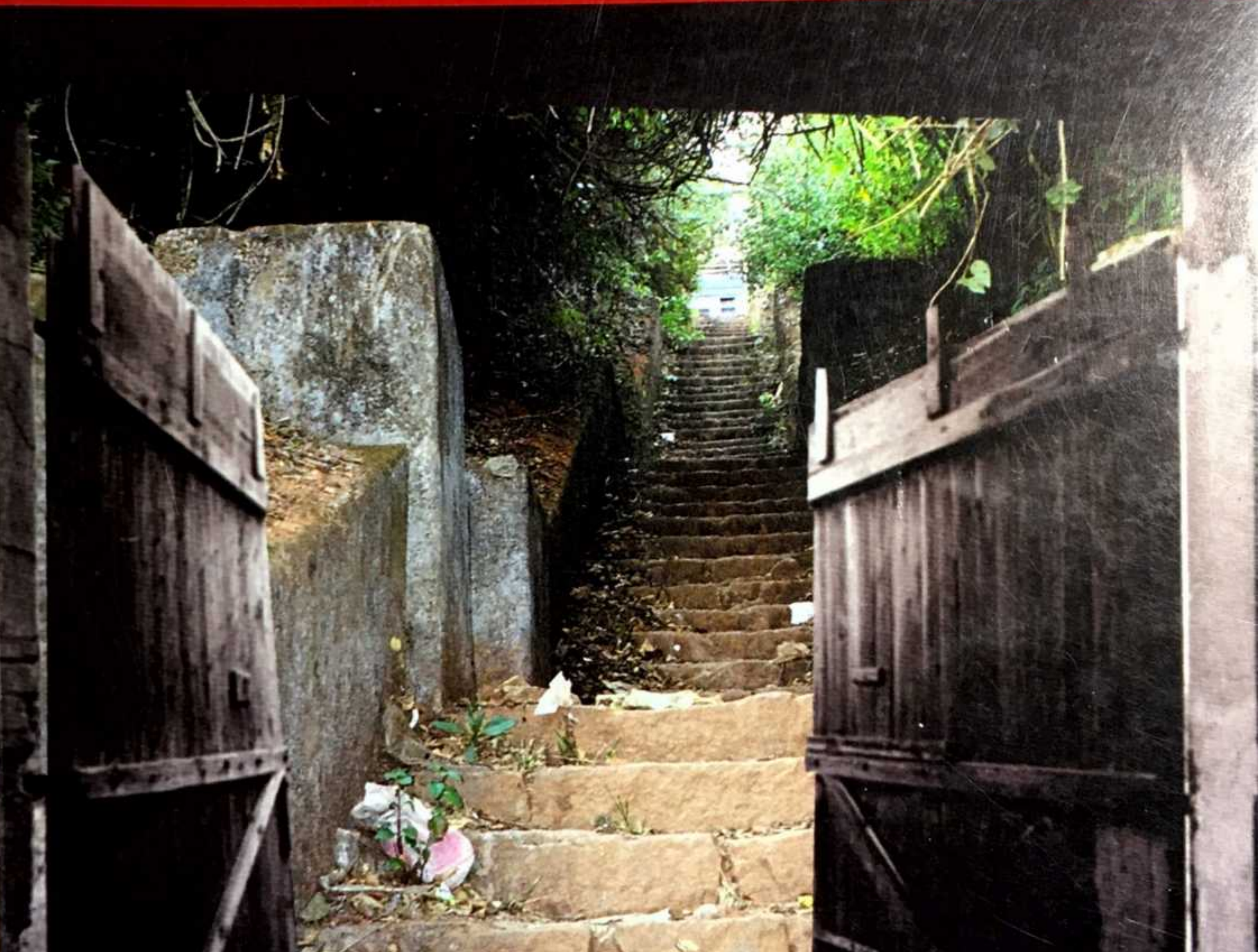
സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ

വികലനവും വീക്ഷണവും



ജോസ് കെ. മാനുവൽ

സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ:
വികലനവും വീക്ഷണവും

(Malayalam)

Cinimayute Padangal: Vikalanavum Veekshanavum
Study
by **Jose K. Manuel**
Published by the Author
First Published August 2004
Cover Design: Biju
Rights Reserved
Typesetting: Nikky Computers, Ullanad
Printed at D.C. Press (P) Ltd., Kottayam-12
Distributors
CURRENT BOOKS
Kottayam, Thiruvananthapuram, Kollam, Pathanamthitta, Thiruvalla, Alappuzha, Thodupuzha, Eranakulam, Aluva, Irinjalakuda, Palakkad, Kozhikode, Vatakara, Thalassery, Kalpetta, Kanhangad

Rs. 75.00

ISBN 81—240—1424—8

Sl. No. 2140

04/87-XLIX-CBD. 1678-1000-0804

സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ:
വികലനവും വീക്ഷണവും

പഠനം

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കറൻറ് ബുക്സ്

കോട്ടയം തിരുവനന്തപുരം കൊല്ലം പത്തനംതിട്ട തിരുവല്ല
ആലപ്പുഴ തൊടുപുഴ എറണാകുളം ആലുവ ഇരിങ്ങാലക്കുട പാലക്കാട്
കോഴിക്കോട് വടകര തലശ്ശേരി കല്പറ്റ കാഞ്ഞങ്ങാട്

വില 75.00 രൂപ

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ജനിച്ചു. അച്ഛൻ: ജോയി ജോസഫ്. അമ്മ: മേരി ജോയി. കുറവിലങ്ങാട് ദേവമാതാ കോളജിൽനിന്ന് ബിരുദവും മദിരാശി സർവ്വകലാശാലയിൽനിന്ന് ബിരുദാനന്തരബിരുദവും എം.ഫിൽ. ബിരുദവും നേടി. എം.ടി.യുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത തിരക്കഥകളെ ആധാരമാക്കി ഒരു പഠനമാണ് (കഥയും തിരക്കഥയും) എം.ഫിൽ. ഗവേഷണപ്രബന്ധം. മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥാസാഹിത്യം സംബന്ധിച്ച ഗവേഷണപ്രബന്ധം പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദത്തിനായി മദിരാശി സർവ്വകലാശാലയിൽ സമർപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച ദേശീയവും അന്തർദേശീയവുമായ സെമിനാറുകളിൽ പങ്കെടുത്തിട്ടുണ്ട്. *തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും, മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, മറുപക്ഷകഥകൾ* (എഡിറ്റർ) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവുമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന് ഏറ്റവും നല്ല ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള പ്രത്യേക കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും ലഭിച്ചു. ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ കഥകളും ലേഖനങ്ങളും എഴുതുന്നു. പാലാ സെന്റ് തോമസ് കോളജിൽ അദ്ധ്യാപകനായിരുന്നു. സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ ഒരു രസാനുഭവസിദ്ധാന്ത പഠനം എന്ന വിഷയത്തിൽ തുടർഗവേഷണം നടത്തുന്നു.

വിലാസം

കൂത്തോടിൽ,
മണ്ണയ്ക്കനാട് പി.ഒ.,
കുറവിലങ്ങാട്,
കോട്ടയം-686 633.

കലയും കച്ചവടവും സമ്മേളിച്ച സിനിമ
പണവും പ്രശസ്തിയും നേടുവാനുള്ള ചൂതുകളികൂടിയാണ്.
ഈ ചൂതിൽ പരാജിതരായവർക്ക്...

അവതാരിക

ഡോ. വി.സി. ഹാരീസ്

ചലച്ചിത്രം എന്ന മാധ്യമത്തെ ഗൗരവമായി വീക്ഷിക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മലയാളത്തിൽ ലഭ്യമായ പഠനങ്ങളുടെ അളവും തൂക്കവും ഒരു പ്രശ്നംതന്നെയാണ്. ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ പല വിഷയങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഇന്നും പുസ്തകങ്ങളോ പഠനങ്ങളോ ഇല്ല; ഉള്ളവയാകട്ടെ തീർത്തും അപര്യാപ്തവും. ഇത് സ്വാഭാവികമായും സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള നമ്മുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെയും മറ്റും പരോക്ഷമായി സ്വാധീനിക്കുകയും ഒരു പരിധി വരെ നിർണയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷമാണ്. തീർച്ചയായും, ഇത്തരമൊരു അവസ്ഥയ്ക്കു പിന്നിൽ ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവുമായ നിരവധി ഘടകങ്ങളുണ്ട്; ഈ ഘടകങ്ങളൊക്കെയും ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തെ, അഥവാ ചലച്ചിത്രപഠനത്തെ, മാത്രം ബാധിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളല്ല; ഇവ മലയാളത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന, മലയാളികൾ ആസ്വദിക്കുന്ന, ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളെയും നാം അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെയൊരു സാഹചര്യത്തിലാണ് ജോസ് കെ. മാനുവൽ രചിച്ച *സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വികലനവും വീക്ഷണവും* എന്ന പുസ്തകം നമ്മുടെ കൈയ്യിലെത്തുന്നത്.

സത്യം പറയട്ടെ: ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പ്രൂഫ് ആദ്യമായി കൈയ്യിൽ കിട്ടിയപ്പോൾ, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ താളുകൾ മറിച്ചുനോക്കിയപ്പോൾ, ഞാൻ അമ്പരന്നു. ഇത്രയും വൈവിധ്യമോ? തിരക്കഥയുടെ തന്ത്രം, സിനിമയെന്ന കല, സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം, സിനിമയും നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയും, സിനിമയും ശരീരഭാഷയും, സിനിമാഭിനയം, സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, സിനിമയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാസാഹിത്യം, സിനിമയുടെ രസരസതന്ത്രം എന്നിങ്ങനെ പത്ത് അധ്യായങ്ങളടങ്ങിയ ഒന്നാം ഭാഗം. പിന്നെ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജോൺ ഏബ്രഹാം, സത്യജിത് റായ്, അകിറ കുറോസാവ, ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക്, സമീറ മഖ്മൽബഫ് എന്നിവരുടെ ചലച്ചിത്രലോകങ്ങളെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഏഴ് അധ്യായങ്ങളടങ്ങിയ രണ്ടാം ഭാഗം. അമ്പരപ്പ് ഏതാണ്ട് വിട്ടുമാറിയപ്പോൾ ഞാൻ എന്നോടുതന്നെ പറഞ്ഞു: ജോസ് മാനുവൽ ഒരു 'വിനീതനായ ചരിത്രകാര'നാണ്. അല്ലെങ്കിൽ അദ്ദേഹം ഇത് രണ്ടു പുസ്തകങ്ങളാക്കി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയേനെ. ഉടൻതന്നെ മറ്റൊരു ചോദ്യം മനസ്സിൽ പൊങ്ങിവന്നു. വൈവിധ്യമാർന്ന പതിനേഴ് അധ്യായങ്ങളുമുള്ള ഈ കൃതി ഒരു പുസ്തകം എന്ന നിലയിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള 'ഏകാഗ്രത' വച്ചുപുലർത്തുന്നുണ്ടോ? അതോ, ഇംഗ്ലിഷിൽ പറയുന്നതുപോലെ, Is it all over the place?

ഈ ചോദ്യത്തിന് ഉത്തരം കണ്ടെത്തേണ്ടത്, സ്വാഭാവികമായും, പുസ്തകത്തിന്റെ വായനക്കാരാണ്. ഒരുതരം ആദ്യവായനക്കാരനെന്ന നിലയിൽ, അവതാരികാകാരന്റെ ഔദാര്യഭാവങ്ങൾ ഉപേക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട്, ഞാൻ ഇത്രയും പറയാം: ആദ്യമേ സൂചിപ്പിച്ച, സിനിമാസംബന്ധിയായ പഠനങ്ങളുടെ ദൗർലഭ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ഇത്തരത്തിൽ ഏതൊരു പുസ്തകവും നമുക്ക് രണ്ടു കൈയ്യും നീട്ടി സ്വീകരിക്കാം. ജോസ് മാനുവലിന്റെ ഈ പുസ്തകത്തിനാവട്ടെ അതിന്റേതായ സവിശേഷതകളും കരുത്തും മൂല്യവുമുണ്ട്. ഒപ്പം പരിമിതികളും എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും പ്രസക്തവും പ്രധാനവുമായ കാര്യം ജോസ് മാനുവലിനെപ്പോലുള്ളവർ ചലച്ചിത്രം എന്ന മാധ്യമത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കാനും ചിന്തിക്കാനും എഴുതാനും ഇത്രമേൽ ഊർജവും സമയവും ചെലവിടുന്നു എന്നതുതന്നെയാണ്. അവതാരികയെന്നോ മറ്റോ പേരിട്ടുകൊണ്ട് ഈ വാക്കുകൾ കുത്തിക്കുറിക്കാൻ എന്നെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന — നിർബന്ധിക്കുന്ന എന്നുതന്നെ പറയട്ടെ — ഘടകവും ഇതുതന്നെ. എന്നുവച്ചാൽ ഈയൊരറിവ് നല്കുന്ന സന്തോഷം.

ഇനി പുസ്തകത്തെപ്പറ്റി.

ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ രചയിതാവ് നല്ലൊരു അദ്ധ്യാപകനാണ് എന്നാണെനിക്കു തോന്നുന്നത്. സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി വിഷയങ്ങൾ ലളിതവും സുതാര്യവുമായ രീതിയിൽ അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ, തിരക്കഥാരചനയുടെ വിവിധ തലങ്ങൾ, സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ, സിനിമാഭിനയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിഷയങ്ങൾ, സിനിമയും നവീന സാങ്കേതികവിദ്യകളും, ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ എന്നിവയെപ്പറ്റി ജോസ് മാനുവൽ എഴുതുന്നത് ഏതൊരു ചലച്ചിത്രപഠിതാവിനും എളുപ്പം മനസ്സിലാവുന്ന മട്ടിൽ ഫലപ്രദമായാണ്. സിനിമയുടെ പഠനമേഖല സാഹിത്യവുമായി പുലർത്തുന്ന ബന്ധം മനസ്സിലാക്കുവാനും സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനങ്ങളുടെ കാലികപ്രസക്തിയും വ്യാപ്തിയും വ്യക്തമാക്കുവാനും ഈ വിഷയങ്ങളുടെ പഠനങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ *സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വികലനവും വീക്ഷണവും* എന്ന കൃതി നല്ലൊരു പാഠപുസ്തകമാണ് എന്നുപറയാൻ എനിക്ക് ഒരു മടിയുമില്ല.

ഒപ്പം, ഏഴ് പ്രശസ്ത സംവിധായകരെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗവും പുസ്തകത്തെ മുല്യവത്താക്കുന്നു. ഇന്നിപ്പോൾ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങളും തിരക്കഥാപഠനങ്ങളും നമ്മുടെ കലാലയ സിലബസുകളിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ ഇത്തരം പുസ്തകങ്ങൾക്കു പ്രത്യേക പ്രസക്തിയുണ്ട്. പഠനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗ്രന്ഥസൂചിയും ഇന്റർനെറ്റ് ഡാറ്റാബേസുകളെ സംബന്ധിച്ച വിവരങ്ങളും പുസ്തകത്തിന്റെ മൂല്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ സിനിമയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാപഠനങ്ങൾ എന്നിവ സംബന്ധിച്ച അധ്യായങ്ങളാണ് ഏറെ പ്രസക്തമായിട്ടുള്ളതെന്ന്

എനിക്കു തോന്നുന്നു. മാത്രമല്ല, തിരക്കഥാപഠനത്തെപ്പറ്റി ഇവിടെ ലഭ്യമായ വിവരങ്ങൾ പോരെങ്കിൽ, ഇതേ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ *തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും* എന്ന പുസ്തകവും പരിശോധിക്കാവുന്നതാണ്. സാധാരണ മലയാളത്തിൽ അധികമാരും കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്ത 'സിനിമയും ശരീരഭാഷയും' എന്ന വിഷയത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന അധ്യായങ്ങളും പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു. ഒരുതരം ആദ്യപരിശ്രമത്തിന്റെ ഫലമെന്ന നിലയിൽ ഇത് നാം സ്വീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, 'ശരീരം' എന്ന സങ്കല്പനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി സമകാലിക സൈദ്ധാന്തികപഠനങ്ങളിൽനിന്ന് ഇനിയും ഊർജ്ജം വലിച്ചെടുക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ടെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്. അതുപോലെ, ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അധ്യായത്തിനും വേണ്ടത്ര ആഴമോ പരപ്പോ ഉണ്ടെന്നു പറയാൻ പ്രയാസമാണ്. എങ്കിലും തുടക്കക്കാരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുസ്തകത്തിന്റെ ഈ ഭാഗങ്ങൾ വളരെയധികം പ്രയോജനപ്രദമായിരിക്കും.

ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ പഠനങ്ങൾ ജോസ് കെ. മാനുവലിൽനിന്ന് ഇനിയും ഉണ്ടാകും എന്ന പ്രതീക്ഷയോടെ, ഓരോ പഠനവും അതർഹിക്കുന്ന ഗൗരവത്തോടെ, ഗഹനതയോടെ, അദ്ദേഹത്തിന് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയട്ടെ എന്ന ആശംസയോടെ, ഈ കുറിപ്പ് അവസാനിപ്പിച്ചുകൊള്ളട്ടെ.

ഉള്ളടക്കം

മുന്നറിവുകൾ **14**

ഭാഗം ഒന്ന്

1. തിരക്കഥയുടെ തന്ത്രം **19**

ഒരു പ്രസ്താവനയുടെ സൃഷ്ടി 20

കഥയുടെ അടിസ്ഥാനരൂപം 21

കഥാപാത്രങ്ങളും കഥയും വളരുന്നു 22

കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും കൂടുതൽ വളരുന്നു 23

തിരക്കഥ രൂപപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു 24

2. സിനിമയെന്ന കല **26**

മൗലികതയുടെ പ്രസക്തി 27

സിനിമയും ഇതരകലകളും 28

ആസ്വാദനത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം 32

3. സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം **34**

സംവിധായകൻ എന്ന പ്രജാപതി 34

സംഘടിത ഘടകങ്ങൾ 35

ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം 41

4. സിനിമയും നവീനസാങ്കേതികവിദ്യയും **44**

ആനിമേഷൻ 45

ഡിജിറ്റൽ സിനിമ 46

മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ 47

ഭാവനയുടെ നവീനരൂപം 49

സംവിധായകസങ്കല്പം 50

ആസ്വാദനം 51

5. സിനിമയും ശരീരഭാഷയും **53**

സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷയുടെ ദ്വിമുഖം 54.

ചലനം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സൗന്ദര്യവും ഭാഷയും 55

സംഘട്ടനം 56

സംഘനൃത്തം 57

പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രസക്തി 58

ആസ്വാദനം 59

6. സിനിമാഭിനയം **62**

അഭിനയകലയുടെ പ്രാഥമിക പാഠങ്ങൾ 63

സിനിമാഭിനയവും നാടകാഭിനയവും 64
അഭിനയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തമായ ഭാഷകൾ 66

7. സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ **69**

വ്യക്തിത്വമുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾ 69
ശ്രദ്ധേയമായ ചില സിദ്ധാന്തങ്ങൾ 70
സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം 75
ഉത്തരാധുനികബന്ധം 76

8. സിനിമയും സാഹിത്യവും **78**

നോവലും സിനിമയും 80
അനുകല്പനം 81
അനുകല്പനവിലയിരുത്തൽ 82
ചിഹ്നക്രമീകരണവും ബിംബകല്പനയും 84

9. തിരക്കഥാസാഹിത്യം **87**

രചനാലക്ഷ്യം 87
തിരക്കഥയും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും 89
തിരക്കഥയുടെ പാരായണം 91
ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങൾ പ്രദാനംചെയ്യുന്ന ഭാവലോകം 92
കാലത്തിന്റെ സാഹിത്യം 95

10. സിനിമയുടെ രസരസതന്ത്രം **97**

ഭാഷകളുടെ സംഗമഭൂമി 98
രസഭാവങ്ങൾ 98
സിനിമയിലെ രസസൃഷ്ടി 103

ഭാഗം രണ്ട്

11. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ **109**

അടൂരും സാഹിത്യവും 110
സിനിമാസങ്കല്പം 110
സൃഷ്ടിയുടെ പൊരുൾ 112
തിരക്കഥാസങ്കല്പം 114

12. ജി. അരവിന്ദൻ **117**

അരവിന്ദന്റെ കലാലോകം 118
സിനിമാസങ്കല്പം 119
സിനിമകളിലൂടെ 121
തിരക്കഥാസങ്കല്പം 124
അനുകല്പനസിനിമകൾ 125

13. ജോൺ ഏബ്രഹാം 126
ജോൺ എന്ന സാഹിത്യകാരൻ 128
ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ കല 129
തിരക്കഥാസങ്കല്പം 131
സിനിമകളിലൂടെ 131
14. സത്യജിത് റായ് 135
എന്തുകൊണ്ട് സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നു 136
റായ്യും സാഹിത്യവും 137
നഗരസ്വാധീനം 139
റായ്യും സിനിമയും 140
റായ്യും തിരക്കഥയും 141
റായ്യുടെ സ്വാധീനം മലയാളത്തിൽ 142
15. അകിറ കുറോസാവ 144
കുറോസാവയും സാഹിത്യവും 145
കുറോസാവയും തിരക്കഥയും 147
ശൈലിയും തത്ത്വവും 148
പ്രകൃതിയും സിനിമയും 149
16. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് 150
സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും 151
ഹിച്ച്കോക്കും സിനിമയും 153
ഹിച്ച്കോക്കിയൻ അനുരൂപീകരണം 154
ഹിച്ച്കോക്കും തിരക്കഥയും 155
17. സമീറ മഖ്മൽബഫ് 157
ഇറാനിയൻ സിനിമ ചരിത്രവും സത്യവും 158
സമീറയുടെ സിനിമകളിലൂടെ 160
സൃഷ്ടിയും സിദ്ധാന്തവും 164
തിരിച്ചറിവുകൾ 166
ഗ്രന്ഥസൂചി 172

മുന്നറിവുകൾ

സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളുടെ പഠനമേഖല വളർന്ന് സ്വതന്ത്ര വ്യക്തിത്വമുള്ള പഠനശാഖകളായിക്കഴിഞ്ഞു. ഇവയെല്ലാം സിനിമയെന്ന അച്ചുതണ്ടിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചു നില്ക്കുന്നതിനൊപ്പം തനതായ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവയുമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഗ്രന്ഥം സിനിമയുടെ പഠനമല്ല, സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനമാണ്. പ്രഥമ നോട്ടത്തിൽ തികച്ചും വേറിട്ടുനില്ക്കുന്ന വിഷയമാണ് ഓരോ പാഠത്തിലും പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ പാഠങ്ങൾതമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധമുണ്ട്. സിനിമയും സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം. സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനമേഖലയിലെ പ്രധാനമെന്നുതോന്നിയ വിഷയങ്ങളാണ് ആദ്യഭാഗത്തെ പാഠങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ശ്രദ്ധേയരായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ സമാന്യമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

സിനിമയ്ക്ക് സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധം സ്ഥാപിക്കാൻ അല്ലെങ്കിൽ സമാനതകൾ വ്യക്തമാക്കാൻ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലുകളാണ് ഏറെയും നടത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലത് സിനിമയുടെ സാഹിത്യബന്ധത്തിന്റെ ഒരു കണ്ണിമാത്രമാണ്. സിനിമയ്ക്ക് സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പല വഴികൾ വ്യക്തമാക്കുന്നതിനൊപ്പം ആ ബന്ധത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്വഭാവരീതി വെളിവാക്കുക കൂടിയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. സിനിമ ഒരു കലാരൂപമായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിന് സാഹിത്യത്തോടുള്ള ബന്ധം ഏറെയാണ്. സിനിമാസംബന്ധമായ ഗവേഷണം, നിരൂപണം, സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പഠനമേഖലകൾ മുഴുവൻതന്നെ ശക്തമായ സാഹിത്യബന്ധത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് നില്ക്കുന്നത്. സാഹിത്യകൃതികളെയും ചുറ്റുപാടുകളെയും ബന്ധപ്പെടുത്തി സാഹിത്യകാരന്മാരെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത് സാഹിത്യസംബന്ധമായ പഠനത്തിൽ സാധാരണമാണ്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് സിനിമയേയും സിനിമാസംബന്ധമായ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും മുൻനിർത്തി ശ്രദ്ധേയരായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നെല്ലാം സിനിമയുടെ സാഹിത്യബന്ധത്തെപ്പറ്റി ആരായുന്ന ഒരു പഠനമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. വിദേശ സർവകലാശാലകളിലും ചലച്ചിത്ര പഠന കേന്ദ്രങ്ങളിലും സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളുടെ പഠനങ്ങൾ സാർവ്വത്രികമാണ്. നമ്മുടെ അക്കാദമിക്തലങ്ങളിൽ സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളുടെ പഠനവും ഗവേഷണവും ഏറെ പരിമിതമാണ്.

ഓരോ സാഹിത്യം സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഓരോരോ തന്ത്രങ്ങളുണ്ട്. സിനിമയുടെ പാഠമായ (സാഹിത്യമായ) തിരക്കഥയുടെ രചനാതന്ത്രം ആരായുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ അദ്ധ്യായം. ഒരു കലയെന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമ

യുടെ നിയത വ്യക്തിത്വവും സൗന്ദര്യവും പഠനവിധേയമാക്കുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായമായ സിനിമയെന്ന കല. സിനിമാസ്വാദനത്തിന്റെ സാമാന്യതത്ത്വത്തെപ്പറ്റിയും ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ആരായുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കമെന്ന മൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ മുൻനിറുത്തി അതിന്റെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലാണ്. നാലാമത്തെ അദ്ധ്യായം സിനിമയുടെ ഡിജിറ്റൽ ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും അതിലൂടെ സാദ്ധ്യമാകുന്ന അതിരുകളില്ലാത്ത അവതരണ ആസ്വാദനസാദ്ധ്യതകളെപ്പറ്റിയും ആരായുന്നതാണ്. അഞ്ചാമത്തെ അദ്ധ്യായം സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനമാണ്. സിനിമാഭിനയം എന്ന ആറാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷയുടെ പ്രധാനഭാഗമായ അഭിനയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണമാണ്. സിനിമയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ എന്ന ഏഴാമത്തെ അദ്ധ്യായം. സിനിമയും സാഹിത്യവുമെന്ന എട്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാകുന്നതിനെപ്പറ്റിയും അവയുടെ താത്ത്വികവശങ്ങളെപ്പറ്റിയും വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നു, തിരക്കഥയുടെ തനത് വ്യക്തിത്വമുള്ള സാഹിത്യസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഒമ്പതാമത്തെ അദ്ധ്യായമായ തിരക്കഥാസാഹിത്യം. സിനിമയിലെ രസസൃഷ്ടിയെപ്പറ്റിയുള്ള സവിശേഷമായൊരു പഠനമാണ് പത്താമത്തെ അദ്ധ്യായമായ സിനിമയുടെ രസരസതന്ത്രം.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനെന്ന ചലച്ചിത്രകാരനെപ്പറ്റിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തുന്നതാണ് പതിനൊന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായം. പന്ത്രണ്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ ജി. അരവിന്ദന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പഠനമാണുള്ളത്. ജോൺ ഏബ്രഹാമിനെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് പതിമൂന്നാമത്തെ അദ്ധ്യായം. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ രാജശില്പിയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സത്യജിത്റായ്യെപ്പറ്റിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിലയിരുത്തലാണ് പതിനാലാമത്തെ അദ്ധ്യായം. പതിനഞ്ചാമത്തെ അദ്ധ്യായത്തിൽ അകിറ കുറോസാവയെപ്പറ്റിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ തനത് വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന സിനിമകളെക്കുറിച്ചും വിലയിരുത്തുന്നു. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകളുടെ ലോകത്തിലൂടെയുള്ള ഒരന്വേഷണമാണ് പതിനാറാമത്തെ അദ്ധ്യായം. അവസാനത്തെ അദ്ധ്യായമായ പതിനേഴിൽ യുവ ചലച്ചിത്രകാരിയായ സമീറ മഖ്മൽബഫിനെപ്പറ്റിയും അവരുടെ സിനിമകളെപ്പറ്റിയുമുള്ള പഠനമാണുള്ളത്.

സമഗ്രതയെ സംബന്ധിച്ച അവകാശവാദങ്ങളൊന്നും ഈ പഠനത്തിന് നടത്തുവാനില്ല. സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളുടെ തുടർപഠനങ്ങൾക്കും സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ വിവിധ വശങ്ങൾ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കുവാനും ഈ പഠനം ഒരു മാതൃകയോ സഹായിയോ ആകുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

ഭാഗം ഒന്ന്

1
തിരക്കഥയുടെ തന്ത്രം

സിനിമാനിർമ്മാണപദ്ധതിയിലെ പ്രാഥമിക രേഖാരൂപമാണ് തിരക്കഥ. നല്ല തിരക്കഥയുടെ രചനക്ക് ഭാവനയും പരിശ്രമവും പഠനവും ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ പല മാർഗ്ഗങ്ങളുണ്ട്. ഓരോ രചയിതാവും അവരുടെ അഭിരുചിക്കും മനോഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള മാർഗ്ഗമാണ് രചനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. രചയിതാവുതന്നെ സ്വയം ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും ആ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം വിശ്വസനീയവും യുക്തിസഹവുമായി കണ്ടെത്തുയും ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥാരചനയുടെ തന്ത്രമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഇവിടെ വിശ്വസനീയവും യുക്തിസഹവുമെന്നു പറഞ്ഞാൽ, കഥയിൽ അവതിരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളുടെ വിശ്വസനീയതയും അതിന്റെ യുക്തിയുമാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഓരോ കഥയ്ക്കും അതിന്റേതായ ഭാവലോകവും യുക്തിയും വിശ്വസനീയതയുമാണുള്ളത്.

സംശയങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് ചോദ്യങ്ങൾ ഉത്ഭവിക്കുന്നത്. ഉത്തരങ്ങൾ സംശയനിവാരണത്തിനായുള്ള ഉപാധിയാണ്. അറിവില്ലായ്മയിൽനിന്ന് ചോദ്യങ്ങൾ ഉത്ഭവിക്കാം. കൂടുതൽ അറിയുവാനുള്ള ആഗ്രഹത്തിൽനിന്നും ചോദ്യങ്ങൾ രൂപമെടുക്കാം. ചില ഉത്തരങ്ങൾ കൂടുതൽ സംശയങ്ങൾ വളർത്തുവാൻ കാരണമായേക്കാം. സംശയങ്ങൾ വളർത്തുന്ന ഉത്തരങ്ങൾ വീണ്ടും ചോദ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ പൂർണ്ണമോ തുടർചോദ്യങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നവയോ ആകുന്നു. അതുപോലെതന്നെ ചില ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഒന്നിലധികം ഉത്തരങ്ങൾ ഉണ്ടായെന്നും വരാം. ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന ഉത്തരങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം സർഗ്ഗാത്മക രചയിതാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമാണ്.

രചയിതാവിന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് രചയിതാവുതന്നെ സ്വയം ഉത്തരങ്ങൾ കണ്ടെത്തിക്കൊണ്ടാണ്, ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥാരചനാരീതി ക്രമമായി പുരോഗമിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് കഥയുടെ സൃഷ്ടിവേളയിൽ സ്വയം ചോദിക്കേണ്ട ചോദ്യങ്ങൾ ആറെണ്ണമാണുള്ളത്. അവ യഥാക്രമം ആര്? (Who), എന്ത്? (What), എപ്പോൾ? (When), എവിടെ? (Where), എന്തുകൊണ്ട്? (Why), എങ്ങനെ? (How). ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഉണ്ടാക്കിത്തരുന്നു. തിരക്കഥയെന്നു പറയുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സംഭ

വങ്ങളുടെയും സവിശേഷമായ ഒരു സമ്മേളനമാണ്. ഇനിയൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരകളാണ് തിരക്കഥയുടെ ആധാരം.

'അഞ്ച് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ രചനയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ ഘട്ടവും കഥയെ ക്രമമായി വളർത്തുന്നതാണ്. പൂർണ്ണരൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കാൻ പ്രാപ്തമായ കഥയേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അല്ലെങ്കിൽ കഥാരീതി, തീർക്കുന്നതാണ് ഈ രചനാതന്ത്രം. ഒരു പ്രസ്താവന ആദ്യം നടത്തുകയും ആ പ്രസ്താവനയിലേക്ക് ഇവിടെപ്പറഞ്ഞ ചോദ്യങ്ങൾ ആരായുകയും ആ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ആർക്കും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥ, സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണഭാവനയോട് ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഉണർവുള്ള ഭാവനയും വ്യക്തമായ ദിശാബോധവുമുള്ളവർക്ക് (തിരക്കഥാമാദ്ധ്യമത്തെപ്പറ്റി അറിവുള്ളവർക്ക്) നല്ല തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും അനായാസേന സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. അല്ലാത്തവർ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് മഹത്തായ ഒരു കഥയായിരിക്കണമെന്നില്ല. എങ്കിലും അത് ഒരു കഥതന്നെ ആയിരിക്കും.

ഒരു പ്രസ്താവനയുടെ സൃഷ്ടി

ഘട്ടം ഒന്ന്-ഒരാശയത്തിന് രൂപം കൊടുക്കുകയും ആ ആശയത്തെ ഒരു പ്രസ്താവനയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതുമാണ് ഈ ഘട്ടം. ആശയം, പ്രസ്താവന എന്നീ വാക്കുകളുടെ അർത്ഥത്തിൽ സമാനത കാണുവാൻ ഇടയുണ്ട്. ഇവയെ പ്രത്യേകമായി ആദ്യംതന്നെ മനസ്സിലാക്കണം. പ്രണയം, പ്രതികാരം, കൂറ്, ക്രൂരത, മരണം, പ്രത്യാശ, കാത്തിരിപ്പ് ഉടങ്ങിയവ ആശയങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ആശയങ്ങളിൽനിന്നും ഒരു കഥ വളർത്തിയെടുക്കുവാനുള്ള പ്രസ്താവന സൃഷ്ടിക്കണം. ആര്? എന്ത്? എന്ത്? എന്നീ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് പ്രസ്താവന സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. ആര്? എന്നതിന്റെ ഉത്തരമാണ് കഥാപാത്രം. കഥാപാത്രം സവിശേഷമായ ഒരു പ്രവൃത്തി നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ അതൊരു ഫലം ഉളവാക്കുന്നു. എന്ത്? എന്നതിന്റെ ഉത്തരമാണ് ആ ഫലം. ആദ്യത്തെ എന്ത്? എന്നത് കഥാപാത്രം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയും രണ്ടാമത്തെ എന്ത്? എന്നത് അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനമായ ഫലവുമാണ്. ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ ഈ ഭാഗം വ്യക്തമാക്കാം.

'ഒരു വ്യക്തി തന്റെ പണമെല്ലാം യുവതിക്കു നൽകുകയും തത്ഫലമായി ദരിദ്രനായിത്തീരുകയും ചെയ്തു, ഇവിടെ ഒരു കഥാപാത്രമാണ് (വ്യക്തി) പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്നത്. ആർക്ക് കടം കൊടുത്തുവോ അവർ (യുവതി) അതിന്റെ ഫലം അനുഭവിക്കുന്നു. പണം കൊടുത്തവനും പരിണിതഫലം അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അതാണ് അയാൾ (വ്യക്തി) ദരിദ്രനായിത്തീരുന്നത്. ഇതിനെ ഒരു പ്രസ്താവനയായി പരിഗണിച്ച് ആര്? എന്ത്?

എപ്പോൾ? എന്ന ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചാൽ ഇതിന് ഒരു വളർച്ച ലഭിക്കുന്നതാണ്. വ്യക്തി ആര്? യുവതി ആര്? വ്യക്തി ഭർത്താവും യുവതി ഭാര്യയുമാകാം. വ്യക്തി ഒരു പുരുഷനും യുവതി അയാളുടെ ജാരസ്ത്രീയുമാകാം. വ്യക്തി അച്ഛനും യുവതി മകളുമാകാം. വ്യക്തി ധർമ്മിഷ്ടനും യുവതി ധർമ്മം സ്വീകരിക്കുന്നവളുമാകാം. ആര്? എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരമാണ് ഇവിടെ പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടത്. ഈ ഉത്തരം പൂർത്തീകരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ എന്ത്? എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നു. ആര്? എന്നത് കഥാപാത്രമാണെന്നും എന്ത്? എന്നത് കഥാപാത്രം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയോ അതിന്റെ ഫലമോ ആണെന്നും സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നുവല്ലോ. അപ്പോൾ കഥാപാത്രം ചെയ്ത പ്രവൃത്തിയുടെ കാരണം എന്തായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം പണം കൊടുത്തതാണ്. അത് എപ്പോൾ കൊടുത്തു എന്നതും എന്താവശ്യത്തിന് കൊടുത്തുവെന്നതും ഇവിടെ പ്രസക്തമായിവരുന്നു. ഇതിന്റെ ഉത്തരം ഓരോ കഥയ്ക്കുമനുസരിച്ച് രചയിതാവുതന്നെ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടതാണ്.

ഏതു ചോദ്യങ്ങൾ എപ്പോൾ ചോദിക്കണമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ ചോദ്യങ്ങൾ അനുയോജ്യമായ സമയത്ത് അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ ചോദിക്കുകയാണു വേണ്ടത്. ഒരു ചോദ്യംതന്നെ എത്രപ്രാവശ്യം വേണമെങ്കിലും ആവർത്തിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥയുടെ അടിസ്ഥാനരൂപം

ഘട്ടം രണ്ട്-ഒരു പ്രസ്താവന നടത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ അതിന്റെ അവതരണത്തിന് കഥാപാത്രം ആവശ്യമാണ്. മിക്കവാറും ഏറ്റവും പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെ(ങ്ങളെ) ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കാം. ഇല്ലെങ്കിൽ ഈ ഭാഗത്ത് സൃഷ്ടിക്കണം. കഥാപാത്രത്തെ(ങ്ങളെ) സൃഷ്ടിക്കുന്നത് കഥ അവതരിപ്പിക്കാനും വളർത്തിയെടുക്കുവാനുമാണ്. ഒരു കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണത്തിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കരുത്. കൂടുതൽ കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടാകുമ്പോൾ കഥയിൽ കൂടുതൽ പ്രവൃത്തികൾ/സംഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. ഈ സംഭവങ്ങൾ/പ്രവൃത്തികൾ കഥയെ വളർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കും. പ്രവൃത്തികൾ കൂടുന്നതനുസരിച്ച് അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനം അല്ലെങ്കിൽ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ പരിണിതഫലം ഏറുന്നു. ഇത് കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. സംഭവങ്ങളിലൂടെയും/പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും കഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനരൂപം സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനരൂപം നല്കുകയെന്നുപറഞ്ഞാൽ പ്രധാനസംഭവങ്ങളെയും ആ സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും കണ്ടെത്തുന്നതാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ കഥ എന്തിനെക്കുറിച്ചാണ്? ആരെക്കുറിച്ചാണ്? എന്ന് മനസ്സിലാക്കണം. സൃഷ്ടിച്ച കഥ വില്ക്കപ്പെടുവാൻ പര്യാപ്തമാണോ? അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളതാണോ? എന്ന്

സ്വയം വിലയിരുത്തണം. ഈ രണ്ട് ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം തൃപ്തികരമാണെങ്കിൽ തുടർന്ന് ഉചിതമായ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ച് കഥ വളർത്തിയെടുക്കാവുന്നതാണ്.

ആരൊക്കെയാണ് അഭിനേതാക്കളെന്നു മനസ്സിലാക്കി അവരുടെ പ്രത്യേകതകളും ശൈലിയും ഉൾച്ചേർത്തുവേണം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതരൂപം നല്കുവാൻ. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റിയും തീരുമാനങ്ങൾ എടുക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തെപ്പറ്റിയും ഏകദേശ ധാരണ സ്വരൂപിച്ചെടുക്കേണ്ടതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളും കഥയും വളരുന്നു

ഘട്ടം മൂന്ന്- പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുംശേഷം തുടർന്നുവരുന്ന രണ്ടാംനിര കഥാപാത്രങ്ങളെയും പ്രവർത്തനങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘട്ടമാണിത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രവർത്തനസ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ, ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ, ചെറുകഥാപാത്രങ്ങൾ യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങളെന്ന് നാലായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രവർത്തനമെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവമോ സംഭവ പരമ്പരകളൊ ആണ്. ഇവയെ കഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പ്രധാനകഥകൾ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ എന്ന് നാലായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥയെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്നതിലും വളർത്തുന്നതിലും നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പിന്നിലെ തനതായ വ്യക്തിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഉപകഥാപാത്രങ്ങൾ. കഥയിലെ മൂന്നാം നിരക്കാരായി കടന്നുവരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ചെറുകഥാപാത്രങ്ങൾ. ബുദ്ധികൊണ്ടോ പ്രവർത്തനംകൊണ്ടോ ഒരു സജീവസാന്നിദ്ധ്യമായിത്തീരാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങളെന്നു പറയുന്നത്.

കഥയുടെ കേന്ദ്രാശയത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് പ്രധാന കഥ. പ്രധാന കഥയ്ക്കു പിന്നാലെ അതിന് പിൻബലം നൽകുകയും തനതായ ആഖ്യാനശൈലിയുള്ളതുമായ കഥകളാണ് ഉപകഥകൾ. ഉപകഥകളെക്കാൾ ചെറുതും തനതായ ആഖ്യാനസ്വഭാവമുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെയാണ് ലഘുകഥകളെന്നു പറയുന്നത്. ഉപകഥകൾക്കും ലഘുകഥകൾക്കും പിന്നാലെ പ്രധാനകഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളെയാണ് സൂചിതകഥയെന്നു പറയുന്നത്. പ്രധാന കഥയ്ക്കൊപ്പം ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ എന്നിവ എല്ലാ തിരക്കഥയിലും വേണമെന്നില്ല. ആവശ്യമുള്ളവയെമാത്രം സൃഷ്ടിച്ചാൽ മതി.

ഈ ഘട്ടത്തിൽ മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ പ്രധാനമായും രണ്ടാംനിര

ക്കഥാപാത്രങ്ങളെയും തുടർപ്രവർത്തനങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തുടർപ്രവർത്തനമെന്നാൽ ഉപകഥയെന്നാണ് അർത്ഥമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. രണ്ടാംനിര കഥാപാത്രമെന്നാൽ ഉപകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പ്രധാന കഥയുടെയോ ഉപകഥയുടെയോ വളർച്ചക്ക് ആവശ്യമെങ്കിൽ ലഘുകഥകളൊ സൂചിതകഥകളൊ ആവശ്യാനുസരണം ഈ ഘട്ടത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ കഥകളുടെ സൃഷ്ടിക്കാവശ്യമായ ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളെയും യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങളെയും ആവശ്യാനുസരണം ഈ ഘട്ടത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥയും കഥാപാത്രവും കൂടുതൽ വളരുന്നു

ഘട്ടം നാല്- മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കാത്ത ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളും ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ലഘുകഥകളും സൂചിതകഥകളും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളും യാദൃച്ഛിക കഥാപാത്രങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ കഥകൾക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും മൂലകഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള വ്യക്തിത്വം കൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടത്.

കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചും കഥകളെക്കുറിച്ചും/സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഒരു ധാരണയായാൽ 'കഥ' എങ്ങനെയാണെന്ന് മനസിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഓരോ കഥയെ സംബന്ധിച്ചും രചയിതാവിന് തന്റേതായ ചില താല്പര്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. രചയിതാവിന്റെ താല്പര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് കഥയുടെ ആധികാരികതയ്ക്ക് അല്ലെങ്കിൽ അവതരണരീതിക്ക് കോട്ടം തട്ടാതെയാണ്.

കഥാപാത്രം എങ്ങനെയാണ് ഒരു സംഭവം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കുവാനുള്ള പ്രധാനമാർഗ്ഗം കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷത്തിലേക്ക് നോക്കുകയാണ്. എല്ലാ കഥാപാത്രത്തിനും ശക്തിയും ദൗർബല്യവുമുണ്ട്. ഈ സ്വഭാവവിശേഷത കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം പാരീസിൽനിന്നും തിരുവനന്തപുരത്ത് എത്തുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് കഥയെങ്കിൽ, എങ്ങനെ തിരുവനന്തപുരത്ത് എത്തിയെന്നതും എന്തുകാര്യത്തിനായി എത്തിയെന്നതും വ്യക്തമാക്കണം. കഥപറയുവാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ ഓർമ്മിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. കഥ കാണിക്കുവാൻവേണ്ടിയാണ് എഴുതുന്നത്.

ചിന്തിക്കുകയും പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും തനതായ ബൗദ്ധികമണ്ഡലംകൂടി സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണുകളിലൂടെ കാണുവാനും കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രവർത്തനങ്ങളെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികനിലയ്ക്കനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഈ ഘട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കണം. രചയിതാവ് സ്വയം ആരായുന്ന ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം കണ്ടെത്തുമ്പോൾ ഈ വസ്തുതകൾക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥ രൂപപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു

ഘട്ടം അഞ്ച്- എന്തുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ അത് ചെയ്യുന്നു? അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുവാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ട ബാഹ്യമായ പ്രവർത്തനവും ആന്തരികമായ ലക്ഷ്യവും എന്തൊക്കെയാണ്. 'എന്ത്?' എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ലളിതമായ ഉത്തരം 'എന്താണോ ആവശ്യമുള്ളത്-അത്' എന്നാണ്.

എന്താണ് തന്റെ ഉദ്ദേശം? എന്തുകൊണ്ട് സംഘട്ടനത്തിനുമുമ്പ് മുണ്ട് മടക്കിക്കുത്തുകയും ഷർട്ടിന്റെ കൈ തെറുത്തുവയ്ക്കുകയും മീശ മുകളിലേക്ക് പിരിച്ചുവെക്കുകയും ചെയ്യുവാൻ തന്നോട് പറഞ്ഞതെന്നറിയുവാൻ കഥാപാത്രത്തിന് അർഹതയുണ്ട് (അങ്ങനെ ചെയ്യിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം). വസ്ത്രധാരണത്തിൽ കഥാപാത്രം ശ്രദ്ധാലുവാണോ? ഈ ചോദ്യങ്ങൾ അസംബന്ധമായിത്തോന്നാം. കഥാപാത്രങ്ങൾ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നതിനെ ന്യായീകരിക്കണം. കഥാപാത്രം ചെയ്യുന്ന ഓരോ പ്രവർത്തനത്തിനും കഥയുടെ അവതരണരീതിക്കനുസരിച്ചുള്ള യുക്തി ആവശ്യമാണ്.

പ്രവർത്തനങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ അതിന് ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ രണ്ട് ലക്ഷ്യങ്ങളാണുള്ളത്. ഈ രണ്ട് ലക്ഷ്യങ്ങളും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ കാര്യങ്ങളാണ്. പ്രേക്ഷകർ ബാഹ്യമായി എന്തുകാണുന്നുവോ അതാണ് ബാഹ്യലക്ഷ്യം. മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ച ഉദാഹരണത്തിൽ കഥാപാത്രം പാരീസിൽനിന്നും തിരുവനന്തപുരത്ത് എത്തുന്നത് ബാഹ്യലക്ഷ്യം. അവൻ/അവൾ ആ ലക്ഷ്യം സാധൂകരിക്കുമോ? അത് കഥയുടെ പുരോഗതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഘടകമാണ്. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികമായ ആവശ്യം എന്താണ്? തുരുവനന്തപുരത്ത് ജീവിക്കുന്ന ബന്ധുക്കൾ ഉണ്ടെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നതാണോ? കേരളത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ആസ്വദിക്കാൻ എത്തുന്നതാണോ? പാരീസിൽനിന്നും തിരുവനന്തപുരത്തേക്ക് രക്ഷപ്പെടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വ്യക്തിയാണോ? ഇങ്ങനെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ കണ്ടെത്തി ആന്തരികലക്ഷ്യമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്.

എന്തുകൊണ്ട്? എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ശക്തിയാണ് കഥയുടെ ശക്തി. ദുർബലമായ എന്തുകൊണ്ട്? എന്ന ചോദ്യത്തിൽ കഥാപാത്രം പലപ്പോഴും പാതിവഴിയിൽ ലക്ഷ്യത്തെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ഇത് കഥയുടെ തുടർന്നുള്ള വളർച്ചയുടെ ഘട്ടത്തിലോ കഥാപാത്ര വളർച്ചയുടെ വഴികളിലോ തടസ്സങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാം. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചാൽ കഥ വഴിമുട്ടും. ഇങ്ങനെയൊരവസ്ഥ കഥാവികാസത്തിന്റെ വേളയിൽ സംഭവിക്കാതിരിക്കാൻ രചയിതാവ് ബോധപൂർവ്വം ശ്രമിക്കേണ്ടതാണ്. അഥവ സംഭവിച്ചാൽ ഉചിതമായ വഴിത്തിരിവിലൂടെ കഥ വളർത്തുകയൊ ശക്തമായ എന്തുകൊണ്ട്? എന്ന ചോദ്യം തുടർന്ന് ചോദിച്ച് അതിന്റെ യുക്തമായ ഉത്തരം കണ്ടെത്തുകയോ ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

ഉപസംഹാരം-ഏറെക്കഥകളിലും എവിടെ? എപ്പോൾ? എന്നീ ചോദ്യങ്ങൾ പൊതുവെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞവയാണ്. സ്വാഭാവികമായി അവിടെയും അപവാദങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നകാര്യം വിസ്മരിക്കരുത്. 'സമൂഹം പീഡിപ്പിക്കുന്ന ഒരു യുവതിയുടെ രൂപം മനസ്സിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു.' ഈ യുവതിയെ മുൻനിറുത്തി കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പൊതുവെ പ്രസക്തമായി വരാവുന്ന ചോദ്യങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണ്. ആര്? എന്ത്? എങ്ങനെ? എന്തുകൊണ്ട്? എന്നീ ചോദ്യങ്ങളും അവയുടെ ഉത്തരങ്ങളും രചയിതാവിന്റെ പക്കലുണ്ടെങ്കിൽ എവിടെ? എപ്പോൾ? എന്നീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ആദ്യത്തെ ചോദ്യങ്ങളെക്കാൾ ശക്തികുറവാണ്.

ആര്? എന്ന ചോദ്യത്തിൽനിന്ന് സമൂഹത്തിലെ ആരെല്ലാമാണ് യുവതിയെ പീഡിപ്പിച്ചതെന്നതിന്റെ ഉത്തരം കണ്ടെത്തേണ്ടതാണ്. എന്ത്? എന്ന ചോദ്യത്തിൽനിന്ന് ഇവർ യുവതിയെ എന്തിനാണ് പീഡിപ്പിച്ചതെന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരമാണ് കണ്ടെത്തേണ്ടത്. എങ്ങനെ? എന്ന ചോദ്യം പീഡനത്തിന്റെ രീതികളും ആ യുവതി അതിനെ എങ്ങനെ നേരിട്ടു എന്നതിന്റെയും ഉത്തരത്തിന് കാരണമാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ട്? എന്തുകൊണ്ടാണ് പീഡിപ്പിച്ചത്? ആ പീഡനം എന്തുകൊണ്ടാണ് ഇപ്പോഴും തുടരുന്നതെന്നുള്ള ചോദ്യത്തിന്റെയും ഉത്തരം രചയിതാവ് കണ്ടെത്തേണ്ടതാണ്. ഈ ചോദ്യങ്ങൾ ആവശ്യാനുസരണം ആവർത്തിച്ചാൽ കഥ നിയതരൂപത്തിൽ വളർത്തുവാനുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവപരമ്പകളേയും അനായാസേന സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ആവശ്യമായ ചോദ്യങ്ങൾ ആവശ്യാനുസരണം ചോദിക്കുവാനും അതിന് യുക്തവും ശക്തവുമായ ഉത്തരങ്ങൾ കണ്ടെത്തുവാനുമുള്ള പ്രാപ്തി തിരക്കഥയുടെ ഈ രചനാതന്ത്രത്തിൽ രചയിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥ നിയതരൂപത്തിൽ എഴുതാനുള്ള രീതിയും രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

അഞ്ചു ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഈ രചനാരീതി തിരക്കഥാരചന നടത്തുവാനുള്ള ഒരു വഴിയാണ്. ഇതു മാത്രമാണ് വഴിയെന്ന് കരുതരുത്. പല വഴികളിലൊരു വഴി മാത്രമാണിത്. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥ നല്ലതോ നല്ലതല്ലാത്തതോ ആയിരിക്കാം. അത് മൗലികത്വമുള്ളതോ(Original)മൗലികത്വമില്ലാത്തതോ ആയിരിക്കാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ പല രചയിതാക്കൾക്കും രചന തുടങ്ങിക്കിട്ടുന്നത് പ്രയാസമുള്ള കാര്യമാണ്. ആ പ്രയാസത്തെ അതിജീവിക്കാൻ ചോദ്യ-ഉത്തരരീതിയിലുള്ള ഈ രചനാതന്ത്രത്തിന് കഴിയുന്നു. (ഇന്റർനെറ്റിലെ ഒരു ലേഖനമാണ് ഈ പാഠത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് പ്രചോദനമായത്.)

2
സിനിമയെന്ന കല

സിനിമ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയാണ്. സിനിമയുടെ ജനനം ശാസ്ത്ര -സാങ്കേതികതയുടെ മടിത്തട്ടിലേക്കായിരുന്നു. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ ജന്മം കൊടുക്കുകയും ഐസൻസ്റ്റൈനും പുഡോഫ്കിനും ഗ്രിഫ്ത്തും വ്യാകര ണങ്ങൾ രചിക്കുകയും ചെയ്ത സിനിമ, കലയും ശാസ്ത്രവും തമ്മിലുള്ള നിരന്തര സംസർഗ്ഗത്തിലൂടെയാണ് അതിന്റെ വളർച്ച തുടർന്നുകൊണ്ടിരു ന്നത്. 'ജീവനുള്ള കല'യെന്ന് ആർതർ നൈറ്റ് വിശേഷിപ്പിച്ചപ്പോൾ 'യന്ത്ര വത്ക്കരിച്ച കാവ്യദേവത'യെന്നാണ് മാർഗരറ്റ് കെന്നഡി സിനിമയെ വിശേ ഷിപ്പിച്ചത്. ഹൗ റ്റു റീഡ് എ ഫിലിമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജെയിംസ് മൊണാകോ വിലയിരുത്തുന്നു, 'വളരെ സങ്കീർണ്ണമായ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ നിയന്ത്ര ണത്തിലുള്ള കലയും മാദ്ധ്യമവുമാണു സിനിമ.'

