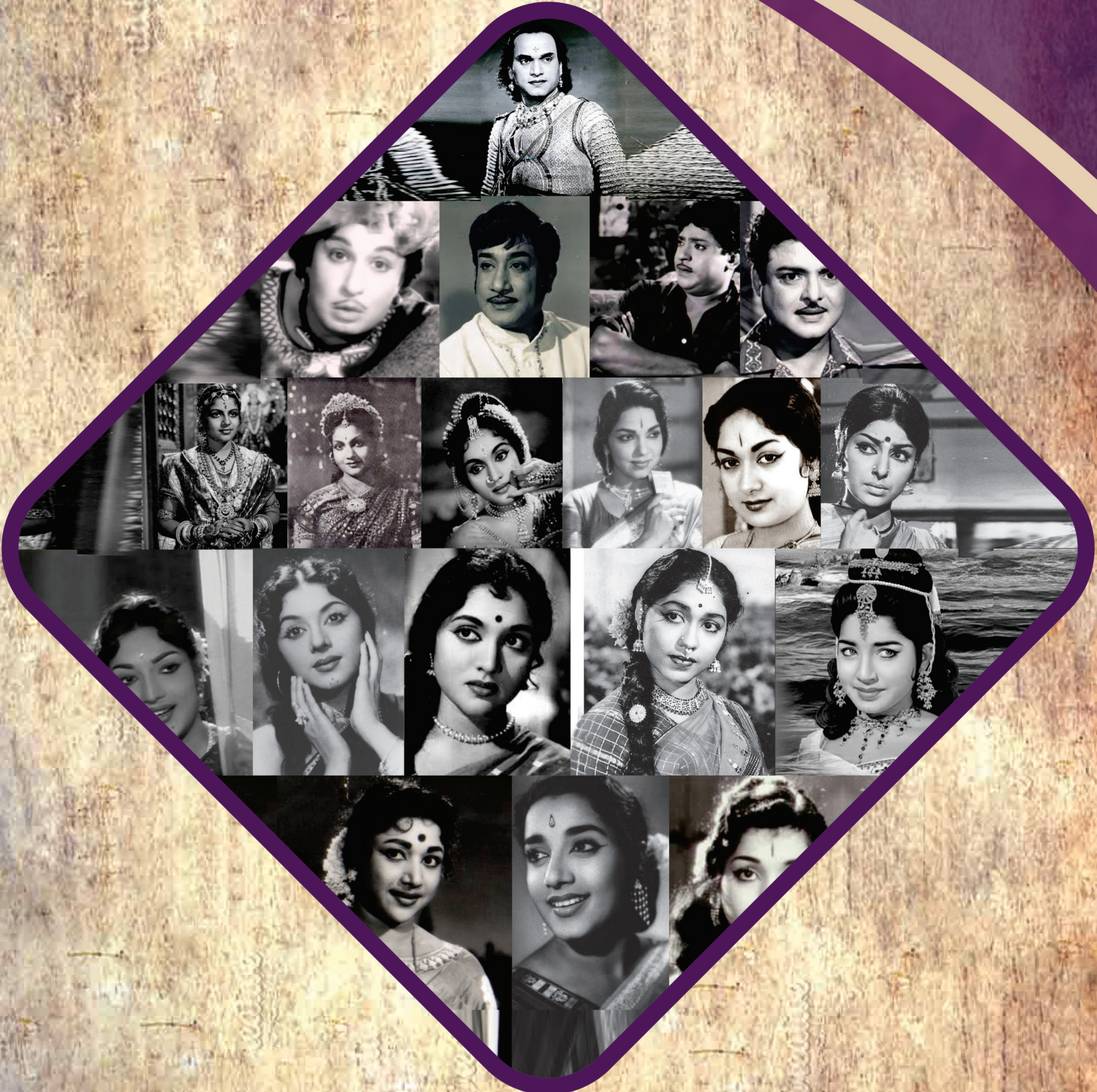
அரண்

பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்

ISSN: 2582-399X



காலாண்டு இதழ்
(ஜனவரி, ஏப்ரல், ஜூலை, அக்டோபர்)
ஆகிய மாதங்களில் வெளிவரும்

Vol:2 Issue : 5 January 2020

கோட்டை :2 வாயில்:5 ஜனவரி 2020

நன்றி

அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ் இரண்டாம் வருடத்தில் காலடி எடுத்துவைக்கிறது. எங்களுடன் பயணித்த அனைத்து பேராசிரியர் பெருமக்களுக்கும், துறைசார் வல்லுநர்களுக்கும் ஆய்வு மாணவர்களுக்கும் எங்களது பணிவான நன்றியை தெரிவித்துக் கொள்கிறோம். தொடர்ந்து உங்களது ஆதரவை எங்களுக்கு நல்குமாறு அன்புடன் கேட்டுக்கொள்கிறோம். நன்றி.

Aran International e-Journal of Tamil Research continuingits way into second year. We are grateful to all the professors, academics and research students who travelled with us. We warmly request you to continue to support us. Thank you.

அன்புடன்

முனைவர். பிரியாகிருஷ்ணன்
நிறுவனர்/பதிப்பாசிரியர்/நிர்வாகஆசிரியர்,
அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்
www.aranejournal.com
aranjournal@gmail.com
PH: +917299587879

அரண்

பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்

ISSN: 2582-399X

Aran

International e Journal of Tamil Research

ISSN: 2582-399X

ஆசிரியர் குழு

முனைவர் வாணிஅறிவாளன்
முனைவர் இராஜேந்திரன் முனியாண்டி
முனைவர் மணிமாறன் சுப்ரமணியம்
முனைவர் சில்லாழி எஸ்.கந்தசாமி
கலாநிதி ஸ்ரீவரதராஜன் பிரசாந்தன்
முனைவர் பா.வேலம்மாள்

முனைவர் விமலா அண்ணாதுரை
முனைவர் ஸ்வர்ணவேல் ஈஸ்வரன்
பேரா. முனைவர் வீ.செல்வகுமார்
முதுமுனைவர் *V.*வெங்கட்ராமன்
முனைவர் போ.கந்தசாமி
முனைவர் *P.*பாண்டிக்குமார்

நிறுவனர்/பதிப்பாளர்/நிர்வாக ஆசிரியர்
இதழாக்கம்

பேரா. முனைவர் பிரியாகிருஷ்ணன்

+917299587879

www.aranejournal.com

aranjournal@gmail.com

அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழில் வெளிவரும் ஆய்வுக்கட்டுரைகள் அனைத்தும் **(Peer Review)**பீர் ரிவியூ செய்யப்பட்டு பதிவு செய்யப்படுகிறது என்பதைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

Copy Right @ Aran international e journal of Tamil Research/Dr. Priyakrishnan

அகத்தினுள்

அகநானூறும் அகநானூற்று முழுமுதல் உரையும்
முனைவர் வாணி அறிவாளன்

குறுந்தொகை - கோப்பெருஞ்சோழன் பாடல்களில் பொருள்கூறு
முனைவர்து.கிருஷ்ணன்

அகவாழ்வியலில் செவிலி
முனைவர்ச.வசந்தி

தொல்காப்பிய எச்சவியலும் நன்னூல் பொதுவியலும்
முனைவர் ஜெ.கவிதா

அடிச்சுவடுகள்
முனைவர்ப. விமலா அண்ணாதுரை

சிலப்பதிகாரத்தில் நம்பிக்கைகளும் முரண்பாடுகளும்
முனைவர் வி.கலாவதி

முகத்தலளவைக் கருவிகளில் மரக்கால்
முனைவர் சே. கரும்பாயிரம்

நான்மணிக்கடிகையில் சொற்கூறுகள்
மா. ஆதிமூலம்

அகத்தியர்ஞானம் முப்பதில், குருதத்துவம்: அகத்தியர்
யோகஞானத்திறவுகோல் விளக்கநூல் வழியான ஓர் ஆய்வு
வி. விமலாதித்தன்

பகவத்கீதையும் திருக்குர்ஆனும் வெளிப்படுத்துகின்ற கடவுட்கோட்பாடு
ஓர் ஒப்பீட்டாய்வு-பூபாலசிங்கம். தனேஸ்

மூன்றாம் உலகக்கவிதைகளின் பேசு பொருள்
சி. ஒசாநிதி

Kalki alias Karnatakam: Tamil Cinema's First Critic
Dr. SWARNAVEL ESWARAN

முகப்பு

புகைப்படம் இணையம்
பழம்பெரும் நடிகர்கள்/நடிகைகள்

திரைத்துறை மற்றும் நாடகத்துறை

Kalki alias Karnatakam: Tamil Cinema's First Critic

Dr. SWARNAVEL ESWARAN

Associate Professor Departments of English, and Media and Information

Michigan State University.

USA

Synopsis:

This essay engages with Tamil's iconic writer Ramaswamy Krishnamurthy alias Kalki's reviews of Tamil films, particularly in the popular Tamil weekly Ananda Vikatan, to argue for his preeminence as an early film critic. Generally, Kalki's informed criticism of cinema and his profound cinephilia is not acknowledged. The main reason being, his stature as a popular writer of historical novels like Ponniyin Selvan and Sivagamiyin Sabatham has subsumed his prowess as a film critic. My focus is on recovering Kalki's passionate involvement with Tamil cinema, in its early decades of the 1930s, after the arrival of sound. Though Kalki was heavily criticized for his subjective and lop-sided criticism of K.B. Sundarambal's performance in Nandanar, he later tried to make amends with his laudatory comments on her performance as the titular Avvaiyaar. Thus, one could argue that Nandanar provided a moment of reflexivity to Kalki about his casteism and misogyny. Nonetheless, his decade-long reviews in Ananda Vikatan, under the pseudonym of "Karnatakam," foreground him as an unparalleled critic of not only Tamil but Indian cinema who had knowledge of world cinema, as exemplified his predilection for and detailed writing on Charlie Chaplin. Kalki's columns also inform us about his keen interest in the aesthetics and technology of the emerging medium of sound cinema.

More importantly, his criticism prefigures the discourses surrounding the deconstruction of the purity of region or language in cinema, as exemplified by the essays of the early Tamil cinema sound specialist, Prof. Stephen Hughes, and (regional) cinema specialists S.V. Srinivas and Ratheesh Radhakrishnan, particularly in the special issue on regional cinema in Bioscope.

Keywords : *kalki , Tamil Cinema's First Critic, Kalki alias Karnatakam.*

This essay explores the columns written by Kalki, the well-known Tamil writer, in the popular Tamil magazine Ananda Vikatan, from 1933 to 1939, under the pseudonym of "Karnatakam," to study the observations of a preeminent critic during the crucial decade when Tamil cinema transitioned from silent cinema to talkies. Karnatakam's column "Aadal Paadal (Dance [and] Song) focused mainly on Carnatic music, a classical form of music practiced mainly in South India, and cinema. The songs in early Tamil cinema, particularly during the 1930s and 1940s, were set mostly to the ragas or melodic modes of the Carnatic music. Kalki's columns, therefore, offer a rare opportunity to study the Tamil films of the 1930s, which had famous drama artists or singers trained in Carnatic music that had attained an elitist status.

Besides, the other major component, as indicated by the first half of his column's title, aadal (dance), was in a similar position to cinema as far as the lack of respect for female performers was concerned. Therefore, as a critic, Kalki was invested in arguing for the objects of his inquiry—dance, mainly Bharatanatyam, and cinema—as having the potential for respectability like any other (high) art through the invocation of celebrities/stars, like Rukmini Devi Arundale and Prithiviraj Kapoor. My primary focus in this essay, however, is on Kalki's writings on cinema, particularly his ambivalence toward it during the 1930s: on the one hand, he is mostly critical of the narratives, quality of acting and actors, the excess of songs, the hermeneutics of sound, and the quality of the screenplay, while on the other he is fascinated with the opportunity offered by the medium to narrate through images and sound, and the techniques of cinematography, sound, and editing. However, the potential of cinema to look at life critically was most important to him; the technological possibilities offered by cinema excited him only if it could be used for aesthetic finesse and for commenting on contemporary life. Kalki's ambivalence with cinema's modernity, therefore, resonates with his fondness for Charlie Chaplin, and his popular films of the 1930s: City Lights (1931) and Modern Times (1936).

My objective in this essay, therefore, is to focus on Kalki's criticism to study the response of a leading Tamil critic toward cinema when it was making inroads into an arena occupied by songs, dances, and drama as popular forms of entertainment in the 1930s, a decade marked by the advent of sound and the concomitant ubiquity of (classical) songs and dances in Tamil cinema. Such a reading, I believe, would enable our understanding of the broader reception of Tamil films in the 1930s, as Kalki was arguably its most popular critic during the historically significant period of Tamil cinema's transition into sound when the infrastructure to produce a Tamil film became gradually available in Madras from the mid-1930s onward, and the productions shifted base from North India to Madras toward the latter half of the decade. Moreover, Kalki's popular column, Aadal Paadal, appeared in Ananda Vikatan, the most popular Tamil magazine of the time, from the early 1930s till 1941 when he left Ananda Vikatan to edit his own magazine Kalki that was published by T. Sadasivam; thereafter, his focus shifted away from film criticism. His columns in Ananda Vikatan, therefore, offer a rare opportunity to study the reception of cinema in Madras during the eventful decade of the 1930s.

My objective in this essay is also to trace the films that were released in Madras in the 1930s through Kalki's columns as it would inform us of the films from other languages (mainly Hindi and English) that played in Madras during the 1930s, and their appeal to the audiences, as they have significance for tracing the various influences on Tamil cinema during its formative years.[i]

The early 1930s: Tamil Cinema and Songs

Kalki's criticism regarding the verbose nature of early Tamil cinema prefigures the observations of most critics who have focused on Tamil cinema to this day.[ii] *Kalki's critiques and sarcasm on the Tamil cinema of the 1930s, therefore, beg a deeper analysis as they throw light on the meditations of an accomplished critic on cinema from the standpoint of the expectations of an informed audience. During the 1930s, as Tamil cinema was navigating*

through songs, dances, mythologies, and folk plays, in its search for a form of its own to cater to the demands of an expanding audience, Kalki was contemplating on ways to realize the potential of cinema as a consummate art form that could satisfy the expectations of a sensitive and demanding audience. Therefore, Kalki, as a cinephile and critic, was incisive but often acerbic and occasionally exhilarated in his responses to Tamil films.

In November 1933, Kalki wrote a review of "Prahladhan Charithiram (The Story of Prahladhan, 1931)" screened at the Crown Theater.[iii] *He describes vividly the crowd that had gathered at the entrance of the theater, and the obscene song played through the speakers, and wonders at the way the audience for a mythological Tamil film is welcomed (Karnatakam, 1933b, p. 23). The show begins with the live invocatory song of B.S. Raja Iyengar, the official musician of the Mysore palace, on Maruti (Lord Hanuman). Thereafter, for fifteen minutes the names of the producer, director, technicians, and artists are announced, which Kalki acknowledges as a "good aspect" of the silent cinema and the talkies as it fixes the responsibilities on individuals for their participation and performance in a collective effort like cinema as exemplified by Prahladan Charitram—produced in Calcutta by a Bengali, and the rights were owned by a Seth (Marwari), and the director and actors were the only Tamil people involved. Kalki hopes for the Tamil talkies in the future where local people will be in control of the entire production (ibid., p. 24).*

Since Prahladan's story (from the Bhagavata Purana) is well known, in his review Kalki decides to skip the synopsis of the film and instead focus on the song, dialogue, make-up, and acting for his critique.[iv] *He notes that the quality of singing was "average" in the film, and all the actors/singers seemed to suffer from strep throat. Nonetheless, all of them, including the villain Hiranyan (Hiranyakashipu), the father of the protagonist Prahladhan, seemed to be lovers of music as they waited for their turn to sing without interfering with the other characters who were often lost in their songs. For instance, the atheist Hiranyan, who is known for his short-temper and antagonism toward his son's exclusive devotion to Lord Vishnu, waits for his*

son to finish singing the praise of Hari (Vishnu) before responding angrily and knocking him down. Kalki, known for his penchant for humor as a writer, observes that, nevertheless, Hiranyan's reaction was hasty as he pounced on Prahladhan before the latter's utterance/revelation of the name of the god who has possessed him—Narayana (one of the most famous names of Vishnu). In Kalki's opinion, Hiranyan could have waited for half-a-second before attacking his son, since his quick reaction toward the end is mechanical as he anticipates Prahladhan's dialogue (Karnatakam, ibid., p. 25).

Kalki's observations here are significant as they question the conventions of songs, which are thrust on characters that seem least inclined toward art or music, and their durations: should the characters wait for their reactions till a song gets over even during dramatic moments? These are questions that are as relevant to contemporary Tamil (Indian) cinema as it was during the 1930s when the technology of sound made it possible to narrate a mythological story primarily through songs. However, Baskaran draws attention to the irrelevance of songs to the narrative in contemporary Tamil films: "it is merely a joint presentation of film and music, in the bulk of the films. This tends to weaken the structure of cinema" (Baskaran, 2009, p. 85). Baskaran argues for the "interlude"-like nature of contemporary songs that are unrelated to the story. They are, therefore, in contrast to the integral quality of early Tamil cinema songs. Nevertheless, like Kalki, Baskaran also is concerned with the tendency of songs to weaken the narrative.

The mid-1930s: Tamil Cinema and Carnatic Music

The centrality of songs and the quality of singing continue to preoccupy Kalki, as revealed three years later, in 1936, by his review of the film Padhuka Pattabhishekam (Karnatakam, 1936a, pp. 30-32), a popular mythological based on Lord Rama's re-ascension to the throne after spending fourteen years in the forest due to the promise made by his father Dasarathar to his stepmother Kaikeyi. Kalki lauds the performance of the actor who plays the role of Dasarathar as his recorded voice sounds excellent, and his pronunciation during the

dialogue as well as songs are perfect and admires his intonation, which he considers a rare feature of the Tamil talkies (ibid., p. 31). But he criticizes the actor M.R. Krishnamurthy, who played the hero Rama's role for his indulgence: although an accomplished singer, his extended improvisations work against the dramatic intensity of the narrative (ibid., pp. 31-32). Kalki, therefore, is increasingly convinced that Carnatic music works against the heightening of emotions in films (ibid., p. 32). He undermines, thus, the elitist status of Carnatic music by considering it unsuitable for the medium of cinema that, as he observes in his concluding paragraph of the review of *Padhuka Pattabhishekam*, depends on an efficient structuring of events and smooth narration (ibid.).

In contrast to Kalki's endorsement of the sophisticated screenplay and climax of *Padhuka Pattabhishekam*, which he considers as a guide for filmmakers, is his criticism of the vulgarity in *Ratnavali* (1936) that ruins its narrative (Karnatakam, 1935c, pp. 21-22). The narrative, which is based on a popular Sanskrit drama, is centered on the life of a married king who falls in love with another woman. Though the story is predictable, the plot is layered with intense dramatic moments surrounding the queen's repeated attempts to keep the king away from the beautiful maiden Sagarikai who is retrieved from the sea. Finally, when the queen orders the prison where Sagarikai is held captive to be burnt, she comes to know that Sagarikai is her own sister, and, therefore, rushes and saves her sister in time. It reminds Kalki of contemporary Tamil films that have a "sudden/abrupt" ending (ibid., p. 19).

While criticizing the film for its vulgarity in its portrayal of a *daasi* (prostitute), Kalki analyzes the acting of the three main characters played by Shrimati Saraswathibai, M.R. Krishnamurthy, and Shrimathi Ratnabai in depth. He admires the apt casting, and expresses his satisfaction and joy at the progress of the Bai sisters in their efforts at acting: Ratnabai, who played Rukmini on stage, is noticeably different here in the role of Sagarikai (ibid., p. 20). Both the sisters have progressed as actors from their earlier appearances in films like *Bhama Vijayam* (1934), and *Dambachari* (1935). Kalki praises Ratnabai, who sings effortlessly

in *Ratnavali,* as a natural singer of great talent, and appreciates her for singing without opening the mouth too widely and stretching the contours of her face (ibid.) (see Image 1). Kalki's review informs us of the difficulties and challenges faced by the singer/actor before the advent of playback technology. He reminds his readers that in *Bhama Vijayam,* Ratnabai's eyes were turned toward the ceiling when she sang, and her singing became tiresome after a while since the tunes were in *Hindusthani* (North Indian classical style) and higher octaves, and her high-pitched voice sounded like bees invading the ears (ibid.). *Ratnavali* is based on a famous Sanskrit play of the same name, which revolves around the lives of the king Udayana, the heroine Ratnavali or Sagarika, and the queen Vasavadatta (Harsavardhana and M.R. Kale, 1964), and Kalki's stinging criticism, therefore, of *Hindusthani* tunes in his review of the film, though not directly related to *Ratnavali,* foregrounds him as a film critic who is primarily invested in (tunes derived from) Carnatic music, and championing its rightful place in a Tamil film, but struggling to find its suitability for cinema.

In his review of *Ratnavali,* Kalki showers his praise on the other sister, Saraswathibai, too: She shines as an actor in *Ratnavali* more than in her earlier films because the role of the queen suited her well; she has sensitively rendered the role of the angry queen who is faced with a womanizing husband. Kalki considers her acting as a "record" in (the history of) Tamil talkies (Karnatakam, 1935c, p. 20). His intentional pun in using record within apostrophes, as it reminds us of the gramophone records of the drama artist Saraswathibai, also recalls early Tamil cinema specialist Stephen Hughes's meditations on the intricate relationship between the gramophone industry, drama artists and Tamil cinema during the 1930s.

