முன்னுரை

சிறுவயதில் இரவு தரையில் உட்கார்ந்துகொண்டு எல்லோரும் சாப்பிடும்போது திரைப்படங்களை விவாதித்த குடும்பத்திலிருந்து வந்தவன் நான். அந்த நாட்களில் டைனிங் டேபிள் கிடையாது. திரைக்கதையுடன் என் முதல் பரிச்சயம், என் சித்தப்பா எல்லோரையும் கட்டுச் சாதம் கட்டி மெரினா கடற்கரைக்கு அழைத்துச் சென்று அவர் தயாரிக்கப்போகும் திரைப்படத்தைப் பற்றிச் சொல்லும்போது ஏற்பட்டது. அதுதான் முதல் பரிச்சயம் என்று எனக்கு அப்போது தெரியவில்லை. முதலில் எங்கள் எல்லோரிடமும் கதை எப்படி இருக்கிறது என்று கேட்பார். ஆனால் அவர் தீர்மானித்த படிதான் எடுப்பார். எங்களை அபிப்ராயம் கேட்கமாட்டார்.

திரைப்படங்களைப் பகுதி பகுதியாகப் பார்ப்போம். மௌனப் படமாக 'ரஷஸ்' பார்ப்போம். இரண்டாவது ரீலில் பாடல் வைத்ததைப் பார்ப்போம். அடுத்த தடவை அதே பாட்டைப் பத்தாவது ரீலுக்கு மாற்றிப்போட்டதைப் பார்ப்போம். எல்லாவற்றையும் பார்ப்போம். அப்போது எனக்குத் தெரிந்திருக்கவில்லை, இந்தியாவில் ஒரு திரைக்கதை இப்படித்தான் உருவாகிறது, காகிதத்தில் இல்லை, ஃபிலிமில் நேராக எழுதப்படுகிறது என்பது.

பின்னர் படங்களைப் பார்க்கும்போது முதலில் அவையெல்லாமே பிடித்திருந்தன. காரில் இடம் இல்லை அல்லது நீ ரொம்பச் சின்னவன் என்று என்னைப் படம் பார்க்க அழைத்துச் செல்லவில்லை யென்றால் மனமுடைந்துபோவேன்.

மெல்ல மெல்லப் படத்தில் நடிகர்களைத் தவிர மற்ற விஷயங்களை யும் கவனிக்க முடிந்தது. படம் சுவாரஸ்யமாக இருக்கிறது, முடிவில் சந்தோஷமாக நிறைவாக இல்லை. முடிவு பிடித்திருந்தது, ஆரம்பம் சரியில்லை. எதிர்பார்க்கக்கூடிய 'கிளிஷே' காட்சிகளை இனம் கண்டுகொள்ள முடிந்தது. படத்தின் ஆச்சரியங்கள் ஆச்சரியப்படுத்தின. அதன் உத்திகள் மகிழ்வித்தன. வாழ்க்கையை நாம் அறிந்த விதத்தில் அப்படியே அது காட்டும்போது திடுக்கிடவைத்தது. இவ்வாறு பார்க்கத் தொடங்கும்போது அது வெறும் சலனப்படமாக, பிம்பங் களின் தொடர்ச்சியாக இல்லாமல் ஒரு திரைப்படமாக மாறுகிறது.

நடிகர்களுக்கு அப்பால் மற்றொரு மனத்தை, மற்றொரு திறமையை தீவிரமான திறமையை, ஒரு படைப்பாளியை, ஓர் எழுத்தாளனைப் பார்க்க முடிகிறது.

படம் பார்க்கும் ஒவ்வொருவரும் ஏதோ ஒரு விதத்தில் திரைக்கதை எழுத்தாளர்தான். ஒவ்வொருவருக்கும் அதைப் பற்றிய ஓர் அபிப்ராயம் இருக்கிறது. இந்தக் கலையின் தன்மை இது ... என்னைச் சந்திக்கும் ஒவ்வொருவரும் என் சமீபத்திய படத்தில் என்ன தவறு என்று இலவசமாகக் கருத்துச் சொல்ல விரும்புகிறார்கள். இதற்குக் காரணம் ஒவ்வொருவரிடம் ஒரு கதைசொல்லி இருப்பதுபோல் ஒரு திரைக்கதை எழுத்தாளரும் இருப்பதே. சிலர் படம் பண்ணுகிறார்கள், பண்ணாதவர்கள் பார்த்து அபிப்ராயம் சொல்கிறார்கள். ராஹுல் திராவிடை ஒருமுறை சந்தித்தபோது 'கிரிக்கெட்டில் ஒரே ஒரு பிரச்சினை, இந்தியாவில் ஒவ்வொருவரிடமும் என் ஆட்டத்தைப் பற்றிய ரெடிமேடான உபதேசம் இருப்பதுதான்' என்றார்.

திரை இயக்குனருக்கும் இந்தச் சங்கடம் உண்டு. இது எதனால்? ஒரு வேளை சின்னவயசில் நாம் பேச ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னாலேயே கதை கேட்கத் துவங்கிவிட்டதாலா? கதைகளில் வளர்ந்ததுடன் என்ன சொல்ல வேண்டும், எப்படிச் சொல்ல வேண்டும் என்பதிலும் வளர்ந்திருக்கிறோமா?

இந்த 'என்ன சொல்ல வேண்டும், எப்படிச் சொல்ல வேண்டும்' என்பதுதான் உண்மையில் திரைக்கதையை அமைப்பது. ஆயினும் ஒரு திரைக்கதையை எப்படி எழுதுவது, திரையில் எப்படிச் சொல்வது? ஏதேனும் விதிகள் உள்ளனவா?

ஆம். பிரதானமான விதி ஒன்று இருக்கிறது. ***பிரதானமான விதி ஏதும் இல்லை*** என்பதே அது. வழிகாட்டிகள் உள்ளன. சிறந்த திரைக்கதைகளும் சிறந்த திரைப்படங்களும் தீர்மானமாக வழிகாட்டுகின்றன. ஆனால் விதிகள் ஏதும் இல்லை. எப்படி விரும்புகிறோமோ அப்படி ஒரு கதையைச் சொல்கிறோம். இதனால் இது இன்னமும் கடினமாகிறது. ஒரு திறந்த திறமையாகிறது. திருப்தி தரும்வரை அதைத் தீட்டி ஒரு வடிவத்துக்குக் கொண்டுவர வேண்டியுள்ளது.

'கதைசொல்லிகள் பிறக்கிறார்கள், எழுத்தாளர்கள் பயில்கிறார்கள், திரைக்கதை எழுத்தாளர்கள் தட்டிக்கொட்டி வடிவமைக்கப்படுகிறார்கள்' என்று சொல்வதுண்டு.

திரைப்படங்களை எழுதுவது எப்படி?

நான் திரைப்படப் பள்ளி எதற்கும் சென்று திரைக்கதை எழுதுவதையும் திரைப்படம் பண்ணுவதையும் பயிலும் அதிர்ஷ்டம் பெறவில்லை. திரைப்படங்கள் எடுக்க ஆரம்பித்த பின்னும் சர்வதேசச் சினிமாவுடன் பெரிதாகப் பரிச்சயம் ஏதும் பெறவில்லை. முதன்முதலாகத் திரைக்கதை எழுத ஆரம்பிப்பதற்கு முன் தவறாமல் திரும்பி வந்த ஒரு சில காதல் கடிதங்களைத் தவிர வேறு ஏதும் எழுதியதில்லை. திரைக்கதை எப்படி எழுதத் துவங்குவது?

அமெரிக்க நூலகமும் பிரிட்டிஷ் கவுன்சிலும்தான் என் திரைப்படக் கல்லூரிகளாக இருந்தன. சினிமாவைப் பற்றியும் சினிமா எடுப்பது பற்றியும் முதல் திரைக்கதையையும் அங்கேதான் படிக்க ஆரம்பித்தேன். அந்தக் காலங்களில் இவ்விரண்டு நூலகங்களைத் தவிர வேறெங்கும் சினிமாவைப் பற்றிய புத்தகங்கள் அதிகம் இல்லை. திரைக்கதைகளும் இல்லை. இவைதான் மேற்கத்தியச் சினிமா பற்றியும் திரைக்கதைகள் பற்றியும் எனக்குக் கற்றுக்கொடுத்தன.

'சுஜாதா சாரை' எனக்குப் பள்ளிநாட்களிலிருந்து தெரியும். அதாவது ஒரு வாசகனாக அவருடைய பல கதைகளைப் படித்திருக்கிறேன். பல கதைகளை விரும்பியுமிருக்கிறேன். குறிப்பாகச் சில சிறுகதைகளை. நாங்கள் இருவரும் சேர்ந்து நான்கு படங்கள் எழுதினோம். 'ரோஜா', 'திருடா திருடா', 'தில் ஸே', 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்'. ஒரு டைரக்டரின் வினோதங்களை அவர் புரிந்துகொண்டிருந்ததால் அவருடன் சேர்ந்து செயல்படுவது மகிழ்ச்சியாயிருந்தது. ஆனால் என்னை எப்போதும் ஆச்சரியத்தில் ஆழ்த்தியது பலதரப்பட்ட விஷயங்களைப் பற்றி எழுதும் அவரது திறமைதான். அந்த அளவுக்குத் தெரிந்திருக்கலாம், தெரிந்ததைப் பற்றிப் பேசவும் பேசலாம். ஆனால் அவைகளைப் பேனா எடுத்துக் காகிதத்தில் வடித்து எழுத முடிவது (அவரைக் கேட்டால் கீ போர்டில் உள்ளிட முடிவது) பதிப்பிப்பது முற்றிலும் வேறு விஷயம் ... இதற்குக் குழப்பமில்லாத தெளிவான சிந்தனையும் வாசகனின் கவனத்தை ஈர்க்கும் திறமையும் வேண்டும்.

திரைக்கதையைப் பற்றிய இந்தப் புத்தகம் என்னை ஆச்சரியத்தில் ஆழ்த்தியது. திரைக்கதையின் வடிவத்தையும் அதன் ஆதார அமைப்பையும் இத்தனை தெளிவாக இவரால் எழுத முடிந்திருக்கிறது.

நான் என் முதல் திரைப்படத்தை எழுத முயற்சித்தபோது இவர் இந்தப் புத்தகத்தை ஏன் எழுதவில்லை?

இந்தியச் சினிமா, இந்தியத் திரைக்கதைகள் பற்றி எதுவுமே இல்லாத நீண்டநாள் குறையை நீக்குவதற்கு முதல் படி, முதல் பெரிய படி இதோ.

21 அக்டோர் 2002

மணி ரத்னம்

என்னுரை

இந்தப் புத்தகத்தை எழுதுவது பற்றி திரு. கமல்ஹாசனுடன் பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னாலேயே பேசியிருக்கிறேன். அப்போது நான் ஓரிரு திரைப்படங்களுக்கு 'வசனம்' எழுதியிருந்தேன். அவர்கள் ஒரு 'சீன் ஆர்டர்' கொடுப்பார்கள். அதை வசனமாக எழுதித் தருவேன். கதை அமைப்புக்கு எந்தப் பொறுப்பும் கிடையாது. இப்படித்தான் பல எழுத்தாளர்கள் இன்றும் வசனம் எழுதுகிறார்கள். என் நாவல்கள் சிலவற்றைத் திரைப்படமாக எடுத்துக் கெடுத்து வைத்திருந்தார்கள். அப்போது 'விக்ரம்' படத்திற்குக் கமலும் நானும் திரைக்கதை எழுதினோம். தமாஷாக இருந்தது. ஆனால் அப்போதெல்லாம்கூட இந்தப் புத்தகத்தை எழுத எனக்குத் தைரியம் வரவில்லை. அதற்கான தகுதி எனக்குக் கிட்டிவிட்டதாக நான் கருதவில்லை. அதன் பின் நட்புக்காகச் சில ஃபிலிம் டைரக்டர்களுக்குச் சில திரைப்படங்களுக்கு வசனம் எழுதிக்கொடுத்தேன். அவைகளின் கதையிலும் கை வைத்தேன். 'நினைத்தாலே இனிக்கும்', 'நாடோடித் தென்றல்' போன்றவை வியாபாரக் கட்டாயங்களினாலும் கால்ஷீட் உபாதைகளாலும் எழுதியதும் எடுப்பதும் வேறுபடும் என்கிற பாடத்தை எனக்குத் தந்தனவே தவிர திரைக்கதை பற்றிப் புத்தகம் எழுதும் தகுதியைத் தரவில்லை. அதன் பின் கமலுடன் 'மருதநாயகம்' எழுதினோம். முழுமையான திரைக்கதை அது. சினிமாவாக வராதது தமிழ் சினிமாவுக்குப் பெரிய இழப்பு. அதன் பின் தொண்ணூறுகளில் கொஞ்சம் கொஞ்சம் இந்த வித்தை பிடிபட ஆரம்பித்தது. 'ரோஜா', 'திருடா திருடா', 'இந்தியன்', 'கண்ணெதிரே தோன்றினாள்', 'முதல்வன்', 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்', 'நிலாக்காலம்', 'இன்ஜினியர்', 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' போன்ற படங்களுக்கு எழுதியபோது கொஞ்சம்கொஞ்சமாகச் சமாச்சாரம் புரிய ஆரம்பித்தது. அவைகளின் டைரக்டர்களுடன் கதை விவாதங்களில் கலந்துகொண்டபோது திரைக்கதை என்பது வேறு பிராணி, சிறுகதை நாவல்களிலிருந்து மிகவும் மாறுபட்டது, சொல்லும் முறையே தனிப்பட்டது, ஒரு திரைப் படத்துக்கு வசனம் என்பது இரண்டாம் அல்லது மூன்றாம் பட்சம். லைன் ஆர்டர், சீன் ஆர்டர், ப்ரிமைஸ் போன்றவைதான் முக்கியம். பக்கம்பக்கமாக வசனம் எழுத வேண்டியதில்லை. ஒரு சீனுக்கு இரண்டு பக்கமே அதிகம். இது போன்ற விஷயங்கள் தெளிவாயின.

இதைப் பற்றிய மேல்நாட்டுப் புத்தகங்கள் பலவற்றைப் படிக்க ஆரம்பித்தேன். பல உன்னதத் திரைப்படங்களின் திரைக்கதைகளையும் படித்து அவைகளின் உத்திகளை அறிந்துகொண்டேன். குறிப்பாக Syd Field, Eugene Vale, Linda Cowgill போன்றவர்களின் புத்தகங்களையும் இந்த இயலின் தாதாவான Paddy Cheyefskyயின் திரைக்கதைகள், டெலிவிஷன் கதைகள், ரேடியோ நாடகங்கள், மேடை நாடகங்கள் அத்தனையும் படித்தேன்.

அவை மேல்நாட்டுத் திரைப்படங்களின் 'மூன்று அங்க' அமைப்பை வலியுறுத்தின. நமக்கு முழுவதும் ஒத்துவராது. ஐரோப்பிய டைரக்டர்கள் ஹாலிவுட் முறையை மீறிச் சில சிறந்த படங்களைச் செய்திருப்பதையும் கவனித்தேன்.

நம் இந்தியத் திரைப்படங்களை ஹாலிவுட் படங்களுடன் ஒப்பிடும்போது முக்கியமாகச் சில வேறுபாடுகளைக் கவனிக்க முடியும். நம் படங்களில் பாட்டு முக்கியம். கதையை நிறுத்திவிட்டு சுவிட்ஸர்லாந்தோ ந்யுசிலாந்தோ போய்ப் பாடிவிட்டு வருகிறோம், காத்திருங்கள் என்றால் காத்திருப்பார்கள். நம் படங்கள் அனைத்தும் ஒரு வகையில் 'ம்யூசிக்கல்'கள்தாம்.

மேலும் அளவில் நம் படங்கள் அவர்களின் இரண்டு படங்கள். அதனால் இன்டர்வெல் ப்ளாக் ஒன்று ஏற்படுத்தி டாய்லெட் போகிறவர்கள் திரும்பி வருமாறு சுவாரஸ்யம் அமைக்க வேண்டும்.

நம் படங்களில் ஹாலிவுட்டின் மூன்று அங்க அமைப்பு இவ்வாறு சற்றுத் திருத்தி அமைக்கப்படுகிறது. ஆங்கிலத்தில் திரைக்கதை பற்றி ஏராளமான புத்தகங்கள் உள்ளன. அவை காட்டும் மேற்கோள் படங்கள் பலவற்றை நாம் இன்ஸ்ட்யூட்டில்தான் பார்க்க முடியும். எல்லோரும் 'பாட்டில்ஷிப் போடம்கின்', 'சிடிஸன் கேன்', 'பைசைக்கிள் தீவ்ஸ்' என்று அலட்டுவார்கள். இல்லை டிவிடி, விசிடி கடைகளில் தேட வேண்டும். நான் யோசித்ததில், தமிழ் சினிமா திரைக்கதை பற்றி நாம் எழுதுகிறோம்; அதற்கான நல்ல உதாரணங்களை நாம் பார்த்த நம் சினிமாவிலிருந்தே காட்டுவதுதான் உத்தமம் என்று தீர்மானித்தேன். நம் சினிமாவிலேயே நல்ல திரைக்கதைக்கான உதாரணங்கள் பல உள்ளன. அந்த வகையில் இந்த நூல் இந்திய சினிமா, குறிப்பாகத் தமிழ் சினிமாவுக்கு, நல்ல திரைக்கதை அமைப்பது எப்படி என்பதை விளக்கும் நூல். இதை எழுதுவதன் முக்கியக் காரணம் நம் சினிமாவில் மிக பலவீனமானது திரைக்கதை தான் என்கிற என் வலுவான நம்பிக்கை. டெக்னாலஜி விஷயங்கள், படப்பிடிப்பு, சங்கீதம் இவைகளில் நாம் பாலிவுட்டுக்கோ ஏன் ஹாலிவுட்டுக்கோ சளைத்தவர்கள் அல்ல. திரைக்கதையில்தான் கோட்டைவிடுகிறோம். வருஷத்துக்கு நூறு படங்களில் தொண்ணூற்றைந்து படங்கள் தோல்வியடைவது இக்காரணத்தால்தான். கதையை எழுதிவிட்டு அதன் பின் படம் பிடிக்க வேண்டும்

என்கிற ஆதார விதியைக்கூடப் பலர் கடைப்பிடிப்பதில்லை. செட்டில் உட்கார்ந்து மடியில் பேப்பர் வைத்து எழுதுவதை நான் கண்கூடாகப் பார்த்திருக்கிறேன். இதெல்லாம் மகாபாவம் என்று நிரூபிக்கப்பட்டு விட்டது. அண்மையில் இந்தியில் மிகப் பெரிய வெற்றிப்படமான 'தில் சாஹ்தா ஹை' படத்தின் இளம் டைரக்டர் ஃபர்ஹான் அக்தர் ஒரு வருஷம் முன்பே அதன் ஸ்க்ரிப்ட்டை ரெடி பண்ணிவிட்டு முக்கிய நடிகர்களை நாடகம் போல மனப்பாடம் செய்து வரச் சொன்னாராம். இதை என்னிடம், படம் பிடித்த ரவி கே. சந்திரன் சொன்னார். அந்த அளவுக்கு வேண்டாம். திரைக்கதையை எழுதி முடித்துவிட்டுத் துவங்கினால் படத்தைச் சரியாகத் திட்டமிட்டுச் செய்ய முடியும், கால்ஷீட் விரயமாகாது, செலவு கணிசமாகக் குறையும். சமீபத்தில் நான் ஒத்துழைத்த 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தை முற்றும் வரை எழுதி முடித்த பின்தான் மணி ரத்னம் படம் பிடிக்கச் சென்றார். இது ஒன்றும் செப்பிடுவித்தை இல்லை என்று புரியும்படி நம் இளம் டைரக்டர்களுக்கு அலசிக்காட்டும் முயற்சிதான் இந்தப் புத்தகம். சில ஜாம்பவான்கள் இவன் யார் நமக்குச் சொல்ல என்று விலகிக்கொள்ளலாம். அவர்களும் திரைக்கதை எழுதாமல் படம் பிடிக்கச் சென்றால் துன்பப்படுவார்கள் என்பது மறுபடி மறுபடி நிரூபிக்கப்பட்டுவருகிறது.

இந்தப் புத்தகத்துக்கு முன்னுரை எழுதித்தந்த திரு. மணி ரத்னம் அவர்களுக்கும் இதைச் சிறப்பாக வெளியிடும் உயிர்மை பதிப்பகத்தின் மனுஷ்ய புத்திரனுக்கும், படியெடுத்த செல்வி. செல்விக்கும், எனக்குத் திரைக்கதை எழுத வாய்ப்பளித்த கே. பாலசந்தர், கமல்ஹாசன், பாரதிராஜா, ஷங்கர், மணிரத்னம், ராஜீவ் மேனன், ரவிச்சந்திரன், காந்தி கிருஷ்ணா, ஜேடி-ஜெர்ரி, பெண்டாஃபோர் அதிபர் வி. சந்திரசேகரன் அனைவருக்கும் நன்றி சொல்லக் கடமைப் பட்டிருக்கிறேன். இப்புத்தகம் தமிழ் சினிமாவுக்குத் திரைக்கதை எழுதுவது பற்றி மட்டும்தான் பேசுகிறது. தொலைக்காட்சிக்கு எழுதுவதோ மற்ற மொழிகளில் எழுதுவதோ பற்றிப் பிறகு யோசிக்க உத்தேசம்.

மைலாப்பூர்
தீபாவளி 2002

சுஜாதா

writersujatha@hotmail.com

நல்ல திரைப்படம் தந்தால்,
இப்பவும் ஆதரிக்கத் தயாராக இருக்கும்
தமிழ் சினிமா ரசிகர்களுக்கு

1

திரைக்கதையின் பகுதிகள்

திரை என்றால் சின்னத் திரை, பெரிய திரை இரண்டுமே. தொலைக்காட்சிக்கு எழுதுவதற்கும் சினிமாவுக்கு எழுதுவதற்கும் ஒற்றுமைகள் உண்டு. வேற்றுமைகளும் உண்டு. அவற்றைப் போகப் போகக் கவனிப்போம். முதலில் அடிக்கடி பயன்படப் போகும் சில பொதுவான வார்த்தைகளை விளக்கி விடுவோம்.

முதலில் திரைக்கதை என்கிற வார்த்தை.

திரைக்கதை என்பது காட்சிகள் மூலம் சொல்லப்படும் கதை. காட்சிகள் என்றால் படங்கள். வார்த்தைகள் அல்ல. A story told in pictures. இதை முதலில் நீங்கள் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். இரண்டு பேர் பேசிப்பேசி மாய்ந்தால் திரைக்கதை இல்லை, நாடகம். அல்லது லோ பட்ஜெட் மெகா சீரியல். சம்பவத்தை வர்ணித்தால் அது திரைக்கதை இல்லை. சிறுகதை, நாவல்.

ஓர் எளிய உதாரணம்:

விஜயகுமார் காரில் சென்ட்ரல் ஸ்டேஷனுக்குப் போனான்.

இது வார்த்தைகள் மூலம் சொல்வது.

விஜயகுமார் ஓட்டும் கார் சென்ட்ரல் ரயில் நிலைய வளாகத்தில் நுழைகிறது.

இது காட்சி மூலம் கதை சொல்வது.

மற்றொரு உதாரணம் பார்க்கலாம்.

மனோகர் ரொம்ப சோம்பேறி. எதிலுமே அக்கறை, ஒழுங்கு இல்லாதவன். திட்டமிட்டபடி எதுவும் செய்யமாட்டான் என்று சொல்வது கதை.

மனோகர் தன் சட்டையைக் கழற்றிப் படுக்கையில் எறிகிறான். பேப்பர், புத்தகக் குவியல்களுக்கிடையே தேடி டூத் பிரஷ் எடுக்கிறான்.

இது திரைக்கதை.

வினோதினி பணக்காரப் பெண்.

என்பது கதை.

வினோதினி கண்ணாடிக்கு எதிரே வைரநெக்லஸ் அணிந்து கொள்கிறாள்.

இது திரைக்கதை.

மணி ரத்னத்தின் 'பம்பாய்' படத்திலிருந்து ஒரு காட்சி.

இது திரைக்கதைக்கு உத்தமமான உதாரணம்.

மனிஷா கொய்ராலா தன் வீட்டில் தரையில் உட்கார்ந்திருக்க, ஒரு சிநேகிதி வந்து ஒரு கடிதத்தை ரகசியமாகக் கொடுக்கிறாள். அதில் தமிழில் எழுதியிருக்கிறது. உடன் ரெயில் டிக்கெட் இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வளவுதான் காட்சி.

அடுத்த காட்சி அவள் இரவில் வீட்டைவிட்டுப் புறப்படுகிறாள்.

இது சொல்லும் கதையைப் பாருங்கள். அரவிந்தசாமி அவளைக் காதல் புரிந்துவிட்டுப் பம்பாய் சென்றுவிட்டார் என்பது முன்கதை. தோழி மூலம் கடிதத் தொடர்பு நடந்து வந்திருக்கிறது. பம்பாயிலிருந்து இதை எழுதியிருக்கிறார். 'இனிக் காத்திருக்க வேண்டாம். சொல்லாமல் கொள்ளாமல் ரயிலில் புறப்பட்டு வந்துவிடு.' இது அத்தனையும் பத்து செகண்டில் சொல்லப்பட்டுவிடுகிறது. இதையே கடிதத்தில் நடுவே வட்டமாக ஓர் அரவிந்தசாமி முகத்தைக் காட்டி 'அன்புள்ள மனிஷா கொய்ராலா, நலம். நலமறிய அவா. இந்தக் கடிதத்துடன் ஒரு டிக்கெட் இணைத்திருக்கிறேன். உடனே புறப்பட்டு வா' என்ற 'வாய்ஸ் ஓவர்' போடுவது பழைய முறை. நவீன வடிவத் திரைக்கதையில் தப்பு.

காட்சிகள் சரியாக அமைந்தால் ஒரு வார்த்தை, வசனம் தேவை இல்லை.

காட்சிகள். அவைதான் முக்கியம்.

கேள்வி: சில எழுத்தாளர்கள் காட்சிகளாகவே எழுதுகிறார்களே, அது திரைக்கதை வடிவமாகுமா?

பதில்: ஆம். காட்சிகளாகப் பார்க்க முடிந்தால் அது திரைக்கதையின் பாதிப்பில் எழுதியது என்று சொல்லலாம்.

ஆங்கிலத்தில் ஸ்டைன்பெக், ஹெமிங்வே போன்றோரின் எழுத்துகள் எளிதாகத் திரைக்கதையாக மாற்றப்படக் கூடியவை. மனசுக்குள் நினைப்பதைச் சொல்லாமல் வெளிப்புறத்தையும் செயல் களையும் வருணித்தால் அது திரைக்கதை வடிவமாகும். அசோக மித்திரன், ஜெயகாந்தன், சுந்தர ராமசாமி, ராஜநாராயணன் போன்றவர்களின் எழுத்துகளில் இந்த வடிவத்தைப் பார்க்க முடியும். என்னுடைய பல கதைகளில் இந்த உத்தி எனக்கு சௌகரியமாக இருந்திருக்கிறது. சினிமா எடுக்க வேண்டும் என்று நினைத்து எழுதவில்லை. வாசகரின் புத்திசாலித்தனமான பங்கேற்பு அதிகமாக இருப்பதால் அந்த முறையைப் பயன்படுத்தியுள்ளேன்.

உதாரணம்:

'சீதாலக்ஷ்மி வீடு திரும்பியபோது திடுக்கிட்டாள். கோபிநாத்தின் பூட்ஸ் வாசலில் வைத்திருக்க முன் அறையில் அவன் சீருடை ஆணியில் மாட்டப்பட்டிருந்தது. ஹாலில் மின் விசிறி ஓடிக் கொண்டிருந்தும் சிகரெட் புகை விரவியிருந்தது. ஆஷ்ட்ரே சிகரெட் துணுக்குகளால் அடர்த்தியாக இருந்தது. கோபிநாத் காலை நீட்டிக் கொண்டு எதற்கோ காத்திருந்ததுபோல உட்கார்ந்திருந்தான்.'

சமூக விமர்சனமோ மனசில் நினைப்பதோ இல்லாமல் வெளிப்புறக் காட்சிகளை வர்ணிக்கும் கதைகளைத் திரைக்கதை வடிவத்தில் உள்ள கதைகள் என்று சொல்லலாம். ஆனால் திரைக்கதை என்பது கதை மட்டும் அல்ல, இன்னும் சில சமாச்சாரங்களும் உண்டு.

அவற்றைப் பார்ப்போம்.

ஒலி (sound)

ஒரு திரைக்கதையில் ஒலி என்பதில் வசனம், சப்தங்கள், இசை, பின்னணி இவை நான்கும் அடங்கும்.

வசனம் கதாபாத்திரங்கள் பேசுவது. இதில் திரைக்கதை ஒரு நாடகத்தைப்போல் என்று சொல்லத் தோன்றும். அது தவறு. ஒரு நாடகத்தின் வசனத்தைப் படித்தால் கதை புரியும். திரைக்கதையில் வசனத்தை மட்டும் படித்தால் கதை புரியாது. புரியக்கூடாது.

நாடகத்தில் வசனம்தான் பிரதானம். திரைக்கதையில் அது மூன்று அல்லது நான்கில் ஒன்று. பொதுவாகத் தமிழ்ப் படங்களில் வசனத்தின் மூலம் கதையை ஓட்டுவது ஆரம்ப காலம்.

பின்னணி இசை திரைக்கதையில் சில உணர்ச்சிகளை அடிக்கோடிட்டுக் காட்ட உதவும். சில சமயம் மௌனங்களும் உதவும்.

சிறப்பு சப்தங்கள், காலடி ஓசைகள், கதவு திறக்கும் ஓசைகள், பக்கத்து வீட்டு ரேடியோ, தூரத்து ரயிலோசை இவை எல்லாம்கூடத் திரைக்கதையின் அம்சங்கள்தாம். சில சமயம் கதைக்கு முக்கியம் என்றால் இவற்றையும் ஒரு திரைக்கதை எழுத்தாளன் எழுத வேண்டியிருக்கும்.

அனைத்தும் சேர்ந்த ஒட்டுமொத்தமான வடிவம் திரைக்கதை. நாடகம் அல்ல, வெறும் வசனம் மட்டும் அல்ல.

2

அமைப்பு

திரைக்கதை என்பது தனி வடிவம். நாவல் அல்ல, நாடகம் அல்ல என்று சொன்னோம். அதன் ஆதார அமைப்பைப் பற்றி இப்போது பேசுவோம். Structure என்று ஆங்கிலத்தில் சொல்லும் கட்டமைப்பு அல்லது அஸ்தி வாரம் திரைக்கதைக்கு முதுகெலும்பு போன்றது. இதைப் பற்றி விவரமாகத் தெரியவில்லை என்றால் திரைக்கதை எழுதக் கூடாது.

ஸ்ட்ரக்சர் என்பது நாம் முதல் அத்தியாயத்தில் சொன்ன பகுதிகளை ஒன்று சேர்த்து ஓர் உருவம் கொடுத்து முழுக் கதையாக்குவது. அவற்றை ஓர் ஆரம்பம், ஒரு நடு, ஒரு முடிவு என்கிற அமைப்பில் தொகுப்பது.

என்ன கதை சொல்லப்போகிறோம் என்று தீர்மானித்த பின் இவ்வாறு ஆரம்பம், நடு, முடிவு என்கிற அமைப்பில் அதை அமைக்க வேண்டியது கட்டாயம். கதையை நாம் சம்பவங்கள் வசனம், பின்னணிக் குறிப்புகள் இவற்றைச் சேர்த்துச் சொல்லப்போகிறோம்.

ஒரு சதுரங்க ஆட்டம்போல இது. சதுரங்க ஆட்டத்தில் மூன்று பாகங்கள் உண்டு. ஆட்டத்துக்கான ராஜா, ராணி, யானை, படைவீரர் போன்ற காய்கள், ஆடுபவர்கள், ஆடும் களம் (செஸ் போர்டு) இவைகளோடு மறைமுகமாக ஆட்டத்தின் விதிகள் உள்ளன. இவை அனைத்தும் ஒரு திரைக்கதைக்கு உண்டு. கதாபாத்திரங்கள், கதைக்களம், ஆடும் தந்திரம், ஆட்டத்தின் விதிகள்.

இப்போது திரைக்கதை என்பதன் முதல் அத்தியாய வரையறையைச் சற்று விரிவுபடுத்தலாம். திரைக்கதை என்பது வசனம், வர்ணனை, ஒலிக்குறிப்புகள் இவைகளைப் பயன்படுத்திக் காட்சிகள் அமைத்துக் கட்டுக்கோப்பாகச் சொல்லப்படும் கதை. எல்லாத் திரைக்கதைக்கும் பொதுவான வடிவம் (form) இருக்கிறது. அதை உணர ஒரு மேசையை உதாரணம் காட்டலாம். மேசை பொதுப்பெயர். எத்தனையோ விதமான மேசைகள் இருக்கலாம். உயரமான மேசை, தந்தத்தாலான மேசை, தேக்கு மேசை, வட்ட மேசை, குட்டை மேசை இப்படி. ஆனால் மேசை என்கிற பொதுவான தன்மை (paradigm) அவற்றிற்கு உண்டு. அந்தத் தன்மை என்ன? நான்கு கால், ஒரு மேல் பகுதி.

அதுபோல்தான் திரைக்கதைக்கு ஒரு பொது வடிவம் உண்டு. கதை எத்தனையோ விதமாக இருக்கலாம். அது ஒரு கண்ணாடி தம்ளர் போல. அதனுள் தண்ணீர் விடலாம். அமிலத்தை வைக்கலாம். மதுபானத்தால் நிரப்பலாம். அதன் 'தம்ளர் தன்மை' எல்லாவற்றிற்கும் பொது. உள்ளடக்கம் மாறும், கொள்கலன் மாறாது.

திரைக்கதை வடிவம் அதுபோலத்தான். பொதுவாக ஹாலிவுட் படங்களின் வடிவம் இப்படி இருக்கும்:–

மூன்று அங்கங்கள்: முதல், நடு, முடிவு. அறிமுகம், முரண்பாடு, தீர்வு.

முதல் அங்கம் சாதாரணமாக இருபதிலிருந்து முப்பது பக்கம் வரை இருக்கும். கதைக்கான ஆரம்பங்களையும் அறிமுகங்களையும் களனையும் நிலைநிறுத்தும் பகுதி. இந்தக் கதை எதைப் பற்றி என்பது இந்தப் பகுதியில் தெரிந்துவிடும். தெரியவேண்டும். கதா பாத்திரங்களுக்கிடையே உள்ள உறவும் சொல்லப்படும்.

கதையின் இரண்டாம் பகுதி முரண்பாடு. இதை 'எதிர்கொள்ளல்' என்றும் சொல்லலாம். சுமார் 60 பக்கம் உள்ள இந்தப் பகுதியில் திரைக் கதாபாத்திரங்களுக்கிடையே உள்ள முரண்பாடுகளும் அவர்களுக்கு ஏற்படும் இடர்ப்பாடுகளும் ஒவ்வொன்றாகச் சொல்லப் படும். கதையின் முக்கியப் பாத்திரங்கள் சாதிக்க வேண்டியவை என்ன என்பதும் சொல்லப்படும். இதை dramatic need என்பார்கள். முக்கியப் பாத்திரம் காதலில் வெற்றிகொள்ள வேண்டும், அல்லது அமெரிக்கா போக வேண்டும், அல்லது குடிப்பதை நிறுத்த வேண்டும், களங்கத்தை நீக்க வேண்டும், சுரங்கத்தைத் தோண்ட வேண்டும், வியாதியை வெற்றிகொள்ள வேண்டும், நீதியை நிலைநாட்ட வேண்டும், குடும்பத்தை ஒன்று சேர்க்க வேண்டும், பணக்காரனாக வேண்டும். இப்படி ஏதாவது ஒரு தேவை இருக்க வேண்டும்.

தேவை என்ன என்பது தெளிவாகிவிட்டால், அந்தத் தேவையை அடைய அந்தப் பாத்திரத்துக்கு வரும் கஷ்டங்களை, இடைஞ்சல் களைச் சுலபமாக அமைக்க இயலும். அவற்றைக் கதாபாத்திரம் எப்படி எதிர்கொள்கிறாள், சமாளிக்கிறான், வெல்கிறாள், கொல்கிறான் என்பதே உங்கள் கதையாகும். எதிர்கொள்ளலும் முரண்பாடும் நிச்சயம் தேவை. முரண்பாடு குணத்தை வெளிப்படுத்தும், குணம் செயலைத் தீர்மானிக்கும்.

செயல் கதையைச் செலுத்தும். கதை இல்லையேல் திரைக்கதை இல்லை. இந்த இரண்டாம் அங்கத்தின் நடுவே ஒரு திருப்பம் இருக்கும். இந்தியச் சினிமாவில் 'இன்டர்வெல் ப்ளாக்' என்பார்கள். இந்த இடைவேளையில் கதையில் ஒன்றியிருப்பவர்களுக்கு ஒரு

வெட்டு ஏற்படுவதால் செயற்கையாக ஒரு பரபரப்பையும் ஒரு சஸ்பென்ஸையும் வைப்பது வழக்கமாகிவிட்டது. டாய்லெட் போயிருக்கிறவர்கள் திரும்பி வர வேண்டும். இதனால் இந்தி, தமிழ் சினிமா எதை எடுத்தாலும் இடைவேளையில் ஒரு கொக்கி இருக்கவே இருக்கும். உதாரணமாக 'முதல்வன்' படத்தில் ஒருநாள் முதல்வன் பலநாள் முதல்வரைக் கைது செய்யும்போது இன்டர்வெல் வந்தது. 'ரோஜா'வில் அரவிந்தசாமி தீவிரவாதிகளால் கடத்திச்செல்லப்பட்ட போது இன்டர்வெல் வந்தது. 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்'னில் அந்தப் பெண்கள் சொத்தையெல்லாம் இழந்து சென்னைக்குப் புறப்படும்போது இண்டர்வெல் வந்தது.

இந்தியச் சினிமாவை இரண்டு சினிமாவாகப் பார்க்கிறவர்கள் உண்டு. அல்லது மூன்று அங்கத்துக்குப் பதில் இரண்டு அங்கச் சினிமாவாகப் பார்க்கும் வழக்கமும் உண்டு. இருந்தும் ஹாலிவுட்டின் இந்த ஆதார மூன்று அங்க அமைப்பைப் பல வெற்றிப்படங்களில் பார்க்கலாம். அதை நம் தேவைகளுக்கு ஏற்பத் திருத்திக்கொள்வதில் தப்பில்லை. மூன்று அங்க அமைப்பை ஒரு கோட்டுச் சித்திரமாக அமைத்தால் இப்படி இருக்கும்.

இடைவேளைத் திருப்பம்

30 பக்கங்கள்	60 பக்கங்கள்	30 பக்கங்கள்
முதல் அங்கம்	இரண்டாம் அங்கம்	மூன்றாம் அங்கம்
அறிமுகம் முதல் திருப்பம்	திருப்பத்தின் விளைவு இரண்டாவது திருப்பம்	க்ளைமாக்ஸ்

இப்போது இந்த மூன்று அங்கங்களையும் கொஞ்சம் உன்னிப்பாகப் பார்க்கலாம்.

முதல் அங்கத்தில் கதைக்கு முக்கியமானவர்கள் அத்தனை பேரையும் அறிமுகம் செய்வது அவசியம். கடைசிக் காட்சியில் புதுசாக ஒரு போலீஸ்காரரோ செத்துப்போனதாக நினைத்த மாமாவோ வந்து கதையைத் தீர்த்துவைப்பது தப்பான காரியம். கதையில் பேசப் போகிறவர்கள் அத்தனை பேரையும் முதல் அங்கத்தின் முப்பதாம் பக்கத்தில் அறிமுகப்படுத்திவிடுவது நல்ல சினிமாவுக்கு அடையாளம்.

கதையின் ஆதாரக் கவலை என்ன என்பதையும் முதல் அங்கத்தில் சொல்லவேண்டியது முக்கியம். கதைமாந்தர்க்கிடையே என்ன உறவு முறைகள் என்பதையும் குழப்பமில்லாமல் சொல்ல வேண்டும். முதல் அங்கத்தின் இறுதியில் கதையின் முக்கிய முரண்பாட்டைத் துவக்கி வைக்க ஒரு சம்பவம் தேவைப்படும். இதை plot point அல்லது inciting incident என்பார்கள்.

கதைமாந்தர்கள் யார்? கதை எதைப் பற்றி? கதையை நடத்தப் போகும் ஆதாரமான திருப்பம் என்ன? இவை மூன்றும் முதல் பகுதியில் இருக்க வேண்டும். உதாரணமாக 'ரோஜா' போன்ற படத்தில் கதைமாந்தர்களான ரோஜா, அவளை மணக்கும் ரிஷி, அவனைக் கடத்தப்போகும் தீவிரவாதி மூவரும் அறிமுகமாகி விடுகிறார்கள். கதை எதைப் பற்றி என்பதை நேரடியாகச் சொல்லா விட்டாலும் ஆரம்பத்தில் காட்டிய காட்சியால் தீவிரவாதிகளால் ஏதோ பிரச்சினை வரப்போகிறது என்பதை உணர்த்திவிடுகிறார். டைரக்டர். அதன் தொடர்பாகக் கதாநாயகன் ரிஷி காஷ்மீர் செல்வதற்கு ஒரு கட்டாயம் ஏற்படுகிறது.

இதுதான் முதல் அங்கத்தின் முடிவில் வைத்திருக்கும் plot point.

'முதல்வன்' (ஹிந்தியில் 'நாயக்') படத்தில் முதல் அங்கத்தில் கதாநாயகன், அவன் பெற்றோர்கள், நண்பன், அவன் காதலி, மாநில முதல்வர் அனைவரும் அறிமுகமாகிறார்கள். கதாநாயகனுக்குத் தற்செயலாக மாநில முதல்வரைப் பேட்டி காணும் வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. இதுதான் கதையின் முதல் inciting incident.

முதல் அங்கத்தின் இறுதியில் வைக்கப்படும் இந்தத் திருப்பம்தான் கதையின் நிஜமான ஆரம்பம். இந்தச் சம்பவத்துக்குத் தூண்டுகோலாக அமைவது அந்தப் பஸ் நிறுத்தமும் 'பந்த்' காட்சிகளும். கதையை நேர்ப்படுத்திச் செல்லும் இந்தச் சம்பவங்களை pinch என்று சொல்வார்கள். இவை ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் இருக்கும். கதை தொய்வடையும்போது இழுத்துப் பிடிப்பதுபோல.

திருப்பத்தின் விளைவாகக் கதையின் பிரதான முரண்பாடு வெளிப்படும். கதாநாயகன் அடைய விரும்பும் விஷயங்களும் அதற்கு இடையூறுகளும் தடங்கல்களும் ஏற்படும். இது இரண்டாம் அங்கத்தை முழுவதும் ஆக்கிரமிக்கும். 'ரோஜா' படத்தில் கதாநாயகன் தன் கடமையைச் செய்ய விரும்புகிறான். அது தீவிரவாதிகளின் செய்தியின் ரகசியத்தை அறிந்துகொள்வதே. அதை அடைய முடியாமல், கதாநாயகி ரோஜா கணவனை அடைய முடியாமல், அவன் கடத்தப்படுகிறான்.

'முதல்வ'னில் கதாநாயகன் தன் காதலியை அடைய விரும்புகிறான். அதற்கான காரியங்கள் செய்ய முடியாமல் அரசாங்க வேலை குறுக்கிடுகிறது. அவனுடைய தற்செயலான புகழ் பரவி அரசியல் அவனைத் தேடுகிறது. காதலியை அடைவதைத் தடுக்கிறது. இது இரண்டாம் அங்கத்தின் முரண்பாடு.

இரண்டாம் அங்கத்தின் பாதியில் ஒரு கொக்கி சஸ்பென்ஸ் இருக்க வேண்டும் என்று சொன்னோம். 'ரோஜா'வில் கதாநாயகன் கடத்தப்படுவதும் 'முதல்வ'னில் ஒருநாள் முதல்வன் பலநாள் முதல்வரைக் கைது செய்வதும் என்று சொன்னோம்.

இரண்டாவது அங்கம் சுமார்60 பக்கத்திற்குள் இருப்பது நல்லது. இதுதான் கதையின் உடம்பு.

மூன்றாம் அங்கத்தைத் தீர்வுகாணும் அங்கமாகத்தான் கருத வேண்டும். கதாநாயகன் தன் குறிக்கோளை அடைந்தானா என்பதற்குச் சரியான தெளிவான பதில் சொல்வதே மூன்றாம் அங்கம். இதில் குழப்பமே இருக்கக்கூடாது. மேலும் இத்தனை நேரம் உங்கள் கதையைப் பார்த்தவருக்கு ஒரு மனநிறைவு ஏற்பட வேண்டும். மணி ரத்னத்தின் மிக அருமையாக எடுக்கப்பட்ட 'உயிரே' (தில் ஸே) கமலஹாசனின் 'ஹே ராம்' போன்ற திரைப்படங்கள் வெற்றிகரமாக ஓடாததற்குக் காரணம் இதுதான். முடிவில் நிறைவு இல்லாமை. 'உயிரே'யில் இரண்டு பேருமே 'பாம்' வெடித்துச் செத்துப்போனதும், 'ஹே ராமி'ல் காந்தியைக் கொல்ல நினைத்து படம் முழுக்க அதற்காக ஒரு தீவிரவாதிபோலத் தயார் நிலையில் இருந்துவிட்டு, பெண்டாட்டி குடும்பத்தையெல்லாம் துறந்து, கடைசியில் காந்தியைக் கொல்லாமல் திரும்பி வந்ததும்.

முடிவு என்ன என்ற சந்தேகம் இருந்தாலும் படம் நிராகரிக்கப்படும்.

எனவே முடிவை ஆரம்பத்திலேயே தீர்மானித்து அதை நோக்கி எழுதப்பட்ட திரைக்கதைகள் வெற்றி பெறும். அதே சமயம் முடிவில் ஒரு எதிர்பாராத தன்மை இருந்தால் கதையின் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். 'கண்ணெதிரே தோன்றினாள்' திரைப்படத்தில் இந்த 'சர்ப்ரைஸ்' இருக்கிறது. அக்காவின் திருட்டுக் கல்யாணத்தினால் மிகவும் வருத்தமுற்ற அண்ணன் கோபிப்பான் என்று கதாநாயகியும் நண்பன் கோபிப்பான் என்று கதாநாயகனும் தங்கள் காதலை வெளிப்படுத்தாமல் ஒளித்துவைக்க அது கதாநாயகியின் தற்கொலை முயற்சிவரை சென்றுவிட இறுதியில் அண்ணன், 'என்னிடம் சொல்லாமலிருந்தது தப்பு. நட்பு வேறு, துரோகம் வேறு' என்று யதார்த்தமாகப் பேசும்போது மேகம் விலகின வானம்போல கதை சட்டென்று பளிச்சென்று முடிந்து பார்வையாளர்களுக்கு மன நிறைவு தந்ததால் அந்தப் படம் வெற்றிகரமாக ஓடியது.

இந்த மனநிறைவு முக்கியம். இது இல்லையேல் எவ்வளவு திறமையாக எடுக்கப்பட்டாலும் படம் நிராகரிக்கப்படும். சந்தோஷமாகத்தான் முடியவேண்டும் என்று கட்டாயம் இல்லை. படத்தில் கேட்கப்பட்ட கேள்விகள் அனைத்துக்கும் நிறைவான விடை கொடுத்த பின் முடிய வேண்டும். இதுபற்றி விரிவாகப் பின்வரும் பகுதி ஒன்றில் பேசுவோம்.

வெற்றிகரமாக ஓடிய எந்தப் படத்தை எடுத்து அலசிப் பார்த்தாலும் ஆதாரமாக இந்த ஸ்ட்ரக்சர் — ஆரம்பம், நடு, முடிவு — இருந்தே தீரும். மனித வாழ்வில், ஏன் பிரபஞ்சத்தில் எதற்குமே இந்த அமைப்பு உண்டு.

3

கதை மூலங்கள்

திரைக்கதையில் வசனம், ஓசை, பின்னணி இசை, சம்பவம் இவை எல்லாவற்றையும் பயன்படுத்த வேண்டும் என்று சொன்னோம். இவை அனைத்தும் ஒத்துழைத்து ஒவ்வொரு காட்சியிலும், முடிந்தால் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் கதையை மெல்ல நகர்த்திச் செல்லும் உத்தியை இந்த அத்தியாயத்தில் பார்க்கலாம்.

உங்களில் பலர் கார்ட்டூன் சித்திரம் பார்த்திருப்பீர்கள். குறிப்பாக மதன், ஆர்.கே. லக்ஷ்மண் போன்றவர்களின் சித்திரங்கள். அதை உன்னிப்பாகப் பார்ப்பது ஒரு நல்ல ஆரம்பம். அதில் ஒரு களம் இருக்கிறது. 'ப்ராப்' இருக்கும். கதாபாத்திரத்தின் முகபாவம் உள்ளது. அதனுடன் கீழே ஒரு வரி உரையாடல். உரையாடலை மட்டும் படித்தால் புரியாது. படத்தை மட்டும் பார்த்தால் புரியாது. இரண்டையும் சேர்த்தால்தான் ரசிக்க முடியும்.

கதைக்களம், கதைமாந்தர், குணாதிசயம், வசனம் இவை அனைத்தும் சேர்ந்து ஒரு கார்ட்டூனை உருவாக்குகின்றன. செய்தி தரும் உத்திகள் சினிமாவில் பல உள்ளன. ஒரு பெரிய வீட்டைக் காட்டினால் கதாநாயகன் பணக்காரன் என்று அறிகிறோம். ஒரு வீடு கருகிச் சிதிலமாக இருப்பதைக் காட்டினால் வீடு எரிந்துபோயிருக்கிறது, யாருக்கோ பெரும் இழப்பு என்பது புரியும். அதில் ஒருவன் எதையோ தேடிக்கொண்டிருந்தால் அது அவன் வீடு அல்லது நண்பன் வீடு என்பது தெரியவரும். இவ்வாறு காட்சி, பேச்சு, பொருள்கள் இவைகளின் தொகுப்பு சினிமா பார்ப்பவருக்கு அதிகப்படியான தகவல் கொடுக்கும். கொடுக்க வேண்டும்.

