ഡോ. മുരളീധർ പി.
റീഡർ, മലയാളവിഭാഗം
ഗവ: വിക്ടോറിയ കോളേജ്
പാലക്കാട്.

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി യോഗ്യതാപരീക്ഷയ്ക്കുവേ ി സമർപ്പിച്ച **"നോവലും സിനിമയും: സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ വിശകലനം - എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും നോവലുകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം"** എന്ന ഈ പ്രബന്ധം **മനോജ് എം.ഡി.** എന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പട്ടാമ്പി
30.08.2008

ഡോ. മുരളീധർ പി.

നോവലും സിനിമയും: സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ വിശകലനം

എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും
നോവലുകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
പി.എച്ച്.ഡി യോഗ്യതാപരീക്ഷയ്ക്കു
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

മനോജ് എം.ഡി.

മലയാള വിഭാഗം

ശ്രീ നീലകണ്ഠ ഗവ: സംസ്കൃത കോളേജ്

പട്ടാമ്പി

2008

NOVEL AND CINEMA: TECHNICAL AND AESTHETICAL ANALYSIS

A STUDY BASED ON THE NOVELS OF M. MUKUNDAN AND C.V. BALAKRISHNAN

Thesis
submitted to the University of Calicut
for the Degree of
Doctor of Philosophy in Malayalam

MANOJ M.D.

DEPARTMENT OF MALAYALAM
SREE NEELAKANDA GOVT. SANSKRIT COLLEGE
PATTAMBI

2008

സത്യപ്രസ്താവന

ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും പരീക്ഷയ്ക്കോ ബിരുദത്തിനോ അസോസിയേറ്റ്ഷിപ്പിനോ അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും ടൈറ്റിലിനോ എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പട്ടാമ്പി,
30 -08-2008.

മനോജ് എം.ഡി.

ഡോ. മുരളീധർ പി.
റീഡർ, മലയാളവിഭാഗം
ഗവ: വിക്ടോറിയ കോളേജ്
പാലക്കാട്.

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി യോഗ്യതാപരീക്ഷയ്ക്കുവേ ി സമർപ്പിച്ച **"നോവലും സിനിമയും: സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ വിശകലനം - എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും നോവലുകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം"** എന്ന ഈ പ്രബന്ധം **മനോജ് എം.ഡി.** എന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പട്ടാമ്പി
30.08.2008

ഡോ. മുരളീധർ പി.

ഉള്ളടക്കം

	പുറം
ആമുഖം	1 – 4
അധ്യായം ഒന്ന്	
സങ്കേതങ്ങൾ - നോവലിലും സിനിമയിലും	5 – 53
അധ്യായം ര ്	
ആഖ്യാനം - നോവലിലും സിനിമയിലും	54 – 99
അധ്യായം മൂന്ന്	
മലയാള നോവലും സിനിമയും	100 – 113
അധ്യായം നാല്	
ആധുനികത - ഒരു മൂല്യവിചാരം	114 – 136
അധ്യായം അഞ്ച്	
സിനിമയിലെ വ്യത്യസ്തധാരകൾ - ഗൊദാർദും ബെർഗ്മാനും	137 – 154
അധ്യായം ആറ്	
എം. മുകുന്ദന്റെ നോവലുകൾ	155 – 185
അധ്യായം ഏഴ്	
സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകൾ	186 – 246
ഉപസംഹാരം	247 248
ഗ്രന്ഥസൂചി	249 263
അനുബന്ധങ്ങൾ	264 291

നോവലും സിനിമയും: സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ വിശകലനം

എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും
നോവലുകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം'

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
പി.എച്ച്.ഡി യോഗ്യതാപരീക്ഷയ്ക്കു
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

മനോജ് എം.ഡി.

മലയാള വിഭാഗം

ശ്രീ നീലകണ്ഠ ഗവ: സംസ്കൃത കോളേജ്

പട്ടാമ്പി

2008

NOVEL AND CINEMA: TECHNICAL AND AESTHETICAL ANALYSIS

A STUDY BASED ON THE NOVELS OF M. MUKUNDAN AND C.V. BALAKRISHNAN

Thesis
submitted to the University of Calicut
for the Degree of
Doctor of Philosophy in Malayalam

MANOJ M.D.

DEPARTMENT OF MALAYALAM
SREE NEELAKANDA GOVT. SANSKRIT COLLEGE
PATTAMBI

2008

സത്യപ്രസ്താവന

ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും പരീക്ഷയ്ക്കോ ബിരുദത്തിനോ അസോസിയേറ്റ്ഷിപ്പിനോ അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും ടൈറ്റിലിനോ എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പട്ടാമ്പി,
30 -08-2008.

മനോജ് എം.ഡി.

ഉള്ളടക്കം

	പുറം
ആമുഖം	1 – 4
അധ്യായം ഒന്ന്	
സങ്കേതങ്ങൾ - നോവലിലും സിനിമയിലും	5 – 53
അധ്യായം ര ്	
ആഖ്യാനം - നോവലിലും സിനിമയിലും	54 – 99
അധ്യായം മൂന്ന്	
മലയാള നോവലും സിനിമയും	100 – 113
അധ്യായം നാല്	
ആധുനികത - ഒരു മൂല്യവിചാരം	114 – 136
അധ്യായം അഞ്ച്	
സിനിമയിലെ വ്യത്യസ്തധാരകൾ - ഗൊദാർദും ബെർഗ്മാനും	137 – 154
അധ്യായം ആറ്	
എം. മുകുന്ദന്റെ നോവലുകൾ	155 – 185
അധ്യായം ഏഴ്	
സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകൾ	186 – 246
ഉപസംഹാരം	247 248
ഗ്രന്ഥസൂചി	249 263
അനുബന്ധങ്ങൾ	264 291

ആമുഖം

നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിൽ സൗന്ദര്യാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ ഒരു ഘടന നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. സാങ്കേതികമായി സമഗ്രതയുള്ള കലാരൂപമാകുമ്പോൾത്തന്നെ അതിന്നതീതമായ സൗന്ദര്യാത്മകസ്വഭാവം നിലനിർത്തുന്ന കലാസൃഷ്ടിയാണ് സിനിമ. നിരവധി ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ് സിനിമയുടെ സംവേദനമൂല്യം. ഒരു സംഭവത്തിന്റെ ഭാഗികമായ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഖണ്ഡമാണ് സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനഘടകം. അവ സംയോജിപ്പിക്കുന്നതു വഴി, ചലച്ചിത്രകാരൻ നൈരന്തര്യത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണ് പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നത്. പ്രകടവും മൂർത്തവുമായ ചലനം, അദൃശ്യമെങ്കിലും സംവേദനക്ഷമവുമായ മാനസികചലനം, വാക്ക്, ശബ്ദം, നിശ്ശബ്ദത, സംഗീതം, പ്രേക്ഷകന് സ്വന്തം മനസ്സിന്റെ അറയിൽ വെച്ച് സൃഷ്ടി നടത്താൻ വിടുന്ന വിടവുകൾ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്താണ് കഥയിൽ നിന്ന് തിരക്കഥ രൂപപ്പെട്ടു വരിക.

ആദ്യകാലത്ത് നോവൽ, കഥപറയാനും കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കികൊടുക്കാനുമുള്ള ഉപാധിയായിരുന്നു. രൂപഭംഗിയിലും അതിന്റെ സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയിലും ശ്രദ്ധ പതിയുന്നത് കലാരൂപം വളരുമ്പോൾ ആണ്.

പഠനലക്ഷ്യങ്ങൾ

സിനിമയിലും നോവലിനെപ്പോലെ ആഖ്യാനം, ക്രിയാപരത, പ്രതിപ്രവർത്തനം എന്നിവക്കെല്ലാം സ്ഥാനമു   . സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മികവ് കൈവരുന്നത് അതിലെ സങ്കേതങ്ങൾ സമതുലനം സാധിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ്. സിനിമയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിന്റെ ഘടന നിർമ്മിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾ അതിന്റെ ദൃശ്യസംസ്കാരനിർമ്മിതിയിൽ വലിയ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു.

നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപവുമായി സിനിമ പുലർത്തുന്ന ഘടനാപരവും പ്രമേയപരവുമായ ബന്ധവും സങ്കേതങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ സിനിമയ്ക്ക് നോവലിന് സമ്മാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന ദൃശ്യസ്വരൂപവുമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ പ്രധാനമായും ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. നോവലുകൾ സിനിമയാകുമ്പോഴു   ാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ നോവലെഴുത്തുകാരിൽ സവിശേഷവും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ രചനാരീതി സ്വീകരിക്കുന്നവരിൽ പ്രമുഖരാണ് എം. മുകുന്ദനും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനും. സിനിമയുടെ പ്രമേയപരവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രത്യേകതകൾ ഇവരുടെ നോവലുകളുടെ ഘടനയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു   .

മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തനോവലുകൾ മിക്കതും സിനിമയാക്കിയിട്ടു   . പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകൾ ആണ് നോവലുകൾ സിനിമയാക്കാൻ സംവിധായകരെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ബോധപൂർവമായ സന്നിവേശവും നോവലിന്റെ ദൃശ്യതലത്തെ മികവുറ്റതാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. നോവൽ വായിക്കുന്നതിലുപരി 'കാണുവാൻ' സാധ്യമാവുന്നു. ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളും നോവൽ സങ്കേതങ്ങളും സംയോജിപ്പിച്ച് അപഗ്രഥിക്കുന്നു   ് ഈ പഠനത്തിൽ. ദൃശ്യബോധത്തിന്റെ പരിണാമവും അതിൽനി

ന്നുരുത്തിരിയുന്ന ആസ്വാദനമൂല്യവും നോവലിന്റെ പാരായണക്ഷമതയെ എങ്ങനെ വർധിപ്പിക്കുന്നുമെന്നതും പഠനത്തിൽ അന്വേഷിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം, അവയുടെ വൈകാരികമായ ഇടപെടൽ, സാങ്കേതികത എന്നിവമൂലം മനുഷ്യന്റെ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിൽ സിനിമ കാര്യമായി ഇടപെടുന്നു ്. സമീപദൃശ്യം, എഡിറ്റിംഗ്, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, ക്രോസ്കട്ടിംഗ് തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികവിദ്യകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബത്തിന് മിഴിവ് വന്നതോടെ സിനിമയുടെ കലാപരമായ സാധ്യതകൾ വിപുലമായി. സിനിമയുടെ സവിശേഷതകൾ, നോവലിന്റെ ആശയത്തെയും ഘടനയെയും സ്വാധീച്ചിട്ടു ്. 'ക്രോസ്കട്ടിംഗ് സമ്പ്രദായം ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ ഗ്രിഫിത്തിന് പ്രചോദനം നൽകിയത് ചാൾസ്ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളാണ്. ഘടനാപരമായും സാങ്കേതികപരമായും നോവലിനോടാണ് സിനിമക്ക് കൂടുതൽ അടുപ്പം. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകസന്നിവേശമായ ചിത്രവിന്യസനരീതി, നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ പ്രബലമായിത്തന്നെ സ്വാധീനിക്കുകയു ായി. ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും താഴേക്കും മുകളിലേക്കും ആഴത്തിലേക്കും മുന്നിലേക്കും ക്യാമറക്കണ്ണ് നീക്കിക്കൊ ് യാഥാർഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമയുടെ തനതായ രീതി നോവലെഴുത്തുകാരെ സഹായിച്ചിട്ടു ്.

ആഖ്യാനത്തിൽ കാലം ഒരു പ്രധാനഘടകമാണ്. സിനിമയിലും നോവലിലും കാലം പ്രയോഗക്ഷമമാണ്. കാലത്തെ മരവിപ്പിക്കുക എന്ന സവിശേഷതകൾ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ നോവലിൽ നീ ഖണ്ഡികകളും പ്രകൃതിവർണ്ണനകളും തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ പ്രസ്താവനകളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഇതിനായി ഫ്രെയിമുകൾ "ഫ്രീസ്" ചെയ്യുന്നു. സിനിമയിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സവിശേഷരീതിയിലുള്ള സിനിമാറ്റിക്ആഖ്യാനത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ പ്രയോഗവത്കരണം സാധ്യമാണ്.

പഠനപദ്ധതി

സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ ഐക്യവും പരിണാമവും സിനിമയുടെ പ്രമേയലാവണ്യവും നോവലുകളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ക ത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. സങ്കേതങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനം, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസവിശേഷതകൾ, ലോകപ്രശസ്തസംവിധായകരുടെ ശൈലികൾ നോവലിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം എന്നിവയുടെ നിരീക്ഷണം പഠനപദ്ധതിയിലുൾപ്പെടുന്നു. എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകൾ പഠനമേഖലയുടെ പ്രസക്തിയേറിയ ഭാഗമാണ്. ഇവരുടെ നോവലുകളിൽ വിലയനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ദൃശ്യപരതയും അവയുടെ സിനിമാറ്റിക് പ്രത്യേകതകളും പഠനത്തിലുൾപ്പെടുന്നു. ഗവേഷണപദ്ധതിയിൽ മുഖ്യപ്രബന്ധസ്വരൂപം ആകെ ഏഴധ്യായങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ നോവലിലും സിനിമയിലുമുള്ള വിവിധ സങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യനിരീക്ഷണമാണുള്ളത്. ഇവയിൽ സമാനസ്വഭാവമുള്ളവയെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുന്നു ്. ര ാമധ്യായത്തിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷയും നോവൽഭാഷയും ചർച്ചചെയ്യുന്നു. മൂന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ മലയാളനോവലും സിനിമയുമായുള്ള അഭേദ്യബന്ധം അവലോകനം ചെയ്യുന്നു. മലയാളനോവലിലെ ദൃശ്യപരമായ അംശത്തെയും അവയിൽ സിനിമാസങ്കേതസ്വാധീനത എത്രത്തോളമുു ന്നുമുള്ള നിരീക്ഷണത്തിന് മുന്നോടിയായി ഈ അധ്യായത്തെ കണക്കാക്കാം.

സിനിമയുടെയും നോവലിന്റെയും സൗന്ദര്യാത്മകവിശകലനത്തിന് ഈ അപഗ്രഥനതലമേറെ സഹായിക്കുന്നു. നാലാമധ്യായം ആധുനികതയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതയും ശൈലിയും നിരീക്ഷിക്കുന്നു ്. എഴുപത്-എൺപതുകളിലെ സമാന്തരജീവിതം മലയാളിയെഴുത്തുകാരിലു ാക്കിയ സാംസ്കാരികബോധം ചർച്ച ചെയ്യുന്നു ്. അഞ്ചാമധ്യായം സിനിമയിലെ വ്യത്യസ്തമായ ആവിഷ്കാരഘടനയും ശൈലീകരണവും ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ബെർഗ്മാനും ഗൊദാർദും പഠനത്തിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുന്നു. ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരുടെ ആഖ്യാനശൈലിയും പ്രമേയങ്ങളും ഈ അധ്യായം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ആറാമധ്യായത്തിൽ എം. മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളും ഏഴാമധ്യായത്തിൽ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകളും സിനിമാത്മകമായ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. മുകുന്ദന്റെ 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ'ക്കും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിനും' പഠനത്തിൽ മുൻതൂക്കം നൽകുന്നു. സിനിമയിലും നോവലിലും സമാനസ്വഭാവമുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ നിരീക്ഷിക്കാം. നോവലിലെ ഓർമ്മ, സമീപദൃശ്യങ്ങൾ, സംഭവങ്ങളെ മുറിച്ച്പറഞ്ഞ് പുതിയ അർത്ഥം ക ത്തൽ എന്നിവ സിനിമയിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, സമീപദൃശ്യങ്ങൾ, എഡിറ്റിംഗ് എന്നിങ്ങനെ തുലനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾ കാലവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു ്. കാലത്തെ തിരിച്ചുകൊ ുപോകാനായി ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് സഹായിക്കുന്നു. സ്മരണയിലൂടെ കാലം ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. എം. മുകുന്ദനും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനും സിനിമയുടെ സാങ്കേതികസവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊ ് നോവലുകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ മികവ് പ്രകടിപ്പിച്ചുവെന്നതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ അവരുടെ രചനകളെ വിലയിരുത്തേ താണ്. എം. മുകുന്ദന്റെ 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ', 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റുചിലരും', 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു', 'ദൽഹി', 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' എന്നീ നോവലുകളിലെല്ലാം തന്നെ സിനിമാസങ്കേതങ്ങളും ദൃശ്യഘടനയും കടന്നുവരുന്നു ്. ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമാശൈലിയും, അലൻറെനെയുടെ സിനിമാശൈലിയുമെല്ലാം മുകുന്ദൻ ഈ നോവലുകളിൽ പലയിടങ്ങളിലായി പരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ പ്രശസ്ത നോവലായ "ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക"ത്തിന് ബെർഗ്മാൻസിനിമകളോടുള്ള സാധർമ്മ്യം, "ദൈവമേ' എന്ന നോവലിലെ ബെർഗ്മാൻസമാനസന്ദർഭങ്ങൾ, 'ആമേൻ ആമേൻ' എന്ന നോവലിനു ബുനുവലിന്റെ 'വിറിഡിയാന'യോടുള്ള കടപ്പാട്, 'ഇതിവൃത്തം', 'കണ്ണാടിക്കടൽ', 'മറ്റൊരാൾ', 'നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന്' എന്നീ ലഘുനോവലുകളിലെ സിനിമാറ്റിക് സവിശേഷതകൾ, "ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ" "ശത്രുവിന്റെ നഗരം" "ദിശ" എന്നീ നോവലുകൾക്ക് ഗോദാർദ്സിനിമകളോടുള്ള അടുപ്പം, "മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ" എന്ന നോവലിലുള്ള ഹിച്ച്കോക്കിയൻസ്വാധീനവുമെല്ലാം വിലയിരുത്തുന്നു ്. സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ ഐക്യവും പരിവർത്തനവും ഇവരുടെ സൃഷ്ടികളെ മികവുറ്റതാക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് സൂക്ഷ്മാവലോകനം നടത്തുന്നു ്.

പൂർവ്വകാലപഠനങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തെക്കുറിച്ച് മലയാളത്തിലും വിദേശഭാഷകളിലും പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടു ്. നോവലിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള സിനിമകളെക്കുറിച്ച് ചില പഠനങ്ങൾ ഉ ായിട്ടുെ ങ്കിലും സാങ്കേതികസമാനതകളെ അപഗ്രഥിച്ചും സിനിമ, നോവലിനെ പ്രമേയപരമായും സാങ്കേതികമായും സ്വാധീനിക്കുന്നതിനെ വിലയിരുത്തിക്കൊ ുമുള്ള മികവുറ്റ പഠനങ്ങൾ ഉ ായിട്ടില്ല. എങ്കിലും ഇതിലേക്ക് വിരൽചൂ ുന്ന ചില ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്.

നോവലിന്റെ സങ്കേതവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും ചർച്ചചെയ്യുന്ന ചില ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഉ ായിട്ടു ്. അവയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവ 'നോവൽ സാഹിത്യം' (എം. പി. പോൾ), 'നോവൽസ്വരൂപം' (കെ. സുരേന്ദ്രൻ) എന്നിവയാണ്. ഉത്തരാധുനികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം നോവലിന്റെ ഘടനയിലു ാക്കിയ സവിശേഷതകൾ വിലയിരുത്തുന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് 'അന്ധനായ ദൈവം' (പി.കെ. രാജശേഖരൻ). 'ഏകാന്തനഗരങ്ങൾ' എന്ന ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഗ്രന്ഥം ആധുനിക നോവലിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതലങ്ങളെ അവലോകനം ചെയ്യുന്നു ്. നോവൽഭാഷ ചർച്ചചെയ്യുന്ന മറ്റുചില ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഗ്രന്ഥസൂചിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികമൂല്യവും കലാമൂല്യവും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ താഴെകാണിക്കുന്നവയാണ്. സിനിമാനിർമാണത്തെക്കുറിച്ചുപറയുന്ന 'സിനിമ: കണക്കും കവിതയും' (ശ്രീകുമാരൻതമ്പി), സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം വിലയിരുത്തുന്ന 'സിനിമയുടെ വഴിയിൽ' (ഐ. ഷൺമുഖദാസ്), 'സിനിമയുടെ ലോകം' (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ), 'ആധുനിക സിനിമ: സങ്കേതവും മൂല്യവും' (ഒ.പി. രാജ്മോഹൻ), 'സിനിമയുടെ ശരീരഭാഷ' (ജോസ് കെ. മാനുവൽ), 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ' (വിജയകൃഷ്ണൻ), 'കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി' (വി. രാജകൃഷ്ണൻ) എന്നിവ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്. മലയാളസാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന 'മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും' (മധു ഇറവങ്കര) എന്ന ഗ്രന്ഥം സവിശേഷപരാമർശമർഹിക്കുന്നു.

നോവൽഭാഷയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും വിലയിരുത്തുന്ന വിദേശഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ചിലത് എടുത്തുപറയാവുന്നതാണ്. നോവലിന്റെ ഘടന വിശകലനം ചെയ്യുന്ന 'Structure of the Novel' (Edwin Muir), 'Aspects of the Novel' (E.M. Foster) എന്നിവക്ക് പ്രമുഖസ്ഥാനമു ്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ താഴെകൊടുക്കുന്നു. 'How to Read a Film' (James Monaco), 'Film form', 'Film sense' (Eisenstein), 'Film Technique and Film Editing' (Pudovkin), 'Film as an Art' (Rudolf Arnheim). നോവലും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന പുസ്തകങ്ങളാണ് 'Double Exposure, Fiction in the Film' (Joy Gould Boyum), 'Novels into Film' (George Bluestone). പ്രസക്തങ്ങളായ ഈ കൃതികൾകൂടാതെ ഇരുമാധ്യമങ്ങളെയും പഠിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളും കുറിപ്പുകളും ഗ്രന്ഥസൂചിയിലുൾപ്പെടുത്തുന്നു.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 1

സങ്കേതങ്ങൾ നോവലിലും സിനിമയിലും

സങ്കേതം എന്ന സങ്കല്പനം

സങ്കേതമെന്നത്, ഒരു സർഗാത്മകസൃഷ്ടിയുടെ ജൈവാംശം കലർന്ന യഥാർത്ഥഘടകമാണ്. കലാസൃഷ്ടികളിലെ സർഗോന്മീലനം സാങ്കേതികത്തികവിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തേ   തു ്. സാഹചര്യത്തിലൂന്നിക്കൊ   ുള്ള ഒരു സാങ്കേതികത ജീവിതത്തിലുടനീളം ക   ത്താൻ കഴിയും. സംഭവപ്രധാനമായിട്ടാണ് ഇത്തരം സാഹചര്യങ്ങൾ സൃഷ്ടികളിൽ സാങ്കേതികത്തനിമ കൈവരിക്കുന്നത്. നോവലിലും സിനിമയിലും ജീവിതചര്യങ്ങളിലൂന്നിക്കൊ   ുള്ള വിചാരവികാരസങ്കൽപനങ്ങൾ ഉ ്. ജീവിതവൈവിധ്യങ്ങളുടെ വിശാലതയും നൈരന്തര്യവും സംക്ഷിപ്തതയുടെ സാന്ദ്രതയിലേക്കെത്തുമ്പോഴാണ് സങ്കേതബദ്ധമായിത്തീരുന്നത്. സ്വന്തം ദർശനമവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് എഴുത്തുകാരനും ചലച്ചിത്രകാരനും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപാധികളിലൊന്നാണ് സങ്കേതം. വാക്കുകളിലൂടെ മെനഞ്ഞെടുത്ത ഒരാശയലോകം നോവലിന്റെ രചനാശിൽപത്തിലു ്. അതുപോലെ ചലനത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു ദൃശ്യപ്രപഞ്ചം ഭാവാത്മകമായി സ്വരൂപിച്ചെടുക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരന് കഴിയുന്നു. പ്രത്യക്ഷമായി സിനിമയിലും, പരോക്ഷമായി നോവലിലും വിന്യസിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം സമ്മാനിക്കുന്ന അനുഭവതലം സാങ്കേതികമായി നിർവ്വചിച്ചാൽ ആദ്യത്തേത് ദൃശ്യപരവും, ര   ാമത്തേത് ആഖ്യാനപരവുമാണ്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന മൂർത്തമായ ദൃശ്യാന്തരീക്ഷം നോവലിന്റെ അമൂർത്തമായ ആഖ്യാനതലങ്ങളിലേക്ക് സന്നിവേശിക്കപ്പെടുന്നത് സാങ്കേതികമായ സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊ   ാണ്. ഈയൊരു സാധ്യതയുടെ സാക്ഷാത്കാരമാണ് രംഗാവതരണത്തിലൂടെയും ദൃശ്യവ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെയുമുള്ള പ്രത്യക്ഷവത്കരണത്തിന് നോവലെഴുത്തുകാരെ സാങ്കേതികമായി സഹായിക്കുന്നത്.

ഉത്പത്തിവിചാരം

ആധുനികയുഗത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് നോവൽ. ഗദ്യനാടകങ്ങൾ ആയിരുന്നു നോവലിന്റെ മുന്നോടിയായി വർത്തിച്ചിരുന്നത്. പതിനഞ്ചാം ശതകത്തിൽ ഇറ്റലിയിലും പതിനാറാം ശതകത്തിൽ ഫ്രാൻസിലും ഇംഗ്ല   ിലും പ്രചരിച്ച നൂതനകഥക്കാണ് നോവൽ എന്ന പേര് കിട്ടിയത്. ഇറ്റാലിയൻ വാക്കായ 'നോവെല്ല'യിൽ നിന്നാണ് നോവൽ രൂപം കൊള്ളുന്നത്. മധ്യയുഗത്തിൽ റോമാൻസ്, നോവെല്ല എന്നിങ്ങനെ ര   ു കഥാരൂപങ്ങൾ വികാസം പ്രാപിച്ചു. വീരസാഹസികകഥകളാണ് റൊമാൻസുകൾ. ജീവിതത്തെ നോവെല്ലകൾ യഥാർത്ഥമായി പകർത്തി. മനുഷ്യപ്രകൃതിയാണ് ഇവയുടെ രചയിതാക്കളെ ആകർഷിച്ചത്. നോവലിന്റെ സഹജഘടകമായ കാല്പനികതയും യഥാതഥബോധവും യഥാക്രമം

റൊമാൻസിലും നോവെല്ലയിലും പ്രകടമായിരുന്നു. ബൊക്കാച്ചിയോവിന്റെ 'ഡെക്കാമറോൺ' നോവെല്ല യാകുന്നു.

നോവൽ ആവിർഭവിക്കുന്നത് മധ്യവർഗ്ഗജനതയുടെ ഉദയത്തോട് കൂടിയാണ്. ഇംഗ്ല ിൽ നോവ ലിന്റെ ആവിർഭാവം 1740ൽ ആണ്. നോവലു ാകുന്നത് ഹെല്ലനിസ്റ്റിക് ഗ്രീക്കിന്റെ റൊമാൻസിൽ നിന്നും മലോറിയുടെ ഫിക്ഷനിൽനിന്നും ഡോൺക്വിക്സോട്ടിന്റെ സ്പാനിഷ് കഥകളിൽനിന്നും തോമസ് ഓവർബറി യുടെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും "പിൽഗ്രിംപ്രോഗ്രസ്സ്"പോലുള്ള കൃതികളിൽനിന്നും പല ഘടകങ്ങളും കട മെടുത്താണെന്ന് വാദമു ്.[1] നോവൽ ജീവിതസത്യത്തെ പകർത്തുന്നു. സംഭാഷണങ്ങളും വിവരണങ്ങളും കണക്കിലെടുത്ത്, മനോവികാരങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ബാഹ്യഗുണങ്ങളെ തീരെ ഉപേക്ഷിക്കാതെ കഥാപ്ര ഖ്യാപനത്തിന് സൗകര്യമുള്ള സമ്പ്രദായമാണ് നോവലിലുള്ളത്. പ്രതിപാദനഘടനയും ജീവിതനിരീക്ഷണവു മാണ് നോവലിന്റെ നിയാമകഘടകങ്ങൾ. ലഘുലേഖകളിലൂടെ പ്രചരിക്കുന്ന വാദകോലാഹലങ്ങൾ, ഡയറി എഴുതുന്ന ശീലം, ചരിത്രരചനയുടെ വളർച്ച, യാത്രാവിവരണങ്ങളുടെ പ്രചാരം എന്നിവയൊക്കെ നോവൽ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടു ്. ഈ കാരണങ്ങൾകൊ ുതന്നെ നോവൽ സമൂഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് എന്ന് പറയാം.[2]

'കിനിമ' എന്ന ലത്തീൻ പദത്തിൽനിന്നാണ് സിനിമ എന്ന വാക്കു ാകുന്നത്. സിനിമ എന്നാൽ ചലിക്കുന്ന ചിത്രമെന്നാണർത്ഥം. സിനിമയുടെ സവിശേഷതകളായി പറയുന്നത് പ്രധാനമായും ര ് കാര്യങ്ങൾ ആണ്. ഒന്ന്: അത് ചിത്രമാവണം ര ്: ചലനചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയാണെങ്കിൽ ചിത്രം ചലിക്കുന്ന പ്രതീതിയു ാകണം. നിരവധി സാങ്കേതികമേഖലകളിൽ, സുദീർഘമായ പരീക്ഷണനിരീക്ഷണങ്ങ ളുടെ ഫലമായാണ് സിനിമ ആവിർഭവിച്ചത്. നിശ്ചല ഛായാഗ്രഹണരംഗത്തെ ക ുപിടുത്തങ്ങൾ ആണ് ഇവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം.

ചലനചിത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ഗവേഷണത്തിന് ശാസ്ത്രജ്ഞൻമാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊ ിരുന്നത് അനുസ്യൂതദർശനം (Persistence of Vision) എന്ന സിദ്ധാന്തമാണ്. ഒരു കാഴ്ച കണ്ണിൽനിന്ന് പോയാലും അൽപനേരം കൂടി അത് മനസ്സിൽ മായാതെ നിൽക്കുന്നു. ദീർഘകാലമായി പ്രചാരത്തിലി രുന്ന മായാദീപങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ ചലനചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള ഉദ്യമങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചത് വില്യം ഫ്രീൻസ്ഗ്രീൻ ആണ്.[3]

1903ൽ എഡിസൺ കൈനറ്റോസ്കോപ്പ് എന്ന പ്രദർശനയന്ത്രവുമായി രംഗത്തെത്തി. ഇതിനിട യിൽ അഗസ്റ്റോ, ലൂയി എന്നീ ലൂമിയർ സഹോദരൻമാർ ക്യാമറയും പ്രൊജക്ടറും ചേർന്നൊരു ഉപകരണ ത്തിനു രൂപം നൽകി. ഇതാണ് സിനിമറ്റോഗ്രാഫ്. ഈ സമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നാണ് ആധുനികസിനിമ ഉട ലെടുത്തത്.

---

1 Martin, Day, *History of English*, (Double Day, Garden city, New York, 1963), pp. 215-16.

2 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, *സിനിമ: കണക്കും കവിതയും*, (സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1989), പു. 30.

3 എം.എഫ്. തോമസ്, '*സിനിമയുടെ ആവിർഭാവവും വളർച്ചയും*', ജനപഥം ഫിലിം അവാർഡ് പതിപ്പ്, പബ്ലിക്ക് റിലേ ഷൻസ് വകുപ്പ്, 25, 4 (മാർച്ച്, 1994), പു. 57.

ലൂമിയർ സഹോദരൻമാർ തങ്ങളുടെ ആദ്യചിത്രം 1895 മാർച്ച് 22ന് പാരീസിലെ ഗ്രാന്റ് കഫേയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചു. സമുദ്രതീരത്തെ സ്നാനം, തീവ ിയുടെ ആഗമനം, തൊഴിൽശാലവിട്ട് തൊഴിലാളികൾ പുറത്തുവരുന്നതും തുടങ്ങിയ രംഗങ്ങളാണവർ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. പിന്നീട് 32 വർഷം കൂടി കഴിഞ്ഞാണ് സിനിമ സംസാരിച്ച് തുടങ്ങിയത്. അമേരിക്കയിൽ നിർമ്മിച്ച 'ദി ജാസ് സിംഗർ' ആണ് പ്രദർശനത്തിനെത്തിയ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രം.

ചലനപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള ചിത്രീകരണങ്ങൾ യുഗങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് തന്നെയു ായിരുന്നു. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാ ിലാണ് സാങ്കേതികസൗകര്യങ്ങൾ വികസിച്ചത്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം സങ്കേതബദ്ധമാണ്. സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ പുരോഗതിയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ അഞ്ചായി വിഭജിക്കാം. 1896 മുതൽ 1912 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ സിനിമ ഒരു കലാരൂപമായി വളരാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. 1913 മുതൽ 1920 വരെയുള്ള കാലഘട്ടം നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടേതാണ്. 1928 മുതൽ 1932 വരെ മാറ്റത്തിന്റെ ഇടനാഴിയിലൂടെ സിനിമ കടന്നുപോയി. 1932 മുതൽ ഹോളിവുഡിന്റെ ആധിപത്യം തുടങ്ങി. 1947 മുതൽ 1960 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി എല്ലാ പുരോഗതിയും ഉ ായി. ഫ്രാൻസിലെ 'നവതരംഗ'സിനിമക്കാരുടെ രംഗപ്രവേശവും അതിനോടുചേർന്ന മാറ്റങ്ങളുമാണ് സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യപൂർണമായ വളർച്ചക്ക് ആക്കം കൂടിയത്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം തുടങ്ങുന്നത് ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തോടെയാണ് തമ്മിൽ തമ്മിൽ ബന്ധമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് തുടർച്ചയായി പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഒറ്റയൊറ്റയായുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരാശയം രൂപപ്പെടുന്നു. അമേരിക്കയിലെ എഡ്വിൻ എസ്. പോർട്ടറാണ് ആദ്യമിത് തുടങ്ങിവെച്ചത്. എഡിറ്റിംഗിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഗ്രിഫിത്ത് കുറച്ചുകൂടി മുന്നോട്ടുപോയി. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം ഭാവങ്ങൾക്കുനുസൃതമായി ക്രമപ്പെടുത്തുന്ന സമ്പ്രദായം ആവിഷ്കരിച്ചത് ഗ്രിഫിത്താണ്. ഗ്രിഫിത്ത് അടിത്തറയിട്ട ചിത്രസംയോജനത്തിനെ ഒരു സമ്പൂർണ്ണ സർഗാത്മക പ്രക്രിയയാക്കി മാറ്റിയത് പിന്നീട് റഷ്യയിലെ ഐസൻസ്റ്റീനും കൂട്ടരുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദിമപരീക്ഷണങ്ങളെല്ലാം നടന്നത് ര ് സമ്പ്രദായങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണ്. ഒന്ന്: ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടി പകർത്തിക്കാട്ടാനുള്ള വ്യഗ്രത. ര ്: ആന്തരികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ സമഞ്ജസമായി ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമം.

ഇതിവൃത്തവും ചലനാത്മകതയും

നോവലിന്റെ ആത്മാവ് ഇതിവൃത്തമാണ്. സംഭവങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് കഥ നെയ്യുന്നു. ഇതിവൃത്തം ക്രിയാശൃംഖലകളായി വികസിക്കുന്നു. ആദിമധ്യാന്തക്രമത്തിൽ ഇതിവൃത്തം നോവലിന്റെ യുക്തിസഹമായ ചട്ടക്കൂടാണെന്ന് ഫോസ്റ്റർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടു ്.[4] നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ അതിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് മൂന്നായിത്തിരിക്കുന്നു ് ആർ. എസ്. ക്രെയിൻ.[5] സംഭവങ്ങൾക്ക് അഥവാ ക്രിയകൾക്ക് മറ്റെന്തിനേക്കാളും പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊ ുള്ള ഇതിവൃത്തത്തെ സംഭവപ്രധാനമായ ഇതിവൃത്തമെന്ന് ക്രെയിൻ വിളിക്കുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് കേന്ദ്രസ്ഥാനം നൽകുകയും, പരിപോഷക കഥാപാത്രങ്ങളെ നിബന്ധിക്കുകയും ചെയ്ത് കഥാപാത്രപ്രാധാന്യത്തിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്ന ഇതിവൃത്തകല്പനകളും ഉ ്. ഇനിയൊന്ന് ചിന്താപ്രധാനമായ ഇതിവൃത്തമാകുന്നു. ആധുനിക നോവലുകളിൽ മിക്കതും ചിന്താപ്രധാനമായ ഇതിവൃത്തത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നവയാണ്. അനേകം ഉപകഥകൾ ഒരു കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തോട് ബന്ധപ്പെടുത്തി കൂട്ടിക്കെട്ടിയാണ് അയഞ്ഞ ഇതിവൃത്തം നിർമ്മിക്കുന്നത്. ദൃഢബന്ധമായ ഇതിവൃത്തം ഉപകഥകളെയെല്ലാം ഉരുക്കി ഒന്നാക്കുകയും എല്ലാ ഭാഗങ്ങളെയും നോവലിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നോവലിലെ പല സംഭവങ്ങളും ഒരു ക്രമത്തിലാണ് നടക്കുന്നത്. നോവലിലെ സംഭവങ്ങളുടെ അനുസന്ധാനക്രമമാണ് അതിലെ ഇതിവൃത്തത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമവും തുടർച്ചയുമെല്ലാം ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. കഥാപാത്രപ്രധാന നോവലുകളിൽ ഇതിവൃത്തം കഥാപാത്രത്തിന് വിധേയമാകും. എഡ്വിൻമുയിർ, നാടകീയം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന നോവലിൽ കഥാപാത്രത്തിനും ഇതിവൃത്തത്തിനും തുല്യസ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നു.[6] കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷത, ക്രിയയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ക്രിയ, കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മാറ്റം വരുത്താൻ സഹായിക്കുന്നു ്. നാടകീയ നോവലുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ വളരുന്നു.

നോവലിലെ ഇതിവൃത്തം അതിന്റെ രേഖാചിത്രം മാത്രമാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വഭാവം ചലനാത്മകതയാണ്. നോവലിന്റെ സംപൃക്തത (യൂണിറ്റി) ഉറപ്പ് വരുത്തുന്നത് ഇതിവൃത്തമാണെങ്കിൽ, ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ദിശയും നോവലിന്റെ സ്വഭാവവും നിയന്ത്രിക്കുന്നത്, നോവലെഴുത്തുകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രമേയത്തെ ആധാരമാക്കിയാണ്. ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ ആകെത്തുക നോവലിന്റെ ഘടനയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. നോവലെഴുത്തുകാരൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നോവലിൽ സംഗ്രഹവും രംഗവും ഇടകലർത്തി പ്രയോഗിക്കുന്നു. സംഗ്രഹിച്ചു പറയുന്നതിനെ ആഖ്യാനമെന്നും രംഗങ്ങളെ ദൃശ്യവത്കരണമെന്നും വിളിക്കാം. രംഗങ്ങൾ നോവലിലെ ക്രിയാംശത്തെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നു. നോവലിൽ ക്രിയ രസോദ്ദീപകമാകണമെങ്കിൽ സംഘർഷമാവശ്യമാണ്. ക്രിയ ബാഹ്യമോ, ആന്തരികമോ, ആകാം. ക്രിയയുടെ ആത്മാവ് സംഘട്ടനമാണ്. തകഴിയുടെ "ചെമ്മീൻ" എന്ന നോവലിൽ പളനിയെ മറ്റു മുക്കുവർ ഒറ്റപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അയാൾ സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെടുന്നു. കറുത്തമ്മ തന്നോട് വിശ്വസ്തത പുലർത്തുന്നില്ല എന്ന

---

4 E.M. Foster, *Aspects of the Novel* (Pelican Books, England, 1966), p.24.

5 R.S. Crane, *The Concept of Plot, The Theory of the Novel* (Collier and MacMillan Ltd., London, 1968), p. 141-142.

6 Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (Allied Publishers Ltd., Bombay, 1966), p.48.

യാൾ വിചാരിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ മനസ്സിൽ മറ്റൊരു സംഘട്ടനം നടക്കുന്നു. ഇത് ആഭ്യന്തരസംഘട്ടനമാണ്. മാനസികക്രിയകൾ കൊ ് മാത്രം നോവൽ നിബന്ധിക്കാം. എം.ടി.യുടെ "മഞ്ഞ്" എന്ന നോവലിൽ ആന്തരികക്രിയകൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം. ഒരു ചിന്തയുടെ അഥവാ ഭാവത്തിന്റെ ഒരവസ്ഥയിൽനിന്നും മറ്റൊരു അവസ്ഥയിലേക്കുള്ള വികാസം, ഒരു ചലനം, ഒരു മുന്നേറ്റമായി എന്തോ നടക്കുന്നു. ഇതാണ് ഇതിവൃത്തഭാവമായി പരിണമിക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ ഭാഷയൊരുക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ഇതിവൃത്തം. ഏകാഗ്രബന്ധുരമായി വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാവുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് അനുയോജ്യം. വിശ്വോത്തരചലച്ചിത്രകാരൻമാരുടെ ഇതിവൃത്തത്തോടുള്ള സമീപനം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിലൊതുക്കിപ്പറയാവുന്നതിനെ, കുറോസോവ, മനുഷ്യമനസ്സുകളെ മഥിക്കുന്ന ഉദ്വേഗകരമായ ഒരു ഇതിവൃത്തമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ഗൊദാർദ് എന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സിനിമയിൽ ഇതിവൃത്തം ശക്തമായ കുറെ പ്രതികരണങ്ങളാൽ വികസിതമാകുന്നു. ദൈർഘ്യമേറിയ കഥാകാലവും എണ്ണമറ്റ കഥാപാത്രങ്ങളും ഉപകഥയും നിറഞ്ഞ ഇതിവൃത്തം ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് അപ്രസക്തമാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വികാസഘട്ടത്തിന് മാതൃകയായി കുറോസോവയുടെ "റെഡ്ബിയേർഡിനെ" ചൂ ിക്കാണിക്കാം. ആദർശധീരനായ ഒരു ഡോക്ടർ, സുഖാഡംബരങ്ങളിൽ തത്പരനായ ഒതു യുവ ഡോക്ടറെ ആമൂലാഗ്രം പരിവർത്തനവിധേയനാക്കി തന്റെ വഴിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാണ് ഈ ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം. ഈ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ വികാസം കുറോസോവ സാധിക്കുന്നത്, യുവഡോക്ടറിൽ ആവിഷ്കരണത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊ ല്ല, മറിച്ച് അയാളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന രോഗികളുടെ വ്യക്തിപരമായ കഥകളുടെ അടിത്തട്ടോളം ഇറങ്ങിച്ചെന്നാണ്. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ നിരവധി കഥകൾ ഒരൊറ്റ ഇതിവൃത്തത്തിൽ ഇണക്കിച്ചേർക്കുകയാണ് കുറോസോവ ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശില്പഭദ്രതയെ ഹനിക്കാതെ അതിന്റെ നിയതത്വത്തെ മറികടക്കാൻ ഇപ്രകാരത്തിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻമാർക്ക് സാധിച്ചു. ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതളുകൾ വിടർത്തിയെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ പുതിയ ലോകം അനാവരണം ചെയ്യുമ്പോൾ അയാളെ ഭരിക്കുന്നത് ആശയങ്ങളും ആഖ്യാനകൗതുകവുമാണ്. ആഖ്യാനവും ആശയാവതരണവും കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ മാത്രമേ സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. ര ് ചലച്ചിത്രകാരൻമാർ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തം സമാനമാവാം. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ, സംഭവങ്ങളിലൂടെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അതിനാൽ ഇതിവൃത്തത്തേക്കാൾ പ്രധാന്യം ആവിഷ്കരണത്തിനുെ ന്ന് കരുതണം.

ചലനാത്മകത

കഥ ക്രിയാമയമാണ്. ക്രിയ മാനസികമോ ഭാവനാപരമോ ആകാം കഥ ക്രിയാബഹുലമോ, ക്രിയാവിചിത്രമോ ആകാം. നോവലിൽ, കഥയുടെ ക്രിയാകാലം ഒരു ബിന്ദുവിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു ബിന്ദുവിലേക്ക് ചലിക്കുന്നു. കഥയുടെ കുരുക്കുകെട്ടുകൾ ഓരോന്നായി അഴിക്കുമ്പോൾ അത് സ്വാഭാവിക പരിണാമത്തിലേക്ക്നീങ്ങുന്നു. ഈ വിമോചനാവസ്ഥക്ക് സഹായകമാകുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോധർമ്മ ക്രിയകളും വ്യവഹാരങ്ങളുമാണ്. ചലനമായിരുന്നു സിനിമയുടെ ആദ്യനാളുകളിൽ പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിച്ച ഘടകം. ചലനാത്മകമായ ശിൽപകലയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന സിനിമയിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേക വ്യക്തിത്വം നൽകുന്നത് ക്യാമറാകോണുകൾ ആണ്. ഇതിന്റെ ഉപയോഗം വഴി ദൃശ്യ

ങ്ങളെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി രൂപപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. സിനിമ, ബാഹ്യമായ ചലനത്തിനും "കൈനസിസ്" (വേഗത കുറഞ്ഞ ചലനരീതി) എന്ന ആസ്വാദനസ്വഭാവത്തിനും കൂടുതൽ ഊന്നൽ നൽകുന്നു.

ക്യാമറ ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും ചലിപ്പിച്ച് 'പാനിംഗ്ഷോട്ടുകളും മുകളിലേക്കും താഴേക്കും ചലിപ്പിച്ച് 'ട്വിൽറ്റു'കളും സാധ്യമാക്കുന്നു. ഷോട്ടുകൾ അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ചലനഉദ്ദേശ്യവും യാതൊരർത്ഥവും വ്യക്തമാക്കാതെ, ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കാനോ നാടകീയാത്ഭുതം ഉളവാക്കാനോ ടിൽറ്റും പാനിംഗും സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. ക്യാമറാലെൻസിനെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ചലനത്തിൽ വസ്തുവും ക്യാമറയും ചലിക്കുന്നില്ല. 'ഷാർപ്ഫോക്കസ്', 'ഔട്ട് ഓഫ് ഫോക്കസ്' തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ദൃശ്യത്തിനകത്തുതന്നെ അവ്യക്തതയും തെളിച്ചവും സൃഷ്ടിക്കാം. സംസാരിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ മുഖം മിഴിവോടെയും, ശ്രോതാവിന്റെ മുഖം അവ്യക്തമായും ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഈ സമ്പ്രദായം "കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ" എന്ന സിനിമയിലു ്. ആത്മനിഷ്ഠ സ്വഭാവാനുഭവങ്ങൾ, വിശേഷിച്ച് സ്വപ്നരംഗങ്ങളും മറ്റും ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ഈ ചലനരീതി ഏറെ സഹായകമാണ്. ഒറ്റപ്പെട്ട വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിച്ചുചേർത്തു കൊ ് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനവുമു ്. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടംകിനിലെ" കപ്പലോട്ട ദൃശ്യത്തിന് യഥാർത്ഥപ്രതീതിയുളവാക്കാൻ 'കട്ടിംഗ്' ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്ന കപ്പലിന്റെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിന് പകരം വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ (പുകയും പുകക്കുഴലും) പിന്നിലേക്ക് മറയുന്ന മേഘങ്ങൾ, ജലപ്പരപ്പിൽ ഓളങ്ങളും പതയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന കപ്പലിന്റെ മുൻഭാഗം) എന്നിവ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്തി മുറിച്ചുചേർത്തപ്പോൾ ചലനപ്രതീതിയു ായി. നിശ്ചലമായ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ചലനാത്മകമായി പകർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഇത്തരത്തിലുള്ള ചിത്രസംയോജനത്തിന് കഴിയും.

ക്യാമറയുടെ ആത്മനിഷ്ഠചലനമാണ് മറ്റൊന്ന്. സിനിമയിൽ നിശ്ചലദൃശ്യനിരകൾ ചേർത്തുവച്ച് ചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ ആത്മനിഷ്ഠചലനസ്വഭാവം പ്രേക്ഷകനെ ക്രിയാംശങ്ങളുടെ നടുവിലേക്ക് കൊ ുവരുന്നു. ദീർഘസംഭാഷണത്തിലൂടെ മാത്രം വെളിവാകുന്ന ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ ഛായാഗ്രഹണരീതികൾ ലളിതമാക്കാനായി, നടന്നുകൊ ് സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ പിന്തുടരുന്ന ദീർഘമായ ഒരു ചലനത്തെ ആശ്രയിക്കുക എന്നത് ഒരു പതിവുരീതിയാണ്. ക്യാമറാചലനത്തിന് അതിന്റേതായ ഒരു ദൃശ്യഘടനയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവുമു ്. ക്യാമറാചലനം ദൃശ്യത്തിനകത്തെ ചലനവുമായി ജൈവബന്ധം പുലർത്തുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യം വസ്തുവിന്റെ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപം, ഭാവം, ചലനം എന്നിവ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നു. ഇവിടെ ക്യാമറാപ്രവർത്തനം വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. എന്നാൽ ര ് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ സംസാരിക്കുന്ന ഒരു രംഗം ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ അവന്റെ വികാരങ്ങൾ പകർത്തുന്നത് ക്യാമറയുടെ ജോലിയാകുന്നു. ഈ സമയത്ത് ക്യാമറ, കഥാപാത്രത്തിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ ജോലി ആത്മനിഷ്ഠമാവുന്നു. സെക്കന്റിൽ ഇരുപത്തിനാല് ഫ്രെയ്മുകൾ എന്നതാണ് ചലച്ചിത്രവേഗതയുടെ സാമാന്യക്രമം. സെക്കന്റിൽ ഇരുപത്തിനാലുഫ്രെയിമുകൾ എന്ന ശരാശരി വേഗതയേക്കാൾ കൂടുതൽ ആയി ക്യാമറ പ്രവർത്തിക്കുകയും സാധാരണ വേഗതയിൽ ക്ഷേപിക്കുക (Project) യും ചെയ്യുകയാണെങ്കിൽ അത് മന്ദചലനവും, ശരാശരി വേഗതയേക്കാൾ കുറഞ്ഞ വേഗത്തിൽ ആണെങ്കിൽ അത് ദ്രുതചലനവുമാണ്. സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ, പ്രത്യേകിച്ച് പരകോടി (ക്ലൈമാക്സ്) സന്ദർഭങ്ങളിൽ ശത്രുവിനെ കൊല്ലുമ്പോ

ഴോ, അടിച്ചു വീഴ്ത്തുമ്പോഴോ മന്ദചലനം (slow motion) ഉപയോഗിക്കുന്നു. കുറോസോവയുടെ "സെവൻ സമുറായി'യിൽ ഇത് പ്രകടമാണ്. പ്രശസ്ത മലയാളസംവിധായകൻ ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'വൈശാലി'യിൽ, മുകളിൽ നിന്ന് അരുവിയിലേക്ക് വലിയ പാറകൾ ഉരു ് വീഴുമ്പോൾ ഉയരത്തിലേക്ക് ജലം ചിതറിത്തെറിക്കുന്നത് ഈയൊരു രീതിയിൽ പകർത്തിയിരിക്കുന്നത് ദൃശ്യപരമായി അതീവ സൗന്ദര്യത്തോടുകൂടിയാണ്.

വ്യത്യസ്തമായ ചലനങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത വൈകാരികപ്രതികരണങ്ങൾ ഉ ാക്കുന്നു. സത്യജിത്റേയുടെ 'പഥേർപാഞ്ചാലി' എന്ന സിനിമയിൽ ദുർഗ്ഗ മരിക്കുന്ന രാത്രിയിൽ കാറ്റിന്റെ സാന്നിധ്യം വളരെ പ്രകടമാണ്. ജാലകത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കെട്ടിവെച്ചിരിക്കുന്ന കീറച്ചാക്കിന്റെയും, സാക്ഷയിട്ടടച്ചിരിക്കുന്ന വാതിലിന്റെയും വിളക്കിലെ നാളത്തിന്റെയും ചലനത്തിലൂടെ കാറ്റിന്റെ സാന്നിധ്യം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. മുകളിലേക്കുള്ള ചലനം ആഹ്ലാദമെന്ന വികാരമുണർത്തുന്നു. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ചലനം ഉല്ലാസഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുള്ള ചലനം അസ്വസ്ഥതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

തുടർച്ചയായുള്ള തിരശ്ചീനമായ ചലനം നിലനിർത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് സിനിമയിലെ ഒരു പ്രധാന തത്ത്വം. പെട്ടെന്ന് ഒരു ലംബമായ രേഖ കൊ ുവരുമ്പോൾ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. പുതിയ ഘടകങ്ങളേയും ആശയങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കാൻ ക്യാമറാചലനത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിന്റെ 'അജാന്ത്രിക്' എന്ന സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ തല്ലിപ്പൊളിച്ച തന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട കാറിനെ കാളവ ിയിൽ പെറുക്കിക്കൂട്ടി ആളുകൾ കൊ ുപോകുന്നതും നായകൻ നടുക്കത്തോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം ഉദാഹരണമാണ്. ഇവിടെ ക്യാമറ, നായകനിൽനിന്ന് മുന്നോട്ടേക്ക് അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ കറങ്ങിവന്ന് അരികെയുള്ള ശവകുടീരങ്ങൾക്ക് മുകളിലെ കുരിശുകളും ഫ്രെയിമിനകത്ത് കൊ ു വരുന്നു. ദൃശ്യതലത്തിന്റെ മുൻഭാഗത്തിപ്പോൾ കുരിശുകളും പിൻഭാഗത്ത് കടന്നുപോകുന്ന കാളവ ിയും അത് നോക്കിനിൽക്കുന്ന നായകനുമാണ്. ഇവിടെ ക്യാമറാചലനം ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത് പ്രതീകാത്മകത സൃഷ്ടിക്കുന്ന കുരിശുരൂപങ്ങളെക്കൂടി ഒരേ ഫ്രെയിമിൽ കൊ ുവരിക എന്ന ധർമ്മമാണ്. ദൃശ്യതലത്തിലേക്ക് ഒരു പുതിയ ഘടകത്തെ കൊ ുവരാനാണ് ക്യാമറ ചലിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'പഥേർപാഞ്ചാലിയിൽ' അപുവും ദുർഗ്ഗയും തീവ ി കാണാനോടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വെള്ളിത്തിരയുടെ വലതുവശത്തുനിന്ന് ഇടതുവശത്തേക്ക് വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ തീവ ി നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകർ തീവ ിക്ക് പുറമേ നിന്ന് അതിന്റെ ചലനം കാണുകയാണിവിടെ. ഇത് ചലനത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠരീതിയിലുൾപ്പെടുന്നു.

സിനിമയിൽ ചലനം എഴുത്തിലെ ക്രിയാപദങ്ങൾക്ക് സമാനമാണ്. നോവലിൽ ക്രിയാപദങ്ങൾ സംഭവഗതികൾക്ക് ജീവൻ നല്കുന്നതുപോലെ സിനിമയിൽ ചലനത്തിലുള്ള അനന്തസാധ്യതകൾ അതിന്റെ ശക്തി വർധിപ്പിക്കുന്നു. നോവലും സിനിമയും ഇതിവൃത്തങ്ങളെ വികസിപ്പിക്കുന്നു. കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ യുക്തിസഹമായി ഒരു പ്രത്യേക രീതിയിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് ഇതിവൃത്തവികാസം സാധ്യമാക്കുന്നു. സിനിമയിലും നോവലിലും പശ്ചാത്തലത്തിന് ഏറെ സ്ഥാനമു ്. കഥയുടെ വിശ്വാസ്യതയ്ക്കും അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്കും ഭാവതലത്തിനും പശ്ചാത്തലം ആവശ്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവ്യാപാരത്തെയാണ് പശ്ചാത്തലം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുക.

വാക്കും ദൃശ്യവും

നോവലിൽ, വാക്കുകളുടെ സമുചിതമായ കൂടിച്ചേരലിൽ പുതിയ അർത്ഥതലങ്ങൾ ഉ ാകുന്നു. ഭാഷാപരമായ ഘടനയാണ് നോവലിലുള്ളത്. വാക്കുകൾകൊ ് തീർത്ത ശില്പങ്ങളാണ് നോവലുകൾ. വാക്കുകൾക്ക് മാനുഷികഭാവവും അർത്ഥവുമു ്. വാക്കുകളുടെ ഘടനയിൽ നിന്ന് ഇന്ദ്രിയപരമായ അനുഭവങ്ങളും വികാരങ്ങളും ചിന്തകളും രൂപപ്പെടുന്നു. വാക്കുകളിൽ ആരോപിതമായ മാനുഷികാനുഭവാർത്ഥങ്ങൾകൊ ് വേണം നോവലിസ്റ്റിന് അനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനും തന്റേതായി ഒരു ലോകം കെട്ടിപ്പടുക്കാനും. 'പമേല' എന്ന നോവലിൽ റിച്ചാർഡ്സൺ, കഥാപാത്രങ്ങൾ കൈമാറുന്ന കത്തുകളിലൂടെ നോവലിന് രൂപം നൽകി. വ്യാകരണവും പദവിന്യാസക്രമവും (ട്യിമേഃ) വാക്കുകളെ ചിട്ടയായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ഘടകങ്ങൾ ആണ്.

ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ, നോവലിലും സിനിമയിലും

നോവലിലും സിനിമയിലും ദൃശ്യം ബിംബമാകുന്നത് ഇതിവൃത്തവികാസത്തെ സഹായിക്കുന്നതിലുപരി മറ്റു പല ധർമ്മങ്ങളും നിർമ്മിക്കുമ്പോഴാണ്. നോവലിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഭാഷയുമായും സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യപരതയുമായും സ്വഭാവവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. രൂപകങ്ങൾ സിനിമയിൽ ധാരാളമായുപയോഗിക്കുന്നു ്. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ 'ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ" എന്ന സിനിമയിലും ഘട്ടക്കിന്റെ 'അജാന്ത്രിക്കിലും' ഫ്രെയിമിന്റെയും കോമ്പസിഷന്റെയും സഹായത്തോടെ കുരിശിന്റെ സൂചനകളെ ദൃശ്യരൂപങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നു. സിനിമയുടെ ശബ്ദകോശം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ആണ്. ഷോട്ടുകളെ ക്രമമായി എടുക്കുന്ന സന്നിവേശസമ്പ്രദായം വ്യാകരണത്തെയും സ്വഭാവവിന്യാസക്രമത്തെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. "എഴുതപ്പെട്ടവാക്കുകളും ദൃശ്യങ്ങളും നമ്മുടെ ബോധമണ്ഡലത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. അവിടെവച്ച് ചിഹ്നങ്ങൾ 'ഡീകോഡിങ്ങി'ന് വിധേയമായി അപബോധങ്ങളായിത്തീരുന്നു. നമ്മുടെ മുന്നനുഭവങ്ങളായുള്ള ബന്ധപ്പെടലിൽ അനുഭൂതികളായിത്തീരുന്നു. എഴുതപ്പെട്ട വാക്കുകൾ വായിക്കപ്പെടുന്നതും മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നതും മേധാശക്തികൊ ാണ്. മെല്ലെ അത് നമ്മുടെ വൈകാരികതയെയും ബാധിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ ധിഷണയെ മാറ്റി നിർത്തി അത് നമ്മുടെ ഭാവനയെയും അതുവഴി വൈകാരികാനുഭൂതിയെയും കീഴടക്കുന്നു.[7] നോവലിൽ വാക്കുകൾ എന്നപോലെ സിനിമയിൽ ഷോട്ടുകൾ ഒന്നിനുമേൽ ഒന്നായി ക്രമത്തിൽ യുക്തിഭദ്രമായി സഞ്ചയിച്ച് അർത്ഥപുഷ്ടി കൈവരുത്തുന്നു.

'തോക്ക്' എന്ന വാക്ക് നോവലിലാകുമ്പോൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലുയരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ മരണവും കൊലപാതകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാവും. എന്നാൽ സിനിമയിലാകുമ്പോൾ ലോഹനിർമ്മിതമായ തോക്കിന്റെ രൂപവും ഫ്രെയിംകോമ്പസിഷനിൽ അതിനുള്ള സ്ഥാനവും ലൈറ്റിംഗിലൂടെ അതിന് ലഭിക്കുന്ന തിളക്കവും എല്ലാം ചേർന്ന് തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന ദൃശ്യബിംബം കാണികളിലേക്ക് ഒരു പ്രത്യേകാനുഭവം പകരുന്നു. സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ നോവലിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി അവയുടെ വർണ്ണപ്പൊലിമയിലേക്ക് ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നു. നോവലിൽ 'മുല്ലമാല' എന്ന് വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് അതിന്റെ വെളുപ്പിലേക്കാണ്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ "എലിപ്പത്തായം" എന്ന സിനിമയിലെ പെൺകുട്ടി കുപ്പിയിൽ കൊ ുവരുന്ന പാലിന്റെ വെളുപ്പിലൂടെ പ്രേക്ഷകർ മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ രുചിയറിയുന്നു.

---

[7] മധു ഇറവങ്കര, *മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും.* (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999) പു.87.

സിനിമയിൽ പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ആദ്യം ലളിതവും പ്രകടനപരവുമായിട്ടായിരുന്നു. "ബാറ്റിൽഷിപ്പൊട്ടംകിനി"ലെ ശിലാസിംഹങ്ങളും "ഒക്ടോബർ" എന്ന സിനിമയിലെ മയിലും "എലിപ്പത്തായം" എന്ന സിനിമയിലെ എലിപ്പത്തായവും ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. നോവലിൽ ആശയങ്ങളുടെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ് രൂപങ്ങൾക്കുയിരേകുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ രൂപങ്ങൾ തന്നെ അവനിലേക്കെത്തുന്നു. ഒരു ദസ്തവ്സ്കികഥാപാത്രം മിക്കപ്പോഴും കടന്നുപോകുന്ന ആന്തരികജീവിതം അതേ ആഴത്തോടും പരപ്പോടും പിടിച്ചെടുക്കാൻ സിനിമക്ക് കഴിയില്ല. എന്നാൽ ഈ ആന്തരികജീവിതത്തെ ബാഹ്യബിംബങ്ങളുമായി സംശ്ലേഷിച്ച് പുതിയൊരനുഭവത്തിലേക്ക് നയിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയും. എന്നാൽ ആന്തരികജീവിതഘടകങ്ങളായ ഓർമ്മ, കിനാവ്, കല്പന എന്നിവ പകർത്താൻ കഴിയുന്നു.

സിനിമാഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനഘടകമാണ് ഷോട്ട്. വാക്കിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഷോട്ടിന് ആശയപ്രകാശനം നിർവ്വഹിക്കാൻ കഴിയും. വാക്കിനെപ്പോലെ ഓരോ ഷോട്ടും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് വിരൽ ചൂ ുന്നു. തിരശ്ശീലയിൽ വീഴുന്ന ഒരു വീടിന്റെ പ്രതിബിംബം 'വീട്' എന്ന വാക്കിനെയല്ല, മറിച്ച് 'ഇവിടെ ഒരു വീടു ' എന്ന വസ്തുതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ ഷോട്ടിന് വാച്യതലത്തിലെ അർത്ഥത്തിനപ്പുറം ഒരു വ്യംഗ്യാർത്ഥമു ാകണം. ഉദാഹരണമായി 'ബാറ്റിൽഷിപ്പൊട്ടംകിനി'ൽ വൃത്തിശൂന്യവും പുഴുവരിക്കുന്നതുമായ മാംസം നിരസിച്ച പടക്കപ്പലിലെ ജോലിക്കാർ ഒരു കലാപത്തിലേർപ്പെടുന്ന രംഗം വിശദമാക്കാവുന്നതാണ്. കലാപത്തിനിടയിൽ കപ്പലിലെ ഡോക്ടർ മർദ്ദിക്കപ്പെടുന്നു. അയാളുടെ കണ്ണട ഊർന്നു വീഴുന്നു. ഇവിടെ സന്നിവേശിക്കപ്പെടുന്ന ഒറ്റഷോട്ട് ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. ഡോക്ടറുടെ കണ്ണട, കപ്പലിലെ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഷോട്ടിൽ, വടത്തിന്റെ ലംബമാനതയെ മുറിച്ച് തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കണ്ണടയുടെ ഷോട്ട് ആകർഷകമായ വസ്തുക്രമീകരണത്താൽ മനോഹരഷോട്ടായി മാറുന്നു. "അന്നാകരനീന"യിൽ അന്ന, താൻ ഗർഭിണിയാണെന്ന് വ്രോൺസ്കിയോടെ പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വ്രോൺസ്കിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ സൂചിപ്പിക്കാൻ ടോൾസ്റ്റോയി ഒരു തന്ത്രം പ്രയോഗിക്കുന്നു. ആ വാർത്തകേൾക്കുന്ന സമയത്തും വ്യാകുലനായി കരേനിൻ ഭവനത്തിന്റെ പൂമുഖത്തുള്ള ഘടികാരത്തിൽ നോക്കുന്ന വ്രോൺസ്കി സമയം കാണുന്നില്ല, ഘടികാരസൂചികൾ മാത്രമേ കണ്ണിൽപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ ദൃശ്യസാധ്യതയുള്ളതായി തോന്നുന്ന ഈ കഥാസന്ദർഭം വാസ്തവത്തിൽ മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ വാക്കുകളിലൂടെ കടന്നുവരികതന്നെ വേണം. അതേ സമയം നടാഷെയെ ആദ്യമായി ക ുമുട്ടുന്നതിന് മുമ്പും പിമ്പുമുള്ള ആൻഡ്രി രാജകുമാരന്റെ മാനസികാവസ്ഥ ഒരു പ്രതീകത്തിലൂടെ ടോൾസ്റ്റോയി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. വസന്താരംഭത്തിൽ ആൻഡ്രി, റിയാസൺ എസ്റ്റേറ്റിലേക്ക് യാത്ര പോകുമ്പോൾ അയാളുടെ മനസ്സ് പ്രതീക്ഷാരഹിതവും മരവിപ്പ് ബാധിച്ചതുമായിരുന്നു. വഴിക്ക്, ബിർച്ച്മരങ്ങളും ദേവദാരുമരങ്ങളും പച്ചയണിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതായി അയാൾ കാണുന്നു. കൂട്ടത്തിലൊറ്റതിരിഞ്ഞ് നിന്ന ഒരു ഓക്കുമരത്തിൽ വസന്തലക്ഷണങ്ങളൊന്നും കാണാനു ായിരുന്നില്ല. ഈ ഓക്കുമരത്തെപ്പോലെ തന്റെ ജീവിതത്തിലും ഈ വസന്താഗമനമു ാവില്ലെന്ന് ആൻഡ്രി കരുതുന്നു. ആശയുടെ നാമ്പുകൾ അയാളിൽ തലപൊക്കി. ദിവസങ്ങൾക്ക് ശേഷം മടക്കയാത്രയിൽ സായാഹ്നസൂര്യന്റെ കതിരുകളിൽ കുളിച്ചുനിൽക്കുന്ന, താരും തളിരുമണിഞ്ഞ ഓക്കുമരത്തെയാണയാൾ കാണുന്നത്. അത്യന്തം ചലച്ചിത്രസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന കഥാസന്ദർഭം ആണിത്. ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഓക്കുമരം സിനിമയിലേക്ക് പുനഃപ്രതിഷ്ഠിച്ചാൽ പേജുകളോളം നീ ുനിൽക്കുന്ന മാനസികവ്യാപാരങ്ങളുടെ സാഹിത്യവർണ്ണനകൾക്ക് തത്സമമായിരിക്കും ആ ര ു ഫ്രെയിമു

കൾ (ഘടകസന്ധാനം). ഇത്തരത്തിൽ അർത്ഥനിർഭരമായ ബിംബങ്ങൾക്ക്, നീ ുപോകുന്ന വർണ്ണനകൾക്ക് പകരം നിൽക്കാൻ കഴിയുമെന്നതും ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ ഗുണപരമായ വസ്തുതയാണ്.

അലങ്കാരഭാഷ, നോവലിലും സിനിമയിലും

നോവലിൽ, വാക്കുകളെ പ്രതീകങ്ങളും രൂപകങ്ങളും അതിശയോക്തിയുപയോഗിച്ച് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ, സിനിമയിലും മേൽപ്പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ധ്വന്യാത്മകത കൈവരുത്താവുന്നതാണ്. രൂപകമെന്നത് ഒരുപോലെയല്ലാത്ത ര ു വസ്തുക്കൾ തമ്മിലുള്ള സാമ്യമാണ്. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ "ആസ് യു ലൈക് ഇറ്റ്" എന്ന നാടകത്തിൽ ജാക്സ് പറയുന്നത് "ലോകമൊരു രംഗവേദിയും, മർത്യർ അതിലെ നടൻമാരുമാണെന്നാണ്". ലോകത്തെ ഭീമാകാരമായ ഒരു രംഗവേദിയായാണ് വിഭാവനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഓരോ വ്യക്തിയേയും നടൻമാരായി സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നതു കൊ ് ഈ കഥാപാത്രം സദസ്യരെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ചില കാര്യങ്ങളു ്. അഭിനേതാക്കളെപ്പോലെ എല്ലാവർക്കും അകത്തു കയറാനുള്ളതും, പുറത്തേക്ക് പോകാനുള്ളതായി ര ു വഴികളാണുള്ളത്. ആദ്യത്തേത് ജനനവും ര ാമത്തേത് മരണവുമാണ്.

രൂപകം

സിനിമയിലും രൂപകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരൻ ര ് മൂർത്തദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഒന്ന് മറ്റൊന്നാണോ എന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉദാഹരണമായി, ചലച്ചിത്രകാരൻ ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാലയത്തിന് മുന്നിൽ ക്യാമറ ഉറപ്പിക്കുന്നു. കുട്ടികൾ അക്ഷമയോടെ എട്ടുമണിയുടെ ശബ്ദം കേൾക്കാൻ കാത്തുനിൽക്കുന്നു. മണിശബ്ദം കേൾക്കുന്നതോടെ കുട്ടികൾ വരാന്തയിലൂടെ

ഒഴുകി നീങ്ങുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. ഈ നടത്തം ഒർത്ഥത്തെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു ്. ഇതേ സമയം ഒരു പറ്റം ആടുകൾ മേയുന്നതും, അവ അവയുടെ കൂട്ടിലേക്ക് കയറാൻ അക്ഷമയോടെ കാത്തുനിൽക്കുന്നതും കാണിക്കുന്നു. ഈ ഖണ്ഡം വേറൊരർത്ഥത്തെ കാണിക്കുന്നു. ഈ ര ് ഖണ്ഡങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പ്രേക്ഷകർ, ര ു ഷോട്ടുകളും സമാനമാണെന്ന കാര്യമറിയുന്നു. ഇവിടെ അടിസ്ഥാനരൂപകമാകുന്നത്, കുട്ടികളെ ആട്ടിൻപറ്റത്തോടുള്ള സാമ്യപ്പെടുത്തലാണ്. ഇരുകൂട്ടർക്കും സ്വാതന്ത്ര്യക്കുറവു െ ന്നും ഈ ജീവിതങ്ങളും ധാരാളം സ്വാധീനത്തിനടിമപ്പെടുന്നതാണെന്നും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു ്. ര ് വ്യത്യസ്തബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണിവിടെ ചിത്രരൂപകം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

നിരന്തര ഉപയോഗം കൊ ് തേഞ്ഞുപോയ ശൈലികൾ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും പതിവായി ഉപയോഗിക്കാറു ്. 'പുല്ല്പോലെ പച്ച', "അസുഖകരമായ ആഘാതം" എന്നെല്ലാം എഴുതുമ്പോൾ ഇതേശൈലിയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. സിനിമയിൽ രതിദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കത്തിച്ചിതറലും, പാറയിൽ ചിന്നിച്ചിതറുന്ന തിരമാലകളും, എരിയുന്ന നെരിപ്പോടുമെല്ലാം കാണിക്കാറു ്. അതുപോലെ കാലപ്രയാണം സൂചിപ്പിക്കാൻ കല റും ക്ലോക്കിന്റെ പെൻഡുലമാട്ടവും കാണിക്കുക പതിവാണ്. സിനിമയിലും നോവലിലും സാദൃശ്യാത്മകത പ്രയോഗിക്കുന്നതും വ്യത്യസ്ത രീതിയിലാണ്. ഇവിടെ സാദൃശ്യങ്ങൾ പ്രകടമായി വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്. സാഹിത്യസൃഷ്ടിയിൽ അവൻ ഒരു കാളയാണെന്നെഴുതുന്നതും "അവൻ കാളയെപ്പോലെ"യാണെന്നതും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമു ്. "കാളപോലെ" എന്നെഴുതുന്ന വാക്കുക

ളിൽ യാഥാർത്ഥ്യസ്പർശം കുറവു ്. നന്നായി വസ്ത്രധാരണം നടത്തിയ ഒരു സ്ത്രീയെ പൂമുഖത്തു നിൽക്കുന്നതായി ക്യാമറയിൽ കാണിക്കുന്നു. അടുത്ത ഖണ്ഡത്തിൽ വൃത്തിയുള്ള ഒരു പേർഷ്യൻപൂച്ചയെ കാണിച്ച് മൂന്നാമത്തെ ഖണ്ഡത്തിലേക്ക് വീ ും സ്ത്രീയെ കാണിക്കുന്നതായി കട്ട് ചെയ്താൽ സാദൃശ്യത്തിന്റെ ഒരു തലം നിർമ്മിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇവിടെ പൂച്ചയും സ്ത്രീയും തുല്യരെന്ന ധ്വനിയല്ല, മറിച്ച് ചില കാര്യങ്ങളിൽ ഇവർ സമാനരാണെന്ന ധ്വനിയാണുള്ളത്. വ്യക്തിയല്ലാത്ത ഒന്നിന് വ്യക്തിത്വമാരോപിച്ചുകൊടുക്കുന്ന രീതിയാണ് മറ്റൊന്ന്. "യാത്രികനെ പാത വിളിക്കുന്നു" എന്നെഴുതുന്നിടത്ത് ജീവനില്ലാത്ത ഒരു വസ്തുവിന് വ്യക്തിത്വം നൽകുന്നതായി കാണാം. "മരം അതിന്റെ കൈകൾ ആകാശത്തിന് നേരേ വിരിച്ചിരിക്കുന്നു" എന്നെഴുതുന്നിടത്ത് ഇതേ രീതി തന്നെ യാണ് സ്വാംശീകരിക്കുന്നത്. ചാൾസ്ഡിക്കൻസിന്റെ 'ഗ്രേറ്റ് എക്സ്പെക്ടേഷൻ' എന്ന നോവൽ സിനിമയാക്കിയപ്പോഴുള്ള തിരക്കഥ ശ്രദ്ധേയമാണ്. താഴെ കാണുന്ന നാലു ഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ ഇത് വ്യക്തമാവുന്നതാണ്.

1. സമീപദൃശ്യം. പിപ്പ് എന്ന കുട്ടി ശവകുടീരത്തിനരികെ മുട്ടുകുത്തിനിൽക്കുന്നു. കാറ്റ് ഭയങ്കരമായി ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. പിപ്പ് ഭയത്തോടെ ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കുന്നു. 2. ദൂരദൃശ്യം. എല്ലുകൾ ഉന്തി നിൽക്കുന്ന കൈകൾപോലെ വൃക്ഷശിഖരങ്ങൾ അവന്റെ നേർക്ക് വരുന്നു. ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ഇലയില്ലാത്ത ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ വൻശിഖരത്തിലേക്ക് പിപ്പ് കണ്ണയക്കുന്നു. 3. സമീപദൃശ്യം. പിപ്പ് വീ ും ഭയത്തോടെ ചുറ്റും നോക്കുന്നു. 4. മധ്യദൃശ്യം. ഒരു പഴയ മരത്തിന്റെ കൊമ്പിലേക്ക് തന്നെ പിപ്പിന്റെ കൺപീലികൾ ചലിക്കുന്നു. ഈ പഴയ മരമെന്ന ദുശ്ശകുനം അസ്ഥികൂടംപോലെ പിപ്പിനനുഭവപ്പെട്ടു. ഇവിടെ ലീൻ എന്ന സംവിധായകൻ, ശിഖരങ്ങൾ എല്ലുന്തിയ കൈകളായും, പഴയ മരം അസ്ഥികൂടമായും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു ്. ഈ രംഗത്തിന് കൂടുതൽ തീവ്രത നൽകാനായി പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വ്യക്തിസത്ത ആരോപിച്ചു നൽകുന്നു ്.

പ്രതീകാത്മകത

നോവലിൽ പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് പ്രമേയത്തിനും ഇതിവൃത്തത്തിനും കൂടുതൽ മികവ് കിട്ടാനും കൂടിയാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ ചില വാക്കുകൾ തന്നെ പ്രതീകമായി ഉപയോഗിക്കാറു ്. പനിനീർപ്പൂവ്, സ്നേഹത്തിന്റെയും പാമ്പ്, തിന്മയുടെയും വേഴാമ്പൽ, വിഷാദത്തിന്റെയും പ്രതീകമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു ്. സിനിമയിൽ പ്രകൃതിദൃശ്യവും പ്രതീകമായി വരുന്ന സന്ദർഭം ഹിരോഷിതെഷികഹാരയുടെ "ഡ്യൂൺസിലെ സ്ത്രീകളിൽ" (1964) കാണാം. ഇതിലെ മണൽക്കൂന മൂകതയുടെ പ്രതീകമായി ഉയർന്നുനിൽക്കുന്നു ്. കഥാപാത്രം തന്നെ പ്രതീകമാകുന്നത്, ബെർമാന്റെ "ഏഴാംമുദ്ര" (1957) യുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. കറുത്ത വസ്ത്രധാരിയായ പ്രതിനായകൻ മരണത്തിന്റെ പ്രതീകമായി നായകനോട് സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുന്നു ്.

ഒരു നോവലെഴുത്തുകാരനും ചെറുകഥാകൃത്തിനും താനുപയോഗിക്കുന്ന പ്രതീകങ്ങൾ മെല്ലെ മെല്ലെ വികസിപ്പിക്കാനും പ്രത്യക്ഷവും പരോക്ഷവുമായ സൂചനകളിലൂടെ അതിനെ ഇടതൂർന്നതാക്കാനും പല മാർഗ്ഗങ്ങളുമു ്. പരിഷ്കൃതസമൂഹത്തിൽ നിന്ന് സ്വയം ഭ്രഷ്ടനായി, ആംസ്റ്റർഡാമിലെ ബാറിലിരുന്ന അപരിചിതനോട് ജീവിതകഥ വിവരിക്കുന്ന ഒരു മുൻന്യായാധിപന്റെ (ക്ലമൻസ്) നീ ആത്മ

ഗതങ്ങളുടെ രൂപത്തിലാണ് ആൽബർകാമുവിന്റെ "വീഴ്ച" എന്ന നോവൽ ചുരുൾ നിവരുന്നത്. ഒരു രാത്രി വീട്ടിലേക്ക് മടങ്ങും വഴി താൻ കാണാനിടയായ ഒരു പാലത്തിന് മുകളിൽ നിന്ന് സീൻ നദിയിലേക്കെടുത്തു ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്ത അജ്ഞാതയായൊരു പെൺകുട്ടിയുടെ ഓർമ്മ, ക്ലമൻസിനെ വിടാതെ അലട്ടുന്നു. കുറ്റബോധത്തിൽ പിടയുന്ന അയാളുടെ മനസ്സ്, കൈവിട്ടു പോയ ജീവിതത്തിന്റെ പൊരുൾ തിരഞ്ഞ് ചെന്നെത്തുന്നത് ആ പെൺകുട്ടി ആത്മഹത്യ ചെയ്ത രംഗത്തിലാണ്. ക്ലമൻസിന്റെ ആത്മവിചാരണക്ക് വേഗമേറും തോറും അവൾ എടുത്തുചാടിയ പാലം മനുഷ്യർക്കിടയിലുള്ള ആശയവിനിമയത്തിന്റെയും സമ്പർക്കത്തിന്റെയും പ്രതീകമായി മുന്നിൽ തെളിയുന്നു.

സിനിമയിൽ പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് വിജയം കൈവരിച്ച പ്രമുഖനാണ് ഫെല്ലിനി. യഥാതഥശൈലിയുടെ പൂർണത കുറിക്കുന്ന ഫെല്ലിനിയുടെ ഒരു സിനിമയാണ് 1945-ൽ വെളിച്ചംക "ലാസ്ട്രാഡ". സ്നേഹത്തിനും അംഗീകാരത്തിനും വേ ി ജീവിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ വെളിപ്പറമ്പുകളിൽ അലഞ്ഞു നടക്കുന്ന മന്ദബുദ്ധിയായ ഒരു നാടൻ പെൺകുട്ടിയുടെ കഥയാണിത്. ഈ സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നതും, അവസാനിക്കുന്നതും കടലിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളോട് കൂടിയാണ്. സിനിമയുടെ അവസാനഖണ്ഡത്തിൽ, രാത്രിയിൽ തിരമാലകൾ ആഞ്ഞടിക്കുന്ന കടൽത്തീരത്തിൽ, കണ്ണുചിമ്മുന്ന നക്ഷത്രങ്ങൾക്ക് താഴെ മലർന്നുകിടക്കുന്ന നായകകഥാപാത്രത്തെ കാണുന്നു. ജീവിതംകൊ ് ചൂതാടി എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട 'സംപാനോ' എന്ന ഈ കഥാപാത്രം താനെന്നും ഒറ്റക്കായിരുന്നു എന്ന സത്യം പൊടുന്നനെ കെ ത്തുകയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ നിർവചനാതീതമായ രഹസ്യാത്മകതയുടെ പ്രതീകമെന്ന നിലക്കാണ് ഫെല്ലിനി ഇവിടെ കടലിനെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്.

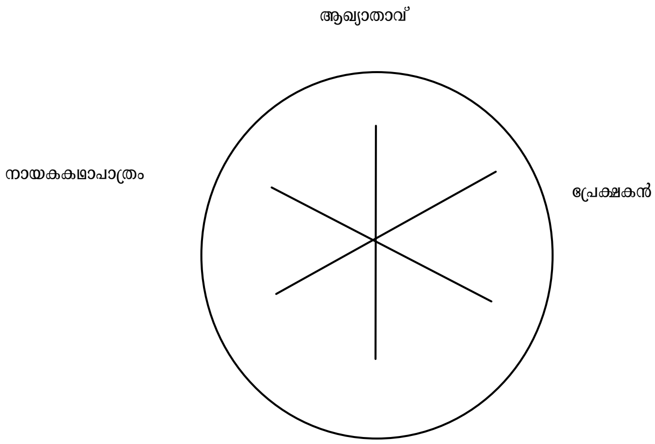
സാധാരണഭാഷയിൽ പറയാൻ കഴിയാത്ത സത്യങ്ങളെ അലങ്കാരഭാഷയിൽ പറയുന്ന രീതി നോവലെഴുത്തുകാർ അവലംബിക്കുന്നു ്. സിനിമയിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ പ്രതീകമായും രൂപകമായും മറ്റും ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ബിംബധർമ്മത്തിന് തീക്ഷ്ണതയേറുകയും പ്രമേയവികസനത്തിന് കൂടുതൽ സഹായകമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സംവിധാനത്തിലും കഥാപാത്രാവിഷ്കരണത്തിലും ബോധപൂർവ്വമായോ അല്ലാതെയോ നോവലിസ്റ്റിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ജീവിതാവബോധമായിരിക്കും. നോവലിസ്റ്റിന്റെ പ്രതിഭയും അയാൾ ഉൾപ്പെട്ട സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളിൽ നിന്നാണ് നോവലിന്റെ "ഫലദായകമായ ആശയം" ജനിക്കുന്നതും ഉരുവാകുന്നതും. നോവലിസ്റ്റ് ഒരു വീക്ഷണകോണിൽ നിന്ന് ജീവിതത്തെ നോക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ ആരുടെ വീക്ഷണകോണിൽ നിന്ന് വേണം കഥ പകർത്തേ തെന്ന് നോവലിസ്ററ് തീരുമാനിക്കുന്നു. കഥ വളർത്തുവാൻ മൂന്ന് സമ്പ്രദായങ്ങൾ ഉ ്. ഒന്ന്: ആഖ്യാനകർത്താവ് നേരിട്ട് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ര ്: ഓർമ്മകളിൽക്കൂടി കഥ പറയുന്ന സമ്പ്രദായം. മൂന്ന്: എഴുത്തുകുത്തുകൾ വഴി കഥ പറയുന്ന രീതി. നോവലിസ്റ്റ് താൻ പറയുന്നത് ഫലപ്രദമാണ് ബോധ്യമായാൽ വീക്ഷണകോടിയെ മാറ്റാവുന്നതാണ്. നാലു തരത്തിലുള്ള വീക്ഷണകോണുകൾ നോവലുകളിൽ പ്രധാനമായും ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. നോവലിലെ

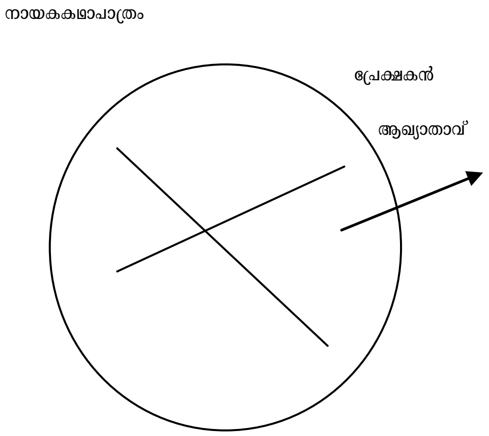
കഥ വ്യത്യസ്ത വീക്ഷണകോടികളിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് വില്യം ജിങ്ക്സ് തന്റെ "സെല്ലുലോയ്ഡ് ലിറ്ററേച്ചർ" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ചിത്രസഹിതം സമർത്ഥിക്കുന്നു [8].

വീക്ഷണകോടി: വിവിധ രീതികൾ

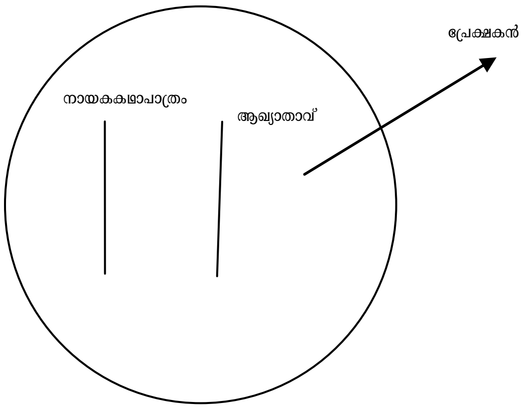
ഉത്തമപുരുഷൻ



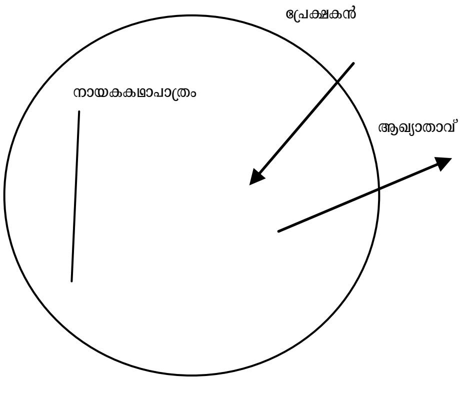
ബോധധാര, ആത്മഗതം
നായക കഥാപാത്രവും ആഖ്യാതാവും പ്രേക്ഷകരും ഒന്നുതന്നെയാകുമ്പോൾ



നായക കഥാപാത്രവും ആഖ്യാതാവും ഒരേ വ്യക്തിതന്നെ, പക്ഷേ, പ്രേക്ഷകൻ വ്യത്യസ്തമാണ്.



ഉത്തമപുരുഷൻ
മൂന്നും വെവ്വേറെ ആളുകൾ



മധ്യമപുരുഷൻ
ആഖ്യാതാവ് കഥാസംഭവങ്ങൾക്ക് പുറത്ത് നിൽക്കുന്നു. നായകകഥാപാത്രം നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകൻ വെവ്വേറെയാളാകുന്നു.

---

8 William Jinks, *The Celluloid literature: Film in the humanities* (Collier - Macmilan Ltd., London, 1971), p. 20.

നോവലിന്റെ ഘടനയിലെ ഏറ്റവും വലിയ ഘടകം വീക്ഷണകോടി ആണ്. നോവലിസ്റ്റ് സ്വസ്ഥാനത്ത് നിന്ന് നീങ്ങി പുതിയ വീക്ഷണകോടികൾ മാറി മാറി സ്വീകരിക്കുന്നു. "ബൗൺസിംഗ്" എന്നാണ് ഈ സങ്കേത മറിയപ്പെടുന്നത്. സിനിമ യെടുക്കുമ്പോൾ ക്യാമറസ്ഥാപിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തിന് തുല്യമാണ് വീക്ഷണകോടി യുടെ നോവലിലെ സ്ഥാനം. ക്യാമറ, അത് പകർത്തുന്ന രംഗങ്ങളുടെയും അതിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന കഥാപാ ത്രങ്ങളുടെയും പുറത്തേ സ്ഥാപിക്കാനാവൂ. എന്നാൽ നോവലിസ്റ്റ് തന്റെ വീക്ഷണകോടി രംഗത്തിന്റെ ഒത്ത മധ്യത്തിൽ സ്ഥാപിക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലും സ്ഥാപിക്കുന്നു. ഉചിതമായ പ്രമേ യത്തിന് യോജിച്ച വീക്ഷണകോടി നോവലിസ്റ്റ് ക‌െ   ത്തുന്നതിലാണ് വിജയം. നോവലിലെ വീക്ഷണം ബാഹ്യത്തിൽനിന്ന് ആന്തരികതയിലേക്കും, കഥാപാത്രചേഷ്ടകളിൽനിന്ന് അവരുടെ മനസ്സിലേക്കും യുക്തിചിന്തകളിൽ നിന്ന് ബോധപ്രവാഹത്തിലേക്കും തിരിഞ്ഞപ്പോൾ പുതിയ സങ്കേതങ്ങൾ അനിവാര്യമാ യി. പ്രത്യക്ഷവത്കരണമാണ് നോവലിന്റെ ലക്ഷ്യം. പ്രത്യക്ഷവത്കരണം ദൃശ്യവത്കരണം തന്നെയാണ് - സൂക്ഷിച്ചുനോക്കിയാൽ നോവലിസ്റ്റിന്റെ തൂലിക ഒരു ചലച്ചിത്രക്യാമറയുടെ ജോലി നിർവ്വഹിച്ചുപോ ന്നിട്ടു   ് എന്നു കാണാം. ഉദാഹരണത്തിന് ബൽസാക്കിന്റെ കൃതികളിൽ നോവലിസ്റ്റ് ഒരു സിനിമയിലെന്ന പോലെ നമ്മെ നഗരത്തിൽ നിന്ന് തെരുവിലേക്കും ഭവനത്തിൽനിന്ന് മുറിയിലേക്കും നയിക്കുന്നു, സകല വിശദാംശങ്ങളും കാണിച്ചു തന്നുകൊ   ് "മാഡംബോവറി"യിൽ തൂലികയും ക്യാമറയായി മാറുന്നു. ഗ്രാമച്ചന്ത വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗം ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. "അന്നാകരനീന"യിൽ ലെവിൻ വെടിവെച്ച് വീഴ്ത്തിയ പക്ഷിയെ കടിച്ചെടുത്തുകൊ   ് വരുന്ന നായയുടെ സമീപദൃശ്യം കാണാം. റോബ്ഗ്രിയ്യെയുടെ നോവലു കളിൽ ആഖ്യാതാവ് ഒരു സിനിമാക്യാമറയുടെ സ്ഥാനമാണ് വഹിക്കുന്നത്.

സിനിമയെ അടഞ്ഞതും തുറന്നതും എന്ന രീതിയിൽ വിഭജിക്കാമെന്ന് ലിയോബ്രൗഡി അഭിപ്രായ പ്പെടുന്നു [9]. അടഞ്ഞ സിനിമയിൽ സിനിമയിലെ ലോകം മാത്രമേ നിലനിൽക്കൂ. തുറന്ന സിനിമയിൽ ലോകമെന്നത് ഇതിവൃത്തം തന്നെയാണ്. തുറന്ന സിനിമയിൽ സിനിമയുടെ ലോകം ചുറ്റും നടന്നു കൊ   ിരിക്കുന്ന യാഥാർഥ്യത്തിനെ ചൂഴ്ന്ന് നിൽക്കുന്ന നൈമിഷിക ചട്ടക്കൂടാണ്. ക്യാമറയുടെ ഉപയോ ഗത്തിലും ഈ ര   ുതരം സിനിമകൾ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നു. അടഞ്ഞ സിനിമയിൽ ക്യാമറ പ്രധാന മായും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ചിത്രമവതരിപ്പിക്കുക. തുറന്ന സിനിമയിൽ ക്യാമറ, സംവിധായകന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ചിത്രമവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തുറന്ന സിനിമയിൽ അപൂർവ്വമായേ തലക്കുമുകളിൽ നിന്നുള്ള ക്യാമറാകോണുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ. ജംപ്കട്ടുകൾ കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനാത്മകത ഒഴിവാക്കാൻ പലപ്പോഴും സഹായിക്കുന്നു. ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടു കളും ജംപ്കട്ടുകളും നാടകീയത ഓഴിവാക്കാനും ആത്മനിഷ്ഠസമീപനത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠസമീപനം കൊ   ് നേരിടാനും സഹായിക്കുന്നു. ജംപ്കട്ട്ഷോട്ടുകൾ തുടർച്ചയില്ലായ്മയുടെയും ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടു കൾ തുടർച്ചയുടെയും അവസ്ഥകളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിയാംശത്തിന് പൂർണമായും താദാത്മ്യം പ്രാപി ക്കാൻ അനുവദിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യരീതിയും സിനിമയുടെ സവിശേഷതയാണ്. അടൂരിന്റെ "എലിപ്പത്തായ" ത്തിന് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ്, കുളിക്കാൻ എണ്ണ തേച്ച് നിൽക്കുന്ന രംഗം ഇരുട്ടിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും സവി ശേഷമായ ഉപയോഗത്തിലൂടെ ആഴത്തെയും ശില്പസ്വഭാവത്തെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു.

---

9 Leo Braudy, *The world in a frame* (Anchor Press/Double day Garden city, New York, 1976), p. 48.

നിരവധി വീക്ഷണകോണുകളിൽ നിന്നും പകർത്തപ്പെടുന്ന ദൃശ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സംഘർഷ ത്തിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം രൂപം കൊള്ളുന്നത്. സ്ഥലകാലങ്ങളെ വിഭജിക്കാനാണ് ഒരു ക്യാമറാആംഗി ളിൽനിന്ന് മറ്റൊരാംഗിളിലേക്ക് പോകുന്നത്. ഈ ആംഗിളുകളെ തമ്മിൽ കൂട്ടിത്തുന്നിക്കൊ ാണ് ചലച്ചി ത്രകാരൻ ഒരാശയശിൽപം തീർക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ ഒരാൾ കരയുന്നതും ചിരിക്കുന്നതും നടക്കുന്ന തുമെല്ലാം സന്ദർഭാനുപാതികമായി നിരവധി വീക്ഷണ കോണുകളുടെ ചേരുവയാണ്. ഈ തീരു മാനകൃത്യതയെ സഹായിക്കുക മാത്രമാണ് വർണ്ണന, ശബ്ദം, പ്രകാശം എന്നീ ഇതര ഘടകങ്ങളുടെ ധർമ്മം. ആത്മനിഷ്ഠ ക്യാമറാരീതി ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽക്കൂടി സംഭവങ്ങൾ കാണാൻ സഹായിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ്.

ബോധധാരാരീതി

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ ഏത് തരത്തിലുള്ള നോവലും ഏതെങ്കിലുമൊരു ബോധഘടനയുടെ പ്രതിഫലനമാണ്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിൽ നിർണായകമായ മാറ്റം വന്നത് നോവലിസ്റ്റ്, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സുകളിലേക്ക് കൂടുതൽ ആഴത്തിൽ പ്രവേശിക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ്. ഈ മാറ്റം ആദ്യം സംഭവിച്ചത് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാ ിലെ യൂറോപ്യൻ നോവലുകളിലും റഷ്യൻ നോവലുകളിലുമാണ്. മനുഷ്യമനസ്സിനെ ഫ്രോയിഡ് പല തലങ്ങളായി തിരിച്ചു. ബോധം, ഉപബോധം, അബോധം എന്നിങ്ങനെ. യുക്തിയുടെ പ്രവർത്തനം സജീവവും പ്രസന്നവുമായിത്തീരുന്നത് ബോധതലത്തിലാണ്. ഫ്രോയിഡിനും മുമ്പ് മനസ്സിനെ സംബന്ധിച്ച് തികച്ചും നൂതനങ്ങളായ ആശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത് ബർഗസോണാണ്.[10] അദ്ദേഹം മനസ്സിനെ ഒരു ധാരയായി വിവരിച്ചു. പരിവർത്തനമാണ് പരമാർത്ഥമെന്ന് അദ്ദേഹം വാദിച്ചു. മനുഷ്യമനസ്സ് ഒരു പ്രവാഹമാണ്. മനസ്സിന്റെ കാലം സ്വച്ഛന്ദമാണ്, യാന്ത്രികമല്ല. മനസ്സിന്റെ പ്രവാഹത്തിൽ ബോധവും ഉപബോധവും അബോധവും കൂടിക്കുഴയുന്നു.

മനസ്സ് ഒഴുക്കാണെന്ന് പറയുമെങ്കിലും, അതിനെ ഒഴുക്കായി മനസ്സിലാക്കുന്ന ഒരു ബോധമു ്. ഈ ബോധത്തിന്റെ മുഖ്യഭാഗം സ്മരണയാണ്. ബോധപ്രവാഹത്തിന്റെ അന്തർധാരയായ അവബോധവുമായി ഓർമ്മ ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബാഹ്യലോകജീവിതവും വാസനാനിഷ്ഠമായ ജീവിതവും, അദ്ധ്യാത്മികജീവിതവും അടങ്ങുന്ന ബോധധാര ഓർമ്മയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഓർമ്മ, കാലത്തെ കീഴടക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓർമ്മയിൽ ഇടതടവില്ലാതെ പ്രവഹിക്കുന്ന മനസ്സിനെയാണ് പ്രൂസ്റ്റ് അപഗ്രഥിക്കുന്നത്.

ബോധധാരാനോവൽ, ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നും ആഖ്യാനത്തെ മോചിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു ്. മുഖ്യമായുമത് മനുഷ്യാവബോധത്തിന്റെ അന്തർമണ്ഡലങ്ങളെ അന്വേഷിക്കുന്നു. സ്മരണയെന്ന മഹാപ്രപഞ്ചത്തിൽ അനേകം മനുഷ്യർ സാധാരണലോകത്തെ പോലെ വരികയും പോകുകയും പല ക്രിയകളിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ഉലീസസി'ൽ ജയിംസ് ജോയിസ് ഒരു വ്യക്തിയുടെ ബോധമണ്ഡലത്തിൽ ഒരു ദിവസത്തിലടങ്ങുന്ന അനേകം അവസരങ്ങളേയും ഡബ്ലിനെന്ന നഗരം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന അനേകം നഗരങ്ങളെയും ആവഹനംചെയ്യുന്നു. വില്യം ജയിംസ് ആണ് 'ബോധധാര' എന്ന പദം ആദ്യം ഉപയോഗിച്ചത്. ജയിംസ് ജോയ്സ്, വിർജീനിയാ വുൾഫ്, ഫോക്നർ തുടങ്ങിയ നോവലിസ്റ്റുകളാണ് ഈ സാങ്കേതികരീതിയെ മനോജ്ഞമായി വികസിപ്പിച്ചത്. കാലമെന്ന സങ്കൽപത്തെ തുച്ഛീകരിക്കുന്ന ഈ സമ്പ്രദായം അനാദിയായ കാലത്തെ മുഴുവൻ ചിലപ്പോൾ ഒതുക്കിപ്പിടിച്ചെന്നുവരും. ചിലപ്പോൾ അത് ഏതാനും മണിക്കൂറുകളിലേക്ക് കുറുകിക്കൂടും. 'ലിയോപ്പോൾഡ് ബ്ലൂം' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഏതാനും മണിക്കൂറുകളാണ് യുളിസ്സസ്സിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 'മിസ്സിസ്സ് ഡലോവ'യുടെ ജീവിതത്തിലെ ഒരു ദിവസമാണ് വിർജിനിയാവുൾഫ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. മനസ്സിലെ ഭാവനകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്കാണ് പ്രധാന്യം. കഥാപാത്രങ്ങളും ഇതിവൃത്തവും മാനസികഭാവത്തിന് വിധേയമായിരിക്കുന്നു.

---

[10] ഡോ. കെ. എം. തരകൻ. 'ബോധധാരാരീതിയും മലയാളനോവലും' *ഉത്തരാധുനികതയും മറ്റും* (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2000) പു. 94.

ബോധധാരാസമ്പ്രദായത്തെ വളർത്തിയെടുക്കാവുന്ന ഒരു വൈകാരികവികിരണസങ്കേതം നോവലിലു ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സങ്കീർണാവബോധത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ പ്രയോഗിക്കുന്ന മാർഗമാണ് ശകലിതരംഗാവതരണം. കഥാപാത്രസാധ്യതകളെ വിജാതീയമായി കൂട്ടിയിണക്കി ആശയബിംബങ്ങൾക്കിടയിലെ സ്വരസ്ഥായിഭേദങ്ങളെ പുനഃസൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന മാർഗമാണിത്. സിനിമയിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഈ രീതി മലയാളത്തിൽ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ രചനകളെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. മനുഷ്യന്റെ ആത്മബോധത്തിന്റെ കൂടെ കടന്നുപോകുന്ന നിശ്ചലച്ഛായക്ക്, ചലിക്കുന്ന ഇമേജിനേക്കാൾ ഏറെ നേരം പിടിച്ചുനിന്ന് ബോധനം നിർവ്വഹിക്കാൻ കഴിയും. നോവലിൽ കഥയുടെ അന്ത്യം, ആദ്യം അനാവരണം ചെയ്ത് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രീതിയിൽ എഴുതാം. മനസ്സിന്റെ ചലനങ്ങൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധമണ്ഡലാവിഷ്കരണം, അനുഭൂതിയുടെ ആവിഷ്കാരം എന്നിവക്കുള്ള ക്യാൻവാസായി ഇത്തരം നോവലുകൾ മാറുന്നു. ബോധധാരാനോവലിസ്റ്റുകൾ അവലംബിക്കുന്ന സാങ്കേതികമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ പ്രമുഖം സ്വഗതം ആണ് ശരിക്കു പറഞ്ഞാൽ അനുക്തവും അശ്രുതവുമായ ഭാഷണം. പ്രത്യക്ഷസ്വഗതത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സ് മലർക്കെ തുറന്ന് അനുവാചകരെ നോവലിസ്റ്റ് ഉള്ളിലേക്ക് കടത്തിവിടും. ആഖ്യാനം ഉത്തമപുരുഷൻ ഏകവചനത്തിൽ ആക്കാതെതന്നെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധധാരയെ ആവിഷ്കരിക്കേ ിവരുമ്പോൾ പരോക്ഷസ്വഗതം സ്വീകരിക്കേ തായി വരുന്നു. സിനിമയിൽ വികാരംമുറ്റിയ രംഗങ്ങളിൽ നടൻമാരുടെ മുഖം സമീപദൃശ്യത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച് സൂക്ഷ്മഭാവഭേദങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെ, വാക്കുകളിലൂടെ മനസ്സിന്റെ സമീപദൃശ്യം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

ഉറൂബിന്റെ 'അണിയറ'യിലും 'അമ്മിണി'യിലും ബോധധാരരീതി ഒട്ടൊക്കെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു ്. പോഞ്ഞിക്കര റാഫിയുടെ 'സ്വർഗദൂതൻ' ആണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യബോധധാരാനോവൽ. സൈമൺ എന്ന ആളിന്റെ ബാല്യകാലസ്മൃതിയുടെ രൂപത്തിലാണിതിന്റെ ആവിഷ്കരണം. പാറപ്പുറത്തിന്റെ 'അരനാഴികനേര'ത്തിൽ കുഞ്ഞേനാച്ചൻ എന്ന വൃദ്ധന്റെ ഓർമ്മകളിൽക്കൂടിയും അബോധപ്രവാഹത്തിൽകൂടിയുമാണ് കഥക്ക് ഊടും പാവും കിട്ടുന്നത്. അരനാഴികനേരത്തിലെ ഒരു ഭാഗം. "ഒരു രോദനശബ്ദം ഉയർന്നുകേട്ടു. ഓടിയടുത്തുവരുന്ന പുരുഷാരത്തിന്റെ നിലവിളിശബ്ദം അടുത്തടുത്തുവരുന്നു നോക്കുമ്പോൾ എന്താണ്? കടൽ, ഭൂമിയെ ആക്രമിച്ചുകീഴടക്കാൻ വരുന്നു. ആകാശം മുട്ടെ തിരമാലകൾ ഉയർന്നു ചാഞ്ചാടുന്നു. ക്ഷണനേരം കൊ ് പുരുഷാരത്തെ കടൽ വിഴുങ്ങിക്കളഞ്ഞു. അവരുടെ രോദനം അന്തരീക്ഷത്തിൽ മാറ്റൊലികൊ ു". ഈ ഭാഗത്തെ ഭൂമി, കടൽ, ആകാശം എന്നിവക്കെല്ലാം പ്രതീകാത്മകതയു ്. ഭൂതത്തെയും വർത്തമാനത്തെയും ഭാവിയെയും ഇവ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. പി. കെ. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ഇനി ഞാൻ ഉറങ്ങട്ടെ'യിൽ കർണകഥ പറയുന്നത് ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബോധധാരാരീതിയിൽ കൂടിയാണ്. ഈ നോവലിൽ കഥ, ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളിൽ സന്നിവേശിക്കുന്നു ്. നോവലിൽനിന്നൊരുഭാഗം. "കുടിലിനുള്ളിൽ കൈത്തിരി, കാറ്റിൽ ചലിച്ച് മരണഭീതിയോടെ പിടഞ്ഞു പരിസരത്തിലെങ്ങും വ്യാപിച്ച ഇരുളിന് അത് കർക്കശഭാവം വരുത്തി. നദിപ്രവാഹത്തിനും മണൽപരപ്പിനും മീതെ നിന്ന് കണ്ണുചിമ്മിയ നക്ഷത്രവെളിച്ചത്തിൽ ഭൂമിയിലേക്കിറങ്ങിവന്ന മേഘങ്ങൾപോലെ അവ്യക്തമായി ക്കാണാമായിരുന്നു. യുധിഷ്ഠിരന്റെ ഒട്ടി വിളർത്ത മുഖം, ഒരമ്മയുടെ ഉത്ക്കണ്ഠയോടെ ദ്രൗപദിനോക്കി. ലോകത്തിലെ, വേദനയുടെയും ദൈവത്തിന്റെയും ആകെത്തുക ആ മുഖത്ത് നിറഞ്ഞു നിൽക്കുക

യാണ് എന്ന് അവൾക്കു തോന്നി". യുദ്ധാനന്തരം പാഞ്ചാലി നടത്തുന്ന അനുസ്മരണമാണിത്.[11] എം.ടി.യുടെ "മഞ്ഞിൽ" കുമയുൺകുന്നിലെ ബോർഡിംഗ് സ്കൂൾ അധ്യാപികയായ വിമലടീച്ചറുടെ ദു:ഖത്തിൽ അലിഞ്ഞലിഞ്ഞ് ഇല്ലാതാകെയാകുന്ന പൂർവ്വകാലമാധുര്യത്തെ സ്മരണയുടെ മഞ്ഞുതുള്ളിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളാനാണ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. "മഞ്ഞി"ലെ നിശ്ചലത, പ്രവാഹബിന്ദുവിന്റെ നൈമിഷികമായ സ്ഥിതാവസ്ഥയാണ്. വിലാസിനിയുടെ "അവകാശികൾ" എന്ന നോവലിന് അതിന്റേതായ ക്രമികതയു ്. ഇത് പാലിച്ചുകൊ ് കാലത്തെ ബാഹ്യതലത്തിൽ ഒതുക്കുന്ന നോവലിസ്റ്റ് ആന്തരികതലത്തിൽ ക്രമത്തെ ലംഘിക്കുന്നു എഴുപതുവയസ്സു തികയുന്ന വേലുണ്ണിക്കുറുപ്പിന്റെ ബാല്യത്തിലേക്ക് പോകുന്ന സ്മരണ എത്രയോ ദശകങ്ങളെ ചിമിഴിലെന്നപോലെ ഒതുക്കുന്നു.

പതിനൊന്നുകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമ്മകളിൽക്കൂടിയും വിചാരധാരകളിൽക്കൂടിയുമാണ് "അവകാശികളു"ടെ കഥ വിടരുന്നത്. ഡയറികളും കത്തുകളും വിചാരവികാരങ്ങളും കർമ്മങ്ങളും ഓർമ്മയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഓരോന്നിനുമു ് തനതായ വ്യക്തിത്വവും വീക്ഷണവും. ഈ നോവലിലെ ഒരു കഥാപാത്രമായ രാജിയുടെ മനസ്സിൽക്കൂടി ഓർമ്മയിൽ ഒഴുകുന്നത് ചിത്രപരമ്പരകൾ ആയാണ്. കഴിഞ്ഞ കാലങ്ങളിലേക്ക് തിരിഞ്ഞുനോക്കുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ മർമ്മപ്രധാനരംഗങ്ങൾ മിന്നിമായിക്കുകയും അന്യോന്യം ലയിപ്പിക്കുകയുമാണ് സിനിമയിലെ പതിവുരീതി.

മാർസൽപ്രൂസ്സിന്റെ ബോധധാരാസമ്പ്രദായവും ജയിംസ്ജോയ്സിന്റെയും വിർജീനിയാവുൾഫിന്റെയും മനോവിശകലനശൈലിയും ചലച്ചിത്രകാരൻമാരെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. തെരുവിലേയോ, ചന്തസ്ഥലത്തെയോ, ഗൃഹാന്തർഭാഗങ്ങളിലേയോ ജീവിതരംഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ ബൽസാക്, ഫ്ളോബർ, ടോൾസ്റ്റോയി തുടങ്ങിയവരുടെ വിവരണരീതിക്ക് സിനിമയുടെ ക്യാമറാചിത്രീകരണരീതിയോട് സാദൃശ്യമു ്. ജെയിംസ്ജോയ്സിന്റെ "ഉലിസ്സസ്സ്" ആദ്യന്തം സിനിമാസങ്കേതങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രസ്മൃതികൾ ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെയും ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കാറു ്. സമീപദൃശ്യത്തിൽ ഒരു വ്യക്തിയെ അയാളുടെ ചുറ്റുപാടിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ച് തനിക്ക് മാത്രം സ്വന്തമായ ഒരു ലോകത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. അമൂർത്തവത്കരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയാണ് സമീപദൃശ്യം. എന്നാൽ ഡിസ്സോൾവ് (വിലേയത), കടന്നുപോയ സമയത്തെ സൂചിപ്പിക്കാനും മാറിവരുന്ന മാനസികനിലയെ വ്യക്തമാക്കാനും സഹായിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ സവിശേഷമായ സങ്കേതമാണ് മൊ ാഷ് (ചിത്രവിന്യസനം). ഫ്രഞ്ചുഭാഷയിൽ, "ഒരുമിച്ചുകൊ ുവരിക" എന്നാണ് ഇതിനർത്ഥം. കാലത്തിൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ ക്രമീകരണമാണ് ഇതെന്ന് ആന്ദ്രേ ബാസിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[12] സംഘർഷങ്ങളിൽ ഊന്നിക്കൊ ുള്ള മൊ ാഷ് ആണ് സിനിമയുടെ സർഗാത്മകതയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനം. ഷോട്ടിനകത്തും ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലും ദൃശ്യവും തമ്മിലും എല്ലാം സംഘർഷാത്മകബന്ധം ഉ ാക്കാം. ദൃശ്യത്തിലെ സ്ഥലം കൈകാര്യം ചെയ്ത രീതിയിലാണ് സംഘർഷാത്മകമൊ ാഷ് നിലനിൽക്കുന്നത്. "പൊട്ടംകിനി"ലെ ഒഡേസാപടവുകളുടെ രംഗത്തിൽ ഉറങ്ങുന്ന സിംഹം,

---

11 പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ, ഇനിഞാനുറങ്ങട്ടെ (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1984), പു. 16.

12 Andre Bazin, *What is Cinema*, University of California Press (Berkeley and Los Angels. 1967), p. 48.

ഉണരുന്ന സിംഹം, ഗർജ്ജിക്കുന്ന സിംഹം എന്നീ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിച്ചുചേർത്ത് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന മൊ ാഷിനെ ഒരു ജനതയുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ മഹാസംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിലും മിഴിവും, സ്വാഭാവികതയും അനുഭവസംഗത്യവുമു ാകുന്ന മൊ ാഷ് "കൈകളുടെ മൊ ാഷ്" സീക്വൻസിലു ്. ഈ ഭാവപരമ്പര ഉ ാകുന്നത്, രക്തസാക്ഷിയായ വാക്കുലിൻചുക്കിന്റെ മൃതശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കുമ്പോഴാണ്. മൃതശരീരത്തിന്റെ കൂട്ടിപ്പിടിച്ച കൈകൾക്കിടയിൽ കത്തുന്ന മെഴുകുതിരി, രക്തസാക്ഷിക്ക് അന്ത്യോപചാരമർപ്പിക്കാനെത്തുന്ന സ്ത്രീപുരുഷൻമാരുടെ കൈകൾ, തൊപ്പിപിടിച്ച കൈ, പ്രതിഷേധിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ കൈകൾ, കൈകളുടെ കുറെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ, ഇങ്ങനെ കൈകളുടെ ദൃശ്യനിര ഒടുവിൽ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച മുഷ്ടികളിലേക്ക് ചെന്നെത്തുന്നു പ്രമേയവികസനിത്തിന് സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ഈ മൊ ാഷ് ഇപ്രകാരം ഉപകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ദു:ഖത്തിൽ നിന്ന് ക്രോധം
സമാധാനത്തിൽ നിന്ന് പ്രതിഷേധം
ഒറ്റപ്പെട്ട മനുഷ്യനിൽനിന്ന് ജനസംഘത്തിലേക്ക്
രക്തസാക്ഷിത്വത്തിൽനിന്ന് വിപ്ലവത്തിലേക്ക്.

ഈ ദൃശ്യപരമ്പരക്ക് അവസാനമായി, ചുക്കിന്റെ മൃതശരീരം കാണിച്ച് "എല്ലാവർക്കും വേ ി ഒരാൾ" എന്നും ചുറ്റും കൂടിയിരിക്കുന്ന ജനങ്ങളെ കാണിച്ച് "ഒരാൾക്ക് വേ ി എല്ലാവരും" എന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ എഴുതിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള സംവേദനപ്രക്രിയയാണ് മൊ ാഷ്. റഷ്യയിൽ കുളേഷോവിന്റെ കാലം മുതൽക്കാണ് മൊ ാഷ് പ്രചാരത്തിൽ വന്നത്. ര ് വ്യത്യസ്തഷോട്ടുകൾ സംയോജിപ്പിച്ച് ര ിൽനിന്നും വിഭിന്നമായ മൂന്നാമതൊരൊർത്ഥത്തിന്റെ പ്രതീതിയു ാക്കുന്നു. ഐസൻസ്റ്റീന്റേത് ഭാവാത്മകമൊ ാഷും പുഡോവ്കിന്റേത് ആഖ്യാനാത്മകമൊ ാഷുമാണ്. സംഭവചിത്രീകരണം, സാധിക്കുമാറ് ദൃശ്യങ്ങളെ വഴിക്കുവഴി കൂട്ടിയു ാക്കുന്നതാണ് ആഖ്യാനാത്മകമൊ ാഷ്. ഉദ്ദിഷ്ടഭാവം ലഭിക്കാൻ വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഭാവാത്മകമൊ ാഷ്.

എഡിറ്റിംഗ് (ചിത്രസംയോജനം) കൊ ് ഭാവത്തിന് മാറ്റം വരുത്താമെന്ന് പുഡോവ്കിൻ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടു ്.[13] (1) ഭയവിഹ്വലമായ ഒരു മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം. (2) ചൂ ിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു തോക്കിന്റെ ദൃശ്യം (3) ആദ്യത്തെ ഷോട്ടിലുള്ള ഒരു മുഖത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഷോട്ട്. പുഞ്ചിരിതൂകുന്ന ഒരു ഭാവം ഇവ 3,2,1 എന്നീ ക്രമത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടാൽ അതൊരു ഭീരുവിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമായും 1,2,3 എന്നീ ക്രമത്തിൽ ചിത്രസംയോജനം നടത്തിയാൽ ഒരു ധീരോദാത്തന്റെ ചിത്രദൃശ്യമായും പരിണമിക്കുന്നു. ദൃശ്യപരമായ ഏകീഭാവം കൈവരുത്തുവാൻ ഒരു രംഗത്തിലോ സീക്വൻസിലോ ഉള്ള ടോൺ, മൊ ാഷിന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാന ഘടകമാണ്. ടോണൽമൊ ാഷ് വർണസിനിമയിലാണ് ചെയ്യുന്നത്. കടൽനീലിമ, മരുഭൂമി, മരത്തോപ്പിന്റെ പച്ചനിറം എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. സ്ഥലകാലങ്ങൾ സൃഷ്ടി

---

13 V.I.Pudovkin, *Film techniques and film acting* (May Flower, London, 1958), p.87.

ക്കുക, സംഭവിക്കാത്തത് സംഭവിച്ചു എന്ന പ്രതീതിയു ാക്കുക, ഇല്ലാത്ത ഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുക, ഇല്ലാത്ത ചലനം സൃഷ്ടിക്കുക, നൈരന്തര്യം ഉ ാക്കുക, റിഥം സൃഷ്ടിക്കുക എന്നിവയെല്ലാം മൊ ാഷിന്റെ വരുതിയിൽപ്പെടും. ഫിലിമിന്റെ നീളത്തിൽ വ്യത്യാസങ്ങൾ വരുത്തി ചിത്രസംയോജനം നടത്തി ദൃശ്യതാളം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് മെട്രിക്മൊ ാഷ് ആണ്. റിഥമിക്മൊ ാഷിൽ, ഫിലിമിൽത്തന്നെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രത്യേകതകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ചലനം പ്രധാനമായും ഷൂട്ട് ചെയ്യപ്പെടുന്ന വസ്തുതക്കളിൽ നിഗൂഢമായിരിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള ചലനവൈരുദ്ധ്യമാണ് ഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ടോണൽമൊ ാഷും ഓവർടോണൽ മൊ ാഷും നിഴലും വെളിച്ചവും നിറങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ ആണ്. "മെട്രിക് മൊ ാഷിൽനിന്ന് റിഥമിക്മൊ ാഷിലേക്കുള്ള പരിണാമം ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യവും ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നു. ടോണൽമൊ ാഷ് ടോണിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിന്റെ കളർടോണും ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനതാളവും ചേർന്നുള്ള വൈരുധ്യത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.[14] മൊ ാഷ് രൂപപ്രധാനവും ആത്മനിഷ്ഠവുമാണ്. ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവുമായ ഘടകങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് മൊത്തത്തിൽ മൂന്നാമതൊന്നിന്റെ പ്രതീതിയു ാക്കുകയാണ് മൊ ാഷിന്റെ കാതലായ വശം.

ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രവളർച്ചയിൽ കൂടുതൽ പങ്ക് വഹിച്ചത് ഗ്രിഫിത്തിന്റെ "അസഹിഷ്ണുത" (ശിഭീഹല്യമിരല) എന്ന സിനിമയാണ്. വാൾട്ട് വിറ്റ്മാന്റെ കവിതാശകലത്തിൽനിന്ന് കടംകൊ   "അനന്തമായി ആടിക്കൊ ിരിക്കുന്ന തൊട്ടിൽ" എന്ന ഇമേജാണ് ഇതിലെ നാല് ഉപകഥകളും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യകണ്ണി. ഷോട്ടുകളുടെ ദൃശ്യസാധാരണത്വത്തെ മറികടന്ന് ഇമേജിന്റെ അസാധാരണതലത്തിലെത്താൻ മൊ ാഷ് സങ്കേതം സഹായിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രപ്രമേയത്തെത്തന്നെയാണ് ആത്മഭാവത്തിന്റെ വലിയൊരു ബിംബമായി ചലച്ചിത്രകാരൻ കാണുന്നത്. ഈ ബിംബം അനേകം പ്രാതിനിധ്യങ്ങൾ അടങ്ങിയതാണ്. പ്രമേയം അയാളുടെ മനസ്സിലുണർത്തുന്ന സമ്പൂർണബിംബത്തെ അയാൾ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളായി വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്നു. ഈ പ്രാതിനിധ്യച്ഛായകളുടെ സംഘർഷസങ്കലനത്തിലൂടെ പ്രമേയത്തിന്റെ ആത്മഭാവസ്വരൂപമായ ഇമേജിനെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു. പ്രമേയഘടകങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ഒന്നിലധികം മാത്രകളെ ഒരേ സമയത്തുപയോഗിച്ച് വെള്ളിത്തിരയിൽ മെട്രിക്മൊ ാഷ്ഘടനയു ാക്കാം. ടോണൽമൊ ാഷിൽ, ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചലനം കൂടുതൽ വ്യാപകമായ രൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നു. ഫ്രെയിമിനകത്തെ ദൃശ്യവൈകാരികത മൊ ാഷ് വൈരുധ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്ന മുഖ്യഘടകമാകുന്നു. 'പൊട്ടംകിനിലെ' പ്രസിദ്ധമായ മൂടൽമഞ്ഞ് സീക്വൻസ് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. മൂടൽമഞ്ഞിന്റെ ചാരനിറം, കപ്പലുകളുടെ കറുപ്പ്, വെള്ളത്തിന്റെ തിളങ്ങുന്ന വെളുപ്പ് എന്നിങ്ങനെയുള്ള വർണ്ണസംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികതയിലൂന്നിയാണ് ഈ സീക്വൻസിന്റെ ചിത്രസംയോജനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കടലിന്റെ മന്ദചലനം, പതുക്കെ പൊങ്ങുന്ന മൂടൽമഞ്ഞ്, വെള്ളത്തിൽ പതുക്കെ വന്നിരിക്കുന്ന കടൽക്കാക്കകൾ. കളർടോണുകളുടെ വൈകാരികത ഈ ചലനങ്ങളിലൂടെ ഒരു താളം ക ത്തുന്നു. ഓവർടോണൽ മൊ ാഷ്, സിനിമയുടെ നാലാംമാനമെന്നറിയപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യതലങ്ങളിലെ പ്രമുഖമായ ടോണും ഗ്രാഫിക്തലത്തിലും മറ്റുമുള്ള ഓവർടോണുകളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണിവിടെ പ്രധാനം. ശ്രുതിയുടെ കാര്യത്തിൽ വിശേഷിച്ച്, ഉപകരണസംഗീതത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതെന്തോ അതിന് സദൃശ്യമാണിത്. അവിടെ അടിസ്ഥാനപരവും പ്രമുഖവുമായ ടോണിനോടൊപ്പം തന്നെ പ്രകമ്പനങ്ങളുടെ ഒരു പരിസരം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവ തമ്മിലുള്ള

14 നീലൻ, ഐസൻസ്റ്റീൻ (വിശ്വദർശന പ്രസിദ്ധീകരണം, തൃശ്ശൂർ, 1986), പു. 36.

സംഘർഷം, ഇവയും മുഖ്യടോണുകളുമായുള്ള സംഘർഷം ഇവയെല്ലാം ചേരുമ്പോൾ അടിസ്ഥാനടോൺ ഇവയാൽ ആവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സ്ഥിതിയാകുന്നു. ധൈഷണികമൊ ാഷിൽ, താളങ്ങൾക്കും ശുദ്ധവൈകാരികതക്കുമപ്പുറം ധൈഷണികമായ ഒരു ചിന്താശകലത്തിലേക്ക് മൊ ാഷ്ധർമ്മമുയരുന്നു. സമാന്തരവും സാമാന്യസദൃശ്യതയിൽ കവിഞ്ഞൊരു ബന്ധമില്ലാത്തതുമായ ര ് ക്രിയാംശങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംഘർഷത്തിലും ദൃശ്യതലം ധൈഷണികമായ ഒരവസ്ഥയിലേക്കുയരുന്നു. ഒഡേസാ സീക്വൻസിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ മൂന്ന് സിംഹപ്രതിമകളുടെ സ്വതന്ത്രദൃശ്യങ്ങൾ - ഉറങ്ങുന്ന സിംഹം, ഉണരുന്ന സിംഹം, ഉണർന്നലറുന്ന സിംഹം. ഈ മൂന്നു ദൃശ്യങ്ങളുടെ മൊ ാഷ്ഘടന സൃഷ്ടിക്കുന്നതോടൊപ്പം പടവുകളിൽ വേട്ടയാടപ്പെടുന്ന ജനങ്ങളുടെ ദൃശ്യമായി ഇതിനെച്ചേർത്തു സാധിക്കുന്ന ദൃശ്യസംഘർഷത്തിലൂടെ മർദ്ദിതജനത ഉണർന്നുവെന്ന ധൈഷണികാശയം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. "സ്ട്രൈക്ക്" (സമരം) എന്ന സിനിമയിൽ തൊഴിലാളികളെ പോലീസ് വെടിവെച്ച് വീഴ്ത്തുന്ന ദൃശ്യവുമായി അറവുശാലയുടെ ദൃശ്യം ചേർക്കുമ്പോൾ ധൈഷണികമൊ ാഷ് രൂപപ്പെടുന്നു. "ക്രമാനുഗതമായി യോജിപ്പിക്കേ ഷോട്ടുകളുടെ നിര"യാണിത്. ഇതിന്റെ ആരംഭം 'പോർട്ടറി'ലും പ്രയോഗം 'ഗ്രിഫിത്തി'ലും പരീക്ഷണം 'കുളഷോവി'ലും 'പുഡോവ്കിനി'ലും പരിപോഷണം 'ഐസൻസ്റ്റീനി'ലുമാണ്. ചലച്ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ നൂതനസാധ്യതകളുടെ ഏകകാലികത്വം, പ്രതീകാത്മകത, വ്യതിരേകം, മൂലാശയാനുവർത്തനം, സമാന്തരത്വം എന്നിവ ആദ്യമായി ആവിഷ്കരിച്ചത് പുഡോവ്കിൻ ആണ്. ര ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് ദൃശ്യം പശ്ചാത്തലത്തിലും ഒരുവൻ റോഡിലൂടെ ഓടുന്ന ദൃശ്യം പുരോഭാഗത്തും ചേർത്ത് വെക്കുമ്പോൾ വൻനഗരത്തിലൂടെ ഒരുവൻ ഓടുന്നു എന്ന തോന്നൽ പ്രേക്ഷകനിലുളവാകുന്നു.

വാക്കുകളും വാചകങ്ങളും ഒന്ന് മറ്റൊന്നിനോട് ബന്ധപ്പെട്ടുകൊ ് പദാർത്ഥങ്ങൾക്കും വാക്യാർത്ഥങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തുള്ള ഒരു ഏകീഭാവവും സമഗ്രതയും ഉൾപ്പെടുമ്പോൾ ഒരു നോവലിന് പൂർണത ലഭിക്കുകയും അതൊരു ജീവസ്സുറ്റ കലാസൃഷ്ടിയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. വാസ്തവവുമായി ബന്ധപ്പെടാത്ത ചലനം, വികാരപരത, സ്ഥലകാലഭ്രമം എന്നിവയാണ് നോവലിൽ, മൊ ാഷിന്റെ പ്രത്യേക സിദ്ധികൾ. ദൃശ്യപരമായ ബന്ധത്തിൽ ചലനം, വെളിച്ചം, നിഴൽ, രൂപത്തിന്റെ മുഴുപ്പ്, വീക്ഷണകോൺ തുടങ്ങിയവയാണ് പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ.

ചാൾസ്ഡിക്കൻസിന്റെ "ഒലിവർട്വിസ്റ്റ്" എന്ന നോവലിന്റെ ര ാം അധ്യായത്തിലെ ആദ്യഭാഗം ഇങ്ങനെ വായിക്കാം.

"മുഷിഞ്ഞ" ഒരു പ്രഭാതത്തിലായിരുന്നു അവർ തെരുവിലേക്ക് വന്നത്. ശക്തമായ മഴയും കാറ്റും, വീർത്തുകെട്ടിയ മേഘങ്ങളും, രാത്രി നനഞ്ഞു കുതിർന്നിരുന്നു. നിരത്തുകളിൽ വെള്ളം തളം കെട്ടിക്കിടന്നിരുന്നു. കരകളും കവിഞ്ഞൊഴുകുകയായിരുന്നു.

ചന്തദിവസം പ്രഭാതം

ചെളിയും പൊടിയുംകൊ ് തറയാകെ മൂടിക്കിടന്നിരുന്നു. നാറുന്ന കന്നുകാലികളുടെ ശരീരത്തിൽനിന്ന് തുടർച്ചയായി ആവിപൊങ്ങിക്കൊ ിരുന്നു.

ഗ്രാമീണർ

കശാപ്പുകാർ

കന്നുകച്ചവടക്കാർ

ആൺകുട്ടികൾ

കള്ളൻമാർ

അലസൻമാർ

താഴെക്കിടയിലുള്ള എല്ലാത്തരം അഭയാർത്ഥികളും ഇടകലർന്നു തിങ്ങി നിറഞ്ഞിരുന്നു.

കന്നുകാലിക്കച്ചവടക്കാരുടെ ചൂളമടി

പട്ടികളുടെ കുര

കാളകളുടെ അമറൽ

ആടുകളുടെ കരച്ചിൽ

ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളിൽ ഇത്തരമൊരു ഘടനയു ്. ഒരു ദൃശ്യത്തിനകത്ത് തന്നെ ദൃശ്യഘടകങ്ങൾ ആയ പ്രകാശം, നിറം, ചലനം, ശബ്ദം എന്നിവ തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യാത്മകപ്രക്രിയയായി മൊ ാഷ് വികസിച്ചു. ചിന്തയുടെ വൈരുധ്യാത്മക അനുഷ്ഠാനമായ മൊ ാഷ്, അർത്ഥങ്ങളും വിശ്ലേഷ ണമൂല്യങ്ങളുടെ സംയോജനമാണ് 'പാരലൽ കട്ടിംഗ്' എന്ന് പിന്നീട് വിശേഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ദൃശ്യവിഭജനരീതി. മുറിച്ചുചേർക്കപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമീകരണമാണിത്.

സന്നിവേശം : കലയും സങ്കേതവും

ചിത്രസന്നിവേശത്തിൽ ഏറ്റവും വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി "സ്ട്രെയിറ്റ് കട്ട്" ആണ്. ഒരു പ്രതിരൂപത്തെ മാറ്റി മറ്റൊരു പ്രതിരൂപം നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. തിരശ്ശീല യിൽ ദൃശ്യം മങ്ങിമങ്ങി അപ്രത്യക്ഷമാവുന്നത് "ഫേയ്ഡ് ഔട്ടും" (ദൃശ്യാസ്തമയം), മങ്ങിമങ്ങി തിരശ്ശീലയിൽ എത്തി ക്രമേണ വ്യക്തത നേടിയെടുക്കുന്നത്. "ഫേയ്ഡ് ഇന്നും" (ദൃശ്യോദയം) തിലശ്ശീലയിലെ പ്രതിരൂ പത്തെ ഒരു വശത്ത് നിന്ന് മായ്ച്ച് കൊ ുവരികയും അതോടൊപ്പം മറ്റൊരു പ്രതിരൂപം തിരശ്ശീലയിൽ സ്ഥാപിക്കുന്നത് "വൈപ്പും" ആണ്. ഒരു പ്രതിരൂപം മങ്ങിത്തീർന്ന് കൊ ിരിക്കെ തന്നെ അടുത്ത പ്രതി രൂപം തിരശ്ശീലയിൽ പതുക്കെപ്പതുക്കെ വ്യക്തതയാർജ്ജിക്കുന്നത് ഡിസ്സോൾവും ആണ്. ഒരു പ്രവൃത്തി യുടെ പടിപടിയായുള്ള പുരോഗതികൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ ഇത് സഹായകമാണ്. ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് അവതരി പ്പിക്കാനും ഇത് സഹായിക്കുന്നു ്. ര ് ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഒരുപോലെ പടർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തി യേയോ വസ്തുവിനേയോ കാട്ടുവാൻ 'ഓവർലാപ്' എന്ന സങ്കേതമുപയോഗിക്കുന്നു. ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കട്ട് ചെയ്യുമ്പോഴും ആ ദൃശ്യത്തിലെ മറ്റൊരംശം തിരശ്ശീലയിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നതാണ് ഓവർലാപ്. ഒരു കഥാപാത്രം മറ്റൊരാളുടെ കത്ത് വായിക്കുമ്പോഴും സമാനമായ മറ്റു ചില സന്ദർഭങ്ങ ളിലും ഒക്കെ ഓവർലാപ് ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു. ഫ്രീസിങ്, ഒരേ ഷോട്ടുതന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. വസ്തുവിന്റെ ചലനം മരവിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നു. ഒരേ ഷോട്ടിൽ ഒന്നിലധികം പ്രതിരൂപങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതാണ് 'സൂപ്പർ ഇംപോസിഷൻ'. ഡിസീക്കയുടെ 'സൺഫ്ളവറി'ൽ പാറിപ്പറക്കുന്ന ഒരു കൊടി യുടെ മുകളിൽ നിരവധി ദൃശ്യങ്ങൾ സൂപ്പർ ഇംപോസ് ചെയ്തിരിക്കുന്നു. "മാറ്റിംഗ്" എന്ന സങ്കേതത്തിൽ

വ്യത്യസ്തമായൊരു പശ്ചാത്തലം നേരത്തെ ഷൂട്ട് ചെയ്ത് എടുത്തിട്ട് പുതുതായി ഷൂട്ടുചെയ്ത് ഒരു ദൃശ്യം പുരോഭാഗത്ത് ചേർത്തുകൊ ും ര ും ഒന്നാമത്തെ തോന്നലു ാക്കുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഒരു വൻനഗരത്തിന്റെ ഇതേ ജീവിതശൈലിയുടെ സമാഹരണവും സ്വരസവിശേഷതയും ഉ ്. തെളിഞ്ഞുകത്തുന്ന ഒരു വിളക്കുകളിൽനിന്ന് പുലർച്ചയിലേക്ക്, പുലർച്ചയിൽ നിന്ന് പകലിന്റെ പൂർണ പ്രകാശത്തിലേക്ക്, ഇതേ മട്ടിൽ ശുദ്ധമായ ദൃശ്യഘടകങ്ങളിൽ നിന്ന് ശ്രാവ്യഘടകങ്ങളിലേർപ്പെടുന്ന അഭിസംക്രമണം, തുടക്കത്തിൽ അവ്യക്തത, മുഴക്കമായും പ്രകാശവർധനവിന്റെ ര ാംഘട്ടത്തിൽ വിദൂരശബ്ദമായും, മുഴക്കം ഒരു ആരവമായി മാറുന്ന ശുദ്ധമായ ശ്രവ്യഘടനയിലേക്കും, സമൂർത്തതയിലേക്കും, വസ്തുനിഷ്ഠതയിലേക്കും സൂക്ഷ്മമായി തെരഞ്ഞെടുത്ത സവിശേഷദൃശ്യങ്ങളെ സമഗ്രദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഇന്റർകട്ട് ചെയ്ത് ചന്തസ്ഥലത്തിന്റെ സമഗ്രതയുളവാക്കുന്ന തരത്തിൽ പൂർണമായ സിനിമാറ്റിക്ശൈലീകരണം സാധിച്ചെടുക്കുന്നു. മുകളിലുദ്ധരിച്ച് ഉദാഹരണങ്ങളിൽനിന്ന് ഗ്രിഫിത്തിന്റെ "മൊ ാഷ് തുടക്ക"ത്തിലെ പ്രത്യേക സ്വഭാവമാതൃകകൾ കാണാം. ഒലിവർട്വിസ്റ്റ് തുടർന്നുവായിക്കുമ്പോൾ (14-ാം അധ്യായം) ഗ്രിഫിത്തിന് പ്രത്യേകമായുള്ള മറ്റൊരുതരം മൊ ാഷ്രീതിയും കാണാൻ കഴിയും. സമാന്തരരംഗങ്ങളിലൂടെ പുരോഗതിക്ക് പരസ്പരം ഇന്റകട്ട്ചെയ്യുന്ന ഒരു മൊ ാഷ് രീതി. മോപ്പസാങ്ങിന്റെ "ബെൽഅമി" എന്ന കഥയിൽനിന്നുള്ള സന്ദർഭമാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ തന്റെ "ഒക്ടോബർ" എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഘടികാരങ്ങളുടെ മൊ ാഷ്സൃഷ്ടികൾ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. "ബെൽഅമി" എന്ന കഥയിൽ നായകനായ ഡുറോയ്, തന്നോടുകൂടി പാതിരക്ക് ഒളിച്ചോടിപ്പോരുന്ന സുസാനെ കാത്ത് കാറിലിരിക്കുകയാണ്. ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽ പന്ത്ര ് മണിയെന്നത് ഏറ്റവും പ്രധാനമുഹൂർത്തമാണ്. ഈ മൂഹൂർത്തത്തിന്റെ ബോധങ്ങളും വികാരങ്ങളും പ്രസക്തിയും എങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെന്ന് ഐസൻസ്റ്റീൻ "ഫിലിംസെൻസിൽ" പ്രതിപാദിക്കുന്നു ്.[15]

"പാതിര അടുത്തുവരുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കിയപ്പോൾ അയാളുടെ അക്ഷമ ജ്വരാത്മകമായി. ഓരോ നിമിഷവും ജനലിലൂടെ തല വെളിയിലേക്കിട്ട് അയാൾ നോക്കി. വിദൂരതയിലുള്ള ഒരു ഘടികാരം പന്ത്ര ു മണിയടിച്ചു. പിന്നെ മറ്റൊന്ന് തെല്ലുകൂടി അടുത്ത് തുടർന്ന് രെ ണ്ണം ഒരുമിച്ചടിച്ചു. അവസാനം വളരെയകലെ നിന്ന് ഒരെണ്ണം കൂടിയടിച്ചു പന്ത്രേ കാലടിക്കുന്നത് അയാൾ കേട്ടു. പിന്നെ പന്ത്ര ര, പന്ത്രേ മുക്കാൽ, ഒടുവിൽ എല്ലാ ഘടികാരങ്ങളും ഒന്ന് ആവർത്തിച്ച് പാതിരയിലടിച്ചതുപോലെ . . . " പാതിരയുടെ വൈകാരികസവിശേഷതകൾ ആവർത്തിക്കുവാനാണ് വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽ വിവിധ ഘടികാരങ്ങൾ മണിയടിക്കുന്നത് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യത്തേയും ചലനത്തേയും സംബന്ധിച്ച് ഒരു സിനിമാറ്റിക് ശൈലി പുതിയ നോവലിസ്റ്റുകളിൽ പ്രകടമാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യസന്നിവേശമാണ് ആധുനികനോവലിസ്റ്റുകളെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളത്. വൃഥാസ്ഥൂലത ഒഴിവാക്കപ്പെടാൻ ഇതൊരു പ്രധാന കാരണമാകുന്നു.

മീസെൻസീൻ (രംഗവിന്യസനം)

സിനിമയുടെ സവിശേഷസങ്കേതമായി മീസെൻസീനെ കരുതിപ്പോരുന്നു ്. "രംഗത്തുവെക്കുക" എന്നതാണ് ഇതിന്റെ വാച്യാർത്ഥം. റിയലിസവുമായി വളരെയധികം ബന്ധപ്പെടുന്നു ് മീസെൻസീൻ. ചലനാത്മകഫ്രെയിമുകൾ ആണ് മീസെൻസീൻസമ്പ്രദായക്കാരുടെ സവിശേഷതകൾ. ചിത്രീകരണവേളയിൽ

15 Segei, Eisenstein, *Film Sense* (Harcourt, Newyork, 1949) p.23.

കട്ടിംഗും, ചിത്രസംയോജനവും മനസ്സിൽ മുൻകുട്ടി ക ുകൊ വർ ചലച്ചിത്രരചന നടത്തുന്നു. സിനിമയിലെ സ്ഥലാനുബന്ധിയായ ക്രമീകരണമാണിവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. രംഗവിന്യസനത്തിൽ വസ്തുനിഷ്ഠതക്ക് സ്ഥാനം കൂടുതലു ്. സുദീർഘമായ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലൂടെ, ഒരു ദൃശ്യബിംബത്തെ സ്വയം വികസിച്ച് രൂപം കൊള്ളാൻ അനുവദിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതാണ് മീസെൻസീൻ. യഥാർത്ഥസ്പേസും സിനിമാറ്റിക്സ്പേസും ഒന്നാകുന്ന അവസ്ഥയാണിത്. യഥാർത്ഥസമയത്തിനകത്ത് സ്പേസിൽ ഒരു ബിംബം സമ്പൂർണമായി വളർന്നു വരുന്നു. മീസെൻസീൻ, ലെൻസിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. ഇതിൽ ചിത്രസംയോജനം നടക്കുന്നത് ക്യാമറക്കുള്ളിൽ വെച്ചുതന്നെയാണ്. മീസെൻസീനിൽ കഥാമുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യബോധവും നൈരന്തര്യസുഖവും അനുഭവപ്പെടുന്നു ്. മീസെൻസീനിൽ ഡീപ്ഫോക്കസ് ഛായാഗ്രഹണമാണുപയോഗിക്കുക. ഡീപ്ഫോക്കസ് ചിത്രീകരണരീതി പ്രേക്ഷകനെ പ്രതിരൂപവുമായി കൂടുതൽ അടുത്ത ബന്ധത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. ര ാമതായി അത് പ്രേക്ഷകരിൽ ഉത്സുകമായ മാനസികനിലയുളവാക്കുന്നു. സംഭവപരിണാമത്തിൽ പങ്കാളിയാവുന്നു. കൃത്രിമമായ സ്ഥലകാലങ്ങളെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊ ് നീ ടേക്കുകളെ അംഗീകരിക്കുകയാണ് മീസെൻസീനിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഫ്ളാഹർട്ടിയുടെ "നാനൂക്ക് ഓഫ് ദീ നോർത്തി"ലെ ഒരു രംഗം ഉദാഹരണമാണ്. മഞ്ഞിൻകട്ടകൾക്കിടയിലെ ദ്വാരത്തിലൂടെ കടൽനായയുമായി നാനൂക്ക് നടത്തുന്ന പിടിവലി ചിത്രീകരിക്കുന്നരംഗം ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലായതിനാൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് യാഥാർത്ഥ്യം വളരെ പെട്ടെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുന്നു ്. ഡീപ്ഫോക്കസ്സിൽ ഈ രംഗം കൂടുതൽ യാഥാർത്ഥ്യനിഷ്ഠമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

ചിത്രസംയോജനം (ഋറശശേിഴ)

സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലെ ഏറ്റവും ക്രിയാത്മകവും സാങ്കേതികത്വം നിറഞ്ഞതുമായ ചിത്രസംയോജനം 'ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന കല' (ഒശററലി മൃേ) ആണ്. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ ചേർത്ത് കാഴ്ചക്കാരനിൽ സംശയവും ചിന്തയും ഉ ാക്കുന്നതിലൂടെ വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥതലങ്ങളും ഭാവതീവ്രതകളും നൽകാമെന്ന് ആദ്യമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞത് കുളേഷോവും പുഡോവ്കീനുമായിരുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ചിത്രസംയോജനക്രമമാണ് ഇവർ പരീക്ഷിച്ചത്. 'മൊ ാഷ്', 'കോൺട്രാസ്റ്റ്', 'സൈമൾട്ടാനിറ്റി', 'ലെയ്റ്റ്മോട്ടിഫ്', 'പാരലലിസം', 'സിംബോളിസം' (പ്രതീകാത്മകത) എന്നീ സങ്കേതങ്ങളെ അവർ എഡിറ്റിംഗിലേക്ക് കൊ ുവന്നു. ഒരു സംഭവത്തിന്റെ മുഴുവൻ തീവ്രതയും അവതരിപ്പിക്കാൻ അതിന്റെ എതിർസ്വഭാവമുള്ള ഷോട്ടുകളെ ഒപ്പം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന തന്ത്രമാണ് കോൺട്രാസ്റ്റ്. സൈമൾടാനിറ്റിയിൽ വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവമുള്ള ര ു സംഭവങ്ങളെ കഥയിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടാത്ത ഒരു സാങ്കൽപികബിന്ദുവിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചശേഷം അവയുടെ വിവിധ സ്വഭാവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളിലേക്ക് മാറുന്നു. ലെയ്റ്റ് മോട്ടിഫിൽ ഒരു ഷോട്ടിനെത്തന്നെ തുടരെത്തുടരെ അനേകം തവണയാവർത്തിച്ച് കാഴ്ചക്കാരനിൽ ഉദ്വേഗവും നാടകീയതയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സമാനസ്വഭാവമുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ ഷോട്ടുകളെ ഒന്നിച്ച് എഡിറ്റുചെയ്തുചേർക്കുന്ന രീതിയാണ് സമാന്തരത. ആന്ദ്രേബാസിൻ അവതരിപ്പിച്ച ചിത്രസംയോജനശൈലിയാണ് 'ഡീപ്ഫോക്കസ് എഡിറ്റിംഗ്'. സംഭവത്തിന്റെ ക്രമണികകളിൽ വളരെക്കുറിച്ച് കട്ടിംഗുകൾ മാത്രമുൾപ്പെടുത്തി കൂടുതൽ സ്വാഭാവികത സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശൈലിയാണിത്. പ്രതീകാത്മകതയിൽ ഷോട്ടുകൾക്കൊപ്പം സമാനാശയങ്ങൾ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീകങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ര ിൽനിന്നും ഭിന്നമായ മൂന്നാമതൊരു ഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന തന്ത്രമാണ്.

സിനിമയിലെ സ്ഥലകാലസങ്കൽപങ്ങളെയും കഥാഗതികളെയുമൊക്കെ നാടകീയമായ വിധത്തിൽ മാറ്റിമറിക്കാൻ ചിത്രസംയോജനത്തിലൂടെ കഴിയും. സിനിമ കാണികളിലു ാക്കുന്ന അടിസ്ഥാനമായ ആഘാതത്തിന്റെ ഉറവിടം എഡിറ്റിംഗാണ്. ഷോട്ടുകളുടെ ഉള്ളടക്കങ്ങളെ തൊടുത്തുതൊടുത്തു കാണിക്കൽ മാത്രമല്ല, മറിച്ച് കൂട്ടത്തിൽ നിന്നുമുള്ള ഉചിതമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ നടത്തുന്ന പുനഃക്രമീകരണവും പുനഃസന്നിവേശവും പരസ്പരബന്ധപ്പെടുത്തലും പുനഃസംവിധാനവും മാറ്റി സ്ഥാപിക്കലുമൊക്കെയാണ് എഡിറ്റിംഗ്.

ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പുതിയ താളവും അർത്ഥതലങ്ങളും നൽകുന്ന ഉടച്ചുവാർക്കലും എഡിറ്റിംഗ്സമയത്തു ാകുന്നു. ദൃശ്യവും ശബ്ദവും തമ്മിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് നിശ്ചിതസമയത്തിനകത്ത് ഒതുക്കേ അവസാന രൂപപരിണാമം സംഭവിക്കുന്നതും എഡിറ്റിംഗിലാണ്.

എഡിറ്റിംഗിലെ നിർണ്ണായകഘടകങ്ങൾ

- ലഭ്യമായവയിൽ നിന്നും സ്വീകാര്യവും ഏറ്റവും മെച്ചപ്പെട്ടവയുമായ ഷോട്ടുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്.
- ഓരോ ഷോട്ടിലും ഉ ായിരിക്കേ ദൈർഘ്യമെന്താവണമെന്നു നിർണയം
- ഓരോ സീനുകളും എവിടെ തുടങ്ങി എവിടെ അവസാനിപ്പിക്കണമെന്ന് തീരുമാനമെടുക്കൽ
- ഒരു സീനിൽനിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്കുള്ള മാറ്റം ഏതു തരത്തിൽ വേണമെന്ന നിർണയിക്കൽ (ഫെയിഡ്, ഡിസ്സോൾവ്)
- ദൃശ്യത്തിനും ശബ്ദത്തിനും ഒഴുക്കും നാടകീയതയും സൃഷ്ടിക്കാൻ വേ ദൃശ്യശ്രാവ്യ ക്രമീകരണം.
- ഉദ്വേഗവും താത്പര്യവും പിടിച്ചുനിർത്താൻ ഷോട്ടുകളെ എതു തരത്തിൽ വിന്യസിക്കണമെന്ന തീരുമാനം.
- ചിത്രീകരിച്ച ഷോട്ടുകളെയും ക്രമണികകളെയും എങ്ങനെ മാറ്റിമറിച്ച് പുതിയ രൂപഭാവങ്ങൾ നൽകാമെന്ന പരീക്ഷണങ്ങൾ.
- ദൃശ്യത്തെ കൂടുതൽ കലാപരമാക്കാൻ സ്റ്റുഡിയോകളിൽ കിട്ടുന്ന ഏതൊക്കെ ഷോട്ടുകൾ എവിടെയൊക്കെ ഇടകലർത്തണമെന്ന കണക്കുകൂട്ടൽ.
- സമയബന്ധിതമാക്കാനായി ഏതൊക്കെ തിരസ്കരിക്കണമെന്ന് തീരുമാനമെടുക്കൽ.

- ചിത്രീകരണത്തിലെ അപാകതകളും പൊരുത്തക്കേടുകളും പോരായ്മകളും എങ്ങനെ മാറ്റി ത്തീർക്കാമെന്ന അന്വേഷണം.

- സംവിധായകന്റെ ശൈലിയെ ഏതുതരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളിലൂടെ മെച്ചമായി അവതരിപ്പിക്കാ മെന്ന തിരിച്ചറിവ്.

ചിത്രസംയോജനമാണ് മറ്റു കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രത്തെ അന്യൂനമാക്കുന്നത്. കാഴ്ചക്കാ രനെ സ്ഥലകാലസംഭവങ്ങളിലൂടെ അതിവേഗത്തിൽ കടന്നുപോകാനിത് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമ രൂപ ഭാവങ്ങൾ നേടുന്നത് കട്ടിംഗ് പ്രിന്റിൽനിന്നാണ്. കട്ടിംഗ്പ്രിന്റും തിരക്കഥയും ഷൂട്ടിംഗ് കുറിപ്പുകളും എഡിറ്റിംഗിനെ സഹായിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ പ്രയോഗവിധികളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടവ ഇവയെല്ലാമാണ്.

1. സെലക്ടീവ് പ്രിന്റിങ്ങ്
2. റഫ്കട്ട്
3. ഫൈൻകട്ട്
4. നെഗറ്റീവ് കട്ടിങ്ങ്
5. സൗ ്എഡിറ്റിഗ്
5. ആൻസർ പ്രിന്റിംഗ്

ഷൂട്ടിംഗ്റിക്കോർഡുകൾ നോക്കി നെഗറ്റീവുകളിൽ നിന്നും സ്വീകാര്യമായ ഷോട്ടുകളുടെ മാത്രം പോസിറ്റീവെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് ആദ്യത്തേത്. കട്ടിങ്ങ് പ്രിന്റിനെ തിരക്കഥക്കനുസരിച്ച് മുറിച്ച് കൂട്ടി ച്ചേർക്കലാണ് റഫ്കട്ടിലെ ജോലി. സീനുകളെയും ഷോട്ടുകളെയുമൊക്കെ തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ ചിത്ര സംയോജകനെ സഹായിക്കുന്നത് ഷോട്ടുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ക്യാമറ പകർത്തിയെടുത്തിട്ടുള്ള ക്ലാപ്ബോർഡുകളിലെ നമ്പറുകളാണ്. എഡിറ്റിംഗിൽ അനുവർത്തിക്കേ ദൃശ്യവേഗതയും ശൈലിയും വൈകാരികതയുമൊക്കെ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത് ഫൈൻ കട്ടിലാണ്. സിനിമയുടെ പൊതുവായ ദൈർഘ്യവും ഇവിടെ നിശ്ചയിക്കുന്നു. സീനുകളുടെ ദൈർഘ്യം വെട്ടിക്കുറച്ചും പിരിമുറുക്കം കൂട്ടിയും അപ്രസക്തമായവ ഒഴിവാക്കിയും സമയ ബന്ധിതമാക്കുകയാണ് ഫൈൻകട്ടിങ്ങിലെ ആദ്യജോലി. അപാക ത കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ള ഷോട്ടുകൾ നീക്കം ചെയ്തും പുനഃക്രമീകരണത്തിലൂടെ സീനുകൾക്ക് ചടുലത നൽകിയും ദൃശ്യഭാഷക്ക് അനുരൂപമായി അവയെ ഒട്ടിച്ചുചേർത്തും അതിസൂക്ഷ്മതയോടെ ആണിത് തയ്യാറാക്കുന്നത്. സീനുകളുടെ മൊത്തത്തിലുള്ള വികാരസംക്രമണസ്വഭാവത്തിനായി ഡിസ്സോൾവ്, ഫെയിഡ്, സൂപ്പർ ഇംപോസിഷൻ തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ വേ ിടങ്ങളിലൊക്കെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു.

ദൃശ്യത്തെപ്പോലെ തനതായ അസ്തിത്വവും സംവേദനതലവും ശബ്ദങ്ങൾക്കുമു ്. ദൃശ്യത്തിന് പകർന്നു നൽകാനാവാത്ത പലതും ശബ്ദത്തിന് നൽകാൻ കഴിയുമെന്നതിൽ എഡിറ്റിംഗിൽ ദൃശ്യശബ്ദ സംയോജനം വളരെ പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ചലനരഹിതദൃശ്യങ്ങളെ സജീവമാക്കാൻ ശബ്ദസാന്നിധ്യം സഹായകമാകും. ഉചിതമായ ശബ്ദങ്ങൾകൊ ് അനേകം ഷോട്ടുകളെ ചിലപ്പോൾ ഒഴിവാക്കാം. ക്രിയാ

ത്മകമായ ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലൂടെ ദൃശ്യത്തിന് പുതിയ ആഴവും അർത്ഥതലവും നൽകാൻ എഡിറ്റർക്ക് കഴിയുന്നു.

ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം സമാകലനം ചെയ്യേ ശബ്ദങ്ങൾ നാലുവിധത്തിലു ്.

- സംഭാഷണം, വിവരണം
- എഫക്ട്, പശ്ചാത്തലശബ്ദം
- ദൃശ്യത്തിലില്ലാത്ത ശബ്ദങ്ങൾ
- സംഗീതം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം

വിവിധ ശബ്ദങ്ങളെ ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം സങ്കലനം ചെയ്യേ ത് എഡിറ്റിംഗിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഷോട്ടുകൾ മുറിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിനും മുറിവു ാകുന്നു. ഇങ്ങനെയു ാകുന്ന വിടവുകൾ ഒഴിവാക്കാനായി എഡിറ്റിംഗിൽ സൗ ് ഇഫക്ടുകളോ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളോ ഒക്കെ ഉൾപ്പെടുത്തേ തു ്. ട്രാക്ക് ലേയിങ്ങിന്റെ പ്രധാനധർമ്മം വിവിധ ട്രാക്കുകളിലായി കിടക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളെ ദൃശ്യവുമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയെന്നതാണ്. ഫൈൻകട്ട്പ്രിന്റിലെ ക്രമത്തിൽ നെഗറ്റീവിനെ മുറിച്ച് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് നെഗറ്റീവ് കട്ടിങ്ങ്. ഫൈൻകട്ട്പ്രിന്റിൽ കാണുന്ന എഡ്ജ് നമ്പറുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് അതേ രീതിയിലുള്ള നെഗറ്റീവ് കട്ടിംഗ് നടത്തുന്നത്. ശബ്ദവും ദൃശ്യവും പൂർണമായി സങ്കലനം ചെയ്ത് ആദ്യത്തെ പോസിറ്റീവ്പ്രിന്റാണ് ആൻസർപ്രിന്റ്. പ്രദർശനപ്രിന്റിന്റെ പൂർണ്ണരൂപമാണിത്.

ദൃശ്യാനുഭവമെന്നത് ഇടതടവില്ലാതെ തുടരേ ഒന്നാണ്. എഡിറ്റിംഗിനായി അനുവർത്തിക്കേ നാലു ശൈലികൾ പ്രാമുഖ്യമർഹിക്കുന്നു.

- ദ്രുതവികാസം
- ദൃശ്യസ്ഥാനം
- ഘടന
- ആശയം

ഒരു ചെറിയ ചലനത്തിനുപോലും ചിത്രസംയോജനത്തിൽ അനേകം സാധ്യതകൾ ഉ ്. ചലനത്തിനു ാകുന്ന ഒഴുക്കും ഭംഗിയും ചടുലതയും ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ ആധാരമാകുന്നു. തിരശ്ശീലയിലുള്ള ദൃശ്യം ഏതെങ്കിലും ഭാഗത്തേക്ക് നോക്കുകയോ സൂചിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ അടുത്ത ഷോട്ടിലെ സംഭവമോ കഥാപാത്രമോ ഒക്കെ ആ ദിശയിൽത്തന്നെ വന്നിരിക്കണം. ഘടന ദൃശ്യസ്ഥാനവുമായി സംയോജിപ്പിച്ച് തീവ്രതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാനാവും. ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തെ അതീവസുഗമമാക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയാണ് ആശയം. കരയുന്ന സ്ത്രീയിൽ നിന്നും മഴത്തുള്ളികൾ വീണൊഴുകുന്ന കണ്ണാടിജനാലയിലേക്കുള്ള കട്ടിങ്ങ് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ദ്രുതവികാസം, ദൃശ്യസ്ഥാനം, ഘടന എന്നിവയെ ആശയവുമായി ഉചിതസങ്കലനം ചെയ്ത് വിസ്മയകരമായ ദൃശ്യാനുഭവം കാഴ്ചവെക്കാൻ ഇത്തരം ശൈലിയുടെ സ്വാംശീകരണങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു. കഥയും അവതര

ണവും അന്യൂനമാകുന്നതും എഡിറ്റിംഗിന്റെ അസ്തിത്വം സാർത്ഥകമായി മാറുന്നതും ഇവയുടെ സഹായ ത്താലാണ്.

എഡിറ്റിംഗിലെ ഘടകങ്ങൾ

1. ഘടന
2. താളം
3. എസ്റ്റാബ്ലിഷ്മെന്റ്
4. ഷോട്ട് സീക്വൻസ് (ദൃശ്യക്രമണിക)
5. ഐ-ലൈൻമാച്ച്
6. ജമ്പ് കട്ട്
7. സിനിമാത്മകസമയം
8. ചലനം
9. കട്ടിംഗ് പോയിന്റ്

ദൃശ്യത്തിന്റെ ഘടനയു ാക്കിയെടുക്കാൻ ഓരോ സീനുകളും പകരേ ആശയങ്ങളെയും അവ ലക്ഷ്യം വെച്ചിരിക്കുന്ന മൊത്തത്തിലുള്ള ഉദ്ദേശത്തെയും തുടക്കത്തിലേ തിരിച്ചറിയേ താണ്. ഇത് പൂർണമായും ഉൾക്കൊ ുവേണം ഷോട്ടുകളെ കൂട്ടത്തിൽ നിന്നും തെരഞ്ഞെടുക്കേ ത്. എഡിറ്റിംഗിൽ താളം ആദ്യാവസാനം നിലനിർത്തേ താണ്. ഒന്നിച്ചുചേർക്കുന്ന വ്യത്യസ്തദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലു ായിരി ക്കേ സമാനതയാണിത്. വേ ിടത്തൊക്കെ ഊന്നൽ നൽകാനും ആദ്യാവസാനം സംതുലനം നില നിർത്തി ഉദ്വേഗവും താല്പര്യവും വളർത്തി ദൃശ്യാനുഭവത്തെ അതിന്റെ പാരമ്യതയിൽ എത്തിക്കാനും സഹായിക്കുന്ന വിധത്തിലാകണം ഷോട്ടുകളുടെ സന്നിവേശം. ഓരോ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കും മാറുന്ന കട്ടു കൾ നാടകീയതക്കുവേ ിയാകണം. സംഭവം നടക്കുന്ന സ്ഥലവും പരിസരവും കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മി ലുള്ള പരസ്പരബന്ധം കാഴ്ചക്കാരന് തുടക്കത്തിൽ തന്നെ വ്യക്തമാകുന്ന വിധത്തിലാവണം വിവിധ ഷോട്ടുകളുടെ സങ്കലനം നടത്തേ ത്. പരിണാമവും പരസ്പരബന്ധവും വ്യക്തമാക്കി കഴിഞ്ഞാൽ കഥാ പാത്രത്തെയും വസ്തുവിനെയും കൂടുതൽ അടുത്തുകാണാനുള്ള താൽപര്യം, ആകാംക്ഷ എന്നിവ കാഴ്ചക്കാരനിൽ സ്വാഭാവികമായു ാകുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ വിശദവും സൂക്ഷ്മവുമായ പരിചയപ്പെടു ത്തൽ സമീപമധ്യഷോട്ടുകളിലൂടെ നടത്താം. ഇവയെ അനുബന്ധക്രമത്തിൽ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചുവേണം എഡിറ്റിംഗ് നടത്താൻ. വികാരസംക്രമണത്തിനായി ഇത്തരം ഷോട്ടുകൾക്കൊപ്പം പ്രതികരണഷോട്ടുകളും 'കട്ട് എവേ ഷോട്ടു'കളുമൊക്കെ ഇടകലർത്തുകയും വേണം. നൈരന്തര്യത്തോടെയുള്ള ചിത്രസംയോജ നത്തെ അടിമുടി തകർത്ത സംവിധായകനാണ് ഗൊദാർദ്. ഒഴുക്കുള്ള സുഗമമായ കട്ടിങ്ങുകളെ പൂർണ മായും ഒഴിവാക്കി സൃഷ്ടിച്ച 'പിരാലഫു' ഗൊദാർദിന്റെ പ്രമുഖസിനിമയാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം ഷോട്ടിന് പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നുവെങ്കിൽ അത് എന്താണെന്നറിയാൻ കാഴ്ചക്കാരനും താല്പര്യമു ാകും. ഇതിന് പൊരുത്തപ്പെടും വിധമാവണം അടുത്ത ഷോട്ടിന്റെ സംയോജനം. ഇതിനെ 'ഐ-ലൈൻമാച്ച്' (eye-line match) എന്നാണ് വിളിക്കുക. ര ് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ നടത്തുന്ന സംഭാഷണത്തിന്റെ വിവിധഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ എഡിറ്റുചെയ്തു ചേർക്കുമ്പോഴും ഈ ഐ-ലൈൻമാച്ച് നിലനിർത്തുന്ന വിധ

ത്തിലാവണം ദൃശ്യസമാകലനം. ഒരേ വലിപ്പത്തിലുള്ള ര ് ഷോട്ടുകൾ തൊട്ടടുത്തായി വന്നാൽ ദൃശ്യം ഒന്നിൽനിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്ക് ചാടുന്നതായ തോന്നലു ാകും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ തന്നെ ര ് സമീപഷോട്ടുകൾ തൊട്ടടുത്തായി വന്നാൽ ഈ ചാട്ടം ഒരു വലിയ ദൃശ്യവൈകല്യമാകും. ഇതിനെ 'ജമ്പ്കട്ട്' എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഇത് ഒഴിവാക്കാൻ ഇടയിൽ കട്ട് എവേ ഷോട്ടുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ജമ്പ്കട്ടിനെ നാടകീയമായ ദൃശ്യാനുഭൂതിയു ാക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്തായി വരുന്ന ര ് ഷോട്ടുകളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിനകത്തെ സ്ഥാനം അല്പം മാറ്റിയാൽ സമയം കടന്നു പോയതായുള്ള തോന്നൽ കാണികളിലു ാവും. ഗൊദാർദ് 'എബൗട്ട് ഡ്യൂ ഡൗഫ്ളി' എന്ന സിനിമയിൽ ഇത്തരം വിന്യാസക്രമങ്ങളിലൂടെ അതിനാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യാനുഭവത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു ്.

ഒരു സംഭവം യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കാൻ വേ സമയവും സിനിമയിലത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയവും തമ്മിൽ യാതൊരു ബന്ധവും ഉ ാവില്ല. സിനിമയിലെ ഈ സമയമാണ് സിനിമാത്മകസമയം. എഡിറ്റിംഗിലൂടെ സംഭവം നടക്കുന്ന സമയത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിനും സ്വഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചാണ് ഈ സിനിമാത്മകസമയത്തിന് രൂപം കൊടുക്കുന്നത്. സമയത്തെ വേ രീതിയിൽ നീട്ടാനും കുറുക്കാനും എഡിറ്റിംഗിലൂടെ കഴിയുന്നു. സമയത്തെ പടിപടിയായി നീട്ടി ഉദ്വേഗം വളർത്താനും താത്പര്യം വർധിപ്പിക്കാനുമായി ഷോട്ടുകളുടെ എണ്ണം കൂട്ടിയും ആവർത്തനം നടത്തിയും പ്രതികരണഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേർത്തും എഡിറ്റിംഗ് നടത്തുന്നു. സംഭവം നീട്ടേ ിവരുമ്പോൾ വിരസതയൊഴിവാക്കാനായി സമാന്തരസംഭവങ്ങൾ ഇടകലർത്തി താത്പര്യം ചോർന്നുപോകാത്തവിധം കഥാകഥനം നടത്താനും എഡിറ്റിംഗിലൂടെ കഴിയും. ഒരു ഫ്രെയിമിൽ നിന്നും പുറത്തേക്കിറങ്ങുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനം നടക്കുന്ന ദിശയിൽ തന്നെ വേണം തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടിൽ അതിന്റെ പ്രവേശനം. വിദൂരഷോട്ടിൽ അതിവേഗത്തിൽ ചലിക്കുന്ന ഒന്നിന് തൊട്ടടുത്ത അതിന്റെ മധ്യഷോട്ടിൽ വേഗത കുറഞ്ഞിരുന്നാൽ തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാനാവില്ല. ഒരു ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി വരുന്ന എല്ലാ ഷോട്ടുകളിലും ആ ചലനത്തിന്റെ വേഗതയും താളക്രമവും ഒരേ രീതിയിൽ തന്നെയായിരുന്നാലേ എഡിറ്റിംഗിൽ പൊരുത്തപ്പെടലു ാകൂ. ഷോട്ടുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൈകാലുകളുടെ ചലനത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഇടകലർത്തി ചിത്രസംയോജനം നടത്തേ ിവരുമ്പോൾ ചലനങ്ങൾ വ്യക്തമായ വേഗതയും പൊരുത്തവും ഉ ാകുന്ന വിധത്തിലാവണം ഇവയുടെ സംയോജനം. സാങ്കേതികമായി ഇത് 'മാച്ചിങ്ങ് കട്ട് (Matching cut) ആണ്. ചലനത്തിന്റെ വേഗത പേലെതന്നെ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് സംഭാഷണവേഗതയും. ദൃശ്യത്തിന് മുമ്പോ പിമ്പോ വരുന്നവിധം ശബ്ദത്തെ കട്ടുചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് 'എൽ കട്ട്'. ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തിന് മുൻപെയോ പിന്നാലെ വരുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്കോ മാറ്റി എഡിറ്റിംഗിൽ അത്ഭുതങ്ങൾ ഉ ാക്കാം. ഉദാഹരണമായി ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ അവസാനമായി കടൽത്തീരങ്ങളുടെ ശബ്ദം ഉൾപ്പെടുത്തിയശേഷം അടുത്ത ഷോട്ടിൽ കടൽത്തീരത്തിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കട്ടുചെയ്ത് ചേർത്ത് നാടകീയതയു ാക്കും. ചലനം വളരെ കുറഞ്ഞ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് ചിത്രസംയോജനത്തിലെ വിരസതയൊഴിവാക്കാൻ ഇത്തരം 'എൽ കട്ടുകൾ' കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഗ്രാമദൃശ്യങ്ങളിൽ പ്രകൃതിശബ്ദങ്ങളും നഗരദൃശ്യങ്ങളിൽ അതിലുൾപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ശബ്ദങ്ങളുമൊക്കെ എഡിറ്റിംഗിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കൂടുതൽ ഭാവപ്പൊലിമ നൽകാൻ കഴിയും. ഓരോ ഷോട്ടിനെയും എവിടെ വെച്ച് മുറിക്കണമെന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിൽ വളരെ നിർണ്ണായകമാണ്. ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം എന്തായിരിക്ക

ണമെന്ന സങ്കൽപനവും ഇതിന്റെ അന്തർധാരയാണ് ഷോട്ടിനകത്ത് വസ്തുക്കളുടെ ചലനം ഇതിന് നല്ലൊരു ഉപാധിയാണ്. ചലനത്തിൽ ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരൻ കട്ടിംഗ്പോയിന്റിനെക്കുറിച്ച് മറക്കുന്നതിനാൽ മാച്ച്കട്ടിങ്ങിലൂടെ ഇത് അനായാസം നിർവഹിക്കാം. കാഴ്ചക്കാരൻ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നിടത്തുവെച്ച് മുറിക്കുന്നതാണ് മറ്റൊരു തന്ത്രം. നോട്ടത്തിലൂടെയോ സംഭാഷണത്തിലൂടെയോ പ്രവൃത്തിയിലൂടെയോ മറ്റൊന്നിലേക്ക് ശ്രദ്ധ നയിക്കുമ്പോൾ ആ സ്ഥാനം കട്ടിംഗ്പോയിന്റാക്കി മാറ്റാം. ഉദാഹരണമായി ഒരാൾ കാലിനെക്കുറിച്ച് സംസാരം തുടങ്ങുമ്പോൾതന്നെ കാലിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കട്ടുചെയ്ത് വിവരണം തുടരാം. എഡിറ്റിംഗിൽ ഇത്തരത്തിൽ നടത്തുന്ന ഓരോ കട്ടിങ്ങിനും പിന്നിൽ കാരണമു ായിരിക്കണം. സാധാരണ പ്രവർത്തനസീനുകൾ എഡിറ്റുചെയ്യുമ്പോൾ അതിവേഗത്തിൽ തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടുകളുടെ കട്ടിങ്ങ് നടത്തുന്നു. ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യവും കട്ടിംഗ് പോയിന്റുമൊക്കെ നിർണയിക്കേ ത് ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവമനുസരിച്ചായിരിക്കണം. സംഭവത്തെ വളരെ കൂടുതൽ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ദ്രുതവേഗതയിൽ 'കട്ട്ചെയ്തു ചേർക്കുകയാണ് ആക്ഷൻചിത്രങ്ങളുടെ ശൈലി. അകാരണമായ മുറിക്കലും കൂട്ടിച്ചേർക്കലും കാഴ്ചക്കാരനെ ചിത്രസംയോജനത്തെക്കുറിച്ച് ബോധവാനാക്കി മാറ്റുന്നു. ആക്ഷൻചിത്രങ്ങളുടെ കട്ടിങ്ങിൽ സാധാരണ ഷോട്ടുകൾക്കുള്ള നീളം ര ു സെക്കന്റ് മാത്രമാണ്.

പരിപ്രേക്ഷ്യവും സാഹിത്യത്തിലെ വീക്ഷണകോണും

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ അനുകരണസിദ്ധാന്തം നോവലിനെ മാത്രമല്ല, സിനിമയെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. നോവലിനെപ്പോലുള്ള എഴുത്തുഭാഷാരൂപങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്നുെ ന്ന് ജെറാൾഡ്ഷീനെ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്. എന്നിരുന്നാലും ആഖ്യാനത്തെ വിശദമാകുന്ന പ്രധാന കേന്ദ്രം പരിപ്രേക്ഷ്യമാണ്. നോവൽ എന്നത് വലിയ ഒരു ചിത്രദൃശ്യമാണെന്ന് സ്മോളറ്റ് എടുത്തുപറയുന്നു ്.[16] ആഖ്യാനത്തെ ഇമേജുകളായും ചിത്രങ്ങളായും വേർതിരിച്ചുനിർത്തി ശ്രദ്ധ തിരിച്ച് വിവരിക്കുന്ന സാമർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ച് ജോർജ്ജ് ഇലിയറ്റ് സാമാന്യവൽക്കരിക്കുന്നു ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കുക എന്നത് യഥാതഥമായ ഛായാചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ക്യാൻവാസ് നിറച്ചുകൊ ായിരിക്കണമെന്ന് ട്രോളോപ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു ്.[17] ഹെന്റി ജെയിംസ് ആണ് സാഹിത്യ ആഖ്യാനത്തെപ്പറ്റി ഒരു അനുകരണസിദ്ധാന്തം നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചിത്രപരമായ ഒരു കലയായി നോവലിനെ കാണുകയും ചെയ്തത്.[18] അതേ സമയം പേഴ്സിലബ്ബക്ക് നോവലിലിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തെ കാഴ്ചയുടെ രൂപമായി കാണുന്നു. നോവൽ എന്നത് ഒരു ചിത്രം മാത്രമല്ല, സീനുകളുടെ ഒരു ശൃംഖലയാണ്. ഒരു ഛായാപടമാണ്. നോവലിസ്റ്റ് തുറന്നിടുന്ന വാതിലുകൾ വീക്ഷണകോണിന്റെതാണെന്ന് പേഴ്സിലബക്ക് തന്റെ പ്രബന്ധത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[19] ഇവിടെ എഴുത്തുകാരന്റെ സാങ്കേതിക ഉപകരണങ്ങൾ പ്രതിഫലനികളും, ഫ്രെയിമിംഗും, വലയംചെയ്യലുമാണ്. ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്ന സ്ഥലങ്ങൾ വീക്ഷണകോണുകളാണ്. അങ്ങനെ എഴുത്തുകാരൻ ലോകത്തെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുന്നു. ജാലകവാതിലുകളിൽ കൂടി നോക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യരം

---

16 Smollet, Quoted in *Walter Allen, Edi: Writers on Writing*, (Dutton, New York, 1949), p.123.

17 *Ibid.*, p.49.