> Early Tamil cinema aligned itself with the gramophone trade in privileging, exploiting, and promoting the music and singers of the stage. More than just sharing Tamil drama as a common referent with Tamil cinema, the record companies prepared the way for Tamil cinema to follow. In particular, the gramophone companies' recruitment and exploitation of drama music and artists provided an immediate example for the emergent Tamil film industry … … Unfortunately, [however,] the first Tamil films of the early 1930s no longer exist, and Tamil film songs were not recorded commercially before 1935, so we do not have direct access to these productions. In order to study

this period, we are forced to rely on contemporary descriptions, reviews, and criticism (Hughes, 2007).

It is in this context that Kalki's reviews of Prahladhan Charithiram and Padhuka Pattabhishekam attain their significance as they enable access to films whose prints or the recordings of songs do not exist. Besides, Prahladhan Charithiram exemplifies the conflictual period when sound technology as it enabled the production of "Indian films in Indian languages," and the "proliferation of regional-language-based cinemas" (ibid., p. 12), also undermined such linguistic diversity by privileging the universality of music.

For instance, Kalki's columns show his preference for the mythological films that borrow their plots from epics like Ramayana or Mahabharata, or the Puranas (Old/Sacred literary texts) and rely on songs, set to classical/semi-classical ragas/tunes for their narration. Since most of these songs are derived from Sanskrit, they have a universal appeal. On the other hand, the first Tamil social film (Menaka, 1935), though mentioned by Kalki as the best film of the year (Karnatakam, 1936a, p. 27), does not receive any detailed review from him, and he discusses it only in the context of the rumors surrounding its anti-Brahmanical dialogue and the ensuing protest at Kumbakonam. Kalki defends the writer Duraiswami Iyengar, a Brahmin himself, for creating both good and evil Brahmin characters in the film (ibid., p. 29).

Understandably Kalki criticizes Menaka's (non-mythological) music (ibid., p. 30), but he does not engage in depth with the narrative of a film that he considers as the best Tamil film till then. While Kalki's relative silence on Menaka could be reasoned out to his preference for the Sanskrit-driven mythologicals is very clear: in his list of the best Tamil films, Bhakta Kuselar (1936), Seetha Kalyanam (1934), Bhama Vijayam (1934) and Menaka (1935) are the only films that find a place (Karnatakam, 1936b, p. 26). Except for Menaka, all the other films in his list are mythologicals; Bhakta Kuselar and Bhama Vijayam are inspired by the stories and myths surrounding Krishna, whereas Seetha Kalyanam draws from

Ramayana for its inspiration. Kalki's choice of films is not unusual, given most films during the 1930s were mythologicals. Nonetheless, Tamil myths and folklore-inspired films like *Pavalakkodi* (1934), *Alli Arjuna* (1935), *Valli Thirumanam* (1933), or *Nalla Thangaal* (1934), which were quite popular are disavowed (Narayanan, 2008). For instance, arguably Tamil's most celebrated short-story writer Pudumaipitthan, who worked in films as well, reads the progress of Tamil films from the mythologicals, *Valli Thirumanam*, *Savithri Satyavan* (1933), and *Alli Arjuna*, to the socials, *Nava Yuvan* (1937), *Iru Sahodarargal* (1936), and *Sati Leelavathi* (1936), mainly through locally popular narratives in his article written in 1938 for *Eezhakesari*, published from Ceylon (Pudhumaipitthan, 2004, p. 61). Nevertheless, Kalki was one of the most demanding critics when it came to the usage of Tamil language in cinema. Besides, his dissatisfaction with the use of Carnatic music in Tamil films is reflected in a later *Aadal Paadal* column (not credited to Karnatakam) which appreciates the reception of the non-mythologicals, wherein the "quality of narration and acting" is given due importance than the "songs and spectacles," by a knowledgeable Tamil audience (Aadal Paadal, 2004, p. 47).

Kalki: Tamil, Mythologicals and Music

Kalki's ambivalence concerning the universality of the mythologicals and his penchant for Carnatic music and his meticulous attention to details when it comes to Tamil dialogues and their delivery epitomize the diverse pull of the regional/national or the local/global, which is at the heart of Tamil cinema to this day. Consider, for instance, his review in March 1936 of the film *Naveena Sadharam*, wherein he criticizes the casting of Shrimathi Indubala (from North) who "does not know Tamil" (Karnatakam, 1936a, p.26). Besides, he considers *Naveena Sadharam*, based on a famous folk play, as one of the worst Tamil films ever seen by him as the quality of the camera work and the sound recording were poor and the dialogues inappropriate: when the heroine is asked about her name, she says, "My name is Naveena Sadharam." While it is understandable that the remake of an

earlier Tamil film Sadharam is titled as Naveena (Modern/New) Sadharam, it is inconceivable that the heroine will also carry the same name. According to Kalki, the very fact that the heroine mentions her name as such indicates that people who do not know anything about screenwriting have written the dialogues (ibid.). He could not, therefore, watch more than half of the film, and laments the waste of the talents of its beautiful heroine Shrimathi S.D. Subbulakshmi.

While appreciating Subbulakshmi's physical presence and expressive abilities, Kalki wonders if it is the misfortune of Subbulakshmi or the fans of Tamil cinema that none of the films she has acted till then could be considered "first grade" (ibid.). He is therefore not surprised that in a poll conducted on the films of 1935, S.D. Subbulakshmi was voted the best heroine of the year while none of her films figured in the list of best films (ibid., p. 27). Kalki also points to the letters he received from disappointed fans regarding the choice of actresses like Subbulakshmi and M.S. Vijayaal over North Indian actresses like Shrimathi Savita Devi (ibid., p. 28). According to him, the fault was with the organizers as they took a common vote for the best category in Tamil, Hindi and Telugu films, and since most of the voters were Tamil talkie audience, they chose the ones they had seen and considered the best. In the future, Kalki hopes, the organizers will have a separate poll for each language (ibid.).

Therefore, from the columns of Kalki, it becomes clear that till the mid-1930s, the production of Tamil talkies, as well as their reception, had not attained any marked specificity as far as language was concerned. The very fact that disgruntled fans could write to a popular Tamil magazine about their disappointment in the Hindi talkie star Savita Devi not winning the best actress award for the year 1935 indicates that stars (and films) were received by the audiences across languages (Hindi and Tamil in this case) mirroring such a blurring of boundaries in the production of the film—most Tamil films till the mid-1930s were still made in the North with the main cast chosen from Madras.[v] The producers and

technicians were not restricted to Madras or North India. Ellis R. Dungan, trained at the University of Southern California, started working in Tamil cinema from 1935 onward. He directed three films in 1936: Sati Leelvathi, Seemanthini, and Iru Sahodarargal (Muthiah, 2004).

Tamil film historian Theodore Baskaran reads this period of (the significant but indistinct) Tamil films as most affected by the legacy of Company dramas, which were inspired by the traveling format of the Parsi Theater (Baskaran, 2009, pp. 29-31), whereas Hughes makes a claim for the gramophone record industry and its recycling of the popular dramas, and its creation of stars out of the singers and the exploitation of a huge market in the region, as the most significant factor that influenced the Tamil film industry of the 1930s in its choice of stars, content, and form (Hughes, 2007). Kalki's reviews underscore the validity of both these claims by drawing attention to the adaptations of popular dramas (Prahladhan Charithiram, Padhuka Pattabhishekam, Sadharam, etc.) and famous artists, known through the gramophone records of their plays and songs (M.R. Krishnamurthy, Ratnabai, and Saraswathibai). Kalki's columns on Tamil cinema, with its predominant focus on mythologicals like Prahladhan Charithiram (1933), Seetha Kalyanam (1934), Bhaktha Nandanar (1935), Maya Bazaar, a.k.a Vatsala Kalyanam (1935), Padhuka Pattabhishekam (1936), Bhaktha Kuselar (1936), Mahabharatam (1936), and Garuda Garvabhangam (1936), however, contributes to the above discourse by drawing attention to the centrality of trained singers, particularly in the classical form of the Carnatic, as far as the Tamil cinema of the early to mid-1930s was concerned till Menaka announced the arrival of the social and the gradual shift away from the dominant focus on the mythological.

Baskaran holds the phenomenon of the singers in the Carnatic tradition as mainly responsible for drawing the attention of serious writers toward cinema: Papanasam Sivan entered the film industry as a lyricist and music director; later, G.N. Balasubramaniam, Dhandapani Desikar, M.S. Subbulakshmi, Musiri Subramaniya Iyer, Maharajapuram

Viswanatha Iyer, and Rajarathinam Pillai started working in films mainly because of the attractive remuneration; even the legendary Bharatanatyam dancer Rukmani Arundale had danced in Raja Desingu (1936). Such a trend enabled those among the writers who were experts on classical music to write on the music even if they could not write on the film. However, the reign of the classical musicians in cinema was short-lived as it lasted only till the technology of playback arrived (Baskaran, 2004, 22). Although Baskaran credits A.K.Chettiar's documentary on Gandhi in Tamil, Mahatma Gandhi (1940), as the first film to experiment with the playback of pre-recorded songs (Baskaran, 2002), popular columnist Randor Guy claims AVM's Nandakumar (1938) had already used the technique (Guy, 2007).

While Baskaran's account details the advantage Tamil film industry got by associating with stars, patronized by the upper-middle class in the art circuit of the sangeetha sabhas, and endorsed by critics in popular magazines like Vikatan, Kalki's reviews highlight the challenges faced by and the popularity gained by lesser-known performers who were on the way to stardom through their appearances in the Tamil films of the1930s. Moreover, a careful reading of Kalki's columns also foregrounds his interest in the aesthetics and form of cinema and his investment beyond songs and content in the realization of its true potential.

Kalki and Cinema

From his initial review of Prahladhan Charithiram, Kalki is critical of avoidable mistakes in production and imperfection in technology. For instance, at the climactic moment when Prahladhan is saved by Narasimhavataram, the avatar of Vishnu wherein he reincarnates as half-lion and half-man, Kalki is less frightened by the avatar, and more anxious if the poorly mounted mask of the lion-face would fall down (Karnatakam, 1933b, p. 23). He also points to the incongruity of Naradar, the iconic singer of Indian mythology, singing along while playing his tanpura, a stringed instrument, but sounds of the invisible harmonium and mridangam, a percussion instrument, accompanying his song. Similarly, a

snake charmer holds his magudi (the flute-like polyphonic musical instrument made from gourd to hypnotize the snake) in his hand while dancing, but the music of magudi fills the screen from somewhere else. But the icing in the cake was when Narasimhavataram's lips were closed, and one could hear the lion's roar (ibid., pp. 28-29).

Such an astute reading of a very early sound film in the context of the hermeneutics of its sounds foregrounds Kalki's strength as a film reviewer who was primarily an accomplished critic of Carnatic music. His well-trained ears are attentive to the details of the music and differences in the instruments that produce them, and his acumen as a film critic of the early sound cinema lies in his awareness of the possibilities to effectively synchronize the visuals with sound. His sarcasm (tinged with humor) while enabling the distance necessary for a reviewer, prevents him from getting overwhelmed with the new technology of sound in cinema. Even in a mythological, Kalki's search for logic in representation and his criticism of the carelessness in the design of the mask, and his seeking of realism foregrounds him as a sensitive critic who aligns himself with the technology-driven cinema's modernity and its potential for a realistic/logical representation which appeals to the senses as well as the intellect.

In his review of Bhakta Kuselar, Kalki, while endorsing the quality of the sahityam (literature-dialogues and lyrics) in the film, also appreciates the use of professional dancers in the film. In particular, he praises the Kathakali-like Nepali dance of Miss. Azurie, but criticizes its context, as it seems the character of Balaramar has been thrust into the story for creating the (unnecessary) situation for the dance (Karnatakam, 1936b, p. 25). Kalki says that while the technicians behind Bhakta Kuselar seem to know how to make a good film, they do not know where to stop: for instance, Balakrishnan (Krishna in his childhood) need not speak in such a long and winding fashion; Lord Krishna need not shake his head so many times (ibid.).

Nonetheless, according to Kalki, such a good film could be made into a great film: one has to spend just six annas (1/16th of a rupee for buying a scissor to chop). Out of the 19,000 feet, if 3,000 are chopped, Bhakta Kuselar *would become a film without any flaws. The film would also end within two and a half hours (ibid., p. 26).*

Even though 16,000 feet of film would take more than 177 minutes to project at 24 frames a second, the standardization that marked the synchronization of sound with images with the advent of sound in cinema, Kalki's review suggests his profound interest in technology and prefigures the discourse surrounding Indian popular films and their length/duration. Recent Tamil films like Sivaji *(2007) and* Dasavatharam *(2008) are 185 minutes long. The drawing of the scissors at the center of the page carrying his review indicates Kalki's interest in the materiality of the film and his intention to disseminate the knowledge about the processes of filmmaking to the readers of his column (ibid.) (see Image 2). Such an expression is also crucial for our understanding of Kalki's enthusiasm about the possibilities of cinema's improvement and his debut, three years later, as a screenwriter for the film* Thyagabhoomi *(1939), and his publisher S. S. Vasan's interest in cinema that led to the latter establishing the Gemini Studios and becoming a movie mogul (Muthiah, 2002).*

While pointing to the rarity of good screenplays in Tamil cinema, Kalki lauds Padhuka Pattbhishekam's *narrative, where the events are progressively structured to contribute to the interest of the audience in the story (Karnatakam, 1936a, p. 32). The general trend in Tamil cinema, according to Kalki, is diametrically opposite: After half an hour of the shots of a garden, the hero will walk in slowly, followed by the heroine who will walk in even more slowly from the other side. After ten minutes of their walking, they will stand without seeing each other for five minutes. Then after noticing, they will be at a loss for any expression for three minutes. Thereafter once they start singing and compete with each other, it will be twenty long minutes before the hero begins addressing the heroine as "Darling," "Sweetheart," etc. (ibid.). Whereas in the talkies from the West, so many events would have taken place by*

this time: an earthquake, a railroad accident, a tornado, the sinking (breaking down) of a ship, three love scenes, three hundred kisses, and a seven-hundred-mile car travel (ibid.).

Kalki's above observations reveal how the perception of Tamil/Indian films and the films from Hollywood/the West have changed over the years. Contemporary Indian films are generally perceived as prioritizing masala over the films from the West, wherein the relatively realistic depiction of the passage of time is privileged, and such a perception is an inversion of the identification of the West with the fast-paced and eventful early cinema, particularly during the silent era. While the discourse about early cinema as a cinema of attractions and spectacles is not new, the relative perception of Tamil cinema of the 1930s as slow-moving in comparison to the films from the West points to the arrival of the sound and its effect on an industry which depended on (the cumbersome live recording of) songs as the chief component of its narrative. Kalki's favorable remarks necessitate a look at his criticism of the films from the West in his Ananda Vikatan *columns that are centered on his fascination mainly with Charlie Chaplin.*

Kalki, Chaplin, and Modernity

His narrative regarding the reception of English films in Madras frames Kalki's review of City Lights*. Kalki starts his column by referring to a strange incident that occurred while he went to see another English film that had sound (Karnatakam, 1933a, p. 665). He details the difficulty of understanding the dialogues that sounded like English but were barely audible, and his inability to grasp even a sentence from the film. Therefore, he turned his attention toward the two women sitting on the other side of the row (ibid.). He saw an older woman asking a relatively modern and younger woman (Vasanthi) about the story of the film in between her long stretches of gossips about the people they were familiar with: what that rogue is asking that girl?... why that girl is crying? (ibid., p. 666).*

Kalki's ego regarding his educational achievements was deflated to see this young woman's enthusiasm and comprehension of the film, and he felt angry and jealous toward

her. To his amazement and shock the young woman announced that she has found the answer (to all the nagging questions of the older woman, who was her aunt) (ibid.). To the inquisitive aunt's question, "Who is the villain? Is the guy with the mustache?" Vasanthi reveals that she was actually referring to the answer she has found for the quiz in the Ananda Vikatan magazine (ibid., pp. 666-667). Kalki's puns on words, Bagavathar/Vocalist and Pathagar/Villain, toward the climactic discussions between the two women centered on the solution to a quiz and the plot of a Tamil talkie, underscores his reputation as a critic/humorist par excellence as he combines his critique and witty sarcasm on Carnatic music, by juxtaposing the (taxing) singer with the evildoer, as well as cinema—the eternal struggle to grapple with dialogues and accents (often recorded and) played back at very low levels of audibility. Part of Kalki's trouble, in viewing an English film in 1933 at Madras, could be accounted to the theaters, which were adapting to the new sound technology in the early1930s to screen the talkies (along with and) in place of the earlier silent films, which were slowly but increasingly replaced by the Talkies particularly during the first half of the 1930s.[vi] Nevertheless, Kalki's prologue to the review of City Lights highlights the gap between the spoken as well as the usage of English in India and the West. Hereto, we can find that Kalki's observations are as relevant today as they were almost eight decades back. For instance, in recent years, many multiplexes in cities like Mumbai and Chennai often simultaneously screen English films on their multiple screens with and without subtitles, as there is an urban market of the educated middle-class who, like Kalki, would want to fully know/read the dialogues while watching an English film.

Kalki's attraction to and unease with an English film with sound resonates with Chaplin's take on the advent of sound as exemplified by the beginning of City Lights. He says that watching Chaplin mock the talkie in City Lights lightened his burden of the incomprehensibility of the talkies (ibid., p. 667). After giving a detailed synopsis of the film (ibid., 667-668), Kalki admits to his being overwhelmed by Chaplin's juxtaposition of humor

with sadness (ibid., p. 669). Kalki says that Chaplin believes in expressing emotions through his body language and acting rather than spoken words, as exemplified by the opening scene in City Lights. Kalki is at a loss as to decide between Charlie's acting and the screenplay to shower his praise. What a difference, Kalki ponders, between the meaningless jokes (of Tamil cinema) and the heartrending humor of Chaplin! (ibid).

Kalki is hyperbolic in his admiration for Chaplin's courage in choosing a tattered nomad who is jobless and homeless in the wealthy New York City for the hero, and a blind girl for the heroine, and the way he makes fun of each and every aspect of the modern life (ibid.). Finally, Kalki warns the Tamil actors not to watch City Lights, as they may then renounce their heavy make-up and the business of being in the "drama" (ibid.). Kalki, while aspiring for the progressive cinema than the backward drama, is more interested in the juxtaposition of the plight of the have-nots amidst the riches of a modern New York City. Thus Kalki's meditations on the meaning and possibilities of cinema underscore his ambivalence toward modernity: on the one hand, he is affected by the potential of cinema as a modern tool to narrate contemporary stories with complex imageries to critique society, and on the other, he is concerned whether in its drive towards modernity it will be apathetic to people who are left behind. The poignant narrative of City Lights has been very popular among Tamil filmmakers: for instance, S.S. Vasan's Gemini Studios made its Tamil version in 1954: Raji En Kanmani (Raji, my love).

In 1936, Kalki wrote his review under the title of "Charlie's Last Film" about Chaplin's Modern Times. Kalki suspects the publicity stunt behind the advertisement of Modern Times as it reminds him of the many drama companies that try to attract their audience by deceiving them through their announcements: "Only for Three Days" (Karnatakam, 1936c, p. 20). In case if it were true, then Kalki knows the reason: Since a better film than Modern Times cannot be made, Chaplin wanted to safeguard his fame by

calling it quits. Moreover, if he were to make a film hereafter, it will be like Sage Valmiki writing a story on Pururavas after his (epic) Ramayana (ibid.).

After the synopsis of the film, Kalki writes an unusual paragraph under the sub-title " Kathai Ilatchyam|The objective of the narrative": The film addresses contemporary injustices and oppression due to modernity (ibid., p. 21). Kalki speculates on Chaplin's previous meeting with Mahatma Gandhi in London as a significant influence as the film trumpets Mahatma's views on modern life (ibid.). To drive home his point, about the film's criticism of contemporary life, Kalki focuses on two scenes in the film: when Chaplin sleeps burying himself under the dresses in a departmental store, he is woken up next morning by a wealthy woman who desperately wants his (old, dirty) pants (ibid., p. 22); later, when forced to sing in a restaurant to keep his job as a waiter there, he improvises and turns nonsensical gibberish into a song as he had lost his cuff on which he had written down the lyrics. Although his utterances during the floorshow sound like words, one cannot make any meaning out of them; nonetheless, his audience in the restaurant is ecstatic (ibid.). Kalki, therefore, is enamored by Chaplin's representation of the absurdity of the affluent modern world and his mocking of its superficiality. Besides, Chaplin's gibberish, as it recalls Kalki's experience with an English film whose dialogues sounded like English without making sense, also epitomizes the absurdity he finds in the way most songs are contextualized and rendered in Tamil talkies. Kalki's invocation of an epic poet like Valmiki and a visionary leader like Gandhi, informs us of the high esteem he has for the aesthetics and the egalitarian ideals of Chaplin, whose style of humor and (socio-cultural) critique influenced Kalki's own authorship.