ஒரு சினிமாக்கதை என்பது படிப்படியாக இவ்வாறான தகவல்களைத் தொகுத்து அளிப்பதே. வீடு எரிந்துபோனதைக் காட்டியவுடன் அந்த சினிமாவைப் பொறுத்தவரை அந்தச் செய்தி சாசுவதமாகிறது. கதாநாயகன் வீடு எரிந்துபோனதைத் தொடர்ந்து

அவன் பல காரியங்கள் செய்யலாம். கடன் வாங்கலாம். பழி வாங்கலாம். இன்சூரன்ஸ் வாங்கலாம் எப்படியும் முதலில் கொடுத்த 'வீடு எரிந்துபோனது' என்னும் தகவல் மாறப்போவதில்லை. எனவே அடிப்படைத் தகவலின் மேல் கூடுதல் தகவல்களைச் சேர்த்து அளிக்கிறோம். இப்படி அதிகப்படியாக அளிக்கும் தகவல் முன்பே கொடுத்த தகவலை ஊர்ஜிதப்படுத்தலாம் அல்லது மாற்றலாம். அல்லது ரத்து செய்யலாம்.

உதாரணமாக ஒருவன் ஏர்போர்ட் போக வேண்டும் என்கிற தகவல் முதலில் ஏதோ ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் சொல்லப்பட்டுவிட்டால் அடுத்த காட்சியில் ஒரு காரில் ஏறிக்கொண்டால் ஏர்போர்ட் போகிறான் என்பதுதான் உணரப்படும். அல்லது விமான நிலைய வளாகத்தில் கார் நுழைவதைக் காட்டினாலே அவன்தான் பயணப்படப்போகிறான் என்பதை உடனே புரிந்துகொள்வோம்.

இவ்வாறு சினிமாவின் பல சாத்தியங்களைப் பயன்படுத்திச் சுருக்கமாக, நெருக்கமாகக் கதையைச் செலுத்துவதே திரைக்கதையின் தந்திரம். சுருக்கமாக என்றால் ரொம்பச் சுருக்கமாகச் சொன்னால் விளம்பரப்படம்போல ஆகிவிடும். சில விஷயங்களை ஒரு தடவைக்கு இரண்டு தடவை சொல்ல வேண்டியிருக்கும். அப்போது, சொன்னதையே சொல்லாமல் வேறு வேறு சந்தர்ப்பங்களில் வேறு விதங்களில் அதைச் சொல்வது சினிமா உத்தி. நீங்கள் சில படங்களில் பார்த்திருக்கலாம், ஒரு கதாபாத்திரம் ஒரு வசனத்தையே படம் பூரா திரும்பத் திரும்பச் சொல்வதை. இது எரிச்சலூட்டும் மோசமான உத்தி. எப்போது பார்த்தாலும் 'நான் கெட்டவன், எனக்குக் கோபம் வந்தால் நான் வேறு ஆள்' போன்ற திரும்பத் திரும்பச் சொல்லும் இம்மாதிரியான உத்திகளை repetition என்பார்கள். இது கூடாது. ஆனால் duplication என்னும் உத்தி உண்டு. சொன்ன விஷயத்தை வேறு வடிவில், வேறு சூழ்நிலையில் மறுபடி சொல்வது. இதைத் திரைக்கதையில் பயன்படுத்தலாம். சில சமயம் பயன்படுத்த வேண்டியிருக்கும்.

ஒரு திரைப்படம் என்பது இரண்டு இரண்டரை மணிநேரம் இருட்டுக்குள் உட்கார்ந்துகொண்டு கவனிக்கும் ஒரு சின்னச் சிறைவாசம்தான். இதில் பார்வையாளர்கள் பார்த்ததை எல்லாம் ஞாபகம் வைத்துக்கொள்வார்கள் என்று எதிர்பார்க்க முடியாது. சில விஷயங்கள் கவனக் குறைவினாலும், கவனக் கலைப்பினாலும், களைப்பினாலும், இரைச்சலாலும், லேட்டாக வருவதாலும் பல காரணங்களால் மனதில் பதிந்திருக்காது. இதனால் கதைக்கு முக்கியமான சில விஷயங்களைக் கதையில் அடிக்கடி ஞாபகப்படுத்துவது நல்ல உத்தி. அதற்காக ஒரே காட்சியைத் திரும்பத் திரும்பக் காட்டினால் கதை நேரம் விரயமாகிப் போர் அடிக்கும். ஆனால் அதை வெவ்வேறு சூழ்நிலையில் வெவ்வேறு விதமாகக் காட்டுவது நல்ல உத்தி.

எதைத் திரும்பக் காட்டுவது, எப்படிக் காட்டுவது இரண்டும் முக்கியம். உதாரணமாக ஒருவன் கெட்டவன், மூர்க்கன் என்றால் அந்தக் குணத்தைத் தக்க சமயத்தில் நினைவூட்டுவது கதைக்கு ஓர் அழுத்தம் கொடுக்கும். அவனுடைய சாது மனைவி ஏதோ ஒரு சின்னச் சலுகையை அவனிடம் கேட்குமுன் அவனது மூர்க்கத்தனத்தை நினைவுபடுத்தலாம். இதனால் 'இவன்கிட்ட இப்ப போய் கேக்கறியே. இருக்கு உனக்கு' என்று அவள் மேல் அனுதாபமும் கதையில் பார்வையாளர் பங்கும் கிடைக்கும். அதேபோல் நினைவூட்ட வேண்டிய எளிய விஷயங்கள் பல இருக்கலாம். கதாநாயகனின் ஏழ்மை, கதாநாயகியின் செல்வச் சிறப்பு, குழந்தைத்தனம் போன்ற வற்றை அடிக்கடி நினைவூட்டுவதில் தப்பில்லை. ஆனால் வெவ்வேறு விதமாகச் செய்ய வேண்டும்.

சில சமயம் தகவல்களை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுவதற்காகத் திருப்பிச் சொல்ல வேண்டியிருக்கும். அப்பா ரொம்பப் பணக்காரர் என்று ஒருமுறை வசனத்தில் சொல்லியிருக்கலாம். அடுத்தமுறை அந்த அப்பாவைக் காட்டும்போது அவர் பணக்காரர் என்பதற்கான அடையாளங்களைக் காட்ட வேண்டும். ஒரு பெரிய மாளிகை வாசலிலிருந்து அவள் காரில் ஏறிக்கொள்ளலாம். மாறாக அந்த அப்பா அடுத்த காட்சியில் பஸ்ஸில் போவதாகக் காட்டினால், 'என்ன இவன் குழப்பறான். பணக்காரங்கறான், பஸ்ல வரான்' என்று பார்வையாளர்கள் யோசிக்கும்போது கதையைக் கோட்டை விடுவார்கள். Consistencyக்காகத் திரும்பச் சொல்லும் அவசியம் ஏற்படும்.

ஆனால் இதை மோசமாகவும் பயன்படுத்த முடியும். மாடியிலிருந்து விழுந்து படுகாயமாகியிருப்பவனை 'விழுந்திட்டிங்களா' என்றோ சொட்டச் சொட்ட வருபவனை 'நனைஞ்சிட்டிங்களா' என்று கேட்பதுபோல. இந்தத் தப்பைப் பல திரைவசனகர்த்தாக்கள் செய்கிறார்கள். ஒருவன் ஓடி வருவான், அவனை 'ஏன் இப்படி தலை தெறிக்க ஓடி வரிங்க?' என்று சினிமாவில் கேட்பது தப்பு. ஒரு ரேடியோ நாடகத்தில் வேண்டுமெனில் கேட்கலாம். அவன் ஓடி வருவதை விஷுவலாகக் காட்டியபின் 'என்ன ஆச்சு?' என்கிற எளிய கேள்வியே போதுமானது.

டைரக்டரும் திரைக்கதை எழுத்தாளரும்

ஒரு திரைக்கதையில் டைரக்டரின் பங்கு என்ன, எழுத்தாளரின் பங்கு என்ன என்பதைத் தீர்மானமாகச் சொல்ல இயலாது. முழு சினிமாவில் டைரக்டரின் பொறுப்பு அதிகம். அவர்தான் சினிமாவின் காட்சி, வசனம், இசை, வேகம் இவை எல்லாவற்றையும் ஒருங்குபடுத்தித் தீர்மானிப்பவர். இதில் திரைக்கதை எழுத்தாளரின் பங்கு கால் பாகமே. இருந்தும் பல சமயங்களில் நல்ல 'டைரக்ஷன்' என்று சொல்லும் காட்சிகள் திரைக்கதையாளரால் எழுதப்பட்டிருக்கும்.

திறமையான திரைக்கதை அமைப்பில் டைரக்டரின் பங்கும் அதிகமாக இருக்கும். ஷங்கர், மணி ரத்னம் போன்றோருக்குக் கிடைக்க வேண்டிய பாராட்டுகள் எனக்குக் கிடைத்துள்ளன. அதுபோல் நான் அமைத்த காட்சிக்கு அவர்கள் பாராட்டப்பட்டிருக்கிறார்கள். திரைக்கதையின் இறுதி வடிவத்தில் டைரக்டருக்குப் பல இடங்களில் வசனம் தேவை இல்லை, ஒரு குளோசப் போதும் என்று தீர்மானிக்கலாம். சில சமயம் இந்த இடத்தில் ஒரு வசனம் கேக்குது என்று தீர்மானித்து, யாராவது நடந்து செல்லும்போது பின்னணியில் ஒலிக்கும் 'வாய்ஸ்ஓவ'ராக வசனம் எழுதிச் சேர்ப்பது உண்டு. லாஜிக் தப்புகளைத் திருத்துவதற்கும் காட்சிகளும் வசனங்களும் தேவைப்படும்.

இதன் ஆதாரத் தத்துவம் பார்வையாளனைக் குழப்பாமல் கதையைச் சொல் என்பதே. நாம் முன்பு சொன்ன உதாரணத்தைப் போல, பணக்காரன் பஸ்ஸில் போவது, காலேஜ் ப்ரொபசர் என்று சொன்னவர், ஓட்டலில் காப்பி ஆத்துவது. இவையெல்லாம் visual paradox என்பார்கள். இவை தற்செயலாக அமைந்தால் திருத்தப்பட வேண்டும். கதைக்குத் தேவை என்றால் இவைகளை விளக்க சீன் வைக்க வேண்டும். பணக்காரன் பஸ்ஸில் போவது அவருக்கு மாதம் ஒரு நாள் தன் கடந்தகால வாழ்க்கையை ஞாபகப்படுத்திக்கொள்வதற்காக, ப்ரொபசர் காப்பி ஆத்துவது அந்த ஓட்டலில் தன் பெண் காதல் பண்ண வருகிறாளா என்று வேவு பார்க்க – இப்படி ஏதாவது சுற்றினால்தான் அந்தக் காட்சிகளின் முரண்பாடு நீக்கப்படும்.

ஒவ்வொரு காட்சியிலும் ஒரு விஷயம் சொல்ல வேண்டியது முக்கியம். அதனுடன் சேர்த்து இந்த ஊடகத்தின் பல்வேறு சாத்தியங்களைப் பயன்படுத்தி மற்ற பல விஷயங்களைக் காட்டலாம். சில ஆண்டுகளுக்கு முன் கனடாவிலிருந்து புறப்பட்ட ஏர் இண்டியா 747 ஜம்போ விமானம் ஒன்று சீக்கியத் தீவிரவாதிகள் வைத்த வெடிகுண்டினால் நடுவானில் வெடித்து ஐரிஷ் வடக்குக் கடலில் விழுந்தது. நூற்றுக்கணக்கான பயணிகள், பெரும்பாலும் இந்தியர்கள், இறந்துபோனார்கள். அந்த விபத்தின் கொடூரத்தை பிபிசி காட்டிய போது கடலிலிருந்து பிணம் எடுப்பதையோ ஏரோப்ளேனின் பாகங்களை மீட்பதையோ காட்டவில்லை. நடுக்கடலில் மிதக்கும் ஒரு விளையாட்டுப் பொம்மையை மட்டும் காட்டியது.

இவ்வகையிலான இரத்தினச் சுருக்கம் திரைக்கதையில் சாத்தியம். உதாரணமாக ஹிட்ச்காக்கின் 'மார்னி' என்கிற படத்தில் ஒரு காட்சி. கதாநாயகி ஆபிசில் இரும்புப் பெட்டியிலிருந்து பணத்தைத் திருட வேண்டியிருக்கிறது. எல்லோரும் போனதும் தனிமையில் இரும்புப் பெட்டியைத் திறந்து பணத்தை எடுக்கிறாள்.

அப்போது ஆபிஸ் முடிந்ததும் தரை துடைக்க வரும் வேலைக்காரி எதிர்பாராமல் வந்துவிடுகிறாள். அவள் இவளை இன்னும் பார்க்க வில்லை. கதாநாயகி மெல்லத் தன் செருப்புகளைக் கழற்றிக் கோட்டுப் பாக்கெட்டுக்குள் திணித்துக்கொண்டு சத்தம் போடாமல் நழுவுகிறாள்.

வேலைக்காரி வேறு எங்கோ பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறாள். இவள் நழுவுவதைப் பார்க்கவில்லை. மார்னி தப்பிவிட்டாள் என்று எண்ணுகிறோம். அப்போது அவசரமாகச் செருகப்பட்ட அந்தச் செருப்புகளில் ஒன்று நழுவித் தரையில் விழுந்து சப்தம் கேட்கிறது. 'போச்சுரா. கதாநாயகி மாட்டிக்கொண்டுவிட்டாள்' என்று உணர்கிறோம்.

ஆனால் இங்கே ஹிட்ச்காக்கின் திறமை வெளிப்படுகிறது. வேலைக்காரி தன்பாட்டுக்குத் தொடர்ந்து பெருக்கிக்கொண்டிருக்கிறாள்!

அவளுக்குக் காது கேட்காது!

இந்தக் காட்சியில், ஒரு வரி வசனம் இல்லாது எத்தனை செய்திகளைச் சொல்ல முடிகிறது. மனசைப் போட்டு அலைக்கழிக்க முடிகிறது.

டைரக்டர் ஷங்கரின் 'முதல்வன்' படத்தில் கடைசிக் காட்சியில் ஒரு வசனம் எழுதியிருந்தேன். காட்சி இது. ரகுவரனை அர்ஜுன் தன் முதலமைச்சர் அலுவலகத்துக்கு வரவழைத்திருப்பார். 'உன்னால் எனக்கு ரொம்பத் தொந்தரவு. என்னைக் கடமையைச் செய்யவே விடமாட்டேன் என்கிறாய். கலவரம் பண்ணுகிறாய். பாம் வைத்து என் தாய் தந்தையைக் கொன்றுவிட்டாய். உன்னை நான் இப்போது கொல்லப்போகிறேன்' என்று ஒரு துப்பாக்கியை டிராயரிலிருந்து எடுக்க அதற்கு ரகுவரன் சிரித்து 'என்னை உன்னால் கொல்ல முடியாது. நான் இங்கு வந்ததற்கும் உன்னுடன் தனியாக இருப்பதற்கும் சாட்சிகள் உள்ளன' என்கிறார். அர்ஜுன், 'நான் சுடப்போவது உன்னையல்ல, என்னை' என்று தன் கையில் சுட்டுக்கொண்டு அந்தத் துப்பாக்கியை அவர்பால் எறிகிறார். ரகுவரன் அதைப் பிடித்துக்கொண்ட நேரத்தில் காவலாளர்களைக் கூப்பிட்டுவிட, அவர்கள் நிலைமையைத் தவறாகப் புரிந்துகொண்டு ரகுவரனை சுட்டு வீழ்த்துகிறார்கள். ரகுவரன் இறந்துபோகுமுன் ஒரு வசனம் எழுதியிருந்தேன், 'That was a good interview' என்று. ஷங்கர், 'இதை எதற்காக எழுதினீர்கள்' என்று கேட்டார். 'வில்லன் இறக்கும் முன் புத்திசாலித்தனமாக ஒரு வசனம் சொல்லிவிட்டுப் போவது ஹாலிவுட் வழக்கம். அது ரொம்பப் புத்திசாலித்தனமாக இருந்தால் வேண்டாம்' என்றேன்.

ஷங்கர், 'இருக்கட்டும் அதை நான் எப்படிக் காட்டுகிறேன் பாருங்கள்' என்றார். ரகுவரன் இறக்குமுன் ஒரே ஒரு 'இண்டர்கட்'டாக அந்த இண்டர்வ்யூவின் ஒரு கேள்வி பதிலை ப்ளாக் அண்ட் ஒயிட்டில் போட்டார். அர்ஜுன் நிருபராக இருந்தபோது முதலமைச்சராக இருந்த ரகுவரனை எடுத்த பேட்டி அது. அதுதான் கதையின் முக்கியத் திருப்பம். அதை அவ்வாறு 'இண்டர்கட்'டில் போட்டபோது பாமர மக்களுக்கும் அதைப் புரியவைத்துவிட்டார். டைரக்டரும் திரைக்கதை எழுதுபவரும் ஒத்துழைத்துச் சினிமாவின் அத்தனை சாத்தியங்களையும் பயன்படுத்தி ஒரு நல்ல காட்சியை

அமைப்பதற்கு உதாரணம் ஷங்கர்.

இந்த அத்தியாயத்தில் நாம் சொன்னது திரைக்கதை எழுதுபவர் செய்தி சொல்லப் பல அஸ்திரங்கள் உள்ளன. கதையைச் சுலபமாகப் புரியும்படி சொல்ல வேண்டியது முக்கியம்.

காட்சிகளின் மூலம் சொல்வதற்கும் 'சிம்பாலிக்'காகச் சொல்வதற்கும் வித்தியாசம் உண்டு. ஒரு பெண் தூய்மையானவள் என்று காட்ட அவளைக் காட்டிவிட்டு, ஒரு வெண்மலரைக் காட்டினால் பாதி பேருக்குப் புரியாது. அவளையே இரட்டைப் பின்னல், பாவாடை தாவணியுடன் காட்டினால் எல்லோருக்கும் புரியும்.

4

சினிமா சம்பந்தமான சில கலைச் சொற்கள்

திரைக்கதை எழுதுபவருக்கும் சினிமாவின் அத்தனை சாகசங்களும் தெரிய வேண்டும் என்றில்லை. ஆனால் சில முக்கியமான வார்த்தைகள், உத்திகள் அவைகளின் சிரம சாத்தியங்களைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம்.

சினிமா என்பது ஒரு நீளமான செலுலாய்ட் வால். அதன் ஆதாரம் ஃப்ரேம் (frame) என்று சொல்லப்படும் ஒரு படத் துணுக்கு. ஒரு அடிக்கு 16 ஃப்ரேம். சாதாரணமாக இரண்டு மணி நேரம் ஓடும் படத்தில் இரண்டு லட்சம் ஃப்ரேம்கள் இருக்கலாம். படச் சுருளைக் கையில் எடுத்து வெளிச்சத்தில் பார்த்தால் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமும் அதற்கு முந்தியதிலிருந்து சற்று வேறுபட்டிருப்பது தெரியும். ஏதோ ஒரு விதத்தில் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் கதை நகர்கிறது. நகர வேண்டும்.

'ஷாட்' (shot) என்கிற வார்த்தை சில நூற்றுக்கணக்கான ஃப்ரேம்களின் தொகுப்பு என்று சொல்லலாம். காமிராவை இடம் மாற்றாமல் எடுக்கும் படத்துணுக்கு ஒரு ஷாட். காமிராவை வேறு இடத்திற்கு நகர்த்தினால் அது வேறு ஷாட். ஒரு ஷாட்டில் நடிகர்கள் மாறலாம், உள்ளே வரலாம், வெளியே போகலாம். ஆனால் காமிராவின் கோணம் மாறாது.

சினிமாவுக்கும் டிராமாவுக்கும் இந்த ஷாட் உத்திகளில்தான் வேறுபாடு. தியேட்டர் நாடகத்தின் சீனுக்கு ஷாட் கிடையாது. அல்லது ஒரு ஷாட்தான். ஓர் அறைதான். செட் என்றால் அறை முழுவதையும் பார்க்கலாம். சினிமாவில் அப்படியில்லை. ஒரு செட்டின் ஒரு பகுதியைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பார்க்கிறோம். எந்தப் பகுதியை? டைரக்டர் காட்ட வேண்டும் என்று தீர்மானிக்கும் பகுதி. அது முகமோ கையோ எப்படி வேண்டுமானாலும் இருக்கலாம். பார்வையாளர் கண்களில் வாங்கிக்கொள்ள வேண்டியதை ஷாட் காண்பிக்கும். 'இதோ பாருப்பா, இதை பாத்து வெச்சுக்க. நெத்தியை

சுருக்கறான் பாரு, இது கதைக்கு முக்கியம்' என்று தனிப்படுத்திக் காட்டுவது. இது நாடகத்தில் சாத்தியமில்லை. ஓரளவுக்கு லைட்டை ஏற்றி அணைத்துக் காட்டலாம். ஆதாரமான காட்சி அமைப்பு என்பது ஒரு செய்தியைச் சொல்ல ஏற்பட்ட உபகரணம்.

உதாரணமாக ஒரு ஷாட்டில் கதாநாயகி திடுக்கிட்டாள் என்று காட்டினால் அடுத்த ஷாட்டில் அவள் எதைப் பார்த்து அப்படித் திடுக்கிட்டாள் என்பதைக் காட்டியாக வேண்டும். இல்லையேல் குழப்பம்.

சினிமாவின் காமிராவைக் கண்களுக்கு ஒப்பிடலாம். கண்ணிலேயே தூரப்பார்வை, கிட்டப்பார்வை என்று இருக்கிறது. அதற்கேற்ப நம் கண்ணின் ஐரிஸ் விரிகிறது, சுருங்குகிறது. என்னதான் விஸ்தார மான காட்சியாக இருந்தாலும் நாம் பார்க்க விரும்புவதைத்தான் பார்க்கிறோம். இதை யோசித்துப் பாருங்கள். ஒரு பெரிய கடற்கரைக் கூட்டத்தில் அலைகள், பின்னால் வானம் என்று விரிவாகப் பார்த்தாலும், அருகே ஒரு தெரிந்த முகம் குறுக்கிட்டால் அத்தனை யையும் விட்டுவிட்டு நம் கண்கள் அந்தச் சினேகிதியைக் கவனிக்கிறது. அதுபோல்தான் சினிமாவிலும் உள்ளது. டைரக்டர் காட்ட விரும்புவதைத்தான் நாம் பார்க்கிறோம்.

பொதுவாகச் சினிமாவின் காமிரா பொதுமக்களின் கோணத்தில் தான் இருக்கும். கதாபாத்திரத்தின் கோணம் சில சமயம் தேவைப்படும். உதாரணமாக, இரண்டு பேர் ஓர் ஓட்டலில் சாப்பிட்டுக்கொண்டிருக் கிறார்கள் என்பதை ஒரு மேசையில் இருவரும் உட்கார்ந்துகொண்டி ருப்பதாகக் காட்டலாம். அல்லது அந்த இருவரில் ஒருவர் கதாபாத் திரம். அவர் கோணத்தில் காட்டும்போது காமிராவின் கண்கள் அந்தக் கதாபாத்திரத்தின் கண்களாகிறது. எதிரே இருக்கும் நபர் தெரிவார். சர்வர் கொண்டு வைக்கும் தம்ளர், தண்ணீர் தெரியும். டிபன் தட்டு தெரியும். ஆனால் ஆள் தெரியமாட்டார். இதை point of view என்று சொல்வார்கள். ஷாட் என்பதில் இரண்டு வகை உண்டு. கதைக்கான ஷாட், அழகுக்கான, அலங்காரத்துக்கான ஷாட் என்று. வானத்திலிருந்து வந்து ஒரு பாலத்தைக் கடக்கும் காரைக் காட்டி அதனுள் வீற்றிருக்கும் கதாநாயகனைக் காட்டினால் அது அழகுணர்ச்சிக்காக. திரைக்கதைக்கு இந்த அலங்காரங்கள் தேவையில்லை. திரைக்கதையைப் பொறுத்தவரையில் கதை சொல்பவனின் கோணம் என்ன என்பதே.

இப்போது அடிக்கடி பயன்படும் சில ஆங்கில வார்த்தைகளை அறிந்துகொள்ளலாம்.

குளோசப் (close up) : காமிரா கிட்டத்தில் பார்ப்பது.

க்ளோஸ் ஷாட் (close shot) : கொஞ்சம் விலகிப் பார்ப்பது

டூ ஷாட் (two shot) : இரண்டு தலைகள்

த்ரி ஷாட் (three shot) : மூன்று தலைகள்

மீடியம் க்ளோசப் (medium close up) : அடிக்கடி திரைக்கதைக்குப் பயன்படும் கோணம். இது கிட்டத்திலும் இல்லாமல் ரொம்ப தூரத்திலும் இல்லாமல் ஆரோக்கியமான தூரம்.

லாங் ஷாட் (long shot) : முழுமையாக ஒரு செட்டையோ இயற்கைக் காட்சியையோ பார்ப்பது.

ஃபுல் ஷாட் (full shot) : எல்லாக் கதாபாத்திரங்களையும் காமிரா பார்ப்பது.

டாலி ட்ராக்கிங் ஷாட் (dolly tracking shot) : காமிரா நகர்வது. (பெரும்பாலும் ஒரு கதாபாத்திரத்துடன்.)

டாலி இன் (dolly in) : ஒரு பொருளையோ கதாபாத்திரத்தையோ நெருங்குவது.

பாயிண்ட் ஆஃப் வியூ (point of view) : ஒரு கதாபாத்திரத்தின் கோணம்.

ரிவர்ஸ் ஆங்கிள் (reverse angle) : முதலில் காமிரா வைத்ததற்கு நேர் எதிராக வைப்பது.

பான் (pan) : மெல்ல காமிராவால் காட்சியைப் பெருக்குவது.

ப்ராசஸ் ஷாட் (process shot) : மற்ற படத்திலிருந்து ஒரு துண்டு.

ஸ்ப்ளிட் ஸ்க்ரீன் (split screen) : ஒரே ஃப்ரேமில் இரண்டு காமிராக்களிலிருந்து வரும் பிம்பம்.

ஜூம் (zoom) : லாங் ஷாட்டிலிருந்து க்ளோஸ் ஷாட்டுக்கு விரைவாகச் செல்வது.

இன்ஸர்ட் (insert) : உள்ளே செருகப்படும் க்ளோசப்.

திரைக்கதை எழுதும்போது இதையெல்லாம் நீங்கள் குறிப்பிட்டு எழுத வேண்டும் என்று கட்டாயமில்லை. இவைகளின் சாத்தியங் களைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம். மற்றதை டைரக்டரோ கேமிராமேனோ எடிட்டரோ பார்த்துக்கொள்வார். இந்த ஆயுதங்கள் இருக்கின்றன என்கிற பிரக்ஞை உங்கள் திரைக்கதையின் சுதந்திரத்தை அதிகரிக்கும்.

உதாரணமாக க்ளோஸ் ஷாட் என்பது கவனத்தை ஈர்க்கும் உத்தி. ஒரு துப்பாக்கி வெடித்த துளையோ ஒரு பூவோ அல்லது பஞ்ச்சரான டயரோ கடிதமோ அல்லது ஒரு நடிகர் கை நடுங்குவதோ இவற்றையெல்லாம் காட்ட முடியும். அதை எழுதவும் முடியும்.

உதாரணமாக ஒரு வகை ஷாட்டிலிருந்து மற்றொரு வகை ஷாட்டுக்குத் திடுதிப்பென்று மாறக்கூடாது. ஒரு லாங் ஷாட்டிலிருந்து உடனே க்ளோசப்பிற்குப் போகக்கூடாது என்பார்கள். அதில் அதிர்ச்சி அதிகம் இருக்கும். மிட்லாங்ஷாட், மிட்ஷாட், க்ளோசப் என்று

படிப்படியாகத்தான் உணர்ச்சியை அதிகப்படுத்த வேண்டும் என்று சொல்வார்கள். இதையெல்லாம் டைரக்டர் பார்த்துக்கொள்வார். ஆனால் திரைக்கதை எழுதுபவர் அனைவரும் ஷாட்டுக்கு ஷாட் மாறும் கீழ்வரும் உத்திகளைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது அவசியம்.

ஃபேட் இன் (fade in): மெல்ல ஒரு காட்சியை ஆரம்பிப்பது.

ஃபேட் அவுட் (fade out): மெல்ல ஒரு காட்சியிலிருந்து விலகுவது.

டிசால்வ் (dissolve): ஒரு சீனிலிருந்து மற்றொரு சீனுக்கு படிப்படியாக மாறுவது. வழக்கமாகக் கால மாறுதலையும் இட மாறுதலையும் காட்டப் பயன்படும் உத்தி.

கட் (cut): ஒரு ஷாட்டிலிருந்து மற்றொரு ஷாட்டுக்குத் திடும் என மாறுவது. இதன் அர்த்தம் இரண்டு ஷாட்டுகளுக்கும் இடையில் கால இடைவெளி ஏதும் இல்லை என்பதே. 'அதே சமயம்', 'அப்போது' என்று சொல்வதன் திரைவடிவம் இது. ஓர் ஆள் ஒரு கதவை நோக்கி நடப்பதைக் காட்டிவிட்டு அடுத்த ஷாட் கதவைத் திறப்பதாகக் காட்டினால் தப்பு. ஆனால் அவன் திறப்பதைக் காட்டிவிட்டு அவன் திறப்பதை முடிக்கும் ரிவர்ஸ் ஷாட்டுக்கு கட் பண்ணுவது சரி.

மான்டாஜ் (montage): இதை அறுதியிடுவது கஷ்டம். இதைப் பற்றிப் பல கருத்துகள் உள்ளன. ரஷ்யாவின் புடாவ்கின் மாண்டாஜ் கண்டுபிடித்ததும்தான் சினிமா கலையாயிற்று என்றார் ஐசன்ஸ்டைன். ஒரு முழுப் படத்தையே மாண்டாஜில் காட்டினார். தற்போது தனித்தனி சீன்களாகக் காட்டவியலாத தொடர்ந்த விஷயத்தைச் சுருக்கி ஒன்றன்மேல் ஒன்றாகக் காட்டுவதுதான் மான்டாஜ். காலம் நகர்ந்தது, பூக்கள் மலர்ந்தன, உலர்ந்தன, வானம் கறுத்தது, மழை பெய்தது, மழை நின்றது, மறுபடி பூக்கள் மலர்ந்தன, அபிராமி மீண்டும் கர்ப்பமானாள் என்று எழுத்தாளர்கள் எழுதுவார்களே இதை ஒரு மாண்டாஜில் காட்ட முடியும். பொதுவாக மாண்டாஜ் சீன்களில் ஓர் ஒருமைப்பாடு இருக்க வேண்டும். படத்தின் பொது உணர்ச்சியுடன் குறுக்கிடாமல் இருக்க வேண்டும். மாண்டாஜ் சீன்களில் அதிகம் அழுத்தமாகக் கதை சொல்ல முடியாது. மிகவும் சுருக்கமாக இருப்பதால் பார்ப்பவரின் மனதில் பதிய அவகாசம் போதாது. மான்டாஜுக்கு நல்ல உதாரணம் 'தெனாலி'யில் டைட்டில் 'சாங்'கில் கமல் செய்யும் தொடர்ந்த சேஷ்டைகள்.

திரைக்கதை எழுதும்போது இந்த உத்திகளையெல்லாம் எழுதித் தானாக வேண்டும் என்று கட்டாயமில்லை. இவற்றைப் பயன்படுத்து வது டைரக்டரின் வேலை. திரைக்கதை எழுதுபவர்கள் இவற்றைத் தெரிந்துகொண்டால் போதும். குறிப்பாகக் காட்சி உட்புறக்காட்சியா, வெளிப்புறக்காட்சியா என்பதை INT, EXT என்கிற சுருக்க வார்த்தை களால் உணர்த்துவார்கள். அதேபோல் பகல் நேரமா இரவு நேரமா என்பதையும் DAY, NIGHT என்கிற பதங்களின் மூலம் உணர்த்து வார்கள். திரைக்கதையில் இவற்றைக் குறிப்பிடுவது நல்லது. வெளிப்புறக் காட்சிகள் அதிகமாக இருந்தால் செலவு அதிகம்; இரவுக்காட்சிகள் அதிகமாக இருந்தால் உணர்ச்சிகள் அதிகம் என்று பொதுவாக அறிந்துகொள்ள இயலும். இவற்றை வெவ்வேறு வண்ணங்களில் கொடுக்கும் வழக்கமும் உண்டு.

கீழ்வரும் உதாரணங்கள் மூலம் அறியலாம்.

FADE IN

EXT DAY

மதுரை நகர் மாசி வீதி:

பெரியசாமி ஒரு கடையில் தன் பாட்டுக்குத் தும்புக்கயிற்றைப் பதம் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறான். பற்பல கடைகள், வாணலி, ஆணிகள், கோலக்குழல்கள், சப்பாத்திக்கல், வாக்கியப் பஞ்சாங்கம், ஸ்கிப்பிங் கயிறு என்று வகைப்படுத்த முடியாத கடை. கடைக்காரர் வெறுப்புடன் பார்க்கிறார்.

கடைக்காரர் : யோவ் வாங்கலைன்னா எடத்தைக் காலி பண்ணு. ஒன்றையணா கவுத்துக்கு மீன மேஷம் பாக்குறியே.

பெரியசாமி: போனதாட்டி வாங்கிட்டுப் போனப்ப பசு மாட்டைக் கண்டதும் ரேக்ளா வண்டியோட பாஞ்சிருக்க கவுறு அறுந்துருச்சு. மொறட்டு மாடுங்க.

கடைக்காரர் : காயடிச்சிரு.

பெரியசாமி : ம்? பொலிகாளைங்க. பொளைப்பு போயிரும்.

CUT TO

INT DAY

தனலட்சுமி லாட்டரி ஷாப்

வண்ண வண்ணச் சீட்டுகள் அட்டையில் செருகியிருக்க, சகல தெய்வங்களும் படமாக மாட்டியிருக்க, லாட்டரிக்காரர் பெரிய சாமியைக் கவனித்துக்கொண்டிருக்கிறார். அருகே அரை டிராயர் சிறுவன் போவோர் வருவோரை விளித்துக்கொண்டிருக்கிறான்.

அரை டிரயார் சிறுவன் : அஸ்ஸாம் அம்பது, நாகாலாந்து ஒரு கோடி, பூட்டான் பத்து

லாட்டரிக்காரர் : பூட்டான், இல்லைடா Bhutan!

அரை டிராயர் சிறுவன் (தொடர்ந்து): மணிப்பூர் மூணு கோடி, தங்கம் ராயல், தமிழ் லட்சுமி, ஸ்ரீ விஷ்ணு, சிக்கிம், கிரேன் ஒவ்வொண்ணும் ஒரு கோடி. தமிழ்நாடு பத்துக் கோடி. நாளை குலுக்கல், நாளை குலுக்கல்.

கடைக்காரர் : (V.O) லாட்டரிக்காரரே 100 ரூபாய்க்குச் சில்லறை

இருக்குதா?

இந்தச் சிறிய உதாரணத்தில் திரைக்கதைக்கும் வர்ணனை வகைக் கதைக்கும் உள்ள வித்தியாசம் உங்களுக்குப் புரிந்திருக்க வேண்டும். காட்சியை உங்களால் பார்க்க முடிகிறது. பெரியசாமி யார், எதற்கு மதுரை வந்திருக்கிறான் என்பதெல்லாம் சொல்லப்படவில்லை. அது முன்பே சொல்லப்பட்டிருக்கலாம் அல்லது பிறகு சொல்லப் படலாம். இது கண் முன்னால் காணக்கூடிய ஒரு காட்சித் துண்டு. திரைக்கதை வடிவத்தை விளக்க மட்டும் கொடுக்கப்பட்டது. CUT TO, INT, EXT, DAY, VOICE OVER போன்ற பதங்களைக் கவனிக்கவும்.

(இதன் முதல் அங்கத்தின் முழு வடிவத்தைப் பின்னிணைப்பு 2ல் காணலாம்.)

5

சப்ஜெக்ட்

என்னைப் பல புதிய டைரக்டர்கள் அணுகி 'ஒரு நல்ல சப்ஜெக்ட் வெச்சிருக்கேங்க. கதை சொல்ல வரட்டுமா' என்று கேட்கிறார்கள். சப்ஜெக்ட் என்கிற வார்த்தை தமிழ் சினிமாவில் மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படும் வார்த்தை. லவ் சப்ஜெக்ட், க்ரைம் சப்ஜெக்ட், காமெடி என்று பல விதங்களில் அழைக்கப் படும் 'சப்ஜெக்ட்' என்கிற வார்த்தையின் உண்மையான அர்த்தத்தை இப்போது பார்ப்போம். எளிமையாகச் சொல்லப்போனால் சப்ஜெக்ட் என்பது முக்கியமான ஒரு கதாபாத்திரம் ஒரு காரியத்தைச் செய்வது. கதையில் முக்கியக் கதாபாத்திரம் யார் என்பது உங்களுக்குத் தெரிய வேண்டும். அந்தப் பாத்திரம் செய்யும் முக்கியமான காரியம் என்ன என்பதும் தெரிய வேண்டும். பாத்திரம் ஆணா பெண்ணா செய்வது கல்யாணமா கொலையா காதலா துரோகமா தியாகமா என்னவென்று தெளிவாகத் தெரிய வேண்டும்.

எந்தத் திரைக்கதையை எடுத்துக்கொண்டாலும் அதில் நம்மவர்கள் சொல்வதுபோல் ஒரு 'நாட்' அல்லது 'தாட்' இருக்கும். இதை அவர்கள் 'ப்ரிமைஸ்' என்பார்கள். உதாரணம் 'வாலி' – ஒருவன் விரும்பும் பெண்ணை அவனது இரட்டை சகோதரன் கல்யாணம் செய்துகொண்டுவிட்டால் என்ன ஆகும்? இதில் முக்கியக் கதாபாத்திரம் இரட்டை சகோதரன். அவன் செய்யும் காரியம், தம்பியின் மனைவியை விரும்புவது. கதாபாத்திரம், காரியம் இரண்டும் தெளிவாக அமைகின்றன. இதன் விளைவாக அமைவதுதான் முழுக் கதையும், கிளைக் கதைகளும்.

'ரோஜா' முக்கியக் கதாபாத்திரம் அரவிந்தசாமி செய்யும் காரியம் – காஷ்மீருக்கு வேலை நிமித்தமாகத் தன் புது மனைவியுடன் செல்வது.

'இந்தியன்' கதாபாத்திரம் வயசான சுதந்திரப் போராட்ட தியாகி. அவர் செய்யும் காரியம் – லஞ்சாதிகாரிகளைக் கொல்வது.

'பம்பாய்' முக்கிய கதாபாத்திரம் பம்பாயில் வேலைசெய்யும் இந்து இளைஞன். அவன் செய்யும் காரியம் – சொந்த ஊரில்

தற்செயலாக ஒரு முஸ்லீம் பெண்ணைப் பார்த்து காதல் கல்யாணம் செய்வது.

'ஆசை' முக்கியக் கதாபாத்திரம் பிரகாஷ்ராஜ். அவர் செய்யும் காரியம் – மச்சினியை மோகிப்பது.

கதாபாத்திரம் செய்யும் காரியம்தான் 'சப்ஜெக்ட் !'

எந்தப் படத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும் இவ்வாறு அலச முடியும். இப்படி அலச முடியாவிட்டால் கதையில் குழப்பம் இருக்கிறது என்பது நிச்சயம். சரி. சப்ஜெக்ட் எங்கிருந்து கிடைக்கும்? தினசரி பேப்பரைப் பாருங்கள். எத்தனையோ சப்ஜெக்ட் இருக்கும். தொலைக்காட்சியில், செய்தியில் கிடைக்கும். தற்செயலாக ஒரு நண்பன் சொன்ன சம்பவத்தில் இருக்கும். பத்திரிகைக் கதையில், கட்டுரையில் எங்கு வேண்டுமானாலும் இருக்கும். பெரும்பாலான டைரக்டர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த சம்பவங்களையே வைத்துப் படம் எடுக்கிறார்கள். பாக்கியராஜின் 'இன்று போய் நாளை வா' என்பது அவர் இளமைக் காலத்தில் நிகழ்ந்ததாக இருக்க வேண்டும்.

சப்ஜெக்ட் என்பது வாழ்க்கையில் இருக்கிறது. முழுக்கக் கற்பனைச் சம்பவத்தை வைத்துக் கதை பண்ண முடியாது. கூடாது.

மணி ரத்னம் அவர்களின் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' என்கிற படம் ஒரு பத்திரிகைக் கட்டுரையிலிருந்து கிடைத்தது. அதில் அமெரிக்காவில் வளர்ந்த ஒரு பெண் தன் வளர்ப்புப் பெற்றோர்களுடன் தன்னைக் கைவிட்ட பெற்ற தாயைத் தேடி கொரியாவுக்குச் செல்கிறாள். போகும்போது அவள் தன் உண்மைத் தாயைக் கேட்பதற்காகப் பத்துக் கேள்விகள் எழுதிக்கொண்டுபோகிறாள். இந்தச் சின்ன 'நாட்'டை வைத்துக்கொண்டு ஓர் அழுத்தமான படம் பண்ண முடிந்தது. 'ரோஜா'கூட ஒரு மைய அரசு அதிகாரி காஷ்மீரில் தீவிரவாதிகளால் கடத்தப்பட்டுப் பல மாதங்கள் கழித்து விடுவிக்கப்பட்ட சம்பவத்தை அடிப்படையாக வைத்துப் பின்னப்பட்ட கதை.

இம்மாதிரி எளிதாக ஒரு வரியில் சொல்லக்கூடியதாக ஒரு கதாபாத்திரம் ஒரு காரியத்தைச் செய்வதால் நிகழ்வதை சப்ஜெக்டாகத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். இதன்பின் அதைப் பெரிசாக வளர்ப்பதற்கு உப கதைகளையும் சம்பவங்களையும் மற்ற பாத்திரங்களையும் சேர்க்க வேண்டும். ஆனால் அவை அனைத்தும் ஓர் ஆதாரமான செயலால் ஏற்படுவதாக இருக்க வேண்டும்.

'ரோஜா' படத்துக்காக மணி ரத்னமும் நானும் காஷ்மீர் தீவிரவாதம் பற்றி அதன் முன்னாள் கவர்னர் ஜக்மோகன் எழுதிய புத்தகத்தை முழுவதும் படித்தோம். மேலும் காஷ்மீர் பற்றிய டெலிவிஷன் செய்திகளையும் நிறையப் பார்த்தோம். தீவிரவாதிகள் இந்தியக் கொடியை எரிக்கும் காட்சியும் மாருதி வேனில் வந்து கதாநாயகனைக் கடத்திச் செல்லும் காட்சியும் டி.வி. செய்திப் படங்களில் பார்த்து உண்டாக்கியது. அதே போல மந்திரியின் பெண் விடுவிக்கப்பட்டதைப் பற்றிய உரையாடலும் முப்தி முகம்மத் சையதுக்கு நிஜமாக நேர்ந்ததின் செய்திகளின் ஆதாரத்தில் எழுதியது.

எனவே சப்ஜெக்ட் என்னவென்று தெரிந்ததும் அதன் பின்னணியை ஆராய்ச்சி செய்ய வேண்டியது அவசியம்.

ஒரு கதாபாத்திரம் புரியும் முக்கியமான செயல் என்பது சப்ஜெக்ட்.

அந்தச் செயல் வெளிப்படையான செயலாக இருக்கலாம் (கொலை, கொள்ளை, கல்யாணம், சண்டை). அல்லது உணர்ச்சி சார்ந்ததாக இருக்கலாம் (வெறுப்பு, கோபம், பொறாமை, காதல்.)

ஒரு வங்கியைக் கொள்ளையடிப்பது வெளிப்படையான காரியம். ஒரு பணக்காரப் பெண்ணைக் காதலிப்பது மனம் தொடர்பான காரியம். கதை எப்படிப்பட்டது என்று முதலில் நீங்களே கேட்டுக் கொள்ள வேண்டும். இது ஒரு தடாலடியான 'ஆக்ஷன் பிக்சரா', இல்லை குடும்பம் சம்பந்தப்பட்ட உணர்ச்சிக் களஞ்சியமான கதையா . . . இது தெளிவாகத் தெரிந்த பின்தான் கதாபாத்திரத்தை அமைக்க முற்பட வேண்டும்.

கதாபாத்திரம் என்று நான் சொல்வது கதையின் முக்கியக் கதாபாத்திரம். இது நாயகன், நாயகி, வில்லன் யாராகவும் இருக்கலாம். ஆங்கிலத்தில் இந்தப் பாத்திரத்தை protogonist என்பார்கள். இதற்கு அர்த்தம் the leading character of a literary work. கதையில் மற்றவர்கள் செய்வதெல்லாம் அந்த முக்கியப் பாத்திரத்தின் செய்கையின்பாற்பட்டதாக இருக்க வேண்டும்.

முதலில் தீர்மானித்த கதாபாத்திரத்தின் தேவை என்ன, அவனை அல்லது அவளைக் கதையில் செலுத்துவது எது? இதற்கு விடை வேண்டும். 'காதலுக்கு மரியாதை' படத்தில் முக்கியக் கதாபாத்திரம் விஜய். அவருடைய தேவை ஷாலினியை அடைவது. அவரைச் செலுத்துவது காதல். அதற்குத் தடையாக இருப்பது அவள் அண்ணன்கள். எல்லா சினிமாக் கதைகளிலுமே கஷ்டங்கள், தடைகள், முரண்பாடுகள் வேண்டும். இவை இல்லாவிட்டால் கதை இல்லை. 'காதலுக்கு மரியாதை'யில் ஷாலினியின் அண்ணன்கள், 'நீ விஜய்யைக் காதலிக்கிறாயா? தாராளமாகக் காதல் செய். கல்யாணம் செய்துகொள்' என்று சொல்லிவிட்டால் தீர்ந்தது மேட்டர்.

எனவே கதாபாத்திரம் தான் விரும்பினதை அடைவதற்குக் கதையில் தடைகள் வேண்டும். இந்தப் படத்தில் தடைகள் அண்ணன்மார்கள். அவர்கள் வேறு ஜாதி, ஹீரோவைப் பற்றி தப்பபிப்ராயம் என்று பல உள்ளன.

எனவே கதாபாத்திரம், விருப்பம், தடை: இவை மூன்றும் அவசியமாக வேண்டும். தடை இல்லையேல் கதை இல்லை. தேவை இல்லையேல் கதாபாத்திரம் இல்லை. உங்கள் கதைக்கருவை, சப்ஜெக்ட்டை

நீங்கள் யோசிக்கும்போது எல்லாச் சம்பவங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புள்ளதாக இருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் கதை தாங்கும், நிற்கும். தற்செயலாக நிகழும் காட்சிகளைத் தவிர்க்க வேண்டும் அல்லது ஒரு காட்சி நன்றாக இருக்கும் என்பதற்காக அதைக் கதையில் திணிக்கக்கூடாது.

தமிழ் சினிமாவின் முதல் சாபம் இதுதான். இந்த இடத்தில் ஒரு சாங் வெச்சா நல்லா இருக்கும் என்று டைரக்டர் சொல்வார்.

"வச்சுரலாங்க."

நான் பணிபுரிந்த 'கண்ணெதிரே தோன்றினாள்' படத்தில் இது நிகழ்ந்தது. தயாரிப்பாளர், 'கோவாவில் ஒரு கானா சாங் வெச்சுக்கலாம் சார்' என்றார். எனவே கதாநாயகனின் நண்பர்கள் கூடியிருக்கும் போது நாமெல்லாம் கோவா போகலாமா என்று கேட்க, அடுத்த காட்சி கோவாவில் சலாமியா என்று ஒரு நடனம். அது முடிந்ததும் கதை பழையபடி சென்னைக்குத் திரும்பித் தொடர்கிறது.

இது நல்ல திரைக்கதையல்ல. ஒரு வியாபாரத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்யும் உத்தி. உங்கள் சப்ஜெக்ட்டைச் சரியாக அறிந்து கொள்ளுங்கள். அதிலிருந்து இம்மியும் விலகாதீர்கள். உங்களைப் பொறுத்தவரையில் சினிமாவின் வியாபாரத் தேவைகள் உபரிக் காட்சிகளை அமைக்கலாம். அதற்குக் கதை எழுதும் நீங்கள் பொறுப்பு அல்ல. தமிழ் சினிமாவில் முன்பெல்லாம் பாடலுக்கு 'லீடு' என்று இருந்தது. இப்போது அதுகூடப் போய்விட்டது. எப்போது வேண்டுமானாலும் பாடல் துவங்கலாம். பாடுபவர்கள் எங்கே வேண்டுமானாலும் போகலாம். என்ன உடை வேண்டுமானாலும் அணியலாம். திரும்ப வந்ததும் தம் பழைய கதையைத் தொடர வேண்டும்.

இந்த விதியை மாற்றியே ஆக வேண்டும். அது இதற்கெல்லாம் தேவையில்லாதபடி சுவாரஸ்யமாகத் திரைக்கதை அமைத்தால்தான் முடியும்.

ஒரு பயிற்சியாக . . .

ஏதாவது ஒரு கதாபாத்திரத்தை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். அவர் செய்யும் காரியத்தை ஒரு சில வரிகளில் எழுதிப் பாருங்கள். ஒரு சப்ஜெக்ட் கிடைக்கிறதா பாருங்கள்.

உதாரணங்கள் தருகிறேன்.

ஒரு மிகச் சிறிய கிராமத்தில் ஒருவனுக்கு லாட்டரி விழுகிறது. அதிர்ச்சியில் அவன் இறந்துபோகிறான்.

ஒரு கணவன் மனைவி தம் பெண் குழந்தையின் ஒன்பதாவது பிறந்த நாளில் அவள் தத்து எடுக்கப்பட்டவள் என்பதை முதல் முறை சொல்கிறார்கள்.

சொத்தை இழந்த பெண்ணுக்குக் காதல் மலர்கிறது.

ஓர் இளம் பெண் பெரிய வித்வானைச் சபையில் தைரியமாகத் தமிழில் பாடச் சொல்கிறாள்.