18 Henri James, *The future of the novel* (Wintage, New York, 1956), p.33.

19 Percy Lubbock, *The craft of fiction*, (New York, Wyking, 1962), p. 9.

ഗങ്ങൾ കാണുന്നു. ചിലപ്പോൾ ഇത് കണ്ണുകൾകൊ ും മറ്റു ചിലപ്പോൾ ഇത് ഫീൽഡ്ഗ്ലാസ്സിന്റെ സഹായ ത്താലുമാകും.[20] ലബ്ബക്ക് ര ു തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനരീതികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു ്. അതിലൊന്ന് ചിത്ര പരമാണ്. അതായത് പ്രവൃത്തികളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബോധമണ്ഡലമാകുന്ന കണ്ണാടിയിലൂടെ കാണു ന്നു. മറ്റൊന്ന് നാടകീയമാണ്. ഇതിൽ ദൃശ്യപരവും ശ്രാവ്യപരവുമായ വസ്തുതകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ലബ്ബക്കിന്റെ തിയറി ര ു തരം കാഴ്ചകളാണ് നൽകുന്നത്. ഒന്ന് സ്ഥിരതകൊ ് പരിപ്രേക്ഷ്യമാർന്ന പെയിന്റിംഗുമായും മറ്റൊന്ന് കാലികമായ പ്രദർശനത്താൽ രംഗനാടകവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു.

സീനിക്ക്മെത്തേഡ്, ഭാഷയെ കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. ഇതിനെ വിശാലമായ കാഴ്ചയുടെ ഒരു വ്യാപ്തിയായാണ് കരുതേ ത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഓരോ സീനും സ്ഥലികതയുടെ പ്രകടസാന്നിധ്യമാകുന്നു. ലബ്ബക്കിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഒരു നോവൽ പൂർണ്ണമാകുന്ന ത്, അത് പ്രവൃത്തിയെ അനുകരിക്കുമ്പോഴും, നോവൽഭാഷയെന്നത് ദൃശ്യാത്മകചട്ടക്കൂടായി മാറുമ്പോ ഴുമാണ്.

എലിസബത്ത് ബോയന്റെ പ്രമുഖമായ ഈ വാചകമാണ് നോവലിലെ ദൃശ്യസാധ്യതയെ ഊന്നിപ്പറ യുന്നത്.[21]

"നോവലിൽ ഒരു ക്യാമറക്കണ്ണു ്. നോവലിസ്റ്റ് ഒരു പെയിന്ററല്ല, പകരം ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ ആണ്. ദൃശ്യപരത മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്ന നോവലിൽ ആഖ്യാതാവ് ഒരു നിശ്ചിതദൃശ്യസ്ഥാനത്താണ് ഒരുറ പ്പിച്ച ക്യാമറയെപ്പോലെ നിലകൊള്ളുന്നത്. ഹെമിംഗ്‌വേയുടെ 'Killers'-ലെ ആഖ്യാതാവ് ഇതിന് ഉദാഹര ണമാണ്.

അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ

ആഖ്യാനസിനിമയെന്നത് അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് നീങ്ങുന്നത്. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനങ്ങൾ പകർത്തുന്നത് ഒരു സീനിൽനിന്ന് പുറപ്പെടുന്ന കിരണങ്ങൾ ക്യാമറാ ലെൻസിൽ കൂടി ചേരാൻ പോകുന്നതു പോലെയാണ്. ഇങ്ങനെ സിനിമക്കൊരു പരിപ്രേക്ഷ്യമായ കണ്ണ് ഉ ാകുന്നു. ഇതിനെയാണ് 'അദൃശ്യനായ നിരീക്ഷകൻ' എന്നുവിളിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ആഖ്യാനസിനിമയിൽ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ അദൃശ്യനായ ഒരു സാക്ഷിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ് അനാവ രണം ചെയ്യപ്പെടുക. പുഡോവ്കിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ക്യാമറാലെൻസ് എന്നത് ഒരു അദൃശ്യനിരീക്ഷ കന്റെ കണ്ണിനെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. "ഒരു ഷോട്ടിൽ നിന്നും മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള സ്ഥാനമാറ്റ മെന്നത് അദൃശ്യനായ നിരീക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ നിന്നുള്ള സ്ഥാനാന്തരണമാണ്".[22] ഒരു സിനിമയുടെ

---

[20] Henry James, *The art of the novel* (Scribber's, New York, 1934), p. 46.

[21] Elizebath Boyen, Quoted in *Walter Allen, Writers on Writing* (Dutton, New York, 1949), p. 186.

[22] V.I. Pudovkin, *Film technique and film acting tran and Ed: Ivor Montagu* (Grove, New York, 1970), pp. 70-71.

ആശയനിർമ്മിതി സംഭവിക്കുന്നത്, ഒരു നിരീക്ഷകൻ ആദർശാത്മകമായി സമയത്തിലും സ്ഥലത്തിലും ചലിക്കുമ്പോളാണെന്ന് പുഡോവ്കിൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[23]

എഡിറ്റിംഗിലെ നൈരന്തര്യമാണ് ഇതിനു സഹായകമാകുന്നത്. ഇവിടെ സാക്ഷി 180^{0}യുള്ള ഒരു തലത്തിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ഒരു വിദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്നും സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കുള്ള കട്ടിംഗിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻ സാധാരണമായ ഒരു വിശാലക്കാഴ്ചയെ മനഃശാസ്ത്രപരമായ കൃത്യതയോടെ ചിത്രീകരിക്കുകയാണ്."[24] ഇതേ സമയം തന്നെ അദൃശ്യനിരീക്ഷകൻ ക്യാമറയിൽ അവതരിച്ച് ആഖ്യാതാവുമായി താരതമ്യത്തിലാകുന്നു. ക്യാമറാലെൻസ് എന്നത് ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കണ്ണുകളും കട്ടിംഗ് എന്നത് ചലച്ചിത്രകാരന്റെ വൈകാരികമായ മനോഭാവവുമാണ്. പിന്നീട് ക്യാമറയെന്നത് സിനിമയുടെ കഥപറച്ചിലുകാരനായി മാറി. മാത്രമല്ല ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകോണുമായി.

ഉയർന്നതോ താഴ്ന്നതോ ആയ ക്യാമറാകോണുകൾ സാധാരണയായി കാഴ്ചക്കാരന്റെ സ്ഥാനത്തെ അതിലംഘിക്കുമ്പോൾ ആ സ്ഥലത്തുനിന്നും മറ്റൊരു സ്ഥലത്തേക്കുള്ള 'കട്ട്' ആണ് കാഴ്ചയുടെ സത്യസന്ധത നിർണയിക്കുന്നത്. സിനിമ, കാഴ്ചക്കാരനെ ആദർശപരനായ ഒരു നിരീക്ഷകനാക്കി മാറ്റുകയും അയാൾ കാണുന്നത് യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ലഭ്യമല്ലാതെ വസ്തുതകളായിരിക്കുമെന്ന് ഐവർ മൊ ാഗു പറയുന്നത്."[25]

ക്യാമറയെന്നത് ഒരു നിരീക്ഷകനായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഒരു വസ്തുവിനെ ഓരോ വശത്തുനിന്നും കോണിൽ നിന്നും ദൂരത്തുനിന്നും കാണാൻ കഴിയുന്ന നിരീക്ഷകൻ. സാധാരണയായി സിനിമാഖ്യാനത്തിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവാണ് ഉ ാവുക. അദൃശ്യനായ ഈ നിരീക്ഷകൻ ആദർശാത്മകനായ നിഗൂഢകാഴ്ചക്കാരനിൽ കാണുന്ന ചിത്രപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ സിനിമാതുല്യമായ അവസ്ഥയിലേക്ക് മാറ്റപ്പെടുന്നു. അഥവാ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ബോധതലം സീനിക്നോവലിന്റേതായി മാറുന്നു.

"ക്യാമറയുടെ ചലനമെന്നത് ശാരീരികചലനവുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു. ഓരോ 'പാനും' 'ടിൽറ്റും' ചിലപ്പോൾ തലയുടെ ടേണിങ്ങിനെയും ഒരു ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ട് ചിലപ്പോൾ മുന്നോട്ടുള്ള പ്രയാണത്തെയും പുറകോട്ടുള്ള പ്രയാണത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നീ ടേക്കുകളും ആഴത്തിലുള്ള രംഗാവതരണവും കാഴ്ചക്കാരന് അവൻ ശരിക്കും സീനിലുെ ന്ന മാതിരി തോന്നിക്കുന്നു.

തുടർച്ചയായ കട്ടിംഗ് തന്നെയാണ് യഥാർത്ഥ കാഴ്ചയുടെ അടുത്ത പ്രാതിനിധ്യം വഹിക്കുന്ന ഒരു ഘടകം. ജാപ്പനീസ് സംവിധായകനായ 'ഒസു' താഴ്ന്ന ക്യാമറാ ഉയരമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. ഇതിൽ ക്യാമറലെൻസ് എന്നത്, ഇരിക്കുന്ന അതിഥിയുടെ കണ്ണിനു തുല്യമായാണ് കാണിക്കുന്നത്. പൊതുവായി പറഞ്ഞാൽ ലെൻസിന്റെ അക്ഷം സിനിമയിലാക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവിന്റെ മധ്യത്തിലോ, താഴെയൊ ക്രോസ്സ് ചെയ്യുക പതിവാണ്. സാധാരണ ആഖ്യാനസിനിമയിൽ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം മാത്രമല്ല, മീസെൻസീനും കാഴ്ചക്കാരനോട് സംബോധന ചെയ്യുന്നു. എല്ലാ സിനിമാസാങ്കേതികതകളും ആഖ്യാനാ

23 *Ibid.*, p. 254.
24 Karel Reiz and Gavin Millar, *The technique of film Editing* (Hastings House, New York, 1968), p. 24.
25 Ivor Montagu, *Film World, a unit to cinema* (Penguine, Baltimore, 1964), p.162.

ത്മകമായാണ് രേഖപ്പെടുത്തുക. കഥാലോകം നിർമ്മിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. അദൃശ്യനായ നിരീക്ഷകൻ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സ്വയംനിർമ്മിതലോകം തന്നെയാണ് സിനിമയുടെ ലോകമാകുന്നത്. ആജ്ഞാനുവർത്തിയായ ബോധതലമുള്ള നോവലിസ്റ്റിനെപ്പോലെ അദൃശ്യനായ ഈ നിരീക്ഷകൻ ആദർശാത്മകമായി ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവുമായി താരതമ്യപ്പെടുന്നു. ക്യാമറയെന്നത് ആദർശാത്മകമായ ഒരു സാക്ഷിയായി നിൽക്കുമ്പോഴാണ് ശൈലീപരമായ ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഖ്യാനാത്മകസിനിമയു ാകുന്നത്.[26]

---

[26] Andre Bazin, *The Evolution of the language of cinema - What is Cinema?* (University of California Press, Berkeley, 1967), p. 24.

ആഖ്യാനം ഒരു സീനോഗ്രാഫി

എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തമാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ രംഗത്തു കൊ ുവന്നത്.[27] കാഴ്ചക്കാരൻ അഭിനേതാവിന്റെ സമഗ്രചലനങ്ങളാൽ ഉദ്ദീപിക്കപ്പെടുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ആഘാതമു ാക്കുന്ന യൂണിറ്റാണ് ഈ ആകർഷണത്തിന് കാരണമായി പറയുന്നത്. സെറ്റിംഗ്, പ്രകാശക്രമീകരണം, ശബ്ദം, പ്രയോഗം എന്നീ ആകർഷണങ്ങൾ സമഗ്രമാകുന്നത് മൊ ാഷിലൂടെയാണ്. ഇത് കാഴ്ചക്കാരനെ യഥാതഥമായ ഒരു ആദർശാത്മക സമാപ്തിയിലേക്കെത്തിക്കുന്നു.

സിനിമയുടെ മൊ ാഷ്ആകർഷണമെന്നത് കാഴ്ചക്കാരന്റെ നാഡീവ്യവസ്ഥകളെയും പ്രത്യേക കഥാസന്ദർഭങ്ങളെയും ഒരുപോലെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. എഡിറ്റിംഗ് എന്നത് മൊ ാഷ് നിർമ്മിതിയുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനഘട്ടമാണ്. കഥാനിർവ്വഹണം നടക്കുന്നത് വാസ്തവത്തിൽ സിനിമയിലല്ല, പകരം കാണിയുടെ മനസ്സിലാണ്.

മീസെൻസീൻ ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്ന വൈകാരികസത്ത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനങ്ങളിൽ നിന്നും രംഗസ്ഥലത്തുനിന്നുമാണ് ഉ ാകുന്നത്. എഡിറ്റിംഗ്, നാടകീയമായ മീസെൻസീൻ അനുഭവത്തെ, ഷോട്ടുകളാക്കി മാറുന്നു. മീസെൻസീൻ, ഓരോ പ്രവൃത്തിയെയും ഫ്രെയിമിലുള്ള സംരചനകളാക്കി മാറ്റുന്നു.[28]

ആഖ്യാനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ

ബക്തിൻ ഒരു സാഹിത്യപാഠത്തെ വിവിധ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ഒരു സമ്മിശ്ര അനുഭവമായി കാണുന്നു. നോവൽ എന്നത് ബഹുസ്വരതയുടെയും ലിഖിത ഭാഷയുടെയും സമ്മേളനമാണ്. വിവിധ സ്വരങ്ങളുടെ ഒരു മൊ ാഷാണിത്.

ബാർത്ത് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്, ഘടനാപരമായ ആഖ്യാനാപഗ്രഥനം ഓരോ ആഖ്യാനവും ഭാഷാപരമായ കോഡുകളെ ആശ്രയിക്കുന്നുവെന്നാണ്.[29]

റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റുകളാണ് ആദ്യമായി ഭാഷയും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യത്തെ ചൂഷണം ചെയ്തത് അപഗ്രഥിച്ചവർ. അവർ സിനിമയുടെ കാവ്യാത്മക ഉപയോഗത്തെ സർഗ്ഗാത്മകഭാഷയുടെ ഉപയോഗവുമായി സമാന്തരമായ സാമ്യം ക െത്തുന്നു.

യൂറി ടിന്യാനോവ്, ഷോട്ടിനെ ഒരു വരി പദ്യവുമായും മറ്റുള്ള സിനിമാ തുല്യതകളെ, ഉപമകൾ, രൂപകങ്ങൾ, വിശേഷണങ്ങൾ എന്നിവയുമായും സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നു.[30]

---

27 Eisenstein, *The Unexpected - film form, Ed. and Trans: Jaylayda* (Cleve Land, world, 1957), p. 20.

28 David Bordwell, *Narration scenography in the later Eisentein,* Millenium - Film journal No. 13 (Fall Winter - 1983-84), p. 62, 80.

29 Roland Barthes; *Introduction from structural analysis of narratives - image - music text* (Hill and Wang, New York, 1977), p.112.

"സിനിമക്ക് ഭാഷാപരമായ അടിസ്ഥാനം പല തരത്തിലു ്. ഇത് പ്രധാനമായും ആന്തരികഭാഷ ണത്തിന്റേതാണ്. മാത്രമല്ല, സിനിമയുടെ ശൈലീപരത അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നത്, സിനിമാസിന്റാക്സി നെയും ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേർന്ന വാക്യങ്ങളും വാചകങ്ങളും ഉ ാകുന്നതിനെയുമാണ്."[31]

സിനിമാഖ്യാനം - അതിഭാഷ

സിനിമാഖ്യാനമെന്നത് അതിഭാഷയാകുന്നു. ആഖ്യാനസിനമിക്ക് 19-ാം നൂറ്റാ ിലെ റിയലിസ്റ്റ് നോവലുമായി വളരെയധികം ബന്ധമുെ ന്ന് കോളിൻമാക്കാബ്.[32] ഈ രെ ണ്ണവും വസ്തുനിഷ്ഠഭാ ഷയെ അതിഭാഷയുമായി ഫ്രെയിം ചെയ്യുന്നു. നോവലിലെ ഗദ്യാഖ്യാനമെന്നത് അതിഭാഷയാണ്. ഇതിന് വസ്തുനിഷ്ഠഭാഷയുടെ എല്ലാ സത്യങ്ങളെയും പ്രസ്താവിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് മാത്രമല്ല, ലോകവുമായുള്ള ബന്ധം വിശദീകരിക്കാനും കഴിയും. സിനിമയിലും ഇതേ വ്യവഹാരം സംഭവിക്കുന്നു ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അവയുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ ചട്ടക്കൂട്ടിലാക്കുന്നത് അതിനു തുല്യമായ ഒരു നോവലിസ്റ്റിന്റെ അതിഭാഷ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. ഇതാണ് "ക്യാമറ". ഇത് സംഭവങ്ങളെ കാണിച്ചുതരു കയും സത്യം തുറന്നു പറയുകയും ചെയ്യുന്നു.[33]

വസ്തുവിന്റെ യഥാർത്ഥസ്വരൂപം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നത്, പ്രതിബിംബത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാ ണ്. അതിനാൽ സിനിമയിലെ ആഖ്യാനമെന്നത് സംഭാഷണവ്യവഹാരങ്ങളും ദൃശ്യവ്യവഹാരങ്ങളും കൂടി ച്ചേർന്നതാണെന്നു പറയാം.[34]

മാക്കാബ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത് ഒരു പാഠത്തിലെ കോഡ് ചെയ്യപ്പെടുന്ന തലങ്ങളെയാണ്. ഭൂരി പക്ഷം നോവലുകളിലും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ, സുതാര്യമായ അതിഭാഷയിലൂടെയല്ല ഫ്രെയിം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്, മറിച്ച് ആഖ്യാതാവിന്റെ എഴുത്തിലോ സംഭാഷണത്തിലോ ആയിരിക്കും അത്.

കാരമസോവ് സഹോദരന്മാരിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനമാണുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരവും ആഖ്യാതാവിന്റെ വ്യവഹാരവും തമ്മിൽ വൈപരീത്യം സംഭവിക്കുമ്പോൾ അതിഭാഷ ഉ ാകു ന്നു.

നോവൽ ഒറ്റയായോ സംഘാതമായോ ഉള്ള ഒരു സമഗ്രതയെ നിഷേധിക്കുന്നു എന്ന് ബക്തിൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[35] അതിഭാഷയെ ക്യാമറയുമായി താരതമ്യം ചെയ്ത് അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ മാതൃക യിൽ തിരിച്ചുകൊ ു വരാവുന്നതാണ്.

---

30 Yuri Tynianov, *On the foundations of Cinema*, in *Herbart eagle*, ed. (University of Michigan Publications, Michigan, 1988), pp. 90-91.

31 Boris Eichen Baum, *Problems of Cinema Stylistics* (In *eagle*, Russian formalist film theory, 1986), pp. 56-60.

32 Colin Maccabe, *James Joyce and the resolution of word* (Macmillain, London, 1978), pp. 13-14.

33 Colin Maccabe, *Realism and the Cinema notes on some Brehthian thesis* (Summer – 1974), P. No. 10.

34 _______, *Theory and Film Principles of realism and Pleasures*, Screen, 17 (Autumn, 1976), p. 11.

സിനിമയുടെ നിർവ്വഹണത്തിനുവേ എല്ലാ വസ്തുവകകളെയും ആഖ്യാനാത്മകമായിട്ടാണു വിലയിരുത്തുക.

ക്യാമറ, സംഭാഷണം, ആംഗ്യം, എഴുത്തുഭാഷ, സംഗീതം, നിറം, പ്രകാശവിതരണം, സ്ഥലം, വീക്ഷണ പരമായ പ്രക്രിയകൾ, വസ്ത്രധാരണരീതി, ശബ്ദപഥം, എന്നിവയെല്ലാം ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.[36]

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം - ഒരു കഥ പറച്ചിൽ കല

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമെന്നത് ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവമാണ്. മാർക്ക് നാഷിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഒരു വീക്ഷണപരമായ ഷോട്ട്, പ്രഥമപുരുഷകഥ ഉ ാക്കുകയും ഒരു സാധാരണവിതരണ ഷോട്ട് ഉത്തമപുരുഷകഥ ഉ ാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[37]

ഹിച്ച്കോക്ക് സാധാരണയായി സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണപരമായ പ്രത്യേകതകളിലൂടെയാണ്. പക്ഷേ ഈ സിനിമയെ മുഴുവനായി മുറിക്കുകയാണെങ്കിൽ എല്ലാതരം കാഴ്പ്പാടുകളും ഉരുത്തിരിയുന്ന ഒരു കേന്ദ്രഭാഗം ഉ ാകുന്നു.

ക്യാമറാകണ്ണുകളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണമാക്കി മാറ്റാനല്ല ഹിച്ച്കോക്ക് ശ്രമിച്ചത്, പകരം അദ്ദേഹം സ്വന്തമായി ഒരു കാഴ്ചയു ാക്കി.

ഒരു സിനിമയെ പ്രഥമപുരുഷവ്യവഹാരവും (ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ മുദ്രകൾ ഉള്ള ഷോട്ടുകൾ) ദ്വിതീയപുരുഷവ്യവഹാരവും (കാഴ്ചക്കാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ മുദ്രകൾ ഉള്ള ഷോട്ടുകൾ) എന്നിങ്ങനെ തരം തിരിക്കാം.

ക്യാമറയുടെ പശ്ചാത്തലമെന്നത് ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിന്റെ അടയാളമായി മാറുന്നു. ഷോട്ടാണ് സിനിമയിലെ ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകം. ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിലേക്കുള്ള സമീപനത്തിൽ ഏറിയ പങ്കുപു ലർത്തുന്നത് ക്യാമറയാണ്. ക്യാമറയും വസ്തുവും തമ്മിലുള്ള സ്ഥാനവ്യത്യാസമാണ് ഇതിൽ പ്രധാനം. ക്യാമറാചലനത്തെ ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടവുമായാണ് റോപ്പാർസ് സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.[38]

---

35 M.M. Bhakthin, *Discourse in the novel, The dialogic imagiation, for essays*, (Austin University of Texas press, Austin, 1981), p. 366.

36 Marry Anns Donne, *The dialogical text, film, Irony and spectator* (University of Jowa, 1979), p. 77.

37 Mark Nash, *Vampire and fantastic*: (Screen 17, Autumn, 1976), pp. 29-67.

38 Ropars - *Narrator et significations* (an example, filmique, poetique, 12/1972), p.256.

റോഷാർസ്, ആഖ്യാതാവിനെ നിഗൂഢആഖ്യാതാവുമായി സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നു. "ആഖ്യാനസ്ഥലം" എന്ന ഉപന്യാസത്തിൽ സ്റ്റീഫൻഹീത്ത് പറയുന്നതിങ്ങനെ: വ്യവഹാരമെന്നത് ഇമേജുകളുടെ സംഘാടനവും കാഴ്ചയുടെ നിർവ്വചനവും അവയുടെ നിർമ്മിതിയുമാണ്.[39]

സ്ഥാനം എന്ന ആശയം 4 വിധത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

1. രേഖീയ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലെ ഒരു ഇമേജിന്റെ സഹായത്താലു ാകുന്ന നിഗൂഢവും ഭൗതികവുമായ ഒരു അനുകൂലസ്ഥാനം.
2. അനേകം ഇമേജുകളിലൂടെയുള്ള സ്ഥലത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ദർശനം.
3. സംസക്തമായ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വീക്ഷണം.
4. കർത്താവിന്റെ സ്ഥാനം.

കാഴ്ചയുടെ നിർമ്മിതി

കാഴ്ച എന്നത് ഒരു നിർമ്മാണപ്രവർത്തനമാണ്. ശേഖരിക്കപ്പെട്ട ആശയങ്ങൾ, വിവിധോദ്ദേശ്യങ്ങൾ, പ്രതീക്ഷകൾ, പരികൽപനകൾ എന്നിവ ഇതിലുൾക്കൊള്ളുന്നു. കഥ പറച്ചിലിൽ ഏറ്റവും പ്രധാന ജോലി ചെയ്യുന്നത് സ്കീമാറ്റകളാണ്[40] (Schemata).

സിനിമ കാണുക എന്നത് മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ്. ഇതിന് വ്യത്യസ്ത ഘടകങ്ങളു ്. ഒരു സിനിമ കാണണമെങ്കിൽ നിത്യജീവിതത്തിൽ നിന്നും മറ്റുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും മറ്റുള്ള സിനിമകളിൽനിന്നുമൊക്കെ ഒരു മുന്നനുഭവം ലഭിച്ചിട്ടു ാവണം. ഇതിൽനിന്നും സങ്കൽപങ്ങൾ, ഊഹങ്ങൾ, പ്രതീക്ഷകൾ എന്നിവ ഉ ാകുകയും പിന്നീടത് ഒരു പരികൽപനയായി ഉറപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഒരു സിനിമ ര ുതരം ഘടനാപരമായ വിവരങ്ങൾ നൽകുന്നു ്. ഒന്ന് ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയും മറ്റൊന്ന് ശൈലീപരമായ വ്യവസ്ഥയും ആണ്.

ഒരു സിനിമയുടെ കഥ മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് എന്ത്, എവിടെ, എപ്പോൾ, എന്തുകൊ ് എന്നീ ചോദ്യരൂപങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയു ്. അതിനാൽ സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സ്കീമാറ്റകൾ, പശ്ചാത്തലസ്കീമാറ്റകൾ, സമയം, കാരണം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്കീമാറ്റകൾ തുടങ്ങിയവ ഒരു ആഖ്യാനസിനിമയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു ്.

'ടെംപ്ലേറ്റ് സ്കീമാറ്റ'യിൽ, കാഴ്ചക്കാർ ഒരു മുഖ്യസ്കീമയെ ഓർത്തെടുക്കലിന്റെയും സംഗ്രഹത്തിന്റെയും ഒരു ചട്ടക്കൂട്ടായി കരുതുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ആദ്യം അവതരിപ്പി

---

[39] Stephen Heath, *Narrative space, Questions of Cinema* (Macmillain, London, 1981) P. No.26.

[40] Keith Oatley, *Perceptions and respresentations - the theoretical basis of brain research and psychology* (Free Press, New York, 1978), pp. 167-207.

ക്കുന്നു. പിന്നീട് കാര്യങ്ങളുടെ അവസ്ഥ വിശദമാക്കുന്നു. പ്രവൃത്തികളിലെ സങ്കീർണ്ണത, സംഭവങ്ങളുടെ തുടർച്ച, അനന്തരഫലങ്ങൾ, അവസാനം എന്നിങ്ങനെയാണ് ഇതിന്റെ ഘടന.

വിവരങ്ങളെ സംഘാടനം ചെയ്യുന്നതാണ് അടുത്ത ഘട്ടം. കഥയുടെ പ്രസക്തിക്കാവശ്യമായ വസ്തുക്കൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുേ ാ എന്നറിയുകയാണ് തുടർഘട്ടം. ഇതിനെ 'സംഗ്രഥന പ്രേരകം' എന്നു വിളിക്കാം. പക്ഷേ കാണികൾ വേറെ ചില ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അനുമാനത്തിലെത്തുന്നു. ഇത് യഥാതഥപ്രേരകമാണ്. അല്ലെങ്കിൽ കാണി, പാഠാന്തരീയമായ ഒരു പ്രതീക്ഷയെ ന്യായീകരിക്കുന്നു.

കലാത്മകപ്രേരകം (Artistic Motivation)

കലാത്മകപ്രേരകം എന്ന ഘടകം കലാരൂപത്തിന്റെ വസ്തുവിനെയും ഘടനയെയും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. ഇവ ഒന്നിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഒരാൾ ഒരു പാട്ടുപാടുന്നു. നമ്മൾ അതിനെ സംരചനാത്മകമായി ന്യായീകരിക്കുന്നു. (നായകൻ നായികയെ ക ുമുട്ടുന്നു).

യഥാതഥമായി ഇതിനെ വിലയിരുത്താം. നായിക ഒരു കാബറെ നർത്തകിയാണ്. പാഠാതീതമായും ഇതിനെ കാണാം. (ഈ നായിക ഇതുപോലെ പല സിനിമകളിലും ഇങ്ങനെ പാടിയിട്ടു ്. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു താരപരിവേഷമു ് അവൾക്ക്). മുന്നറിവിന്റെയും അനുഭവത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ആണ് വസ്തുതകൾ കാണി ഊഹിച്ചെടുക്കുന്നത്. ആദിരൂപത്തിന്റെ (Prototype) അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളും മറ്റും തിരിച്ചറിയുന്നു. ഇതിനിടയ്ക്ക് ശൈലീപരമായ സങ്കേതങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്രമീകൃതസ്വഭാവമാണ് ഒരു പാഠത്തിന്റെ പരികൽപനയെ ഉറപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നത്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകളിൽ പാഠാതീതമായ പ്രയോജകങ്ങളെ കാണാം. ഹിച്ച്കോക്കിനെ സംബന്ധിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അറിവിന്റെ വിഭജനം ഉദ്വേഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായി മാറുന്നു. ഓരോ സംഭവത്തെയും സംരചനാത്മകമായും യഥാതഥമായും പാഠാതീതമായും കാണികൾ ന്യായീകരിക്കുന്നു ്.

ആഖ്യാനതത്ത്വങ്ങൾ

സാങ്കൽപികമായി മെനഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥയെ നാം 'ഫാബുല' (കഥാജനകം) എന്നു വിളിക്കുന്നു. കാഴ്ചക്കാരൻ ഫാബുലയെ മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നത് സ്കീമാറ്റകളിൽ നിന്നാണ്. ര ുതരം വ്യവസ്ഥകൾ സിനിമയിലു ്. 'ഷൂസെ' (കഥാജനിതം) എന്നു വിളിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥ ഫാബുലയുടെ ശരിയായ ക്രമീകരണവും അവതരണവുമാണ്. 'ശൈലി' എന്ന ര ാമത്തെ വിഭാഗം വ്യവസ്ഥാപിതമായ സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഉപയോഗവുമാണ്. ശൈലി എന്നത് ഷൂസെയുമായി എപ്പോഴും പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടുകൊ ിരിക്കുന്നു. ഷൂസെ ഒരു നാടകീയപ്രക്രിയയും ശൈലി എന്നത് ഒരു സാങ്കേതികപ്രക്രിയയുമാണ്.

സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രയോഗം മീസെൻസീൻ, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിങ്ങ്, ശബ്ദലേഖനം എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊ ിരിക്കുന്നു. 'റിയർവിൻഡോ' എന്ന സിനിമയിൽ ഒരു സീനിൽ ജഫി

നെയും സ്റ്റെല്ലയെയും തേവാൽഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്ന രംഗമെടുക്കുക. ജഫിന്റെ മുറിയിലേക്ക് പെട്ടെന്ന് കയറിവരുന്ന സ്റെറല്ല (പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളും ചലനങ്ങളും)

അവർ മന്ത്രിക്കുന്നു (ശബ്ദം)

ലൈറ്റിടുന്നു (പ്രകാശവിന്യസനം)

ക്യാമറ ഉടനെ വളരെ വേഗം പുറകിലേക്ക് വന്ന് ദീർഘദൂര ദൃശ്യമെടുക്കുന്നു (ഛായാഗ്രഹണം). ഇതെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നത് വളരെ പ്രധാന ഷോട്ടായ ജനാലയിലൂടെയുള്ള തോവാൾഡിന്റെ തിരിഞ്ഞു നോട്ടത്തിലൂടെയാണ് (എഡിറ്റിംഗ്).

ഷൂസെയും ഫാബുലയും മൂന്ന് തത്ത്വങ്ങളാൽ ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

1. ആഖ്യാനയുക്തിപരത
2. കാലം
3. സ്ഥലം

കാലത്തിന് 3 ഘട്ടങ്ങളു ്.

1. ക്രമം (2) കാലയളവ് (3) ആവൃത്തി

ഷൂസെയിൽ (കഥാജനിതം), ഫാബുല (കഥാജനകം) സംഭവങ്ങൾ ഏത് ക്രമണികയിലും നിർമ്മിക്കാം. ഏതു സമയപരിധിയിലും നിർമ്മിക്കാം. എത്ര പ്രാവശ്യം വേണമെങ്കിലും സംഭവിക്കാം.

സിനിമയുടെ മൂന്നാംമാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള റൊളാങ്ബാർത്തിന്റെ അഭിപ്രായം പ്രസക്തമാണ്.[41] 'വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തിനും വാച്യാർത്ഥത്തിനും അപ്പുറമാണ് സിനിമയ്ക്കുള്ള ഈ അർത്ഥസാധ്യത'.

കഥാജനിതം, കഥാജനകത്തിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യം നിർമ്മിക്കുന്നത് താഴെപ്പറയുന്ന ഘടകങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ചാണ്.

1. കഥാജനിതവിവരങ്ങളുടെ അളവ്.
2. അവതരിപ്പിച്ച വിവരങ്ങൾക്ക് നൽകുന്ന പ്രസക്തി
2. കഥാജനിത അവതരണത്തിനും കഥാജനകവിവരങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള ഇടപാടുകൾ എന്നിവയാണിവ.

ഏതു കഥാജനിതവും കഥാജനകസംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കേ ത് എങ്ങനെയെന്ന് ക ുപിടിക്കുകയും തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, ആഖ്യാനത്തിൽ വിടവു ാക്കുന്നു.

[41] Roland Barthes, *The Third Meaning - image, music, text, Trans and Ed Stephen Heath* (Hill and Vang, New York, 1977), p. 64.

കാലികവിടവുകളും സ്ഥലികവിടവുകളും ആണിവ. ഈ വിടവുകളിലാണ് കാഴ്ചക്കാരന്റെ മനസ്സ് പ്രവർത്തിക്കുക.

ആഖ്യാനത്തിലെ താൽക്കാലിക വിടവുകൾ ഉദ്വേഗം ഉണർത്തുന്നു. സ്ഥിരവിടവുകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ട വിവരങ്ങളെ തേടിപ്പോകുന്നു. സാധാരണയായി നോവലിലും സിനിമയിലും ആദ്യത്തെയോ ര ാമത്തെയോ സീനിലൂടെ സംഭവങ്ങൾ അനാവൃതമാകുന്നു.

കുറ്റാന്വേഷണനോവലുകളിൽ ഇതിവൃത്തം സാധാരണ വെളിപ്പെടുന്നത് വൈകിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഇബ്സനെപ്പോലെയുള്ള എഴുത്തുകാർ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾക്ക് മുൻഗണന നൽകി.

ആഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നത് കഥാജനകതലത്തിലാണെങ്കിൽ തന്നിട്ടുള്ള സംഭവം, കഥാപാത്രം, സ്വഭാവം, കഥാപരമായ ദൗത്യം, പശ്ചാത്തലം എന്നിവയെല്ലാം ഒന്നിനോടൊന്നു ചേർന്നുകിടക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നത് കഥാജനിതതലത്തിലാണെങ്കിൽ കാണിയുമായുള്ള ബന്ധം ഊട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു.

'ഒക്ടോബർ' എന്ന സിനിമയിൽ കെറൻസ്കിയെ ചരിത്രപുരുഷൻമാരുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ആവർത്തനാധിക്യം ലഭിക്കുന്നത് നേരിട്ടുള്ള സംബോധനയുടെ ആവർത്തനം വഴിയാണ്. സ്ഥിരതയുള്ള ഒരു താരതമ്യം അദ്ദേഹവും പ്രതിമകളും തമ്മിൽ ഉ ാക്കുന്നതുവഴി ഒരു ആക്ഷേപഹാസ്യതലം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. കഥാജനിതവും കഥാജനകവും തമ്മിലെ ബന്ധങ്ങൾക്കിടയിലുള്ള തലങ്ങളിൽ ആവർത്തനാധിക്യം ഉ ാകുന്നത് ഒരു സംഭവത്തെ ഒന്നിലധികം പ്രതിനിധാനം ചെയ്താണ്. എല്ലാ സിനിമകളും അറിവിന്റെ തലങ്ങളെ കഥാജനകനിർമ്മിതിയിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു ്. കഥാജനിതമാണ് നമ്മൾ സ്വീകരിക്കുന്ന വിവരങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും കഥാജനകരീതിയിൽ വിള്ളലുകളു ാക്കുന്നതും. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകളിൽ ആത്മനിഷ്ഠതയുടെ ക്രമണികകളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ നിയന്ത്രണതീതമായ വിവരങ്ങൾ നൽകുന്ന ക്രമണികകളും ഒന്നിടവിട്ടു കാണിക്കുന്നു.

എല്ലാ സിനിമാഖ്യാനങ്ങളും ആത്മജ്ഞാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനവിവരങ്ങളുടെ ആഴം വസ്തുനിഷ്ഠതയിൽനിന്നും ആത്മനിഷ്ഠതയിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

കാലികനിർമ്മിതി

സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമം വിശദമാക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

	കഥാജനിതം	കഥാജനകം
1.	ഒന്നിച്ചുസംഭവിക്കുന്നത്	ഒരേസമയം അവതരണം
2.	ക്രമാനുഗതമായ സംഭവങ്ങൾ	ഒരേസമയം അവതരണം

3. ഒന്നിച്ചു സംഭവിക്കുന്നത് — ക്രമാനുഗതമായ അവതരണം

4. ക്രമാനുഗതമായ സംഭവങ്ങൾ — ക്രമാനുഗതമായ അവതരണം

ഇതിൽ മൂന്നാമത്തെ രീതിയാണ് സാധാരണയായി കൂടുതൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ക്രോസ്കട്ടിംഗ് എന്ന സങ്കേതമാണ് ഇതിന് അഭികാമ്യം.

കഥാജനകം എന്നത് കാലാനുക്രമമായ സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

കഥാജനിതത്തിൽ ബിംബം വർത്തമാനകാലത്തിൽ വരുമ്പോൾത്തന്നെ ശബ്ദം ഭൂതകാലത്തിലായിരിക്കും (ശ്രവ്യാത്മകഭൂതാഖ്യാനം), കഥാജനകത്തിന്റെ ഭൂതകാലത്തിൽ ബിംബവും ശബ്ദവും വ്യത്യസ്ത നിമിഷങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്നതായി കാണിക്കാം. മിക്ക സിനിമകളിലും കഥാജനകസംഭവങ്ങൾ മുഴുവനായും കാലാനുക്രമത്തിലായിരിക്കും.

കഥാപാത്രങ്ങൾ മുൻസംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിവരങ്ങൾ ശേഖരിക്കുന്നത്, കഥാജനിതത്തിൽ ലേഖനം, ഭാഷണം, സിനിമാക്ലിപ്പിംഗ് എന്നിവയിലൂടെയാണ്. ഇതാണ് 'റീകൗ ിംഗ്'. എന്നാൽ കഥാജനിതത്തിൽ പഴയ സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, സംഭവിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ ദൃശ്യവൽകരിച്ചാൽ അത് നിർവ്വഹണഘട്ടമാകുന്നു.

ഒരു കഥാപാത്രം പഴയ കാര്യങ്ങൾ പറയുന്നത് അതേ സമയം കഥാജനിതം ഭൂതാഖ്യാനത്തിൽ കാണിക്കുന്ന രീതിയുമു ്. ഭൂതാഖ്യാനം (ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്) ഭവിഷ്യത് ആഖ്യാനം (ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡ്) എന്നിവ നിർവഹണഘട്ടത്തിൽ പ്രധാനമാണ്.

സിനിമയിൽ സാധാരണയായി ആഖ്യാനം കഥാജനകക്രമത്തെ പുനർവിന്യസിക്കാറു ്.

കാലിക ആവൃത്തി

കഥാജനിതം, കഥാജനകത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് ഒരിക്കൽ, ഒന്നിലധികം, തീരെയുമില്ല എന്ന രീതിയിലാവാം.

		A	B	C	D	E	F	G	H	I
കഥാജനക സംഭവങ്ങളുടെ എണ്ണം	വിവരിക്കപ്പെട്ടത്	0	0	0	1	1	1	1^+	1^+	1^+
	നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടത്	0	1	1^+	0	1	1^+	0	1	1^+

ഒന്നാമത്തേതിൽ കഥാജനകസംഭവങ്ങൾ വിവരണം ചെയ്യപ്പെട്ടില്ലെങ്കിലും നാടകീയവൽകരിക്കപ്പെട്ടില്ലെങ്കിലും നമുക്ക് ഊഹിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ് (A) ര ാമത്തേതിൽ കഥാജനകസംഭവങ്ങൾ വിവരിക്ക

ച്ചെട്ടില്ലെങ്കിലും ഒരു പ്രാവശ്യം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടു ് (B). പക്ഷേ, സാധാരണ ആഖ്യാനസിനിമകളിൽ മിക്ക സംഭവങ്ങളും നിർവ്വഹിക്കപ്പെടാതെ ഒന്നോ അതിലധികമോ തവണ വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടു ് (D & G).

ക്ലാസിക്കൽ ആഖ്യാനം സാധാരണയായി ഒരു പ്രധാന കഥാജനകത്തെ ഒരു പ്രാവശ്യം നാടകവൽകരിക്കുകയും ഒന്നോ അതിലധികമോ തവണ വിവരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (E & H).

~ഒരു പ്രവൃത്തി ആവർത്തിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഇതിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിവരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. (ക)

ഉദാ: "ഒക്ടോബർ" എന്ന സിനിമയിലെ സാർ ചക്രവർത്തി പ്രതിമയുടെ പതനം.

ഒരു സംഭവം കഥാപാത്രഭാഷണങ്ങളിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ തവണ വിവരിക്കപ്പെടുകയും കൂടുതൽ തവണ നിർവഹിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. (F & I). ആവർത്തനം പ്രധാനമായും നടക്കുന്നത് കഥാജനകലോകത്തിലാണ്. ഇത് പുനഃപ്രക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് കഥാജനിതത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ്. അതായത് കഥാപാത്രങ്ങളാൽ കഥ ആവർത്തിക്കുകയോ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയോ ആകാം.

ആഖ്യാനകാലയളവ്

കഥാജനകകാലയളവ് എന്നാൽ കാണി ഒരു കഥ നടക്കുമെന്നു സങ്കൽപിക്കുന്ന സമയമാണ്. ചിലപ്പോൾ ഇത് ഒരു ദിവസമാകാം. നൂറ്റാ ാകാം, അല്ലെങ്കിൽ കുറച്ചു മണിക്കൂറാകാം.

മീസെൻസീൻ, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിംഗ്, ശബ്ദം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളാണ് തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവിനെ നിർണയിക്കുന്നത്. കഥാജനിതഘടകങ്ങളായ ക്രിയകൾ, രംഗങ്ങൾ, എപ്പിസോഡുകൾ എന്നിവയിൽ പ്രാദേശികതലത്തിൽ തന്നെ കാലദൈർഘ്യം പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നു. മറ്റൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ കഥാജനകകാലയളവ് കഥാജനിതകാലയളവിനേക്കാൾ കൂടുതലായിരിക്കും. അതു മാത്രമല്ല കഥാജനിതകാലയളവ് എന്നത് പ്രക്ഷേപണകാലയളവിനേക്കാൾ വലുതായിരിക്കും.

മൂന്നു തരത്തിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ കാലയളവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. (1) തുല്യത (2) വികാസം (3) സങ്കോചം എന്നിവയാണിവ.

കഥാജനകകാലയളവും കഥാജനിതവും തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവും തുല്യമാകുന്നതാണ് ആദ്യത്തേത്. ര ാമത്തേതിൽ കഥാജനകകാലയളവ് വർദ്ധിതരീതിയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഒരു മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ഒരു സംഭവം സ്ക്രീനിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ ഇത് കഥാജനിതത്തിലും കഥാജനകത്തിലും ഒരുപോലെ സംഭവിക്കുന്നു.

ഈ പ്രാതിനിധ്യം ലഭിക്കുന്നത് ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലൂടെയാകാം, തുടർച്ചയായ ചിത്രസംയോജനത്തിലൂടെയാകാം, അതുമല്ല ശബ്ദട്രാക്കിലൂടെയുമാകാം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് കഥാജനകസമയത്തെ ചുരുക്കാൻ കഴിയുന്നു ്.

കഥാജനകം 10 വർഷത്തെ 10 ദിവസമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ തന്നെ തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവ് 10 ദിവസത്തിനെ 2 മണിക്കൂറാക്കി മാറ്റുന്നു. സിനിമയിലെ ചില ഭാഗങ്ങൾ കഥാസമയത്തെ ചുരുക്കുന്നു. ഇവിടെ കഥാജനകകാലയളവും കഥാജനിതകാലയളവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ദ്രുതചലനം എന്ന സങ്കേതം ഉപയോഗിച്ചാണ് തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവിനെ ചുരുക്കുന്നത്. ഇതാണ് ആഖ്യാനലോപം (Ellipses).

ര ാമത്തെ രംഗത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശനത്തിൽ ആഖ്യാനം പലപ്പോഴും ഒന്നാമത്തെ രംഗത്തെ പിന്തുടരുന്ന ഇടവേളയെ ഒഴിവാക്കാറു ്. ഇവിടെ തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവ് കഥാജനിതകാലയളവിനോടും ശൈലീപരമായ പ്രത്യേകതകളോടും (ഡിസോൾവ്, സംഗീതം) താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു ്.

കഥാജനകവും കഥാജനിതകാലയളവും പലപ്പോഴും തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവിനേക്കാൾ കൂടുതലായിരിക്കും. എന്നാൽ തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവ് സംഭവ പരമ്പരകളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിൽ ഒരു നഷ്ടസമയം ക ുപിടിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇവിടെ ഒരു ചുരുങ്ങൽ (compression) സംഭവിക്കുന്നു. ആഖ്യാനലോപത്തിന് ഒരു പാടു സാധ്യതകളു ്.

ഒരു സിനിമയുടെ സമയ ഉപയോഗത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ പരിഗണിക്കേ ത്, ആഖ്യാനലോപത്തിനു വിധേയമായ കഥാജനകസമയത്തിന്റെ പരിധിയെയാണ്.[42] ചിലപ്പോൾ സിനിമയിൽ കഥാജനകകാലയളവിനെ ആഖ്യാനം വിസ്തൃതമാക്കാറു ്. ഇടയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുക വഴിയാണ് വിസ്തൃതി സാധിക്കുന്നത്. ഇതിനെ 'സമാന്തരാഖ്യാനലോപം' എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഇവിടെ കഥാജനകസമയം വിസ്തൃതമാക്കുന്നത് 'പാഡ്ഡിംഗ്' എന്ന തന്ത്രം ഉപയോഗിച്ചാണ്.

ഉദാഹരണമായി ''Occurrence at the owl creek bridge'' (റോബർട്ടോ എൻറിക്കോ) എന്ന സിനിമയിൽ കുറച്ചു നിമിഷം മാത്രമാണ് കഥാകേന്ദ്രിതമായിട്ടുള്ളത്. തൂക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ അവസാനനിമിഷങ്ങളാണ് ഇതിലെ ഇതിവൃത്തം. ഇതിൽ തിരശ്ശീലയിലെ സമയം അരമണിക്കൂറാക്കിയിരിക്കുന്നത് നീ തും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ ഒരു ക്രമണിക ഇടയ്ക്ക് ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ്. ഇവിടെ 'എഡിറ്റിംഗ് എന്ന തന്ത്രം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാജനിതകാലയളവും കഥാഖ്യാനകാലയളവും പൊരുത്തത്തിലായിരിക്കുന്ന മറ്റൊരു ആഖ്യാനവിസ്തൃതികൂടിയു ്. തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവാണ് സമയത്തെ വിസ്തൃതമാക്കുന്നത്. മന്ദചലനം ഇതിനുദാഹരണമാണ്. കുറോസോവയുടെ "സെവൻ സമുറായി"ലെ മരണരംഗങ്ങളിലെ മന്ദചലനം ഉദാഹരണമായി പറയാം. 'ഓവർലാപ്പിംഗ് എഡിറ്റിംഗും' ഇതിനുപയോഗിക്കുന്നതാണ്. ക്രോസ്കട്ടിംഗ് ആണ് കാലികനിർമ്മിതിയുടെ ശൈലീകൃത സങ്കേതം.

'ഓവർലാപ്പിംഗ്എഡിറ്റിംഗ്' എന്നത് തിരശ്ശീലയിലെ കാലയളവിന്റെ വിസ്തൃതിക്കുവേ ി ഒരേ പ്രവർത്തനദൃശ്യങ്ങളെ ഒന്നിച്ച് മുറിക്കുന്ന രീതിയാണ്. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ "ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടംകിൻ" എന്ന സിനിമയിൽ ഒരു സീനിന്റെ കാലികവിസ്തൃതി ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം.

---

[42] Noelburch, *Theory of film practice*, Trans: Hellen R. Lane (Prager, New York, 1973), p. 5.

പാത്രം തരിഷണമാകുന്ന ദൃശ്യം

1. ഉയർന്ന കോണിലുള്ള മധ്യതലദൃശ്യം - പാത്രം ഉയർത്തുന്ന ദൃശ്യം
2. മധ്യതലദൃശ്യം - മൂന്ന് നാവികർ പാത്രം കഴുകുന്ന ദൃശ്യം
3. മധ്യതലസൂക്ഷ്മദൃശ്യം - നാവികരുടെ നെഞ്ചും ഇടതുചുമലും കാണിക്കു ന്നു.
4. മധ്യതലദൃശ്യം - മേൽകാണിച്ചദൃശ്യം
5. മധ്യതലസൂക്ഷ്മദൃശ്യം - നാവികന്റെ കൈ മുകളിലേക്കുയർത്തുന്നു. പാത്രം ഉയരത്തിൽ നിർത്തുന്നു.
6. അതിസൂക്ഷ്മദൃശ്യം - നാവികരുടെ ദേഷ്യമുഖഭാവങ്ങൾ
7. മധ്യതലദൃശ്യം - പാത്രം നിലത്തിടുന്ന നാവികന്റെ വലതുകൈയുടെ ദൃശ്യം
8. ഉയർന്ന കോണിലുള്ള മധ്യതലദൃശ്യം - കയ്യിൽനിന്നും പാത്രം മേശയിൽ വീണ് തരിഷണമാകുന്നു
9. മധ്യതലസൂക്ഷ്മദൃശ്യം - നാവികന്റെ പിറകുവശം, ചുമൽ, ഇടതുകൈ
10. ഉയർന്ന കോണിലുള്ള മധ്യതലദൃശ്യം - നാവികർ പോയി മറയുന്ന ദൃശ്യം

കുറ്റാന്വേഷകസിനിമകളിൽ ദ്വിതീയ കഥാജനകരൂപപ്രക്രിയ സംഭവിക്കാറു ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ നാം കുറ്റത്തിന്റെ ഒരു കഥ മെനയുന്നു.

കാലികമായ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലെ പ്രധാന തന്ത്രം എഡിറ്റിംഗാണ്. എഡിറ്റിംഗ് കഥാജനിതക്രമത്തിന്റെ അവതരണത്തിനെ ഭൂതാഖ്യാനത്തിലൂടെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. എഡിറ്റിംഗ് കഥാജനകക്രമത്തിനെ അവതരണഭൂതാഖ്യാനത്തിലൂടെ നിയന്ത്രിക്കുക മാത്രമല്ല, കാലയളവുമായി ഒരു ബന്ധത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭൂഭാഗദൃശ്യഷോട്ടിനെ 'വസ്തുനിഷ്ഠമായ സ്ഥാപകഷോട്ടാ'യി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

ആഖ്യാനവും സ്ഥലവും

എഡിറ്റിംഗിൽനിന്നും രൂപമെടുക്കുന്ന സമഗ്രതയാർന്ന സ്ഥലമെന്നത്, ആദർശാത്മനും അദൃശ്യനുമായ സാക്ഷിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വ്യവഹാരമെന്നത് കാഴ്ചയുടെ ശൃംഖലയാകുന്നു. കഥാജനിതത്തിന്റെ ആശയാവതരണം പുരോഗമിക്കുന്നതും തടയപ്പെടുന്നതും ശൈലിയുടെ സ്ഥലപ്രാതിനിധ്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. യുക്തിയുടെ സ്കീമാറ്റയും സമയത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും സ്കീമാറ്റയുമുപയോഗിച്ച് ആണ് ചലച്ചിത്രശൈലി കഥാജനകനിർമ്മിതിയെ സഹായിക്കുന്നത്. കഥാജനകനിർമ്മിതിയിൽ കഥാജനിതമു ാക്കുന്ന വിടവുകൾക്കാണ് പ്രസക്തി. "മുഖങ്ങൾ, കണ്ണുകൾ, കൈകൾ ഇവയെ ദൃശ്യബഹുലകങ്ങൾ (Visual modes) എന്നാണ് ആർനീം വിളിക്കുന്നത്."[43]

---

43 Rudolph Arnheim, *The power of the centre: A study of composition in the visual Arts* (University of California Press, Berkeley, 1982). pp. 155-169.

"ആദർശാത്മകകാഴ്ചയെന്നത് ഉറപ്പുള്ളതും കേന്ദ്രീകൃതവുമായിരിക്കും. പ്രശ്നരഹിതവും വേർപെട്ടുനിൽക്കുന്നതുമായ ഒരു കണ്ണാണ് ഇവിടെ ആവശ്യം. ഇത് ശരീരത്തിൽ നിന്നും മാറിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുമെന്ന് സ്റ്റീഫൻ ഹെത്ത് തന്റെ പ്രബന്ധത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.[44] ടെലിഫോട്ടോ ലെൻസുകൾക്ക്, ഒരേപോലെയുള്ള വളരെ ദൂരെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന വസ്തുക്കളെ വലുതായി കാണിക്കാൻ കഴിയും. കുറോസോവ 'റെഡ്ബിയേർഡ്' എന്ന സിനിമയിൽ ഈ രീതിയുപയോഗിച്ചിട്ടു ്. "ആത്മാനിഷ്ഠസ്വഭാവമുള്ള സിനിമയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ optical plane ൽ ആണ് ക്യാമറ സ്ഥാപിക്കുന്നത്"[45]

"സ്യൂച്ചർ (തുന്നൽ) രീതിയിൽ പരിചരിക്കപ്പെട്ട സിനിമയിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവോ, ആഖ്യാതാവോ, 'അഭാവപ്രകൃതിയോട്' താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു ്".[46]

സ്യൂച്ചർ നിർമ്മിക്കുന്നത് ഒരു സ്ഥാപിതദൃശ്യത്തെ നിരാകരിച്ചും ഷോട്ടിന്റെ താളം കുറച്ചുമാണ്. ഒരു കാണി വേർപെട്ടുകിടക്കുന്ന ഒരു ബിംബത്തെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത് വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ്.[47] (1) വസ്തുവിനെ തിരിച്ചറിയൽ (2) സിനിമാത്മകസ്ഥലത്തിന്റെ ഇലാസ്തികരീതി ക ുപിടിക്കൽ (3) ഫ്രെയിമിനെ ക റിയുകയും ബിംബത്തെ തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്നത് (4) അനുപസ്ഥിതസ്രഷ്ടാവ് (Absent creator) ഉ ാക്കുന്ന സൂചകങ്ങളെ തിരിച്ചറിയൽ (5) ഒരു ബിംബത്തിന് ചുറ്റുമുള്ള അർത്ഥതലത്തിന്റെ സമഗ്രത. 'സീനോഗ്രാഫിക്' സ്ഥലം നിർമ്മിക്കുന്നത് മൂന്ന് സൂചനകളെ ആധാരമാക്കിയാണെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ശാബ്ദികസ്ഥലം, ചിത്രസംയോജനസ്ഥലം, ദൃശ്യസ്ഥലം എന്നിവയാണിവ. വെളിച്ചത്തിന് തലങ്ങളെ നിർദ്ദേശിക്കാൻ മാത്രമല്ല, വസ്തുവിന്റെ രൂപത്തെ അനുകരിക്കാനുമാകും. മിസെൻസീനും വിവിധതരം ലെൻസുകളും വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യസൂചനകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സ്ഥലത്തെ മൂർത്തമാക്കുന്നത് ചലനങ്ങൾ ആണ്. പാനിങ്ങും ടിൽറ്റിംഗും വസ്തുക്കൾ തമ്മിലുള്ള പ്രത്യക്ഷദൂരങ്ങളെ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു ്. "ഗൊദാർദ് എല്ലായ്പോഴും ആഴപ്രതീതിയെ നിരാകരിക്കുന്നു. ഒരേ തലത്തിൽ വസ്തുക്കളെ നിരത്തുന്ന രീതിയാണ് അദ്ദേഹം അവലംബിക്കാറുള്ളത്. സമാന്തരമായ കടന്നുപോകുന്ന ചലച്ചിത്രതലമാണിവിടെ കാണാൻ കഴിയുക".[48]

ഗൊദാർദിന്റെ ഷോട്ടുകൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ മേഖലയെ സ്ഥലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നു ്. ആഴമില്ലാത്ത സ്ഥലപ്രതീതി, ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലെ ക്യൂബിക്കൽ സ്ഥലപ്രതീതി, സന്ദിഗ്ദ്ധാർത്ഥമുള്ള സ്ഥലപ്രതീതി (എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമ - ഉദാഹരണം, റെഡ് ബിയേർഡ്) എന്നിങ്ങനെ സിനിമകളിൽ സ്ഥലമാനത്തിന് വ്യത്യസ്തത കാണപ്പെടുന്നു ്.

---

44 Stephen Heath, *Narrative Space. "Questions of Cinema* (Macmillan, London, 1981), pp. 30-32.

45 Jean-Pierre Oudart, *Cinema and Suture*, Screen 18,4 (Winter, 1978) p. 35-39.

46 ________, *Cahiers du cinema* nos. 234.235 Dec. 1971, Jan. 1972 p. 90.

47 ________, *Cinema and Suture* (Screen, 18, 4, Winter 1978) pp. 41-42.

48 Brian Henderson, *A Critique of Film Theory* (Dutton, New York, 1980), pp.75-78.

ഗൊദാർദിന്റെ 'വാരാന്ത്യ'ത്തിൽ ആഴപ്രതീതി കാണിക്കുന്ന രംഗമെടുക്കുക. ഈ സിനിമയിലെ ട്രാഫിക്ജാം, നാലുഷോട്ടുകളിൽ ശീർഷകത്തിന്റെ സഹായത്തോടെയാണ് ദൃശ്യവൽകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഓരോ ഷോട്ടിലും ആഴപ്രതീതിയു ാക്കാനുള്ള സൂചനകളേറെയു ്. പുരക്ഷേപണതല (Foreground planes) ങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്. മരങ്ങളിലെ മൂടൽമഞ്ഞ് ദൃശ്യതലത്തിലുടനീളം കാണാം. (പശ്ചാത്തല പരിപ്രേക്ഷ്യം). വാഹനങ്ങളുടെയും മനുഷ്യരുടെയും ചലനം, വർണവൈവിധ്യം (ചുവന്നകാറുകളും വസ്ത്രങ്ങളും), വെളിച്ചത്തിന്റെ യുക്തിസഹമായ വിന്യസനം (തിളക്കമേറിയ വാഹനങ്ങൾ), ഉയർന്ന കോണിൽ പ്രതിഷ്ഠിതമായ ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഗൊദാർദ് ശരിയായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

പ്രേക്ഷകൻ ദൃശ്യാന്തരീയസ്ഥലം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത് ഓർമ്മകളുടെയും പ്രതീക്ഷകളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഹോളിവുഡ് സിനിമകളിലെ രംഗങ്ങളിൽ അപ്രസക്തമായതിനെ എഡിറ്റിംഗ് ഉപേക്ഷിക്കുന്ന പതിവുമു ്. സ്ഥലനിർമ്മിതിക്ക് ദൃശ്യഘടകങ്ങളെപ്പോലെ ശ്രാവ്യഘടകങ്ങളും ആവശ്യമാണ്. മിക്ക സിനിമകളിലും ഭാഷണങ്ങൾ പുരക്ഷേപണത്തിനോടും ശബ്ദങ്ങൾ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിനോടും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്ഥലികത, ദൃശ്യബിംബവുമായി ഏറെ അടുപ്പം കാണിക്കുന്നു. സ്ഥലികപ്രാതിനിധ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ആഖ്യാനത്തിനിടക്കുള്ള വിടവ്, മന്ദീകരണം, ആശയവിനിമയം, എന്നിവയെല്ലാമാണ്.

സ്ഥലികാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള മാതൃകകൾ

ആഖ്യാനസംഭവങ്ങളുടെ ധർമം ഒരു പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിൽ രംഗാവിഷ്കാരമായിരിക്കും. ഒരു ആന്തരികരംഗം വ്യക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. കാൽപനികസ്ഥലത്തിന്റെ ആസൂത്രണം നടത്തുന്നു. ആ സ്ഥലത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കേ വസ്തുക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുന്നു. സ്ഥലികാവിഷ്കാരം ര ് രീതിയിലാണ് കൃതികളിൽ സംഭവിക്കുന്നത്.

1. **പരിപ്രേക്ഷീകൃത സ്ഥലികാവിഷ്കാരപാഠങ്ങൾ**

ഈ ആവിഷ്കാരരീതി "ക്യാമറാക്കണ്ണുതന്ത്രം" ഉപയോഗിച്ചുള്ളതാണ്. ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠവിവരണം നൽകുന്നു.

2. **പരിപ്രേക്ഷ്യരഹിത സ്ഥലികാവിഷ്കാരപാഠങ്ങൾ**

കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധമനസ്സിൽ സംഭവങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുമ്പോൾ പ്രതിരൂപത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ അനുവാചകനു ലഭിക്കുമ്പോൾ അവിടെ പരിപ്രേക്ഷ്യരഹിതസ്ഥലികാവിഷ്കാരമാണു ാകുന്നത്. ഒരു ആഖ്യാനസിനിമയിൽ, കഥാജനിതസ്കീമാറ്റയാണ് ശൈലീപരമായ പ്രത്യേകതകളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ഒരു ഷോട്ടിലെ എഡിറ്റിംഗ് ആണ് പ്രേക്ഷകനിൽ സ്ഥലികതയുടെ പ്രതീതിയുളവാക്കുന്നത്. ഒരു 'കട്ട്' രൂപപ്പെടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ പുതിയൊരു കാലത്തിലേക്കും സ്ഥലത്തിലേക്കും മാറ്റപ്പെടുന്നു.

ഒരു ഒറ്റപ്പെട്ട സംഭവസ്ഥലത്ത് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന കഥാജനിതം, ആഖ്യാനശകലങ്ങളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പോക്കുവരവിനാൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നേരെമറിച്ച്, ഒന്നിലധികം സംഭവസ്ഥലങ്ങളും ദശകങ്ങളും ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകളിൽ ഡിസ്സോൾവുകളുടെ ശൃംഖലകൾ പലപ്പോഴും കൃത്യമായ ഒരു ക്രമണിക സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. മൊ ാഷ്ക്രമണികകൾ പരിവർത്തനസംക്ഷേപമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സ്ഥാപിതഷോട്ടുകൾ, ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, പ്രതീകവത്കൃത ഡിസ്സോൾവുകൾ, സംക്ഷേപവിവരണങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം മൊ ാഷ്ക്രമണികയിലുൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

“അദൃശ്യനിരീക്ഷകന്റെ ചലനവുമായി ആഖ്യാനത്തിന് വളരെയധികം ബന്ധമു ്.”[49] മിക്കവാറും സിനിമകളെല്ലാംതന്നെ നോവലിനോടും ചെറുകഥകളോടും വളരെയേറെ സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു ്. ഇവിടെ കഥയുടെ ശൈലീകൃതമായ പ്രതലമാണ് കഥാജനിതമാതൃകയെ അനാവൃതമാക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലികഗുണങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവ് മാത്രമല്ല, മറിച്ച് എല്ലാത്തിന്റേയും ഉല്പന്നംകൂടിയാണ് ക്യാമറയെന്ന് ഡേവിഡ്ബോർഡ്വെൽ സ്ഥാപിക്കുന്നു ്.[50] നീ ദൃശ്യങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുകയും വീക്ഷണപരമായ ഷോട്ടുകൾ കഥാപാത്രബന്ധങ്ങളെ ദൃഢമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കഥാജനിതത്തെ സന്ദർഭങ്ങളും സംഭവങ്ങളും കാര്യകാരണബന്ധത്തിലും കാലികരൂപത്തിലും സ്ഥലികരൂപത്തിലും സംയോജിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകധർമ്മം. “ചലച്ചിത്രമു ാകുന്നത് ശബ്ദത്തിൽനിന്നും ദൃശ്യത്തിൽനിന്നുമാണ്, ആശയങ്ങൾ പിന്നീടേ വരുന്നുള്ളൂ.”[51]

---

49 V.I. Pudovkin, *Film Technique* (Grove, New York, 1960), pp. 67-71.

50 David Bordwell, *Camera movement and Cinematic space*, Cine-Transl. No.2 (Summer, 1977), p.19.

51 Noel Burch, *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane (Praeger, New York, 1973), p.144.

വാക്കും ദൃശ്യവും

വാക്കും ദൃശ്യവും, വായനക്കാരനും കാണിക്കും ഭാവനക്ക് ഇടം നൽകുന്നു. ബിംബങ്ങൾ എന്നത് കൂടുതൽ സവിശേഷവും മൂർത്തവുമാണ്. ബിംബങ്ങൾക്ക് പലപ്പോഴും പലതിനും പകരം നിൽക്കാൻ കഴിയും. ഉദാഹരണമായി 'മരം' എന്നത് അഭയസ്ഥാനത്തിനും ഉർവ്വരതക്കും ഉണർവിനും വരൾച്ചക്കുമെല്ലാം പകരമായി രേഖപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. സിനിമാത്മകമായ ര ് ബിംബങ്ങളുടെ സംഘാതത്തിൽനിന്ന് പുതിയ അർത്ഥം ലഭിക്കാറുെ ന്ന് മാത്രമല്ല, കൂട്ടിച്ചേർന്ന ബിംബങ്ങളിൽ ഇല്ലാത്തവയുമാവുമിത്. ഒരു സമഗ്രസൃഷ്ടിയുടെ തലത്തിൽ ബിംബങ്ങളെ എങ്ങനെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് പ്രസക്തം. എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളുടെ തലത്തിൽ നിന്ന് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രകാരൻ ബിംബങ്ങളുടെ തലത്തിൽനിന്ന് ചിന്തിക്കുന്നു. നോവൽ ചലച്ചിത്രമാവുമ്പോൾ വാക്കും ദൃശ്യവും തമ്മിലുള്ള സംതുലനം സ്ഥിരമായതും ഉലച്ചിൽ തട്ടാത്തതുമാവണം. വാക്കുകൾക്ക് തത്തുല്യമായ ബിംബങ്ങൾ നിരത്തുകയല്ല, ചലച്ചിത്രകാരൻ ചെയ്യുന്നത്. ഒരാളുടെ ഉയരക്കൂടുതലും കുറവും ചലച്ചിത്രത്തിൽ എളുപ്പത്തിൽ കാണിക്കാമെങ്കിലും സത്യസന്ധതയും ധീരതയുമെല്ലാം പല സംഭവങ്ങളിൽ കൂടിയേ കാണിക്കാനാവൂ.

സിനിമാകാലവും വാക്കിന്റെ കാലവും

ഒരു നോവലിനെ ചുരുക്കി ര രമണിക്കൂർ സിനിമയാക്കാവുന്നതാണ്. സിനിമക്ക് അതിന്റേതായ കാലവും സമയവുമു ്. പുതിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ സിനിമയിൽ കൊ ുവരാം. നോവലിലുള്ളവയെ ഇല്ലാതാക്കാം. പുതിയ ട്വിസ്റ്റുകൾ ആധാരകൃതിയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഉ ാക്കാവുന്നതാണ്. സിനിമ, നോവലിന്റെ ഭാഷയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതാവണം. വിഭൂതിഭൂഷന്റെ 'പഥേർപാഞ്ചാലി' തുടങ്ങുന്നത് ബംഗാളിലെ നിശ്ചിന്തപുരം എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ ഹരിഹർ എന്നുപേരുള്ള ഒരു പാവപ്പെട്ട ബ്രാഹ്മണൻ ജീവിച്ചിരുന്നു എന്ന വാചകങ്ങളോടുകൂടിയാണ്. എന്നാൽ സത്യജിത്റായിയുടെ 'പഥേർ പഞ്ചാലി' തുടങ്ങുന്നത് ടെറസ്സിൽ നിന്ന് വസ്ത്രങ്ങൾ വാരുന്ന വിധവയായ ഒരു സ്ത്രീയോട് ദുർഗ്ഗയുടെ അമ്മ കിണറിൽ നിന്ന് വെള്ളമെടുക്കുമ്പോൾ ദേഷ്യപ്പെടുന്ന ദൃശ്യത്തോടെയാണ്. ഹരിഹർ ആദ്യസീനിലൊന്നുമില്ല. റേയുടെ ക്യാമറ വിധവയിലാണ് കൂടുതലും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിൽ, ഇരുട്ട് കാണിക്കാൻ വെളിച്ചത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമാവശ്യമാണ്. സിനിമ, ഇരുട്ടിന്റെ സാന്ദ്രതമാത്രമല്ല. ഇരുട്ടു ാക്കുന്ന തീവ്രാനുഭവവും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ മാന്യമായ ഒരാളെപ്പോലെ ഉൾപ്പെടുത്താൻ നോവലിസ്റ്റിന് പ്രയാസമില്ല. എന്നാൽ ഒരാളെ മാന്യനാക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരന് ഒരുപാട് അധ്വാനമു ്. 'മതിലുകൾ' എന്ന ബഷീറിന്റെ നോവലിൽ 'ഞാൻ' കഥാകാരൻ തന്നെയാണ് എന്നാൽ 'മതിലുകൾ' എന്ന സിനിമ കാണുന്ന ആൾക്ക് ഇത് തിരിച്ചറിയാനൊന്നും സമയമു ാവില്ല. ചലച്ചിത്രകാരൻ 'ഞാൻ' എന്ന വ്യക്തിത്വത്തെ പലതരത്തിൽ കാണിക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥനാണ്. കാലക്രമണികയും വീക്ഷണകോണും അതിന്റെ ഊന്നലും നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് സിനിമയിലു ാവുക.

ഷേക്സ്പിയറുടെ 'മാക്ബെത്തി'ൽ വനമെന്നത് ഒരു 'സീനിക്' വിശദീകരണം മാത്രമാണ്. എന്നാൽ കുറോസോവ, മാക്ബെത്തിനെ ആസ്പദമാക്കി സംവിധാനം ചെയ്ത് "രക്തസിംഹാസന"ത്തിൽ

വനമെന്നത് അമൂത്തവും മാന്ത്രികസവിശേഷതയുമുള്ള ഒരു സങ്കൽപമാകുന്നു. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സാക്ഷിയായി മാറുന്നു. ഇവിടെ വനം പ്രതീകമാകുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ യാഥാർത്ഥ്യവുമാകുന്നു. യഥാർത്ഥ സമയത്തിലാണ് സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുക, അതിന് പലപ്പോഴും പരിമിതിയു ാകും. നോവൽ അവസാനിക്കുന്നത് അത് അനുഭവിക്കുമ്പോഴാണ്. "ഒരു നോവൽ ചലച്ചിത്രമാകുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രകാരൻ ചിത്രപരമായ സാധ്യതയുള്ള ആഖ്യാനമാണ് കൈക്കൊള്ളുക. ഇത് നോവലില്ലാത്തതുമാവും. കഥയിലെ അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളായ ഇതിവൃത്തം, പ്രമേയം, കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് നോവലിന്റെ ഘടന നിർണയിക്കുന്നത്. എഴുതപ്പെട്ട വാക്കുകൾ എല്ലായ്പോഴും ഒന്നുതന്നെയാണ്. എന്നാൽ തിരശ്ശീലയിലെ ബിംബങ്ങൾ നമ്മുടെ ശ്രദ്ധക്കനുസരിച്ച് എല്ലായ്പോഴും മാറിക്കൊ ിരിക്കും. എന്തെല്ലാം വിശദാംശങ്ങൾ ചേർക്കാമെന്നത് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും ചലച്ചിത്രകാരന് പ്രശ്നമാണ്. കഥയുടെ ത്വരണവേഗത ഉ ാക്കുന്നത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ചെറിയ ശകലത്തെ, കഥയുടെ നീ കാലയളവുമായി ചേർത്താണ്. എന്നാൽ ത്വരണവേഗതയിൽ കുറവു ാക്കുന്നത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു നീ ശകലത്തെ ഒരു ചെറിയ കാലയളവുള്ള കഥക്കായി സമർപ്പിച്ചിട്ടാണ്."[52]

ചലച്ചിത്രആഖ്യാനകം

ഇമേജുകളിലൂടെ ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തെ സാധിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. വ്യക്തികൾ, സംഭവങ്ങൾ. ആശയങ്ങൾ എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഇമേജുകളായി ഉയരുന്നു. ഇമേജുകളുടെ പരസ്പരപ്രവർത്തനത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രപരമായ അർത്ഥം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമക്ക് ഒരു മഹാവാക്യഘടനയോട് സാദൃശ്യമുള്ളതിനാൽ അതിനുള്ളിലെ വാക്യങ്ങളിൽ ഏതിൽ വേണമെങ്കിലും മാറ്റം വരുത്താം. അതിനാൽ അന്തിമഘട്ടത്തിൽ ഏതാ ് ക്രമപ്പെടുത്തിയ ഒരു വസ്തുകഥനം സാധ്യമാവും. എല്ലാത്തരം സങ്കലനങ്ങളെയും തെളിച്ചുപറയാതെ ഗൂഢഭാഷയിലാക്കി പറയുന്നവക്കാണ്, പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രാത്മകമായ സന്ദേശങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താൻ കഴിയൂ. ചലച്ചിത്രകാരന്റേതുമാത്രമായ ഭാവനാലോകമല്ല ഇവിടെ പരിലസിക്കുക. പ്രേക്ഷകവിശകലനമനോഭാവത്തിനും കൂടി സ്ഥാനമു ്.

[52] James Monaco, *How to read a film* (Oxford University Press, New York, 1981) Chapter 2, p. 27.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 2

ആഖ്യാനം നോവലിലും സിനിമയിലും

ആഖ്യാനം

ഒരേ തരത്തിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ഒരേ മൂല്യം കൽപിക്കാവുന്ന പദങ്ങൾ ഏകോപിച്ച് ഉയർന്ന ഒരു തലത്തിൽ വാക്യാർത്ഥം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അതുപോലെയുള്ള ഒരു ബന്ധമാണ് വാക്യങ്ങളും വ്യവഹാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ളത്. ~ഒരേ മൂല്യം കൽപിക്കാവുന്ന വാക്യങ്ങൾ ചേർന്ന് ഉയർന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു വ്യവഹാരം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള ര ് തലങ്ങളിൽ ഒരേ തലത്തിലുള്ളതിനെ വിതരണാത്മകം എന്നും ഉയർന്ന തലത്തിലേക്ക് ഉയരുന്നതിനെ ഏകോപനാത്മകം എന്നും വിളിക്കാറു ്.

ഒരു ആശയം അഥവാ ഒരു കഥ ആഖ്യാനമാകുമ്പോൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ മാധ്യമീകരണമാണ് നടക്കുന്നത്. ആഖ്യാനം നടത്തുന്ന ആൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ഭാഷ ഒരു നിയന്ത്രണമേർപ്പെടുത്തുന്നു ്. ഒപ്പം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആഖ്യാനരൂപം അതിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനകത്ത് ഈ ആശയത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ര ുതരം മാധ്യമങ്ങളുടെ ക്രമീകരണം അനിവാര്യമാണ്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രരീതിയനുസരിച്ച് ര ് തരത്തിലുള്ള വായന നടക്കുന്നു ്. വായനയുടെ അവസാനം വരെ ഉദ്വേഗം ആഖ്യാനത്തോടൊപ്പം നമ്മെ കൊ ുപോകുന്നു. ഇത് തിരശ്ചീനമായി സങ്കൽപിക്കാവുന്ന ആഖ്യാനത്തിന് സമാന്തരമായ ഒരു വായനയാണ്. മറ്റൊരു വായന ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ പാർശ്വവിന്യാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും ലംബമായി വളരുന്നതായി സങ്കൽപിക്കാവുന്ന അർത്ഥതലത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമാണിത്. അർത്ഥം ആഖ്യാനശരീരത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു.

മൂന്നു തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ ആണുള്ളത്. ധർമ്മം, ക്രിയ, ആഖ്യാനം എന്നിവയാണിവ. ധർമ്മം എന്നത് കഥയിലെ ഒരു ബന്ധസൂചകപദമാണ്. കഥയുടെ ബീജാവാപം ധർമ്മത്തിലാണ് സൂചിതമാവുക. ഈ പ്രാരംഭസൂചന, കഥയിൽ മറ്റൊരിടത്ത് സഫലമാവുന്നതാണ്. "മരപ്പാവകൾ" എന്ന കഥ തുടങ്ങുന്നത്, മുറ്റത്തു ചെന്നുനിന്ന എന്യൂമറേറ്റർ 312 ആശാരിപ്പറമ്പിൽ എന്നു തന്നോട് തന്നെ പറഞ്ഞ് ഉച്ചത്തിൽ ചോദിച്ചു "ഇവിടെ ആരുമില്ലേ" ഓലകുത്തിമറച്ചു ാക്കിയ മുറിയിൽ നിന്ന് ഒരു സ്ത്രീ തിണ്ണയിലേക്കിറങ്ങി വന്നു". ഒന്നിനു പിറകേ ഒന്നായി തുടർച്ചയായുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണിത്. ഒന്ന് മറ്റൊന്നിന് കാരണമാകുന്നു.

ധർമ്മങ്ങൾ പ്രധാനധർമ്മങ്ങളും ത്വരകങ്ങളും ഉ ്. 'കോട്ടയത്ത് എത്ര മത്തായിമാർ ഉ ്? എന്ന ജോൺഎബ്രഹാമിന്റെ കഥയിൽ മത്തായി അടിമാലിക്ക് ടെലഫോൺ ഡയറക്ടറി കിട്ടുന്നിടത്താണ് കഥ തുടങ്ങുന്നത്. ഇത് പ്രധാനധർമ്മമാണ്. കോട്ടയത്ത്, ടെലിഫോണുള്ള മത്തായിമാരുടെ എണ്ണം കെ ത്തു

ന്നിടത്താണ് ഇതിന്റെ പൂരകധർമ്മം. ഈ ധർമ്മങ്ങളുടെ ഘടകങ്ങളായ ചെറിയ ധർമ്മങ്ങളാണ് ത്വര കങ്ങൾ. പ്രധാന ധർമ്മങ്ങളുടെ പൂരകങ്ങൾ ആണ് ആഖ്യാനത്തെ പൂർണമാക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനവ്യവസ്ഥയിൽ കഥാകാലം, ആഖ്യാനകാലം എന്നിങ്ങനെ ര ് തരം കാലസങ്കൽപമു ്. മരപ്പാവകളിൽ എന്യൂമറേറ്റർ വരുന്നതുതൊട്ട് വായന, കഥയോടൊപ്പം നീങ്ങുന്നു. കഥാകാലവും ആഖ്യാ നകാലവും ഒന്നു തന്നെയാകുന്ന സന്ദർഭമാണിത്.

എൻ.എസ് മാധവന്റെ 'ഹിഗ്വിറ്റ' എന്ന കഥയിൽ വർത്തമാനകാലം നേരിട്ടുള്ള കഥനം (diegesis) ആയും ഭൂതകാലം (ആഖ്യാനകാലം) കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന കഥനമായുമാണ് കഥ യിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പറഞ്ഞുവരുന്ന കഥയുടെ ഘട്ടത്തിനും വളരെക്കഴിഞ്ഞുള്ള ഒരു കാലഘട്ട ത്തിന്റെ ആഖ്യാനമാണ് പ്രോലെപ്സിസ് (prolepsis). ഇത് താരതമ്യേന കുറവായിരിക്കും. നേരി ട്ടുള്ളതും അല്ലാതെയുമുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ ഉ ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തെ പുന:സൃഷ്ടിപ്പിക്കു ന്നതാണ് പരോക്ഷമായ ആഖ്യാനം. ഭാഷണത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കൂടുന്തോറും പ്രത്യക്ഷാഖ്യാനത്തിൽ നിന്ന് പരോക്ഷാഖ്യാനത്തിലേക്ക് നീങ്ങുകയാണ്.

നോവൽ, സിനിമയാകുമ്പോൾ സിനിമയുടെ ഭാഷയിലൂടെയും പ്രയോഗരീതിയിലൂടെയും അനാവൃതമാകുന്ന കഥ, കഥാകാരന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സംവിധായകന്റെ വീക്ഷണ ത്തെയാണ് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിസ്റ്റിന്റെ ആശയനിലപാടിനെ ചലച്ചിത്രപാഠം പ്രതിഷ്ഠിതമാക്കുക യാണ്. സംവിധായകന്റെ അനുഗുണമായ ഇടപെടലിലൂടെ അർത്ഥഗർഭമായ രീതിയിൽ ഇമേജുകൾ ഇഴ ചേർക്കപ്പെടുമ്പോൾ അവയിൽ സംജാതമാകുന്ന ദർശകപ്രതീതി, ഒരു ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തെ രൂപവത്കരിക്കു കയാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമായരീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കുന്നതാണ് ആഖ്യാനതത്ത്വ ത്തിന്റെ കാതൽ.

സിനിമ, ആഖ്യാനമെന്ന നിലയിൽ

സിനിമയിൽ ക്യാമറയുടെ ധർമ്മം ആഖ്യാനമാകുന്നു. അതിനാൽ സിനിമ ഒരു ആഖ്യാനമാകു ന്നു. സിനിമയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഇവിടെ ക്യാമറയാണ് ആഖ്യാതാവ്. ക്യാമറ പ്രേക്ഷകന്റെ ഗ്രഹണീയതത്വത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ ചരിത്രം അതിന്റെ പ്രാരംഭം തൊട്ട് കാൽപനികകഥകളുമായി അതിനുള്ള ബന്ധം വെളിവാക്കുന്നു. സിനിമയെന്ന ആഖ്യാനമാധ്യമം സംഭവങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുകയല്ല, മറിച്ച് വിവരിക്കുകയാണ്. ഈ ആഖ്യാനത്തിലെ സവിശേഷഘട്ട മായി ആഖ്യാതാവ്, സംഭവത്തിനും അതിന്റെ പ്രേക്ഷകർക്കുമിടയിലായി നിലകൊള്ളുന്നു. വിഗ്രഹാധിഷ്ഠി തബന്ധത്തിൽ സൂചകസൂചനബന്ധം സാമ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. സൂചനാധിഷ്ഠിതത്തിൽ സൂചക-സൂ ചിത ബന്ധം യാഥാർത്ഥ്യാടിസ്ഥാനത്തിലും കാര്യകാരണബന്ധാടിസ്ഥാനത്തിലും ആണ്. പ്രതീകാധിഷ്ഠിത ത്തിൽ സൂചകസൂചിതബന്ധം ചില ആചാരക്രമാനുഷ്ഠാനത്തിലായിരിക്കും. സിനിമയിൽ, പ്രേക്ഷകന് ദ്വിവിധത്തിൽ കഥയുടെ ആസ്വാദനം നടക്കും. ഒന്ന് വിഗ്രഹാധിഷ്ഠിത ആവിഷ്കാരമെന്നനിലക്കും മറ്റൊന്ന് പ്രകാശത്തിന്റെ സഹായത്തോട് കൂടിയും.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സവിശേഷമായ ര ുതരം കോഡുകളെ മെറ്റ്സ് വിവരിക്കുന്നു ്.[1] "ബിംബകോഡുകളും ശബ്ദകോഡുകളും ആണിവ. ബിംബകോഡുകൾ അഞ്ച്തരമു ്. ബിംബത്തിന്റെ ദൃശ്യസൂചനകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൂചനാകോഡുകൾ. ഇതിൽ ചിത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കോഡുകളും വസ്തുക്കളുടെ സവിശേഷവിന്യാസവും ഫ്രെയിമിങ്ങും ജനക്കൂട്ടവും പശ്ചാത്തലവും പുരോഭാഗവും എല്ലാമുൾപ്പെടും. ബിംബങ്ങൾ യാന്ത്രികമായി നിർമ്മിക്കുന്നതിലെ സവിശേഷതകളിൽപ്പെട്ട ക്യാമറാകോൺ, ഫിൽട്ടർ, ഫോക്കസ്ദൂരം, ഡയഫ്രം ഇതെല്ലാം ര ാംവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. ബിംബങ്ങളുടെ അടുക്കിവെക്കലിലെ ക്രമത്തിലൂന്നുന്നു മൂന്നാംവിഭാഗം ഭൂതകാലാഖ്യാനം (Flash back) ഉദാഹരണമാണ്. ചലനചിത്രസവിശേഷതകൾ ആയ ഫ്രീസിംഗ്, ഡിസ്സോൾവ്, ഫേയ്ഡ് ഔട്ട്, ദ്രുതചലനം, മന്ദചലനം എന്നിവ നാലാംവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. ബിംബചലനത്തിലൂന്നിയതാണ് അഞ്ചാംവിഭാഗം. ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങൾ, സൂമിങ് തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണമാണ്.

ശബ്ദകോഡുകൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദപഥമാകെ ഉൾപ്പെടുന്നു. സംഭാഷണങ്ങളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും യഥാർത്ഥശബ്ദങ്ങളും പാട്ടുമെല്ലാം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. ര ്തരം അർത്ഥപ്രകാശനമാണ് ചലച്ചിത്രം സാധ്യമാക്കുന്നത്. വാച്യവും വ്യംഗ്യവും ചിഹ്നശാസ്ത്രങ്ങളുടെ പരികൽപനകൾ അനുസരിച്ച് ധ്വനി സാധ്യത ര ുതരത്തിലാണ്. ലംബതരത്തിലും തിരശ്ചീനതലത്തിലും. ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡം, ചിത്രീകരിക്കാവുന്ന അനന്തസാധ്യതകളിൽ നിന്ന് എങ്ങനെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നുവെന്നതാണ് ആദ്യത്തേത്. ഉദാഹരണമായി 'കസേര', ക്യാമറയുടെ താഴ്ന്ന കോണിൽ ചിത്രീകരിച്ച്, അതിനൊരു തലയെടുപ്പ് നൽകുകയും അതിനെ അധികാരചിഹ്നമാക്കി ഉയർത്തുകയും ചെയ്ത് ദൃശ്യഖണ്ഡം നിലനിർത്തി പട്ടേലരുടെ ഔദ്ധത്യം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുകയാണ് "വിധേയനിൽ" അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ. സാധ്യമായ മറ്റ് മാർഗ്ഗങ്ങൾ നിരാകരിക്കുന്നതുവഴി സവിശേഷധ്വനിമൂല്യം ഈ രംഗത്തിന് ലഭിക്കുന്നു. തിരശ്ചീനതലത്തിൽ, ഈ ഷോട്ടിന് മുമ്പും പിമ്പുമുള്ള രംഗപ്രവാഹത്തിനിടയിൽ ഈ ദൃശ്യത്തിനുള്ള ധ്വനിമൂല്യം പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നു.

കഥ പറയാനുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശേഷിയാണ് അതിനെ ഒരു ആഖ്യാന രൂപമാക്കിയത്. കഥാപുരോഗതി, കഥാപാത്രങ്ങൾ, കാലികത, സ്ഥലികത തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം നോവലിനും സിനിമക്കും പൊതുവായുള്ളവയാണ്. "നോവലിൽ സംഭവങ്ങൾ ക്രമാനുഗതമായി ഉയിർക്കൊള്ളുകയാണ്. സിനിമയിൽ അവ ഒറ്റയടിക്ക് വന്ന് വീഴുകയാണ്. നോവലിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ വർണ്ണനകളിലൂടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. സിനിമയിൽ അവർ പൊടുന്നനെയാണ് പ്രത്യക്ഷമാവുക തുടങ്ങിയ വ്യത്യാസങ്ങൾ 'ഗാസ്റ്റൺ' പറയുന്നു ്.[2]

നോവലിന്റെ ആഖ്യാനശൈലിയിൽ സ്ഥലം സാങ്കൽപികമാണ് എന്നാൽ വാക്കുകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സമയം അനുഭവവേദ്യമാണ്. സിനിമയിൽ സ്ഥലം യഥാർത്ഥമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു.

---

1 Christian Metz, *Language and Cinema*, Trans. Donne Jean (Monton, Paris, 1974) p.173.

2 Robert Gaston, *The Subject of Cinema, The Rita Ray Memorial Lectures* (Seagull Books, Calcutta, 1987), pp. 59-60.

നോവൽ യാഥാർത്ഥ്യലോകത്തേക്ക് വാർന്നു വീഴുന്ന ആഖ്യാനമാകുമ്പോൾ, ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് വാർന്ന് വീഴുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നു സിനിമ.

ചലച്ചിത്രഭാഷ - സൗന്ദര്യവിചാരം

ചലച്ചിത്രകലയുടെ ധർമ്മത്തിൽ പ്രധാനം അർത്ഥസംവേദനവും അഭിവ്യഞ്ജനവുമാണ്. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തെ ഒരു ഭാഷയായി കണക്കാക്കുന്നു. ഒരു പുതിയ രൂപഭാഷയാണ് ചലച്ചിത്രം. ഷോട്ടുകളെ അവയിലും വലിയ യൂണിറ്റുകളായി സംയോജനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയാണ് സിനിമ സാധ്യമാകുന്നത്. സംസക്തമായ (ജീവല്യലിബ) ആഖ്യാനക്രമണിക, സുവ്യവസ്ഥമായ അർത്ഥാവിഷ്കാരം, സുശക്തമായ താളഘടന എന്നിവ മൊ ാഷിലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് കൈവരുന്നു. ര ്ഷോട്ടുകൾ അവയ്ക്കിടയിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് താഴെപ്പറയുന്ന കാര്യങ്ങളിലാണ്. അവയുടെ വൈകാരികമായ ഉള്ളടക്കത്തിൽ (സന്തോഷം ഃ സന്താപം), താളഘടനയിൽ (വേഗം ഃ മന്ദം) വസ്തുസാമഗ്രിയിൽ (വലുത് ഃ ചെറുത്) ചലനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിൽ (ഇടത് ഃ വലത്) ദൂരപരിധിയിൽ (അകലെ ഃ അടുത്ത്) അവയുടെ തെളിച്ചത്തിൽ (ഇരുട്ട് ഃ വെളിച്ചം).

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഗധേയം നിർണയിക്കുന്ന ഘടകമാണ് ഐകകാലികശബ്ദം. ഫിലിംഇമേജിൽ അന്തർഭൂതമായ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളെയും അർത്ഥാത്മകതകളെയും ക ത്താൻ പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് അഗാധഷോട്ട് (Shot in depth). മൊ ാഷും അഗാധസംരചനയും സിനിമക്ക് മൂന്നാംമാനം എന്ന സങ്കൽപം നൽകുന്നു. പലകോണുകളിലും ദിശകളിലും നിന്നുകൊ ുള്ള ഷോട്ടുകളുടെ ആനന്തര്യ (Succession) ത്തിലൂടെയാണ് മൊ ാഷ് പ്രവർത്തിക്കുക. ഭാഷയുടെ ഏറ്റവും ചെറിയ ശബ്ദഘടകങ്ങൾ അർത്ഥസംവേദകങ്ങളല്ല. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചിത്രവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന ബാഹ്യലോകവുമായി, ഷോട്ടിനുള്ള വിഗ്രഹാത്മകബന്ധമാണ് ഈ വ്യത്യാസത്തിന് കാരണം. അംഗീകൃതമായ സങ്കേതങ്ങൾ കോഡുകൾ (codes) ആയി ഷോട്ടുകൾ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അവ വ്യവഹാരം ആയിത്തീരുന്നതും, കഥ പറയാൻ പര്യാപ്തമാവുന്നതും. സങ്കേതങ്ങളുടെ ഭാഷണപരമ്പരയാണ് ചലച്ചിത്രം.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സങ്കേതവത്കരണം വിഗ്രഹാത്മകവും അനുകരണാത്മകവുമാണ്. സൂചിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സാദൃശ്യം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ സുഗ്രാഹ്യമാകുന്നത്. ലോകപ്രശസ്തരായ വിവിധ ചലച്ചിത്രകാരൻമാർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം അവരുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ സാർത്ഥകമാകുന്നു. നീ തും, പതുക്കെയുമുള്ള ട്രാക്കിംഗ് ആണ് ഗൊദാർദ് എന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ചലച്ചിത്രമുഖമുദ്ര. ഒരേ ലക്ഷ്യത്തിലേക്ക്, ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട്, ചിലപ്പോൾ ഈ ക്രമം ഇരട്ടിക്കും. ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് ചെന്ന് തിരിച്ച് വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ട് ക്യാമറ ചലിക്കുന്നു. നേരെമറിച്ചും സംഭവിക്കുന്നു. സ്വയം ചലിക്കാത്തതായ ഒരു ദൃശ്യത്തെയാണ് ക്യാമറ ഇപ്രകാരം ഒപ്പിയെടുക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ചലനം ദൃശ്യത്തിന് ഇല്ല എന്നതാണ് ഈ ഷോട്ടിന്റെ പ്രത്യേകത. "വാരാന്ത്യ"ത്തിലെ കാറുകളുടെ നിര ഉദാഹരണമാണ്. ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രട്രാക്ക് കിടക്കുന്നത് $0^0/180$ ലൈനിലാണ്. ക്യാമറയുടെ വിഷയം/ദൃശ്യംസ്ഥിതിചെയ്യുന്നതും $0^0/180$ ലൈനിൽ, ക്യാമറക്ക് സമാന്തരമായാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സവിശേഷശൈലീകരണമാണിത്. ആത്മനിഷ്ഠമല്ല, ഗൊദാർദിന്റെ ട്രാക്കുകൾ.

ദീർഘദൂരഷോട്ടുകൾ കഴിയുന്നത്ര സംഭവസന്ദർഭങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയാണ് ഗൊദാർദ് സിനിമയിലുള്ളത്. ഫെല്ലിനി എന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ ആത്മനിഷ്ഠമായ ട്രാക്കിനാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. ക്യാമറക്കണ്ണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണായി മാറുന്നു. ബഹുതലങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും അണിനിരത്തുന്നു. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ ക്യാമറക്കടുത്ത്, ചിലവ അകലെ. ക്യാമറ അവർക്ക് മീതെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ വൈവിധ്യമു ാകുന്നു. ഒറ്റപ്രതലത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതാണ് ഗൊദാർദിന്റെ രീതി. ക്യാമറ ഒരേ ദൂരം നിലനിർത്തുകയും ഷോട്ടുകളുടെ പരപ്പൻ അവസ്ഥയു ാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സീക്വൻസ് ഷോട്ടുകൾ ആണ് ഗോർദാദിന്റെ ഷോട്ടിലുള്ളത്. ഈ ശൈലി പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഒറ്റപ്പാളിയുള്ള ഒരു നിർമ്മിതിയാണ് പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിലേക്ക് സമർപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ ഷോട്ടും മറ്റുഷോട്ടുകളുമായും ശബ്ദങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ശിഥിലീകരിക്കുകയും പുനർനിർമ്മിച്ചു സംഘടിതമായ വൈകാരിക വൈചാരികരൂപങ്ങളാക്കി മാറ്റുകയുമാണ് മൊ ാഷിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രകല തൃതീയമാനത്തിന്റെ തോന്നൽ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നു ്. റേഞ്ചും പരിപ്രേക്ഷ്യവും മാറ്റിയും സ്വവസ്തുവിഷയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തസമീക്ഷണങ്ങൾ മൊ ാഷിലൂടെയോ ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെയോ കൈക്കൊ ുമാണ് ചലച്ചിത്രകല തൃതീയമാനം സാധിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഒരു കോണിൽ നിന്ന് റിവേഴ്സ് ആംഗിളിലേക്കും ദീർഘദൂരഷോട്ടിൽ നിന്ന് സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കും മാറിപ്പോകാൻ ക്യാമറക്ക് കഴിയും.

ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രം കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകദൃഷ്ടികൾ ഇടത്തുനിന്നും വലത്തോട്ടോ വലത്തുനിന്നും ഇടത്തോട്ടോ സഞ്ചരിക്കുന്നു. അനന്തമായ ദൈർഘ്യത്തിന്റെ വിലങ്ങനെയുള്ള പ്രതലത്തിലാണ് ഗൊദാർദിന്റെ ചാക്ഷുഷമണ്ഡലം (Visual field). പ്രതലബഹുത്വത്തെ 'വാരാന്ത്യ'മെന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുറന്തള്ളുന്നു ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഷോട്ടുകൾക്ക് സാദൃശ്യം വാക്കുകളോടെന്നതിലേറെ, വാക്യങ്ങളോടാണ്. വാക്യങ്ങളെപ്പോലെ രൂപവത്കരിക്കപ്പെടുന്നവയാണ് ഷോട്ടുകൾ. ചലച്ചിത്രചിഹ്നശാസ്ത്രം അതിനെ ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയായി കാണുന്നു. സിനിമാസ്വാദനത്തിൽ ര ുതരം അർത്ഥങ്ങളോട് നാം സംവദിക്കുന്നു. വാച്യാർത്ഥവും വ്യംഗ്യാർത്ഥവും. വാച്യാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനസാമഗ്രികൾ ശബ്ദവും ബിംബവുമാണ്. ഇവിടെ ഒരു സംഭവപരമ്പരയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതിലൂടെ ഒരു ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നു. വ്യംഗ്യാർത്ഥം ദ്വിതീയമായ അർത്ഥവൃത്തിയാണ്. അത് ഭാഗികമായി, അഭിധയാൽ പ്രവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അനന്തരാർത്ഥവൃത്തിയാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും ചെറിയ യൂണിറ്റ് ബിംബം (Image) ആണ്. ചിത്രവും ചിത്രണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന വസ്തുവും തമ്മിലുള്ള വസ്തുതാപരമായ ബന്ധം ചലച്ചിത്ര ആസ്വാദനത്തിൽ മുഖ്യമാണ്. അതിനപ്പുറത്തുള്ള പ്രതിരൂപാത്മകവിവക്ഷയും ചിത്രത്തിനു ാകാവുന്നതാണ്. ആദ്യത്തേത്, ചിത്രത്തിന്റെ സംസൂചനാത്മകസ്വഭാവം ആണെങ്കിൽ ര ാമത്തേത്, പ്രതിരൂപാത്മകസ്വഭാവമാണ്. സംസൂചനാത്മകതയോടൊപ്പം പ്രതിമാസംബന്ധമായ സാധ്യതയും ഛായാഗ്രഹണത്തിനു ്. അഭിദായകത്വത്തിന്റെ ഈ മൂന്ന് തലങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങുന്ന ചിഹ്നവ്യൂഹമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ളത്. "ചിഹ്നങ്ങളെ കേവലം സന്ദേശ സം

വേദനത്തിനായല്ല ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് പീറ്റർവോളൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു ”[3] സിനിമക്ക് അർത്ഥവും അർത്ഥാത്മകതയുമു ്. കോഡുകളെ വെല്ലുവിളിക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യുന്നത്. അർത്ഥവത്തായ ചിഹ്നങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയായാണ് മെറ്റ്സ്, കോഡിനെ കാണുന്നത്. "ഒരു സൃഷ്ടിയിലെ വിവിധ ഘടനകൾ അനാവരണം ചെയ്യുകയും ആ സൃഷ്ടിയിൽ അവയുടെ അർത്ഥാത്മകത നിർണയിക്കുകയുമാണ് അപസങ്കേതനം എന്നതുകൊ ് അദ്ദേഹം ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്.”[4] ആദ്യത്തെ ഷോട്ട്, ഇമേജിന്റെ സ്രോതസ്സിനെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു ചോദ്യം ഉന്നയിക്കുന്നു. ര ാമത്തെ ഷോട്ട്, കഥാരൂപത്തിനുള്ളിലുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമായി പ്രസ്തുത സ്രോതസ്സിനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. ര ് ഷോട്ടുകളടങ്ങിയ ചിത്രം അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു പ്രസ്താവനയായി ഭവിക്കുന്നു. ആദ്യഷോട്ട് പ്രേക്ഷകന് സിനിമയിലെ ലോകവുമായുള്ള സാങ്കല്പികസംബന്ധത്തിൽ ഒരു വിള്ളൽ ഉ ാക്കുന്നു. തുടർന്ന് വരുന്ന ഷോട്ടിലെ കഥാപാത്രം മേൽപ്പറഞ്ഞ വിള്ളൽ തുന്നിക്കൂട്ടാൻ സഹായിക്കുന്നു ഷോട്ടുകളുടെ ജോഡിയിൽ നിന്നാണ് സിനിമാത്മകമായ പ്രസ്താവന രൂപപ്പെടുന്നത്. ആദ്യഷോട്ടിന്റെ അർത്ഥം സംഘാടനം ചെയ്യുന്നത് ദ്വിതീയഷോട്ടാണ്. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ഭാഷാശാസ്ത്രവ്യവഹാരത്തിലെ വാക്യഘടനക്ക് സമാനമാണ്. അതിലൂടെയാണ് അർത്ഥം ഉത്പന്നമാകുന്നത്. ഒരു കർതൃസ്ഥാനം പ്രേക്ഷകന് വേ ി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതും പ്രസ്തുത ബന്ധത്തിലൂടെയാണ്.

അവിശ്വസനീയമാംവിധം മന്ദഗതിയിലുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങളും നീ ഷോട്ടോകളും വളരെ സാവധാനത്തിൽ മിടിക്കുന്ന താളവുമൊക്കെ ചേർന്നുള്ള അനന്യമായ ഒരു ചലച്ചിത്രഭാഷയാണ് താർകോവ്സ്കിയുടേത്. ഈ സിനിമകളുടെ ശൈലീസവിശേഷതയായി കണക്കാക്കുന്നത് താളലയങ്ങളിലും ശബ്ദപ്രകാശവിന്യാസത്തിലും ദൃശ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിലുമുള്ള സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധയാണ്. പ്രകാശത്തിന് ലഭിക്കുന്ന അധികമാനമാണ് താർകോവ്സ്കിസിനിമകളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. കുട്ടികളുടെ ലോകം ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'ഐവാന്റെ കുട്ടിക്കാലം' മുതലായ സിനിമകളിലെ ക്രമണികകളിൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ ധാരാളിത്തം കാണാം. കളിക്കൂട്ടുകാരും അമ്മയും ഗ്രാമീണപ്രകൃതിയുമടങ്ങുന്ന തന്റെ കുട്ടിക്കാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഐവാന്റെ ഓർമ്മകളും സ്വപ്നങ്ങളും പ്രസാദാത്മകമായ പ്രകാശത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരു ഷോട്ടിനകത്തെ കാര്യങ്ങൾ കാണികൾക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു ഉപാധിയെന്ന നിലയിൽ നിന്ന് പ്രകാശം ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥോത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കെടുക്കുകയാണ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൃത്യതയിലും ഇഴയടുപ്പത്തിലുള്ള അവയുടെ വിന്യാസത്തിലുമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻ മുഖ്യമായും ശ്രദ്ധിച്ചത്.

സ്വപ്നം താർകോവ്സ്കിയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിൽ നിർണായകമായ ഘടകമാണ്. ഐവാന്റെ അപഹരിക്കപ്പെട്ട കുട്ടിക്കാലവും ഗൃഹാതുരത്വവും സ്വപ്നക്രമണികകളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. താർകോവ്സ്കിയുടെ 'മിറർ' (കണ്ണാടി) എന്ന സിനിമ, ഓർമ്മകളും സ്വപ്നങ്ങളും കൂടിക്കലർന്ന ഒരു ഭൂമികയാണ്. ഓർമ്മകളും യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള വിഭജനം ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ സാധിച്ചെടുക്കുന്നതിന് ഉദാഹരണമാണ് താർകോവ്സ്കിസിനിമകൾ. സാധാരണ സിനിമകളിൽ കാണുന്നതുപോലെ നായ

---

3 Peter Wollen, *Signs and meanings in the Cinema* (Indiana University Press, London, 1972), p. 16.

4 Metz and Wollen, *Film theory and Criticism* (California Press, New York, 1999), p. 96.

കൻ വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ തന്നെ അയാളുടെ ചിന്തകൾ, ഓർമ്മകൾ, സ്വപ്നങ്ങൾ എന്നിവയ ടങ്ങുന്ന ആന്തരികലോകം എങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കാമെന്ന രീതിയാണ് താർകോവ്സ്കി പരീക്ഷിച്ചത്. നോവലിലും കഥയിലും പതിവായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരു രീതിയാണിത്.

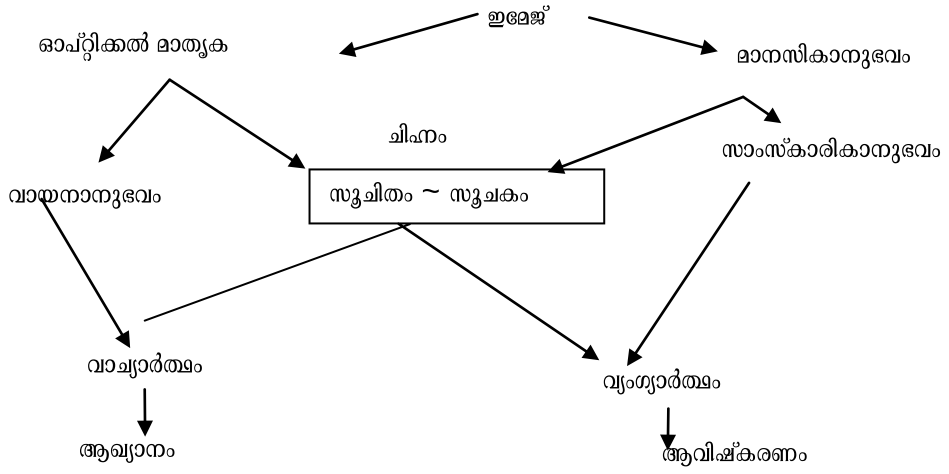
ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം

മറ്റുള്ള ഭാഷാവ്യവസ്ഥകൾക്ക് സൂചകവും സൂചിതവും തമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിലും സിനിമാവ്യവസ്ഥയിൽ ഇവ തമ്മിൽ വ്യത്യാസമില്ല. ഷോട്ട്, സിനിമയുടെ വാക്കും സീൻ അതിന്റെ വാചകവും ക്രമണിക അതിന്റെ ഖണ്ഡികയുമാണ്. സിനിമയെന്നത് അർത്ഥത്തിന്റെ ഒരു നീണ്ട തുടർച്ചയാകുന്നു. സിനിമാഭാഷയിൽ സൂചിതവും സൂചകവും തമ്മിൽ തുല്യത കൈവരുന്നുണ്ട്. സിനിമാഭാഷയെ വിശദീകരിക്കാനാവില്ല, മനസ്സിലാക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. ചലച്ചിത്രം യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വളരെയടുത്തു കാണിക്കുന്നു. വ്യംഗ്യാർത്ഥം നൽകാനുള്ള കഴിവ് സിനിമാഭാഷയുടെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണ് സംവിധായകന് ഒരു ദൃശ്യത്തിനെ സംബന്ധിച്ച് വ്യത്യസ്തധാരണകളുണ്ടാകും. ഒരു പനിനീർപൂവിനെ പ്രത്യേക കോണിൽ നോക്കാം, ക്യാമറ ചലിക്കുകയോ, ചലിക്കാതിരിക്കുകയോ ആവാം, നിറം കൂടുതൽ പ്രകാശമുള്ളതാക്കാം, അല്ലാത്തതുമാവാം, മുള്ളുകൾ പ്രത്യക്ഷമാവാം, പരോക്ഷമാവാം, പശ്ചാത്തലം വ്യക്തമാക്കാം, അല്ലാതെയും ദൃശ്യവത്കരിക്കാം. കുറെനേരം ദൃശ്യത്തെ നിർത്താം, ചുരുക്കാം, ഇതെല്ലാം സിനിമയുടെ വ്യംഗ്യാർത്ഥ സാധ്യതകൾ ആണ്. ഒരു ചലച്ചിത്രം മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ രണ്ടുതരം അർത്ഥതലങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതാണ്. എങ്ങനെ സിനിമ നിർമ്മിക്കുകയെന്നതും (Paradigmatic) എങ്ങനെ ദൃശ്യത്തെ സമ്മാനിക്കുകയെന്നതും ആണിത് (Syntagmatic). അക്ഷതലവ്യംഗ്യാർത്ഥതലത്തിൽ ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള താരതമ്യം കൂടിവരുന്നുണ്ട്. സിനിമാത്മകഅംശങ്ങൾ ആയ ചിത്രസംയോജനം, മൊണ്ടാഷ് എന്നിവ അക്ഷതലവ്യംഗ്യാർത്ഥതലത്തിൽ ആണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

ചലച്ചിത്രചിഹ്നങ്ങൾ മൂന്ന് വിധം

ചലച്ചിത്രചിഹ്നങ്ങളെ മൂന്ന് വിധത്തിലാണ് പീറ്റർവോളൻ തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്.[5] 1) വിഗ്രഹം - സൂചകം, സൂചിതവുമായുള്ള സാമ്യതകൊ ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. (2). സൂചകാധിഷ്ഠിതത്തിൽ സൂചക സൂചിതബന്ധം യാഥാർത്ഥ്യാടിസ്ഥാനത്തിലും, കാര്യകാരണബന്ധാടിസ്ഥാനത്തിലുമാണ്. (3) പ്രതീകാധി ഷ്ഠിതബന്ധത്തിൽ സൂചകസൂചിതബന്ധം ചില ആചാരക്രമാനുഷ്ഠാനത്തിലായിരിക്കും. വിഗ്രഹാധിഷ്ഠിത മായ ഭാഷയാണ് സിനിമയ്ക്കുള്ളത്. പ്രേക്ഷകന് ദ്വിവിധത്തിൽ കഥാസ്വാദനം നടക്കും. ഒന്നു വിഗ്രഹാധി ഷ്ഠിത ആവിഷ്കാരമെന്ന നിലക്കും മറ്റൊന്ന് പ്രകാശത്തിന്റെ സഹായത്തോടുകൂടിയും. വ്യംഗ്യാർത്ഥ ശക്തി സൂചകങ്ങളെയാണാശ്രയിക്കുന്നത്. ഒരു തരത്തിലുള്ള സിനിമാത്മകചുരുക്കെഴുത്താണ് ഉപാദാനം (metonymy). ഒരു ആശയത്തെയോ വസ്തുവിനെയോ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതിന് ഇത് ഉപയോഗി ക്കുന്നു. വാച്യാർത്ഥത്തെയും വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഘടകമാണ് ട്രോപ്പ് (Trope). സിനിമാസിന്റാക്സിൽ സ്ഥലികസംയോജനമാണ് പ്രധാനം. സമയത്തിന്റെ പുരോഗതിയും സ്ഥലത്തിന്റെ പുരോഗതിയും കൂടിച്ചേർന്നതാണ് സിനിമാസിന്റാക്സ്. മീസെൻസീനും മൊ ാഷിനുമിട ക്കുള്ള സംഘർഷമാണ് സിനിമാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിത്തറ.

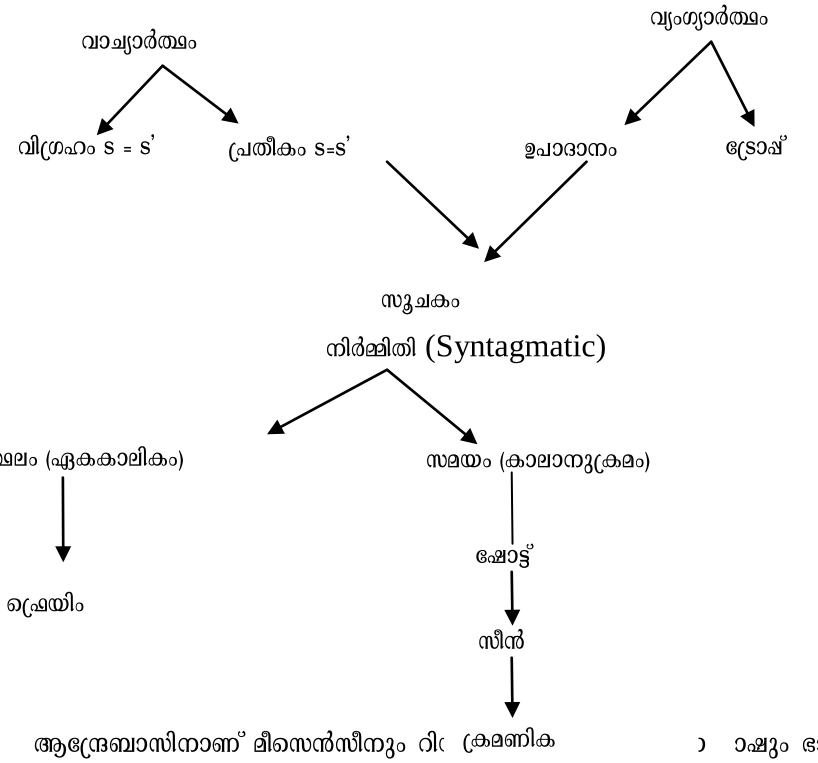
ഒരു ഇമേജിനെ വായിച്ചെടുക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.



5 Peter Wollen, *Signs and Meanings in the Cinema* (Indiana University Press, London, 1972), p.18.

ഒരു ബിംബം അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത് കാഴ്ചയുടെയും മാനസികപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും സംയോജിതരൂപത്തിലാണ്. സൂചകം മാനസികാനുഭവത്തേക്കാൾ ദൃശ്യാനുഭവമാണ്. സൂചിതം കാഴ്ചാനുഭവം തന്നെയാണ്. ബിംബത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നത് സന്ദർഭം കൂടി കണക്കിലെടുത്താണ്. തെരഞ്ഞെടുക്കലിന്റെ സ്വരൂപമായി ബന്ധമുള്ളതും (Paradigmatic) നിർമ്മിതിയുടെ സ്വരൂപവുമായി ബന്ധമുള്ളതും (Syntagmatic) ആണ് ഏതൊരു ബിംബവും. തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ രീതിയിൽ വാച്യാർത്ഥമുള്ളതും വ്യംഗ്യാർത്ഥമുള്ളതുമാവാം. ഇതുതന്നെ സ്വഭാവവത്കരിച്ചിട്ടുള്ളത് സൂചിതവും സൂചകവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലാണ്. വിഗ്രഹാത്മകബിംബത്തിൽ സൂചകവും സൂചിതവും താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രതീകബിംബത്തിൽ സൂചകവും സൂചിതവും തുല്യമാണ്, പക്ഷേ താദാത്മ്യഭാവത്തിലല്ല. ഉപാദാനത്തിൽ സൂചകവും സൂചിതവുമായി തുല്യതയു ്. ട്രോപ്പിലാണെങ്കിൽ സൂചകവും സൂചിതവും തമ്മിൽ തുല്യതയേയില്ല.

തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ വകുപ്പ് (Paradigmatic)



ആന്ദ്രേബാസിനാണ് മീസെൻസീനും റി( ) ാഷും ഭാവവും തമ്മിലുമുള്ള ബന്ധം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. ഗൊദാർദിന്, ാഷും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ വ്യംഗ്യാർത്ഥമാണ്. മൊ ാഷ്, കാലത്തിൽ ചെയ്യുന്നത് മീസെൻസീൻ സ്ഥലത്തിൽ ചെയ്യുന്നു. ഗൊദാർദ് മൊ ാഷിനെ പുനർനിർവചിച്ചത് മീസൈൻസീന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിട്ടാണ്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ വളച്ചൊടിക്കാൻ മീസെൻസീൻ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ മൊ ാഷ് പോലെ ഭാവാത്മകത അവിടെയും ഉ ാക്കാൻ കഴി

യും. മനഃശാസ്ത്രപരമായ യാഥാർത്ഥ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് മൊ ാഷിലൂടെയാണ്. മൊ ാഷിന് മീസെൻസീനെ അനുകരിക്കാനും കഴിയും. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ "കുളിമുറിയിലെ കൊലപാതകക്രമണിക" ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

കോഡുകൾ (ആശയവിനിമയത്തിന്റെ നിയോജകഘടകം)

സിനിമയിൽ ആശയവിനിമയത്തിനായി നിയോജകഘടകങ്ങളു ്. മൊ ാഷ് ആണിതിൽ പ്രധാനം. ഹിച്ച്കോക്ക് സാധാരണയായി ഇത്തരം നിയോജകഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറു ്. 'സൈക്കോ' എന്ന സിനിമയിലെ കൊലപാതകദൃശ്യത്തിൽ ദ്രുതരീതിയിലുള്ള ഒരു സീനിനെ മുറിക്കുന്നത് സിനിമാത്മകനിയോജകഘടകമാണ്. ഒരു സീനിന്റെ സന്ദേശം പ്രേഷണം നടത്തുവാൻ നിയോജകഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. സവിശേഷസിനിമാത്മകനിയോജകഘടകങ്ങൾ മറ്റുള്ള നിയോജകഘടകങ്ങളുമായി ചേരുമ്പോൾ സിനിമയുടെ സിന്റാക്സ് ലഭിക്കുന്നു. എന്നാൽ മീസെൻസീനിൽ സിനിമാസംവിധായകന്റെ മുന്നിൽ മൂന്ന് ചോദ്യങ്ങളാണുള്ളത് (1) എന്താണ് ചിത്രീകരിക്കേ ത് (2) എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കണം (3) എങ്ങനെ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കണം. ആദ്യത്തെ രെ ണ്ണം മീസെൻസീനിലും അവസാനത്തേത് മൊ ാഷിലുമാണുൾപ്പെടുക. മീസെൻസീൻ നിശ്ചലതയിൽ ഊന്നുമ്പോൾ മൊ ാഷ് ശക്തിപരതയിൽ ഊന്നുന്നു.

ഒരു ഫ്രെയിമിന്റെ സിന്റാക്സ് രൂപപ്പെടുന്നതിനെ ചില ഘടകങ്ങൾ സ്വാധീനിക്കുന്നു ്. ആ ഫ്രെയിമിനു ാകുന്ന പരിമിതിയാണിത് ഇതിൽ ഒന്നാമത്തേത്. ര ാമത്തേത് ഫ്രെയിമിനകത്ത് രൂപപ്പെടുന്ന ഇമേജാണ്. ക്യാമറ ഒരു വസ്തുവിനെ സത്യസന്ധമായി പിന്തുടരുകയാണെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം ആവൃതമാവുകയും വസ്തുവിനെ ഫ്രെയിമിൽ നിന്നകലാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സ്വരൂപം അനാവൃതമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചലനവും ക്യാമറയുടെ ചലനവും സവിശേഷമായും സിനിമാത്മകമാണ്. മൂന്ന് തരത്തിലുള്ള സംരചനാനിയോജകഘടകങ്ങൾ ഉ ്. ഇതിലൊന്ന് ഇമേജിന്റെ തലമാണ്. മറ്റൊന്ന് ഫിലിമിലാക്കപ്പെട്ട സ്ഥലത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രത്തെ സ്പർശിക്കുന്നു. മൂന്നാമത്തേത്, ആഴത്തിലുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യമാണ് (ഫ്രെയിമിന്റെ തലത്തിനും ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ തലത്തിനും). ഒരു ചലച്ചിത്രഫ്രെയിം രൂപപ്പെടുവാൻ സഹായിക്കുന്ന പ്രധാനനിയോജകഘടകങ്ങൾ താഴെപ്പറയുന്നവയാണ്. ആവൃതവും അനാവൃതവുമായ ഫ്രെയിമിന്റെ സ്വരൂപം, ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ പ്രത്യേകതകൾ, ആഴപ്രതീതിയുളവാക്കുന്ന തലങ്ങൾ, ആഴപരിപ്രേക്ഷ്യം, സംരചന, പ്രകാശവിന്യാസം, സമീപസ്ഥിതിയും പ്രത്യേക അനുപാതവും, ആന്തരികമായ വർണവിന്യാസം എന്നിവയാണിവ.

കാലാനുക്രമഷോട്ട് (Diachronic shot)

കാലാനുക്രമഷോട്ടിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് ദൂരം, ഫോക്കസ്, കോൺ, ചലനം, വീക്ഷണകോൺ എന്നിവയാണ്. സമീപദൃശ്യങ്ങൾ, ദീർഘദൂരദൃശ്യങ്ങൾ, അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവ ദൂരത്തിന്റെ പരിധിയിൽ പെടുന്നു. ഒരാളുടെ സമീപദൃശ്യം എന്നത് മറ്റൊരാളിന്റെ വിശദദൃശ്യമാകാനും സാധ്യതയു ്. പിന്നിൽ നിന്നുള്ള പ്രകാശവിന്യാസം പെയിന്റിംഗിൽ നിന്നും രൂപം കൊ ഘടകമാണ്.

ഫോക്കസ് എന്ന ഘടകം ഷോട്ടിന്റെ സിന്റാക്സുമായി ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ട ഘടകമാണ്. ആഴംകുറഞ്ഞ ഫോക്കസ്സിലാണ് സിനിമാസംവിധായകന് ഇമേജിനുമുകളിൽ കൂടുതൽ നിയന്ത്രണമു ാകുക. ആഴംകൂടിയ ഫോക്കസ് എപ്പോഴും മീസെൻസീൻ ഉ ാക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷമായി സത്യമായിരിക്കുന്ന

തിനെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഷാർപ്പ് ഫോക്കസ്സും കാൽപനികഭാവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ മൃദുഫോക്കസ്സും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഫോക്കസ് എന്നത് ഒരു നിയോജകഘടകമാണ്. ഇത് സംരചനയുടെ നിയോജകഘടകങ്ങളെ അതിന്റെ ചലനവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഫോളോഫോക്കസ് സാധാരണയായി ഒരു വസ്തുവിലുള്ള ശ്രദ്ധയെ നിലനിർത്തുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

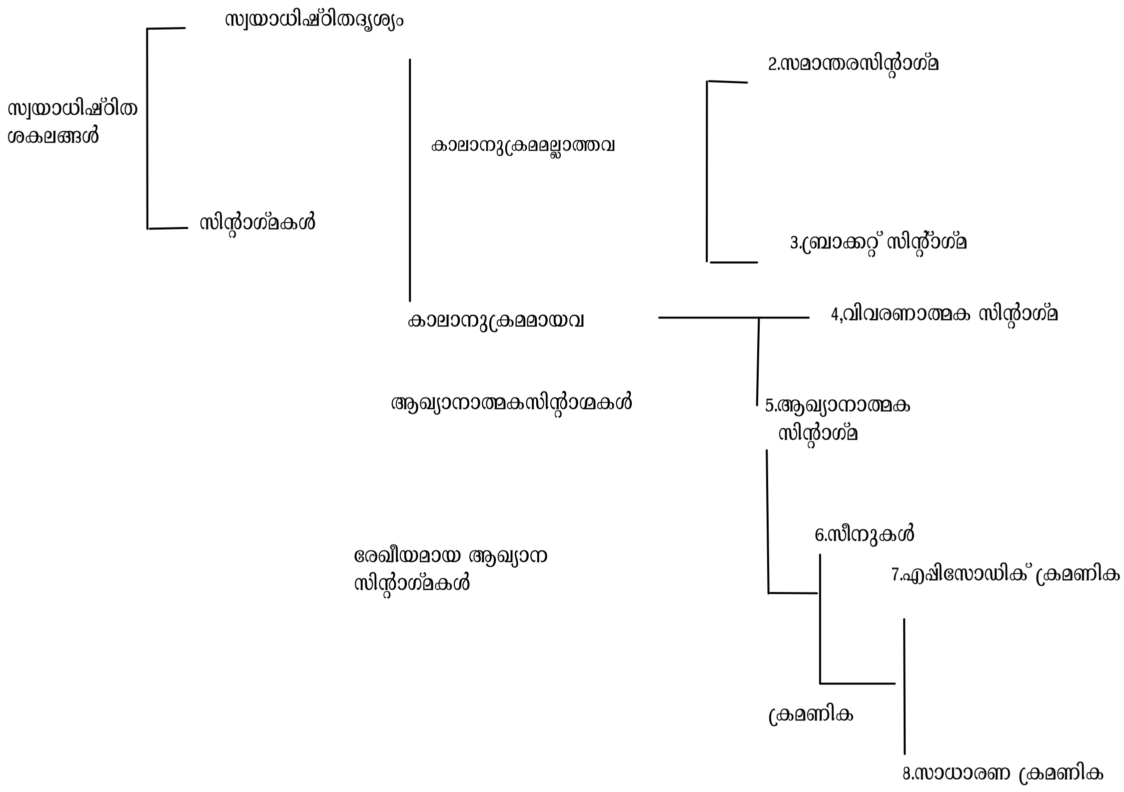
മൂന്നാമത്തെ ഘടകം കോൺ ആണ്. മൂന്നുതരം കോണുകളാണ് ഷോട്ടിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഒന്നാമതായി സമീപനത്തിന്റെ കോൺ ആണ്. ഇത് ഉയർന്ന കോണിലുള്ള ഷോട്ട്, താഴ്ന്ന കോണിലുള്ള ഷോട്ട്, റോൾചലനത്തിലൂടെയു ാകുന്ന കോണിലുള്ള ഷോട്ട് എന്നിവയാണിവ. ചലിക്കുന്ന ക്യാമറ നമ്മുടെ കാഴ്ചയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ തുടർച്ചയായി മാറ്റിക്കൊ ിരിക്കുന്നു. ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടുകൾ പ്രധാനമായും നമ്മുടെ ആഴത്തിലുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ വർധിപ്പിക്കുന്നു. വീക്ഷണകോണിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടത് വ്യക്തിനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോണാണ്. ഇത് വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോണിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. മിക്ക നോവലുകളിലും സിനിമകളിലെപ്പോലെ സർവ്വജ്ഞാനിയായ ആഖ്യാതാവിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. സ്ഥാപിതദൃശ്യങ്ങൾ കൂടുതലായി ഹിച്ച്കോക്ക്, സിനിമയിലുൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. 'റിയർവിൻഡോ' എന്ന സിനിമയിലെ ആരംഭത്തിലുള്ള പാനും ട്രാക്കും കാണികളെ ചില വസ്തുതകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു ്. കാഴ്ചയുടെ നിമിഷത്തിൽ, നമ്മളിപ്പോൾ എവിടെ? എന്തുകൊ ിവിടെ? നമ്മുടെ കൂടെയാരൊക്കെ? ഇപ്പോൾ നടക്കാൻ പോകുന്നതെന്ത്? ആരെല്ലാമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ? കഥാപുരോഗതി ആർജ്ജിക്കാനുള്ള സാധ്യതകൾ ഏവ? എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ചോദ്യങ്ങളാണ് ഇവിടെയു ാവുക.

ആദ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്നും ര ാമത്തെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലേക്കുള്ള മാറ്റമാണ് റിവേഴ്സ്ഷോട്ടിൽ കാണുവാൻ കഴിയുക. അന്റോണിയോണിയുടെ ക്യാമറ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തീരെയും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്തതോ, നേരത്തെ വന്നുപോയതോ ആയ ഒരു സീനിന് പ്രാധാന്യം കൽപിക്കുന്നു. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിനും ക്രിയക്കും അതീതമായി പശ്ചാത്തലത്തിന് ഊന്നൽ ലഭിക്കുകയാണ്. ഉള്ളടക്കത്തേക്കാൾ സന്ദർഭത്തിന് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു. ഇത് പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനരീതി പിന്തുടരുമ്പോഴാണ്. സിനിമയിൽ ഇമേജിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ എല്ലായ്പ്പോഴും വിവരണം സാധ്യമാകുന്നു. അഞ്ചുതരത്തിലുള്ള വിവരങ്ങൾ ആണ് ഒരു സിനിമയിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുക. (1) ദൃശ്യബിംബം (2) സംഭാഷണം (3) ശബ്ദം (4) പ്രിന്റ് (5) സംഗീതം. ശബ്ദത്തിന് ഒരു സംഭവസ്ഥലത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും ഷോട്ടുകളെ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ ര ് പ്രക്രിയകൾ സാർത്ഥകമാകുന്നു. ഒന്നാമതായി ര ു ഷോട്ടുകൾ സംയോജിപ്പിക്കുന്നു. ര ാമത്തേത് ഓരോ ഷോട്ടിന്റെയും നീളവും ദൈർഘ്യവുമാണ്. ത്വരണാധിഷ്ഠിതമായ മൊ ാഷിനെ സിനിമാത്മക നിയോജകഘടകമായി കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്. ഷോട്ടുകൾക്കിടക്ക് തുടർച്ചയു ാക്കാനും ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമയരേഖയെ വളച്ചെടുക്കാനും മൊ ാഷ് സഹായിക്കുന്നു. സമാന്തരമൊ ാഷ്, പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത ര ് കഥകൾക്കിടക്ക് പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

മെറ്റ്സ്, എട്ടുതരത്തിലുള്ള മൊ ാഷുകളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ചാർട്ട് രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. 'സിന്റാഗ്മ' എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഘടകം ഷോട്ടുകൾക്കുള്ളിലും ഷോട്ടുകൾക്കിടയിലും നിലനിൽക്കുന്നു. ഷോട്ടിനുമുമ്പുള്ളതിനെയും പിമ്പുള്ളതിനെയും ആശ്രയിക്കാതെ ന്യായാധികാരമുള്ള ഷോട്ടുകളായി നിലനിൽക്കുന്നതാണ് 'സിന്റാഗ്മ'. എഡിറ്റിംഗ്, ഒരു കഥയെ കാലാനുക്രമമായ ക്രമണികയിലോ, അല്ലാതെയോ പറയാൻ സഹായിക്കുന്നു ്. കാലാനുക്രമസിന്റാഗ്മ തന്നെ വിവരണാത്മകവും ആഖ്യാനാത്മകവുമായി വേർതിരിയുന്നു. ഇത് തന്നെ രേഖീയമായും അല്ലാതെയും പ്രവർത്തിക്കുന്നു ്. രേഖീയപ്രവർത്തന

ത്തിൽ, സീനും ക്രമണികയുമു ാകുന്നു. ക്രമണികയാണെങ്കിൽ അത് സാധാരണമായും എപ്പിസോഡിക് ആയും മാറുന്നു.

ക്രിസ്ത്യൻ മെറ്റ്സിന്റെ അക്ഷതലഘടനാ വിശകലനം



സ്വയാധിഷ്ഠിതദൃശ്യഖണ്ഡത്തെ ക്രമണികദൃശ്യഖണ്ഡമെന്നും വിളിക്കുന്നു . ബ്രാക്കറ്റ്സിന്റാമ മെറ്റ്സിന്റെ സ്വന്തമായ ആവിഷ്കരണമാണ്. ഇത് വളരെ ചെറിയ സീനുകളുടെ ശൃംഖലയാണ്. 'വിവാഹിത യായ സ്ത്രീ' (1964) എന്ന ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമയിലെ ഇമേജുകളുടെ സമാഹരണം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. സാഹിത്യപ്രബന്ധത്തെപ്പോലെ ഒരു സിനിമയെ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നത് ഇത്തരം സിന്റാമകളാണ്. വിവരണാത്മകസിന്റാമയിലെ ഘടകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കാലികതയേക്കാൾ സ്ഥലികതക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. വിവരണാത്മകസിന്റാമക്ക് ഉദാഹരണമായി സ്ഥാപിതദൃശ്യഖണ്ഡത്തെ (establishing shot) കണക്കാക്കാം. ഒരേസമയത്ത് സംഭവിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽക്കൂടി, സംഭവങ്ങൾ ഒന്നിന് പുറകെ ഒന്നായി രേഖീയക്രമണികയുടെ ഭാഗമായിത്തീരുന്നു. സീനിൽ, സംഭവങ്ങളുടെ തുടർച്ച കാണാവുന്നതാണ് രേഖീയ ആഖ്യാനത്തിൽ. എന്നാൽ ക്രമണികയിൽ ഈ തുടർച്ച മുറിഞ്ഞു പോകുന്നു. എങ്കിലും സംഭവങ്ങൾ രേഖീയമായാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുക. കാലാനുക്രമമായിരിക്കുമിത്. എപ്പിസോഡിക്ക്രമണികയിൽ തുടർച്ചയില്ലായ്മ അനുഭവപ്പെടുമ്പോൾ സാധാരണക്രമണികയിൽ എപ്പോഴും തുടർച്ച സംഭവിക്കുന്നു. ഓർസൺ വെൽസ് എന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റെ 'കെയിൻ എന്ന പൗരൻ' (Citizen Cane) എന്ന സിനിമയിലെ എപ്പിസോഡിന്റെ ക്രമണിക ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രാതൽമേശക്കരികിൽ നടക്കുന്ന ഒന്നിനുപുറകെ വരുന്ന സംഭവങ്ങൾ എപ്പിസോഡിക് ആണ്. 'സീനുകളുടെ ക്രമണിക' എന്നു വേണമെങ്കിൽ ഇതിന് പേരിടാവുന്നതാണ്. ഇതിലെ എല്ലാ ഘടകങ്ങൾക്കും സ്വന്തമായൊരു വ്യക്തിത്വമുു ന്ന് നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന് വിവിധ സാധ്യതകൾ ഉ . ഒരു ചലച്ചിത്രഖണ്ഡം സ്വയംപര്യാപ്തതയുള്ളതോ അല്ലാത്തതോ ആകാം. കാലാനുക്രമതയുള്ളതോ ഇല്ലാത്തതോ ആകാം. വിവരണാത്മകമോ ആഖ്യാനാത്മകമോ ആകാം. രേഖീയമായും അല്ലാതെയും ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനിക്കപ്പെടാം. ചലച്ചിത്രഖണ്ഡത്തിന് തുടർച്ചയും തുടർച്ചയില്ലായ്മയും ഒരു പോലെ സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. ഓരോ ചലച്ചിത്രഖണ്ഡവും സംഘാടനം ചെയ്തതോ അല്ലാത്തവയോ ആകാം. 'ഫെയ്ഡ്' എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതം ഇമേജിന്റെ തുടക്കത്തെയും അവസാനത്തെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഫ്രീസ് ചെയ്യുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ ത്രൂഫോയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണയായി ക ുവരുന്നു. സിനിമാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലെ പ്രധാന രീതികളിലൊന്നാണ് താദാത്മീകരണം. ചലിക്കുന്ന ലോകവുമായി നമ്മൾ ഭാവനയിൽ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു, പിന്നീട് അത് തന്നെ യഥാർത്ഥലോകമായി തോന്നുകയും ചെയ്യാം. ഗൊദാർദിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരേ സിനിമാത്മകപ്രക്രിയയുടെ വ്യത്യസ്തഭാഗങ്ങളായാണ് മീസെൻസീനും മൊ ാഷും പരിഗണിക്കപ്പെടുക. മീസെൻസീന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ് മൊ ാഷ്. മൊ ാഷ് ഒരു തീരുമാനമെടുക്കാൻ സഹായിക്കുമ്പോൾ മീസെൻസീൻ ചോദ്യങ്ങളുയർത്തുന്നു. ഗൊദാർദ്, സിനിമയെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾതന്നെ, സിനിമക്ക് സാമ്പത്തികവും ദാർശനികവും രാഷ്ട്രീയപരവുമായ ഒരു ഘടനയുു ന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞു.

സിനിമയുടെ വിഷയവ്യാപ്തി

സവിശേഷ സിനിമാകോഡ് മൊ ാഷ്

സവിശേഷമല്ലാത്ത സിനിമാകോഡുകൾ, പ്രകാശവിന്യാസം, ആഖ്യാതം എന്നിവ	കടമെടുക്കുന്ന കോഡുകൾ, മീസെൻസീൻ

കോഡ് : മൊ ാഷ് സബ്കോഡ് (ഉപനിയോജക ഘടകങ്ങൾ)		മറ്റു നിയോജകഘടകങ്ങൾ (Other codes)	കോഡ്: പ്രകാശവിന്യസനം	
ഭൂതാഖ്യാനം	ത്വരണാധിഷ്ഠിത മൊ ാഷ്			സബ് കോഡ് പിറകിൽനിന്നുള്ള പ്രകാശ വിന്യസനം

സിനിമ (ചലച്ചിത്രം) പരസ്പരബന്ധമുള്ളതും വിപരീതത്വം പുലർത്തുന്നതുമായ ഒരു കൂട്ടം ഘടകങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ്. ഈ വിപരീതത്വം സംവിധായകൻ-വസ്തു, ചലച്ചിത്രം-നിരീക്ഷകൻ, യാഥാസ്ഥിതിക ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ-സ്വതന്ത്രമായ ചിന്തകൾ, മനഃശാസ്ത്രം-രാഷ്ട്രീയം, ഇമേജ്-ശബ്ദം, സംഭാഷണം-സംഗീതം,

മൊ ാഷ്-മീസെൻസീൻ, സാഹിത്യഭാവുകത്വം-ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വം, ചിഹ്നനം-അർത്ഥം, സംസ്കാരം-സമൂഹം, സ്വരൂപം-പ്രവൃത്തി, ആസൂത്രണം-ഉദ്ദേശ്യം, ലിംഗം-ഹിംസ, യാഥാർത്ഥ്യം-ആവിഷ്കാരം ഇങ്ങനെ നീ ുപോകുന്നു.

ഡീഫോയുടെ കാലം തൊട്ടേ നോവലെഴുത്തിന്റെ പ്രധാന ഉദ്ദേശ്യം മറ്റുള്ള സ്ഥലങ്ങളുടെയും ആളുകളുടെയും ബോധത്തെ ആശയവിനിമയം നടത്തുകയെന്നതായിരുന്നു. എന്നാൽ വാൾട്ടർസ്കോട്ടിന്റെ കാലമായപ്പോഴേക്കും ചിത്രപരമായ എഴുത്തിന്റെ സങ്കൽപം നോവലിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. നോവലെഴുത്തുകാർ തങ്ങളുടെ കഥകളെ സിനിമയുടെ ചെറിയ യൂണിറ്റുകൾപോലെ വിഭജിച്ചെഴുതാൻ തുടങ്ങി. ചലച്ചിത്രത്തിന് സ്വന്തമായ ഒരു പദവിയില്ലെങ്കിലും കോഡുകളും ഒരു സവിശേഷസങ്കേതമുു ന്ന് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചിഹ്നങ്ങളുടേതായ ഒരു അനുഭവക്രമമു ് ചലച്ചിത്രത്തിന്.

തിരക്കഥ

ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങൾകൊ ് പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ. തിരക്കഥ പല ഘടകങ്ങളുടെയും സമന്വയമാണ്. ഇതിലെ ഓരോ ഘടകത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയുമു ്.

തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങൾ

ആശയം അഥവാ കഥ, പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചകങ്ങൾ, സംഘട്ടനം, ശരീരഭാഷയുടെ അവതരണം എന്നിവയാണ് പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ. ഇതിന്റെ കൂടെ സർഗാത്മതയുടെയും ഭാവനയുടെയും പ്രവർത്തനം രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു ്. ഇവ ദ്വിതീയഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഘടനക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യമു ് കഥ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ഒരാശയമാണാവശ്യം. കഥയിൽ എത്ര ആശയങ്ങളും വരാവുന്നതാണ്. പ്രമേയം കഥയുടെ ആന്തരികഭാവത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുമ്പോൾ ഇതിവൃത്തം ഈ ഭാവങ്ങളുടെ സമഗ്രാവതരണത്തിലാണ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയുടെ ക്രമമായ സംഗ്രഹമാണ് ഇതിവൃത്തം. പല തരത്തിലുള്ള കഥാപാത്രം, ഉപകഥാപാത്രം, ചെറുകഥാപാത്രം, യാദൃശ്ചികകഥാപാത്രം എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിക്കാം. വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങൾ പല അനുപാതത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുമ്പോഴാണ് കഥ വളരുക. സംഭവങ്ങളുടെ നൈരന്തര്യം അനുവാചകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥ വളരണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ സംഘട്ടനങ്ങളും, നാടകീയതയും, സംഘർഷങ്ങളും എല്ലാമാവശ്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമഗ്രദർശനത്തിന് തിരക്കഥയിൽ പ്രാധാന്യമു ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യരൂപം, ശരീരാവയവങ്ങളുടെ ചലനം, ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രം തുടങ്ങിയവക്ക് ശരീരഭാഷയിൽ നിർണായകസ്ഥാനമു ്.

കഥയിൽ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കാനും സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും നാടകീയവഴിത്തിരിവുകൾ ഉ ാക്കാനും സംഭാഷണത്തിന് കഴിവു ്. പ്രവർത്തനത്തോട്കൂടിയ സംഭാഷണം, സംഭാഷണത്തോട് കൂടിയപ്രവർത്തനം, സംഭാഷണത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്, പ്രവർത്തനമില്ലാതെ സംഭാഷണം, പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സംഭാഷണം എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തതരത്തിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ ഉ ്. തിരക്കഥയുടെ നിയതമായ ഭാഷ ക െത്തുന്ന വഴികളിലെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ ആണ് ദൃശ്യവും ശബ്ദവും. തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ ദൃശ്യാത്മകമാണ്. ഇതുതന്നെ ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ കഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പ്രധാനദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ തരം തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്തു വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ. പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ആണ് പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ. കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ സംഭവത്തിന് തീക്ഷ്ണതയും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും നൽകുവാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ഭാവദൃശ്യങ്ങളെന്നു വിളിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ സവിശേഷശബ്ദസൂചനകൾ ഉപയോഗിക്കാറു ്. ആശയസ്വീകരണം മുതൽ തിരക്കഥാരചനവരെയുള്ള സർഗാത്മകപ്രവർത്തനത്തിൽ പ്രെമീസ്, ഔട്ട്ലൈൻ, ട്രീറ്റ്മെന്റ്, സ്റ്റെപ്പ് ഔട്ട്ലൈൻ, തിരക്കഥ എന്നീ ഘട്ടങ്ങളാണുള്ളത്. ഒന്നോ ര ാ മൂന്നോ വാചകങ്ങളിലാണ് പ്രെമീസ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രെമീസിൽനിന്നും കഥയുടെ സംഗ്രഹം സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്ന രചനയിലെ ര ാമത്തെ ഘട്ടമാണ് 'ഔട്ട്ലൈൻ'. ഒരു പ്രെമീസ് എഴുതുകയോ വായിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രചയിതാവ് സ്വയം ആരായുന്ന ചില ചോദ്യങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ് ഔട്ട്ലൈൻ രൂപപ്പെടുക. പ്രധാനകഥയുടെ വ്യക്തമായ സംക്ഷേപം ആയിരിക്കണം ഇത്. കഥയെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന രീതിയിൽ സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കണം. ഇത് നാടകീയ രീതിയിൽ ആയിരിക്കുകയും വേണം. തിരക്കഥയുടെ പൂർണമായ സംഗ്രഹമാണ് 'ട്രീറ്റ്മെന്റ്'. ഔട്ട്ലൈനിൽ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ച കഥയുടെ ഏറെ വികസിപ്പിച്ച രൂപമാണ് ട്രീറ്റ്മെന്റിന്റേത്. കാഴ്ചയിൽ ഒരു കഥപോലെ ഖണ്ഡികകൾ തിരിച്ചാണിത് എഴുതുക. ഉപകഥകൾ, നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ, വഴി

ത്തിരിവുകൾ എന്നിവ പൂർണമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും സംഭാഷണസൂചനകൾ നൽകിത്തുടങ്ങുന്ന തും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. കഥയിലെ മൂലഘടകങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കുക, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സാഹചര്യം, പശ്ചാത്തലം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന് അനുയോജ്യമായ മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ ട്രീറ്റ്മെന്റ്രചന യിൽ കാണുന്നു. തിരക്കഥ എപ്പോഴും വർത്തമാനത്തിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥയിൽ അഞ്ചു രീതിയിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്. പ്രവർത്തനങ്ങളോട് കൂടിയ സംഭാഷണമാണ് ആദ്യത്തേ ത്. സംഭാഷണത്തോട് കൂടിയ പ്രവർത്തനത്തിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളിലേക്കുള്ള പ്രവേശനരീതിയാണ് ഉപ യോഗിക്കുന്നത്. ദൃശ്യത്തിനും സംഭാഷണത്തിനും ഒരു പോലെ പ്രാധാന്യം നൽകി കഥയെ പുരോഗമിപ്പി ക്കുന്ന രീതിയാണ് മറ്റൊന്ന്. ഇവിടെ ഒരു കഥാപാത്രം സംഭാഷണമവതരിപ്പിക്കുകയും അതേ സമയം തന്നെ അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ വെളിവാകുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിത്. പ്രവർത്തനമില്ലാത്ത സംഭാഷണവേളയിൽ, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം പലപ്പോഴും മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയു ന്നത്. സംഭാഷണം കേട്ടുകൊ ിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ചില പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ യോ, മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെയോ, സവിശേഷദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയോ അനുവാച കനെ ധരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് അടുത്തത്. കത്തെഴുതുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ കത്തിലെ വിവരങ്ങൾ പുറത്തുവരുന്നു. അത് വായിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തുനിന്നും അതിനോ ട് അനുബന്ധിച്ചുള്ള ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളിൽ നിന്നും അനുവാചകന് അതിന്റെ പ്രതിഫലനം ഗ്രഹിക്കു വാൻ കഴിയുന്നു.

ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനം

തിരക്കഥയിൽ നൈസർഗികദൃശ്യങ്ങളും കൃത്രിമദൃശ്യങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്താറു ്. ഭൂപ്രകൃതി, കിളി മൊഴി, ഇടിനാദം, കാറ്റിന്റെ ഉരസൽ, ഭൂകമ്പമുഴക്കം എന്നിവ നൈസർഗികമായ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണ ങ്ങൾ ആണ്. ഓടക്കുഴൽനാദം, ശംഖിന്റെ നാദം, വിവിധസംഗീതങ്ങൾ എന്നിവ കൃത്യമായ ഒരാവശ്യത്തിന് വേ ിയല്ലാതെ ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളാണ് കൃത്രിമമായ ശബ്ദദൃശ്യങ്ങൾ. സാഹചര്യങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ചാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്നുവിളിക്കുന്ന ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർത്ഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നത്. തീവ ി പാഞ്ഞുപോകുന്നതും ഇണക്കിളികൾ സല്ലപിക്കുന്നതും തിരമാലകൾ പാറക്കെട്ടിൽ തട്ടിച്ചിതറുന്ന തുമെല്ലാം ഭാവദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമായി പറയാം. ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെ തിരക്കഥാകാരൻ പല പ്പോഴും ചലനാത്മകമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കേ താണ് ക്യാമറയുടെ സാങ്കേതികവശമാണ് ഇവക്ക് ചല നാത്മകത നൽകുന്നത്. കാഴ്ചക്ക് വ്യക്തവും കൃത്യവുമായ അർത്ഥപൂർത്തിയും ഭാവപരതയും ലഭിക്കാൻ തിരക്കഥയിൽ ശബ്ദസാന്നിധ്യം ആവശ്യമാണ്. സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, ഭാവശബ്ദങ്ങൾ എന്നിവ യാണിത്.

ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ (ഭൂതാഖ്യാനങ്ങൾ), സവിശേഷമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ എന്നിവ കഥയുടെ യഥാസ്ഥാനത്ത് വിന്യസിക്കേ താണ്. തിരക്കഥയുടെ ബാഹ്യരൂപമാണ് 'സ്റ്റെപ്ഔട്ട്ലൈൻ'. പൂർണമായ വാചകഘടനകൊ ും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സംഭവങ്ങളുടെയും സഹായത്തോടെ കഥ വളർത്തിയെടു ക്കുകയാണിവിടെ. സീനുകൾ പരസ്പരബന്ധിതമാകണം. പ്രധാന സംഭവങ്ങൾക്കൊപ്പം ശബ്ദദൃശ്യാഖ്യാന

സൂചനകളും ദൃശ്യബിംബസൂചനകളും ഈ ഘട്ടത്തിൽ വരുന്നു. ഓരോ സീനിനും കൃത്യമായ കാലസൂചനയും സമയസൂചനയും നൽകേ തു ്. തൃപ്തികരമായ പശ്ചാത്തലം ഓരോ സീനിന്റെയും അവതരണത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുക്കാം. സീനുകൾ തമ്മിൽ പരസ്പരം ബന്ധിച്ചുനിർത്തുന്നു. അവതരണപരമായ ഉള്ളടക്കത്തിനാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രാധാന്യം. തിരക്കഥാഘടന മൂന്ന് ആക്ടുകളുള്ളതാണ്. ആദ്യആക്ടിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥയെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ര ാമത്തേതിൽ കഥാസാഹചര്യങ്ങൾ പുരോഗമിക്കുകയും ഒരു ഉയർന്ന സംഘർഷം വരെയെത്തുന്നു. മൂന്നാമത്തെ ആക്ടിൽ ഈ പ്രശ്നങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം പരിഹരിക്കപ്പെടുന്നു.

ഭാവനാസൃഷ്ടമായ പല സിനിമകളുടെയും അവതരണത്തിനായി പിന്തുടരുന്നതു കാലാനുക്രമമോ, വിശദീകരണാത്മകമോ ആയ തുടക്കവും "ഇൻമീഡിയാരസി"ലുള്ള തുടക്കവുമാണ്. ഈ ര ു രീതികളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് വിവരണം, സങ്കീർണം, മൂർധന്യം, കഥാനിർവ്വഹണവും തുടങ്ങിയ തത്ത്വങ്ങളെയാണ് "ഇൻമീഡിയാരസി"ൽ സംഭവങ്ങളുടെ നടുവിൽ നിന്ന് കഥ തുടങ്ങുന്ന അവതരണഘടനയാണ്. ഇവിടെ നാടകീയവും ഉദ്വേഗജനകവുമായ സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊ ാണ് കഥ തുടങ്ങുക. ഭൂതകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും സങ്കൽപിച്ചുകൊ ാണ് കഥ തുടങ്ങുക. ഭൂതകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും സാങ്കൽപികകാലത്തെയും ഇടകലർത്തി അവതരിപ്പിച്ച് അനുവാചകരിൽ സവിശേഷാനുഭൂതി പകരാനുള്ള ലക്ഷ്യവും ഇൻമീഡിയരസ്സിലു ്. മൂന്ന് ആക്ടുകളുള്ള ആറ് ഭാഗങ്ങളായിത്തിരിച്ച് തിരക്കഥയുടെ ഘടന രൂപപ്പെടുന്നു. കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അതിന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്ന ഘട്ടം, സംഘട്ടനം, പ്രവർത്തനോദയം, മൂർധന്യം, പ്രവർത്തനാവസാനം, കഥാനിർവ്വഹണം എന്നിവയിതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇൻമീഡിയാരസ്ഘടനയിൽ കഥയുടെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഗത്തുനിന്ന് കഥ തുടങ്ങുകയും തുടർന്ന് കഥയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഭൂതകാലവും വർത്തമാനകാലവും ഇടകലർത്തിപ്പറയുന്ന രീതിയാണ് അവലംബിക്കുക. ഒരു കഥയെ ആഖ്യാനശൈലിക്കനുസരിച്ച് പലഭാഗങ്ങളാക്കി പറയുന്ന രീതിയാണ് തിരക്കഥയുടേത്. ഓരോ ശകലത്തെയും 'സീൻ' എന്നുവിളിക്കുന്നു. സീൻ തിരിച്ചുള്ള പ്രാഥമികഘടന തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനമാണ്. എല്ലാ സീനുകൾക്കും അതിന്റേതായ തുടക്കവും മധ്യവും അന്ത്യവുമു ്. ഓരോ സീനിന്റെയും അന്ത്യത്തിൽ തുടർന്നുവരുന്ന സീനിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സൂചനകളും വഴിത്തിരിവുകളുമടങ്ങിയ കൊളുത്ത് സൃഷ്ടിക്കാറു ്. ഇതിനായി, ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു ദൃശ്യം, പറഞ്ഞവസാനിപ്പിച്ച സംഭാഷണം, സവിശേഷശബ്ദസൂചന, വരാൻ പോകുന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി സൂചന എന്നിവ ആവശ്യാനുസരണം ഉപയോഗിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ പ്രധാനകഥ, ഉപകഥ, ലഘുകഥ, സൂചിതകഥ എന്നിവ ഇടകലർന്നു കാണാവുന്നതാണ്. പ്രമേയങ്ങൾ പൂർണമായും നിർണയിക്കുക, പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൃത്യവും ശ്രദ്ധേയവുമായ വ്യക്തിത്വം നൽകുക, ഉപകഥാപാത്രങ്ങളെയും ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളെയും ആവശ്യാനുസരണം തെരഞ്ഞെടുക്കുക, സംഘർഷങ്ങളും സംഘട്ടനങ്ങളും നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും ആവശ്യാനുസരണം സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതാണ് ഒരു തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേ
കാര്യങ്ങൾ. "പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെയും ഉപകഥകളുടെയും നാടകീയ അന്ത്യത്തിലേക്ക് വഴിതെളിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ നിരയായിട്ടുള്ള ക്രമീകരണത്തെ 'നാടകീയഘടന'യെന്ന് വിളിക്കു

ന്നു".[6] ഓരോ ഇതിവൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചും അതിന്റെ സവിശേഷാ അവതരണത്തെപ്പറ്റി രചയിതാവിന് ഒരു വീക്ഷണകോണു ്. സമയബോധത്തിന് മൂന്ന് തലമാണുള്ളത് തിരക്കഥയിൽ. (1) രചനാസമയം (2) അവതരണസമയം (3) ആഖ്യാനസമയം. അവതരണ സമയം കാലബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാകും. ഈ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളെ പരസ്പരം ഇടകലർത്തി ആവശ്യാനുസരണം ആഖ്യാനത്തിൽ പല അനുപാതത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കേ തു ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രമേയങ്ങളെ കൃത്യയനുപാതത്തിൽ വിന്യസിച്ച് വികാരം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള സമയമാണ് ആഖ്യാനസമയം തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനിനുവേ ി ചെലവഴിക്കുന്ന സമയത്തെപ്പറ്റി തിരക്കഥാകാരന് ധാരണയു ായിരിക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രദർശനത്തിന്റേതും വെളിപ്പെടുത്തലിന്റേതുമായ ഒരു തലം കൂടിയു ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ വെളിവാക്കുന്നതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നതാണ് ക്രിയാശക്തി. സാഹചര്യങ്ങളോടുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവമാണിത്. കഥാപാത്രത്തിന് പ്രധാനമായി നാല് പ്രവർത്തനമേഖലകളാണുള്ളത്. മൂർത്ത(ദൃശ്യാത്മകം)മായ പ്രവർത്തനം, വാക്കാലുള്ള പ്രവർത്തനം, വൈകാരികമായ പ്രവർത്തനം, മനഃശാസ്ത്രപരമായ പ്രവർത്തനം (ചിന്ത, അനുഭൂതി, സ്വപ്നങ്ങൾ, സംഘർഷം) എന്നിവയാണിവ. കഥയെ മൂർത്തരൂപത്തിൽ അനുവാചകന് മുന്നിലവതരിപ്പിക്കുന്നത്

കഥാപാത്രമാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ബാഹ്യലക്ഷ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റുവാൻ വേ ിയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് ബാഹ്യസംഘട്ടനങ്ങൾ. ഇത് കൂടാതെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന ആന്തരികസംഘട്ടനത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. തിരക്കഥയുടെ ആദിമധ്യാന്തങ്ങളിൽ നാടകീയത ശക്തമായ ഒരു സാന്നിധ്യമാണ്. നാടകീയമായ ഒരു സംഭവത്തോടെ/ദൃശ്യത്തോടെ/സംഭാഷണത്തോടെ/വെളിപ്പെടുത്തലോടെ തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നു. നാടകീയ സംഭവപരമ്പരകളിലൂടെ തിരക്കഥ ക്രമമായി വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയുടെ (കഥാപാത്രം) മനസ്സ്, സ്വഭാവം, വ്യക്തിത്വം, ചിന്താരീതികൾ, പ്രവർത്തനമേഖല എന്നിവ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ശരീരഭാഷക്ക് നിർണായകസ്ഥാനമു ്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷദൃശ്യങ്ങളുടെ കരുത്തും തീക്ഷ്ണതയുമാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവതലത്തെ അനുവാചകന് വെളിവാക്കിക്കൊടുക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങൾ വിട്ടുകളയുന്നതോ, ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പൂർത്തീകരിക്കാൻ കഴിയാത്തതോ ആയ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തെയാണ് 'വാക്കിന്റെ' സാധ്യതകൾ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി 'വാക്കിന്റെ' സാധ്യതകളെയാണ് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒരു ആശയലോകത്തെയോ, ഭാവലോകത്തെയോ ധ്വന്യാത്മകമായോ, ആലോചനക്ക് പാത്രീഭവിക്കുന്ന രീതിയിലോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ തുടർച്ചയെയാണ് 'തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ' എന്ന് വിളിക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി

മൂർധന്യത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന രചനാരീതി, സീനുകൾ സീനുകളായുള്ള രചനാരീതി, കഥാപാത്ര അടിസ്ഥാന രചനാരീതി, പ്രവർത്തനാധിഷ്ഠിത രചനാരീതി, കാലാനുക്രമമായ രചനാരീതി എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തെ സഹായിക്കുന്ന രീതികൾ നിരവധിയാണ്. ഒരു സീൻ അവതരിപ്പിച്ച് കഴിഞ്ഞ് ക്രമത്തിൽ, സംഭവപരമ്പരകളെയും ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉപകഥകളെയും ലഘുകഥകളെയും സന്നിവേശിപ്പിച്ച് കാലാനുക്രമ

---

6 Syed Field, *Screen play, The Foundation of Screen Play* (Seagull books, Calcutta, 1986), p. 10.

മായ രചനാരീതി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ രീതിയിൽ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ സീനുകളെ ക്രമത്തിലാണ് എഴുതിപ്പോകുന്നത്.

തിരക്കഥാസ്വരൂപം

തിരക്കഥയിൽ ഏറ്റവും ചെറുതും എന്നാൽ പ്രധാനവുമായ ഘടകം ആണ് സീൻ. ഏറെ സീനുകളുടെ കൂട്ടമാണ് തിരക്കഥ. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ഒരു സീനായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പരസ്പരബന്ധമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെ ഒരു സീൻ ഉ ാകുന്നു. സീനിന്റെ അടിസ്ഥാനം ദൃശ്യവും ശബ്ദവുമാണ്. ഒരു സീൻ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിനായി ഒരു പശ്ചാത്തലമാവശ്യമാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനിന്റെ ഭാവതലത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിന് നിർണായകസ്ഥാനമു ്. ഒരു സീൻ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ എടുക്കുന്ന സമയമാണ് സീനിന്റെ അവതരണ സമയം. ഇത് യഥാർത്ഥസമയമാണ്. സീനിൽ സംഭവിക്കുന്ന വിഷയം പ്രേക്ഷകനിൽ സവിശേഷ വികാരങ്ങൾ ഉ ാക്കുന്നു. ഈ വികാരം സീനിന്റെ അവതരണം അവസാനിച്ചാലും പ്രേക്ഷകനിൽ നിലനിൽക്കുന്നു. ഈ വൈകാരികസമയമാണ് ഒരു സീനിൽ നിന്നും അടുത്ത സീനിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഒരു സീനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികസമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ഓരോ സീനിനെ സംബന്ധിച്ചും പ്രധാനമാണ്.

സീനുകളുടെ സവിശേഷത

ദൃശ്യപ്രധാനസീൻ, സംഭാഷണപ്രധാനസീൻ, സംഭാഷണമില്ലാത്ത സീൻ, വൈകാരികഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സീൻ, സംഘട്ടനം, പ്രണയം, ഭ്രമാത്മകത, ഭൂതാഖ്യാനം, തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്ന സീൻ, മൂർധന്യം, പരിസമാപ്തി എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനുകൾ ഇങ്ങനെ സീനുകളെ തരംതിരിക്കാവുന്നതാണ്. അർത്ഥപൂർണമായ സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന തിരക്കഥയിലെ സീനുകളുടെ ശ്രേണിയാണ് ക്രമണിക (ടലൂൗലിരല). നാടകീയ ക്രമണികകളും സാധാരണക്രമണികകളും ഉ ്. തിരക്കഥയിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, തിരക്കഥയിലെ മൂർധന്യം എന്നിവ നാടകീയക്രമണികയിലുൾപ്പെടുന്നു. സാധാരണക്രമണികയിൽ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ, ഉദ്വേഗം കുറഞ്ഞ ഉപകഥകൾ, ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങൾ എന്നിവയുൾപ്പെടുന്നു.

മാതൃക 1

സീൻ സ്ഥലം സമയം	കഥാപാത്രങ്ങൾ
വിവരണം, ശബ്ദ ദൃശ്യസൂചനകൾ	സംഭാഷണങ്ങൾ

മാതൃക 2

ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങൾ തിരിച്ചും ക്യാമറാ ചലനങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ചും എഴുതാം	
	സീൻ, സ്ഥലം, സമയം
ദൃശ്യങ്ങളുടെ നമ്പർ എഴുതുന്നു	കഥയെഴുതുന്ന സ്ഥലം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ പല രീതികൾ ഉ ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ രീതികളെല്ലാം ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശ ക്രമീകരിക്കുന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്.

- വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ (ഇവിടെ ക്യാമറ ഒരു നിരീക്ഷകനെപ്പോലെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു)
- ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ (ഇവിടെ ക്യാമറ കൂടി പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പങ്കാളിയാകുന്നു)
- നേരിട്ടല്ലാതെ ആത്മനിഷ്ഠമായി ക്രമീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ
- വിവരണാത്മകമായ വീക്ഷണദിശ
- ഇങ്ങനെയെല്ലാം ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശകൾ (Point of view) ക്രമീകരിക്കുന്നതിന് നിയതമായ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളു ്
- വ്യത്യസ്തമായ വീക്ഷണദിശകളിലൂടെ കഥയ്ക്ക് ചലനാത്മകവും സൗന്ദര്യവും പ്രദാനം ചെയ്യുക.
- ഒരു സംഭവ അവതരണത്തിൽത്തന്നെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നു
- പ്രേക്ഷകനെ ഏറ്റവും വിശ്വസനീയമായി കഥ അവതരിപ്പിച്ച് കാണിച്ചുകൊടുക്കുക.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ

വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറ എന്നത് നിരീക്ഷകൻ ആണ്. ഇതിന്റെ പരിണതഫലമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുക്കൾ പ്രേക്ഷകൻ ദർശിക്കുന്നത് ജനാലയിലൂടെ വസ്തുക്കളെ കാണുന്ന രീതിയിലാണ്. വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സാധാരണരീതിയിൽ സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഈ വീക്ഷണദിശ നൽകുന്നത്. ക്യാമറ ഒരു നിശ്ചിത അകലത്തിൽ വച്ചാണ് ഇത്തരം വീക്ഷണദിശ ക്രമീകരിക്കുന്നത്.

ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ

കഥാപാത്രത്തെയും അവർ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയെയും ഒരുമിച്ച് അവരുടെ തന്നെ (കഥാപാത്രത്തിന്റെ) വീക്ഷണദിശയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനെ കാണിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്യാമറ ക്രമീകരിച്ച് വസ്തുതകൾ രേഖപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഈ വീക്ഷണദിശയുപയോഗിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥകഥയിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഭാവമാണ് അവർ വീക്ഷിക്കുന്ന ഇതര സംഭവങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചലിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന ക്യാമറകൊ ാണ് പ്രവർത്തനരംഗങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കാനും ക്രമേണ അവരെ അതിന്റെ ഭാഗമാക്കുവാനും ഈ വീക്ഷണദിശയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

നേരിട്ടല്ലാതെ ആത്മനിഷ്ഠമായി ക്രമീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ

പ്രേക്ഷകനെ ആത്മനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണദിശ വസ്തുതകളിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതുപോലെ ഒന്നാകെ കാണിക്കുന്നില്ല. പകരം സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും വളരെ അടുത്ത് അവർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ഇതിനായി പലപ്പോഴും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഉചിതമായ രീതിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. നാടകീയമായ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കാനും നിലനിർത്തുവാനും കഥയെ പുതിയ വഴിത്തിരിവിലേക്ക് തിരിച്ചുവിടാനുമെല്ലാം ഇത്തരം വീക്ഷണദിശകളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

വിവരണാത്മകമായ വീക്ഷണദിശ

സംവിധായകൻ, കഥയെ അവതാരകന്റെ മനോഭാവത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈ രീതി. സംവിധായകന് കഥയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനെ കാണിക്കുവാനുള്ള വസ്തുതകളെ ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. ദ്രുതചലനവും മന്ദചലനവും ഉപയോഗിക്കുന്നതും പ്രത്യേകതരം ലെൻസുകളുപയോഗിച്ച് ക്യാമറയുടെ നിലയും കോണുകളും ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനാധാരം വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കാഴ്ചയിലൂടെ കഥാഖ്യാനത്തിന് ഭാവതീവ്രത സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ക്യാമറ തുടർച്ചയായി ചലിപ്പിച്ച് കട്ടുകളൊന്നും കൂടാതെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ തന്നെ ഈ വീക്ഷണദിശകളുടെയെല്ലാം പല അനുപാതത്തിലുള്ള സമന്വയരൂപം ദർശിക്കാം.

പ്രദർശനരീതി

ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കൾ അഥവാ ക്രിയകൾ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അതിനെ പൂർവതലം, മധ്യതലം, പശ്ചാത്തലം എന്നിങ്ങനെ തിരിക്കാം. പൊതുവെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ക്രിയ നടത്തുന്നത് മധ്യതലത്തിലാണ്. മധ്യതലത്തിൽ നടത്തുന്ന ക്രിയയുടെ അർത്ഥം പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ പൂർവ്വതലത്തിലെ വസ്തുക്കൾക്ക് കഴിയാതെ വരുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിലെ വസ്തുക്കൾക്ക് അതിനൊരാഴം നൽകാൻ കഴിയുന്നു. കഥാഖ്യാനത്തിനായി പലരീതികൾ സംവിധായകർ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും ക്രമീകരണം, വസ്തുക്കളുടെ വലിപ്പവും അടുപ്പവും വസ്തുക്കളെയോ പ്രവർത്തനങ്ങളെയോ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്, പ്രകാശവും വർണ്ണവും, ദൃശ്യങ്ങളെ അടുപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്നത്, ഒന്നിലധികം വസ്തുക്കൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുള്ള അവതരണം, ചലനം എന്നിവയെല്ലാം ആഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ ആണ്. ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രാദിവസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അതിന്റെ ചലനരീതികളും ക്രമീകരിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉചിതരീതിയിൽ അടുക്കിനിർത്തിയതിനുശേഷം പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കേ കഥാപാത്രത്തിൽ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യാറു . വസ്തുക്കൾക്ക് തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ക്യാമറാഫോക്കസ് ക്രമീകരണം വസ്തുക്കൾക്ക് സവിശേഷ ആഴവും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു

വിവിധതരം ഷോട്ടുകൾ

വലിപ്പം ആധാരമാക്കി സമീപദൃശ്യം, മധ്യമസമീപദൃശ്യം, അതിവിദൂരദൃശ്യം, മധ്യമവിദൂരദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും വളരെ അടുത്തായി കാണിക്കാൻ സമീപദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നു. കഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ മുഖമോ ശരീരഭാഗമോ സമീപദൃശ്യമായിവരുന്നു. മധ്യമസമീപദൃശ്യത്തിൽ ദൃശ്യവസ്തുവിനുള്ള അകലത്തെയും പരിസരവുമായുള്ള ബന്ധത്തെയും പകർത്തുന്നു. കഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ സാധാരണ അരക്കെട്ടിന്റെ ഭാഗംവരെ ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെടുന്നു. അഭിമുഖസംഭാഷണങ്ങളിൽ ഈ ഷോട്ട് ഉപയോഗിക്കുന്നു. കഥാപാത്രവും പരിസരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും പശ്ചാത്തലസവിശേഷതകളുമൊക്കെ വ്യക്തമാക്കാൻ ഫുൾലോംഗ്ഷോട്ട് ഉപയോഗിക്കുന്നു. മധ്യമവിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാൽമുട്ടുവരെ കാണാൻ കഴിയുന്നു. പശ്ചാത്തലം കൂടുതലായി ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ കഴിയും. വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരം മുഴുവനും ഉൾപ്പെടുത്താം.

വളരെ വിദൂരമായ ദൃശ്യത്തിൽ പ്രകൃതിഭംഗി പകർത്താൻ എളുപ്പമാണ്. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം സാധാരണയിൽ നിന്നുമുയർത്തിയാണ് ഈ ഷോട്ടെടുക്കുന്നത്. എണ്ണത്തെ ആധാരമാക്കി ടൂസം, ത്രീസം ഷോട്ടുകൾ ഉ ാക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിൽ രേ ാ അതിലധികമോ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ഷോട്ടാണിത്. തിരക്കഥാരചനയിലാണ് ഈ തരംതിരിക്കൽ ഉപയോഗിക്കുക. ദൃശ്യകോണത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ പോയിന്റ്ഓഫ്വ്യൂ ഷോട്ടാണ് പ്രധാനം. ഫ്രെയിമിനകത്തുതന്നെയുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലെന്നവണ്ണം പകർത്തുന്ന ഷോട്ടാണിത്. കോർണർഷോട്ടാണ് മറ്റൊന്ന്. ചിത്രീകരിക്കേ ദൃശ്യത്തെ സാധാരണവീക്ഷണത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റി അതിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു കോണിലൂടെ നോക്കിക്കാണുന്ന വിധത്തിൽ പകർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതിയാണിത്. ദൃശ്യത്തെ മുന്നിൽ നിന്ന് നേരിട്ട് കാണുന്ന പ്രതീതി ഉ ാക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് 'സ്ട്രെയിറ്റ് ഷോട്ട്'. ക്രെയിൻ ഷോട്ടിൽ അതിവിശാലമായ ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ മുന്നിലെത്തിക്കാൻ ഉയരത്തിൽ നിന്നുള്ള വീക്ഷണകോണത്തിന് കഴിയുന്നു. ആശയത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ഷോട്ടിൽ പ്രധാനം സ്ഥാപിതഷോട്ടാണ്. സംഭവം നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തെയും കഥാപാത്രത്തെയും പരിചയപ്പെടുത്താനായി ആരംഭത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഷോട്ടാണിത്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ വസ്തുക്കൾക്കോ ഉ ാകുന്ന പ്രതികരണം നേരിട്ട് കാണിക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് 'റിയാക്ഷൻഷോട്ട്'. ദൃശ്യത്തിന്റെ സുഗമമായ ഒഴുക്കിനെയും തുടർച്ചയെയും സഹായിക്കാനായി പ്രത്യേകം എടുക്കുന്ന ഷോട്ടാണ് 'കട്ട് എവേ ഷോട്ട്'.