എല്ലാ കലകളും സമ്പൂർണ്ണമാകുന്നത് ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് അനുഭൂതി പകർന്ന് അനുവാചകരിലെത്തുമ്പോഴാണ്. ഓരോ കലയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ആസ്വാദനരീതിയും ആസ്വാദകരുടെ എണ്ണവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. ചല ച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ബർഗ്മാന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സിനിമ ആസ്വാദകന്റെ ധിഷണയെ മാറ്റിനിർത്തി ഭാവനയെ സ്വാധീനിക്കു കയും അതുവഴി വൈകാരികാനുഭൂതിയെ കീഴടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.' ഇതര കലകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പൊതുവെ (നാടകം, സംഗീതം, നൃത്തം തുടങ്ങിയവ) സിനിമയുടെ നിർമ്മാണച്ചെലവ് ഭാരിച്ചതാണ്. അതു കൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിൽ കലയോടൊപ്പം വ്യവസായ ത്തിന്റെയും ഘടകങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. വ്യവസായത്തിന് പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കുന്ന സിനിമകളിൽ വിനോദത്തിനുള്ള ഉപാധികൾ ഏറെയാണ് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. വിനോദോപാധികൾ ഏറെയുള്ള സിനിമ ആസ്വദിക്കു വാൻ പരിശീലനം ആവശ്യമില്ലെന്നു വാദിക്കുന്നവരുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതര കലകൾപോലെയോ അതിലധികമോ ആസ്വാദനപരിശീലനം ആവശ്യപ്പെ ടുന്ന കലയാണ് സിനിമ. പരിശീലനം സിദ്ധിക്കാത്തവർക്കും സിനിമയെന്ന കല സാമാന്യമായി ആസ്വദിക്കാമെന്നുള്ളത് ആ കലയുടെ സവിശേഷത യാണ്. പരിശീലനം സിദ്ധിച്ചവർക്കേ അതിൽ ലീനമായിരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ, നാടകീയാവതരണത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരി ക്കുന്ന ധ്വനിസൂചനകൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, അർത്ഥവത്തായ മൗനങ്ങൾ തുട

ങ്ങിയവയെല്ലാം അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെ ലാവണ്യാത്മകമായി ഉൾക്കൊണ്ട്, അതിന്റെ അകത്തളത്തിലേക്ക് കടന്നുചെന്ന് ആസ്വാദനം സാദ്ധ്യമാകും. അല്ലാത്തവർ കേവലം ബാഹ്യമായി മാത്രമാണ് സിനിമ ആസ്വദിക്കുന്നത്.

മൗലികതയുടെ പ്രസക്തി

സിനിമയുടെ മൗലികതയെ സംബന്ധിച്ച തർക്കത്തിന് അതിന്റെ ഉത്ഭവത്തോളംതന്നെ പഴക്കമുണ്ട്. 'സിനിമ സംവിധായകന്റെ കല' മാത്രമല്ലെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ഏറെയാണ്. സംവിധായകനെ ഒരു സംഘാടകനും കലാകാരനുമായി അംഗീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ പൂർണ്ണമായ മൗലികത സംവിധായകന് നല്കുവാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നവരാണ് ഏറെയും. സത്യജിത് റായ്യുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ 'സിനിമയുടെ തിരക്കഥ മറ്റൊരാളുടേതാണെങ്കിൽ സിനിമയ്ക്ക് ആകെക്കിട്ടുന്ന ബഹുമതിയുടെ ഒരംശം തിരക്കഥാകാരനും അവകാശപ്പെട്ടതാണ്.'

ഒരു നോവൽ എഴുതുന്നതും അല്ലെങ്കിൽ കവിത എഴുതുന്നതും, ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതുമെല്ലാം ഒരു വ്യക്തി തനിച്ചാണ്. അവിടെ വ്യക്തിയുടെ ഭാവനയ്ക്കും സർഗ്ഗനൈപുണ്യത്തിനുമാണ് പ്രാധാന്യം. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇതുപോലെ ഏകാഗ്രമായ ഒരു സൃഷ്ടി വിഷമതകൾ നിറഞ്ഞതാണ്. കഥ ഒരേയൊരു വ്യക്തിയുടെ-ജീനിയസ്സിന്റെ പ്രകാശനമാണെന്ന തത്ത്വം ഇവിടെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലെ പബ്ലിസിറ്റി വിദഗ്ദ്ധർ ഒരിക്കൽ കണക്കുകൂട്ടിയത്, ഇരുനൂറ്റിയൻപതോളം വിവിധതരം വിദ്യകളുടെ (വസ്തുതകളുടെ) പ്രാവീണ്യം ഒരു സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നാണ്.

ചിത്രകാരൻ വർണ്ണങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുപോലെയും എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതുപോലെയുമാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് പൂർണ്ണരൂപത്തിലെത്തുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിലാണ്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് 'ചലച്ചിത്രകലയുടെ അടിസ്ഥാനം എഡിറ്റിങ്ങാണെ'ന്ന് പുഡോവ്കിൻ പറയുന്നത്. ജർമ്മൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ സിഗ്ഫ്രഡ് ക്രാക്കോവർ (Siegfried Kracauer) സിനിമയുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനമായ മൗലികസ്വഭാവം കണ്ടെത്തുന്നത് ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ഉൽപ്പത്തിയിലാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നല്ല ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ കാതൽ അകൃത്രിമമായ വാസ്തവികതയാണ്. നിത്യജീവിതത്തിൽ നാം വസ്തുക്കളെയും വസ്തുതകളെയും ദർശിക്കുന്നത് ഒരു നോട്ടത്തിലൂടെയൊ ഒരു വീക്ഷണ ദിശയിലൂടെയൊ അല്ല. വസ്തുക്കളുടെയും വസ്തുതകളുടെയും വിശദാംശങ്ങളിലേക്ക് ഒന്നിനുപിറകെ ഒന്നായി നമ്മളുടെ കണ്ണുകൾപരതിനടക്കുകയാണ്. ആവശ്യമുള്ളതിൽ നോട്ടം ഉടക്കിനിൽക്കും. അനാവശ്യമെന്നു തോന്നുന്നതിനെ കേവലമായിത്തന്നെ തിരസ്കരിക്കും. ക്യാമറയിലൂടെ വസ്തുതകളെ വിവിധ വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനമിതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിലെ വീക്ഷ

ണദിശകളെ നിർണയിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. സംവിധായകൻ വസ്തുതകളെ നിശ്ചയിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രസക്തിയെ കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ക്യാമറാമാന്റെ പ്രതിഭയും തിരസ്കരിക്കാവുന്നതല്ല. ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും സിനിമയുടെ മൗലികതയെ അംഗീകരിക്കാതിരിക്കാനും വയ്യ.

ഫെല്ലിനി, ബർഗ്മാൻ, അന്റോണിയോണി, കുറസോവ, ഹിച്ച്കോക്ക് തുടങ്ങിയവരുടെ സിനിമകൾ അവരുടെ ചിന്താബോധത്തിന്റെയും സംവിധാനതന്ത്രത്തിന്റെയും സമഗ്രതയിൽനിന്നുമാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു ഫെല്ലിനി ചിത്രം റായ്ച്ചിത്രം ബർഗ്മാൻ ചിത്രം എന്നു പറയുമ്പോൾ അതിൽ ഫെല്ലിനിയുടേതായ, റായ്യുടേതായ, ബർഗ്മാന്റേതായ മൗലികസ്പർശമാണ് നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രതിഭകളായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ അതിവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമകളായിത്തീരുകയാണ്. തനിക്ക് അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള വസ്തുതകളെ തന്റെതായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ, മറ്റുള്ളവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളെയും പ്രതിഭകളെയും തന്ത്രപൂർവ്വവും കലാപരവുമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന കലാപ്രതിഭകളാണ് സംവിധായകർ. വിവിധ ഘടകങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമയെ സംഘടിതകലയെന്നു പറഞ്ഞ് അതിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ അല്ലെങ്കിൽ കലാവതരണരീതിയെ അംഗീകരിക്കുവാൻ വിമുഖരായവർ ഏറെയാണ്. ഈ സംഘടിത സ്വഭാവമാണ് സിനിമയുടെ കാതൽ. ശാസ്ത്ര സാങ്കേതികതയുടെ പിൻബലത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വസ്തുതകളുടെ ആകെത്തുകയാണ് അതിന് കലാമൂല്യം നല്കുന്നതും.

സിനിമയും ഇതരകലകളും

ഇതരകലകളായ ചിത്രം, ശില്പം, നൃത്തം, സംഗീതം, നാടകം തുടങ്ങിയവയുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സിനിമ ഏറെ പ്രായംകുറഞ്ഞ കലയാണ് (Youngest art). ഈ കലകളെല്ലാമായി സിനിമക്കുള്ള ബന്ധം ആരോപിതമാണ്. വളർച്ചയുടെ ഘട്ടത്തിൽ ഈ കലാരൂപങ്ങളെ ചില അനുപാതത്തിൽ അനുകരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത് വിസ്മരിക്കാനാവാത്ത വസ്തുതയുമാണ്. സിനിമ പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയതിനുശേഷം പല കലകളും സിനിമയേയും അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്. ഈ അനുകരണങ്ങൾക്കെല്ലാം പിന്നിലുള്ള യാഥാർത്ഥ്യം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയെ ഏറ്റവും മനോഹരവും ആകർഷകവുമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള അവതാരകന്റെ ത്വരയാണ്.

വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഓരോ കലയും അതാതുകാലത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായിരിക്കും. ചിത്രകലയും സംഗീതവും നാടകവുമെല്ലാം വളർച്ചയുടെ ഘട്ടങ്ങളിൽ സാങ്കേതികതയെ ആശ്രയിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ ഇതര കലാരൂപങ്ങൾ ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത നേട്ടങ്ങൾ ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് സിനിമ ആർജ്ജിച്ചെടുത്തുകഴിഞ്ഞു' എന്ന ആന്ദ്രേ

ണസിന്റെ നിരീക്ഷണം കലാരൂപമെന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള വളർച്ചയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മാസ് കമ്യൂണിക്കേഷൻ ആന്റ് മാൻ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഗ്യാസ്റ്റൺ റോബർജ് സിനിമയെ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയവും അതിന്റെ കാലിക പ്രസക്തി വ്യക്തമാക്കുന്നതുമാണ്. 'ഒരു ടെക്നിക് എന്ന നിലയിൽ സിനിമയുടെ നിർമ്മാണം സർവ്വമായി ശാസ്ത്രത്തിന്റെ വികാസത്തെ സ്വാധീനിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. ആശയപ്രകാശനരീതിയോ ഭാഷയോ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ കാലത്തിന്റെ ചലനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കലയുമാണ് സിനിമ.'

സിനിമയും ഇതരകലകളും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യത്തെപ്പറ്റി ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും അല്ലാത്തവരുമായ പലരും വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ വിലയിരുത്തലിനെല്ലാം ആധാരം കലയെന്ന നിലയിലുള്ള സിനിമയുടെ തനത് വ്യക്തിത്വം വെളിപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. യൂരിലോർ, ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ്, ജെയിംസ് മൊണാക്കോ, പുഡോവ്കിൻ, ജോഫ്രി വാഗ്നർ, ഗ്യാസ്റ്റൺ റോബർജ്, ജോയി ഗൂർഡ്. സത്യജിത് റായ് തുടങ്ങിയവർ ഈ വിലയിരുത്തൽ നടത്തിയവരിൽ ശ്രദ്ധേയരായ ചിലർ മാത്രമാണ്.

പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ സിനിമയ്ക്ക് ഏറ്റവുമധികം ബന്ധമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നത് നാടകവുമായിട്ടാണ്. എന്നാൽ സിനിമ അവതരണപക്ഷത്ത് നാടകത്തിൽനിന്ന് ഏറെ ഭിന്നമാണ്. ഏറ്റവും പ്രധാന വ്യത്യാസം ആഖ്യാനരീതിയിൽത്തന്നെയാണ്. നാടകത്തിന്റേത് സംഭാഷണത്തിലൂടെ, ഭാഷയുടെ ശക്തിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള കഥാഖ്യാനമാണ്. സിനിമയുടേത് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനരീതിയും. ദൃശ്യങ്ങളെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് സിനിമയുടേത്. നാടകത്തിൽ സംഭാഷണത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവചലനങ്ങളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. പ്രേക്ഷകൻ നാടകനടനേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തെയും മുഴുവനായിട്ടാണ് വേദിയിൽ കാണുന്നത്. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയും ചില വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിൽ നടൻ സംഭാഷണശബ്ദത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് അഭിനയക്രമീകരണം നടത്തുന്നത്. സിനിമയിൽ അഭിനയത്തെ പൂരിപ്പിക്കാൻ സംഭാഷണത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയാണ്. സിനിമയിൽ മുഖഭാവങ്ങളിലൂടെയാണ് ഭാവാഭിനയം നടത്തുന്നത്. നാടകത്തിൽ പലപ്പോഴും പ്രേക്ഷകനും കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള അകലം മുഖാഭിനയത്തെ യഥാർത്ഥ അളവിൽ പ്രേക്ഷകനിലെത്തിക്കുകയില്ല. സനിമയിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ (Close up) അവതരണത്തിലൂടെ ഇത് സാധ്യമാക്കാവുന്നതേയുള്ളു.

പശ്ചാത്തല സ്വീകരണം നാടകാവതരണത്തിന്റെ ഇനിയൊരു പരിമിതിയാണ്. രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ പശ്ചാത്തല സൂചനകളിലൂടെ നാടകം അവതരിപ്പിച്ച് തീർക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമക്ക് ഏതു പശ്ചാത്തലത്തെയും യഥേഷ്ടം തിരഞ്ഞെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതെയുള്ളു. നാടകത്തിന് ഭൂത

-ഭാവികാലങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് പരിമിതികൾ ഏറെയാണ്. സിനിമക്ക് ഈ പരിമിതിയില്ല. ഏതുകാലത്തെയും കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ വിശ്വസനീയമായി അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. സിനിമയും നാടകവും തമ്മിലുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസം ഒന്ന് രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയും മറ്റേത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയുമാണ്.

ഇതിവൃത്താവതരണം, കഥാപാത്രസൃഷ്ടി, അഭിനയസങ്കേതങ്ങളുടെ സ്വീകരണം, സംഭാഷണരീതി, ദൃശ്യപരത, പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിക്കുന്ന രീതി തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം നാടകവും സിനിമയും തമ്മിൽ ചില സമാനതകൾ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. 'നാടകവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള സമാനത നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ കലാശിക്കുവാനുള്ള എല്ലാ സാധ്യതകളുണ്ടായിട്ടും സിനിമ കരുത്താർജ്ജിച്ചതിനോടൊപ്പം നാടകവും അത്ഭുതമായ ശക്തിയോടെ സിനിമയുടെ വെല്ലുവിളിയെ നേരിട്ടു.' എന്ന് 'ഹൗ ടു റീഡ് എ ഫിലിം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജെയിംസ് മോണാക്കോ വ്യക്തമാക്കുന്നു. കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ഇരുമാധ്യമങ്ങളുടെയും തനതായ വ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവുമാണ് ഈ നിലനിൽപിനാധാരം.

ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ നാടകവും സിനിമയും ഏറെ ഭിന്നമാണ്. നാടകം പ്രേക്ഷകനുമുന്നിൽ തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ (രംഗങ്ങൾ അംഗീകരിക്കെത്തന്നെ) സിനിമ പലപല ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകം കാണുമ്പോൾ ചുറ്റുപാടുകളെപ്പറ്റി പ്രേക്ഷകൻ ബോധവാനാണ്. സിനിമക്ക് പ്രേക്ഷകരെ നിമഗ്നമാക്കുവാനുള്ള കഴിവ് ഏറെയാണ്. ഇരുട്ടിലിരുന്ന് സിനിമ ആസ്വദിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകൻ ചുറ്റുപാടുമായുള്ളബന്ധം വളരെവേഗത്തിൽ വിസ്മരിക്കുകയും കഥയുടെ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് സ്വയം പ്രവേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകം കണ്ട് ആരുടെയെങ്കിലും കണ്ണ് നിറയുമോ. അഥവാ നിറയുകയാണെങ്കിൽത്തന്നെ സിനിമകണ്ട് കണ്ണുനിറയുന്നത്ര തീവ്രത അതിനുണ്ടോ?

'ത്രിമാനസ്ഥലത്തെ (Three Dimensional Space) സിനിമ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത് ശില്പത്തിന് സമാനമായ രീതിയിലാണ്' എന്ന് ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ്സ് വിലയിരുത്തുന്നു. സിനിമ തിരശ്ശീലയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും പ്രേക്ഷകന് വസ്തുതകൾ ദൃശ്യമാകുന്നത് ത്രിമാനരീതിയിലാണ്. ഈ ത്രിമാനദർശനമാണ് സിനിമക്ക് യാഥാർത്ഥ്യബോധം നൽകുന്നതിലൊരു ഘടകം. ശില്പത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ചലനമാണ് സിനിമയുടെ സവിശേഷത. ശില്പത്തിന് അതിന്റെ നിശ്ചലതകാരണം ഒരു ഭാവത്തെ മാത്രമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. സിനിമക്ക് അതിന്റെ ചലനത്തിലൂടെ തുടർഭാവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു. സിനിമയുടെ ശബ്ദസ്വീകരണസാധ്യത അതിന്റെ സാധ്യതകളെ വളർത്തുന്ന മറ്റൊരു ഘടകമാണ്.

സിനിമയും ചിത്രകലയും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യത്തെപ്പറ്റി ജെയിംസ് മോണാക്കോ ഉൾപ്പെടെയുള്ളവർ ശ്രദ്ധേയമായ വിലയിരുത്തലുകൾ നട

ത്തിയിട്ടുണ്ട്. 'ചിത്രകലയും സിനിമയിലെ ഒരു ദൃശ്യവും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമുണ്ട്. ചിത്രകലയിൽ വർണ്ണത്തിന് പ്രധാന്യം ഏറെയാണ്. അതിനെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് കാഴ്ചഭംഗിയും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമയിലും വർണ്ണങ്ങൾക്കുള്ള സ്ഥാനം ചിത്രകലയിലേതിനു തുല്യമാണ്. ചിത്രകലയിൽ വസ്തുതകൾ നിശ്ചലമായി നില്ക്കുമ്പോൾ സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ചലനത്തിന് വിധേയമാണ്. ഒപ്പം ശബ്ദക്രമീകരണം അതിന്റെ ഭാഗവും.'

ചിത്രകല ചലച്ചിത്രത്തിന് പല അനുപാതത്തിലും പ്രചോദനമായിരുന്നതുപോലെ ചലച്ചിത്രം ചിത്രകലയ്ക്കും പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട്. ഇതിനെപ്പറ്റി ജെയിംസ് മോണാക്കോ പറയുന്നു: 'ചിത്രകലയിലെ ക്യൂബിസം സിനിമയ്ക്ക് സമാനമായി വളരുകയായിരുന്നു. ക്യാൻവാസിൽ ഒന്നിലധികം പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളുടെ പ്രതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ പിക്കാസോയും ബ്രാക്കും ഇതര ചിത്രകാരന്മാരും ചലച്ചിത്രമുയർത്തിയ വെല്ലുവിളിയോടു പ്രതികരിക്കുകയായിരുന്നു.' ക്യാൻവാസിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ ബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു ചിത്രകലയിലെ ക്യൂബിസത്തിലൂടെ. ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സിനിമയിലെ മൊണ്ടാഷിന്റെ പ്രയോഗവും ഇതുതന്നെയാണ്. ഒന്നിലധികം അർത്ഥതലങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് മൂന്നാമതൊരർത്ഥതലത്തെ തേടുകയാണ് മൊണ്ടാഷും ക്യൂബിസവും.

'സിനിമയിലെ ചലിക്കുന്ന രൂപങ്ങൾക്ക് നൃത്തത്തിനു സമാനമായ ഒരു താളമാണുള്ളതെ'ന്ന് ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ് വിലയിരുത്തുന്നു. നൃത്തത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി സിനിമ ഈ താളത്തെ, കഥാവതരണത്തിനായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം ദൃഷ്ടാന്തപരവും ചിഹ്നരൂപത്തിലുള്ളവയുമായ ദൃശ്യങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവയെല്ലാം ചലനമുള്ളവയുമാണ്. നൃത്തത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിന് സംഗീതവും ഉപയോഗപ്പെടുത്താറുണ്ടല്ലോ. സിനിമയും സംഗീതത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. പലപ്പോഴുമിത് പശ്ചാത്തല സംഗീതം തന്നെയാണ്. സംഗീതവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും നിരീക്ഷണത്തിന് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ജെയിംസ് മോണാക്കോയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്: 'സ്വരമാധുര്യം സംഗീതാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണെങ്കിൽ താളം കാലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. സ്വരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച ഇവയുടെ സമ്മേളനമാണ്. സിനിമയിലും ഇതേ സാദ്ധ്യതകൾ പ്രസക്തമാണ്. സിനിമയുടെ യാന്ത്രിക സാദ്ധ്യത കാലത്തിന്മേലുള്ള നിയന്ത്രണത്തിലൂടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ഒരു ഫ്രെയിമിൽ ഒന്നിനുമേൽ ഒന്നായി സംഭവങ്ങളെയും ദൃശ്യങ്ങളെയും വിരുദ്ധമായി ചേർത്തുവയ്ക്കാനാവുന്നു.' സിനിമയും സംഗീതവും നേരിട്ടുതന്നെ അനുവാചകനിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്നതാണെന്നും മൊണാക്കോ പ്രസ്താവിക്കുന്നു.

ആസ്വാദനത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം

കഥകൾ അറിയുവാനുള്ള ത്വരയും കാഴ്ചകൾ കാണുവാനുള്ള കൗതുകവും ശബ്ദം കേൾക്കുവാനുള്ള താല്പര്യവുമാണ് സിനിമാസ്വാദനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയെ നവീനമായ രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന കലകളോട് പുരോഗതിയിലേയ്ക്ക് കുതിക്കുന്ന മനുഷ്യന് അടക്കാനാവാത്ത ഒരഭിനിവേശംതന്നെയുണ്ട്. ഇത്തരം നവീനമായ കലകൾ ലളിതമായി ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നതും കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായിരിക്കും. നവീനസിനിമകളെ സംബന്ധിച്ചും ഇത് പ്രസക്തമാണ്.

കലാസ്വാദനത്തിൽ ബോധമനസ്സിനൊപ്പം അബോധമനസ്സിന്റെ സ്വാധീനവും നിർണ്ണായകമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ 'അബോധപ്രേരണകളിൽനിന്ന് മനുഷ്യന് മുക്തിയില്ല. ചിന്തിക്കുന്നത് സ്വതന്ത്രമായിട്ടാണെന്ന് തോന്നാം, എങ്കിലും ചില പ്രത്യേക ചിന്തകൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനു നാമാരും ഉത്തരവാദികളല്ല' എന്ന ഫ്രോയിഡിന്റെ വിലയിരുത്തൽ കലാസ്വാദനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. കലാകാരൻ കല്പിതമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥയോട് (കഥയോട്) ബോധമനസ്സിനൊപ്പം അബോധമനസ്സും സംവാദിക്കുന്നുണ്ട്. നിത്യജീവിതത്തിൽ കാണുവാനും കേൾക്കുവാനും കഴിയാത്തതോ അസംഭവ്യമായതോ, വിലക്കപ്പെട്ടതോ ആയ കാര്യങ്ങൾ കഥയിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു. യഥാർത്ഥ്യത്തിൽ ഈ കാര്യങ്ങളോടെല്ലാമാണ് ആസ്വാദകന്റെ മനസ്സ് സംവാദിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിൽ സാധിക്കാത്തതും വിലക്കപ്പെട്ടതുമായ പലതും സിനിമയിലൂടെ കാണിക്കുന്നു. അന്യന്റെ കാമുകിയെ പരസ്യമായി ചുംബിക്കുന്നതും അപരന്റെ ഭാര്യയെ രഹസ്യമായി പ്രാപിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഇതിൽപ്പെടുന്നു. ഒരിക്കലും എതിർക്കാൻ കഴിയാത്ത ശക്തനായ പ്രതിയോഗിയെ എതിർത്ത് പരാജയപ്പെടുത്തുന്നതും, അതിസാഹസികമായി മറ്റുള്ളവർക്കും മുന്നിൽ ഓരോരോ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്നതും നൃത്തമാടുന്നതുമെല്ലാം എല്ലാവരുംതന്നെ ഭാവനയിലെങ്കിലും കല്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയെല്ലാമാണ് തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. മറ്റൊരുവന്റെ ദുഃഖവും കണ്ണുനീരും കാണുവാനും മറ്റൊരുവനെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതും മർദ്ദിക്കുന്നതും കാണുവാനും മനുഷ്യനിലെ അപരിഷ്കൃത ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ഇതിനെ അംഗീകരിക്കുവാനോ കാണുവാനോ പലർക്കും കഴിയില്ല. ഇതിനു കാരണം ബോധമനസ്സിന്റെ നീതിബോധത്തിലും സംസ്കാരസമ്പന്നതിയിലുമധിഷ്ഠിതമായ പ്രവർത്തനമാണ്. ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ ബോധമനസ്സ് കഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവലോകത്തേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാകുകയും ഉപബോധമനസ്സ് ബോധമനസ്സിനെ നിരന്തരം സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നഗ്നത ആസ്വദിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ശക്തമായിട്ടാണ് പലപ്പോഴും തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നഗ്നത ആസ്വദിക്കുന്നത്.

യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ഒരു ബലാൽസംഗം ആസ്വദിക്കാൻ മാനസികാരോഗ്യമുള്ള ഒരാൾക്ക് കഴിയുമോ? സിനിമയിലാകുമ്പോൾ വിവിധ വികാരങ്ങളോടെ അത് ആസ്വദിക്കുകയല്ലെ ചെയ്യുന്നത്.

നിയമബോധം, മതവിശ്വാസം, വിദ്യാഭ്യാസം, വ്യക്തിത്വം തുടങ്ങി സവിശേഷമായി വളർത്തിയെടുത്ത സങ്കല്പവിശ്വാസങ്ങൾ തിയേറ്ററിലെ ഇരുളിലിരുന്ന് സിനിമ ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ ആലിഞ്ഞില്ലാതാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം ബോധമനസ്സിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. ബോധമനസ്സ് ഉപബോധമനസ്സിന് കീഴ്പ്പെട്ടുകഴിയുമ്പോൾ മൃഗീയവാസനകളും ലൈംഗികവികാരവുമെല്ലാം അതിന്റെ നിയമരഹിതമായ ഭാവത്തോടെ പ്രവർത്തിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയുടെ പ്രവർത്തനഫലംകൊണ്ടുകൂടിയാണ് സിനിമ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

ക്യാമറയുടെ ചലനം, പ്രകാശത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ സവിശേഷത, ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുതകളെ അടുക്കിവച്ചിരിക്കുന്ന രീതി, സംവിധായകൻ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന വീക്ഷണദിശ തുടങ്ങിയവ 'യാഥാർത്ഥ്യത്തെ' പതിന്മടങ്ങ് ശക്തിയോടെ കലാത്മകമായി തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ കല്പിത യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് അനുവാചകൻ ആസ്വദിക്കുന്നത്.

(ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾക്ക് 'സിനിമാസ്വാദനത്തിന്റെ രസരസതന്ത്രം' എന്ന പാഠം നോക്കുക.)

3
സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം

ഒരു സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയേയും അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ച് സാമാന്യമായി വിലയിരുത്തുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ പാഠത്തിൽ നടത്തുന്നത്. സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്ന വ്യക്തി/സംവിധായകൻ ഒരാശയത്തെ ആസ്വാദ്യമായ രീതിയിൽ കാഴ്ചക്കാരിൽ എത്തിക്കുവാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. സംവിധായകൻ മനസ്സിൽ കാണുന്ന ആശയലോകത്തെയാണു സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തുന്നത്. സംവിധായകനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അലിഖിതമായ ഉടമ്പടിയാണ് സിനിമയുടെ കാതൽ. ഒരു കല കണ്ട് ആസ്വദിക്കുക, ആനന്ദിക്കുക എന്നീ മനോഭാവമാണ് പ്രേക്ഷകനു സിനിമയോടുള്ളത്. ഈ മനോഭാവത്തെ സംവിധായകൻ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുമെന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടി അനുവാചകർക്ക് ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണെന്ന വിശ്വാസമാണ് സംവിധായകന്റെ കലാവതരണത്തിന് ആധാരം. സംവിധായകൻ ഒരു കലയുടെ സൃഷ്ടിയും പ്രേക്ഷകർ ആ കലയുടെ ആസ്വാദനവുമാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്.

സംവിധായകൻ എന്ന പ്രജാപതി

'മാർബിൾ കല്ലുകളിൽനിന്ന് ശില്പങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതുപോലെ ജീവനുള്ള വസ്തുക്കളുടെ വലിയൊരു കലവറയായ കാലത്തിൽനിന്ന് സിനിമയുണ്ടാക്കുകയാണ് സംവിധായകന്റെ ജോലി'യെന്ന് സ്കൾപ്ചറിങ് ഇൻ റൈം (Sculpturing in time) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ താർക്കോവ്സ്കി പറയുന്നു. സമന്വയത്തിന്റെ കലയായ സിനിമയിലെ ഓരോ ഘടകത്തെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. ആദ്യം നിർമ്മാതാവിനെ കണ്ടെത്തുന്നു. തുടർന്ന് തിരക്കഥ നിശ്ചയിക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കളെ നിശ്ചയിക്കുന്നു, പശ്ചാത്തലം നിർണ്ണയിക്കുന്നു, ക്യാമറയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുന്നു. രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതി നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാത്തിനുമൊടുവിൽ എഡിറ്റിങ്ലൂടെ സിനിമയ്ക്ക് നിയതരൂപം കൊടുക്കുന്നു. നിർമ്മാതാവിന്റെ വ്യവസായ താല്പര്യവും സംവിധായകന്റെ കലാരൂപീകരണ മനോഭാവവും ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. പണം മുടക്കുന്നവന് അത്

ലാഭമുൾപ്പെടെ തിരിച്ചുലഭിക്കണമെന്നുള്ളത് വ്യവസായത്തെ സംബന്ധിച്ച സാമാന്യ തത്ത്വമാണ്. ഒരു സംവിധായകൻ സിനിമയ്ക്ക് രൂപം നല്കുന്നത് തന്റെ ഉള്ളിലെ കലാസങ്കല്പത്തിന് അനുഗുണമായാണ്. ഉള്ളിലെ കലാസങ്കല്പത്തിനനുസരിച്ച് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംവിധായകന് നിർമ്മാതാവിന്റെ വ്യവസായ താല്പര്യത്തെയും പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ അവസ്ഥയെ മുൻനിർത്തിയാണ്, 'വ്യവസായികളും കലാകാരന്മാരും തമ്മിലുള്ള കലഹോത്സുകമായ വിവാഹത്തിന്റെ സന്തതിയാണ് ഓരോ സിനിമയു'മെന്ന് ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്.

സിനിമ സാങ്കേതികതയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഈ സാങ്കേതികതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി പൂർണ്ണമായും നിശ്ചയിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. ഒരു നല്ല സംവിധായകനിൽ കലാകാരനും സംഘാടകനും ഗവേഷകനും സമന്വയിച്ചിരിക്കണം. ഒരുവശത്ത് സിനിമയുടെ നിർമ്മാതാവ്, താരങ്ങൾ, ക്യാമറ, ക്യാമറമാൻ, പശ്ചാത്തലം, കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ സെറ്റുകൾ തുടങ്ങിയവയെയെല്ലാം സംഘടിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മറുവശത്ത് ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി സിനിമയെന്ന കലയാക്കിത്തീർക്കണം. ഇവിടെ സംവിധായകന്റെ സവിശേഷമായ ഭാവനയ്ക്കും ബൗദ്ധിക സാന്നിദ്ധ്യത്തിനുമാണ് പ്രാധാന്യം. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ച് വ്യതിരിക്തമായ ദൃശ്യങ്ങളും സീനുകളും സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള കഴിവ് പ്രധാനമാണ്. അതിനു കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ ആ സിനിമയിലൂടെ സവിശേഷമായതൊന്നും സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നില്ല. സവിശേഷവും വ്യക്തിത്വമുള്ളതുമായ അവതരണം നടത്തുന്ന സംവിധായകന് ഒരു ഗവേഷകന്റെ അന്വേഷണതൃഷ്ണയാണ് ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടത്.

സംഘടിത ഘടകങ്ങൾ

ഒരു സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് പറയുന്നത്. ഗോദാദിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ അവ ചിന്ത, ഷൂട്ടിങ്, എഡിറ്റിങ് എന്നിവയാണ്. ചിന്ത സർഗ്ഗാത്മകതയുടെയും ഷൂട്ടിങ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെയും എഡിറ്റിങ് ക്രമീകരണത്തിന്റെയും ഘട്ടമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി തുടർച്ചയായ സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയാണ്. സാധാരണയായി സിനിമയുടെ നിർമ്മാണ ഘട്ടത്തെ എഴുത്ത് അല്ലെങ്കിൽ രചന, രേഖപ്പെടുത്തൽ, ക്രമീകരിക്കൽ എന്ന ക്രമത്തിലാണ് പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നത്. രചന കഥയെഴുത്തിന്റെ ഘട്ടമാണ്. കഥ ക്യാമറയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതാണ് അടുത്ത ഘട്ടം. കഥ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ക്രമമായിട്ടല്ല. അതുപോലെ പല ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദ സൂചനകളും സംയോജിപ്പിച്ച് അതിനൊരു ക്രമം സൃഷ്ടിക്കണം. ഈ ഘട്ടത്തെയാണ് ക്രമീകരണമെന്നു പറയുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തോടെയാണ് സിനിമ നിയതരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

രചന- സിനിമയായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നത് ഒരു കഥ ആണല്ലോ. കഥ സിനിമയായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനുമുമ്പ് അതിനെ സിനിമയുടെ ഭാഷയ്ക്കും വ്യാകരണത്തിനുമനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സവിശേഷമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ കഥയാണ് തിരക്കഥ. തിരക്കഥയെ നിയതരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ എന്നിവയെ ആവശ്യാനുസരണം വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളെ ഇതിവൃത്തവുമായി സവിശേഷമായ രീതിയിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെ അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കാലാനുക്രമമായ തിരക്കഥയെന്നും (Expository Screenplay) ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് തിരക്കഥയെന്നും(In Medias Res Screenplay) രണ്ടായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥയെന്നുപറയുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങൾകൊണ്ടവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണല്ലോ. ഈ സംഭവപരമ്പരകളെ ആദ്യംമുതൽ അവസാനംവരെ ക്രമമായരീതിയിൽ പറയുന്ന തിരക്കഥയാണ് കാലാനുക്രമമായ തിരക്കഥ. കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽനിന്നോ ഒരു സംഭവം എടുത്തവതരിപ്പിച്ച് നാടകീയമായി കഥപറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതിനെയാണ് ഇൻ മീഡിയാസ് രസ് തിരക്കഥ എന്നുപറയുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനം സീനുകളാണ്. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് നടക്കുന്ന തുടർച്ചയായ സംഭവങ്ങളാണ് ഒരു സീൻ. സീനുകൾ ചേർത്തുവച്ച് സ്വീക്വൻസും സ്വീക്വൻസുകൾ ചേർത്തുവെച്ച് പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലെ ഒരു സ്വീക്വൻസ് എന്നുപറയുന്നത് പൂർണ്ണമായ ഒരു സംഭവമാണ്. ഒരു യാത്ര, വിവാഹം, വേർപാട് തുടങ്ങിയവ. തിരക്കഥയുടെ രചനാഘട്ടം ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമായ കഥ ആദ്യം ഉത്ഭവിക്കുന്നത് എഴുത്തുകാരന്റെ മസ്തിഷ്കത്തിലാണല്ലോ. ഈ ആശയത്തിന് നിയതരൂപം നല്കുന്നത് രചനയുടെ ഘട്ടത്തിലാണ്. നിയതരൂപം ലഭിച്ച ഈ ആശയത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽനിന്നുമാണ് അടുത്ത ഘട്ടത്തിന്റെ തുടക്കം.

രേഖപ്പെടുത്തൽ- വസ്തുതകളെ അവതരിപ്പിച്ച് ക്യാമറയിലൂടെ പകർത്തുന്ന ഘട്ടമാണിത്. ഇവിടെ പശ്ചാത്തലം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ക്യാമറ, ലെൻസ്, ചലനം, പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗം തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെക്കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ധാരണ ആവശ്യമാണ്. ഒരു കഥയെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തുകാണിക്കുന്നുവോ അതാണ് അനുവാചകർ കാണുന്നത്. എന്തുപറയുന്നുവോ അതാണ് കേൾക്കുന്നത്. ഓരോ കഥയും നടക്കുന്നത് ഓരോ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. കഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള കഥാപാത്രനിർണ്ണയവും പശ്ചാത്തല തിരഞ്ഞെടുപ്പും പ്രധാനമാണ്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ പകർത്തുന്നത് ക്യാമറയുടെ സഹാ

യത്തോടെയാണല്ലോ. ക്യാമറയുടെ ചലനവും വീക്ഷണദിശയും, രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതകൾക്ക് (ദൃശ്യങ്ങൾക്ക്) ഭാവപരമായ ആഴവും സൗന്ദര്യവും നല്കുന്നു. ഇവിടെ ക്യാമറാമാന്റെ മനോഭാവം പ്രസക്തമാണ്. ചിലപ്പോൾ സംവിധായകർതന്നെ ക്യാമറയും പ്രവർത്തിപ്പിക്കാറുണ്ട്. സംവിധായകനും ക്യാമറാമാനും രണ്ടുപേരാണെങ്കിൽ സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് ക്യാമറ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നത്. ക്യാമറ ഉറപ്പിക്കുന്ന നില (Camera position) ക്യാമറയുടെ ദിശ (Camera Angle) ക്യാമറയുടെ ചലനം (Camera movement) ക്യാമറയുടെ ലെൻസ് (Camera Lens) എന്നീ ഘടകങ്ങൾക്ക് രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുക്കളുടെ പ്രതിരൂപത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ക്യാമറയും രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതയും തമ്മിലുള്ള അകലത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ക്യാമറയുടെ പൊസിഷൻ നിശ്ചയിക്കുനനത്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതയുമായി എത്ര അകലത്തിലോ അടുപ്പിച്ചോ ക്യാമറ വയ്ക്കാവുന്നതാണ്. ഓരോ അകലത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി നിർണ്ണയിക്കുക ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കാൻ പാകത്തിന് അവയെ ദൂരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മൂന്നായി തിരിക്കാം. വിദൂരദൃശ്യം (Long shot) മധ്യമദൃശ്യം (Medium shot) സമീപദൃശ്യം (Close up) എന്നിവയാണവ. വസ്തുതയെ അകന്നുനിന്നു വീക്ഷിക്കുന്നത് വിദൂരദൃശ്യവും സാധാരണാവസ്ഥയിൽ കാണുന്നത് മധ്യമദൃശ്യവും സൂക്ഷ്മ നിരീക്ഷണത്തിന് സമീപദൃശ്യവുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വിദൂരം, മധ്യമം, സമീപം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഇടയിലുള്ള എല്ലാ സ്ഥലങ്ങളിലും ദൃശ്യങ്ങൾ രൂപീകരിക്കാനുള്ള സ്ഥലം നിർണ്ണയിക്കാവുന്നതാണ്.

വിദൂരദൃശ്യം സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് പശ്ചാത്തലവും കഥ നടക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വ്യക്തമാക്കുവാനാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളും പശ്ചാത്തലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വ്യക്തമാക്കുവാനും വിദൂരദൃശ്യംതന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഏറെ വസ്തുതകളെ ഒന്നിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വിദൂരദൃശ്യത്തിന്റെ സാധ്യതകളെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രാധാന്യത്തോടെ തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ പലപ്പോഴും മാധ്യമദൃശ്യമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും കഥാപാത്രവും പശ്ചാത്തലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും വ്യക്തമാക്കുവാനും മധ്യമദൃശ്യംതന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഇതര വസ്തുതകളെയും ഭാവതീവ്രതയോടെ അല്ലെങ്കിൽ സൂക്ഷ്മത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ സമീപദൃശ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഈ പറഞ്ഞതെല്ലാം സാമാന്യതത്ത്വം മാത്രമാണ്.

ക്യാമറയുടെ ദിശ ക്രമീകരിക്കുന്നത് വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിലെ പ്രധാന ഘട്ടമാണ്. ക്യാമറ ക്രമീകരിക്കുന്നതിന് വിവിധ ദിശകൾ (Angle) ഉള്ളതിൽ പ്രധാനമായവയെമാത്രം സാമാന്യമായ അറിവിനായി

വ്യക്തമാക്കാം. താഴ്ന്ന ദിശ (Low level) മദ്ധ്യദിശ അല്ലെങ്കിൽ സമനില (Medium or Eye level) ഉയർന്ന ദിശ (High level) എന്നിങ്ങനെ തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കണ്ണിന്റെ ലെവലിന് താഴെ എവിടെ ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ചാലും അതിനെ താഴ്ന്ന ദിശയായിട്ടാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്. കണ്ണിന്റെ ലെവലിന് മുകളിൽ എത്ര ഉയരത്തിൽ ക്യാമറ വെച്ചാലും അതിനെ ഉയർന്ന ദിശയായി പരിഗണിക്കുന്നു. കണ്ണിന്റെ ലെവലിൽ ക്യാമറ വെക്കുന്നതാണ് സമനില. ക്യാമറയുടെ പൊസിഷൻ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ ഏതു നിലയും സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്.

ചലനമാണല്ലോ സിനിമയ്ക്ക് യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകം. സിനിമയിൽ ചലനപ്രതീതി രണ്ടു രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ക്യാമറയ്ക്കുമുന്നിലെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനം മൂലവും ക്യാമറയുടെ ചലനം മൂലവും. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തെ പാൻ (Pan) ടിൽറ്റ് (Tilt) ട്രാക്ക് (Track) എന്ന് തിരിച്ച് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തെ സൂചിപ്പിക്കാൻ മലയാളത്തിലും ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങൾതന്നെയാണ് സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഒരു ക്യാമറയെ മൂന്നുകാലുള്ള പീഠത്തിൽ (Tripod) ഉറപ്പിച്ചശേഷം അതിന്റെ കണ്ണ് സമാന്തരമായി ഇരുവശങ്ങളിലേക്കും (⇄) ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് പാനിംഗ്. ഇതേ പീഠത്തിൽത്തന്നെ ഉറപ്പിച്ച ക്യാമറയെ ലംബമായി മുകളിലേക്കും താഴേക്കും (↑↓)ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് ടിൽറ്റിംഗ്. ട്രോളിയുടെയൊ മറ്റോ സഹായത്തോടെ ക്യാമറതന്നെ ചലിക്കുന്നത് ട്രാക്കിംഗ്. ക്യാമറ കയ്യിലേന്തിക്കൊണ്ടും അതിന് ചലനം നല്കുവാൻ കഴിയും (ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ട്-Hand held shot). ട്രോളി (Trolly) എന്നുപറയുന്നത് ക്യാമറയെ വഹിക്കുവാനുള്ള ചക്രം പിടിപ്പിച്ച പ്ലാറ്റ്ഫോമാണ്. ഈ പ്ലാറ്റ്ഫോമിൽ ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ച് അതിന്റെ സഞ്ചാരത്തിനനുസരിച്ച് ക്യാമറ പാൻചെയ്യുകയും ടിൽറ്റ് ചെയ്യുകയും ചെയ്യാവുന്നതാണ്. ക്യാമറയെ ഒരു ക്രെയിനിൽ ഉറപ്പിച്ച് അത് ഉയരുന്നതിനും താഴുന്നതിനുമനുസരിച്ച് ക്യാമറയെ വിവിധരീതിയിൽ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് ബൂമിങ് (Booming) എന്നു പറയുന്നു.

പാനിങ്ങും ടിൽറ്റിങ്ങും സമന്വയിപ്പിച്ച് ക്യാമറയെ കോണോടുകോൺ ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് ഡയാഗണൽ മൂവ്മെന്റ് (Diagonal Movement) എന്നു പറയുന്നു. ആവശ്യമെങ്കിൽ ഇതിന് ക്രെയിനിന്റെ സഹായം തോടാവുന്നതാണ്. ആദ്യം നിലത്തുനിന്നും ക്രെയിൻ ക്യാമറയെ ഉയർത്തുന്നു ↑, ഒരറ്റം മുതൽ മറ്റെയറ്റംവരെ കോണിച്ച് ക്യാമറ തിരിക്കുന്നു ↘, വീണ്ടും തിരിച്ച് കോണിച്ച് മുകളിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു ↗, രശ്മികൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെയാണ് ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതകൾക്ക് നേർക്ക് അകലെനിന്ന് ക്യാമറ അടുപ്പിക്കുകയും അതുപോലെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുതകളിൽനിന്ന് ക്യാമറ പിന്നിലേക്ക് അകറ്റുകയും ചെയ്ത് വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്.

വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പ്രകാശത്തിന്റെ കൃത്യമായ വിനിയോഗം പ്രധാനമാണ്. ഓരോ രംഗത്തിനുമനുസരിച്ച് ഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രകാശത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഉപയോഗിക്കുന്ന ലെൻസുകളുടെ സ്വഭാവവും വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തി രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്. സൂം ലെൻസ്, വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ്, നോർമൽ ലെൻസ് തുടങ്ങിയവ പരസ്പരഭിന്നമായ പ്രതിരൂപസ്വഭാവങ്ങളാണ് പകർത്തുന്നത്. സൂം ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിച്ച് ക്യാമറയും വസ്തുക്കളും തമ്മിലുള്ള ദൈർഘ്യം വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി ദൃശ്യങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്. യഥാർത്ഥ ദൃശ്യത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം പത്തിലൊന്നോ അതിലധികമോ കുറച്ച് കാണിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ സൂം ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന ക്യാമറക്ക് കഴിയുന്നു. വസ്തുക്കളെ പത്തിരട്ടിയോ അതിലധികമോ വലുതാക്കി കാണിക്കുവാനും സൂം ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. വൈഡ് ആംഗിൾ ലെൻസ് ഏറ്റവും വിശാലമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ വസ്തുക്കളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. സാധാരണയായി കണ്ണുകൊണ്ട് കാണുന്ന അതെ അളവിൽ വസ്തുതകളെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് നോർമൽ ലെൻസ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

മിസ് എൻ സീൻ- പശ്ചാത്തലത്തെ ക്രമീകരിച്ച് സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ നല്ല സംവിധായകർ എപ്പോഴും ശ്രദ്ധാലുക്കളായിരിക്കും. അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗത്തിന് ഭാവപരമായ ആഴം നല്കുവാനും യുക്തിപൂർവ്വം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ ക്രമീകരിച്ച പശ്ചാത്തലത്തിന് കഴിയുന്നു. പശ്ചാത്തലക്രമീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് മിസ് എൻ സീൻ (Mise- en- scene) എന്ന പദത്തിന്റെ നിഷ്പത്തി. നാടകത്തിൽനിന്നും വന്ന ഈ പദത്തിന് സിനിമയിൽ പലരും പല അർത്ഥം കല്പിച്ചുകാണുന്നു. അമേരിക്കക്കാർ ഈ പദത്തിന് രംഗപശ്ചാത്തലസജ്ജീകരണങ്ങൾ (Settings) എന്നാണ് അർത്ഥം കല്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ ബാസിൻ രംഗത്തുവെയ്ക്കുക (Putting in the scene) എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രംഗത്തുവെയ്ക്കുന്ന വസ്തുക്കളെ സൂചിപ്പിക്കാനും ഈ പദം ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. താർക്കോവ്സ്കിയുടെ നിർവചനത്തിൽ, തിരഞ്ഞെടുത്ത വസ്തുക്കൾ ഫ്രെയിമിന്റെ സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന, സ്ഥലവും ചലനവുമാണ് മിസ് എൻ സീൻ. കുളഷോവ്, സെറ്റിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രമീകരണം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പദം ഉപയോഗിക്കുച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നതുകൊണ്ട് വസ്തുക്കളേയും അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നെന്നു നിശ്ചയിക്കാം. ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും അവരുടെ മാനസികഭാവവും അനുവാചകന് അനായാസേന മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുവാൻ കഴിയും.

കഥാപാത്രങ്ങൾ- ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇതര വസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെയാണ് സംവിധായകൻ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംവിധായകൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന

ചലനം, അംഗചലനം, അഭിനയം, ഭാവം തുടങ്ങിയവയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തിനും ഭാവത്തിനും ചലനത്തിനും അർത്ഥവ്യാപ്തി നല്കുന്നത് ഇതര ഘടകങ്ങളുടെകൂടി സാന്നിദ്ധ്യമാണ്. ഇതര ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലെ അഭിനയവുമായി സിനിമാഭിനയത്തെ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ യുക്തിയില്ല. വേണമെങ്കിൽ പഠനത്തിനുവേണ്ടി അങ്ങനെ ആകാമെന്നു മാത്രം. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ അതിലെ ഓരോ ഘടകത്തിനുമുള്ള പങ്ക് നിർണ്ണായകമാണ്. തുടർച്ചയായ അഭിനയം, ചലനം തുടങ്ങിയവപോലും കഥാപാത്രത്തിൽ നിന്നും സിനിമ ആവശ്യപ്പെടുന്നില്ല. നടന്മാർ താരങ്ങളാകുന്നതോടെ അവരിൽനിന്നും അനുവാചകൻ ചിലത് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. അത് അവരുടെ സവിശേഷമായ അഭിനയശൈലിയോ ശരീരഭാഷാവിനിയോഗത്തിന്റെ രീതിയോ ശബ്ദമോ രൂപമോ എന്തുമാകാം. ജനപ്രീതിയാർജ്ജിച്ച താരങ്ങൾ വ്യവസായസിനിമയിലെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രംതന്നെയാണ്.

ക്രമീകരണം-രേഖപ്പെടുത്തിയ വസ്തുതകളെ കലാപരമായി ക്രമീകരിച്ചെടുക്കുന്നത് പ്രധാനമാണ്. സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത് നിരവധി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണല്ലോ. ഇതിൽത്തന്നെ ചലനമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. ചലനം വസ്തുതകളുടേതോ ക്യാമറയുടേതോ ആവാം. രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ഉപയോഗിച്ച ലെൻസും രീതിയും ദൃശ്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. ഇവയെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം ക്രമീകരിച്ചാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തി അഥവാ ഭാവതലം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആദ്യം സാമാന്യമായ രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നു. തുടർന്നാണ് ദൃശ്യങ്ങളെ കൃത്യമായി അടുക്കിവയ്ക്കുന്നത്. എഡിറ്റിങ്ങിൽ ആദ്യഘട്ടത്തെ Rough cut എന്നും രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടത്തെ Final cut എന്നുമാണ് പറയുന്നത്.

എഡിറ്റിങ്ങിന് വിവിധ സങ്കേതങ്ങളുണ്ട്. ഐസൻസ്റ്റീൻ മൊണ്ടാഷ്(Montage) സങ്കേതമനുസരിച്ച് ഒരു ഷോട്ട് മറ്റൊരു ഷോട്ടിനോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ മൂന്നാമതൊരർത്ഥം കൈവരുന്നു(1 + 1 = 3). ഒരു ദൃശ്യം മങ്ങിവരികയും അതിനുമേൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുകയും ചെയ്യുന്നതിന് ഡിസ്സോൾവ് (Dissolve) എന്നാണ് പറയുന്നത്. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യം ക്രമേണ മാഞ്ഞുവന്ന് ഇരുളിൽ ലയിക്കുന്നതിന് ഫെയ്ഡ് ഔട്ട്(Fade out) എന്നുപറയുന്നു. ഇതിന് നേരെ വിപരീതമായ സങ്കേതമാണ് ഫെയ്ഡ് ഇൻ (Fade in). ഇരുണ്ടിരിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയിൽ മെല്ലെ ഒരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. ദൈർഘ്യം കുറച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വേഗത കൈവരുത്തുന്ന സങ്കേതമാണ് ഫാസ്റ്റ് എഡിറ്റിങ്(Fast Editing). രണ്ടോ അതിലധികമോ ദൃശ്യങ്ങളിലെ ഷോട്ടുകൾ വൈകാരികോല്ക്കർഷം വരുത്താനായി ഇടകലർത്തി വെട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിന് ക്രോസി കട്ടിങ് (Cross cutting) എന്നുപറയുന്നു.

ശബ്ദസന്നിവേശം-ശബ്ദസന്നിവേശമാണ് സിനിമയ്ക്ക് ഭാവപരമായ ആഴം നല്കുന്ന മറ്റൊരു ഘടകം. സിനിമയിലെ ചലനംപോലെതന്നെ ഇനി

യൊരനുപാതത്തിൽ പ്രധാനമാണ് അതിന്റെ ശബ്ദമേഖലയും. പ്രധാന മായും മൂന്നുതരത്തിലുള്ള ശബ്ദസന്നിവേശമാണ് സിനിമയിൽ നടത്തുന്നത്. സംഭാഷണം, സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകൾ, സംഗീതം എന്നിവയാ ണവ. ഇവയെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സാമാന്യമായി നേരി ട്ടുള്ള ശബ്ദം (Reflected Sound)പശ്ചാത്തലത്തിൽ വ്യാപിച്ചുനില്ക്കുന്ന ശബ്ദം അഥവാ സംഗീതം (Ambient Sound) എന്ന് തിരിക്കാവുന്നതാണ്.

നേരിട്ടുള്ള ശബ്ദം അതു പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന വസ്തുവിൽനിന്നും നേരിട്ട് ഉടൻതന്നെ എത്തുന്നതാണ്. ഏതെങ്കിലുമൊരു പരിതഃസ്ഥിതി യിൽനിന്ന് അല്ലെങ്കിൽ വസ്തുവിൽനിന്ന് നേരിട്ടല്ലാതെയോ പ്രതിധ്വനിച്ചോ എത്തുന്ന ശബ്ദമാണ് പ്രതിഫലിക്കുന്ന ശബ്ദം. ഈ അവസരത്തിൽ ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന വസ്തുവിനെ അല്ലെങ്കിൽ അവസ്ഥയെ അനു വാചകൻ തിരിച്ചറിയുന്നതിന് ശബ്ദസൂചനയിലൂടെ ആയിരിക്കും. ചുറ്റും വ്യാപിച്ച് നില്ക്കുന്നതും സവിശേഷമായ മൂഡ് സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപയോഗി ക്കുന്നതുമായ ശബ്ദത്തെയാണ് വ്യാപിച്ചുനില്ക്കുന്ന ശബ്ദമെന്നു പറയു ന്നത്. സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ശബ്ദക്രമീകരണം നടത്തി(ശബ്ദം ഉയർത്തിയും താഴ്ത്തിയും ആവശ്യാനുസരണം സമന്വയിപ്പിച്ചും) അതിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത് സർവ്വ സാധാരണമാണ്. പശ്ചാ ത്തലസംഗീതം എപ്പോഴും സംഭാഷണത്തിന്റെ ശബ്ദത്തെക്കാൾ താഴ്ന്നു തന്നെയായിരിക്കും നില്ക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ അർത്ഥവത്തായ നിശബ്ദ തയ്ക്ക് ചില അവസരത്തിൽ ശബ്ദസൂചനകൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിനെ ക്കാൾ തിക്ഷ്ണത ലഭിക്കുന്നു.

ഘടനയുടെ പ്രാധാന്യം

സിനിമയുടെ ഘടന അതിന്റെ സമഗ്രമായ രൂപത്തിന്റെ ആകെത്തുകയാണ്. സമയം, സ്ഥലം, അവതരണരീതി തുടങ്ങിയവ ഘടനയെ മനസ്സിലാക്കുവാ നുള്ള ഘടകങ്ങളാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച ഏറ്റവുമടിസ്ഥാനപരമായ വസ്തുത അത് ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയാണ് എന്നതാണ്. താർക്കോവ്സ്കി മുതൽപേർ ഇത് ആവർത്തിച്ച് പറയുന്നുമുണ്ട്. തുടർച്ചയായി വരുന്ന ദൃശ്യ ങ്ങളെ പൂരിപ്പിക്കുവാനും കഥയെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പി ക്കാനുമാണ് സിനിമയിൽ ശബ്ദസന്നിവേശം നടത്തുന്നത്. ദൃശ്യഖണ്ഡ ങ്ങൾകൊണ്ട് സീനും സീനുകൾകൊണ്ട് സ്വീക്വൻസും സ്വീക്വൻസു കൊണ്ട് പൂർണ്ണമായ സിനിമയുമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡ ത്തിന് ഇംഗ്ലീഷിൽ ഷോട്ട് (Shot) എന്നാണ് പറയുന്നത്. ഇത് ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനയൂണിറ്റാണ്. ക്യാമറ തുടർച്ചയായി ചലിപ്പിച്ച് കട്ടുക ളൊന്നുമില്ലാതെ എടുക്കുന്ന ഭാഗമാണ് ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡം. ഒരു സ്ഥലത്ത്വച്ച് ഒരുസമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവത്തെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് സീൻ (Scene). അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ഒര വസ്ഥയെ അല്ലെങ്കിൽ സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനുകളുടെ

ശ്രേണിയെ അഥവാ കൂട്ടത്തെയാണ് സ്വിക്വെൻസ് (Sequence) എന്നുപറയുന്നത്. ഒരു സ്വിക്വെൻസിന് ആവശ്യമായ സീനുകളെ സിനിമയിൽ ഒരുമിച്ച് അവതരിപ്പിക്കണമെന്നില്ല. സിനിമയുടെ ഘടന നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഷോട്ട്, സീൻ, സീക്വൻസ് തുടങ്ങിയവയുടെ അവതരണസ്വഭാവത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

സമയസൂചന- ഒരു സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്ന സമയസൂചനകളെ സ്വാഭാവമനുസരിച്ച് പ്രധാനമായും മൂന്നായി തിരിക്കാം. പ്രദർശന സമയം(Running time) കഥാസമയം(Story time) ആന്തരികസമയം(Internal time) എന്നിവയാണവ.