While praising the film's cinematography, sound, mise-en-scene, and the fast-paced screenplay, Kalki describes the beginning sequence of the film as one that he would cherish throughout his life: a fast-moving herd of sheep is dissolved into a group of workers who rush into a factory (ibid., p. 23). Drawing attention to Eddie Cantor's comedy that makes you laugh, Kalki describes Chaplin's sense of humor as incomparable as it can make you cry as

well. Finally, labeling the audience that has seen the film as the luckiest, Kalki asserts that when art attains its highest possibilities, it remains above mundane criticism (ibid.). Here again, Kalki's criticism foregrounds him as a cinephile who enjoyed watching comedies, and his discussion of the centrality of the dissolve in a sequence that he loved most in cinema foregrounds his technical and aesthetic awareness, as well as his understanding of cinema's potential to critique ideology and modernity. Nevertheless, Kalki's criticism is subsumed by his cinephilia when it comes to Chaplin and enables our understanding of his ambivalence with modernity that enabled both his proximity to and distance from cinema, making it possible for him to be a fan and a critic.

Like Chaplin, Kalki endorses Greta Garbo and her acting in (Reuben Mamoulian's) Queen Christina (1933) that he saw at the Roxy Theater (Karnatakam, 1934b, p. 20). While considering if Garbo's reclusiveness and shunning of publicity is another way to gain popularity as suggested by some of her critics, Kalki declares that Garbo's acting prowess is enough for her to attain fame (ibid.). Though the narrative that revolves around the tragic love story of a Swedish queen is simple, Kalki appreciates the film for being free of vulgarity and "dances and songs," a rare feature of American films (ibid., pp. 20-21). In a similar vein, he showers praise on the acting of Prithiviraj Kapoor and his titular role in Daku Mansoor (1934), wherein despite being the hero, he does not sing (Karnatakam, 1935a, p. 27). Nonetheless, Kalki lauds the performance of the legendary singers K.L Saigal and Umadevi and says their divine songs, as seen in the earlier film Chandidas (1934), are enough for him to go to a talkie (ibid., p. 27). Kalki considers Daku Mansoor as a perfect film (ibid., p. 23), and proudly announces that he has already seen the film twice (ibid., p. 22).

Kalki's review of Daku Mansoor detailing the twists and turns in the convoluted plot structure of the narrative is in contrast to his column on Queen Christina, whose thin love-triangle demands only a paragraph of synopsis from him. Kalki's background as a writer

gleams through these reviews as his description and discerning analysis of the narrative structure while enabling a Tamil speaking audience to watch a film in another language, also makes for a compelling read due to its coherence, clarity, and conciseness. Baskaran acknowledges Kalki as the foremost Tamil writer to engage with film criticism but observes that Tamil writers and film critics like Kalki approached cinema from a literary standpoint (Baskaran, 2004, pp. 21, 23). While Kalki's preeminence as arguably the most popular Tamil writer to get involved with film criticism, mainly through his regular columns in Ananda Vikatan, is substantiated by my above detailed analysis, it also underscores that Kalki was informed about the aesthetic possibilities of cinema as exemplified by his investment in the early auteurs of cinema (and their worldview) like Chaplin (City Lights, Modern Times), Mamoulian (Queen Christina) and Nitin Bose (Chandidas, Daku Mansoor).

Nonetheless, Kalki was not overwhelmed by reputation. Consider, for instance, Kalki's review of Himanshu Rai's Karma (1933). He is bitterly scornful in his attack on Karma's Orientalist agenda. Kalki begins his analysis by alluding to the popularity of the film in London, Paris, and Berlin, and how, therefore, he too was swayed by the considerable success of the film (in the West) (Karnatakam, 1934a, p. 18). Kalki points to the showcasing of elephants, horses, camels, snakes, tigers, maharajah, magician, snake charmer, geisha, and a donkey to please the Western audiences who might have read about them in books (ibid., p. 20). The dialogues of the prince, "You are lighter than five rose flowers, and you're more beautiful than 500 roses," invite Kalki's humorous prediction for the romantic dialogues of the future: "Your face is brighter than 32 moons"; "Your hair is darker than 27272 clouds…"(ibid., p. 22-23). Kalki criticizes the prolonged and distasteful kissing sequences in Karma, particularly the one where the maharani elaborately kisses the body of the dead prince (ibid., p. 22). According to Kalki, Karma illustrates Miss. (Katherine) Mayo's observations in her book (Mother India) about the uncivilized lifestyle of Indians. Therefore, it is understandable why the British critics acclaimed the film (ibid., p. 20). In this review,

Kalki's awareness and interest in acquainting his readers with Mayo's book and juxtaposing it with Himanshu Rai's Karma indicate his desire to illuminate and empower his readers with a sense of discrimination in the case of critically and commercially successful films from influential filmmakers. Besides, his careful attention to the narrative and the visual structure demonstrates that his literary and cinematic awareness and knowledge informed each other. Though produced by a reputed studio (Bombay Talkies) and it catapulted Devika Rani to stardom, Karma remains a failure for Kalki due to its poor ethics and aesthetics.

Kalki and Nandanar: Criticism and Its Discontents

Now Kalki, as a film critic, is mainly remembered for his controversial piece on the film Nandanar (1935) in his Ananda Vikatan column. Arguably the most expensive Tamil film produced till then, Nandanar became famous even before its release for the high salary (100,000 Indian rupees) paid to the legendary singer/actress K.B. Sudarambal to play the titular role of the hero Nandan (Karnatakam, 1935b, p. 26).[vii] Kalki begins his review with the massive expectations generated by the publicity of the expensive (300,000 rupees) Nandanar, and his consequent disappointment at the results when he watched the film at Crown Theater the preceding Sunday at 9.30 a.m (ibid., p. 18). While Kalki approves of the idea of a female actor playing a male role, he points to the mismatch of casting Sundarambal as Nandan, as she stands out among the milieu of the bare-chested boys in the ghetto, where Nandan grows up as a child, through her costumes and the long dark hair (ibid., pp 19-20). Even more striking is the contrast between the local dialects of the boys and the highly dramatic and literary language that Nandan uses (ibid., pp 21-22). As is his wont, Kalki points to the glaring technical mistakes in the synchronization of visuals and sounds in the film: after an actor closes his lips, the sound of the word he utters begins (ibid., p. 21). Remarkably, Kalki points to the extreme and unpleasant close-up shots of Sundarambal that reveal the details of her tongue (including her tonsils!) when she sings with her mouth wide open: Kalki suggests replacing such horrific close-ups by asking the

actor to "shut-up" (ibid.). Kalki's observations on the mismatch both in techniques, the scale/volume of the shots (close-ups) and the poor synchronization of visuals with sound, and the miscasting of Sundarambal in Nandan's role is revealing here of his careful attention to the cinematic techniques and mise-en-scene/production design and resonate with his critique of the anomaly of Nandan's literariness.

While ridiculing accomplished Carnatic music singers Sundarambal and Viswanatha Iyer, who play the untouchable Nandan and his Brahmin landlord respectively, for their demonstration of the worst possible singing in a film, Kalki castigates Sundarambal for being so loud as if she was singing on stage, and wonders why even the "Hollywood" trained M.L. Tandon, the director of the film, did not correct her (ibid., pp 20-21). Kalki's meditations on the modernity of cinema extend to the adaption of the screenplay of the film from the popular musical play of Gopalakrishna Bharathiyar: Nandan Charithirakkeerthanai (ibid., p. 23): Contrary to the dialogues in the film, in Bharathiyar's play Nandan is never addressed by Lord Shiva, who finally descends to embrace and take Nandan along to his abode at Mount Kailasha in the Himalayas, as belonging to neecha jaathi (untouchable/low-caste) (ibid., pp. 23-24). Besides, Kalki expresses his surprise at the Shiva Lingam (the image of the symbolic phallus) breaking into a song and wishes the filmmakers could imagine a form of Lord Shiva and juxtaposed/superimposed it with/over the Lingam (ibid., p. 25). While Kalki's interest in cinema's potential for relative realism/suspension of disbelief and complex imagery engenders his disapproval of the song, his unease with the dialogues regarding Nandan's untouchability entails an understanding of his background as a Tamil Brahmin.

Kalki's detailed analysis of a sequence from Nandan further illumines his anxieties regarding the portrayal of the conflict between castes in the film: In Bharathiyar's play, when getting beaten by his Brahmin master who, overwhelmed by anger, forgets the status of Nandan and physically hits him due to rage, Nandan takes pity on his master's tired hands and pleads with him to stop, whereas, in Nandan, the focus is on the master thrashing the

slave heartlessly (ibid., p. 22). Kalki disavows the socio-cultural context of the anti-Brahmin and pro-Dravidian movement spearheaded by the Justice party in Tamilnadu, and the concomitant reinvention of the caste conflict in the film (Irschick, 1986). Instead, Kalki mocks at the absurd silence and the mile-long walk in the sun that the master and the slave undertake to locate the tree where the latter could be tied before being beaten (Karnatakam, ibid., p.23). Apart from drawing attention to the laxity in the screenplay/editing, Kalki compellingly critiques the technique of frontality in the film: Nandan often forgets his fellowmen in the background and addresses the audience as if from a dais (ibid., p. 24). Such careful attention to details of technique that would influence the Tamil cinema of the coming decades was, however, subsumed by Kalki's mockery when he summed up the best actors of the film as the coconut tree, the buffalo, and the kid-goat in that order (ibid., p. 26) (see Image 3), as exemplified V. Gajapathi's response to Kalki's review in the Tamil cine-magazine Cinema Ulagam *(Gajapathi, 2004).*

Gajapathi criticizes, in particular, the trend of partiality in Tamil magazines where its reviewers favor the singers they want and mock at those whom they dislike in their reviews of films (ibid., p. 34). While Hindu, Tamilnadu, Sudesamithiran, *and* Cinema Ulagam *have reviewed* Nandanar *and Sundarambal's acting favorably, Gajapathi wonders at the intentions behind* Dinamani *and* Ananda Vikatan's *negative response to the film. He accuses Ananda Vikatan (Kalki) of jealousy, unwanted hatred and bitterness toward (K.B. Sundarambal and) the film (ibid., p. 35). He criticizes* Ananda Vikatan *for its discourteous attack on Sundarambal and her acting by privileging the coconut tree, the buffalo, and the kid-goat over such a respected singer/actress (ibid., pp. 35-36).*

Pudhumaipitthan also shares Kalki's views on the miscasting of Sundarambal: the ploy of casting her as Nandan might have worked in drama, wherein the preoccupation is with makeup and music, whereas cinema requires "a realistic" staging of Nandan's life and the casting works against it (Pudhumaipitthan, p. 62). Nonetheless, Gajapathi and Pudumaipitthan

do not engage with the film's techniques and aesthetics in detail like Kalki: while Pudhumaipitthan broadly appreciates the beautifully shot Nandanar and its melodious songs (Pudhumaipitthan, ibid), Kalki criticizes the plagiarism of three Hindusthani tunes from the film Chandidas (Karnatakam, ibid., p. 20). Kalki, thus, was not alone in his criticism of Sundarambal, but his review of Nandanar was indeed judged, and rightly so, through the lens of his being a Brahmin critic, who was invested in Carnatic music and films when he wrote about the singing/acting of the popular non-Brahmin classical singer/actor Sundarambal who undermined the claim to exclusivity of the Carnatic music.

Conclusion

As shown by my detailed analysis of his reviews of films in Ananda Vikatan, under the pseudonym of Karnatakam, Kalki certainly was a highly informed film critic whose knowledge of cinema extended beyond Tamil and Hindi films to Hollywood. His writing on images, sound, and synchronization in the early 1930s reveals his fascination with and expectations of the new medium as a cinephile and an art critic. Simultaneously, his interest in the screenplay, adaptation, and the progression of the plot was driven by his interest in cinema as a writer. Though primarily a music critic, Kalki demonstrates his sense of discrimination when it comes to cinema as he finds the (lengthy) songs mostly unsuitable to the smooth flow of narration and expects technical and aesthetic perfection when it comes to their rendering. Therefore, he richly deserves the label of Tamil cinema's first/foremost critic who spent a lot of his time watching films in theaters like Crown and Roxy in the 1930s and tried through his reviews to educate the Tamil readers on the technical and aesthetic potential of cinema and entertain them with his humorous and pungent writing style.

Furthermore, Kalki set an example in the Tamil film industry by turning from a critic into a screenwriter: he wrote the story of the film Thyagabhoomi (1939) that was initially

serialized in Ananda Vikatan.[viii] *Of course, he took a lot of flak for it after having been such a vocal critic of cinema for a decade. Following Kalki, many young writers, particularly from Ananda Vikatan, became successful screenwriters, including Bhaskar Shakthi.*[ix]

Postscript

Later Kalki moves away from Ananda Vikatan and successfully edits a weekly magazine, the eponymous Kalki from 1943 onward. While writing the review of Gemini Studios' Avvaiyaar (1953), Kalki, in a gesture of making amends for his earlier scathing critique of K.B. Sundarambal unconditionally praises her acting: Srimathi K.B. Sundarambal, who is so apt for the titular role, has infused the uplifting Avvaiyaar with life.

Notes

[i] *For instance, through Kalki's reviews it can be discerned that Nitin Bose's films (Chandidas [1933] and Daku Mansoor [1934]) were popular in Madras, and therefore, in his review of Nandanar (1935) when he criticizes the plagiarism of tunes from Chandidas, one could see the reasons behind it.*

[ii] *See Baskaran (2009, p. 66) for his observation on contemporary Tamil cinema: "Today, the domination of spoken word in Tamil cinema continues, militating against any development of a visual sense." Quoting a scene from Kadhalan (Lover, 1994), wherein the villain directly addresses the audience by looking at the camera, he criticizes the convention of frontality. Baskaran, Theodore.*

[iii] *Prahladhan Charithiram was produced by the Calcutta based New Theaters in 1931. See for details Narayanan (2008, p. 114). Crown Theater at Mint Street, Madras was one of the oldest theaters built in 1916 by Ragupathy Venkaiah, one of the pioneers of film exhibition in Madras. Sadly, all the three landmark theaters that he built in Madras, Crown, Gaiety, and Roxy, have been demolished in recent years. See Shanker, L.R. (2011, August 27) for the detail on Crown Theater, where Kalki watched most of his films.*

[iv] *For the story of Prahladhan and Hiranyan or Hiranyakasipu, see Dimmitt, Cornelia and J. A. B. van Buitenen (1978), pp. 312-19. Prahladhan's narrative mainly revolves around his extreme devotion to Lord Vishnu and his antagonistic relationship with his father, Hiranyan, who disapproves and is violently against his son's faith. At the climactic moment, Lord Vishnu intervenes to protect Prahladhan's life by coming in the form of Narasimha—the half-man and half-lion avatar—and killing Hiranyan, which could only be done under an extraordinary situation due to his severe penance and the boons he had received.*

[v] See Stephen Hughes (2010) for his compelling argument on the constructedness of the "Tamil" cinema during the 1930s. He argues against the idea of a stable and linguistically bound Tamil cinema during the decade.
[vi] See Hughes (2010) for the details regarding how the silent Tamil films went down in production from 300 in 1930 to 7 in 1935: p. 12.
[vii] See for the details on the salary paid to K.B. Sundarambal, and discourse surrounding it centered on Sundarambal's thanking the press for her popularity that could fetch her such a huge sum as an actress, and, later, accusing some who were jealous of the money she received: Karnatakam, 1935b, pp 26-27.
[viii] Expectedly, Kalki's screenplay and dialogues drew a lot of flak from disagreeing critics who were waiting for payback. For instance, see P. R. S. (2004).
[ix] Bhaskar Shakthi, who worked in Ananda Vikatan as a journalist and writer, is one of the most successful screenwriters in contemporary Tamil cinema. He has written for critically acclaimed films like *Vennila Kabbadi Kuzhu* (2009), and *Azhagarsamiyin Kuthirai* (2011), which was adapted from his own short story published in *Ananda Vikatan.*

References

Aadal Padal. (2004). Kalaigalin Munnetram. In Theodore S. Baskaran (Ed.), *Chithiram Pesuthadi* (pp. 46-49). Nagercoil: Kalachuvadu Pathippagam.

Baskaran, Theodore S. (2002, September 29). The Making of "Mahatma Gandhi." Web. http://www.thehindujobs.com/thehindu/mag/2002/09/29/stories/2002092900130500.htm.

___. (2004). Tamil Cinemavum Ezhuthalargalum. In Theodore S. Baskaran (Ed.), *Chithiram Pesuthadi* (pp. 17-27). Nagercoil: Kalachuvadu Pathippagam.

___. (2009). *History Through the Lens: Perspectives on South Indian Cinema.* Hyderabad: Orient BlackSwan.

Dimmitt, Cornelia and J. A. B. van Buitenen. (1978). Prahlada and Hiranyakasipu. In Cornelia Dimmitt and J. A. B. van Buitenen (Eds. and Trans.), *Classical Hindu Mythology: A Reader in the Sanskrit Puranas* (pp. 312-319). Philadelphia: Temple University Press.

Gajapathi, V. (2004). Dinamani Vikatan Pokku. In Theodore S. Baskaran (Ed.), *Chithiram Pesuthadi* (pp. 34-36). Nagercoil: Kalachuvadu Pathippagam.

Guy, Randor. (2007, October 12). Cinema Plus: Nandakumar (1938). *The Hindu*: Online Edition. Retrieved from http://www.hindu.com/cp/2007/10/12/stories/2007101250401600.htm

Harṣavardhana and M R. Kale. (1964). *The Ratnavali of Sri Harsha-Deva.* Bombay: Bookseller's Pub. Co.

Hughes, Stephen. (2007). Music in the Age of Mechanical Reproduction: Drama, Gramophone and the Beginnings of Tamil Cinema. *The Journal of Asian Studies,* 66 (1), 3-34.

___. (2010). What is Tamil about Tamil Cinema? *South Asian Popular Culture,* 8 (3), 213-229.

Irschick, Eugene F. (1986). Tamil Revivalism in the 1930s. Madras: Cre-A.

Karnatakam. (1933 a). Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 8 (9), 665-669.

___. (1933 b) Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 8 (30), 23-29.

___. (1934 a). Aadal Paadal. *Ananda Vikatan*, 9 (13), 18-25.

___. (1934 b). Aadal Paadal. *Ananda Vikatan*, 9 (38), 17-25.

___. (1935 a). Aadal Paadal. *Ananda Vikatan*, 10 (28), 22-28.

___. (1935 b). Aadal Paadal. *Ananda Vikatan*, 10 (29), 18-27.

___. (1935 c). Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 10 (49), 16-22.

___. (1936 a). Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 11 (13), 25-32.

___. (1936 b). Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 11 (25), 21-27.

___. (1936 c). Aadal Padal. *Ananda Vikatan*, 11 (29), 20-26.

Muthiah, S. (2002, July 2). Recalling What Gemini Did. Web. Retrieved from http://www.hindu.com/thehindu/mp/2002/07/08/stories/2002070800130300.htm

___. (2004, September 6). Americans in Tamil Cinema. Web. Retrieved from http://www.hindu.com/thehindu/mp/2004/09/06/stories/2004090600190300.htm

Narayanan, Aranthai. (2008). *Arambakaala Tamil Cinema (1): 1931-1941*. Chennai: Vijaya Publications, 114-117.

P. R. S. (2004) "Thyagabhoomi: Emathu Vimarisanam," In Theodore S. Baskaran (Ed.), *Chithiram Pesuthadi* (pp. 90-92). Nagercoil: Kalachuvadu Pathippagam.

Pudhumaippithan. (2004). Cinema Ulagam. In Theodore S. Baskaran (Ed.), *Chithiram Pesuthadi* (pp. 60-63). Nagercoil: Kalachuvadu Pathippagam.

Shanker, L.R. (2011, August 27). Metro Walks: Off the Beaten Tracks. Web. Retrieved from http://www.timescrest.com/life/off-the-beaten-track-6144.

Editor's Note:

Translation is an art. Here in this issue, we are providing an example of the author Prof. Swarnavel Eswaran's essay in English and Tamil on the iconic writer Kalki as a film critic. We want the scholars, teachers, and graduate students to observe the nuanced changes done by the bilingual author to focus on the spirit of what he wants to say while at the same time remaining true to the discourses (of fidelity) surrounding translation.

கல்கி என்னும் கர்னாடகம்: தமிழ் சினிமாவின் முதல் விமர்சகர்

1933 முதல் *1939*வரை பிரபல தமிழ் வார இதழான ஆனந்த விகடனில் "கர்னாடகம்" என்கிற புனைப்பெயரில் புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர் கல்கி எழுதிய பத்திகளை அலசுகிறது இக்கட்டுரை. அதன் மூலம் தமிழ் சினிமா ஊமைப் படங்களிலிருந்து பேசும் படமாக மாறிய முக்கியமான பத்தாண்டு காலத்தில் ஒப்பற்றவராக விளங்கிய விமர்சகரின் படைப்புகளை ஆராய்வதே இதன் நோக்கம். கர்னாடகத்தின் 'ஆடல் பாடல்" என்ற தலைப்பிலான பத்தி அப்போது தென்னிந்தியாவிலும் சினிமாவிலும் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த செவ்வியல் இசைவடிவமான கர்னாடக இசையை மையமாகக் கொண்டது. தொடக்க காலத் தமிழ் சினிமாவில், குறிப்பாக *1930*, *1940*களில், இடம் பெற்றிருந்த பாடல்கள் அதிகம் கர்னாடக இசை ராகங்கள் (அ) மெல்லிசை வார்ப்பில் அமைந்தவையாக இருந்தன. எனவே அப்போது உயர்ந்த நிலையிலிருந்த, கர்னாடக இசையில் பயிற்சி பெற்ற நாடக நடிகர்கள் மற்றும் பாடகர்களால் நிரம்பியிருந்த, *1930*களின் தமிழ் சினிமாவை ஆராய்வதற்கான அரிதான வாய்ப்பாக கல்கியின் பத்திக் கட்டுரைகள் அமைகின்றன.