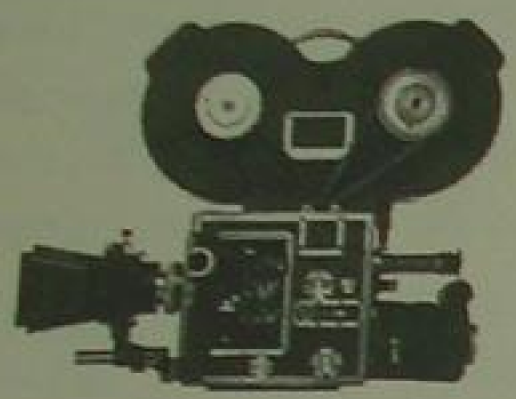
கிராமத்தில் கை கால் சரியாக விளங்காத சப்பாணி மயிலு என்கிற அழகான பெண்ணை மனசுக்குள் நேசிக்கிறான்.

அண்ணனை மீறி ஒரு தங்கை அவன் விரோதியான என்ஜினியரைக் காதலிக்கிறாள்.

மேலே குறிப்பிட்ட உதாரணங்களில் முதல் உதாரணம் Waking Ned Divine என்னும் ஐரிஷ் படம். மற்றவை தமிழ்ப் படங்கள் முறையே : 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்', 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்', 'சிந்து பைரவி', 'பதினாறு வயதினிலே', 'முள்ளும் மலரும்'.

6

சீன்



சீன் என்கிற வார்த்தைக்குத் தமிழில் தனிப்பட்ட அர்த்தம் உண்டு. ஒரு நாடகத்தில் திரைபோட்டோ விளக்கணைத்தோ சீன் பிரிப்பார்கள். சினிமாவில் சீன் அல்லது காட்சி என்பது கதையின் ஒரு பகுதி. அதில் கதை நகர வேண்டும்.

ஒரு நாடகத்தில் மிஞ்சி மிஞ்சிப் போனால் அஞ்சு அல்லது ஆறு சீன் இருக்கும். சினிமாவில் நாற்பது ஐம்பது சீன்கள் இருப்பது சாதாரணம். சினிமாவில் சீன் என்பது இரண்டு வகைப்பட்டது. இடம் மாறும்போது சீன் மாறுகிறது. காலம் மாறும்போதும் சீன் மாறுகிறது.

முதலில் இடம் மாறுவதைப் பற்றிப் பேசலாம்.

சினிமாவில் காமிரா உலகில் எங்கு வேண்டுமானாலும் செல்லலாம். எந்தவிதத் தாமதமுமின்றி சினிமாவின் சீனை முதலில் இந்தியாவிலும் அடுத்தது அமெரிக்காவிலும் வைக்கலாம். முதல் சீன் ஏரோப்ளேனிலும் அடுத்தது வீட்டிலும் வைக்கலாம், ஏன் சுரங்கத்தில்கூட வைக்கலாம்.

இந்தச் சுதந்திரத்தைக் கண்டமேனிக்குப் பயன்படுத்தக்கூடாது. எங்கெங்கே கதை நடக்கிறதோ அங்கெல்லாம் போகலாம். பொருத்தமாகத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். சும்மா காட்ட வேண்டுமே என்பதற்காகக் கதையைக் கோவாவுக்கு அலையவைக்கக்கூடாது.

கதை நடக்கும் இடம் கதைக்கு உதவ வேண்டும். இதற்குப் பல உதாரணங்கள் கொடுக்கலாம்.

ஆஸ்பத்திரி, அலுவலகம், குறுகலான சந்து, பெரிய கடைத் தெரு, ஒரு பொருட்காட்சிச் சாலை, சிறை, திருவிழா, ரெஸ்டாரண்ட் இவையெல்லாம் கதைக்கு உபயோகப்படும் இடங்கள். இவைகள் கதையின் தொனியையும் பாதிக்கக்கூடியவை.

ஓர் உதாரணம் பார்க்கலாம்.

ஒரு தகப்பனிடம் 'உன் மகள் உன் விரோதியின் மகனுடன் ஓடிப் போய்விட்டாள்' என்று தகவல் தரவேண்டியிருக்கிறது. இந்த சீனை எங்கு வைப்பது? தகப்பனின் அலுவலகத்தில் வைத்தால் அதன் உணர்ச்சியுடன் சம்பந்தமில்லாமல் இருக்கும். மாறாக தகப்பனின் வீட்டில் வைத்தால் காட்சி வலுப்பெறும். காரணம் அதே வீட்டில்தான் அவள் வாழ்ந்தவள். அவள் போட்டோக்களைக் காட்டலாம். அவள் விட்டுச்சென்ற வீட்டை, தற்போதைய வெறுமையைக் காட்டலாம்.

'முதல்வன்' படத்தில் ஒரு சீன். ஒரு நாளைக்கு முதல்வனாக நியமிக்கப்பட்டிருக்கும் கதாநாயகன் மக்களிடமிருந்து தொலைபேசியில் வரும் புகார்களை வாங்கிக்கொண்டு உடனே அவைகளை நிவர்த்திக்க ஏற்பாடு செய்கிறான். இந்த சீனை டைரக்டர் ஓர் அலுவலகத்தில் வைத்திருந்தால், இதன் அழுத்தம் குறைந்திருக்கும். மாறாக மேம்பாலத் தருகே போக்குவரத்தின் நடுவே மேசை போட்டு மக்களிடையே தெருவில் தற்காலிகமாக டெலிபோன்களை அமைத்துத் திறந்தவெளியில் மக்கள் முன்னிலையில் வைத்தது அந்த சீனின் தாக்கத்தைப் பன்மடங்கு அதிகப்படுத்தியது. திரைக்கதை அமைக்கும்போது சீனை எந்த இடத்தில் வைக்க வேண்டும் என்பதையும் யோசித்து எழுதினால் டைரக்டருக்கு உதவியாக இருக்கும்.

காலம்

சீன் நிகழும் காலமும் முக்கியமானது. இடம் மாறாமல் இருந்தாலும் காலம் மாறும். அதைத் திரைக்கதை எழுத்தாளர் உணர வேண்டும். பயன்படுத்த வேண்டும்.

ஒரே சமயத்தில் பல இடங்கள் மாறலாம். அதையும் உணர வேண்டும். திரைக்கதையில் காலம் ஒரு திசையில் சென்றுகொண்டேயிருக்கிறது. ஒரு நாவல் என்றால் சில தினங்களுக்கு முன், பல வருடங்களுக்குப் பிறகு என்று எழுதலாம். திரையில் அதைக் காட்ட ஃப்ளாஷ்பேக், ஃப்ளாஷ் ஃபார்வர்டு போன்ற உத்திகளைச் சற்று எச்சரிக்கையாகப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

சினிமா பார்ப்பவர்களைக் குழப்பக்கூடாது என்பது ஒரு முக்கியமான விதி. முடிந்தால் ஃப்ளாஷ்பேக்கைத் தவிர்க்கவும். தவிர்க்கவே முடியவில்லை என்றால் அதன் எண்ணிக்கையைக் குறைக்கவும்.

ஃப்ளாஷ்பேக்கின் முதல் குறை இது. பார்ப்பவரின் ஞாபகசக்தியைப் படுத்தும். 'கதையை இந்த இடத்தில் விட்டிருக்கிறான்' என்று ஞாபகம் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

ஒரு கதையின் காலம் என்பது வரையறையில்லாதது. இரண்டு மணி நேரம் தொடர்ந்து நடப்பதை இரண்டு மணி நேரத்தில் காட்டலாம் அல்லது இருபது வருஷக் கதையை இரண்டு மணி நேரத்தில் காட்டலாம்.

இதில் சிக்கல் என்ன?

கதாபாத்திரங்களின் மனநிலைகளும் படம் பார்ப்பவர்களின் மனநிலைகளும் முரண்படும்.

உதாரணமாக ஒரு கணவனும் மனைவியும் சண்டைபோடுவதாக ஒரு காட்சி வைக்கிறோம். அதற்கு அடுத்த காட்சி மறுதினம் நடப்பது என்றால் அந்தச் சண்டையின் ஞாபகமும் கோபமும் இன்னும் மிச்சமிருக்கும். மாறாக அடுத்த காட்சி ஒரு வருடம் கழித்து என்றால் அந்தச் சண்டையின் தாக்கம் மிகவும் குறைந்து, இதுக்குப்போய் சண்டைபோட்டோமா என்கிற மனநிலைகூட வந்திருக்கும். பார்வையாளனைப் பொறுத்தவரை இரண்டுமே அடுத்தடுத்த காட்சிகள். முதல் காட்சியின் தாக்கம் அவன் மனதில் பசுமையாக இருக்கும்போது கதாபாத்திரத்தின் மனதில் அது குறைந்து விடுகிறது. இந்த முரண்பாட்டைத் திறமையாகச் சமாளிக்க வேண்டும்.

பத்து மணி நேரத்திலிருந்து இரண்டு மணி நேரத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துக் காட்டுகிறீர்களா, இல்லை பத்து வருடத்திலிருந்து இரண்டு மணி நேரங்களைக் காட்டுகிறீர்களா? சாதாரணமாக சினிமாவில் சில மாதங்களாவது ஆண்டுகளாவது காட்டப்படுவது வழக்கம்.

சினிமாவின் அமைப்பில் சில சம்பிரதாயங்கள் உள்ளன. பகல் நேரங்கள் அலுவலகப் பணி புரிவதற்கும் மற்ற தின காரியங்களைச் செய்யவும் உரித்தானவை. மாலை நேரங்கள் உல்லாசத்திற்காக, விருந்தினரைச் சந்திப்பதற்காக. இரவு தூங்க, சல்லாபிக்க. இது எல்லோருக்கும் பொது.

இந்தச் சம்பிரதாயத்தை மீறினால் கதையில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். உதாரணமாக ஒருவன் இரவில் தூங்குவதைக் காட்டுவது நார்மல். பகலில் தூங்குவதைக் காட்டினால் அது முரண்பாடு. இதற்குக் காரணம் அவன் சோம்பேறியாக இருக்கலாம். அல்லது நைட் ஷிப்டாக இருக்கலாம். அல்லது ராத்திரி அவனைத் தூங்க விடாமல் யாரோ ஏதோ தடுத்திருக்கிறார்கள் என்று சொல்லலாம்.

ஆபிசில் வீற்றிருக்கும் ஒரு டைப்பிஸ்டைப் பகல் நேரத்தில் காட்டினால் விபரீதமில்லை. அதே பெண் தனியாக இரவில் ஆபிசில் வீற்றிருந்தால் ஏதோ தப்பு நிகழ்ந்திருக்கிறது அல்லது நிகழப்போகிறது என்று அர்த்தம்.

ஒரு தகவலை ஒருவரிடம் சொல்லப் பகல் நேரத்தில் கதவைத் தட்டினால் பெரிசாக எதும் இல்லை. இரவில் கதவைத் தட்டினால் சொல்வதில் ஏதோ கெட்ட செய்தியோ அபாயமோ இருக்கிறது என்பது சுலபமாகப் புரியும்.

பகலையும் இரவையும் கதைக்கேற்றவாறு பயன்படுத்த வேண்டும். தமிழ் சினிமாவில் பகலா இரவா என்பதை அறுதியிட்டுக் காட்ட நம் டைரக்டர்கள் அதிகம் முனைவதில்லை. ஒரே காட்சி குறிப்பாகப் பாட்டுகள் பாதி பகலிலும் பாதி இரவிலும் காட்டுவதைப் பார்த்திருக்கிறோம். இது வீணடிக்கப்பட்ட சொத்து என்று சொல்ல வேண்டும்.

எந்தச் செயலுக்கும் ஒரு காலம் இருக்கிறது. கால இடைவெளி இருக்கிறது. ஒரு சாதனைக்குக் காலம் இருக்கிறது. இட்லி வைத்தால் அது வேகக் கொஞ்ச நேரமாகும். அதுபோல சினிமாவில் ஒரு கெட்டில் கொதிப்பதைக் காட்டினாலோ பால் பொங்குவதைக் காட்டினாலோ அது வைத்து ஐந்து நிமிஷம் ஆகிவிட்டது என்பதை மறைமுகமாகச் சொல்கிறோம்.

எந்த சினிமாவிலும் ஒரு நிகழ்ச்சி நிகழக் கால இடைவெளி வேண்டும் என்பது கட்டாயம்.

நிகழ்ச்சிகளுக்குக் காலக் கெடுவும் இருக்கும். உதாரணமாக,

பெண்ணுக்குத் தாலி கட்டுவதற்குள் காதலன் திரும்பி வர வேண்டும். ரயில் புறப்படுவதற்குள் கதாநாயகி ஓடி வர வேண்டும். குண்டு வெடிப்பதற்குள் கதாநாயகன் அதை எடுத்துவிட வேண்டும்.

காலக் கெடு என்பது சினிமாவில் அதிகம் பயன்படுத்தப்படும் உத்தி.

சினிமாவின் நிகழ்காலம் நிஜவாழ்வின் நிகழ்காலத்திலிருந்து வேறுபட்டது. ஒரு சீனுக்கும் அடுத்த சீனுக்கும் உள்ள கால இடைவெளி சமச்சீராக இருந்தால் நல்லது. இது எப்போதுமே சாத்தியமில்லை. முதல் சீன் இன்று, அடுத்த சீன் மறுநாள். அதற்கடுத்த சீன் அடுத்த வாரம். அதற்கடுத்து ஒரு வருஷம் கழித்து. இப்படி கதையின் தேவைக்கேற்ப அமைக்க வேண்டியிருக்கும். இதைக் கூடிய மட்டில் சீர்ப்படுத்தினால் அழகாக இருக்கும் என்று சினிமா வல்லுனர்கள் சொல்கிறார்கள். ஆனால் இதைப் பற்றிய ப்ரக்ஞையே இல்லாமல் பல சினிமாக்கள் எடுக்கப்படுவதுதான் அடிக்கடி பார்ப்பது.

ஒரு மனிதனுடைய வாழ்நாளை எடுத்துக்கொண்டு அவன் வாழ்வின் சம்பவங்களின் இடைவேளைகளை நோக்கும்போது ஆரம்பத்தில் பல விஷயங்கள் அவனுக்கு நிகழ்கின்றன. பிறப்பு, முதல் பள்ளிப்பாடம், முதல் முழங்கால் சிராய்ப்பு, முதல் காதல், முதல் வேலை, திருமணம் என்று அதன்பின் முதல் குழந்தை. பிறகு நீளும் இடைவெளிகள். இறுதியில் இறப்பு. இம்மாதிரி வாழ்வே கொஞ்சம் முன்னுக்குப் பின் வேறுபட்டு இருக்கும்போது வாழ்வைச் சிறிய அளவில் சித்தரிக்கும் சினிமா ஒழுங்கான இடைவெளியுடன் இருக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது தப்பு. இருந்தும் இதில் ஓர் ஒழுங்கு, pattern இருந்தால் நல்லது. X என்பது சீன்கள் என்றால் —

X.....XX..X...X......XX..XX..XXX....X

இப்படிக் கந்தலாக இடைவெளிகள் இருப்பது நல்லதல்ல.

ஓர் இரண்டரை மணி நேர சினிமாவுக்கு எழுபதிலிருந்து எண்பது சீன் இருந்தால் போதுமானது.

7

எதைச் சொல்வது எதை விடுவது?

திரைக்கதை என்பது படம் பார்ப்பவர்களுக்குத் தொடர்ந்து கதையைப் பற்றிய தகவல் தெரிவிப்பது என்பதை நீங்கள் முதலில் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். என்ன தகவல்? கதையைப் பற்றிய தகவல். கதை மாந்தர்களைப் பற்றியும் சம்பவங்களைப் பற்றியும் தொடர்ந்து சொல்லிக்கொண்டு வருவதே திரைக்கதை.

ஒரு நாவலில் கதாபாத்திரத்தின் தோற்றத்தை வருணிக்கலாம். அவன் கடந்த காலத்தைப் பற்றிச் சொல்லலாம். அவன் ஊரை வர்ணிக்கலாம். மனதின் எண்ணங்களைச் சொல்லலாம். கல்கியின் 'பொன்னியின் செல்வன்' நாவல் ஓர் உதாரணம். இஷ்டப்பட்ட போது கதை ஓட்டத்தை நிறுத்திச் சோழ மன்னர்களின் கடந்த காலத்துச் சரித்திரத்தைச் சொல்வார். இதைத் திரையில் சொல்வதற்கு முதலில் அது தேவையா என்று பார்க்க வேண்டும். தேவையென்றால் காட்சிகளாக மாற்ற வேண்டும். நாவலில் உள்ள சௌகரியம் திரைக்கதைக்குக் கிடையாது. அதற்கு வேறு சௌகரியங்கள் உண்டு. கல்கி ஆற்றங்கரையில் வந்தியத்தேவன் குதிரைமீது செல்லும்போது அவன் சுற்றுப்புறத்தை நான்கு பக்கம் எழுதுவார். சினிமாவில் அது ஒரு ஃப்ரேமில் முடிந்துவிடும்.

மேடை நாடகத்தில் பெரும்பாலான கதையை உரையாடல் மூலம்தான் சொல்ல முடியும். கொஞ்சம் வர்ணிக்கலாம். ஆனால் திரைக்கதையில் உள்ளது போல காட்சி விஸ்தாரம் கிடையாது.

நாவலிலும் மேடை நாடகத்திலும் ஒருவிதமான தேர்ந்தெடுப்பு இருக்கத்தான் செய்கிறது. தேவைப்பட்ட விஷயத்தைதான் சொல்கிறோம்.

இந்தத் தேர்ந்தெடுப்பு சினிமாவில் அதிகம். முதலில் காமிராவே க்ளோஸ் அப், மிட்ஷாட், லாங் ஷாட் என்று காட்ட வேண்டியதை மட்டும்தான் காட்டுகிறது. இங்கேயே ஒரு தேர்ந்தெடுப்பு நடக்கிறது.

திரைக்கதையில் இருக்கிற அத்தனை தகவல்களில் அத்தனை செய்திகளில் எதைக் காட்சியாக, நேரடியாகக் காட்டுவது, எதை நடந்ததாக, மறைமுகமாகப் புரியவைப்பது, எதை நீக்குவது என்பதைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். இதற்கான சுதந்திரம் திரைக்கதை எழுதுபவனுக்கு உள்ளது.

ஆனால் இது முழுச் சுதந்திரம் இல்லை. கதைக்குத் தேவைப்பட்ட விஷயங்களைத்தான் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். அப்படித் தேர்ந்தெடுத்த விஷயத்தைக் காட்சியாகக் காட்டும்போது விளக்கங்கள் தேவைப்படலாம். குழப்பம் இருக்கக்கூடாது.

உதாரணமாக ஒரு கணவன் தன் மனைவியிடம் 'நான் வக்கீலைப் பார்க்கப் போகிறேன்' என்று சொல்லிவிட்டுச் செல்வதாக ஒரு காட்சி.

இந்தக் காட்சியை மட்டும் பார்த்தால் அதில் கதை இல்லை. மாறாக இதற்கு முன் அவர்களிடையே மற்றொரு பெண் குறித்து ஒரு வாக்குவாதமும் கடுமையான சுடுசொற்களும் பரிமாறிக் கொள்ளப்பட்டிருந்தால், இவன் விவாகரத்துக்காக வக்கீலைப் பார்க்கப் போகிறான் என்று அறிந்துகொள்ளலாம். இதனுடன் மனைவிக்கு அப்பா, அம்மா இல்லை. அவள் கர்ப்பமாக வேறு இருக்கிறாள் என்ற தகவலும் பார்வையாளருக்கு முன்பே தெரிந்திருந்தால் இந்தக் காட்சியில் அவள் மேல் அனுதாபம் மும்மடங்காகும். காட்சியின் விஷுவல் அதேதான். அதற்கு முன் சொன்ன கதையால் காட்சியின் பாதிப்பு மாறுபடும். அதுபோல் ஒருவன் சீட்டாட்டத்தில் பத்தாயிரம் ரூபாய் தோற்கிறான் என்று காட்டினால் அவன் யார் என்று தெரியாதவரை அந்தக் காட்சி வெத்து. அவன் ஓர் ஏழை. தன் அம்மாவுக்கு ஆப்பரேஷனுக்காக வைத்திருந்த பணம் அது என்றால் சுவாரஸ்யம் பன்மடங்காகிறது.

எனவே ஒரு தகவலைத் தரும் முன்தகவல்களும் தேவைப்படும்.

ஒரு நல்ல திரைக்கதைக்கு ஒரு காட்சியில் எத்தனை தகவல் தருகிறோம் என்பதும் முக்கியம். குறைவான தகவல் குழப்பும். அதிகப்படி தகவல் மற்ற தகவல்களை விழுங்கும்.

இந்த மாதிரிக் காட்சிகளை நாம் அடிக்கடி சினிமாவில் பார்க்கிறோம். கதாநாயகியைக் கட்டிப்போட்டிருப்பார்கள். வில்லன் அவளை மெல்லக் கொல்வான். இடையிடையே இன்டர்கட்டாக ஜீப்பில் கதாநாயகன் வருவது பதினைந்துமுறை காட்டப்படும். இது அதிகப்படியான தகவலுக்கு உதாரணம்.

கடைசி நேரத்தில் எந்தவித முன்னெச்சரிக்கையுமின்றிக் கதாநாயகன் சுவரை உடைத்துக்கொண்டு உள்ளே வருவது குறைந்த தகவலுக்கு உதாரணம். எப்படி வந்தான் என்பதை அடுத்த காட்சியில் கட்டுகளை அவிழ்க்கும்போது விளக்குவார்கள். இதற்குப் பரிகாரம் என்ன?

இம்மாதிரிக் காட்சிகளை முழுவதும் தவிர்ப்பதே.

சரியான அளவு தகவல் கொடுக்க வேண்டும். அதை எப்போது கொடுக்க வேண்டும் என்பதையும் நாம் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

கதையின் ஆரம்பத்தில் படம் பார்க்க வருபவர்களுக்கு எதுவுமே தெரியாது. (இங்கே நான் 'ரிப்பீட் ஆடியன்ஸ்' என்று பாட்டுக்காகவோ ஒரு நடிகருக்காகவோ படத்தை மறுபடி பார்க்க வருபவர்களைப் பற்றிச் சொல்லவில்லை.)

படம் போகப் போக அவர்களுக்குப் பல செய்திகள் தரப்படுகின்றன. கிளைமாக்ஸ் அருகில் ஏறக்குறைய எல்லா விவரங்களும் கொடுக்கப் பட்டுவிடுகின்றன. ஒரு செய்தி மட்டும்தான் பாக்கியிருக்கும்.

ஆரம்பத்தில் முடிந்த அளவுக்கு அதிகமாகத் தகவல் தருவது நல்ல உத்தி. அப்போதுதான் கதையில் முழுமையாக ஈடுபட முடியும். அதே சமயம் ஆரம்பத்தில் தகவல் மேல் தகவலாக அபரிமிதமாகக் கொடுத்தால் படம் போர் அடிக்கும். திகட்டும். குழப்பும். இதைச் சமாளிக்கும் சாமர்த்தியம் வேண்டும். அதிர்ஷ்டவசமாகப் பார்வை யாளர்கள் ஆரம்பத்தில் கொஞ்சம் தொய்வை அனுமதிப்பார்கள். அது பத்து பதினைந்து நிமிஷத்துக்கு மேல் தாங்காது. 'கதையை சொல்லுங்கடா' என்று சீட்டில் அவர்கள் நெளிய ஆரம்பித்துவிட்டால் படம் போச்சு என்று அர்த்தம். பத்து நிமிஷத்துக்குள் பார்ப்பவரைக் கதைக்குள்ளே இழுக்கவில்லை என்றால் படத்தின் தோல்வி உத்தர வாதம். ஹாலிவுட் படங்களில் ஒரு மைல் கல்லாகச் சொல்லப்படும் Thelma and Louis படத்தில் முதல் பக்கத்திலேயே முதல் வார்த்தை யிலேயே கதை துவங்கிவிடுகிறது. கதை இரண்டு சினேகிதிகளைப் பற்றியது. ஒருத்தி காஃபி ஷாப்பில் வெய்ட்ரஸ். மற்றொருத்தி வீட்டு மனைவி. இது சொல்லப்படுவதில்லை. காட்டப்படுகிறது. எப்படி? லூயிஸ் எச்சில் கோப்பைகளைக் கவுண்டருக்குப் பின்னால் சப்தமாக சிங்க்கில் எறிகிறாள். தெல்மா அதேசமயம் வீட்டில் டைனிங் டேபிளிலிருந்து கோப்பைகளை சிங்க்கில் எறிகிறாள். ஒரு வார்த்தை, ஒரு வசனம் இல்லாமல் இவள் யார், அவள் யார் என்பதைக் காட்டிவிடுகிறார்கள். (திரைக்கதை கேலி கௌரி, இயக்கம் ரிட்லி ஸ்காட்.) திரைக்கதையில் 'அப்போதைக்கு இப்போதே' சொல்வதும் நல்ல உத்தி. இதைத் தகவல் நடுவது என்று சொல்லலாம். உதாரணமாக ஒரு நல்லவன் ரெண்டு பெக் தண்ணிபோட்டால் ரொம்ப மோசமாக நடந்துகொள்வான் என்பதை முதலில் ஒரு காட்சியில் காட்டிவிட்டால் பின்னர் ஒரு காட்சியில் ஒரு கதாபாத் திரம் அவனை வலுக்கட்டாயமாகக் குடிக்கவைக்கும்போது அதில் உள்ள அபாயத்தைப் பார்வையாளர்கள் புரிந்துகொள்வார்கள். பின்னால் உபயோகத்துக்காகத் தகவலை முன்னால் சொல்வது ஓர் உத்தி. சிலசமயம் தகவலைத் தேவைப்படும் கணத்தில்தான் கொடுக்க வேண்டும். இதை 'ரெவலேஷன்' என்பார்கள். வெளிப்பாடு ஒருவனுக்குக் கல்யாணம் நிச்சயம் ஆன சமயத்தில் வேலைபோய் விடுகிறது. இந்தத் தகவலைத் தக்க சமயத்தில் வெளிப்படுத்தும் போது கதையின் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். வேலைபோன தகவலை முன்னமேயே சொல்லிவிட்டால் அதன் பாதிப்பு குறைந்துவிடும்.

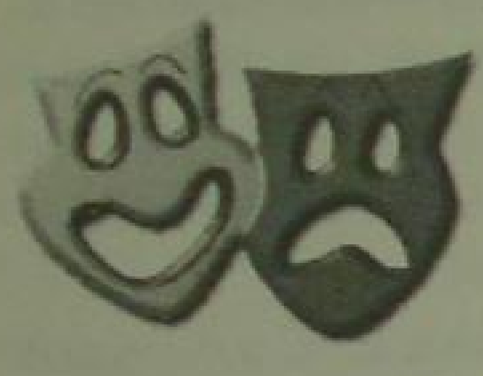
தகவல்களை ஒளித்துவைக்கவும் வேண்டியிருக்கும். இது படம் பார்ப்பவர்களின் ஆவலைத் தூண்டும். இந்த உத்தியை எச்சரிக் கையுடன் பயன்படுத்த வேண்டும். திடீர் என்று வெளிப்படுத்தினால் அதன் முழுத்தாக்கமும் விரயமாகிவிடும். ஏமாற்றிவிட்டார்கள் என்று நினைக்கும் அபாயமும் உண்டு.

சிலசமயம் தப்பான தகவல்களை வேண்டுமென்றே கொடுப்பதும் ஓர் உத்தி. படம் பார்ப்பவர்கள் நீங்கள் காட்டுவதையெல்லாம் நம்பத் தயாராகத்தான் இருட்டில் உட்கார்கிறார்கள். அவர்களிடம் ஒரு நிரபராதியைக் கொலைகாரன் என்று தப்பான தகவல் சொல்லலாம். அனுமதி உண்டு. ஆனால் படம் முடிவதற்குள் அந்தத் தப்பை திருத்திவிட வேண்டும்.

படம் ஆரம்பிக்கும் முன் கதையை முழுவதும் தெரிந்தவன் திரைக்கதையை எழுதுபவன் மட்டும்தான். அதனால் அவனுக்கு அந்தக் கதையின் சுவாரஸ்யம் கம்மியானது. பார்வையாளனுக்கு ஆரம்பத்தில் கதை என்ன என்று ஓர் அட்சரம் தெரியாது. அவனுக்குப் படிப்படியாகத் தகவல் தருகிறோம். சில தகவல்களை முன்னாலேயே, சிலவற்றை சற்று தாமதித்து, சிலவற்றை ஒளித்துவைத்து, சிலவற்றை வேண்டுமென்றே பொய்யாக. இப்படியெல்லாம் உத்திகளை அமைப்பதின் முக்கியக் குறிக்கோள் கதையைப் பார்ப்பவர்களுக்குச் சுவாரஸ்யமாகச் சொல்வதே. அவர்களைக் குழப்பாமல் இருப்பதே. குழப்பினால் தக்க சமயத்தில் அதை நீக்குவதே.

8

கதைமாந்தர்களும் பார்வையாளர்களும்



சென்ற அத்தியாயத்தில் எதைச் சொல்வது, எதை விடுவது, எதை ஒளித்துவைப்பது என்பது பற்றிப் பேசினோம். இவையெல்லாம் பார்வையாளனுக்குத் தரப்படும் தகவல்களைப் பற்றியது. இப்போது கதாபாத்திரங்களுக்கு என்ன என்ன தெரியவேண்டும், என்ன தெரியக்கூடாது என்பது பற்றிப் பேசுவோம்.

ஒரு தகவலை நாம் பார்வையாளர்களுக்கு முதலில் சொல்ல வேண்டுமா அல்லது கதாபாத்திரங்களுடன் சேர்ந்து சொல்ல வேண்டுமா என்பதைக் கதையின் போக்கை ஒட்டித் தீர்மானிக்க வேண்டும். பார்வையாளர்களுக்கு முன்பே தெரிவிப்பதில் கதையின் சம்பவங்களில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாகும். உதாரணமாக ஒருவன் கொலைகாரன், கெட்டவன் என்பது பார்வையாளருக்கு முன்பே காட்டப்பட்டுவிட்டால், அதை அறியாமலேயே கதாநாயகி அவனுடன் சினிமா போகவோ, காரில் போகவோ சம்மதிக்கும்போது கதையில் பரபரப்பு அதிகமாகும். இதனால் பெரும்பாலான கதைகளில் பார்வையாளர்களுக்கு முன்பே தெரிவிக்கும் உத்தி அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படும். இதில் உள்ள ஒரே சங்கடம், இந்தத் தகவலைக் கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிவிக்க வேண்டிய அவசியம் வரும்போது கொஞ்சம் பேசிப்பேசிப் போர் அடிக்கும் சாத்தியம் உள்ளது. நமக்கு ஏற்கெனவே தெரிந்ததை மறுபடி கதாபாத்திரத்துக்குச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம். இதைச் சாமர்த்தியமாகத் திரைக்கதை அமைத்துச் சமாளிக்கலாம்.

கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிந்திருந்து படம் பார்ப்பவர்களுக்குத் தெரியாது என்பதில் ஒரு கேள்வி தொக்கி நிற்பதால் அந்த விஷயத்தைக் கதை முடிவதற்குள் பார்வையாளர்களுக்குச் சொல்ல வேண்டும். சொன்ன பின், ஓ! இதனால்தான் அவன் அன்று கோபித்துக் கொண்டான், சண்டை போட்டான் என்று முன்னால் நடந்ததுக்கெல்லாம் காரணம் காட்ட வேண்டும்.

சில உதாரணங்கள் பார்ப்போம்.

'டெஸ்பரடோ' என்ற படத்தில் பாதியிலேயே கதாநாயகன் (அண்டோனியோ பெண்டாரஸ்) வில்லனை மிகச் சுலபமாகக் கொன்றுவிடக்கூடிய சூழ்நிலை உருவாகிறது. அவனைத் தன் துப்பாக்கியின் குறியில்வைத்து டெலஸ்கோப் வழியாகப் பார்த்து ட்ரிகரை அழுத்தப்போகும்போது வில்லன் திரும்புகிறான். அவன் முகத்தைக் கதாநாயகன் பார்க்கிறான். சுடுவதில்லை.

கதாநாயகி 'ஏன் சுடவில்லை, ஏன் தயங்குகிறாய்?' என்று கேட்கிறாள்.

கதையின் க்ளைமாக்ஸ் காட்சியில்தான் காரணம் நமக்குத் தெரிகிறது. வில்லன் கதாநாயகனின் அண்ணன்.

இது பார்வையாளனுக்குத் தாமதமாகத் தகவல் தருவதற்கு ஓர் உதாரணம்.

பார்வையாளருக்குக் கதாபாத்திரங்களுக்கு முன்பே தகவல் தருவதில் நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கான சாத்தியம் உண்டு. பலவித ஆள்மாறாட்டங்கள், குழப்பங்கள் இவையெல்லாம் பார்வையாளருக்கு முன்பே தெரிந்திருந்தால்தான் பயன்படும். உதாரணமாகக் 'கண்டு கொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்' படத்தில் தபுவைப் பெண் பார்க்க மாப்பிள்ளை வரப்போவதை எதிர்பார்க்கிறார்கள். கதவு தட்டப்பட அஜித் நிற்கிறார். அவர் ஒரு அசிஸ்டண்ட் டைரக்டர். ஷூட்டிங்குக்கு அனுமதி கேட்க வந்திருக்கிறார். இது நமக்குத் தெரியும். கதைமாந்தர்களான தபுவுக்கும் ஸ்ரீவித்யாவுக்கும் தெரியாது. இவரைத்தான் மாப்பிள்ளை என்று எண்ணிக்கொண்டு வரவேற்கிறார்கள். கொஞ்ச நேரம் அவர்கள் உரையாடலில் இவர்கள் கல்யாணத்தைப் பற்றியும் அவர் படப்பிடிப்பைப் பற்றியும் பேச, ஏற்படும் குழப்பம் சுவாரஸ்யமாகிறது. 'ரேட் எவ்வளவு? ஒரு நைட்ல முடிச்சுருவோம்' என்றெல்லாம் அஜித் பேசும்போது திகைக்கிறார்கள்.

இது ஆடியன்ஸ் முன் தகவலுக்கு ஒரு நல்ல உதாரணம். பாரதிராஜாவின் 'சிகப்பு ரோஜாக்கள்' படத்தில் கமல்ஹாசன்தான் கொலை செய்கிறார் என்பது. ஆடியன்சுக்கு மட்டுமே தெரிவிக்கப்படுகிறது. அது கதாபாத்திரங்களுக்குத் தெரிவதில்லை. இதனால் பல சுவாரஸ்யமான சஸ்பென்ஸ் மிகுந்த காட்சிகளைப் பாரதிராஜாவால் அமைக்க முடிந்திருக்கிறது. நமக்குத் தெரிந்து கதாநாயகிக்குத் தெரியாததால் ஏற்படும் பதட்டம் கதையில் நம்மை ஒன்றிப்போக வைத்து நம்மால் கதாபாத்திரங்களுக்குத் தகவல் தர இயலாமையால் ஒரு புதிய பரிமாணம் கிடைக்கிறது.

எப்படியும் மொத்த தகவல்களையும் கதாபாத்திரங்களுக்கும் படம் முடிவதற்குள் பார்வையாளர்களுக்கும் கொடுத்தேயாக வேண்டும். எப்போது, யாருக்கு முதலில், யாருக்குப் பிறகு என்பதை டைரக்டருடன் கலந்தாலோசித்து தீர்மானிக்க வேண்டிய விஷயம். திரைக்கதை எழுதுவதின் மிகச் சாமர்த்தியமான பகுதி இதுதான் என்பேன்.

கே. விசுவநாத்தின் 'சங்கராபரணம்' ஒரு நல்ல உதாரணம். அதில் சாஸ்திரி சங்கீத வித்வான் மேடையில் கம்பீரமாகப் பாடிக் கொண்டிருப்பார். முதல் வரிசையில் அவர் சங்கீதத்தில் மோகம் கொண்ட கதாநாயகி உட்கார்ந்திருப்பாள். அருகில் அவள் அம்மா. அவளுக்குப் பாட்டில் கவனமில்லை. தன் மகளின் கழுத்துச் சங்கிலி சரியாக இருக்கிறதா என்று பார்த்துக்கொண்டிருப்பாள். அப்போது ஒரு ஜமீன்தார் வருவார். அவரைத் தாய் வரவேற்று நாற்காலியை சப்தம் போட்டு இழுத்து உட்கார வைப்பாள். பாடிக்கொண்டிருக்கும் சாஸ்திரி கோபம் கொண்டு பாட்டை நிறுத்திவிட்டு எழுந்து போய் விடுவார். இது அருமையான திரைக்கதை அமைப்புக்கு உதாரணம். ஒரு வார்த்தை பேச்சு இல்லாமல் கதாநாயகிக்கு சங்கீதத்தில் ஆர்வம், அவள் தாய் அவள் அழகைப் பயன்படுத்திச் சம்பாதிப்பதில் ஆர்வம் உள்ளவள், சங்கர சாஸ்திரி கோபக்காரர் என்று பல செய்திகள் ஒரு நிமிஷத்தில் காட்டப்பட்டுவிடுகிறது.

சங்கராபரணம் படத்தில் இவ்வாறு பல இடங்களில் visual narration க்கு உதாரணங்கள் இருக்கின்றன. பல இடங்களில் பேசிப் பேசியும் மாய்கிறார்கள்.

உதாரணம் : அதில் ஒரு வக்கீல் வருவார். அவரைச் சார்ந்து காமெடிக்காகக் கதைக்குச் சம்பந்தமில்லாத பல காட்சிகள் ஓடும்.

இது இந்திய சினிமாவின் சாபக்கேடுகளில் ஒன்று. தனியான காமெடி ட்ராக் இல்லையென்றால் படம் ஓடாது என்கிற டைரக்டரின் பத்திரமின்மையையே இது காட்டுகிறது. 'சங்கராபரணம்' அற்புதமான சுருக்கமான காட்சிகளால்தான் வெற்றி பெற்றது. அதில் ஒரு பலாத்காரக் காட்சி வரும். கதாநாயகி மெய்மறந்து இசைத்தட்டில் பாட்டுக் கேட்டுக்கொண்டிருப்பாள். பின்னாலிருந்து அந்த ஜமீன்தார் வருவார். அவளைக் கவர்ந்து அணைத்துப் பலாத்காரமாக அடுத்த படுக்கை அறைக்குள் இட்டுச் செல்வான். காமிரா உள்ளே போகாது. அந்தக் கிராமபோன் தொடர்ந்து பாடும். இசைத்தட்டின் முடிவுக்கு வந்து நிரடித் தடுமாறும்.

உள்ளே அந்தப் பெண்ணின் தவிப்பைப்போல்.

திரைக்கதையில் விஷுவலின் மகத்தான சக்தியை உணர இந்த ஒரு காட்சி நல்ல உதாரணம். ஒரு திரைக்கதை என்பது வேறுவிதமான கலைப் படைப்பு. இதன் சாத்தியங்கள் அதிகம். அவைகள் அனைத் தையும் ஒரு தேர்ந்த எழுத்தாளன் பயன்படுத்த வேண்டும், ஆனால் எச்சரிக்கையுடன். திரைக்கதை எங்கு வேண்டுமானாலும் செல்லலாம். ஆனால் எங்கே என்பதில் குழப்பம் இருக்கக்கூடாது. கடந்த காலத்தை ஃப்ளாஷ்பேக் மூலம் சொல்லலாம். இதிலும் குழப்பமிருக்கக் கூடாது. நிறையக் கதாபாத்திரங்களைக் காட்டலாம். அவர்களை மனதில் பதியக் காட்டுவது கஷ்டம். நிறையச் சம்பவங்களைக் காட்டலாம். அவற்றின் தாக்கத்தைக் காட்டுவது கஷ்டம். நிறையக் காட்சிகள் காட்டலாம். அவற்றை ஒட்டவைப்பது கஷ்டம்.

விஸ்தாரமாகக் கதை சொல்ல சில கட்டுப்பாடுகளும் தடைகளும் உள்ளன. முதல் தடை கதை நேரம். இரண்டு மணி நேரத்துக்குள் ஒரு வாழ்நாளையே காட்ட வேண்டியிருக்கலாம். இதனால் எதைக் காட்டுவது, எதை விடுவது என்பது முக்கியமான தீர்மானமாகி விடும்.

பல சந்தர்ப்பங்களில் டைரக்டர் இந்தக் குழப்பத்தில் இருக்கும் போது 'எடுத்து வை. அப்புறம் எடிட் பண்ணும்போது பார்த்துக் கொள்ளலாம்' என்பார். இது ஒரு திரைப்படத்தில் அதிக விரயமான விஷயம். நிறைய எழுதலாம், நிறைய எடுக்கக்கூடாது.

9

கதை

திரை எதை வைத்துக் கதை சொல்கிறது என்பது உங்களுக்கு இப்போது விளங்கியிருக்கும். எப்படிச் சொல்வது, எதைச் சொல்வது என்பதை இனிப் பார்க்கலாம். எல்லோரிடமும் நல்ல கதை ஒன்றாவது இருக்கிறது. இல்லாதது அதை எப்படிச் சொல்வது என்கிற அறிவுதான். ஒரு வக்கீலையோ, டாக்டரையோ, ஜட்ஜையோ கேட்டுப்பார்த்தால் தெரியும், ஒரு ஆளிடமிருந்து நடந்தது என்ன என்பதைக் கேட்டு அறிவது எத்தனை கடினமான விஷயம் என்று. ஒரு சம்பவத்தையோ வியாதியையோ விவரிக்கும்போது மற்றவர்களுக்குப் புரியவைப்பதில்தான் பலருக்குச் சங்கடம்.

சின்ன உதாரணமான ஒரு ஜோக்கை எடுத்துக்கொண்டால், அதைச் சிரிக்கச் சிரிக்கச் சொல்ல முடியும். சிரிப்பே வராமல் சொல்லவும் முடியும். சொல்லும் விதத்திலேயே ஜோக்கைக் கொல்லும் விதமும் இருக்கிறது. கதை என்பது நடந்த சம்பவங்கள். கதை அமைப்பு என்பது அதைச் சொல்லும் விதம். கதையின் வடிவம்.

கதைக்கும் கதையைச் சொல்லும் விதத்துக்கும் குழப்பம்கூடாது.

உதாரணமாக நம் எல்லோருக்கும் தெரிந்த ஒரு பஞ்சதந்திரக் கதையையோ விக்கிரமாதித்தன் கதையையோ பலவிதங்களில் சொல்ல முடியும். சித்திரமாகச் சொல்ல முடியும். ஓர் நாடகமாக, இசை நாடகமாக, நடன நாடகமாக, திரைப்படமாக. ஒவ்வொன்றுக்கும் அமைப்பு வேறாக இருக்க வேண்டும் அல்லவா? கதை ஒன்றுதான்.

இதைத்தான் கட்டமைப்பு 'கன்ஸ்ட்ரக்ஷன்' என்கிறார்கள். கதை வேறு.

முதலில் கதையைப் பார்க்கலாம். யாராவது ஏதாவது செய்வதுதான் கதை... யார் செய்தார்கள் என்பதை விவரித்தால் குணச்சித்திரம். என்ன செய்தார் என்பதை விவரித்தால் அது நடைச்சித்திரம். ஆக்ஷன் செய்வது என்பதற்குத் தனி அடையாளம் கிடையாது. யாராவது செய்ய வேண்டும். அதற்கு யாராவது ஒரு கதாபாத்திரம் வேண்டும். கதாபாத்திரத்தை அவரது செயல் மூலம்தான் நம்மால்

புரிந்துகொள்ள முடியும். ஒருவன் நல்ல டென்னிஸ் விளையாட்டுக்காரன் என்றால் ஒரு தடவையாவது அவன் டென்னிஸ் ஆடுவதைக் காட்டினால்தான் புரியும். அல்லது டென்னிஸ் டிராயராவது போட்டுக்கொள்ள வேண்டும். யாராவது ஏதாவது செய்தால்தான் யார் என்பது திரையில் புரியும். இதுபோல் யோசித்துப்பாருங்கள். கவிதை எழுதுபவனையோ, வயலின் வாசிப்பவனையோ, வேலை இல்லாதவனையோ காட்சி மூலம் காட்ட வேண்டுமெனில் எப்படி ஏலும்? எழுத்தில் காட்டுவது சுலபம். அவன் கவிஞன், அவன் கோபக்காரன், அவன் ஒரு துரோகி, அவன் கிரிகெட் நன்றாக விளையாடுவான், அவன் ஒரு மாணவன் என்று சுலபமாக எழுதிவிடலாம். அனைத்தையும் திரையில் செயல்பாடுகளால்தான் காட்ட ஏலும்.

ஒரு கதாபாத்திரம் என்பது ஒரு மனிதன். தெரிந்த மனிதர்களைப் பற்றி எழுதலாம். அல்லது புதிய மனிதர்களை உண்டாக்கலாம். இதில் ஒரு யதார்த்தம் வேண்டும். அதற்குக் கொஞ்சம் மனோதத்துவம் தெரிந்திருக்க வேண்டும். மனோதத்துவம் பெரிய சாகரம். அதனால் மனிதர்களைப் பற்றி எழுதுவதற்கு மற்றொரு வழி இருக்கிறது. கவனிப்பது. மனிதர்கள் விதவிதமான சூழ்நிலைகளில் எப்படி நடந்துகொள்கிறார்கள் என்பதைக் கவனிப்பது. அதற்குச் சில விவரங்கள் அவசியம். உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் வயசு என்ன என்பது தெரிய வேண்டும். காரணம் ஒரே சூழ்நிலையில் வயதானவர் ஒருவரும் இளைஞரும் வெவ்வேறு விதமாக நடந்துகொள்வார்கள்.

கதாபாத்திரத்தின் தொழில் தெரிய வேண்டும். வேலைக்காரரா, கல்லூரி முதல்வரா விஞ்ஞானியா வீட்டு மனைவியா விரிவுரையாளரா அறிவுரையாளரா விற்பனைப் பெண்ணா கற்பனைப் பெண்ணா கம்ப்யூட்டர் ஆப்பரேட்டரா பரதநாட்டியமணியா— இந்த விவரம் தெரிந்தால் அவர்கள் பேச்சுக்கு ஓர் நுட்பமும் காரணமும் ஏற்படும்.

இதோடு உங்கள் கதாபாத்திரம் மற்றவர்களோடு எப்படிப் பழகுவார் என்பதும் தெரிய வேண்டும். கோபக்காரர், சிடுமூஞ்சி அல்லது சகஜமாகப் பழகுவார், சிரித்துப் பேசுவார், முணுக்கென்றால் கோபம் வந்துவிடும், சுலபமாகச் சிரிப்பார். இவையெல்லாம் மற்றவர் சார்ந்த விஷயங்கள்.

ஒரு நாவலில் போல சௌகரியம் திரைப்படத்துக்கு இல்லை. நாவலில் ஒரு பாத்திரத்தை வர்ணிக்கும்போது சோமசுந்தரம் மிக நல்லவர் என்று சுலபமாக எழுதிவிட முடியும். அதை நம்பவும் நம்புவார்கள். திரையில் அவர் மிக நல்லவர் என்பதை மற்ற பாத்திரங்களை வைத்துச் சொல்வது ஒரு முறை. 'அந்தாளு தங்கமானவன்பா.' ஆனால் அந்தப் பாத்திரங்களின் நம்பகத்தன்மை கதையில் மாறலாம். இதற்குப் பதில் சோமசுந்தரம் நல்லவர் என்பதை ஒரு காட்சி மூலம் காட்டுவது உத்தமமானது.

குணாதிசயமும் அதற்கான செயலும் ஒன்றுக்கொன்று சம்பந்தப் பட்டவை. தைரியம் என்பது ஒரு குணம். ஓர் ஆள் துப்பாக்கிச் சூட்டின் ஊடே நடந்து செல்லும் செயலைக் காட்டினால் அவன் தைரியசாலி என்று உணர்ந்துகொள்ளலாம். கோழைத்தனம் என்பது மற்றொரு குணம். ஓர் ஆளைக் கன்னத்தில் தட்டுவதாகப் பாசாங்கு செய்யும்போது அவன் சட்டென்று அழ ஆரம்பித்தால் அவன் கோழை என்பது செயலால் புரிந்துவிடுகிறது.

திரைக்கதையில் குணங்களைச் செயல்கள் மூலம்தான் காட்ட வேண்டும். சிலசமயம் பேச்சுகள் மூலமும் குணாதிசயங்களைக் காட்ட முடியும். 'தெனாலி' படத்தில் கமல்ஹாசன் யாழ்ப்பாணத் தமிழில் தன் பயங்களைச் சொல்லும்போது அவரது குணாதிசயம் பளிச்சென்று புரிந்துவிடுகிறது.

செய்கைகள் குணாதிசயங்களைக் காட்டும் என்பதற்குச் சின்னச் சின்ன உதாரணங்கள் பல உண்டு. ஒரு பணக்காரன் சாலையில் செல்லும்போது கீழே கிடக்கும் நாணயத்தைப் பொறுக்குகிறான் என்றால் அவனைப் பற்றிப் பல விஷயங்கள் தெரிகிறது. அவன் கஞ்சன் அல்லது ஏழையாக இருந்து பணக்காரனானவன், பணத்தின் மதிப்பு தெரிந்தவன், இவ்வாறு. அதேபோல் ஒருவனை வில்லன் என்று காட்ட அவன் கொலை, கொள்ளை செய்வதையோ அல்லது அவன் முகத்தில் சிவப்பு விளக்கு அடித்தோ, பக்கத்தில் பஞ்சடைத்த புலியைக் காட்டவோ தேவையில்லை. போகிற போக்கில் ஒரு நாய்க்குட்டியை உதைத்துவிட்டுப் போகிற செயலைக் காட்டினாலே போதும். ஜெமினியின் 'சந்திரலேகா' படத்தில் ரஞ்சன்தான் வில்லன். அவன் ஒரு காவலாளியை 'போ' என்று ஏவுவான். அதன்பின் அவன் நாய் அதை எதிரொலிக்கும் வகையில் லொள் என்று ஒரு முறை குலைக்கும். இது குணாதிசயத்தை விளக்கும் திரைக்கதை உத்திக்கு ஒரு நல்ல உதாரணம்.

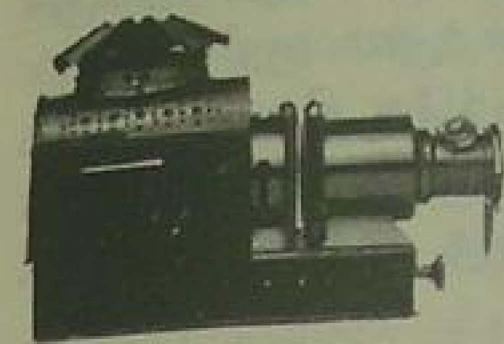
ஒரு காலேஜ் ப்ரொபசர் காதல்வசப்படுவதும், ஓர் இளைஞன் காதல் வசப்படுவதும் வேறு வேறு விதமாக இருக்க வேண்டும். இதை எப்படிச் செய்கைகளால் காட்ட முடியும் என்பதை யோசித்துப் பாருங்கள்.

