

சினிமா?

பி.எஸ்.ராமய்யா

சினிமா நல்லது





ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ்
அடுத்த சீருஷி

சத்ர லேகா

கதை & நடிகர்கள்
பி. எஸ். ராமையா



சினிமா?

பி. எஸ். ராமய்யா



ஜோதி நிலையம்
திருவல்லிக்கேணி, சென்னை

ஜோதிமலர் 11. டிஸம்பர் 1943

விசை எ. 3-8-0

பதிப்புரிமை

கமர்ஷியல் பிரிண்டிங் அன் பப்ளிஷிங் ஹவுஸ், ஜி. டி., சென்னை

சமர்ப்பணம்

டைரக்டர் “முருகதாஸா”
என்று வழங்கும்
ஏ. முத்துசாமி அய்யருக்கு

பதிப்புரை

சிவிமாவைப் பற்றி ஒரு புஸ்தகம் வெளியிட வேண்டுமென்று எங்களுக்கு நெடு நாளாக ஆவல். ஆனால் அந்தத் துறையில் அனுபவமும், அனுபவத்தை அழகாக எழுதக்கூடிய லாகவமும் உள்ளவர் வேண்டுமே என்று தயங்கிக் கொண்டிருந்தோம். இந்த நிலைமையில் ஸ்ரீ பி. எஸ். ராமையா எழுதிக்கொடுக்க முன்வந்தார். இந்த நூலை விரைவில் வெளிக்கொண்டுவர வேண்டிய ஒத்துழைப்பையும் அளித்தார்.

உள்ளே கூறப்பட்டிருக்கும் விஷயங்களை விளக்க படங்களைச் சேர்க்க முயற்சித்தோம். இந்த வகையில் ஜெமினி ஸ்தாபனத்தார் எங்களுக்கு அளித்துள்ள தாராளமான ஒத்துழைப்புக்கு பெரிதும் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம்.

நாங்கள் கேட்டபடி சிரமத்தையும் செலவையும் பாராது புதிதாகப் படங்கள் தயாரித்துக் கொடுத்திருக்கிறார்கள்.

நம்முடைய பிரபல நட்சத்திரங்களின் படங்களையும் சேர்க்கவேண்டுமென்பது எங்கள் ஆசை. ஆனால் என்ன காரணத்தினாலோ, அவர்கள் எல்லோருடைய ஒத்துழைப்பும் சமயத்தில் கிடைக்கவில்லை. கிடைத்த ஜிரண்டு படங்களிடமும் சேர்த்திருக்கிறோம்.

வாஷினி, கோவை ஸென்ட்ரல் ஸ்டூடியோ, ஆகிய இரண்டு ஸ்தாபனங்களிடமிருந்தும் காலா காலத்தில் கிடைத்த படங்களை உள்ளே சேர்த்திருக்கிறோம். அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி உரித்தாகும்.

இந்தப் புஸ்தகம் உங்களுக்கு திருப்தியாக இருந்து, இதே விஷயத்தைப்பற்றி இன்னும் விவரமான ஒரு நூல் வெளியிடவேண்டியது அவசியம் என்று நீங்கள் கருதினால் தயவுசெய்து ஒரு வரி எங்களுக்கு எழுதுங்கள்.

ஜோதி நிலையம்

முன் னுரை

வாழ்க்கைச் சந்தைபில் கடை கடையாக மாறிக்

கொண்டே யிருந்தேன். ஒவ்வொரு கடையிலும் ஒவ்வொரு தினுசான வியாபாரம். அங்கங்கே அந்தந்த வியாபாரத்தைக் கற்க முயன்றேன். ஆனால் எதிலும் காலூன்றி நிற்க முடியவில்லை. ஸ்வபாவத்தில் அதற்கு வேண்டிய பொறுமையில்லை எனக்கு.

திடீரென்று ஒருநாள் எழுத்தாளகை ஆகிவிட்டேன். பத்திரிகைத் தெருவில் நுழைந்தேன். அது ஒரு விசித்திரமான தெரு. அங்கேயும் ஐந்து வருஷங்களுக்குமேல் தாங்க வில்லை. ஒருநாள் டைரக்டர் “முருகதாஸா” வந்து “நீங்கள் சினிமாத் தொழிலுக்கு வரவேண்டும்” என்றார். சேர்ந்து விட்டேன். நான் சேரவாவது; அவர் கொண்டு போய்ப் பெயரைப் பதிவு செய்துவிட்டார்!

அப்போது கார்த்திகேயா பில்ம்ஸ் ஸ்டூடியோ நடந்துகொண்டிருந்தது. முருகதாஸா, ராமநாதன், சேகர் மூவரும் சேர்ந்து ஆரம்பித்து வளர்த்த ஒரு கனவு. அங்கே அழைத்துச் சென்ற முதல்நாளே என்னிடம் ஒரு கதையைச் சொல்லி “இதை எழுதுங்கள்” என்றார்கள். எனக்கு சினிமாக்கதையின் அ, ஆ, கூடத் தெரியாது. ஸ்ரீ ராமநாதன் அரிச்சுவடிப் பாடங்களைக் கற்றுக்கொடுத்தார்.

டைரக்டர் “முருகதாஸா” எப்போதுமே காலேஜுகளில் பி. ஏ. வகுப்புகளுக்கு “லெக்சர்” செய்யும் புரொபஸர்கள் ரகம். அந்த தோரணையில்தான் அவர் எனக்கு சினிமாவைப்பற்றிச் சொல்லுவார். பின்னால் நான் அவருடன் “சித்திரவாணி” பத்திரிகைக்காக எழுதிய ஒவ்வொரு கட்டுரைக்கும், அவர் இரண்டு மூன்று பிரசங்கங்களாவது செய்திருப்பார். அப்போதுதான் நான் சினிமாக்கலைப்பற்றிக் கற்றுக்கொண்டது.

அவருடைய பேச்சில் அஸ்திவாரமாக இருந்த கருத்து என்னை உடனே கவர்ந்தது. “சினிமா ஒரு அற்புதமான சாதனம். அதன் மூலம் எந்தக் கருத்தையும் மற்றக் கலை முறைகளில் வெளியிடுவதைவிட அதிக அழகோடும், வேகத்தோடும், பயனோடும் வெளியிட முடியும். வருங்காலத்தில் இந்தப் புதிய சாதனம் மனித ஜாதியின் சன்மையையும் போக்கையுமே பிரமாதமாக மாற்றி யமைக்கப்போகிறது” இதை அவர் திருப்பித் திருப்பிச் சொல்லுவார்.

அது மாத்திரமல்ல; “தமிழ் நாட்டில் இந்தக் கலையைப் பலர் பயிலவேண்டும். இதைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள வழி தேடவேண்டும்” என்றும் அடிக்கடி சொல்லுவார்.

அவரிடம் “பள்ளிப்” படிப்பை முடித்துக்கொண்டு, அனுபவப் படிப்புக்குச் சென்றேன். நேரடி யனுபவத்தில் அவருடைய கருத்து முற்றிலும் சரியென்பதைக் கண்டேன். அதைத்தான் இந்தப் புஸ்தகத்தில் சொல்ல முயன்றிருக்கிறேன்.

அந்த நாட்களிலேயே “முருகதாஸா” இம்மாதிரி ஒரு புஸ்தகம் வெளியிட வேண்டுமென்று பறந்தார். என்னை எப்படி யெல்லாமோ விரட்டிப் பார்த்தார். இப்போதுதான் இது சாத்தியமாயிற்று. இந்தப் புஸ்தகம் அநேகமாக அவருடைய ஆசையின் பலன்தான்.

“சினிமா ஒரு அவசியம்தானா?” என்று கேட்பவர்கள் கூட இருக்கிறார்கள். இயந்திர நாகரிகத்தின் பலனாக வந்த எதுவும் அபாயகரமானது என்பது அவர்கள் அபிப்பிராயம். அது சரியல்ல.

மனிதன் மனதைப் பண்படுத்தி உயர்த்த முடியுமென்பதில் நம்பிக்கையற்றவர்கள்தான் இயந்திரத்தைக் கண்டு பயப்படவேண்டும். இயந்திர நாகரிகத்தின் பலனான சினிமாவை மனித உள்ளத்தைப் பண்படுத்தும் வேலைக்கே பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும். அறிவு நிலையிலிருந்து மனிதன் இயந்திரங்களை அடக்கியாண்டால் அது நிச்சயமாக நன்மையைத்தான் விளைவிக்கும்.

நம் நாடு தன்னிச்சையாக ஏற்றுக்கொண்டாலும் சரி, வேறு வழி யில்லையென்று சமந்தாலும் சரி, வருங்காலத்தில் இந்தியா இயந்திரங்களைக் கையாண்டுதான் தீரவேண்டும். வெறுப்புடன் பயந்து நடுங்கிக்கொண்டே செய்வதைவிட, துணிந்து பற்றி அதையடக்கிச் சுவாரிசெய்யப் புறப்படுவதுதான் சிறந்தது. அந்த அளவுக்கு மக்கள் அறிவை வளர்ப்பதற்கும் சினிமா ரொம்ப ரொம்ப உதவியாக இருக்கும். அது மாத்திரமல்ல. உலகம் முழுவதும் நம்முடைய ஆர்ம்மிக ஞானத்தைப் பரப்பி, ஒரு புதிய மனித ஜாதியைப் படைக்கும் பிரீமா பதவியை நம் நாடு ஏற்றுக்கொள்ள முடியும். அதற்குச் சினிமா பெரிதும் பயன்படும்.

ரூபாய் அணு பைசா பாஷையில் பேசினால், வருங்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் ஹிந்திப் படங்கள் தயாரித்து நாமும் அகில இந்திய சினிமாத் தொழிலில் இடம் பெற்றாக வேண்டும். சுதந்திர இந்தியாவிலிருந்து அன்னிய நாடுகளுக்கு அனுப்பும் படத்தயாரிப்புக்காகவாவது தமிழர்கள் சினிமாக்கலைகளைக் கற்றாகவேண்டும்.

இந்தப் புஸ்தகம் சினிமாவைப்பற்றிய “அவ்வளவையும்” சொல்லி விடுவதாகப் பெருமையடிக்க இடமில்லை. அந்த வழியில் இது முதல் முயற்சி. இதைவிடப் பெரிய புஸ்தகங்கள் பல வெளிவந்தாகவேண்டும்.

இந்திய பாஷைகள் பலவற்றில் பரிசயமுள்ள ஒரு நண்பர் இந்தியா பாஷைகளிலேயே சினிமாவைப்பற்றிய இம்மாதிரிப் புஸ்தகம் இதுதான் முதல் என்கிறார். ஆனால் அவருக்குத் தமிழ், ஹிந்தி, மராத்தி, குஜராத்தி நான்கும் தான் நன்றாகத் தெரியும். ஆகையால் அவர் சொல்லுவதை நம்பி நான் பூரித்துப்போக முடியவில்லை. இருந்தாலும் தமிழில் இதுதான் முதல் புஸ்தகம்.

சினிமாவில் இலாகாக்கள் தனித்தனியாக இருந்தாலும், எல்லாம் ஒன்றோடொன்று பின்னிக்கொண்டிருப்பவை. ஆகையால் எந்த ஒரு இலாகாவைப்பற்றித் தெரிந்துகொள்ள விரும்பினாலும் மற்ற இலாகாக்களைப் பற்றியும் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது. புஸ்தகத்தினுள் ஒரு இலாகாவைப்பற்றிய விஷயம் இன்னொரு தலைப்பில்—விரிவாகக்கூட—சொல்லப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். புஸ்தகம் முழுவதையும் ஒருமுறை படித்துவிட்டு மறுபடி ஒரு முறை திருப்பினால் நல்ல பலன் கிடைக்கும் என்று உறுதி கூறுகிறேன்.

யுத்தம் காரணமாக உள்ள திணறலுக்கு மத்தியில் இது வெளிவந்திருக்கிறது. ஆகையால் நான் இதில் சேர்க்க விரும்பிய பல அம்சங்களைச் சேர்க்க முடியவில்லை.

சென்னை }
25-11-43 }

பி. எஸ். ராமையா.

பொருளடக்கம்

முகப்பு	...	1
கர்த்தா	...	17
படக்கதை	...	22
டைரக்டர்	...	79
நட்சத்திரங்கள்	...	102
சினிமா சங்கீதம்	...	127
இடம்பொருள்	...	140
வேஷம் தரித்தல்	...	154
காமிரா	...	162
ஒலிப்பதிவு	...	193
வெட்டும் ஒட்டும்	...	209
ரஸாயன இலாகா	...	227
படத்தணிக்கை	...	235
வினியோகம்	...	242
படப் பிரதரிசனம்	...	247
பட விமர்சனம்	...	255

முகப்பு

இந்தியாவில் சினிமாதொழில் ஆரம்பித்து சுமார் முப்பது வருஷங்களாகின்றன. தமிழ்ப்படத் தொழில் அதற்கு நான்கு வருஷங்களுக்குப் பிறகு பிறந்தது.

நம் தேசத்தில் சினிமா திடீரென்று முளைத்த ஒரு தொழில். அந்தக் காலத்தில் சினிமாவைப்பற்றி ஒன்றுமே தெரியாதவர்கள் இதில் இறங்கி, வெளி நாடுகளிலிருந்து வரும் படங்களைப்பார்த்து, “இப்படித்தான் இருக்கும், இப்படிச் செய்யவேண்டும்” என்று யூகித்து யூகித்துத் தவறு செய்து, அடிபட்டு அனுபவம் அடைந்து ஒரு பெரிய தொழிலை ஸ்தாபித்தார்கள். அந்த ஆதி புருஷர்களைப் பெரிய தீரர்கள் என்றுதான் சொல்லவேண்டும்.

இப்போது நிலைமை மாறிவிட்டது. இந்த முப்பது வருஷங்களிலேயே இந்திய சினிமா வெகுதூரம் முன்னேறி வெளிநாட்டுத் தொழில் நிலையை எட்டிக் கொண்டிருக்கிறது. கதையமைப்பு, “டெக்னிக்” டைரக்ஷன், எடிட்டிங் முதலிய எல்லா அம்சங்களிலும் இந்தியப் படங்கள், சில வெளிநாட்டுப் படங்களையும் விடச் சிறந்தவையாக இருக்கின்றன என்றால் அது மிகையாகாது.

இன்று நாட்டின் மூலமுடுக்குகளில் கூட சினிமா என்ற வார்த்தை அடிபடுகிறது; சினிமாப் பாட்டுக்கள் முழங்குகின்றன.

இவ்வளவு குறைந்த காலத்தில் பொது ஜனங்களில் பெரும்பாலோரைக் கவர்ந்திருந்த “சினிமா” என்பது என்ன? அதனிடமுள்ள அந்த வசீகரசக்தி யாது?

சுருக்கமாகச் சொன்னால் சினிமா ஒரு கலை; ஒரு தொழில்; ஒரு வியாபாரம்.

சங்கீதம், கவிதை, சித்திரம், சிற்பம், நாட்டியம் ஆகியவற்றை நுண்கலைகள் என்கிறோம். மேல் நாட்டினர் “காதல் புரிவதையும்” ஒரு நுண்கலையாகச் சொல்லுகிறார்கள். நம் நாட்டிலே அறுபத்து நான்கு கலைகள் என்ற கணக்கிருக்கிறது.

இந்த நுண்கலைகள், சாதாரணக் கலைகள் எல்லாவற்றையும் தன்னுள் அடக்கிக்கொள்ளும் ஒரு கடல் போன்ற கலை சினிமா.

ஒவ்வொரு படத்திலும் நூற்றுக் கணக்கானவர்கள் சேர்ந்து பல தரப்பட்ட தொழில்களைச் செய்து, ஒத்துழைத்து மொத்தமாகச் சிருஷ்டிக்கப்படுவது சினிமா. இது பல தொழில்களை உள்ளடக்கிய ஒரு பெரிய தொழில்.

வட்சக்கணக்கில் முதல் போட்டு எடுத்த படத்தை ஊர் ஊராகக் கொட்டகைகளில் காட்டி, ஓராறு முதல் ஐந்துரூபாய் வரையில் கட்டணம் வசூலித்து லாபம் தேடும் ஒரு வியாபாரம்.

சினிமா, மனித நாகரிகத்தில் தோன்றி வளர்ந்துள்ள பல கலைகள், தொழில்கள், வியாபாரங்கள் யாவும் சேர்ந்த ஒரு சம்மேளனம். மேல் நாட்டு இயந்திர நாகரிகத்தின் பலன். பெளதீக, ரஸாயன, விஞ்ஞான ஆராய்ச்சிக்காரர்களின் கூட்டு சிருஷ்டி.

இயற்கையில் நிறைந்து ஆனால் மறைந்து கிடக்க

கும் சக்திகளைக் கண்டு பிடித்துப் புதிய இயந்திரங்களை அமைத்து மனித வாழ்க்கையை வளம் பெறச் செய்ய முயலும் எண்ணற்ற ஆராய்ச்சியாளர்கள், மேல் நாடுகளில் தோன்றிக்கொண்டே இருக்கிறார்கள். அத்தகைய ஆராய்ச்சியாளர்களின் உற்சாகத்தின் பலனாகப் பிறந்தது சினிமா.

இன்றைக்குச் சுமார் நூற்றுப்பத்து வருஷங்களுக்கு முன்பே “சலனப்படக்காட்சி” தோன்றி விட்டது. 1833-ஆம் வருஷத்தில் இங்கிலாந்தில் ஒருவர் ஒரு குழாயின் உட்புறத்தில் ஒரு மனிதன் நடப்பது போலப் பல சித்திரங்களை வரைந்தார். குழாயின் வெளிப்புறத்தில் சிறு துவாரங்கள் செய்தார். துவாரங்களில் கண்களை வைத்துக்கொண்டு, குழாயைச் சுற்றினால் உள்ளே மனிதன் நடப்பது நிஜமாக நிகழ்வதுபோலத் தெரிந்தது. அதன் பிறகு அதைப் போலவே, ஆனால் சிறுசிறு மாறுதல்களுடன் பல சலனப்பட இயந்திரங்கள் தோன்றின. அவற்றிற்கு ஆட்டோஸ்கோப், Autoscope மோடார்ஸ்கோப் Motorscope என்றெல்லாம் பெயரிட்டார்கள்.

இவற்றிற்கெல்லாம் கையால் எழுதப்பட்ட படங்களே உபயோகிக்கப்பட்டன. அதற்கு முப்பது வருஷங்களுக்குப் பிறகு, ஒருவர் தம் பிள்ளைகள் ஒரு பெட்டியில் ஆணியடிப்பதைப் பல நிலைகளில் போட்டோ எடுத்தார். அந்தப் போட்டோக்களை ஒரு பல் சக்கரத்தின் பற்களில் வரிசையாக ஒட்டினார். சக்கரத்தைச் சுற்றிப் பார்த்தால், ஆணியடிப்பது தத்ரூபமாக நடப்பதுபோல இருந்தது.

ஆனால் சினிமாவின் சரியான ஆரம்பம் அதற்குப் பத்துப் பன்னிரண்டு வருஷங்களுக்குப் பிறகு

தான் தோன்றியது. அமெரிக்காவில் யாரோ இருவருக்குள் நேர்ந்த ஒரு விவாதத்திலிருந்து இன்றையச் சினிமா பிறந்தது.

ஒரு குதிரை வேகமாக—நாலுகால் பாய்ச்சலில்—ஒடும்போது அதன் நான்கு கால்களும் தரையில் படாமல் மேலே கிளம்பிவிடுகின்றன என்றார் ஒருவர். “அது சாத்யமேயில்லை; ஒரு காலாவது தரையைத் தொட்டுக்கொண்டுதான் இருக்கும்” என்றார் மற்றொருவர். எது சரியென்பதை நிச்சயிக்க ஒரு குதிரை ஒடும்போது அதைப் பல நிலைகளில் போட்டோ எடுக்க முடிவு செய்யப்பட்டது.

பந்தய ரவுண்டில் பல இடங்களில் இருபத்து நான்கு காமிராக்கள் வைக்கப்பட்டன. குதிரை பாய்ந்து செல்லும்போது காமிராக்கள் மின்சார சக்தியால் தாமே போட்டோ எடுத்து மூடிக்கொள்ளும்படியும் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டது. படங்களை எடுத்துப்பார்த்தபோது குதிரை நான்குகால்களும் தரையில் படாமல் கிளம்பிவிடுகிறது என்றகட்சியே ஜயித்தது.

அந்த விவாதத்தின் பலகை எடுத்த போட்டோக்களை வரிசையாக வைத்துத் தள்ளிக்கொண்டே போனால் குதிரையின் ஓட்டமே பிரத்தியட்சமாகத் தெரிவதுபோல இருந்தது.

இதேசமயத்தில், மின்சார சக்தி சம்பந்தமான ஆராய்ச்சியாளர்களில் தலைமை வகிக்கும் அமெரிக்க விஞ்ஞானி எடிசன் சலனப்படவிஷயத்தில் உற்சாக மடைந்து ஆராய்ச்சிகள் செய்து கொண்டிருந்தார்.

இன்னொருபக்கத்தில் ஈஸ்ட்மன் கோடக் என்பவர் போட்டோ எடுப்பதற்காகப் பிலிம்களும் தாள்

களும் தயாரிக்கும் தொழிலில் ஈடுபட்டிருந்தார். அவர் அப்பொழுதுதான் ஒரு புதுதினுசான பிலிம் கண்டு அல்லது சுருள் தயார் செய்திருந்தார். இப்போதுகூட சிறு காமிராக்களில் போட்டோ எடுப்பவர்கள் காமிராவில் இம்மாதிரியான கண்களைச் சொருகிவைத்து, ஒருபடம் எடுத்தவுடன் அடுத்த படத்திற்காகப் பிலிமை இழுத்து விடுவதைப் பார்க்கலாம்.

எடிசன் இந்த பிலிம் கண்களை உபயோகித்து அடுத்தடுத்து வரிசையாகப் படங்கள் எடுத்து முதல் முதல் “சலனப்படம்” தயாரித்தார். இதற்கு அவர் கினிடோஸ்கோப் என்று பெயரிட்டார். அது ஏறக்குறைய “பார் பார் பட்டணம் பார்” தகர பயாஸ்கோப் மாதிரித்தான் இருந்தது. உள்ளே ஐம்பதடி நீளமுள்ள படம் தான் இருக்கும். இதை ஒரு சமயத்தில் ஒருவர் தான் பார்க்கலாம். பார்க்கும்போதே ஒரு கைப்பிடியைச் சுற்றினால் படத்திலுள்ள உருவம் நடப்பது அல்லது ஒடுவது உண்மையாக நிகழ்வது போல இருக்கும்.

இந்த இடத்திலிருந்து ஆராய்ச்சிகள் மிகமிக வேகமாக முன்னேறின.

முதலில் ஆராய்ச்சியளவிலிருந்த சலனப்படக் காட்சி என்றகருத்து இன்று ஒரு தொழிலாகி, வியாபாரமாகிக் கலையாகிப் பெருகி வளர்ந்து ஒங்கிவிட்டது. மனிதவாழ்க்கையின் தினசரி வேலைகளில் சினிமாப் பார்ப்பதும் ஒன்றாகிவிட்டது.

2

கார்த்திகை மாதத்தில் கிராமத்துப் பிள்ளைகள் வாணம்சுற்றி விளையாடுவதைப் பார்த்திருப்பீர்கள். ஒருவன் வாணத்தை வேகமாகச் சுற்றும் போது, அவன் தலைக்குமேல் ஒரு தீப்பொறி வட்டம் தெரிவதைக் கவனித்திருப்பீர்கள். வாணம் அந்த வட்டத்தில் ஒரு சிறு அம்சம்தான். இருந்தும் ஒரு முழுவட்டம் எப்படித் தெரிகிறது?

நம் கண்களில் அல்லது காணும் இந்திரியத்தில் ஒருவிதமான பிரமை அல்லது மயக்கம் இயற்கையாக அமைந்திருக்கிறது. இந்தப் பிரமையினால் அடுத்தடுத்து வரும் பல வஸ்துக்கள் தொடர்ச்சியாக வரும் ஒரே பொருளாகத் தோன்றுகின்றன. தலைக்குமேல் சுற்றும் மின்சாரவீசிறியில் மூன்று இலைகளிருக்கின்றன. ஒவ்வொரு இலைக்கும் இடையிலும் நிறைய இடைவெளி இருக்கிறது. ஆனால் வீசிறி வேகமாகச் சுற்றும் போது இலைகளுக்கு இடையிலுள்ள இடைவெளி மறைந்து ஒரே ஒரு வட்டத்தகடு வேகமாகச் சுழலுவது போலத்தான் நமக்குத் தோன்றுகிறது. இந்தத் தோற்றம் தான் பிரமை அல்லது மயக்கம்.

இந்த பிரமையை அஸ்திவாரமாகக் கொண்டு தான் சினிமா சிருஷ்டிக்கப்பட்டிருக்கிறது. குதிரையின் ஓட்டப் படங்களை வரிசையாகத் தள்ளிக் கொண்டே போனபோது குதிரை நிஜமாகவே ஓடுவது போலத் தோன்றியது இந்த பிரமையினல்தான். ஓடுவது, நீந்துவது முதலியவற்றையும் அடுக்காகப் படமெடுத்து அதெல்லாம் நிஜமாகவே நிகழ்வது போலக் காட்டுவதற்கும் இந்தப் பிரமைதான்

ஆதாரம். இந்த போட்டோ அடுக்குக்கு பிலம் (Film) என்று பெயர்.

போட்டோ எப்படி எடுக்கப்படுகிற தென்பது பலருக்குத் தெரிந்திருக்கும். ஒருசுத்தமான கண்ணாடிப் பலகையின் ஒருபக்கத்தில் ரஸாயன முறையில் தயாரித்த ஒரு மெழுகு தடவப்பட்டிருக்கிறது. இந்த மெழுகுக்கு “எமல்ஷன்” (Emulsion) என்று பெயர். எமல்ஷன் தன் மேல் வெளிச்சம் பட்டால் கருத்து விடும் தன்மையுடையது. ஆகையால் எமல்ஷன் தடவிய கண்ணாடியைப் பத்திரமாக மூடிக்காமிராவுக்குள் வைத்துக்கொள்ளுகிறார்கள். காமிராவின் முகத்தில் “லென்ஸ்” (Lens) என்னும் ஒரு சிறு கண்ணாடிக்கண் இருக்கிறது. இது சாதாரணக் கண்ணாடி வகையைச் சேர்ந்ததல்ல. பிரத்யேகமாகத் தயாரிக்கப்பட்டது. அதன் மூலம் வெளிச்சம் காமிராவுக்குள் நுழைந்து உள்ளேயிருக்கும் எமல்ஷனின் மேல் விழுந்தவுடன், காமிராவுக்கு எதிரிலிருக்கும் வஸ்துவின் ரூபம் எமல்ஷனில் பதிவாகிறது. பிறகு இந்த எமல்ஷனை இன்னொரு ரஸாயன முறையில் கழுவினால் வெளிச்சம் பட்டுக் கருத்தபகுதி அப்படியே தங்கிப் படாத பகுதி கரைந்து விலகிவிடுகிறது. ‘இப்போது கண்ணாடிப் பலகையில் போட்டோ எடுக்கப்பட்ட உருவம் கறுப்பாகத் தங்கியிருக்கிறது. இதைக் கொண்டு பிரதியெடுத்தால் நாம் பார்க்கும் புகைப்படம் கிடைக்கிறது.

போட்டோ எடுக்கும் எமல்ஷன் தடவிய சாதனத்திற்கு “நெகடிவ்” (Negative) என்று பெயர். ஆதிகால நெகடிவ்கள் பலகை பலகையாக இருந்ததால் வரிசை வரிசையாகப் பல படங்களை அடுத்த

தடுத்து எடுப்பது சிரமமாக இருந்தது. அந்தச் சிரமத்திலிருந்து விடுபடும் முயற்சியில்தான் ஈஸ்ட்மன் கோடக் பில்ம் கண்டு அல்லது சுருள்பில்ம் தயாரித்தார். இந்தச் சுருள் பில்ம் நெகடிவ்களை உபயோகித்து வேகமாகவும், வரிசையாகவும் போட்டோக்கள் எடுப்பது சாத்தியமாயிற்று. இப்போது சினிமா பில்ம் சுருள்கள் ஆயிரம் அடி நீளத்தில் தயாரிக்கப்படுகின்றன.

3

ஓர் அடி நீளமுள்ள பில்மில் பதினாறு “ கணுக்கள் ” அல்லது “ பிரேம் ”கள் (Frame) இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு பிரேமிலும் ஒரு போட்டோ எடுக்கலாம். அதாவது ஒரு அடி நீளமுள்ள பில்மில் பதினாறு பிரேம்கள் அல்லது பதினாறு தனித்தனி போட்டோக்கள் அடங்கி யிருக்கின்றன.

ஒரு பிரேம் முக்கால் அங்குல உயரமும், சுமார் ஓர் அங்குல அகலமும் உள்ளது.

சினிமாக் காமிராவில் பில்ம் சுருளைப்போட்டுப் போட்டோ எடுக்கும்போது ஒரு சிறு மோட்டாரின் உதவியால் சுருள் வேகமாகத் தள்ளப்படுகிறது. அப்போது ஒவ்வொரு பிரேமும் லென்ஸுக்கு முன்னால் ஒரு வினாடியில் இருபத்து நான்கில் ஒரு பகுதி நேரம் நின்று போட்டோவைத் தன்மேல் பதிவு செய்துகொண்டு மேலே போகிறது.

இப்படி ஒவ்வொரு பிரேமாக ஒரு வினாடியில் இருபத்துநான்கு போட்டோக்கள் எடுக்கப்படுகின்றன. அதாவது ஒரு வினாடியில் ஒன்றையடி நீள

முள்ள படம் பிடிக்கப்படுகிறது. ஒரு நிமிஷத்திற்குத் தொண்ணூறு அடி.

படம் சினிமாக் கொட்டகையில் காட்டப்படும் பொழுதும் இதே வேகத்தில்—நிமிஷத்திற்குத் தொண்ணூறு அடி வேகத்தில்தான்—காட்டப்படுகிறது.

கொட்டகையில் 'புரொஜக்டர்' (Projector) என்று ஓர் இயந்திரம் இருக்கிறது. இந்த இயந்திரத்தில் மிக மிகப் பிரகாசமான ஒளி உண்டாக்குவதற்கான சாதனங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஒளியை ஒரு லென்ஸ் வழியாக, நேர் எதிரில், கொஞ்சதூரத்தில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் திரையின்மேல் போய் விழச் செய்கிறார்கள். இந்த ஒளிக்கும் திரைக்கும் நடுவில் பில்ம் சுருள் ஓட்டப்படுகிறது. பில்மின்மேல் விழுந்த ஒளி திரையில் விழுவதால், பில்மிலுள்ள படம் திரையின்மேல் தெரிகிறது.

பில்மிலுள்ள ஒவ்வொரு பிரேமும் ஒளியில் இருபத்துநான்கில் ஒரு பங்கு நேரம் நின்றுவிட்டு, மேலே போகிறது. பிறகு அடுத்த பிரேம் வந்து நின்று விட்டுப் போகிறது. அதாவது ஒரு வினாடி நேரத்திற்குள் திரையின்மேல் அடுத்தடுத்து இருபத்து நான்கு போட்டோக்கள் தோன்றித் தோன்றி மறைகின்றன.

ஒரு படம் தோன்றி மறைவதற்கும் அடுத்த படம் வந்து சேருவதற்கும் இடையிலுள்ள நேரம் மிக மிகக் குறைவாக இருப்பதால், இந்த இடைக்காலம் நம் கண்ணில் படுவதில்லை. ஒரு படத்திற்கும் இன்னொரு படத்திற்கும் இடையிருப்பதே நமக்குத் தெரிவதில்லை. ஆகையால் படங்கள் இடை

யின்றித் தொடர்ச்சியாக வருவதாகத் தோன்றுகிறது. நமது கண்ணிலுள்ள பிரமையால் பிரேம்களுக்கு இடையிலுள்ள வெளி மறைந்துவிடுகிறது..

இம்மாதிரி வேகமாகவும், வரிசையாகவும் போட்டோக்களை எடுத்து, அதே வேகத்துடனும் வரிசையாகவும் திரையின்மேல் அந்தப் படங்களைக் காட்டுவதுதான் சலனப் படக்காட்சி அல்லது சினிமா.

4

இன்று தயாரிக்கப்படும் படங்களை ஐந்து ரகங்களாகப் பிரிக்கலாம். 1. கதைப் படங்கள். 2. செய்திப் படங்கள். 3. படவியாசங்கள். (கட்டுரைப் படங்கள்) 4. பிரயாணப் படங்கள். 5. சித்திரப் படங்கள் அல்லது கார்ட்டூன்கள்.

கதைப் படங்கள் : ஏதாவது ஒரு கதையை, பல நடிகர்களைக்கொண்டு அதில் வரும் பாத்திரங்களாக நடிக்கச் செய்து படம் பிடிப்பது. தற்காலத்திய சினிமாவில் இந்த ரகத்தைச் சேர்ந்த படங்களே பெரும்பாலும் தயாரிக்கப்படுகின்றன. இந்தப் படங்களால்தான் சினிமா இன்று இவ்வளவு வளர்ந்து விரிவடைந்திருக்கிறது. இவை வெறும் ரஸனை அல்லது போது போக்குக்காகவே தயாரிக்கப்படுபவை. அன்றன்று தம் தம் வேலையைச் செய்து முடிக்கும் ஜனங்கள் சிறிது நேரம் ஓய்வு எடுத்துக்கொண்டு மனதைக் களைப்பாற்றிக் கொள்வதற்கும் தம்மை மறந்து, தம்மைச் சூழ்ந்துள்ள உலகை மறந்து, தின

சரி வாழ்க்கையிலே நேரும் கஷ்ட நஷ்டங்களை மறந்து திரையிலே நடக்கும் கதையிலே லயித்து அனுபவிக்கவும் ஏற்ற படங்கள் இவை.

இந்தப் படங்களுக்கு 'போட்டோப்ளே' (Photo play) அல்லது பட நாடகம் என்று பெயர். நாடகப் படங்கள் அல்லது கதைப் படங்கள் என்றும் சொல்லலாம்.

செய்திப் படங்கள் : ஒவ்வொரு தேசத்திலும் தினசரி விசேஷச் சம்பவங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டே இருக்கின்றன. அந்த நாட்டின் ஒரு பிரதேசத்தில் நடக்கும் சம்பவத்தை மற்றப் பிரதேசங்களில் உள்ளவர்கள் நேருக்கு நேர் பார்க்க முடியாது. ஆகையால் சம்பவங்கள் நிகழும் போதே அவற்றைப் படம் பிடித்து நாட்டின் இதரப் பிரதேசங்களுக்கும் அயல் நாடுகளுக்கும் அனுப்பி, அங்குள்ளவர்களும் கண்டு களிக்க உதவும் படங்கள் இவை. இவற்றிற்கு 'நியூஸ் பிக்சர்ஸ்' (News Pictures) என்று பெயர்.

வியாசங்கள் : இலக்கியத்தில் கதை, நாவல், நாடகம், பாட்டு, கட்டுரை அல்லது வியாசம் என்ற பாகுபாடுகள் இருப்பதுபோலச் சினிமாவிலும் இருக்கின்றன. ஒரு விஷயத்தைப் பற்றிப் பொதுவாக எழுதப்படுவதைக் கட்டுரை என்கிறோம். அதே போலச் சினிமாவிலும் குறிப்பிட்ட விஷயத்தைப் பற்றிப் பொதுவாகத் தயாரிக்கப்படும் படத்தைக் கட்டுரைப்படம் அல்லது 'டாக்குமெண்டரி' படம் (Documentary) என்று அழைக்கிறார்கள், "இந்தியாவின் விவசாயச் செல்வம்" "தென்னிந்தியச் சிற்பங்கள்" என்ற தலைப்பில் படங்கள் எடுத்தால் அதில் என்னென்ன அம்சங்கள் அடங்கியிருக்கும் என்று

கற்பனை செய்து பார்க்க முயன்றால், டாக்குமெண்டரிப் படங்கள் எப்படியிருக்குமென்று உத்தேசமாகத் தெரிந்து கொள்ளலாம். அமெரிக்காவிலிருந்து வரும் “மார்ச் ஆப் டைம்” (March of Time) என்ற படங்களும் இந்த ரகத்தைச் சேர்ந்தவைதான். நம் நாட்டில் இரண்டு வருஷங்களுக்குமுன் மகாத்மா காந்தியின் சரித்திரப் படங்களைத் தொகுத்து ஒரே படமாகக் காட்டியதைப் பலர் பார்த்திருக்கலாம். அதுவும் டாக்குமெண்டரி ரகத்தைச் சேர்ந்ததுதான்.

யாத்திரைப் படங்கள் : ஒரு தேசத்திலுள்ள பெரும்பாலான ஜனங்கள் அயல்நாடுகளுக்குப்போய் ஆங்காங்குள்ள இயற்கை, செயற்கை அதிசயங்களைப் பார்த்து அனுபவிப்பது சாத்தியமில்லை. அவர்களுக்காக ஒருவர் ஒவ்வொரு பிரதேசம் அல்லது நாட்டுக்குப்போய் அந்த நாட்டின் விசேஷங்களைப் படம்பிடித்துத் தொகுப்பதற்குப் பிரயாணப் படங்கள் என்று பெயர். ட்ராவலோக் (Travelogue) ட்ராவல்கேட் (Travelcade) என்ற தலைப்புகளில் இம்மாதிரிப் படங்கள் மேல் நாடுகளில் தயாரிக்கப்படுகின்றன. இந்தப் படங்களில் அந்த நாட்டின் பூகோளம், புராதன நிகழ்காலச் சரித்திரம், ஜனங்களின் நாகரிகம், தொழில்கள், நாட்டின் விசேஷ அழகம்சங்கள் எல்லாம் அடங்கியிருக்கும். உதாரணமாகத் “தமிழ் நாடு” என்ற தலைப்பில் ஒரு யாத்திரைப் படம் பிடித்தால், வடக்கே வேங்கடமும், தெற்கே குமரியும் நின்று பாராக் கொடுக்கும் அழகும், காவரியும் தாமிரபரணியும், திருமலை நாயக்கர் மகலும், குற்றாலம் நீர் வீழ்ச்சியும், நமது அற்புதக் கோபுரங்களும், தமிழர் நாகரிகத்தைக்

குறிக்கும் இதர அம்சங்களும், தற்காலத்திய வாழ்க்கை விவரங்களும் அகிலிருக்கும்.

சித்திரப் படங்கள் : ஏதாவது ஒரு கதையைப் பல சித்திரங்களாக எழுதி அந்தச் சித்திரங்களை வரிசையாகப் போட்டோ எடுத்துக் காட்டும் 'கார்ட்டூன்' (Cartoon) படங்கள். 'வால்ட்டிஸ்னி' யின் பிரசித்தி பெற்ற 'மிக்கிமௌஸ்' கார்ட்டூன் படங்களைத் தமிழ் நாட்டில் பலர் பார்த்திருப்பார்கள். இந்தப் படங்களில் ஒரு முழுக் கதையையும் சித்திரங்களாகவே எழுதி எடுத்துவிடலாம். நடிகர்கள் தேவையிலை. ஆனால் ஒவ்வொரு சிறு அம்சத்திற்கும் ஏராளமான சித்திரங்கள் எழுதியாகவேண்டும். ஒரு வன் காலைத் தூக்கி ஒரு பந்தை உதைப்பதைப் படம் பிடிப்பதாக வைத்துக் கொள்வோம். முதலில் அவன் சாதாரணமாக நிற்கும் சித்திரம்; அடுத்தது அவன் காலைத் தூக்க முயலும் நிலை; அடுத்தது கால் கொஞ்சம் மேலே. இப்படியே காலைத் தூக்கிப் பந்தை உதைத்து விட்டுக் காலை மறுபடியும் கீழே வைக்கும் வரையில், பல நிலைகளிலிருப்பதுபோல அவனைச் சித்திரத்தில் வரைந்துகொண்டு, பிறகு ஒவ்வொரு சித்திரமாகப் போட்டோ எடுத்து எல்லாப் போட்டோக்களையும் வரிசையாக ஒட்டினால் 'கார்ட்டூன்' படம் கிடைக்கும். சலனப்படம் என்ற கருத்துத் தோன்றிய காலத்தில் ஆட்டோஸ்கோப், மோட்டார்ஸ்கோப்புகளில் கையாளப்பட்ட முறைதான் இது. இப்போது பல முன்னேற்ற அம்சங்களுடன் கையாளப்படுகிறது.

இந்த ஐந்து ரகங்களைத்தவிர, கல்விப்படங்கள், விஞ்ஞான சாஸ்திர விளக்கப் படங்கள் என்று இன்

னும் பல ரகங்களிலும் படங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன.

இந்தப் புஸ்தகத்தில் கதைப்படங்கள் அல்லது போதுபோக்குப் படங்களைப்பற்றி மாத்திரம்தான் விவரிக்கப்போகிறோம்.

5

கதை சொல்லும் வழக்கம் மிகமிகப் புராதனமானது. ஆனால் கதையைச் சொல்லும் முறைகள் காம் காலப்போக்கில் மாறிக்கொண்டே வந்திருக்கின்றன.

முதல் முதலில் ஒருவருக்கொருவர் நேருக்குநேர் வார்த்தைகள் மூலமாகக் கதையைச் சொல்லி வந்தார்கள். அந்தக் கதைகள் தலைமுறை தலைமுறையாகக் கை மாறி வந்து இன்னும் நம்மிடையே வழங்கிக்கொண்டிருக்கின்றன.

பின்னால் கதைகளை ஓலைகளில் எழுதிப் பார்ப்பினார்கள். அதோடு நில்லாமல் கதைகளை நாடக வடிவத்தில் அமைத்தும் எழுதினார்கள். அந்தநாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களாகச் சிலரை நடிக்கச் செய்து கதையை நடத்தியும் காட்டினார்கள்.

கதைகளைச் செய்யுள்ளாவும், பாட்டுக்களாகவும் எழுதி ஊர் ஊராகப் போய்ப் பாடியும் வந்தார்கள்.

பிற்காலத்தில் காலகேட்ப முறை என்று ஒன்று தோன்றியது. ஒருவரே சங்கீதத்துடனும், பாவ அபினயங்களுடனும் கதையைச் சொல்லுவதே இது. அவரே கதையில் வரும் பாத்திரங்களாக மாறிமாறி,

அந்தந்தப்பாவத்துடன் பேசியும் பாடியும் கதையைச் சொல்லுவார்.

தெருக்கூத்து, பொம்மலாட்டம் முதலியவை எல்லாம் கதை சொல்லும் முறைகளுள் ஒவ்வொன்று தான்.

சித்திரங்களின் மூலம்கதைசொல்லும்வழக்கமும் இருந்திருக்கிறது. மதுரை மீனாட்சி ஆலயத்தில் பொற்றாமரைக் குளத்தைச் சுற்றியுள்ள பிரகாரச் சுவர்களில் திருவிளையாடல் புராணக் கதைகளைச் சித்திரித்திருப்பதை இன்றும் காணலாம்.

பரத நாட்டியத்தின் மூலமும் கதை சொல்லி வந்திருக்கிறார்கள். மார்க்கண்டேயர், குசேலர், பாரிஜாத புஷ்பஹரணம் முதலிய கதைகளை நாட்டியத் திலேயே நடத்திக் காட்டுவதற்கு வற்றவிதமாகப் பாட்டுக்கள் இயற்றியிருப்பது பலருக்குத் தெரிந்திருக்கும்.

பின்னால் அச்சடிக்கும் இயந்திரம் தோன்றியது. கதைகளை எழுதி அச்சடித்துப் புஸ்தகங்களாகப் பரப்பும் வழக்கம் ஏற்பட்டது. தற்காலத்தில் புதிதாகப் பிறக்கும் கதைகள் எல்லாம் அச்சாகி விடுகின்றன. ஒவ்வொரு கஷையையும் வராளமானவர்கள் படித்துப் பிறருக்குச் சொல்லிக்கொண்டே இருக்கிறார்கள்.

கதை சொல்லுவதற்குப் புதிதாகக் கிடைத்த சாதனம் சினிமா. மற்றவற்றைவிட மிகமிகச் சிறந்த சாதனம் சினிமாவே என்பது அது பிறந்து பரவ ஆரம்பித்த போதே தெளிவாகிவிட்டது.

ஒரு கதைப்படம் ஆரம்பமாகிவிட்டுப் பட்டம் எடுத்துக் கொட்டகைகளில் காட்டப்படும் வரையில்

நடக்கும் வேலைகளை விவரிப்பதன் மூலம் சினிமாவின் எல்லா அம்சங்களையும் பற்றிச் சொல்லிவிடலாம்.

6

“இன்று தமிழ் சினிமாத் தொழிலில் சுமார் பத்தாயிரம் பேர் ஈடுபட்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் சினிமாவில் சேர விரும்புகிறவர்கள் ஒரு லட்சம் பேராவது இருப்பார்கள் என்று தோன்றுகிறது” என்று ஒரு பிரபல தமிழ் டைரக்டர் சொல்லுகிறார். அவரிடம் அவ்வளவு அபரிமிதமான கடிதங்களும் மனுக்களும் சிபார்சுகளும் வந்து குவிக்கின்றன.

இவர்கள் எல்லோருக்கும் உதவியாக இருக்க வேண்டுமென்றே இந்தப் புஸ்தகம் எழுதப்படுகிறது.

சினிமாவில் சேர விரும்புகிறவர்கள் நடிகர்க்களானாலும் சரி, வேறு இலாகாக்காரர்களானாலும் சரி முதலில் சினிமாவைப்பற்றிய அடிப்படையான விஷயங்களை அறிந்துகொள்வது, அவர்கள் ஆசை நிறைவேறுவதற்கு உதவியாக இருக்கும்.

இப்போது தமிழ் நாட்டில் வழக்கமாகச் சினிமா பார்ப்பவர்கள் தொஷுக இருபது லட்சத்திற்குமேல் இருக்கும். பார்க்கும் படங்களை இன்னும் நன்றாக ரசிக்க அவர்களுக்கும் இது உதவியாக இருக்கும்.

கர்த்தா

முதலில் ஒருவருக்கு ஒரு படம் தயாரிக்க வேண்டுமென்று ஆசை பிறக்கிறது. அவரிடம் படத்திற்கு வேண்டிய முதல் இருக்கிறது. ஆனால் படம் எடுப்பதைப்பற்றி அவருக்கு ஒன்றுமே தெரியாது. ஆகையால் அவர் அதையெல்லாம் நன்றாயறிந்த ஒருவரைத் தேடுகிறார். இவர் படத் தயாரிப்பில் அனுபவமுடையவர் ; படம் தயாரிக்க என்னென்ன வேண்டும், எங்கே கிடைக்கும் என்பதெல்லாம் தெரிந்தவர். இவர்தான் ப்ரொட்யூசர் (Producer) அல்லது படக்கர்த்தா.

நம் நாட்டில் சாதாரணமாகப் படத்திற்குப் பணம்போடும் முதலாளியையே ப்ரொட்யூசர் என்று குறிப்பிடுகிறார்கள். ஆனால் முதலாளி வேறு, ப்ரொட்யூசர் வேறு. படம் எடுப்பதற்கு வேண்டிய பல்வேறு ஆட்களையும் சாதனங்களையும் திரட்டி ஒன்றுசேர்த்து, நிர்வகித்துப் படத்தை எடுத்து முடிக்கும் நிர்வாக அதிகாரிதான் ப்ரொட்யூசர். பட முதலாளிகளிடமிருந்து ஆரம்பித்து, படம் தயாரிக்கப்பட்டு விநியோக இலாகாவுக்குப்போகும்வரையில் உள்ள சகல வேலைகளையும் நடத்திவைத்து மேல் பார்த்து வருபவர் இவர். பட முதலுக்கும் பட வசூலுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புச் சங்கிலி போன்றவர்.

படக் கர்த்தாவின் வேலைகளும் பொறுப்புக்களும் பிரத்யேகமானவை. சமீப காலத்தில் தமிழ்ச் சினிமா உலகிலும் இம்மாதிரியான தனிப்பொறுப்பை வகிக்கும் நிர்வாகத் திறமைகொண்ட ப்ரொட்யூசர்கள் தோன்றி வருகிறார்கள்.

ப்ரொட்யூசருக்குப் படத் தொழிலைப்பற்றி நன்றாகத் தெரிந்திருக்கவேண்டும். சினிமாப் படம் பிடிப்பதன் சம்பந்தமான இயந்திர நுணுக்கங்களை யெல்லாம் அறிந்திராவிட்டாலும் எந்தெந்த இலாகாவில் என்னென்ன வேலை நடக்கிறது, அதற்கும் படத்திற்கும் உள்ள சம்பந்தம் என்ன என்பதையெல்லாம் அவர் அறிந்திருக்கவேண்டும். அதோடு ஒரு படத் தயாரிப்பில் கலந்துகொள்ளும் நூற்றுக்கணக்கான ஸ்திரீ புருஷர்களுடனும் லாகவமாகப்பழகி, "கொண்டு செலுத்தும்" திறமை படைத்திருக்க வேண்டும். எடுத்த காரியத்தைச் சேர்ந்து போகவிடாமல் கவனிக்கும் ஜாக்கிரதை, கண்டிப்பு, பொறுமை ஆகிய குணங்களுடையவராகவும் இருக்க வேண்டும்.

படம் எடுப்பதற்கு வேண்டிய முதல் திட்டம் செய்யப்பட்டவுடன் ப்ரொட்யூசரின் பொறுப்பும் வேலைகளும் ஆரம்பமாகின்றன. அவருடைய முதல் வேலை படத்திற்காக ஒரு கதையைத் தேர்ந்தெடுப்பது தான். எந்தமாதிரிக் கதை ஜனரஞ்சகமாக இருக்கும் ; எந்தமாதிரிக் கதையைப் படமாக எடுக்கமுடியும் ; எந்தக் கதைகள் படமாக்கப் படுவதற்கு லாயக் கற்றவையென்பதை அவர் அனுபவத்தால் அறிந்திருக்கிறார். அந்த அனுபவத்தின் பலத்தால் கதையைத் தேர்ந்தெடுக்கிறார்.

கதையைத் தீர்மானித்தவுடன் அதைச் சினிமாக்

-கதையாக மாற்றி எழுதும் வேலைதான் அடுத்தது. தான் தேர்ந்தெடுத்த கதையை எப்படி அமைத்தால் படம்நன்றாக இருக்கும் என்பது ப்ரொட்யூசருக்கு உத்தேசமாகத் தெரியும். ஆனால் அவரே அந்த வேலையைச் செய்ய முடியாது. அதற்காக அவர் ஒரு கதாசிரியரை நியமிக்கிறார். கதாசிரியர் சினிமாக் கதை எழுதும் முறையை அறிந்தவர். ப்ரொட்யூசர் ஆசிரியரிடம் கதையைக் கொடுத்து அதை எப்படி அமைக்க வேண்டுமென்பதைப் பற்றித் தம் கருத்தை யும் தெரிவிக்கிறார்.

அடுத்தபடியாகக் கதையைப் படமாக எடுக்கப் போகும் டைரக்டரை நியமிக்கிறார். டைரக்டரும் கதையை அலசிப்பார்த்துத் தம் அபிப்பிராயங்களைக் கதாசிரியரிடம் சொல்லுகிறார்.

இருவருடைய அபிப்பிராயங்களையும் மனத்தில் வைத்துக்கொண்டு ஆசிரியர் கதையைச் சினிமா வுக்காக மாற்றி அமைத்து எழுதுவார்.

கதை எழுதித் தயாரானவுடன், ப்ரொட்யூசர், கதையில் பாட்டுக்கள் சேர்க்கக்கூடிய சந்தர்ப்பங்களைப் பொறுக்கி எடுத்துக் கொண்டு, அவற்றிற்குத் தகுந்த பாட்டு மெட்டுக்கள் அமைக்க ஒரு சங்கீத டைரக்டரை நியமிக்கிறார்.

சங்கீத டைரக்டர் கதையில் பாட்டுகள் வரும் இடத்தின் பாவம், வேகத்திற்குத் தகுந்த மெட்டுக் களை அமைத்துக் கொடுக்கிறார். கொடுக்கும் மெட்டுக் களில் பாட்டுக்கள் இயற்றுவதில் தேர்ந்த சாகித்ய கர்த்தாவிடம் மெட்டுக்கள் கொடுக்கப்படுகின்றன.

கடைசியாகப் படத்தை எடுப்பதற்காக ப்ரொட்யூசர் ஒரு ஸ்டூடியோவுடன் ஒப்பந்தம் செய்து

கொள்ளுகிறார். ஸ்டூடியோவில் பல இலாகாக்கள் ஆடங்கியிருக்கின்றன.

கதையை எழுதி முடித்து ஸ்டூடியோவில் படப் பிடிப்பு வேலை ஆரம்பமானவுடன், படத்தின் சம்பந்தமான பொறுப்பில் பெரும் பகுதி டைரக்டர் கைக்கு மாறிவிடுகிறது. ஆயினும் ப்ரொட்யூசர் கொஞ்சம் தள்ளி நின்றே, படம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வளர்ந்து உருவெடுப்பதை ஜாக்கிரதையாகக் கவனித்து வருவார்.

படத்திற்காகத் தேவையாகும் பொருள்களில் சில ஸ்டூடியோவில் கிடைக்காமலிருக்கலாம். அதையெல்லாம் ப்ரொட்யூசர்தான் தேடிப் பிடித்துக் கொண்டுவந்து சேர்க்கவேண்டும். அன்றன்று படம் பிடித்த காட்சிகளைத் தொகுத்து அவசரமாக ஒரு தற்காலிகப் பிரதி தயாரிக்கப்படும். இதற்கு ரஷ் பிரிண்ட் (Rush Print) என்று பெயர். ப்ரொட்யூசர் அன்றன்றே தற்காலிகப் பிரதிகளைப் பார்த்து டைரக்டருக்கு யோசனைகள் சொல்லுவார். சில காட்சிகள் திருப்திகரமாக அமையாமல் போகலாம். சிலவற்றில் மாறுதல் அவசியமாக இருக்கலாம் அதையெல்லாம் கவனித்து ப்ரொட்யூசர் டைரக்டரிடம் பேசி படத்தின் சிறப்புக்கு வேண்டியவற்றைச் செய்ய முயலுவார்.

ஒவ்வொரு படமும் இவ்வளவு செலவுக்குள் முடியவெண்டுமென்று ஆரம்பத்திலேயே திட்டம் செய்யப்பட்டிருக்கும். அந்தத் திட்டத்திற்குள் படத்தை எடுத்து முடிக்கும் பொறுப்பு ப்ரொட்யூசருடையதுதான். படம் குறிப்பிட்ட கால அளவுக்குள் தயாரித்து முடியவும் வேண்டும். சினிமாவில்,

ஒருமணி நேர தாமதமும் தூற்றுக்கணக்கான ரூபாய் நஷ்டத்திற்குக் காரணமாகிவிடும். எக்கர்ரணத்தாலும் படத் தயாரிப்பு தடைப்பட்டுத் தாமதமேற்படாதபடி ப்ரொட்யூசர் கவனித்துக் கொள்ளவேண்டும்.

படம் எடுத்து முடிந்தவுடன் எடிட்டர் தனி ஷாட்டுகளைச் சீர்ப்படுத்தித் தொடுத்து உருவாக்குவார். ப்ரொட்யூசர் எடிட்டருடன் அந்த தொடுப்பைத் திரையில் பார்த்து அவருக்கும் அவசியமான யோசனைகள் சொல்லுவார். கதையைப் பொறுக்கும்போது படம் எப்படியிருக்க வேண்டுமென்று எதிர் பார்க்கப் பட்டதோ அந்த ரூபம் வரும்படி ப்ரொட்யூசர் பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும்.

இந்த வேலைகளில் ப்ரொட்யூசருக்கு உதவியாக இருப்பவருக்கு ப்ரொடக்ஷன் மானேஜர் (Production manager) அல்லது தயாரிப்பு நிர்வாகி என்று பெயர்.

சுருங்கச் சொன்னால், ஒரு கதையைக் கேட்டவுடன் அது படமாக நன்றாயிருக்குமா என்பதை கற்பனை செய்துகொள்ளும் சக்தியும், அந்தக் கற்பனை ரூபத்தில் படத்தைத் தயாரிப்பதற்குத் தேவையான ஆட்கள் பொருள்களைப்பற்றிய அனுபவமும், எதிர்பார்த்தபடி படம் உருவாகும்படி அதன் சம்பந்தமான பல வேலைகளையும் நடத்திவைக்கும் நிர்வாகத் திறமையும் கொண்டவர்தான் ஒரு நல்ல ப்ரொட்யூசர்.

படக்கதை

ஒரு புஸ்தகத்திலோ அல்லது பத்திரிகையிலோ ஒரு கதையைப் படிக்கும்போது அந்தக் கதையில் நடக்கும் சம்பவங்கள், காட்சிகள் எல்லாவற்றையும் மனக் கண்ணில் நாமே கற்பனை செய்து கொண்டு பார்க்கிறோம். அதே கதையை யாராவது ஒருவர் சொல்லும் போது, திறமையுடன் கதைப் போக்கை யொட்டிக் குரலை உயர்த்தியும் தாழ்த்தியும் சொன்னால் கதையின் வேகம் மனத்தில் இன்னும் ஆழமாகப் பதிக்கிறது.

அதையே நாடகமாக நடிக்கும் போது பார்த்தால் நம் கண்ணெதிரில் அது நடப்பது போலவே இருக்கிறது. கதா நாயகன், நாயகி, அவர்களுடைய நண்பர்கள், விரோதிகள் எல்லாரும் தனித் தனி நம் முன் தோன்றி நடிக்கிறார்கள். அவர்களிடம் நமக்கு, அனுதாபமும் கோபமும், சந்தோஷமும் துக்கமும் மாறி மாறி வருகின்றன.

அதே கதையை சினிமாப் படமாகப் பார்க்கும் போது முந்திய முறைகளில் அடைந்ததைவிட அதிக வேகத்துடன் கதையின் ரஸங்களை அனுபவிக்கிறோம். சினிமாவில் ஒவ்வொரு சிறு காட்சியையும் செயலையும் நேருக்கு நேரே பார்க்கிறோம். அல்லது பார்ப்பதாக நம்புகிறோம்.

கதையில் வரும் ஒவ்வொரு பாத்திரமாக ஒவ்வொருவர் தோன்றுகிறார். நம்முன் தோன்றுவது

கதையில் வரும் ஒரு ஆள்தான் என்பது மறந்து விடுகிறது. அவர் செய்வதும் பேசுவதும் சகஜமாக நாம் தினசரி பார்க்கும் மனிதர்கள் செய்வது பேசுவது போலவே இருக்கின்றன. அதனால் பார்ப்பது சினிமா, நடப்பவர் ஒருவர் என்ற ஞாபகமே மில்லாமல் அதில் லயித்து விடுகிறோம்.

“கைகேயியிடமிருந்து, தான் பதினான்கு வருஷம் காட்டுக்குப் போக வேண்டுமென்பதை அறிந்த ராமன், கொஞ்சமும் மனக்கலக்கமின்றி அவள் அரண்மனையை விட்டு வெளிப்பட்டான்”

என்ற வாக்கியத்தைப் புஸ்தகத்தில் படிக்கும் போது, அப்போது ராமனுடைய முகம் எப்படியிருந்திருக்கு மென்பதை நாமே கற்பனை செய்து தான் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. சினிமாவில் சிறிதும் கலக்கமற்ற, புன்னகை தவழும் ராமன் முகத்தையே நேரில் பார்க்கிறோம்!

இதுதான் சினிமாக் கதைக்கும் மற்றக் கதைகளுக்குமுள்ள வித்தியாசம்.

சினிமாவுக்காக எழுதப்படும் கதையின் ஒவ்வொரு வாக்கியமும் படமாக மாறப் போகிற தென்பதைக் கதை யெழுதுகிறவர் கவனத்தில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். இதிலிருந்து சினிமாவுக்குக் கதை யெழுதுவதற்கு நல்ல கற்பனையும் தெளிவாகக் கதை சொல்லும் திறனும் வேண்டும் என்பது புலனாகும்.

நல்ல கற்பனை என்பதற்கு, ஒருவர் தாமே முழுக் கதையையும் புதிதாகச் சிருஷ்டிக்கும் சக்தி யென்று அர்த்தமல்ல. அது சிருஷ்டிக் கற்பனை. அந்த சக்தியுமிருந்தால் மிகவும் நல்லது. அப்படியில்லா

விட்டாலும் கதையைத் தம் மனத்திலேயே படமாகப் பார்க்கும் சக்தியாவது வேண்டும்.

சினிமாவுக்காக எழுதப்படும் கதைக்கு மூன்று பருவங்கள் அல்லது நிலைகள் இருக்கிறன.

முதலாவது அந்தக் கதையின் சுய வடிவம். ஒரு நாவல், சிறு கதை, நாடகம் அல்லது புராணக் கதையைச் சினிமாவுக்காக எடுத்துக் கொண்டால் அந்தக் கதையின் ஆரம்ப வடிவம். அப்படியின்றி சினிமாவுக்காகவே ஒருவர் புதிதாக ஒரு கதையைக் கட்டுவதும் உண்டு.

இரண்டாவது, முதல் கதையைச் சினிமாவுக்காகப் பண்படுத்துதல், அல்லது மாற்றியமைத்தல்; இதை 'டிரீட்மெண்ட்' (Treatment) என்று சொல்லுகிறோம்.

மூன்றாவது, படங்களாகவே கதையை எழுதுவது. இதை 'சினரியோ' (Scenario) என்றும் 'ஸ்க்ரிப்ட்' (Script) என்றும் சொல்லுகிறோம்.

அமெரிக்கா முதலிய மேல்நாடுகளில் கதையைப் பண்படுத்தும் போதே ஸ்க்ரிப்ட் வடிவமாக எழுதி விடுகிறார்கள்.

முதல் கதை படிப்பதற்காகவோ அல்லது சொல்லிக் கேட்பதற்காகவோ கட்டப்பட்டதாக இருக்கலாம். நாடக மேடைக்காக எழுதப்பட்டதாகவும் இருக்கலாம். அதனால் அதில் சினிமாவுக்கு அவசியமில்லாத பல அம்சங்கள் கலந்திருப்பது சகஜம். அதேபோல அதைப் படமாகக் காட்டுவதற்கு அவசியமான அநேக அம்சங்கள் இல்லாமலும் இருக்கலாம்.

அவைசியமான விஷயங்களை விலக்கி, இன்னும்

தேவையானவற்றைப் புகுத்திக் கதையைச் சீர்ப் படுத்தித் தொடர்ச்சியாகப் படமாக்குவதற்குத் தகுந்தபடி அமைப்பதுதான் பண்படுத்துதல் அல்லது ட்ரீட்மெண்ட்.

நாவல்களில் ஓர் ஊரைப் பற்றியோ அல்லது பிரதேசத்தைப் பற்றியோ பக்கம் பக்கமாக இயற்கைக் காட்சிகளுடன் வர்ணித்திருப்பதைப் பார்க்கலாம். சஞ்சை ஜில்லாவில் காவிரி பாயும் பிரதேசத்தின் செழிப்பையும் இயற்கை வனப்பையும் நாவலில் ஓர் அத்தியாயம் முழுவதும் வர்ணிக்கலாம். ஆனால் அவ்வளவு வர்ணனையையும் சினிமாவில் காட்ட முடியாது. அந்தக் காட்சிகளே படத்தில் பாதியாகி விடும்!

அதே போல ஒரு சிறுகதையில் அங்கு மில்லாமல் இங்கு மில்லாமல் நடந்த நடுவில் கதையை ஆரம்பித்து, முன்னால் நடந்ததைப் பின்னால் விளக்கிச் சொல்லலாம். படிப்பதற்கும் ரஸமாக இருக்கும். சினிமாவில் அந்த மாதிரி முன் பின்புகைக் காண்பித்தால் கதையின் வேகம் குறையும். சினிமாக்கதை ஆரம்பத்திலிருந்தே ஆரம்பிக்க வேண்டும்.

கதை நடந்துகொண்டிருக்கும் போதே கொஞ்சம் நிறுத்தி “பல வருஷங்களுக்கு முன் நடந்த ஒரு சம்பவத்தை இங்கே குறிப்பிடுவது கதைப் போக்குக்கு அவசியமாகிறது” என்று பழைய சம்பவ மொன்றை விவரித்து விட்டு மேலே போகும் முறையை, சினிமாக்கதையில் கையாளக் கூடாது. இப்படி முன்னால் நடந்ததைக் கதை நடுவில் காட்டுவதற்குச் சினிமாவில் வழி இல்லாமலில்லை. ‘ப்ளாஷ்பாக்’ (Flash Back) அல்லது பின் வீச்சு என்ற முறை

யில் படத்தில் முன் நடந்த ஒரு சம்பவத்தைக் காட்ட முடியும். ஆனால் அந்த முறையைக் கூடிய வரை ஒதுக்குவது தான் நல்லது. இப்படிச் செய்தால் கதையின் வேகம் குறையுமோ என்ற சந்தேகத்திற்கே இடம் இருக்காது.

முதல் கதையை நன்றாக அலசிப் பார்த்துக் கதையை எங்கே ஆரம்பிக்க வேண்டும் என்பதை நிச்சயம் செய்துகொண்டு பிறகு தொடர்ச்சியாக எழுத வேண்டும்.

ஒவ்வொரு கதையிலும் ஒரு முக்கிய சம்பவம் இருக்கிறது. அதே போல ஒவ்வொரு கதையிலும் ஒரு தனித் தத்துவம் அல்லது அடிப்படையான கருத்து அடங்கி இருக்கிறது. ராமாயணத்தில் “ஆதர்ச புருஷனின் லட்சணங்கள்” ஒரு அடிப்படைத் தத்துவம். மார்க்கண்டேயன் கதை “விதியை மதியாலும் பக்தியாலும் வெல்லலாம்” என்ற அடிப்படைக் கருத்தின் மேல் கட்டப்பட்டது. கண்ணகி கதை “ஒரு கற்பரசியின் கோபம் உலகையே எரித்துவிடும்” என்ற கருத்தின் மேல் எழுந்தது.

சினிமாவுக்குக் கதை யெழுதுகிறவர் முதலில் அந்தக் கதையின் அடிப்படைக் கருத்து என்ன என்பதை நிச்சயம் செய்துகொள்ள வேண்டும். பெற்ற தாயின் அன்பும் தியாகமும், சகோதர வாஞ்சை, தருமம் தலைகாக்கும், அஹிம்சைக்குத் தோல்வியே கிடையாது, ஊக்கமது கைவிடேல் என்பவை அடிப்படைக் கருத்துகளுக்கு உதாரணங்கள்.

இந்தக் கருத்தை விளக்கிச் சொல்வதற்காகத் தான் கதை எழுதப்படுகிறது. ஆகையால் கதை

யின் ஆரம்பம், வளர்ச்சி, முடிவு எல்லாம் அதை விளக்குவதற்காகவே அமைக்கப்பட வேண்டும். இந்தக் கருத்தை விட்டுக் கதை தடம் தவறக் கூடாது. ஒரு கருத்தின்மேல் கட்டுவதால் சினிமாக் கதையில் ஓர் ஒற்றுமையும் தொடர்ச்சியும் தாமாகவே உண்டாகிவிடும்.

ஒரு நாவலில் பல அத்தியாயங்கள் இருப்பது போலப் படக் கதையையும் பல அத்தியாயங்கள் அல்லது அங்கங்களாகப் பிரிக்கலாம். ஒவ்வொரு அங்கத்தையும் பல காட்சிகளாகப் பிரிக்கலாம். அங்கத்தை “ஸீக்வன்ஸ்” (Sequence) என்றும், காட்சியை “சீன்” (Scene) என்றும் சொல்லுகிறோம். இதை ஓர் உதாரணத்துடன் விளக்குவோம்.

‘ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ்’ தயாரித்த “கண்ணகி” என்ற படத்தைப் பெரும்பான்மையான ஜனங்கள் பார்த்திருக்கிறார்கள். கண்ணகிக் கதை தமிழ் நாட்டில் எல்லோருக்கும் தெரியும். அதைச் சினிமாவுக்காக எழுதிய “இளங்கோவன்” ததையை ஐந்து அங்கங்களாகப் பிரித்துக்கொண்டிருக்கிறார்.

1. கண்ணகி கோவலன் பிறப்புக்குக் காரணம், பிறப்பு, மணம். 2. அவர்களது வாலிபக் காதல் வாழ்க்கை. 3. மாதவி கோவலன் சந்திப்பும் கூட்டு வாழ்வும். 4. கோவலன் மாதவியிடமிருந்து பிரிந்து மதுரை போதல். 5. கோவலன் மரணமும், கண்ணகியின் கோபமும் முடிவும்.

இந்த அங்கம் ஒவ்வொன்றையும் அவர் பல காட்சிகளாகப் பிரித்திருக்கிறார். கைலையில் சிவனுக்கும் சக்திக்கும் தர்க்கம். சிவன் சக்தியை சபித்தல்.

ஒரு பாழடைந்த கோயிலிலே சக்தி ஆவாஹனமாதல். பக்கத்துக் கிராம வாணியன் மதுரைக்கு எண்ணெய் விற்க வந்து கோவிலுக்கு விளக்கேற்றுதல். தன் மகிஷிக்குச் சிலம்பு வாங்கிக் கொண்டிருந்த பாண்டியன் அதைக் கேள்விப்பட்டு வாணியனை மரண தண்டனைக்கு உள்ளாக்குதல். அந்த அநியாயத்தைக் கண்டு துர்க்கை (சக்தி) பாண்டியனைப் பழிவாங்கத் தீர்மானித்தல். வாணியன் மறு ஜன்மத்திற்கு ஏற்பாடு செய்து, சக்தி பாண்டிய மகிஷியின் வயிற்றில் ஜனித்தல். பாண்டியன் குழந்தையை ஆற்றில் விடல். மாணாக்கன் செட்டி அதைக் கண்டெடுத்தல். மாச் சோட்டான் மகன் கோவலனுக்கும் (பாண்டியன் மகன்) கண்ணகிக்கும் மணம். இவைதான் முதல் அங்கத்தின் உட்பிரிவுகள்.

கண்ணகி பழைய கதையில் இதுவுள்ள பல விஷயங்கள் இல்லை என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும். புதிதாக உள்ள அம்சங்கள் சினிமாவுக்காகப் புகுத்தப்பட்டவை.

கதையின் முடிவில், பாண்டியன் ஆணையால் கோவலன் வெட்டுண்டதை யறிந்த கண்ணகி, காளியாகவேமாறி மதுரையை எரித்ததாக நாடகக் கதை இருக்கிறது. கோவலன் பாண்டிய மகிஷியின் சிலம்பைத் திருடியதாகக், குற்றம் சாட்டப்பட்டு மரண தண்டனை விதிக்கப்பட்டதாகவும் முதல் கதையில் இருக்கிறது, அவனுடைய முதல் ஜன்ம மனைவியே மாதவியாகப் பிறந்ததாகவும் அதில் இருக்கிறது.

சினிமாக் கதாசிரியர் இந்த மூன்று அம்சங்களை யும் படத்தின் ஆரம்பத்திலேயே புகுத்திவிட்டார்.

சக்திதான் கண்ணகியாகப் பிறந்தாள். வாணியன் மனைவி மாதவியாகப் பிறக்கப் போகிறாள். பாண்டிய மகிஷி சிலம்புகள் வாங்குகிறாள்.

அந்தச் சிலம்புகளை விற்க வந்த இடத்தில்தான் மாச்சோட்டான் செட்டி கோவலனை மகனாக அடையவும், மாணாக்கன் செட்டி கண்ணகியை மகனாக எடுத்து வளர்க்கவும் நேர்ந்தது.

இந்த ஆரம்ப அமைப்பினால் கோவலன் கதை—கண்ணகி மதுரையை எரித்த கதை—காரண காரியங்களுடன் நிற்கிறது. ஒரு பத்தினிப் பெண் தன் கற்பின் சக்தியால் ஒரு அநியாய அரசாங்கத்தை அழித்ததுதான் கதை. ஆனால் சினிமாவுக்குக் கதையை எழுதியவர், அது எங்கிருந்து எதனால் ஆரம்பித்தது? ஏன் நிகழ்கிறது என்றுதான் கதையை ஆரம்பித்திருக்கிறார்.

சினிமாக் கதையில் இந்தக் காரண காரிய விவரம்தான் மிக மிக முக்கியமான அம்சம்.

ஏதோ குறிப்பிட்ட ஒரு சந்தர்ப்ப விசேஷத்தால் ஒரு காரியம் நடக்கிறது. அதன் பலகனாதொடர்ச்சியாகப் பல விஷயங்கள் நடந்து பிரமாதமாக முடிகிறது. இதுதான் சினிமாக் கதையின் அடிப்படையான இலக்கணம்.

ஏன்?

இந்தக் கேள்விதான் படக்கதையின் அளவு கோல். உறைகல். கதை ஆரம்பத்திலிருந்து ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் “ஏன் நடக்கிறது?” என்ற கேள்வியால் அளந்து, உறைத்து “மாத்து” சரியாக இருக்கிறதா என்று பார்த்துக்கொள்ள வேண்டும்.

சிவன் கைலையில் தாண்டவமாடுவது தினசரி நடப்பது ; ஒருநாள் சக்தி தாண்டவத்தைத் தடுத்து நிறுத்தினாள். ஏன்? தர்க்கம் செய்ய. சிவன் சக்தியை சபித்தார். ஏன்? சக்திதான் பெரிதென்று அகந்தை கொண்டு பேசியதால். இதன் பலனாக என்ன நேர்ந்தது? சக்தி ஒரு பாழடைந்த கோயிலில் அடைபட்டாள். அங்கே ஒரு வாணியன் விளக்கேற்றினான். ஏன்? அன்று வியாபாரம் நன்கு நடந்தால் ஏற்றுவதாக வேண்டிக் கொண்டதால். பாண்டியன் அவனை சிரச்சேதம் செய்ய உத்திரவிட்டான். ஏன்? அந்தக் கோவிலுக்குப் பூஜை நடக்கக் கூடாது என்று பாண்டியன் முன்னோர்கள் கட்டளை யிட்டிருந்தார்கள் ; வாணியன் அதை மீறியதால். அதனால் என்ன நேர்ந்தது? சக்தி பாண்டியனைப் பழிவாங்க உறுதி கொண்டாள்.

இப்படியே கதையில் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் சம்பவமும் காரண காரிய பூர்வமாக அமைந்திருக்க வேண்டும்.

இதைப் பற்றி டைரக்டர் “முருகதாஸா” சொல்லும் சுலபமான வழியையும் அனுசரிக்கலாம்.

“ உங்கள் கதை கடைசியாக எப்படி முடிகிறது என்பதைத் தீர்மானித்துக் கொள்ளுங்கள். அந்த முடிவு எப்படிவந்தது? ஏன் வந்தது? என்ற கேள்விகளைப் போட்டுக்கொண்டு பின்னால் போங்கள் கடைசிக்கு முந்திய காட்சி, அதற்கும் முந்தியது; இப்படியே பின்னால் நகர்ந்து கதையின் ஆரம்பத்திற்கு வரும் வரை ஏன்? என்று கேட்டு எடைபோட்டுப் பாருங்கள். உங்கள் கதையில் பலஹீனமேயிருக்க முடியாது.” இதுதான் அவர் சொல்லும் வழி. முதல்

முதலாக சினிமாக்கதை எழுதுகிறவர்களுக்கு இந்த வழி ரொம்ப உகந்தது என்பது என் அனுபவம்.

இந்தக் காரண காரியத் தொடர்பினால் சினிமாக்கதையில் மற்றக்கதைகளிலில்லாத வேகமும் கவர்ச்சியும் உண்டாகிறது.

ஒவ்வொரு கதையிலும் கதாநாயகன் அல்லது நாயகி என்று ஒருபாத்திரம் உண்டு. அவர்கள் நல்லவர்கள். விரும்பத்தக்கவர்கள். கதைகேட்பவர்களின் அனுதாபத்திற்குரியவர்கள். அவர்களுக்கு ஒரு விரோதியேற்படுகிறான். அல்லது அவர்கள் ஆசைக்குத் தடையேற்படுகிறது. அதனால் ஒரு போராட்டம் பிறக்கிறது. கதாநாயகன் ஏதோ ஒன்றை அடைய விரும்புகிறான். அவனை இன்னொருவன் தடுக்கிறான். இருவருக்குமிடையில் போராட்டம். கதாநாயகன் ஜயிப்பதற்காக ஒரு வழியில் முயலுகிறான். எதிரி அவனைத்தடுக்க ஒருவழியில் முயலுகிறான். அதனால் சிக்கல்கள் விளைகின்றன. சிக்கல்கள் முற்றி உச்சஸ்தாயியை அடைகின்றன. முடிவில் கதாநாயகன் ஜயத்துடன் வெளிவருகிறான். அநேகமாக ஒவ்வொரு சினிமாக்கதையிலும் இந்த நான்கு எல்லைகளும் உண்டு. ஒரு போராட்டம் ஆரம்பமாகுதல். சிக்கல்கள் விளைதல். சிக்கல்கள் முற்றி உச்ச நிலையைடைதல், முடிவில் நாயகன் அல்லது நாயகி ஜயமடைதல்.

சினிமாவுக்குக் கதை எழுதுகிறவர் தன் கதையை முதலில் இப்படி நான்கு நிலைகளாகப் பாகுபாடு செய்து கொண்டு கதையைப் பின்னமுயல வேண்டும். நாம் எழுதும் கதையில் போராட்டம் எதைப் பற்றி, என்ன? அதனால் ஏற்படும் சிக்கல்கள் யாவை? அவை முற்றுமிடம் எது? என்பது தெளி

வாகி விட்டால் கதையைப் பின்னுவது அவ்வளவு சிரமமாகத் தோன்றாது.

பம்பாய் டாக்ஸீஸார் தயாரிக்கும் படங்கள் எல்லாம் இதே மாதிரி அமைப்பாகவே இருப்பதைப் படம் பார்த்தவர்கள் கவனித்திருக்கலாம். அவர்கள் ஞடைய பிரபலமான அச்சுதகன்யா, பந்தன் முதலியவற்றை அலசிப் பார்த்தால் இந்த நான்கு எல்லைகளும் பளிச்சென்று தெரியும்.

