்னால் யுத்தத்தின் பாதிப்பால் மக்களுக்கு ஏற்பட்ட துன்பங்களாலும் இழப்புக்களாலும் ஏற்பட்ட அவலங்கள், கோப உணர்ச்சி என்பவற்றால் ஏற்பட்ட உணர்வுகளின் வெளிப்பாட்டுக்கு ஏனைய கலைத்துறையினரைப் போல் வடிவம் கொடுக்க முயற்சித்தனர். உணர்வுசார்ந்த விடயங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு யதார்த்த மூலங்கள் பொருத்தமற்றவை எனக் கருதிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்கலைஞர்கள் அருபமான மோடிப்படுத்தப்பட்ட யதார்த்த விரோத மூலங்களின் துணைக்கொண்டு சினிமாவை வடிவமைக்க விரும்பினர். தங்களை அழுத்திய குரூரமான உணர்வுகளை யதார்த்த விரோத மூலங்களின் துணையுடன் வெளிப்படுத்திய போது அவை பேரச்சத்தையும் அதிர்ச்சியையும் பார்ப்போருக்கு ஏற்படுத்தும் தன்மையுடையனவாக அமைந்திருந்தன.

வெளிப்புறக் காட்சிப்பதிவால் தாங்கள் சினிமாவின் மூலம் வெளிப்படுத்தக் கருதிய காட்சிகளைக் கொண்டுவரமுடியாது எனக் கருதிய ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைஞர்கள் தாங்கள் விரும்பும் காட்சிகளை ஸ்ரூடியோக்களில் வடிவமைப்புச் செய்து காட்சிப்பதிவாக்குவதிலேயே கவனம் செலுத்தினர். அப்போதே வடிவங்களை உருவேறுபடுத்தி அல்லது உருச்சிதைத்துக் காட்டுவதற்கும், யதார்த்த விரோத முறையில் மிகைப்படுத்திக் காட்டுவதற்கும் முடியும் என நம்பினர். இந்நிலைமை காட்சிச் சூழமைவைப் பலமான முறையில் கட்டமைத்து காட்சிகளைத் தாம் விரும்பும் உணர்வுகளை ஏற்படுத்தக்கூடிய விதத்தில் பதிவுசெய்வதற்கு உதவும் என்றும்



அவையே சினிமாவின் மூலம் வெளிப்படுத்தக் கருதிய உணர்வுகளைப் பார்ப்போருக்கு கொண்டு சேர்க்கும் என்றும் நம்பினார்.

காட்சிவடிவமைப்பு வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் கலைத்துவ அடிப்படைகளைத் தீர்மானிப்பதில் பிரதானம் பெற்றிருந்ததால் வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்களில் காட்சி வடிவமைப்பாளர்கள் முக்கியத்துவமுடையவர்களாக விளங்கினர். இவர்களே வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைஞர்கள் எதிர்பார்க்கும் காட்சியை வடிவமைத்துக் கொடுத்தனர். இதனால் வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்கள் சினிமா விற்கான மாதிரித்திட்டம் தீட்டுபவர்களில் பெருமளவு தங்கியிருந்தன. கீழே காட்டப்படுவது மெட்ரோபோலிஸ் (Metropolis) சினிமாவிற்காக வடிவமைக்கப்பட்ட ஒரு பூங்காவின் காட்சியாகும். பூங்கா, அதனுடன் இணைந்த தூண்கள் ஏனைய காட்சிகள் யாவும் உருகும் தன்மையான ஒருவகைக் களியால் வடிவமைக்கப்பட்டிருந்தன. இப்பூங்கா யதார்த்த விரோத முறையில் அருபமான ஒழுங்கமைப்பைப் பெற்றிருந்தது. இவ்வாறான கலைத்துவமுடைய மோடிப்படுத்தப்பட்ட காட்சிகளையே வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்களில் காணமுடியும்.



மெட்ரோபோலிஸ் சினிமாவில் வடிவமைக்கப்பட்ட ஒரு காட்சி

முழுமையான செயற்கைத்தனமானதும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட தன்மையுடையதும், யதார்த்த விரோத தன்மையானதுமான இக்காட்சிகளை வடிவமைக்கும் போது உளவியல் சார்ந்த காட்சி நிலைமைகள் குறியீட்டியல் சார்ந்த நிலையிலிருந்து கட்டமைத்திருந்தனர். சினிமாவின் மூலம் வெளிப்படுத்தக் கருதிய உணர்வுகளைக் கொண்டுவருவதற்



காகவும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட தன்மையை ஏற்படுத்துவதற்காகவும் காட்சி வடிவமைப்பின் போது சுவரில் ஒவியங்கள் வரையப்பட்டு அலங்காரங்கள் மேற்கொள்ளப்படுவதும் வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவில் அவதானிக்கக்கூடிய அடிப்படையானதொரு பண்பாக அமைந்திருந்தது. இதற்கு அனேகமான காட்சி வடிவமைப்பாளர்கள் ஒவியர்களாக விளங்கியதும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம்.



த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவில் சுவரில் ஒவியங்கள் வரையப்பட்டு அலங்கரிக்கப்பட்ட காட்சி வடிவமைப்பு

யதார்த்தத்திற்கு விரோத காட்சி வடிவமைப்பில் முழுக்கவனம் செலுத்திய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக் கலைஞர்கள் சினிமாவின் கலைத்துவத்தைத் தீர்மானிக்கும் ஏனைய சினிமாவின் ஆக்கக் கூறுகளான பாத்திரங்களின் நடிப்பு, பாத்திரங்களுக்கான ஆடை, அலங்காரம் மற்றும் ஒளியூட்டல், படப்பிடிப்பு நுட்பம் என்பவற்றின் மூலமும் யதார்த்த விரோதச் சூழலைக் கொண்டுவர முயற்சித்தனர்.

நடிப்பில் யதார்த்த எதிர் முறையில் உருவாக்கப்பட்ட அலைபோல் வளைவது, மெதுமெதுவாக அசைவது, வெட்டி வெட்டிச் செல்வது என்பன அடிப்படையான நடிப்புமுறைகளாக விளங்கின. இந்நடிப்பில் உணர்ச்சிகளை உணர்த்தும் சைகைகளும் உடலுறுப்புக்களின் அசைவுகளும் முகபாவ வெளிப்பாடும் முக்கியத்துவம் பெற்றது. உரையாடல் வசதியில்லாத ஆரம்பகாலச் சினிமாக்களில் உடலசைவுகளும் முகபாவ வெளிப்பாடுகளும் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன. ஆனால் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்களில் பேர்ச்சம், கோப உணர்ச்சி, துன்பம், பித்துப்பிடித்தநிலை என்பவற்றை வெளிப்படுத்துவதற்கு இவை மிகுந்த உபயோகமுடையனவாக இருந்தன. இவ்வுணர்வுகளைக்



கொண்டுவருவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் நடிகர்களுக்கு ஒப்பனை கனதியாக மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்ததுடன் ஆடையலங்காரமும் இவ்வுணர்வுகளைக் கொண்டுவருவதற்கேற்ற முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்டிருந்தது.

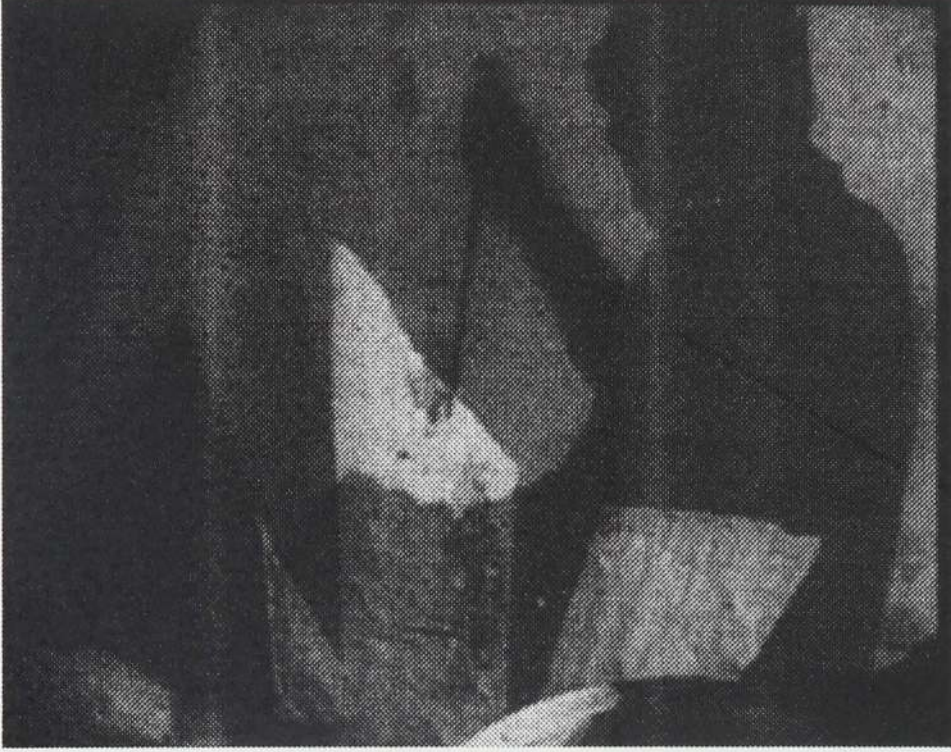


மெட்ரோபோலிஸ் சினிமாவில் பேர்ச்சம் வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் முறை. இவ்வுணர்வைக் கொண்டுவருவதற்கு சினிமாவின் படைப்பாக்கக் கூறுகளான ஒளியூட்டல், ஒப்பனை, பாத்திரத்தின் நடிப்பாற்றல், காட்சி பதிவு செய்யப்பட்ட கோணம் போன்ற பலவற்றின் இணைவு இடம்பெறுகிறது.

ஒளியூட்டலில் விறைப்பான மாறுபட்ட தன்மையுடைய ஒளி பயன்படுத்தப்பட்டிருந்ததுடன் பல்வேறு தாக்கங்களையும் உண்டுபண்ணும் நிழற்படுத்தல் உத்திமுறையின் பயன்பாடு அடிப்படையானதாக இருந்தது. தரைகள், சுவர்கள் என்பவற்றிற்கான ஒளியூட்டல் மூலம் உருவங்கள் உருமாதிரிப்படுத்தப்பட்டும், ஒளி நிழற்படுத்தப்பட்டும் பொருட்களினது உருவை வேறுபடுத்திக் காட்டினர். ஒளி நிழற்படுத்தல் உத்திமுறை உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கும் என வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக் கலைஞர் நம்பினர். இதனால் சினிமாவின் முக்கியமான காட்சிகளை நிழற்படுத்தல் உத்திமூலம் காட்டினர். த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவில் திருப்பத்தையேற்படுத்தும் முக்கியமானதொரு காட்சியாக அமைந்திருந்த அலனைக் கொலை செய்யும் காட்சி நிழற்படுத்தல் உத்தி முறையின் மூலமே காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. இக்காட்சி பதிவு செய்யப்பட்டிருந்த முறை பார்ப்போரிடம் சிறந்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் விதத்தில் அமைந்திருந்தது. இருளும் ஒளியும் இணைந்த காட்சிச்



சூழலைக் கொண்டுவந்ததன் மூலம் அச்ச உணர்வைப் பார்ப்போர்க்கு ஏற்படுத்துதல், கொலையாளி பற்றிய மர்ம உணர்வை ஏற்படுத்தல் என்பவற்றுக்கு ஒளி நிழற்படுத்தல் உத்திமுறை பொருத்தமானதாக அமைந்திருந்தது.



த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவில்  
அலனைக் கொலை செய்யும் காட்சி

யதார்த்த விரோத தோற்ற நிலைப்பாட்டைக் கொண்டுவருவதற்காக படப்பிடிப்பில் பார்ப்போருக்கு எதிர்பாராத அதிர்ச்சியை ஊட்டத்தக்க விதத்தில் கமராவின் கோணங்களைக் கையாண்டதுடன் நுட்பமான முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட கமராவின் நகர்வும் பங்காற்றியது.

இவற்றின் காட்சியமைவானது (Mise en sence) வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவிற்குள்ள அம்சங்கள் யாவற்றையும் உள்ளடக்கியதாக அமைந்திருந்தது. ஒவியம் ஒன்றில் காட்டப்படுவது போன்று ஒட்டுமொத்தமான ஆக்க இசைவுப் பொருத்தத்துடன் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன.<sup>8</sup> இக்காட்சி மூலங்களின் ஒழுங்கமைப்பிலிருந்து பெறப்பட்ட ஒத்திசைவே வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் கலைத்துவ அடிப்படையாக அமைந்தது.

யதார்த்தத்திற்கு எதிரான முறையில் வடிவமைக்கப்பட்ட வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்கள் பின்வருவனவற்றைத் தமது பிரதான அம்சமாக கொண்டிருந்தது.

1. அகநிலைப்பட்ட ஒரு உணர்வுநிலையை வெளிப்படுத்துவது



2. ஐதீகம், பாராதீனம், ஒவ்வாத்தன்மை, மாயக்காட்சி, கனவுக் காட்சி, இயல்புகடந்த உணர்ச்சி நிலை என்பவற்றை வெளிப்படுத்துதல்
3. ஒரு பொருளினுடைய சந்தர்ப்பத்தின் இன்றியமையாக் கூறைக் கொண்டுவருதல்
4. யதார்த்த விபரங்களில் இருந்தும் நிகழக் கூடிய செய்திகளில் இருந்தும் சினிமாவைப் பிரித்தெடுத்தல்<sup>9</sup>

என்பனவற்றைத் தனது நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. அதன் கதைப் பின்னல் (Plot) பித்துப்பிடித்தநிலை (Madness), தூய்மையற்ற நிலை என்பவற்றுடன் ஏனைய அறிவியல் சார்ந்த விடயங்களையும் உட்கொண்டதாகக் காணப்பட்டது. இது அகநிலைப்புனைவாக்க (Romantic), விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப சினிமாக்களின் நடிப்பிலிருந்து வேறுபட்டதாக இருந்தது.<sup>10</sup>

த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவை வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் பண்புகளை அடைய முயற்சித்த முதல் முயற்சியாக குறிப்பிடலாம். இச்சினிமாவில் எழுத்துரு வரைபினர் சூழ்ச்சியையும் கொலையையும் உட்கொண்டமைந்த உளவியல் சார்ந்த திகிலூட்டும் கதையை உருவாக்கியிருந்தனர். காட்சி வடிவமைப்பாளர்கள் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவிடமிருந்து வடிவமைதியைத் தனித்துவப்படுத்திக் காட்டத்தக்க விதத்தில் காட்சிகளை வடிவமைத்திருந்தனர். இக்காட்சி உருவாக்கம் உளவியல்சார்ந்த குழப்பநிலையை வெளிப்படுத்திக்காட்டக் கூடியதாக கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தது. நெறியாளர் சினிமாவின் கலைக் கூறுகள் யாவற்றையும் பொருத்தமான முறையில் ஒன்றிணைத்து சினிமாவின் ஒட்டுமொத்தமான கலைத்துவத்தைக் கொண்டுவருவதற்கு முயற்சித்திருந்தார். நடிகர்களின் ஊடாக வெளிப்பாட்டுவாதப் பாணிக்குரிய நடிப்பைச் சரியான முறையில் வடிவமைத்தமை நெறியாளரின் முதன்மையான பங்களிப்பாக விளங்கியது.<sup>11</sup> பாத்திரவாக்கத்தின் ஊடாக பாத்திரங்களின் உருத்திற்பமற்ற (தெளிவற்ற) ஊன்றிய பார்வை, காட்சிக் கட்டுமானங்களுக்கூடாக விரிவுபடுத்தப்பட்ட நடிகர்களின் நடிப்பு, ஏனையவர்களிடம் எதிர்ச் செயலை உண்டுபண்ணும் தன்மை என்னும் விடயங்களைக் கொண்டுவர முயற்சித்திருந்தார்.



த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவில் மனநோயாளியின் சித்தமன உழைவுகள், சித்தப்புரள்வுகள் ஆகியவற்றைக் காட்டுவதற்கு வெளிப்பாட்டுவாதமுறை நன்கு பயன்படுத்தப்பட்டது. இந்த ஒழுங்கமைப்பில் கதையின் விபரணம் எத்தகைய ஒழிவுமறைவுமற்றதாகக் கொண்டுவரப்பட்டிருந்தது. பித்துப் பிடித்தவனின் செய்கைகளின் உலகத்தையே நாம் இங்கு பார்க்கக்கூடியதாக இருந்தது. மூளை குழம்பிப்போன டொக்டர் கலிகாரியும் அவரின் நம்பிக்கைக்குரிய புத்திசுவாதீனமான தூக்கத்தில் நடக்கும் சீசர் என்பவரும் ஜேர்மனியின் கொல்ஸ்டென்வால் (Holstenwall) என்னும் இடத்திலுள்ள மலைக் கிராமத்தில் நடக்கும் ஒரு தொடர் கொலைகளோடு தொடர்புபடுத்தப்படுவதே சினிமாவின் கதைக்கருவாக விளங்கியது.

சினிமாவில் வரும் ஒரு பாத்திரமான பிரான்சிஸ்ஸின் முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு (flashback) மூலமே சினிமா நகர்கின்றது. சீசரிடம் பிரான்சிஸ்சின் நண்பனாகிய அலன் 'நான் எவ்வளவு காலம் உயிர் வாழ்வேன்' எனக் கேட்டதற்கு சீசர் 'நீர் நாளைக்கு முன் இறந்து விடுவாய்' எனப் பதிலளிக்கின்றான். அதன் படி அலன் அன்றிரவு கொலை செய்யப்படுகின்றான். பின் பிரான்சிஸ், ஜான் இருவரும் சேர்ந்து இக்கொலையைப் புலனாய்வு செய்கின்றனர். ஒரு நாள் சீசர் ஜானைக் கொலை செய்யவருகின்றான். இருந்தும் அவளின் அழகில் மயங்கிய அவன் அவளைக் கொலை செய்ய மனமில்லாமல் அவளைக் கடத்திச் செல்கின்றான். அச்சந்தர்ப்பத்தில் சீசர் இறக்கின்றான். அப்போது பிரான்சிஸ்ஸின் கவனத்தைத் திசைதிருப்புவதற்காக சீசரைப் போன்று ஒரு போலியான உருவமொன்றை டொக்டர் கலிகாரி உருவாக்குகின்றார். சினிமாவின் இறுதியில் டொக்டர் கலிகாரி கிராமமொன்றில் உள்ள மனநோய் விடுதியின் இயக்குநர் என்பதையும், அவர் வட இத்தாலியில் 1093களில் மக்களைக் கொலை செய்வதற்காக தூக்கத்தில் நடக்கும் ஒருவரான கலிகாரி என்னும் துறவியின் கதையால் ஆட்டிப் படைக்கப்படுகின்றார் என்பதையும் பிரான்சிஸ் அறிகின்றான். அதற்குமைய டொக்டர் கலிகாரிக்கு இறந்த சீசரைக் கண்டவுடன் அவரின் மூளைக்கோளாறு வெளிப்படுகிறது. அதனால் கலிகாரியும் மனநோய் காப்பகத்தில் அடைக்கப்படுகின்றார்.<sup>12</sup>

த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி ஒரு சிக்கலான முடிவுடைய சினிமாவாக அமைந்திருந்தது. பிரான்சிஸ்ஸின் முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின்



திடீர் நினைவு கற்பனையானது என்றும், ஜான், சீசர், பிரான்சிஸ் மூவரும் மனநோய் வைத்திய மனைக்கு வைத்தியத்திற்கு வந்தவர்கள் என்றும் கலிகாரி அந்த விடுதியின் வைத்தியர் என்றும் பிரான்சிஸ்ஸின் நோய்க்குணங்களைக் கண்டவுடன் அவனைக் குணப்படுத்தலாம் என்றும் சொல்வதாகவும் அமைந்திருந்தது.

மேற்குறிப்பிட்ட கதையோட்டத்தில் அலனைக் கொலை செய்தவர் யார் என்பது பற்றிய சந்தேகம், ஜானின் கொலை முயற்சியின் பின்னர் சீசர் மற்றும் டொக்டர் கலிகாரி ஆகிய இருவரும் கொலையாளிகளாக இருக்கலாம் என்னும் ஊகம், சினிமாவின் இறுதியில் வெளிப்படும் டொக்டர் கலிகாரி பற்றிய மர்மங்களின் வெளிப்பாடு என்பவற்றின் ஊடாக பார்ப்போருக்கு பதற்றம், அச்சம் என்பவற்றை ஏற்படுத்தும் ஒரு திகிலூட்டும் சினிமாவாக வடிவமைத்திருந்தனர். இக்கதையோட்டத்திற்கேற்ற விதத்தில் சினிமாவில்,

1. எந்த ஒரு பாத்திரத்தையும் நாயகநிலைப்படுத்தாது கதையோட்டத்திற்கு முக்கியத்துவம் அளித்தமை. அந்தக் கதையோட்டத்தில் மனிதர்கள் ஒருவரிலும் பார்க்க மற்றயவர்கள் முக்கியத்துவமானவர் என்ற அடிப்படையில் சித்திரிக்கப்படாமை.
2. பாத்திரங்கள் பித்துப்பிடித்தனவாகவும் அறிவுப் பிறழ்ச்சி உடையனவாகவும் கொள்கைப் பிடிவாதம் உடையனவாகவும் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தமை
3. குறித்த ஒரு விடயத்தைப் பேசுவனவாக அல்லது தொடர்புடையனவாக எல்லாப் பாத்திரங்களும் காணப்பட்டமை
4. சினிமா ஒரு நகரம் சார்ந்த ஒழுங்கமைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தமை
5. குற்றவியல், பாதாள உலகம் சம்பந்தமானதாகக் கதை கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தமை
6. காட்சி நடைபெறும் கட்டடத்தின் அமைப்பு நேர்சீராக இல்லாது சிக்கலான ஒழுங்கமைப்பைக் கொண்டிருந்தது. உதாரணமாக படிவரிசையமைப்பு அதன் வேலியமைப்பு கண்ணாடியும் ஒளித்தெறிப்புள்ளதுமான யுள்ளவர்கள் நிலைக்குத்தான தளத்



தில் பொருத்தி ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டுள்ள நீட்டங்கள் என்பவற்றின் மூலம் இதனை விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

7. ஒளிக்கும் நிழலுக்கும் இடையேயான மாறுபட்ட தன்மையில் இருந்து வரும் தகப்பொருத்தமுடைய வடிவங்களை உடைய துண்டங்களையும் நீள் வரிகளையும் துணைகொண்டு நெறியாளர் சினிமாவை நகர்த்தியமை.<sup>13</sup>

ஆகிய பண்புகளையும் சிறப்பாக இனங்காணக்கூடியதாக இருந்தது. இவை வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவுக்குரிய அடிப்படைகளாக அமைந்திருந்தன.

இதனால் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவிற்கான சிறந்த தொரு எடுத்துக்காட்டாக த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி கருதப்பட்டது. இதற்கமைய இச்சினிமாவின் காட்சி வடிவமைப்பாளர்களில் ஒருவரான ஹேமன் வாரம் அவர்கள்,

‘சினிமாவின் உருவங்கள் ஓவியமாக வரவேண்டும்’ உண்மையில் த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியம் அல்லது சிற்பம் ஒன்று அசைவது போன்றே இருந்தது.<sup>14</sup>

எனக் குறிப்பிடுவது வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் பண்புகளை த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சிறப்பாகக் கொண்டமைந்துள்ளது என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. இதனால் இச்சினிமா சர்வதேச ரீதியில் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவிற்கான அங்கிகாரத்தைப் பெற்றுக் கொடுத்தது. மேற்குலக சினிமா வரலாற்றில் த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி இரண்டு காரணங்களினால் முக்கியத்துவம் உடையதாக இன்றுவரை விளங்குகின்றது. அவை,

1. ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் பண்புகளை அடைய முயற்சித்த முதலாவது சினிமா முயற்சியாக விளங்குதல்
2. மேற்குலக சினிமாச் செயற்பாட்டில் முக்கியமானதொரு சினிமா வகைப்பாடாக விளங்கும் திகிலூட்டும் (Horror Film) சினிமாவிற்கான முன்னுதாரணமாக அமைந்த முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவாக விளங்குதல்



என்பனவாகும். திகிலையும் அதிர்ச்சியையும் பார்ப்போர்க்கு ஏற்படுத்த துவதே த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவின் நோக்காக இருந்தது. இதனால் இது பிற்கால திகிலூட்டும் சினிமாக்களுக்கான பல மூலங்களை வழங்கியது.

மரணம், இயல்புகடந்த அல்லது புத்திசுவாதீனமான தன்மைகளைச் சித்திரிக்கும் திகிலூட்டும் சினிமாக்களின் இயல்பாக பார்ப்போரிடமிருந்து நடுக்கம், பேரச்சம், பய உணர்ச்சி என்பவற்றைத் தூண்டி வெளியிடுவதற்கு முயற்சி செய்வதாக அமைந்திருந்தது. இதனால் இச்சினிமாக்கள் தீங்கு செய்யும் இயல்புடைய ஒரு பாதகனை மையப்பாத்திரமாகக் கொண்டமைந்திருக்கும்.<sup>15</sup>

திகிலூட்டும் சினிமா முயற்சிகள் ஜோர்ஜஸ் மைல்ஸ் (Georges Méliès) அவர்களின் 1899இல் வெளியான த ஹாவுஸ் ஒப் த டெவில் (The House of the Devil) என்னும் சினிமாவுடன் ஆரம்பித்தாலும் த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவே திகிலூட்டும் முதலாவது கதை எடுத்துரைப்பு (Narrative) சினிமாவாக விளங்குகின்றது. இவ்வடிப்படையில் புத்திசுவாதீனமான உறக்கத்தில் இருக்கும் மர்மமான, கொலை செய்யும் இயல்புடைய சீசர் என்னும் பாத்திரத்தையும் அதனுடன் தொடர்புடைய மர்மமான டொக்டர் கலிகாரி என்னும் பாத்திரத்தையும் மையமாகக் கொண்ட த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி கலையாக்கத்தின் பல்வேறு நிலையிலும் திகில் வெளிப்படும் வண்ணம் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்தது.

பிற்காலத்தில் வெளிப்பாட்டுவாதம் ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடியதொரு பாணியாக வந்தது. சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் பித்துப் பிடித்த பாத்திரங்களின் கதை எடுத்துரைப்புப் போக்கையுடைய வெளிப்பாட்டுவாதப் பாணியை ஊக்குவிப்பதைத் தவிர்த்து அதற்குப் பதிலாக மனதிற்கு சந்தோசத்தை ஏற்படுத்தக்கூடிய சூழமைவுகளையும் பேரச்சந்தரும் கதைகளையும் வரலாற்றுக் காவியங்களையும் சினிமாவாக்க முன்வந்தனர். இவ்வடிப்படையில் பிற்காலத்திலே

1. திகிலையும் அதிசயத்தையும் ஏற்படுத்தும் கதையை உடைய த கோலம் (The Golem) (1920), நொஸ்பேர்ட்டையு (Nosferatu) (1922), வக்ஸ்வேக்கஸ் (Waxworks) (1924) போன்ற சினிமாக்களையும்



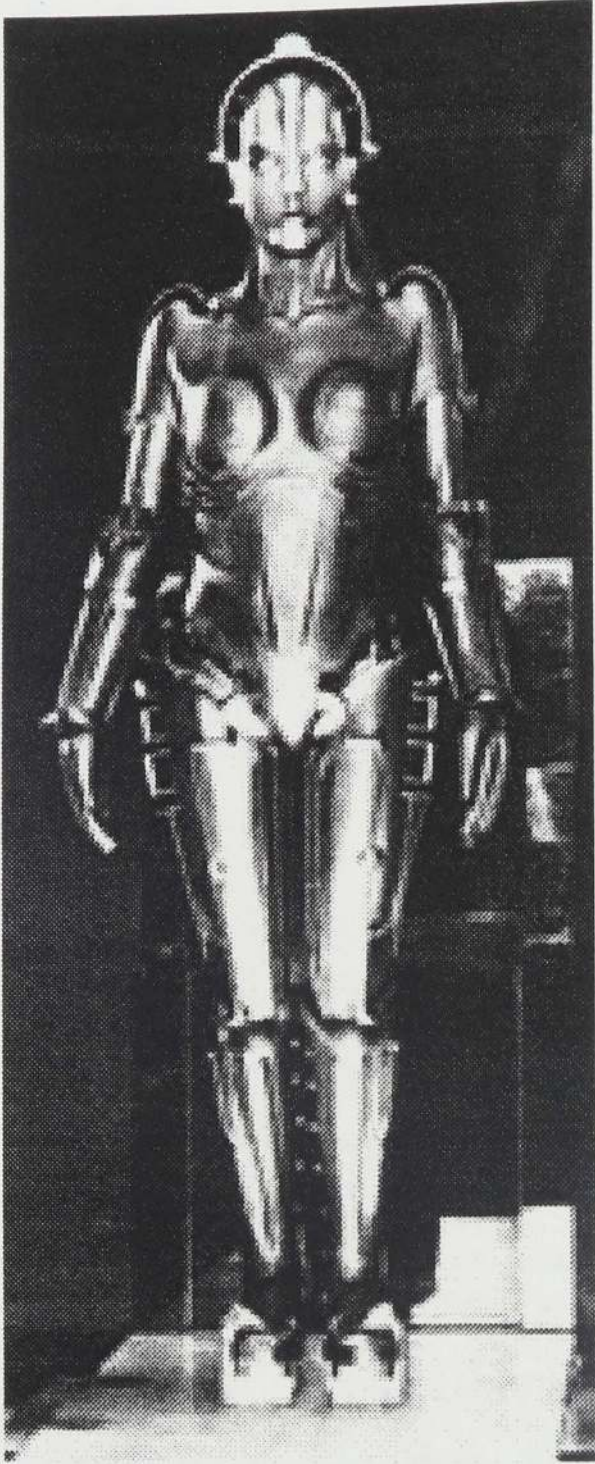
2. குற்றவியல் சார்ந்த உணர்ச்சியார்வம் மிக்க டொக்டர் மபியூஸ் (Dr. Mabuse) (1922/33) என்னும் மூன்று சினிமாக்களின் தொகுதி, M (1931) போன்ற சினிமாக்களையும்
3. உணர்ச்சி முனைப்புடைய இன்ப முடிவுடைய படைப்பான வரைட்டி (Variety) (1923) போன்ற சினிமாக்களையும்
4. வரலாற்றுக் காவியமான ஜோய்லெஸ் ஸ்ரீட் (Joyless Street) (1925) போன்ற சினிமாக்களையும்

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுப் பாணியில் தயாரித்தனர்.<sup>16</sup>

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா செயற்பாட்டில் த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவிற்குப் பின்னர் பிரிப்ஸ் லாங் (Frifz Lang), எப்.டபிள்யூ. முர்நெவ் (F.W.Murnau) ஆகிய இருவரினதும் சினிமா முயற்சிகள் முக்கியத்துவமுடையனவாக அமைந்திருந்தன. பிரிப்ஸ் லாங் அவர்கள் ஜேர்மனியிலும் ஹொலிவூட்டிலும் சிறந்த நெறியாளர் என்னும் பெயரைப் பெற்றவர். 1919இல் இருந்து 1931 வரையான காலத்தில் ஜேர்மனியச் சினிமாச் செயற்பாட்டில் முக்கிய பங்கு வகித்தவர். அவரின் வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்களில் த நிபிலங்கன் (The Nibelungen) (1924), மெட்ரோபோலிஸ் (Metropolis) (1927), M(1931) ஆகிய மூன்று சினிமாக்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

மெட்ரோபோலிஸ் விஞ்ஞான கதை எடுத்துரைப்பு சினிமாவிற் கான முன்னோடி முயற்சியாக விளங்குவதுடன் குழப்பத்தையுடைய கதைக்கருவையும் மறைமுகமான கதை சொல்லும் உத்தியையும் கொண்டமைந்திருந்தது. 1920களிலான நவீனத்துவத்தை விஞ்ஞான தொழில்நுட்பம், சமூக நீதி, நகரம், பெண்ணியம் என்னும் பன்முகத் தன்மையின் ஊடாக பிரதிபலிக்கின்றது. இதன் கதையில் கோதிக் மிகுயதார்த்தத்தை நினைவுபடுத்துவதாக இருக்கும் பேய், சமய ஆர்வம், இடருண்டாக்கும் காதல் என்பவற்றைக் கொண்டமைந் துள்ளது.<sup>17</sup> ஒரு ரோபோவை உருவாக்கி அதன் மூலம் தொழிற் சாலையின் பிரச்சினைகளைத் தீர்க்க நினைக்கும் பிரடிரிக் என்னும் பாத்திரத்தின் கதைதான் சினிமாவில் முக்கியம் பெறுகிறது. இச்சினிமா விற்காக விசேட ரோபோ உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.





மெட்ரோபோலிஸ்  
சினிமாவில் வடிவமைக்கப்பட்ட  
ரோபோ

இவரின் M என்ற பெயரில் அமைந்த சினிமா குழந்தைக் கொலை தொடர்பான ஒரு துப்பறியும் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இச்சினிமா ஜேர்மனிய சினிமா வரலாற்றில் மிகவும் முக்கியமானதொரு சினிமா முயற்சியாக விளங்குகின்றது. குற்றவியலுக்கும் பொலிசின் செயற்பாடுகளுக்கும் இடையேயான விடயங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டதொரு சினிமாவாக இது அமைந்திருந்தது. சினிமா குழப்பகரமானதொரு சூழலை முன்னிலைப்படுத்துகின்றது. சினிமாவில் பயன்படுத்தப்படும் விசில் ஒலி மூலம் வெளிப்படும் குறியீடானது சினிமாவில் வரும் கண்தெரியாத பிச்சைக்காரனால் மாத்திரந்தான் குற்றவாளியை உணர முடியும் என்பதைக் கோடிட்டுக் காட்டுகின்றது.<sup>18</sup> ஹொலிவூட் சினிமாக்களில் ஒரு வகைப்பாடாக விளங்கும் பில்ம் நொய்யா (film Noir) சினிமா வகைக்கான அடிப்படையான மூலங்களைக் கொண்டமைந்த சினிமாவாக இதுவிளங்குகிறது.

நடப்பவை யாவும் தீமைக்கே என்ற நோக்கம், வாழ்வது மாயம் இது மண்ணாவது திண்ணம் என்ற மனப்போக்கும் கொண்ட ஒரு தும்பியல் நோக்கு film Noir சினிமாக்களிலே மேலோங்கி நிற்கும்.<sup>19</sup> பிரான்சிய விமர்சகர்கள் அமெரிக்க சினிமாக்களில் ஒரு வகையினைக் குறிப்பிடுவதற்கு இப்பதத்தைப் பிரயோகித்தனர். இச்சினிமாக்கள் பொதுவாக Low Key Lighting<sup>20</sup> மற்றும் துயரார்ந்த உணர்வு நிலையின் துணையுடன் துப்பறியும் அல்லது சிலிர்வூட்டும் (Thriller) தன்மையைக் கொண்டதாக அமைந்திருக்கும். ஹொலிவூட் தயாரிப்பாளர்கள் ஜேர்மனிய நெறியாளர்களான பிரிப்ஸ் லாங், ரொபர்ட் ஸயோட்மக் (Robert Siodmak), மைக்கல் கேர்ட்டிஸ் (Michael Curtiz) ஆகியோரின் சினிமாக்களில் இருந்து நிழலிடுதல்பட ஒளியூட்டல் பாணி, காட்சி



இணைப்பாக்கம் அல்லது காட்சிச் சூழமைவால் ஏற்படுத்தப்படும் உளவியல் சார்ந்த வெளிப்பாட்டு அணுகுமுறை என்பவற்றைப் பெற்று துயரார்ந்த சினிமாக்களை உருவாக்கினார்கள்.<sup>21</sup> இவ்வடிப்படையில் பிரிப்ஸ் லாங் அவர்களின் M சிறந்த முன்னுதாரணமாக அவர்களுக்கு அமைந்திருந்தது.

எப். டபிள்யூ. முர்நெவின் சினிமாக்களில் நஸ்பேர்ட்யூ (Nosferatu) (1922), த லாஸ்ட் லாப் (The Last Laugh) (1924), பயாஸ்ட் (Faust) (1926) என்பன முக்கியத்துவமுடைய படைப்புக்களாக விளங்குகின்றன. நஸ்பேர்ட்யூ கீழைத்தேய, ஐரோப்பிய பழங்கதை மரபில் உருவான மனிதரை இரைகொள்ளும் இறந்த மனிதனின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. இச்சினிமாவை பிராம் ஸ்டொக்கர் (Bram Stoker) அவர்களின் பேய்க் கதை (Dracula) தொடர்பான நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரித்திருந்தார்.<sup>22</sup> 1960 இல் ரோர்ஜ் ரோம்மிரோ (George Romero) அவர்கள் நெறியாள்கை செய்த நைட் ஒப் த லிவ்விங் டெட் (Night of the Living Dead) என்னும் சினிமா இவ்வாறானதொரு கதை நகர்த்தல் உத்தியைக் கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. த கபினட் ஒப் டொக்டர் கலிகாரி சினிமாவில் காட்சி வடிவமைப்பாளர்களினால் மக்கள் விரும்பத்தக்க விதத்தில் ஸ்ரூடியோவில் வடிவமைக்கப்பட்ட மோடியாக்கப்பட்டு காட்சிப் பின்புலங்களே படப்பிடிப்புச் செயற்பாட்டில் பிரதானம் பெற, எப்.டபிள்யூ. முர்நெவ் அவர்கள் நஸ்பேர்ட்யூ சினிமாவுக்கு ஸ்ரூடியோவுக்கு வெளியே சென்று வெளிப்புறக் காட்சிச் சூழலில் காட்சிகளைப் பதிவுசெய்திருந்தார். இது உண்மைத் தன்மையையும் கனவுத் தன்மையையும் சினிமாவுக்குக் கொடுத்தது. பனிமூட்டமும் நிழல்களும் பேய்களின் உண்மையான பண்பை மறைப்பது போல் அமைந்திருந்தது.<sup>23</sup>

வெளிப்பாட்டுவாத சினிமா உலகின் சாதனையாக எப். டபிள்யூ. முர்நெவ் அவர்களின் த லாஸ்ட் லாப் என்னும் சினிமா விளங்குகின்றது. புதிய நுட்பங்களின் பயன்பாட்டைக் கொண்டமைந்த இச்சினிமா ஓவியங்களின் பயன்பாட்டைக் கொண்டாக்கப்பட்ட வெளிப்பாட்டுவாதக் காட்சி வடிவமைப்பு, உச்ச முனைப்பான கமராக் கோணங்கள், விசேட காட்சிப்புலம் சார்ந்த விளைவுகள், வளமான



கமரா நகர்வுகள் என்பவற்றால் சினிமாவின் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்துவதற்கு முயற்சிக்கப்பட்டிருந்தது.<sup>24</sup>

### வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் வீழ்ச்சி

வெளிப்பாட்டுவாத சினிமா 1919-1926 காலப்பகுதியில் ஜேர்மனியில் சிறப்பான வளர்ச்சியைப் பெற்றிருந்தது. இதன் பின்னர் அது வீழ்ச்சி நிலையை எதிர்நோக்கியது. இச்செல்நெறியின் வீழ்ச்சிக்கு பல்வேறு சம்பவங்கள் காரணமாக இருந்தன. 1920 இல் ஜேர்மனியில் ஏற்பட்ட மட்டுமீறிய பணவீக்கம் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாத் தயாரிப்புக்கு சாதகமாக இருந்தது. இப்பணவீக்கத்தால் ஜேர்மனிய ஏற்றுமதியாளர்கள் குறைந்த விலையில் வெளிநாடுகளில் தங்கள் சினிமாக்களை விற்பனை செய்ய முடிந்தது. அதேநேரம் இறக்குமதியாளர்களுக்கு தங்களின் சினிமாக்களை ஜேர்மனுக்கு இறக்குமதி செய்வது மிகுந்த செலவுடையதாக இருந்ததால் அவர்கள் தங்கள் சினிமாக்களை இறக்குமதி செய்வதில் பல இடர்களை எதிர்நோக்கினர். இச்சூழல் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு சாதகமாக அமைந்திருந்தது. 1924 இல் U.S Dawas Plan ஜேர்மனிய பொருளாதாரத்தை நன்நிலைக்குக் கொண்டுவர உதவியது.

இச்சூழல் மாறிய பின்னர் வெளிநாட்டுச் சினிமாக்கள் வழக்கம் போல் ஜேர்மனுக்கு வரத்தொடங்கின. இருந்தும் 10 வருடமாக ஜேர்மனி இனங்காணாத போட்டிநிலை இக்காலத்தில் நிலவியது. வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாத் தயாரிப்புக்கான செலவு அதிகரித்துச் சென்றது. வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்கள் தன்மையினடிப்படையில் அதன் தயாரிப்பிற்குப் பெரியளவான முதலீட்டைச் செய்யவேண்டியிருந்தது. இதனால் பெரியளவான முதலீடுகளைச் செய்து சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபடுவது சிரமமான காரியமாக இருந்தது. இவ்வடிப்படையில் இவ்வியக்கத்தின் இறுதியான மிகப்பெரிய தயாரிப்புக்களாக 1926 இல் எப்.டபிள்யூ.முர்நெவ் அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட போஸ்ட் என்னும் சினிமாவும் 1927 இல் பிரிப்ஸ் லாங் அவர்களால் தயாரிக்கப்பட்ட மெட்ரோபோலிஸ் என்னும் சினிமாவும் அமைந்திருந்தன. இவ்விரண்டு சினிமாக்களும் பெரியளவான தொகைப் பணத்தை அவற்றின் தயாரிப்புச் செலவாக வேண்டிநின்றன.



இக்காலத்தில் முன்னணியில் இருந்தவரான எரிக் போமர் ஹொலிவூட் கவர்ச்சி காரணமாக தனது அதிஷ்டத்தை அமெரிக்காவில் பரிச்சித்துப் பார்ப்பதற்கு முயற்சிக்கின்றார். ஏனையவர்களும் ஹொலிவூட் கவர்ச்சிக்கு உள்ளாயினர். எப்.டபிள்யூ.முர்நெவ் அவர்கள் தனது போஸ்ட் சினிமாத் தயாரிப்பு முடிந்த பின்னர் UFA இல் இருந்து விலகுகின்றார். இக்காலத்தில் மிகப்பெரிய நடிகர்களான கொன்சட் வீடிட் (Conrad Veidt), எமில் ஜனிங்ஸ் (Emil Jannings) போன்றோரும் ஹொலிவூட்டிற்குச் செல்கின்றனர். பிரிப்ஸ் லாங் அவர்களின் மெட்ரோபோலிஸ் வெளியானவுடன் அதற்கு எதிராக வந்த விமர்சனம் இச்சினிமா ஊதாரித்தனமானதொரு செலவான முயற்சி எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது. இச்சினிமாவின் பின்னர் பிரிப்ஸ் லாங் அவர்கள் தனது சொந்தக் கம்பனியை உருவாக்கி ஏனைய பாணிகளில் தனது ஜேர்மன் சினிமாக்களைத் தயாரித்தார். 1933 இல் நாசிச ஆட்சி வந்தவுடன் அவர்கூட நாட்டைவிட்டு வெளியேறி வெளிநாடு செல்கின்றார்.