ഭൂതാഖ്യാനഷോട്ടാണ് തിരക്കഥയിൽ സാധാരണ കൂടുതലും ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. പ്രധാന സംഭവത്തിന്റെ വികാസത്തിനിടയിൽ പൂർവ്വകാലസംഭവത്തിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുവാനുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡമാണിത്. നിമിഷനേരം കൊ ് കാലത്തിലൂടെ പുറകോട്ടു സഞ്ചരിക്കുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഇതു ാക്കുക. സ്വപ്നാത്മകദൃശ്യഖണ്ഡം, സ്വപ്നവും മതിഭ്രമവുമൊക്കെ പകർത്താനുപയോഗിക്കുന്നു. അസാധാരണമായ ദൃശ്യാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഇത്തരം ദൃശ്യവിഭ്രാന്തികളു ാക്കുക. സാങ്കേതികത ആധാരമാക്കിയുള്ള ഷോട്ടിൽ പ്രധാനം 'മിനിയേച്ചർഷോട്ടാ'ണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെയും വസ്തുക്കളുടെയും ചെറിയ മാതൃകകൾ ഉ ാക്കി അവയിലൂടെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ ഷോട്ടുപയോഗിക്കുന്നു. പ്രധാനദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ഇതിനെ ഇടകലർത്തി എഡിറ്റുചെയ്ത് സ്വാഭാവികതയു ാക്കാൻ കഴിയും. 'കാൻഡിഡ് ഷോട്ട്', ഷോട്ടുകളുടെ പതിവുദൃശ്യവിതാനത്തിൽ നിന്നും ഇടംവലം ചരിഞ്ഞ ആകൃതിയിൽ എടുക്കുന്ന ഷോട്ടാണ്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഒഴുക്കിനിടയിൽ നാടകീയവേഗമു ാക്കാൻ ഇവ കൂടുതൽ ഫലപ്രദമാണ്. 'സ്പ്ലീറ്റ്ഇമേജ്ഷോട്ട്', പ്രധാനദൃശ്യവസ്തുവിന്റെ ഒന്നിൽ കൂടുതൽ പ്രതിബിംബങ്ങൾ ഒരു ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമാണ്. നിരനിരയായോ, വൃത്താകാരമായോ ഒക്കെ എണ്ണമറ്റ പ്രതിബിംബങ്ങളെ ഇത്തരത്തിലു ാക്കാം. ദ്വിതീയഷോട്ടിൽ, ഒരു ഫ്രെയിമിനകത്തുതന്നെ ഒരു കഥാപാത്രം വ്യത്യസ്തവേഷങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇരട്ടവേഷങ്ങൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ ഇത് കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. റിവേഴ്സ്ഷോട്ടിൽ ക്യാമറയ്ക്ക് ആവശ്യമുള്ളത്ര ഫിലിം ഉപയോഗിക്കുന്നു. റിവേഴ്സ്ഷോട്ടിൽ ക്യാമറക്കകത്ത് ആവശ്യമുള്ളത്ര ഫിലിം മുന്നോട്ട് ചുറ്റിവച്ചശേഷം അവയെ പിറകോട്ട് ഓടിച്ച് ചിത്രീകരണം നടത്തുകയാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനമാധാരമാക്കി ഷോട്ടുകളെ തിരിച്ചിട്ടു ്. പാൻഷോട്ടും ടിൽട്ടും ട്രാക്ക്ഷോട്ടും ക്രോസ്ഷോട്ടുമെല്ലാം ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. പാൻഷോട്ടുകൾ സാധാരണ ഇടത്ത് നിന്ന് വലത്തോട്ട് ക്യാമറ നീക്കിയാണ് എടുക്കുക. കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ ഭംഗിയും വൈപുല്യവും ഭീകരത

യുമെല്ലാം പകർത്താൻ (കാട്, മരുഭൂമി, കടൽ) ഇത്തരം മാറി മാറി ചലിക്കുന്ന പാൻഷോട്ടുകൾ കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. താഴെനിന്ന് മുകളിലേക്കുള്ള ചലനമാണ് ടിൽട്ട്ഷോട്ടിൽ ഉള്ളത്. ബോർഡുകളോ കുറിപ്പുകളോ വായിക്കേ ി വരുമ്പോൾ താഴേക്കുള്ള ടിൽട്ടിങ്ങാണുത്തമം. ട്രാക്ക്ഷോട്ടിൽ ക്യാമറ സ്വയം ചലിക്കുന്നില്ല. വട്ടംചുറ്റൽ മാത്രമാണ് നടക്കുക. വികാരത്തെ കൂടുതൽ സമയം വിടാതെ പിടിച്ചു നിർത്താൻ ഇത്തരം ഷോട്ടുകൾ സഹായിക്കുന്നു. 'ക്രെയിൻഷോട്ട്', ചക്രവാളം വരെ നീളുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പകർത്തലിനും മറ്റും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തിനകത്തേക്ക് കടന്നു ചെന്ന് സംഭവം നേരിട്ട് കാണുന്ന അനുഭൂതി തരുന്ന ഷോട്ടാണ് 'ക്രാബ്ഷോട്ട്.

സംരചന (Composition)

ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ അർത്ഥവത്തും സുന്ദരവുമാക്കി മാറ്റുന്ന കലാതന്ത്രമാണ് സംരചന. ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുള്ള ദൃശ്യവസ്തുക്കളുടെ അർത്ഥവത്തായ സന്നിവേശമാണിത്. വസ്തുക്കൾ, ദൃശ്യരൂപം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പരിസരങ്ങൾ തുടങ്ങി ദൃശ്യത്തിൽ പ്രകടമാകുന്നവയാണ് ഉള്ളടക്കം. ഈ വസ്തുക്കളുടെ ഫ്രെയിമിനകത്തെ വിന്യാസത്തിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യഗുണമാണ് രൂപം. ഇവയുടെ സമാകലനത്തിലൂടെയാണ് സംരചനയു ാകുന്നത്. ഒരു ദൃശ്യത്തിലെ വിവിധ ഘടകങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വലിപ്പം, ആകൃതി, നിറം, ഉയരം എന്നീ പൊതുവായ രൂപഘടനകൾ സംരചനയിൽ നിർണായക പങ്ക് വഹിക്കുന്നു ്. സംരചനയുടെ ഏറ്റവും പ്രാമാണികനിയമം കാഴ്ചക്കാരന്റെ ശ്രദ്ധ ഫ്രെയിമിനകത്തെ പ്രധാന ദൃശ്യവസ്തുവിൽത്തന്നെ ഉറച്ചുനിൽക്കും വിധം വേണം ഉള്ളടക്കങ്ങളുടെ ക്രമീകരണമെന്നതാണ്. മറ്റൊന്ന് ഷോട്ടിനു ായിരിക്കേ ദൈർഘ്യമാണ്. ഓരോ ദൃശ്യവസ്തുവിനെയും പകർത്താൻ ഉപയോഗിക്കേ ഷോട്ടുകൾക്ക് ഏതു വലിപ്പവും ദൃശ്യകോണവുമാണ് സ്വീകരിക്കേ തെന്നും ശ്രദ്ധിക്കേ താണ്. സിനിമയിലുപയോഗിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ വലിപ്പത്തിലുള്ള അനുപാതമാണ് 'ആസ്പക്ട് അനുപാതം'. 4:3 എന്ന അനുപാതക്രമമാണിവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദൃശ്യത്തിന് വീതിയേക്കാൾ 75% നീളം കൂടുതൽ. ഉൾപ്പെടുത്തേ എല്ലാ ദൃശ്യവസ്തുക്കളെയും ഈ അനുപാതത്തിനകത്തുവരത്തക്കവിധമാണ് സംരചന നടത്തേ ത്. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം മുന്നിലേക്കോ വശങ്ങളിലേക്കോ മാറ്റുന്നതിലൂടെ ഫ്രെയിമിനകത്ത് കടന്നുവരുന്ന കീഴ്നിലത്തിനും പശ്ചാത്തലത്തിനും വലിയ മാറ്റമു ാകുന്നു. ക്യാമറയുടെ ഉയരം കുറയുന്നതോടെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെട്ടുവരുന്ന മുൻനിലത്തിന് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നു. ഒരു ഫ്രെയിമിനകത്തായി മറ്റൊരു ഫ്രെയിം കടന്നുവരുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിൽ പെട്ടെന്ന് കാഴ്ചക്കാരന്റെ താത്പര്യമേറുന്നു. അത് പ്രധാന ദൃശ്യവസ്തുവിനു ചുറ്റുമായി ഒരു വ്യത്യസ്ത മണ്ഡലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനാൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായി മാറുന്നു. 'ഓപ്പൺഫ്രെയിം' തന്ത്രത്തിൽ ഒരു ഫ്രെയിമിലെ ക്രിയയെ പുറത്തേക്ക് വ്യാപിപ്പിക്കാൻ പാനിങ്ങോ മറ്റൊരു ഷോട്ടോ ഉപയോഗിക്കാതെ പ്രതീകാത്മകമായി അവയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ സങ്കേതം സംരചനയിൽ വളരെ കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിനകത്തെ ദൃശ്യവസ്തുക്കളുടെ വിന്യാസത്തിൽ ഉ ായിരിക്കേ സമാനതയെ, പൊതുദൃശ്യതാളത്തെ ഭഞ്ജിച്ച് ദൃശ്യഭ്രമമു ാക്കി കാഴ്ചക്കാരന്റെ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന തന്ത്രമാണ് താളഭ്രംശം. നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇതിന് കഴിയുന്നു.

സംരചനയുടെ പ്രയോഗം

സംരചനയുടെ ഫ്രെയിമിനകത്ത് വരേ   സ്ഥാവരങ്ങളെയാകെ 'മാസ്സ്' എന്നാണ് വിളിക്കുക. ഈ മാസ്സിന് ഫ്രെയിമിനകത്ത് പലതരം ചലനങ്ങളു ാകാം. മാസ്സ് ചലിക്കുന്ന ദിശയാണ് 'ലൈൻ'. ഇവ ര ും കൂടി ഫ്രെയിമിൽ വിന്യസിക്കുമ്പോൾ ഉൾപ്പെടുത്തേ   വെളിച്ചവും വർണ്ണവും കൂടിച്ചേർന്നാണ് 'ടോൺ'. ഫ്രെയിമിനകത്തെ വിവിധ വസ്തുക്കൾ തമ്മിലുള്ള അകലം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഘടകമാണ് 'ആഴം' ഈ നാലു ഘടകങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സംരചന രൂപം കൊള്ളുക.

സംരചന - മാസ്സ് + ലൈൻ + ടോൺ + ആഴം

ഇവയുടെ ക്രിയാത്മകമായ സന്ധാരണത്തിലൂടെ ഫ്രെയിമിനകത്ത് പകർന്നുകിട്ടുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സൗന്ദര്യവും അർത്ഥതലങ്ങളും നൽകുന്ന പ്രയോഗവിധികളാണ് സംരചന. ഒരു മാസ്സ് മാത്രമുള്ള ഷോട്ട് സമീപദൃശ്യമാണ്. മറ്റെല്ലാ ഷോട്ടുകളിലും ഒന്നിലധികം മാസ്സുകളു ാകും. സംരചനയിൽ ഫ്രെയിമിനകത്ത് മാസ്സുകളെ വിന്യസിക്കുവാൻ അവലംബിക്കേ   നിയമങ്ങൾ സമാനത, സാമ്യത, റൂൾ ഓഫ് തേർഡ്, ട്രയാംഗുലേഷൻ, ഹെഡ്സ്പെയിസ്, ഐ ലെവൽ എന്നിവയാണ്. ഫ്രെയിമിനകത്തെ വിവിധ വസ്തുക്കളുടെ വിന്യാസത്തിൽ സമാനതയു ാകുന്ന വിധത്തിലുള്ള സംരചന കാഴ്ചക്ക് അസുന്ദരങ്ങളാണ്. അതിനാൽ അവയുടെ വിന്യാസം സമാനത തോന്നിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാകരുത്. ഫ്രെയിമിനകത്ത് ഉൾപ്പെട്ടുവരുന്ന വിവിധ മാസ്സുകളെ ഏതെങ്കിലും ഒരു പാറ്റേൺ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിധത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്നതിലൂടെ സംവേദനത്തിന് വേഗത കിട്ടുന്നു. ദീർഘചതുരാകൃതിയിലുള്ള ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും നീളം കൂടിയ ഭാഗത്തെ വീതികൊ ് ഹരിച്ചാൽ 1.618 കിട്ടുമെങ്കിൽ അത് കാഴ്ചക്ക് ഏറ്റവും സുന്ദരമാകും. ഈ നിയമത്തിന് വിധേയമായ ദൃശ്യത്തെ നെടുകേയും കുറുകേയും മൂന്നു സമാന ചതുരങ്ങളാക്കി തിരിച്ച് ഇവയുടെ നേർവരകൾ കൂട്ടിമുട്ടുന്ന സ്ഥാനങ്ങളിൽ പ്രധാനദൃശ്യവസ്തുക്കളെ നിബന്ധിക്കുന്ന തന്ത്രമാണ് 'റൂൾ ഓഫ് തേർഡ്'. ഫ്രെയിമിനകത്ത് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ദൃശ്യവസ്തുക്കളുടെയും സ്ഥാന നിർണയത്തിന് ഈ നിയമം ഇന്നു കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഒരു ത്രികോണത്തിന്റെ വീതികൂടിയ ഭാഗം ഫ്രെയിമിന്റെ അടിയിൽ വരുന്ന വിധത്തിൽ സങ്കൽപിച്ച് അതിന്റെ മുകളറ്റത്തും ഇരുപാർശ്വങ്ങളിലും പ്രധാന ദൃശ്യവസ്തുക്കളെ വിന്യസിക്കുന്ന രീതിയാണ് 'ട്രയാംഗുലേഷൻ'. സമീപദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് ഇതിന് നല്ല ഉദാഹരണം. വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഫ്രെയിമിൽ സംരചന നടത്തുമ്പോൾ ചുറ്റും ഉ ായിരിക്കേ   ശൂന്യസ്ഥലം (പശ്ചാത്തലഭാഗം) 'ഹെഡ്സ്പെയിസ്' എന്നറിയപ്പെടുന്നു. വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം സമീപദൃശ്യങ്ങൾ എടുക്കുമ്പോൾ എല്ലാ ഷോട്ടുകളിലും ഇത് ഒരേ അളവിൽ തന്നെ നിലനിർത്തിയിരിക്കണം. ഫ്രെയിമിനകത്ത് കണ്ണുകളുടെ സ്ഥാനം നിർണയിക്കുന്നതിന് അനുസരിച്ച് ഇത് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യത്തിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കണ്ണുകൾക്ക് സ്ക്രീനിൽ ഉ ായിരിക്കേ   സ്ഥാനമാണ് 'ഐലെവൽ'.

ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെട്ടുവരുന്ന വിവിധ വസ്തുക്കളുടെ ലംബവും തിരശ്ചീനവുമായ നിരകളും അവ ചലിക്കുന്ന ദിശകളുമൊക്കെയാണ് 'ലൈൻ' എന്ന ഘടകം കൊ ർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഷോട്ടുകൾക്ക് ശക്തമായ രൂപഘടന നൽകാൻ ഈ ലൈൻ സഹായിക്കുന്നു. ഫ്രെയിമിനകത്തെ പ്രകടമായി വരുന്ന നിരകൾ കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണുകൾ അതിലൂടെ നയിച്ച് പ്രധാന ദൃശ്യവസ്തുവിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. നിര അപൂർണമായി അവസാനിക്കുന്നിടത്തും പെട്ടെന്ന് ശ്രദ്ധ കടന്നുചെല്ലുന്നു. നിരകൾ കേന്ദ്രീ

കൃതമാകുന്ന സ്ഥാനത്തേക്ക് സ്വാഭാവികമായി ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ക്യാമറ പകർത്തിയെടുക്കുന്ന നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളെ സജീവമാക്കി മാറ്റുന്ന ഘടകമാണ് ചലനം. ഒരു ഫ്രെയിമിനകത്ത് വസ്തുക്കൾക്ക് ചലിക്കാവുന്ന ദിശകൾ തഥ, ദ എന്നീ മൂന്ന് വിഭാഗങ്ങളാണ്. ഒരു ദൃശ്യവസ്തു ത അക്ഷത്തിൽ ചലിക്കുമ്പോൾ അത് മുന്നോട്ടും പുറത്തോട്ടുമുള്ള ചലനത്തെ പകർത്തേ ിവരുമ്പോൾ കോണോടുകോൺ ദിശയിലുള്ള സംരചനയാണുത്തമം. ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള ചലനങ്ങളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ വേഗതയും നാടകീയതയുമു ാക്കുന്നത് ദ അക്ഷത്തിൽ ലെൻസിന് നേരെ നടത്തുന്ന ചലനമാണ്. ഈ ചലനത്തിൽ കാഴ്ചക്കാരന്റെ കൗതുകം പെട്ടെന്ന് ഉയരുന്നതിനോടൊപ്പംതന്നെ ചലനവേഗത കൂടുതലനുസരിച്ച് ആകാംക്ഷയുമേറുന്നു. ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ വേഗം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന മറ്റൊരു പ്രധാനചലനം ഥ അക്ഷത്തിൽ മുകളിൽ ഇടത്തേ കോണിൽ നിന്നും അക്ഷത്തിൽ വലത്തേ കോണിലേക്ക് നീളുന്ന ചലനമാണ്.

ഫ്രെയിമിനകത്തെ പ്രതിബിംബങ്ങൾക്ക് ആഴവും പൊലിമയും വികാരവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘടകമാണ് അതിലെ വെളിച്ചത്തിന്റെയും വർണത്തിന്റെയും വിന്യാസം. ഫ്രെയിമിന്റെ അടിയിലായി ദൃശ്യത്തിലെ വെളിച്ചം കുറഞ്ഞ ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിന്റെ പ്രതലം വരുന്ന വിധത്തിൽ ഘടകങ്ങളെ സംവിധാനം ചെയ്ത് പ്രധാന ദൃശ്യവസ്തുവിനെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കി മാറ്റാം. ദൃശ്യത്തിൽ പതിയുന്ന തീക്ഷ്ണമായ സൂര്യവെളിച്ചത്തെപ്പോലും സമർത്ഥമായ ടോണിങ്ങിലൂടെ മെരുക്കിയെടുക്കാം. ഫ്രെയിമുകൾക്ക് വൈകാരികത നൽകുന്നതിൽ പങ്കുവഹിക്കുന്നത് നിറങ്ങൾ ആണ്. ടോണിങ്ങിൽ, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെയും ദൃശ്യവസ്തുക്കളുടെയും നിറങ്ങളിൽ പൊരുത്തമു ായിരിക്കാം. സംരചനയിൽ ടോണിന്റെ പ്രാധാന്യം വിവിധ വലിപ്പത്തിലും വീക്ഷണകോണിലും പകർത്തിയെടുക്കുന്ന ഒരു ക്രമണികയിലെ ഷോട്ടുകളിലെല്ലാം ഒരു നിലയിലുള്ള ടോൺ ഉ ായിരിക്കണമെന്നതാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നത്ര ത്രിമാനതയും ആഴവും തോന്നിപ്പിക്കുന്നിടത്താണ് സംരചനയുടെ വിജയം. മാസ്സിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ത്രിമാനതയും ആഴവും ഉ ാക്കാൻ കഴിയും. വിവിധ മാസ്സുകളെ ഫ്രെയിമിൽ പ്രത്യേകസ്ഥാനത്ത് നിരത്തി ദൃശ്യത്തിൽ ആഴമു ാക്കാം. ലെൻസിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം എന്നിവയിലൂടെയാണ് ഈ ദൃശ്യഭ്രമം ഉ ാക്കേ ത്. കടൽക്കരയിൽ തനിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരാളുടെ ദൃശ്യം ആഴമില്ലാത്തതും പരന്നതുമാണ്. എന്നാൽ ഫ്രെയിമിന്റെ അരികിലായിവരുന്ന ഒരു വള്ളത്തിന്റെയോ മറ്റേതെങ്കിലും വസ്തുവിന്റെയോ ചെറിയ ഭാഗമുൾപ്പെടുത്തുന്നതോടെ ഈ ആളിന്റെ ആപേക്ഷികദൂരം വ്യക്തമാക്കാൻ കഴിയും. ദൃശ്യത്തിനകത്തായി നേർവരകൾ പോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന കെട്ടിടങ്ങളോ മറ്റു വസ്തുക്കളോ ഉൾപ്പെട്ടു വരുമ്പോൾ അവയെ സംരചനയ്ക്ക് ആഴവും ത്രിമാനതയും തോന്നിപ്പിക്കാം. ക്യാമറക്ക് അകലെയായി വരുന്ന വസ്തുക്കൾ വലിപ്പം കുറച്ച് ഉ ാക്കി നിരത്തിവയ്ക്കുന്ന രീതിയാണിത്. വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിറത്തിന്റെയും സാന്ദ്രതകളിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ വരുത്തി ആഴവും അകലവും സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ഫ്രെയിമിന്റെ മുകൾഭാഗത്തുള്ള വസ്തുക്കൾ പിന്നിലുള്ളവയേക്കാൾ താരതമ്യേന വെളിച്ചം കുറഞ്ഞതായാൽ ദൃശ്യത്തിൽ ആഴവും അകലവുമു ാകുന്നു. ക്യാമറയിൽ ലെൻസിനുള്ള ഉയരത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യത്തിൽ ചക്രവാളരേഖ കടന്നുവരുന്നത്. ഉദാഹരണമായി ലെൻസിന്റെ ഉയരം 1.5 ആയാൽ ദൃശ്യത്തിനുള്ളിലെ 1.5 മീറ്റർ പൊക്കമുള്ള ഏത് വസ്തുവിനും കുറുകെയായിരിക്കും ചക്രവാളരേഖ കടന്നുവരിക. ക്യാമറ താഴേക്ക് ടിൽട്ടുചെയ്താൽ മറിച്ചും. ചക്രവാളം മുകളിലേക്ക് നീങ്ങുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിനാഴം കുറയുന്നു. ഫ്രെയിമിന് മുന്നിലുള്ള വസ്തുക്കൾക്ക് കൂടുതൽ വലിപ്പവും പ്രാധാന്യവും കിട്ടുന്നു. ചക്രവാളം താഴ്ന്നുവ

രുന്നതോടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ ആഴവും ത്രിമാനതയും കൂടിവരുന്നു. ലെൻസിന്റെ കോൺ, ക്യാമറാസ്ഥാനം, ക്യാമറയുടെ ഉയരം, ടിൽടിങ്ങ് എന്നിവയിലൂടെ വിജയകരമായ മാനങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സംരചനയിലൂടെ കഴിയും.

ദൃശ്യങ്ങളുടെ നൈരന്തര്യം

കാലാകാലങ്ങളിലൂടെ രൂപംകൊ ുകഴിഞ്ഞ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന് വിധേയമായ ഷോട്ടുകളെ യോജിപ്പിക്കാൻ നൈരന്തര്യ (Continuity) ത്തിന് മാത്രമേ കഴിയൂ. ഷോട്ടുകളുടെ തുടർച്ചയിൽ നൈരന്തര്യമെന്ന ഘടകത്തിന് പ്രാധാന്യമേറെയു ്. ചിത്രീകരിക്കുന്ന സമയത്തെ കുറിപ്പുകളും ക്ലാപ്പ്ബോർഡിന്റെ പ്രതിബിംബവുമാണ് ഇതിലെ ഉപാധികൾ. ഷോട്ടുകളെ നിർണയിക്കുമ്പോൾ സമീപ-മധ്യ-വിദൂരദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലെല്ലാം പൊതുവായ ദൃശ്യകോണത്തിന് നൈരന്തര്യമു ാകേ താണ്. ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള വസ്തുക്കളുടെയും എണ്ണം കൂടുന്നതിനനുസരിച്ച് നൈരന്തര്യവും കൂടുന്നു. ഓരോ വസ്തുവിന്റെയും സ്ഥാനത്തിലും ചലനത്തിലും ഒരു ഷോട്ടിലുള്ളതിന്റെ തുടർച്ചയാവണം തൊട്ടടുത്തായി ചേർക്കേ വിവിധഷോട്ടുകളിൽ ഉ ാകേ ത്. ഉദാഹരണമായി മധ്യദൃശ്യത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രം കൈ വലത്തോട്ടു നീട്ടി ചായപ്പാത്രം എടുക്കുമ്പോൾ അടുത്തുവരുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങൾ കൈ ഇടത്തുഭാഗത്തുനിന്നും വലതുവശത്തിരിക്കുന്ന ചായപ്പാത്രത്തിലേക്ക് തന്നെ നീ ുവരണം. നൈരന്തര്യം ഐലൈനിലും പ്രകടമാകുന്നു. ര ോ അതിലധികമോ ആളുകൾ തമ്മിൽ സംസാരിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളിലാണ്അതിന്റെ സാന്നിധ്യമു ാകുന്നത്. ഇതിനെ സാങ്കേതികമായ നോട്ടങ്ങളുടെ അദൃശ്യസങ്കൽപികരേഖയെന്ന് പറയാം. മൂന്നുപേർ പരസ്പരം സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സീൻ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ അത് പകർത്തിയെടുക്കുന്ന എല്ലാ ഷോട്ടുകളിലും ഈ സാങ്കൽപികരേഖ വ്യക്തമായി നിലനിർത്തിയിരിക്കണം. കഥാപാത്രങ്ങളെയും ദൃശ്യവസ്തുക്കളെയും ഫ്രെയിമിനകത്ത് പലയിടത്തായി വിന്യസിക്കുന്ന സ്ഥാനവും അവ തമ്മിലുള്ള ആപേക്ഷികമായ അകലവും അവയുടെ ചലനവും അടുത്തുവരേ ഷോട്ടുകളാൽ മാറാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കേ താണ്. അഭിനയത്തിൽ ഷോട്ടുകളിലുടനീളം നൈരന്തര്യം നിലനിർത്തണം. മുഖത്തെ ഭാവം, കൈകാലുകളുടെ ഇളക്കം, ശരീരചലനം എന്നിവയിലൊക്കെ ഒന്നിന്റെ തുടർച്ചയായി പിന്നീടുവരുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ വ്യക്തമായ നൈരന്തര്യം ഉ ായിരിക്കും. ദൃശ്യത്തിൽ പൊതുവായി വരുന്ന പശ്ചാത്തലം രൂപത്തിലും വർണത്തിലുമെല്ലാം തൊട്ടടുത്തുവരേ ഷോട്ടുകളിൽ ഒരേ രീതിയിലായിരിക്കണം. വേഷത്തിലും നൈരന്തര്യത്തിലും ഘടകത്തിന് സ്ഥാനമു ്. വിവിധ ഷോട്ടുകളിൽ സ്ഥല-കാല-സമയബന്ധക്രമം അനുസരിച്ച് സ്ഥിരസ്വഭാവം പ്രകടമാക്കേ ഒന്നാണ് പ്രകാശവിന്യാസത്തിലെ നൈരന്തര്യം. ശബ്ദപഥത്തിലും നൈരന്തര്യം ഉ ാക്കേ താണ്.

തിരക്കഥയുടെ ശൈലീഭേദങ്ങൾ

തിരക്കഥയാണ് സിനിമയുടെ നട്ടെല്ല്. തിരക്കഥാരചന ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയവും ശ്രമകരവുമായ ഘട്ടമാണ്. ഛായാഗ്രഹണം, ചിത്രസന്നിവേശം തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികവിദ്യകളിലൂടെ മാത്രമേ തിരക്കഥക്ക് നിലനിൽപ്പുള്ളൂ. ശക്തമായ പ്രമേയവും കെട്ടുറപ്പുള്ള തിരക്കഥയും സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങൾ ആണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിലെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസൂചനയും ദൃശ്യസമ്പന്നതയും തിരക്കഥയുടെ പ്രത്യേകതകൾ ആണ്. കേവലാഖ്യാനത്തിന്റെയും പുനരാഖ്യാനത്തി

ന്റെയും ര ് വഴികൾ തിരക്കഥക്കു ്. വാക്കുകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു സാഹിത്യകൃതിക്ക്, ദൃശ്യങ്ങളുടെ താളാത്മകതയിലൂടെയും നൈരന്തര്യത്തിലൂടെയും സംവേദനക്ഷമത കൽപിച്ചുകൊടുക്കുന്ന രൂപപരിണാമപ്രക്രിയയാണ് പുനരാഖ്യാനത്തിന്റേത്. സത്യജിത്റായുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. പുനരാഖ്യാനത്തിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻ നൂതനമായ ക ത്തലുകൾക്ക് ശ്രമിക്കുന്നു. ഷേക്സ്പിയറുടെ "മാക്ബെത്തിന്", കുറോസോവ പുനർവ്യാഖ്യാനം നൽകിയപ്പോൾ "ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ്" (രക്ത സിംഹാസനം) എന്ന വിഖ്യാതചലച്ചിത്രം ജനിച്ചു.

തികച്ചും കേവലാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിയാണ് എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾക്കുള്ളത്. ഉത്തമമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു തിരക്കഥയിൽ കഥാപാത്രാവിഷ്കരണത്തോടൊപ്പം കഥാപശ്ചാത്തലം, സംഭവഗതികൾ എന്നിവ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ സമന്വയിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥക്ക് ദൃശ്യനോവലുകളുടെ രൂപം നൽകുകയെന്ന പരീക്ഷണം നടത്തിയ ര ് എഴുത്തുകാരാണ് ആർതർമില്ലറും ഏലിയാകസാനും. സാങ്കേതികമായ നിബന്ധനകളും നിർദ്ദേശങ്ങളും വ്യംഗ്യഭംഗി ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് അവർ നോവലിലും തിരക്കഥക്കുമിടയിൽ നിന്നുകൊ ്ടെഴുതി. എവിടെത്തുടങ്ങണം എന്നന്വേഷിക്കുന്ന ഫ്രെയിമിനും സ്വാഭാവികമായി അവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനും ഇടയിലെ ചില ബിംബങ്ങളുടെ ഭാഷയും വാക്കുകളുടെ ബോധാബോധതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവുമാണ് തിരക്കഥകളെ മഹത്തരമാക്കുന്നത്. ക്രമപ്പെടുത്തുന്ന കാഴ്ചയുടെയും വാക്കുകളുടെയും ധന്യതയാണ് തിരക്കഥ. പ്രമേയത്തിന്റെ ചൈതന്യവും ആഴവും ക റിയുന്നതാവണം തിരക്കഥ. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സവിശേഷമാനം കൊടുക്കാൻ കഴിയണം. സംസാരിക്കുമ്പോൾ വാക്കുകൾക്കിടയിലെ ചെറിയ വിടവുകളിലൂടെയും സംസാരിക്കുക എന്നത് തിരക്കഥയെഴുതുമ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കേ കാര്യങ്ങൾ ആണ്. തിരശ്ശീലക്കപ്പുറത്തെ ലോകത്തെക്കുറിച്ച് വിഭാവനം ചെയ്യാൻ പ്രേക്ഷകന് പ്രേരകമായിത്തീരുന്ന അവസ്ഥയിലാണ് തിരക്കഥാകാരന്റെ ശൈലി തിരിച്ചറിയുന്നത്. കഥാപാത്രചലനം, സംഭാഷണം, രംഗസജ്ജീകരണം, വേഷവിധാനം, പശ്ചാത്തലസംഗീതസൂചനകൾ എന്നീ വിശദാംശങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. രംഗം, വേഷം, അഭിനയം, സംഭാഷണം എന്നിവയുടെ നൈരന്തര്യം കാത്തുസൂക്ഷിക്കാൻ തിരക്കഥക്ക് കഴിയുന്നു. ഷോട്ടുകളായി വേർതിരിക്കപ്പെട്ടതും ഷോട്ടുകളായി വേർതിരിക്കപ്പെടാത്തതുമായ ര ു തരം തിരക്കഥാരീതികൾ തന്നെയു ്. കുറോസോവയുടെ "റാഷമോൺ" എന്ന സിനിമയുടെ തിരക്കഥ, ഷോട്ടുകളായി തിരിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒന്നാണ്. തിരക്കഥ ഇങ്ങനെ തുടങ്ങുന്നു.[7] പന്ത്ര ാം നൂറ്റാ ിലെ ക്ഷാമവും ആഭ്യന്തരയുദ്ധങ്ങളും കൊ ് നാശോന്മുഖമായ ടോക്യോനഗരം. ജീർണ്ണിച്ചുതുടങ്ങിയ "റാഷമോൺ" എന്ന നഗരകവാടം. കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴ, നിലത്തു മഴവെള്ളം കെട്ടിക്കിടക്കുന്നു. എങ്ങും മഴയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രം. മഴ നനയാതിരിക്കാനായി ര ് മനുഷ്യർ, കവാടത്തിന് താഴെ അഭയം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരാൾ ഒരു മരംവെട്ടുകാരനും, അപരൻ പുരോഹിതനുമാണ്. മരംവെട്ടുകാരൻ: "എനിക്കൊന്നും മനസ്സിലാകുന്നില്ല, ഒരു പിടിയും കിട്ടുന്നില്ല; പുരോഹിതൻ മരംവെട്ടുകാരനെ ഒന്നുനോക്കി, വീ ും ഇരുവരും മഴപെയ്യുന്നത് നോക്കിയിരിപ്പായി. മഴവെള്ളം ശക്തിയായി തെറിപ്പിച്ച് സാധാരണക്കാരനായ ഒരാൾ, കവാടത്തിന് നേർക്കോടിവരുന്നു. പെട്ടെന്ന് ഭയങ്കരമായ ഒരിടിവെട്ടി" ഇവിടെ തിരക്കഥാഭാഗം ഷോട്ടുകളായി തിരിച്ചിട്ടില്ല. ലൂയിബുനുവലിന്റെ "വിറിഡിയാന" എന്ന സിനിമയുടെ

7 വിജയകൃഷ്ണൻ, *വിശ്വോത്തരതിരക്കഥകൾ* (ഹരിതംബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2003) പു. 202

തിരക്കഥയിലെ ഷോട്ടുകൾ അക്കമിട്ട് വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. 76. വാതിൽപ്പുറം: ഉദ്യാനം, രാത്രി, ജനറൽഷോട്ട്.

റീത്ത, മരത്തിൽ നിന്ന് ഊർന്ന് നിലത്തേക്ക് ചാടുന്നു. തന്റെ അമ്മ തൊഴുത്തിൽ നിന്ന് വരുന്നത് അവൾ കാണുന്നു. അമ്മയുടെ അടുത്തേക്കോടുന്നു.

റെമോന: ഡോൺജെയിം ആ സ്ത്രീയെ ചുംബിച്ചു

77. ഉൾവശം; ഡോണാ എൻവിറായുടെ മുറി. സായാഹ്നം. ക്ലോസ്സപ്പിൽ നിന്ന് മീഡിയം ലോംഗ്ഷോട്ടിലേക്ക് പാൻ ചെയ്യുന്നു.

78. ഉൾവശം; ഇടനാഴി. സായാഹ്നം. ജനറൽഷോട്ട്.

ശബ്ദം, സംഭാഷണം.

നോവലിൽ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങളെയും കഥാവസ്തുവിനെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നത് ക്രിയകളിലൂടെയും വികാരങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയുമാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ സാന്നിധ്യം പല നോവലുകളെയും മികവുറ്റ സൃഷ്ടികളാക്കുന്നു . ശബ്ദങ്ങളിൽ സൂക്ഷ്മമായ ശ്രദ്ധപുലർത്തുന്ന സാഹിത്യകാരനായിരുന്നു ടോൾസ്റ്റോയ്. 'അന്നാകരനീന'യുടെ ഒരു സവിശേഷത അതിലെ അതിശയിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദപഥം തന്നെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവലോകം ചിത്രീകരിക്കാൻ, ടോൾസ്റ്റോയ്, ശബ്ദങ്ങളെ വളരെയധികം അവലംബിക്കുന്നു . അദ്ദേഹത്തിന്റെ "ഫാദർസെർജിയസ്" എന്ന നീ കഥയിലെ രംഗം ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിശുദ്ധനായ പാതിരിയെ പ്രലോഭിപ്പിച്ചു വീഴ്ത്തുമെന്ന് വാതുവെച്ച് ഒരു സ്ത്രീ കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴയത്താണ് പാതിരിയുടെ ഗുഹയിൽ അഭയം തേടിയിട്ടെന്നപോലെ എത്തുന്നത്. പാപചിന്തയുമായുള്ള സംഘർഷത്തിനിടക്ക്, പാതിരി അവളെ അയാളുടെ നിയന്ത്രണത്തിന് അതീതമായി അറിഞ്ഞുകൊ ിരുന്നത് നേർത്ത കുറെ ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയാണ്. "പക്ഷെ, എല്ലാം അയാൾ കേട്ടിരുന്നു. അവൾ, വസ്ത്രം ഞൊറിയുമ്പോഴുള്ള പട്ടിന്റെ മർമരം, വൈക്കോൽ വിരിച്ചിട്ട് അയാളുടെ കിടക്കയിൽ അവളുടെ നഗ്നപാദങ്ങൾ പതിച്ചപ്പോഴുയർന്ന ശബ്ദം. എല്ലാം അയാൾ കേട്ടിരുന്നു." ടോൾസ്റ്റോയികൃതികളിലെ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ശബ്ദബിംബസമാനമായൊരു സ്ഥാനമു . ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ശബ്ദപഥത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം തിരിച്ചറിയാവുന്നതാണ്. 'പാവവീട്' എന്ന നാടകത്തിലെ നായികയായ നോറ, ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിച്ച് വീട്ടിൽ നിന്ന് പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ അയാളുടെ മുഖത്ത് വാതിൽ വലിച്ചടച്ചതായും അതിന്റെ ശബ്ദം യൂറോപ്പാകെ പ്രകമ്പനം കൊള്ളുന്നതായും പറയാറു . ഓനീലിന്റെ പ്രശസ്തമായ 'എംപറർ ജോൺസ്' എന്ന നാടകത്തിലുടനീളം മുഴങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്ന ചെയുടെ ശബ്ദം നാടകീയമായ പ്രശസ്തിക്ക് മേൻമ കൂട്ടുന്നുവെന്ന് ചലച്ചിത്രനിരൂപകനായ ഐ. ഷൺമുഖദാസ് "സിനിമയുടെ വഴിയിൽ" എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടു .[8]

ശബ്ദപഥം സിനിമയിൽ.

---

8 ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ* (കറന്റ്ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1990), പു. 147.

സിനിമ സംസാരിച്ചുതുടങ്ങിയത് 1927 ൽ 'ജാസ്സിംഗർ' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ആണ്. യാന്ത്രികമായി ആർജ്ജിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദത്തിന്റെ ആലേഖനപ്രത്യാഖ്യാനസങ്കേതം കേവലമൊരു ശാസ്ത്രീയ നേട്ടമെന്ന നിലയിൽനിന്നുയർന്ന് ദൃശ്യപഥത്തെപ്പോലെ ഒതുക്കവും വഴക്കവുമുള്ള ഒരു കലോപാധിയായി മാറി. സംഭാഷണങ്ങൾ, സംഗീതം, സാമാന്യശബ്ദങ്ങൾ ഇവ ഒറ്റക്കോ ഒത്തുചേർന്നോ സിനിമയുടെ ശബ്ദപഥം ഉ ാകുന്നു. പ്രമേയാവിഷ്കരണം സാധിക്കുന്നത് വാക്കുകളിലൂടെയോ ദൃശ്യോപാധികളിലൂടെയോ ആണ്. ദൃശ്യവുമായുള്ള ബന്ധത്തെ ആസ്പദമാക്കി ശബ്ദങ്ങളെ സയോഗമെന്നും അയോഗമെന്നും ര ായിത്തിരിക്കാം. ദൃശ്യത്തിലുള്ള വസ്തുവോ, കഥാപാത്രമോ പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതാണ് സയോഗശബ്ദങ്ങൾ. അയോഗശബ്ദങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യവസ്തുവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമു ാവില്ല. ശബ്ദപ്രയോഗത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ ചിത്രസന്നിവേശസിദ്ധാന്തം പ്രസക്തമാണ്. ആന്തരികവും ഘടനാപരവുമായ വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവങ്ങളുള്ള ര ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമ്മേളനം ഘടകദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മൂന്നാമതൊരു അർത്ഥത്തിന്റെ ഉദയം കുറിക്കുന്നു. അയോഗശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തിലാണ് ഉത്തമമായ സിനിമാത്മകസിദ്ധികൾ കൈവരുത്താൻ കഴിയുന്നത് എന്ന് പുഡോവ്കിൻ ഉദാഹരിക്കുന്നു.[9] തെരുവിൽ നിന്നുയരുന്ന ഒരു കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ കേട്ട് നാം പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നു. അടുത്തുകാണുന്നത് വാഹനങ്ങൾ ഇരച്ചു പായുന്ന തെരുവിന്റെ ദൃശ്യമാണ്. വാഹനങ്ങളുടെ ശബ്ദങ്ങളെ മുക്കിക്കൊ ് കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ ഉയർന്നു കേൾക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തിൽ നാം കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമായൊന്നും തന്നെ നേരിട്ടുബന്ധമില്ലാത്ത ഒരു ശബ്ദം (അയോഗശബ്ദം-കുട്ടിയുടെ കരച്ചിൽ) വാഹനഗതാഗതത്തിന്റെ സയോഗശബ്ദത്തെ നിരാകരിച്ചു കൊ ് പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ദൃശ്യബിംബത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പുതിയൊരു മൊ ാഷ്ഘടകമായി ശബ്ദത്തെ കൈകാര്യം ചെയ്താൽ ആത്മപ്രകാശത്തിനുള്ള കൂടുതൽ ശക്തമായ ഒരു ഉപാധിയാവും അത്.

എല്ലാ ശബ്ദത്തിനും തനതായ സ്ഥലനിബന്ധിയായ സ്വഭാവമു ്. ഒരേ ശബ്ദം ചെറിയ മുറിയിലും വിശാലമായ ഹാളിലും വനത്തിലും കടലിലും വ്യത്യസ്തമായി മുഴങ്ങുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ സവിശേഷത വിദഗ്ദ്ധമായും കലാത്മകമായും സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. ദൃശ്യതലത്തിന് ഒരു മൂന്നാംമാനം സൃഷ്ടിക്കാൻ ശബ്ദത്തിന് കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രമേയചിഹ്നങ്ങൾ ആയി ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. തുറസ്സായ പ്രദേശങ്ങളിലൂടെ കടന്നു പോകുന്ന തീവ ി പെട്ടെന്ന് തുരങ്കത്തിലൂടെ ഓടിക്കൊ ിരിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വരുന്ന മാറ്റം സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിന് പലപ്പോഴും കാരണമാകാറു ്. ദൂരവും പ്രതലവും മറ്റുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് എന്തെല്ലാം വൈവിധ്യമാർന്ന രീതിയിലാണ് സിനിമയുടെ ശബ്ദപഥത്തിൽ മഴ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. "പഥേർപാഞ്ചാലി" യിൽ ദുർഗയുടെ മരണസമയത്ത് സ്ഥലയാഥാർത്ഥ്യവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ട യഥാതഥമായ ശബ്ദങ്ങൾ ആണ് റായ് ഉപയോഗിച്ചത്. കാറ്റത്ത്, വാതിൽ ഇളക്കിക്കൊ ിരിക്കുന്നതിന്റെയും മഴയുടെയും മറ്റും ശബ്ദങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാവതലം തീക്ഷ്ണമാക്കാനും നിയന്ത്രിക്കുവാനും പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ഭൂതകാലത്തിന് അതിന്റേതായ ശബ്ദങ്ങളുള്ളതുപോലെ വർത്തമാനകാലത്തിന് അതിന്റേതായ ശബ്ദങ്ങളു ്. പഴയകാലത്തിന്റെ തടവുകാരായ വ്യക്തികളുടെ ജീവിതാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'എലിപ്പ

---

9 V.I. Pudovkin, *Film technique and film acting* (May Flower, London. 1958), p. 36.

ത്തായ'മെന്ന സിനിമയിലെ (അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ) മരംകൊ ുള്ള വാതിൽ തുറക്കുകയും അടക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴുള്ള കരച്ചിൽശബ്ദം പഴയകാലത്തിന്റേതാണ് പഴയകാലത്തിന്റെ മറ്റൊരു ശബ്ദം പഴയ ഘടികാരങ്ങളുടേതാണ്.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്ന് ആത്മനിഷ്ഠമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നത് ചിത്രീകരിക്കാനും ശബ്ദം സഹായകമാകാറു ് കുറസോവയും "ഡോഡെസ്കെഡാൻ" എന്ന ചിത്രത്തിൽ മന്ദബുദ്ധിയായ ബാലൻ ട്രോളിയോടിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുമ്പോൾ പെട്ടെന്ന് ബാലന്റെ മൂകാഭിനയദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ മോട്ടോറിന്റെയും മണിയുടെയും ശബ്ദം മുഴങ്ങിത്തുടങ്ങുന്നു.

ശബ്ദം: ദൃശ്യബാഹ്യവും ദൃശ്യനിബന്ധിയും.

സിനിമയിൽ ദൃശ്യബാഹ്യശബ്ദവും ദൃശ്യനിബന്ധിയായ ശബ്ദമു ്. ഫിലിമിൽ കാണുന്ന കാര്യങ്ങളും, കേൾക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടാണ് ദൃശ്യബാഹ്യശബ്ദമെന്ന് നിർവ്വചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദൃശ്യത്തിന് ഒരു ദ്വന്ദ്വശക്തിയായിരിക്കണം ശബ്ദം. ദൃശ്യതലത്തിൽ ഉറവിടം കാണിച്ചുകൊ ുപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് ദൃശ്യനിബന്ധിയായ ശബ്ദം ആടിക്കൊ ിരിക്കുന്ന വലിയ പള്ളിമണിയുടെ ദൃശ്യത്തോട്, മണിമുഴക്കത്തിന്റെ ദൃശ്യം ചേർക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിൽ മണിയുടെ വലിപ്പവും അത് പകർത്തിയ ക്യാമറാ ക്കോണും അതിന്റെ വർണവും പശ്ചാത്തലവും മണിമുഴക്കത്തിന്റെ അനുഭവവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ പുതിയ അനുഭവത്തിന്റെ സമഗ്രത ലഭിക്കുന്നു.

ശബ്ദം, നാടകീയമായ അനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യാനേറെ സഹായിക്കുന്നു ്. ഷാജി എൻ. കരുൺ സംവിധാനം ചെയ്ത "പിറവി" യിൽ ഐ.ജി.യുടെ ഓഫീസിൽ വെച്ച് രഘുവിന്റെ അച്ഛൻ കോണിപ്പടികളിറങ്ങുമ്പോൾ നമ്മുടെ കാതുകളിൽ വീഴുന്ന പാദപതനശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഈ സ്വഭാവമു ്. തീവ ിയും കുതിരക്കുളമ്പടിയും പെരുമ്പറയും കാറ്റും ഇടിമുഴക്കവും പലപ്പോഴും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഐതിഹാസികതയുടെ പ്രതീതിയാണ്.

ദൃശ്യബാഹ്യവും ദൃശ്യനിബന്ധിയുമായ ശബ്ദങ്ങൾ ഇടകലർത്തി ദൃശ്യതലത്തെ ഉയർന്ന തലത്തിലേക്ക് നയിക്കാവുന്നതാണ്. അടൂരിന്റെ "മതിലുകളിൽ" ശബ്ദപഥത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ എടുത്തുപറയാവുന്നതാണ്. ബഷീർ, തടവറക്കു മുന്നിലായി പനിനീർച്ചെടി നടുന്ന രംഗത്തിൽ മണ്ണിൽ കൈക്കോട്ടുകൾ വീഴുന്നതിന്റെയും വെള്ളത്തിന്റെയും മറ്റും ശബ്ദങ്ങൾ സംഗീതം ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്, ദൃശ്യത്തിന് പ്രത്യേകമായി ഒരു ഊന്നൽ നൽകുന്നു ്.

സിനിമയിൽ ശബ്ദം പ്രധാനമായും അഞ്ചുതരത്തിലാണ്. സംഭാഷണം, സംഗീതം, യാദൃശ്ചികശബ്ദങ്ങൾ, സൗ ് ഇഫക്ടുകൾ, നിശ്ശബ്ദത എന്നിവയാണ്. ശബ്ദത്തിലെ ഘടകങ്ങൾ മൂന്നാണ്. സംഭാഷണം, സംഗീതം, മറ്റു ശബ്ദങ്ങൾ, ഒരു പ്രത്യേകഫലം ഉ ാക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സവിശേഷശബ്ദങ്ങളാണ് 'സൗ ് ഇഫക്ട്'. 'മേഘദാക്കാതാരാ' യിൽ ഘട്ടക്ക് ആവർത്തിച്ചുപയോഗിച്ച ചാട്ടയുടെ ശബ്ദം സൗ ് ഇഫക്ടിന്റെ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്താം.

സിനിമയിലെ സംഭാഷണം.

സിനിമയിലൊരു നടൻ അഭിനയിക്കുകയല്ല ചെയ്യേ ത്, മറിച്ച് അയാൾ അവിടെ പെരുമാറുകയാണ് വേ തെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. ഇതുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ട് സിനിമയിലെ സംഭാഷണം കൂടുതൽ സ്വാഭാവികമായും യാഥാർത്ഥ്യവും ആകണം. "പിറവി"യിൽ ഒരിക്കലും വരാത്ത മകനുവേ ി കാത്തിരിക്കുന്ന അച്ഛന്റെ ദുഃഖമാണ് പ്രമേയം. ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ മകൾ ചോദിച്ചുപോകുന്നു. "അച്ഛനെന്താണിങ്ങനെ കാത്തിരിക്കുന്നതെന്ന്?" അച്ഛൻ പൊട്ടിത്തെറിക്കുകയാണ് "അവനെ ഇങ്ങനെ കാത്തിരിക്കാനല്ലെങ്കിൽ പിന്നെയെന്തിനാണ് ഞാനവന്റെ അച്ഛനായത്?" എന്ന് തുടങ്ങുന്ന സംഭാഷണം ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാത്തിരിപ്പിന്റെ പ്രമേയത്തെ തീക്ഷ്ണമായി നിർവ്വചിക്കുന്നു ്. ഒരു പ്രത്യേക പ്രദേശത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷമുയർത്താനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലം വ്യക്തമാക്കാനും സംഭാഷണത്തിന് കഴിവു ്. സംഭാഷണത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ ആയാണ് ഡയറിക്കുറിപ്പുകളും എഴുത്തുകളും സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എഴുത്ത് വായിക്കുന്നത് പുതുമയാർന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗം 'പിറവി' എന്ന സിനിമയിലു ്. എന്നെന്നേക്കുമായി അപ്രത്യക്ഷനാകുംമുമ്പ് രഘു എഴുതി വച്ചിരുന്ന കത്ത് ഹോസ്റ്റൽ മുറിയിലെത്തിയ സഹോദരി കയ്യിലെടുക്കുന്നു. ആദ്യം സഹോദരന്റെ ശബ്ദത്തിൽ തന്നെ എഴുത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം നാം കേൾക്കുന്നു. പിന്നീട് എഴുത്ത് വായിക്കുന്ന സഹോദരിയുടെ ശബ്ദത്തിൽ കേൾക്കുന്നു. ര ാമത്തെ വായനയുടെ അനുഭവത്തിന് തീക്ഷ്ണതയേറും.

സംഗീതം

സിനിമയിലെ ശബ്ദഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് സംഗീതം. - ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സൗന്ദര്യം വർധിപ്പിക്കാൻ സംഗീതത്തിന് കഴിയുമെന്ന് മങ്കടരവിവർമ്മ തന്റെ "ചിത്രം ചലച്ചിത്രം" എന്ന കൃതിയിൽ വിശദമാക്കുന്നു ്.[10] സംഗീതം ചേർത്തു കാണുന്ന തീനാളത്തിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിന് കൂടുതൽ സൗന്ദര്യമു ന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മഴ പെയ്തതുക ് സന്തോഷിക്കുന്ന കർഷകരുടെ അവസ്ഥ ചിത്രീകരിച്ച രംഗത്തിന് സംഗീതം ചേർത്തപ്പോൾ കൂടുതൽ ജീവൻ കൈവന്നതായി രവിവർമ്മ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്. അർത്ഥത്തിന്റെ തലത്തിൽനിന്നും അമൂർത്തതയുടെ തലത്തിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ ഉയർത്താൻ നിശ്ശബ്ദതക്ക് കഴിവു ്. 'ചാപ്ലിനെ' പ്പോലെയുള്ള ഒരു കലാകാരനിൽ നിശ്ശബ്ദതയും നൃത്തവും അമൂർത്തതയുടെ ഘടകങ്ങളെങ്കിൽ, 'അരവിന്ദനി'ൽ അവ നിശ്ശബ്ദതയും സംഗീതവുമാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങളെപ്പോലെ, നിശ്ശബ്ദതയുടെ ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങളും സവിശേഷ പരിഗണനയർഹിക്കുന്നു.

വർണം: നോവലിലും സിനിമയിലും

പ്രമേയതലത്തെ വികസിപ്പിക്കാനും കഥാഗതിയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഭാവതലങ്ങൾ പരിപൂർണമാക്കാനും വർണങ്ങൾ നോവലിൽ സഹായകമായി മാറുന്നു ്. നോവലിലെ പശ്ചാത്തലപ്രകൃതി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ വർണപദ്ധതിയുടെ ഔചിത്യബോധം നോവലിസ്റ്റിനെ സഹായിക്കുന്നു ്. നോവലിലെ നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് പരിപൂർണതയേകാൻ ഇതിന് കാര്യമായ പങ്കു ്. ചുവപ്പും വെളുപ്പും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യാത്മകബന്ധത്തിലൂടെ വികസിച്ചുവരുന്ന ഒരു പ്രമേയതലം

---

[10] മങ്കടരവിവർമ്മ, *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം* (കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1980), പു. 50.

തോമസ്ഹാർഡിയുടെ "ടെസ്സ്" എന്ന നോവലിലു ്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ "ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക "ത്തിൽ മഞ്ഞനിറം, പച്ചനിറം എന്നിവ പ്രമേയത്തിന് ഭാവം പകരാൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്.

വർണങ്ങളുടെ സംഘർഷം

വസ്തുതകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലെന്നപോലെ പകർത്തിക്കാട്ടാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണ് സിനിമയുടെ സവിശേഷത. വസ്തുതകൾക്ക്, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പൂർണത നൽകാനുള്ള കഴിവ് വർണത്തിനു ്. ഇരുളും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന് കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും വലിയ പ്രാധാന്യം കിട്ടിയപ്പോൾ, വർണചിത്രങ്ങളിൽ വർണങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന് സാധ്യതയേറി.[11] ആന്ദ്രേവയ്ദയുടെ "വാഗ്ദത്തഭൂമി"യിൽ ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു മുഹൂർത്തത്തിന് പശ്ചാത്തലം തുണിമില്ലാണ്. പെട്ടെന്നൊരപകടം സംഭവിച്ച് തൊഴിലാളികളുടെ ചോര, നെയ്തുകൊ ിരിക്കുന്ന തുണിയിലേക്ക് ചുവന്ന വൃത്തങ്ങളായി ചീറ്റിത്തെറിക്കുന്നു. ചോരയുടെ ചുവപ്പ് നാടകീയതയുടെ മൂഹൂർത്തം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സനൂസിയുടെ 'കോൺസ്റ്റൻസ്' എന്ന സിനിമയിൽ നീലയുടെയും ചുവപ്പിന്റെയും വർണഭേദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതും ഭൂമിശാസ്ത്രത്തിലും കാലാവസ്ഥയിലും യൂറോപ്പും ഇന്ത്യയും തമ്മിൽ പ്രകടമാക്കുന്ന വൈജാത്യം എടുത്തുകാണിക്കാൻ കൂടിയാണ്. ബെർഗ്മാന്റെ 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' ഒരു ചുവന്ന ചിത്രമാണ്. ഈ സിനിമയിലെ പ്രമേയങ്ങളായ വിശ്വാസനഷ്ടം, ആത്മനിന്ദ, രതി എന്നിവക്കെല്ലാം ചുവപ്പു നിറത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ ഊന്നൽ കിട്ടുന്നു ്.

നാടകീയമായ ഉപയോഗം

വർണ്ണത്തിന് നാടകീയമായ പ്രസക്തി കൈവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നിരവധിയു ്. വിശദാംശങ്ങളിൽ അതീവശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിട്ടുള്ള 'അന്നാകരനീന'യിൽ നിന്നൊരു രംഗം. റെയിൽപാളത്തിനരികിൽ ആത്മഹത്യക്ക് തയ്യാറായി നിൽക്കുന്ന അന്ന, നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്ന തീവ ിയുടെ മൂന്നാമത്തെ ബോഗിക്ക് കീഴിൽ ചാടാൻ മുന്നോട്ടാഞ്ഞ അവൾക്ക്, ചാടാൻനേരത്ത് കൈയിലെ ചുവന്ന സഞ്ചി തടസ്സമാവുന്നു., അത് വലിച്ചെറിഞ്ഞ്, പിന്നീടവൾ തീവ ിക്ക് കീഴിൽ ചാടുന്നു. ചുവന്ന സഞ്ചിയുമായി അന്നയെ നോവലിസ്റ്റ്, നേരത്തെ ബന്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. അന്നയുടെ ആത്മഹത്യക്ക് മുന്നോടിയായി ബോധപൂർവ്വം ടോൾസ്റ്റോയി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചുവപ്പിന്റെ ഈ ഘടകം നാടകീയപ്രാധാന്യം നേടുന്നു ്.

പ്രകൃതിയിലെ വർണങ്ങളിൽനിന്ന് സിനിമയിലെ വർണ്ണങ്ങൾക്കുള്ള വ്യതിയാനമാണ് പ്രേക്ഷകന് കൂടുതൽ അനുഭവസമ്പന്നത നൽകുക. വർണം അമൂർത്തതക്കുള്ള ഒരു ഉപാധിയായി സ്വീകരിച്ചിട്ടു ്. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ" എന്ന സിനിമയിൽ മാഹിയുടെ ഭൂതകാലമൊരുക്കാൻ ഇളംമഞ്ഞ നിറത്തിന്റെ പ്രകടസാന്നിധ്യം ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. പ്രതീകാത്മകവർണങ്ങളാൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന പ്രമേയത്തിൽ അഭിനയംകൊ ് സാധിക്കുന്ന ഭാവാവിഷ്കാരത്തെ വർണം കൊ ് കൂടുതൽ തീക്ഷ്ണമാക്കാവുന്നതാണ്.

ഇരുളും വെളിച്ചവും

---

11 ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, സിനിമയുടെ വഴിയിൽ (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1990) പു. 119.

നോവലിന്റെ ഘടനയിൽ ഇരുളും വെളിച്ചവും ഇടകലർന്ന് പ്രതിപാദനം നിർവഹിച്ചുപോരാറു ്. ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണമായി, പ്രമേയതലത്തിൽ തന്നെ ഇരുളും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം അവതരിപ്പിക്കുന്ന നോവലാണ് ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ "ഇവാൻഇല്ലിച്ചിന്റെ മരണം". നായകന്റെ ആസന്നമരണചിന്തകളിൽ ഇരുട്ടിന്റെ കനത്ത ഭാവതലം അവസാനഭാഗത്ത് രൂക്ഷമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇരുളിന്റെ തുരങ്കദൃശ്യത്തിന് പകരം കറുത്ത ചാക്കിനകത്ത് പെട്ട് പിടയുന്ന മനുഷ്യാവസ്ഥയെ ടോൾസ്റ്റോയി ചിത്രീകരിക്കുന്നു ്. മരണത്തിന്റെ തൊട്ടടുത്ത് എത്തിയപ്പോൾ വെളിച്ചം കാണുന്നു ്. തുരങ്കത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന തീവ ്ി, പെട്ടെന്ന് വെളിച്ചത്തിലേക്ക് വന്നെത്തുന്ന ദൃശ്യസമാനതയു ്ിതിന്. 'അന്നാകരനീന' യിൽ പ്രോൺസ്കിയുമൊത്ത് അന്ന കടന്നുകളഞ്ഞതിനുശേഷം മകൻ സെര്യോഷ, സ്വപ്നത്തിൽ അമ്മയെ കാണുന്ന സന്ദർഭം. ഈ ദൃശ്യം മെഴുകുതിരിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് "ഞാൻ പ്രാർത്ഥിച്ചതെന്തോ, അത് മെഴുകുതിരിവെളിച്ചമില്ലാതെ കൂടുതൽ നന്നായിക്കാണാനെനിക്ക് കഴിയും" . . . . പരിചാരകൻ മെഴുകുതിരി എടുത്തു മാറ്റി. സെര്യോഷ, അമ്മയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം അറിഞ്ഞു. ഇങ്ങനെ ഇരുളും വെളിച്ചവും ടോൾസ്റ്റോയി നോവലിൽ പകർത്തിയിട്ടു ്.

വെളിച്ചം ചലച്ചിത്രഘടനയിൽ

ദൃശ്യത്തിൽ, വെളിച്ചത്തിന്റെ ഉപയോഗമാണ് എല്ലാം നിശ്ചയിക്കുന്നത്. വെളിച്ചത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവമായതിനാൽ ചിത്രങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രകടമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽ തുടങ്ങാറുള്ളതുപോലെ അത്തരം ദൃശ്യങ്ങളിൽ അവസാനിക്കുന്നതും പതിവാണ്. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ "അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുതയും", ഭരതന്റെ "താഴ്‌വാരവും" പവിത്രന്റെ "ഉപ്പ്" എന്ന സിനിമയും അവസാനിക്കുന്നതും അഗ്നിദൃശ്യങ്ങളിലാണ്. അടൂരിന്റെ "എലിപ്പത്തായ"ത്തിലെ ടോർച്ച്, ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ ജീവിതാവസ്ഥയിലെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഇതുപോലെ ലോഹിതദാസ് സംവിധാനം ചെയ്ത "ഭൂതക്കണ്ണാടി"യിൽ വിദ്യാധരന്റെ സന്തതസഹചാരിയായി കാണിക്കുന്ന ടോർച്ച് ഭയാധിക്യത്തിന്റെ കനത്ത ഭിത്തിയിൽ വെളിച്ചം വിതറുന്നു ്.

പ്രകാശത്തിന്റെ ലോകത്ത്, ഫ്രെയിമിങ്ങിൽ വസ്തുക്കളെ ഒഴിവാക്കാനും, ഇരുളിൽ പുതിയവ സൃഷ്ടിക്കാനുമാണ് സിനിമയിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. ദൃശ്യതലത്തിലെല്ലാം ഇരുൾ വീഴ്ത്തി, കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തുമാത്രം വെളിച്ചംവീഴ്ത്തി ദൃശ്യം ചിത്രീകരിക്കുന്ന സങ്കേതം നിലവിലു ്. 'ഐവാൻ എന്ന ഭീകരൻ' (ക്മി ഠവല ഠലൃൃശയഹല) എന്ന സിനിമയിൽ നിഴലുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ശൈലിയാണ് ഐസൻസ്റ്റീൻ പിന്തുടർന്നിട്ടുള്ളത്. ഭൂഗോളവും, അതിന് മുന്നിലിരിക്കുന്ന ഐവാനും, നീ ്വലിയ നിഴലുകളായി ചുമരിൽ വീണുകിടക്കുന്ന ദൃശ്യം ഈ സിനിമയിലു ്. എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമകളിൽ നിഴലുകൾക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകാറു ്. 'അശ്വത്ഥാമാവ്' എന്ന സിനിമയിൽ, കുളത്തിന് ചുറ്റുമുള്ള കൊച്ചുകൊച്ചു ചെരാതുകളിൽനിന്നുള്ള നാളങ്ങളും ജലപ്പരപ്പിൽ പതിയുന്നവയുടെ എണ്ണമറ്റ പ്രതിഫലനങ്ങളും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യം സ്വപ്നസമാനമായിരിക്കുന്നു.

വസ്തുക്കളെ കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ട രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ വശങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള പ്രകാശവിതരണമാണ് അനുയോജ്യം. ആഴത്തിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാൻ, പിറകിൽ നിന്നുള്ള പ്രകാശവിതരണം സഹായിക്കുന്നു. എങ്ങനെയാണ് ഛായാഗ്രാഹകൻ അയാളുടെ വിളക്കുകൾ വെക്കുന്നത്, എവിടെയാണ്

നിഴലുകളുടെ സ്ഥാനം നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്, പുറംവാതിലിൽ സൂര്യനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ക്യാമറ പ്രതിഷ്ഠി ക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ് എന്നെല്ലാം അനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യസ്വഭാവം പ്രകടമാകുന്നതെന്ന് റുഡോൾഫ് അൺഹീം, "ഫിലിം ആസ് ആർട്സ്" എന്ന കൃതിയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു .[12] പ്രകാശവിതരണം കൂടുതലാ യാൽ ദൃശ്യത്തിന് അയഥാർത്ഥസ്വഭാവം കൈവരും. വെളിപാടുകൾ, സ്മരണകൾ എന്നിവ ചിത്രീകരി ക്കാൻ ഇതാണ് അനുയോജ്യം. മുകളിൽ നിന്നുള്ള പ്രകാശവിതരണം, മുഖങ്ങൾക്ക് പവിത്രതയുടെയോ, ആത്മീയതയുടെയോ പരിവേഷം നൽകുന്നു. താഴെ നിന്നുള്ള പ്രകാശവിതരണം അസ്വസ്ഥതയുടെ ഭാവ ങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പിന്നിൽനിന്നുള്ള പ്രകാശവിതരണം വസ്തുവിനെ കൂടുതൽ ആദർശവത്കരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

നോവലിലെ കാലസങ്കൽപം

കാലമെന്നാൽ നിരന്തരചലനമാണ്. ആകസ്മികസംഭവങ്ങളുടെ അനന്തതയായി കാണുകയും മനുഷ്യജീവിതം കാലത്തിന്റെ ക്രമരഹിതമായ അവസ്ഥയുമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കാലദർശനത്തിന് വ്യാപ്തിയേറുന്നു. നോവൽ, അനുഭവങ്ങളെ അതിന്റെ ദൈർഘ്യതയിൽ ആവിഷ്കരി ക്കുന്ന കലാരൂപമാണ്. സമയവർണനാപരമായ രൂപതന്ത്രം ആണ് നോവലിന്റേത്.

നോവലിലെ കാലത്തിന് വ്യക്തമായ ദിശയു ്. നോവലിൽ ഒരു ബിന്ദുവിൽനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്ന ജീവിതം മറ്റൊരു ബിന്ദുവിൽ ചെന്നുചേരുന്നു. ര ു ബിന്ദുക്കളും അവയുടെ മധ്യവും ഉൾപ്പെട്ട കാലത്തി ലാണ് മനുഷ്യജീവിതം. കാലത്തിനകത്ത് നടക്കുന്ന ക്രിയാസംഭവങ്ങളാണ് നോവലിന്റെ അസംസ്കൃത വിഭ വങ്ങൾ. നാടകീയനിഷ്ഠമായ നോവലിന്റെ സഞ്ചാരപഥം കാലമാണ്. മാറ്റം വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീ കരിക്കേ ത് കാലപശ്ചാത്തലത്തിൽ ആണെന്ന് എഡ്വിൻമുയിർ തന്റെ 'സ്ട്രക്ചർ ഓഫ് ദി നോവലി'ൽ വിവരിക്കുന്നു.[13]

സംഭവങ്ങളുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾക്ക് കാലത്തിന്റെ സഹായം ആവശ്യമു ്. പ്രത്യേക കാലഘ ട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്ന കാലഘട്ടനോവലുകളാണ് സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടേത്. തകഴിയുടെ 'ഏണിപ്പടികൾ', ആനന്ദിന്റെ 'ആൾക്കൂട്ടം' എന്നിവയും ഇത്തരം നോവലുകൾ ആണ്. കാലത്തിന്റെ അവി രുദ്ധപ്രവാഹത്തെ പകർത്തുന്ന നോവലുകൾ ആണ് 'ക്രോണിക്കിൾ നോവലുകൾ'. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'യുദ്ധവും സമാധാനവും' ഇതിന് ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ബോധധാരാനോവലുകളിൽ കാലം മനസ്സിലാണ് പ്രതി ഫലിക്കുക. 'യുളിസ്സസ്സി'ൽ ഒരു മനുഷ്യമനസ്സിൽ ഒരു ദിവസം കടന്നുപോകുന്ന കാര്യങ്ങൾ ആണ് ആവി ഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. നോവലിൽ, കാലം വർത്തമാനമായി നീളുന്നുവെന്ന പ്രതീതിയു ാകാം. മുന്നോട്ടുപോ കാതെ സമയം നിന്നിടത്തുനിന്ന് കറങ്ങാം. അപ്പോൾ സമയം വർത്തമാനമാകുന്നു. സമയം കഴിയുന്നു, എങ്കിലും കഴിയുന്നില്ല. ഇത്തരം കാലസങ്കൽപങ്ങൾക്ക് ആധാരം മനസ്സാണ്.

---

[12] Rudolph Arheim, *Film as Art* (University of California press, Berkeley and Losangels, 1957), p. 27.

[13] Edwin Muir, *The structure of the Novel* (Allied publishers Ltd, Bombay, 1966), p.18.

കാലം ഇതിവൃത്തവികാസത്തിന് സഹായകമായി ഭവിക്കാറു ്. 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ കാലം ജീവിത പ്രക്രിയകൾക്കെല്ലാം കാരണമായി നിൽക്കുന്ന മുഖ്യനടനാണ്. ഇത്തരം കാലമാണ് നിർവാഹകകാലം. ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ തീരുമാനം പ്രത്യാഘാതങ്ങൾക്ക് കാരണമായിത്തീരുന്നതിന്റെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് നിർവ്വാഹകകാലമാണ്. ഇവിടെ ചിന്നനെ ഇംഗ്ലീഷ് പഠിപ്പിക്കണമെന്ന മാധവന്റെ തീരുമാനമാണ് പ്രത്യാഘാതങ്ങൾ ഉ ാക്കുന്നത്. പഞ്ചുമേനോൻ, വൃത്താകാരമായ കാലത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഇതിനാലാണ് കാലം മാറിയിട്ടും അയാളുടെ മനസ്സ് മാറാതെ നിൽക്കുന്നത്. വർത്തമാന കാലത്തിന്റെ അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള പ്രധാന കാലതന്ത്രം, സംഭാഷണം സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതാണ്. "ഇന്ദുലേഖ" തുടങ്ങുന്നത് തന്നെ സംഭാഷണപ്രധാനമായ മുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെയാണ്.

തകഴിയുടെ കൃതികളിൽ കാലദർശനം ഒരു പ്രാവശ്യം മാത്രം മിന്നൽവേഗത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. 'ചെമ്മീനിൽ' തകഴിയുടെ ബാഹ്യകാലദർശനം മഹാ കാലദർശനമായിരുന്നു. സകലതിനെയും കശാപ്പുചെയ്യുന്ന കാലം, കടലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ബഷീറിന്റെ 'ബാല്യകാലസഖി'യിൽ ആന്തരികകാലമാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ആന്തരികകാലം, ബാഹ്യകാലം പോലെ നോവലിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ അനുഭവമാകുന്നില്ല. മജീദിന്റെയും സുഹ്റയുടെയും ജീവിതം പടിപടിയായി തകരുന്നു. ഇത് "ബാല്യകാലസഖി'യിലെ വിങ്ങുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. വേദനയിലേക്ക് പുരോഗമിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ കടന്നുപോകുന്ന അനുഭവങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

നോവലിൽ, ക്രിയാകാലം കുറക്കുകയും അതിന്റെ പുറത്തുള്ള സംഭവങ്ങളെ കഥാപാത്രസ്മൃതികളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി അവലംബിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നോവലിലെ കാലമെന്നത് കേവലം ഘടികാരത്തിന്റെയും കല റിന്റെയും പ്രശ്നമല്ല. അതൊരു വൈകാരികഘടകമാണ്. 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു' എന്ന നോവലിൽ കാലത്തെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്ന വാചകമു ്. 'കൈത്ത യിലെ വാച്ചിന്റെ അലാറം ശബ്ദിച്ചു. മണി അഞ്ചരയായിരിക്കുന്നു.'[14] ഘടികാരസമയത്തിലുള്ള വിശ്വാസമാണ് ഈ പ്രസ്താവനയിൽ കാണുന്നത്. എന്നാൽ 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും' എന്ന നോവലിൽ എത്തുമ്പോൾ ഘടികാരത്തിലുള്ള ഈ വിശ്വാസം നഷ്ടപ്പെടുന്നു. മുകുന്ദൻ എഴുതുന്നു[15] '. . . അവൾ ആദിത്യന്റെ കൈത്ത യിലെ വാച്ച് കൗതുകത്തോടെ നോക്കി, ഇതെന്തിനാണ്?' വളയാണോ?

ഇത് സമയമറിയാനുള്ളതാണ്.

സമയം..... അതെന്താണ്?

ഈ ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം പറയാൻ ആദിത്യന് കഴിഞ്ഞില്ല. സമയം എന്ന് വച്ചാൽ എന്താണ്? ആദിത്യൻ സ്വയം ചോദിച്ചു.

ആദ്യനോവലുകളിലെ കാലാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു അനുഭവം മുകുന്ദൻ പുതിയ നോവലിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഘടികാരസമയത്തെ അവഗണിക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ രേഖീയ

---

14 എം. മുകുന്ദൻ, *ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു* (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1990) പു. 46.

15 ബബബബബബബബ, *ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003), പു. 32.

സ്വഭാവത്തെ പൂർണമായും തകർക്കുന്നു. ഒരു നിമിഷത്തെ, അടുത്ത നിമിഷം പിന്തുടരുമെന്ന് തീർച്ചപറ യാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥവരുന്നു. ആദിത്യൻ, കഴിഞ്ഞുപോയ നൂറ്റാ ുകളിലേക്ക് യാത്രചെയ്യുന്ന തായി നോവലിസ്റ്റ് ഭാവനചെയ്യുന്നു. കാലത്തിന്റെ ഒരൊററബിന്ദുവിൽ സങ്കൽപിച്ചുകൊ ് ഘടികാരസൂ ചികളുടെയും അനന്തമായ കാലദൈർഘ്യത്തിന്റെയും യുക്തിയെ ഒരുപോലെ തകർക്കുന്നു. ഭൂതകാല സംഭവങ്ങൾ വർത്തമാനകാലത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന കല മുകുന്ദൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

സ്ഥലപരമായ ഉപയോഗം

സ്ഥലത്തിന്റെ പ്രാഥമികലക്ഷ്യം നോവലിലെ സംഭവങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാവുന്ന ഒരു പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയെന്നതാണ്. സ്ഥലം ഇത്തിരിവട്ടമാകാം, വിശാലമാകാം, ഒന്നിലധികം ഇടം ഉൾക്കൊ ള്ളുന്നതാകാം. ചിലപ്പോൾ യഥാർത്ഥ സ്ഥലമാകാം, ഒന്നിലധികം ഇടം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാകാം. ചിലപ്പോൾ യഥാർത്ഥസ്ഥലമാവാം. തകഴിയുടെ 'തോട്ടിയുടെ മകനി'ലെ ആലപ്പുഴ നിലവിലുള്ള സ്ഥലമാണ്. കഥാപാത്ര നിഷ്ഠനോവലിന്റെ സഞ്ചാരപഥം സ്ഥലമാണ്. സ്ഥലം മാറുമ്പോൾ കഥാപാത്രശൈലി മാറുന്നു.

സ്ഥലം നോവലിസ്റ്റുകൾക്ക് ഒരു പശ്ചാത്തലമാണ്. ചിലർക്ക് കഥാസംഭവങ്ങൾ പോലെ പ്രധാനപ്പെട്ട തും. വില്യംഫോക്നർ തന്റെ നോവലുകളിൽ 'യാക്നാപട്ടാഹാ' എന്ന കാൽപനികസ്ഥലത്തെ സൃഷ്ടിച്ചു. ഷോളോഖോവിന്റെ ഡോൺനദി ഒഴുകുന്ന തടത്തിന് സ്വന്തമായ ജീവനു ്. നോവലിസ്റ്റുകൾ, തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണത്തിന് അനുസൃതമായി സ്ഥലത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാടിന്റെ 'നാടൻപ്രേമത്തി'ൽ സ്ഥലത്തെ (മുക്കം) നിറം പിടിപ്പിച്ചാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ 'വിഷകന്യ ക'യിൽ വയനാട്ടിലെ കന്നിമണ്ണിനെ യഥാതഥം വരച്ചുകാട്ടിയിരിക്കുന്നു.

തകഴിക്ക് കുട്ടനാട് (ചെമ്മീൻ, ര ിടങ്ങഴി, എണിപ്പടികൾ). എം. ടിക്ക് കൂടല്ലൂർ (അസുരവിത്ത്), എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാടിന് അതിരാണിപ്പാടം എന്നിവയിലെല്ലാം ഈ നോവലിസ്റ്റുകൾ തങ്ങളുടെ ജന്മദേശ വുമായി കഥാപാത്രത്തെയും കഥാഗാത്രത്തെയും ബന്ധപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

സിനിമയിലെ സ്ഥലം

സിനിമയിലെ സ്ഥലം, ചിത്രസംയോജനപ്രക്രിയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. പ്രമേയമാണ് അടി സ്ഥാനപരമായി ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ സ്വത്വം നിർണയിക്കുന്നത്. ഓരോ സ്ഥലത്തിനും അതിന്റേ തായ ശബ്ദങ്ങൾ ഉള്ളതുപോലെ ഓരോ ശബ്ദത്തിനും അതിന്റേതായ സ്ഥലസ്വഭാവങ്ങളു ്. സ്ഥലകാല ങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ബോധം അധികം അവതരിപ്പിക്കുന്നതും മിസെൻസീനാണ്. എന്നാൽ മൊ ാഷിൽ, വ്യതി രിക്തമായ സ്ഥലകാലങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് മറ്റൊരാശയം സൃഷ്ടിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ര ് തരം വിഭ ജനങ്ങളിവിടെയു ്. (1) കാലത്തിന്റെ അമൂർത്താവസ്ഥയിൽ (2) സ്ഥലത്തിന്റെ മൂർത്തമായ അവസ്ഥ യിൽ. കാഴ്ചയുടെ സ്ഥലത്തെയും ഉപരിതലത്തെയും 24 ഫ്രെയിമുകൾ ആയി വിഭജിക്കുന്നു. ഈ വിഭ ജനപ്രക്രിയക്ക് സമാന്തരമായാണ് കാഴ്ചയുടെ സ്ഥലവും സമയവും ക്യാമറ എന്ന യന്ത്രത്തിനകത്തേക്ക് രേഖപ്പെടുന്നത്. മൂർത്തമായ സ്ഥലം എന്ന ദൃശ്യഘടകത്തെ വിഭജിക്കുകയോ അഴിച്ചു പണിയുകയോ ചെയ്യാൻ സിനിമയിൽ പരിധികളില്ല. എങ്കിലും ഛായാഗ്രാഹകൻ ക്യാമറാകോണുകൾ കൊ ും, ചിത്ര സംയോജകൻ സമയമാത്രകൾകൊ ും നടത്തുന്ന വിഭജനങ്ങളെ സ്ഥലത്തിൽ നടക്കുന്ന മൂല്യവിഭജന

മായി കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ദൃശ്യവും കൃത്യമായ അതിരുകൾ ഉള്ള ഒരു കാഴ്ചയാണ്. ഈ കാഴ്ചയുടെ നാലാമത്തെ അതിരാണ് സമയം. സിനിമാറ്റിക്സ്ഥലത്തിന്റെ ഉപയോഗം സത്ജിത്റായിയുടെ 'അപൂർസൻസാറിൽ' സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് പ്രകടമാണ്. ചിത്രാവസാനരംഗത്ത് തന്നോടടുപ്പം കാട്ടാത്ത മകൻ കാജലിനെ മുത്തച്ഛന്റെ അടുത്തുതന്നെ വിട്ട്, അപു ഏകാകിയായി യാത്ര തിരിക്കുന്നു. വീട്ടിൽനിന്ന് പുറത്ത് വന്ന് അയാൾ നടന്നുനീങ്ങുകയാണ്. പെട്ടെന്ന് വെറുതെ തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിന്റെ അറ്റത്തായി അകലെ കുട്ടി വന്നുനിൽക്കുന്നു. പിന്തുടരുന്ന മകൻ, അച്ഛൻ തിരിഞ്ഞുനോക്കുമ്പോഴെല്ലാം അച്ഛൻ നടത്തം നിറുത്തുന്നു. ഒടുവിൽ അവർ തമ്മിലുള്ള ദൂരം ഇല്ലാതാകുകയും അച്ഛനും മകനും ഒരുമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അച്ഛനും മകനും തമ്മിലുള്ള സൗഹൃദം സ്ഥാപിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് സ്ഥലത്തിന്റെ സമർത്ഥമായ ഉപയോഗം വഴി റായ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

സിനിമയിലെ കാലം

സിനിമയിൽ സാങ്കേതികമായി പറഞ്ഞാൽ വർത്തമാനകാലമാണ്. അതായത് ഭൂതം, വർത്തമാനം, ഭാവി, ഭ്രമാത്മകം എന്നിവയെല്ലാം അപ്പോൾ നടക്കുന്നതുപോലെ. ഒരേ സമയത്തു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളായാൽപോലും സീക്വൻസുകളിലൂടെയല്ലാതെ, ഒന്നിനുപുറകെ മറ്റൊന്നായി ക്രിയാംശം അവതരിപ്പിക്കാനാവില്ല. കടന്നുപോകുന്ന കാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താത്ത ഒരു സിനിമയുമില്ല.

വ്യത്യസ്തമായ കാലയളവുകളിലൂടെ ചെറുതും വലുതുമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ ചിത്രസംയോജനത്തിലൂടെ ചേർക്കാവുന്നതാണ്. ഷോട്ടുകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന കാലമാണ് സിനിമയിലെ താളം. കാലത്തിന്റെ സങ്കേതമായ മൊ ാഷ് ഉപയോഗിച്ച് സ്ഥലപരമായ പ്രതീതിയു ാക്കാമെന്നതിനാൽ സിനിമ, സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ കലയായി മാറുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലം സിനിമാറ്റിക്കാലമാണ്. ഒരു നിശ്ചിത കാലപരിധിക്കുള്ളിൽ കാണിച്ചുതീർക്കേ താണ് സിനിമയിലെ പ്രതിപാദ്യം. സിനിമയിൽ കാലത്തെ നീട്ടാനും ചുരുക്കാനും കഴിയും. ഭൂതവും ഭാവിയും വർത്തമാനവുമെല്ലാം ഇടചേർന്ന ഇഴകളായി ഭവിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സർഗാത്മകാവതരണത്തിന് മൊ ാഷ് സഹായിക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യം, വ്യത്യസ്തമായ ഒരു തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുംപോലെ വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സിനിമാറ്റിക്സമയവും മൊ ാഷിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു പ്രത്യേകാശയത്തെ ആവർത്തിച്ച് നേടാവുന്ന നാടകീയത സിനിമയിൽ പ്രധാനമാണ്. ഈ രീതിയെ 'ഡബ്ബിൾബ്ലോ' എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഈ തന്ത്രത്തിലൂടെ സീക്വൻസിൽ സിനിമാറ്റിക്സമയത്തെ യഥാർത്ഥസമയത്തേക്കാൾ സുദീർഘമാകുന്നു. 'പൊട്ടംകിനി'ൽ പടവുകളിറങ്ങിയോടുന്ന ജനക്കൂട്ടദൃശ്യം ഉച്ചസ്ഥായിലെത്തുമ്പോൾ പിഞ്ചുകുഞ്ഞിനെയേന്തിയ കൈവ ിയുടെ ദൃശ്യവും കാണിക്കുന്നു . 'വിരേ ാട്ടം' എന്ന ക്രിയാംശത്തെ ഒരേ സമയത്ത് ഒന്നിച്ച് കൊ ുവരികയും ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പടവുകളിറങ്ങി ഓടുന്ന ആ വ ി വികാരതീക്ഷ്ണതയോടെ കൂടുതൽ ഉയർന്ന ഒരു തലത്തിൽ ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതേ ക്രിയാംശത്തെ കൂടുതൽ കേന്ദ്രീകൃതമായ രീതിയിൽ ആവർത്തിക്കുന്നു ര ാം ഘട്ടത്തിൽ. അങ്ങനെ അടിസ്ഥാനപ്രമേയം ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. സമീപദൃശ്യം, അർധസമീപദൃശ്യം, ദൂരദൃശ്യം എന്നിവ മുറിച്ചു ചേർക്കുമ്പോൾ ആഴത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്ത തലത്തിന്റെയും പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കാനാവുന്നു. മൊ ാഷ് രീതി, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കിയെടുത്തു വൈകാരികവും ദൈഷണികവുമായി അവയെ

ഉയർന്നതലത്തിൽ പുന:സംഘടിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു ആഖ്യാനശൃംഖലക്കിടക്കുതന്നെ വിവിധ കാലങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ ചേർക്കാൻ കഴിയും. ഒരേ സമയത്ത് വിവിധ സ്ഥലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ 'ക്രോസ്കട്ടിങ്ങ് സങ്കേതമുപയോഗിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. 'ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ജനനം' എന്ന സിനിമയിൽ ക്രോസ്കട്ടിംഗ്സങ്കേതം ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ ഗ്രിഫിത്തിന് പ്രചോദനം നൽകിയത്, ചാൾസ്ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകൾ ആണ്. കാലം കടന്നുപോകുന്നു എന്നത് ദൃശ്യാസ്തമയത്തിലൂടെയും ദൃശ്യോദയത്തിലൂടെയും ഡിസ്സോൾവിലൂടെയും തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാം. 'ഇപ്പോൾ മറ്റൊരിടത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവം' ക്രോസ്കട്ടിംഗിലൂടെ തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. 'ചെമ്മീൻ' എന്ന നോവലിൽ പ്രത്യേക പ്രതിപാദനത്താൽ കാലം മരവിച്ചുനിൽക്കുന്ന രീതിയാണുള്ളത്. എന്നാലും പാരലൽ ആക്ഷൻരീതി മൂലം ഇതേ പേരിലുള്ള സിനിമയിൽ കാലപ്രവാഹം സുഗമമാണ്.

സമാനതകൾ, വ്യത്യാസങ്ങൾ

സിനിമയിൽ, വികാരം മുറ്റിയ രംഗങ്ങളിൽ നടൻമാരുടെ മുഖം സമീപദൃശ്യത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച് സൂക്ഷ്മഭാവഭേദങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെ വാക്കുകളിലൂടെ മനസ്സിന്റെ സമീപദൃശ്യം നോവലിസ്റ്റ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. അതിവേഗത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതിനെ അപഗ്രഥിക്കാൻ സിനിമയിൽ മന്ദചലനരീതി അവലംബിക്കുന്നു. നോവലിലെ സംഭവങ്ങൾ വ്യക്തമായ കാലപരിധിക്കുള്ളിൽ നടക്കുന്നവയാണ്. മനസ്സ്, കാലത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതത്തിനോ, നാഴികമണിയുടെ യാന്ത്രികമായ പോക്കിനോ, വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നില്ല. ഇതിൽനിന്നും പൊയ്പ്പോയ ഇന്നലെകളിലേക്കും വരാനിരിക്കുന്ന നാളെകളിലേക്കും അത് യഥേഷ്ടം സഞ്ചരിക്കുന്നു. സമയത്തെയും സ്ഥലത്തെയും ചുരുക്കുകയും വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്നത് ഷോട്ടുകളുടെ സങ്കലനവിധംകൊ ് സിനിമയിൽ സാധിക്കുന്നു. പ്രത്യക്ഷലോകത്തിൽ ഒരുവിധത്തിലും മനോമണ്ഡലത്തിൽ വേറൊരുവിധത്തിലും നിലകൊള്ളുന്നു. ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് എത്തിച്ച് സ്ഥലത്തെ ചുരുക്കാൻ കഴിയുന്നു. സിനിമ, കാലത്തിന്റെ വേഗത കൂട്ടുകയും കുറക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിലപ്പോൾ പിടിച്ച് നിർത്താറുമു ്.

ര ്തരത്തിൽ കാലം പ്രയോഗത്തിലെത്തുന്നു. ഒന്ന്: കഥ നടന്നകാലം, മറ്റൊന്ന് കഥപറയുന്ന കാലം. കഥ നടന്ന യഥാർഥകാലം ഹ്രസ്വമാക്കാൻ ര ് മാധ്യമങ്ങൾക്കും കഴിവു ്. 'സിറ്റിസൺകെയ്ൻ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ കഥാകാലം ഉദാഹരണമാണ്. ചാൾസ്ഫോസ്റ്റർകെയ്ൻ എന്ന കഥാനായകനും ഭാര്യ എമിലിയുമായുള്ള ബന്ധത്തിലെ വിള്ളലുകൾ രേഖപ്പെടുത്താൻ ഏതാനും ഷോട്ടുകൾ മാത്രമേ 'ഓർസൺവെൽസ് ഉപയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ. പ്രഭാതഭക്ഷണമേശയിലെ കുറെ ഷോട്ടുകൾ വേഗതയോടെ മൊ ാഷിലൂടെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഷോട്ടുകൾ മാറിമറിയുന്നതനുസരിച്ച് അവർക്ക് പ്രായം കൂടുകയും, അവർ തമ്മിലുള്ള അകലം വർധിക്കുകയും മേശപോലും വിസ്താരമുള്ളതാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ ഓർസൺവെൽസ്, നീ ഒരു കാലത്തെ ഏതാനും നിമിഷങ്ങളിലൊതുക്കുകയാണ്.

നോവലിൽ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം, സ്ഥലത്തിനും ലഭിച്ചെന്ന് വരാം. തകഴിയുടെ നോവലുകളിൽ കുട്ടനാട്, എസ്. കെ.യുടെ നോവലിലെ 'അതിരാണിപ്പാടം', എൻ. പി. മുഹമ്മദിന്റെ 'എണ്ണപ്പാടം' എന്നിവയിൽ സ്ഥലത്തിന് കഥാപാത്രത്തോളം സ്ഥാനം ലഭിച്ചിട്ടു ്. പി. വത്സലയുടെ 'നെല്ല്' എന്ന നോവലിൽ തിരുനെല്ലിക്കാട്ടിലെ ആദിവാസികളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ സ്ഥലാന്തരീക്ഷവുമായി പൊരുത്ത

ഷെടുത്തി വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. സ്ഥലവും കാലവും മനുഷ്യനും മനസ്സിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്. മനസ്സിലെ സ്ഥലത്തിന്റെ രേഖകൾ ഭഗ്നങ്ങളാകാം, ഭാഗികങ്ങളാകാം. അനുവാചകൻ, ഓർമ്മയുടെ പല ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും സ്ഥലത്തെ സ്വരൂപിക്കേ ിവരും. പ്രൂസ്സിന്റെ നോവലിൽ ഫ്രാൻസിലെ നഗരങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു ്. മലയാളത്തിൽ, വിലാസിനിയുടെ 'നിറമുള്ള നിഴലുകളി'ലെ സിംഗപ്പൂർ ഓർമ്മിക്കാവുന്നതാണ്. 'മഞ്ഞി'ൽ, നൈനിറ്റാൾതാഴ്‌വര കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിൽ സ്നേഹത്തിന്റെയും ഏകാന്തതയുടെയും ജൈവസംഗീതം ഉയർത്തുന്നു ്. ഇവയെല്ലാം കഥാന്തരീക്ഷത്തെ പകുത്തെടുക്കുന്ന സ്ഥലവ്യൂഹങ്ങളാണ്. ചില നോവലുകൾ നോവലിസ്റ്റിന്റെ വീക്ഷണത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. ഫോക്നറുടെ പല നോവലുകളിലെയും സ്ഥലചിത്രീകരണം കാൽപനികവും പ്രതീകാത്മകവുമാണ്. കാഫ്കയുടെ 'കാസിൽ' (കോട്ട) യിലെ സ്ഥലവും 'ട്രയലി'ലെ സ്ഥലവും യഥാർത്ഥത്തിൽ കാഫ്കയുടെ ദർശനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ ആണ്.

പോഷകജനത

ഏത് നോവലിലും പേരറിയാവുന്ന ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉ ാകും. പേരുകളില്ലാത്ത മനുഷ്യരുടെ ഒരു സമൂഹം അവരുടെ പിന്നിൽ വർത്തിക്കുന്നു. അവരെ 'പോഷകജനത'യെന്ന് വ്യവഹരിക്കാവുന്നതാണ്. പോഷകജനത കഥാപാത്രത്തെ ബലപ്പെടുത്തുകയും വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ പഞ്ചുമേനോനും സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടും ഇന്ദുലേഖയും ഒരേ സമൂഹത്തിന്റെ മൂന്ന് മുഖങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. ഇവർക്ക് പിന്നിൽ പോഷകജനത കഥയിൽതന്നെയു ്. ഇവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതും പൊതുജനങ്ങളുടെ ധാരണകളായിട്ടാണ്. പഞ്ചുമേനോന്റെയും ഇന്ദുലേഖയുടെയും പക്ഷത്തുള്ള പോഷകജനതകൾ തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലാണ് കഥാസന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജീർണിച്ച വിശ്വാസം പുലർത്തുന്ന പോഷകജനതയുടെ പ്രതിനിധികളാണ് 'ഭ്രഷ്ട്' എന്ന നോവലിൽ ഉള്ളത്. 'ഉമ്മാച്ചു'വിലെ ചരിത്രകാരൻ അഹമ്മദുണ്ണി, കഥയിലെ പോഷകജനതയുടെ മുഖ്യപ്രതിനിധിയാണ്.

നാടകീയനോവലുകളിൽ സ്ഥിരമായ ഒരു പ്രദേശത്ത് കാലത്തിൽകൂടി വികസിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഇത്തരം നോവലുകളിലെ പോഷകജനത, കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന മണ്ഡലത്തിലെ സ്ഥിരം മനുഷ്യരാണ്. നാടകീയനോവലുകളിൽ രംഗവും പോഷകജനതയും നിശ്ചലമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ വളരുന്നു. പീരിയോഡിക്നോവലുകളിൽ സ്ഥലവും കഥാപാത്രങ്ങളും പോഷകജനതയും ഒരു നിശ്ചിതകാലത്തിനുള്ളിൽ വികസിക്കുന്നു. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'യുദ്ധവും സമാധാനവും' ഉദാഹരണമാണ്.

സിനിമയിൽ നായകകഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് കഥാഗതിയെ നീക്കുന്നവർ ആണ് പോഷകജനത. നായകനെ വലയം ചെയ്യുന്ന ഒരുപറ്റം കഥാപാത്രങ്ങൾ നായകന്റെ ക്രിയകളെ നിയന്ത്രിക്കുവാനും ജീവിതപ്രയാണത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ നിലനിറുത്തുവാനും സഹായിക്കുന്നു. കഥാഗതിയുടെ സ്വാഭാവികതക്ക് ഈ ഘടകം ആവശ്യമാണ്. മുഖ്യധാരാസിനിമകളിൽ നായകനെ നയിക്കുന്ന പോഷകജനതയുടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിനെ വലയം ചെയ്യുന്ന മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒരു നീ നിര തന്നെയു ്. 'ഭൂതക്കണ്ണാടി'യിൽ വിദ്യാധരന്റെ മനോനിലയുടെ ആഴമളക്കുന്നത് പോഷകജനതയുടെ സഹായത്തോടെയാണ്. 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിൽ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന് ചുറ്റുമുള്ള പോഷകജനത, സിനിമയുടെ പ്രമേയത്തിന്

മിഴിവ് നൽകുന്നു ്. നോവലിലും സിനിമയിലും അടിസ്ഥാനപ്രമേയത്തിന്റെ നന്മയും തിന്മയും വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത് പലപ്പോഴും പോഷകജനതയിലൂടെയാണ്.

യാഥാർത്ഥ്യം: നോവലിലും സിനിമയിലും

പ്രത്യക്ഷവത്കരണത്തിന്റെ സാധ്യത നോവലിലേറെ പ്രസക്തമാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങളുമായുള്ള ഗാഢബന്ധമാണ് നോവലുകളെ യഥാതഥമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളിൽ സുപ്രധാനം. കഥക്ക് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ഉ ാക്കണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയു ാകണം. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാ ിലെ യൂറോപ്യൻനോവലിലാണ് റിയലിസം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ യഥാർത്ഥചിത്രം ആ നോവലുകളിലൊക്കെയും കാണാം. നഗരത്തിന്റെയും തെരുവുകളുടെയും ചേരിപ്രദേശങ്ങളുടെയുമൊക്കെ ദീർഘവർണനകൾ, ധനികദരിദ്ര ജീവിതചിത്രങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അത്തരം നോവലുകളിൽ ദർശിക്കാം. യഥാർത്ഥജീവിതം അങ്ങനെതന്നെ പകർത്തുക അസാധ്യമാണ്. അയഥാർത്ഥമെന്ന് തോന്നുന്ന വിഭവങ്ങളെ ഒഴിവാക്കുകയും തങ്ങൾ ജീവിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിന്റെ സാമൂഹിക സാമ്പത്തികരാഷ്ട്രീയയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ എടുത്തുകാണിക്കുകയുമാണ് റിയലിസ്റ്റുനോവലിസ്റ്റുകൾ ചെയ്യുന്നത്. മലയാളത്തിൽ തകഴി, കേശവദേവ്, എന്നീ നോവലിസ്റ്റുകൾ റിയലിസത്തെ പിന്തുടർന്നവരിൽ പ്രമുഖരാണ്. ക്രിയകൾ, വാക്കുകളുടെ ബഹുമുഖസാധ്യതയിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ നോവലിന് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിന്റെ ഇഴയടുപ്പം കൂടുന്നു.

സിനിമാസങ്കേതസ്വാധീനത

നോവൽകാരൻമാർക്ക്, സിനിമ അതിന്റെ വരവോട്കൂടി തന്നെ വെല്ലുവിളിയായിരുന്നു. റിയലിസ്റ്റിക്നോവലു ായി പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയ ശേഷമാണ് ക്യാമറ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തെരുവിലെയോ ചന്തസ്ഥലത്തേയോ ഗൃഹാന്തർഭാഗങ്ങളിലേയോ ജീവിതരംഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ ബൽസാക്, ഫ്ളോബർ, ടോൾസ്റ്റോയി തുടങ്ങിയവരുടെ വിവരണരീതിക്ക് സിനിമയുടെ ക്യാമറ ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതിയോട് സാദൃശ്യമു ്. ചന്തുമേനോനും സി.വി. രാമൻപിള്ളയുമൊന്നും സിനിമകളെഴുതിയവരല്ലെങ്കിലും, അവരുടെ നോവലുകളിലെ ചില വർണനകളും പാത്രാവതരണവും ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനരീതി പ്രതിഫലിച്ചുകാണാം. രാമൻമേനോനുള്ള കത്തുമായി പൂഞ്ചോലക്കര എടത്തിലേക്ക് വരുന്ന ശങ്കരൻ ആദ്യം പാടത്തിന്റെ മറുകരയിലുള്ള എടത്തിന്റെ ഒന്നാകെയുള്ള രൂപം കാണുന്നു. പിന്നീടയാൾ നടന്നടുക്കുമ്പോൾ വിശദമായി ഓരോ വസ്തുതയും കണ്ണിൽപ്പെടുന്നു. . . . . പടിവാതിൽക്കൽക്കൂടി അതികലശലായ ഒരു വെളിച്ചം പുറത്തേക്ക് ചാടുന്നത് ക ു. ക്ഷണേന ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ, വെള്ളിക്ക് സമാനമായി മിന്നുന്ന ദീർഘമായ ത ിൻമേൽ തൂങ്ങി സ്വർണ്ണപ്രഭമായി തിളങ്ങുന്ന ഓടുകൊ ് വാർക്കപ്പെട്ട ത ാടുകൂടി ഒരു കുത്തുവിളക്കിൽ ഏകദേശം പന്തംപോലെ അഗ്നി ഉജ്ജ്വലിച്ചുകത്തുന്ന വെളിച്ചത്തോടെ പടിയിറങ്ങുന്നതു ക ു . . . .തുടർന്ന് അച്ഛന്റെ രൂപവിശേഷങ്ങളെല്ലാം വിവരിക്കുന്നു. ഈ വർണനയിൽ ലോങ്ങ്ഷോട്ട്, ക്യാമറയുടെ മുമ്പോട്ടുള്ള നീക്കത്തിലൂടെ പകർത്തുന്ന മീഡിയം ഷോട്ടുകൾ, ക്യാമറ ആ നിലയിൽ ഉറപ്പിച്ച് ഇടംവലം തിരിച്ചുകൊ ുള്ള ചിത്രങ്ങൾ, സമീപദൃശ്യചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ ഗ്രന്ഥകാരൻ അറിയാതെ തന്നെ കൈക്കൊ ിരിക്കുന്നു. ശങ്കരന്റെ കണ്ണ് ക്യാമറക്കണ്ണായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഹെന്റിജയിംസിന്റെ നോവലുകളിലും ക്യാമറയുടെ സ്വാധീനശക്തിയു

്. ഹെന്റിജെയിംസിന്റെ 'അംബാസഡർ' എന്ന നോവലിലെ വീക്ഷണവ്യതിയാനങ്ങൾ സിനിമാസങ്കേതത്തോട് അടുത്താതാണെന്ന് പ്രൊ: എം. അച്യുതൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു ്.[16] സ്തെർതർ, മരിയയുടെ മുഖവും, മരിയാ സ്റ്റെർതറുടെ മുഖവും സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയറിയുന്നു. ഈ ഭിന്നവീക്ഷണകോണങ്ങൾ ര ് വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകൾ ആണ്. വീക്ഷണകോണങ്ങളുടെയും സജ്ജീകൃതരംഗങ്ങളുടെയും വൈവിധ്യബാഹുല്യങ്ങളാൽ ജെയിംസ്ജോയിസ്സിന്റെ 'യൂളിസ്സസ്സ്' ആദ്യന്തം സിനിമാസങ്കേതത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വൃത്താന്തപത്രത്തിന്റെ ഓഫീസ്പ്രവർത്തനരംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നിടത്ത് ജോയ്സ്, 'റെക്കോർഡ് - ക്യാമറ' സമ്പ്രദായം ഉപയോഗിച്ചു.

സിനിമയിലെയും നോവലിലെയും യാഥാർത്ഥ്യപ്രകാശനത്തിൽ വ്യത്യാസമു ്. തിരശ്ശീലയിൽ മൂർത്തയാഥാർത്ഥ്യം പ്രത്യക്ഷവത്താകുന്നു. സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസം സ്വീകരിക്കുന്ന നോവലിസ്റ്റുകൾ, സാഹചര്യത്തിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന ശക്തികളെ എടുത്തുകാണിക്കുകയും അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. റിയലിസ്റ്റിക്നോവലുകളിൽ സ്ഥലത്തിന്റെ ബാഹ്യഭാവങ്ങൾ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രിയനിഷ്ഠമായ ഭാവത്തെ സമർത്ഥമായി പകർത്താൻ റിയലിസ്റ്റിക്ശൈലി പ്രയോജനപ്പെടുന്നു. റൊമാന്റിക്സങ്കേതത്തിൽ, ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്ക് വിഷയീഭവിക്കുന്ന ലോകം മനസ്സിൽ പതിയും. മനസ്സിനെ ഉണർത്തും. ബാഹ്യലോകത്തെ ആദർശവത്കരിക്കുകയും വൈകാരികമാക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കല കാല്പനികമാകുന്നു. നോവലിസ്റ്റിന്റെ പ്രതിഭ റൊമാന്റിക്കലയിൽ കൂടുതൽ പ്രകടമാകുന്നു. ഈ വീക്ഷണത്തിൽ, ശൈലി അധികം ആത്മനിഷ്ഠവും നിരീക്ഷണതത്പരവുമാണ്. റൊമാന്റിക് അന്തർധാരയുള്ള കൃതികളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും സ്ഥലവും കാൽപനികതയുടെ സൗകുമാര്യം സമാർജ്ജിക്കുന്നു.

ഡേവിഡ്ലോഡ്ജ് ര ുതരം രചനകളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു ്.[17] ഒന്ന് രൂപവും മറ്റേത് മെറ്റോണിമിയുമാണ്. മെറ്റോണിമി എന്നാൽ ഒരു വസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനത്ത് അതിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഗുണത്തേയോ, ഹേതുവിനേയോ ഫലത്തേയോ പറയുന്ന അലങ്കാരമാണ്. റിയലിസ്റ്റിക്രചന മെറ്റോണിമിയും റൊമാന്റിക്രചന മെറ്റഫറുമാണ്. മെറ്റഫർ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് സമാന്തരമായ മറ്റൊരു ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമ്മിക്കുന്ന നൂതനമായ ഒരു ലോകമാണിവിടെ കാണുക. പുതിയ ലോകം രൂപകവും പ്രതീകാത്മകവുമാണ്. കാക്കനാടന്റെ 'അജ്ഞതയുടെ താഴ്വര', ആനന്ദിന്റെ 'മരണസർട്ടിഫിക്കറ്റ്' എന്നിവ മെറ്റഫറുകൾ ആണ്.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ ഭാഗങ്ങൾ ഉ ്. ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തെ എല്ലാ പശ്ചാത്തലവിവരങ്ങളോടെയും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അത് റിയലിസമായി. അതേസമയം ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഉള്ളിലെ ഓർമ്മകൾ, ചിന്തകൾ, സങ്കൽപങ്ങൾ, സ്വപ്നങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ തന്നെ. ഈ ആന്തരികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും പകർത്തിക്കാട്ടാൻ കഴിയുന്നു എന്നതുകൊ ാണ് സിനിമ അസദൃശ്യമായ ഒരു കലാരൂപമായി മാറുന്നത്. ര ുതരത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യം അവതരിപ്പിക്കാം. ഒന്നുകിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ യഥാതഥമായി അവതരിപ്പിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ കേവലം യുക്തിക്ക് വഴ

16 എം. അച്യുതൻ, *നോവലും സിനിമയും (വാങ്മുഖം)* (പൂർണ ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1980) പു. 86.

17 David Lodge, *Language of Modern Fiction* (Routledge and Kegan Paul, London, 1979), p.42.

ങ്ങാത്ത അവതരണത്തിലൂടെ സ്ഫുടീകരിക്കുക. ഗ്രിഫിത്ത്, തന്റെ സൃഷ്ടികളിൽ റിയലിസത്തെ ഫലപ്രദമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു ്. റിയലിസത്തിന്റെ അന്തർധാരകളുള്ള ചിത്രമാണ് 'ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ജനനം'. സത്യജിത്റായ്, ശ്യാംബെനഗൽ എന്നിവരും റിയലിസ്റ്റ്സിനിമക്ക് സംഭാവനകൾ നൽകി. റഷ്യൻ സിനിമയിൽ സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന് പന്ഥാവൊരുക്കിയത് പുഡോവ്കിൻ, ഐസൻസ്റ്റീൻ എന്നിവർ ആണ്. മാജിക്കൽറിയലിസത്തിന്റെ വക്താവായ മാർക്കേസ് തന്നെയാണിതിനെ ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചത്. ഭ്രമാത്മകമായ സംഭവങ്ങൾ ഉ ാക്കി ത്തീർക്കുകയാണ് ഇതിന്റെ രീതി.

ഗാഢത്വന്യൂനീകരണം

ഗാഢത്വന്യൂനീകരണം പ്രധാനമായും അവലംബിക്കുന്നത്, അല്പം വ്യത്യസ്തമായ ര ് ബിംബങ്ങളു ാക്കുന്ന ര ് കണ്ണുകൾക്കിടയിലുള്ള ദൂരത്തെയാണ്. ഈ ചിത്രങ്ങൾ ര ും ലയിച്ച് ഒറ്റബിംബമാകുമ്പോൾ 'ത്രിമാനബോധ'മു ാകുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാവ്യസിദ്ധി തീർത്തും ദ്വിമാനമോ ത്രിമാനമോ അല്ല, ര ിലുമിടയിലുള്ള എന്തോ ആണ്. റൂത്ത്മാന്റെ 'ബർലിൻ' എന്ന സിനിമയിൽ പരസ്പരം എതിർദിശയിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന ര ് തീവ ികളുടെ ദൃശ്യമു ്. മുകളിൽനിന്ന്, ചുവട്ടിൽ ര ് തീവ ികളെ നോക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഈ ഷോട്ടുകൾ എടുത്തിട്ടുള്ളത്. ഈ രംഗം കാണുന്ന ഒരാൾ ആദ്യം മനസ്സിലാക്കുന്നത്, ഒരു തീവ ി അയാളുടെ നേർക്ക് വരുന്നതായും, മറ്റേ തീവ ി അയാളിൽനിന്ന് അകന്നുപോകുന്നതുമായാണ് (ത്രിമാനബിംബം). പിന്നെ, അയാൾ കാണുന്നത് ഒരു തീവ ി, സ്ക്രീനിന്റെ അടിയിലെ മാർജിനിൽ നിന്ന് മുകളിലെ മാർജിനിലേക്കും, മറ്റൊരെണ്ണം മുകളിലെ മാർജിനിൽ നിന്ന് അടിയിലെ മാർജിനിലേക്കും നീങ്ങുന്നതാണ് (നിരപ്പായ ബിംബം). ചലനത്തിന്റെ വിവിധദിശകൾ സ്വാഭാവികമായി നൽകുന്ന സ്ക്രീനിന്റെ ഉപരിതലത്തിലേക്കുള്ള ത്രിമാനചലനത്തിന്റെ പ്രൊജക്ഷനിൽ (ക്ഷേപണം) നിന്നാണ് ഈ ര ാമത്തെ അനുഭവമു ാകുന്നത്. ക്യാമറയുടെ മുമ്പിലുള്ള ഒരാൾ മറ്റൊരാളിൽ ഇരട്ടി അകലത്തിലാണെങ്കിൽ, ക്യാമറക്കടുത്ത് നിൽക്കുന്ന ആൾക്ക് കൂടുതൽ പൊക്കവും വണ്ണവും തോന്നും.

കഥാകഥനരീതിയും കഥാപാത്രചിത്രീകരണവും

ജീവിതത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷമായും ബാഹ്യവുമായ നിരീക്ഷണങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ സിനിമ ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കെ, ഒരു ചലച്ചിത്രമെന്നാൽ തെരഞ്ഞെടുത്തും കൂട്ടിയിണക്കിയ കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെ ഒരു പരസ്യം മാത്രമായിരിക്കെ, നിയോറിയലിസ്റ്റിക്ചലച്ചിത്രകാരൻ ഉറപ്പിച്ചുപറയുന്ന കാര്യം, ഇതിലോരോ സന്ദർഭത്തിനകത്തും ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ള വകയുെ ന്നാണ്. ഡോക്യുമെന്ററിശൈലിയിലുള്ള അപഗ്രഥനമാണ് നിയോറിയലിസ്റ്റിന്റെ മുഖമുദ്ര. ഉദാഹരണം ഡിസീക്കയുടെ 'സൈക്കിൾമോഷ്ടാക്കൾ' ആണ്. ജീവിതത്തിലെ ഓരോ നിമിഷവും വീ ും വീ ും ഖനനം ചെയ്യപ്പെടേ താണെന്നതാണ് ഇതിലെ ആശയം. ഭാവപ്രകടനത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഒരു മുന്നേറ്റമാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനം. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ രംഗവിധാനങ്ങളുള്ള തെരുവുകളിലൂടെയും മറ്റും നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ അങ്ങനെത്തന്നെ പകർത്തുന്നുവെന്ന് പറയുന്നതാണ് നിയോറിയലിസം. സാധാരണചെയ്തികളെ നാടകീയക്രിയാംശങ്ങളായി ഉയർത്തിക്കൊള്ളുന്നു. 1949ൽ റോസലിനിയുടെ 'റോം ഓപ്പൺ സിറ്റി' യാണ് ഈ രീതിയിലെ ആദ്യചിത്രം.

ചുറ്റുമുള്ള യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ഭൗതികതലങ്ങളെ ഭ്രമാത്മകമായ ഒരു അന്തരീക്ഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന രീതിയാണ് 'അഭിവ്യഞ്ജനവാദം' (expressionism). 1919ൽ പുറത്തുവന്ന റോബർട്ട് വീനിന്റെ 'ദി കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോ. കാലിഗരി' എന്ന സിനിമയിൽ ഈ ശൈലി ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. പശ്ചാത്തലവിധാനത്തിന്റെ വിഭ്രാത്മകമായ വിന്യാസം ഈ രീതിയുടെ സവിശേഷതയാണ്. ബെർഗ്മാന്റെ 'സെവൻത്സീൽ' (ഏഴാംമുദ്ര), 'വൈൽഡ് സ്ട്രാബറീസ്' (കാട്ടുഞാവൽപ്പഴങ്ങൾ) എന്നീ സിനിമകളും ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. ഇവർ ആത്മനിഷ്ഠമായ ക്യാമറാരീതിക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകി.

സറിയലിസത്തിൽ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രേരണകൾക്ക് അനുസൃതമായ കലാപ്രവർത്തനം നടത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നമുക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തേക്കാൾ യഥാർത്ഥമായ വേറൊരു അതിയാഥാർത്ഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കാമെന്ന് സറിയലിസ്റ്റുകൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വം ചലനസ്വാതന്ത്ര്യമാണ്. അതീതരൂപകത്തിൽ കുടികൊള്ളുന്ന ഒരു ആത്മസത്ത സറിയലിസത്തിനു ്. ലൂയിബുനുവൽ, ഗൊദാർദ് എന്നിവർ സറിയലിസ്റ്റ്ചിത്രങ്ങളുടെ വക്താക്കൾ ആയിരുന്നു.

സിനിമാത്മകമായി എഴുതുന്ന പതിവ് നോവലിസ്റ്റുകളിൽ കാണാമെന്ന് 1935ൽ തന്നെ ഐസൻസ്റ്റീൻ ചൂ ിക്കാട്ടിയിരുന്നു. എമിലിസോള, ചലച്ചിത്രഭാഷയിലാണ് നോവലെഴുതുന്നതെന്നും ആകൃതികളുടെ ഒരു പേജ് എളുപ്പത്തിൽ മൊ ാഷ് രീതിയിലേക്ക് മാറ്റാമെന്നു ഐസൻസ്റ്റീൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു ്.[18] സിനിമയുടെ പാരമ്പര്യംതന്നെ സാഹിത്യത്തിന്റേതാണ്.

ആഖ്യാനകലയെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം, സാഹിത്യത്തിന്റെ വികസനരൂപം മാത്രമാണെങ്കിലും സാഹിത്യത്തേക്കാൾ ശേഷിക്കൂടുതൽ സിനിമക്കു െ ന്നാണ് റോബർട്ട്റിച്ചാർഡ്സന്റെ അഭിപ്രായം.[19] വാക്കും ദൃശ്യവും ആശയോപാധികൾ ആണെങ്കിലും ഇവ ര ും ര ുതരം ആശയങ്ങളാണ് കൈമാറുന്നത്. ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രം വിശദമാക്കാൻ വാക്കിന് ശേഷിക്കൂടും. അതേസമയം വിവരണശേഷി ദൃശ്യത്തിനാണ് കൂടുതൽ. പത്തുപേജ് വിവരണത്തേക്കാൾ ഒരു ഫ്രെയിമിന് വിവരണശേഷി കൂടും. ലളിതവും ഋജുവും കാലികവുമായി നേർരേഖയിലുള്ളതുമായ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായം നോവലും സിനിമയും ഒരുപോലെ കണക്കിലെടുക്കുന്നു. ആധുനികനോവലിന്റെ ആഖ്യാനശൈലി സിനിമയോട് അടുത്തതാണെന്ന് റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സൺ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[20] സിനിമ ചിത്രാഖ്യാനവും നോവൽ ഭാഷാഖ്യാനവുമാണ്.

ഒരു സാഹിത്യകൃതി ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് മാറ്റുമ്പോൾ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ പരാവർത്തനമാണ് നടക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിന്റെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയിലേക്ക് മാറുന്നു. അമൂർത്തതയുടെ അതിരുകൾവരെ വാക്കുകളും ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങളും തമ്മിൽ സാദൃശ്യങ്ങൾ ഉ ്. ഒരേ മട്ടിലുള്ള കോഡു

---

18 Jay Leyda, *On Imaginery, Eisenstein, A premature alteration of Einsenstein's centinery* (Seagul Book, Calcutta, 1981), pp. 12-27.

19 Robert Richardson, *Literature and film* (Indiana University Press, London, 1969), p.12.

20 *Ibid.*, p.18.

കൾ ഒന്നിലേറെ വ്യവസ്ഥകളിൽ ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യാം. ര ിനുമുള്ള സമാനത ര ും വ്യംഗ്യാർത്ഥസാധ്യമാണ് എന്നതാണ്. ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾക്ക് വാച്യം, വ്യംഗ്യം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് തലങ്ങൾ ഉ ്.

പ്രത്യയശാസ്ത്രതലം പൂർണമായും സാംസ്കാരികവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ ഘടകങ്ങളാലാണ് നിർണയിക്കപ്പെടുക. ഇത് വ്യക്തിനിഷ്ഠം കൂടിയാണ്. സമൂഹവുമായുള്ള വ്യക്തിയുടെ കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകൾ ഈ അർത്ഥോത്പാദനത്തെ സഹായിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ രൂപം അതിന്റെ ഉള്ളടക്കഭാവത്തിൽ നിന്ന് പൊന്തിവരുന്നു. ഉള്ളടക്കം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതും രൂപപരമായ ഘടകങ്ങളിലാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മയുടെ ഉള്ളടക്കം ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് വഴിയാണ് നൽകുക. ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊന്നിലേക്ക് ലയിക്കുന്ന ഡിസ്സോൾവ് അല്ലെങ്കിൽ ഫേയ്ഡ് സങ്കേതങ്ങളിലൂടെ രൂപപരമായാണ് പ്രകടമാവുക. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം, അതിനനുസരിച്ച രൂപം തേടുകയും രൂപം തിരികെ ഉള്ളടക്കത്തെ തേടുകയും ചെയ്യുന്നു.[21] ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ പ്രേക്ഷകന് കൂടുതലും സ്പഷ്ടവും അതേസമയം അമൂർത്തവുമായ ആഖ്യാനമാണ് വേ ത്. ചലച്ചിത്രം, നാടകീയമായ ക്രിയകൾ, രൂപകങ്ങൾ, മാനസികാവസ്ഥകൾ, ഓർമ്മകൾ തുടങ്ങിയ അനുഭവങ്ങളിലൂടെയാണ് ആശയപ്രകർച്ച സാധിക്കുന്നത്.

നോവലിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയമെന്താണെന്ന അന്വേഷണത്തിലൂന്നിയ വിമർശന പ്രബന്ധമായിരിക്കും സിനിമ. വിമർശനപ്രബന്ധത്തിലെന്നപോലെ, സിനിമ, നോവലിലെ ചില രംഗങ്ങൾ തെരെഞ്ഞെടുക്കും. ചിലത് വിട്ടുകളയും. നല്ലതെന്ന് തോന്നുന്ന മാറ്റങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കും. നോവലിന്റെ ചില പ്രത്യേകഭാഗങ്ങളിലത് ശ്രദ്ധയൂന്നും. ചില വിശദാംശങ്ങൾ ചുരുക്കും. ചില പരാമർശങ്ങൾ വിശദീകരിക്കും. ഇങ്ങനെ മികച്ച വിമർശനത്തിലെന്നപോലെ കൃതിയുടെ ആത്മാവിലേക്ക് വെളിച്ചമെത്തിക്കലാണ് അനുകൽപനമെന്ന് നെയിൽസിന്യാർഡ് പ്രസ്താവിച്ചിട്ടു ്.[22]

വാക്കുകളിലൂടെയും ആശയങ്ങളിലൂടെയും അർത്ഥങ്ങളിലേക്കും വൈകാരികലോകങ്ങളിലേക്കും ദൃശ്യസങ്കൽപങ്ങളിലേക്കും കൊ ുപോകുന്ന നോവലും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുള്ള മൂർത്തരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് വികാരപ്രകടനങ്ങളിലേക്കും ആശയങ്ങളിലേക്കും നയിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രവും ര ് തരത്തിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

നോവൽ - വാക്കുകൾ - ആശയലോകം - വികാരം

സൂചകം - സൂചിതം - ദൃശ്യം - വികാരം

ചലച്ചിത്രം കാഴ്ച - വികാരം - ആശയലോകം

ദൃശ്യം - വികാരം - ആന്തരാർത്ഥം.

---

21 Heyward Susan, *Cinema studies, The Key concepts* (Macmillan, London, 1976), p. 52.

22 Neil Sinyard, *Filming Literature, The Art of Screen Adaptation* (Groom Helm, London and Sydney, 1986), p. 117.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 3

മലയാള നോവലും സിനിമയും

നോവലും ലോകസിനിമയും

ലോകസിനിമയിൽ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ തന്നെ നോവലിന്റെ സാന്നിധ്യം പ്രകടമായിരുന്നു. ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രകാരനായിരുന്ന ജോർജ്ജ് മെലീസ് 1902ൽ "ചന്ദ്രനിലേക്കൊരു യാത്ര" എന്ന സിനിമ നിർമ്മിച്ചത് ജൂൾവേർണേയുടെ ഒരു നോവലിനെ ആസ്പദമാക്കിയായിരുന്നു. ഇറ്റാലിയൻ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരെ മുഖ്യ മായും ആകർഷിച്ചത് ചരിത്രനോവലുകൾ ആയിരുന്നു. "പോംപയുടെ അവസാനനാളുകൾ" "ക്വാവാ ദീസ്" തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളാക്കപ്പെട്ട ചരിത്രനോവലുകളാണ്.

യാഥാർഥ്യത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനും അതിനെ വിപുലീകരിക്കാനും സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുമെന്ന് മെലീസ് തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ തെളിയിച്ചു. എഡ്വിൻ. എസ്. പോർട്ടർ സന്നിവേശസങ്കേതം ആവിഷ്കരിച്ചു. സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ പിതാവെന്നറിയപ്പെടുന്ന ഗ്രിഫിത്തിന് ഡിക്കൻസ്, എഡ്ഗാർഅല്ലൻപോ, വാൽട്ട് വിറ്റ്മാൻ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകാരൻമാരുമായുള്ള ബന്ധം ചെറുകഥയും നോവലും സിനിമയാക്കാനുള്ള പ്രചോദനം നൽകി. തോമസ് ഡിക്സന്റെ 'ദ ക്ലാൻസ്മാൻ' എന്ന നോവലായിരുന്നു ഗ്രിഫിത്തിന്റെ 'ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ജനനം' എന്ന സിനിമയ്ക്ക് ആധാരം.

മികച്ച സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾക്ക് ലോകഭാഷയിൽ അനുവർത്തനങ്ങളു ായിട്ടു ്. 'അന്നാകരനീ ന'ക്ക് ആദ്യമായി ഒരു സിനിമാരൂപമു ാകുന്നത് 1910ൽ ജർമ്മനിയിലാണ്. റഷ്യൻഭാഷയിൽ ഈ സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത് 1917ൽ ആണ്. ഹോളിവുഡിൽ ഈ കൃതി പല തവണ സിനിമയാവുകയു ായി. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ്' എന്ന നോവലിന് പതിനഞ്ചോളം അനുവർത്തനങ്ങൾ ഉ ായി. ഡാനിയൽഡിഫോയുടെ 'റോബിൻസൺക്രൂസോ', വിക്ടർയുഗോവിന്റെ 'ലാമിസറബിൽസ്' എന്നിവ പല ഭാഷകളിൽ സിനിമയാക്കിയിട്ടു ്.

ഇംഗ്ലീഷ്സാഹിത്യത്തിലെ മികച്ച നോവലെഴുത്തുകാരനായ ചാൾസ് ഡിക്കൻസ്, സിനിമക്കേറെ വഴ ങ്ങുന്ന എഴുത്തുകാരനായി ചലിച്ചിത്രകാരൻമാർ വിലയിരുത്തുന്നു. ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളിൽ, സംവിധായകൻ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ കൊതിച്ചുപോകുന്ന പശ്ചാത്തലഭംഗിയും വിവരണങ്ങളു മു ്. ഡിക്കൻസിന്റെ വരികൾ വേഗത്തിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി രൂപപ്പെടുത്താം.

ഗ്രിഫിത്താണ് ഡിക്കൻസിന്റെ കൃതി ആദ്യമായി സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയത്. 'ദി ക്രിക്കറ്റ് ഓഫ് ദ ഹാർത്ത്'. പിന്നീട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്കവാറും എല്ലാ നോവലുകൾക്കും സിനിമാരൂപമു ായി. 'ഒലി വർട്വിസ്റ്റ്' ഇരുപത്തിയൊന്ന് തവണയും 'ക്രിസ്മസ്കരോൾ' പതിനെട്ട് തവണയും സിനിമയാവുകയു ാ

യി. ജാപ്പനീസ് ചലച്ചിത്രകാരൻമാരിൽ പലരും സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവർ ആണ്. സാഹിത്യവുമായുള്ള കുറോസോവയുടെ ചലച്ചിത്രസംവാദമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മികച്ച പല സിനിമകളും.[1]

റുനോസുക്കെ അഗുതാഗാവയുടെ ര ു ചെറുകഥകളെ അധികരിച്ചാണ്, കുറോസോവ തന്റെ വിഖ്യാതമായ 'റാഷമോൺ' (1950) രചിച്ചത്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'ഇവാൻ ഇല്ലിച്ചിന്റെ മരണം' ജപ്പാനിൽ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്ക് മാറ്റപ്പെട്ടപ്പോൾ 'ഇക്കിറു' എന്ന കുറോസോവചിത്രമായി. ഈവെൻഹ റുടെ 'കിങ്ങ്സ്റാൻസം' എന്ന് നോവലിൽ നിന്ന് കുറോസോവ 'ഹൈആന്റ് ലോ' എന്ന സിനിമയൊരുക്കി. ഇറാ ലെവിന്റെ നോവലാണ് റോമൻ പൊളാസ്കിയുടെ 'റോസ് മേരീസ് ബേബി'ക്കാധാരം.

യുറോപ്യൻ സിനിമാലോകം അനുവർത്തനങ്ങളെ ഗൗരവത്തോടെ വീക്ഷിച്ചിരുന്നു. ഒരു കലാസൃഷ്ടി എന്ന നിലക്ക് മാത്രമാണ് അവർ സാഹിത്യകൃതിയെ സമീപിച്ചത്. സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലൂടെ അവയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരം നൽകിയിരുന്നു അവർ.[2]

നോവലും ഇന്ത്യൻസിനിമയും

നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇതിഹാസങ്ങളെയും പുരാണങ്ങളെയും ചരിത്രകഥകളെയുമാണ് ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടിക്കായി ആശ്രയിച്ചിരുന്നത്. ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യകഥാചിത്രമായ 'രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര' മഹാഭാരതത്തിലെ ഒരു ഉപകഥയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളതാണ്. ശരത്ചന്ദ്രചാറ്റർജിയുടെ ബംഗാളിനോവൽ 'ദേവദാസ്' (1935) ആദ്യമായി ചലച്ചിത്രമാക്കിയത് പി.സി. ബറുവയായിരുന്നു. മണികൗളിന്റെ ആദ്യസിനിമയായ 'ഉസ്കിറോട്ടി' (1970) മോഹൻ രാകേഷിന്റെ കഥയുടെ ചലിച്ചിത്രാവിഷ്കാരമായിരുന്നു. ദോസ്തോവ്സ്കിയുടെ 'ദീ മീക്ക് വൺ' എന്ന നോവലിൽ നിന്ന് 'നമ്പർ' (1950) എന്ന ചലച്ചിത്രം രൂപംകൊ ു. ഭീഷ്മ സാഹ്നിയുടെ 'തമസ്സ്' എന്ന നോവൽ ഗോവിന്ദ്നിഹലാനി സിനിമയാക്കി.

വിഭൂതിഭൂഷൺബാനർജിയുടെ 'പഥേർ പാഞ്ചാലി' എന്ന കൃതിയാണ് സത്യജിത്റായിയുടെ അപുത്രയത്തിന് ആസ്പദം. റായിയുടെ മിക്കചിത്രങ്ങളും നോവലിനെയും കഥയെയും നാടകത്തെയും അവലംബിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. ഇബ്സന്റെ നാടകമായ 'ആൻ എനിമി ഓഫ് ദി പീപ്പിൾ' ബംഗാളി പശ്ചാത്തലത്തിലാക്കി റായ് 'ഗണശത്രു' (1989) എന്ന ചിത്രം രചിച്ചു.

പ്രാദേശികസിനിമകളിൽ മലയാളസിനിമയുടെ സ്ഥാനം ഇക്കാര്യത്തിൽ ഉന്നതമാണ്. ലോകസിനിമയിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട സമാന്തരധാരകൾ മലയാളത്തിലും പ്രത്യക്ഷമായിരുന്നു. സാഹിത്യവുമായുള്ള പ്രത്യേകിച്ചും നോവലിനോടുള്ള മലയാളസിനിമയുടെ അടുപ്പം ഇന്ത്യയിലെ മറ്റു പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പ്രവണതയുടെ പോഷകധാരയായിരുന്നു.

---

1 ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, *കുറോസോവയുടെ സിനിമ*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 76, 31. (ഒക്ടോബർ, 1998), പു. 8.
2 മധു ഇറവങ്കര, *മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 64.

പ്രമേയപരമായ സ്വീകാര്യത

സിനിമയോട് ഘടനാപരമായി ഏറ്റവും അടുപ്പം പുലർത്തുന്ന സാഹിത്യരൂപം നോവലാണ്. സാങ്കേതികമായി ഈ ര ുമാധ്യമങ്ങൾക്കും ഏറെ സമാനതകൾ ഉ ്. സമകാലീനജീവിതത്തെ തൊട്ടറിയുന്ന പുതിയ പ്രമേയങ്ങളും ആവിഷ്കാരസമ്പ്രദായങ്ങളും സിനിമക്ക്, മലയാളനോവൽ സംഭാവനചെയ്തിട്ടു ്. സാമൂഹികമായ ഉൾക്കാഴ്ച, മലയാളനോവലിൽ നിന്നും കടം കൊ ിട്ടുള്ള ഒട്ടേറെ സിനിമകൾ ഉ ായിട്ടു ്.

സമ്പന്നമായ മലയാളനോവൽസാഹിത്യം

കേരളീയ ജനജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളെയും നോവൽസാഹിത്യം സ്വാധീച്ചിട്ടു ്. പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം ജീവിതത്തിൽ വിവിധ മേഖലകളിലൂടെ കടന്നുപോകാൻ നോവലിസ്റ്റുകളെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഈ സ്വാധീനം തകഴി, കേശവദേവ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി, ബഷീർ, ഉറൂബ്, എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട് എന്നിവരുടെ രചനകളിൽ പ്രകടമായി. കേശവദേവിന്റെ 'ഓടയിൽനിന്ന്' (1942), ബഷീറിന്റെ 'ബാല്യകാലസഖി' (1944), തകഴിയുടെ 'ര ിടങ്ങഴി' (1949), 'ചെമ്മീൻ' (1951), എസ്. കെ.യുടെ 'വിഷകന്യക' (1948), എന്നിവ അക്കാലത്തെ മികച്ച നോവലുകൾ ആയി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. ഈ നോവലിസ്റ്റുകൾ മലയാളസിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ കാര്യമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടു ്. നോവൽ ആഖ്യാനപരമായതിനാൽ തിരക്കഥാരചന എളുപ്പമായിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ക്ഷാമമില്ലാത്ത അവസ്ഥയു ായിരുന്നു. പലപ്പോഴും നോവലിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ അതേപടി സിനിമയിൽ നിലനിർത്തിപ്പോരികയും ചെയ്തിരുന്നു. എഴുപതുകളിൽ മാത്രമേ തിരക്കഥാകാരന്റെ പേര് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുള്ളൂ.

മലയാളസിനിമയിൽ സാമൂഹ്യാവബോധത്തിന്റെയും യഥാതഥചിത്രീകരണത്തിന്റെയും വിത്തുകൾ പാകാൻ നോവലുകൾക്ക് സാധ്യമായിട്ടു ്. ചലച്ചിത്രം വാസ്തവത്തിൽ കാണാനുള്ള ഒരു നോവൽ ആണ്. എന്നാൽ നോവലിലെ ദൃശ്യപരമായ പ്രത്യേകതകൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊ ല്ല, മുൻകാലങ്ങളിലെ സിനിമകൾ പിറവിയെടുത്തത്. നോവലിന് വാക്കുകളുടെ കരുത്തുകൊ ് നമ്മെ കേൾപ്പിക്കാനും അനുഭവിപ്പിക്കാനും സർവോപരി കാണിക്കുവാനും കഴിയുമെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം പിന്നീടാണ് പ്രത്യക്ഷവൽകരിക്കപ്പെടുന്നത്. അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും ഉ ായിട്ടുള്ള ഭൂരിഭാഗം സിനിമകളും നോവലിനെ ആധാരമാക്കിയിട്ടുള്ളത് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ ഇതിവൃത്തങ്ങൾക്കോ കഥാന്തരീക്ഷം മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് വേ ിയോ മാത്രമാണ്. സൈദ്ധാന്തികമായി അപഗ്രഥിച്ചാൽ "ഒറ്റപ്പെട്ട രംഗങ്ങൾക്ക് നാം കീഴ്പ്പെടുന്ന ദ്വിദർശനത്തോടൊപ്പം തന്നെ സിനിമയുടെ സമഗ്രമായ കാഴ്ചയിലും ഈ ദ്വിദർശനം പ്രയോഗക്ഷമമാക്കുന്നു. നമ്മുടേതായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലും നടത്താൻ ഇത് ഏറെ സഹായിക്കുകയും ആസ്വാദനപ്രക്രിയ പൂർണമാകുകയും ചെയ്യുന്നു."[3]

1928നും 1950നുമിടക്കുള്ള മലയാളസിനിമാചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ ജനപ്രിയനോവലുകൾ സിനിമയാക്കുന്ന മുഖ്യധാരാരീതി വ്യാപകമായി കാണാവുന്നതാണ്. ഈ പ്രവണത അറുപതുകളിലും

---

3 Joy Gould Boyum. *Double exposure, fiction into film* (Seagull books, Calcutta, 1989), p. 46.

എഴുപതുകളിലും കുറെക്കൂടി ശക്തിയാർജ്ജിച്ചു. നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാമണ്ഡലവും പകർന്നുതരുന്ന ഘടനാത്മകവും ജൈവപരവുമായ ഏകാഗ്രത സിനിമക്ക് കരുത്ത് നൽകിയിട്ടു ്. മല യാളത്തിൽ അന്നിറങ്ങിയ പ്രമുഖനോവലുകൾ എല്ലാംതന്നെ ജനജീവിതത്തിന്റെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാ രികവുമായ പശ്ചാത്തലത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചിരുന്നു. 'ഓടയിൽനിന്നി'ലും 'ര ിടങ്ങഴി'യിലും 'ഉമ്മാച്ചുവിലും' 'ചെമ്മീനി'ലുമെല്ലാം ജനജീവിതത്തോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യഭൂമിക നോവലിസ്റ്റുകൾ സൃഷ്ടി ച്ചു. ഈ കൃതികളുടെ ജനപ്രിയതയാവാം ഇവയെ സിനിമയാക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരെ പ്രേരിപ്പിച്ച മുഖ്യ ഘടകം. കൂടാതെ, വിനോദമെന്ന നിലയിൽ സിനിമക്കുള്ള പ്രസക്തിയെക്കുറിച്ച് ബോധവാൻമാരാകു മ്പോൾത്തന്നെ കാൽപനികമായ ചട്ടക്കൂട്ടിൽ യാഥാർഥ്യത്തെ നോവലുകളിൽ നിന്ന് ചികഞ്ഞെടുത്ത് പുന രാഖ്യാനത്തിൽ മേഖലകൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരൻമാർ ശ്രമിച്ചിരുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ര ാമത്തെ സിനിമയായ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ' (1931), സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ചരിത്രാഖ്യായികയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിർമ്മിച്ചതാണ്. നോവലിനെ അവലം ബിച്ച് സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന് ആരംഭം കുറിച്ചത് ഇങ്ങനെയായിരുന്നു. സി. മാധവൻപിള്ള യുടെ ജനസമ്മതി നേടിയ നോവലിനെ ആധാരമാക്കിയാണ് 'ജ്ഞാനാംബിക' എന്ന സിനിമ രൂപം കൊള്ളുന്നത്. 1958ൽ തകഴിയുടെ 'ര ിടങ്ങഴി' സിനിമയായി. ഈ കാലഘട്ടം മലയാളനോവൽ സാഹി ത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു നവോത്ഥാനകാലഘട്ടമായിരുന്നു. പ്രതിഭാധനരായ നോവലിസ്റ്റുക ളിൽ പലർക്കും പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ സിനിമയുമായി ബന്ധമു ായിരുന്നു.

അറുപതുകളിൽ ധാരാളം നോവലുകൾ സിനിമയാക്കപ്പെട്ടു. കേശവദേവിന്റെ 'ഓടയിൽനിന്ന് പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട നോവലാണ്. നോവലിന്റെ ആദ്യഭാഗം അധ്വാനിക്കുന്ന തൊഴിലാളി ആഞ്ഞടിക്കുന്നതിന്റെ പരിച്ഛേദമാണ്. അക്കാലത്ത് ഹൈസ്ക്കൂൾക്ലാസ്സുക ളിൽ ഇത് ഉപപാഠപുസ്തകമായിരുന്നു. ഈ നോവൽ സിനിമയാക്കാൻ കെ. എസ്. സേതുമാധവനെ പ്രേരി പ്പിച്ചത് അതിന്റെ ജനപ്രീതി തന്നെയാണ്. നോവലിന്റെയും സിനിമയുടെയും തുടക്കവും ഒടുക്കവും ഒരു പോലെയാണ്. നോവലിലെ പ്രമേയവും പ്രതിപാദനവും അതേപടി സിനിമയിൽ നിലനിർത്തിയിരിക്കു ന്നതു കാണാം.

1965-ൽ 'സ്നേഹത്തിന്റെ മുഖങ്ങൾ' എന്ന കഥ 'മുറപ്പെണ്ണ്' എന്ന പേരിൽ സിനിമയാക്കാൻ തിര ക്കഥയെഴുതിയാണ് എം. ടി. സിനിമാരംഗത്ത് എത്തിച്ചേരുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ ഊന്നിയുള്ള എം. ടി. യുടെ ചലച്ചിത്രഭാഷക്ക് കേരളീയജീവിതത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ്യം ചമക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ഗ്രാമീണവും നാഗരികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ വിപരീതമുഖങ്ങൾ ചലനാത്മകമായ അനുഭവമാക്കാൻ ദൃശ്യഭാഷയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടു ്. 1970ൽ 'ഓളവും തീരവും' എന്ന നോവൽ സിനിമയാക്കുന്നതോടെയാണ് പുറംവാതിൽ ചിത്രീകരണം മല യാളസിനിമയിൽ തുടക്കം കുറിക്കുന്നത്.

സിനിമയാക്കുന്ന ബഷീറിന്റെ ആദ്യനോവൽ 'ബാല്യകാലസഖി'യാണ്. 'നീലവെളിച്ചം' എന്ന കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് 'ഭാർഗ്ഗവിനിലയം" (1964) എന്ന സിനിമ രൂപം കൊള്ളുന്നത്. തകഴിയുടെ 'ചെമ്മീൻ' അതിന്റെ പ്രമേയംകൊ ും യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നിന്നെടുത്ത സന്ദേശംകൊ ും ശ്രദ്ധിക്ക പ്പെട്ടു. കടലിന്റെ മക്കളുടെ ജീവിതത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒരു പുരാവൃത്തത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്

തകഴി, ചെമ്മീൻ എന്ന നോവലിന് ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും പകർന്നു നൽകിയത്. നോവലിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സിനിമയിൽ നിലനിർത്തിയിട്ടു ്. നോവലിൽ കടൽ, കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം മാത്രമാണ്. സിനിമയിൽ കടൽ മുഖ്യകഥാപാത്രം തന്നെയാണ്. കടൽത്തീരദൃശ്യത്തോടെ തുടങ്ങുന്ന സിനിമ കടൽത്തീരദൃശ്യത്തോടെ തന്നെയവസാനിക്കുന്നു. നോവലിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ മിക്കവയും സിനിമയിൽ അതേപടി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. നോവലിലെ സംഭവങ്ങൾ കാലക്രമത്തിന് അനുസൃതമായി നടക്കുന്നവയെങ്കിലും വിഘടിതമായ ഒരു ഘടനയാണ് നോവലിസ്റ്റ് കഥപറയാൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമാന്തരസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ സിനിമയിലെ കാലപ്രവാഹം സുഗമമാണ്. തകഴിയുടെ 'അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ' , 'ചുക്ക്', 'ഏണിപ്പടികൾ' എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമകളാക്കിയിട്ടു ്.

മലയാറ്റൂർ രാമകൃഷ്ണന്റെ 'യക്ഷി' എന്ന നോവൽ കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ 1968ൽ സിനിമയാക്കി. ലൈംഗികമനോവ്യാപാരപ്രമേയം കൈകാര്യംചെയ്ത ആദ്യ മലയാളസിനിമയാണ് 'യക്ഷി'. മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ 'കരകാണാക്കടൽ' (1971), 'ചട്ടമ്പിസ്വാമികൾ' (1971), 'വെളുത്ത കത്രീന' (1971), 'മയിലാടുംകുന്ന്' (1972) എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കി. കഥനപാരമ്പര്യത്തിൽ ഭാഷയുടെ ചൈതന്യതാളം അറിയിക്കുന്നവയാണ് ഈ നോവലുകൾ. കെ. സുരേന്ദ്രന്റെ 'ദേവി', 'മായ' എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കപ്പെട്ടവയിൽ പ്രമുഖങ്ങളാണ്. മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ തെളിഞ്ഞ ആഖ്യാനഘടനകളായ ഈ നോവലുകളെല്ലാം മലയാളികളെ ഏറെ ആകർഷിച്ചിരുന്നു. ജി.വിവേകാനന്ദന്റെ നോവലുകളിൽ സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിചാരസ്പർശം നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്നു. 'കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ' (1969), 'മഴക്കാറ്', 'ടാക്സിഡ്രൈവർ' (1977) എന്നിവയെല്ലാം വിവേകാനന്ദന്റെ സിനിമയാക്കിയ നോവലുകൾ ആണ്. മൊയ്തുപടിയത്തും കാനം ഇ.ജെ.യുമെല്ലാം ജനപ്രിയനോവലെഴുത്തുകാരായിരുന്നു. സാമുദായികകഥകളെ നോവൽസ്വരൂപത്തിലാക്കി പ്രാദേശികഭാഷയിൽ ലാളിത്യത്തോടെ നോവലുകൾ രചിച്ച ഇവരുടെ മിക്കകൃതികളും സിനിമയാക്കിയിട്ടു ്. 'യത്തീം' (1977), 'കുട്ടിക്കുപ്പായം' (1977) (കണ്ണീർപ്പന്തൽ), 'കുപ്പിവള' (1977) (തടവുകാരി) എന്നിവ ഇങ്ങനെ നിർമ്മിച്ച സിനിമകളിൽ പ്രമുഖങ്ങൾ ആണ്. 1970ൽ സി. രാധാകൃഷ്ണന്റെ 'പ്രിയ' എന്ന നോവൽ സിനിമയാക്കി. സ്വന്തം നോവലുകളായ 'അഗ്നിയും' 'ഒറ്റയടിപ്പാതകളും' നോവലെഴുത്തുകാരൻതന്നെ സംവിധാനം ചെയ്തവയാണ്. ര ു നോവലുകളും അവയുടെ പ്രത്യേകതയാർന്ന പ്രമേയംകൊ ും പാത്രസൃഷ്ടികൾകൊ ും ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്.

സേതുവിന്റെ നോവലുകളിൽ 'പാണ്ഡവപുരം' ആണ് സിനിമയാക്കിയവയിൽ മുഖ്യസ്ഥാനത്തുള്ളത്. ഭ്രമാത്മകവും യാഥാർത്ഥ്യത്തിനുമിടയിൽ ഉഴലുന്ന കഥാപാത്രമായ ദേവിയെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ സിനിമക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. സിനിമാസംവിധായകന്റെയും തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയും ഉൾക്കാഴ്ചയുള്ള നോവലെഴുത്തുകാരനായിരുന്നു പി. പത്മരാജൻ. 'ഇതാ ഇവിടെ വരെ', 'രതിനിർവ്വേദം', 'നക്ഷത്രങ്ങളെ കാവൽ', 'വാടകക്കൊരു ഹൃദയം' എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കിയപ്പോഴും നവ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ചാരുത പകർന്നു തന്നു. 'ഉദകപ്പോള'യിൽനിന്നാണ് 'തൂവാനത്തുമ്പികൾ' (1987) എന്ന സിനിമയുടെ കഥ പത്മരാജൻ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. തിരക്കഥയുടെ മർമ്മപ്രധാനമായതും ഗൗരവമാർന്നതുമായ ഒരു സമീപനത്തിന്റെ കരവിരുത് പത്മരാജൻ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചിരുന്നു. നിയതാർത്ഥത്തിൽ ഗ്രന്ഥകാര സംവിധായകനായിരുന്നു പത്മരാജൻ. സാഹിത്യത്തിന്റെ വികാരവിന്യാസവും സിനിമയുടെ ദൃശ്യവിതാനവും പരസ്പരപൂരകമായി അദ്ദേഹം പ്രയോഗിച്ചു. പ്രേക്ഷകനെ ഒന്നിലധികം ദൃശ്യപാഠത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഭ്രമാത്മക

തയുടെ സങ്കേതം പത്മരാജൻ, സിനിമയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്നു. പ്രമേയസൂചകമായ ദൃശ്യപ്രതികരണങ്ങളുടെ സമർത്ഥമായ സന്നിവേശം പത്മരാജന്റെ നോവലുകളിൽ, പ്രത്യേകിച്ച് 'പ്രതിമയും രാജകുമാരി'യിലുമെടുത്തു പറയാവുന്നതാണ്.

വ്യത്യസ്തകഥനസങ്കേതങ്ങൾ നോവലുകളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന നോവലെഴുത്തുകാരിൽ പ്രമുഖനാണ് എം. മുകുന്ദൻ. ചിത്രകല, സംഗീതം, നൃത്തം എന്നിവയെല്ലാം മുകുന്ദന്റെ കൃതികളിൽ ആഖ്യാന സങ്കേതങ്ങൾ ആയി വർത്തിക്കാറു ്. "ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ", "സീത" എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കിയിട്ടു ്. സീത "മദാമ്മ" എന്ന പേരിൽ സിനിമയായി. സിനിമാറ്റിക് (സിനിമാത്മക) സങ്കേതങ്ങളും ദൃശ്യപരമായ അംശങ്ങളും ഒട്ടേറെ ഈ കൃതികളിൽ കാണാം. സിനിമയായിട്ടില്ലാത്ത പല നോവലുകളിലും ഈ ആഖ്യാനസവിശേഷത ക െടുക്കാവുന്നതാണ്.

പ്രമേയത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ കണക്കിലെടുത്തായിരുന്നു ആദ്യകാലത്ത് പല നോവലുകളും സിനിമയാക്കിയിട്ടുള്ളത്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളിലെല്ലാം ദൃശ്യപരത മുൻനിറുത്തിയും സിനിമാസങ്കേതങ്ങൾ അവലംബിച്ചുമുള്ള രചനാരീതി കാണാവുന്നതാണ്. തിരക്കഥയുടെ സ്വരൂപത്തിൽ നിബന്ധിക്കപ്പെട്ട 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം' സിനിമയാക്കപ്പെടാത്ത നോവലാണ്. 'ഉപരോധം' (പുരാവൃത്തം), 'ജീവിതമേ നീ എന്ത്' (മറ്റൊരാൾ) എന്നീ നോവലുകൾ സിനിമയാക്കിയിട്ടു ്. 'ഇരട്ടക്കുട്ടികളുടെ അച്ഛൻ' എന്ന സി.വി.ബാലകൃഷ്ണന്റെ ലഘുനോവലും സിനിമയായിട്ടു ്. ഇവയിലെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിക്കൊ ുള്ള സിനിമാശൈലി നിറഞ്ഞുനിൽപ്പു ്. സിനിമാസങ്കേതങ്ങൾ ആയ മൊ ാഷ്, ജംപ്കട്ട്, ഡിസ്സോൾവ് എന്നിവയെല്ലാം ഈ നോവലുകളിലെ പ്രകടസാന്നിധ്യമാണ്. മലയാളസാഹിത്യവും സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധം ഒരിക്കലും അവസാനിക്കുന്നില്ല. നോവലെഴുത്തുകാരും കഥാകൃത്തുക്കളും അവരറിയാതെ തന്നെ സിനിമയുടെ സങ്കേതങ്ങൾ രചനയിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു ്. "മലയാളത്തിലെ മികച്ച ചെറുകഥകളിൽ ഒന്നായ 'ഹിഗ്വിറ്റ' ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ മൊ ാഷ് തിയറിയിൽ കരുപ്പിടിപ്പിച്ചതാണ്."[4]

നോവൽ തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ

സംഭാഷണത്തിലും ദൃശ്യാനുഭൂതിക്കും തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് നോവലുകൾ തിരക്കഥാരൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നത്. സംഭാഷണരംഗങ്ങളെ ലോങ്ഷോട്ടായും വികാരപ്രകടനമാവശ്യമുള്ളപ്പോൾ സമീപദൃശ്യമായിട്ടും ആവിഷ്കരിക്കാറു ്. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ പ്രസിദ്ധനോവലായ എമിലിബ്രോ ിയുടെ 'വുതറിങ് ഹൈറ്റ്സ്' എന്ന നോവൽ 1939ൽ വില്യംവൈലർ സിനിമയാക്കുകയു ായി. ബെൻഹെച്ച്, ചാൾസ് മക്കാർതർ എന്നിവർ ചേർന്ന് തയ്യാറാക്കിയ ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ നോവലിനെപ്പോലെ മികച്ചുനിന്നിരുന്നു. 'ആഹ്ലാദത്തിന്റെ ഒരു വേനൽക്കാലം' 'നഗരാത്രി' 'കാട്ടുഞാവൽപ്പഴങ്ങൾ' തുടങ്ങിയവയുടെ ശിൽപിയായ ഇംഗ്മർബർമാൻ രചിച്ച തിരക്കഥകളെല്ലാംതന്നെ മികച്ച സാഹിത്യകൃതികളായി അംഗീകരിച്ചിട്ടു ്. ജീവിതത്തിന്റെ ഓളങ്ങളും, ചുഴികളും വർണ്ണിക്കുന്ന നോവലുകൾ തന്നെയാണവയെന്ന് പറയാവുന്നതാണ്.

---

4 നാദിർഷ. *ഇന്ത്യൻസിനിമ. കളിയും കാര്യവും*, മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്, 12, 8 (സെപ്തംബർ, 1997) പു. 197.

സ്വന്തം സാഹിത്യരചനകളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് എം. ടി. കൂടുതൽ തിരക്കഥകളും തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ളത്. 'അസുരവിത്തും' 'മഞ്ഞും' പാതിരാവും പകൽ വെളിച്ചവും' ഇതേ പേരിൽതന്നെ ചലച്ചിത്രമായിട്ടു . ഒരു നോവൽ, സിനിമയായി രൂപപ്പെടുമ്പോൾ കൈവരിക്കുന്ന മാധ്യമപരമായ സവിശേഷതകളും പരിമിതികളും ക ത്തുമ്പോൾ മികച്ച സൃഷ്ടികൾ രൂപംകൊള്ളുന്നു. നോവലിലെ അന്തസ്സത്തയേയും മൂല്യദർശനങ്ങളെയും അവയുടെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ഉൾക്കൊള്ളുകയും കലാപരവും യഥാതഥവുമായ ഒരു പുനഃസൃഷ്ടി സാധ്യമാക്കുകയാണ് വേ ത്. എം. ടി.ക്ക്, കാൽപനികതയുടെ വർണം ചാലിച്ചെഴുതിയ റിയലിസ്റ്റിക്ശൈലിയിലുള്ള തിരക്കഥകൾ രചിക്കാനാണ് കൂടുതൽ താൽപര്യം. പത്മരാജന്, ഭ്രമാത്മകതയും അലൗകികചാരുതയും ഒത്തിണങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ മെനഞ്ഞെടുക്കാൻ കൂടുതൽ താല്പര്യമായിരുന്നു. ഷോട്ടുകളുടെ വിഭജനം, ഫ്രെയിമുകളുടെ സമായോഗം, പ്രകാശവിതരണം, കഥാപാത്രചലനങ്ങൾ, ഭാവങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം നോവലുകളിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യതിരിക്തമായ ശൈലിയിൽ തിരക്കഥയിലേക്ക് പകർന്നെടുക്കപ്പെടുന്നു. തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ മർമ്മമായി പരിഗണിക്കേ തിനെക്കുറിച്ച് എം. ടി. അഭിമുഖത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു ".[5] മനസ്സിൽ ഒരു ചിത്രം രൂപപ്പെടുത്തുക. ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളും എല്ലാം ചേർന്ന ചിത്രം മനസ്സിൽ തിരശ്ശീലയിൽ ഓടിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുന്നു." നോവലിലും കഥയിലെയും ആഖ്യാനരീതി പലർക്കും പലതാണ്. ചിലർ കഥാഖ്യാനത്തിൽ ചിത്രസംയോജനം എന്ന മാർഗ്ഗം ദീക്ഷിക്കുന്നു. ഒരു ക്യാൻവാസിൽ നീളവും വീതിയും രൂപവും ഭാവവും വർണവും വരകളും കണിശമായി സംയോജിപ്പിച്ചുകൊ ുള്ള സംഭവങ്ങൾ കാണാം. അതിനുംപുറമേ, ചട്ടക്കൂട്ടിനപ്പുറത്തേക്ക് ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ അവസാനവാചകങ്ങൾ തെറിച്ചുനിൽക്കുന്നതുകാണാം. അവ ഭൂതത്തിലേക്കും ഭാവിയിലേക്കും നോട്ടമിടുന്നു. നോവൽ, തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ ഇതേ രീതി തന്നെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാം. ലളിതമായ സംഭാഷണശൈലി ശബ്ദങ്ങളായി രൂപം കൊള്ളുന്നു. നന്നേ കുറച്ചു പറഞ്ഞ്, പറയുന്നത് മഹാശബ്ദമാക്കിമാറ്റുമ്പോൾ തിരക്കഥക്ക് മേന്മയേറുന്നു. അതീവലളിതമായരീതിയിൽ മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ നിഗൂഢമായ അന്തഃപ്രേരണകളെ വാക്കുകളിൽ ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന നോവലിന്റെ ശൈലി ഭാവബന്ധുരമായ രീതിയിൽ തിരക്കഥയിൽ മാറ്റുകയാണാവശ്യം.

തിരക്കഥയുടെ പരിണാമം

കഥയ്ക്കും സംഭാഷണത്തിനുമിടയിൽ നിന്നു ചോർന്നുപോയ ഒരു ഘടകമായിരുന്നു പഴയ സിനിമകളിലെ തിരക്കഥ. നോവലിലെ കഥയെത്തന്നെ രംഗങ്ങളായിത്തിരിച്ച്, അതിനു പറ്റിയ സംഭാഷണമെഴുതി ചേർക്കുന്ന തിരക്കഥയായിരുന്നു പ്രാബല്യത്തിലു ായിരുന്നത്. ആദ്യകാല തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ പലരും സംഭാഷണരചയിതാക്കൾ മാത്രമായിരുന്നു.

'സ്വയംവരം' എന്ന അടൂരിന്റെ സിനിമ തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണയോടെ രൂപപ്പെട്ടതാണ്. തിരക്കഥ, സംവിധായകൻ തന്നെയെഴുതേ താണെന്ന ആശയം ഈ സിനിമയോടെ ബലപ്പെട്ടു.

---

5 കോഴിക്കോടൻ, *തിരക്കഥയെക്കുറിച്ച് എം. ടി.യുമായി അഭിമുഖം (എം. ടി. യുടെ സർഗ്ഗപ്രപഞ്ചം)* (ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998), പു. 232.

മലയാളത്തിൽ നാലുതരം തിരക്കഥകൾ കാണാൻ കഴിയും. ഒന്ന്, സംവിധായകൻ സ്വയം രചിക്കുന്ന തിരക്കഥ, ര ്, സംവിധായകനെ മനസ്സിലാക്കി സവിധായകന്റെ രചനാപ്രക്രിയക്ക് സഹായകമാകുംവിധം തിരക്കഥാകൃത്ത് രചിക്കുന്ന തിരക്കഥ, മൂന്ന്, സ്വന്തം സൃഷ്ടി എന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥാകൃത്ത് മെനഞ്ഞെടുക്കുന്ന തിരക്കഥ, നാല്, സർഗപ്രശ്നങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെയില്ലാത്ത, താരങ്ങൾക്കും പണം മുടക്കുന്നവർക്കും വേ ി തട്ടിക്കൂട്ടി എടുക്കുന്ന തിരക്കഥ. ഇതിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത് ര ും മൂന്നും വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന തിരക്കഥകളാണ്. എം. ടി. സ്വന്തം കഥകളും നോവലുകളും തിരക്കഥാരൂപത്തിലാക്കി സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടു ്. 'നിർമ്മാല്യം' എന്ന് സിനിമ 'പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും' എന്ന സ്വന്തം കഥാരചനയെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'മഞ്ഞ്' സിനിമയാക്കിയതും ഇതേ രീതിയിലായിരുന്നു. 'കടത്തുതോണി' എന്ന എസ്. കെ.യുടെ കഥയിൽനിന്ന് തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കി സംവിധാനം ചെയ്തതാണ് 'കടവ്' എന്ന സിനിമ. പ്രമുഖസംവിധായകർക്കുവേ ി എം. ടി. സ്വന്തം നോവലിലെ പ്രമേയമോ പ്രമേയഘടകമോ, തിരക്കഥാരൂപത്തിലാക്കി വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാറു ്.

സംവിധായകർ തന്നെ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളാകുമ്പോൾ പ്രമേയത്തിന്റെ കരുത്ത് കൂടുതൽ പ്രകടമാക്കാൻ കഴിയുന്നു. നാടകീയസ്വഭാവമാർന്ന ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് സിനിമാറ്റിക് ശൈലിയിലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ പരിവർത്തനം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കിയത് എം. ടി.യുടെ തിരക്കഥകൾ ആണ്. 'ചെമ്മീനിന്റെ' കലാപരവും സാമ്പത്തികപരവുമായ വിജയം പലർക്കും സാഹിത്യകൃതികളെ ആധാരമാക്കി ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ പ്രചോദനമേകി. സാഹിത്യഭാഷക്കും ചലച്ചിത്രഭാഷക്കും തമ്മിലുള്ള വ്യതിരിക്തതക്ക് അതിർവരമ്പുകളിട്ടത് മികച്ച തിരക്കഥകളുള്ള ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു. മികച്ച സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളെന്ന നിലയിൽ ഫെല്ലിനി, ഗൊദാർദ് തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകൾ വായിക്കാവുന്നതാണ്.

തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ:- സ്വാഭാവികമായി അവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനിടയിലെ ചില ബിംബങ്ങളുടെ ഭാഷയും വാക്കുകളുടെ ബോധാബോധതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവുമാണ് തിരക്കഥകളെ സവിശേഷാനുഭവത്തിലേക്കുയർത്തുന്നത്. മലയാളത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ഭാഷക്ക് ചാരുതയും ശക്തിയും പകരുന്നവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്രധാനിയാണ്, എം. ടി. പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്ത വാക്കുകളിലും നോട്ടങ്ങളിലും പ്രകടമാകാത്ത അന്തരീക്ഷങ്ങൾ ഈ തിരക്കഥകളിൽ നിറഞ്ഞുകിടപ്പു ്. തിരശ്ശീലക്കുമപ്പുറത്തെ ലോകത്തെക്കുറിച്ച് വിഭാവനം ചെയ്യാൻ പ്രേക്ഷകന് പ്രേരകമായിത്തീരുന്ന അവസ്ഥയിലാണ് തിരക്കഥാകാരന്റെ ശൈലി തിരിച്ചറിയുന്നത്. 'ഓളവും തീരവും' എന്ന സ്വന്തം നോവൽ, തിരക്കഥാരൂപത്തിലാക്കിപ്പോൾ അതിലുപയോഗിച്ച ഭാഷാപരമായ ശൈലീസൗകുമാര്യം വിലയിരുത്തേ താണ്. ബാപ്പുട്ടി (പതുക്കെ പിറുപിറുക്കുന്ന സ്വരത്തിൽ, ഹൃദയത്തിൽനിന്നെന്ന പോലെ) "ഓള് പെഴച്ചിട്ടില്ല. 'പെഴപ്പിച്ചൂന്ന് വമ്പ് പറയണ അനക്ക് കേൾക്കണോ? ബാപ്പുട്ടിക്ക് ആയുസ്സുള്ള കാലം പെഴക്കാൻ സമ്മതിക്കില്ല'. ഓളുടെ മനസ്സിന്റെ ഒരു പിടി അനക്ക് വഴങ്ങില്ല കുഞ്ഞാലി." ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൗമ്യവും, അതേ സമയം വന്യവുമായ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ആത്മഗതങ്ങളാണ്, വാക്കുകളുടെ ശക്തിയിൽ പകർന്നുകാട്ടുന്നത്. ആത്മകഥാംശം തിരക്കഥയുടെ ഭാഷയിൽ അടിസ്ഥാനശിലയായി കടന്നുവരുന്നു ്. 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവിലെ' ദൃശ്യപ്രതീകങ്ങളും വാസ്തവീകരണവും അത്തരം പ്രതിഫലനത്തിന്റെ പ്രയോഗസാധ്യതകൾ ആണ്. സിനിമയുടെ ആസ്വാദനപരവും അപഗ്രഥനപരവുമായ ഭൂമികക്ക് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം വേണമെന്നൊരു കാഴ്ചപ്പാട് നിലവിലു ായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇത്തരമൊരു മുൻധാരണയൊന്നും സിനിമ വെച്ചുപുലർത്തേ തില്ലെന്ന് ചലച്ചി

ത്രകാരൻമാർ തെളിയിച്ചു കഴിഞ്ഞു. എം. ടി. യുടെ തിരക്കഥയിൽ സംഭവങ്ങൾക്ക് ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം ദീക്ഷിക്കുന്നതിനേറെ ഉദാഹരണങ്ങളു ്. ഒരു ചെറു കൈത്തിരിയിൽ ആരംഭിക്കുന്ന 'പെരുന്തച്ചൻ' അവസാനിക്കുന്നത് വലിയ അഗ്നിദൃശ്യത്തിലാണ്. 'നഗരമേനന്ദി' എന്ന സിനിമ മഹാനഗരത്തിലേക്കു തീവ ി വന്നു നിൽക്കുന്നതോടെ ആരംഭിക്കുകയും നഗരത്തോട് വിടവാങ്ങുന്ന മറ്റൊരു തീവ ിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽ അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതാവസ്ഥക്ക് ദൃശ്യാഖ്യാനം കൊടുക്കുന്നതിന് സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണം, ഭാവന, വൈകാരികത എന്നിവയൊക്കെ ആന്തരികബോധമായി വർത്തിക്കണം. ചെറിയ സംഭവങ്ങളുടെ രൂപഘടനയെ സിനിമയുടെ ആധികാരികമായ ചലനമാക്കി മാറ്റുകയാണ് തിരക്കഥ ചെയ്യുന്നത്.

നോവലിസ്റ്റും സംവിധായകനും ഒരാളാകുമ്പോൾ

നോവലിസ്റ്റ്, സംവിധായകനായി മാറുമ്പോൾ നോവലിന്റെ മൗലികത ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളു ്. സ്വന്തം നോവൽ തിരക്കഥാസ്വരൂപമാക്കി സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ പരാവർത്തനത്തിന്റെ മേന്മ ര ു മാധ്യമത്തിനും ഗുണപരമായ ജൈവൈക്യം പകർന്നു തരുന്നു. പത്മരാജന്റെ സിനിമകൾ അതിന്റെ ദൃശ്യചാരുത കൊ ും പ്രമേയമൗലികതകൊ ും വ്യത്യസ്തമാണ്. 'പെരുവഴിയമ്പലം' സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ നോവലിൽനിന്ന് സാമൂഹ്യമനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെ അപഗ്രഥനാംശത്തെ ഉയർത്തിക്കാട്ടിയിട്ടു ്. നോവൽ, ഋജുവായ ആഖ്യാനത്തോടൊപ്പം ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്സങ്കേതവും കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥ പറയുന്ന സമ്പ്രദായവും പ്രയോഗിച്ചിട്ടു ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ കാലഗണനാക്രമത്തിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. നോവലിലെ സംഭാഷണങ്ങളെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിലും ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. കൂട്ടിച്ചേർത്തവ അതിനോടിണങ്ങുന്നവയുമാണ്. സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് മൂർച്ചയും ഗ്രാമീണതയുമു ്. നോവലിൽ പല പൂർവ്വകാലസംഭവങ്ങളും രാമന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെത്തുമ്പോൾ ഈ ഓർമ്മകളിൽ തെളിയുന്നത് പ്രധാനമായും അച്ഛൻ വാണിയൻ കുഞ്ചുവാണ്. ഓർമ്മകളിൽ തെളിയുന്ന ഈ പിതൃബിംബത്തിന്റെ സാന്ദ്രത, ചിത്രത്തിന്റെ ഭാവതീവ്രതക്കേറെ സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടു ്. രാമന്, തന്റെ മരിച്ചുപോയ അച്ഛനോടു ായിരുന്ന അടുപ്പവും സ്നേഹവും അവൻ തൊട്ടറിയുന്നത് ചലച്ചിത്രകാരൻ ബോധപൂർവ്വം തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ്. വെറുമൊരു ഇതിവൃത്തത്തിനുമേൽ ഉള്ള ഭാഷ്യം രചിക്കലല്ല ഇത്. ഇതിവൃത്തത്തിനപ്പുറംകടന്ന് പുതുമയേറിയ ഒരു ദൃശ്യവ്യാഖ്യാനം ചമയ്ക്കലായി ഗണിക്കപ്പെടേ താണിത്. ഭയമെന്ന മാനസികാവസ്ഥ ഒരാളിൽ നിന്ന് മറ്റൊരാളിലേക്ക് പടർന്ന് എങ്ങനെ സമൂഹശരീരമാകെ വ്യാപിക്കുന്നുവെന്ന് നോവലിസ്റ്റും ചലച്ചിത്രകാരനും ഒരുപോലെ കാട്ടിത്തരുന്നു. ഗ്രാമത്തിലു ാകുന്ന പല പ്രശ്നങ്ങൾക്കും കാരണക്കാരനായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ വ്യക്തിവികാസം സിനിമയിൽ ഉചിതമായി നിർവഹിച്ചിട്ടു ്. നോവലിൽ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ രാമന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ഉരുത്തിരിയുന്നത്. എന്നാൽ സിനിമയിൽ യഥാതഥത്വത്തിൽ നിന്നും അൽപം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

നോവലിൽ, പരമുനായരുടെ വീട്ടിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രഭാകരപിള്ളയുമായുള്ള കൂടിക്കാഴ്ചയെപ്പറ്റി രാമൻ ഓർമ്മിക്കുന്നത്. ഒന്നാമത്തേത് വഴക്കിലും ര ാമത്തേത് മരണത്തിലും കലാശിക്കു

ന്നു. എന്നാൽ ചിത്രത്തിന്റെ ഒന്നാം പകു

തിയിൽത്തന്നെ പിള്ളയുമായുള്ള ര ു കൂടിക്കാഴ്ചകൾ അവതരിപ്പിച്ചു. പിള്ളയുമായുള്ള ഈ ര ു മുഖാമുഖങ്ങൾ ഒരുക്കുന്നതുവഴി അവസാനത്തെ കൂടിക്കാഴ്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള ഉദ്വേഗം ചലച്ചിത്രകാരൻ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ നിറക്കുന്നു ്. അമ്പലപ്പറമ്പിലെ ഉത്സവവേദിയിൽ ഹരികഥാപ്രസംഗം നടത്തുന്ന വനിത കളെപ്പറ്റി നോവലിൽ ഒരു പരാമർശമേയുള്ളു. എന്നാൽ സിനിമയിലാകട്ടെ, പിള്ള, രാമനെ പിടിക്കാനോടു മ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഹരികഥാപ്രസംഗത്തിലെ പാട്ടും പ്രസംഗവും ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. പിള്ള, രാമനെ വേട്ടയാടുന്നതും ഹരികഥാപ്രസംഗവും ഇന്റർകട്ട് ചെയ്ത് കാണിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തിന്റെ തീവ്രതയും ഉദ്വേ ഗവും വർധിക്കുന്നു. നോവലിൽ നിന്നും തിരക്കഥയു ാക്കിയപ്പോൾ തുടക്കസീക്വൻസുകൾക്കും അവ സാനസീക്വൻസുകൾക്കും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമേറെയു ാക്കിയിട്ടു ്. പ്രഭാകരൻപിള്ള കൊല്ലപ്പെട്ടപ്പോൾ അയാളുടെ ശത്രുക്കളുടെ മനസ്സിൽ രാമൻ ഒരു വീരനായകനായി പുനർജ്ജനിക്കുന്നു. ഗ്രാമപാതയി ലൂടെ തലയുയർത്തിപ്പിടിച്ച് ഒരിക്കൽ പ്രഭാകരൻപിള്ള നടന്നതുപോലെയാണ് രാമൻ നടക്കുന്നത്. ജയി ലിൽ നിന്നും വന്ന പിള്ള ഒരു വീട്ടിൽനിന്ന് മറ്റൊരു വീട്ടിലേക്ക് പോകുംപോലെയാണ് രാമനും ചെയ്യുന്നത്. സീക്വൻസുകൾ ര ും രൂപകൽപന ചെയ്തിരിക്കുന്നത് ഒരു പോലെയാണ്. നോവലിന്റെ ആത്മാവ് ചലച്ചി ത്രത്തിലുടനീളം ദൃശ്യഭംഗിയോടെ ഇതൾ വിരിയുന്നു ്. നോവലെഴുത്തുകാരനും സംവിധായകനും ഒരാളാകുമ്പോൾ നോവലിലെ സംഭാഷണങ്ങളും കഥാഘടനയും ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സമായോഗവും ഘട നാത്മകമായി സിനിമയിലേക്കും സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ കൂടുതൽ എളുപ്പമു ്. സ്വന്തം നോവലിന്റെ സർഗ്ഗാ ത്മകമായ വ്യക്തിത്വം സിനിമയിൽ ഒരു പടികൂടി ഉയർന്ന് അനുഭവത്തിന്റെയും ദൃശ്യാനുഭൂതികളു ടെയും സവിശേഷതലനിർമ്മിതിയിലേക്ക് നയിക്കുവാൻ എളുപ്പമാണ്. നോവലിന്റെ ശൈലിയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമ, വെറുമൊരു പകർത്തൽ ആയി പരിണമിക്കാതിരിക്കു വാൻ ഇത്തരം ഉദ്യമങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു ്.

സിനിമയുടെ സന്നിവേശരീതിക്ക് നോവലിന്റെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയുടെ ശൈലിയോട് സാമ്യമു ായതിനാൽ നോവൽഘടനാസ്വരൂപത്തിൽ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികസാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ദൃശ്യപരവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ അനുഭൂതി പകരാൻ പല നോവലെഴുത്തുകാരും തുനിയുന്നു ്. നോവലിൽ പ്രമേയവൈവിധ്യത്തിനെയും അവതരണരീതിയെയും ഈ സ്വാധീനം പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്നു ്.