படிப்பதற்கு எழுதப்படும் கதை பல சிறு வாக் கியங்களால் கட்டப்படுகிறது. சினிமாக்கதை பல துண்டுப்படங்களால் கட்டப்படுகிறது. துண்டுப் படங்களைத்தான் “ஷாட்” (Shot) என்கிறோம்.

பின்னால் ஷாட்டுகளைப் பற்றியும் அவற்றைத் தொகுக்கும் முறையைப் பற்றியும் தனி அத்தியாயங்களில் விவரிக்கப்படுகிறது.

ஒரு ஷாட் ஓரடி முதல் எத்தனையடி நீளம் வேண்டுமானாலும் இருக்கலாம். ஒரு காட்சியை எத்தனை ஷாட்டுகளாக வேண்டுமானாலும் பிரித்துக் கொண்டு படம் பிடிக்கலாம். கதையை எழுதுகிறவர், தன் காட்சிகள் ஒவ்வொன்றும் எத்தனை ஷாட்டுகளாகப் பிரிக்கப்படும் என்பதைப் பற்றிக் கவலைப்படவேண்டியதில்லை. அவர் எழுதும் காட்சிகளைப் படமாக எடுக்கும் வகையில் எழுதவேண்டும் என்பதுதான் அவர் கவனிக்கவேண்டியது.

“கைலையில் பரமசிவன் தாண்டவமாடிக் கொண்டிருக்கிறார். கணபதி, முருகன், சக்திமுதலியவர்கள் தம் தம் இடத்தில் வீற்று தாண்டவத்தைக் கண்டு களிக்கிறார்கள். நந்தி சிவன் பக்கத்தில் பரவசமாகி நிற்கிறார். இதர தேவர்களும் பூதகணங்

களும் அங்கங்கு நின்று தாண்டவத்தை தரிசிக்கிறார்கள்.

சக்தி ஆத்திரத்தோடு எழுந்து நின்று “நிறுத்துங்கள் தாண்டவத்தை” என்று கூவுகிறாள். தாண்டவம் நிற்கிறது. சிவன் பார்வதியைப் பார்க்கிறார். பார்வதி “என் கேள்விக்கு பதில்? சக்தி பெரிதா சிவம் பெரிதா?” என்று கேட்டுக்கொண்டே சிவன் எதிரில் வந்து நிற்கிறாள்.”

இது “கண்ணகி” படத்தின் ஆரம்பக்காட்சி. இதில் காட்சி முழுவதும், ஒவ்வொரு வாக்கியமும் படமாகவே அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

சினிமாவுக்குக் கதை எழுதுகிறவர் இந்தமாதிரிப் படங்களாகவே கதையை எழுத முயலவேண்டும். படமாக்க முடியாத வார்த்தை வர்ணனைகளை உபயோகிக்கக்கூடாது. “நிலவு பால்போலக் காய்ந்து கொண்டிருந்தது.” இதில் “பால்போல” என்பதைப் படத்தில் காட்டுவது சாத்தியமில்லை யென்பது சாதாரணமாக எல்லாருக்கும் தெரிந்திருக்கும். இம்மாதிரி வர்ணனைகளை ஒதுக்குவது நல்லது.

கதாபாத்திரங்களின் மனோநிலைகளை அதை எடுத்துக்காட்டும் செய்கைகள் அல்லது சம்பவங்களாகவே எழுத முயலவேண்டும். “அவன்மனம் கோபத்தால் பொங்கிக்கொண்டிருந்தது” என்பதை விட “அவன் பக்கத்திலிருந்த நாற்காலியை வேகமாக உதைத்தான்” என்று எழுதலாம். அதற்கு முன் நடந்ததைப் படத்தில் பார்த்தவர், அவன் நாற்காலியை உதைத்தவுடன் அது கோபத்தின் விளைவுதான் என்பதை உடனே புரிந்துகொள்ளமுடியும். இந்த மாதிரிச் செய்கையால் காட்டமுடியாத உணர்ச்சியை

வசனங்களின் மூலம் வெளியிடலாம். “ரத்தத்திற்கு ரத்தம்; பழிக்குப்பழி வாங்குகிறேன்” என்று கண்ணகி சொல்லும்போது அவள் உள்ளக்கொதிப்பு எவ்வளவு தெளிவாக விளங்குகிறது!

கதை தங்குதடையின்றி மடமடவென்று நகர வேண்டும். அவைசியமாக நிற்கக் கூடாது. ஒரு சம்பவத்திற்கு கப்புறம் அடுத்தது, அதற்கடுத்தது என்று, நிற்காமல் மேலே மேலே போய்க்கொண்டே யிருக்க வேண்டும். படத்தில், கதையை நேருக்கு நேர் நடப்பது போலவே பார்ப்பதால் அது வேகமாக நகராவிட்டால் சலிப்புத்தட்டிவிடும். ருசி குறைந்துவிடும்.

ஒவ்வொரு சம்பவமும், கதைக்கு எவ்வளவு அவசியமோ அவ்வளவு நீளம் தானிருக்கவேண்டும். கதை புரிந்து விட்டால், அப்புறம் ஒரு சிறு விஷயம் கூடக் கதையின் வேகத்தைத் தடைசெய்து விடும். ஆகையால் சம்பவங்களை அவைசியமாக நீட்டக் கூடாது. அதற்காக கதைபுரியாதபடி குறுக்கிவிடவும் கூடாது. எடைபோட்டு அளந்துவைத்த மாதிரி ஒவ்வொரு சம்பவமும் எல்லைக்குள் அமைய வேண்டும்.

சினிமாக்கதையை ஏககாலத்தில் ஆயிரக்கணக்கானவர்கள் பார்க்கிறார்கள். படம் ஒரேசமயத்தில் பத்து நகரங்களில் வெளியானால், முதல் வாரத்திலேயே சுமார் லட்சம்பேர்பார்த்து விடுகிறார்கள். கதை அவர்கள் அவ்வளவு பேர்களுக்கும் புரியவேண்டும். அவர்கள் எல்லோருடைய மனதையும் கவர வேண்டும்.

ஆகையால் கதாசிரியர் தன் கதையமைப்பை

ஐனங்கள் தாங்களே சொல்லுவதாக நம்பும் முறையில் எழுதவேண்டும். அதாவது படம் பார்ப்பவர், யாரோ சொல்லும் கதையைப் பார்ப்பதாக எண்ணாதபடி, தானே கதையைச் சொல்லிக்கொண்டு போவதாக நினைக்கும்படி கதையை அமைக்கவேண்டும். உதாரணமாக, கதையில் ஒரு விஷயத்தை ரகசியமாக வைத்திருந்து ஒரு இடத்தில் திடீரென்று வெளியிடும் முறையைக் கையாளக்கூடாது. “அடே! இப்படியா! முதலிலேயே தெரியாமல் போய்விட்டதே” என்று நினைக்கும்படி எந்த விஷயத்தையும் புகுத்தக்கூடாது. காரண காரியவிதியை அனுசரிப்பதால் கூடியவரை இந்த “திடுக்கிட்டுப் பிரமிக்கச் செய்யும்” விஷயங்களுக்கு இடமேயிராது. இது நடந்தது. அதனால் இது நேர்ந்தது என்ற முறையில் சொல்லும்போது படம் பார்ப்பவர் “நாமும் அப்படித்தான் சொல்லமுடியும், சொல்லவிரும்புவோம்” என்று எண்ணுவதோடு கதையைத் தானே சொல்வது போல அதில் லயித்துவிடுவார்.

படக் கதையில் ‘இப்படி நடப்பது சாத்தியமா’ என்ற கேள்வி எழுவதில்லை. இதனால் இது நேரக்கூடும்ல்லவா என்ற தொடர்புதான் முக்கியம்.

கதாபாத்திரங்களின் குணதோஷங்கள் கடைசிவரை ஸ்திரமாக, திடமாக இருக்கவேண்டும். ஒருவனை தாராள மனதும் தரும சிந்தனையும் கொண்டவனாக ஆரம்பித்து, திடீரென்று ஒரு இடத்தில் அவனைக் கடின சித்தனாகக் காட்டினால் பார்ப்பவர் மனம் குழம்பும். அவன் ஏன் கடின சித்தனானான் என்பதை விளக்கிக் காட்டாமல் அவனைக் கடின சித்தனாகக் காட்டவே கூடாது. இந்த குண தோஷங்களால்

கதையில் வரும் ஒவ்வொரு ஆணும் பெண்ணும் உயிருள்ள, நம் உலகத்து ஆண் பெண்களாகவே ஆகி விடுகிறார்கள் என்பதை கவனத்தில் வைத்துக் கொண்டு அவர்களைச் சித்தரிக்கவேண்டும். கதாபாத்திரங்கள்—குற்றமற்ற குணதோஷச் சித்திரமாக—நிஜவாழ்க்கையிலுள்ள ஆண் பெண்களைப் போலப் பேசிப் பழகி, சிரித்து, அழுது, கோபித்துக் கொள்ளும் ஆண் பெண்களாக—அமைவதாலேயே படக்கதை முக்கால் பங்கு வெற்றியடைந்து விடுகிற தென்று சொல்லலாம். கதையில் வரும் சம்பவங்கள், சிக்கல்கள் எல்லாம் அப்புறம்தான். “மேனகா” படத்தில் வந்த சாமாவையும், “சிந்தாமணி”யில் வந்த மனோஹரனையும், ஆழ்வார் செட்டியையும், “நாரதர்” படத்தில் வந்த பானுதேவரையும் படம் பார்த்தவர்கள் இன்னும் ஞாபகம் வைத்திருக்கிறார்கள்!

படம் பார்க்கும் ஜனங்களில் ஒவ்வொருவரும் நல்ல புத்தி கூர்மையும், கதையை ரஸிக்கும் சக்தியும் உடையவர் என்பது ஆசிரியர் மனதில் சதா இருந்து கொண்டே யிருக்கவேண்டும். கதை யமைப்பில் ஏதாவது தடுமாற்றமிருந்தால் - கதா பாத்திரங்களின் குணதோஷ அமைப்பில் குளறல் இருந்தால் படம் பார்க்கிறவர் உடனே கண்டுபிடித்து விடுவார். படம் ஸ்வாரஸ்யமில்லை யென்று தீர்ப்பளித்து விடுவார். ஏன் என்று கேட்டால் அவருக்குச் சொல்லத் தெரியாமலிருக்கலாம். ஆனால் அவர் ஏமாறமாட்டார். கதையில் வரும் நல்ல அம்சங்களையும் அதே போல அனுபவித்து ரஸிக்கக் கூடியவர் அவர். புதிய கற்பனைகளை, புதிய திறமைகளை உடனே கண்டு

'கொண்டு சந்தோஷமடைவார். ஆகையால் அவர் நிஜமென்று நம்பக்கூடிய மனிதர்களையும், கதைப் போக்கையும்தான் கதாசிரியர் சிருஷ்டிக்கவேண்டும்.

எந்தக் கருத்தையும் ஒரு கதையில் அமைத்துப் படமாக எடுத்துவிடலாம். ஆனால் பொதுவாக தியாகம், வீரம், பக்தி, வெற்றி, காதல், ஹாஸ்யம் முதலிய கருத்தைக் கொண்ட கதைகள்தான் பொது ஜனங்களில் பெரும்பாலோரைக் கவரும் சக்தி யுடையவை யென்பது அனுபவத்தில் தெரிகிறது. நம் தேசத்தில் தெய்வீகக்கதைகளுக்கு நல்ல மதிப்பு இருக்கிறது. பகவான் பக்தனை சோதிக்கும்போது படம் பார்க்கிறவர் பக்தனுடன் அழுது, பகவானுடன் சிரித்துத் தன்னை மறந்து வயிப்பதை ஒவ்வொரு சினிமாக் கொட்டகையிலும் பார்க்கலாம்.

கதை கடைசியில் துக்ககரமாகவோ சந்தோஷமாகவோ முடியலாம். ஆனால் கதாநாயகன் அல்லது நாயகி தன் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தில் தோல்வியடைந்ததாக முடியவே கூடாது. சினிமாவில் தோல்விக் கதைகளுக்கு இடமே யில்லையென்று சொல்லிவிடலாம்.

இலக்கியத்தில், துக்ககரமாக முடியும் கதை சிறந்ததாக இருக்கலாம். ஆனால் சினிமாவில் கதை சந்தோஷகரமாக முடிவதைத்தான் பெரும்பாலான ஜனங்கள் விரும்புகிறார்கள். நாம் கதை சொல்லுவது பெரும்பாலான ஜனங்களுக்குத்தான் என்பதை ஆசிரியர் மறக்கக்கூடாது.

ஒரு படத்தைப் பார்த்துக்கொண்டே வரும் போது கதா நாயகன் அல்லது நாயகி ஒரு இக்கட்டான நிலைமையில் அகப்பட்டுக் கொள்கிறார்.

அவன் அல்லது அவள் அதிலிருந்து எப்படித் தப்பப் போகிறார் என்று படத்தைப் பார்க்கும் நம் மனம் பதைக்கிறது. கதாநாயகி ஒரு அயோக்கியன் கையில் சிக்கிக்கொண்டு விட்டாள். கதாநாயகன் அவளைக் காப்பாற்ற வருகிறான். கதாநாயகி தன் மானத்தைக் காப்பாற்றிக்கொள்ளத் தற்கொலை செய்ய முடிவு செய்கிறாள். கதாநாயகன் சமயத்தில் வந்து சேருவானா, நாயகி காப்பாற்றப் படுவாளா என்று நம் மனம் பதை பதைக்கிறது.

படம் பார்க்கும் ஒவ்வொருவருக்கும் அது எப்படி முடியுமென்பது நிச்சயமாகத் தெரியும்.. கதாநாயகன் சரியான சமயத்தில் வந்து அவளைக் காப்பாற்றத்தான் போகிறான். இது தெரிந்திருந்தும் படத்தைப் பார்க்கும்போது உள்ளம் துடிதுடித்துப் போகிறது!

இந்தப் பதைப்பு அல்லது “தொங்கல் நிலை” சினிமாப் படத்திற்கு மிகமிக உகந்த விஷயம். இந்த விஷயத்தைப் புகுத்தித்தான் முதல் முதல் அமெரிக்கப் பட உலகை பிரமிக்க வைத்தார் கிரிப்பித் என்ற டைரக்டர். அவரை அமெரிக்க சினிமாவின் ஆதி கர்த்தா என்று கூடப் புகழ்கிறார்கள்.

நம் நாட்டில் முதல் முதல் மதன் தியேட்டர் ஸார் எடுத்த “பதிபக்தி” அல்லது “சதிலீலாவதி” என்ற படம் பலருக்கு நினைவூக்கலாம். அதில் கதாநாயகன் அநியாயமாகக் கொலைக் குற்றம் சாட்டப்பட்டு தூக்குமேடைக்குப் போகிறான். அவன் மனைவி நிஜக் குற்றவாளியைக் கண்டு பிடித்து, தண்டனை விதித்த நியாயாதிபதியிடம் கிரூபித்துத் தன் கணவனை விடுதலை செய்ய உத்தரவு

பெறுகிறார். அவள் உத்திரவுடன் வருவதும், இங்கே தண்டனையை நிறைவேற்ற தூக்குமரத்தடியில் ஆயத்தங்கள் நடப்பதுமாகப் படம் ஓடுகிறது. அவள் சரியான சமயத்தில் வந்து கதாநாயகன் காப்பாற்றப்படுவதற்குள் நம் மனது என்ன பாடுபட்டு விடுகிறது!

இந்தத் தொங்கல் நிலையை சினிமாவில் எத்தனை முறை கையாண்டாலும் ஜனங்களுக்குச் சலிப்பே வற்படுவதில்லை!

மேலே சொல்லிய பதிபக்திக் கதை முடிவில் இன்னொரு விஷயமுமிருக்கிறது. ஏக காலத்தில் இரண்டு காரியங்கள் நடைபெறுவது, இரண்டும் பந்தயம் போடுவதுபோல மடமடவென்று நடந்து வரவர வேகமடைந்து சரியான சமயத்திலும் இடத்திலும் ஒன்றாய் கலப்பதற்கு “பாரலல் ஆக்ஷன்” (Parallel action) என்கிறார்கள். இந்த ஏக காலச் சம்பவங்களும் சினிமாவுக்கு மிகவும் உகந்த சாதனம்.

கதையில் “போராட்ட” விஷயம் வெகு சீக்கிரத்தில் ஸ்தாபிதமாகி விடவேண்டும். படம் ஆரம்பித்து ரொம்பநேரம் வரை எதிலும் ஒட்டாமல் பலர் வருவதும் போவதுமாக இருந்தால் கதையின் ருசிகெட்டுவிடும். படம் பார்ப்பவர்களுடைய மனதைக் கவரத்தவறிவிடும். படம் ஆரம்பித்து ஐந்து நிமிஷத்திற்குள்ளாகவாவது (அதுவே அதிகம்) போராட்டம் ஆரம்பமாகி விடவேண்டும். “அப்புறம் என்ன நடக்கும்” என்ற பதைப்பு அதனுடன் கூடவே பார்ப்பவர் மனதில் எழுந்துவிடும். உடனே படம் அவர் மனதைத் தன்னிடம் இழுத்துக்கொண்டுவிட

டது. அவர் தன்னை மறந்து படக்கதையில் லயித்து விடுவார்.

கதை மேலே போகும்போது ஒரு விழைகூட அவர் அந்தப் பதைப்பிவிருந்து விடுபட இடமிருக்கக் கூடாது. ஆரம்பத்தில் கவர்ந்திழுத்த அவர் உள்ளத்தை படம் முடிந்து “மங்களம்” என்று போடும் வரை கதாசிரியர் தன் கைக்குள் வைத்திருக்கவேண்டும். கதைப்போக்கு அவ்வளவு நிச்சயமாக, வேகமாக இருக்கவேண்டும்.

படம் பார்ப்பவர் நம் கதையோட்டத்தில் ஈடுபட்டு, நம்முடன் கதையை எழுதும் மனநிலையை அடைந்து விடுவதால், கதாசிரியருக்குச் சில அணுகூலங்கள் ஏற்படுகின்றன. கதையில் அனுவசியமான விஷயங்களை ஒதுக்க முடிகிறது.

உதாரணமாக ஒரு ஏழைக்குடும்பம். கணவன் வியாதியோடு படுத்திருக்கிறான். வீட்டில் ஒரு மணி அரிசி யில்லை. கணவனோ பசி பசி யென்று துடிக்கிறான். இதுவரை படத்தைக் காட்டிவிட்டு, அடுத்தது அவன் மனைவி ஒரு மார்வாடி கடையில் தன் கைவளையல்களைக் கழட்டுவதுபோலக் காட்டினாலே போதும். அவள் என்ன தீர்மானித்து, என்ன செய்கிறாள் என்பது புரிந்துவிடும். அந்த மார்வாடி அவளிடம் முறைப் பிசகாகப் பேசி நடந்துகொள்ளுகிறான். அவள் வளையலையும் விட்டு விட்டுத் தப்பி ஓடுகிறாள். கண்ணீருடன் அவள் வீட்டிற்குள் நுழைவதைக் காட்டி, அடுத்தது அவள் கணவன் ஒரு போலீஸ் ஸ்டேஷனில் நிற்பதையும், மார்வாடி தலையில் காயக் கட்டுகளுடன் பக்கத்தில் நிற்பதையும் காட்டினாலே போதும். இடையில் என்ன

நிகழ்ந்த தென்பதைப் பார்ப்பவர் புரிந்து கொள்ளுவார்.

இப்படிக் குறைத்துச் சொல்லி விளங்க வைப்பதற்கு சினிமாவில் தாராளமாக இடமிருக்கிறது. கதையை நேருக்குநேர் நடப்பதாகப் பார்ப்பதாலும், பார்ப்பவர் தானே கதையில் கலந்து விடுவதாலும் தான் இந்த அனுசூலம் கிடைக்கிறது. சமீபகாலத்தில் படத்தின் நீளம் பதினேராயிரம் அடிதானிருக்கலாம் என்ற கட்டுப்பாடு ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இந்தக் கட்டுப்பாட்டினால் இப்படிக் குறைத்துச் சொல்லி விளங்கவைக்கும் முறைக்கு நிச்சயமான தேவை உண்டாகிவிட்டது.

சினிமாக் கதையை படம் பார்ப்பவர்கள் தொடர்ச்சியாக, இரண்டரை அல்லது மூன்று மணி நேரத்திற்குள் பார்த்து விடுகிறார்கள். ஆகையால் கதையின் ஆரம்பத்தில் காட்டிய கதை சம்பந்தமான சிறு விஷயங்களைக்கூட அவர் படம் முடியும் வரை ஞாபகம் வைத்திருக்க முடிகிறது. ஆகையால் ஒரு விஷயத்தை ஒரே தடவை சொன்னாலும் போதும். திரும்பத் திரும்பச் சொல்லுவதால், சலிப்புதான் ஏற்படும்.

ஆனால் திரும்பத் திரும்பக் காட்டுவதையும் ஜனங்கள் ரஸிக்கும் சில அம்சங்களும் படத்திலிருக்க முடியும். “அதற்கென்ன சந்தேகம்?” என்ற பழைய ழிளிக்கதை ஞாபகமிருக்கிறதா? கிளி முதலில் அதைச் சொல்லும்போது அதில் விசேஷம் ஏதுமிருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. கிளிக்கு ஆயிரம் பொன் கொடுத்து வாங்கியவன் “உனக்காக ஆயிரம் பொன் கொடுத்த நான் ஒரு பெரிய முட்டாள்”

என்னும்போது கிளி “அதற்கென்ன சந்தேகம்?” என்று சொல்லியவுடன் எவ்வளவு சிரிப்பு வருகிறது. ஒரே விஷயத்தைத் திருப்பிச் சொல்லும் அம்சத்தை என். எஸ். கிருஷ்ணனின் ஹாஸ்யப்பகுதிகளில் அடிக் கடி காணலாம். அதேபோலப் படத்திலும் ஒரே ஷாட்டுகளை இரண்டொரு இடங்களில் திரும்பத் திரும்பக் காட்டுவதால் நல்ல பலன் கிடைக்கக்கூடிய அம்சங்கள் எத்தனையோ இருக்கின்றன. சந்தர்ப்பம் நேரும்போது கதாசிரியர் படமாக்குவதற்கு லாயக் கான இம்மாதிரிக் கருத்துகளைப் புகுத்த முயலலாம்.

ஜனங்கள் படக் கதையைத் தொடர்ச்சியாகப் பார்க்கிறார்கள் என்று மேலே சொல்லப்பட்டது. ஒரு புஸ்தகத்தைப் படிக்கும்போது அடுத்த பக்கத்தை யாவது திருப்பவேண்டி யிருக்கிறது. நாடகத்தில் அடுத்த காட்சி ஜோடனைக்காகப் படுதா விடவேண்டி யிருக்கிறது. சினிமாவில் அந்த இடைக்காலம்கூட இல்லாமல் படத் துணுக்குகள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக வந்துகொண்டே யிருக்கின்றன.

கதையோட்டத்தில் அனுவசியமான அம்சங்களைத் தாண்டிச் செல்லும்போது ஒரு உத்திமுறையை உபயோகிக்கிறார்கள். அதுவும்கூட அதிகமானால் நாலேந்து வினாடிகளுக்குமேல் இருப்பதில்லை.

நாவலில் ஒரு சம்பவம் முடிந்தவுடன் அத்தியாயத்தை முடித்து அடுத்த அத்தியாயம் ஆரம்பிக்கப் படுகிறது. நாடகத்தில் ஒரு அங்கம் முடிந்து அடுத்த அங்கம் ஆரம்பிக்கும்போது முன் திரை விழுகிறது. திரை உயரும்போது அடுத்த அங்கம் ஆரம்பமாகிறது என்பது தெளிவு.

சினிமாவில் இப்படி ஒரு அங்கம் முடிந்து அடுத்த அங்கம் ஆரம்பிப்பதற்கு கையாளப்படும் உத்தி முறைக்கு பேட் (Fade) என்கிறார்கள். தமிழில் “ மயங்கித் தெளிதல் ” என்று சொல்லலாம்.

பலகையில் ஒரு கணக்கை எழுதி அதை அழித்து விட்டு அடுத்த கணக்கை எழுதுவது போலத்தான். படத்தின் கடைசி சில ப்ரேம்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மங்கிக்கொண்டே வந்து திரையின்மேல் வெறும் கறுப்பாக மாத்திரம் இருப்பதையும், இரண்டு விழைகளுக்குப்பிறகு அடுத்த காட்சியின் ஆரம்ப ப்ரேம்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தெளிந்து வருவதையும் ஒவ்வொரு படத்திலும் பார்க்கலாம். இதற்கு பேட் அவுட் செய்து பேட்இன் (Fade out and Fade in) செய்தல் என்கிறோம். அதாவது கதையின் ஒரு அங்கத்தை முடித்து அடுத்த அங்கம் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது. இந்த முறை எதற்காகக் கையாளப்படுகிறது என்பது படம் பார்ப்பவருக்குத் தெரியாமலிருக்கலாம். ஆனால் இந்த முறை கையாளப்பட்டு அடுத்த அங்கம் ஆரம்பிக்கும்போது அது நியாயமாக நடப்பதாக அவர் எண்ணி கதையை சகஜமாக மேலே தொடர்கிறார். அவர் மனதில் ஓடிக்கொண்டிருக்கும் கதைத் தொடர்பைக் கலைக்காமலே, பேட் அவுட் அடுத்த அத்தியாயத்திற்கு அவரைத் தயார் செய்து விடுகிறது.

ஒரு படத்தில் பேட் அவுட், பேட் இன்கள் ரொம்ப ரொம்பக் குறைவாகத்தான் உபயோகிக்கப்படவேண்டும். அடிக்கடி உபயோகித்தால் கதைத் தொடர்பைக் கலைத்துவிடும்.

அத்தியாயம் முடியாமல், கதையில் ஒரு

இடத்தைவிட்டு இன்னொரு இடத்திற்கு மாறும் போதும், சிலமணி நேரம் அல்லது, நாட்கள் அல்லது குறிப்பிட்ட கால அளவுக்குப்பிறகு அடுத்த சம்பவம் நேரும்போதும் டிஸ்ஸால்வ் (Dissolve) அல்லது “கலவை” முறை கையாளப்படுகிறது.

ஒரு ஷாட்டின் கடைசி சில ப்ரேம்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தேய்ந்துகொண்டே போகும். அதே சமயத்தில் அடுத்த ஷாட்டின் ஆரம்ப பிரேம்கள், கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் தெரிந்துகொண்டே வரும். முன்ஷாட்டு முழுதும் மறைந்து அடுத்த ஷாட்டு தெளிவாகத் தெரியும். இப்படி ஒரு ஷாட்டின்மேல் இன்னொரு ஷாட்டைக் கலப்பதுதான் “கலவை.”

ஒருவன் யாரையோ எதிர்பார்த்துக் காத்திருக்கிறான். கடி காரத்தில் மணி இரண்டாகிறது. அதே கடி கார ஷாட்டில் ஒரு கலவை நடந்து மணி ஐந்தாகிக் காட்டுகிறது. அவன் இன்னும் காத்துக்கொண்டிருக்கிறான். இடையில் கடந்த மூன்று மணி நேரத்தையும் இந்தக் கலவையால் தாண்டியாகிவிட்டது கதாநாயகன் சென்னையிலிருந்து ரயிலில் புறப்படுகிறான். வண்டி நகர்ந்துவிட்டது. உடனே வண்டியால் இதுவரை மறைந்திருந்த “மதராஸ் எழும்பூர்” என்ற பலகை படத்தில் தெரிகிறது. ஒரு கலவை. அதே பலகை இருந்த இடத்தில் “மதுரை ஜங்ஷன்” என்ற எழுத்துக்களுள்ள பலகை தெரிகிறது.

ஒரு கலவையால் படம் பார்ப்பவர் ரஸனையைக் கலைக்காமலே நாலைந்து வினாடிகளுக்குள் சென்னையிலிருந்து மதுரைக்குப் போய்ச் சேர்ந்தாகிவிட்டது.

கலவை முறையால் காலத்தையும், தூரத்தையும்

சுலபமாகத் தாண்ட முடிகிறது. கதையின் தொடர்ச்சியும் அரூமல், அனுவசியமான, ரஸமற்ற விஷயங்களைக் காட்டாமலே இப்படித் தாண்டவேண்டிய அவசியம் கதையில் அடிக்கடி நேரலாம். அதற்கு இந்த முறை இருக்கிறதென்பதைக் கதாசிரியர் கவனிக்கவேண்டும்.

கலவை முறையைப் பயன்படுத்தும்போது கதைத்தொடர்ச்சி அரூமலிருக்க ஒரு வசனத்தையே சுலபமாக உபயோகித்துக் கொள்ளலாம். “ரிஷ்யசிருங்கர்” படத்தில் மாயாவின ஒரு தோழி சொல்லுகிறாள். “நாமெல்லாம் வனத்திலே போய் கூடாரமடிப்போம்” என்று. ஒரு கலவை! வனத்திலே கூடாரத்தில் அவர்களைப் பார்க்கிறோம். “குபேரகுசேலா”வில் பாதாள லோகத்தில் கிருஷ்ணன் குசேலரிடம் “வாருங்களண்ண துவாரகைக்குப் போகலாம்” என்கிறான். ஒரு கலவை; இருவரும் துவாரகையி லிருக்கிறார்கள்.

கலவைக்கு அவசியமேயில்லாமல் கொஞ்ச நேரம் கழித்து வேறொரு இடத்தில் நடப்பதைக் காட்டும் இன்னொரு வழிக்கு “டைம் லாப்ஸ்” (Time lapse) அல்லது “இடைக்கால” முறையென்று சொல்லுகிறோம்.

ஒரு ஷாட்டில் திருவல்லிக்கேணியிலிருந்து கதாநாயகன் மாம்பலத்திற்குப் புறப்படுகிறான். அடுத்த ஷாட்டில், அவனுடன் பேசிக்கொண்டிருந்த நண்பன் மேஜையடியில் உட்கார்ந்து ஒரு கடிதம் எழுதுகிறான். அந்தக் கடிதத்தை அவன் முடிக்கும் ஷாட்டுக்கு அடுத்ததில் கதாநாயகன் மாம்பலத்தில் குறிப்பிட்ட இடத்திலிருக்கலாம். நண்பன் கடிதம் எழுது

வதாகக் காட்டிய ஷாட்டினால், படம் பார்ப்பவரின் கவனம் கதாநாயகனிடமிருந்து விலகி கடித விஷயத்தில் ஈடுபட்டிருந்தது. அந்த கவனத்தை மறுபடி கதாநாயகன்மேல் திருப்பியபோது, அவன் மாம்பலம் போய்ச் சேருவதற்கு வேண்டிய நேரம் ஆகிவிட்டதாகத் தோன்றுகிறது.

கதாசிரியர் சந்தர்ப்பம் நேரும்போது இந்த “இடைக் கால” முறையையும் உபயோகித்துக் கொள்ள முயலவேண்டும். இதனால் கதைத் தொடர்பில் கலவையினால் ஏற்படும் அல்பமான கலைவுகூட இல்லாமலிருக்கும்.

சினிமாக் கதையின் முக்கியமான, பெரும்பாலான தொடர்பு முறை தனித்தனி ஷாட்டுகள்தான். ஒரு ஷாட், அதற்கடுத்தது, அதற்கடுத்தது என்று வரிசையாக ஷாட்டுகள் வருவதற்கு “டிரக்ட் கட்” (Direct cut) அல்லது “நேர் வெட்டு” என்கிறோம்.

ஒரு வாக்கியத்திற்குப் பிறகு அடுத்த வாக்கியம் வருவது போலத்தான் நேர் வெட்டு. ஒரு ஷாட்டு அடுத்த ஷாட்டு என்று தொடர்ச்சியாக வருவது தான் சினிமாவின் பாஷை. சங்கீதத்தில் ஸ்வரமும், இலக்கியத்தில் வாக்கியங்களும் போல.

படம் பிடிக்கும்பொழுது கதையின் தொடர்ச்சி தங்கு தடையில்லாமல் போகும்வரை இந்த நேர் வெட்டு முறைதான் உபயோகிக்கப்படும். இப்படித் தனி ஷாட்டுகள் எவ்வளவுக் கெவ்வளவு அதிகமிருக்கிறதோ அவ்வளவுக்கவ்வளவு படத்தின் வேகமும் அதிகரிக்கும். ஒன்றன் பின் ஒன்றாக, பல சிறு சிறு ஷாட்டுகள் வரும் ஒரு காட்சியில் அபாரமான வேகமிருப்பதையும், நீள நீளமான ஷாட்டுகளாக

வரும்போது கதையின் நடை தளர்ந்து மெதுவாகப் போவதையும், படங்களைப் பார்க்கும்போது காணலாம்.

கதாசிரியர் எழுதும்போதே ஒவ்வொரு காட்சியையும் இம்மாதிரித் தனி ஷாட்டுகளாகப் பிரிப்பதற்கு சுலபமாக இருக்கும் முறையில் எழுதவேண்டும்.

பேட், கலவை ஆகிய இரண்டைத் தவிர வைப் (Wipe) அல்லது “ துடைப்பு ” என்ற ஒரு முறையும் இருக்கிறது. ஒரு ஷாட் போய்க்கொண்டிருக்கும் போதே, திரையின் ஒரு பக்கத்திலிருந்து அதை அழித்துக்கொண்டு இன்னொரு ஷாட் வருவதை அடிக்கடி பார்த்திருக்கலாம். “ இங்கே இப்படியிருக்க அங்கே ” என்று எழுதுவதுபோலத்தான் துடைப்பும். துடைப்பு முறை பல ரூபங்களில் கையாளப்படுவதுண்டு. திரையின் வலது பக்கத்திலிருந்து இடது பக்கமும், மாற்றியும், கீழிருந்து மேலும், மாற்றியும், திரையின் நடுவிலிருந்து அலை வட்டம்போலப் பரவியும் வரும் துடைப்புகளை பல படங்களில் பார்த்திருக்கலாம்.

தமிழ்ப் படங்களில் துடைப்பு முறை ரொம்ப தாராளமாகக் கையாளப் படுகிறது. துடைப்பு முறையைக் கூடிய வரையில் குறைவாக உபயோகிப்பதுதான் கதைத் தொடர்ச்சிக்கு நல்லது. சில சமயங்களில் துடைப்பினால் கதையின் ரஸனை கலைகிறது என்று கூடச் சொல்லலாம்.

ஷாட்டுகளின் வகைகள், எடுக்கும் முறைகள் எல்லாம் பின்னால் காமிராவைப்பற்றிய அத்தியாயத்தில் விவரமாகச் சொல்லப்படுகின்றன.

சினிமாக் கதையின் பலம் அது படம் பார்ப்பவர் மனதில் எழுப்பும் உணர்ச்சிகளில் தானிருக்கிறது அவர் புத்தியை, மனதைத் திருப்திப் படுத்துவதிலோ, அல்லது பிரமிக்க வைப்பதிலோ இல்லை. அவர் நெஞ்சத்தில் கிளர்ச்சிசெய்து உணர்ச்சி வேகத்தை எழுப்பும் கதைகள்தான் சினிமாவுக்கு மிகவும் உகந்தவை.

ஆகையால் கதையில் மனித உணர்ச்சி, ரஸங்கள் நிறைந்திருக்கவேண்டும். ரொம்ப வேகத்துடன் கொட்டும் சிவசமுத்திரம் நீர்வீழ்ச்சியைப் பயன்படுத்தி, ஏராளமாக மின்சார சக்தியை உண்டாக்கியிருக்கும் விஷயம் பார்ப்பவரை ஆச்சரியத்தால் பிரமிக்கவைப்பதாக இருக்கலாம். ஆனால் ஒருவன் அதைச் செய்யலாமென்பதைக் கண்டுபிடித்து, அதற்காக முயன்று, அந்த முயற்சியில் பலவிதக் கஷ்டங்களுக்கும் ஏமாற்றங்களுக்கும் ஆளாகி, முடிவில் தடைகளையெல்லாம் ஜயித்து அதை சாதிப்பதில் ஏற்படும் வியப்பும் மகிழ்ச்சியும் அதைவிட ஆயிரம் மடங்கு உயர்ந்ததும், வேகம் கொண்டதாகவுமிருக்கும்.

கதை எழுப்பும் ரஸம் தீவிரமான சோகம், கோபம், சிருங்காரம், பக்தி எதுவாக வேண்டுமானாலுமிருக்கலாம். ஆனால் படம் பார்ப்பவர் உள்ளத்தில் கிளர்ச்சி செய்து அவர் உணர்ச்சிகளை வேகமாகத் தூண்டி விடுவதாக இருக்கவேண்டும். நீங்கள் பார்த்த படங்களில், அபாரமான வெற்றியாக ஓடிய படங்கையெல்லாம் அலசிப் பாருங்கள். அதிலிருந்த தீவிர மானுஷ்ய நாடகம்தான் அதன் வெற்றிக்குக் காரணம் என்பது தெளிவாகும். ஹரிச்சந்திரன்,

பிரஹ்லாதன், சகுந்தலை, நல்லதங்காள் முதலிய கதைகள் ஆயிரக்கணக்கான வருஷங்களாகியும் இன்னும் பசுமையாக இருப்பதன் ரகசியம் இதுதான்.

தீவிர பக்தி ரஸத்தினால் பிரபாத் மராத்தி “துகாராமும்”, வாஹினியாரின் தெலுங்கு “போதனா”வும் தமிழ் நாட்டில் அபாரமாக ஓடியிருக்கின்றன. “கண்ணகி”யும் “கச்சதேவயானி”யும் அடைந்த வெற்றிகளும் அவற்றிலிருந்த தீவிரமான “ரௌத்ரம்” “சிருங்காரம்” ஆகிய ரஸங்களினால்தான்.

உணர்ச்சியைத் தூண்டும் கதைகள்தான் சினிமாப் படத்திற்கு வாயக்கு என்றால் அது தவறேயல்ல. இரண்டொரு படங்கள் அப்படியில்லாமலே வெற்றிகரமாக ஓடலாம். அவையெல்லாம் பொதுவழுக்குக்கு விலக்குகள்தான்.

“உணர்ச்சியைத் தூண்டுவது” என்னும்போது கதாசிரியர் ஒரு முக்கியமான விஷயத்தை கவனிக்கவேண்டும். படத்தில், கதையில் நடக்கும் ரஸம் ஒன்றாக இருக்கலாம். ஆனால் படம் பார்ப்பவர் மனதில் அதற்கு நேர் எதிரான உணர்ச்சி தோன்றும், படத்தின் முடிவில் ஒரு அயோக்கியன் தண்டனையடைகிறான். அந்தத் துன்பத்தால் அவன் துடிக்கிறான். படம் பார்ப்பவர் மனதில் கொஞ்சம்கூட அனுதாபமோ, இரக்கமோ தோன்றுவதில்லை. அவன் கஷ்டமடைவதில் அவருக்குப் பரம திருப்தி! இன்னொருஇடத்தில் அந்த அயோக்கியனால் சிறைப் படுத்தி வைக்கப்பட்டிருந்த கதாநாயகன் தப்பிச் செல்லுகிறான். அதையறிந்த அயோக்கியன் கோபத்தால் தைத்தாவென்று குதித்துக் கூச்சல் போடு

கிருஷ்ணன். தன் ஆட்களைத் திட்டுகிருஷ்ணன் ; உதைக்கிறான். படம் பார்ப்பவருக்குக் கொஞ்சம்கூடக் கோபமே வருவதில்லை. அதற்கு பதிலாகச் சிரிக்கிறார் !

ஆனால் கதாநாயகன் அல்லது நாயகி கஷ்டப்படும்போது அவர் (படம் பார்ப்பவர்) துக்கமடைகிறார். சந்தோஷப்படும்போது தானும் சந்தோஷப்படுகிறார். கோபிக்கும்போது தானும் கோபிக்கிறார்!

எனவே கதாசிரியர், கதையில் ஜோடிக்கும் ரஸம், படம் பார்ப்பவர் மனதில் எழும் உணர்ச்சி இரண்டையும் அடிக்கடி கவனித்துக் கொள்ள வேண்டும். இப்படிச் சொல்வதால் கதாசிரியர் ஒவ்வொரு சம்பவத்திலும் உணர்ச்சியை அளந்து போட்டு அடைக்க வேண்டுமென்று அர்த்தமில்லை. கதைப் போக்கில் அமைக்கப்படும் சம்பவங்களில் கதா பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி இயற்கையாகப் பொங்கி வரவேண்டும். அதாவது ஒவ்வொரு சம்பவமும் நாடக வேகம் நிறைந்ததாக இருக்கவேண்டும். கதா பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளே படம் பார்ப்பவர் உள்ளத்திலும் கிளர்ச்சி செய்து அனுதாப உணர்ச்சியையோ அல்லது எதிரான அனுபவத்தையோ தோற்றுவித்துவிடும்.

ஒரு கதையில் நாயகன் நாயகி, அவர்களுடைய நண்பர்கள் எல்லோரும் படம் பார்ப்பவரின் அனுதாபத்தைப் பெறுகிறவர்கள். அவர்கள் சந்தோஷப்படுவதில் அவருக்கும் சந்தோஷம். அவர்கள் ஜயம் அவருடைய சொந்த ஜயம். அவர்கள் "நம்ம கட்சி" ஆட்கள்.

அயோக்கியன் அல்லது பிரதி நாயகன் (கதா

நாயகனின் எதிரி, விரோதி) அவனைச் சேர்ந்தவர்கள் எல்லாம், “நம்ம கட்சி” ஆட்களுக்குத் தீமை செய்கிறவர்கள். ஆகையால் படம் பார்ப்பவரின் வெறுப்புக்கும் கோபத்திற்கும் ஆளாகிறவர்கள். “எதிர்க்கட்சி”க்காரர்கள்.

இந்த “நம்ம கட்சி” “எதிர்க்கட்சி” ஆட்களின் உணர்ச்சிகளைக் கொண்டு படம் பார்ப்பவர்களை அழவும், சிரிக்கவும் துடித்துக்கவும், சந்தோஷத்தால் மலரவும் செய்யவேண்டும். இதில்கதை எவ்வளவுக்கெவ்வளவு வெற்றியடைகிறதோ அவ்வளவு பிரமாதமாக இருக்கும் படத்தின் ஓட்டமும் பிரபலமும்.

சில படங்களில் எதிர்க்கட்சி ஆட்கள் என்று இல்லாமலே கதை அமைந்துவிட முடியும். ஆனால் அம்மாதிரிக் கதைகள் ரொம்பவும் குறைவு. பொதுவாகக் கதையில் போராட்டம் ஆரம்பிப்பதற்கு இம்மாதிரி இருக்கட்சி அமைப்பு அவசியமாகிறது.

“திருநீலகண்டர்” படத்தில் எதிர்க்கட்சி பென்று யாருயில்லை. இருந்தும் பரமசிவனே நீலகண்டரைச் சோதிக்க வரும்படி நேர்ந்தது. அதுவும் ஒருவகையில் எதிர்க்கட்சி தானே? “பக்த குசேலா” படத்தில் ஸ்ரீமான் கே. சுப்ரமணியம் இந்த அம்சத்தை ரொம்ப அழகாகப் புகுத்தியிருந்தார். கிருஷ்ணனும் குசேலனும் சிறுவர்களாகக் குருகுல வாசம் செய்யும்போது ஒருநாள் குசேலன் அவல்தின்றுகொண்டிருக்கிறான். கிருஷ்ணன் ஆசைப் பட்டுக் கொஞ்சம் கேட்டபோது கொடுக்க மறுக்கிறான். கிருஷ்ணன் “நீயாக அவலுடன் என்னைத் தேடி வரவைக்கிறேன் பார்” என்கிறான், அதுதான்

அந்தப் படத்தின் அஸ்திவாரமான கதையாகவே அமைந்திருக்கிறது. சினிமாக்கதையின் தேவையை நிச்சயமாக அறிந்திருந்த டைரக்டரின் திறமையது.

இம்மாதிரி ஒரு போராட்டம் அல்லது, பிரச்னையை ஆரம்பித்துக்கொண்டு கதையை வளர்ப்பதால் படத்தில் ஸ்வாரஸ்யம் நிச்சயமாக இருக்கும். போராட்டத்தின் பலத்தினால்தான் சினிமாக்கதையில் நாடகவேகம் உண்டாகிறது.

இங்கே நாடகமென்னும்போது மேடைமேல் நடக்கும் நாடகத்தைக் குறிப்பிடவில்லை. மனித உணர்ச்சியை யெழுப்பும் சம்பவங்களெல்லாம் நாடகம்தான் என்ற அர்த்தத்திலேயே உபயோகிக்கப்படுகிறது.

மேடைமேல் நடக்கும் நாடகக் கதைக்கும் சினிமாக்கதையின் பலவகைகளில் வித்தியாசம் யிருக்கிறது.

இரண்டின் அமைப்புகளும் ஒன்றுக்கொன்று முற்றிலும் மாறுனவை.

மேடைமேல் தோன்றும் நடிகர்கள், நாடக ஆரம்பம் முதல் முடிவுவரை, நாடகத்தைப் பார்க்கும் ஜனங்களுக்கு ஒரே தூரத்திலிருக்கிறார்கள். மேடையை அடுத்துள்ள சோபாக்களில் உள்ளவர்களுக்கு சமீபத்திலும், தரை வகுப்பில் உள்ளவர்களுக்கு வெகு தூரத்திலும் இருக்கிறார்கள். நாடகத்தில் ஒரு இடத்தில்கூட இந்த சமீபமும் தூரமும் வித்தியாசப்படுவதே யில்லை.

மேடையில் தோன்றும் நடிகர்களின் முகபாவங்களை நாடகம் பார்க்கும் சகலரும் தெளிவாகக் கண்டு அனுபவிக்க வசதி கிடையாது. அதனால்

நடிகர்கள் கொஞ்சம் அமிதமாகவே நடந்துகொண்டு கைகளாலும் உடலாலும் சைகைகள் செய்து நடிக்க வேண்டிய தவசியமாகிறது.

சினிமாவில் நடிகரின் கன்னத்திலுள்ள சிறு மச்சத்தைக்கூட எல்லோரும் பார்க்க முடியும். சதையின் வேகம், ஏற ஏற, சம்பவத்தின் நாடக வேகம் உயர உயர நடிகரின் முகம் மாத்திரம் தெரியும்படி கூடச் செய்ய முடியும். அவருடைய சிறிய புருவ அசைப்புக்கூட நம் கண்ணில் பட்டுவிடும். அதனால் கதா பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளையே முகங்களில் பார்க்க முடியும்.

மேடையில், கடைசியில் உள்ளவருக்கும் கேட்கும்படி குரலை உயர்த்தித்தான் பேசவேண்டும். அதனால் பேச்சில் எழும் உணர்ச்சியின் வேகம் ஒரு அளவுக்குக் குறையத்தான் குறையும்.

சினிமாவில் சர்வ சகஜமாக நாம் தினசரி வாழ்க்கையில் பேசுவதுபோலவே பேசினால் போதும். கொட்டகையின் பின்கோடியிலிருப்பவருக்கும் கேட்கும் வகையில் அதைப் பதிவு செய்துவிட முடியும். மேடையிலே ரகசியமென்று உரக்கப் பேசுவதுபோலப் பேசவேண்டாம். இரகசியக் குரலையே பேசலாம்.

மேடையில் முக்கிய நடிகர் விசேஷமாகப் பேசும் அவசியம் நேரும்போது அவர் மேடையின் நடுவிற்கோ அல்லது முன்னாலோ கொஞ்சம் நகர்ந்து, ஜனங்கள் கவனத்தைத் தன்னிடம் இழுத்துக் கொண்டு பேச முயலுவதைப் பார்க்கலாம்.

சினிமாவில் நடிகர் முகத்தைத் தேடிக்கொண்டு போய் கரமிரா படம் பிடிக்க முடியும். நடிகர்

வேறு ஒரு முயற்சியும் செய்யாமல் இருந்த இடத்திலிருந்தே அந்தச் சம்பவத்தின் உணர்ச்சியுடன் பேசுநடித்தால் போதும்.

மேடைமேல் நடிக்கர்கள் ஆத்மகதம் அல்லது தனக்குத்தானே பேசுவது என்று சில வசனங்களிருக்கும். கதாநாயகி இரண்டே அடி தூரத்தில் எதிரில் நிற்கும்போதே கதாநாயகன் முகத்தை சபையின் பக்கம் திரும்பி “இவளைப் பார்த்தால் இன்னும் மணமாகாத கன்னிப் பெண்ணாகக் காணப்படுகிறது. எதற்கும் தந்திரமாகக் கேட்டுப் பார்க்கிறேன்” என்று பேசுவிட்டுத் திரும்பி “பெண்ணே! நீ இப்படி என்னுடன் தனித்து நின்று வார்த்தையாடுவதை உன் கணவர் கண்டால் கோபிக்க இடமேற்படுமல்லவா?” என்பார்.

சினிமாவில், இடையிலே வந்த ஆத்மகதத்திற்கு அவசியமில்லை. இடமில்லை. எந்தக் காரணத்தைக் கொண்டும் படக்கதையில் ஆத்மகதத்திற்கு இடமே கொடுக்கக்கூடாது. ஆத்மகத வசனத்தால் தெளிவாக்கவேண்டிய விஷயத்தை டைரக்டர் ஒரேயொரு சிறிய ஷாட்டினால் காட்டிவிட முடியும்.

மேடைமேல், தனி வழி நடக்கும் நாயகி “ஆ! தெய்வமே! இந்த இடத்தைப் பார்த்தால் கொடியமிருகங்கள் வாழும் ஆரணியம்போலத் தோன்றுகிறதே” என்று ஆரம்பித்துத் தன் பயத்தையும், அந்த இடத்தையும் வெளியிடுவாள்.

சினிமாவில் “வெயிலேபடாத” வனத்தையும் குறுக்கும் நெடுக்கும் பாயும் கொடிய விலங்குகளையுமே காட்ட முடியும்.

சினிமாக் கதை எழுதுகிறவர் மேடைக்கும்

திரைக்குமுள்ள இந்த வித்தியாசங்களை நன்றாகப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இந்த வித்தியாசங்களினால்தான் படக்கதை நிஜவாழ்வை யொட்டி யிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. அதனால்தான் படம் பார்ப்பவர் தன்னை மறந்து அதில் லயித்துவிடுகிறார்.

சினிமாவுக்கும், மேடை நாடகத்திற்கும் வசனத்தில்தான் முக்கியமான வித்தியாச மிருக்கிறது.

சினிமாவுக்கு எழுதப்படும் வசன நடை பூராப் பூராவாக வாழ்க்கையில் தினசரி சம்பாஷணைகளில் வழங்கும் நடையாகவே யிருக்கவேண்டும். உணர்ச்சி வேகத்தையும், சிந்தனை ஆழத்தையும் எடுத்துக் காட்டும் பதங்களை உபயோகிக்கலாம். உபயோகிக்கத்தான் வேண்டும். ஆனால் அந்தப் பதங்களை வாக்கியங்களாகக் கோர்ப்பது சகஜமாக ஒருவரிடத்தொருவர் பேசும் அமைப்பாக இருக்கவேண்டும்.

படத்திலே, கதா பாத்திரங்கள் பேசும் வசனங்கள் மட்டுமின்றி, இன்னும் பலவகையான சப்தங்களும் கலந்திருக்கின்றன. பின்னணி சங்கீதம், பட்சி மிருகங்களின் குரலொலிகள் இதுபோல எபெக்ட்ஸ் (Effects) என்று சொல்லப்படும் சமயோசிதமான சப்தங்கள் எல்லாம் வசனங்களின் முன்னும் பின்னும், கலந்தும் வருகின்றன.

ஆகையால் படக் கதைக்கு வசன மெழுதுகிறவர் கதையில் இம்மாதிரி சப்தங்கள் இயற்கையாக எங்கெங்கே வருமென்பதை ஞாபகம் வைத்துக் கொண்டு எழுதுவது நல்லது. இம்மாதிரி சப்தங்கள், சங்கீதம் வசனம் இவற்றை யெல்லாம் தனித்தனியாகப் பதிவுசெய்து, பின்னால் ஒருமைப்படுத்தும் வேலைகள் எவ்வாறு செய்யப்படுகின்றன என

பதைப் பற்றிக் கதாசிரியர் கவலைப்பட வேண்டிய தில்லை.

படக்கதையில் வசனம் முன்னோக்கி நடக்கிற பாங்காக இருக்கவேண்டும். அதாவது கதையை மேலே மேலே தள்ளிக்கொண்டு போவதாக இருக்க வேண்டும்.

வசனம் சுருக்கமாகவும், அடக்கமாகவும் இருப்பதுதான் படத்திற்கு மிகவும் உகந்தது.

கதையின் அடுத்தபடி யென்ன? இந்த சம்பவத்தின் அடுத்த சுழல் எப்படிப் போகிறது? இந்தப் பாத்திரத்தின் அடுத்த இயக்கம் என்ன? என்று மனக்கண்ணால் பார்த்துக்கொண்டே இருக்கவேண்டும். அந்த அடுத்தபடியைத் தொடும் வகையில் வசனங்களை எழுதவேண்டும்.

இப்படி கதையை முன்னோக்கி இழுப்பதற்கல் லாமல் வசனங்கள் எழுதப்பட்டால் வேறு இரண்டு காரணங்களுக்காகத்தான் இருக்கலாம். ஒன்று சந்தர்ப்ப பலத்தினால், அல்லது பாத்திரங்களின் குண தோஷ பலத்தினால் ஏற்படும் நாடகவேகம் அல்லது உணர்ச்சியை வெளியிடும் வசனங்கள். அல்லது படம் பார்ப்பவரை திடீரென்று சிரிக்க வைக்கும் ஹாஸ்ய வசனம்.

இந்த மூன்று காரணங்களுக்கல்லாமல் எழுதப்படும் வசனங்கள் எல்லாம் படத்தை அனுவசியமாக, ருசி யில்லாமல் வளர்க்கும் வசனங்களாகத்தானிருக்கும்.

கதா நாயகன் புறப்படுகிறான். வழியில் ஒருவரைச் சந்திக்கிறான். ஏதோ தகவல் விசாரிக்கிறான். அவர் கொடுத்த தகவல் அவன் ஆத்திரத்தை மூட்டி

யது. மேலே நகர்ந்துவிட்டான். இதேமாதிரி, படம் அவைசியமாக ஒரு நொடிகூடத் தங்கக்கூடாது; வசனங்களும் ஸ்திரமாக நிற்கவே கூடாது.

முன்பே ஒரு இடத்தில் படக்கதை பெரும்பாலான ஜனங்களுக்காக எழுதப்படுகிற தென்பது சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. ஆகையால் சினிமாக்கதை வசனங்கள் அவர்கள் அவ்வளவு பேர்களுக்கும் புரியும் நடையில் தானிருக்கவேண்டும். வசனத்தில் அடங்கி யிருக்கும் கருத்து அபாரமானதாக இருக்கலாம். ஆனால் அதைச் சொல்லும் முறை எளிதாக இருக்கவேண்டும். கேட்டவுடன், கருத்து மனதில் பதிவதாக இருக்கவேண்டும். அதற்காகச் சுற்றி வளைத்து வழுவழுவென்று எழுதவும் கூடாது. சுருக்கமாக அமையும் வசனங்கள் சினிமாவில் சக்தியுள்ளவையாக இருக்கின்றன என்பது அனுபவம்.

சினிமாப் படம் ஒரு வினாடிக்கு ஒன்றரையடி வீதம் ஓடுகிறதென்பது முன்பே சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. பில்மிலுள்ள “சப்தச்சுவடு”ம் அதே வேகத்தில்தான் ஓடுகிறது. சாதாரணமாக “அன்னையும் பிதாவும் முன்னறி தெய்வம்” என்ற வாக்கியத்தை ஒருவர் சொல்லும்போது எத்தனை வினாடிகள் ஆகின்றன என்று பார்த்தால், அதுதான் அந்த வசனம் அடங்கிய பில்மின் நீளமும். ரொம்ப மெதுவாகப் பள்ளிக்கூடத்துப் பையன் பாடம் ஒப்புவிப்பது போல நான்கு வினாடிகள் நீட்டிச் சொன்னால், படத்தில் அது ஆறடியிருக்கும். வேகமாக இரண்டு வினாடியில் சொன்னால் படம் மூன்றடிதானிருக்கும். ஒவ்வொரு சம்பவத்திலும் வசனங்கள் எழுதும்

போது ஆசிரியர் இரண்டு விஷயங்களை முக்கியமாக கவனிக்கவேண்டும்.

முதலாவது : கதையில் இந்தச் சம்பவம் அல்லது காட்சி எவ்வளவு நீளமாக அல்லது சிறியதாக இருக்கவேண்டும். இரண்டாவது: இந்த சம்பவத்தில் வரும் கதா பாத்திரங்கள் நிஜவாழ்க்கையில் இதே மாதிரி நிலைமையில் சந்தித்தால் ஏதாவது பேசுவார்களா? எப்படிப் பேசுவார்கள்?

இந்த இரண்டுவகைகளில் அளந்து பார்த்தால், அந்தக்காட்சியை அவைசியமாக வளர்க்கும் வசனங்கள் தானே அடிபட்டுப்போகும். அது மாத்திரமல்ல. அந்தக் காட்சி அல்லது சம்பவம் உணர்ச்சியை ஊட்டும்நாடகவேகம் நிறைந்ததாக இருந்தால், அந்த நாடகரஸம் முழுவதும் நமது வசனங்களில் வெளியாகி விட்டதா என்பதும் தெளிவாகும். குறைவுபட்டால் உடனே வசனங்களைத் திருத்தி அந்தரஸத்தைப் பூரணமாக்க முடியும்.

சாதாரணமாகத்தமிழ்ப்படங்களில் சங்கீதம் ஒரு முக்கியமான அம்சம். இந்தியாவில் எடுக்கப்படும் படங்களிலெல்லாம்—அது எந்த பாஷையில் எடுக்கப்பட்டாலும்—சங்கீதத்திற்கு அதில் தனி இடம் இருக்கிறது. வடஇந்தியாவிலும் சரி, தென்னிந்தியாவிலும் சரி கணக்கெடுத்துப் பார்த்தால், நடிப்புத்திறமையால் நட்சத்திர மதிப்புப் பெற்றநடிக நடிகையரை விட, சங்கீதத்திறமையால் நட்சத்திரமானவர்களே அதிகம் என்பது தெரியும்.

வட இந்தியாவிலுள்ள சைகல், சன்யால், டே, பக்ஸீஸ், சாந்தா ஆப்தே, கண்ணன் பாலா, குர்ஷித், ரமோலா முதலியவர்களும், தென்

னிந்தியாவில் தியாகராஜபாகவதர், அஸ்வத்தம்மாள், எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மி, வசந்தகோகிலம், ஜீவரத்னம், தேசிகர் முதலியவர்களும் நடிப்பில் சிறந்தவர்களாக இருக்கலாம். ஆனால் அவர்களுடைய நட்சத்திரமதிப்புக்கு முக்கிய காரணம் அவர்களுடைய சங்கீதம் தான் என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது.

சினிமாப்படங்களில் சங்கீதம் படத்தின் வேகத்தைக் குறைத்து விடுகிறது என்று கட்சிபேசுகிறவர்கள் இந்த முக்கியமான அம்சத்தைக் கவனிக்காமல் தான் பேசுகிறார்கள். சங்கீதம் படத்தின் வேகத்தைக்குறைப்பது உண்மைதான். ஆனால் சங்கீதத்தினால் வேகம் குறையாதபடி என்னென்ன செய்ய வாமோ அவ்வடி முயற்சிகளும் செய்யப்பட்டு வருகின்றன.

கதாசிரியர் கதையைப் பண்படுத்தும் போது படத்தில் பாட்டுகளுக்கு இடம் உண்டாக்கவேண்டும். எந்த இடத்தில் பாட்டுவந்தால் கதையோட்டம் தடைப்படாதோ, தடைப்பட்டாலும் கதைருசி பாதிக்கப்படாதோ அம்மாதிரி சந்தர்ப்பங்களை ஆசிரியர் கதை யமைப்பிலேயே சிருஷ்டிக்க வேண்டும். அதோடு பாட்டுகளின் கருத்து, பாவம் அல்லது ரஸம் எப்படி யிருக்குமென்பதையும் குறித்து விட வேண்டும்.

பாட்டின் கருத்து கதைப் போக்கையும், பாத்திரங்களின் உணர்ச்சியையும் ஒட்டிவரும்போது அதே விஷயத்திற்காக வசனங்கள் எழுதக்கூடாது.

இதுவரை சினிமாக்கதை சம்பந்தமான முக்கியமான இலக்கணங்கள், விதிகள் முதலியவற்றைப் பற்றிப் பொதுப்படையாகச் சொல்லி வந்திருக்கிறது.

படத்திற்குக்கதை அல்லது படக்கதைக்கு வசனம் எழுதவிரும்பும் ஆசிரியர் அந்த இலக்கணங்களைத் தெளிவாகப்பரிந்து கொள்ள முயலவேண்டும். எந்தத் தொழிலினாலும், புஸ்தகப் பாடமாக அதன் முறைகளைப் பற்றி சூத்திரங்களாகப் படிப்பதால் மாத்திரம் யாரும் நிபுணராகி விடமுடியாது. தொழிலின் நுட்பங்களைப் புரிந்து கிரகித்துக் கொள்ள நேரடியான அநுபவத்தை விடச் சிறந்த முறை எதுமே கிடையாது.

அந்த அநுபவம் கிடைக்குமுன் அஸ்திவாரமான அம்சங்களைக் கற்பது பலவகைகளில் உதவியாகத் தானிருக்கும்.

தமிழ்ப் பட உலகில், கதைகளெழுத, கதைகளுக்கு வசனமெழுத விரும்புகிறவர்களுக்கு ஒரே ஒரு விஷயத்தை மாத்திரம் வற்புறுத்திச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

நம் நாட்டில், பல ஆயிரம் வருஷங்களாக ஒரு நாகரிகம், கலாசாரம், அல்லதுபண்பாடு வேரூன்றிப் பரவியிருக்கிறது. நம் ஒவ்வொருவர் இரத்தத்திலும் இந்த நாகரிகம், அல்லது கலாசாரம் ஊறிப்போயிருக்கிறது. தெய்வநம்பிக்கை, புனர் ஜன்மம், கர்மபலன், தெய்வத்திற்கு ரூபங்கள், தெய்வலீலைகள், ஆகியவற்றிலுள்ள நம்பிக்கை இந்தக்கலாசாரத்தின் அஸ்திவாரமாக அமைந்திருக்கிறது.

சமீபகாலத்தில், மேல் நாட்டு நாகரிக கலாசாரங்களுடன் ஏற்பட்ட உறவினாலும், அவற்றை அஸ்திவாரமாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டுள்ள கல்வி முறையின் காரணமாகவும், சிலருக்கு நம்முடைய புராதனக் கலாசாரமும், நம்பிக்கைகளும் தவறானவை

யாகப் படலாம். அவையெல்லாம் முட்டாள்தனம் என்று தோன்றலாம். ஆனால் நம்மவரில் மிகமிகப் பெரும்பாலோர் அவற்றில் நம்பிக்கை யுள்ளவர்கள்.

அந்தப்பெரும் பான்மை ஜனங்களுக்குக் கதையெழுது கிறவர்கள், அவர்களை முட்டாள்கள் என்று சொல்லிக் காட்டும் வகையில் கதை எழுதமுடியாது. எழுதினால் வெற்றியடையாது.

நம்முடைய பழைய கலாசாரத்திலே, மூடநம்பிக்கைகள், கோழைத்தனம், ரத்தவெறி, பொருமை அல்பத்தனம் முதலியவற்றிற்கு இடமே கிடையாது. நம் மவரிடையில் இன்று இந்தக் குறைகள் காணப்பட்டால் அவையெல்லாம் இடைக்காலத்திலே பல்வேறு காரணங்களால் வந்து சேர்ந்தவை.

இந்தக் குறைகளைத் தாக்கிக் கண்டித்து, ஜனங்களிடமிருந்து விரட்டுவதற்கு சமூகத்தின் அஸ்திவாரமான கலாசாரத்தையே தாக்குவதல்ல வழி. அந்தக் கலாசாரத்தையே அழிக்கவோ, அல்லது கேலிசெய்யவோ முயலுகிறவர்களால் குறைகளை விலக்க முடியாது. அதற்கு பதில் வேறு பல குறைகளையும் சேர்த்து வைப்பதுதான் பலகை முடியும்.

சினிமாக்கதை யெழுத விரும்பும் ஆசிரியர் இதை நிச்சயமாக என்னேரமும் கவனத்தில் வைத்திருக்கவேண்டும். தன்கதையில், அல்லது கதையைப் பண்படுத்தும் அமைப்பில், அல்லது வசனத்தில் நம் முடைய புராதன கலாசார நம்பிக்கைகளை எதிர்க்கும் அம்சங்களைப் புகுத்த முயலக்கூடாது. முயன்றால் படம் வெற்றியடையாது சாத்தியமேயில்லை.

பண்டைக் காலத்தில், நம் நாட்டின் ராஜ்ய சமூகப்பிரச்சனைகள் நாட்டின் நான்கு எல்லைகளுக்குள்

ளேயே அடைபட்டிருந்தபோது சில விஷயங்கள் அவசியமாயிருந்திருக்கலாம். இன்று அவை அனுவசியமாகவும், வேறு பல விஷயங்கள் அவசியமாகவு மிருக்கலாம். இந்த அவசிய அனுவசியங்களை வேகத் துடன் எடுத்துக் காட்டும் வகையில் கதைகள் எழுத லாம். வசனங்கள் எழுதலாம். பழைய குறைகளைக் கிண்டல் செய்யலாம். ஜனங்களும் நம்முடன் சேர்ந்து சிரிப்பார்கள். ஆனால் நமது புராதன கலா சாரத்தையே அவமதிப்பதையோ, அல்லது வெளி நாடுகளிலிருந்து இரவல் வாங்கிய ஒரு போலிக் கலா சாரத்தை இங்கே பரப்ப முயலுவதையோ அவர்கள் பொறுக்கவே மாட்டார்கள்.

இந்தக் காரணத்தாலேயே தமிழில் சமூக சம் பந்தமான கதைகள் படங்களாகச் சோபிக்கவில்லை.

இதற்கு இன்னொரு காரணமு மிருக்கிறது. நம் நாட்டில் கதையாக்கக்கூடிய கதையாக்க வேண்டிய சமூகப் பிரச்சனைகள் எத்தனையோ இருக்கின்றன. குழந்தைகள், பெண்கள், விருத்தர்கள், தொழிலாளி கள், விவசாயிகள் ஆகியவர்களைப் பற்றிய பிரச்சனை கள் ஏராளம். இருந்தும் தமிழில் வெளிவந்துள்ள சமூகப் படங்களில் பெரும்பான்மைப் படங்களிலும் பழைய கோவலன் கதைதான் ஆதாரக் கதையாக இருந்து வந்திருக்கிறது.

பதிபக்தி, சதிலீலாவதி, ஸ்வர்ணலதா, கிரகலக்ஷ்மி (தெலுங்கு) இந்த நான்கும் கோவலன் கதைதான்; வேறு ரூபத்தில். கோவலன் கதையல்லாமல் வேறு விதமாகக் கட்டப்பட்ட கதைகள் இங்குமின்றி அங்குமின்றி தமிழ்ப்பேசும் மேல்நாட்டு ஆண்பெண் களின் கதைகள் போல அமைந்து விட்டன.

நம்முடைய பிரச்சனைகளை அலசிசுக்காட்டி, அவற்றைத் தீர்ப்பதற்கு வழிகாட்டும் கதைகளை அவசியம் எழுதியாக வேண்டும். அம்மாதிரிக் கதைகள் படமாக்கப் படவேண்டும். அதற்குப் புதிய புதிய கதைகள் சிருஷ்டித்துக் கொடுக்கவல்ல ஆசிரியர்கள் சினிமாவுக்குக் கதையெழுத முன்வரவேண்டும். இயற்கையாகவே நல்லகற்பனையையும் எழுத்துத்திறனையும் வரங்களாகப் பெற்று வந்துள்ள எழுத்தாளர்கள் இன்று தமிழ் நாட்டில் ஏராளமாக இருக்கிறார்கள். அவர்களில் சிலராவது சினிமாவைப் பற்றி அறிய முயன்று, சினிமாவுக்குக் கதையெழுத முயன்றாலும் போதும். கூடிய விரைவில் நாம் பல அழகிய தமிழ்ப் படங்களைக் கண்டு களிக்க முடியும்.

கதையின் மூன்றாவது நிலையான ஸீனரியோ அல்லது ஸ்கிரிப்டைப்பற்றி இந்தப் புஸ்தகத்தில் விரிவாகச் சொல்லுவது சாத்தியமில்லை. ஒரு தனிக்கதையையே சினிமாவுக்காகப் பண்படுத்தி, அதன் காட்சிகளை யெல்லாம் ஸீனரியோ முறையில் எழுதி புஸ்தகத்தில் சேர்ப்பதுதான் மிகச் சிறந்த வழியாக இருக்கும். அதற்கு இந்தப் புஸ்தகத்தில் வசதியில்லை.

கதாசிரியர் முதல் கதையைப் பண்படுத்தி ஒரு “திரை நாடகமாக” எழுதி விடுகிறார். முதல் கதையில் அனாவசியமான அம்சங்களை நீக்கி, இன்னும் தேவையானவற்றைப் புகுத்தி, கதையை ஆரம்பத்திலிருந்தே ஆரம்பித்து, போராட்டம், சிக்கல்கள், சிக்கல்கள் முற்றி உச்சநிலை, வெற்றி ஆகிய எல்லைகளையும் படைத்துக் கதையைக் கட்டி வசனங்களும் எழுதிக் கொடுத்து விடுகிறார்.

இந்தப் பண்படுத்திய கதையைக் கொண்டு,

படத்தை எப்படி எடுக்க வேண்டும் என்று படங்களாகவே ஒரு கதை எழுதுவது தான் ஸீனரியோ அல்லது ஸ்க்ரிப்ட்.

ஸீனரியோவில் காட்சிகள் தனித் தனி படங்களாகக் கற்பனை செய்யப்பட்டு எழுதப்படுகின்றன. கதை ஆரம்பிக்குமிடத்திலிருந்து முடிவு வரை பல துண்டுப் படங்கள் அல்லது ஷாட்டுகளாக வகுக்கப்பட்டு எழுதப்படுவதுதான் ஸீனரியோ.

ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் காமிரா எவ்வளவு தூரத்திலிருந்து எடுக்க வேண்டும்; எந்த நிலையிலிருந்து எடுக்க வேண்டும்; அந்த ஷாட்டில் எந்தெந்தக் கதாபாத்திரங்கள் இருப்பார்கள். அவர்கள் செய்ய வேண்டிய வேலை என்ன; அவர்கள் பேசும் வசனங்கள் யாவை; வேறு என்ன சப்தங்களிருக்க வேண்டும் என்ற விவரங்களுடன் ஸீனரியோ எழுதப்படுகிறது.

உதாரணம் :

அங்கம் 1

காட்சி 4: சிங்கநாதன் அந்தரங்க மகல்...பகல்

1. Long Shot: (காமிரா தூரத்திலிருந்து எடுக்கப்படுவது) மகலின் முன் புறவாசல். இரண்டு பாராக்காரர்கள் உருவிய வாள்களுடன் பாராக் கொடுக்கிறார்கள். எங்கிருந்தோ நேரத்தைக் குறிக்கும் சேமக்கல அடியோசை கேட்கிறது. நாலாவது அடியில் அடைப்பக்காரன் தலைவிரி கோலமாக இடப்பக்கத்திலிருந்து ஓடிவருகிறான். பாராக்காரர்

கள் இருவரும் திகைத்து நின்று அவனைப் பார்க்கிறார்கள்.

அடைப்பக்காரன்; ஐயையோ! மகாராஜா கிட்ட எப்படிச் சொல்லுவேன்!

என்று கைகளை விரித்துக் காட்டிச் சொல்லிவிட்டு மகலுக்குள் போகிறான்.

ஒலி: சேமக்கல அடியோசை.

2. Medium Shot (காமிரா கொஞ்சம் தூரத்திலிருந்து) மகலுக்குள்.

சுங்கநாதன் ஒரு ஸோபாவில் சாய்ந்து வீற்றிருக்கிறான். “மகாராஜா!” என்னும் அடைப்பக்காரன் குரல் கேட்கிறது.....இத்யாதி.....இத்யாதி.....இத்யாதி.

இப்படியே படம் முழுவதும் தனி ஷாட்டுகளாக எழுதப்பட்டிருப்பதுதான் ஸீனரியோ அல்லது ஸ்கிரிப்ட்.

சாதாரணமாகத் தமிழ்ப் படங்களில் டைரக்டர்களே ஸீனரியோ எழுதிக் கொள்ளுகிறார்கள். அமெரிக்கா முதலிய நாடுகளில் ஸ்கிரிப்ட் எழுதும் நிபுணர்களே தனியாக இருக்கிறார்கள்.

இங்கே பல டைரக்டர்கள் ஸீனரியோ அல்லது ஸ்கிரிப்ட் தயார் செய்து கொள்ளாமலே கதையை மாத்திரம் கையில் வைத்துக் கொண்டு படம் பிடிக்கிறார்கள். இப்படி யெடுக்கப்பட்ட படங்களில் அநேகம் பிரமாதமாக வெற்றி யடைந்திருக்கின்றன.

இந்த முறையில் (ஸீனரியோ இல்லாமல்) படம் எடுக்கும் டைரக்டருக்கு அபிதமான ஞாபக சக்தி இருக்க வேண்டும். இருந்தாலும் இம்மாதிரி

எடுக்கப்படும் படங்களில் இரண்டொரு பெரிய குறைகள் இருக்கின்றன.

சினிமாக் கதையின் பாஷை துண்டுப் படங்கள் அல்லது ஷாட்டுகள்தான். ஆகையால் சினிமாக் கதையை வரிசையாகப் பல ஷாட்டுகளாக - படங்களாகவேதான் எழுத வேண்டும்; எடுக்க வேண்டும்; பார்க்க வேண்டும். கதை ஆரம்பம் முதல் ஒவ்வொரு எட்டும் படம் படம் படம் என்றே நகர வேண்டும். அப்போதுதான் கதைக்குச் சினிமாப் படத்தின் பலம் முழுவதும் ஏற்பட முடியும். படங்களாகக் காட்ட முடியாத விஷயங்கள், கட்டாயமாகத் தெளிவு படுத்தியாக வேண்டிய அம்சங்கள், பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றை மாத்திரம்தான் வசனங்களில் சொல்லலாம். மற்ற தெல்லாம் படமாகத்தானிருக்க வேண்டும். ஆகையால் பண்படுத்திய கதையை ஸீனரியோவாக எழுதிய பிறகுதான் படத்திற்கு வசனங்கள் எழுத வேண்டும் என்பது தெளிவு. படங்களாக வகுக்கப்பட்ட கதையில் எழும் தேவைகளினாலேயே வசனங்கள்.

ஸீனரியோ இல்லாமல் படம் எடுக்கும் முறை வேறு; தவறானதும் கூட. கதாசிரியர் கதையைப் பண்படுத்தி அல்லது டைரக்டர் பண்படுத்திக் கொடுத்த மாதிரி அமைத்துக் கொண்டு, அங்கங்கள் காட்சிகள் ஆகிய உட்பிரிவுகளும் செய்து கொண்டு, படத்தைப் பெரும்பாலும் பாத்திரங்களின் வசனங்களினாலேயே தள்ளிக்கொண்டு போகிறார். அதாவது அவர் சினிமாக் கதையில் வசனங்களால் ஆக்கப்படும் நாடகக் கதைப் பாணியையும் கலந்து எழுதிக் கொடுத்து விடுகிறார்.

டைரக்டர் பண்படுத்திய கதையை ஷாட்டுகளாக பிரித்து படத்தை சிருஷ்டிக்க முயலாமல், இந்தக் காட்சியில் எத்தனை வசனங்கள், யார் யார் பேசுகிறார்கள், என்ன பாவம் என்பதை மாத்திரம் மனதில் வாங்கிக் கொண்டு ஒவ்வொரு வசனமாகப் படம் பிடித்து விடுகிறார். படத்தில், கதாசிரியர் எழுதிக் கொடுத்த வசனங்கள் எவ்வளவோ அத்தனை ஷாட்டுகள்தானிருக்கும். முன்னும் பின்னும் இணைப்புக்கு வேண்டிய இரண்டொரு ஷாட்டுகளும்மிருக்கும்.

இந்த மாதிரிப் படத்தில், ஒரு சினிமாப் படத்திற்கு உள்ள கவர்ச்சி சக்தி, வேகம் இரண்டும் பூரணமாக இல்லை.

இரண்டாவது குறை, ஐந்தடிப் படத்தினால், பார்ப்பவர் மனதில் எழுப்பிவிடக் கூடிய உணர்ச்சியை, ஐம்பது அறுபதடி நீளமுள்ள வசனங்களில் ஊதிவிட வேண்டியிருக்கிறது! அப்படியும் பூரணமான பலன் கிடைத்து விட்டதாகத் தோன்றவில்லை.

ஒரு சிறு உதாரணம். ஸ்வீடன் தேசத்தின் மேல் அன்னிய மன்னன் படை யெடுத்து வந்தான். கடுமையான யுத்தம் நடந்தது. ஸ்வீடன் அரசனே படைகளுக்குத் தலைமை வகித்து எதிரிகளைத் தாக்கினான். போரில் அரசன் மாண்டான். அவனுக்கு ஆண் சந்ததிகள் கிடையாது. ஒரே ஒரு எட்டு வயதுப் பெண்தான் இருந்தாள். நாட்டின் பிரமுகர்கள் சபை கூடி அந்தப் பெண்ணுக்கு முடி சூட்டினார்கள்.

இது “க்வீன் கிறிஸ்டினா” என்ற ஒரு படத்தின்

முகவுரைக் கதை. பின்னால்தான் படத்தின் அசல் கதை வரப்போகிறது. ஆகையால் இந்த முகவுரை ரொம்பவும் விரிவாகவுயிருக்கக் கூடாது. ஆனால் தெளிவாகவுயிருக்க வேண்டும்.

கதையைப் பண்படுத்திய ஆசிரியர் இந்த முகவுரையை அமைத்துக் கொடுத்து விட்டார். ஸ்க்ரிப்ட் எழுதுகிறவர், இவ்வளவு பெரிய முகவுரையை ஒரே ஒரு ஷாட்டில் விளங்கும்படி எழுதி விட்டார்.