இது தவிர ஆடல் அக்கால சினிமாவின் மற்றொரு முக்கிய பகுதியாக இருந்ததையே தான் எழுதி வந்த பத்திக்கு கல்கி தேர்ந்தெடுத்த தலைப்பின் முதல் பாதி குறிக்கிறது. சினிமாவைப் போலவே நடனத் துறையில் இருந்த பெண் கலைஞர்களும் மதிக்கப்படவில்லை. எனவே கல்கி ஒரு விமர்சகராக தான் ஆய்வுக்குட்படுத்திய நடனம் (முக்கியமாக பரதநாட்டியம்), சினிமா ஆகியவை பிற (உயர்) கலைகளைப் போல மரியாதையளிப்பதற்கான சாத்தியங்களை உள்ளடக்கியிருப்பதாக வாதிட்டார். இதற்காக பிரபலங்கள்/நட்சத்திரங்களான ருக்மிணி தேவி அருண்டேல், பிருத்விராஜ் கபூர் போன்றோரை மேற்கோள் காட்டினார் இந்தக் கட்டுரையில் நான் கல்கியின் சினிமா குறித்த எழுத்துகள், குறிப்பாக 1930களில் அதன் மீது அவருக்கிருந்த குழப்பமான மனநிலை மீதுதான் முதன்மையான கவனம் செலுத்தியுள்ளேன்: ஒருபுறம் சினிமாவில் கதை கூறும் முறை, நடிகர்கள், அவர்களது நடிப்பின் தரம், அளவுக்கு அதிகமான பாடல்கள், ஒலி சார்ந்த பிரச்சினைகள் (*hermaneutics of sound*), திரைக்கதையின் தரம் ஆகியவை குறித்து அவர் பெருமளவில் எதிர்மறை விமர்சனப் பார்வையே கொண்டிருந்தார். மறுபுறம் ஒலி மற்றும் பிம்பச் சலனங்களின் வழியாக கதை சொல்வதற்கு சினிமா என்ற ஊடகம் ஏற்படுத்தித் தந்த வாய்ப்பும் ஒளிப்பதிவு, ஒலிப்பதிவு மற்றும் படத்தொகுப்பு ஆகிய தொழில்நுட்ப அம்சங்களும் அவரைப் பெரிதும் கவர்ந்திருந்தன ஆனால் வாழ்க்கையை விமர்சனபூர்வமாகப் பார்க்கவைக்கும் சினிமாவின் வல்லமையே அவருக்கு முக்கியமாக இருந்தது: சினிமாவால் அளிக்கப்பட்ட தொழில்நுட்ப சாத்தியங்கள், அழகியல் திறனை வெளிப்படுத்தவும் சமகால வாழ்வு குறித்த வர்ணணைக்கு பயன்பட்டால் மட்டுமே அவரைக் கவர்ந்தன. எனவே சினிமாவின் நவீனத்தன்மை குறித்த

கல்கியின் இரட்டை மனநிலை சார்லி சாப்ளின் மீதும் 'சிட்டி ஆஃப் லைட்ஸ்' (1931) உள்ளிட்ட சாப்ளினின் பிரபலமான படங்கள் மீதும் கல்கிக்கும் இருந்த அபிமானத்தின் எதிரொலி.

பாடல், ஆடல், நாடகம் ஆகியவை பிரபலமான கேளிக்கை வடிவங்களாகத் திகழ்ந்த 1930களில் தமிழ் சினிமா பரவலாக கவனம்பெறத் தொடங்கியிருந்தது. அந்தப் பத்தாண்டில்தான் தமிழ் சினிமாவில் ஒலி நுழைந்தது. திரைப்படங்களில் பாடல்களும் ஆடல்களும் நீக்கமற நிறந்திருந்தன. இந்தக் காலக்கட்டத்தில் கல்கியின் விமர்சனங்களை மையமாகக் கொண்டு அதன் மூலம் தமிழ் சினிமாவுக்கான முன்னணி தமிழ் விமர்சகரின் எதிர்வினையை ஆராய்வதே இந்தக் கட்டுரையில் எனது நோக்கம். தமிழ் சினிமா அப்போதுதான் ஒலிப் படங்களுக்கு மாறியிருந்தது. 1930களின் இடைப்பகுதியில் தமிழ்ப் படங்களை தயாரிப்பதற்கான உள்கட்டமைப்பு வசதிகள் சென்னையிலேயே கிடைக்கத் தொடங்கியிருந்தன. அந்தப் பத்தாண்டுகளின் பிற்பகுதியில் பல சினிமாத் தயாரிப்பு நிறுவனங்கள் வட இந்தியாவிலிருந்து சென்னைக்குப் புலம்பெயரத் தொடங்கியிருந்தன. இத்தகு வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த காலக்கட்டத்தில் மிகப் பிரபலமான விமர்சகராகத் திகழ்ந்தவர் கல்கி. அவரது விமர்சனங்கள் குறித்த வாசிப்பு 1930களில் தமிழ் சினிமாவுக்கு இருந்த பரவலான வரவேற்பைப் புரிந்துகொள்ள உதவும் என்று நான் நம்புகிறேன். கல்கியின் பிரபலமான 'ஆடல் பாடல்' தொடர் அந்தக் காலத்தின் மிகப் பிரபலமான தமிழ் இதழான *ஆனந்த விகட*னில் 1930களின் தொடக்க காலத்திலிருந்து 1941வரை வெளியானது. 1941இல் அவர் ஆனந்த விகடனை விட்டு விலகி டி.சதாசிவம் வெளியிட்ட *கல்கி* இதழின ஆசிரியராகிவிட்டார். அதோடு அவரது எழுத்துக்களின் பேசுபொருள் மாறிவிட்டது. எனவே அவர் ஆனந்த விகடனில் எழுதிய பத்திகள் தமிழ் சினிமாவில் பல பாய்ச்சல்கள் நிகழ்ந்த 1930களில் சென்னையில் அதற்கு இருந்த வரவேற்பை ஆராய்வதற்கான அரிய வாய்ப்பை வழங்குகின்றன.

கல்கியின் பத்திகள் மூலமாக 1930களில் சென்னையில் வெளியான திரைப்படங்களை கணக்கெடுப்பதும் எனது நோக்கமாகும். அதன் மூலம் 1930களில் சென்னையில் வெளியான மாற்று மொழிப் படங்கள் (குறிப்பாக ஆங்கிலம், இந்தி) அவை மக்களை எந்த அளவு கவர்ந்தன என்பதுபோன்ற தகவல்களும் நமக்குக் கிடைக்கும். ஏனென்றால் தமிழ் சினிமாவின் மீது அதன் தொடக்க ஆண்டுகளில் செல்வாக்கு செலுத்திய பல்வேறு காரணிகளை புரிந்துகொள்ள மாற்று மொழிப் படங்களைப் பற்றித் தெரிந்துகொள்வது அவசியமாகும் (1).

1930களின் தொடக்க காலம்: தமிழ் சினிமாவும் பாடல்களும்

தமிழ் சினிமாவில் வசனங்களின் ஆதிக்கம் குறித்த கல்கியின் விமர்சனம், இன்றுவரை தமிழ் சினிமா மீது அக்கறைகொண்ட விமர்சகர்களின் கருத்தை முன்கூட்டிக் குறிப்பதாக உள்ளது (2). எனவே 1930களின் தமிழ் சினிமா குறித்த கல்கியின் விமர்சனங்களும் கிண்டல்களும் ஆழ்ந்த அலசலக்குரியவை. ஏனென்றால் அவை சினிமாவை நன்கறிந்திருந்த ஒரு விமர்சகர் விஷயமறிந்த பார்வையாளரின் தரப்பிலிருந்து நடத்திய விவாதங்கள் மீது அவை ஒளி பாய்ச்சுகின்றன. 1930களில், விரிவடைந்துகொண்டிருந்த பார்வையாளர்களின் தேவைகளை நிறைவேற்றும் வகையில் தனக்கான வடிவத்தைத் தேடி பாடல்கள், ஆடல்கள், புராணக் கதைகள், நாட்டாரியல் நாடகங்களுக்கிடையே தமிழ் சினிமா பயணித்துக்கொண்டிருந்தது. கூருணர்வையும் மேலான எதிர்பார்புகளையும் கொண்ட பர்வையாளர்களின் தேவைகளை நிறைவேற்றுவதற்கான முழுமையான கலைவடிவமாக சினிமாவால் அமைய முடியும் என்றும் அந்த வல்லமையை சினிமா எப்படி அடைவது என்று கல்கி யோசித்துக்கொண்டிருந்தார். ஆகையால், ஒரு திரைப்பட நேசராகவும் விமர்சகராகவும் தமிழ் திரைப்படங்களுக்கான கல்கியின் எதிர்வினைகள் நறுக்குத்தெறித்தார் போலவும் அதே நேரம் பெரும்பாலும் கசப்பை வெளிப்படுத்துவதாகவும் எப்போதாவது மகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருந்தன

கிரௌன் திரையரங்கத்தில் திரையிடப்பட்ட ”பிரகலாத சரித்திரம்” திரைப்படத்துக்கு நவம்பர் 1933இல் கல்கி விமர்சனம் எழுதினார் (3). திரையரங்க வாயிலில் குழுமியிருந்த கூட்டம் பற்றி துலக்கமாகக் குறிப்பிடுகிறார். ஸ்பீக்கர்களில் ஒலிக்கவிடப்பட்ட ஆபாசமான பாடல்களைக் குறிப்பிட்டு ஒரு தமிழ் புராணப் படத்தைப் பார்க்க வந்த பார்வையாளர்களை இப்படியா வரவேற்பது என்று கேட்கிறார். (கர்னாடகம், 1933பி, ப,23). மைசூர் அரண்மனையில் அதிகாரபூர்வ இசைக் கலைஞரான பி.எஸ்.ராஜா ஐயங்கார் மாருதி (அனுமன்) மீதான இறை வணக்கப் பாடலை நேரில் தோன்றிப் பாடியதுடன் காட்சி தொடங்கியது. அடுத்த 15 நிமிடங்களுக்கு தயாரிப்பாளர், இயக்குநர், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள், நடிகர்களின் பெயர்கள் அறிவிக்கப்படுகின்றன, இதை ஊமைப் படங்கள் மற்றும் பேசும் படங்களின் நல்ல அம்சமாக கல்கி குறிப்பிடுகிறார். சினிமாவைப் போன்ற கூட்டு முயற்சியில் பங்கேற்பு மற்றும் பணிக்கான பொறுப்பை ஒவ்வொரு தனிநபருக்கும் இந்தப் பெயர் அறிவிப்பு அளித்துவிடுவதாக அவர் கருதினார். *பிரகலாதன் சரித்திரம்* கல்கத்தாவைச் சேர்ந்த வங்காளி ஒருவரால் தயாரிக்கப்பட்டது. வெளியீட்டு உரிமை ஒரு சேட்டிடம் (மார்வாரி) இருந்தது. இயக்குநரும் நடிகர்களும் மட்டுமே தமிழர்கள். வருங்காலத்தில் தமிழ் பேசும்படங்களில் ஒட்டுமொத்த பணிகளிலும் தமிழர்களே ஈடுபடுவார்கள் என்ற நம்பிக்கையை கல்கி வெளிப்படுத்துகிறார் (மேலது, ப.24) .

(பாகவத புராணத்தில் உள்ள) பிரகலாதன் கதை அனைவருக்கும் தெரியும் என்பதால் கல்கி தன்னுடைய விமர்சனத்தில் கதைச் சுருக்கத்தைத் தவிர்த்துவிட்டு பாடல், வசனம், ஒப்பனை, நடிப்பு ஆகியவற்றில் கவனம் செலுத்துகிறார் (4). படத்தில் பாடல்கள் பாடப்பட்டதன் தரம் "சுமார்" என்றும் எல்லா நடிகர்களுக்கும்/பாடகர்களுக்கும் தொண்டை கட்டியிருப்பதாகத் தோன்றியதாகக் கூறுகிறார். இருந்தாலும் வில்லன் இரண்யன் (இரண்யகசிபு) உட்பட அனைவரும் இசை நேசர்களாகத் தெரிகிறார்கள் என்று கூறுகிறார். ஏனென்றால் ஒவ்வொருவரும் தாங்கள் பாடுவதற்கான தருணம் வரும்வரை பொறுமையாக, பாடுவதில் மெய்மறந்திருந்த மற்றவர்கள் பாடும்போது குறுக்கிடாமல் காத்திருந்தார்களாம். எடுத்துக்காட்டாக நாத்திகனும் திருமால் மீதான கோபத்துக்கும் தன் மகனின் திருமால் பக்தி மீதான எதிர்ப்புணர்வுக்கும் அறியப்பட்டவனான இரண்யன், அவனது மகன் ஹரியைப் (திருமால்) புகழ்ந்து பாடி முடிக்கும்வரை காத்திருந்துவிட்டு பிறகு கோபத்துடன் எதிர்வினையாற்றி மகனைக் கிழே தள்ளிவிடுகிறான். சிறந்த நகைச்சுவை உணர்வுக்காகவும் அறியப்பட்ட எழுத்தாளரான கல்கி, இருந்தாலும் நாராயணனால் (திருமாலின் பிரபலமான பெயர்களில் ஒன்று) பீடிக்கப்பட்டிருந்த பிரகலாதன் அந்தக் கடவுளின் பெயரை உச்சரிக்கும் முன்பாகவே அவன் மீது இரண்யன் பாய்ந்தது அந்தக் கதாபாத்திரத்தில் நடித்தவரின் பதற்றத்தை வெளிப்படுத்தியதாகக் கூறுகிறார். இரண்யன் தன் மகனைத் தாக்குவதற்கு மேலும் அரை நொடி காத்திருந்திருக்கலாம் என்றும் அவர் அவசர கதியில் எதிர்வினை ஆற்றியது அவர் பிரகலாதனின் வசனத்தை முன்கூட்டியே கணித்துவிட்டதுபோன்ற தோற்றத்தைக் கொடுத்ததால் அது இயந்திரத்தனமாக இருந்ததாகக் கூறுகிறார் கல்கி (கர்னாடகம், மேலது., ப. 25).

கிரௌன் திரைகிரௌன் திரை

இங்கு கல்கியின் அவதானிப்புகள் முக்கியமானவை. அவை தமிழ் சினிமாவில் கலையிலோ இசையிலோ எந்த ஆர்வமும் இல்லாத கதாபாத்திரங்கள் மீது பாடல்கள் திணிக்கப்படுவதையும் அவை எடுத்துக்கொள்ளும் நேரத்தையும் கேள்விக்குட்படுத்துகின்றன: நாடகீயமான தருணங்களில்கூட கதாபாத்திரங்கள் தங்களது எதிர்வினையை வெளிப்படுத்த பாடல் முடியும்வரை காத்திருக்க வேண்டுமா? இத்தகைய கேள்விகள் புராணக் கதைகளை முதன்மையாகப்

பாடல்கள் வழியே சொல்ல வழிவகுத்த ஒலித் தொழில்நுட்பம், தமிழ் சினிமாவுக்கு உதவிய 1930களுக்கு எவ்வளவு பொருந்துமோ அதே அளவு சமகால தமிழ் (இந்திய) சினிமாவுக்கும் பொருந்தும். ஆனால் பாஸ்கரன், சமகாலத் தமிழ்ப் படங்களில் கதைக்கும் பாடல்களுக்கும் இடையில் தொடர்பின்மை குறித்து நம் கவனத்தை ஈர்க்கிறார் (பாஸ்கரன், 2009, ப.85). தற்காலப் பாடல்கள் கதையுடன் எந்தத் தொடர்பும் இல்லாமல் ‘‘இடைச்செருகல்’’போல் அமைந்திருப்பதாக பாஸ்கரன் வாதிடுகிறார். எனவே சமகாலப் பாடல்கள் கதையின் ஒரு பகுதியாக இருந்த தொடக்க கால தமிழ் சினிமா பாடல்களுக்கு நேரெதிரானவை என்கிறார். இருந்தாலும் கல்கியைப் போல் பாஸ்கரனும் கதைகூறலை வலுவிழக்கச் செய்யும் அளவுக்கு பாடல்களை இடம்பெறச்செய்யும் போக்கு குறித்து கவலை தெரிவிக்கிறார்.

1930களில் இடைப்பகுதி: தமிழ் சினிமாவும் கர்னாடக இசையும்

பாடல்களுக்கு அளிக்கப்பட்ட முக்கியத்துவமும் பாடல்களின் தரமும் கல்கியின் பிரதான கவலையாக இருந்ததை மூன்று ஆண்டுகள் கழித்து 1936இல் ’பாதுகா பட்டாபிஷேகம்’ என்ற திரைப்படத்துக்கு அவர் எழுதிய விமர்சனத்திலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது (கர்னாடகம், 1936அ, பப.30-32). இறைவன் ராமன், தன் தந்தை தசரதர் ராமனின் சிற்றன்னையான கைகேயிக்கு அளித்த வாக்கை நிறைவேற்றும் வகையில் 14 ஆண்டுகள் வனவாசத்துக்குப் பிறகு மீண்டும் அரியனை ஏறியதை அடிப்படையாகக் கொண்ட புராணப் படம் இது. இந்தப் படத்தில் தசரதராக நடித்தவரின் நடிப்பை கல்கி வெகுவாகப் பாராட்டுகிறார். அவரது பதிவு செய்யப்பட்ட குரல் மிகச் சிறப்பாக இருந்ததாகவும் அவரது வசன உச்சரிப்பும் பாடல்களும்கூட சிறப்பாக இருந்ததாகவும் கூறுகிறார். மேலும் அவரது குரலின் ஏற்ற இறக்கத்தையும் புகழும் கல்கி தமிழ் பேசும் படங்களில் அதை அரிதான பண்பாகக் குறிப்பிடுகிறார்.(மேலது,. ப.31) அதே நேரம் கதநாயகன் ராமனாக நடித்த எம்.ஆர்.கிருஷ்ணமூர்த்தியை அவரது அளவுகடந்த தலையீட்டுக்காக

விமர்சிக்கிறார். அந்த நடிகர் திறமை வாய்ந்த பாடகராக இருந்தாலும் அவரது மெருகூட்டல்கள் நீண்டுகொண்டே போவது கதைகூறலில் இருந்த நாடகீயமான தீவிரத்தன்மையைக் கெடுத்ததாகக் கூறுகிறார். (மேலது, ப.ப.31-32) இதன் மூலம் கர்னாடக இசை திரைப்படங்களில் உணர்ச்சிகள் மேலெழும்புவதற்கு எதிரானது என்ற கல்கியின் கருத்து வலுவடைந்துகொண்டே இருந்ததாகத் தெரிகிறது (மேலது, ப.32). *பாதுகா பட்டாபிஷேகம்* விமர்சன்த்தின் இறுதிப் பத்தியில் கர்னாடக இசை சினிமா என்ற ஊடகத்துக்குப் பொருத்தமில்லாதது, ஏனென்றால் சினிமா நிகழ்வுகளை திறமையாகக் கட்டமைப்பதையும் சீரான கதைகூறலையும் சார்ந்தது என்று கூறுவதன் மூலம் கர்னாடக இசைக்கு இருந்த மேட்டிமை அந்தஸ்தை மட்டுப்படுத்துகிறார்.

பாதுகா பட்டாபிஷேகத்தின் மேம்பட்ட திரைக்கதையைப் அங்கீகரிக்கும் கல்கி அதை திரை இயக்குநர்களுக்கான வழிகாட்டிக் கையேடு என்று கூறுகிறார். அதற்கு நேரெதிராக *ரத்னாவளி* (1936) திரைப்படத்தின் ஆபாசம் அதன் கதை கூறலைக் கெடுப்பதாக விமர்சிக்கிறார் (கர்னாடகம், 1935சி, பிபி 21-22). சமஸ்கிருத நாடகம் ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட அந்தக் கதை இன்னொரு பெண் மீது மையல்கொள்ளும் திருமணமான அரசன் ஒருவனை மையமாகக் கொண்டது. கதையின் போக்கு ஊகித்துவிடக்கூடியதாக இருந்தாலும், கடலிலிருந்து காப்பாற்றப்பட்ட அழகான இளம்பெண் சாகரிகையிடமிருந்து அரசரை விலக்கி வைக்கும் அரசியன் தொடர் முயற்சிகளைச் சுற்றிப் பின்னப்பட்ட நாடகீயத் தருணங்களால் கதை நிகழ்வுகள் தீவிரத்தன்மையை அடைகின்றன. இறுதியில் சாகரிகையை அடைத்துவைத்திருக்கும் சிறை எரிக்கப்பட வேண்டும் என்று ஆணையிட்ட அரசிக்கு சாகரிகை தனது தங்கை என்று தெரியவருகிறது. எனவே உரிய நேரத்தில் ஓடிச் சென்று தன் தங்கையைக் காப்பாற்றுகிறாள். இது கல்கிக்கு, ''திடீரென்ற/அவசரக்கோல' முடிவுகளைக் கொண்ட தமிழ்ப் படங்களை நினைவுபடுத்துகிறது (மேலது, ப.19).