നോവലിന്റെ പുനരാഖ്യാനവും സ്വതന്ത്രചലച്ചിത്രകൃതിയും

കഥപറച്ചിലിന്റെ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'മതിലുകൾ' പിന്തുടരുന്ന ത്. പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾ മരങ്ങളും തൈകളും മാത്രമല്ല, മതിലിൻമേൽ വിരിയിട്ടിരിക്കുന്ന പക്ഷികളും, പ്രപ ഞ്ചത്തിന്റെ അപ്രമേയതയെ പ്രകീർത്തിക്കെത്തന്നെ മതിലുകളുയർത്തുന്ന ദുഃഖത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവ ബോധം വളർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ജയിൽവാർഡൻ, ബഷീറിനെ തടവുമുറിയിലേക്ക് കൊ ുചെന്നാക്കുന്ന സുദീർഘരംഗം മതിലിനെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ മൂർത്തമായ ഒരു ദൃശ്യബിംബമാക്കി കാണിക്കുന്നു. ഈ നടത്തം ഒരർത്ഥബോധത

ന്ത്രമാണ്. മരങ്ങളോടും ചെടികളോടും അണ്ണാനോടും സംവദിച്ച് മതിലുകളെ മാറ്റി നിർത്തുന്ന കഥാനായകനെ വേണമെങ്കിൽ ഭ്രമാത്മകതയുടെ പരിവേഷമണിയിക്കാമായിരുന്നു. എന്നാലതിന് തുനിയാതെ ബഷീറിന്റെ ക്രമവിപര്യയം കലർന്ന ഫലിതത്തിലാണ് സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. ലാളിത്യത്തിനിടയിലുള്ള ഗഹനതയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ ശ്രവ്യഘടകങ്ങളെയും കൂട്ടിനെടുത്തിട്ടു ്. തടവുമുറികളിലെ കോലായിൽ ഒറ്റക്ക് അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ഉലാത്തുന്ന ബഷീറിന്റെ ധർമ്മസങ്കടം ശക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു ് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടെയാണ്. സ്വരസ്ഥായി വർദ്ധിപ്പിച്ചും താളമിത്തിരി ദ്രുതമാക്കിയും വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങൾ ചിത്രത്തിന്റെ ശില്പതലത്തെ ഉയർത്തുന്നു ്. രതിഭാവത്തെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാനുള്ള സംവിധായകന്റെ താളനിയതമായ വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തിന് ബഷീർ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ആശയസങ്കേതം തുണയാകുന്നു ്. സ്ത്രീജയിലിൽ നിന്ന് വന്ന അശരീരിയായ സ്ത്രീശബ്ദത്തിന് ബഷീർ കല്പിച്ചുകൊടുക്കുന്ന സംഭാഷണം പൊതുവെ മാംസളമാണ്. മതിലുകൾ എന്ന നോവൽസത്ത ശക്തമായി, സ്വതന്ത്രമായിത്തന്നെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുകയാണ് സിനിമയിൽ. മതിലിനപ്പുറത്തുനിന്നും വരുന്ന മാദകമായ സ്ത്രീശബ്ദം തികച്ചും യഥാർത്ഥമാണെന്ന് ഗ്രന്ഥകാരൻ ഉറപ്പുപറയുമ്പോൾ അത് എഴുത്തുകാരന്റെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയല്ലേ എന്ന സംശയം ജനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രമവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബഷീറെന്ന നോവലെഴുത്തുകാരന്റെ മനസ്സറിയാൻ മുതിരുന്ന ഈ ചിത്രം ഇത്തരമൊരു കൽപനയിലേക്കാണ് വികസിക്കുന്നത്. നോവലും സിനിമയും ആസ്വാദനതലത്തിൽ വിഭിന്ന മാധ്യമങ്ങളാണ്. വിഭജനക്രമത്തിൽ നോവൽ ആത്മനിഷ്ഠതയുള്ളതും സിനിമ വസ്തുനിഷ്ഠതയുള്ളതുമാണ്. നോവലിസ്റ്റ് ഒരു കഥാപാത്രത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അയാളെ അഥവാ അവളെ വായനക്കാരന് സ്വന്തം മനസ്സിന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം സങ്കൽപിച്ചു ാക്കാം. സിനിമയിൽ ആ കഥാപാത്രമായി അഭിനേതാവിനെയാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്. നടീനടന്മാരുടെ അത്തരം സമൂർത്തതയെ ഭേദിച്ചിട്ടുവേണം സിനിമയുടെ കാതലിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലാൻ. ഇത് സാധിക്കുന്നതോടെ സിനിമ, സാഹിത്യസാധ്യമായ ഒരു തലത്തിലേക്ക് ഉയരുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശിൽപസവിശേഷതയൊന്നുകൊ ്തന്നെ വേണം ഈ ഔന്നത്യം സാക്ഷാത്കൃതമാകേ ത്. ബഷീറിന്റെ ചിന്തകളിലൂടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെയും ആത്മഗതങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കഥ വായിക്കുമ്പോൾ മനസ്സ് കടന്നുപോകുക. ഈ സാഹിത്യാനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന അനുഭൂതി വളരെ ദൃഢവും ശക്തവുമാണ്. അക്ഷരങ്ങളിലെ കഥ അപ്പടി പറഞ്ഞു വെക്കുകയല്ല, ദൃശ്യപരമായ ഒരു പുനരാവിഷ്കാരമാണ് ചലച്ചിത്രകാരന്റെ പ്രശ്നം. മതിലുകൾ എന്ന സിനിമ, ഘടനാപരമായി മൂന്നുതലങ്ങളിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേത് എഴുത്തുകാരന്റെ മനോമണ്ഡലങ്ങളുടെ പര്യവേക്ഷണമാണ്. മറ്റൊരു തലത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്തിരിക്കുന്നത് എഴുത്തുകാരന്റെ ജയിലനുഭവമാണ്. ഈ ര ു തലങ്ങൾക്കിടയിൽ ജയിൽപുള്ളികളുടെ മോഹഭംഗങ്ങളുടെയും കടുത്ത ലളിതവുമായ ആഖ്യാനസങ്കേതമാണ് സംവിധായകൻ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്

ചിത്രം തുടങ്ങുന്നത് നിവർന്നുനിൽക്കുന്ന ഒരു പോലീസുകാരന്റെ നിശ്ചലദൃശ്യത്തിൽനിന്നാണ്. സ്ത്രീബന്ധത്തിന്റെ വിവരണത്തിലൂടെ ബഷീർ ഉണർത്തുന്ന പ്രതീകാത്മകതയും വികാരവും ശക്തമാണ്. മണത്തെ പൂവിലേക്കാവാഹിച്ച്, പൂവ് മണപ്പിച്ച് മതിലിനപ്പുറത്തേക്ക് എറിയുന്ന രംഗാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ ഗന്ധം അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്നതിൽ ദൃശ്യമാധ്യമത്തിന്റെ പരിമിതിയെ സമർത്ഥമായി ചലച്ചിത്രകാരൻ മറികടക്കുന്നു. "ഞാൻ തനിച്ചായി, ഞാൻ ആ സുഗന്ധം പരത്തുന്ന ചുവന്ന റോസാപ്പൂവ് കൈയ്യിലെടുത്ത്

നോക്കിക്കൊ ് "ആ പെരുവഴിയിൽ സ്തബ്ധനായി വളരെ നേരം നിന്നു". ബഷീർ മതിലുകൾ അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. അതങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കാതെ, മതിലിന് മീതെ നീലാകാശത്തിൽ ഉയർന്നു താഴുന്ന ഉണക്കക്കമ്പ് കാണിക്കുന്നു. അത് വീ ും വീ ുമുയർന്നുതാഴുന്ന ദൃശ്യം ക്രമാനുസൃതം നേർത്തുനേർത്തുതീരുന്ന സംഗീതപശ്ചാത്തലത്തിൽ ക്രമേണ മങ്ങുന്നു. വളരെ പ്രതീകാത്മകവും ശക്തവും ആണ് ആ ദൃശ്യാനുഭവം. വർണസംവിധാനം, സിനിമയുടെ മൊത്തത്തിലൂടെ വൈകാരികഘടനയ്ക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്നു. മരണത്തിന്റെയും ദു:ഖത്തിന്റെയും ഇരു ഊതവർണ്ണത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നു. ഇരുൾവെളിച്ചങ്ങളുടെ ഉചിതവിന്യാസക്രമവും പ്രകൃതിശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗവുംകൊ ് ജയിൽ അന്തരീക്ഷം ആവാഹിച്ചിരിക്കുന്നു. മതിലുകളിലെ സാർവജനീനമായ പ്രമേയത്തിന്റെ ആഖ്യാനതലത്തിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രപുനരാഖ്യാനതലത്തിലുള്ള പരിണാമദശയിൽ സംവിധായകന്റെ മൗലികപ്രതിഭയെ വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്.

നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം, ഘടന, ആഖ്യാനരീതി എന്നിവ മാറ്റാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം അത് സിനിമയാക്കുന്ന സംവിധായകനാണ്. നോവലിൽ നിന്നു ാകുന്ന സിനിമ പുതിയൊരു പാഠത്തിന്റെ അപനിർമ്മാണത്തിനും പുനരാഖ്യാനത്തിനും വഴിയൊരുക്കുന്നു. മുകുന്ദന്റെ 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' ഒരു സമൂഹത്തെ ആഖ്യാനഘടനയുടെ ശൈലിയിലൊതുക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടു ്. ര ് തലമുറകളുടെ കഥ പറയുന്ന നോവലിൽ ധാരാളം കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും ഇഴപാകിയിട്ടു ്. മയ്യഴിയുടെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ അൽഫോൻസാച്ചനും കുമാരൻവൈശ്യരുടെ കുടുംബവും ആടിനെപോറ്റുന്ന ചാത്തുവും ആടിനെ പോറ്റാത്ത ചാത്തുവും ഒരുമിച്ചു ജീവിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ നോവൽ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ ര ് കുടുംബങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അൽഫോൻസാച്ചന്റെയും കുമാരൻവൈശ്യന്റെയും കുടുംബങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് കഥ പറഞ്ഞുപോകുന്നത്. അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കുടുംബപ്രശ്നങ്ങളാണ് സിനിമയിലെ പ്രധാന പ്രമേയം.

സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഈ കുടുംബങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം കാണിക്കുന്നതിലൂടെ വ്യത്യസ്തമായ ര ് സാംസ്കാരിക ധാരകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഫ്രാൻസിലേക്കുള്ള അവസാനക്കപ്പലിന്റെ സൈറൺ മുഴങ്ങുമ്പോൾ, അക്ഷമയായ മാഗി, അൽഫോൻസാച്ചനോട് കുടുംബത്തോടെ ഫ്രാൻസിലേക്ക് പോകണമെന്ന ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു ്. മയ്യഴിയുടെ മണ്ണിനെയും മക്കളെയും വിട്ടു പോകാൻ അയാൾ സമ്മതിക്കുന്നില്ല. അങ്ങനെ അപകോളനീകരണത്തിന്റെ പ്രമേയം നോവലിലെ പ്രധാന ഘടകമാകുന്നു. സിനിമയിൽ ഇത് തുടക്കത്തിൽ പരിചരണവിധേയമാകുന്നു ്. എങ്കിൽക്കൂടി പിന്നിടങ്ങോട്ടു വളരുന്നില്ല. അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കുടുംബത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് സിനിമ നീങ്ങുന്നത്കൊ ാണിത് സംഭവിക്കുന്നത്. "വിധേയനിൽ" സംഭവിച്ചത് പോലെത്തന്നെ ചരിത്രപരതക്ക് ചെറിയ ഊന്നൽ മാത്രമേ ഈ സിനിമയും നൽകുന്നുള്ളൂ. നോവലിൽ നിന്ന് സിനിമയു ാകുമ്പോൾ വീക്ഷണകോണിനും ആത്മനിഷ്ഠമായ കാഴ്ചപ്പാടിനും ഏറെ സ്ഥാനമു ്. നോവലിൽനിന്ന് ഘടകങ്ങൾ സ്വീകരിക്കണമെന്നും ഏതെല്ലാം ത്യജിക്കണമെന്നും നിശ്ചയിക്കുന്നത്, ര ് മാധ്യമങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനപരമായ സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊ ാണ്.

ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിനെ ചലച്ചിത്രയുഗമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാറു ്. ഈ ചലച്ചിത്രയുഗത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നോവലുകൾ സിനിമയുടെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്ന് മുക്തമായിരിക്കാനിടയില്ല. ഏറ്റവും കൂടുതൽ സിനിമയാക്കിയിട്ടുള്ള സാഹിത്യരൂപവും നോവലാണ്. സിനിമയുടെ സുവർണകാലമായി കരുതപ്പെടുന്ന ഇരുപതുകളിൽത്തന്നെ നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ സിനിമ സ്വാധീനിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നു. സിനിമ വരുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ നോവലുകളിലും മറ്റും മൊ ാഷ് അടക്കമുള്ള സിനിമാറ്റിക് രീതികളു ായിരുന്നു എന്നു പറയേ തു ്. എന്നാലത് നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനരൂപവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധപ്പെടുന്ന രീതിയായിരിക്കണമെന്നില്ല. അതേസമയം പിറക്കാനിരിക്കുന്ന പുതിയൊരു മാധ്യമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നഘടകങ്ങളായിരുന്നു അവ. നോവലിലൂടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട മനുഷ്യഭാവനയുടെ ഇങ്ങനെയുള്ള ചില ഘടകങ്ങൾ സിനിമയുടെ പിറവിക്ക് കാരണമായിത്തീർന്നിരിക്കാം എന്ന് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ ഐ. ഷൺമുഖദാസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു ്.[6] സിനിമയുടെ സ്വാധീനം ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രബലമായിരുന്ന മുപ്പതുകളിൽ, ഗ്രയാംഗ്രീനിന്റെ നോവലുകൾ സിനിമാറ്റിക് ശൈലി പ്രകടമാക്കുന്നതിന് മികച്ച ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഗ്രീനിന്റെ നോവലിൽ ഒരു സ്ത്രീശരീരത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നത് ഭൂപ്രകൃതിയുടെ രൂപത്തിലാണ്. മനുഷ്യരടക്കമുള്ള പ്രകൃതിയെ സ്വതന്ത്രമായുപയോഗിച്ച് സിനിമ, നോവൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്ന് സ്വന്തമായൊരു മൗലികത വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ബ്രിട്ടീഷ് എഴുത്തുകാരനായ ജോൺ ഫൗൾസ് തന്റെ കൃതികളെല്ലാം പ്രചോദിതമാകുന്നത് മനസ്സിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒറ്റപ്പെട്ട ചില ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നാണെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വിജനമായ ഒരു തുറമുഖത്ത് കടലിലേക്കുറ്റു നോക്കിക്കൊ ു നിൽക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ നിശ്ചലമായ ഒരു വിദൂരദൃശ്യം മാസങ്ങളോളം ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ച് മനസ്സിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊ ിരുന്നതിന്റെ ഒടുവിലാണ് ഫൗൾസ്, 'ഫ്രഞ്ച് ലെഫ്റ്റനൻസ് വുമൺ' എഴുതിയത്. ര ു വ്യത്യസ്ത അന്ത്യരംഗങ്ങളുടെ പേരിൽ പ്രശസ്തമായി ഈ നോവൽ. ഫൗൾസിന്റെ നോവൽ 1981-ൽ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ ഈ ഇരട്ടരംഗങ്ങൾ നിലനിർത്തിയിരുന്നു എന്ന് ഐ. ഷൺമുഖദാസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നു ്.[7]

നോവലിന് ഇരട്ട അന്ത്യങ്ങൾ നൽകുന്ന രീതി സിനിമയുടെ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നാവാൻ സാധ്യതയേറെയു ്. നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിൽ സിനിമ ചെലുത്തുന്ന ന്യായവും അന്യായവുമായ സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച് ഏറെ ബോധവാനായ ഒരു നോവലിസ്റ്റാണ് ജോൺഫൗൾസ്. ആറുവയസ്സുള്ളപ്പോഴാണ് ഫൗൾസ് ആദ്യമായി സിനിമ കാണുന്നത്. പിന്നീട് ആഴ്ചയിൽ ശരാശരി ഒരു സിനിമ എന്ന നിലക്ക് കണക്കാക്കുകയാണെങ്കിൽ 2500 ലേറെ സിനിമകൾ ജീവിതത്തിൽ താൻ ക ുതീർത്തിരിക്കണം എന്ന് ഫൗൾസ് അനുമാനിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ആവർത്തിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന ഒരനുഭവം എങ്ങനെ ഭാവനയുടെ രീതികളിൽ അഗാധമായി സ്വാധീനിക്കാതിരിക്കുമെന്ന് ഫൗൾസ് ചോദിക്കുന്നു. പാനിങ്ങ്ഷോട്ടുകൾ, സമീപഷോട്ടുകൾ, ട്രാക്കിങ്ങ്, ജംപ്കട്ടുകൾ എന്നിങ്ങനെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ ഒരു ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ച പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഫൗൾസ് മനസ്സിലാക്കുന്നു.

മുപ്പത്കൊല്ലത്തിന്റെ ഇടവേളയുള്ള ര ് സംഭവങ്ങളെ ഫ്രഞ്ച് നോവലിസ്റ്റായ മാർസൽപ്രൂസ്റ്റ് ഒരുമിച്ചുകൊ ു വരുന്നിടത്ത് ചലച്ചിത്രമാന്ത്രികതയാണുള്ളത്. ജോയ്സിന്റെ യൂലിസ്സസ്സിൽ കാലത്തിന്റെ

---

6 ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, *ചലച്ചിത്രയുഗത്തിലെ നോവൽ, ദൃശ്യതാളം ഫിലിം പതിപ്പ്*, 2, 3 (ഏപ്രിൽ, 1999) പു. 14.

7 ടി. പു. 18.

സ്ഥലവൽക്കരണം കൂടുതൽ മുന്നോട്ടു പോയിട്ടു ്. അരുന്ധതിറോയിയുടെ "ചെറിയ കാര്യങ്ങളുടെ തമ്പുരാൻ" (God of Small Things), സിനിമയുടെ പ്രബലസ്വാധീനത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട നോവലാണ്.[8] നോവലിലെ ഇരട്ടക്കുട്ടികളായ റാഹേലും എസ്തയും ആത്മകഥാപരമായ കഥാപാത്രങ്ങളാവാം. കാരണം കുട്ടിക്കാലം മുതൽക്കേ സിനിമകളോടും വാക്കുകളോടും ഒരു തീക്ഷ്ണസൗഹൃദം രൂപപ്പെട്ടുവരുവാൻ അരുന്ധതിറോയി ഏറെ ശ്രമിച്ചിട്ടു ്. അഭിലാഷ്തീയറ്ററിലേക്ക് സിനിമ കാണാനെത്തിയ അമ്മുവും റാഹേലും, എസ്തയും നോവലിസ്റ്റിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾതന്നെയാണ്. അമ്മ, മക്കളോട് അവർ തന്റെ കഴുത്തിൽ കെട്ടിത്തൂക്കിയ തിരികല്ലുകൾ ആണെന്ന് പറയുന്നത് നോവലിലെ പ്രധാന മുഹൂർത്തമാണ്. ആ വാക്കായിരുന്നു ഇരട്ടകളെ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിച്ചത്. ആ വാക്കായിരുന്നു അവരെ മീനച്ചിലാറിലേക്കും ചരിത്രഭവനത്തിലേക്കും ഒളിച്ചുപോകാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ആ വാക്ക് അവരുടെ മനസ്സിൽ പതിഞ്ഞു കിടന്നിരുന്നത് ഒരു ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിന്റെ സ്മരണയിലൂടെയായിരുന്നു. 'കപ്പലിലെ കലാപം' എന്ന സിനിമയിലെ ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ മൃതദേഹം കടലിൽ താഴ്ത്തിയത് തിരികല്ലുകളുടെ ഭാരത്തോടുകൂടിയായിരുന്നുവെന്നത് അവർ നേരത്തെ ക റിഞ്ഞിരുന്നു. സിനിമയിൽ പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രമുഖസ്ഥാനമു ്. ഇറ്റാലിയൻനിയോറിയലിസ്റ്റുകളും മൃണാൾസെന്നും മറ്റും തങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ക്യാമറാചലനരീതികളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന റോമാനഗരവും, കൽക്കത്തയും അവിടുത്തെ തെരുവുകളും എല്ലാം ഭൂപ്രകൃതിയെ സിനിമാറ്റിക് ആയി നോക്കിക്കാണുവാൻ പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു ്. സിനിമയിൽ മനുഷ്യമുഖങ്ങളും മനുഷ്യശരീരങ്ങളും, ചിത്രവിന്യസനത്തിലൂടെയും ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ അവക്ക് ഭൂപ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളുടെ സിനിമാറ്റിക്കായ ദൃശ്യാനുഭവം പകരാനാകുന്നു ്.

---

8 ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, *ചലച്ചിത്രയുഗത്തിലെ നോവൽ (ദൃശ്യതാളം)* ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് പ്രസിദ്ധീകരണം, 2, 3 (എപ്രിൽ 1999), പു. 13.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 4

ആധുനികത ഒരു മൂല്യവിചാരം

നവോത്ഥാനകാലത്തിനുശേഷം മനുഷ്യന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിൽ സംഭവിച്ച ഭാവുകത്വപര മായ അടിസ്ഥാനപ്രവർത്തനമാണ് ആധുനികത. സാഹിത്യത്തിലായാലും സാഹിത്യേതരവ്യവഹാരത്തിലാ യാലും സമകാലിക സംബന്ധിയും ഭാവത്തിൽ നവീനത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വസ്തുതയും അവസ്ഥയുമാണ് ആധുനികത എന്ന് നിർവചിക്കാവുന്നതാണ്. "നാളിതുവരെയുളവാകാത്ത ഒരു പ്രത്യേകസാഹചര്യത്തെ അതിന്റെ രൂപത്തിലും ശൈലിയിലും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കലാകാരന്റെ ബോധപ്രതിഫലനമാണ് ആധുനിക കല" എന്ന് സ്റ്റീഫൻ സ്പെൻഡർ ''The Struggle of the modern'' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പറയു ന്നു ്.[1] ആധുനികതയെ ര ് രീതിയിൽ നോക്കിക്കാണാവുന്നതാണ്. ഒന്ന്-ഒരു ജീവിതവീക്ഷണമെന്ന നിലയിൽ, ര ് - ഒരു മൂല്യസങ്കൽപം എന്ന നിലയിൽ. കാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള താരതമ്യാത്മകചിന്തയേ ക്കാൾ ആധുനികതയിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത് ജീവിതദർശനങ്ങളുടെയും കാവ്യദർശനങ്ങളുടെയും താരതമ്യാത്മകചിന്തയാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ആധുനികത ഘടനാപരമായ ഒരു സങ്കൽപമാണെന്ന് വരുന്നു. സമഗ്രവും ക്രിയാത്മകവുമായ പ്രതികരണ മനോഭാവം കൂടിയാണ് അത് എന്ന് കാണാം. വ്യവ സ്ഥാപിതമായ രൂപസങ്കൽപങ്ങളോടും പ്രഖ്യാപിതമായ ചിന്താപദ്ധതികളോടും നിഷേധാത്മകമായി പ്രതിക രിച്ചുകൊ ് ആധുനികമനുഷ്യാനുഭവത്തെയാണ് ആധുനികതയുൾക്കൊ ത്. സൃഷ്ടിയുടെ അന ന്യവും സമഗ്രവുമായ സത്തയിലാണ് ആധുനികത ഊന്നുന്നത്. നവീനവും സങ്കീർണവുമായ മനുഷ്യാനു ഭവദർശനങ്ങൾ ആധുനികതയിൽ രൂപപരമായ പരിവർത്തനങ്ങളു ാക്കി.

ആധുനികത ഒരു മനോഭാവമായിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ കലയുടെ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും ആസ്വാദനരീതിയിലും വന്ന മാറ്റത്തെക്കുറിച്ചും സൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ചും സൃഷ്ടിയുടെ ഉൾക്കൊള്ളലിനെക്കുറി ച്ചുമുള്ള സങ്കൽപമാറ്റത്തെക്കൂടി അത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. സമകാലികസാഹിത്യസത്തയിൽ ആധുനികതയെ നോക്കിക്കാണാൻ മൂന്ന് രീതികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. രൂപപരം, ഭാവപരം, ഭാവുകത്വപരിണാമം എന്നിവ യാണിവ.

രൂപപരം:- സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതയുടെ വ്യക്തിത്വം പ്രാഥമികമായി അവതീർണമാകുന്നത് അതു പയോഗിക്കുന്ന ഭാഷയിലാണ്. ഭാഷയിൽ നവീനങ്ങളായ താളഘടനകളും ചിത്രസന്നിവേശങ്ങളും ആവി ഷ്കരണരീതിയിലുള്ള പുതുമകളുമെല്ലാം ആധുനികതയിലെ സാന്നിധ്യമാണ്. വൈയക്തികവും ശിഥി ലവും ആയ അനേകം ബിംബങ്ങളുടെ സമ്പന്നത ആധുനികതയുടെ വ്യാവർത്തകഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ്.

---

[1] Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Strauss and Givoux, New York, 1972), p. 18.

വാക്കുകൾ അനുവാചകനിൽ ധ്വനിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്ന ബൗദ്ധികമോ ഭാവാത്മകമോ ആയ ചിത്രമാണ് ഇമേജ്. യാഥാർഥ്യത്തെ സാന്ദ്രമാക്കിത്തീർക്കുന്നതാണ് ആധുനികതയുടെ ഭാഷാപരമായ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. അതുകൊ ത് റിയലിസത്തിന്റെ ഭാഷയിൽനിന്ന് സമൂലവേർതിരിവ് കാണിക്കുന്നു. ആധുനികതയിൽ ഭാഷ പ്രത്യേക മൂഡുകളുടെ സൃഷ്ടിയായി മാറുന്നു. രചനാമാർഗത്തിലും ജീവിതാവബോധത്തിലും ഭാവുകത്വത്തിലും ഒരുപോലെ കടന്നുവരുന്ന നവീനതയാണ് ആധുനികത എന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഭാവുകത്വത്തിന്റെ സമൂലപരിവർത്തനം അത് അനുവാചകനിൽ നിന്നാവശ്യപ്പെടുന്നു.

ഘടനയിലെ കേവലമായ ഉപരിതലയുക്തിയെ നിരാകരിച്ചുകൊ ് ആന്തരികയുക്തി നിലനിർത്തി അയുക്തികതയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ് ആധുനികതയിൽ വന്നുചേർന്ന പ്രബലമാറ്റം. ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, സംഭാഷണം, ശൈലി എന്നീ മൂല്യഘടകങ്ങളിൽ ഒരു രൂപഘടനയുടെ സൃഷ്ടിയാണ് നോവലെന്നുള്ള പ്രബലമായ വിശ്വാസത്തോടുള്ള വെല്ലുവിളി എന്ന നിലയ്ക്കാണ് ആധുനികതയിൽ ഘടനാപരമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ നിറവേറുന്നത്. ആധുനികതയുടെ താത്ത്വികാടിസ്ഥാനം രൂപപരമായ നവീകരണമാണെന്ന് കാണാം. യുക്തിചിന്ത പൂർണമായി തിരസ്കരിക്കപ്പെടുകയും അതിന്റെ സ്ഥാനത്ത് അന്തർദർശനം അവരോധിതമാവുകയും ചെയ്തു. വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയെ ഏറ്റവും ഗാഢമായി ഉൾക്കൊ ിട്ടുള്ളത് ആധുനികകലയാണ്.

വിഷയസ്വീകാര്യത്തിൽ സവിശേഷത: ആധുനികപൂർവഘട്ടം ആവിഷ്കരിക്കാൻ വിസമ്മതിച്ചിരുന്ന സമസ്ത ഭാവമേഖലകളും ആധുനികതയിൽ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെട്ടു. അന്യവത്കരണം, പ്രതിഭിന്നസ്വഭാവങ്ങൾ, ഏകാകിത, ലോകത്തിന്റെ ദയാരാഹിത്യം, അസ്തിത്വദു:ഖം എന്നിവ സൂക്ഷ്മതയോടെ ആധുനികതയിൽ കടന്നുവന്നു. അനേകം വൈരുധ്യങ്ങളെയും അതിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങളെയും അതുൾക്കൊ ു. മരണം, യുദ്ധം, ആശങ്കകൾ, അന്യഥാബോധം, സ്വാതന്ത്ര്യം, നിസ്സഹായത എന്നിവയെല്ലാം തത്ത്വചിന്താവത്കരിക്കപ്പെട്ട് ആധുനികതയിൽ വിഷയങ്ങളായി ഭവിച്ചു. ശാസ്ത്രീയവും സാമൂഹികവും ചിന്താപരവുമായ നിരവധി വഴികളിലൂടെയുള്ള പാകപ്പെടലുകൾക്ക് വിധേയമായാണ് ആധുനികഭാവുകത്വം രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

ആധുനികനോവലിനെ അതിന് മുമ്പുള്ള നോവലുകളിൽനിന്ന് മാറ്റിനിർത്തുന്ന ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്. ആധുനികജീവിതചിത്രീകരണത്തിന് നോവലിസ്റ്റ് സ്വീകരിക്കുന്ന രചനാസങ്കേതങ്ങൾ ഇതിൽ പ്രധാനമാണ്. ഏറെ പ്രത്യേകയുള്ള സന്ദർഭത്തെ നിഷ്ഠമാക്കി കഥാപാത്രമാനസികാവസ്ഥയെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന വീക്ഷണകോൺ തെരഞ്ഞെടുക്കൽ, പല കഥാപാത്രങ്ങളും ഒരുമിച്ചുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഉദ്ഗ്രഥിതസത്തയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ പല വീക്ഷണകോണുകൾ ക്രമീകരിക്കൽ, മിത്തിക്കലായ പ്രതിപാദനരീതിയെ ആശ്രയിക്കൽ, ബോധധാരാമാർഗം സ്വീകരിക്കൽ എന്നിവ വിവിധ രീതികൾ ആണ്.

ആധുനികത മലയാളത്തിൽ:- മലയാളത്തിൽ ആധുനികത വ്യവസ്ഥാപിതമാകുന്നത് ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തിഅറുപതുകളിലാണ്. പാശ്ചാത്യജീവിതത്തിൽ ആധുനികഭാവുകത്വം രൂപപ്പെടാനിടയാക്കിയ കാരണം പാശ്ചാത്യസാഹിത്യവുമായി മലയാളസാഹിത്യത്തിനു ായ ഗാഢപരിചയമാണ്. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അൻപതുകൾ കേരളീയസാമൂഹികവൈയക്തിക ജീവിതങ്ങളിൽ സംഭവിച്ച വ്യതിയാനങ്ങൾക്കും മൂല്യസംഘർഷങ്ങൾക്കും സാക്ഷ്യം വഹിച്ചു. ഘടനാപരമായ പരിവർത്തനങ്ങളെ ചെറുത്തുനിന്നിരുന്ന ജാതിസമ്പ്രദായം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കാർഷികവൃത്തി ചെയ്തിരുന്ന കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ

വ്യവസായവത്കരണം കടന്നുവന്നു. നഗരവത്കരണത്തിന് ആക്കം കൂടി. ജനസംഖ്യയും തൊഴിലില്ലാ യ്മയും വർദ്ധിച്ചു. ദാരിദ്ര്യം കേരളത്തെ ഗ്രസിച്ചു. മനുഷ്യൻ ഒറ്റപ്പെട്ടവനാണെന്ന ചിന്ത പ്രബലമായ തോടെ സമൂഹത്തെ ഒന്നായി നിറുത്തിയിരുന്ന മൂല്യബോധം ശിഥിലമായി. സാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന വ്യക്തികളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നോവലുകൾക്ക് പകരം വ്യക്തിപശ്ചാത്തലത്തിൽ സമൂഹം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്ന നോവൽ ജന്മം കൊ തിലൂടെ നോവലിൽ ആധുനികത കടന്നുവന്നു. "മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ" ഇതിനുദാഹരണമാണ്. മനസ്സിന്റെ സൂക്ഷ്മചിത്രീകരണം വന്നപ്പോൾ ഭാഷയിലും ഘടനയിലും അതിന്റെ വ്യതിയാനങ്ങൾ പ്രതിഫലിച്ചു. ജീവിതത്തെ ചൂഴ്ന്നു നിൽക്കുന്ന സർവ്വവിധ സമസ്യകളെയും പറ്റി ബോധമാർജ്ജിച്ച് പുതിയൊരു ഭാഷയിൽ ഉ ായ നോവലുകളിലൂടെ, നോവൽമണ്ഡലത്തിൽ ആധുനികത സംജാതമായി.

പുതിയ എഴുത്തുകാരൻ നിർമ്മാണവേളയിൽ അയാളുടെ ആവിഷ്കരണ കൗശലത്തിന്റെ അപൂർവതകൊ ് യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പരിചിതഭാവം എടുത്തുകളയുന്നു. അങ്ങനെ റിയലിസ്റ്റുകൾക്ക് പരിഹരിക്കാൻ കഴിയാതിരുന്ന വിഷമപ്രശ്നത്തിന് അയാൾ പരിഹാരം ക ത്തുന്നു. ആധുനികതയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ലളിതമായ ലാവണ്യനിയമമാണിത്. ഇതിലൂടെ ജീവിത ചിത്രീകരണത്തിന് അവർ വിവിധ രൂപമാതൃകകൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. ആധുനികഘട്ടത്തിൽ ഭാഷ, മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ നിന്നും ഉപകരണ മെന്ന നിലയിലേക്കുയർന്നു. ഭാഷ കൂടുതൽ ബിംബാത്മകവും പ്രതീകാത്മകവുമായിത്തീരുന്നു. മിത്തുകളുടെ സൂചന, ഫാന്റസിയുടെ അവതരണം എന്നിവകൊ ് ഭാഷ കൂടുതൽ സാന്ദ്രവും സങ്കീർണ്ണ വുമായിത്തീർന്നു. ഭാഷാപരമായ ഈ വ്യതിയാനം ആദ്യം കാണുന്നത് അയ്യപ്പപണിക്കരുടെ 'കുരുക്ഷേത്രം' എന്ന കവിതയിലാണ് (1961). ഭാഷാപരമായ, വ്യതിയാനം ആദ്യം രേഖപ്പെടുത്തിയ നോവൽ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' ആണ്. കഥയുടെ ഘടനയും അത്യന്തസങ്കീർണതയിലേക്കും ആന്തരികതയിലേക്കും കടന്നു വന്നു. ഇതിനേറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ് എം. ഗോവിന്ദന്റെ 'സർപ്പം' (1986) എന്ന കഥ. "കഥയുടെ ശാഖോപശാഖകളെ ഒരു കേന്ദ്രപ്രതീകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുക, വൈകാരികവും ചിന്താപരവുമായ സങ്കൽപങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുക എന്നീ ഗുണങ്ങൾ ആധുനികരചനാരീതിയുടെ ഭാഗങ്ങളായിത്തീരുന്നത്, നാമൊരുപക്ഷേ ആദ്യമായി ഒരു മലയാള കഥയിൽ കാണുന്നത് "സർപ്പം" വായിക്കുമ്പോഴാണ് എന്ന് നരേ ന്ദ്രപ്രസാദ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[2]

ദാരിദ്ര്യം, പ്രേമം, അടിമത്തം എന്നീ വിഷയങ്ങൾ ഉപരിപ്ലവമായി അവതരിക്കപ്പെടുന്നതിന് പകരം അവയൊക്കെ കൂടുതൽ ദാർശനികമായി വിലയിരുത്തിക്കൊ ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയപ്പോൾ ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമില്ലായ്മ, നായകസങ്കല്പംപോലുമില്ലായ്മ എന്നിവകൊ ് ഘടന സങ്കീർണമായി ത്തീർന്നു.

ആധുനികത ഒരു മനോഭാവമാണ്. ഈ മനോഭാവത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ പ്രധാന മായും ദാർശനികത, പുതിയ സൗന്ദര്യദർശനം വർത്തമാനകാലപ്രസക്തി, രൂപവൈചിത്ര്യം, യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ സാന്ദ്രീകരണം, അയുക്തികത, ശൂന്യതാബോധം എന്നിവയാണ്. നോവലിൽ അയു ക്തികതയുടെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ രൂപവിന്യാസമാണ് സേതുവിന്റെ 'പാണ്ഡവപുരം'. ലൗകികയാഥാർഥ്യ

2 നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, *ആസ്വാദനം* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1978) പു. 16.

ങ്ങൾക്ക്പോലും ആധുനികതയിൽ അലൗകികമായൊരു പരിവേഷം കൈവരുന്നു. സങ്കീർണമായ ഭാവമേഖലകളിലേക്ക് ആധുനികത വ്യാപിച്ചപ്പോൾ അതിന്റെ രൂപവും സങ്കീർണമായി. വ്യവസ്ഥാപിതരൂപസങ്കല്പങ്ങൾ ശിഥിലമാവുകയും നവീനരൂപമാതൃകകൾ ഉ ാകുകയും ചെയ്തു.

ഭാവുകത്വപരിണാമം: കേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതപരിണാമവും പാശ്ചാത്യകൃതികളുമായുള്ള പരിചയവുമാണ് മലയാളത്തിൽ ആധുനികഭാവുകത്വപരിണാമത്തിന് കാരണമായ സംഘർഷതലങ്ങളിൽ പ്രധാനമായത്. 1930കളിൽ തന്നെ ജാതിഘടനക്കെതിരെ ജനമനസ്സ് രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. 1920-ൽ വി.ടി.യുടെ "അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്" എന്ന നാടകം അരങ്ങേറി. 1930ൽ "മറക്കുടക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം" പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ നേടി. കമ്യൂണിസം ജനങ്ങളിൽ പടരാൻ തുടങ്ങി. 1937ൽ ജീവൽ സാഹിത്യസംഘടന ജന്മം കൊ ു. 1925ൽ 'പാവങ്ങൾ' മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. ഭാരതീയ ഭാഷകളിൽ നിന്ന് "ആനന്ദമഠം", "ടാഗോർകൃതികൾ" എന്നിവ മലയാളത്തിന് പരിചിതമാകാൻ തുടങ്ങി. ഇതിനെ ത്വരിപ്പിച്ച മറ്റൊരു ഘടകമായിരുന്നു ആധുനികപാശ്ചാത്യകലാമാതൃകകളുടെ വിവർത്തനമുൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ. എം. ഗോവിന്ദന്റെ 'ഗോപുരം', 'സമീക്ഷ' എന്നിവയുടെ ലക്കങ്ങൾ മലയാളികളുടെ അവബോധത്തെ രൂപപ്പെടുത്താൻ ഏറെ ഉതകിയിട്ടു ്. 1968 മുതൽ 78 വരെ അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ 'കേരളകവിത' ഇത് നിർവ്വഹിച്ചു. അതുപോലെ "പ്രസക്തി"യുടെ' ലക്കങ്ങളും സ്മരണീയമാണ്.

"ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസ"വും "ആൾക്കൂട്ട"വും "ദൽഹി"യും "ഉഷ്ണമേഖല"യും ആധുനികതയുടെ കളമെഴുത്തായിരുന്നു. "ദൽഹി" അനുവാചകന്റെ സൗന്ദര്യാഭിരുചിയെ നവീകരിച്ചു. അനുഭവങ്ങളുടെ ശുദ്ധമായ അവസ്ഥ എന്താണെന്ന് ഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെ അന്വേഷിക്കുകയാണ് ആധുനിക എഴുത്തുകാരൻ ചെയ്തത്. "ജീവിതത്തെ, വേദനിപ്പിക്കുന്ന ഫലിതമായോ ഒരു അസന്തുഷ്ടിയായോ ഭയം ജനിപ്പിക്കുന്ന തമാശയായോ കാണുന്ന ആധുനിക എഴുത്തുകാരന്റെ ദർശനം ഭാഷയ്ക്ക് ഒരു ദ്വിമാനസ്വഭാവം നൽകുന്നു ്. ഹാസ്യവും ദു:ഖവും അവരുടെ ഭാഷയിൽ പരസ്പരം ലയിച്ചുചേർന്ന് ഒഴുകുന്നത് നാം കാണുന്നു"വെന്ന് "മാറുന്ന മലയാള നോവലി"ൽ കെ.പി. അപ്പൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നു[3]. ക്ലാസിക്കുകളുടെ കാലത്ത് ദുരന്തബോധവും ഫലിതബോധവും വ്യത്യസ്ത ഭാഷാശൈലിയിലാണ് ആവിഷ്കരിച്ചത്. ദുരന്തദർശനത്തിന്റെയും ഫലിതബോധത്തിന്റെയും ഭാഷാരീതികളെ വേർതിരിച്ചുനിർത്തുന്ന കലാതത്ത്വവിചാരങ്ങളും ഉത്തരവുകൾ ലംഘിച്ചുകൊ ് സൃഷ്ടിയിൽ ഈ ര ് തരം ശൈലികളുടെയും സൗന്ദര്യപരമായ സംഗമം സാധിച്ചതാണ് ആധുനിക എഴുത്തുകാർ സൃഷ്ടിച്ച പ്രധാന ഭാഷാവിപ്ലവം. വാൽസല്യം, ചിരി, കൗതുകം എന്നിവകളുടെയും അതുണർത്തുന്ന മാനസികഭാവങ്ങളുടെയും സഹായത്തോടെ സർപ്പദംശനത്തേയും മൃതിഭീകരതയെയും വർണിക്കുന്ന വിജയന്റെ ഭാഷയിൽ ഈ ര ു തരം ശൈലികളുടെയും സമന്വയം പ്രകടമാണ്.

സാമൂഹ്യഘടകങ്ങൾ:- ആധുനികതയ്ക്ക് ആക്കം കൂടിയ സാമൂഹ്യയാഥാർഥ്യങ്ങളും ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും ധാരാളമാണ്. രാഷ്ട്രീയമായി വമ്പിച്ച മാറ്റങ്ങൾ നടന്നത് അറുപതുകളിലാണ്. 1962-ൽ ചൈന ഇന്ത്യയെ ആക്രമിച്ചു. 1969-ൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി പിളർന്നു. 1962-ൽ ഇന്ത്യൻ നാഷണൽ കോൺഗ്രസ്സ് ര ായി. ഇതിൽ ചെറുപ്പക്കാരിൽ ഭൂരിഭാഗവും പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും ഭാഗഭാക്കായിരുന്നു.

---

3 കെ.പി. അപ്പൻ, *മാറുന്ന മലയാളനോവൽ* (ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, കൊല്ലം, 1997) പുറം 17.

ഇതിനിടയിൽ സമ്പൂർണ്ണവിപ്ലവവുമായി കുറെ സംഭവങ്ങൾ ഉ ായി. അറുപതുകളിൽ തലശ്ശേരി, പുൽപ്പള്ളി, കുമ്മിൾസംഭവങ്ങൾ നടന്നു. 1975ൽ അടിയന്തരാവസ്ഥയുടെ ചലനങ്ങൾ സാമൂഹ്യരംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. "എന്താണ് ആധുനികത"യിൽ എം. മുകുന്ദൻ എഴുതി.[4] "ഏറ്റവും അധികം സാമൂഹ്യബാധ്യതയുള്ളതായിരുന്നു അന്നെഴുതിയ സാഹിത്യം. ആ കാലഘട്ടത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയായിരുന്നു ആധുനികത പ്രതിനിധാനം ചെയ്തത്".

ഈ സമയത്തു തന്നെ ചിത്രകലയിൽ സൗന്ദര്യപരമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ ഉ ായി. ചിത്രം, ശിൽപം, എന്നിവ അതിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ ആയ സ്ഥലം,. വർണം, രേഖാവിന്യാസക്രമം തുടങ്ങിയ രൂപവിദ്യയിലും രൂപവിജ്ഞാനത്തിലുമാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ആധുനികഭാരതീയചിത്രകലയിൽ ബൗദ്ധികാംശത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ പരിണാമം ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിലാണ്ഉ ാകുന്നത്. ഗഗനേന്ദ്രടാഗോർ പുതിയ ശൈലികൾ കൊ ുവന്നു. വർണത്തിന്റെ ഒരു വ്യാപനപ്രതീതിയു ാക്കിയ ചിത്രങ്ങളിൽ, സ്ഥലവും അതിന്റെ വിദൂരമേഖലകളും ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് രീതിയോട് സാമ്യമുള്ള അന്തരീക്ഷസ്വഭാവത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചു. അടുത്തടുത്തുള്ളവയെ സൂക്ഷ്മമായും, അകലെയുള്ളവയെ ക്രമമായി മങ്ങിയും ചെറുതായും കാണുന്ന രേഖീയ കാഴ്ചവട്ടമാണിദ്ദേഹം സൃഷ്ടിച്ചത്. രൂപത്തിനെപ്പോലെ പ്രകാശത്തിനും ഇതിൽ പ്രാധാന്യം നൽകി. വസ്തുക്കൾ വിവിധ കോണുകളിലൂടെ ഏതെല്ലാം വിധത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നുവെന്ന് ശ്രദ്ധിച്ച ക്യൂബിസ്റ്റുകൾ അവയുടെ സമ്പൂർണ്ണഘടന ചിത്രപ്രതലത്തിൽ ഏതുവിധത്തിൽ ദൃശ്യവത്കരിക്കാൻ കഴിയുമെന്നാണ് ശ്രദ്ധിച്ചത്. മുകളിൽ നിന്നും താഴെനിന്നും വശങ്ങളിൽ നിന്നും ഒരു വസ്തുവിനെ നോക്കിയാൽ ഓരോ ദൃശ്യങ്ങൾ ആയിരിക്കും. ഈ ദൃശ്യയാഥാർത്ഥ്യം ഉൾക്കൊ ് വസ്തുക്കളെ മനസ്സിൽ വിവിധ കോണുകളിൽനിന്നും കാണുന്നപോലെ വിശ്ലേഷിക്കാം. അങ്ങനെ കിട്ടിയ വസ്തുക്കളുടെ കഷ്ണങ്ങളെ ജ്യാമിതീയരൂപങ്ങളാക്കിയും അതുപയോഗിച്ച് ഒരു ചിത്രസംവിധാനം നേടിയുമാണ് ക്യൂബിസ്റ്റ്ചിത്രങ്ങളാദ്യം ഉ ാക്കിയത്. ചക്രവാളത്തിൽ തൊട്ടുനിൽക്കുന്നപോലെ തോന്നിക്കുന്ന ചിത്രതലത്തിലെ സ്വാഭാവികദൃശ്യം/സ്ഥലം എന്ന് നവോത്ഥാനകാലം മുതൽ പ്രധാനമായിരുന്ന ആശയത്തെ പാടേ നിരാകരിക്കുകയാണ് ക്യൂബിസ്റ്റുകൾ ചെയ്തത്. വാസ്തുശില്പവും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള ആനുപാതികവ്യാപ്തം ഉപയോഗിച്ച് ഒരജ്ഞാതദുരൂഹതയുടെ മണ്ഡലമൊരുക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. അബനീന്ദ്രടാഗോറിന്റെ "ബംഗാൾസ്കൂൾശൈലിയും" അവയുണർത്തിയ പാരമ്പര്യബോധവും പ്രബലമായി നിന്നിരുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. ഓരോ മാറ്റവും നഗരദൃശ്യങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു ്. വൻനഗരദൃശ്യത്തിന്റെ വാസ്തുശിൽപ ഇടനാഴിയിൽപ്പെട്ട മനുഷ്യർ പ്രധാന അധ്യായമാകുന്നു ചിത്രകലയിൽ.

1943-ൽ ഒരു കൂട്ടം കലാകാരൻമാർ 'കൽക്കത്തഗ്രൂപ്പ്' സംഘടിപ്പിച്ചു. ഭൂഭാഗചിത്രം എന്നയിനത്തിൽ ധാരാളം സംഭാവനകളു ായി. ടാഗോർ, വിഭൂതിഭൂഷൺ തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികളുടെ പ്രകൃതിസ്വഭാവവിവരണവും വർണനകളും ഇവരുടെ രചനകളിലു ്. ഇക്കാലത്ത് പഴയകാലത്തെ താന്ത്രികചിന്തയിൽ, ജ്യാമിതീയരൂപങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു ്.

എം. എഫ് - ഹുസ്സെയിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ഖജൂരാഹോയിലെയും ചോളകാലത്തെയും ശിൽപങ്ങളിലെ ശരീരഘടനയെ ലളിതവത്കരിച്ച് ഏറ്റവും കുറഞ്ഞ രേഖകളിലൂടെ അതിന്റെ ചലനഘടനയെ ആവി

---

4 എം. മുകുന്ദൻ, *എന്താണ് ആധുനികത?* (കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1982), പു. 92.

ഷ്കരിച്ചു. സിനിമയിൽ അനിമേഷനോട് സാമ്യം തോന്നാവുന്നവിധം വരയ്ക്കലാണിത്. ഒരു തരത്തിലുള്ള ക്യൂബിസ്റ്റ് സ്വഭാവമാണിത്. ഭാരതീയതയോടൊപ്പം സാർവ്വദേശീയതയും കമ്മ്യൂണിസവും പ്രാദേശിക ഭാഷകളോടൊപ്പം ഇംഗ്ലീഷും ചേർന്ന അന്തരീക്ഷമായിരുന്നു അന്നത്തേത്. ചേരിചേരാനയവും റഷ്യയോടുള്ള ചായ്‌വും സോഷ്യലിസത്തോടുള്ള നെഹ്രുവിയൻചിന്തപേറുന്ന മദ്ധ്യവർഗസമൂഹവും രാജ് കപൂറിന്റേതു പോലുള്ള പോപ്പുലർ സിനിമകളും 1950കളുടെ പരിച്ഛേദമാണ്. ചിത്രകലയിൽ, ബംഗാൾസ്കൂളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ സ്വദേശീയതയോടൊപ്പം വിദേശീയതയും ചേരുന്നത് പ്രോഗ്രസ്സീവ്ഗ്രൂപ്പ് ചിത്രകാരൻമാരുടെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നു. 1950 കളിലെ സിനിമാഗാനങ്ങളിൽ പലതിനും കുതറിച്ചാടുന്ന ലയമു ായിരുന്നു. അവയെ സ്മൃതിപഥത്തിലെങ്ങനെയോ എത്തിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ഹുസൈന്റെ രചനകളിൽ കാണാം.

ഭാരതത്തിന്റെ 1960 കളിൽ പല കലാകാരൻമാരും സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകലയുടെ മറ്റു ചില മുഖങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. ജെ. സ്വാമിനാഥനും മറ്റും ചേർന്ന് 'ഗ്രൂപ്പ് 1890' എന്ന പേരിൽ സംഘടിച്ചു. മനുഷ്യകേന്ദ്രീകൃതലോകമെന്ന സങ്കല്പത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തതാണ് സ്വാമിനാഥന്റെ പ്രധാന സംഭാവന. 1950 കളോടെ ആധുനികത, പാരമ്പര്യം, സാമൂഹികപ്രതിബദ്ധത തുടങ്ങിയ ചിന്തകൾക്ക് പുതിയ തലം കൈവന്നു. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ കെ.സി.എസ്. പണിക്കരും മദ്രാസ് സ്കൂൾശൈലിയും ശ്രദ്ധിക്കേ കലാസംഭവമായി മാറി. ബംഗാൾ പുനരുദ്ധാരണത്തോടൊപ്പം പാശ്ചാത്യ നവീനകലയെക്കുറിച്ചുള്ള പുനർവിചിന്തനം അക്കാലത്തു ായി. 1960-ൽ ഓരോ പ്രദേശത്തെയും കലാരൂപങ്ങളൂടെ സ്വത്വാന്വേഷണമാരംഭിക്കുന്നു . നാടകത്തിൽ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയും കാവാലവും നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി. നാടൻകലകൾ, കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, മോഹിനിയാട്ടം എന്നിവയുടെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ പഠിക്കാൻ പലരും തയ്യാറായി. ചിത്രകലയിലെ സ്വത്വാന്വേഷണം കെ.സി.എസ്. പണിക്കരിൽ തുടങ്ങുന്നു. പ്രാദേശികതയും തദ്ദേശീയതയും വർണങ്ങളും രൂപങ്ങളും കെ.സി എസ്സിൽ പ്രകടമായി. ഭൂഭാഗദൃശ്യംപോലെ മനുഷ്യാകൃതിക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്ത ചിത്രങ്ങൾ കെ. സി.എസ്സിന്റെ കലാജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ചിത്രപ്രതലഘടനയുടെ ബൗദ്ധികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ ഒരു ഇനമായി ലിപിസമാനരൂപങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ആധുനികതയുടെ കാലത്താണ്. കെ.സി. എസ്സിൽ ഇത് ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. ചിത്രാത്മകമായി ലിപിസമാനരൂപം ക്യാൻവാസ്സിന്റെ അനിവാര്യഘടകമാക്കി മാറ്റി കെ.സി.എസ്സ്. "വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും" ചിത്രപരമ്പര ഉദാഹരണമാണ്. ഈ സമയത്ത് തന്നെ ഭാരതത്തിൽ പലയിടങ്ങളിലും 'ചിത്രകവിതകൾ' ഉ ായിട്ടു .

ചിത്രകലയും മലയാളസാഹിത്യവും

ഓരോ വ്യക്തിയും ബാഹ്യലോകത്തോടെങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു? ഓരോരുത്തരുടെയും വീക്ഷണകോൺ എന്ത്? ഓരോരുത്തരും എങ്ങനെ വസ്തുനിഷ്ഠ/ആത്മനിഷ്ഠ വീക്ഷണങ്ങൾ കൈക്കൊള്ളുന്നു തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങളാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിൽ പ്രധാനമായി വരുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിൽ അതിസങ്കീർണമായ മാറ്റങ്ങൾ വന്നപ്പോഴെല്ലാം അതാതിന് യോജിച്ച പ്രസക്തമായ ശൈലിയു ായി. അതോടെ ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ നോട്ടസ്ഥാനമെന്നതിനേക്കാൾ ബൗദ്ധിക/ലാവണ്യനോട്ടസ്ഥാനത്തുനിന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന രൂപത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകി. ഇവിടെ കലാകാരന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠനിരീക്ഷണവും ആത്മനിഷ്ഠവീക്ഷണവും യോജിച്ചു ായ രൂപം ആ അവസ്ഥയെ ക്രോഡീകരിച്ച് ചിഹ്നനം നടത്തുന്ന സൂചകമായി മാറി.

1950കളോടെ ഭാരതീയകലാമേഖലയിൽ അനേകം സവിശേഷ ദാർശനിക നോട്ടസ്ഥലങ്ങൾ കാണാം. അന്തർദേശീയതമുതൽ പ്രാദേശികത്വം വരെ അത് വ്യാപിക്കുന്നു ്. പുരാണ ഇതിഹാസങ്ങൾ, അതിഭൗതികതലത്തോട് ബന്ധപ്പെടുന്ന താന്ത്രികരൂപങ്ങൾ, മനുഷ്യദുരന്തങ്ങൾ, നഗരദൃശ്യങ്ങൾ, പാരമ്പര്യബോധം, നാടൻകലാരീതികളോടുള്ള മമത, വ്യക്തിഗതമാനസികവിക്ഷോഭങ്ങൾ, വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയസാമൂഹികവീക്ഷണം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യപ്രസ്താവനകൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി തലങ്ങളിലാണ് ഭാരതീയകലാകാരൻമാർ തങ്ങളുടെ സ്വത്വം ക ടുത്തത്. ഭാരതീയതന്ത്രവിധികളിൽവരുന്ന അമൂർത്തത "നവീന താന്ത്രികകല" എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധി നേടി. ഈ "നിയോതാന്ത്രികകല" നിഗൂഢമേഖലയിൽ നിന്ന് വിട്ട് മാറി തികച്ചും രൂപപരതയിൽ നിലകൊ ഒന്നാണ്. ജി. ആർ. സന്തോഷ്, കെ. വി. ഹരിദാസ് തുടങ്ങിയവർ ഈ മേഖലകളിൽ പ്രവർത്തിച്ചവരാണ്. മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ താന്ത്രികചിത്രകല അടിസ്ഥാനമാക്കി പല രചനകളും ഉ ായിട്ടു ്. എം. പി. നാരായണപിള്ളയുടെ "മുരുകൻ എന്ന പാമ്പാട്ടി" യും" കാക്കനാടന്റെ "ശ്രീചക്രവും" എല്ലാം ഇതിനുദാഹരണങ്ങൾ ആണ്.

ഇതേ സമയം കേരളത്തിൽ പത്മിനി, എം. വി. ദേവൻ, നമ്പൂതിരി, സി. എൻ കരുണാകരൻ, കാനായി എന്നിവർ കലാരംഗത്ത് സജീവമായി. ആധുനികകലയിൽ കെ.ജി. സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ സ്വാധീനം വളരെയേറെയാണ്. ചുമർചിത്രങ്ങളും റിലീഫുകളും അടങ്ങിയിട്ടുള്ള കലാപ്രപഞ്ചം ഇദ്ദേഹത്തിനു ്. മുറിച്ച് കള്ളികളാക്കിയ ചിത്രസ്ഥലത്ത് മോട്ടീഫുകൾ ഒരുക്കുക എന്ന രീതി പരീക്ഷിച്ചു. വിശ്ലേഷിച്ച ചിത്രപ്രതലത്തിൽ സമഗ്രത തോന്നിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷത ഇതിനു ്. നഗരജീവിതത്തിൽ നിന്ന് ഉളവാകുന്ന ഭൗതികചിന്ത, ഐറണി, രതിഭാവം നിറഞ്ഞ നേരമ്പോക്കുകൾ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി തലങ്ങളിൽ ഈ കല സ്പർശിക്കുന്നു. 1960കളിൽ എ. രാമചന്ദ്രന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ദീർഘവത്കരിച്ച രൂപങ്ങളുടെ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ഭാവങ്ങൾ കാണാം.

'കേരളത്തിലേക്ക് വരുമ്പോൾ' - കേരളത്തിന്റെ അടഞ്ഞ സമൂഹത്തിന്റെ ചിഹ്നമായിട്ടാണ് രവിവർമ്മവരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിലെ ചിത്രങ്ങൾ നിലകൊള്ളുന്നത്. ജാതിമത അനാചാരങ്ങളാൽ അടഞ്ഞുപോയിരുന്ന കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികസ്ഥലങ്ങൾ തുറക്കുന്നത് രവിവർമ്മയാണ്. 1950-60കളിലും വന്ന ചിന്തയാണ് കേരളത്തിലെ ചിത്ര/ശിൽപകലയെ ആധുനികതയിലേക്ക് നയിച്ചത്. 1960കൾക്ക് ഇന്ത്യയിലും കേരളത്തിലും ഒരു സവിശേഷതയു ്. ചീനാപാകിസ്ഥാൻ യുദ്ധങ്ങൾ, കമ്യൂണിസ്റ്റ്പാർട്ടിയുടെ വലതു/ഇടതു

പിളർപ്പ്, നെഹ്റുവിന്റെ മരണം ഇവയെല്ലാം യുവാക്കളെ ചിന്താക്കുഴപ്പത്തിലാക്കി. നക്സലിസവും അസ്തിത്വദർശനവും ഒരേസമയം പ്രബലമായതിന്റെ പശ്ചാത്തലമിങ്ങനെയാണ്. ആധുനികകവിതയെ എൻ. വി.യും, എം. ഗോവിന്ദനും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും പിന്നീട് 1960കളിൽ അത് പ്രബലമാക്കുകയും ചെയ്തു. ചെറുകഥയും നോവലും 1960കളിലും 1970കളുടെ തുടക്കത്തിലും നവീനമാനം നേടി. ഒ. വി. വിജയൻ, മാധവിക്കുട്ടി, എം. മുകുന്ദൻ, കാക്കനാടൻ, ടി. ആർ, സക്കറിയ തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികൾ ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു. എൻ.എൻ. കക്കാടിന്റെ '1962', അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ 'കുരുക്ഷേത്രം' എന്നിവയെല്ലാം 1960കളിലാണ് പ്രസിദ്ധീകൃതമാവുന്നത്. സിനിമയിൽ 'ന്യൂസ്പേപ്പർബോയ്', 'നീലക്കുയിൽ' എന്നിവ പുതിയ ദൃശ്യവീക്ഷണം മുന്നോട്ട് വച്ചു.

കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ ആരംഭിച്ച നവീനപ്രസ്ഥാനവുമായി മദ്രാസ് സ്കൂൾ മുന്നോട്ട് വന്നപ്പോൾ ഒരു കൂട്ടം മലയാളികൾ ആധുനികത എന്ന പുതിയ ശില്പ/ചിത്രവീക്ഷണം ഇവിടെ ആരംഭിച്ചു. ആഖ്യാനമോ സന്ദർഭചിത്രീകരണമോ ഇല്ലാത്ത കേവലസ്ത്രീത്വമുള്ള ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു അവ. 1960ൽ എം. വി. ദേവനും മറ്റും ചേർന്ന് 'കേരള ഇൻസ്ററിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ആർട്സ്' രൂപീകരിച്ചു. പിന്നീട് 'കേരളകലാപീഠം' എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ സംഘടന നിരവധി പ്രദർശനങ്ങൾ സംഘടിപ്പിച്ച് ജനങ്ങളുടെ ദൃശ്യബോധത്തെ ഉയർത്താൻ സാധിച്ചിട്ടു ്. 1980കളിൽ ദൃശ്യമാധ്യമം വളരെ സങ്കീർണമായി. യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ശക്തിയുള്ള ഒരു സാങ്കൽപികഭൂമിക പ്രസക്തമായി. മനുഷ്യന്റെ ആഗോളവത്കരണത്തോടൊപ്പം അവന്റെ പ്രാദേശികതയും ചേരുമ്പോഴുള്ള അസ്തിത്വപ്രഹേളിക അതിലു ാകും. മലയാളിയായ കെ. പി. സോമൻ 1970കളിലാണ് കലാമേഖലയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത്. അടിയന്തിരാവസ്ഥയും നക്സലിസവുമെല്ലാം സോമന്റെ ആദ്യകാലരചനകളിൽ വിഷയമാകുന്നു. പരിസ്ഥിതിയും പ്രകൃതിയും ശാസ്ത്രവും ഒരേ ഭാവത്തിൽ ഈ രചനകളിൽ സമ്മേളിച്ചിട്ടു ്. കാട്, വൈദ്യുതി, അണക്കെട്ട് എന്നിവ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും ഈ ഭാവത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളായിത്തീർന്നു. അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ 'കാടെവിടെ മക്കളെ' എന്ന കവിതയും 'കാട് രൂപകമായെടുക്കുന്നു. ജി. അരവിന്ദന്റെ 'ഒരിടത്ത്' എന്ന സിനിമയിൽ പുരോഗതിയുടെയും പുരോഗതിയുടെ അരികുസത്യമായി അരങ്ങേറുന്ന ഗ്രാമീണസൗന്ദര്യങ്ങളുടെയും ഹേതുസൂചകമായിത്തീരുന്നു. വൈദ്യുതി, എം. വി. ദേവന്റെ ചിത്രങ്ങൾ വടക്കേ മലബാറിലെ നൃത്തസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ രേഖാരൂപങ്ങളിലാണ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. സി. എൻ. കരുണാകരന്റെ ശൈലിയും വരകളും നിക്ഷിപ്തകാലത്തിൽ നിന്ന് ഭാവനാത്മകമായ ഒരു കുതിച്ചുചാട്ടം നടത്തുന്നു. കാനായിയുടെ ശിൽപങ്ങൾ പ്രാചീനമലബാറിലെ വിളറിയ അവശിഷ്ടങ്ങളിലേക്ക് നമ്മെ കൂട്ടിക്കൊ ് പോകുന്നു.

ദൃശ്യകലയുടെ സംവേദനതലം:- 1950കളോടെ സാഹിത്യത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ചിത്രീകരണം എന്ന ഘടകം വളരെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ചു. സാഹിത്യത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം രേഖകളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച എം. വി. ദേവന്റെ ചിത്രീകരണങ്ങൾ ദൃശ്യകലയിൽ പൊതുജനമാധ്യമത്തിന്റെ ഒരവസ്ഥ കൈവരിച്ചു. എ. എസ്., നമ്പൂതിരി തുടങ്ങിയവരിൽ അത് വീ ും വളർന്നു. 1960 കളിൽ അരവിന്ദന്റെ "ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും" എന്ന പരമ്പര ദൃശ്യചിന്തയായിത്തീരുന്നു ്. സാർത്രും, കാമുവും രബീന്ദ്രസംഗീതവുമെല്ലാം ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മലയാളി വായിച്ചു. അക്ഷരമെഴുത്തും ചിത്രമെഴുത്തും ഒരുമിച്ച ചിന്താതലങ്ങളായിരുന്നു അവ. രാഷ്ട്രീയകാർട്ടൂണുകളിൽ ശങ്കർ തുടങ്ങി നിരവധി മലയാളികൾ ദൃശ്യഭാഷയുപയോഗിച്ച് ഒരു ചിന്താമേഖല അഖിലഭാരതീയ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പടുത്തുയർത്തി. നോവലി

ലെയും മറ്റും കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ അരവിന്ദന്റെ രാമുവും ഗുരുജിയും മലയാളമനസ്സിലെത്തിയത് രേഖാചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. 1960കളിൽ 'ആധുനികത' എന്ന പേരിൽ അമൂർത്ത ചിത്രരചന കേരളത്തിൽ വ്യാപകമായതോടെ കലയിലെ നവീനത എന്നാൽ ചിന്തയിലെ മൗലികതയേക്കാൾ രൂപത്തിന്റെ അമൂർത്തത എന്ന ആശയം വന്നു കൂടി. കെ.സി.എസ്. പണിക്കരുടെ കൃതികളിൽ "വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും" എന്ന ചിത്രപരമ്പരയാണ് ഈ വിധ ചിന്തയുടെ ഒരു പ്രധാന ഉദാഹരണമായത്. മലയാളിയുടെ സ്വത്വം വെളിവാക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങളായി അത് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു.

1960കളുടെ അവസാനത്തിലും 1970 കളുടെ ആദ്യപകുതിയിലും സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും അസ്തിത്വവാദം, നക്സലിസം തുടങ്ങി നിരവധി ചിന്താവീക്ഷണങ്ങൾ ഉ ായെങ്കിലും കലയിൽ കൂടുതൽ അന്തർമുഖത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഒരവസ്ഥയാണ് നിലനിന്നത്. അതിനുപയോഗിക്കുന്ന വിധത്തിൽ അമൂർത്തകല സഹായകമാവുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ 1975ൽ രാഷ്ട്രീയത്തിലും അതുവരെ അനുഭവമില്ലാത്തതും എന്നാൽ ഏകാധിപത്യഭരണത്തിന് സമാന്തരമായ അവസ്ഥ കാണാൻ സാധിച്ചതും നമ്മുടെ ചിന്താമേഖലയെ സ്വാധീനിച്ചു. അമൂർത്തസ്വപ്നത്തിൽ നിന്നും മൂർത്തയാഥാർഥ്യത്തിലേക്ക് മാറിയ കേരളീയമനസ്സ്, രൂപനിർഭരചിത്രങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങി. നിരവധിപേർ കേരളത്തിന് പുറത്തുപോയി കലാവിദ്യാഭ്യാസം നേടിയത് പുതിയ ചിന്തകളിലേക്കും വീക്ഷണത്തിലേക്കും നീങ്ങാൻ കേരളത്തിന് പ്രേരകമായി. 1960 കളുടെ അവസാനത്തോടെ എറണാകുളത്തെ 'കേരളകലാപീഠം' പോലുള്ളവ സജീവമായി രംഗത്തു ായിരുന്നതിനാൽ ചിത്ര, ശിൽപ, ഗ്രാഫിക്പ്രദർശനങ്ങളും ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. 1980കളിൽ ദൃശ്യഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയും സംവാദവും പ്രധാനമായി. പരിസ്ഥിതിസാമൂഹ്യബോധം, ഫെമിനിസം, നാടൻകലകളിലെ മോട്ടീവുപയോഗിച്ച് അവയ്ക്ക് നാനാർത്ഥം കൊടുക്കാനുള്ള ശ്രമം, ഇല്ലസ്ട്രേഷൻ, പുതിയ ഭാഷാശൈലി സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള ദൃശ്യപ്രസ്താവനകൾ എന്നിവ കാണാവുന്നതാണ്. അഭ്യസ്തവിദ്യരും തൊഴിൽരഹിതരുമായ യുവാക്കൾ, വായനാശീലമുള്ള മലയാളി, ബുദ്ധിപരമായ ഹാസ്യം, സിനിസിസം എന്നിങ്ങനെയുള്ള കേരളീയ സാമൂഹ്യതലങ്ങളുടെ 'കോഡുകൾ' ആയിരുന്നു അരവിന്ദന്റെ ചിന്ത. കേരളത്തിലെ ഓരോ പ്രദേശത്തിന്റെയും സമുദായത്തിന്റെയും സ്വഭാവ/ഉച്ചാരണ/ശാരീരിക വസ്ത്രസവിശേഷതകൾ ഈ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ അരവിന്ദൻ 'കോഡ്' ചെയ്തു. സാഹിത്യത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയും പല കഥാപാത്രങ്ങളും കേരളീയമനസ്സിൽ പ്രതിഷ്ഠനേടിയിട്ടു ങ്കിലും ചിത്ര-മാധ്യമ-കാരിക്കേച്ചറിലൂടെ അത് സാധിച്ചെടുത്തത് അരവിന്ദന്റെ 'ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോക'വുമെന്ന രേഖാചിത്രപരമ്പരയാണ്.

മലയാളസ്വത്വമെന്തെന്ന ചിന്ത പ്രബലമാകുന്ന കാലമാണ് അറുപതുകൾ. ഭാരതത്തിൽതന്നെ, നാടകത്തിൽ അൽകാസിയും കർണാടും അതാതുപ്രദേശത്തെ നാടൻസ്വത്വം ക ടുത്തു. ചിത്രകലയിൽ ഇത് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത് കെ.സി.എസ്. പണിക്കരിലാണ്. മലനാടൻതനിമയും സ്വത്വവും ഒരു ദൃശ്യരൂപകമെന്നനിലയിൽ കൊ ുവന്ന പണിക്കരുടെ മൗലികതയാണ് ഇതിലെ ആധുനികത. ഇവ മലയാളത്തനിമയുടെ ആധുനികചിഹ്നങ്ങൾ ആണ്. മദിരാശി സ്കൂളിന്റെ അമൂർത്തരചനാസമ്പ്രദായം ചില ചിത്രകാരൻമാരും ശിൽപികളും കേരളത്തിൽ പ്രചരിപ്പിച്ചു.

പരിസ്ഥിതിചിന്തകൾ: പുതിയ പരിസ്ഥിതിബോധത്തിന്റെ സ്വാധീനങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന നിരവധി കൃതികൾ എഴുപതുകളിൽ മലയാളത്തിലു ായി. ആധുനിക പരിഷ്കൃതി മനുഷ്യൻ അധിവസിക്കുന്ന ഭൂമിക്കും അവനെ നിലനിർത്തുന്ന ജലത്തിനും ശ്വസിക്കുന്ന വായുവിനും ഏൽപിക്കുന്ന പ്രത്യക്ഷവും ഭൗതികവുമായ ആഘാതങ്ങളാണ് എഴുപതുകളിൽ പരിസ്ഥിതിബോധത്തിനും പരിസ്ഥിതിപ്രസ്ഥാനത്തിനും രൂപം നൽകിയത്. 'കാടെവിടെ മക്കളേ' (അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ) 'ശാന്ത' (കടമ്മനിട്ട) 'മൊട്ട്' (ആറ്റൂർ രവിവർമ്മ) ആഷാ മേനോന്റെ ലേഖനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ, എഴുപതുകളുടെ അവസാനത്തിലാണ് ഉ ാകുന്നത്. ഭൂമി, ജലം, സസ്യം എന്നിവയാണ് ഈ കൃതികളിലെ ഇക്കോളജിക്കൽ ബിംബങ്ങൾ. നാശോന്മുഖമായ വികസനമാറ്റങ്ങളെയും ജീവിതരീതികളെയും പ്രതിരോധിക്കാൻ ഒരു പുത്തൻഅവബോധം എന്ന നിലക്ക് പരിസ്ഥിതിവാദത്തിന് സമകാലീന രാഷ്ട്രീയസാമൂഹ്യമണ്ഡലങ്ങളിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം ഉ ്. 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം', 'കിളിവന്നു വിളിച്ചപ്പോൾ' എന്നീ കൃതികളിലെല്ലാം പ്രകൃതിയുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ആഴത്തിലുള്ള ദർശനമു ്. മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയും തമ്മിൽ അധീശത്വത്തിന് പകരം സർഗാത്മകതയുടെ ബന്ധമാണ് വേ തെന്നാണ് പുതിയ പ്രകൃതിവീക്ഷണം. ഈ വീക്ഷണം സാഹിത്യത്തിൽ പുതിയ ബിംബാവലികൾക്കും കല്പനാലോകങ്ങൾക്കും ജന്മം നൽകുകയു ായി. മറ്റു ഭാഷകളിൽ എന്നപോലെ മലയാളത്തിലും ഈ പുതുസൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെ ആദ്യാങ്കുരങ്ങൾ എഴുപതുകളോടെ ശക്തിപ്രാപിക്കാൻ തുടങ്ങി. 1980കളുടെ ര ാം പകുതിയിൽ മലയാളനോവലിൽ പാരിസ്ഥിതിക സ്വാധീനങ്ങൾ ദൃശ്യമായിത്തുടങ്ങി. 1970കളിലും സമൂഹത്തിൽ വലിയൊരു ബൗദ്ധികമഥനമാണ്. റേച്ചൽ കാഴ്സന്റെ 'നിശ്ശബ്ദവസന്തം', ഫുക്കുവോക്കയുടെ 'ഒറ്റവൈക്കോൽ വിപ്ലവം' എന്നീ കൃതികളുടെ പരിഭാഷ, സൈലന്റ്‌വാലി സംരക്ഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും അല്ലാതെയും വളർന്നുവന്ന പ്രതിരോധസംഘങ്ങളുടെ സ്വാധീനം, ചെറുമാസികകളുടെ വളർച്ച എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ അക്കാലത്ത് കേരളത്തിൽ വളർന്നുവന്നിരുന്നു. ആദ്യം കവിതയിലും പിന്നീട് കഥയിലും വളർന്നുവന്ന ഈ പുതിയ ഭാവുകത്വം ക്രമേണ നോവലിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തി.

ആധുനികസാഹിത്യം സ്വന്തമായ ഒരു സഹൃദയലോകം സൃഷ്ടിച്ചു. പല പല കേന്ദ്രങ്ങളിലെ ജീവിതത്തെ നിരീക്ഷിക്കുകയും ഭാഷ പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഫലമായി ആധുനികരചനകൾക്ക് പൊതുവായ ഒരു കേന്ദ്രം ഇല്ലാതാകുന്നു. അകമെന്നോ, പുറമെന്നോ കള്ളിതിരിച്ചു വർഗീകരിക്കാനാവാത്തവിധം ആത്മനിഷ്ഠാനുഭവവും ചരിത്രാനുഭവവും ആധുനിക കൃതികളിൽ പരസ്പരം പൂരിപ്പിച്ചുകൊ ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. 'ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും' എന്ന കാർട്ടൂൺപരമ്പരയെ 'ദൃശ്യനോവൽ' എന്ന് വിളിക്കാനാണ് നിരൂപകർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്. വരയും രചനയുംകൊ ് കാലികമായ അവസ്ഥാവിശേഷത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷ ഇതിവൃത്തം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നരീതിയാണ് ഇതിലുള്ളത്. നോവലിന് സമാനമായ ഇതിന്റെ അവതരണത്തിന് നിദാനം അരവിന്ദന്റെ ഉള്ളിൽ ലീനമായിരിക്കുന്ന സിനിമാവബോധമാണ്.

കഴിഞ്ഞ മൂന്നു പതിറ്റാ ിനിടയിൽ നമ്മുടെ കലാസങ്കൽപങ്ങളുടെയും സാംസ്കാരികധാരണകളുടെയും ഭാഗമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ സംവേദനശീലമാണ് ആധുനികത. ഇത് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ നവീകരിച്ചു. പരമ്പരാഗതമായ വിശ്വാസങ്ങളും പരിചിതമായ സാന്ത്വനങ്ങളും മെല്ലെ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നത് ക ുനിൽക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വപ്രതിസന്ധിയെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊ ് ആധുനിക എഴുത്തുകാർ സൃഷ്ടിച്ച ഭാവപ്രപഞ്ചമാണിത്. മലയാളിയുടെ സൗന്ദര്യപ്രതികരണങ്ങളെ ആധുനികത പല രീതിയിൽ ദീ

പ്തമാക്കി. ശുദ്ധരൂപങ്ങൾക്ക് വേ ിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് ആധുനികതയുടെ അടിസ്ഥാനം. ചിത്രകലയിൽ അനുപാതങ്ങൾ തെറ്റിക്കുക, ചിഹ്നങ്ങൾ കൊ ുവരിക, താന്ത്രിക് അമൂർത്ത ചിത്രകലഎന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത മാർഗങ്ങളിലൂടെയാണ് ആധുനികതയുടെ സ്പർശമറിയുന്നത്. ആദിഗോത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യഭാഷയിലേക്ക് മടങ്ങാനുള്ള ചിത്രകാരന്റെ ആഗ്രഹം കാക്കനാടന്റെ പല കൃതികളിലും കാണാം.

കഴിഞ്ഞ മൂന്ന് ദശാബ്ദമായി കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികജീവിതം അഭൂതപൂർവ്വമായ പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിക്കൊ ിരിക്കുകയായിരുന്നു. ഇത് സൃഷ്ടികളുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ മാത്രമല്ല, രൂപത്തെയും മാറ്റിപ്പണിയാൻ കാരണമായിട്ടു ്. എഴുപതുകളിൽ രൂപപ്പെട്ട കലാസിനിമയുടെ സിദ്ധാന്തം ശുദ്ധസിനിമ എന്നതായിരുന്നു. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ അൻപതുകളിൽ രൂപപ്പെട്ട 'സെന്റിമെന്റൽ റിയലിസ'ത്തിന്റെ രൂപങ്ങൾ അൻപതുകളിൽത്തന്നെ മലയാളത്തിലുമു ായി. പുതിയ സിനിമാസങ്കൽപങ്ങൾ ഉരുത്തിരിയുന്നത് അറുപതുകളിലാണ്. 'നീലക്കുയിലി'ന് ശേഷമുള്ള കാലഘട്ടത്തിലെ മലയാളസിനിമ ഒരു വലിയ അളവോളം ആശ്രയിച്ചത് പോപ്പുലർനോവലുകളെയും സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെയുമായിരുന്നു. വളരെ ആധുനികമായ പുരോഗമനാശയങ്ങൾ ആ സിനിമ കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും അതിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കളുടെ മാധ്യമാവബോധമില്ലായ്മ ഇതിലെല്ലാം കാണാം. ആ സമയത്താണ് മാധ്യമാവബോധത്തോടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഒരു സിനിമ 'ഭാർഗവീനിലയം' ആയിരുന്നു. സിനിമാറ്റിക്സങ്കേതങ്ങൾ ഇതിൽ പ്രകടമായിരുന്നു. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ എഴുതിയ ഒരേയൊരു തിരക്കഥയാണിത്. സത്യജിത്റായിയുടെയും മറ്റും നേതൃത്വത്തിൽ പുതിയ സിനിമ ശക്തിപ്രാപിച്ച കാലഘട്ടമായിരുന്നു അൻപതുകളും അറുപതുകളും. ഇത്തരമൊരു വളർച്ചയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിച്ചത് ഫിലിംസൊസൈറ്റികളായിരുന്നു. പൂനയിൽ 'ഫിലിംഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്' സ്ഥാപിതമായി. ഇന്ത്യയിൽ മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ ഏറ്റവും പ്രചാരം നേടിയത് കേരളത്തിലായിരുന്നു. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് മലയാളസിനിമ ലോകസിനിമയോട് അടുക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികവത്കരണം, ഫിലിംസൊസൈറ്റികളിലൂടെ പുതിയ സിനിമകളെ പരിചയപ്പെട്ടത് എന്നിവ ഇതിന് അനുകൂലമായ അടിത്തറ കേരളത്തിൽ ഒരുക്കി.

ഫ്രാൻസിൽ ഉ ായ 'നവതരംഗ' സിനിമകൾ - ഫിലിംസൊസൈറ്റികളിലൂടെ കേരളത്തിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. അന്തർദേശീയ ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നതും ഇതേ സമയത്താണ്. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ സിനിമാകലാകാരൻമാർ എല്ലാവരും പുതിയ സിനിമകൾ കാണുകയും ചർച്ചചെയ്യുകയും ചെയ്തിരുന്നു. 'സ്വപ്നാടനം', 'സ്വയംവരം', 'ഉത്തരായനം', 'സംഘഗാനം', 'ചുവന്നവിത്തുകൾ' എന്നിവയെല്ലാം സമകാലികജീവിതത്തിൽനിന്ന് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. ഈ സിനിമകളുടെ പ്രത്യേകത, അതുവരെ സിനിമയുടെ ഭാഷ സാഹിത്യഭാഷയിലും അഭിനയം നാടകരീതിയിലും ആയിരുന്നുവെങ്കിൽ അതിൽനിന്ന് മാറി ഇവയിൽ സിനിമയെ പഠിച്ച ആഖ്യാനപ്രക്രിയ നിലവിൽവന്നു. ഈ കാലഘട്ടത്തെ മലയാളസിനിമയുടെ 'സുവർണകാലം' എന്നു പറയാവുന്നതാണ്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, കെ.ജി. ജോർജ്, ജോൺ എബ്രഹാം, കെ.ആർ. മോഹനൻ തുടങ്ങി നിരവധി സംവിധായകർ പൂനയിൽനിന്നും സംവിധാനകല പഠിച്ചിറങ്ങിയവരാണ്. അടൂരിന്റെ 'കൊടിയേറ്റം' എന്ന സിനിമ സാഹിത്യതലത്തിലുള്ള കാഴ്ചക്കുപരി ആന്തരികമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് വഴങ്ങുന്നതാണ്. അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ കാലത്താണ് ഈ സിനിമ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. മലയാളസിനിമ ആധുനികമാകുന്നത് 'സ്വയംവര'ത്തോട് കൂടി

യാണ്. മലയാളിക്ക് ഒട്ടും പരിചിതമല്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുടെ കോമ്പസിഷനും സമയബോധവും സംഗീതവും കൊ ാണ് ഈ സിനിമയു ാക്കിയിട്ടുള്ളത്. നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥാപിതചലച്ചിത്രസങ്കൽപങ്ങളെ നിരാകരിച്ചുകൊ ുള്ള നിയോറിയലിസ്റ്റിക് സിനിമയുടെ ഭാഷാപ്രയോഗം മാത്രമല്ല വർത്തമാനജീവിതപ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് ഗൗരവമായ കാഴ്ചയുടെയും നിരീക്ഷണങ്ങളുടെയും, കിളിവാതിൽ തുറന്നിടുകയും ചെയ്തു. ഇതിലെ നായകൻ 'വിശ്വം' എഴുപതുകളുടെ ആരംഭത്തോടെ സാമൂഹ്യമണ്ഡലങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വകാര്യതകളിലേക്ക് ഉൾവലിയാൻ തുടങ്ങുന്ന മധ്യവർഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. ഇത് നേരിടുന്ന ആന്തരികപ്രശ്നങ്ങളിലേക്കും ഈ ചിത്രം കടന്നുചെല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നു ്. 'സ്വയംവരത്തിൽ' രൂക്ഷമായ തൊഴിലില്ലായ്മ കാണിക്കുന്നു ്.

വാക്കുകളിൽനിന്ന് ബിംബങ്ങളിലേക്കുള്ള സംക്രമണം തുടങ്ങുന്നത് 'ഓളവും തീരവും' എന്ന സിനിമ മുതൽക്കാണ്. ഈ സംക്രമണത്തെ ത്വരിപ്പിക്കുകയാണ് പിന്നാലെവന്ന 'സ്വയംവരം'. സംഭവങ്ങൾ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയല്ലാതെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് 'സ്വയംവര'ത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. അന്നേവരെ മലയാളസിനിമയിൽ വാക്കുകൾ വഹിച്ചിരുന്ന പങ്ക് ഇവിടെയെത്തുമ്പോൾ ബിംബങ്ങളിലേക്ക് കൈമാറുന്നു. സ്വയംവരത്തെ തുടർന്ന് ബിംബങ്ങളുടെ ഭാഷയിൽ സംവദിക്കുന്ന വേറെയും ചിത്രങ്ങൾ ഉ ായി. അക്കൂട്ടത്തിൽ ആവിഷ്കരണത്തിന് സംഭാഷണത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്ന സാധാരണസിനിമയുടെ നേരെ എതിർധ്രുവത്തിൽനിന്ന ചിത്രമാണ് 'കാഞ്ചനസീത'. സംഭവങ്ങളുടെ ഒരു മിന്നലാട്ടത്തിലൂടെ ഏറെ കാര്യങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിച്ചു കാട്ടുകയാണ് അരവിന്ദൻ ഈ സിനിമയിൽ ചെയ്തത്.

ഫിലിംസൊസൈറ്റികളുടെ സംഭാവന:- ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകളിൽ ഉദയം ചെയ്ത് എഴുപതുകളിൽ കേരളമാകെ പ്രകാശം ചൊരിഞ്ഞ ഒരു സാംസ്കാരികപ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ. മലയാളസിനിമയുടെ സുവർണകാലം എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന അറുപതുകളിൽ സംവേദനത്തിന്റെ പുതിയ ധാരകളെ വികസിപ്പിക്കാൻപോന്ന കുറെ ചിത്രങ്ങൾ ഉ ായി. 'സ്വയംവര'ത്തിൽ നിന്നു തുടങ്ങുന്ന എഴുപതുകളിലെ സമാന്തരസിനിമ, മാധ്യമപരമായ ഏകാഗ്രതകൂടി ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നു. അന്തർദേശീയസിനിമകളിലേക്ക് തുറന്നുവെച്ച വാതായനങ്ങളിലൂടെ പകർന്നുകിട്ടിയ പുതിയ അവബോധം ഈ സിനിമയ്ക്ക് വ്യതിരിക്തമായ ഒരു മാനം പകർന്നുനൽകിയിരുന്നു. ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം ആധുനികസാമൂഹികാവസ്ഥയെ നിർണയിക്കുന്ന വലിയ വിഷയമാണ്. 'ചിത്രലേഖ' (1965) ആണ് കേരളത്തിലെ ആദ്യ ഫിലിംസൊസൈറ്റി. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം, ചലച്ചിത്രസാഹിത്യരചന, ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണം എന്നീ മേഖലകളെ സമ്പുഷ്ടമാക്കാനുള്ള ലക്ഷ്യങ്ങളാണ് ഈ ഫിലിംസൊസൈറ്റി ഏറ്റെടുത്തത്.

1972 നവംബർമാസം ഫിലിം സൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മറ്റൊരു നാഴികക്കല്ലായിമാറി. അന്നാണ് 'സ്വയംവരം' റിലീസ് ചെയ്തത്. ചിത്രലേഖാസ്റ്റുഡിയോ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി പിന്നീട് 'നിർമ്മാല്യം', 'ഉത്തരായനം', 'പ്രയാണം', 'അശ്വത്ഥാമാവ്', 'ഏകാകിനി', 'ഉൾക്കടൽ', 'ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ' എന്നിങ്ങനെ നിരവധിചിത്രങ്ങൾ രൂപം കൊ ു. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിനുള്ള ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ ഒരു വശത്ത് പ്രവർത്തിച്ചുകൊ ിരുന്നപ്പോൾതന്നെ ചലച്ചിതനിർമ്മാണത്തിനുവേ ിയുള്ള സഹകരണസംഘങ്ങൾ കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും രൂപീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിച്ചിരുന്നു. സഹകരണ ഫിലിം ഫെഡറേഷൻ ആരംഭിച്ചു. കേരളത്തിൽ മികച്ച സിനിമകൾ ഉ ായത് ഇക്കാലത്താണ്. 1968-ൽ കോഴി

ക്കോട്ട് 'അശ്വിനി ഫിലിംസൊസൈറ്റി' രൂപം കൊ ു. "ലോകം കാണാൻ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയിൽ അംഗമായിച്ചേരുക" എന്നൊരു മുദ്രാവാക്യം തന്നെ അന്നു നിലവിലു ായിരുന്നു. വായനയുടെ സ്ഥാനത്ത് കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും സൂക്ഷ്മവും സമ്മിശ്രവുമായ വഴികൾ മലയാളികൾ പരിചയപ്പെടുന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. രാഷ്ട്രീയമായ ഉണർവും ദാർശനികതീക്ഷ്ണതയും അക്കാലത്തു ായിരുന്നു.

ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിലെ നഗരങ്ങളിലും പട്ടണങ്ങളിലുമായി നൂറിലേറെ ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ ഉ ായിരുന്നു. റഷ്യൻ വിപ്ലവത്തെ സ്വപ്നം കാണുന്ന 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് ഓഫ് പൊട്ടംകിനും' ദാരിദ്ര്യത്തെ പ്രമേയമാക്കുന്ന ഡിസീക്കയുടെ 'സൈക്കിൾ മോഷ്ടാക്കളും' (Bicycle Thieves) മരണത്തിനും ജീവിതത്തിനുമിടയിൽ ജീവിതസമരം തുടരുന്ന ഒരമ്മയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന "പാതയുടെ പാട്ടും" (Pather Panchali) ചൂഷണത്തിനും അഴിമതിക്കും എതിരെ കലാപമുയർത്തുന്ന മൃണാൾസെന്നിന്റെ 'സംഘഗാനവും', ശ്യാംബെനഗലിന്റെ 'അങ്കുറു'മെല്ലാം ഫിലിംസൊസൈറ്റികളിൽ നിരന്തരം പ്രദർശിക്കപ്പെട്ടു. ഗോദാർദ്, ത്രൂഫോ, അലൻറെനെ, ഒസു, ബെർഗ്മാൻ, കുറസോവ എന്നീ സംവിധായകരുടെ വിഖ്യാതരചനകളുമായി നിരന്തരസംവാദത്തിലേർപ്പെടാൻ മലയാളിക്ക് അവസരം ലഭിച്ചു. ലോകസാഹിത്യത്തിലേയും ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യത്തിലേയും ക്ലാസിക്കുകളുമായി മലയാളി സമ്പാദിച്ചിരുന്ന സാഹിത്യസാക്ഷരതയ്ക്ക് സമാനമായി ഒരു തരം ദൃശ്യസാക്ഷരത എഴുപതുകളിൽ ആർജ്ജിക്കുകയു ായി. ഇന്നത്തെ മലയാളസാഹിത്യത്തെയും മലയാളസിനിമയെയും രൂപപ്പെടുന്നതിൽ ഇത്തരം ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾക്കുള്ള പങ്ക് വളരെ വലുതാണ്. "ചലച്ചിത്രവായനശാല"കളായി ഇവ പരിണമിച്ചുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യമായി ഒരു ഫിലിംസൊസൈറ്റി രൂപം കൊ ത് 1937ൽ ബോംബെയിലാണ്. പാശ്ചാത്യസിനിമയുടെ പുതുഭാവുകത്വം പരിചയപ്പെടുത്തുകയെന്നതായിരുന്നു ഇതിന്റെ ലക്ഷ്യം. പിന്നീട് 1947ൽ സത്യജിത്റായ്, ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്ത എന്നിവർ ചേർന്ന് രൂപം കൊടുത്ത കൽക്കട്ട ഫിലിംസൊസൈറ്റിയാണ്, 'ഫിലിംസൊസൈറ്റി' എന്ന സങ്കൽപത്തിന് പുതിയതും വ്യത്യസ്തവുമായ കാഴ്ചപ്പാട് നൽകിയത്.

എഴുപതുകൾ ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലും സിനിമയിലും ഒരു വഴിത്തിരിവായിരുന്നു. നിലനിന്നിരുന്ന സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥിതിയിലുള്ള അവിശ്വാസവും സമയത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും പുതിയ മുഖങ്ങൾ ഉദയം ചെയ്ത കാലമായിരുന്നു അത്. നക്സൽബാരി, പാരീസിലും വിയറ്റ്നാമിലുമു ായ വിദ്യാർത്ഥികലാപങ്ങൾ, ഹിപ്പിപ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങിയവ ലോകത്തെ സ്വാധീനിച്ച കാലം. നിലനിന്നിരുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയെ വെല്ലുവിളിക്കാനും ലോകം പിടിച്ചെടുക്കാനുമുള്ള അഭിനിവേശം അന്നത്തെ ഫിലിംസൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനത്തിലും 'പുതുതരംഗം' എന്നറിയപ്പെട്ട മുന്നേറ്റത്തിലും പ്രതിഫലിച്ചു. പ്രത്യാശ, കുറ്റബോധം, അരാജകത്വം, രാഷ്ട്രീയസാഹസികത എന്നിവയുടെ കുഴമറിച്ചിലായിരുന്നു ആ കാലഘട്ടത്തിലെ നിർമ്മാണച്ചേരുവകൾ. എഴുപതുകളിലെ ഇന്ത്യ, യുദ്ധക്കെടുതികളുടെയും നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെയുമൊക്കെ പിറവിസ്ഥലമായിരുന്നു. ഈ അവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ ഫിലിംസൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനത്തിലും കാണപ്പെട്ടു. ഭാവുകത്വപരമായി മലയാളസാഹിത്യം യൂറോപ്പിൽ ഉദയം ചെയ്ത ആധുനികതയുമായി സംവദിച്ചു. ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ മറ്റൊരു വലിയ വിഭജനമു ായതും ഈ ദശകങ്ങളിൽ ആണ്. കച്ചവടസിനിമയെന്നും കലാസിനിമയെന്നും സിനിമ ര ായി മാറി. എന്നാൽ എഴുപതുകൾ

ഈ മാധ്യമത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു സ്വത്വബോധം ഉ ാക്കുകയും സിനിമ ഈ സംക്രമണത്തിന്റെ ഭാഗമാവുകയും ചെയ്തു. ഫിലിംസൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനം സിനിമയെക്കുറിച്ച് ഒരു പുതുബോധം കൊ ുവരികയും, ഗൗരവവും വ്യത്യസ്തവുമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാട് ഇതിൽ അനിവാര്യമാണെന്ന നിലപാട് സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. കാഴ്ചപ്പാടിലും സാങ്കേതികവിദ്യയിലും ഭാവനയിലുമെല്ലാം സമകാലികമലയാളസിനിമയും ലോകസിനിമയും തമ്മിലു ായിരുന്ന അന്തരം കുറയ്ക്കുവാൻ ഇത് സഹായകമായി. വ്യാപകമായി പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്ന ഫീച്ചർഫിലിമുകൾപോലും ചില സമാനതകൾ പുലർത്തിയിരുന്നു. ചില സംവിധായകരുടെയും രാജ്യങ്ങളുടെയും ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഉയർന്ന പ്രാതിനിധ്യം ലഭിച്ചിരുന്നു. ബർഗ്മാൻ, സനൂസ്സി, തർക്കോവ്സ്കി, കീസ്‌ലോവിസ്കി എന്നിവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഇതിൽപ്പെടുന്നു. 'ദൃശ്യകല'പോലുള്ള പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ അന്ന് നിലവിലു ിരുന്നു. ധാരാളം നല്ല സിനിമകൾ കാണുന്നതിലൂടെ ദൃശ്യസംസ്കാരം കൂടുതൽ നവീകരിക്കപ്പെട്ടു. ചിത്രലേഖ, ജനശക്തി, ഒഡേസ, രശ്മി, എന്നീ ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ ഇതിലേറെ പങ്ക് വഹിച്ചവയാണ്. ജനകീയതയായിരുന്നു ഒഡേസയുടെ ശക്തിസ്രോതസ്സ്, അടൂർ, അരവിന്ദൻ, കെ.പി. കുമാരൻ, ടി.വി. ചന്ദ്രൻ, പവിത്രൻ, കെ. ആർ മോഹനൻ തുടങ്ങിയവർ ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ ഫിലിംസൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരുന്നവർ ആണ്. അടൂരിന് 'കൊടിയേററം' സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ പ്രേരകമായിത്തീർന്നുമെന്ന് കരുതുന്ന 'വെർടോൾഡ് ലെസിയാസ്കി'യുടെ 'Life of Mathew' എന്ന മികവുറ്റ ചിത്രം ഫിലിംസൊസൈറ്റിയുടെ സുവർണകാലത്തായിരുന്നു പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. 'ഇൻഡ്യൻ ഫിലിം കൾച്ചർ', 'ഇൻഡ്യൻ ഫിലിംസൊസൈറ്റി ന്യൂസ് തുടങ്ങിയ ആധികാരിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു.

പരീക്ഷണകുതുകികളായ യുവനിർമ്മാതാക്കളുടെയും സംവിധായകരുടെയും രംഗപ്രവേശനത്തിന് ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ ആവശ്യമായ ധാർമ്മികബലം നൽകിയിരുന്നു. ഫിലിംസൊസൈറ്റികളെക്കുറിച്ച് അടൂരിന് വ്യക്തമായ അഭിപ്രായങ്ങളു ്.[5] കലാസാങ്കേതികാംശങ്ങളിൽ ഔന്നത്യം നേടിയിട്ടുള്ള ദേശീയവും വിദേശീയവുമായ ചിത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും ചലച്ചിത്രകലയെപ്പറ്റി മൊത്തത്തിലുള്ള വിജ്ഞാനം സാധാരണക്കാരനായ ആസ്വാദകന് മാത്രമല്ല, ചലച്ചിത്രനിരൂപകർക്കും ചലച്ചിത്രനിർമ്മാതാക്കൾക്ക് തന്നെയും ഫിലിംസൊസൈറ്റിപ്രസ്ഥാനം പകരുന്നു."

പ്രേക്ഷകനും കാഴ്ചയും:- ചിത്രീകരണവും സന്നിവേശവും പ്രദർശനവും കാഴ്ചയും ഉൾപ്പെട്ട ഒരു നീ പ്രക്രിയയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റേത്. ഏതൊക്കെയോ അപരിചിതസാഹചര്യങ്ങളിൽ, വ്യത്യസ്തസമയങ്ങളിലും കാലത്തുമായി പല കോണുകളിൽ ക്യാമറ പകർത്തിയ ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത്. ശബ്ദവും ദൃശ്യവും ചേർന്നൊരുക്കുന്ന ഭ്രമാത്മകവിരുന്നിൽ നിത്യജീവിതവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത സ്ഥലത്തിലും കാലത്തിലും നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ, കാണി സ്വീകരിക്കുന്നു. വെള്ളിത്തിരയിലെ ഓരോ ദൃശ്യവും തന്നെയാണ് ഏകാഗ്രമായി ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നതെന്നു തന്നിലാണ് അവയ്ക്ക് അർത്ഥം ലഭിക്കുന്നതെന്നും പ്രേക്ഷകനറിയാം. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ പ്രേക്ഷകനെന്ന സ്ക്രീനിലേക്കാണ് സിനിമ പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെടുന്നത്.

---

5 അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, '*ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ', സിനിമയുടെ ലോകം* (ഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1983), പു. 71.

പ്രേക്ഷകപ്രസക്തി:- ക്രിസ്ത്യൻ മെറ്റ്സ് ആണ് ചലച്ചിത്രത്തെ ഭാവാത്മകസൂചകമെന്ന് വിളിച്ചത്. നിരന്തരം അപരങ്ങളുമായി അപജ്ഞാനം സംഭവിച്ച് തന്റെ ഇച്ഛയുടെ അടിസ്ഥാനഭാവമായ അഭാവത്തെ പരിഹരിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന മിഥ്യാസങ്കൽപം എന്നർത്ഥത്തിലാണ് മെറ്റ്സ് ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചത്. ഇവിടെ കർതൃത്വരൂപവത്കരണത്തിൽ സൂചകപ്രാധാന്യവും തിരിച്ചറിയുന്നു ്. പ്രേക്ഷകനും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഇച്ഛാവസ്തുവും തമ്മിലുള്ള ഇഴുകിച്ചേരലിനെ 'സ്യൂച്ചർ' എന്ന പദമുപയോഗിച്ചാണ് പറയുന്നത്. സിനിമയുടെ പാഠത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനിതുവഴി തുന്നിച്ചേർക്കപ്പെടുകയാണ്. ഒരു കാഴ്ചയുടെ ചിത്രണമിങ്ങനെയാണ്. ആദ്യം ക്യാമറ ഒരു ദൃശ്യം കാണുന്നു. പിന്നീട് നൂറ്റിയെൺപത് ഡിഗ്രി തിരിഞ്ഞ് ഒരു കഥാപാത്രം ആ കാഴ്ച കാണുന്നതാണ് ക്യാമറയും കാണുന്നത്. ഇവിടെ ക്യാമറയും കഥാപാത്രവും ഒന്നാകുന്നുവെന്ന് ധരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകൻ ചലച്ചിത്രവ്യവഹാരത്തിലേക്ക് വിദഗ്ദ്ധമായി തുന്നിച്ചേർക്കപ്പെടുകയാണ്.

ആസ്വാദനസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം:- കഥകൾ അറിയാനുള്ള താല്പര്യവും കാഴ്ചകൾ കാണാനുള്ള കൗതുകവും ശബ്ദം കേൾക്കാനുള്ള ത്വരയുമാണ് സിനിമാസ്വാദനത്തിന് അടിസ്ഥാനം. ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ ബോധമനസ്സ് കഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവലോകത്തേക്ക് നിമഗ്നമാകുകയും ഉപബോധമനസ്സ് ബോധമനസ്സിനെ നിരന്തരം സ്വാധീനിച്ചു കൊ ിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്യാമറയുടെ ചലനം, പ്രകാശവിതരണം, പശ്ചാത്തലസവിശേഷത, ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കളെ അടുക്കിവെക്കുന്നരീതി, തുടങ്ങിയ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ പതിന്മടങ്ങ് ശക്തിയോടെ കലാത്മകമായി തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ കല്പിതയാഥാർഥ്യത്തെയാണ് അനുവാചകൻ ആസ്വദിക്കുന്നത്. സിനിമ ഒരു ഭാഷയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അതിൽ നിരവധി ഭാഷകൾ അടങ്ങിയിട്ടു ്. കഥാഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭാഷണഭാഷ, മുഖാഭിനയഭാഷ, അംഗചലനഭാഷ, സംവിധായകഭാഷ എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ഭാഷകൾ കൃത്യമായി സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് സിനിമാഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രശ്നം:- വസ്തുയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പകർപ്പെടുക്കുന്ന ക്യാമറ, അത് പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന പ്രൊജക്ടർ, അത് പ്രതിബിംബിക്കുന്ന വെള്ളിത്തിര ഇവയെല്ലാം കടന്ന് പ്രേക്ഷകമനസ്സെന്ന സ്ക്രീനിൽ എത്താവുന്നതാണ്. മറ്റു കഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതൽ ഐന്ദ്രികമായ രൂപമാണ് ചലച്ചിത്രം. സിനിമയ്ക്കകത്ത് യഥാർഥജീവിതത്തിൽ അനുഭവിയ്ക്കുന്ന എല്ലാം ഇന്ദ്രിയസംവേദനങ്ങളുടെയും തീക്ഷ്ണപ്രതീതിയാണുള്ളത്. ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകൻ പലതരത്തിലുള്ള താദാത്മ്യങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകുന്നു. ഒരു കണ്ണാടിയിലെന്നപോലെ തന്റെ തന്നെ ബിംബങ്ങളെ സിനിമയിൽ, കാണി തിരിച്ചറിയുന്നു. അതുവഴി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സങ്കീർണമനോവ്യവഹാരങ്ങൾ ആണ് ദർശനാഹ്ലാദം നൽകുന്നത്. ഇത് ഒരേ സമയം വൈയക്തികവും എന്നാൽ സാമൂഹികവുമാണ്. പ്രേക്ഷകൻ ക്യാമറയുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്നു. ഓരോ നിമിഷവും ഈ താദാത്മ്യസ്ഥാനങ്ങൾ മാറിക്കൊ േയിരിക്കും. വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്നത് തന്റെതന്നെ അഭാവം ആണ്. ചലച്ചിത്രമെന്നത് വ്യക്തിയുടെ തന്നെ അഭാവങ്ങളെ സാങ്കൽപികമായി തിരിച്ചറിയുകയോ മറച്ചുപിടിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ഭാവാത്മകസൂചകമായി മാറുന്നു.

ചലച്ചിത്രനിരൂപണം:- തിരുവനന്തപുരത്ത് നിന്നിറങ്ങിയിരുന്ന 'സംക്രമണ'ത്തിൽ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള മികച്ച രചനകൾ ഉ ായിരുന്നു. 'സ്വയംവര'ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനവും, ക്യാമറയെക്കുറിച്ച് മങ്കടരവിവർമ്മയുടെ ലേഖനവും തിരക്കഥകളുടെ രൂപങ്ങളും തുടർച്ചയായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. തൃശ്ശൂർ കേന്ദ്രമാക്കി

'ദൃശ്യകല' 1977ൽ പ്രസിദ്ധീകരണം ആരംഭിച്ചു. സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ എഴുപതുകളിൽതന്നെ ലോകസിനിമയെക്കുറിച്ച് അന്നുള്ള മിക്ക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലും എഴുതിയിരുന്നു. സിനിമാസംബന്ധിയായ നിരവധി ലേഖനങ്ങൾ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ദൃശ്യകലയിൽ എഴുതിയിട്ടു . പ്രസിദ്ധ സംവിധായകനായ രവീന്ദ്രൻ തന്റെ 'ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ' എന്ന സിനിമയ്ക്ക് ഗൊദാർദിനെ അനുകരിച്ച് അടിക്കുറിപ്പായി 'ഒരു ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം' എന്നതാണ് പേര് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഗൊദാർദിനെക്കുറിച്ച് സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ തന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ലേഖനങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കിയിരുന്നു. മലയാളസിനിമയുടെ ആദ്യകാലചരിത്രം പ്രധാനമായും ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ലേഖനങ്ങളിൽ നിന്നാണറിയുന്നത്. ഫ്രാൻസിലെ 'കഹേദു സിനിമ' എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണത്തിന്, ന്യൂവേവ് സിനിമയുടെ ജനനത്തിന് വഴിയൊരുക്കാൻ കഴിഞ്ഞതുപോലെ എഴുപതുകളിൽ ഇത്തരം പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾക്ക് മികച്ച സിനിമയുടെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിക്ക്, കോഴിക്കോടൻ, നാദിർഷാ, മങ്കടരവിവർമ്മ തുടങ്ങിയവർ അക്കാലത്ത് സിനിമയെക്കുറിച്ച് വളരെയേറെ എഴുതിയവരാണ്. 'ഫിലിംമാഗസിനി'ൽ 'ആഴിയ്ക്കപ്പുറത്ത്' എന്ന പരമ്പര കള്ളിക്കാട് രാമചന്ദ്രൻ ലോകസിനിമയെ പരിചയപ്പെടുത്താനായി എഴുതിയിരുന്നു. കൊല്ലത്ത്നിന്ന് ഇറങ്ങിയിരുന്ന 'സിനിരമ'യിൽ സിനിമകളെ വിലയിരുത്തിക്കൊ ുള്ള ലേഖനങ്ങൾ വന്നിരുന്നു. ഇതിൽ ബംഗാളി, മലയാളം, തമിഴ് ഭാഷകളിലെ ചിത്രങ്ങളുടെ നിരൂപണങ്ങളും വന്നിരുന്നു. 1970കളിൽ സേനൻ 'ജനയുഗ'ത്തിൽ സിനിമാനിരൂപണങ്ങൾ എഴുതിയിരുന്നു. സിനിക്ക് 1964മുതൽ മാതൃഭൂമിയിൽ 'ചിത്രശാല' എന്ന പംക്തി ചെയ്തിരുന്നു.

കൂടാതെ കലാസംബന്ധിയായ നിരവധി ലേഖനങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് വിവിധമാസികകളിലും വാരികകളിലും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. 1968ൽ മാതൃഭൂമിയിൽ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' പരമ്പരയായി വന്നിരുന്നു. കൂടാതെ കഥാപ്രസംഗരംഗത്ത് വളരെ അധികം ഉണർവുള്ള ഒരു കാലം കൂടിയായിരുന്നു അത്. മലയാളസിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള 'മഹാവിജ്ഞാനകോശം' എന്ന രീതിയിൽ ആദ്യത്തെ മലയാളസിനിമാഡയറക്ടറി 1970-ൽ ആണ് പുറത്തു വരുന്നത്.

രചനാപശ്ചാത്തലം:- അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലുമായി പടർന്നുകിടക്കുന്ന ആധുനികരചനയുടെ നവീനതയിലേക്ക് തിരിയാൻ എഴുത്തുകാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയു ായി. എം. മുകുന്ദനും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ് രചനയാരംഭിക്കുന്നത്. ആധുനികതയുടെ പരിണാമങ്ങൾ സംഭവിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിലാണിത്. സിനിമയിലും സാഹിത്യത്തിലും ചിത്രകലയിലും സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിലും എല്ലാം ആധുനികതയുടെ ഭാവുകത്വം പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതാണ് അറുപതുകൾ തൊട്ടങ്ങോട്ടുള്ള കാലം. 1968ൽ ആദ്യനോവലായ 'ആകാശത്തിന് ചുവട്ടിൽ' പ്രസിദ്ധീകരിച്ചാണ് മുകുന്ദൻ നോവൽരംഗത്തേക്ക് കടക്കുന്നത്. ആധുനികതയെ ജീവിതവീക്ഷണമായും മൂല്യസങ്കൽപമായും കലാകാരൻമാർ വീക്ഷിച്ചിരുന്ന ഒരു സമയമാണിത്. ഈ ഘടനാപരമായ സങ്കൽപത്തെ നിരന്തരപരിണാമിയായ മനുഷ്യാവസ്ഥയോടുള്ള ക്രിയാത്മകമനോഭാവമാക്കി മാറ്റുവാനാണ് മുകുന്ദൻ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചത്.

പതിനഞ്ചാമത്തെ വയസ്സുമുതൽ എഴുതിത്തുടങ്ങിയ എം. മുകുന്ദൻ വിസ്തൃതിയുടെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെയാണ് തന്റെ രചനയുടെ സത്തയാക്കി മാറ്റിയത്. ഇവ പലപ്പോഴും ദർശനത്തിന്റെ ഭാഗമായി

കാണാമായിരുന്നു. സ്വാധീനങ്ങളില്ലാതെ ഒരെഴുത്തുകാരനും സൃഷ്ടി നടത്താനാവില്ല. വായനയിലൂടെയും പെയിന്റിംഗ്, ചിത്രകല, സംഗീതം, സിനിമ എന്നിവയാസ്വദിക്കുന്നതിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട രചനയുടേതായ ഒരന്തർതലം മുകുന്ദൻ സ്വായത്തമാക്കിയിരുന്നു. ചെറുപ്പം തൊട്ടേ ബഹുകേന്ദ്രിതമായ ഒരു ആസ്വാദന തലം പരുവപ്പെടുത്തുകയും മറ്റുള്ള കലകളോട് ഭാവനാപരമായും സാങ്കേതികമായുള്ള ഒരു അവബോധം മുകുന്ദൻ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചിരുന്നു. 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' തുടങ്ങി 'നൃത്തം' വരെയുള്ള മിക്ക നോവലുകളിലും ഈ ദൃശ്യസാന്നിധ്യത്തിന്റെ അകപ്പൊരുൾ കാണാവുന്നതാണ്.

മുകുന്ദന് മുമ്പേ എഴുതിത്തുടങ്ങിയ എഴുത്തുകാരിൽ പ്രധാനമായും എം. ടി. മുകുന്ദനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. ദൃശ്യഭാഷയുടെ താളം രചനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ എം.ടി.യുടെ രചനാരീതി സഹായിച്ചിട്ടു ്. പിന്നീട് ഡൽഹിയിലെ താമസത്തിനിടയിൽ വിവിധ കലാരൂപങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നതിലൂടെ കൈവന്നിട്ടുള്ള ആസ്വാദനവ്യാപ്തിയും വിശകലനവും പുതിയ ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമായിട്ടു ്.

സിനിമയുടെ കാഴ്ച - സിനിമാക്കണ്ണ്, നോവലിൽ കൊ ് വരാൻ ശ്രമിച്ചതിന് ഉദാഹരണമായി 'ദൽഹി' യെത്തന്നെയെടുക്കാം. വിവിധ കലകളുടെ പരിപൂർണവും പരിപക്വവുമായ സമന്വയരൂപമെന്ന രീതിയിൽ സിനിമയെ നിർവചിക്കാം. അതിനാൽ സിനിമയുൾക്കൊള്ളുന്ന വിവിധകലാരൂപങ്ങളും സങ്കേതങ്ങളും മുകുന്ദനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. 'ഗൊദാർദി'ന്റെയും 'അലൻറെനെ'യുടെയും ത്രൂഫോവിന്റെയുമൊക്കെ സിനിമകൾ മുകുന്ദനെ പ്രത്യക്ഷമായി സ്വാധീനിച്ചുവെന്ന് അഭിമുഖഭാഷണത്തിൽ മുകുന്ദൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു ് (അനുബന്ധം 3(1)). കഥപറയുന്നരീതി, കാലം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി എന്നിവയാണ് സവിശേഷമായി സ്വാധീനിക്കുന്നത്. മുകുന്ദന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ കുടുതൽ 'exposed'_ആവുകയാണ് ആവശ്യം-ചിത്രങ്ങൾ, സിനിമകൾ എന്നിവ കാണുക, സംഗീതം കേൾക്കുക എന്നിവയെല്ലാം രചനയെ സഹായിക്കുന്നു. അത് ഭാഷയെ അഴിച്ചുപണിയുന്നു. ശിൽപത്തിന്റെയും ഘടനയുടെയും കാര്യത്തിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങൾ ഉ ായിട്ടുള്ളത് പെയിന്റിംഗിലും സിനിമയിലും ആണ്.

യാഥാർഥ്യങ്ങളെ സാന്ദ്രമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ആധുനികതയുടെ സവിശേഷത മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. രൂപപരമായ നവീകരണമാണ് ആധുനികതയിൽ പ്രധാനമായും കാണുന്നത്. വിവിധ സങ്കേതങ്ങളുടെ വിന്യസനരീതിയാണ് ഇതിന് സഹായിക്കുന്നത്. വിവിധ രൂപസഞ്ചയഘടനകൾ, ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ മാറിമാറിക്കാണുന്ന ചിത്രദർശിനിക്കുഴലുകൾപോലെ ഭാഷയെ ഇമേജറിയുടെ തലത്തിലേക്കുയർത്താൻ സഹായിക്കുന്നു ്. ആധുനികതയുടെ ആശയപരിസരത്തിലും ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിലും നിന്നുകൊ ് എഴുതിത്തുടങ്ങിയ നോവലുകളിൽ വ്യത്യസ്തമായ രൂപത്തിനും പ്രമേയത്തിനും വേ ിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് നടന്നത്.

ഡൽഹിയിലെ ഫ്രഞ്ച്എംബസിയിൽ ജോലിയെടുക്കുമ്പോൾ തന്നെ ചിത്രകലയുമായും സിനിമയുമായും മുകുന്ദൻ കൂടുതൽ അടുപ്പം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നു. സമകാലീന ഇന്ത്യൻപെയിന്റിംഗിന് സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ബലം നൽകിയ ചിത്രകാരൻ സ്വാമിനാഥൻ ഡൽഹിയിലായിരുന്നു ജോലി ചെയ്തിരുന്നത്. തന്റെ ചിത്രപ്രദർശനങ്ങളുടെ ക്യാറ്റലോഗുകൾക്ക് സ്വാമിനാഥൻ എഴുതിച്ചേർത്ത പാഠങ്ങൾ പെയിന്റിങ്ങിന്റെ സൈദ്ധാന്തികതയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുവാൻ മുകുന്ദനെ സഹായിച്ചിരുന്നു. ദൽഹിനഗരം തനിക്ക്

നൽകിയ സംഗീതാനുഭവമാണ് മുകുന്ദൻ 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും' എന്ന നോവലിൽ പകർന്നത്. ദൽഹിയിൽ ഫ്രഞ്ചു സാഹിത്യത്തിലും ഭാഷയിലും പോസ്റ്റ്ഡിപ്ലോമയും പാരീസിൽ കൾച്ചറൽ മാനേജ്മെന്റിൽ ഒരു കോഴ്സും ചെയ്തതിനാൽ വായാനുഭവത്തിന്റെ പുതിയ തലങ്ങൾ തന്നെ മുകുന്ദൻ നേരിട്ടനുഭവിക്കാനിടയായി. പെയിന്റിംഗിന്റെ സൗന്ദര്യമേഖലകൾ തുറന്നിടുന്ന ത്രൂഫോയുടെയും റെനെയുടെയും സിനിമകളാണ് മുകുന്ദനെ കൂടുതൽ ആകർഷിച്ചത്.[6] ഗോദാർദിന്റെ ശൈലീപരമായ സവിശേഷതകൾ മുകുന്ദൻ കൗതുകത്തോടെ നോക്കി മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. ഇങ്ങനെ നോവലിന്റെ രചനാവേളയിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ഇമേജുകളുടെയും സൂക്ഷ്മവും സൗന്ദര്യപരവുമായ ഒരു സവിശേഷവിന്യാസം സാധിച്ചെടുക്കാൻ കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും എല്ലാം പരിചിതാനുഭവങ്ങളാണ് സഹായിച്ചത്. സിനിമയുടെ വിവിധസങ്കേതങ്ങൾ ബോധപൂർവം തന്നെ മുകുന്ദൻ നോവലിൽ പകർത്തിയിട്ടു ്. കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയും കൈകാര്യം ചെയ്ത രീതി സിനിമയുടേതിന് സമാനമായ രീതിയിലാണ്. ക്യാമറയുടേതിന് സമാനമായ ഒരു ചിത്രീകരണം സാധിച്ചെടുക്കുന്നു ്, പല നോവലുകളിലും. ദൽഹിയിൽ നടന്നിരുന്ന ചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങളിലെല്ലാം മുകുന്ദൻ കാഴ്ചക്കാരൻ ആയിരുന്നുവെന്ന് മാത്രമല്ല സിനിമയെ ഗൗരവമാർന്ന ഒരു കലാരൂപം എന്ന രീതിയിൽ ക ിരുന്ന എഴുത്തുകാരൻ കൂടിയാണ് മുകുന്ദൻ.

സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ എഴുപതുകളിലാണ് എഴുതാൻ തുടങ്ങുന്നത്. ഫിലിംസൊസൈറ്റിയുടെ പ്രവർത്തകൻ കൂടിയായിരുന്ന അദ്ദേഹത്തിന് ധാരാളം ലോകസിനിമകൾ കാണാനും അവയെക്കുറിച്ച് എഴുതാനും അവസരം ലഭിച്ചു. ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾ ബാലകൃഷ്ണനെ വളരെയധികം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. തിരക്കഥപോലെ ഖണ്ഡങ്ങൾ ആക്കി നോവൽ എഴുതാനുള്ള പ്രേരണ അദ്ദേഹത്തിന് സിനിമാസ്വാദനത്തിൽ നിന്നാണു ായത്. ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾ നോവലെഴുത്തിൽ ഈ നോവലിസ്റ്റിനെ വളരെയധികം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിവിധ സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് 'സിനിമാറ്റിക്' ആയി എഴുതുന്നരീതി വളരെ മൗലികമായിത്തന്നെ ബാലകൃഷ്ണൻ വിനിയോഗിച്ചു. അന്തർദേശീയചലച്ചിത്രോത്സവങ്ങളിൽ എല്ലാംതന്നെ പങ്കെടുക്കുകയും വിദേശത്തു ായ മികച്ച സിനിമകളുടെ സവിശേഷതകൾ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള അവസരവും അദ്ദേഹത്തിനു ായിരുന്നു. മൂർത്തമായൊരു ഭാഷ പ്രയോഗിക്കാനുള്ള പ്രേരണ സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ നിന്ന് കിട്ടിയതാണ്. ദൃശ്യപരതയിൽ ഊന്നിക്കൊ ുള്ള രംഗാവിഷ്കാരവും ചിത്രീകരണവുമാണ് സിനിമയുടെ ഭാഷയിൽനിന്ന് നോവലിലേക്ക് കടംകൊ ത്. മൊ ാഷ്, പാരലൽകട്ടിംഗ്, ജംപ്കട്ട്, ഫ്രീസിംഗ് തുടങ്ങി നിരവധി സങ്കേതങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ നോവലിസ്റ്റ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഉത്തരാധുനികതയിലേക്ക്:- ആധുനികതയ്ക്ക് അപരിചിതമായ ഒരു സാമൂഹികസന്ദർഭം തന്നെ ഉത്തരാധുനികതക്കു ്. അതിനാൽ ആ സങ്കൽപത്തിൽ എഴുതപ്പെടുന്ന കൃതികൾക്ക് അത്തരം പ്രത്യേകതകൾ ഉ ായിരിക്കും. സാമ്പത്തികസാങ്കേതികഉപഭോഗരംഗങ്ങളിൽ ലോകത്തു ായ പരിണാമങ്ങൾ കേരളീയസമൂഹത്തിലും നാമ്പെടുക്കുകയും പ്രതിഫലിക്കുകയും ചെയ്തു. ടെലിവിഷൻചാനലുകൾ, ഇലക്ട്രോണിക്മാധ്യമങ്ങളുടെ വരവ്, ഫോട്ടോഗ്രാഫി, ബുക്ക്റിവ്യൂ, വീഡിയോ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് പുറമേ രൂപകൽപനക്കും നിർമ്മിതിക്കും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകി. മാധ്യമങ്ങൾ പുതിയ കമ്പോളതന്ത്രങ്ങളിലൂടെ പുതി

---

6 ഡി. വിജയമോഹൻ, *ഈ ലോകം ഇതിലൊരു മുകുന്ദൻ* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2004), പു. 38.

യൊരുതരം ഉപഭോഗാവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ചതായി കാണാവുന്നതാണ്. ആധുനികതയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്ത മായ ചരിത്രബോധം, ആഖ്യാനരീതിയിലെ പാരമ്പര്യവിച്ഛേദം, സമൂഹത്തെയും ഭാഷയെയും കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണവ്യതിയാനം തുടങ്ങിയവയാണ് ഈ ഭാവുകത്വത്തിന് ഊർജം പകർന്നത്.

സാഹിത്യം, സിനിമ, സംഗീതം, നൃത്തം, വാസ്തുവിദ്യ എന്നിവയിലെല്ലാം ഉത്തരാധുനികത വ്യാപി ച്ചു. വിവരസാങ്കേതികതയ്ക്കും മാധ്യമങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യമേറി. ബഹുകേന്ദ്രിതമായ ലോകവീക്ഷണമു ായി. രേഖീയമായ ആഖ്യാനക്രമത്തെ പൊളിച്ചെഴുതാൻ പുതിയ ഭാഷ ക ത്താൻ ശ്രമിച്ചു. വിഘടി തമായ ആഖ്യാനശിൽപം ഉ ായി. കേന്ദ്രീകൃതമായ ആഖ്യാനഘടന ലംഘിച്ചുകൊ ് നിരവധി ലഘുആ ഖ്യാനങ്ങൾ ചേർന്ന് നോവലിന്റെ പ്രമേയവും ഘടനയും രൂപപ്പെടുന്ന രീതിക്ക് പ്രാബല്യം കൈവന്നു. ചലച്ചി ത്രത്തിലെ ദൃശ്യവിന്യസനരീതി നോവലിൽ കൊ ുവരാൻ എം. മുകുന്ദൻ, സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവർ ശ്രമിച്ചു. ഉപഭോഗജീവിതം, മാധ്യമസംസ്കാരം, മൂല്യബോധനം തുടങ്ങിയവയോടുള്ള നോവ ലിസ്റ്റുകളുടെ പ്രതികരണം, രചനയുടെ സാമ്പ്രദായികഘടന പൊളിച്ചെഴുതാൻ പ്രേരകമായി. സാഹിത്യേ തരമായ മറ്റു രൂപങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് നോവലിൽ ഘടനാപരമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ ഉ ായി. ചിലപ്പോൾ കഥാ ഖ്യാനംതന്നെ പ്രമേയമായി മാറി. വ്യത്യസ്തസ്വരങ്ങളുടെ ബഹുഘടനയായി നോവലിലെ ആഖ്യാനം മാറി.

രചനയുടെ ലോകം:- ആഖ്യാനം, ഭാഷ, കൃതിയുടെ രൂപഘടന വായനക്കാരനുമായുള്ള ബന്ധം, എഴു ത്തിനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന മറ്റു ഘടകങ്ങൾ, സ്ഥലകാലങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള മാറിയ സങ്കൽപങ്ങൾ എന്നിവയിൽ വ്യക്തമായ അറിവുകൾ ഈ രെ ഴുത്തുകാർക്കും കിട്ടിയിട്ടു ്. ആഖ്യാതാവിന് പ്രാധാന്യംകുറഞ്ഞ്, പരസ്പരം എതിർക്കുന്നതും പൂരിപ്പിക്കുന്നതുമായ ബഹുസ്വരതയുടെ സമന്വയമായി മാറുന്നു ഈ നോവലുകൾ. വായനക്കാരുമായുള്ള സംവാദമായും അതികഥയായും ചിലപ്പോൾ നോവൽ മാറുന്നു ്. മുകുന്ദന്റെ കലാപരമായ വളർച്ചയുടെ പ്രത്യേകഘട്ടങ്ങളിൽ ചിത്രകലയുടെയും സിനിമയുടെയുമെല്ലാം സ്വാധീനം നിർണായകമാണ്. പല കഥാപാത്രങ്ങളും ചിത്രകലയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നവരും ചിത്രകാരൻമാ രുമാണ്. പെയിന്ററെപ്പോലെയാണ് 'ദൽഹിയിലെ' അരവിന്ദൻ ചുറ്റുപാടുകളെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. പല ന്യൂക്ലിയസ്സുകൾ, പല കാലങ്ങൾ, പല ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങൾ, പല സ്ഥലങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം ഒരു നോവലിൽ ഒരു ക്കുക എന്ന രചനാപരമായ പ്രത്യേകത സിനിമയുടെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്ന് ലഭിച്ചതാണ്. നോവലിലെ കൊച്ചുസംഭവങ്ങളുടെ ഫ്രെയിമിനകത്ത് വിപുലമായ ആശയങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ചരി ത്രത്തെയും ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളെയും ദൃശ്യാത്മകമാക്കാനുള്ള പ്രേരണ സിനിമാഭാഷയിൽ നിന്നാണ് അവലംബിക്കുന്നത്. ഓർമ്മകളിലൂടെ പല കാലങ്ങളിലേക്കും സ്ഥലങ്ങളിലേക്കും കഥയെ കൊ ുപോ കുന്നതിലും അവയുടെ തന്നെ കാലം തെറ്റിച്ചുള്ള കൂട്ടിച്ചേർക്കലിലുമെല്ലാം ദൃശ്യ സവിശേഷതകളുടെ പരി ണാമബോധമാവശ്യമാണ്. ആഖ്യാനബഹുലതയുടെ ഒരു രീതിശാസ്ത്രമെന്ന വ്യത്യസ്തത മുകുന്ദന്റെയും ബാലകൃഷ്ണന്റെയും കൃതികൾക്കു ാകുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. ബക്തിന്റെ ബഹുസ്വരതയിൽ, അന്യോന്യം ഇടഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന പരസ്പരവിരുദ്ധവും സ്വയംസമ്പൂർണവുമായ ആശയലോകങ്ങൾ തമ്മി ലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ ആണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

ചലനംകൊ ് നൃത്തത്തോടും വൈകാരികവും ചലനാത്മകവുമായ അതിന്റെ ഭാവങ്ങളും വിസ്താരസാധ്യതകളും കൊ ് സംഗീതത്തോടും പ്രകടനത്തിലും കെട്ടുകാഴ്ചയിലും ഉള്ള ആശ്രയ

ത്തിൽ നാടകത്തോടും നാടോടിക്കലകളോടും സ്ഥലകാലങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കാനുള്ള വൈഭവംകൊ ും ആഖ്യാനം, ഇതിവൃത്തം, സംഭാഷണം, കഥാപാത്രം എന്നിവകൊ ് നോവലിനോടും സിനിമക്ക് സാമ്യവും ചേർച്ചയുമു ്. ഇവയോടെല്ലാം സാദൃശ്യം പുലർത്തുമ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിന് ഇവയെല്ലാം പകർത്താൻ കഴിയുന്നതായിരിക്കും. മറ്റു കലകളെ സ്വാംശീകരിക്കാനും, അവയെ ഭാവത്തിനനുസൃതമായി ഉപയോഗിക്കാനുള്ള കഴിവാണ് സിനിമയുടെ ശക്തിയും സവിശേഷതയും. സിനിമയുടെ ഉദയവും വികാസവും മറ്റെല്ലാ കലാരൂപങ്ങളെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചു. നോവലിനെയും കഥയെയും അവയുടെ ആഖ്യാനത്തെയും ഭാവനാരീതിയെയും സിനിമ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചു. സിനിമാനന്തരസാഹിത്യം സിനിമയുടെ വടുക്കൾ പതിഞ്ഞ ഒന്നാണ്.

മുകുന്ദന്റെ ആഖ്യാനരീതി മറ്റുള്ള വിവിധ മാധ്യമങ്ങളുടെയും സാങ്കേതികങ്ങളുടെയും സമന്വയരൂപമാണ്. ആഖ്യാനപരവും നാടകീയവുമായ ഒട്ടേറെ സാധ്യതകൾ ശബ്ദം സിനിമയ്ക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നിട്ടു. ഫ്രഞ്ചുനവതരംഗതാത്ത്വികാചാര്യനായ ആന്ദ്രേബാസിൻ സിനിമയുടെ ഭാഷാപരിണാമത്തെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ശബ്ദയുഗത്തെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. "അവസാനം ചലച്ചിത്രകാരൻ നോവലിസ്റ്റിന് തുല്യനായിത്തീരുന്നുവെന്നാണ്."[7] വിഭിന്നങ്ങളായ വിദ്യകളുടെയും വൈഭവങ്ങളുടെയും ചേരുവയാണ് സിനിമ. ഛായാഗ്രഹണം, സംഗീതം, ചലനം, അഭിനയം, ദീപവിന്യാസം, ദൃശ്യസന്നിവേശം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ സ്വതന്ത്രങ്ങളായ ഘടകങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയാണ് ഓരോ സിനിമയും. സിനിമ, ദൃശ്യോപരിതലത്തിന്റെയും ബാഹ്യലോകത്തിന്റെയും സൃഷ്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾ നോവൽ, വാക്കുകളും ശബ്ദങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആന്തരികപ്രപഞ്ചത്തെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും അവയുടെ ക്രമീകൃതമായ വിന്യസനത്തിലൂടെയും സിനിമ, ആന്തരികതയെ ബാഹ്യവത്കരിക്കുമ്പോൾ നോവൽ, വാക്കുകളിലൂടെയും പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയും ആന്തരികതയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. മൂർത്തവത്കരണത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ സിനിമയിൽനിന്നാണ് നോവലിലേക്ക് മാറ്റപ്പെടുന്നത്. എന്തിനെയും അമൂർത്തതയുടെ ശൂന്യതയിൽനിന്ന് മൂർത്തമായ സാന്ദ്രീകരണത്തിലേക്ക് മാറ്റപ്പെടുകയാണ് മുകുന്ദന്റെ കലയിൽ.

ആധുനികപൂർവഘട്ടത്തിലെ ആസ്വാദകന്റെ മുമ്പിൽ വിസ്തൃതവും വ്യാപ്തിയുള്ളതുമായ ഒരു മാധ്യമപശ്ചാത്തലം തുറന്നുകിടക്കുന്നില്ല. ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെയും മാധ്യമസംസ്കാരത്തിന്റെയും സങ്കീർണമായ മേഖലകൾ ആധുനികഘട്ടത്തിലേക്ക് കടന്നുവന്നു. ബാഹ്യതലത്തിൽനിന്ന് ഭാവത്തിന്റേതായ ആന്തരികതലത്തിലേക്കും അവിടെനിന്ന് ദാർശനികതലത്തിലേക്കും എത്തിച്ചേരുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യപരമായ ഒരനുഭൂതി ആസ്വാദകനിൽ എത്തുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയിട്ടുള്ള ആഖ്യാനരീതി നോവലിസ്റ്റിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ആധുനികകാലഘട്ടം മുതൽ ഉത്തരാധുനികതയുടെ വർത്തമാനകാലം വരെ നീ ുനിൽക്കുന്ന വിസ്തൃതമായ ഒരു രചനാപരിധി മുകുന്ദന്റെ രചനകളിലു ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവും ഭൗതികവുമായ പരിസരങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊ ുള്ള കാഴ്ചയിൽ ആധാരമാക്കിയിട്ടുള്ള ആഖ്യാനമാണ് മുകുന്ദന്റേത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് (Focalise) അവരുടെ കാഴ്ചകൾ, മാനസികാനുഭവങ്ങൾ,

---

7 Andre Bazin, *What is Cinema* (University of California Press, Berkeley and Los Angels, 1967), p.76.

ക്രിയകൾ, വിചാരങ്ങൾ എന്നിവയിലേക്കുള്ള അനുഭവം എന്ന നിലയിലേക്ക് ആഖ്യാനം ചുരുൾ നിവരുന്നു. കാഴ്ചയുടെ സംജ്ഞാവലികളിലൂടെ നിലനിൽപ് കണ്ടെത്തുന്ന ആഖ്യാതാവ് അനന്തതയിലേക്കുള്ള ദൃശ്യ സാധ്യതകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സിനിമയിലും ചിത്രകലയിലും ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് സങ്കേതം ഒരുപാട് സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിരവധി ചിത്രപ്രദർശനങ്ങളും പെയിന്റിങ്ങുകളും സിനിമകളും കാണുകവഴി നോവലിനെ ഒരു ദൃശ്യ പ്രതലമായി കാണാൻ മുകുന്ദന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. നിഴലും വെളിച്ചവും കൂടികലർന്ന ഒരന്തരീക്ഷം ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളിലും സിനിമകളിലും ഉണ്ട്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വീക്ഷണം (കാഴ്ചവട്ടം) പ്രധാനമാണ്. മനസ്സിലെ മുദ്രകളുടെ അനുസ്യൂതമായ ഒഴുക്ക് ബോധധാരാരീതിയിലാണ് നോവലിൽ നിറയ്ക്കുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും മറ്റുള്ളവർ എങ്ങനെ കാണുന്നുവെന്നും ഓരോ സന്ദർഭത്തിൽ ഓരോരുത്തർക്ക് അയാൾ എങ്ങനെ കാണപ്പെട്ടു എന്നുമറിഞ്ഞ് അയാളെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണകൾകൂടി യോജിപ്പിച്ചാണ് സൃഷ്ടി നടത്തുന്നത്. വസ്തുക്കളുടെമേൽ ഓരോ സമയത്ത് പതിയുന്ന പ്രകാശത്തിന് തുല്യമാണിത്.

ദൃശ്യകലയിൽ ഈ വിധത്തിൽ ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന വെളിച്ചത്തിന് സമാനമായത് സാഹിത്യത്തിലെ വീക്ഷണകോണം ആണ്. ഓരോ കഥാപാത്രവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നത് വിവിധ വീക്ഷണകോണുകളിൽ നിന്ന് വെളിച്ചം പതിക്കുമ്പോൾ വസ്തുവിന്റെ ഓരോ ഭാഗം കാണുന്നത് പോലെയായിരിക്കും. അയാൾക്ക് ഓരോ കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ ചേർന്ന ഒരു മിശ്രചിത്രം ലഭിക്കുന്നു. നോവലിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ കാലപ്പൊരുത്തം പ്രധാന ഘടകമാണ്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ഭൂതഭാവിയിലേക്ക് സന്ദർഭങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും മാറുമ്പോഴും എല്ലാം ഒരേ കാലത്ത്, വർത്തമാനകാലം സംഭവിക്കുന്ന പോലെയുള്ള മുദ്രകൾ ലഭിക്കുന്നു. വിവിധ വീക്ഷണകോണുകളിൽ നിന്ന് വെളിച്ചം പതിച്ച് വിവിധ ഭാഗങ്ങൾ മങ്ങിയും തെളിഞ്ഞും കാണുമ്പോഴും അത് ചിത്രത്തിൽ പരന്ന ചിത്രപ്രതലസ്വഭാവം ഒരുക്കുന്നതിന് സമാനമാണിത്. ക്രമാത്മകസംഭവങ്ങളെ ഇടക്കിടക്ക് മുറിച്ച് വിവിധകാലത്തിൽ ഉണ്ടാകുന്നവയെ കാലപ്പൊരുത്തമില്ലാതെ വർത്തമാനത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങൾ ചേർന്ന മനസ്സിന്റെ അന്തർമണ്ഡലത്തിന്റെ സുതാര്യപ്രതലത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാവുക. ബോധധാരാരീതിയിൽ ആണിത് കാണുന്നത്. സിനിമയിലെന്നപോലെ എല്ലാ വശത്തുനിന്നും പൂർണചിത്രം ലഭിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ പല വീക്ഷണകോണുകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഇത് സാധിക്കും.

എഴുപത് - എൺപതുകളിലെ സമാന്തരജീവിതം

കേരളത്തിലെ എഴുപത്, എൺപത് കാലഘട്ടം സമാന്തര, സാംസ്കാരികാന്വേഷണങ്ങളുടെ കാലമായി അറിയപ്പെടുന്നു. സാഹിത്യത്തിലും നാടകവേദിയിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും പുതിയ ഭാവബോധം ഉദയം ചെയ്ത കാലം. ആധുനികതയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകനവീകരണം ഉൾക്കൊള്ളുകയും ഒപ്പം വ്യക്തിവാദപരിസരം തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്ത എഴുത്തുകാരാണ് ഒരു സമാന്തര ആധുനികതയ്ക്ക് പിറവി നൽകിയത്. യെന്യാൻ, പ്രേരണ, പ്രസക്തി, സമസ്യ, വിചിന്തനം, ഉത്തരം, വാക്ക്, പാഠഭേദം, സംവാദം തുടങ്ങി പല കാലത്തായി ഇറങ്ങിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ക്യാമ്പസ്മാഗസിനുകളുമെല്ലാം ഈ ഉണർച്ചയുടെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടു. അടിയന്തിരാവസ്ഥയാകുമ്പോഴേക്കും അതിനെതിരെ പ്രതികരിക്കാൻ ശക്തരാക്കുംവിധം ഒരു സമാന്തരകാവ്യബോധം വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. എം. ഗോവിന്ദന്റെ 'പ്രാർത്ഥ

ന്', അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ 'കടുക്ക', 'മഹാരാജകവിതകൾ', കടമ്മനിട്ടയുടെ 'ശാന്ത', സച്ചിദാനന്ദന്റെ 'നാവുമരം', കക്കാടിന്റെ 'കുമ്മാട്ടി' എന്നിങ്ങനെ ഉദാഹരണങ്ങളേറെയു ്. നിരാലംബരായ ഏകാകികളെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകളിൽനിന്ന് സംഘചൈതന്യമുൾക്കൊള്ളുന്ന അന്യാപദേശരചനകളിലേക്കും കഥ നീങ്ങിക്കൊ േയിരുന്നു. എം. സുകുമാരന്റെ 'ചരിത്രഗാഥ', 'തൂക്കുമരങ്ങൾ ഞങ്ങൾക്ക്' എന്നീ രചനകൾ ഈ സമയത്തു ായവയാണ്. 'പട്ടത്തുവിള'യുടെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ മൂർച്ചയേറിയ ഗദ്യം പ്രകമ്പനം സൃഷ്ടിച്ചതും ഇക്കാലത്താണ്. 'അല്ലോപനിഷത്ത്' പോലെ പല തലങ്ങളുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ ആത്മീയത -ലൈംഗികത, രാഷ്ട്രീയം ഇവയുടെ സവിശേഷബന്ധങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

സമാന്തരനാടകവേദി, ആധുനിക നാടകവേദിയിൽനിന്ന് പ്രസക്തപാഠങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. തെരുവുനാടകങ്ങളുടെ കാലംകൂടിയാണിത്. സുരാസു, ജോൺ എബ്രഹാം, സിവിക്ചന്ദ്രൻ തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ ആളുകൾ പല രീതിയിൽ നാടകങ്ങൾക്ക് ജീവൻ നൽകാൻ സഹായിച്ചു. ബ്രെഹ്തിന്റെയും സോയിങ്കയുടെയും ബെക്കറ്റിന്റെയും നാടകങ്ങൾ വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടതും ഇക്കാലത്താണ്. 'പ്രേരണ' ബ്രെഹ്ത് പതിപ്പ് ഇറക്കിയിരുന്നു.

സമാന്തരസിനിമകൾ അക്കാലത്തെ ചർച്ചാവിഷയമായിരുന്നു. ഫിലിം സൊസൈറ്റികളുടെ പങ്ക് നിഷേധിക്കാനാവില്ല. കേരളത്തിൽ ഒരു സമാന്തരചലച്ചിത്രാവബോധം ഉ ാക്കുവാൻ പങ്കുവഹിച്ചത് ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ ആണ്. ഫെല്ലിനി, ഡിസീക്ക, ബെർഗ്മാൻ, കുറസോവ, ഒസു, സനൂസി, ചാപ്ലിൻ, തർക്കോവ്സ്കി തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരുടെ രചനകൾ ഗ്രാമീണർക്കിടയിൽപോലും ചർച്ചാവിഷയമായി. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'സ്വയംവരവും' അരവിന്ദന്റെ 'ഉത്തരായനവും' കെ.പി. കുമാരന്റെ 'അതിഥിയും' ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ 'അഗ്രഹാരത്തിലെ കഴുത'യും രവീന്ദ്രന്റെ 'കബനീനദി ചുവന്നപ്പോഴും' എം. ടി. യുടെ 'നിർമ്മാല്യവും' എല്ലാം ഉ ാകുന്നത് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ആണ്. ഇവരോടൊപ്പം ബക്കർ, ലെനിൻരാജേന്ദ്രൻ, ഭരതൻ, പത്മരാജൻ, കെ.ജി. ജോർജ്ജ് തുടങ്ങിയവരുടെ ആദ്യചിത്രങ്ങൾ സിനിമാരംഗത്തെ പുതിയ ഒരു തലത്തിലേക്ക് നയിച്ചു. ഛായാഗ്രഹണശൈലി മാറി, അഭിനയരീതി സ്വഭാവികമായി മാറി. ഭാവാവിഷ്കരണം സൂക്ഷ്മമായി, എഡിറ്റിംഗിൽ ചടുതലയേക്കാൾ കാവ്യാത്മകമായ പ്രവാഹഗുണം പ്രധാനമായി, മെലോഡ്രാമ ഇല്ലാതായി, അവതരിപ്പിക്കുന്ന ജീവിതാവസ്ഥകൾക്ക് വൈവിധ്യമു ായി തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി പരിണാമങ്ങൾ സിനിമയിലുടനീളം ക ു. വിദേശചലച്ചിത്രാവതരണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രബോധത്തിന് ചെയ്തത്, വിദേശകവിതാവിവർത്തനം കാവ്യഭാവുകത്വത്തിന് ചെയ്തതുപോലെ ഒന്നായിരുന്നു.

പിക്കാസോവും ലെഷറും മറ്റും ഉൾപ്പെട്ട ആധുനികചിത്രകാരൻമാരെക്കുറിച്ചുള്ള കനപ്പെട്ട ലേഖനങ്ങൾ സച്ചിദാനന്ദന്റേതായിട്ടു ്. എൺപതുകളുടെ ഒടുവിൽ 'ഫോറം ഫോർ കൾച്ചറലി'ന്റെ രൂപീകരണം നടന്നു. വർഗീയതാവിമർശനം ശക്തി പ്രാപിച്ചു. എം. എം. തോമസിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ 'ഡൈനാമിക് ആക്ഷൻ മാസിക' നിലവിൽ വന്നു. ലാറ്റിനമേരിക്കയിലെ കാമിലോതോറോ, ഓസ്കാർറെമെറോ, ഹെൽഡെർകാമറാ തുടങ്ങിയ ക്രിസ്ത്യൻ വിപ്ലവകാരികളുടെ മാതൃകകൾ പ്രചാരത്തിൽ വന്നു. ജെയിംസ് കോണിന്റെ 'കറുത്തവരുടെ വിമോചനദൈവശാസ്ത്രം' തുടങ്ങിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സുവിശേഷത്തിന്റെ കീഴാളവായനയും അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള വിമോചനപ്രവർത്തനങ്ങളും സാധ്യമാക്കി.

'ജനകീയസാംസ്കാരികവേദി' സ്വാഭാവികമായു ായ പ്രതിരോധ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ചു. മുഖപത്രമായ 'പ്രേരണ' ഇതിൽ വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചു. കൃഷിരംഗത്ത് 'ഒറ്റവൈക്കോൽ വിപ്ലവവും' 'സൈലന്റ് വാലി പ്രതിരോധവും' ഈ കാലഘട്ടത്തിലു ായതാണ്. ഉപഭോക്തൃപ്രസ്ഥാനം, സ്ത്രീവാദം, അഴിമതിവിരുദ്ധമുന്നേറ്റങ്ങൾ, ന്യൂനപക്ഷപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, ആദിവാസി സംഘടനകൾ, ദളിത് സംഘടനകൾ ഇങ്ങനെ ശക്തിയാർജ്ജിച്ച പല പ്രവണതകളുടെയും വിത്തുകൾ വിതക്കപ്പെട്ടത് എഴുപത്, എൺപതുകളിൽ ആണ്.

സമാന്തരസിനിമകളിലെ സ്വാധീനം

സമാന്തരസിനിമകളുടെ പ്രാതിനിധ്യസ്വഭാവം സാഹിത്യത്തിൽ ഇളക്കങ്ങൾ ഉ ാക്കി. ഈ സിനിമകളിലെ മൊ ാഷ്, മീസെൻസീൻപ്രത്യേകതകൾ സാഹിത്യകാരൻമാരെ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. അരവിന്ദന്റെ 'ഉത്തരായനത്തി'ൽ ബസ്സ് കയറാൻ നിൽക്കുന്നവരുടെ നീ നിര കാണാം. സമാന്തരസിനിമയിലെ മന്ദചലനങ്ങൾ പലതും ആധുനികനോവലിലെ കഥാപാത്രരൂപീകരണത്തിൽ വരെ സഹായിച്ചിട്ടു ്. 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു' എന്ന നോവലിൽ രമേശ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റ ചലനങ്ങൾ തന്നെ മന്ദഗതിയിലുള്ളതാണ്. 'പോക്കുവെയിൽ' എന്ന സിനിമയിൽ, നദിക്കരയിൽ നായകൻ പ്രണയകവിത കേട്ടിരിക്കുമ്പോൾ വെള്ളത്തിലൂടെ പോകുന്ന മേഘത്തിനെ ക്യാമറ ഫോക്കസ് ചെയ്യുന്നു ്. വികാരസംതുലനത്തിന് കവിതയുടെ ചിത്രണം മേഘങ്ങളിലൂടെ മൊ ാഷ് സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുകയാണ് ജി. അരവിന്ദൻ. 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിൽ വിമാനം ക ു തലകറങ്ങി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ, തറവാട്ടിലെ വിവാഹം കഴിക്കാത്തവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളും പഴമയും പുതുമയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളും സൂചിപ്പിക്കാനായി അടൂർ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തു (അനുബന്ധം 4(1)). മെട്രിക് മൊ ാഷും ശബ്ദമൊ ാഷും കൂടിച്ചേരുന്ന രംഗങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണമാണിത്. 'ഉത്തരായന'ത്തിൽ കഥാനായകൻ രവി, മുഖംമൂടി വലിച്ചെറിയുന്ന ദൃശ്യം ലൂയിബുനുവലിന്റെ 'വിറിഡിയാന'യിൽ നായിക, മുൾക്കിരീടം തീയിൽ ദഹിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവുമായി സാമ്യം പുലർത്തുന്നതാണ്. ഹൈന്ദവാചാരത്തിലെ 'ശുദ്ധീകരണ പ്രക്രിയയും', 'ക്രിസ്ത്യൻ ഇമാജറി'യും ആണ് ഈ ര ് സിനിമകളിലെയും രംഗങ്ങളിൽ നിരീക്ഷിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

എഴുപതിലും എൺപതിലും എഴുത്തിന്റെ ലോകത്ത് സജീവമാകാൻ തയ്യാറായ എം. മുകുന്ദനെയും, സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനെയും ആഖ്യാനപരമായി സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു സാംസ്കാരിക മണ്ഡലം അക്കാലത്ത് ഇവിടെ ഉ ായിരുന്നു. സമാന്തരസിനിമയുടെ ധാരകളും സങ്കേതങ്ങളും നോവലിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ഇവരെ സഹായിച്ചിരുന്നുവെന്നത് വ്യക്തമാണ്.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 4

സിനിമയിലെ വ്യത്യസ്ത ധാരകൾ

ഗൊദാർദും ബെർഗ്മാനും

ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമ

സിനിമയിലെ യാഥാസ്ഥിതികമായ ആഖ്യാനരീതികളെയെല്ലാം പാടേ തകർത്തുകളഞ്ഞ സംവിധായകപ്രതിഭയാണ് ഗൊദാർദ്. ഈ സിനിമയ്ക്ക് ആദി, മധ്യം, അന്ത്യം എന്നിവയുണ്ടെങ്കിലും അവ ശരിയായി ക്രമത്തിലാവണമെന്നില്ല. ധ്വനിസൂചകങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുകയും പലപ്പോഴും സൂചകങ്ങളെ വിശദമാക്കാതെ അപൂർണമായി പ്രേക്ഷകർക്ക്വേണ്ടി ഉപേക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശൈലി ഇദ്ദേഹത്തിന് സ്വന്തമാണ്. 'ഇന്റർമിറ്റന്റ് പ്ലോട്ട്' ആയിരുന്നു കൂടുതലും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. അനുക്രമമായ ആവർത്തനമില്ലായ്മയാണ് ഈ സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ വേർതിരിച്ചു നിർത്തുന്നത്. സ്പഷ്ടവും പ്രവചനാതീതവുമായതും എന്നാൽ വിരുദ്ധാശയങ്ങളുമുള്ള ഘടകങ്ങളെ കിടനിർത്തുകയാണ് ഈ സംവിധായകൻ സിനിമയിൽ സാധ്യമാക്കിയത്. ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതിയുടെയും ആശയപരതയുടെയും സ്ഥാനാന്തരണമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയിൽ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നത്. ആഖ്യാനമെന്നത് സംഭവങ്ങളുടെ പൊരുത്തമില്ലായ്മകൊണ്ട് മുറിഞ്ഞ രീതിയിലായിരിക്കും. വ്യവഹാരതലത്തിലും ഘടനയിലും ആകസ്മികമായുണ്ടാക്കുന്ന സ്ഥാനാന്തരണം ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയുടെ ശൈലീപരമായ സവിശേഷതയായി കണക്കാക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രെഹ്തിന്റെ റിയലിസ്റ്റിക്കല്ലാത്ത തിയറ്റർഘടന അദ്ദേഹത്തെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. സാധാരണ ഇതിവൃത്തത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കുന്നതും പ്രേക്ഷകരുടെ വൈകാരികാനുഭവത്തെ സങ്കീർണമാക്കുന്നതിനെ ചെറുക്കുന്നതും ആയ ബ്രെഹ്തിയൻ സങ്കല്പമാണ് അദ്ദേഹം കൂടുതലും ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്.

ക്യാമറയ്ക്കുമുമ്പിൽ നിന്നുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രഖ്യാപനമാണ് ഈ സിനിമയിൽ കാണുന്ന മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. ലഘുസീക്വൻസുകളായി സിനിമാഖ്യാനത്തെ മുറിക്കുകയാണ് സിനിമയിലൂടെ ഈ സംവിധായകൻ ചെയ്തത്. കൂടാതെ ഓരോ സീനിലും ആമുഖമായുള്ള സംഗ്രഹങ്ങൾ നിരത്തി തുടർന്നുള്ള ക്രിയകളിലേക്ക് വഴിതെളിക്കുന്ന ശൈലി ഈ സിനിമാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഒരു ക്രിയയെ നിരവധി സീക്വൻസുകളാക്കി തിരിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. 'മസ്കുലൈൻ-ഫെമിനൈൻ' എന്ന തന്റെ ചിത്രത്തിൽ മൊത്തം കഥാഖ്യാനത്തെ 'പതിനഞ്ചുസൂക്ഷ്മമായ ക്രിയകൾ' ആയാണ് ക്രമപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയിലെ ആശയങ്ങൾ ഒരു പുസ്തകത്തിലേതുപോലെയാണ് പുരോഗമിക്കുക.

ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളിൽ പലപ്പോഴും 'സാഹിത്യപാഠങ്ങൾ' ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'തോക്കുകാര്' (Les Carabiniers) എന്ന സിനിമയിൽ മയോവ്സ്കിയുടെ പദ്യം ഒരു കുട്ടി പാരായണം ചെയ്യുന്നു

്. 'എന്റെ ജീവിതം ജീവിക്കാനുള്ളത്' (My life to live) എന്ന സിനിമയിൽ സംവിധായകൻ തന്റെ കഥാപാത്രത്തെക്കൊ ് 'പോ'യുടെ പ്രശസ്തമായ കഥ ഉറക്കെവായിപ്പിക്കുന്നു ്. മാത്രമല്ല, സിനിമയുടെ അവസാന ഭാഗങ്ങളിൽ ഡാന്റെ, ബക്കറ്റ് തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികളിൽ നിന്നുള്ള വരികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. 'പിരാലഫൂ' (1965) എന്ന സിനിമയിൽ 'കലയുടെ ചരിത്രം' (History of Art) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നുള്ള ഖണ്ഡങ്ങൾതന്നെ ഒരച്ഛൻ മകൾക്കുവേ ി ഉദ്ധരിക്കുന്നു ്. 'ബാന്റ് ഓഫ് ഔട്ട്സൈഡേഴ്സ്' (1964) എന്ന സിനിമയിൽ ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് അദ്ധ്യാപകൻ 'റോമിയോ & ജൂലിയറ്റിലെ' വരികൾ കുട്ടികളോട് എഴുതാനാവശ്യപ്പെടുന്നു ്. ഇത്തരം 'പാഠങ്ങൾ' മനശ്ശാസ്ത്രപരമായി പൊരുത്തപ്പെടാതെ നിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ ക്രിയാംശത്തിലേക്ക് നയിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നവയാണ്. ഇവ സിനിമയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഒരു താളവും (rhythm) പകർന്നുനൽകുന്നു ്. കൂടാതെ ഇവ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ (point of view) വ്യാപിപ്പിക്കാനേറെ സഹായിക്കുന്നു ്.

വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്ഥാനാന്തരണത്തിനായി സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന മാർഗങ്ങൾ പലപ്പോഴും ഒന്നിലധികം ആഖ്യാനസ്വരങ്ങളെ സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനവും ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'ആൽഫാവിൽ' (1965) എന്ന സിനിമയിൽ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിന്റെ മൂന്ന് മാതൃകയിൽ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനത്തുനിന്ന് സംവിധായകൻ നടത്തുന്ന ആമുഖത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. ഇത് പലപ്പോഴും സീനുകൾക്കിടയിൽ 'ശീർഷകങ്ങൾ' (Titles) ആഖ്യാനചിഹ്നങ്ങളായി പ്രവർത്തിപ്പിച്ചുകൊ ാണ് സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വരസവിശേഷതകൾ അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇതുവഴി ര ുതരം വ്യത്യസ്ത സമയം സിനിമയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു ്. ഒന്നാമതായി, പ്രവൃത്തി, കാഴ്ചയുടെ സമയം. ര ്, ആഖ്യാതാവിന്റെ കാഴ്ചയുടെ പ്രതിഫലനം കാണിക്കുന്ന സമയം. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനവും ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനവും നൽകുന്ന ക്രിയകളുടെ മുന്നോട്ടും പുറകോട്ടുമുള്ള സ്വതന്ത്രസഞ്ചാരമാണ് സിനിമയിലൂടെ കാണാനാവുക. ഇവിടെ നടൻ (കഥാപാത്രം) ദ്രുതഗതിയിലുള്ള 'Asides' ക്യാമറയ്ക്കുമുമ്പിൽ (പ്രേക്ഷകരോട്) നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ച് പുതിയൊരു ആശയതലംതന്നെ കൊ ുവരുന്നു ്. പ്രഥമപുരുഷന്റെ സ്ഥാനത്തുനിന്നുള്ള ആഖ്യാനസാധ്യതകളാണിവ. ചലച്ചിത്രകാരന്റേതായ ഒരു ആഖ്യാനസാന്നിധ്യം സിനിമയിൽ കൊ ുവരുന്നു ്. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം നടത്തുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ സിനിമയിലെ യഥാർത്ഥകഥാപാത്രമായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. സ്ക്രീനിൽ കാണാത്ത അയാൾ കാര്യങ്ങൾ കൃത്യമായി സമയാസമയമായി കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യും. ഇത് ചിലപ്പോൾ ചില നോവലുകളിലെ പ്രഥമപുരുഷനായ 'മാറിനിൽക്കുന്ന നിരീക്ഷകനെ'പ്പോലെയായിരിക്കും. ഈ സിനിമകളിലെ പ്രഥമപുരുഷൻ എന്നത് സിനിമയുടെ പുറത്തുനിന്ന് ഒരു മനസ്സായിപ്രവർത്തിക്കുന്നു.

സിനിമക്കുള്ളിൽ സിനിമ ക ുപിടിച്ച സംവിധായകനാണ് ഇദ്ദേഹം. ആഖ്യാനത്തെ മുറിച്ചു പറയുന്നതും വീക്ഷണകോണിന്റെ വ്യതിയാനസ്ഥാനം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതുമായ സിനിമകളാണിവ. ര ു കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ ചർച്ചനടത്തി ക്ഷീണിക്കുമ്പോൾ സംഭാഷണത്തിനിടയ്ക്ക് ഒരു 'കട്ട്' കൽപിക്കാറു

ു. 'ജംപ്കട്ടുകൾ' എന്ന ഈ പ്രയോഗം 'ബ്രെത്‌ലസ്സി'ൽ സംവിധായകൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു ു. സാധനങ്ങ ളെയും വസ്തുതകളെയും വശങ്ങളിൽ നിരത്തുകയാണ് പ്രത്യേകശൈലി. നീ ദൃശ്യങ്ങൾ, ഹ്രസ്വദൃശ്യ ങ്ങൾ; മൃദുവായതും ഉച്ചത്തിലുള്ളതുമായ ശബ്ദങ്ങൾ, പ്രകൃതിയിലേക്കുള്ള പാൻഷോട്ടുകൾ എന്നിവ ഇദ്ദേ ഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ സർവസാധാരണമാണ്. ഒരു സിനിമയിൽ പല രൂപങ്ങളെയും ടെക്നിക്കുക ളെയും കൂട്ടിക്കലർത്തുകയും വീക്ഷണകോണുകൾ മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു ു. സമകാലീനരാഷ്ട്രീയപ്ര ശ്നങ്ങൾ, സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിവ സിനിമയ്ക്കിടയ്ക്ക് കൊ ുവരാറു ു. സിനിമയെ വാർത്താ പത്രികപോലെയോ പ്രതിപാദ്യവിഷയമായരീതിയായോ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥവർത്തമാന ത്തിൽ സിനിമയെ ജീവിക്കാനനുവദിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഭൂതകാലം, ഭാവികാലം എന്നിവയുടെ വ്യത്യസ്ത മായ മാനങ്ങൾ തെളിയുന്നു ു. ഈ സിനിമകളിലെല്ലാം വീക്ഷണകോണുകളെ സ്ഥാനാന്തരണം ചെയ്യു ന്നത് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ കിടനിർത്തിയാണ്. ചില സമയങ്ങളിൽ 'എഴുതപ്പെട്ട ചിഹ്നങ്ങൾ' ദൃശ്യബിംബ ങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് കയറിവരാറു ു. ചിലനേരം വ്യത്യസ്തപാഠങ്ങൾ സംഭാഷണങ്ങളെ തടസ്സപ്പെടുത്തി ഇടക്കി ടക്ക് ഉറക്കെപറയുന്നു. വേഗതയുള്ള പ്രവൃത്തികൾക്കെതിരെ നിശ്ചലമായിരുന്നുകൊ ുള്ള അഭിമുഖ ങ്ങൾ, ക്രിയാംശത്തെക്കുറിച്ച് ഊന്നൽ നൽകുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടയിലെഴുതിച്ചേർക്കൽ എന്നിവ ഈ സിനിമകളിൽ കാണാവുന്ന പ്രത്യേകതകൾ ആണ്. ഹൈവേ, വിമാനത്താവളങ്ങൾ, ഹോട്ടൽമുറികൾ, കഫേകൾ എന്നിവയും വീട്ടിനകത്തെ വസ്തുക്കളും അലങ്കാരങ്ങളുമെല്ലാം ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ നിരന്തരം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറു ു. കൂടാതെ അകന്നുനിൽക്കുന്ന പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളും ഈ സിനിമകളിലു ാ വും. ഗൊദാർദ്സിനിമകളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത ലൈംഗികതയുടെ പരാമർശങ്ങൾ ഏറെയു ാകുമെ ന്നതാണ്. അസംതൃപ്തരായ ഭാര്യമാർ, വേശ്യകൾ, സ്ത്രീകളുടെ മസോക്കിസ്റ്റ്കാഴ്ചപ്പാടുകൾ, സ്ത്രീവിദ്വേ ഷികൾ, ദമ്പതികളുടെ വൈകാരികപ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിവയും ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ കാണാവുന്ന താണ്. ഓരോ സിനിമയും വൈകാരികതയുടെയും ബുദ്ധിപരതയുടെയും ശൃംഖലയായിമാറുന്നു. ആശയങ്ങളുടെ ചാരുതക്കും, ചാരിത്ര്യഭംഗത്തിനുമിടക്കുള്ള വിടവുകളുടെ നാടകീയവത്കരണമാണിവിടെ സിനിമയിലൂടെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. ഇത് തന്നെയാണ് സാന്മാർഗ്ഗികമായ വിധിയായി കണക്കാക്കുന്നത്. 'പിരാലഫൂ'വിൽ സാമുവൽഫുള്ളർ പറയുന്നു ു, 'സിനിമയൊരു വികാരമാണെന്ന്'. ഗൊദാർദിന്റെ ആശയം തന്നെയാണിത്. വൈകാരികമായ ഒരകലം പ്രവൃത്തിയിൽനിന്നു ാക്കാൻ ആണ് ഭാഷ ഉപയോ ഗിക്കാറുള്ളത്. ചിത്രപരമായ ഘടകമെന്നത് വൈകാരികവും പെട്ടെന്നു ാകുന്നതുമാണ്. എന്നാൽ വാക്കുകൾക്ക് (ചിഹ്നങ്ങൾ, പാഠങ്ങൾ, കഥകൾ, അഭിമുഖങ്ങൾ) താഴ്ന്ന ഊഷ്മാവേയുള്ളു. ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഒരു കാണിയെ കാണിക്കുന്നതുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ വാക്കിന്റെ സാന്നിധ്യം കാണിയെ ഒരു വിമർശകനാക്കിമാറ്റുന്നു. അതിനാൽ ഭാഷയ്ക്ക് വളരെയേറെ പ്രാധാന്യം സിനിമയിൽ നൽകുന്നു ു. ചിത്രപരമായതും ഛായാപരമായതുമായ ഘടകങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയിലെയും അസംസ്കൃതവസ്തുക്കൾ.

ജീവിതത്തിന്റെ കായികവശത്തിനേറെ, പ്രത്യേകിച്ച് ആളുകൾ അവരുടെ ശരീരംകൊ ് എന്ത് ചെയ്യുന്നു എന്നതിന് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയിൽ പ്രസക്തിയു ു. സിനിമ എന്നത് ആത്യന്തികമായി ചല നമാണ്. മനുഷ്യശരീരത്തെക്കുറിച്ചും നമ്മൾ വസ്തുക്കളെ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണുന്നു എന്നതിനെപ്പ റ്റിയും ഈ സിനിമകൾ പഠിപ്പിക്കുന്നു ു. സിനിമ, അമൂർത്ത ആശയങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പരയല്ല, മറിച്ച് നിമി

ഷങ്ങളുടെ ഒരു വാക്യഘടനയാണെന്നാണ് ഗൊദാർദ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്[1]. സിനിമയെന്നത് ഖണ്ഡങ്ങളുടെ ഒരു ലോകമാണെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു .

സിനിമയുടെ ചരിത്രവുമായുള്ള സംഘർഷമാണ് ഈ സിനിമകളുടെ രൂപഘടന നിർണയിക്കുന്ന ഒരു പ്രധാനശക്തി. തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ തലങ്ങും വിലങ്ങും സിനിമ എന്ന് എഴുതിക്കാണിക്കുന്നു ഈ സംവിധായകൻ. ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രവാഹം തടയാനും താദാത്മ്യവത്കരണത്തിന് തടസ്സമു ാക്കാനും ഇത് സഹായിക്കുന്നു. ഒരു സിനിമയിൽത്തന്നെ പല സിനിമകളുടെയും ഇതിവൃത്തങ്ങളും സങ്കേതങ്ങളും ശൈലികളും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രീതി ഇദ്ദേഹം പിന്തുടരുന്നു . 'വാരാന്ത്യത്തിൽ' (The weakend) കഥാപാത്രങ്ങൾ രഹസ്യകോഡുകളായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ പേരുകളെയാണ്. 'ബ്രെത്‌ലസ്സിൽ' അന്യവത്കരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഐറിസ്ഇൻ, ഐറിസ്ഔട്ട് തുടങ്ങിയ പഴയ സങ്കേതങ്ങൾ സിനിമയുടെ ചരിത്രസ്മൃതികളിലേക്കുള്ള സംവിധായകന്റെ മടങ്ങിപ്പോക്കിനെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. 'ആൽഫാവിൽ' എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ്സിനിമകളുടെ ശൈലിയാണവലംബിക്കുന്നത്. 'ലമെംപ്രീസ്' (1963) എന്ന ചിത്രത്തിൽ അദ്ദേഹം, ജർമ്മൻസംവിധായകനായ ഫ്രിറ്റ്സാങ്ങിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരവധി ചലച്ചിത്രപരാമർശങ്ങൾ ഭാവനാസൃഷ്ടികളിൽ യാഥാർത്ഥ്യം ഇടകലർത്തുന്നത് ഗൊദാർദിയൻരീതിയുടെ അവിഭാജ്യഘടകമാണ്. 'ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധങ്ങൾ' എന്നാണ് ഇദ്ദേഹം തന്റെ സിനിമകളെ വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'സിനിമാവെരിത്ത' സംവിധായകരുടെ ഡോക്യുമെന്ററിരീതിയും ശൈലീകൃതമായ കാവ്യബിംബങ്ങളും സിനിമകളുടെ ക്രിയാംശസമൃദ്ധിയും എല്ലാം ഒരൊറ്റച്ചിത്രത്തിൽതന്നെ ഒരുമിച്ചു ചേർക്കാനും സിനിമക്കുള്ളിൽ സിനിമ കാണിക്കുന്നത് വഴി, സ്വപ്നത്തിനകത്തെ സ്വപ്നമെന്നതുപോലെ, സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും വളരെയേറെ അകന്നുനിൽക്കുന്നുവെന്നതിന്റെ വിശ്വാസം അവതരിപ്പിക്കാനും ഇദ്ദേഹത്തിന് കഴിയുന്നു.

വ്യത്യസ്തചലച്ചിത്രഷാനറുകൾ, ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങൾ എന്നിവ ഗൊദാർദ് ഒരു മാധ്യമം എന്ന നിലയിലുപയോഗിച്ചു. ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ക്രമരഹിതമായ ഒരു വ്യവസ്ഥ അതിന്റെ കൊളാഷ്സ്വഭാവത്തിന് അടിസ്ഥാനമാകുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ ഷാനറുകൾ, (ഗണങ്ങൾ) സംവിധാനശൈലികൾ, കാഴ്ചപ്പാടുകൾ, ചിന്താഗതികൾ എന്നിവ ഇടകലർത്തി ക്രമരഹിതമായ ഒരവസ്ഥയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. എന്നാൽ ഈ ക്രമരാഹിത്യത്തിന് ഒരു ക്രമമു . "അവ്യക്തമായ ആശയങ്ങളെ മിഴിവുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുമായി ഏറ്റുമുട്ടിക്കുക" എന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹം ലക്ഷ്യമാക്കിയത്. ഒരു കഥാസന്ദർഭത്തെ പറയുവാനായി എല്ലായിടത്തുനിന്നും വസ്തുതകൾ സ്വീകരിക്കുന്ന പതിവു ായിരുന്നു. ഗൊദാർദ്സിനിമയിലെ എണ്ണമറ്റ ഉദാഹരണങ്ങൾ ഈ നിലപാട് വിശദമാക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയാണ് ഒരു യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പലകോണുകളിൽ നിന്നുമുള്ള യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും സങ്കൽപങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്.

അമൂർത്തതയെ മൂർത്തതയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താനാണ് അദ്ദേഹം ഡോക്യുമെന്ററിശൈലിയും കഥാചിത്രശൈലിയും ഇടകലർത്തുന്നത്. നേരിട്ടുള്ള ശബ്ദമുപയോഗിക്കാൻ പ്രേരണയാകുന്നത് ഇതുകൊ ാണ്. സമീപദൃശ്യങ്ങളേക്കാൾ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളും ചടുലമായ മൊ ാഷുകൾക്ക് പകരം ലോങ്ടെ

---

[1] ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, *ഗൊദാർദ്* (സൈൻബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2005), പു. 24.

യ്ക്കുകളും മന്ദഗതിയിലുള്ള പാനുകളും ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം മിടുക്ക് കാണിച്ചിരുന്നു. സന്ദേശങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് പകരം ഘടനകൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. സ്ത്രീകളുടെ നഗ്നത ഏറ്റവും അധികം ഉപയോഗിച്ചുള്ള സംവിധായകനെന്ന ആരോപണവും വന്നിട്ടു ്. ഈ സമീപനം സ്ത്രീവിദ്വേഷവും സ്ത്രീയോടുള്ള ആകർഷണവും കൂടിക്കലർന്ന ഒന്നാണെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. വ്യഭിചാരം പല ഗൊദാർദ്ചിത്രങ്ങളുടെയും പ്രധാനപ്രമേയം ആണ്. ഈ പ്രമേയം ഒരു രൂപകമായിത്തന്നെ 'വിവ്റാസാവി" തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. 'മസ്കുലിൻഫെമിനിൻ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ അഭിമുഖരംഗം ഉദാഹരണമാണ്. 'ഒരു ഉപഭോഗവസ്തുവുമായുള്ള അഭിമുഖം' എന്ന ശീർഷകത്തിന് കീഴിലാണ് വേശ്യയായ ഒരു സ്ത്രീയുമായുള്ള അഭിമുഖം നടത്തുന്നത്. പ്രണയരംഗങ്ങളും സ്ത്രീശരീരവും ഇദ്ദേഹത്തിന് ചിത്രങ്ങളിലുപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന രീതികൾ വളരെയേറെ ചർച്ചാവിഷയമായിട്ടു ്. ഉടൽ മറ്റുള്ളവർക്ക് വാടകക്ക് നല്കി ഉള്ളം തനിക്ക് തന്നെ നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഒരു പക്ഷേ ഈ ഉടലിലെ ആത്മാവിനെയായിരിക്കാം. ഇത് 'വിവ്റാസാവി'യിലെ നാനയുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ്. വർണവൈവിധ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യപശ്ചാത്തലത്തിൽ മനോഹരമായ ഫ്രെയിമിങ്ങിലൂടെയും, കോമ്പസിഷനുകളിലൂടെയും; കാമിൽ എന്ന ഭാര്യയുടെ നഗ്നമായ ഉടൽ പല പോസുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു ് 'പുച്ഛം' (Contempt) എന്ന ചിത്രത്തിൽ.

വാക്കുകളും വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും വാക്കുകളും ദൃശ്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും ലൈംഗികതയും രാഷ്ട്രീയവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും പ്രണയവും വഞ്ചനയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും എല്ലാം ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമയിലെ പ്രധാന സംഘർഷതലങ്ങളാണെന്ന് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. വാക്കുകളും ഭാഷയുടെ മറ്റെല്ലാ ഉപാധികളും അദ്ദേഹം തന്റെ സിനിമയിൽ ധാരാളിത്തത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നു. സാഹിത്യരൂപങ്ങളായ കവിതയും ഉപന്യാസവും നോവലും എന്നതുപോലെ ദൃശ്യകലയായ നാടകവും ചിത്രകലയും നൃത്തവും ശിൽപകലയും എല്ലാം തന്നെ കൂടിക്കലരുന്നു ് ഈ സിനിമകളിൽ. ദൃശ്യതലത്തിന്റെ ആഴമില്ലായ്മയിൽ ഊന്നുന്ന ഒരു പരിചരണരീതി പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്. ഇതിവൃത്തനിഷേധിയായ ഒരു ആഖ്യാനത്തിനും ഇവിടെ പ്രസക്തിയു ്.

ഗൊദാർദ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് കുറിപ്പെഴുത്തുപുസ്തകത്തിന്റെയും ഡയറിയുടെയും മറ്റും തുറന്ന ഘടനയാണ്. അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റൊരു പ്രധാനഘടന യാത്രയുടേതാണ്. 'വാരാന്ത്യവും, 'പിരാലഫൂവും', 'ആൽഫാവില്ലും' എല്ലാം ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവിടെ നിരവധി അഭിമുഖങ്ങളും ആത്മഗതങ്ങളും പ്രസക്തമാണ്. ചിത്രങ്ങളുടെ അയഞ്ഞഘടനയും അത് സാധ്യമാക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളുടെ വൈവിധ്യമാർന്ന പെരുപ്പവും ഇദ്ദേഹത്തെ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനാക്കുന്നു. ജംപ്കട്ടുകൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത് ബ്രെത്‌ല്സ്സിലാണ്. മേച്ച്കട്ടുകൾ (Match Cuts) ആഖ്യാനാത്മകതയ്ക്ക് യോജിച്ചവയാണ്. ജംപ്കട്ടുകൾ കാര്യകാരണബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനാത്മകതയ്ക്ക് യോജിച്ചവയാണ്.