படம் ஆரம்பிக்கும் போது திரையில் முழுவதும் புகை சூழ்ந்திருக்கிறது. பிரங்கியும் இரண்டொரு துப்பாக்கிகளும் சுடும் சப்தங்கள் கேட்கின்றன. புகைக்குள்ளேயே பிரங்கி சுடும்போது எழுப்பும் மின்வெட்டுப் போன்ற வெளிச்சமும் தெரிகிறது. இரண்டு மூன்று வினாடிகளில் புகை தெளிய ஆரம்பிக்கிறது. கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஒரு முள் கம்பி வேலி (மேல் நாட்டு யுத்தங்களில் அரண் கட்டுவதில் உபயோகிக்கப்படும் வேலி) காட்சியில் வருகிறது. புகை இன்னும் தெளியும் போது வேலியின் கம்பிகள் தாறுமாறாக அறு பட்டும், வேலிக்கு இப்பால் மூன்று அல்லது நான்கு யுத்த வீரர்கள் இறந்தும் காயமடைந்தும் கிடப்பதும் தெரிகிறது. புகை நன்றாகத் தெளிகிறது. முன்னால் கிடப்பவரில் ஒருவன் மேல்மூச்சுடன் கஷ்டப்படுவது தெரிகிறது. பிரங்கி சுடும் சப்தம் இடை விட்டு விட்டுக் கேட்டுக் கொண்டே யிருக்கிறது. காட்சியில் நாலேந்து வீரர்கள் வருகிறார்கள். அவர்கள் கீழே கிடப்பவர்களைத் தாண்டித் தாண்டிச் செல்லுகிறார்கள். வழியில் குத்துயிராய் கிடக்கும் வீரனைக் கண்டதும்

நிற்கிறார்கள். ஒருவன் குனிந்து குற்றுயிராயிருப்பவன் தலையைத் தூக்கி “நீயார்?” என்று கேட்கிறான். அவன் “ஸ்வீடன் தேசத்தின் அரசனாக இருந்தேன்” என்று சொல்லி வாய் மூடுகிறான். உயிர் பிரிந்து தலை சாய்கிறது. ஒரு கலவை. அரண்மனை தர்பார் மண்டபத்தில் முடி சூட்டு வைப்பதற்காக எல்லோரும் கூடியிருக்கிறார்கள்.

இந்த ஷாட்டில், புகை, பிரங்கி சுடும் சப்தம், முள் வேலி, இறந்து கிடக்கும் போர் வீரர்கள் ஆகியவை யுத்தம் நடப்பதைத் தெளிவாகச் சொல்லி விடுகின்றன. போர் வீரன் இரண்டு வார்த்தைகளில் கேட்ட கேள்வியும் “இருந்தேன்” என்ற பதிலும் முகவுரைக் கதை முழுவதையும் விளக்கி விட்டன. அடுத்தது முடி சூட்டு வைப்பம், அங்கே ஒரு பெண் குழந்தைக்குப் பட்டம் கட்டுவது, அரசனுக்கு ஆண் சந்ததிகள் இல்லை யென்பதையும், கூடியிருக்கும் சபை அதை ஆதரிக்கிற தென்பதையும் தெளிவாக்கி விடுகின்றன.

அப்படியில்லாமல், முகவுரைக் கதையையே இரண்டு மூன்று காட்சிகளாகப் பிரித்து, ஒவ்வொரு காட்சியிலும் விவரமாக வசனங்கள் எழுதிப் படமாக்கினால் படத்தில் வேகம் குறையுமென்பதற்கு சந்தேகமுண்டா?

தமிழ் நாட்டு டைரக்டர்களிடையிலும் வினாயோ அல்லது ஸ்க்ரிப்டாகக் கதையை எழுதிக் கொண்டு படம் எடுக்கும் பழக்கம் வளர வேண்டும். அதோடு ஸ்க்ரிப்ட் எழுதவல்ல புதிய ஆசிரியர்கள் தயாராக வேண்டும்.

சினிமாவுக்குப் புதிதாகக் கதை யெழுத விரும்பு

பும் ஆசிரியர்களுக்குச் சுவபமான வழி யொன்றிருக்கிறது. நீங்கள் இந்த வாரம் பார்க்கும் படத்தையே நீங்கள் எழுதும் முதல் சினிமாக் கதை யென்று வைத்துக் கொள்வோம். அந்தப் படக் கதையின் முதல் கதை யென்ன? புராணத்தைச் சேர்ந்ததாக இருக்கட்டும்; வேறு எங்கிருந்து வேண்டுமானாலும் வந்திருக்கட்டும்.

அந்தக் கதையைச் சுருக்கமாக ஒரு முதல் கதையாக எழுதிக் கொள்ளுங்கள். (பாட்டுப் புஸ்தகங்களில் பிரசுரமாகியிருக்கிறதே கதைச் சுருக்கம். அதையும் பயன் படுத்திக் கொள்ளலாம்.) பிறகு, அந்த முதல் கதையை உங்கள் இஷ்டப்படி பண்படுத்துங்கள். படத்தில் உள்ள குறைகளை விலக்கி, பள்ளங்களை நிறைத்துப் பண்படுத்துங்கள். படத்திலுள்ள அமைப்புக்கும் உங்களமைப்புக்குள்ள வித்தியாசங்களை கவனித்து, அலசிப் பார்த்துச் சரிப்படுத்திக்கொள்ளுங்கள்.

இனி அந்தப் பண்படுத்திய அமைப்பைப் படத்துண்டுகளாக—ஷாட்டுகளாக—பிரித்து எழுத முயலுங்கள். ஒரு தடவைக்கு மூன்று தடவை வேண்டுமானாலும் அதே படத்தை மறுபடி மறுபடி பார்த்து கதை எப்படி ஷாட்டுகளாகப் பிரித்து எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை கவனித்து அதே மாதிரி எழுதிப் பாருங்கள். இப்படி இரண்டு படங்களைச் செய்து பார்த்தால் கதையைப் படத்திற்காகப் பண்படுத்தும் முறை தானே புரிந்துவிடும். அதே போல வசனங்களையும் அலசிப்பார்த்தால், அனுவசியமான வசனங்கள், சுருக்கமாக விஷயத்தை விளக்கும் வசன அமைப்புகள் எல்லாம் தெளிவாகும்.

அது புராணக் கதை அல்லது எங்கிருந்து எடுக்கப்பட்டிருந்தாலும், முதல் கதைக்கும் படக் கதைக்கும் உள்ள வித்தியாசங்களைக் கண்டுபிடித்து ஆராய்ந்து பார்த்தால், சினிமாக் கதையின் தேவைகள் புலனாகிவிடும். அதோடு சம்பவங்கள் எப்படி அமைக்கப்படுகின்றன ; தலைவன் தலைவி, பிரதிநாயகன் முதலியவர்கள் எப்படி அறிமுகம் செய்விக் கப்படுகிறார்கள். அவர்கள் ஒருவரை யொருவர் சந்திக்கும் முறைகள் எல்லாவற்றையும் தெரிந்து கொள்ளலாம்.

சினிமாவுக்குக் கதை எழுதும் அனுபவமில்லையென்பதற்காக, கதை யெழுதும் சக்தியுள்ளவர்கள் தயங்கவே வேண்டாம். அந்தக் கதையை நீங்கள் எப்படி எழுத விரும்புகிறீர்களோ அப்படியே விவரமாக எழுதிக் கொடுங்கள். அதைப் படித்து டைரக்டர், அதைப் படமாக்குவதற்கு என்னென்ன மாறுதல்கள் செய்ய வேண்டும் என்பதைச் சொல்லுவார். அவற்றைச் செய்து கொடுத்துவிடலாம். அடுத்த கதையை நீங்களே படக்கதையாக எழுதத் தயாராக இருப்பீர்கள்.

ஆனால் நீங்கள் தேர்ந்தெடுக்கும் கதை புதுக் கதையாக இருக்க வேண்டும். அதன் கட்டிடத்திலே புதுமை இருக்க வேண்டும். பழைய கதையையும் புதுமையான முறையில் கட்ட முயலவேண்டும்.

புதுக்கதை யென்னும்போது நம்முடைய புராணக் கதைகளைப் பற்றிக் கொஞ்சம் சொல்லத்தான் வேண்டும். நம்முடைய புராணங்கள் இன்றைய சமூக வாழ்க்கைக்கு லாயக்கற்றவை, அர்த்தமற்றவை, அசம்பாவிதங்கள் என்ற தப்பான அபிப்பிரா

யங்கள் சில ஆசிரியர்களிடம் காணப்படுகின்றன. இன்னும் சிலர், அந்தக் கதைகள் படிப்பற்ற பாமர மக்கள் ரஸனைக்குத்தான் ஏற்றவை யென்று கட்சி பேச முயலுகிறார்கள்.

இரு கட்சிக்காரர்களும் நம்முடைய முன்னோர்களின் கற்பனா சக்தியையும் அவமதித்துத் தங்கள் அறியாமையையே வெளியிடுகிறார்கள். நம்முடைய புராணக் கதைகளையும், பக்தர்களின் கதைகளையும் எழுதியவர்களின் கற்பனை யெல்லையையும் சிருஷ்டி சக்தியையும் இன்றைய ஆசிரியர்களில் சிலர் எட்டிப் பிடிக்கக்கூட முடியாது.

போராட்டமா? அற்புதமான போராட்டங்கள். ஆக்கல் சக்திக்கும் அழித்தல் சக்திக்குமே போராட்டம். ஒன்றரைக்காணி நிலத்துக்காகவோ அல்லது ஒரு உபயோகமற்ற உயிலுக்காகவோ நடக்கும் போராட்டங்களல்ல.

ராமாயணத்தில் ஆண்மைக்கும் மிருகபல வெறிக்கும் போராட்டம். எதற்காக? அழகு, ஆதர்ஸம், தியாகம் எல்லாம் சேர்ந்து உருவெடுத்த பெண்ணுக்காக. பிரஹ்லாதன் கதையில் மிருகபலத்துக்கும் ஆத்ம பலத்துக்கும் போராட்டம். சாவித்திரியில் மரணத்திற்கும், பரிசுத்தத்திற்கும் போராட்டம்.

சில கதைகளில் பிரதிநாயகன் என்ற படைப்பேயில்லாமல் போராட்டத்தின் வேகத்தைப் படைத்திருக்கும் அதிசயம் பொறுமையுடன் ஆராய்ந்து படிப்பவர்களுக்குத்தான் புலனாகும். ஹரிச்சந்திரனின் சத்திய விரதத்திற்கு நேரும் தடைகளைப் படைத்து, அந்தத் தடைகளைப் படைக்கும் விஸ்வாமித்திரனையும் படைத்திருக்கும் விந்தையை ஒருசார்பு

.பட்ட மனோபாவத்துடன் படித்தால் அனுபவிக்கவே முடியாது.

சிக்கல்களா? அதிசயச் சிக்கல்கள். அவற்றை முதலில் பார்க்கும்போது முடிவில் எப்படிச் தெரியப் போகிறது என்பதே தோன்றாது. “எனக்கு மனிதனால் சாவு நேரக்கூடாது, மிருகத்தால் நேரக்கூடாது, தேவர்களாலுமில்லை, எந்த ஆயுதத்தாலும் நான் மரிக்கக் கூடாது, வீட்டிலும் வெளியிலும், பகலிலும் இரவிலும் நான் மரணமெய்தக் கூடாது” என்று இரணியன் வரம் கேட்பான். கொடுக்கப்படும். அசியாயமும் அதர்மமும் தாண்டவமாட ஆரம்பிக்கும். அவன் அழிக்கும் சக்தியாகவே மாறி விடுவான். அவனையும் அழிக்க ஆக்கல் சக்தி அபூர்வமாக வடிவெடுக்கும். மனிதனும் மிருகமும்ல்லாமல் நரசிங்கமாகத் தோன்றி, பகலிலும் இரவிலுமின்றி அந்திமயக்கத்தில், வீட்டிலும் வெளியிலுமின்றி வாயிற்படியில், எவ்வித ஆயுதமுமின்றி நகங்களாலேயே இரணியனை அழிக்கும்!

இன்னொரு கதையில் “நான் யார் தலையைத் தொட்டாலும் அவர் சாம்பலாகிவிட வேண்டும்” என்று வரம் கேட்பான் ஓர் அசுரன். கொடுக்கப்படும். வரம் கொடுத்த சக்தியையே சாம்பலாக்க முயலுவான். அவனை எப்படி அழிக்க முடியும் என்று தோன்றாமல் விழிப்போம். ஆக்கல் சக்தி மோஹினி வடிவு கொண்டு தோன்றும். அவன் கையை அவன் தலையிலேயே வைக்கச் செய்து அசுரனை அழித்து விடும்.

வேறொரு கதையில் “நாங்களிருவரும் ஒரு வ்ரையொருவர் கொன்று கொண்டால் அழியலாமே

யன்றி வேறு எந்த சக்தியாலும் அழிக்கப்படக் கூடாது” என்று வரம் கேட்பார்கள் இரண்டு சகோதரர்கள். வரம் கொடுக்கப்படும். அதர்மத் தாண்டவம் நடக்கும். ஆக்கல் சக்தி ஓர் அழகிய மடந்தையாகத் தோன்றும். “உங்களில் யார் என்னை அடைவது என்பதைத் தீர்மானம் செய்துகொண்டு வாருங்கள்” என்று சகோதரர்களிடம் சொல்லும். “எனக்குத்தான் எனக்குத்தான்” என்று போராடியே அவர்கள் தங்களைத் தாங்களே அழித்துக் கொள்வார்கள்.

குணதோஷச் சித்திரங்களா? கலகம் செய்து சண்டை மூட்டிவிட்டு அதர்மத்தை அழித்து மனித ஜாதிக்கு கேழமம் தேடும் குணத்திற்கே ஒரு உருவம். அதன் பெயர் நாரதர். மரணத்திற்கே ஒரு ரூபம். அதன் பெயர் காலன். சீதையைப் போன்ற இன்னொரு சித்திரம் வரைவதென்பது இனி எக்காலத்திலாவது சாத்தியமாகுமா?

ராமன் என்ற படைப்பிலேயுள்ள கலைத்திறமையை எப்படி வர்ணிப்பதென்றே தோன்றவில்லை. அவன் காட்டுக்குப் போனால் நானும் வருவேன். என்கிறான் பத்தினி. பதினான்கு வருஷமும் உடனிருந்து சேவை செய்யப் புறப்படுகிறான் ஒரு தம்பி. “நீ அமர வேண்டிய சிம்மாதனத்தில் நான் உட்காரவா? உன் பாதுகைகள் வேண்டுமானால் அதன் மேலிருக்கலாம்” என்கிறான் இன்னொரு தம்பி. பதினான்கு வருஷம் முடிந்து ராமன் திரும்பிவரவில்லை யென்று அந்தத் தம்பி பிராணத் தியாகம் செய்து கொள்ளச் சித்தமாகிறான். ராமன் காட்டுக்குப் போய் விட்டானென்று கேட்ட தந்தை உயிரையே

விட்டுவிடுகிறான். ஹனுமான் என்ற வானரம் ராமனுக்காக மலையையும் தூக்குகிறது, கடலையும் தாண்டுகிறது.

இப்படி எல்லோரும் ராமனுக்காக அபாரமான தியாகங்கள் செய்வதன் ரகசியம் என்ன? அவன் பிரிந்தான் என்றவுடன் உயிரையே விடுவதன் ரகசியம் என்ன? பிறரை இம்மாதிரித் தியாகம் செய்ய வைக்கவல்ல ஒரு நாயகனை, தலைவனை எல்லோராலும் சிருஷ்டித்துவிட முடியுமா?

புராணக் கதைகள் வெறும் தெய்வலீலைகள் மாத்திரமல்ல. அற்புதரஸம் ஒன்றையே கொண்டு கட்டப்பட்டவையல்ல.

அவை ஜனங்களிடையே பிரபலமாக இருக்கின்றன வென்றால், அதன் காரணத்தை அறிய முயல் வேண்டுமே யன்றி ஜனங்களைப் பாமரர்கள் என்று சொல்லிவிடக் கூடாது. புராணக் கதைகள் ஜனங்கள் மனதில் எழுப்பும் உணர்ச்சிகள் மனித நெஞ்சத்தின் அஸ்திவாரமான உணர்ச்சிகள். ஆனால் அந்தக் கதைகள் எழுப்பும் உணர்ச்சிகளின் வேகம் அபாரமானது. ஆழமானது. ஒரு நந்தனும், ஒரு மீராவும் ஜனங்கள் உள்ளங்களில் செய்யும் கிளர்ச்சியை ஒரு டிப்பி கலெக்டரும், ஒரு ஜமீன்தாரினியும் செய்துவிட முடியாது. ஏனெனில் நந்தனும் மீராவும் அடைய விரும்பும் லக்ஷியம் பிருமாண்டமானது. டிப்பி கலெக்டர் அடுத்த வீட்டுப் பெண்ணையோ அல்லது நிர்வாக சபையில் பதவியையோ தான் அடைய முயலுகிறார்.

இவ்வளவையும் சொல்லியதால், நமது ஆசிரியர்க ளெல்லாம் மறுபடி புராணக்கதைகளாகவே

சிருஷ்டிக்க வேண்டுமென்று நான் சொல்லுவதாக யாரும் எண்ணிவிடக் கூடாது. இன்றைய சமூக வாழ்க்கையில் நாம் அமைக்கும் கதைகளிலும் இத்தகைய பலமிருக்க வேண்டும். புராணக் கதைகளைக் கேட்டு அனுபவித்த ஜனங்களை அஸ்திவாரமற்ற, அல்பமான மனோநிலைகளை விவரிக்கும் கதைகளால் சலபமாகத் திருப்திசெய்துவிட முடியாது. நம்முடைய புதுக் கதைகளால் நாம் எழுப்பும் உணர்ச்சிகள் நுனிப்புல் மேயும் அளவிவிருந்தால் போதாது. படக் கதைகளுக்கு மனித உணர்ச்சிதான் ஆகாரம், பலம், ஜீவன் என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும்.

இனி படக்கதைக்குத் திரும்புவோம்.

ஒவ்வொரு கதையிலும் சம்பவங்கள், அந்தக் கதையைப் பொறுத்துத்தான் அமையும். ஆசிரியருக்கு சம்பவங்களைக் சிருஷ்டிக்கும் உற்சாகம் கதையிலிருந்தே வந்துவிடும். கதையின் “ இந்தப் பகுதியை இப்படிக் கட்டுவோம். தலைவன் இந்த மாதிரி நடந்து கொள்ளட்டும். அதன் பலகை இப்படி நேரும் ” என்று ஆசிரியர் கற்பனையை ஒட்டி சம்பவங்களைச் சிருஷ்டிக்க முயல வேண்டும். சம்பவங்களை சிருஷ்டிக்கும் போதே கதாபாத்திரங்களின் செயல்களும் அமைந்துவிடும். ஜீவசக்தி நிறைந்த கதாபாத்திரக் கற்பனையே (Character) கதையைக் கட்டிக் கொடுத்துவிடும்.

ஆனால் அடிபட்டு நைந்துபோன வழிகளில் போய் விடாமல், ஆசிரியர் புதுமை வழிகளில் போக முயல வேண்டும். காதலர்களின் சந்திப்பையும், தந்தைக்கும் மகனுக்கும் அபிப்பிராய பேதத்தையும், அயோக்கியர்கள் நல்லவர்களைத் துன்புறுத்த முயலு

வதையும் எத்தனையோ ஆயிரம்விதமாகச் சிருஷ்டிக்க முடியு மல்லவா? தலைவி வந்துகொண்டே யிருக்கும் போது ஒரு மாடு மிரண்டு வருவதும், தலைவன் எங்கிருந்தோ வந்து தலைவியைக் காப்பாற்றுவதுமான ஒரே மாதிரிச் சந்திப்புதான் உண்டா என்ன?

கதையை அமைக்கும் முறை, சிருஷ்டிக்கும் சம்பவங்கள் எல்லாம் படம் பார்ப்பவரின் நெஞ்சத்தில் கிளர்ச்சி செய்வதற்காகத்தான் என்ற கவனமிருந்தால் போதும். புதுமை தானாகவே வந்து அமையும்.

எந்த வித்தையானாலும் உழைப்பின்றி யாராலும் கற்றுக்கொண்டுவிட முடியாது. ஆர்வமும் அந்த ரங்க பூர்வமான அக்கரையும் உள்ளவர்களால் கற்க முடியாத வித்தையே இல்லை. சோம்பலைவிட்டு, வெற்றி யடைந்துதான் தீரவேண்டும் என்ற பிடிவாதத்துடன் முயலும் ஆசிரியர் யாரும் படக்கதை யெழுதவும், ஸீனரியோ எழுதவும் கற்றுக்கொண்டு விடலாம். அஸ்திவாரமாகக் கொஞ்சம் கற்பனையும், கற்பனை செய்யும் கருத்தை விளக்கிச் சொல்லும் திறனும் தான் வேண்டும்.

சினிமாவில், ஒரு இலாகாவைப் பற்றி மாத்திரம் தெரிந்துகொண்டு அதில் நிபுணத்துவம் அடையலாம். ஆனால் அதற்குமற்ற இலாகாக்களில் நடக்கும் வேலைகள், அவற்றிற்கும் தன் இலாகாவுக்குமுள்ள சம்பந்தம் ஆகியவற்றைப் பற்றி ஒரு அளவு வரையிலாவது தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம். அதிலும் படத்திற்குக் கதை எழுத விரும்பும் ஆசிரியர், தன் கதையைப் படமாக்கப் போகும் ஒவ்வொரு இலாகாவும் என்னென்ன வேலை செய்கிறது என்பதை

அறிந்துகொள்வது நல்லது. அதனால் மேல்பார்வைக்கு அசாத்தியம் என்று தோன்றினாலும் படத்தில் நன்றாயிருக்கக் கூடிய புதிய கருத்துக்களை சிருஷ்டித்துக் கொடுப்பதும் சாத்தியமாகும். பின்வரும் அத்தியாயங்களில் படப்பிடிப்பில் முக்கியமாக இருக்கும் இலாகாக்களின் வேலைகளும் முறைகளும் விவரிக்கப்படுகின்றன.

படக்கதை எழுதும் ஆசிரியர் எந்த விஷயத்தையும் படமாக்க முடியும் என்ற நம்பிக்கையுடனேயே கதையை எழுதுவதுதான் விரும்பத் தக்கது.

டைரக்டர்

நம்முடைய வேதாந்த தத்துவத்தை விளக்கும் உபமானங்களில் “மரத்தை மறைத்தது மாமத யானை; மரத்தில் மறைந்தது மாமத யானை” என்று ஒரு வாக்கியமிருக்கிறது. சத்தியமும் மாயையும் ஒன்றைப் பார்க்கும்போது மற்றது தெரியாதபடி பின்னிக்கொண்டிருக்கின்றன என்பதை விளக்கும் உதாரணம் இது.

சினிமாவைப் பற்றிப் பேசும்போதும் இந்த உதாரணத்தை உபயோகிக்கலாம். ஒருவர் படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும்போது அது சினிமாக் கொட்டகை; எதிரில் திரையின்மேல் நிழலும் ஒளியுமாகப் பல படங்கள் வரிசையாகத் தெரிகின்றன; யாரோ சிலர் நடித்ததைப் போட்டோக்கள் எடுத்து வரிசையாகத் தொடுத்து ஒட்டுகிறார்கள் என்ற பிரக்ஞையே அவருக்கிருப்பதில்லை. இந்த உண்மைகள் எல்லாம், படக்கதை நிஜமாகவே நடப்பதுபோல அவர் மனதில் எழும் பிரமைக்குள் மறைந்துவிடுகின்றன.

இங்கிலாந்தில் ஒரு பிரபல “எழுத்தாளி”யான எலீஸபத் பொவென் என்று ஸ்த்ரீ “நான் ஏன் சினிமாப் பார்க்கப் போகிறேன்” என்ற தலைப்பில் சில காரணங்கள் கொடுத்திருக்கிறார்.

‘நான் என்னை மறப்பதற்காகப் போகிறேன். மனம் சிந்திக்க விரும்பாமல் சும்மா இருக்க விரும்பும் போது போகிறேன். அவசரமாக எதைப்பற்றியா

வது சிந்திக்கவேண்டிய அவசியம் நேரும்போது சிந்தனையைத் தூண்டிவிடுவதற்காக சினிமாவுிற்குப் போகிறேன். அழகான ஆண்பெண்களைக் காண விரும்பிப் போகிறேன். வாழ்க்கையென்னும் நதி வெள்ளப் பெருக்கெடுத்து ஓடுவதாகக் காட்டுவதைப் பார்க்கப் போகிறேன். சிரிப்பதற்காகப் போகிறேன். மனதைப் புண்படுத்திக்கொள்ளப் போகிறேன். ஒருநாள் முழுவதும் தொல்லையும் தொந்திரவு மாகக் கழியும்போது, அர்த்தமற்றதானாலும், விபரீதமானதானாலும் ஒரு அமைப்பாகவரும் காட்சிகளைப் பார்க்கப் போகிறேன். பிரகாசமான வெளிச்சமும், திடீரென்றுவரும் இருளும், வேகமும் காண விரும்பிப் போகிறேன். நான் கண்டிராத பல நாடுகள், பிரதேசங்கள் முதலியற்றைக் காணப்போகிறேன். வெடித்துக் கொண்டுவரும் விகடப் பேச்சுகளைக் கேட்கவும், மெருகு கொடுத்ததுபோல் நடந்து கொள்ளும் மனிதர்களைப் பார்க்கவும் போகிறேன். தீர்க்க சதுரமாக இருக்கும் திரை என்முன் ஒரு அற்புத உலகையே திறந்துகாட்டுவதைப் பார்க்கப் போகிறேன். கதையும், அதில் ஏற்படும் மனப்பதைப்பும் என்னை இழுப்பதால் அவற்றைக் காணப்போகிறேன். ஒரேயிடத்தில், இருளில் நூற்றுக் கணக்கானவர்களுடன் ஒரே விஷயத்தில் ஈடுபட்டு உட்கார்ந்திருக்க விரும்பிப்போகிறேன். என் பொதுவான உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிட்டுக் கொள்ள விரும்பிப்போகிறேன்.”

இத்தனை காரணங்களுக்காகவும் அவர் சினிமா பார்க்கப்போவதாகச் சொல்லுகிறார். நம்மில் ஒவ்வொருவரும் “என் சினிமாவுக்குப் போகிறோம்”

என்ற கேள்வியைக் கேட்டுக்கொண்டு யோசித்துப் பார்த்தால் இவ்வளவு காரணங்களும் நமக்கும் பொருந்தும் என்பது புலனாகும்.

அந்தப் பெண்மணி சொல்லும் காரணங்களைப் பொது வகுப்புகளாகப் பிரித்தால், தன்னை மறக்க விரும்புதல், சோம்பல் அல்லது மனச்சோர்வு, தன்னிடத்திலும், தன்னைச் சூழ்ந்துள்ளவற்றிலும் ஏதோ குறைவாக இருக்கிறதென்ற ஏக்கம், தனிமையில் ஏற்படும் வெறுப்பு, பொறுப்பற்ற விளையாட்டு புத்தி என்று ஐந்து வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். சினிமா பிரபலமாக இருப்பதற்கு ஜனங்களிடம் பொதுவாக உள்ள இந்த ஐந்து தன்மைகள்தான் காரணம் என்பதும் விளங்குகிறது.

இவற்றில் தன்னைத்தானே மறக்கச் செய்தல் என்பதுதான் சினிமாவிடமுள்ள ஓர் அதிசய சக்தி. திரையின்மேல் படம் ஓட ஆரம்பித்தவுடன் பார்ப்பவர் ஒரு புது உலகத்திற்குள் நுழைந்துவிடுகிறார். அங்கே நடக்கும் ஒரு நாடகத்தில் ஈடுபட்டு தானே அதில் கலந்து கொண்டதுபோல உணருகிறார். கதாநாயகனின் வெற்றியும் தோல்வியும் தன்னுடைய வெற்றியும் தோல்வியுமென்று கருதுகிறார். இத்தகைய பிரமையை உண்டாக்கும் சக்தி சினிமாவைத் தவிர வேறு எந்தக் கலையிலும் அவ்வளவு தீவிரமாக இல்லை.

சினிமாவுக்கு இந்த பிரமை சக்தி எதனால் எப்படி ஏற்படுகிறது?

சினிமாப்படம், பல துண்டுப் படங்களால் ஆக்கப்படுவதால்தான். தனித் தனியாக எடுக்கும் போது அந்தத் துண்டுப் படங்களில் விசேஷமாக

ஒன்றுயில்லாமலிருக்கலாம். ஆனால் ஒரு அடுக்கில் வரும்போது, அர்த்தமே யில்லாத அந்தத் துண்டுப் படத்திற்கு எவ்வளவு அர்த்தம், சக்தியெல்லாம் ஏற்பட்டு விடுகிறது!

ஒரு தொட்டில். அதில் ஒரு சிறிய மெத்தை போட்டு மேலே ஒரு அழகான பொம்மையும் கட்டியிருக்கிறது. இதை ஒரு ஷாட்டாக எடுக்கிறார்கள். அந்த ஷாட்டில் ஒரு விசேஷமுமில்லை.

ஆனால் அந்தத் தொட்டிலில் ஒரு குழந்தை இருந்ததும், அதைத் தயார் சீராட்டித் தாலாட்டியதும், பின்னால் குழந்தைக்கு ஏதோ ஆபத்து நேர்ந்ததும் காட்டப்பட்ட பிறகு, குழந்தையின் தாயார் கண்ணீரோடு முகத்தைத் திருப்பும் ஷாட்டும், அதன் பின்னால் இந்தத் தொட்டில் ஷாட்டும் வரும்போது அது படம் பார்ப்பவர் மனதில் எவ்வளவு அனுதாபத்தை, துக்கத்தை, துன்பத்தை எழுப்பிவிட்டு விடுகிறது!

ஒன்றன்பின் ஒன்றாக, ஒரு அடுக்கில், ஒரு குறிப்பிட்ட கோர்வையில் வரும் பல ஷாட்டுகளினால் படம் பார்ப்பவர் மனதில் எழும் உணர்ச்சிகளும் புது உலக பிரமையும்தான் சினிமாவின் ரகசியம்.

ஒவ்வொரு தனி ஷாட்டும் பின்னால் என்ன கோர்வையில் வரப்போகிறது, அப்போது அந்த ஷாட்டுக்குள்ள பலம், அர்த்தம் என்ன என்பதை முன்னாலேயே கற்பனைசெய்து, ஷாட்டைப் படம் எடுப்பவர்தான் டைரக்டர்.

டைரக்டர் என்பவர் நடிக்க நடிக்கையரை நடத்தி வைத்து வேலை வாங்குகிறவர்; அவர் வேலை ஸ்டூடியோவில்தான் நடக்கிறது என்று பொதுவாக ஒரு

அபிப்பிராயம் நம் நாட்டிலிருந்து வருகிறது. அது தவறு. ஸ்டூடியோவில் படம் பிடிக்க ஆரம்பிப்பதற்கு ரொம்ப முன்னதாகவே ஓர் அளவில் கதை முழுவதையும் படமாகப் பார்ப்பவர் டைரக்டர்தான். வேறு யாராவது ஸ்க்ரிப்ட் எழுதிக்கொடுத்தாலும், டைரக்டர் அவருடன்கூட இருந்து அவருக்குத் தன்கருத்துகளையும் யோசனையையும் சொல்லி ஸ்க்ரிப்டை எழுதுவிக்கிறார். அல்லது தானே ஸ்ரீரீயோ அல்லது ஸ்க்ரிப்ட் தயாரிக்கிறார்.

காகிதத்தில், எழுத்தில், பல வாக்கியங்களாகவும் குறிப்புகளாகவும், அடையாளங்களாகவும் படம் ஓர் உருவம்பெற்று விடுகிறது. அந்த உருவத்துடன் தான் டைரக்டர் ஸ்டூடியோவுக்குள் நுழைகிறார்.

அவர் ஸ்டூடியோவுக்குள் போவதற்குமுன் கவனிக்கவேண்டிய முக்கியமான பல வேலைகளிருக்கின்றன.

சினிமாத் தொழில் கட்டுப்பாடுகளுடனும், திட்டங்களுடனும் திருத்தமாக ஸ்தாபிதமாயுள்ள அமெரிக்காவில் ஒரு டைரக்டரின் பொறுப்புகள் ரொம்பக் குறைவென்றே சொல்லலாம். நம் நாட்டில் ஒரு டைரக்டர் மற்ற தேசத்து டைரக்டர்களை விட அதிகப் பொறுப்பு வகிக்கிறார்.

ப்ரொட்யூசர் கதையை நிச்சயித்து அதை எழுதும் ஆசிரியரையும் டைரக்டரையும் நியமித்து இருவரையும் சந்திக்க வைக்கிறார். அங்கிருந்தே டைரக்டரின் வேலை ஆரம்பமாகி விடுகிறது. கதாசிரியர் சினிமாத் கதை எழுதும் முறையை அறிந்தவராக இருந்துவிட்டால் சிரமம் குறைவு. இல்லாவிட்டால்

டைரக்டர்தான் கதையை சினிமாவுக்கு எப்படிப் பண்படுத்த வேண்டுமென்று தீர்மானித்து, ஆசிரியரைக்கொண்டு எழுதுவிக்க வேண்டும்.

ஆசிரியர் ஒவ்வொரு காட்சியாக எழுதிக் கொடுக்கும்போது, டைரக்டர் அதையெல்லாம் அலசிப் பார்த்துப் படத்திற்கு வேண்டிய மாறுதல்களைச் செய்துகொள்ள வேண்டும்.

பண்படுத்தப்பட்டு கதை வசனங்களுடன் தன்கைக்கு வந்தவுடன் டைரக்டர் அதை எப்படிப் படமாக்குவது, எப்படி ஷாட்டுகளாகப் பிரிப்பது என்று திட்டம்போட்டுக் கொண்டாக வேண்டும். ஸீனரியோ எழுதும் வழக்கமிருந்தால் எழுதித் தயார் செய்துகொள்ள வேண்டும்.

வெளி நாடுகளில் ஸ்டூடியோக்களில் பட சம்பந்தமான ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் கவனிக்க இலாகாக்கள் தனித்தனியாக இருக்கின்றன. நம் நாட்டில் பெரும்பாலான படங்கள், வாடகை ஸ்டூடியோக்களில் தயாரிக்கப்படுகின்றன. ஆகையால் பட சம்பந்தமான பல அம்சங்களுக்குத் தனி இலாகா அமைப்பு ஏற்பட இடமில்லாமலிருக்கிறது.

உதாரணமாக ஒரு படத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் உடை அலங்காரங்கள் ஆபரணங்கள் முதலிய வற்றைப் பற்றிய பொறுப்புள்ள தனி இலாகா நம் நாட்டில் பல ஸ்டூடியோக்களிலும், படம் தயாரிக்கும் ஸ்தாபனங்களிலும் கிடையாது. அதையெல்லாம் டைரக்டர்தான் பொறுப்புடன் கவனித்துக் கொள்ள வேண்டும்.

சமீப காலத்தில் சென்னையில் ஜெமினி ஸ்டூடியோவில் இம்மாதிரித் தனி இலாகாக்கள் படைக்கப்

பட்டுத் தனிப் பொறுப்புடன் வேலைசெய்து வருகின்றன.

ஒவ்வொரு படத்திற்கும், ப்ரொட்யூசருக்குக் கீழ் புரொடக்ஷன் மாணேஜர் அல்லது தயாரிப்பு நிர்வாகி ஒருவர் இருப்பார். டைரக்டர் அவரிடம் படத்திற்குத் தேவையான உடைகள், ஆபரணங்கள், நடிகர்களின் குடுமி, கிருதா, தாடி மீசை முதலிய வற்றையெல்லாம் தயாரித்துக் கொள்ளுவார்.

படத்தில் எங்கெங்கு பாட்டுகள் வருமென்பதை ஆசிரியரே எழுதிவிட்டாலும், அல்லது டைரக்டரே தீர்மானித்தாலும், பாட்டுகளைத் தயாரிக்கும் பொறுப்பிலும் டைரக்டருக்குப் பங்கிருக்கிறது. என்ன ரஸத்தில் வேண்டுமானாலும் பாட்டுக்கு மெட்டுப் போட்டுக் கொடுக்கும் திறமையுள்ள ஒரு சங்கீத டைரக்டரை ப்ரொட்யூசர் நியமித்துவிடுவார். டைரக்டர் சங்கீத டைரக்டரிடம் பாட்டு எவ்வளவு நீளமிருக்கலாம், என்ன நடையிலிருக்க வேண்டும், பல்லவிக்கு முன், அனுபல்லவி சரணங்களுக்கிடை யில் வெறும் சங்கீதம் மாத்திர மிருக்கலாமா கூடாதா, இருந்தால் எத்தனை யெத்தனை விழையிருக்கலாம் என்பதுபோன்ற தகவல்கள் கொடுப்பார். பாட்டையும் படமாக்கப் போகிறவர் அவர்தான். ஆகையால் அவருடைய தேவையை ஒட்டித்தான் பாட்டின் நீளமும் வடிவமும் அமையும்.

நடிக நடிகையரை அமர்த்துவதிலும் டைரக்டருக்கு ஓர் அளவு பங்கு உண்டு. சாதாரணமாக நட்சத்திர நடிக நடிகையரை ப்ரொட்யூசரே அமர்த்தி விடுவார் என்றாலும் கதையின் தேவைக்கும் நட்சத்திரத்திற்குமுள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை

நிச்சயமாக அறிந்தவர் டைரக்டர்தான். ஆகையால் அவரைக் கலந்துகொண்டுதான் அதுவும் நடக்கும். இதர நடிக நடிகையர்களை கதையின் தேவையைப் பொறுத்து டைரக்டரின் யோசனைப்படிதான் அமர்த்துவது வழக்கம்.

நடிக நடிகையர் நிச்சயிக்கப்பட்டவுடன் நிர்வாகி அவரவருடைய காட்சிகளையும் வசனங்களையும் தனித்தனியாக எழுதி ஒப்புவித்து விடுவார்.

டைரக்டர் நடிக நடிகையரை ஒன்று சேர்த்து ஒத்திகைகளை நடத்துவார்.

சினிமாப்பட ஒத்திகைகளில் பல ரகங்களிருக்கின்றன. டைரக்டர் எல்லா நடிகர்களுக்கும் கதையை விளக்கிச் சொல்லி, அதில் ஒவ்வொருவரும் வகிக்கப்போகும் பாத்திரத்தின் குண தோஷங்களை எடுத்துக்காட்டிவிட்டு ஒத்திகை செய்வது ஒருவகை. அதையெல்லாம் சொல்லாமலே அவரவர் பகுதிக்கு அவரவரை ஒத்திகை செய்வது இன்னொரு விதம்.

வெளிநாடுகளில் ஒவ்வொரு படத்திற்கும் வசனப் பயிற்சி செய்விப்பவர் அல்லது “டயலாக் கோச்” (Dialogue Coach) என்று ஒருவர் உண்டு. அவர் ஒவ்வொரு வசனமும் என்ன பாவத்தில் என்ன பாணியில், என்னவேகத்தில் பேசப்பட வேண்டும் என்பதை நடிகர்களுக்கு விளக்கிச் சொல்லி அவர்களைப் பயிற்சி செய்விப்பார்.

நம்நாட்டில் அம்மாதிரி ஆட்கள் கிடையாது. பெரும்பாலும் டைரக்டர்தான் அதைச் செய்கிறார். டைரக்டர் பாஷை தெரியாதவராக இருக்கும்போது; கதாசிரியரோ அல்லது வேறு ஒருவரோ அந்த வேலை

யைச் செய்கிறார். நடிக நடிகையர் தாமாகவே அந்தந்த வசனத்தை எப்படிப் பேசலாம், பேச வேண்டுமென்று கவனித்துப் பேசுவார்கள். டைரக்டர் அவர்களுக்கு உதவி செய்வார்.

வசனத்தைத் தவிர, படத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் எப்படி நடக்கவேண்டும்; குறிப்பிட்ட செய்கையை எப்படிச் செய்யவேண்டும் என்பதற்கும் ஒத்திகைகள் செய்வதுண்டு. ரஷ்யாவில் புடோவ்ஸின் என்ற டைரக்டர் தன் படத்தில் வரும் ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் கூட ஒத்திகை செய்து பார்த்துத்தான் பின்னால் எடுப்பாராம்.

சில டைரக்டர்கள் இம்மாதிரி முன் ஒத்திகையின்றியே ஸ்டுடியோவில் படம் பிடிக்கும்போதே பல தடவை ஒத்திகை செய்து படம் பிடிப்பதும் உண்டு.

முன் ஒத்திகைகளின் அவசியத்தை எவ்வளவு வற்புறுத்தினாலும் போதாது. முன்னாலேயே நடிகர்கள் குறிப்பிட்ட ஷாட்டில் இந்த வேலையை இப்படித் தான் செய்யவேண்டுமென்பதைப் புரிந்துகொண்டு விட்டால், படம் எடுக்கும்போது அதில் பாவம் நிறைந்திருக்கும்படி நடிக்க ரொம்ப அனுசூலமாயிருக்கும். ஸ்டுடியோவுக்குள் போய் ஒத்திகையில் கழியும் நேரம் மிச்சமாகும். பில்ம் வீணாகாமல் காப்பாற்றப்படும். மொத்தத்தில் முன் ஒத்திகைகளினால் எல்லாவகைகளிலும் லாபம்தான்.

ஒத்திகைகள் நடந்து படத்தை எடுக்க ஆரம்பிக்கலாம் என்ற நிலைமை வந்தவுடன் டைரக்டர் ஸ்டுடியோவிற்குள் நுழைகிறார்.

ஸ்டுடியோவில் டைரக்டரின் முதல் வேலை

ஒவ்வொரு காட்சியும் எந்த இடத்தில் நடக்கிறதோ அந்த இடத்தைப்போல சிருஷ்டிக்கப்படும் காட்சி ஜோடனைக்கு ஏற்பாடு செய்வதுதான். ஸ்டூடியோவில் “செட்டிங் டைரக்டர்” (Settings Director) அல்லது “ஆர்ட் டைரக்டர்” என்று ஒருவர் இருக்கிறார். அவர்தான் ஒரு படத்திற்கு வேண்டிய எல்லாக் காட்சிகளையும் ஜோடித்துக் கொடுப்பவர். டைரக்டர் அவரிடம்தான் படத்திற்கு வேண்டிய காட்சிகளைப் பற்றிய விவரங்களைக் கொடுப்பார்.

ஆர்ட் டைரக்டர் படம் பிடிக்கும் முறைகளை நன்றாயறிந்தவர். தான் ஜோடிக்கும் காட்சியில் ஒளியை அமைக்கவும், காமிரா நகர்ந்து திரிந்து படம் பிடிக்கவும், ஒலிப்பதிவுகள் செய்யவும் வேண்டிய வசதிகளையறிந்தவர். அவற்றிற்கெல்லாம் ஏற்றபடி “செட்” (Set) போட்டுக்கொடுப்பார். பெரிய சக்கரவர்த்தியின் அரண்மனையும் அன்றாடக் கஞ்சிக்கு உழைக்கும் தோட்டியின் குடிசையும் அவருடைய சிருஷ்டிகள் தான்.

அந்தந்த செட்டில் என்னென்ன தட்டுமுட்டு சாமான்கள், ஆசனங்கள் முதலியவைகளுக்கு வேண்டுமென்பதையும் அவரே கவனித்துத் தயாரித்துக் கொடுப்பார். அவர் தயாரிக்க முடியாத பொருள்கள் தேவையானால் டைரக்டர் நிர்வாகியைக் கொண்டு வரவழைத்துக்கொள்ளுவார்.

செட்டுக்குள் வந்தாகிவிட்டது. டைரக்டர் முதல் ஷாட்டை எப்படி எடுக்கப்போகிறார் என்பதைக் காமிராமானிடம் சொல்லுவார். செட்டின் எந்தப் பகுதியில் எந்தெந்த நடிகர்கள், என்ன செய்யப் போகிறார்கள் ; அதைக் காமிரா எவ்வளவு தூரத்தி

லிருந்து, எந்த நிலையிலிருந்து படம் பிடிக்கவேண்டும் என்று தெரிவிப்பார். காமிராமானுக்காக ஷாட்டில் வரப்போவதை நடிகர்களைக் கொண்டு ஒரு முறை செய்து காட்டுவார். காமிராமான் அந்த ஷாட்டை எடுக்க ஒளிக்கு ஏற்பாடு செய்வார்.

அந்த ஷாட்டில் என்ன சப்தமிருக்கும், வசனமா அல்லது பாட்டா என்பதை டைரக்டர் ஒலிப்பதிவு செய்யும் ரிக்கார்டிங்ஸ்டிக்குத் தெரிவிப்பார். அவர் அதற்கு வேண்டிய ஆயத்தங்கள் செய்து கொள்ளுவார்.

காமிராமான் ஒளியை அமைத்துப் படமெடுக்கத் தயார் என்றவுடன் டைரக்டர் நடிகர்களை ஒத்திகை செய்து ஷாட்டை எடுக்கத் தயார் செய்வார்.

இதுதான் டைரக்டரின் திறமை, பொறுப்பு எல்லாம் வெளியாகுமிடம்.

சினிமாவில் உள்ள பிரமை சக்தி படத்தில் மொத்தமாக இருப்பதாக முன்பு சொன்னோம். அந்த சக்தியைச் சிறுசிறு பகுதியாகப் பிரித்து பகுதி பகுதியாகத் தயாரிப்பதுதான் ஷாட் எடுப்பதென்பது.

ஒவ்வொரு ஷாட்டும் படத்தின் ஒரு அங்கம். படத்தில் மொத்தமாக வரப்போகும் வேகத்தின் ஒரு துண்டு. பெரிய சங்கிலியில் ஒரு கரணை.

உடலமைப்பில் ஓர் அங்கம் கோளாறுதலும் உடலின் அழகு கெட்டுவிடும். அதன் பலம் குறைந்துவிடும். பாயும் வெள்ளத்தின் நடுவில் ஏதாவது குறுக்கிட்டால் அதன் வேகம் குறைந்து விடும். சங்கிலியின் ஒரு கரணை பல வீனமானதாக இருந்துவிட்டால் சங்கிலியின் உறுதி குன்றி விடும்.

அதேபோலத்தான் ஒவ்வொரு ஷாட்டும். அந்த ஷாட்டு படத்தில் எந்த இடத்தில் வருகிறது, அதி் லடங்கியிருக்கும் கதையென்ன, கதையின் அந்தத் துணுக்கிலுள்ள ரஸமென்ன, அந்த ரஸத்தின் கனம் அல்லது ஆழமெவ்வளவு என்பதையெல்லாம் நிச்சயமாக உணர்ந்து அதற்கேற்றபடி நடிகர்களை நடிக் கச் செய்வதில்தான் டைரக்டரின் திறமையிருக்கிறது.

சினிமாவில் “டெம்போ” (Tempo) என்கிறார்களே அந்த வேகம் பிறக்குமிடம் இங்கேதான். ஒரு தனி ஷாட்டில் முன் பாராவில் குறிப்பிட்ட அம்சங்கள் எல்லாம் சரியான அளவில் அமைவதுதான் டெம்போ.

நடிகரின் நடை, நொடி, பாவனை, பேச்சு, ஒரு சிறு அசைவில்கூட இந்த டெம்போ இருக்கிறது. ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் அதற்கு ஒரு அளவிற்குக்கிறது. அந்த அளவைத் தெரிந்து நடிகர்களைக்கொண்டு அதை சிருஷ்டிப்பதில்தான் டைரக்டரின் திறமையும், படத்தின் வெற்றியுமிருக்கிறது.

ஒரு ஷாட்டில் ஒருபெண் ஒரு கதவினருகிலிருந்து ஒரு ஜன்னலருகில் போகிறாள். அங்கிருந்து கீழே எட்டிப்பார்க்கிறாள். அடுத்த ஷாட்டு வீதியில் ஒரு வண்டியில் ஏறிக்கொண்டிருக்கும் அவளுடைய கணவனுடையது. அவன் யுத்தகளத்திற்குப் போகலாம். அல்லது கடன்காரன் வாரண்டில் பிடிபட்டுப் போகலாம். அல்லது மனைவியிடம் கோபம்கொண்டு வீட்டை விட்டே போகலாம். அந்தந்தக் காரணத்திற்குத் தகுந்தபடிதானிருக்கும் முதல் ஷாட்டில் பெண் கதவினருந்து ஜன்னலுக்கு நடந்த வேகம்.

அந்தவேகம் சரியான அளவிலிருந்தால் அந்த ஷாட்-டிஸ் டெம்போ சரியாக இருக்கிறது. இல்லாவிட்டால் மொத்தப் படத்தில் அந்த இடம் மூளிதான்.

பலதுளி பெருவெள்ளம். இப்படிப் பல ஷாட்டுகளிலுள்ள வேகம்சேர்ந்து சேர்ந்துதான் படத்திற்கு மொத்தமாக டெம்போ வருகிறது.

டைரக்டர் சர்வ ஜாக்கிரதையுடன் கவனித்து ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் சரியான அளவில் வேகமிருக்கும்படி நடிகர்களை நடிக்ச்ச் செய்து படம் பிடிக்கவேண்டும். அதற்காக காமிரா முன் அவர்களைப் பலமுறைகள் ஒத்திகை செய்வார். தன் மனதிற்குத் திருப்தி வந்தவுடன் படமெடுக்கலாம் என்று அறிவிப்பார். “ஸ்டார்ட்” (Start) ஆரம்பி என்று உத்திரவிடுவார்.

அவர் உத்திரவு கொடுத்தவுடன் காமிராவின் மோட்டார் ஓட ஆரம்பிக்கும். நடிகர்கள் தங்கள் வேலையைச் செய்வார்கள். பேசுவார்கள். படம் பிடிக்கப்படும்; ஒலியும் பதிவு செய்யப்படும்.

அந்த ஷாட்டின் எல்லை வந்தவுடன் டைரக்டர் கட் (Cut) “வெட்டு” என்று உத்திரவிடுவார். காமிரா மோட்டார் நிற்கும். நடிகர்கள் செய்தது திருப்திகரமாக இருந்தால் “சரி” என்பார். இல்லாவிட்டால் “டேக் டூ” (Take two) “மறுபடி எடுப்போம்” என்று உத்திரவிடுவார்.

“டைரக்ஷன்” (Direction) என்ற ஆங்கிலப் பதத்திற்கு “திசை” என்று அர்த்தம். டைரக்டர் என்பதற்கு சரியான திசையைக் காட்டுகிறவர் என்றும் பொருள் சொல்லலாம்.

நடிகர்கள் சரியான திசையை நோக்கி நடக்க

வும், நகரவும், பேசவும் வழிகாட்டும் பொறுப்பு, டைரக்டருடையதுதான். முதல் ஷாட்டில் ஒருவன் திரையின் இடப்பக்கத்திலிருந்து நுழைந்து வலப்பக்கமாகப் போகிறான். அடுத்த ஷாட்டிலும் அவன் அதே திசையில்தான் போய்க்கொண்டிருக்க வேண்டும். வலப்பக்கமிருந்து இடப்பக்கமாகப் போகக் கூடாது.

இரண்டு நடிகர்கள் பேசிக்கொண்டிருப்பதை ஒரு ஷாட்டில் பார்க்கிறோம். அடுத்த ஷாட்டில் ஒருவன் மாத்திரம் பேசுவது இருக்கிறது. மற்றவன் பேசுவனுடைய எந்தக் கைப்பக்கமிருந்தானோ,— இருக்கிறானோ—அந்தப்பக்கம் பார்த்துத்தான் இவன் பேசவேண்டும். திசை மாறிவிட்டால் அந்த ஷாட் வீண்தான். படத்தில் பொருந்தாது.

நடிகர்கள் பார்ப்பதும் திரும்புவதும், நடப்பதும் சரியான திசையில் இருக்கவேண்டுமென்பது போல, காமிரா அதைப் பார்த்துப் படம் பிடிக்கும் திசையும் சரியாக இருக்கவேண்டும். அதுவும் டைரக்டர் பொறுப்புத்தான்.

இந்தத் திசை விஷயம் சினிமாவில் சர்வ ஜாக் கிரதையுடன் கவனித்து, கொண்டுவரவேண்டிய அம்சம். ஒரு சம்பவத்தின் ஒரு பகுதி வீட்டிற்குள்ளும் மறு பகுதி வாசலிலும் நடக்கலாம். வீடு என்பது தனி செட். வாசலும் வீதியும் வேறு செட். இரண்டு செட்டுகளும் ஏக காலத்தில் தயாரிக்கப் படுவதில்லை. ஒன்றில் படம் பிடித்து ஒரு மாதம் கழித்து இன்னொன்று தயாராகலாம். வாசலும் வீதியும் முன்னாலும், வீடு ஒரு மாதம் கழித்தும் செட் போடப்படலாம். ஆகையால் இரண்டிலும்

நடிகர்கள் எந்த திசையில் நடந்தார்கள் என்பதெல்லாம் டைரக்டருக்கு ஞாபகமிருக்கவேண்டும். ஸீனரியோவில் இந்த விஷயம் குறிக்கப்பட்டிருக்கும்.

வீட்டை விட்டு வெளியேறினவன் என்ன வேகத்தில் நடந்தானோ அதே வேகத்தில்தான் வீதியிலும் நடக்கவேண்டும். காரணமின்றி வேகம் குறைந்தாலும், கூடினாலும் டெம்போ பாழாகிவிடும்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டும் பின்னால் வரிசையாகத் தொடுக்கப்படப்போகிறது. அந்தத் தொடுப்புக்கு ஒவ்வொரு ஷாட்டின் ஆரம்பத்திலும் முடிவிலும் வேண்டிய தொடர்ச்சி அல்லது “கண்டிசியூட்டி” (Continuity) அம்சம் சரியாக இருக்கவேண்டும்.

முதல்ஷாட்டு ஒருவன் இன்னொருவனை அடிக்கக் கையை ஒங்குவதுடன் முடியலாம். அடுத்ததில் அடிப்பது இருக்கலாம். இரண்டு ஷாட்டையும் அடுத்தடுத்துத் தொடுக்கும் போது கையை ஒங்குவதும் அடிப்பதும் ஒரே தொடர்ச்சியாக நடப்பதாகத்தோன்ற வேண்டும். அந்தத் தொடர்ச்சிக்கு வேண்டியபடி நடிகர்களை செய்யச் சொல்லும் பொறுப்பு டைரக்டருடையதுதான்.

கதாசிரியர் எழுத்தில் கற்பனை செய்து கொடுத்த படக்கருத்துகளைப் படமாக எடுக்கும் போது டைரக்டர் தானே ஒரு பெரிய சிருஷ்டிக் கலைஞனாக ஆகி விடுகிறார். ஆசிரியர் கதையில் பல பாத்திரங்களைப் படைத்து, ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் விசேஷமான குணதோஷங்களைக் கொடுத்து அவர்களை உயிருள்ளவர்களாக்கி விடுகிறார். ஆனால் அந்தப் பாத்திரங்களுக்கு உண்மையில் உயிர் கொடுப்பவர் டைரக்டர்தான்.

திரு நீலகண்டரில் தியாகராஜ பாகவதரையும், பக்த சேதாவில் எஸ். ஆர். ஜானகியையும், சுந்தர மூர்த்தி நாயனூரில் ரெங்காச்சாரியையும் அற்புத நடிக்காளாக்கியவர்கள் ராஜாசாண்டோவும், கே. சுப்ரமணியமும், முருகதாஸாவும் தான். அந்தப்பாத்திரங்கள் நம்மனதில் எழுப்பிய வியப்பு முழுவதும் அந்தந்த டைரக்டரின் படைப்புத்திறனி லிருந்து பிறந்தது தான். “பக்த போதனா” வில் வெள்ளமாக ஓடும் பக்திரஸமும் படத்தின் டைரக்டர் கே. வி. ரெட்டியின் திறமையைத் தான் எடுத்துக் காட்டுகிறது.

ஆசிரியர் எழுத்தில் கொடுத்த பாத்திரத்தை; படத்தில், செய்கைகளால் உருவாக்கும் டைரக்டரும் சிருஷ்டிக் கலைஞனாக இருந்தாக வேண்டும். “குபேர குசேலா”வில் பாதாளகேது என்னும் அசுரனின் பஸி வெறியை ஒரு சிறு மண்ஜாடியை நொறுக்குவதன் மூலம் பிரகாசமாக எடுத்துக் காட்டும் படைப்பு டைரக்டர் ஆர். எஸ். மணியினுடையது. “வந்தேமாதரத்தில்” கணவன் படத்திற்குத் திலகமிட்டுப் படத்தில் முகத்தை வைத்து வணங்கும் போதே கதாநாயகி, தன் நெற்றியிலும் திலகமிட்டுக் கொள்ளும் செயல் சித்திரம் டைரக்டர் பி. என். ரெட்டியின் திறமை. டைரக்டர்கள் ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும், ஒவ்வொரு கருத்தையும் படமாக்கும்போது அதை ஒரு நிகழ்ச்சியாக, கண்ணால் பார்க்கும் செய்கையாக மாற்றுகிறார்கள். இதற்கு அவர்கள் கையாளும் வழிகளும் முறைகளும் பல.

இது மாத்திரமன்றி, சில உபமான உபமேயப் படங்களால், கருத்துகளால் பாத்திரங்களின் தன்

மையை மனப்பான்மையை எடுத்துக் காட்டும் டைரக்டர்களு மிருக்கிறார்கள்.

ரஷ்யாவில் ஐஸன்ஸ்டீன் என்ற டைரக்டர் பொது ஜனங்களின் புரட்சி விழிப்பை எடுத்துக் காட்ட, படுத்திருக்கும் ஒரு சிங்கத்தின் கற்சிலை எழுந்து நின்று கர்ஜிப்பது போலப்படமெடுத்தாராம். மக்கள் கணக்கற்ற வகைகளில் கஷ்டப்படும்போது போகவாழ்க்கையில் மூழ்கியிருந்த ராஜ குடும்பத்தினரின் கல்நெஞ்சத்தைப் படமாக்க, ராஜகுடும்பத்தைச் சேர்ந்த ஒருவர் கற்சிலைக் குதிரைகளைக் குட்டி போட்டுப் பெருகவைக்கும் விளையாட்டில் ஈடுபட்டிருப்பதாகப் படமெடுத்தாராம்!

இதை விம்பாலிக் ரெப்ரஸெண்டேஷன் (Symbolic representation) அல்லது திருஷ்டாந்த பூர்வமாகக் காட்டும் முறை என்கிறார்கள். நம் நாட்டிலும் இம்மாதிரி உபமான உபமேய முறையைக் கையாளும் டைரக்டர்கள் சிலர் இருக்கிறார்கள்.

இதில் டைரக்டர் கையாளும் உபமானம், படம் பார்ப்பவர் அவ்வளவு பேர்களுக்கும் உடனே புரிவதாகவும், கருத்தைச் சுலபமாக எடுத்துக் காட்டுவதாகவும் இருக்கவேண்டும். ஆகையால் பொது ஜனங்களுக்கு நன்றாகப் பரிசயமான உபமானங்களையே கையாளவேண்டும். அல்லது உபமானம் தானாகப் புரியக் கூடிய வகையில் படமாக்கவேண்டும்.

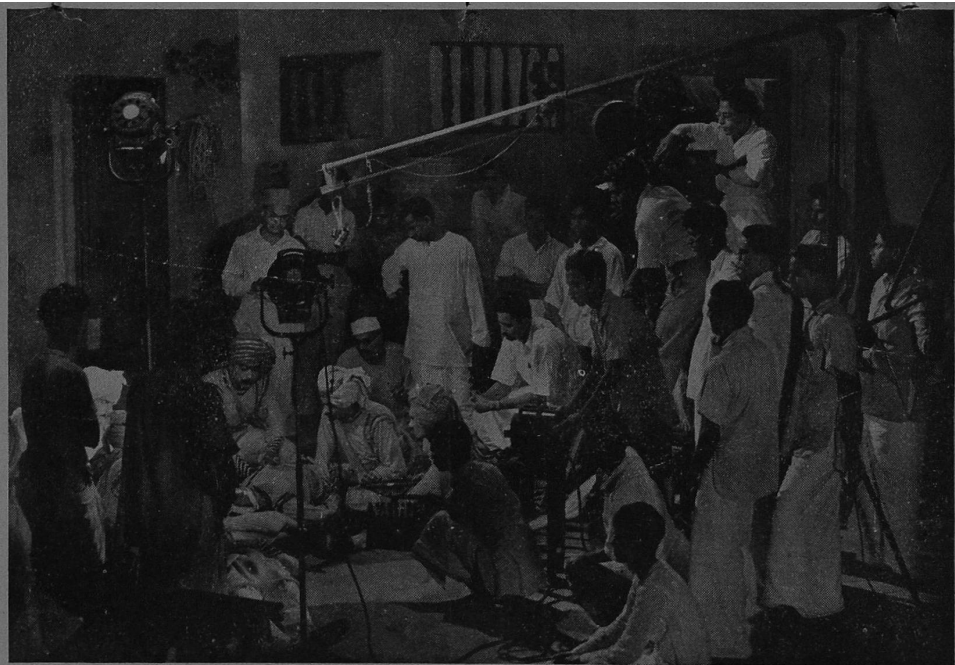
ஒரு வஸ்துவைப் பார்த்தவுடன் அதன் சம்பந்தமான விஷயங்கள் தானாகப் பார்ப்பவர் மனதில் தோன்றுகிறது. அதேபோல ஒரு விஷயம் நடந்து அடுத்த விஷயம் வரும்போது இரண்டிற்கு மிடையி

லுள்ள உறவும் பார்ப்பவர் மனதில் தாகைவே தோன்றுகிறது.

சினிமாவில் இப்படி “விவரம் தாகை உதிக்கச்” செய்யும் சக்தி அதிகம். இருவர் கோபத்துடன் பேசிக் கொண்டு ஒரு அறைக்குள் போகிறார்கள். கதவு சாத்தப்படுகிறது. நம் கண்முன் அடைக்கப் பட்டுள்ள கதவு மாத்திரம்தான் தெரிகிறது. ஆனால் படபடவென்று அடிக்கும் சப்தமும் கூச்சலும் மாத்திரம் கேட்கின்றன. இந்த ஒலிகளினால் கதவுக்குப் பின்னால் என்ன நடக்கிற தென்பதை ஊகித்துக் கொள்ளுகிறோம். இந்த “ஊகிக்கத் தூண்டும்” முறையை டைரக்டர் படத்தில் தாராளமாக உபயோகிக்க இடமிருக்கிறது.

மங்கம்மா சபதத்தில் என். எஸ். கிருஷ்ணன் தோன்றும் முதல் காட்சியில் இந்த ஊகிக்கத் தூண்டும் முறையை வெகு அழகாகக் கையாண்டிருக்கிறார். கழைக்கூத்தாடி கதவுக்கு வெளியில் நிற்கிறான். உள்ளேயிருந்து படபடவென்று அடிக்கும் ஒசையும், கிருஷ்ணன் “அம்மா அம்மா” வென்று அலறும் குரலும் கேட்கின்றன. கழைக்கூத்தாடியுடன் நாமும் கிருஷ்ணன் “உதை வாங்கிச் சாவதாக” நம்பிவிடுகிறோம். ஷாட்டு மாறும்போது வரும் கிரிப்பு எப்படிப்பட்டது!

சினிமாப் படமே “ஊகிக்கத் தூண்டும்” முறையின் மேல் தான் கட்டப்படுகிறது. ஒவ்வொரு நிமிஷமும், ஒவ்வொரு ஷாட்டும் இந்த முறையில்தான் ஆக்கப்படுகிறது. ஒரு ஷாட்டிலுள்ள கதைப் பகுதி விட்டதும் தொட்டதுமாகத் தானிருக்கிறது படம் பார்ப்பவர்கள் தொட்டதைக்கொண்டு விட்



பக்த போதன
தயாரிப்பு : வாணிவி

டைரக்டர் :
பி. என். ரெட்டி

காமிரா : ராமனாதன்
ஸ்டூடியோ : வேல் பிச்சர்ஸ்



பண்டகசாலை

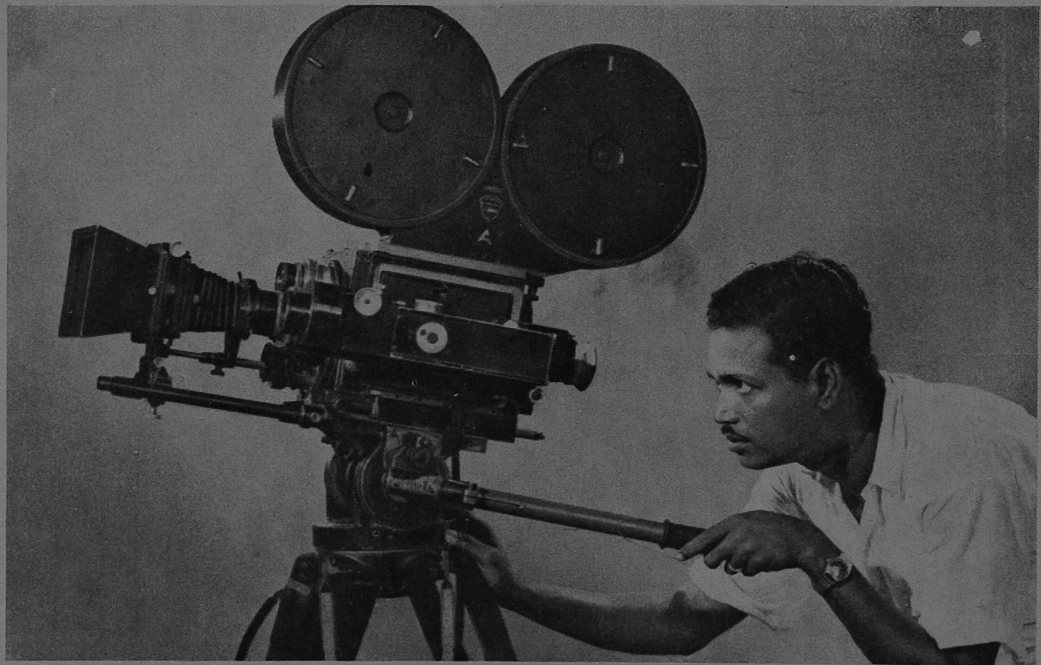
ஸ்ரீடியோ : ஜெமினி



சிற்பக் கூடம்

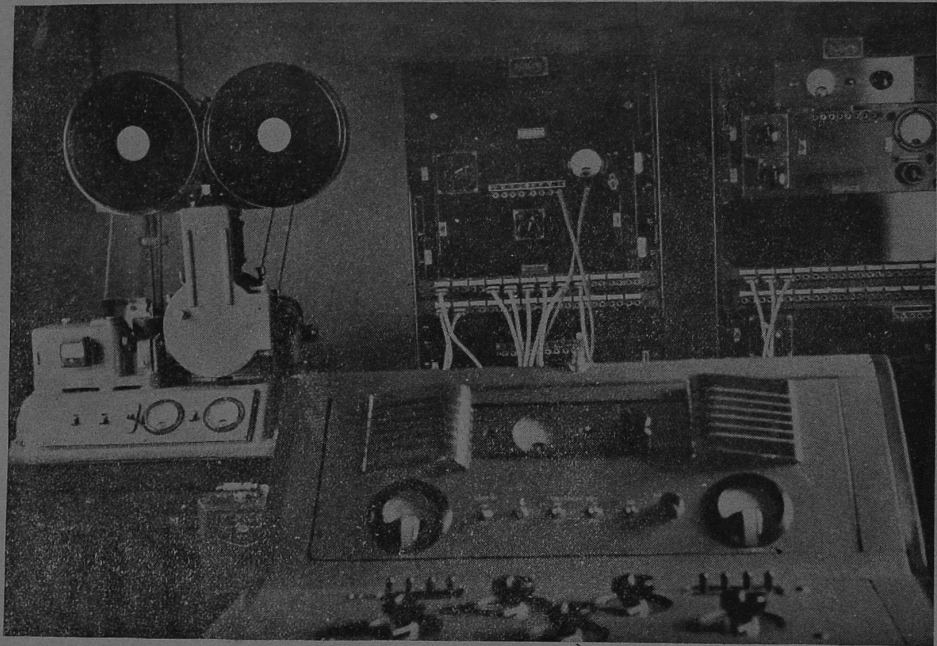
S. KM. SP.

ஸ்ரீடியோ : ஜெமினி



காமிரா

ஜெமினி



ஒளிப்பதிவு இயந்திரம்

ஸ்டூடியோ : ஜெமினி

இடது மேல் ஓலிவரிருப்பது பில்ம் சுட்டிள் ஒடும் பெட்டி முன்னாலிருப்பது மிக்சர்

டதை ஊகித்து நிரப்பிக் கொள்கிறார்கள். அதிலே அவர்களுக்குத் திருப்தி. பெருமைகூட. அதுதான் சினிமாவிலுள்ள மயக்க சக்தி.

படம் பார்ப்பவரின் மனோ தர்மத்தைத் தூண்டி விட்டு ஒவ்வொரு கணமும் அவர் ஊகித்துக் கொண்டேயிருக்கச் செய்து அதிலேயே சந்தோஷப் படச் செய்வதுதான் சினிமாவிலுள்ள அற்புதக் கலையம்சம்.

டைரக்டர் இந்த ரகசியத்தை நன்றாய் யறிந்திருப்பவர். ஆகையால் “விட்டதும் தொட்டதும்” விதியை ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் அளந்து போட்டுக் கையாளுகிறார். அதில்தான் அவருடைய கலைத்திறன் அடங்கியிருக்கிறது:

கதையில் ஒரு சம்பவத்தை தொடர்ச்சியாக ஒரே யடியாக நடக்கும்படி செய்து அதை ஒரே ஷாட்டாக எடுப்பது சுலபம்தான். அம்மாதிரி எடுப்பதால் சம்பவம் ஒரே ராசியாக அமைந்துவிடும். ஆனால் அப்படி எடுக்கப்பட்ட படத்தைத் திரைமேல் பார்ப்பவர் “ஏதோ நடக்கிறது. வேடிக்கை பார்க்கிறோம்” என்ற மனோபாவத்துடன்தான் பார்ப்பார். அந்த சம்பவத்தில் தானும் கலப்பதான உணர்ச்சி அவருக்கு ஏற்படவே முடியாது.

அதே சம்பவத்தைப் பல துண்டுகளாகப்பிரித்துக் கொண்டு, ஒவ்வொரு துண்டாகப் படமெடுத்துக் கோர்வை செய்யும்போது படம் பார்ப்பவர் அதற்குள் போய் கலந்துகொண்டு ஐக்கியமாவது சாத்தியமாகிறது.

இருவர் சந்திக்கிறார்கள். பேசுகிறார்கள். ஒருவன் பேசுகிறான். மற்றவன் பதில் சொல்லுகிறான்.

முதல் ஆளின் கை அவன் இடுப்பின்புறம் நகருகிறது. அவன் கை மாத்திரம் இடுப்பில் மறைத்து வைத்திருக்கும் பிச்சுவாவை எடுக்கிறது. மற்றவன் முகம் தெரிகிறது. ஏதோ சொல்லுகிறான். முதல் ஆள் கையை ஒங்குகிறான். மற்றவன் அந்தக் கையிலிருக்கும் பிச்சுவாவைப் பார்த்துவிட்டான். அவன் முகம் மரண பயத்தைக் காட்டுகிறது. வாய்விட்டு அலறுகிறான். அதற்குள் பிச்சுவா அவன் தோளில் இறங்கிவிட்டது. தோள் மாத்திரம்; அதில் பிச்சுவா பாய்வதும் ரத்தம் பீறிட்டுக்கொண்டு வருவதும். குத்துண்டவனின் வேதனை அலறல்.

இம்மாதிரி மாறிமாறித் துண்டு துண்டாக ஒரு சம்பவம் காட்டப்படும்பொழுது, கை மாத்திரம் பிச்சுவாவை உருவிய ஷாட்டும், மரணபயத்தைக் காட்டும் முகம் ஷாட்டும், தோளில் கத்தி இறங்கிய ஷாட்டும் படம் பார்ப்பவரை அந்த சம்பவத்தின் அருகில், வெகு சமீபத்தில் இழுத்துக்கொண்டு போய் நிறுத்திவிடுகின்றன. கத்தி பாய்ந்து ரத்தம் பீறிடும்போது அவர் தன்னைமறந்து அந்த வேதனையைத் தானே அனுபவிக்கிறார்!

இப்படி ஒரு சம்பவத்திலுள்ள மனோதர்ம அம்சத்தைத் துண்டுதுண்டாக, கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் கட்டி உருவாக்கும் வேலையைச் செய்பவர்தான் டைரக்டர். காமிராவைக் கொண்டு முதலில் ஒரு விவரம், அடுத்தது ஒரு விவரம் என்று அந்த சம்பவத்தைத் தேடித்தேடிப் படம் பிடித்து படம் பார்ப்பவரை அந்த சம்பவத்தில் ஐக்கியமடைய இழுக்கும் வேலையைச் செய்வதைத் தான் “ஷூட்டிங்” (Shooting) அல்லது படம் பிடித்தல் என்கிறோம்.

இம்மாதிரிப் படம் பிடிப்பதற்கு, துண்டு துண்டாக ஒரு சம்பவத்தைக் கட்டடம் கட்டுவதற்கு நடிகர்கள் எவ்வளவு தூரம் ஒத்துழைக்க வேண்டியிருக்குமென்பது சொல்லாமலே விளங்கும். மேலே விவரித்த சம்பவத்தை ஒரே தொடர்ச்சியாகச் செய்வது எல்லா நடிகருக்கும் சாத்தியமாக இருக்கலாம். தன் திறமையாலும், சொந்தமாகத் தன்னிடமுள்ள கவர்ச்சியாலும் படம் பார்ப்பவரை வளைத்துப் பிடித்துக்கொண்டு, அவர் மனதில் தானே உணர்ச்சிகளை எழுப்பும் நடிகர் நாடக மேடைக்குத்தான் பொருந்துவார்.

சினிமா நடிகர் தன் திறமையை உபயோகிக்குமுன், டைரக்டர் திறமைக்கு உட்படத் தயாராயிருக்கவேண்டும். தன்னை நடத்திவைத்து, தன் திறமையை அவர் பயன்படுத்திப் படம் பார்ப்பவர் மனதில் உணர்ச்சிகளை எழுப்பும் கட்டடம் கட்டுவதற்கு நடிகர் இசையவேண்டும்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் நடிகர்கள் காட்டவேண்டிய பாவம் அல்லது உணர்ச்சியை நடிகருக்கு விளக்கிச் சொல்லி அவர் அந்த உணர்ச்சியைத் தானே அனுபவித்து வெளியிடச் செய்பவர் டைரக்டர்தான். நினைத்தநேரத்தில் ஒரு நடிகரின் உள்ளத்தில் நினைத்த உணர்ச்சி யனுபவத்தைத் தூண்டிவிட டைரக்டர்கள் திறமை படைத்திருக்கவேண்டும்.

டைரக்டர் நடிகரைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு, காமிரா மூலம் சிறு விவரங்களைப் பொறுக்கிப் பொறுக்கிப் படம் பிடித்து, வற்புறுத்தவேண்டிய அம்சத்தை வற்புறுத்திக்காட்டி ஒரு மொத்தமான பலனை சிருஷ்டிக்கவேண்டும்.

வற்புறுத்திக் காட்டுதல் என்னும்போது ஒரு முக்கியமான கேள்வி எழுகிறது. மேலே விவரித்த சம்பவத்தில், பிச்சுவா தோளில் பாய்ந்ததையே படமாகக் காட்டினால் பார்ப்பவர் மனதில் கோர உணர்ச்சி எழுந்துவிடலாம். அதற்கு பதில் குத்தப் பட்டவனின் மரணபயம் நிறைந்த முகமும், அடுத்தக்ஷணம் அதில் பிரமாதமான வேதனையைக் காட்டுவதும், அதேசமயம் அவன் துடித்து அலறுவதும் சேர்ந்து வரும்போது படம் பார்ப்பவருடைய உணர்ச்சி வேறுவிதமாக இருக்கும். படத்தில் இந்த இரண்டில் எந்தப் பலன் வேண்டும் என்பதைத் தீர்மானிப்பவர் டைரக்டர்தான். அதற்கு வேண்டிய ஷாட்டை அவர் எடுத்துக்கொள்ளுவார். இந்தப் 'பலனைக் காட்டும்' ஷாட்டுகளினால்தான் சினிமாவில் வேகம் பிறக்கிறது.

ஒரு கதவை வேகமாகத் தள்ளிவிட்டால் அது அந்தத் திசையில்போய் எல்லையைத் தொட்டுவிட்டு, அதைந்து நேர் எதிர்ப்பக்கத்தில் திரும்பி வருகிறதல்லவா? அதேபோல ஒரு காரியம் நடக்கும்போது அதனால் ஏற்படும் அதைவை எடுத்துக் காட்டுவதற்கு "ரியாக்ஷன் ஷாட்" (Reaction Shot) என்கிறோம்.

கத்தியுடன் கை ஓங்கப்பட்டவுடன், மரணபயத்தைக் காட்டும் முகம் மாத்திரம் தெரிந்ததே அந்த ஷாட்டுத்தான் அதைவு ஷாட்டு. இந்த அதைவு முறையால் கதைக்கு பலம் தேடும் வழி ரஸனையை உயர்த்தும் வழி—சினிமாக் கலையில் மாத்திரம்தான் சாத்தியம்.

சினிமாவில் ஒவ்வொரு அம்சமும் கொஞ்சம் மிகைப்படுத்தித்தான் காட்டப்படுகிறது. வாழ்க்கை

யில் ஒரு காரியம் நடப்பதற்கும், அதே காரியம் சினிமாவில் நடப்பதற்கும் உள்ள வித்தியாசத்தைக் கவனித்துப் பார்த்தால் இந்த மிகை விஷயம் தெளிவாகும். இப்படி ஒரு அளவுக்கு மிகைப்படுத்திக் காட்டவேண்டியது சினிமாவில் அவசியமாகிறது.