ஒரு திரைப்படத்தில் ஒரே மாதிரி குணம் உள்ள இரண்டு கதாபாத்திரங்களை அமைத்தால் குழப்பம் ஏற்படும். தேர்ந்த கதாசிரியர்களால்தான் இம்மாதிரியான பாத்திரங்களை அமைத்து எழுத முடியும். பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களுக்கிடையே வேறுபாடு இருந்தால் கதையில் பிடிப்பு வரும்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் பாத்திரப் படைப்பு என்பது ஒரு டாக்டரைப் பற்றி சொல்வது மட்டும் அல்ல. உங்கள் படத்தில் வரும் டாக்டர் விஜயகுமாரோ ஹுசேனோ அவரைப் பற்றிச் சொல்வது.

10

காலம்



கடந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்று காலத்தை மூன்று வகையாக அறிகிறோம். ஒரு திரைப்படத்தில் மூன்று காலங்களையும் காட்ட முடியும் என்பது முதல் ஆச்சரியம். 'நான் கொல்லப்போகிறேன்' என்று ஒரு கதாபாத்திரம் சொல்லுபோது எதிர்காலத்தை, எதிர்பார்ப்பைக் காட்டுகிறோம். கொல்வதைக் காட்சியாகக் காட்டும்போது நிகழ்காலத்தைக் காட்டுகிறோம். கையில் ரத்தக் கத்தியுடன் வந்து 'கொன்று விட்டேன்' என்று சொன்னால் கடந்த காலத்தைக் காட்டுகிறோம். ஒரே காட்சியில் மூன்று காலங்களும் பொதிந்திருக்கும் சாத்தியமுள்ளது.

ரமேஷ் : கிருஷ்ணா உன் தங்கையை ராகவன் கொன்னுட்டான்பா.

கிருஷ்ணன் : என்னது! *(அவசரமாக மேசையறையில் தேடி ஒரு கத்தியை எடுக்கிறான்)* அவனைக் கொல்லாம விடறதில்லை. *(வேகமாகச் செல்கிறான்)*

இந்தக் கற்பனைத் திரைக்கதை உதாரணத்தில் கடந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் மூன்றும் இருப்பதை நீங்கள் உணர வேண்டும். கொன்றுவிட்ட செய்தி கடந்த காலம், கத்தியை எடுப்பது நிகழ்காலம், கொல்லப்போவது எதிர்காலம்.

திரைக்கதை என்பது கடந்த காலத்தில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாக, எதிர்காலத்தில் நடக்கப்போவதை நிகழ்காலத்தின் அதனதன் தருணம் வரும்போது காட்டுவது. சொல்வதல்ல, காட்டுவது.

இந்தக் கூற்றைக் கொஞ்சம் நிதானமாக யோசித்துப்பாருங்கள். இதைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டுவிட்டால் திரைக்கதை எழுதுவதில் ஒரு திறமை, நுட்பம் கிடைக்கும். எந்தப் படத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும் ஒவ்வொரு காட்சியும் இந்தக் கால வித்தியாச அடிப்படையில்தான் கதையை நடத்திச் செல்லும்.

திரைப்படத்தில் எதிர்கால நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்காலத்துக்கு வந்து கடந்த காலத்துக்குச் செல்வதற்கான காரணம், உள்நோக்கம், குறிக்கோள்.

திரைப்படத்தில் நிகழும் எந்த நிகழ்ச்சிக்கும் ஒரு காரணம் வேண்டும். உள்நோக்கம் வேண்டும். குறிக்கோள் வேண்டும். காரணம் என்பது இயற்கை சம்பந்தப்பட்டது. ஒரு கல் கீழே விழுகிறது என்றால் அதற்குக் காரணம் இயற்கையின் ஒரு விதி. ஓர் ஆள் கொலை செய்கிறான் என்றால் அதற்கு ஓர் உள்நோக்கம் வேண்டும். ஒருவன் பாடம் படிக்கிறான் என்றால் அதற்கு ஒரு குறிக்கோள் இருக்கும். (உதாரணம் ஐ.ஏ.எஸ். பரிட்சையில் தேற வேண்டும்.)

குறிக்கோள்களுக்குப் பல உதாரணங்கள் கொடுக்கலாம். ஒருவன் சினிமாவுக்கோ டில்லிக்கோ போக விரும்புகிறான். ஒரு பெண் விவாகமோ விவாகரத்தோ செய்துகொள்ள விரும்புகிறாள். ஓர் அதிகாரி பத்து லட்சம் ரூபாய் சம்பாதிக்க விரும்புகிறார். ஒருவருக்கு முதுகு சொரிந்துகொள்ள வேண்டியிருக்கிறது. ஒரு கிராமத்தானுக்குக் கோழி திருட வேண்டியிருக்கிறது. இவை அனைத்தும் குறிக்கோள் கள். இவற்றுக்கெல்லாம் உள்நோக்கங்கள் இருந்தே தீரும். மனித வாழ்க்கை முழுவதும் உள்நோக்கங்கள்தாம். இந்த உள்நோக்கங்களுக்குக் காரணமும் ஏதாவது இருந்தே தீரும். அது ஒரு குறிக்கோளாக மாறும். காரணம், உள்நோக்கம், குறிக்கோள்.

குறிக்கோள் என்பது எதிர்காலத்தில் நிகழ வேண்டிய விஷயம். காரணமும் காரியமும் நேரடியாகத் தொடர்புகொண்டிருக்கும். ஆனால் உள்நோக்கத்துக்கும் குறிக்கோளுக்கும் இடையே காலமும் தூரமும் இருக்கலாம். ஒருவன் ஒரு பரீட்சையில் தேற வேண்டும் என்கிற உள்நோக்கமானது அதன் குறிக்கோளை அடைவதற்குச் சில மாதங்களாகலாம். ஒரு சுற்றுலா என்றால்' செல்லுமிடம் தெரியும். செல்வது எப்போது என்பதும் தெரியும். அதுபோலத்தான் ஓர் உள்நோக்கத்தைத் திரையில் சொல்லிவிட்டால் அது குறிக்கோளாக எப்போது சாத்தியமாகிறது? சாத்தியமாகிறதா என்பதைச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது.

ஒரு திரைக்கதை என்பது 'ஒரு ஊர்ல ஒரு நரியாம். அதோட சரியாம்' என்று அத்தனை எளிதானதில்லை. அந்த நரிக்கு ஏதாவது கஷ்டகாலம் அல்லது சிரமம் நிகழ்ந்தே ஆக வேண்டும். இதுதான் திரைக்கதையின் மைய ஈர்ப்பு, சிரமங்கள், இடர்ப்பாடுகள். இவை இல்லையேல் கதை இல்லை. உதாரணமாக ஒருவன் ஒருத்தியைக் காதலிப்பதைக் காட்டிவிட்டு அடுத்த காட்சியில் அவர்கள் கல்யாணம் செய்துகொள்வதாகக் காட்டினால் அது திரைக்கதையில்லை. அந்தக் காதலுக்கு ஏதாவது வில்லங்கம் வேண்டும். அந்த இடர்ப்பாடைக் கதாபாத்திரங்கள் எப்படி எதிர்கொள்கிறார்கள் என்பதைச் சொல்ல வேண்டும். இதை நான் ஒவ்வொரு அத்தியாயத்திலும் வலியுறுத்துவதை நீங்கள் கவனித்திருக்கலாம்.

திரைக்கதையை ஒரு சமநிலையில் துவங்குகிறோம். ஒரு காதல் கதை என்றால் கதாநாயகன் ஆரம்பத்தில் தன்பாட்டுக்குச் சிவனே என்று சென்றுகொண்டிருக்கிறான். இது சமநிலை.

அவன் ஒரு பெண்ணைப் பார்க்கிறான்.

இது கலங்கிய நிலை அல்லது கலைந்த நிலை.

காதல்வசப்படுகிறான். கஷ்டங்களுக்கு உள்ளாகிறான் அல்லது தடைகள் ஏற்படுகின்றன. இது போராட்ட நிலை.

இறுதியில் அவன் காதலை அடைகிறான் அல்லது அடைவதில்லை. இது இறுதிச் சமரச நிலை.

எனவே ஒரு திரைக்கதையில் சமநிலை, கலைந்த நிலை, போராட்ட நிலை, சமரசநிலை என்று நான்கு அங்கங்கள் உண்டு.

இவற்றை ஒவ்வொன்றாகப் பார்க்கலாம்.

வாழ்க்கையில் உண்மையான சமநிலை என்பது கிடையாது. தினம் ஏதாவது ஒரு போராட்டம்தான் என்று சொல்பவர்கள் இருக்கிறார்கள்.

திரைக்கதையைப் பொறுத்தவரை சமநிலையில் கதையை ஆரம்பிப்பது நல்லது. அப்போதுதான் அதன்பின் வரும் கலைந்த நிலையை அடிக்கோடிட்டுக் காட்ட முடியும். உதாரணமாக ஒரு குடும்பத்தினர் சந்தோஷமாக இருந்தார்கள் என்று காட்டிவிட்டு அந்த வீட்டில் விண்வெளி மனிதர்கள் இரண்டு பேர் இறங்கினார்கள் அல்லது அவர்கள் வீட்டுத் தோட்டத்தில் ஒரு விண்வெளிக் கப்பல் வந்து இறங்கியது என்று காட்டினால், கதை சுவாரஸ்யமாகும். E.T. போன்ற படங்களில் ஒரு சிறிய சந்தோஷமான குடும்பத்தையும் அவர்களுடைய சிறிய ஊரின் உற்சாகமிக்க தெருக்களையும் காட்டுவது. இந்தக் காரணத்துக்காகத்தான். முதல் ஃப்ரேமிலேயே ஒரு விண் வெளிக் கப்பல் வந்து இறங்கிவருவதைக் காட்டினால் பார்வையாளர் களுக்கு மூச்சுவிட சமயம் கிடைக்காது. சில புதிய டைரக்டர்கள் சமநிலையில் ஆரம்பிக்கத் தேவையில்லை என்பார்கள். எடுத்த எடுப்பிலேயே ஒரு சண்டை அல்லது விபத்து என்று காட்ட விரும்பலாம். அப்படிக் காட்டும்போது அந்த விபத்துக்கு முன்னர் இருந்த சமநிலையை எப்போதாவது காட்டினால்தான் அந்த விபத்தின் தாக்கம் சரியாக அமையும். எனவே சமநிலையை எழுத வேண்டியது மிக முக்கியம்.

அடுத்தது கலைந்த நிலை. இது இல்லையேல் கதை இல்லை. காதலர்களுக்குத் தடை வந்துதான் ஆக வேண்டும். பணக்காரன் சொத்துக்கு ஆபத்து வந்துதான் ஆக வேண்டும். நல்லவனுக்குச் சோதனைகள் வந்துதான் ஆகவேண்டும். அப்போதுதான் கதையில் சம்பவங்கள் அமைக்க முடியும். கதாபாத்திரங்கள் எதிர் விளைவாக ஏதாவது செய்ய வேண்டும் என்றால் அவர்கள் சமநிலையைக் கலைத்துத்தான் ஆகவேண்டும். இல்லையேல் கதையில் ஜீவனில்லாமல் போய்விடும். இதற்குப் பல உதாரணங்கள் தரலாம். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் சமநிலை அந்தப் பெண் துள்ளித் திரிந்த வீட்டின் உற்சாகமான பாட்டுப் பாடும் சூழ்நிலை.

இந்தச் சமநிலை படத்தில் எப்படிக் கலைக்கப்படுகிறது? அவள் ஒன்பதாவது பிறந்த நாளில் 'நீ எங்களுக்குப் பிறந்தவள் இல்லை. உன்னை நாங்கள் தத்து எடுத்தோம்' என்று பெற்றோர்கள் சொல்வது.

இதே கதையில் முதல் காட்சிகளில் சமநிலை என்பது என்ன? ஒரு யாழ்ப்பாணப் பெண்ணின் கல்யாணம். அது அந்தக் கிராமத்தில் ஆர்மி புகுந்து ஷெல் அடிக்கத் துவங்கும்போது கலைகிறது. இந்த விதி முக்கியமானது. சமநிலைகளைக் கலைத்தால்தான் சம்பவங்கள் அமைக்க முடியும்.

நன்றாக எழுதப்பட்ட எல்லாத் திரைக்கதைகளையும் இவ்வாறு சமநிலை கலைந்த நிலை என்று அலச முடியும். 'முதல்வன்' படத்தில் சமநிலை ஒரு அமைதியான டி.வி. காமிராமேனின் தினசரி வாழ்க்கை. அது இரண்டு விதங்களில் கலைகிறது. மாநில முதல்வரின் சுற்றுப் பயணத்தை 'கவர்' செய்யும்போது கதாநாயகியைச் சந்திக்கிறான். அப்போது கலைகிறது. ஒரு மறியலை நன்றாகப் படம் பிடித்ததற்கு அவனுக்குப் பதவி உயர்வும் முதல்வரைப் பேட்டி காணும் வாய்ப்பும் கிடைக்கின்றன. இவையெல்லாம் சாதாரண ரிப்போர்ட்டரின் வாழ்வில் கலைந்த நிலைகள். சமநிலை கலைந்த பின் போராட்டம். அந்தக் கலைப்பை எப்படிச் சமாளிக்கிறான், எதிர்கொள்கிறான் என்பது கதை.

'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' உதாரணத்தில் யாழ்ப்பாணப் பெண், பிள்ளை பெற்றுக்கொள்ளப் படகேறுகிறாள். தத்து எடுக்கப்பட்ட பெண் கலைந்த நிலையில் வீட்டைவிட்டு ஓடிவிடுகிறாள். இது போராட்டம். இது பெற்றோரின் சமநிலையைக் கலைக்கிறது. இதை எதிர்கொள்ள அவர்கள் அந்தப் பெண்ணை அவள் தாயிடம் அழைத்துச் செல்லத் தீர்மானிக்கிறார்கள்.

இப்படிச் சமநிலைகளைக் கலைத்துக் கலைத்துப் போராட்டத்தைத் தொடர்வது நல்ல திரைக்கதை அமைப்பில் இருக்கும்.

11

முக்கிய நோக்கமும் உப நோக்கங்களும்

ஒரு திரைக்கதையில் முக்கியச் சொத்து திரை நேரம். இரண்டு மணி நேரத்தில் ஒரு கதையைச் சொல்லியாக வேண்டும். எனவே எல்லாவற்றையும் சொல்ல முடியாது. எதைச் சொல்ல வேண்டும், எதை விட வேண்டும், எங்கு ஆரம்பித்து எங்கு முடிக்க வேண்டும் என்பது முக்கியம். ஒரு திரைக்கதையில் ஒருவனது வாழ்நாள் முழுவதையும் சொல்வது என்பது கடினம். காரணம் ஒருவனுக்கு அவன் வாழ்நாளில் பல நோக்கங்கள் இருக்கும். அவை அனைத்தையும் சொல்லத் திரை நேரம் போதாது. அதனால் திரைக்கதையில் ஒரு முக்கிய நோக்கத்தை எடுத்துக்கொண்டு அதைச் சார்ந்த சம்பவங்களை அமைப்பதே உத்தமமானது. சில சமயங்களில் முக்கிய நோக்கம் ஒன்றுக்கு மேல் இருக்கலாம். கதாநாயகன் காதலில் வெற்றி அடைய வேண்டும். வாழ்க்கையிலும் வெற்றி காண வேண்டும் என்று இரண்டு இருக்கலாம். இரண்டுக்கு மேல் நோக்கங்கள் வைத்துக்கொண்டால் கதை குழப்பமாகிவிடும்.

முக்கிய நோக்கம் என்ன என்பதைத் தீர்மானித்த பின் அதைச் சார்ந்த உப நோக்கங்கள் ஒவ்வொன்றாக வெளிப்படும். உதாரணமாக ஒரு பெண் தேர்ந்த பாடகியாக, தேசிய அளவுக்குப் புகழ் பெற விரும்புகிறாள் என்பது நோக்கம் என்றால் – அது உடனே நிகழாது. முதலில் பாட்டுக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும்; சிறிய சபைகளில் பாட வேண்டும். மெல்ல அவள் திறமை அதிகமாகிப் பலரால் கவனிக்கப்பட வேண்டும். இப்படிப் படிப்படியாகத்தான் அவள் தன் இலக்கை எட்ட முடியும். அதற்காகச் செய்யும் ஐந்தாறு காரியங்களை உபநோக்கங்கள் என்று சொல்லலாம். எனவே முதலில் நம் பிரதான நோக்கத்தைத் தீர்மானித்துவிட்டால் உப நோக்கங்கள் அந்தப் பிரதான நோக்கம் சார்ந்ததாக இருக்கின்றனவா என்று பார்க்க வேண்டும். ஒருவன் காதலில் வெற்றிபெற வேண்டும் என்பது

பிரதான நோக்கம் என்றால் அவன் முடி வெட்டிக் கொள்வதோ, ஒரு பிச்சைக்காரனுடன் வாதாடுவதோ அந்த நோக்கத்தைச் சார்ந்தவை அல்ல. காதல் கடிதம் எழுதுவது, காதலியைச் சந்திக்க ஏற்பாடு செய்வது, பின்தொடர்வது இவையெல்லாம் சரியான உப நோக்கங்கள்.

பிரதான நோக்கம் மாறாது, உபநோக்கங்கள் மெல்ல மாறும். இதைப் புரிந்துகொள்ள டில்லிக்கு விமானத்தில் செல்ல வேண்டும் என்பதைப் பிரதான நோக்கம் என்று சொல்லலாம். இதை அடைய உபநோக்கங்கள்: முதலில் ப்ளேன் டிக்கெட் வாங்க வேண்டும். அதன்பின் ஏர்போர்ட் போக வேண்டும். செக் இன் பண்ண வேண்டும். இதெல்லாம் சம்பிரதாயமான உபநோக்கங்கள். இவை கதைப்போக்கில் மாறலாம். ஏர்போர்ட் போகும் வழியில் ஒரு விபத்து ஏற்பட்டுவிட்டது. அல்லது யாரோ தடுத்துவிட்டார்கள். டில்லிக்குப் போக வேண்டியது கட்டாயம். இதனால் உபநோக்கத்தை மாற்றி ரெயில் ஏறலாம். ரெயிலில் போகும்போது நடுவே வெள்ளம் வந்து ஒரு பாலம் உடைந்துவிடுகிறது. இப்போதும் உபநோக்கம் மாறுகிறது. ரயிலைப் புறக்கணித்துப் பஸ் பிடிக்கலாம்.

பிரதான நோக்கம் மாறாமல் இருந்தாலும் உப நோக்கங்கள் கதைப் போக்கிற்கு ஏற்ப மாறலாம். மாற வேண்டும். அப்போதுதான் கதையில் சுவாரஸ்யம் மிகும்.

ஒரு கால்பந்தாட்டத்தை நினைவுகொள்ளுங்கள். அதன் குறிக்கோள் கோல்போடுவது. உபநோக்கங்கள் பந்தை இங்குமங்கும் ஆட்டக்காரர்கள் பரஸ்பரம் மாற்றிக்கொள்வது. ஆனால் மெல்ல மெல்ல எதிராளியின் கோல் நோக்கிப் போக வேண்டியது அவசியம். இதற்காகப் பந்தை மாற்றிக்கொள்ளும் விதங்கள் மாறலாம். அதேபோலத்தான் உபநோக்கங்கள். மாறாக கோல்போட அவசரமே படாமல் ஒரு முக்கோணமாக ஒருவருக்கொருவர் பந்தை மாற்றிக் கொள்வதையும் நீங்கள் பார்க்கலாம். இந்த உதாரணத்தில் உப நோக்கம் என்பது வீணடிக்கப்படுகிறது.

உபநோக்கங்கள் குழப்பக்கூடாது.

நான் தூங்கப்போறேன் என்று சொல்லிவிட்டு அடுத்த காட்சியில் அவன் ஒரு ரெஸ்டாரண்டில் பாடிக்கொண்டிருப்பதாகக் காட்டினால், பார்வையாளருக்குக் குழப்பம் வரும். கதையில் ஒரு நிரடல் வரும்.

12

ஆடியன்ஸ்

திரைக்கதை என்பது இருட்டில் உட்கார்ந்திருக்கும் பார்வையாளர்களுக்காகச் சொல்லப்படுவது. அவர்கள் மேல் நம் கதை எந்தப் பாதிப்பை ஏற்படுத்தும், ஏற்படுத்த வேண்டும் என்பதை இப்போது யோசிக்கலாம். 'ஆடியன்ஸ் ரெஸ்பான்ஸ் எப்படியிருக்கும்னு சொல்ல முடியாது' என்று சொல்வது தப்பு. ஆனால் இந்த இடத்தில் சிரிப்பார்கள்; இந்த இடத்தில் அழுவார்கள் என்று உத்தரவாதமாகச் சொல்வதுதான் கடினம். ஒரு திரை எழுத்தாளன் முதலில் புரிந்துகொள்ள வேண்டியது கதாபாத்திரத்தின் உணர்ச்சியும் படம் பார்ப்பவர்களின் உணர்ச்சியும் ஒரே மாதிரி இருக்காது என்பதே. கதை சரியாகச் சொல்லப்பட்டால்தான் இந்த ஒற்றுமை நிகழும். இல்லையென்றால் சிரிக்க வேண்டிய இடத்தில் சிரிக்கமாட்டார்கள். அழ வேண்டிய இடத்தில் சிரிப்பார்கள்.

முதல் தேவை படம் பார்ப்பவருக்குக் கவனம் கலையக்கூடாது. போர் அடிக்கக்கூடாது. அவர்கள் சுவாரஸ்யம் குன்றாமல் குறையாமல் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது தலையாய கடமை. கதையில் ஒரு வேகம் வேண்டும். ஆச்சரியம் வேண்டும். ஒரு நம்பிக்கை வர வேண்டும். இதற்கு முக்கியமான விதி, படம் பார்ப்பவரிடையே எதிர்பார்ப்பை ஏற்படுத்துவதுதான்.

சற்று விளக்கமாகச் சொல்கிறேன்.

எதிர்பார்ப்பு என்பது என்ன? பார்வையாளரை வரப்போகும் நிகழ்ச்சியை முன்கூட்டியே உணரவைப்பதே.

இதில் இரண்டு வகை உண்டு. எதிர்பார்ப்பது நடப்பது, நடக்காமல் ஏமாந்துபோவது.

முறையே நிறைவேறிய எதிர்பார்ப்பு, நிறைவேறாத எதிர்பார்ப்பு.

நிறைவேறும் எதிர்பார்ப்புகளில் தப்பில்லை. அதில் ஒரு மனநிறைவும், 'சொன்னேன் பாத்தியா, அப்படியே நடந்துருச்சு' என்கிற சந்தோஷமும் உண்டு. கதாநாயகன் கதாநாயகியை முத்தமிட விரும்புகிறான், முத்தமிடுகிறான். திருடன் திருடச் செல்கிறான்,

இருடுகிறான். இவையெல்லாம் நிறைவேறும் எதிர்பார்ப்புகள்.

ஆனால் நிறைவேறும் எதிர்பார்ப்புகளில் அவ்வளவு ஆச்சரியம் இருக்காது. சூரியன் கிழக்கில் உதிப்பதில் எந்தவிதமான ஆச்சரியமும் இல்லையல்லவா. அதுபோல. மேலும் எதிர்பார்ப்பதே நடக்கிறதை விரிவாகக் காட்டினால் போர் அடித்துவிடும். பழைய படங்களில் கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் இறுதியில் சேர்ந்த பின்னரும் அவர்கள் கல்யாணக் காட்சிகளையும் ஒருவரை ஒருவர் தோள்மேல் கை போட்டுக்கொண்டு சூரியோதயத்தில் மறைவதையும் காட்டுவார்கள். உதாரணம் ஜெமினியின் 'சந்திரலேகா' படத்தில் படம் முடிந்தபின் டி.ஆர். ராஜகுமாரியும் எம்.கே.ராதாவும் ஒரு சாரட் வண்டியில் போவதையும் 'வானமெங்குமே நிறைந்து வாழும் வெண்ணிலா' என்று பாட்டுப் பாடிக்கொண்டே செல்வதையும் காட்டுவார்கள். இதையெல்லாம் இந்த நாட்களில் தியேட்டர்காரர்களே வெட்டி விடுவார்கள்.

எதிர்பார்ப்பது நிகழாத ஆச்சரியம் அல்லது அதிர்ச்சி என்பது எப்போதுமே கதையில் சுவாரஸ்யம் தரும். எதிர்பார்த்தது நிகழாமல் இருப்பதில்தான் அதிகம் சுவை இருக்கும். ஒரு சம்பவம் நடக்கும் என்று எதிர்பார்க்க வைக்க வேண்டும். அது நடக்காமல் வேறு சம்பவம் நடக்க வேண்டும். இதுதான் உத்தி.

இதை எல்லாப் படங்களிலிருந்தும் உதாரணம் காட்டலாம். குறிப்பாக, காமெடிப் படங்களில் இது இருந்தே தீரும். சார்லி சாப்ளினின் சிறந்த காமெடிப் படங்களில் இதைத் திறமையாகப் பயன்படுத்தினார். Gold Rush என்ற படத்தில் ஒரு பெண் அவரை நோக்கி முத்தமிடுவதுபோல் வருவாள். சாப்ளின் சந்தோஷப்பட்டுக் கொண்டு அவள் தன்னை வந்து முத்தமிடக் காத்திருக்க, அவள் அவரைக் கடந்து அவருக்குப் பின்னால் இருப்பவரிடம் செல்வாள்.

Great Dictator படத்தில் ஒரு பெரிய பீரங்கியைத் தயார் செய்வார். திரும்பத்திரும்ப அதை நாம் பார்ப்போம். பெரிய வெடி வெடித்து முப்பது நாப்பது மைல் தூரம்போய்க் குண்டு தாக்கப்போகிறது என்பதை எதிர்பார்ப்போம். கடைசியில் அந்தக் குண்டு வெடித்து காலடியில் விழும்!

இந்த surprise திரைக்கதையில் நிச்சயம் வேண்டும்.

எல்லாக் காட்சிகளும் இப்படி இருக்க வேண்டும் என்றில்லை. தாமதத்திலேயே கவர்ச்சி இருக்கிறது. ஒரு கதவு திறக்கிறது யாரும் உள்ளே வருவதில்லை என்றாலே அதில் சுவாரஸ்யம் உள்ளது. குறித்த நேரத்துக்கு முன்னால் சம்பவங்கள் நிகழ்ந்தாலும் ஆச்சரியம் ஏற்படும். ஒரு பெண்மணி தன் கணவன் ஊருக்குப் போயிருக்கிறதாக நினைத்திருக்கிறாள். அவன் போன கையோடு திரும்ப வந்துவிட்டால் அதில் ஆச்சரியம் ஏற்படலாம்!

எதிர்பார்க்கும் சம்பவம் நல்லதாக இருக்கலாம், அல்லதாக இருக்கலாம். வில்லன் செமை உதைபடப்போகிறான் என்பது நிறைவு

தரும் எதிர்பார்ப்பு. ஒரு சிறுவன் சன்னல் கண்ணாடியை உடைத்து விட்டான். அவனுடைய கோபக்கார அப்பா வந்து உதைக்கப் போகிறார் என்பது பதற்றம் நிறைந்த எதிர்பார்ப்பு. இவ்விரண்டு எதிர்பார்ப்புகளும் நிகழாமல் போகலாம். முதல் வகை நிறைவேற வில்லை (வில்லன் உதை வாங்கவில்லை) என்றால் பார்வையாளர் களுக்கு ஏமாற்றம் நிகழும். இரண்டாம் வகை நிறைவேறவில்லை (சிறுவன் உதை வாங்கவில்லை) என்றால் சந்தோஷம் ஏற்படும்.

திரைக்கதை எழுத்தாளர் கதையை அமைக்கும்போது எதிர்பார்ப்பு களை ஏற்படுத்த வேண்டும். அவைகளில் இரண்டு வகை உண்டு என்பதை அறிந்துகொள்ள வேண்டும். எதிர்பார்ப்பை நிறைவேற்று வதால் அல்லது ஏமாற்றுவதால் உண்டாகும் நல்ல, கெட்ட விளைவு களையும் அறிந்துகொள்ள வேண்டும்.

சஸ்பென்ஸ்

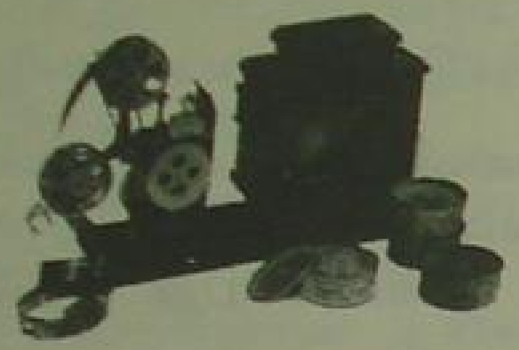
சஸ்பென்ஸ் என்பது என்ன என்று சொல்லிவிடலாம். எளிதாகச் சொன்னால் ஒரு கதாபாத்திரம் அடுத்து என்ன செய்யப்போகிறார் என்பதில் படம் பார்ப்பவரிடம் சந்தேகம் விளைவிப்பது. இதில் ஒரு சிறு குழந்தையின் த்ரில் இருக்கிறது.

சஸ்பென்ஸுக்கு முக்கியத் தேவைகள் இரண்டு. ஒரு குறிக்கோள். அதற்கு ஒரு தடை. பல உதாரணங்கள் சொல்லலாம். ஒருவன் ஓடி வந்து ஒரு வீட்டில் ஒளிந்துகொள்கிறான். அவன் மாட்டிக்கொள் வானா தப்பிப்பானா இது சஸ்பென்ஸ். ஒரு போட்டியில் கதாநாயகன் பங்குகொள்ள வேண்டும். அவன் ஓர் அறையில் அடைபட்டிருக்கிறான். இது சஸ்பென்ஸ். வில்லன் ஒரு துஷ்டத்தனம் செய்ய இருக்கிறான். அதற்குள் ஹீரோ வந்துவிடுவானா? இது சஸ்பென்ஸ்.

சஸ்பென்ஸ் என்பது குற்றத்துடன் மட்டும் சம்பந்தப்பட்டதில்லை. காதல் கதையில்கூட சஸ்பென்ஸ் வைக்க முடியும். சஸ்பென்ஸில் இரண்டு தரப்புகளும் சமமாக இருக்க வேண்டும். வில்லன் மிகப் பலமானவன். மிகச் சக்தி வாய்ந்தவன் என்று காட்டுவதன் காரணமே சஸ்பென்ஸ்தான். அப்போதுதான் அவனை வெல்வதில் சுவாரஸ்யம் ஏற்படும். ஒரு சோனிப் பிச்சானை வில்லனாகக் காட்டினால் ஏமாற்றம் ஏற்படும். மேலும் சஸ்பென்ஸ் என்று சொல்லிப் படம் பார்ப்பவரை ஏமாற்றக்கூடாது. இந்தத் தப்பு பல திரை எழுத்தாளர்கள் செய்வார்கள். கடைசி சமயத்தில் ஹீரோவோ போலிசோ வந்து கதவை வெடித்துத் திறந்தோ அல்லது கல்யாண மண்டபத்தில் மோட்டார் சைக்கிளை ஓட்டிக்கொண்டு வந்தோ கதாநாயகியைக் காப்பாற்றுவது என்பது ஏமாற்று வேலை. ஹீரோ வந்து கொண்டிருக்கிறான் என்று ஒருமுறையாவது காட்ட வேண்டும். அவன் கல்யாண மண்டபத்துக்கோ பாழ்மண்டபத்துக்கோ போகவேண்டிய அவசியத்தை யதார்த்தமாகக் குறிப்பிட்டே ஆக வேண்டும். அப்போதுதான் தக்க சமயத்தில் அவன் வருவானா மாட்டானா என்பதில் சஸ்பென்ஸ் ஏற்படும்.

13

கதையை நகர்த்துவது எப்படி ?



ஒரு திரைப்படத்தைப் பார்த்தவர்களிடம் நீங்கள் அடிக்கடி கேட்கும் விமர்சனம், 'கதை சில இடங்களில் டல்லடிக்குதுங்க. அங்கங்கே ஸ்பீடா போவுது.' இதைக் கேட்டுவிட்டு 'டல்லடிக்கும் பகுதிகளை வெட்டிவிடலாம் அல்லது சுருக்கி விடலாம்' என்று சிலசமயம் தீர்மானிப்பார்கள். இப்போதெல்லாம் தியேட்டர் காரர்களே இந்த மாதிரி இழுவைப் பகுதிகளை வெட்டிவிடுகிறார்கள். அதாவது டைரக்டர் செய்ய வேண்டியதைப் படம் காட்டுபவர்கள் செய்கிறார்கள். இது எதனால் ஏற்படுகிறது என்பதை இப்போது அலசிப் பார்க்கலாம்.

ஃபிலிம் சுருள் வேகமாகவோ மெதுவாகவோ நகர்வதில்லை. அது நகர்வது ப்ரொஜெக்டரின் மோட்டார் மூலமாக ஒரு செகண்டுக்கு 24 ஃப்ரேம் சீரான வேகத்தில், மெதுவாகவா இல்லை வேகமாகவா என்பது பார்வையாளர் மனதில் தோன்றும் விஷயம். சீராகப் போய்க்கொண்டிருந்த படத்தில் தேவையில்லாத ஃப்ளாஷ்பேக்கைத் திணித்தால் தியேட்டரில் நிச்சயம் பெருமூச்சுகளைக் கேட்கலாம். காரணம் கதை அந்த இடத்தில் நின்றுபோய் பேக் அடிக்கிறது. இதுபோலத்தான் பாடல்களும். பாடல்களில் கதை உத்தரவாதமாக நின்றுபோய்விடுகிறது. இதற்கு நஷ்ட ஈடாகத்தான் பாடல்களை ஆரவாரமாக அலங்காரமாகக் குட்டைப் பாவாடைப் பெண்கள், வெளி நாட்டுப் படப்பிடிப்பு, கிராஃபிக்ஸ் கலக்கல் என்று எடுக்கிறார்கள்.

பார்வையாளன் கதையின் ஆரம்பத்தில் எழுதாத சிலேட்டுபோல மனம் கொண்டவன். அவனை உட்காரவைத்துக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் கதை சொல்கிறோம். இந்த முறையைப் பயன்படுத்தி அவன் மனத்தை முன்செலுத்துகிறோம். ஒரு நாடகத்துக்கும் திரைப்படத்துக்கும் முக்கியமான வேறுபாடு இதுதான். நாடகத்தில் மேடையிலும் அரங்கத்திலும் ஒரு செகண்டு என்பது ஒரு செகண்டு தான். நாடகத்தின் சமயமும் பார்வையாளன் சமயமும் ஒன்று. திரையில் அப்படியில்லை. திடீரென்று ஒரு ஃப்ரேமில் பத்து

வருஷம் தாவ முடியும். ஒரு நாவலின் காலம் வேறு வகையானது. ஒரு நாவலை ஒரே மூச்சில் படிக்க வேண்டும் என்று கட்டாயமில்லை. 100ம் பக்கத்தின் காதை மடக்கி வைத்துவிட்டு சமயம் கிடைக்கும்போது 101ல் தொடரலாம். இது நாடகத்திலும் சினிமாவிலும் சாத்தியமில்லை. (விசிடி டி.வி.டியில் சாத்தியம்!) நாவலில் கதையைக் கோர்த்துச் சொல்ல வாக்கியங்கள் உள்ளன. சினிமா அவ்வப்போது ஜெர்க் அடிக்கும். திரையில் காட்சிகள் 'சீன்'களால் அமைந்தது. இந்த சீன்கள் நடைபெறும்போது பார்வையாளன் சமயமும் திரையின் சமயமும் ஒன்றே. ஆனால் ஒரு சீனுக்கும் அடுத்த சீனுக்கும் இடையே திரைக்கதையின் சமயம் மாறுபடும். அடுத்த நாள் அல்லது அடுத்த வருடம் அல்லது பத்து வருடங்கள் என்று தாவ முடியும். நாடகத்தில் இது கொஞ்சம் கஷ்டம். திரையில் சுலபம்.

உதாரணம் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் அகதி முகாமில் ஒரு குழந்தை பிறந்து முதல் அழுகையில் இருட்டடித்துவிட்டு, ஒன்பது வருடங்களுக்குப் பிறகு சென்னை என்று காலம், இடம் இரண்டையும் மாற்ற முடிந்தது.

திரைப்படம் காலத்திலும் இடத்திலும் தொடர்ச்சியானதல்ல என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். தனித்தனி சீன்கள் அல்லது பகுதிகளால் ஆனது. சிதறிப்போகாமல் இருக்க இவைகளைச் சாமர்த்தியமாக ஒட்ட வைக்க வேண்டும். இதற்கு அடுத்தது என்ன என்கிற ஆர்வத்தை அல்லது சந்தேகத்தை ஏற்படுத்திக்கொண்டே செல்ல வேண்டும். கதை ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் ஒரு செண்டி மீட்டராவது நகர வேண்டும் என்பது கொஞ்சம் மிகைதான். திரைக்கதை எழுதுபவர் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமையும் கவனிக்க முடியாது. ஆனால் அவரால் உரையாடலின் ஒவ்வொரு வார்த்தையையும் கவனிக்க முடியும். அவைகளில் அனாவசியமான வார்த்தைகள் இல்லாது பார்த்துக்கொள்ள முடியும். ஒவ்வொரு வசனமும் கதையைக் கொஞ்சமேனும் முன்செலுத்துவது மிக முக்கியம்.

முன்செலுத்துவதற்கு முக்கியமான தேவை செல்லும் பாதையும் இடமும் தெரிந்திருப்பது. ஒருவன் ஒரு நெடுஞ்சாலையில் நடந்து செல்கிறான் என்றால் அவன் செல்லப்போகும் இடம் தெளிவாகத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். பாதை அந்த ஊருக்குச் செல்லுவதாக இருக்க வேண்டும். இந்த நிலையில்தான் படம் பார்ப்பவரும் இருப்பார்.

ஒரு திரைப்படத்தின் ஆரம்பத்தில் கதை செல்ல வேண்டிய இலக்கைச் சரியாக அறுதியிட வேண்டும். படம் முடியும்போது அந்த இலக்கை அடைய வேண்டும். இலக்கை அடையுமுன் அதைச் சார்ந்த உபநோக்கங்கள் இருக்கலாம். அவை கோர்வையாக இருக்க வேண்டும். அவ்வப்போது பெட்ரோல் அடைத்துக்கொள்ளும் பழைய கார்போல் நின்று நின்று திக்கித் திணறிப் போகக்கூடாது. கதையின் இடைப்பகுதியில் இலக்கில்லாத காட்சிகள் இருக்கக் கூடாது.

சுருங்கச் சொன்னால் பிரதானமான கதையில் ஓர் இலக்கு,

அதை அடைய மேற்கொள்ளும் முயற்சிகள் இருக்கும். இதனிடையே சில சிறிய இலக்குகள் அமைத்து அவை அடையப்படும். இந்த அடையப்பட்ட இலக்குகள் அனைத்தும் பிரதான இலக்கைச் சார்ந்ததாக இருக்க வேண்டும்.

பல சமயங்களில் கதை ஆரவாரமாக ஆரம்பிக்கும். ஆனால் பாதியில் படுத்துவிடும். இம்மாதிரி திரைக்கதை எழுதுபவர்களை 'முதல் அத்தியாய எழுத்தாளர்கள்' என்பர். ஆரம்பத்திலேயே கதை தடாலடியில் அல்லது சுவாரஸ்யமாகத் துவங்க வேண்டும் என்பது கட்டாயமில்லை. பின்னால் வரப்போகும் சம்பவங்களில் அதே ஆரம்பத்தின் பரபரப்பு இல்லையென்றால் ஏமாற்றத்தை விளைவிக்கும். ஆரம்பத்தில் என்னதான் சுவாரஸ்யமாக இருந்தாலும் கதாபாத்திரங்கள் யார், கதாநாயகன் யார் என்பது தெரியாதிருந்தால் இந்த ஆரவாரம் விரயமாகும். கதாபாத்திரங்களை நன்கு அறிந்து கொண்ட பின் அட்டகாசமான சம்பவங்களை அமைத்தால் பார்வையாளர்கள் கதையில் ஒன்றிப்போக முடியும். மெல்ல மெல்லக் கதையின் சுவாரஸ்யத்தை ஏற்றிக்கொண்டே சென்று உச்சக் கட்டத்தில் அது உயர வேண்டும். இதுதான் சரியான திரைக்கதை அமைப்பு. சுவாரஸ்யமான விஷயத்தை எல்லாம் முதல் பாதியிலேயே சொல்லி விட்டு, பின்பாதியில் என்ன காட்டுவது என்று திண்டாடக்கூடாது. பரபரப்பு, தொய்வு இவைகளை மாற்றி மாற்றித் தரக்கூடாது. படத்தின் சுவாரஸ்யம் படிப்படியாகச் சீராக உயர்ந்து முடிவை நோக்கிச் செல்ல வேண்டும். ஆரம்பத்தில் குறைவாகவும் இறுதியில் விரைவாகவும் இருக்கக்கூடாது. அல்லது படம் முழுக்க ஒரே அளவில் இருக்கக் கூடாது.

ஆரம்பத்தில் திடுக்கிடவைத்துத் தடாலடி பண்ணிவிட்டு, பிற்பாடு தொய்வடையவும்கூடாது.

14

கதை வடிவம்

ஒரு படத்துக்கான 'ஐடியா' அப்படியே முழுசாக டைரக்டரின் அல்லது திரைக் கதை எழுதுபவரின் மனசில் தோன்றுகிறது என்று எண்ணுவது தப்பு. தமிழ் சினிமாவில் பல டைரக்டர்கள் 'ஒரு 'நாட்' போதும் எனக்கு' என்பார்கள். அவர்கள் சொல்வதில் நமக்கு உடன்பாடு இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால் எல்லாக் கதைகளும் ஒரு 'நாட்'டில்தான் ஆரம்பிக்கின்றன. அதன்பின் அந்த 'நாட்'டைப் பெரிசாக்குகிறோம். முடிச்சின் மேல் முடிச்சுப்போட்டுப் பிறகு அவிழ்க்கிறோம். இதை 'நாட்' என்று சொல்லலாம். பொறி என்று சொல்லலாம். ஒரு ஐடியா எனலாம். எல்லாமே சின்னதாகத்தான் ஆரம்பிக்கும். என் அனுபவத்தில் இவ்வாறு கிடைக்கும் ஐடியாக்களை ஒரு நோட்டுப் புத்தகத்தில் எழுதிவைப்பேன். இவைகள் பிற்காலத்தில் சிறுகதையாகலாம் திரைக்கதையாகலாம் நாவலாகக்கூட ஆகலாம். உதாரணமாக ஒருவனுக்கு மண்டைக்குள் குரல்கள் கேட்கும் ஆடிட்டரி ஹலுஸினேஷன் பற்றி ஒரு சைக்கியாட்ரி புத்தகத்தில் படித்தேன். அதை வைத்து முழு நாவலாகப் பின்னால் எழுத முடிந்தது (ஆ!). 'ரோஜா' படத்துக்கு ஐடியா மணி ரத்னத்துக்கு ஒரு செய்தித்தாளில் பார்த்த செய்தியிலிருந்து கிடைத்தது. பி.எச்.இ.எல் அதிகாரி ஒருவரைத் தீவிரவாதிகள் கடத்திச்சென்றார்கள். அதேபோல் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' பத்திரிக்கையில் ஒரு கட்டுரையிலிருந்து கிடைத்தது. ஐடியா கிடைத்துவிட்டால் அதன் பின் மற்ற விஷயங்கள் நகாசு வேலைகளாக அதனுடன் சேர்ந்துகொள்ளும்.

ஆரம்பத்தில் இதில் ஒரு சினிமா இருக்கிறது என்கிற உள்ளுணர்வு மட்டும்தான் இருக்கும். இதிலிருந்து கற்பனை ஊற வேண்டும். மனதில் தோன்றும் ஓர் எண்ணம் மெல்லமெல்லப் பொதுப்பட்டு மக்களுக்குப் புரியும்படியாக மாறுவதுதான் இதில் சாகசம்.

இப்படிக் கொஞ்சம்கொஞ்சமாக விரிவடைந்து மாறும்போது ஆரம்பத்தில் இருந்த எண்ணத்தைச் சில சமயம் கைவிட வேண்டி வரும். எனவே ஐடியா என்பது ஒரு தீக்குச்சிபோலத்தான். பின்னால்

பரவும் நெருப்பில் குச்சி அழிந்துபோகலாம்.

என்ன ஐடியா தோன்றினாலும் பயன்படுமோ இல்லையோ, அவைகளை ஒரு நோட்டுப் புத்தகத்தில் எழுதிவைப்பது நல்லது.

உதாரணமாக, நான் தினம் மாலை வாக் போகும்போது பல விஷயங்களைக் கவனிக்கிறேன். மெரினாவில் லஞ்சம் வாங்கும் போலிஸ்காரர்களை, எடை பார்ப்பவர்களை, அருகம்புல் ஜூஸ் விற்பவர்களை, காந்தி சிலை அருகில் போட்டோ எடுத்துக் கொள்பவர்களை, நாய் இழுத்துச் செல்ல நடப்பவர்களை, உடலிளைக்க வியர்ப்பவர்களை, சிமெண்ட் பெஞ்சில் உட்கார்ந்துகொண்டு உலகத்துக்குப் புத்தி சொல்பவர்களை. யோசித்துப் பார்த்தால் இவர்கள் ஒவ்வொருவரையும் வைத்து ஒரு கதை எழுத முடியும். இவைகளில் சினிமா இருக்கிறதா என்று எப்படிப் பார்ப்பது? முதலில் இதற்கு விதி என்று ஏதும் கிடையாது. காட்சியை யோசிக்க முடிந்தால் அதை சினிமாவாகக் காட்ட முடியும். அதன் ஒரே ஒரு தேவையைச் சொல்கிறேன். கதை புதுசாக இருக்க வேண்டும். மக்கள் எப்போதும் புதுசை விரும்புகிறார்கள். பழசைக் காட்டினாலும் இது புதுசு என்கிற பிரமையை ஏற்படுத்த வேண்டும். படைப்புத் திறமை என்பது ஓர் எழுத்தாளனுக்கு முக்கியம். சினிமா எழுத்தாளனுக்குப் படைப்புத் திறமையுடன் சினிமாவின் தேவைகளுடன் ஒத்துப்போகும் திறமையும் தேவை. ஒரு தயாரிப்பாளர் ஒரு நடிகரிடம் கால்ஷீட் வாங்கி இருப்பார். அவருக்கேற்ப ஒரு கதை சொல்லுங்க என்பார். தமிழ் சினிமாவில் இன்று முன்னணியில் இருக்கும் கதாநாயகர்களுக்கெல்லாம் கதை அமைப்பதில் சில தேவைகள் உள்ளன. முதல் தேவை அவர்களுக்குக் கதை பிடித்திருக்க வேண்டும். இப்படியெல்லாம் சிக்கல்கள் நட்சத்திரங்கள் சார்ந்த கதை அமைப்பதில் உள்ளன. இதனால் படைப்பாற்றலைச் சுதந்திரமாக சினிமாவில் பயன்படுத்த முடியாது. ஒரு தொடர்கதை எழுதும்போது எனக்கு இருக்கிற சுதந்திரம் சினிமாவில் இல்லை. அதை எதிர்பார்க்கவும் முடியாது. காரணம் சினிமாவில் உள்ள அத்தனை பேரும் குறைபட்ட எழுத்தாளர்கள். ஆளாளுக்கு சீன் வைத்திருப்பார்கள் அல்லது கதையே வைத்திருப்பார்கள். இந்தத் தகிடுதத்தங்களுக்கிடையே கதை பண்ண வேண்டும் என்பதை முதலில் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும். கதையை எழுதுபவனே டைரக்டராக இருந்தால் தான் முழு சுதந்திரம் கிடைக்கும். ஆனால் ஓர் எழுத்தாளன் நல்ல டைரக்டராக இருப்பது அரிது.

மேலும் தமிழ் சினிமா என்பது க்ரைம் சப்ஜெக்ட், லேடிஸ் சப்ஜெக்ட், யூத் சப்ஜெக்ட், லவ் சப்ஜெக்ட், ஃபேமிலி சப்ஜெக்ட் என்றெல்லாம் சம்பிரதாயமாகப் பிரிந்திருக்கிறது. இவைகளுக்கேற்பவும் கதை பண்ண வேண்டியிருக்கும்.

இவைகளோடு வெற்றிப் படங்களின் சாயல் வேறு எழுத்தாளனை இம்சை பண்ணும். 'தேவர் மகன்' மாதிரி பண்ணுங்க இல்லை இல்லை, 'வாலி' மாதிரி பண்ணுங்க இப்படி. இவற்றுக்கெல்லாம் மத்தியில் புதுசாக ஒரு கதை சொல்வது எப்படி என்பதைப் பார்ப்போம்.

முதலில் எல்லாக் கதைகளும் மனிதர்கள் சார்ந்தவை என்பதை அறிய வேண்டும். மனிதர்களை வெவ்வேறு சூழ்நிலையில் வைக்கிறோம். அவர்களுக்குத் தேவைகளை ஏற்படுத்துகிறோம். ஓர் ஆசாமி பேங்கில் திருட நினைக்கிறான். ஒரு காதலன் ஜாதி மீறித் திருமணம் செய்து கொள்ள விரும்புகிறான். ஒரு குழந்தைக்கு ஒரு பொம்மை வேண்டும். இம்மூன்றில் ஆதாரமாகப் பொதுவாக இருக்கும் விஷயங்கள் என்ன என்ன என்று யோசித்துப்பாருங்கள்.

எல்லாவற்றிலும் பொதுவாக இருப்பவை ஒரு காரணம், ஒரு விருப்பம். அதற்கு ஒரு தடை. அதை மீறி அடைவது.

சில கதைகளில் இவற்றை ஏற்படுத்த வேண்டும். சில கதைகளில் தானாகவே வந்துவிழும்.