தாசி (பாலியல் தொழிலாளி) கதாபாத்திரத்தைக் கையாண்ட விதத்தில் வெளிப்பட்ட ஆபாசத்துக்காக படத்தை விமர்ச்க்கும் கல்கி, மூன்று முக்கியக் கதாபாத்திரங்களில் நடித்த ஸ்ரீமதி சரஸ்வதிபாய், எம்.ஆர்.கிருஷ்ணமூர்த்தி, ஸ்ரீமதி ரத்னாபாய் ஆகியோரின் நடிப்பை ஆழமாக அலசுகிறார் படத்தில் நடிகர்கள் தேர்வு கச்சிதமாக இருப்பதைப் பாராட்டும் கல்கி, பாய் சகோதரிகளின் நடிப்புக்கான உழைப்பில் முன்னேற்றம் தெரிவதால் திருப்தியும் மகிழ்ச்சியும் அடைகிறார்: மேடையில் ருக்மிணியாக நடித்த ரத்னாபாய் படத்தில் சாகரிகையாக குறிப்பிடத்தக்க அளவு வித்தியாசமாகத் தெரிகிறார் (மேலது., ப.20). சகோதரிகள் இருவருமே அவர்களது முந்தைய படங்களான *பாமா விஜயம்* (1934), *தம்பாச்சாரி* (1935) போன்ற படங்களைவிட நடிகர்களாக மேம்பட்டு இருக்கின்றனர். *ரத்னாவளியில்* அலட்டிக்கொள்ளாமல் பாடும் ரத்னாபாயை பெரும் திறமை வாய்ந்த இயற்கையான பாடகர் என்று புகழும் கல்கி, வாயை அகலமாகத் திறக்காமல் முகத் தசைகளை இழுக்காமலும் பாடுவதற்காக அவரைப் பாராட்டுகிறார் (மேலது.) (காண்க படம் 1)பின்னணி பாடல் பதிவு தொழில்நுட்பம் வருவதற்கு முன் பாடகர் / நடிகர்கள் எதிர்கொண்ட இன்னல்களும் சவால்களும் கல்கியின் விமர்சனத்தின் மூலம் நமக்குத் தெரியவருகிறது. *பாமா விஜயத்தில்* ரத்னாபாய் பாடும்போது அவருடைய கண்கள் மேல்கூரையை நோக்கிக்கொண்டிருந்ததாகவும் அவர் பாடிய பாடல்கள் இந்துஸ்தானி (வட இந்திய செவ்வியல் இசை) மெட்டுகளில் அமைந்திருந்ததால் ஒரு கட்டத்துக்கு மேல் சலிப்படையச் செய்துவிட்டதாகவும் கூறும் கல்கி, உயர் ஸ்வரங்களில் அவரது குரல் உச்சஸ்தாயிக்குச் செல்லும்போது காதில் ஈக்கள் ரீங்காரம் செய்வதுபோல் இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறார். *ரத்னாவளி* அதே பெயரைக் கொண்ட பிரபலமான சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. உதயணன் என்னும் அரசன், கதாநாயகி ரத்னாவளி என்னும் சாகரிகா, அரசி வாசவதத்தை ஆகியோரின் வாழ்வுகளைச் சுற்றிச் சுழலும் கதை (ஹர்ஷவர்தனர் மற்றும் எம்.ஆர்.காலே,1964). இந்தப் படத்துக்கான விமர்சனத்தில் இந்துஸ்தானி மெட்டுகள் குறித்த கல்கியின் எதிர்மறைக் கருத்து, அவரை கர்னாடக

இசை(அவ்விசையிலிருந்து பெறப்பட்ட மெட்டுகள்) மீது முதன்மை கவனம் செலுத்தும் விமர்சகராகவும் தமிழ் சினிமாவில் கர்னாடக இசை சரியான இடத்தை அடையவேண்டும் என்ற அக்கறையைக் கொண்டவராகவும் ஆனால் சினிமாவில் அதன் பொருத்தப்பாட்டை கண்டறியப் போராடுபவராகவும் நிலைநிறுத்துகிறது.

ரத்னாவளி விமர்சனத்தில் இன்னொரு சகோதரியான சரஸ்வாதிபாயைக் கல்கி புகழ்கிறார்: அவர் ஒரு நடிகராக முந்தைய படங்களைவிட *ரத்னாவளி*யில் கவர்கிறார் ஏனென்றால் அரசி கதாபாத்திரம் அவருக்கு சரியாகப் பொருந்திற்று. அவர் ஸ்த்ரீலோலனான கணவனை எதிர்கொள்ளும் கோபக்கார மனைவி கதாபாத்திரத்தை நுண்ணுனர்வுடன் பிரதிபலித்துள்ளார். இந்தப் படத்தில் அவரது நடிப்பு தமிழ் சினிமாவில் ஒரு "சாதனை" ("Record") என்று கல்கி கருதுகிறார் (கர்னாடகம், 1935சி, ப,20). ரெக்கார்ட் என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்கு சாதனையையும் கிராமஃபோன் இசைத்தட்டுகளையும் குறிக்கும். அவர் அச்சொல்லை இரட்டை மேற்கோள் குறியுடன் ("") பயன்படுத்தியிருப்பது சினிமா நடிகையாக சரஸ்வதிபாயின் சாதனை, நாடக நடிகையாகிய சரஸ்வதிபாயின் கிராமஃபோன் இசைத்தட்டுகள் ஆகிய இரண்டையும் குறிக்கவே. அதோடு 1930களில் கிராமஃபோன் துறை, நாடக நடிகர்கள், தமிழ் சினிமா ஆகியோருக்கிடையிலான நுட்பமான தொடர்பு குறித்த தொடக்ககால தமிழ் சினிமா நிபுணர் ஸ்டீஃபன் ஹ்யூகெஸின் கருத்துகளையும் நினைவுகூர்கிறார்.

மேடைப் பாடகர்களை மேம்படுத்தி, அவர்களைச் சுரண்டி, அப்பாடல்களுக்குப் பெருமை சேர்க்கும் கிராமஃபோன் வர்த்தகத்தில் ஆரம்பகால தமிழ் சினிமா தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டது. தமிழ் சினிமாவை மேற்கோள் காட்டி தமிழ் நாடகங்களைப் பிரிப்பதைத் தாண்டி தமிழ் சினிமாவின் போக்கை ரெகார்டு நிறுவனங்கள் நிர்ணயிக்க ஆரம்பித்தன. குறிப்பாக, நாடக இசை/கலைஞர்களை கிராமஃபோன் நிறுவனங்கள் வேலைக்கு எடுத்து சுரண்டிய விதமானது தமிழ் சினிமா எதிர்காலத்தில் எங்கு செல்லும் என்பதற்கான உதாரணமாக விளங்கியது. இருந்தபோதிலும் துரதிருஷ்டவசமாக 1930களில் வெளிவந்த தமிழ்ப் படங்கள் தற்போது இல்லாததாலும் 1935க்கு முன்னர் தமிழ்த் திரைப்படப்பாடல்கள் வர்த்தக ரீதியாக பதிவுசெய்யப்படவில்லை என்பதனாலும் இத்தயாரிப்புகள் நமக்குக் கிடைக்க வாய்ப்பில்லை. இக்காலகட்டத்தை ஆய்வு செய்வதற்கு தற்போதைய விவரணைகள், விமர்சனங்கள் மற்றும் மறுபரிசீலனைகள் மட்டுமே நம்மிடம் உள்ளன (ஹியூக்ஸ், 2007).

பிரிண்டுகளோ அல்லது பதிவான பாடல்களோ நமக்குக் கிடைக்காத பின்னணியில் கல்கியின் *பிரகலாதன் சரித்திரம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம்* பற்றிய

விமர்சனங்கள் மிகவும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. மேலும், சப்தமும் தொழில்நுட்பமும் ‘இந்தியப் படங்களை இந்திய மொழியில் தயாரிப்பது’ மற்றும் ‘பிராந்திய மொழிப்படங்களின் வளர்ச்சி’ (பக்கம் 12) ஆகியவற்றுக்கு வித்திட்டதற்கு *பிரகலாதன் சரித்திரம்* உதாரணமாக இருப்பதுடன் இசையின் உலகார்ந்த பெருமையின் மொழிரீதியான வித்தியாசத்தையும் கோடிட்டுக் காட்டியது.

உதாரணமாக, ராமாயணம், மகாபாரதம் மற்றும் புராணங்கள் (பழைய/புனிதமான இலக்கியங்கள்) சார்ந்து இசையுடன் கூடிய நாட்டியக்கதை போன்றுள்ள வரலாற்றுப்படங்கள் மீதான ஆர்வத்தை கல்கியின் எழுத்துக்கள் வெளிக்காட்டுகின்றன. பாடல்கள் பெரும்பாலும் சமஸ்கிருத மொழியில் இருப்பதால் உலகெங்கிலும் புரிந்து கொள்ளப்படுகின்றன. மாறாக, ஆண்டின் (கர்னாடகம், 1936, ப்.27) சிறந்த படமென்று கல்கியால் கூறப்படும் தமிழின் முதல் சமூகப் படம் (*மேனகா*, 1935) பற்றி விரிவான விமர்சனத்தை அவர் எழுதவில்லை; பிராமண எதிர்ப்பு வசனங்கள் மற்றும் கும்பகோணத்தில் படத்திற்கெதிராக நடைபெற்ற போராட்டம் பற்றி மட்டுமே எழுதியுள்ளார். படத்தில் பிராமாணக் கதாபாத்திரங்களின் நல்ல/கெட்ட குணங்களை உருவாக்கிய பிராமண கதாசிரியரான துரைசாமி ஐயங்காருக்கும் கல்கி ஆதரவு தெரிவித்திருந்தார் (ப.29).

சமூகக் கதையான *மேனகா*-வின் இசையை (ப.30) கல்கி விமர்சனம் செய்திருந்தாலும் அப்போதைய சிறந்த தமிழ்ப் படம் என தான் பாராட்டிய அப்படத்தைப் பற்றிய ஆழமான கருத்துகளை ஏனோ அவர் சொல்லாமல் விட்டுவிட்டார். கல்கி மற்றும் அவரது பத்திரிகை ஆசிரியர் எஸ்.எஸ். வாசனின் பிராமணப் பின்னணியால் கல்கி இதில் மௌனமாக இருந்துவிட்டார் என்று நாம் வைத்துக்கொண்டாலும் சமஸ்கிருதம் சார்ந்த படங்களின் மீது அவருக்கு ஒரு தெளிவான ஆர்வம் இருந்தது: சிறந்த தமிழ்ப் படங்கள் என அவரால் பட்டியலிடப்பட்ட சில படங்களுள் *பக்த குசேலர்* (1936), *சீதா கல்யாணம்* (1934), *பாமா விஜயம்* (1934) *மேனகா* (1935) ஆகியவையும் இருந்தன. *மேனகா* தவிர மற்ற அனைத்தும் சரித்திரப் படங்களே: *பக்த குசேலர், பாமா விஜயம்* ஆகியவை ஸ்ரீ கிருஷ்ணரின் கதைகளை ஒட்டி அமைந்திருக்க, *சீதா கல்யாணம்* ராமாயண காவியத்தைத் தழுவி இருந்தது. 1930களில் பெரும்பாலும் இப்படிப்பட்ட படங்களே வெளியானதால் கல்கி, விமர்சனத்துக்கு இந்தப் படங்களைத் தேர்வு செய்தது இயல்பானதே. மேலும், தமிழ்ப் புராணங்கள் மற்றும் பழங்கதைகளை ஒட்டி வெளிவந்த புகழ்பெற்ற படங்களான *பவளக் கொடி* (1934), *அல்லி அர்ஜூனா* (1935), *வள்ளி திருமணம்* (1933) மற்றும் *நல்லதங்காள்* (1934) ஆகியவை தேர்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை (நாராயணன், 2008). உதாரணமாக, சினிமாவிலும் பணியாற்றியுள்ள தமிழகத்தின் மாபெரும் சிறுகதை எழுத்தாளரான புதுமைப்பித்தன் புராணப் படங்களான *வள்ளி திருமணம், சாவித்திரி சத்யவான்* (1933), *அல்ல அர்ஜுனா* மற்றும் சமூகப் படங்களான *யுவன்*

(1937), *இரு சகோதரர்கள்* (1936) மற்றும் *சதிலீலாவதி* (1936) ஆகியவற்றின் முன்னேற்றத்தை உள்ளூர் வழக்கில் சிலோன் பதிப்பகமான *ஈழகேசரி*யில் 1938இல் பதிவிட்டார் (புதுமைப்பித்தன், 2004, ப.61). சினிமாவில் தமிழ் மொழியின் பயன்பாடு என்று வரும்போது கல்கிதான் கறாரான விமர்சகராக இருந்தார். கர்னாடக இசையைத் தமிழ் சினிமாவில் பயன்படுத்துவது பற்றிய அதிருப்தி அவரது பிற்காலத்திய *ஆடல் பாடல்* கட்டுரைகளில் (*கர்னாடகத்தால்* அங்கீகரிக்கப்படவில்லை) நன்கு வெளிப்படுகிறது; புராணங்களைத் அடிப்படையாகக் கொண்டிராத படங்களை பாராட்டினாலும் விஷயம் தெரிந்த தமிழ் ரசிகர்கள் பாடல் மற்றும் பிற அலங்கார விஷயங்களை விட திரைக்கதை, நடிப்பு ஆகியவற்றின் தரமே அதிகமாக இருக்க வேண்டுமென எதிர்பார்ப்பதாக கல்கி கூறினார் (*ஆடல் பாடல்*, 2004, ப.47).

கல்கி: தமிழ், புராணக் கதைகள் மற்றும் இசை

புராணக் கதைகள் பல்கிப் பெருகுவது குறித்த கல்கியின் இரட்டை மனநிலை, கர்நாடக இசையை மீதான ஆர்வம் மற்றும் தமிழ் வசனங்கள், அவை பேசப்படும் முறை தொடர்பான அவரது நுண்ணிய விமர்சனங்கள் ஆகியவை இன்றளவும் தமிழ் சினிமாவின் அடிநாதமாக விளங்கும் பிராந்திய/தேசிய அல்லது உள்ளூர்/உலகளாவிய வீச்சைக் காட்டுகின்றன. 1936 மார்ச்சில் *நவீன சதாரம் என்ற திரைப்படத்துக்கு* அவர் எழுதிய விமர்சனத்தில் 'தமிழ் பேசத் தெரியாத' ஸ்ரீமதி இந்துபாலாவை (வடக்கிலிருந்து வந்தவர்) நடிக்க வைத்திருந்ததைக் கடுமையாகச் சாடியிருந்தார் (கர்னாடகம்,1936, ப.26). மேலும், புகழ்பெற்ற நாட்டுப்புற நாடகத்தைத் தழுவி வெளியான *நவீன சதாரம்* ஒளிப்பதிவுத் தரத்தைப் பொறுத்தவரை தான் பார்த்ததிலேயே மிக மோசமான படம் என்கிறார்; ஒலிப்பதிவும் சரியில்லாமல் வசனங்கள் பொருத்தமில்லாமல் இருந்தனவாம்: பெயர் என்ன என்ற கேள்விக்கு கதாநாயகி 'என் பெயர் நவீன சதாரம்' என்று பதிலளிக்கிறார். முன்பு வெளியான *சதாரம்* படத்தின் மறு ஆக்கத்துக்கு *நவீன சதாரம்* எனப் பெயர் வைத்தது சரியே என்றாலும் கதாநாயகிக்கும் அதே பெயர் வைப்பது பொருத்தமற்றது. கதாநாயகிக்குப் படத்தின் பெயரை வைத்ததிலிருந்து திரைக்கதை எழுதியவருக்கு எதுவுமே தெரியவில்லை என்பது தெளிவு என்கிறார் கல்கி. பாதி படத்திற்கு மேல் பார்க்க முடியாமல் அழகான கதாநாயகி ஸ்ரீமதி எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமியின் திறமையை வீணடித்து விட்டனர் என்றுவருந்துகிறார்.

சுப்புலட்சுமியின் ஆளுமையையும் நடிப்புத் திறனையும் பாராட்டும் அதேவேளையில் சுப்புலட்சுமியின் துரதிருஷ்டமோ, தமிழ்சினிமா ரசிகர்களின்துரதிருஷ்டமோ, அவர் நடித்த எந்தப் படமும் 'முதல் தரப் படம்' என்று சொல்லும் அளவுக்கு வரவில்லை என்கிறார் கல்கி. சிறந்த திரைப்படங்கள் பட்டியலில் அவரது ஒரு படம்கூட வராதபோதும் 1935இல் நடத்தப்பட்ட ஒரு ஆய்வில் எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமி அந்த ஆண்டின் சிறந்த கதாநாயகியாக வாக்குகளைப் பெற்றபோது (ப.27) வடக்கத்திய நாயகிகளான ஸ்ரீமதி சவிதாதேவி

போன்றோருக்குப் பதில் (ப.28) சுப்புலட்சுமி, எம்.எஸ். விஜயாள் ஆகியோரை நடிக்கவைப்பது குறித்து அதிருப்தி அடைந்த வாசகர்களின் கடிதங்களை மேற்கோள் காட்டுகிறார். வாக்கெடுப்பு நடத்தியவர்கள் தமிழ், ஹிந்தி, தெலுங்குப் படங்களுக்குப் பொதுவான வாக்களிப்பு முறை வைத்ததைத் தவறு என கல்கி சுட்டிக்காட்டுகிறார்: வாக்களித்தவர்களில் பெரும்பாலோர் தமிழர்கள் என்பதால் அவர்கள் தாங்கள் பார்த்ததில் சிறந்ததை மட்டுமே தெரிவு செய்திருந்தனர். எதிர்காலத்தில் ஒவ்வொரு மொழிக்கும் தனியான வாக்கெடுப்பு நடத்தப்படும் என கல்கி நம்பிக்கையுடன் கூறுகிறார்.

ஆக, கல்கியின் எழுத்துகளிலிருந்து மொழிரீதியாக 1930களின் நடுக்காலம் வரை தமிழ்ப்பட தயாரிப்புகளும் அவற்றிற்கான வரவேற்பும் தனித்துவம் பெறவில்லை என்பது நன்கு புரிகிறது. 1935இல் இந்தி நடிகை சவிதாதேவி சிறந்த நடிகை விருது பெறாததற்குவருத்தம் தெரிவிக்கும் கடிதங்களைப் பிரபல வார இதழுக்கு வாசகர்கள் எழுதினார்கள் என்பதிலிருந்தே நட்சத்திரங்களையும் (படங்களையும்) மொழிபேதமின்றி (தமிழ், இந்தி) வரவேற்று படத் தயாரிப்பு குறைகளையும் சுட்டிக்காட்டியது புரியும்; 1930களின் நடுக்காலம் வரை வெளியான பல தமிழ்ப் படங்கள் சென்னைக் கலைஞர்கள் பணிபுரிய வடநாட்டில்தான் படமாக்கப்பட்டன. தயாரிப்பாளர்களும் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களும் சென்னையைச் சேர்ந்தவர்களாக மட்டும் இருக்கவில்லை. சதர்ன் கலிஃபோர்னியா பல்கலைக்கழகத்தில் கற்ற எல்லீஸ் ஆர். டங்கன் 1935 முதல் தமிழ்ப்படங்களில் பணிபுரியத் தொடங்கினார். *சதிலீலாவதி, சீமாந்தினி, இரு சகோதரர்கள்* ஆகிய 3 படங்களை அவர் 1936இல் இயக்கினார் (முத்தையா, 2004).

தமிழ் சினிமாவின் முக்கியமான ஆனால் தெளிவற்ற இக்காலகட்டத்தை நகரும் பார்சி நாடகங்களால் உந்தப்பட்ட கம்பெனி நாடகங்களால் பாதிக்கப்பட்ட ஒரு காலமாக தமிழ்ப்பட வரலாற்றியலாளர் தியோடர் பாஸ்கரன் பார்க்கிறார் (பாஸ்கரன், 2009, ப.29-31); கிராமபோன் ரெகார்ட் தொழில், புகழ்பெற்ற நாடகங்களைத் திரும்ப மேடையிடுதல், பாடகர்களைப் பிரபல நட்சத்திரங்களாக ஆக்குதல், பிராந்தியத்தின் பெரியசந்தையின் ஆதாயம் பெறுதல் ஆகியவை 1930களின் தமிழ்த் திரைப்படத் துறையையும் நட்சத்திரங்கள், ஆக்கம் மற்றும் வடிவத்தை நிர்ணயிக்கக் காரணம் என்கிறார் ஹியூக்ஸ் (ஹியூக்ஸ், 2007). இவ்விரு கோட்பாடுகளின் மதிப்பையும் அடிக்கோடிடும் கல்கியின் விமர்சனம் பிரபலமான நாடகங்கள் (*பிரகலாதன் சரித்திரம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், சதாரம்* போன்றவை), கிராமபோன் ரிகார்டுகளால் பாடல்கள் / நாடகங்கள் பரவி அதனால் பிரபலமான கலைஞர்கள் (எம்.ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி, ரத்னாபாய், சரஸ்வதிபாய்) ஆகியோரின் படைப்புகளைத் தழுவி வந்த படங்களை உதாரணம் காட்டுகின்றன. [புராணப்படங்களான *பிரகலாதன் சரித்திரம்* (1933), *சீதா கல்யாணம்* (1934), *பக்த நந்தனார்* (1935), *மாயா பஜார் என்கிற வத்சலா கல்யாணம்* (1935), *பாதுகா பட்டாபிஷேகம்* (1936), *பக்தகுசேலர்* (1936),

மகாபாரதம் (1936) மற்றும் *கருட கர்வபங்கம்* (1936) மீது அதிக கவனம் செலுத்திய தமிழ் சினிமா பற்றிய கல்கியின் எழுத்துக்கள் (கர்னாடக இசையில்) பயிற்சிபெற்ற பாடகர்களின் மையநிலையை எடுத்துரைத்தன; 1930களின் நடுக்காலம் வரை — புராணப்படங்களிலிருந்து விலகி சமூகப் பார்வை ஆரம்பித்துவிட்டதைக் காட்டிய *மேனகா* வெளிவரும் வரை — இந்நிலைதான் நீடித்தது.