டைரக்டர் மிகைப் படுத்துவதை அளந்து பார்த்து அளவோடு செய்யவேண்டும். கொஞ்சம் அளவைத்தாண்டிவிட்டால் நடிகர் “ஓவர் ஆக்டிங்” (Over acting) பண்ணுகிறார் என்பார்கள். அளவு கொஞ்சம் குறைந்தாலும் படம் சப்பென்று போய் விடும். ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் அளகோடு மிகைப் படுத்துவதால் அதற்கு நிஜவாழ்க்கையில் இல்லாத ஒரு மினுமினுப்பு, புதிய கவர்ச்சி ஏற்படுகிறது.

கடைசியாக டைரக்டர் நிச்சயமாக அறிந்திருக்கவேண்டிய விஷயம் ஒன்றிருக்கிறது.

படம் ஒரு வியாபாரமாகத்தான் தயாரிக்கப் படுகிறது. ஏராளமான முதலீட்டுப்போட்டுப் படத்தைத் தயாரிப்பது அதைக் கொட்டகைகளில் காட்டி லாபம் சம்பாதிப்பதற்குத்தான். படத்தின் டைரக்டர் சிருஷ்டி வேலையில் எவ்வளவுதூரம் வேண்டுமானாலும் போகலாம். ஆனால் படத்தில் பாதி புரிந்தும் புரியாததுமாகக்கருத்துகளை அமைத்துவிடக்கூடாது.

படம் ஆரம்பம் முதல் முடிவு வரை தங்குதடையின்றி ஒரே ஓட்டமாகப் போகும் வகையில் ஷாட்டுகள் தொடுக்கப்படுகின்றன. அந்தத் தொடுப்புக்கு—படக் கதையின் தங்குதடையற்ற வெள்ளப் பெருக்கு ஒட்டத்திற்கு—வேண்டிய வகையில் ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் எடுத்துக் கொடுப்பவர்தான் கடைசியாக டைரக்டர்.

நட்சத்திரங்கள்

“ துருவன் தன் தந்தையின் மடியிலே ஏறி உட்கார ஆசைப்பட்டான். குழந்தை யுள்ளத்தின் ஆசை. தகப்பன் இனைய மனைவியின் மோகத்தில் குழந்தையைக் கீழே தள்ளிவிட்டான். துருவன் அழுதுகொண்டு தாயிடம் போனான். தாயார் “ உன் தந்தை ஒரு சாதாரண மண்ணுலகத்து மன்னர். அவருடைய மடியில் ஏறி உட்காருவதைவிட அதிக இன்பமும் ஆனந்தமும் தரும் பதவியொன்றிருக்கிறது. ராஜராஜேஸ்வரனை பரமாத்வின் மடியில் ஏறி உட்காரலாம். அதற்கு வேண்டிய முயற்சியைச் செய்” என்றாள். குழந்தை அந்த உயர்ந்த ஸ்தானத்தையும் ஆனந்தத்தையும் தேடிக்கொண்டு புறப்பட்டான். அவனுடைய முயற்சியில் பல கஷ்டங்களும் தடைகளும் நேர்ந்தன. மனம் தளராமல் பிடிவாதமாக முயன்று அதை யடைந்தான்” என்று “ மணிக்கொடி ” ஆசிரியர் கே. ஸ்ரீனிவாசன் துருவன் கதைக்கு வியாக்யானம் செய்தார்.

சாதாரணமாகக் கிடைக்கக்கூடிய பதவியே மறுக்கப்படும்போது, கிடைப்பதற்கிரிதான பதவியைத் தேடி அடையப் பிடிவாதமாக முயற்சி செய்வதற்கு துருவன் உதாரணம். அன்று முதல் இன்று வரை துருவன், ஒளி மங்காத நட்சத்திரமாக, உலகிற்குத் திசையும் வழியும் காட்டும் பிரகாசமான தாரையாக விளங்கிக் கொண்டிருக்கிறான்.

சினிமாவில் நடிக்கரச்சேர்ந்து நட்சத்திரமாக உயருகிறவர் சரித்திரத்திலும் இந்த உயர்பதவியில் தளராத ஆசையும், அடைய வேண்டுமென்ற பிடிவாதமான முயற்சியும் நிச்சயமாக இருக்கிறது; இருந்தாக வேண்டும்.

தமிழ் சினிமா உலகில் ஆயிரக்கணக்காக நடிக்காளும் நடிக்காளும் இருக்கிறார்கள். ஆனால் நட்சத்திர மதிப்பை அடைந்தவர்களை விரல்விட்டு எண்ணி விடலாம். அவர்களுடைய நடிப்புத் தொழில் சரித்திரத்தை ஆராய்ந்து பார்த்தால் மேலே சொன்ன இரண்டு குணங்களும் அவர்களிடம் வராமலாக இருப்பதைக் காணலாம்.

எல்லோரும் நட்சத்திர மதிப்பை அடைந்துவிட முடியாது என்பது உண்மைதான். ஆனால் எல்லோரும் அதற்கு ஆசைப்படலாம்; பிடிவாதமாக முயற்சியும் செய்யலாமல்லவா?

நம்முடைய நட்சத்திரங்களில் ஒவ்வொருவரையும் தனித்தனியாக எடுத்துக்கொண்டு பார்த்தால் அவர்களிடம் இரண்டு விசேஷங்களிருப்பதைக் காணலாம். ஒன்று மற்றவர்களிடம் இல்லாத ஒரு தனிக் கவர்ச்சி அல்லது முகவெட்டு. இரண்டு அவரிடம் விசேஷமாக பிரத்யேகமாக உள்ள ஒரு திறமை. இந்த இரண்டும் சேர்ந்து அவருடைய முயற்சிக்கு பலம் கொடுத்து அவரை நட்சத்திரமாக்கி யிருக்கின்றன.

தியாகராஜ பாகவதரிடம் உள்ள முகவெட்டு அபூர்வமானது. லட்சக்கணக்கான ஜனங்களின் மனதைக் கவர்ந்திழுக்கும் கவர்ச்சி சக்தி நிறைந்தது. அதோடு அவரிடமுள்ள அற்புதமான சாரீரமும்

சங்கீதமும் சேரும்போது ஜனங்கள் மெய் மறந்து அவரிடம் ஈடுபடுகிறார்கள்.

என். எஸ். கிருஷ்ணனின் முகவெட்டும், கவர்ச்சியும் வேறு வகையில் அபூர்வமானவை. அதோடு அவருடைய ஹாஸ்ய நடிப்புத் திறமை சேர்ந்து அவரை நட்சத்திரமாக்கி யிருக்கிறது.

சின்னப்பாவிடமுள்ள முகவெட்டும், கவர்ச்சியும் இன்றொரு வகையில் அபூர்வமானவை. அதோடு அவருடைய உணர்ச்சி ததும்பும் நடிப்புத்திறனும் சேர்ந்து அவரை நட்சத்திரமாக உயர்த்தி யிருக்கிறன.

சாமா, நாகையா, காஞ்சனமாலா, எஸ். டி. சுப்புலக்ஷ்மி, எம். எஸ்.எஸ்., கண்ணம்பர், ராஜகுமாரி, வசந்தா, வசந்தரா, மதுரம் முதலியவர்களும் இப்படி ஒவ்வொரு வகையில் தனிமை கொண்ட முகவெட்டும் கவர்ச்சியும், விசேஷமான ஒரு திறமையும் கலந்து பரிமளித்து நட்சத்திரமானவர்கள்தான்.

இந்த முகவெட்டு, கவர்ச்சி, திறமை ஆகியவை இயற்கையிலேயே இல்லாதவர்கள் வேறு காரணங்களால் ஒரே படத்தில் நட்சத்திர மதிப்பை அடைந்து விடுவதும் உண்டு. ஆனால் அந்த மதிப்பு நிரந்தரமானதல்ல, அந்தப் படத்தோடு தீர்ந்து விடுகிறது என்பதும் கண்கூடாகக் கண்ட உண்மை.

ஒருவர் முகபாவத்தால் ஒரு உணர்ச்சியை வெளியிடுவதென்பது வேறு. ஒருவருடைய முகத்திலேயே உணர்ச்சியைத் தூண்டும் சக்தி ஸ்வபாவமாக அமைந்திருப்பதென்பது வேறு. முந்தியது செயற்கை; பிந்தியது இயற்கை. சினிமாவில் நட்சத்திர மதிப்பு வாய்ந்தவர்கள் முகங்களை யெல்லாம்

கவனித்துப் பாருங்கள். அதில் இயற்கையாகவே ஏதோ சில பாவங்கள் அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட பாவம் விசேஷமாகத் தேங்கித் ததும்பிக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். ஸ்ரீமதி கண்ணம்பாள் மதுரம் இருவருடைய முகங்களும் ஸ்வபாவமாகவே “பேசும் முகங்களுக்கு” உதாரணம். சினிமாவுக்கு இந்த மாதிரி இயற்கையான பாவம் ததும்பும் முகங்கள் தான் மிகமிக உகந்தவை. “அவன் முகத்திலே கனையிருக்கிறது” என்கிறோமே அந்த மாதிரி முகங்கள்.

களை நிறைந்த முகம் நடிக்க நடிக்கையரின் நடிப்பைப் பல ஆயிரம் மடங்கு உயர்த்திக் காட்டுகிறது. அவருடைய நடிப்பிலுள்ள மேடுபள்ளங்களை நிறைத்துக் காட்டுகிறது. அவருடைய நடிப்புத்திறமை வெளியாவதற்குமுன், பார்ப்பவர் மனதில் அவரைப் பற்றி ஒரு நல்லெண்ணத்தை, அனுதாபத்தை, அன்பை, உறவை சிஷ்டித்து விடுகிறது. நடிப்புத்திறமையும் கூடும்போது அவர் நட்சத்திரமாகி விடுகிறார். அமெரிக்காவில் சினிமா நட்சத்திரங்கள், இயற்கையாகத் தங்களிடம் அமைந்துள்ள கவர்ச்சி சக்தியைக்கொடுத்துக்கொண்டு விடாதபடி, குறைத்து விடும் வழிகளில் இறங்கி விடாபடி தடை செய்யும் நிபந்தனைகள் அவர்களுடைய ஒப்பந்தங்களிலேயே சேர்க்கப்படுகின்றன. அனுவசியமான சதை போட்டு ரூபத்தின் அழகைக் குறைத்துக் கொள்வதையோ அல்லது கன்னங்கள் ஒட்டவும், கண்கள் குழிவிழவும் வேண்டிய வகைகளில் நடந்து கொள்வதையோ தடுக்க முத்லாளிகளே வேண்டிய ஜாக் கிரதை யெடுத்துக்கொள்கிறார்கள். நடிக்கநடிக்கையர்

களும் தாங்களே இந்த விஷயத்தில் அதிக அக்கரையுடன் நடந்து கொள்கிறார்கள்.

நடிப்புத் திறமை என்னும்போது நாடக நடிப்புக்கும், சினிமா நடிப்புக்கும் உள்ள வித்தியாசத்தை அறிந்திருக்கும் திறமையையும் சேர்த்துத்தான் சொல்லப்படுகிறது.

நாடகத்திலே நடிப்பது வேறு. சினிமாவில் நடிப்பது வேறு. நாடகத்தில் நடிக்கவேண்டும். சினிமாவில் ஸ்வபாவமாக நடந்து கொள்ளவேண்டும். நாடகத்தில் ஒரு கதாபாத்திரமாக நடிக்கவேண்டும். சினிமாவில் ஒரு கதாபாத்திரமாக வாழ வேண்டும். தினசரி வாழ்க்கையில் அந்தப் பாத்திரம் எப்படிப் பேசிச் சிரித்து அழுது நடந்து கொள்ளுவாரோ அப்படியே செய்யவேண்டும்.

இதிலிருந்து மேடைக்கும் திரைக்குமுள்ள வித்தியாசம் நன்றாக விளங்கும். மேடை ஏதோ ஒரு கதை நடப்பதாகப் பாசாங்கு செய்கிறது. சினிமா அந்தக் கதை நிஜமாக நடப்பதாகக் காட்டுகிறது. மேடை செய்ய முடியாததை சினிமா செய்ய முடியும்.

மேடை நடிப்பில் ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட பாவத்திற்கும், உணர்ச்சிக்கும் இதுதான் சைகை, இதுதான் முகத்தின் போக்கு என்று குறிப்பிட்டு முத்திரை போட்டு வைத்ததுபோல வழக்கத்தில் வந்துள்ள முறைகள் இருக்கின்றன. அந்தந்த தனி நடிக்கரின் திறமைக்குத் தகுந்தபடி இந்த முத்திரை வைத்த சைகையும் முகப்பாங்கும் கொஞ்சம் கொஞ்சம் மாறலாம். ஒருவர் அதைச் செய்வதில் அதிக மெருகிருக்கலாம்; இன்னொருவர் செய்வதில் மெருகு,

குறைவாக இருக்கலாம். மற்றப்படி சைகைகள் ஏறக்குறைய ஒரே மாதிரித்தான். நடிகர் தன் சொந்தத் திறமையால் குரலில் அபாரமான பாவத்தைக் கொட்டி அந்தச் சைகையையும் உயிருள்ள தாக்கி விடுகிறார்.

ஆனால் சினிமாவில் இந்த முத்திரை போட்ட சைகைகளுக்கு மதிப்புக் கிடையாது; இடம் கிடையாது. சினிமா நடிப்பு பெரும்பாலும், ஏறக்குறைய நிஜவாழ்க்கையை ஒட்டி யிருக்கிறது.

நாடகத்தில், ஒரு குறிப்பிட்ட கதையை நாடகமாக நடத்தும்போது ஒவ்வொரு நடிகைக்கும், நடிகருக்கும் இன்னின்ன வேஷம் அல்லது பாத்திரம் என்று தீர்மானிக்கப்படுகிறது. முதல் நாடகம் நடக்கிறது; அவரவர்கள் தன் பாகத்தை நடித்து நாடகத்தை வெற்றி யாக்குகிறார்கள். அதன்பின் அதே நாடகத்தை மறுபடி மறுபடி எத்தனை ஆயிரம் தடவை நடத்தினாலும் அந்த நடிக நடிகையர் சம்பந்தப்பட்டவரை திரும்பத் திரும்ப அதே நடிப்புத்தான்; அதே சைகைகள், அதே நடை, அதே முறைப்பேச்சு. எல்லாம் அதே அதேதான். நடிகர் விசேஷமான திறமை கொண்ட சிருஷ்டிக் கலைஞரை இருந்தால் மாத்திரம் ஒரு நாள் நடிப்புக்கும் மறு நாள் நடிப்புக்கும் வித்தியாசமும், மெருகில் உயர்வு மிருக்கும்.

சினிமாவில் ஒரு கதையைப் படமாக்கும்போது, நடிகர் காமிரா முன் நின்று ஒரு தடவை நடித்து விட்டால் அந்த இடத்தை அவர் மறுபடி நடிக்க நேராது. அதே படத்தை, மறுபடி ஒரு தடவை எடுக்க நேர்ந்து, அதே நடிகர் முன் தரித்த பாகத்

தையே ஏற்று நடித்தாலும்கூட அந்த இடம் வேறு விதமாகத்தான் அமையுமே யன்றி, முந்தியதை அப்படியே திரும்பச் செய்வதாக இராது.

“படக்கதை” என்ற தலைப்பிலுள்ள அத்தியாயத்தில் நாடகமேடைக்கும் சினிமாவுக்குள்ள வித்தியாசங்கள் விவரமாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன.

மேடைமேல் தோன்றும் நடிகர் அபூர்வமான திறமையுடன் தன் முகத்தில் உணர்ச்சியை, பாவத்தைக் காட்டக்கூடியவராக இருக்கலாம். ஆனால் நாடகத்தைப் பார்க்கும் ஜனங்களில் முன்னால் சில வரிசைகளில் உள்ளவர்களைத் தவிர மற்றவர்கள் அந்த முகபாவங்களை அனுபவிக்க முடியாது. ஆகையால் நடிகர் முகபாவத்துடன் வேறு சில அங்கச் சேஷ்டைகளும் செய்துதான் பார்ப்பவர்கள் எல்லோரும் அந்த உணர்ச்சியை அனுபவிக்கும்படி செய்ய முடியும்.

சினிமாவில் படம் பார்க்கும் ஒவ்வொருவரும் நடிகரின் முகத்தில் தோன்றும் பாவத்தை மிகமிகச் சமீபத்திலிருந்து பார்ப்பதுபோலக் கண்டு அனுபவிக்க முடியும். நடிகரின் ஒரு சிறு அசைவு கூட, அவர் முகத்தில் ஒரு நரம்பு மாத்திரம் அசைவதைக் கூட எல்லாரும் காணமுடியும். இம்மாதிரியான ஒரு சிறு அசைவினால் நடிகர், படம் பார்ப்பவர்கள் எல்லோரையும் உடல் சிலிர்த்துச் செய்யமுடியும்.

பொதுவாக சினிமாவில் நடிப்பவர், நாடகமேடையில் நடிப்பதை விடக் கொஞ்சம் குறைவாக நடித்தால் போதும் என்ற அபிப்பிராயம் பரவிவிருக்கிறது. அது தவறு. சரியாகச் சொன்னால் நாடக

மேடையில் நடிப்பதைவிட இன்னும் கொஞ்சம் நன்றாக நடிக்கவேண்டும். இதனால் நாடகமேடை நடிப்பு மட்டமானது என்று அர்த்தமாகாது.

“மேடை நடிப்பையும் திரை நடிப்பையும் ஒப்பிட்டு அளந்து பார்த்து உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்க முயலுவதே தவறு. இரண்டும் தனித்தனித் திறமைகள் ; ஆனால் இரண்டும் திறமைகள்தான், ஹல்வா விலும் பாதம் பருப்பு இருக்கிறது. ஒரு ரகம் “பப்பர் மிட்டாயிலும்” பாதம்பருப்பு வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இரண்டு பாதாமிலும் எது உயர்ந்தது எது தாழ்ந்தது என்று யாராவது சொல்லமுடியுமா? அதனுடைய பக்குவம் வேறு. அதைத் தின்னும் போது ஏற்படும் அனுபவம் தனி ; இதை ருசிக்கும் போது அடையும் அனுபவம் தனி. இரண்டும் தனித்தனி யென்பதுதான் சரியேயன்றி, உயர்ந்தது தாழ்ந்தது என்பது தவறு” என்று சினிமா நாடகமேடை இரண்டிலும் புகழ்பெற்ற ஆங்கில நடிகர் ராபர்ட் டொனூட் என்பவர் சொல்லுகிறார்.

மேடை நடிப்பும் திரை நடிப்பும் வெவ்வேறு பாணியைச் சேர்ந்தவை. ராஜரத்தினத்தின் நாதஸ்வர சங்கீதமும், அரியக்குடியின் வாய்ப்பாட்டு சங்கீதமும் போல, ஒப்பிடுவதற்கு இடமேயில்லாத இரண்டு தனிகள்.

சினிமாவில் நடிக்க வருகிறவர் முதல் முதலில் டைரக்டர் கையில், அவர் ஆக்குகிற உருவத்திற்கு இசையத் தயாராயிருக்கவேண்டும். ஒரு கதையில் வரும் ஒரு பாத்திரமாக நடிப்பவர், ஒரு சிறு சம்பவத்தைக்கூடத் தோடர்ந்தேத்தியாக நடிப்பதில்லை. அந்த சம்பவம் பல சிறு சிறு துண்டுகளாகப் பிரிக்

கப்படுகிறது. அந்தத் துண்டுகளும் வரிசையாகப் படம் பிடிக்கப்படுமென்பதும் நிச்சயமில்லை. சம்பவத்தின் முடிவு முதலிலும், மத்தியபாகம் முடிவிலுமாகப் படம் பிடிக்கப்படலாம் ஆகையால் நடிகர் டைரக்டருடன் ஒத்துழைத்து, படத்தில் முடிவாக வெளிவரப் போகும் ரூபமாக ஆக முயலவேண்டும்.

நடிகர் செய்வதைப் படம் பிடிக்கும் காமிரா முதலில் தூரத்தில் நின்று படம் பிடிக்கிறது. பிறகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அவரிடம் நெருங்கிவந்து கடைசியாக அவர் முகத்தை மாத்திரம் பார்க்கிறது. காமிரா எவ்வளவு தூரத்திலிருக்கிறது; டைரக்டர் எந்த தூரத்தில் என்ன அளவில் எப்படி நடிக்கச் சொல்லுகிறாரோ அப்படிச் செய்வதுதான் அதற்குச் சிறந்த வழி.

சினிமாவில் டைரக்டர் நடிகர்களிடையில் பூரணமான ஒத்துழைப்பு இருந்தாலன்றிப் படம் நன்றாக யிருக்கவே முடியாது.

காமிரா எடுக்கும் படம் முக்கால் அங்குல உயரமும், சுமார் ஒரு அங்குல அகலமும் தானிருக்கிறது. இவ்வளவு சிறிய அளவில் எடுக்கப்பட்ட படம்தான் திரையில் அவ்வளவு பெரிதாக்கிக் காட்டப்படுகிறது.

இந்த முக்கால் அங்குல பிரேமுக்குள் ஒரு காட்சி ஜோடனை முழுவதும், அதற்குள் நடிக்கும் நடிகர்கள் எல்லாம் அடங்கியிருக்கும். அந்தந்த வஸ்து, அந்தந்த நடிகர் தனித்தனியாகத் தெரிவதற்குக் காரணமாக இருப்பது காமிராமான் ஏற்பாடு செய்துள்ள ஒளியமைப்புதான் காரணம் இங்கே ஒரு ஆயிரம் வத்திவிளக்கு; தலைக்குமேலே ஐயாயிரம் வத்தி வெளிச்சம்; வலப்பக்கத்தில் தனித்தனி

மூன்று இரண்டாயிரம் வத்தி ஒளி என்று அவர் ஒளியைப் பல திசைகளிலிருந்தும் பாய்ச்சி அந்த ஷாட்டைப் போட்டோ எடுக்கப் போகிறார். அதில் ஒவ்வொரு நடிசுருக்காகவும் தனியாக வெளிச்சம் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வொரு நடிசுரும் நடிகையும் தனக்காக அமைக்கப்பட்ட ஒளியிலேயே இருந்து நடந்து பேசி நடிக்கவேண்டும். இதற்கு “டேக்கிங் தி லைட்” (Taking the Light) என்று சொல்லுகிறோம்.

தற்சமயம் தமிழ் சினிமாவிலுள்ள நல்ல நடிகர்கள் எல்லோரும் இந்த ஒளி விஷயத்தில் தேர்ந்தவர்களாகிவிட்டார்கள். இருந்தும் இன்னும் பெரும்பாலோர் அதைப்பற்றிக் தெரியாதவர்களாகவே யிருக்கிறார்கள். தனக்காக அமைக்கப்பட்ட ஒளியிலேயே யிருந்து நடிப்பதுடன், ஒரு நடிகர் பக்கத்திலுள்ள இதரர்களின் ஒளியில் குறுக்கிட்டுக் கெடுக்காமலு யிருக்கவும் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

சினிமாவில் நடிப்பவர் தன் கண்களால் பேசக் கற்றுக்கொள்ளவேண்டும். சாதாரணமாகப் படங்களைப் பார்க்கும்போது திரையிலே தெரியும் முகத்தின் கண்களைத்தான் படம் பார்ப்பவர் பார்த்துக் கொண்டேயிருக்கிறார். வேறு ஏதாவது வஸ்து அல்லது விவரத்திற்கு அவர் கவனம் இழுக்கப்படாத வரை அவர் நடிகரின் கண்களைத்தான் கவனிக்கிறார்.

நடிகர் தன் கண்களினால் உணர்ச்சியை வெளியிடப் பழகவேண்டும். அதற்காகக் கண்ணை அகல விடுப்பதோ, அல்லது குறுக்கிக் கொள்வதோ நடிப்பாகிவிடாது. சிலர் புருவத்தை அடிக்கடி மேலே தூக்கும் பழக்கம் செய்துகொண்டு விடுகிறார்கள்,

அது தவறு. ஒரு மனிதனுடைய உள்ளத்திலே ஓடும் சிந்தனை அல்லது உணர்ச்சியோட்டத்தை அவன் கண்களில் தெளிவாகப் பார்க்கலாம். கண்களின் பாஷைக்கு எல்லையே கிடையாது. கண்களினால் சொல்லமுடியாத உணர்ச்சியே கிடையாது. நடிகர் காமிரா முன் நிற்கும்போது நடிக்கவேண்டாம்; அதற்கு பதில் அந்த ஷாட்டிலிருக்கவேண்டிய பாவத்தைத்தானே உள்ளத்தில் உணரவேண்டும். “கோபத்துடன் பாருங்கள்” என்று டைரக்டர் சொல்லும் போது புருவத்தை உயர்த்தி, முகத்தின் நரம்புகள் புடைக்கும்படி செய்து கொள்வதைவிட, மனதிற்குள் தீவிரமான கோப உணர்ச்சியை எழுப்பிக் கொள்ளும் நடிகர்தான் சிறந்த நடிகர்.

கோபம், தாபம், துக்கம், துன்பம், சந்தோஷம் சந்தேகம், உறுதி எதுவானாலும் அந்த உணர்ச்சியை மனதிலே கற்பனைசெய்துகொண்டு அனுபவிக்க முயலுகிறவருடைய நடிப்புதான் சினிமாவில் சிறந்த நடிப்பு. டைரக்டர் சொல்லும் பாவத்தை முகத்தில் வரவழைத்துக்கொள்ள விரும்பும் நடிகர், அந்த ஷாட்டில் தான் வகிக்கும் பாத்திரத்தின் மனோ நிலையென்ன, உணர்ச்சியின் நிலையென்ன, என்ன காரணத்தினால் இந்த மனோ நிலையும் உணர்ச்சி நிலையும் ஏற்பட்டன, கதையில் இது எந்த இடம், ஆகையால் வெளியிடப்படும் உணர்ச்சி எந்த அளவிலிருக்கும் என்பதையெல்லாம் கற்பனை செய்துகொள்ள முயல வேண்டும்.

அனுபவமுள்ள நடிகர்கள் “இதையெல்லாம் கற்பனை செய்யாமலே நான் முகத்தில் பாவத்தைக் காட்டிவிட முடியுமே” எனலாம். அனுபவமில்

லாதவர் “இவ்வளவையும் கற்பனை செய்துபார்க்க அங்கே சாவகாசமேது?” எனலாம். முந்தியவர் அந்தத் திறமை அவருக்கு எப்படி ஏற்பட்டது என்பதை ஆலோசித்துப் பார்க்கட்டும். பிந்தியவருக்கு “உங்கள் கையில் அந்தக் காட்சியின் வசனங்கள் வந்தவுடனேயே காட்சியில் என்ன ரஸங்கள் எந்தெந்த அளவிலிருக்கின்றன என்பதைத் தெரிந்து கொள்ளமுடியும். செட்டுக்குப் போவதற்கு முன்பே அன்றையப் படப்பிடிப்பில் நீங்கள் என்னென்ன பாவங்களை எந்தெந்த அளவில் வெளியிட வேண்டியிருக்கு மென்பதையும் கற்பனைசெய்து பழகிக்கொள்ளவேண்டும்” என்பதுதான் பதில்.

இப்படி உணர்ச்சி பாவங்களைக் கற்பனைசெய்து கொண்டு தானே அனுபவிக்க முயலும் நடிகரின் கண்களில் மாத்திரமல்ல, முகம் முழுவதும், உடல் முழுவதும் அந்த பாவம் பொங்கிப் பரவி நிற்கும் என்று உறுதி கூறமுடியும். அவருடைய ஒவ்வொரு அசைவிலும் அந்த பாவம் பளிச்சென்று பிரகாசிப்பதைக் காணலாம்.

நம் நடிகர்களில் உருக்கமான பாவங்களை அனுபவித்து வெளியிடுபவர்களுக்கு உதாரணமாக நாகையாவையும், ஹாஸ்ய பாவங்களில் என். எஸ். கிருஷ்ணனையும் சொல்லலாம். அவர்கள் நடிக்கும் போது அவர்களுடைய விரல் நுணிகளில்கூட அந்தந்த பாவம் ததும்பிக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்.

இம்மாதிரி பாவத்தை அனுபவித்து நடித்துப் பழகிய நடிகர்களிடம் ஒரு தனி மெருகிருப்பதையும் காணலாம். சாமா, ஓய். வி. ராவ், டி. கே. ஷண்முகம் முதலியவர்கள் நடிப்பிலும், ஹாஸ்ய உலகில் சாரங்க

பாணி, நாராயணராவ் முதலியவர்களிடமும் இந்த மெருகைப் பிரத்யட்சமாகக் காணலாம். ஜெமினி நந்தனூரில் சாமாவின் பாகம் முழுவதும் மெருகுடன் பிரகாசமாக அமைந்திருப்பதைப் படம் பார்த்தவர் ஒவ்வொருவரும் கவனித்திருப்பார்.

நடிகர் உணர்ச்சியைத் தானே அனுபவித்து வெளியிடும்போது அவர் குரலில் அந்த பாவம் தானாகக் கலந்து ஒலிக்கிறது. சந்தர்ப்பத்தின் தேவைக்குத் தக்கபடி அவர் குரலை உயர்த்தியோ அல்லது தாழ்த்தியோ பேசவேண்டும். அவ்வளவுதான்.

நடிகர் மனதில் தான் செய்வது இன்னது என்ற நிச்சய உணர்ச்சி யிருக்கவேண்டும். 'கொஞ்சம் தயக்கம் அல்லது சந்தேகமிருந்தாலும் நடப்பு சோபிக்காது. கண்கள் தாறுமாறாக அலையும்; பேச்சு தயங்கித் தயங்கி வரும்; நடையும் அசைவுகளும் திடமின்றித் தள்ளாடும்; அவ்வளவு குறைகளையும் காமிரா அப்படியே போட்டோ எடுத்துக் காட்டி விடும்!

சினிமா நடப்பில் கண்விழிகள் கண்டபடி அலையாதபடி ஸ்திரம்செய்து கொள்ளுவதுதான் நடிக நடிகையர்களின் முதல் பயிற்சியாக இருக்க வேண்டுமென்று கூடச் சொல்லலாம்.

காமிரா எப்போதும் உண்மையைத்தான் பேசும். அதற்குச் சொந்தமாக உணர்ச்சிகளும் விருப்பு வெறுப்புகளும் கிடையாது. தன்முன் நடப்பதை நடக்கிறபடி படம் பிடிக்கிறது. அதன்முன் நிற்பவர் கோபிப்பதாகப் பாசாங்கு செய்தால் அவர் பாசாங்கு செய்வதைப் படம் பிடிக்கும். நிஜமாகக் கோபித்தால் கோபத்தைப் படம் பிடிக்கும்.

ஆகையால் சினிமா நடிகரின் நடப்பில் உண்மையிருக்கவேண்டும். அதாவது அவர் நிஜமாக நடக்கவேண்டும்; நிற்கவேண்டும்; பேசவேண்டும். நடப்பிலேயே பாசாங்கு என்பதும் ஒரு அம்சம்தான். ஆகையால் நடிகர் தான் செய்வது என்ன என்பதை உணர்ந்து அதைத்தான் செய்யவேண்டும்.

இதுவரை பொதுவாக நடிகர் நடிகர் என்றே குறிப்பிட்டு வந்திருக்கிறது. ஆகையால் நடிகையர்களுக்கு இந்த விதிகள் கிடையாதோ என்று யாரும் சந்தேகப்பட வேண்டாம். இந்த விதிகளில் ஒவ்வொன்றும் நடிக நடிகையர் இருபாலாருக்கும் பொதுவானது.

பார்க்கப்போனால் ஒரு நடிகரைவிட நடிகையிடம் இன்னும் அதிகமான யோக்கியதாம்சங்கள் இருந்தாகவேண்டும். நடிகையின் நடைநொடிபாவனைகளில் ஒரு கனிவு, இனிமை, சூழைவு எல்லாம் இருக்க வேண்டியது அவசியம். நடிகைகள் நடப்பதிலும், நிற்பதிலும், உட்காருவதிலும், ஒரு சிறுசைகையிலும்கூட அழகு நிறைந்திருக்கும்படி செய்து பழகிக்கொள்ளவேண்டும். பெண் என்றாலே அழகு இனிமை என்ற பதங்கள் சகஜமாக மனதில் எழுகின்றன. இந்த இரண்டும் ஒவ்வொரு நடிகையிடமும் விசேஷமாகப் பொருந்தி யிருக்கவேண்டும். இந்த அம்சங்களில் குறைவு இருந்தால் விடா முயற்சியுடன் பயின்று அவற்றை ஸ்வபர்வமாக்கிக்கொள்ளவேண்டும். ஆண் நடிகரைப்போலவே உணர்ச்சிகளை அனுபவித்து வெளியிட முயலும் நடிகை அதை அழகுடனும், இனிமையுடனும் வெளியிடப் பயிலவேண்டும்.

கதையின் ரஸபாவம் வேகமடைய அடைய காமிரா நடிகரிடம் நெருங்கி நெருங்கி வருகிறது. அதாவது காமிராவுக்கும் நடிகருக்கும் இடையிலுள்ள தூரம் குறையக் குறைய சம்பவத்தின் உணர்ச்சி வேகம் உயர்ந்துகொண்டே போகிறது என்பது தெளிவு. அதற்குத் தகுந்தபடி நடிகரின் நடிப்பும், உணர்ச்சி அனுபவமும் உயர்ந்து கொண்டே போகும்.

சில ஷாட்டுகளில் உணர்ச்சி அம்சம் விசேஷமாக இல்லாமல், வாழ்க்கையிலுள்ள ஒரு நிலைமையை எடுத்துக் காட்டும் விஷயம் மாத்திரமிருக்கலாம். அந்த இடத்தில் நடிகர் ஸ்வபாவமாக ஒருவன் என்ன செய்வான், எப்படிப் பேசுவான் என்பதைக் கற்பனை செய்துகொண்டு அப்படியே செய்து பேசவேண்டும்.

உதாரணமாக மங்கம்மா சபதம் படத்தில் மங்கம்மாவின் தந்தையாக நடிப்பவர் தோன்றும் ஷாட்டுகளில் பெரும்பாலான இடங்களில் விசேஷ உணர்ச்சி யேதுமில்லை. இருந்தும் அவருடைய நடிப்பு அப்படியே மனதில் பதிந்து விடுகிறது. ஒரு தகப்பன் எப்படிப் பேசுவான் நடந்துகொள்வான் என்ற நிச்சயமான கற்பனை நிறைந்த நடிப்பு அது. தகப்பனாக நடித்த சுப்பையா பிள்ளையின் திறமையைக் காட்டுவது.

சினிமாவில் இம்மாதிரி “இனத்திற்கு”த் தகுந்த ஆட்களாக நடிக நடிகையரைப் பொறுக்குவதும் வழக்கம். ஒரு மார்வாடி, ஒரு தொந்தி தொப்பையுள்ள செட்டியார், ஒரு குடியானவன் என்று இனத்திற்கு வேஷப் பொருத்தம் அமைந்துள்ள நடிகர்களைப் பொறுக்கி நியமிப்பது. அப்படிப் பொறுக்க

கப்படும் நடிகர் நடிகைகள் அந்தந்த இனத்திற்கு விசேஷமாக இருக்கக்கூடிய நடைநொடி பாவனைகளை வாழ்க்கையில் கவனித்தும், கற்பனை செய்து கொண்டும் பழகிக்கொள்ள வேண்டும்.

நாராயண ராவின் ஆழ்வார் செட்டியாரும், என். எஸ். கிருஷ்ணனின் அம்பட்ட முனிசாமியும் இந்த வகுப்பைச் சேர்ந்தவைதான். அந்த நடிப்பில் அவர்கள் இருவரும் பிரமாதமாக வெற்றிபெற்றார்கள். காளி. என். ரத்தினம் இம்மாதிரி “இனம்” நடிப்பில் சிறந்து விளங்குகிறார். ரம்பையின் காதலில் அவருடைய உடுக்கைக் காரன் நடிப்பும், போலிப் பாஞ்சாலியில் தெருக்கூத்து ராஜபார்ட் நடிப்பும் அற்புதமான நடிப்புகள். மதனகாமராஜனில் துரைராஜின் தோட்டக்காரன் நடிப்பும் ரொம்பப் பொருத்தமாக இருந்தது.

ஒவ்வொரு படத்திலும் அம்மாதிரி வேஷப் பொருத்தமும், அந்தத்திறமையுமுள்ள நடிகர் நடிகையருக்குத் தேவையிருக்கிறது. வேஷப் பொருத்தம் என்பது ஒரு நடிகருக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரமாக நடிப்பதற்குள்ள திறமை மாத்திரமல்ல. உருவப் பொருத்தமும் இருக்கவேண்டும். வண்ணாசீ சின்னாகை வருகிறவரைப் பார்த்தவுடன் “ஆமாம் நாம் பலமுறை கண்டிருக்கிற சின்னன்தான், தத்ரூபம் அவனைப் போலவேதானிருக்கிறது” என்று சொல்லும்படி அமையவேண்டும்.

“சினிமா நடிப்பு என்பது நிஜவாழ்க்கையில் உள்ளதுபோல நடந்து கொள்வதுதானே. அப்படியானால் நான் மற்றவர்களைவிட எவ்வளவோ நன்றாகச் செய்வேன்” என்று யாரும் யோசிக்காமல்

சொல்லி விடலாம். ஆனால் சினிமா நடிப்பு அவ்வளவு சுலபமானதல்ல.

எதிரில் காமிரா, அழைத்துக்கொண்டு வந்தவர், அவருடைய சிப்பந்திகள், ஸ்டூடியோ சம்பந்தமான இதரர்கள் டைரக்டர் அவருடைய உதவியாளர்கள், இதர நடிக்கர்கள், தலைக்குமேல் தொங்கும் ஒலிப்பதிவுக் கருவி (மைக்ரோபோன்) பின்னால் சாயம்பூசிய வீடு அல்லது அரண்மனை என்று கற்பிக்கப்பட்டுள்ள துணிச்சுவர், இவ்வளவுக்கும் நடுவில் கண் கூசும் ஒளியில் நின்றுகொண்டு திடீரென்று எந்த உணர்ச்சியையும் அனுபவித்து வெளியிடுவதென்பது ஒரு பெரிய வித்தை. அந்த வித்தையைச் செய்யும் போதுதான் நடிகர் கலைஞராகிறார்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டின் விஸ்தீரணமும் காமிராவின் தூரத்தைப் பொறுத்து எல்லை கட்டப்படுகிறது. ஒரு "செட்" இல் ஏதாவது ஒருபகுதியில் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு நீள அகல உயரமுள்ள பிரதேசத்தை ஒரு ஷாட்டில் எல்லைகட்டிப் படம் எடுக்கப்படுகிறது. நடிகர் அந்த ஷாட்டில் நடக்கவேண்டியிருந்தால் அந்த எல்லைக்குள் தான் முன்னே பின்னே வலத்திலோ போய்வரவேண்டும். அதற்கு அப்பால் ஒரு எட்டும் போனாலும் ஷாட் சரியாக இராது.

அந்த ஷாட்டில் நடிகர் தன் எதிரிலுள்ள நடிகரைப் பார்த்துச் சந்தோஷமாகவோ, துக்கமாகவோ அல்லது ஆத்திரத்தோடோ பேசவேண்டும். ஆனால் எதிரில் அந்தநடிகரைத் தவிர வேறு யார் வேண்டுமானாலும் இருப்பார்கள். அந்த நடிகர் இருப்பதாகப் பாவனை செய்து கொண்டு பேசவேண்டும்.

காமிரா ரொம்ப நெருங்கிவந்து எடுக்கும்

குளோஸ் ஷாட் அல்லது குளோஸ் அப் ஆக இருந்த விட்டால் நடி கரின் அசைவுக்குக்கூட எல்லை கட்டி யாகிவிடும். சில அங்குலங்கள் கூட அப்படி இப்படி அதிகமாக அசைந்து விட்டாலும் ஷாட் வீணாகிவிடும்.

நடிகர் டைரக்டர் குறிக்கும் திசையில், குறிக்கும் உயரத்தில் பார்த்துக் கொண்டு உணர்ச்சி ததும் பப்பேசவேண்டியிருக்கும். அந்தக்குறிப்பிட்ட திசையில், நடிகர் மனதில் உணர்ச்சியனுபவதற்குத் தடை செய்யும் எதுவும் இருக்கலாம். கண்கள் அங்கே பார்க்கின்றனவே யன்றி உண்மையில் பார்ப்பது அங்கிருப்பதாகக் கற்பனை செய்து கொள்ளப் பட்ட இன்னொரு கதாபாத்திரத்தைத்தான்.

சில ஷாட்டுகளில் இதைவிட வேடிக்கையான நிலைமையும் ஏற்பட்டுவிடும். இரண்டு நடிகர்கள் மிகவும் அன்யோன்யமாகப் பழகுகிறவர்களாக இருப்பார்கள். ஒரு ஷாட்டில் இருவரும் ஜன்மவிரோதிகளாக நடந்துகொள்ளவும் பேசவும் நேரும். இந்த நிலைமையில் தன்னுடைய பரமநண்பரிடம் பரமவிரோதிபோலப் பேசி நடந்துகொள்வது அவ்வளவு சுலபமல்ல.

சினிமா நடிகர் பல கட்டுப்பாடுகளுக்கும், அசௌகரியங்களுக்கும் உட்பட்டு, திடீரென்று எந்த உணர்ச்சியையும் அனுபவித்து வெளியிடவேண்டிய தன்னம்பிக்கையும், கற்பனையும் நிறைந்தவராக இருக்கவேண்டும்; இந்த இரண்டும் படைத்த நடிகர்கள் தான் பொது ஜனங்களைச் சுலபமாகக் கவர்ந்து பிரபல மடையமுடியும்.

ஒரு குழந்தைக்குக்கூடத் தாயல்லாத ஒரு நடிகை பல குழந்தைகளின் தாயாகவும், ஒரு ஈயைக் கூடக்

கொல்லத் துணியாதவன் கோரகுணம் படைத்த அரக்கனாகவும், தரித்திரக் கொடுமையையே யறியாதவன் பிச்சைக்காரனாகவும், ஏழைக் குடியானவனின் மகன் ஒரு சக்கரவர்த்தியாகவும் தத்ரூபமாக நடிப்பதற்கு எத்தகைய கற்பனைவேண்டும் என்பது சொல்லாமலே விளங்கும்.

இவ்வளவு கற்பனையும் தன்னம்பிக்கையும், முகவெட்டும், திறமையும் கொண்ட நடிகர் ஒரு டைரக்டருக்குக் கட்டுப்பட்டு அவர் சொல்லுகிறபடி நடிப்பதா என்று பலருக்கு ஆச்சரியமாயிருக்கும். டைரக்டருக்குக் கட்டுப்பட்டு அந்தந்த ஷாட்டில் அவர்கேட்கும் அளவில் உணர்ச்சி பாவத்தை வெளியாக்கி நடந்து கொள்ளும் நடிகர்தான் சினிமாவில் வெற்றியடைய முடியும். “எனக்கு எல்லாம் தெரியும். என்னிஷ்டப்படி தான் செய்வேன்” என்று சொல்லும் நடிகர் தன்வரையில் திருப்திகரமாக, நன்றாக நடித்துவிடலாம். ஆனால் அதுபடத்தில் சோபிக்காது. சோபித்தாலும் அந்தப்படம் படமாக இருக்காது.

இவ்வளவு திறமைவாய்ந்த நடிகர்களிருந்தும் படத்தில் ஒரு இடத்தில் அந்தநடிகரை விட ஒரு உயிரற்ற பொருளுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பதையும் பார்க்கலாம். நடிகரின் முகத்தை விட, அவர்கையிலிருக்கும் கத்தியைக் காட்டுவதால் படம் பார்ப்பவர் மனதில் தீவிரமான உணர்ச்சியை எழுப்பமுடியலாம். அந்த இடத்தில் நட்சத்திரமதிப்பு வாய்ந்த, உணர்ச்சி ததும்பும் அவர் முகத்தை விட அந்தக் கத்திக்குத்தான் பிரதானம் கொடுக்கப்படும்.

நடிக நடிகையர் எவ்வளவுக் கெவ்வளவு டைரக்

டருடன் ஒத்துழைக்கிறார்களோ அவ்வளவுக்கவ்வளவு அவர்கள் நடிப்பும் பரிமளிக்கும். படமும் சோபிக்கும். அப்படியின்றி நான்தான் முக்கியம் என்று வாதிக்கும் நடிகநடிகையர் சுயநலவாதிகள். படத்தின் வெற்றிக்கே ஆபத்தானவர்கள். அவர்களிடமுள்ள முகவெட்டு, திறமை, கற்பனை யெல்லாம் பயன்படுத்த முடியாத வீண்சக்திகள் தான்.

இன்று தமிழ் சினிமாவில், மணிமணியான நடிக நடிகையர்கள் ஏராளமாக இருக்கிறார்கள். தங்களுக்குக் கொடுக்கப்படும் பாகம் எப்படிப் பட்டதாக இருந்தாலும், எவ்வளவு சிரமம் கொடுப்பதாக இருந்தாலும், பிடிவாதமாக முயன்று படங்களை சோபிக்கச் செய்பவர்கள் இவர்கள்தான். கோஷினூர் வைரமேயானாலும் அதைத் தங்கத்தில் இதர ரத்தினங்களுக்குக் கிடையில் வைத்துப் பொருத்திய பிறகு தான் அதன் சோபை பெருகிக்காட்ட முடியும். அந்த மாதிரித் “ தங்கமான ” தமிழ் நடிக நடிகையர்களின் சுருக்கமான ஜாப்தாவுக்கே இந்தப் புஸ்தகத்தில் பல பக்கங்கள் தேவையாகிவிடும். நட்சத்திரங்கள் படத்தின் பிரபலத்திற்கு ஓரளவு காரணமாக இருந்தாலும், இதர நடிகர்கள் தான் படத்தின் ரஸனைக்கும் வேகத்திற்கும் முக்கிய காரணமாக இருப்பவர்கள்.

நட்சத்திரங்கள், தங்களிடம் இயற்கையாகவுள்ள முகவெட்டு, கவர்ச்சி, திறமை ஆகியவற்றின் பலம் கொண்டவர்கள். மற்றவர்கள் தங்கள் திறமையொன்றையே பலமாகக்கொண்டு, தங்கள் நடிப்பாலேயே சோபிப்பவர்கள். இப்படிப் பட்டவர்களில் அநேகரிடம் நட்சத்திர மதிப்புப் பெறவேண்டிய யோக்கியதாம்சங்கள் நிறைந்திருக்கின்றன. சந்தர்ப்

பம் கிடைக்கவேண்டும், காலம் கூடிவரவேண்டும். அவர்களும் பிடிவாதமாக முயலவேண்டும்.

இன்றைய நட்சத்திரங்களிலேயே பெரும்பாலோர் சாதாரண உபநடிகராக ஆரம்பித்தவர்கள் தான். தங்கள் முதல்படங்களிலேயே ஜனங்கள் கவனத்தைக் கவர்ந்து, ப்ரொட்யூசர்கள் தங்களைத் தேடிவரும்படி செய்து மாடிக்கு ஏறியவர்கள்.

தமிழ்ப் பேசும் படங்களின் ஆரம்ப காலத்திலிருந்து சினிமாவுக்குப் பெரும்பாலான நடிக நடிகையர்கள் நாடக மேடையிலிருந்துதான் வந்திருக்கிறார்கள். நாடக மேடை அனுபவமேயின்றிப் பொதுவாழ்விருந்து சினிமாவில் நடிக்க வந்துள்ளவர்கள் மிகமிகக் குறைவு. தியாகராஜ பாகவதர், நராயண ராவ், எம். ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி, சாமா, டி. பி. ராஜலக்ஷ்மி, எஸ். டி. சுப்புலக்ஷ்மி, பாய்ச்கோதரிகள் எல்லாம் நாடக மேடையிலிருந்து சினிமாவுக்கு வந்தவர்கள்தான்.

இன்று தமிழ் சினிமாவிலுள்ள நடிகர்களில் பெரும்பாலோர் “பாய்ஸ் கம்பெனிகள்” என்று வழங்கப்படும் நாடக ஸ்தாபனங்களிலிருந்து வந்தவர்கள்தான். என். எஸ். கிருஷ்ணன், சாரங்கபாணி, கொத்தமங்கலம் சீனு, எம். ஆர். ஸ்வாமிநாதன், எம். கே. ராதா, பி. எஸ். கோவிந்தன், சின்னப்பா, துரைராஜ், காளி என். ரத்தினம், டி. எஸ். பாலையா முதலியவர்கள் சினிமாவில் சேருவதற்கு முன் நாடக ஸ்தாபனங்களிலிருந்தவர்கள். டி. கே. ஷண்முகம் இன்னும் நாடக மேடையைச் சேர்ந்தவராகவேயிருக்கிறார்.

இவர்களைத் தவிர வேறு தொழில்களிலிருந்த

சிலரும் புதிதாகச் சினிமாவில் சேர்ந்து பிரபலமடைந்திருக்கிறார்கள். நாகையா, ரஞ்சன், தண்டபாணி தேசிகர், வஸந்தா, வசந்தரா, ராஜகுமாரி, எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மி முதலியவர்கள் சினிமாவுக்கு நேரடியாக வந்து சேர்ந்தவர்கள்.

வருங் காலத்தில் வாழ்க்கையின் மற்றத் தொழில்களில் உள்ளவர்களும் சினிமாவில் நடிப்பதற்கு வேண்டிய கற்பனையும் நடிப்புத்திறனும், முகவெட்டும் உள்ளவர்களும்—ஏராளமாக வந்து சேருவார்கள் என்று நம்புவதற்குப் பல அறிகுறிகள் தென்படுகின்றன.

நாடக மேடையிலிருந்து சினிமாவுக்கு வந்து சேர்ந்த நடிகர்களில் ஹாஸ்ய நடிகர்கள் மற்றவர்களை விட அதிகமாகப் பிரகாசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

இந்த விசேஷப் பிரகாசத்திற்கு அந்தந்த நடிகரின் தனிப்பட்ட திறமைதான் காரணமென்று பொதுவாகச் சொல்லிவிடலாம். இந்தப் பொதுக் காரணத்தைத் தவிர வேறு சில விசேஷக் காரணங்களு மிருக்கின்றன.

ஹாஸ்யப் படத்தில், ஒவ்வொரு ஷாட்டிலுமே நிகழ்ச்சிகள் நிறைந்திருப்பதால் எடிட்டிங்கினால் படத்திற்கு வேகம் உண்டாக்கும் அவசியமிருப்பதில்லை. என். எஸ். கிருஷ்ணன் தானே டைரக்ட் செய்து கொடுக்கும் ஹாஸ்யப் பகுதிகளைக் கவனித்தால், அதில் ஒவ்வொரு ஷாட்டும் நிறைய நீளமுள்ளதாக இருப்பதைப் பார்க்கலாம். இப்படிப் பெரிய ஷாட்டுகளாக எடுப்பதால் அதில் நிகழ்ச்சிகளை அதிகமாகப் புகுத்துவது சௌகரியமாகிறது.

சினிமாக் கதைக்கு நம்ம கட்சி-எதிர்க் கட்சிப் பாகுபாடுகள் இருப்பது அவசியமாகிறது என்று சொல்லப்பட்டது. அதாவது கதாநாயகன் கதாநாயகி, அவர்களது விரோதி அல்லது பிரதிநாயகன் கட்டாயம் இருக்கவேண்டியிருக்கிறது. ஹாஸ்யப் படத்திற்கு இந்த விதியின் தயவே வேண்டாம். இவர்கள் மூவரில் இருவரில்லாமலே கூட ஒரு ஹாஸ்யப் படம் தயாரித்து விடலாம்.

தமிழ் சினிமாக் கதைகளில் பெரும்பான்மை யானவை புராண சரித்திர சம்பந்தமானவை. நிகழ் கால வாழ்க்கைக்கும் அந்தக் கதைகளிலுள்ள வாழ்க்கைக்கும் சம்பந்தமே கிடையாது. ஆனால் ஹாஸ்யப் படங்கள்—புராணப்படத்திலுள்ள ஹாஸ்யப் பகுதி கூட—நிகழ்கால வாழ்க்கையை ஒட்டிய வையாக அமைக்கப்படுகின்றன.

அசல் கதையில் எழும் பிரச்சனைகள் நம்முடைய இன்றைய வாழ்க்கையில் தோன்றக்கூடியவை யல்ல. ஆனால் ஹாஸ்யப் படங்களில் வரும் பிரச்சனைகள் பெரும்பாலும் இன்றைய வாழ்க்கையில் சகஜமாகக் காணக்கூடியவைதான்.

இந்த மூன்று காரணங்களினால் ஹாஸ்ய நடிப்பு கிஜ வாழ்க்கையுடன் ஒட்டியேயிருக்கிறது. ஹாஸ்ய நடிக்கர்கள் புராணங்களில் வரும் அசுரர்கள் தேவர்களைப்போல வேறு உலகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாயிராமல், நம் உலகத்தைச் சேர்ந்த—நாம் நினசரி சந்திக்கக்கூடிய—ஆண் பெண்களாகவே தோன்றுகிறார்கள். அதனால்தான் ஹாஸ்ய நடிக்கர்கள் மற்ற நடிக்களைவிட அதிகப் பிரகாசத்துடன் விளங்குகிறார்கள்.

வேஷப் பொருத்த நடிப்பு என்று சொல்லப் பட்ட பாத்திரங்களுக்குப் பெரும்பாலும் ஹாஸ்ய நடிகர்கள் கோஷ்டியிலிருந்தே நடிகர்கள் பொறுக்கப்படுவதற்கும் இதுதான் காரணம். ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தைச் சேர்ந்தவராக நடிப்பதென்பது நிஜ வாழ்க்கையை ஒட்டி நடிப்பதுதானே!

நம்முடைய ஹாஸ்ய நடிக நடிகையர்களில், கிருஷ்ணன், மதுரம், நாராயண ராவ், சாரங்கபாணி, துரைராஜ், டி. ஆர். ராமச்சந்திரன், ரத்தினம், சுந்தரி பாய் முதலியவர்கள் விசேஷப் பிரபலமும் புகழும் அடைந்திருக்கிறார்கள். இவர்களைத் தவிர கிருஷ்ணனுடன் உள்ள ஹாஸ்ய நடிகர்கள் கோஷ்டியில் மணி மணியான சில நடிகர்களுமிருக்கிறார்கள்.

அமெரிக்க ஹாஸ்யப் படங்களில் வரும் நடிகர்களில் இரண்டு விதம். முதலாவது ஹாஸ்யரஸம் நிறைந்த கதைபமைப்பில் நடித்துச் சிரிப்பு மூட்டும் நடிகர்கள். சார்லி சாப்ளின், ஹெரால்டு லாயிட், எட்டிகாண்டர் போன்றவர்கள். இரண்டாவது “கன்னபின்னா”வென்று காரியங்கள் செய்து சிரிப்பு மூட்டுகிறவர்கள். இந்த ரகம் ஹாஸ்யத்திற்கு ஆங்கிலத்தில் “ஸ்லாப்ஸ்டிக்” (Slapstick) என்று சொல்லுகிறார்கள். இந்தப் பதச் சேர்க்கைக்கு “அடி ஒட்டு” என்றுதான் அர்த்தம். ஒருவரை யொருவர் அடிப்பது இடிப்பது தள்ளுவது மாவைக் கரைத்து ஊற்றுவது பசையை வைத்து ஒட்டவைப்பது இப்படிக்கீழ்த்தரமான செய்கைகளால் சிரிப்பு மூட்டுவதுதான் இந்த ரகம் ஹாஸ்யம்.

தமிழ் ஹாஸ்ய நடிகர்கள் இம்மாதிரி முறைகளால் ஹாஸ்ய நட்சத்திரமானவர்களல்ல என்பது

பெருமையளிக்கும் விஷயம். ஒவ்வொருவரும் ஹாஸ்ய நடிப்புத் திறமையாலேயே நட்சத்திர மதிப்பையடைந்தவர்.

நினைத்த விஷயத்தில் கேட்ட உணர்ச்சியை அனுபவித்து வெளியிடும் திறமையும், முக வெட்டும் கற்பனையுமுள்ள யுவர்களுக்கும், யுவதிகளுக்கும் தமிழ் சினிமாவில் ஏராளமான தேவையிருக்கிறது. அத்தகைய இளைஞர்கள் தமிழ் நாட்டில் ஏராளமாக இருக்கிறார்கள். இரண்டும் ஒன்றாகக் கலக்கும் காலமும் நெருங்கிக்கொண்டிருக்கிறது.

கல்லிலும் மண்ணிலும் உருவங்கள் அமைத்து அதியற்புதமான பாவ சித்திரங்களாக்கும் சிற்பிகளும், அபிநய நாட்டியத்தின் மூலம் விந்தை விந்தையான ரஸ பாவங்களை எழுப்பும் பரத நாட்டிய வல்லவர்களும், தனி இச்சையாலேயே தீவிர உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடும் சக்திகொண்ட கர்நாடக சங்கீத விற்பன்னர்களும் நிறைந்திருந்த—நிறைந்திருக்கும்—தமிழ் நாட்டில், அவர்கள் மரபில் வந்த தமிழர்களிடையில் “நல்ல நடிகர்கள்” நிறைந்திருப்பதில் ஆச்சரியமேது மில்லை. ஆனால் அவர்களெல்லாம் மறைந்து கிடப்பதுதான் ஆச்சரியம்!

சினிமா சங்கீதம்

நம் நாட்டில் எடுக்கப்படும் படங்களில் பாட்டுகள் இல்லாத படமே இல்லையென்று சொல்லி விடலாம். போது போக்குக்கும் சங்கீதத்திற்கும் நம் நாட்டில் அவ்வளவு நெருங்கிய உறவு இருந்து வருகிறது.

தமிழ் நாட்டில் பேசும் படங்கள் தோன்றுவதற்கு முன் பிரபலமாக இருந்த இரண்டு போது போக்கு முறைகள் நாடக மேடையும், கதா காலக்ஷேபமும். இரண்டிலும் சங்கீதத்திற்கும் பாட்டுகளுக்கும் அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. எஸ். ஜி. கிட்டப்பாவும், சுந்தராம்பாளும் சேர்ந்து நடித்த நாடகங்களில், நாடகக் கதையைவிட அவர்களுடைய சங்கீதம்தான் அதிகமாக இருந்தது என்பது எல்லோருக்கும் தெரியும்.

இந்த நாடகங்களுக்கு உடனடியாகப் பேசும் படங்கள் வந்தன. எனவே அவற்றிலும் பாட்டுகள் ஏராளமாக இருந்ததில் ஆச்சரிய மொன்றுமில்லை.

இப்பொழுதுகூட சில ஹிந்திப் படங்களும், தமிழ் தெலுங்குப் படங்களும், கதை மோசமாக இருந்தாலும்கூட அதிலுள்ள பாட்டுகளினாலும் சங்கீதத்தாலும் பிரமாதமாக வெற்றியடைவது கண்கூடு. சமீப காலத்திற்கு முன்வந்த கஜான்சி என்ற ஹிந்திப் படம் அதிலிருந்த குலுக்கு மெட்டுப்பாட்டுகளாலேயே தமிழ் நாட்டில் அபாரமாகப் பிரபல

மடைந்தது. பந்தன் படத்திலிருந்த “சல் சலோ ஜவான்” பாட்டு அந்தப் படத்தை எவ்வளவு பிரபலமாக்கியதென்பது இரண்டு வருஷங்களுக்கு முன்கண்ட உண்மை. சிந்தாமணியின் அறுபது எழுபது வாரத்தொடர்ச்சியான ஓட்டத்தின் காரணம்பகிரங்க ரகசியம்.

பாகவதர், தேசிகர் அல்லது எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மி நடிக்கும் படத்தில் பாட்டுகளே இல்லை யென்றால் படம் என்ன கதி யடையும் என்பதைப் பலரால் கற்பனை செய்து கொள்ளக்கூட முடியாது. விமர்சனக்காரர்களால் சர்வ மட்டம் என்று வர்ணிக்கப்பட்ட சுந்தரரம்பாள் நந்தனார் படம் ஏராளமாகப் பணவசூல் செய்தது இன்னும் பலருக்குப் புரியவேயில்லை.

தமிழ்ப் படங்களில் பாட்டுகள் இருக்க வேண்டியது மூன்று காரணங்களால் அவசியமாகிறது. ஜனங்களுக்கு சங்கீதத்திலுள்ளருசி; போது போக்குக்கும் சங்கீதத்திற்குமுள்ள நெருங்கிய உறவு; படத்திலுள்ள நட்சத்திர நடிக நடிகையரின் சங்கீதப் பிரபலம். இதைப் பற்றிக் கொஞ்சம்கூடச் சிந்திக்காதவர்கள்தான் சுலபமாக “படங்களில் பாட்டுகள் எதற்கு?” என்று கேட்பார்கள்.

படங்களின் நீளத்தைப் பதினேராயிரம் அடியாகக் கட்டுப்படுத்தும் சர்க்கார் உத்தரவை ஆதரிப்பவர்கள்—அந்த உத்தரவு யுத்த தேவையினால் பிறந்ததாக இருந்தும் “படங்களில் அனுவசியமாகப் பாட்டுகளைப் புகுத்தி ரஸனையைக் குட்டிச்சுவராக்கி விடுகிறீர்கள். பாட்டுகளே யில்லாமல் படமெடுத்தால் ஓடாதோ? நன்றாக ஓடும்” என்று கட்சி பேசு

கிரார்கள். “பாட்டு இல்லாமலா? அப்படிப்பட்ட இந்தியப் படங்களை நீங்கள் இப்போதைக்குப் பார்க்க முடியாது; அந்த ஆசையை விட்டு விடுங்கள்” என்கிரார்கள் படத்தொழிலில் ஈடுபட்டிருப்பவர்கள்.

இரண்டு கட்சிகளிலும் உண்மையிருக்கிறது. பாட்டுகள் படத்தின் ரஸனையை, வேகத்தை—டெம்போவை—குறைக்கின்றன. பாட்டுகளே இல்லாமல் படமெடுத்தால் போட்ட முதலில் “நாலணைப் பங்கு” கூடத் திரும்பிவராது!

இந்த இரண்டு உண்மைகளையும் அறிந்திருக்கும் ப்ரொட்யூசர்களும் டைரக்டர்களும் இரண்டையும் ராஜி செய்விக்கும் முறையில் படங்களில் பாட்டுகளைச் சேர்க்க முயலுகிரார்கள்.

படத்தில் ஒரு இடத்தில் பாட்டைச் சேர்க்கும் போது அந்த இடத்தின் ரஸபாவத்தை உயர்த்துவதற்காகப் பாட்டு சேர்க்கப் படுகிறதா? அல்லது வெறும் ருசிக்காக மாத்திரமா? எவ்வளவுதான் ரஸத்தை உயர்த்துவதானாலும் அந்த இடத்தில் பாட்டிருந்தால் படத்தின் வேகம் பாதிக்கப்படுமா? என்ற கேள்விகளைப் போட்டு ஒரு முடிவு செய்த பிறகு தான் அந்த இடத்தில் பாட்டு சேர்க்கப்படவேண்டும்.

பாட்டு இருக்கலாம் என்று முடிவு செய்யப்பட்டால் அந்தப் பாட்டு என்ன ரஸத்திலிருக்கவேண்டும்; எவ்வளவு நீளமிருக்கலாம் என்பவை தீர்மானிக்கப்படும். தமிழ்ப் படங்களில் இதைத் தீர்மானிப்பவர் பெரும்பாலும் டைரக்டர்தான். கதாசிரியர் எந்த இடத்தில் பாட்டு இருக்கலாமென்பதையும்

என்ன அர்த்த பாவத்திலிருக்க வேண்டுமென்பதையும் குறித்துக் கொடுத்துவிடுவார். டைரக்டர் மற்ற இரண்டு விஷயங்களையும் தீர்மானித்து சங்கீத டைரக்டரிடம் சொல்லுவார்.

தமிழ் நாட்டில் சங்கீத டைரக்டர் என்பவர் சினிமாவின் பலகைத் தோன்றிய ஒரு நிபுணர். ஏக காலத்தில் பல்வேறு வாத்தியங்களையும் சேர்த்து கோஷ்டி சங்கீதத்தை சிருஷ்டிக்கும் திறமை சங்கீத டைரக்டரிடம் பூரணமாக இருக்கவேண்டும்.

சங்கீத டைரக்டர், குறிப்பிட்ட ரஸத்திற்கு என்ன ராகத்தில், என்ன தாளத்தில், என்ன நடையில் மெட்டுப் பொருந்தும் என்பதைத் தீர்மானிப்பார். அதற்குத் தகுந்தபடி அவரே மெட்டை சிருஷ்டிப்பார். டைரக்டர் அந்த மெட்டை ஆமோதித்தவுடன் அது பாட்டுக் கட்டுகிறவரிடம் போகும். அவர் மெட்டுக்கு இசைய, கதாசிரியர் சொல்லும் கருத்து வரும்படி பாட்டைக் கட்டிக்கொடுப்பார்.

சங்கீத டைரக்டர் அந்தப் பாட்டை முதலில் தான் கற்றுக்கொண்டு அதை கோஷ்டி சங்கீதத்துடன் இணைப்பார். அதாவது அந்த மெட்டை ஸ்வரப்படுத்தி, சங்கீத கோஷ்டியிலுள்ள ஒவ்வொரு வாத்தியக்காரரும் அதை வாசித்துப் பழகிக் கொள்ளச் செய்வார். பாட்டைப் படத்தில் பாடப்போகும் நடிகர் அல்லது நடிகைக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கும் பொறுப்பு சங்கீத டைரக்டருடையதுதான். நடிக நடிகையரைத் திரும்பத் திரும்பப் பாட வைத்து, தானும் அவர்கள் கூடவே பாடிப்பாடி, பாட்டு அதற்குள்ள மெருகுடன் நடிகர் மனதில் பிடிபடும்வரை ஒத்திகை நடத்துவார்.

சாதாரணமாக ஒவ்வொரு பர்ட்டிலும் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்று மூன்று படிகளிருக்கின்றன. நடிகர் இந்த மூன்று படிகளை மாத்திரம் சுற்றுப் பாடினால் போதும். ஆனால் ஒவ்வொரு படியையும் அடுத்ததுடன் இணைக்கும் சங்கீதம் தனியாக இருக்கும். அந்த இணைப்பை கோஷ்டியார் மாத்திரம் வாத்யங்களில் வாசிப்பார்கள்.

இணைப்பு சங்கீதம் எவ்வளவு எவ்வளவு நீளமிருக்கலாம் என்பதையும் தீர்மானிப்பவர் டைரக்டர் தான். பாட்டைப் படமாக்கப் போகிறவர் அவர் தானே. சில பாட்டுகள் பல்லவியிலேயே ஆரம்பிப்பது நல்லதென்று கருதலாம். சில பாட்டுகளில் பல்லவி ஆரம்பிப்பதற்கு முன் ஒன்று அல்லது இரண்டு ஆவர்த்தம் (ஒரு ஆவர்த்தம் என்பது ஒரு முழுத்தாளத்திற்கு ஆகும் கால அளவு) வாத்யகீதம் இருப்பது உசிதமாக இருக்கலாம். இதெல்லாம் அந்தப் பாட்டு படத்தில் எந்த இடத்தில் வரப் போகிற தென்பதைப் பொறுத்திருக்கிறது. கதா பாத்திரம் அந்தப் பாட்டைப் பாடுவதற்கு முன் வரப்போகும் படம் என்ன என்பதை யொட்டி டைரக்டர் இதைத் தீர்மானிப்பார்.

பாட்டுக்கு முன்னுள்ள சங்கீதமும், இணைப்புகளும் வாத்ய கீதமாகவே இருக்கும். அவை பாட்டை யொட்டி, முன்னும் பின்னுமாக வருபவை. ஆகையால் இணைப்புகள் பாட்டின் அமைப்புக்கு பலம் கொடுப்பவையாக இருக்க வேண்டும்.

கோஷ்டி வாத்யங்கள் இணைப்புகளில் மட்டுமன்றி பாட்டிலும் பின் பலமாக ஒலிக்கும். கோஷ்டியில் வீணை, பிடில், சித்தார், கிட்டார் முதலிய தந்தி

வாத்யங்களும், குழல், கிளாரிநெட், சாக்ஸாபோன்ட்ரம் பெட் போன்ற காற்று வாத்யங்களும், மிருதங்கம், தபலா, கோல், டோலக், கிஞ்சிரா முதலிய தாள வாத்யங்களும் கலந்திருக்கும். இவற்றில் பாட்டில் எந்தெந்த இடத்தில் எந்தெந்த வாத்யமிருந்தால் பொருந்தும், நன்றாயிருக்கும், இணைப்புகளில் எந்தெந்த வாத்யமிருக்கலாம் என்பதை யெல்லாம் சங்கீத டைரக்டர் தீர்மானித்து அதற்குத் தக்கபடி வாத்யக்காரர்களுக்கு ஸ்வரங்களைப் பிரித்துக் கொடுப்பார்.

ஒரு இடத்தில் எல்லா வாத்யங்களு மிருக்கும்; இன்னொரு இடத்தில் குழல் மாத்திர மிருக்கும்; வேறொரு இடத்தில் பிடில்களும், வீணையின் மீட்டுகளும் மாத்திரமிருக்கும். சங்கீத டைரக்டர் இப்படிப் பாகுபாடு செய்து அமைத்துப் பாட்டும் சங்கீதமும் கலந்து புதிய அழகும் கவர்ச்சியும் பெறச் செய்துவிடுவார்.

இந்தப் பாகுபாடுகள் பாட்டின் மெட்டு, அர்த்தபாவம், படத்தில் அது வரப்போகுமிடம் ஆகியவற்றைப் பொறுத்தவை. அதோடு அந்தப் பாட்டைப் பாடப் போகிறவரின் சாரீரத்தையும் கவனித்துச் செய்யப்படும். ஒரு நடிகரின் குரலுடன் இணைந்து குழல் தொடர்ச்சியாக வந்தால் நன்றாக சோபிக்கலாம்; இன்னொருவருடைய குரலுடன் பிடில் அழகாக சம்மேளிக்கலாம்.

இதை யெல்லாம் கவனித்து சங்கீத டைரக்டர் அதற்குத் தகுந்தபடி கோஷ்டியை நடத்தி வைப்பார்.

நடிகர் பாட்டை நன்றாகக் கற்று, கோஷ்டியுடன் ஒற்றுமையாகப் பாடும் நிலைமை வந்த பிறகு.

தான் பாட்டு ஒலிப்பதிவு செய்யப்படும். ஒலிப்பதிவு செய்யப்படும் போது சங்கீத டைரக்டர் கூட இருந்து கோஷ்டியை நடத்தி வைத்து, ஒலிப்பதிவாளர் கேட்கும் சிறு சிறு மாறுதல்களை யெல்லாம் செய்து கொடுப்பார்.

பாட்டுகள் பதிவு செய்யப்பட்டவுடன் அவருக்கு பாட்டு சம்பந்தமான பொறுப்பு தீர்ந்துவிடுகிறது. இனி அதைப் படமாக்கப் போகும் டைரக்டரின் கைக்குப் போய் விடுகிறது.

சில படங்களில் நடனங்கள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கும். அதற்காகச் சில பாட்டுகள் தேவையாகும். நடன நடைக்கு ஏற்றவிதமாக மெட்டுகள் அமைத்துப் பாட்டுகள் கட்டச் செய்து, அதனுடன் நடனத்திற்கு ஏற்ற விதமாக இணைப்புகளும் சேர்த்துத் தயார் செய்வதும் சங்கீத டைரக்டர்தான்.

சங்கீதம் ஒரு அற்புதமான கலை. ஆயிரக் கணக்கான வருஷங்களாக வளர்ந்துகொண்டே வரும் சாஸ்திரம். கர்னாடக சங்கீதம் தனியான லக்ஷணங்களும் விதிகளும் படைக்கப்பட்டு அந்த பலத்துடனேயே சிரஞ்சீவிக் கலையாக இருந்து வருவது—பல கட்டுப்பாடுகளுடையது.

அத்தகைய சங்கீத சாஸ்திரத்தை வைத்துக் கொண்டு டைரக்டர் கேட்கும் பாவத்திலும் நடையிலும் மெட்டு போட்டுக் கொடுப்பவர் சிருஷ்டிக் கலைஞராக இருக்க வேண்டும். அதிலும் ஆர அமரச் சிந்தித்துச் செய்வதற்கு அதிக அவகாசம் கிடைக்காது. கதை யெழுதி முடித்தவுடன் படவேலை ஆரம்பமாகி விட்டதென்றால் அப்புறம் எல்லாவற்றிலும் ஓட்டம்தான்; விரட்டல்தான். அந்த நிலைமையில் இன்

நெருவர் திருப்திக்கு, அவர் மனக் கண்ணில் உள்ள படத்திற்குப் பொருந்தும் வகையில் மெட்டுக் கட்டுவதற்கு நிச்சயமான சங்கீத ஞானமும், ரஸபாவ பேதங்களும் தெரிந்திருக்க வேண்டும். மெட்டுப் போடுகிறவரே ஒவ்வொரு ரஸத்தையும் கற்பனையில் அனுபவிக்கும் திறமை படைத்திருக்க வேண்டும்.

சில சமயங்களில் டைரக்டர் ஆட்டமும் விளையாட்டுமாக ஒரு படக் கோர்வையை விளக்கிச் சொல்லி அதற்கேற்றபடி மெட்டுப் போட்டுக் கொடுக்கும்படி கேட்டுவிடுவார். உதாரணமாக யக்த சேதாவில் உள்ள “கண்டேன் கண்டேன்” என்ற பாட்டையும், சூமங்கலியில் உள்ள “ஒஸ்தாதே மாபாவா” என்ற பாட்டையும் சொல்லலாம். சங்கீத டைரக்டர் அந்த படத்தையும் கற்பனைசெய்து கொண்டு மெட்டு அமைக்க வேண்டும்.

சங்கீத டைரக்டர் தானாகவே அந்த மாதிரி ஆட்டபாட்டங்களுக்கு ஏற்ற மெட்டை அமைத்துக் கொடுத்து, டைரக்டர் அதற்கேற்றபடி படத்தை எடுப்பதும் உண்டு.

சாஸ்திர சம்மதமாக உள்ள சங்கீதத்திற்கும், சினிமா சங்கீதத்திற்கும் ரொம்ப வித்தியாச மிருக்கிறது. முந்தியது இலக்கணச், செந்தமிழும், பிந்தியது நாமெல்லாம் சகஜமாகப் பேசும் தமிழும் போல. சினிமா சங்கீதம் சுலபமானதாக இருக்க வேண்டும். இரண்டொரு நிமிஷங்களில், திரையில் தெரியும் ரூபங்களோடு ஒலித்துவிட்டு மறைந்துவிடும். ஆனால் படம் முடிந்து வெளியே வந்த பிறகும் ஜனங்கள் காதில் அது ஒலித்துக்கொண்டிருக்க வேண்டும்.

சினிமா சங்கீதத்தில் அதிக சங்கீதங்களுக்கும்,

நீண்டநேர ராக ஆலாபனைகளுக்கும் இடம் கிடையாது. சினிமாவில் சேர்க்கப்படும் பாட்டு படக்கதையின் ரஸத்தைப் பொறுத்ததுதான். அதாவது நாடக ரஸம் நிறைந்த சங்கீதம். படம் ஓடும்போதே பாட்டைக் கேட்பவர்கள் பாட்டின் ருசியில் படக்கதையை விட்டு வெளியே வந்துவிடக் கூடாது.

படம் ஆரம்பிப்பது முதல் படம் பார்ப்பவர்கள் தங்களை மறந்த நிலையில், நிஜமாக நடக்கும் சம்பவங்களை நேருக்கு நேர் பார்ப்பது போன்ற ஒரு மயக்கத்தில் மூழ்கி யிருக்கிறார்கள். இடையில் ஏதாவது கோளாறு நேர்ந்து அந்த மயக்கம் கலைக்கப்பட்டால் படத்தின் கவர்ச்சி சக்தி குறைந்துவிடும். மறுபடியும் அவர்களை வளைத்துப் பிடித்து இழுத்துக் கொண்டு போவதற்கு படம் ரொம்ப சிரமப்பட வேண்டி யிருக்கும். சில படங்களில், இந்த மயக்க நிலை ஒருமுறை கலைக்கப்பட்டு மறுபடி கூடாமலே போய் விடுவதும், அதனால் “படம் சுத்தமோசம்” என்ற பொதுஜனத் தீர்ப்புக்கு ஆளாகிவிடுவதும் கூட உண்டு.

பாட்டும் சங்கீதமும் மயக்கத்தைக் கலைப்பதற்கு முயலக் கூடாது. படத்தில் வரும் பாட்டில் அபாரமான சங்கதிகளும் ராக ஆலாபனைகளும் இருந்தால், படம் பார்ப்பவர் மனம் நிச்சயமாகப் படக்கதையை விட்டு சங்கீத ரஸனைக்குத் திரும்பும். அதுவே படத்திற்குப் பெரிய அபாயமாகவும் முடியும். சினிமா நடிகர்கள் தங்கள் சங்கீதத் திறமையைக் காட்ட வேண்டுமென்று மனம் துடிக்கும்போ தெல்லாம் இதை கவனத்தில் வைத்துக்கொண்டு அந்த ஆசையைக் கட்டுப்படுத்த முயல வேண்டும்.

படத்தில் சேர்க்கப்படும் பாட்டுகள் எல்லாம் படத்தில் நேரடியாகப் பாடுவதாகப் படம் பிடிக்கப் படுகிறது. அந்தப் படம், ஒருவர் ஸ்திரமாக நின்று கொண்டு ஆ ஆவென்றே, தோரணத்தோம் என்றே ஆலாபனம் செய்யும் பாவமற்ற முகமாக இருந்தால் அந்த முகத்தையே ஏவ்வளவு நேரம்தான் பார்த்துக் கொண்டிருக்க முடியும்? படத்தில் ராக ஆலாபனம் செய்ய விரும்பும் நடிக நடிகையர், படத்தின் ரஸனையைக் குறைப்பது மட்டுமன்றி, ஜனங்களிடம் தம் கவர்ச்சியையும் குறைத்துக் கொள்ள முயலுகிறார்கள். அதே போல சங்கீதத்தில் சங்கதிகளும்—அபாரமான சங்கதிகளாக இருந்தாலும்—பாட்டின் அர்த்த பாவத்தைக் குறைத்து விடுகின்றன.