கதை முதலில் புரிய வேண்டும். இது அடிப்படைத் தேவை. பல சமயங்களில் டைரக்டரோ தயாரிப்பாளரோ ஒரு கதை வைத்திருப்பார். அதைத் திரைக்கதையாக மாற்ற வேண்டும் என்று கேட்டுக்கொள்வார்கள். இதில் முதல் விதி கதை உங்களுக்குப் பிடித்திருக்க வேண்டும். உங்களுக்குப் பிடித்திருந்தால்தான் மற்றவர்களுக்கு அந்தக் கதையைத் திருப்தியாகச் சொல்ல முடியும். இல்லையெனில் அதைத் தொடாதீர்கள்.

நான் ஆதாரமாக கதைகள், நாவல்கள் எழுதும் எழுத்தாளன். என்னைப் பலமுறை பல காரணங்களுக்காகத் திரைக்கதை எழுதுவதற்கு அழைப்பார்கள். கதை பிடித்திருந்தால்தான் அவற்றை எடுத்துக்கொள்வேன்.

கதை பிடித்திருந்தது என்பதற்குச் சில விதிகள் எனக்கு உள்ளன.

முதலாவதாக கதைக்கு ஒரு 'ப்ரிமைஸ்' இருக்க வேண்டும். அதன் சாரத்தை ஒரு வரியில் சொல்வதற்கு இயல வேண்டும்.

இந்த 'ப்ரிமைஸ்' என்பது நன்றாக, எழுதப்பட்ட பெரிய நாவல்களுக்குக்கூட உண்டு. உதாரணமாக பொன்னியின் செல்வன்.

அண்மையில் நான் சம்மதித்த இரண்டு மூன்று கதைகளின் 'ப்ரிமைஸ்' இவை.

பெற்றோர்கள் பேச்சைக் கேட்காமல் ஐந்து பையன்கள் வீட்டைவிட்டுச் சென்றால் என்ன ஆகும். (பாய்ஸ்)

ஒரு பணக்காரனுக்குத் தன்னை அறியாமல் திருட்டுப் பழக்கம் இருந்தால் என்ன ஆகும். (கண்களால் கைதுசெய்)

பழைய காலேஜ் நண்பர்கள் ஒருவன் கல்யாணத்தில் சந்தித்தால் என்ன ஆகும். (பெப்சி)

இந்த அளவுக்குத் தெளிவு இருக்க வேண்டும் முதலில்.

இரண்டாவதாக, கதை ரொம்பப் பெரிசாகவோ ரொம்ப சின்னதாகவோ இருக்கக்கூடாது. சினிமா இரண்டு, இரண்டரை மணி நேரச் சமாச்சாரம். இதனால் பெரிய நாவல்கள் சினிமாவுக்கு ஏற்றதல்ல. சிறுகதைகளும் ஏற்றவை அல்ல.

குறுநாவல் என்பதுதான் சினிமாவுக்கு ஏற்ற எழுத்து வடிவம் என்பேன். ஆல்பிரட் ஹிட்ச்காக்சில சமயங்களில் சிறுகதைகளையும் செய்திருக்கிறார். மேடை நாடகங்களை செய்திருக்கிறார். எனவே இது ஒரு கட்டாயமான விதியல்ல. சாமர்த்தியங்கள் வரும்வரை குறுநாவல் அளவுகோல் சௌகரியமானது.

புரிவது முக்கியம் என்று சொன்னோம். பார்வையாளரைப் போட்டுக் குழப்பக்கூடாது. பார்வையாளர்கள் இந்த நாட்களில் பலதும் கற்றுவிட்டார்கள். டி.வி. விளம்பரங்களின் உபயத்தில் அவர்களால் ஒரு காட்சியின் கருத்தை உள்ளர்த்தத்தைச் சட்டென்று புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

கதைகளை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

1. பரிச்சயமான சூழ்நிலையில் பரிச்சயமில்லாத வினோத சம்பவங்கள் நிகழ்வது. உதாரணம் 'முதல்வன்.'

2. பரிச்சயமான மனிதர்களுக்குப் பரிச்சயமில்லாத சம்பவங்கள் நிகழ்வது. உதாரணம் 'ரோஜா.'

3. முழுக்க முழுக்க யதார்த்தமான மனிதர்களுக்கு நிகழும் யதார்த்தமான சம்பவங்கள். உதாரணம் சத்யஜித் ரேயின் 'பதேர் பாஞ்சாலி.'

இந்த மூன்று பாகுபாட்டிலும் மக்களின் புதுமை விருப்பம் நிறைவேறுகிறது. நிறைவேற வேண்டும். இல்லையேல் படம் பப்படம்.

கதை சரியாகப் புரிந்தால் மட்டும் அது நல்ல சினிமாவாகி விட முடியாது. புரிதலை மட்டும் முக்கியமாகக் கொண்டால் படம் போர் அடிக்கும். புரியாத எதிர்பாராத சமாச்சாரங்கள் சில அவசியம் வேண்டும்.

'டைட்டானிக்' என்ற ஹாலிவுட் படம் தமிழ்நாட்டில் பட்டி தொட்டிகளில்கூட நூறு நாள் ஓடியது. அதன் இங்கிலிஷ் பலருக்கு நிச்சயம் புரிந்திருக்காது. சங்கீதம், பழக்கவழக்கங்கள் அனைத்தும் பரிச்சயமில்லாதவை. இருந்தும் அதன் ஆதார உணர்ச்சிகள் நமக்குப் பரிச்சயமானவையே. காதல், ஏழை–பணக்கார வித்தியாசம், விபத்து, இழப்பு இவைகள் எல்லாமே புரியும் காட்சிகள். எனவே கதையின் பெரும்பகுதி காட்சிகளாகப் புரிந்ததால் நமக்குப் பாஷை தேவைப்படவில்லை.

ஒரு சிக்கலான சுவாரஸ்யமான கதையை மக்களுக்குப் புரிய வைக்க வேண்டியதுதான் மொத்த சாகசமே. இது அத்தனை சுலபமல்ல. திரைக்கதையின் அத்தனை உத்திகளும் தெரிந்திருக்க வேண்டும்.

சம்பவங்கள் எதிர்பாராமல் நிகழலாம். ஆனால் அவையெல்லாம் நடக்கக்கூடியவையாக இருக்க வேண்டும். கதையை முடிப்பதற்காக திடீர் என்று ஓர் உறவினரையோ சிறுவயது சம்பவத்தையோ கொண்டுவந்து தீர்த்துவைப்பது மோசமான உத்தி. ஓரளவுக்கு நம்பக்கூடியதாகக் கதை அமைக்க வேண்டியது முக்கியம். உதாரணமாக இரட்டையர்களைப் பற்றிய படங்கள் நிறையப் பார்த்திருப்பீர்கள். 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை' 'வாலி' 'ஜீன்ஸ்' 'அபூர்வ சகோதரர்கள்'. இரட்டைப் பிறவிகள் என்பது கதையை சுவாரஸ்யமாக்க அதிகம் பயன்படுத்தப்படும் உத்தி. ஆனால் இதை நம்பகத் தன்மையின் எல்லைக்கு அப்பால் கொண்டுசெல்லக்கூடாது. கதையின் மற்றப் பகுதி நம்பும்படியாகச் சென்றாலும் ஆதாரமான ஒரு விஷயத்தில் பொய் இருந்தால் அந்தப் பொய்ப் போர்வை கதையைப் பாதிக்கும்.

இரட்டையர்களை அப்பா அம்மாவே அல்லது மனைவிமார்களே அடையாளம் கண்டுபிடிக்க முடியாது என்பது டூமச்! கதை இப்படி நிகழ்ந்திருக்கலாம் என்கிற சாத்தியக்கூறு இருந்தால் போதும்.

தற்செயலான நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிக் கொஞ்சம் சொல்லலாம். தற்செயலான நிகழ்ச்சிகளை coincidence என்பார்கள். இவற்றை எச்சரிக்கையுடன் பயன்படுத்த வேண்டும். கதையை சுவாரஸ்யமாக்கவோ அல்லது ஒரு பின்னணியை அமைக்கவோ பயன்படுத்தலாம். ஆனால் கதையில் ஒரு முக்கியமான திருப்பத்தை ஏற்படுத்தித் தீர்வு காணப் பயன்படுத்தக்கூடாது என்பது விதி.

பல தமிழ்ப் படங்களில் இந்தத் தப்பைச் செய்வதை நீங்கள் பார்த்திருப்பீர்கள். திடுதிப்பென்று ஒரு கதாபாத்திரம் தோன்றி எல்லாத் தப்பபிப்ராயங்களையும் நீக்கி சுபம் போட்டுவிடுவார். தற்செயலைப் பயன்படுத்தலாம். கதையை சுவாரஸ்யமாக்க – மக்களை ஏமாற்ற அல்ல.

அடையாளம்

கதை புரிந்து, கதை நடக்கக்கூடும் என்கிற சாத்தியம் இவை இரண்டு மட்டும் போதாது.

ஒரு படத்தை இருட்டில் பார்த்துக்கொண்டிருப்பவரை முடிந்தால் கவனித்துப்பாருங்கள். நல்ல பயிற்சி. என் நண்பர் ராஜீவ் மேனன் 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்' படத்தின் முன்பிரதியை உடுமலைப்பேட்டை அருகில் ஒரு கிராமத்தில் தேர்ந்தெடுத்த பார்வையாளர்களுக்குப் போட்டுக்காட்டி அவர்கள் முகபாவங்களை வீடியோ எடுத்தார். எந்த இடத்தில் சிரிக்கிறார்கள், எந்த இடத்தில் கண்ணீர் விடுகிறார்கள், எந்த இடத்தில் சலித்துக்கொள்கிறார்கள், பெருமூச்சுவிடுகிறார்கள் என்பதையெல்லாம் வீடியோ எடுத்துப் போட்டுப் பார்த்துப் படத்தில் மக்களின் ஈடுபாட்டை அவரால்

கணிக்க முடிந்தது. அதை வைத்துக்கொண்டு 'அவரால் படத்தை மாற்றியமைக்க முடிந்ததா என்பது வேறு விஷயம். அது கால்ஷீட், பணப் பிரச்சினையைப் பொறுத்தது.

ஒரு படத்தைப் பார்ப்பவர் சும்மா எந்தவித உணர்ச்சியுமில்லாமல் பார்ப்பதில்லை. படத்தில் உணர்ச்சிகளோடு ஒன்றிப்போய்த்தான் பார்க்கிறார். படத்தில் உள்ள கதைமாந்தர்களைத் தம்மால் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடிந்தால், அவர்களுக்காகப் பார்வையாளர்கள் வாழ்கிறார்கள், அவர்கள் கவலையை இவர்கள் படுவார்கள், அவர்கள் சந்தோஷத்தில் இவர்கள் பங்குகொள்வார்கள். கதையின் சுவாரஸ்யம் என்பது இதனால்தான் வருகிறது. கதையின் ஒவ்வொரு பாத்திரத்துடனும் ஏதோ ஒருவகையில் படம் பார்க்கிறவர் தன்னை அடையாளம் கண்டுகொள்கிறார்.

சுவாரஸ்யம் என்பது எப்படி வருகிறது?

டி.வியில் பங்களாதேஷுக்கும் கீன்யாவுக்கும் ஒரு கிரிக்கெட் மேச் நடக்கிறது என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். இதை நாம் சுவாரஸ்யமாகப் பார்ப்போமா இல்லை, இதே டி.வியில் மற்றொரு சேனலில் இந்தியாவுக்கும் பாகிஸ்தானுக்கும் என்றால் அதைப் பார்ப்போமா? சுவாரஸ்யத்துடன் ஆபிசுக்கு லீவுபோட்டுக்கூட பார்ப்போம் அல்லவா? அதுபோலத்தான் சினிமாவும். கதைமாந்தர்கள் நமக்குத் தெரிந்தவர்களாக இருந்தால் சுவாரஸ்யமாகப் பார்ப்போம். சூப்பர் ஸ்டார் ரஜினிகாந்துக்கு ஏற்படும் இன்னல்கள் ஒரு புதுமுகத்துக்கு ஏற்படும் இன்னல்களைவிட சுவாரஸ்யமானதாக இருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. காரணம் ரஜினிகாந்த்தை நமக்குத் தெரியும் – familiarity!

தெரிந்த மனிதர்களுக்கு நிகழும் சம்பவங்களில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாக இருக்கும். இதனால் எல்லோருமே சூப்பர் ஸ்டார்களும் ஆக்டர்களுமாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் அர்த்தமில்லை. புதுமுகத்துக்குக்கூட ஏற்படும் நிகழ்ச்சிகளை நம்மால் ரசிக்க முடியும். எப்போது?அந்தப் புதுமுகங்களை விரைவில் பரிச்சயம் செய்துகொண்டு அந்த நிகழ்ச்சிகள் ஏதோ ஒரு விதத்தில் நம் வாழ்வில் நடந்ததைப் பிரதிபலிப்பவையாக இருந்தால். பரிச்சயம், அடையாளம் காண்பது, இவையிரண்டும் கதையின் வெற்றிக்கு மிக முக்கியம். கதைக்கும் பார்வையாளருக்கும் ஒருவிதமான உறவுப்பாலத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும்.

படம் பார்ப்பவர்கள் தத்தம் வாழ்க்கையில் குறைபாடுகளைக் கண்டவர்கள். அதில் திருப்தியில்லாதவர்கள். ஒரு திரைப்படத்தின் மூலம் அந்தக் குறைபாடுகளை நிரப்பிக்கொள்ளச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தால் கதையில் ஈடுபாடு கிடைக்கும். அழகான பெண்களைக் கதாநாயகர்கள் பந்தாடுவதை ரசிப்பதற்கு முக்கியமான காரணம் சாதாரண மனிதர்களுக்கு அழகான பெண்கள் கிடைப்பதில்லை. கிடைத்தாலும் பந்தாட முடியாது.

இதனால் இதை நாம் [illegible] என்பது பார்வையாளர்களின் நிறைவேறாத இச்சைகளை [illegible] என்று சொல்லலாம் [illegible] வாழவோ, மரணத்துடன் விளையாடவோ, [illegible] போடவோ, உலக அழகியை முத்தமிடவோ [illegible] வாய்ப்பதில்லை. இதை இருட்டில் காட்டப்படும் [illegible] மூலமாவது நிறைவேற்றலாம். நிறைவேறாத எண்ணங்கள், [illegible] பயங்கள் இவைகளுக்கெல்லாம் வடிகால் அல்லது [illegible] வாழ்க்கையில் பங்குகொள்ள ஏற்படும் வாய்ப்பு என்றுகூட சினிமாவைச் சொல்லலாம்.

கணிக்க முடிந்தது. அதை வைத்துக்கொண்டு 'அவரால் படத்தை மாற்றியமைக்க முடிந்ததா என்பது வேறு விஷயம். அது கால்ஷீட், பணப் பிரச்சினையைப் பொறுத்தது.

ஒரு படத்தைப் பார்ப்பவர் சும்மா எந்தவித உணர்ச்சியுமில்லாமல் பார்ப்பதில்லை. படத்தில் உணர்ச்சிகளோடு ஒன்றிப்போய்த்தான் பார்க்கிறார். படத்தில் உள்ள கதைமாந்தர்களைத் தம்மால் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடிந்தால், அவர்களுக்காகப் பார்வையாளர்கள் வாழ்கிறார்கள், அவர்கள் கவலையை இவர்கள் படுவார்கள், அவர்கள் சந்தோஷத்தில் இவர்கள் பங்குகொள்வார்கள். சுவாரஸ்யம் என்பது இதனால்தான் வருகிறது. கதையின் ஒவ்வொரு பாத்திரத்துடனும் ஏதோ ஒருவகையில் படம் பார்க்கிறவர் தன்னை அடையாளம் கண்டுகொள்கிறார்.

சுவாரஸ்யம் என்பது எப்படி வருகிறது?

டி.வியில் பங்களாதேஷுக்கும் கீன்யாவுக்கும் ஒரு கிரிக்கெட் மேச் நடக்கிறது என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். இதை நாம் சுவாரஸ்யமாகப் பார்ப்போமா இல்லை, இதே டி.வியில் மற்றொரு சேனலில் இந்தியாவுக்கும் பாகிஸ்தானுக்கும் என்றால் அதைப் பார்ப்போமா? சுவாரஸ்யத்துடன் ஆபிசுக்கு லீவுபோட்டுக்கூட பார்ப்போம் அல்லவா? அதுபோலத்தான் சினிமாவும். கதைமாந்தர்கள் நமக்குத் தெரிந்தவர்களாக இருந்தால் சுவாரஸ்யமாகப் பார்ப்போம். சூப்பர் ஸ்டார் ரஜினிகாந்துக்கு ஏற்படும் இன்னல்கள் ஒரு புதுமுகத்துக்கு ஏற்படும் இன்னல்களைவிட சுவாரஸ்யமானதாக இருக்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. காரணம் ரஜினிகாந்த்தை நமக்குத் தெரியும் – familiarity!

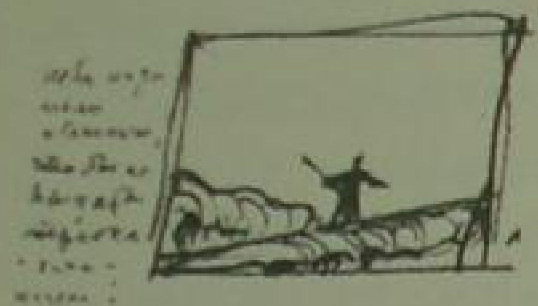
தெரிந்த மனிதர்களுக்கு நிகழும் சம்பவங்களில் சுவாரஸ்யம் அதிகமாக இருக்கும். இதனால் எல்லோருமே சூப்பர் ஸ்டார்களும் ஆக்டர்களுமாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் அர்த்தமில்லை. புதுமுகத்துக்குக்கூட ஏற்படும் நிகழ்ச்சிகளை நம்மால் ரசிக்க முடியும். எப்போது?அந்தப் புதுமுகங்களை விரைவில் பரிச்சயம் செய்துகொண்டு அந்த நிகழ்ச்சிகள் ஏதோ ஒரு விதத்தில் நம் வாழ்வில் நடந்ததைப் பிரதிபலிப்பவையாக இருந்தால். பரிச்சயம், அடையாளம் காண்பது, இவையிரண்டும் கதையின் வெற்றிக்கு மிக முக்கியம். கதைக்கும் பார்வையாளருக்கும் ஒருவிதமான உறவுப்பாலத்தை ஏற்படுத்த வேண்டும்.

படம் பார்ப்பவர்கள் தத்தம் வாழ்க்கையில் குறைபாடுகளைக் கண்டவர்கள். அதில் திருப்தியில்லாதவர்கள். ஒரு திரைப்படத்தின் மூலம் அந்தக் குறைபாடுகளை நிரப்பிக்கொள்ளச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தால் கதையில் ஈடுபாடு கிடைக்கும். அழகான பெண்களைக் கதாநாயகர்கள் பந்தாடுவதை ரசிப்பதற்கு முக்கியமான காரணம் சாதாரண மனிதர்களுக்கு அழகான பெண்கள் கிடைப்பதில்லை. கிடைத்தாலும் பந்தாட முடியாது.

இதனால் இதை நாம் பொதுப்படுத்தும்போது திரைக்கதை என்பது பார்வையாளனின் நிறைவேறாத இச்சைகளை நிரப்புவது என்று சொல்லலாம். ஏரோப்ளேனில் பறக்கவோ, பணக்கார வாழ்க்கை வாழவோ, மரணத்துடன் விளையாடவோ, நாலைந்து பேரை அடித்துப் போடவோ, உலக அழகியை முத்தமிடவோ எல்லோருக்கும் வாய்ப்பதில்லை. இதை இருட்டில் காட்டப்படும் பொய்ப்பிம்பங்கள் மூலமாவது நிறைவேற்றலாம். நிறைவேறா எண்ணங்கள், ஆசைகள், பயங்கள் இவைகளுக்கெல்லாம் வடிகால் அல்லது மற்றவர் வாழ்க்கையில் பங்குகொள்ள ஏற்படும் வாய்ப்பு என்றுகூட சினிமாவைச் சொல்லலாம்.

15

திரைக்கதை எழுதலாமா ?



நிறையப் பேசிவிட்டோம். இனித் திரைக் கதை எழுதிப்பார்க்கலாம். திரைக்கதையை ஆரம்பிப்பதற்குச் சிறந்த வழி என்ன? இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் சொன்ன திரைக்கதை அமைப்பு (structure) உங்களுக்கு ஞாபகமிருக்கலாம். திரைக்கதை மூன்று அங்கங்களாகப் பிரிவது பற்றி எழுதி யிருந்தோம்.

குத்துமதிப்பாகத் திரைக்கதை மொத்தம் 120 பக்கம் இருத்தல் நலம். 120 பக்கம் என்பது இரண்டு மணி நேரப் படத்துக்கு உண்டான சங்கதி. இதனுடன் பாடல்களைச் சேர்த்தால் இரண்டரை மணி நேரப் படமாகலாம். இந்த 120 பக்கங்களையும் 30, 60 30 என்று பிரியுங்கள். முதல் முப்பது ஆரம்பப் பகுதி. இரண்டாவது 60 நடுப்பகுதி. மூன்றாவது முடிவு அல்லது க்ளைமாக்ஸ் பகுதி. தெளிவாக இருக்கிறதல்லவா?

முதல் முப்பது பக்கங்களுக்குள் ஒரு முக்கியச் சம்பவ அமைப்பு வேண்டும். இரண்டாவது 60 பக்கங்களில் அதன் விளைவுகளைக் கதாபாத்திரங்கள் சந்திக்க வேண்டும். மூன்றாவதில் அதன் தீர்வு. இதுவும் எளிதல்லவா? இதைத்தான் ஆதார அமைப்பாக நாம் விவரிக்கப்போகிறோம். கதை ஒரு முக்கியச் சம்பவத்தில் ஆரம்பித்து அதன் விளைவுகளைப் படிப்படியாகச் சந்தித்து அதன் இறுதி விளைவை நோக்கி நகர வேண்டும்.

கதையைச் சிறப்பாக ஆரம்பிக்க அதன் முடிவு என்ன என்று தெரிந்திருந்தால் மிகவும் நல்லதல்லவா? முடிவு தெரியாமல் கதை போகிற போக்கில் போகட்டும்; முடிவு தானாக வரும் என்று அனாதையாகவிடாமல் முடிவு என்ன என்று தெரிந்துகொண்டு ஆரம்பிப்பது திரைக்கதையில் நல்லது.

'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' திரைப்படத்தில் முதல் காட்சியை யாழ்ப்பாணத்தில் யுத்தச் சூழ்நிலையில் அமுதாவின் பிறப்பை எழுதும் போது அதன் இறுதிக் காட்சி எங்கள் மனதில் தெளிவாக இருந்தது. தாயும் மகளும் யுத்த பூமியில் சந்திக்கிறார்கள். மகள் அவளைச் சில கேள்விகள் கேட்கிறாள். இந்தத் தெளிவு வந்ததும் கதையின் மையப் பகுதியை எழுதுவது மிகவும் சுலபமாகிவிட்டது.

'இந்தியன்' படத்தில் தாத்தா தன் மகனைக் கொன்றுவிடுகிறார் என்பதில் தீர்மானமாகவே இருந்தோம். அதன் விளைவை எப்படி சாமர்த்தியமாக மழுப்பப்போகிறோம் என்பதில்தான் பல யோசனைகள் இருந்தன.

முடிவு தெரியாமல் ஆரம்பிப்பது மடத்தனம். ஒருநாள் கிரிக்கெட் டின் சேஸிங்போலத் திரைக்கதை 50 ஓவரில் எத்தனை ரன் எடுக்க வேண்டும் எனத் தெரிந்துவிடும். அதற்கேற்பக் கதையின் வேகத்தைக் குறைத்தோ கூட்டியோ ஆடவேண்டும்.

எல்லா நல்ல படங்களிலும் இறுதியில் ஒரு விதமான தீர்வு இருந்தே தீரும். 'ரோஜா'வில் தீவிரவாதி திருந்துவது தீர்வு. 'முதல்வ'னில் ரகுவரனை அவரது தந்திரத்தை வைத்துக்கொண்டே கொல்வது தீர்வு. 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டா'லில் அமுதாவின் தாய் இது உன் அப்பா, இது உன் அம்மா என்று மாதவனையும் சிம்ரனையும் காட்டிச் சொல்வது தீர்வு.

தீர்வுகள் பொதுவாக மனநிறைவைத் தருபவையாக இருக்க வேண்டும். பெரும்பாலானோருக்கு மனநிறைவைத் தரவேண்டும். அது முக்கியம்.

யோசித்துப்பார்த்தால் எல்லா முடிவுகளிலும் ஓர் ஆரம்பம் இருக்கும். இருக்க வேண்டும். கதாநாயகன் கதாநாயகியை அடைவது ஒரு முடிவு என்றாலும் அது மற்றொரு வாழ்க்கையின் ஆரம்பம். இம்மாதிரியான ஆரம்பத்தைக் கோடி காட்டினால் கதையில் மனநிறைவும் அது வாழ்க்கையின் ஓர் அங்கம் என்பதும் தெரியும். கதைக்கு அப்பாலும் அவர்கள் வாழ்க்கை பாக்கியிருக்கிறது என்பதை உணர வைக்கும்.

இப்போது சில ஆரம்பங்களைக் கவனிப்போம். கதையை நிதானமாகச் சிலர் ஆரம்பிப்பார்கள். கதையின் தன்மைக்கு அந்த நிதானமான ஆரம்பம் பொருத்தமாக இருக்கும். மேலும், தமிழ் சினிமாவில் முதல் ப்ரேமிலேயே கதையைத் துவங்கினால் கொஞ்சம் லேட்டாக வந்து மற்றவர் காலை மிதித்துக்கொண்டு சண்டை போட்டுவிட்டு உட்காருகிறவர்கள் படத்தின் ஆரம்பத்தைக் கோட்டை விட்டுவிடுவார்கள். இதனால் கதையை முதல் காட்சியிலேயே ஆரம்பிக்க டைரக்டர்கள் தயங்குவார்கள். டைட்டில் சாங், இயற்கைக் காட்சி, பூபாள ராகம் போன்றவை எல்லாம் இந்த உத்தியைச் சார்ந்ததுதான். ஆனால் நவீன சினிமா அவசர யுகத்திற்குக் கதையை எத்தனை சீக்கிரம் ஆரம்பிக்கிறோமோ அத்தனை நல்லது என்று நம்புவது. இவை இரண்டிற்கும் இடையில் ஓர் ஆரம்பம் கதையின் மூடுக்குப் பொருத்தமானதாக இருக்க வேண்டும். 'ரோஜா' படத்தின் ஆரம்பத்தைக் கவனியுங்கள். தீவிரவாதிகளின் ஆக்ஷன் ப்ளாக் ஒன்றைக் காட்டிவிட்டு மெல்லத் திருநெல்வேலி கிராமத்துக்கு வந்து

'சின்னச்சின்ன ஆசை' பாடல் மூலம் கதையை நிலைநாட்டுவதற்கும் அதன் பரபரப்புக்கும் பொருத்தமான ஆரம்பம். இம்மாதிரியான ஆரம்பங்கள் கிடைப்பது கொஞ்சம் கஷ்டம். வாய்த்தால் நல்லது. பொதுவாக முதல் முப்பது பக்கங்களுக்குள் கதையை ஆரம்பிப்பது உத்தமம். ஏன்? முதல் பத்துப் பக்கத்துக்குள்ளே ஆரம்பித்தே ஆக வேண்டும். அப்படி ஆரம்பிக்கவில்லையெனில் திரைக்கதையில் தப்பு இருக்கிறது.

பொதுவாக தியேட்டர்களில் இந்த உரையாடலை நீங்கள் சந்தித்திருக்கலாம்.

லேட்டாக வந்தவர், "படம் ஆரம்பிச்சுட்டுங்களா?"

உட்கார்ந்திருப்பவர். "இல்லைங்க, இப்பதான் பாடி முடிச்சாங்க. இப்பவே எழுந்துபோயிரலாமான்னு தோணுது. பக்கத்துத் தியேட்டர்ல மலையாளப் படம் நின்னு வெளையாடுது."

மக்கள், கதையை ஆரம்பிக்க வேண்டிய அவசரத்தில் இருக்கிறார்கள். அதிகம் தாமதிக்காமல் துவங்க வேண்டியது திரைக்கதை எழுத்தாளனின் பொறுப்பு.

நீங்கள் பார்க்கும் தமிழ்ப் படங்களில் எந்த இடத்தில் கதை நிசமாகவே ஆரம்பிக்கிறது என்பதை அலசிப்பாருங்கள். படத்தின் முதல் பத்து நிமிஷத்துக்குள் கதையின் மையச் சம்பவம் அமையவில்லை என்றால் படம் நிச்சயம் தோல்வி.

உதாரணங்கள் பார்க்கலாம். 'கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன்'– படுக்கையில் படுத்திருக்கும் தாத்தா 'உயில் உயில்' என்று ஏதோ சொல்ல வருவது, தன் உயிலை மாற்ற விரும்புவதை உணர்த்தத் திணறுவது. 'முதல்வன்'– மாணவனுக்கும் பஸ் டிரைவருக்கும் சண்டை வந்து போக்குவரத்து ஸ்தம்பித்துப்போவது. 'டும் டும் டும்'– நண்பனின் கல்யாணத்துக்கு மாதவன் கிராமத்துக்குப் போவது. 'தேவர் மகன்'– கமல் தந்தையைச் சந்திக்கக் காதலியுடன் வந்த இடத்தில் பங்காளிச் சண்டையின் துவக்கம்.

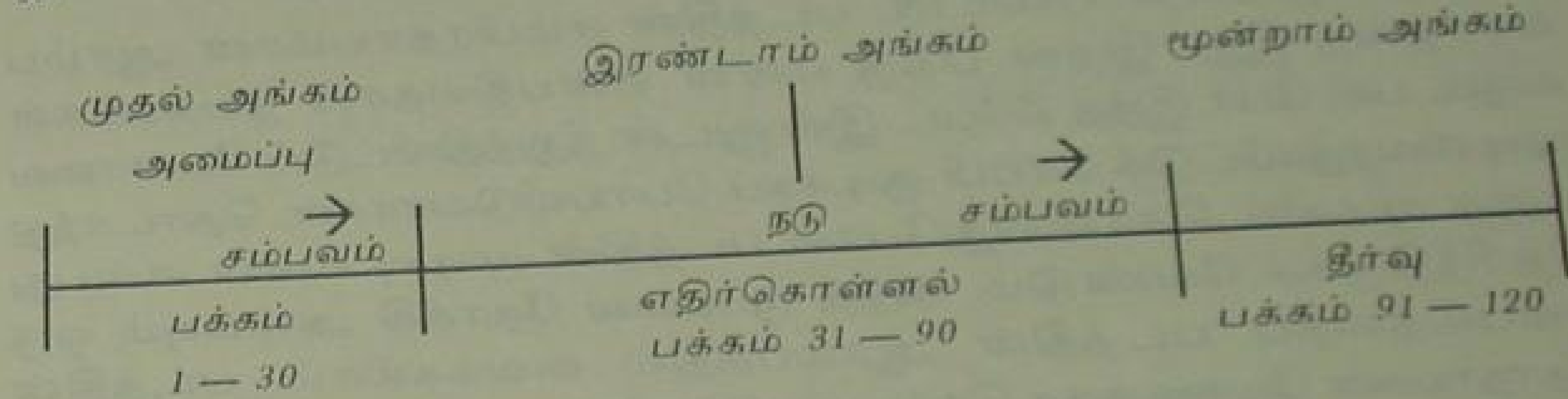
இவ்வாறு எந்த நல்ல படத்திலும் அதன் மைய முரண்பாட்டை நிறுவும்படியான சம்பவம் பத்து நிமிஷத்துக்குள் இருக்கும் அல்லது ஏறத்தாழப் படத்தின் பத்தாவது நிமிடத்தில் வந்துவிடும். வரவில்லையென்றால் படம் பப்படம்.

படத்தை இவ்வகையில் நிறுவும் சம்பவத்தை plot point அல்லது inciting incident என்பார்கள். இங்கிலிஷைக் கண்டு பயப்படாதீர்கள். ப்ளாட் பாயிண்ட் என்பது அவர்களுக்கு ஷாட், சீன் என்பது போல அடிக்கடிப் புழங்கும் வார்த்தை. தமிழில் கதைத் திருப்பம் என்று சொல்லலாம். கதையைத் திசைதிருப்பும் சம்பவம்.

இந்த முதல் ப்ளாட் பாயிண்ட் படத்தின் முதல் அங்கத்தில் வந்தே ஆக வேண்டும். இதன் விளைவைத்தான் படத்தின் அடுத்த 60 நிமிஷங்களில் சொல்லப்போகிறோம். 'ரோஜா' படத்தில் இந்த ப்ளாட் பாயிண்ட் என்ன என்பதைச் சுலபமாக நீங்கள் சொல்லலாம். அந்தக் கணவன் தன் மேலதிகாரிக்குப் பதிலாகக் காஷ்மீர் செல்லச் சம்மதிப்பது, உடன் மனைவியும் செல்வது. இதன் விளைவுதான் படத்தின் பெரும்பகுதியையும் ஆக்ரமிக்கிறது.

படத்தின் மூன்றாவது பகுதி சாதாரணமாகக் கடைசி முப்பது நிமிஷத்துக்கு மேல் இருக்கக்கூடாது. இந்தப் பகுதியின் உள் நுழைவதற்கும் படத்தில் ஒரு திருப்புமுனை சம்பவம் வைக்க வேண்டும். இதை இரண்டாவது plot point என்று சொல்வார்கள். 'ரோஜா'வில் இது ரோஜா மந்திரியைச் சந்தித்துப் பேசும் காட்சியில் அமைந்தது. அதன்பின்தான் தீவிரவாதியை விடுதலை செய்வதாக அறிவிப்பும் இடையே கணவன் தப்பித்து ஓடுவதும் துரத்துவதும். க்ளைமாக்ஸ் ப்ளாக்கைத் துவக்கி வைத்த சம்பவம் அந்த அரசாங்க மனமாற்றம்தான்.

ஒரு திரைக்கதையின் அமைப்பை வரைபடமாக வரைந்தால் இப்படி இருக்கும்.



முதல் அங்கத்தை செட்அப் என்பார்கள். 'சைனா டவுன்' என்கிற படத்தின் (திரைக்கதை ராபர்ட் டவுன்) அருமையான ஆரம்பத்தைக் கவனியுங்கள். செட்அப் என்பதற்கு நல்ல உதாரணம்.

படம் திரை முழுதும் வியாபிக்கும் ஒரு புகைப்படத்தில் துவங்குகிறது. ஒருவனும் ஒருத்தியும் கெட்ட காரியம் செய்யும் படம். பின்னணியில் ஒருவனின் முனகல் கேட்கிறது. புகைப்படம் வைக்கப்பட்டு மற்றொரு புகைப்படம். அதைவிட மோசமானது, காட்டப்படுகிறது.

கணவனின் குரல்

"ஓ நோ"

(அதிகமாக அழுகிறான்.)

கதாநாயகன் ஒரு துப்பறிபவன். அவனிடம் ஒரு கணவன், தன் மனைவி மேல் சந்தேகப்பட்டு வேவு பார்க்கப் பணித்திருக்கிறான். அவன் தன் கடமையைச் செய்துமுடித்துவிட்டுக் கொண்டுவந்தது அந்த போட்டோக்கள்தான். அதை அவ்வளவு சுருக்கமாகச் சினிமாவின் அத்தனை சாத்தியங்களையும் பயன்படுத்திக் கதையை ஆரம்பித்திருக்கிறார்.

நல்ல செட்அப் அமைப்புக்கு ஓர் உத்தம உதாரணம் இது. முதல் அங்கம் ஓர் அமைப்பு. அதன் இறுதியில் ஓர் சம்பவம் இரண்டாவது அங்கத்தைத் துவக்கிவைக்கிறது. இதை confrontation என்பார்கள். எதிர்கொள்ளல். திருப்புமுனைச் சம்பவத்தின் விளைவுகளை எதிர்கொள்ளல்.

மூன்றாவது அங்கத்தை resolution என்பார்கள். தீர்வு காணுவது. கதையை முடித்துவைப்பது. அந்தப் பகுதியைத் துவக்கிவைப்பதற்கு ஒரு சம்பவம் plot point வேண்டும். அதுதான் தீர்வு காண்பதைத் துவக்கிவைக்கிறது.

இந்த எளிய அமைப்பை ஹாலிவுட்டில் Three Act Structure என்பார்கள். மற்ற அமைப்புகள் பல உள்ளன. நம் புத்தகத்தில் இந்த எளிய அமைப்பைச் சார்ந்துதான் விளக்கங்கள் தரப்போகிறேன். இதை நாம் சரியாகப் புரிந்துகொண்டதும் திரைக்கதை அமைப்பின் மற்ற வடிவங்களைக் கவனிக்க இயலும். இனி எழுத ஆரம்பிக்கலாம்.

முதன்முதலில் FADE IN. படத்தின் சம்பிரதாயமான ஆரம்ப வார்த்தை இது. இதன் பிறகு என்ன என்பதில்தான் தயக்கங்கள் வரும். பல பேர் இந்த ஃபேட் இன்னுடன் நிறுத்திவிட்டுப் பேனாவை மூடிவைத்துவிட்டுக் காப்பி குடிக்கப் போய்விடுவார்கள். தொடர்ந்து எழுத முதலில் சொன்னதுபோல் படத்தின் முடிவு என்ன என்பது தெரிந்திருக்க வேண்டும். அந்த முடிவை நோக்கி அமையும் ஒரு சம்பவத்தைப் படத்தின் ஆரம்பத்தில் வைக்கலாம். படத்தின் கதாநாயகன் வேலைக்குச் செல்வதைக் காட்டுவது ஒரு சம்பிரதாயமான துவக்கம். 'முதல்வன்' ஆரம்பக்காட்சியில் அர்ஜுன் மோட்டார் சைக்கிளில் வேலைக்கு வருவதையும் அவர் டிவி ஸ்டுடியோவுக்குள் நுழைவதையும் காட்டுகிறோம். அதன்பின் அவர் வீட்டுக்குச் செல்ல, அப்பா கார்ட்டூனிஸ்ட் அறிமுகம் இத்யாதி.

இது மென்மையான ஆரம்பம். 'ரோஜா' தீவிரவாதிகளின் ஆக்ஷன் சீக்வென்சுடன் துவங்கியது. அதில் வாசிம்கான் என்பவன் பிடிபட்டது காட்டப்பட்டது. இது ஒரு dramaticஆன ஆரம்பம். ஷேக்ஸ்பியர் ஆரம்பங்களில் மன்னன். ஹாம்லெட்டின் ஆரம்பத்தில் பிசாசு சுவரில் நடந்து செல்கிறது. மாக்பெத்தின்ஆரம்பத்தில் மூன்று சூனியக்காரிகள் அறிமுகம். இவ்வாறு பரபரப்பாகத் துவங்குவார்.

கதைக்குத் தக்கவாறு ஆரம்பம் தடாலடியாக அமைக்கலாம். அல்லது மெல்லத் துவங்கலாம். அது டைரக்டரின் ஸ்டைலைப் பொறுத்தது. கதையைப் பொறுத்தது.

இதில் டைட்டில்கள் எங்கே வர வேண்டும்? இதையெல்லாம் நீங்கள் எழுதாதீர்கள். அது டைரக்டரின் தீர்மானம். இந்த இடத்தில் டைட்டில்கள் வரவேண்டும் என்று சொல்ல நீங்கள் அல்ல டைரக்டர்.

திரைக்கதையின் முதல் பத்துப் பக்கங்கள் மிக முக்கியமானவை. பத்துப் பக்கங்களில் திரைக்கதை வேலை செய்கிறதா தொய்கிறதா என்பது சுலபமாகத் தெரிந்துவிடும். பத்து நிமிஷங்களுக்குள் திரைக்கதையைப் படிப்பவன் கவனத்தை நீங்கள் ஈர்த்தே ஆக வேண்டும். இதை ஒரு வேதமாக வைத்துக்கொள்ளுங்கள். 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் முதல் பத்து நிமிஷத்தில் என்னவெல்லாம் நடக்கின்றன என்பதை யோசித்துப்பாருங்கள். ஒரு கல்யாணம், ஒரு பிரிவு, ஒரு கடல் கடத்தல், ஒரு பிறப்பு. பத்து நிமிஷத்துக்குள் அத்தனை கதை.

பத்து நிமிஷத்துக்குள் கீழ்க்காணும் விஷயங்களை நீங்கள் அறிமுகப்படுத்தியே ஆக வேண்டும்.

கதையின் கதாநாயகன் யார்? உங்கள் கதை எதைப் பற்றி? அதன் சூழ்நிலை என்ன?

மறுபடி கொட்டை எழுத்தில் எழுத வேண்டிய வாசகம்,

கதையை ஆரம்பிக்க அதன் முடிவை அறிந்துகொள்ளுங்கள்.

16

கதாபாத்திரப் படைப்பு

கதாபாத்திரமென்பது கதையில் பங்கு கொள்ளும் மாந்தர்கள். இவர்கள் ஆணாகவோ பெண்ணாகவோ ஏன் ஒரு காராகவோ குரங்காகவோ ஆடாகவோகூட இருக்கலாம். உங்கள் கதையின் ஓட்டத்தைப் பாதிக்கும் அத்தனை பேரும் உங்கள் கதாபாத்திரங்கள். இதில் ஒருத்தர்தான் முக்கியக் கதாநாயகன் அல்லது கதாநாயகி. சப்ஜெக்ட் பற்றிச் சென்ற அத்தியாயங்களில் சொன்னோம். அதை நினைவுபடுத்திக் கொள்ளலாம். ஒரு கதாபாத்திரம் செய்யும் முக்கியமான செயல். அந்தக் கதாபாத்திரம்தான் கதையின் ப்ரொட்டாகனிஸ்ட் என்றும் சொன்னோம். அதனால் அந்த ஆளைப் பற்றி, பாத்திரத்தைப் பற்றித் தெரிந்துவைத்துக்கொள்ள வேண்டியது அவசியம். அந்த ஆள் கோழையா, பணக்காரனா, சைக்கிள் ஓட்டத் தெரிந்தவனா, கார் ஓட்டுபவனா், கோபக்காரனா இவையெல்லாவற்றையும் தெரிந்துவைத்துக்கொள்ள வேண்டும். எனவே முதலில் உங்கள் முக்கியக் கதாபாத்திரத்தைத் தீர்மானியுங்கள். அவனுடைய அல்லது அவளுடைய குணாதிசயத்தை இரண்டு வகையாகப் பிரித்து யோசித்துப் பாருங்கள். உங்கள் கதை ஆரம்பிப்பதற்கு முன் வரை அவர் வாழ்ந்த வாழ்வு, உங்கள் கதையில் வாழப்போகும் வாழ்வு என்று. இது இரண்டும் முக்கியம். திரைப்படம் என்பது காட்சிகளால் ஆனது. ஆதலால் உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயத்தை நீங்கள் காட்சிகளாக வெளிப்படுத்த வேண்டும். ஒரு கோபக்காரன் என்றால் அவன் ஒரு கண்ணாடித் தம்ளரைப் போட்டு உடைப்பதை எழுத வேண்டும். அதற்கு அவன் கோபக்காரன்தான் என்பதை நீங்கள் முன்பே அறிந்திருக்க வேண்டும். கதாபாத்திரத்தை அறிந்த பின்தான் தெரியவைக்க முடியும், அறிவது எப்படி? அவன் அல்லது அவள் அதுவரை எப்படி வாழ்ந்தாள் என்று ஒரு சிறிய குறிப்பு எழுதிப்பார்க்க வேண்டும். திடுதிப்பென்று ஒரு பாத்திரத்தை அறிமுகப்படுத்தினால் அந்தப் பாத்திரம் என்ன பேசப்போகிறார், என்ன செய்யப்போகிறார் என்பதைத் தீர்மானிக்க இயலாது. விமலா எப்போதுமே சண்டைக்காரி என்று நீங்கள் முன்பே தீர்மானித்தால்

விமலா பேசும்போது சண்டைக்கு அலைவதை எழுத முடியும் அல்லது கணவன் காலைப் பிறாண்டுவதைக் காட்ட முடியும். வயசு என்ன, கல்யாணமாகிவிட்டதா, அந்தப் பாத்திரம் தனியாக இருக்கும்போது என்ன செய்வான் இவையெல்லாவற்றையும் தீர்மானித்துக்கொள்ள வேண்டும். அதன்பின் அவனது தேவை என்ன என்பதையும் தீர்மானிக்க வேண்டும்.

சேகர் ஐ.ஏ.எஸ். படித்துக் கலெக்டராக விரும்புகிறான். குமார் வந்தனாவை மணந்துகொள்ள விரும்புகிறான். ராமசாமி ஒரு நல்ல பாடகனாக விரும்புகிறான். இவை எல்லாம் கதையில் அவரவர் தேவைகள்.

சேகர் ஏழை. அவனிடம் ஐ.ஏ.எஸ். படிக்கக் காசில்லை. இது அவனது முன்கதை. குமார் எப்போதும் தன்னை ஓர் அழகன் என்று நினைத்துக்கொண்டு கண்ணாடி பார்த்துக்கொண்டே இருப்பான். இது குமாரின் அந்தரங்க வாழ்க்கை. இவைகளையெல்லாம் முதலில் தீர்மானித்த பிறகுதான் குமாரைக் கதையில் நுழையவிட வேண்டும். கதாபாத்திரத்தை அமைக்க ஒரு சுலபமான வழி. அவனைப் பற்றிக் கேள்விகள் கேட்பது. இந்தக் கேள்விகளை மூன்று விதமாகப் பிரிக்கலாம். அவன் வேலை, சொந்த விவரங்கள், அந்தரங்கங்கள் என்று. அவன் என்ன வேலையில் இருக்கிறான், சம்பளம் எவ்வளவு, பேங்க் மேனேஜரா, கிளார்க்கா, வேலையில்லாத இளைஞனா, சும்மா திரிபவனா, விஞ்ஞானியா அல்லது தெருவில் கூட்டுபவனா யார் அவன்? தொழில் என்ன? சம்பாத்தியத்துக்கு என்ன செய்கிறான்?

இதை முதலில் கேட்க வேண்டும்.

சொந்த விவரங்கள்—கல்யாணமாகிவிட்டதா, பிரம்மச்சாரியா, நண்பர்கள் பலரா, சிலரா, நன்றாகப் பழகுவானா இல்லை தனிமையான ஆசாமியா இப்படிப்பட்ட கேள்விகள் சொந்த விவரங்களின்பாற்படும். அந்தரங்கமாகத் தனியாக இருக்கும்போது அவன் என்ன செய்வான்? டி.வி. பார்த்துக்கொண்டிருப்பானா, பாடுவானா அல்லது பக்கத்து வீட்டு ஜன்னலில் எட்டிப் பார்ப்பானா, இத்தார் வாசிப்பானா, ஸ்டாம்பு சேகரிப்பானா, படம் வரைவானா, கவிதை எழுதுவானா இந்தக் கேள்விகளுக்கெல்லாம் பதில் தெரிந்து வைத்துக்கொண்டால் கதாபாத்திரத்தைத் திரைக்கதையில் அமைக்கும்போது தக்க சமயத்தில் உதவும். அவை எல்லாவற்றையும் படத்தில் கொண்டுவரவேண்டும் என்கிற கட்டாயமில்லை. இவைகளைத் தெரிந்துகொண்டால் உயிருள்ள கதாபாத்திரங்களை அமைக்க உதவும் என்பதே குறிக்கோள்.

இதற்குப் பின் உங்கள் கதாபாத்திரத்தின் தேவை என்ன என்பதைத் தீர்மானிக்க வேண்டும். ஐ.ஏ.எஸ். படிப்பது, நல்ல பாடகனாவது, பணக்காரனாவது, பாங்கில் கொள்ளையடிப்பது, வந்தனாவைக் கல்யாணம் செய்துகொள்வது இவ்வாறு கதையில் அவன் தேவை

என்ன என்பதைத் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

உதாரணங்கள், அண்மையில் நான் பார்த்த 'புன்னகை தேசம்' படத்தில் மூன்று இளைஞர்கள். ஒருவனுக்கு ஐ.ஏ.எஸ். படித்து கலெக்டராக வேண்டும், ஒருவன் பாடகனாக வேண்டும், ஒருவனுக்குத் தன் மாமா பெண்ணைப் பார்க்க வேண்டும். இப்படி அவர்களுடைய தேவை ஆரம்பத்திலேயே காட்டப்படும்போது அவைகளை அடைய ஏற்படும் தடைகளையும் அமைக்க முடியும். இந்தத் தடைகள் சினிமாவுக்கு நிச்சயம் வேண்டும். ஐ.ஏ.எஸ். பாஸ் பண்ண விரும்புகிறான், பாஸ் பண்ணிவிட்டான் என்று சொல்லிவிட்டால் கதையே இல்லை. அதற்குப் பணம் இல்லை, சங்கிலியை அடகு வைக்க வேண்டியிருக்கிறது அல்லது கடன் வாங்க வேண்டியிருக்கிறது. கடன்காரன் நெறிக்கிறான். இப்படி எல்லாத் தேவைகளுக்கும் தடைகள் இருந்தால்தான் கதையில் சுவாரஸ்யம் வரும்.

கதாபாத்திரத்தை அவன் செய்யும் செயல்களால்தான் காட்ட வேண்டும். என்ன செய்கிறான் என்பதைத் தீர்மானிக்கத்தான் இத்தனை பின்னணி விவரம் வேண்டும். உதாரணமாக ஐ.ஏ.எஸ். படிக்க விரும்புகிறான் என்றால் 'நான் ஐ.ஏ.எஸ். படிக்க விரும்புகிறேன்' என்று தன் தாயிடம் சொல்வது ஒரு முறை.

'காம்பெடிஷன் சக்ஸஸ்' என்ற புத்தகத்தை ஆர்வமாகப் படித்துக் கொண்டிருப்பதைக் காட்டுவது மற்றொரு முறை. அல்லது கோச்சிங் கிளாஸ்க்குப் போவதைக் காட்டுவது ஒரு முறை. வார்த்தைகளால் இல்லாமல் செயல்களால் அவர்கள் தேவையைக் காட்டுவதுதான் சாமர்த்தியமான திரைக்கதை வடிவம்.