1924இல் அமெரிக்க ஹொலிவூட் சினிமாக்களின் போட்டி நிலையை எதிர்நோக்கியதன் முகமாக ஜேர்மனும் அமெரிக்கத் தயாரிப்புக்களைப் போன்ற தயாரிப்புக்களை மேற்கொண்டது. இவை வெளிப்பாட்டுவாத முறையில் கலப்படம் செய்யப்பட்ட தன்மையுள்ளனவாக இருந்தன. இதன் காரணமாக 1927இல் வெளிப்பாட்டுவாத இயக்கம் இல்லாது போனது. இருந்தும் அரை உயிராக வெளிப்பாட்டுவாத இயக்கம் சில காலங்களைக் கழித்தது. பிரிப்ஸ் லாங் அவர்களினால் தயாரிக்கப்பட்டு 1930 இல் வெளியான M மற்றும் 1932 இல் வெளியான டெஸ்டமென்ட் ஒப் டொக்டர் மபியூஸ் (Testament of Dr.Mabuase) என்னும் இரு சினிமாக்களும் இதற்கான உதாரணங்களாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை.<sup>25</sup>

இந்நிலையில் அதிகமான ஜேர்மனிய சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் அமெரிக்காவிற்குச் சென்றதும் வெளிநாட்டுச் சினிமாக்கள் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவிற்கு போட்டியாக அமைந்ததும் பெரியளவிலான பணத்தை ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாக்கள் அவற்றின் தயாரிப்புக்கு வேண்டிநின்றதும் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் வீழ்ச்சிக்கான காரணமாக அமைந்திருந்தன.



## பிற்கால சினிமாவில் வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் தாக்கம்

ஏழு வருடங்கள்தான் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதம் சினிமா உலகில் முழுவீச்சுடன் நிலைத்துநின்றது. அதன் பின்னர் அது வீழ்ச்சி அடைந்தது. இருந்தும் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாப் பாணி முழுமையாக அழிந்துபோகவில்லை. பிற்கால சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்கள் ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் பல்வேறு பண்புகளையும் தங்களின் தேவைக்கேற்ப உள்வாங்கி தமது சினிமாச் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்தனர். வெளிப்பாட்டுவாத சினிமா இயக்கத்தின் கலைத்துவ முக்கியத்துவத்தை பிற்கால சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்கள் அதன் கலைக் கூறுகளை தமது சினிமாக்களில் உள்வாங்கி தமது சினிமாச் செயற்பாட்டை இன்றுவரை தொடர்வதில் இருந்து விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா ஹொலிவூட் சினிமாக்கலைஞர்களையே அதிகம் கவர்ந்திழுத்திருந்தது. சினிமா நெறியாளர்களான லியூபிஷ் (Lubitsch), எப்.டபிள்யூ.முர்நெவ் ஆகியோரதும் நடிகர்களான ஜனிங்ஸ் (Jannings) வீடிட் (Veidt), டைட்ரைக் (Dietrich) ஆகியோரதும் படப்பிடிப்புக் கலைஞரான கார்ல் பிரன்ட் (Karl Freund) என்பவரினதும் கலைத்திறன்கள் அவர்களைக் கவர்ச்சிக்குள்ளாக்கியது. இதனால் அதிகமான கலைஞர்களைக் ஹொலிவூட் உள்வாங்கிக் கொண்டது.

பிற்காலத்தில் திகிலூட்டும் சினிமா, துயரார்ந்த சினிமா என்னும் இருவகையான சினிமா வகைகளின் உருவாக்கத்திற்கு ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவே அடிப்படையாக அமைந்திருந்தது.<sup>26</sup> ஹொலிவூட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்விருவகையான சினிமாப் போக்கும் தோன்றி வளர்ச்சியடைந்திருந்தன. ஹொலிவூட் சினிமாக்கள் இவ்வடிப்படையில் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் இயல்புகளைப் பிரதிபலித்து நின்றன. 1939 இல் வெளியான திகிலூட்டும் சினிமாவான ஸன் ஒவ் பிரான்கிடைன் (Son of Frankenstein) போன்றன உறுதியான முறையில் வெளிப்பாட்டுவாதத் தன்மையை அதன் காட்சி ஒழுங்கமைப்பிலும் (Setting) ஒளியூட்டலிலும் பின்பற்றியிருந்தன.



பிற்காலத்தில் பிராஞ்சில் தோன்றி வளர்ச்சி பெற்ற சர்ரியலிஸ்ச் சினிமாக் கலைஞர்கள் குழப்பமான மனநிலை, அச்சம், மற்றும் அதிர்ச்சி என்பவற்றைத் தங்கள் சர்ரியலிஸ சினிமாக்களில் கொண்டு வருவதற்கு ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டனர்.

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் கலையாக்க நுட்பங்களான யதார்த்த விரோதக் காட்சியாக்கம், அரங்கியல் சார்ந்த இணைப்பாக்கம், ஒளியமைப்பு, கமரா இயக்கம் என்பன பிற்கால சர்ரியலிஸ சினிமா, திகிலூட்டும் சினிமா, துயரார்ந்த சினிமா என்பவற்றில் இன்றுவரை உயிர்வாழ்கின்றன எனலாம்.

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதத்தின் பாதிப்புக்களை உள்வாங்கிய தனிப்பட்ட ஆளுமைகளில் குறிப்பிடத்தக்கவராக அல்பிரட் ஹிட்சொக் விளங்குகின்றார். இவர் பேரச்சத்தையும் திகிலையும் ஏற்படுத்தும் மர்மமான திடீர்த் திருப்பங்களை உடைய சினிமாக்களை நெறியாள்கை செய்த நெறியாளர்களில் குறிப்பிடத்தக்க ஒருவர். 1924இல் UFA யின் பாபிலஸ்பேர்க் (Babelsberg) ஸ்ரூடியோவில் உதவி இயக்குநராகவும் கலை இயக்குநராகவும் பணியாற்றியவர். அப்போது வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் பாதிப்புக்களை உள்வாங்கிக் கொண்டவர். “UFA யின் வேர்லின் ஸ்ரூடியோவில் வேலைசெய்துகொண்டு இருக்கும் போது ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் பாதிப்புக்களை முயன்று பெற்றுக்கொண்டேன்”<sup>27</sup> என்னும் அவரின் கூற்று இதனை உறுதிப்படுத்தும். அல்பிரட் ஹிட்சொக் காட்சி ஒழுங்கமைப்பு, ஒளியூட்டல் நுட்பம், கமரா இயக்கம் என்பவற்றை ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவில் இருந்து கற்றுக்கொண்டார். அவரின் சினிமாக்களில் வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் பாதிப்பினை உணர முடியும்.

### முடிவுரை

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் தோற்றத்திற்கு இரு காரணங்கள் அடிப்படையாக அமைந்திருந்தன. ஒன்று அக்காலத்தில் வீழ்ச்சியுற்றிருந்த ஜேர்மனிய சினிமாவை வளர்ச்சியடையச் செய்வது. மற்றையது மக்கள் எதிர்கொண்ட யுத்தத்தின் பாதிப்புக்களின் வெளிப்



பாடாக, அவர்களின் உணர்வலைகளின் வெளிப்பாடாக சினிமாவைக் கட்டமைப்பது. அக்காலத்தில் ஏனைய கலைத்துறைகளான ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம், நாடகம் என்பவற்றில் சிறப்பான முறையில் வளர்ச்சியடைந்திருந்த வெளிப்பாட்டுவாதப் பாணியின் மூலம் தமது அவ்விரு நோக்கையும் அடைவதற்கு எடுத்த முயற்சியின் வெளிப்பாடாக வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா ஜேர்மனியில் தோற்றம் பெற்றது. இதற்கு முன் சினிமாவில் பேசப்படாத கலைமொழியின் மூலம் அக்காலத்தில் மக்களை அழுத்திக் கொண்டிருந்த உணர்வுகளுக்கு வடிவம் கொடுத்த போது அதன் கலைத்துவ அடிப்படைகள் ஜேர்மனிய மக்களைத் திருப்திப்படுத்தியதுடன் சர்வதேசத்தின் ஈர்ப்புக்குரியதாகவும் அமைந்திருந்தது. இது வீழ்ச்சியுற்றிருந்த ஜேர்மனிய சினிமாவை மறுமலர்ச்சியடையச் செய்தது.

ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாத சினிமாவின் கலைத்துவ வெற்றியின் விளைவாகவே பிற்கால சினிமாச் செயற்பாட்டில் முக்கிய இரு சினிமா வகைகளாக விளங்கும் திகிலூட்டும், துயரார்ந்த சினிமா என்பவற்றின் தோற்றத்திற்கு வித்திட்டதை கொள்ளவேண்டியுள்ளது. இது வெளிப்பாட்டுவாத சினிமா பெற்ற இன்னொருவிதமான வெற்றியாகவே அமைந்திருந்தது.

இந்நிலையில் ஜேர்மனியில் அக்காலத்தில் நிலவிய சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் காரணமாகத் தோற்றம் பெற்ற வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமாவின் கலைத்துவ அடிப்படைகள் அதனைச் சினிமா உலகில் இன்றுவரை நிலைகொள்ளச் செய்துள்ளது எனலாம்.

### பிற்குறிப்புகள்

1. German Expressionism in Film, <http://courses.washington.edu/crmscns/FilmExpressionismHandout.pdf>.
2. பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்களுடன் 15.02.2011 அன்று சினிமா தொடர்பாக நேரடியாகக் உரையாடும் போது அவரால் வழங்கப்பட்ட தகவல்.
3. Gardner, Louise., 1980, Art Through the Ages, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, London, p : 812 - 813.
4. Adams,L,S., 2001, A History of Western Art, University of New York, New York, 459.



5. கிருஷ்ணராஜா,சோ., 1994, 20 ஆம் நூற்றாண்டுக்கான ஓவியக் கொள்கைகள், தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையுடன் இணைந்து சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை, ப : 23.
6. Bordwell, David., Thompson, Kristin., 2001, Film Art an Introduction, p : 472.
7. Ibid, p: 472.
8. German Expressionism in Film, <http://courses.washington.edu/crmscns/FilmExpressionismHandout.pdf>.
9. Ibid.
10. German Expressionism, [http://en.wikipedia.org/wiki/German\\_Expressionism](http://en.wikipedia.org/wiki/German_Expressionism)
11. Robert C. Reimer, Carol J. Reimer., 2008, Historical Dictionary of German Cinema, The Scarecrow Press, UK, p : 324.
12. The Cabinet of Dr. Caligari, From Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Cabinet\\_of\\_Dr.\\_Caligari](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Cabinet_of_Dr._Caligari).
13. Hudson, David., German Expressionism, <http://www.greencine.com/static/primers/expressionism1.jsp>
14. Bordwell, David., Thompson, Kristin., 2001, Film Art an Introduction, p: 473.
15. Horror film, From Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Horror\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Horror_film)
16. German Expressionism in Film, <http://courses.washington.edu/crmscns/FilmExpressionismHandout.pdf>.
17. Robert C. Reimer, Carol J. Reimer., 2008, Historical Dictionary of German Cinema, p : 202.
18. Ibid, p : 195.
19. பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்களுடன் 16.02.2011 அன்று சினிமா தொடர்பாக நேரடியாக உரையாடும் போது அவரால் வழங்கப்பட்ட தகவல்.
20. Low Key Lighting என்பது படப்பிடிப்புப் பிரதேசத்தில் பலமான நிழல்ப் படுத்தல், மற்றும் சிறியளவான ஒளியூட்டலின் துணையுடன் ஒளிக்கும் நிழலுக்கும் இடையிலான பலமான வேறுபாட்டை உருவாக்கிக் காட்டுதல் ஆகும்.
21. Film noir, From Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Film\\_noir](http://en.wikipedia.org/wiki/Film_noir)



22. Robert C. Reimer, Carol J. Reimer., 2008, Historical Dictionary of German Cinema, p:215.
23. Ibid, p : 211.
24. Marilyn, Fabe., 2004, Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique, p : 39.
25. Bordwell, David., Thompson, Kristin., 2001, Film Art an Introduction, p : 474.
26. German Expressionism, [http://en.wikipedia.org/wiki/German\\_Expressionism](http://en.wikipedia.org/wiki/German_Expressionism).
27. Ibid.



அத்தியாயம் நான்கு

## பிராஞ்சிய சினிமா

சினிமாவின் கலைத்துவ வளர்ச்சியில் பிராஞ்சு நாட்டிற்கு முக்கியமானதொரு இடமுண்டு. பிராஞ்சியர்களான லூமியர் சகோதரர்களினாலேயே (Auguste மற்றும் Louis) முதன்முதலில் அசையும் படங்களை (Motion Picture) காட்சிப்பதிவாக்கம் செய்யும் தொழில் நுட்பமும் காட்சிப்பதிவாக்கம் செய்யப்பட்டவற்றைத் திரையில் காண்பிக்கும் தொழில்நுட்பமும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. இவ்வாறு காட்சிப் பதிவாக்கம் செய்யப்பட்ட அசையும் படங்கள் இவர்களால் 1895ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் 28 திகதி முதன்முதலில் பொது மக்களுக்காக காண்பிக்கப்பட்டது. இது சினிமாவின் வரலாற்றில் முக்கியமானதொரு பதிவாக விளங்குகின்றது.

அதனைத் தொடர்ந்து ஹொலிவூட்டையும் ஜேர்மனி போன்ற நாடுகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு சினிமா கலைத்துவ அடிப்படைகளைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தாலும் சினிமாவின் கலைத்துவ வளர்ச்சிக்கு பிராஞ்சு காலத்துக்குக் காலம் காத்திரமான பங்களிப்புக்களை வழங்கியுள்ளது.

மனப்பதிவுவாத சினிமா இயக்கம், சர்ரியலிஸ சினிமா இயக்கம், புதிய அலைச் சினிமா இயக்கம் ஆகிய மூன்றும் பிராஞ்சில் முன்னெடுக்கப்பட்ட முக்கியமான சினிமா இயக்கங்களாகும். மனப்பதிவுவாத சினிமா இயக்கம், சர்ரியலிஸ சினிமா இயக்கம் ஆகிய இரண்டும் 1918 - 1930க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் முன்னெடுக்கப்பட்ட சினிமா இயக்கங்களாக விளங்க, புதிய அலைச் சினிமா இயக்கம் 1958 - 1964க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் முன்னெடுக்கப்பட்டது. இம்மூன்று சினிமா இயக்கங்களும் சினிமாவின் கலைத்துவம் பற்றி வேறுபட்ட



தளங்களில் நின்று பேசின. இதனால் இவை வேறுபட்ட கலைஞர்கள் குழுக்களால் முன்னெடுக்கப்பட்டவைகளாகவும் விளங்குகின்றன. இவற்றின் செயற்பாடுகள் சர்வதேச சினிமாச் செயற்பாட்டிற்கு பல கலைத்துவ அடிப்படைகளை வழங்கியது. இவ்வத்தியாயம் இம்முன்று சினிமாக் குழுக்களின் செயற்பாடு பற்றியும் சினிமாவின் கலைத்துவ வளர்ச்சிக்கு அவை ஆற்றிய பங்களிப்புப் பற்றியும் பேசும்.

## 1. பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாதச் சினிமா

### அறிமுகம்

பிராஞ்சியில் மெளனச் சினிமாக் காலத்தில் இருந்து குறிப்பிடும் படியான சினிமா இயக்கங்கள் ஹொலிவூட்டின் கதை எடுத்துரைப்பு சினிமா வடிவங்களுக்கான மாற்றாக காலத்துக்குக் காலம் உருவாகிக் கொண்டிருந்தன. அருப சினிமா (Abstract Cinema), டாடாயிச (Dada) தயாரிப்புக்கள் என்பன அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன. இவற்றுள் பிராஞ்சியில் ஹொலிவூட் சினிமாவிடமிருந்து இரண்டு மாற்றீடுகள் 1918 - 1930 இடைப்பட்ட காலத்தில் முனைப்பான முறையில் முன்னெடுக்கப்பட்டன. அவையிரண்டும் மனப்பதிவுவாத (Impressionism) சினிமாவும் சர்லியலிச (Surrealism) சினிமாவும் ஆகும். இங்கு மனப்பதிவுவாதச் சினிமாவின் கலைத்துவ அடிப்படைகள் பற்றிப் பேசுவோம்.

மனப்பதிவு ஓவிய முறைமை 1860 இல் பரீசில் தோற்றம்பெற்று 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரை முன்னெடுக்கப்பட்டதொரு கலைப்பாணியாக விளங்குகின்றது. இது ஓவியக்கலையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோற்றம்பெற்று பிற்காலத்தில் ஏனைய கலைகளிலும் உள்வாங்கப்பட்டதொரு பாணியாக விளங்குகின்றது. மனப்பதிவுவாதிகள் இயற்கையின் புறத்தோற்றத்தை ஓவியமாக்குவதை விடுத்து அகநிலைப்பட்ட தமது மனப்பதிவுகளை வெளிப்படுத்தும் சாதனமாக ஓவியத்தைக் கையாண்டனர்.

முதலாம் உலகமகா யுத்தத்தின் போது ஏற்பட்ட வேலைநிறுத்தப் போராட்டங்கள் பிராஞ்சிய சினிமாத்துறைக்கான காத்திரமான தூண்டு விசையாக இருந்தன. மக்கள் கட்டாயப்படுத்தப்பட்டு யுத்த வேலைக்குச் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டார்கள். அத்துடன் அதிகமான சினிமா ஸ்ரூடியோக்கள் யுத்த வேலைக்குச் சம்பந்தப்பட்ட விடயங்களுக்காகப்



பயன்படுத்தப்பட்டன. இக்காலத்தில் பிராஞ்சில் சினிமா ஏற்றுமதிகள் நிறுத்தி வைக்கப்பட்டிருந்தன. இருந்தபோதிலும் பத்தே ப்ரீரே (Pathé Frères), லியோன் கோமொன் (Léon Gaumont) ஆகிய இரண்டு பெரியளவான நிறுவனங்களும் திரையரங்குகளில் காண்பிக்கப்படும் சினிமாக்களைக் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருந்தன. இக்காலத்தில் பிராஞ்சில் வெற்றிடமாக இருந்த திரையரங்குகளை நிரப்புவதற்கு சினிமாக்கள் தேவையாக இருந்தது. 1915 இல் அமெரிக்க சினிமாக்கள் பிராஞ்சிற்கு வருவது அதிகரித்தது. பேரல் வெற் (Pearl White), டக்ளஸ் பெயாவேங் (Douglas Fairbanks), சார்ள்ஸ் சாப்ளின் (Charles Chaplin), தோமஸ் H.இன்ஸி (Thomas H.Ince) ஆகியோரின் சினிமாக்கள் சிசில் பீ.டி.மில் (Cecil B.De Mille) அவர்களின் த சீட் (The Cheat) மற்றும் வில்லியம் எஸ் கார்த் (William S. Hart) இன் சினிமாக்களும் பிராஞ்சில் காண்பிக்கப்பட்டன. 1917 இன் இறுதியில் ஹொலிவூட் சினிமாவானது சினிமாச் சந்தையில் தனது ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தியது. யுத்தத்தின் பின்னர் பிராஞ்சிய சினிமாத் தயாரிப்பு முழுமையாக மறுசீரமைப்புச் செய்யப்படவில்லை. 1920 இல் பிராஞ்சில் பார்ப்போர் அமெரிக்க சினிமாக்களையே அதிகளவாகப் பார்க்கக் கூடிய வாய்ப்பு இருந்தது. பிராஞ்சிய சினிமாத்துறையானது பல வழிகளிலும் பிராஞ்சிய சினிமாச் சந்தையைத் தனது கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருக்க முயற்சித்தது. சினிமாச் சந்தையைத் தம்வசம் ஈர்த்துக் கொள்வதற்காக ஹொலிவூட் சினிமாக்கள் போன்ற சினிமாக்களைத் தயாரிப்பதில் கூட ஆர்வம் காட்டினர். இக்காலகட்டத்தில் சினிமா நிறுவனங்களால் கலைத்துவமான முறையில் சினிமாச் செயற்பாட்டை முன்னெடுப்பதற்கு இளம் சினிமா நெறியாளர்கள் சிலருக்கு உந்துதல் அளிக்கப்பட்டது. அத்தகையோர் மனப்பதிவுவாத கருத்துநிலைக்குள் நின்று சினிமாக்களை நெறியாள்கை செய்வதில் ஆர்வம் காட்டினர். அக்கால சூழலுக்கேற்ற முறையில் மக்களின் முன் தங்கள் கருத்துக்களைக் கொண்டு சேர்ப்பதற்கு மனப்பதிவுவாத முறை பொருத்தமானதாக அமையும் என அவர்கள் கருதியதே மனப்பதிவுவாத முறையை அவர்கள் தெரிவு செய்ததற்கான காரணங்களில் ஒன்றாக அமைந்திருந்தது.

சினிமாவில் கலைத்துவத்தில் ஈடுபாடு கொண்ட நெறியாளர்கள் சினிமாவின் மூலம் அகநிலைப்பட்ட உணர்வுகளைச் சித்திரிப்பதற்கு முயற்சித்தனர். இதற்கு மனப்பதிவுவாத முறை உதவியது. மனப்



பதிவுவாத நெறியாளர்களாக அபெல் காண்ஸ் (Abel Gance), லூயிஸ் டெலூக் (Louis Delluc), ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் (Germaine Dulac), மார்செல் லெ கெபெ (Marcel L'Hebier), ஜீன் எம்ஸ்டீன் (Jean Epstein) ஆகியோர் விளங்குகின்றனர். இவர்களின் இந்நோக்கு மனப்பதிவு வாதக் கருத்தியலுக்குட்பட்டதாக அமைந்திருந்தது. இவர்கள் அக் காலத்தில் முன்னணியில் இருந்த பெரிய பிராஞ்சிய சினிமாக் கம்பனி களுக்காக சினிமா தயாரித்தனர். முன்செல் அணியினரான இவர்களின் சினிமாத் தயாரிப்புக்கள் பொருளாதார ரீதியான வெற்றியை அக் கம்பனிகளுக்கு ஈட்டிக் கொடுத்தன.

இந்நெறியாளர்களின் செயற்பாடுகள் முன்னைய சினிமா நெறியாளர்களின் செயற்பாடுகளில் இருந்து வேறுபட்டவையாக இருந்தன. முன்னைய தலைமுறையினர் சினிமாவை வியாபாரப் பண்டமாகத் தயாரிப்பதிலேயே கூடுதல் கவனம் செலுத்தினர். கோட்பாட்டு நிலையும் பன்முக நோக்கும் கொண்ட இவ்விளம் சினிமா நெறியாளர்கள் கவிதை, ஓவியம், இசை போன்ற கலைகளுடன் சினிமாவை ஒப்பிட்டு நோக்கி சினிமாவின் கலைத்துவம் தொடர்பாக அறிவுறுத்தி கட்டுரைகள் எழுதினர். அவர்கள் “சினிமா தன்னளவில் தூய்மையானது. அது நாடகத்தில் இருந்தோ இலக்கியத்தில் இருந்தோ எதையும் கடன் வாங்கவில்லை”<sup>1</sup> எனக் குறிப்பிட்டனர். தனித்துவமும் சக்தியும் கொண்ட ஹொலிவூட் சினிமாவால் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டிருந்த இளம் கொள்கைவாதிகள் சார்ள்ஸ் சப்ளின் தொடக்கம் நிஜின்ஸ்கி (Nijinsky) வரையானவர்களையும் றிஓ ஜிம் (Rio Jim) அவர்களின் த சோங் ஒவ் ரோலென் (The Song of Roland) என்னும் சினிமா வரையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தனர். இந்த அழகியலைத் தமது சினிமாவில் கொண்டு வந்தார்கள்.

### மனப்பதிவுவாத நெறியாளர்களும் சினிமாக்களும்

1918 - 1928 வரையான காலத்தில் இவ்விளம் நெறியாளர்கள் பரிசோதனை முயற்சியாக தங்கள் படைப்புக்களை வெளியிட்டனர். ஆதிக்கத்தில் இருந்த ஹொலிவூட் சினிமாவிற்கு மாற்றுப் போக்காக இவை அமைந்திருந்தன.



மனப்பதிவுவாத கருத்துநிலையை சினிமாவில் கொண்டுவந்தவர் களில் அபெல் காண்ஸ் குறிப்பிடத்தக்க ஒருவராக விளங்குகின்றார். இவர் நெறியாளராகவும், தயாரிப்பாளராகவும், எழுத்துரு எழுதுபவராகவும், நடிகராகவும் தொழிற்பட்டவர்.<sup>2</sup> 1909இல் மொலெஏர் (Molière) என்னும் சினிமாவில் நடித்ததன் மூலம் சினிமாத்துறையில் பிரவேசித்த இவர் 1911இல் சொந்தமான சினிமாக் கம்பனியை அமைத்து அதே ஆண்டிலேயே லா டெகு (La Digue) என்னும் சினிமாவை நெறியாள்கை செய்தார். அவரின் ஆரம்பகாலச் சினிமாக்கள் அவர் எதிர்பார்த்த வெற்றியை ஈட்டவில்லை.

1918இல் லா டிஸ்சிஎம் சிம்பொனி (La Dixième Symphonie) என்னும் மனப்பதிவுவாதச் சினிமாவை நெறியாள்கை செய்தார். இச்சினிமாவில் அபெல் காண்ஸ் அவர்கள் சிறந்த இலக்கியப்படைப்புத் திறனையும் கலைத்துவ முறைமையையும் ஒளியூட்டல், காட்சியிணைப்பாக்கம், செவ்விதாக்கம் ஆகியவற்றால் சிறந்தமுறையில் இணைத்திருந்தார்.

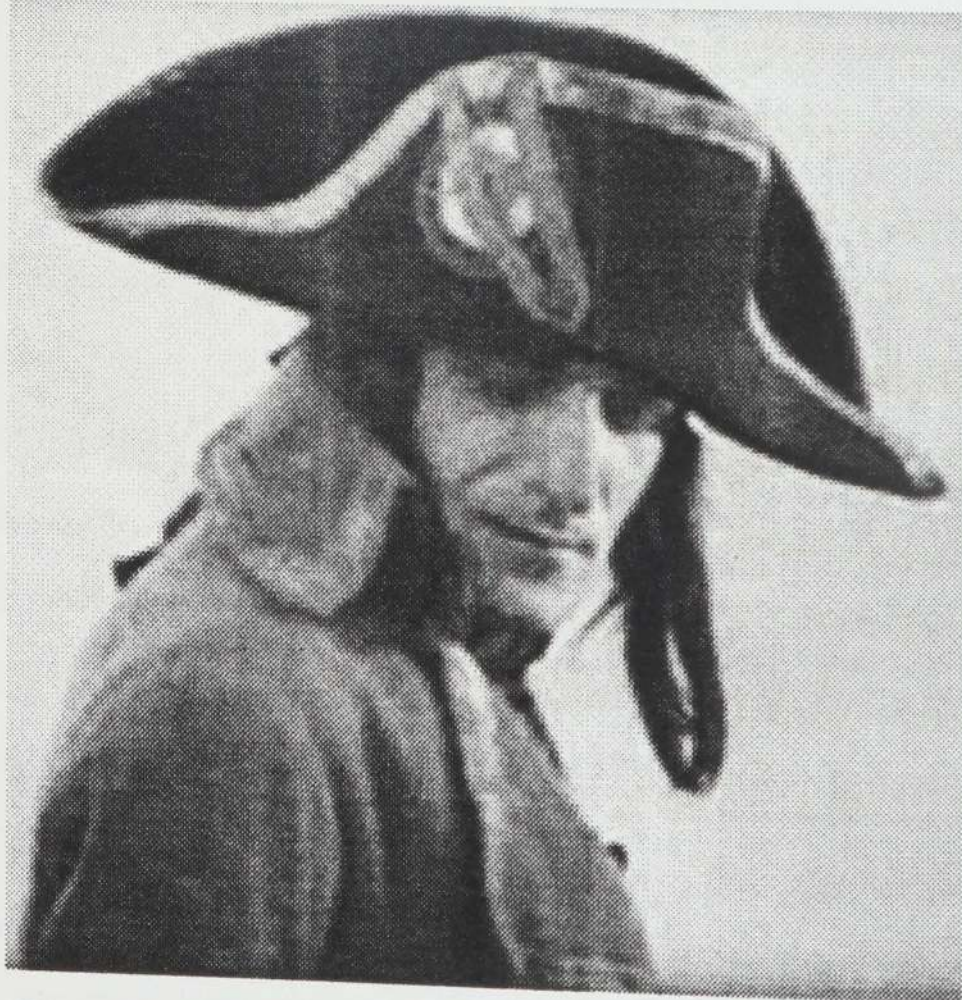
அபெல் காண்ஸ் அவர்கள் யாக்கியூ [J'accuse(1919)], லா ரூ [La Roue (1923)], மற்றும் வரலாற்றுச் சினிமாவான நெப்போலியன் [Napoléon (1927)] ஆகிய மூன்று சினிமாக்களின் மூலம் சர்வதேசரீதியில் நன்கு அறியப்பட்டவர். யாக்கியூ என்னும் சினிமா முதலாம் உலகமகாயுத்தத்தின் குரூரங்களைப் பின்புலமாகக் கொண்ட ஒரு மனோரதியப்பாங்கான படைப்பாகும். இச்சினிமா அபெல் காண்ஸிக்கு சர்வதேசரீதியான அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுக் கொடுத்தது. முதலாம் உலகமகாயுத்தத்தின் இறுதிக்காலத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட யுத்தத்திற்கு எதிரான கருத்துக்களைக் கொண்டதொரு சினிமாவாக இது அமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவில் இடம்பெற்ற யுத்தத்துடன் தொடர்பான சில காட்சிகள் முதலாம் உலகமகாயுத்தம் இடம்பெற்ற இடங்களில் சென்று பதிவு செய்யப்பட்டமை இத்தயாரிப்பின் சிறப்பாகும்.<sup>3</sup>

யாக்கியூ சினிமாவில் நுட்பமான ஒளிக்கையாள்கை, கையிலேந்திக் காட்சிகளைப் பதிவுசெய்யக்கூடிய சிறிய கமராவின் செயற்பாடு என்பன பிரதானம் பெற்றதுடன் சினிமாவின் இறுதிப் பகுதியான யுத்தக்காட்சிகளைப் பதிவுசெய்வதற்கு விரைவுமுறைச் செவ்விதாக்க நுட்பத்தை (Rapid Editing) அறிமுகப்படுத்தியிருந்தார். இச்செவ்விதாக்க நுட்பத்தை அவரின் பிற்காலச் சினிமாக்களான லா ரூ மற்றும்



நெப்போலியன் ஆகிய சினிமாக்களில் சிறப்பான முறையில் செம்மைப் படுத்தியிருந்தார்.<sup>4</sup>

இவரின் நெப்போலியன் என்னும் சினிமா ஒரு வரலாற்றுக் காவியமாகும். இதனை ஆறு பகுதிகளாகத் தயாரிக்கத் திட்டமிட்டிருந்தார். இருந்தும் அதன் முதல் பகுதியே சினிமாவாக்கப்பட்டிருந்தது. இப்பகுதி நெப்போலியன் பொனபாட்டின் (Napoléon Bonaparte) ஆரம்பகால வாழ்க்கை, புரட்சி, இத்தாலிக்கான படையெடுப்பு வரையான பகுதிகளைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவில் மிக உன்னிப்பான முறையில் வரலாற்றுக் காட்சிகளை மீள்கட்டமைத்துடன் அதற்குப் பொருத்தமான பாத்திரங்களையும் தெரிவு செய்திருந்தார். இது முழுமையான பரிசோதனைத் தன்மையான உத்திகளைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. ஒருங்கிணைந்த விரைவுமுறைச் செவ்விதாக்கம், கையிலேந்தக் கூடிய கமராவின் பயன்பாடு, பெரிதும் முதன்மைப்படுத்திக் காட்டப்பட்ட படிமங்கள் (Superimposition Images) என்பவற்றுடன் நீண்ட அகலமான காட்சியாக்க முறையையும் கொண்டு வந்தார். இக்காட்சியாக்க முறையை அவர் 'Polyvision'<sup>5</sup> என அழைத்தார்.



நெப்போலியன் சினிமாவில் நெப்போலியன் பொனபாட்டின் ஒரு தோற்றக்காட்சி. இப்பாத்திரத்தை அல்பேட் டியூடோன்

(Albert Dieudonné) ஏற்று நடத்தியிருந்தார்



அபெல் காண்ஸின் பரிசோதனை முயற்சிகளான றக்கிங் ஷொட்ஸ் (tracking shots), மிக மிக அண்மைக் காட்சிகள் (extreme close-ups), தாழ் கோண ஷொட்ஸ் (low-angle shots) என்பவற்றுடன் ஒரேநேரத்தில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட காட்சிகளை காட்சிப்படுத்தும் உத்திமுறையையும் கொண்டுவந்திருந்தார். சாதாரண சம்பவக் கோவையான சினிமாக்களில் இருந்து விடுபட்டு உளவியல் சார்ந்த கதை நகர்வை நோக்கியதாக இவர் சினிமாக்களில் கையாண்ட விடயங்கள் அமைந்திருந்தன.<sup>6</sup>

பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமா நெறியாளர்களுள் அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கவராக ஜீன் எப்ஸ்டீன் [Jean Epstein (1897-1953)] விளங்குகின்றார். ஜீன் எப்ஸ்டீன் முன்செல் அணியினரால் முன்னெடுக்கப்பட்ட மனப்பதிவுவாதச் சினிமா இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக்கு இருவிதத்தில் பங்காற்றியிருந்தார். ஒருநிலையில் மனப்பதிவுவாதச் சினிமா தொடர்பான கோட்பாடுகளை எழுதி வெளியிட்டார். அடுத்த நிலையில் அக்கோட்பாட்டுக்கு அமைவாக சினிமாக்களைத் தயாரிக்கும் நடவடிக்கையில் ஈடுபட்டார். சினிமாவின் கோட்பாட்டடிப்படைகள் பற்றி இவர் எழுதிய *Ecrits sur le cinema* என்னும் நூல் இவரை சினிமாத் துறையினர் நினைவில் வைத்திருக்கக் கூடியவராக்கிற்று.

ஜீன் எம்ஸ்டீன் சினிமாவில் பயன்படுத்திய உத்திகளில் குறிப்பிடத்தக்கனவாக அண்மைக் காட்சிகள் (close ups), ஒன்றன் மேல் ஒன்றான படிமங்கள் (overlapping images), ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்ச்சியற்ற கதை விபரிப்பினை உடைய முன்நிலையீடுகளைக் காட்டும் காட்சியாக்க நுட்பம் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன.<sup>7</sup> இவர் காதலும் வன்முறையும் முக்கியப்பட்டிருக்கும் சாதாரண கதைச் சம்பவங்களை ஒன்றன்பின் ஒன்றாகக் கூறும் மரபை விடுத்து மனப்பதிவுவாத முறையைத் தனது சினிமாக்களின் விடயப் பொருளாக கையாண்டார். இவரது செயற்பாடுகள் முன்செல் அணியைச் சேர்ந்த மூத்த சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களின் கவனத்தை ஈர்த்திருந்தது. குறிப்பாக ஜீன் எம்ஸ்டீனின் காட்சியாக்க நவீனத்துவம், புத்துருவாக்க உத்திமுறைகள் போன்றவற்றை முன்செல் அணியினர் வியந்து பாராட்டினார்கள்.<sup>8</sup>

கலைத்துவ சினிமாவின் வளர்ச்சியில் மனப்பதிவுவாதத்திற்கு அடுத்துவரும் (1960களில் உருவான) பிராஞ்சிய புதிய அலைச் சினிமாவிற்குச் செல்வதற்கு இவரது படைப்புக்கள் பெரிதும் உதவின. அதாவது மனப்பதிவுவாதத்திற்கு மேலே சென்று புதிய உத்திமுறை



களைக் கையாளத் தொடங்கினார். ஜீன் எம்ஸ்டீன் சினிமாக்க் கலையாக்கத்தில் கையாண்ட புத்துருவாக்க முறையில் அமைந்த ஒளிப்பதிவு முறை, முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு (Flashback), சினிமாவின் சாதாரண ஓட்ட வேகத்தில் அல்லாமல் குறைந்த வேகஓட்டத்தில் பிம்பங்களைக் காட்டும் முறையிலான காட்சிப் பதிவாக்கம் (Slow-motion photography) போன்ற உத்திமுறைகளை பல சகாப்தங்களுக்குப் பின்னரே ஜனரஞ்சகச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களால் உள்வாங்கக் கூடியதாக இருந்தது.<sup>9</sup>

முதலில் சினிமா பற்றிய கோட்பாடுகள் பற்றியே எழுதிய ஜீன் எம்ஸ்டீன் பின்னர் தான் சினிமாக்களை நெறியாக்கை செய்த போது அவர் நெறியாக்கை செய்த சினிமாக்கள் அக்கோட்பாடுகளை விளக்குவனவாகவும், அவற்றின் அம்சங்களைக் கொண்டனவாகவும் விளங்கின. இவர் தயாரித்த ஒவ்வொரு சினிமாவாக்கத்திலும் தனது கருத்துக்களைப் பரிட்சித்ததுடன் புதிய கலையாக்க நுட்பங்களைக் கண்டுபிடிக்கவேண்டும் என்னும் ஆர்வத்துடனும் செயற்பட்டார். இவர் உருவாக்கிய சினிமாக்களில் மிகச் சிறந்தன என அறியப்படுவனவாக லா சூத் டெ லா மைசென் ஏஷர் (La chute de la maison Usher), கூர் பிடெல் (Coeur fidèle) என்பன விளங்குகின்றன.

கூர் பிடெல் சினிமாவின் கதை மனோரதியப் பாங்குடைய முக்கோண மோதுகையுள்ள காதலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இதனைச் சித்திரிப்பதற்கு ஒன்றுடன் ஒன்று இணைப்பற்றதான பின்பங்களாக வரும் கதையோட்டம், முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு (Flashbacks) என்னும் உபாயங்களைச் சிறப்பாகக் கையாண்டார். அபெல் காண்ஸ் அவர்கள் லா றூ சினிமாவில் கையாண்ட விரைவு முறைச் செவ்விதாக்கம் (Rapid Editing), ஒத்திசைவு முறைச் செவ்விதாக்கம் (rhythmic Editing) அண்மைக்காட்சி (Close Up), மேற்சுமத்தீடுடைய உருவங்கள் என்பனவற்றை கூர் பிடெல் என்னும் சினிமாவில் தானும் பிரயோகித்திருந்தார்.<sup>10</sup> இவரின் சினிமாக்களில் ஸ்பானிய சினிமா நெறியாளரான லூயிஸ் பொனல் (Luis Buñuel), மற்றும் அபெல் காண்ஸ் ஆகியோரின் சினிமாக்களின் பாதிப்புக்கள் காணப்பட்டன. பரிசோதனையாக்க விடயங்களில் அவருக்கு இருந்த ஆர்வம் ரசிகர்கள் மத்தியிலும், விமர்சனரீதியாகவும் ஜீன் எம்ஸ்டீனுக்கு வெற்றியை ஈட்டிக் கொடுத்தன.



மார்செல் லெ கெபெ முயற்சியால் மேம்பாடடைந்த முன்செல் அணியினரின் கொள்கை வகுப்பாளராகவும் படைப்பாக்கத் திறன் மிக்கதொரு நெறியாளராகவும் விளங்குகின்றார். இவர் 1920 - 1950 வரையான காலப்பிரிவில் சுமார் 40 கதை எடுத்துரைப்பு சினிமாக்களைத் தயாரித்தவர். இவற்றுள் றோஸ் பிரான்ஸ் [Rose-France (1918)], எல் டொராடோ [El Dorado (1921)], லா இன்கியூமெய்ன் [L'Inhumaine (1924)], ஃன மத்தெஸ் பஸ்கல் [Feu Mathias Pascal (1925)], லெ வெர்தெஜ் [Le Vertige (1926)], லா ஆர்ஜென் (L'Argent) போன்றன குறிப்பிடத்தக்க மெளனச் சினிமாக்களாக விளங்குகின்றன.

அவரின் தனித்துவம் மிக்க கவித்துவப் பண்புடைய படைப்பாக றோஸ் பிரான்ஸ் கருதப்படுகின்றது. இச்சினிமாவில் பல பரிட்சார்த்த தன்மையான கமரா உத்திகளைக் கையாண்டிருந்தார். இச்சினிமாவில் அவர் கையாண்ட காட்சியாக்க நுட்பங்கள் அவர் புத்தாக்கத் திறன் கொண்ட ஒருவர் என்பதை உறுதிப்படுத்தியது.<sup>11</sup>

இவரின் மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்களினுள்ளே பார்ப்போரின் கவனக்குவிப்பை ஈர்க்கக்கூடியதொன்றாக எல் டொராடோ என்னும் சினிமா அமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவில் அவர் கையாண்ட பரிசோ தனை முயற்சிகளில் கரைந்து செல்லும் படிமங்களின் காட்சியாக்கம் குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்கியது. லா இன்கியூமெய்ன் என்னும் சினிமா பார்ப்போரிடையே அச்சத்தை ஏற்படுத்தும் அசாதாரண கதைப் பின்னலை உடையதாக விளங்கியது. இச்சினிமா விமர்சகர்கள், பார்ப்போர் ஆகிய இரு சாராரிடையேயும் விவாதத்திற்குரிய கருத்துக் களைத் தோற்றுவித்திருந்தது.

மார்செல் லெ கெபெரால் பெருமுதலீட்டுடன் தயாரிக்கப்பட்டதாக லா ஆர்ஜென் என்னும் சினிமா விளங்குகின்றது. எமிலி ஸோலா (Emile Zola) அவர்களால் இச்சினிமாவின் பெயரில் (L'Argent) எழுதிய நாவலைத் தழுவி இச்சினிமாவைத் தயாரித்திருந்தார். சர்வதேச முக்கியத்துவம் பெற்ற நடிகர்கள், ஆர்ட் டெகொ வடிவமைப்பு (Art Deco என்பது தெளிவுற அமைக்கப்பெற்ற கேத்திர கணிதத்திற்குரிய வடிவங்களைக் கொண்ட ஒரு அலங்காரக் கலை வடிவம்), பரிஸ் பூர்ஸின் (Paris Bourse) கண்கவர் காட்சியுடைய இடங்களின் காட்சி யாக்கம் ஆகியவற்றின் ஒருங்கிணைப்பில் உருவான அநுபவபூர்வமானதும் நிலைத்து நிற்கக் கூடியதுமான ஒரு படைப்பான இது



சினிமாச் சந்தையில் பெருவரவேற்பைப் பெற்ற மார்செல் லெ கெபெ அவர்களின் இறுதி மௌனச் சினிமாவாகவும் அமைந்திருந்தது.

மனப்பதிவுவாதச் சினிமாவின் கருத்துநிலை உருவாக்கத்திற்காக உழைத்தவர்களில் லூயிஸ் டெலூக் அவர்களும் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு வராக விளங்குகின்றார். சினிமாச் செவ்விதாக்கக் கலைஞர், நாவலா சிரியர், சிறுகதை எழுத்தாளர், சினிமா விமர்சகர், சினிமா எழுத்துரு வரைஞர், சினிமாத் தயாரிப்பாளர்<sup>12</sup> என பல செயல்திறன்களைக் கொண்ட ஒருவராக லூயிஸ் டெலூக் விளங்குகின்றார். Avant - Garde எனப்படும் முன்செல் அணியினர் கூறும் அழகியலை வரையறை செய்துகொள்வதற்கு இவரின் கோட்பாடுகளும் நோக்குநிலையும் செயற்பாடுகளும் பல்வேறு வழிகளில் பயன்பட்டது. இவர் கலைச் சினிமாவிற்கும் வணிகச் சினிமாவிற்குமுள்ள ஆழமான முரண்பாட்டை வலியுறுத்தியவர். சினிமா எப்போதுமே கலைத்துவமுடையதாக இருக்கவேண்டுமென சினிமாக்கலைஞர்களுக்கு அழுத்திக்கூறினார்.<sup>13</sup> அவர் நெறியாள்கை செய்த சினிமாக்களில் தன்னுடைய கருத்து நிலையைக் கொண்டுவந்தார்.