ഒരു സിനിമ എത്രസമയംകൊണ്ട് കഥ പറഞ്ഞ് തീർക്കുന്നുവോ അതാണ് പ്രദർശനസമയം. വ്യവസായാടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഏറെ പാശ്ചാത്യസിനിമകളുടെയും ദൈർഘ്യം തൊണ്ണൂറുമുതൽ നൂറ്റിയിരുപത്‌വരെ മിനിറ്റാണ്. ഇന്ത്യയിൽ ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ദൈർഘ്യം നൂറ്റിയിരുപതു മുതൽ നൂറ്റിയെൺപതുവരെ മിനിറ്റാണ്. വാർ ആന്റ് പീസ് (War and Peace) എന്ന ലോക ക്ലാസിക് സിനിമയുടെ പ്രദർശനസമയം ഏഴര മണിക്കൂറാണ്.

കഥ നടക്കുന്ന സമയത്തെയാണ് കഥാസമയമെന്നു പറയുന്നത്. മണിക്കൂറുകൾകൊണ്ട് തീരുന്ന കഥ മുതൽ നൂറ്റാണ്ടുകൾകൊണ്ട് തീരുന്ന കഥകൾ വരെ സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. സാങ്കല്പികമായ ഒരു കാലത്തെ സങ്കല്പിച്ച് കഥ പറയുവാൻ കഴിയുന്നു.

സിനിമയുടെ രൂപീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ആന്തരികസമയം. ഷോട്ടുകളുടെയും സീനുകളുടെയും സ്വീക്വെൻസുകളുടെയും ദൈർഘ്യം ക്രമീകരിക്കുന്ന സമയത്തിനാണ് ആന്തരിക സമയമെന്നു പറയുന്നത്. ഓരോ കഥയ്ക്കനുസരിച്ചും; അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്കനുസരിച്ചുമാണ്, ആന്തരികസമയം ക്രമീകരിക്കുന്നത്.

സ്ഥലവും ചലനവും-ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കളെ അടുക്കിവയ്ക്കുന്നതിന് സ്ഥലം ആവശ്യമാണ്. ഉയരം, വീതി എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം വസ്തുക്കൾ തമ്മിലുള്ള അകലവും സ്ഥലക്രമീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കളെ അടുക്കിവയ്ക്കുന്ന രീതിയ്ക്കനുസരിച്ച് അതിന് ത്രിമാനതയും ശക്തമായ ദൃശ്യപ്രതീതികളും അനായാസേന സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഫ്രെയിമിൽ വരുന്ന വസ്തുക്കളുടെ ചലനത്തിന് സ്ഥലം ആവശ്യമാണ്. ഫ്രെയിമിലെ ഒന്നിലധികം വസ്തുക്കളുടെ പല രീതിയിലുള്ള ചലനത്തിന് സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഇത്തരം ചലനങ്ങൾ തുടർച്ചയായി നടക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഫ്രെയിമിനെ ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനത്തെ പല രീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുവാൻ ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിന് കഴിയുന്നു. ഫ്രെയിമിലെ ചലനമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അല്ലെങ്കിൽ

വസ്തുതകൾക്കുവരെ ക്യാമറയുടെ ചലനംകൊണ്ട് ചലനപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ഈ ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം കഥയുടെ രീതി, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം, തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം, പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗം, ശബ്ദത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, നിറങ്ങളുടെ ഉപയോഗരീതി, ദൃശ്യങ്ങളെയും മറ്റും അടുക്കിവയ്ക്കുന്ന രീതി സംവിധായകന്റെ ആഖ്യാനരീതി തുടങ്ങിയവയ്ക്കും ഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഈ ഭാഗം സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഏറ്റവും സാമാന്യമായ വിലയിരുത്തലാണ്. ഡിജിറ്റൽ സിനിമ പൂർണ്ണ യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നതോടെ സിനിമയുടെ ഇപ്പോഴുള്ള ഉള്ളടക്കത്തിൽ പല വ്യതിയാനങ്ങളും സംഭവിക്കും. അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിൽ ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ മേഖലകളെപ്പറ്റിയുള്ള സാമാന്യമായ വിലയിരുത്തലാണ്.

4

സിനിമയും നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയും

ശാസ്ത്രസാങ്കേതിവിദ്യയുടെ പിൻബലത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലയാണ് സിനിമ. നാം ഇന്ന് ജീവിക്കുന്നത് പൂർണ്ണമായും ശാസ്ത്രസാങ്കേതികതയുടെ പിൻബലത്തോടെയാണ്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ സിനിമയെ യാന്ത്രികയുഗത്തിനു ചേർന്ന ആ യുഗത്തിന്റെ കലയെന്നും വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും കാലാനുസൃതമായി വളർച്ച പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ വളർച്ച സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. കലയുടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം അനുവാചകനിൽ സൗന്ദര്യാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യവും ഇതുതന്നെയാണ്. ഇതര കലകളിൽനിന്നും ഭിന്നമായി സിനിമ അതിന്റെ ശാസ്ത്ര സാങ്കേതികബന്ധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ അവതരണത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധിക്കുന്നത്. ലിറ്ററേച്ചർ ആന്റ് ഫിലിമെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സൺ പ്രസ്താവിക്കുന്നു: 'യാന്ത്രികയുഗത്തിന്റെ എല്ലാ ഭീകരതകളിൽനിന്നും വിരസതകളിൽനിന്നും വേഗതകളിൽനിന്നും മോചനം നേടുവാനാഗ്രഹിക്കുന്ന മനുഷ്യന് ഏറ്റവും ഇണങ്ങിയ കല യാന്ത്രികയുഗത്തിന്റെതന്നെ സൃഷ്ടിയായ സിനിമയാണ്.' സിനിമയുടെ അസ്തിത്വം അതിന്റെ സാങ്കേതികവിദ്യയുമായുള്ള ബന്ധത്തിലധിഷ്ഠിതമാണെന്നാണ് ഈ നിരീക്ഷണം വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

കലയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു നൂറ്റാണ്ടെന്നു പറയുന്നത് വളരെ ഹ്രസ്വമായ കാലഘട്ടമാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പിന്നിട്ട ഒരു നൂറ്റാണ്ട് നിരീക്ഷണങ്ങളുടെയും പരീക്ഷണങ്ങളുടേതുമായിരുന്നു. വാട്ടീസ് സിനിമ? എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ആന്ദ്രേബാസിൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നു: 'മറ്റ് കലാരൂപങ്ങൾ നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ നേടിയ വളർച്ച ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് സിനിമയ്ക്ക് കൈവരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു.' ബാസിൻ സിനിമയെ 'പ്ലാസ്റ്റിക് ആർട്ട്' എന്നാണ്(1967) വിശേഷിപ്പിച്ചത്. ഈ വിശേഷണത്തിന് ആധാരം സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഫിലിമിലാണെന്നതാണ്. ഇന്ന് സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ഫിലിമിനു പകരം കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറി മതിയാവും. ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് സിനിമയ്ക്ക് കല്പിച്ചുനല്കിയ നിർവചനങ്ങൾ ഇന്ന് അപ്രസക്തമായിരിക്കുന്നു.

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഏറ്റവും വലിയ കലാവിപ്ലവമെന്നു പറയുന്നത് ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയുടെ ആഗമനവും ഡിജിറ്റൽ ആനിമേഷനും മോർഫിങ്ങുമാണ്. ചക്രത്തിന്റെ കണ്ടുപിടുത്തം മാനവരാശിയുടെ വളർച്ചയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ഒരു നാഴികക്കല്ലായിരുന്നതുപോലെ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറ, ആനിമേഷൻ, മോർഫിങ് എന്നീ ആരക്കാലുകളിൽ തീർത്ത ചക്രത്തിലൂടെ ആയിരിക്കും 21-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കലാസാഹിത്യമേഖലകൾ തിരിയുന്നത്.

കലയും സാങ്കേതികവിദ്യയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റി കലയുടെ വളർച്ചയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽതന്നെ ചിന്തിച്ചുതുടങ്ങിയിരുന്നു. ശാസ്ത്ര-സാങ്കേതികതയുമായുള്ള ബന്ധമാണ് കലയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നും യഥാർത്ഥ കലയിൽ അവയെല്ലാം കണ്ടെത്താനാവുമെന്നും നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഭരതമുനി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'ശാസ്ത്രാദി വിജ്ഞാനമാവട്ടെ, പ്രതിമാനിർമ്മാണ ചിത്രലേഖനാദി ശില്പങ്ങളാവട്ടെ, രാജ്യഭരണതന്ത്രാദിവിദ്യകളാവട്ടെ, ഗീതാവാദ്യാദി കലകളാവട്ടെ, ഇവയുടെ സംയുക്ത സൃഷ്ടികളാവട്ടെ യാതൊന്നും ഈ നാട്യത്തിൽ കാണാത്തതായി ഉണ്ടാകുന്നതല്ല.' നാട്യമെന്നാൽ ആട്ടം, പാട്ട്, കൂത്ത് തുടങ്ങിയവ സമന്വയിച്ച കലയാണ്. ഏറ്റവും പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യയെ ഉൾക്കൊണ്ട് വളരുകയെന്നുള്ളത് സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവവുമാണ്.

ഈ കാലഘട്ടം കമ്പ്യൂട്ടർ വ്യാപനത്തിന്റെയും ഉപയോഗത്തിന്റെയുമാണ്. ഡിജിറ്റൽ ആഗമനം സിനിമയെ ഒരു പുതിയ വീക്ഷണകോണിലൂടെ നിർവചിക്കുവാൻ അനുശാസിക്കുന്നു. ഇതിനു കാരണം അവതരണമേഖലയിലും ആസ്വാദനമേഖലയിലും സംഭവിക്കുവാനിരിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ പരിവർത്തനം തന്നെയാണ്.

ആനിമേഷൻ

'രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയെന്ന നിലയിലും അതിനെ ചലനാത്മകമായി യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്ന സത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലുമാണ് സിനിമയുടെ നിയതവ്യക്തിത്വം നിലനില്ക്കുന്നതെ'ന്ന് ആന്ദ്രേ താർക്കോവ്സ്കി വിലയിരുത്തുന്നു. സിനിമയ്ക്ക് രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന വിഷയങ്ങൾക്ക് ചില പരിമിതികളുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽനിന്ന് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതേ സിനിമയ്ക്ക് രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളു. ഈ പരിമിതിയെ നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടെ ഉല്ലംഘിച്ചതോടെയാണ് ആനിമേഷന്റെ പിറവി.

ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെ (തുടർച്ചയായ ചിത്രങ്ങൾ) ചലനാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. അല്ലെങ്കിൽ നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾക്ക് ജീവസഞ്ചാരണം നല്കുന്നതാണ്.

സിനിമയെന്ന കലയുടെ അടിസ്ഥാനം, അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിന്റെ പരിവേഷമാണ്. ഈ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതിന്റെ പ്രധാന ഘടകം ചല

നാത്മകതയാണ്. നിശ്ചലചിത്രങ്ങളെയും ത്രി ഡി കമ്പ്യൂട്ടറിൽ സൃഷ്ടിച്ച രൂപങ്ങളെയും യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിൽ നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്തോടെ ചലിപ്പിച്ചെടുക്കുകയെന്ന ദൗത്യ നിർവ്വഹണത്തിലൂടെ ആനിമേഷൻ കാലിക സിനിമാ രൂപീകരണത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. (മനുഷ്യൻ നടക്കുന്നതും ചിത്രശലഭം പറക്കുന്നതുമെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ആനിമേഷനിലൂടെ കഴിയും.)

മോർഫിങ് ആനിമേഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഒരു രൂപത്തെ മറ്റൊരു രൂപമാക്കി മാറ്റുന്നതാണ് മോർഫിങ്.(Animator pro. Animation master, 3D Studio Max, Day Dream Studio തുടങ്ങിയ സോഫ്റ്റ്വെയറുകൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് മോർഫിങ് നടത്തുന്നത്). ഒരു രൂപത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു രൂപത്തിലേക്കുള്ള ചലനം അനുവാചകന് കാണാവുന്ന രീതിയിൽ സാദ്ധ്യമാകുന്നത് ആനിമേഷനിലൂടെയാണ്.

ഡിജിറ്റൽ സിനിമ

കഴിഞ്ഞ കുറേ വർഷമായി ഹോളിവുഡിലെ സിനിമാസൃഷ്ടിയിൽ കമ്പ്യൂട്ടർ ഒരു സുപ്രധാന ഘടകമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. അവിടെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന സിനിമാസംബന്ധമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ എൺപതു ശതമാനവും ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ഗുണങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്നവയോ അതിന്റെ താത്ത്വികവശങ്ങളോ സിദ്ധാന്തങ്ങളോ പഠിപ്പിക്കുന്നവയോ ആണ്. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ വ്യാപനത്തിനുള്ള പ്രധാന കാരണം അത്തരം സിനിമകൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന വർദ്ധിച്ച ജനപ്രീതിയാണ്. ടൈറ്റാനിക്കും ജുറാസിക് പാർക്കുമെല്ലാം ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്.

2D, 3D കമ്പ്യൂട്ടറുകളുടെ സഹായത്തോടെയുള്ള ആനിമേഷനിലൂടെ സിനിമയുടെ നൈസർഗ്ഗികമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേ അനുപാതത്തിൽ സിനിമയിലൂടെത്തന്നെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി ക്യാമറയിലൂടെ(സാധാരണ മൂവി ക്യാമറയുമാവാം) എടുത്ത ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾക്കിടയിലേക്ക് വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ച രൂപങ്ങളെയും സംയോജിപ്പിച്ച് കമ്പ്യൂട്ടറിലേക്ക് നല്കുന്നു. (ഇതിന് ലൈവ് ആക്ഷൻ ഫുട്ടേജ് എന്നാണ് പറയുന്നത്). കമ്പ്യൂട്ടർ ഇവയെ സ്വീകരിക്കുന്നത് (ക്യാമറയിലൂടെ എടുത്ത ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളെയും കമ്പ്യൂട്ടറിൽ വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും) ഡിജിറ്റൽ രൂപത്തിലാണ് (010101 Combination of Zevoes and Ones). ഈ പ്രക്രിയ വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഡിജിറ്റൽ ആനിമേഷൻ സോഫ്റ്റ്വെയറും നല്ലൊരു കമ്പ്യൂട്ടർ വിദഗ്ദ്ധനും ഒരു ചിത്രകാരനും മതിയാവും.

SVGA(Super Video Graphic Arry) കമ്പ്യൂട്ടറിൽ ആനിമേഷനായി ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇന്ന് വ്യാപകമായി ഉപയോഗിച്ചുവരു

ന്നത്. SVGA കമ്പ്യൂട്ടറുകളുടെ റസലൂഷൻ 1024 X 768 ആണ്. റസലൂഷൻ കൂടുന്നതനുസരിച്ച് പിക്സെലിന്റെ എണ്ണവും കൂടുന്നു.

ഈ സവിശേഷമായ ചിത്രസന്നിവേശസംവിധാനത്തിലൂടെ സാധാരണ അവതരണത്തിന് വഴങ്ങാത്ത അല്ലെങ്കിൽ കൃത്രിമത്വം നിറഞ്ഞുനില്ക്കാവുന്ന കാര്യങ്ങളെ സിനിമയ്ക്കിണങ്ങിയ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. സിനിമയെ ഏറെ ഭാവനാസമ്പന്നവും ഉദ്വേഗജനകവും ചടുലവുമാക്കാൻ ഈ ഡിജിറ്റൽ ആനിമേഷന് നിഷ്പ്രയാസം കഴിയുന്നു.

ക്യാമറയിൽ പകർത്തിയ ചലനാത്മകദൃശ്യങ്ങളെയും വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ച രൂപങ്ങളെയും വേർതിരിച്ചറിയാവാത്തവിധം ചലനാത്മകവും യുക്തിഭദ്രവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് അവയുടെ നിറങ്ങൾ തമ്മിലും വലിപ്പങ്ങൾ തമ്മിലും ഒരു പൊരുത്തം ആവശ്യമാണ്. അതുപോലെ ശബ്ദക്രമീകരണത്തിലും പ്രകാശസന്നിവേശത്തിലും ഒരു റിഥവും ആവശ്യമുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം സ്രഷ്ടാവിന്റെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ച് ആവശ്യാനുസരണം കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെ സഹായത്തോടെ നൽകാവുന്നതേയുള്ളു. ഇവയെയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് പൂർണ്ണമായും ഡിജിറ്റൽ രൂപത്തിൽത്തന്നെയാണ്.

ഡിജിറ്റൽ സിനിമയെ ലീവ് മനോവിഞ്ച്, വാട്ടീസ് ഡിജിറ്റൽ സിനിമ? എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നു: Digital film = Live action material + Painting + Image Processing + Compositing + 2D Computer Animation + 3D Computer Animation.

എന്താണ് ഡിജിറ്റൽ സിനിമയെന്ന് ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ, അത് സവിശേഷമായ രീതിയിലുള്ള ഒരാനിമേഷനാണ്. ക്യാമറയിലൂടെ എടുത്ത ചലനാത്മകചിത്രങ്ങളെയും വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് ഒരേ രീതിയിലുള്ള ചലനം സൃഷ്ടിച്ച്, ചലച്ചിത്ര യാഥാർത്ഥ്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഡിജിറ്റൽ സിനിമ.

ലീവ് മനോവിഞ്ചിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'സിനിമയുടെ ഉത്ഭവത്തിന് നൂറു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷമുള്ള ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെയാണ് 'യഥാർത്ഥ' സിനിമയുടെ ജനനം സംഭവിച്ചത്.'

മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ

ചരിത്രം ഒരു പാഠപുസ്തകമാണ്. അത് നിവർത്തിനോക്കിയാൽ മനസ്സിലാകും ഓരോ കാലത്തും ഓരോരോ ശക്തികളാണ് സമൂഹത്തെ ഭരിച്ചിരുന്നത്. അതുപോലെ ഓരോരോ പ്രത്യയ ശാസ്ത്രങ്ങളാണ് അവരെ നയിച്ചിരുന്നത്. ഈ ശക്തികൾ സാമാന്യജനത്തിന് അപ്രാപ്യമായ രീതിയിൽ വളരുകയോ പരിണമിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ ആ ശക്തി തകരുകയും പുതിയൊരു ശക്തിയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും ഉദയമെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ചരിത്രസത്യമാണ് സിനിമയിലും സംഭവിച്ചത്.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽനിന്നും സാധാരണക്കാരെ അകററി

നിർത്തുന്ന നിയന്ത്രണങ്ങൾപോലെയാണ് അതിന്റെ ഭാരിച്ച മൂലധനനിക്ഷേപവും സാങ്കേതികതയും പരിണമിച്ചത്. എന്നാൽ നിലവിലുള്ള സിനിമാസ്രഷ്ടാക്കൾക്ക് വിലക്കു കല്പിച്ചത് സ്വച്ഛന്ദമായ അവരുടെ സൃഷ്ടിസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയാണ്. മതവും രാഷ്ട്രീയവും ചേർന്ന് സെൻസറിങ്ങെന്ന പേരിൽ യഥാർത്ഥ ആത്മാവിഷ്കാരത്തെ സിനിമയിലൂടെ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ഒരവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ചു. പ്രധാനമായും ഈ മൂന്നു വിലക്കുകളെയുമാണ് ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവം തകർത്തത്. ചെലവു കുറഞ്ഞ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയും ഇന്റർനെറ്റിന്റെ വ്യാപനവുമാണ് ഈ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് അറുതിവരുത്തുവാൻ കാരണമായത്.

സോപ്പ്പെട്ടിയുടെ മുഴുപ്പുള്ള ഒരു ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഷർട്ട് അഴിക്കുന്നതുപോലെ ലാഘവകരമാണെന്ന് ഇറാനിയൻ സംവിധായികയായ സമീറ മഖ്മൽബഫ് പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ വെളിവാകുന്നത് അതിന്റെ സുതാര്യ ഭാവമാണ്. ഇതോടെ മുമ്പ് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന സാങ്കേതികതയുടെ മേൽക്കോയ്മ അസ്തമിക്കുമെന്നും സമീറ കൂട്ടിച്ചേർത്തു.

ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിലെടുത്ത ചിത്രങ്ങളും ആനിമേഷനിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സെറ്റുകളും കഥാപാത്രങ്ങളും കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെ സഹായത്തോടെ നടത്തുന്ന എഡിറ്റിങ്ങും സിനിമാനിർമ്മാണത്തെ ചെലവു കുറഞ്ഞതാക്കുന്നു. അതോടെ സിനിമയ്ക്കുമേൽ മൂലധനം ചെലുത്തിയിരുന്ന സ്വാധീനവും ഇല്ലാതാകും.

സിനിമയുടെ സ്രഷ്ടാക്കളെ അലട്ടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ പ്രശ്നമാണ് അനാവശ്യ സെൻസറിങ്. ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ ആർക്കും യഥേഷ്ടം സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാമെന്നു വരുന്നതോടെ സെൻസറിങ്ങിന്റെ അന്ത്യവും പൂർണ്ണമാവും.

സംവിധായകനായ റോബർട്ട് സമീക്കിസ്, ഡിജിറ്റൽ ആഗമനം പൂർണ്ണമാകുന്നതോടെ സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള അകലം കുറഞ്ഞു കുറഞ്ഞ്, ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിലൂടെ ആനിമേഷന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പൂർണ്ണമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾ 21-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പുത്തൻ സാഹിത്യമായി മാറുമെന്ന് വിലയിരുത്തുന്നു.

എഴുത്തുപോലെ ചെലവു കുറഞ്ഞ നൈമിഷികപ്രേരണയുടെ ഫലമായി മനസ്സിലുദിക്കുന്ന സങ്കല്പങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദക്രമീകരണത്തിലൂടെയും പ്രകാശ സന്നിവേശത്തിലൂടെയും ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതോടെ സിനിമയ്ക്ക് വൈയക്തികസ്വഭാവം കൈവരുകയും അങ്ങനെ അതിലൂടെ ആത്മാവിഷ്കാരം സാദ്ധ്യമാവുകയും ചെയ്യുമെന്ന് സമീക്കിസ് പറയുന്നു.

സാങ്കേതികത്വത്തിനോട് മനുഷ്യനുണ്ടായിരുന്ന ഭയമാണ് അല്ലെങ്കിൽ പരാങ്മുഖത്വമാണ് ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയുടെ ഉപയോഗത്തോടെയും ഡിജിറ്റൽ ആനിമേഷന്റെയും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും ലാഘവകരമായ ഉപയോഗത്തി

ലൂടെയും ഇല്ലാതാകുന്നത്. ഇന്ന് കഥകളോ കവിതകളോ എഴുതി മാസികകളിൽ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിന് കാത്തിരിക്കുന്നതുപോലെ നാളെകളിൽ ഡിജിറ്റൽ സാദ്ധ്യതകളെ പൂർണ്ണമായും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി സിനിമയും ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളുമെടുത്ത് പ്രദർശനത്തിനായി കാത്തിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയും സംജാതമാകുമെന്ന് സമീക്കിസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. കാരണം ഇന്നുതന്നെ നമ്മുടെ കഥപറയുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട മാദ്ധ്യമങ്ങൾ ടെലിവിഷനും സിനിമയുമാണ്.

ഭാവനയുടെ നവീനരൂപം

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ മൂപ്പനുസരിച്ച് തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് മൂന്നാം സ്ഥാനമാണ് സിനിമയുടെ ലോകം അംഗീകരിച്ചു നല്കിയിരിക്കുന്നത്. നിർമ്മാതാവും സംവിധായകനുമാണ് രചയിതാവിനു മുന്നിൽ സ്ഥാനമുള്ളവർ. വളരെക്കാലമായി ഈ മൂപ്പിളപ്പിന്റെ കാര്യത്തിൽ സിനിമയുടെ മേഖലയിലുള്ളവരുടെ ഇടയിൽത്തന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായമാണ് നിലനില്ക്കുന്നത്. 1954-ൽ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ സംവിധായകന് പരമപ്രാധാന്യം നല്കുന്ന കർത്തൃസിദ്ധാന്തം ആവിഷ്കരിച്ചു. ടോക്കിങ് പിക്ചേഴ്സെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ റിച്ചാർഡ് കോറിസ് നടത്തിയ നിരീക്ഷണങ്ങൾ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ പ്രഥമസ്ഥാനം നല്കുന്നതായിരുന്നു. സ്ക്രീൻപ്ലേ ആസ് ലിറ്ററേച്ചറെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തിരക്കഥാകാരന്റെ ഭാവനയ്ക്ക് ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരം നല്കുകയാണ് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന മറ്റെല്ലാവരും ചെയ്യുന്നതെന്ന് തെളിവുകൾ നിരത്തി സമർത്ഥിച്ചു. എന്തുതന്നെ ആയിരുന്നാലും ഇന്നുവരെയുള്ള സിനിമകൾ ഏറെയും അറിയപ്പെടുന്നത് സംവിധായകന്റെ പേരിലാണ്.

മൂലധനമില്ലെങ്കിൽ സിനിമയില്ല. താരങ്ങൾ, ക്യാമറ, ക്യാമറാമാൻ, സംഗീതം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ കൃത്യമായി വിന്യസിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സംഘാടകശേഷിയില്ലെങ്കിൽ സിനിമയില്ല. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ മൂന്നാം സ്ഥാനത്തേക്ക് പിൻതള്ളപ്പെട്ടത്.

എല്ലാ രചനകൾക്കും സൃഷ്ടികൾക്കും അതാതിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഭാവനയാണ് ആവശ്യം. സിനിമ സമന്വയത്തിലൂടെ വലിയൊരളവുവരെ മറ്റ് കലകളെയെല്ലാം അതിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സിനിമയെ സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ രചിക്കുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് സീനുകളെ തമ്മിൽ ചേർത്തുനിർത്തുവാനുള്ള യുക്തിക്കൊപ്പം അതിയായ ഭാവനയും ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റെ അതിരുകളില്ലാത്ത ഭാവനയെപ്പറ്റി തിരക്കഥാകാരനായ ജീൻ ക്ലോഡ് കാരിയറും ലൂയി ബ്യൂനുവലും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതിരുകളില്ലാത്ത ഭാവനയിലൂടെ എന്തും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥാകാരന് സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. അല്ലെങ്കിൽ അതിന് കഴിയണമെന്ന് കാരിയർ പറഞ്ഞപ്പോൾ ബ്യൂനുവൽ

കൂട്ടിച്ചേർത്തു: 'ഒരു തിരക്കഥാകാരൻ ഓരോ ദിവസവും അവന്റെ പിതാവിനെ കൊല്ലുകയും മാതാവിനെ വ്യഭിചരിക്കുകയും രാജ്യത്തെ നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.' ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്, അതിരുകളില്ലാത്ത അപാരമായ ഭാവനയെപ്പറ്റിയാണ്.

സിനിമാസൃഷ്ടിക്കു മേലുള്ള മൂലധനത്തിന്റെയും സംഘാടകശേഷിയുടെയും പ്രതിബന്ധം അകലുന്നതോടെ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾക്കു തന്നെ തങ്ങളുടെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ച് സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും.

തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ കല്പിത കഥയെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും ഭാവനാത്മകമായി സമന്വയിപ്പിച്ച് രചന നിർവ്വഹിക്കുമ്പോഴും തുടർന്ന് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി നടത്തുമ്പോഴും കമ്പ്യൂട്ടർ ആനിമേഷനിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാവതലത്തെപ്പറ്റിയും അവ അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതികരണങ്ങളെപ്പറ്റിയും ബോധവാനായിരിക്കണം. മാറിയ സാഹചര്യത്തെയും സംവേദനശീലത്തെയും ഉൾക്കൊണ്ട് രചന നിർവ്വഹിക്കാത്ത തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ തിരക്കഥകൾ പഴമയുടെ ഒരു നിഴൽ മാത്രമായിരിക്കും. സമൂഹത്തിന്റെ മനഃസാക്ഷിയും കർമ്മവും മാറുന്നതനുസരിച്ച് ഭാവനയുടെ ക്രമീകരണത്തിലും മാറ്റം വരുത്തേണ്ടതാണ്.

കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നവർക്കുതന്നെ അത് നേരിട്ട് അനുവാചകനിലെത്തിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്നതാണ് ഡിജിറ്റൽ വ്യാപനത്തിന്റെ ഒരു ഫലം. അങ്ങനെ സിനിമയിലൂടെ അതിന്റെ രചയിതാവ് അല്ലെങ്കിൽ സ്രഷ്ടാവ് അനുവാചകനുമായി മദ്ധ്യവർത്തികളില്ലാതെ സംവദിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ തലത്തലേയ്ക്ക് സിനിമ വളരും. ഭാവനാസമ്പന്നർ സിനിമയുടെ തലപ്പത്ത് സ്വപ്നവ്യാപാരികളായി വിലസുന്ന യുഗമാണ് ഇനി വരാൻ പോകുന്നത്.

സംവിധായക സങ്കല്പം

തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയ്ക്കുമേൽ ദൃശ്യഉണർവ്വിന്റെ മറ്റൊരു ഭാവനയെ ശബ്ദത്തിന്റെയും പ്രകാശത്തിന്റെയും പിൻബലത്തോടെ താരങ്ങളുടെ അഭിനയ-ചലനപ്രകടനങ്ങളിൽനിന്നും ഉചിതമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയെന്നതിലാണ് സംവിധായകന്റെ സർഗ്ഗാത്മകത ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സംവിധായകൻ കലാകാരനും സർവ്വോപരി അദ്ധ്വാനിയുമായിരിക്കണം. ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയും ആനിമേഷനും സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയെ കൂടുതൽ സുതാര്യമാക്കുമ്പോൾ സംവിധായകന്റെ കർമ്മമേഖലയ്ക്കും ഒരു പരിവർത്തനം ആവശ്യമായി വരുന്നു.

ഒരു കഥയിൽനിന്ന് അഥവാ വിഷയത്തിൽനിന്ന് എത്ര ഇതിവൃത്തങ്ങൾ വേണമെങ്കിലും സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതുപോലെ ഒരു തിരക്കഥയിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായ അനുപാതത്തിൽ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനായി തീരേണ്ടിയിരിക്കുന്നു സംവിധായകൻ. കഥയും ഇതിവൃത്തവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റി വില്യം മില്ലർ പറയുന്നത് 'കഥയുടെ ഘടന

അതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളിലാണ്. എന്നാൽ ഇതിവൃത്തത്തിന്റേത് പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും സംഭവങ്ങളിലൂടെയും കഥയെ ഉരുത്തിരിച്ചെടുക്കുകയെന്നതാണ്.' ഇതിന് സമാനമായ ഒരു വ്യത്യാസം തിരക്കഥയും സിനിമയും തമ്മിൽ ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥയിൽ രചയിതാവ് പറയുന്ന കഥയ്ക്ക് അനുഗുണമായി സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ, കഥാപാത്രങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലങ്ങളെയും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം ഷോട്ടുകളെ തമ്മിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് സീനുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും കാതലായ വ്യതിയാനം വരുത്താവുന്നതാണ്. ആവശ്യാനുസരണം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന സംഗീതത്തെ വിഭിന്നമായിട്ടവതരിപ്പിച്ചും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും വെളിച്ചത്തിന്റെ ക്രമീകരണവും വ്യത്യാസപ്പെടുന്നതനുസരിച്ച്, ഒരു തിരക്കഥയിൽനിന്ന് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സിനിമകൾതന്നെ തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം-ഒരു കഥയിൽനിന്ന് ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിക്കുന്നതുപോലെ വിഭിന്നമായിരിക്കും.

ആസ്വാദനം

സിനിമാസൃഷ്ടിയുടെ സമസ്ത മേഖലകളിലും നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പ്രയോഗം പൂർണ്ണമായും സാദ്ധ്യമാകുന്നതോടെ, സൃഷ്ടിയിലെന്നതുപോലെ ആസ്വാദനത്തിലും സമൂല പരിവർത്തനം സംഭവിക്കും.

സങ്കീർണ്ണതയിൽനിന്നും ലാഘവത്വത്തിലേക്കാണ് മാനവരാശിയുടെ പ്രയാണം. സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിന്റെയും രാജഭരണത്തിന്റെയും സ്ഥാനത്ത് ജനാധിപത്യം സ്ഥാപിതമായതുപോലെതന്നെയുള്ള ഒരു പരിണാമം കലാസ്വാദനത്തിലും സംഭവിക്കും. കലയുടെ മേഖലയിൽ ഇപ്പോൾ നടന്നുവരുന്ന ആസ്വാദനം സ്രഷ്ടാവ് കാണിച്ചുതരുന്നതിനെ അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ അതേ അനുപാതത്തിൽ സ്വീകരിക്കുവാനേ അനുവാചകനെ പ്രാപ്തനാക്കുന്നുള്ളു. ഇവിടെ സ്രഷ്ടാവിന്റെ ഭാവനാത്മക മേധാശക്തി അനുവാചകനെ ഭരിക്കുന്നു. ഈ കലാസ്വാദനത്തിൽ അടിമത്തത്തിന്റേതോ അടിച്ചമർത്തലിന്റേതോ ആയ ഒരു തലം അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നു. അനുവാചകനുകൂടി കലാസ്വാദനത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരവസരത്തിലേ ഈ അടിമത്തം അവസാനിക്കുകയുള്ളു.

ഇന്റർനെറ്റിന്റെയോ കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെയോ സ്ക്രീനിൽ ഒരു സിനിമ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ആവശ്യാനുസരണം അതിന്റെ പരിണാമം തിരഞ്ഞെടുക്കുവാനുള്ള അവസരം അനുവാചകന് ആദ്യം നല്കിക്കൊണ്ടായിരിക്കും, കലാസ്വാദനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ഈ സമത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ തുടക്കം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഷേക്സ്പിയർ തന്റെ നാടകാവതരണത്തിൽ ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പിന് അന്നത്തെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് ജനത്തിന് അനുമതി നല്കിയിരുന്നു. ദുരന്തപര്യവസായായ നാടകമാണവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ, നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിയേറ്ററിനു മുകളിലെ കൊടി

താഴ്ത്തിക്കെട്ടിയിരുന്നു. കൊടി ഉയർന്നുനിന്നാൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകം ശുഭപര്യവസായിയുമായിരുന്നു. (ആദ്യകാലങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകർ കൂടി പങ്കാളിയായിരുന്ന കലാസംസ്കാരമാണ് നാടോടി കലാരൂപങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരുന്നതെന്നും വിസ്മരിച്ചുകൂടാനാവാത്ത വസ്തുതയാണ്.)

കലാസ്വാദനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ അനുവാചകന് പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിക്കുന്നതോടെ സ്ക്രീനിൽ തെളിയുന്ന അപ്രിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ മാറ്റി ഇഷ്ടകഥാപാത്രത്തെ അവിടെ മോർഫിങ്ങിന്റെ സഹായത്തോടെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനാവും. ആവശ്യമെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലത്തെയും ഇതേ രീതിയിൽ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ കഴിയും. പശ്ചാത്തല സംഗീതം മുതൽ പ്രകാശത്തിന്റെ സന്നിവേശംവരെയും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ കഴിയും. ഇവിടെ ആവശ്യമില്ലാത്തതിനെ പൂർണ്ണമായും തിരസ്കരിച്ച് ആവശ്യമുള്ളതിനെ സ്വീകരിച്ച് അനുവാചകൻ കൂടി കലാസ്വാദനത്തിൽ പങ്കാളിയാകുന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് ചലച്ചിത്രമേഖല ഉയരും. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ആഗമനം പൂർണ്ണമാകുന്നതോടെ കലാസൃഷ്ടിയും അനുവാചകനും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന ക്രിയാത്മക സംവാദമായി കലാസ്വാദനം പരിണമിക്കും.

5

സിനിമയും ശരീരഭാഷയും

ജീവികളുടെ പരിണാമം കേവലം യാദൃച്ഛികമല്ലെന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് ഡാർവിൻ മനുഷ്യന്റെ ശ്രേഷ്ഠതയെ തകർത്തുകളയുകയും കോപ്പർനിക്കസിന്റെ ജ്യോതിശാസ്ത്രം ഭൂമിയുടെ മഹത്വത്തെ വളരെ ചെറുതാക്കുകയും ചെയ്തു. മനുഷ്യനെ നയിക്കുന്നത് യുക്തിചിന്തയോ ഇച്ഛാശക്തിയോ അല്ല, അബോധ മനസ്സിന്റെ പ്രേരണയും സ്വാധീനവുമാണെന്ന ഫ്രോയിഡിന്റെ സിദ്ധാന്തവും ബാഹ്യോത്തേജകങ്ങളുണർത്തുന്ന ശാരീരിക പ്രതികരണങ്ങളല്ലാതെ മനസ്സ് എന്ന മറ്റൊരു സത്യമില്ലെന്ന ഡോക്ടർ വാറ്റ്സൺ, പാവ്‌ലോവ് തുടങ്ങിയ ബിഹേവിയറിസ്റ്റുകളുടെ സിദ്ധാന്തവും മനുഷ്യൻ മൃഗങ്ങളിൽനിന്നും വളരെ വ്യത്യസ്തനല്ലെന്ന നിരീക്ഷണത്തിന്റെ അടിത്തറയെ ഉറപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് മനുഷ്യന്റെ ശരീരഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള(Body Language)പഠനവും നിരീക്ഷണവും ആരംഭിച്ചത്.

എന്താണ് ശരീരഭാഷ? ആശയങ്ങളുടെ വിനിമയത്തിനായി ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ ശരീരത്തിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു അവയവത്തെയോ ഒന്നിലധികം അവയവങ്ങളെയോ വിനിയോഗിക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് ശരീരഭാഷ. വാക്കാലുള്ള (Verbal)ആശയവിനിമയം ശരീരഭാഷയിലെ ഒരു ഘടകം മാത്രമാണ്. വാക്കുകളുടെ സഹായമില്ലാത്ത(Non-Verbal)ആശയവിനിമയത്തിന്റെ മേഖലയാണ് ശരീരഭാഷയുടെ സാദ്ധ്യതകളെ വെളിവാക്കുന്നത്. ഒരാൾ സംസാരിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ സംഭാഷണം മാത്രമല്ല മുഖത്ത് മിന്നിമറയുന്ന ഭാവങ്ങൾ, ശരീരത്തിന്റെ ചലനം, തുടങ്ങിയുള്ളവയും ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നുണ്ട്. 'ശരീരഭാഷയുടെ വിനിയോഗം നടക്കുന്ന ഓരോ സാഹചര്യത്തിലും സന്ദേശത്തെ വിട്ടുകൊടുക്കുകയും സന്ദേശത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നതുമായ പ്രക്രിയകൾ നടക്കുന്നു'വെന്ന് 'ബോഡി ലാംഗ്വേജ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജൂലിയസ് ഫാസ്റ്റ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഏതൊരു ഭാഷയുടെ ഉപയോഗത്തിലും സംഭവിക്കുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്.

സിനിമയും ശരീരഭാഷയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ മേഖലകളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനം സിനിമയുടെ പഠനമേഖലയിലും നിരീക്ഷണമേഖലയിലും ശ്രദ്ധേയമായിത്തുടങ്ങിയത് കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തോടുകൂടിയാണ്. സിനിമയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്ര

ങ്ങൾ നിത്യജീവിതത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികളും. പ്രതിനിധിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടി കഥാപാത്രമാകുന്നവർ എന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. ഓരോ കഥയും പൊതുവെ മനുഷ്യന്റെ കഥകൾതന്നെയാണ് ഭാവന കലർത്തി പറയുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിലെ ശരീരഭാഷാ വിനിയോഗത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ചലച്ചിത്രാത്മകമായ (Cinematic) ശരീരഭാഷാ വിനിയോഗമാണ് സിനിമയിൽ നടക്കുന്നത്. സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി ത്തന്നെ പ്രകടനകലയായതുകൊണ്ട് അതിലെ ശരീരഭാഷയും പ്രകടാത്മ കമാണ്. കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ രേഖപ്പെ ടുത്തുന്ന രീതിയാണ് സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷയ്ക്ക് രൂപഭാവങ്ങൾ നല്കു ന്നത്.

ഓരോ ചലച്ചിത്രകാരനും ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെയും കഥ വെളി പ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷ കളുടെ ശൃംഖലകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. കഥാപത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യരൂപം, വസ്ത്രധാരണം, പെരുമാറ്റരീതി, ചലനങ്ങൾ, അഭിനയം, സംഭാഷണരീതി തുടങ്ങിയവയെ സമന്വയിപ്പിച്ച് അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർത്തി കൃത്യമായ പ്രകാശസന്നിവേശത്തോടെ ക്യാമറയിലൂടെ പകർത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ ക്യാമറയിലൂടെ ചലനത്തിനും വീക്ഷണദിശയ്ക്കും വസ്തുതകളെ ചലനാത്മകഭാവത്തോടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണാ യകസ്ഥാനമാണുള്ളത്. ക്യാമറയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അടുക്കും ചിട്ടയും നല്കി അനുവാചകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാ പ്തമാക്കിയെടുക്കുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമ യിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ യന്ത്രങ്ങളുടെകൂടെ സഹായത്തോടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതാണ്.

സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷയുടെ ദ്വിമുഖം

സിനിമയിലൂടെ ഒരു കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അത് ആ കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രാഥമികമായി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നത് ആ സിനിമയിൽത്തന്നെയു ള്ള(കഥയിൽത്തന്നെയുള്ള) കഥാപാത്രങ്ങളുമായിട്ടാണ്. ഈ ആശയവിനി മയത്തിനായി കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നുവോ അവയെല്ലാം ശരീരഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. സിനിമ യിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം ആശയവിനിമയം നടത്തുമ്പോഴാണ് കഥ അനുക്രമമായി വളരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയിൽ പരസ്പരം അവ തരിപ്പിക്കുകയും കാണുകയും ചെയ്യുന്ന ശരീരഭാഷ കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥല കാലങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷയെ അനുവാചകർ ദർശിക്കുന്ന രീതിയും വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയും ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് പ്രസ ക്തമാണ്. അനുവാചകന് കഥ മനസ്സിലാക്കുവാനും ആസ്വദിക്കുവാനും പര്യാ

പ്തമായ വൈകാരികഭാവങ്ങൾ ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സംവിധായകൻ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷയെ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷാപ്രയോഗത്തെ അനുവാചകൻ ദർശിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഒരു നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന ശരീരഭാഷാപ്രയോഗം അനുവാചകൻ നേരിട്ട് കാണുകയാണ്. അനുവാചകന്റെ/പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതികരണത്തിനനുസരിച്ച് നടന് ശരീരഭാഷാവിനിയോഗത്തെ ക്രമീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കല ആയതിനാൽ മുമ്പ് എന്ത് രേഖപ്പെടുത്തിയോ അതാണ് അനുവാചകനിലെത്തുന്നത്. നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷകൊണ്ട് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം കഥയെ വെളിവാക്കുന്നത് സംഭാഷണമാണ്. സിനിമയിൽ കഥ പൂർണ്ണമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആശയപൂർത്തീകരണത്തിനായിട്ടാണ് സിനിമയിൽ സംഭാഷണം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലവും സിനിമയിലെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യസൂചനകളും ഉൾപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ പശ്ചാത്തലത്തെയും ദൃശ്യസൂചനകളെയും ആർത്ഥികവ്യാപ്തിയോടെ നിർത്തുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്. ആത്യന്തികമായ വിശകലനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരം(Body)കൊണ്ട് നടത്തുന്ന ആശയപ്രകാശനം സിനിമയിൽ ഏറെ പ്രസക്തമായി തീരുന്നു.

ചലനം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സൗന്ദര്യവും ഭാഷയും

പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നിലനില്പുതന്നെ ചലനത്തിലാണ്. സമയം ഒരു പ്രവാഹമായി മുന്നോട്ട് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു കഥയുടെ അവതരണത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമമായ വളർച്ച(ചലനം)യാണ്. ഒരു സിനിമയുടെ കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ ചലനത്തെ എങ്ങനെയെല്ലാം ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് ആ കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രസക്തമാണ്. ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. ശരീരഭാഷപോലും ആശയവിനിമയം തുടർച്ചയായി നടത്തുന്നത് ചലനത്തിന്റെ വിവിധ സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ക്യാമറയുടെ ചലനം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ക്യാമറയുടെ ആങ്കിൾ, പൊസിഷൻ, ലെൻസ് എന്നിവയ്ക്ക് ചലനത്തെ ക്രമീകരിച്ച് ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഒരു സിനിമയിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് പല അനുപാതത്തിൽ സമന്വയിച്ചാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതും അവയുടെ ചലനവും ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലെ പ്രധാന ഘടകമാണ്. ക്യാമറയുടെ കണ്ണുകളെ ഏതു രീതിയിൽ ചലിപ്പിക്കുന്നുവോ അതിനനുഗുണമായാണ് സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ അകലവും അടുപ്പവും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വലിപ്പവിന്യാസക്രമത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

സിനിമയിൽ ക്യാമറയുടെ ചലനരീതികളെ പൂർത്തികരിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളുടെയുമെല്ലാം ചലനങ്ങൾകൂടിയാണ്. ഒരു നല്ല സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ എങ്ങനെയെല്ലാം ചലിക്കുന്നു എന്ന് പരിശോധിച്ചാൽ, തനിച്ചും സംഘംചേർന്നും പലരീതിയിൽ ചലിക്കുന്നത് കാണാവുന്നതാണ്. അതുപോലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓരോ അവയവങ്ങളും ചലിക്കുന്നിന്റെ പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിന്റെ ഇമകൾ ചലിക്കുന്നതുവരെ പ്രസക്തമാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ദീർഘമായൊരു നിശ്വാസത്തിനുവരെ കഥയെ വളർത്തുവാനോ കഥയിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുവാനോ കഴിയുന്നു. സുന്ദരിയായ യുവതി വസ്ത്രം അഴിക്കുന്നിടത്തേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്ന യുവാവ് അവളെ ആശ്ചര്യത്തോടെ നോക്കിനില്ക്കുന്നു. അപ്പോൾ നടത്തുന്ന ദീർഘനിശ്വാസത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത് വൈകാരിക തീവ്രതയുടെ സമ്മർദ്ദമാവാം അല്ലെങ്കിൽ സവിശേഷമായ കൗതുകമാകാം.

സിനിമയിലെ സംഘട്ടനം, സംഘനൃത്തം തുടങ്ങിയവയ്ക്കെല്ലാം കഥയെ വളർത്തുവാൻ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഘട്ടനവും സംഘനൃത്തവുമെല്ലാം ആസ്വാദ്യജന്യമാകുന്നത് അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷാവിനിയോഗത്തിന്റെ രീതികൊണ്ടു കൂടിയാണ്.

സംഘട്ടനം

സിനിമയിലെ സംഘട്ടനങ്ങളെ ആന്തരികസംഘട്ടനമെന്നും ബാഹ്യസംഘട്ടനമെന്നും പൊതുവെ രണ്ടായി തിരിക്കാം. ആന്തരികസംഘട്ടനം സംഭവിക്കുന്നത് കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിലാണ്. ഈ സംഘട്ടനത്തെ അനുവാചകർക്ക് വെളിവാക്കിക്കൊടുക്കുന്നത് പ്രധാനമായും കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെയാണ്. അഭിനയത്തിൽ മുഖത്തു തെളിയുന്ന ഭാവങ്ങൾക്കും ചലനത്തിനും പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. ആന്തരികസംഘട്ടനത്തെ അഥവാ സംഘർഷത്തെ വെളിവാക്കുവാൻ സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റേതായ രീതികളുണ്ട്. തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം, സവിശേഷ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗം, നിറങ്ങളുടെ സന്നിവേശം തുടങ്ങിയവും ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശയും ഇവയെ സമന്വയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുമാണ് സംഘട്ടനത്തിന്റെ/സംഘർഷത്തിന്റെ തീവ്രത അനുവാചകനിൽ എത്തിക്കുന്നത്.

ബാഹ്യസംഘട്ടനങ്ങൾ സിനിമയിലെ പ്രദർശനാത്മകതയുടെ ഭാഗം കൂടിയാണ്. സ്റ്റണ്ട് രംഗങ്ങൾ, മത്സരരംഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ബാഹ്യസംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നവയാണ്. ദർശിക്കുന്ന മാത്രയിൽ തന്നെ സംഘട്ടനത്തിന്റെ തീവ്രത നേരിട്ട് അനുവാചകനിലെത്തിക്കുയാണ് ബാഹ്യസംഘട്ടനത്തിന്റെ പ്രാഥമിക ലക്ഷ്യം. ഇരുശക്തികൾ തമ്മിലുള്ള

സംഘട്ടനം നന്മയുടെ ശക്തിയും തിന്മയുടെ ശക്തിയും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം തുടങ്ങിയവ ഏറെ സിനിമകളിലും പല അനുപാതത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. തിന്മ ചെയ്യുമ്പോഴും നന്മയെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യമനസ്സ് മനുഷ്യനുണ്ട്. ഈ മനസ്സാണ് അനുവാചകന്റെ ഉള്ളിൽ ഒരു വലിയ അളവുവരെ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സംഘട്ടനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവർ കഥാപാത്രങ്ങളായതുകൊണ്ട് അവരുടെ ശരീരഭാഷാവിനിയോഗരീതിയ്ക്ക് നിർണ്ണായകസ്ഥാനമാണുള്ളത്.

സംഘനൃത്തം

മനുഷ്യൻ അടിസ്ഥാനപരമായി സമൂഹജീവിയാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ സംഘസ്വഭാവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതവുമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ഏകാന്തതയ്ക്ക് ഒരിക്കലുമവനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാനോ സന്തോഷിപ്പിക്കുവാനോ കഴിയുകയില്ല. ആഘോഷങ്ങൾ, ഉത്സവങ്ങൾ നിറങ്ങളുടെ സമ്മേളനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സംഘസ്വഭാവമുള്ളവയാണ്. ഇവയ്ക്ക് മനുഷ്യനെ ഉന്മേഷവാനാക്കുവാനും ആനന്ദംകൊള്ളിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വേണം സംഘടിതകലയായ സിനിമയിലെ സംഘനൃത്തങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാൻ

സമകാലിക മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുന്നത് ചടുലമായ ശരീരചലനത്തിലധിഷ്ഠിതമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഈ ചടുലമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലെ ഒരു വിഭാഗമാണ് സംഘനൃത്തം. ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ദൃശ്യപ്പൊലിമയുടെ അകമ്പടിയോടെ ശബ്ദമാധുര്യത്തെ ക്രമമായും ക്രമരഹിതമായും സമ്മേളിപ്പിച്ച് താളാത്മകമായും താളരഹിതമായും നൃത്തം വയ്ക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം നൃത്തങ്ങൾ ഉത്സവപ്രതീതിയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

ഇത്തരം നൃത്തരംഗങ്ങളിൽ കേവലമായ ശരീരചലനം മാത്രമല്ല ശരീരവഴക്കത്തെയും ശരീരസൗന്ദര്യത്തെയും എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ശരീരചലനങ്ങൾകൂടി ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും ഒരു കായികരൂപത്തിലെ ശരീരചലനത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഏറെ സംഘനൃത്തങ്ങളും സിനിമയിൽഅവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരം നൃത്തങ്ങളിൽ അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ശരീരചലനങ്ങളെയാണ് ഉൾച്ചേർ ക്കുന്നത്. ഈ ചലനങ്ങൾ ഉത്സാഹം, സന്തോഷം, ആശ്ചര്യം തുടങ്ങിയ വികാരങ്ങളെ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുന്ന ഭാഷതന്നെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം, വസ്ത്രധാരണരീതി, വർണ്ണങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആസ്വാദ്യത, ശരീരത്തിലെ ഓരോ അവയവങ്ങൾകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലനം, ഭാവം തുടങ്ങിയവയും നഗ്നതാപ്രദർശനവും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന വൈകാരിക പെരുമാറ്റരീതിയും സവിശേഷമായ വികാരത്തെ ആസ്വാദ്യമായ രീതിയിൽ അനുവാചകനിൽ എത്തിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ട

ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. ഇത്തരം നൃത്തരംഗങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യപരിവേഷത്തോടെയല്ല മറിച്ച് കലാപരിവേഷത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രസക്തി

കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് കഥയവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവപ്രകടനത്തിന് ഊഷ്മളതയും യാഥാർത്ഥ്യബോധവും നല്കാൻ കൃത്യമായ പശ്ചാത്തല നിർണ്ണയത്തിന് കഴിയുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിനും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾക്കും അർത്ഥവ്യാപ്തി നല്കുന്നത് സാഹചര്യമാണ്.

ദുഃഖാർത്തയായ ഒരു കഥാപാത്രം വരണ്ടുണങ്ങിയ ഭൂമിയിലൂടെ സ്വന്തം ചിന്തകളിൽ ലയിച്ച് നടക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പശ്ചാത്താലം അവളുടെ പ്രതീക്ഷകൾ നഷ്ടപ്പെട്ട മനസ്സിനെക്കൂടിയാണ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. വിണ്ടുകീറിയ ഭൂമിയിൽ കാലുകൾ ഉറപ്പിച്ച് ചവിട്ടുവാൻ പാടുപെടുന്ന ഈ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ നില്ക്കുന്ന ഇലകൾ കൊഴിഞ്ഞ ഒരു വൃക്ഷം എടുത്തുകാണിച്ചവതരിപ്പിച്ചാൽ അത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികഭാവങ്ങളെക്കൂടി കല്പനാപരമായി എടുത്തുകാണിക്കുന്നതാണ്. തുടർന്ന് നീലാകാശത്തുകൂടി പറന്നുപോകുന്ന മഴമേഘങ്ങൾ കാണിക്കുകയും പക്ഷികൾ ചിലച്ചുകൊണ്ട് പറക്കുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്താൽ, അവൾ ദുഃഖശമനത്തിനായി/ പ്രശ്നപരിഹാരത്തിനായി തീവ്രമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നതിനെ ദൃശ്യപ്രതീകങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളുമാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ അനുവാചകന് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നത്. ഇവിടെ അനുവാചകൻ ദർശിക്കുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യമായ ശാരീരികാവസ്ഥയാണെങ്കിലും അവർ മനസ്സിലാക്കുന്നത് ആന്തരികമായി ആ കഥാപാത്രം അനുഭവിക്കുന്ന മാനസിക സംഘർഷാവസ്ഥകൂടിയാണ്.