ഗൊദാർദ്സിനിമയുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത അവയിലെ ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ടുകൾ ആണ്. 'വാരാന്ത്യത്തിലെ' ട്രാഫിക്ജാം ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. ജംപുകട്ടുകളെന്നപോലെ ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടുകളും നാടകീയത ഒഴിവാക്കുവാനും ആത്മനിഷ്ഠസമീപനത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠസമീപനംകൊ ് നേരിടാനും സഹായിക്കുന്നു. ജംപ്കട്ടുകൾ നാൾവഴിക്കുറിപ്പുകളുടെ ഘടനക്കും ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടുകൾ യാത്രാവിവരണഘടനക്കും സഹാ

യകമാകുന്നു. ക്രിയാംശത്തിൽ പൂർണമായും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനനുവദിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യരീതിയും പ്രേക്ഷകന് സ്വയം കാര്യങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കാൻ പൂർണസ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്ന ദൂരദൃശ്യരീതിയും ഉപയോഗിക്കുന്ന അവ ര ും ഇടകലർത്തി ര ിനും പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കാനിരിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. 'ആന്റിസിപ്പേഷൻ ക്യാമറാരീതി' ഇദ്ദേഹം ഒഴിവാക്കുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. വീട്ടിലേക്ക് പോകുന്ന കഥാപാത്രത്തെ പിന്തുടരാതെ വീട്ടിൽ കാത്തുനിൽക്കുന്നതരം ക്യാമറാസമ്പ്രദായമാണ് 'മുൻകൂട്ടിക്കാണുന്ന ക്യാമറ' എന്നതുകൊ ുദ്ദേശിക്കുന്നത്.

ആഴത്തിലുള്ള സംരചനയെ ഇദ്ദേഹം പാടേ നിരാകരിക്കുന്നു. പരന്ന ഒരു പശ്ചാത്തലത്തിലേക്ക്, ഒരേ ദൃശ്യതലത്തിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെ കൊ ുവരുന്ന സംവിധായകസമീപനം പ്രേക്ഷകന്റെ കണ്ണുകളെ രംഗത്തിന്റെ ആഴത്തിലേക്ക് പോകുന്നതിൽനിന്ന് തടയുന്നു. സ്ഥലത്തിന്റെ മൂന്നാംമാനം നിർമ്മിക്കാനുള്ള ശ്രമം സിനിമയുടെ ഈ സവിശേഷതയെ സംവിധായകൻ ഒഴിവാക്കുന്നു. ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങൾ ഇടകലർത്താറു ്. കാണികളുടെ ശ്രദ്ധയോ, ചിന്തിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമോ സ്വതന്ത്രമാക്കുന്ന ചെറിയ ഇടവേളകൾ കൂടിയാണ് ഇവ.

ഗൊദാർദിന്റെ മീസെൻസീൻ നിർമ്മിതി

ഗൊദാർദിന്റെ 'ആഴമൊഴിവാക്കുന്നരീതി' ബോധപൂർവ്വമുള്ളതാണ്. 'വിവ്റാസാവി'യിലെ ര ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു മേശക്കപ്പുറമിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നു. സാധാരണ ഇടത്തും വലത്തുമായി ര ്പേർ ഇരുന്നു സംസാരിക്കുകയും ക്യാമറ നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നതാണ് സംവിധായകന്റെ പതിവ് (ഷീൻമിത്രി 'പിങ്പോങ് എന്ന് പേരിട്ടിരിക്കുന്ന ഈ രീതി 'സ്ത്രീ ഒരു സ്ത്രീതന്നെയാണ്', 'ക ംപ്റ്റ്' എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്). എന്നാലിവിടെ ഒരാൾ മുന്നിലും പിന്നിലും ആയ നേർരേഖയിലാണ് അഭിമുഖമായിരിക്കുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും ഇത് ആഴത്തെ സൂചിപ്പിക്കാതിരിക്കില്ല. എന്നാൽ ഈ സൂചനയെ ഇല്ലാതാക്കുന്ന ആഴത്തിന്റെ പ്രതീതിയെ പരത്തിക്കളയുന്ന, ഒരു പ്രവൃത്തി സംവിധായകൻ ഇതിനിടയിൽ ചെയ്യുന്നു. ഗൊദാർദ്സിനിമയുടെ ദൃശ്യപരമായ ശൈലിക്കുള്ള ര ് സവിശേഷതകൾ ഏകതല നിർമ്മിതിയും ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടും ആണ്. ഒരു ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടിൽ ക്യാമറയുടെ ചലനമാണ് അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമെങ്കിലും ദൃശ്യതലത്തെ പരത്തുന്ന രീതിയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഴത്തിന്റെ പ്രതീതിയുളവാക്കാനായി ക്യാമറയെ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും കൊ ുപോകുന്നരീതി ഇദ്ദേഹം അധികം പിന്തുടരാറില്ല. വശങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറാചലനരീതിക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം. കഥാപാത്രങ്ങളും ഇതുപോലെ തിരശ്ശീലയുടെ വശങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. ആഴം ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന മറ്റു സന്ദർഭങ്ങളിലും വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഒരേ തലത്തിലേക്ക് നിരത്തുകയാണ് പതിവ്. വിദൂരതയിൽ ഒരുവസ്തുവിനെ കാണിക്കുമ്പോഴും അതിനുമുന്നിൽ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിലായി മറ്റു വസ്തുക്കളെ കൊ ുവരാതെ, ആഴത്തിന്റെ പ്രതീതി നശിപ്പിച്ചുകളയുന്നു. സമീപദൃശ്യം, അർദ്ധസമീപദൃശ്യം, ദൂരദൃശ്യം എന്നിവ മുറിച്ചു ചേർക്കുമ്പോൾ ആഴത്തിന്റെയും വ്യത്യസ്തതലങ്ങളുടെയും പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ലോങ്ടേക്കിന്റെയും സീക്വൻസ്ഷോട്ടിന്റെയും ഒരു ഇനം തന്നെയാണ് ഈ സംവിധായകന്റെ ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ട്. ഇതിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ തുടർച്ചയുെ ങ്കിൽ ആഴം ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമയ ദൈർഘ്യത്തിലല്ല

ഈ ശൈലികൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം കണ്ടെത്തേണ്ടത്, മറിച്ച് (മൊണ്ടാഷും കൊളാഷും തമ്മിൽ) ദൃശ്യങ്ങൾ ക്രമപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലാണ്.

ഈ സിനിമകളിലെ ശബ്ദഘടകങ്ങൾ ഒറ്റപ്പെട്ടുമാറി നിൽക്കുന്നു. മൊണ്ടാഷ് രീതി നേർരേഖയിലൂടെ പോകുന്ന, ത്രികാലങ്ങളിലൂടെ മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും പോകുന്ന ഒന്നാണ്. കാലത്തിലുള്ള ആഴത്തെ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഒരു കേന്ദ്രബിന്ദുവോ ഒരു പ്രമേയമോ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതിന് പകരം ധാരാളം കേന്ദ്രബിന്ദുക്കളും പ്രമേയങ്ങളുമാണ് പതിവ്.

ശബ്ദത്തിൽ ഊന്നി അദ്ദേഹം നടത്തിയ പല പരീക്ഷണങ്ങൾക്കും പ്രസക്തിയുണ്ട്. ദൃശ്യതലത്തിന് തുല്യമായ സ്ഥാനം ശബ്ദപഥത്തിനും നൽകി. ചിലപ്പോഴൊക്കെ ദൃശ്യപഥത്തേക്കാൾ പ്രാധാന്യം ശബ്ദപഥത്തിന് നൽകാനും അദ്ദേഹം തയ്യാറായി. പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽവച്ചുള്ള രംഗങ്ങളോട് പ്രത്യേകപ്രതിപത്തി പുലർത്തി. സംഭാഷണത്തിന് ഇദ്ദേഹം നൽകുന്ന സ്ഥാനം ഭാഷയുടെ ഒരു രൂപം മാത്രമായിട്ടാണ്. ഭാഷയുടെ മറ്റു ചില രൂപങ്ങൾ ചില സിനിമകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉറക്കെവായിക്കൽ, പകർത്തിയെഴുതാനായി ഉറക്കെ കമ്പോസ് ചെയ്യുന്നത്, അഭിമുഖം തയ്യാറാക്കിയ പ്രഭാഷണം, തർജ്ജമ എന്നിങ്ങനെ. ശബ്ദത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിനകത്തുതന്നെ മൊണ്ടാഷ്രീതി സ്വീകരിക്കുന്നു.

നമ്മുടെ ലൈംഗികതയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ, നാം ജീവിക്കുന്ന പരസ്യങ്ങളുടെ വ്യാകരണത്തിൽ ഏറെതാല്പര്യം കാണിച്ച സംവിധായകനാണ് അദ്ദേഹം. ഒരു തരത്തിലുള്ള സന്ദേശങ്ങൾ ഈ ചിത്രങ്ങൾ കാണികൾക്ക് മുന്നിൽ കാഴ്ചവെക്കുന്നില്ല. ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തിന്റെ മേധാവിത്വത്തിൽനിന്ന് മോചിപ്പിക്കുകയെന്നത് ഒരു പ്രധാന താൽപര്യമായിരുന്നു. മാധ്യമങ്ങൾ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിൽ ചെലുത്തുന്ന മേധാവിത്വവും ഈ സിനിമകളിലെ ഒരു പ്രധാന പ്രമേയമാണ്.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയും ഗൊദാർദും

മൃണാൾസെന്നിന്റെ സിനിമകൾക്ക് ഗോദാർദിന്റെ ശൈലിയുമായി സാമ്യമുണ്ടന്ന് കാണാം. സെന്നിന്റെ 'ബൈശ്രേ ശ്രാവണ' എന്ന ചിത്രത്തിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവും സമർത്ഥവുമായ ഉപയോഗം ഈ രീതിയിൽ കാണാവുന്നതാണ്. 'ഇന്റർവ്യൂ' 'പഥാതിക്', 'കോറസ്' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ ഈ സ്വാധീനം പ്രകടനമാകുന്നുണ്ട്. ഉദ്വേഗജനകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാനായി ക്യാമറക്കോണുകളും ശബ്ദവും സെൻ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണം 'കോറസ്സി'ൽ ഉണ്ട്. രവീന്ദ്രന്റെ 'ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ' എന്ന ചലച്ചിത്രം 'ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധം' എന്ന രീതിയിൽ ഗൊദാർദുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്.

കേരളത്തിന്റെ സാഹചര്യത്തിൽ ഈ സംവിധായകന്റെ സ്വാധീനം ഏറ്റവും പ്രകടമായിട്ടുള്ളത് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ കൃതികളിലാണ്. വ്യഭിചാരം പ്രധാനപ്രമേയമായി തന്റെ പല കൃതികളിലും തെരെഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും കഥയുടെ പ്രാധാന്യം കുറച്ചുകൊണ്ടുവന്ന് ഘടനകളിലൂടെ കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും സന്ദേശമൊഴിവാക്കുന്നതിലും ഉപഭോഗസംസ്കാരവും പരസ്യങ്ങളും വ്യക്തികളുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിൽ അതിക്രമിച്ചുകടന്നുവന്ന് അവരെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലും ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ രണ്ടും ഇടകലർന്നതോ ആയ ഗൊദാർദിയൻ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. 'ഇമ്മാനുവൽ വിളിക്കുന്നു ണ്ട്', 'ഏതോരാജാവിന്റെ പ്രജകൾ' തുടങ്ങിയ നോവലുകൾ ഇതിനുദാഹരണമാ

ണ്. പരസ്യങ്ങളുടെ ലോകവും വ്യഭിചാരത്തിന്റെ പ്രമേയവും സമർത്ഥമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള 'ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ' മലയാളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ലഘുനോവൽ ആണ്. ഈ നോവലിന്റെ അന്ത്യഭാഗവും ഗൊദാർദിന്റെ, ചിത്രങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ്. 'വിവ്റാസാവി' യിലെ അന്ത്യഭാഗത്ത് വേശ്യാവൃത്തിയവസാനിപ്പിച്ച് കാമുകനുമൊത്ത് സാധാരണജീവിതം നയിക്കാൻ തീരുമാനിച്ചപ്പോഴാണ് പൊട്ടിത്തെറിനടക്കുന്നത്. എന്നാൽ മേൽപറഞ്ഞനോവലിൽ ഭാര്യയും ഭർത്താവും വ്യഭിചാരവൃത്തി അവസാനിപ്പിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും പരസ്പരം കുട്ടികളെപ്പോലെ സ്നേഹത്തിലും നിഷ്കളങ്കതയിലും വീ ും തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്ന നിമിഷത്തിൽ വാതിൽക്കൽ മുട്ടുകേൾക്കുന്നു. തുറന്ന വാതിലിനുമുന്നിൽ പുരുഷൻമാരുടെ ഒരു നീ ക്യൂവാണ് നിൽക്കുന്നത്. സംഭ്രമജനകവും ഹാസ്യരസംകലർന്നതുമായ ഈ അന്ത്യരംഗത്തിന് കടപ്പാട് ഈ ചലച്ചിത്രകാരനോടാണ്.

ആത്മഗതങ്ങളുടെയും അഭിമുഖങ്ങളുടെയും സംഭാഷണങ്ങളുടെയും സിനിമയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. സംഭാഷണരംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ധാരാളം വൈവിധ്യം കാണിച്ച സംവിധായകനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. പണവും സിനിമയും ചിത്രകലയും സംഗീതവും സ്നേഹവും തത്ത്വചിന്തയും തെരുവും മുറിയും നിശ്ശബ്ദതയും ജീവിതവും സംസാരവും ചിന്തയും വികാരവും കഥയും, കാര്യവും എല്ലാം ഒരു ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധഘടനയിലേക്ക് കൊ ുവരുന്നു. വാക്കുകളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും ഒരു കളിയാണ് ഈ സിനിമകളെല്ലാം. ഗൊദാർദ്സിനിമയിലെ വർത്തമാനങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം ഈ വ്യതിചലനത്തിന്റെ വാചാലത തന്നെയാണ്. കഥാഗതിയുടെ ഒഴുക്കിനെ മുറിക്കുകയും വികാരത്തിനെ വിചാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ഗൊദാർദിയൻ/ബ്രെഹ്തിയൻ സങ്കേതം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ബ്രെഹ്തിയൻഘടകം കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വർത്തമാനം തന്നെയായിരിക്കണം. നേർരേഖയിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനഗതിയെ മുറിക്കുംവിധം വാചാലമാകുന്നതും കഥയിൽ നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത കാര്യങ്ങൾ ഉദ്ധരിക്കപ്പെടുന്ന വാക്കുകളിലൂടെ ധാരാളമായി ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ ബോധപൂർവ്വം ശ്രമിക്കുന്നതും അതിനാലാണ്.

ജംപ്കട്ടിലൂടെ ചിത്രങ്ങൾ മുറിച്ചുചേർക്കുന്ന അംഗീകൃതസമ്പ്രദായത്തിന് വിരുദ്ധമായി ഭൗതികമായ തുടർച്ച തെല്ലുമില്ലാതെ വിപ്ലവകരമായ ഒരു സന്നിവേശരീതിയാണ് അദ്ദേഹം സാധിച്ചെടുത്തത്. കൈകളിലേന്തിയ ക്യാമറകളുപയോഗിച്ച്, വിഘടിതമായ ആഖ്യാനരീതിയിലൂടെ ഈ സിനിമകൾ എല്ലാം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ നേർക്കുനോക്കിയുള്ള സ്വാഗതാഖ്യാനങ്ങളുടെ പതിവും അദ്ദേഹം തുടങ്ങിവച്ചു.

ചിന്തിക്കുന്നവരുടെ സിനിമ എന്നതുപോലെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ലോകത്തെക്കുറിച്ച് ബോധമുണരുന്നവരുടെ സിനിമയും കൂടി ആണ് ഇവ. ഭാഷയും ചലച്ചിത്രഭാഷയും ഈ ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സിനിമകളുടെ ഉള്ളടക്കവും രൂപവും ആണ്. ശകലിതാവസ്ഥയുടെ ഒരു സ്വഭാവം ഈ സിനിമകളുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമാണ്. ചിത്രകലയും സാഹിത്യവും നാടകവും ശില്പകലയും എല്ലാം ഇവിടെ ഒന്നിക്കുന്നു.

ഏകാന്തത, സ്നേഹത്തിന്റെ ക്ഷണികത, വേദന, യഥാർത്ഥസംവേദത്തിന്റെ അസാധ്യത എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രമേയങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു . 'വാരാന്ത്യം' എന്ന സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത് ആദിമചരിത്രത്തിലെ ഒരു ഗോത്രസന്ദർഭത്തോട് സിനിമയുടെ ആദ്യകാലചരിത്രവും കൂട്ടിച്ചേർത്തുള്ള ഒരു

മൊ ാഷ്രംഗസന്നിവേശസമ്പ്രദായത്തിലൂടെയാണ്. ഈ സിനിമയിലെ ദൃശ്യതലത്തിലെ ഒരു പ്രമേയ ദൃശ്യം ആണ് കാറപകടം. ശബ്ദപഥത്തിലെ പ്രമേയശബ്ദമാകട്ടെ കാറിന്റെ ഹോണടികളും വെടിയൊച്ചകളും. ക്യാമറ മുന്നൂറ്റിഅറുപത്ഡിഗ്രി ഇരുവട്ടം ഇരുദിശകളിലും നീങ്ങി മനുഷ്യരേയും മറ്റുവ സ്തുക്കളെയും എല്ലാം സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയെന്നത് ക്യാമറയുടെ ചലനംതന്നെ എന്ന് പ്രേക്ഷകനോട് പറയുകയാകാം അദ്ദേഹം. 'പുച്ഛം' എന്ന സിനിമയിൽ സിനിമാനിർമ്മാണംതന്നെ പ്രധാനപ്രതിപാദ്യവിഷയമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ എല്ലാ വശങ്ങളും ഗൊദാർദ് സിനിമ യിൽ പല നിലയിൽ സംഗ്രഹിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണിത്. ഒരു ദാമ്പത്യകഥയുടെ ചട്ടക്കൂടിനകത്താണ് ഈ കഥ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഈ സിനിമയിൽ സൈദ്ധാന്തികമായ ആന്ദ്രേബാസിന്റെ ഒരു വാക്യം എടു ത്തുകാണിക്കുന്നു ്. 'നമ്മുടെ മോഹങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ഒരു ലോകം, സിനിമ നമ്മുടെ നോട്ടത്തിന് മുന്നിലായി പകരം വെക്കുന്നു'. ആ ലോകത്തിന്റെ കഥയാണ് 'പുച്ഛം' അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നിറങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചവിധം: മനുഷ്യരുടെയും സിനിമയുടെയും കഥപോലെതന്നെ 'പുച്ഛം' എന്ന സിനിമ മൂന്ന് നിറങ്ങളുടെ ബന്ധത്തിന്റെ കഥയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു ്. ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിധം വസ്ത്ര ങ്ങൾക്കും മുറികളിലെ ഇരിപ്പിടങ്ങൾക്കും കാറുകൾക്കും കെട്ടിടങ്ങൾക്കും ബോധപൂർവമായ വർണരാശി നൽകിയിരിക്കുന്നു. 'പിരാലഷൂ'വിൽ ചിത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രധാന്യമാണ്; 'പുച്ഛത്തിൽ' പ്രതിമകൾക്കുള്ളത്.

ഗൊദാർദ് തന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീശരീരം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രീതി യിലാണ്. പുരുഷന്റെ ആഗ്രഹത്തിലും ഭയത്തിലും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഒരു ഭ്രമാത്മകതയായി, നിഗൂഢമായൊരു സത്തയായി സ്ത്രീ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു.

ശബ്ദങ്ങളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെയും അസാധാരണമായ ഒരു പ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നു ് അദ്ദേഹം തന്റെ സിനിമകളിൽ. ശബ്ദവും ദൃശ്യവും തമ്മിലുള്ള ഉദാത്തമായ ഒരു വിവാഹം എന്ന് 'ഡേവി ഡ്തോംസൺ' 'പാഷനെ' വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടു ്. 'ക്ലാസിക്കൽ പെയിന്റിംഗിൽ' നിന്നും സ്ത്രീയുടെ നഗ്നചിത്ര ങ്ങൾ 'പാഷനിൽ' ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. 'ദൃശ്യം' എന്നൊന്ന് സിനിമയിൽ ഇല്ല. മുൻപേവരുന്ന ഒരു ദൃശ്യവും പിൻപേവരുന്ന ഒരു ദൃശ്യവും ആണുള്ളത്. വർത്തമാനകാലം സിനിമയിൽ ഇല്ല. അവിടെ എപ്പോഴും ഞായറോ, ചൊവ്വയോ ആണുള്ളത്. ര ിനേയും തിങ്കൾ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു. അതുതന്നെ യാണ് ദൃശ്യവും . . . "സിനിമയിൽ എന്തായാലും എല്ലാം ര ് കാര്യങ്ങൾക്കിടയിലാണ്. സിനിമയുടെ സ്വഭാ വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സിനിമയു ്. സിനിമക്കുള്ളിലു ാകുന്ന സിനിമയിൽ പ്രശസ്ത പെയിന്റിംഗുകളുടെ പുനർനിർമ്മാണം നടക്കുന്നതുകൊ ് സിനിമ, സംഗീതത്തെക്കുറിച്ചും ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും കൂടിയാ കുന്നു". [2]

ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകൾ

ര ുതരം ബന്ധങ്ങൾ ആണ് ബെർഗ്മാൻ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിലൊന്ന് ദൈവവും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ്. ഇത് അമൂർത്തവും അലൗകികവുമാണ്. മറ്റൊരു ബന്ധം

---

[2] David Thomson, Godard, (I. Shanmugadas, Sign books, Thiruvananthapuram, 2005), p. 24.

സ്ത്രീയുടെ ജിവിതവുമായുള്ളതാണ്. ഇത് ശാരീരികവും ലൗകികവുമാണ്. ദൈവത്തിന്റെ ലോകം പുരുഷൻമാരാൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുകയും ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും ലക്ഷ്യത്തെയും കുറിച്ച് വേവലാതി കൊള്ളുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, സത്രീകളുടേത് പ്രലോഭനത്തെയും, രതിയേയും വേദനയെയും കുറിച്ചുള്ളതാണ്. ര ിന്റെയും വഴികൾ ആത്മപീഡയുടേതാണ്. തീവ്രമായ ആന്തരികതയെയും ചടുലമായ പ്രകടനാത്മകതയെയും അനായാസമായി അദ്ദേഹം സംയോജിപ്പിച്ചു. പുറംലോകത്തിന് സംഭവിക്കുന്ന ആത്മീയാപചയത്തെ കൂടുതൽ തീക്ഷ്ണവും നഗ്നവും ഹിംസാത്മകവുമായി, വൈയക്തികശാരീരികപീഡകളായി ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു. മനുഷ്യബന്ധം, ഒരിക്കലും പങ്കിടലിലേക്കോ, ക െത്തുന്നതിലേക്കോ ആതുവഴി ലോകത്തിലേക്കോ സമൂഹത്തിലേക്കോ ഉള്ള ഉള്ളുതുറക്കലാകുന്നില്ല. മറിച്ച് അവർ പരസ്പരം യുദ്ധംചെയ്യുന്നു, പീഡിപ്പിക്കുന്നു. കുറ്റംപറച്ചിലും അന്യന്റെ സ്വകാര്യതയിലേക്കുമുള്ള കുറ്റബോധമാർന്ന എത്തിനോട്ടമായും ശാരീരികമായ മൽപിടുത്തത്തിലെത്തുന്ന തർക്കമായും അത് മാറുന്നു. ആന്തരികമായ ആ ശൂന്യത തന്നെയാണ് അവർ വസിക്കുന്ന ബാഹ്യമായ വിജനതയായി അവരെ ചൂഴുന്നതും. ദൈവം, വിശ്വാസം, സ്ത്രീ, പ്രലോഭനം, നശ്വരത തുടങ്ങിയ ഒരു പക്ഷേ മുൻനൂറ്റാ ിലെ മനസ്സിനെ മഥിച്ചിരുന്ന ബൃഹദ്പ്രമേയങ്ങളാണ് ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിന്റെ കലയായ സിനിമയിലൂടെ പിന്തുടർന്നത്. ദൈവത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദതയെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കിയ ബെർഗ്മാൻ, ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിലെ പാശ്ചാത്യസമൂഹത്തിന്റെ ആന്തരിക-ആധ്യാത്മികചരിത്രം തന്നെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയത്.

എഴുപതുകൾ തുടങ്ങി വ്യാപകമായിത്തന്നെ ഈ ചിത്രങ്ങൾ കേരളത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും എഴുതപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു ്. എഴുപത്-എൺപത് കാലഘട്ടത്തിൽ ഫിലിംസൊസൈറ്റി പ്രദർശനങ്ങളിലും മറ്റും ഏറ്റവും അധികം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട പേര് ബെർഗ്മാന്റെതായിരുന്നു. മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞുനോട്ടവും അതിനായുള്ള അബോധത്വരയും ഈ സിനിമകളിലുടനീളം കാണാം. ലോകത്തിൽ വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിൽ സ്വാഭാവികത/ജൈവികത അസാധ്യമാണെന്ന് തന്നെയാണ് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി 'ത്രൂ എ ഗ്ലാസ്സ് ഡാർക്ലി'യിൽ (അനുബന്ധം 4(2)) കാരിൻ അവളുടെ രോഗത്തെക്കുറിച്ചറിയുന്നത് അച്ഛന്റെ സ്വകാര്യഡയറിയിൽ നിന്നാണ്. 'ഏഴാംമുദ്രയിൽ' (ടല്ല്വേ ടലമഹ) (അനുബന്ധം 4(3)), മരണം പ്രഭുവിന്റെ നിർണായക ചതുരംഗത്തെക്കുറിച്ചറിയുന്നത് കുമ്പസാരക്കൂട്ടിൽ നിന്നാണ്. 'നിശ്ശബ്ദത' (Silence) എന്ന സിനിമയിൽ മൂത്തസഹോദരി അന്ന സഹോദരിയായ എസ്തറിന്റെ മുറിയിലേക്ക് എത്തിനോക്കുന്നു (അനുബന്ധം 4(4)). 'പേഴ്സോണ'യിൽ, നഴ്സായ അൽമ, താൻ പരിചരിക്കുന്ന നടി എലിസബത്തെഴുതിയ സ്വകാര്യകത്തിൽ വായിക്കാനിടയാകുന്നത്, അവരുടെ ബന്ധത്തെ വഴിതിരിച്ചുവിടുന്നു. 'ചെന്നായയുടെ മണിക്കൂർ' (The hour of the wolf) എന്ന സിനിമയിൽ ജൊഹാന്റെ ഡയറി വായിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് അൽമ അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചറിയുന്നത്. 'പാഷൻഓഫ്അന്ന'യിൽ ആൻഡ്രിയസ്, തന്റെ അയൽക്കാരിയായ അന്നയുടെ ഫോൺ സംഭാഷണത്തിനായി കാതോർക്കുന്നു. പിന്നീട് തന്റെ കയ്യിലെത്തിയ അവളെഴുതിയ കത്ത് വായിക്കുന്നു.

ഇരു ആത്മനിന്ദയും പീഡയും നിറഞ്ഞലോകത്തോടുള്ള അഭിരതി ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിൽ കാണാം. ഏകാന്തതയെ ഒരുപോലെ ഭയക്കുകയും പുൽകുകയും ചെയ്ത ചലച്ചിത്രകാരൻ വേറെയില്ല.

രതിയുടെ ഇരു പീഡകളിലൂടെ കാന്താകർഷണശക്തിയിലെന്നപോലെ സഞ്ചരിക്കുകയും നിന്ദ കൊ ും ഹിംസകൊ ും രതിയെ വീ ും വീ ും ആളിക്കത്തിക്കുകയും ആ വെട്ടത്തിൽ ആത്മാവിന് വെളിച്ചം നേടുകയും ചെയ്തു അദ്ദേഹം. അസഹനീയമായ, സ്വയം അടിച്ചേൽപിക്കുന്ന ഏകാന്തത ഈ സിനിമകളിലു ്. ചരിത്രസംഘർഷങ്ങളെ മുഴുവൻ ആത്മസംഘർഷങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ത്രീകഥാപാത്രവിസ്താരങ്ങൾ, വിമോചനനിഷേധിയായ, അടഞ്ഞ അശ്ലീലവ്യവഹാരമായി വിമർശനം നേടിയിട്ടു ്. പുരുഷാന്തരികസംഘർഷങ്ങളുടെ, സ്ത്രീശരീരത്തിലൂടെയും പീഡയിലൂടെയുമുള്ള ബെർഗ്മാൻസിനിമകൾ നമ്മുടെ ആത്മപീഡാരതിയുമായാണ് സംവദിച്ചത്. മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതയിലേക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം, വ്യർത്ഥതാബോധം എന്നിവ ഈ സിനിമകളിലു ്. ബാല്യത്തിന്റെ മൗലികമായ രീതികളിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയ, ഒരിക്കലും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക്, അതിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വത്തിലേക്ക്, മനസ്സാക്ഷിയുടെ കൽപനകളിലേക്ക് വളരാനാകാത്ത മനസ്സിനോടാണ് മലയാളി സാത്മ്യം പ്രാപിച്ചത്. 'സിനിമ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകർ അതിന്റെ അത്ഭുതശക്തിയെക്കുറിച്ചും അനുപമമായ ഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ചും മനുഷ്യമുഖത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം ബോധവാൻമാരാകുമെന്നത് നിർണായകമാണ്. പരമാവധി ഫലം കിട്ടുന്ന തരത്തിൽ സീനുകൾ ക്രമീകരിക്കുകയെന്നതും അത് മികച്ച രീതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുമെന്ന് ഉറപ്പാക്കേ തും ഒരു സംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വെല്ലുവിളിയാണ്. ശരിയായ സമയത്ത് ശരിയായ രീതിയിലെടുത്ത സമീപദൃശ്യഷോട്ടിന് അസാധാരണശേഷിയു ാകും. ഒരൊറ്റ സമീപദൃശ്യത്തിൽ മുഴുവൻ കഥയും പറയുകയെന്നത് സംവിധാനത്തിൽ ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്ന കാലത്തേ എന്റെ സ്വപ്നമായിരുന്നു" വെന്ന് ബെർഗ്മാൻ ഒരവസരത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്.[3]

ബെർഗ്മാൻ, നിഴലുകളെ നട്ടുനനച്ചുവളർത്തിയ തോട്ടക്കാരനെപ്പോലെയാണ്. അത്രയേറെ നിഴൽക്കണ്ണാടികൾ ആ കലാലോകത്തു ്. നിഴലുകളെ നനക്കാൻ കൂടി ഉതകുന്ന ഒരു മഴതേടി അദ്ദേഹം സഞ്ചരിച്ചു. ആത്മാവിന്റെ നാനാർത്ഥങ്ങളിലൂടെ മഴനനഞ്ഞ് നടക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. നിഴലുകളുടെ അൾത്താരയിൽ പ്രാർത്ഥിക്കാനായിരുന്നു ഈ സംവിധായകൻ, ലോകത്തോട് അഭ്യർത്ഥിച്ചത്. ഒരു മനുഷ്യൻ = എത്ര നിഴൽ, ഒരു കടൽ = എത്ര നിഴൽ എന്ന മട്ടിലായിരുന്നു ഈ സിനിമകൾ. ഓരോനിഴലും നിരവധി യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളായി പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാരംഗങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിലും പരോക്ഷത്തിലും ഒട്ടേറെ നിഴൽമാലകൾ ക ത്താൻ കഴിയും. പ്രണയത്തിന് ആനന്ദം, കരയ്ക്ക് കടൽ, സൂര്യന് ചന്ദ്രൻ, വൃക്ഷങ്ങൾ മലനിരകളുടെ, വിശ്വാസം മരണത്തിന്റെ, കല ജീവിതത്തിന്റെ, മരുഭൂമി മഴയുടെ നിഴൽ ഇതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം. "കാട്ടുഞാവൽപ്പഴ"ങ്ങളിൽ ഒറ്റക്ക് തെരുവിൽ നിൽക്കുന്ന പ്രൊഫസറുടെ സമീപം പാഞ്ഞുപോയ കുതിരവ ിയുടെ ദൃശ്യം. കുതിരവ ിയുടെ ചക്രം വിളക്കുകാലിൽ കുടുങ്ങി ഒരു നിമിഷം നിന്ന് ഞരങ്ങി. പിന്നെ പിൻചക്രങ്ങളിലൊന്ന് വ ിയിൽനിന്ന് വേർപെട്ട്, പ്രൊഫസ്സർ നിൽക്കുന്ന മൂലയിലേക്ക് റിവേഴ്സ്ഗിയറിൽ വരുന്നു. ഭാഗ്യത്തിന് പ്രൊഫസ്സർ ചക്രം മുട്ടാതെ രക്ഷപ്പെടുന്നു. അടുത്തനിമിഷം കുതിരവ ിയിൽ നിന്ന് ഒരു ശവപ്പെട്ടി ഊർന്നിറങ്ങി തെരുവിൽക്കിടക്കുന്നു. ആളും അനക്കവുമില്ലാത്ത ആ തെരുവിന്റെ നിഴൽ തന്നെയായിരുന്നു ശവപ്പെട്ടി.

[3] യാൻ അഗദ്, *ഒറ്റക്ലോസ്സപ്പിൽ ഒരു ജീവിതം*, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 85, 24 (ആഗസ്റ്റ്, 2007), പു. 29.

പ്രൊഫസ്സർ, ഒരാൾ മരിച്ചുവോ ഇല്ലയോ എന്ന് പരിശോധിക്കുന്ന രംഗമെടുക്കുക. ഡോക്ടറുടെ പരിശോധനയിൽ മേശയിൽ കിടക്കുന്നത് തണുത്തുറഞ്ഞ ജീവന്റെ കിളികളെല്ലാം പറന്നുപോയ മനുഷ്യശരീരമാണ്. ഇയാൾ മരിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് പ്രൊഫസർ പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന അതേനിമിഷം ആ മനുഷ്യൻ പരിഹാസം കലർന്ന പൊട്ടിച്ചിരിയുമായി എഴുന്നേൽക്കുന്നു. 'ഏഴാംമുദ്ര' (The Seventh Seal, 1956) യിൽ മരണവുമായിമല്ലിട്ടുകൊ ിരിക്കുന്ന ഈ ഭൂമിയിലെ മുഴുവൻ മനുഷ്യരെയും അവരുടെ വിവിധ പ്രവൃത്തികളെയും ഒന്നിച്ച് ബെർമാൻ ഒറ്റരംഗത്തിൽ കുരുക്കിയിട്ടിരിക്കുന്നു. അഥവാ മരണം കാത്തുകിടക്കുന്ന നിരവധി മനുഷ്യരുടെ സമ്മർദ്ദം ചതുരംഗക്കളിക്കാരന്റെ മുഖത്ത് തെളിഞ്ഞുകാണാം. നിഴലുകളുടെ ലോകമഹാസമ്മേളനത്തെയാണ് ഈ രംഗം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത്. വിധവകളുടെയും വിരക്തികളുടെയും രോഗാതുരതകളുടെയും ചരിത്രം 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' ശക്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിലെ വിധവകളായ സ്ത്രീകൾ ചേതന നഷ്ടപ്പെട്ടവരാണ്. ആത്മാവിൽ നടക്കുകയും കിടക്കുകയും ശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നിഴലുകൾ. 'കാട്ടുഞാവൽപ്പഴങ്ങളിൽ' (1957) സ്വപ്നരംഗങ്ങളും ഭൂതാഖ്യാനങ്ങളും എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് സ്വാധീനത്തിന് തെളിവാണ്. 1960 കളിൽ അദ്ദേഹം, ആധുനികസംസ്കാരത്തെ ആക്രമിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ആണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. ആധുനികകാലസംസ്കൃതിയും അധോതലനിക്ഷേപങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളിലാണ് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഊന്നൽ നല്കിയത്. ഭാവപരമായി കേന്ദ്രീയത പുലർത്താത്ത ഈ ചിത്രങ്ങൾ വിശ്വാസസന്ദേഹങ്ങൾ, ഋണാത്മകത, അപരത്വം എന്നിവയുമായി 'ഹിംസാത്മക'മായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തി. ഈ സിനിമകൾ 'ജീവശക്തിയും' നിഷേധാത്മകതയും തമ്മിലുള്ള പോരാട്ടമാണ്. 'വിശ്വാസത്രയം' എന്നറിയപ്പെടുന്ന 'ത്രൂ എ ഗ്ലാസ്സ് ഡാർക്‌ലി' (1961), 'വിന്റർലൈറ്റ്' (1962), 'ദി സൈലൻസ്' (1963) എന്നിവയിലൂടെയാണ് ഈ പ്രമേയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തീക്ഷ്ണമായ അന്വേഷണങ്ങൾ നടക്കുന്നത്.

'ത്രൂ എ ഗ്ലാസ്സ് ഡാർക്‌ലി'യിൽ, ചലച്ചിത്രമാവിഷ്കരിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ ഗന്ധങ്ങളും വികാരങ്ങളും തികച്ചും സ്പർശനീയമായവിധത്തിൽ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. പ്രഭാതത്തിലെ ഇരു ആകാശവും പാറക്കെട്ടുകൾ നിറഞ്ഞ തീരപ്രദേശവും വ്യാവസായികകാലഘട്ടത്തിന് മുൻപുള്ള ഒരു ഭാവനയും പ്രാചീനമായ കടലിൽനിന്നുയർന്നുവരുന്നതായി നാമാദ്യം കാണുന്ന നാലുമനുഷ്യരുമാണ് ഈ സിനിമയുടെ ദൃശ്യഘടനയിൽ പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത്. 'വിന്റർലൈറ്റ്', വിശ്വാസനഷ്ടത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തന്നിൽത്തന്നെയും ലോകത്തിലുമുള്ള വിശ്വാസം നഷ്ടപ്പെടുന്ന അവസ്ഥ, ആധ്യാത്മികമായും ഭൗതികമായുമുള്ള വിശ്വാസരാഹിത്യം എന്നിവ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലാവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. 'സൈലൻസ്' (നിശ്ശബ്ദത) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിശ്ശബ്ദങ്ങളായ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ വളരെ തുറന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വായനയിലേക്ക് കാഴ്ചക്കാരെ നയിക്കുന്നു. ദൃശ്യശബ്ദലോകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യത്തിൽ നിന്നുടലെടുക്കുന്ന അർത്ഥനിർമാണപ്രക്രിയ ഈ സിനിമയിലു ്. ഒരു അന്യനഗരത്തിലെ ഹോട്ടലിൽ ര ് സഹോദരിമാർക്കും ഒരു ബാലനുമു ാകുന്ന അനുഭവങ്ങളാണിതിലുള്ളത്. ലൈംഗികതയുടെ തുറന്ന ആവിഷ്കാരമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം. 'പേഴ്സോണ' (1966) യിലും 'സൈലൻസിലും' ര ് സ്ത്രീകൾ തമ്മിലുള്ള മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ യുദ്ധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പ്രമേയപാതകളെ ബെർമാൻ വിപ്ലവകരമായ ലാവണ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചു. വിയറ്റ്നാമിലെ സംഘർഷത്തോടുള്ള പ്രതികരണമായി 'ലജ്ജ' എന്ന സിനിമയെ പരിഗണിച്ചുവരുന്നു ്. യുദ്ധത്തിന്റെ അസംബ

സ്വസ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ചും അത് മനുഷ്യനുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന രീതികളെക്കുറിച്ചും അക്രമത്തിന്റെ അർത്ഥരാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും ഈ ചലച്ചിത്രമന്വേഷിക്കുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും അതാര്യമായ അതിഭൗതികത, യാഥാർത്ഥ്യത്തെയെങ്ങനെ ത്വരിതപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നും ഈ സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്നു [4].

ഏകാകിയായ ഒരു മനുഷ്യൻ, ഭർത്താവിനെ കൊന്നെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുമായും, മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായും പുലർത്തുന്ന ബന്ധങ്ങളിലാണ് 'പാഷൻ' (1969) എന്ന ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. അതികഠിനമായ സഹനങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന മനുഷ്യരുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്തുകയും ശേഖരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മനുഷ്യൻ തികഞ്ഞ ഒരു ശൂന്യതാവാദിയായി കാണപ്പെടുന്നു. 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' എന്ന സിനിമ, ഒരു ഗ്രാമവസതിയിൽ സ്വാർത്ഥമതികളായ സഹോദരിമാർക്കും, സഹചാരിയും പ്രണയിനിയുമായ ജോലിക്കാരിക്കുമിടയിൽ സാവധാനം മരണത്തിലേക്ക്, നീങ്ങിക്കൊ ി രിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ കഥയാണ്. 'വിവാഹത്തിൽനിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ' (Scenes from a Marriage, 1973) എന്ന സിനിമയിൽ ആധുനികതയുടെ വിശ്വാസപ്രതിസന്ധിയുമായുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംവാദത്തെതിരിച്ചറിയാനാവും. വിശ്വാസത്തേക്കാളുപരി സന്ദേഹങ്ങളുടെയും അനാദിയായ മാനവികാസ്തിത്വപ്രതിസന്ധിയെയും ദൈവത്താലോ സഹചാരികളായ മനുഷ്യരാലോ വിവാഹത്താലോ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അന്തിമാധികാരസ്ഥാപനങ്ങൾക്കുമെതിരെയുള്ള പ്രതിഷേധങ്ങളിലുമെല്ലാമാണ് ഈ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അതിഭൗതികപ്രമേയങ്ങൾ ചെന്നുതറയ്ക്കുന്നത്. ആധുനികതയുടെ മതേതരലോകത്തിന്റെ നിക്ഷേപങ്ങളുമായും ഉപരിതലങ്ങളിലെ സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങളുമായാണ് ഈ സിനിമയു ാകുന്നത്. നഗരപ്രാന്തങ്ങളിലെ ഗാർഹിക ആവാസസ്ഥലികളുടെ ദൃശ്യമായ പുറംഭാഗത്തിനടിയിൽ എന്താണുള്ളതെന്ന് ഒരു ദമ്പതികളെ കേന്ദ്രമാക്കി നടത്തുന്ന അന്വേഷണമാണീ ചലച്ചിത്രം.

"മനുഷ്യമുഖത്തെ ബെർഗ്മാൻ കാട്ടിയപോലെ അത്രയും അടുപ്പിച്ച് ആരും കാണിച്ചിട്ടില്ല. ഈയടുത്തകാലത്തുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ, സംസാരിക്കുന്ന വായകൾ, ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ചെവികൾ, ജിജ്ഞാസയോ വിശപ്പോ ഭയമോ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കണ്ണുകൾ എന്നിവയല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമില്ല." എന്ന് ത്രൂഫോ പറഞ്ഞിട്ടു [4]. ബെർഗ്മാൻ തന്റെ സിനിമകളിൽ അസാധാരണമട്ടിൽ സമീപദൃശ്യം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. മനുഷ്യമുഖത്തെ ശൂന്യതയുമായി ഏകീഭവിപ്പിക്കുകയാണദ്ദേഹം ചെയ്തത്. ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളിലേക്കുള്ള ഉപകാരപ്രദവും ഔപചാരികവും പ്രതിപാദ്യവുമായ താക്കോലാണ് മനുഷ്യമുഖത്തിന്റെ നിർദ്ദയസമീപദൃശ്യം. ഇപ്രകാരം ഇടക്കിടെ ആവർത്തിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങളും നീ നിമിഷങ്ങളും മുഖേന പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രതിസന്ധിയുടെ വിവിധാവസ്ഥകളിലെ അസ്തിത്വസാന്നിധ്യം കാണാനും അനുഭവിക്കാനും കഴിയുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള സൂക്ഷ്മവിശദാംശസമീപക്കാഴ്ച, മുഖത്തിന്റെ സ്ഥൂലാവസ്ഥയെപ്പറ്റിയും, ഓരോ വ്യക്തിയിലും സന്നിഹിതമായ സംഗതികളുടെ സന്ദേശവാഹകധമനികളുടെ കേന്ദ്രസ്ഥാനമെന്ന നിലക്ക് അതുവഹിക്കുന്ന പങ്കിനെപ്പറ്റിയും പ്രേക്ഷകൻ ആലോചിക്കുന്നു. അകത്തേക്ക് കടക്കാനെന്ന പോലെ അതിരില്ലാതെ ക്യാമറ ചലിക്കുന്നു. അതിവിശദാംശത്താൽ അവ്യക്തമായ ഭീമാകാരമുഖം ഫ്രെയിം

---

[4] ഉമ്മർ തറമേൽ, *നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും, പരിഭാഷ* (മൾബറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1999), പു. 12.

മുഴുവൻ നിറയുംവരെ, ഇനിയങ്ങോട്ടു സൂം (ീാ) ചെയ്യാൻ കഴിയാതാവുന്നതുവരെ. മുഖത്തിന്റെ, തിരശ്ശീലയിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്കുള്ള നോട്ടം, യഥാർഥത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത് അതീതമായൊരു ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ്. ബെർമാന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാന രചനകൾ, ശക്തിയുള്ള വ്യക്തിഗതസിനിമകൾ എന്ന നിലക്കാണ് സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സിനിമകളിലെ മതഘടകം, വിശ്വാസമല്ല വിശ്വാസരാഹിത്യമാണ്. ഭൗതികക്ഷേമം ഉറപ്പിക്കുമ്പോഴും അവശേഷിക്കുന്ന ശൂന്യതയാണിത്. മതവും ദൈവവും ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രകടമാകുന്നത് 'വിൻർലൈറ്റിലാ'ണ്. ഇതിലെ നായികയായ മാർത്ത ക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രതിരൂപം തന്നെയാണ്. മീൻപിടുത്തക്കാരനായ ജോനാസ്പേഴ്സറും ഒരു പുരോഹിതനുമാണ് ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. വിശ്വാസത്തകർച്ച നേരിട്ട ഒരു മുക്കുവന്റെ ആത്മഹത്യയെപ്പറ്റി ഒരു പുരോഹിതൻ പറഞ്ഞ കഥയാണ് ഈ സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനം. വികാരവിവശരും വ്രണിതഹൃദയരുമാണ് ബെർമാന്റെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. മതപരമായ സംശയാലുതയും വിശ്വാസരാഹിത്യവും വേട്ടയാടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ സിനിമയിലു ്. ഈ സിനിമയിലെ തോമസ്, തന്റെ ഭാര്യയുടെ മരണത്തിന്റെ പേരിൽ ദൈവാസ്തിത്വത്തിൽതന്നെ സംശയാലുവാകുന്നു. സ്നേഹശൂന്യനായ ദൈവത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നതെങ്ങനെ? എന്നയാൾ ആകുലപ്പെടുത്തുന്നു. പരിശുദ്ധയായ കന്യാമറിയത്തിന്റെ ദേവാലയത്തിലേക്ക് മെഴുകുതിരികളുമായി പോയ തന്റെ മകൾ ബലാത്സംഗം ചെയ്യപ്പെടുകയും വധിക്കപ്പെടുകയും ഉ ായപ്പോൾ 'വിർജിൻസ്പ്രിംഗ്' (1959) എന്ന സിനിമയിലെ ടോറിനു ാകുന്ന വികാരവും ഇതുതന്നെ. നിഷ്കളങ്കതക്കു ാകുന്ന ഈ ഹനനങ്ങളിൽ മൂകനായിരിക്കുന്ന ഒരു ദൈവം എങ്ങനെ ന്യായികരിക്കപ്പെടും? എന്ന ചോദ്യം വളരെ പ്രസക്തമാകുന്നു ഈ സിനിമയിൽ. വിഷാദവും ആത്മഹത്യയും ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന പ്രമേയമാണ്. എന്നാൽ ജീവിതപരാജയങ്ങൾക്കും പരിഹാസത്തിനും നിരാസത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിലും ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ ജീവിതത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കാനും സ്നേഹം പങ്കിടാനും ശ്രമിക്കുന്നു. ചേതോഹര സ്വപ്നരംഗങ്ങൾ 'ദി ഡെവിൾസ് വാന്റണി'ൽ (1948) ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ്. വികാരജീവികൾക്കും ഭയമുള്ളവർക്കും പള്ളിയിലേക്ക് തിരിയാം. വിരസതയനുഭവിക്കുന്നവർക്കും നിസ്സംഗർക്കും ആത്മഹത്യചെയ്യാം. ഇതാണ് ഈ സിനിമയിലെ മുഖ്യചിന്താധാര. ആന്തരികജീവിതത്തിന്റെ സങ്കീർണതകളും ഉദ്വിഗ്നതകളും നിറഞ്ഞ കാഴ്ച ഈ സിനിമയിലുടനീളമു ്.

ഏകാന്തനായ വ്യക്തിയുടെ നേർക്കാണ് ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻ ക്യാമറ തിരിച്ചത്. എങ്കിലും ആഗോളപ്രശ്നങ്ങളുടെ ചില നിഴലാട്ടങ്ങൾ ഈ ചിത്രങ്ങളിലു ്. 'വിന്റർലൈറ്റി'ലെ യോനാസ്, ചൈനക്കാർ ന്യൂക്ലിയർയുദ്ധത്തിന് തയ്യാറെടുക്കുകയാണെന്ന് ഭയപ്പെടുന്നു. 'നിശ്ശബ്ദത' എന്ന സിനിമയിൽ തെരുവിലൂടെ ടാങ്കുകളുടെ മിലിറ്ററിവാഹനങ്ങൾ പാഞ്ഞുവരുന്നു ്. വിയറ്റ്നാമിലെ അമേരിക്കൻ യുദ്ധവേളയിൽ ഒരു ബുദ്ധഭിക്ഷു ആത്മാഹുതി ചെയ്യുന്നതുക ് 'പെഴ്സണ'യിലെ എലിസബത്ത് ഭയചകിതയാകുന്നു. "സമൂഹചിത്രണം മൂന്ന് വിധത്തിലാണ് ബെർമാൻ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നതെന്ന് മാരിയ ബെർഗ്നോ ലാർസൺ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[5] (1) പിതാവിന്റെ ഏകാധിപത്യ പ്രവണത. (2) കലാകാരന്റെ രുപപ്പെടുത്തലിൽ സാമൂഹ്യപങ്ക് (3) കുടുംബമെന്ന ആന്തരികലോകത്തോട് സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുന്ന ബാഹ്യലോകനശീകരണവ്യഗ്രത എന്നിവയാണിവ.

---

5 Maria Berno Larson; *Quoted from Bergman* (Sign Books, Thiruvananthapuram, 2006) p.67.

ബെർമ്മാന്റെ ബാല്യകൗമാരാനുഭവങ്ങൾ ഏകാധിപത്യമനഃസ്ഥിതിയുള്ള ഒരു പിതാവിന്റെ പീഡന ങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടാണ് രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. "ആനന്ദരഹിതവും പീഡിതവുമായ ഒരു ബന്ധമായിരുന്നു ജീവിതം മുഴുവൻ എനിക്ക് ദൈവവുമായി ഉ ായിരുന്നത്. വിശ്വാസവും വിശ്വാസരാഹിത്യവും ശിക്ഷയും അനുഗ്രഹവും കരുണയും നിരാശയുമെല്ലാം എനിക്ക് യഥാർത്ഥവും അനുപേക്ഷ്യവുമായിരുന്നു. എന്റെ പ്രാർത്ഥനകളിൽ ആധിയും വെറുപ്പും നിരാശയും ദുർഗന്ധം പരത്തി. "ദൈവമേ എന്നിൽ നിന്ന് മുഖംതി രിക്കരുതേ" - ദൈവം ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല"[6] എന്ന് ബെർമ്മാൻ തന്റെ ആത്മകഥയായ 'മാജിക്‌ലാന്റേണിൽ' രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്.

ഒരു കുറ്റാന്വേഷകന്റെ സാമർത്ഥ്യത്തോടെ ക്യാമറയുപയോഗിച്ച് പ്രേക്ഷകന്റെ വികാരത്തി ലേക്കും കാഴ്ചയിലേക്കും അദ്ദേഹം വെളിച്ചം നൽകി. ഈ സിനിമകൾക്ക് ദാർശനികമായ ഒരു ഏകതാന തയു ്. അവ മനുഷ്യന്റെ ദൈനംദിനദുരന്തങ്ങളും ചരിത്രപരമായ പ്രശ്നങ്ങളുമെന്നതിനേക്കാൾ സാർവ്വലൗകികവും മാനുഷികവും ദൈവികവുമാണെന്ന് കാണാം. ആധുനിക സ്ത്രീയുടെയും പുരുഷ ന്റെയും ആത്മീയസ്വത്വപ്രതിസന്ധികളെ ആഴത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. വിശ്വാസ ത്തിന്റെ കഠിനമായ സ്ഥാപനവത്കരണത്തിനകത്ത് അകപ്പെട്ട ആണിന്റെയും പെണ്ണിന്റെയും വൈകാരി കമായ വിഭജനമാണ് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ നൽകുന്ന മുഖ്യ ആശയം. വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വപ്രതിസ ന്ധിക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകി. വിശ്വാസവും ശൂന്യതയും നൽകുന്ന സംഘർഷം മിക്ക സിനിമകളിലും വിക്ഷോഭത്തോടെ നിലനിൽക്കുന്നു. ഏഴാംമുദ്ര (1957), കാട്ടുഞാവൽപ്പഴങ്ങൾ (1958), നിശ്ശബ്ദത (1963), പേഴ്സണ (1966), നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും (1972) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം വികാരങ്ങളുടെ ഗതി വികാസചരിത്രംതന്നെ അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചു. താനിടപെടുന്ന ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങാത്ത ഒരു അതിഭൗതികപ്രത്യയശാസ്ത്രസാന്നിധ്യം മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും പ്രകാശനം നേടുന്നു. എരിപൊരികൊ ള്ളുന്ന ഈ സ്വത്വവിഷാദം മനുഷ്യനൻമയെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്ത വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ചമയ്ക്കുന്നു. സമൂഹ ത്തിലും ദൈവത്തിലും സ്വന്തത്തിൽപോലും അലിവില്ലാതെ നിലയുറപ്പിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ വേവലാതി നിറഞ്ഞ ദുരന്തങ്ങൾ ആണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ഓർമ്മയും, മറവിയും, ഭൂതവും, വർത്തമാനവും സവിശേഷ രൂപങ്ങളായി ഈ സിനിമകളിൽ കടന്നുവരുന്നു. വിശ്വാസത്തിന്റെ അടിത്തറയിളകിയ മനുഷ്യൻ പഴയകാ ലത്തിലേക്ക് പലരുമൊത്ത് സഞ്ചരിച്ച് അംഗീകാരം നേടിയെടുക്കുന്നതിന്റെ അതിജീവനയുക്തി 'കാട്ടുഞാ വൽപ്പഴ'ങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടു ്. ഇസാക്ക് ബോർഗിന്റെ അശാന്തമായ കുറ്റബോധം തന്നെയാണ് ആ ജീവിതത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്ന അടർക്കളം. ദൃശ്യങ്ങളിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ്സങ്കേതം ആവോളം സ്വീകരിച്ചുകൊ ാണ് ഇത്തരമൊരു വികാരത്തെ അദ്ദേഹം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' എന്ന സിനിമ യിൽ ആഗസ്സിന്റെ ഭ്രമകൽപനയും സങ്കീർണവർത്തമാനവും കൂടിക്കുഴഞ്ഞ് ജീവിതത്തിനും മരണത്തി നുമിടയിൽ കാഴ്ചകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ജൈവ/രതിപ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ് അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും ബെർഗ്മാനെടുത്തത്. 'നിശ്ശബ്ദത', 'പേഴ്സണ', 'പാഷൻ', 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' എന്നിവയെല്ലാം ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്. സ്ത്രീമനസ്സിന കത്തെ വിക്ഷോഭം നിറഞ്ഞ വിഭജനം ആഴത്തിലുള്ള ക്ലോക്കസ്ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിച്ച് അതിവിദഗ്ധമായി

6 Ingmar Bergman, *Magic Lantern Translated by KPA Samad* (Resmi Film Society, Malappuram, March 2000), p. 171.

നിർമ്മിച്ചെടുത്തു. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചകളിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഇരകളായി ഈ സ്ത്രീകൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു. മനുഷ്യമുഖവും അകവും തമ്മിലുള്ള അന്യവത്കരണത്തെ അതിഭൗതിക (Metaphysical) മായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയാണ് അദ്ദേഹം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തത്. അജ്ഞാതമായ ഭയമൂർച്ഛകളും അമർത്തപ്പെട്ട രതിവാസനകളും നിറഞ്ഞ മനസ്സിന്റെ ഭൂഗർഭസാമ്രാജ്യത്തിലേക്കുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ പര്യവേക്ഷണങ്ങൾ മിക്കപ്പോഴും മിത്തിന്റെയും പ്രതികരണങ്ങളുടെയും മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയാണ് സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രമേയപരമായി പ്രതിരൂപങ്ങളു ാക്കുകയും പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ സ്വപ്നാത്മക ശൈലി പിന്തുടരുകയുമാണ് അദ്ദേഹം സിനിമയിൽ ചെയ്തത്.

നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും - ചുവപ്പിന്റെ സിനിമ

ബെർമാന്റെ ഈ സിനിമയിൽ ആത്മാവിന്റെ തീവ്രമായ വേദന, നിഷ്ഫലത, വന്ധ്യത, ഏകാന്തത എന്നിവ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ആഗ്നസ്സിന്റെ വേദനായിലമർന്ന അവസാനത്തെ ര ുദിവസമാണീ സിനിമയിൽ പ്രധാനമായും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. മരണം, പുനർജന്മം എന്നിവയെല്ലാം ഈ സിനിമയിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നു. ആഗ്നസ്, മരിയ, കാരിൻ എന്നീ സഹോദരിമാർ ഒന്നിച്ചനുഭവിക്കുന്ന വൈകാരികവും ഭൗതികവുമായ വേദനയും വ്യഥകളും തീവ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.

ഈ സിനിമ സ്ത്രീകളുടെ ലോകത്തെയും ലൈംഗികരാഷ്ട്രീയത്തെയും കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നുവെന്നു ബ്ലാക്ക്‌വെൽ പറയുന്നു ്.[7] ഒരു കഥാപാത്രത്തിനും മരുന്നിലൂടെയോ, മന്ത്രത്തിലൂടെയോ ആശ്വാസം ക െത്താൻ കഴിയുന്നില്ല. പീഡയനുഭവിക്കുന്ന ആത്മാവിന് ആശ്വാസം നൽകാൻ മതത്തിന് കഴിയുന്നില്ല എന്ന പ്രമേയംകൂടി ബെർമാൻ ഈ സിനിമയിലൂടെ കൊ ുവരുന്നു. സംഘടിതവും ആസൂത്രിതവുമായ മതത്തിന്റെ പ്രയോഗവത്കരണം സിനിമയിലെ ഉപപാഠങ്ങളിലൊന്നാണ്. പുരോഹിതന്റെ അസാധാരണമായ പ്രാർത്ഥന, ഈ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാന ഘടകമാണ്. ഈ കഥാപാത്രം, വിശ്വാസനഷ്ടത്തിന്റെ ഇര കൂടിയാണ്. പ്രാർത്ഥനാരംഗം യേശുവിനും ആഗ്നസ്സിനുമിടക്കുള്ള സമാന്തരത വ്യക്തമാക്കുന്നു. ആഗ്നസ്സിന്റെ കഥാപാത്രത്തിന് സിനിമയിൽ രക്തസാക്ഷിയുടെ പരിവേഷമു ്. യേശു ക്രൂശിതനാകുന്ന പ്രമേയദൃശ്യത്തിന് സമാന്തരമായി ഈ സിനിമയിൽ ആഗ്നസ്സിന്റെ ശവശരീരത്തിന്റെ ഉയർന്നകോണിലുള്ള ഷോട്ട് (High angle shot) കാണിക്കുന്നു.

നിറങ്ങളുടെ പാറ്റേണുകൾ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തെ സഹായിക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തേക്കാൾ പ്രാധാന്യം നിറങ്ങൾക്കും അവയു ാക്കുന്ന ഇമേജുകൾക്കും നൽകിയിട്ടു ്. ചുവപ്പുനിറം ആത്മാവിന്റെ ഉള്ളറയുടെ നിറമായും ഗർഭാശയത്തിന്റെ അകത്തളനിറമായും പ്രതിഫലിക്കുന്നു ്.[8] വെളുപ്പുനിറം, ലൈംഗിക അസംതൃപ്തിയെയും അമർത്തലിനെയും പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നു. കറുപ്പുനിറം പുരോഹിതനുമായും ക്രിസ്തീയതയുമായും ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ബെർമാൻ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചുവപ്പും

---

[7] M.J. Blackwell, *Gender and Representation in the films of Ingmar Bergman*, (Camden House, Columbia, 1997), p.18.

[8] E. Tornquist, *Between stage and screen*, Ingmar Bergman (Amsterdam University Press, Amsterdam,1995), p.149.

കറുപ്പും, ചുവപ്പും വെളുപ്പും എന്നീ രീതിയിലുള്ള ദൃശ്യപ്രമേയത്തിന്റെ ദ്വികരണം സിനിമയിലു ്. മനുഷ്യാവസ്ഥയെ ബാധിക്കുന്ന വിപരീതശക്തികൾ - ആത്മാവിന്റെ പ്രകൃതം ഒരിടത്തും സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക അടിച്ചമർത്തലുകൾ മറുഭാഗത്തും എന്ന രീതിയിൽ ദൃശ്യവത്കരിച്ചു. "നിലവിളികൾ" - വൈകാരികാനുഭവങ്ങളായ വേദന, വന്ധ്യത, ഏകാന്തത, കുറ്റം, വീർപ്പുമുട്ടൽ, തീവ്രമായ ശരീരവേദന എന്നിവയുമായും "മർമ്മരങ്ങൾ" സഹനം, സ്നേഹം, ലോലമായ വികാരനിർഭരത, സഹാനുഭൂതി എന്നിവയുമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രകാരനും നോവലെഴുത്തുകാരനും

'ലാസ്റ്റ് ഈയർ അറ്റ് മാരിയൻബാദ്' എന്ന ഫ്രഞ്ചുസിനിമ ആധുനിക സിനിമയിലെ കാലസങ്കൽപത്തിന് വലിയ വ്യതിയാനമു ാക്കി. മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ ചകിതഭാവങ്ങളെ ദൃശ്യബിംബത്തിൽക്കൂടി എങ്ങനെ പിടിച്ചെടുക്കാമെന്നായിരുന്നു പരീക്ഷണം. റോബ്ഗ്രിയേ എഴുതിയ തിരക്കഥയെ ഉപയോഗിച്ചാണ് അലൻറെനെ ഈ സിനിമയെടുത്തത്. വേഷത്തെക്കുറിച്ചും രംഗപശ്ചാത്തലത്തെക്കുറിച്ചും ക്യാമറകോണുകളെക്കുറിച്ചും ചിത്രസംയോജനത്തെക്കുറിച്ചും ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം വളരെ വിശദനിർദ്ദേശമുള്ളതാണ് റോബ്ഗ്രിയെയുടെ തിരക്കഥ.

നോവലിസ്റ്റുകൾക്ക് വായനക്കാരെ അനുനയിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന ലക്ഷ്യങ്ങൾ ഉ ാകും. ശക്തമായ ഒരു വൈകാരികാനുഭവം വായനക്കാരിൽ സൃഷ്ടിക്കാനായി അവർ ഭാഷയുടെ ലഭ്യമായ എല്ലാ സാധ്യതകളെയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഓരോ എഴുത്തുകാരനും തനിക്ക് പരിചിതമായ അനുഭവലോകത്തിലേക്ക് വായനക്കാരനെക്കൂടിക്കൊ ുപോകാൻ ഭാഷയുടെ സഹായം തേടുന്നു. അനുഭവമെന്നത് നിർവചനാതീതവും വൈവിധ്യാത്മകവുമാണ്. അത് ഒരേസമയം യാഥാർത്ഥ്യവും സ്വപ്നവും ബാഹ്യവും ആന്തരികവും സാമൂഹികവും വൈയക്തികവുമാകാം.

ഒരു പൂർവകൃതി വായിച്ചിട്ടില്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ കൃതിയിൽ കാണാൻ കഴിയാതെ വരുമായിരുന്നതെന്തോ അതാണ് സ്വാധീനത. ആന്തരചോദനകൾ പ്രവചനാതീതമായ തലത്തിലേക്കുയരുകയും കഥാകാരന്റെ ചിന്താധാരയിലൂടെ അവ നവംനവങ്ങളായ രചനാരൂപങ്ങൾ കൈക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യും. സാഹിത്യരചനകൾ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരെ സ്വാധീനിക്കുമ്പോഴാണ് അനുവർത്തനത്തിന് വിധേയമാക്കുക. മറ്റു കലകളിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രവും ചലച്ചിത്രത്തിൽനിന്ന് മറ്റുകലകളും പ്രചോദനമുൾക്കൊ ിട്ടു ്. സാഹിത്യലക്ഷ്യം വാക്കുകളിലൂടെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ പകരുകയാണ്. പക്ഷേ, ഈ ബിംബക്കാഴ്ചക്ക് മനസ്സിനെ സജ്ജമാക്കിയിരിക്കണം. മനസ്സിനെ, കാണാൻ യോഗ്യമാക്കുകയും വസ്തുക്കളുടെയും, സംഭവങ്ങളുടെയും ചലിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾ മസ്തിഷ്കത്തിന്റെ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രയോഗിക്കുകയാണ് നല്ല സാഹിത്യത്തിന്റെ നിർവചനം. ഇതുതന്നെയാണ് നല്ല സിനിമയുടെയും ആവിഷ്കാരത്തിനു പിന്നിൽ.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നാം ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് അർത്ഥവും ചിന്തയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സാഹിത്യത്തിൽ ചിന്തയിൽ നിന്നാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഉരുത്തിരിയുന്നത്. സ്ഥലകാലങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കാനുള്ള വൈഭവം കൊ ും ആഖ്യാനം, ഇതിവൃത്തം, സംഭാഷണം, കഥാപാത്രം എന്നിവകൊ ുമൊക്കെ സിനിമക്ക് നോവലി

നോട് സാമ്യവും ചേർച്ചയുമു ്. മറ്റുകലകളെ സ്വാംശീകരിക്കാനും അവയെ വേഗത്തിനും ഭാവത്തിനും അനുസ്യൂതമായി ഉപയോഗിക്കുവാനുള്ള കഴിവാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശക്തിയും പ്രത്യേകതയും. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും നിർണായകമായ ആദ്യമുഹൂർത്തമാണ് ശബ്ദത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം. ശബ്ദത്തിന്റെ വരവ് അതുവരെയു ായിരുന്ന സിനിമയുടെ രൂപഭാവങ്ങളെയും പരിചരണരീതികളെയും പ്രേക്ഷകനെയും മാറ്റിമറിച്ചു. ആഖ്യാനപരവും നാടകീയവുമായ ഒട്ടേറെ സാധ്യതകൾ ശബ്ദം സിനിമക്ക് മുന്നിൽ തുറന്നിട്ടു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും വസ്തുലോകത്തെയും അതിന്റെ ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മതയിൽ, പ്രക്രിയാരൂപങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമ്പോൾതന്നെ ഒരു സ്വപ്ന-വസ്തുപ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കാനതിന് കഴിയും. ഈ മാനമാണ്, സാധ്യതയാണ് ഇന്ന് സിനിമയെ നോവലിനോട് ഇത്രയും അടുപ്പിക്കുന്നത്.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 6

എം. മുകുന്ദന്റെ നോവലുകൾ

മുകുന്ദന്റെ രചനകളിലെ ദൃശ്യപരത

'ഇപ്പോൾ നമ്മുടെ അനുഭവങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾ തുളച്ചുകയറുകയാണ്. യാഥാർത്ഥ്യം എങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കപ്പെടണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത് ഭാഷയല്ല, ദൃശ്യങ്ങളാണ് എന്നു വരുമ്പോൾ സാഹിത്യകലക്ക് കൂടുതൽ വെല്ലുവിളികളെ നേരിടേ ി വരുന്നു എന്ന് കെ.പി അപ്പൻ, മുകുന്ദന്റെ രചനകളെ വിലയിരുത്തിയിട്ടു ്.[1] ദൃശ്യാഖ്യാനം, ആധുനികതയുടെ സൃഷ്ടിയായിരുന്നില്ല, ആധുനികതയേക്കാൾ വളരെ മുമ്പുതന്നെ ഇത്തരം ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ആഖ്യാനം ദൃശ്യമാക്കപ്പെടുന്ന പുതിയ പരീക്ഷണാത്മകരചനകൾ മുകുന്ദനിലൂടെ തിരിച്ചറിയപ്പെടുകയാണു ായത്. ഫോട്ടോ, കണ്ണാടി, ക്യാമറ, നാടകം, ഇന്റർനെറ്റ് എന്നിവ കാഴ്ചയുടെ അടയാളരൂപങ്ങളായി മുകുന്ദന്റെ രചനകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. "ഡൽഹി 1981" എന്ന കഥയിൽ രാജീന്ദർപാണ്ഡെ തുറന്നിട്ട ജനാലയിലൂടെയാണ് നാം ഡൽഹിയെ ക ത്. ഒരു സിനിമയിലൂടെ ദൃശ്യം ഇവിടെ തെളിയുന്നതുപോലെയാണ് മുകുന്ദൻ രചനാഖ്യാനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. "ഒരു ഈസ്റ്റ്മാൻ സിനിമാസ്കോപ്പ് ചിത്രം കാണുന്നതുപോലെ അവർ മൈതാനിയിലേക്ക് നോക്കി നിന്നു"[2] രാജീന്ദർപാണ്ഡെയോടൊപ്പം വായനക്കാരും ദൃശ്യം സ്വീകരിക്കുകയാണ്.

'ഉണ്ണിക്കഥ' യിൽ അനുഭവങ്ങളുടെ വലിയ സാമ്രാജ്യത്തിനുടമയായ മുത്തശ്ശിക്ക് ര ാംക്ലാസിൽ പഠിക്കുന്ന ഉണ്ണി സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥ അത്ഭുതകരമായിതോന്നുന്നത് ദൃശ്യാഖ്യാനംകൊ ാണ്. ഉണ്ണി, കഥ പറയുമ്പോൾ ചുമരിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. വായനയുടെ ആന്തരികപ്രത്യയശാസ്ത്രം കാഴ്ചയുടെ പ്രത്യക്ഷതയായി മാറുന്നു. ഉണ്ണി കഥ പറയുന്നതോടെ "ഒഴിഞ്ഞ ചുമരിൽ ആദ്യം തെളിഞ്ഞുവന്നത് കാതുകളിൽ കട്ടിയുള്ള സ്വർണ്ണക്കടുക്കിനിട്ട ഒരു കുറിയ മനുഷ്യനാണ്. അയാളുടെ തടിച്ച കൈവിരലുകളിൽ, കട്ടി കൂടിയ പൊൻമോതിരമു ്. ഒഴിഞ്ഞ ചുമരിലൂടെ ഒരു പല്ലക്ക് പതുക്കെ നീങ്ങി .... പല്ലക്കിന് മുമ്പിൽ കത്തിച്ച കോൽവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചം ഒരു മഞ്ഞച്ചായത്തിന്റെ തേപ്പുപോലെ കാണാം. വെളുത്ത ചുമരിലെ ഇരുട്ടിൽ ഒരു വലിയ ചെമ്പകമരം തെളിഞ്ഞുവന്നു[3].

---

1 കെ.പി. അപ്പൻ, *വിവേകശാലിയായ വായനക്കാരാ* (ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 8.

2 എം. മുകുന്ദൻ, *തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥകൾ* (ഹരിതം ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007), പു. 47.

3 ടി. പു. 58.

'കാഴ്ചക്കാരൻ' എന്ന കഥയിലെ 'ജനലിന്റെ കർട്ടൻ നീക്കി വെളിയിലേക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ' ദൃശ്യത്തിന്റെ വലിയൊരു ലോകം കാലത്തെ കടന്ന് മുകുന്ദൻ തുറന്നിടുകയാണ്. 'പാവാടയും ബിക്കിനിയും' എന്ന കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ദൃശ്യത്തിൽ നിന്നു ാകുന്ന ഭീതിയെയാണ്. ബിക്കിനി ധരിച്ചു നിൽക്കുന്ന മകളുടെ ഫോട്ടോ വന്ന മാസിക കീറിക്കളയാമെന്ന് ഹേമലത ടീച്ചർ പറയുമ്പോൾ, രാജ്യത്തെ മുഴുവൻ കോപ്പികളും കീറിക്കളയാൻ നിനക്കു കഴിയുമോ? എന്നുള്ള ചോദ്യം ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വാധീനതയെ നിർവചിക്കുകയാണ്.

'ഒരു ദളിത് യുവതിയുടെ കദനകഥ'യിൽ ദൃശ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അപകടം നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രഘടകത്തെ തകർക്കുകയും കല തകിടം മറിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ലക്ഷത്തോളം വീട്ടുകാർ ഇന്നു രാവിലെ പ്രഭാതപത്രം തുറന്നുനോക്കിയപ്പോൾ ഉടുതുണിയില്ലാതെ നിൽക്കുന്ന ഭഗവതിയെയാണ് ക ത്[4]. ഇതിനുകാരണമാകട്ടെ, പാർത്ഥയുടെ പ്രകാശസംവിധാനത്തെ അത്രയും നിഷ്ഫലമാക്കിക്കൊ ് സദസ്സിൽ നിന്നും നിരവധി ക്യാമറയുടെ ഫ്ളാഷുകൾ തുടർച്ചയായി അവളുടെ നഗ്നശരീരത്തിൽ വെളിച്ചം പ്രവഹിപ്പിച്ചു എന്നുള്ളതാണ്. ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ തെളിഞ്ഞു വരുന്ന സന്ദേശങ്ങൾ ആണ് "നൃത്തം" എന്ന നോവലിലെ രചനാതലം. കാഴ്ചക്കാരായി ജീവിക്കുന്ന വായനക്കാരുടെ മുമ്പിലേക്ക് ശ്രീധരൻ അഗ്നിയുടെ കഥ തുറന്നിടുന്നു. കാഴ്ചയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന കഥാപരമ്പരയായി ഈ നോവൽ മാറുന്നതു കാണാം. 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങളി'ൽ ഇ.എം.എസ്സിന്റെ ഫോട്ടോവിലേക്ക് കണ്ണുംനട്ടിരിക്കുന്ന അപ്പുക്കുട്ടനെ നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. സമീപഭൂതകാലം ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന നോവലാണിത്. "വിരൽത്തുമ്പ്" എന്ന കഥ നമ്മോട് വെറുതെ ജി.ബി റോഡിലേക്ക് പോയി വരാനാണ് പറയുന്നത്. ഉണ്ണിക്കുട്ടൻ ജി.ബി റോഡിലേക്ക് പോകുന്നു. പിന്നീട് നൽകുന്ന വർണ്ണനകൾ കാഴ്ചയുടെ ആവിഷ്കാരമാണ്. സമൂഹത്തെ മാറ്റിമറിക്കുന്ന ദൃശ്യമാധ്യമ സംസ്കാരം ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം കഥാഖ്യാനത്തിന് സഹായമേകുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സന്നിവേശസമ്പ്രദായം സ്വാംശീകരിച്ചുകൊ ് ചടുലവും സമഗ്രവുമായ ഒരു നൈരന്തര്യം പുലർത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിലു ായിട്ടു ്. സാഹിത്യത്തിലെ ബോധധാരാസമ്പ്രദായം സിനിമയിലെ, മൊ ാഷിന്റെ സ്വാധീനത്തോടെയു ായതാണ്. 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികളി'ൽ മയ്യഴിയുടെ കാറ്റേറ്റ്, മയ്യഴിമണ്ണിൽ, മയ്യഴിയുടെ മക്കളോടൊപ്പം കഴിഞ്ഞു കൂടാനുള്ള ഉറച്ചതീരുമാനത്തിലാണ് അൽഫോൻസാച്ചൻ. നോവലിലെമ്പാടും നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അപാധിനിവേശം എന്ന ആശയത്തിന്, ഈ വിധം സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ആവിഷ്കാരം ലഭിക്കുന്നു െങ്കിലും പിന്നീടത് വികസിക്കുന്നില്ല. ഇതിന് കാരണം സംവിധായകൻ ലെനിൻരാജേന്ദ്രൻ, അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കുടുംബം കേന്ദ്രബിന്ദുവാക്കി സിനിമയുടെ ശില്പം രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് (അനുബന്ധം 4(5)).

സിനിമാനുഭവം

---

4 ________, *ഒരു ദളിത് യുവതിയുടെ കദനകഥ* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003), പു. 8.

സിനിമയുടെ പാഠത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകൻ തുന്നിച്ചേർക്കപ്പെടുന്നു. ആദ്യം ക്യാമറ ഒരു ദൃശ്യത്തെ സ്വാംശീകരിക്കുന്നു. പിന്നീട് 180^0 തിരിഞ്ഞ് ഒരു കഥാപാത്രം കാഴ്ച കാണുന്നതാണ് ക്യാമറ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ക്യാമറയും കഥാപാത്രവും ഒന്നാണെന്ന് ധരിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകൻ. സിനിമ, ര നുഭവങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലാണ്. സിനിമ കാണുമ്പോൾ മനസ്സിന് നേരിട്ട് ലഭ്യമാകുന്ന അനുഭവത്തിന്റെയും മുന്നറിവുകളുടേയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ മനസ്സ് രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു തിരിച്ചറിവിന്റെയും കൂടിച്ചേരൽ. മനസ്സിന്റെ ഭ്രാന്തമായ സ്വപ്നാടനങ്ങൾ 'ഡിസ്ജംഗ്റ്റീവ് കട്ടിംഗ് പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെയാണ് സംവിധായകർ പരീക്ഷിക്കാറുള്ളത്.

ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ - സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം

സ്ഥലപുരാണങ്ങളിൽ മിത്തും യാഥാർത്ഥ്യവും ഒന്നായിഴപിരിയുന്ന നോവൽ ശൈലിയാണ് 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' എന്ന കൃതിയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' എന്ന നോവലിൽ അത് കൂടുതൽ ചരിത്രപരമാവുന്നു. കൊളോണിയൽ സാമ്പത്തികചരിത്രത്തിന്റെയും സ്ഥല, സ്വത്വരൂപവൽകരണങ്ങളുടെയും കഥകളാണ് ഈ നോവലിലുള്ളത്. യാത്രകളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു ജനതയുടേയും ദേശത്തിന്റെയും സാമ്പത്തികസ്വത്വത്തെക്കുറിച്ച് ഈ നോവൽ സംസാരിക്കുന്നു. ഫ്രാൻസിലേക്കും, പിന്നീട് ഗൾഫിലേക്കുമുള്ള മയ്യഴിക്കാരുടെ യാത്രകളിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്നതാണ് മയ്യഴിയുടെ കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാ ിലെ സാമ്പത്തികചരിത്രം, കൊളോണിയൽകാലത്തും സ്വാതന്ത്രാനന്തര കാലത്തുമായി വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ഈ ചരിത്രം നോവലിൽ രേഖപ്പെടുത്താൻ മുകുന്ദൻ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രം കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ എന്ന പത്രപ്രവർത്തകന്റെ ഫീച്ചറുകളുടേയും ലേഖനങ്ങളുടേയും രൂപമാണ്. പത്രമാഫീസുകളിൽ നിന്ന് മയ്യഴിയിലേക്കും മയ്യഴിയിലുടനീളവും നടത്തിയ നിരവധി സഞ്ചാരങ്ങളിൽ നിന്നാണ് കുഞ്ഞിക്കണ്ണൻ റിപ്പോർട്ടുകൾ തയ്യാറാക്കിയത്. ഒരു കൈനോട്ടക്കാരനെപ്പോലെ അൽഫോൻസച്ചൻ പ്രവചിക്കുന്നു. 'മയ്യഴിയിലെ വിധിരേഖകൾ അതിന്റെ നിരത്തുകളും ഇടവഴികളുമാണ്. മാതാവിന്റെ പള്ളിയുടെ തെക്കുഭാഗത്തുനിന്നാരംഭിച്ച് തീവ ിയാപ്പീസിൽ ചെന്നുമുട്ടുന്ന നിരത്ത് മയ്യഴിയുടെ ആയുർരേഖയത്രെ. ദുഃഖമണികളുടെ അകമ്പടിയോടെ ശവമഞ്ചങ്ങൾ വന്നെത്തുന്ന ഇരിമീസിന്റെ വശങ്ങളിലെ ഇടവഴികൾ സന്താനരേഖകളത്രെ!'[5] അൽഫോൻസച്ചന്റെ വഴികളിൽ നിന്ന് യാത്രകളിലൂടെ വായിച്ചെടുക്കുന്ന ഈ ഭൂതഭാവികൾ തന്നെയാണ് കുഞ്ഞിക്കണ്ണന് ചരിത്രം.

സമയബോധം 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' എന്ന നോവലിൽ ഘടികാര രൂപത്തിലല്ല പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പഴയ തലമുറയിൽപ്പെട്ട മയ്യഴിമക്കളുടെ സമയബോധം വെള്ളക്കാരന്റെ കുതിരക്കുളമ്പടിയും എണ്ണവിളക്കുമായിരുന്നു. "നേരം പന്ത്ര ായി. കുഞ്ചക്കൻ കത്തിച്ചുവച്ച ചിമ്മിനിവിളക്കുകൾ കരിന്തിരി കത്തി അണയാൻ തുടങ്ങി. മൂഷൻസായ്‌വിന്റെ വിരുന്നുകഴിഞ്ഞ് ഒന്തത്തൂടെ കുതിരവ ികൾ ഒന്നിനു പുറകെ മറ്റൊന്നായി നീങ്ങിപ്പോയി[6]. പല ന്യൂക്ലിയസ്സുകൾ, പലകാലങ്ങൾ, പല ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങൾ പല സ്ഥലങ്ങൾ എന്നിവകൾ കൊരുത്തിടുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയ്ക്കു സഹായകമാകുന്നത് ചിത്രസംയോജനതന്ത്രമാണ്. നോവലിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് ഭാഷയുടെ വ്യാകരണനിയമങ്ങളെ അനുസരിക്കേ ിവരുന്നു. ഉപമകളിലൂടെയും രൂപകങ്ങളിലൂടെയും മറ്റു അമൂർത്തതലസങ്കല്പങ്ങൾക്കും അനുഭൂതികൾക്കും ആവിഷ്കരണസാധ്യത സാഹിത്യത്തിൽ കൂടുതൽ ആണ്.

ലൈറ്റിംഗിന്റെ ഉപയോഗം സിനിമയുടെ മാധ്യമഗുണമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിനേറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണം ബെർഗ്മാൻചിത്രങ്ങളാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഇരുട്ടിന്റെയും ആഴങ്ങളിൽ വിവിധതലങ്ങളിലായി സ്ഥിതിചെയ്യാമെന്നത് മറ്റൊരു സവിശേഷതയാണ്. ഒരു ചലച്ചിത്രബിംബ

---

5 എം, മുകുന്ദൻ, *ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 185.

6 എം, മുകുന്ദൻ, *മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1989), പു. 76.

ത്തോടൊപ്പം ഒരു അമിതം (ലഃരലലൈ) ഉ ്. ബിംബങ്ങളായവയുടെ പ്രത്യക്ഷതക്കപ്പുറമുള്ള ഒരു അധികമാനത്തിലേക്ക്, അവയോടൊപ്പമുള്ള അവാച്യമായ ഒരു അമിതത്തിലേക്ക് തുറക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് പരിമിതികളോട് കൂടിയ ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾക്ക് അപരിചിതവും അനന്തവുമായ അർത്ഥസമൃദ്ധിയു ാകുന്നത്. ചലനബിംബവും കാണിയും തമ്മിലുള്ള ഇടപെടലിലൂടെ, ഉത്പാദനപരമായ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിലൂടെയാണ് ഉൾചലനം അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അങ്ങനെയാണ് പ്രേക്ഷകമനസ്സ് പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് പാകപ്പെടുന്നത് സമകാലികഉപഭോഗസമൂഹത്തിലെ അന്യവത്കരണത്തിന്റെ ആത്യന്തികരൂപമാണ് ദൃശ്യബിംബമെന്ന് ഫ്രെഞ്ചുചിന്തകൻ ഗൈയ്ദിബോർഡ് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു [7].

ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു.

ശബ്ദവാങ്മയത്തിന്റെ സങ്കേതം എം. മുകുന്ദന്റെ 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു' എന്ന നോവലിൽ ഇഴപാകിയിട്ടു ്. കഞ്ചാവിന്റെയും ചരസ്സിന്റെയും ഭാംഗിന്റെയും സ്വാധീനത്തിലമർന്ന് വേച്ചു നടക്കുന്ന രമേശന്റെ കാതുകളിൽ ഹരിദ്വാർക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള നിലയ്ക്കാത്ത മണിയൊച്ചകൾ കേൾക്കാം. ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദപഥത്തെപ്പോലെ നോവലിൽ ശബ്ദപഥപരീക്ഷണം നടത്തിയിരിക്കുകയാണ് നോവലിസ്റ്റ്. ഹരിദ്വാർ, രമേശന്റെ വാസ്തവബോധത്തിന്റെ നേർക്ക് വെല്ലുവിളികളുയർത്തുന്നു. അത് കാലസങ്കല്പത്തെ കുഴയ്ക്കുന്നു. ഹരിദ്വാറിൽ, തങ്ങൾ താമസിക്കുന്ന ഹോട്ടലിന്റെ മാനേജരായ അവിനാശിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് രമേശൻ നടത്തുന്ന സന്ദർശനം ഹരിദ്വാറിന്റെ പ്രകൃതിഭംഗി പകർത്താനുള്ള അവസരമാകുന്നു. ഗ്രാമത്തിൽ ഗോതമ്പുവയലുകൾക്കിടയിലെ കൊട്ടാരം പോലെയുള്ള വീടാണ് ലൊക്കേഷൻ. ശരറാന്തൽ തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കൊത്തുപണികൾ നിറഞ്ഞ മച്ചും മരത്തിൽ വാർത്തെടുത്ത കനത്ത വാതിലുകളും കമാനങ്ങളും പർദ്ദകൾ കൊ ുമൂടിയ നിരവധി മുറികളുമുള്ള ഒരു പഴയവീടും ദൃശ്യമാവുന്നു. അവിടെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ, തന്നെ പുറകോട്ട് കൊ ുപോകും പോലെ രമേശന് തോന്നി.

മഹാദേവക്ഷേത്രം സന്ദർശിച്ചശേഷം ദക്ഷപ്രജാപതിയുടെ ക്ഷേത്രത്തിൽ കടക്കുമ്പോൾ കാലത്തിലൂടെയുള്ള യാത്രയാണ് താൻ നടത്തുന്നതെന്ന തിരിച്ചറിവ് രമേശനു ാകുന്നു. ചില പദചിത്രങ്ങളിലൂടെ, ആവർത്തനങ്ങളിലൂടെ, തെരഞ്ഞെടുത്ത ചില ദൃശ്യശ്രവ്യബിംബങ്ങളുടെ സമർത്ഥമായ വിന്യാസത്തിലൂടെ നോവലിസ്റ്റ്, ഹരിദ്വാറിന് അഭൗമമായ ചാരുത സമ്മാനിക്കുന്നു. പുരോഹിതർ ആകാശത്തേക്കുയർത്തിപ്പിടിച്ച ദീപശിഖയ്ക്കു കീഴിൽ തെളിഞ്ഞുകാണുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളും ക്ഷേത്രശംഖൊലികളും ദീപങ്ങളൊഴുകി നടക്കുന്ന നദിയും നമ്മുടെ മുമ്പിൽ മാറിമാറി കടന്നുവരുന്നു. ഇരുവശങ്ങളിലും കാണുന്ന അനന്തതയിലേക്ക് നീ ുപോകുന്ന വിഗ്രഹങ്ങളുടേയും വിളക്കുകളുടേയും നിരകൾ ഛായാഗ്രഹണവിദഗ്ദ്ധതയോടെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

'പുരോഹിതൻമാർ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച ദീപശിഖകളുമായി ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വെളിയിൽ വന്നു. മുഴങ്ങുന്ന ശംഖൊലികൾ, ബ്രഹ്മകുണ്ഡത്തിൽ മണിനാദം വർഷിക്കുകയു ായി. ഈ ദീപശിഖകളിൽ

---

7 കെ, ഗോപി നാ ഥൻ, *'ബുദ്ധ ച ല നം', ഭാഷാ പോ ഷി ണി,* 10, 24 (ആഗസ്റ്റ് 2002), പു. 12.

നിന്നും ഈ മണിനാദത്തിൽ നിന്നും രമേശന് മോചനമില്ല. ഒരിക്കലും'.[8] വായനക്കാരിൽ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും സംയോജിച്ചു ാകുന്ന ഫ്രെയ്മുകൾ രൂപപ്പെടുകയാണ്. ഒരിക്കൽപ്പോലും സംഘർഷഘട്ടത്തിലെത്താത്ത മന്ദഗതിയിലുള്ള ഒരു സ്വപ്നാടനംപോലെ ഈ നോവൽ വായനക്കാരുടെ സങ്കല്പത്തിൽ നിൽക്കുന്നു. ആനുഭവികകാലത്തെ (Empirical Time) ഇടമുറിച്ചുകൊ ് മഹാകാലത്തെ (Cosmic Time) സംബന്ധിച്ച സങ്കൽപം രമേശന്റെ നിനവുകളിൽ കടുന്നുവരുന്നതോടു കൂടി അയാളുടെ മുമ്പിലുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടെ ഛായ തന്നെ മാറുന്നു. ദേവൻമാരും ദേവികളും മനുഷ്യനോടൊപ്പം തോളുരുമ്മി നടക്കുന്നു. കാണുന്ന ഓരോ ക്ഷേത്രത്തെയും ചുറ്റിപ്പറ്റിയുള്ള ഐതിഹ്യം, പൗരാണികഭൂതകാലത്തിലേക്ക് തുറന്നുപിടിച്ച ഒരു ജാലകമായിത്തീരുന്നു. ഹരിദ്വാർ, എല്ലാം മറന്നുകൊ ുള്ള ഒരു പലായനത്തിന്റെയും ഒരു പക്ഷേ, അതിലൂടെ സ്വയംനവീകരിക്കലിന്റെയും സാധ്യത അയാളുടെ മനസ്സിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ചരസ്സുപയോഗിക്കുമ്പോൾ കിട്ടുന്ന അനുഭൂതിതലങ്ങളിൽ നിന്നുകൊ ് ഹരിദ്വാറിലെ കാഴ്ചകൾ സ്വായത്തമാക്കുന്ന രമേശിന്റെ കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിൽ ലൂയിബൂനുവൽസിനിമകളുടെ ഘടനകൾ എം.മുകുന്ദനെ സഹായിച്ചിട്ടു ്. സറിയലിസം, ബുനുവൽസിനിമകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളിലും സന്ദർഭങ്ങളിലും സ്വപ്നങ്ങളിലുമാണ്. യഥാതഥമെന്ന് തോന്നാവുന്ന ഒരു പശ്ചാത്തലത്തിനകത്തെ അയഥാർഥതലങ്ങൾ ആണ് ബുനുവൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. സോ ്വാരി, ആഷിഷ്കരീബ് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ, പശ്ചാത്തലം കൂടി അയഥാർഥമായ ഒരു തലം അവതരിപ്പിക്കുന്നു ്. ബുനുവൽസിനിമകളിലെ ഭ്രമാത്മകാന്തരീക്ഷത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യസ്വരൂപം മുകന്ദൻ ഈ നോവലിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. അവിനാശിന്റെ വീട്ടിൽ, രമേശിനു ാകുന്ന കാഴ്ചകളിൽ സറിയലിസത്തിന്റെ ചിത്രീകരണവൈഭവമു ്.

8 എം. മുകുന്ദൻ, *ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുമ്പോൾ* (എസ്.പി.സി.എസ്, കോട്ടയം,1973), പു. 148.

ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ - ദൃശ്യതലവിചാരം

'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' എന്ന നോവൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദത്തിലാണ് തുടങ്ങുന്നത്. അൽഫോൻസാച്ചൻ എന്ന മായാജാലക്കാരനെ നോവലിന്റെ തുടക്കത്തിലെ എം.മുകുന്ദൻ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെന്നപോലെ മറ്റെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ആദ്യഖണ്ഡികയിൽ നിരത്തുന്നു. ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങനെ, ഈ ഫ്രെയിമിൽ കാണാം. മയ്യഴിയുടെ സ്രഷ്ടാവ് താനാണെന്ന് അൽഫോൻസാച്ചൻ അവകാശപ്പെടുന്നു. നോവലിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും വസ്തുവകകളും വൃക്ഷലതാദികളുമെല്ലാം ആദ്യദൃശ്യവൽകരണത്തിൽ വരുന്നു . കഞ്ചാവ് കഴിച്ചശേഷം മായക്കാഴ്ചകൾ കാണുന്ന അൽഫോൻസാച്ചനാണ് പിന്നീടുള്ള ദൃശ്യം. ഇതിനെ മുകുന്ദൻ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "ക്രമേണ അയാൾ ഉയർന്ന് പള്ളിഗോപുരത്തിലെ കുരിശിന് മുകളിലെത്തി. ഒരു വലിയ വാവലിനെപ്പോലെ ആകാശത്തിൽ തങ്ങിനിന്ന് അയാൾ താഴെ കാണുന്ന തന്റെ സൃഷ്ടിയായ മയ്യഴിയെ ദർശനം ചെയ്തു". ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന ഉയർന്ന കോണിലുള്ള ദൃശ്യാഖ്യാനമാണ് (High Angle Shot) കാണാനാവുന്നത്.

താഴെ ഒരുത്സവാഘോഷത്തിന്റെ തിരക്ക്. "നിരത്തുകളിൽ തോരണങ്ങളും കൊടികളും പാറുന്നു. മൈതാനം നിറയെ വെള്ളക്കുപ്പായവും ഗാന്ധിത്തൊപ്പിയും ധരിച്ച വിമോചനഭടന്മാരെ കാണാം[9]. ഈ വാചകങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രസങ്കേതമായ വിദൂരദൃശ്യം (ഘീിഴ ടവീ) ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു . ക്യാമറയുടെ സാന്നിധ്യം നോവലിന്റെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ കാണാം . ഒരു കൈകൊ ് തൊപ്പി പറന്നു പോകാതിരിക്കാനായി തലയിലമർത്തിപ്പിടിച്ച് ഒറ്റച്ചിറകുള്ള ഒരു വൻപക്ഷിയെപ്പോലെ മേഘങ്ങൾക്കിടയിൽ ക ഒരു ജ്വലിക്കുന്ന വിടവിലേക്ക് അയാൾ പറന്നു കയറി.

മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായ കുമാരൻവൈശ്യരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഭൂതാഖ്യാനത്തിലാണ് (Flashback). മഹാത്മാഗാന്ധിയെ ഓർക്കുന്ന രംഗം. ഇങ്ങനെ ഒന്നാമധ്യായത്തെ വിവിധ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്.

കഞ്ചാവുവലിച്ച് അന്തരീക്ഷത്തിലേക്കുയരുന്ന അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കാഴ്ചകൾ

കുമാരൻവൈശ്യർ, മാധവൻ, മന്ദിയമ്മ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം.

മഴവെള്ളം ഊറിക്കൂടിയ നിരത്തിൽ ടോർച്ച് മിന്നിച്ചുകൊ ് പോലീസുകാരുടെ വരവ്.

മാധവൻ എന്ന വിപ്ലവകാരി എല്ലാം അറിഞ്ഞു - ഇവിടെ വീക്ഷണകോൺതന്നെ മാറുന്നു .

"മയ്യഴിയുടെ സ്രഷ്ടാവ് പരന്നകൈകളിൽ മുഖം വച്ച് നിശ്ശബ്ദനായി ഇരുന്നു. അയാളുടെ തൊപ്പിവച്ച വലിയ തലയിലൂടെ നീതിചിന്തകൾ കടന്നുപോയി" ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ജമ്പ്കട്ട് എന്നു വിളിക്കുന്ന

9 എം.മുകുന്ദൻ, *ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ* (ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 5

ചലച്ചിത്രസങ്കേതമുപയോഗിച്ച് ജയിൽമുറിയിലെ ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് 'കട്ട്' ചെയ്യുന്നത്. വീ ്രം ക്യാമറ മന്ദിയമ്മയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക്. (പു. 8).

നിരവധി ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ നോവലിസ്റ്റ് ഈ രംഗങ്ങളിലൊരുക്കുന്നു ്. സിനിമയിലെന്നപോലെ കുമാരൻവൈശ്യർ പലതുമാലോചിച്ചുകൊ ് മൈതാനം മുറിച്ചുകടന്ന് വീട്ടിലോട്ടു നടന്നു. സായാഹ്നവെയിൽ ഒരു കൊഴുത്ത ദ്രാവകംപോലെ മയ്യഴിയിലെ മരങ്ങൾക്കും ചെടികൾക്കും, വീടുകൾക്കും ഇടയിലൂടെ ഒലിച്ചുവന്നു (പു. 8). ജാഥയുടെ ശബ്ദപഥത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനം നീളുന്നത്. ജാഥയുടെ ശബ്ദം കേട്ടുണരുന്ന അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കാഴ്ചകൾ.

തിരക്കഥയിലെന്നപോലെയുള്ള ചെറുസൂചനകൾ പിന്നീടുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ നിരവധി കാണാവുന്നതാണ്. പുലർകാലം, ആദിതിയ്യക്ഷേത്രം (പു. 10). ദൃശ്യസൂചനകൾ നിറയുന്ന വിവരണമാണ് തുടർന്നുവരുന്നത്. ചെന്തെങ്ങുകൾക്കിടയിലൂടെ പൊട്ടിച്ചിതറിയ കണ്ണാടിച്ചില്ലുപോലെ മയ്യഴിക്കടൽ കാണാം (പു. 14). എന്ന വാചകത്തോടെയാണ് മൂന്നാമധ്യായം തുടങ്ങുന്നത്. ആദ്യത്തെ ഖണ്ഡിക മുഴുവൻ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സംയോജിപ്പിച്ചു ാക്കിയ സീനുകളാണ്.

വനജയുടെ ഓർമ്മശകലങ്ങൾ ഭൂതാഖ്യാനത്തിന്റെ നിറം പകുത്തെടുക്കുന്ന ക്രമണിക (ടലൂൗലിരല) യായിമാറുന്നു. കറുത്ത ഉയരം കുറഞ്ഞ തിയ്യശരീരത്തിൽ ഇളംനിറത്തിലുള്ള കോട്ടും കാൽശരായിയും കാലുകളിൽ തിളങ്ങുന്ന ബൂട്ട്സ്. തോളുരുമ്മിനടക്കുന്ന ഭാര്യയ്ക്ക് ചെമ്പരത്തിയുടെ നിറം. മുടിക്ക് പൊന്നിന്റെ നിറം. ഇങ്ങനെപോകുന്നു ഓർമ്മയുടെ വർണന. നിറങ്ങളുടെ ഒരു സംരചന (ഇീാുീശെശീേ) ഒരു ഫ്രെയിമിലെന്നകണക്കെ നോവലിസ്റ്റ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കടൽക്കരയിൽ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ ഉയരുന്നു. അവിടെ വെളുത്ത പൂഴിയിൽ തൂവെള്ള ഗാന്ധിത്തൊപ്പികൾ കടൽക്കാക്കകളെപ്പോലെ അനങ്ങുന്നു. നിറങ്ങളുടെ ചേർച്ചയും വൈരുധ്യവും വിദഗ്ദ്ധമായി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മുകുന്ദൻ മിക്ക നോവലുകളിലും ഉപയോഗിക്കുന്നപോലെ വസ്തുക്കളുടെ സാമാന്യവത്കരണത്തിന്റേതായ ഒരു രീതി ഈ നോവലിലും പ്രത്യക്ഷമാണ്.

കറുത്തകണ്ണൻ കറുത്തിട്ടാണെങ്കിലും മകൻ വെളുത്തിട്ടാണ്.

കണ്ണനെപ്പോലെ അയാളുടെ പശുവും കറുത്തിട്ടാണ്. (പു. 17)

കാട്ടിലും നോക്കി, കടലിലും നോക്കി, മഷിയിട്ട് മാനത്തും നോക്കി എന്നിങ്ങനെ ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ പ്രകടമാണ്.

പ്രത്യക്ഷതയുടെ സൂക്ഷ്മവിവരണം തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. 'മന്ദിയമ്മ ചേരിയിൽ കയറിയിരുന്നാൽ മഴക്കാലത്ത് അടുപ്പ് കത്തിക്കുവാൻവേ ി മടലും മട്ടലും കരുതിവക്കുന്ന ചായ്പിനും പപ്പായക്കൂട്ടത്തിനും ഇടയിൽ നിരത്തിന്റെ ഒരു കഷ്ണം കാണാം'. കോലായിൽ ഇരിക്കുന്നവർക്ക് അപ്പോൾ ആളുകളെ അങ്ങ് മുക്കിൽ നടന്നു മറയുന്നതുവരെ കാണാൻ കഴിയും

(Fade out). ആടിനെപ്പോറ്റുന്ന ചാത്തു അങ്ങനെ ആ വിടവിൽ പ്രത്യക്ഷമായി (Fade in) (പുറം 21). ഇവിടെ തിരക്കഥയുടെ സങ്കേതമായ ഫേയ്ഡ് ഔട്ട്, ഫേയ്ഡ് ഇൻ എന്നിവ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്.

കുമാരൻവൈശ്യരുടെ ജാലകക്കാഴ്ചകളിൽ ക്യാമറയുടെ അദൃശ്യ സാന്നിദ്ധ്യം വായിച്ചെടുക്കാം. കുമാരൻ ജാലകത്തിനരികിൽ ചെന്നുനിന്നു. കിഴക്കേമുറ്റത്തെ പിലാവ് പുതുമഴ കുടിച്ച് പച്ചപിടിച്ചിരുന്നു. കക്കുയിയിലെ ഉയരമുള്ള ഉന്നമരത്തിൽ ചുവന്ന പൂക്കൾ വിരിഞ്ഞിരുന്നു. അകലെ പച്ചപ്പടർപ്പിനിടയിൽ ആടിനെപ്പോറ്റുന്ന ചാത്തുവിന്റെ പുരയിലെ വെള്ളവലിച്ച ചുമരുകൾ കാണാം . ഈ ഖണ്ഡികയിൽ വിദൂരദൃശ്യത്തിന്റെ (ഹീഴ വെീ) ഒരു രീതിയുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ നിറങ്ങളുടെ അതിമനോഹരമായ ഒരു ദൃശ്യവിന്യാസം കൂടി ലയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ചിത്രകലയും സിനിമയുമായുള്ള മുകുന്ദന്റെ അടുപ്പം ഈ ആഖ്യാനരീതി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതം നോവലിന്റെ അന്തർധാരയിൽ ഏറെ പങ്കുവഹിക്കുന്നു ്. കമലയുടെ കണ്ണാടയെടുത്ത് കുമാരൻ പതുക്കെ അതിന്റെ ചില്ലുകളിൽ തലോടുന്ന ദൃശ്യം വളരെ പ്രാമുഖ്യമാർന്നതാണ്. കമലയുടെ കവിളുകളുടെ തണുപ്പിന്റെ സംക്രമണമാണയാൾ പിന്നീടറിയുന്നത്. കാച്ചിയ വെളിച്ചെണ്ണ തേച്ച കമലയുടെ തലമുടി. കണ്ണട സ്വന്തം മുഖത്തു വച്ചപ്പോൾ കുമാരന് ഉ ായ കാഴ്ചകളിങ്ങനെ. "ചാത്തുവിന്റെ പുരയുടെ, നൂറുതേച്ച് വെളുപ്പിച്ച ചുമരും തളിർത്ത പിലാവും ചുവന്ന ഉന്നമരവും സാവധാനം മങ്ങിവന്നു. (ഫേയ്ഡ് ഔട്ട്). അൽഫോൻസാച്ചൻ കാണിച്ച ജാലവിദ്യയിലെന്നപോലെ അതെല്ലാം ക്രമേണ മാഞ്ഞുമറഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ അയാൾക്ക് നേരെ മുമ്പിൽ കമലയെക്കാണാം (പു. 21). ആദ്യത്തെ ദൃശ്യങ്ങൾ മങ്ങിവരികയും അതിനുമേൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുന്നതുമായ 'ഡിസ്സോൾവ്' എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതമിവിടെ പ്രയോഗവത്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരിയിൽ മയ്യഴിക്കു മുകളിലെ ഒരു വലിയ വാവലിനെപ്പോലെ ചിറകടിച്ചുപറക്കുന്ന അൽഫോൻസാച്ചൻ താഴെ നിരത്തിലൂടെ മു ു മടക്കിക്കുത്തി ഉശിരോടെ നടന്നുപോകുന്ന ആ ചെറുപ്പക്കാരനെ ക ു. ഈ ദൃശ്യത്തെ ഉയർന്ന കോണിലുള്ള (High Angle) ഒരു ക്യാമറാതന്ത്രമായി എടുക്കാം. നോവലിന്റെ പശ്ചാത്തലവർണനയിലും കഥാപാത്രവ്യാഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളിലുമെല്ലാം നോവലിസ്റ്റ്, ദൃശ്യമാധ്യമത്തിന്റെ കലാതന്ത്രങ്ങൾ സൗന്ദര്യാത്മകതയോടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അനുവാചകരിൽ മൂർത്തമായ ഒരു വായനാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യസൂചനകൾ നൽകുന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് സമാനമായാണ് നോവലിലെ വിവരണം. കടലോരത്തോളം നീ ുകിടക്കുന്ന കാട് (പു. 28), പുഴ (പു. 27) ഇങ്ങനെയുള്ള ചെറിയ പശ്ചാത്തലസൂചനകൾ മാത്രമാണ് വായനക്കാരനെ ദൃശ്യത്തിന്റെ അതിരിലേക്കും അപാരതയിലേക്കും നയിക്കുന്നത്. ഈച്ചിയിലെ തോടുകളും പള്ളൂർ വയലുകളും കുഞ്ഞിപ്പള്ളിയും കബറുകളും ജഡ്കവ ികളും. ഇരുളും വെളിച്ചവും വീണുകിടക്കുന്ന ഇടവഴികളും മൂരിവ ികളുമെല്ലാം ഒരൊറ്റ ക്രമണിക (Sequence) യിൽ തന്നെ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. കുമാരൻവൈശ്യരുടെ നീ നടത്തത്തിന്റെ പാതകൾ ക്യാമറയ്ക്ക് കൂടെപ്പോയി (ട്രാ

ക്കിംഗ് ഷോട്ടുകൾ) എടുക്കാവുന്നതാണ്. തീവ ിഷാലവും കല്ലായിഷള്ളിയും കടന്ന് റാഹത്ത് മൻസിലും കൊച്ചിൻഹൗസും കടന്ന്....... പോലീസ് സ്റ്റേഷനും പാതാറും കടന്ന്..... (പു. 30).

പകലും ഇരുൾവീണുകിടക്കുന്ന ആദിതിയ്യക്ഷേത്രത്തിൽ നിൽക്കുന്ന കുമാരന്റെ പ്രാർഥനയിൽ നോവലിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ പ്രവൃത്തികളും ദൃശ്യമായി പുനർജ്ജനിക്കുന്നു.

"കാത്തുകൊൾക"

കുമാരൻ വീ ും താണുതൊഴുതു.

തിയ്യരിൽ തിയ്യനായ ആറുപുരയിൽ കടുങ്ങനെയും രാസ്സൗന്ദര്യമുള്ള ചഷിലയെയും മകൻ രാഹുലനെയും കാത്തുകൊൾക.....

വെള്ളക്കാർ പോയി...... അനാഥനായിത്തീർന്ന വെളുത്തതിയ്യൻ കുഞ്ഞാമൻ വക്കീലിനെ കാത്തുകൊൾക..... (പു. 33)

ഇങ്ങനെ എല്ലാ കുടുംബങ്ങൾക്കും വേ ി കുമാരൻ പ്രാർഥിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെ ഈ ഒരു പ്രാർഥനാരംഗത്തിൽ മാറിമാറിക്കാണിച്ച് അവതരിഷിക്കുന്ന രീതിക്ക് ദൃശ്യങ്ങളുടെ അപൂർവമായ സഹായമു ്.

എല്ലാ അധ്യായങ്ങളിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വീക്ഷണകേന്ദ്രം മാറിക്കൊ യിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വളരെ മൂർത്തവും കാഴ്ചയുടെ പൊലിമയോടുകൂടിയുമാണ് നോവലിലെ വർണനകൾ വളരുന്നത്. കമലരാത്രികളും കമലസ്മൃതികളും നിരവധി അടരുകളുള്ള ദൃശ്യ (ടവീം) ങ്ങളുമായി വിടരുന്നു ് ഈ നോവലിൽ.

നിസ്സഹായനും നിസ്സംഗനുമായ അൽഷോൻസാച്ചന്റെ മൗനമാണ് ഈ നോവലിന്റെ സ്ഥലരാശികളിൽ നിറയുന്നത്. തന്നെക്കാൾ വലിയ ഒരു ജാലവിദ്യക്കാരൻ മുകളിൽ ആകാശത്തിലുെ ന്നും ചരൽ, ഇത്തിരി പുളിയാക്കി മാറ്റി കുട്ടികളുടെ മുമ്പിൽ തന്റെ മാനം കാക്കുവാനും കേണപേക്ഷിക്കുന്ന അൽഷോൻസാച്ചന്റെ നിശ്ശബ്ദത നോവലിന്റെ ശബ്ദപഥത്തിലെ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണ്. വിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ നീ നിര നോവലിസ്റ്റ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. "അവിടെനിന്ന് ദൂരെ ഒന്തത്ത് കഷിയാരുടെ പുര കാണാം. അകലെ ഒന്തം കയറി ആടുകൾ മറയുന്നത് ഒരു പ്രതിമ പോലെ ചാത്തു നോക്കിനിന്നു" (പു. 53). 'പാരലൽ എഡിറ്റിംഗ്' എന്ന ചിത്രസംയോജനതന്ത്രം നോവലിലെ ചില വിവരണങ്ങളിൽ കാണാം. ആടുകളെ വിറ്റു എന്നറിഞ്ഞഷോൾ ധർമ്മപാലൻ അച്ഛന് ഒരു അഭിനന്ദനസന്ദേശമയച്ചു. അടുത്ത ഖണ്ഡികയിൽ ആടിനെഷോറ്റാത്ത ചാത്തുവിന്റെ ഹൃദയവേദന മാറിയത് വെള്ളഷട്ടാളത്തിൽ നിന്ന് അവധിയിൽ വന്ന ഒരു മയ്യഴിക്കാരന്റെ വശം ധർമ്മപാലൻ അച്ഛന് ഒരു ട്രാൻസിസ്റ്റർ റേഡിയോ കൊടുത്തയച്ചഷോഴാണ് എന്നുള്ള വിവരണമു ്. "ആകാശത്തിൽ ഒരു മഴമേഘംപോലെ തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന അൽഷോൻസാച്ചൻ താഴെനോക്കിയഷോൾ കൊള്ളിൻമേൽ ഇരിക്കുന്ന ചാത്തുവിന്റെ മുമ്പിൽ ഇടവഴിയിൽ

തിയ്യൻമാർ കൂടി നിൽക്കുന്നതു ക   ു (പു. 53). ഈ വിവരണങ്ങളിൽ ഉയർന്ന ദിശയിൽ നിന്നുള്ള കാഴ്ച (High Angle shot) യുടെ സാധ്യതകൾ കാണാം.

അൽഫോൻസാച്ചന്റെ വീക്ഷണകോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുക മാത്രമല്ല, വിവരണാത്മക മായ വീക്ഷണദിശയിലേക്കുള്ളതിനെ പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നുമു ് നോവലിലെ ചില ഭാഗങ്ങൾ. ബൂട്സും അയഞ്ഞ കാൽശരായിയും ധരിച്ച് രാവിലെത്തന്നെ കടൽക്കരയിൽ മീൻ വാങ്ങുവാനെത്തിയ അൽഫോൻസാച്ചൻ ഓടങ്ങൾ കരയ്ക്കടുക്കുന്നത് കാത്തുനിൽക്കവേ തന്റെ ചുറ്റും വന്നു നിന്ന മുക്കുവക്കുട്ടികൾക്ക് ജാലവിദ്യ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന രംഗം മീസെൻസീൻ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ വ്യാഖ്യാനി ക്കുമ്പോൾ വേഷം, കാലം, സ്ഥലം, ക്രിയ, ദൃശ്യവിവരണം (വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക്) എന്നിവയെല്ലാം പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. മുകളിലേക്ക് നോക്കിയ അൽഫോൻസാച്ചൻ (താഴ്ന്നദിശ) കൊടുങ്കാറ്റിൽപ്പെട്ട ഒരു മഴക്കാറുപോലെ പാഞ്ഞുവരുന്ന പക്ഷിക്കൂട്ടത്തെ ക   ു. പിന്നീട് കടലിനെ ലക്ഷ്യ മാക്കി കുതിക്കുന്ന പക്ഷികളുടെ വിന്യാസം. പൊട്ടിനുറുങ്ങുന്ന തിരമാലകൾ, കടൽനീല, താഴേക്കു പറന്നുവന്ന് കടലിലോട്ട് കൂപ്പുകുത്തുന്ന പക്ഷികൾ ഇങ്ങനെ മനോഹരമായ ഒരു ദൃശ്യവിതാനം വിവരണ ത്തിലൊതുക്കുകയാണ് നോവലിസ്റ്റ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെന്നപോലെ വെളിച്ചത്തിന്റെ യുക്തിഭദ്രമായ ഒരു വിന്യാസം നോവലിന്റെ വിവരണ ങ്ങളിൽ തെളിയുന്നു ്. സാളയിൽ ഒരു മുട്ടവിളക്ക് കത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക്. മുട്ടവിളക്കിൽ നിന്നുള്ള ചേടി മണ്ണിന്റെ നിറമുള്ള വെളിച്ചം വാതിൽപ്പടിയിലൂടെ അകത്തുകടന്ന് ശശിയുടെ വലതുവശം ചുമരിൽ ഒരു ദീർഘചതുരമായി പതിഞ്ഞു കിടന്നു. മുട്ടവിളക്കിലെ നേർത്ത തീനാളം ചലിക്കുമ്പോൾ ചുവരിലെ ദീർഘച തുരവെളിച്ചത്തിന്റെ അതിരുകളും അതിനനുസരിച്ച് ഇളകികൊ ിരിക്കും. പാതിരാവുകഴിഞ്ഞു വിളക്ക് കരിന്തിരി കത്തിക്കുവാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ ചുവരിലെ പ്രകാശം മങ്ങി ഇരു   ു തുടങ്ങും. രാത്രിയിലുടനീളം ചുവരിൽ തെളിഞ്ഞുനിന്ന ആ ദീർഘചതുരം അതോടെ മാഞ്ഞുപോകുന്നു. അപ്പോഴേക്ക്, തുറന്നിട്ട ജാലക ത്തിലൂടെ പ്രഭാതം പ്രവേശിച്ച് ശശിയുടെ ഇടതുവശം ചുവരിൽ ജനലിന്റെ ആകൃതിയിൽ തെളിഞ്ഞുവ രുന്നു (പു. 58). ഇരുളും വെളിച്ചവും ഇടകലരുന്ന ഒരു ചെറുദൃശ്യഖണ്ഡമാണിവിടെ, ഭാഷയിലൂടെ ആവി ഷ്കൃതമാവുന്നത്. ചിത്രരചനയുടേയും സിനിമയുടേയും രീതിസങ്കല്പങ്ങളുമായി ചേർച്ചയുള്ള ഒരു ഫ്രെയിമായി ഇതിനെ കാണാവുന്നതാണ്.

അൽഫോൻസാച്ചൻ തലയിൽ ധരിക്കുന്ന തൊപ്പിയുടെ സമീപദൃശ്യക്കാഴ്ചയിൽനിന്ന്. വിവരണ ത്തിലെ ഘടകങ്ങളുടെ പൊരുത്തവും വിന്യാസവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നായാട്ടുകാർ ധരിക്കുന്നതുപോലെ യുള്ള കാക്കിനിറത്തിലുള്ള തൊപ്പിക്ക് ബലമുള്ള ഒരു തോൽവാറു ്. അലൂമിനിയത്തിന്റെ വട്ടക്കണ്ണി. വാറിന്റെ അറ്റത്തുനിന്ന് മുകളിലോട്ടുള്ള മൂന്നാമത്തെ സുഷിരത്തിൽ ആണി പ്രവേശിച്ചിരുന്നു ആദ്യം. ഇപ്പോൾ ആറാമത്തെ സുഷിരമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. തൊപ്പിയുടെ ഉൾഭാഗം നനുത്ത നീലസേറ്റിൻ കൊ ുള്ളതാണ്. എണ്ണപരന്ന് നിറപ്പകർച്ച വന്നിരിക്കുന്നു തൊപ്പിക്ക്. ഇത്രയും വിശദവും സമീപസ്ഥവു മായ ഒരു തൊപ്പിയുടെ ദൃശ്യം, നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതരീതിയെയും സ്വഭാവത്തെ യുമെല്ലാം സാധൂകരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു (പു. 64). പതിനാലാമധ്യായം അവസാനിക്കുന്നത് തൊപ്പിക ളുടെ കൂട്ടദൃശ്യത്തിൽ നിന്നാണ്. ജീവൻവച്ചിളകുന്ന തൊപ്പികൾ. പല നിറങ്ങളിലും ആകൃതികളിലുമുള്ളവ

ചുമരുകൾക്കിടയിൽ പാറിനടക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ. വാതിൽപ്പഴുതിലൂടെ വെളിയിലേക്ക് കടക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന തൊപ്പികൾ. അറ്റം കൂർത്ത മാന്ത്രികത്തൊപ്പിയും തോൽവാറുള്ള നായാട്ടുതൊപ്പിയും പിത്തളചിഹ്നം ഘടിപ്പിച്ച പട്ടാളത്തൊപ്പിയുമെല്ലാമിവിടെ തെളിഞ്ഞു കാണാം. മുറിയിലെ തലങ്ങും വിലങ്ങും പാറിനടക്കുന്ന തൊപ്പികൾ പൊങ്ങുകയും താഴുകയും തിരിച്ചറിയുകയും പരസ്പരം ഉരുമ്മുകയും ചെയ്തു. തൊപ്പികളുടെ ഒരു വർണലോകംതന്നെ അൽഫോൻസാച്ചനെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന കാഴ്ച വളരെ സിനിമാത്മകമായാണ് മുകുന്ദൻ നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. (പു. 68). ഇതേപേരിലുള്ള സിനിമയിലും സംവിധായകൻ ഈ ദൃശ്യം ഉപയോഗിച്ചു.

കുഞ്ഞിക്കണ്ണനെന്ന പത്രപ്രവർത്തകൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് പതിനഞ്ചാമത്തെ അധ്യായത്തിലാണ്. മയ്യഴിയെക്കുറിച്ച് ഫീച്ചറെഴുതാൻ വന്ന കുഞ്ഞിക്കണ്ണന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് പിന്നീട് നോവൽ വികസിതമാകുന്നത്. കുഞ്ഞിക്കണ്ണന് കുമാരൻ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന നിറംമങ്ങിയ പതാകയിൽനിന്ന് കട്ട് ചെയ്യുന്നത് മയ്യഴിയുടെ വിവിധ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളിലേക്കാണ്. കുഞ്ഞാമന്റെ നരച്ച ബംഗ്ലാവ് നീലക്കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മൗനത്തിന്റെ ഒരു കോട്ടപോലെ ഉറഞ്ഞുനിന്നു (പു. 75) എന്നെഴുതുമ്പോൾ ബിംബത്തിന്റെ സമർഥമായ ഉപയോഗം ദൃശ്യത്തെ ഉറപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. നിറങ്ങളുടെ ഔചിത്യപരമായ സമാകലനം, നോവലിന്റെ ദൃശ്യസാധ്യതകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നു ്. പെട്രോൾമാക്സിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ കുപ്പിവളകളുടെ ചുവപ്പും നീലയും പച്ചയും നിറങ്ങൾ പരസ്പരം ലയിച്ചുചേർന്നു. മഞ്ഞവളകൾ ഉരുകി മാക്സിന്റെ മഞ്ഞവെളിച്ചമായി മാറിയതുപോലെ തോന്നിച്ചു. കറുപ്പും വെളുപ്പും കുപ്പിവളകൾ ഇടകലർന്നു കിടന്നു. കല്ലുവച്ച വളകളും നക്ഷത്രച്ചില്ലുകൾ ഒട്ടിച്ചുചേർന്ന വീതി കൂടിയ വളകളും കൂട്ടത്തിൽ ഉ ായിരുന്നു (പു. 77). ചുവപ്പും കറുപ്പും ചാന്ത് നിറച്ച ചെറിയ കുപ്പികൾ, ഉത്സവച്ചന്തയിലെ പല നിറത്തിലുള്ള റിബണുകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചും വിവരിക്കുന്നു ്.

മഗ്ഗിമദാമ്മ അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കൈപിടിച്ചുകൊ ് വെളിച്ചം നിറഞ്ഞ പള്ളിയിലേക്ക് നടന്നു. അൽഫോൻസാച്ചന്റെ വീട്ടിലെത്തിയ ശശിയുടെ കാഴ്ചയിലേക്കാണ് വായനക്കാരൻ ചെന്നത്തുന്നത്. തിയ്യന്മാർ തിയ്യന്മാരുടെ ദൈവത്തെ വിളിച്ച് ആണയിടണം എന്ന പ്രസ്താവനയുടെ സമർഥനത്തിനായി പിന്നീടുള്ള ഖണ്ഡിക മാറ്റിവച്ചിരിക്കുന്നു. എൽസിയെ പിന്തുടരുന്ന ശശി അവളെ പ്രാപിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു പതിനേഴാമധ്യായം.

പേറ്റിച്ചി കുഞ്ചിരുതയുടെ മകനയച്ച ഡ്രാഫ്റ്റുമായി വരുന്ന ശിപായിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ പറയേ കാര്യങ്ങളെ ഒരു ക്രമണിക (ലൌലിരല) പോലെ അടുക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തപാൽശിപായി ഗ്ലാസ്സിലെ ബാക്കിവെള്ളവും കുടിച്ച് തന്റെ കുടയുമെടുത്ത് മയ്യഴിയിലേക്കിറങ്ങി. "ആദ്യം വഴിയിൽക്ക കാവുതീയൻ രാമനോട് ആ കഥ പറഞ്ഞു. രാമൻ വിശ്വസിച്ചില്ല. പിന്നീട് കഞ്ചാവു വിൽക്കുന്ന പെരേരയോട് ആ കഥ പറഞ്ഞു. പെരേരയും വിശ്വസിച്ചില്ല. ഒന്തത്തുവച്ചു ക ുമുട്ടിയ ആടിനെ പോറ്റാത്ത ചാത്തുവിനോട് പറഞ്ഞു. അയാളും വിശ്വസിച്ചില്ല. പാറക്കൽ നിന്നു മീൻവാങ്ങി വരുന്ന വെളുത്ത തിയ്യൻ കുഞ്ഞാമൻവക്കീലിന്റെ കുസിനിക്കാരൻ ഒതേനനോട് പറഞ്ഞു. അയാളും വിശ്വസിച്ചില്ല. പെൻഷൻ വാങ്ങാൻ പോകുന്ന ദേവുഎഴുത്തമ്മയോട് പറഞ്ഞു. അവരും വിശ്വസിച്ചില്ല. മരുന്നുപീടി

കനോക്കുവാൻ അസ്സനാർമാപ്പിളയെ ഏൽപ്പിച്ച് അരി വാങ്ങി വീട്ടിലേക്ക് പോകുന്ന കുമാരൻവൈശ്യരോട് പറഞ്ഞു. അയാൾ വിശ്വസിച്ചു. (പു. 90) ക്യാമറ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളെയും തപാൽശിപായിയുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ വിശദമാക്കുകയാണ്. ക്യാമറയുടെ അദൃശ്യമായ ഇടപെടൽ, ട്രാക്കിംഗ്ഷോട്ടിന്റെ രീതി, രംഗങ്ങളിലെ സിനിമാത്മകത എന്നിവ ഇവിടെ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

കുന്നിനുമുകളിലെ ദീപസ്തംഭത്തിൽ കയറി നോക്കിയാൽ മയ്യഴി അത്രയും കാണുവാൻ കഴിയും. ഫ്രാൻസിൽ പോകുവാൻ ഇഷ്ടപ്പെടാത്ത കുഞ്ഞാമന്റെ മക്കൾ ദീപസ്തംഭത്തിന് മുകളിലാണ് ഒളിച്ചിരിക്കുന്നത് (പു. 98). ദീപസ്തംഭത്തിൽ കയറിയുള്ള കാഴ്ച ക്യാമറയുടെ ഉയർന്ന ദിശയുടേതിന് സമാനമാണ്. ശശി ഒന്തം ഇറങ്ങിവരുമ്പോൾ മഗ്ഗിമദാമ്മയും അൽഫോൻസച്ചനും പരസ്പരം കൈകോർത്തു പിടിച്ച് പള്ളിയിലേക്ക് പോകുന്നതുക ു. (പു. 99) ഇവിടെ കുഞ്ഞിക്കണ്ണനെന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് വിവരണം. ഷോട്ടും റിവേഴ്സ്ഷോട്ടും ഒരുപോലെ ഈ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. മയ്യഴിയെ അറിയുവാനുള്ള ദീപസ്തംഭത്തിന്റെ വെളിച്ചം, അദൃശ്യമായ ഒരു ഛായാഗ്രഹണസാധ്യതയെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുംവിധം സുതാര്യമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിലെന്നപോലെ പശ്ചാത്തലവർണ്ണനയോടെയാണ് ഇരുപത്തിര ാമധ്യായം ആരംഭിക്കുന്നത്. ചൈതന്യം നിറഞ്ഞ പ്രകൃതി. വെള്ളപ്പൂവുകൾ തുറ്റിട്ടു നിൽക്കുന്ന പൂത്ത മുരിങ്ങമരം. പച്ചനിറം നീർകെട്ടിനിൽക്കുന്ന കദളിവാഴകൾ .... (പു. 101).

മൈക്കലിനെ കാണാൻ ഒരു ജാലവിദ്യ അനുഭവിക്കുന്നതുപോലെ അൽഫോൻസച്ചന്റെ വീട്ടിലേക്കുള്ള നാട്ടുകാരുടെ ഘോഷയാത്ര വളരെ ദൃശ്യാത്മകമയും സിനിമാത്മകവുമായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. "വളവിൽനിന്നു വന്ന വളവിൽക്കാരും മഞ്ചക്കൽനിന്നു വന്ന മഞ്ചൽക്കാരും മു ാക്കിൽനിന്നു വന്ന മു ാക്കൽകാരും ചൂടിക്കൊട്ടയിൽ നിന്നുവന്ന ചൂടിക്കൊട്ടക്കാരും ആനവാതുക്കൽനിന്നു വന്ന ആനവാതുക്കൽക്കാരും അവരുടെ കൂട്ടത്തിലു ായിരുന്നു (പു. 104) ഇങ്ങനെ സൂക്ഷ്മമായ വിവരണവും സാമാന്യവത്കരണവും നോവലിന്റെ പ്രത്യേകതയായി എടുത്തുപറയാവുന്നതാണ്.

കമലയുടെ കണ്ണട മുഖത്തുവെക്കുമ്പോൾ കുമാരൻ, വർത്തമാനകാലവും ഭൂതകാലവും ചേർത്തിണക്കി അവളോട് സംസാരിക്കുന്നതായാണ് നോവലിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള രീതി. ആയുർവേദത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾത്തന്നെ, കഴിഞ്ഞുപോയ സംഭവം കമലയുമായി മനസ്സുകൊ ് പങ്കുവെക്കുന്നു ് ഈ കഥാപാത്രം. 'ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡ്' എന്ന സങ്കേതവും നോവലിസ്റ്റുപയോഗിക്കുന്നു ്; വരാൻപോകുന്ന വിഷുവിനെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ. മയ്യഴിയിൽ വന്നിട്ടുള്ള മാറ്റങ്ങളോരോന്നും ഓരോ സീനുകളായി, സ്വീക്വൻസുകളായി തിരശ്ശീലയിലെന്നപോലെ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ തെളിയുന്നു. കമലയോടുള്ള അദൃശ്യമായ ഈ പങ്കുവെക്കലിൽ ആഖ്യാനത്തിന് വ്യാപ്തിയേറുന്നു.

ക്യാമറയുടെ ദിശ, ചലനം, കോൺ എന്നിവ സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ അങ്ങേയറ്റം സ്വാധീനിക്കുന്നു. ക്യാമറയിൽക്കൂടി സംഭവങ്ങളെ ദർശിക്കുന്ന രീതിയിൽ ആണ് നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിൽപ്പും നടപ്പും മുഖഭാവവും ചലനങ്ങളുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായ രീതിയിൽ ആണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അല്പനേരം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ കുമാരൻ അൽഫോൻസച്ചൻ തിരികെ വരുന്നതു ക ു. സാവധാനം നടന്നുവന്ന് വീട്ടിനുമുമ്പിൽ നിരത്തിൽ നിന്നുകൊ ് അയാൾ പറഞ്ഞു (പു.

136). ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനവും ദിശയുടെ ചലനവും സിനിമയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നതുപോലെ അദൃശ്യമായ ഒരു ക്യാമറയുടെ സാധ്യതയിവിടെ നിരാകരിക്കാനാവില്ല.

ഭ്രമാത്മകമായ രംഗവിവരണങ്ങളും നോവലിൽ ഇടകലർത്തിയിട്ടു . തണുത്ത സിമന്റു ബെഞ്ചിൽ ചാരിക്കിടന്ന് അൽഫോൻസച്ചൻ ആകാശത്തിലേക്ക് നോക്കി. "മിന്നുന്ന നക്ഷത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ അയഞ്ഞ നീളൻകളസവും വലിയ കീശകളുള്ള ഷർട്ടും തൊപ്പിയും ധരിച്ച ഒരു തടിച്ചുവീർത്ത ചട്ടക്കാൽ പാറിക്കളിക്കുന്നത് അയാൾ ക ു. ആ വണ്ണമുള്ള ചട്ടക്കാൽ താൻ തന്നെയാണെന്ന് അയാൾക്ക് മനസ്സിലായി. ആകാശത്തിലെ അൽഫോൻസച്ചൻ മഴക്കാറുകൾക്കിടയിൽ നിന്ന് ഒരു നക്ഷത്രത്തെ കൈനീട്ടിപ്പിടിച്ച് ഭൂമിയിലെ അൽഫോൻസച്ചന് എറിഞ്ഞുകൊടുത്തു (പു. 145).

ഗെയ്റ്റിനപ്പുറം വെളിച്ചത്തിൽ കുമാരൻവൈശ്യരും അൽഫോൻസച്ചനും നടന്നുപോകുന്നത് മഗ്ഗിമദാമ്മ ക ു. കുമാരൻവൈശ്യരോട് കയർത്തു സംസാരിച്ചതിൽ അവർ ദുഃഖിതയായിരുന്നു. വൈശ്യരുടെ വിങ്ങുന്ന മനസ്സിനെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "വണ്ണാത്തിക്കുളം കരകവിഞ്ഞ് ഇടവഴിയിലേക്ക് പരന്നു. ചേടിമണ്ണും ചെളിയും കലങ്ങിച്ചേർന്ന വെള്ളത്തിൽ ആമ്പൽച്ചെടികൾ ചീഞ്ഞുതുടങ്ങി. പുഴപോലെ വെള്ളം ഒഴുകുന്ന ഇടവഴിയിലും മഴവീണു. ഇടിമിന്നൽ. ജനലും വാതിലും കൊട്ടിയടച്ചു കിടന്നു. മനസ്സിന് ആശ്വാസം കൈവന്നപോലെ വീണ മഴയ്ക്ക്ശേഷം മുറ്റത്തുതളം കെട്ടിയ വെള്ളത്തിൽ വെയിൽ തെളിഞ്ഞു. മുരിക്കുമരം തീപിടിച്ചതുപോലെ പൂത്തു. കാർമേഘങ്ങൾ നീങ്ങി ആകാശം തെളിഞ്ഞു (പു. 150). മനസ്സിന്റെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ പ്രകൃതിഭാവങ്ങളുമായി ഇടകലർത്തിയും ഇണക്കിച്ചേർത്തും ദൃശ്യവത്കരിക്കുകയാണിവിടെ.

അധികാരത്തിന്റെ അടയാളമായി പരിഗണിക്കുന്ന തോക്കിന്റെ ഉടമയാണ് കുഞ്ഞാമൻ എന്ന കഥാപാത്രം. കാൽനൂറ്റാ ിലേറെക്കാലം ഒരേ സ്ഥലത്ത് ഒരേ രീതിയിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്ന ആ തോക്കിന്റെ രൂപം ഒരു എക്സ്റേചിത്രംപോലെ ചുമരിൽ പതിഞ്ഞുകിടന്നു. ചുമരിൽ പതിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന കുഞ്ഞാമന്റെ തോക്കിന്റെ ചിത്രം അയാളുടെ ഭൂതകാലഓർമ്മയായി നോവലിൽ തങ്ങി നിൽക്കുന്നു. ഒരു സിനിമാറ്റിക് ദൃശ്യം പോലെ. "മാധവൻ ആ ബംഗ്ലാവ് വാങ്ങിയശേഷം അതിന്റെ മുഷിഞ്ഞ ചുവരുകൾ വെള്ളവലിക്കപ്പെട്ടു. അപ്പോൾ കുഞ്ഞാമന്റെ തോക്ക് അപ്രത്യക്ഷമായതുപോലെ ചുമരിൽനിന്നു അതിന്റെ അടയാളവും അപ്രത്യക്ഷമായി. എന്നാൽ ഏതാനും നാളുകൾ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഒരു കിഴവന്റെ ബാല്യസ്മരണകൾപോലെ ചുവരിന്റെ വെളുപ്പിൽ തോക്കിന്റെ ബാരലിന്റെ അറ്റം തെളിഞ്ഞുവന്നു. ക്രമേണ മരച്ചട്ടയുടെ ആകൃതിയും അവിടെ തെളിഞ്ഞുവന്നു. പിന്നീട് ബാരലിന്റെയും മരച്ചട്ടയുടേയും ആകൃതികൾ പരസ്പരം യോജിച്ച് ഒരു തോക്കിന്റെ രൂപം കൊ ു (പു. 156). തിരശ്ശീലയിലെന്നപോലെ കാണാവുന്ന വിവരണമാണിവിടെയുള്ളത്.

ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളുടെ മനോഹാരിത മുകുന്ദൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് മുമ്പിൽ വരച്ചിട്ട ചിത്രംപോലെയോ നിശ്ചലഛായാചിത്രംപോലെയോ ആയിരിക്കും. "മുമ്പിൽ വളഞ്ഞൊഴുകുന്ന പുഴ. അകലെ പുഴയ്ക്കക്കരെ ആകാശച്ചെരുവിൽ വരച്ചിട്ട മലകളുടെ ജലച്ഛായാചിത്രങ്ങൾ" (പു. 158). പെയിന്റിംഗിലേക്കും

സിനിമയിലേക്കുള്ള വഴികളും കഥയിലേക്കുള്ള മാർഗവും ഒന്നാണ് എന്ന് മുകുന്ദൻ എഴുതിയിട്ടു ".[10] ചല നാത്മകമായ ദൃശ്യരൂപസങ്കലനത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന് സാങ്കൽപികകാലവും സ്ഥലവും സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ പരമാവധിസാധ്യത ഉപയോഗിക്കുന്നതിലൂടെ ചലച്ചിത്രം വൈകാരികാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. "ഭാഷാപരമായ ആഖ്യാനകങ്ങളാണ് സാഹിത്യരൂപങ്ങൾക്ക് അതിന്റേതായ സവിശേഷത നൽകുന്നത്. ആഖ്യാനഘടനയെന്നത് സാഹിത്യത്തിൽ ഇതിവൃത്തമാണ്."[11]

ലോകത്തെ അൽഫോൻസച്ചൻ ആദ്യമായി ദർശിച്ചതുതന്നെ കഞ്ചാവുപുകയുടെ സുതാര്യമായ മറയിലൂടെയാണ്. അയാളുടെ പ്രാചീനങ്ങളായ ഓർമ്മകൾ അത്രയും കഞ്ചാവുപുകയിൽ തുടങ്ങുന്നു. കഞ്ചാവു പുകയുടെ വെള്ളിത്തിരയിൽ തന്റെ മമ്മയുടെയും പപ്പയുടേയും മുഖങ്ങൾ അയാൾക്കു കാണുവാൻ കഴിയും. ആ പുകസ്ക്രീനിൽ മയ്യഴിയെ അതിന്റെ എല്ലാ നിഗൂഢതകളോടും കൂടി അയാൾ ദർശിക്കുന്നു. ആ പുകയിൽ നോക്കുമ്പോൾ ഗതകാലങ്ങൾ (ഭൂതാഖ്യാനം) മാത്രമല്ല, ഭാവികാലങ്ങളും (flash forward) ചിലപ്പോൾ അയാൾക്കു കാണുവാൻ കഴിയും. അങ്ങനെയാണ് അയാൾ, ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന ആടിനെ പോറ്റാത്ത ചാത്തുവിന്റെ മരണരംഗങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി കഞ്ചാവുപുകയിൽ പ്രതിഫലിച്ചുകത്. (പു. 163). ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൊ ുവരാൻ കഴിയുന്ന കാലങ്ങളെല്ലാം നോവലിന്റെ ഈ ഖണ്ഡികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. ഇതേപേരിലുള്ള സിനിമയിലും സംവിധായകൻ ഈ ദൃശ്യം ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. വെള്ളിത്തിരയും സ്ക്രീനും ഗതകാലവും, ഭാവികാലവുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രവുമായി സവിശേഷബന്ധം പുലർത്തുന്നവയാണ്. കലാപരമായ സംവേദനത്തിന് സുഘടിതമായ ഒരു സമഗ്രഭാവം വേണം. വാക്കുകളും വാചകങ്ങളും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുകൊ ് പദാർത്ഥങ്ങൾക്കും വാക്യാർത്ഥങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തുള്ള ഒരു ഏകീഭാവം കൈക്കൊള്ളുമ്പോഴാണ് നോവലിന് സമഗ്രതയു ാവുക. "എന്നാൽ ക്യാമറയുടെ കോണുകളിലും സങ്കലനത്തിനും ഇടപെടൽ നടത്തി ഓരോ ഷോട്ടുകളേയും സംയോജിപ്പിക്കുന്നത് കൂടുതൽ സാധ്യതകൾ നൽകുന്നു. അത്തരത്തിലുള്ള അന്വേഷണമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ സവിശേഷാർത്ഥവും ആവിഷ്കരണത്വരയും കലാപരതയും പൂർണ്ണമാകുന്നത്".[12] ചാത്തു മരിച്ച വിവരമറിഞ്ഞ് കപ്പിയാർ ആടുകളെ ചാത്തുവിന്റെ മാളികയിലേക്ക് തെളിച്ചു. വെള്ളയാടുകളും ചാരനിറമാർന്ന ആടുകളും കറുത്ത വാലും ചെവികളുമുള്ള ആടുകളും കറുത്ത പുള്ളികളുള്ള ആടുകളും ആടുകളുടെ ആദിതീർത്ഥക്ഷേത്രമായ ചാത്തുവിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് നടന്നു. അവിടെ എത്താറായപ്പോൾ ആ മൃഗങ്ങൾക്ക് താളപ്പിഴ സംഭവിച്ചു. സുഘടിതമായി നീങ്ങിക്കൊ ിരുന്ന ആടുകൾ ചിതറിത്തുടങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണ് പിന്നീട്. ചിതറിത്തുടങ്ങിയ ആട്ടിൻകൂട്ടത്തെ കപ്പിയാർ വീ ും ഒന്നിച്ചു നിർത്തി. അവ അനുസരണയോടെ ആടിനെപ്പോറ്റുകയും പോറ്റാതിരിക്കുകയും ചെയ്ത ചാത്തുവിന് അർപ്പിക്കാൻ കൊ ുവന്ന ഒരു വലിയ പുഷ്പചക്രംപോലെ അയാളുടെ വീടിനുമുന്നിൽ ഒന്നിച്ചുചേർന്നുനിന്നു (പു. 164). ഉയർന്ന ദിശയിലുള്ള ക്യാമറയുടെ കണ്ണുകൾ ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യവുമായി സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്ന വിവരണമിവിടെ കാണാം. ചലച്ചിത്രഇമേജുകളെയും അതുപയോഗിപ്പിക്കുന്ന

---

8 എം, മുകുന്ദൻ. *'കാഴ്ചപ്പാട്', മലയാള മനോരമ ദിനപ്പത്രം* (ഡിസംബർ 24, 2003).

9 Martin Wallace, *Recent Theories of Narrative* (Macmillan, London, 1986). p. 81.

11 Rudolph Arheim, *Film as Art* (University of California Press, Berkeley and Los Angels, 1957), p.8.

പരമ്പരാഗതരീതികളെയും സ്വേച്ഛാചാരിയായ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രക്രിയകളായി ക ു ക്രിസ്ത്യൻമെറ്റ്സ്. കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും പ്രതിനിധീകരണത്തിന് മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ക്രമനിബദ്ധമായ ചില സങ്കേതങ്ങൾ വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു െ ന്ന് മെറ്റ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[13]

ചാത്തുവിന്റെ ശവഘോഷയാത്ര. നാട്ടുകാരും ആടുകളും ഒരു ഘോഷയാത്രയായി നീങ്ങി. താൻ ഊതിവിടുന്ന കഞ്ചാവുപുകയുടെ വെള്ളിത്തിരയിൽ ആ ഘോഷയാത്ര പ്രതിഫലിക്കുന്നത് അൽഫോൻസച്ചൻ നോക്കിക്ക ു. ഒരു സിനിമ കാണുന്നതുപോലെയായിരുന്നു അത്. ചിലപ്പോൾ ഒരു ലോങ്ഷോട്ടിൽ എന്ന വണ്ണം ദൂരെ അവർ ഒന്തം കയറി നീങ്ങി. ചിലപ്പോൾ ചാത്തുവിന്റെ ശവക്കട്ടിൽ ഒരു ക്ലോസപ്പിൽ നേരെ മുമ്പിൽ ക ു. ആ ഘോഷയാത്രയ്ക്കിടയിൽ തലയിൽ കറുത്തതൊപ്പി വെച്ച് ഒരു വയസ്സൻ രാക്ഷസനെപ്പോലെ നടന്നുപോകുന്ന തന്നെയും അയാൾ ക ു (പു. 165). വ്യത്യസ്ത ക്യാമറാക്കോണിൽ നിന്ന് ഒരേ സംഭവത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതിലൂടെ രംഗവിതാനത്തിന്റെ ഉത്തുംഗത യഥാതഥമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അപ്രതീക്ഷിതമായ രംഗസാധ്യതകൾ നൽകുന്നതാണ് ഈ ചലച്ചിത്രപ്രക്രിയകൾ. എഡിറ്റിംഗിന്റെ പ്രത്യേകതകളിൽ നിന്നു ചലച്ചിത്രാത്മകമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്ന രീതി, നോവലിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടു ്. ഒരു നിമിഷത്തിനുള്ളിലെ അനേകം നിമിഷങ്ങൾ ഇടവാചകങ്ങളിലൂടെ സൂചിപ്പിച്ച് ഏകകാലത്തിൽ നടന്ന സംഭവങ്ങളെ ഒരേ സമയം വായിച്ചെടുക്കുന്ന കലാതന്ത്രവും നോവലിൽ പരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. ഒരേ സമയത്ത് ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളും നിശ്ശബ്ദമായ ആത്മഭാഷണവുമിവിടെ സവിശേഷ രീതിയിൽ ഒരുമിക്കുന്നു. "വേലിയേറ്റത്തിൽ നിറഞ്ഞ പുഴ കരയിൽ വന്നുമുട്ടുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാം. അകലെ പാലത്തിനുമുകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന തീവ ിയുടെ വെളിച്ചം താഴെ വെള്ളത്തിൽ നീങ്ങിപ്പോകുന്നതുകാണാം" (പു. 179). ശബ്ദവും ദൃശ്യവും ഒരുമിക്കുന്ന രീതി ഇവിടെ സമന്വയിപ്പിക്കുന്നു ്. ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ശബ്ദത്തിന്റെ സന്നിവേശം (ഓവർടോണൽമൊ ാഷ്) കാണിക്കുന്ന ഒരു ഫ്രെയിമാണിവിടെ രൂപപ്പെടുന്നത്.

നിഴലും വെളിച്ചവും കൂടിക്കലരുന്ന ഛായാഗ്രഹണദൃശ്യമാതൃകകൾ നോവലിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാവുന്നതാണ്. മാധവൻ, കണ്ണാടിജനലിനരികിൽ ചെന്നുനിന്ന് പുറത്തേക്ക് നോക്കി. ചാന്തുപോലുള്ള ഇരുട്ട് മയ്യഴിയിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വൈകുന്നേരം കുട്ടികൾ പന്തുകളിക്കുന്ന മൈതാനത്തിനപ്പുറം മുനിസിപ്പൽവിളക്ക് മുനിഞ്ഞുകത്തുന്നു. ഇലക്ട്രിക്‌വിളക്കാണെങ്കിലും ഒരു ചിമ്മിണിവിളക്കിന്റെ പ്രകാശമേ അതിനുള്ളു. മഴവെള്ളത്തിൽ കുഴഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഇരുട്ടിൽ നീങ്ങുന്ന നിഴലുകൾ വിളക്കിനു ചുവട്ടിൽ എത്തുമ്പോൾ തെളിഞ്ഞു മയ്യഴിക്കാരാവുന്നു (പു. 232).

കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരിയിൽ മുകളിലേക്കുയർന്ന് താഴെയുള്ള കാഴ്ചകളനുഭവിക്കുന്ന അൽഫോൻസച്ചന്റെ പ്രയാണം വളരെയധികം ദൃശ്യപരതയോടും സിനിമാറ്റിക്കുമായാണ് മുകുന്ദൻ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നോവലിലുടനീളം ഇത്തരം ദൃശ്യവിതാനമൊരുക്കിയിട്ടു ്. പള്ളിഗോപുരത്തിൽ നിന്ന് വളരെ ഉയരത്തിൽ കടൽക്കാറ്റിൽ തണുക്കുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിൽ തങ്ങിനിന്ന് അയാൾ മയ്യഴിയിൽ തന്റെ മകൻ മൈക്കലിനെ തിരക്കുന്ന ദൃശ്യമു ്. കുഞ്ഞുമേഘങ്ങൾ അയാളെ വളഞ്ഞുനിന്നു. മഞ്ചക്കലെ ഇടവ

---

13 Christian Metz, *Film Language, A Semiotics of Cinema, Translated, Michael Taylor* (Oxford University Press, New York, 1968), p.61.

ഴിയിലും പള്ളിയുടെ മുമ്പിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന നിരത്തിലും അയാളുടെ കണ്ണുകൾ മകനെ തിരഞ്ഞു. ഇടവഴികളിൽക്ക ചുവന്നബിന്ദു, ഉസ്മാൻ ഹാജിയുടെ തുർക്കിത്തൊപ്പിയാണ് എന്നയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നു ്. പുള്ളികൾ കപ്പിയാരുടെ ആടുകൾ ആയിരുന്നു (പു. 200). ചുവന്നബിന്ദുവും, കറുത്തതും വെളുത്തതുമായ പുള്ളികളും നിറങ്ങളുടെ പാരസ്പര്യതയും സംരചനയുടെ ലോകത്തെയും കാണിച്ചുതരുന്നു.

കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമായിക്കാണാൻ അയാൾ താഴോട്ട് പറന്നിറങ്ങുന്നു. നിരത്തുകൾക്ക് വിസ്തീർണംവക്കുകയും പള്ളിയും എടുപ്പുകളും വലുതാകുകയും ചെയ്തു. ക്രെയിൻഷോട്ടിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള ഒരു ദൃശ്യസങ്കല്പമാണിവിടെ വാക്കുകളുടെ സിന്റാക്സിലൂടെ നോവലിസ്റ്റ് വരച്ചുകാട്ടുന്നത്.

ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമ

അബോധതലത്തിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിനാണ് ബുനുവൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിലെ സാമൂഹ്യക്രമത്തെ പൊളിക്കാനും ജീവിതത്തെത്തന്നെ മാറ്റിനിർണയിക്കാനും ബുനുവൽ തന്റെ സിനിമയെ ഉപയോഗിച്ചു. ബോധമനസ്സിൽ നിന്ന് ഉപബോധമനസ്സിലേക്കുള്ള ചലനമാണ് അതിയാഥാർഥ്യം (Surrealism) എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. "അൻഷീൻ അൻഡാലുവിൽ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ കണ്ണ്, ബ്ലേഡ് ഉപയോഗിച്ച് കീറി മുറിക്കുന്നത്, പിയാനോയുടെ മുകളിൽ കുതിരയുടെ മൃതശരീരം, ഒരു മനുഷ്യന്റെ കൈ ഉറുമ്പുകളൊത്ത് ഇഴയുക എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സറിയലിസ്റ്റിക്ദൃശ്യങ്ങൾ ബുനുവൽസിനിമകളിലു ്. മൊ ാഷിലും ദൃശ്യത്തിലും ശബ്ദത്തിലുമുടലെടുക്കുന്ന പരിചരണം സിനിമയ്ക്ക് സ്വപ്നാത്മകസ്വഭാവം നൽകുന്നു. സിനിമ, ബുനുവലിന് സ്വപ്നംപോലെയായിരുന്നു. സിനിമയിലെ പല ഘടകങ്ങളും വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങളാണ്. പൊരുത്തമില്ലാത്ത ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണിവിടെ ദൃശ്യവിഭ്രാന്തിയു ാക്കുന്നത്.

യാഥാർഥ്യത്തിന് ബഹുതലങ്ങൾ ഉ ന്നും അതിൽ പലതും സയുക്തികവും ബുദ്ധിപരവുമായ വിലയിരുത്തലുകൾക്ക് വഴങ്ങുന്നതല്ലെന്നും ബുനുവലിന്റെ സിനിമ പ്രേക്ഷകരെ അറിയിക്കുന്നു. ഭ്രമാത്മകതയിലേക്കും യുക്ത്യതീതമായ മാനസികവ്യാപാരങ്ങളിലേക്കും കടന്നുകയറി ബുനുവൽസിനിമ കാഴ്ചയുടെ സാധാരണതകളെ തകർക്കുന്നു. 'ദി ഫാന്റം ഓഫ് ലിബർട്ടി' യിൽ സർവ്വജ്ഞാനാഖ്യാനം, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, ഐതിഹ്യം, സ്വപ്നം തുടങ്ങിയ കഥാഖ്യാനരീതികളെ സംയോജിപ്പിച്ചു. യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ അജ്ഞാതമേഖലകളിലേക്ക് സിനിമാഖ്യാനത്തെ എത്തിക്കാനാണ് ബുനുവൽ ശ്രമിച്ചത്. ലോകത്തിന്റെ ക്രമങ്ങളെ വിഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന കറുത്ത ചിരി സാധ്യമാക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ബുനുവലിന്റെ ദൃശ്യരാഷ്ട്രീയം സംസാരിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയെ വികലപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു മേഖലയു ാക്കുകയും കഥാപാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള ചിത്രീകരണം നടത്തുകയും ചെയ്തു. സറിയലിസ്റ്റ്വിഭ്രമാത്മകതയും അതേസമയം ജീവിതത്തിന്റെ കയ്പേറിയ പ്രശ്നങ്ങളും പ്രകൃതിയെ വേറൊരുരീതിയിൽ ദർശിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

'വിറിഡിയാന'യിൽ വിചിത്രവും സ്വപ്നസമൃദ്ധവുമായ രംഗങ്ങളുടെ നീ പരമ്പരകൾത്തന്നെ കാണാം. യാഥാർഥ്യം ബഹുമുഖമാണ്. നൂറുപേർക്ക് ഒരേ യാഥാർഥ്യം നൂറു തരത്തിലാണ്. യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ഒരു സമ്പൂർണ്ണ വീക്ഷണത്തിനാണ് ബുനുവൽ ശ്രമിച്ചത്. "വെളിപ്പെടുന്ന കാഴ്ചയെന്നത്

യുക്തിചിന്തക്ക് സ്വാംശീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നതിലപ്പുറവും എന്നാൽ നിരാകരിക്കാൻ കഴിയാത്തതുമാണെങ്കിൽ, കാഴ്ച, ബോധതലത്തെ വിടുകയും ശുദ്ധറിയലിസത്തിന്റെ ഉദാത്തമായ തലത്തിൽ നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് മൈക്കേൽ ഗൗൾഡ് തന്റെ 'സറിയലിസവും സിനിമയും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു "[14]. 'ഡിസ്ക്രിറ്റ് ചാം ഓഫ് ബുർഷ്വ' എന്ന ബുനുവലിന്റെ സിനിമയിൽ ഒരു ഫ്രെഞ്ച്ലഫ്റ്റനന്റ്സുന്ദരിയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ പ്രതിമയെ തലോടുകയും വേറൊരു പ്രതിമയെടുത്തു അതിന്റെ തലയിൽ അടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു . ബൂർഷ്വാദമ്പതികൾ മേശക്കരുകിൽവച്ച് മലവിസർജ്ജനത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുകയും അതേസമയം ഭക്ഷണത്തെ മാന്യതയില്ലാത്ത ഒരു വിഷയമായി കണക്കാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ഫാന്റം ഓഫ് ലിബർട്ടി'യിൽ മകൾ മുമ്പിലിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവൾ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി എന്ന് രക്ഷിതാക്കൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പോലീസ്, അവളോട് നീയെങ്ങനെ അപ്രത്യക്ഷയായി എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം മനസ്സിന്റെ വിഭ്രാത്മകസങ്കല്പവും സറിയലിസ്റ്റിക്ദർശനങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു .

ലൂയിബുനുവലിന്റെ 'ദി യംഗ് ആന്റ് ദി ഡാംഡ്' എന്ന സിനിമയിലെ പെഡ്രോ പൊതുവേ ഭീരുവും കരുത്ത് കുറഞ്ഞവനുമാണ്. അവന്റെ അമ്മയാണെങ്കിൽ യുവത്വം പിന്നിട്ടിട്ടില്ലാത്ത സുന്ദരിയായ വിധവയാണ്. പകൽ മുഴുവനും മോഷണകൃത്യങ്ങളുമായി ചുറ്റിയലഞ്ഞശേഷം ഒരു രാത്രി വീട്ടിൽ കടന്നുചെല്ലുന്ന പെഡ്രോവിനോട് അവന്റെ അമ്മ അന്ന് അത്താഴം കഴിച്ചിട്ടില്ലെന്നു പറയുന്നു. പിന്നീട് അമ്മ കിടന്നുറങ്ങുന്ന അതേ അഴുക്കു പിടിച്ച മുറിയിൽ അസ്വസ്ഥനായി മയങ്ങുന്ന പെഡ്രോവിന് വിചിത്രമായ സ്വപ്നദർശനമു ാകുന്നു. സ്വപ്നത്തിൽ അവന്റെ അമ്മ കിടക്കയിൽ നിന്നെണീറ്റ് ഒരു മാലാഖയുടെ മടിയിൽ ഒഴുകി അവന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു . പെട്ടെന്ന് ആ സ്ത്രീ ചോരത്തുള്ളികൾ എറ്റി നിൽക്കുന്ന ഒരു വലിയ കഷ്ണം ഇറച്ചി അവന്റെ നേരെ നീട്ടുന്നു. ഭീതി നിറഞ്ഞ നിലവിളിയോടെ അവൻ ഉറക്കത്തിൽ നിന്നുണരുന്നു. അമ്മ വച്ചു നീട്ടുന്ന ഇറച്ചിക്കഷ്ണം പെഡ്രോവിൽ അവൻ സാക്ഷിയായ ഒരു കൊലപാതകത്തിന്റെ ഓർമ്മകളുണർത്തുന്നു. സറിയലിസത്തിന്റെ ധാരകൾ ചേർന്ന ദൃശ്യമാണിത്

കഞ്ചാവുപുകയുടെ വെള്ളിത്തിര

'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികളി'ലെ അൽഫോൻസാച്ചൻ സറിയലിസത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. കഞ്ചാവുപുകയുള്ളിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ മയ്യഴിയുടെ സ്രഷ്ടാവ് താനാണെന്നയാൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. കാലുകൾ നിലത്തുറക്കാതെയുള്ള കാണാക്കാഴ്ചകളിലാണ് ഈ കഥാപാത്രം ജീവിക്കുന്നത്. ആകാശമാണ് അൽഫോൻസാച്ചന്റെ ലോകം. പള്ളിഗോപുരത്തിന്റെ കുരിശിന് മുകളിലെത്തി ഒരു വലിയ വാവലിനെപ്പോലെ ആകാശത്തിൽ തങ്ങിനിന്നാണ് അയാൾ മയ്യഴിയെ ദർശനം ചെയ്യുന്നത്.

ഒറ്റച്ചിറകുള്ള മേഘങ്ങൾക്കിടയിൽക്ക വിടവിലേക്ക് അയാൾ പടർന്നു കയറി. ആകാശത്തെയും ഭൂമിയെയും വേർതിരിക്കുന്ന അതിരുകൾ മാഞ്ഞുപോയി. സ്വപ്നത്തിൽ അയാൾ വീർത്തമേഘങ്ങൾക്കിടയിൽക്കിടന്നു താഴെ തന്റെ രാജ്യത്തെയും പ്രജകളെയും നോക്കിക്ക ു.

---

[14] Michael Gould, *Surrealism & Cinema, Quoted from the Surrealistic Cinema of Luis Banuel by Bryan*. M. Paciak, www.google.com.

"കഞ്ചാവുപുകയുടെ വെള്ളിത്തിരയിൽ തന്റെ മമ്മയുടേയും പപ്പയുടേയും മുഖങ്ങൾ അയാൾക്ക് കാണാൻ കഴിയും. ആ പുക സ്ക്രീനിൽ മയ്യഴിയെ എല്ലാ നിഗൂഢതകളോടും കൂടി അയാൾ ദർശിക്കുന്നു". ക്രമബദ്ധമായ ലോകത്തെ തല കീഴാക്കി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ബുനുവലിന്റെ സിനിമാസങ്കല്പം നോവലിസ്റ്റിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു ിവിടെ. ബീഡിപ്പുകയെടുത്തപ്പോൾ അൽഫോൻസാച്ചന്റെ തൊപ്പികൾ ജീവൻവെച്ചതുപോലെ അനങ്ങാൻ തുടങ്ങി. അവ ചുവരുകൾക്കിടയിൽ പാറിനടന്നു. ഒരു വലിയ കൂട്ടിൽ ബന്ധനസ്ഥരായ പക്ഷിക്കൂട്ടത്തെപ്പോലെ ആ തൊപ്പികൾ മുറിയിൽ തലങ്ങും വിലങ്ങും പാറിനടന്നു (പു. 68).

വിജനമായ ആകാശത്തിൽ അൽഫോൻസച്ചൻ പൊങ്ങിയും താണും കളിച്ചു. കാഴ്ചയുടെ വിഭ്രമങ്ങൾ ക്യാമറയുടെ കണ്ണിലൂടെയെന്നപോലെ പ്രേക്ഷകർ/വായനക്കാർ സ്വീകരിക്കുന്നു. താണുവരുമ്പോൾ മയ്യഴിപ്പള്ളിയുടെ ഗോപുരത്തിന് ഉയരം വെക്കുകയും അതിനുമുകളിലെ കുരിശിന് മൂർച്ചയേറുകയും ചെയ്യും. പൊങ്ങി ഉയരുമ്പോൾ തെങ്ങുകൾ കുറുതായി വരും. കലങ്ങിയ മഴവെള്ളം ഒഴുകുന്ന തോടുകൾ രക്തനാഡികൾപോലെയു ായിരുന്നു. നീലനാടയെ പുഴയായും തടിച്ച ചരട് നിരത്തായും നിറംമങ്ങിയ നൂൽ ഇടവഴിയായുമൊക്കെയാണ് അൽഫോൻസച്ചൻ മനസ്സിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നത് (പു. 57). തണുത്ത സിമന്റുബെഞ്ചിൽ ചാരിക്കിടന്ന് ആകാശത്തിലേക്ക് നോക്കിക്കിടക്കുന്ന അൽഫോൻസച്ചന്റെ കാഴ്ചകൾക്കു മു ് യാഥാർഥ്യലോകത്തിനപ്പുറത്തുള്ള സങ്കല്പസഞ്ചാരം. "മിന്നുന്ന നക്ഷത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ അയഞ്ഞ നീളൻകളസവും വലിയ കീശയുള്ള ഷർട്ടും തൊപ്പിയും ധരിച്ച ഒരു തടിച്ചുതീർത്ത ചട്ടക്കാൽ പാറിക്കളിക്കുന്നതയാൾ ക ു. ആകാശത്തിലെ അൽഫോൻസച്ചൻ മഴക്കാറുകൾക്കിടയിൽനിന്ന് ഒരു നക്ഷത്രത്തെ കൈനീട്ടിപ്പിടിച്ച് ഭൂമിയിലെ അൽഫോൻസച്ചന് എറിഞ്ഞു കൊടുത്തു (പു. 145). നോവലെഴുത്തുകാരൻ സറിയലിസത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന് സമ്മാനിക്കുകയാണിവിടെ. കഥാപാത്രം വ്യക്തിത്വത്തെ അബോധതലത്തിൽ പുനർനിർവചിച്ചിരിക്കുകയാണിവിടെ. സ്വപ്നങ്ങളെ സ്വാഭാവികമായ അനുകരണംപോലെയും എഡിറ്റുചെയ്യപ്പെട്ട സ്വപ്നങ്ങളുടെ പോലെ (Edited dreams) യുമായിരുന്നു ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമകൾ. ബുനുവൽസിനിമയുടെ ഈ രീതി മുകുന്ദൻ ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികളിൽ പരീക്ഷിച്ചു.

കുമാരൻ, കമലയെ കിനാവിൽ കാണുന്നതും അൽഫോൻസാച്ചൻ കാണിച്ച ജാലവിദ്യയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ്. കുമാരന്റെ കാഴ്ചകൾ അൽഫോൻസച്ചനിലൂടെ സാക്ഷാത്കരിക്കുകയാണിവിടെ. "അവൾക്കു ചുറ്റുമുള്ള വെളുപ്പിന് മങ്ങലേറ്റു. പുകക്കിടയിൽ എന്നപോലെ തളിർത്ത പിലാവും പൂവിട്ട ഉന്നമരവും തെളിഞ്ഞു വന്നു (പു. 22). കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരിയിൽ മയ്യഴിക്ക് മുകളിൽ ഒരു വലിയ വാവലിനെപ്പോലെ ചിറകടിച്ച് പറക്കുന്ന അൽഫോൻസാച്ചൻ താഴെ നിരത്തിലൂടെ മു ു മടക്കിക്കുത്തി ഉശിരോടെ നടന്നു പോകുന്ന ചെറുപ്പക്കാരനെ കാണുന്നത് ഭ്രമാത്മകതയുടെ ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെയാണ്.

വീ ും അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കാഴ്ചകളിലേക്ക്...... മുക്കുവക്കുട്ടികൾക്ക് ജാലവിദ്യ കാണിച്ചു കൊടുക്കാൻ തുടങ്ങി. മുകളിലേക്ക് നോക്കിയ അൽഫോൻസച്ചൻ കൊടുങ്കാറ്റിൽപ്പെട്ട ഒരു മഴക്കാറുപോലെ പറന്നുവരുന്ന പക്ഷിക്കൂട്ടത്തെ ക ു. പൊട്ടിനുറുങ്ങുന്ന തിരമാലകൾക്കപ്പുറം പ്രഭാതം ഉരുകിയൊലിക്കുന്ന കടുംനീല കടൽജലത്തിനുമുകളിൽ വച്ച് ആ പക്ഷികൾ ആകമാനം താഴേക്കുതാണ്

അസ്ത്രവേഗതയിൽ കടലിലേക്ക് മുതലക്കൂപ്പുകുത്തി മറഞ്ഞു (പു. 57). മയ്യഴിയിലെ മേഘങ്ങളെ കൈയ്യിലെടുത്തു പലതരം കളികൾ കളിക്കുന്ന അൽഫോൻസാച്ചനെ നോവലിൽ മറ്റൊരിടത്തുകാണാം.

അൽഫോൻസാച്ചൻ ആകാശത്തേക്ക് നോക്കുമ്പോൾ കാണുന്ന കാഴ്ച ഫാന്റസിയുടേയും സറിയലിസത്തിന്റെയും ലോകത്തിന്റെയാണ്. അയാൾ ആകാശത്ത് മേഞ്ഞുകൊ ിരിക്കുന്ന ആട്ടിൻപറ്റങ്ങളെ കാണുന്നു ്. ആ ആടുകളെ ശരീരമില്ലാത്ത ചാത്തു തെളിച്ചുനടക്കുന്നു. വൈകുന്നേരംവീണ മഴയ്ക്ക് ആട്ടിൻപാലിന്റെ മണമു ായിരുന്നു. ചാത്തു മുകളിലിരുന്നു ആടിനെ കറക്കുകയാണെന്ന് അൽഫോൻസച്ചൻ വിചാരിക്കുന്നു (പു. 169). മൈക്കലിനെ തിരയുന്ന അൽഫോൻസച്ചന്റെ കാഴ്ചയിൽ മയ്യഴി നിറയുന്നു. നിരത്തുകൾക്ക് വിസ്തീർണ്ണം വയ്ക്കുകയും പള്ളിയും എടുപ്പുകളും വലുതാകുകയും ചെയ്തു. കാവുതീയൻ രാമന്റെ പുരയോട് ചേർന്നുള്ള, ഓല കുത്തിമറച്ച മേൽപ്പുരയില്ലാത്ത കുളിമുറിയുടെ മുകളിലൂടെ അയാൾ നീന്തുന്ന കാഴ്ച നോവലിലെ വിഭ്രാമകമായ സന്ദർഭത്തിൽപ്പെടുത്താം. ബുനുവലിന്റെ ആത്മകഥയായ 'എന്റെ അന്ത്യനിശ്വാസ' (ങ്യ ഹമെ യ്യലമവേ) ത്തിൽ "സ്വപ്നങ്ങളും ദിവാസ്വപ്നങ്ങളും" എന്ന ഖണ്ഡമു ് "ഇതിൽ സ്പെയിനിലെ രാജ്ഞിയെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നം വികസിപ്പിച്ചാണ് "വിറിഡിയാന"യും രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന് പറയുന്നു ്"[15]. പള്ളിയുടെ തൂണിന്റെ പിറകിലെ ബട്ടണമർത്തുമ്പോൾ അൾത്താര ഒരു കുറ്റിയിൽ ഭ്രമണം നടത്തുന്നതും അനന്തരം ഒരു കോവണിപ്പടിക്കെട്ട് തെളിഞ്ഞുവരുന്നതും സ്വപ്നത്തിലു ്. പടികളിറങ്ങിവരുമ്പോൾ ഭൂമിക്കടിയിലുള്ള നിരവധി അറകൾ ദൃശ്യമാകുന്നതും നീ   സ്വപ്നത്തിലെ വിവരണങ്ങളായി ആത്മകഥയിൽ കടന്നു വരുന്നു ്. നിരവധി സ്വപ്നങ്ങളുടേയെല്ലാം തുടർച്ചയായാണ് ബുനുവലിന്റെ ഓരോ സിനിമയേയും പരിഗണിക്കേ ത്. "അൽഫോൻസാച്ച"ന്റെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽ ബുനുവലിന്റെ സറിയലിസ്റ്റ്സിനിമകളുടെ ആവിഷ്കരണതന്ത്രവും, ആത്മകഥാപരമായ രചനകളും ഏറെ സഹായിച്ചിട്ടു ്.

ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും

ലക്ഷണമൊത്ത ആധുനികോത്തരനോവൽ, എന്താണ് കഥാപാത്രം എന്ന പരമ്പരാഗതസങ്കല്പത്തെ നിഷേധിക്കുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ ആത്യന്തികമായ പൊളിച്ചെഴുത്ത് നടത്തുന്ന നോവലാണ് മുകുന്ദന്റെ "ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും". നോവലെന്ന കാലാധിഷ്ഠിതമായ കലാരൂപത്തിൽ പ്രാതിഭാസികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ എങ്ങനെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാമെന്ന പരീക്ഷണം കൂടിയാണ് ഈ നോവൽ. നോവലിസ്റ്റ് ആവശ്യം വരുമ്പോൾ ഒറ്റയ്ക്കും കൂട്ടായും കടന്നുവരികയും ചിലപ്പോൾ കാരണം കൂടാതെ അപ്രത്യക്ഷനാവുകയും നിർത്താതെ സംസാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ത്രികാലജ്ഞൻമാരായ മൂന്ന് ആഖ്യാനകാരൻമാരെ ക ത്തി തന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുകയാണ് ഈ നോവലിൽ. മറ്റുള്ളവരുടെ സങ്കല്പത്തിനൊത്ത് സ്വന്തം ജീവിതം ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ ബാധ്യസ്ഥനായ ഒരു ഇന്ത്യൻ യുവാവ് കടന്നു പോകുന്ന വൈകാരികപ്രതിസന്ധിയാണിവിടെ പ്രമേയമാകുന്നത്.

[15] Luis Bunuel, *My Last Breath* (Vintage, London, 1982), p. 97.

ആദിത്യൻ വീട്ടിൽനിന്നപ്രത്യക്ഷനായതിനുശേഷം വീട്ടുകാർ അവനുവേ ി തിരച്ചിൽ നടത്തുന്ന തിനിടയിൽ, ആദിത്യൻ നഗരത്തിനപ്പുറം ഗോതമ്പുവയലുകൾ തെളിഞ്ഞു കാണുന്ന ഒരു ഗ്രാമത്തിലൂടെ കാളവ ിയിൽ യാത്ര ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം.

"ആദിത്യൻ മടക്കയാത്ര ആരംഭിച്ചു"

ഇതിനിടയിൽ യുഗങ്ങൾ അതിന്റെ മുമ്പിൽ അതിവേഗം കൊഴിഞ്ഞുവീഴുന്നു. ഒടുവിൽ അവൻ പതിനാറാംനൂറ്റാ ിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. മിയാൻടാൻസന്റെയും ദ്രുപദുകളുടെയും നാടായ ഗ്വാളിയോർ സ്വാഗതമരുളുന്നു. ഗ്വാളിയോറിൽ ടാൻസനെ കാണാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഗ്വാളിയോറിൽ ആദിത്യൻ, ശംഭു എന്ന കുശവനെയും അയാളുടെ ദുലാരി എന്നു പേരുള്ള വിധവയായ മകളെയും ക ുമുട്ടുന്നു. തിരിച്ചുള്ള യാത്രയിൽ ദുലാരി, ഗ്രാമത്തിന്റെ അതിരുവരെ അവനെ അനുഗമിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവൻ അവൾക്ക് തന്റെ വാച്ച് സമ്മാനമായി നൽകുന്നു. നോവലിസ്റ്റിങ്ങനെ എഴുതുന്നു. "നാനൂറുകൊല്ലങ്ങൾക്കു ശേഷം ജനിക്കാനിരിക്കുന്ന ആദിത്യൻ ദുലാരിയുടെ കൂടെ ചെമ്മൺപാതയിലൂടെ നടക്കുന്നു"[16]. ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിലെത്തിയ ശേഷവും ദ്രുപദുകളുടെ നാടായ ഗ്വാളിയാറും അവിടത്തെ കാഴ്ചകളും ദുലാരി എന്ന വിധവയും ആദിത്യന്റെ ഓർമ്മകളിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നു. (ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭൂതാഖ്യാനം എന്ന സങ്കേതം). നോവലിന്റെ അവസാനം അമേരിക്കയിൽ പണിയെടുത്തു താനു ാക്കിയ പണവും ഐശ്വര്യവുമെല്ലാം വലിച്ചെറിഞ്ഞശേഷം ആദിത്യൻ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വിൽക്കുന്ന കടയിൽപോയി അര നൂറ്റാ ു പഴക്കമുള്ള സിത്താർ വിലപറഞ്ഞു വാങ്ങുന്നതാണ്.