இவரின் பாத்திரங்கள் மனப்பதிவுவாத வழியில் அமைந்தன வாகவும் எல்லாக் காலங்களிலும் வெளிவராத அகநிலைப்பட்ட உணர்வுகளின் தன்மையுடையனவாகவும் இறந்தகாலத்திற்கும் நிகழ் காலத்திற்கும், கனவுக்கும் யதார்த்தநிலைக்கும் இடையேயான தொடர் புடையனவாகவும் காணப்பட்டன.<sup>14</sup> சினிமாக்களில் பாத்திரங்களின் அக உணர்வுநிலை, கதாநாயகர்களின் தனிச்சிறப்பு பண்பமைதி, ஒத்திசைவு நயமுடைய வாழ்க்கை என்பவற்றைக் கொண்டுவருவதற்கு முயற்சி செய்த இவர் நடிப்பின் மூலம் உணர்வுநிலை சார்ந்த சூழலைக் கொண்டுவந்தார்.<sup>15</sup> இவர் சினிமாக்கலையாக்கம் தொடர்பாக வைத் திருந்த கருத்தியல் காரணமாக உலக அளவில் சிறந்த படைப்புக்களாக அவரின் சினிமாக்கள் மதிக்கப்பட்டன. ஜேர்மன்ஸ் டியூலக், மார் செல் லெ கெபெ, ஜே. நிநேயர் (J. Renoir), ஜீன் எம்ஸ்டன், ஜே. மெய்டர் (J. Feyder) போன்ற பிராஞ்சிய நெறியாளர்களின் சினிமாக்கள் இவரின் கருத்துக்களின் தாக்கத்திற்குட்பட்டனவாக காணப்பட்டன. இது பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாதச் சினிமா இயக்கத்தில் இவர் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தைக் காட்டியது. இவரின் சினிமாக்களில் குறிப்பிடத்தக்கனவாக சைலன்ஸ் (Silence, 1920), பீவ [Fever (1921)],



வுமன் புறம் நொவெயா [Woman From Nowhere (1923)] போன்றன விளங்குகின்றன. இவரின் இறுதித் தயாரிப்பாக லிணண்டேஷன் (L'Inondation) என்னும் சினிமா அமைந்திருந்தது.

ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் அவன்ட் கார்ட் (Avant Garde) சினிமா இயக்கத்தைச் சேர்ந்த ஒரே பெண் கலைஞர் ஆவார். ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் வணிக சினிமா, அவன்ட் கார்ட் இயக்கத்தினால் முன்னெடுக்கப்பட்ட மனப்பதிவுவாதச் சினிமா, செய்திச் சினிமா (Newsreel) ஆகிய மூன்று சினிமா வகைகளின் தயாரிப்பிலும் ஈடுபட்ட தேர்ச்சியுடையவர். இவர் அவன்ட் கார்ட் இயக்கத்தில் முக்கியத்துவம்வாய்ந்த கொள்கை வகுப்பாளராகவும் அதன் முன்னேற்றத்திற்கு உதவியவராகவும் விளங்குகின்றார்.<sup>16</sup>

இவரின் முதல் சினிமாவான லெ சோர் எனிமி [Les Soeurs enemies (1915)] ஒரு வர்த்தக நோக்கத்திற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட சினிமாவாக விளங்குகின்றது. தொடர்ச்சியாக மரபொழுங்கு சார்ந்த கதைகளைக் கொண்ட சினிமாக்களை நெறியாள்கை செய்துகொண்டிருந்த இவர் லூயிஸ் டெலூகின் நட்பால் அவன்ட் கார்ட் சினிமா இயக்கத்துடன் அறிமுகமாகி 1923இல் மனப்பதிவுவாதச் சினிமாவான லா சூரிஅன்த் மடம் பெடெ (La Souriante Madame Beudet) என்னும் சினிமாவை நெறியாள்கை செய்தார். கமரா இயக்கம் படப்பிடிப்பில் கையாளும் கோணங்கள், ஒளியூட்டல், மென்நகர்வுக் காட்சி, செவ்விதாக்கம், உருவத்தை பெருமுதன்மைப்படுத்திக் காட்டும் உத்தியாக்கம் (Superimposition Image) என்னும் உத்திகளின் மூலம் குறித்த சூழ்வை அல்லது குறித்த உளவியல் நிலையை ஒரு பாத்திரத்தில் கொண்டுவர முயற்சித்தார்.<sup>17</sup> மனப்பதிவுவாதச் சினிமா இயக்கத்தில் முக்கியமான தொரு உறுப்பினராக விளங்கிய ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் பிராஞ்சில் நிலவிய முக்கியமானதொரு சினிமா இயக்கமான சர்ரியலிஸ இயக்கத்தின் முதல் சினிமாவான த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் [The Seashell and the Clergyman (1928)] என்னும் சினிமாவை நெறியாள்கை செய்தவர் என்னும் பெருமைக்குரியவர்.



### மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்களும் பண்புகளும்

மனப்பதிவுவாதச் சினிமா இயக்கம் அக்காலத்தில் ஆதிக்கத்தில் இருந்த ஹொலிவுட் சினிமாவிற்கு மாற்றீடாகத் தோன்றியதொரு சினிமா இயக்கம் என்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். ஹொலிவுட் சினிமாவின் கலைத்தரத்தில் இருந்து மேம்பட்டு நிற்கத்தக்கதாக தமது சினிமாக்களை உருவாக்கவேண்டும் என்றும் அதன் மூலம் இரசிகர்களின் ஆர்வத்தை யீர்த்து சினிமாச் சந்தையில் வெற்றியீட்டவேண்டும் என்றும் இக் கலைஞர்கள் முயன்றனர். இதுவரை பேசப்படாத புதிய விடயத்தை புதிய கலை மொழியில் பேசி இன்னோக்கினை அடைவதற்கு முயற்சித் தனர். ஆழ்மன உணர்வுகளை சினிமாவின் மூலம் வெளிப்படுத்த முயற்சித்ததுடன் அதனை வெளிப்படுத்துவதற்கு ஒவ்வொரு கலைஞர் களும் வேறுபட்ட பரிசோதனைகளை மேற்கொண்டனர். இவர்கள் சினிமாவில் வெளிப்படுத்தக் கருதிய விடயம் புறஅநுபவங்களில் இருந்து வேறுபட்டு உளவியல் சார்ந்ததொரு அகஅநுபவமாக விளங்கியது. இதற்கு நடிகர்களின் சாதாரண நடிப்பிலிருந்து வேறுபட்ட நடிப்பு முறை தேவையாக இருந்ததுடன் சினிமாவில் இதுவரை பயன்படுத்தாத புதிய கலையாக்க நுட்பங்களை பயன்படுத்தவேண்டிய தேவையுமிருந்தது. இது மனப்பதிவுவாத சினிமாக்களுக்கென சில தனித்துவமான பண்புகளைக் கொண்டுவந்தது.

இவற்றின் அழகியலில் மையமாக உணர்ச்சி (Emotion) விளங்கியது. மனப்பதிவுவாத நிலைப்பட்ட நெருக்கமான உளவியல் சார்ந்த கதை விபரிப்பில் ஆதிக்கம் செலுத்தியிருந்தது. இதற்காக முக்கோணத் தன்மையான காதல் போன்றவற்றைக் கொண்டுவந்தனர். இதற்கு லூயிஸ் டெலூக் அவர்களின் லிணண்டேஷன் என்னும் சினிமாவையும் ஜீன் எம்ஸ்டீன் அவர்களின் கூர் பிடெல், லா பெல் நிவெர்நெஸ் [La Belle Nivernaise (1923)] என்னும் சினிமாக்களையும் அபெல் காண்ஸ் அவர்களின் லா டிஸ்சிஎம் சிம்பொனி என்னும் சினிமாவையும் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இந்த நெறியாளர்கள் மாறுகின்ற மனநிலை, நிலையற்ற உணர்வுநிலை என்பவற்றை கொண்டுவருவதை அடிப்படை நோக்காகக் கொண்டிருந்தனர்.<sup>18</sup> கதைவிபரிப்பு முறையில் உணர்வுகளின் ஆழத்தைக் கொண்டுவந்திருந்ததால் மனப்பதிவுவாதம் என்னும் பெயர் வழங்கப்பட்டிருந்தது. உணர்ச்சிபூர்வமான நிலையில்



செயற்படும் பாத்திரங்களின் மூலம் இது கொண்டுவரப்பட்டது. இவர்கள் சாதாரண நடத்தைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு ஆர்வம் செலுத்தாது உள்ளார்ந்த அக உணர்வுநிலைகளையே நடிப்பின் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். இது மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்களில் காணப்பட்ட அடிப்படையானதொரு பண்பாகும்.



ஜீன் எம்ஸ்டீன் அவர்களின் கூர் பிடெல் சினிமாவில் வரும் ஒரு அண்மைக்காட்சி மூலம் உணர்வுவெளிப்பாடு கொண்டுவரப்பட்டிருந்ததல்

மனப்பதிவுவாத சினிமாக்காரர்கள் சூழமைவுக்கும் பொருளுக்கும் ஏற்ப கதையைத் திறமையாக நடத்திச் சென்றனர். நினைவுகளைக் காட்டுவதற்கு சினிமாக்காட்சிகளிடையே முன்னிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு (Flashbacks) பொதுவானதொன்றாக இருந்தது. பாத்திரங்களின் கனவுகள், உணர்ச்சிபூர்வமான நிலைமைகள், மனவியல் நிலைமைகள் என்பவற்றை வற்புறுத்திக் கூறுவதில் மிகவும் கண்டிப்பாக இருந்தனர். ஜேர்மன்யன்ஸ் டியூலக் அவர்களின் த சிமைலிங் மடாமா பியூடெ [The Smiling Mme. Beudet (1923)] என்னும் சினிமாவில் பிரதான பாத்திரம் தனது திருப்தியற்ற திருமண வாழ்க்கையில் இருந்து தன்னை மானசீகமாக விடுவித்து கனவுலகில் (மனதுக்குப் பிடித்த இன்பக்கனவுகளில்) ஆழ்ந்திருந்தார். மனப்பதிவுவாத சினிமாவில் தனிப்பட்ட மனிதர்களின் உணர்ச்சிச் சித்திரிப்புக்களுக்கு இது காரணமாக அமைந்தது. அபெல் காண்ஸ் அவர்களின் லா றூ என்னும் சினிமா நான்கு பாத்திரங்களின் பாலியல் உறவுநிலைகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்தது. ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளையும் வெளிப்படுத்துதல் அபெல் காண்ஸ்ஸின் நோக்கமாகவிருந்தது. இதனை மிக விரைவான



முறையில் வெளிப்படுத்த முயன்றார். இக்காவியம் 5 மணி நேரத்திற்கு மேற்பட்டதொரு சினிமாவாகவிருந்தது.

மனப்பதிவுவாத இயக்கம் அதன் பெயரை அது பாவித்த சினிமாப் பாத்திரங்களின் இயல்பைக் கொண்டே சம்பாதித்துக் கொண்டது. நெறியாளர்கள் சினிமாக்களில் கையாண்ட புதிய பிரயோகங்கள் மூலம் தங்களின் பாணியிலான மனநிலையைப் பரிசோதித்துப் பார்த்தார்கள். மனப்பதிவுவாத சினிமாக்கலைஞர்கள் கண்களுக்கான விழித்திரைகள், முகமூடிகள், உயர்வான நிலையிலான செயற்பாடுகள் என்பவற்றால் பாத்திரங்களின் சிந்தனையையும் உணர்ச்சிகளையும் வெளிக்கொண்டுவந்தனர்.<sup>19</sup>

உணர்ச்சி சார்ந்த விடயத்தையுடைய மனப்பதிவுவாதச் சினிமா படப்பிடிப்புக் கலை, செவ்விதாக்கம் என்பவற்றினூடாக பாத்திரங்களின் உணர்ச்சியை முன்நிலைப்படுத்த முயன்றது. இச்சினிமாக்களின் சிறப்பானதொரு முறையாக பார்வைநோக்கு அல்லது உள்நோக்கு துண்டாடல் (Point - of - view - cutting) பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. இம்முறையில் ஒரு பாத்திரம் சில பொருட்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பது காட்டப்படும். பின்னர் ஒரு காட்சி அப்பொருட்களைக் காட்டும். ஒரு கோணத்திலிருந்து பாத்திரத்தினுடைய வாய்ப்பான (Vantage Point) சூழல் காட்டப்படும். இது பாத்திரத்தின் அகஉணர்வை வெளிப்படுத்த உதவியது.

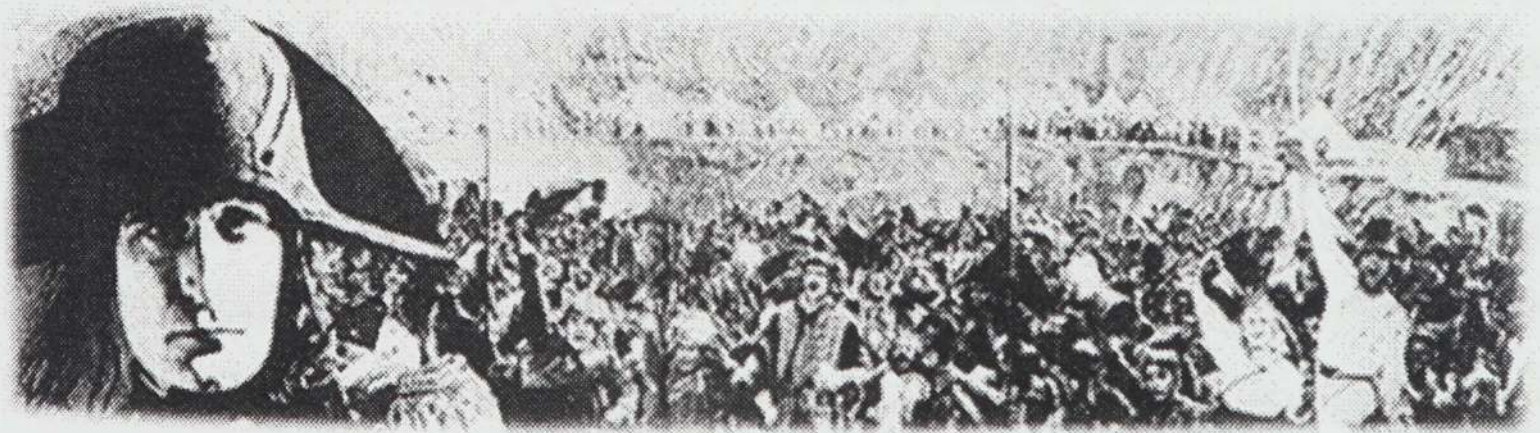
மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்கள் குழம்பிய அல்லது பொங்கும் உணர்ச்சியில் மூழ்கிய பாத்திரங்களைக் கொண்டிருக்கும். சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் காட்சிகளை உருவேறுபடுத்தி அல்லது உருத்திரித்துக் காட்டினர். இதனை சுழற்சியான கமரா இயக்கத்தாலும் சினிமாத் தயாரிப்பில் தமக்குள்ள அநுபவத்தாலும் கொண்டுவந்தனர். மார் செல் லெ கெபெ அவர்களின் எல் டொராடோ என்னும் சினிமாவில் ஒருவர் பிராஞ்சிய நாட்டு மதுபானக் கடையில் இருந்து மதுவருந்திக் கொண்டிருக்கும் காட்சியில் இச்சூழமைவு சிறப்பாக வெளிப்படுகின்றது. இக்காட்சி மங்கலான காட்சி மூலம் காட்டப்பட்டது.

பாத்திரங்களின் ஒவ்வொரு அசைவுகளும் வெளிப்படும் உணர்வுகளைப் பிரதிபலிக்க வேண்டும் என்பதற்காக மனப்பதிவுவாதிகள் ஒலித்தொகுப்பு முறையைப் பிரதானப்படுத்தினர். உணர்ச்சிபூர்வமான அல்லது வன்முறையான காட்சிகளில் ஒலி பெரிதுபடுத்தப்பட்டு



காட்சிகள் சிறிதாக்கப்பட்டு காட்சியின் உச்சத்திற்குச் செல்லும். லா றூ சினிமாவில் ஷொட்கள் 13 இல் இருந்து இரண்டாகக் குறைந்தது. மலையின் விளிம்பில் இருந்து விழும் முன்னரான பாத்திரத்தின் நினைவுகள் மங்கலான பல சிறு காட்சிப் பிரேம்களால் காட்டப்பட்டது. இங்குதான் முதன்முதலில் விரைவு முறைச் செவ்விதாக்கம் (Rapid Editing) அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. கூர் பிடெல் சினிமாவில் காதலர் கள் சுற்றுலாவின் போது சுழன்றாடுகின்ற காட்சிகளின் தொடர்களை நான்கு அலகுகளில் இருந்து இரண்டு அலகுகளுக்கு ஜீன் எம்ஸ்டீன் கொண்டுவந்திருந்தார். அதிகமாக மனப்பதிவுவாத செவ்விதாக்கத்தில் ஒலியின் முக்கியத்திற்காக ஒரு நடனத்தைப் பயன்படுத்தியிருந்தனர்.

மனப்பதிவுவாத சினிமா வடிவுருவாக்கம் குறிப்பான சில சினிமாத் தொழில்நுட்பங்களை வேண்டி நின்றது. அபெல் காண்ஸ் என்பவர் இவ்விடத்தில் ஒரு புதிது புனைவாளராகக் கொள்ளப்படத்தக்கவர். தன்னுடைய வரலாற்றுக் காவியமான நெப்போலியன் சினிமாவில் புதிய லென்களை பயன்படுத்தி பன்முகச் சட்டகங்களில் எடுக்கப்பட்ட காட்சிகளை (Multiple Frame Image) ஒரு காட்சியில் இணைத்து மாற்றங்களைச் செய்ய முயற்சிக்கின்றார். இச்சினிமாவில் ஒரே நேரத்தில் மூன்று கமராக்களால் எடுக்கப்பட்ட காட்சியொன்று ஒன்றுடன் ஒன்று அழகாக இணைத்திருந்தார். இது அபெல் காண்ஸ் அவர்களின் புத்தாக்கத் திறனுடைய ஆர்வத்தின் வெளிப்பாடாக அமைந்திருந்தது.



நெப்போலியன் சினிமாவில் நீண்ட அகலமான காட்சி. இது மூன்று கமராக்களினால் எடுக்கப்பட்ட காட்சிகளின் இணைப்பாக்கம்.

மனப்பதிவுவாத தொழில்நுட்பத்தில் புதுமையேற்படுத்தப்படுவதற்கு வளர்ச்சியடைந்த புதிய கருவிகளாலான அசையும் தன்மையுடைய படச்சட்டகம் ஒரு காரணமாக அமைந்தது. ஒரு பாத்திரத்தின் கண்ணாக



கமரா இருந்ததால் அதன் இயக்கத்தால் ஒரு மனிதனின் குணநலங்களைக் காட்டமுடியும் என நம்பினார். மனப்பதிவுவாதிகள் கார்கள், மது அருந்துபவர்கள், புகையிரதங்கள் என்பனவற்றைத் தங்களின் கமராவால் இணைத்தனர். அபெல் காள்ஸ் அவர்களின் நெப்போலியன் சினிமா விற்காக டெப்றி (Debrie) அவர்கள் கையில் தூக்கக்கூடிய தன்மையான கமராவை நேர்த்தியாக உருவாக்கியிருந்தார். இதனால் பனியில் சறுக்கிச் சூழ்ந்து செல்பவர்கள் போன்ற காட்சிகளை கமராவை இயக்குபவர் அதற்கேற்ப நகர்ந்து படமெடுக்கக் கூடிய வசதியுடையதாக இருந்தது. அபெல் காள்ஸ் தனது கமராவை சக்கரங்களிலும், கம்பிகளிலும், தொங்கக்கூடிய இடங்களிலும், பனியின் மீது சறுக்கிச் செல்லக் கூடிய வண்டிகளின் மீதும் வைத்துப் படம்பிடித்தார்.

இதனை விட காட்சிப் பதிவாக்கத்தின் போது அண்மைக்காட்சிகள் பிரதானம் பெற்றிருந்ததுடன் படப்பிடிப்பின் போது உயர் (High Angle), தாழ் (Low Angle) கோணங்களின் பயன்பாடு பிரதானமானதாக இருந்தது. ஒளியூட்டல் நிழலைக் குறித்துக் காட்டும் தன்மை கொண்டதாகவும், காட்சி வேறுபாட்டைக் காட்டுவதாகவும் அமைந்திருந்தது.<sup>20</sup> இவை நெறியாளர்கள் கொண்டுவர முயற்சித்த அக உணர்வுகளை வெளிக்கொண்டு வருவதற்குப் பங்காற்றின.

### மனப்பதிவுவாத சினிமாவின் வீழ்ச்சி

மேற்குறிப்பிட்ட வடிவம், பாணி, தொழில்நுட்பம் சார்ந்த புதுமைகள் பிராஞ்சிய சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு ஹொலிவூட் தயாரிப்புக்களுக்கு இருந்த வெற்றியின் பிரபல்யத்தைத் தங்களுடைய தயாரிப்புக்களுக்கும் பெற்றுக்கொடுக்கும் என்ற நம்பிக்கையைக் கொடுத்தது. 1920 இன் நடுப்பகுதியில் மனப்பதிவுவாதிகளின் சில செயற்பாடுகள் சுதந்திரமானதாக இருந்தன. அவர்கள் சொந்தமாக சில சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகளை உருவாக்கியிருந்தனர்.

இருந்தும் சில மனப்பதிவுவாத சினிமாக்கள் குறிப்பிட்டளவான பிரபல்யத்தையே பிராஞ்சிய பார்போரிடையே ஏற்படுத்தியிருந்தன. மனப்பதிவுவாத சினிமாக்களினுடைய பரிசோதனைகள் மிகச்சிறந்ததாகத் தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட பார்ப்போரையே தங்கியிருந்ததால் 1929 களில் அதிகளவான வெளிநாட்டுப் பார்ப்போர் மனப்பதிவுவாதத்தை



ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.<sup>21</sup> ஏனெனில் இவை மிக்க தேர்ச்சியுடைய சிறிய குழுவினருக்கு உகந்ததாக இருந்ததால் இம்மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்களை வெளிநாட்டவர்கள் பெரிதும் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.

மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்கள் உளவியல் சார்ந்த ஒரு தளத்தில் நின்று கொண்டு மக்களுடன் தொடர்பாடியதால் அவற்றின் அழகியல் உணர்நிலை ஏனைய சினிமாக்களில் இருந்து வேறுபட்டதாக விளங்கியது. மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்கள் பார்ப்போருக்கு மாயக்காட்சிகள் போன்றனவாகவும், குறிப்பான விளைவுகளை அழுத்தமாகக் கூறிக் கொள்வது போன்றும், அருபமான அர்த்தத்தைக் கொண்டு வருவது போன்றும் அமைந்திருந்தன.<sup>22</sup> இதை மனப்பதிவுவாத சினிமாக்களின் தனித்துவமான அழகியல் பண்பு என்று குறிப்பிடலாம். மனப்பதிவுவாதிகளின் கொள்கை அடிப்படைகளை இரசிகர்கள் விளங்கிக் கொண்டு இரசிக்கும் போதே அவற்றின் மூலம் வெளிப்படும் அழகியல் அநுபவத்தை முழுமையாகப் பெறமுடிந்தது. இது ஒரு நிலையில் மனப்பதிவுவாத சினிமாக்களின் கலையாக்கத்தில் காணப்பட்ட உயர்தன்மையைச் சுட்டிநிற்க இன்னொரு நிலையில் மனப்பதிவுவாத சினிமாக்களின் இவ்வழகியல் வரையறையை விளங்கிக் கொள்ளாத இரசிகர்களால் அதன் அழகியல் அநுபவத்தைப் பெறமுடியாத நிலை காணப்பட்டது. இது அதன் வீழ்ச்சிக்கான காரணங்களில் ஒன்றாக அமைந்திருந்தது.

இன்னொரு நிலையில் மனப்பதிவுவாதச் சினிமாக்களுக்கான தயாரிப்புச் செலவுகள் அதிகரித்துக் கொண்டு சென்றன. குறிப்பாக அபெல் கான்ஸ் மற்றும் மார்செல் லெ கெபெ ஆகியோரின் சினிமாக்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. இதனால் சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகள் பல வியாபாரத்தை இழந்தன. வேறு சில கம்பனிகள் பெரியளவான கம்பனி களால் உள்வாங்கப்பட்டன. அந்த சகாப்தத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட நெப்போலியன் மற்றும் லா ஆர்ஜென் என்னும் இரண்டு மிகப் பெரிய தயாரிப்புக்களும் தோல்வியில் முடிந்த தயாரிப்புக்களாகவும் அமைந்தன. இவை இரண்டையுமே மனப்பதிவுவாத இயக்கத்தின் இறுதித் தயாரிப்புக்களாகவும் கொள்ளலாம். இக்காலகட்டத்தில் சினிமாவில் ஒலி அறிமுகமாகின்றது. இதனால் பிராஞ்சிய சினிமாத்துறை மேலும் நெருக்கடிக்குள்ளாகின்றது. இவ்வாறான நிலைமைகளால்



சினிமாத்துறை கட்டுப்பட்டதுடன் இதுபோன்ற பரிசோதனை முயற்சிகளை மேற்கொள்வதற்கு பணம் இல்லாத நிலையும் உருவாகிறது.

### பிற்கால சினிமாவில் மனப்பதிவுவாத சினிமாவின் தாக்கம்

மனப்பதிவுவாதம் மாறுபட்ட பண்புகளை உடையதொரு இயக்கமாகும். அது 1929 ஆம் ஆண்டுடன் முடிவுக்கு வருகின்றது. ஆனால் உளவியல் சார்ந்த கதைவிபரிப்பு, கமராவின் தொழில் நுட்பங்கள், செவ்விதாக்கம் என்னும் மனப்பதிவுவாதச் சினிமாவின் முக்கிய அம்சங்களின் பாதிப்புக்கள் சினிமாத்துறையில் மிக நீண்டகாலம் நீடித்தது. இவை தொடர்ச்சியாக சினிமாக் கலைஞர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டன. உதாரணத்திற்கு அல்பிரட் ஹிட்சுக் (Alfred Hitchcock), மாயா டொறன் (Maya Deren) ஆகிய ஹொலிவுட் சினிமாக் கர்த்தாக்களில் காணலாம். குறிப்பாக அமெரிக்க சினிமா வகைகளிலும் பாணியிலும் இதன் தாக்கத்தைக் காணலாம். பேர்ச்சம் தரும் அமெரிக்க சினிமா வகையான பில்ம் நொயா (Film Noir) இவ்வடிப்படையில் குறிப்பிடத்தக்கதொரு உதாரணமாக விளங்குகின்றது.

## 2. பிராஞ்சிய சர்ரியலிஸ சினிமா

### அறிமுகம்

மரபையும் சம்பிரதாயத்தையும் புறக்கணித்தல், அறிவியக்க எதிர்ப்பு, தர்க்கவியலின் பிடியிலிருந்து மனதுக்குச் சுதந்திரமளித்தல், அகவுலகம் என்னும் இருண்ட பிரதேசத்தில் புதிய பயணங்களை மேற்கொள்ளுதல், கனவுகளை ஆதரித்தல், கற்பனை, அதிசயம், அற்புதம் ஆகியவற்றுக்கு கவிதையில் இடமளித்தல், அகவுலகின் உதவியால் புறவுலகைப் புரிந்துகொள்ளல், அப்படிப் புரிந்துகொள்ள உதவியாகப் புறவுலகைத் தேவைப்படின மாற்றுதல், அப்படியும் புரிந்து கொள்வதின் மூலமாக அகவுலகு, புறவுலகு இரண்டுக்குமிடையே முரண்பாடுகளை, வேறுபாடுகளை அறுத்து வாழ்வின் அர்த்தத்தை அறிந்துகொள்ளுதல் அதாவது யதார்த்தத்தின் அடிப்படை நிலையை முழுமையாக அடைய முயற்சி செய்தல், இதற்கு வழிமுறையாக ஓவியம், சிற்பம், இலக்கியம், சினிமா ஆகியவற்றிலிருந்து சமூகப் புரட்சி வரை எதுவும் செய்யத்



திண்ணமாயிருத்தல்<sup>23</sup> ஆகிய கோசங்களுடன் சர்ரியலிஸத்தை கலை இலக்கியத்துறையில் முதன்மையானதொரு கொள்கையாக (Theory) பிராஞ்சில் 1924இல் ஆந்தர் பிரெடன் (Andre Breton) தொடங்கிவைத்தார். அவர் சர்லியலிஸம் தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் போது,

சர்லியலிசம் குறிப்பிட்ட வடிவங்களின் இணைப்பிலான மீயுயர் யதார்த்தத்தில் நம்பிக்கை வைப்பதைத் தளமாகக் கொண்டிருந்தது. இதுவரை கவனியாதிருந்த கனவுகள், நேர்மாறான செயற்பாட்டுச் சிந்தனைகள் என்பனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது. இதில் சிக்மன் ஃப்ரோய்ட்டின் உளவியலின் பாதிப்புக்கள் இருந்தன. தன்னுணர்வற்ற நிலையில் மறைந்திருக்கும் நிலைவரங்களைத் தேடிப் பதிவு செய்வதை நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. எந்தவிதமான கட்டுப்பாடுமில்லாத செயற்பாடாகவும் அறியொண்ணா அழகிய லாகவும் ஒழுக்க முன்னீடாகவும் விளங்குகின்றது.<sup>24</sup>

எனக் குறிப்பிட்டார். கலை இலக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிக்மன் பிரெட்டின் உளப்பகுப்பாய்வு நுட்பத்துடன் கற்பனையையும் இணைத்து ஐதீகம், அச்சம், அதிசயம், கனவு என்பன கலந்த உலகத்தினுள் பிரவேசித்து சர்ரியலிஸக் கருத்தை ஆந்தர் பிரெடன் எடுத்துரைத்தார்.<sup>25</sup> சர்ரியலிஸம் ஒரு மீயுயர் யதார்த்தநிலையாகக் கொள்ளப்பட்டது.

சர்ரியலிஸம் (Surrealism) என்னும் பதம் பிராஞ்சிய மொழி வழியாக வருவது. Sur, Realism என்பதே அதன் கருத்தாகும். Realism என்பது நிஜத்தன்மையைக் (யதார்த்தத்தை) குறிக்கும். Sur என்பது மிகை யான நுண்ணிய என்ற கருத்தை உடையது. எனவே சர்ரியலிஸம் நனவிலி அடிமனதின் ஆக்கசாத்தியப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தி எடுத்துக் கூறுவதென்ற கருத்தை உடையது. அதாவது அடிநிலை மனது எவ்வெவற்றைச் சிந்திக்கின்றதோ அவை யாவற்றையும் பதிவு செய்வதே இவ்வியக்கத்தின் நோக்கமாகும்.<sup>26</sup>

சர்ரியலிஸத்தை ஒரு சிந்தனை முறையாக ஏற்றுக்கொண்டவர்கள் கலை, இலக்கியத் துறைகளில் பின்பற்றப்பட்டு வந்த கலையாக்க, உணர்வைத் தளங்களில் இருந்து வேறுபட்டு புதிய தளத்தில் நின்று கொண்டு கலை, இலக்கியச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டனர். இதனால் சர்ரியலிஸத்தின் கலையாக்க, கலையுணர்வை அநுபவங்கள் இதுவரை கலையுலகில் பேணப்பட்டு வந்த அநுபவங்களில் இருந்து முற்றிலும்



வேறுபட்டனவாக விளங்கின. மெய்யியலாளர் நீட்சே (Nietzsch) அவர்கள் சர்ரியலிஸுக் கலை பற்றிக் குறிப்பிடும் போது,

இவை இயல்புகடந்த கலை மூலங்களை அறிமுகப்படுத்துவதாகவும் இவற்றின் கலையநுபவத் தொடர்பாடல் எமது சாதாரண கலையநுபவத்திலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்ட கலையுணர்வை யதார்த்தத்தை யுடையதாகவும் விளங்குகின்றன<sup>27</sup>

என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். கலை, இலக்கிய வாதிகள் இயல் உலக வாழ்வியல் அநுபவங்களைத் தமது படைப்புக்களின் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். ஆனால் சர்ரியலிஸுக் கலைஞர்கள் இயலுலக வாழ்வியல் அநுபவங்களில் இருந்து வேறுபட்ட அநுபவங்களைக் கலை, இலக்கியங்களின் மூலம் பேண முற்பட்டதே சர்ரியலிஸுப் படைப்புக்கள் தரும் அநுபவம் மாறுபட்டதாக விளங்குவதற்கு அடிப்படையாக அமைகின்றது என்பது நீட்சே அவர்களின் நிலைப்பாடாக விளங்குகின்றது.

சர்ரியலிஸ்டுக்கள் கலையநுபவம் மனிதனுடைய எல்லைகள் அனைத்தையும் மீறிச் செல்லும் ஒரு அநுபவத்தைத் தரவேண்டும் என எதிர்பார்த்தனர். கலைஞர்கள் அருவவெளிப்பாட்டின் மூலம் தமது படைப்புக்களை உருவாக்கினர். கலையாக்கச் செயற்பாட்டின் போது உள்மன மயக்கநிலையில் கலைஞர்கள் தன்னினைப்பிற்கேற்ப செயற்படும் போக்கும் நிலவியது. இத்தன்னினைப்பு நிலைப்பட்ட எழுத்து, ஓவியவாக்கத்தால் இயல்புகடந்த நிலையைத் தேடுவதாகவும், வடிவம் பாணியால் விளங்கவைக்கக் கூடிய உள்ளார்ந்த உணர்ச்சியுடைய விடயங்களைத் தவிர்ப்பதாகவும் இருந்தது. இந்நிலையால் படைப்பை ரசிப்பவர்களுக்கு சர்ரியலிஸுப் படைப்புக்கள் குழப்பம், அச்சம், அதிசயம் போன்றவற்றை ஏற்படுத்துவது அவற்றின் இயல்பாக அமைந்திருந்தது.

சினிமாக் கலைஞர்களும் சர்ரியலிஸுத்தின் கோட்பாட்டு அடிப்படைகளை உள்வாங்கிக் கொண்டு சினிமா தயாரிக்க முற்பட்டனர். சர்ரியலிஸம் ஏனைய கலைத்துறைகளில் எவ்விதமான பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்த வேண்டும் என எதிர்பார்த்தனரோ அதே சிந்தனைத்தளத்துடன் சினிமாக் கலைஞர்களும் செயற்பட்டனர். சினிமாவில் வெளிப்பாட்டு ஊடகம் மாற்றமுடையதாக விளங்கியதேயன்றி கருத்தியலில்



ஏனைய சர்ரியலிஸ கலைச் செயற்பாட்டாளர்கள் போன்று ஒத்த கருத்துடையவர்களாகவே விளங்கினர்.

பிரான்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் வணிக மயப்படுத்தப்பட்ட சினிமாத்துறையினுள் இருந்துகொண்டே தமது சினிமாவின் இலட்சியங்களை அடைய முற்பட்டனர். அக்காலத்தில் ஆதிக்கத்தில் இருந்த ஹொலிவுட் சினிமாவிற்கு மாற்றுப்போக்காக மனப்பதிவுவாதச் சினிமாப் பாணியைப் பிராஞ்சியில் அறிமுகப்படுத்தி, வீழ்ச்சியுற்றிருந்த பிராஞ்சிய சினிமாத்துறையை வளப்படுத்த முயற்சித்தனர். ஆனால் இந்நிலைமைக்கு மாறாக சர்ரியலிஸச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் சினிமாவின் கலைத்துவம் பற்றியே அதிக அக்கறை கொண்டிருந்ததால் தங்களுடைய படைப்புக்களைச் சிறியளவான கலைஞர்களின் கூட்டத்திற்காகக் காட்டுவதிலும் தனித்துவமான ரசிகர்களிலும் நம்பிக்கை வைத்திருந்தனர். இங்கு மக்களின் ரசனைக்கேற்ற விதத்தில் அல்லது மக்களைக் கவரக் கூடியதாக கலை படைத்தல் என்னும் நிலைமைக்கு மாற்றீடாகத் தங்களின் கருத்துக்களால், அழகியல் அடிப்படைகளால் கவரப்பட்ட பார்ப்போருக்குத் தங்கள் படைப்புக்களை ரசனைக்காக வழங்குதல் என்னும் நோக்கே இவர்களிடம் மேலோங்கியிருந்தது. இதனால் சர்ரியலிஸ சினிமா எதிர்பாராத அதிர்ச்சியூட்டும் இயல்புடைய அடிப்படையானதொரு இயக்கமாகவும், அதிகமான பார்ப்போரைக் குழப்பமடையச் செய்வதாகவும், அதிர்ச்சியூட்டுவதாகவும் அமைந்திருந்தது. இவை சர்ரியலிஸ சினிமா இயக்கத்தை மேற்குலகில் தோன்றிய ஏனைய சினிமா இயக்கங்களில் இருந்து அடிப்படையில் மாறுபட்ட தனித்துவமானதொரு இயக்கமாக இனங்காட்டியது.

### முன்னோடிகளும் சினிமாக்களும் அவற்றின் பண்புகளும்

சர்ரியலிஸ சினிமா நேரடியாகவே சர்ரியலிஸ இலக்கியத்துடனும் ஓவியத்துடனும் தொடர்புடையதாகக் காணப்பட்டது. சர்ரியலிஸ சினிமாவில் பூர்வகால விடயங்களை முன்னிலைப்படுத்துவதாகவும், விசித்திரமானதாகவும், திகைப்பூட்டுவதாகவும் இருந்த தன்மைகள் சிறப்பாக வியந்து பாராட்டப்பட்டன. இக்காலத்தில் ஓவியர்களாக இருந்த மான் ரே (Man Ray), சல்வடோர் டாலி (Salvador Dalí), எழுத்



தாளரும் நாடகக்காரருமான அன்ரோனின் அத்தோட் (Antonin Artaud) என்போர் சினிமாவிற்கு வந்தபோது இளைஞராக இருந்த ஸ்பானியட் லூயில் பொனல் (Spaniard Luis Buñuel) சர்ரியலிஸப் பாணியிலான மிகச் சிறந்த நெறியாளராக விளங்கினார். இவர்கள் யாவரும் சர்ரியலிஸச் சினிமாவிற்கு வளஞ்சேர்த்தவர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

அன்ரோனின் அத்தோட் ஒரு சர்ரியலிஸ அரங்கச் செயற்பாட்டாளர் ஆவார். இவர் குரூர அரங்கு (Theatre of Cruelty) என்னும் ஒரு அரங்க மரபை உருவாக்கி அதனுடாகத் தனது கலைச் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்தவர். இருந்தும் அவரின் சர்ரியலிஸம் தொடர்பான கோட்பாட்டடிப்படைகள் சர்ரியலிஸ சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களால் உள்வாங்கப்பட்டிருந்தது. இவரின் சர்ரியலிஸக் கோட்பாடு கனவுலகை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இக்கருத்துநிலையின்படி கலைஞர், பார்ப்போர் என்போருக்கு இடையேயான உடனுழைப்பாக கலையமைகின்றது. கலைஞர்கள் தங்களின் செய்கையால் தங்களின் அநுபவங்களைப் பார்ப்போர் பெறுவதற்கு அவர்களைத் தயார்படுத்தல் வேண்டும் என்பது இங்கு வேண்டப்படுகின்றது. இவ்வநுபவம் நாடகம் மையப்படுத்தும் விடயங்களான உரையாடல், உடலசைவுகள், அதுபோன்று நாடகத்திற்கான விடயம், காட்சிகள் ஆகிய ஒவ்வொன்றினுடாகவும் வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பதை அவர் வற்புறுத்தினார்.<sup>28</sup> இவரின் சினிமாக் கோட்பாடு புறநிலை யதார்த்தத்திற்கும் அகநிலை யதார்த்தத்திற்கும் இடையேயானதும், நனவு நிலைக்கும் நனவிலி நிலைக்கும் இடையேயானதும், அழகியல் செயற்தொடருக்கும் கலைத் தொழில் வேலைப்பாட்டிற்கும் இடையேயானதும், புனைவிற்கும் யதார்த்தத்திற்கும் இடையேயானதும் எல்லைகளை மீறும் இயல்புடைய ஒரு சக்தியாக விளங்கியது.<sup>29</sup> தன் சர்ரியலிஸக் கோட்பாடுகளைச் சினிமாவில் கொண்டுவருவதற்கு அவர் எடுத்த முயற்சியின் வெளிப்பாடாகவே த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் (The Seashell and the Clergyman) என்னும் சினிமாவிற்கான எழுத்துருவின் உருவாக்கம் அமைந்திருந்தது.

த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமாவின முக்கியஸ்தர்களில் ஒருவரான ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் (Germaine Dulac) அவர்களால் 1928இல் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டது.



1924 இல் ரேனி கிலைன் (Renè Clain) அவர்களின் தயாரிப்பில் ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக், மான் ரே, ஜீன் கொக்கேயி (Jean Cocteau) என்பவர்களால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட எந்தரக் (Entr'acte) என்னும் சினிமா சர்ரியலிஸ இயக்கத்தினர் சினிமா மூலம் வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்று எதிர்பார்த்த பண்புகளில் இருந்து அதிகம் வேறுபடாது சர்ரியலிஸ சினிமாவின் பண்புகளைக் கொண்டமைந்ததாக விளங்கிய போதும்<sup>30</sup> விமர்சகர்கள் சர்ரியலிஸ பாணியின் பல்வேறு இயல்புகளையும் பிரதிபலிக்கும் முதல் சினிமாவாக ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்களால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் என்னும் சினிமாவையே கொள்கின்றனர்.<sup>31</sup>

ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் நெறியாளர், எழுத்தாளர், சினிமாக் கோட்பாட்டாளர், முன்செல் அணியினரின் (Avant - Garde) முதல் பெண் நெறியாளர் எனப் பல பரிமாணங்களைக் கொண்டவர். மனப்பதிவுவாதியான (Impressionist) இவர் சர்ரியலிஸ இயக்கத்தின் உத்தியோகபூர்வ உறுப்பினராக இல்லாத போதும் அவரின் தூய சினிமா (Pure Cinema) என்னும் கொள்கை சார்ந்த இலக்குகளும் கருத்துக்களும் சர்ரியலிஸ உறுப்பினர்களால் பகிர்ந்துகொள்ளப்பட்டிருந்தன. இருந்தும் நனவிலி முறைவழியைத் (Unconscious Processes) தனது சினிமாப் பாத்திரங்களிலும் பார்ப்போரிலும் கொண்டுவந்து, சினிமாப் பாத்திரங்களுக்கும் பார்ப்போருக்கும் இடையே புலனுணர்வு மூலம் தொடர்பையேற்படுத்தும் சர்ரியலிஸ கோட்பாட்டாளராக விளங்குவதையே இவரின் திறமையாகக் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. நனவிலி எதிர் செயலைப் பார்ப்போரின் மனதில் உருவாக்கும் ஒரு நெறியாளராக இவரின் செவ்விதாக்க நுட்பம் D.W.கிரிபித் (D.W.Griffith) அவர்களின் செவ்விதாக்க நுட்பத்துடன் ஒப்புநோக்கத்தக்கதாக விளங்கியது. முன்னுதாரணங்கள் எதுவும் இல்லாத சூழலில் அன்ரோனின் அத் தோட் அவர்களின் சர்ரியலிஸ கருத்துநிலையின் வெளிப்பாடாக உருவாக்கப்பட்ட எழுத்துருவுக்கு (த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென்) உருக்கொடுத்து காட்சிப்படுத்தியதே சர்ரியலிஸ சினிமா வரலாற்றில் ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுவதற்கான அடிப்படைக் காரணமாக விளங்குகின்றது. இவ்வடிப்படையில் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் ஆரம்ப கர்த்தாவாக ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்களே விளங்குகின்றார்.





ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக்

த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமாவிற்காக அன்ரோனின் அத்தோட் எழுதியிருந்த எழுத்துருவில் படைப்புரு வாக்கச் செயற்பாட்டின் போது சினிமா வின் கலைத்துவ உருவாக்க அடிப்படை களைக் கருத்திற் கொண்டு ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் மாற்றங்களைச் செய்திருந்தார். இம்மாற்றங்களை விரும்பாத அன் ரோனின் அத்தோட் அவர்கள் ஜேர் மயன்ஸ் டியூலக் தனது எழுத்துருவைச் சிதைத்துப் பாளாக்கி விட்டதாகக் குற்றம் சாட்டினார். அன்ரோனின் அத்தோட் அவர்களின் குற்றச்சாட்டில்

ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் சினிமாவில் கலையாக்க மூலங்களை இணைத்து கனவுலகைக் கட்டமைத்து மீளுருவாக்குவதற்குத் தவறிவிட்டார். இதனால் கனவுலக அநுபவம் சினிமாவில் வெளிப் படவில்லை<sup>32</sup>

என்பது பிரதான குற்றச்சாட்டாக இருந்தது. த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமாவில் கனவுலகக் காட்சிகளை ஜேர்மனி துலாசே அவர்கள் கட்டமைத்திருந்த போதும் தம்மால் எதிர்பார்க்கப்பட்ட கனவுலக அநுபவம் சினிமாவில் வெளிப்படவில்லை என்பதே அன்ரோனின் அத்தோட் அவர்களின் குற்றச்சாட்டாக விளங்கியது எனலாம். சர்ரியலிஸக் கோட்பாட்டாளர் கனவுலக அநுபவத்தை சர்ரிய லிஸத்தின் பிரதான பண்பாகக் கருதியதால் அன்ரோனின் அத்தோட் அவர்களின் குற்றச்சாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமாவை சர்ரியலிஸ சினிமாவின் பண்புகளைச் சித்திரிக்கும் சினிமாவாகக் கொள்ளமுடியாது என நிராகரித்தனர். இருந்தபோதும் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் தொடக்கமாக இச்சினிமாவே விமர்சகர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது.

லீ ஜெம்சன் (Lee Jamieson) அவர்கள் "The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud" என்னும் கட்டுரையில் குறிப்பிடும் போது.



‘த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென்’ புற உலக யதார்த்தத்தை ஊடறுத்துச் செல்கின்றது. நிலையில்லாத காட்சிகளில் பார்ப்போரை மூழ்கடிக்கின்றது. பிம்பங்கள் (Images) யதார்த்த ரீதியாக கற்பனைக்கு அப்பாற்பட்டவையாக உள்ளன. அன்றோனின் அத்தோட் குறிப் பிட்டளவு உடல் சார்ந்த, உருவங்களின் வெளித்தோற்றத்தை மாத்திர மன்றி அவற்றிற்கிடையிலான தொடர்பையும் தலைகீழாக்கியிருந்தார் ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக். முடிவாக ஒரு சிக்கலான பல அடுக்குகளைக் கொண்ட சினிமாவாகவும், குறியீட்டியல் சார்ந்த அர்த்தமுடைய நிலையில்லாத உருவங்கள் பார்வைக்கு ஒன்றுடன் ஒன்று மறைந்து போவதாகவும் இருந்ததுடன் சினிமாவின் நடிப்பில் ஆழ்மன ஆழத்தை மேலே கொண்டு வருவதில் உண்மையில் கவனம் செலுத்தப்பட்டிருந்தது<sup>33</sup>

எனக் குறிப்பிட்டிருந்தார். இக்கருத்துக்களின் மூலம் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் பண்புகளான அக உலக யதார்த்தத்தைக் கொண்டுவருதல், பார்ப்போரைக் குழப்பமடையச் செய்கின்ற நிலை, காட்சிகளுக்கு இடையேயான தொடர்பற்ற தன்மை போன்ற பண்புகளை த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் கொண்டமைந்து விளங்குகின்றது என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியிருந்தார். இவ்வடிப்படையில் சினிமா வரலாற்றில் இச்சினிமா இரண்டு காரணங்களால் முக்கியத்துவப்படுத்தத்தக்கது எனக் குறிப்பிடுகின்றார். அவை,

1. முதலாவது சர்ரியலிஸ சினிமாவாக விளங்கியமை
2. இதன் ஒழுங்கமைப்பின் முழுமையான தாக்கம் பின்வந்த சர்ரியலிஸ சினிமா நெறியாளர்களுக்கு கனவுலகத்தை உரு வாக்குவதற்கும், பார்ப்போரிடையே உள்ளார்ந்த உணர்ச்சி களின் மோதலினைக் கொண்டுவருவதற்கும் உதவுவதாக இருந்தது.<sup>34</sup>

என்பனவாகும். இச்சினிமா சர்ரியலிஸ சினிமாவிற்கான அடிப்படைப் பண்புகளைக் கொண்டமைந்து விளங்குவதனாலேயே பிற்கால சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் சர்ரியலிஸ சினிமாவை வடிவமைப்பதற்கு முன்மாதிரியாக இதனைக் கையாண்டனர் என்பதையே லீ ஜெமீசன் தெளிவுபடுத்துகின்றார். சினிமாவில் ஜேர்மயன்ஸ் டியூலக் அவர்கள் துண்டுண்ட காட்சிகள், ஒளியமைப்பு, செவ்விதாக்க நுட்பம் (Editing)



என்பவற்றைப் பயன்படுத்தி கட்டமைக்கப்பட்டிருந்த புற உலகை உடைத்தெறிந்து அதனூடாக கனவுலகினுள் சென்றார். அவர் கையாண்ட உத்திகளே சர்ரியலிஸ் உணர்நிலையைக் கொண்டுவருவதற்குப் பொருத்தமானதாக அமைந்திருந்ததால் பிற்காலத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட அன் சீன் அன்டொலு (Un Chien Andalou), எல் ஏஜ் டீ ஓ (L'Age d'or), பிளட் ஒப் ஏ பொயட் (Blood of a poet) போன்ற சர்ரியலிஸ் சினிமாக் களுக்கான முன்னுதாரணமாக இச்சினிமாவைப் பின்பற்றியதுடன் இச்சினிமாவில் கையாளப்பட்ட உத்திகளும் பிற்கால நெறியாளர் களினால் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன.<sup>35</sup> இந்நிலையில் சர்ரியலிஸ் சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு பல்வேறு வழிகளிலும் ஜேர்மன்ஸ் டியூலக் அவர்களின் த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் என்னும் சினிமா பங்காற்றியுள்ளது என்பது நிரூபணமாகின்றது. சர்ரியலிஸ் சினிமாவின் வரலாற்றில் இதனை முக்கியமானதொரு பதிவாக கொள்ளவேண்டி யுள்ளது.

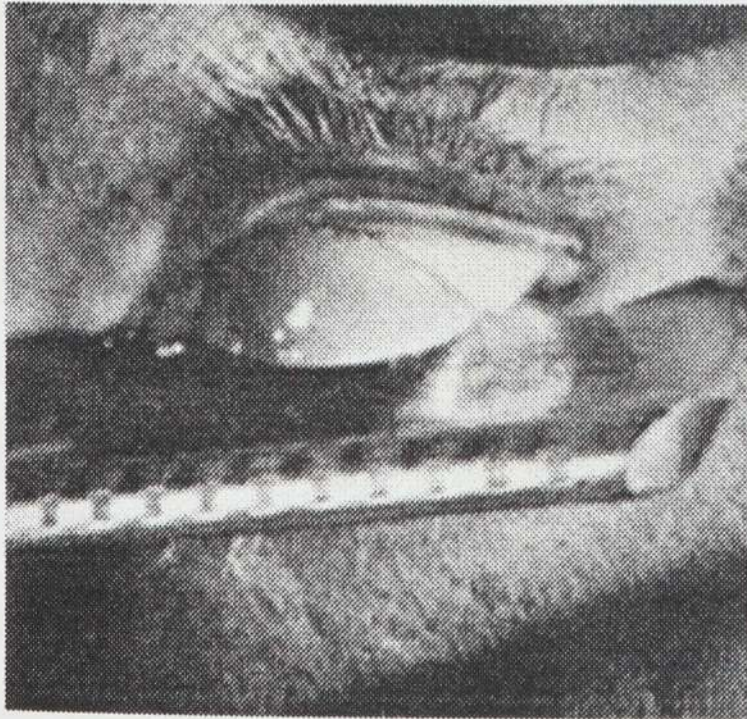
சர்ரியலிஸ் சினிமாவின் பல்வேறு பண்புகளையும் உட்கொண்டு சர்ரியலிஸ் சினிமாவிற்கான முன்னுதாரணமாக த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமா விளங்கிய போதும் ஜேர்மன்ஸ் டியூலக் அவர் களின் சினிமாவின் கலைத்துவ, அழகியல் அடிப்படைகளில் முழுத் திருப்தி அடையாத சர்ரியலிஸ்வாதிகள் அதே ஆண்டில் லூயிஸ் பொனல், ஓவியரான சல்வடோ டாலி ஆகிய இருவரின் நெறியாள் கையில் அன் சீன் அன்டொரு என்னும் சினிமாவைத் தயாரித்தனர். இது 16 நிமிடங்களைக் கொண்ட சர்ரியலிஸ் குறுஞ்சினிமாவாகும்.

இச்சினிமாவிற்கான எழுத்து, இயக்கம் என்பன இவர்கள் இருவ ராலும் மேற்கொள்ளப்பட்டதால் சினிமா இருவரினதும் உணர்ச்சிகளின் எழுச்சியின் வெளிப்பாடாகவும் சர்ரியலிஸ் சினிமாவிற்கான சிறந்த உருமாதிரிகளில் ஒன்றாகவும் இன்றுவரை விளங்குகின்றது. இச்சினிமா கதையமைப்பு இயல்புக்கு மாறான காட்சியுடைய உலகத்தைக் கொண்ட மைந்திருந்தது. தொடக்கத்தில் இருந்தே சினிமா காலவரிசைப்படி தொடர்பற்றதாகவும் மாறிக் கொண்டிருக்கும் தன்மையுடையதாகவும் விளங்கியது. கதை விபரிப்பில் கனவுக் காட்சிகள் அடிப்படையான முறையாக அமைந்திருந்தது. இது சிக்மன் பிறைட்டின் சிந்தனையுடன் தொடர்புடைய விபரிப்பைக் கொண்டதாகவும் விளங்கியது.<sup>36</sup> இதன்படி சினிமா எதிர்பாராத தர்க்கமுறையியல், கவர்ச்சிக் கூறுகள் நிறைந்த



காட்சிகள், அதிர்ச்சி, நகைச்சுவை என்பவற்றின் கூட்டாய் அமைந்த கலவையாக நகர்ந்தது. இவை சர்ரியலிஸ சினிமாவின் அடிப்படையான பண்புகளாகக் கொள்ளப்படத்தக்கன.

இச்சினிமாவின் வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த காட்சியாக விளங்குவது ஒரு மனிதன் சவரக் கத்தியால் ஒரு பெண்ணின் கண் விழியை வெட்டும் காட்சியாகும். இக் காட்சி பார்ப்போரை மிகுந்த அதிர்ச்சிக்கும் குழப்பத்திற்கும் உள்ளாக்கியிருந்தது. இச்சினிமாவின் நெறியாளர்கள் இக்காட்சியில் உண்மைத் தன்மையை ஏற்படுத்தி பார்ப்போரை அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கி குழப்பமடையச் செய்வதற்காக உண்மையிலேயே ஒரு கண்விழியை வெட்டும்போதே இக்காட்சியை ஒளிப்பதிவு செய்திருந்தார்கள். இதற்காக இறந்துபோன ஒரு கழுதையின் கண்விழி பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. மென்மயிரால் கழுதையின் தோலை மூடி அதற்கு மேல் உச்சளவான ஒளியைச் செலுத்தி மிருகத்தின் தோலை மனிதத் தோல் போல் மாற்றியமைத்து ஒரு பெண்ணின் கண்விழியாகவே அதனை மாற்றியிருந்தனர்.<sup>37</sup> இக்காட்சி அமைக்கப்பட்டிருந்த திறன் காரணமாக சர்ரியலிஸ சினிமா வரலாற்றில் அதிர்ச்சியையும் குழப்பத்தையும் ஏற்படுத்தும் முக்கியமானதொரு பதிவாக இன்றுவரை கொள்ளப்படுகின்றது. இச்சினிமா லூயிஸ் பொனல் அவர்களின் பிற்காலச் சினிமாச் செயற்பாட்டிற்கான கலைத்துவ முக்கியத்துவத்தை உறுதி செய்யும் சான்றாக கொள்ளப்பட்டதுடன்<sup>38</sup> சல்வடோர் டாலியின் ஒவியத்தின் பாதிப்புக்களைக் கூடுதலாக உட்கொண்டும் விளங்கியது.



அன் சீன் அன்டொலு சினிமாவில் சவரக் கத்தியால் பெண்ணின் கண்விழியை வெட்டும் வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த காட்சி



அன் சீன் அன்டொலு சினிமாவைத் தொடர்ந்து சல்வடோர் டாலியுடன் இணைந்து லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் எல் ஏஜ் ஒ (1930) என்னும் சினிமாவைத் தயாரித்தார். இச்சினிமா சல்வடோர் டாலியின் இறுதிச் சினிமாவாகவும் விளங்கியது. சல்வடோர் டாலி சினிமா செயற்பாட்டில் குறுகிய காலமே காலூன்றியிருந்தார். சினிமா தயாரிப்பில் தனது வெற்றியை நிரூபித்துக் காட்டிய பின்னர் மீண்டும் மிக விரைவிலேயே தனக்கே உரித்தான ஓவியத்துறைக்குள் திரும்பிச் சென்று விட்டார்.

லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் சர்ரியலிஸ சினிமாவிற்கு வளஞ் சேர்த்த நெறியாளர்களில் குறிப்பிடத்தக்க ஒருவராக விளங்குகின்றார். இவர் ஐரோப்பிய விமர்சன வட்டத்தினரால் ஐஸன்ஸ்டீன் (Eisenstein), சாப்ளின் (Chaplin), பெலினி (Fellini) போன்றோரைப் போன்று உயர்வான வளம் மிக்க நெறியாளர் என்னும் அங்கிகாரத்தைப் பெற்றவர்.<sup>39</sup> 50 வருட சினிமா வாழ்க்கையில் 32 சினிமாக்களைப் படைத்தவர். 1929 இல் சர்ரியலிஸ இயக்கத்தில் இணைந்து கொண்ட இவரின் குறிப்பான நோக்கமாக 'சர்ரியலிஸத்தின் ஊடாக நனவிலி மனக்கிளர்ச்சியைக் காட்சிப்படுத்துவது' என்பதே அமைந்திருந்தது. அவர் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் குறிப்பிடும் போது

சர்ரியலிஸத்தின் நோக்கம் புதிய இலக்கியத்தையோ, கலையையோ, அல்லது தத்துவத்தையோ படைத்துருவாக்குவதல்ல. மாறாக சமூக ஒழுங்கமைப்பைத் தகர்த்தலும் வாழ்க்கையைத் தானாகவே மாற்றியமைத்தலுமாகும்<sup>40</sup>

எனக் குறிப்பிட்டிருந்தார். தனது சர்ரியலிஸ பண்புருவாக்கத்தை லூயிஸ் பொனல் காட்சியாக்கம், செவ்விதாக்க நுட்பம், இசைக்கோலம் போன்ற பல்வேறு மூலங்களைப் பயன்படுத்திச் சினிமாவில் கொண்டு வந்தார். ஆனால் இவை யாவற்றுக்கும் அடிப்படையாக இருந்தது அவரின் 'பகுத்தறிவுக்கு மாறான உணர்நிலைக்கு முக்கியத்துவமளித்தல்' என்னும் கொள்கையாகும். கனவுக் காட்சிகளின் பண்புருவாக்கத்தை சினிமாவில் கொண்டுவந்ததுடன், ஐதீகங்களைத் தனது சினிமாவில் அடிப்படையான ஒன்றாகப் பயன்படுத்தினார்.<sup>41</sup>

லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் 1932 ஆம் ஆண்டிற்குப்பிறகு சர்ரியலிஸ இயக்கத்தில் இருந்து உத்தியோகபூர்வமாக விலகிக் கொண்டாலும் சர்ரியலிஸக் கருத்துநிலையில் மாறுபடாது தனது





லூயிஸ் பொனல்

பிற்காலச் சினிமாக்களிலும் அதனைத் தொடர்ந்து பின்பற்றிக் கொண்டிருந்தார். சினிமாத்துறையில் இருந்து ஓய்வுபெறும்வரை தொடர்ச்சியாக சர்ரியலிஸ கனவுக்காட்சிகளையும், அபத்தமான (Absurd) கதைவிபரிப்பு உத்திமுறைகளையும் பின்பற்றிக் கொண்டிருந்தார். அவரின் பிற்காலச் சினிமாவிிற்கான சிறந்த உதாரணங்களாக லாஸ் கேர்டஸ் (Las Hurdes) (1933), லொஸ் ஒலிவிடார் டோஸ் (Los Olvidados) (1950), எல் ஏ ஏஞ்சல் எக்ரேமினாடோர் (El Angel exterminador) (1962), சைமன் டெல் டெசிட்டொ (Simon del desierto) (1965) ஆகிய சினிமாக்களைக் குறிப்பிடலாம். அவரின் இறுதிப் படைப்பாக செட் ஒப்ஸ்கியோர் ஒப்ஜெக்ட் டு டிசாயர் (Cet obscure object du desir) (1977) என்னும் சினிமா அமைந்திருந்தது. இவர் 1983இல் மரணமடைந்தார்.



லொஸ் ஒலிவிடார்டோஸ் சினிமாவில் Pedro வின் கனவுத் தோற்றம் கட்டமைக்கப்பட்ட விதம்

சர்ரியலிஸ சினிமா இயக்கம் குறுகிய காலமே சினிமா உலகில் நீடித்திருந்த போதும் அது தனக்கெனச் சில அடிப்படையான பண்புகளை சினிமா உலகிற்கு விட்டுச் சென்றுள்ளது. இவையே சர்ரியலிஸ சினிமாக்களை ஏனைய சினிமா இயக்கங்களில் இருந்து வேறுபடுத்தி



அடையாளப்படுத்திக் கொண்டிருக்கின்றது. இதற்கமைய சர்லியலிஸ சினிமா ஏனைய சினிமாக்களைப் போன்று வெளிப்படையான கதை விபரிப்பைக் கொண்டமைந்ததல்ல. அதுவாகவே காரண காரியத் தொடர்பைத் தாக்கியது. நிகழ்ச்சிகளுக்கு இடையேயான சாதாரண தொடர்பு இல்லாது செய்யப்பட்டிருந்தது. இவ்வடிப்படையில் த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமாவின் தொடக்கத்தில் சினிமாவின் பிரதான பாத்திரம் ஒரு குடுவையில் இருந்து திரவமொன்றை ஊற்று கின்றது. அதை ஒவ்வொன்றாக ஒழுங்கான முறையில் உடைக்கின்றது. அதுபோன்று அன் சீன் அன்அன்டொலு என்னும் சினிமாவில் கதா நாயகன் இரண்டு களுதைகளால் நிரப்பப்பட்ட இரண்டு பியானோக்களை மலர்ச்சாலைக்குக் (palor) குறுக்காக இழுக்கின்றான். லூயிஸ் பொனல் அவர்களின் எல் ஏஜ் ஓ என்னும் சினிமாவில் ஒரு பெண் வழமைக்கு மாறான நிலையில் ஒரு சிலையின் கால் விரல்களைச் சூப்பத் தொடங்கு கின்றாள். சர்லியலிஸ சினிமாவின் இவ்வாறான காட்சியுருவாக்கங்கள் ஏனைய சினிமாவில் நாம் பார்த்தும் பழகிய அமைப்பிலிருந்து மாறு பட்ட போக்குடையனவாக விளங்குவதால் பார்ப்போரைக் குழப்பத் திலாழ்த்துவதாக விளங்கின. குறித்ததொரு கதையை ஒரு தர்க்க ஒழுங்கில் வழங்கவேண்டும் என்னும் நோக்கில்லாமை இதற்கான காரணமெனலாம்.

இதனால் அதிகமான சர்லியலிஸச் சினிமாக்கள் கதைவிபரிப்புத் தர்க்கத்தை சாதாரணமாகக் கொண்டிருக்காது. நிகழ்ச்சிகள் காரண காரியத் தொடர்பு இல்லாது கனவு போன்று இருக்கும். அதற்குப் பதிலாக நாங்கள் தேடும் நிகழ்ச்சிகள் அவற்றின் குழப்புக்கின்ற விளைவை ஏற்படுத்துவதற்காக அடுத்தடுத்து வரும். இதன்படி எல் ஏஜ் ஓ சினிமாவில் கதாநாயகன் எந்தவித நோக்கமும் இல்லாது ஒரு குழந்தையைத் துப்பாக்கியால் சுடுகின்றான். மான் ரே அவர்களின் எமாக் பக்கியா (Emak Bakia) என்னும் சினிமாவில் ஒரு பெண் அவளு டைய கண்ணிமைகளில் வர்ணம் பூசி வர்ணம் பூசிய கண்களைக் காண்பிப்பதற்காக தன் கண்களை மூடுகின்றாள். அன் சீன் அன் அன்டொலு என்னும் சினிமாவில் ஒரு மனிதன் சவரக் கத்தியைத் தீட்டி எடுத்துரைக்கும் ஆற்றலற்ற பெண்ணின் கண்விழியில் வேண்டு மென்றே வெட்டுகின்றான். இக்காட்சி மேற்குறிப்பிட்ட எல்லாவற்றை யும் விட மிகவும் பிரதிபலிப்பானதாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது.



மனப்பதிவுவாதச் சினிமா மேற்குறிப்பிட்ட விடயங்களை மாயக் காட்சிகள், கனவுக்காட்சிகள் என்பவற்றால் காட்ட சர்லியலிஸ சினிமாக்கள் உளவியல் சார்ந்து இயலுலக வாழ்வுக்கு முரணான விதத்தில் காட்டின. பாலியல் விருப்பம், களிவெளி (மெய்மறந்த மகிழ்ச்சி) தகுதிக் கேடான பேச்சு வன்முறை, இயல்புக்கு மீறிய நகைச் சுவைக் காட்சிகள் என்பன சர்லியலிஸ சினிமா வடிவத்தின் அடிப்படைகளாகும். இவை மரபொழுங்கு சார்ந்த சினிமா கதை விபரிப்பு முறையைப் புறக்கணிப்பதற்காகக் கொண்டுவரப்பட்டவையாக விளங்கின.<sup>42</sup> சர்ரியலிஸ சினிமாவின் கட்டுப்பாடுகளற்ற வடிவம் ஆழமான உந்துசக்தியை பார்ப்போருக்கு ஏற்படுத்தும் என நம்பப்பட்டது. லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் இதனை “சினிமாவில் வரும் பாத்திரங்கள் உணர்ச்சியின் அடிமைகளாக இருக்கும் தன்மை பார்ப்போரைக் கொலையாளிகளாக மாற்றும் தன்மைக்கு இட்டுச் செல்லலாம்” எனக் கூறினார்.

சர்ரியலிஸ சினிமாவின் பாணி வேறுபட்ட கொள்கையாளர்களின் கருத்துக்களையும் இசைந்தேற்றுக் கொள்ளும் இயல்புடையதாக விளங்கியது. சர்ரியலிஸ சினிமாவின் படப்பிடிப்புச் செயற்பாட்டிற்குரிய காட்சிச் சூழமைவுருவாக்கத்தில்<sup>43</sup> சர்ரியலிஸ ஓவியத்தின் தாக்கம் முழுமையாக இருந்தது. அன் சீன் அன்டொலு என்னும் சினிமாவில் வரும் எறும்புகள் சல்வடோர் டாலியின் ஓவியங்களில் இருந்து பெறப்பட்டவை. த ஷிசெல் அன்ட த கிளஜிமென் சினிமாவில் வரும் தூண்களும் நகரச் சதுக்கமும் இத்தாலிய ஓவியரான ஜியோர் ஜியோ டி கிறிஸ்கோ (Giorgio De Chirico) என்பவரின் ஓவியங்களைப் பின்பற்றி உருவாக்கப்பட்டன. சர்ரியலிஸ செவ்விதாக்கத்தில் மனப்பதிவுவாத செவ்விதாக்கத்தில் இருந்து பெறப்பட்ட சில உத்திகளையும் அக்காலத்தில் முன்நிலையில் இருந்த சினிமாவில் இருந்து பெறப்பட்ட சில உத்திகளையும் கலந்து உருவாக்கியிருந்தனர். அன் சீன் அன்டொலு சினிமாவில் கண்விழியில் கீறும் அதிர்ச்சியூட்டும் விடயம் தொடர் (Continuity) செவ்விதாக்கத்தில் சில கோட்பாடுகளில் நம்பிக்கையேற்படுத்துவதாக இருந்தது. ஆயினும் முறிந்தவற்றை ஒருமுகப்படுத்தி இசைவுடையனவாக்கும் தொடர்ச்சியறுகின்ற செவ்விதாக்கம் (Discontinuity Editing) பொதுவானதொரு பாணியாக சர்ரியலிஸ சினிமாவில் இருந்தது.



பொதுவாக நோக்கினால் சர்ரியலிஸ சினிமா பாணியானது விதி முறையானதென்று குறிப்பிடும் படியான எந்தவிதமான வழிமுறைகளையும் ஏற்க மறுப்பதாக இருந்ததென்றே குறிப்பிட வேண்டும். இந்நிலையில் “நெறிப்படுத்தப்படாத சிந்தனையின் சினிமா” என்றே இதனைக் குறிப்பிடவேண்டும். இதுவே சர்ரியலிஸ இயக்கத்தின் அடிப்படையான கருத்துருவாக்கமாகவும் பண்பாகவும் விளங்கியது.

### சர்ரியலிஸ சினிமாவின் வீழ்ச்சி

கலைச் செயற்பாட்டில் ஏற்பட்ட மாற்றத்திற்கேற்ப சர்ரியலிஸ சினிமாவும் மாறியது சர்லியலிச சினிமாவிற்கான நல்ல வாய்ப்பாகவிருந்தது. 1929 இன் பிற்பகுதியில் ஆந்தர் பிரெடன் இடதுசாரிக் கட்சியில் இணைந்து கொள்கின்றார். சர்ரியலிஸமும் கொமியூனிசமும் அரசியல் ரீதியில் சமமானதா என்னும் குழப்பத்தில் சர்லியஸ்டுகள் இருந்தார்கள். இக்காலத்தில் லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் பிரான்சில் இருந்து ஹொலிவூட்டுக்குச் சென்று அங்கு சில காலம் தங்கியிருக்கின்றார். அங்கிருந்து பிரான்சிக்குச் செல்லாது ஸ்பெயினுக்குச் செல்கின்றார். சர்லியலிஸ சினிமாவின் முக்கியமான காப்பாளராகக் கொள்ளப்படும் தயாரிப்பாளரான விக் கோமெட் டி நோயாலிஸ் (Vicomte De Noailles) அவர்கள் ஜீன் வீகோ (Jean Vigo) அவர்களின் சீரோ டி கொன்டியிட் (Zéro De Conduite) (1933) என்னும் சினிமாவின் தயாரிப்புக்கு உதவுகின்றார். இது சர்ரியலிஸ சினிமாவின் இயல்புகளை அடைய விரும்புமொரு சினிமாவாக அமைந்திருந்தது. இத்தயாரிப்பாளர் இதன் பின்னர் அவான் காட் இயக்கத்திற்கு ஆதரவு வழங்குவதை நிறுத்திக் கொள்கின்றார்.

இவ்வாறான நிலைமைகளால் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட இயக்கமான சர்ரியலிஸம் 1930 களின் பின்னர் தொடர்ந்து வளர முடியாததொன்றாகவே விளங்கியது. 1947 இல் கான்ஸ் ரிச்டர் (Hans Richter) வெளியிட்ட நீம்ஸ் தற் மணி கான் பை (Dreams that Money can Buy) என்னும் சினிமாவே சர்ரியலிஸ அமைப்பால் உத்தியோக பூர்வமாக வெளியிடப்பட்ட இறுதிச் சினிமாவாக விளங்கியது. இச்சினிமா தன்னுணர்வற்ற நிலையைப் பிரதிபலிக்கும் ஏழு உட்கதைகளின் கூறாக அமைந்



திருந்தது. நிச்டர், மான் ரே, டியூசேம் (Duchamp), லெஜர் (Leger), மக்ஸ் ஏர்ணஸ்ட் (Max Ernst) ஆகியோரால் இச்சினிமாவிற்கான கதை வடிவமைக்கப்பட்டிருந்ததுடன் இச்சினிமாவையும் லூயிஸ் பொனல் அவர்களே இயக்கியிருந்தார்.<sup>44</sup>

சர்ரியலிஸ இயக்கத்தால் உத்தியோக பூர்வமான சினிமாச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட முடியாத நிலையேற்பட்ட போதும் சுயாதீனமான சில சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்கள் தமது பணிகளைத் தொடர்ந்து கொண்டே இருந்தனர். இவ்வடிப்படையில் மிகவும் பிரபல்யமான சர்ரியலிஸ சினிமாக் கலைஞரான லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் தொடர்ச்சியாக சர்ரியலிஸ சினிமாச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்தார். அவரின் பிற்காலச் சினிமாக்களில் பெல்லே டி ஜோர் (Belle De Jour) (1967), த டிஸ்கிபிட் சாம் ஒப் த போர்ஜிஸ் (The Discreet Charm of the Bourgeoisie) (1972) என்பன குறிப்பிடத்தக்க சர்ரியலிஸப் படைப்புக்களாக விளங்குகின்றன. இவை சர்ரியலிஸ மரபைத் தொடர்ந்து பின்பற்றின.

லூயிஸ் பொனல் அவர்களின் சினிமா செயற்பாடுகளின் பின்னர் நீண்ட கால இடைவெளியின் பின்னர் 2003 ஆம் ஆண்டு பிராஞ்சில் சுபிமிங் பூல் (Swimming Pool) என்னும் சர்ரியலிஸச் சினிமாவை பிராங்கோல்ஜ் ஓசன் (Francois Ozon) அவர்கள் நெறியாள்கை செய்திருந்திருந்தார்.<sup>45</sup> சாரா மோட்டன் (Sarah Morton) என்னும் நாவலாசிரியை யூலி என்னும் பெண்ணைச் சந்திப்பதும் அவளின் நடத்தைகளை அவதானிப்பதும் அவளைத் தனது புதிய நாவலுக்கான பிரதான பாத்திரமாக்குவதும் சினிமாவின் கதை நகர்த்தலுக்கான அடிப்படையாகின்றது. இச்சினிமாவிற்கான எழுத்துருவையும் பிராங்கோல்ஜ் ஓசன் அவர்களே ஆக்கியிருந்தார். யூலி பாத்திரத்தின் சித்திரிப்பின் ஊடாக ஓசன் சினிமா நகர்த்துகின்றார். இங்கு அம்மணமாக இருப்பதில் யூலி கொள்ளும் நாட்டம், அவளின் பாலியல் விருப்பு, போதைப் பொருள் பாவனை, வன்மத்தோடு கொலை செய்யும் இயல்பு, மென்மைத் தன்மை, குழந்தை உள்ளம், மற்றும் அவளின் ஏனைய செயற்பாடுகள் அனைத்தையும் கொண்டு அவளைப் புரிந்து கொள்ளமுடியாத மர்மமான, திடீர் உணர்ச்சிகளுக்கு ஆட்படுகின்ற, நிதானமற்ற, பாலியல் உணர்வைத் தூண்டுகின்ற ஒரு பாத்திரமாகப் படைக்கின்றார்.<sup>46</sup> யூலி பாத்திரம் குழப்பம், அதிர்ச்சி, கொலை,



பாலியல், திடீர் அதிர்ச்சி போன்றவற்றின் ஒன்றிணைந்த வடிவமாக விளங்குகின்றது. இப்பாத்திரத்தின் சித்திரிப்பின் மூலம் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் பல்வேறு இயல்புகளையும் அடைய பிராங்கோல்ட் ஜீ ஓசன் முயன்றிருந்தார்.

### பிற்கால சினிமாவில் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் தாக்கம்

சர்ரியலிஸம் சினிமா செயற்பாட்டில் குறுகிய காலம் நீடித்திருந்தாலும் அதன் பாதிப்புக்கள் மேற்கால சினிமாவில் இன்றுவரை தொடர்கிறது என்றே குறிப்பிட வேண்டும். சர்ரியலிஸ சினிமா குறித்த வரையறைக் குட்பட்டதாக விளங்கியதுடன் பெரியளவான இரசிகர்களைக் கவர வேண்டும் என்னும் நோக்கமற்றதாக விளங்கியது என்பது முன்னர் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. தனது கலைத்துவ விடயங்களில் கவனம் செலுத்தி சர்ரியலிஸ கலைஞர் சினிமாச் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்த தால் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் கலைத்துவ கருத்துருவாக்கம் அதிகமான சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களைக் கவர்ந்திழுத்திருந்தது.

அமெரிக்க பரிசோதனைச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களான மாயா டெரன் (Maya Deren), ஸ்ரென் பிராக்ஹுகே (Stan Brakhage), கெனத் அங்கர் (Kenneth Anger) போன்றோர் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் எல்லையை மீறிச் செல்லும் வெளிப்பாடு, பார்ப்போருக்கு அதிர்ச்சியூட்டல் என்னும் தன்மைகளால் ஈர்க்கப்பட்டு அவற்றைப் பயன்படுத்தியிருந்தனர். இவ்வடிப்படையில் மாயா டெரன் அவர்களின் மேசஸ் ஒப் த ஆப்டநூன் (Meshes of the Afternoon) (1943) என்னும் சினிமா பெண் சார்ந்த விடயத்தை நேர்த்தியானதும் தளர்ச்சியானதுமான கதை விபரிப்புக் கட்டமைப்பினூடாக பிரைட்டின் குறியீட்டியல் அடிப்படையாகக் கொண்டு கட்டமைத்திருந்தது. ஸ்ரென்பிராக் ஹுகே அவர்கள் ஓவியங்களையும், அருபமான வடிவங்களையும் தனது டோக் ஸ்ரார் மேன் [(Dog Star Man) (1962)] என்னும் சினிமாவில் பயன்படுத்தி மீண்டும் மீண்டும் நிகழ்கின்ற அல்லது வெளியிடப்படாத எண்ணங்களைத் தனது வழியில் மனமுறிவு கொண்ட பார்ப்போருக்காக காண்பித்தார். கெனத் அங்கர் அவர்கள் பயர்வேக்ஸ் [(Fireworks) (1947)] என்னும் சினிமாவில் தனது சொந்த தன்னினச் சேர்க்கை



பாலியல் உணர்வை வெளிப்படுத்துவதற்கு பலாத்கார நினைவுக் காட்சிகளைப் பயன்படுத்தி இருந்தார் என்று சொல்வர்.

ஐரோப்பிய சினிமாக் கர்த்தாக்களான இங்மார் பேர்க்மன் (Ingmar Bergman), பெடரிகோ பெலினி (Federico Fellini), விம் வென்டர்ஸ் (Wim Wenders) போன்றோர் கூட சர்ரியலிஸ சினிமாவிற்குக் கடன்பட்டவர்களாகவே விளங்குகின்றனர். அமெரிக்க சினிமாக்காரர்களான டேவிட் லயிஞ் (David Lynch), டெரி ஜில்லியம்ஸ் (Terry Gilliams) மற்றும் கனடாவைச் சேர்ந்த டேவிட் குரோனன்பேர்க் (David Cronenberg) போன்றோரில் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் அடிப்படையான விடயங்களான நினைவுக் காட்சிகள், அடுத்தடுத்து வரும் வஞ்சப் புகழ்ச்சி, ஒழுங்கற்ற வழியில் செல்லும் கதை விபரிப்பு உத்திகள், அதிர்ச்சியூட்டுகின்ற பிரைட்டின் குறியீட்டியல், குழப்பநிலை, எதிர்ப்புத் தெரிவிக்கும் பார்ப்போர் போன்ற விடயங்களில் கூடுதலான நம்பிக்கையை ஏற்படுத்தியிருந்தன.<sup>47</sup>

### முடிவுரை : சர்ரியலிஸ சினிமாவை விளங்கிக் கொள்ளல்

சர்ரியலிஸ சினிமா சினிமாத்துறைக்கு பல அடிப்படையான கூறுகளை விட்டுச் சென்றுள்ளதெனலாம். இதனால் மேற்குலக சினிமா சர்ரியலிஸ சினிமாவால் இன்றுவரை வளம் பெற்றுக்கொண்டிருக்கின்றது என்றே குறிப்பிடவேண்டும். இவ்வடிப்படையில் மேற்குலக சினிமா வரலாற்றில் சர்ரியலிஸ சினிமா முக்கியமானதொரு கட்டமாக விளங்குகின்ற தெனலாம்.

ஆழ்மனதில் புரையோடிக்கிடக்கும் விடயங்களை முன்னிலைப்படுத்துவதில் மிகுந்த முனைப்புடையதாக இருந்ததே சர்ரியலிஸ சினிமாவின் அடிப்படை நோக்காக விளங்குகின்றது. நனவு நிலையின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும் விடயங்கள் யாவும் புறஉலக யதார்த்தத்துடன் தொடர்புடையவையாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. நனவு நிலையின் மூலம் மனிதர்கள் தங்கள் உணர்வுகளை, இயல்புகளை, விருப்பங்களை வெளிப்படையாக வெளிப்படுத்துவதில்லை. அவர்கள் வெளிப்படுத்த முயன்றாலும் அவர்களால் வெளிப்படுத்த முடிவதில்லை என்றும், இதனால் இவை மனிதர்களின் சுயத்தை இழந்த செயற்பாடுகளாக விளங்குகின்றன என்றும் சர்ரியலிஸ வாதிக்கருதினர்.



மனிதர்கள் யாவரும் பிறக்கும் போது குழந்தையுள்ளம் கொண்டவர்களாகவே விளங்குவர். பின்னர் பண்பாட்டுக் காரணிகளின் தாக்கம், பொருளாதார, அரசியல், சமய, சட்ட, சமூக ஒழுங்குகளின் மேலாண்மை முதலியன காரணமாகவும் மனிதர்களுள் ஏற்படும் அன்பு, பாசம், போட்டி, பொறாமை, கர்வம் என்னும் பல்வேறு காரணிகளின் நிலைமைகளுக்கேற்பவும் தமது வாழ்வை ஒழுங்கமைக்கவேண்டிய நிற்பந்தத்திற்கு உள்ளாகின்றனர். மனிதர்கள் மேற்குறிப்பிட்ட நிலைமைகளுக்கேற்ப தமது வாழ்க்கையை ஒழுங்குபடுத்தும் போது தமது சுய அடையாளங்களை இழந்து போலியான அடையாளங்களை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இத்தகைய போலி வெளிப்பாட்டையே நாம் புற உலக யதார்த்தம் என்கின்றோம். புறஉலக யதார்த்தம் என்பது போலியான ஒரு புனைவு என்றும் மனிதர்கள் தாம் வாழும் சூழலின் முன்போடும் வேசம் என்றும் கருதலாம். ஏனெனில் இங்கு மனிதர்களின் உண்மையான உணர்வுகள், விருப்பங்கள், விருப்பின்மைகள் எவையும் வெளிப்படுத்தப்படுவதில்லை.

சர்ரியலிஸ சினிமா புறஉலக யதார்த்தத்தால் வெளிப்படுத்த முடியாது மனிதருள் கட்டுண்டு கிடக்கும் அக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த முயற்சிக்கின்றது. அவற்றை வெளிப்படுத்தும் போது அவைகளைக் காட்சிகளாகவும், பாலியல் காட்சிகளாகவும், குழப்பத்தையும் அதிர்ச்சியையும் ஏற்படுத்துவதாகவும் அமைந்து விடுகின்றது. ஏனெனில் மனதில் உறைந்து கிடக்கும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் போது இவ்வாறான தன்மைகள் சர்ரியலிஸ சினிமாவினுள் வந்து நுழைந்துவிடுகின்றன. கருத்தியல் சார்ந்த விடயங்கள் கலையுருப்பெறுவதே இதற்கான காரணமாகக் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. ஏனெனின் இங்கு காட்டப்பட்ட விடயங்கள் சாதாரணமாக ஒருமனிதன் நனவு நிலையில் வெளிப்படுத்த முடியாத, கண்டனுபவிக்காத, அவனின் அநுபவ எல்லையைத் தாண்டிய விடயங்களாக விளங்குகின்றன. மனிதனின் நனவிலிச் செயற்பாடு இவற்றின் உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்திருந்தது. இச்சந்தர்ப்பத்திலேயே பிரைட்டின் உளவியல் பற்றிய கருத்துக்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. பல்வேறு மாயைகளினால் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள புறஉலக யதார்த்தத்தைத் தகர்த்தெறிந்து சினிமா மூலம் தமது அகத்தில் விளங்கும் புதியதொரு உலகமொன்றைக் கட்டமைப்பதே சர்ரியலிஸ சினிமாக்காரர்களின்



நோக்கமாக அமைந்திருந்தது. இந்நிலைப்பாட்டில் சர்ரியலிஸ கலைஞர்கள் யாவரும் கருத்தொருமைப்பாடு உடையவர்களாகவே விளங்கினர். இவ்வடிப்படையிலேயே லூயிஸ் பொனல் அவர்கள் “சர்ரியலிஸக் கலையின் நோக்கம் சமூக ஒழுங்கமைப்பைத் தகர்த்தலும் வாழ்க்கையைத் தானாகவே மாற்றியமைத்தலும்” எனக் குறிப்பிட்டிருந்தார்.

இப்பின்புலத்தில் இருந்து கொண்டே நாம் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் அழகியலைப் புரிந்து கொள்ளவேண்டும்.

சர்ரியலிஸ சினிமாக் கலைஞர்கள் புறஉலக யதார்த்தத்தில் இருந்து வேறுபட்டு அக உலகமொன்றைக் கட்டமைத்து அவ்வுலகத்தினுள் இருந்துகொண்டு அவ்வுலக அநுபவங்களைத் தாமும் அநுபவித்து அதனைத் தமது படைப்புக்களின் மூலம் சுவைஞர்களுக்கு வழங்க முற்பட்டதால் சர்ரியலிஸ சினிமா தரும் அநுபவத்தைப் பெறவிரும்புவோர் அவர்கள் சர்ரியலிஸ கலைஞர்கள் கட்டமைத்த கலையுலகிற்குள் நுழைய வேண்டிய அவசியம் இருந்தது. அப்போதுதான் அவர்களால் சர்ரியலிஸ சினிமா வழங்கிய அநுபவங்களைப் பெற்றுக்கொள்ள முடிந்தது. இவ்வநுபவம் தாம் இதற்கு முன் பெற்றநுபவித்த கலையநுபவத்தில் இருந்து வேறுபட்டதாக விளங்கியதால் சர்ரியலிஸ சினிமாவின் வரையறைகளை விளங்கிக்கொண்டு ரசித்தவர்கள் அதனை உயர்வாக மதித்தனர். சர்ரியலிஸம் கட்டமைத்த உலகினுள் புகாது வெளியில் இருந்து அதனை ரசிக்க முற்பட்டோருக்கே சர்ரியலிஸப் படைப்புக்கள் குழப்பத்தையும், அதிர்ச்சியையும் ஏற்படுத்தின. இந்நிலையில் சர்ரியலிஸ சினிமாக்கள் அவற்றை ரசிப்பதற்கு சுவைஞர்களிடம் எதிர்பார்த்த தயார்படுத்தலின் அவசியம் சர்ரியலிஸ சினிமாக்களுக்கான ரசிகர்களை வரையறைக்குட்படுத்தியதுடன் சர்ரியலிஸப் படைப்பின் உயர் தனித்துவத்தைப் பேணுவதற்கும் வாய்ப்பாக அமைந்திருந்தது.