'முதல்வன்' படத்தில் மனிஷா கொய்ராலாவின் அப்பா கதாநாயகனிடம் 'நீ என்னதான் டெலிவிஷனில் சம்பாதித்தாலும் மகளை சர்க்கார் உத்தியோகஸ்தனுக்குத்தான் கல்யாணம் கட்டிக்கொடுப்பேன்' என்று சொல்லிவிடுகிறார். அதற்கு அடுத்த காட்சி கததாநாயகன் அர்ஜுன் அரசாங்கப் பரீட்சைக்கான புத்தகத்தைத் தன் அலுவலகத்தின் ஆயிரம் டி.வி. திரைகளின் பின்னால் படித்துக்கொண்டிருக்கிறான். அவன் தேவை உடனே தெரிந்துவிடுகிறது. இந்த வேலையைவிட்டுத் தன் காதலுக்காக அரசாங்க உத்தியோகத்தில் சேரப்போகிறான்.

செயல்தான் பாத்திரப் படைப்பு. செயல்தான் பாத்திரப் படைப்பு என்றால் வசனம் என்பது? பாத்திரத்தைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டுவிட்டால் வசனம் தானாகவே வந்துவிடும். தேவைப்பட்ட இடங்களில் மட்டும்.

நான் பார்க்கும் பல டைரக்டர்கள் வளவளவென்று வசனம் எழுதுகிறார்கள். படம் எடுக்குமுன் நிறைய வசனம் எழுதுவதில் தப்பில்லை. கதாபாத்திரத்தின் குணாதிசயம் என்னவென்று தெரிந்து எழுதினால் போகப்போக முதல் அறுபது எழுபது பக்கங்கள்

எழுதினதும் அது ஒரு சீராகிவிடும். இரண்டாம்முறை எழுதும்போது வசனம் குறைவாக எழுதுவீர்கள்.

வசனத்தின் முக்கிய வேலை என்ன? கதாபாத்திரத்தின் குணத்தைக் காட்டுவது. அவன் தேவைகளைக் காட்டுவது. விருப்புவெறுப்புகளைக் காட்டுவது. மனநிலையை, விரோதங்களை, வக்கிரங்களைக் காட்டுவது. இவையெல்லாவற்றிற்கும் பொதுவான தேவை என்ன? உங்கள் கதாபாத்திரத்தை அறிந்துகொள்வதே. ஒரு பயிற்சிக்காக ஏதாவது ஒரு திரைப்படத்துக்காக ஒரு கதாநாயகனைத் தேர்ந்தெடுங்கள். அவன் நண்பனாக ஒருவரையும் தேர்ந்தெடுங்கள். அவர்களுக்கு முன்கதை, கதை ஆரம்பிக்குமுன் அவர்கள் எப்படி வாழ்ந்தார்கள் என்று எழுதிப்பாருங்கள். அவர்களின் குணாதிசயங்கள், சொந்த விஷயங்கள், அந்தரங்கங்கள் இவைகளை எழுதுங்கள். அதன்பின் ஒரு சீன் எழுதிப்பாருங்கள்.

ஷங்கரின் 'பாய்ஸ்' படத்திற்கு நான் எழுதிய ஒரு சீனைத் தருகிறேன்.

வாய்ஸ் ஓவர்

இவன் முன்னா. இவன் முழுப்பெயர் அரவிந்தன். அப்பா பேர் சண்முகம். அம்மா கல்யாணி. காதல் கல்யாணம் செய்துகொண்டு வீட்டைவிட்டு ஓடிவந்தவர்கள். தந்தை மைலாப்பூரில் வசந்தா பவனில் சூபர்வைசர். தாய் எக்ஸ்போர்ட் கார்மெண்ட்டில் வேலைசெய்துவிட்டு, இப்போது housewife. முன்னா தாய் சொல்லைத் தவறாமல் கேட்பான்.

இண்டர்கட்

முன்னாவின் தாய் : முன்னாப்பா, காலேஜ்தானே போற. அப்படியே கரண்டு பில் கட்டிட்டு, கால் கிலோ காப்பிபொடி, ஒரு கோகுல் பவுடர், ஒரு ஒட்டடைக் குச்சி வாங்கிட்டு வந்துர்றா கண்ணா, செல்லம் கண்ணுகுட்டி.

முன்னா : திரியும் சொல்லு?

முன்னாவின் தாய் : கரண்டு பில்லு, காப்பி பொடி, கோகுல் பவுடர், ஒட்டடைக் குச்சி

முன்னா : மாட்டேன் போ. (புறப்படுகிறான்)

வாய்ஸ் ஓவர்.

அதாவது சொன்னதைக் கேட்பான். செயல்படுத்தறது மூடைப் பொறுத்தது. வசதி அதிகமில்லாத ப்ளாக் அண்ட் ஒயிட் டி.வி, ஒரே ஒரு ட்யூப் லைட், சின்ன டைனிங் டேபிள் குடும்பம்.

நந்தனம் கலைக் கல்லூரியில் BSc Computer Science படிக்கிறான். சாப்ட்வேர் இன்ஜினியராக ஆசை. இவனிடம் இருக்கும் ஒரே ஒரு கெட்ட பழக்கம் கவிதை எழுதறது. இவன்தான் இந்தக் கதையின் கதாநாயகன். இதனால் பெண்களை ஏறெடுத்தும் பார்க்கமாட்டான்னு பூ சுத்த விரும்பலை. இந்த வயசில ஃபிகருங்க மேல ஆர்வம் இல்லைன்னா டாக்டர் மாத்ருபூதத்துகிட்டக் காட்டணும். முன்னாவுடைய அணுகுமுறைதான் வித்தியாசம்.

பாருங்களேன்.

தெருவில் செல்லும் ஒரு பெண்ணை அணுகும்போது மனதில் ஒரு கவிதை ஒலிக்கிறது.

நான் உன்னையும் நீ என்னையும் பார்த்த ஒரு கணம்
உலகம் சுழற்சியை நிறுத்தியது

முன்னா : எக்ஸ்க்யூஸ்மி, இந்த அட்ரஸ் எங்கன்னு சொல்ல முடியுமா? நான் இந்த ஏரியாவுக்குப் புதுசு.

பெண் : (அந்த விலாசத்தைப் பார்த்து) இப்படியே நேரப் போனிங்கன்னா தேர்ட் லெஃப்ட் ஒரு பிள்ளையார் கோயில் வரும். அதில திரும்பி, செகண்ட் கட்டிங் ரைட்ல அங்க மூணாவது பச்சை கேட்டு வீடுன்னு நினைக்கிறேன்.

முன்னா : (அவள் பேச்சில் கவனமில்லாமல் பேசுவதையே பார்த்துக்கொண்டிருந்தவன்) அங்க முன்னான்னு ஸ்மார்ட்டா ஒரு பையன் இருப்பானே தெரியுங்களா?

பெண் : தெரியாது.

முன்னா : தெரிஞ்சுக்கங்க. அது நான்தான்.

பெண் : (அவனை முறைத்துப் பார்க்க)

முன்னா : நான் உன்னையும் நீ என்னையும் பார்த்த
ஒரு கணம்
உலகம் சுழற்சியை நிறுத்தியது

இதை ஷங்கர் இப்படியே எடுக்கவில்லை. ஆனால் 'வாய்ஸ் ஓவரை' பயன்படுத்தி ஒரு கதாபாத்திரத்தை நிர்ணயித்து அந்த நிர்ணயத்திற்கேற்ப வசனம் அமைப்பதற்கு ஒரு சரியான உதாரணம் இது. இதை டைரக்டர் இன்னும் மெருகூட்டிச் சுருக்கிப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

17

காட்சித் தொடர்

ஒரு திரைக்கதை என்பது சம்பவங்களின் தொகுப்பு. அந்தச் சம்பவங்கள் கதையின் நீரோட்டத்தைச் சார்ந்து இருக்கும். கதாநாயகி ஒரு கல்லூரி மாணவி என்பது கதை என்றால் அதை நாம் எழுதும்போது சில காட்சிகள் மூலம் காண்பிக்க வேண்டும். அவள் வீட்டில் ஆரம்பிக்கலாம். அவசரமாகத் தன் புத்தகங்களை எடுத்துவைத்துக் கொள்கிறாள். 'அம்மா நான் கிளம்பிட்டேன்' என்று விடைபெறுகிறாள். இவ்வாறு காட்சித் தொடர்களை 'சீக்வென்ஸ்' என்பார்கள். ஒரு திரைக்கதையில் அதன் தேவைக்கேற்பப் பதினெட்டு இருபது சீக்வென்ஸ் இருக்கலாம். உதாரணங்கள்: கல்யாணம் ஒரு சீக்வென்ஸ். ஒரு பார்ட்டி ஒரு சீக்வென்ஸ். பிக்னிக் ஒரு சீக்வென்ஸ். கொலை நிகழ்வது ஒரு சீக்வென்ஸ்தான்! காமெடி ஒரு சீக்வென்ஸ்.

கதையைப் பொறுத்தவரையில் 'ராஜா அவளைக் கொல்கிறான்' என்ற ஒரு வாக்கிய வர்ணனை சீக்வென்ஸ் ஆகும்போது ராஜா ஓர் ஆயுதத்தைத் தேர்ந்தெடுப்பது, போன் செய்வது, தனியாக கார் ஓட்டிச்செல்வது இவ்வாறான சீன்கள் காட்சிகளைத் தொகுக்கிறோம். எனவே முதலில் கதையில் இவ்வாறான காட்சித் தொகுப்புகள் எத்தனை என்பதை அறிந்துகொள்வது அவசியம்.

மணி ரத்னம் இந்த சீக்வென்ஸ்களை ஒரு வரி வாக்கியங்களாக எழுதுவார். இவைகள் சீன்கள் அல்ல. ஆறு ஏழு சீன்களின் தொகுப்பு. ஒரே ஒரு நிகழ்ச்சியைக் காட்டுவதற்காக.

உதாரணமாக 'ரோஜா'வில் முதல் சீக்வென்ஸ் 'தீவிரவாதிகள்– அமானுல்லா கான் கைது'. இதுதான் சீக்வென்ஸ். இதில் ஐந்து சீன் இருக்கலாம். அடுத்த சீக்வென்ஸ் 'திருநெல்வேலி சுந்தரபாண்டிய புரம் ரோஜா அறிமுகம்.' இது ஒரு சீக்வென்ஸ். 'ரிஷி கடத்தப்படுகிறான்' இது ஒரு சீக்வென்ஸ். இவைகளுக்குள் பல சீன்கள் ஒளிந்து கொண்டிருக்கும்.

எனவே முதலில் கதையை இம்மாதிரியான தொகுப்புகளாக எழுதிக்கொள்ள வேண்டும்.

அதன்பின்தான் தனிப்பட்ட சீன்களை எழுத வேண்டும்.

இனி 'சீன்' என்றால் என்ன என்பதைத் தெளிவாகப் பார்ப்போம். ஒரு படத்தில் சீன் என்பதுதான் ஆதாரமான பகுதி. திரைக்கதையில் எழுபது அல்லது எண்பது சீன்கள் இருந்தால் உத்தமம். ஒவ்வொரு சீனும் சராசரியாக இரண்டு நிமிஷத்துக்கு மேல் இருக்கக்கூடாது.

சீன் என்பது என்ன என்பதைப் பற்றி பல டைரக்டர்களிடம் குழப்பம் இருப்பதைக் காண்கிறேன். திரைக்கதையில் சீன் என்பது காலம், இடம் இவைகளில் எதிலாவது மாற்றம். ஒரே அறையில் காலையில் நடக்கும் சம்பவமும் இரவில் நடக்கும் சம்பவமும் வேறு வேறு சீன்கள். இது கால மாற்றம்.

இரண்டு பேர் பேசிக்கொண்டிருந்து தொடர்ந்து அடுத்த அறைக்குச் சென்றால் இதுவும் வேறு வேறு சீன்கள். இது இட மாற்றம். Cut to என்று வருவதெல்லாம் சீன் மாற்றம்தான். காமிராவை வேறு இடத்தில் வைப்பது சீன் மாற்றத்துக்கு அடையாளம்.

சீன் மாற்றம் என்பது ஒரு திரைக்கதையின் சுவாரஸ்யத்துக்குத் தேவையானது. ஒரே இடத்தில் பேசிப்பேசி மாய்ந்தால் அது நாடகமாகும். இதனால் கதைக் களத்தை மாற்றி அழகுணர்ச்சிக் காகவும், சில சமயம் கதையின் மூடுக்கு ஏற்றவாறும் மாற்றி அமைக்க வேண்டியிருக்கும். மேலும் சினிமா என்பது காட்சிக்கான ஊடகம். இதில் பல இடங்களைக் காட்டினால்தான் கதையில் சுவாரஸ்யம் அதிகரிக்கும்.

கதாநாயகன் கதாநாயகியைச் சந்திக்கும் இடத்தை எங்கு அமைப்பீர்கள்? அது ஒரு டிஸ்கோவில் நிகழலாம். கோவிலில் நிகழலாம். ரயில் நிலையத்தில் நிகழலாம். கதைக்கு எது சுவாரஸ்யமான களமோ அதைத் தேர்ந்தெடுங்கள். இதற்காக சீனை அமைக்கும் போது அதன் களம் கதையின் இயல்புக்கு ஏற்றவாறு அமைய வேண்டும். ஒரு டயலாக் வரப்போகிறது என்பதற்காக சீனை, பின்னணியை மாற்றுவது பழைய டெக்னிக். இன்றும் சில பழைய தமிழ்ப் படங்களில் இதை நீங்கள் பார்க்கலாம். வீட்டுக்குள் பேசிக்கொண்டிருக்கும்போது வில்லன் கதாநாயகியை அழைத்துக் கொண்டு மோட்டார் சைக்கிளில் ஒரு மலைப்பாதையில் சென்று ஓர் இடத்தில் நிறுத்தி, நீ மட்டும் என்னைக் கல்யாணம் செய்து கொள்ளவில்லை என்றால் நான் அந்த முள்செடி மாதிரி ஆகிவிடுவேன் என்று அருகே உள்ள கள்ளிச்செடியைக் காட்டுவான். இவ்வாறு பலவந்தமாக சீனை நம் மேல் திணிக்கக் கூடாது.

பேசிக்கொண்டே இருக்கும்போது காரணமில்லாமல் சிந்தாதிரிப் பேட்டையிலிருந்து சுவிட்ஸர்லாந்துக்கு மாறுவதும் தப்பாட்டம். இந்தப் பாவச்செயல் பாட்டுக்களோடு போகட்டும். தேவையில்லாமல் இடம்மாற்றுவது நல்ல திரைக்கதையில்லை. இடமே மாற்றாமல் இருப்பது நாடகம்.

இதன் ஆதார விதி—கதைக்களத்தின் ஆரவாரமும் அலங்காரமும் கதையில் நம் நாட்டத்தைக் கலைக்கக்கூடாது. சென்ட்ரல் ஸ்டேஷன்

இரைச்சலில் காதல் டயலாக் வைக்கக்கூடாது. கடற்கரையிலோ பார்க்கிலோ வைக்க வேண்டும். எளிய விதிகள்தான். கதையின் மூடுக்கு ஏற்றவாறு கதைக்களம். இதில் படம் பார்ப்பவருக்குக் கவனக் கலைப்புகூடாது. இவங்க எப்படி இங்க வந்தாங்க என்கிற கேள்வி எழுந்தால் அவர்கள் பேசுவதில் கவனம் போய்விடும்.

சீனை எங்கே ஆரம்பிக்க வேண்டும் என்கிற கேள்வி அடுத்தது எழும். நவீன சினிமாவின் விதி சீனை எவ்வளவு லேட்டாக முடியுமோ அத்தனை லேட்டாகத் துவங்குங்கள் என்பது. உதாரணமாக இந்த சீனை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். ஒரு ரெஸ்டாரண்ட்டில் இருவர் பேசிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்கள் ஆர்டர் செய்வது, வந்து சாப்பிட்டுவிட்டு, பில் யார் கொடுப்பது என்று லேசாகச் சண்டை போட்டுவிட்டு, பில் கொடுத்துவிட்டுப் புறப்படுகிறாற்போல சீன். புறப்படும்போது அவர்களில் ஒருவன் மற்றவனிடம் 'பை தி வே ஸ்வேதாவைப் பற்றி ஒண்ணு கேள்விப்பட்டேன்' என்கிறான். இந்த சீனை எங்கே ஆரம்பிப்பீர்கள்?

ஆர்டர் செய்யும்போதா, சாப்பிடும்போதா, பில்லுக்குச் சண்டை போடும்போதா? இந்த சீனில் உண்மையான ஆரம்பம் சாப்பிட்டு முடித்ததும் 'பை தி வே' என்கிறானே அங்குதான். அவர்கள் சாப்பிட்டு முடித்துவிட்டார்கள் என்பதை ஒரே விஷுவலில் முடித்துவிட்டு அந்த ஸ்வேதா மேட்டரை, போகிறபோது சொல்வதை மட்டும் எழுத வேண்டும்.

மறுபடி அந்த விதி. ஒரு சீனுக்குள் எவ்வளவு தாமதமாக நுழைய முடியுமோ, அதே போல் சீனை எங்கு முடிப்பது என்பதும். சொல்ல வந்த விஷயத்தைச் சொன்னதுடன் வெட்டிவிட வேண்டும். சொன்னபின் இழுக்கக்கூடாது.

உதாரணமாக 'சேகர் இந்த காரியத்தைச் செய்துட்டான் சரத்' இது வசனம். இந்த இடத்தில் முடிகிறது. அது தெரியாமல் 'சேகரா இப்படி செய்துட்டான்?'

'ஆமாம்பா.'

'நம்ம சேகரா?'

'ஆமாம் நம்ம சேகர்.'

இதெல்லாம் அனாவசியமாக சீனை இழுப்பதாகும்.

சீனுக்குள் லேட்டாக வா. சீக்கிரம் வெளியேறு. இதுதான் சீன் அமைப்பின் தங்க விதி.

Enter the scene late and leave early.

இப்போது பகுதி பகுதியாகக் கதையை அமைப்பதைப் பற்றிப் பேசலாம்.

18

கதை என்னும் கட்டடம் கட்டுவோம்

திரைக்கதையின் முதல் அங்கத்தைக் கவனிப்போம். இதுதான் திரைக்கதையின் ஆரம்பம். இது சாதாரணமாக 30 பக்கத்துக்கு மேல் இருக்கக்கூடாது. இதில் கதையில் சம்பந்தப்பட்ட முக்கியப் பாத்திரங்கள் அனைவரையும் அறிமுகப்படுத்த வேண்டும். முக்கியமாகக் கதாநாயகன், நாயகி, வில்லன் இருந்தால் வில்லன். இவர்களைச் சின்னச்சின்ன சம்பவங்கள் மூலம் அறிமுகப்படுத்த வேண்டும். சுமாராக 35ம் பக்கத்தில் ஒரு முக்கியமான சம்பவம் நிகழ வேண்டும். அந்தச் சம்பவம் கதையைப் புரட்டிப்போட்டுத் திசைதிருப்ப வேண்டும்.

எனவே கதையின் முதல் அங்கத்தில் பாத்திரங்களை அறிமுகப் படுத்துங்கள். கதை எதைப் பற்றி என்பதை நிலைநிறுத்துங்கள். அதன்பின் கதையின் முக்கியச் சம்பவத்தை அறிமுகப்படுத்துங்கள். இந்த மூன்றும் முதல் 30 பக்கத்துக்குள் முடிந்தாக வேண்டும்.

இரண்டாவது அங்கத்தில்தான் கதையின் பெரும்பாலான சம்பவங்கள் நிகழ வேண்டும். இது சுமார் 60 பக்கம் வர வேண்டும். இதன் இறுதியில் மற்றொரு திருப்புமுனை சம்பவம். கதையைத் திசை மாற்றி க்ளைமாக்சை நோக்கிச் செலுத்த வேண்டும்.

மூன்றாவது அங்கத்தில் கதையின் ஆதாரப் பிரச்சினைக்குத் தீர்வு காண வேண்டும்.

ஒரு சீனை எப்படி எழுதுவது என்பதில் பல முறைகள் இருக்கின்றன. இவைகளில் பிரபலமானது சின்னச் சின்ன கார்டு அட்டைகள் முறை. தபால் கார்டு சைசில் பல அட்டைகள் பண்ணி வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அல்லது அந்த சைசில் ஒரு நோட்டுப் புத்தகம் வைத்துக்கொள்ளுங்கள். கார்டுகள் உத்தமம். கலைத்துப் போட சௌகரியம். ஒரு ஆஸ்பத்திரி சீன் எழுத வேண்டும் என்றால் இந்த அட்டைகளில் அல்லது சிறிய பக்கங்களில் ஒவ்வொன்றுக்கும் ஒரு செயலை எழுதுங்கள். உதாரணமாக ஆஸ்பத்திரியில் அட்மிட் ஆகிறான். டாக்டர்கள் அவனைச் சோதிக்கிறார்கள். எக்ஸ் ரே

எடுக்கிறார்கள். இசிஜி எடுக்கிறார்கள். டாக்டர்கள் கேசை விவாதிக்கிறார்கள். இப்படி ஆஸ்பத்திரியில் என்ன என்ன நடக்குமோ, என்ன என்ன காட்ட விருப்பமோ அனைத்தையும் ஒவ்வொரு செயலுக்கும் ஓர் அட்டையாக எழுதிவைத்துக்கொள்வது நல்ல முறை. இவ்வாறு ஒரு படத்துக்கு நூற்றுக்கு மேற்பட்ட கார்டு கூட இருக்கலாம். இந்த கார்டுகளைத் தேவையில்லையெனில் நீக்கி விடலாம். முதலில் எழுதிப்பார்க்க வேண்டும். ஒவ்வொரு செயலுக்கும் ஒரு கார்டு அல்லது ஒரு பக்கம்.

நீங்கள் அடிக்கடி சினிமா படப்பிடிப்பில் கேட்கும் வார்த்தை 'ஸ்டார்ட்', 'கேமிரா', 'ஆக்ஷன்'. எப்போது படப்பிடிப்பு துவங்கினாலும் டைரக்டர் ஆக்ஷன் என்றுதான் சொல்வார். இதில் மறைமுகமான பாடம் உள்ளது. சினிமாவுக்குத் தேவை ஆக்ஷன். செயல். பேச்சல்ல. எந்த டைரக்டரும், 'பேசுங்கப்பா" என்று தொடங்குவதில்லை. ஒரு வேளை மெகா சீரியல் டைரக்டர்கள் அவ்வாறு செய்யலாம். சினிமாவில் தேவை செயல்பாடு. ஆக்ஷன். யாராவது ஒரு கதா பாத்திரம் ஏதாவது செய்து அதன் விளைவாக மற்றொரு பாத்திரம் ஏதாவது செய்ய அந்தச் செயலும் மற்றொரு செயலாக விளைய ... இவ்வாறு கதை செல்ல வேண்டும். உதாரணமாக 'முதல்வன்' படத்தில் அர்ஜுன் ஒரு டிவி ரிப்போர்ட்டராக அறிமுகமாகிறார். ஒரு கதவடைப்பைத் திறமையாகப் படம்பிடிக்கிறார். அதன் விளைவாக அவருக்கு ப்ரமோஷன் கிடைக்கிறது. அதன் விளைவாக அவருக்கு முதல்மந்திரியைப் பேட்டி காணும் வாய்ப்பு கிடைக்கிறது. அந்த வாய்ப்பினால் அவருடைய விரோதம் கிடைக்கிறது. அதனால் அவர் பதவி இழக்கிறார். அவர் அரசியலுக்குத் தள்ளப்படுகிறார். பெற்றோரை இழக்கிறார். இப்படிச் செயல்களாக ஆக்ஷன்களாகத்தான் கதையை அமைக்க வேண்டும். கதையைத் துவக்கும் முதல் சம்பவத்துக்கு வர உங்களுக்கு முப்பது பக்கம் இருக்கிறது. முதல் பத்து பக்கம் முக்கியம் என்று சொன்னோம். பத்துப் பக்கத்தில் நீங்கள் முக்கியமான கேரக்டரை நிலைநாட்ட வேண்டும். கதாநாயகன் அல்லது கதாநாயகியை எப்படி ஆரம்பிப்பீர்கள்? நாம் முன்பு சொன்னதுபோல் அட்டைகளை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். உதாரணமாக ஓர் அலுவலகத்தில் ஆரம்பிக்கிறீர்கள் எனில் ஒரு கார்டில் அலுவலகம் என்று எழுதுங்கள். அடுத்த கார்டில் ஆபிசில் ஒரு லட்சம் ரூபாய் காணாமற்போய்விடுகிறது என்று எழுதினால் உடனே சுவாரஸ்யம் ஏற்படுகிறது. அடுத்த கார்டில் உயர்அதிகாரிகள் கூடிப் பேசுதல். அடுத்த கார்டில் போலிசைக் கூப்பிடுதல். அடுத்ததில் பத்திரிகைக் காரர்கள் வருகிறார்கள். அடுத்த கார்டில் அண்ணாசாமி கொஞ்சம் நெர்வசாக இருக்கிறான். அடுத்த கார்டில் போலிஸ் அவனை விசாரிக்கிறார்கள். அடுத்த காட்சி அண்ணாசாமி வீட்டில் டெலிபோன் வருகிறது. அவன் குடும்பத்தினர் நம்புவதில்லை. வக்கீலைக் கூப்பிடுகிறார்கள் அடுத்த கார்டு.

இப்படிப் படிப்படியாக அட்டை அட்டையாகக் கதையைக்

கட்டடத்திற்குச் செங்கல் அடுக்குவதுபோல அமையுங்கள். இந்த கார்டுகள் எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் எழுதலாம். ஆனால் ஒவ்வொன்றும் ஒரு செயல் மட்டும்தான்! இப்படியே மெல்ல மெல்ல முதல் அங்கத்தின் inciting incident திசை திருப்பும் சம்பவம் வரை எழுத வேண்டும்.

இப்போது கார்டுகளைத் திருப்பிப் படியுங்கள். எங்காவது கதையில் ஓட்டை இருந்தால் அங்கே ஒரு கார்டு செருகுங்கள். ஏதாவது கார்டு அதிகப்படியாக இருந்தால் அதைத் தூக்கி எறியுங்கள். இவ்வாறு முதல் அங்கத்தை முடிக்கும் வரையில் எல்லா கார்டுகளையும் எழுதிய பின் இரண்டாவது அங்கத்துக்குச் செல்லுங்கள். அதன் பின் மூன்றாவது அங்கம். எல்லா கார்டுகளையும் எழுதிக் கலைத்துப் போட்டுச் சுருக்கிப் பெருக்கிக் கதையை ஒரு ஷேப்புக்குக் கொண்டு வந்தபின்தான் வசனம் எழுதத் துவங்க வேண்டும். வசனத்திற்கு அவசரமே இல்லை. கதையின் லைன் ஆர்டர் ஒழுங்காக அமைய வேண்டும். அதைத் திரும்பத் திரும்பத் திருத்தாமல் மேலே செல்வதில் அர்த்தமில்லை. கதையின் ப்ரிமைஸ் என்பார்கள்: தமிழ் சினிமா காரர்கள் இதை 'நாட்' என்பார்கள். நல்ல வார்த்தை. இந்த 'நாட்' இல்லையெனில் மேற்கொண்டு கதை தொடரக்கூடாது. Some thing wrong. ஆரம்ப அத்தியாங்களில் இதைப் பற்றி விலாவாரியாகப் பேசினோம். What if என்ன ஆகும் என்கிற கேள்வி கேட்கக்கூடிய கதைகள் வெற்றி பெறும் என்றும் சொன்னோம். உதாரணமாக ஒரு சாதாரணத் தொலைக்காட்சி நிருபன் ஒரு நாளைக்கு முதல்வனா னால் என்ன ஆகும்? ஒரு தாய்க்குப் பிறந்த இரட்டைப் பிள்ளைகளில் ஒருவன் குள்ளன் என்றால் என்ன ஆகும் (அபூர்வ சகோதரர்கள்)? இப்படி எல்லா சினிமாவையும் எல்லா நல்ல சினிமாவையும் ஒரு கேள்விக்குள் உள்ளாக்க முடியும் என்று சொன்னோம். பல உதாரணங்களும் தந்தோம்.

உங்கள் கதையில் அந்த what if இருக்கிறதா பாருங்கள். இல்லையேல் மாற்றி அமையுங்கள்.

சீன் என்பதற்கு உதாரணம் தருகிறேன். இதற்கு எந்தவித அறிமுகமுமில்லாமல் சும்மா படித்துப் பாருங்கள். இது ஒரு நிஜ உதாரணம்.

பெப்சி

காட்சி 43

இமான் மைதானத்தில் தனியாக உட்கார்ந்திருக்கிறான். பின்னணியில் உற்சாகமாக கிரிக்கெட் ப்ராக்டிஸ் நடந்துகொண்டிருக்கிறது. ஐரீன் வருகிறாள்.

ஐரீன் : நீ ஆடலை?

இமான் : டீம்லருந்து தூக்கிட்டாங்க.

ஐரீன் : உன்னையா? You must be joking

இமான் : நெட்ஸ் மிஸ் பண்ணிட்டேன்னு அந்த சொண்ட்டி கோச்சு

ஐரீன் : ஏன் நெட்ஸ் போகலை?

இமான் : தெரியாத மாதிரி கேக்கறியே. உன்கூடத்தான கல்ச்ரல்ஸ் வந்தேன். பதினஞ்சு நாள் சுத்தினனே.

ஐரீன் : *(முகம் மாறி)* கல்ச்சுரல்ஸ் முக்கியமா, கிரிக்கெட்டா?

இமான் : உன்கூடப் போற கல்ச்சரல்தான் எனக்கு முக்கியம்.

ஐரீன் : I don't believe it! இமான் உனக்கு கிரிக்கெட்தான், கிரிக்கெட்தான் முக்கியம். கிரிக்கெட் கிரிக்கெட் கிரிக்கெட்! கிரிக்கெட்ல உனக்குப் பெரிய எதிர்காலம் இருக்கு. You're good. You are state levelடா இப்பவே. சரியா சொல்லு இமான். டீம்லருந்து உன்னை தூக்கினதுக்கு என்கூடச் சுத்துனதுதான் காரணமா?

இமான் : ஐரீன் நீதான் எனக்கு முக்கியம். நான் உனக்காக எதையும் விட்டுக்கொடுக்கத் தயாரா இருக்கேன்.

ஐரீன் : *(தலையில் கை வைத்தவாறு)* I don't believe it. உன் எதிர்காலம், லட்சியம், கேரியர் எல்லாத்தையும் விட்டுருவாயா?

இமான் : எல்லாம் காதலுக்கு முன்னால பிசாத்துச் சமாச்சாரம்.

ஐரீன் : இது காதல் இல்லை. முட்டாள்தனம். Irresponsibility.

(இமான் திடுக்கிடுகிறான்)

A beat

ஐரீன் : பொறுப்பில்லாதவங்களை நான் வெறுக்கறேன். வீட்ல ரெண்டு பொறுப்பில்லாதவங்களை வச்சுக்கிட்டு நான் பட்ட பாடு.

(இமான் யாரு என்பது போல் நிமிர)

ஐரீன் : எங்க அப்பா, அம்மா.

இமான் : என் ஆசை ஒண்ணுதான் ஐரீன். உன்கூட இருக்கறது, உன்னைப் பாக்கறது, பாத்துக்கறது.

மத்ததெல்லாம் எனக்கு மயிரே போச்சு. கிரிக்கெட் எம்சிஏ, எம்பிஏ, எம்ஆர்எஃப் ட்ரெய்னிங்.

ஐரீன் : என் ஆசை என்ன தெரியுமா? நீ கிரிக்கெட்ல பெரிய ஆளா வரணும். உன் வெற்றில ஒட்டிக் கிட்டு நிறைய travel பண்ணணும். உலகை சுத்திவரணும். TV புகழின் வெளிச்சம் இமான்! மூணு வயசிலருந்து நினைவு தெரிஞ்ச நாள்ளருந்து அப்பா அம்மா சண்டையை பாத்துகிட்டிருக்கேன். நான் விரும்பினது நீ ஒரு நாள் கிரிக்கெட்ல famousஆ வருவே. என்னை அந்த நரகத்திலிருந்து மீட்டு உலகத்தை எனக்குக் காட்டுவே. அதுக்குத்தான் உன்கிட்ட இவ்வளவு நெருக்கமாப் பழகினேன்.
(மைதானத்தில் ப்ராக்டிசை பார்க்கிறாள்)
போ கிரிக்கெட் ஆடு. அப்புறம் வா. காதல் பண்ணலாம்.

இமான் : (திடுக்கிட்டு நம்ப முடியாமல்) அப்ப நீ விரும்பினது என்னை இல்லை. என் கிரிக்கெட்டை.

ஐரீன் : அப்படியே வெச்சுக்கயேன்.

இமான் : நீ இத்தனை செல்பிஷா?

ஐரீன் : நீ இத்தனை பொறுப்பில்லாதவனா? லுக் இமான் என் வாழ்க்கையை ஒரு பொறுப்புள்ளவன்கிட்ட ஒப்படைக்க விரும்பறேன். காதலி பின்னால சுத்தறது எனக்கு முக்கியமில்லை. காதலியுடைய ஆசைகளை நிறைவேற்றறது முக்கியம். முதல்ல கிரிக்கெட் நல்லா ஆடு இமான். அப்புறம் காதல் பண்ணலாம். அவசரமே இல்லை.

(OS Voice)

என்ன இமான் ஊத்திக்கிச்சா? ரிசர்வ் லிஸ்டுலகூட பேர் இல்லையாமே.

ஐரீன் : பைபை இமான்! நான்கூட காலேஜ் மாறிடப் போறேன். இந்த காலேஜ்ல வெட்டிப் பசங்க ஜாஸ்தியாயிட்டாங்க. ஒருத்தனுக்கும் பொறுப்பில்லை.

(அவள் செல்வதைக் கண்ணீருடன் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறான்.)

இந்தக் காட்சியை நான் எழுதிக்கொடுத்தபடி டைரக்டர் ஜீவா பயன்படுத்தியுள்ளாரா என்பதை நீங்கள் படம் வந்து, பார்க்க சந்தர்ப்பம் ஏற்பட்டால் கவனிக்கலாம். இதை மறுமுறை படியுங்கள். இப்போது சில குறிப்புகள் தருகிறேன். படம் கிரிக்கெட் மைதானத்தின் பின்னணியில் ஆரம்பிக்கிறது. மற்றவர்கள் ஆடிக்கொண்டிருக்க, இமான் என்கிற பாத்திரம் மட்டும் சோர்ந்து வெளியே உட்கார்ந்திருக்கிறான். ஐரீன் என்கிற பெண் வருகிறாள்.

அவள் கேட்கும் கேள்வி.

நீ ஆடலை?

இது போதும். இரண்டே வார்த்தை 'ஏன் இமான் மற்றவங்கள்ளாம் ஆடிக்கிட்டிருக்கறபோது நீ மட்டும் தனியா சோகமா உக்காந்திருக்கே' என்று எழுதினால் சினிமா என்னும் விஷுவல் மீடியத்தை விரயம் பண்ணுவதாகும்.

அடுத்த வசனத்தைப் பாருங்கள்.

டீம்லருந்து தூக்கிட்டான்.

உன்னையா? You must be joking.

இதிலிருந்து இமான் பெரிய ப்ளேயர் என்பதும் தெரிகிறது. இனி சீனைப் படித்தால் கதையின் ஓட்டம் புரியும். சீனில் இவற்றைக் கவனிக்கவும். கதாபாத்திரங்களுக்குள் உள்ள உறவுகள், அவர்களுக்கு இதற்கு முன் நடந்த சம்பவங்கள், அவர்கள் திறமைகள், அனைத்தும் முன்பே சொல்லப்பட்டிருந்தால், சீனில் அவைகளை வசனமாகத் திரும்பச் சொல்லக்கூடாது. உதாரணத்துக்கு ஐரீன் இமானின் girl friend. இதை அவர்கள் அருகருகே பழகிக்கொள்ளும் விதத்திலிருந்தே டைரக்டர் காட்டிவிடுவார். இதை நீங்கள் ஒவ்வொரு தடவை அவர்கள் சந்திக்கும்போதும் 'ஹாய் மை டியர் காதலி எப்படி இருக்கே' என்று எழுதத் தேவையில்லை.

19

திரைக்கதை வடிவம்

திரைக்கதை வடிவம் என்பது மிக எளிமையானது. உங்கள் வேலை ஒரு கதையைக் காட்சியாகவும் உரையாடலாகவும் சொல்ல வேண்டியது. கேமிராவை இங்கே வைக்க வேண்டும், காமிரா மேலிருந்து கீழாகக் கதாநாயகியை அணுகி, அவள் கண்களில் முடிகிறது போன்ற குறிப்புகள் எல்லாம் திரைக்கதை எழுத்தாளனின் வேலையல்ல.

'கதாநாயகியின் முகத்தில் கோபம்' – இந்தக் குறிப்பு மட்டும்தான் உங்கள் வேலை. காமிராக் கோணங்களை விவரித்து உங்கள் நேரத்தையும் டைரக்டரின் நேரத்தையும் விரயம் செய்யாதீர்கள்.

அமெரிக்காவின் மிகச் சிறந்த எழுத்தாளர்களில் ஒருவரான ஸ்காட் ஃபிட்ஸ்ஜெரால்டு திரைக்கதை எழுதும் கலையைச் சரியாக புரிந்துகொள்ளாமல் காமிரா கோணங்களையெல்லாம் எழுதி எல்லாவற்றையும் மாற்ற வேண்டியிருந்தது. காமிரா கோணங்கள் உங்கள் வேலையல்ல. கதை சொல்வதுதான் உங்கள் வேலை. ஸ்கிரிப்ட் எழுதுவது நீங்கள். டைரக்டரின் வேலை அதைப் படமாக்குவது. கேமிராமேனின் வேலை விளக்குப்போடுவது. படம் எடுப்பது சிம்பிள். அவரவர் வேலையை அவரவர் பார்த்துக்கொள்ளட்டும். சினிமா ஒரு கூட்டு முயற்சி. அதை விட்டுவிட்டு 'காட்சி துவங்கும்போது high speedல் ஒரு காப்பிக் கோப்பை விழுந்து உடைகிறது. க்ளோசப்பில் அதன் மேல் ஒரு கண்ணீர்த்துளி பட்டுத் தெறிக்கிறது.' இதெல்லாம் வேண்டாத வேலை.

ஒரு காட்சியை எந்த அளவுக்கு வர்ணிக்க வேண்டும்? இதைப் பற்றிய கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன. என் போன்ற எழுத்தாளனுக்கு ஒரு காட்சியை விவரிப்பது ஐஸ்க்ரீம் சாப்பிடுவது போல. அந்த அளவுக்கு detail விவரங்கள் டைரக்டருக்குத் தேவையில்லைதான். நான் முன்பு சொன்னதுபோல் ஒரு பாரா எழுதுவதை அவர் ஒரு ஷாட்டில் முடித்துவிடுவார். இருந்தும் கூடிய அளவுக்கு விவரமாகக் காட்சியை வர்ணிப்பது நிச்சயம் டைரக்டருக்கு உதவி

செய்யும். காட்சி அமைப்பை விவரிப்பது உங்கள் திறமையைப் பொறுத்தது. அதை அவர் அப்படியே பயன்படுத்துவார் என்று எதிர்பார்க்கக் கூடாது. மணிரத்னம் 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' படத்தில் இரண்டு காட்சிகளையும், 'அலைபாயுதே' திரைப்படத்தில் பரபரப்பான கடைசிக் காட்சிகளையும் சிறுகதை வடிவத்தில் எழுதித்தரச் சொன்னார்.

'அமுதாவும் அவனும்' என்ற சிறுகதையாகத் தினமணியிலும் 'மனைவியைத் தேடி' என்கிற தலைப்பில் கல்கி மலரில் குறுநாவலாகவும் வெளிவந்திருக்கின்றன. 'வெளியேற்றம்' என்கிற கதை இன்னும் பிரசுரமாகவில்லை. அதைப் பின்னிணைப்பாகக் கொடுத்திருக்கிறேன். என் கதையை அவர் எப்படி விஷுவலாக்கியிருக்கிறார் என்பதை நீங்கள் கவனிக்கலாம். பெரும்பாலும், 'விடைகொடு எங்கள் நாடே' என்கிற உருக்கமான பாடலாகவும் அம்மனாச்சி கோவில் காட்சிகளாகவும் அமைத்தார். இருந்தும் இந்தச் சிறுகதை அவரது கற்பனைக்கு உதவியது.

இப்போது ஒரு முழுத் திரைக்கதைக்கும் உதாரணத்தைப் பார்க்கலாம் 'இரண்டு மணி நேரப் படத்தையும் கொடுத்தால் அதைப் படிக்கப் பொறுமை இருக்காது. அதனால் இதன் first act முதல் அங்கத்தை மட்டும் கொடுத்திருக்கிறேன் (பின்னிணைப்பு 2). இது திரைப்படமாக இன்னும் வரவில்லை. ஆனால் காப்பிரைட் உரிமைகளுக்கு உட்பட்டது. இதன் அமைப்பில் நீங்கள் கவனிக்கவேண்டியது முதல் அங்கத்தின் அங்க அடையாளங்கள் கதையின் அத்தனை பாத்திரங்களையும் கதைக் களனையும் அறிமுகப்படுத்தியுள்ளது. அதனுடன் கதையின் முக்கிய சம்பவம் inciting incident. அதையும் முதல் பத்து நிமிஷத்துக்குள் சொல்லிவிடுவது. கதையின் மற்ற பகுதி இதன் விளைவால் வருவது என்பதை சுலபமாக நீங்கள் உணர முடியும். உணர வேண்டும். இல்லையெனில் இத்தனை தூரம் இந்தப் புத்தகத்தைப் படித்ததற்குப் பயன் இல்லை. இந்த வடிவம் என் வடிவம். ஓர் எழுத்தாளனாகிய நான் அமைத்துக் கொண்ட திரைக்கதை வடிவம். திரைக்கதையின் பிதாமகர் என்று கருதப்படும் Paddy Cheyefsky பாணி இது. இத்தனை விவரங்கள் நீங்கள் எழுத வேண்டும் என்கிற கட்டாயமில்லை.

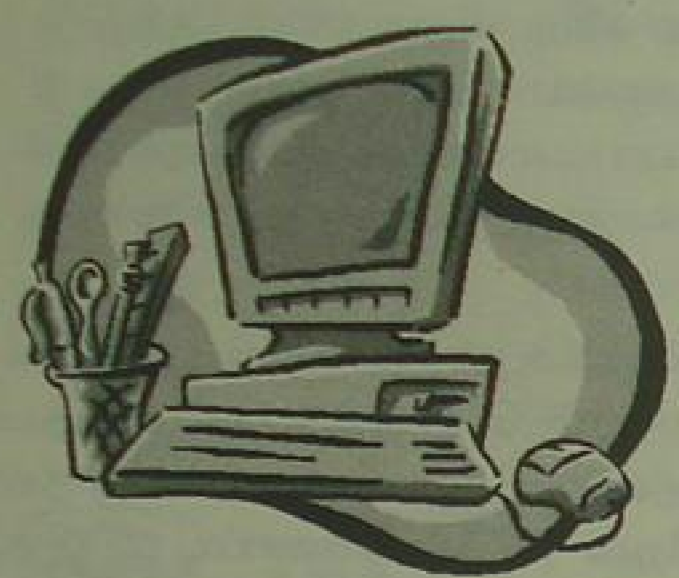
நல்ல திரைக்கதை அமைப்பதற்கான விதிகள் எளியவை.

ஒரு சினிமாவில் எல்லாவற்றையும் சொல்ல முயற்சிக்கும்போது, சிக்கல் வரும். ஒரு ஐடியாவைத் தெளிவாகச் சொன்னாலே போதும்.

ஏ.வி. மெய்யப்பன் அவர்கள் தன்னிடம் கதை சொல்ல வருபவர்களிடம் 'எங்கே பாட்டுப் புஸ்தகத்தில் வராப்போல கதையைச் சொல்லு' என்பாராம். அதைவிடச் சுருக்கமாக ஒரு வரியில் சொல்ல முடிந்தால்கூட நல்லது. இதைத்தான் 'ப்ரிமைஸ்' என்பார்கள்.

20

முடிவாகச் சில விஷயங்கள்



இப்போதெல்லாம் திரைக்கதை எழுதுவதற்குக் கணிப்பொறியைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். அழகாக அச்சடித்துக் கொடுப்பதுடன் கணிப்பொறியின் பயன்பாடு நின்றுவிடுகிறது. மாறாகத் திரைக்கதைக்கென்றே ஏற்பட்ட மென்பொருள்கள் பல உள்ளன. Final Draft, Scriptware, Block-buster போன்ற மென்பொருள்கள் பிரசித்தம். இதெல்லாம் IBM, Apple, கணிப்பொறியின் விண்டோஸ் சூழ்நிலையில் இயங்கும். நான் பயன்படுத்துவது Movie Magic என்னும் மென்பொருள். மிகமிக வசதியானது. அதில் கணிப்பொறியின் விசைப்பலகையின் TAB, ENTER விசைகளையே பெரும்பாலும் பயன்படுத்தித் திரைக்கதை வடிவத்தை நேர்த்தியாய் அமைக்க முடியும். அதுவே சீன் நம்பர் பார்த்துக்கொள்ளும். சம்பவ விவரணையான actionஐயும் உரையாடலான dialogueஐயும் சரிவரப் பிரித்துச் சரியான இடைவெளி விட்டு அடிக்கும். இதில் வடிவமைத்த ஒரு பக்கம் குத்துமதிப்பாக ஒரு நிமிஷம் படமாக வரும். Page a minute. ஒரு கதாபாத்திரத்தின் பெயரை ஒருமுறை உள்ளிட்டால் திரும்ப அதை உள்ளிட வேண்டியதில்லை. முதல் எழுத்தை அடித்தாலே போதும். பகல் காட்சிகள், இரவுக் காட்சிகள், உள் வெளிக் காட்சிகள், கட், டிசால்வ் போன்ற எல்லா வசதிகளும் காட்சி மாற்றத்திற்கான 'ஐக்கான்'கள் மேல் மௌசை க்ளிக்கினால் போதும். இறுதியில் படம் எத்தனை சீன், எத்தனை பாத்திரங்கள் பேசுகிறார்கள், எத்தனை இரவு சீன்கள், எத்தனை பகல் சீன்கள், ஒவ்வொரு பாத்திரமும் எந்த எந்த சீனில் வருகிறார்கள், அவர்கள் டயலாக் என்ன எல்லாவற்றையும் பட்டியலிட்டுவிடும். மேலும் இந்தத் திரைக்கதையின் தகவல் தளத்தை வைத்துக்கொண்டு scheduling என்கிற மென்பொருள் இருந்தால் படத்துக்கு பட்ஜெட் போட்டு தினம் ஷூட்டிங்குக்கு இவ்வளவு பணம் வேண்டும், இவர் இவர் இன்று வேண்டும் என்பதையும் சொல்லிவிடும்.

நான் 'மூவி மேஜிக்' மென்பொருளை சுலபமாகத் தமிழுக்கு ஏற்றவாறு மாற்றிக்கொண்டு பயன்படுத்துகிறேன்.

என்னதான் கணிப்பொறி பயன்படுத்தினாலும் இதனால் திரைக்கதை அருமையாக அமையும் என்று சொல்ல முடியாது. அதற்கு இந்தப் புத்தகத்தில் சொல்லப்பட்டுள்ள, கணிப்பொறி தேவையில்லாத விதிகள் நிச்சயம் உதவும். சுருக்கமாகச் சொன்னால் 120 பக்கத்துக்கு மேல் எழுதாதீர்கள்.

60 இலிருந்து 70 சீனுக்கு மேல் வேண்டாம்.

மூன்றாகப் பிரியுங்கள் (30, 60, 30).

முதல் முப்பது பக்கத்துக்குள் பிரதான சம்பவம் நடந்தே தீர வேண்டும்.

பாட்டு, டான்ஸ், ஃபைட் பற்றி நீங்கள் கவலைப்படக்கூடாது.

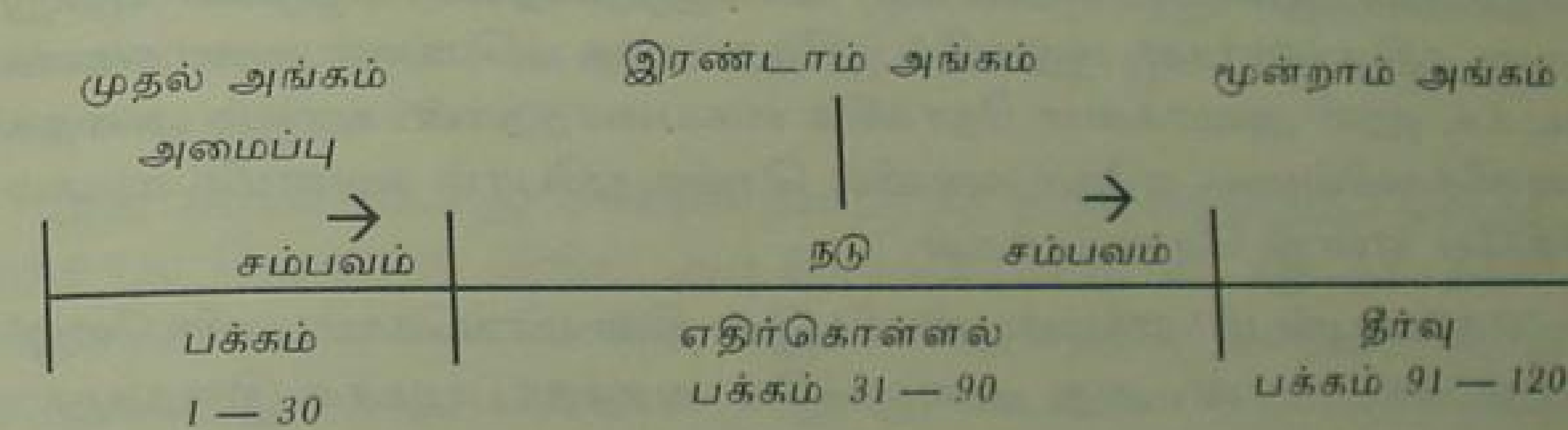
கதையை ஒழுங்காகச் சொன்னால் அவர்கள் மற்றதைப் பார்த்துக் கொள்வார்கள்.