எழுதுவதையே தொழிலாக வைத்திருந்த பலர் சினிமாவுக்கு வந்ததற்கு கர்னாடக சங்கீதத்தை இசைத்த பாடகர்கள்தாம் காரணம் என்பது பாஸ்கரனின் கருத்து. பாபநாசம் சிவன் பாடலாசிரியராகவும் இசையமைப்பாளராகவும் திரைத்துறைக்குள் வந்தார்; பின்னர், ஜி.என். பாலசுப்ரமணியன், தண்டபாணி தேசிகர், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, முசிறி சுப்ரமணிய ஐயர், மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஐயர், ராஜரத்தினம் பிள்ளை போன்றோர் முக்கியமாகப் நல்ல வருமானம் கிடைதது என்பதற்காகவே திரைத்துறையில் இருந்தனர். புகழ்பெற்ற பரதநாட்டியப் பேரொளி ருக்மணி அருண்டேல் *ராஜா தேசிங்கு* (1936) படத்தில் பணிபுரிந்தார். இதனால் இசை ஞானம் இருந்த எழுத்தாளர்கள் திரைப்படத்தைப் பற்றி எழுதத் தெரியாவிட்டாலும் இசை பற்றி எழுதத் தொடங்கினர். ஆயினும், சினிமாவில் செவ்வியல் இசைக் கலைஞர்களின் ஆதிக்கம் குறைந்த காலமே இருந்தது: பின்னணிப் பாடும் தொழில்நுட்பம் வரும் வரைதான் அது தொடர்ந்தது (பாஸ்கரன், 2004, 22). ஏ.கே. செட்டியார் எடுத்த மகாத்மா காந்தி பற்றிய ஆவணப்படத்தில்தான் [*மகாத்மா காந்தி* (1940)] முதன்முதலில் முன்பே பதிவுசெய்யப்பட்ட பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன (பாஸ்கரன், 2002) என பாஸ்கரன் சொன்னாலும் ஏவிஎம்மின் *நந்தகுமார்* (1938) படத்தில் இந்த உத்தி ஏற்கனவே பயன்படுத்தப் பட்டுவிட்டதாக புகழ்பெற்ற பத்திரைகையாளர் ராண்டார் கை (கை, 2007) குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நட்சத்திரங்களுடன் இணைந்தும் எப்போதும் சங்கீத சபாக்களை நாடும் உயர்நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் ஆதரவுடனும் *விகடன்* போன்ற பிரபல பத்திரிகைகளின் விமர்சனங்கள் மூலமும் தமிழ் சினிமா பெற்ற பல ஆதாயங்களை பாஸ்கரனின் கட்டுரை விவரமாகக் குறிப்பிட்டாலும், 1930களில் திரைப்படங்களில் தோன்றிய, அவ்வளவாகப் பிரபலமடையாத கலைஞர்களின் புகழால் ஏற்படும் சவால்களை கல்கியின் விமர்சனங்கள் அடிக்கோடிட்டுக் காட்டின. மேலும் கல்கியின் எழுத்துகளை கவனமாக படித்தால் அழகுணர்ச்சி, சினிமாவின் வடிவம், பாடல்களைத் தாண்டிய விஷயங்களுக்காக அவர் செலுத்திய உழைப்பு, உண்மையான திறனை உணரும் இயல்பு பற்றியும் பல உண்மைகள் தெரியவரும்.

கல்கியும் சினிமாவும்

பிரகலாதன் சரித்திரம் படத்திற்கு தொடக்கத்தில் விமர்சனம் எழுதிய நாள் முதல் தயாரிப்பிலும் தொழில்நுட்பத்திலும் தெரியும் தவிர்க்கப்படக்கூடிய தவறுகள் குறித்து கல்கி விமர்சனம் செய்யத் தவறியதே இல்லை. உதாரணமாக, பாதி-சிங்கம்-பாதி-மனிதன் என்கிற *நரசிம்ம அவதாரம்* எடுத்து பிரகலாதனை விஷ்ணு காப்பாற்றும் உச்சக்கட்ட காட்சியில் அந்த அவதாரம் கல்கியை பயமுறுத்தவில்லை; மாறாக மோசமாக பொருத்தப்பட்டுள்ள சிங்கமுக முகமூடி விழுந்து விடுமோ என்றுதான் கல்கி பயந்தார் (கர்னாடகம், 1933, ப.23). இந்தியப் புராணத்தின் இணையற்ற பாடகரான — தந்தியுள்ள வாத்தியமான தம்பூராவை இசைத்துக் கொண்டே பாடுபவரான — நாரதர் பாடும்போது பின்னணியில் ஹார்மோனியம், மிருதங்கம் ஆகிய கண்ணுக்குத் தெரியாத வாத்தியங்களின் சப்தமும் பொருந்தாத வகையில் வெளியே கேட்டதை கல்கி குறிப்பிடுகிறார். அதேபோல், பாம்பாட்டி ஒருவன் மகுடியை (பாம்பை மயக்கப் பயன்படுத்தும் புல்லாங்குழல் போன்ற வாத்தியம்) கையில் வைத்து ஊதிக்கொண்டு நடனமாடும்போது எங்கிருந்தோ வரும் மகுடியின் ஒலி திரையை முழுமையாக நிரப்புகிறது. நரசிம்ம அவதாரம் எடுத்தவரின் உதடுகள் மூடியிருந்தபோதும் சிங்கம் கர்ஜிக்கும் சப்தம் பின்னணியில் கேட்டதே இதற்கெல்லாம் சிகரம் வைத்தாற்போல இருந்தது (ப.28-29).

கர்னாடக இசையை விமர்சிப்பதில் புகழ்பெற்றிருந்த கல்கிக்கு சினிமா விமர்சகர் என்ற முறையில் ஆரம்பகாலப் பேசும்படத்தின் சப்தங்களை நுணுக்கமாக ஆராயும் புரிதல் இருந்ததை இது காட்டுகிறது. நன்கு பயிற்சி பெற்ற அவரது காதுகள் இசைக்கும் அதை உருவாக்கும் வாத்தியங்களுக்கும் பழகியிருந்தன; படக்காட்சியையும் சப்தங்களையும் ஒருங்கிணைத்துப் பார்க்கும் சாத்தியக்கூறுகள் இருப்பது பற்றிய விழிப்புணர்வையே ஆரம்ப கால பேசும் படத்தை விமர்சனம் செய்யும் அவரது திறன் காட்டுகிறது. சினிமாவில் ஒலி என்ற புதிய தொழில்நுட்பத்தினால் அவர் மெய்மறந்து போய்விடாமலிருக்க அவரது (நகைச்சுவையுடன் கூடிய) நக்கல் உதவுகிறது. புராணப் படத்திலும் கதை சீராக இருக்க வேண்டும் என்ற அவரது எதிர்பார்ப்பு, முகமூடியை சரியாக வடிவமைக்கவில்லை என்ற விமர்சனமும் உண்மைத்தன்மையை எதிர்பார்க்கும் எண்ணமும் அவரைத் தொழில்நுட்பத்தால் உந்தப்படும் சினிமாவின் நவீனத்துவத்துடன் சேர்ந்து புத்திக்கும் பிற புலன்களுக்கும் ஏற்புடையதான உண்மையான படைப்பை எதிர்பார்க்கும் ஒரு நுண்ணிய விமர்சகராகக் காட்டுகின்றன.

பக்த குசேலர் பட விமர்சனத்தில் *சாகித்தியத்தின்* (இலக்கிய வசனங்கள், பாடல்கள்) தரத்தை அங்கீகரிக்கும் கல்கி தொழில்முறை நடனக்கலைஞர்கள் பலரைப் படத்தில் ஆட வைத்துள்ளதையும் பாராட்டத் தவறவில்லை. குறிப்பாக குமாரி அசூரியின் *கதக்களி* போன்ற நேபாள நடனத்தைப் பாராட்டி, அதன் பின்னணியைச் சாடுகிறார்: தேவையற்ற ஒரு நடனச்சூழலை உருவாக்க பலராமர் கதாபத்திரம் கதைக்குள் திணிக்கப்பட்டது என்கிறார் (கர்னாடகம், 1936, ப.25).

பக்த குசேலரை உருவாக்கிய தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களுக்கு நல்ல படமெடுக்கத் தெரிந்திருந்தாலும் எங்கு நிறுத்த வேண்டும் என்று தெரியவில்லை: உதாரணமாக, பாலகிருஷ்ணன் (குழந்தை கிருஷ்ணர்) அவ்வளவு நீளமாகப் பேசவேண்டிய அவசியமில்லை; ஸ்ரீகிருஷ்ணர் அவ்வளவு தடவை தலையாட்டத் தேவையில்லை. ஆயினும், கல்கியைப் பொறுத்தவரை ஒருவர் ஆறணா (ரூபாயில் 1/16 பங்கு) செலவழித்துப் பார்க்க வேண்டிய இந்த நல்ல படத்தை சிறந்த படமாக எடுத்திருக்கலாம். 19000 அடி நீளத்தில் 3000 அடியை நீக்கியிருந்தால் *பக்தகு சேலர்* எவ்விதக் குறையுமற்ற படமாக இருந்திருக்கும். படமும் 2½ மணி நேரத்தில் முடிந்துவிடும் (ப.26).

ஒரு நொடிக்கு 24 ஃபிரேம்கள் என்ற விகிதத்தில் 16000 அடி நீளமான படம் திரையில் 177 நிமிடங்கள் ஓடுமென்றாலும் சினிமாவில் சப்தம் தோன்றிவிட்ட பின்னணியில் எல்லாச் சப்தங்களையும் ஒருங்கிணைக்க முடியும் என்பதால், கல்கியின் விமர்சனம் தொழில்நுட்பம் தொடர்பான அவரது ஆழ்ந்த ஆர்வத்தைக் காட்டுவதுடன் பிரபலமான இந்தியப் படங்களின் நீளம் பற்றி அப்போது நிலவிய உரையாடலையும் முன்னரே காட்டி விட்டது. சமீபத்திய தமிழ்ப் படங்களான *சிவாஜி* (2007) & *தசாவதாரம்* (2008) ஆகியவை 185 நிமிட நீளமுள்ளவை. கல்கியின் விமர்சனம் இடம் பெற்றிருந்த பக்கத்தின் நடுவே அச்சாகியிருந்த கத்திரிக்கோல் ஓவியம் படத்தின் உள்ளடக்கம் மீதான அவரது விருப்பத்தையும் தன் எழுத்தின் மூலம் படமாக்குதல் குறித்த தகவல்களை வாசகர்களுக்குத் தெரிவித்தாக வேண்டுமென்ற அவாவையும்தான் காட்டுகிறது (மேலது) (படம் 2ஐப் பார்க்கவும்). இந்தக் கருத்து தமிழ் சினிமா முனேற்றம் அடைவதன் சாத்தியக்கூறுகள் பற்றிய கல்கியின் ஆர்வத்தையும் மூன்று ஆண்டுகள் கழித்து *தியாகபூமி* (1939) படத்தின் திரைக்கதைவசனகர்த்தாவாக அவர் அறிமுகமானது மற்றுமஜெமினி ஸ்டூடியோவை நிர்மாணித்து சினிமா தயாரிப்பு சாம்ராஜ்யத்தை நிறுவிய ஆனந்த விகடன் பத்திரிகை வெளியீட்டாளர் எஸ்.எஸ். வாசனின் சினிமா மீதான ஆர்வமும் புரிகிறது (முத்தையா, 2002).

தமிழ் சினிமாவில் நல்ல திரைக்கதை இருப்பதில்லை எனச் சுட்டிக்காட்டும் கல்கி, நிகழ்வுகள் சீராக இருந்து காண்போரின் ஆர்வத்தைத் தூண்டும் *பாதுகா பட்டாபிஷேகத்தின்* திரைக்கதையைப் பாராட்டுகிறார் (கர்னாடகம், 1936, ப.32). கல்கியைப் பொறுத்தவரை தமிழ் சினிமாவின் பொது இலக்கணம் முற்றிலும் வேறு மாதிரியாக இருந்தது: அரைமணிநேரம் தோட்டம் காட்டப்பட்டபின் கதாநாயகன் மெதுவாக நுழைய மறுபுறத்திலிருந்து இன்னும் மெதுவாக கதாநாயகி நுழைவாள். 10 நிமிடம் நடந்தபின் ஒருவர் மற்றவரைப் பார்க்காமல் இன்னும் 5 நிமிடம் நிற்பார்கள். இருவரும் பார்த்துக்கொண்டபின், அதிர்ச்சியில் பேசமறந்து போய் இன்னும் 3 நிமிடம் நிற்பார்கள். அதன்பின் பாட ஆரம்பிக்கும் அவர்களுக்கிடையே பாட்டுப் போட்டி நடக்கும்; 20 நீண்ட நிமிடங்கள் கழித்துதான் கதாநாயகன் கதாநாயகியை ‘கண்ணே’, ‘உயிரே’ என்றெல்லாம் விளித்துப் பேசுவார். மாறாக, மேற்கத்திய பேசும் படங்களில் பூகம்பம், ரயில்-

சாலை விபத்து, சூறாவளி, கப்பல் மூழ்குதல், 3 காதல் காட்சிகள், 300 முத்தக் காட்சிகள், 700 மைல் கார்ப யணம் எனப் பல நிகழ்வுகள் இந்நேரத்தில் நடந்து முடிந்திருக்கும்.

தமிழ் / இந்தியப் படங்கள் மற்றும் ஹாலிவுட்/மேற்கத்திய படங்கள் பற்றிய பொதுவான கண்ணோட்டம் காலப்போக்கில் மாறியிருந்ததையே மேற்குறிப்பிட்ட கல்கியின் கருத்துகள் காட்டுகின்றன. மேற்கத்தியப் படங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் நிகழ்கால இந்தியப் படங்களில் மசாலா அம்சம் மேலோங்கி இருப்பதாகக் கருத்து நிலவுகிறது; ஊமைப்படக் காலத்தில் வேகமான கதையோட்டம், நிகழ்வுகள் நிறைந்த மேற்கத்திய படங்கள் போலன்றி கால ஓட்டத்தை நிதர்சனமாகக் காட்டுவது போலிருந்தது. ஆரம்பகால சினிமா ஒரு கவர்ச்சியான, வண்ணங்கள் நிறைந்த ஒன்று எனச் சொல்லிக்கொள்வது ஒன்றும் புதிதல்ல என்றாலும் 1930களில் வெளியான தமிழ்ப் படங்கள் மேற்கத்தியப் படங்களைவிட மந்தகதியில் இருந்தது என்ற ஒப்பீடு ஒலியின் வருகையும் (கடினமான நேரடி பாடல்பதிவுடன் கூடிய) பாடல்களை மட்டுமே அதிக அளவில் கதையாடலுக்காகச் சார்ந்திருந்த தமிழ்த் திரையுலகில் அதன் தாக்கத்துக்கான சான்றுகளாகத் திகழ்கின்றன. கல்கியின் சாதகமான கருத்துகள், அவர் *ஆனந்த விகடனில்* தனது பத்தியில் எழுதிய மேற்கத்தியத் திரைப்படங்களுக்கான விமர்சனத்தின் மீது கவனம் செலுத்தத் தூண்டுகின்றன. அவை முக்கியமாக சார்லி சாப்ளின் மீது அவருக்கு இருந்த விருப்பத்தின் மீது மையம் கொண்டவையாக இருந்தன.

கல்கி, சாப்ளின் மற்றும் நவீனத்துவம்

சிட்டி லைட்ஸ் படம் பற்றிய கல்கியின் விமர்சனத்திலிருந்து ஆங்கிலப் படங்கள் மெட்ராஸில் எத்தகைய வரவேற்பு பெற்றிருந்தன என்பது புரியும். ஒலியுடன் கூடிய வேறொரு ஆங்கிலப் படத்தைப் பார்க்கச் சென்றிருந்தபோது நடைபெற்ற ஒரு விசித்திரமான நிகழ்வை விவரித்து தன் விமர்சனத்தை அவர் தொடங்குகிறார் (கர்னாடகம், 1933, ப.665). ஆங்கிலம் போலிருந்த ஆனால் காதுக்கே கேட்காத வசனங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாமல்போன கஷ்டத்தைப் பற்றி விவரமாகச் சொல்கிறார். அதனால், தன்னருகில் அமர்ந்திருந்த இரு பெண்கள் மீது தன் கவனம் சென்றதாகச் சொல்கிறார். வயதான பெண் ஒருத்தி தன்னருகில் அமர்ந்திருந்த நவீன, இளம் பெண்ணிடம் (வசந்தி) தங்களுக்குத் தெரிந்தவர்கள் குறித்த கிசுகிசுக்களிடையே படத்தின் கதையைப் பற்றிஅந்த ரௌடி என்ன கேட்கிறான்?', 'அவள் எதற்கு அழுகிறாள்?'.... என்றெல்லாம் கேள்விகளைக் கேட்டதாகக் கூறுகிறார். (ப.666)

தனது கல்வித்தகுதி பற்றி கல்கிக்கு இருந்த கர்வமானது அந்த யுவதி சினிமாவில் காட்டிய ஆர்வம், கதையை விளக்கிய விதத்தில் கரைந்து போனது; அவருக்கு அவள் மீது கோபமும் பொறாமையும் ஏற்பட்டது. அவரை மேலும்

ஆச்சரியம், அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கும் வகையில் அப்பெண் (தன் அத்தை கேட்ட அனைத்துக் கேள்விகளுக்கும்) பதில் இருப்பதாகத் தெரிவித்தாள். 'யார் வில்லன்? மீசையுடன் இருக்கிறானே, அவனா?' போன்ற அத்தையின் ஆர்வம்மிக்ககேள்விக்கு *ஆனந்த விகடனில்* தான் பார்த்த வினாடி-வினா போட்டிக்கான விடைகளையே தான் தந்துவருவதாக அவள் பதிலளித்தாள் (ப.666-667). பாகவதர் / பாடகர் மற்றும் பாதகர் / வில்லன் போல கல்கியின் வார்த்தை விளையாடல்களினூடே உரையாடல் முடிவில் அப்பெண்கள் வினாடி-வினா போட்டிக்கான விடைகளைத் தேடி, கதையைப் பற்றி விவாதித்ததைச் சொல்லும் விதம் அவர் ஒரு அற்புதமான விமர்சகர் / நகைச்சுவை எழுத்தாளர் என்பதைக் காட்டுகின்றன. (அலுப்புட்டும்) பாடகரை தீமை செய்பவருடன் ஒப்பிடுவது மற்றும் (பெரும்பாலும் பதிவுசெய்யப்பட்டு) மிகச் சன்னமாக பின்னணியில் ஒலிக்கும் வசனங்கள், பேச்சுவழக்கு ஆகியவற்றுடனான நிரந்தரப் போராட்டம் குறித்த கருத்தின் மூலமாக தனது விமர்சனத்தையும் கர்னாடக இசை மற்றும் சினிமா மீதான நையாண்டியையும் அழகாக இணைக்கிறார். காட்டுகின்றன 1933இல் சென்னையில் ஒரு ஆங்கிலப் படத்தைப் பார்ப்பதில் கல்கிக்கு சிரமமாக இருந்தது, 1930களில் உருவாகிவந்த பேசும் படங்களையும் (அவற்றுடன்) அதற்கு முந்தைய ஊமைப் படங்களையும் திரையிட்டுவந்த திரையரங்குகள் பேசும் படங்களைத் திரையிடுவதற்கான ஒலித் தொழில்நுட்பத்துக்கு அப்போதுதான் பழகிவந்தன என்பதே அந்தச் சிரமத்துக்குக் காரணம். ஆயினும் *சிடி லைட்ஸ்* முன்னோட்டத்தில் இந்தியாவிலும் மேற்கத்திய நாடுகளிலும் பேச்சு / எழுத்து ஆங்கிலத்துக்கிடையே உள்ள இடைவெளி பற்றிக் குறிப்பிட்டிருந்தார். 8 தசாப்தங்களுக்கு முன் அவர் எழுதிய கருத்துக்கள் இன்றளவும் பொருந்துவது குறிப்பிடத்தக்கது. உதாரணமாக, சமீபகாலங்களில் சென்னை, மும்பையிலும் படித்த நடுத்தர வர்க்கத்தினருக்காக பல பல்திரை வளாகங்கள் சப்-டைட்டில் போட்டும் போடாமலும் ஆங்கிலத் திரைப்படங்களை ஒளிபரப்புகின்றன; கல்கியைப் போல் அவர்களும் படம் பார்க்கும்போது வசனம் புரிய வேண்டுமென்றுதானே எதிர்பார்ப்பார்கள்!