தற்சமயம் தமிழ்நாட்டில் பாபநாசம் சிவன் சுலபமான மெட்டுகளியற்றுவதில் முதன்மை வகிக்கிறார். கர்நாடக ராகங்களிலேயே எந்த ரஸத்திற்கும் ஏற்ற வகையில் மெட்டுகள் அமைப்பதில் சிவன் நிபுணர். ஒரே ராகத்தில் கேட்ட ரஸம் கிடைக்கும் படி மெட்டமைப்பதில் தேர்ந்தவர். அவர் மெட்டுகளும் அமைத்து பாட்டுகளும் கட்டிக் கொடுக்கிறார்.

உடுமலை நாராயணக்கவி இயற்றும் சாகித்தியங்களில் அபாரமான ஹாஸ்ய ரஸம் நிறைந்திருக்கிறது. அவருடைய பாட்டுகள் நமது பழைய தமிழ் இலக்கியங்களைப் படிப்பது போன்ற உணர்ச்சியை மனதில் எழுப்புகின்றன. கொத்தமங்கலம் சுப்புவும் நல்ல ஹாஸ்ய ரஸத்துடன் பாட்டுகள் இயற்றுகிறார். ஆரியகான சபையின் ஜீவநாடியாக இருந்த சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, மதுரை டி. கே. சுந்தரம், லக்ஷ்மணதாஸ், கம்பதாசன், யானை வைத்தியநாத அய்யர்,

ராஜகோபால அய்யர் முதலியவர்களும் அழகாகப் பாட்டுகள் கட்டிக் கொடுக்கிறார்கள்.

நாகையாவும் எஸ். வி. வெங்கட்டராமனும் ரொம்ப அழகாக சிருஷ்டிக் கல்பனையுடன் சினிமா மெட்டுகள் அமைக்கிறார்கள். இருவருடைய மெட்டுகளிலும் ஹிந்துஸ்தானிக் கலப்பு மிகுதியாக இருக்கிறது. தனியாகக் கர்னாடக ராகங்களிலேயே மெட்டுகள் அமைத்தும் கொடுக்கிறார்கள்.

சங்கீத கோஷ்டியை நடத்துவதிலும் நாகையாவுக்கும் வெங்கட்டராமனுக்கும் நல்ல அனுபவமிருக்கிறது. ஜெமினி ராஜேஸ்வர ராவ், எம். டி. பார்த்தசாரதி, யுனெடெட் ஆர்ட்டிஸ்ட்ஸ் பார்த்தசாரதி ஜயங்கார், பிரகதி அப்துல்காதர், கோயம்புத்தூர் கோவிந்தராஜுலு நாயுடு, என். எஸ். பாலகிருஷ்ணன், துறையூர் ராஜகோபால சர்மா முதலியவர்கள், மெட்டுகளை கோஷ்டி வாத்தியங்களுக்குப் பிரித்துக்கொடுத்து நடத்துவதில் தேர்ந்து விளங்குகிறார்கள். வேணுகானம் படத்தில் கோவித்தராஜுலு நாயுடு அமைத்திருந்த சில மெட்டுகள் ரொம்ப அழகாக இருந்தன. என். எஸ் கிருஷ்ணன் ஹாஸ்யப் படங்களுக்கு பாலகிருஷ்ணன் அமைத்த பல மெட்டுகள் ரொம்ப நன்றாக இருந்தன. குன்றைக்குடி வெங்கட்டராமய்யர் கர்னாடக ராகங்களில் அமைக்கும் மெட்டுகள் புதுமை நிறைந்திருக்கின்றன.

படம் எடிட் செய்து முடித்தவுடன் சங்கீத டைரக்டருக்கும், வாத்ய கோஷ்டிக்கும் மறுபடி வேலை ஆரம்பிக்கிறது. படத்தில் பல பகுதிகள் வசனம் அல்லது இதர சப்தங்கள் ஏதுமின்றி மெளனமாக இருக்கிறது. அந்த இடங்களில் ஏதா

வது ஒலியிருந்தால் படத்தின் வேகம் உயருமென்று டைரக்டர் கருதலாம். வசனங்களுள்ள பகுதிகளில் லேயே அதோடு சங்கீதம் கலந்து ஒலித்தால் ரஸம் உயருமென்று தோன்றலாம். அந்த இடங்களுக்குப் “பின்னணி சங்கீதம்” அமைத்துக் கொடுக்கும் பொறுப்பு சங்கீத டைரக்டருடையது.

படத்தில் இந்த இடத்தில் பின்னணி இப்படியிருக்கவேண்டுமென்று டைரக்டர் சொல்லுவார். சங்கீத டைரக்டரே படத்தை முழுவதும் பார்த்து, குறிப்பிட்ட இடத்தில் எந்தமாதிரி சங்கீதம் பொருந்தும், படத்தின் ரஸத்தைத் தூக்கிக் காட்டும் என்று தீர்மானிப்பதும் உண்டு. அதற்கேற்றபடி சங்கீதத்தைப் படைத்து ஸ்வரப்படுத்தி வாத்ய கோஷ்டிக்குப் பிரித்துக் கொடுத்து வாசிக்கச் செய்வார். அது பதிவு செய்யப்பட்டு படத்துடன் இணைக்கப்படும்.

பின்னணியிலும் எந்தெந்த இடத்தில் எந்தெந்த வாத்யம் ஒலிக்கவேண்டும், சங்கீதம் என்ன நடையிலிருக்கவேண்டும் என்பதையெல்லாம் யோசித்துச் செய்பவர் சங்கீத டைரக்டர்தான்.

பாட்டி லும், பின்னணியிலும் சங்கீத டைரக்டர் சிருஷ்டிக் கல்பனையுடன் அமைத்தாலும் சங்கீதம் படத்திற்குப் பக்க பலமாகத் தானிருக்கிறது. சினிமாவில் படம்தான் முக்கியம். ஒலியல்ல. ஒலியினால் தான் பேசும் படத்திற்கு உயிரோட்டம். இருந்தும் ஒலி பின்னால் நின்று படத்திற்கு பலம் கொடுக்கலாமே தவிர படத்தை அழுக்க முயலக்கூடாது.

சில இடங்களில் படம் மெதுவாகப் போவது போலத் தோன்றும். துரித நடையில் பின்னணியமைத்துப் படத்தில் வேகமுண்டாக்கிவிட முடியும்.

படத்தில் அமைந்துள்ள வேகத்தை உயர்த்தவும், தளர்த்தவும், படத்தின் ரஸத்தை எடுத்துக் காட்டவும் பின்னணி சங்கீதம் இணைக்கப்படுகிறதாயினும், அது இருப்பது படம் பார்ப்பவர் பிரக்ஞையில் படவேகூடாது. இருப்பதே தெரியாமல் படத்திற்கு அபாரமான பலம் கொடுக்கும் சங்கீதத்தைச் சிருஷ்டித்துக் கொடுப்பவர்தான் சிறந்த சங்கீத டைரக்டர் ஆவார்.

இடம் பொருள்

சீதை பண்படுத்தப்பட்டு சீனரியோ எழுதி முடித்த வுடன் படம் எழுத்து ரூபத்தில் காகிதத்தில் தயாராகிவிட்டது. சங்கீத இலாகாவும் வேலை ஆரம்பித்து பாட்டுகள் தயாராகிக் கொண்டிருக்கின்றன. இனி நடக்கவேண்டிய வேலைகள் எல்லாம் ஸ்டூடியோவில் தான்.

ஒவ்வொரு ஸ்டூடியோவிலும் தனித்தனியாகப் பல இலாக்காக்கள் இருக்கின்றன. இவற்றை ஆறு பொதுத் தலைப்புகளாக வகுத்து விடலாம்.

செட்டிங்ஸ் (Settings) அல்லது காட்சி ஜோடனை இலாகா, மேக்அப் (Make-up) இலாகா, காமிரா இலாகா, ரிக்கார்டிங் அல்லது ஒலிப்பதிவு இலாகா, லாபரட்டரி (Laboratory) அல்லது ரஸாயன இலாகா, எடிட்டிங் இலாகா என்ற ஆறு தலைப்புகளில் ஸ்டூடியோவில் நடக்கும் வேலைகளை எல்லாம் சொல்லி விடலாம்.

சினிமாத் தொழில் முறையாக ஸ்தாபிக்கப்பட்டுள்ள நாடுகளில், ஒரு படத்தின் ஸீனரியோ தயாரானவுடன், இந்த ஆறு இலாக்காக்களுக்கும் ஒவ்வொரு பிரதி அனுப்பப்படும். அந்தந்த இலாகாத் தலைவர் அதைக்கொண்டு தன் எல்லைக்குள் அடங்கிய உப இலாகாக்களுக்கு வேலைகளைப் பிரித்துக் கொடுத்துச் செய்விப்பார்.

நம் நாட்டில் எடுக்கப்படும் படங்களில் நூற்

றுக்கு எழுபத்தைந்து படங்கள், சொந்த ஸ்டூடியோ இல்லாத ப்ரொட்யூசர்களால் எடுக்கப்படுகின்றன. அவர்கள் ஒரு ஸ்டூடியோவுடன் ஒப்பந்தம் செய்து கொண்டு படத்தை எடுத்துக் கொள்ளுகிறார்கள். தவிர, பல டைரக்டர்கள் ஸீனரியோ இல்லாமலே படமெடுக்கும் வழக்கமுடையவர்களாதலால், அவ்வப்போது தங்கள் தேவையை அந்தந்த இலாகாவுக்குத் தெரிவித்துச் செய்வித்துக் கொள்ளுகிறார்கள்.

ஸ்டூடியோவுக்குள் நுழைந்தவுடன் டைரக்டர் முதலில் செட்டிங்ஸ் இலாகாத் தலைவரைத்தான் தேடுவார். இந்த இலாகாவின் தலைவருக்கு ஆர்ட் டைரக்டர் (Art Director) என்று பெயர்.

ஆர்ட் டைரக்டரின் கீழ் தச்சு வேலை, சிற்ப வேலை, சித்திர வேலை, ஆடைகள் தயாரித்தல் முதலிய உப இலாகாக்களிருக்கின்றன.

படத்திலிருக்கப்போகும் கதை ஏதாவது ஒரு இடத்திலோ அல்லது பல இடங்களிலோ நிகழ்கிறது. ராஜாதிராஜன் ஒருவனது அரண்மனையிலும், கடும் புலி வாழும் காட்டிலும் நிகழலாம். தெய்வலோகம், பூவுலகம் அல்லது பாதாளத்திலும் நிகழலாம். படம் பார்ப்பவர்கள், கதை குறிப்பிட்ட இடத்தில் நிகழ்கிறதென்று நம்புவதற்கு ஆதாரமாக இருப்பவை செட்டிங்ஸ் அல்லது காட்சி ஜோடனைகள்தான்.

செயற்கை முறையில், ஸ்டூடியோவுக்குள் னாகவே காட்சிகள் ஜோடிக்கப்பட்டுப் படம் எடுப்பதற்கு “இன்டோர்” (In door) ஷூட்டிங் என்றும், வெளியே இயற்கைக் காட்சிகளில் எடுப்பதற்கு “அவுட் டோர்” (Out door) ஷூட்டிங் என்றும் குறிப்பிடுகிறோம்.

ஸ்டூடியோவின் உள்ளேயே படம் எடுப்பதற்காகச் செயற்கை முறையில் அமைக்கப்படும் காட்சிக்கு “செட்” (Set) என்றும் வெளியேயுள்ள இயற்கைக் காட்சிகளைப் பயன்படுத்தி எடுக்கும் போது அந்த இடத்திற்கு ஸ்தலம் அல்லது “லொகேஷன்” (Location) என்றும் சொல்லுகிறோம். சில சமயங்களில் இயற்கைக் காட்சிகளையும் ஸ்டூடியோவுக்குள்ளேயே தயாரித்துக் கொண்டு படம் எடுப்பதும் உண்டு.

டைரக்டர் ஆர்ட் டைரக்டரிடம் தன் படத்திற்கு எத்தனை செட்டுகள் வேண்டும், அவற்றின் விவரங்கள் யாவை என்பதையெல்லாம் குறித்துக் கொடுத்து விடுவார். அதோடு தனக்கு அந்த செட்டுகள் என்ன வரிசையில் வேண்டும் என்பதையும் சொல்லுவார். கதை ஆரம்பிக்கும் இடம் அல்லது காட்சிதான் முதலில் போடப்படும், மற்ற இடங்கள் வரிசையாக வரவேண்டும் என்ற நியதியேதும் கிடையாது. படத்தின் கடைசியில் வரும் சம்பவம் நடக்குமிடம் முதலில் ஜோடிக்கப்பட்டு படம் எடுக்கப்படலாம். முதல் சம்பவத்தின் இடம் கடைசியில் ஜோடிக்கப்படலாம். இது டைரக்டரின் செளகரியத்தைப் பொறுத்தது.

ஆர்ட் டைரக்டர் ஒவ்வொரு செட்டிலும் கதைப் பகுதிகளைப் பொறுத்து செட்டுக்கு ஒரு படம் தயாரிப்பார். அந்த செட்டின் நீளம், அகலம், உயரம், அறைகள், நடை வழிகள், கதவுகள், ஜன்னல்கள் முதலிய விவரங்களுடன் படம் போட்டுக்கொண்டு, அந்தத் திட்டப்படி செட்டைக் கட்டி முடிக்கும்படி உப இலாகாக்களுக்கு உத்தரவிடுவார்.

ஒவ்வொரு படத்தையும் பார்க்கும்போது, நமக்கு அதில் வரும் காட்சி ஜோடனைகள் நிஜமான கட்டிடங்கள் போலவே தோன்றுகின்றன. கல்லினால் கட்டிய கோட்டையும், மண் சுவர்க் குடிசையும், சலவைக் கல் சுவரும் அந்தந்தப் பொருளாலேயே ஆக்கப்பட்டிருப்பதாக நம்புகிறோம். ஆனால் உண்மையில் அவையெல்லாம், மரச் சட்டங்கள், துணி, மூங்கில், பாய்கள், மரப் பலகைகள், சாயம் ஆகியவற்றினால் ஆக்கப்பட்டவை யென்பதை அறிந்தால் நமக்கே ஆச்சரியமாக இருக்கும். அதுதான் ஆர்ட் டைரக்டரின் கலை.

ஒரு செட்டுக்குத் திட்டப்படம் தயாரானவுடன் தச்சு வேலைக்காரர்கள் அதற்கு வேண்டிய மரச் சட்டங்களைத் தயாரிப்பார்கள். ஒவ்வொரு சுவற்றின் உயர அகலத்திற்கு வேண்டியபடி சட்டங்களைத் தயாரித்து அவற்றில் துணிகளைத் வைத்துச் சுவர் எழுப்புவார்கள். அந்தச் சுவர்களைப் பொருத்திக் கட்டிட அமைப்பைப் படைத்து, துணியின்மேல் சாயம் அடித்து வேண்டிய தோற்றத்தை உண்டாக்குவார்கள். மண் சுவரா? ஓலைப் பாயைச் சுவராக்கி அதன்மேல் மண்ணையும் சாணத்தையும் கலந்து பூசுவார்கள். செங்கல் சுவரின்மேல் சுண்ணாம்பு பூசிய வீடா? துணிச் சுவற்றில் சாயத்தைத் திறமையோடு உபயோகித்துக் சுண்ணாம்படித்த சுவற்றையும், அதில் ஒரு பக்கத்தில் சுண்ணாம்பு பெயர்ந்து செங்கல் தெரிவதையும் காட்டுவார்கள். அரண்மனையின் சலவைக் கல் கட்டிடமா? அதற்கு ஒருவகைச் சாய வேலை.

செட்டுகளுக்கு பூசப்படும் வர்ணம் போட்டோ

வில் எப்படியிருக்கும்? அந்த செட்டில் வரும் கதைப் பகுதி இரவு அல்லது பகல் வித்தியாசங்களுடன் போட்டோ எடுக்கப்படுமா? இரவானால் வெளிச்சம் குறைவாக உபயோகிக்கப்படு மாகையால் வர்ணம் எப்படி யிருக்கவேண்டும்? கதா பாத்திரங்களின் உடைகள் என்ன வர்ணத்திலிருக்கும்? என்பதை யெல்லாம் யோசித்து ஆர்ட்டைரக்டர் அதற்குத் தக்கபடி வர்ணத்தை நிச்சயிப்பார்.

டைரக்டர் கேட்கும் தோற்றமளிக்கும் கட்டிடங்கள், காட்சிகள் எதுவானாலும் ஆர்ட்டைரக்டர் செய்து கொடுத்து விடுவார். ஆனால் அவருக்கு முக்கியமான பொறுப்பு ஒன்று இருக்கிறது. ஒவ்வொரு செட்டும் நிஜ மனிதர்கள் வசித்துப் பழகும் இடங்களாகத் தோன்ற வேண்டும். கதா பாத்திரங்கள் நிஜ மனிதர்கள் தான், நம்மைப் போலவே வீடுகளிலும், வீதியிலும், நந்தவனத்திலும் வசிப்பவர்கள் தான் என்று படம் பார்ப்பவர் நம்பவேண்டும். அந்த நம்பிக்கையை யெழுப்பும் வகையில் செட்டுகள் போட்டுக் கொடுக்கவேண்டும்.

தமிழ்ப் படங்களில் பெரும்பான்மையும் புராணப் படங்கள்தான். ஸ்வர்க்க மத்ய பாதாள லோகங்கள் மூன்றிலும் கதைகள் நடக்கின்றன. கைலாயம் எப்படியிருக்கும் என்பதும், ஆதிசேஷன் அரண்மனை எப்படியிருக்கு மென்பதும் நமக்குக் கற்பனை அளவில் தான் தெரியும். புராணங்களிலே அவையெல்லாம் வர்ணிக்கப்பட்டிருந்தாலும், நம் முடைய இந்த உலகத்து அனுபவத்தை யொட்டித் தான் நாம் அந்த இடங்களை யெல்லாம் கற்பனை

செய்துகொள்ள முயலுகிறோம். ஆர்ட் டைரக்டரும் அதேமாதிரிக் கற்பனையால்தான் வைகுண்டத்தையும் கண்வர் ஆசிரமத்தையும் ஜோடித்துக் காட்ட முயலுகிறார்.

அவர் இவற்றை அமைப்பதற்கு முக்கிய ஆதாரமாக இருப்பது அந்தந்த இடத்தில் வசிப்பவர்தான். கோரக் குணம் படைத்த இரணியன் அரண்மனையும், தசரதன் அரண்மனையும், குசேலன் குடிசை வீடும் அவரவரைப் பொறுத்து இப்படியிருக்கலாம் என்று படைக்கப்படுகின்றன. இந்த வகையில் இந்திய சினிமாவில் பாராட்டுக்குரிய வகையில் செட்டுகள் தயாரிக்கப்படுகின்றன என்று சொல்லலாம்.

தென்னிந்தியாவில், சேகரும், நியூடோன் ஸ்டூடியோவைச் சேர்ந்த நாகூரும் அழகான செட்டுகள் தயாரித்துக் கொடுக்கிறார்கள். கோவை சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவிலிருந்த ஜானகிராம் என்ற இளைஞர் நல்ல கற்பனையோடு செட்டுகள் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர் விலுள்ள கிருஷ்ணன் திறமையோடு செட்டுகள் தயாரிக்கிறார்.

அமெரிக்காவிலிருந்து வரும் படங்களிலுள்ள செட்டுகளைப் பார்த்தவர்கள், இந்தியக் காட்சி ஜோடனைகளை அவற்றுடன் ஒப்பிட்டுக் குறை சொல்ல முயலுகிறார்கள். அது கொஞ்சங்கூட நியாயமல்ல. அவர்களுக்குள்ள வசதிகளும், பணமும் இந்தியாவில் சாத்தியமேயில்லை. தவிர, அமெரிக்கப் படங்களில், அமெரிக்காவிலேயே நடக்கும் கதையாக இருந்தால், அதிலுள்ள செட்டுகள் வாழ்க்கையை யொட்டியவையாக இருக்கலாம்.

ஆனால் வேறு நாடுகளில் நடப்பவையாக இருந்தால் அவ்வளவு நிச்சயமாக உண்மையை யொட்டியிருக்குமென்று அந்தந்த நாடுகளில் போய்ப் பார்க்காதவர்கள் எப்படிச் சொல்ல முடியும் ?

உதாரணமாக அமெரிக்காவிலிருந்து வந்த— இந்தியாவில் நடந்த கதைப்—படங்களில் சிலவுற்றை நான் பார்த்திருக்கிறேன். அந்தப் படங்களிலுள்ள செட்டுகள் இந்தியாவில் எந்த மாகாணத்துக் கட்டிடப்பாணியை யொட்டி அமைக்கப்பட்டன வென்பதே தெரியவில்லை. இம்மாதிரிக் கட்டிடங்கள் நம் தேசத்தில் கட்டப்படுகின்றனவா என்று எனக்கு ஆச்சரியமாக இருந்தது. ஒவ்வொரு படமும் அதன் சம்பந்தமான நாட்டின் சரித்திரம், நாகரிகம், பழக்க வழக்கங்கள் முதலியவற்றைப் பற்றி விவரமான ஆராய்ச்சிகள் செய்து எடுக்கப்படுவதாகச் சொல்லப்படும் அமெரிக்கப் படங்களிலேயே இந்த நிலைமையென்றால் !

ஆனாலும் படம் ஒடும்போது நமக்கு செட்டுகளைப்பற்றிய இந்த சந்தேகங்கள் எழுவதில்லை. கதாபாத்திரங்கள் வசித்துப் பழகுமிடங்கள் கதைப் போக்குக்கு ஒட்டியிருப்பது போன்ற பிரமை நம் மனதில் எழுப்பப்படுவதுதான் இதற்குக் காரணம். அதேபோல நம்முடைய புராண சரித்திரப் படங்களிலும் அமைக்கப்படும் செட்டுகள், அந்தக் கதைகள் நிஜமாக நடப்பதாக நம்பச் செய்வனவாக இருக்கின்றன வென்பதே போதுமல்லவா ?

படத்தில் கதையும் கதா பாத்திரங்களும் தான் முன்னணியிலிருக்கும் அம்சங்கள். மற்றவையெல்லாம் அவற்றிற்கு பலம் கொடுக்கும் சாதனங்கள்

தான். கதை ஒரு அரண்மனையில் நடக்கிறது என்
 'பதுதான் படம் பார்ப்பவருக்குத் தெரியவேண்டுமே
 யல்லாமல், கதையோட்டத்தை விட்டுவிட்டு "ஆஹா!
 அரண்மனை எவ்வளவு அழகாக ஜோடிக்கப்பட்டி
 ருக்கிறது!" என்று அவர் இடை நழுவி வேறு
 எங்கேயோ போவதற்கு செட் காரணமாக இருக்
 கவே கூடாது. அவர் செட்டை ரஸித்துவிட்டுத்
 திரும்புவதற்குள் கதை முன்னால் நகர்ந்திருக்கும்.
 விட்ட இடம் தெரியாமல் கதையின் கவர்ச்சியை
 இழந்துவிடுவார். அவர் வரைக்கும் படத்தின் ரஸனை
 குறைந்துவிடும்.

சில இந்தியப் படங்களில் புகழுக்குரிய வகையில்
 செட்டுகள் அமைகின்றன. கல்கத்தா நியூ தியேட்
 டர்ஸ் படங்களில் செட்டுகள் நன்றாக அமைக்கப்படு
 கின்றன. "புகார்" "சிக்கந்தர்" "பரத் மிலாப்"
 என்ற ஹிந்திப் படங்களில் செட்டுகள் பிரமிக்கத்
 தக்க வகையில் ஜோடிக்கப்பட்டிருந்தன. புன
 ஸ்டூடியோக்களி லிருந்து வந்துகொண்டிருந்த சரித்
 திரப் படங்களில் செட்டுகள் அபாரமாக இருந்தன.

தென்னிந்தியாவில் வாஹினியாரின் படங்களில்
 செட்டுகள் தத்ரூபமாக இருப்பது வழக்கம், அவர்க
 டைய போதனாவில் வரும் கிராமக் காட்சிகளும்,
 போதனாவின் வீடும் முற்றமும், கிணற்றுமேடும்
 புழக்கடையும் தத்ரூபமாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன.
 சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் மனோன்மணியில் சில
 செட்டுகள் ஏராளமான பணச் செலவில் நன்றாகத்
 தயாரிக்கப்பட்டிருந்தன. ஜெமினி மங்கம்மாவினாள்
 செட்டுகள் அபாரமானவை.

ஒவ்வொரு செட்டிலும் ஒவ்வொரு விசேஷ

மிருக்கும். மண் குடிசைச் சுவரில் பிறைகளும், அரண்மனைச் சுவரில் சிற்பங்களும், சித்திரங்களுமிருப்பது சகஜம். ஆர்ட் டைரக்டர் தலைமையில் இதற்காகத் தனி இலாக்காக்களிருக்கின்றன. சுவரில் சித்திரம் தீட்டுகிறவர்களும், சிற்பங்கள் தயாரிப்பவர்களும் அந்த இலாக்காக்களிலிருக்கிறார்கள். தெய்வ விக்கிரகங்கள், தூண் முகப்புகள், நிலைப்படி களிலுள்ள செதுக்குச் சித்திரங்கள், சிலைகள் முதலியவற்றை அவர்கள் தயாரிப்பதே ஒரு தனிக்கலை.

ஆர்ட் டைரக்டர் ஒவ்வொரு இடத்திலும் இருக்கக்கூடிய தேவையான ஆசனங்கள், கட்டில்கள், சிம்மாதனங்கள் எல்லாம் தயாரித்து செட்டில் சேர்ப்பார். ஸ்டூடியோவிலேயே “பண்டங்கள்” அல்லது “ப்ராப்பர்டி” (Property) இலாகா ஒன்று இருக்கிறது. அங்கே ஒரு சக்கரவர்த்தியின் செங்கோல் முதல், மாட்டுக்காரர்ச் சிறுவனின் மூங்கில் குச்சிவரை, சிவன் கையிலிருக்கும் மண்டையோடு முதல் சிறு துடைப்பம்வரை எல்லா சாமான்களும் கிடைக்கும். ஆர்ட் டைரக்டர் அந்தந்த செட்டுக்கு வேண்டிய பாத்திரம் பண்டங்கள் எல்லாவற்றையும் கொண்டுபோய் வைத்து அந்த இடத்திற்கு ஜீவகளை உண்டாக்குவார்.

கதாபாத்திரங்களுக்குத் தேவையான ஆயுதங்களையும் அவர் இலாகாதான் தயாரித்துக்கொடுக்கும். இந்திரனின் வஜ்ராயுதமும், அறுவடை செய்யும் அரிவாளும் எல்லாம் காகிதம் அட்டை, மரத்தினால் தயாரிக்கப்பட்டு அதற்கு உகந்தவகையில் வர்ணம் பூசப்பட்டுத் தயாராக இருக்கும்.

படத்தின் டைரக்டர் நிஜமான ஆயுதங்களே வேண்டுமென்று கேட்டால், ஆர்ட் டைரக்டர் அவற்றை பண்டக சாலையிலிருந்து வரவழைத்துக் கொடுப்பார். சில சாமான்கள் பண்டக சாலையில் இல்லாமலுமிருக்கும். அவற்றை வெளியிலிருந்து தேடிப்பிடித்துக் கொண்டுவந்து சேர்ப்பார்கள்.

தற்சமயம் சென்னையில், இம்மாதிரி அபூர்வ சாமான்களைச் சேகரித்து வைத்து, சினிமாவிிற்கு வாடகைக்குக் கொடுத்துச் சம்பாதிப்பவர்களும் சிலர் இருக்கிறார்கள். சினிமாவினால் புதிதாக சிருஷ்டிக்கப்பட்ட வியாபாரம் இது; இதில் பல ருக்கு ஜீவனம் நடக்கிறது.

கதையில் வரும் இயற்கைக் காட்சி ஸ்தலங்களை டைரக்டர் தேடிப் பார்த்து நிச்சயம் செய்வார் அமெரிக்காவில் ஒவ்வொரு ஸ்டூடியோவிற்கும் சொந்தமாகவுள்ள விஸ்தீரணமான எல்லைக்குள் காடுகளும் நந்தவனங்களும் வளர்த்து வைத்திருக்கிறார்கள். அவையல்லாத காட்சிகள் தேவையாகும்போது வெளி ஸ்தலங்களில் போய் படம் எடுக்கிறார்கள்.

இப்போது அவர்கள் பாக்குரொஜக்ஷன் (Back Projection) அல்லது பின்திரைப்பட முறை யொன்றைக் கையாண்டு உலகின் எந்தப் பகுதியிலுள்ள காட்சியையும் ஸ்டூடியோவிலேயே படமெடுக்கிறார்கள். ஒரு கதை இமயமலைச் சாரலில் நடப்பதாக வைத்துக் கொள்வோம். படம் பிடிப்பதற்காக நடிகர்கள் அமெரிக்காவி லிருந்து இந்தியாவுக்கு வர வேண்டிய அவசியமே யில்லை.

ஒரு காமிராமான் மாத்திரம் இந்தியாவுக்கு வந்து இமயமலைக் காட்சிகளை கதையின் தேவைக்குத்

தகுந்தபடி படம் பிடித்துக்கொண்டு போவார்.. அந்தப் படம் ஸ்டூடியோவில் ஒரு கண்ணாடித் திரையின் மேல் (சினிமாத் திரையின்மேல் ஓட்டப்படுவது போல) ஓட்டப்படும். நடிகர்கள் அந்தத் திரையின் முன் நின்று நடிப்பார்கள். காமிரா நடிகர்களையும் பின்திரையிலுள்ள காட்சியையும் சேர்த்துப் படம் பிடிக்கும். அதைப் பார்ப்பவர்கள் கதை நிஜமாக இமயமலைச் சாரலில் நடப்பதாகவே நம்புவார்கள். கொடிய விலங்குகள் நிறைந்த டார்ஜான் படங்களில் இந்த முறையை ஏராளமாகக் காணலாம்.

இந்தப் பின்திரைப்படமுறை இந்தியாவில் இன்னும் ஸ்தாபிதமாகவில்லை. பம்பாயில் ஒரே ஒரு ஸ்டூடியோவில்தான் அதற்கு வசதி யிருக்கிறது. “சுமங்கலி” படத்தில் ராமனாதன் இந்த முறையில் செய்திருந்த முயற்சியைப் படம் பார்த்தவர்கள் கவனித்திருக்கலாம்.

நம்நாட்டுப்படங்களில் வரும் இயற்கைக் காட்சிகள் சாதாரணமாக ஸ்தலங்களில் போய்த்தான் எடுக்கப்படுகின்றன. மேகமூட்டத்தினால் போதிய சூரிய வெளிச்சம் கிடைக்காத பருவ காலங்களிலும், படத் தேவைக்கு ஏற்ற காட்சி ஸ்தலங்கள் கிடைக்காத போதும் ஸ்டூடியோவுக்குள்ளேயே செயற்கையாக அந்தக் காட்சிகளைத் தயாரித்துப் படம் பிடிக்கிறார்கள். “ரிஸ்ய சிருங்கர்” “சகுந்தலா” “பால் நாகம்மா” முதலிய படங்களிலுள்ள இயற்கைக் காட்சிகளில் பெரும் பகுதி ஸ்டூடியோவிலேயே தயாரிக்கப்பட்டவைதான். முந்திய படங்களிரண்டும் நியூடோன் ஸ்டூடியோவிலும் பின்தியது ஜெமினி ஸ்டூடியோவிலும் எடுக்கப்பட்டவை.

படத்தில் வரும் கதா பாத்திரங்களின் உடையலங்காரங்களும் ஆர்ட் டைரக்டர் பொறுப்புதான். அந்தந்தக் கதையின் காலதேச வர்த்தமானங்களுக்கேற்ப, அவர் ஒவ்வொரு நடிக நடிகையும் படத்தில் எம்மாதிரி ஆடைகள் அணிகள் அணிந்தால் நன்றாயிருக்கும் என்று புடங்களாக எழுதித் தயார் செய்து கொள்ளுவார். பிறகு உடை இலாகாவில் வேண்டிய உடைகளைத் தயாரிக்க ஏற்பாடு செய்வார். ஆபரணங்களில் ஸ்டூடியோவிலேயே தயாரிக்கக் கூடியவற்றைத் தவிர மற்றவற்றை வெளியிலிருந்து வரவழைத்துக் கொள்ளுவார்.

நம்நாட்டில் ஒவ்வொரு ஜாதியாருக்கும் ஒவ்வொரு தினுசான உடையமைப்பு தொன்றுதொட்டு வழங்கி வருகிறது. தேவர்களுக்கும் அசுரர்களுக்கும் கூட ஏறக்குறைய நம் வழக்கத்திலுள்ள உடையமைப்புகளையே பயன்படுத்திக் கொள்ளுகிறார்கள். அந்தப் பாத்திரமாகத் தோன்றும் நடிக நடிகையர்களுக்கேற்றபடி அழகுபடுத்திக் காட்டும் வகையில் தயாரிக்கிறார்கள்.

நந்தனுக்கும் குசேலருக்கும் எந்தத் தினுசான உடைகள் கொடுக்க வேண்டுமென்பது எல்லோருக்கும் தெரிந்திருக்கலாம். நந்தனாகவும் குசேலராகவும் நடிப்பவர்கள் போட்டோவில் அந்த உடையில் எப்படித் தோன்றுவார்களென்பதையும், என்ன சிறு மாறுதல்களால் போட்டோவுக்கு அதை அழகாக்கி விடலா மென்பதையும் அறிந்திருப்பவர் ஆர்ட் டைரக்டர்தான்.

சினிமா பிரபலமடைய ஆரம்பித்ததிலிருந்து, நம் நாட்டில் ஜனங்களின் ஆடையலங்கார முறைகள்

பல வகைகளில்மாறுபட்ட டிருக்கின்றன. விசேஷமாகப் பெண்களின் ஆடைகளிலும், அணிகளிலும் புதுமைகள் ஏராளமாகத் தோன்றி யிருக்கின்றன. ஒவ்வொரு படத்திலும் தோன்றும் நடிகையரின் அழகையும் வசீகரத்தையும் உயர்த்திக் காட்ட இடைவிடாது முயற்சிகள் செய்யப்பட்டு வருகின்றன. ஒரு நட்சத்திர நடிகை ஒரே படத்தில் பல புதுமையான ஆடையலங்காரங்களுடன் தோன்றுவதையும் அடுத்த படத்தில் இன்னும் புதுமையான அலங்காரங்கள் செய்து கொண்டிருப்பதையும் காணலாம். ஆர்ட் டைரக்டர்களும், டைரக்டர்களும், நடிகையர்கள் தாங்களேயும் இந்த விஷயத்தில் காட்டும். உற்சாகமும் அக்கரையும் பிரத்தியேகமானவை. “மயிருள்ள சீமாட்டி வலக்கொண்டையும் போடுவாள், இடக் கொண்டையும் போடுவாள்” என்ற பழமொழியை ஒவ்வொரு காட்சியிலும் நிரூபிக்க முயலுவது போலத் தலையலங்காரங்களும், உடையலங்காரங்களும் மாறி மாறி வருவதும் சினிமாவின் பல கவர்ச்சிகளில் ஒன்று.

படங்கள் திரையின் மேல் வெள்ளையும் கருப்புமாக, நிழலும் ஒளியுமாகத்தான் தெரிகின்றன. ஆனால் நடிகை நடிகையர் அணியும் ஆடைகள் சப்த வர்ணங்களையும் பல ஏழு முறைகள் பெருக்கிய அளவு வர்ணங்களி லிருக்கும். பாவாடை, புடவை, புடவைக்கரை, மேலாக்கு, ரவிக்கைகள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வர்ணத்தி லிருக்கும். அவை யெல்லாம் போட்டோவில் ஒன்றோடு ஒன்று ஒத்துப் பொருந்தி யிருக்க வேண்டும். கனமான பச்சையும் நீலமும் படத்தில் ஏறக்குறைய ஒரேவிதக் கருப்பா

கத் தெரியும். வெறும் கண்களால் பார்க்கும்போது தெரிந்த பச்சை நீலம் வித்தியாசங்களை நம்பிப் பாவாடையையும் மேலாக்கையும் அந்த இரண்டு வர்ணங்களிலும் அமைத்துவிட்டால் போட்டோவில் அழகு குறைந்துவிடும். ஒவ்வொரு வர்ணமும், வர்ண பேதமும் போட்டோவில் எப்படி வரும் என்பதை ஆர்ட் டைரக்டர் நிச்சயமாக அறிந்திருக்கிறார். ஆகையால் அவர் தயாரித்துக்கொடுக்கும் சில ஆடைகளை நேரில் பார்ப்பவர்களுக்கு சிரிப்புக்கூட வரும். அப்படிப்பட்ட வர்ணக் குளறுபடியாகத்தோன்றும். ஆனால் படத்தில் பார்க்கும்போது சிரித்தவரே பிரமித்து விடுவார்.

ஒவ்வொரு நடிக நடிகையரின் ஸ்வபாவத் தோற்றம், அதிலுள்ள குறைகள், சிறப்புகள், கதையில் அவர்கள் தரிக்கப்போகும் பாத்திரம், அதனால் ஏற்படும் தேவைகள் எல்லாவற்றையும் கவனித்து படம் பார்ப்பவர் மனதில் அழகுணர்ச்சியை எழுப்பும் வகையில் ஆடையணிகளை சிருஷ்டித்துக் கொடுக்கும் கலை புகழுக்குரியதுதான் அல்லவா!

வேஷம் தரித்தல்

நம்முடைய கிராமங்களில் பகல் வேஷக்காரர்கள் என்று சிலர் அடிக்கடி வருவார்கள். பட்டப் பகலில், நம் அருகில் நின்றுகொண்டே பிறர்போல நடித்து மகிழ்விக்கும் திறமைகொண்ட அதிசய நடிகர்கள் அவர்கள். வியாபாரிகளாகவும், கூலிக்காரர்களாகவும், அரசர்களாகவும், தெய்வங்களாகவும் வேஷம் தரித்து அவர்கள் கிராமத்தில் வீடு வீடாகப் போய் விகடங்கள் செய்தும் நடித்தும் ஜீவனம் செய்பவர்கள்.

நல்ல பகலொளியில் அவர்கள் பக்கத்தில் நின்று பார்த்துக்கொண்டிருக்கும்போதே நமக்கு அவர்கள் நடிக்கும் பாத்திரங்களின் பிரமை மனதில் தோன்றுவதுதான் அதிசயம்!

கிராமங்களில் இரவில் தீவட்டிகள் அல்லது “காஸ் லைட்டுகள்” உதவியுடன் கூத்துகள் நடக்கும். அதிலே நடிப்பவர்கள் “அரிதராம் பூசம்” நடிகர்கள். அவர்களும் வேஷம் தரிக்க ஒரு முறையைக் கையாளுகிறார்கள்.

மின்சார விளக்கு வசதிகளுடன் மேடைகளில் நடத்தப்படும் நாடகங்களில் நடிக நடிகையர் வேஷம் தரிக்க இன்னும் கொஞ்சம் உயர்ந்த முறையைக் கையாளுகிறார்கள்.

சினிமாவில் நடிப்பவர்கள் “வேஷம் தரிக்கும்”

அல்லது “மேக் அப்” (Make up) செய்துகொள்ளும் முறை இவற்றிலெல்லாம் தேர்ந்தது. நாடகமேடையில் தோன்றும் நடிகர்கள், பெரும் பான்மையான ஜனங்களுக்கு தூரத்திலேயே இருந்தாலும், அவர்கள் தரிக்கும் வேஷம் நாடகரஸனைக்கு உகந்ததாக இருக்க வேண்டுமென்று நல்ல கவனம் செலுத்துகிறார்கள்.

சினிமா நடிகர் இன்னும் அதிக ஜாக்கிரதை எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது. படம் பார்ப்பவர்கள் நடிகருக்கு ஓரடிதூரத்தில் நின்று பார்ப்பதுபோல குளோஸ் அப்கள் எடுக்கப்படுகின்றன. அந்த நிலையில் அவர் தரித்திருக்கும் வேஷத்தின் பிரமை கலையாமலிருக்க வேண்டும்.

சினிமாத் தொழிலில் முன்னணியில் நிற்கும் ஹாலிவுட், மேக்அப் வகையில் உலகத்தின் எல்லா நாடுகளுக்கும் சிறந்த சேவை செய்திருக்கிறது. அவர்கள் தங்கள் படங்களுக்காக மேக்அப் சம்பந்தமாகச் செய்த, செய்துவரும் ஆராய்ச்சிகளின் பலன் படம் தயாரிக்கும் எல்லா நாடுகளுக்கும் கிடைத்திருக்கிறது. அமெரிக்க மாட்ச் பாக்டர் (Match Factor) என்பவரின் மேக்அப் சாதனங்களை உபயோகிக்காத தேசமே இல்லையென்று கூடச் சொல்லலாம்.

படத்தில் தோன்றும் ஒவ்வொரு நடிக நடிகையரும், இயற்கையிலேயே மாறுபடும் முக அங்க அமைப்புகளும், நிறமும் கொண்டிருக்கிறார்கள். போர்ட்டோவில் அவரவர் நிறத்திலுள்ள வித்தியாசங்களும், முக அமைப்பிலுள்ள மேடு பள்ளங்களும் பளிச்சென்று தெரியும். இந்த நிற வித்தியாசங்களை

ஒரு ஒற்றுமை எல்லைக்குக் கொண்டுவந்து, முகத்தின் வசிகரத்தை எடுத்துக் காட்ட முயலுவதுதான் மேக்அப். வசிகரம் என்னும்போது அழகான முகத்திலுள்ள கவர்ச்சியை மாத்திரம் குறிப்பிடுவதாகாது. மனதில் அருவருப்பையும், பயத்தையும், கோபத்தையும் விளைவிக்கும் முகத் தோற்றங்களிலும் அந்த வகையான வசிகரம் இருக்கிறது. ஒன்று மனதில் சந்தோஷத்தையும் அனுதாபத்தையும் எழுப்பினால், இன்னொன்று எரிச்சலையும் வெறுப்பையும் எழுப்புகிறது. இந்த இரண்டுவகை உணர்ச்சிகளையும் எழுப்பும் கலைதான் மேக்அப்.

ஸ்வபாவமாகப் பார்க்கும்போது சிலருடைய முகத்தில் விசேஷமான அழகு ஏதும் இருப்பதாகத் தோன்றாது. ஒரு நிபுணர் கையால் மேக்அப் செய்து படம் பிடித்துப் பார்த்தால் “இவ்வளவு அழகும் நம் கண்ணில் ஏன் படவில்லை” என்று ஆச்சரியமாக இருக்கும்.

உண்மையில் போட்டோவிலுள்ள புதிய அழகு மேக் நிபுணர் கற்பனையில்தான் னிருந்தது. குறிப்பிட்ட முகத்தில் என்ன முறையில் மேக்அப் செய்தால் என்ன பலன் கிடைக்கும் என்று அறியும் சக்தி கொண்டவர்தான் மேக்அப் நிபுணர்.

ஒருவருடைய முகத்தில், கன்னங்கள் ஒட்டியிருக்கும். இன்னொரு முகத்தில் கன்னங்கள் மேல் பகுதியில் எலும்பு புடைத்து உப்பி யிருக்கும். மற்றொருவருடைய கண்ணுக்குக் கீழே பள்ளம் தோன்றியிருக்கும். இன்னொருவரின் வாய்க்கடைகள் முகத்தின் அழகையே சூலைப்பதாக இருக்கும். இந்தக் குறைபாடுகளை யெல்லாம் சீர்ப்படுத்தி, அந்த முகத்

தின் இயற்கை யழகுடன் செயற்கை வசீகரத்
தையும் சிருஷ்டித்துக் கொடுக்கிறார் மேக்அப்-
நிபுணர்.

போட்டோ எடுப்பதை “ஒளிப்பதிவு” என்ற
தமிழ்ப்பதத் தொடரால் குறிக்கப்படுவதை அடிக்கடி
கேட்டிருக்கலாம். ஒளியும் நிழலும் கலந்து பிறக்கும்
சித்திரம்தான் போட்டோ. ஒளியைப் பக்குவமாகக்
கையாண்டு ஒருவருடைய முகத்தில் வேண்டியவகை
யில் வெளிச்சத்தைப் பரப்பித்தான் போட்டோ
எடுக்கிறார்கள். அப்படிப் பரப்பப்படும் வெளிச்சம்
பலனளிக்க வேண்டுமானால் அதற்கு மேக் அப்பின்
உதவியும் வேண்டும். சாதாரணமாக நம் கண்ணால்
பார்க்கும்போது மேக்அப் செய்த ஒருமுகத்தில்
விசேஷம் ஏது மிருப்பதாகத் தெரியாது.

இயற்கையாகவுள்ள ஒரு முகத்தில் பலவித
வர்ண பேதமுள்ள பொடிகளையும், மைகளையும்,
மாவுகளையும் உபயோகித்து வேஷம் போட்டிருக்
கிறது என்றுதான் தோன்றும். ஆனால் அதே
முகத்தை போட்டோ எடுத்துப் பார்க்கும்போது
ஆச்சரியமான அழகுடன் விளங்கும். முதலில் அந்த
முகத்தில் மூக்கின் மையக்கோட்டின்மேல் லேசான
சென்னிற வர்ணம் தடவி யிருந்ததன் அர்த்தம் நமக்
குப் புரிந்திருக்காது. போட்டோவில் அந்த வர்ணம்
மூக்கை எவ்வளவு எடுப்பாகக் காட்டுகிறதென்ப
தைப் பார்த்தால் பிரமிப்பாக இருக்கும்.

கண்ணுக்குக் கீழே, நல்ல வெள்ளையிலிருந்து
கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மாறி பூரணக் கருப்
பாகும் வகையில் மைகள் உபயோகிக்கப்பட்டிருப்
பதனால் கண்களுக்கு எத்தகைய வசீகரம் வந்து விடு

கிறதென்பது மேக்அப்பிலும் போட்டோவிலும் ஒரேமுகத்தைப் பார்த்தால்தான் தெரியும்.

இந்தியாவில் சினிமா ஆரம்பித்த புதிதில் மேக் அப் வசதிகள் ரொம்பக் குறைவு. அதனால் படத்தில் நடிப்பவருக்கு ரொம்ப சிரமங்களெல்லாம் உண்டு. “மேக்அப் செய்துவிட்டு ‘முகத்தைச் சொறிந்து விடாதே. தொடவே கூடாது’ என்றெல்லாம் உத்தரவு போட்டுவிடுவார்கள் ஷூட்டிங் வர மணிக் கணக்காகப் பிடிக்கும். திறுதிறு வென்று விழித்துக் கொண்டிருப்போம். அப்போதுதான் முகத்தில் எங்கேயோ கொஞ்சம் தினவு எடுப்பதுபோல விருக்கும். தொடக்கூடாதே! அதனால் அந்த அல்பத் தினவு பிராண வேதனைபோல விருக்கும்” என்று எல். நாராயணராவ் ஆதி சினிமாக் கால அனுபவங்களைப்பற்றிப் பேசுவதை இப்போதும் கேட்கலாம்.

தற்கால மேக்அப் முறைகள் வெகுதூரம் முன்னேற்ற மடைந்துள்ளன. உபயோகிக்கப்படும் மெழுகு, மாவுகள், பொடிகள், வர்ணங்கள் எல்லாம் சருமத்திற்குத் தொந்திரவே கெடுதலோ செய்யாதவகையில் ரஸாயன சரஸ்திரத்தின் உதவியோடு தயாரிக்கப்படுகின்றன. அவற்றை உபயோகிப்பதால் படத்தில் பலனும் நன்றாக இருக்கிறது.

மனித சருமத்தின் நிறங்களில் எத்தனையோ ஆயிரம் வித பேதங்களிருக்கின்றன. அவற்றையெல்லாம் சில வகுப்புகளாகப் பிரித்துக்கொண்டு, ஒவ்வொரு நிறபேதத்திற்கும் உபயோகிப்பதற்காக ஒவ்வொரு வர்ணப்பொடிகள் தயாரித்திருக்கிறார்கள். அட்டைக்கருப்பு முகத்தையும், வெளிறிய முகத்தையும் போட்டோவில் அழகாகக் காட்டுவதற்கு வேண்

டிய வர்ண சாதனங்கள் தயாரித்திருக்கிறார்கள். அந்த சாதனங்களைப் பயன்படுத்தி மேக்அப் செய்யும் நிபுணர்களும் ஒவ்வொரு நாட்டிலும் தோன்றி யிருக்கிறார்கள்.

இருபதுவயது யௌவன முகத்தை எழுபது வயதின் நரை, திரை மூப்புடன் காட்டவும், ஐம்பது வயது முதிர்ந்த முகத்தை மூப்பது வயதின் முறுக்குடன் காட்டவும் வேண்டிய வசதிகளும், சாதனங்களும், கிடைக்கின்றன. காட்டவல்ல நிபுணர்களா யிருக்கிறார்கள்.

அன்றன்று எடுக்கப்படும் கதைப் பகுதியில், குறிப்பிட்ட நடிகர் என்ன ரஸத்தை அதிகமாக வெளியிடுவார் என்பதைப் பொறுத்து அதற்கு உதவியாக மேக்அப்பை அமைக்கவும் அவர்கள் வல்லவர்கள். இன்று எடுக்கப்போகும் காட்சியில் சோகம் மிகுந்திருக்குமா? கண்ணிமையிலும், கீழும் ஒரு சிறிய மை வேலை. உதடுகளில் ஒரு சிறு வர்ண மாறுதல் என்று நடிகரின் நடப்பை இன்னும் அதிகமாகச் சோபிக்கச் செய்யும் வகையில் மேக்அப் செய்வார்கள். இன்று வரப்போவது சிருங்கார ரஸமா, படம் பார்ப்பவர்கள் மனதை அள்ளும் வசீகரம் நிறைந்திருக்கும் மேக்அப் செய்யப்பட்ட முகம்.

படமெடுப்பு வேலை ஆரம்பமாகவதற்கு இரண்டு அல்லது மூன்று மணி நேரங்களுக்கு முன்பே மேக்அப் வேலை ஆரம்பமாகிவிடும். முதலில் முகம் முழுவதும் ஒரு வகை மெழுகைத் தடவி முகச் சருமத்தில் மேடு பள்ளங்கள் தெரியாமல் செய்து கொள்வார்கள். அதற்குமேல் முகத்தை அழகு படுத்தும்

சில்லரைக் “குறிப்புகள்” செய்யப்படும். அதற்கு மேல் அந்தந்த முகத்தின் நிறத்திற்கு ஏற்ற பொடியைப் பூசுவார்கள். புருவங்கள், இமைகள் முதலியவற்றையும் சீர்படுத்தி, உதடுகளுக்கு வர்ணமெழுதி ஒழுங்கு செய்து மேக் அப்பைப் பூர்த்தி செய்வார்கள்.

நடிகையர்கள் மேக் அப் முடிந்தவுடன் தங்கள் கூந்தலை வேண்டியபடி பின்னலாகவோ, முடியாகவோ, கொண்டையாகவோ சீவிச் செப்பணிட்டுக் கொள்வார்கள். நடிகர்களுக்கு “ஜில்பா” குடுமி உச்சிக்குடுமி, வேணி முடி, சடைமுடி முதலியவற்றையும் மேக் அப் நிபுணரே வைத்து சரிப்படுத்திக் கொடுப்பார். இவை யெல்லாம் அந்தந்த நடிகர், கதா பாத்திரத்தின் தேவைக்குத் தக்கபடி முன்பே தயாரிக்கப்பட்டிருக்கும். நடிகர்களுக்கு மீசை தாடிகள், தலையில் வழக்கை, நரைத் தோற்றம் முதலியவற்றையும் உண்டாக்குகிறவர் மேக் அப் நிபுணர்தான். இவற்றைத் தவிர கிருதா, தாடி, மீசைகளையும் அவரே ஒட்டி வைப்பார்.

மேக் அப்பிலும் “தொடர்ச்சி” இருக்கவேண்டியது அவசியம். படம் எடுக்க ஆரம்பமானதி லிருந்து ஒரு நடிகர் அல்லது நடிகையின் முகம் ஒரு காட்சிக்கு அடுத்ததில் மாறுபாடுகளின்றிப் படம் முடியும் வரை ஒரே சீராகத் தோற்றமளிக்க வேண்டும்.

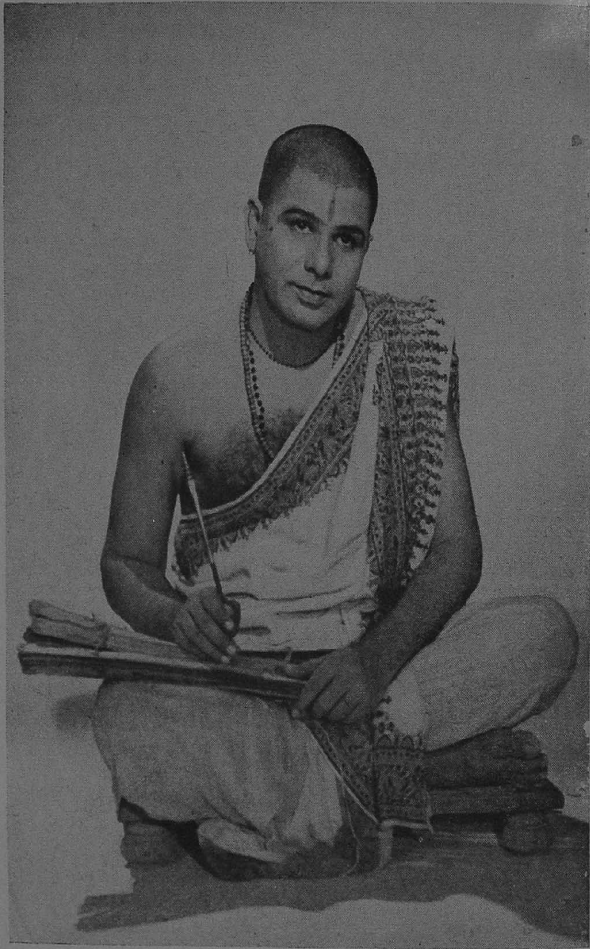
போட்டோ எடுப்பதற்காகத்தான் மேக் அப் செய்யப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட நிறமுள்ள நடிகருக்கு குறிப்பிட்ட வர்ணபேதமுள்ள பொடிகளைத் தான் உபயோகிக்கவேண்டும், குறிப்பிட்ட காமிரா



மங்கம்மா சபதம்
தயாரிப்பு : ஜெமினி

டைரக்டர்
ஆசாரியர்

காமிரா : ராமநாதன்
ஸ்டூடியோ : ஜெமினி



நாகையா

போதனில்



மேக் அப் அறை

ஜெமினி



படம் பிடிக்கும் கொட்டகை

ஜெமினி

உள்ளே எதிரொலியே வராத விசேஷ அமைப்புகள் பொருந்தியது



ஜெகதலப்ரதாபன்
தயாரிப்பு : பக்ஷிராஜா

டைரக்டர் :
மூராமுலு நாயுடு

ஸ்தலப் படப்பிடிப்பு
ஸ்டூடியோ : சென்ட்ரல், கோவை

மானுக்கு, இன்ன அளவில் மேக் அப் இருக்க வேண்டும் என்பதையெல்லாம் மேக் அப் நிபுணர் அனுபவத்தினால் அறிந்திருப்பார்.

தமிழ்ப் படங்களில் பெரும்பான்மையும் வாடகை ஸ்டூடியோக்களில் எடுக்கப்படுகின்றன வென்பது முன்பே சொல்லப்பட்டது. ஆகையால் படமெடுக்கும் நேரம் காலை ஒன்பது மணிக்கு ஆரம்பமென்றால் நடிக நடிகையர் மேக் அப் செய்து கொண்டு ஒன்பது மணிக்கே “செட்டில்” இருக்க வேண்டும். படப்பிடிப்பும் ஆரம்பமாகவேண்டும். இரண்டில் எதனால் ஏற்பட்டாலும், தாமதம் படத்தின் வெற்றியையும் பாதிக்கும்; வீண் நஷ்டமும் நேரும். படம் பிடிக்க மற்ற எல்லோரும் தயாராக வந்து நடிக நடிகையர் மேக் அப் ஆகாமல் தாமதமேற்பட்டால் காத்திருப்பவர்களின் உற்சாகம் குறையும். அதே போல நடிகர்கள் தயாராக இருந்து படப்பிடிப்பு தாமதப்பட்டால் நடிகர்களின் உற்சாகமும் குறையும்.

அன்றையப் படமெடுப்பு ஆரம்பத்தில் ஏற்படும் உற்சாகக் குறைவு அன்று முழுவதும் நீடிப்பது மன்றி, எடுக்கப்படும் படமும் “சுரத்து” இல்லாமலிருக்கும். வாடகை ஸ்டூடியோவில் எடுக்கும் படத்தின் வெற்றிக்குக் காரணமான பல ரகசியங்களில், சரியான காலத்தில் நடிக நடிகையரை மேக் அப்புடன் செட்டில் கொண்டுவந்து சேர்த்து வேலையை ஆரம்பிக்கச் செய்வது முக்கியமான ஒன்று.

காமிரா

பட்டண வாசிகளின் ஒரு ஸ்வபாத்தைப் பற்றி
“சென்னையில் வீதியில் நின்று இருவர் மெதுவாகப் பேசிக்கொண்டிருந்தாலும் போதும். போவோர் வருவோர்கள் தங்கள் தங்கள் வேலைகளையும் மறந்து அவர்களைச் சுற்றி வேடிக்கை பார்க்க நின்றுவிடுவார்கள்” என்று கேலியாக எழுதியிருப்பதைப் படித்திருக்கிறோம்.

இந்த வேடிக்கை பார்க்கும் ஸ்வபாவம், என்ன நடக்கிறதென்பதைப் பார்க்கவேண்டும், அதைப் பற்றி அறிந்து கொள்ள வேண்டுமென்ற குறு குறுப்பு பட்டண வாசிகளுக்கு மாத்திர மல்ல; ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் பொதுவாக உள்ளது. அவரவர் வாழ்க்கை நிலையை பொட்டி பார்க்க விரும்பும் விஷயத்தின் ருசி மாறுபடலாம்; அவ்வளவு தான்.

வீட்டிற்குள்ளிருக்கிறோம்; வெளியிலிருந்து ஒரு பலமான சப்தம் வருகிறது; என்னவென்று பார்க்க வாசலுக்கு ஓடுகிறோம். சப்தங்களைக் கேட்டுக்கேட்டு உள்ள அனுபவ அறிவினால் அந்த சப்தத்திற்கு என்ன அர்த்தம் என்பது நமக்கு ஒரு அளவுக்குத் தெரியும். வாசலில் வேகமாக வந்த ஒரு மோட்டாரை திடீரென்று “பிரேக்” போட்டு நிறுத்த முயன்றதால் எழுந்த கிரீச்சிடும் சப்தம் அல்லது

யாரோ ஒருவன் துன்பத்தினால் போடும் கூச்சல், அல்லது இருவருக்குள் சண்டை என்பதை, சப்தத்தைக் கேட்டவுடன் ஒருவாறு ஊகித்துக்கொண்டு விட்டோம். இருந்தும் வாசலுக்கு ஓடுகிறோம். நம் முடைய கௌரவம், அல்லது வேறு ஏதாவது காரணம் தடுக்காவிட்டால் விஷயம் நடக்குமிடத்திற்கே போயும் பார்க்க முயலுகிறோம்.

மோட்டார் விபத்து சம்பவம். அதைப் பார்த்தவுடன், எப்படி நேர்ந்தது? யாருக்காவது விபத்து நேர்ந்ததா? எந்த விதமான விபத்து என்பதையெல்லாம் அறிய மனம் பதைக்கிறது. அதுவும் தெரிந்தவுடன், விபத்து யாருடைய அஜாக்கிரதையால் நேர்ந்தது என்பதை யறிவதிலும், அந்த அஜாக்கிரதையைக் கண்டிப்பதிலும் விபத்துக்காளானவர்களுக்கு உதவி செய்வதிலும் மனம் திரும்புகிறது.

விஷயத்தை நேரில் பார்க்க விரும்பும் இந்த குறுகுறுப்பு மனோபாவம் சினிமாவின் வளர்ச்சிக்கு ஒரு முக்கியமான தூண்டுகோலாக இருத்திருக்கிறது.

ஆதியில் எடுக்கப்பட்ட படங்கள், மேடை நாடகத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் அளவில்தான் இருந்தன. மேடைமேல் காட்சி ஒன்று இரண்டு என்று நடப்பதை, காமிரா குறிப்பிட்ட தூரத்தில் நின்று படம் பிடித்துவிடும். அவற்றை வரிசைப்படுத்தித் திரையில் காட்டுவார்கள். போட்டோவில் மனிதர்கள் நடப்பதும் உட்காருவதும் அப்போது அதிசயமாக இருந்தது. நாமே நேரில் போய் நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கு பதில் காமிரா அதைப் படம் பிடித்து திரைக்கு அனுப்பி நாம் பார்க்க உதவி செய்து கொண்டிருந்தது.

அமெரிக்காவில் டேவிட் வாரக் கிரிப்பித் என்ற டைரக்டர் முதல் முதலில் இந்த நாடக மேடைப் படப்பிடிப்பு முறையை மாற்றினார். சம்பவத்தின் அருகிலேயே போய் சம்பந்தப்பட்டவர்களின் முக பாவங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் பார்க்கும் குளோஸ் அப், காமிரா நகர்ந்து சென்று படம் பிடிக்கும் “டிரக் ஷாட்” (Trucking shot) முகத்தைத் திருப்பிப் பார்ப்பதுபோல எடுக்கும் பான் (Pan) ஷாட் முதலியவற்றைக் கையாண்டு சினிமா பாஷை என்று சொல்லும் ஷாட் ரகங்களைக் கண்டு பிடித்துக் கொடுத்தார். காமிரா ஒரே இடத்தில் நிற்காமல் இடம் விட்டு இடம் மாறிப்போய் படம் பிடிக்கலாம், பிடிக்கவேண்டும் என்பதைக் கண்டு பிடித்தார். ஏதாவது சம்பவம் நடக்கும்போது வேடிக்கை பார்க்க வந்தவர் அப்படியும் இப்படியும் நகர்ந்தும் திரும்பியும், குனிந்தும், சாய்ந்தும் சம்பவத்தைப் பற்றிய எல்லா விவரங்களையும் அறிய முயலும் மனோ பாவத்தை யொட்டி, காமிராவை அந்த மாதிரியே உபயோகித்துப் படமெடுக்கும் முறையை சிருஷ்டித்தார்.

அவருடைய புதிய சினிமா பாஷைக்கு ஜெர்மானியர்களும் ரஷ்யர்களும் இன்னும் சில புதிய எழுத்துகள் வார்த்தைகளைக் கண்டு பிடித்துச் சேர்த்தார்கள். தெருவில் நடக்கும் சண்டையை வேடிக்கை பார்ப்பவர் சண்டையிடுகிறவர்களுக்குக் கொஞ்சம் தூரத்தில் நின்று ஒரே பக்கத்திலிருந்து தான் பார்க்கமுடியும். அதற்கு பதில் அவர் இடம் மாறி மாறிப்போய், குனிந்தும் சாய்ந்தும், உயர்ந்த இடத்திலிருந்தும் பார்த்தால் சண்டையை இன்னும் நன்றாக ரஸிக்க முடியுமல்லவா?

அதோடு சண்டை போடுகிறவர்களில் ஒருவனுடைய மனைவியோ, தாயோ அல்லது நண்பனோ அந்த இடத்திலிருந்தால் அவர்களுடைய உணர்ச்சிகள் எப்படி எப்படி மாறுகின்றன, முக பாவங்கள் எப்படியிருக்கின்றன என்பதையும் நடுநடுவில் பார்த்தால் சண்டையின் ஜயத்திலும் தோல்வியிலும் நமக்கும் அக்கரை ஏற்பட்டுவிடும். இந்த இரண்டு அம்சங்களும் சேர்ந்து சினிமாவின் பாஷை முழுமையடைந்தது.

வாழ்க்கையில் நடக்கும் ஒருவனுடைய கதை அல்லது சரித்திரத்தை அது நடக்கும்போதே நேரில் பார்த்து அனுபவிக்க முயல்வது, அல்லது அனுபவிப்பது போன்ற பிரமையை உண்டாக்குவதுதான் சினிமா. நாம் ஒவ்வொருவரும் நேரில் போய் அதைப் பார்த்து அனுபவிப்பது சாத்யமில்லை. நமக்கு பதில் அதைப் பார்த்து, படமாகப் பிடித்துக் காட்டும் கருவிதான் சினிமா காமிரா (Camera).

நாம் ஒரு காட்சியைப் பார்க்கிறோம். ஒரு கல்யாண ஊர்வலம் என்று வைத்துக் கொள்வோம். முதலில் மொத்தமாக ஊர்வலத்தைப் பார்க்கிறோம். பிறகு நின்ற இடத்திலிருந்தே கண்ணை ஓட்டி கூட்டத்தின் நடுவில் வரும் மணமக்களை மாத்திரமோ, அல்லது, முன்னால் வரும் நாதஸ்வரக்காரரை மாத்திரமோ பார்க்கிறோம். அதாவது நம்முடைய புத்தியின் உத்தரவின்படி கண்கள் அவ்வளவு பெரிய கூட்டத்திலும் மற்றதை யெல்லாம் விட்டுவிட்டு ஒரு குறிப்பிட்ட ஆளை மாத்திரம் பார்க்கிறது. மற்றவை யெல்லாம் நம் திருஷ்டிப் பரப்பிலிருந்தாலும் அதை யெல்லாம் கண்கள் “வாங்கவில்லை.”

ஆனால் காமிரா அப்படியல்ல. அது இருக்கு. மிடத்திலிருந்து அதன் திருஷ்டி வியாபகத்தில் உள்ள எல்லாவற்றையும் சேர்த்துத்தான் அதனால் பார்க்க முடியும். அவ்வளவு பெரிய கூட்டத்தையும்தான் அது படம் பிடிக்கும். கூட்டத்திலுள்ள ஒரு குறிப்பிட்ட ஆணை மாத்திரம் பார்த்து, அவரை மாத்திரம் தான் படம் பிடிக்கவேண்டுமானால், காமிராவை நடத்தும் காமிராமான் (Camera man) ஏதாவது செய்தாக வேண்டும். காமிராவை வேறு இடத்திற்கு மாற்றி, அதன் திருஷ்டிப் பரப்பில்—பார்வையில்—குறிப்பிட்ட நபர் மாத்திரம் இருக்கும்படி செய்துகொண்டு படம் பிடிக்கவேண்டும்.

அதற்கு அவரிடம் உள்ள வசதிகளும், சாதனங்களும் பல.

படம் பிடிப்பதற்கு முக்கிய சாதனம் காமிராவி் லுள்ள “லென்ஸ்” (Lens) என்னும் கண்ணாடிக்கண் தான். சாதாரண மனிதக் கண்ணின் சக்தியிலிருந்து பல மடங்கு உயர்ந்ததும், குறைந்தது மான சக்தியுடைய பலவகை லென்ஸுகள் இருக்கின்றன.

காமிராவை ஒரே யிடத்தில் வைத்துக்கொண்டு லென்ஸை மாத்திரம் மாற்றுவதன் மூலம் திருஷ்டிப் பரப்பை அதிகமாக்கலாம், அல்லது குறைக்கலாம். ஒரு லென்ஸைக்கொண்டு படமெடுத்தால் கூட்டம் முழுவதையும் பிடிக்கும் காமிரா, அதே இடத்திலிருந்து, இன்னொரு லென்ஸை உபயோகித்து கூட்டத்தின் ஒரு பகுதியை மட்டுமோ அல்லது, ஒரு தனி ஆணை மாத்திரமோ படம் பிடிக்கும்படி செய்யலாம். மாறுபட்ட சக்தியும், திருஷ்டிப் பரப்பும் உடைய லென்ஸுகளுக்கு, அதனதன் நீளத்தைக்-

கொண்டு பெயர் குறிப்பிடப்படுகிறது. மனிதக் கண் அளவில் பார்க்கும் வென்ஸுக்கு இரண்டங்குல வென்ஸ் என்றும், அதைவிட அதிகப் பரப்பைப் பார்க்கும் சக்தியுள்ளதற்கு ஒரு அங்குல வென்ஸென்றும், குறைவாகப் பார்க்கும் வென்ஸுகளுக்கு நாலங்குலம், ஆறங்குலம் வென்ஸுகளென்றும் பெயர். இப்படி நாற்பதங்குலம் வரையளவுள்ள வென்ஸுகளிருக்கின்றன. காமிரா இருந்த இடத்திலிருந்தே இம்மாதிரி பரப்பைக் குறைத்துப் பார்க்கும் வென்ஸை உபயோகித்து, கூட்டத்தில் குறிப்பிட்ட நபரை மாத்திரம் படம் பிடிப்பதற்கு பதில், காமிராவையே அந்த நபருக்கருகில் கொண்டு போயும் அவரை மாத்திரம் படம் பிடிக்கலாம்.

ஊர்வலத்தின் நடுவிலிருக்கும் மணமக்களை காமிரா முதலில் தூரத்திலிருந்து பார்த்தது. கூட்டம் முழுவதும், அதன் நடுவில் வரும் மணமக்களும் காமிராவின் திருஷ்டியில் இருந்தார்கள். இப்படி தூரத்திலிருந்து படம் பிடிப்பதற்கு லாங் ஷாட் (Long Shot) அல்லது “தூரப் பிடிப்பு” என்று சொல்லுகிறோம். காமிரா இன்னும் கொஞ்சம் அருகில் வந்து மணமக்கள் பவனிவரும் வண்டியையும் சேர்த்து மணமக்களை மாத்திரம் எடுப்பதற்கு மீடியம் லாங் ஷாட் (Medium Long Shot) என்றும், மணமக்கள் இருவருடைய உருவம் முழுவதும் மாத்திரம் தெரியும்படி எடுப்பதற்கு மீடியம் குளோஸ் ஷாட் (Medium Close Shot) என்றும் சொல்லுகிறோம்.

இவ்வளவு அருகில் நெருங்கி வந்தவுடன் மணமக்களின் மகிழ்ச்சி பொங்கும் முகங்களை இன்னும் சமீபத்திலிருந்து பார்க்க விரும்புவோ மல்லவா?

முதலில் மணமகன் முகத்தைப் பார்க்கிறோம். அவன் கழுத்தி லிருந்து முகம் முழுவதும் தெரிகிறது. அவன் விழிகள் இடப் பக்கமாக அலைகின்றன. முகத்தில் புன்னகை படருகிறது. என்ன காரணம்? மணமகனின் முகத்தை மாத்திரம் பார்க்கிறோம். அவன் தன் கணவனைப் புதுமை ஆசையுடன் பார்த்ததுதான் அவன் புன்னகைக்குக் காரணம் என்பதும் தெரிகிறது.

கழுத்தி லிருந்து முகத்தையும் சேர்த்துப் பார்ப்பதற்கு குளோஸ் அப் (Close up) என்றும் ; முகத்தை மாத்திரம் பார்ப்பதற்கு பெரிய குளோஸ் அப் (Big Close up) என்றும் சொல்லுகிறோம்.

காமிரா இடம்விட்டு இடம்மாறி தூரத்தைக் குறைத்துப் படம் பிடிப்பதற்கு பதில், பெரிய கூட்டத்தினுள் நுழைந்து கொஞ்சம் கொஞ்சமாக நகர்ந்து மணமக்கள் அருகில் வந்து சேரலாம். இப்படிப் படம் பிடித்துக்கொண்டே நகருவதற்கு டிராக்கிங் (Tracking) என்று பெயர்.

டிராக்கிங்கில் இரண்டுவகையுண்டு. ஒன்று காமிரா குறிப்பிட்ட நடிகரிடம் நெருங்கியோ அல்லது அவரிடமிருந்து விலகி தூரத்திற்கோ போவது. இரண்டாவது, அந்த நடிகருடனேயே போவது. அவர் இடம்விட்டு இடம் நகரும்போது காமிராவும் கூடவேபோய் அவர் செய்வதைப் படம் பிடிப்பது.

இவற்றைத்தவிர காமிரா கீழ்நோக்கிக் குனிந்து பார்ப்பதுபோலப் படமெடுப்பதற்கு “டிஸ்டிங் டவுன்” (Tilting down) என்றும் கிமிர்ந்து பார்த்து எடுப்பதற்கு “டிஸ்டிங் அப்” (Tilting up) என்றும்

பக்கத்தில் திரும்பி பார்ப்பதுபோல எடுப்பதற்கு 'பானிங்' (Panning) என்றும் குறிப்பிடுகிறோம். இப்படியெல்லாம் குனிந்தும் நிமிர்ந்தும் திரும்பியும் படம் பிடிக்க ஏற்றபடி சினிமாக் காமிரா அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. மேலே விவரிக்கப்பட்டுள்ள ஷாட்-வகைகளிலிருந்து காமிரா, ஒரு சம்பவத்தை எந்த மனிதனும் பார்ப்பதுபோலப் பல தூரங்களிலிருந்தும், குனிந்தும், நிமிர்ந்தும், திரும்பியும், கூடவே நகர்ந்தும் படம்பிடிக்க முடியும், படம்பிடிக்கிறது என்பது விளங்கும்.

இனி, காமிரா எந்த இடத்திலிருந்து அல்லது நிலையிலிருந்து பார்க்கிறது அல்லது பார்க்கவேண்டும் என்ற கேள்வி பிறக்கிறது. கல்யாண ஊர்வலத்தை ஒரு வீட்டு மாடிமேலிருந்து பார்த்தால் ஊர்வலத்தின் அழகு நன்றாகத் தெரியலாம். அல்லது அவ்வளவு கோலாகலத்துடன் நடக்கும் ஊர்வலத்தை, தெருவின் ஒரு பக்கத்தில் படுத்துப் பசியால் துடிக்கும் ஒரு பிச்சைக்காரன் பார்ப்பதுபோலப் பார்க்கலாம். ஊர்வலத்தின் முன்னாலிருந்து பார்க்கலாம். பின் கோடியிலிருந்தும் பார்க்கலாம். பக்கவாட்டிலிருந்து அது நம்மைத் தாண்டிப்போவதைப் பார்க்கலாம். பத்துத் திசைகளிலிருந்தும் அதைப் பார்க்கலாம். காமிரா அதை எங்கிருந்து பார்க்கிறதோ அதற்குத் தான் "காமிரா ஆங்கிள்" என்று சொல்லுகிறார்கள்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் காமிரா எந்த நிலையிலிருந்து எவ்வளவு தூரத்திலிருந்து எடுக்கவேண்டும்; ஸ்திரமாக நின்று எடுக்கவேண்டுமா அல்லது நகர்ந்தோ திரும்பியோ எடுக்கவேண்டுமா என்பதை

யெல்லாம் தீர்மானிப்பவர் படத்தின் டைரக்டர் தான். இதையெல்லாம் அவர் இரண்டு அவசியங்களைக்கொண்டு தீர்மானிக்கிறார்.

மறுபடி மோட்டர் விபத்துக்குப் போவோம்.. நாம் வீட்டுக்குள்ளிருந்தபோது வெளியில் மோட்டர் பிரேக்கின் கிரீச்சைக் கேட்டுத்தானே வெளியே ஓடிவந்தோம்? வந்த பிறகு அங்குள்ள காட்சியை ஒவ்வொரு விவரமாகப் பார்த்தோம். அதன் பிறகு விபத்தின் காரணம், விபத்தின் அளவு முதலியவற்றை அறிய முயன்றோம்.

படம் எடுக்கும் டைரக்டர் விபத்து ஆரம்பமான இடத்திலிருந்தே படம்பிடிக்க ஆரம்பிக்கிறார். அதாவது அந்த விபத்தையே மறுபடி கிழ்ச்செய்து படம்பிடித்துக் காட்டுகிறார். முதலில் தெருவின் குறுக்கே ஒரு பத்திரிகையைப் பிடித்துக்கொண்டு வரும் ஆணைக்காட்டுகிறார். அந்த சமயம் வீதியின் இருபக்கங்களிலிருந்தும் வந்துகொண்டிருக்கும் பல வித வண்டிகளையும், அவற்றில் குறிப்பாக வேகமாக வரும் ஒரு மோட்டாரையும் காட்டுகிறார். மோட்டார் ஓட்டுகிறவர் தெருவின் குறுக்கே நடக்கும் ஆணை கவனிக்காமல் காரில் பக்கத்திலுள்ளவரிடம் பேசிக்கொண்டு அஜாக்கிரதையாக ஓட்டுவதைக் காட்டுகிறார்.

மோட்டார் அந்த ஆளுக்கு வெகு சமீபத்தில் வந்துவிட்டது. அப்போதுதான் மோட்டார் ஓட்டுகிறவர் கவனித்தார். பிரேக்கை பலம்கொண்ட மட்டும் அழுத்துகிறார். சக்கரம் கிரீச்சென்று அலறுகிறது. என்ன முயன்றும் பயனில்லை. மோட்டார் ஆணைமோதித் தள்ளிவிட்டது. சக்கரம் அவன் கால்

மேல் ஏறியபிறகுதான் மோட்டார் நின்றது. ஜனங்கள் விபத்துநடந்த இடத்துக்கு ஓடிவந்து கூடுகிறார்கள். கீழே விழுந்தவனுக்கு மண்டையில் காயம். ரத்தம் ஒழுகுகிறது. மூர்ச்சை யடைந்துவிட்டான். மோட்டாரை ஓட்டியவரின் முகம் வெளுத்துக் கைகால்கள் பதறி நடுங்குகின்றன.

இது ஒரு உதாரணம்தான். ஆனால் விபத்து நோப்போகிறதென்பது நமக்கு முதலில் தெரியாது. எதிர்பார்த்திருக்க மாட்டோம். ஆகையால் அது நடந்த பிறகுதான் நமக்குத் தெரிகிறது.

ஆனால் சினிமாவில் இம்மாதிரி சம்பவங்களை சிருஷ்டித்துக் கதையை எழுதுகிறார்கள். ஆகையால் ஒவ்வொரு சம்பவமும் எப்படி நடக்கபோகிறது, நடக்கவேண்டும் என்பது டைரக்டருக்குத் தெரியும் அந்த சம்பவத்தையே நிகழ்ச்செய்து, அதைத் துண்டு துண்டாகப் படம் பிடிக்கிறார். பின்னால் அவற்றைத் தொடுத்து திரையில் காட்டினால் சம்பவம் நிகழ்வது பிரத்யட்சமாக இருக்கிறது.

ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் நிகழவைத்து அதைப் பல துண்டுகளாகப் படமெடுக்கப் போவதால், அதில் எந்தெந்தப் பகுதிகளைப் படமெடுத்துத் தொடுத்தால் சம்பவம் பிரத்யட்சமாகத் தெரியும் என்பது டைரக்டருக்குத் தெரியும். அதாவது சம்பவம் முழுவதையும் அப்படியப்படியே படம்பிடிக்க வேண்டியதில்லை, மனிதன் தெருவின் குறுக்கேபோவது, மோட்டார் வேகமாக வருவது, குறுக்கே போகிறவன் அதைக் கவனிக்காமல் பத்திரிகையைப் படித்துக்கொண்டே நடப்பது, மோட்டார் ஓட்டுகிறவர் அவனை கவனிக்காமல் பக்கத்திலிருப்பவருடன் பேசிக்கொண்டே

வருவது, திடீரென்று எதிரிலுள்ள ஆளைப் பார்த்து முகம் மாறி ஹார்னை அடிப்பது, இன்னும் அவன் கவனிக்காமல் நடப்பது, பிரேக்கை அழுத்துவது, இவ்வளவையும் காட்டி, ஒரு வீட்டுவாசலில் நிற்கும் ஒரு பெண் “ஐயோ” என்று அவ்றி முகத்தை அப்பால் திருப்புவதையும் காட்டினால், மோட்டார் மோதி அவன் அடிபட்டுச் சாய்ந்தது நம் மனதில் பளிச்சென்று பட்டுவிடுகிறது! அவன் சாய்ந்ததை நாம் பார்க்கவே வேண்டியதில்லை யல்லவா! அந்தப் பெண்ணின் அலறலும், முகத்தைத் திருப்புவதும் நம் மனோதர்மத்தைத் தூண்டிவிட்டு அவன் அடிபட்ட கோரத்தை அனுபவிக்கச் செய்துவிட்டது.

இதிலிருந்து ஒவ்வொரு சம்பவமும், பின்னால் திரையில் எப்படியிருக்கும் என்பதை முன்னாலேயே கற்பனை செய்துகொண்டு அதற்குவேண்டிய ஷாட்டுகளை மாத்திரம்தான் டைரக்டர் எடுக்கிறார் என்பது விளங்கும். இப்படி ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் காட்ட அவசியமான ஷாட்டுகளாகக் கதையைப் பிரித்து எழுதியிருப்பதுதான் ஸ்ரீராயோ அல்லது ஸ்கிரிப்ட்டு. டைரக்டர் அந்த ஸ்கிரிப்ட்டில் முன்பே நிச்சயிக்கப்பட்டுள்ள ஷாட்டுகளை மாத்திரம்தான் எடுக்கிறார். அந்த ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் காமிரா எவ்வளவு தூரத்திலிருந்து, எந்த நிலையிலிருந்து எடுக்க வேண்டும் என்பதை அவர்தான் தீர்மானிக்கமுடியும். அதாவது ஒவ்வொரு ஷாட்டிலு மிருக்கவேண்டிய சம்பவப் பகுதியை எங்கிருந்து பார்த்தால் அதன் வேகம் முழுவதும் தெரியும் என்பதை அவர் தீர்மானிக்கிறார்.

இதில் அவருக்கு காமிராமானுடைய பூரண

ஒத்துழைப்பும் கிடைக்கவேண்டும். ஒரு ஷாட்டில் என்ன நிகழப்போகிறது, அதை எங்கிருந்து எடுக்க வேண்டும் என்பதை டைரக்டர் காமிராமானுக்கு விளக்கிச்சொல்லுவார். காமிராமான் படப் பிடிப்பு விஷயத்தில் தனக்குள்ள அனுபவத்தினால் அவர் கேட்கும் பலனைப் படமாகப் பிடித்துக் கொடுக்க வேண்டும். சாதாரணமாக நாம் நின்ற இடத்திலிருந்தே நடப்பதைப் பார்ப்பதை “சகஜமான நிலை” யென்னலாம். ஒருவர் நிற்கும்போது கண்கள் உள்ள உயரம், பார்வைப் பரப்பு இரண்டும் சகஜமான நிலையென்றால், இந்த சகஜ நிலையமாற்றி, உட்கார்ந்தோ அல்லது ஒரு உயரமான வஸ்துவின் மேல் ஏறி நின்றுகொண்டோ, கொஞ்சம் இடப் பக்கமாகத் தள்ளினின்றே பார்த்தால் நடப்பது இன்னும் நன்றாகத் தெரியும், விவரமாகத் தெரியும் என்று தோன்றுகிறது. உடனே அந்த நிலை அல்லது ஆங்கிலிலிருந்து காமிரா படம் பிடிக்கிறது.

அல்லது கொஞ்சம் அருகில் போயோ அல்லது விலகி நின்றே படம் பிடிக்கிறது. இப்படி தூரம் மாறும்போது காமிராவையே கிளப்பி அருகில் கொண்டுபோயும் பிடிக்கலாம். அல்லது லென்னை மாற்றி இருந்த இடத்திலிருந்தே பிடிக்கலாம். எப்படிப் பிடித்தால் டைரக்டர் கேட்கும் பலன் கிடைக்குமென்பது காமிராமானுக்குத் தெரியும். அதற்கு ஏற்றபடி அந்த ஷாட்டை எடுத்துக் கொடுப்பார். அதேபோல காமிரா நகர்ந்துகொண்டே பிடிக்கும் ஷாட்டுகளையும், அப்படியிப்படித் திரும்பியோ பிடிக்கும் ஷாட்டுகளையும் டைரக்டர் கேட்டபடி காமிராமென் எடுத்துக்கொடுப்பார்.

காமிராவைக் கையாளுவதில் அனுபவமும் திறமையுமுள்ள காமிராமான் இருக்கும்போது, ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் எந்த நிலையிலிருந்தும் தூரத்திலிருந்தும் எப்படி எடுக்கவேண்டும் என்பதை டைரக்டர் தீர்மானிக்கிறார் என்பது பலருக்கு ஆச்சரியமாக இருக்கும். கதைப் படங்களில், போட்டோ எடுக்கும் முறை கதையைப் பொறுத்ததுதான். ஒவ்வொரு ஷாட்டும் கதையில் எந்தப் பகுதியைச் சேர்ந்தது, அந்த ஷாட்டுக்குள் உள்ள கதையடக்கம் எவ்வளவு, அதிலுள்ள பாவம் என்ன என்பதை அனுசரித்துத்தான் படம்பிடிக்க வேண்டுமே யன்றி, காமிராமான் திறமையை மாத்திரம் காட்டும்வகையில் எடுத்தால் அந்த ஷாட்டு கதையில் பொருந்தாது. அப்படி எடுக்கப்படும் ஷாட்டுகளைத் தொடுத்தால் கதை வேகமும் வரமுடியாது. டைரக்டர் கேட்கும் ஷாட்டை எடுத்துக் கொடுப்பதில் காமிராமான் தன் திறமையைக் காட்டலாம். ஆனால் அவர் திறமையைக் காட்டுவதற்கு மாத்திரம் ஷாட்டை எடுக்கமுடியாது.

இங்கிலாந்தில் டாக்குமெண்டரிப் படங்களை டைரக்ட் செய்யும் பேஸில் ரைட் என்பவர் “..... காமிராவின் வேலையிலேயே படம் முழுவதும் ஆகி விடுவதில்லை. பெரும்பான்மையான ஜனங்கள், திறமை நிறைந்த படப்பிடிப்பும் ஆனால் மட்டமான டைரக்ஷனுமுள்ள படங்களைவிட, மட்டமான காமிரா வேலையாக இருந்தாலும் நன்றாக டைரக்ட் செய்யப்பட்ட படங்களையே பார்க்க விரும்புகிறார்கள்” என்கிறார். இதுதான் உண்மை என்பதற்கு இந்தியாவில் வெளியான எத்தனையோ படங்களைக் காட்டமுடியும்.

டைரக்டர், காமிராவின் தூரம், திலை, முறை யெல்லாம் குறிப்பிட்டுச் சொல்லியவுடன் காமிரா மான் அந்த ஷாட்டை எடுக்க ஆயத்தங்கள் செய்கிறார்.

போட்டோ எடுப்பது அல்லது படம் பிடிப்பது என்பது ஒளியை பில்மிலுள்ள எமல்ஷன்மேல் விழும் படி செய்வதுதான். அப்படி விழும் ஒளியைப் பக்குவமாக, வேண்டிய வகையில் கட்டுப்படுத்தி வென்ஸ்முலம் பில்மில் விழச் செய்பவர்தான் காமிராமான். படம் பிடிப்பதற்கு காமிராவை உபயோகித்து, அவர் ஒளியின்மேல் ஆட்சி செலுத்தி அதை இஷ்டப்படி அமைத்துத்தான் படம் பிடிக்கிறார்.

வீட்டிற்கு வெளியே சூரிய வெளிச்சத்தில் படம் பிடிக்கும்போது ஒளி இயற்கையாகக் கிடைக்கிறது. ஆனால் ஸ்டுடியோவுக்குள் படம் பிடிக்கும் போது மின்சார சக்தியால் அவருக்கு வேண்டிய அளவு ஒளி கிடைக்க வசதிகளிருக்கின்றன. ஐநூறு வத்திகள் சேர்ந்தாப்போல எரிந்தால் ஏற்படக்கூடிய அளவு ஒளி தரும் விளக்கு முதல், பத்தாயிரம் வத்தி சக்தி உள்ள விளக்குவரை பல விளக்குகள் ஸ்டுடியோவிவிருக்கின்றன. காமிராமான் அவற்றை உபயோகித்து, எடுக்கப்போகும் ஷாட்டுக்கு ஒளியைப் பரப்புவார்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் என்ன நடக்கப் போகிறது, எந்த இடத்தில் நடக்கப்போகிறது என்பதை டைரக்டர் அவருக்கு விளக்கிச் சொல்லுவார். செட்டின் ஒரு பகுதியைக்காட்டி அந்த இடத்தில் கதாநாயகன் இப்படி நடிப்பான் என்றால், காமிராமான் அந்த இடத்தில் அவன் நடிப்பதைப் படம்

பிடிக்கவேண்டிய வகையில் விளக்குகளை அமைத்து ஒளியைப் பாய்ச்சுவார். நாம் ஒரு மரத்தைப் பார்க்கும்போது நம் கண்களுக்கு அந்த மரத்தின் அகலம், உயரம், கனம் மூன்று அளவுகளும் தெரிகின்றன வல்லவா? அதேபோல படத்திலும் இந்த மூன்றும் தெரியும்படி அவர் ஒளியை அமைப்பார்.

செட்டின் பகுதி, அதிலுள்ள சாமான்கள், அதன் நடுவில் நிற்கும் நடிகர், அவருடைய முகம் அவர் நடிக்஑ும்போது திரும்பினாலும் உட்கார்த்தாலும் அந்த முகம் நன்றாகத் தெரியும் வகையில்— ஒளியைப் பரப்பி அமைத்துக்கொள்வார். அதன் பிறகு நடிகர் காமிராவுக்கு எவ்வளவு தூரத்திலிருக்கிறார் என்பதை அளந்து பார்த்து, லென்ஸ் அந்த தூரத்திலிருந்து வரும் ஒளியை வாங்கும்படி அதை “போகஸ்” (Focus) செய்வார். அதாவது பரப்பப் பட்டிருக்கும் ஒளி பிரதிபலித்துவரும் ஒளிக்கிரணங்கள் ஒன்று கூடும் மையமாக இருக்கும்படி கண்ணாடி கண்ணைச் சரிப்படுத்தி வைப்பார்.

நடிகர் காமிராவுக்கு இருபதடி தூரத்திலிருக்கிறார் என்றால் அவர்மேல் விழுந்து பிரதிபலித்து, லென்ஸுக்குவரும் ஒளிக்கிரணங்கள் இருபதடி தூரத்திலிருந்து வருகின்றன. லென்ஸ் அந்த தூரத்திலிருந்து வரும் ஒளியை வாங்கி உட்புறம் அனுப்பும்படி அதைச் சரிப்படுத்த வேண்டும். அப்படி யில்லாமல் லென்ஸ் பதினைந்தடி கிரணங்களை வாங்கும் திசையிலிருந்தால் பிடிக்கப்படும் படம் மங்கலாகவும், குளறலாகவு யிருக்கும். இதற்கு “அவுட் ஆப் போகஸ்” (out of focus) என்று பெயர். இப்படி குளறலாக எடுத்த படத்தைத் திரையில் பார்ப்பவர் கண்கள் சிர

மத்திற்குள்ளாகும். இந்த போகஸ் என்ற நிபந்தனையினால் நடிகர்கள் நடிக்கும்போது முன்னாலோ பக்கவாட்டிலோ, பின்னாலோ நகர நேர்ந்தால், குறிப்பிட்ட அளவுக்குள்ள்தான் நகரவேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு இருக்கிறது. அவர்கள் எல்லைக்கு அப்பால் கொஞ்சம் தாண்டிப்போனாலும் அவுட் ஆப் போகஸ் ஆவதுடன், லென்ஸின் திருஷ்டி வியாபகத்துக்கும் வெளியே போய்விடக்கூடும். அதாவது, அந்த ஷாட்டிற்கு வெளியே போய்விடவும் கூடும்!

ஒளியை அமைத்து, லென்ஸையும் சரிப்படுத்திக் கொண்டு காமிராமான் படம் எடுக்கத் தயார் என்று அறிவிப்பார். டைரக்டர் நடிகரை நடிக்கச் செய்வார்; படம் பிடிக்கப்படும்.

இவ்வளவு சுலபமான வேலையா படம் பிடிப்பது என்று சிலருக்குத் தோன்றலாம். ஒளியைப் பரப்ப வேண்டியது. லென்ஸைத் திருப்பவேண்டியது. போர்ட்டோ எடுக்கவேண்டியது. இவ்வளவுதானே என்று நினைக்கலாம். ஆனால் ஒளியைப் பரப்புவதில் தான் காமிராமானின் நிபுணத்துவம், கலை இருக்கிறது.

எடுக்கப்படும் படம் கண்ணுக்குக் குளிர்ச்சியாகவும், அழகாகவும், டைரக்டர் கேட்கும் பலனைக் கொடுப்பதாகவும், திருஷ்டி வியாபகத்திலுள்ள விவரங்கள் யாவும் தனித்தனியாகத் தெரியும்படியாகவும் இருப்பதற்காக அவர் ஒளியை அமைப்பதை நேரில் பார்த்துத்தான் அனுபவிக்க வேண்டும். நேரில்பார்த்தால் பாம விகாரமாக இருக்கும் முகத்தை அழகானதாக—இனிமை நிறைந்ததாகக் காட்டும் திறமை அவருக்குண்டு. நல்ல முகத்தை கோரமாக, பார்த்

தால் பயப்படும்படி காட்டவும் அவருக்குத் திறமையுண்டு. ஒளியைக் கையாளும் முறையால் படத்தில் என்ன பலனை வேண்டுமானாலும் கொடுக்க அவரால் முடியும். சுமங்கலி படத்தில் ஒரு இடத்தில் வரும், குமாரியின் குளோஸ் அப் ஒன்று மூன்று வருஷங்களுக்கு மேலாகியும் இன்னும் என் கண்முன் நிற்கிறது. அந்த முகத்தைப் பார்க்கும்போது நம் மனதில் எழும் அனுதாபம், துன்பம் எல்லாம் காயிராமான் ஒளியைக் கையாண்ட திறமையாலேயே வந்தது.

காயிராவின் நிலை, உபயோகிக்கும் லென்ஸ், பட்டைத் தொடுவதுபோன்ற மென்மை யுணர்ச்சியை மனதில் எழுப்பும் அளவில் ஒளி முதலிய சாதனங்களால் காயிராமான் ஒவ்வொரு போட்டோவிலும், ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் புதிய புதிய அழகுக்களைப் படைத்து படக்கதையின் மொத்த அழகின் அளவைப் பெருக்கிக் காட்டுகிறார். அது மாத்திரமல்ல.

ஒவ்வொரு ஷாட்டும் திரையின்மேல் நிற்கோண அளவில் சட்டம் பிடிக்கப்பட்ட படம் போலத் தெரிகிறது. அந்தச் சட்டம் பிடித்த படத்திற்குள் உள்ள பொருள்களும், நடிக்கும் நடிகர்களும் தாறுமாறாக இருந்தால், அந்தப் படத்திலே கவர்ச்சி யிருக்காது. அழகிருக்காது. ஆனால் காயிராமான் செட்டிலுள்ள பொருள்களை இஷ்டம்போல இடம் மாற்றி அமைக்கவும் முடியாது. முதல் ஷாட்டில் நடிகரின் வலப்புறமிருக்கும் நாற்காலி அடுத்த ஷாட்டில் அவருடைய இடப்பக்கத்திலிருக்க முடியாதல்லவா! அந்தப் பொருள்களை மாற்றாமல், டைரக்டருக்கு வேண்டியபடி நடிகர்கள் நகர்ந்து நடிப்பதி

லும் குறுக்கிடாமல் அவர் அந்தப் படத்தை— ஷாட்டை—அழகாக இருக்கும்படி செய்பக் கையா ளும் சில்லரை உபாயங்கள் ஏராளம். இதைத்தான் “காம்போஸிஷன்” (Composition) அல்லது படத்தின் உள்ளமைப்பில் அழகைக் காட்டுவது என்கிறார்கள்.

காமிராமான் ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் ஒலிப் பதிவு இலாகாவுக்கும் சில வசதிகள் செய்துகொடுத் தாகவேண்டும். படம் எடுக்கும்போதே நடிக நடிகையரின் வசனங்களும் பதிவு செய்யப்படுகின் றன. ஒலிப் பதிவு செய்யும் “மைக்ரோபோன்” நடிகர்கள் பேசுவதை சுத்தமாகப் பதிவுசெய்ய வசதியாக சமீபத்திலிருக்க வேண்டும். அதற்கு காமிராமான் இடம் கொடுத்தாகவேண்டும். மேலி ருந்து தொங்கும் மைக்ரோபோன் படமெடுப்பதற் காக அமைக்கப்படும் ஒளியில் குறுக்கிட்டு விடக் கூடாது. அப்படி நேர்ந்தால் ஒளியமைப்பு பாதிக்கப் படும். அல்லது மைக்ரோபோனின் நிழல் படத்தில் விழுந்துவிடும்.

காமிராமானுக்கு வேண்டியபடி விளக்குகளை அவர் சொல்லுமிடத்தில் வைத்து மின்சார சக்தியை அதில் சேர்த்துக்கொடுக்கும் ஒரு தனி இலாகா ஒவ்வொரு ஸ்டூடியோவிலிருக்கிறது. இதற்கு “லைட் டிங் டிபார்ட்மெண்ட்” (Lighting department) அல்லது ஒளி இலாகா என்று பெயர்.

ஒரு செட் கட்டித் தயாரானவுடன், அதில் படமெடுக்க ஆரம்பிக்குமுன் காமிராமான் அதைப் போய் பார்த்து, அதில் எடுக்கப்படும் கதைப் பகுதி என்ன, நடக்கப்போகும் சம்பவங்கள் யாவை என்பதை யனுசரித்து ஷாட்டுகள் எந்தமாதிரி எடுக்கப்

படும் என்ற உத்தேசத்தை யொட்டி அதற்கு வேண்டிய விதமாக விளக்குகளை வைக்க ஏற்பாடு செய்வார். ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் உபயோகிக்கப்படும் ஒளியில் பெரும்பகுதி தலைக்கு மேலிருந்துதான் வரும். அதற்கு வேண்டியபடி மேலே விளக்குகளைக் கட்டித் தொங்கவிட்டு வைக்கவும், வேறு உதவியுடன் நிறுத்திவைக்கவும் சொல்லுவார். கீழிருந்து உபயோகிக்கப்போகும் விளக்குகளையும் அங்கங்கு வைக்க ஏற்பாடு செய்வார்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும் காமிராவின் நிலை மாறும்போது இந்த விளக்குகளின் இடமும் மாறும். காமிராமான் ஒவ்வொரு விளக்கும் எங்கிருந்து ஒளியைப் பரப்ப வேண்டுமென்று கேட்கிறாரோ அங்கு வைத்துக் கொடுப்பார்கள். ஒளி இலாகாவைச் சேர்ந்தவர்கள்.

காமிராமான் ஒளி வேலையைப் பூர்த்திசெய்து படம்பிடிக்கத் தயாரானவுடன் லைடாக்டர் அந்த ஷாட்டில் நடிக்கும் நடிகர்களை ஒத்திகை செய்வார். அவர்கள் என்ன செய்யவேண்டும், அதை எப்படிச் செய்யவேண்டும், என்ன வேகத்தில் செய்யவேண்டும், முகத்தில் என்ன பாவமிருக்க வேண்டும், என்ன உணர்ச்சியை வெளியிட வேண்டுமென்பதை யெல்லாம் விளக்கி அதைச்செய்யச் சொல்லுவார். அந்த ஒத்திகைகளின்போது காமிராமான் தன்னுடைய ஒளியமைப்புத் திருப்திகரமாக இருக்கிறதா என்பதைப் பார்த்துச் சரிப்படுத்திக் கொள்ளுவார்.

அந்த ஷாட்டில் நடிகர்கள் பேசும் வசனம் ஏதாவது இருந்தால் அதையும் பேசச்சொல்லி ஒலிப்பதிவு செய்பவர் அதைப் பதிவு செய்யவேண்டிய

முறையைத் திட்டம்செய்து கொள்ளுவார். அவருக் காக நடிக்கர்கள் வசனத்தை மாத்திரம் பேசி ஒத்திகை கொடுப்பதும் உண்டு. அவரும் திருப்தியடைந்து ஒலிப்பதிவு செய்யத் தயார் என்று அறிவித்தவுடன் டைரக்டர் ஷாட்டை எடுக்க உத்தரவிடுவார்.

காமிராவும், ஒலிப்பதிவு செய்யும் இயந்திரமும் வககாலத்தில் வேலை செய்யும்படி மின்சாரவிசை அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஷாட் எடுக்க எல்லோரும் தயாரானவுடன் டைரக்டர் “ஸ்டார்ட்” (Start) “தொடங்கு” அல்லது விசையைப்போடு என்று உத்திரவிடுவார். விசை போடப்படும். காமிராவி லுள்ள ஒரு மோட்டார் சுழன்று பில்ம் சுருளை பிரேம் பிரேமாக லென்ஸ் முன்னால் நிறுத்திப் படத் தைப் பதிவு செய்தவுடன் மேலே தள்ளிவிடும். அதே சமயத்தில் ஒலிப் பதிவு இயந்திரமும் ஒலியைப் பதிவு செய்யும்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டும் படத்தில்-படக் கதையில்- எந்தக் காட்சியைச் சேர்ந்தது. அந்தக் காட்சியில் அந்த ஷாட் எத்தனையாவது என்பதை யெல்லாம் எழுதிய பலகை ஒன்று இருக்கும், அதற்கு “க்ளாப் ஸ்டிக்” (clap stick) அல்லது தட்டுப்பலகை என்று பெயர். கையை தட்டுவதுபோல சப்தம் வரும்படி தட்டுவதற்கு ஏற்றபடி செய்யப்பட்ட பலகை. காமிரா வேலை செய்ய ஆரம்பிக்கும்போது, அந்த ஷாட்டின் ஆரம்பத்தில் லென்ஸின் முன்னால் இந்தப் பலகை காட்டப்படும். காமிரா முதலில் ஓரடி அல்லது ஒன்றையடி இந்தப் பலகையைப் படம் பிடிக்கும்.

காமிரா, ஒலிப்பதிவு இரண்டையும் இயக்கும்

விசையைப் போடுகிறவர் “போட்டாகிவிட்டது” என்று அறிவிக்கும் குறிப்புச் சப்தம் ஒன்று கொடுப்பார். உடனே காமிராமுன் நீட்டப்பட்டிருக்கும் பலகையை பலமாகத்தட்டி விட்டுப் பலகைவெளியே எடுக்கப்படும். காமிரா நடிகரின் செய்கைகளைப் படம் பிடிக்கும். ஒலிப்பதிவு இயந்திரம், பேசப்படுவதைப் பதிவுசெய்யும்.

ஷாட்டின் ஆரம்பத்திலுள்ள பலகையின் படத்திலுள்ள குறிப்புகளைக் கொண்டு அந்த ஷாட் எது என்பதைப் பின்னால் கண்டுபிடிப்பார்கள். அந்த ஷாட்டுக்காகப் பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலி யடங்கிய பில்மை படத்துடன் இணைப்பதற்கு பலகையைத் தட்டிய போது எழுந்தசப்தம் உதவுகிறது. நடிகர்களின் பேச்சுப்பதிவு செய்யப்படுமுன், ஆரம்பத்தில் இந்தப் பலகையைத் தட்டிய ஒலி பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது.

அந்த ஷாட்டில் நடக்கவேண்டிய நடப்பு முடிந்தவுடன் டைரக்டர் “கட்” (Cut) அல்லது நிறுத்து என்று உத்திரவிடுவார். விசை தட்டப்படும். காமிராவும், ஒலிப்பதிவு இயந்திரமும் நிற்கும். ஷாட்டின் முடிவிலும் தட்டுப்பலகையின் படமும் பிடிக்கப்பட்டு, தட்டோசையும் பதிவாகும்.

அந்த ஷாட் டைரக்டர், காமிராமான் ஒலிப்பதிவு செய்பவர் மூவருக்கும் திருப்தியாக இருந்தால் அடுத்த ஷாட்டுக்குப் போவார்கள். மூவரில் ஒருவருக்குத் திருப்தியில்லாவிட்டாலும் அதையே மறுபடி எடுப்பார்கள்.

இங்கு சினிமாவிலுள்ள ஒரு விசேஷ அம்சத்தை விளக்கிச் சொல்லவேண்டியது அவசியமாகிறது.

முன்பு உதாரணமாகச் சொல்லப் பட்ட மோட்டார் விபத்து சம்பவம் வாழ்க்கையில் ஒரே ஒரு தடவைதான் நிகழமுடியும். மறுபடி அதே மாதிரி இன்னொரு விபத்து நேருவது சாத்தியமேயில்லை. ஆனால் சினிமாவில் அந்த சம்பவத்தைப் படம் பிடிக்கும்போது, அந்தசம்பவத்தைப் பல துண்டுகளாகப் பிரித்து, ஒவ்வொரு துண்டையும் திரும்பத்திரும்பப் பல தடவைகள் நிகழச் செய்கிறார்கள். பத்திரிகை படித்துக்கொண்டே தெருவின் குறுக்கே வந்தவன், அவன் அப்படி வரும் ஷாட்டை எடுக்குமுன், எத்தனையோ தடவைகள் அந்த மாதிரி வந்து வந்து ஒத்திகைசெய்தாக வேண்டும். அவன் நடக்கும் விதம், பத்திரிகையைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கும் மாதிரி எல்லாம் இயற்கையாகத் தோன்ற வேண்டுமல்லவா? அதற்காக அந்த ஒரு துண்டு நிகழ்ச்சியை மாத்திரம் அவன் பல தடவை செய்யவேண்டியிருக்கும். அதே போல மோட்டார் விபத்தில் ஒவ்வொரு பகுதியும்—மோட்டார் வேகமாக வந்து பிரேக் போடப்பட்டு நிற்பதும் கூடத்தான்—பல முறை நிகழ்ந்தாகவேண்டும்.

அந்தச் சம்பவத்தின் ஒவ்வொரு ஷாட்டிலுள்ள நிகழ்ச்சியையும் இம்மாதிரிப் பலமுறை செய்வித்து அந்தச்சம்பவம் முழுவதையும் படம் பிடித்து முடிக்க எட்டுமணிநேரம் ஆகலாம். அல்லது பத்துமணி நேரமும் ஆகலாம். ஆனால் ஷாட்டுகளையெல்லாம் தொடுத்துத் திரையின்மேல் பார்க்கும் போது அந்தச் சம்பவம் ஐந்து நிமிஷங்களுக்குள் நடந்து முடிந்து விடும்! அந்தச் சம்பவத்தைப் பற்றிய ஷாட்டுகள் எல்லாம் சேர்ந்து நானூறு ஐநூறு அடிக்குள் அடங்கிவிடலாம்.

பதினேராயிரம் அடிநீளமுள்ள—சுமார் இரண்டு மணிநேரம் ஓடக்கூடிய—படத்திலுள்ள நூற்றுக்கணக்கான ஷாட்டுகளையெல்லாம் எடுத்து முடிக்க மூன்று முதல் நான்குமாதங்கள் பிடிக்கின்றன. இதில் தினம் எட்டு மணிநேரம் வீதம் நாற்பதுமுதல் ஐம்பது நாட்கள் படப்பிடிப்பு வேலை நடந்திருக்கும்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் எடுப்பதைப்பற்றி, டைரக்டர் சொல்லும்போதே காமிராமானுக்கு அதை எங்கிருந்து எப்படி யெடுத்தால் டைரக்டர் கேட்கும் பலன் வரும் என்பது தெளிவாகத் தெரியும். காமிராவுடனும், லென்ஸுகளுடனும் பழகிப்பழகி அவர் மனக்கண் இந்தவகையில் பண்பட்டிருக்கிறது. டைரக்டருடன் ஒத்துழைத்து எப்படியெடுத்தால் நன்றாக இருக்குமென்பதைத், தானும் சேர்ந்து தீர்மானித்து காமிராமான் ஷாட்டை எடுக்க முயலுவார்.

இன்று, “காமிரா டெக்னிக்” (Camera Technique) அல்லது படப்பிடிக்கும் உத்தி அபாரமாக விரிவடைந்திருக்கிறது. இன்னும் வளர்ந்து கொண்டேயிருக்கிறது. ஒவ்வொரு காமிராமானும் அந்த உத்தியில் ஒருவகையைப் பழகி நிபுணத்துவம் அடைந்திருப்பார். டைரக்டர் கேட்கும் எந்தவிதமான ஷாட்டையும் “இது சாத்தியமில்லை” என்று சொல்லாமல் முயற்சி செய்து எடுத்துக்கொடுக்கும் காமிராமான் தான் உத்தியில் தேர்ந்தவர். அதுமாத்திரமல்ல. படத்தையெடுக்கும்போது அவர் கையாண்ட உபாயங்களும், உத்திகளும் படத்தைப்பார்க்கும்போது கொஞ்சம்கூடத் தெரியாமலிருப்பது தான் சிறந்த காமிரா மானின் கைத்திறம். இதை எப்படி எடுத்

திருப்பார், இதில் என்ன டெக்னிக் கையாளப் பட்டிருக்கிறது என்று நம்கவனம் படத்திலிருந்து திரும்பவே கூடாது. ஆனால் படத்தைப்பார்த்து முடித்தவுடன், கதையினால் ஏற்படும் உணர்ச்சி ஆஸ்வாசம், திருப்தி ஆகியவற்றுடன் அழகான படங்களை, தெளிவான காட்சிகளைப் பார்த்த மகிழ்ச்சியும் கலந்திருக்கவேண்டும். அந்த மகிழ்ச்சியை மறைந்திருந்து எழுப்புவதுதான் எல்லாவற்றிலும் சிறந்த காமிரா உத்தி.

கதையில் ஒரு சம்பவத்தைப் படமெடுக்கும் போது, அந்த சம்பவத்தின் ஆரம்பத்தில் காமிரா கதாபாத்திரங்களுக்கு தூரத்திலிருந்து படம் பிடிக்கலாம். சம்பவத்தின் வேகம் முடுகமுடுக, உணர்ச்சி ஏறஏற காமிரா பாத்திரங்களின் அருகில் நெருங்கிக் கொண்டேயிருக்கும். படத்தில் பெரிய குளோஸ் அப் வருகிறதென்றால் அந்த இடத்தில் அந்த நடிகர் வெளியிடும் உணர்ச்சி பாவம் தான் முக்கியம் என்று அர்த்தம். காமிரா இப்படி கிட்டக் கிட்ட நகர்ந்து கொண்டே போவதோடு, ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும் திசையும் நிலையும் மாறிக்கொண்டேயிருக்கிறது. ஆகையால் ஒரு ஷாட்டுக்கும் அடுத்த ஷாட்டுக்கும் அமைக்கப்படும் ஒளிப்பரப்பில் ஒரு ஒற்றுமையும் தொடர்ச்சியுமிருக்க வேண்டும். ஒளியை அமைக்கும் விதத்திலேயே அந்த ஷாட்டிலுள்ள உணர்ச்சியை எடுத்துக் காட்டும் திறமை வாய்ந்த காமிராமான் களுமிருக்கிறார்கள்.

கதைப் படத்தில் டைரக்டரின் தேவைக்காகத் தன் திறமையையும், உத்திகளையும் கட்டுப்பட்டு உபயோகிக்கும் காமிராமான், டாக்குமெண்டரி, செய்

திப்படம், பிரயாணச் சித்திரங்கள் ஆகிய படங்களில் எவ்விதக் கட்டுப்பாடு மின்றித் தன் திறமையை வெளியிடுவது சாத்தியம். அப்படி வெளியிட்டுத் தான் ஆகவேண்டும். ராஜீய சமூக சம்பந்தமான விஷேமான சம்பவங்கள் நடக்கும்போது, அந்தச் செய்தியைப் படம் பிடிக்கும் காமிராமானுக்கு. இதை எப்படி யெடுக்கலாம், எங்கிருந்து எடுக்கலாம் என்றெல்லாம் யோசிக்க அதிக அவகாசமில்லை. அபாரமான சுருசுருப்புடன் பண்பட்ட தன் அறிவின் பலத்தாலேயே ஒடியாடி அந்த சம்பவத்தை நடக்கும் போதே படம் பிடித்தாகவேண்டும். கதைப்படத்தில் ஒரேசம்பவத்தை மறுபடி மறுபடி நிகழவைத்து ஷாட் ஷாட்டாக எடுப்பதற்கு வசதியிருக்கிறது. ஆனால் இங்கே அந்தசம்பவம் ஒரே முறைதான் நடக்கும். அதுவும் காமிராமான் செளகரியத்திற்காக நிகழாது. அதேபோலத்தான் யுத்தக் காட்சிகளைப்படம் பிடிப்பதும்.

செய்திப் படங்களுக்காகப் படம் பிடிக்கும் காமிராமான்களின் அனுபவங்களைப் பற்றிக்கேட்டால் ஆச்சரியமாக இருக்கும். இப்படித்தான் நடக்கும் என்று முன்னாலேயே எதிர்பார்த்திருந்தது போல, பல அபாயங்களுக்கும், துன்பங்களுக்கும் உள்ளாகியும் அவர்கள் எடுத்தனுப்பும் ஷாட்டுகள் சில வற்றைப் பார்த்தால் உடல் சிலிர்க்கிறது.

செப்டம்பர் பதினைந்தாம் தேதியிலிருந்து இந்தியாவில் ஒவ்வொருதியேட்டரினும் செய்திப் படங்களைக் காட்டவேண்டியது கட்டாய விதியாக்கப்பட்டிருக்கிறது. அவற்றைப்பார்த்தே அந்தக் காமிராமான்களின் திறமையை ஒவ்வொருவரும் வியக்கலாம்.

இதே போலத்தான் டாக்குமெண்டரி முதலிய படங்களிலும். அவற்றிற்காக வேலைசெய்யும் காமிராமான்கள் கையாளும் உத்திகளைப் பற்றி ஒருதனி அத்தியாயமே எழுதவேண்டும்.

காமிராமான் படம்பிடிப்பதற்கு காமிராவிலேயே சில வசதிகளும், அவரே தயாரித்துக் கொள்ளும் வேறு சில வசதிகளுமிருக்கின்றன.

காமிராவிலேயே “பேட் அவுட், பேட் இன்” (Fade out and Fade in) செய்வதற்கு வேண்டிய வசதியிருக்கிறது. லென்ஸி லிருந்து உட்புறம் வரும் ஒளியைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மூடி அடைப்பதாலும், கொஞ்சம் கொஞ்சமாகத் திறப்பதாலும் இந்த இரண்டு பலனும் கிடைக்கும். அதேபோல ஒரு ஷாட்டின் முடிவில் அடுத்த ஷாட்டின் ஆரம்பம் கலக்கும் கலவையையும் காமிராவிலேயே செய்து கொள்ளலாம். ஆனால் கலவைகள் படம் எடுத்தபிறகு லாபரட்டரியில் ரஸாயன முறையில்தான் செய்யப்படுகின்றன.

நடிகருடன் கூடவே போய் படம் பிடிப்பது, அல்லது தூரத்திலிருந்து படம் பிடித்துக்கொண்டே அருகில்போவது போன்ற டிரக் ஷாட்டுகளுக்கு காமிராவை நான்கு சக்கரங்கள் பூட்டிய “டிராலி” (Trolley) அல்லது வண்டியில் வைத்துக்கொள்ளுகிறார்கள். டிராலிகள் காற்றடைத்த டையர் சக்கரங்களுடன் அமைந்திருப்பதால் அது நகரும்போது ஆட்டமும் குலுக்கலுமில்லாமலிருக்கச் செய்கரியமாக இருக்கிறது. இப்படி நகரும்போது நடிகருக்கும் லென்ஸுக்கு முள்ள தூரம் வித்தியாசப் பட்டுக் கொண்டிருக்குமாதலால், அதற்கேற்றபடி லென்னை

போகஸ் செய்து கொண்டேயிருக்க வேண்டும். அதற்கு காமிராமானுக்கு வேண்டிய உதவியாளர்களிருக்கிறார்கள்.

படப்பிடிப்பும், கொட்டகையில் காட்டப்படுவதும் ஒரேமாதிரி, வினாடிக்கு ஒன்றரையடி அல்லது இருபத்து நான்கு பிரேம்கள்—வேகத்திலிருக்கின்றன என்பது முன்பு சொல்லப்பட்டது.

இந்த இரண்டில் ஒரு வேகம் மாறும்போது படத்தின் வேகமும் மாறும். ஆனால் புரொஜக்டரின் வேகம் ஸ்திரமாக இருக்கிறது. காமிரா படம் பிடிக்கும் வேகம் மாத்திரம் மாற்றப்பட்டு விசேஷமான பலனை விளைவிக்கிறார்கள்.

காமிரா வினாடிக்கு ஒன்றரையடிக்கு பதில் மூன்றடி வேகத்தில் படம் பிடிக்கிறது என்று வைத்துக் கொள்ளுவோம். இங்கே ஒரு வினாடியில் பிடிக்கப்பட்ட படம் புரொஜக்டரில் இரண்டு வினாடியில்தான் ஓடும். ஆகையால் படத்தைப் பார்க்கும்போது அதில் நிகழ்வது மெதுவாக நிகழ்வதுபோலத் தோன்றும். காமிராவின் வேகம் ஆறடியானால் நிகழ்ச்சி இன்னும் அதிக மெதுவாகத் தெரியும். இதற்கு “ஸ்லோ மோஷன்” (Slow motion) மெதுவாகக் காட்டும் படப் பிடிப்பு என்று சொல்லுகிறோம். சில படங்களில் குதிரைகள் பாய்வது, செடி முளைப்பது முதலியவற்றை இந்த முறையில் படம் பிடித்துக் காட்டுவதைப் பார்த்திருக்கலாம்.

அதேபோல காமிரா மெதுவாக—வினாடிக்கு எட்டு பிரேம் விதம்—படம் பிடித்தால் புரொஜக்டரில் அது மூன்று பங்கு வேகத்துடன் ஓடும். படம் வேகமாக ஓடுவதாகத் தெரியும். இதற்கு “பாஸ்ட்

மோஷன் ” (Fast motion) துரிதமாகக் காட்டும் படப் பிடிப்பு என்று பெயர். மங்கம்மா சபதத்தில் கழைக் கூத்தாடியின் சிஷ்யர்கள் ஒடி ஒடி சாமான்களைச் சேகரிப்பதாகக் காட்டுவது இந்த முறையைச் சேர்ந்ததுதான்.

காமிராவை வேண்டியபடி துரிதமாகவோ அல்லது மெதுவாகவோ ஒட்டிப் படம் பிடிக்க அதிலேயே வசதிகளிருக்கின்றன. பில்மை ஒட்டும் மோட்டார் (காமிராவிடையே யிருப்பது) வேண்டிய அளவு வேகத்தில் போகும்படி செய்வதன் மூலம் இதைச் சாதித்துக் கொள்ளலாம்.

ஒரு ஷாட்டு ஐந்தடி நீளமிருக்கிறதென்று வைத்துக்கொள்வோம். அதிலுள்ள எண்பது பிரேமையும் ஒவ்வொரு பிரேமாகப் போட்டோ எடுப்பதும் உண்டு. இப்படி எண்பது தனி ஷாட்டுகளையும் ஒரே ஷாட்டாக ஒட்டும்போது பலமணி நேரத்தில் செய்து முடிக்கப்பட்ட ஒரு வேலை மூன்று அல்லது நான்கு விநாடிகளில் நடந்ததுபோலத் தெரியும். இந்த முறை தந்திரக் காட்சிகளில் பெரும்பாலும் உபயோகிக்கப்படுகிறது. பூலோகரம்பை படத்தில் ஒரு குளத்து ஜலம் படிப்படியாகக் குறைந்துகொண்டே போனது பலருக்கு நினைவிருக்கும். குளத்து ஜலத்தை இறைத்துக்கொண்டே யிருக்க, ஜலம் குறையக் குறைய ஒவ்வொரு பிரேமாக ஜலம் முழுவதும் வற்றும்வரை படம் பிடித்து, எல்லா பிரேமையும் தொடர்ச்சியாக ஒட்டும்போது திரையில் ஜலம் திடீரென்று வற்றியதாகத் தோன்றுகிறது.

இதைத்தவிர இன்னும் எத்தனையோ வகை தந்திரக் காட்சிகள் படம் எடுக்கப்படுகின்றன. ஒரே

பிரேமில் ஒரே நடிகர் இரண்டு விதமாகத் தோன்றுவதைப் பார்த்திருக்கலாம். இதற்கு காமிராவின் முகத்தில் ஒரு பகுதியை அடைத்து நடிகரை முதலில் படம் எடுத்துக்கொள்வது; பிறகு படம் எடுத்த பகுதியை மூடி மற்றப் பகுதியில் நடிகரை அடுத்த வேஷத்துடன் நடிக்கவைத்துப் படம் எடுப்பது. இரண்டு பகுதியும் திரையில் சேர்ந்து தெரியும்போது அதிசயமாக இருக்கும்.

தேவர்கள் ஆகாய மார்க்கமாகப் பறப்பது போன்ற தந்திரங்கள், இரண்டு படச் சேர்க்கையினால் செய்யப்படுகின்றன. முதலில் நடிகரை ஒரு கருநிறத் திறையின்முன் வைத்துப் படம் பிடித்துக் கொள்வார்கள். பிறகு அவர் பறக்கப்போகும் ஆகாய வழியைத் தனி ஷாட்டாக எடுப்பார்கள். இரண்டு நெகழ்வ்களையும் ஒன்றன்மே லொன்றாகப் பிரதி யெடுக்கும்போது நடிகர் ஆகாய வீதியில்வரும் தோற்றம் உண்டாகும்.

சினிமாவில் தந்திரக் காட்சிகளே ஒரு தனிக் கலையென்று சொல்லலாம். அதிலும் நமது புராணங்களில் தந்திரக் காட்சிகளின் அவசியமில்லாத கதைகளே கிடையாது. ஆகையால் நம் நாட்டில் தந்திரக் காட்சிகளின் வகைகள் ஏராளம். தந்திரக் காட்சிகளைப் படம் பிடித்துக்கொடுக்கும் நிபுணர்களும் பலர் தோன்றி யிருக்கிறார்கள்.

காமிராமான் கையாளும் ஒளியை மட்டுப் படுத்தவும், அதன் பிரகாசத்தை அடக்கவும் பல சாதனங்களிருக்கின்றன. வென்ஸ் முன்னால் சில வர்ணக் கண்ணாடித் தகடுகளை வைத்துப் படம் பிடிப்பதன்மூலம், எமல்ஷன்மேல் விழும் ஒளியை அளவுக்

சூட்படுத்தி படத்தில் சூளிர்ச்சியையும் கணியையும் தோற்றுவிக்கிறார்கள். விளக்குகளின் மேலேயே மெல்லிய சல்லாபோன்ற துணி தைத்த மூடிகளைப் போட்டும் விளக்குகளிலிருந்து வரும் ஒளியை மட்டுப்படுத்துகிறார்கள். சூரிய வெளிச்சத்தின் வெறிப்பு படத்தில் வராமலிருக்க மேலே சொன்ன கண்ணாடித் தகடுகள் அல்லது பில்டர் (Filter) “ ஒளி வடி கட்டி ”களை உபயோகிக்கிறார்கள்.

இவற்றைத் தவிர ஒரு நடிகர் அல்லது நடிகையின் முகத்தை சூளோஸ் அப் எடுக்கும்போது “ டிப்யூசர் ” (Difuser) அல்லது ஒளியை விரியச்செய்யும் கண்ணாடிப் பலகைகளை உபயோகித்து, முகத்திலே கனிவும் மென்மையும் தோன்றச் செய்கிறார்கள். குபேர குசேலா படத்தில் பாபநாசம் சிவன் “ கண்ணா கண்ணா ” என்ற பாட்டைப் பாடுமிடத்தில் இந்த முறையில் எடுக்கப்பட்டுள்ள அவர் முகத்தில் சாந்தமும் கனிவும் நிறைந்து தோன்றுவதைக் காணலாம். அதே படத்தில் ராஜகுமாரியின் பல சூளோஸ் அப்புகள் இந்த முறையில் எடுக்கப்பட்டிருப்பதால் எவ்வளவு பலன் வருகிறதென்பதையும் காணலாம்.

இன்று இந்திய சினிமா உலகில் அபாரத் திறமை கொண்ட சில காமிராமான்கள் தோன்றி யிருக்கிறார்கள். நல்ல நிபுணத்துவம் படைத்த காமிரா மான்கள் பலர் இருக்கிறார்கள். இந்திய சினிமாவில் காமிரா அம்சம் ரொம்ப ரொம்ப முன்னேறி யிருக்கிறது. நாளுக்குநாள் ஒவ்வொரு புதுப் படமும், அதிக அழகும் தெளிவும் நிறைந்து வருகிறது. இது காமிரா நிபுணர்களின் வளர்ச்சியைத்தான் குறிக்கும். ஹாலிவுட்டில், ஒவ்வொரு ஷாட்டையும்

இரண்டு அல்லது மூன்று காமிராக்களைப் பல நிலைகளில் வைத்து ஏககாலத்தில் ஒட்டிப் படம் பிடிக்க வசதிகளிருக்கின்றன. அதனால் அவர்களுடைய படப் பிடிப்பு மெருகும் அழகும் நிறைந்து தோன்றுகிறது. ஆனால் இங்கே ஒரு ஷாட்டில் ஒரு காமிராவுக்கு மேல் உபயோகிக்க வசதிகள் போதாது. இருந்தும் நம்முடைய படங்களின் படப் பிடிப்பில் சில வெளி நாட்டுப் படங்களின் அளவுக்கு மெருகிருப்பதையும் காண முடிகிறது!

தமிழ் நாட்டில், ராமநாதன், ஜிதன்பானர்ஜி, மார்க்கல் பார்ட்லே, ஆதி இரானி, கமால்கோஷ், கட்டக், கூப்பர் முதலிய பிரபல காமிரா மாண்களிருக்கிறார்கள். ராமநாதனின் காமிரா உத்தி மேதா விவாசம் நிறைந்தது என்பது எல்லோருடைய அபிப்பிராயமுமாகும். தற்சமயம் ஜெமினியிலுள்ள ரெங்கா என்னும் இளைஞரிடம் நிபுணத்துவ மடைவதற்கு வேண்டிய உற்சாகமும் அறிகுறிகளும் இருக்கின்றன. இவர்களைத்தவிர இன்னும் பிரபல மடையா விட்டாலும், திறமையோடு காமிராவைக் கையாளும் பலர் பிரகதிஸ்டீடியோவிலும், சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ளிலும், கோவை சென்ட்ரல் ஸ்டீடியோ விலுமிருக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு ஷாட்டுகளில் அவர்கள் நிபுணர்களையும் பிரமிக்கவைக்கும் திறமையைக் காட்டுகிறார்கள்.

தென்னிந்தியாவில் தந்திரக் காட்சிகள் எடுப்பதில் சென்னையில் கோட்னீஸும், சேலத்தில் சுப்பராவும், கோவையில் கிருஷ்ணன் என்ற இளைஞருமிருக்கிறார்கள். கிருஷ்ணனின் தந்திரக்காட்சி வேலையில் அக்கரையும், நல்ல கற்பனையும் வெளியாகிறது.

ஒலிப்பதிவு

சினிமாப் படங்களைப்பற்றித் தமிழ் பத்திரிகைகளில் வரும் விமரிசனங்களில் “ஒளிப்பதிவு” “ஒலிப்பதிவு” என்ற பதங்கள் வழங்குவதைக் காணலாம். போட்டோ எடுப்பது ஒளியைப் பதிவு செய்வதுதான் என்பது முந்திய அத்தியாயத்தில் விவரிக்கப்பட்டது.

ஆனால் ஒளியை “ரிக்கார்டு” (Record) செய்வதை ஒளியைப் பதிவு செய்வது என்று சொல்வதைவிட ஒளியைப் போட்டோ எடுப்பது என்று சொல்வதுதான் பொருந்தும். கண்ணால் காணக்கூடிய பொருள்களையும், மனிதர்களையும் படம் பிடிப்பதுபோல, சினிமாவில் சப்தங்களையும் படம் பிடிக்கிறார்கள். ஒலிகளைப் படம் பிடிக்கும் இயந்திரத்திற்குத்தான் ரிக்கார்டிங் மெஷின் (Recording machine) என்று பெயர்.

பிரசங்க மேடைகளிலிருந்து ஒருவர் பேசுவதைக் கூட்டத்திலுள்ள எல்லோரும் தெளிவாகக் கேட்பதற்காக மைக்ரோபோன் (Microphone) என்னும் சாதனம் வைக்கப்பட்டிருப்பதைப் பார்த்திருக்கலாம். அதன்முன் நின்று ஒருவர் பேசுவதை இந்த சாதனம் வாங்கி மின்சார சக்தியால், சிறிது தூரத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ள “லவுட்ஸ்பீக்கர்” (Loud speaker) அல்லது ஒலி பெருக்கிக்கு அனுப்புகிறது. ஒலிபெருக்கி அவர் பேச்சை எல்லோரும் கேட்கும் அளவுக்குப் பெருக்கி வெளியிடுகிறது.

அதேபோல சினிமாவிலும், நடிக நடிகையர் பேசும் வசனங்களையும், பாடும் பாட்டுகளையும், வாத்ய சங்கீதம், இதர சப்தங்கள் ஆகியவற்றையும் வாங்கும் மைக்ரோபோன்கள் இருக்கின்றன. மைக்ரோபோன் அல்லது “மைக்” (சினிமாவில் சுருக்கத் திற்காக உபயோகிக்கப்படும் பதம்) அந்த சப்தங்களை வாங்கி, மின்சார இணைப்பினால் பதிவு செய்யும் இயந்திரத்திற்கு அனுப்புகிறது.

ஒலிப்பதிவு செய்யும் இயந்திரம் மிக மிக நுட்பமான அங்கங்கள் கொண்டது. அதன் அமைப்பும், அது வேலைசெய்யும் முறையும் கவர்ச்சி நிறைந்தவை.

அந்த இயந்திரத்தின் ஒரு பகுதியில் காந்த சக்தி கொண்ட ஒரு கம்பியில் கோர்க்கப்பட்ட ஒரு சிறு கண்ணாடித் துண்டு (முகம் பார்க்கும் கண்ணாடி ரகத்தைச் சேர்ந்தது) இருக்கிறது.

அந்தக் கண்ணாடித் துண்டு மிக மிகச் சிறிய அளவிலிருக்கிறது. அதைக் கோர்த்திருக்கும் கம்பியில் காந்தசக்தி யிருப்பதால், அதன்மேல் மின்சார சக்தி பட்டால் படபடவென்று ஆடும் தன்மையுள்ளதாக இருக்கிறது. கம்பி ஆடும்போது அதில் சம்பந்தப்பட்ட கண்ணாடித் துண்டும் ஆடுகிறது. இது ஒரு விடையில் ஆயிரக்கணக்கான தடவைகள் கூட ஆடும்படி அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

கண்ணாடித் துண்டுக்கு மேலே, இயந்திரத்தில் ஒரு சிறிய “பல்பு” (Bulb) எரிந்து, அதன் ஒளி கண்ணாடித் துண்டின்மேல் விழும்படி செய்திருக்கிறார்கள். கண்ணாடியின்மேல் விழும் ஒளி பிரதிபலித்து வரும் என்பது எல்லோருக்கும் தெரியும். கண்ணாடியை அப்படியும் இப்படியும் ஆட்டினால் பிரதி

பலிக்கும் ஒளி கூத்தாடுவதும் தெரியும். அதேபோல கண்ணாடித் துண்டின்மேல் விழும் ஒளியும், அது ஆடும்போது ஆடி ஆடிப் பிரதிபலிக்கிறது.

இப்படிப் பிரதிபலித்து வரும் ஒளி ஒரு குறிப்பிட்ட திசையில்போய் விழும்படி கண்ணாடித்துண்டு வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அந்த திசையில், ஒளி விழும் இடத்திற்குச் சரியாக, அந்த ஒளியை வாங்குவதற்குத் தகுந்தவிதமாக எம்ல்ஷன், பூசப்பட்ட பில்ம் சுருள் வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்தச் சுருள் வேகமாக—விடைக்கு ஒன்றரையடி வேகம்தான்—நகரும்படியும் இயந்திர அமைப்பு இருக்கிறது.

மைக்கில் விழும் ஒளி மின்சார சக்தியாக மாறி, வயர் (Wire) அல்லது கம்பிகளின் மூலம் காந்தசக்தியுள்ள கம்பியில்போய் தாக்கும்படி இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது. மின்சார சக்தி—பேசப்படும் ஒலிக்கு ஏற்ப—வந்து தாக்கியவுடன் காந்தக் கம்பியும், அதிலுள்ள கண்ணாடித் துண்டும் படபடவென்று ஆடுகின்றன. துண்டின்மேல் விழும் பல்பு ஒளி அந்த ஆட்டத்திற்குத் தகுந்தபடி பிரதி பலித்து எதிரிலுள்ள பில்மின்மேல் விழுகிறது. பில்மிலுள்ள எம்ல்ஷன் அந்த ஒளிபட்டுக் கறுக்கிறது. அதாவது பில்மில் ஒளி படம் பிடிக்கப்படுகிறது. பில்ம் வேகமாக நகர்ந்துகொண்டேயிருப்பதால், துண்டின் ஒவ்வொருபுது ஆட்டமும் வரிசையாக அதில் பதிவு செய்யப்படுகிறது. இப்படி ஒலியால் பிறந்த ஒளியைப் படம் பிடித்திருக்கும் பில்ம்தான் “ஸவுண்ட் நெகடிவ்” (Sound negative) என்பது.

இந்த நெகடிவிலிருந்து பிரதியெடுத்து, தியேட்டரில் காட்டப்படும் படத்திற்கு ஒளி சேர்க்கப்படு

கிறது. பில்மிலுள்ள இந்த ஒலிப் படத்திற்கு: “ஸவுண்ட் டிராக்” (Sound Track) அல்லது ஒலிச்சுவடு என்று பெயர். தற்சமயம் சாதாரணமாக எங்கும் கிடைக்கும் ஒரு பேசும் பட பில்ம் துண்டை யெடுத்துப் பார்த்தால் அதன் ஒரு பக்கத்தில் நீளமாக ஒலிச்சுவடு ஒடுவதைப் பார்க்கலாம். பில்மிலுள்ள பிரேம்களில் படத்துடன் ஒலிச்சுவட்டையும் சேர்த்துப் பிரதி யெடுக்கிறார்கள், படம் கணுக்கணுவாக—தனித்தனி பிரேம் அல்லது போட்டோவாக—இருக்கும். ஆனால் ஒலிச்சுவடு தொடர்ச்சியாக இருக்கும். அந்த சப்தம் முடிந்தபிறகுதான் சுவடு மறையும். பில்மில் சாதாரணமாகப் பார்க்கும்போது சுவடு பில்மின் இயற்கை நிறத்திலும், அதன் இருபக்கமும் கறுப்பாகவும் இருப்பது தெரியும்.

மைக்கிலிருந்து வரும் சப்தம் அல்லது சப்தத்தினால் அனுப்பப்படும் மின்சார சக்தி நேரே காந்தசக்திக் கம்பிக்கு—கண்ணாடித் துண்டுக்கு—போவதில்லை. இரண்டுக்கும் நடுவில் “மிக்சர்” (Mixer) அல்லது கலக்கும் இயந்திர சாதனம் ஒன்று இருக்கிறது. இந்த மிக்சரிடம்தான் ஒலியைப் பதிவுசெய்யும் “ரிக்கார்டிஸ்டு” (Recordist) ஒலிப்பதிவாளர் இருப்பார்.

அவர் ஒரு “ஹெட்போன்” (Head phone) அல்லது மைக்கிலிருந்துவரும் சப்தத்தை வாங்கிக்கொடுக்கும் சாதனத்தைக் காதில் அணிந்திருப்பார். டெலிபோனைக் காதில் வைத்துக்கொண்டால் வேறு எங்கிருந்தோ ஒருவர் பேசுவது காதில் கேட்கிறதல்லவா? அதேபோன்ற அமைப்புதான் இந்த ஹெட்போன். மைக்கிலிருந்து வரும் ஒலியை அதில் கேட்டு, ரிக்

கார்டிஸ்டு, ஒலியை வேண்டிய அளவுக்குப் பெருக்கிக் காட்ட மிக்சரில் வசதி யிருக்கிறது,

. கொட்டகையில் உட்கார்ந்து படம் பார்க்கும் போது, திரையின்மேல் இருவர் ரகசியமாகப் பேசுவது, கொட்டகையின் கோடியி லிரும்பவருக்குக் கூட கேட்கிறது. ஆனால் அவர்கள் ரகசியமாகத் தணிந்த குரலில்தான் பேசுகிறார்கள். படத்திலுள்ள எல்லா சப்தங்களும் கொட்டகையிலுள்ள எல்லாருக்கும் தெளிவாகக் கேட்கும்படி ரிக்கார்டிஸ்டு சப்தங்களைப் பெருக்கிப் பதிவு செய்கிறார்.

கொட்டகை முழுவதும் கேட்கும்படி ஒலியைப் பெருக்கும் இயந்திர சாதனத்திற்கு “ஆம்பிளிபையர்” (Amplifier) அல்லது “விஸ்தரிக்கும்” சாதனம் என்று பெயர்.

மைக்கிவிருந்து வரும் ஒவ்வொரு ஒலியும் கொட்டகை முழுவதும் கேட்பற்கு, அதை எவ்வளவு பெருக்கவேண்டும் என்பதெல்லாம் ரிக்கார்டிஸ்டுக்கு அனுபவத்தினால் தெரியும். அந்த அளவுக்குப் பெருக்கி அவர் ஒலியைப் பதிவுசெய்யும்—அல்லது படம் பிடிக்கும்—இயந்திரத்திற்கு அனுப்புகிறார்.

நடிகர்கள் நடிக்கும்போது ஏறக்குறைய ஒரே மைக் மாத்திரம் உபயோகிக்கப்படலாம். அதனால் அவர்கள் பேச்சுகளைப் பெருக்கி அனுப்பும் வேலையை மாத்திரம்தான் அவர் செய்கிறார். சில சமயங்களில் இரண்டு அல்லது மூன்று மைக்குகள் உபயோகிக்கும் அவசியமும் நேருவதுண்டு.

பாட்டுகளைப் பதிவு செய்யும்போதும் அதேபோலத்தான். வாத்ய கோஷ்டியார் தனியாக ஒரு பக்கத்தில் இருந்து பாட்டின் சங்கீதத்தை வாசிப்பார்கள்.

அவர்களுடைய வாத்திய ஒலியை வாங்கிய யனுப்புவதற்காக ஒரு மைக் வைக்கப்பட்டிருக்கும். இன்னொரு பக்கத்தில் நடிக்க நடிக்கையர் பாடுவதை வாங்கிய யனுப்பு இன்னொரு மைக் வைக்கப்பட்டிருக்கும். சங்கீத டைரக்டர் சைகை கொடுத்தவுடன் கோஷ்டிகீதமும் பாட்டும் சேர்ந்து ஆரம்பிக்கும். ரிக்கார்டிங்ஸ் இரண்டையும் சேர்த்துக் கேட்கும்போது, பாடுகிறவர் குரலொலியை வாத்தியகோஷம் அழுக்கிவிடாதபடி அதைக் கொஞ்சம் குறைத்தும், குரலைப் பெருக்கியும் ஒலியைக் கலந்து பதிவு செய்ய அனுப்பு வார்.

பாட்டுகளைப் பதிவு செய்ய இப்படி இரண்டு மைக்குகளை உபயோகிப்பதற்குப் பல காரணங்களிருக்கின்றன. முக்கியமாக, குரலும் வாத்தியங்களின் ஒலியும் ஒரேயடியாகக் குழம்பி இரண்டுமே புரியாமல் போய்விடக் கூடாதென்பது ஒன்று. இரண்டாவது பாட்டில் பல்லவி அனுபல்லவி இணைப்புகள் தனி வாத்தியங்களின் ஒலியாகயிருக்கும். அதைக் கொஞ்சம் உயர்த்திக் கேட்கும்படி பதிவு செய்ய வேண்டும். ஆனால் குரலுடன் கலந்துவரும்போது வாத்தியங்களின் ஒலியைக் கொஞ்சம் அடக்கிக் கவக்க வேண்டும்.

எந்த ஒலியையும் இப்படிப் பெருக்கவோ அடக்கவோ வசதியிருப்பதால் நடிகர்கள் இயற்கையாக— டிஜ வாழ்க்கையில்—பேசுவதுபோல சம்பாஷிப்பது சாத்தியமாகிறது. கதையின் ரஸங்கள், உணர்ச்சிகளுக்கேற்றபடி அவர்கள் குரலை உயர்த்தியும் தாழ்த்தியும் சகஜமாக நடந்து கொண்டால் போதும். அசோக்குமார், சைகால் முதலியவர்கள் ஒன்று

அல்லது ஒன்றரைக் கட்டை சுருதியில் சிரமமில்லாமல் பாடுவதும் இதனால் சாத்யமாகிறது.

ஒரு படத்தில் ஒலிப்பதிவு நன்றாயிருக்கிறது என்றால் அதில் நாம் கேட்கும் சம்பாஷணைகளும், பாட்டுகளும், இதர சப்தங்களும் நிஜவாழ்க்கையில் எப்படிக்கேட்குமோ அப்படியிருக்கின்றன என்று தான் அர்த்தம். ஒலிப்பதிவு செய்பவர், நடிகர்கள் சம்பாஷணைகளையும், பாட்டுகளையும் சகஜமான முறையில் பேசவும் பாடவும் செய்து அதைக் கொட்டகையிலுள்ள எல்லோருக்கும் தெளிவாகக் கேட்கும்படி பதிவு செய்திருக்கிறார்; இதர சப்தங்களையும் அதேபோல நிஜமான சப்தங்களாகத் தோன்றும்படி பதிவு செய்திருக்கிறார் என்பதற்கு பதில் ஒலிப்பதிவு நன்றாயிருக்கிறது என்கிறோம்.

ஒவ்வொரு நடிகரின் குரலும் ஒவ்வொரு தினுசாக இருக்கும். ஒவ்வொரு பாட்டிலும் மேல்ஸ்தாயி கீழ்ஸ்தாயி இடங்கள் ஒவ்வொரு அளவிலிருக்கும். அவற்றையெல்லாம் ரிக்கார்டிஸ்டு கவனித்து, தனது அனுபவத்தினால் அவற்றிற்கேற்ற விதமாகப் பெருக்கியும், அடக்கியும் பதிவு செய்வீப் பதுதான் அவருடைய கலை.

படங்களில் வரும் பாட்டுகள், பெரும்பாலும், அந்தந்தப் பாட்டுக்குரிய காட்சி படம் பிடிக்கப்படுமுன்பே பதிவு செய்யப்பட்டு விடுகின்றன. பதிவு செய்யப்பட்ட பாட்டு—ஒலி அடங்கிய பில்ம்—படமெடுக்கப்படும்போது ஒரு தனி இயந்திரத்தில் ஓட்டப்படுகிறது. இந்த இயந்திரத்திற்கு ப்ளேபாக் (Play Back) இயந்திரம் அல்லது பதிவு செய்த ஒலியை கேட்கும் சாதனம் என்று பெயர். இதில் ஒலிப்பதிவு

செய்த பில்மை ஒட்டினால், அதிலுள்ள பாட்டு பதிவு செய்யப்பட்டபடி கேட்கும்.

அந்தப் பாட்டுக்குள்ள காட்சியை—படத்தில் நடிக நடிகையர் அதைப் பாடி நடிக்கும் இடத்தை படம் பிடிக்கும்போது பாட்டை இந்த இயந்திரத்தில் ஒட்டுவார்கள். அதிலிருந்து வரும் பாட்டை அதனுடன் பாடிக் கொண்டே நடிக நடிகையர் நடிப்பார்கள். இப்படி முன்பே எடுத்த ஒலியை ஒட்டி அதற்கேற்றபடி பாடிக்கொண்டே நடிப்பதற்குத் தான் ப்ளேபாக் எடுப்பது என்கிறோம்.

நடிகர்கள் ஒரு பாட்டைப் பாடும்போது அவருடைய கவனம் முழுவதும் அந்தப் பாட்டின் தாளம், ராக பாவம் அர்த்த பாவம் ஆகியவற்றிலேயே லயித்திருக்கும். ஆகையால் அவர் நடிக்கும் போதே பாடி படமும் பிடித்து, ஒலியையும் பதிவு செய்தால் நடிப்பு அல்லது பாட்டு ஏதாவது ஒன்று பாதிக்கப்படலாம். பாட்டின் கவனத்தில் நடிப்பையோ அல்லது நடிப்பின் கவனத்தில் பாட்டையோ அவர் திருப்திகரமாக வெளியிட முடியாமல் போய் விடலாம். அம்மாதிரி ஒரே காலத்தில் இரண்டு விஷயங்களில் கவனம் செலுத்தும் சிரமமில்லாமலிருப்பதற்காகவே ப்ளேபாக் முறை கையாளப்படுகிறது.

பாட்டோடு வாத்யங்களையும் சேர்த்து வாசித்தாக வேண்டும். இரண்டு ஒலிகளையும் மாறுபட்ட அளவுகளில் பெருக்கியும் அடக்கியும் கலந்து பதிவு செய்யவேண்டும். படம் பிடிக்கும்போதே பாட்டைப் பதிவு செய்வதால் இந்தக் கலப்பு வேலை பாதிக்கப்படும்.

மூன்றாவது, ஒவ்வொரு காட்சியும் பல ஷாட்டுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு ஷாட்டும் பல முறை திரும்பத் திரும்ப ஒத்திகை செய்யப்பட்டு படம் பிடிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு பாட்டிற்குள்ள படமும் அதேபோல பல ஷாட்டுகளாகப் பிரிக்கப் பட்டே படம் பிடிக்கப்படுகிறது. அதாவது ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் பாட்டின் ஒரு பகுதிதானிருக்கிறது. அந்த ஒவ்வொரு பகுதியையும் தனித்தனியாகப் பிரித்துப் பாடிப் பதிவு செய்தால் தாள ஒற்றுமையிருப்பது சாத்தியமேயில்லை.

முன்பே பதிவு செய்யப்பட்ட பாட்டை ஓடவைத்து அதைப் பாடிக் கொண்டே நடிப்பவர், பாட்டின் வார்த்தைகளுடன் ஏககாலத்தில் தன் வாயசைவை—தான் பாடுவதை—இணைத்துப் பாடவேண்டும். அந்தப் பாட்டைப் பாடிப்பாடி உள்ள அனுபவத்தால் இது அவ்வளவாக சிரமமான காரியமல்ல. பாட்டின் ஒலி—வாயசைவு இணைப்புக்கு “ஸிங்கர்னிலேஷன்” (Syncornisation) என்று சொல்லுகிறோம். இந்த இணைப்பு சரியாக இல்லாமலிருப்பதுதான் “நான் ஸிங்க்” (Non Sync) என்பது.

சடிகர்கள் ஒலியையும் வாயசைவையும் இணைக்க முயலுவதோடு, பதிவு செய்யும்போது என்ன குரலில் எவ்வளவு பலமாக—பாடினார்களோ அதே அளவில் ப்ளேபாக்கிலும் பாடவேண்டும். நாலரைக் கட்டை சுருதியில் மேலே பிடித்துப் பாடிய பாட்டை படம் பிடிக்கும்போது கள்ளத் தொண்டையில் பாடி இணைக்க முயன்றாலும் நான் சிங்க் தோற்றம் ஏற்பட்டுவிடும். ஒலி மேலே பாடு

வதைக் காட்டும்போது முகம்—முகத்தின் அங்கங்கள்—கீழே பாடுவதைக் காட்டிவிடும்.

தாளமில்லாத ராக ஆலாபனையாகப் பாடும் விருத்தங்கள் முதலியவற்றைப் படம் பிடிக்கும்போதே பாடச் செய்து ஒலிப்பதிவு செய்வார்கள். ஆனால் விருத்தம் முழுவதையும் ஒரே ஷாட்டாக எடுத்தால் நன்றாக இருக்காது. விருத்தத்தைப் பல துண்டுகளாக விட்டு விட்டுப் பாடினால் இசை யொற்றுமை வராது. அதற்காக இப்படி நேரடியாகப் பாடும் பாட்டுகளைப் பாடும்போது இரண்டு அல்லது மூன்று காமிராக்களை வெவ்வேறு தூரங்களிலும் நிலைகளிலும் வைத்துப் படம் பிடிப்பார்கள்.

சகஜமாக, படம் எடுக்கும்போது ஒவ்வொரு சப்தத்தையும் தனித்தனியாகப் பதிவு செய்து கொண்டு, படம் பிடித்து முடிந்தபிறகு, கலக்க வேண்டிய ஒலிகளைக் கலந்து பதிவு செய்வார்கள்.

இதற்கு ரீரிக்கார்டிங் (Rerecording) அல்லது மறு பதிவு என்று சொல்லுகிறோம். படம் எடுக்கும் போதே பதிவு செய்யப்படாத, படத்திற்கு அவசியமான சப்தங்கள், படத்திலே மெளனப் பகுதிகளுக்குப் பின்னணி சங்கீதம், படத்தின் ஆரம்பத்திலுள்ள பெயர் அட்டவணியின் பின்னணி முதலியவற்றையும் மறு பதிவின்போதுதான் பதிவு செய்வார்கள். இதில் பாட்டிலே கலந்து வரவேண்டிய வசனங்கள், வசனங்களில் கலந்து வரவேண்டிய பின்னணி, இதர சப்தங்கள் முதலியவற்றையும் கலந்து மறு பதிவு செய்வார்கள்.

ஸ்டுடியோவில் ஒரு புரொஜக்டர் இருக்கும். அதில் பில்மை ஒட்டினால் அதிலுள்ள ஒலி கொட்ட

கையில் கேட்பதுபோலக் கேட்க ஏற்பாடு செய்திருக்கும். மறு பதிவு செய்யும்போது, முன்பே பதிவு செய்யப்பட்ட ஒளிச் சுருளை புரொஜக்டரில் ஒட்டுவார்கள்.

முன்பே பதிவு செய்யப்பட்ட வசனங்கள் பின்னணி சங்கீதத்துடன் மறு பதிவு செய்யப்படுகிறதென்று வைத்துக் கொள்வோம். புரொஜக்டரி லிருந்து வசனங்களின் பதிவு செய்த ஒளி மிக்சருக்கு வரும். மைக்கிலிருந்து வாத்ய கோஷ்டியின் இசை யொலியும் மிக்சருக்கு வரும். ரிக்கார்டிங்டு, வசனங் கள் தெளிவாகக் கேட்கும் வகையில் பெருக்கியும், பின்னணி பின் பலமாக மாத்திரம் கேட்கும்படி அடக்கியும் இரண்டு ஒலிகளையும் கலந்து பதிவு செய்வார். இதுதான் மறு பதிவு செய்யும் முறை.

படம் பிடிக்கும்போதே பதிவு செய்யப்பட்ட வசனங்களில் சில தேவைக்கு அதிகமான ஒலியாகவும், அல்லது குறைவாகவும் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கலாம். மறு பதிவின்போது இந்த வித்தியாசங்களுக்கும் சரிப்படுத்தி மறுபதிவு செய்வதும் உண்டு.

படம்பிடிக்கும்போதே நடிகர்கள் பேசுவதைப் பதிவுசெய்ய உபயோகிக்கப்படும் மைக், காமிரா திருஷ்டி வியாபகத்திற்குள் வராதபடி வைக்கப்பட வேண்டும். ஆனால் நடிகர்கள் பேசுவதைத் தெளிவாக வாங்குவதற்கு வேண்டிய அளவு சமீபத்திலும் இருக்கவேண்டும். இதற்காக செக்கிலுள்ள உலக்கை சுழலுவதுபோல வட்டமாகச் சுழலும் அமைப்புக் கொண்ட “பூம்” (Boom) என்ற சாதனம் உபயோகிக்கப்படுகிறது. ஒரு தூண்போன்ற இரும்புக் கம்

பத்தின் உச்சியில் குறுக்காக இன்றொரு இரும்புச் சட்டம் பொருத்தப்பட்டிருக்கிறது. அந்தச் சட்டம் எந்தத் திசையில் வேண்டுமானாலும் திரும்பும்படியும் எவ்வளவு உயரத்திலோ அல்லது கீழோ ஏறி இறங்கும்படியும், அடிக் கம்பத்திலிருந்து எவ்வளவு தூரம் வேண்டுமானாலும் நீளும்படியும் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அந்தக் குறுக்குச் சட்டத்தின் ஒரு கோடியில் மைக் கட்டப்பட்டு சப்தம் வருமிடத்திற்கு நேர் மேலே தொங்கவிடப்படும்.

தற்காலம் தயார் செய்யப்படும் மைக்குகள் எவ்வளவு மெல்லிய ஓசையையும் வாங்கச் சக்தியுள்ளவையாகச் செய்யப்படுகின்றன. ஆகையால், சில ஷாட்டுகளில்—லாங் ஷாட்டு அல்லது தூர ஷாட்டுகளில்—காமிராவின் திருஷ்டிப் பரப்பு விசாலமாக இருக்கும்போது, மைக் நடிகர்களிடமிருந்து அதிக உயரத்திலிருந்தாலும் கூட அவர்கள் சம்பாஷணையைப் பதிவுசெய்வது சாத்தியமாகிறது.

ஒவ்வொரு சப்தத்திற்கும், அது உண்டாகும் இடத்தின் அமைப்பை யொட்டி எதிரொலி உண்டாகும். சில சமயங்களில் எதிரொலி ரொம்ப நுட்பமாக இருப்பதால் நம் காதில் படுவதில்லை. ஆனால் இயந்திரமாகிய மைக் நுட்பமான எதிரொலியையும் பிடித்துவிடும். பதிவு செய்பவர் அந்தமாதிரி எதிரொலி வராமல் தடுக்க பல உபாயங்களைக் கையாளுவார். நடிகர்கள் நிற்குமிடத்திற்குக் கீழே கனமான ஜமக்காளம் அல்லது கம்பளங்களை விரித்துவைப்பது, செட்டில் திறந்திருக்கும் பகுதிகளில் பலகைகளை வைத்துத் தடுப்பது போன்றவை சகஜமாகக் கையாளப்படும் உபாயங்கள். தற்கால ஸ்டூடியோக்கள்

எதிரொலி வராமலிருப்பதற்கு வேண்டிய வகையில் கட்டப்படுகின்றன. ஸ்டூடியோவின் உட்புறம் எதிரொலியைத் தடுப்பதற்கு வேண்டிய வகையில் அமைக்கப்படுகிறது.

சினிமாவில் படமும் ஒலியும் ஒரு வாக்கியத்தில் எழுவாயும் பயனிலையும்போல. இதனால் அதற்கு பலம். அதனால் இதற்கு பலம். “ராமன் தெருவில்” என்ற பதச் சேர்க்கைக்கு அர்த்தமேயில்லை. “தெருவில் வந்தான்” என்ற பதத் தொடரில் தலைகால் புரியாது. “ராமன் தெருவில் வந்தான்” என்னும்போதுதான் அது வாக்கியமாக முழுமையடைகிறது. அர்த்தம் பிறக்கிறது. அதேபோலத்தான் படமும் ஒலியும்.

ஆனால் படம் பார்க்கிறவர்களுக்கு, படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும்போதும், பிறகு அந்த அனுபவத்தை எண்ணி மகிழும்போதும் ஒலிப்பதிவு இலாகா என்று ஒன்றிருப்பதாகவே ஞாபகம் வருவதில்லை. பேசும் படம் என்ற பெயரிருந்தாலும் அதைப் பேச வைப்பவர்கள் எப்போதும் பின்னால் தானிருக்கிறார்கள். வயிற்றிலே அஜீர்ணம் போன்ற ஏதாவது கோளாறு நேரும்போதுதான் நமக்கு வயிறு என்று ஒரு அங்கமிருப்பது ஞாபகம் வதுவதுபோல, படத்தில் ஒலிப்பதிவு இயற்கையாக இல்லாதபோது, அல்லது தெளிவாக இல்லாத போதுதான் அந்தக் குறைக்குக் காரணமாக யாரோ இருப்பதாகத் தெரியும்.

ஒலிப்பதிவாளர்கள் பேசும் படத்தின் ரஸனைக்கு, எவ்வளவு முக்கிய காரணமாக இருக்கிறார்கள் என்பதை இரண்டொரு வாக்கியங்களில் சொல்லிவிட முடியாது.