### 3. பிராஞ்சிய புதிய அலைச் சினிமா

#### அறிமுகம்

புதிய அலை (New Wave) என்னும் பதம் பிராஞ்சில் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்ட ஒரு குழுவினரைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது 1958 - 1964 வரையான காலப்பகுதியில் பிரபல்யமானதொரு



குழுவாக விளங்கியது. இருந்தும் 1973ஆம் ஆண்டு வரை இவ்வகைச் சினிமாத் தயாரிப்புக்கள் தொடர்ந்தன.<sup>48</sup>

1950களின் பிற்பகுதிக்கும் 1960களின் முற்பகுதிக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் உலக அளவில் சினிமா தயாரிக்கும் புதிய தலைமுறை ஒன்று உருவானது. இரண்டாம் உலக மகா யுத்தத்திற்குப் பின்னர் புதிய தலைமுறையினரான சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள், நெறியாளர்கள் மேற்கிளம்பினர். ஆனால் யுத்தத்திற்குப் பின்னரே அவர்கள் வளர்ந்து சினிமாவை மறுசீரமைப்புச் செய்து செழுமையைத் தோற்றுவித்தார்கள். யப்பான், கனடா, இங்கிலாந்து, இத்தாலி, ஸ்பெயின், பிரேசில், அமெரிக்கா ஆகிய நாடுகளில் எல்லாம் புதிய தலைமுறையினர் சினிமாத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டனர். இவர்களில் பலர் சினிமா பயில்வுக்கான நிறுவனங்களில் பயிற்றுவிக்கப்பட்டனர். மேற்கூறிய நாட்டைச் சேர்ந்த பலர் சினிமாச் சஞ்சிகைகளில் விசேட நிபுணத்துவம் கொண்டவர்களாகவும், தங்களுக்கு முந்திய சினிமாச் செயற்பாடுகளைக் கடுமையாக விமர்சிப்பவர்களாகவும் விளங்கினர். இத்தகைய குழுவினரின் தாக்கம் பிராஞ்சிலேயே அதிகம் ஏற்பட்டது.

1950களின் நடுக்கூறில் பிராஞ்சிய சினிமாச் சஞ்சிகையான கயெர் கு சினிமா (Cahiers Gu Cinéma) என்பதில் ஒரு இளைஞர் குழுவினர் கலைத்துவமுடையதாக மதிக்கத்தக்க அக்கால சினிமாத் தயாரிப்புக்களைத் தாக்கியெழுதினர். பிராங்கோ புறாபெட் (Francois Fruffaut) என்பவர் 'ஏ மான் ஒவ் த சினிமா' (A Man of the Cinema) என்னும் நூலில் எழுதும் போது "நான் வேறுபடுத்தியறியும் தகுதிப்பாட்டில் கவனம் செலுத்துகிறேன்"<sup>49</sup> என்றார். அக்காலத்தில் ஒரென்ஸ் (Aurenche) மற்றும் பொஸ்ட் (Bost) என்னும் இருவரும் முக்கியமான திரைக்கதை எழுதுபவர்களாக விளங்கினர். இவர்கள் சினிமாவைக் குறைவாக மதிப்பிட்டு வெறுப்புக்கிடமாக்கியதால் நான் அவர்களை இகழ்கின்றேன் என்றார். ஜீன் - லூஎ - கொடா (Jean-Lue-Godard) என்பவர் 21 பெருவாரியான சினிமா நெறியாளர்களின் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டு அவர்களின் படைப்புக்கள் பற்றி குறிப்பிடும் போது "உங்கள் கமரா இயக்கம் அழகில்லாதது. ஏனென்றால் நீங்கள் சித்திரித்த விடயப் பொருள் நல்லதன்று. உங்கள் நடிகர்களும் பெரிய திறமை சாலிகளல்ல. நீங்கள் எழுதும் சினிமாச் சொல்லாடல்கள் பயனற்றது. ஒரு வார்த்தையில் கூறுவதானால் சினிமாவை எப்படிப் படைக்கவேண்டும் என்று



உங்களுக்குத் தெரியாது. உங்களுக்கு அது என்னவென்றே தெரியாது.” எனக் குறிப்பிட்டார். பிரான்கோ புறாபெட் மற்றும் ஜீன் - லூசு - கொடா இருவரும் சிறந்தவர்கள் எனக் குறிப்பிடப்படும் கூலோட் சாப்ரோல் (Claude Chabrol), எறிக் ரொமேர் (Eric Rohmer), ஜக் ரெளவெத் (Jacques Rivette) என்னும் நெறியாளர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது காலங்கடந்தவை அல்லது இயற்கைக்கு மாறுபட்டவை என்னும் விடயங்களிலேயே இவர்கள் கவனம் செலுத்துகின்றனர் எனக் குறிப்பிட்டார்கள்.

இளம் எதிர்க்கிளர்ச்சியாளர்கள் எழுத்தாளர்கள் இலக்கியத்துவமாக எழுத்துருக்களை உருவாக்கவில்லை என்னும் குற்றச்சாட்டுக்களை முன்வைத்தார்கள். அதேநேரம் சில நெறியாளர்களின் எழுத்துருக்களில் கலைத்தன்மை இருந்ததென்றும் குறிப்பிட்டார்கள். ஆனால் ஹொலிவூட்டின் தரவரையறைக்கு மேலாக நிற்குமளவுக்கு தங்களின் ஆளுமையை பாணியிலும், ஸ்ரூடியோ உத்தியிலும் நிலைநிறுத்துவதற்கு முயற்சித்தனர். இவர்கள் ஒவ்வொருவரதும் ஒட்டுமொத்தமான வெளியீடுகள் ஒத்திசைவுடைய உலகை நிறுவின.

இவ்வாறு பிராஞ்சிய சினிமா தொடர்பாக எழுதிக் கொண்டிருந்தவர்கள் எழுத்து முயற்சியால் தங்கள் நோக்கை முழுமையாக அடைய முடியாதெனக் கருதி அதன் அடுத்தகட்ட நடவடிக்கையாக தங்களின் கருத்துநிலைக்கு அமைவாகத் தாங்களே சினிமா தயாரிக்கவேண்டும் எனக் கருதினர். அதனையே தங்களின் நோக்கத்தை அடைவதற்கான சிறந்த வழியாகவும் கருதினர். இது புதிய அலைச் சினிமாவின் தோற்றத்திற்கு காரணமாயிற்று.

### புதிய அலை நெறியாளர்களும் சினிமாக்களும்

புதிய அலை நெறியாளர்கள் என்னும் வகைப்பாட்டிற்குள் ஜீன் - லூசு - கொடா, அலைன் ரெஸ்நைய் (Alain Resnais), கூலோட் சாப்ரோல், ஜக் ரெளவெத், எறிக் ரொமேர், பிரான்கோ புறாபெட், மற்றும் அர்நெஸ் வார்டா (Agnès Varda) ஆகியோர் உள்ளடக்கப்படுகின்றனர். 1958 - 1964 வரையான காலப்பகுதியில் வித்தியாசமான சினிமாக்களை உருவாக்கிய இக் கலைஞர்களின் படைப்புக்களை சினிமாப் பத்திரிகைகள் பிராஞ்சிய சினிமாவின் புதிய அலை (New Wave) என்றழைத்



தன. இதனால் அக்காலத்தில் தோன்றிய நவ சினிமாக்களை புதிய அலைச் சினிமாக்கள் என்று கூறுவது மரபாயிற்று.

லுயி மால் (Louis Malle) என்பவர் இக்குழுவின் இணைப்பாளராகவும் சில வேளைகளில் நெறியாளராகவும் செயற்பட்டார். இக்குழுவைச் சேர்ந்த ஜீன் - லூள - கொடா, எறிக் றொமேர், பிரான்சுஸ் புறாபெட் ஆகிய மூவரும் புதிய அலை தொடர்பான கருத்து நிலையைக் கட்டியெழுப்புவதில் முக்கியமானவர்களாக விளங்கினர். இவ்விடயத்தில் பிராஞ்சிய விமர்சகரான அன்டறெ பெசான் (André Bazin) அவர்களின் விமர்சனத்தின் செல்வாக்குக்கு புதிய அலை நெறியாளர்கள் உட்பட்டிருந்தனர். இவர் புதிய அலை நெறியாளர்களின் கலையாக்க வேலைகள் பற்றி பிராஞ்சிய சினிமாச் சஞ்சிகையில் குறிப்பிட்டெழுதியிருந்தார்.<sup>50</sup>

ஆரம்பகாலத்தில் புதிய அலை நெறியாளர்கள் குறுஞ்சினிமாக்களையே தயாரித்தனர். பொருளாதார ரீதியான பலம் அற்று இருந்த நிலையில் பணத்தை நண்பர்களிடம் இருந்து பெற்று பொருத்தமான இடங்களுக்குச் சென்று காட்சிகளைப் பதிவுசெய்வதில் ஆர்வமாக இருந்தனர். அக்காலத்தில் முன்னணியில் இருந்த நெறியாளர்களிடம் உதவியாளர்களாகவும் சினிமா தயாரிப்பு நிறுவனங்களில் பணியாற்றிய அநுபவத்தையும் இணைத்துக்கொண்டு குறுஞ்சினிமாக்களைத் தயாரித்தனர். இவ்வடிப்படையில் பிரான்சுஸ் புறாபெட் அவர்கள் மக்ஸ் ஒப்உல்ஸ் (Max Ophuls) மற்றும் றொபெர்தோ றொசெலினி (Roberto Rossellini) என்னும் இரு முன்னணி நெறியாளர்களிடம் உதவியாளராகவும் ஜக் றெளவெத் அவர்கள் ஜீன் ரெநேயர் (Jean Renoir) மற்றும் ஜக் பெக்கே (Jacques Becker) என்னும் இரு முன்னணி நெறியாளர்களிடம் உதவியாளராகவும் கூலோட் சாப்ரோல் அவர்கள் 20த் சென்சறி பொக்ஸ் (20th Century-Fox) சினிமாத் தயாரிப்பு நிறுவனத்தின் பத்திரிகையாளராகவும் கடமையாற்றியிருந்தனர்.<sup>51</sup>

பிரான்சுஸ் புறாபெட் அவர்களின் தெ மிஸ்சீவ் மேக்கர்ஸ் (The Mischief Makers), மற்றும் லெ மிஸ்டோன் [Les Mistons (1957)], எறிக் றொமேர் அவர்களின் பெறெநிக் [Bérénice (1954)], லா சொநாத் அக்குறூசெர் [La Sonate a Kreuzer (1956)], மற்றும் வெறொஓனிக் எசன் கான்கிறே [Véronique et son Cancre (1958)], ஜக் றெளவெத் அவர்களின் Coup du Berger மற்றும் பூல்ஸ் மேற் (Fool's Mate) என்பன



(Coup du Berger க்கான எழுத்துரு கூலோட் சாப்ரோல் அவர்களால் எழுதப்பட்டது) இக் காலத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட குறுஞ்சினிமாக்களில் குறிப்பிடத்தக்கனவாக அமைந்திருந்தன. ஜீன் - லூஎ - கொடா அவர்கள் ஒபெறெஷன் பெதொன் [Operation Beton(1952)] என்னும் ஆவணப்படமொன்றை இக்காலத்தில் தயாரித்திருந்தார். இச்சினிமா சுவிஸ்லாந்திலுள்ள கிறான்ட்டெஷென் (Grande Dixene) என்னும் அணைக்கட்டு தொடர்பானதாக அமைந்திருந்தது. இச்சினிமாவைக் குறித்த அணையைக் கட்டிய தொழிலாளர்களுக்கு நிதிசேர்ப்பதற்காகத் தயாரித்திருந்தார்.

1959இன் பின்னர் புதிய அலை நெறியாளர்களால் குறிப்பிடும் படியான கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாக்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. கால வரிசைப்படி அவர்களின் முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவாக கூலோட் சாப்ரோலின் லெ போ செர்ஜ் (Le Beau Serge) என்னும் சினிமா 1959இல் வெளிவந்தது.<sup>52</sup> அவ்வாண்டிலேயே ஐக் நெஎவெத் அவர்கள் பறிஸ் பெலொன்ங் தூ அஸ் (Paris Belongs to us) என்னும் சினிமாவையும் ஜீன் - லூஎ - கொடா அவர்கள் பிறித்லெஸ் (Breathless) என்னும் சினிமாவையும் கூலோட் சாப்ரோல் அவர்கள் தனது இரண்டாவது சினிமாவான லெஸ் குசின்ஸ் (Les Cousins) என்பதையும் எறிக் நொமேர் அவர்கள் த சைன் ஒவ் த லயன் [The Sign of the Lion (1959)], என்னும் சினிமாவையும் தயாரித்தனர். இவ்வாண்டின் ஏப்ரல் மாதத்தில் பிரான்சுஸ் துறாபெட் அவர்களின் தெ 400 புலொஸ் (The 400 Blows) என்னும் சினிமா திரைப்பட விழாவில் பரிசை பெற்றது.

சில விமர்சகர்கள் அக்நெ வார்டா (Agnès Varda) அவர்களின் லா பொன்த் கோர்த் [La Pointe Courte (1956)] என்னும் சினிமா புதிய அலைச் சினிமாக்களுக்கான முக்கியமான முன்னோடி முயற்சியாக விளங்குகின்றது எனக் குறிப்பிட்டனர். ஏனெனில் புதிய அலை நெறியாளர்களான பிரான்சுஸ் புறாபெட் மற்றும் ஜீன் - லூஎ - கொடா ஆகிய இருவரும் உன்னிப்பான முறையில் இச்சினிமாவை அவதானித்து அதன் மூலம் கிடைத்த அநுபவத்தையும் இணைத்துக்கொண்டே தமது புதிய அலைச் சினிமா முயற்சிகளை ஆரம்பித்தனர் என்றும் இதனால் இச்சினிமாவை புதிய அலைச் சினிமாக்களுக்கான முன்னோடி முயற்சியாகக் கொள்ளவேண்டும் என்றும் விமர்சகர்கள் கருதினர்.



புதிய அலை நெறியாளர்களில் ஜீன் - லூள - கொடா குறிப்பிடத் தக்க ஒருவராக விளங்குகின்றார். இவரின் முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவான பிரித்லெஸ் இவர் சரியான முறையில் புதிய அலைச் சினிமா இயக்கத்தினுள் வந்து சேர்ந்ததை விளம்பரப்படுத்தும் முயற்சியாக அமைந்திருந்தது. சிறுபிள்ளைத் தனமானதொரு கதையால் மகிழ்ச்சி, திகைப்பு என்னும் இரண்டையும் இணைத்து ஜம் கட் (Jump Cut) செவ்விதாக்கம், நகர்ந்து மேற்கொள்ளப்பட்ட காட்சிப் பதிவாக்கம், அதற்கு உதவியான கையடக்கக் கமரா, நீண்ட காட்சிப் பதிவு, துண்டாடப்பட்ட கதை என்னும் சினிமாக் கலையாக்க நுட்பங்களையும் பயன்படுத்தி சினிமாவிற்கு கவர்ச்சியூட்டினார்.<sup>53</sup> இச்சினிமா அவருக்கான சிறந்த அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுக்கொடுத்தது.



பிரித்லெஸ் சினிமாவில் குறும்புத்தனமான செய்கைகளில் பிரதான பாத்திரங்கள் ஈடுபட்டிருத்தல்

ஜீன் - லூள - கொடா அவர்கள் காட்சிப்பதிவாக்கத்தின் போது சில நுட்பங்களைப் பின்பற்றினார். பொதுவாக பகல் நேரங்களிலேயே காட்சிப்பதிவில் ஈடுபடுவார். காட்சிப்பதிவை மேற்கொள்ளும் போது திரைக்கதை அடங்கிய எழுத்துருவுக்குப் பதிலாக அடிப்படையான சில குறிப்புக்களுடனேயே ஈடுபடுவார். அப்போது எழுத்துருவையும் (Scrip) கமராவின் செயற்பாட்டையும் செம்மைப்படுத்துவார்.

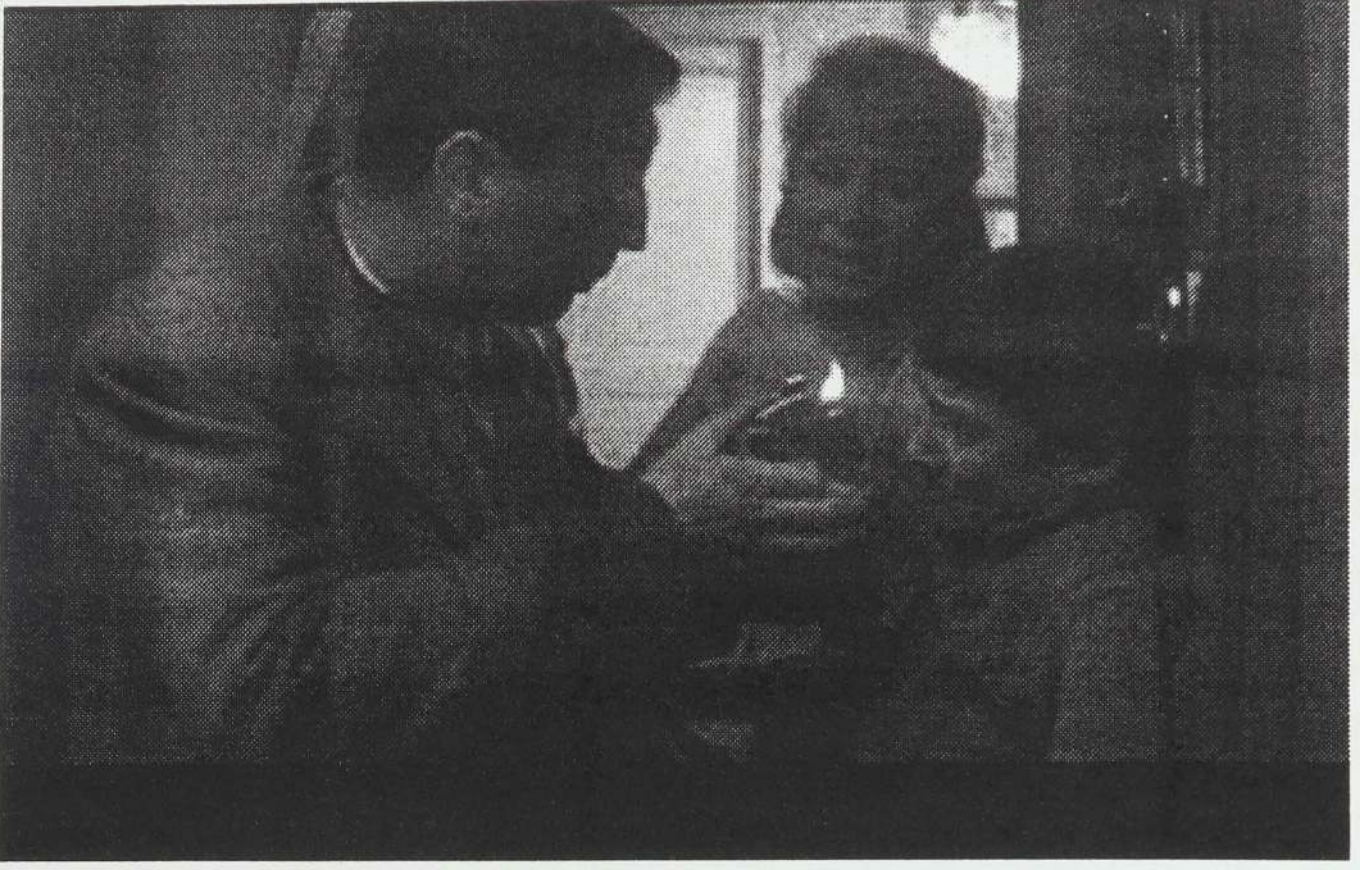
1959 - 1967க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் இவர் 13 கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாக்களை நெறியாள்கை செய்தார். அவற்றுள் கோடிட்டுக் காட்டக்கூடியவையாக விவ்ற் சா வீ [Vivre Sa Vie (1962)], தே கராபினர்ஸ் [The Carabineers (1963)], பான்ட் ஒப் அவுட்சைடர்ஸ்



[Band of Outsiders (1964)], அ மறிட் வுமன் [A Married Woman (1964)] என்பன விளங்குகின்றன. இவரின் சினிமாக்கள் சமகாலச் சமூகத்தைப் பிரதிபலிப்பதையே நோக்காகக் கொண்டிருந்தன. குறிப்பாக இவரின் சினிமாக்கள் அவற்றின் பாணியாலும் கருத்துவெளிப்பாட்டு முறையாலும், மற்றும் காட்சிப்படுத்தல் உத்தியாலும் அரசியல் தொடர்பான அடிப்படையான வினாக்களை எழுப்புவதில் பின்னிற்கவில்லை. 1967 இல் அவரால் தயாரிக்கப்பட்ட லா சைனோஸ் (La Chinoise) மற்றும் வீக்கென்ட் (Weekend) என்னும் இரண்டு சினிமாக்களிலும் மிகக் கூடுதலான அளவிற்கு அரசியல் விடயங்களை அழுத்தமான முறையில் வெளிப்படுத்துவதில் கவனம் செலுத்தியிருந்தார்.<sup>54</sup>

புதிய அலை நெறியாளர்களில் அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கவராக பிரான்சுஸ் புறாபெட் விளங்குகின்றார். இவரின் ஓரளவான தன் வரலாறு (semi-Autobiographical Films) கூறும் பல சினிமாக்களுள்ளே முதலாவது சினிமாவாக தெ 400 புலொஸ் விளங்குகின்றது. இச்சினிமாவில் வரும் அன்டோனி டொய்நெல் (Antoine Doinel) என்னும் பாத்திரமாக ஜீன் - பெளர் லொட் (Jean-Pierre Leaud) என்பவர் நடித்திருந்தார். இவர் பிராங்கோ புறாபெட்டின் ஒத்த தோற்றமுடையவராக விளங்கினார். தெ 400 புலொஸ் அவரின் ஏனைய சினிமாக்களுடன் ஒப்பிடும் போது அதிர்ச்சியூட்டத்தக்கதாகவும், மேலீடான உணர்ச்சிகளுக்கு ஆட்படாததொன்றாகவும் அமைந்திருந்தது. தன்னை ஒழுங்காகப் பராமரியாத பெற்றோர், ஆசிரியரின் வெறுப்பால் குற்றமிழைக்கப்பட்ட சிறுவனான அன்டோனி டொய்நெல் வீட்டை விட்டு ஓடுவதும், அவன் தன்முன் நிற்கும் எதிர்ப்புக்களுக்கு மத்தியில் வாழ்க்கையை வீதியில் தேடுவதும் சினிமாவின் கதைப்போக்கில் பிரதானப்படுத்தப்பட்டு நின்றன. இச்சினிமாவின் கதை அன்டோனி டொய்நெல் சார்புநிலையில் நின்று விபரிக்கப்படுகின்றது. இருந்தும் உணர்ச்சி முனைப்பான நிலைகளைக் கொண்டுவருவதற்கு சினிமா பின்னிற்கவில்லை. இச்சினிமாவின் இறுதிக் காட்சி நவீன சினிமாக்கள் எல்லாவற்றினுள்ளும் நினைவில் நீடித்து நிற்கும் மிகச் சிறந்த காட்சியாக அமைந்திருந்தது.





தெ 400 புலொஸ் சினிமாவில் தந்தையால்  
துன்புறுத்தப்படும் அன்டோனி டொய்நெல்

பிரான்சுஸ் புறாபெட்டின் அடுத்து குறிப்பிடத்தக்க படைப்புக்களாக அன்தூஅன் எ கொலெத் (Antone et Collette) மற்றும் ஸ்டோலின் கிஸ்ஸஸ் (Stolen Kisses) என்னும் இரண்டு சினிமாக்களும் விளங்குகின்றன. ஸ்டோலின் கிஸ்ஸஸ் என்னும் சினிமாவில் லூடி அலென் (Woody Allen) அவர்கள் நியூயோக்கின் அழகானதும் விசித்திரமானதுமான இடங்களைக் காட்சிப்படுத்தியது போல் பரீஸ் நகரைத் தனது பாணியில் பிரான்சுஸ் புறாபெட் காட்சிப்படுத்தியிருந்தார். இச்சினிமா 1968 ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்டது. அதே ஆண்டிலேயே மாணவர் எதிர்ப்பு இயக்கம் பிராஞ்சையும் உலகையும் உலுக்கிக் கொண்டிருந்தது. சினிமா அமைதியையும் சமாதானத்தையும் மீள் ஞாபகப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தது.

சூட் த பியனோ பிலேயர் (Shoot the piano Player) என்னும் சினிமா பிரான்சுஸ் புறாபெட் இன் ஒரு புத்தாக்கச் செயற்பாடாக விளங்கியது. இது மாறுபாடானதொரு குற்றவியல் சார்ந்த சித்திரிப்பாகும். அமைதி, மிகுயதார்த்தம், தனிமனித இயல்பு, மக்களின் நிச்சயமற்ற தன்மை என்பவற்றை அந்த நேரச் சூழ்வையும் இணைத்துக் கொண்டு சினிமா உருப்படுத்தியிருந்தது. இச்சினிமாவின் மென்மையான புனைவுடைய கதை (இலக்கியத்துவம்), பொருத்தமற்ற சூழ்ச்சிகள் என்பன பிற்காலச்



சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களின் கவர்ச்சிக்குரிய விடயங்களாக பின்பற்றப்பட்டன.<sup>55</sup>

இவரின் செந்நெறி வகைமாதிரியாக யூஎ எத் ஜிம் [Jues et Jim (1960)], சில்கின் ஸ்கின் [Silken Skin (1964)] என்னுமிரு சினிமாக்களும் அமைந்திருந்தன. யூஎ எத் ஜிம் ஒரு பிராஞ்சிய இளைஞனுக்கும் ஒரு ஜேர்மனிய இளைஞனுக்கும் துணிச்சலற்ற விளையாட்டுத் தனமான கதெறினுக்கும் (Catherine) இடையேயான முக்கோணக் காதல் பற்றிய சித்திரிப்பாக அமைந்திருந்தது.<sup>56</sup>

பிரான்சுஸ் புறாபெட் தனது சினிமாக்களின் மூலம் விலக்கப்பட்ட குறைமதிப்பீடுடைய உணர்ச்சி, மிகுகாமம், ஊன்றிய கருத்துவெறி என்னும் வெளிப்பாடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்திருந்தார்.<sup>57</sup>

புதிய அலை நெறியாளர்களில் முக்கியமானதொருவராக கூலோட் சாப்ரோல் விளங்குகின்றார். இவராலேயே புதிய அலைச் சினிமாவின் முதல் நகர்வு மேற்கொள்ளப்பட்டது என்பதை நோக்கினோம். இவர் பல தனித்துவம் மிக்க சினிமாக்களை உருவாக்கியவர். இவரின் சினிமாக்கள் உளவியல் சார்ந்த உணர்ச்சியார்வம் கொண்ட வகையைச் சார்ந்தவை. இவர் தனது சினிமாக்களில்

1. நன்மையில் நம்பிக்கையற்ற வெறுப்புணர்ச்சியைத் தூண்டுகின்ற குறுகிய மனப்பான்மையுடைய நடுத்தரவர்க்கத்தினரின் சித்திரிப்பு
2. பொறாமைக்கு ஆளாகும் பெண்ணின் தோற்றப்பாடு, அதாவது சூழ்ச்சியாளர் அல்லது பலியாட்களின் சித்திரிப்பு

என்னும் இரு விடயங்களும் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன.<sup>58</sup> அவரின் முதல் வகைப்பாட்டிற்குரிய சிறந்த உதாரணங்களாக அன்பேய்த்புல் வைப் [Unfaithful Wife (1968)], ரெட் வெடிங் [Red Wedding (1972)] ஆகிய இரண்டு சினிமாக்களையும் இரண்டாவது வகைப்பாட்டிற்குரிய உதாரணங்களாக வயலட் நொசிறி [Violette Nozriere (1977)], த புச்சர் [The Butcher (1969)] என்னும் இரண்டு சினிமாக்களையும் குறிப்பிடலாம்.

கூலோட் சாப்ரோலின் ஆரம்பகாலச் சினிமாக்கள் அவரின் சமகாலத்தவர்களின் சினிமாக்களின் பண்புகளை ஒத்தனவாகவே விளங்கின. இருந்தும் அவரின் பிற்காலச் சினிமாக்கள் மேற்குலக



சினிமா வரலாற்றில் முக்கியமானவொருவராக விளங்கும் அல்பிரட் ஹிட்சொக் அவர்களின் சினிமாக்களின் பாதிப்புக்களுக்கு உட்பட்டனவாக விளங்கின. கூலோட் சாப்ரோல் அவர்கள் மர்மமான ஆர்வக்குவிப்பை ஏற்படுத்தும் சினிமாக்களைத் தயாரிக்கும் போது அல்பிரட் ஹிட்சொக்கின் (Alfred Hitchcock) வகை (Genre), பாணி (Style) என்பவற்றைச் சிறப்பாகப் பின்பற்றினார். இவ்வடிப்படையில் ஹிட்சொக்குக் கடப்பாடுடையவராகவே இவர் விளங்கினார்.<sup>59</sup> குற்றவியல் சார்ந்த சினிமாக்களைத் தயாரிக்கும் போது ஒரு குடும்பம் அல்லது சமூகத்தின் சிறிய குற்றவியல் தொடர்பான உணர்வுகளுக்கு இவர் அழுத்தம் கொடுத்திருந்தார். கூலோட் சாப்ரோலின் அன்பேய்த்புல் வைப் என்னும் சினிமாவுக்கும் அல்பிரட் ஹிட்சொக்கின் வெர்டிகோ (Vertigo) என்னும் சினிமாவுக்கும் இடையே நெருக்கமான தொடர்புகள் இருப்பதாக சினிமா விமர்சகர்கள் குறிப்பிடுவர்.

புதிய அலை நெறியாளர்களில் ஒருவரான எறிக் ரொமேர் அவர்கள் கயெர் (Cahier) குழுவின் பழைய உறுப்பினராவார். சினிமாத்துறையில் தனக்கான அங்கிகாரத்தை சர்வதேச அளவில் சிறப்பான முறையில் கட்டியெழுப்பியவர். இவர் உறுதிப்பாடான முறையில் உணர்ச்சிநிலை, பாலியல் தூண்டல், உறுதியற்ற மனநிலை, இருதலைவாதநெறி என்பவற்றைத் தனது பாத்திரங்களில் சிறப்பாகக் கொண்டு வந்தார். இவரின் சினிமாக்கள் நகரத்திற்கும் நாட்டிற்கும், வேலைக்கும் விடுமுறைக்கும், குடும்பத்திற்கும் சொந்தப் பிரச்சினைகளுக்கும் இடையேயான நகர்வாக அமைந்திருந்தன.<sup>60</sup> இச் சினிமாக்களைக் குறிப்பிடும்படியான சூழ்நிலைகளில் கட்டியெழுப்பியிருந்தார். குறிப்பாக நவீன நகரின் புறநகர்ப் பகுதிகளை உட்கொண்டனவாக இவை விளங்கும். இவரின் சிறந்த வெற்றிப்படைப்பாக மை நைந் வித் மொட் [My Night With Maud (1969)] என்னும் சினிமா கொள்ளப்படுகின்றது.

ஐக் ரெளவெத் அவர்களின் சினிமாக்கள் புனைவினதும் ஆவணத் தன்மையினதும் கலவையாக விளங்கின. அவரின் முதல் முயற்சியான பறிஸ் பெலொங்ஸ் ரு அஸ் (Paris Belongs to us) என்னும் சினிமா ஒரு சிறந்த கலைப்படைப்பு என்னும் அங்கிகாரத்தை அவருக்கு அளித்தது. இச்சினிமாவின் கடும் சிக்கலமைப்புடைய கதைக்கருவும் ஒரே சீராய்



அமையாத கதையோட்டமும் சில அனுகூலங்களைப் பார்வையாளர்களுக்கு உணர்த்தியது.<sup>61</sup> அவரின் அடுத்த முயற்சியான தநான்ஸ் [The Nuns (1966)] என்னும் சினிமாவை வர்த்தக நோக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரித்திருந்தார். அது பொருளாதார ரீதியான வெற்றியை அவருக்கு ஈட்டிக் கொடுத்தது. இச்சினிமாவில் தனித்துவமான பண்புவாய்ந்த பாத்திரங்களின் உருவாக்கத்தைத் தவிர்த்திருந்தார். இவரின் இந்நோக்கானது மிக உயர்வான பரிசோதனைத் தன்மையானதும் தனித்துவமானதுமான மாட் லவ் [Mad Love (1968)], அவ்ட் 1 [Out 1 (1970)], செலின் அன்ட் யூலி கோ போடிங் [Celine and Julie Go boating (1974)] என்னும் சினிமாக்களின் உருவாக்கத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இவை அவரின் இறுதிக்காலத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அழுத்தமான பதிவுகளாக விளங்கின.

இப்புதிய அலை நெறியாளர்களின் வெளியீடுகள் சினிமா உலகில் குறிப்பிடும்படியான பாதிப்பை ஏற்படுத்தியிருந்தன. குறிப்பிடும்படியான 5 நெறியாளர்கள் 32 சினிமாக்களை 1959 - 1966க்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் வெளியிட்டனர். அனேகமான சினிமாக்கள் உயர்தரம் உடையதாகவும் அக்கால சினிமாவிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாகவும் இருந்தன. புதிய அலை நெறியாளர்களின் வடிவம், பாணி சார்ந்த அணுகுமுறையானது ஏனைய சினிமாவில் இருந்து வேறுபட்ட அடையாளத்தை உடையதாகவும் புதிய அலைச் சினிமாக்களுக்குள்ளே ஒரு ஒத்த போக்கை உடையனவாகவும் விளங்கின. இவை புதிய அலை நெறியாளர்களின் தனித்துவத்தை பாதுகாத்தன.

### புதிய அலைச் சினிமாக்களின் பண்புகள்

புதிய அலை நெறியாளர்கள் இரண்டு கோட்பாடுகளை தங்களுக்கு வழிகாட்டியாகக் கொண்டிருந்தனர்.

1. செந்நெறி மொண்டாச் பாணியிலான சினிமாத் தயாரிப்பு வேலைகளை நிராகரித்தனர். காட்சிச் சூழமைவு, பிரதியின் இலக்கிய நிலைச் சிறப்பு, காட்சியின் அமைவு, நீண்ட காட்சி, சிறப்பான காட்சி இணைப்பாக்கம் என்பவற்றைத் தங்களுக்குச் சாதகமாகக் கையாண்டனர்.



2. மெய்மையில் பற்றுறுதியுடையவர்களாக விளங்கியமை அடுத்து குறிப்பிடத்தக்கது. அதாவது சிறந்த சினிமா எனப்படுவது ஒரு தனிப்பட்ட கலைஞனின் வெளிப்பாடு, அது ஒரு தனிப்பட்ட எழுத்தாளனின் அடையாளத்தை எடுத்துச் செல்ல வேண்டும் என்று (ஒரு சிறந்த இலக்கியவாக்கம் எழுத்தாளரின் அடையாளத்தைப் பிரதிபலிப்பது) கருதினர். இத் தனிமனிதக் கோட்பாட்டைப் பிற்காலத்தில் அமெரிக்க சினிமா விமர்சகரான அன்று சாறி (Andrew Sarris) அவர்கள் எழுத்தாளர் கொள்கை (Author Theory) என்று குறிப்பிட்டார்.<sup>62</sup>

இவ்விரு கொள்கையையும் தங்களின் சினிமாச் செயற்பாட்டில் புதிய அலை நெறியாளர்கள் முழுமையாகக் கடைப்பிடித்தனர்.

புதிய அலைத் தயாரிப்பாளர்களே எழுத்தாளர்களையும் உருவாக்கினர். அவர்கள் ஆரம்பகால நெறியாளர்களான ஜீன் வெகொ (Jean Vigo), ஜீன் ரினேயர் (Jean Renoir) மற்றும் இத்தாலிய நெறியாளரான ரொபெர்தோ ரொசெலினி (Roberto Rossellini) பிரித்தானிய நெறியாளரான அல்பிரட் ஹிட்சொக் ஆகியோரின் சினிமாக்களைத் தங்களின் சினிமாச் செயற்பாட்டிற்கான முன்னுதாரணமாகக் கொண்டனர்.

இச்சினிமாக்கள் குறிப்பிடும் படியான தயாரிப்புத் தன்மைகளைக் கொண்டமைந்திருந்தன. இவர்கள் வெளிப்புறப் படப்பிடிப்பைப் பிரதானப்படுத்தினார்கள். அதாவது ஸ்ரூடியோ நிலைப்பட்ட படப்பிடிப்பிலும் பார்க்க வெளிப்புறப் படப்பிடிப்பே தங்கள் ஆக்கங்களின் உயர் மையமாக அமைகின்றது என்றனர். ஸ்ரூடியோ படப்பிடிப்புக்கு எதிரான அவர்களின் போக்குக் காரணமாக பரீசைச் சுற்றிய இயற்கையான அமைவிடங்களைக் காட்சிப்படுத்துவதை தமது நோக்காகவும் கொண்டிருந்தனர். பரீசில் இருக்கும் வேலைக்குச் செல்பவர்கள் வசிக்கும் பாதைகள் நெறியாளர்களின் காட்சிகளைப் பதிவு செய்வதற்கான பொதுவான தெரிவாக இருந்தது. குறித்த இடங்களுக்கு சென்று படமெடுப்பது என்பதை புதிய அலைச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களின் ஒரு வழக்கமான செயற்பாடாக இருந்தது. இது மெளன்ச் சினிமாவின் காலத்து தயாரிப்பு நடைமுறைகளின் பாதிப்பைக் காட்டியது. நகரை சினிமாவாக்கும் ஆர்வத்தைக் கொண்டிருந்த அவர்கள் பழைய சினிமாக்களில் இருந்த பொருந்தாக் கதைகளைத்



தவிர்த்ததுடன் கண்ணுக்குப் புலப்படாத (invisible editing) செவ்விதாக்க முறையையும் தவிர்த்திருந்தனர்.<sup>63</sup>

ஒத்த தன்மையுடையதும் மெருகூட்டப்பட்டதுமான ஸ்ரூடியோ ஒளியூட்டலுக்கு மாற்றீடாக இயற்கையாகக் கிடைக்கக்கூடிய ஒளியையும் சாதாரணமான ஒளியூட்டல் மூலங்களில் இருந்து பெறப்பட்ட ஒளியையும் பயன்படுத்தினர். சில யுத்தத்திற்குப் பிந்திய பிரான்சியச் சினிமாக்கள் மங்கலான ஒளிப் பின்புலம், யன்னலுடைய தனியறைகள், அறைகளுக்கு இடையேயான நடைபாதை (Corridors) என்பனவற்றை உருப்படுத்தின. இதனைச் சிறப்பாக பறிஸ் பெலொன்ங் தூ அஸ் என்னும் சினிமாவில் காணலாம்.

புதிய அலைச் சினிமாக்களின் படப்பிடிப்பிலும் சில முக்கிய பண்புகள் காணப்பட்டன. புதிய அலைச் சினிமாக்களின் படப்பிடிப்பில் கமராவின் அசைவு முக்கியமானதொரு இடத்தைப் பெற்றது. கமரா பாத்திரங்களைப் பின் தொடர்வதாகவும் அச்சூழலில் அப்பாத்திரங்களுக்கு உள்ள தொடர்பை வெளிக்கொணர்வதாகவும் இருந்தது. வெளிப்புறப் படப்பிடிப்பு முறை ஸ்ரூடியோவில் படம் பிடிப்பதை விட மலிவானதாக இருந்ததுடன் படப்பிடிப்பில் எடுத்துச் செல்லத்தக்க கையடக்க படப்பிடிப்பு உபகரணங்கள் தேவைப்பட்டன. ஏக்லயர் (Éclair) என்பவர் நிறை குறைந்த கையில் தூக்கிப் படம்பிடிக்கக் கூடிய கமராவை அக்காலத்தில் உருவாக்கியிருந்தார். அது வழங்கிய நெகிழ்ச்சித் தன்மை இவர்களுக்கு சாதகமாக அமைந்தது. இது குறித்த இடத்தில் பொருத்தி நேர்த்தியாகக் காட்சிச் சூழமைவுகளைப் படமாக்குவதற்கு புதிய அலைச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு பயன்பட்டது. கமராவை நெகிழ்ச்சியான முறையில் கையிலேந்தி படமாக்கக் கூடிய தன்மையானது புதிய அலைச் சினிமாக்களுக்கு உத்வேகத்தைக் கொடுப்பதாக அமைந்தது. தெ 400 புலொஸ் சினிமாவில் கமராவின் புத்தாக்கத் தன்மை ஒரு தனி அறையையும் வேகமாகச் சுழன்றியங்கும் கேளிக்கைக் களியாட்டக் கானிவெல்லையும் காட்சிப்படுத்துவதற்கு உதவியாக இருந்தது. பிரித்லெஸ் என்ற சினிமாவில் ஒரு சக்கரம் பொருத்தப்பட்ட கதிரையில் இருந்து படப்பிடிப்புக் கலைஞர் சினிமாவின் நாயகன் நீண்ட சிக்கலான பாதையூடாக பிரயாண முகவர் அலுவலகத்திற்குச் செல்வதைப் படமாக்கியிருந்தார்.<sup>64</sup>



புதிய அலைச் சினிமாக்களின் இன்னொரு முக்கியமான அம்சம் இயல்பான நகைச்சுவையாகும். நகைச்சுவையை சினிமாவின் ஊடாக இவ்விளம் நெறியாளர்கள் திட்டமிட்டு கையாண்டனர். இதற்கமைய ஜீன் - லூள - கொடா அவர்களின் பான்ட் ஒப் அவுட்சைடர்ஸ் சினிமாவில் மூன்று பிரதான பாத்திரங்கள் கருத்து உறுதிப்பாட்டிற்காக ஒரு நிமிடம் அமைதியாயிருக்க வேண்டும். அதற்காக ஜீன் - லூள - கொடா அவர்கள் கடமையுணர்ச்சியுடன் எல்லாவிதமான சத்தங்களையும் நிறுத்தி வைத்திருந்தார். இதேபோன்று சூட் த பியனோ பிலேயர் சினிமாவில் ஒரு பாத்திரம் தான் உண்மையைச் சொல்லா விட்டால் தனது அம்மா இறந்துவிடுவார் எனச் சூள் உரைப்பதன் மூலம் தான் உண்மையைச் சொல்கின்றேன் என்பதை நிரூபிக்கின்றான். இப்பண்பை இவர்களின் ஏனைய சினிமாக்களிலும் கண்டு கொள்ளலாம்.