ஒலியுடன் கூடிய ஆங்கிலப் படம் பார்ப்பதில் கல்கிக்கு இருந்த ஈர்ப்பும் சிரமமும் சினிமாவில் ஒலியின் வருகை குறித்து *சிடி லைட்ஸ்* படத்தில் சாப்ளின் வெளிப்படுத்திய கருத்துடன் ஒத்துப்போகிறது. *சிடி லைட்ஸில்* பேசும்படத்தை சாப்ளின் நக்கலடிப்பதைப் பார்க்கையில் கல்கிக்கு பேசும்படம் புரியாமல் தான் படுகிற பாடு குறைந்தது போலிருந்ததாம் (ப.667). படத்தைப் பற்றி விவரமாகக் கூறிய பின் (ப.667-668), நகைச்சுவையைத் துயரத்துடன் ஒருங்கிணைத்த சாப்ளினின் திறன் தன்னை மிகவும் உணர்ச்சிமயமாக ஆக்கிவிட்டதாக கல்கி கூறுகிறார். *சிடி லைட்ஸ்* ஆரம்பக் காட்சியைப் போல் வார்த்தையால் பேசுவதைவிட உடல்மொழியால் உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டவே சாப்ளின் அதிகம் விரும்பியதாகக் கல்கி கூறுகிறார். சார்லியின் நடிப்பைப் பாராட்டுவதாக், திரைக்கதையைப் புகழ்வதா என்று குழம்பியதாகக் கூறுகிறார்.! (தமிழ் சினிமாவின்)

அர்த்தமற்ற சிரிப்புத் துணுக்குகளுக்கும் சாப்ளினின் மனதைத் தொடும் நகைச்சுவைக்கும் இடையே எப்பேற்ட்ட வித்தியாசம் என்று கல்கி வியக்கிறார்.

செல்வம் கொழிக்கும் நகரமான நியூயார்க்கில் கிழிந்த ஆடைகளைந்து அங்குமிங்கும் வீடு/வேலையின்றி அலைபவரைக் கதாநாயகனாகவும் ஒரு குருடியைக் கதாநாயகியாகவும் காட்டி நவீன வாழ்வின் ஒவ்வொரு அங்கத்தையும் நக்கலடிக்கும் சாப்ளினின் தைரியத்தை அதீதமாகப் பாராட்டுகிறார் கல்கி (மேலது). இறுதியில், கனமான 'மேக்-அப்'பை கலைத்து 'டிராமா' உலகத்தை விடத்தோன்றும் என்பதால் *சிடி லைட்ஸ்* படத்தை பார்க்க வேண்டாமென்று நடிகர்களை எச்சரிக்கிறார்(மேலது). பிற்பட்டிருந்த நாடகங்களைவிட முற்போக்கான சினிமாவையே விரும்பிய கல்கிக்கு நவீன நியூயார்க் நகரின் செல்வத்தையும் ஏழைகளின் துயரத்தையும் ஒருங்கிணைத்து படத்தில் காட்டியவிதம் மிகவும் பிடித்திருந்தது. சினிமாவின் சாத்தியக்கூறு, அர்த்தம் பற்றிய கல்கியின் அனுமானமானது நவீனம் பற்றிய அவரது உணர்வுகளைக் காட்டுகிறது: ஒருபுறம் நிகழ்காலக் கதைகளை நுண்ணிய படக்காட்சி மூலம் விவரிக்கும் நவீனக்கருவியான சினிமாவின் திறனால் அவர் பாதிக்கப்பட்டாலும் மறுபுறம் நவீனம் என்ற பெயரில் பார்த்துக்கொள்ள நாதியின்றி பலரை விட்டுவிடும் போக்குள்ள சமூகத்தை விமர்சிக்கும் சினிமாவில் திறனை ரசிக்கிறார். *சிடி லைட்ஸ்* படம் தமிழ்ப்படத் தயாரிப்பாளர்களைப் ஈர்த்தது: உதாரணமாக, எஸ்.எஸ். வாசனின் ஜெமினி ஸ்டூடியோஸ் 1954இல் இப்படத்தைத் தமிழில் *ராஜி என் கண்மணி* என்ற பெயரில் தயாரித்தது.

'சார்லியின் கடைசிப் படம்' என்ற தலைப்பில் சாப்ளினின் *மாடர்ன் டைம்ஸ்* படத்தை 1936இல் கல்கி விமர்சித்திருந்தார். படவெளியீட்டுக்கு முந்தைய விளம்பர ஸ்டண்டானது கல்கிக்கு நாடகக் கம்பெனிகள் வெற்று அறிவிப்புகளால் மக்களைக் கவர அப்போது செய்து வந்த முயற்சிகளை நினைவூட்டியது: 'மூன்று நாட்களுக்கு மட்டும்' (கர்னாடகம், 1936, ப.20). இது உண்மையாக இருந்தால், காரணம் கல்கிக்குத் தெரியும்: *மாடர்ன் டைம்ஸை* விட ஒரு நல்ல படம் எடுக்கப்பட முடியாது என்பதால், நடிப்புக்கு முழுக்குப் போடுவதன் மூலம் தன் புகழைக் காப்பாற்றிக்கொள்ள விரும்பினார் சாப்ளின். இனி ஒரு படத்தில் அவர் நடிக்க விரும்பினால் அது *ராமாயண* காவியத்திற்குப் பின் புருரவர்கள் பற்றி வால்மீகி மேலும் ஒரு கதை எழுத விரும்புவதற்குச் சமமானதாகும்.

படத்தின் கதைச் சுருக்கத்தைச் சொல்லிய பின் *கதை இலட்சியம்* என்ற தலைப்பில் அசாதாரண பத்தியை எழுதினார். படமெடுப்பதற்கு முன் காந்தியை லண்டனில் சாப்ளின் சந்தித்ததால் நவீன வாழ்வு பற்றிய காந்தியின் கருத்துகளையும் நவீனத்தின் காரணமாகத் தோன்றும் ஒடுக்கப்படும் நிலை மற்றும் அநீதிகளைப் பற்றியும் (ப.21) இப்படம் கூறியதாக எழுதினார். நிகழ்கால வாழ்வை விமர்சித்த இப்படம் பற்றிய தன் கருத்தை வலியுறுத்த கல்கி படத்தின் இரண்டு காட்சிகளைக் குறிப்பிட்டார்: ஸ்டோரில் துணிகளுக்குள்ளே தன்னையே

மறைத்துக்கொண்டு தூங்கும் சாப்ளினை மறுநாள் காலை அவரது (பழைய, அழுக்கான) பேண்ட் வேண்டுமென்று ஒரு செல்வச் சீமாட்டி எழுப்புகிறாள் (ப.22); பின்னர், உணவகப் பணியாளர் வேலையைத் தக்க வைத்துக்கொள்ளப் பாட்டு பாட வேண்டுமென்ற நிர்ப்பந்தம் வரும்போது, பாடல் வரிகள் இருந்த கைச்சட்டை முனை தொலைந்துவிட்டதால் கண்டதைப் பாடி சமாளித்தது. அவர் பாடுவது வார்த்தைகள் போல் தோன்றினாலும் அவற்றின் அர்த்தங்கள் யாருக்குமே புரியாது; ஆயினும், உணவகத்துக்கு வந்திருந்தவர்கள் அதனால் மகிழ்ந்தனர். செல்வ வளம் மிக்க நவீன உலகத்தின் அபத்தங்களை சாப்ளின் திரையில் காண்பித்த விதமும் அதன் வெற்று டாம்பீகங்களைப் பகடி செய்த விதமும் கல்கிக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தன.. இது தவிர சாப்ளினின் அர்த்தமற்ற பேச்சுக்கள் ஆங்கிலம்போல் ஒலித்தாலும் கல்கியால் எதையும் புரிந்துகொள்ள முடியாத வசனங்களைக் கொண்டிருந்த ஆங்கிலப் படத்தை அவருக்கு நினைவுபடுத்தியதோடு, தமிழ் பேசும் படங்களில் பெரும்பாலான பாடல்கள் வைக்கப்படுவதிலும் பாடப்படுவதிலும் இருப்பதாக அவர் உணரும் அபத்தத்துக்கான சிறந்த உதாரணமாகவும் இருந்தது. வால்மீகி போன்ற காவியப் புலவர், காந்தி போன்ற மாபெரும் தலைவர் ஆகியோரின் பெயர்களைப் பயன்படுத்தியதிலிருந்தே கல்கிக்கு சாப்ளினின் அழகுணர்ச்சி மற்றும் சமத்துவ சிந்தனைகள் மீது இருந்த மரியாதை வெளிப்படுகிறது; சாப்ளினின் நகைச்சுவை மற்றும் (சமூக-கலாச்சார) விமர்சனம் ஆகியவை கல்கியின் எழுத்தில் தாக்கம் செலுத்தினர்.

திரைப்படத்தின் ஒளிப்பதிவு, சப்தம், காட்சியமைப்பு, வேகமான திரைக்கதையைப் புகழும் கல்கி, தொடக்கக்காட்சியை வாழ்நாள் முழுவதும் மறக்கவே முடியாது என்கிறார்: வேகமாக நகரும் ஆட்டுமந்தை தொழிற்சாலைக்குள் புகும் வேலையாட்களுடன் சேர்ந்து மறைந்துவிடுகிறது (ப.23). எட்டி கேண்டரின் நகைச்சுவையை மேற்கோள் காட்டும் கல்கி, பார்ப்போரை அழவும் வைக்கும் சாப்ளினின் நகைச்சுவைக்கு ஈடு இணையில்லை என்கிறார். இறுதியாக, படத்தைப் பார்த்தவர்களை அதிர்ஷ்டசாலிகள் என்று கூறும் கல்கி, கலை தன் உச்சத்தை எட்டும்போது சாதாரண விமர்சனத்திற்கு அப்பால் சென்றுவிடுகிறது என்கிறார். இங்கும் கல்கி நகைச்சுவைப் படங்களை ரசிக்கும் ஒரு சினிமா ஆர்வலர் என்பதையே அவரது விமர்சனம் அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகிறது; வாழ்நாளில் மிகவும் பிடித்த ஆரம்பக் காட்சியை விவரிப்பதில் அழகுணர்ச்சியும் தொழில்நுட்ப அறிவும், தத்துவம் / நவீனம் ஆகியவற்றை விமர்சிக்கும் சினிமாவின் திறனை அவர் புரிந்துகொண்ட விதமும் தெரிகிறது. இருப்பினும், சாப்ளினை விமர்சிக்கையில் கல்கியின் சினிமா ஆர்வம் தலைதூக்கிவிடுகிறது; சினிமாவுக்கு அவரை இட்டுச்சென்று ஒரு விசிறியாகவும் விமர்சகராகவும் இருக்க உதவிய நவீனம் பற்றிய அவரது இரட்டை உணர்வை இதனால் நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

சாப்ளினைப் போலவே, ராக்ஸி தியேட்டரில் பார்த்த (கர்னாடகம், 1934, ப.20) ரூபன் மமாலியனின் *குயீன் கிறிஸ்டினா* (1933) படத்தில் க்ரெடா

கார்போவின் நடிப்பும் தனக்குப் பிடித்திருந்ததாகக் கல்கி கூறுகிறார். விளம்பரம் தேட முயலாத கார்போவின் செயல் விளம்பரம் தேடும் சிறந்தவழி என அவரது விமர்சரகர்கள் கூறினாலும் கார்போவின் நடிப்புத் திறனே அவருக்குப் புகழைத்தரும் என்கிறார் கல்கி. ஸ்விஸ் நாட்டு ராணியின் பரிதாப காதல்கதை எளியதாக இருந்தாலும் அமெரிக்கப் படங்களில் வழக்கமாக இருக்கும் ஆபாசமோ, நடனமோ பாடல்களோ இல்லாமல் இருந்ததற்காக படத்தைப் பாராட்டுகிறார் (ப.20-21). அதேபோல் *டாகு மன்சூர்* (1934) இந்திப் படத்தில் பிரதான கதாபாத்திரத்தில் நடித்த பிருத்வி ராஜ்கபூரின் நடிப்பையும் கதாநாயகனாக இருந்தும் பாடல்கள் பாடாத பாங்கையும் பாராட்டுகிறார் (கர்னாடகம், 1935, ப.27). காவியப் பாடகர்கள் கே.எல். சைகல், உமாதேவியின் பாட்டுக்களைப் பாராட்டும் கல்கி *சந்திதாஸ்* (1934) போன்ற முந்தைய படங்களில் அவரகளது தெய்வீகப் பாடல்கள் யாரையும் திரையரங்கிற்கு வரவழைக்கக்கூடியவை (மேலது ப.27) என்கிறார். *டாகு மன்சூர்* மிகச் சிறந்த படம் (ப.23) என்று கூறும் கல்கி தான் ஏற்கனவே இப்படத்தை இரண்டு முறை பார்த்துவிட்டதாகப் பெருமையுடன் கூறுகிறார் (மேலது ப.22).

டாகு மன்சூர்-ன் குழப்பமான திரைக்கதையின் திருப்பங்களை விரிவாக விமர்சிக்கும் கல்கியின் *குயீன் கிறிஸ்டினா* படவிமர்சனத்தை வேறு விதமாக எழுதியிருக்கிறார். அப்படத்தின் முக்கோணக் காதல் கதைச் சுருக்கத்தை ஒரே பத்தியில் எழுதிவிட்டார். எழுத்தாளர் என்ற கல்கியின் பின்னணி விரிவாகவும் துல்லியமாகவும் அவர் கதைகூறலை விமர்சிக்கும் பாங்கின் மூலம் இந்தத் திரைவிமர்சனங்களில் மிளிர்கிறது: இந்த விமர்சனங்கள் தமிழ் பேசும் பார்வையாளர்கள் வேற்று மொழிப் படங்களைப் பார்க்க உதவும் அதே வேளையில் அவற்றின் தெளிவு, கோர்வை மற்றும் ரத்தினச் சுருக்கமான கூறுமுறைக்காக தவறாமல் வாசிக்கப்பட வேண்டியவையாகவும் இருக்கின்றன. சினிமா விமர்சனத்தில் ஈடுபட்ட முன்னோடி தமிழ் எழுத்தாளர் என்று கல்கியை அங்கீகரிக்கிறார் பாஸ்கரன். அதே நேரம் கல்கியைப் போன்ற பல தமிழ் எழுத்தாளர்களும் சினிமா விமர்சகர்களும் சினிமாவை இலக்கிய ரீதியாகவே அணுகியதாகவும் அவர் கூறுகிறார் (பாஸ்கரன், 2004, ப.21-23). *ஆனந்த விகடனில்* தொடர்ந்து எழுதிவந்ததன் மூலம் திரைப்பட விமர்சகராக மாறிய பிரபலமான எழுத்தாளர் கல்கிதான் என்பது மேற்குறிப்பிட்ட என் மதிப்பீட்டினால் உறுதியான போதும், அழகுணர்ச்சி சாத்தியக்கூறுகளுடன் படமெடுத்த *சிடி லைட்*போன்ற கலைஞர்களை அவர் (மற்றும் அவர்களின் உலகப் பார்வையையும்) அங்கீகரிக்கத் தயங்கவில்லை என்பதும் தெரியவருகிறது.அதோடு சினிமாவின் தொடக்க கால ஆசிரியர்களான சாப்ளின் (*சிடி லைட்ஸ், மாடர்ன் டைம்ஸ்*), மாமோலியன் (*குயீன் கிறிஸ்டினா*) மற்றும் நிதின்போஸ் (*சந்திதாஸ், டாகுமன்சூர்*) ஆகியோர் (மற்றும் அவர்கள் உலகப் பார்வை) மீது கல்கிக்கு இருந்த பெருமதிப்பு சினிமாவின் அழகுணர்ச்சி சாத்தியக்கூறுகளை அவர் நன்கறிந்திருந்தார் என்பதைக் காட்டுகிறது

இருந்தாலும் யாருடைய புகழும் கல்கியை மயக்கிவிடவில்லை. உதாரணமாக, ஹிமன்ஷு ராயின் *கர்மா* (1933) திரைப்பட விமர்சனத்தைப் பார்க்கலாம். படத்தின் ‘ஆசியத் தனமான’ கதையை அவர் மோசமாகத் திட்டியிருந்தார். லண்டன், பாரிஸ், பெர்லினில் இப்படம் புகழ்பெற்றிருந்ததை சுட்டிக்காட்டி விமர்சனத்தைத் தொடங்கும் கல்கி, மேற்கத்திய நாடுகளில் படம் பெற்ற வெற்றியால் தானும் தடுமாறியதை ஒப்புக்கொள்கிறார் (கர்னாடகம், 1934, ப.18), மேற்கத்திய ரசிகர்கள் புத்தகங்களில் மட்டுமே படித்த யானைகள், குதிரைகள், ஒட்டகங்கள், பாம்புகள், புலிகள், அரசர், மந்திரவாதி, பாம்பாட்டி, ஜப்பானிய கெய்ஷா பெண்கலைஞர், கழுதை ஆகியவையால் அவர்களைக் கவர போடப்பட்ட திட்டத்தையும் கல்கி குறிப்பிடுகிறார். ‘ஐந்து ரோஜாப்பூக்களை விட நீ மெலியவள்; ஆனால் 500 பூக்களை விட அழகானவள்’ என்ற இளவரசரின் வசனங்களைக் கேட்ட கல்கி வருங்காலத்தில் காதல் வசனங்கள் ‘உன் முகம் 32 நிலவுகளை விடப் பிரகாசமானது’, ‘தலைமுடி 27272 மேகங்களை விடக் கருமையானது,’ (ப.22-23) என்றிருக்கலாமென நகைச்சுவையாக குறிப்பிடுகிறார். *கர்மா* திரைப்படத்தின் நீண்ட, அழகுணர்ச்சியற்ற முத்தக்காட்சிகளைக் (இறந்த இளவரசர் உடலை மகாராணி வெகுநேரம் முத்தமிடுவதை) கல்கி சாடுகிறார். கல்கியைப் பொறுத்தவரை இந்தியர்களின் நாகரிகமற்ற வாழ்க்கை பற்றி *மதர் இந்தியா* புத்தகத்தில் மிஸ். (கேதரின்) மாயோ கூறியிருந்ததையே *கர்மா* காட்டியது. ஆகவேதான் இப்படத்தை இங்கிலாந்து நாட்டு விமர்சகர்கள் பாராட்டினர் (ப.20). தன் விமர்சனத்தில் கல்கி மாயோவின் புத்தகத்தைப் பற்றி விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்தி அதை ஹிமன்ஷுராயின் *கர்மா*வுடன் இணைத்துக் காட்டுவது அவர் தன் வாசகர்கள் பிரபலமான இயக்குநர்களால் எடுக்கப்பட்ட வணிக ரீதியாகவும் விமர்சனரீதியாகவும் வெற்றிபெற்ற படங்களையும் பகுத்தறிந்து பார்ப்பதற்கான திறனைப் பெற வேண்டும் என்று விரும்பியதைக் காண்பிக்கிறது. மேலும், கதை, படக்காட்சிகளைத் துல்லியமாக அவர் விமர்சிக்கும் பாணியானது அவரது இலக்கிய மற்றும் சினிமா பற்றிய விழிப்புணர்வும் ஞானமும் ஒன்றுக்கொன்று துணைபுரிந்ததை வெளிப்படுத்துகிறது. பாம்பே டாக்கீஸ் என்ற புகழ்பெற்ற படநிறுவனத்தால் தயாரிக்கப்பட்டு தேவிகாராணிக்கு உச்சபட்ச கதாநாயகி என்ற அந்தஸ்தைத் தந்திருந்தாலும் அறம்சார்ந்தும் அழகியல்சார்ந்தும் மோசமாக இருந்த *கர்மா* கல்கியைப் பொறுத்தவரை ஒரு தோல்விப் படமே.