இடி இடிக்கும் சப்தம் சில சமயங்களில் கேட்பவர் காதை யடைத்துச் செவிடாக்கிவிடும். அவ்வளவு பலமான—கனமான—சப்தம் இடியோசை அதை நாம் ஒவ்வொருவரும் கேட்டிருக்கிறோம். படத்திலே இடியோசையைக் கேட்கும்போது அது நிஜமான இடியோசையென்று தோன்றுகிறது. ஆனால் காதை பாதிப்பதில்லை. இயற்கை இடியோசையின் வேதனை எழுவதில்லை. இம்மாதிரி அந்த ஓசையின் கனத்தை மாத்திரம் காட்டி, ஆனால் பலத்தை அடக்கிப் பதிவுசெய்யும் நிபுணத்துவம் வியப்புக்குரியது தானல்லவா! அதேபோலத்தான் ரகசியம் பேசுவதும். குரலைத் தணித்து இரண்டடிக்கு அப்பால் நிற்கிறவனுக்குக்கூடக் கேட்காதபடி பேசும் ரகசியத்தை கொட்டகை முழுவதும் கேட்கும் படியும், ஆனால் ரகசியமென்ற பாவனை புரியும்படியும் பதிவுசெய்யும் கலைஞர்கள் ஒலிப்பதிவு செய்பவர்கள். தமிழ்நாட்டில் இன்று சில நிபுணர்களான ஒலிப்பதிவாளர்கள் இருக்கிறார்கள். பாடுகிறவர்களின் குரலின் இனிமையும், இழைவும், குழைவும், கனமும் குறையாதபடி பாட்டுகளைப் பதிவுசெய்து கொடுக்கும் திறமை கொண்டவர்கள். நடிக நடிகையர் பேசும் வசனங்களிலுள்ள உணர்ச்சி குன்றாமல், வார்த்தைகளில் ஒவ்வொரு எழுத்தும் புரியும்படி பதிவு செய்பவர்கள். நடிக நடிகையர் பேசும் போது ஒரு வார்த்தை சரியாகக் கேட்காவிட்டாலும் அவர்களை மறுபடி மறுபடி பேசச்சொல்லி தெளிவாகப் பேசவைத்துப் பதிவுசெய்யும் அக்கறையுள்ளவர்கள்.

காமிரா உத்தியில் மேதைகொண்ட ராமனாத

னின் ஜோடியாகப் பொருந்தியிருக்கும் ஒலிப்பதிவுக் கலைஞர் சேகர். அவர் செட்டிங், ஆடையாபரணங்கள், படங்களின் விளம்பரங்கள் முதலியவற்றில் நிபுணராயிருப்பதுபோல ஒலிப்பதிவிலும் நல்ல திறமை யடைந்திருக்கிறார். வாஹினியின் நான்கு படங்களிலும், நாகையாவின் சங்கீத டைரக்ட்ஷனுக்கு உயிர் கொடுத்துப் பதிவுசெய்தவர் சேகர்தான்.

ஆதியில் பிரகதி ஸ்டூடியோவில்லிருந்த, தற்சமயம் ஜெமினியிலுள்ள பிக்ஸ் (Biggs) மிகமிகத் தேர்ந்த ஒலிப்பதிவாளர். மங்கம்மா சபதத்தைப் பார்ப்பவர்கள் அவருடைய திறமையை நேரில்கேட்டு அனுபவிக்கலாம். படத்திற்கு ஒலிப்பதிவு செய்யும்போது ஒலி நன்றாக இருக்கவேண்டு மென்பதற்காக எவ்வளவு சிரமம் வேண்டுமானாலும் எடுத்துக்கொள்ளத் தயாராயிருப்பவர்.

நியூடோன் ஸ்டூடியோவில் தலைமைப் பதிவாளராக இருக்கும் டின்ஷா டெஹ்ரானி ஒரு மணியான பதிவாளர். தியாகராஜபாகவதரின் திருநீலகண்டர், அசோக்குமார் படங்களில் டின்ஷாதான் ஒலிப்பதிவு செய்தார், எம். எஸ். சுப்புலக்ஷ்மியின் சகுந்தலாவிலும் அவர்தான் பதிவு செய்தார். எந்த நேரமும் கலகலவென்று “கனகுஷியாக” வேலை செய்கிறவர். வேல் பிக்சரிவிலிருந்த ஜீவா என்பவரும், சேகருடனிருந்து நாகையாவின் பாக்யலக்ஷியியில் தனியாக ஒலிப்பதிவு செய்த கிருஷ்ண ஐயர் என்பவரும் நல்ல தேர்ச்சியுடன் பதிவு செய்கிறார்கள்.

இவர்களைத் தவிர இளையகோஷ்டி என்ற வர்ணனைக்குரிய சிலரும் தனியாகப் படங்களுக்கு ஒலிப்பதிவு செய்யும் தேர்ச்சியுடன் விளங்குகிறார்கள்.

நியூடோனில் அரசு என்ற இளைஞரும், பிரகதியில் பூநீனிவாசனும், சேகரிடமிருந்து பழகிய ராமச்சந்திரனும், ஜெமினியிலுள்ள ராமசாமியும், சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸிலுள்ள ஆர். ஜி. பிள்ளை கோயம்புத்தூர் சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவிலுள்ள ராமசாமி, துரை என்ற இளைஞர்களும் நல்லமுறையில் திறமையுடன் ஒலிப்பதிவு செய்கிறார்கள்.

வெட்டும் ஒட்டும்

படம் முடிந்து கொட்டகையில் காட்டப் படும் பொழுது எப்படியிருக்கும், அதில் என்னென்ன காட்சிகளிருக்கும் என்பதெல்லாம் கதையை எழுதி முடித்து ஸ்க்ரிப்ட் எழுதும்போதே ஓரளவுக்குத் தெளிவாகத் தெரியும். அந்த முடிவான அமைப்புக்கு வேண்டிய வகையில் டைரக்டர் ஷாட்டுகளை எடுக்கிறார். அந்த ஷாட்டுகளைச் சீர்ப்படுத்தி முன்னாலேயே செய்யப்பட்ட திட்டப்படி தொடுப்பதற்குத் தான் “எடிட்டிங்” (Editing) அல்லது சீர்ப்படுத்தித் தொடுப்பது என்று சொல்லுகிறோம்.

எடிட்டிங் என்ற ஆங்கிலப்பதத்திற்கு, வேறு ஒருவர் தயாரித்த ஒன்றில் வேண்டாதவற்றை விலக்கி, வேண்டியவற்றைச் சேர்த்து விஷயத்தை அழகாகவும், தெளிவாகவும், கோர்வையாகவும், பிறருக்குப் புரியும்வகையில் சீர்ப்படுத்தித் தொகுப்பது என்று வியாக்யானம் செய்யலாம். படத்தின் எடிட்டர் இவ்வளவு வேலைகளையும் செய்து தனி ஷாட்டுகளைத் தொடுத்து படத்திற்கு உருவம் உண்டாக்குகிறார்.

பத்திரிகைக்குவரும் செய்திகளைச் சீர்ப்படுத்தித் தொகுக்கும் எடிட்டர் பேனாவும் மையும்கொண்டு அதைச் செய்கிறார். படத்தின் எடிட்டர் கத்திரிக் கோலும், பில்மை ஒட்டும் பசையும் வைத்துக் கொண்டு செய்கிறார்.

ஒவ்வொரு படமும் மூன்று தடவைகளில், மூன்று அளவுகளில் சீர்ப்படுத்தப்படுகிறது.

முதலில் கதாசிரியர் கதையின் ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் அதிலுள்ள நாடக ரஸங்களுடன் விரிவாகவும் தெளிவாகவும் எழுதிக்கொடுக்கிறார். அவர் எழுதியதைப் படித்து ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் மனக்கண்ணால் கண்டு அனுபவிப்பதற்கு அந்த விரிவு அவசியம்தான். ஆனால் படத்தில் ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் நேருக்கு நேர் நடக்கப் பார்ப்போமாதலால் ஆசிரியர் எழுதியுள்ளதில் சில பகுதிகளைப் படமாக எடுக்கவேண்டிய அவசியமே யிராது. ஆகையால் கதையைத் தனித்தனி ஷாட்டுகளாகப் பிரித்து ஸ்கிரிப்ட் எழுதும்போதே இந்த அனாவசியமான பகுதிகள் விலக்கப்படுகின்றன, இதுதான் படத்தின் முதல் எடிட்டிங் அல்லது சீர்ப்படுத்துதல்.

ஸ்கிரிப்டை வைத்துக்கொண்டு படமெடுக்கும் டைரக்டர் அதில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள சில ஷாட்டுகள் அவசியமில்லையென்று நினைக்கலாம். வேறுவிதமாக மாற்றி யெடுத்தால் இன்னும் நன்றாக இருக்குமென்று எண்ணலாம். வேறு சில புதிய ஷாட்டுகளை எடுக்கவேண்டியது அவசியமென்றும் கருதலாம். படத்தின் முடிவான உருவத்திற்காக அவர் அவசியமென்று கருதும் இந்த மாறுதல்கள், பின்னால் ஷாட்டுகளை எப்படித் தொடுக்கவேண்டும் என்ற உத்தேசத்தாலேயே ஏற்படுகின்றன. ஆகையால் படத்தின் இரண்டாவது எடிட்டிங் படம் எடுக்கப்படும் போதே நடக்கிறது.

மேல்நாட்டு சினிமா நிபுணர்கள் “ஒவ்வொரு படத்தையும் அதனதன் டைரக்டரேதான் சீர்ப்படுத்து

‘தித் தொடுக்க வேண்டும். அவருக்குத்தான் ஆரம்பத்தி லிருந்தே படத்தின் முடிவான ரூபம் எப்படி யிருக்கப் போகிறது, இருக்க வேண்டும் என்பது தெரியும். ஆகையால் அவர் கதாசிரியருடன் ஒத்துழைத்துக் கதையைப் பண்படுத்த வேண்டும்; ஸ்க்ரிப்ட் எழுதுவதிலும் கலந்து கொள்ள வேண்டும்; படத்தைத் தானே எடுப்பதால் அவரே சீர்ப்படுத்தியும் தொடுக்க வேண்டும்” என்று சொல்லுகிறார்கள்.

ஆனால் சினிமாத் தொழிலின் சிகரமாக விளங்கும் ஹாலிவுட்டிலும் கூட இரண்டொரு டைரக்டர்கள் தான் தங்கள் படங்களைத் தாங்களே தொடுக்கிறார்கள். பெரும்பான்மையான படங்களுக்குப் பிரத்யேகமான எடிட்டர்கள் நியமிக்கப்படுகிறார்கள். நம் நாட்டிலும் இந்த இரண்டு முறைகளும் அனுபவத்தி லிருக்கின்றன. ஹாலிவுட் எடிட்டர்களுக்கு வெட்டும் நிபுணர்கள் அல்லது கட்டிங் எக்ச்பர்ட்ஸ் (Cutting experts) என்ற பெயர் வழங்கப்படுகிறது.

ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட செயல் அல்லது விஷயம் அடங்கி யிருக்கிறது. அதோடு அந்த ஷாட்டின் ஆரம்பத்தில் முன் ஷாட்டிலுள்ள செயலின் முடிவுப் பகுதியும், முடிவில் அடுத்து வரப்போகும் செயலின் ஆரம்பமும் இருக்கும். இருவர் நின்று பேசிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். அதில் ஒருவன் கோபத்தோடு ஏதோ சொல்லிவிட்டுத் திரும்பி வெளியே போகிறான் என்று வைத்துக் கொள்வோம். இதில் அவன் சொல்லுவதை உணர்ச்சி வேகத்தோடு பேசுவதால் அந்த ஷாட்டு சமீபத்தி லிருந்து எடுக்கப்பட்டதாகவும், திரும்பி வெளியே போவதைக் காட்டுவதற்காக அடுத்த ஷாட்டு கொஞ்

சம் தூரத்திலிருந்து எடுத்ததாகவும் இருக்கலாம். சமீப ஷாட்டில்—சுனோஸ் மீடியம் ஷாட்—அவன் பேசிவிட்டுத் திரும்பும் செயல் இருக்கும். தூர ஷாட்டில்—லாங் மீடியம் ஷாட்—அவன் முன் போலவே திரும்பி நடப்பது இருக்கும். இரண்டு ஷாட்டுகளிலும் அவன் திரும்பும் செயல் இருப்பதால் இரண்டையும் வெட்டி ஒட்டும்போது செயல் தொடர்ச்சி ஏற்படுகிறது. முதலில் திரும்புவதையும், இரண்டாவது தடவை திரும்புவதையும் எந்தெந்த இடத்தில் வெட்டி ஒட்ட வேண்டும் என்பதுதான் எடிட்டர் கவனிக்க வேண்டிய அம்சம். படம் பார்ப்பவருக்கு அவன் பேசிவிட்டுத் திரும்பி நடப்பது தான் தெரியலாம். அல்லாமல் இரண்டும் வெவ்வேறு ஷாட்டுகளில் நடப்பவை யென்ற ஞாபகமே வரக்கூடாது. அவன் பேசிவிட்டுத் திரும்பி வெளியே போகும் பாவனை சகஜமாக நடப்பதாகத் தோன்ற வேண்டும். இந்த சகஜத் தோற்றம் ஷாட்டுகளைச் சரியாகவெட்டி ஒட்டுவதால்தான் ஏற்பட முடியும். எடிட்டர் முதல் ஷாட்டின் முடிவில் ஒரு பகுதியையும் இரண்டாவது ஆரம்பத்தில் ஒரு பகுதியையும் வெட்டி யெறிந்துவிட்டு இரண்டையும் பொருத்து கிறார்.

மேலே கொடுக்கப்பட்ட உதாரணம் சுலபமாகப் புரிந்து கொள்வதற்காகக் கொடுக்கப் பட்டது. ஆனால் படத்தில் ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் செயல் தொடர்ச்சி சரியாக இருக்கும்படி பார்த்து வெட்டுவது ஒரு தனிக் கலை. ஷாட்டுகளை எடுக்கும்போதே இந்தச் செயல் ஒற்றுமைக்கு வேண்டிய வகையில் எடுக்கப்பட்டாலும், பின்னால் செயல்களை சகஜமாகத்

‘தொடர்ந்து தோன்றும்படி வெட்டி ஒட்டுவதற்கு அனுபவமும் திறமையும் வேண்டும்.

செயல்கள் சகஜமாகத் தொடர்ந்து தோன்ற வேண்டுமென்பதில் சினிமாவின் பலத்திற்குக் காரணமான ஒரு அம்சம் அடங்கி யிருக்கிறது.

நிஜவாழ்க்கையில் காலத்தையும் நேரத்தையும் குறிக்க சில சங்கேதங்கள் வைத்துக்கொண்டிருக்கிறோம். ஷிஷ்டி நிமிஷம் நாள் வாரம் மாதம் வருஷம் யுகம் எல்லாம் ஒவ்வொரு கால அளவைக் குறிக்கின்றன. அதே பேரில் அங்குலம் அடி கஜம் பர்லாங்கு மைல் காதம் யோசனை யெல்லாம் ஒவ்வொரு தூர அளவைக் குறிக்கின்றன.

ஆனால் சினிமாவில் இந்த வாழ்க்கை யளவுகள் மாறிவிடுகின்றன. ஒரு குன்றின் மேலிருந்து குதிக்கும் ஒருவன் தரையை அடைவதற்கு கால் நிமிஷம் அல்லது பதினைந்து விஷ்டிகள் ஆகுமென்று வைத்துக் கொள்வோம். அவன் குன்றின் உச்சியி லிருந்து தரைக்குள்ள தூரமாகிய இருதூறு அல்லது முன்னூறு அடிதான் பிரயாணம் செய்கிறான். படமெடுக்கும் டைரக்டர் அவன் மேலிருந்து குதிப்பதில் ஐம்பது அல்லது அறுபதடி பிரயாணம் செய்வதை மாத்திரம் படம் பிடிக்கிறார். பிறகு அவன் தரைக்கு வந்து சேருமுன் இருபதடி உயரத்தி லிருந்து வருவதை மாத்திரம் படம் பிடிக்கிறார். இந்த இரண்டையும் திரையில் சேர்த்துப் பார்க்கும்போது அவன் குன்றின் உயரம் முழுவதையும் தாண்டிய தோற்றம் நம் மனதில் எழுகிறது.

உண்மையில் அவன் தாண்டிய தூரம் எழுபது அல்லது எண்பதடிதான், அதற்கான நேரம் நான்கு

அல்லது ஐந்து விழைகள்தான். இருந்தும் நமக்கு; காலத்திலும் தூரத்திலும் ஏற்பட்ட கழிவு மனதில் படுவதில்லை.

அவன் மேலிருந்து குதித்தபோது கீழே ஐம்பதடி தூரத்தி லிருந்த ஒரு வலையில் தான் குதித்தான். மறுபடி கீழே குதித்த போது, ஸ்டூடியோவிலேயே செயற்கையாகத் தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு குன்றி லிருந்து தான் குதித்தான். இருந்தும் திரையின்மேல் இந்த வித்தியாசங்க ளெல்லாம் மறைந்து விட்டன.

ஷாட்டுகளை வெட்டித் தொடுக்கும் எடிட்டர், கழித்துவிடப்படும் காலமும் தூரமும் தெரியாத வகையில் செயல் தொடர்ச்சியை அமைக்க வேண்டும்.

சினிமாவில் காலம் தூரம் ஆகியவற்றைக் கழித்துக் காட்ட கலவை, பேட், துடைப்பு முதலிய எல்லைக் குறிகள் உதவுகின்றன. ஒரு கலவையால் திரேதாயுகத்தையும் கலியுகத்தையும் கூடப் பிணைத்து விடலாம். கலவையின் உதவியின்றி காலம் தூரம் ஆகியவற்றைக் குறைத்துக் காட்டி, ஆனால் இந்தக் குறைவு தெரியாமல் செய்வது வெட்டினுல்தான் சாத்தியமாகிறது.

ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் கதையின் ஒரு துண்டு—பகுதி—அடங்கி யிருக்கிறது. கதையின் ஒவ்வொரு சம்பவத்திலும் ஒரு ரஸம் அடங்கி யிருக்கிறது. சோகம், சிருங்காரம், கோபம் என்று ஒவ்வொரு சம்பவமும் ஒரு ரஸத்தை எழுப்புகிறது. ஆகையால் அந்த சம்பவத்தைப் பல பகுதிகளாகப் பிரித்து எடுக்கப்படும் ஒவ்வொரு தனி ஷாட்டிலும் அந்த ரஸம் ஒரு அளவு அடங்கி யிருக்கிறது. ஷாட்டுகளை எல்

லாம் தொடுத்துப் பார்க்கும்போதுதான் அந்த ரஸம் பூரணமாகவரும்.

எடிட்டர் ஷாட்டுகளை செயல் தொடர்ச்சிக்காக வெட்டும்போது இந்த ரஸத் தொடர்ச்சியும் சரியாக இருக்கும்படி கவனித்துக்கொள்ள வேண்டும். நிபுணரான எடிட்டர் ஷாட்டுகளை வெட்டி ஒட்டு வதிலேயே அவற்றினால் வரும் மொத்தமான ரஸம் உயர்ந்து தோன்றும்படியும் செய்யலாம். அவ்ஊயத்தோடும், அஜாக்கிரதையாகவும் வெட்டுவதால் ஷாட்டுகள் சரியாக எடுக்கப்பட்டிருந்தாலும் முடிவாக வரும் ரஸபாவம் குறைந்துவிடும். இதைசினிமா பாஷையில் வெட்டுத் திறத்தால் டெம்போவை உயர்த்துவது அல்லது குறைப்பது என்று சொல்லுகிறோம். படத்தை எடுக்கும்போது டைரக்டர் தனி ஷாட்டுகளில் சிருஷ்டித்துள்ள டெம்போவை, ஷாட்டுகளை வெட்டித் தொடுக்கும் எடிட்டர் உருவாக்குகிறார்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் தனியாகப் பார்க்கும் போது அதில் ஏதும் விசேஷமில்லை யென்று தோன்றும், தேன் வைத்துள்ள ஒரு கிண்ணம் படம் பிடிக்கப்பட்டிருக்கிறதென்று வைத்துக்கொள்வோம்.

கிண்ணம் ஷாட்டைத் தனியாகப் பார்த்தால் ஏதோ திரவபதார்த்தம் வைக்கப்பட்டுள்ள ஒரு கிண்ணத்தின் படம் என்றுதான் தோன்றும். அதைப் பார்ப்பவர் உள்ளத்தில் எவ்வித உணர்ச்சியும் எழக் காரணமில்லை.

ஆனால், கிண்ணத்தி லிருப்பது விஷம், பிரஹ்லாதனுக்குக் கொடுப்பதற்காக வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதை அவள் கையாலேயே கொடுக்க வேண்டு

மென்று கயாதுவுக்கு அவள் பதி உத்திரவிட்டிருக்கிறான். அவள் கண்ணீருடனும் குமுறும் நெஞ்சத்துடனும் அதைப் பார்க்கிறாள் என்பது தெரிந்தால்— படத்தில் கயாதுவின் கண்ணீர் வழிந்தோடும் முகத்தின் ஷாட்டுக்குப் பிறகு கிண்ணத்தின் ஷாட்டு வரும் போது—நம் உள்ளத்தில் எத்தகைய கிளர்ச்சி நடக்கிறது! அதைப் பார்த்தவுடன் நெஞ்சம் எப்படிப் பதைக்கிறது! கிண்ணத்திலுள்ள இனிய தேன் கொடிய விஷமாக மாறிவிட்டதல்லவா!

ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும், அது படத்தில் இணைக்கப்படும் இடத்தை யொட்டி பலமும் வேகமும் அமைகிறது. ஒவ்வொரு ஷாட்டும் திரையின் மேல் தெரியும்போது, படம் பார்ப்பவரின் உள்ளம் என்ன நிலையிலிருக்கும்; அந்த ஷாட்டு வந்தவுடன் அது எப்படி மாறும் அல்லது எத்தகைய உணர்ச்சியனுபவத்திற்குள்ளாகும் என்பதை நிச்சயமாகப் புரிந்துகொண்டு, எடிட்டர் அந்த ஷாட்டை வெட்டவேண்டும். படம் பார்ப்பவர் மனதில் அந்த ஷாட் எழுப்பும் உணர்ச்சியனுபவம் எவ்வளவு நேரம் நிற்கவேண்டும் என்பதைத் திட்டமாக அளந்து போட்டது போல இருக்க வேண்டும் ஷாட்டின் நீளம். அரையடி அதிகமாக இருந்தாலும் அல்லது குறைவாக இருந்தாலும் பலன் கெட்டுவிடும்.

ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் எடிட்டர் தன் மனத்தரையில் எடைபோட்டு அளந்து பார்த்து அதன் நீளம் டெம்போவுக்கு வேண்டிய அளவிலிருக்கும் படி வெட்ட வேண்டும்.

அனுபவமுள்ள எடிட்டருக்கு செயல் தொடர்ச்சி பார்த்து வெட்டுவதும் ஒட்டுவதும் சர்வ

சாதாரணமான வேலை. இரண்டு ஷாட்டுகளை முடிவும் ஆரம்பமுமாக வைத்துப் பார்க்கும் போதே அவருக்கு எங்கே வெட்டவேண்டுமென்பது தெரியும். ஒரு ஷாட்டிலிருந்து அடுத்த ஷாட் ஆரம்பிக்குமிடத்தில் எவ்விதக் குதிர்ப்பும் குளறலும் தோன்றாதபடி வெட்டிவிடுவார்.

ரஸத் தொடர்ச்சிக்காக வெட்டுமுன் அவர் அந்த சம்பவம் முழுவதையும்—அதற்காகவுள்ள ஷாட்டுகளை யெல்லாம் முதலமைப்பாகத் தொடுத்து “மூவியோலா” (Movieola) என்ற இயந்திரத்தில் ஓட்டிப் பார்த்துப் பார்த்து ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் அளவோடு சீர்ப்படுத்தி வெட்டுவார். இப்படி அவர் அதிலுள்ள ஷாட்டுகளை எல்லாம் சீர்ப்படுத்துமுன் அந்த சம்பவத்தை எத்தனையோ தடவைகள் பார்த்து விடுவார்.

மூவியோலா என்பது படத்தைத் திரையில் பார்ப்பது போலச் சிறிய அளவில் தொடர்ச்சியாகப் பார்க்கும் வசதியும், ஒலியை ஓட்டிக் கேட்கும் வசதியும் அமைக்கப்பட்டுள்ள ஒரு சிறிய இயந்திரம்.

ஷாட்டுகளை எடுக்கும்போதே அதிலுள்ள ரஸப் பகுதி — டெம்போ — அமைந்து விடுகிறதானாலும், அதைத் தொடுக்கும் எடிட்டரிடம், மனித உணர்ச்சிகளைப் பற்றிய ஸ்வபாவமான ஞானம் இருக்க வேண்டும். பயமும் பசியும் நம் அறிவின் தூண்டுதலால் ஏற்படும் உணர்ச்சிகளல்ல. தானாக இயற்கையாக நம்மிடம் அமைந்துள்ளவை. அதுபோல எடிட்டருக்கு ரஸத் தொடர்ச்சி அனுபவ சக்தி இயற்கையாக அமைந்திருக்க வேண்டும். பிரக்ஞையோடு, அறிவின் பலத்தால் இந்த ஷாட்டையும் இன்னொரு ஷாட்டை

யும் சேர்க்கும்போது இன்ன பலன் வருமென்று பரீட்சை பார்த்து வெட்டும் எடிட்டரைவிட ஷாட்டுகள் வரிசையாக ஒடும்போது தன்னையறியாமல் ஸ்வபாவமாக அதிலெழும் உணர்ச்சியை அனுபவித்து அதற்கேற்றபடி வெட்டும் எடிட்டர்தான் சிறந்த கலைஞர். அதோடு அறிவின் பலமும் சேரும் போது தான் படத்தின் எடிட்டிங் பிரமாதமாக இருக்கிறது என்கிறோம். ஒரு படத்தில் எடிட்டிங் சிறப்பாக இருக்கிறது அல்லது நன்றாக இருக்கிறது என்பது, படத்தில் செயல் தொடர்ச்சி ஒழுங்காக இருக்கிறது, சூழிப்பும் குளறலுமில்லை; ரஸத்தொடர்ச்சி அனுபவ பூர்வமாக அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது என்பதைச் சுருக்கமாகச் சொல்லுவதுதான்.

ஸ்வப்பனம் காண்பது ஆண், பெண், பாலர், விருத்தர் எல்லோருக்கும் பொதுவான அனுபவம். மனிதர்களின் மனம் என்ற படைப்பிலேயே கனவு காணும் தன்மை இயற்கையாக இருக்கிறது.

ஒரொரு சமயம் நாம் ஒரு காட்டின் வழி போவது போலவும், திரென்று ஒரு புலி வந்து துரத்துவது போலவும், அலறிக் கொண்டு தப்பி ஒடுவது போலவும் கனவு காண்கிறோம். புலி இல்லா விட்டால் பாம்பு, திருடன் ஏதாவது ஒன்று. இது மனதின் சேஷ்டை. நாம் காட்டிற்குள் போகவே யில்லை. வீட்டில் மெத்தையில் தலையணைகள் சுகிதம் படுத்து உறங்கிக் கொண்டிருக்கிறோம். நம் மனம் தான் காட்டையும் புலியையும் கற்பனை செய்தது. நாமே படைத்த அந்தப் புலியைக் கண்டு நாமே பயந்து அலறிக் கொண்டு ஓடுகிறோம்.

கொட்டகையில் இருளில் உட்கார்ந்து படம்

பார்ப்பவர் ஏறக்குறைய இந்த ஸ்வப்பன நிலையில் தானிருக்கிறார். ஆனால் உறங்க வில்லை. விழித்துக் கொண்டிருக்கிறார். புலியை அவர் தானே படைத்து கொள்ளவில்லை. வேறு யாரோ அதைப் படமாகப் படைத்திருக்கிறார்கள். புலி அவர் மேல் பாயவில்லை, கதா நாயகன் மேல் தான் பாய்கிறது. இருந்தும் அவர் ஸ்வப்பனப் புலி பாய்ந்த போது அடைந்த அனுபவம் முழுவதையும் இங்கே அடைகிறார்!

ஷாட்டுகளைச் சீர்ப்படுத்தித் தொடுக்கும் எடிட்டர் படம் பார்ப்பவரின் இந்தக் கனவு நிலையை தன் வசப்படுத்தி படம் முடியும் வரையில் அது கலை யாதபடி பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒன்றன் பின்னொன்றாக வரும் ஷாட்டுகள் அவருடைய கனவிலே எழும் உணர்ச்சியோட்டத்தை மேலே மேலே இழுத்துக் கொண்டே போகவேண்டும்.

ஒரு இடத்தில் அந்தக் கனவு கொஞ்சம் கலைத் தாலும் போதும்; பிறகு அசோக வனத்தில் சீதாப் பிராட்டி திரிசடையிடம் “மறுபடி தூங்கி அந்தக் கனவு முழுவதையும் பார்த்து எனக்குச் சொல் வேன்” என்று கெஞ்சியது போலக் கெஞ்ச வேண்டியிருக்கும். கதையின் ரஸனைச் சரடு அறுந்து, பின்னால் வரும் காட்சிகளிலுள்ள குற்றம் குறைகள் மாத்திரம் தான் படம் பார்ப்பவர் கண்ணில் படும். சாவகாசமாக உடம்பை முறித்துக் கொண்டு “இந்தக் கண்ணுவிப் படத்தை ஏன் எடுத்தார்கள்” என்று கேட்கும் நிலைமைக்குக் கூடவந்து விடுவார்!

ஸ்வப்பனம் காண்பதிலும் படம் பார்ப்பவர் ஒரு விசித்திரமான வகையில் காண்கிறார். படம்

ஆரம்பமானவுடன் அவருடைய மனோதர்மம் அல்லது கற்பனை பலமாகத் தூண்டி விடப்படுகிறது. அவருடைய ஊக சக்தி விழிப்படைந்து அவருடைய ஸ்வப்பனத்திற்கு ரொம்ப உதவி செய்கிறது.

கோவிந்தன் என்ற ஒருவனைக் கடன்காரர்கள் மொய்த்துக்கொண்டு தொந்திரவு செய்கிறார்கள். அவமரியாதையாகவும் பேசுகிறார்கள். கோவிந்தன் “இதோ வருகிறேன்” என்று எதிரிலுள்ள அறைக்குள் போகிறான். அறைக்கதவு பாதி மூடியிருக்கிறது. கடன்காரர்கள் காத்திருக்கிறார்கள். திடீரென்று துப்பாக்கி வெடித்த சப்தம் வருகிறது. கடன்காரர்களில் ஒருவன் “பணம் தொலைந்தது. ஏமாற்றி விட்டான்” என்கிறான். உடனே படம் பார்ப்பவர், கோவிந்தன் கடன்காரர் தொல்லை பொறுக்காமல் தற்கொலை செய்து கொண்டு விட்டான் என்பதை ஊகித்துக் கொண்டு விடுகிறார்.

அல்லது, உள்ளே போன கோவிந்தன் கொஞ்ச நேரமாகியும் வரவில்லை. கடன்காரர்களில் ஒருவன் அறைக்குள் போகிறான். பாதி மூடியிருக்கும் கதவின் பின்னாலிருந்து “ஹா” என்ற குரல் வருகிறது. அடுத்தது அறைக்குள் தரைக்கு மேல் இரண்டடி உயரத்தில் தொங்கும் இரண்டு கால்களைக் காட்டினால் போதும். கோவிந்தன் தூக்குப் போட்டுத் தற்கொலை செய்து கொண்டானென்பதை படம் பார்ப்பவர் ஊகித்துக் கொண்டு விடுகிறார்.

காட்டப்பட்ட கால்கள், மேலே ஒரு விட்டத்தில் கைகளைக் கோர்த்துக் கொண்டு தொங்கும் உயிருடனுள்ள கோவிந்தனுடையவையாகவே இருக்கலாம். ஆனால் படம் பார்ப்பவர் சம்பந்தப்பட்டவரை

கோவிந்தன் இறந்து விட்டான் ! உயிரற்றவனுடைய கால்கள்தான் அவை.

அல்லது காட்டப்பட்ட கால்கள் மரத்தால் செய்யப்பட்டவையாக இருக்கலாம். ஆனால் படம் பார்ப்பவருக்கு அவை நிஜமான மனிதக் கால்கள் தான். அவை மரமா அல்லது நிஜமா என்று கவனிக்க அவருக்கு அவகாசமில்லை அவருடைய ஊக சக்தி அவ்வளவு தீவிரமாக வேலை செய்கிறது.

படம் பார்ப்பவரின் இந்த ஊக சக்தியை எவ்வளவுக் கெவ்வளவு தூண்டி விடுகிறதோ அவ்வளவுக் கவ்வளவு படத்தின் கவர்ச்சி சக்தி உயரும். ஆனால் அவருடைய ஊகம் கதைப் போக்குக்குச் சரியாக இருக்க வேண்டும். அவர் சரியாக ஊகித்துக் கொள்வதற்கு வேண்டிய அம்சங்களை யெல்லாம் கொடுத்து அவரை ஊகிக்க விட்டு விட வேண்டும்.

படம் பார்க்க வரும்போது ஆவல் ; படம் ஆரம்பிக்கும்போது பர பரப்பு. கதை ஆரம்பமானவுடன் அதில் ருசி தட்டுதல். படம் நகர ஆரம்பித்தவுடன் ஸ்வப்பனம் காணும் மனநிலை. அதிலேயே அங்கு மிங்குமாகக் கொடுக்கப்படும் துண்டு துண்டான விஷயங்களைக் கொண்டு, தானே ஊகித்துக் கொள்ளும் மனோதர்மத்தின் ஓட்டம். இவ்வளவோடு கதையில் எழுப்பப்படும் ரஸங்களை வாங்குவதால் தன் மனதிலே எழும் அதைவு உணர்ச்சிகளின் அனுபவம். இவ்வளவுமிருப்பதுதான் சினிமாவின்கவர்ச்சிக்குக் காரணம். இவைதான் சினிமாவின்க சக்தி. படம் பார்ப்பவர் உள்ளத்தில் ஆட்சி செய்து அதை ஆட்டி வைப்பதுதான் சினிமாக்கலை.

படம் பார்ப்பவரின் ஸ்வப்பன மனோகலை கலை யாதபடி பார்த்துக் கொள்ளும் பொறுப்புடன், எடிட்டருக்கு, கதையை முழுவதும் சொல்லாமல் ஊகித்துக் கொள்ளத் தூண்டி விடும் பொறுப்பு மிருக்கிறது. ஷாட்டுகளைத் தொடுக்கும் போது எடிட்டர் அந்தத் தொடுப்பிலேயே படம் பார்ப்பவரின் ஊகிப்புக்கு வேண்டிய அளவு வேலையும் வைத்துவிட வேண்டும்.

திறமை வாய்ந்த எடிட்டர்கள் இதற்காகக் கையாளும் உபாயங்கள் ஏராளம். சப்தங்களைக் கொண்டும், எடுக்கப்பட்ட ஷாட்டுகளையே வெட்டும் முறையாலும் அவர்கள் ஜனங்களின் ஊகசக்தியைத் தூண்டி விட்டு, அந்த ஊகத்தினாலேயே துக்கத்தையும், கோபத்தையும், மகிழ்ச்சியையும் அனுபவிக்கச் செய்து விடுவார்கள்.

கலவி என்ற பதத்திலுள்ள 'ல'வின் மேல் ஒரு ஒற்றுப்புள்ளி வைத்தவுடன் பதம் கல்வி என்று மாறி எவ்வளவு நேர்மாறான அர்த்தத்தைக்கொடுத்து விடுகிறதோ அது போல, ஒரு சிறு சப்தம், அல்லது மூன்றடித் துண்டுப் படத்தைக் கொண்டு கதைப் போக்கிலேயே பெரிய மாறுதல்கள் செய்துவிட முடியும். குடும்பி என்ற பதத்திலுள்ள 'டு'வை கடைசியில் தூக்கிப் போட்டால் கும்பிடு என்று ஆகி விடுவது போல, ஒரு குளோஸ் அப்பை இடம் மாற்றிப் போடுவதன் மூலம், காட்சியின் ரஸத்தையே மாற்றியமைத்து விடமுடியும். படத்தின் கவர்ச்சி சக்தியை உயர்த்துவதற்காக எடிட்டர்கள் 'இம் மாதிரி மாறுதல்கள் செய்வதும் உண்டு.

படம் பிடிக்கும் போதே சரியாக எடுக்கப்

படாத—நடிப்பு, ரஸபாவ அமைப்பு ஆகியவற்றில் குறைபாடுகளுடன் எடுக்கப்பட்ட ஷாட்டுகளை வைத்துக் கொண்டு எடிட்டர் ஒரு நல்ல படமாக உருவாக்கிவிட முடியாது. ஆனால் அதிலும்கூட அவர் வெட்டுவதாலும், ஒட்டுவதாலும் ஓரளவுக்கு பலம் உண்டாக்கிவிடலாம். எடுக்கும் போதே நன்றாக எடுக்கப்பட்டிருந்தால் அவர் படத்திற்குப் பிரமாதமான சக்தியை ஏற்றிவிட முடியும்.

ஒவ்வொரு படத்திலும் அன்றன்று எடுக்கும் காட்சிகளை, எடிட்டர் முதலமைப்பாகத் தொகுத்து ஒரு தற்காலிகப் பிரதிதயாரிக்க ஏற்பாடு செய்வார். படநெகடிவும் ஒலி நெகடிவும் தனித் தனியாக வந்து சேரும். இரண்டிலுமுள்ள க்ளாப் ஸ்டிக்—தட்டுப் பலகை—அடையாளத்தின் உதவியால் எடிட்டர் படத்துடன் ஒலியை இணைத்துக் கொடுப்பார்.

இப்படிப் படத்தையும் ஒலியையும் இணைப்பதற்குத்தான் ஸிங்கர்னிலேஷன் என்று சொல்லுவது. சினிமாவில் சுருக்கமாக “விங்க்பண்ணுவது” என்று வழங்குகிறார்கள்.

இரண்டு நெகடிவ்களையும் எடிட்டரோ அல்லது அவருடைய உதவியாளர்களோ ஸிங்கர்னைஸ் செய்து ரஸாயன இலாகாவிடம் கொடுப்பார்கள். ரஸாயன இலாகா படமும் ஒலியும் சேர்ந்த ஒரு தற்காலிகப் பிரதி யெடுத்துக் கொடுக்கும். அன்றன்று எடுத்த ஷாட்டுகள் திருப்திகரமாக இருக்கின்றனவா என்று பார்த்துக் கொள்வதற்காகத்தான் இந்தப் பிரதி. இதைத்தான் “ரஷ்பார்ப்பது” என்பது.

டைரக்டர், காமிராமான், ஒலிப்பதிவாளர், எடிட்டர், ப்ரொட்யூசர் ஆகிய ஐவரும் இந்தத்

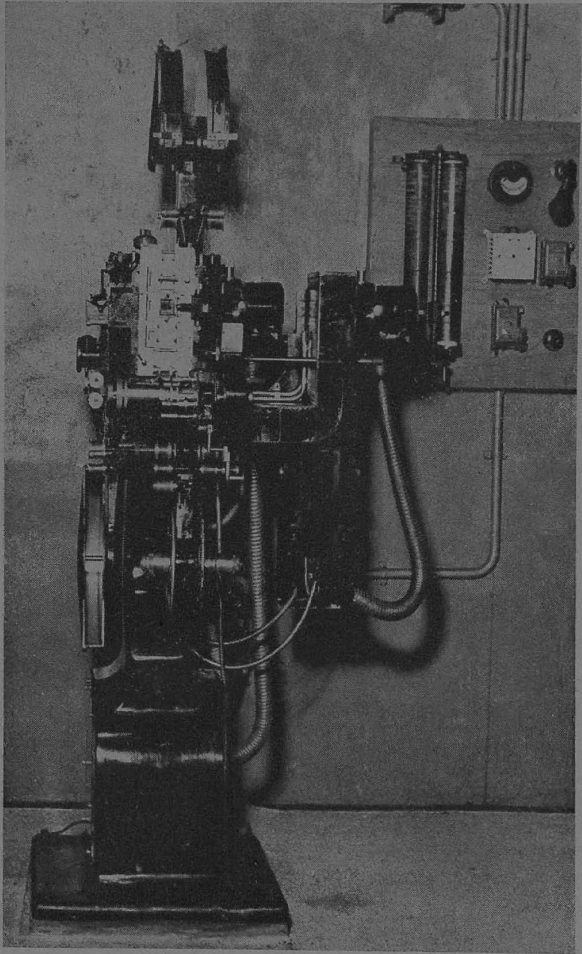
தற்காலீகப் பிரதியைப் பார்ப்பார்கள். இதில் ஏதாவது ஒரு ஷாட்டு ரொம்ப நேர்சமாக இருந்தாலும், அதை மறுபடி எடுக்க ஏற்பாடு செய்வார்கள்.

இந்த முதலமைப்பிலிருந்தே ஷாட்டுகளைத் தொடுக்கும் போது எப்படியமைகின்றன, அவற்றை எப்படிச் சீர்ப்படுத்தி வெட்ட வேண்டும் என்று எடிட்டர் உத்தேசம் செய்து கொள்ளுவார். பின்னால் தன் வேலைக்காகப் புதிதாக ஏதாவது ஷாட்டு அவசியமிருக்கும் என்று அவர் கருதினால் அதை டைரக்டரிடம் எடுத்துக்கொடுக்கும்படி கேட்பார்.

படம் எடுக்கும்போது ஒரே ஷாட்டை இரண்டு தடவை எடுத்திருப்பார்கள். அதில் எதை வைத்துக் கொள்ளவேண்டும், எது குறையுள்ளது என்ற குறிப்புகளை டைரக்டர் எடிட்டருக்கு அனுப்பி விடுவார். எடிட்டர் அவசியமானவற்றை விலக்கி சரியான ஷாட்டுகளின் நெகடிவ்களை காட்சி வாரியாகப் பிரித்து, குறிப்புப் போட்டு ஜாக்கிரதையாக வைக்க ஏற்பாடு செய்வார்.

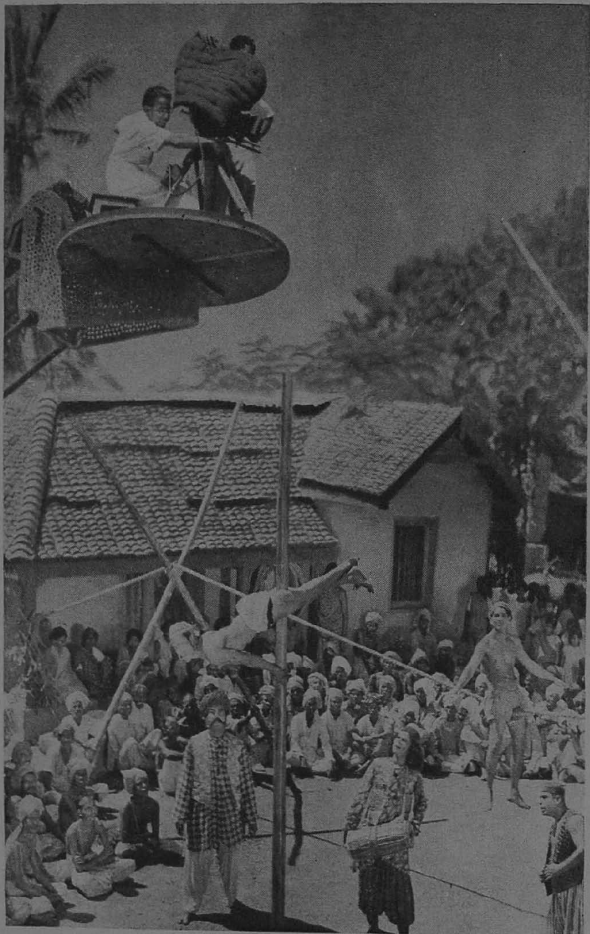
படம் பிடித்து முடியும்போது சரியான ஷாட்டுகள் எல்லாம் தற்காலீகப் பிரதியில் அடங்கியிருக்கும். அந்தப் பிரதியிலுள்ள காட்சிகளை கதையமைப்பின் படி தொகுத்தால் படத்தின் ரூபம் ஏறக்குறையத் தெளிவாகிவிடும். இந்தப் பிரதியை வைத்துக் கொண்டதான் எடிட்டர் சீர்ப்படுத்தி வெட்டும் வேலையைத் தொடங்குவார்.

நெகடிவ் படத்தின் ஜீவநாடி. அதில் ஏதாவது பழுது நேர்ந்துவிட்டால், அந்தப் பகுதியை மறுபடி படம் பிடித்தாலன்றிப் படத்தை உருவாக்க முடி



பிரதியெடுக்கும் இயந்திரம்

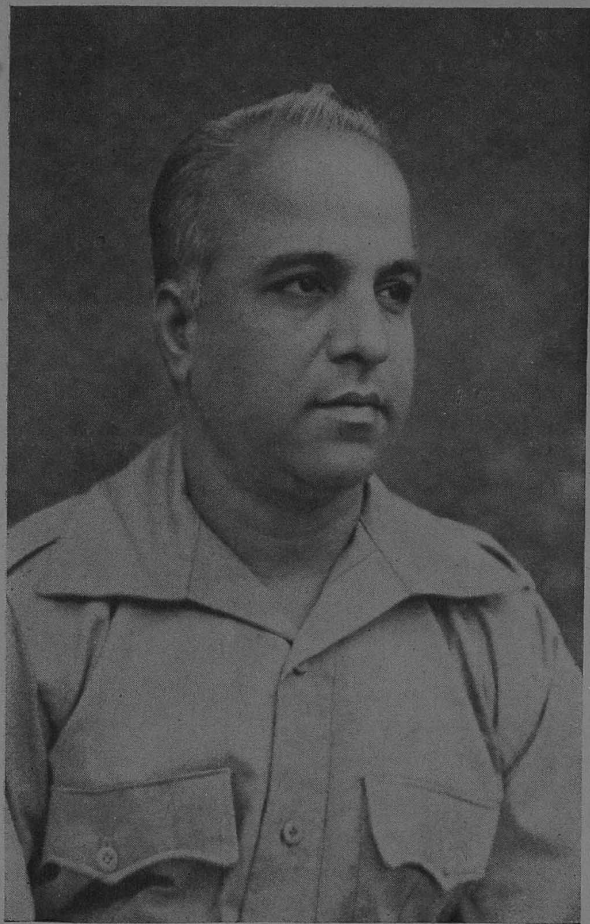
ஜெமின்



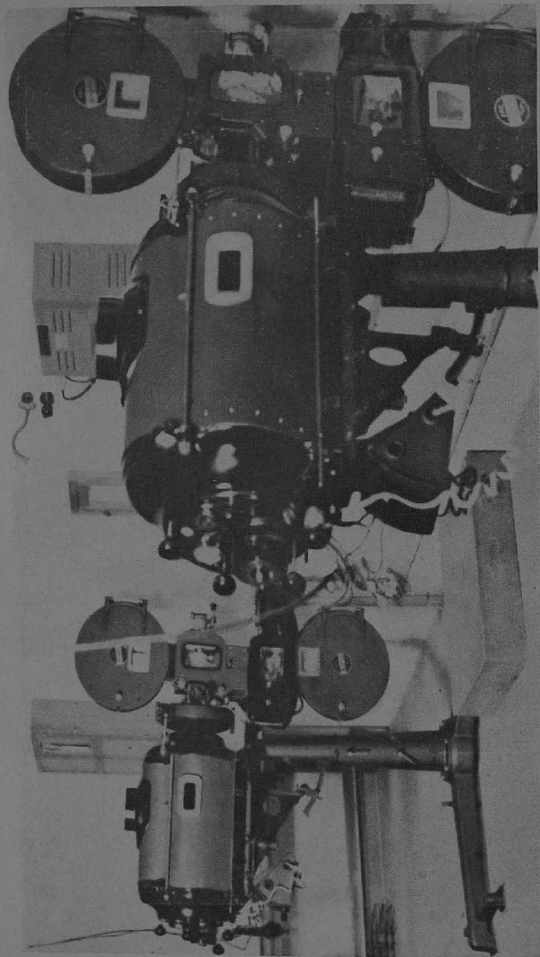
மங்கம்மா சபதம்

காமிரா: ராமனாதன்

ஸ்டூடியோவுக்குள்ளேயே தயாரிக்கப்பட்ட தெருக் காட்சி



சிறுகளத்தூர் சாமா



புரொஸ்பெக்டர்

செயலி

யாது. ஷாட் நெகடிவை ஒரு முறை வெட்டி விட்டால் மறுபடி அதை ஒட்ட முடியாது. ஆகையால் எடிட்டர் சீர்ப்படுத்தும் வேலையைப் பூரணமாக நிச்சயித்த பிறகுதான் நெகடிவை வெட்டுவதற்குத் தொடுவார். அதுவரை அவர் தற்காலீகப் பிரதியைத் தான் பயன்படுத்திக் கொள்ளுவார். எடிட்டர் கையாண்ட தற்காலீகப் பிரதியொன்றைப் பார்த்தால் வேடிக்கையாக இருக்கும். அங்கங்கே சிவப்புப் பென்சில் அடையாளங்களும், ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் வெட்டுகளும் ஒட்டுகளுமாக இருக்கும்.

பிரதியில் வெட்டியும் ஒட்டியும் படத்தின் முடிவான அமைப்பை நிச்சயித்தவுடன், எடிட்டர், படம் பிடிக்கப்படும்போது எடுக்காமல் விட்ட சப்தங்கள், வசனங்கள் முதலியவற்றை எடுக்க ஏற்பாடு செய்வார். அதோடு படத்தில் மறு பதிவு செய்ய வேண்டிய சப்தங்களுக்கு நெகடிவிலிருந்து பிரதியெடுத்தும் கொடுப்பார்.

படத்தில் அங்கங்கே வரவேண்டிய பேட், (Fade) கலவை, துடைப்பு முதலிய எல்லைக் குறிகள் எந்த இரண்டு ஷாட்டுகளில் இணைந்து வருமோ அவற்றை எடுத்து ரஸாயன இலாகாவுக்கு அனுப்பி எல்லைக் குறிகளைத் தயாரித்துக் கொள்ளுவார்.

இவையெல்லாம் கைக்கு வந்து சேர்ந்தவுடன் நெகடிவை வெட்ட ஆரம்பிப்பார். ஷாட்டு ஷாட்டாக ஜாக்கிரதையுடன், முன்னாலேயே செய்த திட்டப்படி வெட்டி ஒட்டுவார். ஒலி நெகடிவில் மறு பதிவு செய்த பகுதிகளையும், பட நெகடிவில் எல்லைக் குறிகளையும் சேர்த்து ஒட்டு வேலையை முடிப்பார்.

இனி பிரதிகள் எடுப்பதற்காக நெகடிவ் ரஸாயன இலாகாவுக்குப் போகும்.

தமிழ் நாட்டில் நல்ல திறமைகொண்ட எடிட்டர்கள் பலர் தோன்றியிருக்கிறார்கள். ராமனாதன் தானே படம் பிடித்து வெட்டும் வேலையும் செய்கிறார். வாஹினியின் நான்கு படங்களையும் அவரே தான் எடிட் செய்தார். ஆர். எஸ். மணியின் எடிட்டிங்கில் நல்ல தேர்ச்சியும் திறமையும் வெளியாகின்றன. திருநீலகண்டர் படத்திலும், கண்ணசியிலும் அவருடைய வெட்டு அபாரமாக இருக்கிறது. ஜெமினியிலுள்ள சந்துருவும் திறமையோடு வெட்டுகிறார். பக்த நாரதர், மங்கம்மா முதலிய படங்களுக்கு இவர்தான் எடிட்டர். வேல்பிக்சர்ஸ்ஸிருந்த நடராஜன் இன்னொரு திறமை வாய்ந்த எடிட்டர். டைரக்டர் பி. என். ராவ் தான் டைரக்ட் செய்யும் படங்களைத் தானே எடிட் செய்கிறார். இவர் படங்களில் கதைக்குச் சம்பந்தமில்லாத ஒரு ஷாட்டு கூட இருக்காது. கே. சுப்ரமணியம் படங்களை எடிட் செய்யும் ராஜகோபாலின் வெட்டில் நல்ல திறமை தெரிகிறது. பக்த சேதாவில் சேதாவின் மனைவிகண்களைப் பிடுங்கியெறியும் காட்சி, உடல் சிலிர்த்துச் செய்ததைப் படம் பார்த்தவர்கள் மறந்திருக்க முடியாது. மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் மனோன்மணியில் என். எஸ். கிருஷ்ணன் ஹாஸ்யப் பகுதி ரொம்ப ரொம்ப அழகாக வெட்டித் தொடுக்கப்பட்டிருந்தது.

ரஸாயன இலாகா

.மனித உடலில் வயிறுபோல ஒரு ஸ்டூடியோவில் அதன் ரஸாயன இலாகா அல்லது லாபரட்டரி— (Laboratory). வயிற்றில் ஏதாவது கோளாறு நேர்ந்தால் அது உடலின் மற்ற அங்கங்களையும் பாதிக்கிறது. அதேபோலத்தான் ரஸாயன இலாகாவும். மற்ற இலாகாக்கள் தங்கள் தங்கள் வேலையை எவ்வளவு நன்றாகச் செய்திருந்தாலும், அவற்றின் பலன் ரஸாயன இலாகாவின் ஒழுங்கான வேலையைப் பொறுத்துத்தான் கிடைக்கும்.

அன்றன்று படப் பிடிப்பு வேலை முடிந்தவுடன், அன்று எடுத்த படச் சுருளையும், ஒலிச் சுருளையும் ரஸாயன சாலைக்கு அனுப்புவார்கள். அங்கு அந்தந்தச் சுருளைத் தனித் தனியாக “டெவலப்” (Develop) செய்வார்கள். ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும், காமிராமான் அமைத்தபடி ஒளி லென்ஸ் வழி புகுந்து பில்மிலுள்ள எமல்ஷனைக் கறுக்கச் செய்கிறது. ஒளி பட்டுக் கறுத்தாலும் எமல்ஷன் இன்னும் கச்சாவாகத்தானிருக்கிறது. அதைச் சில ரஸாயனப் பொருள்கள் கலந்த ஜலத்தில் போட்டு வைப்பார்கள். ஜலத்திலுள்ள ரஸாயனப் பொருள்களின் சேர்க்கையால் எமல்ஷன் வெந்து பதமடைகிறது. ஒளி பட்ட இடங்கள் தெளிவடைந்து பிடிக்கப்பட்ட படத்தின் ரூபம் தெரிகிறது. இப்படி வேகவைத்த பிறகு பில்மை மறுபடி, இன்னொரு வித

ரஸாயன ஜலத்தில் முழுக்கினால் எமல்ஷனில் கறுத்துள்ள பகுதி கெட்டிப்படுகிறது. மெழுகின் தன்மை இறுசுகிறது. அப்படி இறுசுகினாலும் எமல்ஷன் பில்மி லிருந்து கலைந்து வெளியே வந்துவிடலாம், அதற்கு இன்னொருவித ரஸாயன ஜலத்தில் பில்மைப் போட்டால், எமல்ஷன் பில்மிலிருந்து கலைந்து விலகாதபடி ஸ்திரப்படுத்தப்படும். அதன் பிறகு பில்மைக் கழுவினால் ஒளி பட்ட பகுதி அதிலேயே தங்கி, ஒளி படாத பகுதியெல்லாம் ஜலத்தில் கரைந்து விலகி விடுகிறது. இந்த பில்ம்தான் படத்தின் நெகடிவ்.

இப்பொழுது நெகடிவை எடுத்துப் பார்த்தால் அதில் பிடிக்கப்பட்ட படம் சுறுப்பாகத் தெரியும். படம் பிடிக்கப்பட்ட இடத்தில் ஒளியிலிருந்தவையெல்லாம் நெகடிவில் சுறுப்பாக இருக்கின்றன. ஒளி படாத இடமெல்லாம் நெகடிவில் வெள்ளையாக இருக்கிறது. ஒரு மரத்தடியிலுள்ள ஒருவரைப் படம் பிடித்தால் மரத்தின் நிழல் படுமிடங்கள் நெகடிவில் வெள்ளையாகவும், ஒளி படும் இடங்கள் சுறுப்பாகவும் இருக்கும்.

எமல்ஷன் என்பது ரஸாயன மெழுகு. எமல்ஷனைத் தயாரிக்கும்போதே அதன்மேல் எவ்வளவு ஒளி பட்டால் எவ்வளவு சுறுக்கும் என்பது நிச்சயம் செய்யப்பட்டிருக்கும். ஒரு மெழுகு வத்தி வெளிச்சத்தில் ஒரு பொம்மையை வைத்துப் படம் பிடித்தால் எமல்ஷன் அந்த ஒளிக்கு ஏற்றபடிதான் சுறுக்கும். அதே பொம்மையை ஆயிரம் வத்தி சக்தியுள்ள விளக்கொளியில் வைத்துப் படம் பிடித்தால் எமல்ஷன் இன்னும் அதிகமாகக் சுறுக்கும்.

நல்ல வெண்மைக்கும் சுறுப்புக்கும் இடையில்

கொஞ்சம் மங்கலான வெண்மை, கொஞ்சம் சாம்பல் வர்ணம், நல்ல சாம்பல் வர்ணம், கொஞ்சம் மங்கலான கருமை. நல்ல கறுப்பு என்ற படிகளிருக்கின்றன. அதேபோல ஒளிக்கும் இருளுக்கு மிடையிலும் பல படிகளிருக்கின்றன. படம் பிடிக்கும் போது, அந்த பிரேமுக்குள் உள்ள இடப்பரப்பில் நல்ல ஒளிக்கும், நல்ல இருளுக்கும் இடையிலுள்ள பல படிகளில் ஒளி பரவியிருக்கும். லென்ஸ் வழியாகப் புகுந்து எமல்ஷனுக்குப் போகும் ஒளி இத்தனை படிகளின் அளவிலும் இருக்கிறது. ஆகையால் எமல்ஷனின்மேல் விழும் ஒளி என்னென்ன அளவில் விழுகிறதோ அந்த அளவுக்குத்தான் அது கறுக்கிறது. எமல்ஷனை டெவலப் செய்து பார்த்தால் அதிலுள்ள கறுப்பு உருவத்தில், முழுக் கறுப்பு முதல் முழு வெள்ளை வரை பல படிகளுமிருப்பது தெரியும். நெகழவைப் பிரதியெடுத்த புகைப்படத்தில் கூந்தலும், நெற்றியும், புருவமும், கண்ணும், விழிகளும் உதடுகளும், பற்களும் தனித் தனியாகத் தெரிவது அந்தந்த அங்கத்தின் கிறத்திற்கு ஏற்றபடி ஒளி எமல்ஷனுக்குப் போய்ச் சேர்ந்ததனால்தான்.

ரஸாயன இலாகாவில் எமல்ஷனை வேகவைக்கும் போது (டெவலப் செய்யும்போது) படத்தில் அத்தனை படிகளும் தெளிவாக வரும்படி ஜாக்கிரதையாக வேகவைக்கவேண்டும். கொஞ்சம் அதிகமாக வேகவைத்துவிட்டால் படத்தில் கறுப்பு அதிகமாகிவிடும். கொஞ்சம் குறைவாக வேகவைத்தால் வெண்மை அதிகமாகிவிடும். இதைத்தான் ஓவர் டெவலப்பிங் என்றும் அண்டர் டெவலப்பிங் (Over developing and under developing) என்றும் சொல்லுவது.

வேகவைப்பது தேவைக்கு அதிகமாவதாலோ அல்லது குறைவதாலோ காமிரமான் சரியான அளவில் ஒளி அமைத்துப் படம் பிடித்திருந்தாலும் படம் ஒரே கறுப்பாகவோ அல்லது சோகை பிடித்ததுபோலவோ போய்விடும். காமிரமான் படம் பிடிக்கும்போது உழைத்த உழைப்பவ்வளவும், படைத்த அழகவ்வளவும் வீணாகிவிடும்.

சில சமயங்களில் ஒரொரு ஷாட்டில் காமிரமானே கவனக்குறைவாலோ அல்லது வேறு தவறுகளாலோ தேவைக்கு அதிகமர்ன ஒளி அல்லது குறைவான ஒளியில் படம் பிடித்து விடலாம். இதைத்தான் ஓவர் எக்ஸ்போசிங் என்றும் அண்டர் எக்ஸ்போசிங் என்றும் (Over exposing and under exposing) சொல்லுவது. அப்படி எடுக்கப்பட்ட ஷாட் அல்லது பில்ம் பகுதியை கொஞ்சம் குறைவான நேரமும் அல்லது அதிக நேரமும் வேகவைத்தால், படத்தின் அழகு அதிகமாகப் பாதிக்கப்படாமல் காப்பாற்றி விடலாம்.

இதிலிருந்து ரஸாயன இலாகாவின் பொறுப்பு தெளிவாகத் தெரிகிறதல்லவா ?

பிரதி யெடுக்கும் பில்முக்கு பாஸிடீவ் (Positive) என்று பெயர். இதிலும் எமல்ஷன் இருக்கிறது. இந்தப் பாஸிடீவ் பில்மைக் கீழே வைத்து, அதற்கு நேராக மேலே நெகடிவைப் பிடித்துக்கொண்டு ஒளியைப் பாய்ச்சினால் நெகடிவிலுள்ள படம் பர்ஸிடீவ் எமல்ஷனில் பதிவாகும். நெகடிவில் கறுப்பாக இருக்கும் பகுதிகள் வழியாக ஒளி புக முடியாது. ஆகையால் நெகடிவில் கறுப்பாக உள்ள பகுதிகள் பாஸிடீவில் வெள்ளையாக இருக்கும். முந்தியதில்

வெள்ளையாக உள்ள பகுதிகள் பிந்தியதில் கறுப்பாக இருக்கும்.

பாஸிடிவில் படத்திற்குப் பிரதி யெடுக்கும் போது, அதன் ஒரு ஓரத்தில் ஒளிபடாதபடி மறைக்கப்பட்டிருக்கும். இந்த ஓரத்தில்தான் ஒளிச்சுவடு பிரதி செய்யப்படும். படத்தைப் பிரதி யெடுத்த பிறகு, அந்த பாகத்தை மறைத்துக்கொண்டு, ஓரத்திற்குச் சரியாக ஒளி நெகழிவை வைத்து ஒளிச்சுவட்டின்மேல் ஒளியைப் பாய்ச்சுவார்கள். பாஸிடிவ் ஓரத்து எம்ல்ஷனில் ஒளிச்சுவடு பதிவாகும். அதன் பிறகு பாஸிடிவை டெவலப் செய்து ஸ்திரப்படுத்திக் கழுவுவார்கள். இதைக் காயவைத்து எடுத்தால் நாம் திரையில் பார்க்கும் படம் கிடைக்கிறது.

படம் எடுத்து முடிந்து எடிட்டர் சீர்ப்படுத்தித் தொடுத்தபிறகு படத்தின் நல்ல பிரதிகள்—கொட்டகைகளுக்கு அனுப்புவதற்கு ஏற்றவை—எடுக்கப்படும். அதற்கு முன்பு எடிட்டர் கேட்கும் கலவை, பேட், துடைப்பு முதலியவற்றையும் ரஸாயன இலாகாவில் தயாரித்துக் கொடுப்பார்கள்.

நல்ல பிரதிகள் எடுக்க ஆரம்பிக்குமுன் ரஸாயன இலாகா ஒரு முக்கியமான வேலை செய்கிறது. படத்தில் தூற்றுக் கணக்கான ஷாட்டுகள் அடங்கியிருக்கின்றன. ஒவ்வொரு ஷாட்டும் தனித்தனியாக ஒளியமைத்து எடுக்கப்பட்டது. ஆகையால் ஒருஷாட்டிலுள்ள ஒளியின் திண்மையும் அடுத்ததிலுள்ளதும் ஒரேமாதிரி இருக்க முடியாது. ஆகையால் ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும் ஏற்றவகையில் பாஸிடிவுக்கு ஒளி யனுப்பிப் பிரதி செய்யவேண்டும்.

பிரதி யெடுத்தல் அல்லது பிரிண்டிங் (Printing)

ஒரு இயந்திரத்தினால் செய்யப்படுவது. இந்த இயந்திரம் ஆயிரம் அடி பில்மை ஒரே தொடர்ச்சியாகப் பிரதி யெடுக்கக்கூடியது. கீழே பாஸ்டிவ் பில்மின் ஆரம்பத்தையும், மேலே நெகடிவ் ஆரம்பத்தையும் வைத்து ஒரு விசையை அழுக்கிவிட்டால் ஒரே யோட்டமாக அது ஆயிரம்அடிக்கும் பிரதி யெடுத்து விடும்.

அது இயந்திரமாகையால் ஷாட்டுக்கு ஷாட் ஒளி யமைப்பிலுள்ள வித்தியாசம் அதற்குத் தெரியாது. எல்லா ஷாட்டுகளையும் ஒரே யளவு ஒளியில் பிரதி யெடுத்துக் கொடுத்துவிடும்.

அதற்காக ரஸாயன இலாகாவில் படத்தின் ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும் டெஸ்ட் (Test) அல்லது சோதனை நடத்துவார்கள். ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் அரையடி வீதமோ அல்லது ஓரடிவீதமோ பிரதி யெடுத்து அதை டெவலப் செய்து அந்த ஷாட்டுக்கு எவ்வளவு ஒளி வேண்டும் என்பதைக் கண்டு பிடிப்பார்கள். ஒவ்வொரு ஷாட்டுக்கும் தேவையான ஒளியை அவர்கள் எண்களால் குறிக்கிறார்கள். இதற்கு லைட் நம்பர் (Light number) என்று பெயர். ஒரு ஷாட்டுக்கு எட்டு நம்பர் அளவுள்ள ஒளி வேண்டும், அடுத்ததற்கு ஒன்பது வேண்டும், அதற்கடுத்ததற்கு பதினொரு நம்பர் என்று சோதனை செய்து முடிவு செய்வார்கள்,

நெகடிவ் சுருள் ஒவ்வொன்றும் ஆயிரம் அடி நீளம் வரை இருக்கும். அதில் ஐம்பது முதல் நூறு ஷாட்டுகள் வரை இருக்கலாம். சோதனையில் இந்த நூறு ஷாட்டுகளுக்கும் ஒளி யளவு நம்பர் நிச்சயித்துக் குறிக்கப்படும். அந்தச் சுருளைப் பிரதி யெடுக்

குடும்போது ஒருவர் பிரதி யெடுக்கும் இயந்திரத்தி னருகிலிருந்து அந்தந்த ஷாட்டுக்குரிய நம்பர்ப்படி ஒளி அதிகமாகவும், குறையவும் செய்துகொண்டிருப் பார்.

இம்மாதிரி சோதனை செய்து ஷாட்டுக்கு வேண்டியபடி ஒளியை மாற்றிப் பாய்ச்சிப் பிரதி யெடுப்பதால்தான், நாம் திரையில் பார்க்கும் படம் ஒரே சீராக இருக்கிறது. இல்லாவிட்டால் ஒரு ஷாட் இருளடைந்தும், அடுத்தது ஒரே யடியாக சுண் ணம்பு பூசிய சுவர்போலும் வந்து நம் கண்ணையும் கெடுத்துவிடும். படத்தின் அழகையும் கெடுத்து விடும்.

தமிழ் நாட்டில் ஒவ்வொரு ஸ்டூடியோவிலும் திறமையோடு நடக்கும் ரஸாயன இலாகாக்களிருக் கின்றன. நியூடோன் ஸ்டூடியோவில் தயாராகும் படங்களில் பெரும்பான்மையும் நல்ல படங்களாக அமைவதற்கு அந்த ஸ்டூடியோவின் ரஸாயன இலாகாவும், அதை மேற்பார்த்து கிர்வகிக் கும் ஜிதன்பானர்ஜியும் தான் காரணம். இலாகாவி லுள்ள ஒவ்வொருவரும் மனப்பூர்வமான அக்கரை யுடன் உழைக்கிறார்கள் என்பது அவர்கள் படங்களி லிருந்து தெளிவாக விளங்குகிறது. பிரகதி ஸ்டூடி யோவிலுள்ள ஸரஸ்வதி சினி லாபரட்டரியும் நல்ல திறமை தோன்றும் வேலை செய்து வருகிறது. இரண் டொரு வருஷங்களுக்குமுன் இந்த லாபரட்டரி மிக மிகப் பிரபலமாக இருந்தது. பம்பாய், கல்கத்தாவில் போய் படமெடுப்பவர்களும், நெகடிவை இங்கே கொண்டுவந்து இவர்களிடம் பிரதிகள் எடுத்துக் கொள்ளுவது வழக்கம். தற்சமயம் ஜெமினி

ஸ்டூடியோ லாபரட்டரியை நிர்வகிக்கும் ராமசாமி அய்யங்கார் அந்த இலாகாவில் நல்ல தேர்ச்சியுள்ளவர். ஜெமினி லாபரட்டரி வேலை சிறப்பாக இருக்கிறதென்பதை சமீபத்தில் வெளிவந்துள்ள மங்கம்மா படத்தைப் பார்த்தால் தெரியும். எந்த ஸ்டூடியோவிலும் சேராமல் தனியாக லாபரட்டரி மாத்திரம் நடத்திவரும் திரேன்தாஸ் குப்தாவும் திறமையோடு வேலை செய்கிறார்.

கோயம்புத்தூர் சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவிலும், சேலம் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸிலும் சொந்தமான ரஸாயன இலாக்காக்கள் நன்றாக வேலை செய்து வருகின்றன. சென்ட்ரல் ஸ்டூடியோவில் மோகன், சுந்தரராஜன் என்னும் இரண்டு இளைஞர்கள் லாபரட்டரியைத் திறமையோடு நிர்வகித்து நடத்துகிறார்கள். மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் லாபரட்டரியை மோடக் என்பவர் நிர்வகிக்கிறார்.

படத்தணிக்கை

புதிதாகத் தயாரிக்கப்படும் ஒவ்வொரு படமும்

பொது ஜனங்களுக்குக் காட்டப்படுமுன் ஒரு தணிக்கை சபை அங்கத்தினர்களால் பார்க்கப்படும். படத்தின் ஆரம்பத்தில் படத்தின் பெயர், நடிகர்கள் முதலிய விவரங்களடங்கிய முகப்பு ஆரம்பிக்குமுன் “சென்ஸார் ஸர்டிபிகேட் (Censor Certificate) வருவதைப் பார்க்கலாம். அந்தப் படம் தணிக்கை செய்யப்பட்டு, பொது ஜனங்களுக்குக் காட்ட அனுமதியளிக்கப்பட்டது; அதன் நீளம் எவ்வளவு என்பதெல்லாம் அந்த “அனுமதி”யில் இருக்கிறது.

தமிழ்ப் படங்களைத் தணிக்கை செய்யும் சபை சென்னையிலிருக்கிறது. ஒவ்வொரு மாகாணத்துத் தணிக்கை சபையும் அந்தந்த மாகாணத்தின் தலைநகரிலிருக்கும். இந்த சபை மாகாண சர்க்காரால் நியமிக்கப்படுவது. தலைநகரின் போலீஸ் இலாகாத் தலைவரான கமிஷனர் மூலம் இந்த சபை வேலை செய்து வருகிறது. இதில் பத்து முதல் பதினைந்து அங்கத்தினர்கள் ளிருப்பார்கள். சர்க்காரின் பிரதிநிதியாகக் கமிஷனரும், மாகாணத்தின் பலதரப்பட்ட மதத்தினர், வியாபாரம், கைத்தொழில் ஆகியவற்றில் பிரமுகர்களாக உள்ள பொதுஜனப் பிரதிநிதிகளும் அதன் அங்கத்தினர்கள்.

ஒரு படம் எடுத்து முடிந்தவுடன், ப்ரொட்யூசர்

அந்தப் படத்தின் கதைச்சுருக்கம், பாட்டின் சாகித்யங்கள், படத்தின் நீளம், எத்தனை சுருள்கொண்டது என்ற விவரங்களுடன், படத்தைத் தணிக்கை சபையார் பார்த்து அனுமதி யளிக்கவேண்டுமென்று கோரிக்கை யனுப்புவார்.

தணிக்கை சபையிலுள்ள எல்லா அங்கத்தினர்களும், ஒவ்வொரு படத்தையும் பார்த்து அபிப்பிராயம் தெரிவிப்பதென்பது அனுபவ சாத்தியமில்லை. ஆகையால் படத்தின் தன்மையைப் பொறுத்து, குறிப்பிட்ட சில அங்கத்தினர்கள் அந்தப் படத்தைப் பார்த்து அபிப்பிராயம் தெரிவிக்கவேண்டுமென்று கமிஷனர் கோருவார். படம் ஏதாவது ஒரு கொட்டகையில் ஒட்டிக் காட்டப்படும். அங்கத்தினர்கள் அதைப்பார்த்து, அதில் ஆட்சேபகரமான அம்சங்கள் ஏதாவது இருந்தால் அந்தப் பகுதியையோ அல்லது பகுதிகளையோ படத்திலிருந்து நீக்கிவிட வேண்டுமென்று சொல்லுவார்கள். ஆட்சேபகரமாக ஏதுமில்லையென்றால் பொது ஜனங்களுக்குக் காட்ட அனுமதி யளிக்கலாமென்று தெரிவிப்பார்கள். கமிஷனர் அவர்கள் அபிப்பிராயத்தை யேற்று அனுமதியளிப்பார்.

படத்தில் ஆட்சேபகரமான அம்சங்கள் என்பனவற்றைப் பற்றிச் சில விதிகளிடுக்கின்றன. சட்டபூர்வமான ஆட்சி முறையைக் குலைக்க முயலுதல், சட்டத்திற்கு எதிராக ஜனங்களைத் தூண்டி விடுதல், ஒரு மதத்தின் சமூகம் அல்லது ஜாதியினரை இழிவுபடுத்துதல், ஆத்திர மூட்டுதல், பொதுஜன ஒழுக்கத்தைப் பாதிக்கும் கருத்துகளைப் பரப்புதல், கோரமான காட்சிகள், குற்றம் செய்பவர்கள் தண்டனை

யடையாமல் தப்புதல் போன்ற கருத்துகள், கொள்கைகள் முதலியவை படத்திலிருக்கக் கூடாது.

படத்தில் விபசாரத் தொழிலில் ஈடுபட்ட ஒருத்தியோ அல்லது குற்றம் செய்வதையே ஜீவனோபாயமாகக் கொண்ட ஒருவனோ ஒரு கதா பாத்திரமாக இருக்கலாம். ஆனால் விபசாரத்திற்குத் தூண்டும், அல்லது குற்றம் செய்யத் தூண்டும் கருத்தாக இருக்கக் கூடாது.

அப்படி ஏதாவது இருந்தால் படத்தைப் பார்வையிடும் அங்கத்தினர்கள் அவற்றை நீக்கிவிட வேண்டுமென்று அபிப்பிராயம் தெரிவிப்பார்கள். அந்தப் பகுதிகளை நீக்கிய பிறகுதான் படத்திற்கு அனுமதியளிக்கப்படும்.

படம் எடுத்து சீர்ப்படுத்தித் தொடுத்த பிறகு அதில் ஒரு பகுதியை நீக்க நேர்ந்தால் படத்தின் உருவம் சிதைந்துவிடும். பண நஷ்டத்திற்கு இடமாகும். ஆகையால், ப்ரொட்யூசர்கள் படத்தை யெடுக்கும் போதே பின்னால் ஆட்சேபிக்கப் படக்கூடிய அம்சங்கள் படத்தில் புகாதபடி ஜாக்கிரதையாகப் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.

கம் நாட்டில் தணிக்கை சபை அமைப்பின் அஸ்திவாரத்திலேயே ராஜ்யக் காரணங்களிருக்கின்றன. இங்கே ஜனங்களின் பேச்சு சுதந்திரம்—மனதில் தோன்றும் கருத்துகளையும் கொள்கைகளையும் பொதுஜனங்களிடம் வெளியிடும் சுதந்திரம்—எல்லைகட்டி வரையறுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த எல்லை எங்கிருக்கிற தென்பதைப்பற்றி அடிக்கடி சந்தேகங்கள் தோன்றி நீதி சபைகளில் வாதப்பிரதி வாதங்களும் நடக்கின்றன. இந்த நிலைமையில், லாபம்.

தேடும் வியாபாரமாகப் படமெடுக்கிறவர்கள் சந்தேகாஸ்பதமான எல்லையையுடைய கொள்கைகள் கருத்துகளையே படங்களில் புகுத்தத் தயங்குவது சகஜம்.

தமிழ்ப் படங்களில் ஆபாசக் கருத்துகளும் அம்சங்களும், அருவருப்பளிக்கும் விஷயங்களும் குறைந்து படங்களின் தரம் உயர்ந்ததற்கு தணிக்கை சபையை விடப் பொதுஜனங்கள் தான் பெரும்பாலும் காரணம். வெறும் காம விகாரத்தைத் துண்டிவிட்டுப் பணத்தைத் திரட்டி விடலாமென்ற நம்பிக்கையுடன் எடுக்கப்பட்ட படங்களெல்லாம் நம் நாட்டில் படு தோல்வியாகவே முடிந்திருக்கின்றன. பொறுப்புணர்ச்சியற்ற ஒரு கூட்டம். வேண்டுமானால் அம்மாதிரிப் படங்களைப் போய்ப் பார்க்கலாமேயன்றி பெரும்பாலான ஜனங்கள் அம்மாதிரிப் படங்கள் ஓடும் கொட்டகைப் பக்கம் கூடப் போவதில்லை. அதிலும் நமது பெண்மக்கள் அந்தக் கொட்டகையுள்ள தெரு வழிகூடப் போக மறுத்து விடுவார்கள்.

நமது படங்களின் தன்மை உயர உயரத் தமிழ் நாட்டில் படம் பார்க்கும் ஜனங்களின் தொகையும் உயருகிறது. இன்று படம் பார்க்கும் ஜனங்களின் எண்ணிக்கை நான்கு வருஷங்களுக்கு முன் இருந்ததைவிட நாலேந்து மடங்காக உயர்ந்திருக்கிறது.

சென்ற சில வருஷங்களாக, தென்னிந்திய பில்ம் வர்த்தக சபையின் முயற்சியால் தணிக்கை சபையில் பில்ம் தொழிலின் பிரதிநிதி யொருவருக்கும் ஸ்தானம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஒரு படம் தணிக்கை செய்யப்பட்டு அதன்

நீளம் இவ்வளவென்று அனுமதியில் குறிப்பிடப் பட்டுவிட்டால், ப்ரொட்யூசர் அந்த நீளத்தைக் குறைக்கவோ அல்லது கூட்டவோ முடியாது. அனுமதி பெற்ற பிறகு படத்தின் நீளத்தில் ஏதாவது மாறுதல் செய்ய விரும்பினால் ப்ரொட்யூசர் மற்றொரு முறை படத்தைத் தணிக்கைக்கு அனுப்ப வேண்டும்.