ஒவ்வொரு சீனும் இரண்டு பக்கத்தை மிஞ்சக்கூடாது. கால் அங்குலமாவது கதை அதில் நகரவேண்டும்.

Enter the scene late-Leave early. தாமதமாக நுழைந்து சீக்கிரம் வெளிவந்துவிடுங்கள்.

Show, do not tell. காட்டுங்கள், சொல்லாதீர்கள்.

மீண்டும் இந்த வரைபடத்தை ஒருமுறை பார்த்துக்கொள்ளுங்கள்.



நல்லாசிகள்.

சிறுகதை

வெளியேற்றம்

பஸ் களைத்து நின்றது. அமுதாவும் இந்திராவும் ஹரியும் அவசரமாக இறங்கும் பயணிகளைப் புரியாமல் பார்த்தார்கள். ஏறக்குறைய காலியாக இருந்தது. அதன் கண்டக்டர் 'மாங்கொம்பு கெதியா வெளிக்கிடுங்கோ' என்றான் பஸ்ஸின் வெளிப்புறத்திலிருந்து.

மூவரையும் உதிர்த்துவிட்டு, அவன் தொத்திக்கொள்ள பஸ் புறப்பட்டது. அதன் புகை மேகம் மறைந்ததும் மூவரும் தனியாக, மிகத் தனியாக இருந்தார்கள். ஒரு காகம் பப்பாளிப்பழத்தைக் கொத்திக்கொண்டிருந்தது. ஒரு பேர்தெரியாத பறவை நீலத்துணுக்காகப் பறந்து சென்றது. அப்போது லேசாக ஒரு 'பட பட' சப்தம் தூரத்திலிருந்து அவர்களை அணுகுவது கேட்டது. சட்டென்று முகத்தில் அடித்ததுபோலப் புழுதி பறக்க ஒரு ட்ராக்டரும் ட்ரெய்லரும் அவர்களைக் கடந்து சென்றன. அது விதவிதமான மக்களாலும் பொருள்களாலும் நிரம்பிப் பிதுங்கியிருந்தது. சைக்கிள்கள், கயிற்றுக் கட்டில்கள், ஆடு, நாய்க்குட்டி, துணி மூட்டைகள் மேல் நெருக்கமாக வீற்றிருந்த ஆண்கள், பெண்கள், கைக்குழந்தைகள், கிழங்கள் என்று அடைந்திருந்தார்கள். குலுங்கிக் குதித்து அந்த ட்ரெய்லர் அவர்களைக் கடக்க, ஹரி அவர்களை நோக்கிக் கையசைத்தான். யாரும் அதைக் கவனிக்கவில்லை. ஏதோ கனவில் செல்வதுபோல் கவனமில்லாமல் விதியே என்று சென்றார்கள்.

"எக்ஸ்க்யூஸ் மி! எக்ஸ்க்யூஸ் மி! இஸ் திஸ் மாங்கொம்பு வில்லேஜ்" என்று கேட்டான். அது அவனுக்கே அசந்தர்ப்பமாக இருந்தது.

அதில் ஒருவன் ட்ராக்டர் வந்த திசையைக் காட்டிவிட்டு "அங்க ஆரும் இல்லை. உங்களுக்கென்ன விசரே?"

"எங்க போனாங்க எல்லாரும்?" என்றாள் அமுதா.

"எதாவது திருவிழாவா இருக்கும் இல்லே?"

இந்திரா, "பாத்தா அப்படித் தெரியலியே சைக்கிள், ஆடு மாடெல்லாம் போறது."

"விசரேன்னா என்னப்பா அர்த்தம்?" என்றாள் அமுதா.

"நீங்க புதுசான்னு கேக்கறாங்கபோல."

"அம்மா எனக்கு சூசூ வரது" என்று ஒரு மரத்தடிக்கு ஒதுங்கினாள் அமுதா.

மரத்தின் பின்னால் போய்விட்டு வந்தபோது அமுதா அந்த உடலைப் பார்த்தாள்.

"அங்கப் பாரு" என்றாள்.

ஹரி எட்டிப் பார்க்க, புழுதியும் தழைகளும் மறைக்க ஒரு உடல் தெரிந்தது. கை குவிந்திருந்தது. மூக்கில் ஈ.

இந்திரா "என்ன அங்கே" என்றாள்.

"யாரோ தூங்கறார்" என்றான் ஹரி சற்று ஈனமான குரலில்.

அவர்கள் சற்றுக் கவலையுடன் ஊரின் வடக்குப் புறத்தை நோக்கி நடந்தார்கள்.

பேரிரைச்சலுடன் ஒரு ஹெலிகாப்டர் கூரைகளுக்கு மேலாகக் கடந்து சென்றது.

அந்தச் சிறிய கிராமத்தின் விளிம்பிற்கு வந்தார்கள்.

மற்றொரு ஹெலிகாப்டர் தாழ்வாகப் பறக்க, அவர்கள் தலையெல்லாம் காற்றடித்தது.

ஒரு பெரியவர் அவர்களைச் சாலையோரமாகத் தள்ளி ஒதுக்கி விட்டு "தென்னை வட்டைத் தொட்டுக்கொண்டு போறான்கள். முன்னரெண்டால் இப்படிப் பதிவாக பறப்பினமா பறவை மாதிரித் தான் தெரியும். கவனமாக இரும். தலைமுடி பிச்சுக்கும். ரெண்டு வருசத் துக்கு முன்னராகில் விழுந்தடிச்சு ஓடுகினம். இப்பப் பதட்டமில்லை."

சாரிசாரியாக மக்கள் ஒரே திசையில் நடந்துகொண்டிருக்க மிலிட்டரி வேன்கள் ஒலிபெருக்கி மூலம் அறிவிப்பு செய்தன.

"ஆமி யாழ்ப்பாணத்தை நோக்கி முன்னேறுகிறது. மாங்கொம்பு மக்கள் எல்லாரும் ஊரைவிட்டுக் கிழக்கே இடம்பெயருமாறு கேட்கப்படுகிறார்கள்."

இது அவ்வப்போது மெஷின்தனமாகத் திரும்பத்திரும்ப ஒலிக்க, ஐந்தாறு ஷெல்கள் விசில் அடித்துக்கொண்டு கடந்து தூரத்தில் வெடித்தன. மெல்ல மெல்ல அந்தக் கிராமத்தில் நுழைந்தபோது ஒரு ட்ராக்டர், நாலு ட்ராக்டர், பத்து ட்ராக்டர், லாரி, மாட்டுவண்டி, சைக்கிள் என்று கையில் கிடைத்ததை எடுத்துக்கொண்டு மக்கள் திரளாக வெளியேறிக்கொண்டிருந்தார்கள். சைக்கிள்களில் ஏற்றி பாரச்சுமைகளோடு ஒரு பகுதியினர் தள்ளாடினர். மாட்டு வண்டிகள் சுமை தாளாமல் கடகடத்தபடி நடந்துகொண்டிருந்தார்கள். சுமையேற் றிய வண்டிகளின் உச்சாணியில் வயதானவர்கள் பொக்கை வாய்களை மென்றுகொண்டு கண்மூடி ஆடிச் சென்றுகொண்டிருந்தார்கள். தாயின் வயிற்றைப் பற்றிய குரங்குக் குட்டிகள் போல அவர்கள் அபத்திரமான நிலையில் அவ்வப்போது மேலே இருந்து வழுக்கிக் கொண்டிருந்தார்கள். சில வயதானவர்களைக் கைப்பற்றி அழைத்துச் செல்ல, பல பெண்கள் தம் அத்தனை சொத்துக்களையும் மூட்டை கட்டிக்கொண்டு தலைச்சுமையாக வைத்திருந்தனர். நோயாளிகள்,

நடுத்தர வயதுக்காரர்கள், சிறுவர்கள், குழந்தைகள் அனைவரும் அரச மரத்தடி வீதியைக் கடந்து இலக்கில்லாமல் நடந்தார்கள். போகிற போக்கில் பேசிக்கொண்டே சென்றார்கள். "நான் தனியனாகவில்லை. இது கடைசி மகள். பேரப்பிள்ளைகள் இருக்குது. அயலட்டையிலிருந்து எனக்குக் கடிதம் எழுதினார். ஆறு மாதங்கள் எங்களோடு தங்கியிருங்கள். பார்க்க ஆவலாயிருக்கிறது. பேரப்பிள்ளைகள் ஆவலா இருக்கிறார்கள். ஒருக்கா போய்வருவம்னு முடிவெடுக்கையில் இது!"

"நான் கனடாவிற்குப் போய்விட்டு வந்தவன் சொல்கிறன் மாணிக்கம், அது எங்களைப்போல வயதானவர்களுக்குச் சரிவராது. சின்ன அறைக்குள்ள நாள் முழுதும் டி.வி. பார்த்துக்கொண்டு இருக்க முடியாது. கண்டியோ? பிள்ளையளை வாரத்தில் ஒரு நாள் பார்க்கலாம். எல்லாரும் பிசி. உழைக்கிறதுக்குத்தான் வாழ்கினம். குளிர் கூதல் கொடுமை. எங்கட ஊரில காலாற நடந்து அப்படிப்போய் இப்படி வந்து கோயில் ஒழுங்கையில் நடந்து, இது சொர்க்க பூமி."

ஹூம். சொர்க்க பூமி. சொந்த மண்ணில் இருக்கவிட்டால் சொர்க்க பூமி, ஒரு நாள் இதெல்லாம் கெட்ட கனாபோல பொய்ப் பிம்பங்கள் போலக் கரைந்துபோகும் என்ற எண்ணத்தில்தான், ஒரு நாள் பரம்பரை மண்ணுக்குத் திரும்புவோம் என்ற நம்பிக்கையில் தான் விழிகளில் நீர்வழிய இவர்கள் வெளியேறுகிறார்கள்.

'மை காட், வி ஆர் லேட்' என்றாள் இந்திரா. "ஹரி போய்டலாம்."

"இவ்வளவு தூரம் வந்துட்டோம். அந்தப் பொம்பிளையைப் பார்த்துட்டு போகலாமே."

"ஏம்மா எல்லாரும் போறாங்க?"

"அவங்களுக்கு லீவு விட்டிருக்காங்க கண்ணு."

ஓரத்தில் ஹெலிகாப்டரின் பறப்பொலி கேட்டது.

"பணக்காரங்கல்லாம் எலிகாப்டர்ல போறாங்களா?"

மண்ணெண்ணை போட்ட மோட்டார் சைக்கிள்கள் புகை கக்கிக்கொண்டு, திணறிக்கொண்டு உருமிக்கொண்டு சென்றன. சிவசாமி என்பவர் சைக்கிளை உருட்டிக்கொண்டு நகர, சின்னவளை அதன் கேரியரில் தூக்கி உட்கார வைத்துக்கொண்டு சிரமத்துடன் தள்ளிக்கொண்டு வந்தார். அதில் ஒரு புத்தக மூட்டை விழுந்து புத்தகங்கள் சாலையில் சிதறின. அதை எடுக்க முயன்றபோது மிதிக்கப்பட்டார்.

இந்திரா அமுதாவிடம் "என் கையைப் பிடிச்சுக்க. எந்தக் காரணம் கொண்டும் இந்தக் கையை விடக்கூடாது தெரியுமா?"

அவர்கள் மூவரும் அந்த மனித வெள்ளத்தில் எதிர் நீச்சல் போட்டார்கள்.

ஒரு சிலரை நிறுத்தி "அய்யா நாங்க சுந்தரலிங்கம்ங்கறவரைப் பாக்க வந்திருக்கம்."

"அம்மனாச்சி கோயில்ல இருக்கலாம்."

"கோயில் எங்க இருக்கு?"

"கிழக்கே போம்."

"எது கிழக்கு?"

யாரும் பதில் சொல்லவில்லை.

ஹரி அவர்களைப் பார்த்தான். தகப்பன், பிள்ளை, கணவன், மனைவி, தந்தை, தாய். இரண்டாயிரம் ஆண்டாக வாழ்ந்த அந்த மண்ணை விட்டு இவர்களை ஒரு கணத்தில் இடம்பெயர்க்க இவர்களுக்கு என்ன உரிமை இருக்கிறது? சந்ததி சந்ததியாக நிலைத்து வாழ்ந்த மண். இவர்கள் என்ன நாடோடிகளா ஒரு ஒலிபெருக்கி அதட்டல் மூலம் இருக்கின்றதைச் சுருட்டிக்கொண்டு புறப்பட?

வீடு, வாசல், ஆடு மாடு, சொத்து, சுகம், புத்தகம் அத்தனையையும் விட்டுச் செல்லும் இந்த மண்ணில் சமாதானப் புறாவை எல்லாரும் சேர்ந்து குத்திக் குதறிக் குற்றுயிராக்கிவிட்டார்கள். ஓடில்லாத ஆமைகளாக, கூடில்லாத நத்தைகளாகப் பிறந்த வாழ்வையும் மண்ணையும் விட்டு ஏதிலிகளாக ஓடும் சோக நாடகம் கண்முன்னே நடக்கிறது. நான் மெட்ராசில் காப்பி ஆற்றும் குடும்பக் கதைகளையும் காதல் கதைகளையும் த்ரில்லர்களையும் எழுதிக்கொண்ருக்கிறேன். என்ன எழுத்தாளன் நான்? தூரத்தில் குண்டுகள் வெடித்து அவர்கள் வெளியேற்றத்தை அவ்வப்போது துரிதப்படுத்தின.

ஒரு நாற்சந்தியை அடைந்தார்கள்.

அந்த வெளியேற்றத்தின் பரிமாணம் அப்போதுதான் புரிந்தது.

ஆற்றை வந்து அடையும் கிளையாறுகள்போல நாலு பக்கங்களிலும் மக்கள் அசைந்து வந்தார்கள். அவர்கள் சேரச் சேர நகர்தலின் வேகம் குறைந்து குறைந்து முண்டியடித்தபடி ஏறக்குறைய ஸ்தம்பித்து நிற்கும் நிலைக்கு வந்துவிட்டார்கள்.

அவர்கள் அந்தக் கோயிலை அடைந்தபோது, அதன் பிரகாரத்தில் மக்கள் குறைந்திருந்தார்கள். இனி ஏலாது என்று சோர்ந்த மக்கள். அவர்களை ஒவ்வொருவராக சுந்தரலிங்கம் கிளப்பிக்கொண்டிருந்தார். கோயிலின் விளக்குகளை ஏற்றிக்கொண்டிருந்தார்.

"சுந்தரலிங்கம் உங்களைப் பார்க்க வந்திருக்கினம்."

"ஆரது?"

"அய்யா நாங்கள் சென்னையிலிருந்து வரோம். மாங்கொம்பு சியாமாங்கற பெண்ணைத் தேடி வந்தோம். உங்களைச் சந்தித்தா தகவல் கிடைக்கும்னாங்க."

அவர் அவர்களை ஏற இறங்கப் பார்த்தார்.

"என்ன விசயம் கெதியாச் சொல்லும்."

"நான் ஒரு எழுத்தாளன். தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்தவன். சியாமாகிட்ட ஒரு விலைமதிப்பற்ற பொருளை ஒப்படைக்க வந்திருக்கோம்."

"என்ன பெரியவள். இங்க நிக்கிறியள். கெதியாக வெளிக்கிடுங்கோ" என்று ஒருவன் போகிறபோக்கில் கேட்டான்.

"நான் போறதாக இல்லையடா . . ! நிண்ட பேரு?"

"ஹரி, இது இந்திரா. இது அமுதா."

"மாங்கொம்பு சியாமாவைப் பார்க்க வந்தோம்" என்றாள் இந்திரா.

சுந்தரலிங்கம் விரக்தியாகச் சிரித்தார். "ஒரு நாள் தாமதமா வந்திருந்தா மாங்கொம்பு சியாமா மட்டுமில்லை. மாங்கொம்பு கிராமமே இருக்காது. ஊரே ஓடிக்கொண்டிருக்கிறது. ஆமிக்காரன் வந்துகொண்டிருக்கிறது. தரைமட்டமாவப் போவுது ஊரு. இப்படியே போனா தெருமுனையில முண்டாம் நெம்பர் வீடு. சமயத்தில் வந்தியள்."

ஒரு சிறுவன் வந்து "அப்பு எங்களோட வாங்கோ" என்று அவர் கையைப் பற்றினான்.

"எனக்கொண்டும் ஆகாது சுகிர்தா. அம்மனாச்சி இருக்கிறா."

"சுகிர்தா இவங்களைக் கூட்டிப்போய் சியாமா வீட்டைக் காட்டு."

அப்போது ஒருவன் வேகமாக மோட்டார் சைக்கிளில் வந்து திரும்பினான்.

"ஒலிபெருக்கியில் அறிவிக்கும் பாலத்தை இரவு பன்னிரண்டு மணிக்கு உடைக்கப்படுமாம். அதுக்குள் வெளியேறட்டாம் கெதியா வீட்டுக்குப் போங்கோ."

"எனக்கொண்டும் ஆகாது. அம்மனாச்சி இருக்கிறா" என்ற சுந்தரலிங்கம் மேலும் கோயில் விளக்குகளை நிதானமாக ஏற்றிவிட்டு வெண்கல மணியைக் கிணீர் என்று ஒலிக்கவைத்தார்.

"இந்த மணி ஓசை என்னைக் காப்பாட்டும். எனக்கு ஒண்டும் ஆகாது. எனக்கு ஒண்டும் ஆகாது."

"எல்லாரும் போய்ட்டா அம்மனாச்சிக்கு யார் விளக்கு பொருத்தறது? இந்தத் தலவிருட்சமும் சுற்றாடலும் எத்தனை நூற்றாண்டா இருக்குது. எப்படிக் கணப்பொழுதில் வெளியேறி ஓட முடியும்? எல்லாரும் ஓடிறியள். நான் இஞ்சதான் இருக்க போறேன். ஆமி வரட்டும். செய்யறதச் செய்யட்டும். நான் எங்கையும் ஓடப் போவதில்லை." அவர் மணி அடித்துக்கொண்டே சொன்னார்.

சுகிர்தா அவனிடம் "அவரு கோயிலைவிட்டு வரமாட்டார். நீங்க வாங்க" என்றான். கொஞ்ச தூரம் போனதும் அந்தச் சிறுவன் நின்றான்.

"சென்றி" என்றான்.

"என்ன சோதிக்கிறாங்க?"

"கைக்குண்டு கொண்டு வருவினம் என்டு நிதானமாகப் பரிசோதனை செய்கினம்" என்றான்.

வரிசையாக நின்றிருந்தவர்களைச் சிங்கள ராணுவ வீரன் ஒருவன் தடவிப்பார்த்துப் பரிசோதித்துக்கொண்டிருந்தான். மக்கள் பொம்மைகள் போல அவனை விஸ்தாரமான நிதானமான தடவலுக்குத் தம்மை உட்படுத்திக்கொண்டிருந்தார்கள்.

"கைக்குண்டுகளைக் காவிக்கொண்டு வருகினம்னு இன்னம் ஆமி நம்புதே" என்று ஒரு பெரியவர் புகார் செய்துகொண்டிருக்க அவர்கள் சொன்னதைக் கவனியாமல் அவன் தன் கடமையைச் செய்து கொண்டிருந்தான்.

தோள்களிலிருந்து அவருடைய கால்வரை தடவி இடுப்புக்குக் கீழே கைகளைப் பரப்பி இருபக்கங்களும் தடவிப் பின்னர் முன்பக்கம் கையை அழுத்தித் தடவியபோது,

"விடடா. அங்கக் குண்டில்லை" என்றார்.

அவர் ஏதோ ஆட்சேபம் செய்கிறார் என்பதைப் புரிந்துகொண்ட ராணுவன் திடீரென்று விலகி நின்றபடி அவரை ஏறிட்டுப் பார்த்தான். கோபத்தில் நிதானமாக ரைஃபிளை தயார் செய்ய அந்த இடத்தில் ஒரு பரபரப்பான மௌனம் பிறந்தது. அந்த பெரியவர் "சுடும்" என்றார். அவன் உடைந்த தமிழில் "உங்க ஆளுகள் அதுக்குள்ளதான குண்டைக் கொண்டுபோறது" என்றான்.

"ஆமிக்காரங்களுக்கு எல்லாரும் புலிகளாய்த் தெரிவனம்" என்ற சுகிர்தா அவர்களை வாங்க என்று அந்த சென்றியைத் தவிர்த்து வேற்றுப் பாதையில் அழைத்துக்கொண்டு ரயில் பாதையைக் குறுக்கே கடந்து சென்றான். இவர்கள் ஓட்டமும் நடையுமாகத் தொடர ஒரு வீட்டின் வாசலிலிருந்து 'சியாமா அக்கா' என்று கூப்பிட்டான். பதில் இல்லை. எட்டிப் பார்த்த ஒருவரிடம் "அண்ணை சியாமாக் காளைக் கண்டோ." அவன் தலையாட்ட, சுகிர்தா மற்றொரு தெருமுனைக்கு ஓடிவர, அவர்கள் தொடர்ந்துவர, தெருமுனை திரும்பியதும் சட்டென்று மற்றொரு நீண்ட வெளியேற்ற வரிசை தெரிந்தது. சுகிர்தா ஒரு ட்ரக்கின் மேல் ஏறிக்கொண்டு முன்னே போகும் ஜனவரிசையைப் பார்த்து 'சியாமா அக்கா' என்று கூவினான். எங்கோ ஒரு புதைந்த குரல் கேட்டது. மிக முன்னால் ஏறக்குறைய வரிசையின் ஆரம்பத்தில் கேட்டது. அந்தப் பெண் திரும்பிப் பார்த்தாள்.

"ஆரு."

"சியாமாக்கா நில்லு. உங்களைப் பார்க்க வந்திருக்கினம்."

"ஆரு."

"இவங்கதானா" என்றாள் இந்திரா.

"ஓமோம்."

"இவங்களா!" என்றான் ஹரி.

மெல்ல அவர்கள் முன்னேறும்போது இந்திரா, அமுதாவை இன்னும் இறுக்கிப் பிடித்துக்கொண்டாள். "அழுத்தாதம்மா வலிக்கிறது" என்றாள். சியாமா என்று விளிக்கப்பட்ட பெண் வரிசையிலிருந்து விலகித் தனியே நின்றாள். ஹரியும் இந்திராவும் அமுதாவும் சனக் கூட்டத்தை விலக்கித் தள்ளித்தள்ளி அவளை நெருங்கினார்கள்.

அமுதா படிப்படியாகப் பரபரப்பு அதிகமாக அம்மாவைக் கெட்டியாகப் பிடித்துக்கொண்டாள்.

"நான் என் நிஜ அம்மாவைப் பாக்கப் போறனாம்மா."

அவளருகே சென்று "சியாமா" என்றான். அவள் தலையசைத்தாள்.

"மாங்கொம்பு சியாமா நீங்கதானா?"

"ஓம்" என்றாள். அமுதா இந்திராவின் பின்னாலிருந்து எட்டிப் பார்த்தாள். "இவங்களா என் அம்மா."

ஹரி தடுமாறித் தடுமாறிப் பேசினான். அவனுக்கு மூச்சிரைத்தது. "சியாமா உங்களுக்காக நான், நான் சென்னையிலிருந்து ஒரு விலைமதிப்பில்லாத பொருள் கொண்டுவந்திருக்கோம். அது உங்களுடைய பொருள்."

சியாமா அமுதாவைப் பார்த்தாள். சியாமாவுக்கு முப்பது வயதிருக்கலாம். கண்களின் கீழ் கருநிழல் படிந்து காலத்தின் துக்கத்தின் சுவடுகள் அவள் முகத்தில் கோடுகளாயும் புழுதித் தலையில் பால்ய நரையாகவும் கண்களில் நிரந்தர சோகமாகவும் தங்கியிருந்தது.

அவள் கண்களில் கண்ணீர் வடிந்தது.

"என்ற பெடையும் இந்த வயசுதான் இருக்கும்."

"இது உங்க மகதான் சியாமா."

அந்த முகத்தில் இப்போது வியப்பு தெரிந்தது. "இல்லை" என்றாள். "இது என்ர மங்கையில்லை."

"இதுதான் சியாமா. நீங்க ராமேசுவரத்தில் விட்டுட்டுப்போன குழந்தை. அதைத் தத்தெடுத்து நாங்க வளர்த்தோம். ஒன்பது வருசத்துக்கு முந்தி."

அவள் அதைக் கவனிக்காமல், தொடர்ந்து "என்ர மங்கை கிராமத்தில் இருக்கிறாள். பூமிக்கு அடியில் ஆறடி ஆழத்தில். என் எல்லா மகளும் மகன்மாரும் அங்கதான் உண்டு. கிராமத்தில் பூமிக்குக் கீழே."

இந்திரா வியப்புடன் "என்ன சொல்றீங்க நீங்க? நீங்க இந்தியா வந்ததில்லையா?"

"ராமேஸ்வரம் கேம்பில பிள்ளை பெத்துக்கலை?"

"இல்லை. நான் மாங்கொம்பைவிட்டு இந்த நாள்வரை இந்தப் பாவப்பட்ட கிராமத்தைவிட்டு வெளிக்கிட்டதில்லை."

"அப்ப நீங்க மாங்கொம்பு சியாமா இல்லையா?"

"நான் சியாமாதான். இது மாங்கொம்புதான். ஆனால் நான் இந்தப் பெடையிண்ட தாயில்லை."

"இன்னொரு மாங்கொம்பு இருக்குதா?" என்று சுகிர்தாவைக் கேட்டான்.

"வடக்கே கைதடிக்கருகே ஒண்டு உண்டு."

ஹரி "ஐம் ஸோ ஸாரி. உங்களுக்குத் தொந்தரவு கொடுத்துட்டோம். வேற யாரோன்னுட்டு" என்றான்.

"அதனாலென்ன என் மகள்களைச் சந்திக்க வேணும் வாருங்கோ. ஊருக்கு வெளியே புதைச்சிருக்கினம். பூவரச மரத்தடியில்ல சிவப்பா பூத்திருக்கும்" என்று கண்ணீர் சிந்தினாள்.

"ஸாரி. ஐம் எக்ஸ்ட்ரீம்லி ஸாரி" என்று அவர்கள் பின் வாங்கினார்கள்.

"உன்ர பேரு?"

"அமுதா." அவள் கன்னத்தைத் தடவிக்கொடுக்க முற்பட்டபோது அமுதா பின்வாங்கினாள்.

அப்போது வானத்தில் தாழ்வாகப் பறக்கும் விமானம் போல் விசில் அடித்துக்கொண்டு ஒரு ஷெல் பறந்து வந்தது. அவர்கள் இருக்கும் இடத்திலிருந்து சற்றுத் தூரத்தில் வெடித்துப் புகைமண்டலமும் செம்மண்ணும் கலந்து கிளம்பின. மக்களிடையே குழப்பம் நிலவ, அவர்கள் இங்குமங்கும் ஓடினார்கள். "ஷெல் ஆரம்பிச்சிருச்சு. காலி ஷெல்களைப் பொறுக்கினால் காசு கிடைக்கும்" என்று சுகிர்தா ஓடினான்.

கோவில் மணி இன்னும் ஒலித்துக்கொண்டிருந்தது. மக்களின் ஆரவாரம் நாலாபக்கமும் கேட்டுக்கொண்டிருக்க இவர்கள் வீடுகளின் நிழலில் ஓடினார்கள். மக்கள் வரிசையின் கடைசியில் சேர்ந்து கொண்டார்கள். அப்போது ஒரு டாக்சி வந்து அவர்களருகில் நின்றது.

அதிலிருந்து டாக்டர் விக்ரமசிங்கே இறங்கி வர "ஹரி க்விக், வண்டில ஏறுங்க" என்றார்.

மற்றொரு ஷெல் பறந்தது. கோயில் மணி வலுவடைந்து அவசரமாக ஒலித்தது. குண்டு வெடிப்புச் சப்தம் கேட்டது.

மணியோசை நின்றது.

நன்றி: தேவகாந்தன், செங்கை ஆழியான்.

கற்பூரம்

(உதாரணத் திரைக்கதை)

சுஜாதா

காட்சி 1

வெளி

மதுரை நகர்

தினம்

மதுரை நகர். வெளிப்புறக் காட்சி. ஊடாடும் மாடுகளையும் மனிதர்களையும் மேற்பார்க்கும் கோபுரங்கள். வற்றிய வைகை. **பெரியசாமி** மாசி வீதியில் ஒரு கடையில் தன் மாட்டுக்குத் தும்புக் கயிறைப் பதம்பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறான். சங்கிலி, அருவாமனை, பற்பல கயிறுகள், ஜகடைகள், வாணலியில் ஆணிகள், கோலக்கு, சப்பாத்திக்கல், வாக்கியப் பஞ்சாங்கம், ஸ்கிப்பிங் ரோப் போன்றவை விற்கும், வகைப்படுத்த முடியாத கடை அது.

கடைக்காரர் : யோவ் வாங்கலைன்னா எடத்தைக் காலி பண்ணு. ஒன்றைணா கவுத்துக்கு மீன மேஷம் பாக்குறியே.

பெரியசாமி : போன தாட்டி வாங்கிட்டுப் போயி பசுமாட்டைக் கண்டதும் ரேக்ளா வண்டியோட பாஞ்சிருச்சு. கவுறு அறுத்துகிச்சு. மொர்றட்டு மாடுங்க.

கடைக்காரர் : காயடிச்சிரு.

பெரியசாமி : ம்? பொலி காளைங்க. பொளப்பு போயிரும்.

அருகே **தனலட்சுமி லாட்டரிக்காரர்** பெரியசாமியைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கிறார். வாழ்க்கையில் எத்தனையோ தொழில்களைத் துவங்கித் தோற்றுப்போய், கெட்ட வழிக்குப் போகமுடியாமல் களைத்துப்போனவர். கடைசியில கிளிப்புகளில் அட்டையில் செருகிய வண்ண வண்ண லாட்டரிச் சீட்டுகள் விற்பவர். ஒரு தரை தட்டிய ஸ்டாண்டர்டு ஹெரால்டு காரின் மண்டையில் ஒரு ஸ்பீக்கர் சாலையில் கோடிகளை இரைத்துக்கொண்டிருக்கிறது. சகல தெய்வங்களும் படமாக பிரசன்னம். அருகே ஒரு கிழிந்த **அரைடிராயர் சிறுவன்** கடைத்தெருவில் போவோர்வருவோரைக் கை அசைத்து விளித்துக் கொண்டிருக்கிறான். Street smart.

சிறுவன் : *(ஒப்பிப்பதுபோல்)* அஸாம் அம்பது, நாகாலாந்து ஒரு கோடி, பூட்டான் பத்து.

லாட்டரிக்காரர் : பூட்டான் இல்லைடா. Bhutan.

சிறுவன் : *(தொடர்ந்து)* மணிப்பூர் மூனுகோடி, தங்கம் ராயல், தமிழ்லட்சுமி ஸ்ரீவிஷ்ணு, சிக்கிம் கிரேன் ஒவ்வொண்ணும் ஒரு கோடி *(சற்று உரக்க)* தமிழ்நாடு பத்துக்கோடி நாளை குலுக்கல். நாளை குலுக்கல்.

லாட்டரிக் கடைக்காரர் பெயருமா என்பதுபோல மாட்டுக்கயிறு விற்பவரிடம் சைகை செய்ய இருவருக்கும் கூட்டு. பெரியசாமி வாங்கிய கயிறைப் பதம் பார்த்துக்கொண்டு பணத்தை எடுத்துக் கொடுக்க,

கடைக்காரர் : சில்லறை இல்லைங்களே *(டிராயரைத் திறக்க அவரிடம் சில்லறை இருக்கிறது)* அண்ணாச்சி நாறுக்குச் சில்லரை இருக்குதா? சாயங்காலம்தான் பேங்கில கட்டனனா, வக்காளி எங்கிட்டயும் பெரிய நோட்டாத்தான் இருக்கு. *(பொய். கடையைப் பார்த்தால் தெரிகிறது)*

லாட்டரிக்காரர் : தர்றேன்.

அவர் சில்லறை தரும்போது ஒரு லாட்டரிச் சீட்டை கிழித்துக் கண்ணில் ஒத்திக் கொடுக்கிறார்.

பெரியசாமி : அம்பதுதானே இருக்குது.

லாட்டரி : பாக்கி அம்பதுக்கு டிக்கட்டு. தமிழ்நாடு சூப்பர் பம்பர்.

சிறுவன் : பத்துக் கோடி.

பெரியசாமி : எனக்கு லாட்டரி டிக்கட் வாணாங்க. கொடுங்க வேற கடைல மாத்திக்கறேன்.

லாட்டரிக்காரர் : மதுரை மீனாச்சி கடைக்கண்படுது.

வேணாம்னு சொல்லாதிங்க. பத்துக் கோடி. உங்க பேரு?

பெரியசாமி : பெரியசாமி. எனக்குப் பத்துக் கோடி வாணாம்யா.

லாட்டரி : ஜப்பான், நேத்து சோசியர் எதோ பேரு சொன்னாரே.

சிறுவன் : (இதில் பழகியவன்) பெரியசாமி.

லாட்டரி : பாத்திங்களா இந்தப் பேருள்ளவருக்கு தான் விளும்னாரு. பரிசுத் தொகையை எங்கங்க அனுப்பறது.

பெரியசாமி : என் பணத்தைக் குடுய்யா முதல்ல.

லாட்டரி : பத்துக் கோடி விளுந்துச்சுன்னா எங்க அனுப்பறது விலாசம் சொல்லு.

பெரியசாமி : யோவ் கெட்ட கோவம் வரும். லாட்டரி வாணாங்கறேனில்ல.

லாட்டரி : *(அவன் கையில் இருக்கும் மஞ்சள் பையைப் பார்க்க, கணக்கம்பாளையம் நல்லமுத்து நினைவாக அளிக்கப்பட்டது என எழுதியிருக்கிறது.)* கணக்கம்பாளையம்தான உன் ஊரு?

பெரியசாமி : ஆமாங்க. எப்படித் தெரியும்? *(ஏறக்குறைய அழுகையாக)* பணத்தைக் கொடுத்துருங்க. இன்னும் டவுன்ல பொட்டுக் கடலை, புண்ணாக்கு, பான்பராக்கு, சவர சோப்புன்னு பொருள் வாங்கணும்.

சிறுவன் : லாட்டரி விழுந்திச்சுன்னா மதுரையையே வாங்கிரலாம்.

(இதனிடையே லாட்டரிக்காரர் ஓர் அழுக்கு நோட் புத்தகத்தில் கணக்கம்பாளையம் பெரியசாமி என்று காகிதப் பென்சிலால் எழுதுகிறார்.)

(This is important to trace him later.)

லாட்டரி : பேரு விலாசம் பதிஞ்சாச்சு. நேரா கவர்மெண்ட்டுக்குத் தகவல் போயாச்சு. இனி ஆண்டவனாலயும் மாத்தமுடியாது. என்ன விளையாடற. டிக்கெட்டு கேட்டு வாங்கிட்டு மாட்டேன்னு சொன்னா எப்டி?

பெரியசாமி : நான் கேட்டனா? டிக்கெட்டா? என்னங்க இது அடாவடியா இருக்குது. மதுரைக்காரங்க நல்லவங்கன்னு சொன்னாங்களே *(இருவருக்கும் கை கலப்பு ரேஞ்சுக்கு வாக்குவாதம் மேலிடுகிறது.)*

லாட்டரி : நான் மதுரை இல்லை கம்பம். பாரு பெரியசாமி *(அவன் கலவர முகத்தைத் திருப்பி)* உம் முகத்தில் தனம் தெரியுது. லெச்சுமி உன்னைத் தேடி வர்றா. பச்சி சொல்லுது, உனக்குத்தான் விளப்போவுது. செவ்வாகிளமை எல்லா பேப்பர்லயும் ரிசல்டு வரும். உனக்கு விழலைன்னா பைசாவைத் திருப்பித் தர்றேன், சரிதானே.

சிறுவன் : அண்ணே?

லாட்டரி : சும்மார்றா.

பெரியசாமி : எங்க ஊருக்குப் பேப்பரே வராதுங்களே.

லாட்டரி : கணக்கம்பாளையத்தில எங்க ப்ராஞ்சு ஆபிசு இருக்கு. அவங்க உன்னை காண்டாக்ட் பண்ணுவாங்க.

பெரியசாமி : கணக்கம்பாளையத்ல மொத்தமே இருவது வூடுதாங்க. உங்க ப்ராஞ்சி எதும் பாத்ததில்லைங்க.

லாட்டரி : டிரான்சிஸ்டர் இருக்குதில்லை. ரேடியோ பெட்டி. ப்ரியாவிஷனின் பிரியமான நேரம் (Imitates; we use appropriate local FM programme name) லாட்டரி குலுக்கல் முடிவை அதில சொல்வாங்க. கையெழுத்துப் போடுவேல்ல, கைநாட்டா?

பெரியசாமி : *(வெறுப்புடன்)* எட்டு கிளாஸ் படிச்சிருக்கங்க.

லாட்டரி : *(அவன் கையைப் பிடுங்கி)* போடு போடுய்யான்னா ஒரு பத்திரத்துக்கு, வேற எவனாவது க்ளெய்ம் பண்ணாம இருக்கறதுக்கு.

அவன் லாட்டரி பின்னால் பெரிய எழுத்துகளில் பெரியசாமி என்று கையெழுத்துப் போடுகையில், பையன் ஒரு கழுதையை உசுப்ப அது கத்துகிறது. சைக்கிள் மணியை அடிக்க.

லாட்டரிக்காரர் : மணி அடிக்குது. கழுதை கத்துது. நல்ல சகுனம்.

(இந்தக் கையெழுத்துப் போடுதல் கதைக்கு முக்கியம் என்பதால் க்ளோஸ் அப்பில் காட்டப்படுகிறது.)

பெரியசாமி : வேணாங்க. பணத்தைக் கொடுத்துருங்க.

லாட்டரிக்காரர் : (அதட்டலாக) திருப்பித் திருப்பி வெவகாரம் பண்ற பாத்தியா.

சிறுவன் : அதிர்ஸ்ட தேவதை அலைக்குது. எனக்குக் கூட விளுந்துச்சு. அனாதை ஆசிரமத்துக்குக் கொடுத்துட்டேன்.

பெரியசாமி : (தன் கையில் மிஞ்சிய தொகையை பார்த்து) ஐயோ பஸ் சார்சுக்கு பத்தாதுங்களே.

லாட்டரிக்காரர் : கணக்கம்பாளையம்தானே? கண்டக்டர் கிட்ட மாசிவீதி மாசிலாமணின்னு எம்பேர் சொல்லு. ஃப்ரீயாவே ஏத்திப்பான்.

பெரியசாமி : (அதை விதியே என்று ஏற்றுக்கொண்டு) சே களவாணி ஊர்றா இது. இது என்ன நம்பருங்க.

சிறுவன் : (பார்த்து) ஸி வரிசை 18 28 367 351.

லாட்டரிக்காரர் : கூட்டிப் பார்த்தா எட்டு வருது. பெரியசாமி சந்தோஷமாப் போ. மூத்திரம் குடிச்ச மாடு மாதிரி முகத்தை வெச்சுக்காதே. (அவன் செல்லும்போது சிறுவனைத் தலையில் தட்டிவிட்டு நீ வேற உடந்தை என்று சொல்கிறான்.)

சிறுவன் : தாளி ஒரு சீட்டு விக்க எத்தனை பாடுங்க. நாய் பொளைப்புங்க இது. பீடி கொடுங்க.

பெரியசாமி அந்த லாட்டரிச் சீட்டை வெறித்துப் பார்த்தபடியே நடக்க, அதன் நம்பர் க்ளோஸ் அப்பில் காட்டப்படுகிறது. அதற்குப் பத்துக் கோடி விழப்போகிறது.

காட்சிமாற்றம் 2

உள்

மாவட்ட ஆட்சியர் அலுவலகம்

தினம்

ஒரு பெரிய ஹாலில் மாவட்ட ஆட்சியர் அலுவலகம். 'தமிழ்நாடு அரசு லாட்டரி–மக்கள் முன்னிலையில் குலுக்கல்' அறிவிக்கும் துணித் திரை காற்றில் அல்லாடுகிறது. அதிகாரிகள் ஊடாடுகிறார்கள். ஒலிபெருக்கியில் சினிமாப் பாடல். ஹலோ செக் என்று ஒருவர் சொல்லி,

அறிவிப்பாளர் : இப்பொழுது மாவட்ட கலெக்டர் திருமதி சத்யபாமா ஐ.ஏ.எஸ். அவர்கள் அதிர்ஷ்டச் சக்கரங்களைச் சுழற்றுவார். ப்ளீஸ் கம் மேடம். யார் அந்த அதிர்ஷ்டசாலி பார்க்கலாமா, யாருக்குப் பத்துக் கோடி? தமிழ்நாடே ஆவலுடன் காத்திருக்கும் சூப்பர் பம்பர் ரிசல்ட் இது. அதற்கு முன் கலெக்டர் வரும்வரை மதுரை நவோதயக் குழுவினரின் கலக்கல் நடனம்.

அவர்கள் :

வாழ்க்கை எனும் லைட் எரிய பணம்தானே பேட்டரி
வாங்கிப்பாரு விலைகுறைவு. தினந்தோறும் லாட்டரி
உலகத்துச் சம்பவங்கள் அத்தனையும் லாட்டரி
விலை கொடுத்து வாங்கறது. வேலை செஞ்சா லாட்டரி
பலகற்று பாஸ் பண்ணிப் பணி கிடைச்சா லாட்டரி
சிலகாலம் கிழியாத துணி கிடைச்சா லாட்டரி
கலகத்தில் அடிபடாமல் தப்பிச்சா லாட்டரி
பெண்ணுங்க கண்ணுங்க நிஜமாலும் லாட்டரி
எண்ணங்கள் தெளிவாக இருந்தாலே லாட்டரி

இவ்வகையில் பாட்டைப் புதிய மெட்டில் – ஹாலில் எதிரொலியுடன் பாடுகிறார்கள் a group of young dancers. இயந்திரத்தின் எண்கள் ரௌலட் சக்கரம்போலச் சுழன்று சுழன்று நிற்கின்றன. பாட்டினிடையே டைட்டில்கள் காட்டலாம், அவ்வப்போது. சி வரிசையில் 18 28 367 351 என்கிற எண்ணுக்குப் பரிசு பத்துக் கோடி.

ஹாலில் வீற்றிருப்பவர்கள் தங்கள் சீட்டுகளைப் பார்த்துக் கொள்கிறார்கள். உதட்டைப் பிதுக்கிக்கொள்கிறார்கள்.

காட்சி மாற்றம் 3

வெளி

கணக்கம்பாளையம் கிராமம்

தினம்

பெரியசாமி ஒரு தனியான பாதையில் கையில் அறுந்த செருப்புடன் கணக்கம்பாளையம் நோக்கி நடக்கிறார்.

V.O.

'கற்பூரம்னு யார்றா பேர் வெச்சாங்க உனக்கு.' கணக்கம்பாளையம் கிராமம் கதாநாயகன் **கற்பூரம்** அறிமுகமாகிறான். அரைவேட்டியும் கழுத்தில் மாலையாகக் காசித் துண்டும். கிராமத்திற்கு நாவிதன், எடுபிடி, ஆஸ்தான விதூஷகன், நல்ல காரியங்களுக்கும் சரம காரியங்களுக்கும் நாயனம் வாசிப்பவன், தப்படிப்பவன், முட்டாள் எல்லாமே. இவன் tragic hero, a cuckolded husband. He is a very deep person superficially stupid. மரத்தடியில ஒரு பெரியவருக்கு சேவ் செய்துகொண்டிருக்கிறான். மூக்கு ஓட்டையில உள்ள ரோமத்தை வழித்துக்கொண்டிருக்கிறான். **பெருமாள்** என்பவருக்குச் சவரம் நடந்துகொண்டிருக்கிறது.

கற்பூரம் : கம்முகட்டைத் தூக்குங்க.

பெருமாள் : *(கண்ணாடியைப் பார்த்துக்கொண்டே கையைத் தூக்கிக்காட்டி)* உண்ணியை வெட்ராதே. கற்பூரம்னு யார் பேரு வெச்சாங்க உனக்கு?

கற்பூரம் : எங்க ஆத்தா சாமிக்கு மாசம்பூராக் கற்பூரம் கொளுத்தி வச்சாங்களாம், நான் பொறந்தனாம்.

பெருமாள் : கற்பூரம் உங்கப்பா யாருடா?

கற்பூரத்தை அந்தக் கேள்வி சங்கடப்படுத்துகிறது. அவனுக்கும் சந்தேகம் உள்ளது. கத்தி பட்டுவிடுகிறது.

பெருமாள் : ஸ். . . வெட்டிட்டியே.

கற்பூரம் : மன்ச்சுக்கங்க. உண்ணி அதிகமா இருக்குது. சுண்ணாம்பு வச்சுர்றன். என்ன கேட்டிங்க?

பெருமாள் : உங்கப்பன் யாரு?

கற்பூரம் : கடவுள்தாங்க என் அப்பா.

பெருமாள் : *(சிரித்து)* ஏசு கிறிஸ்துதான் அப்படிப் பொறக்க முடியும். கற்பூரம், மனுசங்க பொறக்கறதுக்கு ஒரு ஆணும் பெண்ணும் ஜாயிண்ட் ஆவனும். உங்கம்மா பெறந்ததிலருந்து கணக்கம்பாளையத்தை விட்டுப்போனதில்லை. கிராமத்ல ஒருத்தன்தான் உன் அப்பன். யாரைப் பாத்தாலும் உன் ஜாடை தெரியுது. அதான் டவுட்டா இருக்குது. கேட்டியா.

கற்பூரம் : கேட்டனுங்க. *(முதுகைக் காட்டி)* சூடு வெச்சுட்டாங்க. அப்பலேந்து என் அப்பா இந்தக் கிராமந்தாங்க.

பெருமாள் : கணக்கு வெச்சுக்க.

கற்பூரம் : மொத்தம் முப்பத்தெட்டு ருவா ஆச்சுங்க.

கற்பூரம் தன் பொருள்களைச் சேகரித்துக்கொண்டு கிராமத்தில் ஒவ்வொரு வீடாகத் தன் நல்ல தனத்தை விநியோகம் செய்து கொண்டு வருகிறான். அப்போது. கற்பூரம் என்று குரல் கேட்க ஒரு அழகான யுவதி வருகிறாள். அவள் பெயர் வள்ளி. A lively girl. He will eventually get her.

வள்ளி : ராமலிங்கத்தைப் பாத்தியா.

கற்பூரம் : வயக்காட்டில உள்ளான் சுட்டுகிட்டிருக்காரு.

வள்ளி : பட்டாளத்திலருந்து அவருக்கு லெட்டர் வந்திருக்காமே உண்மையா.

கற்பூரம் : நீயே கேட்டுக்கலாமில்லை வள்ளி.

வள்ளி : வெக்கமா இருக்குது. கற்பூரம், விடுகதை சொல்லேன். அவருக்குப் புடிக்கும்.

கற்பூரம் : சொல்றேன். விடை தெரியாட்டா தண்டனை உண்டு.

வள்ளி : *(ஆர்வத்துடன்)* உண்டு.

கற்பூரம் : இன்னா தண்டனை.

வள்ளி : முத்தம் கித்தமெல்லாம் கொடுக்கமாட்டேன்.

கற்பூரம் : புள்ளை, நான் கல்யாணம் கட்னவன்.

வள்ளி : கேளு.

விடுகதைகளைப் பாடலாகக் கேட்கிறான். வள்ளி பதில் சொல்கிறாள்.

கற்பூரம் : எந்த எழுத்து எழுதும்.

வள்ளி : கை.

கற்பூரம் : எந்த எழுத்து சுடும்.

வள்ளி : தீ

கற்பூரம் : எந்த எழுத்து மணக்கும்.

வள்ளி : பூ

கற்பூரம் : குரல் உண்டு உடல் இல்லை.

வள்ளி : காத்து

கற்பூரம் : கண்ணால பாக்கலாம் கட்டிப்பிடிக்க முடியாது.

வள்ளி : புகை

கற்பூரம் : இல்லை, வள்ளி

வள்ளி : தத்

கற்பூரம் : கண்ணாடிக் கூட்டுக்குள்ள கல்யாண ஜோடி. கல்யாண ஜோடிக்குப் பன்னிரண்டு பிள்ளைகள்.

வள்ளி : *(யோசித்து)* தெரியல.

கற்பூரம் : தெரியலை? கடிகாரம்.

கற்பூரம் : தட்டுத் தாளம் நின்னுடுச்சுன்னா ஆட்டம் எதுவும் நடக்காது.

வள்ளி : இருதயம்

கற்பூரம் : இந்த மாதிரி நூறு இருக்குது.

வள்ளி : நான் ஒண்ணு கேக்கட்டுமா?

கற்பூரம் : கேளு.

வள்ளி : கெண்டை மீனு துள்ளுவதேன்? குமரி முலை துடிப்பதேன்?

கற்பூரம் : *(யோசித்து)* தெரியலை.

வள்ளி : *(தூரத்தில் போய்)* பிடிப்பார் அற்று *(ஓடுகிறாள்.)*

கற்பூரம் : சே, வள்ளி.

பெரியசாமி டவுனிலிருந்து பொருள்கள் கயிறுடன் வருகிறான், களைத்து இளைத்து.

கற்பூரம் : அண்ணே கப்பு சோப்பும் படிக்காரமும் வாய்ட்டு வந்திகளா?

பெருமாள் : பான்பராக்?

வள்ளி : எனக்கு சாம்பு?

பெரியசாமி : வாங்கி வந்துருக்கேன் கண்ணு. உக்கார்றேன். நடந்து நடந்து தொடை ரெண்டும் தேய்ஞ்சுருச்சு.

(அதை வாங்கிக்கொண்டு குதித்துக்கொண்டு போகிறாள்.)

கற்பூரம் : பஸ்ஸுல வரலையா? ஜார்ஜ் பத்தலையா?

பெரியசாமி : இன்னாது ஜார்ஜ்ஜா, சார்ஜ்ரா. *(சிரிக்கிறான்)*

(மரத்தடியில உட்கார, அந்த லாட்டரிச் சீட்டை எடுக்க)

கற்பூரம் : என்னங்க இது?

பெரியசாமி : ஏன் கேக்கற, வெத்துக் காயிதத்துக்கு அம்பது ரூபா வாங்கிட்டானுவ களவாணிப் பயலுவ. *(அது காற்றில் பறக்கிறது.)* கற்பூரம் ஓடுரா.