പൊതുവെ ഏറെ സിനിമകളുടെ അന്തർധാരകളിലും പ്രണയം ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്. ഇത്രയധികം പ്രണയരംഗങ്ങൾ കണ്ടിട്ടും അനുവാചകർ പിന്നെയും പ്രണയരംഗങ്ങൾ കാണുവാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. എല്ലാ മനുഷ്യരുടെ ഉള്ളിലും സ്നേഹിക്കുവാനും സ്നേഹിക്കപ്പെടുവാനുമുള്ള വൈകാരിക തൃഷ്ണയുണ്ട്. ഈ വൈകാരിക തൃഷ്ണയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ പാകത്തിന് ഓരോ സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രണയം ഓരോന്നാണ്. കഥകൾ മാറുന്നതനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളും അവർ ജീവിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങളും മാറുന്നു. ഓരോ കഥയിലും ഓരോ പശ്ചാത്തലത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന പ്രണയങ്ങൾ ഓരോന്നായി തീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ കഥയെ വ്യത്യസ്ഥമാക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഈ പശ്ചാത്തലമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീ

രഭാഷയ്ക്ക് ഭാവതീവ്രതയും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും സൗന്ദര്യവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

സംയോജനം- സംയോജനമെന്നാൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സംയോജിപ്പിക്കലാണല്ലൊ. വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളെ വിവിധ അനുപാതത്തിൽ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അംഗചലനവും ശരീരചലനവുമെല്ലാം കഥയെ അനുക്രമമായി വളർത്തുവാൻ കഴിയുന്ന സവിശേഷമായൊരു ഭാഷ വിനിമയം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഭിന്നദൃശ്യങ്ങളുടെ സമന്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയാണ് ഇവിടെ ഉണ്ടാകുന്നത്. തനിച്ചുനിന്നാൽ കേവലം ദൃശ്യങ്ങൾമാത്രമാകുന്നവയ്ക്ക് നിയതമായ തുടർച്ചയും അർത്ഥതലവും നല്കുവാൻ ഈ ഘട്ടത്തിന് കഴിയുന്നു. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അർത്ഥം നല്കുവാൻ ശബ്ദത്തിന്റെ സംയോജനം ആവശ്യമാണ്.

ആസ്വാദനം

സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ അനുവാചകൻ കണ്ടാസ്വദിക്കുന്നതിന് പല കാരണങ്ങൾ ഉണ്ട്. മനുഷ്യർക്ക് അവരുടെ ജീവിതത്തിലുള്ള താല്പര്യം ഒരിക്കലും കുറയുന്നില്ല. ഓരോ കഥാരൂപവും മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആയതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ശരീരഭാഷകൊണ്ടുകൂടിയാണ് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കേൾക്കുന്നതിനും കാണുന്നതിനുമപ്പുറം പലതും കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ ആസ്വാദകന്റെ ഭാവനയ്ക്ക് സവിശേഷമായൊരു കഴിവുണ്ട്. ഈ ആസ്വാദനഭാവനയാണ് കലാകായിക രൂപങ്ങൾ കണ്ടാസ്വദിക്കുവാൻ അനുവാചകരെ പ്രാപ്തമാക്കുന്ന ഒരു ഘടകം.

കായിക മത്സരങ്ങൾ കണ്ടാസ്വദിക്കുന്നതും കലാരൂപങ്ങൾ കണ്ട് വികാരം കൊള്ളുന്നതും കായികതാരത്തിന്റെ അഥവാ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരിക ചലനത്തിന്റെകൂടി പ്രേരണകൊണ്ടാണ്. ശരീരചലനം ശരീരത്തിന്റെ ഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കായിക രൂപത്തിനനുസരിച്ച് അതിലെ കളിക്കാരൻ ശരീരഭാഷയെ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ്. ഉദാഹരമായി ഒരു ഫുട്ബോൾ കളിക്കാരനെ സങ്കല്പിച്ചുനോക്കു. ബലിഷ്ഠമായ പേശികൾ, വിരിഞ്ഞ മാറിടം, വിയർത്ത് കിതക്കുന്ന ശരീരം. അയാൾ പല കളിക്കാർക്കിടയിലൂടെ പന്തുമായി ഗോൾമുഖത്തേക്ക് പായുന്നു. കളിക്കാരന്റെ സവിശേഷമായ ഈ അവസ്ഥയ്ക്ക് ഉദ്വേഗത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിനും കഥാപാത്രത്തിനുമനുസരിച്ച് അഭിനേതാവ് ശരീരഭാഷയെ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വസ്ത്രധാരണരീതി, ബാഹ്യരൂപം, ചലനങ്ങൾ, അഭിനയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു കലാരൂപം അനുവാചകൻ ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ, അതിലെ ആശയങ്ങൾ

വിനിമയം ചെയ്യുവാനായി കഥാപാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്ന ശരീരഭാഷയിലേക്കുകൂടിയാണ് ആകൃഷ്ടനാകുന്നത്.

ഓരോ വ്യക്തിയുടെ ഉള്ളിലും/ഉപബോധമനസ്സിലും ലൈംഗികതയുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനം നിലനില്ക്കുന്നു. എതിർലിംഗത്തിൽപ്പെട്ടവരോട് ഏറെ ആകർഷണമുള്ളതുപോലെ സ്വലിംഗത്തിൽപ്പെട്ടവരോടും ഒരാകർഷണമുണ്ട്. ആദ്യത്തെ ആകർഷണത്തിന്റെ/വികാരത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത രണ്ടാമത്തെ ആകർഷണത്തെ/വികാരത്തെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നു. ചിലരിൽ രണ്ട ആകർഷണീയതയും/വികാരവും പ്രകടമായി ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഈ വികാരങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് മനുഷ്യൻ മനുഷ്യശരീരത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ അതിന്റെ സവിശേഷമായ ഭാഷയിൽ ആകൃഷ്ടനാകുന്നത്. ഈ സവിശേഷമായ ആകർഷണീയതയ്ക്ക് കേവലം 'ലൈംഗികതൃഷ്ണ' എന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നത് താത്ത്വികമായി അയുക്തിമാണ്. കലാസ്വാദനത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യാസ്വാദനത്തിന്റെയും മേഖലയിലേക്ക് ഒരു വ്യക്തിയെ ആകർഷിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ് അവനിൽത്തന്നെ ലീനമായിരിക്കുന്ന വികാരഭാവം.

മറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് വെളിവായിക്കാണുവാനുള്ള തൃഷ്ണ മനുഷ്യസഹജമാണ്. ഈ തൃഷ്ണയാണ് മനുഷ്യനെ നിരവധി കണ്ടെത്തലുകൾ നടത്തുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. മറ്റൊരാൾ തുണിയഴിക്കുന്നതും രതിലീലകളിൽ ഏർപ്പെടുന്നതും ഒളിഞ്ഞിരുന്ന് കാണുവാനുള്ള ഒരാന്തരികപ്രേരണ(Voyeurs) ഓരോരുത്തരിലുമുണ്ട്. പലരും സമൂഹത്തിന്റെ വിലക്കുകളെയും നിയമകല്പനകളെയും ഉൾക്കൊണ്ട് ബോധപൂർവ്വമായി ഈ ആഗ്രഹത്തെ നിഗ്രഹിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ(വിലക്കപ്പെട്ട) രംഗങ്ങൾക്കു പകരം കലാരൂപമാക്കിയ വസ്തുക്കളെ ആസ്വദിച്ച് ഈ തൃഷ്ണയെ ശമിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിന് സമൂഹത്തിന്റെ അംഗീകാരവുമുണ്ട്.

ഭാഗികമോ പൂർണ്ണമോ ആയ നഗ്നചിത്രങ്ങൾ ആസ്വദിക്കുന്നതും സ്ത്രീപുരുഷസംയോഗചിത്രീകരണം ആസ്വദിക്കുന്നതും മുമ്പുപറഞ്ഞ ആസ്വാദനതൃഷ്ണയുടെ ഭാഗംതന്നെയാണ്. ഇതിൽത്തന്നെ സൗന്ദര്യമുള്ളവരുടെ ചിത്രത്തിന് ആസ്വാദ്യത ഏറുന്നു. ഇത് സൗന്ദര്യസങ്കല്പവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. വാസ്തവത്തിൽ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നേടുവാൻ കഴിയാത്ത അധികാരം, ബഹുമതി, എതിർലിംഗത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ പ്രണയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കലയിലൂടെ നേടുവാൻ കഴിയുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് 'സോഷ്യൽ സിഗ്നിഫിക്കൻസ് ഓഫ് ആർട്ട്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ രാധകമൽ മുഖർജി പറഞ്ഞത് ശ്രദ്ധേയവും പ്രസക്തവുമാകുന്നത്. 'ഏദൻതോട്ടം നഷ്ടപ്പെടാനിടയാകാതെതന്നെ, കല വിലക്കപ്പെട്ട പഴം രുചിച്ച് നോക്കുവാൻ അവസരം നല്കുന്നു.'

ഒരു സിനിമയിലെ നായികയെ അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളെ പുരുഷപ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന മനോഭാവത്തോടെ ആയിരിക്കില്ല സ്ത്രീപ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. ഒരു സിനിമയിലെ നായകനെയും ഇതര പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്ത്രീ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്ന മനോഭാവത്തോടെ ആയിരി

ക്കില്ല പുരുഷ പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ച് ദർശിക്കുന്നതിനൊപ്പം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ കഥാവളർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്നതിൽ ലിംഗപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഇവിടെ താത്ത്വികമായി ഉയർന്നുവരാവുന്ന ഒരു ചോദ്യമുണ്ട്. ഓരോ പ്രേക്ഷകനും ഓരോ ദൃഷ്ടിയിലൂടെ ആയിരിക്കില്ലെ കഥയേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ ശരീരഭാഷാവതരണരീതിയെയും ആസ്വദിക്കുന്നത്. ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് ഓരോ ആസ്വാദകനും തന്റേതായ ഭാവലോകമുള്ളത് അംഗീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ ആസ്വാദനത്തിലെ ലിംഗവ്യത്യാസം കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കുവാൻ കഴിയില്ല. സിനിമപോലുള്ള കലകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ കേവലമായ ആശയവിനിമയത്തിനായി മാത്രമുള്ള ഉപാധിയല്ല. കലാവതരണത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യാസ്വാദനത്തിന്റെയും മേഖലകൾ ഉൾച്ചേർന്ന സവിശേഷമായ ഒരു ഭാഷയുടെ അവതരണംതന്നെയാണ്.

6
സിനിമാഭിനയം

അഭിനയം ഒരു കലയാണ്. നിത്യജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യൻ ഒരുതരത്തില ല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ ബോധപൂർവ്വമോ അബോധപൂർവ്വമോ ആയി അഭിനയിക്കുന്നവരാണ്. എല്ലാവർക്കും നല്ല കലാകാരന്മാരാകാൻ കഴിയാ ത്തതുപോലെ എല്ലാവർക്കും നല്ല അഭിനയപ്രതിഭയാകുവാനും കഴിയുക യില്ല. ഇതിന് സവിശേഷമായ കഴിവും പ്രതിഭയും ആവശ്യമാണ്. നാട്യശാ സ്ത്രത്തിൽ ഭരതമുനി കലയുടെ ദൗത്യത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സത്യത്തിന്റെ പൊരുൾ തേടലാണ് കലയുടെ ലക്ഷ്യം'. എല്ലാ കലകളും ജീവിതത്തെ പ്രത്യേകമായൊരനുപാതത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയോ പുന രാവിഷ്കരിക്കുകയോ ആണ് ചെയ്യുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി അഭിനയവും ചെയ്യുന്നത് അതുതന്നെയാണ്.

ഒരു വ്യക്തി അനുവാചകരെ അല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരനെ ചില വസ്തു തകൾ അനുഭവിപ്പിക്കാൻ അല്ലെങ്കിൽ കാണിക്കുവാൻ സ്വന്തം വ്യക്തി ത്വത്തെ മറച്ചുപിടിച്ച് ഇനിയൊരു വ്യക്തിത്വത്തെയും ഭാവത്തെയും യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതാണ് അഭി നയം. അഭിനയത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയ്ക്കായി വേഷഭൂഷകൾ, സവിശേഷമായ ചലനം, ഭാവം തുടങ്ങിയവയേയും ശബ്ദത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെയും അഭി നേതാവ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ അഭിനയം അഭിനേതാ വിന്റെ വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ കലാവതരണവാസനയുടെ ഭാഗമാണ്. അവ തരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിനും സാഹചര്യത്തിനും അഭിനയരീതിക്കുമനു സരിച്ച് അഭിനയത്തിന്റെ തോത് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. ഒരു പ്രത്യേകമായ അവസ്ഥയെ പല അഭിനയപ്രതിഭകൾ അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കുന്നത് പല രീതിയിലായിരിക്കും. ഒന്നിലധികമോ ഒരു സംഘമോ അഭിനേതാക്കൾ സംഘംചേർന്ന് അഭിനയിക്കുമ്പോൾ വിഭിന്നമായ അഭിനയരീതികൾ സമ ന്വയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രത്യേക കലാരൂപമായിത്തീരുകയാണ് ചെയ്യു ന്നത്. ഇവിടെയെല്ലാം വെളിവാകുന്നത് അഭിനയകലയുടെ വിപുലതയും അനന്തമായ സാദ്ധ്യതകളുമാണ്.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി പൂർണ്ണമായും സാങ്കേതികതയുടെ സഹായ ത്തോടെയാണല്ലോ. അതുകൊണ്ട് സിനിമയിലെ അഭിനയത്തെ പൂർണ്ണമാ

ക്കുന്നതിൽ സാങ്കേതികതയ്ക്ക് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സിനിമയിൽ ഒരു നടന്റെ അഭിനയം നൈരന്തര്യമായിട്ടല്ല അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പല ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ, പല വീക്ഷണകോണുകളിലൂടെ, ചിലപ്പോഴൊക്കെ സാഹചര്യവുമായി ബന്ധമുള്ള ഇതര ദൃശ്യങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രസക്തി എടുത്തുകാട്ടി, പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെയും ഇതര ശബ്ദസൂചനകളുടെയും സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയെല്ലാമാണ് അനുവാചകനിലെത്തിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ നടന്റെ അഭിനയം പൂർത്തീകരിക്കുന്നത് മറ്റു പല ഘടകങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളുടെ ചേർച്ച കൃത്യമല്ലെങ്കിൽ സിനിമാഭിനയത്തിൽ 'കൃത്രിമത്വം' കടന്നുവരുവാൻ സാദ്ധ്യതയുണ്ട്. സിനിമയിലഭിനയിക്കുന്ന നടന് ആ മാധ്യമത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകൾ അറിഞ്ഞ് അഭിനയത്തെ ക്രമീകരിച്ച് (ശകലങ്ങളാക്കി) പ്രകടിപ്പിക്കാനും പ്രദർശിപ്പിക്കാനും കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ മാത്രമെ സിനിമാഭിനയം പൂർണ്ണമാകുകയുള്ളൂ.

അഭിനയകലയുടെ പ്രാഥമിക പാഠങ്ങൾ

ഒരു നടൻ കഥാപാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നത് പ്രാഥമികമായി വേഷവിധാനത്തിലൂടെയും ഭാവാഭിനയത്തിലൂടെയുമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ മുഖം ഭാവങ്ങൾ വിടർത്തുവാൻ കഴിയുന്ന മനസ്സിന്റെ ദർപ്പണമാണ്. മനസ്സിലെ വിവിധ വികാരങ്ങൾ, സംഘർഷങ്ങൾ, ചിന്തയുടെ രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രതിഫലിക്കുന്നത് മുഖത്താണ്. ഭാവസൃഷ്ടിയുടെ അടിസ്ഥാനമായ ശൃംഗാരം, കരുണം, ഹാസ്യം, വീരം, രൗദ്രം, ഭയാനകം, ബീഭൽസം, അത്ഭുതം, ശാന്തം എന്നിവ(നവരസങ്ങൾ) അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മുഖാഭിനയത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ്. മുഖാഭിനയത്തെ പൂരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന ചലനം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയും അഭിനയത്തിന്റെ തീവ്രത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. നടന്റെ അനായാസമായ അഭിനയശൈലി ഏതു കലയിലെയും കഥാപാത്രമാകുന്നതിലെ പ്രധാന ഘടകമാണ്.

ദൃശ്യകലയിലെ അഭിനയം ദ്വിമുഖമാണ്. ആദ്യത്തേത് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും രണ്ടാമത്തേത് പ്രേക്ഷകനെ കഥയിലേക്ക് ആകർഷിച്ച് അവരെ അതിൽ നിമഗ്നമാക്കുന്നതുമാണ്. കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലാണ് അഭിനയത്തിലൂടെ ആശയമേഖലകളെ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. നടൻ കഥാചിത്രമായി ഇങ്ങനെ ആശയവിനിമയം നടത്തുന്ന വേളയിൽ അനുവാചകനെക്കൂടി കഥയിലേക്ക്(കഥയുടെ ഭാവലോകത്തേക്ക്) എത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെ കഥാവതരണത്തിനും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ നടത്തുന്ന ആശയാവതരണത്തിനും കോട്ടം തട്ടാത്ത രീതിയിൽ പ്രേക്ഷകനായി ചില അഭിനയഘടകങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഇത് കഥാവതരണത്തിനും അപ്പുറത്ത് കഥാവിനിമയത്തിന്റെ

അഭിനയമേഖലയാണ്. നല്ല അഭിനേതാക്കൾക്ക് അഭിനയത്തിന്റെ ഈ വിധങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത രീതിയിൽ അനായാസമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു.

നടൻ കഥാപാത്രമായിക്കഴിഞ്ഞ് എന്തു കാണിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കാൾ പ്രധാനമാണ്, നടൻ കാണിക്കുന്നതിനെ അനുവാചകൻ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു എന്നുള്ളത്. അനുവാചകൻ എന്നുപറയുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കല ആസ്വദിക്കാനിരിക്കുന്ന സമൂഹമാണ്. ഈ ആസ്വാദകസമൂഹത്തിന്റെ സംഘപരമായ മനശാസ്ത്രമറിഞ്ഞ് കഥ അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കാനാണ് നടൻ പഠിച്ചിരിക്കേണ്ടത്. മനുഷ്യർ സംഘം ചേർന്ന് കഴിയുമ്പോൾ ഒരു വ്യക്തിയുടെ മനസ്സ് എന്നത് പരിണമിച്ച് ഒരുപാട് വ്യക്തികളുടെ 'മനസ്സ്' എന്ന പ്രത്യേക അവസ്ഥയിലേക്ക് അവരെത്തിച്ചേരുന്നു. ഈ സംഘപരമായ മനസ്സിന്റെ ശാസ്ത്രമറിഞ്ഞു വേണം നടന് അഭിനയം നടത്തുവാൻ.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയരീതികൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയുടെ ബാക്കിഭാഗം ഇനിയൊരു കഥാപാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ തുടർച്ച വേറെ ചില കഥാപാത്രങ്ങളാവാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കഥാഭാഗങ്ങളെ ശകലങ്ങളാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഒരു നൈരന്തര്യം ആവശ്യമാണ്. ഈ നൈരന്തര്യസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കി വേണം നടൻ സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുവാൻ.

യഥാർത്ഥത്തിൽ അഭിനയം ശരീരഭാഷയുടെ(Body Language)ഒരു പ്രധാന ഭാഗമാണ്. അഭിനയം പൂർണ്ണമാകണമെങ്കിൽ നടന്റെ ശരീരംകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'ഇതര ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾ' കൂടി പൂർണ്ണമാകേണ്ടതുണ്ട്. നടന്റെ ഇതര പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്നും അഭിനയത്തെ വേർതിരിച്ചു നിർത്തി വിലയിരുത്തിയാൽ അതിൽ അയുക്തികത ഉണ്ടാകുകയെ ഉള്ളൂ(അഭിനയ വേളയിലെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ).

സിനിമാഭിനയവും നാടകാഭിനയവും

സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുവാൻ അതിന് നാടകാഭിനയവുമായുള്ള വ്യത്യാസമാണ് പുഡോവ്കിൻ ഉൾപ്പടെയുള്ള ചല ച്ചിത്രപ്രതിഭകൾ പരിഗണിക്കുന്നത്. സിനിമാഭിനയത്തിന്റെയും നാടകാഭിനയത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനലക്ഷ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ വിശ്വസനീയമാക്കി പ്രേക്ഷകനിലെത്തിക്കുകയാണ്. നാടകത്തിൽ നടന് പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുമ്പിൽ നിന്നുവേണം അഭിനയം പൂർണ്ണമായും നിർവ്വഹിക്കുവാൻ. സിനിമയിൽ നടന് ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽനിന്നാണ് അഭിനയിക്കേണ്ടത്. നാടകത്തിൽ നടന്റെ അഭിനയം നൈരന്തര്യമായി തുടരുന്നു. സിനിമയിൽ നടന്റെ അഭിനയത്തോടൊപ്പം പല ദൃശ്യശബ്ദശകലങ്ങളെയും ചിലപ്പോൾ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതികരണവും സംയോജിപ്പിച്ചാണ് അഭിനയത്തിന്റെ

പൂർണ്ണത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. നാടകാഭിനയത്തിൽ വേദിയുടെ മുഴുവൻ ആധിപത്യവും നടനിലാണ്. സിനിമയിലാകുമ്പോൾ മറ്റു പല ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് നടൻ അഭിനയിക്കേണ്ടത്. സിനിമയിൽ നടന്റെ അഭിനയത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം സംവിധാനം, ക്യാമറ, മൈക്രോഫോൺ ഇവകൂടി ഏറ്റെടുക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായി അഭിനയമൂല്യം നടൻ നടത്തുന്നതിനുപരിയായി വർദ്ധിക്കുന്നു. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നടന്റെ അഭിനയത്തിന് പൂർണ്ണരൂപം ലഭിക്കുന്നത് ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെകൂടി ഫലമായാണ്.

നാടകനടന് കഥയുടെ ഏറെ ഭാഗങ്ങളെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകനെ ധരിപ്പിക്കേണ്ടത്. മുന്നിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർക്ക് മുഴുവൻ കേൾക്കാവുന്ന രീതിയിൽ വേണം നാടകനടൻ സംഭാഷണം അവതരിപ്പിക്കാൻ. അഭിനയം ഫലിപ്പിക്കാനുള്ള നാടകനടന്റെ പ്രധാന ഉപാധി സംഭാഷണമാണ്. നാടകനടന്റെ/നടിയുടെ ചലനങ്ങളും അഭിനയവും എന്തു പറയുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. എന്നാൽ സിനിമയിൽ നടന്റെ അഭിനയവും അംഗചലനവുംമറ്റും സംഭാഷണത്തിന്റെ സഹായമില്ലാതെ തന്നെ ആശയം കാര്യക്ഷമമായി വിനിമയം ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകനടനിൽനിന്ന് ഭിന്നവും എന്നാൽ കഥാവതരണത്തിന് ഉതകുന്ന രീതിയിൽ കാര്യക്ഷമവുമായിട്ടാണ് സിനിമാനടൻ ശരീരചലനത്തെയും അഭിനയത്തെയും ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാടകവും സിനിമയും കാഴ്ചയുടെയും കേഴ്‌വിയുടെയും സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാദ്ധ്യമങ്ങളാണ്. നാടകം പ്രേക്ഷകൻ നേരിട്ടാണ് കാണുന്നത്. സിനിമയെ ഓരോ വീക്ഷണദിശയിലൂടെ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ്. ഈ കാഴ്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യസന്നിവേശവും ശബ്ദത്തിന്റെ ക്രമീകരണവും നടത്തുവാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഇതിനെപ്പറ്റി സിനിമാഭിനയം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പുഡോവ്ക്കിൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സിനിമയിൽ മൂവി ക്യാമറ കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണിനുപകരം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. കാഴ്ചയുടെ ഏതു പ്രായോഗികപരിധിക്കപ്പുറത്തും അതു നമ്മളുടെ കണ്ണിനുപകരം കാഴ്ചയുടെ പരിധിക്കുള്ളിലാക്കി തീർക്കുന്നു. ഒരു നിസ്സാര കാര്യത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചു ശ്രദ്ധിക്കുവാനും അതു നമ്മെ സഹായിക്കുന്നു. എവിടെനിന്ന് എങ്ങോട്ടും അവിടെനിന്നും മറ്റൊരിടത്തേക്കും മാറിമാറി നിന്നു കാണുന്ന കാഴ്ചപ്പാടിൽ ഓടിച്ചാടി തലകുത്തിനിന്നും ചാഞ്ഞും ചരിഞ്ഞും മറിഞ്ഞും പൊങ്ങിയും താഴ്ന്നും ഒക്കെ ഒരു രംഗം നമുക്ക് ഇരുന്ന ഇരുപ്പിൽതന്നെ ദർശിക്കാൻ കണ്ണിനു പകരമായി(കണ്ണിനൊത്തു) ശ്രമിക്കുകയാണ് ക്യാമറാക്കണ്ണുകൾ. ആ ചലനങ്ങളും അത് ഒപ്പിയെടുത്ത് കാണിക്കുന്നു. അതിനൊന്നും കാഴ്ചക്കാരന്റെ ശാരീരികചലനം ആവശ്യമില്ല. രണ്ടാമത്തെ യന്ത്രം മൈക്രോഫോണാണ്. അതു ചെവിക്ക് പകരം പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അതിലുപരി കേഴ്‌വിയുടെ

പരിധിക്കപ്പുറത്തും ചെവിയിൽ ശക്തിയിൽ തുളച്ചുകയറുന്നതിനെ മയപ്പെടുത്തിയും നമ്മുടെ ചെവിയിലെത്തിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ എല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും അത് ഏകസ്വരഹിതമായി കേൾപ്പിക്കുന്നു. കുശുകുശുക്കൽ മുതൽ സൈറന്റെ ശബ്ദംവരെ ഒരേ രീതിയിൽ ചെവിയിലെത്തിക്കുന്നു.'

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയിൽ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാനും നാടകത്തെക്കാൾ അധികമായി സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. നാടകം നേരിട്ട് പ്രേക്ഷകർ കാണുമ്പോൾ സിനിമ പ്രേക്ഷകനുവേണ്ടി കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ്. ഈ കാണിച്ചുകൊടുക്കലിന് പിൻബലമായി സാങ്കേതികതയുടെ സഹായവുമുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്ത് പ്രതിഫലിക്കുന്ന ഭാവങ്ങൾകൊണ്ട് എന്താണ് സംഭവിച്ചതെന്ന് അല്ലെങ്കിൽ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് അറിയുവാനുള്ള ഉദ്വേഗം പ്രേക്ഷകനിൽ അനായാസേന വളർത്തുവാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽത്തന്നെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാൻ വളരെ എളുപ്പത്തിൽ കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പിൻഭാഗത്തുനിന്നോ, ചെയ്യുന്ന പ്രവർത്തനത്തിൽനിന്നോ മുഖഭാവത്തിൽനിന്നോ ദൃശ്യങ്ങൾ എടുത്തവതരിപ്പിച്ചതിനു ശേഷം കഥാപാത്രത്തെ അല്പാല്പമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ഏറ്റവും പ്രാഥമികമായ ഒരു വഴിയാണ്.

അഭിനയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തമായ ഭാഷകൾ

നടന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന അഭിനയമാണ് കഥാപാത്രത്തിന് നിയതമായ ജീവനും ചൈതന്യവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ബുദ്ധിയും കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരപ്രകടനങ്ങളും സമന്വയിപ്പിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് ശരീരഭാഷയുടെ സാദ്ധ്യതകളെ അഭിനയകല പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. അഭിനയം നൈസർഗ്ഗികമായും അനുകരണപരമായും നടന്റെ മനോഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുമാണ് സാധാരണ സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു നല്ല നടന്റെ അഭിനയം അഭിനയമാണെന്ന് കാഴ്ചക്കാരന് തോന്നുകയില്ല. അത് യഥാർത്ഥമായ പെരുമാറ്റമാണെന്നേ തോന്നുകയുള്ളൂ.

സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിന് അതിന്റെ രീതിക്കും സ്വഭാവവിശേഷതകൾക്കുമനുസരിച്ച് ബാഹ്യാഭിനയം, വൈകാരികാഭിനയം, നാടകീയാഭിനയം, ചടുലാഭിനയം പ്രതിഫലിക്കുന്ന അഭിനയം, ഹാസ്യാഭിനയം, മന്ദമായ അഭിനയം എന്നെല്ലാമുള്ള വർഗ്ഗീകരണങ്ങൾ നല്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ വർഗ്ഗീകരണം അഭിനയപഠനത്തിന്റെയും അഭിനയസംബന്ധമായ പഠനത്തിന്റെയും ഭാഗമാണ്. സിനിമയിലെ ഈ അഭിനയരീതികൾ പൂർണ്ണമായും ചലച്ചിത്രാത്മകവും(Cinematic) ആയിരിക്കണം.

കഥാപാത്രം കഥയിലെ ബാഹ്യമായ സാഹചര്യങ്ങളോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്നത് ഓരോ അവസ്ഥയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ഓരോ രീതിയിലാണ്. ഈ പൊരുത്തപ്പെടലിനായി നടൻ വസ്ത്രധാരണം, അംഗചലനം, ഭാവപ്രകടനം

തുടങ്ങിയവ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ കഥാപാത്രമായി ത്തീരുന്നു. ഈ പ്രകടമായ അവതരണത്തോടുകൂടിയുള്ള അഭിനയത്തിനാണ് ബാഹ്യാഭിനയമെന്നു പറയുന്നത്. കഥ വളരുന്നതനുസരിച്ച് അല്ലെങ്കിൽ കഥയ്ക്ക് യാഥാർത്ഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കാൻ നടന് തീവ്രമായ വൈകാരിക ഭാവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരം വൈകാരികാവസ്ഥയെ തീവ്ര ഭാവത്തോടെ മുഖത്ത് പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ആവശ്യമെങ്കിൽ സാഹചര്യത്തി നനുസരിച്ച് ശരീരത്തിന്റെ ഇതര ചലനങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുകയുംചെയ്ത് അഭിനയിക്കുന്നതിനാണ് വൈകാരികാഭിനയമെന്നു പറയുന്നത്. സന്തോഷം, ദുഃഖം, നിസംഗത, പ്രണയം, കാമം, പ്രതിഷേധം, വെറുപ്പ് തുടങ്ങിയ അവ സ്ഥകളെ തുടർച്ചയായ അഭിനയത്തിലൂടെ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടു ക്കുവാനും ഒപ്പം അനുഭവിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്നു.

സിനിമയിൽ നാടകീയമായ ഉദ്വേഗം, സംഘർഷം തുടങ്ങിയവ സൃഷ്ടി ക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ അഭിനയരീതിയാണ് നാടകീയാഭിനയമെന്നു പറ യുന്നത്. ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ അല്ലെങ്കിൽ സംഭവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ അഭിനയത്തി ലൂടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെ പ്രതിഫലി ക്കുന്നതിനുമുമ്പ് പ്രവൃത്തി അല്ലെങ്കിൽ സംഭവം എന്താണെന്ന് പ്രേക്ഷകന് പൂർണ്ണമായ സൂചന ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നില്ല. ചിലപ്പോൾ ഒരു ഭൂതകാല സംഭവത്തെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടും നാടകീയാഭിനയത്തെ സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതാണ്. ഒന്നിലധികം കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പരസ്പര ഭിന്നമായ ഭാവാവസ്ഥകൾ വളർത്തിയെടുത്തും നാടകീയാഭിനയത്തെ ലാഘവത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കാ വുന്നതേയുള്ളൂ. ചലനത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി വേഗ ത്തിൽ വസ്തുതകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം അഭിനയരീതിയെ ക്രമീ കരിച്ച് വേഗത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നതിനാണ് പൊതുവെ ചടുലാഭിനയമെന്നു പറയുന്നത്. കഥ സാവധാനവും തീക്ഷ്ണമായും അവതരിപ്പിക്കുവാനായി വേഗത കുറച്ച് അഭിനയിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതും സാധാരണമാണ്. പ്രതി ഫലിക്കുന്ന അഭിനയരീതി പലപ്പോഴും നാടകീയാവതരണത്തോട് ബന്ധ പ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ/കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതികരണത്തി ലൂടെ കഥയുടെ ഒരു ഭാഗം വെളിവാക്കുന്ന അഭിനയരീതിയാണിത്. കഥാ പാത്രങ്ങളെ പൂർണ്ണമായവതരിപ്പിക്കാതെ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, ചലച്ചിത്ര ബിംബങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയും പ്രതി ഫലിക്കുന്ന അഭിനയരീതി സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് ക്രമീക രിക്കാറുണ്ട്.

ഏതുതരത്തിലുള്ള അഭിനയരീതി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും സിനിമ യുടെ സാങ്കേതികതയും സാദ്ധ്യതകളും പ്രധാനമാണ്. അതുപോലെ സംഭാ ഷണം, വേഷവിധാനം, പശ്ചാത്തലം, പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ, ചിത്രസംയോ

ഘടനയിൽ, പ്രകാശത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, ക്യാമറയുടെ ചലനവും വീക്ഷണ ബിന്ദുവും തുടങ്ങിയവയും നിർണ്ണായകഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു സിനിമയിലെ ഒരു സീനിൽതന്നെ പല രീതിയിലുള്ള അഭിനയരീതികൾ പരസ്പരം വർത്തിച്ച് എങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രനിർമ്മിതി സമന്വയിച്ചുനിൽക്കുന്നത്. അഭിനയത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും, മൗലിക ചില രീതികളാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിച്ചത്. അഭിനയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തരീതിയിലുള്ള ഭാഷകൾ സമ്മേളിച്ചാണ് സിനിമയുടെ അവതരണം പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

7
സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

സാഹിത്യത്തിൽ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ(Theories) ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതുപോലെ സിനിമയിലും സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കാലാനുസൃതമായി കാലികപ്രസക്തിയോടെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. പുത്തൻ നിരീക്ഷണങ്ങളും കണ്ടെത്തലുകളുമാണ് സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ആവിർഭാവത്തിന് നിദാനം. ഒരു സിദ്ധാന്തം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാലത്ത് അതിന് ഏറെ പ്രസക്തിയും പ്രചാരവും ഉണ്ടായിരിക്കും. ശാസ്ത്രത്തിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ കൃത്യതയല്ല മറിച്ച് ആവിഷ്കാരരീതിയുടെ ഭാവവ്യത്യാസങ്ങളാണ് സാഹിത്യത്തിലെയും സിനിമയിലെയും സിദ്ധാന്തങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. സാഹിത്യവും സിനിമയും ആസ്വദിക്കാനുള്ള മാദ്ധ്യമങ്ങളാണ്. ഇരു മാദ്ധ്യമങ്ങളും ആസ്വാദനത്തിനുമപ്പുറത്ത് പഠനത്തിന്റെയും ഗവേഷണത്തിന്റെയും തനതായ മേഖലകളെ വളർത്തിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. ധിഷണയേയും വികാരത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന സാഹിത്യവും സിനിമയും സിദ്ധാന്ത നിർമ്മിതിയിൽ പല അനുപാതത്തിലും സമാനത പുലർത്തുന്നതായി കാണാം. എന്നാൽ തനത് വ്യക്തിത്വമുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ് ഏറെയുള്ളത്.

വ്യക്തിത്വമുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

സാഹിത്യത്തിലേതുപോലെതന്നെ സിനിമയിലും സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ആധിക്യം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. സിനിമ ഗൗരവമായി പഠിക്കുന്നവർക്ക് ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ അവഗണിക്കാനാവുകയില്ല. സിനിമയിലെ പല സിദ്ധാന്തങ്ങളിലും സിനിമേതരമായ പല കാര്യങ്ങളും ഗൗരവത്തോടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. സിനിമയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി വിവാദങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. നരവംശശാസ്ത്രത്തിൽ ക്ലാഡ് ലവി സ്ട്രോസ്സ് ആവിഷ്കരിച്ച സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഫ്രോയിഡിന്റെ മനഃശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തവും ആ സിദ്ധാന്തത്തിന് ഴാക്ക് ലെക്കൻ മുതൽപേർ നൽകിയ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളും ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിൽ റൊളാങ് ബാർത്ത് ആവിഷ്കരിച്ച സിദ്ധാന്തങ്ങളും താത്ത്വിക രംഗങ്ങളിൽ മിഷായേൽ ഫൂക്കോവും ഴാക്ക് ദരീദയും നടത്തിയ സിദ്ധാന്തതുല്യമായ നിരീക്ഷണങ്ങളും സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ പല അനുപാത്തിതൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നുമാത്രമല്ല ഇവയുടെ പിൻബലത്തിൽ പല സിദ്ധാന്തങ്ങൾ രൂപീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുകയും പ്രതിപാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സാഹിത്യലോകത്ത് ഇന്ന് ഏറെയാണ്. ഇവയ്ക്കുതന്നെ സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനമേഖലയിൽ ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥാനം അനുവദിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. Bela Balars എഴുതിയ Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, Sergei Eisenstein-ന്റെ Film form: Essays in Film Theory, Christian Metz-ന്റെ Language and Cinema, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, Film Language: A Semiotics of Cinema, Anne Kaplan-ന്റെ Psychoanalysis and Cinema, Antony Easthope-ന്റെ 'Film Theory' in British Post-Structuralism, Noel Burch-ന്റെ Theory of Film Practice, Dudley Andrew-ന്റെ The Major film Theories: An Introduction, Constance Penley എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ Feminism and Film Theory, Jacqueline Rose-ന്റെ Sexuality in the Field of Vision, Noel Carrole-ന്റെ Philosophical problems of Classical Film Theory, Brian Henderson-ന്റെ A Critique of Film Theory തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളെല്ലാം സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെപ്പറ്റി ആധികാരികമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്. ഒരു സവിശേഷമായ അവസ്ഥയെ അല്ലെങ്കിൽ പ്രതിഭാസത്തെ വിശദീകരിക്കുവാനോ നിർവഹിക്കുവാനോ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം ധാരണാധിഷ്ഠിതമായ തത്വങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തെയാണ് സിദ്ധാന്തമെന്ന് സാധാരണയായി വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

സാമാന്യബുദ്ധിയുടെ വിമർശനാത്മകപാഠമാണ് സിദ്ധാന്തങ്ങളെന്ന് പൊതുവെ പറയാം. ചിന്തയെപ്പറ്റിയുള്ള ചിന്ത എന്ന നിലയിൽ അത് ബുദ്ധിയുടെ വ്യാപാരംകൂടിയാണ് നടത്തുന്നത്. കലാസാഹിത്യങ്ങളെയും മറ്റും മനസ്സിലാക്കാൻ അത് പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നു. വിശകലനാത്മകവും ഊഹാധിഷ്ഠിതവുമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, ഭാഷ, അർത്ഥം, ലിംഗം, പാഠം, പഠിതാവ്, സൗന്ദര്യം, അനുഭവം തുടങ്ങിയവ മനസ്സിലാക്കുവാനും വിശദീകരിക്കാനുമുള്ള ഒരു ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണ്. ഇത്തരം സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക് ഒരു പാഠമെന്ന നിലയിൽ തനത് വ്യക്തിത്വവുമുണ്ട്.

ശ്രദ്ധേയമായ ചില സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

സിനിമയിൽ ആദ്യം ആവിഷ്കൃതമായ സിദ്ധാന്തം ക്ലാസിക് ഫിലിം തിയറിയാണ്(Classic Film Theory). സാഹിത്യത്തിലെ ക്ലാസ്സിസവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സിനിമയിലെ യാഥാർത്ഥ്യാവതരണത്തിന്റെ തോതിനെപ്പറ്റി ആരായുന്നതായിരുന്നു ക്ലാസിക് ഫിലിം തിയറി. സിനിമയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന 'യാഥാർഥ്യം' തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണല്ലോ. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന 'വസ്തുതകളുടെ' വാസ്തവീകാന്വേഷണമാണ് സിനിമയിലെ ഈ സിദ്ധാന്താവതരണത്തിന് ആസ്പദം.

താത്ത്വികമായിപ്പറഞ്ഞാൽ ക്ലാസ്സിസിസം മനുഷ്യരുടെ പൊതുവി ലുള്ള സ്വഭാവങ്ങളിലാണ് ഊന്നൽ നല്കുന്നത്. ഒരു ക്ലാസ്സിക് കവി കാവ്യ രചന തുടങ്ങുന്നത് രൂപത്തിൽനിന്നാണെന്ന് വാർട്ടർ പേയ്റ്റർ വ്യക്തമാക്കി യിട്ടുണ്ട്. ക്ലാസ്സിക് കൃതിയിലെ വികാരം അതിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ ഒതു ങ്ങിനില്ക്കുകയെ ഉള്ളൂ. ക്ലാസ്സിക് കലാസാഹിത്യങ്ങളുടെ ഇനിയൊരു സവി ശേഷത രൂപത്തിന്റെയും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും കൂറടക്കമാണ്. അതുപോലെ ഭാവന ഒരിക്കലും യുക്തിബോധത്തെ അതിക്രമിക്കാറില്ല. ഭാവനയുടെ സഞ്ചാരത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്താത്ത യുക്തിബോധം, ബോധത്തിന്റെ ഒരു മേഖ ലയേയും കടന്നാക്രമിക്കാത്ത വൈകാരികഭാവം തുടങ്ങിയവ ക്ലാസ്സിക് കൃതി കളുടെ ആകെത്തുകയാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ക്ലാസ്സി സിസത്തെ ബുദ്ധിയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും രൂപത്തിന്റെയും ഭാവത്തി ന്റെയും മനോജ്ഞമായ സമന്വയമെന്ന് ഗ്രിയേഴ്സൺ വിലയിരുത്തുന്നത്. സിനിമയിലേക്ക് വരുമ്പോൾ അതിന്റെ വസ്തുതാവതരണത്തിൽ യാഥാർ ത്ഥ്യത്തിന്റെ തോത് പ്രസക്തമാണ് (ക്ലാസ്സിക് ഫിലിം തിയറിയിൽ).

ദൃശ്യങ്ങളെ ചലനാത്മകപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ അടുക്കിവ ച്ചാണല്ലോ സിനിമയുടെ രൂപീകരണം. ഇവിടെ നിശ്ചലതയെ ചലനംകൊണ്ട് യാഥാർത്ഥ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന കലാപരമായ പ്രവർത്തനമാണ് നടക്കുന്നത്. ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തോത് നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അതിന്റെ അവതരണരീതിയാണ്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേ അനുപാതത്തിൽ കലാപരമായി പുനരാവിഷ്കരിക്കാൻ സിനിമയ്ക്ക് കഴിയുമെന്ന അറിവിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ക്ലാസ്സിക് ഫിലിം തിയറിയുടെ വളർച്ച. സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സ്വഭാവിക യാഥാർത്ഥ്യമല്ലെന്നും യന്ത്രവത്കൃതമായ യാഥാർത്ഥ്യമാണെന്നുമുള്ള വാദം ക്ലാസിക് ഫിലിം തിയറിക്ക് എതിരെ വളർന്നുവന്ന ശക്തമായ ഒരു വാദമായിരുന്നു. ഗ്രിഫ്ത്തിന്റെ 'ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ', 'ഇൻറൊളാൻസ്', ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോടെം കിൻ', പുഡോഫ്കിന്റെ 'മദർ' തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ക്ലാസിക്കുകളായി നില നില്ക്കുന്ന സിനിമകളാണ്.

സിദ്ധാന്തങ്ങൾ രൂപീകരിച്ച് പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഫ്രാൻസിനുള്ള സ്ഥാനം അനിഷേധ്യമാണ്. ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധാനന്തരം ഫ്രാൻസിൽ രൂപമെടുത്ത പ്രസ്ഥാനമാണ് അവാന്ത് ഗാർഡ് സിനിമ. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ താത്വികാചാര്യന്മാരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് ഷാൻ എപ്സ്റ്റയിൻ, ആബേൽ ഗാൻസ്, റിക്കിയോറ്റോ കാനുഡോ, ലിയോൺമൗസിനാക്, ലൂയിസ് സെല്ലുക്ക് തുടങ്ങിയവരാണ്. സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽത്തന്നെ അതിന്റെ സൗന്ദര്യം നിഗൂ ഹനം ചെയ്തുവച്ചിരിക്കുന്നതായി ഇവർ സ്ഥാപിച്ചു. സിനിമ സ്വതന്ത്രമായ കലയായതുകൊണ്ട് അതവതരിപ്പിക്കാൻ അതിന്റേതായ മാർഗ്ഗങ്ങളാണുള്ള തെന്ന് അവാന്ത് ഗാർഡ് സിനിമക്കാർ വാദിച്ചു. മുൻകൂട്ടി ആലോചിച്ച് എഴു തുന്ന കഥകൾ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലെന്നും ഇത്തരം കഥകൾ സിനിമ യുടെ സൗന്ദര്യം കെടുത്തിക്കളയുമെന്നും സ്ഥാപിക്കുവാൻ ഇവർ ശ്രമിച്ചു.

മുൻകൂട്ടി എഴുതി തയ്യാറാക്കിയ കഥ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലെന്ന വാദം പരീക്ഷണകുതുകികളായ ഒരുപറ്റം ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെ ആകർഷിച്ചു. ഡുലാക്കിന്റെ 'ദി സിഷൻ ആൻഡ് ദി ക്ലർജിമാൻ', ഫാന്റോമാസ് ഡെലുക്കിന്റെ 'ലെ സൈലൻസ്' തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ അവാന്ത് ഗാർഡ് സിനിമാ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഭാഗമായിറങ്ങിയവയാണ്.

രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനു ശേഷമുള്ള ദശകങ്ങളിൽ യൂറോപ്പിലും ഫ്രാൻസിലുമുള്ള പ്രതിഭാധനരായ സംവിധായകർ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ദൃശ്യകലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ സമീപിച്ചു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ഉയർന്ന കലാമൂല്യമുള്ള സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. ഇത്തരം സിനിമകളിലെ സംവിധായകന്റെ നിർണ്ണായകമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ പലരും അംഗീകരിച്ച് പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ സംവിധായകന് പരമപ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു സിനിമാസമീപനം ഫ്രാൻസിൽ രൂപമെടുത്തു. ഈ പ്രസ്ഥാനം അമേരിക്കയിലേക്ക് വ്യാപിക്കുകയും അവിടെയത് Auteur theory എന്ന പേരിൽ (കർത്തൃത്വ സിദ്ധാന്തം) അറിയപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഫ്രാൻസിലെ കഹേദു മാസികയും (Cahiers du cinema) ലണ്ടനിലെ മൂവിയും (Movi) കർത്തൃത്വ സിദ്ധാന്തത്തെ വ്യാപകമായി പ്രചരിപ്പിക്കുകയും ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ മുൻനിറുത്തി സിനിമകളെ നിരീക്ഷണവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തു. ഫ്രാൻസിൽ ആന്ദ്രെ ബാസിനും (Andre Bazin) അമേരിക്കയിൽ ആൻഡ്രു സാരിസും (Andrew Sarris) മാണ് 'ഓതെർ തിയറി'യുടെ ആചാര്യന്മാരായി രംഗത്തു വന്നത്.

യാഥാർത്ഥത്തിൽ അവാന്ത് ഗാർഡ് സിനിമാസിദ്ധാന്തത്തിൽനിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടാണ് ഓതെർ തിയറിയുടെ വളർച്ച. ഒരു സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ നിരവധിപേർ ഒത്തുചേരുന്നുണ്ടെങ്കിലും സിനിമ പൂർണ്ണമായും സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിയാണെന്നാണ് 'ഓതെർ' സൈദ്ധാന്തികർ സ്ഥാപിക്കുന്നത്. തിരക്കഥ സിനിമയിലെ അവശ്യഘടകമല്ലെന്നും നടന്മാർ സംവിധായകന്റെ ആജ്ഞാനുവർത്തികൾ മാത്രമാണെന്നും ഇവർ വാദിച്ചു. സംവിധായകന്റെ മനോധർമ്മത്തിനും കലാവബോധത്തിനും അനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമ സംവിധായകന്റെ മാത്രം കൈയ്യൊപ്പുള്ള കലയാണെന്ന് ഇവർ സിദ്ധാന്തിച്ചു.

ഓതെർ തിയറിയെത്തുടർന്ന് അതിനെ താത്ത്വികമായി എതിർത്തുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ ഉയർന്നുവന്ന മറ്റൊരു സിദ്ധാന്തമാണ് തിരക്കഥാകർത്തൃത്വ സിദ്ധാന്തം(The Screenwriters Theory). സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനം വ്യക്തമാക്കുന്നതായിരുന്നു ഈ സിദ്ധാന്തം. സിനിമയുടെ ആശയം രൂപപ്പെടുന്നതും അതിനെ സിനിമയായി രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ പാകത്തിന് മസ്തിഷ്കത്തിൽനിന്നും ഭാഷയിലൂടെ (തിരക്കഥയായി) പകർത്തുന്നതും എഴുത്തുകാരനാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ ഭാവനയ്ക്കുമേൽ

ഒരു നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനം മാത്രമാണ് സംവിധായകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. 'റ്റോക്കിങ് പിക്ചേഴ്സ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ 'നോട്ട് ഓൺ എ സ്ക്രീൻ റൈറ്റേഴ്സ് തിയറി' (Note on a Screenwriter's Theory) എന്ന തലവാചകത്തോടെ റിച്ചാർഡ് കോറിസ് ഭാവനയുടെ ധാതാക്കളായ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ നിർണ്ണായക സ്ഥാനം നല്കുന്ന സിദ്ധാന്തം അവതരിപ്പിച്ചു. ഭാവനയാണ് എല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നും ആ ഭാവനയെ യന്ത്രസഹായത്തോടെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്ന ജോലിമാത്രമാണ് സംവിധായകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്നും കോറിസ് വ്യക്തമാക്കി.

സംവിധായകനും തിരക്കഥാരചയിതാവും രണ്ടുപേരാകുമ്പോഴാണ് ഈ പ്രശ്നമുണ്ടാകുന്നത്. വിവാദപരമായ ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പര്യവസാനം തിരക്കഥാകാരനും സംവിധായകനും തുല്യസ്ഥാനം നല്കി അംഗീകരിക്കുന്നതായിരുന്നു. തിരക്കഥാകാരന് സിനിമയുടെ എഴുത്തവകാശവും (Authorship) സംവിധായകന് സിനിമയുടെ ഉടമസ്ഥാവകാശവും (Owenership) അംഗീകരിച്ചുനല്കി.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അമ്പതുകളുടെ അവസാനത്തിൽ ബ്രിട്ടനിൽ 'ഫ്രീ സിനിമ' എന്ന പേരിൽ ഒരു സിദ്ധാന്തം ആവിർഭവിച്ചു. ക്ലാസ്സിക് സിനിമകളായിരുന്നു ഈ സിദ്ധാന്താവിഷ്കാരത്തിന് പ്രചോദനമായി നിന്നത്. സിനിമയിലെ കലയും കച്ചവടവും തമ്മിലുള്ള തർക്കത്തിൽനിന്നുമാണ് ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ആവിർഭാവം. ലിൻഡ്സേ ആൻഡേഴ്സണായിരുന്നു ഇത്തരം സിനിമകളുടെ മഹത്വത്തെപ്പറ്റി ആദ്യമായി സംസാരിച്ചത്. സിനിമയിലെ കച്ചവടത്തിന്റെ അംശങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ആൻഡേഴ്സണും കൂട്ടരും സിനിമ നിർമ്മിച്ചത്. ഇത്തരം സിനിമകളോട് അനുവാചകലോകം മുഖംതിരിച്ചുനിന്നപ്പോൾ അതിന്റെ പ്രണേതാക്കൾത്തന്നെ അതിനെ തള്ളിപ്പറയുകയായിരുന്നു. 'ഫ്രീ സിനിമ മരിച്ചു. അത് നീണാൾ വാഴട്ടെ' എന്ന് അവർത്തന്നെ പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

സാഹിത്യത്തിൽ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അതിലെ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് അല്ലെങ്കിൽ ഇസങ്ങൾക്ക് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സിനിമയിലും ഇത് പ്രസക്തമാണ്. എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സിനിമയുടെ ഉത്ഭവവും വളർച്ചയും ജർമ്മനിയിലായിരുന്നു. 'ദി കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി,' 'നോസ് ഫെറാതു,' 'ഗോലം', 'ഡോ. മാബുസേ ദി ഗാംബ്ളർ', തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് പൂർണ്ണത ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായിരുന്നു. ദുരൂഹത ഉളവാക്കുന്ന സെറ്റുകൾ സൃഷ്ടിച്ചാണ് മിക്കവാറും ഇത്തരം സിനിമകളുടെ ചിത്രീകരണം നടത്തിയിരുന്നത്. ദി കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോക്ടർ കാലിഗരി നിർമ്മിക്കാൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രകാരന്മാരുടെ സഹായംവരെ തേടുകയുണ്ടായി. ഇത്തരം സിനിമകളിൽ റിയലിസവും ഫാന്റസിയും സമ്മേളിപ്പിച്ച് ഭ്രമാത്മകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ സാധാരണമാണ്.

വസ്തുനിഷ്ഠതയോടും തികഞ്ഞ വിശ്വാസ്യതയോടുംകൂടി യഥാർത്ഥ ജീവിതം വർണ്ണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തെയാണ് റിയലിസം (Realism) എന്നു പറയുന്നത്. എഴുത്തുകാരൻ അഥവാ സൃഷ്ടാവ് ആഗ്രഹിക്കുന്ന സാങ്കല്പികലോകത്തെ വിവരിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാല്പനിക പ്രസ്ഥാനത്തിന് എതിരായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത പ്രസ്ഥാനമാണ് റിയലിസം. സാഹിത്യത്തിലെ 'റിയലിസ'ത്തിൽനിന്നുമാണ് സിനിമയിലെ റിയലിസ്റ്റിക് തിയറിയുടെ (Realistic theory) ആവിർഭാവം. സിനിമയിലെ റിയലിസത്തിന് കാലഘട്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച്, ആ കാലഘട്ടത്തിന്റേതായ സവിശേഷതയാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യം ഏറ്റവും ശക്തവും തീവ്രവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗം കണ്ടെത്താൻ നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളാണ് സിനിമയിലെ റിയലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം രൂപപ്പെടുത്തിയത്. രണ്ട് ഭിന്ന സമ്പ്രദായങ്ങളെ മുൻനിറുത്തിയാണ് സിനിമയിലെ ആദ്യകാല റിയലിസം അവതരിപ്പിച്ചത്. ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും ആന്തരിക യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതുമായിരുന്നു അവ. എറിക്വോൺ സ്ട്രോഹീമിന്റെ 'ഗീഡ്', ബേസിൽ റൈറ്റ്ന്റെ 'സോംഗ് ഓഫ് സിലോൺ', 'നൈറ്റ് മെയിൽ' ഫ്ളാഹർട്ടിയുടെ 'മോവാന, മാൻ ഓഫ് ആരാൻ', 'നാനൂക്ക് ഓഫ് ദി നോർത്ത്' തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായവയാണ്.

റിയലിസ്റ്റിക് തിയറിയെത്തുടർന്ന് സിനിമയിലെ യാഥാർത്ഥ്യാവതരണത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി കടന്നുവന്ന സിദ്ധാന്തപ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന പ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ് കിനോപ്രവ്ദാ, സിനിമ വെരിത്തേ എന്നിവ. കിനോപ്രവ്ദാ എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം 'സിനിമായാഥാർത്ഥ്യം' എന്നാണ്. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അവതാരകൻ വെർത്തോഫ് ആണ്. റിച്ചാർഡ് ലികോക്ക് എന്ന വ്യക്തിയാണ് അമേരിക്കയിൽ സിനിമ വെരിത്തേ പരിചയപ്പെടുത്തിയത്. ഫ്രാൻസിലെ സിനിമാ വെരിത്തേക്കാരിൽ പ്രധാനികൾ ഷാൻറൂക്കും എഡ്ഗാർ മെറെയുമാണ്. മനുഷ്യജീവിതമായാലും പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലമായാലും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടി പകർത്തിയെടുത്ത് കലാരൂപമാക്കി തീർക്കുന്ന രീതിയാണ് സിനിമാവെരിത്തേയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്.