ത്രികാലങ്ങളിലൂടെ കയറിയിറങ്ങാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ആണ് ഈ നോവൽ മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നത്. ബൃഹസ്പതി, അഭിമന്യു, ജലൻ, റോമി ഫെർണാ സ്സ് എന്നീ പേരുകളിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനകാരൻമാർ ആദിത്യനെയും രാധയെയും വർത്തമാനത്തിൽ നിന്നും ഭൂതത്തിലേക്കും ഭൂതത്തിൽനിന്നും ഭാവിയിലേക്കും ഇച്ഛാനുസരണം തട്ടിക്കളിച്ച് വിനോദിക്കുന്നതായി കാണാം. ഫ്ളാഷ്ഫോർവേഡ് എന്ന, ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശിൽപവിദ്യകൂടി മുകുന്ദൻ പ്രയോഗവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു.

സമയവും സ്ഥലവും കശക്കിയെറിയുന്നു ് ഈ നോവൽ. വായനാസമൂഹം കാണികളായി നോവലിന് മുന്നിലിരിക്കുന്നു. ഈ നോവലിലെ മറ്റുചിലർ കാഴ്ചക്കാരായി എല്ലാം ക ും കേട്ടും തിരിച്ചറിഞ്ഞും സംവാദം നടത്തിയും ആദിത്യന്റെയും രാധയുടേയും ജീവിതം തീരുമാനിക്കുകയാണ്.

നാനൂറ് വർഷങ്ങളുടെ ഇരുകരകളിൽ ര ് കാലങ്ങളെ ഒരു വാച്ച് കൊ ് ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യദീപ്തിയിൽ മുകുന്ദന്റെ നോവലിലെ കാലാനുഭവം രൂപപ്പെടുന്നു. സമയത്തിൽ ബന്ധിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ കുതിപ്പുകളും ദുരയുടെ തിമിർപ്പുകളും ഭാവിയിലെ വർത്തമാനങ്ങൾ ആയി ആദിത്യൻ ദുലാരിക്ക് പറഞ്ഞുകൊടുത്തു. യന്ത്രലോകത്തിന്റെ ഘടികാരസമയം അലർച്ചയോടെ മിടിക്കുന്നതുകേട്ട് അമ്പരക്കുന്ന ദുലാരി, ആദിത്യനുനൽകുന്നത് പ്രകൃതിയുടെ അനുഭവമാണ്, മണ്ണിന്റെ രുചിയാണ്, മൺകലങ്ങളിലെ ചോറിന്റെ സ്വാദാണ്.

---

16 എം. മുകുന്ദൻ, *ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും* (ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1993), പു. 28.

ആദിത്യന്റെ ഒരു ക്ലോസപ്പ്. മറ്റുള്ളവർക്കായി കത്തിയെരിയുന്നവൻ. ആദിത്യൻ അച്ഛനമ്മമാർക്കു വേ ി ജീവിച്ചു. ഒരിക്കലും തനിക്കുവേ ി ജിവിക്കാൻ കഴിയാതെ രാധയെ നഷ്ടപ്പെട്ടവൻ.

രാധയുടെ ഒരു ക്ലോസപ്പ്. വൃന്ദാവനരാധയുടെ പേരുള്ളവൾ. തന്റെ പെയിന്റിങ്ങിൽ നിന്നു വർണ്ണങ്ങളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്ത ചിത്രകാരി. തനിക്കും വേ ി ജീവിക്കുന്നവൾ. ആദിത്യൻ കവർന്നെടുത്ത നിന്റെ കന്യകാത്വം ആര് നിനക്കു തിരിച്ചുതരും എന്ന് ചോദിച്ചാൽ ഞാൻ ആഹ്ലാദത്തോടെ ആദിത്യന് നൽകിയതാണ്, ആദിത്യൻ എന്റെ ആത്മാവിന്റെയും ശരീരത്തിന്റെയും ഭാഗമാണ് എന്ന് മറുപടി പറയുന്നവൾ.

എങ്കിൽ നീ എന്തുകൊ ് ആദിത്യനെ വിവാഹം ചെയ്യുന്നില്ല?

"സ്നേഹിക്കുന്നവരെയെല്ലാം നാം വിവാഹം ചെയ്യേ തു േ ാ?" എന്നാണ് രാധ ചോദിക്കുന്നത്.

അലൻ റെനെയുടെ സിനിമ

ഭൂതം ഭാവി വർത്തമാനങ്ങളെ അനായാസമായി സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള തന്ത്രമാണ് അലൻ റെനെയുടെ ക്രാഫ്റ്റിന്റെ സവിശേഷത. ചിത്തവൃത്തികളുടെ പ്രയാണം ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്സമ്പ്രദായത്തിലൂടെ കലാപരമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നത് റെനെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്.

'ഹിരോഷിമ മോൺ അമറി'ൽ (അനുബന്ധം 4(6)), റെനെ കാലത്തിന്റെ ര വസ്ഥകൾക്ക് പുറമേ ദേശം, പ്രമേയം എന്നിവയിലും ദ്വിത്വാവസ്ഥ സൂക്ഷിക്കുന്നു. ഹിരോഷിമയിലും ഫ്രാൻസിലെ നെവേഴ്സിലുമാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. യുദ്ധവും യുദ്ധാനന്തരകാലഘട്ടവും കഥാകാലമാകുന്നു. ഫ്രഞ്ച്നടിയും ജർമ്മൻകാരാൽ വധിക്കപ്പെടുന്ന ഭടനുമായുള്ള പ്രേമത്തിന്റെ കഥയും ഇരുപിരിവുകളാണ്. ഇവർക്കിടയിൽ ഹിരോഷിമാദുരന്തത്തിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററിചിത്രവുമു ്. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഈ കാലഘട്ടങ്ങളെയും കഥകളെയും പ്രദേശങ്ങളെയും ഒരേപോലെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്നത് ഹിരോഷിമാസംഭവത്തിന്റെ ദുരന്തമാണ്.

ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ ഷൂട്ടിംഗിന് വേ ിയാണ് ഫ്രഞ്ചുനടി ഹിരോഷിമയിലെത്തുന്നത്. ഈ നഗരത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം അവളിൽ യുദ്ധത്തിന്റെ വിഹ്വലതകൾ നിറക്കുന്നു. ജാപ്പനീസ്ശില്പിയുമായുള്ള ബന്ധം ഹിരോഷിമയോടവൾക്കുള്ള മാനസിക അടുപ്പത്തിന്റെ ഭൗതികപ്രതികരണമാണ്. ആലിംഗനത്തിലേക്കമരുന്ന അവളുടെ ശരീരത്തിന്റെ 'എക്സ്ട്രീം ക്ലോസപ്പുകൾ' പ്രേക്ഷകന് കിട്ടുന്നു. ശരീരത്തിൽ വിയർപ്പു പൊടിയുന്നു. വിയർപ്പുതുള്ളികൾ പൊടുന്നനെ ആറ്റംബോംബിന്റെ അനന്തരഫലമായ വ്രണമായി മാറുന്നു. വിഹ്വലതയാർന്ന അവരുടെ മനസ്സുകളിലൂടെ ഹിരോഷിമയിലെ ഭീകരദൃശ്യങ്ങൾ പുനർജ്ജനിക്കുന്നു. ഫ്രഞ്ചുകാരെ യുദ്ധം ബാധിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് കാമുകനോടവൾ പറയുന്ന കഥയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാം. ജർമ്മൻപടയുടെ പിൻമാറ്റത്തിന്റെ തലേ ദിവസം ഭടനായ അവളുടെ കാമുകൻ വെടിയേറ്റു മരിച്ചിരുന്നു. 'നൈറ്റ് ആന്റ് ഫോഗിലും' 'ഹിരോഷിമാമോൺഅമറി'ലും യുദ്ധവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ലാത്ത മനസ്സുകൾ വിഷയമാകുന്നു. ആദ്യത്തേതിൽ ചലച്ചിത്രകാരന്റെയും പ്രേക്ഷകന്റെയും മനസ്സുകൾ. ര ാമത്തേതിൽ

ഫ്രഞ്ചുനടിയുടേയും ജാപ്പനീസ്ശില്പിയുടേയും മനസ്സുകൾ. വിരുദ്ധകാലഘട്ടങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സംഘട്ടനാത്മകകാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയാണ് ഈ സിനിമകൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

'ഡിസ്ജംഗ്റ്റീവ്കട്ടിംഗ്' പോലുള്ള പരീക്ഷണസങ്കേതങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെയാണ് കാമുകനെ നഷ്ടപ്പെട്ട യുവതിയുടെ മനസ്സിന്റെ ഭ്രാന്തമായ സ്വപ്നാടനങ്ങൾ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പതിനെട്ട് വയസ്സുള്ളപ്പോൾ തന്റെ ജന്മനാടായ നെവൽസിൽ അധിനിവേശശക്തിയായ ജർമ്മൻസേനയിലെ ഒരു പട്ടാളക്കാരനുമായി കഥാനായിക പ്രണയത്തിലാകുന്നു. നെവേർസ് തദ്ദേശീയരാൽ വിമോചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദിവസമാണ് അവളുടെ കാമുകൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നത്. കീഴടക്കാൻ വന്ന പട്ടാളക്കാരനോട് പ്രണയത്തിലകപ്പെട്ട നിഷ്കളങ്കയായ അവൾ വിരഹത്തെത്തുടർന്ന് കടുത്ത ഉന്മാദത്തിനടിമപ്പെടുന്നു. പ്രണയനാളുകളിലെ ലോയ്ർനദിയുടെയും നാട്ടുവഴികളുടേയും സൈക്കിൾ സവാരികളുടേയും ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വിപരീതമായിട്ടാണ് ഭ്രാന്തിനെത്തുടർന്ന് ഭൂഗർഭതടവറയിൽ അടക്കപ്പെട്ട അവളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്.. "പ്രണയത്തിനായിട്ടുള്ള ഉൽക്കടവികാരം കൊ ് ഞാൻ തിളയ്ക്കുകയാണ് എന്നാണവൾ പറയുന്നത്. ഭ്രാന്ത് മാറി അവൾ സൈക്കിൾ ചവിട്ടി പാരീസിലെത്തുന്ന ദിവസമാണ് പത്രങ്ങളിൽ ഹിരോഷിമ നിറഞ്ഞുനിന്നത്. പതിനാല് വർഷം മുമ്പുള്ള ആ ദിവസത്തിൽ നിന്ന് അവൾ ഒരേ സമയം പുറകോട്ടും മുന്നോട്ടും സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഏതു കാലത്തിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്, പ്രണയിക്കുന്നത്, അഭിനയിക്കുന്നത്? ഏതു മുൻകാലമാണ് ഈ കാലത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചുതന്നത്? എന്ന ദാർശനികമായ ചോദ്യങ്ങളാണ് റെനെ ഉയർത്തുന്നത്. ചിത്രീകരണഘടന, എഡിറ്റിംഗിന്റെ താളം, സംഗീതത്തിന്റെ സാന്ദ്രമായ പശ്ചാത്തലം, സംഭാഷണങ്ങളിലെ കാവ്യാത്മകതയും രാഷ്ട്രീയവും, ദാർശനികവുമായ ആന്തരാർത്ഥങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഈ സിനിമ വിസ്മയകരമായ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയുടേയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും ഏകോപനമായി തിരിച്ചറിയപ്പെട്ടു. "എത്രകാലം നീ ഭ്രാന്തായി തടവറയിലടക്കപ്പെട്ടു എന്ന നായകന്റെ ചോദ്യത്തിന് നായിക പറയുന്ന മറുപടി അനന്തകാലം എന്നാണ്" എന്റെ സിനിമയിൽ സമയത്തെ വെട്ടിമുറിച്ച് കഷ്ണങ്ങളാക്കി വലിച്ചെറിഞ്ഞിരിക്കുകയാണെന്ന് റെനെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു ്[17].

'മരിയൻബാദിലെ അവസാനവർഷം' (Last year at Marienbad) എന്ന സിനിമ ഓർമ്മയുടേയും പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങളിൽ ഊന്നുന്നു. ബോധത്തിന്റെയും യാഥാർഥ്യത്തിന്റെയും കാഴ്ചയുടേയും ബന്ധങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുന്ന സിനിമ കൂടിയാണിത്. സ്ഥലപരവും കാലികവും ആയ രേഖീയതകളുടെ ശകലിതാവസ്ഥയിൽ ഊന്നുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ ആത്മനിഷ്ഠമായ യാഥാർഥ്യത്തിനാണ് ഏറെ പ്രാധാന്യം കൽപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആളുകളുടെ നിഴൽ വീണുകിടക്കുന്ന ചരൽക്കല്ല്നിറഞ്ഞ പാതയുടെ മായാത്ത ദൃശ്യത്തോടടുപ്പിച്ചു വെച്ച്, കൊത്തുപണിയുള്ള ഉദ്യാനത്തിൽ നിഴൽ വീഴ്ത്താത്ത മരങ്ങളുടെ സമാന്തരനിരകളുടെ ദൃശ്യവും ഈ സിനിമയിൽ ദൃശ്യപരമായ വൈരുധ്യാത്മകത സൃഷ്ടിക്കുന്നു ്.

ചിന്തിക്കാൻ മറന്നുപോയ ഒരു ജനതയെ കാണണമെങ്കിൽ 'ഇതാ ഇവിടെ വരൂ' എന്ന് ബൃഹസ്പതി ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ നമ്മളും 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റുചിലരും' എന്ന നോവലിന്റെ കാണികളായി ചേരുന്നു. മറ്റു ചിലരായി നമ്മൾ മാറുന്നു. ക ുകൊ ിരിക്കെ കാണാതാകുന്നു. കാഴ്ചക്കാർ ഓരോരു

[17] James Travers. *A Review of Hiroshima Monamour*, www.Google.com, 2000.

ത്തരായി പതുക്കെ വിട പറയുന്നു. ഇനിയൊരിക്കലും നാം അയാളെ ക ുമുട്ടുകയില്ല എന്ന് ഒരു പൈതൽനായരെക്കുറിച്ചും അയാളെ നാമൊരിക്കലും കാണുകയില്ല എന്ന് ഒരു യൂസഫ്ഖുറൈശിയെക്കുറിച്ചും ഈ നോവലിൽ പരാമർശമു ്.

ഐസ്ക്രീം നുണച്ചുകൊ ് നടന്നുപോകുന്ന കുട്ടിയോട് ആദിത്യനിങ്ങനെ പറയുന്നു. "കുട്ടീ, ശരിയും തെറ്റുമില്ല. ക്രമവും ക്രമക്കേടുമില്ല. ഉ ് എന്നതും ഇല്ല, ഇല്ല എന്നതും ഇല്ല. ഉള്ളത് ഇതു മാത്രമാണ്. അവളുടെ കവിളിൽ മൃദുവായി ഒരുമ്മ നൽകിയാണിത് പറയുന്നത്. ഇതു മാത്രമാണ് ജീവിതം". മറ്റുള്ളവർക്കായി ജീവിച്ച ആദ്യത്യനും തനിക്കുവേ ി ജീവിച്ച രാധക്കും തങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തം കാരണം ഒന്നിച്ചു ജീവിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഈ നോവൽ നിർമ്മിക്കുന്ന പാഠവുമിതാണ്.

വസ്തുവിനെ പലകോണുകളിൽനിന്നു കാണുന്നതുപോലെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആധുനികചിത്രകാരനെപ്പോലെയും ചലച്ചിത്രകാരനെപ്പോലെയും ആദിത്യന്റെ അനുഭവങ്ങളെ പല നൂറ്റാ ുകളിൽ നിന്ന്കാണുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെ വർത്തമാനകാലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ദുലാരിയെയും ആദിത്യനെയും വേർതിരിക്കുന്നതും നാലു നൂറ്റാ ് എന്ന ദീർഘമായ കാലയളവാണ്. ഈ കാലയളവിനെ സർഗാത്മകമായൊരു ബുദ്ധിഭ്രമം കൊ ് മറികടന്ന് അവരെ ര ുപേരേയും കാലത്തിന്റെ ഒരൊറ്റ ബിന്ദുവിൽ സങ്കല്പിച്ചുകൊ ് ഘടികാരസൂചികളുടേയും അനന്തമായ കാലദൈർഘ്യത്തിന്റെയും യുക്തിയെ മുകുന്ദൻ ഒരുപോലെ തകർക്കുന്നുവെന്ന് കെ.പി. അപ്പൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നു [18].

അയഥാർത്ഥമായ വർത്തമാനകാലവും അയഥാർത്ഥമായ ഭൂതകാലവും സൃഷ്ടിക്കുന്നു ് ഈ നോവൽ. ഭൂതകാലസംഭവങ്ങൾ വർത്തമാനകാലത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന കല (Historic Present) മുകുന്ദൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഇതോടൊപ്പംതന്നെ ചരിത്രപരമല്ലാത്ത ഒരു കാലത്തെ ഭ്രാന്തമാംവിധം ഭാവന ചെയ്യുന്നു. ഇതിലൂടെ നോവലിസ്റ്റിന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും വായനക്കാരന്റെയും കാലങ്ങളെ കൂട്ടിക്കുഴക്കുന്നു. ബൃഹസ്പതിയുടെയും മറ്റുള്ളവരുടേയും ഇടപെടൽ, നിമിഷങ്ങളുടെ നൈരന്തര്യം പൂർണമായും നശിപ്പിക്കുന്നു. മുകുന്ദന്റെ കാലദർശനം നോവലിന്റെ ബാഹ്യഘടനയെ മാത്രം സംബന്ധിക്കുന്ന പ്രശ്നമല്ല, അത് നിമിഷങ്ങളുടെ അഗാധതയാണ്. കാലത്തെ ആകസ്മികസംഭവങ്ങളുടെ അനന്തതയായി കാണുകയും മനുഷ്യജീവിതം കാലത്തിന്റെ ക്രമരഹിതമായ അവസ്ഥയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ഇത്തരം കാലദർശനമു ാകുന്നത്.

പ്രശസ്തചലച്ചിത്രകാരനായ അലൻറെനെയുടെ കാലസങ്കല്പം മുകുന്ദന്റെ ഈ നോവലുമായി വളരെയേറെ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരനെപ്പോലെ ചലച്ചിത്രകാരനും കാലത്തെ സ്വേച്ഛാനുസൃതം മുന്നോട്ടോ പിന്നോട്ടോ പിടിച്ചുവലിക്കാനും നിമിഷങ്ങൾക്കും മണിക്കൂറുകളുടേയോ മണിക്കൂറുകൾക്ക് നിമിഷങ്ങളുടേയോ പരിണാമക്രമം നൽകാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമു ്. ജാഗ്രതാവസ്ഥയിലെ യാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതസമയബോധത്തേക്കാൾ സിനിമ ദീക്ഷിക്കുന്നതും സ്വപ്നാവസ്ഥയിലെ ഭ്രമാത്മകസമയബോധമാണ്. ഭൂതത്തിൽനിന്നും വർത്തമാനത്തിലേക്കും വർത്തമാനത്തിൽ നിന്ന് ഭാവിയിലേക്കും പടർന്നുകയ

---

18 കെ.പി. അപ്പൻ. *സമയപ്രവാഹവും സാഹിത്യ കലയും* (ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം: 1996), പു. 141.

റുന്ന ചലച്ചിത്രകാലത്തെ സംബന്ധിച്ച അവബോധമാണ് അലൻറെനെ (Alain Resnais) എന്ന ചലച്ചിത്ര കാരന്റെ ഈടുറ്റ ഉപസ്ഥിതികളിലൊന്ന്.

ക്രമാനുഗതമല്ലാതെ ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് പായുന്ന കാലത്തിന്റെ ര ് തലങ്ങളിലാണ് റെനെചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനനിർവഹണം. ഈ തരത്തിലുള്ള സമാന്തരസ്വഭാവം റെനെയുടെ ആദ്യഫീച്ചർചിത്രമായ 'ഹിരോഷിമ മോൺ അമോറി'ൽ കാണാം. സ്ഥലത്തിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും വ്യത്യ സ്തമായ ര ടുക്കുകൾ ചിത്രത്തിൽ റെനെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. 'നൈറ്റ് ആന്റ് ഫോഗ്' (രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും) എന്ന സിനിമയിലും കാലം, ദേശം, കഥ ഇവയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള റെനെയുടെ സങ്കല്പം കൂടുതൽ പ്രകടമാണ്.

ആഷ്‌വിറ്റ്സിലെ നാസികോൺസൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പുകളാണ് 'നൈറ്റ് ആന്റ് ഫോഗി'ലെ പ്രതിപാദ്യം. യുദ്ധം കഴിഞ്ഞും പത്തുകൊല്ലത്തിന് ശേഷമാണ് ഈ ചിത്രം ഷൂട്ടുചെയ്തത്. അപ്പോൾ ബാഹ്യ മായിത്തന്നെ ര ു കാലഘട്ടങ്ങൾ പ്രതിപാദനത്തിന് അനിവാര്യമായിത്തീരുന്നു. ഈ ര ു കാലഘട്ട ങ്ങൾക്കും വ്യത്യസ്തമായ തനിമ നൽകുകയാണ് റെനെ ചെയ്യുന്നത്. ഈ ര ുകാലഘട്ടങ്ങളിലെയും ദൃശ്യ ങ്ങളുടെ സന്നിവേശരീതിക്ക് വ്യത്യസ്തതാളങ്ങൾ ഉ ്. റെനെയുടേതുമാത്രമായ, പ്രത്യേകമായ സമയ ദൈർഘ്യം പാലിക്കുന്ന 'സൂമിങ്ങ് വർത്തമാനകാലചിത്രീകരണത്തിലുടനീളം കാണാം. ക്യാമ്പുകളെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന മുൾവേലികൾ ഈ സൂമിങ്ങിലൂടെ ഉയിരിട്ടുവരുന്നു. ഇതേസ്ഥലത്തു അത്രയൊന്നും ഏറെ അകലത്തല്ലാതെനടന്ന കുടുംബപീഡനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഓർമ്മയുടെമേൽ മഞ്ഞുപൊതിഞ്ഞിരിക്കു ന്നു. യുദ്ധത്തിന്റെ അവതരണം കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ഉള്ള ന്യൂസ്‌റീൽഷോട്ടുകളും സ്റ്റിൽഫോട്ടോഗ്രാഫു കളും സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊ ാണ്. അലൻ റെനെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള കാലസങ്കല്പവും ചിത്രീകരണഘട നയും മുകുന്ദൻ ഈ നോവലിൽ പരീക്ഷിച്ചിട്ടു ് റെനെയുടെ സിനിമകൾതന്നെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ള തായി മുകുന്ദൻ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു ് (അഭിമുഖം - അനുബന്ധം 3(1)). ആദിത്യൻ, കഴിഞ്ഞുപോയ നൂറ്റാ ുകളിലേക്ക് യാത്രചെയ്യുന്നത് നോവലിസ്റ്റ് വിവരിക്കുന്നു. അലൻറെനെ വ്യക്തമാക്കിയതുപോലെ കാല ബോധത്തിന്റെ ചതുരംഗപ്പലകയിൽ ത്രികാലങ്ങളെ കരുക്കളാക്കികൊ ് അവയെ തോന്നുന്നതുപോലെ വെട്ടിനീക്കുന്നു. വാച്ചിന്റെ ഗതിവേഗം നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഉപകരണഭാഗം തകരാറിലാകുമ്പോൾ സൂചികൾ അതിന്റെ ലക്ഷ്യരീതി കൈവിട്ട് പ്രദക്ഷിണമായും അപ്രദക്ഷിണമായും ഭ്രാന്തുപിടിച്ചോടുന്നതുപോലെ ഈ നോവലിൽ കാലം സകലതിനേയും കീഴ്മേൽമറിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്മാത്രം സാധ്യമാകുന്ന വിചിത്രവും സങ്കീർണവുമായ ആഖ്യാനഘടനയാണ് "ഹിരോഷിമ" പോലുള്ള സിനിമകളിലുള്ളത്. ഈ ആഖ്യാനഘടന യാണ് മുകുന്ദൻ ഈ നോവലിൽ കാലസങ്കല്പം മെനയാൻ മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ

ഓരോ സൃഷ്ടിയും (ഓരോ കൃതിയും) ഓരോ കാഴ്ചയാണ്. എം. മുകുന്ദന്റെ 'കേശവന്റെ വിലാ പങ്ങൾ' എന്ന നോവലിൽ കേശവൻ എന്ന നോവലിസ്റ്റിന്റേതായ ലോകമു ്. ആ നോവലെഴുത്തുകാരൻ രചിക്കുന്ന 'അപ്പുക്കുട്ടന്റെ വിലാപങ്ങൾ' എന്ന നോവലിന്റെ ലോകവുമു ്. നിയതാർത്ഥത്തിൽ ഈ നോവൽ, നോവൽരചനയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണം കൂടിയാണ്. അപ്പുക്കുട്ടൻ ഇ.എം.എസ്സിന്റെ ആരാധക

നാണ്. നോവലിന്റെ ഇരുപതാമധ്യായത്തിൽ ഇ.എം.എസ്സിനെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ച അപ്പുക്കുട്ടനെത്രത്തോളം ലഭിക്കുന്നുവെന്ന് മുകുന്ദൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്. കേശവൻ, നോവൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് ജയിലിൽ കിടക്കുന്ന അപ്പുക്കുട്ടന്റെ ഇ.എം.എസ്. ദർശനത്തോട് കൂടിയാണ്. തെളിഞ്ഞ മാനത്ത് ചിതറിക്കിടക്കുന്ന താരങ്ങൾക്കിടയിൽ - 'ചുവന്നനക്ഷത്രം' ഇ.എം.എസിന്റെ മുഖമായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നത് അപ്പുക്കുട്ടൻ വീർപ്പടക്കി നിന്നു[19]. ചലച്ചിത്രസങ്കേതമായ ഡിസ്സോൾവ്, ഫേയ്ഡ്ഔട്ട് എന്നിവയെല്ലാം മുകുന്ദൻ പരീക്ഷിക്കുന്നു. മെറ്റാഫിക്ഷൻ (അതികഥ) എന്ന വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്ന ഒരു രീതിസങ്കേതം നോവലിനെ വേറിട്ടു നിർത്തുന്നു. നോവലിലെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോവലാണ് ചർച്ചക്ക് വിധേയമാവുന്നത്.

അനേകം ചലച്ചിത്രപരാമർശങ്ങൾ ഈ നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ജി. അരവിന്ദന്റെ 'പോക്കുവെയിൽ' ക തോടെ കേശവന് നടത്തത്തോട് അലർജി തോന്നി (പു. 12). ലോകം ക ിട്ടുള്ള ഏറ്റവും വലിയ കോമാളിയാണ് ക്യാമറ. അത് എല്ലാവരേയും ചിരിപ്പിക്കുന്നു (പു. 69). കലുങ്കിന്റെ വശത്തെ മതിലിൽ പുതിയ സിനിമാപരസ്യങ്ങൾ ഒട്ടിച്ചു വച്ചിരിക്കുന്നു (പു. 80). ജയനും റാണിചന്ദ്രയും അഭിനയിച്ചിരുന്ന അപ്പോൾ റിലീസ്ചെയ്ത ഒരു പടമായിരുന്നു അവളുടെ മനസ്സിൽ (പു. 83). ഒരു മൂന്നാംതരംസിനിമയിലെ കഥാനായകനെപ്പോലെ അപ്പുക്കുട്ടൻ ജയിലിന്റെ അഴികളിൽ പിടിച്ച് ആകാശത്തേക്ക് നോക്കിനിന്നു (പു. 183). മതിൽ നിറയെ ഉച്ചപ്പടങ്ങളുടെ മോഹിപ്പിക്കുന്ന പരസ്യങ്ങൾ കാണാം (പു. 178). ചലച്ചിത്രതാരങ്ങൾക്ക് നടുവിൽ നിൽക്കുന്ന ജനലക്ഷങ്ങളുടെ നേതാവിന്റെ മുമ്പിൽ ശരവണൻ ചെന്നുനിന്നു (പു. 178). ചിത്രവാണിയിൽ നല്ലൊരു സിനിമ കളിക്കുന്നു ് (പു. 90). കേശവന് സേതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഏതോ ഒരു ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായകന്റെ മട്ടു ായിരുന്നു (പു. 88). ക്യാമറ നോക്കിക്കാണുന്ന ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ വികാസം ഇങ്ങനെയാണ്. "യഥാർഥത്തിൽ അനന്തകൃഷ്ണൻ നഗരത്തിലേക്ക് ഓടുകയായിരുന്നു. തുണിയിൽ പൊതിഞ്ഞ അനക്കമില്ലാത്ത മകനെ നെഞ്ചോട് ചേർത്ത്പിടിച്ച് ഓട്ടോറിക്ഷ കാണാതെ പരക്കംപായുന്ന അനന്തകൃഷ്ണനെ നോക്കി നാട്ടുകാർ അമ്പരന്നു നിന്നു (പു. 49). ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾ പ്രത്യേകിച്ച് എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതങ്ങൾ ചേർന്നുകിടക്കുന്ന വിവരണങ്ങൾ വാക്കുകൊ ് ചമയ്ക്കുന്നു ് നോവലിസ്റ്റ്. ദൂരെ നിന്നുതന്നെ ആലയിൽ നിൽക്കുന്ന പശുവിനെ പത്മാവതിക്കു കാണാമായിരുന്നു (പു. 85) (വിദൂരദൃശ്യം). മഴക്കാറുകൾ കെട്ടിയ ആകാശം മുളങ്കാലുകളിൽ നീട്ടിയ പന്തൽപോലെ താഴ്ന്നു കിടക്കുന്നു (പു. 99). ഇടവഴിയിലൂടെ മൂസ്സതിന്റെ തല ഒഴുകിപോകുന്നതു ക ു (ഉയർന്ന ദിശയിലുള്ള വിദൂരദൃശ്യം). നക്ഷത്രത്തിൽ നിന്നു വരുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രവാഹം അപ്പുക്കുട്ടന്റെ ജയിലിലേക്ക് നീ ുവരികയും ആ ചുവന്ന പ്രകാശത്തിന്റെ മേൽപ്പാലത്തിലൂടെ ഇ.എം.എസ് നടന്നു വരികയും ചെയ്തു (പു. 184).

മീസെൻസീൻസങ്കേതംപോലെ, ഒരു കവലയുടെ ദൃശ്യത്തെ സാക്ഷാത്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു നല്ല കോമ്പോസിഷനിൽ വസ്തുക്കളുടെ ക്രമീകരണമെങ്ങനെയെന്നതിന് ഉദാഹരണം കൂടിയാണ് കവലയുടെ ചിത്രീകരണം. "അവർ ബസ്സിറങ്ങിയ സ്ഥലം ഒരു ചെറിയ കവലയായിരുന്നു. കൈനാട്ടിയിലേക്ക് പോകുന്ന ഒരു ബസ്സ് അവിടെ ആളുകളെ കാത്തുനിൽക്കുന്നു ായിരുന്നു. നിരത്തിന്റെ ഒരോരത്ത് മുൻപിൽ ചരുവിന്റെയും മത്തിയുടേയും ചെറിയ കൂമ്പാരങ്ങളുമായി മുക്കുവത്തി

---

19 എം. മുകുന്ദൻ, *കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ* (ഡി.സി ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 183.

കൾ ഇരിക്കുന്നതുക ു. കൈലിയുടുത്ത അവരുടെ കറുത്ത കാലുകളിൽ പറ്റിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്ന പൂഴിത്തരികൾ വെയിൽതട്ടി ഇടക്കിടെ തിളങ്ങുന്നു ായിരുന്നു. അവിടെ ഒരു നിര പീടികകളും കാണാം. ഒരു എടുപ്പിന്റെ മുകളിൽ ചെങ്കൊടി പാറുന്നു ായിരുന്നു" (പു. 115). ഒരു ഫ്രെയ്മിനകത്ത് വരുന്ന ദൃശ്യമായി ആകാശം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. "ആകാശം പറക്കുന്ന ഒരു വൻ ചെങ്കൊടിയായി മാറിയിരുന്നു" (പു. 124). വിവിധ കോണുകളിൽനിന്നെടുക്കുന്ന ക്യാമറാദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെ, "ഒരു കവലയിൽ എത്തിയപ്പോൾ എല്ലാ നിരത്തുകളിലൂടെയും ജാഥകൾ വരുന്നത് അവൻ ക ു" (പു. 124) എന്നാണ് നോവലിസ്റ്റ് തന്റെ ദൃശ്യപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന് അടിവരയിടുന്നത്.

ചലച്ചിത്രപാഠത്തോട് പ്രതികരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകൻ ഒരേ സമയം ര ു സ്ഥലങ്ങളിലാണ് വർത്തിക്കുക. 1, ക്യാമറ എവിടെ ആണോ അവിടെ. 2. സിനിമയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രം എവിടെയാണോ അവിടെ. ദ്രഷ്ടാവും ദൃശ്യവും ഒരേസമയം പ്രേക്ഷകൻ വർത്തിക്കുന്ന ഇടങ്ങളാണ് എന്നർത്ഥം. കഥാപാത്രത്തോടു ാകുന്ന താദാത്മ്യം പ്രേക്ഷകന് ആഖ്യാനസ്ഥലത്തേക്ക് സംവഹിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രപാഠം അങ്ങനെ അയാളുടെ അനുഭവമായി മാറുന്നു. കാഴ്ചകളുടെ ഘടനയിൽ അയാൾ ഉൾപ്പെട്ടുപോകുന്നു. കാഴ്ചകളുടെ ഘടന നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് സിനിമാറ്റിക്‌രീതിയിലാണ്. വളരെ പണിപ്പെട്ട് ശരവണൻ കലുങ്കിൽനിന്നിറങ്ങി നിരത്തിനെ അഭിമുഖീകരിച്ചു നിന്നു (പു. 175). ഒരു അഗ്നിപർവ്വതത്തെ ചെരിച്ചുപിടിച്ച് അതിനുള്ളിലേക്കു നോക്കുന്നതുപോലെയാണ് കേശവൻ ഗ്ലാസിലേക്ക് നോക്കിയത്. ഗ്ലാസിനുള്ളിലെ തീയും പുകയും ലാവയും അയാളുടെ മുഖത്ത് പ്രതിഫലിക്കുന്നതായി തോന്നി (പു. 197). ഇടവഴിയിലൂടെ തുറന്നുപിടിച്ച ഒരു നരച്ച കുട കടന്നുവന്നു (പു. 71). ചിത്രങ്ങളുടേയും ദൃശ്യങ്ങളുടേയും നിരന്തരമായ ദ്വിഗുണനത്തിന് സാക്ഷിയായി അതിൽ മുഗ്ദ്ധനായി കാണി അവയിൽ ബന്ധിതനാകുന്നു. ചിഹ്നവും യാഥാർത്ഥ്യവും തത്തുല്യമാണെന്ന തത്ത്വത്തിൽനിന്നാണ് പ്രതിനിധാനം തുടങ്ങുന്നത്. ചിഹ്നത്തിൽനിന്ന് സമാനകരണം തുടങ്ങുന്നു. വ്യാജമായ പ്രതിനിധാനമായി സമാനകരണത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊ ്, അതിനെ തന്നിലേക്ക് ഉൾപ്പെടുത്താൻ പ്രതിനിധാനം ശ്രമിക്കുന്നു.

ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമയിലെന്നപോലെ, വിവിധസാഹിത്യപാഠങ്ങളും പരാമർശങ്ങളും ചിത്രവ്യാഖ്യാനങ്ങളുമെല്ലാം മുകുന്ദൻ ഈ നോവലിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. കേശവനെഴുതുന്ന നോവലും നോവലിന്റെ പഠനവും എല്ലാം നോവൽഘടനയെ ചിതറിയ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കിമാറ്റുമ്പോൾത്തന്നെ ഇവയെല്ലാം നൽകുന്ന സമഗ്രതയും എടുത്തുപറയേ താണ്. 'ലിവിങ്ങ് ഇൻ ട്രൂത്ത്' എന്ന പുസ്തകത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു ് ഈ നോവൽ (പു. 17). ബാർത്തിന്റെ റിയാലിറ്റി ഇഫക്ടിൽ ഫ്ളോബറിന്റെ ഒരു പാഠമെടുത്തു വിശകലനം നടത്തിയ സൂചനകൾ നോവലിസ്റ്റ്, രാവുണ്ണി എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ വിസ്തരിക്കുന്നു (പു. 18). 'പാഠാന്തരത' എന്ന പ്രയോഗം ആദ്യമായി ഉപയോഗിച്ച 'ജൂലിയാക്രിസ്റ്റേവാ'യെ പരാമർശിക്കുന്നു (പു. 19). ജോനാഥൻലാസ്കറുടെ പെയിന്റിംഗിനെപ്പറ്റി പറയുന്നു ് രാവുണ്ണിയുടെ 'അസ്തിത്വവാദം വർണകലയിൽ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ (66), രാവുണ്ണിയുടെ ലേഖനത്തിൽ ജമിനിറോയിയുടെ 'നരിയുടെ

മുകളിൽ ഇരിക്കുന്ന രാജ്ഞി' എന്ന പെയിന്റിങ്ങിനെപ്പറ്റി ആസ്വാദനമു ് (പു. 191). ഈ രീതിയിൽ നോവലിൽ മറ്റു കലാരൂപങ്ങളും മാധ്യമസവിശേഷതകളും ഇടകലർത്തി ആഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിട്ടു ്.

പ്രതിബിംബത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ പ്രധാനമായും അതൊരു അടിസ്ഥാന യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണെന്ന പ്രാഥമികനിഗമനത്തിലെത്താവുന്നതാണ്. പ്രതിബിംബം അടിസ്ഥാനയാഥാർഥ്യത്തിന് മുഖംമൂടിയിടുകയും അതിനെ വികൃതമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൂടാതെ അത്, ഒരടിസ്ഥാനയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ അഭാവത്തിന് ആവരണമിടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഒരു യാഥാർഥ്യവുമായും അതിന് യാതൊരു ബന്ധവുമില്ല. ആദ്യഘട്ടത്തിൽ പ്രതിബിംബം ഒരു ആധാരയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണെങ്കിൽ, ര ാമത്തേതിലത് ഇതിനെ വികൃതമാക്കുകയും മറയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആഖ്യാനബഹുലതയുടെ രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഈ നോവലിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഇമേജുകൾ സാന്ദ്രമായി ഇടകലർത്തിയാണ് നോവലിന്റെ ഘടന ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. "കഥാപാത്രങ്ങൾ അയാളെ നിഴലുകൾപോലെ പിന്തുടർന്നു", "കടലിൽ താണ അസ്തമയസൂര്യൻ തിരിച്ചുവന്നതുപോലെ", "സ്റ്റേജത്രയും ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിൽ മുങ്ങിനിന്നു". "പെരുമഴപോലെ ഉയർന്ന കയ്യടി", "അപ്പുക്കുട്ടന് തന്റെ ഭൂതകാലം ഭദ്രമായി അടച്ചു സീൽ ചെയ്ത ഒരു പെട്ടിയാണ്". "പേറ്റിച്ചി, ഗർഭിണിയുടെ വയറ്റിൽനിന്നു കുഞ്ഞിനെ പുറത്തെടുക്കുന്നതുപോലെ സഞ്ചിയിൽ നിന്ന് കുപ്പി വലിച്ചെടുത്തു" എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ ആണ്.

ചലച്ചിത്രാസ്വാദകർ, സിനിമയിലുപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള വാക്കുകൾ മാത്രമല്ല, അതിലുള്ള ഷോട്ടുകളും വ്യത്യസ്തകോണുകളും അവയുടെ വേഗതയിൽ വരുന്ന തോതും മറ്റും അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സിനിമയുടെ അർഥതലങ്ങളിലെത്തിച്ചേരുന്നത്. ചലച്ചിത്രഭാഷ ഒരുകൂട്ടം സന്ദേശങ്ങൾ ആണ്. അതിന്റെ ആശയപ്രകടനോപാധി വിവിധതരത്തിലുള്ള ചലനമാണ്. ചലിക്കുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫിക്ദൃശ്യം, വാക്കുകളുടെ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട ശബ്ദം, രേഖപ്പെടുത്തിയ സംഗീതം, എഴുത്തുകൾ എന്നിവയാണവ. അങ്ങനെ സിനിമ, സാങ്കേതിക ബൗദ്ധികതലത്തിലുള്ള ഒരു ഭാഷയാകുന്നു. വാക്കുകളെപ്പോലെ സാദൃശ്യാത്മകമായ തലത്തിൽ മാത്രമല്ല, ഷോട്ടുകൾ അർഥം നൽകുന്നത്. ഒരു സംയോജനാത്മകശൃംഖലയുടെ തലത്തിൽ നിന്നുകൊ ് ഒരേ തലത്തിൽ അത് അർഥം വ്യാപിപ്പിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ മുഖ്യഘടകം സാംസ്കാരികമായ ഉള്ളടക്കത്തിൽ മാത്രമല്ല നിലനിൽക്കുന്നത്, മറിച്ച് സാങ്കേതികമായ വിനിമയവ്യവസ്ഥയിലും കൂടിയാണ്. മാധ്യമം സന്ദേശമായി മാറുന്ന മുഹൂർത്തമാണത്. മാധ്യമത്തിന്റെ സാങ്കേതികരൂപം പ്രേക്ഷകന്റെ വീക്ഷണത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. വസ്തുവെ വീ ും വീ ും വിഭജിപ്പിക്കുകയോ ഇരട്ടിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ആഴ്ചക്കാഴ്ചകളും അനുക്രമികരൂപങ്ങളുമെല്ലാം ചേർത്ത് യാഥാർഥ്യത്തെ അപനിർമ്മിക്കുന്നു.

ദൽഹി

"എം.മുകുന്ദന്റെ 'ദൽഹി' എന്ന നോവൽ (1969) "വായിച്ചു മനസ്സിലാക്കുകയല്ല വായിച്ച് കാണു കയാണ്" വേ തെന്ന് കെ.പി. അപ്പൻ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടു "[20]. നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ അത്ര മേൽ സ്ഥലപരമാക്കി കാലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയും സിനിമയോടടുപ്പിക്കുന്നു ് നോവലിസ്റ്റ്. അരവി ന്ദൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിലൂടെ പ്രശ്നനിബദ്ധനായ മനുഷ്യനെ നോവൽ അവതരിപ്പിക്കു ന്നു. നഗരജീവിതചിത്രങ്ങൾ നിറഞ്ഞതാണ് 'ദൽഹി'യെന്ന നോവൽ. ഒരു ക്യാമറയിൽ ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന വിധത്തിൽ, ഛായാഗ്രഹണരീതിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള വിവരണങ്ങൾ നഗരത്തിലെ കാടു കളെ നമുക്ക് കാണിച്ചുതരുന്നു. സത്താപരമായി സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണ് അരവി ന്ദൻ. അരവിന്ദനിൽ സത്താപരമായ ഭയാശങ്കകൾ ഉ ാക്കിയ സംഘർഷത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ നോവ ലിസ്റ്റ് ഉപയോഗിക്കുന്ന ബിംബകല്പനകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. സറിയലിസ്റ്റുസിനിമകളിൽ ലൂയിബുനുവൽ ചെയ്തിട്ടുള്ള ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ ഈ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിൽ നോവലിസ്റ്റിനെ സ്വാധീനിച്ചി ട്ടു ്. പൊന്തക്കാടുകളുടെ ഇടയിലൂടെ പോകുന്ന റെയിൽവേപാളങ്ങളെ ഇഴയുന്ന ചേരകളായും ഭിത്തിയിലെ കുഴലുകളെ സർപ്പങ്ങളായും ഏതോ പേടിസ്വപ്നത്തിലെന്നവണ്ണം പുരുഷൻമാരുടെ കൈകൾ സർപ്പങ്ങളായി സ്ത്രീകളെ കൊത്തുന്നതായും അരവിന്ദൻ സങ്കല്പിക്കുന്നു[21]. റിയലിസത്തിന്റെയും സറിയ ലിസത്തിന്റെയും അതിരുകളെ മാറ്റിവരച്ചും ചക്രവാളങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചും കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി സൃഷ്ടി ക്കുന്നു, ലൂയിബുനുവൽസിനിമകൾ. അബോധതലത്തിൽ പുനർനിർവചിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് അരവി ന്ദൻ. അസ്തിത്വപരമായ അബോധവീക്ഷണം ബുനുവലിന്റെ സിനിമകളിലെ വിഷയമാണ്. അരവിന്ദന്റെ കണ്ണിൽ വിവിധവസ്തുക്കൾ പാമ്പായി മാറുന്നു. കൂടാതെ സർപ്പം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സ്വപ്നങ്ങളുമു ്. മന ശ്ശാസ്ത്രപരമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലും സംഘർഷം മനസ്സിലേൽപ്പിച്ച ഭീഷണിയുടെ പ്രതീകമാണി വിടെ പാമ്പ്. ഭാഷയെ ചിത്രാത്മകമാക്കിയും സിനിമാത്മകമാക്കിയും വായനക്കാരുടെ ദൃശ്യബോധത്തെ പൂർണ്ണമായും നോവൽ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു. അന്യവത്കരണം എങ്ങനെ മനുഷ്യവ്യക്തിയെ അനിശ്ചിത ത്വത്തിലും ആന്തരികമൂകതയിലും കൊ െത്തിക്കുന്നു എന്ന് നോവലിസ്റ്റ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ശ്മശാനം, ദുർഗം, വിജനമായ നിരത്ത് എന്നിങ്ങനെ മൂകതയുടെ ബിംബങ്ങൾ നോവലിന്റെ വിവരണകലയിൽ നിറ യുന്നു. ഇതുപോലെ "ഭാഗ്യത്തിന്റെ പാത", "കരച്ചിലിന്റെ ഒച്ച പൊട്ടിത്തെറിച്ചു", "ഭാഗ്യത്തിന്റെ വാതിൽ", "നിശ്ശബ്ദനായ കോട്ട്" എന്നിങ്ങനെ ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതികളെ സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു ്. നോവ ൽ ഒരേസമയം ദൃശ്യപ്രതലമായും തിരശ്ശീലയായും മാറുന്നു.

കഥാകഥനത്തിനിടയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്ന സറിയലിസ്റ്റ്ബിംബങ്ങൾ ചിത്ര കലയോടെന്നപോലെ സിനിമയോടുബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു. സാൽവദോർ- ദാലിയുമായി ചേർന്നാണ് ലൂയിബുനുവൽ 1928-ൽ 'അൻഷീൻഅൻഡാലു' നിർമ്മിച്ചത്. ദാലിയുമായുള്ള പരിചയമാണ് ബുനുവലിന്റെ ചിന്താപദ്ധതികളെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ചിത്രകാരനും ചലച്ചിത്രകാരനുംതമ്മിലുള്ള സർഗാത്മകസംഗമത്തിൽ നിന്നാണ് ആദ്യത്തെ സറിയലിസ്റ്റ്സിനിമയു ാക്കുന്നത്. ബുനുവലിന്റെ 'വിറിഡിയാന'യിൽ ലിയാനാർഡോഡാവി

20 കെ.പി. അപ്പൻ, *മാറുന്ന മലയാള നോവൽ* (ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, കൊല്ലം, 1999), പു. 76.

21 എം. മുകുന്ദൻ, *ദൽഹി* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2006), പു. 33.

ഞ്ചിയുടെ 'അവസാനത്തെ അത്താഴം' എന്ന വിഖ്യാതപെയിന്റിംഗിന്റെ ഹാസ്യാനുകരണമായി ഒരു 'ബെഗ്ഗേർസ്- ബാൻക്വറ്റ്' സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്.

ഫ്രെഞ്ച് ഇംപ്രഷണലിസ്റ്റ്ചിത്രങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന, വെളിച്ചത്തിന്റെ സവിശേഷപ്രയോഗം നോവലിൽ ഉ ്. "വെളിച്ചം വൃത്താകൃതിയിൽ ഒഴുകുന്നു. നിയോൺവിളക്കുകൾ നാനാവർണം ചൊരിയു ന്നു. ആകാശവും ഭൂമിയും വെളിച്ചത്തിൽ മുങ്ങിത്താഴ്ന്നു. ജ്വലിക്കുന്ന തൂക്കുവിളക്കുകൾ കണ്ണാടിഭിത്തി കൾക്കിടയിൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രളയം സൃഷ്ടിക്കുന്നു" എന്നിവയെല്ലാം ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ക്യാമറയുടെ വ്യത്യസ്തകോണുകളിൽനിന്നുള്ള വീക്ഷണം നോവലിൽ തെളിയുന്നതിങ്ങനെയാണ്. താൻ സാർത്രാ ണെന്നും മാർക്സാണെന്നും കവിയാണെന്നും ഭാംഗ് കുടിച്ച് ബോധമറ്റു കിടക്കുന്ന സന്യാസിയാ ണെന്നും അരവിന്ദന് തോന്നുന്നു (പു. 63). ഇവിടെയും സറിയലിസ്റ്റ്കലയുടെ വീക്ഷണവ്യതിയാനങ്ങൾ കാണാം. നോവലിസ്റ്റ്, ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വരമേറ്റെടുക്കുന്നു. അമേരിക്കൻബോംബുകൾ വീണുതകർന്നു ചോരയൊലിക്കുന്ന വിയറ്റ്നാമിനെക്കുറിച്ച് ഒക്കുവെ സംസാരിച്ചുകൊ ിരിക്കുമ്പോൾ ഒരു സിനിമയി ലെന്നപോലെ വിയറ്റ്നാം അവർക ു". യാങ്കിവിമാനങ്ങൾ വിസർജ്ജിച്ച തീയിൽ വെന്തെരിയുന്ന പാട ങ്ങൾ, നിലംപൊത്തുന്ന കുടിലുകൾ...... (പു. 172). ഇങ്ങനെ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികരീതികൾ ഈ നോവ ലിൽ സമന്വയിക്കുന്നു ്.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

അദ്ധ്യായം 7

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകൾ

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ കഥകളിലെ ദൃശ്യതലം- ഒരു വിചാരം

പരസ്യഭാഷകളുടെയും ത്രില്ലറുകളുടെയും പോപ്പുലർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പാരഡികളിലൂടെ പുതിയ ജീവിതസമസ്യകളെ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ തന്റെ രചനകളിലൂടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനം നടത്തുന്നു. 'സുഭദ്ര' എന്നു പേരായ കഥയിൽ അഞ്ചുപേർ ചേർന്ന് ഒരു യുവതിയെ നിരത്തിൽനിന്ന് കാറിൽ കയറ്റി ഓടിച്ചുപോകുന്നതുക ് നിൽക്കുന്ന പത്രപ്രവർത്തകൻ, പിണങ്ങിപ്പോയ ഭാര്യക്ക് പകരം മറ്റൊരുത്തിയെ വീട്ടിലേക്ക് വിളിക്കുന്ന ഭർത്താവ്, ഇവരെല്ലാമാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഭാഷയിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന ക്രമാനുഗതമായ ഒരു ദൃശ്യവിന്യാസം തിരക്കഥപോലെ തെളിയുന്നു ് ഈ കഥയിൽ. ക്യാമറയും കയ്യിലേന്തിനീങ്ങുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ പരിചരണങ്ങളാണീ ആഖ്യാനത്തിൽ കഥാകാരൻ പുലർത്തുന്നത്. കഥയുടെ ശിൽപത്തിൽ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിന്റെ സങ്കേതങ്ങൾ മിശ്രണം ചെയ്യുന്നു. 'പുതിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ' എന്ന കഥയിൽ കണ്ണുകളിലേക്ക് കൽച്ചീളുകൾപോലെ വന്നുപതിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിൽനിന്നാരംഭിച്ച്, അറിയാത്ത ദുരന്തങ്ങളെ ഉള്ളിലൊളിപ്പിക്കുന്ന ഇരുട്ടിന്റെ ചതുപ്പിലേക്ക് പിൻവാങ്ങുന്ന ദൃശ്യക്രമം കാണാവുന്നതാണ്. കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ നഷ്ടപ്പെടുന്ന ദാർഢ്യവും വിശ്വാസ്യതയും അനേകം കഥകളിൽ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനവതരിപ്പിച്ചിട്ടു ്.

യൗവ്വനം, രതി, വാർധക്യം, മരണം തുടങ്ങിയ അടിസ്ഥാനസമസ്യകളിൽ ഊന്നി വ്യാവർത്തനസ്വഭാവത്തോടെ മുന്നേറുന്ന കഥയാണ് "ഉറങ്ങാൻ വയ്യ". ആൺകുട്ടിയുടെയും പെൺകുട്ടിയുടെയും സ്വതന്ത്രവും സ്വാഭാവികവുമായ ലൈംഗികചേഷ്ടകൾക്ക് സാക്ഷിനിൽക്കേ ിവരുന്ന വൃദ്ധന്റെ അബോധമനസ്സ് അനായാസേന ക ത്തുന്ന ഒരു ലൈംഗികാനുഷ്ഠാനം തന്നെയാണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. തോക്കിന്റെ പാത്തികൊ ് ഭാര്യയുടെ തലക്കടിച്ച് ചോര വീഴ്ത്തുകയും ഇരുട്ടിലേക്ക് ഇറങ്ങിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്ന കിഴവൻ അനുഭവിക്കുന്നത് പ്രച്ഛന്നമായ ലൈംഗികസുഖമാണ്. മാറിയും മറിഞ്ഞും വരുന്ന ശബ്ദഗന്ധബിംബങ്ങളുടെ ശക്തമായ സാന്നിധ്യം ഈ കഥയിലു ്. ഈ കഥയുടെ മുഖവുരയായി ഗൊദാർദിന്റെ വാക്യമാണ് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. "ജീവിതത്തെ സംബന്ധിച്ച ചില കാര്യങ്ങൾ വാച്യമായ സംപ്രേക്ഷണം സാധ്യമല്ലാത്തവിധം സങ്കീർണ്ണമാണ്. അതുകൊ ് നാമവയിൽനിന്ന് കഥകൾ നിർമ്മിക്കുകയും അങ്ങനെ അവയെ സാർവലൗകികമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു."[1] ആധുനികോത്തരമായ ജീവിതപരിസരങ്ങളിൽ അനുഭവങ്ങൾ കൈവരിക്കുന്ന കല്പിതസ്വഭാവത്തെ ഗൊദാർദിന്റെ ഈ ഉദ്ധരണി വാചാലമായി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. "ഭൂമിയെപ്പറ്റി അധികം പറയ " എന്ന കഥയിലും

---

1 എൻ. ശശിധരൻ, *വാക്കിൽ പാകപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രം* (സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, 2001), പു.69.

ഗൊദാർദിന്റെ ആധുനികോത്തരസങ്കൽപം കൂട്ടായിരിക്കുന്നു. അതായത് കഥകൾ വെറും കഥകളാണെന്നും കഥകളായിരിക്കുന്നു എന്നതിനാലാണ് അവയുടെ അപരിമേയശക്തിയും മൂല്യവും സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്നുമുള്ള ആധുനികോത്തരസങ്കല്പം.

ഉത്തരാധുനികനോവലിസ്റ്റുകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ശകലിതാവസ്ഥയും ഭംഗുരതയും ആകുലതയും ഭാഷയുടെ സിന്റാക്സിലൂടെ സമ്പൂർണമായും ദൃശ്യാത്മകമായും അവതരിപ്പിച്ചു. അംഗീകൃത സാംസ്കാരികചിഹ്നങ്ങളുടെയും ശൈലികളുടെയും പൂർവ്വകാല ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെയും അനുകരണത്തിലൂടെയുള്ള പുനഃക്രമീകരണമാണ് മിശ്രരചന. "ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതികളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ് ഉത്തരാധുനികകലയെന്ന്" സൂസൻസൊ ാഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു .[2] "ഉപരിതലങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നതിനാൽ ഉത്തരാധുനികകലയിൽ ആഴമില്ലായ്മയനുഭവപ്പെടുന്നു. ഇതാണ് ഉത്തരാധുനികതയുടെ ബിംബസംസ്കാരത്തിൽ പ്രകടമായികാണുന്നത്."[3] ഉത്തരാധുനികകല ശിഥിലീകൃതമാണ്. ഉത്കൃഷ്ടകലകളുടെയും ജനപ്രിയകലകളുടെയും ക്രമരഹിതമായ സങ്കലനമാണ്. വ്യത്യസ്തവ്യവഹാരങ്ങളും പരസ്യബിംബങ്ങളും മാധ്യമബിംബങ്ങളുമെല്ലാം ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളിലും കഥകളിലുമെല്ലാം ഇവ വളരെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. "മനുഷ്യനിർമ്മിതവും കൃത്രിമവുമായ ഇന്നിന്റെ ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രം സാധ്യമാണെങ്കിൽ അത് ദൃശ്യതയുടെ സ്വത്വത്തെ പ്രഥമമായും പ്രധാനമായും കാഴ്ചയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കുന്ന ഒരു സ്വത്വശാസ്ത്രമായിരിക്കുമെന്ന് ജെയിംസൺ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു."[4]

ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം

ആദിപാപം മുതൽ മനുഷ്യന്റെ പ്രജ്ഞയെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന പാപബോധത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രകാശനങ്ങളാണ് 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലുള്ളത്. യോഹന്നാന് അഭയമായിരുന്ന മൂന്ന് പേർ. അവന്റെ സഹോദരി ആനി, ആത്മമിത്രമായ ജോഷി, കാമുകി റാഹേൽ എന്നിവർ മൂന്നുവിധത്തിൽ അവനെ പാപത്തിൽ ഏകനാക്കി സഭയുടെ കരം ഗ്രഹിക്കുന്നു. ആനി ഒരു വൈദികനെ പരിഗ്രഹിച്ചു. ജോഷി വൈദികനായി. റാഹേൽ മഠത്തിൽചേർന്നു. പാപബോധത്തിന്റെ നിഴലുകളിളകുന്ന ജീവിതപരിസരത്തിലാണ് യോഹന്നാൻ നിലകൊള്ളുന്നത്. "അപ്പോൾ അവന് കേൾക്കാൻ കഴിഞ്ഞു ഒരു ശാസന. അപ്പന്റെ ഭാര്യയെ ആരും പരിഗ്രഹിക്കരുത്, അപ്പന്റെ വസ്ത്രം നീക്കുകയുമരുത്, ആരും തന്റെ അപ്പന്റെ നഗ്നത അനാവൃതമാക്കരുത്. അത് നികൃഷ്ടം".[5] ദൈവകോപം പെട്ടെന്ന് പതിച്ച് ആണ് യാക്കോബ് മരിച്ചതെന്ന് യോഹന്നാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു . ബൈബിളികവും പവിത്രവുമായ ര ് പദങ്ങളിലൂടെ (സങ്കീർത്തനം, കുരിശ്) ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലെ നായകകഥാപാത്രപാപങ്ങളെ നോവലിസ്റ്റ് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പൗലോ, പൗലോയുടെ മകൻ തോമാ, തോമയുടെ മകൻ യോഹന്നാൻ എന്നിവർ പാപം ചെയ്തവരുടെ

---

2 Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays* (Farrar, Strauss and Givoux, New York, 1969), p.22.

3 Frederic Jameson, *Post modernism or the cultural logic of Late capitalism* (Duke University Press, Durham, 1991), p.6-9.

4 _______, *Signatures of the visible* (Duke University Press, Durham, 1993), p. 48.

5 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം* (ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 117.

പട്ടികയിൽപ്പെടുന്നു. പൗലോയുടെ ആത്മഗതത്തിൽനിന്നുള്ള വരികൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പാപിയല്ലാത്ത ആരു ിവിടെ? എല്ലാവരും പാപികൾതന്നെ. ജീവിതത്തെ അർത്ഥമുള്ളതാക്കുക ചിലപ്പോൾ പാപത്തിന്റെ ഒരു നിമിഷമായിരിക്കും" (പു. 23).

പാപത്തെക്കുറിച്ച് യാക്കോബിന്റെ ആലോചന, യോഹന്നാനുമായി പങ്കുവെക്കുന്നു ്. "എനിക്കറിഞ്ഞുകൂട കുഞ്ഞേ പാപമെന്നു വച്ചാൽ എന്തവാന്ന്. ഏതൊക്കെ പ്രവൃത്തികളാ പാപമെന്ന്. പാപം, ഒരർത്ഥവുമില്ലാത്ത വാക്ക്. ഓ... എന്തൊരു മുഴക്കമാ ആ കൊച്ചുവാക്കിന്! വെറും ര ക്ഷരം (പു. 85) തൊട്ടുമുമ്പിലെ രംഗമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്, യോഹന്നാൻ റാഹേലിനെ അറിയുന്നതാണ്. തൊട്ടുപിന്നിലെ രംഗമാകട്ടെ അവൻ ആദ്യമായി ചാരായത്തിന്റെയും ബീഡിപ്പുകയുടെയും ലഹരി അറിയുന്നതും. റാഹേലിനെ അറിയുമ്പോൾ "ഒരു സങ്കീർത്തനം പോലെ അവന്റെ കൈനീങ്ങി. ചാരായത്തിന്റെയും ബീഡിപ്പുകയുടെയും ലഹരി അറിയുമ്പോൾ" പതുക്കെ പുകവിട്ടുകൊ ് യോഹന്നാൻ കണ്ണുചിമ്മി, ഒരു കുരിശു ക ു എന്നെഴുതിയിരിക്കുന്നു.

ശരീരം പാപമാണ് എന്ന വിഷയമാണിവിടെ കൈകാര്യം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പാപങ്ങളുടെ പുസ്തകമായ 'പഴയനിയമ'ത്തിന്റെ സ്വാധീനതയിവിടെ ദർശിക്കാം. സ്വയംപീഡ അത് ശാരീരികമായും മാനസികമായും പാപമാണ് എന്ന സങ്കൽപ്പം ബെർഗ്മാൻ സിനിമകളിൽ അതിശക്തമായി വേരോടിയിട്ടു ്. 'ഏഴാംമുദ്രയി'ലെ ആത്മപീഡനരംഗവും 'കാട്ടുഞാവൽപ്പഴ'ങ്ങളിലെ ആണിതറക്കുന്ന ദൃശ്യവുമെല്ലാം പീഡകളെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. കുറ്റബോധത്തിന്റെ നിഴലുകൾ വ്യാപിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ ബെർമ്മാൻ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടു ്. 'ത്രൂ എ ഗ്ലാസ്സ് ഡാർക്‌ലി' എന്ന സിനിമയിൽ സദാചാരം, കുഴക്കുന്ന പ്രശ്നമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു ്. ഇതിലെ അച്ഛൻ മകളുടെ ഭേദമാക്കാനാവാത്ത സ്കിസോഫ്രീനിയ അവളോട് പറയാതെ രഹസ്യമാക്കുന്നു. മകളുടെ ജീവിതത്തെ എഴുത്തുകാരനായ അച്ഛൻ രചനക്കുള്ള വിഷയമാക്കുന്നു. വികാരങ്ങൾക്കുള്ള വരൾച്ചയും മരവിപ്പും ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽപ്പു ്. സ്നേഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യവും അസാന്നിധ്യവും, സ്നേഹവാഞ്ഛ, സ്നേഹത്തിന്റെ നുണകൾ, വക്രീകരിക്കപ്പെട്ട സ്നേഹം, നിലനിൽപ്പിന്റെ ഏകാധാരമായ സ്നേഹം ഇങ്ങനെ സ്നേഹത്തിന്റെ വിഭിന്നമുഖങ്ങൾ 'ഓട്ടം സൊണാറ്റ്' (1978) യിൽ കാണാവുന്നതാണ്. 'മുഖാമുഖം' (ഫെയ്സ് ടു ഫെയ്സ്) എന്ന സിനിമയിൽ ശയ്യാവലംബിയായ മുത്തച്ഛന് മുത്തശ്ശി പകർന്നു നൽകുന്ന സ്നേഹം ഡോക്ടറുടെ കണ്ണുതുറപ്പിക്കുന്നു. 'വിന്റർലൈറ്റി'ൽ (അനുബന്ധം 4(7)) ആത്മീയപ്രതിസന്ധികാരണം ആത്മഹത്യയുടെ മുനമ്പ് വരെയെത്തിയ പാതിരി, മറ്റൊരാൾ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതോടെ സ്വയമാശ്വസിക്കുകയാണ്. ഇവിടെയെല്ലാം പശ്ചാത്താപം, കുറ്റബോധം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടു ്. 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലെ യോഹന്നാനും പൗലോയും സാറയുമെല്ലാം (പ്രലോഭനം) എല്ലാം ആത്മീയപ്രതിസന്ധി അനുഭവിക്കുന്നവരാണ്. വിശ്വാസപ്രതിസന്ധി അനുഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ബെർഗ്മാൻ സിനിമകളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലെ 'യാക്കോബ്' ഈ രീതിയിൽ കരുപ്പിടിപ്പിച്ച കഥാപാത്രമാണ്. ദൈവത്തിലുള്ള വിശ്വാസം 'വിന്റർലൈറ്റിലെ' തോമസ് നേരിടുന്ന ദാർശനികവിഷയമാണ്. മതപരമായ സംശയാലുതയും വിശ്വാസരാഹിത്യവും ഈ കഥാപാത്രം വേ ുവോളം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു ്. നോവലിലെ യാക്കോബ് ദൈവാസ്തിത്വത്തിൽ സംശയാവുവാകുന്നു. വിശ്വാസി അവിശ്വാസിയായി മാറുന്നതും നൻമക്കുവേ ി നിലകൊള്ളുന്നു എന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന ആൾ തിന്മയുടെ രൂപമാകുന്നതും ബെർഗ്മാൻ ചലച്ചിത്രപ്രപഞ്ചത്തിൽ

അപൂർവ്വമല്ല. ദൈവം തന്നെ ചെകുത്താനായി മാറുന്ന അനുഭവമാണത്. 'ഏഴാംമുദ്രയിൽ' കുരിശുയുദ്ധാനന്തരം ക്ഷീണിതനും സംശയാലുവായി ബ്ലോക്ക് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ, വിഷൂചിക ബാധിച്ച് മരിച്ചവരുടെ ശവങ്ങളിൽ നിന്ന് മോഷണം നടത്തുന്ന റാവേലിനെയാണ് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ബൈബിളിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രചനകൾ നിർവഹിക്കുന്നതിന് ഇരുപതോളംവർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് ബൈബിളികമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ബെർഗ്മാൻ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചു. ഞാനാരാണ്? ദൈവമു ോ? തുടങ്ങിയ അസ്തിത്വപ്രശ്നങ്ങൾ അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചു. ഇതേ പ്രശ്നങ്ങൾ തന്നെയാണ് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണനും ഇതേ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. ബന്ധങ്ങൾ ശിഥിലമാകുന്ന അവസ്ഥയും സ്നേഹരാഹിത്യവുമെല്ലാം നോവലിസ്റ്റ് 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിൽ തെളിമയോടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു .

ശരീരത്തിന്റെ പ്രലോഭനങ്ങളെ ചെറുക്കാൻ കഴിയാത്ത മാനുഷികാവസ്ഥയെ സാറാ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ തീവ്രമായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. "അനന്തരം സാറ കട്ടിലിൽ ചെന്നുവീണ് ഒരു യാത്ര സങ്കൽപ്പിച്ചു. ഉടുപ്പുകൾ ഓരോന്നായി ഉരിഞ്ഞെറിഞ്ഞ് ഞാൻ വെളിയിലുള്ള മഴയിലേക്കിറങ്ങിനടക്കുന്നു. ഞാൻ നഗ്നയായി താഴ്വരയിലൂടെ നടക്കുന്നു. മഴ പെയ്തുകൊ ിരിക്കുന്നു. ഉടലാകെ നനയുന്നു. ഞാൻ മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ നടക്കുന്നു." ഞാൻ ദീനമായി മുഖമുയർത്തുന്നു. "ഫാദർ, എന്നോട് പറയാമോ ദൈവകരുണയെപ്പറ്റി ഒരു അന്യാപദേശകഥ"? (പു. 116)

കുറ്റബോധം യോഹന്നാന്റെ മനസ്സിനെ വന്നുമൂടുന്ന രംഗങ്ങൾ ബൈബിളിലെ വചനങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് സാധൂകരിക്കുന്നത്. "അപ്പന്റെ ഭാര്യയെ ആരും പരിഗ്രഹിക്കരുത്"(പു. 117) "ഭൂമി പാപമുള്ളത് തന്നെ. ഭൂമിയിൽ നിലവിളികളും വ്യഭിചാരവും മോഷണവുംതന്നെ. എല്ലാവരും ഉചിതമായ അവസരം നോക്കി പരസ്പരം വഞ്ചിക്കുകതന്നെ" (പു. 117). സാറയും ബ്രിജിത്താമ്മയും ബാർബർ ലോഹിതാക്ഷനുമെല്ലാം ശരീരത്തിന്റെ പാപത്തിനെ ലംഘിക്കാൻ കഴിയാത്തവരാണ്. ബ്രിജിത്താമ്മ തന്നേക്കാൾ പ്രായംകുറഞ്ഞ ആൺകുട്ടിയെ അറിയാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവൻ പേടിയാകുന്നു എന്നുപറഞ്ഞുകൊ ് പരിശുദ്ധാത്മാവിൽ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നത് കാണാം (പു. 119).

മതജീവിതത്തിന്റെയും പുരോഹിതരീതികളുടെയും ചേർച്ചയും വീക്ഷണവുമെല്ലാം നോവലിൽ കടന്നുവരുന്നു . പത്രത്തിൽവന്ന ചില പരാമർശങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി സെലിബസിയെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്ന മാത്യു എന്ന കഥാപാത്രം അന്വേഷകനായ ഒരു വിശ്വാസിയുടെ ഭാഗത്തുനിൽക്കുന്നു. വിവാഹജീവിതത്തേക്കാൾ വിശുദ്ധവും ഉയർന്നതുമായ സെലിബസിയെന്ന മതം സത്യവുമായി എത്രമാത്രം പൊരുത്തപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു? പെൺകുട്ടികൾക്കെതിരെയുള്ള മുന്നറിയിപ്പുകൾ, സന്ദർശകരെക്കുറിച്ചുള്ള നിബന്ധനകൾ, ഓരോ ചലനവും നിരീക്ഷിക്കാൻ കൂടെയെത്തുന്ന സെമിനാരിപ്രതിനിധികളുടെ ഇരു നിഴലുകൾ- ഇവയൊക്കെ സെലിബസി സ്വീകരിക്കാൻ ഒരാളെ വിമുഖനാക്കില്ലേ? (പു. 71). സെലിബസിയെക്കുറിച്ച് ഒരു പുരോഹിതൻ പ്രകടിപ്പിച്ച അഭിപ്രായമായിരുന്നു ഇതെല്ലാം. ഏകാന്തതയെ മറികടക്കാനാവില്ല എന്നും പുരോഹിതൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു . ഒറ്റപ്പെടലിന്റെ നോവുകൾ വിവാഹത്തിലൂടെ പരിഹരിക്കാവുന്ന സരളമായ ഒരു പ്രശ്നമാണോ? മാത്യു പുരോഹിതന്റെ രതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളെ തള്ളിക്കളയുന്നു . സെക്സ് തനിക്കൊരു ശാഠ്യമല്ലെന്നാണ് പുരോഹിതൻ പത്രത്തിൽ എഴുതിയിരിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ മാത്യു തന്റെ അഭിപ്രായം ഫാദറിനെ അറിയിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "പുരോഹിതന്മാർ വിവാഹാനുമതി തേടുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനകാരണം എന്റെ നിഗമനത്തിൽ സെക്സ് തന്നെയാണ്" (പു. 72).

ബെർഗ്മാൻ, വിശ്വാസിയും ഒരേ സമയം അവിശ്വാസിയുമായിരുന്നു ജീവിതസങ്കൽപങ്ങളിൽ. ഏഴാമുദ്രയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളിലും ബർഗ്മാന്റെ അംശങ്ങൾ ഉ ്. അന്വേഷകനും സംശയാലുവുമായ അന്റോണിയോസ് ബ്ലോക്ക്, ദൈവാസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ച് ശങ്കകളില്ലാത്ത ജോൺസ്, കലാകാരനും സരളഹൃദയനുമായ ജോഫ്. ഇവ മൂന്നും ബെർഗ്മാനിലെ വ്യത്യസ്തഭാവങ്ങളുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളായി പരിണമിച്ചിരിക്കുന്നു. നോവലിലെ ഫാദർ പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "നമ്മുടെ കൺമുന്നിൽ പാപികൾ പെരുകുകതന്നെയാണ്. അവരെല്ലാം ആത്മാർത്ഥമായി കുമ്പസാരിക്കുകയാണെങ്കിൽ, ഓരോരുത്തരുടെ കുമ്പസാരം ഒരേയിരുപ്പിൽ വർഷങ്ങളോളം നീ ുപോയേക്കാം. പക്ഷേ, ദൈവത്തിന്റെ മഹത്വം വർണ്ണിക്കുന്ന ഒരാകാശത്തിന് കീഴെ ഭൂമി എന്നും ഇരു തായിരിക്കില്ല"(പു. 70).

നിറങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന കഥാപാത്രംകൂടിയാണ് മാത്യു. "സിസ്റ്റർ മിത്രിയ ഒരു മരത്തിന്റെ കീഴിലായി മലർന്നുകിടന്നു. സിസ്റ്റർ മിത്രിയക്കുമുമ്പിൽ, കൈനിറയെ പച്ചിലകളുമായി സിസ്റ്റർ മരിയാനോസ് വന്നുനിന്നു. നിവർന്നുനിന്ന് ഇലകളെല്ലാം സിസ്റ്റർ മിത്രിയയുടെ മുഖത്തേക്ക് വീഴ്ത്തി. പച്ച ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ നിറമാണെന്ന് മാത്യു ഓർമിച്ചു" (പു. 64). ആത്മീയതയുടെ പച്ചനിറത്തിലും ലൈംഗികതയുടെ മഞ്ഞനിറത്തിനുമിടയിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനശൈലി ഈ നോവലിനു ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്ന രീതിയിൽ തന്നെയാണ് നിറങ്ങളുമായി അവരുടെ മാനസികഘടനയെ യോജിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. മാത്യു, യാക്കോബിനെയും സാറായെയും വിലയിരുത്തുന്നു. "മഞ്ഞനിറമുള്ള ഷാൾചുറ്റിയ യാക്കോബിന്റെ രൂപം ഒരു ദുഃസ്വപ്നം പോലെ മാത്യുവിന്റെ മനസ്സിലേക്ക് കടന്നുവന്നു. സാറായുടെ ദേഹത്തുമു ായിരുന്നു മഞ്ഞനിറം. സാരിയിൽ മഞ്ഞ, കൊള്ളാവുന്ന ഒരു നിറമല്ല തന്നെ. അതിൽ പാപത്തിന്റെ സൂചനയടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. വഞ്ചനയും അസൂയയും വ്യഭിചാരവും പ്രലോഭനവുമൊക്കെയായി അത് കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്നു (പു. 67). ഇരു ു കനത്ത പച്ചനിറത്തിലേക്ക് കണ്ണുചെന്നപ്പോൾ മനസ്സിലെ മ്ലാനതയും വിഹ്വലതകളും പെട്ടെന്നകന്നു. കാറ്റനങ്ങാത്ത ഇലപ്പടർപ്പുകൾ, മരക്കൂട്ടങ്ങൾ, ഇടമുറിയാത്ത പച്ചത്തഴപ്പുകളുള്ള ചരിവുകൾ, തോപ്പുകൾ, അവയിലെല്ലാം അടങ്ങിയ പച്ചനിറം ആത്മാവിന്റെ പുനരുത്ഥാനത്തിലും ജീവിതത്തിന്റെ ഉദാത്തതക്കും തെളിവ് തരുന്നു" (പു. 68) ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകൾ മതാത്മകബോധത്തിലൂന്നിയവയാണ്. ക്രൈസ്തവബോധത്തിന്റെ പുനരാഖ്യാനങ്ങളാകുന്ന സിനിമകളാണിവ. ഈ നോവലിൽ മതാത്മകചട്ടക്കൂടിൽനിന്ന് പാപത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു ്. നഗ്നത, ബാല്യം, കൗമാരത്തിലെ ശരീരം, ശാരീരികമാറ്റങ്ങൾ, വികാരത്തിന്റെ ഉണർച്ചകൾ എന്നിവ ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ പ്രമേയപരമായ സവിശേഷതകൾ ആകുന്നു ്. ശരീരത്തെ പീഡിപ്പിക്കുക എന്ന ക്രിസ്തീയസങ്കൽപം, സ്വവർഗരതി എന്നിവയെല്ലാം നോവലിലുടനീളം പ്രതിഫലിക്കുന്നു ്. പ്രകൃതിയും ദൃശ്യബോധവും ഒത്തിണങ്ങിയ സിനിമാത്മകസത്ത ഈ നോവലിലു ്. ഭ്രമാത്മകമായ കാഴ്ചകളാണ് യോഹന്നാന്റേത്. ര ് കന്യാസ്ത്രീകൾ വെളുത്ത വസ്ത്രങ്ങൾ പറത്തിക്കൊ ് നടക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം ആഘോഷിക്കുന്നു. ഇവിടെ യാഥാർത്ഥ്യവും ഫാന്റസിയും ഒന്നിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ്. മരിച്ചവർ വരുന്നു. യാക്കോബ് എഴുന്നേറ്റ് വരുന്നു. വല്യപ്പൻ ബൈബിൾ വായിക്കുന്നു.

ക്യാമറയിലൂടെ കാണുന്നതുപോലെ ജീവിതമാവിഷ്കരിക്കുകയാണ് നോവലിസ്റ്റ്. ഫ്രെയിമുകൾ ആയി ആലോചിച്ച് ക്രമണികകൾ ആയാണ് നോവൽ സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയുടെ പൊടുന്നനെയുള്ള മാറ്റങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പച്ചപ്പും ഇളംമഴയിൽ ഇളംപച്ച പൊടിപ്പും ജൂൺമഴയിലെ ഇരു പച്ചയും ഫ്രെയിമുകളിൽ നിറയുന്നു . ഇലകൾ മൂടിക്കിടക്കുന്ന തട്ടുകളായി തിരിച്ചിട്ടുള്ള റബ്ബർ തോട്ടങ്ങൾ, റാഹേലിന്റെ പാദം മാത്രം 'കട്ട്' ചെയ്തു ഇലകൾ ചിതറുന്ന കാഴ്ച എന്നിവ സിനിമ നിറയുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ പോലെയാണ്.

സ്വപ്നങ്ങൾ, ബെർഗ്മാൻ സിനിമയിൽ നിരവധിയു . സ്വപ്നങ്ങൾ ഒരു ഭാഷപോലെ ആവിഷ്ക രിക്കുന്നു ബെർഗ്മാൻ. മനസ്സിന്റെ അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കാനും തീക്ഷ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാനും സ്വപ്നങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു . 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിൽ സ്വപ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പി ക്കുന്നതുപോലെതന്നെ 'കാട്ടുഞാവൽപ്പഴങ്ങളിൽ' സ്വപ്നങ്ങളുടെ ഒരു നിരതന്നെയൊരുക്കുന്നു ബെർഗ്മാൻ. വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവത്തിന്റെ തീവ്രത സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ്. ആയു സ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ യോഹന്നാനും സാറയും തോമായുമെല്ലാം കാണുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾ ഇടയ്ക്കി ടയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നു . നിഷ്കളങ്കതയും അധികാരവും (സംഘടിതമതം) തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം നോവ ലിലെ മറ്റൊരു പ്രമേയമാണ്. കൊച്ചച്ചൻ ആനിയെക്കൊ ഇടവകയിൽനിന്ന് പുറത്തുപോകുന്നു, യോഹന്നാൻ അച്ചനുമായി സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അച്ചൻ അധികാരസ്വരൂപമാകുന്നു. പിതൃനി രാസം ബെർഗ്മാന്റെ ആത്മകഥയായ "മാജിക്ലാന്റേണി"ൽ പ്രകടമാണ്.

നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട സിനിമയുമായാണ് ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിന് കൂടുതൽ ബന്ധം. പൂർണ മായും എഡിറ്റ് ചെയ്ത സിനിമയുടെ രൂപത്തിലാണ് നോവൽ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്. നോവലിന് 'നമ്മൾ ഏകാകികൾ' എന്ന തലക്കെട്ടിൽ ഒരാമുഖം ചേർത്തിട്ടു . നോവലിലെ ദൃശ്യസഞ്ചയങ്ങൾ, പ്രകൃതി എന്നി വയെല്ലാം എഴുത്തിന്റെ വേളയിൽ സ്വാധീനിച്ചതെങ്ങനെയെന്ന് ഇതിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു . "കൽക്കത്ത യിലെ പ്രശസ്തമായ സെന്റ് പോൾസ് കത്തീഡ്രലിൽ നിന്നെടുത്ത വിശുദ്ധഗ്രന്ഥം എടുത്തുവായിക്കുമ്പോ ഴു ായ അനുഭവം വിവരിക്കുന്നു . വളരെക്കുറച്ചേ വായിക്കുകയു ായുള്ളൂ. പിന്നെ അനേകം ഓർമ്മകളിൽ നഷ്ടപ്പെടുകയായിരുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങൾ മാറി. നേർത്തൊരു മഞ്ഞിൻമറയ്ക്കപ്പുറത്ത് ഒരു കൂട്ടം ഗ്രാമങ്ങൾ; ഇഞ്ചിയും മഞ്ഞളും മരച്ചീനിയും ഏലവും റബ്ബറുമൊക്കെയുള്ള ചരിവുകൾ, നാലു തൂണുകളിൽ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്ന കൊച്ചുകൊച്ചു കാവൽമാടങ്ങൾ, ഇടകലരുകയും ഇഴപിരിയുകയും ചെയ്യുന്ന നാട്ടുപാതകൾ, മഞ്ഞിലും മഴയിലും പാടേ മായുകയും വെയിലിൽ പതുക്കെ പതുക്കെ തെളി യുകയും ചെയ്യുന്ന കടുംപച്ചയായ കുന്നുകൾ, വെള്ളമുയലുകൾ പതുങ്ങിയിരിക്കുന്ന പടർപ്പുകൾ, മേഞ്ഞുനടക്കുന്ന വളർത്തുപന്നികൾ, പടക്കം കടിച്ചുചാവുന്ന കാട്ടുപന്നികൾ, പള്ളികളിൽ നിന്നുള്ള മണി നാദങ്ങൾ, സ്കാർഫ് കെട്ടി പ്രാർത്ഥനക്ക് പോകുന്ന പ്രസരിപ്പാർന്ന പെൺകുട്ടികൾ" (പു. 5).

ആത്മകഥാപരമായ കുറിപ്പുകളിൽ ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലേക്കുള്ള അനുഭവരേഖകളു . "കമ്പല്ലൂരിന്റെ ചവിട്ടടിപ്പാതകളിലൂടെയുള്ള സായാഹ്നയാത്രകൾ ഓർമ്മവരുന്നു. തരുവപ്പുല്ലും മുള ങ്കൂട്ടങ്ങളും വൻമരങ്ങളും പാറകളും ക ുകൊ , ചെറിയ വാലുകളിളക്കിയും മുര ും തീറ്റതേടുന്ന

ചാരനിറത്തിലുള്ള വളർത്തുപന്നികളെ മറികടന്നുപോകുന്ന കാഴ്ചയും ഓർമ്മയിലു ്".[6] ക്രിസ്ത്യൻ കുടിയേറ്റക്കാർ തന്നെയായിരുന്നു മാലോത്ത് കസബയിലെ ജനസംഖ്യയിൽ ഭൂരിഭാഗവും. ഇവിടത്തെ കുന്നുകൾ വളരെ പ്രത്യേകതയുള്ളവയാണ്. കുന്നുകളിലെ റബ്ബർമരങ്ങൾ വളർന്ന് വനങ്ങൾപോലെ തോന്നിച്ചിരുന്നു. ക്രിസ്തീയത മാലോത്തുകസബയിൽ അതിതീവ്രമായിരുന്നു. "പഴയനിയമമുൾപ്പെടുന്ന സത്യവേദപുസ്തകം കൈയിലെത്തുന്നത് ആ നാളുകളിലെന്നോ ആണ്. പഴയ നിയമത്തിന്റെ സങ്കീർണവും ഗഹനവുമായ ജീവിതസന്ധികൾ, മനുഷ്യനും ദൈവവുമായുള്ള സമ്മുഖീകരണങ്ങൾ, ഹിംസാത്മകത, രതിതൃഷ്ണകൾ, പ്രണയം, പാപങ്ങൾ, വിലാപങ്ങൾ ഒക്കെയും മുന്നിൽ വീ ും അരങ്ങേറുന്നതു പോലെ തോന്നി." "പുഴയുടെ കരയിൽ പാഴ്പുല്ല് വളർന്ന വെളിസ്ഥലത്ത് ഇണചേർന്നതിന്റെ സുഖാലസ്യത്തിൽ മയക്കത്തിലാ ര ുപേരെ ഒരിക്കൽ കാണാനിടയായി. പകുതിമുക്കാലും നഗ്നമായ ഉടലുകൾ. പെൺകുട്ടിയുടെ മാറിടം ആകാശത്തിന് നേരെ തുറന്നുകിടന്നു." ആത്മകഥാപരമായ എഴുത്തിലായാൽപ്പോലും സിനിമയെപ്പറ്റി പരാമർശങ്ങളു ്. "കോബോ ആബെ എഴുതിയ ഹിരോഷിതേഷിഗാഹാര സംവിധാനം ചെയ്ത 'വ്യുമൺ ഓഫ് ദ ഡ്യൂൺസ്' എന്ന ചിത്രത്തിലെ നായകകഥാപാത്രമായ കീടശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ അവസ്ഥയിലായി ഞാൻ."[7]

കാവ്യാത്മകമായ ആഖ്യാനമാണ് 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലുള്ളത്. ബൈബിളിന്റെ കാവ്യാത്മതകയും ബെർഗ്മാൻ ചിത്രങ്ങളിലെ ഭാവാത്മകതയും സമ്മേളിച്ചിരിക്കുകയാണിതിൽ. ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമയിലെ പരിചരിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദപഥം ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലും നിറയുന്നു ്. മഴ, പള്ളിമണികൾ, കരിയിലകളുടെ ശബ്ദം എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ഉ ്. നോവൽ തുടങ്ങുന്നത് കരിയിലകളിളകുന്ന ദൃശ്യത്തിലും ശബ്ദത്തിലുമാണ്. അവസാനിക്കുന്നത് യോഹന്നാൻ പതുക്കെ നടന്ന് മുറിയിലെത്തി നിശ്ശബ്ദത പ്രാപിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ്. ഫ്രീസ് ചെയ്തു നിർത്തുന്ന ഒരു ഇമേജാണ് പൊടിയിലിരിക്കുന്ന യോഹന്നാന്റേത്. ചലനവേഗ (കരിയിലകൾ) ത്തിൽ നിന്ന് ചലനരാഹിത്യ (യോഹന്നാന്റെ നിശ്ചലത) ത്തിലേക്കാണ് ഈ നോവലിന്റെ പ്രയാണം.

ഏകാന്തബാല്യകൗമാരങ്ങളുടെ ഉത്കണ്ഠയും അനാഥത്വവും ഗ്രാമജീവിതത്തിന്റെ വൈവിധ്യമാർന്ന പശ്ചാത്തലസ്വരൂപവും ബൈബിൾവിവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ ചാലിച്ചെടുത്തായിരുന്നു ഈ നോവൽ നവീനത പുലർത്തിയത്. ആധുനികതയുടെ അവസാനവേളയിലാണ് പുതിയ ഭാവുകത്വസന്ദർഭങ്ങൾ സമ്മാനിച്ചുകൊ ് 1984 ൽ ഈ നോവൽ പുറത്തുവരുന്നത്. അതുവരെ നിർവഹിച്ചുപോന്ന ഒരു ആഖ്യാനരീതിയിൽനിന്നുള്ള ഒരു വേർപിരിയൽ ഈ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളമു ്. വിവരണാത്മകമായ രീതിയിൽ ഉള്ള ഒരാഖ്യാനരീതിയിൽ നിന്നു വിട്ടുമാറി ദൃശ്യപരതയുടെ ഒരു സങ്കേതം നോവലിന്റെ ഘടനയിൽ നിലനിൽക്കുന്നു ്. ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് ശിഥിലീകരിച്ചും ദൃശ്യനോവലിന്റെ ഒരു സ്വരൂപമു ാക്കി. നോവൽമാധ്യമത്തിൽ നടത്തിയ ഈ പരീക്ഷണം ആധുനികാനന്തരമായ ഒരു നോവൽഭാവുകത്വത്തിന്റെ സാധ്യതയെക്കുറിച്ചുള്ളത് കൂടിയാണ്.

---

6 __________, *'സുഗന്ധസസ്യങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ',* മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 45, 28, (ആഗസ്റ്റ്, 2007), പു. 47.

7 ടി. പു. 50.

ആഖ്യാനഭാഷയുടെ ഘടനയിൽ ഒരു ക്യാമറയുടെ സാധ്യതയെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുവെന്നതാണ് ഈ പരീക്ഷണം. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയും അതിന്റെ പാഠരൂപമായ തിരക്കഥയും നോവലിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചു. പൂർണമായും ദൃശ്യഭാഷയിലേയ്ക്ക് നോവലിന്റെ സങ്കേതത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണിവിടെ പിന്തുടരുന്നത്. ക്യാമറ എന്ന ഉപകരണം നോവലിന്റെ ഭാഷാശിൽപത്തെ പരിവർത്തനവിധേയമായൊരു കാഴ്ചപ്പാടിലേക്കാണ് അനുനയിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിന്റെ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിൽ വ്യതിയാനമു ാക്കുന്നു ് ഈ നോവൽ. ആധുനികതയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഭാവുകത്വത്തിന്റെ ആദ്യ അടയാളമായി ഈ നോവൽ മാറുന്നത്, ആഖ്യാനപ്രകാരമായ ചലച്ചിത്രത്തെ സ്വീകരിച്ചുകൊ ാണ്. നോവലിന്റെ നിലവിലുള്ള ആഖ്യാനരൂപം മാറ്റാനുള്ള ഉദ്യമത്തിൽ അധ്യായക്രമം, ആഖ്യാനത്തുടർച്ച, കാലക്രമത, കഥാപാത്രാവതരണം, പശ്ചാത്തലാവതരണം എന്നിവയിലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമസ്വഭാവം സ്വീകരിക്കാൻ നോവലിസ്റ്റ് ശ്രമിച്ചിട്ടു ്. ആഖ്യാനഭാഷയിലെ ബോധധാരയെയും വിചാരത്തെയും അനുസ്യൂതിയെയും 'കട്ട്' ചെയ്യലാക്കി മാറ്റി. ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ വിചാരത്തിന്റെയും വീക്ഷണത്തിന്റെയും സ്ഥാനത്ത് ഒരു ക്യാമറ വെച്ചു. ഗൊദാർദിന്റെ ജംപ്കട്ടുകൾ നോവലിന്റെ രൂപഘടനയിൽ ആഴത്തിലുള്ള സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടു ്. തിരക്കഥയുടെ ശൈലീപരമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്..

ഒരു മലയോര കാർഷികഗ്രാമവും ഇടവകയും പള്ളിയും ബാർബർഷാപ്പും കുന്നുകളും കപ്പത്തോട്ടങ്ങളും റബ്ബർതോട്ടങ്ങളും ഇടവഴികളുമെല്ലാം ചേർന്ന ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളാണ് നോവലിസ്റ്റ് ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളത്. അടിസ്ഥാനപ്രമേയമാതൃകകളെ അവയുടെ പരമ്പരാഗതപരിചരണങ്ങൾ നീക്കം ചെയ്ത് പുതിയൊരു ആഖ്യാനപ്രകാരത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നു. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഒരു ക്യാമറയു ്. ഭാഷാദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രീഡയിലാണ് നോവൽ സംസാരിക്കുന്നതും വികസിക്കുന്നതും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷക്ക് സമാന്തരമായ ഒരു ലോകം തീർക്കാനത് ശ്രമിക്കുന്നു. അധ്യായങ്ങൾ എന്ന സ്ഥലകാലവിഭജനം തന്നെ നോവലിസ്റ്റ് ഇല്ലാതാക്കുന്നു. പകരം 115 ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായാണ് നോവൽ സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അവയിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ബിംബങ്ങളുടെയും പ്രതിപാദനമു ്. ദൃശ്യബിംബങ്ങളും ശബ്ദബിംബങ്ങളും ഇടകലർന്നൊരു ഭൂമിക നോവലിൽ നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. ദൃശ്യബന്ധങ്ങൾ, ക്യാമറക്കോണുകളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലങ്ങളെയും പിന്തുടരുന്ന അദൃശ്യമായൊരു ആഖ്യാനതന്ത്രമാണിവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഷോട്ടുകളും സീക്വൻസു (ക്രമണിക) കളുമായി വികസിക്കുന്ന അനുഭവപ്രപഞ്ചമാണ് നോവലുൾക്കൊള്ളുന്നത്. വായനക്കാർ കാണികളായി മാറുന്ന അനുഭവമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. സിനിമാറ്റിക്ഭാഷയുടെ സർഗാത്മകതയിലേക്കാണ് വായനക്കാർ വഴിമാറുന്നത്. ചലച്ചിത്രഭാഷയുമായി വായനക്കാർ താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചതിനാൽ ഈ ആഖ്യാനരീതിയിലെ വിടവുകളും ഇടർച്ചകളും അവർ പൂരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർച്ചയില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഈ ഇടർച്ചകളും വിടവുകളും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഒരു ക്യാമറയുടെ സാന്നിധ്യമാണ്. അതിന്റെ നോട്ടത്തിലൂടെയാണ് നോവലിൽ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തെളിയുന്നത്. ഒരു ഓട്ടത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലാണ് ഈ നോവൽ തുടങ്ങുന്നത്. ഒന്നാമത്തെ സീക്വൻസിൽ കരഞ്ഞും കിതച്ചും ഓടുന്ന റാഹേലിനെ പിന്തുടരുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ, എതിരെനിന്ന് വരുന്ന ആനിയുടെയും യോഹന്നാന്റെയും സാന്നിധ്യത്തെ കാണിച്ച് റബ്ബർമരങ്ങളുടെ ഇടയിലൂടെ ഓടി കുന്നിൻതട്ടുകൾ ഇറങ്ങുന്ന റാഹേലിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽ പിൻവാങ്ങുന്നു. ര ാം ദൃശ്യത്തിൽ,

പന്നിക്കൂട്ടിൽ, മകന്റെ അടിയേറ്റുകിടക്കുന്ന വൃദ്ധനായ പൗലോവിലേക്കാണ് ക്യാമറ തിരിയുന്നത്. ഇതേ സമയത്തുതന്നെ ആ വഴിക്ക് ഓടിയെത്തിയ കുട്ടികളായ ആനിയുടെയും യോഹന്നാന്റെയും ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്യാമറയുടെ കണ്ണ് തെളിയുന്നു. ര ാമത്തെ ദൃശ്യഖണ്ഡം തോമായുടെ അടിയേറ്റുകിടക്കുന്ന പൗലോ ദീനമായി മോങ്ങുന്നതാണ്. "കൂട്ടിൽനിന്ന പന്നികളും കരഞ്ഞു" എന്ന് തുടർന്നെഴുതുമ്പോൾ 'പാരലൽകട്ടിംഗ് എന്ന എഡിറ്റിംഗ്സങ്കേതമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. മൂന്നാം ദൃശ്യത്തിൽ പ്രാഥമികാഖ്യാതാവായ നോവലിസ്റ്റിന്റെ സ്വരമു ്. കഥപറച്ചിൽകാരന്റെ സ്വരത്തിൽനിന്ന് (പ്രാഥമികാഖ്യാനം) കഥപറച്ചിൽ എന്ന ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിലേക്കാണ് നോവൽ നീങ്ങുന്നത്. ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ആയി കഥയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾതന്നെയാണ് ദ്വിതീയാഖ്യാനങ്ങൾ. ഭാഷയിലൂടെ മാത്രമേ പ്രാഥമികാഖ്യാതാവ് ഉപയോഗിച്ച അതേ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിനും സാധ്യതയുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബഹുസ്വരമായ ആഖ്യാനസവിശേഷത പരിഗണിച്ച് നോവലിസ്റ്റ്, തന്റെ ആഖ്യാനത്തെ ദൃശ്യങ്ങളായി വിഭജിക്കുകയും ബിംബങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദ്വിതീയാഖ്യാനത്തിലൂടെ ഈ നോവൽ, നോവലിസ്റ്റ് എന്ന പ്രാഥമികാഖ്യാതാവിനെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യുന്നു. അതിനാൽ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വീക്ഷണത്തിനനുസരിച്ച് വികസിക്കുന്ന നോവൽദർശനമെന്ന സങ്കൽപവും ഇല്ലാതാകുന്നു.

ചലച്ചിത്രപ്രക്രിയയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നത് തുടർച്ചയായ ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ഫ്രെയിമുകൾ ആണ്. തുടർചലനപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന അവ ഷോട്ടുകൾക്ക് ജന്മം നൽകുന്നു. നോവലിലെ ആഖ്യാനത്തിന് തുല്യമാണ് അവ. പലതരം വീക്ഷണകോണുകൾ വെളിവാകുന്ന ഷോട്ടുകൾ നോവലിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. ആഖ്യാനത്തിലെ ഏകാന്തതയും, മാധ്യമപരമായ വേർപെടലും വായനക്കാർക്ക് പുതിയ സൗന്ദര്യശിക്ഷണങ്ങൾ നൽകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ നോവലിലെ ഓരോ സീനുകളും സ്ഥലികതയുടെ പ്രകടസാന്നിധ്യമാകുന്നു. കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായി ഭാഷയെ കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ സാധിക്കുന്നത് "സിനിക് രീതി"യിലൂടെയാണെന്ന് നോവൽ തെളിയിക്കുന്നു.

പാപബോധത്തെ വിവരിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ നിരവധിയു ് ഈ നോവലിൽ. അപ്പന്റെ പാപം വിവരിക്കുന്നു ് തോമ (പു. 12). യാക്കോബ് പാപത്തെക്കുറിച്ച് വളരെയധികം പറയുന്നു ്. "പാപം വാതിൽക്കൽ പതുങ്ങി നിൽക്കുന്നു. അത് നിന്നെ നോക്കി നിൽക്കയാണ്. പാപത്തിന് ശിക്ഷ വിധിക്കാൻ നമ്മളാരുമല്ല"
(പു. 16).

യാക്കോബ് ദൈവാസ്തിത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവനാണ്. ദൈവം നിസ്സഹായനാകുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങൾ ജീവിതത്തിലു ന്ന് യാക്കോബ് വ്യക്തമാക്കുന്നു ്. സ്കറിയയുടെ ഭാര്യയായ സാറയെ യാക്കോബ് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. മാത്യു യാക്കോബിനെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു ് ഈ രംഗത്തിൽ (പു. 65).

'മാത്യു: സാറാ, സ്കറിയായുടെ ഭാര്യയാണെന്ന് യാക്കോബിനറിഞ്ഞുകൂടെ?'

'ഉവ്വ്'

'പിന്നെ അവളെ ആഗ്രഹിക്കുന്നതിനർത്ഥം?'

'അർത്ഥമെന്തായാലും, എനിക്കവളെ ഇഷ്ടമാണ്'

'അതു ദൈവത്തിന്റെ ന്യായപ്രമാണങ്ങൾക്ക് എതിരല്ലേ?'

'എങ്ങനെ എതിരാകും? ഞാൻ ചെയ്തത് തെറ്റാണെന്ന് എങ്ങനെ പറയും? ഒന്നിനും കൊള്ളാത്ത സ്കറിയായ്ക്ക് ഇത്രയും കാണാൻ ചന്തമുള്ള ഒരു പെണ്ണിനെ ഏൽപ്പിച്ചുകൊടുത്തതാണ് എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ലംഘനം'. ഇടവകയെ വിമർശിക്കുകയും ഒരു 'കാർട്ടൂണി'ന്റെ പിൻബലത്തിൽ അതിനെ ന്യായീകരിക്കുന്നുമു ് യാക്കോബ്. "പാപവും പുണ്യവും പോലെയുള്ള വലിയ വാക്കുകളെ ഇട വകക്കാർ പേടിക്കുന്നു. ഒരു പെണ്ണ് അതിന്റെ ജീവിതം ഒന്നിനും കൊള്ളാത്ത ഒരുത്തന്റെ ഒപ്പം ചെലവിട്ട് കർത്താവിൽ നിദ്ര പ്രാപിച്ച് എന്തോ നേടാനാ?" (പു. 6).

ഉത്തരം പറയാൻ കഴിയാത്ത ചോദ്യങ്ങൾകൊ ് മാത്യു, ഫാദറിനെ നേരിടുന്നത്. "നൂറിലധികം കോടി ബൈബിൾ വർഷംതോറും വിറ്റഴിയുന്നു ായിട്ടും ലോകമെങ്ങും അക്രമങ്ങളും രക്തച്ചൊരിച്ചിലും നിലവിളികളും വർധിക്കുന്നതായി" (പു. 70) മാത്യൂ ചൂ ിക്കാട്ടുന്നു. ഇരു മരത്തിൽ ചാരിനിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രവാചകനെപ്പോലെയാണ് യാക്കോബിനെ മാത്യു നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ദൈവഭയമുള്ള സാറാ യാക്കോബിന്റെ വിളികേൾക്കെ നടുങ്ങി മുഖം തിരിക്കുന്നു. സാറാ യാക്കോബിനെ നിരസിക്കുമ്പോഴും അവളെക്കുറിച്ച് നല്ലത് മാത്രമാണയാൾ പറഞ്ഞത്. യോഹന്നാന്റെ കാതുകളിൽ യാക്കോബിന്റെ ശബ്ദം ക്രമേണ പ്രവാചകന്റേതിന് തുല്യം മുഴക്കമുള്ളതായി. "സാറാ ഈ ഇടവകയിലെ ഏറ്റവും നല്ല സ്ത്രീ. അത്രയും സൗന്ദര്യം ഇടവകയിൽ വേറൊരു സ്ത്രീക്കുമില്ല. അവളെപ്പോലെ ചന്തം ഒരു പെൺകുട്ടിക്കുമില്ല. ദൈവം അവളെ എന്തിന് വേദനിപ്പിക്കുന്നു?" നീതി ചെയ്യാത്ത ദൈവത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയാണ് യാക്കോബ്.

പരിഹാരപ്രദക്ഷിണം ഇടവകയുടെ സാഹചര്യങ്ങളിൽ തീർത്തും അനുചിതമായെന്ന് യാക്കോബ് നെറ്റിചുളിച്ചു. "പത്രത്തിൽ കേമമായി വരും, ഇടവകയുടെ നൻമയും പുരോഗതിയും ഉദ്ദേശിച്ച് ഒരു പരി ഹാരപ്രദക്ഷിണം" (പു. 84) യാക്കോബ് ദൈവനീതിയെയും, ഇടവകയുടെ ന്യായങ്ങളെയും കാര്യകാരണ ങ്ങൾ സഹിതം ചോദ്യംചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യനും ദൈവവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ് ബെർഗ്മാൻ തന്റെ "മതാ ത്മകട്രിലജി"യിൽ കൈകാര്യം ചെയ്തത്. ഈ പരസ്പരബന്ധത്തിന്റെ തീവ്രതയാർന്ന ആവിഷ്കരണം വാക്കുകളുടെ ഗാഢധ്വനിയാൽ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ സാധ്യമാക്കുന്നു ് ഈ നോവലിൽ. "അപ്പൻ കണ്ണുതുറന്നതും തോമാ വീഴുന്നതുപോലെ കുമ്പിട്ടു. അപ്പന്റെ നനഞ്ഞ കാലടികൾ കെട്ടിപ്പിടിച്ചു. തന്റെ പാപത്തിനും ലംഘനങ്ങൾക്കും അയാൾ മാപ്പിരന്നു. തോമാ അങ്ങനെ ചെയ്തപ്പോൾ സർവ്വവും സൃഷ്ടിച്ച ദൈവത്തിന്റെ ന്യായപ്രമാണങ്ങളെ പ്രതി പതിന്മടങ്ങു വിശ്വാസത്തോടെ പൗലോ കുരിശു വരച്ചു. അന ന്തരം തന്റെ മകന്റെ നെറുകയിൽ മുഖം അമർത്തിപൊട്ടിക്കരഞ്ഞു. ദൈവമേ ...... ദൈവമേ........" (പു. 10). വിശ്വാസം എന്ന പീഡയെയാണ് ബെർഗ്മാനെപ്പോലെ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണനും ഒരുപോലെ ആവിഷ്കരി ക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്.

പാപത്തിന്റെ ഹരിതകവ്യതിയാനങ്ങൾ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രകടമായ സാന്നിധ്യമാണ്. കരിയില (പൗലോ), മഞ്ഞയില (തോമാ), പച്ചയില (യോഹന്നാൻ). യോഹന്നാന്റെ കൗമാരത്തിന്റെയും നവ

യൗവനത്തിന്റെയും തീവ്രമായ അനുഭവലോകത്തുനിന്ന് മേരിയുടെയും റാഹേലിന്റെയും സാറായുടേയും ജീവിതം മാത്രമല്ല, പൗലോയുടെയും തോമായുടെയും വാർധക്യത്തിന്റെ നിസ്സഹായലോകങ്ങൾ കൂടി നോവൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നു . പാപബോധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആത്മീയോത്കണ്ഠകളും ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രതിരക്കഥയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ ഫോട്ടോജനിക് കഥാപാത്രങ്ങളും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും കുറ്റമറ്റ രീതിയിൽ നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു . സംഭാഷണത്തിന്റെ ഗ്രാമ്യതയും വിവരണത്തിലെ ബിബ്ലിക്കൽഭാഷയും ഇടകലർത്തിയാണ് സന്ദർഭങ്ങൾ മെനഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സ്നാപകയോഹന്നാൻ പശ്ചാത്താപത്തെയും ജ്ഞാനസ്നാനത്തെക്കുറിച്ചും ധാരാളം പറഞ്ഞിട്ടു . സ്നാപകയോഹന്നാനെപ്പോലെ ഈ നോവലിലും യോഹന്നാനും പുഴയിലും മഴയിലും പൊടിയിലും കുളിച്ചുകൊ യിരിക്കുന്നു. ഓരോ തവണയും അയാൾ ആരെയൊക്കെയോ രതിയിൽ സ്നാനപ്പെടുത്തുന്നുമു . സ്വപ്നത്തിൽ ജോഷി, ഒരിക്കൽ മേരി, ഇനിയൊരിക്കൽ റാഹേൽ, മറ്റൊരിക്കൽ സാറാ ഇങ്ങനെ നീളുന്നു രതിസ്നാനം. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലെ കഥാപാത്രദ്വന്ദ്വങ്ങൾ പാപപരമ്പര തീർക്കുന്നു.'

പൗലോ- റാഹേൽ-പാപം

തോമാ-പൗലോ-ശിക്ഷ

പൗലോ-മരണം

യാക്കോബ്-സാറ-ആഗ്രഹം

നൈനാച്ചൻ-മേരി-ചതി

മേരി-യോഹന്നാൻ (നൈനാച്ചനോടുള്ള പ്രതികാരം)

ആനി- പുരോഹിതൻ

യോഹന്നാൻ- റാഹേൽ

തോമാ-സാറാ- ആഗ്രഹം

സാറാ-തോമാ- നിരാസം

സാറാ-യോഹന്നാൻ

ദൈവത്തിന് നേരെയുള്ള പോരാട്ടത്തിൽ ശരീരം ഒരായുധമായി മാറുന്നു. മേരി തന്നെ തെളിവ്. മേരി ശരീരത്തെ ഒരു ഉരുൾപൊട്ടൽ പോലെ ദൈവത്തിലേക്ക് തുറന്നിട്ട് അവൻ ഉയർത്തിക്കാട്ടിയ പാപബോധത്തിന്റെ എല്ലാ മണൽത്തിട്ടകളെയും തകർത്തുകളയുന്നു. ദൈവത്തോട് അടുക്കുന്നവരാണ് റാഹേലും ഫാദറും എഫ്രേയിമും ജോഷിയും ഫിലിപ്പോസുമെല്ലാം. പൗലോ, എഴുപത്തിമൂന്ന് വർഷം ദൈവത്തിന് മുമ്പിൽ മുട്ടുകുത്തിയ ആൾ ഒരു നിമിഷം നിവർന്നുനിന്നതാകട്ടെ റാഹേലിന്റെ ഉടലിലെ ഇളംവെയിലിന്റെ ചൂടന്വേഷിക്കാനാണ്. പക്ഷേ, പാപത്തിന്റെ പ്രലോഭനത്തിലേക്കയാൾ വീണുപോകുന്നു. ദൈവകോപം പെട്ടെന്ന് പതിച്ച പോലെയാണ് യാക്കോബിന്റെ മരണത്തെ യോഹന്നാൻ കാണുന്നത്. ശരീരത്തിനും ആത്മാവിനും ഇടക്ക് പാപത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ വിളറിയ നിഴൽപോലെ യോഹന്നാൻ നിന്നു. നോവലിലെ ഏകാന്തമലയോരം മനുഷ്യമനസ്സുപോലെ അരൂപിയായി അത് മഞ്ഞിലും മഴയിലും കാറ്റിലും വെയിലിലും നിലകൊള്ളുന്നു. നോവലിന്റെ അവസാനമായപ്പോഴേക്കും ദൈവവുമായുള്ള അടുപ്പം തീവ്രമായി തോന്നുന്നു ' യോഹന്നാന്. യോഹന്നാൻ സാറയോട്: "അവസാനം എനിക്ക് നീയേ ഉള്ളൂ. ആരിൽനിന്നൊക്കെയോ അകന്നും നൂറുനൂറുവഴികളിലൂടെ അലഞ്ഞും ഒടുവിൽ നമ്മൾ ഇങ്ങനെ ഒരുമിച്ചത്

ദൈവത്തിന്റെ അനുഗ്രഹം കൊ ായിരിക്കില്ലേ? എനിക്കങ്ങനെ തോന്നുന്നു. ചിലപ്പോൾ തെറ്റാവാം പക്ഷേ, ഇപ്പോൾ ഞാൻ ദൈവത്തെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു" (പു. 158).

തോമാ, സാറായെ സ്വപ്നം കാണുന്ന രംഗത്തിലും ദൈവസാന്നിധ്യമു ്. "നോക്കുക, ദൈവം എനിക്കും നിനക്കും മധ്യേ സാക്ഷി" എന്ന് അവൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ അവൾ അവനോട്: "ഞാൻ ഇതാ എന്ന് പറഞ്ഞു" (പു. 150). ഇടവകയിലുള്ളവർ, കർത്താവ് സാമുവൽസാറിനോട് കരുണ കാണിച്ചില്ലെന്ന് അനുതപിക്കുന്നു ്. "ദൈവഭയമുള്ള ആ ചെറിയ കുടുംബത്തെ ഇങ്ങനെ കൂരിരുട്ടിൽ തള്ളിയിട്ടതിന് എന്ത് ന്യായമാണ് പറയുക?" (പു. 32). യോഹന്നാൻ വികാരിയച്ചന്റെ കാൽക്കലിരുന്നു. ദൈവസ്വരൂപമായിക്കാണുന്ന വികാരിയച്ചന്റെ "ചിറകിന്റെ നിഴലിൽ എന്നെ മറച്ചുകൊള്ളണമേ"(പു. 104) എന്ന് അവൻ ഹൃദയത്തിൽ പറഞ്ഞു. അച്ചൻ വിറക്കുന്ന കൈത്തലം യോഹന്നാന്റെ നെറുകയിൽ അമർത്തി. 'ദൈവം നമ്മെ ശപിക്കാതിരിക്കട്ടെ'. അച്ചന്റെ വിളറിയ ചു ുകളുടെ വിറയൽ യോഹന്നാൻ ക ു. തന്നെ വിഴുങ്ങിയ ആഴത്തിൽനിന്ന് അദ്ദേഹം വീ ും വിളിച്ചുപറഞ്ഞു, "ദൈവം നമ്മെ ശപിക്കാതിരിക്കട്ടെ" (പു. 162). ഈ നോവലിന്റെ ആന്തരികശ്രുതി ബൈബിളിന്റേതാണ്. മിശിഹാകാലത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സ്വരൂപമാണ് നോവലിനുള്ളത്. വേദപുസ്തകത്തിലെ സന്ദർഭങ്ങളെയും ബിംബ-പ്രതിബിംബങ്ങളേയും സ്വീകരിച്ചുകൊ ാണ് നോവലിൽ മിശിഹാകാലത്തിന്റെ സ്വരസ്ഥായി സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ളത്. ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിലെ സവിശേഷസന്ദർഭങ്ങൾ പ്രമേയവുമായി കോർത്തിണക്കിയിട്ടാണ് നോവലിലെ ആഖ്യാനം വികസിക്കുന്നത്. കാലത്തെ ശക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന മൂന്ന് തരം ബിംബങ്ങൾ ഈ നോവലിലു ്. (1) ബൈബിൾബിംബങ്ങൾ, പ്രതീകങ്ങൾ (2) പ്രകൃതിബിംബങ്ങൾ (3) ഇടവകവിശ്വാസങ്ങളും പള്ളിയന്തരീക്ഷവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവ. ആദിപാപബോധത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ ബിംബങ്ങളും പ്രതീകങ്ങളും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കുന്നത്. ദൃശ്യഗന്ധപ്രധാനമാണ് ഇവയെല്ലാം. ഹരിതച്ഛായയാണ് ബിംബങ്ങളിലെ പ്രധാനദൃശ്യഘടകം. പറുദീസയുടെ ബിംബമായിത്തന്നെയാകണം അതിനെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബോധധാരാകാലവുമായി ഈ ഹരിതവർണത്തിന് ജൈവബന്ധമു ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉണർച്ചയിലും സ്വപ്നത്തിലും ഒരുപോലെ ഹരിതബിംബങ്ങൾ സമൃദ്ധമാണ്. പറുദീസയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൃഹാതുരത, കാല്പനികത, ലൈംഗികപരമായ ഉർവരത എന്നിവയെല്ലാം പ്രതീകമായി വർത്തിക്കുന്നതാണ് ഹരിതത്വം നിറഞ്ഞ ബിംബഘടന.

മേടുകളിലും കാടുകളിലും പെയ്യുന്ന മഴ, നിറഞ്ഞൊഴുകുന്ന പുഴ എന്നീ പ്രകൃതിബിംബങ്ങൾ കൃതിയിലെ കാലഘടകവുമായി നിരന്തരം ബന്ധപ്പെടുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭൂതകാല ഓർമ്മകളെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നതും പ്രകൃതി ഗന്ധവും വിക്ഷോഭവും അറിയുന്നതും മഴയിലൂടെയാണ്. തോരാതെ പെയ്യുന്ന മഴ, വേദപുസ്തകത്തിലെ പ്രളയത്തിന്റെ ഓർമ്മകൾ ഉണർത്തുന്നു. ശമിക്കുന്ന മഴ പ്രളയാനന്തരമുള്ള പുഷ്കലപ്രകൃതിയുടേതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആദിപാപബോധത്തെ മറികടക്കുന്ന കാമത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനതലത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ മഴക്ക് പങ്കു ്. യോഹന്നാന്റെയും സാറയുടെയും പ്രണയരംഗങ്ങൾ ബൈബിളിലെ 'ഉത്തമഗീത'ത്തെ യഥാതഥമായി പകർത്തിവെക്കുന്നു. 'പ്രാവിൻകണ്ണുപോലത്തെ കണ്ണ്, കോലാട്ടിൻകൂട്ടംപോലെ തലമുടി, രോമം കത്രിച്ചു കുളിച്ചുകയറിവരുന്ന ആടുകളെപോലെ പല്ല്, കടുംചുവപ്പുനൂൽപോലെ അധരം' (പു. 159).

ബൈബിൾ പഴയനിയമത്തിലെ പുറപ്പാട്, ലേവ്യ, സംഖ്യാ, ഇയ്യോബ്, സങ്കീർത്തനങ്ങൾ, ഉത്തമഗീതം എന്നിങ്ങനെയുള്ള അധ്യായങ്ങളിൽനിന്നുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഇതിവൃത്തഘടനയിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. ബൈബിളിന്റെ അപരനാമമാകുന്നു 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം'. യോഹന്നാന്റെ വളർച്ചാഘട്ടമാണീ നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തഘടനയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. തന്റെ വല്ല്യപ്പച്ചൻ പൗലോ ഒരു ദുർബലനിമിഷത്തിൽ ചെയ്തുപോകുന്ന പാപമാണ് പ്രധാനകഥാതന്തുവായി മാറുന്നത്. അനുഭവങ്ങളോട് അനുഭാവപൂർണ്ണമായ നിസ്സംഗതയാണ് യോഹന്നാന്റെ പ്രത്യേകത. സ്വയംപരിഗ്രഹണവേളകളെ ബൈബിൾ സന്ദർഭങ്ങളുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്നത്, ആത്മരതിയെ വിശുദ്ധപ്രകൃതിയോട് സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിന് തുല്യമാണ്. "ഹാ, ഭക്ഷണത്തേക്കാൾ ജീവനും, ഉടുപ്പിനേക്കാൾ ശരീരവും ശ്രേഷ്ഠമല്ലയോ? എന്റെ ഉടൽ അപ്പംപോലെ സുഗന്ധമുള്ളതാകുന്നു" (പു. 112).

മൂർത്തബിംബങ്ങൾ, ശബ്ദപഥം

മൂർത്തബിംബങ്ങൾ സിനിമയുടെ പ്രത്യേകതകളിൽപ്പെടുന്നു. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ ബിംബങ്ങളുടെ സവിശേഷപ്രയോഗം നിറഞ്ഞ ആഖ്യാനഭാഷ സ്വീകരിച്ചിട്ടു ്. "വെളിച്ചംപോലെ നിന്നു അവർ (പു. 49), പ്രാർത്ഥനയുടെ കാറ്റ്, വെളിച്ചം തുടിക്കുന്ന അൾത്താര (പു. 50), വീട് ദുഃഖിച്ചുനിന്നു (പു. 56), അപ്പോൾ ഒരു വെളിപാടുപോലെ സാറ വന്നു, കാട് ഒരു ചുമര് പോലെ നിന്നു (പു. 164), അവൻ ദുഃഖം വസ്ത്രംപോലെ ധരിച്ചുനടന്നു (പു. 162) എന്നിവയെല്ലാം ഉദാഹരണങ്ങളായിപ്പറയാവുന്നതാണ്. പ്രകൃതിബിംബങ്ങൾ സിനിമയിലെ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങൾപോലെയാണ് ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളത്." "മലഞ്ചെരുവിലെ റബ്ബർമരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ, ഇടയ്ക്കിടെ കല്ലുവെച്ച തട്ടുകൾ കയറി തെല്ല് ഇടത്തോട്ട് തിരിഞ്ഞ്, നാരകവും പലതരം ചെടികളും പൂക്കളുമുള്ള വീട്ടുമുറ്റത്തെത്തി" (പു. 55). മറ്റൊരു ഉദാഹരണമായി നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള ബസ്സ്യാത്ര ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. ഒരു മലഞ്ചെരുവിലേക്ക് ബസ്സ് കടന്നുചെന്നു. പിന്നീടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ തിരക്കഥയിലെ സൂചനകൾ പോലെയാണ് വിവരിക്കുന്നത്. "കൈവരി പൊട്ടിത്തീരാറായ പാലം, താഴെ തെളിഞ്ഞ പുഴ, ഉണക്കാനിട്ട കടുംനിറത്തുണികൾ, ഇലകൾ മുറിഞ്ഞ വാഴകൾ, കരിങ്കൽപ്പാറകൾക്ക് ചുവട്ടിൽ ഓലമാടങ്ങൾ, മുളന്ത ിൽ ചുറ്റിവരിഞ്ഞ കൊടി, ചുവരെഴുത്തുകൾ, ഇരുവശങ്ങളിൽ തഴച്ച കവുങ്ങിൻതോപ്പുകൾ, നീ വയൽപ്പരപ്പ്, നീരൊഴുക്കുകൾ (പു. 74) ചരിവുകളിൽ കപ്പ, പുഴവക്കിൽ വലിയ പുൽക്കൂടങ്ങൾ" (പു. 89).

നിറങ്ങളുടെ സാന്ദ്രലോകംതന്നെ നോവലിലു ്. മാറിമാറിവരുന്ന ഋതുക്കൾക്കനുസരിച്ച് പ്രകൃതിയിൽ വരുന്ന നിറഭേദങ്ങൾ ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിതിലെ വർണവെളിച്ചസങ്കലനത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതുപോലെയാണ് നോവലിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉദാഹരണമായിയെടുക്കാവുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമിങ്ങനെ. "മഴ തുടങ്ങുന്നു. വേനലിലും വീഴാത്ത പുൽനിരകൾ, കടുംമഞ്ഞയായിട്ടുള്ളവ. പാറകൾ ഇരു ിരുന്നു. പൊന്തകളിലും പച്ചയേക്കാൾ മഞ്ഞ (പു. 29), ഇരു ് പച്ചനിറമുള്ള ആ താഴ്വര പിന്നിട്ട് വര മണ്ണും പാറകളുമുള്ള മലഞ്ചെരിവ് (പു. 75). നിരത്തിനരികിലെ മരങ്ങൾ എല്ലാം പൊടിനീങ്ങി വെടിപ്പായി. എങ്ങുമിപ്പോൾ കടുംപച്ചനിറം (പു. 89), കുന്നുകളുടെ പാർശ്വങ്ങൾ വെയിലുവീണ് മഞ്ഞച്ചിരുന്നു. വെയിലുവീഴാത്ത ഇടങ്ങൾ ഇരു ുനിന്നു (പു. 132), വെയിൽമങ്ങി കുന്നുംപുറങ്ങളാകെ ഇരു ു. മരങ്ങളിൽ അന്തിമിനുക്കം, പച്ചപ്പാവാടയിട്ട് റാഹേൽ വന്നു (പു. 57) യോഹന്നാൻ പൊടിയിലിരിക്കുന്ന അവസാനദൃശ്യത്തിൽ

മുഴുവൻ പ്രകാശമില്ല. മഴ, മഞ്ഞ് എന്നിവ മങ്ങിയ പ്രകാശത്തിലും, വേനൽ നിറഞ്ഞ പ്രകാശത്തിലുമാണ് ദൃശ്യവത്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്." 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിലെ അവസാനഭാഗത്തും മൂന്ന് സഹോദരികൾ, നിറഞ്ഞ വെളിച്ച (സ്വപ്നാത്മക വെളിച്ചം) ത്തിൽ നിൽക്കുന്ന കാഴ്ച സവിശേഷപ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. ബൈബിളിലെ കാവ്യാത്മകഭാഷയുപയോഗിച്ച് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ച നോവലാണിത്. മഴ, പള്ളി മണികൾ, കാറ്റ് എന്നിവയുടെ പരിചരിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദപഥം നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കരിയിലകളുടെ ചിതറലിൽ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന്, നിശ്ശബ്ദനായ യോഹന്നാന്റെ 'ഫ്രീസ്' ചെയ്തു നിർത്തിയ ബിംബത്തിലേക്കാണ് നോവലിന്റെ ഘടന വഴിതുറക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങി നിശ്ശബ്ദതയിലവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യപരമ്പരകൾ നോവലിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ചലനവേഗത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന നോവലിൽ ചലനരാഹിത്യദൃശ്യത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ വന്നുനിൽക്കുന്ന രീതിയിൽ അവസാനിക്കുന്നു. മഴയുടെ ശബ്ദപഥം നോവലിന്റെ ഘടനയിൽ നിറഞ്ഞുനിൽപു ്. ജോഷിയുടെ നോട്ടുപുസ്തകത്തിലെ ബൈബിൾവചനങ്ങൾ മഴയെക്കുറിച്ചാണ്. "കൊയ്ത്തിന് മൂന്നുമാസംമുമ്പ് ഞാൻ മഴയെ പിൻവലിച്ചു" (പു. 42). യോഹന്നാൻ മഴയിലൂടെ അവനെ ക ു, മഴ അവർക്കിടയിൽ നിന്നു, അവർക്കിടയിൽ മഴപെയ്തു. ചാറ്റൽമഴ സാറാ മഴയിലൂടെ വരുന്നു. സാറാ മഴയിലൂടെ തിരിച്ചുവരുന്നു (പു. 102), ദൂരെ, കുന്നിന് മുകളിലും കാടിന് മുകളിലും മഴപെയ്യുന്നതുനോക്കി (പു. 104), ഒരു മഴക്കാലക്കുർബാന (പു. 109), കുന്ന് മഴയിൽ മറഞ്ഞുനിന്നു (പു. 114), മഴ സാറായുടെ നേരെ പെയ്തു (പു. 114), യോഹന്നാൻ ബെഞ്ചിലിരുന്നു മഴയെ നോക്കി (പു. 114). കാറ്റിൽ മഴ ഇറയത്തേക്ക് കയറിവന്നു (പു. 115), അകലെയുള്ള കുന്നിൽ മഴ പെയ്യുന്നുവെന്ന അറിയിപ്പുമായി ഒരു കാറ്റ് വീശി (പു. 124).

യോഹന്നാനു ചുറ്റും മഴയുടെ കണ്ണീരും ജ്വാലാമുഖവുമു ്. കേൾക്കുന്ന, കാണുന്ന, ഉരസ്സിൽ ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന മഴയുടെ മനസ്സും ശരീരവും ചേർന്നുകൊ ് നോവലിൽ അസാധാരണമായ ഭാവസ്ഥിരതയു ാകുന്നു. ഒരു മഴക്കാലം മുഴുവനും ഒന്നിച്ചൊരുമഴയായി ദേഹത്ത് ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന വികാരിയച്ചനും, സംഗീതമായി തന്നിൽനിറഞ്ഞ പ്രിയപ്പെട്ട ജോഷിയെ മഴയിലൂടെ കാണുന്ന യോഹന്നാനും ഈ നോവലിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ര ് ദൃശ്യരൂപങ്ങൾ ആണ്. ഏതോ ജാലകത്തിനപ്പുറത്ത് മഴ ക ുനിൽക്കുന്ന റാഹേലിന്റെ ചിത്രം യോഹന്നാന്റെ മനസ്സിൽ തെളിയുന്നു. അതീവസന്ദിഗ്ദ്ധമായ "റാഷമോണി"ലെ കഥ അകിരാകുറസോവ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് കവാടത്തിന് വെളിയിൽ മഴപെയ്തുകൊ ിരിക്കുന്ന നേരത്താണ്. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ മഴയുടെ സാന്നിധ്യം നിറക്കാൻ 'റാഷമോൺ' സി. വി. ബാലകൃഷ്ണനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. മഴ നനയാതിരിക്കാനായി കവാടത്തിന് കീഴെ അഭയം തേടിയ മരംവെട്ടുകാരനും പുരോഹിതനും തലകുനിച്ച്, മഴപെയ്യുന്നതിൽ ദത്തശ്രദ്ധരായി ഒന്നുംപറയാതെ ഇരിക്കുന്ന രംഗമാണ് റാഷമോണിൽ ആദ്യം കാണുക. പെരുമഴയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രാദ്യത്തിൽതന്നെ പ്രേക്ഷകരെ വശീകരിക്കുന്നു ്. പുരോഹിതനും മരംവെട്ടുകാരനും നിശ്ശബ്ദരായി മഴപെയ്യുന്നതും നോക്കി ഇരിക്കുന്നു. ഈ സീനിലേക്ക് മൂന്നാമതൊരു കഥാപാത്രം കടന്നുവരുന്നത് മഴവെള്ളം ശക്തിയായി തെറിപ്പിച്ചുകൊ ാണ്. ആരെങ്കിലും വാ തുറന്ന് സംസാരിക്കുന്നതും കേൾക്കുന്നതിനേക്കാൾ തനിക്കിഷ്ടം മഴയുടെ ശബ്ദം കേട്ടുകൊ ിരിക്കാനാണെന്ന് അയാൾ പറയുന്നു. മഴയുടെ സാന്നിധ്യം 'റാഷമോണി'ൽ നൽകിയിട്ടുള്ള സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ച് സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ 'സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ' എന്ന തന്റെ ചലച്ചിത്ര നിരൂപണഗ്രന്ഥ

ത്തിൽ എഴുതിയിട്ടു ്.[8] “ഞാൻ കാണാനിടയായിട്ടുള്ള മറ്റൊരു ചിത്രത്തിലും മഴ ഇത്രയേറെ പ്രസക്തി കൈവരിച്ചിട്ടില്ല. മഴ പെയ്യുന്നതുംനോക്കി ഏകാകിയായി ഇരിക്കുമ്പോൾ വേറൊരു ചിത്രവും എന്റെ ഓർമ്മയിലേക്ക് വരാറുമില്ല”. എവിടെയോ പെയ്യുന്ന മഴയെ അറിഞ്ഞ്, മഴക്കുശേഷം വന്ന വെയിലിന്റെ തെളിച്ചത്തിൽ കുന്നിൻപുറത്ത് ഒരു കല്ലിന്റെ മുകളിൽ കയറിനിന്ന് ദീർഘമായി മൂത്രമൊഴിക്കുന്ന യോഹന്നാനെ നോവലിൽ ഒരിടത്തുകാണാം. അതൊരിക്കലും അവസാനിക്കാതിരുന്നെങ്കിൽ എന്നാണവൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ദുഃഖിക്കുന്ന കണ്ണാടിപോലെ ഈ അനുഭവചിത്രവും ഏകാന്തമായ മനുഷ്യാവസ്ഥയെ സൂക്ഷ്മത്തിൽ പിടിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നു. സാറായുടെ വ്യഥ, അതിന്റെ ഉച്ചകോടിയിലെത്തുന്ന ഒരവസരത്തിൽ അവൾ ഏകാകിനിയായി മഴ നനഞ്ഞുപോകുന്ന രംഗം അച്ചന്റെ മനസ്സിനെ ആർദ്രമാക്കുന്നു ്. കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴയിൽ സ്വയമിറങ്ങി വിമോചനം നേടുന്ന ഘട്ടത്തെ ഒരു അനുഷ്ഠാനംപോലെ നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ്. ഈ നോവലിനും അതിന്റെ അനുവാചകർക്കുമിടയിൽ നാനാർത്ഥങ്ങളുമായി മഴ പെയ്തുകൊ േ യിരിക്കുന്നു. സാറാ മുഖം നോക്കുന്ന കണ്ണാടിയെ വെളിയിൽ നിന്ന് ഈർപ്പം വന്നുപൊതിഞ്ഞിരുന്നു. കണ്ണാടി ദുഃഖിക്കുകയായിരുന്നു. അതിനാൽ കണ്ണാടിയിൽ മഴയുടെ ഈർപ്പം നൽകിയ ഈ ദുഃഖമാണ് നോവലിന്റെ പ്രതിമാനമായി പ്രകാശിക്കുന്ന സൂചകം. സാറാ തന്നോടുതന്നെ കരഞ്ഞുകൊ ു മഴയിൽ നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യം ഏറെ സിനിമാത്മകമായാണ് വായനക്കാർ അനുഭവിക്കുക. മഴയുടെ സാധ്യതകളും സൗന്ദര്യവും നോവലിൽ തീവ്രമായ അനുഭവമായി വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നതുപോലെ വായനക്കാരൻ വിചാരിക്കുന്നു.

ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം : മുഖങ്ങളുടെ നോവൽ, ശരീരത്തിന്റെയും

തിരശ്ശീലയിലെ മുഖം

കാഴ്ചകൾ സിനിമയിൽ സ്ഥൂലമാണ്. സിനിമയിൽ ആന്തരികമായ ചലനങ്ങൾ ഭൗതികമാണ്. നടക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രവും പിന്തുടരുന്ന ക്യാമറയും ഭൗതികമായ ചലനമാണ്. ഇത്തരം അർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നാണ് സിനിമയിലെ ആന്തരികചലനങ്ങൾ ജന്മമെടുക്കുന്നത്. ഈ ചലനത്തിന്റെ കേന്ദ്രമാണ് തിരശ്ശീലയിലെ മുഖം. ഒരു മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യവും മറ്റൊരു ദൃശ്യവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ ഒരു അർത്ഥമു ാകുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിന് നേരത്തെ ഉ ായ അർത്ഥത്തിൽനിന്നും വ്യത്യാസമു ്. സ്ഥൂലമായ ഒരു പ്രമേയത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സംവിധായകനും സൂക്ഷ്മമായ ഒരു ഭാവത്തെ പിന്തുടരുന്ന ഒരു സംവിധായകനും ആവർത്തിച്ചുനോക്കുന്നത് മനുഷ്യമുഖങ്ങളിലേക്കാണ്. മുഖം ഒരു സ്ഥലവും സമയവുമാണ്. അത് സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതീകം കൂടിയാണ്. തിരശ്ശീലയിലെ മുഖങ്ങളിൽനിന്നും പ്രേക്ഷകൻ വായിക്കുന്നത് സമൂഹത്തിലെ മുഖങ്ങളിൽനിന്നും വായിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതാണ്. അതിനാൽ തിരശ്ശീലയിലെ മുഖത്തെഴുത്ത് സിനിമയിൽ പ്രധാനമാകുന്നു.

മുഖമെങ്ങോട്ട് നോക്കുന്നുവോ, അങ്ങോട്ടാണ് ക്യാമറയും നോക്കുക. ര ുപേർ പരസ്പരം നോക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയും അവരെ മാറിമാറി നോക്കുന്നു. ഒരു മുഖത്തിന് പ്രഹരമു ാകുമ്പോൾ

---

8 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ - പെരുമഴയത്ത് ഒരു നഗരം*, (പാപ്പിയോൺ, കോഴിക്കോട്, 2002), പു. 22.

ശബ്ദപഥത്തിനും അത് സംഭവിക്കുന്നു. ദുഃഖം മുഖത്ത് കുടിയേറുമ്പോൾ വെളിച്ചത്തിന്റെ ഭാവം മാറുന്നു. ആളിക്കത്തുന്ന തീയിന് ചൂടുവേണമെങ്കിൽ ഏതെങ്കിലും മുഖത്ത് തീവെളിച്ചം പ്രതിഫലിക്കാതെ തരമില്ല. ഒരു മനസ്സ് ആളിക്കത്തുമ്പോൾ തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു മുഖമാണ് ആളുന്നത്. നിലനിൽക്കുന്ന സമൂഹം അതിന്റെ കയ്യൊപ്പ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് മുഖങ്ങളിലാണ്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഈ കയ്യൊപ്പുകൾ ആണ് ഓരോ മുഖത്തുനിന്നും വായിക്കുന്നത്. സിനിമ, ചലനത്തിന്റെ കലയായതിനാൽ മുഖത്തെഴുത്തിന്റെ മൂല്യം സിനിമയുടെ കലാമൂല്യത്തിന്റെ കാതലായി മാറുന്നു.

ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകൾ, മുഖത്തിന്റെയും ശരീരത്തിന്റെയും സമൃദ്ധിയുള്ളവയാണ്. സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ പരമ്പരകൾ ബെർഗ്മാൻ സിനിമയുടെ മായാത്ത മുദ്രകൾ ആണ്. "ബെർഗ്മാന്റെ ഛായാഗ്രാഹകനായിരുന്ന സ്വെൻനിക്വിസ്റ്റ് 'ബൗൺസ്‌ലൈറ്റിംഗ്' (പ്രതിഫലിക്കുന്ന വെളിച്ചം) ആണുപയോഗിച്ചിരുന്നത്. നേരിട്ടുള്ള വെളിച്ചം നിഴലുമായി വരുന്നത് ബെർഗ്മാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നില്ല" എന്ന് നിക്വിസ്റ്റ് തന്റെ "ഇരുളിനും വെളിച്ചത്തിനും ആദരവോടെ" എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[9]

മുഖങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യമില്ലാത്ത ഒരധ്യായവും ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിലില്ല. മുഖം, മിഴി, കരം, സ്വരം എന്നിവയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾകൊ ് സമ്പന്നമാണ് ഈ നോവലിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ. പല രാത്രികളിലും സെമിത്തേരിയിൽ മുട്ടുകുത്തുന്ന പൗലോയുടെ ദൃശ്യം ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. അനന്തരം തന്റെ മകന്റെ നെറുകയിൽ മുഖമുയർത്തി പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു (പു. 10), മുഖം സ്തോഭം നിറഞ്ഞതായി ക ു (പു. 13), ഐസക്കിന്റെ മുഖത്തുതന്നെ കണ്ണുനട്ടിരുന്നു തോമ (പു. 14), ചു ില്‍വച്ചതും ഫിലിപ്പോസിന്റെ കൈയിലെ തീ നീ ുവന്നു, യാക്കോബിന്റെ വലതുകരം ഗ്രഹിച്ച്, കണ്ണുകളിലേക്ക് ഉറ്റുനോക്കി (പു. 15), പോകുന്നതിന് മുമ്പ് യാക്കോബ് സാറായെയൊന്നുനോക്കി. അപ്പോഴവളുടെ കണ്ണിലു ായിരുന്ന വേദന, ആനിയുടെ കൈയിലെ വളകൾ മാത്രം ഒച്ചവെച്ചു. ഇരുട്ടിൽ റാഹേലിന്റെ കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞൊഴുകി (പു. 20), സ്നേഹത്തിന്റെ പ്രകാശമുള്ള മുഖവും കനിവോടെയുള്ള ചിരിയും ഓർമ്മയിൽ തെളിയുന്നു (പു. 28), കണ്ണടക്കുള്ളിലെ സ്നേഹം കിനിയുന്ന കണ്ണുകളിലേക്ക് യോഹന്നാൻ ഉറ്റുനോക്കി (പു. 28), അവന്റെ കണ്ണുകൾക്ക് മുന്നിൽ മഴ നേർത്ത നൂലുകൾ പോലെ ഇളകിയാടി (പു. 29), നൈനാച്ചനെ ക തും മേരിയുടെ മുഖം കുനിച്ച്, ദേഹത്തണിഞ്ഞ ളോഹയിലേയ്ക്ക് മിഴിയൂന്നിക്കൊ യാൾ കുറച്ചു നേരം മി ാതിരുന്നു (പു. 36), എന്തോ അറിയാനെന്നോണം ആനി, കണ്ണാടിയെടുത്തു മുഖത്തിന് നേർക്കുയർത്തി, അവളുടെ മുഖം മ്ലാനമായി (പു. 37), യോഹന്നാനെ ഏറ്റവും ആകർഷിച്ചത് ജോഷിയുടെ കണ്ണുകളാണ് (പു. 40), ആ വിരൽത്തുമ്പുകളിൽ സ്പർശിച്ചപ്പോൾ അവന് തന്റെയുള്ളിൽ ഒരു ഫിഡിൽ ശബ്ദിക്കുന്നതുപോലെ തോന്നി, യോഹന്നാന്റെ കണ്ണുകളിലും നൊമ്പരം നിറഞ്ഞു (പു. 42), യാക്കോബിന്റെ കണ്ണുകളിൽ വൃത്തങ്ങൾ വാക്കുകൾക്കൊത്ത് ചുരുങ്ങുന്നതും കീഴ്ത്താടി വിറക്കുന്നതും കൈഞരമ്പുകൾ പിടയുന്നതും ക ുഭയന്ന് യോഹന്നാൻ കടക്കുള്ളിലേക്ക് നോക്കി (പു. 48), പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത ഒരു നേർത്ത കൈ ചുമലിൽ പതിച്ചു. മെലിഞ്ഞുനീ , ചുവപ്പുനിറത്തിലുള്ള വിരലുകൾ (പു. 49), കൈകാണിച്ചു വിളിച്ചപ്പോൾ ആട്ടിൻകുട്ടി തിരിഞ്ഞോടി (പു. 50), പെട്ടെന്ന്, മേരിയുടെ കണ്ണുകൾ തന്റെ നേർക്കായപ്പോൾ യോഹന്നാൻ മുഖം കുനിച്ചു (പു. 50), യോഹന്നാൻ അവളുടെ മുഖത്ത് കണ്ണുംനട്ട് ചല

9 Sven Nykvist, *In reverence of light and darkness,* Quoted from 11th International Film Festival Book of Kerala (December, 2007), p.180.

നമറ്റതുപോലെ നിന്നു (പു. 51), മുഖത്ത് വേദനയുടെ തീയെരിഞ്ഞു. ഇടക്കിടെ കണ്ണുകൾ തുറന്നുകൊ ിരുന്നു (പു. 56), മാത്യു ആനിയുടെ മുഖം തന്റെ കൈത്തലങ്ങളിലൊതുക്കി നെറ്റിയിൽ ചുംബിച്ചു (പു. 60). മാത്യു വളരെ സ്വകാര്യമായ ഏതോ ചിന്തയോടെ, തെളിഞ്ഞമുഖവുമായി കുന്നുകയറി (പു. 68), കണ്ണുകൾ തെല്ലു ചുവന്നിരുന്നു. കാഴ്ച മങ്ങിയതുപോലെ തോന്നുന്നു. കണ്ണാടിയാകെ ഇരുളുന്നു. എന്റെ മുഖം, എന്റെ ഗന്ധം (പു. 87), റാഹേലിന്റെ കുരിശുയർത്തിയ കൈകൾ (പു. 89), യാക്കോബിന്റെ മുഖം സ്തോഭം കൊ ് വലിഞ്ഞുമുറുകിയിരുന്നു. വീ ും ജോഷിയുടെ കണ്ണുകളിലേക്ക്, ഭൂമിയിൽ ഏറ്റവും നോവുതട്ടിയ കണ്ണുകൾ കൊ ് നോക്കി (പു. 93), വത്സമ്മയുടെയും സൂസന്റെയും മുഖങ്ങളിൽ അമ്പരന്ന നോട്ടമാണ് (പു. 95), ആനിയുടെ കത്ത് വായിച്ച് അവസാന ഭാഗത്തെത്തിയപ്പോൾ റാഹേലിന്റെ മുഖം അനുഭാവപൂർണമായി (പു. 98). അപ്പന്റെ മുഖം റാന്തൽ വെട്ടത്തിൽ തെളിഞ്ഞു (പു. 68), യോഹന്നാൻ മുഖമുയർത്തുന്നത് ക ് ബ്രിജിത്താമ്മ കണ്ണ് പിൻവലിച്ചു (പു. 85), അവന്റെ കണ്ണുകൾ നിദ്രാഭാരമുള്ളവയായിരുന്നു (പു. 125), ദൂരെയുള്ള കാട്ടിൽ യോഹന്നാന്റെ കണ്ണുചെന്നുതട്ടി (പു. 164), അയാൾ ഉയർന്ന്, നിബിഡമായ പുല്ലിൽ അമർന്നിരുന്ന മുഖം അവന്റെ നേർക്ക് തിരിച്ചു (പു. 165), വിശുദ്ധ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്ന് ഈറൻകണ്ണുകൾ ഉയരുന്നു (പു. 166), സാറായുടെ മുഖത്തെ വാട്ടവും വ്യസനവും ക ് അവർ മിക്കവാറും കരഞ്ഞുപോയി (പു. 139). ഇങ്ങനെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ വായനക്കാർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സറിയുകയാണ്.

ഇടക്കിടെ ഓർമ്മകളിലേക്കോ, നിനവുകളിലേക്കോ നീളുന്ന മുഖങ്ങളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും', 'നിശ്ശബ്ദത' തുടങ്ങി ബെർഗ്മാന്റെ എല്ലാ സിനിമകളിലുമു ്. ശരീരത്തിന്റെ ക്ലോസപ്പുകൾ നിറയുന്ന സിനിമകൾ ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിന്റെ ഘടനയെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. സിനിമയിലെ സങ്കേതമായ പാരലൽഎഡിറ്റിംഗ് ഈ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനഭാഷയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധേയമാണ്. "ആനി ഒരു നടുക്കത്തോടെ അവന്റെ മുഖത്തുനോക്കി. നടുക്കം അവനുമറിഞ്ഞു. പുഴവക്കിൽനിന്നും വെടിയൊച്ച, ആരോ കൊമ്പനെ നായാടുന്നു." (പു. 118) ഇവിടെ ഒരേ സമയത്ത് ര ് സ്ഥലത്തുനടക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ ഒന്നിച്ചുചേർക്കുകയാണ്. "വിരലുകൾ വിറച്ചത് ഏകാന്തതയെ ചൊല്ലിയുള്ള ദുഃഖം നിമിത്തമായിരുന്നു. അതിന്റെ ഓർമ്മയിൽ റാഹേൽ കരഞ്ഞു. ഇതേസമയം പൗലോയും ഇരുട്ടിൽ കണ്ണുമിഴിച്ചുകിടന്നു നിശ്ശബ്ദമായി വിലപിക്കുകയായിരുന്നു" (പു. 22). സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന മറ്റു സാങ്കേതികതകളും നോവലിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണരീതിയിൽ കടന്നുവരുന്നു ്. "അയാൾ പിന്നീട് ഇരുട്ടിൽ അലിഞ്ഞുതീർന്നു (ദൃശ്യാസ്തമയം). ഇരുട്ടിനെ പ്രതീക്ഷിച്ചു. അധികം വൈകിയില്ല ഇരുട്ടുവന്നു (ദൃശ്യോദയം). സാറാ ഇരു വഴിയിൽനിന്ന് വെളിച്ചമുള്ള വഴിയിലെത്തുന്നു. (ദൃശ്യാസ്തമയത്തിൽ നിന്ന് ദൃശ്യോദയത്തിലേക്ക്) എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങൾ ആയിപ്പറയാവുന്നതാണ്. സ്വാഭാവികമായ വെളിച്ചവിതാനം, നേർത്ത ബൗൺസിംഗ് ലൈറ്റിംഗ്, ജ്യാമിതീയമായി കൃത്യതയുള്ള സംരചനകൾ എന്നീ ബെർഗ്മാൻ സിനിമകളുടെ സവിശേഷതകൾ ഈ നോവലിൽ പരോക്ഷമായെങ്കിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു ്. അനുയോജ്യമായ വെളിച്ചത്തിലൂടെയും സംരചനകളിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വസ്തുക്കൾക്കും പ്രകൃതിക്കും ആത്മാവ് നൽകുന്ന ധർമ്മമാണ് ഇവിടെ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലും നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. വികാരങ്ങളും അന്തരീക്ഷവും വാക്കുകൾക്കുപകരം ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കൊ ുവരാനാണ് ബെർഗ്മാൻ സിനിമയിലൂടെ ശ്രമിച്ചത്.

'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിലെ ഛായാഗ്രഹണം വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ചുവപ്പും കറുപ്പും വെളുപ്പും നിറയുന്ന നിറഭേദങ്ങൾ ഛായാഗ്രഹണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സിനിമയിലെ പൂന്തോട്ടദൃശ്യം അവസാനരംഗത്തെ മായാജാലത്തോടടുപ്പിക്കുന്നു (അനുബന്ധം 4(8)). കഥാപാത്രത്തിന്റെ സന്തോഷത്തിന്റെയും ശാന്തിയുടെയും നിമിഷം പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്ന രംഗമാണിത്. 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലെ അവസാനരംഗത്തിൽ യോഹന്നാൻ സ്വന്തം മുറിയിലേക്ക് ചെന്നെത്തുന്നു. തൂണിലെ പഴകിയ തുകൽച്ചെരിപ്പുകൾക്ക് കീഴെയിരുന്ന് വല്യപ്പൻ വ്യസനത്തോടെ വിശുദ്ധഗ്രന്ഥം വായിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് വായനക്കാർക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. പാതിവെളിച്ചവും ഇരുട്ടും കലർന്ന പ്രകാശവിന്യസനമാണ് ഈ രംഗത്തിലുള്ളത്. യോഹന്നാൻ ഉടുപ്പുകളിൽ നിന്ന് തന്റെ ഉടലിനെ വേർപെടുത്തിയശേഷം ചുമരുചാരി തറയിലെ പൊടിയിൽ ഇരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ് ഈ നോവൽ അവസാനിക്കുന്നത്. ശാന്തവും സൗമ്യവുമായ ഒരു നിശ്ചലദൃശ്യമാണിത്. കിടക്കയിൽ പൂർണനഗ്നമായ തന്റെ ഉടലിന്റെ നിറഞ്ഞ മാറിലേക്ക് അന്ന ആഗ്നസ്സിന്റെ മൃതശരീരം ചേർത്തുപിടിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോട് സമാനമാണ് (അനുബന്ധം 4(9)) യോഹന്നാന്റെ നിശ്ചലദൃശ്യവും. ഭൂമീമാതാവായി അന്ന സ്വയം പരിണമിക്കുന്നു ് ഈ സിനിമയിൽ. യോഹന്നാൻ തറയിലെ പൊടിയിലിരിക്കുമ്പോൾ ഭൂമിയേ, എന്റെ രക്തം മൂടരുതേ, എന്റെ നിലവിളി എങ്ങും തടഞ്ഞു പോകരുതേ എന്നാണ് കേണപേക്ഷിക്കുന്നത്. നോവലിന്റെ അവസാനരംഗം വരെയുള്ള സ്വരൂപത്തിന് ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകളോടുള്ള കടപ്പാട് സുവ്യക്തമാണ്.

നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകവും

ദൈവമെന്ന സങ്കൽപത്തെ മുൻനിർത്തി ദൈവത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെ സാധൂകരിക്കാമോ? എന്ന ദാർശനികസമസ്യയാണ് ബെർഗ്മാൻ മുന്നോട്ട് വെച്ചത് (വിന്റർലൈറ്റ് എന്ന സിനിമ) മനുഷ്യന്റെ നിലനിൽപിനെ യാതന അനുഭവിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന ദൈവത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പ് എങ്ങനെ ന്യായീകരിക്കും? എന്ന ചോദ്യമാണ് ബെർഗ്മാൻ മിക്ക സിനിമയിലും അവതരിപ്പിച്ചത്. പാപബോധത്തെയും ദൈവത്തിന്റെ നിലനിൽപിനെയും കൂട്ടിയിണക്കിയാണ് വിന്റർലൈറ്റിന്റെ പ്രമേയാവിഷ്കാരം സാധ്യമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകത്തിൽ ഇത്തരം സിനിമാസന്ദർഭങ്ങളുടെ ആവർത്തനം പ്രകടമാണ്. യോഹന്നാനും മേരിയും തമ്മിലുള്ള ക ുമുട്ടൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് ദൈവാസ്തിത്വവും പാപബോധവുമെല്ലാം കൂട്ടിയിണക്കിയാണ്. "പെട്ടെന്ന് മേരിയുടെ കണ്ണുകൾ തന്റെ നേർക്കായപ്പോൾ യോഹന്നാൻ മുഖം കുനിച്ചു. തന്റെ ക്ഷണം തിരസ്കരിക്കുന്ന യോഹന്നാനോട് "നിനക്ക് ദൈവത്തോട് പാപം ചെയ്യാമോ?" എന്ന് മേരി ചോദിക്കുന്നു" (പു. 51). മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ റാഹേൽ എന്ന ര ാംകെട്ടുകാരൻവൃദ്ധനെ കല്യാണം കഴിക്കുന്ന കാര്യം മേരി ആനിയോട് പറയുന്നു. അയാൾക്ക് നിന്റെ അപ്പനേക്കാൾ പ്രായം കൂടുതലില്ലേ എന്ന് ആനി ചോദിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ പതിനേഴ് വയസ്സുള്ള മകന്റെ കൂടെ കിടക്കാമല്ലോ എന്നവൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തു (Flash forward). "മറ്റെന്തോ ഓർത്തപോലെ ഒന്നിലും വിശ്വസിച്ചുകൂടാ ... ആരെയും വിശ്വസിച്ചുകൂടാ.... ദൈവത്തെപ്പോലും" (പു. 60). "ദൈവഭയമുള്ള ഒരു ചെറിയ കുടുംബത്തെ ഇങ്ങനെ കൂരിരുട്ടിൽ തള്ളിയിട്ടതിന് എന്തു ന്യായമാണ് പറയുക എന്നും സാമുവൽസാറിനോട് കർത്താവ് കരുണ കാണിച്ചില്ലെന്നും ഇടവകക്കാർ അനുതപിക്കുന്ന മറ്റൊരു രംഗമു ് നോവലിൽ" (പു. 37). മനുഷ്യരുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥ സൂചിപ്പിക്കുന്ന രംഗത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. "അന്നു കുർബാന കഴിഞ്ഞിറങ്ങവേ, ആനിയുടെ കണ്ണുകൾ നനഞ്ഞിരിക്കുന്നതുക ്, മനുഷ്യർ എന്തുമാത്രം നിസ്സഹായരും

ദുർബലരുമാണെന്ന് സാർ ഒരിക്കൽകൂടി ഓർക്കാനിടയായി (പു. 32), കുർബാനകളിൽ മുടങ്ങാതെ പങ്കുകൊ ും നിത്യേന വിശുദ്ധഗ്രന്ഥം വായിച്ചും അയൽക്കാരോട് സന്മനസ്സ് കാട്ടിയും കഴിഞ്ഞുപോരുന്നവർക്ക് മാത്രമല്ല, തന്നെപ്പോലെ ദുർമുഖം കാട്ടിനടക്കുന്നവർക്കും ദൈവം തരുന്നതെന്തെന്നോർത്തപ്പോൾ തോമായുടെ മനസ്സ് വ്യാകുലമായി" (പു. 125).

'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിൽ മറിയയോട് പുരോഹിതൻ പറയുന്നതിങ്ങനെ. "നിന്റെ പാപങ്ങളോട് എനിക്ക് പൊറുക്കാനാവില്ല, എന്നാൽ നിനക്ക് അവയോട് പൊറുക്കാനാവും." മറിയ എന്ന കഥാപാത്രത്തോട് സാമ്യം പുലർത്തുന്നു ് 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലെ സാറ. വിശ്വാസനഷ്ടവും ആത്മനിന്ദയും ഇടകലരുന്ന കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ഈ സിനിമയിൽ നിരവധിയു ്. ആത്മനിന്ദ അനുഭവിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് നോവലിലെ മേരി. കാമുകൻ ചതിച്ചപ്പോൾ പ്രതികാരമായി മറ്റൊരാളെ പ്രാപിക്കുന്നു ് മേരി. സിനിമയിൽ ഡോക്ടർ, മറിയയോട് ചോദിക്കുന്ന ചോദ്യത്തിൽ ആത്മനിന്ദയും വിശ്വാസനഷ്ടവും സൂചിതമാകുന്നു ്. "നിന്റെ കത്തിപ്പടരുന്ന കണ്ണുകൾക്ക് താഴെ, മടുപ്പിന്റെയും അസഹിഷ്ണുതയുടെയും അവ്യക്തമായ വരകൾ നീ കാണുന്നില്ലേ?" എന്ന് ചോദിക്കുകയും വ്യത്യസ്തമുറികളിൽ ഉറങ്ങുന്ന ദമ്പതികൾ. മറിയയുടെ ഭർത്താവ് തന്റെ മേലങ്കിയുടെ കുടുക്കുകൾ ഊരിയെറിഞ്ഞ് ചെറിയ പേനാക്കത്തി അയാളുടെ വാരിയെല്ലുകൾക്കിടയിൽ ആഴ്ത്തുന്നു. ഈ കഥാപാത്രവും അങ്ങേയറ്റം ആത്മനിന്ദയും വിശ്വാസനഷ്ടവും അനുഭവിക്കുന്നു. നോവലിൽ യോഹന്നാൻ സ്നേഹിക്കുന്ന സാറായെ പരിഗ്രഹിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന അവന്റെ പിതാവ് തോമായും ആത്മനിന്ദയനുഭവിക്കുന്നു. പുരുഷനോടുള്ള എതിർപ്പ് പ്രകടമാക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഈ സിനിമയിലെ കാരിൻ. കാമുകനെക്കുറിച്ച് ഈ കഥാപാത്രം നടത്തുന്ന പ്രസ്താവന ആ മനസ്സിനെ അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. "ഹെന്റി വക്കീൽ എല്ലാറ്റിനും കഴിവുള്ളവനാണ്. അയാൾ അഞ്ചാറ് കൊല്ലം എന്നെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നടന്നവനാണ്. എത്രനിസ്സാര കാര്യം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഞങ്ങളുടെ പ്രണയം സ്നേഹസമൃദ്ധമായിരുന്നുവോ? അതോ അൽപനേരം വിസ്മൃതിയിലേക്ക് ലയിക്കാൻപോന്ന ഒരു ചൊറിച്ചിൽ മാത്രമായിരുന്നുവോ അത്? ഇപ്പോൾ അയാളോട് പ്രതികാരം ചെയ്യാനുള്ള സന്ദർഭമാണ്". നോവലിലെ മേരി എന്ന കഥാപാത്രവും കാമുകനോട് പ്രതികാരം ചെയ്യാനാഗ്രഹിക്കുന്നു. എല്ലാം കുറ്റവും കുറ്റക്കാരുമാണ് എന്നാണ് കാരിന്റെ മതം. വൈകാരികമായ വരൾച്ച ഈ സിനിമയിലുടനീളം അനുഭവപ്പെടുന്നു ്. മറിയ കാരിനിലേക്ക് ചാഞ്ഞ് അവളെ ചുംബിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനപൂർത്തിപോലെ വൈകാരികലേശമില്ലാത്ത പ്രവൃത്തിയാണിത്. 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിലും ഇതേതരം വൈകാരികവരൾച്ചയു ്. യോഹന്നാൻ ഏറെ നിസ്സംഗതയോടെ അനുഭവങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്നു. പരിത്യാഗിയായ ക്രിസ്തുവിനെപ്പോലെ ഒരു പരിവേഷം യോഹന്നാന് ലഭിക്കുന്നു ് നോവലിന്റെ ആന്തരഘടനയിൽ. "യോഹന്നാൻ ഒരു കുരിശിലെന്നപോലെ തൂണിൽ ശിരസ്സ് ചേർത്തു" (പു. 133) എന്ന് നോവലിൽ പറയുന്നു ്. ബെർഗ്മാന്റെ കഥാപാത്രമായ മറിയയെപ്പോലെ നോവലിലെ 'സാറ'യും പ്രലോഭകയുടെ മനോഘടനയുള്ളവളാണ്. സാറ, തന്റെ ഏകാന്തതയെ വിശുദ്ധമായ പാപകൃത്യങ്ങളിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിഹായസ്സാക്കി പരിണമിപ്പിക്കുന്നു. യോഹന്നാനുമായുള്ള വിശുദ്ധലൈംഗികബന്ധത്തിലൂടെയാണ് സാറ അതിനുള്ള അരങ്ങ് ക ത്തുന്നത്. ആദ്യമാദ്യം വേദപുസ്തകം കൂട്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ മൂർത്തഘട്ടത്തിലാണ്, വെളിപാടുപുസ്തകത്തിൽനിന്ന്, ഏഴാംമുദ്രയുടെ അദ്ധ്യായം അവൾ വായിക്കുന്നത്. "ഞാൻ ക ു. അതാ വിളറിവെളുത്ത ഒരു കുതിര. അതിൻമേൽ ഇരിക്കുന്നവന്

മരണമെന്ന് പേർ. നരകമവന്റെ പിന്നാലെ പുറപ്പെട്ടുചെല്ലുന്നു" (പു. 144). ഓരോ മുദ്ര പൊട്ടുമ്പോഴും പാപചിന്തയുടെ ആഴങ്ങൾ അവളെ സ്പർശിച്ചുകൊ ിരുന്നു. നാലാംമുദ്രപൊട്ടുമ്പോൾ പുറപ്പെടുന്ന മഞ്ഞനിറമുള്ള കുതിരപ്പുറത്തിരിക്കുന്ന മരണം സാറായെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദ്വയാർത്ഥസൂചകമാണ്. ഒന്നാമതായി ഏകാന്തതയും ര ാമതായി യൗവനവുമാണിത്. കുതിരപ്പുറത്തിരിക്കുന്ന മരണം, കാമമായി അവളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നു. പാപബോധത്തിന്റെ ഏഴുമുദ്രകളും പൊട്ടുന്നതോടെ യോഹന്നാനിലൂടെ കാമത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ രുചിയറിയുന്നു സാറ. തകർന്ന് തരിപ്പണമായി ആരും വരാനില്ലാതെ കാത്തിരിപ്പു തുടരുന്ന സാറായുടെ പാപം കറ തീർന്നു കിട്ടുന്നത് കത്തിക്കിരയാവുകയും മരണം വരിക്കുമ്പോഴുമാണ്. പാപഫലം മരണമാണെന്ന വിശ്വാസമിവിടെ പൂർത്തിയാവുകയാണ്. എന്നാൽ പൗലോ എന്ന കഥാപാത്രം പാപത്തെക്കുറിച്ച് ധരിക്കുന്നതും മറ്റൊരു രീതിയിലാണ്. "എല്ലാവരും പാപികൾ തന്നെ. ജീവിതത്തെ അർത്ഥമുള്ളതാക്കുക ചിലപ്പോൾ പാപത്തിന്റെ ഒരു നിമിഷമായിരിക്കും" (പു. 27). പാപത്തിന്റെയും ദൈവാസ്തിത്വത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങൾ ബെർഗ്മാൻ സിനിമകളുടേതിന് സമാനമായി ഈ നോവലിലും പടർന്നുകിടക്കുന്നു ്.

ദൈവമേ ......

ബെർഗ്മാന്റെ 'നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിൽ മൂന്ന് സഹോദരിമാരും (ആഗ്നസ്, കാരിൻ, മറിയ) അന്ന എന്ന വേലക്കാരിയുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. രോഗിണിയായ ആഗ്നസിനെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്ന അന്ന എപ്പോഴും തന്റെ പരിചരണത്തിൽ സംതൃപ്തനാണ്. ഡോക്ടർ, ആഗ്നസ്സിനെ ശുശ്രൂഷിക്കാനായി വരുമ്പോൾ ഇളയവളായ മറിയ അയാളെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നു ്. കാരിൻ സ്വന്തം ഭർത്താവിനോട് വെറുപ്പും വിരക്തിയുമുള്ളവളാണ്. കാരിന്റെ ഭർത്താവ് അന്നയോട് സൽക്കാരവേളയിൽ അൽപംകൂടി മത്സ്യക്കറി വിളമ്പണമെന്ന് അറിയിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ അയാൾക്ക് കൂട്ടിരിക്കുവാൻ കാരിൻ അന്നയെ നിർബന്ധിക്കുന്നു ്. പരസ്പരവിശ്വാസനഷ്ടത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷമാണിവിടെ ബെർഗ്മാൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പുരുഷന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾക്ക്നേരെ ബെർഗ്മാൻ കണ്ണടക്കുന്നില്ല. വീഞ്ഞുകോപ്പ നിലത്തടിച്ച ചില്ലുപയോഗിച്ച് യോനിയിലാഴ്ത്തുമ്പോൾ "നിനക്ക് ബ്ലീഡിംഗാണോ" എന്ന് നിസ്സംഗതയോടെയാണ് ഭർത്താവ് കാരിനോട് അന്വേഷിക്കുന്നത്. സംഭവിച്ചതെന്തെന്നറിയാത്ത രീതിയിൽ അയാൾ അഭിനയിക്കുകയാണു ായത്. ദാമ്പത്യത്തിലെ കാപട്യവും കളങ്കവുമാണിവിടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. മൂർച്ചകൂടിയ ഗ്ലാസ്സ് ചീളെടുത്തു കൈകൊ ് കശക്കിയെടുത്ത് കാരിൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ് "വഞ്ചനയുടെ കൂമ്പാരമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ലിത്."

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ദൈവമേ' എന്ന നോവലിൽ 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' എന്ന ബെർഗ്മാൻസിനിമയിലെ സന്ദർഭങ്ങൾ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. റോസയും സിൽവിയയും കാത്തിയും മോനുവുമൊക്കെയാണ് ഈ നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. രോഗിണിയായ റോസ, ഈ സിനിമയിലെ ആഗ്നസ്സിനെയോർമിപ്പിക്കുന്നു ്. ഈ സിനിമയിലെ 'അന്ന' എന്ന വേലക്കാരിക്ക് തത്തുല്യയായ ഒരു കഥാപാത്രമായാണ് 'കാത്തി' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. റോസയെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നതിൽ 'കാത്തി' അങ്ങേയറ്റം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു ്. സിനിമയിലെ കാരിൻ എന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തെയും അന്ന ജോലികളിൽ ഏറെ സഹായിക്കുന്നു ്. നോവലിൽ സിൽവിയ എന്ന റോസയുടെ സഹോദരിയെ കാത്തിയാണ് സഹായിക്കുന്നത്.

സിനിമയിൽ കാരിൻ, തന്നെ വിവസ്ത്രയാക്കാൻ അന്നയെ ക്ഷണിച്ച് മുറിയുടെ മധ്യേ; നിലകൊള്ളുന്ന രംഗമു ്. അന്ന അവളെ നോക്കുമ്പോൾ "നീയെന്നെ ഇങ്ങനെ തുറിച്ചുനോക്കല്ലേ" എന്ന് പറഞ്ഞ് കൈപ്പത്തി ഉയർത്തി അവളുടെ കവിളത്തടിക്കുന്നു ്. "എന്നോട് പൊറുക്കൂ" എന്ന് അടിയേറ്റ് പരുങ്ങി നിൽക്കുന്ന അന്നയോട് കാരിൻ പറയുന്നു. ആത്മനിന്ദയുടെ പ്രതിഫലനമാണ് ഈ രംഗം. റോസയെ, സിൽവിയ ഒരുക്കുന്ന ഒരു രംഗം നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ്.[10] "തൊടിയാകെ ഹൃദ്യമായൊരു കാഴ്ച യായി നിന്നു." കുളിമുറിയിൽ റോസയും സിൽവിയയും. സിൽവിയ റോസയുടെ ഉടലിൽ സോപ്പുതേക്കു കയായിരുന്നു. റോസ പറഞ്ഞു: "നീയില്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാനാകെ വൃത്തികേടായേനെ. മുടിയാകെ എണ്ണമയമില്ലാതെ വിയർത്തു".

സിനിമയിൽ ആഗ്നസ്സിന്റെ ഡയറിക്കുറിപ്പിൽ തെളിയുന്ന ശരത്കാലം അമ്മയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട താണ്. വെളുത്ത വസ്ത്രം ധരിച്ച്, കൈകൾ മേശപ്പുറത്ത് വച്ച്, ജാലകത്തിലൂടെ പുറത്തേക്ക് നോക്കിയിരി ക്കുന്ന അമ്മയെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ നോവലിലെ റോസ, സിൽവിയയോടു തന്റെ ആദ്യപ്രണ യകഥ വിവരിക്കുന്നു ്. പൈൻ മരത്തിന് കീഴെ വച്ച് കാമുകൻ അവളോട് പ്രേമത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരി ച്ചുവെന്നാണ് നോവലിസ്റ്റ് എഴുതിയിരിക്കുന്നത്. ബെർഗ്മാൻ സിനിമകളിൽ നിറയുന്ന നേരിയ മഞ്ഞവെ ളിച്ചം നോവലിൽ പലയിടങ്ങളിലും ദൃശ്യമാണ്. സന്ധ്യ, ജനൽവിരികളിലേക്ക് പടർന്ന് സാന്ദ്രമാകുന്നതും വിള ക്കിന്റെ മഞ്ഞവെളിച്ചത്തിൽ മേശവിരിയും അതിന്റെ വെള്ളിക്കരയും തിളങ്ങുന്നതുമായ കാഴ്ച 'നിലവിളി കളും മർമരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയിൽ ഉ ്. (അനുബന്ധം 4(10)). പേടിസ്വപ്നത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്ന് കാരിനും കാരിനും മറിയയും ക്രമേണ മോചിതരാകുന്നു. ആഗ്നസ്സിന്റെ നിലവിളി തുടർന്ന് കേൾക്കാം. പൈൻമരങ്ങളിൽ തട്ടി പകൽവെളിച്ചം മഞ്ഞച്ചു തുടങ്ങി. ഇതേ രീതിയിലുള്ള വെളിച്ചത്തിന്റെ വിന്യാസം, റോസയുടെ ആദ്യപ്രേമരംഗങ്ങളിലു ്. സാം ഒരു പൈൻ മരത്തിന് കീഴെവച്ചാണ് ആദ്യമായി എന്നോട് പ്രേമത്തെപ്പറ്റി സംസാരിച്ചത്. അത് ഡിസംബറായിരുന്നു. മരങ്ങൾക്കിടയിലെങ്ങും വിളറിയ മഞ്ഞുകാലവെ ളിച്ചമായിരുന്നു (പു. 46). ഭാവനക്കും വികാരത്തിനുമിടയിലുള്ള ഒരു രംഗാവബോധമാണ് ബെർഗ്മാൻ സിനിമയിലവതരിപ്പിച്ചത്. ദൃശ്യശ്രാവ്യഘടകങ്ങൾക്കിടയിൽ ശിൽപപരമായ സ്ഥാനമർഹിക്കുന്നവയാണ് ബെർഗ്മാൻസിനിമകൾ.

സ്നേഹത്തിന്റെയും സ്നേഹരാഹിത്യത്തിന്റെയും ഘടനകൾ ഈ സിനിമയിലും നോവലിലും ഒരു പോലെ പ്രത്യക്ഷമാവുന്നു ്. മറിയ, ആഗ്നസ്സിന്റെയടുത്തേക്ക് നടന്നുവെങ്കിലും ഇടയ്ക്കൊന്നുനിന്നു. 'ഭയപ്പെടേ ' എന്ന് ആഗ്നസ്സ് അവളോടുച്ചരിച്ചു. "എന്നെ തൊടുകയും എന്നോട് സംസാരിക്കുകയും കെട്ടിപ്പിടിക്കുകയും ചെയ്യൂ". വേച്ചുവേച്ച് മറിയ അടുത്തെത്തി. കഠിനമായ ഭീതിയോടും ഉദാസീനഭാവ ത്തോടും സഹോദരിയുടെ കൈകൾ മെല്ലെ സ്പർശിച്ചു. സഹോദരിമാരുടെ ബന്ധത്തിന്റെ തീവ്രത ദൃശ്യ വത്കരിക്കുന്ന രംഗമാണിത്. സിനിമയിലെ മറ്റൊരു ദൃശ്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. മറിയ എഴുന്നേറ്റ് ശ്രദ്ധ യോടെ നടന്നുതുടങ്ങി. കാരിന്റെ മുമ്പിലവൾ മുട്ടുകുത്തിനിന്ന് കൈകൾ മേലോട്ടുയർത്തി. അവളുടെ നെറ്റിയിലും കവിളത്തും മെല്ലെ വിരലുകൊ ് തട്ടി. മറ്റേ കൈയ്യുയർത്തി അവളുടെ ചു ിൽ സ്പർശി ച്ചു. പിന്നെ അവളുടെ കണ്ണുകളെ തൊട്ടു. മറിയ അവളിലേക്ക് ചാഞ്ഞ്, സാവധാനം അവളെ ചുംബിച്ചു.

10 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *'ദൈവമേ', എന്റെ പിഴ, എന്റെ പിഴ, എന്റെ വലിയ പിഴ,* (ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, കൊല്ലം, 1997), പു. 45.

ആദ്യം കവിളത്തും പിന്നെ കൺപോളകളിലും, അവസാനം ചു ിലും. ബെർഗ്മാന്റെ ഈ 'അകത്തള'ച്ചിത്രത്തിൽ സ്പർശാനുഭവത്തിന്റെ പ്രമേയംകൂടി കടന്നുവരുന്നു . 'പെട്ടെന്നു ായ സ്നേഹത്തിന്റെ വിദ്യുത്പ്രവാഹത്തിനിടയിൽ കാരിനും മറിയയും ഗാഢമായ ഒരാലിംഗനത്തിൽ മുഴുകുന്നതായി കാണാം.'

മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ആഗ്നസ് വിതുമ്പുന്ന സ്വരത്തിൽ വളരെ സാഹസപ്പെട്ട സംസാരിക്കുന്നു. എനിക്ക് ഉറക്കം വരുന്നില്ല. നിങ്ങളാരെയും പിരിയാനാകുന്നില്ല. ആർക്കുമെന്നെ സഹായിക്കാനാവില്ലേ? ഞാനത്ര ക്ഷീണിച്ചിരിക്കുന്നു. ആഗ്നസ്സിന്റെ തേങ്ങൽ കേൾക്കാം ഈ രംഗത്തിൽ "ഇതൊരു സ്വപ്നം മാത്രമാണ്". അന്ന മറ്റെന്തോ പ്രേരണയാൽ പറഞ്ഞൊപ്പിക്കുന്നു. നോവലിൽ സിൽവിയയെ ചേർത്തുപിടിച്ച് റോസ, അവളുടെ മുഖത്തേക്ക് നിർന്നിമേഷയായി നോക്കി ഇങ്ങനെ ചോദിച്ചു. "നീ എന്നെങ്കിലും എന്നെ വിട്ടുപോകുമോ? ചേച്ചിയെ വിട്ട് ഞാനെവിടെപ്പോകാനാ. സിൽവിയ കാതരമായ ശബ്ദത്തിൽ പറഞ്ഞു." 'എനിക്കാരാ ഉള്ളത്.... റോസ, സിൽവിയയുടെ ചുരു മുടിയിലൂടെ വിരലോടിച്ചു. സിൽവിയ റോസയുടെ സ്നേഹത്തിന് വഴങ്ങി കണ്ണടച്ചുകിടന്നു പറഞ്ഞു. 'ജീവിതമാകെ ഒരു സ്വപ്നമാണ്'. റോസ സിൽവിയയുടെ ചു ുകളിൽ ചുംബിച്ചുകൊ ് പറഞ്ഞു. 'ഒരു സ്വപ്നം'. പെട്ടെന്ന് അവരുടെ മുറി തീക്ഷ്ണമായ വെളിച്ചമുള്ളതായി. ഇപ്പോൾ കിടക്കയിൽ റോസയും സിൽവിയയും നഗ്നരാണ്. വിറയാർന്ന കൈകൾ പരസ്പരം ഉടൽ തൊട്ടറിഞ്ഞുകൊ ് ചലിക്കുന്നു (പു. 49).