புதிய அலைச் சினிமாக்களின் கதைக்கட்டமைப்பில் கூட நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாவின் பரிசோதனை முறைகள் கூடுதலாகப் பின்பற்றப்பட்டன. கதை முழுமையான தளர்நிலையில் இருந்து வருவது பொதுவான பண்பாகக் காணப்பட்டது. பறிஸ் பெலொன்ங் தூ அஸ் உண்மையில் ஒரு அரசியல் உடன்பாட்டிற்குச் சென்று கொண்டிருந்ததா? விவ்ற் சா வீ (Vivre Sa Vie) சினிமாவில் இறுதியில் ஏன் நநா (Nana) சுடப்பட்டாள்? சூட் த பியனோ பிலேயர் சினிமாவில் முதல் தொடர்வரிசைக் கூறாகவிருக்கும் வீதியில் எதிர்பாராத விதமாகச் சந்தித்த மனிதனுக்கும் கதாநாயகனின் சகோதரனுக்கும் இடையேயான உரையாடல், அங்கே பின்னர் தனது திருமணம் தொடர்பான பிரச்சினையைச் சொல்கின்றான். எவ்வாறாயினும் அந்த சினிமாவின் கதைப்போக்கில் அவன் ஒன்றும் பிரதானப்படவில்லை.

புதிய அலைச் சினிமாக்களில் குறித்த கதைகூறும் பாத்திரங்கள் காணப்பட்டன. இதில் பிராஞ்சிய இருப்பியல்வாத மெய்யியலின் தாக்கம் இருந்தது. பாத்திரங்கள் ஒரு பிரதான நோக்கைக் கொண்ட பாத்திரங்களாக இருக்கவில்லை. தங்களுக்கு என ஒரு இடமற்ற ஒழுங்கீனமுடைய உலகில் சினிமாவில் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படும் பாத்திரம் பெற்ற அநுபவத்தை முக்கியத்துவப்படுத்திக் காட்டுவதாகச் சினிமா இருந்தது.<sup>65</sup> கதாநாயகன் உள்நோக்கற்றவராக இருந்தாலும்



பயன்படுத்தப்படும் நடிப்பு சினிமாவின் இயக்கத்திற்கு தூண்டிவிசையாக இருக்கும். தேநீர்ச்சாலையில் தேநீர் அருந்துவது, கதைப்பது, போவது போன்ற காட்சிகளைக் காட்டுவதில் அதிகநேரத்தைச் செலவிட்டன்.

புதிய அலைச் சினிமாவின் கதை விபரிப்பில் அதிர்ச்சியூட்டுகின்ற திசைத் திருப்பத்தையுடைய இசைக் கூறுகள் அடிக்கடி அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. இவை பார்ப்போர் எதிர்பார்க்கையை திடீர் விசையுடன் தூக்கியெறிவதாக இருந்தன. சூட் த பியனோ பிலேயர் சினிமாவில் கதாநாயகனையும் அவனின் காதலியையும் கொள்ளைக்காரக் கூட்டத்தினர் கடத்தும் போது அக்குழுவினர் யாவரும் பாலுறவு பற்றிய நகைச்சுவையான கலந்துரையாடலை மேற்கொள்கின்றனர். தொடர்ச்சியற்ற படத்தொகுப்பு மேலும் கதை விபரிப்பைப் பாதிக்கும் என்பதையுணர்ந்த ஜீன் - லூஎ - கொடா அவர்கள் ஜம் கட் உத்திமுறை மூலம் இப்போக்கை வரையறைக்கு உட்படுத்தினார்.

புதிய அலைச் சினிமாக்களில் அவதானிக்கக்கூடிய ஒரு முக்கிய விடயமாக அவற்றின் முடிவு தெளிவற்றதாக அல்லது ஐயப்பாட்டிற்குரியதாக இருப்பதைக் குறிப்பிடலாம். அனேகமான சந்தர்ப்பங்களில் முக்கிய பாத்திரம் இறப்பதாகவோ, இறப்பதற்கான ஐயப்பாடான முடிவைக் கொண்டதாகவோ சினிமா அமையும். பிரித்லெஸ் சினிமாவில் இதனைச் சிறப்பாக அவதானிக்கலாம். தெ 400 புலொஸ் சினிமாவின் இறுதிக் காட்சியில் அன்டோனி என்னும் சிறுவன் கடலைத் தேடிச் சென்று கொண்டிருக்கின்றான். அவன் முன்னோக்கி நகர்கின்றான். பிரான்சுஸ் புறாபெட் அவனை மிகவும் அண்மைப்படுத்தி படச்சட்டகத்திற்குள் உறைநிலைப்படுத்துவதுடன் சினிமாவை முடிவுக்குக் கொண்டுவருகின்றார். இக்காட்சி சினிமாவின் முடிவில் அவன் அங்கிருந்து எங்கே போகப்போகின்றான் என்னும் வினாவை எழுப்புகின்றது.





தெ 400 புலொஸ் சினிமாவின் இறுதிக் காட்சி

கூலோட் சாப்ரோல் அவர்களின் லெஸ் போஸ்நெஸ் பிமர் (Les Bornes Femmer) மற்றும் ஒபீலியா (Ophelia) மற்றும் ஜக் நெளவெத் அவர்களின் பறிஸ் பெலொன்ங் தூ அஸ் மற்றும் ஜீன் - லூள - கொடா, பிராங்கோ புறாபெட் ஆகிய இருவரினதும் அனைத்துச் சினிமாக்களும் இவ்வாறான தன்மையையே கொண்டமைந்திருந்தன. உறுதியற்றதும் ஐயத்திற்கிடமானதும் தளர்ச்சியானதுமான முடிவைக் கொண்டிருப்பது புதிய அலைச் சினிமாக்களின் அடிப்படையான பண்பாகவிருந்தது.

பிராஞ்சிய சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு புதிய அலைச் சினிமா புதிய பாணியைக் கொடுத்ததுடன் நின்றுவிடாது வேறு சில பங்களிப்புகளையும் செய்தது. அவ்வடிப்படையில் அதன் அரசியல் நோக்கு குறிப்பிடத்தக்கது. புதிய அலைச் சினிமாவில் அரசியல் தொடர்பாடல் ஒரு முக்கியமான அம்சமாக விளங்குகின்றது. இவர்கள் பெரும்பாலும் இடதுசாரி அரசியல் கொள்கைகளையே பிரதிபலித்தனர். 1940 - 1950 களில் பிராஞ்சிய நெறியாளர்களினால் கைவிடப்பட்ட அரசியலுடனான பிணைப்பு மீண்டும் சினிமாவில் தொடங்கியது. புதிய அலை நெறியாளர்கள் அறிவு பூர்வமான சினிமாக்களை உருவாக்கினார்கள். அது பொழுதுபோக்குத் தன்மையான சினிமாக்களின் ஆட்சியை இல்லாது செய்தது. இது அரசியல், சமூக விவாதங்களுக்குரியதாகவும் மிக முக்கியமான கலையாகவும் விளங்கியது.<sup>66</sup>



### புதிய அலைச் சினிமாவின் வீழ்ச்சி

புதிய அலைச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களுக்கு எதிராக சில கருத்துக்கள் இருந்தாலும் பிரான்சிய சினிமாத்துறையானது புதிய அலைச் சினிமாச் செயற்பாட்டாளர்களுக்கு எதிரானதாக இருக்கவில்லை. ஆனால் 1957களில் வலிமைமிக்க சாதனமான தொலைக்காட்சி மிகவும் வேகமாக மக்கள் மத்தியில் பரவியதால் அது சினிமாத் துறையைப் பாதித்தது. 1959இன் பிற்பகுதியில் சினிமாத்துறை நெருக்கடிக்குள்ளானது. சொந்த முதலீட்டில் மிக்க குறைந்த செலவில் சினிமா தயாரிப்பது மேற்குறித்த பிரச்சினைக்குரியதொரு தீர்வாகக் காணப்பட்டது. புதிய அலைச் சினிமா நெறியாளர்கள் மிகவும் வேகமாக சினிமா தயாரித்ததுடன் குறைந்த விலையிலும் விநியோகித்தனர். பொருளாதார ரீதியான பிரச்சினையுள்ள சினிமா நிறுவனங்களை மறுசீரமைப்புச் செய்வதற்கு இளம் நெறியாளர்கள் உதவி புரிந்தனர். பிரான்சிய சினிமாத்துறை புதிய அலைச் சினிமா இயக்கத்துக்கு சினிமா விநியோகம், ஏனைய குறிப்பிட்ட சூழ்நிலைகளில் நிலவுகின்ற தயாரிப்பு வேலைகளுக்கு உதவியாக இருந்தது. உண்மையில் இது ஒரு சாதகமான நிலைமையாகவே இருந்தது எனலாம். ஏனெனில் 1964களில் ஒவ்வொரு புதிய அலை நெறியாளர்களும் சொந்தமான சினிமாத் தயாரிப்புக் கம்பனிகளை வைத்திருந்தனர். (அவை யாவும் பிராஞ்சிய சினிமாத் துறையால் பிற்காலத்தில் உள்வாங்கப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.)

சிறப்பான வளர்ச்சியைப் பெற்றிருந்த, மேற்குலக சினிமா வரலாற்றில் முக்கியமானதொரு இயக்கமாக முன்னெடுக்கப்பட்ட புதிய அலைச் சினிமா எப்போது முடிவுக்கு வந்தது என்பதை வரையறுத்துக் கூறுவது கடினமானது. ஆனால் அதிகமான வரலாற்றாசிரியர்கள் 1964ஆம் ஆண்டுடன் புதிய அலைச் சினிமா முடிவுக்கு வந்ததாகக் குறிப்பிடுகின்றனர். அக்காலத்தில் புதிய அலைச் சினிமாவின் பண்பு சார்ந்த கூறுகளான வடிவம், பாணி என்பன எங்கும் பரவியிருந்ததுடன் எல்லோராலும் பின்பற்றவும் பட்டது. 1968இன் பின்னர் புதிய அலைச் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் தங்கள் நிலையில் இருந்து வேறுபட்டு வேறு திசையில் சென்றனர். அதிகமான புதிய அலை நெறியாளர்கள் வேறு வேறு வழிகளில் நகர்ந்ததால் அவர்களில் சினிமாக்களில் ஒத்த



தன்மையில்லாது வேறுபாடுகள் காணப்பட்டது. இதனால் 1964இல் புதிய அலை இயக்கம் முழுமையாக இல்லாமல் போனது என்று கூறமுடியாது. அதன் கோட்பாட்டு நடைமுறைகள் ஆதிக்கநிலையில் இருந்த சினிமாத் தயாரிப்புக்களுக்குள் உள்வாங்கப்பட்டது. இதனால் புதிய அலை முடிவுக்கு வந்தது என்று சொல்லாமல் புதிய தோற்றம் பெற்றது எனலாம்.<sup>67</sup>

கூலோட் சாப்ரோல், பிரான்சுஸ் புறாபெட், எறிக் ரொமேர் ஆகியோர் பிரான்சிய சினிமாத்துறையில் வலுவானவர்களாக இருந்தனர். அப்படியிருக்க ஜீன் - லூஎ - கொடா அவர்கள் பரிசோதனைத் தன்மையுடைய வீடியோ ஸ்ரூடியோவை சுவீடனில் அமைத்துச் செயற்பட்டார். ஜக் ரெளவெத் அவர்களின் தயாரிப்புக்கள் கதை விபரிப்பு உத்திமுறை தடுமாற வைக்கும் சிக்கல்த் தன்மை கொண்டதாகவும் நீண்ட செவ்விதாக்கத்தைக் கொண்டதாகவும் அமைந்திருந்தது. அவரின் அவ்ட் 1 என்னும் தயாரிப்பு 12 மணிநேரம் கொண்ட நீண்ட தொடராக அமைந்திருந்தது. 1980களின் நடுக்கூற்றில் பிரான்சுஸ் புறாபெட் மரணமடைகின்றார். கூலோட் சாப்ரோல் அவர்களின் சினிமாக்கள் பிரான்சுக்கு வெளியே பயன்பாடற்றதாக இருந்தது. ஜக் ரெளவெத் அவர்களின் வெளியீடுகள் சிலருக்கு மட்டும் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய மறைபொருள் தன்மையுடையனவாக அமைந்திருந்தன. எறிக் ரொமேர் சர்வதேச சிரத்தையைத் தொடர்ந்து வைத்திருந்தார். இவ்வடிப்படையில் போலின் அட் த வீச் (Pauline at the Beach), புல் மூன் ஓவர் பரீஸ் (Full Moon Over Paris) ஆகிய அவரின் படைப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. ஜீன் - லூஎ - கொடா தனது பாணியில் தொடர்ந்தும் சினிமாக்களைத் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். பழைமைக்கும் புதுமைக்கும் இடையேயான அவரின் இறுதி விருப்பமாக ஹெய்ல் மணி (Hail Many) என்னும் சினிமா 1983ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டது. 1990களில் பொருள் விளங்காத் தன்மையுடைய சினிமாக்களை வெளியிட்டார். இதற்கு நொவெலெவோக் (Noavelle Vague) என்னும் தலைப்பிட்டார்.

இந்நிலையில் பிராஞ்சிய புதிய அலைச் சினிமாக்கலைஞர்களின் அநுபவ முதிர்ச்சி அவர்களை புதிய வழியில் செயற்படத் தூண்டியது. ஆரம்பத்தில் இக்கலைஞர்களிடையே இருந்த கருத்தொருமைப்



பாடுடைய செயற்பாட்டிலிருந்து வேறுபட்டுச் சென்றது. இது இக் கலைஞர்களின் செயற்பாட்டின் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் காட்டியது.

### பிற்கால சினிமாவில் புதிய அலைச் சினிமாவின் தாக்கம்

புதிய அலைச் சினிமா இயக்கத்தின் கலைத்துவ முக்கியத்துவங்களில் ஒன்றாகவே ஏனைய நாடுகளில் அது போன்ற இயக்கங்களின் தோற்றத்திற்கு அகத்துண்டுதல் அளிக்கப்பட்டதைக் குறிப்பிடலாம். இது புதிய அலைச் சினிமாச் செயற்பாட்டிற்கு பிற்காலச் சினிமாக் கலைஞர்கள் வழங்கிய முக்கியத்துவத்தை உணர்த்துவதுடன் அதன் கலைத்துவத் தொடர்ச்சிக்கும் இருப்புக்கும் வழியேற்படுத்தியது.

அமெரிக்காவில் மூவி பிரட் (Movie Brat) தலைமுறையைச் சேர்ந்த சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் 1960களின் பிற்பகுதிக்கும் 1970க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் உருவாகுகின்றனர். இவர்களின் கதை கூறும் உத்திமுறையில் புதிய அலை நெறியாளர்களின் செல்வாக்குக் காணப்பட்டது. இதுபோன்று போலந்து, செக்கோசிலாவினா, ஹங்கேரி, ஜேர்மனி போன்ற ஐரோப்பிய நாடுகளிலுள்ள இளம் நெறியாளர்களும் கடந்தகால சினிமாப்பாணிகளில் இருந்து விடுபட்டு புதிய அலை நெறியாளர்கள் போன்று தமது சொந்தக் கதையைக் கூறுவதற்கு இந்த புதிய அலைச் சினிமா தூண்டுதலாக அமைந்தது. இது போன்று யப்பான், பிரேசில், கனடா போன்ற நாடுகளிலும் புதிய அலைச் சினிமா இயக்கம் போன்ற சினிமா இயக்கங்கள் சிறப்பான முறையிலே முன்னெடுக்கப்பட்டது.<sup>68</sup>

பிராஞ்சில் புதிய அலை நெறியாளர்களின் கருத்துநிலை பிற்கால பிராஞ்சிய இளம் நெறியாளர்களினால் உத்வேகத்துடன் உள்வாங்கப்பட்டு முன்னெடுக்கப்பட்டது. இந்த இளந்தலைமுறையினர் குறிப்பிடும் படியான பல சினிமாக்கள் தயாரித்தனர். இவ்வடிப்படையில் பாற்பெஸ்கூரோஎடெ (Barbet Schroeder) அவர்களின் மோ [More (1969)], ஜீன் கியூஸ்டேஷே (Jean Eustache) அவர்களின் லா மாமான் எத் லா புதொயன் [La Maman et La Putain (1973)], அன்றி தெசின் (Andre Techine) அவர்களின் போலினா எஸ் என் வா [Paulina s'en Va (1975)], பிலிப் காறெல் (Philippe Garrel) அவர்களின் லா இன்பன்டசீகர்ட் [L'Enfant Secret (1979)]



ஆகிய சினிமாக்கள் பிராஞ்சிய இளம் புதிய தலைமுறையினரின் படைப்புக்களில் குறிப்பிடத்தக்க பதிவுகளாக விளங்கின.<sup>69</sup> இந் நெறியாளர்களுடன் ஜீன் கூலொட் பெட்டே (Jean-Claude Biette), கூலொட் க்யூகட் (Claude Guiguet), மற்றும் போல் வெச்சாலி (Paul Vecchiali) போன்றோர் தமது முன்னோர்கள் கயெர் கு சினிமா என்னும் சஞ்சிகையில் எழுதிய விடயங்களை தமது சினிமாச் செயற்பாட்டில் பின்பற்றுவதில் ஆர்வமாக இருந்தனர்.

இந்நிலையில் புதிய அலைச் சினிமா இயக்கம் பல சுயமான பெறுமதி வாய்ந்த தயாரிப்புக்களை வழங்கியது. புதிய அலைச் சினிமாவின் முக்கிய பங்களிப்பு அது பிராஞ்சிய சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு உதவியதே. அதன் செல்வாக்குக் காரணமாக பிராஞ்சிய வரலாற்றில் புதிய அலைச் சினிமாவின் காலகட்டம் தனிக்காலகட்டமாக மேற்கிளம்பலாயிற்று.

### பிற்குறிப்புகள்

1. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, P : 475.
2. Abel Gance, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Abel\\_Gance](http://en.wikipedia.org/wiki/Abel_Gance)
3. Abel Gance 1889-1981, [http://filmsdefrance.com/FDF\\_agance.html](http://filmsdefrance.com/FDF_agance.html).
4. J'ACCUSE (1919 film), Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/J%27accuse\\_%281919\\_film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/J%27accuse_%281919_film%29)
5. Abel Gance 1889-1981, [http://filmsdefrance.com/FDF\\_agance.html](http://filmsdefrance.com/FDF_agance.html).
6. Abel Gance, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Abel\\_Gance](http://en.wikipedia.org/wiki/Abel_Gance)
7. Jean Epstein 1897-1953, <http://www.enotes.com/twentieth-century-criticism/epstein-jean>.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Cœur fidèle, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Coeur\\_fid%C3%A8le](http://en.wikipedia.org/wiki/Coeur_fid%C3%A8le).
11. Marcel L'Herbier, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_L%27Herbier](http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_L%27Herbier).



12. McCreary, Eugene C., Louis Delluc, Film Theorist, Critic, and Prophet, <http://www.jstor.org/pss/1225447>.
13. Louis Delluc, definition of Louis Delluc in the Free Online ..., <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Louis+Delluc>.
14. Louis Delluc Biography, <http://www.whosdatedwho.com/celebrities/people/dating/louis-delluc.htm>.
15. Louis Delluc, definition of Louis Delluc in the Free Online ..., <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Louis+Delluc>.
16. Germaine Dulac, <http://www.filmreference.com/Directors-Co-Du/Dulac-Germaine.html>
17. Tregouet, Annie D., The male gaze subverted: Germaine Dulac's La Belle Dame sans merci, West Virginia University Philological Papers, <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-85240563/male-gaze-subverted-germaine.html>
18. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, P : 475
19. Ibid, P : 476
20. French Impressionist Cinema, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/French\\_Impressionist\\_Cinema](http://en.wikipedia.org/wiki/French_Impressionist_Cinema)
21. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, P : 476 - 477.
22. French Impressionist Cinema, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/French\\_Impressionist\\_Cinema](http://en.wikipedia.org/wiki/French_Impressionist_Cinema)
23. பாலா, சர்ரியலிஸம், 68 - 69.
24. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, University of Wisconsin, New York, 2001, p : 477.
25. Adams, L.S., A History of Western Art, University of New York, New York, 2001, p:488.
26. இவ்விடையத்தினை விளங்கிக் கொள்ள வேண்டுமெனில் பின்வரும் உதாரணத்தைக் கூறலாம். சிலவேளைகளில் நாம் எமது கட்டிலிலோ நாற்காலியிலோ உற்கார்ந்து இருக்கும் போது நாம் இன்னொருவரைச் சந்திப்பது போலவும் அவருடன் அழுவழாவுவது போலவும் நினைப்பதில்லையா? அந்தக் கணநேரத்தில் எமது மனத்தின் விகற்சிப்புக்கள் யாவற்றையும் பொய்யானவை என்று கூறிவிட முடியாதுதானே. அதனால்தான் சர்ரியலிஸம் என்பது 20ம் நூற்றாண்டின் முக்கிய கலைச் கொள்கைகளில் ஒன்றாக மேற்கிளம்பியது.



27. Gardner, Louise., Art Through the Ages, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, London, 1980, p:829.
28. Dionysus in Paris. Wallace Fowlie. New York: Meridian Books, Inc., 1960. p. 203-209 [http://tags.library.upenn.edu/tag/raw\\_cinema](http://tags.library.upenn.edu/tag/raw_cinema).
29. Jamieson, Lee., "The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud." Senses of Cinema , Inc. 27 Nov. 2008, [http://tags.library.upenn.edu/tag/raw\\_cinema](http://tags.library.upenn.edu/tag/raw_cinema).
30. Christopher Adler, Ignoring Call to Murder: The Evolution of Surrealist French Cinema, <http://www.yale.edu/bass/writing/models/documents/adlerfinal.doc>.
31. Surrealist Cinema, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Surrealism-SURREALIST-CINEMA.html>.
32. Williams, Linda. "From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema." Film Quarterly 34, 1981, p : 41-42.
33. The Seashell and the Clergyman, From Wikipedia, the free encyclopedia.
34. Jamieson, Lee, "The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud." Senses of Cinema.
35. Flitterman-Lewis, Sandy. Dada and Surrealist Film. Ed. Rudolf E. Kuenzli. New York: MIT, 1996. P: 110-24.
36. Un Chien Andalou, From Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Un\\_chien\\_andalou](http://en.wikipedia.org/wiki/Un_chien_andalou).
37. Ibid.
38. The Golden Age: the films of Luis Buñuel and Salvador Dalí, Surrealist Classics At Eyedrum, Co-sponsored By The Cultural Services Of The French Embassy, Part 2, November 14-15, 2008.
39. Bryan M.Papciak, "Thank God I' m an atheist" The Surrealistic Cinema of Luis Bunuel, <http://www.regent.edu/acad/schcom/rojc/papciak.html>
40. Bunuel, Luis, My Last Sigh, Alfred A.Knopf, New York,1983, P : 107.
41. Bryan M.Papciak, "Thank God I' m an atheist" The Surrealistic Cinema of Luis Bunuel.
42. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, P : 478.
43. காட்சி ஒழுங்கமைப்பு, ஒளியமைப்பு, ஆடையலங்காரம், ஒப்பனை, பாத்திரங்களின் குணவியல்பு போன்ற அனைத்து விடயங்களினதும் ஒழுங்கமைப்பில் இருந்தே காட்சிச் சூழமைவு உருவாக்கப்படுகிறது.



44. Surrealist Cinema, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Surrealism-SURREALIST-CINEMA.html>.
45. Christopher Adler, Ignoring Call to Murder: The Evolution of Surrealist French Cinema.
46. Ibid.
47. Surrealist Cinema, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Surrealism-SURREALIST-CINEMA.html>.
48. French New Wave, [http://en.wikipedia.org/wiki/French\\_New\\_Wave](http://en.wikipedia.org/wiki/French_New_Wave).
49. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, p : 487.
50. Dayna Oscherwitz, MaryEllen Higgins., Historical Dictionary of French Cinema : Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 15, The Scarecrow Press, UK, 2007, p : 321.
51. Hitchman, Simon., 2008, A History of French New Wave Cinema, <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>.
52. Phil Powrie, Keith Reader., French Cinema: A Student's Guide, 338 Euston Road, London NW1 3BH by MPG Books Ltd, 2002, p : 21.
53. New Wave, French Cinema and the New Wave, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/New-Wave-FRENCH-CINEMA-AND-THE-NEW-WAVE.html>
54. Ibid
55. Phillips,Craig., French New Wave, <http://www.greencine.com/static/primers/fnwave1.jsp>
56. Hitchman, Simon., 2008, A History of French New Wave Cinema, <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>.
57. Smith, Geoffrey Nowell (e)., 1996, The Oxford History of World Cinema, Oxford University Press Inc., New York, p : 577.
58. Ibid, p : 578.
59. Phillips,Craig., French New Wave,<http://www.greencine.com/static/primers/fnwave1.jsp>.
60. Smith, Geoffrey Nowell (e)., 1996, The Oxford History of World Cinema p : 578.
61. Hitchman, Simon., 2008, A History of French New Wave Cinema, <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>
62. Phillips,Craig., French New Wave, <http://www.greencine.com/static/primers/fnwave1.jsp>



63. Bordwell, David., Thompson, Kristin., Film Art an Introduction, p : 487.
64. Ibid, p : 488.
65. Ibid, p : 488.
66. Dayna Oscherwitz, MaryEllen Higgins., Historical Dictionary of French Cinema : Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 15, p : 323.
67. Ibid, p : 323.
68. Hitchman, Simon., 2008, A History of French New Wave Cinema, <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>.
69. Ibid.



அத்தியாயம் ஐந்து

## மொண்டாச் சினிமா : சோவியத் ரசியாவின் பங்களிப்பு

### அறிமுகம்

Montage என்பது சினிமாவிலே பயன்படுத்தப்படும் ஒரு முக்கிய உத்தியாகும். பார்ப்போருக்கு ஆர்வக்குவிப்பை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் சினிமாவின் ஷொட்களை (Shots) பொருத்தமான முறையில் இணைத்து உருவாக்கப்படும் கலைநுட்பமாக மொண்டாச் (Montage) விளங்குகின்றது. இதன் பிரதான அம்சம் (மேல் எழுந்த வாரியாக நோக்கும் போது) ஒன்றுக்கு ஒன்று தொடர்பற்றனவான ஷொட், சிக்குவான்ஸ்களை (Sequence) ஒன்றன் பின் ஒன்றாக இணைத்துக் காட்டுவதாகும். இதன் வேர்ச் சொல்லான 'Monter' பிராஞ்சிய மொழியில் இருந்து வருவதாகும். அது ஒன்றை ஒன்றிணைத்துக் கூறல் என்ற கருத்துடையது என்றும் கூறுவர்.

மிக ஜனரஞ்சகமான உதாரணம் ஒன்று கூறவேண்டுமாயின் கதாநாயகனோ கதாநாயகியோ தமது எண்ணங்களால் பீடிக்கப்பெற்று என்ன செய்வது என்று தெரியாமல் தத்தளித்துக் கொண்டிருக்கும் நிலையினைக் காட்டுவதற்கு முதலில் அப்பாத்திரங்களைக் காட்டி அடுத்த ஷொட்டான கரையில் அடித்து மோதிக்கொள்ளும் அலையைக் காட்டுவதை எடுத்துக் கூறலாம். அதேபோல் முதல் இரவு அறையில் கதாநாயகன், கதாநாயகி ஒன்று சேர்வதைக் காட்டுவதற்கு, இருவர் ஆடைகளைக் கவனியாது ஆலிங்கனம் செய்யும் ஒரு சித்திரத்தைக் காட்டும்போது அந்தத் தாக்கம் ஏற்படும். இந்த உத்தி சினிமாவில் பயன்படுத்தப்படும் பொழுது அதனை மொண்டாச் சினிமா எனக் கூறும் வழக்குள்ளது. இம்முறை சோவியத் ரசியாவிலேயே வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதொன்றாகும்.



1917இல் ரசியாவில் ஏற்பட்ட ஒக்டோபர் புரட்சியின் பின்னர் அரசின் புரட்சிகரக் கருத்துக்களை காத்திரமான முறையில் மக்கள் முன்கொண்டு சேர்ப்பதற்காக 1924 - 1930 காலப்பகுதியில் சோவியத் ரசியாவில் ஒரு இளைஞனர் குழுவினர் மொண்டாச் சினிமா இயக்கத்தை முன்னெடுத்தனர். மொண்டாச் சினிமாவை கருத்துவெளிப்பாட்டு அழகியலுக்கு அடிப்படையானதொரு விடயமென அக்கால சோவியத் ரசிய சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் கருதினர். மொண்டாச் சினிமாவின் தோற்றத்திற்கு அக்காலத்தில் நிலவிய சமூக, அரசியல் சூழல் அடிப்படையானதாக அமைந்திருந்தது.

யுத்தத்திற்கு முந்திய ரசிய சினிமாத்துறையானது சர்வதேச திரையரங்கில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக இருக்கவில்லை. ரசியாவில் குறிப்பிடத்தக்க சினிமாக் கம்பனிகள் மாஸ்கோவிலும் பீற்றர்ஸ் வேர்கிலும் (Petersburg) செயற்பட்டன. 1910ஆம் ஆண்டின் நடுக் கூறுகளில் ரசியா மிகை உணர்ச்சி நிலைப்பட்ட மனோநிலையைத் தமது இயல்பாகக் கொண்டிருக்கும் பாத்திரங்களைக் கொண்டமைந்த (Romantic) சினிமாக்களையே தயாரித்தது. ஈவான் மொஸ்ஊகின் (Ivan Mozhukin) மற்றும் அக்காலத்தில் முன்னணியில் இருந்த ரசிய நடிகர்களின் திறமைகளை வெளிப்படுத்தும் தன்மையுடையனவாகவும் ரசிய மக்களை நோக்காகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டனவாகவும் இவை விளங்கின. இச்சினிமாக்கள் குறைந்தளவே வெளிநாடுகளில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டன.

1917 ஒக்டோபர் புரட்சியின் வெற்றியுடன் புதிய சோவியத் அரசாங்கத்தால் ஏனைய துறைகளைப் போன்று சினிமாவின் தயாரிப்பு, அதன் விநியோகம் தொடர்பான முறையையும் புதிய அரசாங்கத்தின் உண்மையான நோக்கத்தினை அடைவதற்கு ஏற்றவிதத்தில் பயன்படுத்த முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. லெனின் எல்லாக் கலை வடிவங்களினுள்ளும் சினிமா சக்திவாய்ந்ததொன்று எனக் கருதினார். சினிமாவை அவர் வரலாற்றையும் சோசலிசத்தின் கோட்பாடுகளையும் எழுத, வாசிக்கத் தெரியாத மக்கள் உட்பட சகல மக்களுக்கும் கொண்டு சேர்ப்பதற்கான புதிய காட்சிப்பல மொழியாகக் கருதினார். பிரசாரத்திற்கான சக்திவாய்ந்த சாதனமாக சினிமாவைப் பயன்படுத்துவது லெனினின் நோக்காக அமைந்திருந்தது.<sup>1</sup> சினிமாவினூடாக தங்கள் கருத்துநிலையை மக்களிடம் கொண்டு சேர்த்தல் இவரின் முதன்மை



யான நோக்காக அமைந்திருந்தது. இதற்காக வெனின் தேசிய சினிமாக்கல்லூரி என்னும் அமைப்பை 1919இல் ஆரம்பித்து சினிமா தொடர்பான பயிற்சிகளை அதனூடாக ஒரு வரன்முறையாக வழங்கினார்.

அரச சினிமா நிறுவனத்திற்காக வெவ் கூலெஷொவ் (Lev Kuleshov) அவர்களினால் நடத்தப்பட்ட பயிற்சி வகுப்புகள் கூடுதலான பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியிருந்தன. வெவ் கூலெஷொவ் பரிசோதனைகளின் மூலமாக கமரா இயக்குநர் நடிப்பைக் காட்சியாக்கம் செய்வது சினிமாக்கலையல்ல என்பதையும் அது தனித்தனியான ஷொட்களை புதிய அர்த்தத்தைக் கொடுக்கும் வண்ணம் ஒழுங்குபடுத்தும் செவ்விதாக்க நுட்பத்திலேயே தங்கியுள்ளது என்பதையும் நிரூபித்தார்.<sup>2</sup> இவரின் பரிசோதனைகள் மூலம் செவ்விதாக்கம் அல்லது ஷொட்கள் ஒழுங்குபடுத்தப்படுவது பார்ப்போரின் மனதில் அர்த்தங்களை உருவாக்கும் என்றும் அவ்வர்த்தத்தைத் தருவது அங்கு உள்ளடக்கப்பட்டிருக்கும் ஷொட்களை ஒழுங்குபடுத்தும் நுட்பமே என்பதையும் நிரூபித்துக் காட்டினார். வேறுபட்ட மூலங்களில் இருந்து பெறப்பட்ட படங்களைச் செவ்விதாக்கம் செய்வதால் பெற்ற அநுபவத்தின் மூலம் தொடர் தன்மை பற்றியதொரு எண்ணக்கருவை உருவாக்கினார். வெவ் கூலெஷொவ் செந்நெறிக் ஹொலிவூட் சினிமா போன்று செவ்விதாக்கத்தில் ஒரு ஒழுங்கு முறையைக் கொண்டு வருவதற்கு அடிப்படையிலேயே முயற்சித்தார். வெவ் கூலெஷொவ் இதற்கு முன்னர் சினிமாக்களைத் தயாரித்திருந்த போதிலும் இவர் புதிதாகத் தோற்று வித்த சினிமாக்கல்லூரியில் இவரது மாணவர்களும் இவரும் சினிமா பற்றிய கோட்பாடுரீதியான கட்டுரைகளை எழுதினர்.

இதனைவிட டி.டபிள்யூ.கிரிபித் அவர்களின் கதை எடுத்துரைப்பு (Narrative) நுட்பங்களான அண்மைக்காட்சி, முன்பு இல்லா புத்தாக்க கமரா அசைவுகள், அக்கமரா அசைவுகள் மூலமாக அவர் கமராவின் கோணங்களை மாற்றியமைத்தமை போன்றன சோவியத் ரசிய சினிமா முன்னோடிகளை ஆழமாகப் பாதித்திருந்தன. இவரின் குறுக்கு வெட்டு முறைச் செவ்விதாக்கம் (Crosscutting Editing) மற்றும் ஒத்திசைவான செவ்விதாக்கம் என்னும் இரண்டும் குறிப்பாக இவர்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டிய விடயங்களாக அமைந்திருந்தன. டி.டபிள்யூ.கிரிபித்தின் இன்டொலரன்ஸ் (Intolerance), த பேர்த் ஒப் எ நேசன் (The Birth of a



Nation) என்னும் இரண்டு சினிமாக்களும் சோவியத் முன்னோடிகளை சிறப்பாகப் பாதித்திருந்தன.<sup>3</sup>

லெவ் கூலெஷொவ் அவர்களின் பரிசோதனைகளும், டி.டபிள்யூ. கிரிபத் அவர்கள் ஆற்றல் மிக்க ஷொட்களை எதிரெதிரே ஒழுங்கு படுத்திய (Juxtaposition) உதாரணங்களும் சோவியத் சினிமா நெறியாளர்களுக்கும் கொள்கையாளர்களுக்கும் செவ்விதாக்கம் சினிமாக்கலையில் அடிப்படையானதொன்று என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியது. ஷொட்களின் கலைத்துவமான இவ்வொழுங்கமைப்பை இவர்கள் 'மொண்டாச்' என்று அழைத்தனர்.<sup>4</sup> இது கதை எடுத்துரைப்பு தொடர்ச்சியை பெறும் விதத்தில் மேற்கொள்ளப்படும் சாதாரண செவ்விதாக்கச் செயற்பாடு அல்லது ஷொட்களை சாதாரண முறையில் ஒன்றாக இணைக்கும் முறையில் இருந்து வேறுபட்டதொன்றாக விளங்கியது.

படப்பிடிப்புச் சாதனங்களின் பற்றாக்குறை மற்றும் கடினமான வாழ்வியல் நிலைப்பாடு என்பவை நிலவிய இக்காலச் சூழலில் குறிப்பிடும் படியான இளம் சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் மேற்குறித்த பின்புலத்தைத் தளமாகக் கொண்டு தேசிய சினிமா இயக்கம் ஒன்றை முன்னெடுத்தனர். இவர்கள் சினிமாவை அக்கால சமூக, அரசியல் நோக்கை அடையும் சாதனமாக கையாள முற்பட்டனர். இந் நெறியாளர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக லெவ் கூலெஷொவ், செர்ஜ் ஐஸன்ஸ்டீன் (Serge Eisenstein), விசெலொட் பொடொற்கின் (Vsevolod Pudorkin), அலெக்சான்டெர் டொவ்சென்கொ (Alexander Dovzhenko), டிசிஈகா வெத்தோன் (Dziga Verton) ஆகியோர் விளங்குகின்றனர்.

மொண்டாச் சினிமாச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்ட இந்நெறியாளர்கள் எவருமே யுத்தத்திற்கு முந்திய சினிமாத்துறையில் பாண்டித்தியம் உடையவர்களாக இருக்கவில்லை. உதாரணமாக ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்கள் ஒரு பொறியியலாளராகவும், இரசாயனவியல் துறையைச் சார்ந்தவராகவும் விளங்கினர். வேறு துறையில் இருந்து வந்த இவர்கள் எல்லோரும் சினிமாவை புரட்சியின் நடுவே கண்டுபிடித்தனர்.



### மொண்டாச் சினிமாக்களும் அவற்றின் பண்புகளும்

1922 இல் டிசின்கா வெத்தோன் அவர்களால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டு வெளியிடப்பட்ட கினோ - பிறவ்டா (Kino - Pravda) என்னும் சினிமாவே ரசிய அரசாங்கத்தால் உந்துதல் அளித்து வெளியான முதலாவது சினிமாவாகும். இது ஆவணச் சினிமாவாகவும் செய்திச் சினிமாவாகவும் அமைந்திருந்த சினிமாத் தொகுதியாகும். கற்பனைப் புனைவுச் சினிமா முயற்சிகள் 1917 இல் இருந்து ஆரம்பிக்கப்பட்டது. 1923இல் வெளி வந்த ரெட் எம்ஸ் (Red Imps) என்னும் சினிமா வெளிநாட்டில் இருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்ட சினிமாக்களுக்குப் போட்டியாக அமைந்த முதல் சோவியத் தயாரிப்பாக அமைந்திருந்தது. 1927 வரை இச்சாதனையை எவ்வெளிநாட்டுச் சினிமாக்களாலும் முறியடிக்க முடியவில்லை. இருந்தும் சோவியத் மொண்டாச் சினிமாச் செயற்பாடுகள் லெவ் கூலெஷொவ் அவர்களின் சினிமாக்கல்லூரியினால் 1924இல் தயாரித்தளிக்கப்பட்ட தே எக்ஸ்றாஓர்டினரி அட்வென்சர் ஒவ் Mr. வெஸ்ற் ஒன் த லான்ட் ஒவ் தெ பொல்ஷெவெக் (The Extraordinary Adventures of Mr. West on the Land of the Bolsheviks) என்னும் சினிமாவுடன் ஆரம்பமாகின. இச்சினிமாவும் அவரின் இரண்டாவது சினிமாவான த டெத் ரே [The Death Ray (1925)] என்னும் சினிமாவும் சோவியத் நெறியாளர்களிலும் ஹொலிவூட்டிலும் பார்க்க சிறந்த முறையில் மொண்டாச் பாணியைப் பயன்படுத்தி நல்ல முறையில் சினிமாக்களைத் தயாரிக்கமுடியும் என்பதை நிரூபித்துக் காட்டின.

ஐஸன்ஸ்டின் தனது முதலாவது கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமாவான ஸ்ரைக் (Strike) ஐ 1925ஆம் ஆண்டின் முற்பகுதியில் வெளியிட்டார். இச்சினிமாவின் மூலம் மொண்டாச் முறைச் சித்திரிப்பை நன்கு தொடங்கி வைத்தார் எனலாம். 1925இன் பிற்பகுதியில் வெளியிடப்பட்ட அவரின் இரண்டாவது சினிமாவான த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் (The Battleship Potemkin) வெளிநாடுகளில் பெரும் வெற்றியை ஈட்டியதுடன் அதில் கையாளப்பட்ட சித்திரிப்பு முறைமை உலகில் தலை சிறந்த சினிமாக்கலைஞர்களின் கவனத்தை ஈர்த்தது. இது மொண்டாச் சித்திரிப்பு முறைமையின் நல்ல உதாரணமாக அமைந்தது.

தொடர்ந்து வந்த காலங்களில் ஐஸன்ஸ்டின், விசெலொட் பொடொற்கின், டிசின்கா வெத்தோன், அலெக்சான்டெர் டொவ்



சென்கொ ஆகியோர் செந்நெறி மொண்டாச் பாணியைப் பிரதிபலிக்கும் சினிமாத் தொகுதியொன்றை வெளியிட்டனர். இச்சினிமாக்கள் மொண்டாச் பாணியின் கலைத்துவ அடிப்படைகளைத் தாங்கியனவாக அமைந்த அதேநேரம் புரட்சிகர அரசின் புதிய கருத்துக்களை மக்கள் முன் சேர்ப்பவையாகவும் அமைந்திருந்தன.

மொண்டாச் என்பது யாது? அது எப்படி இருக்க வேண்டும்? என்பது பற்றி நெறியாளர்களிடையே ஏகோபித்த கருத்து இருக்கவில்லை. ஒன்றுக்கு ஒன்று வேறுபட்ட கருத்துக்களே காணப்பட்டன எனலாம். விசெலொட் பொடொற்கின் குறிப்பிடும் போது 'சினிமாவில் வரும் ஷொட்கள் செங்கற் கட்டிகளை ஒத்தன என்றும் ஒரு கட்டடத்தைக் கட்டும் போது அக்கற்களை எம்முறையில் வைக்கவேண்டுமோ அம்முறையில் வைத்து இணைத்து அடுக்கிச் செல்ல வேண்டும்' என்றார். ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்கள் விசெலொட் பொடொற்கின் மேலே கூறிய கருத்தை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. இவர் குறிப்பிடும் போது 'ஷொட்கள் சரியான முறையில் இணைக்கப்படாவிட்டாலும் அவை பார்போர் மத்தியில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துமாக இருந்தால் அதிகூடிய விளைவுகளைத் தரும்' என்றார். இவர் ஷொட்களை அடுத்தடுத்து இணைக்கும் முறை ஒரு கருத்தை உருவாக்குவதற்கு உதவும் என்ற அடிப்படையில் அதையும் ஆதரித்தார். இப்பொதுக் கருத்தோட்டம் சார்ந்த செவ்விதாக்கத்தை (Conceptual Editing) அவரின் ஒக்டோபர் (October) சினிமாவில் காணலாம். ஐஸன்ஸ்டீனின் இவ்விரு கருத்தையும் டிசிஈகா வெத்தோன் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. அவர் ஒரு ஆவணத்தை யதார்த்த முறையில் பதிவு செய்வதிலேயே கண்டார்.<sup>5</sup>

விசெலொட் பொடொற்கின் தனது ஸ்ரோம் ஒவெர் ஏசியா (Storm Over Asia) என்னும் சினிமாவில் ஐஸன்ஸ்டீன் ஒக்டோபர் சினிமாவில் கையாண்டது போன்று பொதுக் கருத்தோட்டம் சார்ந்த செவ்விதாக்க (Conceptual Editing) முறையைக் கையாண்டார். இராணுவ உத்தியோகஸ்தரும் அவரின் மனைவியும் ஆபரணங்களை அணிவதை ஒவ்வொரு ஷொட்களாக துண்டாடி காண்பித்தார். இஷொட்கள் தேவாலயத்தில் எடுக்கப்பட்டிருந்தன. விசெலொட் பொடொற்கின் இரண்டையும் ஒரே நேரத்தில் காண்பித்ததன் மூலம் அச்சடங்கின் அறிவுக்கு ஒவ்வாத் தன்மையைக் கொண்டுவர முயன்றார்.