സ്വയംപ്രേരിതമായ മാനസികപ്രകടനങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ് സിനിമയിലെ സർറിയലിസം(Surrealism) ആവിഷ്കൃതമാകുന്നത്. യുക്തിയുടെയും സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും സദാചാരത്തിന്റെയും നിയന്ത്രണങ്ങൾ നിരാകരിക്കുന്ന സർറിയലിസം ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കടിഞ്ഞാണില്ലാത്ത ആവിഷ്കാരസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആരംഭകർ ലുയി ബുന്യുവലും സൽവദോർ ഡാലിയുമായിരുന്നു. അവർ നിർമ്മിച്ച 'അൺ ഷീൽ ആൻഡലു' ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ പ്രഥമ സിനിമയാണ്. പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുടെ സമഗ്രതയിൽനിന്നുമാണ് ഈ സിനിമയുടെ അനുഭവം പ്രേക്ഷകന് ലഭിക്കുന്നത്. വേർപ്പെടുത്തപ്പെട്ട കൈപ്പ

ത്തിയുടെ ദൃശ്യം, പെൺകുട്ടിയുടെ കണ്ണിന്റെ കൃഷ്ണമണി നടുവേ ഛേദി ക്കുന്ന ദൃശ്യം, കഴുതയുടെ ശിരസ്സിന്റെ ദൃശ്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വിചിത്ര മായ കല്പനകളായി പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടാം. ബുന്യുവലിന്റെ മറ്റൊരു മാസ്റ്റർപീസ് സർറിയലിസ്റ്റ് സിനിമയാണ് 'ല് ഏജ് ദി ഓർ' അഥവാ 'ദി ഗോൾഡൻ ഏയ്ജ്'.

തിരക്കഥാകൃത്തായ സിസറോസാവത്തിനിയാണ് സിനിമയിലെ നിയോറിയലിസത്തിന് വഴിയൊരുക്കിയത്. 'റോം ഓപ്പൺ സിറ്റി' പുറത്തു വന്നതോടെയാണ് നിയോറിയലിസം സിനിമയിൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആരം ഭിക്കുന്നത്. റോബർട്ടോ റോസ്സല്ലനിയാണ് ഈ സിനിമയുടെ ശില്പി. റോസ്സ ല്ലനിയുടെ 'പൈസാ' എന്ന സിനിമയും ഈ വിഭാഗത്തിലെ മികച്ച സൃഷ്ടി യാണ്. എടുത്തുപറയാവുന്ന ഇനിയൊരു സിനിമ ഡിസിക്കയുടെ 'ബൈസി ക്കിൾ തിവ്സ്'സാണ്.

സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം

ഐഡിയോളജിക്കൽ ഫിലിം തിയറി(Ideological Film Theory) സൈകോ അനാലിസ്റ്റിക് ഫിലിം തിയറി(Psychoanalytic Film Theory)ഫെമിനിസ്റ്റ് ഫിലിം തിയറി(Feminist Film Theory) കൊഗ്നിറ്റിവ് ഫിലിം തിയറി (Cognitive Film Theory) മാർക്സിസ്റ്റ് ഫിലിം തിയറി(Marxist Film Theory) മോഡേൺ ഫിലം തിയറി(Modern Filn Theory) സ്ക്രീൻ തിയ റി(Screen Theory) തുടങ്ങി സിനിമയുടെ വിവിധ മേഖലകളെ സ്വാധീനി ക്കുകയും നിർവചിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ചരിത്രം, സൗന്ദര്യം, സമൂഹം, രാഷ്ട്രീയം, ലിംഗവ്യത്യാസം, സംസ്കാരം തുടങ്ങിയവയും സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ചർച്ച ചെയ്യു കയും പഠനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമയുടെ ഭാഷ ദൃശ്യ ങ്ങൾകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണല്ലോ. ദൃശ്യങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് സൃഷ്ടി ക്കുന്ന ഭാഷയ്ക്ക്, അതിന്റെ സവിശേഷമായ സംയോജനഫലമായി 'അതി ഭാഷകൾ' (Metalanguges)സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അനായാസേന കഴിയുന്നു എന്നതാണ് ആൽഫ്രഡ് താർക്കോവ്സ്കി വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഈ അതിഭാ ഷാസൃഷ്ടിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമയുടെ യാഥാർത്ഥ്യാവതരണ ത്തിന്റെ തോതിനെ വിലയിരുത്തുവാനും താർക്കോവ്സ്കി തുനിയുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ അതിഭാഷ ബുദ്ധിയെ സ്വാധീനിക്കുകയും ഭാവനയെ ക്രമാ തീതമായി വളർത്തുകയും ചെയ്യും. സിനിമയിലെ അതിഭാഷാവതരണത്തെ പല രീതിയിൽ സിദ്ധാന്തവത്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനവും ചലച്ചിത്രമേഖ ലയിൽ നടന്നിട്ടുണ്ട്.

സാഹിത്യത്തിലെയും സിനിമയിലെയും സിദ്ധാന്തങ്ങൾ കാലാനുസൃ തമായി പരിവർത്തനപ്പെടുകയോ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. നിര ന്തരമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്ന നവീനമായ അറിവോ കണ്ടെത്തലുകളോ, ബുദ്ധിയ്ക്കും ആവിഷ്കാരരീതിയ്ക്കും അഭിമുഖമായി നിർത്തി സിദ്ധാന്ത

വത്ക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ആകെത്തുകയാണ് ആധുനികാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ.

ഉത്തരാധുനികബന്ധം

ഇത് ആധുനികതയ്ക്കുശേഷമുള്ള ഉത്തരാധുനികതയുടെ കാലമാണ്. ഈ കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ ആഖ്യാനത്തിലും അവതരണത്തിലും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സിനിമകളെയാണ് ഉത്തരാധുനികസിനിമ (Postmodern Cinema) എന്നുപറയുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഉത്തരാധുനികത കാലികമായ സാംസ്കാരികപ്രതിഭാസത്തിന്റെയും ശാസ്ത്രവളർച്ചയുടെയും ആകെത്തുകയാണ്. ഇവയെ ആഖ്യാനത്തിനായി സാഹിത്യത്തിലേക്ക് സ്വീകരിച്ചപ്പോൾ അതൊരു സാഹിത്യപ്രവണത കൂടെ ആകുകയായിരുന്നു. സിനിമയുടെ ശക്തമായ ശാസ്ത്രബന്ധവും കാലാനുസൃതമായ വളർച്ചയും ആഖ്യാനരീതിയും അതിന്റെ ഉത്തരാധുനികബന്ധമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

ഉത്തരാധുനികതയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ അതിന്റെ സൈദ്ധാന്തികരെപ്പറ്റിയും അവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളെപ്പറ്റിയും കേവലമായെങ്കിലും സൂചിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഉത്തരാധുനികതയുടെ മുഖമുദ്രയായി ഴാങ് ഫ്രാൻസ് ലാത്യാർദ് ദർശിക്കുന്നത് ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളുടെ(Metanarrative) തകർച്ചയാണ്. എല്ലാ കഥകളെയും ഉൾക്കൊള്ളുവാനും വിശദീകരിക്കുവാനും കഴിയുന്ന വിപുലമായ ആഖ്യാനമേഖലകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് ബൃഹദാഖ്യാനം. ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളുടെ തകർച്ച സംഭവിക്കുന്നതോടെ ലഘുവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ (Little Narrative) അവയ്ക്കു പകരം നില്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിനെന്നും ലഘുവ്യാഖാനങ്ങളാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. അതിനുള്ള കാരണം സിനിമ പുതിയ കലാരൂപം ആണെന്നതുതന്നെയാവാം.

ഇലക്ട്രോണിക് മാദ്ധ്യമങ്ങളുടെ അതിവ്യാപനവും ഉപയോഗവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആധുനികോത്തരതയെ വിശദീകരിക്കുന്ന ചിന്തകനാണ് ഴാങ് ബോദ്രിയാർ. ഈ മാദ്ധ്യമങ്ങളുടെ ഉപയോഗഫലമായി യാഥാർത്ഥത്തെക്കാൾ യഥാർത്ഥതരമായി അതിയാഥാർത്ഥ്യം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി അതിയാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ യഥാർത്ഥം മുങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ സിനിമയിലെ അതിയാഥാർത്ഥത്തിന്റെ അവതരണം സാമാന്യചിന്തയ്ക്കുമപ്പുറത്തേക്ക് വളർന്നിരിക്കുന്നു. ഇത് സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ സംഭവിച്ച ശാസ്ത്രവളർച്ചയുടെ പിൻബലമുള്ള ഉത്തരാധുനികതയുടെ പരിണിതഫലമാണ്. അതുപോലെ സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ഇന്ന് കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറി മതി. മുമ്പൊക്കെ ഒരു സിനിമയ്ക്ക് ഒരു 'ഒറിജിനൽ' ഉണ്ട്. ആ ഒറിജിനലിൽനിന്നുമാണ് പകർപ്പുകൾ എടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇന്ന് ഒറിജിനൽ അപ്രസക്തമായ അവസ്ഥയാണ് സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിഡികളിലും മറ്റും അനേകായിരം പതിപ്പുകളോടെയാണ് സിനിമ പുറത്തിറങ്ങുന്നത്.

ആധുനികോത്തരതയെ ഒരു ദശാസൂചക സങ്കല്പമായിട്ടാണ് ഫ്രെഡറിക് ജെയ്‌ംസൺ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ഒരു ദശ പോയി മറ്റൊരു ദശ വരുമ്പോൾ അവതരണത്തിൽ ഉള്ളടക്കത്തിൽ എല്ലാംതന്നെ പരിപൂർണ്ണമായ മാറ്റമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചും ഇത് പ്രസക്തമായ നിരീക്ഷണമാണ്. മുമ്പ് സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നത് ഫിലിമിലാണെങ്കിൽ ഇന്നതിന്റെ ആവശ്യമില്ല. കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറി മതി. അതുപോലെ സിനിമയുടെ ആവിഷ്കരണരീതി തന്നെ സമൂലമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. മുമ്പ് ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നതെങ്കിൽ, ഇന്ന് അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല. ക്യാമറയിലൂടെ എടുക്കുന്ന ചലനാത്മകമായ ചിത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവയ്ക്ക് ചലനം സൃഷ്ടിച്ച് 'ചലച്ചിത്ര യാഥാർത്ഥ്യ'ത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ് (ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെ അഥവാ തുടർച്ചയായ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ചലനാത്മകത നല്കി ക്രമീകരിക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. അല്ലെങ്കിൽ നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ ജീവസഞ്ചാരണം നല്കുന്നു.)

ഉത്തരാധുനികയുഗം ഉപഭോഗസംസ്കാരത്തിന്റെ കാലമാണ്. ഈ കാലത്തിറങ്ങുന്ന സിനിമകൾ ഉപഭോഗാവിനെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ പര്യാപ്തമായവയാണ്. സെക്സ്, വയലൻസ് തുടങ്ങിയവയെ 'സൗന്ദര്യാത്മകമായി' സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമ ഉത്പാദനചരക്കാണ്. സൗന്ദര്യാനുഭൂതി പകരുകയും രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉത്പാദനച്ചരക്ക്. എന്നാൽ സിനിമ ഉത്പാദകന്റെ/നിർമ്മാതാവിന്റെ അത്യന്തികലക്ഷ്യം ലാഭമാണ്. ഉത്തരാധുനികതയെ ഉപഭോഗസംസ്കാരമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. വെൽഹാരി മെറ്റ് സാലി, ബ്ലൂവെൽ വെറ്റ്, ക്രൈംസ് ആൻഡ് മിസ്ഡിമിനേർസ് തുടങ്ങിയ സിനിമകളെ നോർമാൻ ഡെൻസിൻ ഉത്തരാധുനിക സിനിമകളെന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ ജീവിതവും മനോഭാവവും ഭാവനാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന സിനിമകൾ യാഥാർത്ഥ്യാധിഷ്ഠിതമായ ഉത്തരാധുനിക സിനിമകൾ തന്നെയാണ്.

8
സിനിമയും സാഹിത്യവും

സിനിമയുടെ സാഹിത്യബന്ധത്തിന് അതിന്റെ ഉത്ഭവത്തോളം പഴക്കമുണ്ട്. എല്ലാക്കാലത്തും സിനിമയുടെ പ്രചോദനമായിരുന്നു സാഹിത്യമെന്ന് സിദ്ധാന്തിക്കുവാൻ പലരും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ സിനിമ സ്വന്തം അസ്തിത്വം കണ്ടെത്തുവാനുള്ള പരിശ്രമത്തിനിടയിൽ ഇതര മാധ്യമങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചതുപോലെയേ സാഹിത്യത്തെയും ആശ്രയിച്ചിട്ടുള്ളൂ എന്ന് വിലയിരുത്തുന്നവരും ഏറെയാണ്. സൂസൻ സൊണ്ടാഗ്, ജോയി ഗൗൾഡ് ബോയ് തുടങ്ങിയവരുടെ നിരീക്ഷണം ഈ വസ്തുത വെളിവാക്കുന്നതാണ്. 'സിനിമ ദൃശ്യഭാവത്തിൽ ചിത്രകലയുമായും ചലനാത്മകസ്വഭാവത്തിൽ നൃത്തവുമായും വൈകാരികസൃഷ്ടിയിൽ സംഗീതവുമായും പ്രദർശന-പ്രകടനസ്വഭാവങ്ങളിൽ നാടകവുമായും സാങ്കേതികാവസ്ഥയിൽ വാസ്തുവിദ്യയുമായും പ്രമേയാവതരണം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലക്രമീകരണം, ബിംബകല്പന തുടങ്ങിയവയിൽ സാഹിത്യവുമായും സാമ്യം പുലർത്തുന്നു.' സിനിമയേയും സാഹിത്യത്തെയും ബന്ധപ്പെടുത്തി പഠിക്കുമ്പോൾ ആ പഠനത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയെ നിശ്ചിതമായൊരതിർത്തിക്കുള്ളിൽ ക്ലിപ്തപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. സാഹിത്യമെന്നു പറയുമ്പോൾ കഥപറയുന്ന സാഹിത്യമാദ്ധ്യമങ്ങളെയാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. സിനിമയെന്നു പറയുമ്പോൾ കഥപറയുന്ന സിനിമകളെയും. അപ്പോൾ കഥ പറയുന്ന സാഹിത്യമാധ്യമങ്ങളും കഥപറയുന്ന സിനിമകളും തമ്മിലുള്ള സാജാത്യ-വൈജാത്യങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള പഠനത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ വിലയിരുത്തുന്നത്.

എഴുത്തുകാരൻ കഥാവതരണത്തിനായി (ആശയാവതരണത്തിനായി) പൂർണ്ണമായും വാക്കുകളെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രകാരൻ ദൃശ്യങ്ങളെയും ശബ്ദത്തെയും ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദം, സംഭാഷണവും സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനയും പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമാണ്. സാഹിത്യകാരൻ വാക്കുകൾക്ക് ആരോപിച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തിയെയാണ് സൗന്ദര്യാത്മകമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രകാരൻ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വസ്തുതകളെ നേരിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽത്തന്നെ സാഹിത്യം അമൂർത്തമായ ആശ

യാവതരണമാദ്ധ്യമവും സിനിമ മൂർത്തമായ ആശയാവതരണ മാദ്ധ്യമവുമാണ്.

ഒരു കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ കഥാകാരന് പറയുവാനുള്ളത് മാത്രമാണ് പറയുന്നത്. പറയുന്നതിനെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തി നിർത്തി കഥയ്ക്ക് ഒരു നൈരന്തര്യത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ നൈരന്തര്യസൃഷ്ടിയുടെ ഫലമായി വിട്ടുകളഞ്ഞ ഭാഗങ്ങളെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാൻ വായനക്കാരന് ഇട വരുന്നില്ല. സിനിമയും ഇതുതന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചലച്ചിത്രകാരന് പ്രേക്ഷകനോട് പറയുവാനും കാണിക്കുവാനുമുള്ളതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥ, നോവൽ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതി ഏറെ ചിതറിയതാണ്. കഥാഭാഗങ്ങളെ ശകലങ്ങളാക്കിയാണ് ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം, വെളിച്ചത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, ക്യാമറയുടെ ചലനം, സംഭാഷണം, ദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയ സിനിമാസങ്കേതങ്ങളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രകാരൻ സിനിമയ്ക്ക് നൈരന്തര്യത സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. 'ആയിരം വാക്കിന് തുല്യമാണ് അരചിത്ര'മെന്ന പഴമൊഴിയുടെ പൊരുളാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തിയോടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടത്. ഒരു സാഹിത്യകൃതി വായിക്കുമ്പോൾ അതിലെ ഭാഷയ്ക്ക് വായനക്കാരൻ ആസ്വാദ്യമായ ഒരു 'ദൃശ്യരൂപം' മനസ്സിൽ കല്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എന്നാൽ സിനിമയിൽ വസ്തുതകളെ പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യരൂപത്തിൽ അനുവാചകനിലെത്തിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് അനുവാചകന് സാഹിത്യകൃതിയുടെ പാരായണത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അയത്നലളിതമായ 'കാഴ്ച' സിനിമയിലൂടെ ലഭിക്കുന്നു. കാഴ്ചയെ പൂരിപ്പിക്കുവാൻ സിനിമയിലെ ശബ്ദക്രമീകരണത്തിനും കഴിയുന്നു.

കഥകൾ ഭാവനാസൃഷ്ടമാണ്. സാഹിത്യകാരൻ ഭാവനയെ വാക്കുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരൻ ഭാവനയെ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ച് പ്രേക്ഷകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ രണ്ടു മാദ്ധ്യമങ്ങളും അനുവാചകനിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനത്തെപ്പറ്റി ഇൻഗ്മർ ബർഗ്മാൻ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'എഴുതപ്പെട്ട വാക്കുകൾ വായിക്കുന്നതും മനസ്സിലാക്കുന്നതും പ്രധാനമായും അനുവാചകന്റെ മേധാശക്തിയിലൂടെയാണ്. അത് മെല്ലെ ഭാവനയെയും വൈകാരികതയെയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയുടെ കാര്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് മറ്റൊരു രീതിയിലാണ്. അത് ധിഷണയെ മാറ്റിനിർത്തി ഭാവനയെയും വൈകാരികതയെയും കീഴടക്കുന്നു.' ബർഗ്മാന്റെ ഈ വിലയിരുത്തലിന്റെ കാതൽ സാഹിത്യകൃതിയും സിനിമയും അനുവാചകനിൽ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനമാണ്. ഒരു കൃതി വായിക്കുമ്പോൾ കിട്ടുന്ന ഏകാഗ്രതയെക്കാൾ ഏകാഗ്രത ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ ലഭിക്കുന്നു. ഒരു കൃതി വായിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് ഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ മുഴുവൻ നിയതാർത്ഥത്തിൽ വായനക്കാരന് കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയിൽ വസ്തുതകളെ മുഴുവൻ കൃത്യമായ വീക്ഷണദിശയിലൂടെത്തന്നെ ചല

ച്ചിത്രകാരൻ കാണിച്ചുകൊടുക്കുയാണ്. എഴുത്തുകാരന് വാക്കുകളുടെ സഹായത്തോടെ മാത്രമെ വസ്തുതകളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രകാരന് ദൃശ്യങ്ങൾ, വീക്ഷണദിശ, ക്ലോസപ് ദൃശ്യങ്ങൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, സംഭാഷണം, വസ്തുക്കളുടെ മൂർത്തരൂപത്തിലുള്ള ചലനം തുടങ്ങിയവയെയെല്ലാം വസ്തുതകളുടെ അവതരണത്തിനായി പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

നോവലും സിനിമയും

നോവലുകളാണ് സിനിമയിലേക്ക് ഏറ്റവുവുധികം പകർത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ സാദൃശ്യമാണ് ഈ പകർത്തലിന് നിദാനമായി തീർന്നിട്ടുള്ളത്. ജോർജ് മെലിസ് 1902–ൽ ജൂൾ വെർണേയുടെ ഒരു നോവലിൽനിന്നുമാണ് 'എ ട്രിപ് ടു മൂൺ' എന്ന സിനിമ സൃഷ്ടിച്ചത്. 'ദ ക്ലാൻസ്മാൻ' എന്ന തോമസ് ഡിക്സന്റെ നോവലിൽനിന്നുമാണ് ഗ്രിഫ്ത്ത് 'ബർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ' എന്ന ക്ലാസിക് സിനിമ സൃഷ്ടിച്ചത്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'റിസറക്ഷൻ' എന്ന നോവലിന് ഒരുഡസനിലധികം അനുകല്പന സിനിമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ഏറെയും ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകളുമായിരുന്നു. ഇംഗ്ലീഷിലെ വിഖ്യാത നോവൽ രചയിതാവായ ചാൾസ് ഡിക്കൻസിന്റെ പല നോവലുകളും സിനിമയായിട്ടുണ്ട്. ജോർജ് ഓർവലിന്റെ 'ആനിമൽ ഫാം' എച്ച്.ജി. വെൽസിന്റെ 'തിങ് ടു കം', ഡി.എച്ച്. ലോറൻസിന്റെ 'സൺസ് ആൻഡ് ലവേഴ്സ്' തുടങ്ങിയ കൃതികളും തിരശ്ശീലയിലെത്തി ആസ്വാദകശ്രദ്ധയെ ഏറെ ആകർഷിച്ചവയാണ്. പൊതുവെ നോവലുകൾക്ക് ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ള ഇതിവൃത്തഘടനയാണുള്ളത്. ഈ ഇതിവൃത്തഘടനയിൽ കഥയുടെ പ്രാരംഭാവതരണം, കഥാവികാസം, കഥയുടെ പരിസമാപ്തിയെന്നിവയെ കൃത്യമായി ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രസക്തിയാണ് ഇനിയൊരു ഘടകം. നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥ വളർത്തുവാനും കഥയിൽ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും ആവശ്യമെങ്കിൽ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുവാനും സംഭാഷണത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം സിനിമയിലും പ്രസക്തമാണ്. ത്രികാലങ്ങളായ ഭൂതകാലം ഭാവികാലം സാങ്കല്പികകാലം തുടങ്ങിയവയുടെ അവതരണവും പശ്ചാത്തലങ്ങളുടെ നിർണ്ണയവും നോവലിലും സിനിമയിലും കഥാഖ്യാനത്തിനായി പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ആധുനിക നോവലിസ്റ്റുകളുടെ ശൈലിയിൽ ചില ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സിനിമാപരമ്പരകൾതന്നെ ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഈ ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ് ബെർഗ്മാൻ നിർമ്മിച്ച സിനിമകൾ. പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ ഒറ്റതിരിഞ്ഞ സിനിമകളാണെന്ന് തോന്നാമെങ്കിലും ക്രമേണ അത് ചലച്ചിത്രകാരന്റെ മുഴവൻ സിനിമകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഒരു ഭാഗമായിത്തീരുന്നു. ത്രൂ എ ഗ്ലാസ് ഡാർക്ക്‌ലി(Through a glass darkly), ദി

സൈലൻസ്(The Silence), വിന്റർ ലൈറ്റ്(Winter Light)തുടങ്ങിയ ബെർഗ്മാൻ ചിത്രങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ആധുനിക നോവൽ രച യിതാക്കളെയും ചലച്ചിത്രകാരന്മാരെയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഇനിയൊരു കണ്ണി യാണ് അനുവാചകരെ വസ്തുക്കൾ കാണിക്കുന്നതിലുള്ള സമാനത. എഴു ത്തുകാരനായ ജോസഫ് കോണ്‌റാഡ്(Joseph Conrad) ദി നിഗർ ഓഫ് ദി നാർസിസ്സസ്(The Nigger of the Narcissus)എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആമുഖ ത്തിൽ വായനയുടെ ലക്ഷ്യത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നത്, 'എല്ലാറ്റിനും ഉപരിയായി വായനക്കാരനെ വായനയിലൂടെ ദർശിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടത്.' ഇതു തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരനായ ഡി. ഡബ്ളിയു. ഗ്രിഫ്ത്തും പറയുന്നത് 'എല്ലാറ്റിനും ഉപരിയായി ഞാൻ (സിനിമയിലൂടെ) നേടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ലക്ഷ്യം നിങ്ങളെ കാണിക്കുകയാണ്.'

സിനിമയും നോവലും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെപ്പറ്റി ജോർജ് ബ്ലൂസ്റ്റൺ പറയുന്നത്, 'പ്രത്യക്ഷമായി പൊരുത്തമുള്ളതും നിഗൂഢമായി വിയോജിപ്പു ള്ളതുമാണ്...പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ ഒരു വിലമതിക്കാവുന്ന (Reputable) നോവലിനെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നത് വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള സമൂഹമാണ്. അത് ഏക ഏഴുത്തുകാരനാൽ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നതാണ്, ഇത് ഗുണദോഷവിവേചന ത്തിൽനിന്നും (സെൻസർഷിപ്പിൽനിന്നും) സ്വതന്ത്രമാണ്. മറിച്ച് സിനിമയ്ക്ക് ഒരു വലിയ സമൂഹത്തിന്റെ പിന്തുണയുണ്ട്. ഇതിന്റെ നിർമ്മാണം പലരു ടെയും സഹായത്തോടെ വ്യവസായസംബന്ധമായ അവസ്ഥകളെ പരിഗ ണിച്ചും ചലച്ചിത്രമാദ്ധ്യമത്തിന്റെ കർശനമായ നിയമതന്ത്രങ്ങൾക്കനുസരി ച്ചുമാണ്.'

നോവലുകളെപ്പോലെതന്നെ ചെറുകഥകളും നാടകങ്ങളും സിനിമ യിലേക്ക് ധാരാളമായി അനുകല്പനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴും അനുക ല്പനം ചെയ്തുകൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. ആഖ്യാനരീതിയിൽ ചെറുകഥയും നാട കവും നോവലിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അനുകല്പനത്തിൽ നോവലിനെ കാണുന്ന അനുപാതത്തിൽ ഇവയെ കാണുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ചെറുകഥയിൽ കൂടുതൽ സംഭവങ്ങളെയും കഥാ പാത്രങ്ങളെയും ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടിവരുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയുടെ ഒരു കഥയായി അത് നില്ക്കുന്നു. നാടകത്തെ സമീപിക്കുമ്പോൾ ആദ്യംതന്നെ അതിനെ രംഗവേദിയുടെ പരിമിതികളിൽനിന്നും വിടർത്തിയെടുത്ത് അനു യോജ്യമായ അവതരണപശ്ചാത്തലങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതു പോലെ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണത്തിനു പകരമായി ദൃശ്യങ്ങളെയും കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷയെയും മറ്റും ക്രമീകരിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്.

അനുകല്പനം

ഒരു മാദ്ധ്യമത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു മാദ്ധ്യമത്തിലേക്ക് കൃതിയെ മാറ്റി അവ തരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അനുകല്പനം(Adaptation). സിനിമയേയും സാഹിത്യ ത്തേയും ബന്ധിപ്പിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ അനുകല്പനത്തിനുള്ള സ്ഥാനം

പ്രധാനമാണ്. ഒരു നാടകം ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കോ കവിതയിലേക്കോ നോവലിലേയ്ക്കോ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനെ അനുകല്പനമെന്നു പറയാം. ഇവിടെ മൂലകൃതിയുടെ അസ്തിത്വത്തെയല്ല ഏതു മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവോ അതിന്റെ അസ്തിത്വത്തെയാണ് അനുകല്പനകൃതി ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടത്. മാദ്ധ്യമം മാറുന്നതനുസരിച്ച് വാക്യവിന്യാസക്രമവും വ്യാകരണവും ആശയപ്രകാശനരീതിയും മാറുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. സ്വാഭാവികമായ ഈ മാറ്റം പലപ്പോഴും സൈദ്ധാന്തികമായ വിവാദങ്ങൾ ഉയർത്താറുണ്ട്. ഒരുനുകല്പന കൃതിയുടെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് പലപ്പോഴും മൂലകൃതിയെ മുൻനിർത്തിയാണ്. ഇതിൽ അശാസ്ത്രീയതയുണ്ട്. മൂലകൃതിയെ ഏതനുപാതത്തിൽ അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമാക്കിയെന്നത് നിർണ്ണയിച്ചതിനുശേഷമെ അതിന്റെ വിജയപരാജയങ്ങളെപ്പറ്റി വിലയിരുത്താവൂ.

സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി വിശ്വസനീയമായ രീതിയിൽ ആദ്യമായി സൈദ്ധാന്തികനിർണ്ണയം നടത്തിയത് ജോഫ്രി വാഗ്നറാണ് (Geoffery Wagner). വാഗ്നർ മൂന്നുതരം വിവർത്തനത്തെപ്പറ്റി/അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു. മൂലകൃതിയെ വ്യത്യാസങ്ങളൊന്നും കൂടാതെ നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്ന വിവർത്തനം(Transposition). മനഃപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ മൂലകൃതിയെ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിവരണം (Commentary). മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്ന സാദൃശ്യാധിഷ്ഠിതരചന (Anology). വാഗ്നറുടെ അനുകല്പന സിദ്ധാന്തത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് പിന്നീട് സിനിമയിലെ ഏറെ അനുകല്പനസിദ്ധാന്തങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള പഠനത്തിലെ പ്രധാന മേഖലയാണ് അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലുകൾ. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെ സിനിമയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്യുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ പ്രാഥമികമായി രചനാഖ്യാനം നിർവഹിച്ച ഒരാശയത്തെ ദൃശ്യാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയാണ്. ഇവിടെ മാദ്ധ്യമവ്യത്യാസം ആശയപ്രകാശനത്തിലും വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നു. അനുകല്പനത്തിന്റെ തോതനുസരിച്ച് ആശയപ്രകാശനത്തിന്റെ തോതിനും വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്നു.

അനുകല്പനവിലയിരുത്തലുകൾ

സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെ പലരും പല രീതിയിലാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്. പ്രധാനമായും അനുകൂലിക്കുന്നവരും പ്രതികൂലിക്കുന്നവരുമാണുള്ളത്. ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ ആന്ദ്രേ ബാസിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ 'ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ സാഹിത്യകൃതിയെ സമീപിക്കുന്നത് ഇതിവൃത്തിനുവേണ്ടിയോ കഥാന്തരീക്ഷത്തിനുവേണ്ടിയോ ആണ്.'

വിർജിനിയ വൂൾഫ്(Verginia Woolf) 1926-ൽ 'The Cinema' എന്ന

ലേഖനത്തിൽ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'അനുകല്പനത്തിന്റെ ഫലമായി ലോകത്തിലെ വിഖ്യാതമായ നോവലുകൾ (The famous novels of the world) നിഷ്കരുണം സിനിമയ്ക്ക് വളരുവാനുള്ള മൂലഘടകമായിത്തീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത് ഇത്തിൾക്കണ്ണി ചെടിയെ നശിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ നോവലുകളെ നശിപ്പിക്കും.' എന്നാൽ വാഗ്നർ സിനിമയുടെ അവതരണപരമായ വിശ്വാസത്യയെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സിനിമ ഒരാശയത്തിന്റെ ഏറ്റവും ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അവതരണമാണ് നടത്തുന്നത്. ഈ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥ താഴ്ന്നുവരുന്ന അവതരണമാണ് നാടകത്തിന്റേത്. നാടകത്തെക്കാളും ഒരാശയത്തിന്റെ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അളവ് താഴ്ന്നുവരുന്ന അവതരണമാണ് നോവലിന്റേത്.' നോവലിന്റെ വിശ്വാസ്യതയെക്കാൾ രണ്ട് പടി ഉയർന്ന ആശയാവതരണസ്ഥാനമാണ് വാഗ്നർ സിനിമയ്ക്ക് നല്കുന്നത്. ടൊൾസ്റ്റോയി സിനിമ മാദ്ധ്യമത്തിന് ഇതര മാദ്ധ്യമത്തെക്കാൾ മെച്ചപ്പെട്ട സ്ഥാനം കാണുന്നത് 'സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന രീതിയിൽ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിനാലാണ്.'

വിർജീനിയാ വൂൾഫിന്റെ ഇനിയൊരു നിരീക്ഷണത്തിൽ 'സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള കൂട്ടുകെട്ട് അസ്വാഭാവികവും ഇരു മാദ്ധ്യമങ്ങൾക്കും ഹാനികരവുമാണ്.' അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഏണസ്റ്റ് ഹെമിങ്‌വേയുടെ നിരീക്ഷണം മറ്റൊരു രീതിയിലാണ്. 'നിങ്ങളുടെ പുസ്തകം അവർക്ക് ഇട്ടുകൊടുക്കുക. അവർ നിങ്ങൾക്ക് പണം ഇട്ടുതരും' എന്നാണ്. ജോയി ഗൗൾഡ് ബോയും അനുകല്പനത്തെപ്പററി വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'കഥയോ നോവലോ ഹൃദ്യമായി തോന്നിയതുകൊണ്ടാണല്ലോ ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ അത് അനുകല്പനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. തന്റേതായ രീതിയിൽ അത് പുനഃസൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾതന്നെ ആ കൃതിയോടുള്ള തന്റെ ആദരവും സ്നേഹവും പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.' അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണം ഇതിൽനിന്നെല്ലാം ഭിന്നമാണ്. 'എഴുത്തുകാരൻ കാണാത്തത് കണ്ടെടുത്തും കേൾക്കാത്തത് കേട്ടെടുത്തും എഴുതാത്തത് വായിച്ചെടുത്തും വായനയിലെ അനുഭവം സ്വായത്തമാക്കിയെടുത്തും സൃഷ്ടിക്കലിന്റെ സുഖദുഃഖങ്ങൾ സ്വയം ഏറ്റെടുത്തും കാഴ്ചക്കാരനുമായുള്ള സംവേദനത്തിൽ മൗലികത പുലർത്തുകയാണ് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ സാഹിത്യകൃതിയുടെ പ്രചോദനം തേടുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന്റെ അനുഷ്ഠിതകർമ്മം.' ജോർജ് മെലീസിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ, അനുകല്പനത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുവാനും ആവശ്യമെങ്കിൽ അതിനെ വിപുലീകരിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. ചലച്ചിത്രലോകം സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുകല്പനത്തിന് മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ അനുകല്പനതന്ത്രമാണ്. ഹിച്ച്കോക്ക് അനുകല്പനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കൃതിയിലെ കഥാംശത്തെ സാംശീകരിച്ചെടുത്ത് അതിൽനിന്നും ചലച്ചിത്രോചിതമായ

കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു. ഒരു കഥയിലേക്ക് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആവശ്യമായ ഭാവനയെ നിക്ഷേപിക്കുന്നതുപോലെതന്നെയാണ് സാഹിത്യകൃതിയിൽനിന്നും സാംശീകരിച്ചെടുത്ത കഥയിലേക്കും ഭാവനയെ നിക്ഷേപിക്കുന്നത്. ഹിച്ച്കോക്കിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മൂലകൃതി ആശയസ്വീകരണത്തിനുള്ള ഒരു മാദ്ധ്യമം മാത്രമായിരുന്നു.

അനുകല്പനവേളയിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന ഏറ്റവും വലിയ താത്വികപ്രശ്നം മൗലികതയെ സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ മസ്തിഷ്കത്തിൽ ഉത്ഭവിച്ച ആശയപ്രപഞ്ചത്തെ ഇനിയൊരു വ്യക്തി കടംകൊള്ളുന്നതിനെ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾ മൗലികതയ്ക്ക് എന്തു പ്രസക്തിയാണുള്ളത്? മൗലികതയെ പൂർണ്ണമായും അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് അനുവർത്തിതകൃതി എങ്ങനെ പുതിയ മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ പുനരാവിഷ്കരിച്ചെന്നുള്ളതാണ് പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നത്. ഒരു കൃതിയ്ക്കുതന്നെ ഒന്നിലധികം അനുവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനു നിദാനം പുനരാവിഷ്കാരത്തിലെ തനത് വ്യക്തിത്വമാണ്. ആത്യന്തികവിശകലനത്തിൽ അനുകല്പനം സവിശേഷമായ സർഗ്ഗാത്മകപ്രക്രിയതന്നെയാണ്. അനുകല്പകൻ മൂലകൃതിയിലെ ആശയമെടുത്ത് ഇനിയൊരു കൃതി, മറ്റൊരു മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അനുകല്പനകൃതി മൂലകൃതിയുടെ കേവലമൊരു നിഴലായി ഭവിച്ചാൽ അത് പരാജയപ്പെട്ട അനുകല്പനമാണ്. അനുകല്പനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൃതിക്ക് സൗന്ദര്യവും സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വവും നല്കി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതൊരു വിജയിച്ച അനുകല്പനകൃതിയാകുന്നു.

ചിഹ്നക്രമീകരണവും ബിംബകല്പനയും

സാഹിത്യത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ചിഹ്നക്രമീകരണത്തിന് അതാതിന്റേതായ രീതികളാണുള്ളത്. എന്നാൽ ഇവ തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ വാക്കുകളെ അടുക്കിവെച്ചാണ് ആശയലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. വാക്കുകൾ തുടർച്ചയായി ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ അർത്ഥവ്യാപ്തിയിലൂടെ അതിന് ചലനാത്മകത ലഭ്യമാകുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളെയും മറ്റും അടുക്കിവയ്ക്കുമ്പോൾ അതിന് കഥാവികാസത്തിനനുഗുണമായ ചലനാത്മകത ലഭിക്കുന്നു. അവൻ+പോയി- അവൻപോയി. അവൻ+വന്നു- അവൻ വന്നു. അവൻ+കരഞ്ഞു കൊണ്ട്+വന്നു- അവൻ കരഞ്ഞുകൊണ്ട് വന്നു. വാക്കുകൾക്ക് നിയതമായ അർത്ഥം ആരോപിച്ച് അടുക്കിവയ്ക്കുന്നതനുസരിച്ച് ആശയാവതരണത്തിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് സിനിമയിലും ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. വെള്ളം + കണ്ണ് - കരയുക, കിളി + വായ്-പാടുക, പട്ടി + വായ്-കുരയ്ക്കുക. ചിത്രലിപിയുടെ പ്രവർത്തനത്തോടു സാദൃശ്യമുള്ള ഐസൻസ്റ്റൈയിന്റെ ബുദ്ധിമത്തായ ചിത്രസംയോജനപ്രക്രിയ സാഹിത്യശൈലി കടംകൊള്ളുവാനുള്ള ഒരു പരീക്ഷണംകൂടിയായിരുന്നു. സാഹി

ത്യത്തിൽ രണ്ട് വാക്കുകൾ ചേരുമ്പോൾ ആ വാക്കുകൾക്ക് ആരോപിച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥംതന്നെയാണ് വിപുലീകരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് (1+1=2) സിനിമയിൽ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളിൽ തമ്മിൽ ചേരുമ്പോൾ ഈ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്നും വികസിച്ച് ഭിന്നമായൊരർത്ഥമാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് (1+1=3). സിനിമയ്ക്ക് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പുനരവതരിപ്പിക്കാനും അത് ശക്തിയായി വിനിമയം ചെയ്യുവാനുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ കഴിവുകൂടിയാണ് ഈ സംയോജനത്തിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. രണ്ടോ അതിലധികമോ വസ്തുക്കൾ (വാക്ക് അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യം) കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരർത്ഥം ലഭിക്കുകയെന്നുള്ളത് സാഹിത്യത്തെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. സാഹിത്യത്തിൽ ചിഹ്നങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിനൊപ്പം അലങ്കാരികമായ പദപ്രയോഗങ്ങളും മറ്റും നടത്തി ആശയാവതരണത്തിന് അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ധ്വനിസാന്ദ്രതയും നല്കുന്നു. സിനിമയിൽ ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങൾക്കൊപ്പം ക്യാമറയുടെ ചലനം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, പ്രകാശത്തിന്റെ ക്രമീകരണം, ദൃശ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീക്ഷണകോൺ തുടങ്ങിയവയുടെ സഹായത്തോടെ ചിഹ്നക്രമീകരണത്തിന് കഥാവികാസത്തിന് അനുഗുണമായ ചലച്ചിത്രാത്മകത നല്കുന്നു.

സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും ബിംബകല്പനകൾ ധാരാളമായി നടത്താറുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യബിംബകല്പനകൾ ഭാഷയുമായിട്ടാണ് ബന്ധപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ബിംബകല്പനകൾ ദൃശ്യസൂചനകളും സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നില്ക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെയും സിനിമയിലെയും ബിംബകല്പനകൾ കഥാവികാസത്തെ സഹായിക്കുന്നതിലുപരി കഥയിൽ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ തീർക്കുവാനും ആവശ്യമെങ്കിൽ കഥയേയും കഥാപാത്രത്തെയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചു നിർത്തുവാനും ഉപയോഗിക്കുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ആഴം അനുവാചകനെ ഭാവപരമായി ഗ്രഹിപ്പിക്കുവാനും ബിംബകല്പനകൾക്ക് കഴിയുന്നു.

സാഹിത്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങൾക്ക് ഭാഷയുടെ വാക്കും വ്യാകരണവുമാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തേണ്ടത്. അതുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യബിംബകല്പനകൾ പലപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് ഉപമകളിലൂടെയോ രൂപകങ്ങളിലൂടെയോ ഒക്കെയാണ്. സിനിമയിൽ രൂപകങ്ങൾക്ക് വളരെ പരിമിതമായ സ്ഥാനമേ നിർവഹിക്കുവാനുള്ളൂ എന്ന വസ്തുതയാണ് സിനിമയെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമാക്കുന്നതെന്ന് ചലച്ചിത്രകാരനും കവിയുമായ പസോലിനി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'അവൾ പ്രത്യാശയുടെ പൊൻപുലരിയിലേയ്ക്കും നോക്കിയിരുന്നു' എന്ന് സാഹിത്യത്തിൽ ആലങ്കാരികമായി പറയുവാൻ കഴിയും. ഇതിന് സമാനമായ ദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ചലച്ചിത്രകാരന് 'അവളുടെ പ്രത്യാശയെയും പൊൻപുലരിയിലേക്കുള്ള കാത്തിരിപ്പിനെയും കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് സിനിമാസങ്കേതങ്ങളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. 'അവളുടെ മനസ്സിൽ പ്രണയത്തിന്റെ

മത്തപ്പൂ കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു' എന്ന് സാഹിത്യകാരന് ആലങ്കാരികമായി പറയാം. ഇതിനെ അവതരിപ്പിക്കാൻ അവളുടെ പ്രണയാതുരമായ ഭാവവും അതിന്റെ പ്രതിഫലനമായി മത്തപ്പൂ കത്തുന്ന ദൃശ്യത്തെയും സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് ചലച്ചിത്രകാരന് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമീകരണവും പ്രകാശത്തിന്റെ സന്നിവേശവും ക്യാമറയുടെ ചലനവുമെല്ലാം ഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ്.

'സമയത്തിന്റെ ചിറകുള്ള തേര്' എന്നു സാഹിത്യത്തിൽ വായിക്കുമ്പോൾ, അതിവേഗം ആരെയും പരിഗണിക്കാതെ ആർക്കുവേണ്ടിയും കാത്തുനിൽക്കാതെ കടന്നുപോകുന്ന സമയത്തിന്റെ അമൂർത്തമായ സാങ്കല്പിക രൂപം മനസ്സിലുദിക്കുന്നു. ഇതിനു സമാനമായ ഒരു ബിംബകല്പന സിനിമയിൽ നടത്തുവാൻ കഴിയുകയില്ല. 'സമയ'മെന്ന അമൂർത്ത കല്പനയ്ക്ക് മൂർത്തമായ 'ചിറക്, രഥം' എന്നീ വസ്തുക്കളുമായുള്ള ബന്ധം വഴി ദശ്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന അനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

'അവളുടെ പെൺമനസ്സിലെ പ്രണയക്കിളി കുറുകി. പ്രണയത്തിന്റെ ഓംകാരമന്ത്രങ്ങൾ!' ഇത് ഒരു ദൃശ്യത്തിനും ചിത്രീകരിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത വാങ്മയബിംബമാണ്. 'പൗരബോധം അട്ടയെപ്പോലെ ചുരുണ്ടു,' ഹൃദയത്തിൽ ദൈവത്തിന്റെ കൈയ്യൊപ്പുള്ള പിശാച്.' തുടങ്ങിയ സവിശേഷമായ കല്പനകൾ സാഹിത്യത്തിനുമാത്രം നടത്തുവാൻ കഴിയുന്നതാണ്. ആത്യന്തികമായ വിശകലനത്തിൽ ബിംബകല്പനകൾ സാഹിത്യത്തിൽ നല്കുന്ന അനുഭവമല്ല സിനിമയിൽ നല്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ ബിംബകല്പനകളെ അതേ അനുപാതത്തിൽ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാൽ അത് പരിഹാസ്യമായി തീരുകയെയുള്ളു. സാഹിത്യത്തിൽ ലിഖിതഭാഷയെന്നപോലെ സിനിമയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യവും ശബ്ദവുമാണ് അനുഭൂതിലോകത്തെ അനുവാചകരിലെത്തിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അനുഭൂതി വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ശബ്ദത്തിന്റെയും വർണ്ണത്തിന്റെയും ദൃശ്യക്രമീകരണത്തിന്റെയുമെല്ലാം സഹായമാണ് തേടേണ്ടത്. സാഹിത്യത്തിൽ ഭാഷയുടെ സവിശേഷമായ ഉപയോഗക്രമത്തെയും. അവതരണ പക്ഷത്ത് സിനിമയും സാഹിത്യവും വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ധ്രുവത്തിൽ നില്ക്കുമ്പോഴും രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ സമഭാവമാണുള്ളത്. രണ്ട് മാധ്യമങ്ങളുടെയും ആത്യന്തികലക്ഷ്യം അനുവാചകനിൽ രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്.

9
തിരക്കഥാസാഹിത്യം

തിരക്കഥ ഒരു സാഹിത്യമാണോ എന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള തർക്കം സജീവമായി നടന്നത് സിനിമയ്ക്ക് പുറത്ത് സാഹിത്യലോകത്താണ്. ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥ അതിന്റെ സൃഷ്ടിക്കായിട്ടുള്ള പ്രാഥമിക രേഖാരൂപമാണ് (Blue print). സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥ ഒരു സാഹിത്യമാണോ അല്ലയോ എന്നുള്ളത് പ്രസക്തമല്ല. നാടകം, സംഗീതം തുടങ്ങിയ അവതരണ കലകളുടെ പാഠത്തെ (Text) സാഹിത്യമായി അംഗീകരിക്കുമ്പോൾ സിനിമയുടെ പാഠമായ തിരക്കഥയെ അതിൽ നിന്നും മാറ്റിനിറുത്തുന്നതിൽ അയുക്തികതയില്ലേയെന്ന സംശയവും ശക്തമായി. ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതി ശക്തി ക്ഷയിച്ച പദങ്ങൾകൊണ്ടും പൂർണ്ണമല്ലാത്ത വാചകഘടനയിലും ഏറെ ചിതറിയ രൂപത്തിലുമാണ്. ഈ രൂപത്തെ പെട്ടന്നങ്ങ് സാഹിത്യമായി അംഗീകരിക്കുവാൻ ഏറെ സാഹിത്യകാരന്മാർക്കും നിരൂപകർക്കും കഴിയുമായിരുന്നില്ല.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷം തിരക്കഥയുടെ സ്ഥാനം ചവറ്റുകൊട്ടയിലാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ഏറെയായിരുന്നു. എന്നാൽ 1950-ൽ അമേരിക്കയിൽ 'ഓൾ എബൗട്ട് ഈവ്' എന്ന തിരക്കഥ വാണിജ്യാടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചപ്പോൾ ഇതര സാഹിത്യകൃതികൾപോലെതന്നെ അതും അനുവാചകലോകം വായനയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ സാഹിത്യാസ്തിത്വത്തെപ്പറ്റി ഗൗരവത്തോടെ വിലയിരുത്തുവാൻ സാഹിത്യലോകം നിർബന്ധിതമായി. അച്ചടിച്ച് പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന കൃതികളെല്ലാം സാഹിത്യമാണോ എന്ന സംശയമാണ് തുടർന്ന് ഉയർന്നുവന്നത്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഒരു കൃതിയെ മികച്ച സാഹിത്യമാക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഒരു പുനർവിചിന്തനം നടന്നു.

രചനാലക്ഷ്യം

സിനിമയും ടെലിസിനിമകളും ടെലിസീരിയലുകളും നിത്യജീവിതത്തിലെ പ്രധാന കഥാകഥന മാദ്ധ്യമങ്ങളായതോടെ ആ മാദ്ധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവത

[illegible] (Screen) [illegible] Screenplay, Script, Scenario [illegible] Teleplay, Telescript [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (Great Idea) [illegible]

ണ്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയെന്ന അവതരണകലയുടെ സാഹിത്യമാ യതുകൊണ്ട്/പാഠമായതുകൊണ്ട് (Literature or text) സാഹിത്യത്തിന്റെ തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും തിരക്കഥാരചനയെ ഏറെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെയും കലാരൂപങ്ങളുടെയും ലക്ഷ്യം അനുവാ ചകനിലേക്ക് വികാരം പകർന്നുനല്കുകയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ അനുവാചക നിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവും ഇതുത ന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വികാരം അനുവാചകനിലേക്ക് പകർത്തുവാൻ അല്ലെ ങ്കിൽ അനുവാചകനിൽ വികാരം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഓരോ കൃതിക്കും അതി ന്റേതായ രീതിയാണുള്ളത്. തിരക്കഥയ്ക്കും അതിന്റേതായ രീതിയുണ്ട്. തിര ക്കഥയുടെ അവസാന മൂർദ്ധന്യം(Final climatic moment) വിനിമയം ചെയ്യു ന്നത് കതാഴ്സിസ്(Catharsis)തന്നെയാണ്. ഭാരതീയ കാവ്യമീമാംസകന്റെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ സുഖത്തിലുള്ളഴിഞ്ഞശ്രുപാതാദികൾ ഭവിപ്പി ക്കുന്ന അവസ്ഥ.

സീനുകൾ തിരിച്ചെഴുതുന്ന തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതി (ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ) കഥയെ/വസ്തുത കളെ ഭാഗങ്ങളാക്കി (ശകലങ്ങളാക്കി) പറയുന്നതാണ്. ഈ സീനുകളെ തമ്മിൽ നൈരന്തര്യത്തോടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായും യുക്താധിഷ്ഠിതമായും ചേർത്തുവയ്ക്കുമ്പോഴാണ് തിരക്കഥ പൂർണരൂപത്തിലാകുന്നത്. ഇതര സാഹിത്യകൃതികൾപോലെതന്നെ ഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജനശേഷിയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് തിരക്കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതെങ്കിലും ഭാഷ യുടെ സാഹിത്യവശത്തെയല്ല മറിച്ച് സിനിമയുടെ ദൃശ്യഉണർവ്വിനെയാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് കൂടുതലായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തേണ്ടത്. പൊതുവെ സാഹി ത്യകൃതികളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസക്തി കുറഞ്ഞ ദൃശ്യമേഖലയെയാണ് തിരക്കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് ഇതര സാഹിത്യകൃതിക ളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ തിരക്കഥയുടേതു മാത്രമായ ഭാഷയാണ്. തിരക്കഥ യുടെ സവിശേഷമായ ഈ ഭാഷയെ മുൻനിർത്തി സെയ്ദ് ഫീൽഡ് തിരക്ക ഥയെ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നത്, 'ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ.' തിരക്കഥയുടെ പരമപ്രധാന ലക്ഷ്യംതന്നെ സിനി മയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. അതിനുശേഷമെ അതിന്റെ സാഹിത്യവശത്തെ പ്പറ്റിയും മറ്റും ചിന്തിക്കാനാവൂ.

തിരക്കഥയും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും

തിരക്കഥകളെത്തന്നെ പൊതുവെ രണ്ടായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥാവി ഷ്കാരം നടത്തുന്ന സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളെന്നും വാർത്താചിത്രവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവയ്ക്കുവേണ്ടി രചിക്കുന്ന തിരക്കഥക ളൊന്നും. ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത് കഥാചിത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടി രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളെപ്പറ്റിയാണ്.

യാഥാർത്ഥ്യം കഥയാകുന്നില്ല. യാഥാർത്ഥ്യ ഛായയിൽനിന്നും ഭാവനയോടെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ കല്പിക്കപ്പെടുന്നതാണ് കഥകൾ. കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് മിക്കപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് കല്പിതകഥകളെയാണ്. ഈ കല്പിതകഥകളെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ യുക്തിയിലധിഷ്ഠിതമാക്കി (അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ രീതിക്കനുസരിച്ചുള്ള യാഥാർത്ഥ്യബോധവും യുക്തിയും) ഭാഷയിലൂടെ ക്രമീകരിക്കേണ്ട ദൗത്യമാണ് രചയിതാക്കൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഒരു കഥയോ നോവലോ എഴുതുന്നത് വായിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. എന്നാൽ ഒരു തിരക്കഥയെഴുതുന്നത് അവതരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ്. വായിക്കുവാൻവേണ്ടി രചിക്കുന്ന ഒരു സാഹിത്യകൃതി നല്കുന്ന സുഖവും ഒഴുക്കും തിരക്കഥയുടെ വായനയിൽനിന്ന് പ്രാഥമികമായി പ്രതീക്ഷിക്കരുത്.

തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിവിധ ഘടകങ്ങളെ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ്. തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരുക്കിനിർത്തുന്ന പശ്ചാത്തലം, അവർക്ക് നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന അഭിനയം, ചലനം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങൾ ഇതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു തിരക്കഥയെ പകർത്തുന്നത് ക്യാമറയിലൂടെയാണ്. ക്യാമറയുടെ ചലനങ്ങൾ, വീക്ഷണദിശ തുടങ്ങിയവയ്ക്കും ദൃശ്യസംയോജനത്തിനും ഏറെ കാര്യങ്ങളെ 'സിനിമാറ്റിക്കായി' അവതരിപ്പിക്കാനുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിനുമപ്പുറം പശ്ചാത്തലസംഗീതം പ്രദാനംചെയ്യുന്ന അർത്ഥവ്യഞ്ജനമേഖല പ്രധാനമാണ്. വർണ്ണങ്ങൾ(നിറം) പ്രദാനംചെയ്യുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളും ഏറെയുണ്ട്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരം പൂർണ്ണമാക്കുന്നത് നിരവധി ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയത്തിലൂടെയാണ്. ഈ സമന്വയത്തിനാധാരമായി നില്ക്കുന്നത് സംവിധായകന്റെ ഭാവനയും പരിശ്രമവുമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ രചനാലക്ഷ്യംതന്നെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെ സമ്മേളിപ്പിച്ച് സിനിമയ്ക്കായുള്ള കഥ പറച്ചിലാണ്.

നാടകങ്ങൾ രചിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണെങ്കിലും ഒരു സിനിമയിൽ സമ്മേളിപ്പിക്കുന്നത്ര വസ്തുതകളെ നാടകാവതരണത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിക്കേണ്ടതില്ല. രംഗവേദിയുടെ നാലതിരുകൾക്ക് മുന്നിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളനത്തെപ്പറ്റി മാത്രമേ പ്രധാനമായും നാടകാവതരണത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മുന്നിലിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകർക്കുവേണ്ടി 'കഥ'യെ അഭിനയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ അവതരണത്തിന് പര്യാപ്തമായ സാഹിത്യമാണ് നാടകത്തിന്റേത്.