ആഗ്നസ്സിന്റെ രോഗവിവരമാരായാനും ആഗ്നസ് മരിച്ചപ്പോൾ പ്രാർത്ഥന ചെല്ലാനുമായി വൃദ്ധപുരോഹിതൻ സിനിമയിൽ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നു . (അനുബന്ധം 4(11)). ആഗ്നസിന്റെ മരണപ്പിറ്റേന്ന് ചടങ്ങിൽ പ്രാർത്ഥന ചൊരിയുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "നിന്റെ നീ ുപോയ സഹനമേഖലകൾ അവൻ ക ു. അവന്റെ കുരിശേറ്റത്തിലൂടെ നിന്റെ പാപങ്ങളും അവൻ ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്നു. നിന്റെ വേദനയുടെ അമൃതബിന്ദുക്കളാൽ, അവന്റെ മാലാഖമാർ നിന്നെ സ്നാനപ്പെടുത്തട്ടെ". നോവലിൽ, റോസയെ കാണാനായി വരുന്ന പുരോഹിതൻ അവളുടെ രോഗശമനത്തിനുവേ ി ആകാശത്തേക്കു ശിരസ്സുയർത്തി കുരിശുവരക്കുന്നു . അനന്തരം അച്ചൻ പോക്കറ്റിൽ നിന്നു ചെറിയ ബൈബിളെടുത്തു വായിക്കാൻ തുടങ്ങി. "ഉത്തമമായ മാർഗം ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് കാണിച്ചുതരാം" എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഭാഗമായിരുന്നു അത്. മുറിയിൽ ഒരു കുർബാനയുടെ വിശുദ്ധി തങ്ങിനിന്നു. അച്ചൻ കട്ടിലിനടുത്ത് ചെന്നപ്പോൾ റോസ ഭക്തിപൂർവം അച്ചന്റെ വലതുകരം ഗ്രഹിച്ച് അതിൻമേൽ ചുംബിച്ചു (പു. 45).

സിനിമയിൽ ആഗ്നസ് എഴുതുന്ന ഡയറിയിൽ അവളുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടരുകൾ വ്യക്തമായി നിഴലിക്കുന്നു . ഏകാന്തതയെക്കുറിച്ചാണ് ഏറെ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്. നീ പകലുകൾ, മൗനസന്ധ്യകൾ, നിദ്രാവിഹീനരാത്രികൾ എന്നീ കാലങ്ങളെയൊക്കെ അവളുടെമേൽ വർഷിച്ചതെന്തെല്ലാം ആണെന്നത് ഡയറിയിൽ കുറിച്ചിടുന്നു . മറ്റൊരു ദിവസത്തെ ഡയറിയിങ്ങനെയാണ്. "വേനലിലെ ഒരു ദിനം. ശരത്കാലത്തിന്റെ തണുപ്പ്. അതിന് ഒരു സുഖമു ്. എന്റെ സഹോദരിമാരായ മറിയയും കാരിനും എന്നെ കാണാൻ വന്നു. കുട്ടിക്കാലത്തിലെന്നപോലെ, ഈ പുനഃസമാഗമം എന്നെ രസിപ്പിക്കുകയും അത്ഭുതപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓക്കുമരത്തിന്റെ പഴകിയ കൊമ്പുകളിൽ ഊഞ്ഞാലാടിക്കളിച്ച് ഞങ്ങൾക്ക് നാലുപേർക്കും ആർത്തുല്ലസിക്കാമല്ലോ."[11] നോവലിൽ റോസ എഴുതിയ ഡയറിയിങ്ങനെയാ

---

11 ഉമ്മർ തറമേൽ, *നിലവിളികളും മർമ്മരങ്ങളും, ബെർഗ്മാൻ- തിരക്കഥ* (മൾബറി, കോഴിക്കോട്, 1999), പു. 66.

ണ്. "സിൽവിയ ജാലകത്തിനടുത്തായിരുന്നു. ഒരു വെളുത്ത പ്രാവിന്റേതുപോലെ കനംകുറഞ്ഞ, ലോലമായ ഉടൽ. ജാലകത്തിലൂടെ കാറ്റ് കടന്നുവന്ന് അവളുടെ തിളങ്ങുന്ന മുടിയിഴകളെ പറത്തിക്കൊ ിരുന്നു. അവളുടെ മുഖത്തിന് മഞ്ഞുകാലവെളിച്ചത്തിൽ സവിശേഷമായ ഒരു ഭംഗി കൈവന്നിരുന്നു. ഒരു നേർത്ത മന്ദസ്മിതം അവളുടെ അവളുടെ സദാ വിറയ്ക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന ചു ുകളിൽ. അങ്ങനെനിന്ന് അവൾ ഏറ്റവും ആനന്ദകരമായ ശബ്ദത്തിൽ പാടിത്തുടങ്ങി. വാക്കുകളിലെങ്ങും പച്ചനിറവും പ്രണയവും. അവൾ പാടിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വാതിൽക്കൽ വന്നെത്തി നിൽക്കുകയായിരുന്ന കാത്തിയും അവളുടെ മകൻ മോനുവും, ഭൂമിയിലെ എല്ലാ സന്തോഷത്തിനും ദൈവത്തിന് നന്ദി പറഞ്ഞുകൊ ് ഒരേ സ്വരത്തിൽ പാടി..." (പു. 47) നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും എന്ന സിനിമയിൽ ആഗ്നസ്സ് രോഗപീഡയും ആത്മാവിന്റെ പീഡയും ശരീരപീഡയും ഒരേ പോലെ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നവളാണ്. നോവലിലെ റോസയും ഇതുപോലെത്തന്നെ പീഡകൾ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു. ദൈവത്തിന്റെ അസ്തിത്വവും മൗനവും അടയാളപ്പെടുത്തിയ സിനിമകളാണ് ബെർഗ്മാൻ ചിത്രീകരിച്ചത്. 'ഡെവിൾസ് വാന്റൺ' എന്ന സിനിമയിൽ "ദൈവം മരിച്ചിരിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ തോൽപിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു" എന്ന സങ്കൽപമാണ് സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഈ സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ മാർട്ടിൻ ഗ്രാൻഡേയോട് പഴയ അധ്യാപകൻ പോൾ, ചെകുത്താൻ ആധിപത്യം ചെലുത്തുന്ന ഒരു ലോകത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമയെടുക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു ്. 'ദൈവമേ' എന്ന നോവലിൽ റോസയെയും മറ്റു സ്ത്രീകളെയും പീഡിപ്പിക്കാൻ വന്നവരുടെ സംഭാഷണത്തിൽ ഈ സിനിമയുടെ പ്രമേയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില സവിശേഷതകൾ കടന്നുവരുന്നു ്. "ഒരുവൻ അവളുമായി മൽപ്പിടുത്തത്തിൽ. ഒരുപക്ഷേ, തനിക്ക് ഒരു കാരണവശാലും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോവില്ലെന്ന് ഉറപ്പുള്ള ഇരയോടുള്ള ഒരു വന്യമൃഗത്തിന്റെ സ്വയംവിനോദിക്കാനുള്ള ലാഘവമിയന്ന മൽപ്പിടുത്തമായിരുന്നു. എന്നാൽ, അവളാകട്ടെ, തന്റെ നിസ്സഹായതയും ഭീതിയുമായി അവനോട് എതിർത്തുകൊ ിരുന്നു" (പു. 54) സിൽവിയയുടെ ദേഹത്ത്നിന്ന് ഒരുവൻ നിവർന്നപ്പോൾ മറ്റൊരുവൻ ആ സ്ഥാനം ഏറ്റെടുത്തു. അവൻ അവളുടെ രക്തം സ്രവിച്ചുകൊ ിരുന്ന ഒരു മുറിവിലേക്ക് ഒരു നിമിഷം നോക്കി. അതവനെ കൗതുകം കൊള്ളിച്ചു (പു. 55).

തങ്ങളുടെ വേദനകളിലൂടെയും യാതനകളിലൂടെയും ആത്മബോധത്തിലെത്തിച്ചേരുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയല്ല ബെർഗ്മാൻ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. മറിച്ച് പുരുഷന്റെ മോക്ഷത്തിനായി ആത്മബലി നടത്തുന്നവരാണ് അവർ. സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നുവെ ങ്കിലും പുരുഷമേധാവിത്വം കാലാകാലമായി അവതരിപ്പിക്കാറുള്ള ടൈപ്പ് കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ബെർഗ്മാൻ സിനിമയിലുള്ളത്. നോവലിൽ റോസയും കാത്തിയും സിൽവിയയുമനുഭവിക്കുന്ന പീഡനങ്ങൾക്ക് ബെർഗ്മാൻചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടേതിന് സമാനതയു ്. "റോസയുടെ മീതെ ഇപ്പോൾ നേരത്തെ കട്ടിലിന്റെ വക്കത്തിരുന്നവരിൽ ഒരാൾ അയാൾ അവളുടെ കഴുത്തിലും കവിളിലും അടിച്ചു. കട്ടിലിൽ ഇരിക്കുകയായിരുന്നു മറ്റു ര ുപേരും. റോസ ഉയർന്ന ശബ്ദത്തിൽ ദൈവത്തെ വിളിച്ചു കരയുന്നതു കേട്ടു. ഇടത് വശത്തിരുന്നയാൾ പറഞ്ഞു. അവള് ദൈവത്തെ വിളിക്കുന്നു."

വലതുവശത്തിരുന്നയാൾ അവളുടെ നേർക്കു തിരിഞ്ഞുപറഞ്ഞു. "ദൈവം മരിച്ചുപോയി". ചുവരോട് ചേർന്ന് ഒരു കാൽമുട്ടുയർത്തി നിൽക്കുന്നവൻ വിളിച്ചു ചോദിച്ചു. "അതിന് ദൈവം ജീവിച്ചിരുന്നോ?" അതേ തുടർന്ന് മുറിയിലാകെ ചിരി മുഴങ്ങി. ദൈവാസ്തിത്വത്തെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന സന്ദർഭമാണിത്. ബെർഗ്മാന്റെ 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' തീക്ഷ്ണമായ ചുവപ്പുനിറം നിറയുന്ന സിനിമയാണ്. കറുപ്പും വെളുപ്പും ചുവപ്പും നിറങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളുടെ ആന്തരികജീവിതം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ഈ ചിത്രത്തി

ലുടനീളം ചുവപ്പുനിറത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ പ്രേക്ഷകൻ തിരിച്ചറിയുന്നു. ചുമരുകളും പരവതാനികളും മേശവിരികളും ഛായാചിത്രങ്ങളും ചുവപ്പിൽ കുതിർന്നുനിൽക്കുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ചുവപ്പിൽ കുളിച്ചുകയറി വരുന്ന ഒരു കരതലം കാണികളുടെ നേർക്ക് നീളുന്നു. നോവൽ അവസാനിക്കുന്ന ദൃശ്യവും ചുവപ്പിൽ കുതിർന്നതാണ്. "മൂവന്തി. വീട് നിശ്ശബ്ദം നിലകൊ ു. അതിന്റെ വാതിലുകളിലൂടെയും ജാലകങ്ങളിലൂടെയും ചുവരുകളിൽനിന്നും രക്തം വാർന്നൊഴുകിക്കൊ ിരുന്നു" (പു. 55). ഉടഞ്ഞ നീളൻ കഴുത്തുള്ള വീഞ്ഞുകോപ്പയുടെ ചില്ലുകൊ ് യോനിയിൽ കുത്തിക്കീറി, അതിൽനിന്നൊഴുകുന്ന ചുടുചോരയിൽ നനച്ചെടുത്ത കൈയുടെ ദൃശ്യം സിനിമയിൽ ചുവപ്പിന്റെ തീക്ഷ്ണത വർധിപ്പിക്കുന്നു. കാരിൻ ഈ പ്രവൃത്തി ചെയ്യുമ്പോൾ അവളുടെ ഭർത്താവ് വളരെ നിസ്സംഗതയോടെ 'ബ്ലീഡിംഗാണോ?' എന്ന പതിവുചോദ്യത്തിലൊതുക്കി സംഭവിച്ചതെന്ത് എന്നൊന്നുമറിയാത്ത രീതിയിൽ അഭിനയിച്ചു. നോവലിൽ സിൽവിയയെ പീഡിപ്പിക്കുന്നവനെ കൗതുകം കൊള്ളിക്കുന്നത് അവളുടെ രക്തം സ്രവിച്ചുകൊ ിരിക്കുന്ന മുറിവാണ്. അയാൾ മുറിവിൽ വലതുകൈവിരലുകൾ അമർത്തി, അവ സിൽവിയയുടെ മുഖത്തു വെച്ചു. രക്തംപുര മുഖം കുറെക്കൂടി ദീനമായി. അവളെ അവൻ വാരി തന്നോട് ചേർത്തു. ഇങ്ങനെ സിനിമയിലും നോവലിലും ചുവപ്പിന്റെ ആഴത്തിലുള്ള ഛായാമുദ്രകൾ ഒരുപോലെ പതിഞ്ഞിട്ടു ്.

ആമേൻ ആമേൻ- ലൂയിബുനുവലിന്റെ വിറിഡിയാന

ലോകപ്രശസ്ത ചലച്ചിത്ര സംവിധായകനായ മെൽഗിബ്സന്റെ 'ദി പാഷൻ ഓഫ് ദ ക്രൈസ്റ്റ്' എന്ന സിനിമ കാണാൻ പോയ കന്യാസ്ത്രീയുടെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങൾ ആണ് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ആമേൻ ആമേൻ' എന്ന നോവലിന്നടിസ്ഥാനം. രതിയും കപടസദാചാരവും കനത്തുനിൽക്കുന്ന സാഹചര്യങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന കന്യാസ്ത്രീകളിൽ മേരിജോസഫൈൻ മാത്രമാണ് വേറിട്ട്നിൽക്കുന്നത്. "അഭിലാഷ് ടാക്കീസിന്റെ സ്ക്രീനിൽ യേശുക്രിസ്തു ചോരയിൽ വരച്ച ചിത്രംപോലെ നിന്നു. 'മേരി'യായ മയാ മോർഗൻസ്റ്റേണും 'ജോണാ'യ റിസ്റ്റോജിവക്കോവും 'യേശുക്രിസ്തു'വായ ജിംകവീസെലിനെ ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽനിന്ന് ഇടക്കിടെ നോക്കുന്നു ായിരുന്നു. സ്ക്രീനിന്റെ കീഴറ്റത്തായി അരമെയ്ക്കിന്റെ ഭാഷാന്തരം തെളിഞ്ഞിരുന്നുവെങ്കിലും മേരി ജോസഫൈൻ പലപ്പോഴും അതുവായിക്കാൻ മറന്നു."[12]

അഭിലാഷ് ടാക്കീസ്, പള്ളിയിൽനിന്ന് ഏറെ അകലെയല്ല. അതിനുള്ളിലും പ്രകാശമാണ്. ഇരിപ്പിടങ്ങൾ ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. യേശുക്രിസ്തു തന്നെത്തന്നെ ശൂന്യമാക്കിയതുപോലെ സ്ക്രീനും ശൂന്യമാണ്. 'ദി പാഷൻ ഓഫ് ദി ക്രൈസ്റ്റ്' നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതിൽ പ്രേക്ഷകർ കൃതജ്ഞതാനിർഭരരാണ്. സിനിമ ക ് മഠത്തിലെത്തിയിട്ടും യേശുവിന്റെ രൂപം അവളെ പിന്തുടരുകയാണ്. യേശു അവളുടെ അടുത്തു നിൽക്കുന്നതുപോലെ തോന്നി. മേരിജോസഫൈൻ ഒരു വെമ്പലോടെ യേശുക്രിസ്തുവിന്റെ മുഖം തന്റെ മാറോടമർത്തി.

മേരിജോസഫൈൻ തന്റെ വിഭ്രാമകമുഹൂർത്തങ്ങളിൽ അവിടത്തെ കന്യാസ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ പറയുന്നു ്. മഠത്തിലാരും ഉറക്കെ പറയാത്ത രഹസ്യങ്ങൾ പക്ഷേ, ഏറെക്കുറെ എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നവ. കന്യാസ്ത്രീകളുടെ സ്വവർഗരതികളെക്കുറിച്ചുള്ള വർത്തമാനങ്ങൾ മേരി യേശുവിനെ കേൾപ്പിക്കുന്നു ്. യേശുവിന്റെ കാഴ്ചകളിലൂടെയാണ് പിന്നീട് നോവൽ വികസിക്കുന്നത്. മഠത്തിലെ ലൈബ്രറി

12 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ആമേൻ ആമേൻ*, മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്, 162, 25 (ആഗസ്റ്റ്, 2004), പു. 161.

കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ചില്ലലമാരയിലെ ബൈബിൾപ്രതികൾ കാട്ടിക്കൊടുത്തു. ദൈവികമായ ഒരു പരിവേഷമില്ലാത്ത സാധാരണ മനുഷ്യനെയാണ് യേശുവിൽ മേരി ക ത്. പ്രശസ്തങ്ങളായ ഒരുപാട് ചിത്രങ്ങൾ മേരി യേശുവിനെ കാണിക്കുന്നു. നിക്കോളോ പൂസ്സി വരച്ച് 'ക്രിസ്തുവിന്റെ ജനനം', സിമാബ്യേ യുടെ 'കന്യാമറിയവും ശിശുവും സിംഹാസനത്തിൽ' എന്ന ചിത്രം, വെനീസ്സുകാരൻ ടിഷ്യാൻ വരച്ച 'മഗ്ദലനമറിയം', മസാക്കിയോയുടെ 'വിശുദ്ധത്രിമൂർത്തികൾ', പീറ്റർ പോൾ റൂബെൻസിന്റെ 'ക്രിസ്തു മാർത്തയുടെയും മേരിയുടെയും ഭവനത്തിൽ', റാഫേലിന്റെ 'കന്യകാമാതാവിന്റെ വിവാഹം' എന്നീ ചിത്ര ങ്ങൾക്ക് ശേഷം ഡാവിഞ്ചിയുടെ 'ഒടുക്കത്തെ അത്താഴം' എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ. നോവലി സ്റ്റിന്റെ ചിത്രകലയോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും ഇതിൽനിന്നും വ്യക്തമാണ്.

ഫാദർ തോമസ്, 'ദി പാഷൻ ഓഫ് ദി ക്രൈസ്റ്റി'ന്റെ നിരൂപണത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. മെൽഗി ബ്സൺ കൈകൊ ചിത്രീകരണരീതിയോടും ആശയപരതയോടും പാടേ വിയോജിച്ചുകൊ ുള്ള ലേഖ നമായിരുന്നു അത്. ലേഖകൻ പറയുന്നത് ഗിബ്സൺ ഒരുക്കിയത് റോമൻ കത്തോലിക്കാമൗലികവാദചല ച്ചിത്രമാണെന്നാണ്. കടുത്ത ജൂതവിരോധം, മതപുനരുത്ഥാനം, മൗലികവാദം എന്നിങ്ങനെ ആരോപണ ങ്ങളുടെ പട്ടിക നീളുന്നു. ചലച്ചിത്രനിരൂപകനായ ഒരു നോവലിസ്റ്റിന്റെ വീക്ഷണം കൂടി ഈ കഥാപാത്ര ത്തിലൂടെ വെളിവാകുന്നു.

"മെൽഗിസ്ബൺ, തന്റെ ചിത്രത്തിൽ ഒന്നിലധികം തവണ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ലിംഗം നിർണയിക്കാ നാകാത്ത മരണത്തെപ്പോലെ വിളറിയ മുഖമുള്ള രൂപം വാതിൽക്കലെത്തിനിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ ബാസ്ക റ്റ്ബോൾകോർട്ടിൽനിന്ന് കണ്ണെടുക്കാതെ തന്റെ സുഖപ്രദമായ ഇരിപ്പിടത്തിലിരുന്ന് ഫാദർ തോമസ് വല തുകൈ ചലിപ്പിച്ചുകൊ ് ഒരു പാപം ചെയ്യുകയായിരുന്നു." (പു. 163) ശരീരത്തെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന പാപം ചെയ്യുന്ന വൈദികൻ മേരിജോസഫൈനോട് "പാപങ്ങൾ ആവർത്തിക്കരുത്" എന്നുരുവിടുന്നു. രക്ത സ്നാതനായ ജിംകപിസെലിനും വലിയ മരക്കുരിശിനുമടുത്തിരുന്ന് മെൽഗിബ്സൺ നീ ാരു ഇരു മ്പാണി നീട്ടിക്കാണിക്കുന്നു. മോണിക്കാബെലൂച്ചിയും മോർഗൻസ്റ്റേണും കരയുന്നു. ഒരു ദൃശ്യ ത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്കുള്ള വ്യതിയാനം (dissolve) ഇവിടെ കാണാവുന്നതാണ്. വെളുത്ത വിരിപ്പുള്ള കിടക്കയിൽ സഭാവസ്ത്രമണിഞ്ഞ് നീ ുനിവർന്നുകിടക്കുന്ന മേരിജോസഫൈനെ ഫാദർ തോമസ് പര്യാകുലനായി നോക്കുന്ന രംഗത്തിൽപോലും കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങളു ്.

ലൂയിബുനുവലിന്റെ വിഖ്യാതമായ 'വിറിഡിയാന' എന്ന സിനിമയോട് പ്രമേയപരമായും നിർവഹ ണപരമായും ഈ നോവൽ ഏറെ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. തിൻമ നിറഞ്ഞ ഒരു ലോകത്തിൽ സ്വന്തം വിശു ദ്ധി കാത്തുസൂക്ഷിച്ചുകൊ ് ജീവിക്കുവാൻ പാടുപെടുന്ന ഏകാഗ്രചിത്തയായ ഒരു കന്യാസ്ത്രീക്ക് സംഭ വിക്കുന്ന പരാജയങ്ങളെ തുറന്നുകാണിക്കുകയാണ് ബുനുവൽ, 'വിറിഡിയാന'യിൽ (അനുബന്ധം 4(12)). കന്യാസ്ത്രിയുടെ ദുരന്തകഥയിലൂടെ ലൈംഗികസദാചാരതലംകൂടി വെളിച്ചത്തു കൊ ുവരുന്നു ്. താൻ വന്നുപെട്ട ചുറ്റുപാടുകളുടെ കളങ്കപൂർണമായ സ്വാധീനത്തിനെതിരായി, കഥാനായിക നടത്തുന്ന വിഫലമായ ചെറുത്തുനിൽപിൽ നൈതികവും സദാചാരപരവുമായ വിഷമപ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരം നിർദ്ദേശിക്കാനാവാതെ തികഞ്ഞ അർത്ഥസന്ദിഗ്ദ്ധതയോടെ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു.

നോവലിലെ മേരിജോസഫൈൻ എന്ന കന്യാസ്ത്രീയും വിറിഡിയാനയെപ്പോലെ പള്ളിയുടെ മഠത്തിൽ താമസിക്കുകയും അവിടത്തെ കപടലൈംഗിക സദാചാരത്തിനും ആന്തരികമാലിന്യങ്ങൾക്കുമെതിരെ പ്രതിഷേധിക്കുന്നു . രതിവൈകൃതങ്ങളുടെ സൂചനകളും ലിംഗസംബന്ധിയായ പ്രതിരൂപങ്ങളും (Phallic Symbols) ഒപ്പം മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥം കലരുന്ന മൂർത്തപ്രതീകങ്ങളും വിറിഡിയാനയിലെ ഭാവശിൽപത്തിന് മാറ്റുകൂട്ടുന്നു . സംഘടിതമതത്തിലെ മാലിന്യങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽ തുറന്നുകാണിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു . നോവലിൽ കന്യാസ്ത്രീകളുടെ രതിവൈകൃതങ്ങളും സിസ്റ്റർ സെഫിയായുടെ വരട്ടുചൊറിയും മദർസൂപ്പീരിയറിന്റെ മൂത്രത്തിലെ ഇൻഫക്ഷനുമെല്ലാം പരിഹാസത്തിന്റെ ശൈലിയിലാണ് നോവലിസ്റ്റ് ആഖ്യാനം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. കന്യാസ്ത്രീകളുടെ വെള്ളിയാഴ്ചഉപവാസത്തെയും പരിഹസിക്കുന്നു . തടിച്ചുവീർത്ത അവരെ പോർക്കുകളെന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഉടുതുണിയില്ലാതെ അവർ മേരി ജോസഫൈന്റെ നിദ്രയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു . ഈ കാഴ്ച അവളെ അതിരറ്റ് സംഭ്രമിപ്പിക്കുകയു ായി. അവളുടെ മുമ്പിൽ വച്ചിരുവരും പരസ്പരം എണ്ണ തേച്ചുപിടിപ്പിക്കുകയു ായി. അവർ എണ്ണതേച്ച് മുലകളും മുലക്കണ്ണുകളും ലാളിച്ചുകൊ ിരുന്നു. ഇരുവരും ഭ്രാന്തമായ ചുംബനങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങി. ഒരാളുടെ നാവ് മറ്റേയാളുടെ വായിൽ ഇളകി ശബ്ദങ്ങളുയർന്നു. കടുത്ത മനംപിരട്ടലിൽ കുറെ സമയത്തേക്ക് കണ്ണടച്ചുപിടിച്ച് മേരി പിന്നെ നോക്കുമ്പോൾ അന്നമ്മയും ത്രേസ്യാമ്മയും എതിർദിശകളിലായി പരസ്പരം ചേർന്ന്, വണ്ണിച്ച തുടകൾക്കിടയിൽ മുഖമമർത്തിക്കിടക്കുകയാണ്. മേരി ജോസഫൈൻ കുളിമുറിയിൽ ഓടിക്കയറി വാഷ്ബേസിനിലേക്ക് ദീർഘമായി ഛർദിച്ചു.

രതിയുടെ നേർക്ക് വിറിഡിയാനക്ക് ലജ്ജയും അമർഷവും കലർന്ന മനോഭാവത്തിന്റെ നിഴലാട്ടം ഈ സിനിമയിൽ കാണാം. വിറിഡിയാന, തന്റെ അമ്മാവന്റെ ക്ഷണമനുസരിച്ച് അയാളുടെ ഗ്രാമീണവസതിയിൽ വിരുന്നുചെല്ലുന്നു. അവിടെവച്ച് അവൾ തൊഴുത്തിൽ കെട്ടിയിരിക്കുന്ന പശുവിനെ കറക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുന്ന രംഗം സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. പശുവിന്റെ കൊഴുത്ത അകിടിൽ സ്പർശിച്ചയുടൻ വിറിഡയാനക്ക് എന്തോ സങ്കോചം അനുഭവപ്പെടുന്നു. ലൈംഗികഭീരുത്വത്തിലേക്ക് വിരൽ ചൂ ുന്ന ഒരു രംഗമാണിത്. വിറിഡയാനയെപ്പോലെ മേരിജോസഫൈനും ലൈംഗികമായ അനുഭവലോകത്തോട് ഇത്തരം പ്രതികരണം തന്നെയാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്.

"വിറിഡിയാന"യിലെ മറ്റൊരു രംഗവുമായി സമാനത പുലർത്തുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമു ് നോവലിന്റെ ഘടനയിൽ. വിറിഡിയാനയിലെ ഉദ്ദീപകമായ ഒരു സീക്വൻസ് ആരംഭിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. പന്ത്ര ുവയസ്സായ ഒരു പെൺകുട്ടി, തുറസ്സായ പറമ്പിൽ ഒരിടത്ത് കയറിൻ തു ുപയോഗിച്ച് ചാടിക്കളിക്കുന്നു. അവളുടെ യജമാനൻ മധ്യവയസ്സുകഴിഞ്ഞ ഗ്രാമീണപ്രഭു അത് നോക്കിരസിക്കുന്നു. അയാളുടെ രതിവൈകൃതമാണിത്. ചാടിക്കളിക്കുന്ന അവസരങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞു കാണുന്ന അവളുടെ കാലുകൾ അയാൾക്ക് ഗൂഢമായ ആനന്ദം പകരുന്നു. ഈ പെൺകുട്ടിയുടെ മാത്രമല്ല, കഥാനായികയുടെ കണങ്കാലുകൾ ഈ മട്ടിൽ ഉത്തേജകമായ രീതിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് കാണാം. വിറിഡിയാന നിറയെ സ്ത്രീപാദങ്ങളാണെന്നു പറയാം. കാലുകളെചുറ്റിപ്പറ്റിയുള്ള ലൈംഗികാഭിനിവേശം (ഹലഴലശേവെശാ) ബുനുവലിന്റെ സറിയലിസ്റ്റ് രതിദർശനത്തിന്റെ അംശമായിത്തീരുന്നു . നോവലിൽ സമാനതയുള്ള രംഗം ഇങ്ങിനെയാണ് - "ജനൽത്തിരശ്ശീല നീക്കിയപ്പോൾ ഫാദർ തോമസ്സിന് ബാസ്കറ്റ്ബോൾ കളിക്കാനെത്തിയ പെൺകുട്ടികളെ കാണാനായി. നീല ഹാഫ്ഫ്രോക്കും വെള്ള മേൽവസ്ത്രവും ധരിച്ച പെൺകുട്ടികൾ

കോർട്ടിലൂടെ ആരവത്തോടെ നീങ്ങി. ഒരു പെൺകുട്ടി പന്തുമായി വായുവിൽ ഉയർന്നു. അവളുടെ വെളുത്ത കണങ്കാലുകളും അടിയുടുപ്പും ദൃശ്യമായി" (പു. 164).

സിനിമയുടെ അവസാനരംഗത്തിൽ മനോവിഭ്രമത്തിന്റെ വക്കത്തെത്തി യാഥാർത്ഥ്യത്തിനോട് പൊരുത്തപ്പെടാനായി ചീട്ടുകളിക്കുന്ന വിറിഡിയാനയെ കാണുന്നു. നോവലിൽ, മേരിയെ മന ശ്ശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധനെ കാണിക്കുന്നു ്. മേരിയെ ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടറിൽപോലും രതിയുടെ പിടച്ചിൽ കാണാം. വെളുത്ത വിരിപ്പുള്ള കിടക്കയിൽ കിടക്കുന്ന മേരിയെ നോക്കുമ്പോൾ ഫാദറിന് ബാസ്ക റ്റ്ബോൾകോർട്ട് ഓർമ്മ വരികയും രതിയുടെ കനവുകൾ പൂക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആകസ്മികമായ സംഭവങ്ങളുടെ ആഘാതത്തിൽപ്പെട്ട് വിറിഡിയാന കെട്ടിപ്പൊക്കിയ ധാർമ്മി കവും ലൈംഗികവുമായ പ്രതിഷേധങ്ങൾ ശിഥിലമാകുന്നു ്. നോവലിൽ മേരിജോസഫിന് മനസ്സിന്റെ താളം നഷ്ടപ്പെട്ടെന്നാരോപിച്ച് മറ്റുള്ളവർ വീ ും അധാർമ്മികവും ലൈംഗികവും മലിനവുമായ കേളികൾ തുടരുന്നു. സമൂഹത്തെ ഭരിക്കുന്ന ബൂർഷ്വാസദാചാരത്തോടും കത്തോലിക്കാപള്ളിമതത്തോടും ബുനു വൽ കലഹിച്ചു. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും സഹവർത്തിത്വത്തിന്റേതുമായ പുതിയ ഒരു സമൂഹത്തിനായുള്ള ആഗ്രഹം, ബുനുവൽ തന്റെ സിനിമകളിൽ വരച്ചുകാണിക്കുന്നു. മതവിമർശനത്തിലൂടെ അർത്ഥവത്തായ ഒരു ആത്മീയദർശനം കൊ ുവരുന്നു. ആത്മീയത, ഉപരിപ്ലവമായ മതപ്രകടനങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കുന്നത ല്ലെന്നും അനീതിപൂർണമായ ലോകത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്ന വിമതപ്രവർത്തനമാണെന്നും ബുനുവൽ സ്ഥാപിച്ചു. 'വിറിഡിയാന' ആത്മീയതയെ ലൈംഗികതയുമായും സ്ത്രൈണതയുമായും ബന്ധിപ്പി ക്കുന്നതിലൂടെ, നിലവിലുള്ള പുരുഷാധിപത്യകോട്ടകളെ തുറന്നുകാണിക്കുകയും, കന്യകമാരെ സൃഷ്ടി ക്കുകയും ലൈംഗികതയെ പാപമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വ്യവസ്ഥയെ വിചാരണചെയ്യുകയുമാകുന്നു. കേവലമതപരതയെ, അതിന്റെ സദാചാരത്തെ മറികടക്കുന്ന ദൃശ്യവത്കരണത്തിലൂടെ ആഴമുള്ളൊരു ക്രൂശിനെ ബുനുവൽ ഫ്രെയിമിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു.

സംഘടിതമതത്തിന്റെമേൽ നിന്ദാഗർഭമായ പരിഹാസമെഴുതിച്ചേർക്കുന്നു ് ബുനുവൽ, 'വിറിഡി യാന'യിൽ. ബിഷപ്പുതിരുമേനിയോട് പറഞ്ഞ് അമേരിക്കയിലെങ്ങാനും പോയാൽ ത്വക്രോഗത്തിന് ശമ നമു ാകുമോ എന്ന് സിസ്റ്റർ സെഫിക്ക് സംശയമു ാകുന്നു ് നോവലിൽ. വരട്ടുചൊറിയും മൂത്രതട സ്സവും തമ്മിൽ ര ് കന്യാസ്ത്രീകൾ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു ് മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ. ക്രിസ്ത്യൻസദാ ചാരസങ്കൽപങ്ങളുടെ പുറംപൂച്ച് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ നോവലിലും എടുത്തുപറയേ തു ്. നോവ ലിന്റെ അവസാനഭാഗത്തായി മെഴുകുതിരിവെട്ടത്തിൽ അഭിമുഖമായി ഇരിക്കുന്ന അന്നമ്മയെയും ത്രേസ്യാമ്മയെയും കാണാം. മറക്കപ്പെടാത്ത മേനികൾ. അന്നമ്മ ഒരു കൈകൊ ് ഇടതുമുല ഉയർത്തി മുഖംകുനിച്ച് മുലഞെട്ട് നുണയാൻ തുടങ്ങി. ബുനുവൽ വിറിഡിയാനയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ യുള്ള രൂക്ഷപരിഹാസം നോവലിലും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. തന്റെ മുലഞെട്ടുകളെ തന്റെതന്നെ വലതുമുലഞെട്ടിലേക്ക് മാറ്റുന്നതിനിടയിൽ അന്നമ്മ ചോദിക്കുന്നതി ങ്ങനെയാണ്. "ഇപ്പോ അവള്ടെ മുറിയിൽ യേശുവിനെ കാണാനില്ലല്ലോ?" സ്വയം ശമിപ്പിക്കുന്ന തീക്ഷ്ണത യോടെ തുടർന്നുകൊ ് ത്രേസ്യാമ്മയുടെ മറുപടിയിങ്ങനെയാണ് "പോയിരിക്കുവാ ജറുസലേമിലേക്ക്. അടുത്തെങ്ങാ ല്ലോ പെസഹാത്തിരുനാള്". ബുനുവൽ "വിറിഡിയാന" എന്ന സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചി

ട്ടുള്ള കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെ മേമ്പൊടി മാതൃകാപരമായി സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനും ഈ നോവലിൽ പ്രയോഗവത്കരിച്ചിട്ടു ്.

ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ - പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും (Masculine – Feminine)

പതിനാല് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ചേർന്ന ഒരു സിനിമപോലെയാണ് ഈ നോവലിന്റെ ഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ഗൊദാർദ്സിനിമകളിൽ കൈകാര്യം ചെയ്തുവരാറുള്ള ലൈംഗികരാഷ്ട്രീയവും വിനിമയ മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വാധീനവുമെല്ലാം ഈ നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്. ഈ നോവലിന്റെ ആമുഖത്തിനായി സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഗൊദാർദിന്റെ പ്രമുഖ സിനിമയായ "പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും" (Masculine- feminine, 1966) ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ശീർഷകമാണ് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സ്നേഹം അസാധ്യമാകുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ തൽപരനാകുകയും അതുവഴി ഒരു സമരത്തിന്റെ പാതതന്നെ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്തിട്ടു ് ഗൊദാർദ്. രതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, വേശ്യാവൃത്തി എന്നിവയെല്ലാം ഈ സിനിമകളുടെ സവിശേഷതകൾ ആണ്. സ്ത്രീയെക്കുറിച്ചും പുരുഷനെക്കുറിച്ചും ഒരുപോലെ സംസാരിക്കുന്ന സിനിമയാണ് "പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും" (1966). കൃത്യമായി പതിനഞ്ച് രംഗങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് ഈ സിനിമ. ചിത്രമിറങ്ങിയ കാലത്തെ ഫ്രഞ്ചുയുവത്വത്തിന്റെ സ്വഭാവം അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ വിജയിച്ചത്. രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് എന്താണവർ ചിന്തിക്കുന്നത്? അവരുടെ ലൈംഗികജീവിതം എങ്ങനെയാണ്? സിനിമാവെരിതെരീതിയിൽ അഞ്ചോളം അഭിമുഖങ്ങൾ ആണ് ഈ ചിത്രത്തിലുള്ളത്. മിസ് പത്തൊമ്പതുമായുള്ള അഭിമുഖമാണ് "ഉപഭോഗവസ്തുവുമായുള്ള അഭിമുഖം" എന്ന പേരിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആധുനികജീവിതം തീക്ഷ്ണമായി സംഗ്രഹിക്കപ്പെടുന്ന ചിത്രമാണിത്. ഉപഭോഗവസ്തുക്കളും മുതലാളിത്തവും കാണുന്നിടത്തെല്ലാം സിനിമയിൽ നിറയുന്നു. മുതലാളിത്തത്തിന്റെ രൂപകമായി വ്യഭിചാരം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഈ സിനിമ. സിനിമയിൽ രൂപം കൊള്ളുന്നത് രാഷ്ട്രീയവും ലൈംഗികതയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷതലമാണ്.

'വിവ്റാസാവി'യും (1962) വേശ്യയുടെ ജീവിതത്തിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂ ുന്നത്. സാമ്പത്തികശാസ്ത്രവും സ്ത്രീയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന വേശ്യാവൃത്തിയിൽനിന്ന് ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തിലേക്കും ഭാഷയിലേക്കും സംവിധായകൻ പ്രേക്ഷകരെക്കൂടി കൊ ുപോകുന്നു. 'വിവ്റാസാവി' വേശ്യാവൃത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഡോക്യുമെന്ററിയാണ്. എങ്ങനെ ര ായിരം ഫ്രാങ്കു ാക്കാമെന്ന നാനയുടെ ചിന്തയിൽനിന്ന് ചിത്രം പ്രേക്ഷകനെ കൊ ുപോകുന്നത് ഒരു വേശ്യയുടെ ജീവിതത്തിലേക്കാണ്. അബോധപൂർവം ദാർശനികയായി മാറുന്ന അവൾ 'സ്വതന്ത്രമായ ജീവിത'ത്തെക്കുറിച്ചും വാക്കുകളെക്കുറിച്ചും ഭാഷയെക്കുറിച്ചും അടിസ്ഥാനപരമായ ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നു.

ഗൊദാർദിന്റെ മറ്റൊരു ചിത്രമായ 'ഓരോരുത്തനും അവനവന്' (Every man for himself) (1979) സ്ത്രീകളെ ഉപഭോഗവസ്തുക്കളായി ഉപയോഗിക്കുന്ന പ്രവണതയും വ്യഭിചാരവും പ്രമേയമാക്കുന്നു. പുരുഷലൈംഗികതയുടെ അധീശത്വവും ആ അധീശത്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ സ്വവർഗരതിയുടെ അടിച്ചമർത്തലും ആണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ പഠനവിഷയമാകുന്നത്. ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചു

ള്ള ഗോദാർദിന്റെ ചിന്തയും വികാരങ്ങളും ആണിതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. തൊഴിലും സ്നേഹവും, ലൈംഗികതയും കച്ചവടവും നഗരവും ഗ്രാമവും ശബ്ദങ്ങളും ദൃശ്യങ്ങളും എല്ലാം തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ചർച്ചചെയ്യുന്നു. എങ്ങനെ ജീവിക്കണം? എങ്ങനെയാണ് നാം നമ്മുടെ ജീവിതത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നത്? എന്നീ അടിസ്ഥാന ചോദ്യങ്ങൾ ആണ് ഈ സിനിമയിലൂടെ പ്രതിപാദ്യമാകുന്നത്. പുരുഷലൈംഗികത പഠനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ നഗ്നതയും ഒഴിവാക്കാനാവുന്നില്ല. 1976 ൽ ഗൊദാർദ് നിർമ്മിച്ച "ഇവിടെയും വേറൊരിടത്തും"(ഒല്യേല മിറ ലഹലെംവല്യല) എന്ന സിനിമയിൽ "വേറൊരിടം" ഫ്രാൻസിലെ ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. "നമ്പർ ര " എന്ന സിനിമയും സ്ത്രീയുടെ സ്ഥാനവും സമകാലീനസമൂഹത്തിലെ ലൈംഗികതയും ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ പേര് സ്ത്രീയെ എന്നതുപോലെ ഗുദലൈംഗികതയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ഗൊദാർദിന്റെ മികച്ച രാഷ്ട്രീയ, ചിത്രങ്ങളിലൊന്നായ 'ബ്രിട്ടീഷ് ശബ്ദങ്ങളിൽ' (British Sounds) (1970) ലൈംഗികപ്രശ്നങ്ങൾ അസാധാരണമായ ഘടനയിലൂടെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. "വിവ്റാസാവി"യിൽ നാന ഏകയായി തെരുവിലൂടെ അലഞ്ഞുതിരിയുന്നു. അത്തരമൊരവസ്ഥയിൽ അവൾ പെട്ടെന്ന് വേശ്യയായി കണക്കാക്കപ്പെടുകയും അവിചാരിതമായി ഒരാളോടുകൂടി കിടന്നുറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് റൗൽ എന്ന കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരനുമായി അവൾ പരിചയമാവുകയും അയാൾ അവളെ വേശ്യാവൃത്തിയിലേക്ക് നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു കുട്ടിയായും ഒരു വസ്തുവായും ഒരു സ്വകാര്യസ്വത്തായും റൗൽ അവളെ കണക്കാക്കുന്നു. പിന്നീട് റൗൽ അവളെ മറ്റൊരു സംഘത്തിന് വിൽക്കുന്നു. നാനയുടെ വ്യക്തിപരമായ അവസ്ഥ മുഴുവൻ സ്ത്രീകളുടെയും ജീവിതാവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുകയാണ് സംവിധായകൻ. പ്രണയരംഗങ്ങളും സ്ത്രീശരീരവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ വളരെയേറെ ചർച്ചാവിഷയമാകുന്നു.

'വാരാന്ത്യ' (The Weekend) ത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ നായിക ഒരു ലൈംഗികാനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമായി വിവരിക്കുന്നു . ഇവിടെ ലൈംഗികവികാരത്തെ ദൃശ്യസൗന്ദര്യാനുഭവതലത്തിലേക്ക് രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്നു . "ബ്രിട്ടീഷ് ശബ്ദ"ങ്ങളിൽ ഗൊദാർദിന്റെ ലൈംഗികാപഗ്രഥനം കാണുവാൻ കഴിയും. സ്ത്രീലൈംഗികതയെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് തന്റേടം ഉ ാക്കാനായി ഏഴ് മിനിറ്റ് നേരം സ്ത്രീയുടെ നഗ്നശരീരം ഈ സിനിമയിൽ കാണിക്കുന്നു . ഈ സിനിമയിൽതന്നെ സ്ത്രീവിമോചനപ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള മധ്യവർഗ്ഗവനിതയുടെ ആത്മാലാപം, രാഷ്ട്രീയവും ലൈംഗികതയുമെന്ന വിഷയം ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഒരു തൊഴിലാളിയുടെ ശബ്ദവുമായി കൂടിക്കലരുന്നു . ഈ ശബ്ദങ്ങളെ പിന്തുടർന്നെത്തുന്നത് ശബ്ദമുഖരിതമായ ഫാക്ടറി പരിസരങ്ങളുമായി ഇടയുന്ന, മൗനമുദ്രിതമായൊരു വീടിന്റെ ഉൾത്തളമാണ്. നഗ്നയായ ഏതോ സ്ത്രീ, കോണിപ്പടികളിലൂടെയും മുറികളിലൂടെയും നീങ്ങിക്കൊ ിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ സ്വാസ്ഥ്യത്തെയും സ്ത്രീശരീരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രഹസ്യചിന്തയെയും ഗൊദാർദ്, ഈ സീക്വൻസിലൂടെ തകർക്കുന്നു. സ്വകാര്യതയും കുടുംബബന്ധങ്ങളും അസാധ്യമാക്കുന്ന ഒരന്തരീക്ഷമാണ് പാരീസ്ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ഗൊദാർദ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമകളിലെ വീടിന് സമാനമായി കഫേയും കാറുകളുമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ ഉള്ളത്. പ്രണയങ്ങളിലും മറ്റും വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലും ബാഹ്യലോകം ശബ്ദങ്ങളായി വന്ന് ഇടപെട്ടു

കൊ ിരിക്കും. "ഒരു സ്ത്രീ ഒരു സ്ത്രീ തന്നെയാണ്" (A Woman is a Woman, 1961)എന്ന സിനിമയിൽ നായകനും നായികയും മുറിയിൽവെച്ചുനടത്തുന്ന സംഭാഷണം തെരുവിൽനിന്ന് കടന്നുവരുന്ന പോലീസുകാർ ഇടപെട്ടുമുറിക്കുന്നു.

"ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ" എന്ന നോവൽ, പ്രമേയപരമായി ഗോദാർദ് ചിത്രങ്ങളുമായി സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു ്. ഈ നോവലെഴുതാനുള്ള പ്രേരണയുളവാക്കിയ സന്ദർഭം ആമുഖത്തിൽ എഴുതിയിട്ടു ്. "പെൺകുട്ടി നിലവിളിച്ചുകൊ ് നിരത്തിലൂടെ ഓടിപ്പോകുകയായിരുന്നു. സ്ത്രീ ഉറക്കെ ഒച്ചയിട്ട് അവളുടെ പിറകെ പാഞ്ഞു. പല വാതിലുകളിലൂടെ ആരൊക്കെയോ പുറത്തിറങ്ങി. സ്ത്രീകളും പുരുഷൻമാരും. അവരിൽ ഒരാൾ അതിവേഗം പെൺകുട്ടിയുടെ പിന്നാലെ ഓടിച്ചെന്നു. വളവിനടുത്തെത്തിയപ്പോഴും പെൺകുട്ടിയെ അവൻ പിടികൂടി, അവളെ ഒപ്പമെത്തിയ സ്ത്രീക്ക് കൈമാറി. പെൺകുട്ടി വാവിട്ടുകരഞ്ഞു. സ്ത്രീ അവളെ തലങ്ങും വിലങ്ങും അടിച്ചു. മുടി കുത്തിപ്പിടിച്ചു നിരത്തിലൂടെ വലിച്ചിഴച്ചു. സ്ത്രീ അവളെയുംകൊ ് ഗുഹപോലുള്ള തന്റെ പാർപ്പിടത്തിനുള്ളിൽ മറഞ്ഞു. അല്പസമയം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ പെൺകുട്ടിയുടെ നിലവിളി കേൾക്കാതായി. ഈ നിലവിളിയിൽനിന്നാണ് ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ തുടങ്ങുന്നത്."[13] വേശ്യാവൃത്തിയാണ് ഈ നോവലിലെ പ്രധാന പ്രമേയമായി വരുന്നത്. റീത്തയും ജോസുകുട്ടിയും ശിവശങ്കരനും ജയന്തിയുമെല്ലാം നഗരത്തിലെ പ്രമുഖരായ ആൺവേശ്യകളും പെൺവേശ്യകളുമാണ്. ശിവശങ്കരൻ- ജയന്തി ദമ്പതികൾക്ക് ഒരു കുഞ്ഞുമു ്. ക്യാമറയിലൂടെ ഒരു ദൃശ്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതുപോലെയുള്ള ആഖ്യാനം നോവലിലു ്. "താഴെ കുഞ്ഞിന് കാണാനായി ഒരു പട്ടി കിടന്നുറങ്ങുന്നു ായിരുന്നു."

ഒരേസമയം പലസ്ഥലത്ത് നടക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന സിനിമയിലെ എഡിറ്റിംഗ്രീതിയും നോവലിൽ ചേർത്തിട്ടു ്. കണ്ണാടിയിൽ നോക്കി അണിഞ്ഞൊരുങ്ങുന്ന റീത്തയെ കാണിക്കുമ്പോൾ തന്നെ, ബാത്റൂമിന്റെ വാതിൽ ഉള്ളിൽ നിന്നടക്കുന്ന ജയന്തിയേയും, കാണിക്കുന്നു. ജയന്തി, കുളിക്കുന്നതിന് മുമ്പായി കണ്ണാടിയിൽ, തന്നെ ക ുകൊ ് പല്ല് ബ്രഷ് ചെയ്യാൻ തുടങ്ങി. അപ്പോൾ റീത്ത തന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട ടോയ്ലറ്റ് സോപ്പ് ആത്മവിശ്വാസത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുകയായിരുന്നു. വേശ്യാവൃത്തി നയിക്കുന്ന സ്ത്രീകളുടെയും പുരുഷന്മാരുടെയും നിത്യജീവിതത്തിലേക്കുള്ള എത്തിനോട്ടമാണ് ഈ നോവൽ. ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ഉച്ചരിക്കപ്പെട്ട വാക്കുകളിലൂടെയും നോവൽ വികസിക്കുന്നു. ഗോദാർദിന്റെ ജംപ്കട്ടുകൾക്ക് സമാനമായ ആഖ്യാനരീതി നോവലിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ബാത്റൂംദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് നിരത്തിലേക്ക് 'കട്ട്' ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യമാണ് നോവലിലെ മൂന്നാം ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലുള്ളത്. കേവലമായ വസ്തുനിഷ്ഠതയും കേവലമായ ആത്മനിഷ്ഠതയും ആയിട്ടല്ല വിഷയം കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഒരേസമയം വസ്തുനിഷ്ഠവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായിരിക്കുന്ന ഡോക്യുമെന്ററിയും കഥയും ഇടകലരുന്ന ഗൊദാർദിയൻ രീതിയാണ് നോവലിൽ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്വകാര്യമായ ജീവിതം തീർത്തും സ്വകാര്യമായി നിലനിൽക്കുന്നില്ല എന്ന സത്യം നോവലിൽ പ്രകടമാകുന്നു. കഥയെ, ഇതിവൃത്തത്തെ, ആഖ്യാനാത്മകതയെ എല്ലാം നിഷേധിക്കുകവഴി തുറന്ന സിനിമയുടേതായ ഒരു രീതി നോവൽ പിന്തുടരുകയാണ്. മൂല്യങ്ങളുടെ അന്വേഷണത്തിലും തങ്ങളാരാണെന്ന് തന്നെയുള്ള അന്വേഷ

[13] സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ* (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1985), പു. 6.

ണത്തിലും മുഴുകിയിരിക്കുന്ന യുവതീയുവാക്കളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ സ്വതന്ത്രമായി വിവരിക്കുന്ന ഗൊദാർദിയൻ സിനിമയുടെ മുദ്രകൾ ഈ നോവലിൽ പതിഞ്ഞുകിടപ്പു ്. തുടർച്ചയില്ലായ്മ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ 'ജംപ് കട്ടുകൾ'പോലുള്ള ചലച്ചിത്രസങ്കേതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. നോവലിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ, വസ്തുക്കളിൽനിന്ന് നിസ്സംഗമായി അകന്നുനിൽക്കുന്നു. ദൃശ്യങ്ങൾ ക്രമപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ പരന്ന ദൃശ്യതലത്തിലാണ്, പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ കൊ ുവരുന്നതും. സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കും ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കും ഇടക്കുള്ള മീഡിയംഷോട്ടുകൾക്കാണ് നോവലിൽ പ്രാധാന്യമേറുന്നത്. മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ സമീപനത്തിന് പകരം രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായി കാര്യങ്ങളെ പരോക്ഷമായി വിലയിരുത്തുവാനുള്ള ശ്രമം നോവലിലു ്. സ്ത്രീയെപ്പോലെ പുരുഷനും ഉത്പന്നമായി (രീഠീരശ്യ) ആയി മാറുന്ന കാഴ്ചയിലേക്ക് നോവൽ സഞ്ചരിക്കുന്നു. സ്വവർഗ്ഗരതിയുടെയും ലൈംഗികതയുടെയും സൂചനകൾ വിവിധ സന്ദർഭങ്ങളിലായി വികസിക്കുന്നു. പുസ്തകങ്ങളുടെ സമൃദ്ധമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ബുക്സ്റ്റാളിന് മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്ന ജോസുകുട്ടി, വൃദ്ധനെ സമീപിക്കുന്നതും അയാൾ 'ഇപ്പോൾ വേ ' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഇടതുകൈത്തലം ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നു. നഗരത്തിലെ അന്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്ന അപമാനവീകരണം "പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും" എന്ന സിനിമയിലേതുപോലെ ഈ നോവലിലും ചിത്രണം ചെയ്യുന്നു. തെരുവിന്റെ ആസക്തികളുടെ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ തേടുന്ന ഗൊദാർദിയൻ ശൈലിയുടെ സ്വാധീനം നോവലിൽ കാണുന്നു ്.

മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള യഥാർത്ഥസംവേദനം സാധ്യമാകുന്നതിലാണ് ഗൊദാർദ് സിനിമകൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. റീത്തയും ജയന്തിയും ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികൾ ഇടകലർത്തിയാണ് നോവലിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പുരുഷനെ വശീകരിക്കാനും തങ്ങളുടെ സ്ത്രീത്വത്തിന് മാറ്റുകൂട്ടാനുമുള്ള വഴികൾ ഇരുവരും തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ജീവിതത്തെ അഗാധമായി സ്പർശിക്കുന്ന പരസ്യലോകത്തിന്റെ സൂചനയും നോവൽ നൽകുന്നു ്. നഗരത്തിന്റെ ആസക്തികൾ അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ എന്നിവ നോവലിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

> നഗരം അതിന്റെ കണ്ണുകൾ രാത്രിയിലേക്ക് തുറക്കുകയായിരുന്നു.
> ശിവശങ്കരൻ നടന്നു.
> നഗരം അതിന്റെ നിശാവസ്ത്രങ്ങൾ അണിയുകയായിരുന്നു.
> ജോസുകുട്ടി നടന്നു (പു. 104)

സ്ത്രീവേശ്യകളായ റീത്തയും ജയന്തിയും അവരുടെ കദനകഥകൾ പങ്കുവെക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ നോവലിൽ പ്രസക്തമാണ്. ര ് കഥാപാത്രങ്ങളും വികാരങ്ങളോട് നിസ്സംഗത പാലിക്കുന്നു. റീത്ത കരയാൻ മറന്നിരുന്നു. അവളുടെ മുന്നിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ പെരുകിക്കൊ േയിരുന്നു. നിരവധി പുരുഷന്മാരുടെ നീ നിരയും മനംമടുപ്പിക്കുന്ന കിടക്കകളും കാറുകളും ബസ്സുകളും തുറന്നു കിടക്കുന്ന വാതിലും ഇരുട്ടുമെല്ലാം സിനിമയിലെന്നപോലെ ക്രമേണ നോവലിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു.

ജോസുകുട്ടിയും ശിവശങ്കരനും തങ്ങളുടെ ഉപഭോക്താക്കളെ തേടിയലയുകയാണ്. ജോസുകുട്ടി തീയറ്ററിന്റെ വെളിച്ചത്തിലേക്ക് ചെന്നു. സിൽക്ക്സ്മിതയുടെ പോസ്റ്ററുകൾ. സ്മിതയെ ആസക്തിയോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരന്റെ അടുത്തെത്തി. അവനോട് കണ്ണിറുക്കിയതും ചെറുപ്പക്കാരൻ അവ

ജ്ഞയോട് കൂടിയുള്ള നോട്ടമാണ് തിരികെ കൊടുത്തതും. അടുത്ത ദൃശ്യം 'കട്ട്' ചെയ്യുന്നത് ജയന്തിയുടെയും റീത്തയുടെയും സംഭാഷണത്തിലേക്കാണ്. റീത്ത ജാലകത്തിരശ്ശീലകൾക്കും ഇരുമ്പഴികൾക്കും ഇടയിലൂടെ ഇരു നഗരത്തെനോക്കി. ഒറ്റ ദിവസംകൊ ് ആളുകളെങ്ങനെ നല്ലവരായിരിക്കുന്നു എന്ന കുഴക്കുന്ന പ്രശ്നമാണ് ജോസുകുട്ടിയും ശിവശങ്കരനും നേരിടുന്നത്. നന്മയും തിന്മയും വേർതിരിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയാത്ത ലോകത്തെ ലൈംഗികതയുടെ ആത്മവിനാശകമായ ഫലങ്ങൾ, ദുരന്തങ്ങൾ എന്നിവ "പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും" എന്ന ഗോദാർദ് സിനിമയിലേതുപോലെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു ് ഈ നോവലിൽ.

ചീത്ത ആൾക്കാരുടെ പട്ടണത്തിലേക്ക് പോകാമെന്ന് ജയന്തി ശിവശങ്കരനെ അറിയിക്കുന്നു. ഉപഭോക്തൃനാഗരികതയുടെ സാമൂഹ്യസ്വരൂപം ഈ നോവലിന്റെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷത കൂടിയാണ്. "താഴ്ത്തിയിട്ട ഷട്ടറുകളിലും റോഡരികിൽ അങ്ങിങ്ങായുള്ള പരസ്യഫലകകളിലുംനിന്ന് ഇതുവരെ ആരെങ്കിലും നിങ്ങൾക്ക് ഇത്രമാത്രം സ്വന്തമായിരുന്നിട്ടുേ ാ എന്ന് ചോദിക്കുന്നതുപോലെ പലതരം വസ്ത്രങ്ങൾ ധരിച്ച പെൺകുട്ടികൾ ചിരിച്ചു കൊ ിരുന്നു"(പു. 110), എന്ന് നോവലിസ്റ്റ് എഴുതുന്നു. വ്യഭിചാരവൃത്തിയവസാനിപ്പിച്ച് ഭാര്യയും ഭർത്താവും പരസ്പരം കുട്ടികളെപ്പോലെ സ്നേഹത്തിലും നിഷ്കളങ്കതയിലും വീ ും തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്ന നിമിഷത്തിൽ വാതിൽക്കൽ മുട്ടുകേൾക്കുകയാണ്: തുറന്ന വാതിലിന്നു മുന്നിൽ പുരുഷന്മാരുടെ ഒരു നീ ക്യൂവാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഗോദാർദിന്റെ "വിവ്റാസാവി"യിലെ അന്ത്യഭാഗത്ത് വേശ്യാവൃത്തിയവസാനിപ്പിച്ച് സാധാരണജീവിതം നയിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുമ്പോൾ ആണ് നായിക കൊല്ലപ്പെടുന്നത്. വ്യഭിചാരം പ്രധാന പ്രമേയമാകുന്നതിലും, കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തേക്കാൾ ഘടനക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നതിലും സന്ദേശങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുന്നതിലും ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന് കീഴ്പ്പെടുന്ന ജീവിതത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും ഗൊദാർദിയൻ സിനിമയുടെ സ്വാധീനം ഈ നോവലിൽ പ്രകടമാണ്.

ശത്രുവിന്റെ നഗരം

നാം ജീവിക്കുന്ന ഉപഭോക്തൃസമൂഹവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കലയുടെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് ഗൊദാർദ് ആണ്. ലൈംഗികതയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ, നാം ജീവിക്കുന്ന പരസ്യങ്ങളുടെ വ്യാകരണത്തിൽ, ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകൾ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൽപിച്ചിട്ടു ്. ആധുനികവിനിമയരീതികളുടെ എല്ലാ വശങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ പരസ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഹോളിവുഡിനെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം കൂടുതൽ വ്യാപകമായി എന്ന് കോളിൻ മാക്കാബ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[14] ഈ പ്രസ്താവന സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു ്. 'ശത്രുവിന്റെ നഗരം' എന്ന നോവൽ ഗൊദാർദ്സിനിമകളുടെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. രൂപത്തിലും ശൈലിയിലും ദൃശ്യത്തിലും ശബ്ദത്തിലും കുടുംബത്തിലും ലൈംഗികതയിലും സിനിമയിലും ഭാഷയിലുമെല്ലാമുള്ള പ്രശ്നങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതാണ്

14 Colin Maccab, *Godard, Images, Sounds, Politics*, (Macmillian, London, 1980), p. 32.

ഗൊദാർദിയൻ രീതി. സാങ്കേതികതയുടെയും ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തിന്റെയും ആധുനികനാഗരികതയുടെയും സങ്കീർണതകൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ സിനിമകൾ.

ഇരുപത് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലാണ് ഈ നോവൽ ക്രമീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പൗളിനെന്ന സെയിൽസ്ഗേളിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുതന്നെ നിറപ്പൊലിമയുള്ള പരസ്യങ്ങളുടെ ലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ്. ഇടക്കിടെ ഏതോ യുവതിയുടെ ശബ്ദത്തിൽ കേൾക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "സ്ത്രീ അവരുടെ മനോഭാവങ്ങളെ നിരവധി സുന്ദരരൂപത്തിൽ പ്രസ്പഷ്ടമാക്കുന്നു."[15] മാധ്യമങ്ങൾ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനമാണ് ഗൊദാർദ്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രമേയം. സ്ത്രീയുടെ ജീവിതാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ഗൊദാർദ് ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ചു. ഉടൽ മറ്റുള്ളവർക്ക് വാടകക്ക് കൊടുത്ത്, ഉള്ളം തനിക്കു തന്നെ നൽകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നാനയുടെ കഥയിൽ ഗൊദാർദ് പ്രേക്ഷകർക്ക് തരുന്നത്, ഒരു പക്ഷേ ഈ ഉടലിലെ ആത്മാവിനെയാണ് (വിവ്റാസാവി എന്ന സിനിമ). 'പുച്ഛം' (Contempt, 1961) എന്ന സിനിമയിൽ നാനയുടെ ഉടൽനഗ്നതയുടെ സമ്പൂർണചിത്രമാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകുന്നത്. വർണവൈവിധ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യപശ്ചാത്തലത്തിൽ, കാമിൻ എന്ന സ്ത്രീയുടെ നഗ്നഉടൽ പലപോസുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു . യുവതികളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, പരസ്യദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവ നോവലിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നാലാമത്തെ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ ഭവാനിയമ്മയുടെ പത്രവായനയിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന വാർത്തകൾക്കാണ് സ്ഥാനം. "ഭാര്യ അവരുടെ വീട്ടിൽപോയ തക്കംനോക്കി പതിമൂന്ന് വയസ്സുള്ള സ്വന്തം മകളെ ബലാത്സംഗം ചെയ്ത നാല്പതുകാരനെ പോലീസ് തിരയുന്നു. മകളെ ര ായിരത്തി ഇരുനൂറ് രൂപക്ക് വിറ്റു. അഞ്ചുപേർ ചേർന്ന് തട്ടിക്കൊ ുപോയി ബലാത്സംഗം ചെയ്ത് അവശയാക്കിയ ഹരിജൻ യുവതിക്ക് അയ്യായിരം രൂപ. മനംനൊന്ത് ര ുപെൺകുട്ടികൾ തീവ ിക്ക് തലവെച്ചു മരിച്ചു. യുവതികൾ ആത്മഹത്യചെയ്തു. കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിനിയുടെ കൊല, എട്ടുപേർ കസ്റ്റഡിയിൽ, ഗർഭമില്ലാത്ത ഗർഭച്ഛിദ്രത്തിന് വിധേയയായി യുവതി മരിച്ചു. ഭാര്യയെ ചുട്ടുകൊന്ന പോലീസ് കമ്മീഷണറുടെ മകൻ അറസ്റ്റിൽ. സ്ത്രീകളെ നഗ്നകളാക്കി നടത്തിയതിന് പ്രതിഷേധം. എട്ടുവയസ്സുകാരിക്ക് നേരെ ബലാത്സംഗശ്രമം. ഭാര്യയെ വെട്ടിക്കൊന്ന അധ്യാപകൻ പോലീസ് കസ്റ്റഡിയിൽ, വേശ്യയെ ഏഴാം നിലയിൽനിന്ന താഴേക്കെറിഞ്ഞു, അവിഹിതഗർഭം ധരിച്ച മകളെ അമ്മ ആറ്റിലൊഴുക്കിക്കൊന്നു, അമ്മയെ ബലാത്സംഗം ചെയ്യാൻ മുതിർന്ന മകനെ വെട്ടിക്കൊലപ്പെടുത്തിയ പിതാവിനെ കോടതി നിരുപാധികം വിട്ടയച്ചു" (പു. 40). ഇങ്ങനെ സ്ത്രീകൾ ഇരകളാകുന്ന ദൃശ്യസഞ്ചയങ്ങൾ വാർത്തകളിൽ നിറയുന്നു. ഭവാനിയമ്മ, പത്രത്തിൽനിന്ന് മുഖമുയർത്തി വാതിലിലൂടെ നിരത്തിലേക്ക് നോക്കി. അടുത്തുള്ള ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം ഹൈസ്കൂളിലെ പെൺകുട്ടികൾ നടന്നുപോകുന്ന കാഴ്ചയിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ "സൂപ്പർ ഇംപോസ്" ചെയ്യുന്നു ് ഇവിടെ. പത്രവാർത്തകളെല്ലാം അപമാനിക്കപ്പെടുന്നതും പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതുമായ സ്ത്രീത്വത്തെക്കുറിച്ചാണ്. സംസ്കാരത്തിന്റെ അധമമായ അവസ്ഥ, മാനുഷികമായ ഉത്തരവാദിത്വത്തിന്റെ മനസ്സിലാക്കാനാവാത്ത നിഗൂഢതകൾ എന്നിവ ഈ നോവലിൽ തെളിയുന്നു . കൊളാഷ് രീതിയിൽ വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളെ അവയുടെ വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയിലുറപ്പിച്ച് ഏകകാലത്തിലും ഏകതലത്തിലും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. നോവലിൽ ധാരാളം പ്രമേയങ്ങളും ധാരാളം കേന്ദ്രബിന്ദുക്കളും ഉ ാകുന്നു. ഇത്തര

---

15 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ശത്രുവിന്റെ നഗരം, ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ* (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1998), പു. 38.

മായൊരു അവ്യാകൃതാവസ്ഥ (രവമീ) ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളുടെയും പ്രത്യേകതയാണ്. വേശ്യകളും പോക്കറ്റടിക്കാരും വ്യവസ്ഥാപിതസമൂഹത്തിൽനിന്ന് കടന്നുകളയുന്നവരുമാണ് ഗൊദാർദിന്റെ നായികാനായകന്മാർ. പരസ്യങ്ങളുടെ അധീശത്വം പ്രകടമാക്കുന്ന പാരീസിലെ തെരുവുകളാണ് 'ലെകരിബിനിയേഴ്സിൽ' (1963) ഗൊദാർദ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉപഭോക്തൃസംസ്കാരത്തിന്റെ അന്യവത്കരണവും അർത്ഥശൂന്യതയും ഗൊദാർദ്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രമേയമായി വരുന്നു ്.

പത്രവാർത്തകളിൽ നിന്നു ായ വികാരവിക്ഷോഭത്തിൽനിന്ന് ഒരു പതിമൂന്നുകാരി ബലാൽസംഗത്തിനിരയായി കൊല്ലപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കാഴ്ച ഭവാനിയമ്മ മനസ്സിൽ മെനഞ്ഞു ാക്കുന്നു. വേശ്യാലയത്തിലേക്ക് വന്നവരാണ് ഈ കടുംകൈ ചെയ്തതെന്ന് അവർ ഭാവന ചെയ്യുന്നു. വീ ും പരസ്യങ്ങളുടെ ലോകത്ത് നിൽക്കുന്ന യുവതികളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ നിറയുന്നു. ഓരോരുത്തരും അവരുപയോഗിക്കുന്ന സോപ്പിന്റെ പ്രത്യേകതകളെ പുകഴ്ത്തിപ്പറയുന്നു. ഹോസ്റ്റലിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ സ്തനങ്ങളുടെ ആരോഗ്യവും ബ്രായുടെ ഉപയോഗവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള കാര്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കൂ. ഒന്ന്, കപ്പുകൾ സ്തനങ്ങളുടെ വലുപ്പത്തിന് അനുസൃതമാണോ? ര ്, ബ്രായുടെ തുണി നിങ്ങളുടെ ത്വക്കിന് അലർജിയാണോ? ഇത്തരം രംഗങ്ങളുമായി സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്ന രംഗം ഗൊദാർദിന്റെ 'വിവാഹിത' എന്ന സിനിമയിൽ കാണാം. പാരീസിലെ ഒരു വനിതാമാസികയിലാണ് നായികക്ക് ജോലി. പരസ്യദൃശ്യങ്ങളിൽ സവിശേഷമായ താല്പര്യമാണ് അവൾക്ക്. വിശേഷിച്ച് അടിവസ്ത്രങ്ങളുടെ പരസ്യങ്ങളിൽ. ബ്രായുടെയും മറ്റും പരസ്യദൃശ്യങ്ങളുടെ നേർക്ക് നായിക പുലർത്തുന്ന മനോഭാവവും മറ്റൊന്നല്ല. 'തോക്കുകാർ' (Less carabiniers, 1963) എന്ന സിനിമയിലും 'പിരാലഫു' (Pierrot lefou, 1965) എന്ന സിനിമയിലും എല്ലാം അടിവസ്ത്രങ്ങളുടെ പരസ്യദൃശ്യങ്ങളു ്. വനിതാമാസികകളും പരസ്യങ്ങളും ആണ് നായികയുടെ ജീവിതത്തിലെ പരമയാഥാർത്ഥ്യം. എന്ത് ചെയ്യണമെന്നും എങ്ങനെ ജീവിക്കണമെന്നുമൊക്കെ തീരുമാനിക്കുന്നതിന് അവളെ സഹായിക്കുന്നത് ഈ ലോകത്തിലെ നിയമങ്ങൾ ആണ്. "ഫേഷന് അനുസരിച്ചുള്ള സ്തനങ്ങൾ എങ്ങനെ ഉ ാക്കാം" എന്ന ഒരു ലേഖനം ഏറെ ഗൗരവമായിട്ടെടുക്കുന്നു ് അവൾ. അവളെ ഒരു 'വസ്തു'വാക്കിമാറ്റിയിരിക്കുന്നു പരസ്യകലയുടെ പ്രപഞ്ചം.

എന്തും സിനിമയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുകയും എല്ലാം ഒന്നിച്ചുപറയുകയും എല്ലാ ക്യാമറകോണുകളിൽനിന്നും ദൃശ്യവത്കരണം നടത്തുകയുമെല്ലാം ഗൊദാർദിന്റെ പതിവുരീതികളാണ്. ഡോക്യുമെന്ററിസിനിമകളിലെപ്പോലെ സ്ഥിതിവിവരണക്കണക്കുകളും കഥാചിത്രത്തിലെന്നതുപോലെ കഥനവൈകാരികകതയുമെല്ലാം ഈ സിനിമകളിലു ്. ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനരീതി സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഈ നോവലിന്റെ ഘടനയിലുമുൾച്ചേർത്തിട്ടു ്. ഇടയ്ക്കിടക്ക് റേഡിയോപ്രഭാഷണങ്ങളും പരസ്യഭാഷണങ്ങളും പത്രവാർത്തകളും തെരുവുകാഴ്ചകളും ഓഫീസുകളിലെ ദൃശ്യങ്ങളും സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളും ഡയറികളും എല്ലാം കൂടിച്ചേർന്നുള്ള ഒരു രീതി. നോവലിൽ, സുധാകരപ്പണിക്കർ വായിക്കുന്ന പത്രവാർത്തകളിലേക്ക് കണ്ണോടിക്കാം. "ലൈംഗികബന്ധത്തിലേർപ്പെടാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന ഭാര്യക്ക് സംരക്ഷണച്ചെലവ് നൽകാൻ ഭർത്താവിന് ബാധ്യതയില്ലെന്ന് ഒരു വിധിന്യായം." മറ്റൊരു വാർത്തയിലേക്ക് അശ്ലീലസൃഷ്ടികൾക്കെതിരെ തന്റെ കടുത്തപ്രതിഷേധം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ റൂത്ത് എന്നു പേരായ ഒരു ഇരുപത്തിയഞ്ചുകാരി സ്വന്തം ശരീരത്തിൽ പെട്രോൾ ഒഴിച്ചുതീ കൊളുത്തി, തന്റെ പ്രതിഷേധ സ്വരം കേൾപ്പിക്കാനാണവളിങ്ങനെ ചെയ്തത്

(പു. 46). ഈ വാർത്തകൾ എല്ലാം സ്ത്രീകളനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളും അവരുടെ പ്രതിഷേധവും ആണ്. ഉത്തരവാദിത്വങ്ങളെക്കുറിച്ചേറെ ബോധമുള്ളവരായാണ് ഈ നോവലിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ആവിഷ്ക രിച്ചിട്ടുള്ളത്. മായ പറയുന്നു. "ഒരു റിസപ്ഷനിസ്റ്റിന്റെ ജോലി ഭാരിച്ച ഉത്തരവാദിത്വമുള്ളതാണ്".

പതിനൊന്നാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ഒരു വാർത്ത വിശദീകരിക്കുന്ന സുധാകരപ്പണിക്കരെയാണ് കാണുന്നത്. "1982 ഡിസംബറിൽ ആറാംക്ലാസ്സിൽ പഠിക്കുകയായിരുന്ന പെൺകുട്ടിക്ക് കേന്ദ്രകൃഷിവകു പ്പിലെ ഗസറ്റഡ് ഉദ്യോഗസ്ഥൻ ട്യൂഷനെടുക്കാൻ തുടങ്ങി. കുറച്ചുനാളുകൾക്ക് ശേഷം അയാൾ പെൺകു ട്ടിയെ ലൈംഗികവേഴ്ചക്ക് പ്രേരിപ്പിച്ചു. 1984 ജനുവരിക്കിടയിൽ ര ുതവണ കുട്ടിക്ക് ഗർഭച്ഛിദ്രം നടത്തു കയു ായി" (പു. 49). ഈ വാർത്തകളെല്ലാം സ്ത്രീകളെ മുമ്പിൽനിറുത്തി ഉറക്കെ വായിക്കുമ്പോൾ ഉ ാ കുന്ന സന്തോഷം ഈ കഥാപാത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു ്. പുരുഷമേധാവിത്വത്തിന്റെ അന്തഃസ്ഫുരണങ്ങൾ ഈ കഥാപാത്രത്തിലൂടെ പരോക്ഷമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു ് നോവലിസ്റ്റ്. ചീഫ് എഡിറ്റർ, കാബറേ ആർട്ടി സ്റ്റുകളുമായുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണം നിർദ്ദേശിക്കുന്നു ്. പുതിയൊരു ഉപഭോക്തൃസമൂഹമാണ് നോവ ലിൽ ദൃശ്യവത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ബ്യൂട്ടിപാർലർദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് നോവലിസ്റ്റ് വായനക്കാരെ നയിക്കുന്ന ത്. പിന്നീട് ബ്യൂട്ടിപാർലർ നടത്തുന്ന ആംഗ്ലോഇൻഡ്യൻ വൃദ്ധയോടുള്ള യമുനയുടെ അഭിമുഖസംഭാഷണം ആണ് കേൾക്കാൻ കഴിയുന്നത്. അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിനുശേഷം പന്ത്ര ാമത്തെ ദൃശ്യത്തിലെത്തു മ്പോൾ മായക്ക് പോസ്റ്റുമാൻ കൈമാറിയ കത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ പിൻവാങ്ങുന്നത്.

പോലീസുകാരൻ ട്രാഫിക്ജാമിൽനിന്ന് സ്ത്രീകൾ കാത്തുസൂക്ഷിക്കേ കന്യകാത്വത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. ഗൊദാർദിന്റെ 'വിവ്റാസാവി'യിൽ എട്ടാം ഖണ്ഡത്തിന്റെ സംഗ്രഹമായി, തുടക്കത്തിൽ മധ്യാഹ്ന ങ്ങൾ, പണം, സുഖം, ഹോട്ടൽ തുടങ്ങിയ വാക്കുകൾ എഴുതിക്കാണിക്കുന്നു ്. പിന്നീട് ഉപഭോക്താക്കളു മൊത്ത് നാനയുടെ ദൃശ്യം. പശ്ചാത്തലത്തിൽ നാനയുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് അഭിമുഖത്തിലെന്നപോലെ കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാരനായ റൗൽ നൽകുന്ന മറുപടികൾ വേശ്യാവൃത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദവിവരങ്ങൾ ആണ്. തൊഴിൽ നിയമങ്ങൾ, പോലീസ്, ശുചിത്വം, ഗർഭച്ഛിദ്രം, നിരക്കുകൾ, കൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകൾ എന്നിവ യുടെ ദൃശ്യങ്ങളും പരാമർശങ്ങളുംകൊ ് നിറയുന്നു സിനിമ. നോവലിന്റെ പതിനാലാം ദൃശ്യഖണ്ഡ ത്തിൽ യമുനയുടെ മനസ്സിൽ ഉ ാകുന്നത് ഗൈനക്കോളജിസ്റ്റിന്റെ വിശദീകരണമാണ്. പിന്നീട് ഗൈന ക്കോളജിസ്റ്റിന്റെ മുമ്പിലിരിക്കുന്ന യമുന ചോദ്യങ്ങൾക്ക് മറുപടി പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. ചോദ്യങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളെ അലട്ടുന്ന സ്വകാര്യവും ലൈംഗികവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. ഗൈനക്കോളജിസ്റ്റിന്റെ വിശദീകരണവും യമുന കേൾക്കുന്നു ായിരുന്നു. യമുനയുടെ കയ്യിൽ ഡോക്ടറോടുള്ള ചോദ്യങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നില്ല. ആഖ്യാനശകലിതാവസ്ഥ (ഭ്രമഴാലിമേഷേീ) യുടെ ഒരു സ്വഭാവം നോവലിൽ കൊ ു വരുന്നു ്. പതിനഞ്ചാം ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ മായ എന്ന കഥാപാത്രം ഫോണിൽ കേൾക്കുന്നതിങ്ങനെയാ ണ്. "എന്റെ കയ്യിലുള്ള ഈ കത്തി എന്ത് മനോഹരമായിരിക്കുന്നു. ഇതു നെഞ്ചിലൂടെ തുളഞ്ഞുകയ റുക ആർക്കും നല്ലൊരു അനുഭവമാകും. എന്താ മോൾക്ക് ഒന്നു പരീക്ഷിച്ചുനോക്കണമെന്നുേ ാ?" (പു. 52). ഇല്ലെന്നുള്ള മായയുടെ മറുപടിയിൽ സ്ത്രീയനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതയറിയുന്നു ്.

യമുന ടൗൺഹാളിനരികിലൂടെ പോകുമ്പോൾ അതിരുകളിൽനിന്ന് സ്ത്രീശബ്ദത്തിൽ ഉച്ചഭാഷി ണിയിൽ വന്ധ്യംകരണ ശസ്ത്രക്രിയയെക്കുറിച്ചുള്ള അറിയിപ്പ് കേൾക്കുന്നു. സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മി

ലുള്ള ജീവിതബന്ധത്തെ അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ഇവിടെ. "വന്ധ്യംകരണ ശസ്ത്രക്രിയയുടെ പതിമൂന്ന് ശതമാനം മാത്രമാണ് പുരുഷന്മാരിൽ നടത്തുന്നത്. ബാക്കി 87% വന്ധ്യംകരണവും സ്ത്രീകളിൽ ആണ് നടത്തുന്നത്. ഇത് നീതികരിക്കാവുന്നതല്ല." (പു. 53) ഗൊദാർദിന്റെ 'പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും' എന്ന സിനിമയിൽ സ്ത്രീയും പുരുഷനും അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ, ലൈംഗികതയുടെ രാഷ്ട്രീയം, സമകാലീന മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പാരുഷ്യവുമെല്ലാം തുറന്നുകാണിക്കുന്നു ്. നോവലിൽ ഇത്തരം പ്രമേയങ്ങൾ ഗൊദാർദ്സിനിമകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നു ്. അഭിമുഖം, ഫോൺ, കത്ത്, വീഡിയോ, പത്രം, ടെലിവിഷൻ ഇന്റർവ്യൂ, ഉച്ചഭാഷിണി, സിനിമാതിയേറ്റർ എന്നിങ്ങനെ ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തെ ഭരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം ഒന്നിച്ചുചേർന്നു ഒരു മൊ ാഷ് തന്നെ നോവലിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. വികസിതമായ ഒരു കമ്പോളസംസ്കാരത്തിന്റെ ചലനങ്ങൾ നോവലിലു ്. 'കാഴ്ചയുടെ സമൂഹം', 'മാധ്യമങ്ങളുടെ സമൂഹം' എന്നീ സംജ്ഞകളുടെ സംക്രമണദശകം അറുപതുകളാണ്. നവകൊളോണിയലിസത്തിന്റെയും ഹരിതവിപ്ലവത്തിന്റെയും കമ്പ്യൂട്ടർവത്കരണത്തിന്റെയും ഇലക്ട്രോണിക്സാങ്കേതികവിദ്യയുടെയും ഈ ദശകങ്ങളിൽ ആണ് പുതിയ സാംസ്കാരികക്രമം സ്ഥാപിതമാകുന്നത്. ആധുനികപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നതും അറുപതുകളാണ്. പുതിയ പരീക്ഷണാത്മകതയുടെ ലോകം, നോവലിലും സിനിമയിലുമെല്ലാം കടന്നുവന്നു. "മാധ്യമങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളോടുള്ള ആസക്തിക്കനുയോജ്യമായ ഒരു മിശ്രരചനക്ക് നല്ല മാതൃകകൾ ആണ് സിനിമകൾ എന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജെയിംസൺ ചൂ ിക്കാണിച്ചിട്ടു ്."[16] ആഴത്തിലുള്ള അനുഭവങ്ങൾക്ക് പകരം, ബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഉപരിതലസ്പർശിയായ അതിയാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ ആയി നോവലും സിനിമയും മാറുന്നു. ഉത്തരാധുനികസിനിമകളിൽ ആൻഡിവർ ഹോളിന്റെ 'ഡയമ ് ഡസ്റ്റ്ഷൂസ്' (1980) എന്ന ചിത്രത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുെ ന്ന് ജെയിംസൺ പറയുന്നു ്.

തുടക്കം മുതലേ പരസ്യങ്ങളുടെ ഭാഷ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന നോവലാണ് 'ശത്രുവിന്റെ നഗരം'. ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളുടേതിൽ സമാനമായ ഒരു ശബ്ദപഥം ഈ നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്. പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽവെച്ചുള്ള രംഗങ്ങളോട് ഗൊദാർദിന്റെ പ്രതിപത്തി അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ ദർശിക്കാം. തെരുവും കാപ്പിക്കടയും സിനിമാശാലയും ഹോട്ടൽമുറികളുമെല്ലാം സംഭവങ്ങൾക്ക് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. തിയേറ്ററിനടുത്തുനിന്ന യമുന, വേറൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് എത്തുന്നത്. 'കട്ട്'. യമുന, മൂന്ന് കാബറേ നർത്തകിമാരുടെ മേക്കപ്പ് മുറിയിൽ. ദീപ എന്ന കഥാപാത്രം പറയുന്ന വാചകങ്ങൾ പ്രസക്തമാണ്. "വസ്ത്രങ്ങൾ കൊ ് സ്ത്രീകൾ മറച്ചുവെക്കുന്നത് ഒരു മുറിവ് ആണ്". സരിത: "പുരുഷന്മാർ മൂർച്ചയേറിയ കത്തികളും" (പു. 58). സമൂഹത്തിൽ സ്വയം വിൽക്കപ്പെടാൻ പ്രേരിതരാകുന്ന പെൺകുട്ടികളുടെ ജീവിതമാണ് ഈ നോവലിൽ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്ര പരിചരണരീതി ഈ നോവലിൽ സ്വീകരിച്ചുവെങ്കിലും 'ഷാബ്രോൾ' (Chabrol) എന്ന ഫ്രഞ്ചുസംവിധായകന്റെ 'ഗേഗേൾസ്' (Les Bonnes Femmes) എന്ന സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തവുമായി പൊരുത്തമേറെയു ്. ഫ്രാൻസിലെ ന്യൂവേവ്സിനിമയുടെ വക്താക്കളിൽ പ്രധാനികളായ ഗൊദാർദ്, ഷാബ്രോൾ എന്നിവരുടെ സൃഷ്ടികൾ, പാരീസിലെ തെരുവുജീവിതത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ മികവ് പ്രകടിപ്പിച്ചു. ഹിച്ച്കോ

16 Frederick Jameson, *Post modernism, or the Cultural Logic of Late capitalism*, (Duke University Press, Durham, 1991), p.296.

ക്കിന്റെ അനുകർത്താവായി അറിയപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും ഷാബ്രോൾ, ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ധാര സിനിമയിലു ാക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. വിരുദ്ധോക്തികളിലൂടെയും കറുത്ത ഹാസ്യത്തിലൂടെയും പുതിയ ലോകം സിനിമയിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയാണു ായത്. സിനിമയുടെ സദാചാര പരതയിൽ വിശ്വസിച്ചിരുന്ന സംവിധായകൻ ആയിരുന്നു ഷാബ്രോൾ. മധ്യവർഗത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ സമഗ്രമായ പ്രാതിനിധ്യവും ഈ ഷാബ്രോൾസിനിമയിൽ കാണാം. 'ഗേഗേൾസ്', നാലുസെയിൽസ് ഗേൾസിന്റെ കഥയാണ്. കഥയുടെ വിതാനത്തിൽ നോവലിസ്റ്റ് ഈ സിനിമയിലെ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ കടംകൊ ിട്ടു ്. ഒരു ചലച്ചിത്രകൃതിയുടെ മാതൃക മുന്നിൽവെച്ച്, സിനിമയുടെ ഭാഷയുപയോഗിച്ച് ദൃശ്യശബ്ദപഥങ്ങളെ സജീവവും സംഘർഷാത്മകവുമായി നിലനിർത്തിക്കൊ ് കഥ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയാണ് ഈ നോവലെഴുത്തുകാരൻ. തെരുവിലും കടകളിലും മണിക്കൂറുകൾ ജോലിനോക്കലും മറ്റുള്ളവരുടെ പരിഹാസ്യത്തിന് ഇരയാകലും പതിവുസംഭവമാക്കി മാറ്റുന്ന സ്ത്രീകൾ ആണ് ഈ സിനിമയിലുള്ളത്. സ്നേഹത്തിന്റെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും തലങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യുന്ന സിനിമകൂടിയാണിത്. റീത്ത, നിസ്സാരകാര്യങ്ങളിൽ ബഹളംകൂട്ടുന്ന ഒരാളാൽ കബളിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ജെയിൻ ആത്മവിശ്വാസമുള്ളവളും ഒരു കാര്യത്തിലും വെപ്രാളം പ്രകടിപ്പിക്കാത്തവൾ ആണെങ്കിലും അവളുടെ ജീവിതം ശൂന്യമാണ്. ഷീനെ, നിശാക്ലബ്ബുകളിൽ പതുങ്ങിയെത്തി പാട്ട് പാടുന്നവൾ ആണ്. എന്നാലിത് മറ്റുള്ളവർ അറിയുന്നത് അവളിൽ ലജ്ജയു ാക്കുന്നു. ജീവിതത്തിൽ ദുരൂഹത പേറുന്ന ഒരാൾ ജാക്വിലിനെ പിന്തുടരുന്നു ്. പാരീസിലെ മധ്യവർഗങ്ങളുടെ പ്രത്യേകിച്ചും, സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, ചതികൾ, സ്വയം വിൽക്കേ ിവരുന്ന അനുഭവങ്ങൾ, ഉപഭോഗസമൂഹത്തിന്റെ കയ്യേറ്റങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഈ സിനിമയിൽ നിറയുന്നു ്. 'ഗേഗേൾസി'ൽ, മുഷിഞ്ഞ രീതിയിലുള്ള ഒരു ലോകത്തോടൊപ്പം അതിനെ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ജനതയെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു ്. എന്നാൽ പ്രത്യാശയുടെ കിരണം അവശേഷിക്കുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളും ദർശിക്കാം. സിനിമയുടെ അവസാനരംഗത്തിൽ അജ്ഞാതയായി ഒരുവൾ കടന്നുവരികയും അദൃശ്യനായ ഒരാളുമായി നൃത്തത്തിൽ പങ്കാളിയാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അവൾ പ്രേക്ഷകരെയും ക്യാമറയെയും തുറിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ അവളുടെ കണ്ണിലേക്കുറ്റു നോക്കുന്നു. അവിടെ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷ മുഴുവനുമു ്. 'ശത്രുവിന്റെ നഗരം' അവസാനിക്കുന്നതും ജീവിതത്തിൽ ശുഭാപ്തിവിശ്വാസം പുലർത്തുന്ന യുവതികളിൽ ആണ്. ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ മുഹൂർത്തങ്ങളെ മറന്ന് അവർ ഉറക്കെ ചിരിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ അനീതികളും അക്രമങ്ങളും നിറഞ്ഞ ജീർണമുഖത്ത് നോക്കിയിട്ടുള്ള പരിഹാസമാണിത്. കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ഈ നോവലിലും 'ഗേഗേൾസ്' എന്ന സിനിമയിലും ഒരുപോലെ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടു ്.

പരിമളപർവ്വതം

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'പരിമളപർവ്വതം' എന്ന നോവലിൽ അടക്കാനാവാത്ത ലൈംഗികത, നഗ്നത, പുരോഹിതൻ വച്ചുപുലർത്തുന്ന അദമ്യമായ ലൈംഗികാഭിനിവേശം, ശരീരത്തിന്റെ പ്രലോഭനസാധ്യതകൾ എന്നിവ തന്നെയാണ് പ്രമേയമായിരിക്കുന്നത്. ക്രിസ്റ്റിപോൾ എന്ന പൂന ഫിലിംഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ബിരുദധാരി 'പരിമളപർവ്വതം' എന്ന ശീർഷകത്തിലുള്ള ലഘുനോവൽ കഥാകാരന് നൽകുന്നതാണിവിടെ ഇതിവൃത്തം. സിനിമ നിർമ്മിക്കാനുള്ള കഥാരൂപമായിരുന്നു ഇത്. കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ഫാദർ തദയൂസ്, ഇടവകയിൽ ബെഞ്ചമിന്റെ ഭാര്യയായ പ്ലമേനയെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലംകൂടി ഈ കൃതിക്കു

ട്. നിരവധി സിനിമാപരാമർശങ്ങൾ ഈ നോവലിൽ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ട്. "ബുനു വലിനെയും ഫെല്ലിനിയെയും ബെർഗ്മാനെയും അതിരറ്റ് ആരാധിക്കുന്ന ക്രിസ്റ്റിപോൾ, ഒരു പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ബിരുദധാരി, എനിക്കു കൈമാറിയ 'പരിമളപർവ്വത' മെന്ന ശീർഷകത്തിലുള്ള നീ കഥ യാണ് ഇതിവൃത്തം" എന്ന ആഖ്യാതാവ് നോവലിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു ട്. "ഞാൻ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പഠിച്ച ഒരു കഥയെഴുത്തുകാരനല്ല. എന്റെ മാധ്യമം സിനിമയാണ്. സിനിമയിലൂടെ മാത്രമേ എനിക്കു ആത്മപ്രകാ ശനം സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ, ഇമേജുകളാണ് എന്റെ ഭാഷ". ക്രിസ്റ്റിപോൾ അൽപം നാടകീയത കലർന്ന ഒരു രീതി കൈകൊ ് വിശദീകരിച്ചു.[17] "ഇനി നമ്മൾ ആഘോഷിക്കുന്നു". അവൻ സാമോദം പ്രഖ്യാപിച്ചു. "ആദ്യം പാനോപചാരം ചെയ്തത് ലൂയി ബുനുവലിന് തന്നെ. അനന്തരം ഫെല്ലിനിക്ക്, മൂന്നാമതായി ബെർഗ്മാനും. ആന്ദ്രെതാർക്കോവ്സ്കിയെ ഞാൻ അടുത്ത റൗ ിലേക്ക് മാറ്റിനിർത്തി". ഇങ്ങനെ ചലച്ചി ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൂചനകൾ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ നോവലിൽ ആവിഷ്കരിക്കുക വഴി, നോവലി സ്റ്റിന് ചലച്ചിത്രവുമായുള്ള സുവ്യക്തവും ദൃഢവുമായ ഒരു ബന്ധത്തെ വായനക്കാരന് ബോധ്യപ്പെടുത്തു കകൂടിയാണ്. വിശ്വോത്തരസിനിമകളുടെ ആരാധകനായതുകൊ ാണ് സിനിമയെ, എഴുത്തിന്റെ മാർഗ്ഗത്തിലേക്ക് പ്രവേശിപ്പിക്കാൻ നോവലിസ്റ്റിന് എളുപ്പത്തിൽ കഴിയുന്നത്. വളരെ മൂർത്തമായ രീതിയി ലുള്ള ഒരു ഭാഷയിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിനാണ് നോവലിസ്റ്റ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്.

ബെഞ്ചമിൻ, പ്ലമേനയെ പ്രാപിക്കുന്ന രംഗം വളരെ 'സിനിമാറ്റിക്' ആയാണ് നോവലിസ്റ്റ് ചിത്രീക രിച്ചിട്ടുള്ളത്. "ബെഞ്ചമിൻ, പ്ലമേനയുടെ ചുമലിൽ കൈവച്ചു. പിന്നീട് അവർ ര ല്ല, ഒരു ശരീരമായി. എട്ടു കാലികൾ വലകൾ തീർത്തത് അന്നേരമൊക്കെയാണ്. ബെഞ്ചമിനും പ്ലമേനയും വസ്ത്രങ്ങ ളൊന്നുമില്ലാതെ വയലിലെ പൂക്കളെപ്പോലെ നഗ്നരായി ചേർന്നുകിടന്നുറങ്ങുമ്പോൾ പുറത്ത് നാരകങ്ങളിലും ചേമ്പിലകളിലും മഹാഗണികളിലും ദൈവത്തിന്റെ ദയാവായ്പിൽ മഞ്ഞ് വീണുകൊ ിരു ന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചിത്രസംയോജനരീതി ഉപയോഗിച്ചാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളെ കോർത്തിണക്കി അവത രിപ്പിക്കുന്നത്. പുരോഹിതവർഗത്തിന്റെ ജീവിതരീതികളും സ്വഭാവസവിശേഷതകളും വെളിപ്പെടുത്തുവാൻ ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിലെപ്പോലെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു നോവലിസ്റ്റ്. ബെർഗ്മാന്റെ ആത്മ കഥയായ 'മാജിക് ലാന്റേണി'ൽ പള്ളിയും ഇടവകയുമെല്ലാം ജീവിതത്തിന്റെ പ്രകാശമാനമായ ഇടമല്ലായെ ന്നാണ് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നത്." "ഏഴാംമുദ്രയിൽ നാശംവിതക്കുന്ന കുരിശുയുദ്ധങ്ങൾക്ക് ആഹ്വാനം നൽകുന്ന സ്ഥാപനമാണ് പള്ളി. ഇതിന്റെ ചുമരുകൾ മരണത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങൾകൊ ് നിറക്കപ്പെട്ടിരിക്കു ന്നു."[18]

നോവലിലെ ആഖ്യാനം ഇങ്ങിനെ തുടരുന്നു "സന്യാസിമഠത്തിൽ ഇപ്പോഴുള്ളത് പതിനാറ് പുരോ ഹിതൻമാരാണ്. അവരിൽ ഏഴുപേർക്ക് ഓർമ്മ തീരെയില്ല. അഞ്ചുപേരുടെ ശ്രവണശേഷി പാടേ നഷ്ടപ്പെ ട്ടിരിക്കുന്നു. ര ്പേർക്ക് കാഴ്ചശക്തിയും. അവശേഷിക്കുന്നവരിൽ ഒരാളായ ഫാദർ നെസ്തോർ വാത രോഗിയാണ്. അപരൻ, ഫാദർ യൗനാൻ ആസ്ത്മ മൂലമുള്ള ഞെരുക്കം അനുഭവിക്കുന്നു." അഞ്ചുകൊ ല്ലത്തെ ദൈവശാസ്ത്രപഠനത്തിനുശേഷം സഭാവസ്ത്രം തനിക്ക് ഒട്ടുംതന്നെ ഇണങ്ങുകയില്ലെന്ന് വിധിയെ ഴുതി സെമിനാരി ഉപേക്ഷിക്കുകയും സാധാരണജീവിതത്തിലേക്ക് മടങ്ങിവരികയും ചെയ്തയാളാണ്

17 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *പരിമളപർവ്വതം*, ഇന്ത്യാ ടുഡേ വാർഷികപ്പതിപ്പ്, 5, 4 (ജനുവരി, 2002), പു. 81-89.

18 വിജയകൃഷ്ണൻ, *ബർഗ്മാൻ, വിശ്വാസം എന്ന പീഢ* (സൈൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2006), പു. 37.

ക്രിസ്റ്റിപോൾ. ക്രൈസ്തവബിംബങ്ങളും, മതാത്മകതയും എല്ലാം ബെർഗ്മാന്റെ ചിത്രത്തിലെ പ്രത്യേകതയാണ്. സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഈ ആവിഷ്കരണരീതി ആഖ്യാനത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്. 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം' എന്ന നോവലിൽ യോഹന്നാൻ സാറയുടെ അടുത്തുവരുമ്പോലെയാണ് ഫാദർ തദയൂസ് പ്ലമേനയെ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ലൈബ്രറിയിലെ 'ഇതാ കർത്താവിന്റെ ദാസി' എന്ന ഗ്രന്ഥമെടുത്തു വായിക്കാനിരുന്നപ്പോൾ പ്ലമേന കന്യാമറിയത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ തന്നെ നോക്കുന്നതാണയാൾ ക ത്. ബൈബിളിലെയും ഉത്തമഗീതത്തിലെയും പ്രണയവരികൾ ഈ നോവലിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. "നീ വളർന്നു വലിയവളായി അതിസൗന്ദര്യം പ്രാപിച്ചു. ഞാൻ നിന്റെ അരികെക്കൂടി കടന്നുനിന്നെ നോക്കിയപ്പോൾ നിനക്ക് പ്രേമത്തിന്റെ സമയമായി എന്ന് ക ിട്ട് എന്റെ വസ്ത്രം നിന്റെമേൽ വിരിച്ചു നിന്റെ നഗ്നത മറച്ചു."

ഫാദർ തദയൂസ് പ്ലമേനയെ കാണുന്ന രംഗം ക്യാമറയിൽകൂടി കാണുന്ന പോലെയായിരുന്നു. "പ്ലമേന അടുപ്പിനടുത്തിരുന്നു. കനലുകളുടെ തിളക്കം അടുപ്പിൽനിന്ന് അവളുടെ മുഖത്തേക്ക് പടർന്നിരുന്നു. അവളുടെ ദേഹത്ത് പരമ്പരാഗതവേഷമായിരുന്നു." അവളുടെ വശ്യമായ മുഖത്തും വടിവൊത്ത മുലകളിലും തിളക്കമാർന്ന കീഴ്വയറിലും അരക്കെട്ടിലെ ഇരു ുകാണുന്ന ഇടത്തിലും ഫാദർ തദയൂസിന്റെ ദൃഷ്ടി പതിക്കുന്നു. "തന്റെ ശരീരത്തിൽ അനിയന്ത്രിതമായി എന്തോ ഉണരുന്നതായി അയാൾ അറിയുന്നു".

ശരീരത്തിന്റെ, ക്യാമറക്ക് ഒപ്പിയെടുക്കാനാവുന്ന സാധ്യതകളെല്ലാം ഉപയോഗിച്ചതുപോലെയുള്ള ഒരു വിവരണമാണിവിടെ കൊ ുവരുന്നത്. ക്യാമറക്കോണുകളിലൂടെയുള്ള കാഴ്ചയുടെ പ്രത്യക്ഷവിശദീകരണം നൽകുന്ന വാചകങ്ങൾ, ഭാഷയുടെ ഒരു പുതിയ ലോകം സൃഷ്ടിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. "കയറ്റം കയറിപ്പോകുന്ന ബെഞ്ചമിനെ തെല്ലിടനോക്കിനിന്ന് ഫാദർ തദയൂസ് എതിർദിശയിലേക്ക് നടന്നു. കുന്നിറങ്ങി പുഴയുടെ കരയിലൂടെ നടക്കാമെന്നായിരുന്നു അയാൾ ഉദ്ദേശിച്ചത്. വളഞ്ഞുതിരിഞ്ഞൊഴുകുന്ന പുഴയോടൊപ്പം മരക്കൂട്ടങ്ങളിലൂടെയും പുൽമേടുകളിലൂടെയും പാറകൾക്കിടയിലൂടെയുമായി കടന്നുപോകുന്ന ഒറ്റയടിപ്പാതകൾ ഉ ് ഈ കരയിലും. കരകളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു തൂക്കുപാലമാണ്." (പു. 83) ക്രൈസ്തവപുരാവൃത്തങ്ങളും പ്രലോഭനവും മതാത്മകവിചാരങ്ങളും ദൈവസാന്നിധ്യവും ആത്മപീഡനവുമെല്ലാം ബെർഗ്മാൻസിനിമകളുടെ മാതൃകയിൽ ഈ നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്. ബെർഗ്മാൻസിനിമകളായ 'വിന്റർലൈറ്റ്', 'നിശ്ശബ്ദത' എന്നീ സിനിമകളുടെ സ്വാധീനം ഈ നോവലിലും വന്നുഭവിച്ചിട്ടു ്. പുരോഹിതൻ വില്ലനായി വരുന്ന സിനിമയാണ് ബെർഗ്മാന്റെ 'ഫാനിയും അലക്സാ റും' (1982). അലക്സാ റുടെ സ്വപ്നത്തിൽ ര ാനച്ഛനും കൂടിയായ ഈ പുരോഹിതബിംബം പീഡയേൽപ്പിക്കുന്നു ്.

കണ്ണാടിക്കടൽ

ദൃശ്യങ്ങളും ഇമേജുകളും നിറയുന്ന നോവലാണ് 'കണ്ണാടിക്കടൽ'. വിമോചനദൈവശാസ്ത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ഈ നോവലിന്റെ പ്രമേയം രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. ലാറ്റിനമേരിക്കയിൽ രൂപം കൊ ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനമാണ് വിമോചനദൈവശാസ്ത്രം. ക്രിസ്തുവിന്റെ ആശയങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാത്ത യാഥാസ്ഥിതികവർഗത്തിനെതിരായി രൂപംകൊ ഈ ആദർശത്തിനെ നോവലിന്റെ

പ്രമേയമായി വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിരിക്കുകയാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതി ഈ നോവലിലും സന്നിവേശി പ്പിച്ചിട്ടു ്. ഇരുട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന നോവൽ ഇരുളിൽത്തന്നെയാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. നോവലിന്റെ ഭാഷയിൽ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം എടുത്തുപറയാവുന്നതാണ്. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ആയാണ് നോവലിലെ അധ്യായങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. താഴ്ന്നതലത്തിലുള്ള ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യം "ആകാശം മേഘങ്ങളെക്കൊ ുനിറഞ്ഞു" എന്ന വാചകത്തിലും ഉയർന്ന തലത്തിൽനിന്നുള്ള ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യം "താഴേകടലിൽ അതിസൂക്ഷ്മമായ ജീവജാലങ്ങൾ" എന്ന വാചകത്തിലും കാണാം.

ഭൂതാഖ്യാനത്താൽ (flash backs) കൂട്ടിയിണക്കിയതാണ് നോവലിലെ പല കഥാസന്ദർഭങ്ങളും. ഭൂതകാലത്തേക്ക് ചെല്ലുകയും ഉടനെ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്ക് എത്തുകയും ചെയ്യുന്ന 'കട്ടിംഗ്' ദൃശ്യ ങ്ങൾ നോവലിലു ്. വള്ളത്തിൽപോകുന്ന അന്തോണി ആസ്പത്രിക്കിടക്കയിലുള്ള മകളുടെ മുഖം ഓർമ്മി ച്ചു. വള്ളത്തിൽനിന്ന് ആശുപത്രിയിലേക്കാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ 'കട്ട്' ചെയ്യുന്നത്. ഉടനെ വള്ള ത്തിൽ കൊച്ചന്നയുടെ യാൾക്കു തോന്നി. വീ ും മനസ്സ് പൂർവസ്ഥിതിയിലാകുന്നു.[19]

വല വലിച്ചുകൊ ിരിക്കെ, കൊച്ചന്ന തന്റെ തൊട്ടുപിറകിലുെ ന്നും അവളുടെ നിശ്വാസവായു ചുമലിൽ തട്ടുന്നുെ ന്നും അന്തോണിക്ക് തോന്നി (പു. 15), ആവുന്നത്ര വേഗത്തിൽ മുങ്ങിനീന്തവേ, ഏതോ മീൻ ദേഹത്തുവന്നുതട്ടി. അയാൾക്ക് കൊച്ചന്നയെ ഓർമ്മ വന്നു (പു. 17), കടലിലലയവേ, തന്റെ അപ്പനും കാസിംബാവയുമൊക്കെച്ചേർന്ന് ഒരു മകരസ്രാവിനെയും കൊ ് കരക്കെത്തിയത് ബവസീ ഞ്ഞിന് ഓർമവന്നു (പു. 28). ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ഓർമ്മയുടെ നീരാളിപ്പിടുത്തത്തിൽ നിലകൊ ള്ളുന്നവരാണ്.

ദൃശ്യഇമേജുകളുടെ സാന്നിധ്യം വായനക്കാരനെ, സിനിമ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകനാക്കി മാറ്റുന്നു. വളരെ മൂർത്തവും സ്വാഭാവികവുമായ ഇമേജുകൾ നോവലിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിന് ആഴംകൂട്ടുന്നു. "കര യിലും കടലിലും രാത്രി നിറഞ്ഞുനിന്നു", "കടൽ തന്റെ പിറകെ പാഞ്ഞുവരുന്നുെ ന്നതുപോലെ പരിഭ്ര മിച്ചിരുന്നു ലോന (പു. 17), കര, ചത്തടിഞ്ഞൊരു നീലത്തിമിംഗലത്തെപ്പോലെ കിടന്നു". ഇങ്ങനെ ഉദാഹര ണങ്ങൾ നിരവധി കാണാവുന്നതാണ്. നോവലിൽ ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡം രൂപപ്പെടുന്നതിൽ അദൃശ്യമായ ഒരു ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം ആഖ്യാനഭാഷയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു ്. ഒരു തണലിൽ ഏതാനും പെൺകു ട്ടികളോടൊപ്പം കടലിലേക്ക് നോക്കിനിൽക്കുകയായിരുന്ന കന്യാസ്ത്രീകളുടെ ശ്രദ്ധ, പൊടുന്നനെ ബവസീ ഞ്ഞിലായി (പു. 26). ബവസീഞ്ഞ് മണൽപ്പരപ്പിലൂടെ നടന്നുപോകുകയായിരുന്നു. "അതാണ് ബവസീഞ്ഞ്". "ഒരു കന്യാസ്ത്രീ അയാളുടെ നേരെ വിരൽ ചൂ ി, മറ്റുള്ളവരത്രയും അയാളെ ഉറ്റുനോക്കി" (പു. 27). കടലിൽ നോക്കിനിൽക്കുന്ന കന്യാസ്ത്രീകളുടെ കാഴ്ച ബവസീഞ്ഞിലേക്കുള്ള കാഴ്ചയുടെ സ്ഥാനാന്തര ണമായി പരിണാമപ്പെടുന്നു. നോവലിസ്റ്റിന്റെ കണ്ണിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന ആദ്യകാഴ്ചയിൽനിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചയിലേക്ക് ആഖ്യാനം മാറ്റപ്പെടുന്നു.

---

19 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *കണ്ണാടിക്കടൽ*, (ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998), പു. 14.

പള്ളിമുറ്റത്ത് മണലിൽ ഓടിക്കളിക്കുകയായിരുന്ന കുട്ടികൾ അച്ചനെയും ലോനയെയും കാണു ന്നത് അടുത്തെത്തിയപ്പോൾ മാത്രമാണ് (ഗ്രന്ഥകാരവീക്ഷണകോൺ). എന്നാൽ കുട്ടികളുടെ കാഴ്ചയി ലേക്ക് മാറുന്ന ആഖ്യാനമിങ്ങനെയാണ്. "ദേ അച്ചനും കപ്യാരും വരുന്നു. ഒരു കുട്ടി വിളിച്ചു പറഞ്ഞു (പു. 30). അടുത്ത ക്ഷണത്തിൽ കുട്ടികളൊക്കെയും നാലുഭാഗത്തേക്കും ഓടുകയായി (ട്രമിവെീട)".

ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ചുള്ള ദൃശ്യവത്കരണരീതി, നോവലിന്റെ ഘടന കൈക്കൊള്ളുമ്പോൾ, വായന ക്കാരൻ പ്രേക്ഷകന്റെ സ്ഥാനത്തായി നിലകൊള്ളുന്നു. വിവിധ ദൃശ്യകോണുകളിൽനിന്നെടുക്കുന്ന ഷോട്ടുകൾ ചേർന്നുള്ള സീനുകൾ നോവലിനെ ക ും കേട്ടുമാസ്വദിക്കാനുള്ള ചലച്ചിത്രരൂപത്തോടടുപ്പി ക്കുന്നു. ആഞ്ചലോസ്, ഇഗ്നേഷ്യസച്ചനെ കാണാൻ പോകുന്ന സീൻ സിനിമാറ്റിക് ആയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടു ള്ളത്. "അങ്ങു ദൂരെ, കടലിൽ ഒരു ബോട്ട് ക ു, കടപ്പുറത്ത് ആളുകൾ ഓടിക്കൂടുന്നതിനും പല വള്ള ങ്ങൾ കടലിൽ ഇറങ്ങുന്നതിനും അവ ജലപ്പരപ്പിലൂടെ ബോട്ടിന് നേരെ ചീറിപ്പായുന്നതിനും അവ ചെന്ന് ബോട്ടിനെ വലയം ചെയ്യുന്നതിനും ബോട്ടിൽ തീയാളിപ്പടരുന്നതിനും സാക്ഷിയായ ആഞ്ചലോസ് പുതിയ സംഭവവികാസങ്ങൾ ഇഗ്നേഷ്യസച്ചനെ ധരിപ്പിക്കുന്നതിനായി അതിവേഗം പള്ളിയിലേക്ക് ഓടി" (പു. 29).

പള്ളിവരാന്തയിൽ അനാശാസ്യസാഹചര്യത്തിൽ പിടിക്കപ്പെടുന്ന നഗ്നയായ സ്ത്രീ തന്നോട്തന്നെ സംസാരിച്ചുകൊ ് അച്ചന് ചുറ്റും നടന്നു. അവൾക്ക് പറയാനു ായിരുന്നത് യേശുവിന്റെ നൻമയെ ക്കുറിച്ചായിരുന്നു (പു. 44). ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ 'വലയിതചലനം' (circulated movement) നിരീക്ഷി ക്കാവുന്നതാണ്. അച്ചനുചുറ്റും നടന്നുകൊ ് സ്ത്രീ ചോദ്യശരങ്ങൾ ഉതിർത്തുകൊ യിരുന്നു. പള്ളി യുടെ യാഥാസ്ഥിതികനിയമങ്ങൾക്കും ആചാരങ്ങൾക്കുമെതിരെ ശബ്ദിക്കുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രം ക്രിസ്തുവിന്റെ പ്രതിരൂപമായി നോവലിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. നോവലിന്റെ അവസാനത്തിൽ സംഘടി തമതവും യാഥാസ്ഥിതികത്വവും വിജയിക്കുകയാണ്. ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സിനിമാത്മകസ്വഭാവവും ചലച്ചി ത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ വിന്യസനവും സ്വപ്നവും ഭൂതാഖ്യാനവും കൂടിക്കുഴഞ്ഞ ആഖ്യാനശൈലിയും വിവര ണാത്മകതയിൽനിന്ന് ദൃശ്യപരതയിലേക്കുള്ള ചുവടുമാറ്റവും നോവലിനെ 'കാണുവാൻ' വായനക്കാരെ പ്രാപ്തരാക്കുന്നു.

നിദ്രതുടരാതെ കിനാവില്ല

സിനിമയുടെ രൂപഭാവതലങ്ങൾ സമന്വയിക്കുന്ന ലഘുനോവലാണിത്. ഒരു സിനിമാസംവിധായക ന്റെ സഹസംവിധായികയാകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയാണിതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. നിരവധി ഫ്രെയിമുകൾകൊ ് രൂപപ്പെടുന്ന ഒരു ഘടന ഈ നോവലിലു ്. പെൺകുട്ടി സ്വന്തമായി സംവിധാനം ചെയ്ത ഹ്രസ്വചിത്രത്തിലെ കഥ നോവലിലെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തമാകുന്നു. അനുവാചകനിവിടെ സിനിമ കാണുന്ന പ്രതീതിയുളവാകുന്നു. നോവലിനുള്ളിലെ ഈ സിനിമ സ്വന്തം കല്ലറ പണിയിച്ച് കാത്തിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായ കാസ്പർതോമസ് എന്ന പടുവൃദ്ധന്റെ കഥയാണവതരിപ്പിക്കുന്നത് സോഫിഎസ്തർ ആൻഡ്രൂസ് എന്നു പേരുള്ള പെൺകുട്ടിയാണ് സംവിധായിക. പഴയ ചങ്ങാതിയായ കൊച്ചുമ്മനെ ക ് വൃദ്ധൻ ഗൃഹാതുരസ്മരണയിലേക്കാഴ്ന്നുപോകുന്നു. കൊച്ചുമ്മന്റെ ചെറിയ വീട് അയാളിൽ ജീവിത ത്തിന്റെ നനുത്ത പ്രതീക്ഷകൾ വീ ും പകർന്നുനൽകുന്നു. കല്ലറ പണിഞ്ഞവർ വൃദ്ധനെതേടിയിറങ്ങു മ്പോൾ, അയാൾ കൊച്ചുമ്മന്റെ കൂടെ നിരത്തിലൂടെ സൈക്കിളിൽ മിന്നായംകണക്കെ മറയുകയാണു

ായത്. പതുക്കെ സ്ക്രീൻ ഇമേജുകൾ ഒഴിഞ്ഞതായി മാറി. പിന്നീട് ഉറങ്ങാൻ കിടന്നപ്പോൾ സംവിധായ കന്റെ ഓർമ്മയിലേക്ക് താനേവന്നത് സോഫിയുടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖമാണ്. ചിത്രത്തിൽ ഇല്ലാത്ത ക്ലോസപ്പ്. കാസ്പർ തോമസ് ഏതോ കിനാവുക ് ഉറക്കത്തിൽ ചിരിക്കുകയാണ്. "ദൃശ്യം മാഞ്ഞുപോ കുന്നേയില്ല."

നോവലിലെ കഥാപാത്രമായ സിനിമാസംവിധായകന്റെ ആഖ്യാനമാണ് വായനക്കാരനെ ഒരു സിനിമാലോകത്തേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നത്. അയാളുടെ കാഴ്ച സിനിമാറ്റിക് ആയിത്തന്നെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കു ന്നു. "ഒരു ഫ്രെയിം രൂപപ്പെടുകയാണ്. നീട്ടിപ്പിടിച്ച കൈത്തലങ്ങളുടെ ചതുരത്തിലൂടെ റെയിൽഓവർബ്രിഡ്ജിന് നേർക്കായി തെക്കുനിന്നു വരുന്ന തീവ ി". മരണം 'ഫാസ്ബൈൻഡർ' (ജർമ്മൻ സംവിധായകൻ) പറഞ്ഞതു പോലെ തണുത്തതാണോയെന്ന് ഇപ്പോഴറിയാം. ആക്ഷൻ. കൈകൾ ചലിച്ചു. കൈവരി ചാടിക്കടക്കുകയേ വേ തുള്ളൂ. പാതി ദൂരെയെത്തുമ്പോൾ ഷോട്ട് ഫ്രീസ് ചെയ്ത് അവസാ നത്തെ ടൈറ്റിൽ അതിനുമീതെ! ദി എൻഡ്. മനസ്സിലൂടെ ഒരു മിന്നൽപ്പിണർ പാഞ്ഞു പോയി. ""A film is a film is a film". നോവൽ തുടങ്ങുന്നത് ഇങ്ങനെയൊരു ആഖ്യാനരീതിയിലാണ്. വരികളി ലെല്ലാം തന്നെ സിനിമ നിറഞ്ഞു കിടപ്പു ്.[20]

സംവിധായകൻ കണ്ണുകൾ തുറന്നുപിടിച്ചപ്പോൾ കയ്യിൽ ആന്ദ്രേതാർക്കോവ്സ്കിയുടെ പുസ്ത കവുമായി സോഫി എന്ന പെൺകുട്ടിയെ കാണുന്നു. വീ ും നോവലിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിൽ, തീവ ികളെ കാത്തുകിടക്കുന്ന റെയിൽപ്പാളങ്ങൾ. സോഫിയുടെ കൂടെ നടക്കുമ്പോൾ സംവിധായകൻ ഹെലികോപ്റ്റ റിന്റെ ഇരമ്പം കേട്ടു മുഖമുയർത്തിയപ്പോൾ ഫെല്ലിനിയുടെ 'ലാഡോൾസ്വിറ്റ' ഓർമ്മവരുന്നു. ഹെലികോ പ്റ്ററിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്നു നഗരപ്രദക്ഷിണം നടത്തുന്ന ക്രിസ്തുരൂപം. ഫെല്ലിനിയുടെ മാജിക്. അടു ത്തൊരു നിമിഷത്തിലാണ് സോഫി തന്റെ ഹ്രസ്വചിത്രത്തിന്റെ സിഡി സംവിധായകന് കൈമാറുന്നത്.

സോഫിയുടെ ഹ്രസ്വചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ നിന്നാണ് നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം ഉത്ഭ വിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ മെറ്റാഫിക്ഷന്റെ സവിശേഷതകൾ ഈ കൃതിയുൾക്കൊള്ളുന്നു ്. മെറ്റാഫി ക്ഷൻ മൂന്ന് തരത്തിലാണെന്ന് പട്രീഷ്യാവോ വിശദമാക്കുന്നു.[21] (1) കഥക്കുള്ളിലെ കഥ (2) പരസ്പരവൈരു ധ്യമുള്ള അവസ്ഥകൾ (3) സ്വന്തം കല്പിതജീവിതത്തെപ്പറ്റി കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ വായിക്കുന്ന രീതി. ഭാഷ ക്കുള്ളിലെ ബന്ധങ്ങളാൽ നിറയപ്പെടാത്ത ഒരു യഥാർത്ഥലോകത്തെ ആത്യന്തികമായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ, മറുവശത്ത്, ഭാഷയുടെ തടവറയിൽ നിന്നും ഒരിക്കലും രക്ഷകിട്ടാനാവാത്ത അവസ്ഥയെ സൂചിപ്പി ക്കുന്നതും മെറ്റാഫിക്ഷന്റെ സവിശേഷതകൾ ആണ്. ഈ ധ്രുവീകരണമാണ് ഘടനയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ഭാവനാത്മകവും ക്രിയാത്മകവുമായ കർമ്മമായി എഴുത്തിനെ കാണുമ്പോൾ വായനയും എഴുത്തും തുല്യമായ നിലയിലെത്തുന്നു. ഇത്തരമൊരു എഴുത്തിന് മെറ്റാഫിക്ഷനിൽ പ്രാധാന്യമു ്. ലോകാവസ്ഥ യുടെ ഏകകങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള കഴിവുമിവിടെ പ്രസക്തമാണ്. നോവലിന്റെ ഘടനയിൽ സിനിമ യുടെ ഇതിവൃത്തം ചേർക്കുമ്പോൾ കഥക്കുള്ളിൽ വീ ും കഥകൾ രൂപപ്പെടുകയാണ്. വായനയും

---

20 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *നിദ്ര തുടരാതെ കിനാവില്ല*, മലയാള മനോരമ വാർഷികപ്പ തിപ്പ്, 16, 16 (ആഗസ്റ്റ്, 2006), പു. 16-20.

21 Patricia Wang, *Metafiction* (Methesen, London, 1988), p. 13.

കാഴ്ചയും ഒന്നാകുന്ന നിലയിലെത്തുന്ന സാഹചര്യവും മെറ്റാഫിക്ഷനിൽ രൂപപ്പെടുന്നു ്. കഥക്കുള്ളിൽ രൂപംകൊള്ളുന്ന സിനിമാസ്വരൂപം വായനക്കാരനെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ (പ്രേക്ഷകന്റെ) അനുഭവത്തിലേക്കുയർത്തുന്നു.

ശരി, പിശാചിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാം

സിനിമയുടെ ദൃശ്യവത്കരണരീതി വളരെ സമർത്ഥമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ ലഘുനോവലാണിത്. ഒരു ജീപ്പ്യാത്രയിലൂടെ വികസിക്കുന്ന പ്രമേയമാണീ നോവലിലുള്ളത്. ചലനാത്മകമായ ക്യാമറയുടെ ഭാഷ നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. "കയ്യിലെ വിളക്ക് ഒരു കോണിൽവെച്ച് റെയിൽവേ സ്റ്റേഷൻമാസ്റ്റർ തന്റെ മുറിയെ, ചുമരുകളെ, ടെലഫോണുകളെ, ഘടികാരത്തെ, മേശയെ, കസേരയെ നോക്കി."[22] ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ പാൻഷോട്ടാണ് വായനക്കാർക്ക് ബോധ്യമാവുക. അടഞ്ഞ കടകൾ കടന്ന് ജീപ്പ് മുന്നോട്ടുപോകുമ്പോൾ ചാരിക്കിടന്നുറങ്ങുകയായിരുന്ന റോസ്മേരിയുടെ മനസ്സിൽ ഒരു നീ വരാന്ത പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. ദീർഘദൂരദൃശ്യത്തെയാണ് വായനക്കാർക്ക് മുമ്പിൽ തുറന്നുകിട്ടുക. സിനിമയിലെപ്പോലെ ഇടയ്ക്കിടെ 'ലൊക്കേഷനുകൾ' മാറിക്കൊ ിരിക്കുന്നു ് ഈ നോവലിൽ. റോസ്മേരി തന്റെ കിടപ്പുമുറിയിൽ. ഇതേ സമയം മദർ പ്രോവിൻഷ്യൽ ഒരു വലിയ ഭൂപടത്തിന് മുന്നിൽ. സിനിമയിലെ പാരലൽഎഡിറ്റിംഗിവിടെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. റോസ്മേരി, കോൺവെന്റ് യൂണിഫോമിൽ ഒരു പറ്റം പെൺകുട്ടികളുടെ കൂടെ. മുകൾവരാന്തയിൽ മദർ നോക്കുന്നത് (High Angle Shot), പെൺകുട്ടികൾ താഴെ നിന്ന് മദറിനെനോക്കി (Low Angle Shot), കോണികയറുന്ന പെൺകുട്ടികൾ (ŋമരസശിഴ ടവീേ), പാദസരങ്ങളുടെ ശബ്ദം (Soundtracks, Closeups) എന്നിങ്ങനെ സിനിമയിലെ സങ്കേതങ്ങൾ, നോവലിൽ പലയിടത്തായി ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

സിസ്റ്റർ കോണിപ്പടികൾ ഇറങ്ങി താഴെ വന്നു. "റോസ്മേരിക്ക് വെളുത്ത വരാന്തയുടെ അറ്റത്തായി വൃദ്ധനെ കാണാം (Long Shot)". പള്ളിവിട്ടിറങ്ങുന്ന ആൾത്തിരക്കിൽ സിസ്റ്റർ, മദർ, റോസ്മേരി. സിസ്റ്റർ ഇസ്ദോര ഒരുവട്ടംകൂടി തിരിഞ്ഞുനോക്കി. ആകാശത്തിലേക്ക് ബലൂണുകൾ ഉയരുന്നു. അവ നീങ്ങുന്നു. ഒരൊറ്റ വാചകത്തിൽതന്നെ ലോങ്ഷോട്ട്, മീഡിയംഷോട്ട്, ക്ലോസ്സപ്പ് എന്നിവ കാണിക്കുന്നു ്. "ഒരു ദൂരക്കാഴ്ചയായി പള്ളിയും (Longshot) ഏകാകിയായ പുരോഹിതനും (Mediumshot), പിന്നീട് ദൃഷ്ടിയിൽ നെറുകയിലെ കുരിശുമാത്രമായി (closeup)" (പു. 20).

അലോഷ്യസിന്റെ ഓർമകൾ ഭൂതാഖ്യാനമായി (Flash back) ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ലോറിയുടെ മുകളിലിരുന്നു അലോഷ്യസ് ചിതറിയ ആടുകളെ ക ു (ഒശഴവ അിഴഹല ടവീേ). ഐവാൻ എന്ന കഥാപാത്രം ഹാർമോണിക്ക ചു ോട് ചേർത്തു ഒരു ട്യൂണിന് ശ്രമിച്ചു. പിന്നീട് ക്രിസ്മസ്കരോളിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ. കരോൾ കേട്ടപ്പോൾ ഗ്രിഗറിയുടെ ഓർമയിലൂടെ ക്രിസ്മസ്, ഇടവക, പ്രാർത്ഥന അങ്ങനെ പലതിനും ദൃശ്യത്തിന്റെ ചിറകുകൾ ലഭിക്കുന്നു ്. പിന്നീട് ഗ്രിഗറിയുടെ ഓർമകൾ. ശരീരത്തിന്റെ ആസക്തി

---

[22] സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *'ശരി, പിശാചിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാം', ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ* (കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998), പു. 14.

സഹിക്കാനാവാതെ വേശ്യയുടെ വീട്ടിലേക്ക് പോകാൻ അവൻ ആശിച്ചതോർക്കുന്നു. പക്ഷേ വാതിലുകൾ അടഞ്ഞുകിടന്നു. ഉടുപ്പിന്റെ പോക്കറ്റിൽനിന്ന് ഒരു കഷ്ണം ചോക്കെടുത്ത് വാതിൽപ്പലകയിൽ കുറിച്ചിട്ട തിങ്ങനെയാണ്- "കൊല ചെയ്യരുത്, വ്യഭിചാരം ചെയ്യരുത്, മോഷ്ടിക്കരുത്- ദൈവം" (പു. 27). ഇവിടെ ദൈവത്തിന്റെ നീതിന്യായത്തെയും അസ്തിത്വത്തെയും പരിഹസിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ബെർഗ്മാൻസിനിമാസന്ദർഭങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങൾ ഇവിടെ ദൃശ്യമാകുന്നു ് (സൈലൻസ്, വിന്റർലൈറ്റ് എന്നീ സിനിമകൾ).

സിനിമാറ്റിക്കായി വികസിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യബോധത്തിന്റെ പരിചരണരീതി ഈ നോവലിൽ സന്നി വേശിപ്പിച്ചു. ഗ്രിഗറി, ഇടുങ്ങിയ ഒരു തെരുവിലൂടെ നടന്നുപോകുന്ന ദൃശ്യം. "അങ്ങിങ്ങ് പന്നികളെ കാണാം. തെരുവ് അവസാനിക്കുന്നിടത്തുനിന്നാൽ ദൂരെ പള്ളിയുടെ നെറുക കാണാം. അതിന് മുന്നി ലത്രയും മരങ്ങൾ. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ ഒരു വിവാഹഘോഷയാത്ര കടന്നുപോകുന്നു. പച്ചയും വെളുപ്പും നോക്കി ഗ്രിഗറി നിന്നു. വെളുത്ത വസ്ത്രങ്ങളിഞ്ഞ ആൾക്കൂട്ടം വലതുവശത്തേക്ക് മാറി അകന്നപ്പോൾ മര ങ്ങളുടെ പച്ചമാത്രം ബാക്കിയായി. മരങ്ങളുടെ പച്ചക്കപ്പുറത്ത് ദേവാലയം. തെരുവിൽ മേഞ്ഞുനടന്നിരുന്ന പന്നികൾ അവന്റെ ചുറ്റും നിരന്നു" (പു. 27).

ഐവാന്റെ ഓർമകൾ വീ ും നോവൽ ഘടനയിൽ നിറയുന്നു. തേരേസക്ക് പതിമൂന്ന് വയസ്സു ള്ളപ്പോൾമുതലേ അവളെ വിറ്റു തുടങ്ങാമെന്ന് അമ്മച്ചി അവൾ ജനിച്ച ദിവസം തന്നെ തീരുമാനിച്ചിരുന്നു. അവൾക്ക് പതിമൂന്ന് വയസ്സായെന്നറിയിച്ചുകൊ ് അവളുടെ അമ്മച്ചി നഗരം ചുറ്റുകയായിരുന്നു. സ്ത്രീത്വമനുഭവിക്കുന്ന പീഡനങ്ങൾ ആണിവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പരമ്പര കൾ ഷോട്ടുകളായും സീക്വൻസുകളായും വായനക്കാരുടെ മുമ്പിലെത്തുന്നു. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനഘട നയിൽ ഒരു ക്യാമറ നിലയുറപ്പിക്കുന്നതുപോലെയാണിത്. ഓർമകളും സ്വപ്നങ്ങളും വർത്തമാനവും എല്ലാം ഇടകലർന്നുള്ള ഒരു ആഖ്യാനരീതിക്കാണിവിടെ പ്രാധാന്യം. വീക്ഷണകോണുകളുടെ വ്യതിയാനം, ദൃശ്യവത്കരണത്തിന്റെ സവിശേഷരീതികൾ, ആഖ്യാനത്തിനുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന മൂർത്തമായ ഭാഷ എന്നി വ, നോവലിനെ സിനിമയോടടുപ്പിക്കുന്നു. ജീപ്പിലിരിക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഓർമക ളിൽക്കൂടിയാണ് സംഭവങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നത്. കഥയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നതിനേക്കാൾ കഥ പറയുന്ന രീതിക്കാണ് നോവലെഴുത്തുകാരൻ പ്രാധാന്യം കൽപിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രമേയത്തേക്കാൾ ഘടനക്ക് പ്രാമുഖ്യമേറുന്ന ആഖ്യാനരീതി നോവലിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു ്.

ഇതിവൃത്തം- നോവലിലെ സിനിമ

"യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമാപ്രേക്ഷകന്റെ അതേ സന്ദർഭത്തിൽ തന്നെയാണ് ഓരോ വായനക്കാ രനും നിലകൊള്ളുന്നതെന്ന" ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ പ്രശസ്തമായ വാക്യമാണ് 'ഇതിവൃത്തം' എന്ന നോവലിന്റെ ആമുഖമായി ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന്റെ കഥയാണ് "ഇതിവൃത്തം". പ്രശസ്ത സിനിമാ നിർമാതാവായ രാജ, സംവിധായകൻ രവിവർമ്മ, തിരക്കഥാകൃത്ത് ജയന്ത്. ഇവർ മൂവരുമൊരുമിച്ച് പുതിയ സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്തം ചർച്ച ചെയ്യാൻ തുടങ്ങി. അവരുടെ മനസ്സിനുള്ളിലെ സ്ഥിരം കഥാസ ന്ദർഭങ്ങൾക്ക് വിപരീതമായി കഥക്കുള്ളിൽ പുതിയ കഥകൾ കടന്നുവന്നുകൊ ിരുന്നു. തിരക്കഥാകൃ ത്തായ ജയന്തിന്റെ സ്വീകരണമുറിയുടെ വിവരണം ക്യാമറകൊ ് ഒപ്പിയെടുത്തതുപോലെയാണ്. സിനി

മാപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും ചില ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്മാരകചിഹ്നങ്ങൾ, ബഹുമതിശിൽപങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം വിവരണത്തിലുൾക്കൊള്ളുന്നു.

സിനിമക്കാവശ്യമായ കഥ, നിർമ്മാതാവായ രാജ പറയുന്നതാണ് പ്രധാന സന്ദർഭങ്ങളിലൊന്ന്. രാജ പറയുന്ന കഥയിൽ ചെറിയ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ തുടർന്ന് രൂപപ്പെടുകയാണ്. "രവി ഗണപതികോവിലിന്റെ മുന്നിലുള്ള ആൽത്തറയിലിരുന്ന് കുള്ളൻ രാമനാഥൻ തലേന്ന് ടൗണിലെ ഒരു തീയേറ്ററിൽ ചെന്നുക സിനിമയുടെ കഥ കേൾക്കുകയായിരുന്നു. സിനിമയിലെ നായകനും റൗഡിയുമായുള്ള സംഘട്ടന രംഗങ്ങളും കോമഡിരംഗങ്ങളും കൺമുമ്പിലെന്നപോലെ രവിക്കു കാണാനായി".[23] തുടർന്ന് ഏഴാമത്തെ അധ്യായംവരെ രാജായുടെ കഥാവിവരണമാണ്. ലെസ്ബിയനിസത്തിന്റെ സീൻ ചിത്രീകരിക്കുക വലിയ പാടാണെന്നും വെല്ലുവിളി ഉയർത്തി ജയന്ത് മൗനം ഭഞ്ജിച്ചപ്പോൾ ലെസ്ബിയനിസത്തെക്കുറിച്ച് താൻ വായിച്ച ലേഖനത്തെക്കുറിച്ച് രാജ പറയുന്നു .

സിനിമയിലഭിനയിക്കാനായി, ഗീതുവെന്ന പെൺകുട്ടിയെ സമ്മതിപ്പിച്ച് കൊ ുപോകുന്നതും നോവലിലെ പ്രധാന സന്ദർഭമാണ്. "സിനിമയുടെ ലോകം, വിചാരിക്കുന്നതുപോലെയല്ല, അതൊരു നരകമാണെന്ന് രവി ഗീതുവിനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു . സഹസംവിധായകനായ ശിവറാം, ഗീതുവിന് വായിക്കാൻ കൊടുക്കുന്നത് എലിസബത്ത്ടൈലറെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകങ്ങളും 'ലീവ്ഉൾമാന്റെ ആത്മകഥ'യുമാണ്. പിന്നീടുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ കൊടൈക്കനാലിലെ തണുപ്പേറിയ പ്രഭാതത്തിൽ ഉണരുന്ന ഗീതുവിനെ ശിവറാം സിനിമയിലെ ഓപ്പണിംഗ് സീൻ വായിച്ചുകേൾപ്പിക്കുന്നു, പിന്നീട് ര ാമത്തെ സീൻ, തുടർന്നുള്ള സീനുകൾ."

ഗീതുവിന്റെ അച്ഛൻ, ലഹരിയുടെ മൂർധന്യത്തിൽ കൂട്ടുകാരിയായ സോനയെ പ്രാപിക്കുന്നു. ഇത് കഥയിൽ വഴിത്തിരിവു ാക്കുന്നു. മകൾ ഇതറിയുന്നതിൽ അയാൾ സങ്കടപ്പെടുന്നു. പതിനഞ്ചാമധ്യായത്തിൽ കഥ വീ ും മുറിയുകയാണ്. സിനിമയുടെ ആസ്വാദനത്തിൽ കാണിയുടെ മനശ്ശാസ്ത്രം ഇവിടെ ശരിയായവിധം അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നു . ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, പ്രേക്ഷകർ ഗീതുവിന്റെ അച്ഛനെ വെറുക്കുമെന്ന് സംവിധായകൻ രവിവർമ തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നു. പതിനഞ്ചാമധ്യായത്തിൽ വീ ും സിനിമയിലെ കഥ തുടരുകയാണ്. കളങ്കിതയായ ഗീതുവിനോട് ശിവറാം തുറന്നുപറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "സിനിമയുടെ ലോകത്ത് ഇതൊക്കെ സാധാരണമാണ്" (പു. 61). സിനിമാനിർമാണത്തിലെ കാസ്റ്റിംഗ്, സംവിധാനം, നൃത്തസംവിധാനം, എഡിറ്റിംഗ്, സംഗീതം എന്നിവയെല്ലാം നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ ചേർക്കപ്പെടുന്നു.

നിർമ്മാതാവിന്റെ ആഖ്യാനത്തിന്, സംവിധായകൻ നാടകീയമായി വിരാമമിട്ടു. നോവലിലെ സിനിമക്കിത് 'ഇടവേള'. രാജയുടെ സങ്കൽപസിനിമയിൽ തിയേറ്ററിനകത്തെ നിരവധി സംഭവങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നു . ഇടവേളക്ക്ശേഷം നിഖിൽ എന്ന പുതുമുഖനായകന്റെ രംഗപ്രവേശം. ഗീതുവുമൊത്തുള്ള രംഗങ്ങൾ ക്യാമറയിൽ. ഗീതു തിരക്കുള്ള നടിയായി മാറുന്നു. നിഖിലിന്റെ അച്ഛൻ ശിവരാം ഗീതുവുമായുള്ള ബന്ധത്തെ എതിർക്കുന്നു. നിഖിലിനെ കൊല്ലാൻ ശിവരാമൊരുക്കിയ കെണിയിൽ നിന്ന് അവർ

23 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ഇതിവൃത്തം* (കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2004), പു. 20.

രക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ, കഥാഗതി മാറ്റുന്നത് ജയന്തിന്റെ ശ്വശ്രുവായ വസുമതിയമ്മയാണ്. ശിവരാമിനെ കൊന്ന്, പ്രതികാരം വീട്ടുന്ന ഗീതുവിന്റെ മുന്നിൽ സങ്കടത്തോടെ നിസ്സഹായനാകുന്ന നിഖിലിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽ സിനിമ അവസാനിപ്പിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് വസുമതിയമ്മയാണ്. ഒരു ജനപ്രിയസിനിമയുടെ എല്ലാ ചേരുവയും ഒത്തിണക്കിയാണ് ഇവിടെ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ മെനയുന്നത്. സിനിമയുടെ നിത്യകാമുകനായിരുന്ന ഗൊദാർദിന്റെ ശൈലിയിവിടെ നോവലിസ്റ്റ് ആഖ്യാനത്തിൽ പിന്തുടരുന്നു. സിനിമയോടുള്ള സവിശേഷമമത വിവിധരീതികളിൽ ഗൊദാർദ്സിനിമകളിൽ പ്രകടമാണ്. തലങ്ങും വിലങ്ങും 'സിനിമ' എന്ന് എഴുതിക്കാണിക്കുക ഗൊദാർദിന്റെ പതിവാണ്. "വിവ്റാസാവി"യിൽ കാൽഡ്രെയറുടെ 'ജോൺ ഓഫ് ആർക്കി'ൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഉ ്. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായി നാന, സിനിമാശാലയിലിരുന്നു സിനിമയിലെ ജീവിതാവസാനം ക ു കുളിർച്ചൊരിയുന്നതായിട്ടാണ് ഗൊദാർദ് ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത്. 'വാരാന്ത്യം' എന്ന സിനിമയിൽത്തന്നെ അമ്മയെ മകൾ കശാപ്പുചെയ്യുന്ന രംഗത്ത് ദൃശ്യപരമ്പരകൾക്കിടയിൽ താറാവിനെ കശാപ്പുചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം മുറിച്ചുചേർത്തിട്ടു ്. ഐസൻസ്റ്റീനിന്റെ 'സമരം' എന്ന ചിത്രത്തിലെ മൊ ാഷ് ഈയവസരത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നു ്. സിനിമയുടെ എല്ലാവശങ്ങളും 'പുച്ഛം' എന്ന സിനിമയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു ്. സിനിമാനിർമ്മാണം ഈ ചിത്രത്തിലെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമാണ്. സിനിമയുടെ നിത്യകാമുകനായ ഈ നോവലെഴുത്തുകാരനും സിനിമാനുഭവം, സൃഷ്ടികളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിൽ തികഞ്ഞ ഔചിത്യമു ്.

മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ - നോവലിലെ ഹിച്ച്കോക്കിയൻ സ്പർശം

ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് എന്ന വിശ്രുത സംവിധായകന്റെ സിനിമകളിൽ ലൈംഗികതയും ഉദ്വേഗവും ഹാസ്യവുമെല്ലാം പ്രധാനമായും പ്രമേയപരിചരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. ദൃശ്യശൈലിയിലും പ്രമേയവൈവിധ്യത്തിലും സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യം ഈ സിനിമകൾക്കു ്. കുറ്റാന്വേഷണം ഹിച്ച്കോക്കിയൻ സിനിമകളുടെ അന്തർധാരയായി വിശേഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ സിനിമകളിൽ ഹിംസയുടെ വിവിധതലങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നു ്. സംശയാസ്പദമായ കഥാപശ്ചാത്തലത്തിൽ കുടുംബഭൗതികമായ ഹിംസയെമാത്രമല്ല, മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ സ്ഥാപിതവും ശാസ്ത്രീയവുമായ ക്രൗര്യത്തെയും ഹിച്ചകോക്കിന്റെ സിനിമകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു ്. സ്ത്രൈണവും അനുരൂപവുമായ ത്യാഗത്തിന്റെ പ്രമേയം പല സിനിമകളിലും ഹിച്ച്കോക്ക് ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. "നെട്ടോറിയസ്" (കുപ്രസിദ്ധി 1946) എന്ന സിനിമ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. ഒരു കൊലപാതകത്തിന് സാക്ഷിയാകേ ി വന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ കഥപറയുന്ന സിനിമയാണ് "റിയർവിൻഡോ" (1954). സാക്ഷിയും കാഴ്ചയും തമ്മിലുള്ള തീവ്രബന്ധം അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമയാണിത്. 'സൈക്കോ' (1960) യിലെ പ്രശസ്തമായ "കുളിമുറിയിലെ കൊലപാതകം" ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ കുറ്റാന്വേഷണശൈലിക്ക് മികവു നൽകുന്നു. കണ്ണുകളുടെ തുടർച്ചയായ ഷോട്ടുകൾ ഈ സിനിമയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. കൊലയാളിയുടെ കണ്ണിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങി ഇരയുടെ തുറന്നുപിടിച്ച കണ്ണുകളിലെത്തുമ്പോൾ മൂന്നാമത്തെ കണ്ണിന്റെ ഉടമയായ കാണിയുടെ സാന്നിധ്യംകൂടി സംവിധായകന്റെ ക്യാമറ ഉറപ്പുവരുത്തുന്നു."

പരമ്പരാഗതസിനിമകളിലെ എളുപ്പത്തിലുള്ള കൊലപാതകരംഗങ്ങൾ എന്ന കാഴ്ചപ്പാട് തിരുത്തുന്നു ് ഹിച്ച്കോക്ക്. സിനിമയിൽ കൊലപാതകമെന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഗൗരവതരവും പ്രയാസകരവു

മായ ഒരു പ്രവർത്തനമാണ് എന്ന് ഹിച്ച്കോക്ക് തെളിയിച്ചു. "സ്വത്വനിരാസം, ലൈംഗികസന്ദിഗ്ദ്ധത, വിധേയത്വം, ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം, പൈശാചികതയുടെ വിജയം, വിസ്മൃതഭൂതകാലത്തിന്റെ ക്രൂരസാന്നിധ്യം എന്നീ ഇതിവൃത്തങ്ങളെ ജനപ്രിയസിനിമക്ക് യോജിച്ച രീതിയിലുള്ള അതിഭാവുകത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഹിച്ച്കോക്ക് ചെയ്തതെന്ന് ചാൾസ് ബെർഗ് തന്റെ പഠനത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു."[24]

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ' എന്ന നോവലിൽ ഹിച്ച്കോക്കിയൻ പരിചരണരീതിയുടെ ഗാഢസാന്നിധ്യമു ്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ 'അവിശ്വാസം' (Suspicion 1941) എന്ന സിനിമയുമായി ഈ നോവലിന്റെ ഘടന വളരെയടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തുന്നു ്. സ്വന്തം ഭർത്താവ് ഒരു കൊലപാതകിയാണെന്നും അടുത്ത ഇര താനാണെന്നും ധരിക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയുടെ കഥയാണിത്. കുടുംബബന്ധങ്ങളിലേക്കുള്ള ഒരു പര്യവേക്ഷണമാണീ ചിത്രം. ഗാർഹികമായ രംഗങ്ങളിൽ തിന്മയുടെ പ്രവേശമാണിതിൽ പറയുന്നത്. നോവലിൽ കഥാനായകനായ സനന്ദന്റെ കാമുകി തീഷ കൊല്ലപ്പെടുകയും അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ സനന്ദനെയും ഭാര്യയായ അമിതയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രംഗങ്ങൾ തീവ്രമായ ഉദ്വേഗത്തോടെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സനന്ദന്റെ ഭാര്യയും നർത്തകിയുമായ അമിതയുടെ കൂടെയുള്ള ദാമ്പത്യബന്ധത്തിൽ സംതൃപ്തിയുടെ ഘടകം തീരെ പ്രകടമാകുന്നില്ല. ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള അവിശ്വാസത്തിന്റെ കഥയാണിവിടെ ചുരുൾ നിവരുന്നത്.[25]

'അവിശ്വാസം' എന്ന സിനിമ ലീനയുടെ കഥയാണ്. ഇരുപത്തിയെട്ട് വയസ്സിലും കന്യകയായിരിക്കുവാനായിരുന്നു അവളാഗ്രഹിച്ചത്. ജോണിയെന്ന നിർധനനെ അവൾ വിവാഹം കഴിച്ചു. ലീനയുടെ അച്ഛൻ വിവാഹത്തിന് എതിരായിരുന്നു. ജോണി ഒരു കള്ളനും പണം അപഹരിക്കുന്നവനും പരസ്ത്രീഗമനമുള്ളവനും കൊലപാതകിയുമാണെന്ന് പിന്നീടവൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. നഗരത്തിലേക്കുള്ള ഒരു കാർയാത്രയിൽ "നിങ്ങൾക്കെത്ര സ്ത്രീകളുടെ ന്ന്?" ലീന ജോണിയോട് ചോദിക്കുന്നു. പിന്നീടുള്ളത് ഉദ്വേഗജനകമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾ ആണ്. സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ ജോണി ലീനയുമായി കാറിൽ യാത്ര ചെയ്യുമ്പോൾ, കാറിന്റെ വാതിൽ പെട്ടെന്ന് തുറക്കുകയും ലീന പുറത്തേക്ക് തെറിച്ചുവീഴാനുള്ള ശ്രമമു ാകുന്നു. ജോണി അവളെ രക്ഷിക്കുമോ? കാർ നിർത്താഞ്ഞതെന്താണ്? എന്തിനാണിത്ര വേഗതയിൽ വാഹനമോടിച്ചത്? എന്നിവയെല്ലാം പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഉദ്വേഗം നിറയ്ക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങളാണ്. പിന്നീട് ജോണി നൽകിയ വിഷമാണ് അവളെ മരണത്തിലേക്കടുപ്പിക്കുന്നത്. 'കാർ' ഈ സിനിമയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾക്കെല്ലാം സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണ് (അനുബന്ധം 4(13)). സംഗീതാത്മകമായ പ്രമേയദൃശ്യങ്ങൾ (Musical Leitmotif) ഈ സിനിമയിൽ നിരവധി തവണ ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. ജോണിയും ലീനയും സന്തോഷത്തിലാകുമ്പോൾ വളരെ മൃദുവായ ഈണവും സംശയത്തിന്റെ നിഴൽ അവരുടെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽ പടരുമ്പോൾ മേൽസ്ഥായിയിലുള്ള സംഗീതവും ആണ് കേൾക്കാനാവുക. ബീക്കി എന്നയാളെ ജോണി കൊല്ലുമെന്ന് ലീന സംശയിക്കുന്നു ്. കൊല്ലപ്പെടുന്നതിനുമുൻപ് ബീക്കി

---

24 Charles Berg, Hitchcock, *The Master of Suspense*, www.google, sense of cinema.

25 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *മരണം എന്ന് പേരുള്ളവൻ* (ഒലിവ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2005), പു. 25.

യുടെ മേശമേൽ 'കൊല' എന്ന വാക്കെഴുതിയ കടലാസ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു . പിറ്റേദിവസം, ബീക്കിയും ജോണിയും നടക്കാൻ തീരുമാനിച്ച മലഞ്ചെരിവ് ലീന ഭാവനയിൽ കാണുന്നു.

നോവലിൽ, സനന്ദന്റെ ഭാര്യ അമിത ജീവിതകാലമത്രയും കന്യകയായിരിക്കണമെന്നാണാഗ്രഹിക്കുന്നത്. ഉടലിന്റെ രഹസ്യങ്ങൾക്കു ഒരു പുരുഷനുമായി പങ്കുവെക്കാനുള്ളതല്ലെന്നവൾ ദൃഢമായി വിശ്വസിച്ചു. സനന്ദന്റെ കാമുകിയായ തീഷ വളരെ വന്യവും തീക്ഷ്ണവും ആയ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിൽ വളർന്നവളാണ്. തുകലിന്റെ അരപ്പട്ടകൊ ് അവളുടെ പപ്പ അവളെ അടിച്ചിട്ടു . ഹിംസയും തിന്മയും വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ നോവലിലെ ഈ കഥാപാത്രം കടന്നുപോകുന്നു . നോവലിലെ പ്രമേയദൃശ്യമായി 'മിന്നൽ' ഇടക്കിടെ കടന്നുവരുന്നു. "അത്താഴത്തിനുള്ള ക്ഷണം മറ്റൊരവസരത്തിൽ സ്വീകരിക്കാമെന്ന വാഗ്ദാനത്തോടെ സനന്ദൻ മൊബൈൽഫോണും കാറിന്റെ താക്കോലും കൈയിലെടുത്തു പുറത്തേക്ക് നടന്നു. തീഷ അയാളെ അനുഗമിച്ചു. വാതിൽതുറന്ന് അയാൾ സിറ്റൗട്ടിലേക്ക് ഇറങ്ങാൻ കാൽനീട്ടിയപ്പോഴാണ് ഒരു മിന്നലിന്റെ പ്രഭ കണ്ണുകളെ അന്ധമാക്കാൻ പോന്നത്രയും തീക്ഷ്ണതയോടെ അവിടെയെങ്ങും നിറഞ്ഞു. സനന്ദൻ നടുങ്ങി തീഷയുടെ നേർക്ക് തിരിഞ്ഞു" (പു. 29). ഉദ്വേഗമുണർത്തുന്ന വേറെയും സന്ദർഭങ്ങൾ നോവലിൽ കാണാം. "താൻ കിടപ്പുമുറിയിൽനിന്ന് ലൈറ്റണച്ച് അമിത എഴുന്നേറ്റതോ, ഒരു നിദ്രാടനത്തിലെന്നപോലെ ഒച്ചകേൾപ്പിക്കാതെ തന്നെ പിന്തുടർന്ന് വന്നതോ, ഇരുട്ടിൽ തന്നെ ഉറ്റുനോക്കിക്കൊ ് നിൽക്കുന്നതോ അറിയാതെ സനന്ദൻ ഇരുന്നു. മരണം പല്ലിറുമ്മുന്ന ശബ്ദം മഴയുടെ ആരവത്തിനിടയിൽ അയാൾ കേട്ടില്ല" (പു. 38). അവൾ ധരിച്ചിരുന്നത് സനന്ദൻ തലേന്ന് രാത്രി വിടപറയുമ്പോൾ ക അതേ നിശാവസ്ത്രമായിരുന്നു. അതിന്റെ ഒരു ഭാഗം ചോരയിലാ ിരുന്നു. കൊലപാതകത്തിന്റെ അന്വേഷണ അടയാളമായി നോവലിൽ 'കാർ' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. "പിന്നീട് ചോരയുടെ മണംപിടിച്ച് പുറത്തേക്കോടിയ സമർത്ഥനായ പോലീസ്നായ ദൂരം താ ിയെത്തിയത് കടൽക്കരയിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട സനന്ദന്റെ കാറിനടുത്താണ്" (പു. 39) എന്ന് നോവലിസ്റ്റ് കുറ്റാന്വേഷണവിദഗ്ദ്ധന്റെ സാമർത്ഥ്യത്തോടെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെസിനിമാസങ്കൽപമാണ് നോവലിലെ പോലീസ് ഉദ്യോഗസ്ഥനിലൂടെ വായനക്കാർ അറിയുന്നത്. കുറ്റാന്വേഷകന്റെ ജോലിയുടെ ധാർമ്മികതയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്താവന ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പെർഫക്ട് മർഡർ എന്നൊന്നില്ല. കൊലയാളി എത്ര സമർത്ഥമായി ആസൂത്രണം ചെയ്താലും കൊലയിൽ എവിടെയെങ്കിലും ഒരു പിഴവ് പറ്റും. അത് എന്താണെന്ന് കെ ത്തുകയാണ് കുറ്റാന്വേഷകന്റെ ജോലി" (പു. 46). വിവരങ്ങൾ നിഷേധിക്കപ്പെട്ട് അപകടത്തിലായ കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നാണ് ഹിച്ച്കോക്ക് സിനിമകളിൽ ഉദ്വേഗം രൂപപ്പെടുന്നതെന്ന് ബെർഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു .[26] ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളിൽ നോവലിൽ 'മഴ'യും ഒരു പ്രമേയദൃശ്യമായി മാറുന്നു . "കൈഞരമ്പു മുറിച്ച് ചോരയൊഴുക്കി ഓരോ നിമിഷവും തീഷ മരണത്തോടടുക്കുമ്പോഴും ഇതേപോലെ മഴപെയ്തിരുന്നു. മഴയുടെ താളം മരിക്കുവോളം അവൾ കേട്ടിരിക്കണം" (പു. 50), 'കടലിന് മീതെയും വെളുത്ത മണൽപ്പരപ്പിലും ചുവന്ന മഴപെയ്തുകൊ ിരുന്നു.' "കൈവിട്ടുപോയ ഒരു ഇരയുടെ നേർക്കെന്നോണം മഴചീറി" (പു. 51).

---

[26] Charles Berg, *Hitchcock, the Master of Suspense*, www.google, senses of cinema.

തീഷയുടെ കൊലയാളി അമിതയാണെന്ന് സനന്ദൻ ഉറച്ചുവിശ്വസിക്കുന്നു. വീട്ടിലെത്തിയ സനന്ദൻ, അമിതയെ കൊലപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. "മരണം മറഞ്ഞുനിന്ന് പല്ലിറുമ്മുന്നത് അവൾ കേട്ടില്ല" (പു. 52), "അടഞ്ഞ ജാലകങ്ങളുടെ ചില്ലുപാളികൾക്ക് വെളിയിൽ പെരുമഴ തുടരവേ, മരണത്തിന്റെ പരുക്കൻ നാവിൽ കൊതിയൂറി" എന്നിങ്ങനെ ആകാംക്ഷയുടെ മുൾമുനയിൽ വായനക്കാരെ/പ്രേക്ഷകനെ നിറുത്തുകയാണ് ആഖ്യാനത്തിലൂടെ നോവലിസ്റ്റ്. വസ്തുതകൾ പരസ്പരം അറിയാതെയാണ് സനന്ദനും അമിതയും പെരുമാറുന്നത്. വന്ധ്യംകരണ ശസ്ത്രക്രിയ നടത്തിയതായുള്ള സർട്ടിഫിക്കറ്റ്, തീഷയുടെ കിടപ്പുമുറിയിലെ മേശമേൽ ഉ ായിരുന്നു. ദാമ്പത്യജീവിതത്തിനിടയിൽ ഉയരുന്ന അവിശ്വാസവും ഹിംസയും രതിയും എല്ലാം നോവലിലെ വിവിധ സന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രകടമാണ്. മൂന്നാമതൊരാളായ ജൂസെയാണ് തീഷയെ കൊന്നതെന്ന തിരിച്ചറിവ് വായനക്കാരന് അവസാനമാണു ാകുന്നത്. വായനക്കാരൻ, ഒരു ഹിച്ച്കോക്കിയൻ സിനിമ കാണുന്നതുപോലെ നോവലിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നു. സെല്ലിൽ കിടക്കുമ്പോൾ സനന്ദന്റെ സ്വപ്നത്തിൽ ഉദ്വേഗമുണർത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "അശോകമരത്തിന് കീഴിലെ കരിയിലകളനക്കി, ചരൽമണ്ണിൽ ഞരക്കങ്ങൾ പോലുള്ള ശബ്ദമുയർത്തി, ഇരുളിലൂടെ ഒരു രൂപം നടന്നടുക്കുന്നത് സനന്ദന് കാണാനായി" (പു. 43). തണുത്ത ഇരുമ്പഴികളിലൂടെ ഒരു നിഴലുപോലെ നീങ്ങിയ രൂപം തന്റെ അടുത്തെത്തുന്നതുംകാത്ത് സനന്ദൻ വിറങ്ങലിച്ച മട്ടിൽ കിടന്നു എന്ന ദൃശ്യത്തിന് "സൈക്കോ" എന്ന സിനിമയിലെ ഷവർദൃശ്യത്തോട് സാമ്യമു ്. കുളിമുറിയിലെ ഷവറിൽ കുളിച്ചുകൊ ിരിക്കുമ്പോൾ നിഴലിലൂടെ ഒരു സ്ത്രീരൂപമെന്നു തെളിയുന്ന ഒരാൾ കഥാനായികയുടെ വയറ്റിൽ കത്തി കുത്തിയിറക്കുന്ന കാഴ്ച സിനിമാചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും ഭയാനകമായ രംഗമാണ്. 'മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ' എന്ന നോവലിൽ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഒരു മധ്യവർത്തികുടുംബത്തിന്റെ കഥയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സമകാലികസാമൂഹ്യദുരന്തത്തിലേക്കും ഈ നോവൽ കണ്ണോടിക്കുന്നു ്. സനന്ദൻ എന്നു പേരായ കുടുംബനാഥന്റെ ജീവിതത്തിലെ കാറ്റും കോളുമാണ് ഈ നോവലിലെ ഇതിവൃത്തം. പരസ്യക്കമ്പനിയിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന സനന്ദന്റെ ഭാര്യ അമിത ഒരു നർത്തകിയാവാൻ ആഗ്രഹിച്ചതാണ്. ഇവർക്കൊരു മകളു ്. സ്വച്ഛശാന്തമായി ഒഴുകിയിരുന്ന അവരുടെ ജീവിതത്തിൽ ഒരു മോഡൽ കടന്നുവരികയും അത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളുമാണ് നോവലിന്റെ വഴിത്തിരിവാകുന്നത്. സംഭ്രമജനകമായ രംഗങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയാണീ നോവലിലെ ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. "ബോധപൂർവം ഹിച്ച്കോക്കിനെ അനുസരിക്കുന്ന ഒരു അവതരണരീതിയാണുദ്ദേശിച്ചത്. ചില ഹിച്ച്കോക്കിയൻഷോട്ടുകളുടെ ആവർത്തനവും ഇതിലു " എന്ന് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഒരു അഭിമുഖത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്.[27]

സൂസൻപോൾ എന്ന അതിസുന്ദരിയായ മോഡൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നതോടെ സനന്ദന്റെ ജീവിതത്തിൽ കടൽക്ഷോഭമു ാകുന്നു. അയാൾ കൊലപാതകക്കുറ്റത്തിന് സംശയിക്കപ്പെടുന്നു. ആരോ തന്നെ ഫ്രെയിം ചെയ്യുകയാണെന്നറിയാമെങ്കിലും അജ്ഞാതനായ കൊലയാളിയെ ക ത്താൻ സനന്ദന് കഴിയുന്നില്ല. ഉദ്വേഗജനകമായ സംഭവപരമ്പരകളാണ് ഈ നോവലിൽ അരങ്ങേറുന്നത്. 'വെർട്ടിഗോ', 'ഡയൽ എം ഫോർ മർഡർ' എന്നീ ചിത്രങ്ങളുമായും നോവലിലെ പ്രമേയം സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു ്.

'നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന്' - ചലച്ചിത്രനടിയുടെ ജീവിതം

---

27 എം. സി. രാജനാരായണൻ, *സി. വി. ബാലകൃഷ്ണനുമായി അഭിമുഖം*, വർത്തമാനം വാരാദ്യപ്പതിപ്പ് (മാർച്ച് 24, 2003).

സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന്' എന്ന ലഘുനോവൽ തിരക്കഥയുടെ രീതി ശാസ്ത്രം അനുസരിച്ചെഴുതിയതാണ്. നോവൽ തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ 'ഫെയ്ഡ്ഇൻ' എന്ന സിനിമാസാങ്കേതികപദത്തിൽനിന്നാണ്. തുടർന്ന് സിനിമാപോസ്റ്ററുകൾ പതിക്കുന്ന ജോലിയിൽ വ്യാപൃതനായ ഒരാൾ സൈക്കിളിൽ വന്നിറങ്ങുന്ന ദൃശ്യം തെല്ലുമാറി ര ു കുട്ടികൾ സാകൂതം നോക്കിനിൽക്കെ അയാൾ സൈക്കിളിൽ നിന്നിറങ്ങി തന്റെ ജോലി തുടങ്ങുന്നു. "സൈക്കിൾ ആരും മോഷ്ടിക്കുന്നില്ല"[28] ഈ വാചകത്തിൽ ഡിസീക്കയുടെ പ്രശസ്തസിനിമയായ "സൈക്കിൾ മോഷ്ടാക്കൾ" ഓർമ്മിക്കയാണ് വായനക്കാർ. നീന എന്ന ചലച്ചിത്രനടിയുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് നോവലിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ വികസിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്യാമറാക്കോണുകൾ, ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഏറെ വിശദമാണ്. നീനയുടെ ചിത്രമുള്ള ചുവർപരസ്യത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ, തിരശ്ശീലയിലെ പല ഇമേജുകളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്നു. നടി, ജീവിതത്തിലെ വിവിധ വേഷവിധാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. വസ്ത്രങ്ങൾക്കൊത്ത് മുഖപ്രകൃതങ്ങളും മാറിക്കൊ ിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രം പിന്നീട് ചെയ്യുന്ന എല്ലാ ജോലികളെയും തിരശ്ശീലയിൽ മാറിമാറിവരുന്നത് പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നു.

സിനിമയെടുക്കാൻ തീരെയും പ്രയാസപ്പെടാത്ത രീതിയിൽ സജ്ജമായിട്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കോർത്തെടുത്ത തിരക്കഥപോലെയാണ് ഈ നോവൽ. ഒരു ഫ്രഞ്ചുപ്രസിദ്ധീകരണത്തിൽവന്ന 'ജെയിൻഫോ ' എന്ന പ്രശസ്തനടിയുടെ, വിയറ്റ്നാമിൽ വച്ചെടുത്ത ഒരു നിശ്ചലദൃശ്യത്തെ ആധാരമാക്കി ഗോരിനും ഗൊദാർദും നിർമ്മിച്ച സിനിമയാണ് 'ജെയിനിനുള്ള കത്ത്' (1972) (അനുബന്ധം 4(14)). മാധ്യമങ്ങൾ ഒരു ചലച്ചിത്രതാരത്തെ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നത് വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഈ ചിത്രം. ഗൊദാർദിന്റെ ഈ സിനിമ, പ്രമേയപരമായി ഈ നോവലിനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. പരസ്യങ്ങളുടെയും വിൽപനയുടെയും ഒരു ലോകംതന്നെ ഒരു ഗോദാർദിയൻസിനിമയിലെന്നപോലെ ഈ നോവലിലും കടന്നുവരുന്നു ്. "നീന ഡ്രസ്സ് മെറ്റീരിയലുകളുടെയും സൗന്ദര്യവർധകവസ്തുക്കളുടെയും സോപ്പിന്റെയും ടൂത്ത്പേസ്റ്റിന്റെയും സ്കൂട്ടറിന്റെയും സൈക്കിളിന്റെയും പരസ്യങ്ങളിൽ" (പു. 87). മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള സംവേദനരീതികളിലും ഭാഷയിലും ഗൊദാർദിനുള്ള താല്പര്യമാണ് ഈ സിനിമ നിർമ്മിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. വാക്കുകളിലുള്ള താൽപര്യം ഭാഷയുടെ സങ്കീർണമായ തലങ്ങളിലേക്കുള്ള അന്വേഷണത്തിലേക്കും മാധ്യമങ്ങളുടെ സങ്കീർണമായ സംവേദനസമ്പ്രദായങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരിശോധനയിലേക്കും ഗൊദാർദിനെ നയിക്കുന്നു. ഉപഭോക്തൃസമൂഹങ്ങളിലെ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളിലും പരസ്യത്തിന്റെ ഭാഷയിലും വ്യഭിചാരമെന്ന സ്ഥാപനത്തിലും ഗൊദാർദ് പ്രത്യേകമായ ശ്രദ്ധചെലുത്തി. നോവലിലെ ഫിലിം ജേർണലിസ്റ്റായ സൂസന്റെ മുറിയിൽ ര ് അലമാര നിറയെ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ. "ബെർഗ്മാനും ഫെല്ലിനിയും ലിവ്ഉൾമാനും എലിസബത്ത്ടെയ്ലറും ജെയ്ൻഫോ യും മറ്റും". 'ജെയ്ൻഫോ ' യെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം 'ജെയിനിനുള്ള കത്ത്' എന്ന സിനിമയിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നു ്. പ്രായം കൂടുന്നതോടെ സ്ക്രീൻഇമേജ് ഫേയ്ഡ് ചെയ്തുകൊ ിരിക്കുന്നുവെന്ന പേടിയാണ് നടിയെ അനിശ്ചിതത്വത്തിലാക്കുന്നത്. "ഞാൻ മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വപ്നമാണെ"ന്ന് (പു. 89) അവൾ പറയുന്നു.

---

28 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *'നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന്', ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ* (കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998), പു. 86.

നീനയുടെ മുഖത്തിന് നേർക്ക് ക്യാമറയുടെ വെളിച്ചം. സൂസന്റെ ശബ്ദം: ക്യാമറയെക്കുറിച്ചാണ്. ക്യാമറക്ക് വ്യക്തമായും ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളു ്. ചിലരെ ക്യാമറ ശ്രദ്ധിക്കുകതന്നെയില്ല. എന്നാൽ നീനയെ ക്യാമറ സ്നേഹിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കമന്ററിപോലെ നീങ്ങുന്നു സൂസന്റെ വാക്കുകൾ. ഗോദാർദിന്റെ സിനിമകളിൽ ഇത്തരം കമന്ററികളും സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളും നിരവധിയു ്. "സൂസൻ (സ്വഗതം) നിനക്ക് മുപ്പതു വയസ്സാകുന്നു. അവൾ ഒരു പ്രതിസന്ധിയെ നേരിടുകയാണ്" (പു. 89) സംവിധായകന്റെ ആത്മഗതം: ഒരു വേശ്യക്കും വ്യക്തിത്വമു ാകാം. പക്ഷേ അവളുടെ അടുത്തുചെല്ലുന്ന ഒരു കസ്റ്റമറെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവൾ ഒരു ഓബ്ജെക്റ്റ് മാത്രമാണ് (പു. 90). ഗൊദാർദിന്റെ 'വിവ്‌റാസാവി' വേശ്യാവൃത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഡോക്യുമെന്ററികൂടിയാണ്. പുരുഷന്റെ ആഗ്രഹത്തിലും ആഹ്ലാദത്തിലും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഒരു ഫാന്റസിയായി സ്ത്രീ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. നോവലിൽ ഇത്തരമൊരു ഘടനയുടെ സാന്നിധ്യമു ്. മറ്റൊരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽ നീനയുടെ ഓർമ്മകളാണ്. നീനയുടെ ബാല്യകാലസ്മൃതികളിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെപ്പോലെ വായനക്കാരനുമെത്തുന്നു. ഏകാന്തതയുടെ ദുഃഖങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന അവളുടെ നിലവിളിയിൽ വീട് നിറയുന്നു. "പകൽ, ഇന്റീരിയർ പിയാനോ വായിക്കുന്ന നീന. നീനയുടെ ഫോട്ടോകളടങ്ങിയ ആൽബം. വിവിധ ഫോട്ടോകൾ. ഫോട്ടോകൾ കാണുന്ന സൂസൻ." (പു. 91) തിരക്കഥകളിലെ സൂചനകൾ പോലെയാണ് നോവലിൽ സന്ദർഭങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ ജംപ്കട്ടുപോലെ ആഖ്യാനത്തിൽ സന്ദർഭവ്യതിയാനം ഉ ാവുകയാണ്. പിയാനോ വായിക്കുന്ന നീനയുടെ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് കടൽത്തീരത്തെ പ്രാചീനമായ ശിലാക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്യാമറ കട്ട് ചെയ്യുന്നു. മധ്യദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ഗൊദാർദിയൻരീതി പരീക്ഷിക്കുന്നു ് ഈ നോവലിൽ. സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠതക്കും ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ വസ്തുനിഷ്ഠതക്കുമിടയിൽ ആണ് ഗൊദാർദ്സിനിമയുടെ നിലനിൽപ്. ഒരു സ്ത്രീക്കു സഹിക്കാവുന്നതിൽ എത്രയോ കൂടുതൽ കഷ്ടതകൾ അനുഭവിച്ചാണ് അമ്മ തന്നെ വളർത്തിയതെന്ന ചിന്ത നീനയിലു ാകുന്നു. ഇതിനിടയിൽതന്നെ സൂസനും നീനയും തമ്മിലുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണവും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളും അഭിമുഖസംഭാഷണങ്ങളും എല്ലാം കൂടിച്ചേർന്ന ഒരു കൊളാഷ്ശൈലിയാണ് നോവലിൽ ഉള്ളത്. സ്ത്രീകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രത്രയം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മൂന്ന് ചിത്രങ്ങൾ ഉ ്. 'ഒരു സ്ത്രീ ഒരു സ്ത്രീയാണ്' (A Woman is a Woman, 1961), 'വിവാഹിത' (A Married Woman, 1963), 'അവളെക്കുറിച്ചെനിക്കറിയാവുന്ന ര ാ മൂന്നോ കാര്യങ്ങൾ' (Two or three things I know about her, 1967) എന്നിവയാണിവ. "ഒരു സ്ത്രീ ഒരു സ്ത്രീയാണ്" എന്ന ചിത്രത്തിൽ അമ്മയാകണമെന്നാഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീ അസാധാരണമായ ഒരു വഴി സ്വീകരിക്കുന്നു. കാമുകന് അവൾ അമ്മയാകുന്നതിഷ്ടമല്ല. അവരുടെ സുഹൃത്തിനെ കാമുകി അതിനാൽ ലക്ഷ്യസിദ്ധിക്കായി സമീപിക്കുകയാണ്. 'ഷാർലറ്റ്' എന്ന യുവതിയുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്നുള്ള ഒരു ദിവസമാണ് 'വിവാഹിത' എന്ന സിനിമയിലെ പ്രധാന പ്രമേയം. അവളുടെ കാമുകൻ ഒരു നടനാണ്. സിനിമ അവസാനിക്കുമ്പോൾ അയാൾ സ്ഥലംവിട്ടുപോകുന്നു. വൈമാനികനായി ഭർത്താവ് അതേസമയം നാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തുകയാണ്. ഗർഭിണിയാണ് താനെന്ന് കാമുകി മനസ്സിലാക്കുന്നു. വിമാനത്തിൽ യാത്ര തിരിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് അവൾ അയാളുമായി ഇണ ചേരുന്നു. ഈ ത്രികോണകഥയിൽ കാമുകനും ഭർത്താവുമൊത്തുള്ള വിവാഹിതയുടെ ബന്ധത്തിൽ ഒരു വ്യത്യാസവും ഗൊദാർദ് കാണുന്നില്ല. സ്നേഹത്തിന്റെ ക്ഷണികത, വേദന,

യഥാർത്ഥസംവേദനത്തിന്റെ അസാധ്യത എന്നിവയെല്ലാം ആധുനികസ്ത്രീയുടെ അന്യവത്കരണത്തിന്റെ ഒരു സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപഠനമെന്ന രീതിയിൽ ഈ സംവിധായകൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. "അവളെക്കുറിച്ചെനിക്കറിയാവുന്ന ര ാ മൂന്നോ കാര്യങ്ങളിൽ" സ്ത്രീയനുഭവിക്കുന്ന സ്നേഹരാഹിത്യം തന്നെയാണ് ഇതിവൃത്തമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. നോവലിൽ നീനയുടെ അമ്മയുടെ ആത്മഹത്യ പപ്പയോടുള്ള സ്നേഹാധിക്യം കൊ ായിരുന്നു. "അമ്മയുടെ ദൗർബല്യമായിരുന്നു പപ്പ. അങ്ങേരാകട്ടെ എന്നും മറ്റു സ്ത്രീകളുടെ പിറകെയും. അമ്മയുടെ സ്നേഹത്തിന് പക വീട്ടുന്നതുപോലെ പപ്പ വീട്ടിൽ അമ്മ ഇല്ലാത്ത നേരത്ത് കിടപ്പുമുറിയിലേക്ക് പലരെയും കൊ ുവരാറു ായിരുന്നു. സാക്ഷിയായി ഞാനും" (പു. 92).