கல்கியும் *நந்தனாரும்*: விமர்சனமும் அதன் மேம்படுதலும்

சினிமா விமர்சகர் என்ற வகையில் *ஆனந்த விகடனில் நந்தனார்* (1935) படம் பற்றி கல்கி எழுதியிருந்த சர்ச்சைக்குரிய விமர்சனம் மிக முக்கியமானதாகும். அன்றைய காலகட்டத்தில் உருவான படங்களிலேயே மிக அதிக செலவில் உருவான *நந்தனார்* அதில் நடித்த புகழ்பெற்ற பாடகி / நடிகையான கே.பி. சுந்தராம்பாளுக்கு நந்தன் என்ற பாத்திரத்தில் நடிக்கத் தரப்பட்ட பெருந்தொகையான ரூ.1,00,000 சம்பளத்தால் வெளியீட்டுக்கு முன்பே பரபரப்பைக் கூட்டியது (கர்னாடகம், 1935, ப.26). *நந்தனார்* பட

விளம்பரத்துக்குச் செலவான ரூ.3 லட்சம் பணத்தால் எதிர்பார்ப்புகள் அதிகமானதைச் சுட்டிக்காட்டி விமர்சனத்தைத் தொடங்கிய கல்கி அதற்கு முந்தைய ஞாயிற்றுக்கிழமையன்று காலை 9.30க்கு அப்படத்தை கிரௌன் தியேட்டரில் பார்த்ததால் எழுந்த ஏமாற்றத்தையும் குறிப்பிடுகிறார் (ப.18). ஆண் வேடத்தில் பெண் நடிகை நடிப்பதை கல்கி ஏற்றுக்கொண்டாலும், நந்தனாராக சுந்தராம்பாளை நடிக்க வைத்த பொருத்தமற்ற செயலைச் சுட்டிக்காட்டுகிறார்: குழந்தையாக நந்தன் வளர்கையில் அருகிலிருக்கும் சட்டையணியாத பையன்களுக்கு மத்தியில் நந்தனார் மட்டும் சட்டையணிந்து 'நீளமுடியுடன்' தென்படுகிறார் (ப.19-20). இதைவிட பெரிய பிரச்சினை என்னவெனில் நந்தனாரின் நாடகபாணி இலக்கியப் பேச்சுக்கும் சிறுவர்களின் உள்ளூர்ப் பேச்சு வழக்குக்கும் இருக்கும் வேறுபாடு; பழக்கம் மாறாமல் படத்தில் படக்காட்சிகளும் ஒலியும் ஒருங்கிணைந்திராத தொழில்நுட்பத் தவறுகளையும் குறிப்பிடுகிறார் (நடிகர் பேசி முடித்த பின்னர்தான் அவ்வார்த்தை திரையில் கேட்கிறது) (ப.21). சுந்தராம்பாள் வாயைப் பெரிதாகத் திறந்து பாடுகையில் காட்டப்படும் அதீத, தேவையற்ற க்ளோஸ்-அப் ஷாட்களில் அவரது தொண்டை முழுவதும் தெரிவதையும் சுட்டிக்காட்டத் தயங்கவில்லை: இதற்குப் பதிலாக அவரை வாயை மூடவைத்துப் பாடச் சொல்லியிருக்கலாம் என்பது அவர் கருத்து. தொழில்நுட்பக் குறைபாடுகள், க்ளோஸ்-அப் ஷாட்டுகளின் அளவு, படக்காட்சியுடன் ஒலி இணையாமல் இருத்தல், நந்தனாராக சுந்தராம்பாளை நடிக்க வைத்தது ஆகியவற்றை சுட்டிக் காட்டி சினிமா தொழில்நுட்பம், காட்சியமைப்பு, தயாரிப்பு வடிவமைப்பு, நந்தனின் இலக்கியப் பேச்சு ஆகிய குறைகளைக் கவனிக்கும் தன் நுண்ணிய திறனை வெளிப்படுத்துகிறார்.

நந்தனாகவும் பிராமணராகவும் நடித்த புகழ்மிக்க கர்னாடக இசைக் கலைஞர்களான சுந்தராம்பாள், விஸ்வநாதய்யர் ஆகியோரை மோசமாகப் பாடியதற்காக கிண்டல் செய்யும் கல்கி நாடக மேடையில் பாடுவதைப் போல் 'சத்தமாகப்' பாடிய சுந்தராம்பாளைக் கடுமையாக விமர்சித்து, ஹாலிவுட்டில் பயிற்சி பெற்ற இயக்குநரான எம்.எல். டாண்டன் போன்றோர்கூட சுந்தராம்பாளின் தவறைத் திருத்தத் தவறியது ஏனென வினவுகிறார் (ப.20-21). நவீன சினிமா பற்றியப் பேசும் கல்கி கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நாட்டிய நாடகமான *நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனையிலிருந்து* படத்தின் திரைக்கதை தழுவப்பட்டதையும் குறிப்பிட்டுள்ளார் (ப.23). படத்தின் வசனங்களுக்கு மாறாக, பாரதியாரின் *நந்தன்* நாடகம் சிவபெருமானால் கூறப்படுவதல்ல: சிவன் பூமிக்கு வந்து நீசசாதியில் (தீண்டப்படாதவர்/கீழ்சாதி) பிறந்த நந்தனாரைத் தழுவித் தன்னுடன் இமயமலையில் உள்ள கைலாயமலைக்கு அழைத்துச் செல்வார் (ப.23-24). சிவலிங்கமும் பாடல் பாடுவது பற்றி ஆச்சரியமடையும் கல்கி சிவனையும் சிவலிங்கத்தையும் ஒருங்கே காட்டும் திறமையாவது படமெடுத்தவர்களுக்கு இருந்திருக்கலாம் என்கிறார் (ப.25). உண்மையை காட்டி நம்ப முடியாததை ஒதுக்கி பல்வேறு வகையில் காட்சிப்படுத்துதலைப் பாராட்டினாலும் பாடல்களை

வெறுக்கும் கல்கி நந்தனின் தீண்டாமை பற்றிய வசனத்தைக் கண்டிப்பது அவரது பார்ப்பனப் பின்னணியால் ஏற்பட்டதாகவும் இருக்கலாம்.

நந்தன் படத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியை கல்கி விரிவாக ஆராய்ந்திருப்பது படத்தில் சாதி மோதல்களைக் காட்டியுள்ள விதம் குறித்த அவரது பதைபதைப்பைக் காட்டுகிறது. பாரதியாரின் நாடகத்தில் கோபத்தில் நந்தனின் அந்தஸ்தை மறந்து அவனை அடிக்கும் பிராமண எஜமானரின் கைகள் களைப்பு அடைந்து விடுமே என்ற கவலையில் அடிப்பதை நிறுத்துமாறு நந்தன் கெஞ்சுகிறான்; *நந்தன்* படத்திலோ அடிமையைக் கருணையின்றி அடிக்கும் எஜமானர்தான் காட்டப்படுகிறார் (ப.22). தமிழ்நாட்டில் பிராமண எதிர்ப்பு மற்றும் திராவிட ஆதரவு இயக்கங்களை நீதிக்கட்சி நத்தியதன் சமூக-கலாச்சாரப் பிண்ணனியை மறுக்கும் கல்கி, படத்தில் இயல்பாகஜாதிப் மோதல் காட்டப்படுவதை எதிர்க்கிறார் (இர்ஸ்சிக், 1986). மாறாக, அமைதியாக ஒருமைல் தூரம் வரை எஜமானரும் அடிமையும் வெயிலில் நடந்து வந்து நந்தனைக் கட்டிவைத்து அடிக்கப் பொருத்தமான மரத்தை தேடும் காட்சியைக் கிண்டலடிக்கிறார் கல்கி (கர்னாடகம், ப.23). திரைக்கதை/ படத்தொகுப்பில் இருக்கும் தொய்வைச் சுட்டிக்காட்டும் கல்கி, படத்தின் கதாபாத்திரங்கள் கேமராவைப் பார்த்துப் பேசும் உத்தியை விமர்சிக்கிறார். பின்னணியில் இருக்கும் கதாபாத்திரங்களை மறந்துவிடும் நந்தன் மேடை நாடகம் போல் மக்களைப் பார்த்துப் பேசுகிறார் (ப.24). வருங்காலத்தில் தமிழ் சினிமாவை ஆளக்கூடிய தொழில்நுட்பத்தை அத்தனை துல்லியமாகக் கவனிக்கும் கல்கியின் திறனோ படத்தின் சிறந்த கலைஞர்களை (நடிகர்களை) தென்னை மரம், எருமை, ஆட்டுக்குட்டி எனக் (ப.26, படம் 3ஐப் பார்க்கவும்) கிண்டலடிப்பதில் காணாமல் போய்விடுகிறது; கல்கியின் விமர்சனத்திற்கு *சினிமா உலகம்* இதழில் வி. கஜபதி அளித்துள்ள பதிலில் இது விளங்குகிறது (கஜபதி, 2004).

பட விமர்சனத்தில் தாம் விரும்பும் பாடகர்களை மட்டும் பாராட்டி பிறரை நையாண்டி செய்யும் தமிழிதழ்களின் போக்கை கஜபதி கண்டிக்கிறார் (ப.34). *ஹிந்து, தமிழ்நாடு, சினிமா உலகம்* மற்றும் *சுதேசமித்திரன்* ஆகிய இதழ்கள் *நந்தனார்* படம் பற்றியும் சுந்தராம்பாளின் நடிப்பு பற்றியும் சாதகமாக விமர்சிக்க, எதிர்மறையாக விமர்சித்த *ஆனந்த விகடன், தினமணி* இதழ்களின் நோக்கம் பற்றி கஜபதி கேள்வி எழுப்புகிறார். *ஆனந்த விகடன்* (கல்கி), பொறாமை, தேவையற்ற வெறுப்பு, கசப்புணர்ச்சியை (சுந்தராம்பாள் மீதும்) படத்தின் மீதும் கொட்டியுள்ளதாக கஜபதி குற்றம்சாட்டுகிறார் (ப.35). மதிப்புக்குரிய பாடகியும் நடிகையுமான சுந்தராம்பாளின் நடிப்பை விடத் தென்னை மரம் எருமை, ஆட்டுக்குட்டி போன்றவை பரவாயில்லை எனத் தரக்குறைவான விமர்சனத் தாக்குதல் நடத்திய *ஆனந்த விகடனை* அவர் சாடுகிறார் (ப.35-36).

சுந்தராம்பாளுக்குப் பொருத்தமற்ற பாத்திரம் தந்துவிட்டார்களெனக் கல்கி முன்வைத்த விமர்சனத்தை புதுமைப்பித்தனும் ஆதரித்தார். ஒப்பனை, இசை

ஆகியவை ஆக்கிரமிக்கும் நாடகத்தில் அவர் நந்தனாக நடிப்பது சரியே; ஆனால் திரைப்படத்தில் நந்தனில் வாழ்க்கை "இயல்புக்கு நெருக்கமாக"க் காண்பிக்கப்பட வேண்டும். நடிகர் தேர்வு அதற்கெதிராகச் செல்படுகிறது (புதுமைப்பித்தன், ப.62). ஆயினும் கஜபதியும் புதுமைப்பித்தனும் திரைப்படத்தில் தொழில்நுட்ப அம்சங்கள் மற்றும் அழகுணர்ச்சியைக் கல்கி போல் விரிவாக விமர்சிக்கவில்லை: *நந்தனார்* படம் எடுக்கப்பட்ட விதம் மற்றும் அதன் இனிய பாடல்களை புதுமைப்பித்தன் பாராட்டுகிறார் (புதுமைப்பித்தன் மேலது). ஆனால் கல்கியோ *சந்திதாஸ்* படத்திலிருந்து 3 ஹிந்துஸ்தானி மெட்டுக்களைக் எடுத்தாண்டுள்ளதைச் சாடுகிறார் (கர்னாடகம், ப.20). ஆக, சுந்தராம்பாளை கல்கி மட்டும் விமர்சிக்கவில்லை; ஆனால் தன் *நந்தனார்* பட விமர்சனத்தில் பிராமணரல்லாத இசைப்பாடகி சுந்தராம்பாளின் பாடல் / நடிப்பை அவர் விமர்சித்த விதமானது கர்னாடக இசை / படங்களைத் தெரிந்த ஒரு பிராமண விமர்சகராக அவர் எழுதியதாக மதிப்பிடப்படுகிறது

முடிவுரை

ஆனந்த விகடனில் பிரசுரமான விமர்சனங்கள் பற்றிய எனது மேற்கண்ட ஆய்வில் தெரியவருவது போல், கர்னாடகம் என்ற புனைப்பெயரில் விமர்சித்த கல்கியின் சினிமா பற்றிய ஞானமானது தமிழ், இந்திப் படங்களைத் தாண்டி ஹாலிவுட்டின் ஆங்கிலப் படங்கள் வரை மிக ஆழமாகவே இருந்துள்ளது. 1930களில் வெளியான திரைப்படங்களில் பிம்பங்கள், ஒலி, அவை இயைந்து இருக்கும் விதம் ஆகியவை பற்றிய அவரது கருத்துகள் அந்தப் புதிய ஊடகம் மீது சினிமா ஆர்வலர், விமர்சகர் என்ற முறையில் அவருக்கிருந்த எதிர்பார்ப்புகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. அதேபோல் திரைக்கதை, அது திரையில் எடுக்கப்பட்ட விதம், கதையோட்டம் மீதான அவரது ஆர்வம் ஒரு எழுத்தாளராக அவருக்குள்ளிருந்த சினிமா ஆர்வத்தின் விளைவு. முதலில் அவர் இசைவிமர்சகராக மட்டுமே இருந்தாலும், சினிமா விமர்சனம் என்று வரும்போது திரைக்கதைக்கு ஒவ்வாத நீண்ட பாடல்கள் கதைக்கு இடையூறாக இருப்பதைக் குறிப்பிட்டு அவற்றைத் திரையில் காட்டும்போது தென்படும் தொழில்நுட்ப / அழகுணர்ச்சி விஷயங்களை குறிப்பிடுவதன் மூலம் மாறுபடுத்திக் காட்டும் தன் திறனையும் வெளிப்படுத்துகிறார். ஆக, 1930களில் கிரௌன், ராக்ஸி போன்ற திரையரங்குகளில் பல தமிழ்ப் படங்களைப் பார்த்து தனது விமர்சனங்களின் மூலம் தமிழ் வாசகர்களுக்கு தொழில்நுட்பம்/அழகுணர்ச்சி தொடர்பான அம்சங்களைக் கற்பித்து தனது நகைச்சுவை உணர்வு ததும்பிய தனித்துவமான எழுதும் பாணியின் மூலம் அவர்களை மகிழ்வித்த கல்கி அவர்கள் தமிழ் சினிமாவின் முன்னோடி விமர்சகர் என்ற பட்டத்திற்கு முழுதும் உரியவராவார்.

சினிமா விமர்சகராக இருந்து திரைக்கதை எழுத்தாளராக மாறிய கல்கி தமிழ் சினிமாவில் ஒரு புதிய முன்னுதாரணத்தை ஏற்படுத்தினார்: *ஆனந்த விகடனில்* தொடராக வந்து பின் படமாக உருவான *தியாகபூமி* (1939) திரைப்படத்தின்

கதையை எழுதினார். கல்கி அவர்களைத் தொடர்ந்து பாஸ்கர் சக்தி உள்ளிட்ட எண்ணற்ற இளம் எழுத்தாளர்கள் (குறிப்பாக *ஆனந்தவிகடனில்* இருந்து) வெற்றிகரமான திரைக்கதை ஆசிரியர்களாக தமிழ் சினிமாவில் ஜொலித்தனர்.

**

குறிப்புக்கள்

1. எடுத்துக்காட்டாக கல்கியின் திரை விமர்சனங்களிலிருந்து நித்தின் போஸின் திரைப்படங்களான சண்டிதாஸ் (1934), தாகு மன்சூர் (1935) ஆகியவை சென்னையில் பிரபலமாக இருந்ததை அறிய முடிகிறது. நந்தனார் (1935) படத்துக்கான அவருடைய விமர்சனத்தில் சண்டிதாஸ் படப் பாடல் மெட்டுகள் உரிய எடுத்தாளப்பட்டிருந்ததை அவர் விமர்சிக்கும்போது அதற்குப் பின்னால் உள்ள காரணங்களை நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது

2. காண்க தியோடார் பாஸ்கரன் (2009, பக்கம் 66) ”இன்றும் தமிழ் சினிமாவில் வசனங்களின் ஆதிக்கம் தொடர்வது காட்சி உணர்வின் எந்த விதமான வளர்ச்சியையும் தடுக்கிறது. காதலன் (1994) திரைப்படத்தில் வில்லன் கேமராவைக் காண்பதன் வழியே மக்களை நோக்கிப் பேசும் காட்சியைக் குறிப்பிட்டு முன்பக்கத்தைக் காண்பிக்கும் வழக்கத்தை அவர் விமர்சித்திருந்தார். பாஸ்கரன், தியோடார்

3. கல்கத்தா நியு தியேட்டர்ஸ் நிறுவனத்தால் 1931இல் தயாரிக்கப்பட்ட படம் *பிரகலாதன் சரித்திரம்*. விவரங்களுக்குக் காண்க நாராயணன் (2008, ப.114) சென்னையில் திரைப்படங்கள் காட்சிப்படுத்தப்படுவதை தொடங்கிவைத்த முன்னோடிகளில் ஒருவர் ரகுபதி வெங்கையா. அவரால் 1916இல் சென்னை தங்க சாலையில் கட்டப்பட்ட கிரௌன் திரையரங்கம் சென்னையின் மிகப் பழமையான திரையரங்கங்களில் ஒன்று, துரதிருஷ்டவசமாக அவர் சென்னையில் கட்டிய கிரவுன், கெயிட்டி, ராக்ஸி ஆகிய மூன்று திரையரங்கங்களும் அண்மைய ஆண்டுகளில் இடித்துத் தள்ளப்பட்டுவிட்டன. கல்கி நிறைய திரைப்பங்களைப் பார்த்த கிரௌன் திரையரங்கம் குறித்த விவரங்களுக்கு, காண்க ஷங்கர் எல்.ஆர்.(2011, ஆகஸ்ட் 27)

4. பிரகலாதன், இரண்யன் அல்லது இரண்யகசிபுவின் கதைக்கு காண்க: டிம்மிட், கோர்னெலியா மற்றும் ஜே.ஏ.பி.வான் புர்ட்டினென் (1978), பிபி.312-19. பிரகலாதனின் கதை திருமாலின் மீது அவனுக்கு இருந்த

தீவிர பக்தியையும் திருமாலைக் கடவுளாக ஏற்காத, அதனால் அவனது நம்பிக்கையை வன்மையாக எதிர்க்கும் தந்தை இரண்யனுடனான பகை கலந்த உறவையும் சுற்றி நகர்கிறது. இரண்யன் கடுந்தவம் செய்து பெற்ற வரங்களின் பயனாக அசாதாரணமான சூழலிலேயே கொல்லப்பட முடியும் என்பதால் கதையின் இறுதித் தருணத்தில் பாதி மனிதன் பாதி சிங்கமாகிய நரசிம்ம அவதாரம் எடுத்து வரும் திருமால் இரண்யனைக் கொன்று பிரகலாதனின் உயிரைத் திருமால் காப்பாற்றுகிறார்.

5. காண்க ஸ்டீபன் ஹ்யூகெஸ் (2010) 1930களில் ''தமிழ்'' சினிமாவின் கட்டுக்கோப்பான தன்மை குறித்த தவிர்க்க முடியாத வாதத்துக்காக. தமிழ் சினிமா நிலையான மொழி சார்ந்த கட்டுகளைக் கொண்டிருந்ததற்கு எதிராக வாதிடுகிறார்.

6. காண்க ஸ்டீபன் ஹ்யூகெஸ் (2010) தமிழ் ஊமைப் படங்களின் எண்ணிக்கை 1930இல் 300ஆக இருந்து 1935இல் 7 ஆகக் குறைந்துவிட்ட விவரங்களுக்கு : ப.12

7. காண்க கே.பி.சுந்தரம்பாளுக்கு அளிக்கப்பட்ட சம்பளம் தொடர்பான தகவல்கள் மற்றும் ஒரு நடிகையாக அவ்வளவு பெரிய தொகையை அவருக்குப் பெற்றுத் தந்த பிரப்லயத்துக்காக ஊடகங்களுக்கு நன்றி சொன்னது, பின்னர் தான் பெற்ற பணம் குறித்து பொறாமையுடன் செயல்பட்டதாக சிலர் மீது குற்றம்சாட்டியது ஆகியவை தொடர்பான விவாதங்களுக்கு. கர்னாடகம் 1935b, பப 26-27

8. எதிர்பார்த்தபடியே கல்கியின் திரைக்கதையும் வசனங்களும் அவருக்குத் திருப்பிக் கொடுக்கக் காத்திருந்த, அவரை ஏற்றுக்கொள்ளாத விமர்சகர்களிடமிருந்து பல எதிர்மறை விமர்சனங்களைப் பெற்றது. எடுத்துக்காட்டாக: பி.ஆர்.எஸ் (2004).

9. ஆனந்த விகடனின் பத்திரிகையாளராகவும் எழுத்தாளராகவும் பணியாற்றிய பாஸ்கர் சக்தி, சமகால தமிழ் சினிமாவின் வெற்றிகரமான திரைக்கதையாசிரியர்களில் ஒருவர். பலரால் பாராட்டப்பட்ட *வெண்ணிலா கபடிக் குழு* (2009), *அழகர்சாமியின் குதிரை* (2010) ஆகிய படங்களுக்கு வசனம் எழுதியவர். *அழகர்சாமியின் குதிரை* அவர் எழுதிய சிறுகதையைத் தழுவி எடுக்கப்பட்ட படம்.

அரண்

பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்
ISSN: 2582-399X

அறிவிப்பு / Announcement

அன்பான தமிழ்ச் சொந்தங்களே

வணக்கம்.

ஆண்டு 2020, ஏப்ரல் மாதம் வெளிவரும் அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழுக்கான ஆய்வுக் கட்டுரைகள் ஆய்வாளர்களிடமிருந்து வரவேற்கப்படுகின்றன.

கட்டுரை வந்து சேர வேண்டிய கடைசி நாள் மார்ச் - 10. அதற்கு பின் வரும் கட்டுரைகள் ஏப்ரல் இதழில் இடம்பெறாது என்பதை தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

www.aranejournal.com
aranjournal@gmail.com
72995 87879