കഥയോ നോവലോ നാടകമോ തിരക്കഥയോ വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരൻ തന്റെ ലോകജ്ഞാനത്തിനും ഭാവനാശക്തിക്കും അനുസരിച്ച് മനസ്സിൽ ഒരസ്വാദനപ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. അനുവാചകന്റെ മനസ്സിൽ ഒരാസ്വാദനപ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ രചയിതാവിന്റെ അവതരണശൈലിക്കും ആഖ്യാനവൈഭവത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ഇതര

സാഹിത്യകൃതികളും തിരക്കഥയും വായിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്നതിന്റെ തോതി നെപ്പറ്റി 'ആർട്ട് ഓഫ് വാച്ചിങ് ഫിലിംസ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ് നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. നോവലും കഥയും വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. നാടകം വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ അത്ര തന്നെ എളുപ്പമല്ല. നോവലും കഥയും എഴുതുന്നത് വായിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ്. നാടകം രചിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുവാനും. തിരക്കഥയുടെ വായന ഇവയുടെ വായനയെക്കാൾ ക്ലേശകരമാണ്. അതിനകത്ത് നിറയ്ക്കു വാൻ ഏറെ ഘടകങ്ങളെ വായനക്കാരൻതന്നെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്.'

വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത് കാണുവാനുള്ള കഴിവ് മനു ഷ്യസഹജമാണ്. സവിശേഷമായ ഈ കഴിവിന്റെ തോതിന് പ്രതിജനഭിന്ന മായി വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നുമാത്രം. ഒരു പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്നതിനുമുമ്പ് അതി നെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു ധാരണ അല്ലെങ്കിൽ അറിവ് മനസ്സിൽ സ്വരൂക്കൂട്ടുന്നതും മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മനസ്സിനെ ഇങ്ങനെ തയ്യാറാക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായി ഏർപ്പെടുന്ന പ്രവൃത്തിയെ അനായാസകരമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഒരു കഥ വായിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ രചയിതാവിനെപ്പറ്റിയും ആ കഥയുടെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയും വായനക്കാരൻ സ്വയം വിലയിരുത്തുവാൻ മുതിരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഒരു തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതിനുമുമ്പും ഇതുപോലുള്ള ഒരു തയ്യാറെടുപ്പ് ആവശ്യമാണ്. എന്താണ് തിരക്കഥ. അതിന്റെ ആഖ്യാന രീതി എപ്രകാരമാണ് എന്നെല്ലാമുള്ള സാമാന്യമായ അറിവാണ് ഈ തയ്യാ റെടുപ്പ്. ഏതൊരു സാഹിത്യകൃതി വായിക്കുമ്പോഴും വായനക്കാരൻ ഇതു പോലൊരു തയ്യാറെടുപ്പ് യാന്ത്രികമായിത്തന്നെ ചെയ്യാറുണ്ട്.

തിരക്കഥയുടെ പാരായണം

തിരക്കഥയുടെ പാരായണം നിർവ്വഹിക്കുന്ന വ്യക്തി അതിനകത്ത് ഉപയോ ഗിച്ചിരിക്കുന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഭാവങ്ങളെപ്പറ്റിയും ശബ്ദസൂചനകളെ പ്പറ്റിയും പൂർണ്ണമായ അറിവുള്ളവനായിരിക്കണം. ഇതരകൃതികളുടെയും തിര ക്കഥയുടെയും രചനയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തി സത്യജിത്റായ് നടത്തിയിരി ക്കുന്ന നിരീക്ഷണത്തെപ്പറ്റി ഈ അവസരത്തിൽ ഓർമ്മിക്കുന്നത് നന്നായി രിക്കും. 'എഴുത്തുകാരനും തിരക്കഥാരചയിതാവും അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്ന ങ്ങൾ തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ല. രണ്ടുപേർക്കും അവരുടെ വിഷയം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് വാക്കുകളിലൂടെയാണ്. ഒരു വ്യത്യാസമുള്ളത് എഴു ത്തുകാരൻ വാക്കുകളെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥാകൃത്ത് ഭാഗി കമായി വാക്കുകളെയും ഭാഗികമായി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദങ്ങളിലൂ ടെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.' ഇതരകൃതിയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി തിര ക്കഥയിലെ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരൻ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തിരക്കഥ പാരായണം ചെയ്യുമ്പോൾ കേവലമായ കഥാഗ്രഹണത്തി നുമപ്പുറം അതിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾക്ക് അനുയോ

ജ്യമായ അർത്ഥം കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥയെ കേവലമായി മനസ്സിലാക്കുകയല്ല മനക്കണ്ണുകൊണ്ട് മനസ്സിലെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുകയാണ് ചെയ്യേണ്ടത്. ഇത്തരം പാരായണത്തിന് യുക്തിയുടെയും ബൗദ്ധികസാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും സമന്വയിച്ച സഹായം ആവശ്യമാണ്.

തിരക്കഥാപാരായണത്തിന്റെ അനുഭൂതി വായനക്കാരനെ ആശ്രയിച്ച് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ സാദ്ധ്യതകളെപ്പറ്റി അറിയാവുന്ന ഭാവനാസമ്പന്നൻ അത് വായിക്കുമ്പോൾ പുറംകണ്ണുകൊണ്ടു വായനയ്ക്കുമപ്പുറം മനസ്സിൽ മറ്റൊരു ഭാവനാലോകം തെളിയുകയായി. കേവലമായ വായനയുടെ തലത്തെ മറികടന്ന് ബൗദ്ധികസാന്നിദ്ധ്യമുള്ള ഇത്തരം വായന അനുവാചകന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖമായ സർഗ്ഗാത്മകതയെ ഉണർത്തുന്നതാണ്.

ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങൾ പ്രദാനംചെയ്യുന്ന ഭാവലോകം

എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളും അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുഗുണമായി വായനക്കാരന്റെ ആസ്വാദനതൃഷ്ണയെ ജ്വലിപ്പിച്ച് നിറുത്തുവാനും ബുദ്ധിയെ ആസ്വാദനോന്മുഖമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാനും പാകത്തിനുള്ള കല്പനങ്ങൾ നടത്തുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഇവയ്ക്ക് പലപ്പോഴും സവിശേഷമായ ബിംബകല്പനകളുടെയും ഉപമാദി അലങ്കാരങ്ങളുടെയും ധ്വനിസൂചനകളുടെയും സാന്ദ്രഭാവം കൈവരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ മുഖാമുഖം തിരക്കഥയിലെ ഒരു പ്രണയരംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

'സന്ധ്യകഴിഞ്ഞ സമയത്ത്, പൂമുഖത്തെ റാന്തൽ വെളിച്ചത്തിൽ, കുടവൻ പിത്തളച്ചരുവത്തിലെ തിളച്ച വെള്ളത്തിൽ തോർത്തുമുക്കി ശ്രീധരന് ആവി പിടിക്കുകയാണ് സാവിത്രി. ഓർക്കാപ്പുറത്ത്, തോർത്തയാളുടെ പുറത്ത് ഒന്നമർന്നുപോയി. പുറം പൊള്ളി അയാൾ വിളിച്ചു, ഓ-

അവളിൽ ആദ്യമുണ്ടായ പരിഭ്രമം ശൃംഗാരത്തിന് വഴിമാറി. നേർക്കുനേർ തിരിഞ്ഞിരിക്കാൻ അവൾ ശ്രീധരനോട് ആംഗ്യംകൊണ്ടാവശ്യപ്പെട്ടു. അനുസരണയുള്ള ഒരു കുട്ടിയെപ്പോലെ അയാൾ തിരിഞ്ഞിരുന്നു.

സാവിത്രി ആവിത്തോർത്ത് അയാളുടെ മാറിലും തോളിലും ഊന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

ഇടയ്ക്കിടെ അവളുടെ അർത്ഥംവെച്ചുള്ള നോട്ടവും സിരകളിൽ ആവി കൊടുത്തുയർത്തിയ ഉണർവിന്റെ ചൂടും അയാളുടെ സമനില തെറ്റിക്കുകയായിരുന്നു.

തിളവെള്ളം നിറച്ച പിത്തളച്ചെരുവത്തിൽ തോർത്ത് ക്രമത്തിൽ മുക്കുകയും പിഴിയുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു സാവിത്രി.

സാവിത്രി അറിയാതെ അവളെ ആഗ്രഹപൂർവ്വം ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുകയാണ് ശ്രീധരൻ. ഇടയ്ക്ക് അവരുടെ നോട്ടം ഇടയുന്നുണ്ട്, അയാൾ ലജ്ജകൊണ്ട് മുഖം കുനിക്കുകയും.

പിത്തളച്ചെരുവത്തിലെ തിളച്ച വെള്ളത്തിൽ തോർത്ത് വീണ്ടും മുക്കുകയും പിഴിയുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

സാവിത്രി അറിയുന്നില്ലെന്ന ധാരണയിൽ, അവളെത്തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുകയാണ് ശ്രീധരൻ. പെട്ടെന്നാണതു സംഭവിച്ചത്, നെഞ്ചിൽ ആവിത്തോർത്തുന്നവേ സാവിത്രിയുടെ കയ്യിൽ അയാൾ കയറിപ്പിടിച്ചു.

അരുതാത്തതെന്തോ സംഭവിച്ചിട്ടെന്ന നാട്യത്തിൽ, സാവിത്രി പെട്ടെന്ന് കൈകുതറി പിടഞ്ഞെണീറ്റു.

പിത്തളച്ചെരുവം, അവളുടെ കാൽ തട്ടിയിട്ടാവണം, ശബ്ദത്തോടെ തുള്ളിയാടി.

സാവിത്രി ഉള്ളിലെ ഉത്സാഹം മറച്ച്, പരിഭ്രമിച്ചെന്നോണം നോക്കി നില്ക്കുന്നു.

പിത്തളച്ചെരുവം ആടിനില്ക്കാൻ തുടങ്ങുകയാണ്. പശ്ചാത്താപവിവശനായി ശ്രീധരൻ തല കുനിച്ചിരുന്നു.

സാവിത്രി അങ്ങനെ നോക്കി നില്ക്കെ ഉള്ളിൽനിന്ന് വൃദ്ധൻ വിളിച്ചു ചോദിച്ചു, 'മോളെ സാവിത്രി-എന്തോന്നാ അവിടെ?' സാവിത്രി അകത്തേക്കുനോക്കി, എന്നിട്ട് തിരിഞ്ഞ് ശ്രീധരനെ,ഒതുക്കിയ ആഹ്ളാദം ഒരു ശൃംഗാരച്ചിരിയായിമാത്രം പുറത്തുകാട്ടി, അയാളെത്തന്നെ നോക്കിനിന്നുകൊണ്ടവൾ സാധാരണമട്ടിൽ മറുപടി പറഞ്ഞു, ഓ- ഒന്നുമില്ല.'

യഥാർത്ഥത്തിലീഭാഗം ഒരു സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തിന്റെ കാല്പനികമായ തുടക്കമാണ്. ഈ പ്രണയാരംഭത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിക്കുന്നത് സന്ധ്യകഴിഞ്ഞ മനോഹരമായ അന്തരീക്ഷത്തെയാണ്. പിത്തളപാത്രത്തിലെ ചൂടുവെള്ളത്തെ വിപ്ലവകാരിയായ ശ്രീധരന്റെ മനസ്സായി കല്പിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ, ആ വെള്ളവുമായി ആടിയുലയുന്ന പിത്തളപാത്രം ശ്രീധരനെ ഉൾക്കൊള്ളുവാനൊരുങ്ങുന്ന സാവിത്രിയുടെ മാനസികാവസ്ഥതന്നെയാണ്. പിത്തളപ്പാത്രം തെല്ല് ശബ്ദത്തോടെ ആടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് അച്ഛൻ ചോദിക്കുന്നത്. 'എന്തോന്നാ അവിടെ?' അപ്പോഴേക്കും നിവർന്നുനില്ക്കുന്ന പിത്തളപ്പാത്രം, അതിലെ തിളച്ചവെള്ളത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതുപോലെ ശ്രീധരന്റെ സ്നേഹത്തെ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് സാവിത്രി പറഞ്ഞു. ഓ-ഒന്നുമില്ല.' ഒരു പ്രണയത്തിന്റെ മനോഹരമായ തുടക്കത്തോടൊപ്പം ആ മനസ്സുകളുടെ അവസ്ഥയെ കൃത്യമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ ഈ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങൾക്കും സംഭാഷണഭാഗത്തിനും കഴിയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിത് തിരക്കഥയുടെതുമാത്രമായ സവിശേഷമായ കഥാഖ്യാനരീതിയാണ്.

എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ പഞ്ചാഗ്നിയെന്ന തിരക്കഥയിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ഇന്ദിരയുടെ മനസിക സംഘർഷം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'ഇന്ദിരയുടെ മുഖത്താണ് കൂടംമേടുന്ന ശബ്ദം. അവൾ കുന്നിൻ ചെരുവിലൂടെ നടക്കുകയാണ്. കരുവാന്റെ ആലയിൽ, കൂടം പഴുപ്പിച്ച ഇരുമ്പിൽ ആഞ്ഞ് വീഴുന്നു. പുരുഷന്മാർ ചെയ്യാറുള്ള ആ ജോലി ആരോഗ്യമുള്ള

സ്ത്രീയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പതിമൂന്നുവയസ്സുള്ള ഒരു പയ്യനാണ് (മാളുവിന്റെ താഴെയുള്ള കുട്ടി) ഇരുമ്പ് വച്ചുകൊടുക്കുന്നത്. മുപ്പത്തഞ്ചുകാരിയായ അമ്മ ആഞ്ഞടിക്കുന്നു. അപ്പോൾ തീപ്പൊരികൾ പാറുന്നു. സ്ത്രീ വഴിയേപോകുന്ന ഇന്ദിരയെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ല.'

ഇന്ദിരയുടെ സഹോദരിയാണ് സാവിത്രി. ഇന്ദിരയ്ക്ക് തന്റെ ഭർത്താവുമായി അവിഹിതബന്ധമുണ്ടെന്ന് സാവിത്രി ആരോപിക്കുന്നു. ആ ആരോപണം ഇന്ദിരയുടെ ഹൃദയത്തിൽ ഏല്പിച്ച ആഘാതം ഏറെയാണ്. ഇന്ദിര സ്വന്തം തറവാട്ടിൽനിന്നും മറ്റൊരാശ്രയം തേടിനടക്കുന്നു. അവൾ നടക്കുന്നത് കുന്നിൻചെരുവിലെ കരുവാന്റെ ആലയുടെ സമീപത്തുകൂടിയാണ്. ആലയിലെ ചുട്ടുപഴുപ്പിച്ച ഇരുമ്പിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ ഇന്ദിരയുടെ മനസ്സിന്റെ അവസ്ഥയെയാണ് വെളിവാക്കിക്കാണിക്കുന്നത്. ചിതറുന്ന തീപ്പൊരികൾ ആ മനസ്സിന്റെ പൊള്ളുന്ന ചിന്തകളുടെ വേലിയേറ്റംതന്നെയാണ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതിനെ തിരക്കഥയിലെ ബിംബകല്പനയായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ ദൃശ്യബിംബത്തിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന ആർത്ഥികതലത്തിന്റെ വ്യാപ്തി ഇന്ദിരയെന്ന കഥാപാത്രാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണ്. കരുത്തരെന്നും പ്രബലരെന്നും അവകാശപ്പെടുന്ന പുരുഷന്മാർ ചെയ്യേണ്ട പ്രവൃത്തികളാണ് ഈ തിക്കഥയിൽ ഇന്ദിരയെന്ന കഥാപാത്രം ചെയ്യുന്നത്.

പി. പത്മരാജന്റെ നവംബറിന്റെ നഷ്ടമെന്ന തിരക്കഥ തുടങ്ങുന്നത് സവിശേഷമായ ഒരു ഫാന്റസിയിലേക്ക് അനുവാചകന്റെ മനസ്സിനെ എത്തിച്ചുകൊണ്ടാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭ്രമാത്മകത ഉണർത്തുന്ന ഈ കഥാഭാഗം തുടർന്ന് ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ പോകുന്ന തിരക്കഥയുടെ മുഴുവൻ അവസ്ഥയേയും വെളിവാക്കുന്നതുകൂടിയാണ്.

'പുഷ്പങ്ങളുടെ ഒരു മേള. ഫ്രെയിം നിറയെ പൂക്കൾ. ഒരു നെടുനീളൻ പാത. അതുനിറയെ വിവിധ വർണ്ണത്തിലുള്ള പൂക്കൾ. പൂക്കളുടെ മേലേക്ക് ഉരുണ്ടുകയറുന്ന വണ്ടിച്ചക്രങ്ങൾ. കുതിരക്കുളമ്പുകൾ. അതൊരു തേരാണ്. സ്വപ്നത്തേര്. ഒരൊറ്റ കുതിര വിലിക്കുന്ന തേരിനുള്ളില് രണ്ടു മുഖങ്ങൾ. ദാസും മീരയും...തേരിന്റെ ചക്രങ്ങൾ പൂക്കൾക്കുമേലൂടെ, കുതിര ചൊടിയോടെ മുന്നോട്ടുകുതിക്കുന്നു.'

പുഷ്പങ്ങൾ സ്വപ്നങ്ങളാണ്. പുഷ്പങ്ങളുടെ മേള സ്വപ്നങ്ങളുടെ മേളതന്നെയാണ്. സ്വപ്നങ്ങൾ നെയ്യുന്നവർ നായികാനായകന്മാരായ മീരയും ദാസുമാണ്. പുഷ്പങ്ങൾക്കു മേലേക്ക് ഉരുണ്ടുകയറുന്ന വണ്ടിച്ചക്രം, കാലചക്രം തല്ലിത്തകർക്കുന്ന അവരുടെ പ്രണയത്തെപ്പറ്റി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് വ്യക്തമാകണമെങ്കിൽ തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗംവരെ കാത്തിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കുതിരയെ പുരുഷവികാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ചിത്രീകരിക്കാറുണ്ട്. തേരിന്റെ ചക്രങ്ങൾ പുഷ്പങ്ങൾക്കു മേലൂടെ ഉരുളുന്നത് കാണിച്ചതിനുശേഷമാണ് കുതിര ചൊടിയോടെ മുന്നോട്ടു കുതിക്കുന്നതായി വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഇത് ദാസിന്റെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരുസൂചനകൂടിയാണ്. മീരയുടെ സ്നേഹത്തെ ന്യായങ്ങൾ നിരത്തി നിഷേധിച്ചതിനുശേഷം, അവസ

രോചിതമായി അവളുമായി വേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെടുന്നതിനെ ധ്വന്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ. തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യംവരെ അനുവാചകന്റെ ആകാംക്ഷയെ ത്വരിപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാൻ ഉതകുന്നതാണ് സമൃദ്ധമായ ഈ ദൃശ്യസൂചനകൾ. മനുഷ്യജീവിതങ്ങളെ മെതിച്ച് കാലചക്രം മുന്നോട്ട് ഉരുളുകയാണ്. അതിനിടയിൽപ്പെട്ട് തകർന്നടിയുന്ന മനുഷ്യർക്ക് ഒരുപാടു പറയുവാനുണ്ട്. അതിൽനിന്നുമൊരു കഥയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ അവതരിപ്പിക്കാൻ പോകുന്നതെന്ന സൂചനയും ഇതിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നു.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, എം. ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ എന്നീ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളുടെ തിരക്കഥകളിലെ ഭാഗമാണല്ലോ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ആശയ പ്രകാശനത്തിനായി ഓരോ എഴുത്തുകാരനും തിരക്കഥയെന്ന സാഹിത്യത്തിനുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് നടത്തുന്ന മൗലികമായ ഭാവനയുടെ വിനിയോഗം പ്രതിജനഭിന്നമാണ്. എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളും ഒരനുപാതത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരനുപാതത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ ശബ്ദത്തെയും മനോഭാവത്തെയും കൃതിയിലൂടെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയിലും കൃതിയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് രചയിതാവിന്റെ ശബ്ദവും ആഖ്യാനശൈലിയും പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്.

കാലത്തിന്റെ സാഹിത്യം

ഇന്ന് നമ്മൾ ജീവിക്കുന്നത് കാഴ്ചയുടെ ലോകത്താണ്. കഥകൾ കേവലമായി കേൾക്കുന്നതിൽനിന്നും വളർന്ന് കാണുന്നതിൽ എത്തിനില്ക്കുന്നു. വാർത്തകൾ വായിച്ചറിയുന്നതിൽനിന്നും ഭിന്നമായി കണ്ടറിയുന്നതിന് ടെലിവിഷനിലെ വാർത്തകൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള പരിപാടികൾ സഹായിക്കുന്നു. പലതരം ചാനലുകളിലൂടെ ഒഴുകിയെത്തുന്ന വിവിധതരം പരിപാടികൾ കാഴ്ചയുടെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ഉത്സവമാണ് അനുവാചകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വായനയെക്കാൾ അദ്ധ്വാനം കുറഞ്ഞ കാഴ്ചയുടെ വിപ്ലവം മനുഷ്യമനോഭാവങ്ങളെത്തന്നെ മാറ്റിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാഹിത്യം മരിക്കുമോ എന്നുവരെ പലരും സന്ദേഹിച്ചിരുന്നു. ഈ സന്ദേഹത്തിനിടയിലും സിനിമ, ടെലിസിനിമ തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അതിന്റെ പാഠങ്ങൾ(Texts) ഉത്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമിരുന്നു. ഈ പാഠങ്ങൾ വായിക്കുന്നവരുടെയും രചിക്കുന്നവരുടെയും പെരുപ്പമാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കാഴ്ച. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി എല്ലാ നവീന സാങ്കേതിക വിദ്യകളെയും ആശ്രയിച്ച് വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും സൃഷ്ടിയുടെ പ്രാഥമിക രൂപരേഖയായ തിരക്കഥയെ മനുഷ്യന്റെ ഭാവന കൊണ്ടുതന്നെയാണ് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്.

ഭാവന സഞ്ചാരസ്വഭാവമുള്ളതാണ്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിത വീക്ഷണവും മനോഭാവവും മാറുന്നതനുസരിച്ച് ഭാവനയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപങ്ങൾക്ക് ആശയപ്രകാശനത്തിലും മറ്റും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥ അതിന്റെ അടി

സ്ഥാനമാണ്. ദൃശ്യകലകൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്നിടത്തോളംകാലം അതിന്റെ പാഠങ്ങൾക്ക് (Text) കാലികമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്രാഥമികമായി തിരക്കഥ കാലത്തിന്റെ സാഹിത്യമാകുന്നത്.

സിനിമയും ടെലിസിനിമയും കഥകൾ പറയുന്നത് വസ്തുക്കളെ ശകലങ്ങളാക്കിയാണ്. ഏറെ ചിതറിയ ഈ കഥപറച്ചിൽ നൈരന്തര്യത്തോടെ തുടരുന്നത് അനുവാചകന്റെ ഭാവനയെ വളർത്തിയെടുത്താണ്. ഒരു സിനിമയുടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാണുന്നതിനുമപ്പുറത്ത് കുറെയധികം വസ്തുതകളെ അനുവാചകൻ സ്വയം കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പരിപാടികളുടെ നിരന്തരമായ ആസ്വാദനം അനുവാചകന്റെ കല്പനാശക്തിയെ വളർത്തിയെടുക്കുകതന്നെ ചെയ്യുന്നു. കഥയെ ശകലങ്ങളാക്കി പറയുന്ന തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനരൂപംതന്നെ ഈ കാലത്തിന് ഏറ്റവും അനുയോജ്യമായ കഥപറച്ചിലിന്റേതാണ്. വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി നിരന്തരം അറിയുന്നതിന്റെ ഫലമായി തിരക്കഥാപാരായണത്തിനിടയിൽ അതിലെ വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ പുതിയ തലമുറയിൽപ്പെട്ട ആസ്വാദക പ്രതിഭയ്ക്ക് പ്രത്യേകിച്ചൊരധ്വാനത്തിന്റെ ആവശ്യമില്ല. ഈ വസ്തുതകൾ എല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥ കാലത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ സാഹിത്യം തന്നെയാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തിരക്കഥയെ സർവ്വകലാശാലകൾ പാഠ്യപദ്ധതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സർവ്വകലാശാലകൾ പലപ്പോഴും തിരക്കഥ പഠിപ്പിക്കുന്നത് അതിന്റെ സാഹിത്യവശത്തെ മുൻനിറുത്തിയാണ്.

നിയതമായ ഒരു പഠനക്രമത്തിൽനിന്നും പുറത്തുകടന്ന് തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ വായനക്കാരൻ/പഠിതാവ് അതിൽനിന്ന് എന്തെല്ലാം അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുത്തെന്നുള്ളതാണ് പ്രസക്തമാകുന്നത്. തിരക്കഥ പൂർണ്ണമായും തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ ഭാവനാസൃഷ്ടമായ കഥയാണ്. ഈ കഥയുടെ മേഖലയിൽനിന്നും ഇനിയൊരു കഥയെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ സംവിധായകൻ സിനിമക്കായി കല്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപം, വസ്ത്രം, ചലനം പശ്ചാത്തലം, ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശ എല്ലാം ഇതിൽപ്പെടുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇതിന് സമാനമായ ഒരു ഭാവന തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരന്/പഠിതാവിന് ആവശ്യമാണ്. ഇത്തരം സവിശേഷമായ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ ഭാവന ഉപയോഗിച്ച് പാരായണം ചെയ്യുമ്പോഴാണ് തിരക്കഥയുടെ ആസ്വാദനം ജീവസുറ്റതും പ്രസക്തവുമാകുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥതന്നെ പല ആസ്വാദകപ്രതിഭകൾ വായിക്കുമ്പോൾ അവർ മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന/ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന കഥാവസ്ഥ രചയിതാവ് എഴുതിയതുതന്നെയാകുമ്പോഴും അതിന്റെ ഭാവലോകം പലതായിരിക്കും. യഥാർത്ഥത്തിൽ വായനക്കാരന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖമായ സർഗ്ഗഭാവനയെക്കൂടി തിരക്കഥയുടെ പാരായണം ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

10
സിനിമയുടെ രസരസതന്ത്രം

ചലച്ചിത്രാസ്വാദനം അതിരുകളില്ലാത്ത ആനന്ദത്തിന്റെ മഹാസാഗരമാണ്. അതിന്റെ ശാന്തവും പ്രക്ഷുബ്ധവുമായ തിരകളിൽപ്പെട്ട് പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സ് അക്ഷീണം രസാനുഭൂതി അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതു ഭാഷയിലും ഏതുദേശത്തുമുണ്ടാകുന്ന ചലച്ചിത്രം പ്രേക്ഷകനെ രസം അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കലാകർമ്മത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാസ്മരികശക്തിയാണ് വിവിധ അനുപാതത്തിലുള്ള രസാനുഭവിപ്പിക്കലിന് ആധാരം. ഈ രസാനുഭവിപ്പിക്കൽ എന്തെന്ന് വാക്കുകൾകൊണ്ട് വർണ്ണിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല. യഥാർത്ഥ ആസ്വാദക പ്രതിഭയ്ക്കേ അത് മനസ്സിലാകൂ. സിനിമയെ ഏറ്റവും വലിയ ജനകീയകലയാക്കിത്തീർത്തത് രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള അതിന്റെ അപരിമേയമായ മാസ്മരികശക്തി തന്നെയാണ്. ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ചലച്ചിത്രധർമ്മത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാക്കി സൃഷ്ടിക്കുന്ന 'ശരീരമാണ്' സിനിമയുടേത്. കലാസ്വാദനത്തിൽ സാധ്യമാകുന്ന രസാനുഭൂതിയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിന്റെ മൂലം ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രംതന്നെയാണ്. എന്താണ് രസമെന്നും അതിന്റെ അവതരണസ്വഭാവം എങ്ങനെയെന്നും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിശദമായി വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. അവതരണത്തിൽ നാടകവും സിനിമയും ഏറെ ഭിന്നമാണ്. എന്നാൽ ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് പ്രേക്ഷകൻ അനുഭവിക്കുന്ന രസത്തിന് വ്യത്യാസമില്ല. രസാസ്വാദനത്തിന്റെ തോത് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുമെന്നുമാത്രം. അവതരണരീതി നാടകത്തിന് പരിമിതികൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ, സിനിമയ്ക്ക് സാധ്യതകൾ ആരായുവാനുള്ള മേഖലകളാകുകയാണ്. അവതരണരീതികൊണ്ട് പ്രേക്ഷകനെ നിമഗ്നമാക്കുവാൻ നാടകത്തെക്കാൾ ശക്തിയും സാധ്യതയും സിനിമയ്ക്കുണ്ട്. ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള സാധ്യതകൾ വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സിനിമാസ്വാദനത്തിന്റെ രസതന്ത്രം ആരായുമ്പോൾ സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും രസാവിഷ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതുമായ കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി സാമാന്യമായി ചർച്ചചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമ ഒരു ഭാഷ ആയിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിൽ നിരവധി ഭാഷകൾ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. സിനിമയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഓരോ ഭാഷയും 'സിനിമയെന്ന' കലാരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ഉപാധിനിഷ്ഠമായ ഘടകഭാഗങ്ങളാണ്.

ഭാഷകളുടെ സംഗമഭൂമി

സിനിമ പല ഭാഷകളുടെ സംഗമഭൂമിയാണെന്ന് ആലങ്കാരികമായി പറയാറുണ്ട്. സിനിമ•സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധഭാഷകളിൽ പ്രധാനമെന്ന് തോന്നുന്നവയെ ഇഴയകറ്റി എടുത്താൽ-കഥാഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധഭാഷകളായ സംഭാഷണഭാഷ, മുഖാഭിനയഭാഷ, അംഗചലനങ്ങൾക്കൊണ്ട് സഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷ, ദൃശ്യങ്ങളും സീനുകളും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷ, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഭാഷ, നൃത്തത്തിന്റെ ഭാഷ, സംഘട്ടനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഭാഷ, എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ഭാഷ, സംവിധായകന്റെ ഭാഷ, സൂക്ഷ്മത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഈ ഭാഷയുടെ പട്ടിക ഇനിയും ഏറെയാണ്. ഒറ്റയ്ക്കുനിന്നാൽ ഈ ഭാഷകൾക്ക് അർത്ഥം ലഭിക്കുന്നില്ല. അവയെ കൃത്യതയോടെ സമന്വയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് സിനിമയുടെ ഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാഷകളുടെയെല്ലാം സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ആസ്വാദ്യജനകമായ 'കലാഭാഷ' സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് സിനിമ. സിനിമയുടെ ഈ ഭാഷയെ കലാവതരണം നടത്തുന്ന അതിഭാഷയെന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നതായിരിക്കും യുക്തം. ഈ അതിഭാഷയിലൂടെ സിനിമ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് ഓരോരോ രസഭാവങ്ങളെയാണ്. ഈ രസഭാവങ്ങൾ സമ്മേളിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് അനുവാചകനിൽ അവാച്യമായ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനാനുഭൂതി ഉത്ഭൂതമാകുന്നത്.

രസഭാവങ്ങൾ

ഒരു കലാരൂപത്തെ (ഇവിടെ സിനിമയെ) സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാഴ്ചക്കാരനിൽ അനുഭവപ്പെടുന്ന അനിർവചനീയ ആനന്ദത്തിനാണ് രസമെന്നു പറയുന്നത്. ഏതൊരു കലയുടെയും ശക്തി അത് ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന നാനാവിധമായ രസത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഈ രസമാണ് അനുവാചകർ ഹർഷപുളകിതത്തോടെ ആസ്വദിച്ച് തൃപ്തിപ്പെടുന്നത്. രസമെന്ന വാക്കിന്റെ സാമാന്യാർത്ഥം രസനകൊണ്ട് അറിയേണ്ട ഗുണവിശേഷമെന്നാണ്. പഴത്തിന്റെയും പൂവിന്റെയും ചാറിനും മെർക്കുറിക്കും (Mercury) രസമെന്ന് പറയുന്നു. ദഹനേന്ദ്രിയങ്ങൾ ആഹാരത്തിൽനിന്നും വലിച്ചെടുക്കുന്ന ദ്രവത്തെ 'രസ'മെന്നാണ് വൈദ്യശാസ്ത്രം കല്പിക്കുന്നത്. ഒരു കല ആസ്വദിക്കുമ്പോൾ അതിൽ രസിച്ചിരിക്കുകയെന്നാണ് സാധാരണയായി പറയുന്നത്. രസമെന്ന വാക്കിന് അഭിനിവേശം, ആഗ്രഹം, ഹിതം, ഇഷ്ടം, തുടങ്ങി വിപുലമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയാണുള്ളത്. ഭരതമുനി നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ കലയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സവിശേഷവും ശ്രദ്ധേയവുമായ ആർത്ഥിക കല്പനയാണ് നല്കിയിരിക്കുന്നത്. 'വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരി സംയോഗാത് രസനിഷ്പത്തി' -ഇതാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ രസസൂത്രം. വിഭാവം, അനുഭാവം, വ്യഭിചാരിഭാവം ഇവയുടെ സംയോജിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനത്തിലൂടെ

രസമുണ്ടാകുന്നു എന്നാണ് സൂത്രത്തിന്റെ വാച്യാർത്ഥം. ഈ വാച്യാർത്ഥത്തിനുള്ളിലേക്ക് കടക്കുമ്പോഴാണ് രസനിഷ്പത്തിയുടെ കാര്യകാരണങ്ങൾ വ്യക്തമാകുന്നത്.

സാധാരണത്തെ അസാധാരണവും ലൗകികത്തെ അലൗകികവുമാക്കാനുള്ള കഴിവ് കലകൾക്കുണ്ട്. ഇവിടെയാണ് 'വിഭാവ'ത്തെപ്പറ്റി അറിയേണ്ടത്. വിഭാവമെന്നാൽ 'വിശേഷേണ' എന്നേ അർത്ഥമുള്ളു. കൃത്യമായിപ്പറഞ്ഞാൽ വിശേഷേണഭവിക്കുന്നതാണ് വിഭാവം. വികാരം കൊള്ളുവാനുള്ള കഴിവ് മനുഷ്യർക്കെല്ലാമുണ്ട്. ഓരോ അവസരത്തിലും സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് വികാരം സംഭവിക്കുന്നു. വികാരങ്ങൾ ഒന്നും സംഭവിക്കാത്ത അവസ്ഥയാണ് മനുഷ്യനിൽ ഏറ്റവും സാധാരണമായിട്ടുള്ളത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വികാരമെന്നു പറയുന്നത് സാഹചര്യത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. സാഹചര്യം യാദൃച്ഛികമായി സംഭവിക്കുന്നതോ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നതോ ആവാം. ഒരു കലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിലെ വികാരങ്ങളെല്ലാം അനുവാചകനെ അനുഭവിപ്പിക്കാനായി കൃത്രിമമായിത്തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ്. ഒരു സമയത്തുതന്നെ ഒന്നിലധികം വികാരങ്ങൾ ഒരു വ്യക്തിയിൽ ഉത്ഭൂതമാകുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഒരു സിനിമയിലെ നായകനും നായികയും പ്രണയിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഈ രംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കേവലമായിട്ടല്ല. അതിന് ഉചിതമായ പശ്ചാത്തലവും കഥാന്തരീക്ഷവുമെല്ലാം ആവശ്യമാണ്. ഒരു ഉയർന്ന കുന്നിൻപുറത്തെ ആൽമരച്ചുവട്. അവിടെനിന്നു നോക്കിയാൽ മനോഹരമായ പ്രകൃതി കാണാം. ചുറ്റുവട്ടം പൂത്തുനില്ക്കുന്ന വൃക്ഷലതാദികൾ. തെളിഞ്ഞ നീലാകാശത്തുകൂടി പറന്നുനടക്കുന്ന മേഘക്കീറുകൾ. അതിനുതാഴെ പറന്നുല്ലസിക്കുന്ന പഞ്ചവർണ്ണക്കിളികളുടെ കൂട്ടം. അതെല്ലാം കൗതുകത്തോടെ ദർശിക്കുന്ന സുന്ദരിയായ യുവതി. കാറ്റിൽ അവളുടെ വസ്ത്രത്തുമ്പുകൾ പാറിപ്പറക്കുന്നതിനൊപ്പം പടർത്തിയിട്ടിരിക്കുന്ന മുടിയിഴകളും മെല്ലെ ഇളകിക്കളിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ യുവതിയുടെ ഭവചലനങ്ങൾ പ്രേമപൂർവ്വം ദർശിക്കുന്ന സുന്ദരനായ യുവാവ്. അവൻ മെല്ലെ അവളുടെ അടുത്തേക്കുചെന്ന് അവളുടെ കവിളുകളിൽ പ്രണയത്തോടെ തലോടുന്നു. യുവതി അനുഭാവപൂർവ്വം അവന്റെ കൈകൾ അവളുടെ കൈകൾക്കുള്ളിലാക്കുന്നു. അവരുടെ കണ്ണുകൾ ശൃംഗാരത്തോടെ പരസ്പരമിടയുന്നു. യുവതി മെല്ലെ യുവാവിന്റെ മാറിലേക്കു ചേർന്നുനില്ക്കുന്നു. പക്ഷികളുടെ ചിലയ്ക്കൽ. ചിലയ്ക്കുന്ന പക്ഷികൾ മരച്ചില്ലയിലൂടെ ചാടിനടക്കുന്നു. മെല്ലെ അടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കാറ്റിന് തെല്ല് ശക്തിയേറി. കാറ്റിൽ പുഷ്പങ്ങളും ഇലകളും ഇടകലർന്ന് അവർക്കുമേലേക്ക് വീഴുന്നു. ഇവിടെ നായികയുടെ പ്രണയത്തിന് നായകനും നായകന്റെ പ്രണയത്തിന് നായികയും പരസ്പര കാരണങ്ങളാകുകയാണ്. ഇതിന് കാരണമായ കടാക്ഷവും സ്പർശവും സഹചാരികളായ ശൃംഗാരാദിഭാവങ്ങളും അവരിൽ മാത്രമാണുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ അഭിനയിച്ചുകാണിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകൻ കാണുകയാണ്. പ്രേക്ഷകർക്ക് നായികയോടൊ നായകനോടൊ അനുരാഗം ഉണ്ടാ

കുന്നതല്ല ആസ്വാദനഫലം. ശൃംഗാരം ആസ്വദിക്കുന്നതാണ്. പ്രണയം ദൃശ്യശബ്ദരൂപത്തിൽ കണ്ടും കേട്ടും ആസ്വദിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിൽനിന്നും വ്യക്തമാകുന്നത് സിനിമയിലെ 'കാരണാദി'കളായ വിഭാവങ്ങൾ ലൗകിക ചിത്തവൃത്തികളെ ഉളവാക്കുന്നില്ലെന്നാണ്. മറിച്ച് വിശേഷേണഭവിപ്പിക്കുകയാണ്. വിഭാവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ ഒരു ഭാവനാവ്യാപാരത്തെ ഉളവാക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിത്തവൃത്തികൾ പ്രേക്ഷകന് രസാസ്വാദനകാരണമായിത്തീരുന്നു. അതുകൊണ്ട്, വിഭാവനത്തോടുകൂടിയത് വിഭാവം എന്നും അർത്ഥം കല്പിക്കാവുന്നതാണ്.

ഒരു സിനിമയെ (കലയെ) സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിഭാവങ്ങളിൽനിന്നും സുഖമേ ഉണ്ടാകുന്നുള്ളു. അത് ശോകമാണെങ്കിൽപോലും. ഈ സുഖം ചലച്ചിത്രാസ്വാദനഫലമായ സുഖം-രസാനുഭൂതിയാണ് അല്ലെങ്കിൽ സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയാണ്. നായികാനായകൻമാരുടെ വേർപിരിയലുകൾ, നല്ല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മരണം തുടങ്ങിയവ പ്രേക്ഷകനെ ദുഃഖിപ്പിക്കുകയല്ലേ ചെയ്യുന്നത്? അതെ. എന്നാൽ ഇത്തരം ദുഃഖത്തിന് ഒരു സുഖമുണ്ട്. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ ലഭിക്കാത്ത കലാസ്വാദനത്തിന്റെ സുഖം. ഇതിനെപ്പറ്റി സാഹിത്യദർപ്പണകാരൻ പറയുന്നത് സുഖത്താലുള്ളഴിഞ്ഞ ശ്രുപാതാദികൾ ഭവിപ്പതാം-എന്നാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സുഖം അനുഭവിക്കണമെങ്കിൽ രസം അനുഭവിക്കുവാനുള്ള വാസന ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഇവിടെയാണ് ആസ്വാദകൻ അല്ലെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകൻ പ്രതിഭയാകേണ്ടത്. ആസ്വാദനപ്രതിഭകൾക്കെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ രസങ്ങൾ അനുഭവിക്കാനാകൂ.

ആലംബനമെന്നും ഉദ്ദീപനമെന്നും വിഭാവങ്ങൾ രണ്ടു വിധമുണ്ട്. ശൃംഗാരത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവമാണല്ലോ രതി. രത്യാദികൾക്കാലംബനമായി നില്ക്കുന്നവ ആലംബനവിഭാവങ്ങളും രത്യാദിഭാവങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നവ ഉദ്ദീപനവിഭാവങ്ങളുമാണ്. ഒരു ചെറിയ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ വസ്തുതകൾ പൂർണ്ണമായും വ്യക്തമാക്കാം. മനോഹരമായ ഒരുദ്യാനത്തിൽവെച്ച് നായികാനായകന്മാരുടെ ആദ്യ സമാഗമം ഉണ്ടാകുന്നു എന്നു കരുതുക. ഉദ്യാനത്തിന് ശോഭ പകരുവാനായി ഇതരവസ്തുക്കളുടെ - പ്രകാശം, കാറ്റ് തുടങ്ങിയവയുടെ കൃത്യമായ സാന്നിദ്ധ്യവുമുണ്ട്. സുന്ദരിയായ നായികയുടെ ദർശനം നായകഹൃദയത്തിൽ രതിഭാവത്തെ ഉണർത്തുന്നു. ഇവിടെ നായകനിലുണ്ടാകുന്ന രതിക്ക് അവലംബനമായത് നായികയാണ്. അതുപോലെ മറിച്ചും. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ മനോഹരമായ ഉദ്യാനം അതിന്റെ എല്ലാ പ്രൗഢിസവിശേഷതകളോടുംകൂടി ഉദ്ദീപനവിഭാവമായിത്തീരുന്നു. ജീവിതത്തിൽനിന്ന് ഇതിനു സമാനമായ ഒരു സന്ദർഭം സ്വീകരിച്ച് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു കരുതുക. തത്ഫലമായി പ്രേക്ഷകനിൽ രതിഭാവം ഉൽബുദ്ധമാവുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ പ്രേക്ഷകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നായികാനായകന്മാർ ഒരുപോലെ ആലംബനവിഭാവങ്ങളാണ്. മനോഹരമായ ഉദ്യാനവും അതിലെ മനോഹരമായ ഇതര വസ്തുക്കളും വിഭാവങ്ങളും. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ഇവിടെ, രത്യാദികൾക്ക് കാരണമായി

നില്ക്കുന്ന നായികാനായകാദികൾ ആലംബനവിഭാവങ്ങളാണ്. ആരുടെ യൗവനാദിരൂപഗുണങ്ങൾ, ഭാവങ്ങൾ, ചലനം, വേഷഭൂഷകൾ, സംഭാഷണം, രമ്യപരിസരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഉദ്ദീപനവിഭാവങ്ങൾ.

അന്തർഗതമായ ഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന വികാരമാണ് അനുഭാവം. അനുഭാവമെന്നാൽ അനുഗമിച്ചെത്തുന്ന ഭാവം അല്ലെങ്കിൽ പിന്നാലെയെത്തുന്ന ഭാവമെന്നാണ് വാച്യാർത്ഥം. എല്ലാ മനുഷ്യരും അന്തർഭാവങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്നവരാണ്. അന്തർഭാവം മനസ്സിന്റെ ഉള്ളിൽ തങ്ങിനില്ക്കാതെ അതിന് ഉചിതമായ ബാഹ്യപ്രകാശനമുണ്ടാകുന്നത് സ്വഭാവികമാണ്. യഥാർത്ഥിലിവിടെ അദൃശ്യമായ അന്തർഭാവങ്ങളെ ബാഹ്യപ്രകാശനത്തിലൂടെ അറിയുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ ബാഹ്യപ്രകാശനമാണ് അനുഭാവം. ഓരോ ഭാവത്തിനും ഓരോ പ്രകാശനരീതിയാണുള്ളത്. ഈ ഭാവങ്ങൾ സത്വത്തെ സംബന്ധിക്കുന്നതിനാൽ സ്വാത്വികഭാവം എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. സ്വാത്വികഭാവങ്ങൾ എട്ടെണ്ണമാണുള്ളത്. സ്തംഭം-അമ്പരപ്പ്, സ്വേദം -വിയർപ്പ്, രോമാഞ്ചം-കോരിത്തരിപ്പ് അല്ലെങ്കിൽ പുളകിതമാകുന്ന അവസ്ഥ, സ്വരഭംഗം-സ്വരമിടറുന്ന അവസ്ഥ, വേപഥു-വിറയൽ, വൈവർണ്ണം-നി റം മാറ്റം അല്ലെങ്കിൽ വിളറിനില്ക്കുന്ന അവസ്ഥ, അശ്രു-കണ്ണുകൾ, പ്രളയം-അനക്കമില്ലായ്മ അല്ലെങ്കിൽ പ്രകർഷേണയുള്ള ലയം.

മറ്റുള്ളവരുടെ ശോകഹർഷാദികളെ അനുഭാവനം ചെയ്യുവാൻ ഏറ്റവും അനുകൂലമായ അന്തഃകരണത്തോടുകൂടിയ സ്ഥിതിയാണ് സത്വം. അനുഭാവത്തിന് അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഭാവമെന്നും പറയാം. ഭാവമെന്നത് മനോഗതംതന്നെയാണ്. സാത്വികമായ അനുഭാവങ്ങൾപോലെ മാനസികവും കായികവുമായ അനുഭാവങ്ങൾ കൂടിയുണ്ട്. 'ഭാവഹാവഹേലാമാധുര്യാദി'കളെ മാനസികമായ അനുഭാവങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു. [ഹാവം-(സ്ത്രീകളുടെ) വിലാസിദി ചേഷ്ടാവിശേഷം, ഹേല-ശൃംഗാരവിശേഷം, അല്ലെങ്കിൽ ആനന്ദം കാണിക്കൽ, മാധുര്യം-മനസ്സിനെ ആനന്ദത്തിൽ ലയിപ്പിക്കുന്നത്]. കായികമായ അനുഭാവങ്ങളിൽ വാചികമായതാണ് 'ആലാപ വിലാപസല്ലാപങ്ങൾ (ആലാപം-രാഗാലാപം, വിലാപം-കരച്ചിൽ, മധുരമൊഴികൾ-നർമ്മസല്ലാപം) ആംഗികമായ അനുഭാവങ്ങൾ ലീലാവിലാസങ്ങളാണ്!(ഉല്ലാസം).

സ്വയം സഞ്ചരിക്കുകയും ഭാവത്തെ സഞ്ചരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് വ്യഭിചാരിഭാവം അഥവാ സഞ്ചാരിഭാവം. സമുദ്രമില്ലാതെ തിരമാലകളില്ലാത്തതുപോലെ സ്വാധാരണഭൂതമായ സ്ഥായിഭാവമില്ലാതെ വ്യഭിചാരിഭാവങ്ങളുമില്ല. ഈ ഭാവം വന്നുംപോയും വർത്തിക്കുന്നതാണ്. സ്ഥായിഭാവത്തെ സഞ്ചരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് (അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിനനുസരിച്ച്)ഇവയെ സഞ്ചാരിഭാവങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. രസത്തിന്റെ മൂലകന്ദമായ ഭാവമാണ് സ്ഥായിഭാവം. രസങ്ങൾ ഒമ്പതെണ്ണമാണുള്ളത്. ശൃംഗാരം, വീരം, കരുണം, അത്ഭുതം, ഹാസ്യം, ഭയാനകം, ബീഭത്സം, രൗദ്രം,

ശാന്തം ഈ രസങ്ങളുടെ സ്ഥായിഭാവങ്ങൾ യഥാക്രമം രതി, ഉത്സാഹം, ശോകം, വിസ്മയം, ഹാസം, ഭയം, ജുഗുപ്സ, ക്രോധം, ശമം എന്നിവയാണ്.

ആലങ്കാരികന്മാർ സ്ഥായീഭാവത്തെ സമുദ്രമായിട്ടും സഞ്ചാരികളെ അതേ സമുദ്രത്തിൽ വന്നുംപോയും ഉയർന്നും താണും ചലിക്കുന്ന തിരകളായുമാണ് കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. തിരകൾ ഉയർന്നുതാഴുമ്പോൾ സമുദ്രരൂപത്തിൽ അലിഞ്ഞുചേരുകയും ചെയ്യും. ഇവ സ്വയം സഞ്ചരിക്കുകയും ഭാവത്തെ സഞ്ചരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരികൾ ഭിന്ന ധർമ്മങ്ങളോട് കൂടിയവയാണെങ്കിലും സന്ദർഭം അനുസരിച്ച് ഒന്ന് മറ്റൊന്നായി തീരാവുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവങ്ങൾ ആ കഥാപാത്രത്തിൽ ഉൽബുദ്ധമാകുന്ന ഭാവത്തിന്റെ കാര്യങ്ങൾ എന്ന നിലയ്ക്ക് അനുഭാവങ്ങളാണ്. ഈ അനുഭാവങ്ങൾ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിലുറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭാവത്തെ ഉണർത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവ ഉദ്ദീപനവിഭാവങ്ങളായിത്തീരുന്നു. ലജ്ജ, സ്മൃതി തുടങ്ങിയ സഞ്ചാരിഭാവങ്ങൾ രത്യാദി സ്ഥായിഭാവങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങളായി വന്നാൽ അവിടെ അവ അനുഭാവങ്ങളായിത്തീരുന്നു. നായികയുടെ പക്ഷത്തുണ്ടാകുന്ന സ്തംഭസ്വേദാദി സാത്വികഭാവങ്ങൾ നായകപക്ഷത്തിൽ അനുരാഗം പ്രവൃദ്ധമാകുന്നതിന് കാരണമാകുമ്പോൾ, അവ വിഭാവങ്ങളുടെ ധർമ്മം പുലർത്തുന്നു. അതുപോലെ ഒരു സ്ഥായിഭാവം മറ്റൊന്നിന്റെ വ്യഭിചാരിഭാവമായിത്തീരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ടാകാം.

മനുഷ്യർ പ്രകൃത്യാ ദുഃഖത്തെ വെറുക്കുകയും, സുഖത്തെ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവൻ രതിഭാവത്തോടുകൂടിയവനായിരിക്കുന്നു. അസാധാരണവും അപൂർവ്വവുമായ അനുഭവങ്ങളുടെ മുന്നിൽ അത്ഭുതം കൂറുക എന്നത് മനുഷ്യസഹജമത്രേ. സ്വന്തം ഉൽക്കർഷത്തിലും അഭ്യുദയത്തിലും ആകാംക്ഷയുള്ളതുകൊണ്ട്, മനുഷ്യനിൽ അപരനെ ഉപഹസിക്കുവാനുള്ള പ്രവണത-ഹാസം ഉണ്ടാകുന്നു. ഇതിനോടനുബന്ധമായി ഉത്സാഹവും ഏറിയിരിക്കുന്നു. അപായത്തിന്റെയോ അപയശങ്കയുടേയൊ പിന്നിൽ ക്രോധവും തൽപരിഹാരത്തിനുവേണ്ടി ഉത്സാഹവും മനുഷ്യരിലുളവാകുന്നു. സ്വന്തം ഉൽക്കർഷത്തിന് കോട്ടം തട്ടുമ്പോഴോ ആശാഭംഗമുണ്ടാകുമ്പോഴോ സ്വഭാവികമായി ശോകമുള്ളവനായിത്തീരുന്നു. അഭിലാഷപൂർത്തിക്ക് പ്രതിബന്ധമുണ്ടാകുമ്പോഴോ പതനം സംഭവിക്കുമ്പോഴോ ഭയവും ഉണ്ടാകുന്നു. ആശാനൈഷ്ഫല്യത്തോടെ പിന്തിരിയുമ്പോൾ ജുഗുപ്സയുമുണ്ടാകുന്നു. തിക്തമധുരങ്ങളും വിഭിന്നവിചിത്രങ്ങളുമായ അനുഭവപരമ്പരകൾ പിന്നിട്ടുപോകുംതോറും ജീവിതാവബോധം കൂടുതൽ കൂടുതൽ സമ്പന്നമാവുകയും ത്യാഗബുദ്ധിയും വൈരാഗ്യവും (രാഗരഹിതഭാവം) അവനെ ശമനത്തിലേക്ക് നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ രതിയിൽത്തുടങ്ങി അലൗകികമായ ശമത്തിൽ ചെന്നെത്തുന്ന ഒരു ജീവിതമാണ് മനുഷ്യന്റേത്. ഇതൊരു സമാന്യവിവക്ഷമാത്രമാണ്. മനുഷ്യനിൽ വാസനാരൂപമായി ചില ഭാവങ്ങൾ നിലനില്ക്കുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാ

ക്കുവാനാണ് ഇത്രയും പറഞ്ഞത്. ഈ വാസനാരൂപമായ ഭാവങ്ങളാണ് കലാസ്വാദനവേളയിൽ ഉചിതമായ അനുപാതത്തിൽ-രസത്വത്തെ പ്രാപിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

സിനിമയിലെ രസസൃഷ്ടി

നിയതമായ വളർച്ചയെത്തിയ വ്യക്തിത്വമുള്ള കലയെന്ന നിലയിൽ സിനിമയ്ക്ക് രസഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള വഴികൾ പലതുണ്ട്. ഈ രസസൃഷ്ടിയുടെ ആധാരം സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിതന്നെയാണ്. വിവിധഭാഷകളുടെ സംഗമഭൂമിയാണ് സിനിമയെന്ന് മുമ്പ് പറഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. ഈ ഓരോ ഭാഷയുടെയും വിനിയോഗം രസസൃഷ്ടിക്ക് ഉപകരിക്കുന്നതാണ്.

എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നിർമ്മാല്യമെന്ന സിനിമയിൽ രസസൃഷ്ടി നടത്തിയിരിക്കുന്നത് എങ്ങനെയെന്ന് ആരാഞ്ഞുകൊണ്ട് സിനിമയിലെ രസസൃഷ്ടിയുടെ രസതന്ത്രത്തെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കാം. സിനിമ പല ഭാഷകളുടെ സംഗമഭൂമിയാണെന്ന് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. സിനിമയിലെ കഥാഭാഷ എന്തെന്ന് പരിശോധിക്കാം. സിനിമയുടെ കഥ എങ്ങനെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു എന്നതിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് അതിന്റെ കഥാഭാഷ. ഒരു സിനിമയിൽത്തന്നെ പലകഥകൾ സാധാരണമാണ്. ഇവയെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രധാനകഥ, ഉപകഥകൾ, ലഘുകഥകൾ, സൂചിതകഥകൾ എന്ന് തിരക്കാവുന്നതാണ്. നിർമ്മാല്യമെന്ന സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥ ദാരിദ്ര്യദുഃഖങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പതനമാണ്. ഉപകഥകളായി ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മകൾ അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയവും അമ്പലത്തിന്റെ ഉടമയായ വലിയതമ്പുരാന്റെ പ്രവർത്തനവും മനോഭാവവും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥകളിക്കാരൻ രാവുണ്ണിനായരുടെ കഥ, അമ്പലവാസിയായ വാരസ്യാരുടെ കഥ തുടങ്ങിയവ ലഘുകഥകളാണ്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അച്ഛൻ കോമരത്തെപ്പറ്റിയുള്ള കഥ, തൊഴിൽരഹിതനായ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മകൻ അപ്പുവിന്റെ കഥ തുടങ്ങിയവ സൂചിതകഥകളും. ഒരു സിനിമയിലുള്ള ഇത്തരം കഥകളെയെല്ലാം അവതരണപക്ഷത്ത് ശക്തമായി നിർത്തുന്നത് അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളാണ്. ഒരു കഥ എന്തിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുവോ അതാണ് അതിന്റെ പ്രമേയം. ഒന്നിലധികം കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റി പറഞ്ഞാൽ അതിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രമേയങ്ങൾ കഥയുടെ ആധാരമാണ്. പ്രമേയങ്ങൾക്ക് പ്രേക്ഷകരിൽ ആകാംക്ഷയും ഉദ്വേഗവും വളർത്തുവാൻ കഴിയുന്നു. പ്രമേയത്തിന്റെ കരുത്ത് വൈകാരികഭാവത്തോടുള്ള അതിന്റെ പരസ്പരബന്ധമാണ്. സ്നേഹം, മരണം, ചതി, പ്രതികാരം, നിഷേധം, നീതി, ധാർമ്മികത, ആഗ്രഹം-തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ പ്രമേയത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. നിർമ്മാല്യമെന്ന സിനിമയിലേക്കുവന്നാൽ ജീവിതത്തെ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ആഗ്രഹം, പട്ടിണിക്കുമുന്നിൽ ധാർമ്മികത നഷ്ടപ്പെടുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഭാര്യ നാരായണി, മരണം പ്രതീക്ഷിച്ച് കിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാ

ടിന്റെ അച്ഛൻകോമരം, അമ്മിണിക്ക് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയോടുള്ള സ്നേഹം, അമ്മിണിയുടെ സ്നേഹത്തെ തന്ത്രപൂർവ്വം നിഷേധിക്കുന്ന ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി, അധികാരത്തോടും പണത്തോടും ആർത്തിയുള്ള വലിയതമ്പുരാൻ, മരണത്തെ സ്വയം വരിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട്, സ്വാർത്ഥനായ മായ്മുണ്ണി-ഇതെല്ലാം ഓരോരോ പ്രമേയാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഈ പ്രമേയാവതരണങ്ങൾ നടക്കുന്ന വേളയിൽ സംഭവിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണ് കഥയെ വൈകാരികതീവ്രതയോടെ വളർത്തുന്നത്. നിർമ്മാല്യമെന്ന സിനിമ ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ ക്രമമായി സംഭവപരമ്പരകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാലാനുക്രമമായ കഥയാണ്. ഈ വസ്തുതകളിൽനിന്നുമാണ് സിനിമയുടെ കഥാഭാഷ രൂപപ്പെടുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് സിനിമയുടെ കഥാഭാഷ.

സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷ സംഭാഷണം, മുഖാഭിനയം അംഗചലനം തുടങ്ങിയവയെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം വാചികഭാഷ ആയിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി സവിശേഷമായി തയ്യാറാക്കുന്ന ആശയവിനിമയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മുഖാഭിനയത്തിന് ഏറെ ഭാവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനുണ്ട്. ഇതും സവിശേഷമായ ഭാഷയാണ്. അംഗചലനങ്ങൾ കഥാഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഭാഷയാണ്. നിർമ്മാല്യമെന്ന തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപം കഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ഇതരപ്രവർത്തനങ്ങൾ എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ ആ സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഭാഷതന്നെയാണ്.

ക്യാമറയുടെ ചലനം, വീക്ഷണദിശ തുടങ്ങിയവയാണ് അതിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഈ സവിശേഷമായ അവസ്ഥ ക്യാമറ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷയാണ്. ക്യാമറയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ അടക്കിവെച്ച് സീനുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും സീനുകളെ അടുക്കിവച്ച് സിക്വൻസുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും കാഴ്ചയുടെ അനുഭവം പ്രധാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സവിശേഷമായ ഭാഷയാണ്. പശ്ചാത്തലം, പ്രകാശത്തിന്റെ സന്നിവേശം, സംഘട്ടനത്തിന്റെ രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോരോ ഭാഷകളാണല്ലോ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതുപോലെയുള്ള ഭാഷകളെയെല്ലാം സൃഷ്ടിച്ച് സമന്വയിപ്പിച്ച് 'സിനിമയെന്ന ഏക ഭാഷ' യാക്കിത്തീർക്കുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യം അനുവാചകനിൽ ആനന്ദത്തിന്റെ രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. പ്രേക്ഷകൻ തിരശ്ശീലയിൽക്കാണുന്നതും കേൾക്കുന്നതുമായ വസ്തുതകളെയാണ് ആസ്വദിച്ച് രസിക്കുന്നത്. വസ്തുതകളെ അല്ലെങ്കിൽ വിവിധ ഭാഷകളെ സംഗമിപ്പിച്ച് തിരശ്ശീലയിൽ എത്തിക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ഭാഷകളെപ്പറ്റി ആസ്വാദനവേളയിൽ പ്രേക്ഷകൻ ചിന്തിക്കുന്നില്ല. അങ്ങനെയൊരു ചിന്ത ജനിപ്പിച്ചാൽ അത് രസാസ്വാദനത്തിന് ഭംഗം വരുത്തും. തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നതിലും കേൾക്കുന്നതിലും മാത്രമാണ് മനസ്സ് മുഴുകിയിരിക്കുന്നത്. തീയേറ്ററിനുള്ളിലെ ഇരുട്ടും നിശ്ശബ്ദതയും മന

സ്സിനെ ഏകാഗ്രമാക്കി രസാസ്വാദനനോന്മുഖമാക്കി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കാഴ്ചയ്ക്ക് സ്വാഭാവികതയും കലാത്മകതയും നല്കുവാൻ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിന് കഴിയുന്നു. സിനിമ ഇതര അവതരണകലകളെക്കാൾ ശക്തമായി രസോത്പാദനം സഹൃദയരിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ശബ്ദദൃശ്യങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ (അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ച്) പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്.

മനുഷ്യനിൽ വാസനാരൂപമായി പല ഭാവങ്ങൾ ലീനമായിക്കിടക്കുന്നുവെന്ന് മുമ്പ് വ്യക്തമാക്കിയിരുന്നല്ലോ. ഈ ഭാവങ്ങളെയാണ് സിനിമാവതരണത്തിലൂടെ ഉണർത്തിയെടുക്കുന്നത്. മനസ്സിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന വിവിധ വികാരങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് വിവിധ അനുപാതത്തിൽ ഉത്തേജിപ്പിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ വിമലിനീകരണം നടത്തി മനസ്സിനെ ശാന്തമാക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ആസ്വാദനം സാധ്യമാകുന്നത്. ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കതാഴ്സിസിനെ (Catharsis) പറ്റി ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. വിരേചനം അല്ലെങ്കിൽ ശുദ്ധീകരണം എന്ന ആശയത്തെ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന സംജ്ഞയാണ് കതാഴ്സിസ്. മനുഷ്യമനസ്സിൽ വാസനാരൂപത്തിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെ ഉണർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ അത് മനസ്സിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കിത്തുടങ്ങുന്നു. മനസ്സിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്ന വികാരങ്ങളെ പരമാവധി ഉദ്ദീപിപ്പിച്ച് അവയുടെ ശമനത്തിലൂടെ ഒരു ശാന്തത കൈവരുത്തുന്ന രീതി രസാസ്വാദനത്തിലുമുണ്ട്. തീവ്രരസങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് ഈ രീതി സ്വീകരിക്കുന്നത്. രസാസ്വാദനത്തിന് മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ നൈസർഗ്ഗിക സ്വഭാവവുമായിട്ടാണ് സാദൃശ്യം. ഉള്ളിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ലൈംഗിക വികാരങ്ങളെ ഉണർത്തി രതികർമ്മത്തിലൂടെ അതിന്റെ മൂർച്ഛയിലെത്തിക്കഴിയുമ്പോൾ വിരേചനഫലമായി ലഭിക്കുന്ന ശാന്തതയും സുഖവുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ മനുഷ്യന്റെ ഭാവന സവിശേഷമായൊരനുപാതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ രസാസ്വാദനവേളയിലും ഭാവനയുടെ സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനമുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം പല ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. സംസ്കാരം, ചിന്താരീതി, ബുദ്ധി, ആർജ്ജിതമായ അറിവ്, വസ്തുതകളെ സമീപിക്കുന്നരീതി, ബോധാബോധ വസ്തുതകളുടെ മാനസിക പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം മനസ്സിലെ രസസൃഷ്ടിയെയും അതിന്റെ ആസ്വാദനത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു കലാരൂപംതന്നെ പല വ്യക്തികൾ ആസ്വദിക്കുന്നത് പല അനുപാതത്തിലായിരിക്കും. ഒരാസ്വാദകനിൽ രസമുളവാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ മറ്റൊരാളിൽ അതേ അനുപാതത്തിൽ രസമുളവാക്കണമെന്നില്ല. സിനിമ വിവിധ രസങ്ങളെ വിവിധ അനുപാതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലൂടെ നാനാവിധമായ രസങ്ങളുടെ സംഗമഭൂമിയായി തീരുകയാണ് അനുവാചകന്റെ മനസ്സ്. ഒരു സിനിമ ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ ആസ്വദിക്കുന്നത് ഒരു രസം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടല്ല. ഒന്നിലധികം രസങ്ങൾ ഇടകലർന്നാണ് ചലച്ചിത്രാസ്വാദ

നത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും പ്രേക്ഷകനിൽ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്ന രസങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ പൂർത്തി ലഭിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിലാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിവിധ രസങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിലെ രസ സൃഷ്ടി കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ്. ഇവിടെയാണ് രസാസ്വാദനം പൂർണ്ണമാകുന്നത്. പ്രേക്ഷകനിൽ ഏറ്റവും ശക്തമായ രീതിയിൽ രസസൃഷ്ടി നടത്തുവാൻ കഴിയുന്ന കാലത്തിന്റെ കലയാണ് സിനിമ.

ഭാഗം രണ്ട്

11
അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

ഓരോ സിനിമയിലെയും പ്രഥമതാരം താൻതന്നെയാണെന്നുള്ള ഉൾവിചാരം അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തന്റെ ആദ്യ സിനിമ മുതൽ വച്ചുപുലർത്തിയിരുന്നു. ഈ വിചാരത്തിന്റെ ഫലമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ ചിത്രത്തെയും ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തവും കലാമേന്മയുള്ളതുമാക്കുന്നത്. സിനിമയെ കേവലവിനോദോപാധിയായി കാണുവാൻ ഈ ചലച്ചിത്ര വൈയ്യാകരണൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല. അത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ കലാകർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുവാനുള്ള എറ്റവും ഉചിതമായ മാധ്യമമായിട്ടാണ് ഇദ്ദേഹം സിനിമയെ കാണുന്നത്. അടൂരിന്റെതന്നെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ 'സ്രഷ്ടാവിന്റെ അനുഭവവും അത്മാവും നിഴലിക്കുന്നതായിരിക്കണം അയാളുടെ സിനിമ'. യഥാർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രകലയോടുള്ള പ്രണയവും സ്നേഹവും ആത്മാർത്ഥതയും ചാലിച്ചെടുത്തതാണ് അടൂരിന്റെ ഓരോ സിനിമയും. മലയാളസിനിമയെ അതിന്റെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽനിന്ന്, ആ പരിമിതികളെ സാധ്യതകളാക്കിത്തീർത്ത് ലോകസിനിമയുടെ ശ്രദ്ധയിൽക്കൊണ്ടുവരുവാൻ അടൂരിന് കഴിഞ്ഞു.

കലകളിൽ ഏറ്റവുമധികം ഉദ്വേഗജനകത്വം കുത്തിത്തിരുകുന്നത് ഇന്ന് സിനിമയിലാണ്. സഹൃദയന്റെ ഉദ്വേഗവും ഉത്കണ്ഠയും പരമാവധി വർദ്ധിപ്പിച്ച് അവനിലെ സകല വികാരങ്ങളെയും ചൂഷണം ചെയ്തു സിനിമാവിജയങ്ങൾ കൊയ്യുന്നവരാണ് വ്യവസായ സിനിമയുടെ വക്താക്കൾ. ഒരു സംസ്കാരാവബോധത്തിന്റെയും ക്രിയാവിചിത്രമായ ജീവിതത്തിന്റെയും ആധികാരികരേഖകളായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകളിലൊന്നും അതിരുകടന്ന ലൈംഗികതയുടെയും ആഭാസത്തരത്തിന്റെയും അക്രമാവതരണത്തിന്റെയും അതിപ്രസരമുണ്ടാവില്ല. അടൂർ സിനിമകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരു സഹൃദയന് സ്വാഭാവിക മനുഷ്യജീവിതത്തിനും യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തേക്കു വളരുന്ന അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ തലങ്ങൾ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. വിശാലമായൊരു നിരീക്ഷണത്തിൽ അടൂർ സിനിമകൾ നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഒരു ശക്തമായ ഭാഗംതന്നെയായി വർത്തിക്കുന്നതിനൊപ്പം സിനിമാവബോധത്തിന്റെ നൂതന മാതൃകകളുമായിത്തീരുന്നു.

അടൂരും സാഹിത്യവും

സാഹിത്യത്തോടുള്ള അഭിനിവേശം ബാല്യം മുതൽതന്നെ അടൂരിനുണ്ടായിരുന്നു. കഥകളും കവിതകളുമെഴുതിയാണ് സർഗ്ഗാത്മക സാഹിത്യവുമായി ആദ്യം ബന്ധപ്പെട്ടത്. പിന്നീട് നാടക രചനയിലേക്കും അവതരണത്തിലേക്കും മനസ്സുതിരിഞ്ഞു.

1965-ൽ പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്നും തിരക്കഥാരചനയിലും സിനിമാസംവിധാനത്തിലും ബിരുദാനന്തര ഡിപ്ലോമകൾ നേടി. ഈ പഠനം അടൂരിന്റെ സാഹിത്യാവബോധത്തിനുമേൽ സിനിമാവബോധത്തിന്റെ പുത്തൻ ഉണർവുണ്ടാക്കി. ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വിശ്വോത്തര സിനിമകൾ കാണുവാനും വിലയിരുത്തുവാനുമുള്ള അവസരങ്ങൾ ലഭിച്ചു. ഈ ബലിഷ്ഠമായ സിനിമകളിൽ പലതിന്റെയും അടിത്തറ സാഹിത്യകൃതികളിനുമേലാണ് പടുത്തുയർത്തിയത്. ആസ്വാദനപക്ഷത്തിനായി മൗനങ്ങളെയും ബിംബങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ച് സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന്റെ ഒരു തലത്തെക്കൂടി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ വിശ്വോത്തര ചിത്രങ്ങളിൽ ചിലതിന് കഴിയുന്നുമുണ്ട്. ഇത് അടൂരിലെ സാഹിത്യകാരനെയും സിനിമാക്കാരനെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് പ്രവർത്തിപ്പിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചു.

1955-ൽ സത്യജിത് റായിയുടെ പഥേർപാഞ്ചാലി പുറത്തുവന്നതിനു ശേഷം പല മികച്ച സംവിധായകരും ആ ദിശയിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചുതുടങ്ങി. ഇതും അടൂരിലെ സിനിമാവബോധത്തെ വാർത്തെടുക്കുന്നതിൽ ഒരു ഘടകമായി. മലയാളത്തിൽ 'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്‌യും' 'നീലക്കുയിലും' സിനിമ ഗൗരവമായി എടുക്കുന്നവരെ സ്വാധീനിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു.

സാഹിത്യത്തോടുള്ള അടൂരിന്റെ അടുത്ത ബന്ധംതന്നെയാണ് ബഷീറിന്റെ മതിലുകൾ അതേപേരിലും സക്കറിയായുടെ ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവുമെന്ന ലഘുനോവൽ 'വിധേയൻ' എന്ന പേരിലും സിനിമായാക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഈ സിനിമകൾ സാഹിത്യകൃതിയുടെ തനിപ്പകർപ്പാകാതെ അടൂർ എന്ന സിനിമാക്കാരന്റെ കൈയ്യൊപ്പ് പതിഞ്ഞതായിരുന്നു. തന്റെ 'മതിലുകൾ' എന്ന കൃതിയെ മനോഹരമായിട്ടാണ് അടൂർ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പകർത്തിയതെന്ന് ബഷീർ പ്രശംസിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ തന്റെ നോവലിനെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും തകർക്കുവനേ അടൂരിന്റെ 'വിധേയൻ' എന്ന സിനിമയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞുള്ളു എന്ന ആക്ഷേപവുമായി സക്കറിയ രംഗത്തുവരികയുണ്ടായി. ഇതിന് അടൂർ നല്കിയ മറുപടി: 'സിനിമയേയും സാഹിത്യത്തേയും ഒരേ കണ്ണിലൂടെ കാണുന്നതാണ് സക്കറിയയുടെ ആക്ഷേപത്തിന് കാരണം. സാഹിത്യകൃതിയുടെ ആഖ്യാനമല്ല സിനിമയുടേതെന്ന് മനസ്സിലാക്കണം.'

സിനിമാ സങ്കല്പം

പ്രേക്ഷകന്റെ വൈകാരികതയേയും കേവലവികാരങ്ങളെയും ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന സിനിമാസങ്കല്പത്തിൽനിന്നും അകന്ന് അവരുടെ ബൗദ്ധികതയെ

സ്വാധീനിക്കുകയും തുടർവിചിന്തനങ്ങൾക്ക് ഉതകുന്നതുമായ ചിത്രങ്ങളാണ് അടൂർ സൃഷ്ടിച്ചത്. സാർവ്വലൗകികത്വമുള്ള പ്രമേയങ്ങളുടെ ശക്തമായ അടിത്തറയിൽനിന്നും വ്യക്തമായ മുൻധാരണകളോടെയാണ് അടൂർ ഓരോ സിനിമയും സൃഷ്ടിച്ചത്. പ്രേക്ഷകന്റെ ബൗദ്ധികതയേയും തുടർചിന്തകളെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഈ സിനിമകളിൽ കേവലമായ പ്രണയത്തിനോ, കലഹത്തിനോ, വികാരപ്രകടനത്തിനൊ, സംഘർഷത്തിനോ, സംഘട്ടനത്തിനോ, മരണത്തിനോ വലിയ സ്ഥാനമില്ല. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇവയെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നു എന്നുമാത്രം. ഈ സംഭവങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെയും ആ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാമൂഹ്യാവസ്ഥയെയും പ്രേക്ഷകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ഈ അവതരണത്തിനായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥ അഥവാ ആശയലോകം ഒന്നിന്റെയും തുടർച്ചയോ നിഴലോ ആയിത്തീരുന്നില്ല. അതിലെ സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണസൂചനകൾ, ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സവിശേഷമായൊരവസ്ഥയെ ചിന്തോദ്ദീപകമായ രീതിയിൽ പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ അവസ്ഥ സമൂഹത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന അവസ്ഥയുടെ പ്രതികരണങ്ങളൊ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഇതരാസ്വസ്ഥതകളൊ ആണ്. വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, സാമ്പത്തികം, തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ അടൂരിന്റെ സിനിമകളിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനമായി വരുന്നില്ല. ചില അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ ചില വ്യക്തികളിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

തന്റെ ചലച്ചിത്രസങ്കല്പത്തെപ്പറ്റി അടൂർ തന്നെ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്: 'ജനപ്രിയ സിനിമയിൽ കാണാവുന്നതിന് അപ്പുറമൊന്നുമില്ല. വെട്ടിഒട്ടിച്ച് കാഴ്ചഭ്രമമുണ്ടാക്കിയിട്ട് സ്പീഡ് എന്നു പറയുന്നതിലും അർത്ഥമില്ല. പരിചിതത്വമാണ് പോപ്പുലർ സിനിമയുടെ വിജയരഹസ്യം. അപരിചിതമായ ഒന്നിനെ സാധാരണ ആളുകൾ വേഗം ഉള്ളിൽ എടുക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഉത്തമ സിനിമയിൽ വിഷ്വലുകളും ശബ്ദവുംകൊണ്ട് പുതിയൊരു അനുഭവതലത്തിലേക്കു കാഴ്ചക്കാരനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.'

ചലച്ചിത്രകലയിലൂടെ വ്യവസായത്തെ അനുരഞ്ജനപ്പെടുത്താൻ ഇഷ്ടപ്പെടാത്ത അടൂരിന്റെ സിനിമകളെ ചിലർ 'കലാസിനിമ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ വിശേഷണത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരത്തെപ്പറ്റി അടൂർ തന്നെ നടത്തുന്ന വെളിപ്പെടുത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്: 'ഞാൻ ആർട്ട് പടം എടുക്കുന്ന ആളല്ല. കാഴ്ചക്കാരുമായി സംവദിക്കാത്ത സിനിമയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകർ അങ്ങനെ പേരിട്ടപ്പോൾ നല്ല സിനിമക്കാർ വല്ലാതെ വിഷമിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകനെ പൂർണ്ണമായി മറന്ന് സിനിമയെടുക്കാനാവില്ല. കലാപരമായും സാമ്പത്തികമായും. സാഹിത്യത്തിലും അങ്ങനെതന്നെയല്ലെ? പുസ്തകം വായിക്കപ്പെട്ടില്ലെങ്കിൽ എന്തു മൂവ്മെന്റ്? സിനിമ എടുക്കുന്ന ആളിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും കാഴ്ചക്കാരിൽനിന്നും പരസ്പരം സംവേദനം ഉണ്ടാകണം. അതിന് കഴിവില്ലാത്തവൻ സിനിമയെടുത്താൽ പ്രശ്നമാകും.

കാഴ്ചക്കാരനിൽനിന്ന് ഉയർന്നുനില്ക്കുകയാണ് എന്നാണ് വാദമെങ്കിൽ അതു കാണാനും കുറച്ചുപേരെങ്കിലും വേണം. ഈ പരസ്പര സംവേദനം തീരെ ഇല്ലാതായപ്പോഴാണ് ആർട്ട് പടം എന്ന പേരുവീണത്. ആർട്ട് സിനിമ യുടെ മന്ദതാളം എന്നൊക്കെ ശൈലിയുമായി. എന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഏറിയും കുറഞ്ഞും എന്നും കാഴ്ചക്കാർ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. 'കൊടിയേറ്റം' കോട്ടയം 'ആശ' തിയറ്ററിൽ 145 ദിവസം ഓടി. എനിക്ക് പൂർണ്ണമായി ബോധ്യപ്പെടു ന്നതുപോലെ ഞാൻ ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്നു. അനുരഞ്ജനത്തിന് തയാറാ കുന്നില്ല എന്നത് കുറ്റമാക്കരുത്.'

അടൂരിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ സിനിമ പൂർണ്ണമായും സംവിധായകന്റെ മാത്രം കലയാണ്. ഇതിനെ ന്യായീകരിച്ചുകൊണ്ട് അടൂർ പറയുന്നു: 'കവി വാക്കുകളെയും ഗായകൻ സ്വരങ്ങളെയും ചിത്രകാരൻ നിറങ്ങളെയും തങ്ങ ളുടെ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ഉപാധികളാക്കുമ്പോൾ, ചലച്ചിത്രകാരൻ വേറിട്ടുനിന്നാൽ വ്യക്തിത്വമില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളെയും ശബ്ദവിശേഷങ്ങളെയും സ്വഭാവാനുസൃതമുള്ള സന്നിവേശ മാതൃകകളിലൂടെ ബന്ധിപ്പിച്ച് ആത്മപ്ര കാശനം നടത്തുന്നു.'

കലയെ നിർവചിക്കുന്നത് സാഹസികവും ബുദ്ധിമുട്ടുള്ളതുമായ കാര്യ മാണ്. കാലാനുസൃതമായി കലാവതരണത്തിലും ആസ്വാദന രീതിക്കും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന എല്ലാ കലാ രൂപങ്ങളും കാലത്തിന്റെ ദർപ്പണങ്ങൾ കൂടിയാണ്. കലയെ സംബന്ധിച്ച ഈ സാമാന്യതത്ത്വങ്ങളെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രകലയെ സാമാ ന്യമായി നിർവചിക്കാൻ അടൂർ തുനിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കലാസൃഷ്ടി സംഭവിക്കുന്ന അവസ്ഥയെ പ്രചോദനം, പ്രയോഗം, പ്രകാശനമെന്ന് മൂന്നുഘട്ടങ്ങളായി തിരിക്കുന്നു. ഓരോ ഘട്ടത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രവർത്തന മണ്ഡലവും നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ സാഹിത്യകൃതികളോ നേരിട്ടുള്ള ജീവിതാനുഭവമോ കാഴ്ചയോ കേൾവിയോ എന്തുവേണമെങ്കിലും നിമിത്ത മാകാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിക്ക് നിമിത്തമാകുന്ന ആശയത്തെ കണ്ടെ ത്തുന്ന ഈ പ്രഥമഘട്ടത്തെ പ്രചോദനമെന്നാണ് അടൂർ വിളിക്കുന്നത്. ചല ച്ചിത്ര നിർമ്മാണം നടത്തുന്ന അടുത്ത ഘട്ടത്തെ പ്രയോഗമെന്ന് വിളിക്കുന്നു. നിർമ്മാണം പൂർത്തിയാക്കിയ സിനിമ പ്രദർശനശാലയിലെത്തിക്കുന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടമായ പ്രകാശനം. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾ പൂർണ്ണമായും സംവേദനക്ഷമമായെങ്കിൽ മാത്രമെ ഉത്തമ കലാരൂപമെന്ന് വിളിക്കാനാകൂ എന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്.

സൃഷ്ടിയുടെ പൊരുൾ

അടൂരിന് സ്വന്തം സിനിമകളെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ട്. അതിനെപ്പറ്റി അദ്ദേഹംതന്നെ പറയുന്ന വസ്തുതകൾ ശ്രദ്ധേയവുമാണ്. ഈ ഭാഗത്ത് അടൂർ സ്വന്തം സിനിമകളെപ്പറ്റി പറയുന്ന വസ്തുതകളാണ് സംഗ്രഹിക്കു

ന്നത്. സമ്പൂർണ്ണ സാങ്കല്പിക കഥ ഒന്നുപോലും തന്റെ സിനിമയിൽ ഇല്ലെന്ന് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പറയുന്നു. തന്റെ സിനിമകൾ ഓരോന്നും ഓരോ സാമൂഹ്യരേഖകളാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു.

സ്വയംവരം (1972). നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ അച്ഛൻ, അമ്മ, സഹോദരങ്ങൾ, ബന്ധുക്കൾ അടങ്ങുന്ന കുടുംബമാണ് ആണിനെയും പെണ്ണിനെയും ഒന്നിപ്പിക്കുന്നത്, ജീവിക്കാൻ സാഹചര്യം കൊടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ കുടുംബത്തിന്റെ പിൻബലമില്ലാതെ ഒരു പുരുഷനും സ്ത്രീയും ഒന്നിച്ചു ജീവിക്കാൻ സ്വയം തീരുമാനിച്ചാൽ അവർക്കായി സമൂഹം എന്താണ് ഒരുക്കിവയ്ക്കുന്നത് എന്ന അന്വേഷണമാണിത്. സമൂഹം ഒട്ടും പ്രതീക്ഷ തരുന്നില്ല. ദുരന്തപൂർണ്ണമായ ഒരു 'സ്വയംവര'മാണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ സ്ത്രീക്കു തിരഞ്ഞെടുക്കേണ്ടിവരുന്നത്.

കൊടിയേറ്റം (1977). സാധാരണക്കാരിൽ സാധാരണക്കാരനായ ഒരു നാടൻ മനുഷ്യൻ. സാധുവായ ശങ്കരൻകുട്ടി. താനും സമൂഹത്തിലെ അന്തസ്സത്തയുള്ള വ്യക്തിയാണെന്ന് അനുഭവങ്ങളിലൂടെ അറിയുന്ന അയാളുടെ വ്യക്തിത്വം ക്രമേണ ഉരുത്തിരിയുന്നതിന്റെ രേഖയാണ് കൊടിയേറ്റം.

എലിപ്പത്തായം (1981). നമ്മൾ വേണ്ടരീതിയിൽ ചുറ്റുപാടുകളോട് പ്രതികരിക്കാത്തത് എന്തുകൊണ്ട്? കാരണം സാമൂഹികമാകാം, മനശ്ശാസ്ത്രപരമാകാം, പാരമ്പര്യം തന്നുപോയ പ്രാരാബ്ധങ്ങളാകാം. ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിറുത്തി ഇക്കാര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ഇതിൽ കാര്യവിചാരം നടത്തുന്നത്. ഉണ്ണിയുടെ പ്രതികരണരാഹിത്യം ഒരു കുടുംബത്തിന്റെതന്നെ അധഃപതനത്തിന് കാരണമാകുന്നു.

മുഖാമുഖം (1984). എല്ലാ മനുഷ്യരിലും ഒരു വിപ്ലവകാരിയുണ്ട്. അത് രാഷ്ട്രീയപരം ആകണമെന്നില്ല. എന്നാൽ കാലം പോകുമ്പോൾ സാധാരണ അനുഭവങ്ങളുടെ ഇരയായി ഈ ആവേശം ക്രമേണ തണുത്തുപോകുന്നു. ഈ വൈകാരികനഷ്ടത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ആലോചന ശ്രീധരനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനവും ജീവിതവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് മുഖാമുഖത്തിൽ. കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ അരങ്ങേറിയ സംഭവവുമായി ഇതിനെ ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അനന്തരം (1987). മാനസിക വിഭ്രമത്തിന്റെ കാരണങ്ങളെപ്പറ്റി ആർക്കും വ്യക്തമായ അറിവില്ല. അതുപോലെ ഒരാൾ എന്തുകൊണ്ട് എഴുത്തുകാരനോ, കലാകാരനോ ആകുന്നു എന്നതിനെപ്പറ്റിയും. ഭ്രാന്തന് തന്റെ മാധ്യമത്തിനുമേൽ നിയന്ത്രണമില്ല. എന്നാൽ ഭ്രാന്തിന് ഒരു ക്രമമുണ്ടാകുമ്പോൾ അത് സൃഷ്ടിയാകുന്നു. അനന്തരം ഈ പ്രക്രിയയെപ്പറ്റിയുള്ള സിനിമയാണ്.

മതിലുകൾ (1989). സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നതിന്റെ അർത്ഥം എന്താണ് എന്നാണ് ഇതിലെ പര്യാലോചന. എഴുത്തുകാരന്റെ ആന്തരികലോകം തുറക്കാൻ നോക്കുകയാണിതിൽ.

വിധേയൻ (1993). അധികാരത്തിന്റെ മനശ്ശാസ്ത്രമാണ് വിധേയനിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്. ഇന്ത്യൻ സമൂഹമനസ്സിൽ എവിടെയോ ഒരു വിധേയത്വം

മാറാതെ ഒട്ടിക്കിടപ്പുണ്ട്. അത് ബ്രിട്ടീഷ് ആധിപത്യത്തിന്റെ ബാക്കി മാത്രമല്ല. അത് നമ്മുടെ വ്യാപാരങ്ങളിൽ പല പ്രകാരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

കഥാപുരുഷൻ (1995). ചലച്ചിത്രകാരൻ ജീവിച്ച ചരിത്രപ്രധാനമായ അരനൂറ്റാണ്ടിലൂടെയുള്ള ഒരു വികാരപരമായ യാത്രയാണിത്. വളരെ വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യങ്ങളിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം കടന്നുപോകുന്നത്.

നിഴൽക്കുത്ത് (2003). മറ്റുള്ളവരുടെ വേദന നമ്മുടേതാകുന്നിടത്താണ് മനുഷ്യത്വം മുളയ്ക്കുന്നത്. തൂക്കിക്കൊലയ്ക്കു വിധേയനാകുന്ന ആളിന്റെ ഭാഗം മാത്രമാണ് നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽ. കൊല നടപ്പാക്കേണ്ടിവരുന്നയാളിന്റെ മനസ്സും കാണേണ്ടതല്ലേ? അതാണ് നിഴൽക്കുത്തിൽ കാണിക്കുന്നത്.

സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമായ കഥകൾ കണ്ടെത്തുന്നത് ശ്രമകരമായ ഒരു ജോലിതന്നെയാണെന്ന് അടൂർ പറയുന്നു. 'തൃപ്തികരമായ ഒരാശയം സ്വന്തമായി തോന്നാത്തതുകൊണ്ടാണ് ചിലപ്പോൾ വെളിയിൽനിന്ന് കഥകൾ എടുത്തത്. പിന്നെ സിനിമയാകുമ്പോൾ കഥയ്ക്ക് അതുപോലെ നിൽക്കാനാവില്ല. വായനയിൽ അക്ഷരങ്ങൾ ബാഷ്പീകരിച്ചുപോകുകയും ആശയം നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യും. സിനിമയിൽ ഇമേജുകൾ നിലനിൽക്കും. സുന്ദരൻ എന്നു കഥയിൽ പറയുന്നിടത്ത് മമ്മൂട്ടിയെയോ, മോഹൻലാലിനെയോ വയ്ക്കുമ്പോൾ അവർ കാഴ്ചക്കാരനുമുന്നിൽ വ്യക്തവും കൃത്യവുമായ രൂപങ്ങളായി നിൽക്കുകയാണ്. കാണുന്നതിന് അപ്പുറത്തേക്ക് ഈ ആശയത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് നല്ല സിനിമാക്കാരന്റെ പണി.' യഥാർത്ഥത്തിൽ അടൂരിന്റെ എല്ലാ സിനിമകളും കാഴ്ചക്കുമപ്പുറം ബുദ്ധിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നവയാണ്. ഈ സ്വാധീനമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളെ ശ്രദ്ധേയവും പ്രസക്തവുമാക്കുന്നത്.

തിരക്കഥാസങ്കല്പം

ലോകം കണ്ട എല്ലാ മികച്ച സംവിധായകരുംതന്നെ മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്കൂടിയായിരുന്നല്ലോ. അടൂരിന്റെ എല്ലാ സിനിമകളുടെയും തിരക്കഥ അദ്ദേഹംതന്നെയാണ് തയ്യാറാക്കിയത്. സിനിമയെ പ്രഥമവും പ്രാധാനവുമായി കാണുന്ന അടൂർ അതിന്റെ നിർമ്മിതിക്കുവേണ്ടിയുള്ള മാധ്യമമായിട്ടാണ് തിരക്കഥയെ കാണുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും തിരക്കഥയുടെ പ്രധാന്യത്തിൽ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. സിനിമയുടെ ലോകം എന്ന സ്വന്തം ഗ്രന്ഥത്തിൽ അടൂർതന്നെ തിരക്കഥയെ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. 'സിനിമയുടെ സാഹിത്യത്തിന് രണ്ടു തലങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന് സിനിമയുടെ സാഹിത്യത്തിന്റേത്. സിനിമയുടെ സാഹിത്യം കേവലം തിരക്കഥയിലൊതുങ്ങുന്നു. ഇതിനു സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നില്ല. രണ്ടാമത്തെത് സിനിമാസംബന്ധിയായ സാഹിത്യത്തിന്റേത്. സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനങ്ങളെല്ലാം ഈ വിഭാഗത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്.' സിനിമ നിർമ്മാണത്തിനായുള്ള മാർഗ്ഗ

രേഖമാത്രമായി തിരക്കഥയെ കാണുന്നതിനാലാണ് അതിനു സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടാത്തത്.

സാഹിത്യോചിതമായ ഭാവനയുടെ ആഴങ്ങളിലേക്കിറങ്ങി അവിടെ നിന്നും ഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെ ഭാവനയുടെ നൈരന്തര്യത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തിയ വീക്ഷണങ്ങളാണ് അടൂരിന് സിനിമാസംവിധാനത്തിനുള്ള ശക്തമായ സഹായരേഖകൾ. തിരക്കഥയെഴുതുമ്പോൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ അടൂർ പറയുന്നു: 'സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകമേതെന്ന് ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ, രണ്ടാമതൊന്നാലോചിക്കാതെ ഞാൻ ഉത്തരം പറയും തിരക്കഥ.' സിനിമയുടെ ആദ്യസ്പന്ദനം അടൂരിൽ പുറത്തുവരുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്.

തിരക്കഥാരചയിതാവ് ആദ്യമൊരാശയത്തെ കണ്ടെത്തുന്നു. തുടർന്ന് ആ ആശയത്തെ തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തിലേക്കു നിക്ഷേപിക്കുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനം നടത്തുന്നത് ഭാവനമാത്രമല്ല ബുദ്ധിയും യുക്തിയും സ്വായത്തമാക്കിയ പരിചിതമാർഗ്ഗങ്ങളും ചേർന്നാണ്. സിനിമയിലെ കഥാവതരണത്തിന്റെ ബുദ്ധിപരവും യുക്തിപരവുമായ മേഖലകളെ ഹൃദ്യമായി സമന്വയിപ്പിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൗത്യവും നിർവഹിക്കുന്നത് തിരക്കഥയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെയാണ് സിനിമയിലെ സംഭവപരമ്പരകൾ സീനുകളായി നിയതമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉചിതമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദ സാധ്യതകളോടെ പ്രാഥമികമായി ജനിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് സിനിമയുടെ നിലനിൽപ്പിനെപ്പറ്റി അടൂർ ചിന്തിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കും ദ്വിമുഖ വ്യക്തിത്വമാണുള്ളതെന്ന് അടൂർ വിലയിരുത്തുന്നു. 'തിരക്കഥ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിലെ പ്രധാനവും നിർണ്ണായകവുമായ ഘടകമാണെന്നു സമ്മതിക്കെത്തന്നെ അതിന്റെ തനിപ്പകർപ്പാവണം ഉൽപ്പന്നമാകുന്ന സിനിമയുമെന്ന സമീപനം ആശാസ്യമല്ലതന്നെ.' തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് സിനിമ അതിന്റെ തനിപ്പകർപ്പാകരുതെന്ന് നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചനയുടെ സമയത്ത് സംഭവിച്ച സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ തിരക്കഥയ്ക്കുമേൽ ഇനിയൊരു ഭാവനാലോകമാണ് ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുപയോഗിച്ച് ചലച്ചിത്രകാരന് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ തിരക്കഥയ്ക്ക് വിനിയോഗിച്ച ഭാവനയിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ഭാവനയാണ് ഉപയോഗിക്കേണ്ടത്. തിരക്കഥയ്ക്കാവശ്യം ആശയത്തെ/കഥയെ അക്ഷരങ്ങളിലൂടെ ക്രമീകരിച്ച് അടുക്കിവയ്ക്കുന്ന രചനാധിഷ്ഠിതമായ ഭാവനയാണ്. സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടത് തിരക്കഥയെ ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന സംഘടിതസ്വഭാവത്തിലധിഷ്ടിതമായ ഭാവനയാണ്. വിശകലനാത്മകമായി വിലയിരുത്തിയാൽ സിനിമ ലക്ഷ്യവും തിരക്കഥ ആ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗവുമാണ്.

എല്ലാ അംശത്തിലും പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ നിറവിൽ

നിന്നുകൊണ്ടേ അടൂർ സിനിമാസംവിധാനം തുടങ്ങുകയുള്ളു. സിനിമയ്ക്കു വേണ്ടി തിരക്കിട്ടെഴുതുന്ന ഒരു കഥയായിട്ടല്ല തിരക്കഥ എഴുതുന്നത്. സിനിമയ്ക്കു മുമ്പ് തിരക്കഥ എഴുതുന്നതുപോലെ പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമയിൽനിന്നും അടൂർ തിരക്കഥ എഴുതാറുണ്ട്. സിനിമയിൽനിന്നും വേറിട്ടതും പാരായണയുക്തവുമായ വ്യക്തിത്വം തിരക്കഥയ്ക്കു നൽകുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഇത്തരം തിരക്കഥകൾ രചിക്കുന്നത്. ഈ തിരക്കഥകൾ ആസ്വാദനത്തിനും വിലയിരുത്തലിനുമായി സഹൃദയ സമക്ഷത്തിൽ വ്യക്കുന്നു. കൊടിയേറ്റം തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കുറിപ്പിൽ അടൂർ തന്നെ പറയുന്നു: 'ഇത് സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള തിരക്കഥയല്ല. സിനിമയുടെ തിരക്കഥയാണ്. വരമൊഴിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയെന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം.'

അക്ഷര സമുച്ചയങ്ങളിലൂടെ സമാഹരിക്കപ്പെടുന്ന ആശയങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യസമുച്ചയങ്ങളിലൂടെ ലഭ്യമാകുന്ന അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അനുഭവമാണുണ്ടാകുന്നത്. സാഹിത്യപാരായണത്തിൽ സംജാതമാകുന്ന സംവേദനപരത തന്നെയാണ് ഈ തിരക്കഥാപാരായണത്തിലും ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമ മുമ്പ് കണ്ടിരുന്നെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരശ്ശീലയിൽ കണ്ട രൂപത്തിനനുസരിച്ചുള്ള പ്രതിരൂപങ്ങൾ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കുമെന്നത് ഒരു മറുയാഥാർത്ഥ്യമായി നിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന്റെ തലവും പാരായണത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. സിനിമാരൂപീകരണത്തിനുമുമ്പും അതിനുശേഷവും തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ച് ആ മാധ്യമത്തിന് ദ്വിമുഖം നൽകുവാൻ ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയൊ അടൂർ ശ്രമിക്കുന്നു.

12
ജി. അരവിന്ദൻ

അരവിന്ദന്റെ ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സിനിമകൾ കേരളത്തിലെ മധ്യ വർഗ്ഗ സിനിമാസ്വാദനവിഭാഗത്തിന്റെ അവബോധത്തെ ബൗദ്ധികമായും കലാ പരമായും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചവയായിരുന്നു. മധ്യവർഗ്ഗസമൂഹത്തിന്റെ അവബോധത്തിൽ അന്തർലീനമായിരുന്ന മൂല്യവൈരുദ്ധ്യങ്ങളും അവ കാലാ കാലങ്ങളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളും അവർക്കുതന്നെ കാണിച്ചു കൊടുത്തുകൊണ്ട് സിനിമാവതരണത്തിൽ ഒരു പുതിയ പന്ഥാവ് തുറന്നവ യായിരുന്നു അരവിന്ദന്റെ ഏറെ സിനിമകളും. സവിശേഷമായ സിനിമാവത രണരീതിയിലൂടെ നവമായൊരു കലാവതരണ സിദ്ധാന്തത്തിന് അടിത്തറ പാകുകയായിരുന്നു അരവിന്ദൻ.

'അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി.അരവിന്ദൻ, ജോൺ എബ്രാഹം എന്നി വർ മലയാളസിനിമയുടെ ആദ്യക്ഷരികളാണെ'ന്നു പറയാമെന്ന് അയ്യപ്പപ്പ ണിക്കർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഈ നിരീക്ഷണം ഇവരുടെ പ്രതിജനഭിന്നമായ ചലച്ചിത്രാവതരണ രീതിയിലേക്കും അവയുടെ നിയതമായ കലാമൂല്യത്തി ലേക്കും വിരൽചൂണ്ടുന്നതാണ്. ഇവരെ സമാദരണീയരാക്കുന്ന പ്രധാനഘ ടകം മൗലികത ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും ബൗദ്ധിക ഉണർവ്വിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമു ള്ളതുമായ സിനിമയുടെ സ്രഷ്ടാക്കളെന്നതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ചല ച്ചിത്ര പ്രതിഭകളെ സ്വാധീനിച്ച സാമൂഹ്യവും സാംസ്കാരികവും കലാപ രവും വൈയക്തികവുമായ ഘടകങ്ങൾ തികച്ചും ഭിന്നമായിരുന്നു. അതു കൊണ്ടുതന്നെയാവാം ഇവരുടെ സിനിമകളും ഭിന്നമായ ദർശനമേഖലകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. അടൂരും ജോണും അക്കാദമിക വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ മിക വിൽനിന്നും സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ എത്തിയെങ്കിൽ അരവിന്ദൻ നേരിട്ട് സിനിമയിലെത്തുകയായിരുന്നു. അക്കാദമികമായ സൈദ്ധാന്തികവശങ്ങളെ ക്കാൾ പ്രായോഗികമായ നിരീക്ഷണ ജ്ഞാനമാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമയുടെ സവിശേഷത. ഈ പ്രായോഗികജ്ഞാനത്തിൽനിന്നും ലഭിച്ച അറിവായി രിക്കാം സവിശേഷരീതിയിലുള്ള സിനിമകളെടുക്കുവാൻ അരവിന്ദനെ പ്രേരി പ്പിച്ച ഘടകം. ഓരോ സിനിമയും അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ നിരീക്ഷണങ്ങൾതന്നെ ആയിരുന്നു. ഈ നിരീക്ഷണത്തിന്റെ ഫലമാകാം അരവിന്ദൻ സിനിമകൾക്ക് നിയതമായൊരു ശൈലി ഇല്ലാതെപോയത്. അര

വിന്ദന്റെ സിനിമാസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശിയോ അനുകർത്താവോ ഇല്ലെന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

അരവിന്ദന്റെ കലാലോകം

സംഗീതകലയിലും ചിത്രകലയിലുമായിരുന്നു അരവിന്ദന്റെ പ്രാഥമിക താല്പര്യം. കലയോടുള്ള സവിശേഷമായ താല്പര്യത്തിൽനിന്നും ഉടലെടുത്ത അന്വേഷണമനോഭാവമാണ് അദ്ദേഹത്തെ കാർട്ടൂണുകളുടെ ലോകത്തെത്തിച്ചത്. രസിപ്പിക്കുവാനും സൗന്ദര്യാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുവാനും ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുവാനും ഏതൊരു കലയുംപോലെയൊ അതിലധികമായോ കാർട്ടൂണുകൾക്ക് കഴിയുമെന്ന് അരവിന്ദൻ മനസ്സിലാക്കി. ഈ തിരിച്ചറിവാണ് നിയത വ്യക്തിത്വമുള്ള കാർട്ടൂൺ പരമ്പരകൾ ഒരുക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. 'ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും' എന്ന കാർട്ടൂൺ പരമ്പര അറുപതുകളിൽ തുടർച്ചയായി മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. ഈ കാർട്ടൂൺ പരമ്പരയെ ദൃശ്യനോവൽ എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുവാനാണ് സാഹിത്യനിരൂപകർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്. വരയും വചനവുംകൊണ്ട് കാലികമായ അവസ്ഥാവിശേഷത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ഇതിവൃത്തം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന രീതിക്ക് മലയാളത്തിൽ മുൻമാതൃകകളൊന്നുമില്ലായിരുന്നു. ആ കാലഘട്ടത്തിലെ കേരളീയ ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ ഒരു മധ്യവർഗ്ഗ കലാകാരന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ നോക്കിക്കാണുകയായിരുന്നു 'ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവു'മെന്ന കാർട്ടൂൺ പരമ്പര. ആധുനികമെന്ന പേരിൽ അറുപതുകളിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികളുടെ അർത്ഥരാഹിത്യം പരിഹാസത്തോടെ ഈ കാർട്ടൂൺ പരമ്പര നന്നായി ചിത്രീകരിച്ചു. ദൃശ്യനോവലിന് സമാനമായ ഈ കാർട്ടൂൺ പരമ്പരയുടെ അവതരണത്തിന് നിദാനം അരവിന്ദന്റെ ഉള്ളിൽ ലീനമായിരുന്ന സിനിമാവബോധമാണ്. സിനിമയുടെ അനന്തസാധ്യതകളെപ്പറ്റി അറിയുവാനുള്ള ആഗ്രഹത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി ഫിലിം ക്ലബ്ബുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിച്ചു. ഇതിന്റെ ഫലമായി നിരവധി പാശ്ചാത്യ ക്ലാസ്സിക് സിനിമകൾ കാണുവാനുള്ള അവസരമുണ്ടായി. നാടകാവതരണത്തിന്റെ മേഖലയിലേക്കും അരവിന്ദന്റെ പ്രതിഭ വ്യാപിച്ചുതുടങ്ങി. ഈ വ്യത്യസ്തമായ കലാമേഖലകളിലൂടെയെല്ലാം വ്യാപരിച്ച പ്രതിഭകളുടെ കൃത്യമായ സംഗമമാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമകളുടെ അപൂർവ്വ വിസ്മയം പുലർത്തുന്ന അവതരണത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും നിദാനം.

ചിത്രകലയിലൂടെയും കാർട്ടൂൺ പരമ്പരകളിലൂടെയും പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ദൃശ്യബോധത്തെയും നാടകാവതരണത്തിന്റെ വേളയിൽ ഒരു പ്രമേയത്തെ രംഗമണ്ഡപത്തിലേക്കു പൂർണ്ണമായി ആവാഹിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയാത്തതിന്റെ പരിമിതികളെയും മറികടന്നുകൊണ്ട് സംഗീതത്തിന്റെ വിവിധങ്ങളായ സാധ്യതകളെ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടും ആത്മപ്രകാശനത്തിന്റേതായ ഇതര കലാതലങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്തു

കൊണ്ടും രൂപപ്പെട്ട അരവിന്ദൻ സിനിമകൾ അനുവാചകന് സിനിമ സൗന്ദ ര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സമസ്തവശങ്ങളെപ്പറ്റിയുമറിയുവാനുള്ള രേഖകൾതന്നെ ആയിരുന്നു.

ചിന്തയുടെയും വികാരത്തിന്റെയും സഹജവാസനകളുടെയും ലോകത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ ഇച്ഛാപൂർവ്വമല്ലെങ്കിലും സ്വപ്നത്തിന്റെ ഒരനുകരണമാണെന്ന് അരവിന്ദന് തികഞ്ഞ ബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു. അതു കൊണ്ടുതന്നെ മനുഷ്യരുടെ പ്രവർത്തന രീതിയേയും ചിന്താശീലത്തെയും സിനിമയിലൂടെ സമരസപ്പെടുത്തുവാൻ ഉതകുന്ന അവതരണമാണ് അരവി ന്ദൻ നടത്തിയിരുന്നത്. കലയ്ക്ക് എന്തെങ്കിലും ലക്ഷ്യമുണ്ടെങ്കിൽ അത് ഒരേസമയം ആർദ്രവും ശക്തവുമായ മാനവികത വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുക എന്നതാണെന്ന് അരവിന്ദൻ തന്റെ സിനിമകളുടെ ലക്ഷ്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള നയം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

സിനിമാ സങ്കല്പം

അരവിന്ദന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'ചിത്രങ്ങളെക്കാളുമേറെ സിനിമയ്ക്ക് ബന്ധം പ്രതിമാരചനയോടും വാസ്തുശില്പത്തോടുമാണ്. പ്രത്യേകിച്ച് ചലിക്കു കയും നാദങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശില്പങ്ങളോട്' ഇതിനെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് അരവിന്ദൻ പറയുന്നു. 'ബ്രങ്കോസി ഒരു പ്രതിമ രചി ക്കുന്നതിനുമുമ്പ് അതിന്റെ അളവുകളെയും രൂപത്തെയും സംബന്ധിക്കുന്ന നിശ്ചിതമായ ഒരു ചിത്രം അദ്ദേഹത്തിലുണ്ട്. പലപ്പോഴുമത് രേഖപ്പെടുത്തി യുമിരിക്കും. കോ ബ്രുസിയർ കെട്ടിടം നിർമ്മിക്കാൻ ഭാവിക്കുമ്പോഴും ഇതു തന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. പൂർവനിശ്ചിതമായ ഗണിതങ്ങളെ രചനാപ്ര ക്രിയക്കിടയിൽ മാറ്റുവാൻ അവർക്ക് സാധ്യമല്ല. ചിത്രകാരന് ആശ്രയിക്കാ വുന്ന രചനാസന്ദർഭങ്ങളിലെ സ്വയംഭൂവായ ദർശനങ്ങളുടെ രശ്മികൾ അവർക്ക് പ്രയോജനകരമല്ല. ഏതാണ്ട് ചലച്ചിത്രരചയിതാവിന്റെ അവസ്ഥ ഇതാണ്. അയാളും പൂർവനിശ്ചിതമായ ഉപാധികളിൽനിന്നു തുടങ്ങുന്നു. കണക്കും കാര്യവും വച്ച് വാസ്തുശില്പിയും പ്രതിമാശില്പിയുമെന്നതു പൊലെതന്നെ സഹായികളെയും കൂട്ടിയാണ് ചലച്ചിത്രകാരനും സൃഷ്ടി പ്രക്രിയയിൽ ഏർപ്പെടുന്നത്.'

സിനിമയിലെ പ്രമേയത്തിന്റെ പ്രസക്തിയേയും നടന്റെ അഭിനയ ത്തെയും അരവിന്ദൻ അംഗീകരിച്ചിരുന്നില്ല. ഈ രണ്ട് പ്രധാന മേഖലകളും ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സൃഷ്ടികർമ്മത്തിനിടയിൽ സ്വയം സംഭവിക്കുന്നതാണെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. പ്രമേയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അരവിന്ദന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സൗന്ദര്യേതരമാണ്. പക്ഷേ, വിപുലമായ വിനിമയ മാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ ഇന്ന് നമ്മുടെ സിനിമയ്ക്ക് പ്രമേയം ഒഴിവാക്കാനാവുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പ്രമേയം അത്രയും പ്രധാനമായ ഒരു സാമൂഹ്യബാധ്യതയാണിന്ന്. ടെലി വിഷൻ വ്യാപകമാവുന്നതോടെ ഒരുപക്ഷേ, ഈ ബാധ്യതയിൽനിന്ന് സിനിമ

തെല്ല് സ്വതന്ത്രമാകാനിടയുണ്ട്. പ്രമേയം പ്രമുഖമായി അവസാനിക്കുന്ന രചനകൾ ദുർബ്ബല രചനകളാണെന്നു പറയേണ്ടിവരും.'

സിനിമയിലഭിനയിക്കുന്നവരുടെ അഭിനയപരമായ കഴിവിനേയും പ്രകടനത്തെയും അംഗീകരിക്കാത്ത സംവിധായകനായിരുന്നു അരവിന്ദൻ. അരവിന്ദൻതന്നെ അതിനെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സിനിമയിൽ അഭിനയമെന്നൊന്നില്ല. സംവിധായകൻ പറയുന്നതനുസരിച്ചുള്ള പെരുമാറ്റരീതികളെയുള്ളു. അഭിനേതാക്കൾ സംവിധായകന്റെ കൈയിലെ കളിപ്പാവകളാണ് എന്നു പറഞ്ഞാലും തെറ്റില്ല. എന്റെ സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കൾക്ക് അഭിനയം അറിയണമെന്നില്ല. ഞാൻ പറയുന്നരീതിയിൽ പെരുമാറാൻ കഴിയുന്നവരെയാണ് എനിക്കാവശ്യം. ഉദാഹരണത്തിന് കുമ്മാട്ടിയിൽ ഞാൻ വടകരയിലുള്ള കുറെ കുട്ടികളെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയത്. അഭിനയം വശമില്ലാത്ത ഈ കുട്ടികൾ ഞാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടതുപോലെ പെരുമാറുകയായിരുന്നു. 'കാഞ്ചനസീത'യിൽ ഒരിക്കൽപോലും സിനിമ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത കുറെ ഗോത്രസമുദായക്കാരാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചത്. സിനിമയിലെ അഭിനയം നടൻ തനിച്ച് ചെയ്യുന്നതല്ല. സംവിധായകൻ തന്റെ മാധ്യമത്തിന്റെ പരിചരണത്തിലൂടെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതുകൂടിയാണ്. നാടകത്തിലെന്നതുപോലെ സിനിമയിൽ അഭിനയത്തിന്റെ നൈരന്തര്യവും ഒരു നടൻ കാത്തുസൂക്ഷിക്കേണ്ടതായിട്ടില്ല.'

സംവിധായകൻ തന്റെ മാധ്യമത്തിന്റെ കാര്യക്ഷമമായ പ്രയോഗം വഴി അഭിനേതാക്കളിൽനിന്ന് ഉചിതമായ ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ പിടിച്ചുപറ്റണം എന്നദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു. അരവിന്ദന്റെ ഈ ആശയഗതിക്ക് പുഡോവ്ക്കിന്റെയും ഐസൻസ്റ്റിന്റെയും അഭിനയസംബന്ധമായ ചിന്താരീതിയിൽനിന്ന് ഏറെയൊന്നും വ്യത്യാസമില്ല. നിർവികാരമായ മുഖത്തിന്റെ സമീപത്തായി ഭിന്നരീതിയിലുള്ള ആർത്ഥികതലങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ച് താനാഗ്രഹിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന കുളേഷോവിന്റെ രീതിയാണ് അഭിനയത്തെസംബന്ധിച്ച് അരവിന്ദനെ സ്വാധീനിച്ചതും നയിച്ചതും.