വ്യഭിചാരവും ലൈംഗികതയും പരസ്യകലയും ഉപഭോഗസമൂഹവും സിനിമാനിർമ്മാണവും വിതരണവും പ്രദർശനവും പ്രേക്ഷകലോകവും ദൃശ്യങ്ങളും മൊ ാപ്പുമെല്ലാം ഗൊദാർദ്സിനിമകളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ നോവലിലെ സമാനമായൊരു രംഗം. "കുതിരവ ി കടന്നുപോകുന്ന ദൃശ്യം. വിവിധ സിനിമകളുടെ ആഡംബരപൂർണമായ പരസ്യങ്ങൾക്കിടയിലൂടെയാണ് യാത്ര. പോസ്റ്ററുകൾ നോക്കിക്കൊ ് മുതിർന്നവരും കുട്ടികളും. ഈ ദൃശ്യത്തിൽ നിന്ന് കട്ട് ചെയ്തിരിക്കുന്നത് സ്റ്റുഡിയോവിലേക്കാണ്. രാത്രി, ഡോളിയിൽ ക്യാമറ, ഷൂട്ടിംഗ്, ലൈറ്റിങ്. രാവിലെ നീനയും സൂസനും പൈൻമരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ നടക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക്. വാതിൽപ്പുറദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വീ ും ക്യാമറ അകത്തള ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പിൻവാങ്ങുന്നു. നഗ്നരായി കിടക്കയിൽ നീനയും നായകനടനും. ഫേയ്ഡ് ഔട്ട്. പ്രഭാതദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഫേയ്ഡ്ഇൻ. നീനയുടെ സ്വഗതാഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാനം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. യോഗാസനം പരിശീലിക്കുന്ന നീനയുടെ വിവിധ ഷോട്ടുകൾ. സിനിമയിലെ ട്രെൻഡുകൾ മാറുന്നതിനെപ്പറ്റി സൂസൻ നീനയോട് പറയുന്നു ്. "പ്രായം കുറഞ്ഞവർ നായകസ്ഥാനത്തേക്ക് വന്നുകൊ ിരിക്കുന്നു". നീനയ്ക്ക് മുപ്പതുവയസ്സാകുന്നത് സിനിമയിൽ ഒട്ടും അസൂയാർഹമല്ലാത്ത ഒരു അവസ്ഥയിലേക്ക് അവളെ തള്ളിവിടുമെന്ന ദുഃഖത്തിലാണ് സൂസൻ. വാക്കുകൾ ദൃശ്യങ്ങളെ നയിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണിവിടെയുള്ളത്. ഹോളിവുഡ് സിനിമകളിലും ഇറ്റലിയിലെ പ്രശസ്തസംവിധായകനായ ഡിസീക്കയുടെ ചിത്രങ്ങളിലും നായികയായ 'സോഫിയ ലോറനെ' മാതൃകയാക്കിയാണ് നീന എന്ന നടി ജീവിതം നയിക്കുന്നത്. പ്രായമാകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് സോഫിയ ലോറൻ പറയുന്ന വാക്കുകൾതന്നെ നീന തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു ്. "യൂ നോ സോഫിയ ലോറൻ സെഡ്, യൂ ഫീൽ ഇൻസെക്യുർ അറ്റ് ഫോർട്ടി" (പു. 88). നടികൾക്ക് വയസ്സേറുകയെന്നത് സിനിമയുടെ ഉപഭോഗപരതക്കും പരസ്യതന്ത്രങ്ങൾക്കും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രസങ്കൽപങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ഉലച്ചിൽതട്ടുന്ന ദൗർഭാഗ്യകരമായ അനുഭവമായി പരിഗണിക്കുന്നു. "മുപ്പത് വയസ്സായി" എന്ന വാചകത്തിന് ന്യായീകരണമെന്നോണം സോഫിയാലോറന്റെ വാചകങ്ങളെത്തന്നെയാണ് നീന കടമെടുക്കുന്നത്. "സോഫിയലോറൻ പറഞ്ഞതുപോലെ ഇന്ന് നാം സ്ത്രീകൾ അതിസങ്കീർണമായി ജീവിക്കുന്നു" (96).

'എന്റെ ജീവിതം ജീവിക്കാനുള്ളത് (My life to live, 1962) എന്ന ഗൊദാർദ് സിനിമയിൽ നാന ഒരു ചുവരിന് മുന്നിൽ സിഗരറ്റ്വലിച്ചുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യമു ്. ചുവരിൽ നിറയെ ചുവർപരസ്യവാക്കുകൾ. അടുത്ത ദൃശ്യത്തിൽ ഒരു മുറിയിൽവെച്ച് 'എത്രവേണം' എന്ന് ചോദിക്കുന്ന കക്ഷിയോട് നാന 'വിവസ്ത്രയാകണമെങ്കിൽ മുവ്വായിരവും അയ്യായിരവും വരും' എന്നാണ് പറയുന്നത്. നടിയുടെ ജീവിതമിതാണ്. നോവലിൽ നീനയോട് സംവിധായകൻ പറയുന്നത് മറ്റൊന്നല്ല. "ഒരു ഓബ്ജക്റ്റാവുക. നിങ്ങളുടെ പേഴ്സനാലിറ്റി ഇവിടെ ആവശ്യമില്ല" (പു. 90).

പകൽനേരത്തുള്ള ഒരു അകത്തളദൃശ്യത്തിലാണ് നോവൽ അവസാനിക്കുന്നത്. നീനയുടെ സ്വഗതാഖ്യാനത്തിൽ നിറയെ കുട്ടികളുള്ള ഒരു വീട് കടന്നുവരുന്നു. സ്നേഹിക്കുന്ന ഭർത്താവുമൊത്ത് താമസിക്കുവാൻ വലിയൊരു വീട്. അതിൽ കാമുകർക്കെല്ലാം താമസിക്കാൻ സ്ഥലവും വേണം. അതാണ് നീനയുടെ സ്വപ്നം. സമയവും സ്ഥലവും തിരിച്ചുള്ള വിഭജനം തിരക്കഥയുടെ സങ്കേതത്തിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്. ആധുനികകാലഘട്ടത്തിൽ സ്ത്രീയുടെ അവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകളാണ് ഗൊദാർദിന്റേത്. സ്ത്രീ, വിശേഷിച്ച് അവളുടെ ശരീരം, ഏറ്റവും അധികം ചൂഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്ന മാധ്യമമാണ് സിനിമ. സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ സ്ത്രീയെ അപമാനിക്കുന്ന പുരുഷമേധാവിത്വത്തിന്റെ സ്വഭാവാടയാളങ്ങൾ ഗൊദാർദ്സിനിമകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു ്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ ഈ നോവലിൽ ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളുടെ സ്വാധീനം നിഷേധിക്കാനാവില്ല.

ദിശ - ഗൊദാർദിയൻ രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ ശൈലി

രാഷ്ട്രീയപരാജയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വേദനകളും വേവലാതികളും 'ദിശ' എന്ന നോവലിൽ കാണാം. കസബ എന്ന ചെറുനഗരം സമകാലികലോകത്തിന്റെ ഒരു ചെറുപതിപ്പായി വായനക്കാരന് മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻചാനലുകളും ഇന്റർനെറ്റ് സേവനവും പുത്തൻസംഗീതവും വ്യാപാരസമുച്ചയങ്ങളും വമ്പൻ ഹോട്ടലുകളുമെല്ലാം ചേർന്ന ഒരു ആഗോളീകൃതസ്ഥലമാണ് കസബ. അതിന്റെ വൈവിധ്യങ്ങളിൽ ഇപ്പോഴും ചരിത്രസ്മരണയും ഉത്കണ്ഠയും സൂക്ഷിക്കുന്ന ചിലരുടെയും പുതിയ ക്രമത്തിന്റെ കാവലാളുകളായി നിൽക്കുന്ന മറ്റുചിലരുടെയും ജീവിതത്തിലേക്കാണ് നോവൽ കടന്നുപോകുന്നത്. കൂട്ടിക്കൊടുപ്പും അധികാരപ്രമത്തതയും രാഷ്ട്രീയവഞ്ചനയും പോലീസ്വേട്ടയും ബാഹ്യമായ ധനഭദ്രതയും നിറഞ്ഞ കസബയുടെ മറുവശത്ത് നിരാശാഭരിതരായ ഇടതുപക്ഷാനുഭാവികളും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകളും ഉന്മാദികളും തൊഴിൽരഹിതരായ യുവാക്കളും വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട പെൺകുട്ടികളുമു ്. വർത്തമാനകാലലോക രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പരിവർത്തനങ്ങളിൽ ഉദ്വിഗ്നരാവുന്നവരു ്. "പ്രത്യാശാരഹിതമായ വർത്തമാനകാലചരിത്രത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'ദിശ' രാഷ്ട്രീയസ്വപ്നത്തകർച്ചയുടെയും മുതലാളിത്തവത്കരണത്തിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ വിന്യസിച്ചുകൊ ുള്ള തിരക്കഥയാണ്" എന്ന് പി. കെ. രാജശേഖരൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു ്.[29]

ഉത്തരാധുനികസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന നോവൽ ആണിത്. അർത്ഥത്തിന്റെ ആഴത്തേക്കാൾ ഉപരിതലബിംബങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം. ആധികാരികശൈലിക്ക് പകരം വ്യത്യസ്തശൈലികളും പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത വസ്തുതകളും മൊ ാഷിന്റെ ഉപയോഗവുമെല്ലാം ഇതിൽ കാണാം. സ്വരബഹുലതയും തുടർച്ചാരാഹിത്യവും ഈ നോവലിന്റെ സവിശേഷതകൾ ആണ്. മറ്റു മാധ്യമങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരരീതികൾ സ്വീകരിക്കൽ, ശൈലീമിശ്രണം എന്നിവയും നോവലിൽ ദൃശ്യമാണ്. കലയുടെ അർത്ഥത്തേക്കാൾ ഫലപ്രതീതിയിലാണ് ഉത്തരാധുനികത ഊന്നുന്നത്. വ്യാഖ്യാനത്തേക്കാൾ ഇന്ദ്രിയാനുഭവത്തിന് പ്രാമുഖ്യമേറുന്നു.

---

29 പി. കെ. രാജശേഖരൻ, *ഏകാന്തനഗരങ്ങൾ* (ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2006), പു. 149.

ഗൊദാർദിന്റെ രാഷ്ട്രീയസിനിമകളോട് 'ദിശ' എന്ന നോവലിനുള്ള സാധർമ്യം എടുത്തുപറയേ താണ്. അൾജീരിയൻയുദ്ധം പശ്ചാത്തലമാക്കി ഗൊദാർദ് നിർമ്മിച്ച 'ചെറിയ പട്ടാളക്കാരൻ' (Le Petit Soldat, 1963)എന്ന സിനിമ, ആർക്ക് വേ ിയാണോ പൊരുതേ ത് എന്ന് നിശ്ചയിക്കാനാവാതെ കുഴങ്ങുന്ന നായകനെയാണ് മുൻപന്തിയിൽ നിറുത്തുന്നത്. കമ്മ്യൂണിസം ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്ന നില യിൽ കാലഹരണപ്പെടാനുള്ള സാധ്യതയെക്കുറിച്ചും പറയുന്നു. 'അവളെക്കുറിച്ച് എനിക്കറിയാവുന്ന ഒന്നോ ര ോ കാര്യങ്ങൾ' (1967) എന്ന സിനിമ 'ദിശ'യുടെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്. മാർക്സിസം യുവാക്കളുടെ ചിന്താശക്തിയെ തളച്ചിടുമെന്ന് 'ചീനക്കാർ' (Lachinoise, 1967) എന്ന സിനിമയിൽ പ്രസ്താവമു ്. ആധുനികസംസ്കാരത്തിന്റെ അനിവാര്യപതനത്തെ 'വാരാന്ത്യ'ത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു ് ഗൊദാർദ്. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയസിനിമകൾ നാം ജീവിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ സങ്കീർണതകൾ പരിശോധിക്കുന്നു ്. 'ചെറിയ പട്ടാളക്കാർ' എന്ന സിനിമ ഒരു പൊളിറ്റിക്കൽ ത്രില്ലർ ആണ്. രാഷ്ട്രീയസംഭവങ്ങളിൽ നിന്നുടലെടുത്ത സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ധാർമ്മികവും മനശ്ശാസ്ത്രപരവുമായി ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ നിർവ്വചിക്കുന്നു. 1969- ൽ നിർമ്മിച്ച 'ബ്രിട്ടീഷ്ശബ്ദങ്ങൾ' വിദ്യാർത്ഥികളിലും തൊഴിലാളിക ളിലും സ്ത്രീവിമോചക പ്രവർത്തകരിലും ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്ന സിനിമയാണ്. ഈ സിനിമകൾ ചർച്ചകൾക്കും വൈരുദ്ധ്യാധിഷ്ഠിത അപഗ്രഥനത്തിനും വഴിയൊരുക്കുന്നു ്. വടക്കൻ വിയറ്റ്നാമിൽ ജനങ്ങളോട് സംസാരിക്കുന്ന 'ജെയിൻഫോ ' എന്ന നടിയുടെ ഫോട്ടോയിൽനിന്നാണ് 'ജെയിനിനുള്ള കത്ത്' എന്ന സിനിമ രൂപപ്പെടുന്നത്. ബുദ്ധിജീവികൾക്ക് വിപ്ലവത്തിൽ എന്ത് പങ്കാണുള്ളതെന്ന ചോദ്യം ഈ സിനിമയു ണർത്തുന്നു ്.

'തോക്കുകാർ' (Lescarabiniers) എന്ന സിനിമയിൽ യുദ്ധത്തിന്റെ വിവിധ ഇനങ്ങൾ ചിത്രീ കരിക്കുന്നു ്. സേനകൾ, സവിശേഷാശയങ്ങൾ, അധിനിവേശങ്ങൾ, ഗ്രാമം, പ്രതിരോധം, ഹിംസ, വികാരത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യം, പുച്ഛം, ക്രമരാഹിത്യം, ശൂന്യത, ശബ്ദം, നിശ്ശബ്ദത എന്നിവയെല്ലാം സജീവ മാകുന്നു ് ഈ സിനിമയിൽ. 'ദിശ'യുടെ ഘടന രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഈ സിനിമയും പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടു ്. ചെകോസ്ലോവാക്യൻയാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഗൊദാർദിന്റെ 'പ്രാവ്ദ' എന്ന സിനിമ സംസാരിക്കു ന്നത്. പരസ്യപ്പലകകൾ, തെരുവുചുറ്റുന്ന വൃദ്ധന്മാർ, യുവതൊഴിലാളികൾ, വ്യാപാരശാലകൾ, ടെലിവിഷൻ ഇങ്ങനെ നീങ്ങുന്ന ദൃശ്യനിരകൾതന്നെ ഈ സിനിമയിലു ്. രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം ചർച്ചചെയ്യുന്ന 'കിഴക്കുനിന്നുള്ള കാറ്റ്' (Wind from the East, 1967) എന്ന സിനിമയിലെയും പരി ചരണരീതി 'ദിശ' യിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ് (അനുബന്ധം 4(15)).

'പൗരുഷവും സ്ത്രൈണവും' എന്ന സിനിമ, സ്വന്തം രാഷ്ട്രീയം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന യുവകമ്മ്യൂണി സ്റ്റായ പോളിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു ടിൻ പെയിന്റും കയ്യിലെടുത്തുനടന്ന് ചുവരുകളിലും കാറുക ളിലും മുതലാളിത്തവിരുദ്ധവും അമേരിക്കൻവിരുദ്ധവുമായ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ എഴുതുന്ന കഥാപാത്രമാണി ത്. പോളിന്റെ സുഹൃത്ത് ഫാക്ടറിത്തൊഴിലാളിയും കറകളഞ്ഞ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുമാണ്. നിശ്ചയദാർഢ്യമുള്ള ഈ പ്രായോഗികകമ്മ്യൂണിസ്റ്റുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ ആശയക്കുഴപ്പങ്ങളുടെയും സംശയങ്ങളു ടെയും സൈദ്ധാന്തിക കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാണ് പോൾ എന്നു പറയാവുന്നതാണ്.

'ദിശ'യിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ശിഥില ആഖ്യാനമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ആന്തരബന്ധം പുലർത്തുന്ന ഒരു ഘടനയുമു ിവിടെ. പിനോഷെ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടില്ലെങ്കിൽ ഈ നോവലില്ല. ചിലിയിലെ സ്പാനിഷ് പൗരന്മാരെ പീഡിപ്പിച്ചുകൊന്നുവെന്ന കേസുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഇത് വികസിക്കുന്നത്. മോചിതനാകുന്നതുവരെ പിനോഷെയുടെ ജീവിതവും കസബയുടെ ജീവിതവുമായി ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർന്ന് പ്രത്യേകിച്ചും ടി. വി. ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ "ഇന്റർകട്ട്" ചെയ്ത് കാണിക്കുന്നു . വിയറ്റ്നാംപ്രശ്നങ്ങൾ ഫ്രഞ്ച്സാഹചര്യത്തിൽ ഗൊദാർദ് അപഗ്രഥിച്ചതുപോലെ മറ്റൊരു രാജ്യത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ പ്രാദേശിക സാഹചര്യത്തിൽ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ നോവലിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നു . ഇതിൽ സിനിമാത്മകമായി രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നു . കൂടാതെ സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങൾ നിരവധി കാണാവുന്നതാണ്.[30] നാലാമധ്യായത്തിൽ ദാരിദ്ര്യത്തെ കാവ്യാത്മകമായി ചിത്രീകരിച്ച ചില സിനിമകളുടെ സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു (പു. 35). "ലൂമിയർസഹോദരന്മാരുടെ ഒരു ഹ്രസ്വചിത്രത്തിൽനിന്നുള്ള ദൃശ്യമെന്നോണം ശബ്ദമേതുമില്ലാതെ തീവ ിവരുന്നത് ദീപക് കൗതുകത്തോട് നോക്കി. ഒരു ഫ്രെയിം അവൻ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. ലൂമിയർസഹോദരന്മാരും, ജോർജ് മെലിയും റോബർട്ട് വീനുമൊക്കെ നിശ്ശബ്ദത അനുഭവിച്ചത് ഇതേ അളവിലായിരിക്കണം" (പു. 45). "ഞാനൊരു നിശ്ശബ്ദസിനിമ കാണുകയായിരുന്നു. നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽനിന്നും ലോകം വളരെ മുന്നോട്ട് പോയിട്ടു ." (പു. 49), "വേലുണ്ണി നടന്ന് ഇൻഡോർ സ്റ്റേഡിയത്തിനടുത്തെത്തി. സ്റ്റേഡിയത്തിന്റെ പുറംഭിത്തിയിൽ നിറയെ പതിച്ച സിനിമാപരസ്യങ്ങളിലൂടെ കണ്ണോടിച്ചുകൊ യാൾ മുന്നോട്ടുനീങ്ങുമ്പോൾ പിറകിൽനിന്ന് ഒരു കാർ അയാളെ സമീപിച്ചു". (പഴയ മുറിവുകളുടെ ഗന്ധം ഒരിക്കൽ കൂടി അനുഭവപ്പെടുന്നതായി വേലുണ്ണിക്കു തോന്നി - 'റെഡ്ബിയേർഡ് എന്ന സിനിമാപരാമർശം'), "ഐസൻസ്റ്റീന്റെ സിനിമ ക ിട്ടില്ല" (പു. 74). 'സൊളാനസ് ഒരു ചിത്രത്തിൽ ആവർത്തിച്ചു കാട്ടുന്നതുപോലെ (Fenando Solanas- The cloud) ദ്രുതഗതിയിൽ ഒരു തിരിച്ചുപോക്ക് (പു. 103). "പത്തുകൊല്ലക്കാലം വിശുദ്ധഭൂമിയിൽ കുരിശുയുദ്ധം നടത്തി മടങ്ങിവരുന്ന അന്റോണിയോസ് ബ്ലോക്കിന് പിന്നിലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കറുത്ത വസ്ത്രങ്ങളിഞ്ഞ, ചതുരംഗത്തിൽ തത്പരനായ വളരെ വിളറിയ മുഖമുള്ള മരണം ദീപകിന്റെ ഓർമ്മയുടെ ഒരംശമാണ് (ഏഴാം മുദ്ര- ബെർഗ്മാൻ). 'ബെങ്ട് എകറോട്ട്' എന്ന നടൻ അവതരിപ്പിച്ച മരണമെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തും സദാ ഒരു സാത്വികഭാവം സ്ഫുരിച്ചിരുന്നു. (പു. 112). വലിയൊരു വെള്ളത്തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു തുള്ളി ചുവപ്പ് വീണ് അതിവേഗത്തിൽ നിറം പടർന്ന് തിരശ്ശീലയാകെ ചുവക്കുകയാണെന്നതാണ് തന്റെ മുമ്പിൽ സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ദീപക്കിന് തോന്നി". 'മരണം ഒരു സിഗരറ്റിന് തീകൊളുത്തി' (പു. 114) (ഏഴാംമുദ്രയിലെ ചതുരംഗക്കളിപോലെ). "വയലിൻവാദകന്റെ ചു ുകളനങ്ങി..." ഹിച്ച്കോക്ക് - സമീപത്തുള്ള മരങ്ങളിൽ ഒരു മർമ്മരമുണർന്നു. 'ഹിച്ച്കോക്ക്' (പു. 160). "വിവേക് മേനോൻ താൻ കാണാനിടയായ ഇറാനിയൻ ചിത്രങ്ങളെ പ്രകീർത്തിച്ചുകൊ സംസാരിക്കുകയാണ്. അയാൾക്കിഷ്ടം സങ്കീർണ്ണമായ പ്രമേയങ്ങളും രൂപഘടനകളുമുള്ള ലാറ്റിനമേരിക്കൻചിത്രങ്ങൾ ആയിരുന്നു" (പു. 192). "ഒരു ജംപ് കട്ട്". ഫിലിപ്പിന്റെ ബൈക്കിന് പിറകിലിരുന്ന് വിവേക് മേനോൻ പറഞ്ഞു (പു. 194). ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമയിലെന്നപോലെ എങ്ങനെ എഡിറ്റുചെയ്താലും മേൻമ നഷ്ടപ്പെടാത്ത പല ഷോട്ടുകളുടെ സമായോജനം നോവലിലുടനീളം ദൃശ്യമാണ്. ഭാഷയും ഭാഷേതരവുമെല്ലാം കൂടിക്കുഴഞ്ഞ സാങ്കേതികഘടന ഈ നോവലിന്റെ

30 സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, *ദിശ* (ഡി. സി. ബുക്സ്, 2003), പു. 35.

സവിശേഷതയാണ്. ആദിമധ്യാന്തങ്ങൾ നിശ്ചിതക്രമത്തിൽ സിനിമയിൽ വേണമെന്നില്ല എന്ന ശൈലി നോവലിസ്റ്റ് ഈ നോവലിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു.

'ദിശ' എന്ന നോവലിൽ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഗൊദാർദിയൻസിനിമാ നുഭവങ്ങളുടെ ചുവട് പിടിച്ചാണ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. "അഗതാക്രിസ്റ്റിയുടെയോ ബൊക്കാച്ചിയോയുടെയോ കഥകളിലേക്ക് എനിക്കെപ്പോഴാണ് തിരിച്ചുപോകാൻ കഴിയുക" (പു. 32). "ജോർജ് അമാദോ, നന്ദകുമാറിന് വളരെ പ്രിയപ്പെട്ട എഴുത്തുകാരനാണെന്ന വസ്തുത നിങ്ങൾക്കൊരു പുതിയ അറിവായിരിക്കാം" (പു. 163). "തീവെപ്പ് മുതൽ കൊലപാതകം വരെയുള്ള അസംഖ്യം കുറ്റകൃത്യങ്ങളിലൂടെ കുപ്രസിദ്ധനായിത്തീർന്ന ഒരു കവർച്ചക്കാരനെക്കുറിച്ചെഴുതിയിട്ടു ് റിയുനോസുകെ അകുതഗാവ" (പു. 166). "ഒരു സ്ത്രീ സ്വന്തം ജീവിതം അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ" എന്ന അധ്യായത്തിൽ 'ഹാരിപോർട്ടറിന് 'ദലീക്കികോൾഡ്രൺ' സത്രത്തിൽനിന്ന് 'ദഡയഗൺ ആലി'യിലേക്ക് പോകാൻ ഒരു മാർഗ്ഗമുള്ളതുപോലെ ഡോക്ടറുടെ ഫ്ളാറ്റിൽനിന്ന് ഇൻഡോർ സ്റ്റേഡിയത്തിലേക്കും ഒരു മാന്ത്രികവഴി ഉ ായിരുന്നെങ്കിൽ നന്നായേനെ" എന്ന ഭാഗമു ്. 'വല്യമ്മ വടക്കിനിത്തളത്തിലിരുന്ന് ഇടശ്ശേരിക്കവിതകൾ ചൊല്ലുകയായിരുന്നു. പൂരപ്പാട്ടും കാവിലെപ്പാട്ടും കറുത്ത ചെട്ടിച്ചികളുമൊക്കെ വല്യമ്മക്ക് കാണാപ്പാഠമായിരുന്നു (പു. 177). 'രവീന്ദ്രസംഗീത'ത്തിന്റെ മാധുര്യത്തെപ്പറ്റി പരാമർശമു ് പന്ത്ര ാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ. "ഫ്രാൻസ്കാഫ്കെയെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഞാൻ ഓർമ്മിച്ചില്ലെങ്കിൽ അത് അക്ഷന്തവ്യമായ ഒരപരാധമായേക്കും" (പു. 207) ഇങ്ങനെ ഭാഷയുടെയും ഭാഷേതരവ്യവഹാരങ്ങളുടെയുമെല്ലാം പരാമർശങ്ങൾ കൂടിക്കലരുന്നു ്.

നാം ജീവിക്കുന്ന ഉപഭോക്തൃസമൂഹവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി കലയുടെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങൾ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് ഗൊദാർദാണ്. രാഷ്ട്രീയസിനിമ നിർമ്മിക്കുക എന്നതല്ല, സിനിമ രാഷ്ട്രീയമായി നിർമ്മിക്കുക എന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദർശം. പറയുന്ന രാഷ്ട്രീയമല്ല, പറയുന്നതിലെ രാഷ്ട്രീയമാണ് സിനിമയിലെ രാഷ്ടീയം. രീതിയുടെ, രൂപത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാണ് ഇദ്ദേഹം കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന ഒരു പ്രധാന പ്രമേയം. ക്യാമറാക്കോണുകളുപയോഗിക്കുന്നതും ശബ്ദമുപയോഗിക്കുന്നതുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയമാണ്. നാം ജീവിക്കുന്ന ലോകത്തിന്റെ സങ്കീർണതകൾ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകി. സാങ്കേതികതയുടെയും ഉപഭോഗവസ്തുക്കളുടെയും ലോകത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്ന പുകമറക്കുള്ളിൽനിന്ന് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ശ്രമവും ഈ സിനിമയുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രസക്തിയാണ്. 'ലെപ്റ്റിറ്റ് സോൾഡാറ്റിൽ' യുദ്ധംതന്നെയാണ് ചിത്രത്തിലെ രാഷ്ട്രീയമാകുന്നത്. വിയറ്റ്നാംയുദ്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രംഗങ്ങൾ 'പിരാലഷു'വിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടു ്. രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ ഗൗരവമായന്വേഷിക്കുന്ന ചിത്രമെന്ന നിലയിലും അഭിമുഖവും സ്വഗതാഖ്യാനവും കലർന്ന ഒരു രൂപം സ്വീകരിക്കുന്ന ചിത്രമെന്ന നിലയിലും 'മസ്കുമിൻ ഫെമിനിൻ' എന്ന ചിത്രത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. ഈ നോവലിൽ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിന്റെ സാധ്യതകളും പരിമിതികളും വിലയിരുത്തുന്നു ്. ഉപഭോക്തൃസമൂഹത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തകൈവഴികൾ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ആഖ്യാന സങ്കേതം ഈ നോവലിൽ പ്രകടമാണ്. 'സ്ക്രീനിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ മാറി വന്നു. പ്രാചീനമായ കൽമണ്ഡപത്തിൽ തോൾമാറാപ്പുകളോടെ ഒരു പറ്റം നാടോടികൾ, തിരക്കേറിയ ബസ്റ്റാന്റിന്റെ അരിക് ചേർന്ന് മുടിയിൽ ജമന്തിപ്പൂക്കൾ തിരുകിയ ര ് സ്ത്രീകൾ, ഇന്റർനെറ്റിൽ നഗ്നശരീരങ്ങൾ ദർശിക്കുന്ന ഒരു കുട്ടി, പിറകിൽ ഒരു കന്യാസ്ത്രീയെയിരുത്തി മോട്ടോർബൈക്ക് ഓടിച്ചുനീങ്ങുന്ന ക്രിസ്തീയപുരോഹിതൻ. ടെന്നീസ് പരി

ശീലിക്കുന്ന പെൺകുട്ടികൾ, ഒരു ഭാരോദ്വഹനമത്സരം, സാധാരണ മത്സ്യങ്ങളുമായിരിക്കുന്ന ഒരു മത്സ്യ വിൽപനക്കാരൻ, വാഹനങ്ങൾ, ഉറക്കെക്കരയുന്ന ഒരു നവജാതശിശു, ജുമാമസ്ജിദിൽ നിന്ന് പ്രാർത്ഥന കഴിഞ്ഞിറങ്ങുന്ന ഇസ്ലാംമതവിശ്വാസികൾ, കുരുത്തോലപ്പെരുന്നാൾ, കൊടിയേറ്റ്, സർക്കസ് മൃഗങ്ങൾ' (പു. 79). ഇങ്ങനെ മാറിമാറിവരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ പരമ്പര നോവലിൽ ഷോട്ടുകളായി പരിണമിക്കുന്നു. 'ധർമ്മ വിചാരം' എന്ന അധ്യായത്തിൽ കച്ചവടവത്കൃതസമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമു ്. 'അൽബെറൂരി കോംപ്ല ക്സ്- ഇന്റർനെറ്റ് കണക്ഷന്, മൊബൈൽഫോണിന്, കമ്പ്യൂട്ടറുകൾക്ക് . . . . '

ഒളിഞ്ഞിരുന്ന് വീക്ഷിക്കുന്ന ഒരു ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യസ്വാംശീകരണം നോവലിലു ്. ക്യാമറയി ലൂടെ നോക്കുന്നതുപോലെ, സിനിമ കാണുന്നതുപോലെ നോവലിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ കൺമുന്നിൽ നിരക്കു ന്നു. "മൊബൈൽഫോണിലൂടെ ക്രിസ്മസ് കരോൾ" എന്ന അധ്യായത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദാഹരണങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "ബിഷപ്പ് ക്യാമറയുടെ നേർക്ക് നോക്കിക്കൊ ു തുടർന്നു. കന്യാസ്ത്രീകൾ ര ുപേരും ക്യാമറയുടെ നേർക്ക് നോക്കിക്കൊ ് തുടർന്നു. കന്യാസ്ത്രീകൾ ര ുപേരും ക്യാമറയുടെ പരിധി യിൽപ്പെടാതെ മാറിനിന്ന് ചിത്രീകരണം വീക്ഷിച്ചു. ബിഷപ്പ് പഴയനിയമത്തിലൂടെയും സുവിശേഷങ്ങളിലൂ ടെയും വെളിപാട്പുസ്തകങ്ങളിലൂടെയും കടന്നുപോയി". "സെന്റ്ഫ്രാൻസിസ് കോൺവെന്റും ഇംഗ്ലീഷ്മീഡിയം ഹൈസ്ക്കൂളും ക്രഷും പിന്നീടു കുടുസ്സായ പാർപ്പിടങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ ചൂഴ്ന്ന് സർവദി ഗ്ദർശനമായ കടൽക്കരയിലെത്തുന്ന നിരത്തിലൂടെ വെയിലേറ്റ്കൊ ് നടക്കുന്നതിനിടയിൽ ദീപക് പഴ യൊരു നാടകപ്രവർത്തകനെ കാണാനിടയായി."

തിരക്കഥയുടെ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള ദൃശ്യവത്കരണരീതി നോവലിൽ അവലംബിച്ചി ട്ടുള ്ളത് വ്യക്തമാണ്. കടലിന്റെയും കാറ്റിന്റെയും ഇരമ്പൽ ചെവിയോർത്തുകൊ ് കാറ്റാടി മരച്ചുവ ട്ടിൽ നിൽക്കുന്ന ദീപകിന്റെ കാഴ്ചകൾ. കടൽഭിത്തിയിലും കാറ്റാടിമരങ്ങളിലുമിരുന്ന് കരയുന്ന കാക്ക കൾ. കണ്ണെത്തുന്ന ദൂരത്ത് അനേകം നാടൻവള്ളങ്ങൾ. മേഘരഹിതമായ ആകാശം (വിദൂരദൃശ്യം), കണ്ണു തുറന്നപ്പോൾ അവനാദ്യം ക ത് വടിവൊത്ത ര ു കണങ്കാലുകളാണ് (മധ്യദൂരദൃശ്യം), കടലിന്റെ പശ്ചാ ത്തലത്തിൽ അവ തിളങ്ങി- നിരത്തിന്റെ ഇരുപാർശ്വങ്ങളിലുമായി ഡെനിംവസ്ത്രങ്ങൾ, ചോളി, ചുരിദാർ, അടിയുടുപ്പുകൾ, ക്യാമറ അവക്കിടയിലൂടെ കടന്നുപോയി.

കത്തുകളും ഡയറിക്കുറിപ്പുകളും നോവലിലുമുൾച്ചേർന്നിട്ടു ്. സിനിമയിലുപയോഗിക്കുന്ന എഡിറ്റിംഗ്രീതി ഈ നോവലിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടു ്. വ്യത്യസ്തസ്ഥലത്ത് ഒരേസമയത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഒന്നിച്ചുചേർക്കുന്ന രീതി നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു ്. "ചീഫ് മെഡിക്കൽ ഓഫീസർ ഉമാദത്തനും മാനസികരോഗാശുപത്രിയിലെ ഇതര ഡോക്ടർമാരും ഒരു മുറിയിൽ കൂടിയിരുന്ന് ദീപ കിന്റെ പലായനത്തെപ്പറ്റി സഗൗരവം ചർച്ചചെയ്യുമ്പോൾ ദർവേശ്, സുൽത്താൻബത്തേരിയിൽനിന്നുള്ള പൈലിയുടെ സമീപത്തെത്തി". വിവിധകോണുകളിൽനിന്നുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങൾ പോലെ ദൃശ്യവത്കരണ ത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ആഖ്യാനരീതികൂടി നോവലിസ്റ്റ് ആശ്രയിക്കുന്നു ്. "ഡോക്ടർ ഉമാദത്തൻ വിവശതയോടെ സിഗരറ്റ് പുകച്ചുകൊ ും ഡോക്ടർ ഉമ്മൻകോശി പൈപ്പ് കടിച്ചു പിടിച്ച് ഇടതുവശത്തേക്ക് ചരിഞ്ഞും ഡോക്ടർ അലക്സാ ർ ചിന്താകുലനായി വലതുകൺപുരികത്തി ലൂടെ വിരലോടിച്ചും ഡോക്ടർ അശോകൻ നമ്പ്യാർ കണ്ണട തുടച്ചുകൊ ും ഇരിക്കുകയായിരുന്നു". ചല

ച്ചിത്രത്തിലെ 'ഫേയ്ഡ്ഇൻ' സങ്കേതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഭാഗം വ്യക്തമാണ്. "ക്രമത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച് അമ്മയുടെ രൂപം ദീപക്കിന്റെ കണ്ണുകൾക്ക് മുമ്പിൽ തെളിഞ്ഞുവന്നു. അമ്മ സാരിത്തലപ്പുകൊ ് ശിരസ്സുമൂടി പ്രാർത്ഥിക്കാനിരിക്കുന്നതായാണ് അവന് തോന്നിയത്. ആ ദൃശ്യം കൂടുതൽ സ്പഷ്ടമായി" ഉയർന്ന കോണിൽ നിന്നുള്ള ക്യാമറാഷോട്ടുപോലെ (High Angle shot) ദൃശ്യസൂക്ഷ്മതയുള്ള വരികൾ നോവലിൽ നിരവധിയാണ്. "നിരത്തിനരികിൽ ഒരിടത്തായി നിരവധി കുഞ്ഞുങ്ങളെ മുലയൂട്ടിക്കൊ ് തൂവെള്ളനിറത്തിലുള്ള ഒരു പെൺപന്നി മലർന്നുകിടന്നു." ലൂയിബുനുവൽസിനിമയിലെ സറിയലിസ്റ്റുകാഴ്ചകൾ പോലെയുള്ള ചില ദൃശ്യസന്നിവേശരീതികൾ നോവലിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു ്. "മയിലെണ്ണ വിൽപനക്കാരായ ര ് നാടോടികളുടെ ഉറക്കം നഷ്ടപ്പെട്ടു. അവരിലൊരാളുടെ സ്വപ്നത്തിൽനിന്ന് ഒരുപറ്റം മയിലുകൾ പുറത്തേക്ക് ചാടി" (പു. 115). സിനിമാറ്റിക് ആയി എഴുതുന്ന രീതി നോവലിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു ്. "നിസാമുദ്ദീനിലേക്കുള്ള ഒരു ചരക്കുതീവ ി കസബ തീവ ിയാപ്പീസിലെത്തി. അവിടെ നിൽക്കാതെ, വേഗം അല്പമൊന്ന് കുറച്ച് രാത്രിവ ികൾ പ്രതീക്ഷിച്ച് ഫ്ളാറ്റ്ഫോമുകളിലിരിക്കുന്ന യാത്രക്കാരുടെ കണ്ണുകൾക്ക് അതിവിരസമായ ഒരു കാഴ്ചയായി വടക്കോട്ട് നീങ്ങുമ്പോൾ തീവ ിപ്പാതയുടെ ഓരത്തുള്ള പാർപ്പിടത്തിൽ സുൽഫിക്കർ വാതിൽതുറക്കാനായി എഴുന്നേറ്റു" (പു. 177). "ഒരാൾ മറഞ്ഞിരുന്ന് വീക്ഷിക്കുന്നു" എന്ന അധ്യായത്തിൽ ക്യാമറയുടെ മാധ്യമഗുണമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. "ചിന്താകുലമായ കുറെ മുഖങ്ങൾ, ആരുമൊന്നും പറയുന്നില്ല. ക്യാമറ മുകൾനിലയിലെ ഒരു വരാന്തയിലൂടെ നീങ്ങി. അടഞ്ഞ വാതിലിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽ ക്യാമറ ഉടക്കിനിന്നു" (പു. 221). ചിലിരാജ്യത്തിലെ ജനറൽ അഗസ്തോ പിനോഷെയെ വടക്കൻ മലബാറിലെ 'കസബ' എന്ന ഗ്രാമത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്ക് വാർത്താമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് നോവലിസ്റ്റ്. 'കോസ്റ്റ ഗാവ്രാസിന്റെ' 'മിസ്സിങ്' എന്ന ചിത്രം ശ്രീബാല കതാണ്. അത് പിനോഷെയുടെ ഭരണകാലത്ത് അപ്രത്യക്ഷനായ ഒരു പത്രപ്രവർത്തകനെക്കുറിച്ചായിരുന്നു. എഴുപത്തിമൂന്നിലെ സെപ്തംബർ 11 ന് ജനറൽ അഗസ്തോപിനോഷെ, ചിലിയിലെ ലാമൊനാഡാ കൊട്ടാരത്തിന് നേർക്ക് പട നയിക്കുമ്പോൾ എടപ്പാളിൽ ചന്ദ്രമോഹനെന്ന കുട്ടി ഗ്രഹണിദീനം പിടിപെട്ട് എരേശ്ശൻവൈദ്യരുടെ ചികിത്സയിലായിരുന്നു (പു. 10). ശ്ലഥരൂപത്തിലുള്ള ഘടന സമർത്ഥിക്കുന്ന രീതിയിൽ 'ശ്ലഥരൂപങ്ങൾ' എന്ന അധ്യായംകൂടി നോവലിൽ ചേർത്തിട്ടു ്. ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമയുടെ ദൃശ്യസന്നിവേശരീതിതന്നെ ശ്ലഥരൂപഘടനയിലുള്ളതാണ്.

മറ്റൊരാൾ- വാക്കും നോക്കും

ഒരു സാഹിത്യകൃതി ചലച്ചിത്രമാക്കി പരിഭാഷപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അത് രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുകയാണ്. ഈ രൂപാന്തരത്വം ക്യാമറകൊ ് മാത്രമല്ല, എഡിറ്റിംഗ്, നടീനടന്മാരുടെ പ്രകടനം, സംഗീതം എല്ലാറ്റിനുമുപരിയായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റേതായ കോഡുകളും പതിവുരീതികളും സാംസ്കാരികപ്രാധാന്യമുള്ള ഘടകങ്ങളും ഈ മാറ്റത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കൃതി ആദ്യം തിരക്കഥയാകുമ്പോൾ ചുരുക്കുകയും ചില ഭാഷാശാസ്ത്രപ്രശ്നങ്ങളാൽ തടയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതുമൂലം സംഭവിക്കുന്ന അർത്ഥനഷ്ടം, പുതിയ മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ രൂപവും പുതിയ ഭാവനാരീതികളുമുപയോഗിച്ച് പടിപടിയായി ഉയർത്തെണീക്കുന്നു.

കുടുംബജീവിതത്തിലെ താളപ്പിഴകളാണ് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ 'മറ്റൊരാൾ' എന്ന നോവലിൽ വരച്ചിടുന്നത്. ഭർത്താവായ മാഷിനെയും കുട്ടികളെയും കൈവിട്ട് വീട്ടിൽ വരുന്ന ഡ്രൈവറുടെ കൂടെ കടന്നുകളഞ്ഞ സുശീലയുടെ ജീവിതവും അതിന് സമാന്തരമായി നിലകൊള്ളുന്ന ബാലന്റെ കുടുംബജീവിതവും തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നതുപോലെ ദൃശ്യാത്മകമായാണ് നോവലിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. പൊരുത്തക്കേടുകൾ നിറഞ്ഞ കുടുംബജീവിതത്തിലെ ചുഴികൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യസഞ്ചയം നോവലിലു ്.

നോവലിൽ കഥയുടെ ആഖ്യാതാവ് നാല് മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഒരാളായിരുന്നു. അയാൾ തനിക്കനുഭവപ്പെട്ട രീതിയിൽ, ആത്മനിഷ്ഠമായി സംഭവപരമ്പരകൾ വിവരിക്കുന്നു. അയാളും ഭാര്യയായ വേണിയും താമസിക്കുന്ന വാടകവീട്ടിലേക്ക് അയാളുടെ സുഹൃത്തായ മാഷ് തന്റെ ഭാര്യയെ കാണാനില്ലെന്ന് പറയാനായി പരിഭ്രാന്തിയോടെ കടന്നുവരുന്നതാണ് കഥാതുടക്കം. പിന്നീട് അന്വേഷണമാണ്. രാത്രി വൈകുമ്പോൾ രാജുവെന്ന ഒരു തെരുവുപയ്യൻവന്ന് മാഷുടെ ഭാര്യ ഒരു മോട്ടോർമെക്കാനിക്കിന്റെ കൂടെ പൊറുതിയാരംഭിച്ചതായി അറിയിക്കുന്നു. കഥയുടെ ആഖ്യാതാവ് അപ്പോൾത്തന്നെ അവന്റെകൂടെ തെരുവിലേക്ക് പോകുന്നു. മലിനമായ തെരുവിൽനിന്ന് തന്റെയൊപ്പം സ്വന്തം വീട്ടിലേയ്ക്ക് മടങ്ങാൻ അയാൾ മാഷുടെ ഭാര്യയെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. പക്ഷേ അവൾ വഴങ്ങാത്തതിനാൽ ദൗത്യത്തിൽ നിന്നയാൾ പിന്തിരിയുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടി മാഷെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ജീവിതം തുടരുന്നു. തുടർന്ന് എല്ലാവരുടെയും ഉള്ളുലക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ അവിടെ അരങ്ങേറുന്നു.

ഈ ഇതിവൃത്തത്തിലെന്നപോലെ ഇതേ പേരിലുള്ള സിനിമയിലുമു ്, ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം. പക്ഷേ അത് കഥാപാത്രത്തിന് പകരം സംവിധായകൻ തന്നെയാണ്. സംവിധായകൻ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സാഹചര്യങ്ങളും ചലനങ്ങളും സസൂക്ഷ്മം നിരീക്ഷിക്കുകയും രേഖപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് സിനിമയുടെ ഘടനയെ സംബന്ധിച്ച് നിർണായകമായിരുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരൻ ആഖ്യാതാവായതോടെ സിനിമാഘടന നോവലിൽനിന്നും അടിസ്ഥാനപരമായി തീർത്തും ഭിന്നമായി ത്തീർന്നു. അതോടെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പരിധി കുറെക്കൂടി വിപുലമായിത്തീരുന്നു.

സിനിമയിലെ കഥാപാത്രപശ്ചാത്തലം നോവലിൽ പ്രതിപാദിച്ചതുപോലെതന്നെയാണ്. എന്നാൽ ഭാര്യയെ നഷ്ടപ്പെട്ട മുഖ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാരമായ മാറ്റം വന്നു. നോവലിൽ അധ്യാപകനായ അയാൾ സിനിമയിൽ ഒരു വിട്ടുവീഴ്ചക്കും തയ്യാറാകാത്ത ഒരു ഉന്നതഉദ്യോഗസ്ഥനാകുന്നു. വീട്ടിലും അയാൾ അങ്ങനെത്തന്നെയാണ്. കൂടെക്കൂടെ തകരാറാകുന്ന ഒരു കാർ കൂടി സിനിമയിൽ കഥാപാത്രമാകുന്നു ്.

ഓപ്പണിംഗ്സീനിലെ ഹ്രസ്വദൃശ്യങ്ങളിലൊന്ന് കൈമൾ തന്റെ കാർ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം തുടച്ചുമിനുക്കുന്നതാണ്. ഓഫീസിലേക്ക് കാറിൽ പോകാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അത് യാത്രക്ക് വിമുഖത കാട്ടുന്നു. ഓട്ടോറിക്ഷ വിളിച്ച് ഓഫീസിലേക്ക് പോകുംവഴി മെക്കാനിക്കിനോട് (ഗിരീഷ്) കാർ നന്നാക്കാൻ പറയുന്നു ്. വൈകുന്നേരം തിരിച്ച് വീട്ടിൽ വരുമ്പോൾ കാർ സ്റ്റാർട്ടായതിനാൽ കൈമളിന് സന്തോഷം തോന്നുന്നു. ആ സന്തോഷത്തിൽ കുടുംബവുമായി ബീച്ചിൽ പോകുന്നു. ബീച്ചിൽ മക്കൾ ര ുപേരും ഓടിക്കളിക്കെ അയാൾ ഭാര്യയോട് അവിടെയാദ്യമായി വന്നതോർമയു ാ എന്ന് ഒട്ടൊരു ആർദ്രതയോടെ

ചോദിക്കുന്നു. എന്നാൽ അവൾ കേൾക്കുന്നില്ല. അവളുടെ ശ്രദ്ധ തെല്ലപ്പുറത്ത് പ്രണയം പങ്കിടുന്ന ര ു പേരിലായിരുന്നു.

ബാലൻ, വേണി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, സിനിമ, നോവലിനെ അപേക്ഷിച്ച് പിറകോട്ടുപോകുന്നു. ബാലൻ നാട്ടിൽച്ചെന്ന് വിവാഹിതനായി വേണിയോടൊപ്പം ഒരു ഞായറാഴ്ച, നഗരത്തിൽ മടങ്ങിയെത്തുന്നുവെന്നറിയിക്കുന്ന ഒരു കത്ത് കൈമൾ വായിക്കുന്നതോടെയാണ് സിനിമ അവരെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നത്. അന്ന് രാത്രി ബാലനും വേണിയും കൈമളുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്നു. ഈ സീക്വൻസ് അവസാനിക്കുന്നത് അവരുടെ മുറിയിൽനിന്നുള്ള ചിരികേട്ടുകൊ ് ഉറങ്ങാതെകിടക്കുന്ന സുശീലയുടെ ഇമേജിൽ ആണ്.

വേണിയുടെയും സുശീലയുടെയും അവസ്ഥകൾ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു ് സിനിമയിൽ. സുശീല, വീട്ടിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിക്കഴിയുന്ന സ്ത്രീയാണ്. എന്നാൽ വേണിക്ക് അടക്കവും ഒതുക്കവും കുറവാണ്. പുതുതായി തുടങ്ങിയ ഒരു പരസ്യക്കമ്പനിയിൽ അവൾ ജോലിചെയ്യുന്നു.

നോവലിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് മുന്നോടിയായി സിനിമയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തത് ഇത്രയുമാണ്. തുടർന്ന് സുശീലയുടെ ഒളിച്ചോട്ടവും കൈമളുടെ തകർച്ചയും സുശീലയെ തിരികെക്കൊ ുവരാനുള്ള ബാലന്റെ ശ്രമങ്ങളും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. സിനിമയിൽ പുതിയ ഏതാനും കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇവരിൽ പ്രമുഖർ, അന്യരുടെ ദുഃഖങ്ങളിൽ ഉള്ളാലെ സന്തോഷിക്കുകയും പുറമേ കപടസഹാനുഭൂതി പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശല്യക്കാരായ തോമസും പത്നിയുമാണ്.

വേണിയുടെയും ബാലന്റെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന മൂന്നാമതൊരാൾ നോവലിലു ്. സിനിമയിൽ അത് വേണി ജോലിചെയ്യുന്ന പരസ്യക്കമ്പനിയുടെ ഉടമയാണ്. കൈമളിന്റെ വീട്ടിൽ നിത്യേന ജോലിക്ക് വന്നുപോകുന്ന അടുക്കളക്കാരി രാജമ്മ സിനിമയിലെ പുതിയ കഥാപാത്രമാണ്. ഭാര്യ നഷ്ടമായ കൈമളിനെ അവൾ വശപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു െ ങ്കിലും അതിൽ വിജയിക്കുന്നില്ല. ഇതുപോലെ സുശീല താമസിക്കുന്ന തെരുവിലെ വീട്ടിലേക്ക് ഗിരി ഒരു പെൺകുട്ടിയെ വേലക്കാരിയെന്ന മട്ടിൽ കൊ ുവരുന്നു. ഈ കഥാപാത്രവും നോവലിലില്ല. ഈ കഥാപാത്രം അയാളുടെ ദൗർബല്യങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

നോവലിൽ ഇതിവൃത്തത്തിൽ കാര്യമായ മാറ്റമു ായത് അവസാനഭാഗത്താണ്. നോവലിൽ ഈ ഭാഗം അത്യന്തം ശൈലീകൃതമാണ്. സിനിമയിലെ അവസാനഷോട്ട് കൈമളുടെ ജഡത്തിനരികിൽ നിന്ന് നിലവിളിയോടെ കടലിന് നേർക്കോടുന്ന സുശീലയെ ബാലൻ പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ്. നോവലിൽ സുശീല ആത്മഹത്യക്ക് ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അവളെയുംകൂട്ടി കടൽക്കരയിലെത്തിയ ബാലൻ അവിടെ മാഷ് നെഞ്ചിൽ കത്തിയാഴ്ത്തി മരിച്ചുകിടക്കുന്നതുക ് പകച്ചുനിൽക്കെ, ഒരു കുട്ടി അയാളോട് വേണി അവളുടെ കാമുകന്റെ കൂടെ പോയെന്നറിയിക്കുന്നു. ബാലൻ തലക്കടിയേറ്റതുപോലെ നിന്നുകറങ്ങുന്നു. സിനിമയിൽ ഈ കഥാന്ത്യമല്ല. എന്നാൽ വേണിയുടെ പാത്രസൃഷ്ടിക്ക് പൂർണ്ണത നൽകാൻ അവൾ, മഹേഷിനെ തിരസ്കരിക്കുന്ന ഒരു സീൻ സിനിമയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തിട്ടു ്.

നോവലിൽ ഉള്ളതും സിനിമയിലില്ലാത്തതുമായ മറ്റു ചില രംഗങ്ങൾ കൂടിയു ്. മാഷ്, സുശീലയെ കാണാനായി ഗിരിയുടെ വീട്ടിൽവരുന്ന രംഗം സിനിമയിലേയുള്ളൂ. സിനിമയിൽ ഈ രംഗം ബാലൻ സുശീലയെ അനുനയിപ്പിക്കാൻ എത്തുന്നതായാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അതുപോലെ സുശീലയുടെ കത്തുനൽകാൻ ബാലന്റെ ഓഫീസിൽ ഗിരി വരുന്ന രംഗം സിനിമയിലില്ല. നോവലിലെ പ്രസക്തസംഭാഷണങ്ങൾ അതുപോലെത്തന്നെ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിച്ചു. തെരുവിലെ വീട്ടിൽ സുശീലയെ കാണാൻ വന്ന ബാലൻ അവളോട് പറയുന്ന സംഭാഷണം ഉദാഹരിക്കാം. ബാലൻ: "ഏടത്തിയുടെ തീരുമാനത്തിന് മാറ്റമില്ലേ. . ഇപ്പോൾ വൈകിയിട്ടില്ല. സുശീല: ഇപ്പോതന്നെ വൈകി ബാലാ"[31] (പു. 74), മടുപ്പും വിരസതയും അതൃപ്തിയും അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഈ സംഭാഷണശകലം നോവലിലും സിനിമയിലും ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതാണ്.

നോവലിൽനിന്ന് അധികം മാറ്റമില്ലാതെ കഥാഭാവം ചോർന്നുപോകാതെ, എന്നാൽ സിനിമയുടേതായ എല്ലാ സവിശേഷതകളിലേക്കും കടന്നുചെന്ന് വേ ത് കൈക്കൊ ും അല്ലാത്തവ തിരസ്കരിച്ചും രൂപംകൊ "മറ്റൊരാൾ" ഉദാത്തമായ അനുകൽപനമാതൃകയായി കാണാവുന്നതാണ്.

---

31 സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ. *മറ്റൊരാൾ, ജീവിതമേ നീ എന്ത്?* (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999), പു. 74.

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

ഉപസംഹാരം

പ്രബന്ധസ്വരൂപത്തിൽ ഏഴധ്യായങ്ങളിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞ ഉപദർശനങ്ങൾ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണ്. നോവലും സിനിമയും തികച്ചും സമഗ്രതയുള്ള കലാസൃഷ്ടിയാണ്. ര ്കാലഘട്ടങ്ങിലാണ് പിറവികൊ തെങ്കിലും ഈ മാധ്യമങ്ങൾ സാങ്കേതികമായും ജൈവപരമായും സമാനതകൾ പുലർത്തുന്നു ്. സിനിമ, നോവലിനെയും നോവൽ സിനിമയെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. നോവലിൽ വാക്കുകൾക്ക് ഭാഷയുടെ വികാസവുമായും മറ്റു വാക്കുകളുമായുള്ള ബന്ധമാണ് വ്യത്യസ്ത അനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സഹായകമാകുന്നത്. സിനിമയിൽ ഒരു ദൃശ്യബിംബത്തിന് പ്രേക്ഷകന്റെ മൊത്തം ദൃശ്യസംസ്കാരവുമായും മറ്റു ദൃശ്യങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകൊ ാണ് അസ്തിത്വമു ാകുന്നത്. മറ്റു ദൃശ്യകലകളുമായി സിനിമകളെ സാദൃശ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണ് മനുഷ്യശരീരത്തിന് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം. സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യമുഖങ്ങളുടെ കൂടി കലയായി സിനിമ മാറുന്നു ്.

ഗൊദാർദിന്റെയും ബെർഗ്മാന്റെയും ചലച്ചിത്രശൈലികൾ, അലൻറെനെ, ലൂയിബുനുവൽ എന്നിവരുടെ ആവിഷ്കരണരീതികൾ എം, മുകുന്ദന്റെയും, സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും എഴുത്തിനെ സ്വാധീനിച്ചത് വിവിധ അധ്യായങ്ങളിലായി വിലയിരുത്തി. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം നോവലിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പഠനത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകളിലെ മതാത്മക ബോധം, വിശ്വാസനഷ്ടം, ഏകാന്തത, കാവ്യാത്മകത എന്നിവ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ന്നത് പഠനത്തിൽ വ്യക്തമായി വിലയിരുത്തിയിട്ടു ്. ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളിലെ ശിഥിലാഖ്യാനരീതി, തുടർച്ചാരാഹിത്യം, ഉപഭോക്തൃപരത, രാഷ്ട്രീയബോധം എന്നിവ ഈ നോവലുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു ന്ന് വിശകലനം ചെയ്തിട്ടു ്. അലൻറെനെയുടെ സിനിമകളിലെ സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണരീതികൾ, ലൂയിബുനുവലിന്റെ സറിയലിസ്റ്റുവീക്ഷണം, സാമൂഹ്യനിരീക്ഷണം എന്നിവ മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളിൽ കടന്നുവരുന്നു ്. ഇത് ഉദാഹരണസഹിതം അപഗ്രഥിച്ചു. നോവലും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ഈ നോവലിസ്റ്റുകളുടെ കൃതികളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്ന ഉത്തരാധുനിക സാഹചര്യത്തിന് പ്രസക്തിയു ്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതികളും പരസ്പരപൂരകമാകുന്ന മേഖലകൾ പഠനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തു. കൂടാതെ ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. നോവലിന്റെ പാരായണക്ഷമതയെ സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം സ്വാധീനിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന പരിശോധനയും ഈ പഠനം നിർവഹിക്കുന്നു ്.

സ്ഥലകാലങ്ങൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിലെ സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ നിരീക്ഷണത്തിൽപ്പെട്ടിട്ടു ്. നാലാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ആധുനികതയുടെ പ്രസക്തിയും ഭാവതലങ്ങളും ഈ ര ു എഴുത്തുകാരെയും സ്വാധീനിച്ചതിനെ അപഗ്രഥിച്ചു. എഴുപത്-എൺപതുകളിലെ സമാന്തരജീവിതം പകർന്നുതന്ന സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷവും പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിട്ടു ്. ആറും ഏഴും അധ്യായങ്ങളിൽ ഇരുനോവലിസ്റ്റുകളുടെയും തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകളിലെ സിനിമാത്മകസത്ത വിലയിരുത്തി. സിനിമയിലേക്ക് കൂടുതൽ സാധ്യത തെളിയിക്കുന്ന നോവലെഴുത്തിന്റെ രൂപഘടന പഠനത്തിലുൾപ്പെട്ടിട്ടു ്. അബോധപൂർവമായി മനസ്സിലുള്ളത്, ബോധപൂർവം എഴുത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

സിനിമയിൽ ക്രിയകളുടെ ആന്തരവിതാനത്തേക്കാൾ ബാഹ്യവിതാനത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. തിരക്കഥയാണ് സിനിമയുടെ രംഗപാഠവും ഗ്രന്ഥപാഠവും. ഇതിവൃത്തവും സങ്കേതവും സിനിമയിലെ ആസ്വാദനതലത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നു. ചിത്രസംയോജനമാണ് ചലച്ചിത്രകലയുടെ അടിത്തറ. ദൃശ്യപരതയെന്നത് നോവലിന്റെ ഒരു പ്രധാന സവിശേഷതയായി അനുവാചകർ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥപാഠത്തെ രംഗപാഠമാക്കുമ്പോൾ ഉ ാകുന്ന അനിവാര്യമായ പരിണാമങ്ങൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കും ഒട്ടേറെ ഗുണങ്ങൾ പകർന്നുതരുന്നു ്. പഠനഗൗരവത്തിനുവേ ി സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ കൃതികളുമായി ചലച്ചിത്രബന്ധം പുലർത്തിയ കെ.ജി. ജോർജുമായി നടത്തിയിട്ടുള്ള അഭിമുഖം അനുബന്ധമായി ചേർത്തിട്ടു ്. ഇവ കൂടാതെ എം. മുകുന്ദനുമായും സി.വി.ബാലകൃഷ്ണനുമായും നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങളും പഠനത്തിന് കൂടുതൽ വെളിച്ചം പകരാൻ ഉപകരിക്കുന്നു ്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും നോവലിന്റെ സാഹിത്യമേന്മയും ചർച്ചചെയ്യുവാൻ, സഹായത്തിനായി വിവിധ സിനിമകളിലെ ഷോട്ടുകൾ പ്രബന്ധസ്വരൂപത്തിന് അനുബന്ധമായി ചേർത്തിട്ടു ്. ഈ ഷോട്ടുകൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന സൗന്ദര്യവും അറിവും വികാരവിചാരതലങ്ങളും പഠനത്തിന് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മതയും സത്യസന്ധതയും നൽകുന്നു.

മുഖ്യപ്രബന്ധത്തിന്റെ അനുബന്ധങ്ങൾ താഴെ കാണിച്ച വിധത്തിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

അനുബന്ധം	1	സാങ്കേതിക പദസൂചി		
അനുബന്ധം	2	ചലച്ചിത്രമാക്കിയ നോവലുകളുടെ കാലക്രമാനുസാരിയായ പട്ടിക		
അനുബന്ധം	3	അഭിമുഖങ്ങൾ	-	എം. മുകുന്ദൻ
			-	സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ
			-	കെ.ജി. ജോർജ്
അനുബന്ധം	4	സിനിമകളിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ		

Manoj M.D. “Novel and Cinema: Technical and Aesthetical Analysis a study based on the Novels Of M. Mukundan and C.V. Balakrishnan”. Thesis. Department of Malayalam Sree Neelakanda Govt. Sanskrit College, Pattambi, University of Calicut, 2008.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1	അച്യുതൻ, എം.	:	**വാങ്മുഖം**. കോഴിക്കോട്: പൂർണ ബുക്സ്, 1980.
2	അച്യുതനുണ്ണി, ചാത്തനാത്ത്	:	**ഗവേഷണം. പ്രബന്ധരചനയുടെ തത്ത്വങ്ങൾ**. എടപ്പാൾ: വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2006
3	അപ്പൻ, കെ.പി.	:	**സമയപ്രവാഹവും സാഹിത്യകലയും**. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്, 1996.
4	ബബബബബബബബബബ,	:	**മാറുന്ന മലയാള നോവൽ**. കൊല്ലം: ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, 1997.
5	ബബബബബബബബബബ,	:	**വിവേകശാലിയായ വായനക്കാരാ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1999.
6	ഉമർ, തറമേൽ	:	**നോവൽഹരിതകം**. കോഴിക്കോട്: ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1999
7	ബബബബബബബബബബ,	:	**നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും** - പരിഭാഷ-കോഴിക്കോട്: മൾബറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1999.
8	കോഴിക്കോടൻ	:	**തിരക്കഥയെക്കുറിച്ച് എം.ടിയുമായി അഭിമുഖം (എം.ടി യുടെ സർഗപ്രപഞ്ചം)**. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1998.
9	ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ	:	**സിനിമയുടെ ലോകം**. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1983.
10	ജോസഫ്, ഡിഗോൾ	:	**ചലച്ചിത്രഭാഷ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1984.
11	ജോസ്, കെ. മാനുവൽ	:	**സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ**. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്, 2005.
12	തരകൻ, കെ.എം.	:	**മലയാളനോവൽസാഹിത്യചരിത്രം**. തൃശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1984.
13	ബബബബബബബബബബ,	:	**ആധുനികനോവൽദർശനം**, കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽബുക്സ് സ്റ്റാൾ, 1982.
14	ബബബബബബബബബബ,	:	**ഉത്തരാധുനികതയും മറ്റും**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്,

			1999.
15	നരേന്ദ്രപ്രസാദ്	:	**ആസ്വാദനം**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1978.
16	നീലൻ	:	**ഐസൻസ്റ്റീൻ**. തൃശൂർ: വിശ്വദർശന പ്രസിദ്ധീകരണം, 1986.
17	പത്മരാജൻ, പി.	:	**പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ**. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്, 1994.
18	പോൾ, എം.പി.	:	**നോവൽസാഹിത്യം**. കോഴിക്കോട്: പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ് 1991.
19	ബാലകൃഷ്ണൻ, സി.വി.	:	**ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1994.
20	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1998.
21	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ശത്രുവിന്റെ നഗരം - ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1998.
22	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**കണ്ണാടിക്കടൽ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1998.
23	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ശരി, പിശാചിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാം, - ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1998.
24	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ഇതിവൃത്തം**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 2004
25	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന് - ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1998.
26	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**മരണം എന്ന് പേരുള്ളവൻ**. കോഴിക്കോട്: ഒലീവ് ബുക്സ്, 2004
27	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ദിശ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2003.
28	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**ദൈവമേ, എന്റെ പിഴ, എന്റെ പിഴ, എന്റെ വലിയ പിഴ**. കൊല്ലം: ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്, 1997.
29	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ**. കോഴിക്കോട്: പാപ്പിയോൺ, 2002.
30	ബബബബബബബബബബബബ,	:	**മേച്ചിൽസ്ഥലങ്ങൾ**. കണ്ണൂർ: കൈരളി ബുക്സ്, 2008.

31 ബബബബബബബബബബബ, : **ജീവിതമേ, നീ എന്ത്?** കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്, 1995.

32 ബാലകൃഷ്ണൻ, പി.കെ. : **ഇനി ഞാനുറങ്ങട്ടെ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1984

33 ബാലകൃഷ്ണപിള്ള, എ. : **നോവൽപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ**. കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, 1947.

34 മുകുന്ദൻ, എം. : **ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1992.

35 ബബബബബബബബബബബ, : **ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു**. കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1984.

36 ബബബബബബബബബബബ, : **ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2003.

37 ബബബബബബബബബബബ, : **മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ**. കോട്ടയം: ഡി.സി ബുക്സ്, 2000.

38 ബബബബബബബബബബബ, : **ഒരു ദളിത് യുവതിയുടെ കദനകഥ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1999.

39 ബബബബബബബബബബബ, : **എന്താണ് ആധുനികത? ഒന്നാം പതിപ്പ്**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1976.

40 ബബബബബബബബബബബ, : **കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1999.

41 ബബബബബബബബബബബ, : **ദൽഹി**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2006.

42 മധു, ഇറവങ്കര : **മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1999.

43 മുരളീകൃഷ്ണ : **സിനിമ-വീഡിയോടെക്നിക്**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2006.

44 മുഹമ്മദ് ബഷീർ, വൈക്കം : **മതിലുകൾ**. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1990.

45 രവിവർമ്മ, മങ്കട : **ചിത്രം ചലച്ചിത്രം**. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1986.

46 രാജകൃഷ്ണൻ, വി. : **കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി**. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1992.

47 രാജ്മോഹൻ, ഒ.പി. : **ആധുനികസിനിമ, സങ്കേതവും മൂല്യവും**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്. 1989.

48 രാജശേഖരൻ, പി.കെ : **അന്ധനായ ദൈവം**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2000.

49 ബബബബബബബബബബ, : **ഏകാന്തനഗരങ്ങൾ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2006.

50 രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ഡി. : **ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം**. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2000.

51 വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി. : **എം.ടി. യുടെ തിരക്കഥകൾ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 1994.

52 വിജയകൃഷ്ണൻ, എം. : **ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ**. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1984.

53 ബബബബബബബബബബ, : **മലയാള സിനിമയുടെ കഥ**. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ചലച്ചിത്രവികസനകോർപ്പറേഷൻ, 1997.

54 ബബബബബബബബബബ, : **വിശ്വാസം എന്ന പീഡ**. തിരുവനന്തപുരം: സൈൻബുക്സ്, 2006.

55 ബബബബബബബബബബ, : **വിശ്വോത്തരതിരക്കഥകൾ**. കോഴിക്കോട്: ഹരിതം ബുക്സ്, 2003.

56 ബബബബബബബബബബ, : **ചലച്ചിത്രസമീക്ഷ**. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2001.

57 വിജയമോഹൻ, ഡി. : **ഈ ലോകം ഇതിലൊരു മുകുന്ദൻ**. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്, 2004.

58 ശശീധരൻ, എൻ. : **വാക്കിൽ പാകപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രം**. തിരുവനന്തപുരം: സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, കേരള സർക്കാർ, 2001.

59 ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി : **സിനിമ: കണക്കും കവിതയും**. കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം നാഷണൽ ബുക്സ്, 1989.

60 ഷൺമുഖദാസ്.ഐ : **സിനിമയുടെ വഴിയിൽ**. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്, 1990.

61 ബബബബബബബബബബ, : **സഞ്ചാരിയുടെ വീട്, റായ് സിനിമ ഒരു പഠനം.** തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1996.

62	ബബബബബബബബബബബ,	:	**ഗൊദാർദ്**. തിരുവനന്തപുരം: സൈൻ ബുക്സ്, 2006.
63	സുരേന്ദ്രൻ, കെ.	:	**നോവൽസ്വരൂപം**. കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹ കരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്, 1982.

ആനുകാലികങ്ങൾ

1. ഗോപിനാഥൻ, കെ. : 'ബുദ്ധചലനം'. **ഭാഷാപോഷിണി**, 10, 24 (ആഗസ്റ്റ് 2002), 12.

2. തോമസ്, എം.എഫ്. : 'സിനിമയുടെ ആവിർഭാവവും വളർച്ചയും'. **ജനപഥം ഫിലിം അവാർഡ് പതിപ്പ്**, 25, 4 (മാർച്ച്, 1994), 57.

3. നാദിർഷ : 'ഇന്ത്യൻ സിനിമ കളിയും കാര്യവും'. **മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്**, 12, 8 (സെപ്റ്റംബർ 1997). 189-201.

4. പ്യാരേലാൽ : 'സമ്പന്നമായ മലയാള സിനിമ'. മലയാള സിനിമ, 1928-1995, **പബ്ലിക്ക് റിലേഷൻസ് വകുപ്പ് പ്രസിദ്ധീകരണം**, 4, 6 (മാർച്ച് 1996), പു. 1-5.

5. ബാലകൃഷ്ണൻ, സി.വി. : 'പരിമളപർവ്വതം'. **ഇന്ത്യാടുഡേ വാർഷികപതിപ്പ്**, 5, 4 (ജനുവരി, 2002), 81-89.

6. ബബബബബബബബബബബ, : 'ആമേൻ ആമേൻ'. **മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്**, 162, 25 (ആഗസ്റ്റ്, 2004), പു 162.

7. ബബബബബബബബബബ, : 'നിദ്ര തുടരാതെ കിനാവില്ല'. **മലയാള മനോരമ വാർഷികപ്പതിപ്പ്**, 16, 16 (ആഗസ്റ്റ്, 2006), 16-20.

8. ബബബബബബബബബബ, : 'സുഗന്ധസസ്യങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ'. **മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്**, 45, 28 (ആഗസ്റ്റ്, 2007), 47.

9. ബാലകൃഷ്ണൻ, ശ്രീവരാഹം : 'സ്വത്വം തേടുന്ന മലയാള സിനിമ'. **മാതൃഭൂമി സഹസ്രാബ്ദപുതുവത്സരപതിപ്പ്**, 72, 45 (ജനുവരി 2000), 72.

10. മുകുന്ദൻ, എം. : 'കാഴ്ചപ്പാട്'. **മലയാള മനോരമ ദിനപ്പത്രം** (ഡിസംബർ, 2003), 24.

11. യാൻ അഗദ് : 'ഒറ്റ ക്ലോസപ്പിൽ ഒരു ജീവിതം'. **മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്**, 85, 24 (ആഗസ്റ്റ്, 2007), 29.

12. രാജകൃഷ്ണൻ, വി. : 'ലോകസിനിമയിൽ മലയാളത്തിന്റെ സ്ഥാനം', **ചിത്രഭൂമി ആഴ്ചപതിപ്പ്**, 18, 41 (ജനുവരി, 2000), 24.

13. രാജനാരായണൻ, എം.സി. : 'സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനുമായി അഭിമുഖം'. **വർത്ത**

മാനം വാരാദ്യപ്പതിപ്പ് (മാർച്ച് 2003), 24.

14. ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. : 'കുറോസോവയുടെ സിനിമ'. **മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്**, 76, 31 (ഒക്ടോബർ, 1998), 8.

15. ബബബബബബബബബബബബ, : 'ചലച്ചിത്രയുഗത്തിലെ നോവൽ'. **ദൃശ്യതാളം ഫിലിം പതിപ്പ്**, 2, 3 (ഏപ്രിൽ, 1999), 13.

16. സജീഷ്, എൻ.പി. : 'സംവേദനത്തിന്റെ സമസ്യകൾ'. **സമകാലികമലയാളം**, 4, 47 (മാർച്ച്, 2000), 35-37.

BIBLIOGRAPHY

1. Arheim, Rudolph. : **Film as Art**. Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1957.

2. _________. : **The Power of the Centre: a study of composition in the Visual arts**. Berkeley: University of California Press, 1982.

3. Barthes, Roland. : **Introduction from structural analysis of Narratives – Image – Music text – ed and Trans Stephen Heath**. New York: Hill and Wang, 1977.

4. _________. : **The Third meaning – Image, Music, Text Trans. and ed. Stephen Heath**. New York: 1977.

5. Bazin, Andre. : **The Evolution of the Language of Cinema, What is Cinema?** Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1967.

6. Bergman, Ingmar. : **Magic lantern**. Translated by KPA Samad, Malappuram: Resmi film society, 2000.

7. Bhakthin, M.M. : **Discourse in the Novel - The dialogic imagination for essays**. Austin : University of Texas Press, 1981.

8. Blackwell, M.J. : **Gender and representation in the film of Ingmar Bergman**. Columbia: Camden House, 1997.

9.	Blue Stone, George.	:	**Novels into film**. Berkeley and Los Angels: University of California Press, 1957.
10.	Bordwell, David.	:	**Camera movement and Cinematic space**. London: Cine – Transl no. 2 Summer; 1977.
11.	_________.	:	**Narrative Scenography in the later Eisenstein**. Millennium – film journal no: 13 (fall winter 1984), P.62.
12.	Boyen, Elizebath.	:	**Quoted in Walter Allen writers on writing**. New York: Dutton, 1949.
13.	Boyum, Joy Gould.	:	**Double Exposure. 'fiction into film'**. Calcutta: Seagull Books, 1989.
14.	Braudy, Leo.	:	**The World in a frame**. Double day, Garden city, New York: Anchor press, 1976.
15.	Bruce, Morrisette.	:	**Novels and film; Essays in the genres**. Chicago: Chicago University, 1958.
16.	Bunuel, Luis.	:	**My last Breath**. London: Vintage, 1982.
17.	Burch, Noel.	:	**Theory of Film practice**. Trans. Helen. R. Lane, New York: Paeger, 1973.
18.	Chatman, Seymour.	:	**Story and Discourse, Narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
19.	Cohen, Keith.	:	**Fiction and Film, The Dynamics of Exchange**. New Haven: Yale University press, 1979.

20. Crane, R.S. : **The concept of the plot, the theory of the Novel**. London: Collier and Macmillan Ltd, 1968.

21. David, Lodge. : **Language of Modern fiction**. London: Routledge and Keganpaul, 1970.

22. Day, Martins. : **History of English**. New York: Gardencity, 1963.

23. Eisenstein, Sergei. : **The unexpected filmform**. ed. and Trans. Jay layda (Cleveland) world, 1957.

24. _________. : **Film Sense**. New York: Harcourt, 1949.

25. Field, Syed. : **Screenplay, The foundations of the Screen play writing**. Calcutta: Seagull Books, 1984.

26. Foster, E.M. : **Aspects of the Novel**. England: Pelican Books, 1966.

27. Gaston, Robert. : **The subject of Cinema, the Rita Ray Memorial Lectures**. Calcutta: Seagull Books, 1987.

28. Handerson, Brian. : **A critique of Film theory**. New York: Dutton, 1930.

29. Heath, Stephen : **Narrative space, Questions of Cinema**. London: Macmillian, 1981.

30. James, Henry. : **The Future of the Novel**. ed. Leon Edel, New York: vintage, 1956.

31. _________. : **The Art of the Novel**. Ed. Blackmoor, New York: Scribber's, 1934.

32. James, Monaco. : **How to read a film**. New York: Oxford University press, 1981.

33. Jameson, Frederic. : **Post modernism, Cultural logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

34. _________. : **Signatures of the visible**. Durham: Duke University Press. 1993.

35. Jinks, Williams. : **The Celluloid literature, Film in the humanities**. Beverly Hills: California Press, 1971.

36. Karel Reiz and Gavinmillar: **The Technique of Film editing**. New York: Hastings house, 1968.

37. Keith, Oately. : **Perceptions and representations, the theoretical basis of brain research**. New York: Free press, 1978.

38. Leyda, Jay. : **On Imagery, Eisenstein: A premature alliteration of Eisenstein's centenary**: Calcutta: Seagull books, 1988.

39. Lubbock, Percy. : **The Craft of Fiction**: New York: Wyking, 1992.

40. Maccabe, Colin. : **Godard, Image, Sounds and Politics**. London: Macmillian, 1980.

41. _________. : **James Joyce and resolution of word**. London: Macmillian, 1978.

42. _________. : **Realism and the Cinema-Notes on some Brehthian thesis**. London: Macmillan, 1974.

43. _________. : **Theory and film principles of realism and pleasure**. London: Macmillan, 1976.

44. Maria Bergno Larson.: Quoted from '**Bergman'** (Vijayakrishnan), Thiruvananthapuram: Sign books, 2006.

45. Marry Ann Donne : **The Dialogical Text, Film, Irony and Spectator**. University of Jowa, 1979.

46. Metz, Christian. : **Language and Cinema**. Trans. Donne Jean, Paris: Monton, 1974.

47. _________. : **Film Language, A semiotics, of Cinema**. Trans. Michael Taylor, New York: oxford University, 1968.

48. Metz and Wollen. : **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1999.

49. Montagu, Ivor. : **Filmworld, A unit to cinema**. Baltimore: Penguine, 1964.

50. Muir, Edwin. : **The structure of the Novel**. Bombay: Allied Publishers Ltd., 1966.

51. Nash, Mark. : **Vampire and fantastic**. Screen 17, Autumn, 1976.

52. Oudart, Jean Pierre : **Cinema and suture**. screen 18, Winter, 1978

53. _________. : **Cahiers du Cinema**. Nos. 234-35 December, 1971, Jan 1972.

54. _________. : **Cinema and Suture**. Screen, 18, Winter, 1978.

55. Pudovkin, V.I. : **Film Technique and Film acting**. trans and ed. Ivor Montagu, New York: grove, 1970.

56. _________. : **Film technique**. New York: grove, 1960.

57. Richard M. Eastman. : **A Guide to the Novel**. New York: Chandler Publishing Company, 1965.

58. Richardson, Robert. : **Literature and film**. London: Indiana University Press, 1969.

59. Ropars. : **Narrator et significations an example**. Filmique, poetique, 1972.

60. Sinyard, Neil. : **Filming Literature, The Art of Screen adaptation**. London: Groom Helm, 1986.

61. Smollet. : **Quoted in Walter Allen, Edi-writers on writing**. New York: Dutton, 1949.

62. Sontag, Susan. : **Godard**. Calicut: Federation of Film Societies, 1996.

63. _________. : **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar, 1969.

64. Spender, Stephen. : **The Struggle of the Modern**. New York: Strauss and Givoux, 1972.

65. Susan, Hayward. : **Key concepts and Cinema Studies**. London: Macmillan, 1976.

66. Thomson, David. : Quoted in ‘**Godard’** (I. Shanmugadas), Thiruvananthapuram: Sign Books, 2006.

67. Tornquist, E. : **Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Directs**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

68. Tynianov, Yuri. : **On the foundations of Cinema**. In Herbert eagle. ed. Michigan: University of Michigan Publication, 1981.

69. Wallace, Martin. : **Recent theories of Narrative**. London: 1986.

70. Wang, Patricia. : **Metafiction**. London: Methesen, 1988.

71. Wollen, Peter. : **Signs and Meanings in the Cinema**. London: Indiana University Press, 1972.

PERIODICALS

- Gopalakrishnan, Adoor. 'The word and Image'. **Malayalam literary Survey**, Kerala Sahitya Academy, 1, 22 (January 2000), 45.
- Krishnakumar, S. 'On Translating fiction into film'. **Malayalam Literary survey**, Kerala Sahitya Academy, 1, 22 (January 2000), 46.
- Nair, P.K. 'Cinema and Literature'. **Malyalam Literary survey**, Kerala Sahitya Academy, 1, 22 (January 2000), 5.
- Sven Nykvist 'In reverence of light and darkness'. Quoted from **11th International film festival book** (December 2007), 180.

WEBSITES

- Berg, Charles. 'Hitchcock, the master of suspense', **www.Google**. Senses of Cinema, 2000.
- Gould, Michael. 'Surrealism and Cinema', quoted from the Surrealistic Cinema of Luis Bunuel by Bryan. M. Paciak, **www.Google**, 2000
- Marco Lanzagorta. 'Cries and Whispers', **www.Google**, Senses of Cinema, 2000.
- Travers, James. 'A Review of Hiroshima Mon Amour', **www.Google**, 2000.

ഇ

സാങ്കേതിക പദസൂചി

1.	അഗാധഷോട്ട്	ഷോട്ട് ഇൻഡെപ്ത്
2.	അനുപസ്ഥിത സ്രഷ്ടാവ്	ആബ്സന്റ് ക്രിയേറ്റർ
3.	അക്ഷതലം	സിന്റാഗ്മാറ്റിക്
4.	ആനന്തര്യം	സക്സെഷൻ
5.	ആനുഭവികകാലം	എംപിറിക്കൽ ടൈം
6.	ഉപാദാനം	മെറ്റോണിമി
7.	കാലാനുക്രമഷോട്ട്	ഡയാക്രോണിക്ഷോട്ട്
8.	ഘടകസസ്ഥാനം	ഫ്രെയിം
9.	ദൃശ്യമണ്ഡലം	വിഷ്വൽ ഫീൽഡ്
10.	ചിത്രവിന്യസനം	മൊ ാഷ്
11.	ചിത്രസംയോജനം	എഡിറ്റിംഗ്
12.	ദൃശ്യഖണ്ഡം	ഷോട്ട്
13.	ദൃശ്യബിംബം	ഇമേജ്
14.	ദൃശ്യാസ്തമയം	ഫേയ്ഡ് ഔട്ട്
15.	ദൃശ്യോദയം	ഫേയ്ഡ് ഇൻ
16.	തുന്നൽ	സ്യൂച്ചർ
17.	പദവിന്യാസക്രമം	സിന്റാക്സ്
18.	പരകോടി	ക്ലൈമാക്സ്
19.	പുരക്ഷേപണതലം	ഫ്രാഗ്മെന്റഡ് പ്ലെയിൻ
20.	പ്രത്യവലോകനം (ഭൂതാഖ്യാനം)	ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്
21.	മഹാകാലം	കോസ്മിക് ടൈം
22.	മന്ദചലനം	സ്ലോമോഷൻ
23.	യഥാതഥവാദം	റിയലിസം
24.	രംഗവിന്യസനം	മീസെൻസിൻ
25.	വിദൂരദൃശ്യം	ലോങ്ഷോട്ട്
26.	വിലേയത	ഡിസ്സോൾവ്
27.	സമീപദൃശ്യം	ക്ലോസപ്പ്
28.	സിനിമാത്മകം	സിനിമാറ്റിക്
29.	സംപൃക്തത	യൂണിറ്റി

30.	സംരചന	കോമ്പസിഷൻ
31.	സ്ഥാപിതദൃശ്യബിംബം	എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ട്
32.	ക്ഷേപണം	പ്രൊജക്ഷൻ

അനുബന്ധം 2

ചലച്ചിത്രമാക്കപ്പെട്ട നോവലുകളുടെ കാലക്രമാനുസാരിയായ പട്ടിക

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
1.	1931	മാർത്താണ്ഡവർമ്മ	സി.വി.രാമൻപിള്ള	മാർത്താണ്ഡവർമ്മ	വി.വി. റാവു
2.	1940	ജ്ഞാനാംബിക	സി.മാധവൻപിള്ള	ജ്ഞാനാംബിക	എസ്.നൊട്ടാണി
3.	1957	പാടാത്ത പൈങ്കിളി	മുട്ടത്തുവർക്കി	പാടാത്ത പൈങ്കിളി	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
4.	1957	ജയിൽപ്പുള്ളി	മുട്ടത്തുവർക്കി	ജയിൽപുള്ളി	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
5.	1958	മറിയക്കുട്ടി	മുട്ടത്തുവർക്കി	മറിയക്കുട്ടി	പി. സുബ്രഹ്മണ്യം
6.	1958	ര ിടങ്ങഴി	തകഴി	ര ിടങ്ങഴി	പി. സുബ്രഹ്മണ്യം
7.	1960	ഉമ്മ	മൊയ്തുപടിയത്ത്	ഉമ്മ	പി.ഭാസ്കരൻ
8.	1961	ജ്ഞാനസുന്ദരി	മുട്ടത്തുവർക്കി	ജ്ഞാനസുന്ദരി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
9.	1962	ഭാര്യ	കാനം. ഈ.ജെ	ഭാര്യ	കുഞ്ചാക്കോ
10.	1963	നിണമണിഞ്ഞ കാല്പാ ടുകൾ	പാറപ്പുറത്ത്	നിണമണിഞ്ഞ കാല്പാ ടുകൾ	എൻ.എൻ.പിഷാരടി
11.	1963	മൂടുപടം	എസ്.കെ.പൊറ്റക്കാട്ട്	മൂടുപടം	രാമു കാര്യാട്ട്
12.	1963	അമ്മയെക്കാണാൻ	ഇ.എം. കോവൂർ	അമ്മയെക്കാണാൻ	പി.ഭാസ്കരൻ
13.	1964	കണ്ണീർപ്പന്തൽ	മൊയ്തുപടിയത്ത്	കുട്ടിക്കുപ്പായം	എം.കൃഷ്ണൻ നായർ
14.	1964	ആദ്യകിരണങ്ങൾ	പാറപ്പുറത്ത്	ആദ്യകിരണങ്ങൾ	പി.ഭാസ്കരൻ
15.	1964	ഭർത്താവ്	കാനം. ഈ. ജെ	ഭർത്താവ്	എം. കൃഷ്ണൻ നായർ
16.	1965	ഓടയിൽനിന്ന്	പി. കേശവ്ദേവ്	ഓടയിൽനിന്ന്	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
17.	1965	ഇണപ്രാവുകൾ	മുട്ടത്തുവർക്കി	ഇണപ്രാവുകൾ	കുഞ്ചാക്കോ
18.	1965	പട്ടുതൂവാല	മുട്ടത്തുവർക്കി	പട്ടുതൂവാല	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
19.	1965	തടവുകാരി	മൊയ്തുപടിയത്ത്	കുപ്പിവള	എസ്.എസ്.രാജൻ
20.	1966	പുത്രി	കാനം. ഈ.ജെ	പുത്രി	പി. സുബ്രഹ്മണ്യം
21.	1966	റൗഡി	പി.കേശവ്ദേവ്	റൗഡി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
22.	1966	ചെമ്മീൻ	തകഴി	ചെമ്മീൻ	രാമു കാര്യാട്ട്
23.	1966	പഞ്ചായത്തു വിളക്ക്	മുട്ടത്തുവർക്കി	സ്ഥാനാർത്ഥി സാറാമ്മ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
24.	1967	ഇന്ദുലേഖ	ഒ.ചന്തുമേനോൻ	ഇന്ദുലേഖ	കലാനിലയം കൃഷ്ണൻനായർ
25.	1967	ബാല്യകാലസഖി	വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ	ബാല്യകാലസഖി	ശശികുമാർ

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
26.	1967	അന്വേഷിച്ചു ക െ ത്തി യില്ല	പാറപ്പുറത്ത്	അന്വേഷിച്ചു ക െ ത്തി യില്ല	പി.ഭാസ്കരൻ
27.	1968	അസുരവിത്ത്	എം.ടി	അസുരവിത്ത്	എ.വിൻസന്റ്
28.	1968	കടൽ	മുട്ടത്തുവർക്കി	കടൽ	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
29.	1968	പാടുന്ന പുഴ	പി.വത്സല	പാടുന്ന പുഴ	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
30.	1968	യക്ഷി	മലയാറ്റൂർ രാമകൃഷ്ണൻ	യക്ഷി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
31.	1968	അദ്ധ്യാപിക	കാനം. ഈ. ജെ	അദ്ധ്യാപിക	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
32.	1968	വെളുത്ത കത്രീന	മുട്ടത്തുവർക്കി	വെളുത്ത കത്രീന	പി.സുബ്രഹ്മണ്യം
33.	1968	വിരുതൻ ശങ്കു	കാരാട്ട് അച്യുതമേനോൻ	വിരുതൻ ശങ്കു	വേണു
34.	1969	കാട്ടുകുരങ്ങ്	കെ. സുരേന്ദ്രൻ	കാട്ടുകുരങ്ങ്	പി. ഭാസ്കരൻ
35.	1969	അടിമകൾ	പമ്മൻ	അടിമകൾ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
36.	1969	കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ	ജി.വിവേകാനന്ദൻ	കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ	പി. ഭാസ്കരൻ
37.	1969	ജ്വാല	കാനം. ഈ. ജെ	ജ്വാല	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
38.	1969	ചട്ടമ്പിക്കവല	മുട്ടത്തുവർക്കി	ചട്ടമ്പിക്കവല	എൻ.ശങ്കരൻനായർ
39.	1970	വാഴ്വേമായം	പി.അയ്യനേത്ത്	വാഴ്വേമായം	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
40.	1970	അഭയം	പെരുമ്പടവം ശ്രീധരൻ	അഭയം	രാമു കാര്യാട്ട്
41.	1970	കാക്കത്തമ്പുരാട്ടി	ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി	കാക്കത്തമ്പുരാട്ടി	പി.ഭാസ്കരൻ
42.	1970	തേവിടിശ്ശി	സി.രാധാകൃഷ്ണൻ	പ്രിയ	മധു
43.	1970	അരനാഴികനേരം	പാറപ്പുറത്ത്	അരനാഴികനേരം	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
44.	1970	മി ാപ്പെണ്ണ്	ഉറൂബ്	മി ാപ്പെണ്ണ്	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
45.	1971	അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ച കൾ	തകഴി	അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ച കൾ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
46.	1971	കരകാണാക്കടൽ	മുട്ടത്തുവർക്കി	കരകാണാക്കടൽ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
47.	1971	ഉമ്മാച്ചു	ഉറൂബ്	ഉമ്മാച്ചു	പി. ഭാസ്കരൻ
48.	1971	ശരപ്പൊളിമാല	എസ്.കെ.മാരാർ	വിവാഹസമ്മാനം	ജെ.ടി.തോട്ടാൻ
49.	1972	ദേവി	കെ.സുരേന്ദ്രൻ	ദേവി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
50.	1972	മായ	കെ. സുരേന്ദ്രൻ	മായ	രാമു കാര്യാട്ട്
51.	1972	മയിലാടുംകുന്ന്	മുട്ടത്തുവർക്കി	മയിലാടുംകുന്ന്	ബാബു
52.	1972	നാടൻപ്രേമം	എസ്.കെ.പൊറ്റക്കാട്	നാടൻപ്രേമം	മണി

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
53.	1972	പുള്ളിമാൻ	എസ്.കെ.പൊറ്റക്കാട്	പുള്ളിമാൻ	ഇ.എൻ. ബാലകൃഷ്ണൻ
54.	1972	ആദ്യത്തെ കഥ	പി.കേശവ്ദേവ്	ആദ്യത്തെ കഥ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
55.	1973	മരം	എൻ.പി.മുഹമ്മദ്	മരം	യൂസഫലി കേച്ചേരി
56.	1973	പണിതീരാത്ത വീട്	പാറപ്പുറത്ത്	പണിതീരാത്ത വീട്	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
57.	1973	ഏണിപ്പടികൾ	തകഴി	ഏണിപ്പടികൾ	തോപ്പിൽ ഭാസി
58.	1973	ഭദ്രദീപം	പി. ആർ.ശ്യാമള	ഭദ്രദീപം	എം. കൃഷ്ണൻനായർ
59.	1973	കലിയുഗം	മു ൂർ സേതുമാധവൻ	കലിയുഗം	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
60.	1973	മഴക്കാറ്	ജി.വിവേകാനന്ദൻ	മഴക്കാറ്	വേണു
61.	1973	നഖങ്ങൾ	വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ	നഖങ്ങൾ	എ. വിൻസൻറ്
62.	1973	ചുക്ക്	തകഴി	ചുക്ക്	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
63.	1973	അഴകുള്ള സലീന	മുട്ടത്തുവർക്കി	അഴകുള്ള സലീന	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
64.	1974	ജീവിക്കാൻ മറന്നു പോയ സ്ത്രീ	വെട്ടൂർ രാമൻനായർ	ജീവിക്കാൻ മറന്നു പോയ സ്ത്രീ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
65.	1974	പാതിരാവും പകൽ വെളിച്ചവും	എം.ടി	പാതിരാവും പകൽ വെളിച്ചവും	ആസാദ്
66.	1974	ചട്ടക്കാരി	പമ്മൻ	ചട്ടക്കാരി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
67.	1974	നെല്ല്	പി. വത്സല	നെല്ല്	രാമു കാര്യാട്ട്
68.	1975	മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾ	വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ	മുച്ചീട്ടുകളിക്കാരന്റെ മകൾ	തോപ്പിൽ ഭാസി
69.	1975	ഹോമം	കെ. ബി. ശ്രീദേവി	നിറമാല	പി.രാമദാസ്
70.	1975	പ്രിയമുള്ള സോഫിയ	മുട്ടത്തുവർക്കി	പ്രിയമുള്ള സോഫിയ	എ. വിൻസന്റ്
71.	1975	മക്കൾ	ജെ. കെ. വി.	മക്കൾ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
72.	1976	ഉൾപ്പിരിവുകൾ	സി. രാധാകൃഷ്ണൻ	തുലാവർഷം	എൻ.ശങ്കരൻനായർ
73.	1976	പൊന്നി	മലയാറ്റൂർ	പൊന്നി	തോപ്പിൽഭാസി
74.	1976	മിസ്സി	പമ്മൻ	മിസ്സി	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
75.	1977	അകലെ ആകാശം	ജോർജ് ഓണക്കൂർ	അകലെ ആകാശം	തോപ്പിൽഭാസി
76.	1977	ഇതാ ഇവിടെവരെ	പി. പത്മരാജൻ	ഇതാ ഇവിടെവരെ	ഐ. വി.ശശി
77.	1977	ടാക്സി ഡ്രൈവർ	ജി. വിവേകാനന്ദൻ	ടാക്സി ഡ്രൈവർ	പി. എൻ. മേനോൻ
78.	1977	അല്ലാഹു അക്ബർ	മൊയ്തു പടിയത്ത്	അല്ലാഹു അക്ബർ	മൊയ്തു പടിയത്ത്
79.	1977	യത്തീം	മൊയ്തു പടിയത്ത്	യത്തീം	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
80.	1978	അഗ്നി	സി. രാധാകൃഷ്ണൻ	അഗ്നി	സി. രാധാകൃഷ്ണൻ

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
81.	1978	മുറിപ്പാടുകൾ	സാറാ തോമസ്	മണിമുഴക്കം	പി.എ.ബക്കർ
82.	1978	അവൾ വിശ്വസ്തയായി രുന്നു	കാനം ഈ. ജെ	അവൾ വിശ്വസ്തയായി രുന്നു	ജേസി
83.	1978	രതിനിർവ്വേദം	പി.പത്മരാജൻ	രതിനിർവ്വേദം	ഭരതൻ
84.	1978	ര ു പെൺകുട്ടികൾ	വി.ടി. നന്ദകുമാർ	ര ു പെൺകുട്ടികൾ	മോഹൻ
85.	1978	അണിയറ	ഉറൂബ്	അണിയറ	ഭരതൻ
86.	1978	വാടകയ്ക്കൊരു ഹൃദയം	പി.പത്മരാജൻ	വാടകയ്ക്കൊരു ഹൃദയം	ഐ. വി.ശശി
87.	1978	ഭ്രഷ്ട്	മാടമ്പു കുഞ്ഞുക്കുട്ടൻ	ഭ്രഷ്ട്	തൃപ്രയാർ സുകുമാരൻ
88.	1978	നക്ഷത്രങ്ങളെ കാവൽ	പി. പത്മരാജൻ	നക്ഷത്രങ്ങളെ കാവൽ	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
89.	1979	പെരുവഴിയമ്പലം	പി. പത്മരാജൻ	പെരുവഴിയമ്പലം	പി. പത്മരാജൻ
90.	1979	വാർഡുനമ്പർ. 7	ജി. വിവേകാനന്ദൻ	വാർഡുനമ്പർ. 7	വേണു
91.	1979	മണ്ണിന്റെ മാറിൽ	ചെറുകാട്	മണ്ണിന്റെ മാറിൽ	പി. എ.ബക്കർ
92.	1979	അശ്വത്ഥാത്മാവ്	മാടമ്പു കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ	അശ്വത്ഥാത്മാവ്	കെ. ആർ. മോഹനൻ
93.	1979	ഉൾക്കടൽ	ജോർജ് ഓണക്കൂർ	ഉൾക്കടൽ	കെ. ജി. ജോർജ്
94.	1979	ഒറ്റയാൻ	പ്രഭാകരൻ പുത്തൂർ	അശ്വരഥം	ഐ.വി. ശശി
95.	1980	പവിഴമുത്ത്	സാറാ തോമസ്	പവിഴമുത്ത്	ജേസി
96.	1980	കലിക	മോഹനചന്ദ്രൻ	കലിക	ബാലചന്ദ്രമേനോൻ
97.	1980	സൂര്യദാഹം	പെരുമ്പടവം	സൂര്യദാഹം	മോഹൻ
98.	1980	സീത	എം. മുകുന്ദൻ	സീത	ശ്രീകുമാർ
99.	1981	കള്ളൻ പവിത്രൻ	പി.പത്മരാജൻ	കള്ളൻ പവിത്രൻ	പി.പത്മരാജൻ
100.	1981	പറങ്കിമല	കാക്കനാടൻ	പറങ്കിമല	ഭരതൻ
101.	1981	ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ ആത്മാവ്	പി. ജെ. ആന്റണി	കോലങ്ങൾ	കെ. ജി. ജോർജ്
102.	1981	ചാട്ട	പി. ആർ. നാഥൻ	ചാട്ട	ഭരതൻ
103.	1981	അടിയറവ്	കാക്കനാടൻ	പാർവതി	ഭരതൻ
104.	1981	ഇരുട്ടിൽ പറക്കുന്ന പക്ഷി	പെരുമ്പടവം	ആമ്പൽപൂവ്	ഹരികുമാർ
105.	1982	അന്തിവെയിലിലെ പൊന്ന്	പെരുമ്പടവം	അന്തിവെയിലിലെ പൊന്ന്	രാധാകൃഷ്ണൻ
106.	1982	സന്ധ്യക്കു വിരിഞ്ഞ പൂവ്	പി. ആർ. ശ്യാമള	സന്ധ്യക്കു വിരിഞ്ഞ പൂവ്	പി.ജി.വിശ്വംഭരൻ

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
107.	1983	ഹിമവാഹിനി	കാനം. ഈ. ജെ	ഹിമവാഹിനി	പി.ജി.വിശ്വംഭരൻ
108.	1983	പിൻനിലാവ്	സി.രാധാകൃഷ്ണൻ	പിൻനിലാവ്	പി.ജി.വിശ്വംഭരൻ
109.	1983	സാഗരം ശാന്തം	സാറാ തോമസ്	സാഗരം ശാന്തം	പി.ജി.വിശ്വംഭരൻ
110.	1983	ഇല്ലിക്കാടുകൾ പൂത്തപ്പോൾ	വാസന്തി	കൂടെവിടെ ?	പി. പത്മരാജൻ
111.	1983	അഷ്ടപദി	പെരുമ്പടവം	അഷ്ടപദി	അമ്പിളി
112.	1983	നിഴൽ മൂടിയ നിറങ്ങൾ	ജോൺ ആലുങ്കൽ	നിഴൽ മൂടിയ നിറങ്ങൾ	ജേസി
113.	1983	യുദ്ധം	മൊയ്തു പടിയത്ത്	മൈലാഞ്ചി	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
114.	1984	ആറ്റു വഞ്ചി ഉലഞ്ഞപ്പോൾ	ചെല്ലമ്മ ജോസഫ്	ആറ്റു വഞ്ചി ഉലഞ്ഞപ്പോൾ	ഭരതൻ
115.	1984	എന്റെ ഉപാസന	മല്ലിക യൂനുസ്	എന്റെ ഉപാസന	ഭരതൻ
116.	1984	കരിമ്പ്	മാത്യു മറ്റം	കരിമ്പ്	ഡി. കെ. വിജയൻ
117.	1984	ഭൂകമ്പം	മൊയ്തു പടിയത്ത്	മണിത്താലി	എം. കൃഷ്ണൻനായർ
118.	1984	സന്ധ്യയ്ക്കെന്തിനു സിന്ദൂരം	കാനം. ഈ. ജെ	സന്ധ്യയ്ക്കെന്തിനു സിന്ദൂരം	പി.ജെ. വിശ്വംഭരൻ
119.	1984	ശ്രീകൃഷ്ണപ്പരുന്ത്	പി.വി.തമ്പി	ശ്രീകൃഷ്ണപ്പരുന്ത്	എ. വിൻസന്റ്
120.	1984	സ്വർഗം തുറക്കുന്ന സമയം	എം. ടി.	ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെ	ഐ. വി.ശശി
121.	1984	കൂട്ടിനിളംകിളി	പ്രഭാകരൻ പുത്തൂർ	കൂട്ടിനിളംകിളി	സാജൻ
122.	1984	പത്തരമാറ്റുതങ്കം	മൊയ്തു പടിയത്ത്	മണിയറ	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
123.	1985	പുഴയൊഴുകുംവഴി	ജോസഫ് കുന്നശ്ശേരി	പുഴയൊഴുകുംവഴി	എം.കൃഷ്ണൻനായർ
124.	1985	അയനം	ഏകലവ്യൻ	അയനം	ഹരികുമാർ
125.	1985	മകൻ എന്റെ മകൻ	എം. ഡി. രത്നമ്മ	മകൻ എന്റെ മകൻ	ശശികുമാർ
126.	1985	വെള്ളം	എൻ. എൻ. പിഷാരടി	വെള്ളം	ഹരിഹരൻ
127.	1985	അവിടത്തെപ്പോലെ ഇവിടെയും	സി.രാധാകൃഷ്ണൻ	അവിടത്തെപ്പോലെ ഇവിടെയും	കെ.എസ്.സേതുമാധവൻ
128.	1986	ചിലമ്പ്	എൻ.ടി.ബാലചന്ദ്രൻ	ചിലമ്പ്	ഭരതൻ
129.	1986	ഒന്നു മുതൽ പൂജ്യം വരെ	രഘുനാഥ് പാലേരി	ഒന്നു മുതൽ പൂജ്യം വരെ	രഘുനാഥ് പാലേരി
130.	1986	നമുക്ക് ഗ്രാമങ്ങളിൽ ചെന്ന് രാപ്പാർക്കാം	കെ. കെ.സുധാകരൻ	നമുക്ക് പാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകൾ	പി.പത്മരാജൻ
131.	1986	പാണ്ഡവപുരം	സേതു	പാണ്ഡവപുരം	ജി. എസ്.പണിക്കർ

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
132.	1987	ഒരു ഞായറാഴ്ചയുടെ ഓർമ്മക്ക്	കെ.കെ.സുധാകരൻ	നീയെത്ര ധന്യ	ജേസി
133.	1987	ഉദകപ്പോള	പി.പത്മരാജൻ	തൂവാനത്തുമ്പികൾ	പി.പത്മരാജൻ
134.	1988	ഇസബെല്ല	ഐഷ് പാറമേൽ	ഇസബെല്ല	മോഹൻ
135.	1988	ഉപരോധം	സി.വി.ബാലകൃഷ്ണൻ	പുരാവൃത്തം	ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ
136.	1988	ജീവിതമേ നീയെന്ത്?	സി.വി.ബാല കൃഷ്ണൻ	മറ്റൊരാൾ	കെ.ജി.ജോർജ്
137.	1988	ധ്വനി	പി.ആർ.നാഥൻ	ധ്വനി	എ.ടി.അബു
138.	1989	രുക്മിണിക്കൊരു പാവ ക്കുട്ടി	മാധവിക്കുട്ടി	രുക്മിണി	കെ.പി.കുമാരൻ
139.	1989	അന്നക്കുട്ടി കോട മ്പാക്കം വിളിക്കുന്നു	ഫിലിപ്പോസ് തിരുവല്ല	അന്നക്കുട്ടി കോട മ്പാക്കം വിളിക്കുന്നു	ജഗതി ശ്രീകുമാർ
140.	1990	പുനർജന്മം	വാസന്തി	ഇന്നലെ	പി.പത്മരാജൻ
141.	1990	മതിലുകൾ	ബഷീർ	മതിലുകൾ	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
142.	1990	പാണീഗ്രഹണം	പി.ആർ.നാഥൻ	ശുഭയാത്ര	കമൽ
143.	1990	പ്രേമലേഖനം	ബഷീർ	പ്രേമലേഖനം	പി.ആർ.ബക്കർ
144.	1991	പൂക്കാലം വരവായി	പി.ആർ.നാഥൻ	പൂക്കാലം വരവായി	കമൽ
145.	1991	ഒറ്റയടിപ്പാതകൾ	സി.രാധാകൃഷ്ണൻ	ഒറ്റയടിപ്പാതകൾ	സി.രാധാകൃഷ്ണൻ
146.	1992	ദൈവത്തിന്റെ വികൃതി കൾ	എം.മുകുന്ദൻ	ദൈവത്തിന്റെ വികൃതി കൾ	ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ
147.	1993	സ്ത്രീധനം	സി.വി.നിർമ്മല	സ്ത്രീധനം	അനിൽബാബു
148.	1994	ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും	സക്കറിയ	വിധേയൻ	അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ
149.	1994	നന്ദിനി ഓപ്പോൾ	സുധാകർ മംഗളോദയം	നന്ദിനി ഓപ്പോൾ	മോഹൻ കുപ്ലേരി
150.	1994	പാളയം	ജോസി വാഗമറ്റം	പാളയം	ടി.എസ്.സുരേഷ്ബാബു
151.	1995	തുമ്പോളികടപ്പുറം	ഉണ്ണി ജോസഫ്	കടപ്പുറം	ജയരാജ്
152.	1996	മയൂരനൃത്തം	സുധാകർ മംഗളോദയം	മയൂരനൃത്തം	വിജയകൃഷ്ണൻ
153.	1996	മദാമ്മ	എം.മുകുന്ദൻ	മദാമ്മ	സർജുലൻ
154.	1997	ശിബിരം	ജോസി വാഗമറ്റം	ശിബിരം	ടി.എസ്.സുരേഷ്ബാബു
155.	1998	ദ്രാവിഡൻ	ജോസി വാഗമറ്റം	ദ്രാവിഡൻ	മോഹൻ കുപ്ലേരി
156.	1998	ഞങ്ങൾ അടിമകൾ	സേതു	പൂത്തിരുവാതിര രാവിൽ	വി.ആർ.ഗോപിനാഥ്

നമ്പർ	വർഷം	നോവൽ	ഗ്രന്ഥകർത്താവ്	ചലച്ചിത്രം	സംവിധായകൻ
157.	1998	അഗ്നിസാക്ഷി	ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം	അഗ്നിസാക്ഷി	ശ്യാമപ്രസാദ്
158.	2001	വാനപ്രസ്ഥം	എം.ടി	തീർത്ഥാടനം	കണ്ണൻ
159.	2003	നഷ്ടപ്പെട്ട നീലാംബരി	മാധവിക്കുട്ടി	മഴ	ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ
160.	2006	ദീപ്തിമയി	സുനിൽ ഗംഗോപാധ്യായ	ഒരേ കടൽ	ശ്യാമപ്രസാദ്

അനുബന്ധം 3

അഭിമുഖങ്ങൾ

3(1) എം. മുകുന്ദൻ

1. ആദ്യം ക സിനിമയെക്കുറിച്ച് പറയാമോ?

ജീവിതനൗകയാണ് ആദ്യം ക സിനിമ. മയ്യഴിയിൽ തിയേറ്ററു ്. എന്നാൽ നല്ല പടങ്ങൾ വരിക തലശ്ശേരിയിലാണ്. വീനസ് ടാക്കീസ്. മധുമതി എന്ന സിനിമ വീനസ്സിൽ നിന്നാണ് ക ത്.

2. ഡൽഹി 81 എന്ന് കഥയുടെ പശ്ചാത്തലമെന്താണ്?

അത് പത്രവാർത്തയാണ്. ഒരു യുവതി ആക്രമിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഒരു സിനിമ കാണുന്നതു പോലെ ആളുകൾ നോക്കിനിൽക്കാറു ് ദൽഹിയിൽ. ഈ കഥയുടെ ടെക്നിക്, അതു സിനിമയുടേതാണ്. സിനിമയുടെ കാഴ്ച സിനിമാക്കണ്ണ് സാഹിത്യത്തിൽ വരുന്നത് ഇവിടെയാണ്.

3. ഫിലീംസൊസൈറ്റികളുമായുള്ള ബന്ധം?

ദൽഹിയിലാകുമ്പോൾ ഫ്രഞ്ച്എംബസ്സിയിൽ, വായിക്കാനും സിനിമകാണാനും നല്ല സൗകര്യമു ായിരുന്നു. വിശ്വപ്രസിദ്ധചലച്ചിത്രങ്ങളേറെയും ക ത് ഡൽഹിയിൽ വച്ചായിരുന്നു. ഗൊദാർദ്, കുറോസോവ, ത്രൂഫോ, റെനെ, ഫെല്ലിനി എന്നിവരുടെയെല്ലാം ചിത്രങ്ങൾ ഏതാ ് എല്ലാം ക ിട്ടു ്.

4. ഭാഷ ലളിതമാക്കാൻ എന്തെല്ലാം സ്വാധീനങ്ങൾ ഉ ായിട്ടു ്?

പുതിയതരം ഇമേജുകൾ കൊ ്വരിക. അങ്ങിനേയേ ഭാഷ ആകർഷകമാകൂ. ഞാനതിൽ മറ്റ് മാധ്യമങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു. സിനിമ, പെയിന്റിംഗ് തുടങ്ങിയവയിൽ, ഭാഷയിലെ ഏറ്റവും വലിയ മാറ്റങ്ങൾ വന്നത് സിനിമയിലാണ്. ഗോദാർദിന്റെ സിനിമകൾ ഭാഷയെ ആകെ അഴിച്ചുപണിഞ്ഞവയാണ്. എന്നെ ഏറെ ആകർഷിച്ചത് ഗോദാർദിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ആണ്. പിന്നെ അലൻറെനെയുടെ "ഹിരോഷിമ മോൺ അമർ", ഇതൊക്കെ എന്നെ ഭാഷ നിർമ്മിക്കാൻ സഹായിച്ചിട്ടു ്. ഏറ്റവും കൂടുതൽ നമ്മൾ ലഃീലെറ ആകുക, ചിത്രങ്ങൾ കാണുക, സിനിമകൾ കാണുക, സംഗീതം കേൾക്കുക. ഇതിൽനിന്നൊക്കെയാണ് പുതിയ ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

5. സ്ഥലകാലങ്ങളെ മറികടന്നുകൊ ുള്ള ആഖ്യാനസമ്പ്രദായം 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റു ചിലരും' എന്ന നോവലിൽ പരീക്ഷിച്ചതിനെക്കുറിച്ച്?

പോസ്റ്റ്മോഡേൺ എന്ന ചിന്തയല്ല എന്നിലു ായിരുന്നത്. സമയമാണ്. സമയം ഒരു നിയന്ത്രണമാണ്.. എഴുതുമ്പോൾ സമയവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഒരു യുക്തിയു ്. ഠശാല ഹീഴശര തകർക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയാണ് ഈ നോവൽ എഴുതാനിടയാക്കിയത്. സമയത്തെ ഒരു കണ്ണാടിച്ചീന്തുപോ

ലെയാക്കുക എന്ന സങ്കൽപമാണ് ഞാൻ ഈ നോവലിൽക്കൊ ുവന്നത്. സിനിമയിൽ ഇത്തരം സമീപന ങ്ങൾ നേരത്തെ ഉ ായിട്ടു ്.

6. "കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ" മെറ്റാഫിക്ഷനിൽ വരുമ്പോൾത്തന്നെ സിനിമയുടെ ദൃശ്യവത്കരണരീതിയോടെത്രമാത്രം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു?

കേശവന്റെ വിലാപങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഒരു പ്രത്യേക കോണിൽനിന്നുള്ള നോട്ടപ്പാടു ്. ഇതിൽ ക്യാമറയുടെ ആഖ്യാനമങ്ങിങ്ങായി നിരീക്ഷിക്കാം. മൂർത്തമായ ഇമേജുകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ബോധപൂർവശ്രമം നടത്തിയിട്ടു ്.

7. ദൃശ്യഉപഭോക്താക്കളായി മാറുന്ന സമൂഹത്തിൽ എഴുത്തിന്റെ പ്രസക്തി എന്താണ്?

ആഖ്യാനം ദൃശ്യമാക്കപ്പെടുന്ന പരീക്ഷണാത്മകരചനകൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിയിട്ടു ്. ഫോട്ടോ, കണ്ണാടി, ക്യാമറ, നാടകം, ഇന്റർനെറ്റ് എന്നിവ കാഴ്ചയുടെ അടയാളരൂപങ്ങളാക്കിയുള്ള രചന കൾ ഉ ്. നമുക്ക് സ്ക്രീനിൽ പ്രൊജക്ട് ചെയ്ത് ദൂരെനിന്നും നോക്കുന്നത്പോലെ എഴുതുവാൻ കഴിയും. ആ ഒരു പ്രത്യേകത എന്റെ മിക്ക നോവലിലുമു ്.

8. സിനിമ, നോവൽ എന്നീ മാധ്യമങ്ങളെ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണുന്നു?

എഴുത്തിലെ സ്വകാര്യത, സിനിമയിലില്ല. നോവൽ സിനിമയാകുമ്പോൾ പരിമിതികളും സാധ്യതകളും ഉ ്. ര ു വ്യത്യസ്തതകൾ ഏറെയുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ ആണ്. Transformation ആണ് വേ ത്. നോവലിനെ മറന്നുകാണണം സിനിമ എന്നാണ് എനിക്ക് പറയാനുള്ളത്.

9. 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' ദൃശ്യാംശത്തിന് മുൻതൂക്കം ഏറിയ നോവലാണല്ലോ? മയ്യഴിയുടെ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചത്?

'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' വളരെ വിഷ്വലായ നോവലാണ്. അതിനെപെട്ടെന്ന് സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിലേക്ക് മാറ്റാൻ കഴിയും. മൂർത്തമായ ദൃശ്യങ്ങളും നോവലിലു ്. മയ്യഴിയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരു ക്യാമറ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നതുപോലെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

10. ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ?

'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' പിന്നീട് സിനിമയാക്കിയിട്ടു ്. അൽഫോൻസാച്ചന് നോവലിലുള്ളതിനേക്കാൾ സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചിട്ടു ്. നോവലിൽ അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കാഴ്ചകൾ ഏറെ സറിയലിസ്റ്റിക്കായും സിനിമാറ്റിക്കുമായും കാണാവുന്നതാണ്.

11. ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമകളുടെ സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച്?

ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമകൾ ക ിട്ടു ്. സറിയലിസത്തിന്റെ അന്തർധാര സിനിമയിൽ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചത് ബുനുവൽ ആണ്. അൽഫോൻസാച്ചന്റെ കാഴ്ചകളിൽ ബുനുവൽ സിനിമകളിലെ അംശം അബോധപൂർവമായി കടന്നുകൂടിയിട്ടു ാകും. സറിയലിസ്റ്റ്പെയിന്റിങ്ങുകളുടെ സ്വാധീനത്തെയും നിഷേധിക്കാനാവില്ല.

12. "ഇപ്പോൾ നമ്മുടെ അനുഭവങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾ തുളച്ചുകയറുകയാണ്. റിയാലിറ്റി എങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കപ്പെടണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത് ഭാഷയല്ല, ദൃശ്യങ്ങളാണ് എന്നുവരുമ്പോൾ സാഹിത്യത്തിലേക്ക് കൂടുതൽ വെല്ലുവിളി നേരിടേ ി വരുന്നു". കെ.പി. അപ്പന്റെ ഈ അഭിപ്രായത്തോടെങ്ങനെ പ്രതികരിക്കുന്നു?

വളരെ ശരിയാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഇടയിലാണ് നാം ജീവിക്കുന്നത്. എഴുത്തിന്റെ ഒരു പരിധി നിർണയിക്കുന്നത് ദൃശ്യങ്ങളാണെന്ന് വരുന്നു. ഇമേജുകളുടെ മൂർത്തസ്വഭാവം വായനക്കാരനെ ഏറെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കൂടാതെ ചിത്രകലയിലെയും സിനിമയിലെയുമെല്ലാം സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾവരെ എഴുത്തിൽ ഇന്നുപയോഗിക്കുന്നു ്. ഞാനീ അടുത്തകാലത്തെഴുതിയ "ദിനോസോറുകളുടെ കാലം" എന്ന കഥയിലും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടു ്.

13. ആധുനികതയുടെ ആരംഭകാലത്തുള്ള രചനകളിൽനിന്ന് ഇതിനെ എങ്ങനെ വേറിട്ടു കാണുന്നു?

വിവരണാത്മകതയിൽനിന്ന് ദൃശ്യപരതയിലേക്കുള്ള മാറ്റമായി ഇതിനെ കാണാവുന്നതാണ്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വീക്ഷണത്തേക്കാൾ വായനക്കാരന്റെ/പ്രേക്ഷകന്റെ വീക്ഷണത്തിന് പ്രാധാന്യമേറുന്നു ി വിടെ.

14. നോവലും കഥയും നാടകവും ലേഖനസമാഹാരങ്ങളും എല്ലാം എഴുതിയിട്ടു ല്ലോ? സ്വന്തം എഴുത്തിനെ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു?

നോവലും കഥയും ര ് ലോകങ്ങളാണ്. ആദ്യകാലത്ത് കഥകളാണ് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. കഥകളിൽ ഒരു തരം കലാപം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടു ്. നോവലിൽ രൂപപരമായ പരീക്ഷണം നടത്താൻ ശ്രമിച്ചു. പുതുമയു ാക്കാൻ പല മാധ്യമ സവിശേഷതകളെയും ഘടനകളെയും നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടു ്. ആദ്യകാല ങ്ങളിൽ സിനിമാനിരൂപണങ്ങൾ എഴുതിയിട്ടു ്. നാടകം എന്ന മീഡിയവും ആദ്യമേ ഇഷ്ടമാണ്. ഇപ്പോൾ നാടകത്തിൽത്തന്നെ ഒരു പാട് മാറ്റങ്ങൾ ഉ ്. സിനിമ ഓഫ് ദ ഓതർ എന്നു പറയുന്നതു ല്ലോ. അതുപോലെതന്നെ നാടകമു ്. ടെക്സ്റ്റ് അതായത് പാഠത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന നാടകം കർട്ടൻ, രംഗസംവിധാനം അതിനൊന്നുമില്ല പ്രാധാന്യം സിനിമയിൽ ഈ പരീക്ഷണങ്ങൾ അരവിന്ദനും മറ്റും നേരത്തെ ചെയ്തിട്ടു ്.

15. 'ഒരു ദളിത്‌യുവതിയുടെ കദനകഥ' മറ്റു നോവലുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ നോവലെഴുതാനുള്ള പശ്ചാത്തലമെന്താണ്?

നമ്മെ ആശങ്കപ്പെടുത്തുന്ന ജാതിയുടെയും മാധ്യമത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ ആണ് ഈ നോവലിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. പ്രധാനമായും ഒരു മാധ്യമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു നോവലാണ്. ഏതു പ്രശ്നത്തെയും ഏതു സമസ്യയെയും മാധ്യമങ്ങൾക്ക് അവർക്കനുകൂലമായ രീതിയിൽ അത് വ്യാഖ്യാനിച്ചു കൊ ് പോകാൻ സാധിക്കും എന്നതിന്റെ സൂചന അതിലു ്.

16. 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ', 'നൃത്തം' എന്നീ നോവലുകളെ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ?

'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിൽ' പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ നമ്മുടെ ആ വൃത്തത്തിൽ തന്നെ നടക്കുന്നതാണ്. പക്ഷേ, 'നൃത്ത'ത്തിൽ ഒരുപാട് ആധുനികസമസ്യകൾ കടന്നുവരുന്നു ്. സാങ്കേതികവിദ്യ, മനുഷ്യന്റെ ഇന്നത്തെ അവസ്ഥ, ലോകം ചുരുങ്ങുന്നത്, നമ്മുടെ സ്വത്വതിരോധാനം. ഇങ്ങനെ ആധുനികമായ സമസ്യകൾ അതിലാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു ്. നൃത്തത്തിൽ സ്വവർഗരതിയെക്കുറിച്ചും പറയുന്നു ്.

17. താങ്കളുടെ നോവൽസങ്കൽപമെന്താണ്?

ജീവിതത്തിന്റെ നാനാവിധത്തിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ആണ് നോവലിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മറ്റേതു സാഹിത്യരൂപത്തേക്കാളും സമഗ്രത നോവലിനാവശ്യമാണ്. രൂപങ്ങളെയും ഇമേജറികളെയും കൈകാര്യം ചെയ്യുവാനേറെ ശ്രദ്ധയും പരിശ്രമവും ആവശ്യമാണ്.

18. പല കഥകളിലും കാലം ഒരു നിശ്ശബ്ദകഥാപാത്രമാകുന്നു ്. നോവലുകളിലും കാലം ഒരു ഘടക മാണ്. വിശദമാക്കുക?

കാലത്തിന്റെ കൂടെ എന്നിലെ എഴുത്തുകാരൻ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. മയ്യഴി ഒരു നോസ്റ്റോൾജി യയായിരുന്നു. അവിടെ ഞാൻ കാലത്തിലൂടെ പിറകിലേക്ക് പോയെങ്കിലും അതിലെ ആശയം വളരെയ ധികം കാലികമായിരുന്നു. 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു' എന്ന നോവലിലും ഇടക്ക് വളരെയധികം കാലത്തിലൂടെ പിന്നോട്ടു പോകുന്നു ്. നൂറ്റാ ുകളും സഹസ്രാബ്ദങ്ങളും പിന്നിലേക്ക് പോകുന്നുെ ങ്കിലും അതിലെ ആശയവും കാലികമാണ്. 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങളാ'യാലും 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' ആയാലും കാലത്തിന്റെകൂടെ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. 'നൃത്തം' നമ്മോടൊപ്പം നടക്കുന്ന നോവലാണ്.

19. ഉത്തരാധുനികതയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെപ്പറ്റി?

അനേകം കർതൃസ്ഥാനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊ ാണ് ഉത്തരാധുനിക നോവൽ ചരിത്രത്തെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. ഉത്തരാധുനികത ഒരു ജീവിതരീതിയാണ്. അതിനതിന്റേതായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര മു ്. പുതിയ അനുഭവമണ്ഡലങ്ങൾ ആണ് ഉത്തരാധുനികത സമ്മാനിക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തിലും രൂപ ത്തിലും ആശയങ്ങൾ രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു ്. 'കാഴ്ചയുടെ ഒരു സമൂഹം' രൂപം കൊള്ളുക എന്ന താണ് വലിയ പ്രത്യേകത. വിപണിയും സാങ്കേതികവിദ്യയും പുതിയ മാധ്യമസംസ്കാരവുമെല്ലാം നോവ ലിന്റെ വളർച്ചയിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനം ചെറുതല്ല.

3(2) സി.വി. ബാലകൃഷ്ണൻ

1. ആദ്യം ക സിനിമ ഏതാണ്?

നന്നെ ചെറുപ്പംതൊട്ട് സിനിമ കാണുന്നു . ആദ്യമായി ക സിനിമ ഏതെന്ന് വ്യക്തമായി ഓർക്കുന്നില്ല.

2. സിനിമയോട് താല്പര്യം തോന്നാൻ ഇടയാക്കിയ സാഹചര്യമെന്തൊക്കെയാണ്?

സിനിമ കാണാൻ പോവുകയാണെന്നതു ജീവിതത്തോട് തികച്ചും ചേർന്ന, വളരെ സ്വാഭാവികമായ ഒരു കാര്യമായിരുന്നു, ഞങ്ങളുടെ നാട്ടിൻപുറത്തുള്ളവർക്ക്. ഏതാ ല്ലാവരും സിനിമക്ക് പോകുമായിരുന്നു.. ചെ കൊട്ടിയായിരുന്നു ആദ്യകാലത്തെ അനൗൺസ്മെന്റ്. കാറും ഉച്ചഭാഷിണിയും വന്നത് പിന്നീടാണ്. സിനിമയ്ക്ക് ഒരു നിഗൂഢസൗന്ദര്യം, വിലോഭനീയത ഉള്ളതായി അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നു. അതിന്റെ രഹസ്യങ്ങൾ ആർക്കും അറിയാമായിരുന്നില്ല. പ്രത്യേകിച്ചും ഞങ്ങൾ കുട്ടികൾക്ക്. മദിരാശിയിൽ ഹോട്ടൽജോലിക്കാരനായ, ഏതാനും ചില ചിത്രങ്ങളിൽ മുഖം കാണിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ചെറുപ്പക്കാരനെ, അയാൾ നാട്ടിൽ വന്നപ്പോഴെല്ലാം അത്ഭുതാദരങ്ങളോടെയാണ് ക ിരുന്നത്.

3. ഫിലിംസൊസൈററിയിൽ പ്രവർത്തിച്ച കാലത്തെ അനുഭവങ്ങൾ?

ഫിലിംസൊസൈറ്റിയിൽ പ്രവർത്തനം പഴയകാലത്ത് അങ്ങേയറ്റം ക്ലേശകരമായിരുന്നു. ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രിന്റുകൾ കിട്ടുന്നതുപോലെ പ്രദർശിപ്പിക്കുയെന്നതും പാട്. വിശ്രുതങ്ങളായ ക്ലാസിക്സിനിമകൾ ക ുകൊ ിരിക്കെ പക്ഷെ, ക്ലേശമൊക്കെ മറന്നുപോകും. ചാപ്ലിനും ഐസൻസ്റ്റീനും ഗൊദാർദും ബെർഗ്മാനും കുറോസോവയും ഫെല്ലിനിയും റേയുമൊക്കെ വിസ്മയിപ്പിച്ചതിന് അതിരില്ല.

4. ചലച്ചിത്രനിരൂപകനായി പ്രവർത്തിച്ച കാലം?

ഏറെയും അന്താരാഷ്ട്രചലച്ചിത്രമേള (1982ലെ കൊൽക്കത്ത മേളതൊട്ട്) പശ്ചാത്തലമാക്കിയ നിരൂപണങ്ങൾ ആണ്.

5. സിനിമയോടുള്ള പ്രതിപത്തി എഴുത്തിൽ എത്രത്തോളം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്?

വളരെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടു . സിനിമക്കിണങ്ങുന്ന കഥ രചിക്കുന്നതിലല്ല, സിനിമയുടെ ഭാഷ കഥയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്.

6. ഏതെല്ലാം കൃതികളാണ് പ്രധാനമായും സിനിമാത്മകമായി എഴുതിയിട്ടുള്ളത്?

ഒരു പക്ഷേ, ഫിക്ഷനായി എഴുതിയതെല്ലാം.

7. ദൃശ്യഭാഷയും ഇമേജുകളും ചേർത്തെഴുതുമ്പോൾ കൃതികൾക്കുള്ള മികവ് എന്തൊക്കെയാണ്?

കൃതികൾക്ക് മൂർത്തത കൈവരും.

8. ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം എന്ന നോവൽ?

എന്നെ സംബന്ധിച്ചുപറയുകയാണെങ്കിൽ അത് പൂർണമായും സിനിമയുടെ ഭാഷയിൽ എഴുതപ്പെട്ട രചനയാണ്.

9. പാപബോധം പല നോവലുകളിലും കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ടല്ലോ?

തീർച്ചയായും 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം', 'എന്റെ പിഴ', 'ആമേൻ', 'പരിമളപർവ്വതം' എന്നീ നോവലുകളിലെല്ലാം പാപബോധത്തിന്റെ നിഴലാട്ടമുണ്ട്. ബൈബിളും ക്രിസ്തീയതയും ഏറെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. പള്ളിയും മതാന്തരീക്ഷവും സഭാനേതൃത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനങ്ങളുമെല്ലാം നോവലിലേക്ക് വരുന്നത് ഞാൻ പരിചയിച്ച ജീവിതത്തിൽനിന്ന് നേരിട്ടാണ്. നോവലെഴുതുമ്പോഴേയ്ക്കും ബെർഗ്മാൻചിത്രങ്ങൾ കാണാൻ സാധിച്ചിരുന്നു. ഈ പ്രമേയം ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകളിൽ പലപ്പോഴായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. നോവലിന്റെ ദൃശ്യാത്മകതക്ക് ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകൾ എറെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്.

10. 'ദൈവമേ' എന്ന നോവലിനെ ബെർഗ്മാൻ 'നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും' എന്ന സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിലെ ഔചിത്യമെന്താണ്?

ചില സ്ത്രീകളെ വളരെ സമീപത്തുചെന്ന് നോക്കിക്കാണുന്ന രചനയാണ് 'ദൈവമേ?'. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ ഇമ്മട്ടിൽ പരിചരിച്ചിട്ടു ് ബെർഗ്മാൻ. സാദൃശ്യം ആ നിലയ്ക്കാണെന്ന് തോന്നുന്നു.

11. കണ്ണാടിക്കടലും വിമോചനദൈവശാസ്ത്രവും?

വിമോചനദൈവശാസ്ത്രം ഒരു രാഷ്ട്രീയവിചാരമാണെന്നു പറയണം. ലാറ്റിനമേരിക്കൻപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അത് രൂപപ്പെടുന്നത്. ഫിദൽ കാസ്ട്രോയും ചെഗുവേരലുമൊക്കെ അതിന് നിമിത്തമായിട്ടു ാകണം. മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ചെഗുവേരയിൽ ഞാൻ ക്രിസ്തുവിനെ ദർശിച്ചിട്ടു ്. സംഘടിതമതത്തിലെ മാലിന്യങ്ങൾ ബെർഗ്മാൻ മതാത്മകചിത്രങ്ങളിലൂടെ പറഞ്ഞിട്ടു ്. ബെർഗ്മാൻ സ്വീഡനിലെ രാഷ്ട്രീയാവസ്ഥകൂടി തന്റെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ല. ദൈവത്തെയും ധനത്തെയും ഒന്നിച്ചു സ്നേഹിക്കാനാവില്ല എന്ന് ക്രിസ്തുപറഞ്ഞിട്ടു ്. കണ്ണാടിക്കടലിൽ വിമോചനദൈവശാസ്ത്രം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ് സിനിമയിലെ ക്യാമറയുടെ പ്രയോഗവും ദൃശ്യവത്കരണരീതിയും ഈ കൃതിയെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്.

12. 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം' മുഖങ്ങളുടെ നോവലായി മാറുമ്പോൾ?

'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം' സമീപദൃശ്യങ്ങൾ നിരവധിയുള്ള ഒരു കൃതിയാണ്. നേരത്തെ ചൂ ി ക്കാട്ടിയപോലെ വളരെ അടുത്തുനിന്നാണ് അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഞാൻ നോക്കിക്കാണുന്നത്.

13. ഗൊദാർദ് എന്ന ചലച്ചിത്രകാരനെ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു?

ഗൊദാർദ്, ലോകസിനിമയിലെ ഏറ്റവും പൊളിറ്റിക്കൽ ആയി സിനിമയെടുക്കുന്ന ആളാണ്. ഐസൻസ്റ്റീനെ അദ്ദേഹം വിമർശിച്ചിട്ടുള്ളത് തന്റെ രാഷ്ട്രീയപരത മുൻനിർത്തിയാണ്. സിനിമയിലെ ഏറ്റവും മോഡേൺ ആയ സംവിധായകനാണ് ഗൊദാർദ്. സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തെ ഇത്രയേറെ പുനർനിർവ്വചിച്ച മറ്റൊരാളില്ല തന്നെ.

14. 'ശത്രുവിന്റെ നഗരം', 'ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ' എന്നീ നോവലുകളിൽ ഗൊദാർദ്സിനിമ എത്രമാത്രം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ്?

മുതലാളിത്തവ്യവസ്ഥയിൽ സംഭവിക്കുന്ന ചില കാര്യങ്ങൾ, പ്രത്യേകിച്ചും സ്ത്രീ ഒരു ഉപഭോഗവസ്തു മാത്രമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന സാഹചര്യം, സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന അരക്ഷിതത്വം, വ്യവസ്ഥിതിയുമായി അതിനുള്ള ബന്ധം, കറുത്ത ഹാസ്യം, ഇങ്ങനെ ചില ഘടകങ്ങൾ (ഗൊദാർദ് സിനിമകളിൽ കാണാവുന്നത്) ഈ നോവലുകളിൽ ഉ ന്ന് തോന്നുന്നു.

15. 'ദിശ' എന്ന നോവലിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഏതെല്ലാമാണ്?

'ദിശ' അടിമുടി പൊളിറ്റിക്കൽ ആയ നോവലാണ്. ഒരു പൊളിററിക്കൽ ത്രില്ലറിന്റെ ഘടനയിലാണ് അതെഴുതിയിട്ടുള്ളത്.

16. 'മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ' എന്ന നോവലിൽ പ്രമേയപരമായും സങ്കേതപരമായും ഹിച്ച്കോക്കിയൻ ശൈലികൾ എത്രമാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടു ്?

ഹിച്ച്കോക്ക്, ക്രൈം ഉ ാകുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പല ചിത്രങ്ങളിലും പരിശോധിച്ചിട്ടു ്. ഒരു കുടുംബസാഹചര്യത്തിൽ അത്തരമൊരു പരിശോധന "മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ" നിർവഹിക്കുന്നു ്. അതു സിനിമയാക്കാൻ നോക്കിയപ്പോൾ തന്നെ സംവിധായകനായ കെ. ജി. ജോർജ് ആ ചിത്രം ഹിച്ച്കോക്കിന് ഒരു ട്രിബ്യൂട്ട് എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത്. സിനിമ യാഥാർഥ്യമായില്ല.

17. സിനിമയും നോവലും തമ്മിലുള്ള കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകളെ എങ്ങനെ കാണുന്നു?

സിനിമയിൽനിന്ന് നോവൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് പലപ്പോഴും കഥാഘടനയ്ക്കുള്ള ചില മാതൃകകൾ ആണ്. നോവലിൽനിന്ന് പലതും സ്വീകരിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയും. ഹിച്ച്കോക്കിനെപ്പോലെ പലരും അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടു ്. സംവിധായകൻ വിശ്വസ്തത പുലർത്തേ ത് താനാശ്രയിക്കുന്ന കൃതിയോടെന്നതിലേറെ ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമത്തോടാണ്. സത്യജിത്ത്റേ അങ്ങനെയൊരു സംവിധായകനായിരുന്നു.

3(3) കെ.ജി. ജോർജ്

1. ചിത്രകാരന്റെ മനസ്സുള്ള താങ്കൾക്ക് സിനിമയോട് ആഴത്തിലുള്ള അടുപ്പമു ാകാനുള്ള പ്രേരണ യെന്തായിരുന്നു? പൂനയിലെ അക്കാദമികവിദ്യാഭ്യാസം സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി സമീപിക്കാൻ എത്രമാത്രം സഹായിച്ചു?

ഉ. ചിത്രകാരനായിരുന്നതുകൊ ് വിഷ്വൽആർട്ടായ സിനിമയെ കൂടുതൽ ചെറുപ്പത്തിൽ സ്നേഹിച്ചത് സ്വാഭാവികം. സിനിമ അതിന്റെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മനസ്സിലാകുന്നത് പൂനെയിലെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ പഠിച്ച കാലത്തു തന്നെയാണ്. നൂറുകണക്കിന് ലോകക്ലാസിക്കുകൾ കാണാൻ അക്കാലത്ത് അവസരം ലഭിച്ചു. ആ സിനിമകളൊക്കെയും വന്നിരിക്കുന്നത് വിവിധ സംസ്കാരങ്ങളിൽ നിന്നുമായിരുന്നു. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ഈ സിനിമകൾ എന്നെ ഒരു ലോകപൗരനാകാൻ സഹായിച്ചു.

2. സിനിമയെന്ന കലയെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും സാങ്കേതികമായും എങ്ങനെ അപഗ്രഥിക്കുന്നു?

ഉ. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശവും വ്യത്യസ്തസംവിധായകരുടെ വേറിട്ട ശൈലികളും ക ് പഠിച്ചതാണ് സാങ്കേതികത.

3. ഫിലിംസൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം ?

ഉ. ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളോട് അടുത്തപ്പോഴേക്കും നാടുവിട്ട് പൂനയിൽ പോകേ ിവന്നതിനാൽ അതുമായുള്ള അടുപ്പം നിലച്ചുപോയി.

4. സി.വി ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'മറ്റൊരാൾ' എന്ന നോവലിലെ 'സിനിമാറ്റിക്ക്' ഘടകങ്ങൾ സംവിധായകൻ എന്ന രീതിയിൽ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണുന്നു?

ഉ. ബാലകൃഷ്ണന്റെ വേറെ ചില കഥകൾ ആയിരുന്നു ആദ്യം വായിച്ചതും സിനിമയാക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചതും. ആ കഥയുടെ സവിശേഷതയോടൊപ്പം സിനിമാറ്റിക്സങ്കല്പവും ആകർഷിച്ചിരുന്നു. മറ്റൊരാളിന്റെ കഥ പറയുമ്പോൾ കഥയിൽത്തന്നെയുള്ള സസ്പെൻസും അനിശ്ചിതത്വവും പിന്നെ അജ്ഞേയമായ അംശവും കൂടുതലാക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്.

5. നോവൽ, സിനിമയുമായി ഏറെ ബന്ധം പുലർത്തുന്ന ഭാഷാരൂപമാണ്. ര ിന്റെയും ആന്തരതാളങ്ങൾ സദൃശ്യങ്ങളാണുതാനും. ഇവ തമ്മിലുള്ള കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കും എത്രമാത്രം ഗുണം ചെയ്യുമെന്നാണ് താങ്കൾ വിശ്വസിക്കുന്നത്?

ഉ. തീർച്ചയായും നോവലല്ല സിനിമ. ഇവയെ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നത് ഈ ര ു കഥപറച്ചിൽമീഡിയങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ കണക്കിലെടുത്തിട്ടാണ് എന്തും പറയാനുള്ള നോവലിന്റെ ആഴവും, എന്തും കാണിക്കാനുള്ള സിനിമയുടെ സാധ്യതയുമാണ് ഇത് കണക്കാക്കുന്നത്.

6. 'മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ' എന്ന നോവൽ ഹിച്ച്കോക്കിന് ഒരു 'Tribute' ആണ് എന്ന താങ്കൾ പറഞ്ഞിട്ടു . ഈ നോവലിൽ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമാശൈലി എത്രത്തോളം സ്വാധീനിച്ചിട്ടു ?

ഉ. ഈ നോവലിൽ ഹിച്ച്കോക്കിയൻശൈലിയുടെ നിഴൽ കാണാം. ഹിച്ച്കോക്ക് ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാന സസ്പെൻസ് തന്ത്രം, യഥാർഥ കുറ്റവാളി പിടിക്കപ്പെടുമോ അതോ നിരപരാധി ശിക്ഷിക്കപ്പെടുമോ എന്നുള്ള കാഴ്ചക്കാരന്റെ ആധിയാണ്. ഈ ആവിഷ്കരണതന്ത്രം നോവലിന്റെ ഘടനയിലിഴപാകിയിട്ടു .

7. രതി, ഹിംസ, സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ, കുറ്റാന്വേഷണം എന്നിവ താങ്കളുടെ സിനിമകളിലെ പ്രമേയങ്ങളിൽ ചിലതാണ്. ഇത്തരം പ്രമേയങ്ങളോട് എങ്ങനെ നിർവഹണ ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്നു?

ഉ. മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ ധാരാളം പുസ്തകങ്ങൾ വായിച്ചിട്ടുള്ള ആളാണ് ഞാൻ അതെന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട വിഷയമാണ്. മനശ്ശാസ്ത്ര അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങൾ രതിയിലും ഹിംസയിലും സ്ത്രീയിലും അടിസ്ഥാനമാണ്. എന്റെ പോപ്പുലർ ചിത്രമായ 'യവനിക'യിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാം ഭംഗിയായി ചേർത്തിരിക്കുന്നത് കാണാം.

8. ഹിച്ച്കോക്ക്, ഷാബ്രോൾ, ബെർഗ്മാൻ ഇവരുടെ സിനിമാസങ്കൽപം താങ്കളുടെ രചനകളെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നു?

ഉ. ഇപ്പറഞ്ഞ മൂന്ന് സംവിധായകരും മനശ്ശാസ്ത്രപരമായി സിനിമയെ കാണുന്നവർ ആണ്. എന്റെയും രീതി അതു തന്നെയാണ്. പക്ഷേ, അവരിൽ നിന്നും ഒന്നും തന്നെ എന്റെ സിനിമകൾക്കുവേ ി കടമെടുത്തിട്ടില്ല.

9. ഒരു നോവലിസ്റ്റ്, സിനിമയെ പോലുള്ള മാധ്യമങ്ങളെ എഴുത്തിൽ സ്വാംശീകരിക്കുമ്പോഴും സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴും ലഭിക്കുന്ന സൗന്ദര്യമാനങ്ങളെ സംവിധായകനായ താങ്കൾ വിലയിരുത്തുന്നതെങ്ങനെയാണ്?

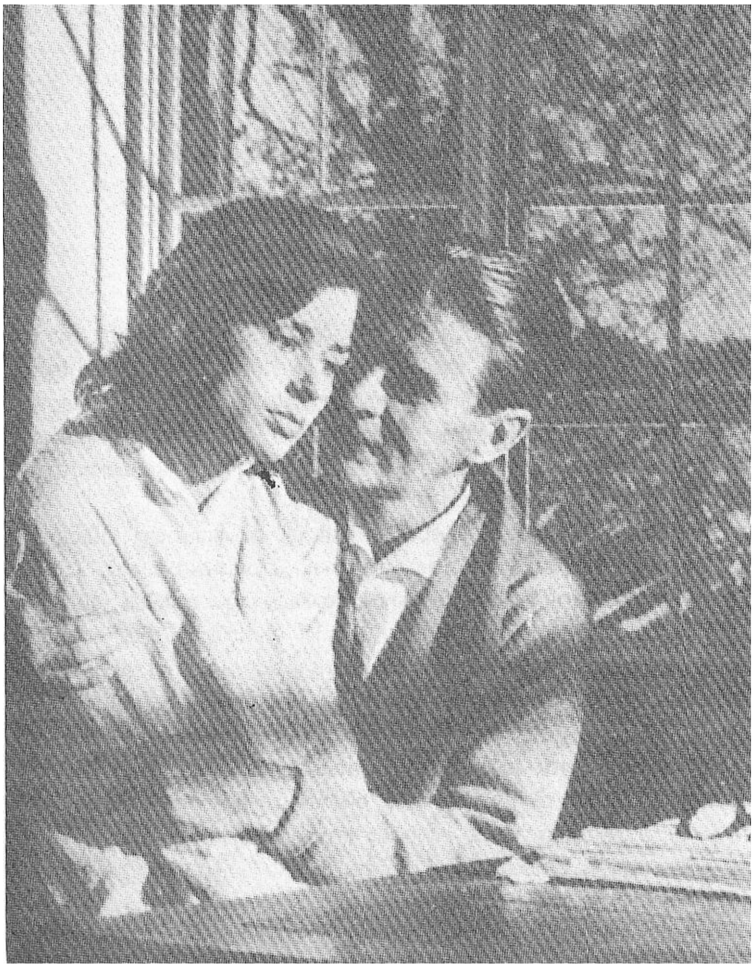
ഉ. ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിൽ ആരംഭിച്ച് ശക്തി പ്രാപിച്ച കലയാണ് സിനിമ. അന്നുമുതൽ ഈ പുതിയ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വാധീനം എഴുത്തിലും നിലനിൽക്കുന്നു . ആധുനിക എഴുത്തുകാരിൽ ഈ പ്രവണത കൂടുതൽ കാണാം.

10. 'മറ്റൊരാൾ' എന്ന സിനിമയിൽ നോവലിൽ നിന്നുള്ള വ്യതിയാനമെവിടെയെല്ലാമാണ്?

ഉ. നോവലിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങൾ സിനിമയിൽ മാറ്റിയിട്ടു . ചില പുതിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ സിനിമയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തു. കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ചിലതെല്ലാം നോവലിൽനിന്ന് എടുക്കുകയും മറ്റുചിലത് സിനിമയ്ക്കു വേ ി ഒരുക്കുകയും ചെയ്തിട്ടു . പ്രമേയത്തിന്റെ പരിചരണത്തിനാവശ്യമായവ സിനിമയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടു .

അനുബന്ധം 4

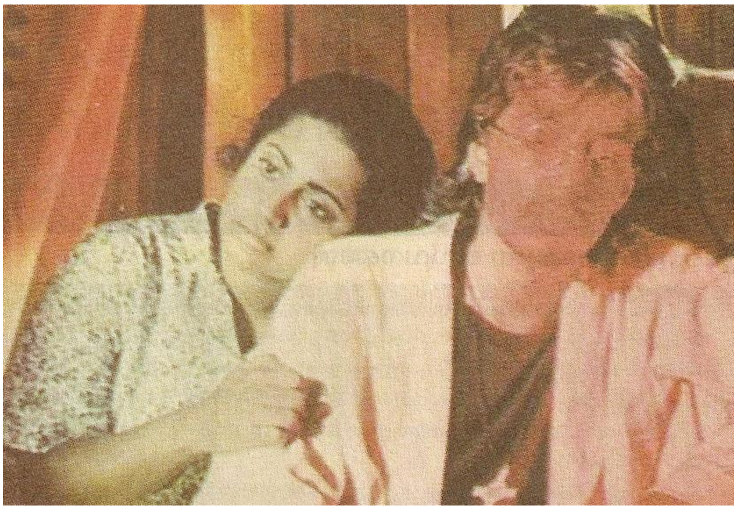
4(1) എലിപ്പത്തായം



4(2) ത്രൂ എ ഗ്ലാസ് ഡാർക്ക്‌ലി

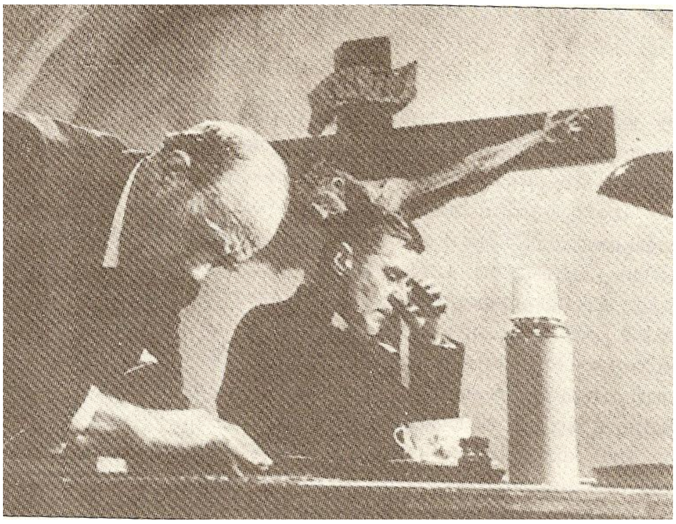
4(3) ഏഴാംമുദ്ര

4(4) സൈലൻസ്



4(5) ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ

4(6) ഹിരോഷിമ മോൺ അമർ

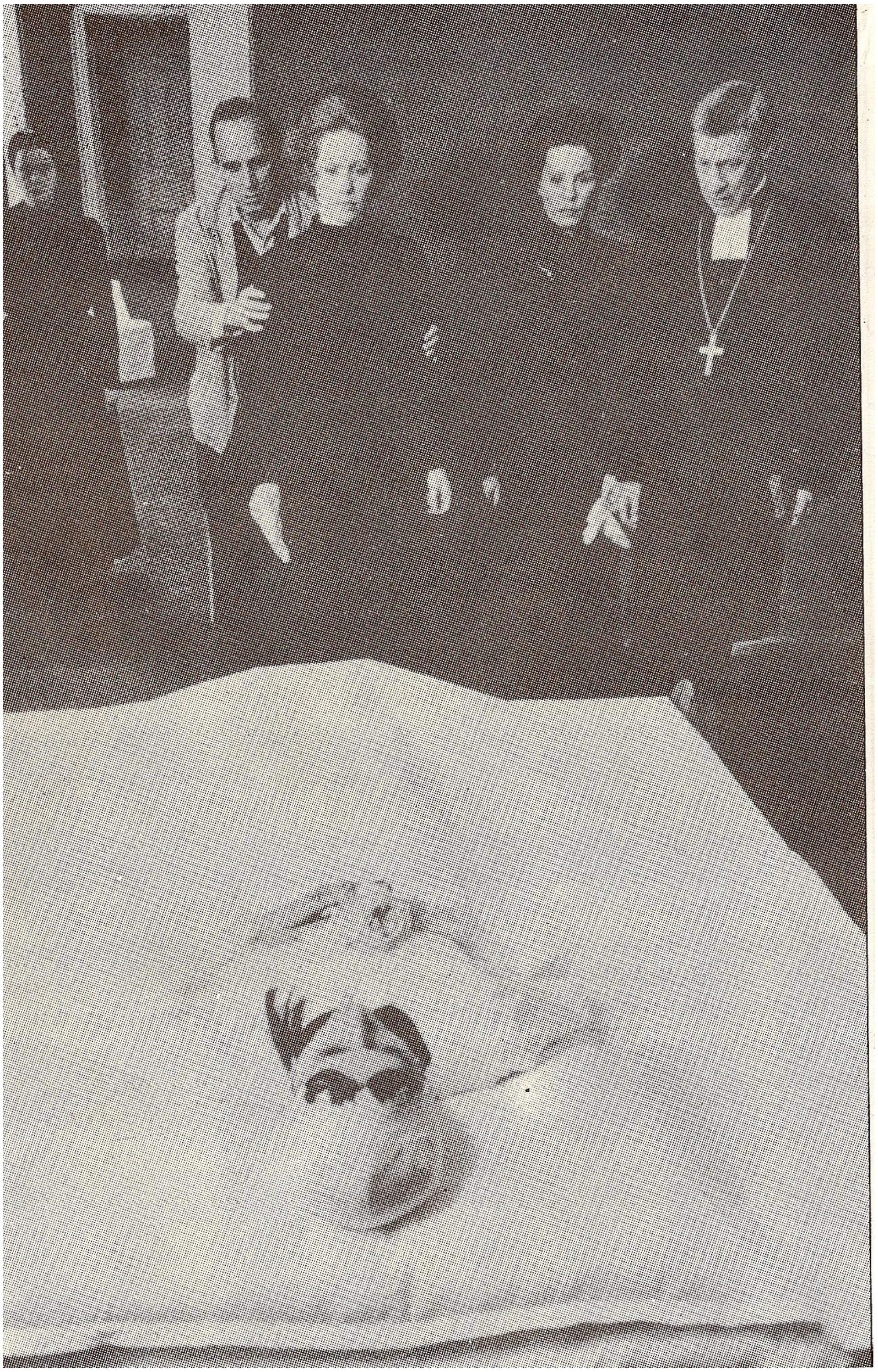


4(7) വിന്റർ ലൈറ്റ്

4(8) നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും (പൂന്തോട്ടദൃശ്യം)

4(9) നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും (അന്നയുടെ മടിയിൽ)

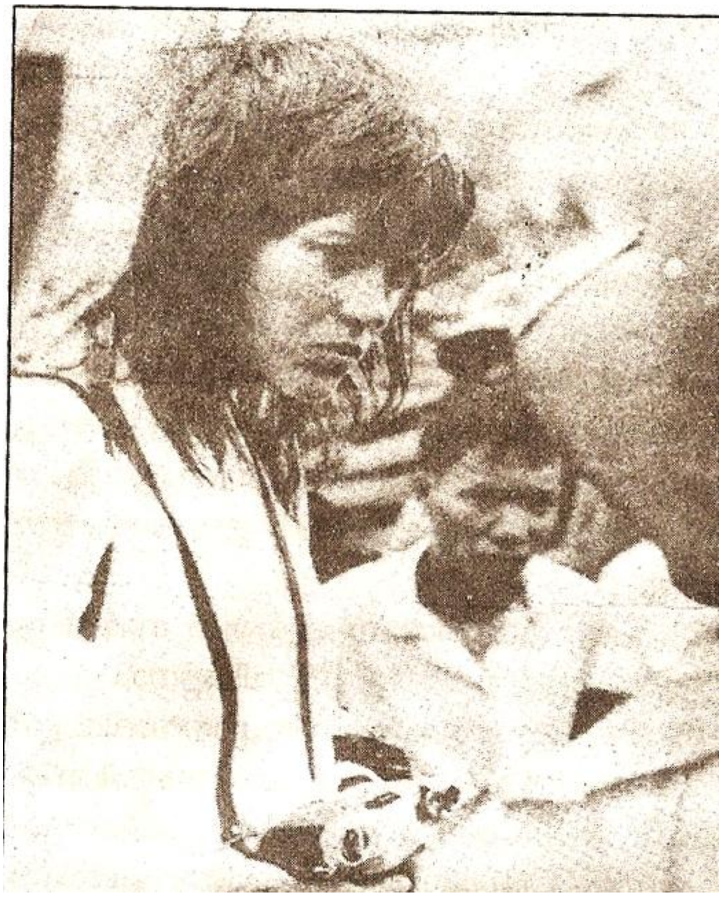
4(10) നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും



4(11) നിലവിളികളും മർമരങ്ങളും (പ്രാർത്ഥന)

4(12) വിറിഡിയാന

4(13) അവിശ്വാസം



4(14) ജയിനിനുള്ള കത്ത്

4(15) കിഴക്കുനിന്നുള്ള കാറ്റ്

സംഗ്രഹം

നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിൽ സൗന്ദര്യാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ ഒരു ഘടന നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. സാങ്കേതികമായി സമഗ്രതയുള്ള ഒരു കലാരൂപമാകുമ്പോൾത്തന്നെ, അതിന്നതീതമായ ഒരു സൗന്ദര്യാത്മകസ്വഭാവം നിലനിർത്തുന്ന സൃഷ്ടിയാണ് സിനിമ. ഇരുപതാംനൂറ്റാ ിന്റെ ഈ കലയും നോവലും തമ്മിലുള്ള സവിശേഷബന്ധത്തിന് പതിറ്റാ ുകളുടെ പഴക്കം രേഖപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. നോവൽ, കഥ പറയാനും കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കാനുമുള്ള ഉപാധിയാകുമ്പോൾത്തന്നെ സിനിമ, ജീവിതത്തെ അടിമുടി സ്വാധീനിക്കുന്ന കലാരൂപമാകുന്നു. നോവലും സിനിമയും രൂപഘടനയിലും സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയിലും പരസ്പരബന്ധം പുലർത്തുന്നു.

പഠനലക്ഷ്യങ്ങൾ

നോവലിലെപോലെ സിനിമയിലും ആഖ്യാനം, ക്രിയാപരത, പ്രതിപ്രവർത്തനം എന്നിവയുടെ ന്നത് പ്രസക്തമാണ്. സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മികവ് കൈവരുന്നത് അതിലെ സങ്കേതങ്ങൾ സമതുലനം സാധിച്ചെടുക്കുമ്പോഴാണ്. സിനിമയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അതിന്റെ ഘടന നിർമ്മിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികഘടകങ്ങൾ അതിന്റെ ദൃശ്യസംസ്കാരനിർമ്മിതിയിൽ വലിയ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു.

നോവലുമായി സിനിമപുലർത്തുന്ന പ്രമേയപരമായ ബന്ധവും സങ്കേതങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ സിനിമക്ക്, നോവലിന് സമ്മാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന ദൃശ്യസ്വരൂപവുമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ പ്രധാനമായും ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. നോവലും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കുമു ാക്കുന്ന മികവിന് പ്രസക്തിയേറെയു ്. നോവൽ സിനിമയാക്കുമ്പോഴു ാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾ പഠനത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നു ്.

മലയാളത്തിലെ നോവലെഴുത്തുകാരിൽ സവിശേഷവും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ രചനാരീതി സ്വീകരിക്കുന്നവരിൽ പ്രമുഖരാണ് എം. മുകുന്ദനും, സി.വി. ബാലകൃഷ്ണനും. സിനിമയുടെ പ്രമേയപരവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രത്യേകതകൾ ഇവരുടെ നോവൽഭാഷയെയും ഘടനയെയും ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ സഹായിച്ചിട്ടു ്. മലയാളത്തിലെ പ്രശസ്തനോവലുകൾ മിക്കവയും സിനിമയായിട്ടു ്. സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ സന്നിവേശം നോവലിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിന് മേന്മകൂട്ടാൻ സഹായിക്കുന്നുവെന്ന് ഇവരുടെ കൃതികൾ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. നോവലിനെ വായിക്കുന്നതിലുപരി 'കാണുവാൻ' സഹായിക്കുന്ന ഘടനാസ്വ

രൂപം ഈ നോവലിസ്റ്റുകളുടെ കൃതികളിൽ ക െ ത്താൻ കഴിയും. ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളും നോവൽസങ്കേതങ്ങളും ഈ പഠനത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നു ്. ദൃശ്യബോധത്തിന്റെ പരിണാമവും അതിൽനിന്നു ാ കുന്ന ആസ്വാദനമൂല്യവും നോവലിന്റെ പാരായണക്ഷമതയെ എങ്ങനെ വർധിപ്പിക്കുന്നുവെന്നത് പഠനത്തിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുന്നു ്. ഇരുമാധ്യമങ്ങളുടെ സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ ഒരു അപഗ്രഥനവും പഠനത്തിലുൾപ്പെടുന്നു.

പ്രസക്തി

കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം, അവയുടെ വൈകാരികമായ ഇടപെടൽ, സാങ്കേതികത എന്നിവമൂലം മനുഷ്യന്റെ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിൽ സിനിമ കാര്യമായി ഇടപെടുന്നു ്. സമീപദൃശ്യം, എഡിറ്റിംഗ്, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, ക്രോസ്കട്ടിംഗ് തുടങ്ങിയ സാങ്കേതികവിദ്യകളിലൂടെ, അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യബിംബത്തിന് മിഴിവ് വന്നതോടെ സിനിമയുടെ കലാപരമായ സാധ്യതകൾ വിപുലമായി. സിനിമയുടെ സവിശേഷതകൾ, നോവലിന്റെ പ്രമേയത്തേയും ഘടനയേയും സ്വാധീനിക്കുകയു ായി. 'ക്രോസ്കട്ടിംഗ് സമ്പ്രദായം ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കാൻ ഗ്രിഫിത്തിന് പ്രചോദനം നൽകിയത് ചാൾസ്ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളാണ്. ഘടനാപരമായും സാങ്കേതികപരമായും നോവലിനോടാണ് സിനിമക്ക് കൂടുതൽ അടുപ്പം. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകസന്നിവേശമായ ചിത്രവിന്യസനരീതി, നോവലിനെ പ്രബലമായി സ്വാധീനിച്ചു. ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും താഴേക്കും മുകളിലേക്കും ആഴത്തിലേക്കും മുന്നിലേക്കും ക്യാമറാക്കണ്ണ് നീക്കിക്കൊ ് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമയുടെ തനതായ രീതി നോവലെഴുത്തുകാരെ ആഖ്യാനത്തിൽ സഹായിച്ചിട്ടു ്.

ആഖ്യാനത്തിൽ കാലം ഒരു പ്രധാനഘടകമാണ്. സിനിമയിലും നോവലിലും കാലം പ്രയോഗികക്ഷമമാണ്. കാലത്തെ മരവിപ്പിക്കുവാനായി നോവലിൽ നീ ഖണ്ഡികകളും പ്രകൃതിവർണ്ണനകളും തത്ത്വശാസ്ത്രപരമായ പ്രസ്താവനകളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഇതിനായി ഫ്രെയിമുകൾ ഫ്രീസ് ചെയ്യുന്നു. സിനിമയിൽ, സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സവിശേഷരീതിയിലുള്ള സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാനത്തിന് പ്രാധാന്യമു ്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ പ്രയോഗവത്കരണം സാധ്യമാണ്.

പഠനപദ്ധതി

സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ ഐക്യവും പരിണാമവും പ്രമേയലാവണ്യവും നോവൽഭാഷയിലും ഘടനയിലും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പഠനത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. സങ്കേതങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനം, ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസവിശേഷതകൾ, ലോകപ്രശസ്തസംവിധായകരുടെ ശൈലികൾ നോവലിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം എന്നിവ പഠനപദ്ധതിയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. എം. മുകുന്ദന്റെയും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെയും തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകൾ പഠനമേഖലയുടെ പ്രസക്തിയേറിയ ഭാഗമാണ്. ഇവരുടെ നോവലുകളിൽ വിലയിതമായിട്ടുള്ള ദൃശ്യപരതയും അവയുടെ സിനിമാറ്റിക് പ്രത്യേകതകളും പഠനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടു . ഗവേഷണപദ്ധതിയുടെ മുഖ്യസ്വരൂപം ഏഴധ്യായങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ നോവലിലും സിനിമയിലുമുള്ള വിവിധ സങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യനിരീക്ഷണമാണുള്ളത്. ഇവയിൽ സമാനസ്വഭാവമുള്ളവയെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുന്നു . ര ാമധ്യായത്തിൽ ചലച്ചിത്രഭാഷയും നോവൽഭാഷയും ചർച്ചചെയ്യുന്നു. മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ മലയാളനോവലും സിനിമയുമായുള്ള അഭേദ്യബന്ധം അവലോകനം ചെയ്യുന്നു. മലയാളനോവലിലെ ദൃശ്യാത്മകതയെയും അവയിൽ സിനിമാസങ്കേതസ്വാധീനം എത്രത്തോളമു ന്നുമുള്ള നിരീക്ഷണത്തിന് മുന്നോടിയായി ഈ അധ്യായത്തെ കണക്കാക്കാം. സിനിമയുടെയും നോവലിന്റെയും സൗന്ദര്യാത്മകവിശകലനത്തിന് ഈ അപഗ്രഥനതലമേറെ സഹായിക്കുന്നു. നാലാമധ്യായം ആധുനികതയുടെ സ്വഭാവപരിണാമവും ശൈലിയും തിരിച്ചറിയാൻ പര്യാപ്തമാവുന്ന രീതിയിലാണ് തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ളത്. എഴുപത്-എൺപതുകളിലെ സമാന്തരജീവിതം മലയാളിയെഴുത്തുകാരിൽ പ്രത്യേകിച്ചും, ഈ രെ ഴുത്തുകാരിലുമു ാക്കിയ സാംസ്കാരികാവബോധം ഇവിടെ അവലോകനം ചെയ്യുന്നു . അഞ്ചാമധ്യായം സിനിമയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ആവിഷ്കാരഘടനയും ശൈലീകരണസാധ്യതകളും ചർച്ചചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി ബെർമാനും ഗൊദാർദും പഠനത്തിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ ചലച്ചിത്രകാരൻമാരുടെ ആഖ്യാനശൈലിയും പ്രമേയങ്ങളും ഈ അധ്യായത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ പറയുന്നു . ആറാമധ്യായത്തിൽ എം. മുകുന്ദന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകളും ഏഴാമധ്യായത്തിൽ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നോവലുകളും സിനിമാത്മകമായ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കുന്നു. മുകുന്ദന്റെ 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ' എന്ന നോവലിനും സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തകം' എന്ന നോവലിനും പഠനത്തിൽ മുൻതൂക്കം നൽകിയിട്ടു . മുകുന്ദന്റെ 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ', 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റുചിലരും', 'ഹരിദ്വാറിൽ മണികൾ മുഴങ്ങുന്നു', 'ദൽഹി', 'ദൈവത്തിന്റെ വികൃതികൾ'

എന്നീ നോവലുകളിലെല്ലാം സിനിമാസങ്കേതങ്ങളും ദൃശ്യഘടനയും കടന്നുവരുന്നു ്. ലൂയിബുനുവലിന്റെ സിനിമാശൈലിയും, അലൻറെനെയുടെ സിനിമാശൈലിയുമെല്ലാം മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളിൽ നിരീക്ഷിക്കാവുന്നതാണ്. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ പ്രധാനനോവലുകളായ 'ആയുസ്സിന്റെ പുസ്തക'ത്തിന് ബെർഗ്മാൻസിനിമകളോടുള്ള സാധർമ്യം, 'ദൈവമേ' എന്ന നോവലിലെ ബെർഗ്മാൻസിനിമാസമാനസന്ദർഭങ്ങൾ, 'ആമേൻ ആമേൻ' എന്ന നോവലിന് ബുനുവലിന്റെ 'വിറിഡിയാന'യോടുള്ള കടപ്പാട്, 'ഇതിവൃത്തം', 'കണ്ണാടിക്കടൽ', 'മറ്റൊരാൾ', 'നിദ്രതുടരാതെ കിനാവില്ല', 'ശരി, പിശാചിനെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാം' എന്നീ നോവലുകളിലെ സിനിമാറ്റിക് സവിശേഷതകൾ, 'ഏതോ രാജാവിന്റെ പ്രജകൾ', 'ശത്രുവിന്റെ നഗരം', 'ദിശ', 'നക്ഷത്രങ്ങളിലൊന്ന്' എന്നീ നോവലുകൾക്ക്, ഗൊദാർദ്സിനിമകളോടുള്ള അടുപ്പം, 'മരണം എന്നു പേരുള്ളവൻ' എന്ന നോവലിലുള്ള ഹിച്ച്കോക്കിയൻസ്വാധീനവുമെല്ലാം വിലയിരുത്തുന്നു ്. സിനിമാസങ്കേതങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ ഐക്യവും പരിവർത്തനവും ഇവയുടെ സൃഷ്ടികളെ മികവുറ്റതാക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് സൂക്ഷ്മാവലോകനം നടത്തുന്നു ്.

പ്രബന്ധസ്വരൂപത്തിൽ ഏഴധ്യായങ്ങളിൽനിന്നുരുത്തിരിയുന്ന ഉപദർശനങ്ങൾ സംഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണ്. നോവലും സിനിമയും തികച്ചും സമഗ്രതയുള്ള കലാസൃഷ്ടികളാണ്. ര ് കാലഘട്ടങ്ങളിലാണ് പിറവികൊ തെങ്കിലും ഈ മാധ്യമങ്ങൾ സാങ്കേതികമായും ജൈവപരമായും സമാനതകൾ പുലർത്തുന്നു ്. മറ്റുദൃശ്യകലകളുമായി സിനിമക്കുള്ള സാദൃശ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണ് അതിൽ മനുഷ്യശരീരത്തിന് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യമുഖങ്ങളുടെ കൂടി കലയായി സിനിമ മാറുന്നു ്. ബെർഗ്മാൻസിനിമകളിലുപയോഗിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമണികകൾ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളെ ഘടനാപരമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുെ ന്ന് ഉദാഹരണസഹിതം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടു ്. ഗൊദാർദിന്റെ ചലച്ചിത്രശൈലികൾ, ആവിഷ്കരണരീതികൾ എന്നിവ ഈ നോവലിസ്റ്റിന്റെ രചനകളിൽ സൂക്ഷ്മമായി വിലയിരുത്താനായിട്ടു ്. അബോധപൂർവ്വമായി നോവലിസ്റ്റിന്റെ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രാവബോധം, ബോധപൂർവം എഴുത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുകയാണ്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം നോവലിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പഠനത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. ബെർഗ്മാന്റെ സിനിമകളിലെ മതാത്മകബോധം, വിശ്വാസനഷ്ടം, ഏകാന്തത, കാവ്യാത്മകത എന്നിവ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുെ ന്നത് പഠനത്തിൽ വ്യക്തമായി വിലയിരുത്തിയിട്ടു ്. ഗൊദാർദിന്റെ സിനിമകളിലെ ശിഥിലാഖ്യാനരീതി, തുടർച്ചാരാഹിത്യം, ഉപഭോക്തൃപരത, രാഷ്ട്രീയബോധം എന്നിവ ഈ നോവലുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുെ ന്ന് വിശകലനം ചെയ്തിട്ടു ്. അലൻറെനെയുടെ സിനിമകളിലെ

സ്ഥലകാലാവിഷ്കരണരീതികൾ, ലൂയിബുനുവലിന്റെ സറിയലിസ്റ്റുവീക്ഷണം, സാമൂഹ്യനിരീക്ഷണം എന്നിവ മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളിൽ കടന്നുവരുന്നു ്. ഇത് ഉദാഹരണസഹിതം അപഗ്രഥിച്ചു. നോവലും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ഈ നോവലിസ്റ്റുകളുടെ കൃതികളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്ന ഉത്തരാധുനികസാഹചര്യത്തിന് പ്രസക്തിയു ്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനരീതികളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതികളും പരസ്പരപൂരകമാകുന്ന മേഖലകൾ പഠനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്തു. കൂടാതെ ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. നോവലിന്റെ പാരായണക്ഷമതയെ സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം സ്വാധീനിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന പരിശോധനയും ഈ പഠനം നിർവഹിക്കുന്നു ്.

സ്ഥലകാലങ്ങൾ ഇരുമാധ്യമങ്ങളിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിലെ സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ പഠനത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടു ്. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ ഗൊദാർദും അലൻറെനെയും സിനിമയിൽ വിപ്ലവാത്മകമായി പരീക്ഷിച്ച ശൈലികൾ, മുകുന്ദൻ 'ആദിത്യനും രാധയും മറ്റുചിലരും' എന്ന കൃതിയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് പഠനത്തിൽ വിലയിരുത്തിയിട്ടു ്. ബുനുവലിന്റെ ദൃശ്യരാഷ്ട്രീയം സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുകളെയും മുകുന്ദന്റെ നോവലുകളെയും വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളത്. മുകുന്ദന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളായ രമേശന്റെയും അൽഫോൻസാച്ചന്റെയും സ്വഭാവാവിഷ്കരണത്തിൽ ബുനുവലിന്റെ സറിയലിസ്റ്റുവീക്ഷണം നിരീക്ഷിക്കാം. സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ 'ആമേൻ ആമേൻ' എന്ന നോവൽ, ബുനുവൽസിനിമകളുടെ ആക്ഷേപഹാസ്യ(ദ്രമശ്യേല)പരിചരണശൈലി ഉപയോഗിച്ചിട്ടു ്. ഗ്രന്ഥപാഠത്തെ രംഗപാഠമാക്കുമ്പോൾ ഉ ാകുന്ന അനിവാര്യമായ പരിണാമങ്ങൾ പഠനത്തിൽ അവലോകനം ചെയ്തിട്ടു ്. പഠനഗൗരവത്തിനായി ഈ എഴുത്തുകാരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങൾ അനുബന്ധത്തിൽ ചേർത്തിട്ടു ്. കൂടാതെ സി.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നോവലുമായി ചലച്ചിത്രബന്ധം പുലർത്തിയ സംവിധായകൻ കെ.ജി. ജോർജുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം പഠനത്തിന് കൂടുതൽ വെളിച്ചം പകരാൻ ഉപകരിച്ചിട്ടു ്. സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും നോവലിന്റെ സാഹിത്യമേൻമയും ചർച്ചചെയ്യുവാൻ സഹായത്തിനായി വിവിധ സിനിമകളിലെ ഷോട്ടുകൾ പ്രബന്ധസ്വരൂപത്തിന് അനുബന്ധമായി ചേർത്തിട്ടു ്. ഈ ഷോട്ടുകൾ ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്ന സൗന്ദര്യവും വികാരവിചാരതലങ്ങളും പഠനത്തിന് കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മതയും ആധികാരികതയും നൽകുന്നു.