கற்பூரம் அதைத் துரத்தி வயல் பக்கம், மண்டபம் என்று போய் தேடிப்பிடித்து அதை எடுக்கும்போது வயல்காட்டிலிருந்து அவன் மனைவி சொர்ணா எழுந்திருக்கிறாள். ராசரத்தினம் அவளுடன் விஷமம் பண்ணிக்கொண்டிருக்கிறான். சற்று நேரத்தில் அவனும் எழுந்திருக்கிறான்.

கற்பூரம் : *(அதைப் பார்த்து சந்தேகப்படாமல்)* சொர்ணா இங்க எங்க?

சொர்ணா : *(குற்ற உணர்வுடன்)* நீ எங்கய்யா இங்க வந்த! வீட்டில பீப்பி ஊதிட்டிருந்தியே? *(மார்பு பட்டனை சரி செய்து கொள்கிறாள். ராசரத்தினம் எழுந்திருக்கிறான்.)*

கற்பூரம் : வணக்கம்யா

ராசரத்தினம் (a smooth operator)

(பத்து ரூபாயை எடுத்துக் கொடுக்க.)

வூட்ல வந்து பாரு. டி.வி. மணலா தெரியுது. கம்பி இளுக்கோணும்.

கற்பூரம் : இது எதுக்குங்க? *(பத்து ரூபாயைக் காட்டுகிறான்)*

சொர்ணா : *(விளக்கம் தேவை என்று உணர்ந்து)* கால்ல முள்ளு குத்திருச்சு எடுத்துவுட்டாரு.

கற்பூரம் : நான் எடுத்துவுடமாட்டனா? எதுக்கு அவரைப் போய்த் தொந்தரவு பண்ணிகிட்டு?

ராசரத்தினம் : தொந்தரவே இல்லை. எப்ப வேணா வாம்மா.

கற்பூரம் : அய்யா எவ்வளவு நல்லவரு!

காட்சி மாற்றம் 4
வெளி
கிராமம்
தினம்

கற்பூரம் : (பெரியசாமியுடன் நடந்து வர) இந்தாங்க உங்க காயிதம். அவன் முள்ளு எடுத்ததுக்கு எனக்கு எதுக்குப் பத்து ரூபா?

பெரியசாமி : கேனையண்டா நீ. உம் பொண்டாட்டி சரியில்லை.

கற்பூரம் : சேச்சே தங்கம்ங்க அது. பேரே சொர்ணங்க.

பெரியசாமி : பேரு மட்டும்தான். மத்ததெல்லாம் பித்தளை.

(கற்பூரம் புன்னகைக்கிறான்.)

காட்சி மாற்றம் 5
உள்
ராசரத்தினத்தின் வீடு
தினம்

ராசரத்தினத்தின் ஓட்டு வீடு. அந்தக் கிராமத்தின் ஒரே தெருவில் வரிசையாகப் பத்துப் பதினைந்து வீடுகள். கோடி மண்டபம். ஆலமரம். நதி. சர்க்காரின் கடைக்கண் பார்வை படாமல் ரிக்கார்டுகளில் இல்லாத, அடையாளம் இழந்த கிராமம். ஒரே ஒருமுறை இந்தக் கிராமம் அதன் மக்கள் தொகை 52 ஓட்டுரிமை 32 முழுவதும் எங்களை அரசு கவனிக்கவே இல்லை என்று ஓட்டுப்போடாமல் இருந்தது. ஜூவியில் பெட்டிச் செய்தியாக வந்தது. அதன் பின் அதனாலேயே மறக்கப்பட்ட கிராமம். சென்ஸஸ் கணக்கெடுப்பில் யாருக்கும் இப்போது ஓட்டு இல்லை. மண்பாதை திரும்பும் கணக்கம் பாளையம் என்ற அம்புக்குறி போட்ட கல்லும் ஒருமுறை லாரி இடித்துத் தரையில் பாதிப் புதைந்திருந்தது. புதியவர் யாரும் கண்டுபிடிக்க முடியாதபடி பரிபூர்ணமாக ஒளிந்துகொண்டுவிட்ட கிராமம். நாடு அவர்களை மறந்துவிட்டது.

ராசரத்தினத்தின் வீடு. மொட்டை மாடி. ஓட்டுக் கூரையின் மேல் அபத்திரமாகப் புறாவை விரட்டிவிட்டு, கற்பூரம் டி.வி. ஆண்டெனாவைத் திருப்புகிறான். கிராமத்தில் உள்ள இரண்டு டி.வி.களில் இது ஒன்று. மற்றது மாஜி பள்ளியில் இருப்பது. அது இப்போது வேலை செய்யவில்லை. காயில் போயிருக்கிறது. பள்ளி போர்டு உள்ளது. கணக்கம்பாளையம் ஆரம்பப் பள்ளி இப்போது மாட்டுத் தொழுவமாக இருக்கிறது.

கற்பூரம் : (மேலே இருந்து) அண்ணே இப்பத் தெரிதா.

ராசரத்தினம் : (OS குரல்) தெரிது. அப்படியே வையி.

(கற்பூரம் இறங்கி வருகிறான்.)

காட்சி மாற்றம் 6
உள்
ராசரத்தினம் வீடு

ராசரத்தினத்தின் வீட்டு அறை. அதில் டி.வியில் செய்தி ஓடிக் கொண்டிருக்கிறது. சுவரில் பெண் பிள்ளைகளின் போட்டோ. கனகசபை அருகில் நிற்கிறான். கனகசபை, ராசரத்தினத்தின் லீலைகளுக்குக் கூட்டாளி. அதிகம் பேசமாட்டான்.

டி.வி. செய்திப் பெண் : தமிழ்நாட்டில் நடப்பு நிதியாண்டில் கிராமங்களில் இன்டர்நெட் வசதி கொடுப்பதற்காகப் பத்துக் கோடி ரூபாய் நிதி ஒதுக்கப்பட்டிருக்கிறது என முதலமைச்சர் இன்று அறிவித்துள்ளார்.

கற்பூரம் : இன்டர்நெட்டுன்னா என்னங்க?

ராசரத்தினம் : ஏதோ வட்டி விகிதம்பா. இல்லை, சாப்பிடற சமாச்சாரம்

கற்பூரம் : நம்ம கிராமத்துக்கு வருமா?

ராசரத்தினம் : நம்ம கிராமம் இருக்கிறது சர்க்காருக்குத் தெரியாது. இந்தா டீ சாப்பிடு.

கற்பூரம் : (அந்த நாணயத்தைப் பார்த்து) எட்டணாவுக்கு மல்லிகாப்பிதான் கெடைக்கும். காசு வாணாங்க. அதான் ரூபா கொடுத்துட்டிங்களே. (ஒரு போட்டோவைப் பார்த்து) ரத்னா மாதிரி இருக்குது.

ராசரத்தினம் : காமிராவில பிலிம் இருந்துச்சு அதுக்குத்

தெரியாம ஒரு க்ளிக் அடிச்சேன். இதை உம் பொண்டாட்டிக்குக் கொடு. நான் கொடுத்தன்னு. *(அந்தப் போட்டோவில் ரத்னா கையை உயர்த்தி போஸ் கொடுத்திருக்கிறாள்.)*

கற்பூரம் : பத்து ரூபா எதுக்குக் கொடுத்திங்க?

ராசரத்தினம் : பூரான் நீ தப்பா நெனைச்சுக்கக்கூடாது. உம் பொண்டாட்டி முள்ளு எடுக்கத் தான் கூப்ட்டா. அடிச்சுக் கிடிச்சு வெச்சுராதே.

கற்பூரம் : அய்யயோ என்னங்க நீங்க. எனக்கு உங்களைத் தெரியாதா? சொர்ணத்தைத் தெரியாதா? ஒரே ஒரு வேண்டுகோளுங்க. பூரான்னு கூப்டாதிங்க.

ராசரத்தினம் : கருப்புனு கூப்டட்டுமா.

கற்பூரம் : பூரானே பரவால்லைங்க.

ராசரத்தினம் : அதிர்ஷ்டசாலிடா நீ. அழகான பொண்டாட்டி.

கற்பூரம் : ப்ச். இதில ஏதும் அதிர்ஷ்டம் இல்லைங்க. அம்மா இந்தப் பொண்ணைக் கட்டுன்னாங்க கட்னேன். முரட்டுக் குதிரை மாதிரி. பளகறதுக்குக் கஷ்டங்க. முணுக்குனா கோவம்.

ராசரத்தினம் : தெரியும்.

கற்பூரம் : என்னைக் கண்டாலே அலட்சியங்க. நாயனம் படிக்கவே விடாதுங்க. அதும் தோடி ராகம்.

ராசரத்தினம் : முள்ளை எடுக்கறப்பல்லாம் *(இயல்பாக)* உன்னைப் பத்திதான் பெருமையா பேசினா. அவரு இன்னும் நல்லா எடுப்பாரு, என்ன ஊரு வேலையாவே அலையறாரு. என்னக் கவனிக்க மாட்டங்கறாருன்னு புகார். ஏதாவது வாங்கிக் கொடு. டெண்ட் கொட்டாய் கூட்டிப் போய்க் காளை படம் காமி. இந்தா, இந்த ஜெண்டை கொடுத்துட்டு பிஸ்கிஸ் அடி என்ன?

(கனகசபை ஆமோதிக்கிறான்)

கற்பூரம் : போங்க கவிதையா பேசறிங்க. அவளுக்கு வேப்பெண்ணை போதுங்க. வர்றங்க. *(திரும்பி வந்து)* முள்ளுதான் எடுத்திங்க. நான் பாத்தங்க.

(அவன் சென்றதும்)

கனகசபை : ராசு இவனை எப்படி எடை போடறது தெரியல. நிசமாவே தெரியலயா இல்லை, தெரிஞ்சுகிட்டே சிரிச்சு மழுப்பறானா.

ராசரத்தினம் : அதைப் பத்தி கவலை ஏன்டா? கிராமத்தில முப்பது வயசுக்குக் குறைவா இருக்கறவளுகளையெல்லாம் ஒரு முறையாவது ....னும்னு எங்கப்பன் போறப்ப சொல்லிட்டுப் போயிருக்காரு.

கனகசபை : நல்ல அப்பாங்க உங்களுக்கு (intercut)

(ராசரத்தினத்தின் மனைவி பரிமளா அடுக்களையில் துவையல் அரைத்துக்கொண்டிருப்பவள் அதை ஒட்டுக்கேட்கிறாள்.)

பரிமளா : OS (She is a tragic suffering woman who is going to be killed) செருப்படிபடப்போற, இருக்கு உனக்கு.

ராசரத்தினம் : இவனுக்கு ஒரு தங்கச்சி இருக்குதில்லை?

கனகசபை : அய்யோ அது இன்னும் வயசுக்கு வரலிங்க. பெருமாள் உங்ககிட்ட சொல்லச் சொன்னாருங்க.

ராசரத்தினம் : என்னடா.

கனகசபை : பூராம் பொஞ்சாதியோட வம்பு வெச்சுக்க வாணாம். அவன் கீள்சாதிக்காரன். ஒண்ணு கிடக்க ஒண்ணு ஆயிருச்சுன்னா அவங்கல்லாம் ஒத்துமையாவானுக. அமைதியா இருக்கற கிராமத்தில வெட்டு குத்து வந்துரும்.

ராசரத்தினம் : *(சிரிக்கிறான்)* பூரான்? வெட்டுகுத்து? பெருமாள் அய்யாகிட்ட போய்ச் சொல்லு. எனக்கும் சொர்ணத்துக்கும் ஒண்ணுமே இல்லை. சும்மா பொரளி பண்ண வாணாம். 'Beep' சூத்தை மூடிகிட்டு போகச் சொன்னாருன்னு ராசு சொன்னாருன்னு போய்ச் சொல்லு.

கனகசபை : ஒண்ணுமில்லைங்களா. ஒண்ணு மில்லைங்களா

(ரத்தினம் நமட்டுச் சிரிப்பு சிரிக்க, டி.வி.யில் ஓர் அறிவிப்பு வருகிறது.)

லாட்டரி பம்பர் பரிசு அறிவிக்கும் பெண் : வணக்கம். தமிழ்நாடு விழாவின்போது பம்பர் பரிசுக் குலுக்கலில் பத்துக் கோடி ரூபாய் கணக்கம்பாளையம் என்கிற கிராமத்தில் ஒருவருக்குக் கிடைத்திருப்பதாகத் தெரிகிறது. பிரச்சினை என்னவென்றால் இந்தக் கிராமம் எங்கிருக்கிறது என்று தெரியாமல் அதிகாரிகள் வலை போட்டுத் தேடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

ராசரத்தினம் : இத பார்றா. நம்ம கிராமத்தில விளுந்திருக்கு. சபை, எதாவது எங்கிட்ட சொல்லாம லாட்ரி வாங்கினியா?

கனகசபை : அய்யோ சிங்கிள் டீக்கு லாட்டரி அடிக்கறவன்... பத்துக் கோடின்னா எத்தனை சைபர்ங்க.

ராசரத்தினம் : (ஒரு சிலேட்டில் எழுதிக்காட்டுகிறான்.) பின்ன யாரு வாங்கியிருப்பாங்கறே?

கனகசபை : கேட்டுறலாம்.

ராசரத்தினம் : சொல்லுவாங்களா?

கனகசபை : பரிசு கெடச்ச வெவரம் தெரியாத வரைக்கும் சொல்வாங்க.

ராசரத்தினம் : அப்ப நீ இந்த ரகசியத்தைக் கமுக்கமா வெச்சுக்க. அசால்ட்டா வெசாரிக்கலாம். பாக்கலாம், மொத்தம் அம்பது பேர் தானே? தண்ணிக்குள்ள குசு போட்டாப்பல மேல வந்துதான ஆவணும்.

காட்சி மாற்றம் 7
வெளி
கிராமத்து மரத்தடி
தினம்

மரத்தடியில் பலர் கூடியிருக்கிறார்கள். பெருமாள் ராசரத்தினத்தின் கேள்விக்குப் பதில் சொல்கிறார். அருகே கனகசபை.

பெருமாள் : போன வருசம் ஒண்ணு எடுத்தேன். தாளி விளலை. கிளிச்சே போட்டேன்.

ராசரத்தினம் : சமீபத்தில பொங்கல் பம்பர் குலுக்கல்?

பெருமாள் : இல்லை.

ராசரத்தினம் : கிராமத்தில யாரும் லாட்டரி ஏஜெண்டு இருக்கானா? நீங்க யாராச்சும் எடுத்தீங்களா?

அவர்கள் (கூட்டு முயற்சியாக) தலையாட்டுகிறார்கள்.

ஒருவன் : லாட்டரி சீட்டு கறுப்பா செவப்பான்னு கூடத் தெரியாது ராசு.

மற்றொருவன் : கலர் கலரா இருக்கும்டா.

பிறிதொருவன் : எதுக்குக் கேக்கறீங்கன்னு தெரியணும்.

கனகசபை : சும்மா.

கற்பூரம் ஓர் ஓரத்தில் தலையைச் சொறிந்துகொண்டு இது எதுவும் புரியாமல் உட்கார்ந்திருக்க, ஒரு சிறுவன் அரைவேட்டியை அவிழ்த்து விட்டு ஓட,

கற்பூரம் : டேய் மத்தவங்க வேட்டியை உருவறது கெட்ட பளக்கம். பெரியவங்க பாத்தா பயந்துப்பாங்கல்ல. உன் வேட்டியை உருவினா கோபம் வருமில்லை.

ராசரத்தினம் : பூரான் நீ எதாவது எடுத்தியா.

கற்பூரம் : நீங்க எதைப் பத்தி பேசிக்கிட்டிருக்கீங்க?

கனகசபை : இவனுக்குப் புரியறதுக்குள்ற விடிஞ்சுரும். இவனாவது எடுக்கறதாவது.

ராசரத்தினம் பலரிடம் கேட்க அவர்களும் தலையாட்டுகிறார்கள். கிராமத்தின் மொத்த சனத் தொகை சாம்பிள் கிடைக்கிறது. உழுத முகங்கள், வாழ்ந்து அலுத்த முகங்கள், இளம் முகங்கள், காவிக்கரை பற்கள், பீரங்கி மூக்குகள், புஸ்தி மீசைகள், அறிவழகன் என்னும் தாடி இளைஞன் – லோக்கல் இன்டலெக்சுவல் – எதிலிருந்தோ விலகி கிராமத்தில் ஒளிந்துகொண்டிருப்பவன்.

அறிவழகன் : எல்லாமே பூர்ஷ்வாத்தனம். எங்க புரட்சி அரசாங்கம் வர்றப்ப லாட்டரியை முதல்ல ஒழிச்சுக் கட்டிருவம்.

பெருமாள் : இதையப் பத்து வருசமாச் சொல்லிக் கிட்டிருங்க. கம்யூனிசம் எப்பவோ

செத்துப்போச்சு. கணக்கம்பாளையத்தில் மட்டும் பாக்கி இருக்குது.

ராசரத்தினம் : பொம்பளையாளுங்க யாராச்சும் எடுத்தாங்களா? மரகதம் நீ சொல்லு.

மரகதம் : என்னாது?

ராசரத்தினம் : லாட்டரிச் சீட்டு.

(அவர்கள் தனியாகச் சிறு கும்பலாக இருந்தவர்கள் நாணத்துடன் சிரிக்கிறார்கள்.)

ராசரத்தினம் : டெய்லர் பாய் எங்க காணோம்?

ஒரு முஸ்லிம் சிறுவன் : வாப்பா இளையான்குடி போயிருக்காரு.

(கனகசபை ராசரத்தினத்தைத் தனியாக அழைக்கிறான்.)

கனகசபை : அண்ணே வாங்க பேராது.

(அவர்கள் சற்றுத் தள்ளியே நிற்க அவர்களையே வாய் திறந்து கிராமமே பார்த்துக்கொண்டிருக்க.)

கனகசபை : இடிச்ச புளி மாதிரி உக்காந்திருக்காங்க. எல்லோரும் திருட்டு முளி முளிக்கிறாங்க. எவனோ ஒரு சீட்டு வாங்கிருக்கான்.

ராசரத்தினம் : அது சரி. ஆனா பரிசு விளுந்தது இன்னும் தெரியாதில்லை. யார்கிட்டயும் டி.வி. இல்லையே.

கனகசபை : ரேடியோ பொட்டில சொல்லிருப்பானில்லை. ஆளாளுக்கு ட்ரான்சிஸ்டர் வெச்சிருக்கானே.

ராசரத்தினம் : ஆமாடா. இப்ப எப்படிரா கண்டுபிடிக்கிறது? *(யோசிக்கிறான்.)* பூரான் வாடா இங்க.

கற்பூரம் : அய்யா.

ராசரத்தினம் : பீப்பி ஊதுவல்லையா.

(கற்பூரம் ஓடிப்போய் நாதசுரத்தை எடுத்துவந்து தோடி ஊதிக் காட்டுகிறான். சுமாராக வாசிக்கிறான்.)

ராசரத்தினம் : ஒண்ணு பண்ணு. ஊரு சனம் மொத்தத்தையும் தமுக்கடிச்சுக் கூப்டு. ராசரத்தினம் பிரியாணி பொட்டலம் தர்றார்னு சொல்லு.

கற்பூரம் : லாரில மாநாடு போகணுங்களா?

ராசரத்தினம் : அதெல்லாம் ஆயிருச்சுரா. ஊருக்குள்ளேயே தமாசு, கொண்டாட்டம் ஒண்ணு ஏற்பாடு பண்ணிரு.

கற்பூரம் : எதுக்குங்க.

ராசரத்தினம் : சபை என்னா தேதி இன்னைக்கு?

சபை : தை பதினெட்டுங்க.

ராசரத்தினம் : காந்தி பொறந்த நா இப்பதான் வரும். இல்லை சுதந்தரமோ என்னவோ ஒரு எளவு. அதைக் கொண்டாட கிராமத்ல ஒத்துமை வேணும்டா. ஒத்துமை இல்லாட்டி எப்படி? தமுக்குப் போட்டு எல்லாரையும் காச்சக்கார அம்மன் கோவிலாண்டை வந்துரச் சொல்லிரு. நீ ஊதற, சொர்ணம் ஆடறா, நான் பாக்கறேன். என்னடா? ஜாலியா இருக்கும். சலாம் குலாமு தெரியுமா.

சொர்ணா : *(கூட்டத்தில் இருக்கிறாள்)* அவருக்குப் பாகவதர் பாட்டுத்தான் வரும்.

(சிரிக்கிறார்கள்.)

கற்பூரம் : பளகிருவேன் சொர்ணா. சூப்பருங்க. நான் பவளக்கொடி புலந்திரன் கூத்து பண்றேன் அண்ணே.

(அங்கிருந்தே தமுக்கு அடித்துக்கொண்டு செல்கிறான்)

கனகசபை : அதெல்லாம் வாணாம். மூன்றாம் பிறையில சிலுக்கு டான்ஸ் நல்லா ஆடுவா.

அய்யா இங்க என்ன ஓடிட்டிருக்குன்னு தயவுசெய்து சொன்னீங்கன்னா. . .

ராசரத்தினம் : *(தாழ்ந்த குரலில்)* புரியலை? கிராமத்தில எல்லாரும் வருவானுக. லாட்டரி விளுந்தவன் மட்டும் வரமாட்டான் பாரு. அதிலருந்து கண்டுபிடிச்சுரலாம்.

கனகசபை : எப்படிங்க.

ராசரத்தினம் : வெளிய வந்தா பங்கு கேக்கப் போறாங்களேன்னு வீட்டுக்குள்றவே – இருப்பான்.

கனகசபை	:	கை குடுங்கண்ணே.
ராசரத்தினம்	:	எப்படி ஐடியா?
கனகசபை	:	கொக்கு தலைல வெண்ணை வெச்சு பிடிக்கறீங்க.
ராசரத்தினம்	:	இல்லைடா பாத்துகிட்ட இரேன்.
கனகசபை	:	எனக்கென்னவோ கற்பூரம்தான் வாங்கிருப்பான்னு தோணுது. அவன் ஒண்ணும் அப்படி முட்டாள் இல்லை யோன்னு அடிக்கடி சந்தேகம் வருது.

(கற்பூரம் ஒரு சிறுவனை அழைத்துப் பீப்பியில் சலாம் குலாமு ப்ராக்டீஸ் பண்ணிக்கொண்டிருக்க, மற்றவர் விசில் அடித்து ஆரவாரம் செய்ய, சட்டென்று அதே சிறுவன் அவன் அரை வேட்டியை உருவிவிட்டு ஓடுகிறான்.

கற்பூரம் அவனைத் துரத்துகிறான்.

சொர்ணா ராசரத்தினத்தையே பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறாள். ஒரு முறை இவர்களைத் திரும்பிப் பார்த்து கற்பூரம் புன்னகைக்கிறான். Enigmatic.)

காட்சி மாற்றம் 8
உள்
லாட்டரி அலுவலகம்
தினம்

சென்னையின் கட்டடங்கள். போக்குவரத்து. தமிழ்நாடு லாட்டரி அலுவலகம். மனோகர் அறிமுகம். இளைஞன். அடிக்கடி ஜலதோஷம். எதையும் சொதப்புகிறவன். Clumsy.

லாட்டரி அதிகாரியிடம் பேசிக்கொண்டிருக்கிறான். அவர் எப்போதும் சிடுசிடுப்பான ஆசாமி (அதற்குக் காரணம் பைல்ஸோ மனைவியோ)அது ஓர் அரசு அலுவலகம் என்பதைக் காத்ரெஜ் பீரோக்களும் அழுக்கு மேசைகளும் ஃபைல் மலைகளும் நின்று போன சுவர்க்கடியாரமும் பேனாக் கறைகளும் தெரிவிக்கின்றன. கிளார்க்குகள் ராணி படித்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். ஒரு பையன் கொத்தாக டீ கோப்பைகளுடன் ஊடாடுகிறான்.

மனோகர்	:	எல்லா ரிக்கார்ட்ஸ், எல்லா ரெவின்யு மேப்பு, எல்லா டிஸ்ட்ரிக்ட் கலக்ட்ரேட் டிலயும் டெலக்ஸ் அனுப்பிச்சுத் தேடிப் பார்த்துட்டேன் சார். கணக்கம்பாளை யம்னு ஊரே இல்லை. அந்த லாட்டரி ஏஜெண்டு தப்பா எழுதிக்கிட்டிருக்கணும்.
அதிகாரி	:	மதுரைக்காரரை வரச் சொல்லு மனோகர்.

(லாட்டரிக்காரர் உள்ளே வருகிறார். முதல் காட்சியில் பரிச்சயமான வர். கையில் பிரயாணப் பை. அன் ரிசர்வ்ட் வண்டியில் வந்த களைப்பு. உடன் ஜப்பானும் வந்திருக்கிறான். தலை சீவியிருக்கிறான்.)

லாட்டரி	:	வணக்கம்யா. அந்தச் சீட்டை நானே வெச்சு கிட்டிருக்கணும்யா. ராசலச்சுமி கதவைத் தட்டிக் கூப்டிருக்கா.
அதிகாரி	:	ஏன்யா கணக்கம்பாளையம்கறது சரிதானா. அப்படி ஊரே இல்லைங்கறாங்க.
லாட்டரி	:	*(தன் நோட்டுப்புத்தகத்தை எடுத்து)* எளுதி ருக்கன. பாருங்க கணக்கம்பாளையம். பெரியசாமிங்கறவருக்கு அதை வித்தனுங்க. ஸி வரிசை.
அதிகாரி	:	எல்லாம் சரிதான் யாரும் வரலையே. அந்த மாதிரி ஊரே ரிக்கார்டுகள்ள இல்லையே. டிக்கெட்டு வேணும் முதல்ல.
மனோகர்	:	பாப்பநாயக்கம் பாளையமா *(அஸ்க்)*
அதிகாரி	:	அது கோவை ஜில்லாலன்னா இருக்குது. கம்பம் பக்கத்தில மணக்கம்பாளையம்னு இருக்குது. நான் ரிஜிஸ்தாரரா இருந்தப்ப அதுகூட நேரு நகர்னு மாறிடுச்சு.
லாட்டரி	:	*(குழப்பத்துடன்)* இருக்கலாங்க.
சிறுவன்	:	அண்ணே, நீங்கதான் பையைப் பாத்து எளுதிகிட்டிங்க.
அதிகாரி	:	பையா.
லாட்டரி	:	ஆமாங்க அந்தாளு ஒரு நீத்தார் கடன் மஞ்சப் பை, கருமாதிக்குக் கொடுப்பாங்களே, வச்சிருந்தான். அதில இருக்குது.
சிறுவன்	:	ஜலதோஷங்களா? அஞ்சால் அலுப்பு மருந்து தரவா.
லாட்டரி	:	சும்மாரு்றா.
அதிகாரி	:	சொல்றதே புரியலை. This fellow is not dependable. மனோகர் நீங்க ஒரு டூர் அடிச்சிட்டு வந்துருங்க.

மனோகர் : அஸ்க் *(மூக்கில் கைக்குட்டையால் அழுத்தி ந்ர்ர்ர் பண்ணிக்கொள்கிறான்.)* எந்தத் திசையில் போவேன் சார்?

அதிகாரி : தட்ஸ் யுர் ப்ராப்ளம். சி.எம். வராரு. அவர் கையால செக்கைக் கொடுக்கணும்னு கலெக்டர் சொல்லிருக்கார். எப்படியோ கணக்கம்பாளையத்தைக் கண்டுபிடிச்சு அந்தாளைக் கொண்டு வந்துரு. யோவ் கணக்கம்பாளையம்னு இருக்காய்யா.

சிறுவன் : நான் கூட்டிப் போறேன் சார். பஸ்ல போறப்ப போர்டு பாத்திருக்கேன்.

அதிகாரி : இவன நம்பலாமா? ரொம்பச் சின்னவனா இருக்கானே? சொல்றது நிசமா?

லாட்டரி : அதிகம் பொய் சொல்வாங்க.

சிறுவன் : நிசமாலும் அண்ணே.

லாட்டரி : அய்யா என் கமிசன்.

அதிகாரி : கமிசன் எங்கயும் போவாதுய்யா. டிக்கட்டுக்கு உரியவர் வரட்டும்.

லாட்டரி : வரலைன்னா பத்துக் கோடி ஏஜண்டுக்கு வருமா.

மனோகர் : அதெப்படி According to the section 76 of the State Lotteries and Chit Funds Act.

அதிகாரி : டிக்கெட்டு கொண்டுவா. நீ அந்த அதிர்ஷ்ட டிக்கெட்டை வித்திருக்கே. அந்தப் பத்துக் கோடிக்கு உரியவன் பேரு என்ன சொன்ன?

லாட்டரி : பெரியசாமி. சீட்டுப் பின்னால கையெழுத்து போட வச்சேன். அய்யோ... அய்யோ... ராசலட்சுமி கூப்ட்ட குரலை அடையாளம் கண்டுக்கலையே, என்ன முட்டாள் நானு? என் லைஃபே இதாங்க.

மனோகர் : என் லைஃப் எப்போதும் தும்மல்தான். ஸ்க்.

பையன் : ரெண்டு டைப் தும்மல் வச்சிருக்கீங்க. ஒண்ணு அலறல் ஒண்ணு ஜைலண்டு.

மனோகர் : அந்தாளும் வரணும், சீட்டும் வரணும். அவன்தான் கையெழுத்துப் போட்டு வாங்கிக்கணும்.

காட்சி மாற்றம் 9

உள்

மனோகர் அறை

தினம்

மனோகர் அதிகாரியின் அறையிலிருந்து வெளியே வந்து தன் அறைக்குள் நுழைகிறான். ஆர்.கே. மனோகர், அஸிஸ்டண்ட் லாட்டரி ஆபீசர் என்ற போர்டைத் திருப்பிவைக்கிறான். முதன்முதலாக **ஜ்யோத்ஸ்னா**வைக் கவனிக்கிறான். அவளும் லாட்டரியும் சிறுவனும் நுழைந்து காத்திருக்கிறார்கள்.

ஜ்யோத்ஸ்னா நாற்காலியில் உரிமையுடன் உட்கார்ந்திருக்கிறாள். கிராப்பு வெட்டி ஏறக்குறைய ஆண்பிள்ளைபோல இருக்கிறாள். ஜீன்ஸ் ஆண்கள் சட்டை. ஒரு சிகரெட் எடுத்துப் பற்ற வைத்தாலும் ஆச்சரியமில்லை. அவளுடன் **காமிரா மேன்** வந்திருக்கிறான்.

ஜ்யோத்ஸ்னா : ஹாய் ஐம் ஜ்யோத்ஸ்னா *(தன் விசிட்டிங் கார்டைக் கொடுக்கிறாள்)* கால் மி ஜோ. எங்கம்மா Booன்னு கூப்டுவாங்க. யு மஸ்ட் பி மனோகர்.

ரமேஷ் இவரை ஒண்ணு எடுத்துரு. *(லாட்டரியைப் பார்த்து)* வாங்க சார். இவர்தானே பத்துக் கோடி? கங்க்ராட்ஸ். யாரு பையனா? வீட்ல வரலியா? ரமேஷ் இவரையும் ஒரு க்ளோஸ் ரேஞ்சில கலர்ல எடுத்துரு. அட்டைப் படத்தில வரணும்.

(ரமேஷ் சுள் சுள் என்று போட்டோ எடுத்துக்கொண்டிருக்க)

மனோகர் : *(அஸ்க்)*

ஜ்யோத்ஸ்னா : உங்களுக்கும் சைனஸ் ட்ரபிளா? ரெய்க்கி ட்ரை பண்ணிங்கனா பளிங்கு மாதிரி கிளியரா ஆய்டும்.

மனோகர் : எல்லாம் பண்ணியாச்சு. இது அலர்ஜிங்க.

ஜ்யோத்ஸ்னா : பெண்களைக் கண்டாலா? ரொம்ப வெக்கப்படறீங்களே?

மனோகர் : இல்லை போலன் டஸ்ட் (அஸ்க்) நீங்க பத்திரிகைகாரங்கதானே. கணக்கம்பாளையம் எங்க இருக்கு, சொல்ல முடியுமா?

ஜ்யோத்ஸ்னா : யு மீன் வின்னர் இவரு இல்லையா?

மனோகர் : இவரு ஏஜெண்ட். பரிசு வாங்கினவரைத் தேடிக்கிட்டிருக்கோம். உங்களுக்குக் கணக்கம்பாளையம் எங்க இருக்குன்னு தெரியுமா?

ஜ்யோத்ஸ்னா : ரம், வேர் இஸ் கலக்கல்பாளையம்.

ரமேஷ் : How the hell should I know Jo? எனக்கு மெட்ராஸே சரியாத் தெரியாது.

மனோகர் : கணக்கம்பாளையம். கலக்கல்பாளையம் இல்ல.

ஜ்யோத்ஸ்னா : சம் பாளையம். ரமேஷ், வெய்ட் எ மினிட். தட் ரிங்ஸ் ய பெல். இந்தக் கிராமத்தைப் பத்திப் போன வருசம் ஃபீச்சர் பண்ணமில்லை.

ரமேஷ் : பிலிம் ஷூட்டிங் எதாவது நடந்ததாய்யா. அங்க சிம்ரன் வந்தாங்களா?

லாட்டரி : எனக்குத் தெரியாது.

ரமேஷ் : இவரு யாரு ப்யூனா?

மனோகர் : லாட்டரி ஏஜெண்ட். இவர்தான் டிக்கட் வித்தாரு. டிக்கட்தான் இல்ல. வரணும்.

ரமேஷ் : பெர்ஃபெக்ட். அப்ப இந்த வாரம் அட்டைப் படம் சிம்ரன் போட்டுரலாமா.

ஜ்யோத்ஸ்னா : Why are you so hung up on Simran.

ரமேஷ் : Great body yaar.

ஜ்யோத்ஸ்னா : சி.எம். வந்து பத்துக் கோடிக்கு செக் கொடுக்கப்போறதா ரிலீஸ் விட்டிருந் தாங்களே. எல்லாம் உட்டலாக்கடியா?

மனோகர் : வாட் இஸ் (அஸ்க்) உட்டாலக்கடி?

ஜ்யோத்ஸ்னா : பொய், பாசாங்கு, உவ்வாக்காட்டி. உங்களுக்கு டமில் வீக்கா.

மனோகர் : அப்படியில்ல. எங்க செக்ரட்ரி அவசரப் பட்டுக் கொடுத்துட்டார். நீங்க கண்டு பிடிச்சுக் கொடுங்களேன்

ரமேஷ் : பரிசுத் தொகைல பங்கு உண்டா?

ஜ்யோத்ஸ்னா : ஒரு நிமிஷம் போன் யூஸ் பண்ணலாமா?

மனோகர் : யூஸ் பண்ணிகிட்டிருக்கீங்களே.

ஜ்யோத்ஸ்னா : எஸ்.டி.டி. உண்டா?

(டயல் செய்கிறாள். அவன் மேஜையில் உரிமையாக உட்காருகிறாள்.)

ஜ்யோத்ஸ்னா : காபி ஆர்டர் பண்ணுங்க மனோ. அலோ அனிதா கொஞ்சம் டிஎஸ்வியைக் கூப்பிடு. (காத்திருக்கையில் விசில் அடிக்கிறாள்.)

சிறுவன் : நீங்க ஆம்பிளையா? பொம்பளையா?

ஜ்யோத்ஸ்னா : ஸோ சுவீட். (தன் மார்பை நிமிர்த்திக் காட்டுகிறாள்)

சிறுவன் : தாங்க்ஸ்ங்க.

ஜ்யோத்ஸ்னா : டிஎஸ்வி. சாரா? ஜ்யோத்ஸ்னா பேசறேன். போன வருஷம் கணக்கம்பாளையம்னு ஒரு கிராமத்த ஒரு ஃபீச்சர் கட்டுரை எழுதினமே ஓட்டுப் போடாம பாய்காட் பண்ணாங்கன்னு. அதே அதே அது எங்க இருக்கு. ஒண்ணு பண்ணுங்க சார். அந்த ஆர்ட்டிக்கிள ட்ரேஸ் பண்ணி —மனோ ஃபேக்ஸ் நம்பர் சொல்லு.— ஃபேக்ஸ் நம்பர் சொல்றேன். அதுக்கு அனுப்பிச்சுடுங்க. இன்னும் ஆளையே கண்டுபிடிக்கலை. முதல்ல கிராமத்தக் கண்டுபிடிக்கணும். அப்புறம்தான் ஆள ட்ரை பண்றேன். டெட் லைன் எப்ப?

(ரமேஷ் இதனிடையில் சிகரெட் பற்ற வைத்து ஊதுகிறான்.)

சிறுவன் : நான் இம்போர்ட்டு ஊதறதில்லை. பீடிதான்.

ரமேஷ் : உனக்கு யாரும் கொடுக்கலை. உம் பேரு என்ன?

சிறுவன் : ஜப்பான்.

ரமேஷ் : சின்னப் பசங்க சிகரெட் குடிக்கக்கூடாது.

சிறுவன் : மாணிக்சந்த் குட்காவுக்கு இது பரவால்லன்னு சித்த வைத்தியர் ஒருத்தர் சொன்னாரு.

காட்சி மாற்றம் 10
வெளி
கிராமம்
அம்மன் கோயில்
தினம்

காச்சக்கார அம்மன் கோயிலில் ஒரு நடன நிகழ்ச்சி. சொர்ணா, வள்ளி இருவரும் நடனமாடுகிறார்கள். கற்பூரம் வாசிக்கிறான். எல்லோரையும் நம்ப வேண்டும். நல்லோரையும் பொல்லாதவரையும் இல்லாதவரையும் இருப்பவரையும் எல்லோரையும் நம்ப வேண்டும் என்கிற ரீதியில் பாட்டு. கற்பூரத்தின் மனத்தில் ஓடும் சந்தேக ரேகையைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் பாட்டு. பாட்டின் ஊடே ராசரத்தினமும் கனகசபையும் ஒரு நோட்டுப் புத்தகத்தில் அங்கு வந்திருப்பர்களின் பெயர்களை எல்லாம் எழுதிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். பொட்டல விநியோகம் செய்யும்போது பெயரையும் கேட்டு எழுதிக் கொள்கிறார்கள். கிராமத்தில் அத்தனை பேரும் வந்திருக்கிறார்கள்.

காட்சி மாற்றம் 11
வெளி
அம்மன்கோயில்
தினம்

(பாட்டு முடிந்ததும் சொர்ணாவைப் பரிமளா அணுகுகிறாள்.)

பரிமளா : *(கேலியாக)* ஆட்டம் நல்லாருந்துச்சு.

சொர்ணா : டாங்ஸ் அக்கா. முன்மாதிரி இடுப்பு படிய மாட்டங்குது.

பரிமளா : சொர்ணா கோவில்லல ஆட்டம் சரிதான். வெளிய ஆடற பாரு அது தப்பு.

சொர்ணா : *(முதலில் அவள் குரலில் இருந்த விரோதத்தை உணர்ந்து)* பொடி வச்சுப் பேசாதீங்க. பளிச்சுனு நேரா சொல்லுங்க பரிமளா.

பரிமளா : என் புருசனை வுட்டுரு.

சொர்ணா : அவரு என்ன பச்சைப் புள்ளையா?

பரிமளா : கட்ன புருசனுக்குத் துரோகம் பண்றவங்களைக் காச்சக்கார அம்மன் சும்மாவுடாது.

சொர்ணா : த சும்னாச்சியும் பயங்காட்டாத. புருசனை அடக்கி வச்சுக்கத் தெரியல. என்னங்க இங்க வாங்க.

(கற்பூரம் அருகே வருகிறான்.)

கற்பூரம் : வணக்கம்ங்க. சொர்ணா நல்லா ஆடினன்னு கிராமமே பேசிக்குது. வணக்கங்க *(அவனுக்கு ஆட்டம் மூச்சு இரைக்கிறது.)*

சொர்ணா : வணக்கமெல்லாம் இருக்கட்டும். இவ சொல்றதைப் பாருங்க. இவ புருசனை நான் வச்சுகிட்டிருக்கனாம்.

கற்பூரம் : அதெப்படி? இவ என் பொண்டாட்டிங்க.

பரிமளா : அத அப்பப்ப மறந்துர்றா. வெவரம் தெரியாம இருக்கீங்க. ஊருக்கே தெரியுது. இவங்க ரெண்டு பேரும் சாடைல பேசிக்கிறதும் ஊடைல சல்லாபமும் ஓடைப் பக்கம் ஒதுங்கறதும்.

கற்பூரம் : ஓடைக்கெல்லாம் போவாதே. மண்டபத் தண்டை முள் எடுத்ததைத்தான் சொல்றீங்க அது வந்து . . .

(சொர்ணா இதனிடையே தொடர்ச்சியாகப் பேசிக்கொண்டிருக்கிறாள்.)

சொர்ணா : உன் புருசனை அடக்கத் தெரியாம என்னவோ நீதான் பதிவிரதை மத்தவங்கள்ளாம் அவுசாரின்னு பேசற பாரு. She becomes incoherent in rage. ஊர்ல உள்ளவங்க மேல பழி போடாத. இது என்னா நியாயம்ங்கறேன். நீ என்னய்யா பண்ணிகிட்டிருக்க? பொண்டாட்டி மேல அவதூறு பேசறாங்க. பீப்பி வாசிச்சிக் கிட்டுச் சவரம் பண்ணிக்கிட்டிருக்க.

கற்பூரம் : *(அவளைச் சமாதானப்படுத்தி)* அது தொழில். சொர்ணா பாரு வார்த்தைகள் படபடன்னு கொட்டாத. பரிமளா நீங்க போங்க. நான் இவளைப் பாத்துக்கறேன். சும்மா பேசுவா. படபடன்னு பட்டாணி மாதிரி பொரிஞ்சுருவா. ஆனா உள்ளுக்குள்ள ஒண்ணும் கிடையாது. ஏதோ அப்பப்ப துணி விலகினது தெரியாம ஆடுவா *(அவள் மாராப்புத் துணியை சரி செய்யும் கையைத் தட்டுகிறாள்)* மனசில இதுக்கு மாசில்லை.

பரிமளா : உன் அழுவான பொண்டாட்டியை அடக்கி வாசிக்கச் சொல்லு. அடுத்தமுறை மேனா மினுக்கி காணாமப் போயிருவான்னு சொல்லு. என் அண்ணன் அருவாளை எடுத்தான்னா எட்டுப் பேரை வெட்டாம விடமாட்டான். கூத்திக்கு இட்டுக் குரங்கானான் வேசிக்கு இட்டு விறகானான்னு எங்க இந்தாளு? வரட்டும்.

சொர்ணா : த கூத்தி கித்தின்னா பேத்துருவேன். சொல்லுய்யா பல்லுல போடுய்யா. உனக்குக் கோவமே வராதா.

கற்பூரம் : கேட்டியா சொர்ணா. உன்னால எவ்வளவு சிக்கல் பாரு. தப்பா எடை போட்டுர்றாங்கல்ல. நீங்க போங்க.

சொர்ணா : ஊரே என்னைத் தூத்துது. நாயம் பேசிக்கிட்டிரு.

கற்பூரம் : என்ன செய்யணும்ங்கற?

சொர்ணா : அவ பேசின பேச்சுக்குக் கத்தி எடுத்துக் குத்திருக்கணும்.

கற்பூரம் : எங்கிட்ட கத்தியெல்லாம் சிறுசு சொர்ணா.

சொர்ணா : அதான் போய்யா. போய் எல்லர்ருக்கும் சரைச்சு விடு.

(கற்பூரம் சோகமாகப் பார்க்கிறான். ஒரு கணம் ஒரே ஒரு கணம்தான். அவன் முகம் இறுகுகிறது.)

கற்பூரம் : கத்தாத சும்மாரு. பாருங்கம்மா இவ புருசன் நானு. நானே சந்தேகப்படலை.

பரிமளா : உனக்கு கண்ணு பொட்டை. சிலதெல்லாம் தெரியமாட்டங்குது. மறைச்சுர்றது. எங்க இந்தாளு நம்ம மன்மதக் குஞ்சு.

காட்சி மாற்றம் 12

வெளி

மதகடி

தினம்

கனசபையும் ராசரத்னமும் இங்கே இல்லை. தனியாக ஒரு மதகடியில் உட்கார்ந்திருக்கிறார்கள். ராசரத்தினம் பட்டியலைப் பார்க்கிறான்.

ராசரத்தினம் : எல்லாப் பேரும் இருக்கறாப்பல இருக்குதே.

கனகசபை : பெரியசாமி. அவன் பேரு மட்டும் இல்லை.

ராசரத்தினம் : *(பட்டியலை மறுபடி ஒரு ஓட்டு ஓட்டிப் பார்த்து)* ஆமாடா.

கனகசபை : பெரியசாமியை நாலுநாளாவே காணம். லாட்டரி ஆபிசுக்கு நேரா போயிருப்பானோ. லாட்டரி ரிசல்ட் சொன்னதிலருந்து காங்கலை அவனை.

ராசரத்தினம் : அவன் வீடு எங்கருக்கு?

கனகசபை : ஊருக்கு வெளிய பாவாடைராயன் கோவில் இருக்கு பாருங்க அங்க.

ராசரத்தினம் : காச்சக்கார அம்மா, பாவாடை ராயன்... வக்காளி சின்ன ஊருக்கு எத்தன கோவில்டா.

காட்சி மாற்றம் 13

வெளி

பெரியசாமி வீட்டு வாசல்

தினம்

பெரியசாமியின் வீட்டுக் கதவைத் தட்டுகிறார்கள். சிறிய தனியான வீடு. உள்ளே ஒரு ட்ரான்சிஸ்டர் கேட்கிறது. விவிதபாரதியின் விளம்பரங்கள்.

ரேடியோ : இந்தப் பாடலை விரும்பிக் கேட்டிருப்பவர்கள் மாசிவீதி பூமிநாதன், ராசாத்தி, கவிதா, மாஸ்டர் சுரேஷ், பாட்டி, ஜிம்மி மற்றும் குடும்பத்தினர். வண்டிப்பாளையம் முனுசாமி ஜப்பார், அனிதா மற்றும் நண்பர்கள் துபாய் சக்திவேல், சரவணகுமார், தமிழரசி, தமிழ்ச்செல்வி, தமிழினியன், கண்ணகி, சுஜாதா, கதிர்வேலன்.

ராசரத்தினம் : பெரியசாமி *(பதில் இல்லை)*

கனகசபை : உள்ளதான் இருக்குறான். (கதவைத் தட்ட) உள்ளுக்குத் தாப்பா போட்டிருக்குது.

கனகசபை : பெரியசாமி, பெரியசாமி (மெல்ல வீட்டைச் சுற்றி வருகிறார்கள்.)

ரேடியோ : இவர்கள் விரும்பிக் கேட்டிருக்கும் பாடல் 'கண்மணி சௌக்யமா.'

(சன்னல் தெரிகிறது. அதன் கதவு பாதித் திறந்திருக்கிறது. உள்ளே எட்டிப் பார்க்கிறார்கள்.)

கனகசபை : தூங்கறான் பெரியசாமி? உக்காந்துகிட்டே தூங்கறான்.

ராசரத்தினம் : (எட்டிப் பார்த்து) கூமுட்டை இது தூக்கம் இல்லைடா.

(அவர்கள் கதவை உடைத்து உள்ளே நுழைய, பெரியசாமியின் அருகிலிருக்கும் ட்ரான்சிஸ்டர் இன்னமும் அபத்தமாக விளம்பரங்களை அடுக்கிக்கொண்டிருக்க – "ஃபாக்டம்பாஸ் அமோக விளைச்சலுக்கு ஃபாக்டம்பாஸ்" – பெரியசாமி அதனருகில் உட்கார்ந்தவாறே இறந்துபோயிருக்கிறான். அவன் கை விரல் களுக்கிடையே பத்துக் கோடிக்கான லாட்டரி சீட்டு . . .)

End of First Act

இந்த உதாரணம் Waking Ned Divine என்னும் ஐரிஷ் திரைப்படத்தை லேசாகத் தழுவியது. ஒரு திரைக்கதையின் முதல் அங்கம் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதற்கு நல்ல உதாரணம். கதையில் அத்தனை பாத்திரங்களும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டுக் கதையின் முக்கிய சம்பவமும் நிகழ்கிறது. இதன் விளைவுதான் இரண்டாம் மூன்றாம் அங்கங்களாக விரியும்.

●

இப்புத்தகத்தில் மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ள திரைப்படங்கள்

அபூர்வ சகோதரர்கள் - 69, 88
அலைபாயுதே - 93
ஆசை - 34
இந்தியன் - 8,33,73
இன்ஜினியர் - 8
இன்று போய் நாளை வா - 34
உயிரே - 20
எங்க வீட்டுப் பிள்ளை - 69

கண்களால் கைது செய் - 67
கண்டுகொண்டேன் கண்டுகொண்டேன் - 8,18,37,47,69,74
கண்ணெதிரே தோன்றினாள் - 8,20,36
கன்னத்தில் முத்தமிட்டால் - 7,8,10,34,37,55,56,63,65,72,73,77,93
காதலுக்கு மரியாதை - 35

சங்கராபரணம் - 48
சந்திரலேகா - 52,60
சிந்து பைரவி - 37
சிவப்பு ரோஜாக்கள் - 47

டும் டும் டும் - 74

திருடா திருடா - 7, 8
தில் சாஹ்தா ஹை - 10
தில் ஸே - 7, 20
தெனாலி - 30,52
தேவர் மகன் - 66,74

நாடோடித் தென்றல் - 8
நாயக் - 19
நிலாக் காலம் - 8
நினைத்தாலே இனிக்கும் - 8

பதினாறு வயதினிலே - 37
பதேர் பாஞ்சாலி - 68
பம்பாய் - 14, 33
பாய்ஸ் - 67,81
புன்னகை தேசம் - 80
பெப்ஸி - 67,88

மருத நாயகம் - 8
முதல்வன் - 8,18,19,25,39,56,68,73,74,76,80,87,88
முள்ளும் மலரும் - 37

ரோஜா - 7,8,18,17,33,34,65,68,73,74,75,76,83

வாலி - 33,67,69
விக்ரம் - 8

ஹேராம் - 20
ஜீன்ஸ் - 69

Battleship Bodomkin - 9
Bicycle Thieves - 9

China Town - 75
Citizen Kane - 9

Desperado - 47

ET - 55

Gold Rush - 60

Hamlet - 76

Marnie - 24

Thelma and Louis - 44
Titanic - 68

Waking Ned Divine - 37,132