ஒவ்வொரு படத்தையும் தணிக்கை செய்து அனுமதியளிப்பதற்கு, சுருளுக்கு—ஆயிரம் அடிக்கு இவ்வளவென்று ப்ரொட்யூசரிடம் கட்டணம் வசூலிக்கப்படுகிறது.

ஒரு படம் தணிக்கை சபையின் அனுமதியுடன் வெளிவந்த பிறகு, அதிலுள்ள ஏதாவது ஒரு பகுதிக்கு பொதுஜனங்களில் ஒரு பாலர் ஆட்சேபனை எழுப்பக்கூடும். ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தினர், படத்திலுள்ள ஒரு வசனம் அல்லது பட அம்சம் தங்கள் சமூகத்தை இழிவுபடுத்துவதாக இருக்கிறதென்று ஆட்சேபிக்கலாம். அம்மாதிரி ஆட்சேபனை நேர்ந்தாலும் படம் மறு தணிக்கைக்குக் கொண்டு வரப்படும். மறு தணிக்கையின்போது படத்தை முதல் முறை பார்த்த அங்கத்தினர்களோடு, சபையின் இதர அங்கத்தினர்களும் பார்ப்பார்கள். எழுப்பப்பட்ட ஆட்சேபம் நியாயமானதுதானா, படத்திலுள்ள அம்சம் இழிவுபடுத்தும் வகையிலிருக்கிறதா என்பதைக் கவனத்துடன் பார்த்து எல்லோரும் சேர்ந்து முடிவு செய்வார்கள்.

ஒவ்வொரு சமூகத்திலும், ஜாதியிலும் நல்லவர்களும் கெட்டவர்களுமிருக்கிறார்கள். ஒரு குறிப்பிட்ட ஜாதியைச் சேர்ந்த ஒருவன் திருட்டுத்

தொழில் செய்தால் அந்த சமூகத்தினர் எல்லோரும் திருடர்கள் என்று யாராவது சொல்லுவார்களா?

அதேபோல ஒவ்வொரு சமூகத்தினரிடையிலும் சில பழக்கவழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளுமிருக்கின்றன. அவற்றில் சில அர்த்தமற்றவை. அந்த சமூகத்தின் வளர்ச்சிக்கே தடையாக இருப்பவை. அவற்றை ஒரு படத்தில் கேலி செய்யும் முறையில் காட்டியிருக்கலாம். அந்த சமூகத்தைச் சேர்ந்த பெரும்பாலோரும் அதைப் படத்தில் பார்க்குபோது தாங்களும் மற்றவர்களுடன் சேர்ந்து சிரித்துவிட்டுப் போய்விடுகிறார்கள். அந்தக் குறைகளைத் தங்கள் அக்கம்பக்கங்களிலிருந்து நீக்கவும் முயலுகிறார்கள்.

ஆனால் அந்த சமூகத்திலேயே சிரிக்கத் தெரியாத ஒன்றிருவரும் இருக்கத்தானிருக்கிறார்கள். அவர்கள் தங்கள் சமூகத்தையே அவமதித்துவிட்டதாகக் கிளர்ச்சியாரம்பிக்கிறார்கள். அரசாங்கத்தின் கவனத்தையும் கவர முயலுகிறார்கள். மறுதணிக்கைக்கு ஏற்பாடு நடக்கிறது. இம்மாதிரி சிரிக்கத் தெரியாத சிலரால் ப்ரொட்யூசர்களுக்குக் காரணமில்லாமல் தொந்திரவுகளும், கவலையும், நஷ்டமும் நேர்வதால், அவர்கள் நிகழ்கால வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் கதைகளைப் படமெடுக்கு முன் ரொம்பவும் யோசிக்கிறார்கள்.

ஒரு சிறு உதாரணம் : ஒரு படத்தில் கதாபாத்திரம் சகுனம் பார்த்துக்கொண்டு வீட்டை விட்டுப் புறப்படுகிறவர். வீட்டைவிட்டு வெளியே வந்தால் எதிரில் ஒருவன் எண்ணைக்குடத்துடன் வருகிறான். அவர் வீட்டிற்குள் போய் உட்கார்ந்து விட்டு, மறுபடி வருகிறார். இப்போது ஒற்றை பிராமணன் வரு

கிரூன். மறுபடி உள்ளே போகிறார். இப்படியே அவர் அன்று முழுவதும் வெளியே போக முடியாமல் பின்னால் பல கஷ்ட நஷ்டங்களுக்கு உள்ளாகிறார் என்பதைக் காட்டிக் கதை அமைக்கப் பட்டிருந்தது. அதைப் படித்த ஒரு ப்ரொட்யூசர் “சார், முதல் அபசகுனம் எண்ணைக்குடமென்று காட்டியிருக்கிறதே. வாணியர்கள் அதை ஆட்சேபிக்கக் கூடும். பின்னால் சென்ஸாரில் (தணிக்கை சபையில்) தகராறு எல்லாம் வரும். வேண்டாம். அதை அடித்து விடுங்கள்” என்றார்.

நம் ஜனங்களில் பெரும்பாலோர் இம்மாதிரி விஷயங்களில் தாரதம்மிய மறிந்து நகைச் சுவையுடன் படங்களைப் பார்க்கிறார்கள். ஆனால் ஒரு சிலரால் தொந்திரவுகள் நேரத்தான் நேருகின்றன. அந்த ஒரு சிலரும் சிரிக்கக் கற்றுக்கொள்ளவாவது வேண்டும். அல்லது அந்த ஒன்றிருவருடைய கூச்சலுக்கு ஆதார மிருக்கிறதா என்பதை அறிந்தபின் மறு தணிக்கைக்கு உத்திரவிட வேண்டுமென்ற விதிகளாவது ஏற்படவேண்டும். படத்திற்குக் கதையைத் தேர்ந்தெடுக்கு முன்பே, தணிக்கை சபையும், சமூகத்தில் தப்பர்த்தம் செய்துகொள்ளக் கூடியவர்களும் முன்னால் நின்று ப்ரொட்யூசரைத் தயங்கச் செய்யும் நிலைமை மாறினென்றி புதுக் கதைகளும், கதைகளில் புதுக்கருத்துகளும் தாராளமாக வெளிவருவது சாத்தியமில்லை.

வினியோகம்

சுதை எழுத ஆரம்பிப்பதிலிருந்து, பல தரப்பட்ட தொழிலாளிகளும் அவரவர் கலைகளைச் சேர்த்து ஒத்துழைத்துத் தயாரிக்கப்பட்ட படம், தணிக்கை சபையின் அனுமதி பெற்றவுடன் வியாபார எல்லைக் குள் வந்துவிடுகிறது. படத்திற்குப் போட்டுள்ள முதலை லாபத்துடன் திரும்ப எடுக்கும் வியாபார முயற்சிதான் படவினியோகம் அல்லது டிஸ்ட்ரிப்ஷன். (Distribution).

எவ்வொரு படத்தையும், மாகாணம் முழுவதும் நகரங்களிலும், கிராமங்களிலுமாகப் பரவியிருக்கும் சினிமாக்கொட்டகைகளுக்கு அனுப்பி, ஜனங்களுக்குக் காட்டி வசூலிக்கும் கட்டணத்தில் பங்கு பெறுவதுதான் வினியோகம்.

தமிழ்ப்படத் தொழிலில் மூன்று விதமான வினியோக முறைகள் அனுபவத்திலிருக்கின்றன. முதலாவது படத்திற்கு முதல் போட்டவர்களே படத்தை வினியோகித்து, கொட்டகைகளிலிருந்து தங்கள் பங்கைப் பெறுவது. இரண்டாவது, படத்தைத் தயாரிப்பவர்கள், அதைப் படவினியோகம் செய்வதற்காகவே நடத்தப்படும் வினியோகஸ்தாபனங்களிடம் கொடுத்து அவர்கள் மூலம் தங்கள் பங்கைப் பெறுவது. மூன்றாவது படத்தை எடுத்தவர் வினியோக உரிமையை ஜில்லாவாரியாகப் பலருக்கு விற்றுவிடுவது. ஒரு படத்தை குறிப்பிட்ட ஒரு

ஜில்லாவுக்குள் உள்ள கொட்டகைகளில் ஒட்டிக் கட்டணப் பங்கு பெறும் உரிமையை ஒருவருக்கு விற்கும் இந்த முறையும் ஏறக்குறைய இரண்டாவது வகையைச் சேர்ந்ததுதான். ஒன்றில் மாகாணம் முழுவதும் படம் ஒரே ஸ்தாபனத்தால் வினியோகிக் கப்படுகிறது. மற்ற முறையில் ஒவ்வொரு ஜில்லாவிலும் தனித்தனி ஸ்தாபனத்தினால் வினியோகிக்கப்படுகிறது.

தமிழ் ஜில்லாக்களில் சுமார் முன்னூறு சினிமாக் கொட்டகைகள் நடக்கின்றன. இவற்றில் நகரங்களிலும், பெரிய கிராமங்களிலும் “பக்கா” கட்டிடங்களாக இருப்பவை ஏறக்குறைய நூற்றிருபது. மற்றவை கூடாரக் கொட்டகைகள். இவற்றில் பல ஊர் ஊராக மாறி மாறிச் சென்று படங்களை ஒட்டிக் காட்டும் கூடாரங்கள்.

ஒவ்வொரு தமிழ்ப்படமும் இந்த முன்னூறு கொட்டகைகளிலும் ஓடவேண்டும். ஒவ்வொரு கொட்டகையிலும், அது உள்ள ஊரின் ஜனத்தொகை, கைத்தொழில்கள், வியாபாரம் முதலியவற்றைப் பொறுத்துப் பணம் வசூலாகும்.

படங்களை வினியோகம் செய்பவர்களுக்கு ஒவ்வொரு ஊரிலும் எவ்வளவு வசூலாகும் என்பதும், தாங்கள் வினியோகிக்கும் படத்தின் தன்மையும், அந்தப் படம் எந்த ஊரில் உத்தேசமாக என்ன நிலைமையில் வசூலிக்கும் என்பதும் தெரியும்.

கொட்டகையில் படம் பார்க்க வருபவர்களிடம் வசூலிக்கப்படும் கட்டணத்திலிருந்து, படத்தை வினியோகிப்பவர்கள் ஒரு பகுதியும், கொட்டகைக்காரர்கள் ஒரு பகுதியும் பெறுவார்கள். அம்மாதிரிப்

பங்கு பிரிக்கும் அளவுக்கு வசூலாக முடியாத சிறிய ஊர்களில், கொட்டகைக்காரர்கள், ஒரு படத்தை ஒரு வாரம் அல்லது நான்கு நாள் ஒட்டிக்கொள்வதற்கு ஏதாவது குறிப்பிட்ட ஒரு தொகையென்று கட்டிவிடுவதும் உண்டு.

ஒவ்வொரு ஊரிலும் ஒரு படம் எப்போது எந்தக் கொட்டகையில் ஒட்டப் படுமென்பது திட்டம் செய்யப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும்போதே விநியோக இலாகா படத்தைப்பற்றி விளம்பரம் செய்ய ஆரம்பிக்கும். படம் எடுக்கும்போதே அதைப்பற்றி விளம்பரங்கள் செய்யப்படுகின்றன. ஆனால் படம் ஓட ஆரம்பிக்குமுன் செய்யப்படும் விளம்பரம்தான் முக்கியமானது.

ஒவ்வொரு படத்திலும், ஜனங்கள் பார்க்கும் முன்பே, அவர்கள் ஆவலைத் தூண்டும் சில அம்சங்கள் இருக்கின்றன. கதை, அதை யெழுதுகிறவர், நட்சத்திரங்கள், பாட்டுகள், அவற்றை இயற்றியவர்கள், சங்கீத டைரக்ஷன், படத்தைத் தயாரித்தவர். டைரக்டர் ஆகியவை படத்தின் விசேஷ அம்சங்கள். ஜனங்கள் இந்த விவரங்களில் உள்ள அனுபவத்தால், சில குறிப்பிட்ட பெயர்களைப் பார்த்தவுடனேயே அந்தப் படத்தைப் பார்க்கும் ஆவல் கொள்ளுகிறார்கள்.

ஒவ்வொரு படத்திலும், இம்மாதிரி இரண்டு மூன்று விசேஷ அம்சங்களாவது இருக்கும். அவற்றை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் விளம்பரங்கள் தயாரிக்கப்படும். பத்திரிகைகள், சுவரொட்டிகள், துண்டுப் பிரசுரங்கள் ஆகியவைதான் நம்நாட்டில் முக்கியமான விளம்பர சாதனங்கள்.

இவை யெல்லாவற்றையும்விட மிகமிகச் சிறந்த விளம்பர சாதனம் ஒன்றிருக்கிறது. அதுதான் படத்தின் கவர்ச்சிசக்தி. ஒவ்வொரு படத்தைப் பற்றியும், அதைப்பார்க்கும் ஜனங்கள், “நன்றாயிருக்கிறது, சுத்த மோசம்” என்று இரண்டிரண்டு வார்த்தைகளில் அபிப்பிராயம் சொல்லி விடுவார்கள். இதை அவர்கள் நண்பர்கள், உறவினர்கள், தங்களிடம் அபிப்பிராயம் கேட்கும் இதரர்கள் எல்லோரிடமும் ஒளிவு மறைவின்றி வாய்விட்டுச் சொல்லிவிடுவார்கள். இப்படி வாய்க்குவாய் பரவும் விளம்பரத்தைவிட அதிக சக்தியும் வேகமும் கொண்ட விளம்பரம் உலகத்தில் எதுவுமில்லை.

சினிமாத் தொழிலில் ஈடுபட்டிருப்பவர்கள் “படத்தில் “தம்” இருந்தால் தானே போகும்” என்று சகஜமாகச் சொல்லுவதுண்டு. படம் ஜனங்களைத் திருப்திசெய்வதாக இருந்தால், படத்தைப் பார்ப்பவர்கள் அதை மறுபடி பார்க்க வேண்டுமென்ற ஆவலைத் தூண்டிவிடுவதாக இருந்தால், அது தானே ஓடும் என்பதைத்தான் “தம் இருப்பது” என்பது. அத்தகைய படங்களைப்பற்றி ஜனங்களிடையே வெகு சீக்கிரத்தில் உற்சாகம் தோன்றி விடும். தேர் திருவிழாவிற்கு வருவதுபோலக் கூட்டம் கூட்டமாக வருவார்கள். ஆகையால் படத்திற்கு நல்ல விளம்பரம், படத்தை நன்றாக இருக்கும்படி தயாரிப்பதுதான்.

ஒவ்வொரு படத்திற்கும் ஆறுமுதல் இருபது பிரதிகள்வரை தயாரிக்கப்பட்டு வினியோக இலாகா விடம் ஒப்புவிக்கப்படும். வினியோக ஸ்தாபனம் ஒவ்வொரு பிரதியையும் ஊர் ஊராக மாற்றி

யனுப்பி படம் எல்லா ஊர்களிலும் ஓட ஏற்பாடு செய்தும்.

தமிழ்நாட்டில் ராயல் டாக்கீஸ், முருகன் டாக்கீஸ், மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ், பிரகதி பிக்சர்ஸ் முதலியவர்கள் தாங்கள் தயாரிக்கும் படங்களைத் தாங்களே விநியோகம் செய்கிறார்கள். ஜெமினி பிக்சர் சர்க்யூட்டும் நாராயணன் கம்பெனியும் பிறர்தயாரிக்கும் படங்களை விநியோகம் செய்துவந்தன. தற்சமயம் இவ்விரு ஸ்தாபனங்களும் தாங்களே சொந்தமாகப் படங்கள் தயாரித்து விநியோகம் செய்து வருகின்றன. சௌத் இந்தியா பிக்சர்ஸும், சென்னை வேல் முருகன் பிலம் செர்விஸும் பிரத்யேகமான விநியோக ஸ்தாபனங்களாகவே நடக்கின்றன. சௌத் இந்தியா பிக்சர்ஸ் ப்ரொட்யூசர்களுக்கு முன்பணம் கொடுத்து விநியோகத்திற்காகப் படங்கள் தயாரித்துக் கொள்ளுகிறது.

இவற்றைத் தவிர சேலத்திலும் வேறு சில நகரங்களிலும் சில விநியோக ஸ்தாபனங்களும் நடந்து வருகின்றன.

இம்மாதிரி விநியோக ஸ்தாபனங்கள் தோன்றிப் பலமடைந்ததன் பலனாக தமிழ்ப் படத்தொழில் ஏராளமாக பலம் பெற்றிருக்கிறது. படத் தயாரிப்பு முறையில் சீர்திருத்தம் தோன்றியிருக்கிறது. ப்ரொட்யூசர்களும், தாங்களே படத் தயாரிப்பை நிர்வகிக்கும் முதலாளிகளும் படத்தில் அதிக கவனம் செலுத்தும் நிலைமை ஏற்பட்டிருக்கிறது.

படப் பிரதரிசனம்

“சினிமா” என்ற போதுபோக்குத் தோன்றி அறை நூற்றாண்டுதான் ஆகிறது. இதற்குள் அது உலகம் முழுவதும் தேசம் தேசமாகப் பரவி வேரூன்றிவிட்டது. அதன் பலனாக ஒவ்வொரு நாட்டிலும் தனியாகத் தொழில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டு படங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன. சொந்தமாகப் படம் எடுக்காத நாடுகளிலும்கூட படப் பிரதரிசனம் செய்யும் கொட்டகைகள் கட்டப்பட்டு வெளிநாட்டுப் படங்களாவது வரவழைக்கப் படுகின்றன.

மேல்நாடுகளில் சினிமாவே பொதுஜனங்களின் முக்கியமான போதுபோக்காகவும் ஆகிவிட்டது. அதனால் சில நாடுகளில் ஏராளமான கொட்டகைகள் தோன்றியிருக்கின்றன.

இந்தியாவில் சொந்தமாகப் படத் தயாரிப்புத் தொழில் தோன்றி ஏறக்குறைய கால் நூற்றாண்டு தான் ஆகிறது. இதற்குள்ளாகவே சினிமா இங்கு ரொம்ப வேகமாகப் பரவிவிட்டது. மற்ற நாடுகளுடன் ஒப்பிடும்போது நம் நாட்டிலுள்ள சினிமாக் கொட்டகைகளின் எண்ணிக்கை மிகமிகக் குறைவு தான். ஆனால் இங்கே படத் தயாரிப்புக்கும், சினிமாக் கொட்டகைக்கும் தேவையான இயந்திர சாதனங்கள் எல்லாம் வெளி நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி செய்துதான் கிடைக்கவேண்டும். படத்திற்குக் கதையும், நடிக நட்சத்திரங்களும், டைரக்டர்களும்.

முதலும் தவிர மற்றவையெல்லாம் வெளிநாடுகளிலிருந்து இறக்குமதிதான்.

அதேபோலக் கொட்டகைக் கட்டிடங்களுக்கு வேண்டிய ஆணிகள் கூட வெளிநாடுகளிலிருந்துதான் வந்தாகவேண்டும். முக்கியமாகப் படப் பிரதரிசன சாதனமான ப்ரொஜெக்டர் (Projector) இயந்திரம் இறக்குமதியானால்தான் கொட்டகைகள் தோன்ற முடியும். இந்தக் காரணத்தாலேயே பெரும்பாலும் நம் நாட்டில் சினிமா பெரும்போக்காகப் பரவுவது சாத்தியமில்லாமலிருக்கிறது,

ப்ரொஜெக்டர் என்ற ஆங்கிலப் பதத்திற்கு “எறியும் சாதனம்” என்று பொருள் சொல்லலாம். மின்சார சக்தியில் திரிபோல எரியும் தன்மையுடைய ஒருவகை கரிக்குச்சியை (Carbon) உபயோகித்து ப்ரொஜெக்டரில் மிகமிகப் பிரகாசமான ஒளி உற்பத்தி செய்யப்படுகிறது. அந்த ஒளி ப்ரொஜெக்டரின் முகத்திலுள்ள ஒரு லென்ஸ் வழியாக எதிரிலுள்ள திரையின்மேல் போய்விழும்படி எறியப்படுகிறது.

ப்ரொஜெக்டரின் தலையில் ஒரு பெரிய வட்டப் பெட்டியில் படச்சுருள் வைக்கப்பட்டிருக்கும். பில்மை ஒளிக்கும் லென்ஸுக்கும் இடையில் ஓடும் படி கொண்டு வந்து கீழேயுள்ள ஒரு வட்டப் பெட்டியில் போய்ச்சேரும்படி கோர்த்துவிடப்படும். ஒரு சிறு மோட்டாரின் உதவியால் (மின்சார சக்தியால் ஓட்டப்படுவது) பில்ம் மேலிருந்து கீழே வேகமாகத் தள்ளப்படும். இந்த வேகம் கிமிஷத்திற்குத் தொண்ணூறு அடி என்பது முன்பே சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வொரு பிரேமும் ஒளியில் விடை

யில் இருபத்து நான்கில் ஒரு பகுதிநேரம் நின்று விட்டுப் போகிறது.

ஒளியில் நின்றுவிட்டுப்போகும் பில்ம் கீழே யுள்ள பெட்டிக்குப் போகும் வழியில் ஒரு சிறு “பல்பு” எரிந்துகொண்டிருக்கிறது. இதற்கு “எக்ஸைடர் லாம்ப்” (Exciter Lamp) என்று பெயர். பில்மில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ள ஒலியைத் தூண்டி விடும் விளக்கு. பில்மிலுள்ள ஒலிச்சுவடு அந்த ஒளிக் குச் சரியாகப் போகும்படி அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஒளி ஒலிச்சுவட்டின்மேல் விழுந்து, அதில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கும் ஒலியைப் பிரதி பலிக்கச் செய்யும் இயந்திரம் இங்கே அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த இயந்திரம் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ள சப்தங்களை வாங்கி, திரையின் பின்னால் அமைக்கப்பட்டுள்ள லவுட்ஸ்பீக்கர் அல்லது ஒலி பெருக்கிக்கு அனுப்புகிறது.

படத்தின்மேல் விழும் ஒளி இருக்குமிடத்திற்கும், ஒலியின்மேல் விழும் ஒளி யிருக்குமிடத்திற்கும் கொஞ்சதூரம் இருக்கிறது. ஆகையால் படம் ஒளியில் வரும்போதே அதற்குரிய ஒலிச்சுவடும் எக்ஸைடர் லாம்ப் ஒளியில் வரவேண்டும். இதற்காக பில்மில் ஒவ்வொரு படத்திற்கும் உரிய ஒலிச்சுவட்டை, பட பிரேமுக்குப் பத்தொன்பது பிரேம்களுக்கு முன்னாலிருக்கும்படி இணைத்துப் பிரதி யெடுக்கப்படுகிறது.

ப்ரொஜக்டரில் படத்தை ஒட்டுபவருக்கு ஆபரேட்டர் (operator) என்று பெயர். நம் நாட்டில் சினிமா ஆரம்பித்த புதிதில் இயந்திர சம்பந்தமான சொல்ப அறிவுள்ளவர்கள்கூட ஆபரேட்டராக ஆக முடியும் என்ற நிலைமை இருந்தது. அவர்கள் ப்ரொஜெக்ட

ரைக் கையாளும் திறமை மாத்திரம் உடையவர்கள். ஆனால் படத்தை ஒட்டும்போது ஏற்படக்கூடிய சில பிரச்சனைகளை அனுபவப்பட்டு அழிந்துகொள்ளவேண்டிய நிலையிலிருந்தவர்கள்.

படம் பதிவு செய்யப்படும் செல்லூலாயிட் கற்பூரத்தைப்போல வெகு வெகு சீக்கிரத்தில் நெருப்புப் பற்றக்கூடிய தன்மை யுடையது. ஆகையால் படத்தை ஒட்டுகிறவர்கள் பில்மில் தீப்பிடிக்காதபடி சர்வ ஜாக்கிரதையுடனிருக்கவேண்டியதவசியம். அதனால் ஆபரேட்டர்களுக்கு ஒரு பரிட்சை வைத்து அதில் தேர்ந்தவர்களுக்கு மாத்திரமே ஆபரேட்டராக வேலை செய்ய அனுமதிக்கும் சட்டம் ஒன்றும் இருக்கிறது.

தற்காலம் நம் நாட்டிலுள்ள ஆபரேட்டர்கள் எல்லோரும் நல்ல அனுபவமும் தேர்ச்சியும் அடைந்திருக்கிறார்கள். எவ்வளவு நன்றாகத் தயாரித்ததாக இருந்தாலும் ஜனங்களின் மனதில் திருப்தி தோன்றும் வகையில் படத்தை ஒட்டும் பொறுப்பு ஆபரேட்டரிடம் தானிருக்கிறது.

படம் பிடிக்கும்பொழுது காமிராவின் முன்னிலிருந்த வென்னை 'போகஸ்' செய்யவேண்டுமென்று சொல்லப்பட்ட தல்லவா? அதேபோல புரொஜெக்டரிடிலுள்ள வென்ஸ் வழியாகத் திரைக்குப் போகும் ஒளியும் குளறல் இல்லாமலிருக்க, அந்த வென்னையும் சரியாக 'போகஸ்' செய்துவைக்கவேண்டும்.

படத்திற்கும் ஒலிக்கும் இடையிலுள்ள பத்தொன்பது பிரேம் தூர வித்தியாசத்தை அமைக்கும் போது சரியாக அமைக்கவேண்டும். இரண்டுக்கும் இடையிலுள்ள பில்முக்கு "லூப்" (Loop) என்று

பெயர். இந்த லுப் சரியான அளவில் இல்லாம லிருந்தால் ஒன்று படம் குதிப்பது போல இருக்கும். அல்லது சப்தம் குளறும்.

விளக்கிலுள்ள திரி எறிய எறிய அதைத் தூண்டிவிடவேண்டி யிருக்கிறதல்லவா? அதேபோல மின்சாரத்தில் எறியும் கார்பனையும் சரியாக இருக் கும்படி அடிக்கடி தூண்டிவிட்டுக்கொண் டிருக்க வேண்டும். இவை யெல்லாம் ஆபரேட்டர்கள் செய் யும் வேலையில் சர்வ சாதாரணமானவை.

ஒவ்வொரு சுருளிலும் ஒலி ஆரம்பிக்குமிடம், படம் ஆரம்பிக்குமிடம், படம் முடியுமிடமெல்லாம் தெளிவாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும். ஆபரேட்டர் கள் அந்தக் குறிப்புகளைக்கொண்டு ஒரு பிரேம்கூட முன்பின்னாகப் போய்விடாதபடி சுருளை ப்ரொஜெக் டரில் கோர்க்கவேண்டும்.

ஒரே ஒரு ப்ரொஜெக்டர் மாத்திரமுள்ள கொட் டகைகளில் மூவாயிரம் அல்லது நாலாயிரம் அடியா கச் சுருள்களைச் சேர்த்துவைத்து ஒரே தொடர்ச்சி யாக ஒட்டுவதற்கு வேண்டிய வசதி யிருக்கிறது. இதில் ஆபரேட்டர்கள் ஒவ்வொரு சுருளையும் மற்ற துடன் பிணைத்து ஒட்டும்போது படத்திற்கோ ஒலிக்கோ சேதம் நேர்ந்துவிடாதபடி பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும். இம்மாதிரி ஒற்றை ப்ரொஜெக் டருள்ள கூடாரங்களிலும், கொட்டகைகளிலும் அரைமணி, நாற்பது நிமிஷத்திற்கு ஒருமுறை விளக் குகள் போடப்படுவதையும், ஐந்து நிமிஷங்களுக்குப் பிறகு மறுபடி படம் ஒட்டப்படுவதையும் கவனித் திருக்கலாம். ஆபரேட்டர் ஒரு சுருளை (மூவாயிரம் அல்லது நாலாயிரம் அடிச் சுருள்) முடித்து அடுத்த

தைக் கோர்த்து ஒட்டுவதற்குத்தான் இந்த இடைக் காலம்.

இரட்டை ப்ரொஜெக்டர்கள் உள்ள கொட்டகைகளில், இரண்டிலிருந்தும் ஒலி பெருக்கிக்கு அனுப்பப்படும் ஒலியின் தன்மை ஒரேமாதிரி இருக்க வேண்டும். ஒன்றற்கொன்று மாறுபட்டால் ஒரு சுருள் ஒடும்போது ஒலி நன்றாக இருக்கும். அடுத்த சுருள் ஒடும்போது நன்றாயிராது. இதனாலும் படத்தின் கவர்ச்சி குறையும். ஒற்றையானாலும் இரட்டையானாலும், ப்ரொஜெக்டரில் சப்தப் பிரதி பலிப்பு இயந்திரம் சரியாக இருக்கிறதா என்பதை ஆபரேட்டர்கள் அடிக்கடி கவனித்துக் கொள்ளவேண்டும்.

படத்தைத் திரையில் பார்ப்பவர்கள் திருப்தியோ அல்லது அதிருப்தியோ அடைவதற்கு ஆபரேட்டரின் ஒட்டும் திறமையும், ப்ரொஜெக்டரைக் கையாளுவதிலும், அதன் அமைப்பைப் பற்றிய அறிவிலும் அவருக்கு உள்ள தேர்ச்சியும் பெரும்பகுதி காரணமாகிறது.

கொட்டகைகளில் படம் விழுவதற்காக அமைக்கப்பட்டுள்ள திரை சாதாரணமான துணியினால் தைக்கப்படுவதல்ல. துணியின் இழைகள் சாதாரணத் துணிகளி லிருப்பதைவிட அதிக நெருக்கமாக நெய்யப்பட்டிருக்கும். திரைகளில் இழைகளினால் படத்தின் அழகு குறைந்து தோன்றக் கூடுமென்று ஒரு வகை வெள்ளை வர்ணம் பூசப்பட்டிருப்பதும் உண்டு.

இந்தியாவில் ஜனங்களின் சராசரி வருமானம் மற்ற நாடுகளுடன் ஒப்பிடும்பொழுது எங்கோ அதல்பாதாளத்தி லிருக்கிறது. இவ்வளவு ஏழ்மை நிலையிலுள்ள பெரும்பாலான ஜனங்களுக்கு சினிமாவை

விட மலிவான போதுபோக்கு வேறு ஏதுமில்லை. முன் காலங்களிலாவது கிராமங்களிலும் நகரங்களிலும் தேர் திருவிழாக்கள் நடந்தன. பரம ஏழையும் கூட ஒரு காலஞ்ச் சிலவின்றி பெரிய ஜனத்திரள்களில் கலந்துகொண்டு உற்சாகமடைவது சாத்யமாக இருந்தது. இப்பொழுதும் அம்மாதிரித் திருவிழாக்கள் அங்கங்கு நடைபெறுகின்றனவாயினும், அவற்றில் பழைய கலப்பற்ற உற்சாகத்தைக் காண முடிவதில்லை.

கிராம ஜனங்கள், பத்துமைல் தூரம்கூட நடந்து போய் சினிமாப் பார்த்து வருவது இப்போது வழக்கமாகிவிட்டது. பெரும்பாலான ஜனங்களுக்கு, சினிமாவிலிருந்த புதுமை மாறிவிட்டது. குறைந்த செலவில் அடையக்கூடிய போதுபோக்கு அனுபவ சாதனம் என்ற சகஜ பாவம் ஏற்பட்டுவிட்டது.

கொட்டகைகளை நடத்தும் முதலாளிகள் தங்கள் கொட்டகைகளுக்கு வரும் ஜனங்களின் சௌகரியங்களை அக்கரையுடன் கவனித்து வசதிகள் செய்வதால் கொட்டகையின் பிரபலம் பெருகும். என்ன படம் ஓடினாலும் கட்டாயம் பார்த்துவிடுவது என்ற நிலையிலுள்ள வாடிக்கைக்காரர்களைவிட, குறிப்பிட்ட கொட்டகைக்குப் போய் படம் பார்க்க வேண்டும் என்று விரும்பும் வாடிக்கைக்காரர்களைப் பெருக்கிக் கொள்ள கொட்டகை முதலாளிகள் முயல வேண்டும்.

சினிமாக் கொட்டகைக்குவரும் ஒவ்வொரு வரும் அவர் கொடுக்கும் கட்டணம் ஓரணுவானாலும் “இந்தக் கொட்டகை என் சந்தோஷ சாதனமாகக் கட்டப்பட்டிருக்கிறது; இங்கே எனக்காகத் தனி

ஆசனம் அமைக்கப்பட்டுக் காத்திருக்கிறது ; எனக் காக ஒரு படம் ஒட்டப் போகிறார்கள் ; அதில் சில நட்சத்திர நடிக்க நடிகையர்கள் என் மகிழ்ச்சிக் காக ஆடிப்பாடி நடித்திருக்கிறார்கள் ” என்ற பெரு மித உணர்ச்சியுடன் வரவேண்டும். அதற்கு என் னென்ன செய்ய வேண்டும் என்பதைப் பற்றி அந்த ஊரின் நிலைமைகளைப் பொறுத்துக் கொட்டகை முதலாளிகள் யோசிக்க வேண்டும்.

பொதுவாகச் சொன்னால் தமிழ்நாட்டிலுள்ள பல கொட்டகைகளில் ஆசன வசதியில் ஏராளமான அபிவிருத்திக்கு இடமிருக்கிறது. படத்திற்குச் செய் யப்படும் விளம்பரத்தால் கவரப்பட்டுவரும் ஜனங் கள் படத்தில் திருப்தியோ அல்லது அதிருப்தியோ அடைந்து திரும்புகிறார்கள். ஆனால் ஆசன வசதி நன்றாக உள்ள கொட்டகைக்கு வரும் ஜனங்கள் கொட்டகையைப் பற்றியும் நினைக்க இடமேற்படு கிறது.

கொட்டகைச் சிப்பந்திகள் ஜனங்களிடம் நடந்துகொள்ளும் முறை, ஆபரேட்டர்கள் படத்தை ஒட்டுவதில் செலுத்தும் கவனம் ஆகியவையும் கொட்டகையின் மதிப்பையும் பிரபலத்தையும் உயர்த்தக்கூடிய அம்சங்கள்.

படவிமரிசனம்

சினிமாவைப்பற்றி எழுதப்படும் புத்தகம் சினிமாவுக்கும் பொதுஜனங்களுக்குமிடையில் முக்கியமான இணைப்பாக இருக்கும்—இருக்க வேண்டிய—விமரிசகர்களைப்பற்றி எழுதாமல் பூரணமாகாது.

தமிழ் நாட்டில் கலைகளைப்பற்றிப் பத்திரிகைகளில் விமரிசனம் எழுதும் வழக்கம் சமீபகாலத்தில் தான் தோன்றியது.

கர்னாடக சங்கீதம், பரதநாட்டியம் முதலிய கலைகளுக்கு நிச்சயமான இலக்கண சாஸ்திரங்கள் எழுதிவைக்கப்பட்டுள்ளன. அந்த அளவுகளைக் கொண்டு அந்தக் கலைகளை விமரிசிப்பது சாத்தியம்.

நாட்டின் புராதனக் கொள்கைகள், நம்பிக்கைகள் முதலியவற்றிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டு, மேல்நாட்டு சம்பிரதாயங்களை யொட்டிப் “புதிதாக சிருஷ்டிக்கப்படும்” இலக்கியங்களைப்பற்றி, மேல்நாடுகளில் வழக்கிலுள்ள இலக்கண அளவுகளைக் கொண்டாவது எடைபோட்டு விமரிசனம் செய்ய முடியும்.

ஆனால் முற்றிலும் புதுமையாகத் தோன்றியுள்ள சலனப்படக் காட்சியைப்பற்றி விமரிசனம் எழுதுவது மிக மிகச் சிரமமான ஒரு முயற்சி.

ஒரு கலையைப்பற்றி, அதன் இலக்கண அறிவின் பலத்தோடு செய்யப்படும் விமரிசனத்தால் அந்தக் கலைக்கும் நிச்சயமாக பலமேற்படுகிறது. பரத

நாட்டியத்தில் முத்திரைகளுக்கும், அடவுகளுக்கும் இலக்கண ஆதாரம் காட்டி அவற்றின் அழகுகளையும் அர்த்தங்களையும் விளக்கிச் சொல்லும்போது, விமரிசனத்தைப் படிப்பவர் மனதில் பரதநாட்டியக் கலையைப் பற்றிய மதிப்பு உயருகிறது. அதைப் பார்த்து ரஸிக்கும் ஆவல் வளருகிறது. அவருடைய அழகுணர்ச்சி தூண்டிவிடப்பட்டு அவருடைய மனப் பண்பாட்டுக்கு உதவி செய்கிறது.

அது மாத்திரமல்ல. அவர் பரதநாட்டியத்தை நன்றாக, அதிகமாக ரஸித்து மகிழ்கிறார். ஒரு அடவு பிடிக்கும் போது. நாட்டியம் செய்பவரின் உடலில் தோன்றும் வளைவு குழைவுகளின் இயக்கம் இடையிலிருக்கிறதா, முழங்கால்லா அல்லது கழுத்திலா என்ற இலக்கணம் தெரிந்திருந்தால் அந்த அடவின் அழகு வேகம் இரண்டையும் முழுவதும் ரஸிக்க முடியும்.

முறையாக எழுதப்படும் விமரிசனங்களால் பொதுஜனங்களின் ரஸிக்கும் சக்தியும் உயருவதோடு கலையின் பிரபலமும் விரிவடைய முடிகிறது. ஒவ்வொரு கலையிலும் வல்லவர்களான கலைஞர்கள், சிருஷ்டிக் கற்பனைத் திறத்தால் அந்தக் கலையில் புதிய புதிய அழகுகளைப் படைத்துப் பரப்புகிறார்கள். விமரிசனக்காரர்கள் அந்தப் புதிய அழகுகளைப் பொது ஜனங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டி அவர்கள் மகிழ்ச்சியடையவும், கலை பரவி வளரவும் வழி செய்கிறார்கள். ஒவ்வொரு கலையிலும் கலைஞனைப் போலவே விமரிசனக்காரர்களுக்கும் புதிய சிருஷ்டியில் பங்கு இருக்க முடியும்.

சலனப்பட விமரிசனத்திற்கும் இதே விதிதான். ஒரு படத்திற்குள் அடங்கி யிருக்கும் பல்வேறு கலை

கள் ஒருபுறமிருக்க, படப் பிடிப்பே ஒரு தனிக் கலை யாக இருக்கிறது என்பது முந்திய அத்தியாயங்களில் விளக்கிச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

கதையைப் படத்திற்காகப் பண்படுத்தி, விட்ட தும் தொட்டதுமாக ஷாட்டுகளை யெடுத்து, அவற்றின் தொகுப்பினால் பார்ப்பவர் மனதில் உணர்ச்சியைத் தூண்டும் டைரக்ஷன், ஷாட்டுகளைச் சீர்ப்படுத்தித் தொடுக்கும் எடிட்டிங், ஒவ்வொரு ஷாட்டிலும் ஒளியைக் கையாளும் திறத்தால் புதிய அழகுகளைத் தோற்றுவிக்கும் காமிரா உத்திகள் ஆகிய யாவும் ஒன்றாக சம்மேளித்துப் பிறக்கும் அழகுதான் சினிமாக்கலை.

இந்தக் கலைக்கு இயக்கம் அல்லது சலனம்தான் ஜீவநாடி. அதிலும் இரட்டைச் சலனம்.

காற்றில் ஆடும் மாந்தளிரை வர்ணத்தில் தீட்டும் சைத்திரிகள் மாந்தளிர் ஆடுவது போன்ற ஒரு தோற்றத்தைத்தான் படைக்க முடியும். “அசப்பிலே பார்த்தால் மாந்தளிர் காற்றில் ஆடுவது போலவே” இருக்கும். சித்திரத்தில் மாந்தளிரின் வடிவம் ஸ்திரமாக இருக்கிறது. அசைய முடியாது. ஆட முடியாது. ஆடுவது போலத் தோன்றும் விதமாகச் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அவ்வளவுதான்.

சலனப் படத்தில் மாந்தளிர் ஆடுவதாகவே தோன்றும் பிரமையை எழுப்ப முடிகிறது. அந்த ஆட்டம் முழுவதும் ஒரு ஷாட்டாக எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஷாட்டின் ஒவ்வொரு கணுவிலும் (பிரேமியிலும்) மாந்தளிரின் ஆட்டம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. எல்லாக் கணுக்களையும் சேர்த்து ஒட்டும் போது—

மாந்தளிரின் ஒவ்வொரு நிலையும் அடுத்தடுத்து வரும் போது—நமக்கு அது ஆடுவதாகத் தோன்றுகிறது ; பிரமை யெழுகிறது. இதில் பல கணுக்களின் சலனம் தான் பிரமைக்கு அஸ்திவாரம். நமது கட்புலனின் அமைப்பினால் ஏற்படும் பிரமை.

இம்மாதிரிப் பல ஷாட்டுகளை—மாந்தளிர் ஆடுதல், மாங்கள் பேய் போல ஆடுதல், வான வெளியில் வைக்கோலும் காகிதத் துண்டுகளும் தாறு மாறாகப் பறந்து வருதல், மனிதர்களின் ஆடைகள் படபடத்தல், வீடுகளின் கதவுகள் அடித்து மோதுதல் போன்ற பல ஷாட்டுகளை—வரிசையாகச் சேர்த்து ஒட்டும் போது பார்ப்பவர் மனதில் புயல் அடிக்கும் அனுமானம் தோன்றுகிறது. இங்கும் ஷாட்டுகளின் சலனம்தான் அனுமானத்திற்குக் காரணம்.

இவற்றில் ஒவ்வொரு ஷாட்டையும் வெவ்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு காலங்களில் எடுத்திருக்கலாம். மாந்தளிர் ஆடுவதை மாம்பலத்திலும், மாங்கள் ஆடுவதை கொடைக்கானல் மலைச்சாரலிலும், வைக்கோலும் காகிதமும் பறப்பதைக் காஞ்சீபுரம் வீதியிலும், மனிதர்களின் ஆடைகள் பட படப்பதை சென்னைக் கடற்கரையிலும், கதவுகள் அடித்து மோதுவதை ஸ்டீடியோவிலேயே ஜோடித்த செட்டிலும் எடுத்திருக்கலாம். எல்லாவற்றையும் சேர்த்து ஒட்டும்போது இந்த தூரம் கால வித்தியாசங்களெல்லாம் மறைந்து, ஒன்றற் கொன்று சம்பந்தமில்லாத ஷாட்டுகளில் ஒரு புதிய ஒற்றுமை தோன்றி விடுகிறது. அவற்றின் சலனத்தால் புயல் பிறந்து விடுகிறது. இது மனித மனத்தின் அமைப்பினால் பிறக்கும் பிரமை.

இந்த இரட்டைச் சலனத்தால்தான் படத்திலிருக்கும் இலக்கியம், நடனம், நடிப்பு, சங்கீதம் எல்லாவற்றிற்கும் உயிரோட்டம். இந்த இருவகைச் சலனங்களையும் கையாளும் திறமையால் ஜனங்களின் மனதில் தீவிர உணர்ச்சி யனுபவங்களைத் தூண்டி விடுவதுதான் சினிமாக்கலை,

மற்றக்கலைகள் மக்கள் மனதில் அழகுணர்ச்சியைத் தூண்டி விட்டு மனப்பண்பாட்டை வளர்க்கின்றன வென்றால், சினிமாக்கலை அவர்கள் உள்ளத்தில் உணர்ச்சி யனுபவங்களைத் தூண்டி விட்டுப் பண்படுத்துகிறது.

படத்தைப் பார்க்கும் போது நம் மனதில் வேகமான சிந்தனை யோட்டம் எழுவதில்லை. தீவிரமான உணர்ச்சிகளின் ஓட்டம்தான் எழுகிறது.

படத்தில் அங்கங்கே வரும் ஒரு புதிய கருத்து, அழகிய வசனம் அல்லது சரித்திர உண்மையினால் நம்முடைய சிந்தனை விழிப்படைந்து விடுகிறது. ஆனால் அது தொடர்ந்து ஓட நேரமிருப்பதில்லை. படத்தின் சலன்வேகம் சிந்தனை யோட்டத்தை வழிமறித்துத் தடைசெய்து தன்னுடன் இழுத்துச் சென்று விடுகிறது. அதோடு பார்ப்பவர் நெஞ்சத்தில் புதிது புதிதாகக் கிளர்ச்சி செய்து புதிய புதிய ரஸபாவங்களைக் காட்டி உணர்ச்சியை எழுப்பி விடுகிறது.

படத்தைப் பார்த்து முடித்த பிறகு வேண்டுமானால் பார்த்தவற்றை மறுபடி நினைத்துப் பார்த்துக் கொள்ளலாமேயன்றி, படம் ஓடும் போது அதற்குச் சமயம் கிடைப்பதில்லை. அதே போல படத்தில் அடுத்தவரப் போவதைக் கவனிக்க வேண்டிய அவ

சரத்தில், முன்னால் சென்றவற்றைப் பற்றியும் தீவிரமாகச் சிந்திக்க அவகாசமிருப்பதில்லை.

படக்கதையின் சம்பவங்களிலுள்ள ரஸங்களும், அவற்றினால் பார்ப்பவர் மனதில் எதிரொலிக்கும் உணர்ச்சிகளும் மனித இயற்கையைச் சேர்ந்த எளிய உணர்ச்சிகள். ஆனால் தீவிர வேகத்துடன் பொங்கிவரும் உணர்ச்சிகள்.

பிரஹ்லாதனுக்குக் கொடுப்பதற்காக விஷம் வைக்கப்பட்டிருக்கும் கிண்ணத்தைக் காட்டி, கண்ணீர் வடிந்தோடும் கயாதுவின் முகத்தையும் காட்டுவதனால், படம் பார்ப்பவர் மனதில் தாய்ப்பாசம் என்ற ஊகத்தைத் தூண்டி, அந்தப்பாச அனுபவத்திற்கே அவரை உள்ளாக்கி விடுகிறது சினிமாக்கலை.

அதனால் படம் பார்ப்பவர் கதா பாத்திரத்துடன் இரண்டறக் கலக்கும் மனோ நிலையும் ஏற்படுகிறது. ஆடுகிறவர், ஆட்டத்தைப் பார்ப்பவர் என்ற பேதங்கள் மறைந்து படம் பார்ப்பவரே ஆடுகிறவராக மாறி விடுகிறார். “நாம் படத்திற்கு வெளியிலிருந்து அதைப் பார்ப்பதில்லை. அதிலேயே கலந்திருக்கிறோம்” என்ற நிலையை அடைகிறார்.

படத்தின் வேகத்தினால் எந்த உணர்ச்சியும் நீடித்திருப்பதில்லை. இதோ வரும் கதாநாயகியின் முகம் நம்முடைய அனுதாபத்திற்காகக் கெஞ்சுகிறது. “ஐயோ பாவம்!” என்கிறது நம் நெஞ்சம். அடுத்துவரும் பிரதி நாயகனின் முகம் கோப உணர்ச்சியைத் தூண்டி விடுகிறது. அதற்கடுத்து வரும் கதா நாயகனின் குரலே “உதவி வந்து விட்டது. இனி மேல் பயமில்லை” என்ற தைரியத்தையும் மகிழ்ச்சியையும் எழுப்பிவிடுகிறது.

வாழ்க்கை யென்னும் அநிசய வெள்ளத்தைப் போலவே படமும் சுழன்று சுழன்று ஓடி வருகிறது. வாழ்க்கையிலாவது அடுத்தது என்ன நேரும் என்பது தெரியாமலே, நாமாக எதையோ எதிர்பார்த்து மேலே மேலே போகிறோம். வருவதை அனுபவிக்கிறோம். சினிமாவில் அடுத்து வரப்போவது என்ன என்பதே தெரிவதில்லை. “நாமாக எதையோ எதிர்பார்த்து மேலே போவது” மில்லை. அது தானாகச் சுழன்று சுழன்று வந்து நம்மையும் அதோடு இழுத்துச் செல்லுகிறது. அதில் கலந்து மெய்மறந்து அனுபவிக்கிறோம்.

அப்படியும் ஒரே யிடத்தில் உட்கார்ந்து மேடை நாடகத்தை ரசிப்பது போல இருப்பதுமில்லை. ஒரு கணம் ஒரு தெருக் கோடியில் நின்று வீதியையும் அதில் போய்க் கொண்டிருக்கும் ஒரு வண்டியையும் பார்க்கிறோம். மறு கணம் ஒரு வீட்டு வாசலில் போய் அங்கே நிற்கும் ஒரு ஸ்திரீயைப் பார்க்கிறோம். அதற்கடுத்த கணம் அவள் முகத்தருகில் போய் அங்கே தோன்றும் மகிழ்ச்சியைப் பார்க்கிறோம். அதற்கடுத்த கணம் வண்டியிலிருந்து இறங்கும் ஒரு வளைப்பார்த்து அவள் மகிழ்ச்சியின் காரணத்தைத் தெரிந்து கொள்ளுகிறோம். அவள் முகத்திலிருந்த மகிழ்ச்சியால் அவன் இப்போது படம் பார்ப்பவருடைய நண்பனாகி விட்டான்! ஒரு உணர்ச்சியின் அதைவாக இன்றொரு உணர்ச்சி எழுந்து விட்டது.

இப்படி இடம் மாறி மாறிச் சென்று பலரை நண்பர்களாகவும் விரோதிகளாகவும் பாவித்துக் கொண்டு, கடைசியில் தானே கதா பாத்திரமாக

மாறும் விந்தை யனுபவத்தை ஒருவர் சினிமாவில் தான் அடைய முடியும்.

படத்தில் நிகழ்பவை யெல்லாம் நிஜமாக நிகழ்வதுபோலவே தோன்றுகின்றன. அவ்வளவும் நிஜ வாழ்க்கையிலிருந்து மாறுபட்டு கற்பனைச் சிருஷ்டிகளாகவும் தோன்றுகின்றன. இப்படி உண்மையும், கற்பனையும் அழகாகக் கலந்திருக்கும் போதுதான் படத்தின் சக்தி அமோகமாக இருக்கிறது.

சினிமாக் கலையின் இந்த அபூர்வ சக்திகளைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ளாமல்—அவற்றைப்பற்றிச் சிந்திக்காமலே—எழுதப்படும் சலனப்பட விமரிசனத்தில் பலமிருக்காது. அஸ்திவாரமேயிருக்காது.

தமிழ் படத்தின் வெற்றி தோல்விக்கும், பத்திரிகைகளில் வெளிவரும் விமரிசனங்களுக்கும் சம்பந்தமே யில்லாம விருப்பத்தற்கு மூன்று முக்கியமான காரணங்களிருக்கின்றன. முதலாவது விமரிசனம் எழுதுகிறவர் “ஒரு சார்புபட்ட மனோபாவத்துடன்” படத்தைப் பார்ப்பது. இரண்டாவது சினிமாக்கலையின் இலக்கணத்தைப்பற்றி அறிந்திராதது. மூன்றாவது பொதுஜன ருசிகள் நம்பிக்கைகளுக்கும், விமரிசகருடைய ருசிகள் நம்பிக்கைகளுக்கு மிடையிலுள்ள வித்தியாசம். இப்போது முதல் காரணம் அநேகமாக மறைந்துவிட்டது. தமிழ்ப் படங்களும் உயரிய முறையில் சுத்தமாகத் தயாரிக்கப்படுகின்றன என்ற நம்பிக்கை அவர்களிடம் தோன்றி விட்டது. ஆனால் மற்ற இரண்டு காரணங்களும் இன்னுமிருக்கின்றன.

நம் நாட்டு மக்களில் பெரும்பான்மையும், நமது புராதனக் கொள்கைகளிலும், பழக்க வழக்கங்களி

லும், பண்பாட்டிலும் நம்பிக்கையுள்ளவர்கள். ஆனால் படித்தவர்கள் இவற்றிற்கு முற்றிலும் மாறான மனோபாவத்தை வளர்த்துக் கொண்டவர்கள். மேல்நாடுகளின் பண்பாடுகளைக் கண்டு அதிசயிப்பவர்கள். ஆகையால் பெரும்பாலான சாமானிய ஜனங்களுக்காகத் தயாரிக்கப்படும் படங்களில் அவர்கள் ருசியிருப்பதைய இடமிருப்பதில்லை. மனித உள்ளத்தில் கிளர்ச்சி செய்து உணர்ச்சிகளை அனுபவிக்கச் செய்யும் கலாசாதனமான சினிமாவை அவர்கள் அறிவினால் அளந்து பார்த்து முடிவுகட்ட நேருகிறது.

சாமானிய ஜனங்களில் ஒருவருடைய உள்ளத்தை நெகிழ்விக்கும் காட்சிகள் படித்தவருடைய உள்ளத்தைத் தொடுவதுகூட இல்லை. அகில புவனங்களையும், அவற்றிலுள்ள கோடானு கோடி ஜீவராசிகளையும் படைத்து அளித்து அழிக்கும் பரம்பொருள் ஒன்றிருக்கிறது என்பது படித்தவருக்கும் தெரியும். ஆனால், அந்தப் பரம்பொருள், ஒரு சிறு பெட்டிக்குள் அடைத்து வைக்கப்பட்டிருக்கும் கட்டெறும்பையும் தேடி வந்து உணவளிக்கிறது என்ற கருத்தைப் படத்தில் காட்டினால் படித்தவர் உள்ளம் நெகிழ்வதில்லை. அவருடைய அறிவு முன்னால் வரது நின்று “அந்தப் பெட்டிக்குள் கற்கண்டுத்துண்டு எப்போது போடப்பட்டிருக்கும்” என்ற ஆராய்ச்சியை ஆரம்பித்து விடுகிறது.

தமிழ்ப் பட விமரிசனம் செய்பவர் தன் அறிவுக் கோட்டையிலிருந்து வெளியே வந்து, சாதாரண ஜனங்களுடன் படத்தைப் பார்த்து, அவர்கள் அடையும் அனுபவங்களைத் தானும் அடைய முயன்ற

லன்றி அவர் எழுதும் விமரிசனம் படத்தின் வெற்றி தோல்வியை ஒட்டியிருப்பது சாத்தியமேயில்லை.

படம் பார்ப்பவர்களுக்கு இன்னொரு விதமான அனுபவமும் ஏற்படுகிறது. படத்தில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் ஒருவருக்குத் தெரியாமல் இன்னொருவர் செய்வதெல்லாம் படம் பார்ப்பவருக்குத் தெரியும். கதாநாயகனுக்குத் தெரியாமல் பிரதிநாயகன் செய்யும் சூழ்ச்சிகளும், கதாநாயகிக்கு வரப்போகும் ஆபத்துகளும், சம்பந்தப்பட்ட பாத்திரங்களுக்குத் தெரியுமுன்பே அவருக்குத் தெரியும். ஆகையால் பாத்திரங்களைவிடத் தான் உயர்ந்தவர் என்ற பெருமையும் திருப்தியும் அடைய முடிகிறது.

கதாபாத்திரங்களைவிடத் தான் உயர்ந்தவர் என்ற பெருமையை அனுபவிப்பதற்குத் திறந்த மனம் வேண்டும். படத்தைப் பார்க்கு முன்பே, அதிலிருக்கப் போகும் பாத்திரங்களெல்லாம் இலக்கியச் சுவையற்ற படைப்புகள் என்று தீர்மானம் செய்து கொண்டுள்ளவர்களால் இந்த அனுபவத்தை அடைய முடியாது.

விமரிசனம் எழுதும்போது, சம்பந்தப்பட்ட கலையை முன்னால் வைத்து அதைப் பற்றித்தான் பேச வேண்டும். விமர்சகரின் எழுத்துத் திறமையை மாத்திரம் பிரகாசமாகக் காட்டும் வகையில் எழுதப்படும் விமரிசனத்தில் கலை பின்னால் தள்ளப்பட்டு, கலைக்கும், அதைப்படிக்கும் ஜனங்களுக்கும் எவ்வித நன்மையும் விளையாமல் போய்விடும்.

தமிழ்ப் படங்களைப் பற்றிய விமரிசனங்களில், படத்தைப் பற்றிய விஷயங்களைவிட அதை எழுதுகிறவர்களின் எழுத்துத் திறமைதான் அதிகமிருக்கிறது

என்ற குறைக்கு எப்போதும் இடமிருந்து வந்திருக்கிறது. விமரிசனம் செய்பவர்கள் விமரிசனக் கலையின் இலக்கணங்களையும், சினிமாக்கலையின் இலக்கணங்களையும் சரியாக அறிந்திராததுதான் இந்தக் குறைக்குக் காரணம். அதிலும் சலனப் படத்தில் சினிமாக்கலை எங்கே முடிகிறது, இலக்கியம், கவிதை, சங்கீதம் அல்லது நடிப்புக்கலை எங்கே ஆரம்பிக்கிறது என்ற வித்தியாசம் கூடத் தெரியாத நிலைமையில் எழுதப்படும் விமரிசனங்களைப் படிக்கும் போது, அதை எழுதியவரை எண்ணி அனுதாபப்பட நேருகிறது.

சில சமயங்களில் ஒரேயடியாக “ அந்தப் படத்திற்குப் போட்ட முதலவ்வளவும் வீண், படத்தைத் தயாரிப்பதில் சம்பந்தப்பட்ட அவ்வளவு பேரும் முட்டாள்கள் ” என்ற அர்த்தத்தில் விமரிசனங்கள் எழுதப்படுகின்றன. இம்மாதிரி விமரிசனம் அதை யெழுதியவரின் மதிப்பை எவ்வளவு தாழ்த்தி விடுகிறது என்பதை அவர் நினைப்பதே இல்லை. சில விமரிசனங்களில் டைரக்ஷன், டெம்போ, எடிட்டிங், ஓவர் ஆக்டிங் என்ற பதங்களை அவற்றின் அர்த்தம் புரியாமலே உபயோகித்திருப்பதைக் கண்டு சினிமாத் தொழிலிலுள்ளவர்கள் சிரிப்பதை அடிக் கடி காண முடிகிறது. விமரிசனத்தை யெழுதுகிறவர், தனக்கும் சினிமா உத்திகளைக் குறிக்கும் சில வார்த்தைகள் தெரியும் என்று காட்டிக் கொள்ளும் முயற்சியில், தனக்கு அந்த உத்திகளைப் பற்றி ஏதும் தெரியாது என்றும் காட்டிக் கொண்டு விடுகிறார். அது மாத்திரமல்ல. படத்தைப் பார்க்கும் சாதாரண ஜனங்கள் “ நாமும் தானே அந்தப் படத்தைப் பார்த்

தோம். விமரிசனக்காரர் சொல்லும் சரக்கு அதி
 லிருந்தும் நம் கண்ணில் படாமல் ஏமாற்றிவிட்
 டதே” யென்று நினைக்கவும் இடமேற்படுகிறது.

பத்திரிகைகளில் பட விளம்பரம் வருவதற்கும்
 விமரிசனத்திற்கும் நெருங்கிய சம்பந்தமிருப்பதாக
 நம்நாட்டில் ஒரு தவறான அபிப்பிராயம் பரவியிருக்
 கிறது. விளம்பரம் கொடுத்தாலும் கொடுக்கா
 விட்டாலும் தாட்சணியமும், தயக்கமுமின்றிப்
 பத்திரிகைக்காரர்கள் தங்கள் அபிப்பிராயங்களை
 எழுதி வருகிறார்கள் என்பதுதான் உண்மை. அந்த
 உண்மை மாறுபட்டுத் தோன்றுவதன் காரணங்கள்
 தான் மேலே விளக்கிச் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

விமரிசகர்கள் விருப்பு வெறுப்பின்றி எந்தக்
 கலையைப் பற்றியும் அபிப்பிராயம் சொல்ல உரிமை
 யுள்ளவர்கள். அதிலும் பொதுஜன சேவையாக
 நடக்கும் பத்திரிகைகள், பெரும்பாலான ஜனங்
 களின் மனத்தின் மேல் ஆட்சி செலுத்தும் ஒரு கலை
 யைப் பற்றியும், அதில் வெளிவரும் படங்களைப்
 பற்றியும் அபிப்பிராயம் சொல்லித்தான் தீரவேண்
 டும்.

சினிமா ஒரு தொழிலாக ஆரம்பித்து வியாபார
 மாகப் பெருகி வளர்ந்து வருகிறது. தற்சமயம்
 தயாரிக்கப்படும் படங்கள் பெரும்பாலான சாமா
 னிய ஜனங்களின் கவர்ச்சிக்காகவே தயாரிக்கப்
 படுகின்றன. சினிமா எக்காலத்திலாவது சங்கீதம்,
 நடனம் முதலிய லலிதகலைகளின் உயர்ந்த
 ஸ்தானத்தை அடைய முடியுமா என்பதைப்பற்றி இப்
 போது யாரும் சோதிடம் சொல்லமுடியாது. ஜனங்
 களில் படித்த வகுப்பாரின் திருப்திக்காக மாத்

திரம் படங்கள் தயாரிப்பதென்பதும் இப்போதுள்ள நிலைமையில் சாத்தியமே யில்லை.

ஒரு புஸ்தகம் பிரசுரிக்க ஒரு ஆயிரம் ரூபாயளவில் முதலிருந்தால் போதும். புஸ்தகம் பிரபலமடையாமல், நன்றாக விற்காவிட்டாலும் வரக்கூடிய நஷ்டம் ரொம்பக் குறைவுதான். ஒரு நாடகம் எழுதி அரங்கேற்றுவதற்கு நாலேந்து ஆயிரம் ரூபாய்களிருந்தால் போதும். ஆனால் சினிமாப் படத்திற்குக் குறைந்த பட்சமாக ஒரு லட்ச ரூபாயாகிறது. இவ்வளவு பெரிய முதல் போட்டுப் படம் தயாரிப்பவர்கள் சாமானிய ஜனங்களின் ருசிக்காகப் படம் எடுப்பதுதான் சகஜம். இந்த நிலைமையிலிருந்து சிந்தித்துத் தான் விமரிசகர்கள் அந்தக்கலையை ஜனங்களுக்கு விளக்கிக் காட்டவும், கலையின் உயர்வுக்கு முயற்சி செய்யவும் வேண்டும்.

சலனப்பட விமரிசனம் செய்பவர் தன் விமரிசனத்தால், சம்பந்தப்பட்ட படத்திற்காக முதல் போட்டு லாபம் சம்பாதிக்க முன் வந்துள்ள ஒரு வருக்கோ அல்லது பலருக்கோ, அதிக லாபம் தேடிக் கொடுக்கப் போவதாகவோ அல்லது அதைக் குறைக்கப் போவதாகவோ எண்ணிவிட்டால் அவருடைய விமரிசனம் நிச்சயமாக மூறை தவறிவிடும். ஒரு குறிப்பிட்ட சங்கீத வித்வான் அல்லது நடன நிபுணியைப் பற்றி எழுதும் விமரிசனத்தால் அந்த ஒரு நபருக்கு ஏற்படும் பிரபலமும், லாபமும் முக்கியமல்ல; அவரால் பரவும் கலையழகுதான் முக்கியம் என்று கருதப்படுகிறது. அதேபோலத்தான் பட விமரிசனமும். படத்தில் அடங்கியுள்ள சினிமாக் கலை, இலக்கியம், சங்கீதம், நடிப்பு, நடனம் ஆகிய

எல்லாக் கலைகளும் தான் முக்கியம். விமரிசனத்தால் படத்திற்கு வசூல் அதிகரிப்பதும் குறைவதும் தற்செயலாக நேரும் பலன்தான்.

விருப்பு வெறுப்பற்று, கலைகளைப் பற்றிய அறிவோடு எழுதப்படும் ஒரு நல்ல பட விமரிசனத்தால் அதில் சம்பந்தப்பட்ட பல் வேறு கலைஞர்களுக்கும் நன்மை விளையும். நம்முடைய படங்களில் அடிக்கடி காண நேரும் குறைகள், மறையவும் இடமுண்டாகும்.

கலாவிமரிசனம் செய்பவர் பொதுவாக இரண்டு நிலைகளிலிருந்து தான் அதைச் செய்ய முடியும். முதலாவது விஷயத்திற்கு வெளியில் நின்று அதிலுள்ள அழகுகளையும், குறைகளையும் தெளிவுபடுத்துவது; தானே தீர்ப்பளிக்காமல் விமரிசனத்தைப் படிப்பவர்களே ஒரு முடிவு கட்டிக்கொள்ளும்படி விட்டு விடுவது. இரண்டாவது, தான் என்பதை மறந்து கலாநுபவத்தில் மூழ்கி, கால வெள்ளத்துடன் கலந்துகொண்டு அதன் வேகத்தைப் பிறருக்கு எடுத்துக் காட்டுவது.

சலனப்பட விமரிசனம் செய்பவர் இதில் பிந்திய வழியைத்தான் பின்பற்ற வேண்டிய தவசியமாயிருக்கிறது. படத்தைப் பார்க்குமுன்பே அதைப் பற்றிப் பிரதி கூலமான மனப்பான்மையை ஏற்படுத்திக்கொண்டு விட்டால் படத்தில் எதையும் ரணிக்கவே முடியாது. படத்தினால் எழுப்பப்படும் உணர்ச்சியனுபவங்களில் ஈடுபடவே முடியாது. திறந்த மனதுடன் பார்த்தும் படம் மனதில் எவ்விதக் கிளர்ச்சியும் செய்யவில்லை யென்றால், எந்த அம்சத்தில் மூளையாகிவிட்ட தென்பது தானே தெளிவாகத் தெரியும்.

சங்கீதம், நடனம், இலக்கியம், நடிப்பு எந்தக் கலையானாலும் தனியாக இருக்கும்போது தன் சொந்த பலத்தாலேயே நிற்கிறது. அதே கலை சினிமாவில் பயன்படுத்தப் படும்போது சினிமா உத்திகளுக்குட்பட்டுப் பிரகாசிக்க நேருகிறது. அதனால் கலையின் சொந்தத் தன்மை கொஞ்சம் மாறத்தான் மாறும். அதற்கு பதில் சினிமாவில் அந்தக் கலைக்கு ஒரு புதிய மினுமினுப்பு, புலன்களை சுலபத்தில் வேகமாகத் தாக்கும் பளபளப்பு ஏற்பட்டு விடுகிறது.

ஆகையால் சலனப்படத்திலுள்ள ஏதாவதொரு கலை யம்சத்தைக் கவனிக்கும்போது அது அந்த உத்திகளால் எவ்வளவு தூரம் பாதிக்கப்பட்டிருக்கிறது, அல்லது புதிய மினுமினுப்படைந்திருக்கிறது என்பதைத்தான் கவனிக்கவேண்டும். உதரணமாக சினிமா சங்கீதத்தைச் சொல்லலாம். நல்ல கர்னாடக சங்கீத ஞானமுள்ளவர்கள் சினிமாவில் பாடப்படும் பாட்டுகளைக் கேட்டால் “இது எந்த சங்கீத சாஸ்திரத்தைச் சேர்ந்தது!” என்று ரையாண்டி செய்வார்கள். ஆனால் அந்தப் பாட்டு அவர்கள் கண்ணெதிரிலேயே பிரபலமாகி ஊர் ஊராக, தெருத் தெருவாக முழங்குவதைக் காண்பார்கள். அந்தப் பாட்டிலிருந்த சங்கீத அம்சத்தைவிட, அந்த மெட்டிலிருந்த மினுமினுப்புதான் அதன் பிரபலத்திற்குக் காரணம் என்பதை அவர்களே ஒப்புக்கொள்ளுவார்கள்.

நம்முடைய படித்தவர்களிடையிலும், பத்திரிகைக்காரர்களிடையிலும், நாட்டின் சமூக ராஜ்ய நிலையிலுள்ள இருளைக்கண்டு பொறுமையின்மை பொங்கிக் கொண்டிருக்கிறது. ஆகையால் அவர்கள், நம்முடைய படங்களுக்கு அந்தப் பிரச்சனைகளை

விவாதிக்கும் வகையில் கதைகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட வேண்டுமென்று அவசரப்படுகிறார்கள். ஆனால் ஒரு தொழிலாகவும், வியாபாரமாகவும் நடக்கும் சினிமா அவர்களுடன் அவசரப்பட முடியாத நிலையிலிருக்கிறது. தமிழ் சினிமாத் தொழிலே இப்போதுதான் நிலை கண்டிருக்கிறது என்பதை அவர்கள் தங்கள் ஆத்திரத்தில் மறந்து விடுகிறார்கள்.

தற்சமயமுள்ள நிலைமையில் தமிழ் சினிமா தன் நிலையை நன்றாக ஸ்திரம் செய்து கொள்ளுவதில்தான் அதிக கவனம் செலுத்தவேண்டும்.

விமரிசகர்களைத் திருப்தி செய்யும் முயற்சியிலோ, அல்லது விவாத காரணமான விஷயங்களிலோ இறங்குவதற்கு அதற்கு இன்னும் ஸ்தாபன பலம் ஏற்பட்டுவிடவில்லை.

அதோடு சினிமா முற்றிலும் சாமானிய ஜனங்களின் கலை என்பதை அது இப்போது மறந்துவிடக் கூடாது. சாமானிய ஜனங்களை அமோகமாகத் திருப்தி செய்யும் படங்களையெடுத்த சில தனி டைரக்டர்கள், தங்களுக்கு வந்த பிரபலத்தையும், புகழையும் கண்டு மெய்மறந்து செய்த தவறுகளை அந்தத்தொழில் செய்துவிடக் கூடாது.

பரூவா என்ற டைரக்டர் “தேவதாஸ்” படத்தில் அடைந்த வெற்றியும், அவருக்குக் கிடைத்த விமரிசகர்களின் புகழ்மாலைகளும் அவரை சாமானிய ஜனங்களிடமிருந்தே பிரித்து விட்டன. “தேவதாஸ்”க்குப் பிறகு அவர் எடுத்த படங்களெல்லாம் “மேல் வகுப்பு”ச் சரக்குகளாகவே இருந்து விட்டன. பிரபாத் சாந்தாராம் கூட சாமானிய ஜனங்களிடமிருந்து உயர்ந்து “மேல்வகுப்பாரின்” திருப்

திக்காக எடுத்த “படோளி”யில் பழைய வெற்றி களின் எல்லையை அடைய முடியவில்லை.

தென்னாட்டில் வாழினியின் “தேவதா”வும், கே. சுப்ரமணியத்தின் “அனந்தசுயமும்” நந்தலாவின் “காமதேனு”வும் சினிமா சாமானிய ஜனங்களின் போதுபோக்கு என்ற உண்மையை மறந்ததன் விளைவுகள்தான்.

தற்சமயம் தென்னிந்திய சினிமாத் தொழில், வெளிநாட்டுப் படங்களைப் பார்த்துப் புதிதாக ஏதாவது கற்றுக்கொள்ளலாமேயன்றி, அஸ்திவாரமான உத்திகளில் அது ஸ்தாபிதமாகி விட்டது. மேல் நாட்டுப் படங்களில் அமெரிக்க உத்திகள், ரஷ்ய உத்திகள், ஜெர்மன் உத்திகள் என்று குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் மரபுகள் ஏற்பட்டிருப்பது போல, தென்னிந்திய சினிமா மரபுகளும் தோன்றி வருகின்றன. மற்ற நாடுகளில் போலவே போகும் போக்கிலேயே சினிமாவின் பாஷை இங்கும் விரிவடைந்து கொண்டே யிருக்கிறது.

சில சினிமாக் கலைப் பண்டிதர்கள், மேல் நாட்டு நிகழ்ச்சிகளின் புஸ்தகங்களைப் பிரித்து வைத்துக் கொண்டு இது தப்பு, அது தவறு என்று ஆதாரம் காட்டிக் கண்டிப்பார்களானாலும், தமிழ்ப் படங்களில் புதிய சலனிய முறைகள் ஒவ்வொரு படத்திலும் காணப்படுகின்றன.

“பக்த போதனா”வின் ஆரம்பத்தில் போதனாராம பஜனை செய்துகொண்டிருக்கும் காட்சியைக் காமிரா சுழன்று சுழன்று வந்து படம் பிடித்திருக்கிறது. அந்தக் காட்சியைப் பார்க்கும்போது உள்ளத்திலேயே ஏதோ பெரிய சுழல் நிகழுவது

போன்ற கிளர்ச்சி தோன்றுகிறது. அதோடு போதனா (நாகையா)வின் இனிய பக்தி ரஸ இசையும் கூடும்போது அந்தக் காட்சி ஒரு அதிசய அனுபவமாகவே இருக்கிறது. இது முற்றிலும் புதுமையான தென்னிந்திய சினிமா மரபு. இம்மாதிரி எத்தனையோ உதாரணங்கள் எடுத்துக் காட்ட முடியும்.

தன் நிலை கண்ட பிறகுதான் யாரும் பெரிய முயற்சிகளில் இறங்க முடியும். அதே நிலைமைதான் நம்முடைய சினிமாத் தொழிலுக்கும். வருங்காலத்தில் சினிமா நம் நாட்டுக்கு எத்தகைய சேவை செய்ய முடியும், செய்யவேண்டும் என்பதை இனிமேல்தான் யோசிக்கவேண்டும். அந்த முயற்சியில் தொழிலே சீர்குலைந்து விடாதபடி, அது தன் பங்கைச் செய்வதைப் பற்றிச் சிந்தித்து அதற்கு வழி காட்ட வேண்டும்.

சினிமா வெறும் போதுபோக்கு சாதனமாகவே இருந்த காலமும் தாண்டியாகி விட்டதென்று தோன்றுகிறது. மேல்நாடுகளில் பிரத்யேகமாக மக்களின் அறிவு வளர்ச்சிக்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட படவியாசங்களும், யாத்திரைப் படங்களும் இதுவரை அவ்வளவு பலமடையவில்லை. ஆயினும் வருங்கால உலகில் இம்மாதிரிப் படங்களின் உபயோகம் பிரமாதமாக இருக்கு மென்பது நிச்சயம்.

தற்சமயம் நடக்கும் சர்வ பூகோள யுத்தத்தில் ஒவ்வொரு நாட்டின் அரசாங்கமும் சினிமாவை எப்படிப் பயன்படுத்தி வருகின்றதென்பது பிரத்யட்சம். இன்று சினிமா மிகமிகச் சக்தி பொருந்திய பிரசார சாதனமாகச் சேவை செய்து வருகிறது. ஒவ்வொரு நாடும் தன் கட்சியைத் தீவிரமாகப் பிர

சாரம் செய்யும் வகையில் படங்கள் தயாரிக்கிறது. ஹாலிவுட்டிலிருந்து வரும் படங்கள் எல்லாம் ஐக்கிய நாடுகளின் வெற்றியை துரிதப்படுத்த வாதாடும் கதைகளாகவே இருக்கின்றன.

இன்று சினிமாவை இப்படிப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் அரசாங்கங்கள், யுத்தம் முடிந்த மறுநாளே அதன் உபயோகம் தீர்ந்துவிட்டதென்று தூர எறிந்து கைகழுவிவிடப் போவதில்லை. கண்ணெதிரில் உள்ள நிலைமையைக் கொண்டு குறி சொல்லுவதானாலும், வருங்காலத்தில் சினிமா மிகமிக உபயோககரமான சாதனமாக இருக்குமென்று நிச்சயமாகச் சொல்லலாம்.

இவ்வளவு முக்கியத்துவம் அடைந்துவிட்ட அந்த சாதனம், கலை, நம் நாட்டில் வேரூன்றி விட்டது. அதைப் பலப்படுத்தி, ஜனங்களுக்குப் பயன்படும் ஒரு சாதனமாக ஆக்கும் பொறுப்பு ஒவ்வொரு வருக்கு மிருக்கிறது. தேசத்தின் வருங்காலத்தில் அக்கரையுள்ள படித்தவர்களுக்கும், பத்திரிகைக்காரர்களுக்கும் இந்த விஷயத்தில் பெரிய பொறுப்பு இருக்கிறது.

“ஆனந்த விகடன்”ல் “கர்னாடகம்” என்ற புனைப் பெயருடன் ஸ்ரீ. ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி நம் முடைய கர்னாடக சங்கீதம், பரத நாட்டியம், தமிழ் இலக்கியம் ஆகியவற்றின் பிரபலத்திற்குச் செய்தது போன்ற சேவை, தற்சமயம் நம்முடைய சினிமாக் கலைக்கும் அவசியம். நம்முடைய கம்பனியின் கவிதை, நடனம், சங்கீதம், சிற்பம் எல்லாம் உலகம் முழுவதும் கண்டு வியக்கத்தக்க சிறப்பும், அழகும் உள்ளவை. அவற்றைப் பரப்புவதற்கு மிகவும் ஏற்ற

சாதனம் சினிமாதான். அதற்கு இங்கு சினிமாக்களையில் பலர் நல்ல தேர்ச்சி பெறவேண்டும். விமர்சகர்களின் உற்சாகம்தான் அதற்கும் வழிகோலமுடியும்.

இன்று கற்பனை செய்துகொள்ள முடியாத ஒரு புதிய தமிழ் நாட்டையும், பாரத தேசத்தையும், உலகத்தையும், மனித ஜாதியையும் உருவாக்கும் சேவையில் தென்னிந்திய சினிமா தன்னுடைய பங்கைச் செய்வது, இன்று நாம் அதற்களிக்கும் ஆதரவு, உற்சாகம் ஆகியவற்றின் அளவைப் பொறுத்துத்தானிருக்கும் என்பதை ஒவ்வொருவரும் உணரவேண்டும்.

ராகமே யோகம்
கானமே ஞானம்
கீதமே வேதம்

என

விமோசனத்துக்கு சுருதி மார்க்
கத்தை காட்டிய புண்ணிய
புருஷனின் புனித சரிதம்

★

து ய ர க ய் ய ர

★

ந ர க ய ர

நடிப்பது

★

ஜும்பிடர் பிக்சர்ஸ்



தயாரிப்பில்

மஹா மாயா

Maha Maya

★ ★ ★ நட்சத்திரங்கள் : ★ ★ ★

பி. யு. சின்னப்பா

பி. கண்ணம்பா

எம். எஸ். ஸரோஜா

எம். கே. மீனலோசனி

உடயக்ஷன் :

ஸ்டுடியோ :

டி. ஆர். ரகுநாத்
இளங்கோவன்

நியூடோன்

டிஸ்ட்ரிபியூட்டர்ஸ் :

தி ஸௌத் இந்தியா பிக்சர்ஸ்

காரைக்குடி