ரசியாவின் மொண்டாச் சித்திரிப்பு முறையை மேற்கொண்டவர்களின் பாணி மற்றையவர்களில் இருந்து வேறுபட்டதாக விளங்கியது. சோவியத் மொண்டாச் சினிமாக்கள் பாத்திரத்தினுடைய உளவியல் நோக்கை வெளிக்கொணரவே முயற்சித்தன. ஆனால் சமூகக் காரணிகள் தான் அதற்கான பிரதான ஏதுக்களை வழங்கின. அந்த உளவியல் நிலையை வெளிக்கொணர்வதற்கு சமூகநிலைக் காரணிகளே அடிப்படையாக அமைந்தன.<sup>6</sup> மொண்டாச் சினிமாவில் கதாநாயகன், கதாநாயகி போன்ற தனி முதன்மைப் பாத்திரங்களுக்கு இடமிருக்கவில்லை. சமூகக் குழுமத்தில் உள்ளோரைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்வனவாக பாத்திரங்கள் அமைந்தன. இவை தனித்துவ மிகுதி கொண்ட ஆட்களாக அமையாமல் சமூக வகைமாதிரியினை (Type) எடுத்துக்காட்டும் பாத்திரங்களாகவே அமைந்தன. இதனால் நன்கு அறியப்பட்ட நடிகர்களை நடிக்க வைப்பதையும் தவிர்த்தனர். வெளியில் இருந்த நடிகர் அல்லாதவர்களை (Nonactors) தமது பாத்திரவாக்கத்திற்காகத் தேடியெடுத்தனர். விசெலொட் பொடொற்கின் அவர்களின் ஸ்ரோம் ஒவெர் ஏசியா சினிமாவில் கதாநாயகனைத் தவிரந்த ஏனைய நடிகர்கள் யாவரும் நடிகர் அல்லாத புதிய முகங்களாகவே விளங்கினர்.

### மொண்டாச் சினிமா பற்றிய ஐஸன்ஸ்டீனின் கருத்துக்கள்

மொண்டாச் சினிமா இயக்கத்தின் வளர்ச்சியில் ஐஸன்ஸ்டீன் முக்கியத்துவமுடைய ஒருவராக விளங்கினார். மொண்டாச் தொடர்பான கொள்கைகளை விளக்கும் இவரின் எழுத்துக்களும் அக்கொள்கைகளின் பிரயோகமாக அமைந்த சினிமாக்களும் மொண்டாச் சினிமா இயக்கத்திற்கு வளஞ்சேர்ப்பனவாக அமைந்திருந்தன. இக்கட்டுரையில் அடுத்ததாக மொண்டாச் பற்றிய ஐஸன்ஸ்டீனின் கருத்துக்களையும் அக்கருத்துக்கள் அவரின் சினிமாக்களில் எவ்விதம் வெளிப்பட்டன என்பதற்கான சில உதாரணங்களையும் நோக்குவோம்.

உ.டபிள்யூ. கிரிபித்தின் த பேர்த் ஒப் எ நேசன் சினிமா வெளியாகி பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் (1925) ஐஸன்ஸ்டீனின் த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் வெளியாகி அதன் கவர்ச்சி காரணமாக ரசிகர்களைப் பிரமிக்கச் செய்தது. ஐஸன்ஸ்டீனின் சினிமாச் செயற்பாடு தொடர்பாக ஜேர்மனியில் இருந்துவரும் சினிமாச் சஞ்சிகையான பேர்லினெர்



தாகபோலட் (Berliner Tageblatt) 'இது ஒரு சினிமாவல்ல - இது ஒரு யதார்த்தம். ஐஸன்ஸ்டீன் சர்வதேசத்திற்கே மிகவும் சக்திவாய்ந்த கலைத்துவம் மிக்க சினிமாவைப் படைத்தளித்துள்ளார்' எனக் குறிப்பிட்டது. இது மொண்டாச்சின் பிரயோகத்தால் ஐஸன்ஸ்டீன் அடைந்த வெற்றியைப் பறைசாற்றும் ஒன்றாக அன்று அமைந்திருந்தது.

பொறியியல் மாணவனான ஐஸன்ஸ்டீன் தனது கலையுலக வாழ்க்கையை நாடகத்துறையினூடாகவே ஆரம்பித்தார். 1920இல் மொஸ்கோ புறொலெத்கூல் தியெட்டரில் (Moscow Proletkult Theatre) இணைந்து அரங்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டார். மேயர் ஹோல்டின் அரங்கச் செயற்பாட்டால் கவரப்பட்டு புரட்சி சார்ந்த கருத்துக்களைக் கூறும் பியூச்சரிச (Futurism) பாணியிலான பல மேடைநாடகங்களைத் தயாரித்தார். 1922 - 1923 வரையான காலத்தில் விசெலொட் பொடொற்கின் மாணவனாக இருந்த இவர் தனது கொள்கை விளக்க முதல் கட்டுரையான 'ஈர்ப்புக்களின் இணைப்பு' (The Montage of Attractions) என்னும் கட்டுரையை 'லெவ்' (Lef) என்ற மாக்ஸிச சஞ்சிகையில் வெளியிட்டிருந்தார்.<sup>8</sup> இக்கட்டுரையின் மூலம் மொண்டாச் தொடர்பான கோட்பாட்டடிப்படைகள் பற்றிய கருத்துக்களை வெளியிட்டிருந்தார். (நாடகம் பற்றிய தனது நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டே இக்கட்டுரையை எழுதியிருந்தார். எனினும் சிறிது காலத்தின் பின்னர் இந்த முறையைத் தனது சினிமா எடுத்துரைப்பு முறையுமாக்கிக் கொண்டார்.) மொண்டாச் பற்றிய கருத்துக்களை கட்டுரைகள் மூலமும் நூல்கள் மூலமும் கொண்டு வந்தார். அவற்றுள் பில்ம் போம் (Film Form), த பில்ம் சென்ஸ் (The Film Sense) ஆகிய இரு ஆக்கங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவையாக விளங்குகின்றன.<sup>9</sup>

சினிமாவில் வரக்கூடிய அலகுகளை ஈர்ப்புக்கள் என்று (Attractions) அழைத்தார். சினிமா உருவாக்கத்தின் கட்டுமானத்தின் மிக அடிப்படையான கூறான இதை (ஈர்ப்புக்களை) சினிமாவின் மூலக்கூறாகப் (Molecule) புரிந்துகொண்டார். சினிமா என்பது மூலக்கூறுகளால் உருவானதொன்று என்றும் மூலக்கூறுகளின் கூட்டுப் பொருத்தத்தில் தான் சினிமாவின் இயக்கம் என்னும் கலை முழுமை பெறுகின்றது என்பதை வற்புறுத்தினார். மூலக்கூறுகளின் கூட்டுப்பொருத்தத்தில் வரும் ஈர்ப்புக்கள் பார்வையாளர்களின் எதிர்வினைகளை அடிப்படையாகக்



கொண்டவையாக அமைந்திருக்கும் என ஐஸன்ஸ்டீன் கருது கின்றார்.

ஈர்ப்புக்களை சிறந்தமுறையில் இணைப்பதே மொண்டாச் (Montage) என்றும் அழைத்தார். மொண்டாச் என்னும் பதம் பொறியியல் (Engineering) துறைக்குரியது. இதற்கான அர்த்தமாக இணைப்பு என்பது அமைந்திருந்தது. குழாய்களை, இயந்திரக் கருவிகளை, பொறிகளை இணைப்பது பொறியியல் துறையில் மொண்டாச் என்று அழைக்கப் பட்டது.<sup>10</sup> ஈர்ப்புக்களை பார்வையாளர்களில் தூண்டலை ஏற்படுத்தக் கூடியவிதத்தில் இணைக்கும் நுட்பத்தைக் குறிக்கும் சொல்லாக சினிமாவில் மொண்டாச் என்பதைப் பயன்படுத்தினார். இது சினி மாவில் பயன்படுத்தும் செவ்விதாக்கம் என்னும் சொல்லிலிருந்து வேறுபட்டதாக விளங்கியது.

ஈர்ப்பினை ஏற்படுத்தும் அம்சங்களை இணைப்பது தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் போது ஈர்ப்புக்கான அம்சங்கள் தேர்வுசெய்யப்பட்டு தொகுக்கப்படவேண்டும். சினிமாச் செயற்பாட்டில் அடிப்படையானது ஈர்ப்புக்களை ஒன்று திரட்டுவதிலும் அவற்றினூடாக ஓர் அமைப்பைக் கண்டறிவதிலும்தான் இருக்கமுடியும். சினிமாவிற்கான ஈர்ப்புக்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் இயக்குநருக்கு திறமையும் அநுபவமும் உதவு கின்றன. அவ்வாறு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஈர்ப்புக்களைச் சரிவர ஒருங் கிணைப்பதில் இயக்குநருக்கு இருக்கவேண்டிய நுண்-உணர்வு இங்கே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இத்தகைய ஒழுங்குமுறை கொண்ட அமைப்பைக் கட்டுவதில் இயக்குநர் வெற்றிபெறுகின்றார் என்றார். அந்த வெற்றியின் அடிப்படையில் புதியதொரு மொழியே உரு வாகின்றது. பார்ப்போரின் வித்தியாசமான அநுபவத்திற்கு இடம் கொடுப்பதாக அந்த விடயம் அமைகின்றதா? என்பதே இங்கு முக்கியமாகும்.<sup>11</sup> எனக் குறிப்பிட்டார்.

இங்கு பார்ப்போருக்கு வித்தியாசமான அநுபவங்களைக் கொடுக் கக்கூடிய விதத்தில் சினிமாவின் மூலக்கூறுகளின் கூட்டுப்பொருத் தத்தில் வரும் ஈர்ப்புக்களை பொருத்தமான முறையில் இணைக்கும் நுட்பத்தையே ஐஸன்ஸ்டீன் மொண்டாச் கொள்கையில் விவாதித் திருந்தார். இம்மொண்டாச் கலையாக்கத்தின் வெற்றி பார்ப்போரின் பதில்குறி மூலமே உணரப்படும் என்பது ஐஸன்ஸ்டீன் நிலைப்



பாடாகும். பார்ப்போரால் சிறந்த படைப்பு என பாராட்டப்பட்டால் ஐஸன்ஸ்டீனின் கருத்தில் குறித்த சினிமாவின் மொண்டாச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது என்பது அர்த்தமாகும். அவர் இதை பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார், “சினிமாவும் சரி இசைக்கச்சேரி மற்றும் சர்க்கஸ் ஆட்டமும் சரி - பார்ப்போரின் கணிப்பில் அது வெற்றிபெற்றுவிட்டால், அந்த இடத்தில் மொண்டாச்சிக்கான சில முக்கியமான அம்சங்களைக் கண்டறிந்துவிட முடியும் என்ற நம்பிக்கை எனக்கு உண்டு”<sup>12</sup> சினிமாவின் கலையாக்கத்தின் அடிப்படை மொண்டாச்சிலேயே தங்கியுள்ளது என்பதைச் குறிப்பிடும் ஐஸன்ஸ்டீன் இது சினிமாக் கலைஞனின் திறன்சார்ந்த விடயமென்பதையும் அதை நிரூபிப்பது பார்ப்போரின் பதில்க்குறியே என்பதையும் சுட்டிநிற்கின்றார்.

ஐஸன்ஸ்டீன் மொண்டாச் பற்றிய கோட்பாட்டை உருவாக்கும் போது அவற்றை ஐந்து விதமாக பகுத்துக் கொள்கின்றார்.<sup>13</sup> அவை,

1. மெற்றிக் மொண்டாச் (Metric Montage)
2. ஒத்திசைவு மொண்டாச் (Rhythmic Montage)
3. தொனிநிலை மொண்டாச் (Tonal Montage)
4. ஸ்வரநிலை ரீதியான/இணைவுறு மொண்டாச் (Overtonal/Associational Montage)
5. புலமைசார்ந்த மொண்டாச் (Intellectual Montage) என்பனவாகும்.

மெற்றிக் மொண்டாச் ரீல் இன் (Reel) ஓட்டத்தின் கால அளவை எவ்விதத்திலும் மாற்றாது அக்கால ஓட்டத்தை வைத்துக்கொண்டு பாத்திரத்திற்கான பதில்குறிகளை வெட்டிவெட்டிக் காட்டிக்கொண்டு போகும் முறையிலேயே அமைவதாகும். அதாவது அதன் மெற்றிக் அளவில் அதாவது அதன் நீள் அளவிற்கு இயையவே இச் செவ்விதாக்கம் செய்யப்படும். இங்கு பாத்திரத்தின் அசைவியக்கம் அதன் குறிப்புப் பொருள் என அந்த ஓட்டம் அமையும். மெற்றிக் மொண்டாச் பார்வையாளர்களிடம் மறைந்திருக்கும் அடிப்படையான உணர்வுகளின் வெளிப்பாட்டைக் கொண்டுவருவதற்கு பயன்படுத்தப்படுவதாகக் கருதினார். மெற்றிக் மொண்டாச் பாணிக்கான உதாரணமாக ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்களின் ஒக்டோபர் சினிமாவைக் குறிப்பிடலாம்.



சித்திரிக்கப்படும் கால அலகின் அடிப்படையில் ஒத்திசைவு மொண்டாச் (Rhythmic Montage) அமையும் என்றாலும் ஷொட்களின் காண்பிய அளவு இங்கு பார்ப்பவர்களின் மனதைக் கிளறுவதாக அமையும். அதாவது காட்டப்படும் நேரத்திற்கும் உணர்ச்சிக்கும் ஒரு ஒத்திசைவு இருக்கும். இப்படிச் செய்வதால் மெற்றிக் மொண்டாச்சிலும் பார்க்க அதிக எண்ணக் கிளர்வுகளைப் பார்ப்பவர் மனதில் ஏற்படுத்தலாம். சினிமாவில் ஒலி அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதன் பின்னர் இம்மொண்டாச்சில் இசை, உரையாடல், சத்தம் என்பனவும் உள்ளடக்கப்படுகின்றது. லயரீதியான மொண்டாச் பாணிக்கான உதாரணமாக ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்களின் த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவைக் குறிப்பிடலாம்.

தொனிவழி மொண்டாச் (Tonal Montage) என்பது ஷொட்களுக்கு உணர்ச்சிநிலைக் கருத்தினை வெளிக்கொணர்வதாக அமையும். இம் மொண்டாச் மூலம் மேலே கூறிய மொண்டாச்சுகள் ஏற்படுத்தும் மனக் கிளர்வுகளிலும் பார்க்க அகன்ற சிக்கற்பாடு நிறைந்த ஆழமான மனக்கிளர்வுகளை பார்ப்போரிடையே ஏற்படுத்தும். உதாரணமாக நன்கு தூங்கும் குழந்தையைக் காட்டும் போது பார்ப்போரிடையே மன நெகிழ்ச்சியும் அமைதியும் ஏற்படும். இதற்கான எடுத்துக்காட்டாகவும் ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்களின் த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவைக் குறிப்பிடலாம்.

ஸ்வரநிலை ரீதியான/இணைவுறு (Overtonal/Associational Montage) மொண்டாச் என்பது மேலே கூறிய மூன்று மொண்டாச் வகைகளும் ஒரு சேர வரும் தன்மையை அல்லது அதற்கு மேலே போய் அந்த உணர்ச்சிநிலையை அது உணரப்படும் நிலையினைச் சித்திரிப்பதாக அல்லது எடுத்துக்கூறுவதாக அமையும். இம்மொண்டாச்சானது பார்ப்போருக்கு அருபமானதும் சிக்கலானதுமான விளைவுகளைக் கொடுக்கும். இம்மொண்டாச்சிக்கு சிறந்த உதாரணமாக லெவ் கூலெஷாவ் அவர்களின் மதர் (Mother) என்னும் சினிமா விளங்குகின்றது.

ஒரு காட்சியைப் பார்க்கும் போது அந்தக் காட்சியின் இணைப்பு மூலமாக ஒரு உய்த்தறி தெளிவு ஏற்படுகின்றது. இதனையே புலமை சார்ந்த மொண்டாச் (Intellectual Montage) என ஐஸன்ஸ்டீன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

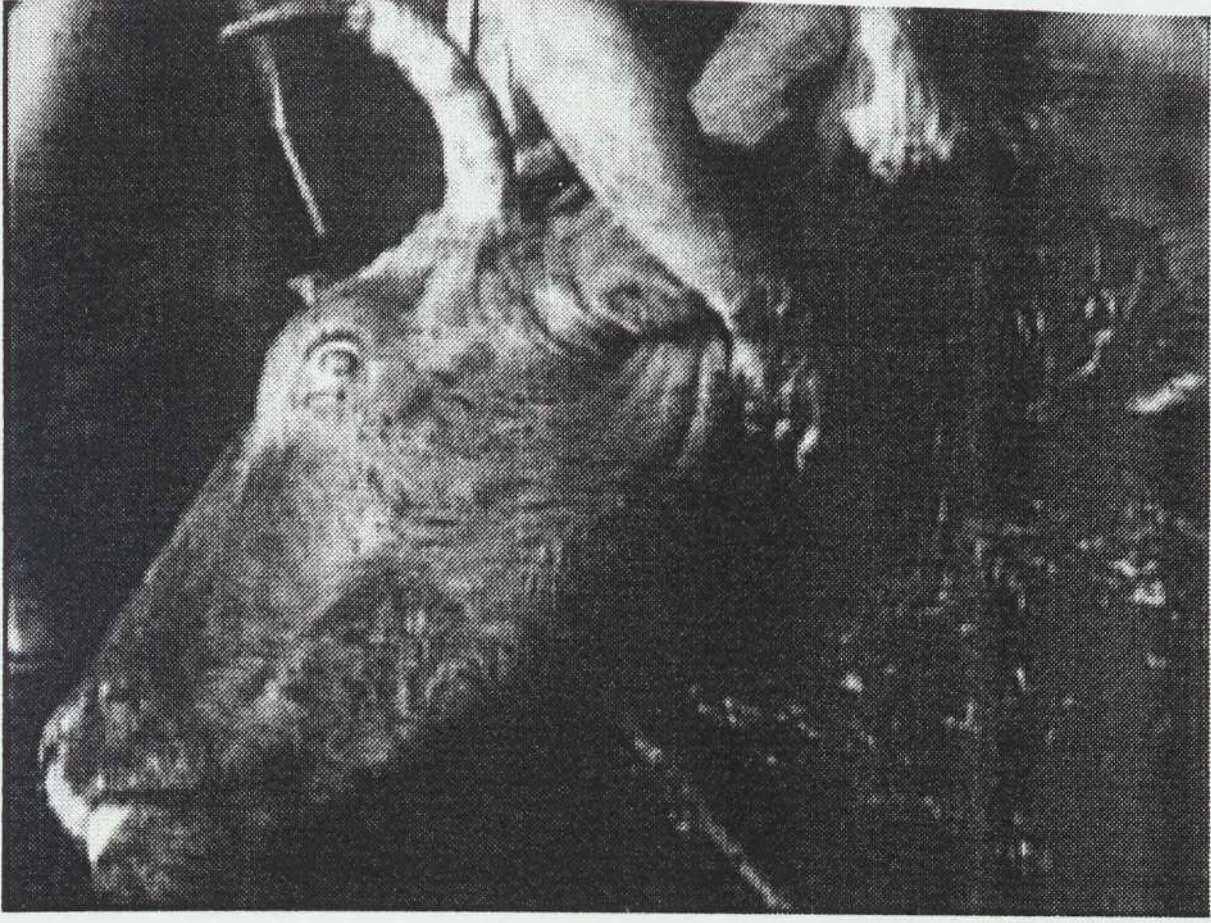


பிடுகின்றார். இதற்கு சிறந்த உதாரணமாக ஐஸன்ஸ்டீன் அவர்களின் ஒக்டோபர் மற்றும் ஸ்ரைக் ஆகிய இரு சினிமாக்களையும் குறிப்பிடலாம். ஸ்ரைக் சினிமாவில் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்த இறுதிக் காட்சியில் (Scene) வேலைநிறுத்தத்தை மேற்கொள்ளும் தொழிலாளர்கள் தாக்கப்படுவது காட்டப்பட்டிருந்தது. இங்கு தொழிலாளர்கள் தாக்கப்படும் குரூரத்தைக் காட்டுவதற்காக ஐஸன்ஸ்டீன் புலமைசார்ந்த மொண்டாச்சைப் பயன்படுத்தியிருந்தார். இங்கு வேலைநிறுத்தத்தை மேற்கொள்ளும் தொழிலாளர்கள் தாக்கப்படுவதையும் மாடு இரத்தம் சொட்டச் சொட்ட வெட்டிக் கொலைசெய்யப்படுவதையும் சில ஷொட்களில் மாறி மாறிக் காட்டி இக்ஷொட்களின் இணைவில் தொழிலாளர்கள் மாடுகள் போன்று நடத்தப்படுகின்றார்கள் என்ற புலமை நிலை அர்த்தத்தை ஐஸன்ஸ்டீன் ஏற்படுத்தினார். இவ்வர்த்தம் தனியொரு ஷொட்டில் வெளிப்படாது. இக்ஷொட்களை ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புபடுத்தி நோக்கும் போதே புலப்படும். இக்ஷொட்களைத் தொடர்புபடுத்தி நோக்கி அவ்வநுபவத்தைப் பெறும் பார்ப்போரின் அறிவுபூர்வமான திறன் குறித்த காட்சியில் (Scene) இருந்து வரும் அர்த்தத்தை விளங்கிக் கொள்வதற்குத் தேவையாக இருந்ததால் இதனை அறிவுபூர்வமான மொண்டாச் என்று அழைத்தார். இதனைக் கீழ் குறிப்பிட்டுள்ள சட்டகங்கள் (Frame) விளக்கும்.



ஸ்ரைக் சினிமாவில் தொழிலாளர்கள் தாக்கப்படும் காட்சி





ஸ்றைக் சினிமாவில் மாடு குரூரமாக வெட்டிக் கொல்லப்படும் காட்சி



ஸ்றைக் சினிமாவில் கொல்லப்பட்ட தொழிலாளர்களின் காட்சி

இவ்வறிவுபூர்வமான மொண்டாச்சின் முக்கியத்துவத்தின் காரணமாக பிற்கால சினிமா நெறியாளர்கள் அனேகமானோர் இதனைக் கையாண்டனர். அவ்வடிப்படையில் த கோட்பாதர் (The Godfather), அப்பொகாலிப்சி நவ் (Apocalypse Now), மற்றும் போகி நைட்ஸ் (Boogie Nights) போன்ற சினிமாக்களில் அறிவியல்பூர்வமான மொண்டாச்சின் பயன்பாட்டைச் சிறப்பாகக் காணக்கூடியதாக உள்ளது.



ஐஸன்ஸ்டீன் தனது சினிமாக்கள் ஒவ்வான்றிலும் மொண்டாச்சை சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியிருந்தாலும் அவரின் மொண்டாச் கலை நுட்பத்தின் சிறப்பிற்கான சிறந்த உதாரணமாக த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம் கென் என்னும் சினிமா பேசப்படுகின்றது. இச்சினிமாவின் இறுதிப் பகுதியாக அமைந்திருந்த ஒடிஸா (Odessa) படிக்கட்டுக் காட்சிகள் வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்கவை; குறிப்பிடத்தக்கவை.

த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம் கென் சினிமாவில் ஒடிஸா நகரில் 1905இல் நடந்த வரலாற்றுச் சம்பவம் ஒன்றை மீளருவாக்கியிருந்தார். இச்சினிமா ஒடிஸா நகர மக்களைக் கொண்டு (தொழில்முறை நடிகர் அல்லாதவர்கள்) சம்பவம் இடம்பெற்ற அதே இடத்திலேயே காட்சியாக்கம் செய்யப்பட்டிருந்ததன் மூலம் வரலாற்றுச் சம்பவத்தின் ய தார்த்தம் சிறப்பாக வெளிக்கொண்டுவரப்பட்டிருந்தது. இதற்கு ஐஸன்ஸ்டீன் மொண்டாச்சைப் பிரயோகித்த நுட்பம் அடிப்படையாக அமைந்திருந்தது.

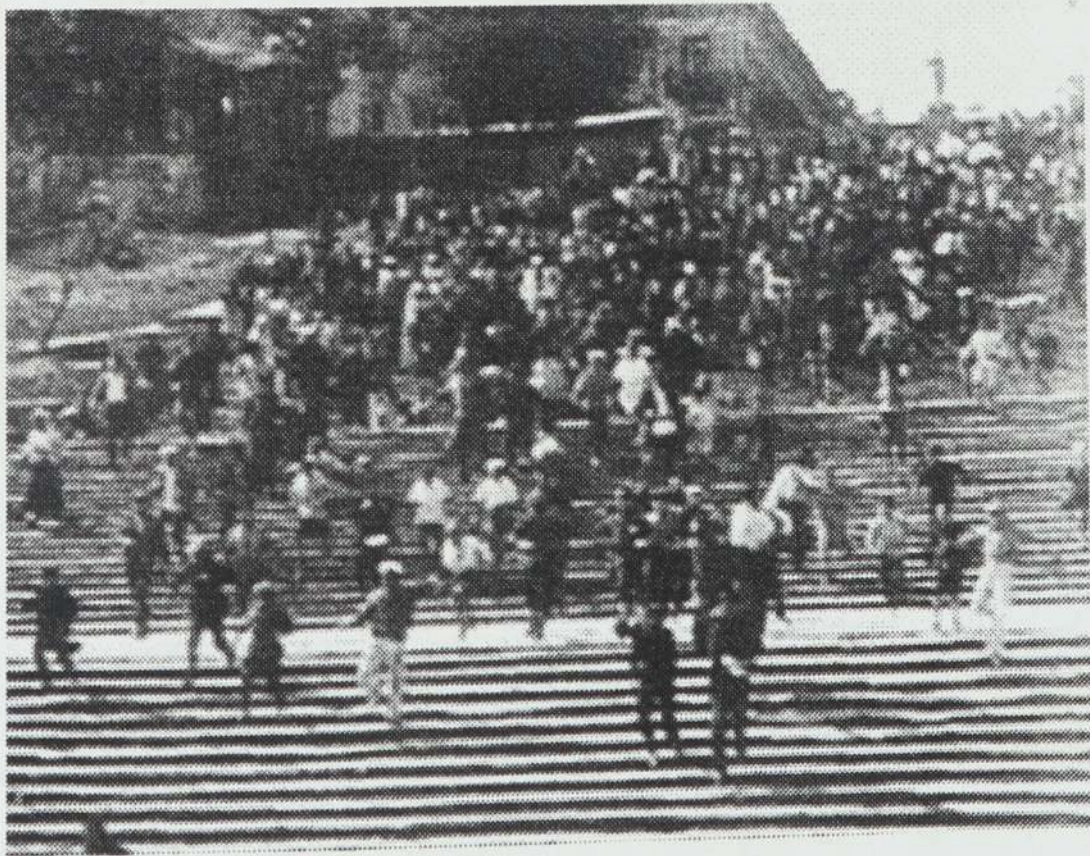
இராணுவத்தின் துப்பாக்கிச் சூட்டில் இருந்து தப்பித்துக் கொள்வதற்காக நிதானம் இழந்து ஓடும் மக்களையும் அவ்வாறு ஓடிக் கொண்டிருக்கும் மக்களை எவ்வித பாகுபாடும் இன்றி சுட்டுக்கொல்லும் அரச இராணுவத்தினரின் செயற்பாட்டையும் இங்கு காட்சிப்படுத்தியிருந்தார். இக்காட்சியாக்கத்தால் ஐஸன்ஸ்டீன் பெரும் வலிமை வாய்ந்த வன்முறைப் படிமங்களைப் (Images) பார்ப்போருக்கு வழங்கியிருந்தார்.

மக்கள் ஒவ்வொருவரும் ஆபத்தில் இருந்து தப்பித்துக்கொள்வதற்கு படிக்கட்டுக்களில் கஸ்டப்படுவதை குவிமையப்படுத்திக் காட்டி ஆதாரப்படுத்தியதன் மூலம் பார்ப்போருக்கு அக்கோரத்தின் உணர்வைக் கொண்டுவந்தார். முதலாவதாக காலை இழந்த மனிதன் தனது கைகளைப் பயன்படுத்தித் தப்பித்துக்கொள்ள முயற்சிப்பது, அடுத்து நோய்வாய்ப்பட்ட சிறுவனும் தாயும் தப்பித்துக் கொள்ள முயற்சிப்பது, வயதான ஆணும் பெண்ணும் தப்பித்துக் கொள்ள முயற்சிப்பது, மற்றும் கைக்குழந்தையை சக்கரம் பூட்டிய கதிரையில் கொண்டுவரும் பெண் தன் குழந்தையுடன் தப்பித்துக் கொள்ள முயற்சிப்பது என ஒவ்வொன்றையும் ஒவ்வொரு ஷோட்களாக ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அடுக்கி அங்கு நிகழ்ந்த அவலத்தைக் கொண்டுவந்தார்.



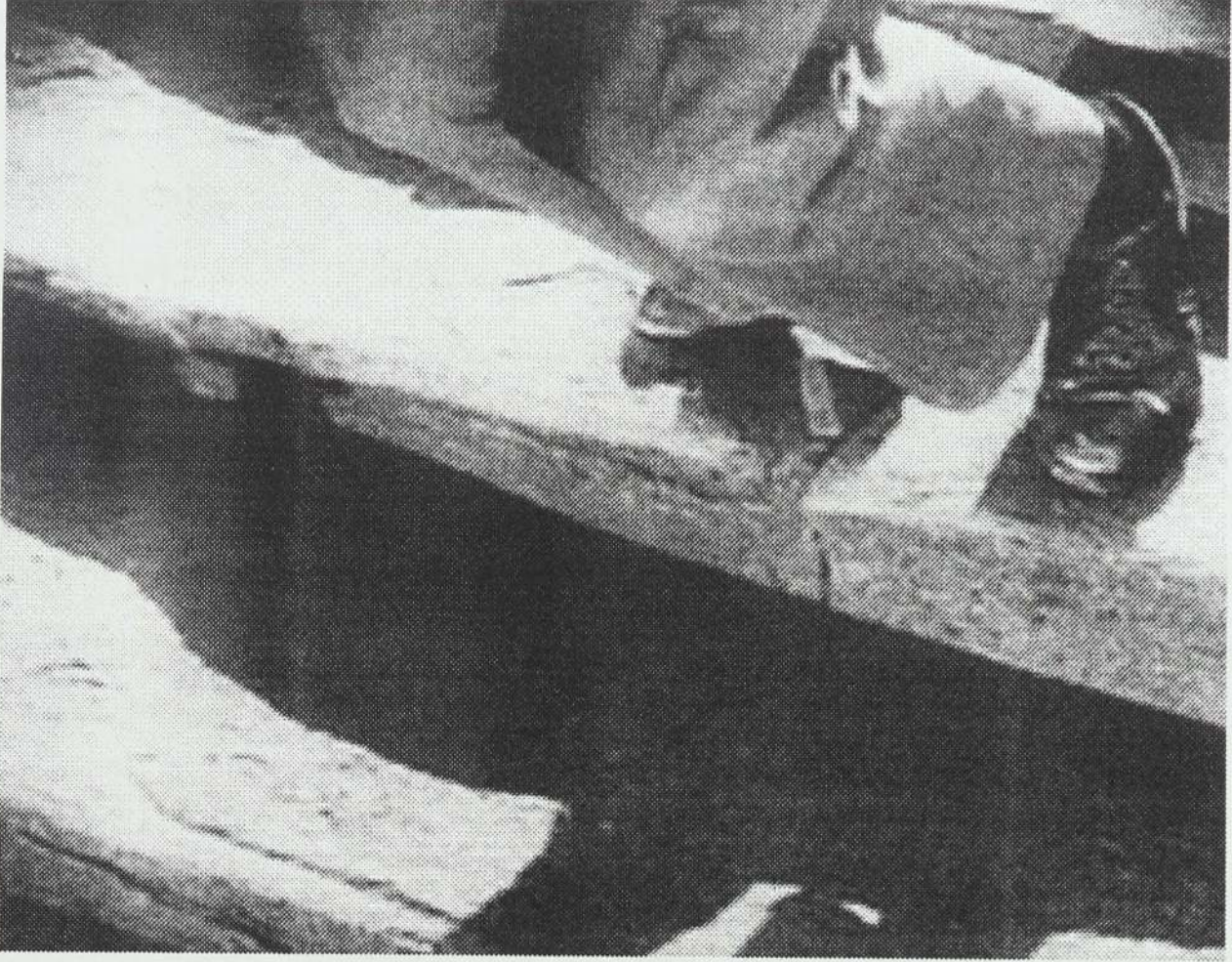
இக்காட்சியாக்கத்தின் போது ஐஸன்ஸ்டீன் சினிமாவில் தொடர்ச்சியை ஒத்திசைவான முறையில் கொண்டுவர முயற்சிக்க வில்லை. ஆனால் அதனுடாக அதிர்ச்சியூட்டும் நிகழ்வுகளைக் காட்சிப்படுத்தியிருந்தார். இதனுடாக குறிப்பிடும் படியான காட்சிப் புல முரண்நிலையை அல்லது இரு காட்சியலகுகளுக்கு இடையே யான முரண்நிலையை உருவாக்க முயற்சித்திருந்தார். இச்செயற் பாட்டால் பார்ப்போரின் உள்ளத்தில் பேரதிர்ச்சியை ஏற்படுத்தி குறித்த மக்கள் எதிர்நோக்கிய வாழ்வியல் அவலத்தின் வரலாற்றுப் படி மங்களை பார்ப்போர் மனதில் பதிய வைப்பதே ஐஸன்ஸ்டீனின் நோக்கமாக இருந்தது.

முரண்நிலையைப் பார்ப்போருக்கு கொண்டுவருவதற்காக ஐஸன்ஸ்டீன் பல்வேறு வழிகளைக் கையாண்டார். அவற்றினுள் ஒன்றாக ஷொட்களை எதிர் எதிரே கிடத்துதல் அமைந்திருந்தது. இதனைக் காட்சிப்புல முரண்நிலையை உருவாக்குவதில் அடிப்படையானதொன்று என்று ஐஸன்ஸ்டீன் கருதினார். இதற்கான சிறந்த உதாரணமாக மிகமிகத் தூரக்காட்சியில் மக்கள் ஒடிஸா படிக்கட்டில் கீழ் இறங்கி ஒடிச் செல்வதைக் காட்டி அதனை அடுத்து ஓட இயலாமையால் கீழ் நோக்கி வளைந்து விழும் ஒரு மனிதனின் கால்கள் காட்டப்படுவதனைக் குறிப்பிடலாம்.



த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவில் மக்கள் ஒடிஸா படிக்கட்டில் கீழ் இறங்கி ஒடிச் செல்லும் காட்சி





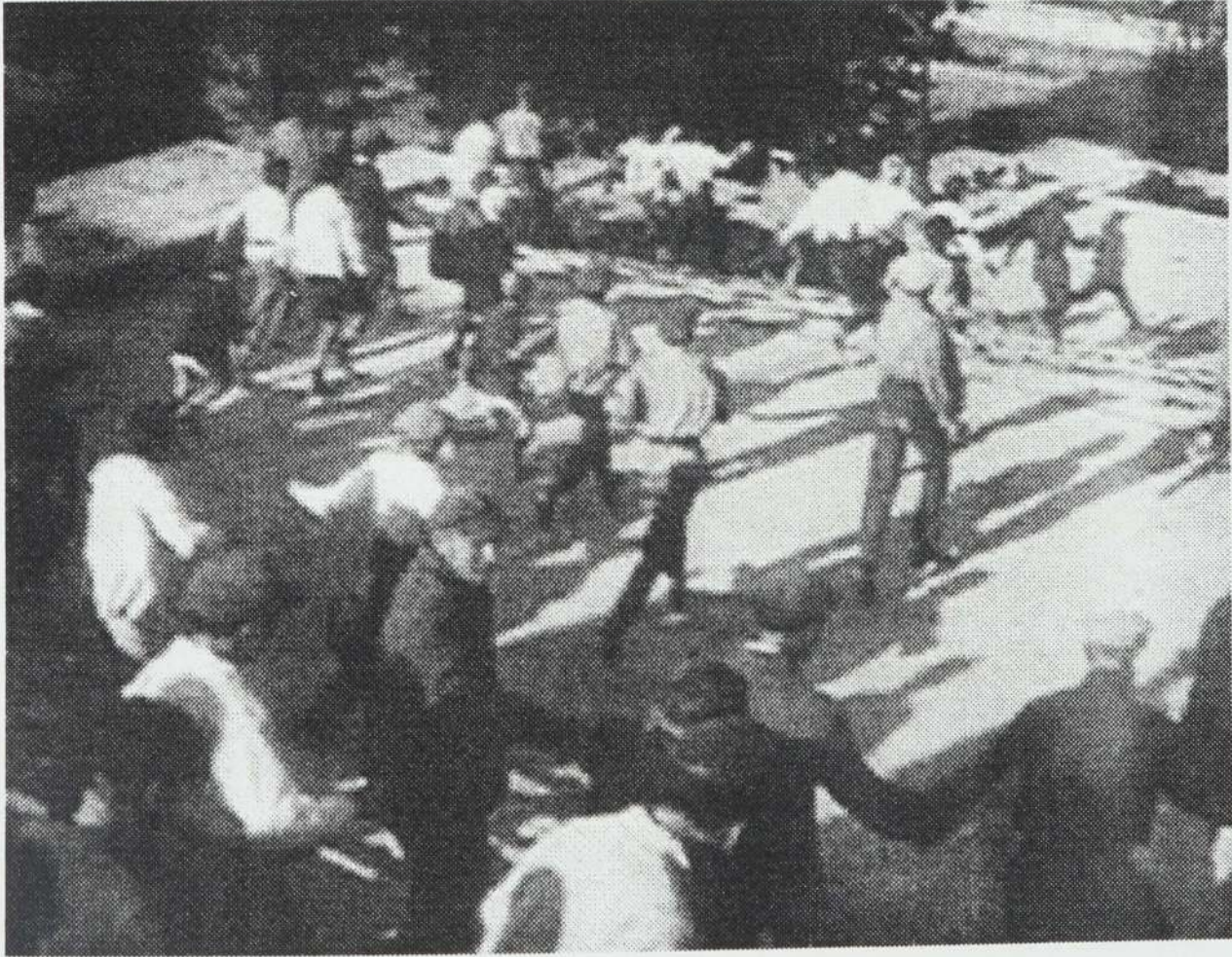
த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவில் ஒரு மனிதனின்  
கீழ் நோக்கி வளைந்து விழும் கால்கள்

அடுத்த உத்தியாக சினிமா இயக்கத்துடன் இணைந்ததாக வேறுபட்ட  
ஷொட்களை அடுத்தடுத்து இணைத்து முரண்நிலையை உருவாக்  
கினார். இதற்கு சிறந்த உதாரணமாக இராணுவத்தினரின் அணிவகுப்  
பைக் காட்டி அதனைத் தொடர்ந்து குழப்பமான நிலையில் அலைந்  
தோடிப் பலியாகும் மக்களின் ஷொட்டைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வேறு  
பட்ட காட்சிகளின் மோதல் முரண்நிலையைப் பார்ப்போருக்குக்  
கொண்டு வந்தது குறித்த அவலத்தின் ஆழத்தைக் காட்டியது.





த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவில் இராணுவத்தினரின் அணிவகுப்புக் காட்சி



த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவில் அலைந்தோடும் மக்களின் காட்சி

அடுத்த நிலையில் ஒரு காட்சிச் சட்டகத்தினுள் தனித்துவமான ஷொட்களை இணைத்து காட்சிச் சட்டகத்தினுள்ளேயே (Intraframe) முரண்நிலையைக் கொண்டுவர முயற்சித்தார். இங்கு ஷொட்கள் அடுத்தடுத்து அடுக்கப்படும் நிலையிருக்காது. இதற்கான சிறந்த



உதாரணமாக நோய்வாய்ப்பட்ட குழந்தை இராணுவத்தால் சுடப்பட்டு படிக்கட்டில் கிடக்கும் காட்சியலகினைக் குறிப்பிடலாம்.



த பட்டில்ஷிப் பொத்தெம்கென் சினிமாவில் படிக்கட்டுத் தொடர்வரிசையில் கிடக்கும் குழந்தை

இவ்வாறு ஷொட்களை இணைக்கும் நுட்பத்தின் மூலம் முரண் நிலையை மக்களின் மனதில் உருவாக்கி அதனூடாக குறித்த வரலாற்றுச் சம்பவத்தினால் ஏற்பட்ட அவலத்தின் படிமங்களைக் கொண்டுவருதல் ஐஸன்ஸ்டீனின் நோக்காக இருந்தது.

### மொண்டாச் சினிமாவின் வீழ்ச்சி

மொண்டாச் சினிமா இயக்கத்தின் வீழ்ச்சிக்கு பிராஞ், ஜேர்மனி போன்ற நாடுகளில் நிலவியது போன்று கைத்தொழில் பொருளாதாரத் துறைகள் காரணமாக அமையவில்லை.

அரசாங்கமும் அரசியல் அழுத்தத்தின் காரணமாக மொண்டாச் பாணியைக் கட்டுப்படுத்தியது. 1920களில் டிசின்கா வெத்தோன், ஐஸன்ஸ்டீன், அலெக்சான்டெர் டொவ்சென்கொ ஆகியோர் விமர்சிக்கப்பட்டனர். 1929களில் ஐஸன்ஸ்டீன் ஹொலிவூட்டுக்குச் சென்று சினிமாவில் ஒலியைப் பயன்படுத்தும் புதிய தொழில்நுட்பத்தைக் கற்றறிந்தார். 1932இல் மீண்டும் ரசியா திரும்பி வந்த பிற்பாடு சினிமாத்துறையின் மனப்பாங்கு மாறியிருந்தது. 1930களின் ஆரம்பப்



பகுதியில் சில சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் பேசும் சினிமாவிடாக தமது மொண்டாச் பாணியை எடுத்துச் சென்றனர். ஆனால் சோவியத் அரசு ஸ்டாலினின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வந்ததால் பார்வையாளர்கள் விளங்கக் கூடிய யதார்த்தமான, எளிமையான சினிமாக்களைத் தயாரிப்பதற்கு ஊக்கமளிக்கப்பட்டது. யதார்த்தத்திற்கு முரணான விடயத்தைக் கொண்ட சினிமாக்கள் விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்டு தடை செய்யப்பட்டது.

மொண்டாச் சினிமாப் போக்கு 1934இல் உச்சத்திற்கு கொண்டு வரப்பட்டது. அப்போது அரசு ஒரு புதிய கலையாக்கக் கொள்கையை முன்வைத்தது. அதனை 'சோசலிச யதார்த்தவாதம்' என்று அழைத்தனர். இக்கொள்கை புரட்சியின் அபிவிருத்தியை வெளிக்கொணர்வதாகவும் யதார்த்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவும் கலைப்படைப்புக்கள் அமையவேண்டும் என்று குறிப்பிட்டது. காலத்திற்கேற்ற சிறந்த படைப்புக்களை சோவியத்தின் பிரபல்யம் மிக்க நெறியாளர்கள் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். ஆனால் மொண்டாச் படைப்பாக்கம் ஒரு நிலையில் கைவிடப்பட்டதென்றும் இன்னொரு நிலையில் உருத்திரிப்புச் செய்யப்பட்டதென்றும் குறிப்பிடலாம். ஐஸன்ஸ்டின் தான் இறக்கும் வரை (1948) மொண்டாச் பாணியை கொண்டு நடத்தினார். இதன்போது பல சந்தர்ப்பங்களில் அதிகாரத்தின் கோபத்திற்கும் கண்டனத்திற்கும் ஆளானார். இப்பாணியின் இறுதி வெளியீடாக டிசின்கா வெத்தோன் அவர்களின் எந்தூசியசம் [Enthusiasm (1931)] மற்றும் விசெலொட் பொடொற்கின் அவர்களின் டெசெட்டர் [Deserter (1933)] ஆகிய இரு படைப்பையும் குறிப்பிடலாம். 1933 ஆம் ஆண்டுடன் சோவியத் மொண்டாச் சினிமா இயக்கம் முடிவுக்கு வந்தது என்றே குறிப்பிடலாம்.

### பிற்குறிப்புகள்

1. Fabe, Marilyn., *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2004, p :21.
2. Fabe, Marilyn., *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, p :21.
3. Ibid, p :21.



4. Ibid, p :21.
5. Bordwell, David., Thompson, Kristin., *Film Art an Introduction*, P : 480.
6. Ibid, P : 480.
7. Fabe, Marilyn., p :18.
8. “*motion picture, history of the.*” Encyclopædia Britannica. Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2010.
9. Sergei Eisenstein, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei\\_Eisenstein](http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Eisenstein)
10. ஐஸன்ஸ்டீன்,செர்க்ய்., திரைப்பட மேதை செர்க்ய் ஐஸன்ஸ்டீன், ப : 52.
11. மேலது, பக் : 100 -102.
12. மேலது, ப : 102.
13. Soviet montage theory, Wikipedia, the free encyclopedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Soviet\\_montage\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Soviet_montage_theory).



அத்தியாயம் ஆறு

## இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாதச் சினிமா

இத்தாலியில் 1942 - 1951 காலப்பகுதியில் சினிமா இயக்கமொன்று முன்னெடுக்கப்பட்டது. இதனை 'நவ யதார்த்தவாதம்' (Neorealism) என அழைத்தனர். நவ யதார்த்தவாதம் என்பது இத்தாலிய சினிமாத் துறையில் ஏற்பட்ட ஓர் இயல்புநிலைப்பட்ட (Naturalistic) சித்திரிப்பு முறையென The Concise Oxford Dictionary யில் கூறப்பட்டுள்ளது. இத்தாலியில் முதன்முதலில் இலக்கியத்திலேயே இப்பண்பு காணப் பட்டது. இது 1940 களில் இத்தாலிய இலக்கிய விமர்சகர்களின் எழுத்துக்களின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. சினிமாவில் இது ஒரு வகையில் சாதாரண இத்தாலிய சினிமாவில் இருந்து சினிமாவை வேறுபடுத்தும் இளைஞர்களின் ஆசையைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் ஒரு பதமாக விளங்குகிறது. முசோலினியின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் சினிமாத் துறையானது இருந்த போது பிரமாண்டமான வரலாற்றுக் காவியங்களும் உயர்ந்த வர்க்கத்தினரைத் திருப்திப்படுத்தக் கூடிய உணர்ச்சி முனைப்புடைய இன்ப முடிவுடைய படைப்புக்களும் உரு வாக்கப்பட்டிருந்தன. அநேக விமர்சகர்கள் இப்படைப்புக்கள் கலைத் தரம் அற்றவை என்றும் தரக்குறைவானவை என்றும் உணர்ந்தார்கள். இக்கட்டத்தில் புதியதொரு சினிமா இயக்கத்தின் தேவை உணரப் பட்டது. அது நவ யதார்த்தவாதமாக வடிவெடுத்தது.

நவ யதார்த்தவாத சினிமாவின் பாணி குறித்த தேடலை மேற் கொண்ட கலைஞர்கள் அதன் கூறுகளை அலெசான்டரோ பிலாஸிட்டே (Alessandro Blasetti) அவர்களின் சினிமாக்களில் இருந்தும் மற்றும் பிறன்செஸ்கொ டெ ரொபெர்திஸ் (Francesco De Robertis) அவர்களின் ஆவணப் பாணியிலான சினிமாக்களில் இருந்தும் இனங்கண்டனர்.



முக்கியமான முன்னோடிப் படைப்புக்களாக பிறன்செஸ்கொ டெ ரொ பெர்திஸ் அவர்களின் டோனி [Toni (1935)] என்னும் சினிமாவும் அலெசாண்டரோ பிலாஸிட் டே அவர்களின் 1860 (1934) என்னும் சினிமாவும் கொள்ளப்பட்டது.<sup>1</sup> இவையிரண்டும் நவ யதார்த்தவாத பண்புகளைக் கொண்டமைந்த சினிமாக்களாக விளங்கின. இவை இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாதத்திற்கான அடிப்படையான கருத்துருக்களை வழங்கின. சில விமர்சகர்கள் 1930களில் வெளிவந்த பிராஞ்சிய சினிமாவில் நவ யதார்த்தவாதத்திற்கான மூலங்களைக் கண்டார்கள். சிறப்பாக ஜீன் ரெநெயர் (Jean Renoir) இன் படைப்புக்களில் கண்டனர். சில விமர்சகர்கள் லுஷினொ விஸ்கொன்தியின் (Luchino Visconti) ஓசெசிஒன் [Ossessione (1942)] என்பது போன்ற இத்தாலிய படைப்புக்களில் இருந்து நவ யதார்த்தவாதத்திற்கான மூலங்களைக் கண்டு கொண்டனர்.

இன்றைய அநேகமான வரலாற்றாசிரியர்கள் நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாத் தயாரிப்புக்கள் முசோலினியின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்த இத்தாலிய சினிமாவை ஆட்டங்காண வைத்ததாகக் கருதவில்லை. அச்சினிமாவிற் கு மாற்றுப் போக்காகவே நவ யதார்த்தவாத சினிமா வளர்ச்சியடைந்தது என்று குறிப்பிடுகின்றனர். நவ யதார்த்தவாதச் சினிமா சமகால விடயங்களைக் கையாள்வதைத் தனது அடிப்படையான நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. இதற்கமைய ரொபெர்தோ ரொசெலினியின் (Roberto Rossellini) வைட் ஷிப் [White Ship (1941)] போன்ற ஆவணச் சினிமாக்கள் கூட கொள்கைப் பரப்பாளர்களினால் உறுதியான சமகால விடயங்களைக் கையாள்வதற்கான வழியாகத் தயார்படுத்தப்பட்டன. இன்னொருநிலையில் பிரதேசம் சார்ந்த பேச்சுவழக்குக்குரிய நகைச்சுவைப் பாங்கான சினிமாக்களை உருவாக்கும் நெறியாளர்களும் நகரம் சார்ந்த இன்ப முனைப்புடைய படைப்புக்களை உருவாக்கும் நெறியாளர்களும் எழுத்தாளர்களும் யதார்த்தவாதத்தை நோக்கித் திரும்புவதற்கு ஊக்குவிக்கப்பட்டனர். இங்கு மேலைத்தேயத்தின் பாதிப்புக்கள், உள்ளூர் மரபு என்னும் இரண்டு வழிகளாலும் சமகால விடயங்களைக் கையாள்வதற்கு தூண்டுதலளிக்கப்பட்டது. யுத்தத்திற்கு பிந்திய அதிகமான சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களின் செயற்பாடுகள் சமகால சமூக நிலவரங்களை வெளிப்படுத்துவதை



நோக்காகக் கொண்டிருந்தது. இது நவ யதார்த்தவாத போக்காக வளர்ச்சியடைந்தது.<sup>2</sup>

நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாக்களை தயாரித்தோருக்கு அரசியல் துறையில் இருந்தும் பொருளாதாரத் துறையில் இருந்தும் கலாசாரத் துறையில் இருந்தும் ஆதரவு கிடைத்தது என்றே கூறவேண்டும். அவர்கள் இத்தகைய சினிமாக்களின் சித்திரிப்புப் போக்கையும் அமைப்பையும் கண்டிக்கவில்லை. ரொபெர்தோ ரொசெலினி, வெரினோ டெசெகா (Vittorio Desica), லுஷினொ விஸ்கொன்தி போன்றோர் இவ்வியக்கத்தில் வந்திணைந்த அநுபவம் மிக்க சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களாகக் கொள்ளப்படத்தக்கவர்கள். இக்காலத்தில் இத் தாலிய இலக்கியப் போக்கும் நவ யதார்த்தவாத சினிமாவும் ஒன்றுடன் ஒன்று ஒத்திசைவுடைய போக்குகளாகக் காணப்பட்டன. இக்கால எழுத்தாளர்களினால் நவ யதார்த்தவாதம் தொடர்பான பல கருத்துக்கள் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. தாங்கள் இடதுசாரிகள் என்பதை வெளிப் படையாகவே காட்டிக்கொண்டனர். இவர்களில் சாவாதினி (Zavattini), செற்கிஒ அமிடெய் (Sergio Amidei) போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். சினிமாவை தினசரி வாழ்க்கை மட்டத்திற்கு கொண்டு செல்வது இவர் களின் நோக்காக இருந்தது.<sup>3</sup> நவ யதார்த்தவாத சினிமா தொடர்பான தெளிவை இவர்களின் எழுத்துக்கள் மக்களுக்கு வழங்கியதுடன் இத்தாலிய சினிமாவை சரியான முறையில் ஒழுங்குபடுத்தியிருந்தது. இது இத்தாலிய சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு பெரும் பங்காற்றியது. சினிமாவிற்கு இருந்த அரசின் ஆதரவும், இலக்கியத்துறையுடனான ஒத்திசைவான போக்கும் நவ யதார்த்தவாத சினிமா இயக்கத்திற்கு உலக அளவிலான அங்கீகாரத்தை ஈட்டிக் கொடுத்தது.

ரொபெர்தோ ரொசெலினி அவர்களினால் 1945ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட, கத்தோலிக்க கூட்டிணைவாளர்களினதும் இடதுசாரி களினதும் நாசிசத்திற்கு எதிரான போராட்டத்தைச் சித்திரிக்கும் ரோம் ஓபின் சிற்றி (Rome Open City) சினிமா நவ யதார்த்தவாத சினிமாவின் தொடக்கமாகக் கொள்ளப்படுகிறது.<sup>4</sup> ரொபெர்தோ ரொசெலினின் ஏனைய படைப்புக்களான பைசான் [Paisan (1946)], ஜேர்மனி இயர் சீரொ [Germany Year Zero (1947)], லுஷினொ விஸ்கொன்தி அவர்களின் லா தேர்றா ரீமா [La Terra Trema (1947)], வெரினோ டெசெகா அவர்களின் சூ ஷைன் [Shoe Shine (1946)], பெசிக்கில் தீவ் [Bicycle Thieve (1948)]



ஆகிய சினிமாக்களும், மற்றும் லட்டுஆடா (Lattuada), பிலஸ்டி (Blasetti), டி சன்டீஸ் (De Santis) என்பவர்களின் சினிமாக்களும் நவ யதார்த்த வாதத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் படைப்புக்களாக குறிப்பிடத் தக்கவை.

நவ யதார்த்தவாத படைப்புக்கள் சினிமாப் பாணியில் வேறுபட்ட அணுகுமுறையை உடையனவாக விளங்கின. இதற்கு இத்தாலி எதிர் கொண்ட யுத்த சூழமைவும் பிரதான காரணமாக அமைகிறது. 1945 ஆம் ஆண்டில் முடிவுக்கு வந்த யுத்தம் இத்தாலிய சினிமாத்துறையை மோசமாகப் பாதித்தது. இதனால் அதிகளவான படப்பிடிப்பு ஸ்ரூடியோக்கள் அழிக்கப்பட்டன. இதனால் சினிமாவிற்குத் தேவையான ஒலியமைப்பு உபகரணம், ஸ்ரூடியோ போன்றன கிடைப்பதற்கு மிகவும் அருமையாகவே இருந்தன. இப்பாதிப்பால் சினிமாவின் காட்சிச் சூழமைவுக்குத் தேவையான பொருட்கள் இறக்குமதிப் பொருட்கள் அல்லாது உள்ளூர்ப் பொருட்களாகவே விளங்கின. இதன் விளைவாக சினிமாக்கள் ஆவணச் சினிமா போன்ற சாயலைக் கொண்டமைந்திருந்தது. ரொபெர்தோ ரொசெலினி தமது படப்பிடிப்புக்குத் தேவையான பொருட்களை சாலை (வீதி) படப்பிடிப்புக் கலை ரூர்களிடம் இருந்து பெற்றதாக ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் குறிப்பிட்டது இதனைத் தெளிவுபடுத்தும். இதனால் அவரின் ரோம் ஓபின் சிற்றி சினிமாவில் காட்சிகள் தரத்தில் ஏற்ற இறக்கத்தைக் கொண்டமைந்திருந்தன. பல்வேறுபட்ட தரத்திலான காட்சியாக்கத்தைச் சினிமாவில் காணமுடியும்.<sup>5</sup> இந்நிலைமைக்கு அவர் தனது படத்தயாரிப்புக்கு சிறந்த தொழில்நுட்பச் சாதனங்களைப் பயன்படுத்த முடியாமல் போனதே காரணமாகிறது.

படப்பிடிப்பு உபகரணங்களின் தட்டுப்பாட்டினால் இத்தாலிய சினிமாத் தயாரிப்பாளர்கள் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டனர். ஸ்ரூடியோவிற்குள் படம்பிடிப்பதை இயன்றவரை தவிர்த்து வீதி, தனியார் கட்டடங்களில் படம் பிடிப்பதில் கூடுதலான ஆர்வம் காட்டினர். அதனால் அவர்களின் காட்சிகள் எல்லாமே தனித்துவமானவையாக இருந்தன. அதிகமான காட்சிகள் வறுமையான சுற்றுப்புறச் சூழலையும் கிராமியச் சூழலையும் கொண்டமைந்தன வாகக் காணப்பட்டன.<sup>6</sup> இவ்வாறான இடங்களில் படம்பிடிக்கும் இத்தாலிய கமரா இயக்குநர்களின் இத்திறன் காரணமாக ஹொலிவூட்டில்



இருந்த மும்முனை ஒளியூட்டல்<sup>7</sup> (Three - Point Lighting) முறையைத் தவிர்த்திருந்தனர்.

தங்களின் நவ யதார்த்தவாத பார்வைக்கேற்ப படப்பிடிப்பு இடங்களையும் நடிகர்களையும் தெரிவு செய்தனர். இதற்கமைய இவர்கள் பிரபல்யமான மேடையையும் சினிமா நடிகர்களையும் உருப்படுத்தியதுடன் ஏற்கனவே நடிப்புப் பரிட்சயம் இல்லாத புது முகங்களையும் (Nonactors) உருப்படுத்தினர். தொழில் முறை நடிகர்களை வைத்து தங்களின் யதார்த்தப் பார்வையைப் பூர்த்திசெய்ய முடியாதபோது அதற்குப் பொருத்தமான நடிப்புப் பரிட்சயம் இல்லாத புது முகங்களைச் சேர்த்துக்கொள்ள முயற்சித்தனர். இவ்வடிப்படையிலேயே புது முகங்களை அறிமுகப்படுத்துவதை முக்கியமானதென உணர்ந்தனர். இதற்கமைய பெசிக்கில் தீவ் சினிமாவின் நடிகரான வயதான டெசெகா ஒரு தொழிற்சாலை வேலையாளராவார். அவரின் அசைவு, இருப்பது, அவரின் தோற்றம் என்பன ஒரு வேலை செய்யும் மனிதனைப் போன்று இருந்தது. அவர் ஒரு நடிகராக இல்லாத போதும் அவரின் எல்லாச் செயற்பாடுகளும் நேர்த்தியாக அமைந்திருந்தன. ஏற்கனவே நடிப்புப் பரிட்சயம் இல்லாத இந்த புதிய முகங்கள் நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாக்களுக்கு வலு ஒன்றினை வழங்கியது. இது யதார்த்த உணர்வு நிலையை சினிமாவிற்கு கொண்டுவர உதவியது. வாழ்க்கை பற்றிய நோக்கு நிலையில் இருந்து உருவாக்கப்பட்ட இந்த யதார்த்த உணர்வு நிலை இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமாவிற்கு கலைத்துவ முக்கியத்துவத்தை வழங்கியது<sup>8</sup>

நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாவின் பாத்திரங்களின் உருவாக்கத்திலும் கதை நகர்விலும் சிறுவர்களின் பங்கு பிரதானமானதாக இருக்கும்.<sup>9</sup> இதனை நாம் பெசிக்கில் தீவ், நோம் ஓபின் சிற்றி, லா தேர்றா ரீமா ஆகிய சினிமாக்களில் சிறப்பாக அவதானிக்கலாம். பெசிக்கில் தீவ் சினிமா தகப்பன், மகன் ஆகிய இரு பாத்திரங்களை மையப்படுத்தியே நகர்ந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. இச்சினிமாவின் கலைத்துவ உருவாக்கத்தில் அச்சிறுவனின் நடிப்பாற்றல் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. ஒரு சிறுவனின் பல்வேறு இயல்புகளையும் யதார்த்தமாக அப்பாத்திரம் வெளிப்படுத்தி நின்றதே அப்பாத்திரத்தின் சிறப்பாகும்.





பசிக்கில் தீவ் சினிமாவில் வரும் குழந்தை நட்சத்திரம்

இத்தாலிய சினிமா ஒரு நீண்ட ஒலிப்பதிவாக்கல் பாரம்பரியத்தைப் பெற்றிருந்தது. படப்பிடிப்புக்கு பிந்திய ஒலிப்பதிவாக்கல் முறை காரணமாக குறைந்தளவானவர்களைக் கொண்டு படம் பிடிப்பதற்கும், கமராவை சுதந்திரமாகத் திருப்பி படம் பிடிப்பதற்கும் உதவியது. இது நடிப்பில் சுதந்திரமான நிலைமையை உருவாக்கியதுடன் நடிப்பிற்கு ஒழுங்கமைப்பையும் கொடுத்தது. இது படப்பிடிப்பு சட்டகத்திற்கு ஒரு நெகிழ்ச்சித் தன்மையைக் கொடுத்தது. இவ்வடிப்படையில் ரோம் ஓபின் சிற்றி சினிமாவில் பைனாவின் (Pina) மரணம் சிறந்த முறையில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்தது.



ரோம் ஓபின் சிற்றி சினிமாவில் இறந்துகிடக்கும் பைனாவை பாதிரியார் தூக்கி வைத்திருத்தல்



அதேபோல் ஜேர்மனி இயர் சீரொ மற்றும் லா தேர்றா ரீமா ஆகிய சினிமாக்களில் இறுதிவரை இடம்பெற்றிருந்த ஒரு தொடர் நிகழ்ச்சிப் பதிவு குறிப்பிடத்தக்கது. பெசிக்கில் தீவ் இல் திறந்த வெளி சைக்கிள் சந்தையின் ஊடாக படமெடுக்கப்பட்டநிலை நவ யதார்த்தவாத கலை ருர்களுக்கு குறித்த இடங்களுக்கு சென்று படமெடுப்பதிலுள்ள சாத்தியக்கூறைக் காட்டியது. இவை நவ யதார்த்தவாத சினிமாத் தயாரிப்பாளர்களால் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட படச்சூழமைவுகளாகக் கொள்ளப்படத்தக்கன.<sup>10</sup>



பெசிக்கில் தீவ் சினிமாவில் சைக்கிள் சந்தையில் சைக்கிளைத் தேடி அலையும் தந்தையும் மகனும்

அடுத்து நோக்கப்பட வேண்டியது நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாக்களின் கதையமைப்பாகும். நவ யதார்த்தவாத எழுத்தாளர்களால் உருவாக்கப்பட்ட திரைக்கதைகள் சிறந்த முறையில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட பண்டைய கிரேக்க - லத்தின் நாடகக் கட்டமைப்பைக் கொண்டு விளங்கின. அவற்றின் உள்ளடக்கம் ஆழ்ந்த மனிதநேயம் நிறைந்ததாக இருந்தது.<sup>11</sup> ஆரம்பகாலத்து மதிப்பிடத்தக்க சினிமாக்களான றோம் ஓபின் சிற்றி, ஓசெசிஒன், சூ ஷைன் போன்ற சினிமாக்கள் மர பொழுங்கு சார்ந்த கதைப்பின்னலால் வடிவமைக்கப்பட்டவையாக விளங்கிய போதும் அவை இன்ப முடிவைக் கொண்டிருக்கவில்லை. புதுமையான நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாக்கள் காரணகாரியத் தொடர் பற்றனவாயிருந்தன. இச்சினிமாக்களில் வரும் பாத்திரங்கள் பொரு ளாதார, அரசியல் மயப்படுத்தப்பட்டனவாக இருந்தன. இவை நடிப்



பாற்றலால் சிறப்பான முறையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. இதன்படி வறுமை, வேலைவாய்ப்பின்மை போன்றன சினிமாக்களில் காட்டப்பட்டன. சினிமாவில் கையாண்ட கதை விபரிப்பு விடயங்கள் யாவும் அக்காலத்துக்குரிய உண்மையான சம்பவங்களாகவே விளங்கின.<sup>12</sup> பெசிக்கில் தீவ் சினிமாவில் தனது கணவனுக்கு வேலையைப் பெற்றுக் கொள்வதற்காக படுக்கை விரிப்பான கம்பளங்களை விற்றுப் பெறும் பணத்தில் சைக்கிள் வாங்கிக் கொடுப்பது, சைக்கிளைத் தொலைத்த தந்தையும் மகனும் வீதியில் அலைந்து திரிவது, தனது இயலாமையால் தொலைத்த சைக்கிளுக்குப் பதிலாக இன்னொரு சைக்கிளைத் திருட முயற்சிப்பது போன்ற நிகழ்வுகளின் மூலம் அக்கால மக்கள் எதிர் கொண்ட வாழ்வியல் பிரச்சினைகளான வறுமை, வேலையின்மை என்பனவற்றைக் காட்சிப்படுத்த முயற்சிக்கப்பட்டிருந்தது. இதுபோல் றொபெர்தோ றொசெலினியின் பைசான் ஒளிவுமறைவற்ற காட்சித் துண்டங்களைக் கொண்டது. இத்தாலிய வாழ்க்கையின் ஆறு நிகழ்ச்சிக் குறிப்புக்களைக் கொண்டது.

அன்றாட வாழ்க்கையின் சமூக நியமங்கள் எனக் கொள்ளப் படுவனவான குணங்களைக் கொண்டிருக்கவிடாத புறச்சூழல் நில விற்று. அதாவது தொழில் இன்மை, வசதியான வீடின்மை போன்ற பிரச்சினைகளால் பெரும்பாலான அடிநிலை மக்கள் என்ன செய்வது என்று தெரியாது தவித்தனர். இந்தத் தவிப்புணர்வை அதன் யதார்த்தப் பின்புலத்திலே நவ யதார்த்தவாத சினிமா எடுத்துப் பேசிற்று / காட்டிற்று.<sup>13</sup>

நிச்சயமற்ற தன்மையுடைய நவ யதார்த்தச் சினிமாக்களின் ஒரு தயாரிப்பாளனின் கதை விபரிப்புக் கூட கடவுளின் அறிவுப் பயனை மறுதலிப்பதாக இருந்தது. இது யதார்த்தம் முழுமையாக அறியப்பட முடியாதது என்பதை வெளிப்படுத்தியது. இதற்கு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக சினிமாக்களின் முடிவைக் குறிப்பிடலாம். பெசிக்கில் தீவ் சினிமாவில் முடிவில் தொழிலாளியும் அவரின் மகனும் வீதியில் அலைந்து திரிகின்றனர். அவர்களின் திருடப்பட்ட சைக்கிள் நிரந்தரமாகக் கிடைக்காது போகின்றது. அவர்களின் எதிர்காலம் உறுதியற்றதாகின்றது. லா தேர்றா ரீமா சினிமாவில் மீனவன் வியாபாரிக்கு எதிராக கிளர்ச்சி செய்து இறுதியில் தோல்வியடைவதாகக் காட்டப்



பட்டாலும் வியாபாரியை வெல்லுவான் என்னும் சாத்தியப்பாட்டை இல்லாது செய்யவில்லை.



லா தேர்றா ரீமா சினிமாவில் வியாபாரிக்கு  
எதிரான மீனவர்களின் கிளர்ச்சி

இச்சினிமாக்களின் கதைக்கட்டமைப்பை நோக்கினால் வாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியை வழங்குவது பொதுவான போக்காக இருந்தது. இவை வெளிப்படையான முடிவைக் கொண்டமைந்திருந்தன. இது ஹொலிவுட் சினிமாவின் கதைவிபரிப்பில் இருந்து முழுமையாக மாறுபட்டதாக இருந்தது.

இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமா ஐரோப்பிய சினிமா வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கதொரு வரலாற்று இயக்கமாக முன்னெடுக்கப்பட்ட போதும் 1951ஆம் ஆண்டுடன் அது தனது முக்கியத்துவத்தை இழந்தது. கலாசார பொருளாதார சக்திகள் நவ யதார்த்தவாத இயக்கத்தின் வளர்ச்சிக்கு உந்துசக்தியாக இருந்தன. அவையே அதன் முடிவிற்கான பிரதான காரணமாகவும் அமைந்தன. யுத்தத்திற்கு பின்பு இத்தாலி மறுமலர்ச்சியடையும் போது சினிமா சமூகத்தை விமர்சிப்பதை அரசாங்கம் பார்த்துக்கொண்டிருந்தது. 1949இன் பின்னர் தணிக்கைகளும் அரசு அழுத்தங்களும் இவ்வியக்கத்தைக் கட்டுப்படுத்தத் தொடங்கின. பெரியளவிலான சினிமாத் தயாரிப்புகள் மீண்டும் ஆரம்பித்தன. நவ யதார்த்தவாதத்தின் ஆதிக்கத்திற்குட்பட்டிருந்த சிறிய கம்பனிகள் சுதந்திரமாக இயங்க முடியாது போயின. நவ யதார்த்த சினிமா இயக்கத்தில் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தோர் படிப்படியாக தமது கவனத்தை வேறு திசைகளுக்கு மாற்றத் தொடங்கினர். இதன்படி றொபெர்தோ றொசெலினி கிறிஸ்தவ மதமும் மேலைத்தேய



வரலாறும் என்னும் விடயத்திலும் வெரிறோ டெசெகா உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டையுடைய மிகையுணர்வு நடிப்பு என்னும் விடயத்திலும், லுஷிநொ விஸ்கொன்தி உயர்நிலை மக்களின் வாழ்க்கைச் சூழலைச் சித்திரிப்பதிலும் பிரபல்யம் அடைந்தனர். நவ யதார்த்தவாதப் பண்புகளைக் கொண்டு வெளிவந்த சினிமாக்களில் இறுதியானதாக வெரிறோ டெசெகாவின் உம்பெர்தோ டி [Umberto D (1951)] என்னும் சினிமாவையே வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். இருந்த போதும் நவ யதார்த்தவாத நகர்வினை பெடெறிகோ பெலினி (Federico Fellini) மற்றும் மைக்கலாஞ்சலா அன்டோனியோனி (Michelangelo Antonioni) ஆகியோரின் சினிமாக்களில் காணமுடிந்தது. இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக அமைவது பெடெறிகோ பெலினியின் ஐ லொத்லொனி [I Vitelloni (1954)] என்னும் சினிமாவாகும். நவ யதார்த்தவாத இயக்கம் கூடுதலான தாக்கத்தை ஏர்மனொ ஒல்மி (Ermanno Olmi), சத்யஜித்ராய் என்போரிலும் புதிய அலை சினிமாக்கலைஞர்களின் படைப்புகளிலும் ஏற்படுத்தியது.



உம்பெர்தோ டி சினிமாவில் வறுமையால் பிச்சையெடுப்பதற்கு முயன்று முடியாது நிற்கும் உம்பெர்தோ

இவ்விடயப் பொருள் பற்றிக் கூறுவதை முடிப்பதற்கு முன்னர் சத்யஜித்ராயின் சினிமா குறித்தும், அதில் நவ யதார்த்தவாதச் சினிமாக்களின் பாதிப்புக்கள் குறித்தும் நோக்குவது இந்திய சூழலில் நவ யதார்த்தவாதச்



சினிமாக்கள் ஏற்படுத்திய பாதிப்புக்களை விளங்கிக்கொள்ள உதவியாக இருக்கும்.

இந்திய சினிமாச் செயற்பாட்டில் சத்யஜித்ராய் தனித்துவ அடையாளமுடையவராக விளங்குகின்றார். நட்சத்திர புகழுடைய நடிகர்களின் மூலம் மக்களின் நிஜ வாழ்க்கையிலிருந்து மாறுபட்டனவும் பொது சன விருப்புக்கேற்ற கதைப்பின்னல், பாடல், குழுநடனம், சண்டைக் காட்சி, நகைச்சுவை என்பவற்றைக் கொண்டு, காட்சிச் சோடனைகளாலும் படப்பிடிப்பு உத்திகளாலும் மக்களைக் கவர முயன்ற இந்திய சினிமாத்துறைக்குள் இவை யாவற்றையும் உடைத் தெறிந்து இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமாவின் செல்வாக்குடனும், அவை புகட்டிய அநுபவங்களுடனும் 1955இல் வெளியான பதேர் பாஞ்சாலி (சின்னஞ்சிறு வீதியின் பாடல்) என்னும் சினிமாவைத் தயாரித்தார். இச்சினிமாவுடன் சத்யஜித்ராயின் முக்கியத்துவத்தை சினிமா உலகம் காணத் தொடங்கியது.

பதேர் பாஞ்சாலியின் திரைக்கதை வறுமைக்கோட்டிற்கு கீழ் வாழும் சாதாரண மக்களின் வாழ்க்கைக் கோலத்தின் ஒரு பகுதியாக அமைகிறது. நட்சத்திர அந்தஸ்து அளிக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் என்பதில் கவனம் செலுத்தாது தான் சித்திரிக்கும் பாத்திரத்தின் இயல்பை வெளிப்படுத்தும் நடிகரைத் தேடினார். இதனால் தொழில் முறை நடிகரல்லாத புதியவர்களையும் காட்சிப்படுத்தினார். நடிகர்களுக்கான ஆடை, அலங்காரத்தில் கூடுதல் கவனம் செலுத்தவில்லை. தான் எதிர்பார்க்கும் உணர்வு சமூக யதார்த்தத்தின் மூலம் வெளிப்பட வேண்டும் என முயன்றார். வயல்வெளி, கிராமம், கிராமத்து வீதிகள், சாதாரண மக்களின் வதிவிடமான குடிசை, என்பவற்றுடன் அவர்களின் வாழ்க்கைச் செயற்பாடுகளும் காட்சிகளாகின. இந்திய பாரம்பரிய இசைக்கோலங்களை சினிமாவின் மூலம் பெறப்படும் உணர்வைச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தினார். தனது சினிமாவின் முக்கிய உணர்ச்சிக் கட்டங்களைப் புலப்படுத்த பின்னணியில் இந்திய சாஸ்திரிய இசையைப் பயன்படுத்தினார். இவரின் அனேகமான சினிமாக்களுக்கு கித்தார் வாத்திய மேதையான ரவிசங்கர் இசையமைத்திருந்தார்.





பதேர் பாஞ்சாலி சினிமாவின் முக்கிய பாத்திரம் ஏற்று நடித்த சிறுமி தோன்றும் ஒரு காட்சி

மேற்குறித்த பண்புகள் அவரின் பதேர் பாஞ்சாலிக்கு மாத்திரம் உரிய தன்று. இப்பண்புகளை அவரின் சினிமாக்கள் ஒவ்வொன்றிலும் காணலாம். இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமாவானது இவரின் ஆக்கத்திறனில் ஆதாரசுருதியாக அமைந்தது என்று கொள்வது ஏற்றுக் கொள்ளப்படத்தக்கது.

### பிற்குறிப்புக்கள்

1. *Italian neorealism*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_neorealism](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_neorealism)
2. Bordwell, David., Thompson, Kristin., *Film Art an Introduction*, P: 485.
3. சத்யஜித் ராய்., 'ஓர் இந்திய நியூ - வேக்' ராமகிருஷ்ணன், லதா (தமிழில்), சத்யஜித் ராய், சென்னை பிலிம் சொசைடி, சென்னை, 1991, ப : 91.
4. *Italian neorealism*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_neorealism](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_neorealism)
5. Bordwell, David., Thompson, Kristin., *Film Art an Introduction*, p : 485.
6. *Italian neorealism*, [http://en.allexperts.com/e/i/it/italian\\_neorealism.htm](http://en.allexperts.com/e/i/it/italian_neorealism.htm)
7. மும்முனை ஒளியூட்டல் என்பது ஒரு காட்சிக்கு மூன்று இடங்களில் இருந்து ஒளியை உபயோகிக்கும் பொதுவான செயற்பாடு.
8. *Italian neorealism*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_neorealism](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_neorealism)
9. *Italian neorealism*, [http://en.allexperts.com/e/i/it/italian\\_neorealism.htm](http://en.allexperts.com/e/i/it/italian_neorealism.htm).



10. Bordwell, David., Thompson, Kristin., *Film Art an Introduction*, p : 486.
11. சத்யஜித் ராய்., 'ஓர் இந்திய நியூ - வேக்' ராமகிருஷ்ணன், லதா (தமிழில்), சத்யஜித் ராய், ப : 91.
12. *Historical origins of Neorealism*, ttp://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Neorealism-Historical-origins-of-Neorealism.html
13. பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்களுடன் கலந்துரையாடும் போது 02.04.2011 அன்று வழங்கிய தகவல்.



## ஆய்வுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட சினிமாக்கள்

நெறியாளர்

சினிமா

ஹொலிவுட் சினிமாக்கள்

D.W.Griffith

The Birth of Nation (1915)

Intolerane (1916)

Orson Welles

Citizen Kane

Alfer Hitchcock

Psycho

The Birds

David Lean

Dr.Zhivago (1965)

Robert Wise

The Sound of Music(1965),

Francis Ford Coppola

The Godfather (1972),

Robert De Niro

Taxi Driver(1976)

Michelangelo Antonioni

Blow – Up

ஜேர்மனிய சினிமாக்கள்

Ernst Lubitsch

Madame Dubarry (Passion) (1919)

David Lee Fisher

The Cabinet of Dr.Caligari (1919)

Frifz Lang

Metropolis (1927)

Murnau

Faust (1926)

பிரான்சிய சினிமாக்கள்

Abel Gance

Napoléon (1927)

Luis Bunuel

Los Olvidados (1950)

Belle De Jour (1967),

The Discreet Charm of the Bourgeoisie  
(1972)



Francois Ozon	Swimming Pool (2003)
Christopher Nolan	Memento
Francois Truffaut	The 400 Blows (1959)
	Shoot the Piano Player (1960)
	Bed and Board
	The Woman Next Door (1981)
Jean -Luc Godard	Breathless(1959)
	Vivre Sa Vie (1962)
	Contempt (1963)
	Band of Out Siders (1964)
	Week - End
	Lachinoise
Nicholas Ray	Gohnny Gaitar
<b>சோவியத் சினிமாக்கள்</b>	
Sergei Eisenstein	Strike (1925)
	The Battleship Potemkin (1925)
	Alexander Nevsky
<b>இத்தாலிய சினிமாக்கள்</b>	
Luchino Visconti	Ossesione (1942)
	La Terra Trema (1947)
	Death in Venice
Roberto Rossellini	Rome Open City(1945)
	Paisan(1946)
	Germany Year Zero(1947)
	Era Notte A Roma
De Sica	Bicycle Thieve(1948)
	Umberto D (1951)
George Romero	Night of the Living Dead (1960)



## சொற்பொருள் விளக்கம் (Closary)

Avant Garde	முன்செல் அணியினர்
Camera Angle	கமராக் கோணம்
Camera movements	கமரா இயக்கம்
Cinematography	சினிமாக்கலை
Close up	அண்மைக் காட்சி
Continuity Editing	தொடர்ச்சியான செவ்விதாக்கம்
Crosscutting Editing	குறுக்கு வெட்டு முறைச் செவ்விதாக்கம்
Discontinuity Editing	தொடர்ச்சியற்ற செவ்விதாக்கம்
Dynamic Editing	வீறசைவுடைய செவ்விதாக்கம்
Editing	செவ்விதாக்கம்
Extreme close-ups	மிகமிக அண்மைக் காட்சி
Extreme Long Shot	மிகவும் தூரமான ஷொட்
Film Noir	துயரார்ந்த சினிமா
Flashback	முன்நிகழ்ந்த ஒன்றின் திடீர் நினைவு, முன்நிகழ்வு மீள்நோக்கு
Frame	காட்சிச் சட்டகம்
Hand Held Camera	கையில் ஏந்திப் படமெடுக்கக் கூடிய கமரா
Impressionism	மனப்பதிவுவாதம்
Lighting	சினிமா ஒளியூட்டல்
Long Shot	தூரக்காட்சி
Low-angle shots	தாழ் கோண ஷொட்



Medium Close-Up	மத்தியளவான அண்மைக் காட்சி
Medium Long Shot	மத்தியளவான தூரக்காட்சி
Medium Shot	மத்தியளவுக் காட்சி
Mise-en-scene	காட்சியமைவு
Montage	ஒருவகை செவ்விதாக்க நுட்பம். இது சோவியத் ரசிய சினிமாக் கலைஞர்களினால் வளர்த்தெடுக்கப் பட்டது.
Narrative Cinema	கதை எடுத்துரைப்புச் சினிமா
Newsreel Cinema	செய்திச் சினிமா
Overlapping images	பகுதியொத்திருக்கும் தன்மையுடைய உருவங்கள்
Polyvision	நீண்ட அகலமான காட்சி
Rapid Editing	விரைவுமுறைச் செவ்விதாக்கம்
Rhythmic Editing	ஒத்திசைவு நயமுடைய செவ்விதாக்கம்
Screen Direction	திரைத்திசை
Slow-motion photography	மென்நகர்வுக் காட்சி
Sound Track	ஒலித்தடம்
Split-screen images	ஒரேநேரத்தில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட காட்சிகளை காட்சிப்படுத்தல்
Superimposition Image	உருவத்தை பெருமுதன்மைப்படுத்திக் காட்டல்
Surrealism	சர்ரியலிஸம்
Three-point Lighting	ஒரு காட்சிக்கு மூன்று இடங்களில் இருந்து ஒளியை உபயோகிக்கும் பொதுவான செயற்பாடு



## துணைநூற் பட்டியல்

- Adams,L,S., 2001, *A History of Western Art*, University of New York, New York.
- Balio,Tino., *History of the American Cinema – Grand Design--Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Volume 5, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1997.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: an Introduction*, University of Wisconsin, New York, 2001.
- Bowser, Eileen, *History of the American Cinema – The Transformations of Cinema: 1907- 1915*, Volume 2, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1990.
- Cook, David A., *History of the American Cinema – Lost Illusions : American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam - 1970-1979*, Volume 9, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2000.
- Crafton, Donald, *History of the American Cinema – The Talkies : American Cinema's Transition to Sound, 1926 & 1931*, Volume 4, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1997.
- Crittenden, Roger., *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Focal Press is an Imprint of Elsevier Linacre House, Jordan Hill, Oxford, 2006.
- Dayna Oscherwitz, Mary Ellen Higgins, *Historical Dictionary of French Cinema : Historical Dictionaries of Literature and the Arts*, No. 15, The Scarecrow Press, UK, 2007.
- Elsaesser,Thomas, *European Cinema Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press. 2005.
- Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid Post-modern Cities, European Cinema*, I.B.Tauris & Co Ltd, 6 Salem Road, London, 2003.
- Flitterman-Lewis, *Sandy Dada and Surrealist Film*, Ed. Rudolf E. Kuenzli. New York: MIT, 1996.
- Gardner, Louise, 1980, *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, London.
- Koszarski, Richard, *History of the American Cinema – An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture : 1915 – 1998*, Volume 3, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1990.



- Lev, Peter., *History of the American Cinema – Transforming the Screen, 1950-1 959*, Volume 7, Simon & Schuster Macmillan, New York, 2003.
- Marilyn, Fabe., *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, 2004.
- Monaco, Paul., *History of the American Cinema – The Sixties : 1960 - 1969*, Volume 8, Charles Scribner's Sons, An Imprint of the Gale Group, New York, 2001.
- Phil Powrie, Keith Reader, *French Cinema: A Student's Guide*, London, 2002,
- Prince, Stephen, *History of the American Cinema – A New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1988 -1989*, Volume 10, Charles Scribner's Sons, An Imprint of Macmillan Library Reference USA, New York, 2000.
- Rabiger, Michael, *Directing Film Techniques and Aesthetics*, Linacre House, Jordan Hill, Oxford, UK, 2008.
- Rizzo, Michael, *The Art Direction Handbook for Film*, Linacre House, Jordan Hill, Oxford, UK, 2005.
- Robert C. Reimer, Carol J. Reimer, *Historical Dictionary of German Cinema*, The Scarecrow Press, UK, 2008.
- Schatz, Thomas., *History of the American Cinema – Boom and Bust : the American Cinema in the 1940s*, Volume 6, Simon & Schuster Macmillan, New York, 1997.
- Smith, Geoffrey Nowell (Ed.), 1996, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press Inc., New York.
- Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, Noel King (Ed.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, 2004
- Williams, Linda, "From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema", *Film Quarterly* 34, 1981.
- அம்சன்குமார், சினிமா ரசனை, பொன்னி அடையாறு, சென்னை, 1990.
- ஜஸன்ஸ்டின், செர்க்கய்., திரைப்பட மேதை செர்க்கய் ஜஸன்ஸ்டின், தமிழாக்கம்: நாகார்ஜுனன். சென்னை: பிலிம்ஸ் சொஸைட்டி சார்பாக சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை.
- கிருஸ்ணராஜா, சோ., 1994, 20ஆம் நூற்றாண்டு ஓவியக் கொள்கைகள், தேசிய கலை இலக்கிய பேரவையுடன் இணைந்து சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை.
- சத்யஜித் ராய்., 'ஓர் இந்திய நியூ - வேக்' ராமகிருஷ்ணன், லதா (தமிழில்), சத்யஜித் ராய், சென்னை பிலிம் சொஸைட்டி, சென்னை, 1991.











## கலைத்துவ சினிமா

வடிவேல் இன்பமோகன்

மேலைநாடுகளில் காலத்துக்குக் காலம் பல குழுக்கள் தோன்றி சினிமாவிற்கு பல கலைத்துவ அம்சங்களை வழங்கியுள்ளன. இந்நூல் அச்சினிமாக் குழுக்கள் பற்றியும் அவை சினிமாவின் கலைத்துவத்தை அதிகரிப்பதற்கு ஆற்றிய பங்களிப்புக்களைப் பற்றியும் விவாதிக்கின்றது.

ஹொலிவூட் சினிமா (ஆரம்பகால ஹொலிவூட் சினிமா, ஹொலிவூட் சினிமாவில் ஒலி, வர்ணத்தின் அறிமுகம், புதிய ஹொலிவூட் சினிமா), ஜேர்மனிய வெளிப்பாட்டுவாதச் சினிமா, பிராஞ்சிய சினிமா (பிராஞ்சிய மனப்பதிவுவாத சினிமா, பிராஞ்சிய சர்ரியலிஸ சினிமா, பிராஞ்சிய புதிய அலை சினிமா), மொண்டாச் சினிமா, இத்தாலிய நவ யதார்த்தவாத சினிமா என்பவற்றை விரிவாக இந்நூல் பேசுகிறது.



வடிவேல் இன்பமோகன்: கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் தனது இளமாணிப் பட்டத்தையும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் முதுமாணிப் பட்டத்தையும் (M. Phil), கலாநிதிப் பட்டத்தையும் (Ph. D) பெற்றவர். கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றும் இவர் அழகியல், நாட்டார்கலை, சினிமா என்பவற்றில் ஈடுபாடு உடையவர். இவர் 'மரபுக்குப்பின் மட்டக்களப்பில் நாடகங்கள்', 'இந்தியக்கலையும் ரசனையும்', 'கலைத்துவசினிமா' ஆகிய நூல்களை எழுதியுள்ளார்.

குமரன் புத்தக இல்லம்

விடயம்: சினிமா