അനാവശ്യമായ സെൻസറിങ്ങിനെ അംഗീകരിക്കുവാൻ അരവിന്ദന് ആവില്ലായിരുന്നു. അതിനെപ്പറ്റി അരവിന്ദൻ തന്റെ നയം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'സെൻസർ ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ സിനിമയിലെല്ലായിടത്തും ഇടപെടുന്നുണ്ട്. സെൻസർഷിപ്പിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു മുൻബോധത്തോടെ മാത്രമെ ആർക്കും സിനിമയെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കാനാവൂ. അത് സിനിമയെയും പ്രതിപാദനത്തിലെ ഔചിത്യത്തേയുംമറ്റും സാരമായി ബാധിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനെ മറികടക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ കേമേഴ്സ്യൽ സിനിമ ആഭാസങ്ങളിൽ ചെന്നെത്തുന്നു. കേമേഴ്സ്യൽ സിനിമയുടെ രീതിയിൽ വയ്യാത്തവർക്ക് വേറെ മാർഗ്ഗങ്ങളൊന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് ലളിതവും സാധാരണവുമായ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധം നമ്മുടെ സിനിമകളിലൊന്നും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടാതെ പോവുന്നു. ആത്മനിയന്ത്രണത്തിന് ഒരു പ്രധാനകാരണം,

സെൻസർഷിപ്പ് എന്ന ബാഹ്യനിയന്ത്രണം തന്നെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നമ്മുടെ സെൻസർ നിയമങ്ങൾ നിഷേധാത്മകവും തീർത്തും നെഗറ്റീവുമാണ്.'

പ്രമേയത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ അംഗീകരിക്കാത്ത അരവിന്ദന്റെ സിനിമകളിൽ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും നൈതികതയുടെയും സ്വാധീനം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. ഇതിനെപ്പറ്റി അരവിന്ദൻതന്നെ സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'എന്റെ എല്ലാ സിനിമകളും ഒരളവോളം വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയസാമൂഹ്യനിലപാടുകൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നാണ് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളെ അവയുടെ പ്രകടമായ പ്രകൃതങ്ങളിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നതും നിഗമനങ്ങളിലെത്തുന്നതും ഫലപ്രദമാവുമോ എന്നതിനെക്കുറിച്ച് എനിക്ക് സംശയമുണ്ട്. പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാമൂഹ്യാന്തർധാരകളെയും അവയെ നയിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളേയുമാണ് അപഗ്രഥിക്കേണ്ടത്.' മാർക്സിസ്റ്റ് ആശയങ്ങളുമായി ദീർഘകാലബന്ധമുള്ള ഫ്രഞ്ചു സംവിധായകനായ ഗോദാർദ് തന്റെ രചനകളിൽ ഒരിക്കൽപോലും പ്രത്യക്ഷമായ മാർക്സിസ്റ്റ് സ്വാധീനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം അനുവദിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾ സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഷയിൽത്തന്നെ ക്രിയാത്മകമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അരവിന്ദന്റെ സിനിമകളും ഇങ്ങനെതന്നെയാണ്. ഒരു സിനിമയിലും രാഷ്ട്രീയസാമൂഹ്യനിലപാടുകളുടെ ബാഹ്യമായ പ്രതിഫലനം ദർശിക്കാനാവുകയില്ല. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഉത്തമ കലാസിനിമയ്ക്കുവേണ്ട ഗുണവും ഇതുതന്നെയാണ്.

സിനിമകളിലൂടെ

അരവിന്ദന്റെ 'ഉത്തരായണം' (1974) മുതൽ 'വാസ്തുഹാര' (1990) വരെയുള്ള ഫീച്ചർ സിനിമകൾ പ്രമേയത്തിലും പ്രതിപാദനത്തിലും വിസ്മയാവഹമായ വൈവിദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നവയാണ്. വിപ്ലവ പൂർവ്വകാലത്തിന്റെ ക്രൂരവും വിസ്ഫോടകവുമായ അവസ്ഥയെ ഒരു മധ്യവർത്തിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയാണ് ഉത്തരായണം. യഥാർത്ഥത്തിൽ വിപ്ലവചിന്ത ഒരു ജനതയുടെയോ രാഷ്ട്രത്തിന്റെയോ പ്രത്യേകതയല്ല. ചിന്തിക്കുകയും പ്രവർത്തിക്കുകയും മാറ്റങ്ങൾ ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഏതു സമൂഹത്തിലും രാഷ്ട്രത്തിലും വിപ്ലവങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. ഇന്ത്യയിലും വിപ്ലവങ്ങൾ ഉണ്ടായത് അങ്ങനെതന്നെയാണ്. വിപ്ലവത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ പിന്നിട്ട് ജീവിക്കുന്ന വിപ്ലവകാരികൾ യോഗിയുടെ മറ്റൊരു അവസ്ഥാവിശേഷമാണ്. ഈ ധാരണയിൽനിന്നുമാണ് ഉത്തരായണത്തിന്റെ പിറവി. 'ഉത്തരായണ'ത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിൽ നായകനായ രവിയുടെ ഹൃദയത്തിലെന്നപോലെ ഒരു വിപ്ലവകാരിയും സന്യാസിയുമുണ്ട്. ബോധപൂർവ്വമല്ലാതെതന്നെ അരവിന്ദന്റെ കലാമനസ്സ് ഉത്തരായണത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ ഇടപെടുന്നുമുണ്ട്. ഇതിനെപ്പറ്റി അരവിന്ദൻതന്നെ പറയുന്നുമുണ്ട്. 'നേരത്തെ ഞാൻ വരച്ച 'ചെറിയ മനുഷ്യരും വലിയ ലോകവും' എന്ന കാർട്ടൂൺ പര

മ്പരയുടെ സ്വാധീനം 'ഉത്തരായണ'ത്തിലെ ചില കഥാപാത്രങ്ങളിൽ സൂക്ഷ്മ ത്തിൽ കണ്ടെത്താനായേക്കാം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളായ രവിയുടെയും ആദർശവാദിയായ മാസ്റ്ററുടെയും പൂർവ്വമാതൃകകളായി രാമുവിനെയും ഗുരു ജിയേയും വേണമെങ്കിൽ കാണാം. ഇതു ബോധപൂർവ്വം അവതരിപ്പിച്ചതല്ല. യാദൃശ്ചികമായി സംഭവിച്ചതാണ്.'

ജനങ്ങളുടെ തെറ്റായ വിശ്വാസസങ്കല്പങ്ങളെ തിരുത്തേണ്ട ബാധ്യത കലാകാരനുണ്ടെന്ന വിശ്വാസമാണ് 'കാഞ്ചനസീത'യുടെ (1977) സൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദം. രാമായണത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ എഴുത്തച്ഛന്റെ രാമായ ണവും രവിവർമ്മ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ രൂപം നല്കിയ സുന്ദരമായ കഥാപാത്ര ങ്ങളുള്ള രാമായണ കഥയുമാണ് സാധാരണക്കാരന്റെ മനസ്സിലെത്തുന്നത്. വ്യവസ്ഥാപിതമായി വളർന്നുവന്ന ഈ സങ്കല്പത്തിനെതിരെ അരവിന്ദൻ നടത്തുന്ന യാഥാർത്ഥ്യാന്വേഷണമാണ് കാഞ്ചനസീതയെന്ന് പറയാം. അര വിന്ദന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ രാമായണകഥ ഒരു 'ട്രൈബൽ ലെജൻഡ്' ആണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആദിവാസികളുടേതായ സ്വഭാവവും പാരമ്പര്യവും വിശ്വാസവുമെല്ലാം പ്രകടമാക്കുന്ന ഒരിതിഹാസത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാൻ അനുവാചകനെ പ്രാപ്തമാക്കുന്ന സിനിമയാണ് കാഞ്ചനസീത. ഒരു കലാ കാരനെന്ന നിലയിൽ തനിക്കുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യംകൂടിയാണ് ഈ ചിത്രത്തി ലൂടെ അരവിന്ദൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയിൽ സീതയെ പ്രകൃ തിയും രാമനെ പുരുഷനുമായി കല്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനമാണ് നിർവ്വ ഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തെ എതിർത്തവരോട് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞ സമാധാനം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ഞാൻ ഗോത്രവർഗ്ഗത്തിന്റെ രാമനെ യാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്.'

അരവിന്ദന്റെ മൂന്നാമത്തെ സിനിമയായ തമ്പ് (1978) റിയലിസത്തിന്റെ ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി രൂപീകരിച്ചതാണ്. ചലച്ചിത്ര മാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ പരമാവധി ഉപയോഗിച്ചാണ് ഈ സിനിമ അവ തരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അരവിന്ദന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ തമ്പ് 'ഒരു ഡോക്യു-ഫീച്ചറാണ്. കൃത്യമായ സ്ക്രിപ്റ്റൊന്നുമില്ലാതെയാണ് ഇതിന്റെ ചിത്രീക രണം ആരംഭിച്ചതുതന്നെ. സർക്കസ് കലാകാരന്മാരെയും കാണാനെത്തിയ ഗ്രാമീണരെയും ഉൾപ്പെടുത്തി ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലിയിൽ ഒരിതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുകയായിരുന്നു. മധ്യകേരളത്തിൽ പാടിപ്പതിഞ്ഞ ഒരു നാടോടിപ്പാ ട്ടിന്റെ സങ്കല്പത്തിൽനിന്നുമാണ് കുമ്മാട്ടി (1979)യുടെ പിറവി. യഥാർത്ഥ ത്തിലിത് അരവിന്ദൻ കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കിയ ചിത്രമാണ്. കുട്ടി കളുമായി ബൗദ്ധികസംവാദം നടത്തുവാൻ കഴിയാത്ത കുട്ടികളുടെ സാഹി ത്യത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധമോ പരിഹാസമോ ആയിട്ടാണ് 'കുമ്മാട്ടി'യുടെ നിർമ്മാണം. കൊയ്ത്തുകഴിഞ്ഞ് അറയും മാനവും നിറയുകയും പാടശേ ഖരങ്ങൾ ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കുമ്മാട്ടി യുടെ ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള വരവ്. കുമ്മാട്ടി പതിയെ കുട്ടികളുടെ സുഹൃത്താ യി, മുഖംമൂടികളും നാടൻപാട്ടുമായി അവർ കളിച്ചുല്ലസിച്ചു. കുമ്മാട്ടിയുടെ

വിദ്യയിൽ ചിണ്ടൻ നായയായിത്തീർന്നു. അടുത്ത കോയ്ത്തുകാലം പിറന്നപ്പോൾ, ഗ്രാമത്തിലെത്തിയ കുമ്മാട്ടിയുടെ അരികിൽ തന്റെ വ്യഥകളുമായി ചിണ്ടൻനായയുമെത്തി. അലിവുതോന്നിയ കുമ്മാട്ടി ചിണ്ടൻ നായയെ പഴയ ചിണ്ടനാക്കിത്തീർത്തു.

ഫാന്റസിയും റിയലിസവും ഇടകലർന്ന 'കുമ്മാട്ടി'ക്ക് ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് കേവലവും വിശേഷവുമായ രണ്ട് തലങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന് കുമ്മാട്ടിയുടെ കഥ. രണ്ട് മനുഷ്യനായി ജനിക്കുകയും സാധിതമാക്കാനാവാത്ത വികാരങ്ങളോടെ ജീവിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടിവരുന്ന എക്കാലത്തെയും മനുഷ്യന്റെ ദുരന്തകഥ. മിത്തുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് അവയെ വളർത്തിയെടുത്ത് തലമുറകളുടെ വിശ്വാസമാക്കിത്തീർക്കുന്ന മനുഷ്യകർമ്മത്തിന്റെ കഥയാണ് 'എസ്തപ്പാനി'ലൂടെ (1980)അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയിലും ഫാന്റസിയുടെയും റിയാലിറ്റിയുടെയും അതിരുകൾ തിരിക്കാതെയുള്ള ആഖ്യാനരീതിയാണ് അരവിന്ദൻ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. എസ്തപ്പാൻ എന്ന വ്യക്തയെപ്പറ്റി മുക്കുവർ നല്കുന്ന ഒന്നിനൊന്നു വ്യത്യസ്തമായ വിവരണങ്ങളിലൂടെവേണം പ്രേക്ഷകർക്ക് വാസ്തവത്തിലുള്ള എസ്തപ്പാനെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ. യാഥാർത്ഥ്യവും അയാഥാർത്ഥ്യവും തിരിച്ചറിയാൻ മുക്കുവർക്ക് കഴിയാത്തതുപോലെ പ്രേക്ഷകനും കഴിയുന്നില്ല. ഈ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അരവിന്ദന്റെ അഭിപ്രായങ്ങൾക്കൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോഴെ വിലയിരുത്തൽ പൂർണ്ണമാവൂ. 'എനിക്കേറ്റവും ഇഷ്ടപ്പെട്ട എന്റെ ചിത്രം 'എസ്താപ്പാനാ'ണ്. എസ്താപ്പാനെപ്പോലെ ഒരാളുണ്ടോ എന്നെനിക്കറിയില്ല. പക്ഷേ, പല മതങ്ങളുടെയും കഥകളിൽ അതുപോലൊരു കഥാപാത്രത്തെ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഈ സങ്കല്പങ്ങളും എന്റെ ഭാവനയുമാണ് അയാളെ സൃഷ്ടിച്ചത്.'

സാമ്പ്രദായിക ജീർണതകൾക്കിടയ്ക്ക് യഥാർത്ഥ സെൻസിബിലിറ്റിയും നിഷ്കളങ്കതയും ഒരു ബാധ്യതയായിമാറാൻ ഇടവരുന്ന നമ്മുടെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയാണ് 'പോക്കുവെയിൽ '(1981) സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മാനസിക വിഭ്രാന്തിയുടെ തുടക്കത്തിൽ ബാലു തനിക്ക് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട സംഗീത കാസെറ്റിൽനിന്നും ടേപ്പിളക്കി ശരീരത്തിൽ ചുറ്റുന്നു. ഇവിടംതൊട്ട് സിനിമയിലെ സംഗീതം നിലയ്ക്കുന്നു. താളം തെറ്റിയ മനസ്സുകളെ സാമൂഹ്യാവസ്ഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മനശാസ്ത്രപരമായി അപഗ്രഥിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രഥമഗണനീയമാണ് പോക്കുവെയിൽ.

അരവിന്ദന്റെ മുൻകാല ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും വ്യത്യസ്തമാണ് 'ചിദംബരം'(1985). അറിയപ്പെടുന്ന നടൻമാരെത്തന്നെ ഇതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി സ്വീകരിച്ചു. സ്മിതാ പാട്ടീൽ, ഗോപി, ശ്രീനിവാസൻ എന്നിവരുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാകാം ഈ സിനിമയെ കൂടുതൽ ജനപ്രിയമാക്കിയത്. ഈ സിനിമയ്ക്ക് പ്രധാനമായും രണ്ട് ഭാഗങ്ങളാണുള്ളത്. മുനിയാണ്ടിയുടെയും ശിവകാമിയുടെയും വിവാഹം, ശിവകാമിയും ശങ്കരനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം, മുനിയാണ്ടിയുടെ ആത്മഹത്യ-ഒന്നാമത്തേത് ഇതാണ്. ഇവയോടുള്ള ശങ്കരന്റെ പ്രതികരണമാണ് രണ്ടാംഭാഗം. ജനശ്രദ്ധ ആകർ

ഷിച്ച ഈ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അരവിന്ദന്റെ അഭിപ്രായം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ചിദംബരം' എന്റെ മികച്ച ചിത്രങ്ങളിലൊന്നാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. എന്തുകൊണ്ടാണീ ചിത്രം ഇത്രയേറെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടതെന്നും ഞാൻ അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. അത്രത്തോളം മഹത്വം ഈ ചിത്രത്തിന് ഏതായാലു മില്ല.'

ഇന്ത്യയ്ക്ക് പുറത്ത് ഏറെ സ്വീകരണങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയ ചിത്രമാണ് 'ഒരിടത്ത്' (1986). അന്ധമായ ആധുനികവൽക്കരണം സമൂഹത്തിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും നിലനിൽപുതന്നെ അപകടത്തിലാക്കുമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഈ സിനിമയ്ക്കുള്ളത്. എല്ലാക്കാലത്തും എല്ലാ ദേശത്തും ഒരുതരത്തില ല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ പാലായനങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. അഭയാർത്ഥി പ്രവാഹത്തിന്റെ ആത്മാവിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്ന സിനിമയാണ് വാസ്തു ഹാര (1990). കലാമൂല്യമുള്ള കഥാചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്നതിനിടയിലും നല്ല ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അരവിന്ദൻ ബദ്ധശ്രദ്ധനായി രുന്നു. 'എ ഹോം എവേ ഫ്രം ഹോം,' 'വി.ടി,' 'ബ്രൗൺ ലാൻഡ്സ്കേപ്പ്' തുടങ്ങിയവ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ ഡോക്യുമെന്ററികളായിരുന്നു.

തിരക്കഥാസങ്കല്പം

തിരക്കഥയോടുള്ള അരവിന്ദന്റെ പ്രാഥമിക മനോഭാവം സിനിമ രൂപീകരണ ത്തിനായുള്ള മാർഗ്ഗരേഖയെന്ന നിലയിലാണ്. ഓരോ സിനിമയും അതായി രിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ പൂർണ്ണവും ശക്തവുമായിരിക്കുവാൻ യത്നിച്ചുകൊ ണ്ടിരിക്കുന്ന അരവിന്ദനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ മാർഗ്ഗരേഖ യുക്തിഭദ്രമായിരിക്കണമെന്ന കാര്യത്തിൽ രണ്ടാമതൊരഭിപ്രായമില്ലായിരുന്നു.

'സിനിമ ഒരു സംഘടിതകലയാണെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. രചനയെ സംബന്ധിച്ചു പൂർണ്ണമായ ധാരണയുള്ളത് സംവിധായകനു മാത്രമാണ്. തിര ക്കഥ എന്നത് അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിൽ ഒരു പ്രഥമ ഘടകമല്ല. ആശ യമാണ് പ്രധാനം. അയഞ്ഞ ഒരു സ്ക്രിപ്റ്റുമായാണ് ഞാൻ ചലച്ചിത്രര ചന നടത്താറ്' സ്വന്തം സിനിമകളുടെ തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള അരവിന്ദന്റെ വിലയിരുത്തലാണിത്. സിനിമയുടെ പൂർണ്ണതയ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രം യത്നി ക്കുന്ന ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന്റെ വാക്കുകളാണിത്.

അയഞ്ഞതെങ്കിലും ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തത്തോടുകൂടി പൂർണ്ണമായ തിരക്കഥയുമായാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമാസംവിധാനം ആരംഭിച്ചിരുന്നത്. ഈ തിരക്കഥയ്ക്കു സിനിമ രൂപീകരണത്തിന്റെ പല ഘട്ടങ്ങളിലായി രൂപഭേദ ങ്ങൾ സംഭവിക്കുമെന്നും അരവിന്ദൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. 'തിരക്കഥയെന്നത് ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ, നിർവ്വഹണത്തിന്റെ എല്ലാ ഘട്ടങ്ങളിലും വികസിക്കു കയോ രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുകയൊ ചെയ്യുന്ന ഒരു കരടുരേഖമാത്രമാണ്. യാന്ത്രികമായി തിരക്കഥ ഫിലിമിൽ പകർത്തുമ്പോൾ, രചനയിലെ സർഗ്ഗാ ത്മകതയാണ് ചേർന്നുപോവുക. ഇതിവൃത്തത്തെ സന്ദർഭാനുസരണം ഇംപ്രാ വൈസ് ചെയ്യാൻ ഞാൻ മുതിരാറുണ്ട്.'

തിരക്കഥ പൂർണ്ണലക്ഷ്യമല്ലായിരുന്നതിനാലും സിനിമ പൂർണ്ണ ലക്ഷ്യമായിരുന്നതിനാലുമാണ് തിരക്കഥയിൽ, സിനിമാരൂപീകരണത്തിന്റെ വേളയിൽ പല മാറ്റങ്ങളും വരുത്തുന്നത്. സിനിമാരൂപീകരണത്തിനുശേഷം തിരക്കഥകൾക്ക് നിലനിൽപ്പിന്റേതൊ സാഹിത്യത്തിന്റേതോ ആയ തലം അരവിന്ദൻ കല്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നില്ല. സിനിമ സംവിധായകന്റെ കലയാവണമെങ്കിൽ തിരക്കഥയും സംവിധായകൻതന്നെ രചിക്കണമെന്ന മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായിരുന്നു അരവിന്ദൻ. സമാനതരംഗദൈർഘ്യമുള്ളവരിൽനിന്നും തിരക്കഥാരൂപീകരണത്തിനായുള്ള സജീവ നിർദ്ദേശങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നതിന് അരവിന്ദനിലെ കലാകാരന് സന്ദേഹമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതിനെ ക്രിയാത്മക സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ദർശിച്ചിരുന്നത്.

അരവിന്ദന്റെ തിരക്കഥകളെ അദ്ദേഹം കാണുന്നതുപോലെയല്ല മറ്റു ചിലർ കാണുന്നത്. കള്ളിക്കാട് രാമചന്ദ്രൻ അരവിന്ദന്റെ തിരക്കഥകളെ നിരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'തിരക്കഥ എഴുതുമ്പോൾ അരവിന്ദന് ഒരു റിസർച്ച് മൈൻഡ് ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നു. സൂക്ഷ്മതയുടെ ഒടുവിലത്തെ ബിന്ദുവിൽവരെ ശ്രദ്ധചെന്നെത്തുന്നുണ്ട്. ഈ സൂക്ഷ്മതയാകട്ടെ ശില്പപരമായ ഗുണങ്ങളിലൊന്നായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു...കോലാഹലങ്ങളില്ലാതെ ശാന്തമായൊഴുകുന്ന ഒരു പുഴയുടെ സുഖം തരുന്നതാണ് അരവിന്ദന്റെ തിരക്കഥ.'

അനുകല്പന സിനിമകൾ

മലയാളസിനിമയിൽ പുനർസൃഷ്ടികളെ ഏറ്റവും ബൗദ്ധികമായി സമീപിച്ചത് അരവിന്ദനാണ്. അദ്ദേഹം അനുകല്പനം നിർവ്വഹിച്ച എല്ലാ സിനിമകളും ശ്രദ്ധേയമായി എന്നതിനൊപ്പം ആ മാധ്യമത്തിന്റെ ശക്തിസാധ്യതകൾ ഉൾക്കൊണ്ടവയുമായിരുന്നു. സി. എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ 'കാഞ്ചനസീത' എന്ന നാടകവും സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ ചെറുകഥകളായ 'ചിദംബരം,' 'വാസ്തുഹാര' എന്നിവയും അതേ പേരിൽത്തന്നെ സിനിമയാക്കി. ഇവിടെ സാഹിത്യകൃതിയിലെ കഥ സിനിമയ്ക്കൊരു നിമിത്തമായിത്തീരുന്നു എന്നല്ലാതെ അത് സിനിമയ്ക്ക് ഒരു ബാധ്യതയായിത്തീരുന്നില്ല. ഈ കൃതികൾ സിനിമയാക്കുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ അവയുടെ കഥയെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന് അനുഗുണമായി ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ പാകത്തിന് അരവിന്ദൻതന്നെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. ഈ പരിവർത്തനത്തിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് അരവിന്ദനെന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്റെ പ്രതിഭതന്നെയാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ രചയിതാക്കൾ ആരും അരവിന്ദൻ തങ്ങളുടെ കൃതിയെ നശിപ്പിച്ചുവെന്ന് ആക്ഷേപമുന്നയിച്ചില്ല. ആതൊരു മൂല്യവത്തായ മാധ്യമപരിവർത്തനമാണെന്ന് അഭിമാനത്തോടെ അംഗീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

13
ജോൺ ഏബ്രഹാം

വ്യക്തിപരമായ ആത്മാവിഷ്കാരത്തെയും കലാപരമായ ആത്മാവിഷ്കാരത്തെയും ഭിന്നമായിക്കാണാതെ അവയെത്തമ്മിൽ കൃത്യവും ഹൃദ്യവുമായി സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രമെന്ന ബഹുജനമാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ പൂർണ്ണമായി ഉൾക്കൊണ്ട്, ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ശാസ്ത്രത്തിന് പുത്തൻ അനുബന്ധം എഴുതിച്ചേർത്ത പ്രതിഭയായിരുന്നു ജോൺ ഏബ്രഹാം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ മേഖലകൾ വളരെ വിപുലവും ഒപ്പം സങ്കീർണ്ണവുമാണ്. നാടകാദി ദൃശ്യകലകളിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനശൈലിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റേത്. ഈ ആഖ്യാനശൈലി അവതാരകനും അവന്റെ മനഃശാസ്ത്രപരമായ അവബോധത്തിനുമനുസരിച്ച് ഭിന്നമായിരിക്കും.

അവതരണവും ആഖ്യാനവും ആത്മാവിഷ്കാരവുമായി ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചെസ്ബോർഡിലെ കരുക്കളെ ആലോചനയോടെ യുക്തിപൂർവ്വം തള്ളിനീക്കി എതിരാളിയുടെ കരുക്കളെ വെട്ടിയെടുത്ത് വിജയിക്കുന്ന വിശ്വനാഥൻ ആനന്ദും ക്രിക്കറ്റ് ബാറ്റുകൊണ്ട് എതിരാളികൾ ബൗൾചെയ്യുന്ന ബോളുകൾ അടിച്ചുതെറിപ്പിച്ച് സിക്സറുകളും റെക്കാർഡുകളും സ്വന്തമാക്കുന്ന കപിൽദേവും സച്ചിൻ തെണ്ടുൽക്കറും, വിംബിൾഡൺ കോർട്ടിൽ മിനിസ്കേർട്ടിട്ട് ചടുലമായ ചലനങ്ങളോടെ മിന്നൽ സ്മാഷുകൾകൊണ്ട് എതിരാളികളെ നിഷ്പ്രഭരാക്കുന്ന സുന്ദരിമാരായ മാർട്ടീന ഹിൻജിൻസും അന്നാകുർണിക്കോവയുമെല്ലാം നടത്തുന്നത് ആത്മാവിഷ്കാരംതന്നെയാണ്. കംപ്യൂട്ടറിൽ അത്ഭുതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ജീനിയസും എരിപൊരിവെയിലിൽ വളഞ്ഞുകുത്തി ചോദ്യചിഹ്നംപോലെനിന്ന് ഭിക്ഷയാചിക്കുന്ന പാമരനും പ്രകൃതിയാകുന്ന വലിയ ക്യാൻവാസിലെ കലാകാരൻമാർതന്നെയാണ്. ഇവരുടെയെല്ലാം ആത്മാവിഷ്കാരം വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമാണ്.

ഓരോ വ്യക്തിക്കുമനസരിച്ച് ആത്മാവിഷ്കാരവും ഭിന്നമായിരിക്കുന്നു. കലാകാരന്മാരെ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ തലങ്ങൾ പലതാണ്. അനുവാചകന് അനുഭവജന്യമായ കലാമൂല്യമുള്ള ഒരു മാധ്യമം തീർക്കുകയാണ് കലാകാരൻ. ആ കലാരൂപം ആവർത്തിച്ച് അനുവാചകന് ആസ്വാദനജന്യമാകുന്നു. അതിന്റെ ബാഹ്യ

മായ അവതരണത്തിനുമപ്പുറത്ത് കനക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളും ഇന്ദ്രിയസം വേദനക്ഷമമായ അനുഭൂതികളുടെ ആഴങ്ങളും ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. അതിൽ പ്രതിഭയുടെ വേരോട്ടമുണ്ട്. വളർച്ച എത്തിയത് സമൂഹം അംഗീക രിക്കുന്നതുമായ മാധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലകൾക്ക് സാർവ്വദേ ശീയത കൈവരുന്നു. അങ്ങനെയവ മാനവരാശിയുടെ ആവിഷ്കാര ആസ്വാ ദന മേഖലയുടെ ഭാഗമായിത്തീരുന്നു.

ആധുനികവും ബഹുജനങ്ങളാൽ ഏറെ അംഗീകരിച്ച് ആദരിക്കപ്പെ ടുന്നതുമായ ചലച്ചിത്രകലയെ തന്റെ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനായി തിരഞ്ഞെ ടുക്കുകയും അതുതന്നെയാണ് തന്റെ ജീവിതമെന്ന് വിശ്വസിച്ച് പ്രവർത്തി ക്കുകയും ചെയ്ത വ്യക്തിയായിരുന്നു ജോൺ ഏബ്രഹാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ, 'സിനിമയാണ് എന്റെ ഏറ്റവും വലിയ ദൗർബല്യം, എന്റെ ഏറ്റവും വലിയ ശക്തിയും. സിനിമയുടെ വിനീതദാസ നാണ് ഞാൻ. എനിക്ക് ജീവിതത്തിൽ വലിയ മോഹങ്ങൾ ഒന്നുമില്ല. നിർ ബാധം സിനിമയുണ്ടാക്കാൻ സാധിച്ചാൽമതി. സിനിമയിൽനിന്ന് ഒരൊറ്റ ചില്ലി ക്കാശും എനിക്ക് ലാഭം വേണ്ട. എന്റെ ജീവിതാവശ്യങ്ങൾ പരിമിതമാണ്. കുറെയൊക്കെ പട്ടിണികിടന്നാലും എനിക്ക് ആവലാതിയില്ല. വിശപ്പിനെ പ്പോലും അതിജീവിക്കാൻ എനിക്കറിയാം. കിടന്നുറങ്ങാൻ എനിക്ക് മേൽക്കൂര ആവശ്യമില്ല. ആകാശത്തിനു ചുവടെ എവിടെയെങ്കിലും ഞാൻ കിടന്നുകൊ ള്ളും. ഞാൻ പ്രകൃതിയുടെ മകനാണ്. പൊടിമണ്ണാണ് എനിക്കു പത്ഥ്യം. പക്ഷേ, എന്നെ സിനിമയുണ്ടാക്കാൻ അനുവദിക്കണം. അതുമാത്രമേ എനി ക്കുവേണ്ടൂ. സിനിമയാണ് എന്റെ ജീവിതം. അതില്ലെങ്കിൽ ഞാനില്ല.' ചല ച്ചിത്രത്തെമാത്രം ഉപാസിക്കുന്ന ഒരു കലാകാരന്റെ ആത്മാവിന്റെ ഭാഷയാ ണിത്.

ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനും കലാപരമായ ആഖ്യാനത്തിനും ചലച്ചിത്ര ത്തോളം വ്യാപ്തിയും സാധ്യതകളുമുള്ള മാധ്യമമില്ലെന്ന് ജോൺ വിശ്വ സിച്ചു. ഒരു ഉത്തമ ചലച്ചിത്രകാരന് ശില്പിയുടെ കരവിരുതും ചിത്രകാ രന്റെ വർണ്ണങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധവും സംഗീതജ്ഞന്റെ താളവും പ്രകൃതി സ്നേഹിയുടെ സൗന്ദര്യാസ്വാദന തൃഷ്ണയും ഒപ്പം അനുവാച കന്റെ ആസ്വാദ്യജന്യമായ മനസ്സും ആവശ്യമാണെന്ന് ജോൺ വിശ്വസിച്ചി രുന്നു. ജോൺ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരാൾക്ക് ഇതെല്ലാം വിനി മയം ചെയ്യുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനും ഉൾക്കാ മ്പിനും തെല്ലും കോട്ടംതട്ടാതെ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരി ക്കുന്നതായി കാണുവാൻ കഴിയും. ഈ നവമായ ആഖ്യാനശൈലിയിലൂടെ അദ്ദേഹം പുത്തൻ ജനകീയ ചലച്ചിത്രം എന്ന ആശയത്തിന് ബലിഷ്ഠമായ അടിശില പാകുകയായിരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഠിനാനുഭവങ്ങളുടെ അച്ചിൽ വാർത്തെടുത്തതായിരുന്നു ജോണിന്റെ ജീവിതം. അതിന് ഏറ്റവും നല്ല ദൃഷ്ടാന്തമാണ് സംഭവബഹുലമായ ആ ജീവിതം.

ജോൺ എന്ന സാഹിത്യകാരൻ

ജീവിതത്തെ ഒരു കറുത്ത ഫലിതമായാണ് ജോൺ കണ്ടിരുന്നത്. കാരണം കാലിക വ്യവസ്ഥിതിയും. മാർക്സിയൻ തത്വശാസ്ത്രം ഉള്ളിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടിയിരുന്നപ്പോൾത്തന്നെ ക്രിസ്തീയ മതവിശ്വാസം പാരമ്പര്യമായി ത്തന്നെ ലഭിച്ചു. തത്വസംഹിതകളിലും സിദ്ധാന്തങ്ങളിലും മാത്രം ഒതുങ്ങി നിന്നിരുന്ന ആശയങ്ങളാണ് അവിടെയെല്ലാം ജോണിന് ദർശിക്കുവാൻ കഴി ഞ്ഞത്. അത് ജോൺ എന്ന ചിന്തിക്കുന്ന മനഷ്യസ്നേഹിയുടെ പ്രജ്ഞ യിൽ അഗ്നിയുടെ ജ്വാലകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. അതിന്റെ പരിണതഫലമായി രൂപ മെടുത്തവയായിരുന്നു ജോണിന്റെ സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾ. അതിൽ സാമൂ ഹികമായ പരിഹാസത്തിന്റെ ധ്വനിസാന്ദ്രതകൾ ഉൾച്ചേർന്നിരുന്നു. ജോൺ എന്ന ഹൃദയാലുവായ സമൂഹജീവിയുടെ തേങ്ങലുകളാണ് ഈ പരിഹാ സങ്ങൾ. പുറത്ത് ഫലിതങ്ങൾ പറഞ്ഞ് ചിരിക്കുമ്പോഴും മദ്യരതിയിൽ മുഴുകി കോമാളിവേഷം അഭിനയിച്ച് നടക്കുമ്പോഴും ഉള്ളിൽ തേങ്ങുന്ന ഹൃദ യവും അതിനെ വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ ജ്വലിക്കുന്ന ആശയങ്ങളുമായാണ് ജോൺ സാഹിത്യമേഖലയിലേക്കു കടന്നുവന്നത്. അതിനായി അദ്ദേഹം കഥ, തിരക്കഥ, നാടകം തുടങ്ങിയ സാഹിത്യങ്ങളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി.

എഴുപതുകളുടെ ഒടുക്കത്തിലും എൺപതുകളുടെ തുടക്കത്തിലു മാണ് ജോണിന്റെ കഥകളിൽ അധികവും എഴുതപ്പെട്ടത്. ആ കാലഘട്ടം മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ പരിവർത്തനത്തിന്റെ ദശയായിരുന്നു. ആധുനി കത ഒരു പ്രവണതയും ശക്തമായ സ്വാധീനവുമായി കഥാകാരൻമാരിൽ സംക്രമിക്കുന്ന കാലം. അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലും സാധ്യതകളിലും ജോണിന്റെ മനസ്സ് കുരുങ്ങിയിട്ടില്ല എന്നുമാത്രമല്ല ആ ഒഴുക്കിനെതിരെ എഴുതി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുവാനുള്ള ആശയത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവത്തിന് തികച്ചും അനുരൂപമായ ഒരവതരണശൈലിയാണ് ജോൺ സ്വീകരിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഓരോ കഥയും ഒന്നിനൊന്നു ഭിന്നവും അവതരണ ത്ത് തനതായ മൗലികതയും പുലർത്തി. സാഹിത്യകൃതികൾ എന്ന നില യിൽ ഈ രചനകളിൽ പ്രകടമാകുന്ന കല്പിത സ്വഭാവവും സ്വയം പ്രതി ഫലനശേഷിയും വ്യത്യസ്ത ധ്വനികളിലേക്കും ആഖ്യാനാത്മകതയിലേക്കും അതിന്റെ ഫലമായ നവോന്മേഷപരമായ സംവേദനമേഖലയിലേക്കും നയി ക്കുന്ന ബഹുമുഖസ്വഭാവവും പുലർത്തിയിരുന്നു. ഇതിൽ പാരഡികളുടെ നവീനമായ സന്നിവേശവും അമ്പരപ്പിക്കുന്നവിധത്തിൽ സാധ്യമാക്കിയിരു ന്നു. ആധുനികോത്തരമെന്ന് ഇന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്ന കഥകളുടെ ശില്പത്തി ലേക്കും ആന്തരികമായ ഘടനയിലേക്കും ഏറെ അടുത്തുനില്ക്കുന്നവയാണ് ഈ രചനകൾ.

'കോട്ടയത്ത് എത്ര മത്തായി ഉണ്ട്?' എന്ന കഥയാണ് മലയാള കഥാ സാഹിത്യത്തിൽ ജോണിനെ ശ്രദ്ധേയനാക്കിയത്. ഞാൻ മത്തായിയാണ്,

ഞാൻ ഇല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ മറ്റെന്തെങ്കിലും കണ്ടുപിടിക്കും എന്ന സത്താപരമായ ഉണർച്ചയിലേക്ക് ഉയർത്തപ്പെടുന്ന മത്തായിയുടെ അന്ത്യം ജോണിന്റെ ജീവിതവുമായി ചേർത്തുവച്ചുവായിക്കുമ്പോഴാണ് ദുരന്തധ്വനി യുണർത്തുന്ന ഒരു ഫലിത സങ്കല്പമായിത്തീരുന്നത്. പ്രമേയത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും തികച്ചും ആധുനികോത്തരമായ സംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്ന കഥയാണ് 'നേർച്ചക്കോഴി.' ദൃശ്യശ്രാവ്യമാധ്യമങ്ങളിൽ പതിവായി ക്കണ്ടുവരുന്ന മുഖാമുഖങ്ങളുടെ ഘടനയാണ് കഥാഖ്യാനത്തിനായി കാഥികൻ തിരഞ്ഞെടുത്തത്. 'പ്ലാസ്റ്റിക് കണ്ണുള്ള അൾസേഷ്യൻ പട്ടി,' 'ആമയുടെ അത്മഹത്യ' തുടങ്ങിയ കഥകളും ശില്പത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്താൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നവയാണ്.

കഥകളിലൂടെ സാഹിത്യത്തിൽ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുവാനുള്ള ആശയത്തിന്റെ സാധ്യതകളെപ്പറ്റി ആരായുകയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ തനത് വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുകയും ചെയ്തവരാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, പി. പത്മരാജൻ, ജോൺ എബ്രഹാം തുടങ്ങിയവർ. കഥാരചനയുടെയും തിരക്കഥാരചനയുടെയും കൗശലം കരഗതമാക്കിയ മലയാളത്തിന്റെ പ്രതിഭകളുമാണിവർ. ഇവരുടെ തിരക്കഥകൾക്ക് ഉത്തമമായ ശില്പഭംഗിയും അവതരണപരമായ കെട്ടുറപ്പും കൈവന്നതിലെ പ്രധാന ഘടകം കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ കൗശലം കരഗതമാക്കിയെന്നുള്ളതാണ്. എം.ടിയോ, പത്മരാജനോ തിരക്കഥയിൽ സ്വീകരിച്ചിരുന്ന ശൈലിയൊ ആവിഷ്കാരരീതിയോ ആയിരുന്നില്ല ജോണിന്റേത്. താൻ ജീവിച്ചിരുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ ചില പരിച്ഛേദങ്ങൾ അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ ഭാവനാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ജോൺ ശ്രമിച്ചത്.

ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ കല

ജോൺ ഏബ്രഹാം തന്റെ ആത്മാവിഷ്കാരത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത മാധ്യമം ചലച്ചിത്രമാണല്ലോ. സരളമായ ആശയങ്ങളിൽപോലും ദുർഗ്രഹതയും ദുർവ്യാഖ്യാനവും കുത്തിത്തിരുകി പലപ്പോഴും ആ മാധ്യമത്തിന്റെ ഭാഷ സംഭാഷണങ്ങൾ മാത്രമാണെന്നു വരുത്തിത്തീർത്ത്, ചലച്ചിത്രത്തെ തേജോവധം ചെയ്യുന്ന ബുദ്ധിജീവി ജാടകളിൽനിന്നും പൂർണ്ണമായി വിട്ടുനിന്ന് ആശയങ്ങളെ മാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി അനുവാചകനിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുവാനാണ് ജോൺ ആഗ്രഹിച്ചത്. ഇതിനെപ്പറ്റി ജോൺതന്നെ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'വലിയ ബുദ്ധിജീവി നടിച്ച് കലാസൃഷ്ടി നടത്തുന്നതിൽ ഒരർത്ഥവുമില്ല. പ്രയോജനശൂന്യമായ വ്യാപാരത്തിനപ്പുറംഅതൊന്നുമല്ല.' നാട്യങ്ങളില്ലാതെ ക്യാമറയുമായി സാധാരണ ജനങ്ങളിലേക്ക് ജോൺ ഇറങ്ങിച്ചെന്ന് അവർക്കൊപ്പം നിന്ന് അവരുടേതുകൂടിയായ കലയായി സിനിമയെ രൂപപ്പെടുത്തി.

ആശയപ്രചരണത്തിനായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാസ്മരിക സാധ്യതകളെ ആവോളം ആവാഹിച്ചെടുത്ത് പ്രേക്ഷകനെ ഹിപ്നോട്ടൈസ് ചെയ്യുന്ന

ചലച്ചിത്രാശയാവതരണരീതിയോട് ഒരിക്കലും ജോണിലെ കലാകാരൻ സന്ധി ചെയ്തിരുന്നില്ല. ജീവിതംതന്നെയാണ് പരമമായ കലയെന്നും പ്രകൃതി വിശാലമായ ക്യാൻവാസാണെന്നും ജോൺ ആദ്യംമുതൽതന്നെ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. കേരളീയന്റെ അടിസ്ഥാന സംസ്കാരത്തെപ്പറ്റിയും ജോണിന് വ്യക്തമായ കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടായിരുന്നു. 'നമ്മുടേത് ദ്രവീഡിയൻ ക്യാരക്ടറാണ്. ആര്യൻമാരെപ്പോലെ നാം അലഞ്ഞുതിരിഞ്ഞെത്തിയവരല്ല. അതിനുമെത്രയോ മുമ്പുതന്നെ ഒരു സമൂഹമായി ജീവിച്ചുപോന്നവരാണ് നാം. ഈ മണ്ണുമായി അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ട് നാമൊരു ഗോത്ര സ്വഭാവം സ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞു.ആ ഗോത്രസ്വഭാവമാണ് ഇവിടുത്തെ മനുഷ്യന്റെ ശരിയായ ക്യാരക്ടർ...കാര്യങ്ങൾ വെറുതെ നിരത്തിയതുകൊണ്ടു മാത്രം എല്ലാം സാധിക്കാമെന്ന വിശ്വാസം എനിക്കില്ല. നമ്മുടെ യഥാർത്ഥ സത്ത കണ്ടെത്താൻ ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം ഇല്ലെങ്കിൽ യാതൊന്നിനും കൊള്ളരുതാത്ത മനുഷ്യരായി നാം അവശേഷിക്കും. ആ അവസ്ഥയിൽ തത്വചിന്തയ്ക്ക് വിലയ പ്രസക്തി ഒന്നുമില്ല. അസ്തിത്വമാണ് പ്രശ്നം... കരുത്തുറ്റ ഈ ദ്രവീഡിയനുമായി നേരിട്ട് വിനിമയം സ്ഥാപിക്കാനാണ് ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. അവനെ മനസ്സിലാക്കിയില്ലെങ്കിൽ ഞാൻ സംവിധായകനേ അല്ല. ഞാൻ കലാകാരനുമല്ല. എനിക്ക് അവനിലേക്ക് എത്തേണ്ടതുണ്ട്. അവന്റെ അവബോധത്തെ ഗാഢമായി സ്പർശിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവന്റെ കഴിവുകളിൽ ഊന്നുക. അതിന് ഈ ദുഷിച്ചുപോയ രണ്ടുകണ്ണുകൾകൊണ്ട് അവനെ കണ്ടാൽ പോരാ. മൂന്നാം കണ്ണുകൊണ്ട്, ജ്ഞാനത്തിന്റെ കണ്ണുകൊണ്ടുതന്നെ കാണണം.'

അക്കാദമിക് പഠനത്തിലൂടെയാണ് ജോൺ സിനിമയുടെ മേഖലയിലെത്തിയതെങ്കിലും അക്കാദമികമായ എല്ലാ തത്വങ്ങളെയും കാറ്റിൽ പറത്തി, ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന് ഊന്നൽ നല്കി ചലച്ചിത്രത്തെ കൂടുതൽ ജനകീയമാക്കിക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ യഥാർത്ഥ കണ്ടെത്തലിന്റേതായ ഒരു നൂതന അധ്യായം എഴുതിച്ചേർക്കുകയായിരുന്നു. ഈ കണ്ടെത്തലിന് നിദാനമായ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ജോൺ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും ഏറ്റവും ആവശ്യം ജീവിതാനുഭവമാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തെപ്പറ്റി സമഗ്രമായ ബോധമില്ലാത്ത ആർക്കുംതന്നെ, എത്രതന്നെ അഭ്യാസം ഉണ്ടായാലും നല്ല സാഹിത്യമോ നല്ല സിനിമയോ ഉണ്ടാക്കാൻ പറ്റുകയില്ല.'

സ്വന്തം സിനിമകളുടെ നിർമ്മാണത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ജോണിന്റെ അഭിപ്രായംകൂടി വ്യക്തമാക്കുമ്പോഴെ ആ രീതി വ്യക്തമാകുകയുള്ളു. 'ഞാൻ പറയുന്നത് എന്റെ സമസൃഷ്ടികൾക്ക് മനസ്സിലാകണം. അവർ അത് ആസ്വദിക്കണം. നിഷ്ക്കളങ്കനായ കുട്ടിക്കുപോലും എന്റെ സിനിമ മനസ്സിലാകണം എന്നെനിക്കു നിർബന്ധമുണ്ട്. എന്നുവച്ച് പ്രേക്ഷകരെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടല്ല ഞാൻ പടം രൂപപ്പെടുത്താറ്. പടം നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ ഞാൻ മാത്രമെ അവിടെയുള്ളു. എനിക്കു പറയാനുള്ള കാര്യങ്ങൾ എന്റേതായ നിലയിൽ

ഞാൻ പറയുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ആർക്കും മനസ്സിലാകാത്ത കാര്യങ്ങൾ ഒന്നും ഇവിടെയില്ല. സ്വന്തം സൃഷ്ടി മനഃപൂർവ്വം വികലമാക്കുമ്പോഴാണ് ദുർഗ്രഹത അനുഭവപ്പെടുന്നത്. പറയാനുള്ളത് എങ്ങനെ പറയാം എന്നറിഞ്ഞുകൂടാത്തപ്പോഴും ദുർഗ്രഹത ഉണ്ടായേക്കാം. ദന്തഗോപുരങ്ങൾക്കും ഈ രോഗം ബാധിച്ചേക്കാം. ഒരിക്കലും ദന്തഗോപുരത്തിൽ ഇരുന്ന് മനുഷ്യജീവിതം കാണാനും വ്യാഖ്യാനിക്കാനും ഞാൻ തയ്യാറല്ല. ചുറ്റുമുള്ള മനുഷ്യരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഒരാൾ മാത്രമാണ് ഞാനെന്ന ബോധം എനിക്കുണ്ട്.' യഥാർത്ഥത്തിൽ ജോൺ ചിത്രങ്ങൾ എല്ലാ മുൻധാരണകളേയും വിധികളേയും തകിടംമറിച്ച് ആസ്വാദനപാതയിൽ പുത്തൻ സംവേദനീയത സൃഷ്ടിച്ചു. ജോൺ ആരെയും അനുകരിച്ചിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തെ ആർക്കെങ്കിലും അനുകരിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും തോന്നുന്നില്ല.

തിരക്കഥാ സങ്കല്പം

ജോൺ ചിത്രങ്ങളുടെ മൂല്യപരിശോധനയിൽ അതിന്റെ തിരക്കഥകൾക്ക് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ആത്യന്തികമായ വിശകലനത്തിൽ തിരക്കഥാസാഹിത്യത്തിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളെയും ഭേദിച്ച് സിനിമയെന്ന കലാരൂപം രൂപമെടുക്കുകയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജോണിന്റെ സിനിമകൾ ഒരിക്കൽപോലും തിരക്കഥയുടെ നിഴലായി തീരുന്നില്ല. തിരക്കഥയോടുള്ള ജോണിന്റെ മനോഭാവം അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ വാക്കുകളിൽ സംഗ്രഹിക്കാം. 'സിനിമയിൽ സ്ക്രിപ്റ്റ് അത്യാവശ്യമാണ്. അതാണ് അടിസ്ഥാനം. തനിക്കു പറയുവാനുള്ളതെന്താണെന്ന് അക്കമിട്ട് എഴുതിയുറപ്പിക്കുന്നതാണ് സ്ക്രിപ്റ്റ്. താൻ എന്തുചെയ്യാൻ പോകുന്നു എന്നതിന്റെ കരടുരേഖയാണത്. പക്ഷേ, അത് എഴുതി തയ്യാറാക്കിക്കഴിഞ്ഞാൽ, പിന്നീട് അതിന്റെ ആവശ്യം എനിക്കില്ല. ഷൂട്ട് ചെയ്യുമ്പോൾ സ്ക്രിപ്റ്റു നോക്കുന്ന പതിവ് എനിക്കില്ല. എന്തെന്നാൽ അതു പൂർണ്ണമായും എന്റെ മനസ്സിൽ ഉണ്ടായിരിക്കും...സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്റെ മനസ്സിന്റെ മൂശയിലിട്ട് ഉരുക്കിക്കൊണ്ടേയിരിക്കും. വിശദാംശങ്ങളിൽ ചൈതന്യവത്തായ വ്യതിയാനങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ ഉണ്ടായെന്നുവരും. എന്തെന്നാൽ ഏത് ആശയത്തിനുമെന്നപോലെ, വികാസപരിണാമങ്ങൾ അടിക്കടി സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. അതിൽക്കവിഞ്ഞ വ്യതിയാനം എന്റെ സ്ക്രിപ്റ്റിൽ ഉണ്ടാവുകയില്ല. കാതലായ അംശങ്ങൾ അങ്ങനെതന്നെ നിൽക്കും. അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങൾക്ക് മാറ്റമില്ല.'

സിനിമകളിലൂടെ

അടിസ്ഥാനപരമായി ചലച്ചിത്രത്തിനായിമാത്രം ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവയ്ക്കുകയും അതിനെ ഉപാസിക്കുകയും ചെയ്ത വ്യക്തിയാണല്ലോ ജോൺ. 'എനിക്ക് കണ്ണുവേണ്ട ക്യാമറ മതി' എന്നും 'I will shoot this world with my camera, as one does with his penis' തുടങ്ങിയ വെളിപ്പെടുത്തലു

കളെല്ലാം ഒരുത്തമ ചലച്ചിത്രസ്നേഹിയുടെ ഹൃദയത്തിൽനിന്നും ഉയരുന്ന വാഗ്രൂപങ്ങളാണ്. അതിന്റെ ആർത്ഥിക തലങ്ങൾ ഏറെ വ്യാപ്തിയുള്ളതും.

അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ, ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ, അമ്മ അറിയാൻ എന്നീ സിനിമകൾ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രവേദിയിലെ ഏറ്റവും മൗലികമായ മൂന്ന് സൃഷ്ടികളാണ്. സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ ശക്തി ദൗർബല്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള മൂല്യചിന്തകൾക്കുമപ്പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന ഒരു പുത്തൻ ചലച്ചിത്ര സംവേദനതലം പ്രേക്ഷകനുമായി പങ്കിടുവാൻ ഈ ചിത്രങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞത് ജോണിന്റെ നൈസർഗ്ഗികമായ സർഗ്ഗാത്മക സത്യസന്ധതകൊണ്ടുതന്നെയാണ്.

ജോൺ ഏബ്രഹാമിന്റെ പ്രഥമചിത്രം 'പ്രിയ' എന്ന അര മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള ഡിപ്ലോമാചിത്രമാണ്. നായികയും പ്രായത്തിൽ പൊരുത്തക്കേടുള്ള അവരുടെ ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള ജീവിതയിഴയകൽച്ചയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥാവതരണം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. നായികയുടെ മനസ്സിൽ തെളിയുന്ന സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥയുടെ ചുരുൾ നിവരുന്നത്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ പ്രിയ അത്ര മികച്ച ഒരു ചിത്രമല്ല. എന്നാലും ചലച്ചിത്രം ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ കഥയാണെന്ന ബോധ്യം അനുവാചകനിലുണർത്തുവാൻ ഈ ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു.

ജോണിന്റെ ആദ്യത്തെ ഫീച്ചർഫിലിം 'വിദ്യാർത്ഥികളെ ഇതിലെ ഇതിലെ'യാണ്. കുറെ വിദ്യാർത്ഥികൾ പന്ത് കളിക്കുമ്പോൾ സ്കൂൾകോമ്പൗണ്ടിൽ സ്ഥാപിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രതിമ പന്ത് തട്ടി ഉടയുന്നു. വിദ്യാർത്ഥികൾ പണം പിരിച്ച് പ്രതിമ പുനർസ്ഥാപിക്കുന്നു. വിദ്യാർത്ഥികൾ വീണ്ടും പന്ത് കളിക്കുമ്പോൾ, പന്ത് തട്ടി പ്രതിമ ഉടയുന്നിടത്താണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ വിഗ്രഹഭഞ്ജകനായ ജോണിന്റെ ആത്മാംശത്തോടെ സിനിമ അവസാനിക്കുന്നു.

കാലത്തിലൂടെയുള്ള വ്രണിത ഹൃദയത്തിന്റെ തീർത്ഥാടനവേളയിൽ ഒരു പുണ്യാഹംപോലെ ജോണിന്റെ പ്രജ്ഞയിൽ വീണ ചിന്തയുടെ ശകലമായിരുന്നു 'അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ' എന്ന സിനിമയുടെ കേന്ദ്രാശയം. കഴുത പരിത്യജിക്കപ്പെട്ട മൃഗമാണ്. അതിന്റെ വിഢ്ഢിത്തരങ്ങൾ ഏറെ പ്രസിദ്ധവും! അങ്ങനെയൊരു ജീവി ദേവമന്ത്രങ്ങളാൽ ദീപ്തവും ആഢ്യവിചാരങ്ങളാൽ പവിത്രമെന്നും വിശ്വസിക്കുന്ന ആഗ്രഹാരങ്ങളിൽ കയറിയിറങ്ങുന്നതിലെ അയുക്തികത ഏറെ ചിന്തനീയമാണ്.

പ്രതീകവൽക്കരണത്തെപ്പറ്റി ബോധപൂർവ്വമായ ഒരറിവും ഈ ചിത്രം വിനിമയം ചെയ്യുന്നില്ല. ഊമപ്പെണ്ണും പ്രൊഫസറും കഴുതയുമൊക്കെ നിത്യസാധാരണമായ കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയാണ്. ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ പീഡിപ്പിക്കുകയും മൺമറയുമ്പോൾ അഥവാ കൊന്നുകഴിയുമ്പോൾ, ആ സമൂഹംതന്നെ സ്മാരകങ്ങൾ പണിതുയർത്തുകയും ചെയ്യുന്നത് നിത്യസാധാരണമാണ്. ദ്രാവിഡസംസ്കാരവുമായി ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരു മിത്തിന്റെ ധ്വനിമേഖലകൾ ഇതിലന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ നീതി

ശാസ്ത്രത്തിനുമേൽ ഒരുത്തമ കലാകാരന്റെ പുത്തൻ ദർശനസത്ത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വെളിപ്പെടുത്തലാണ് 'അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ' എന്ന തമിഴ് ചലച്ചിത്രം.

തമിഴ്നാട്ടിൽനിന്നും കുട്ടനാട്ടിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരത്തിനിടയിൽ അനിവാര്യതപോലെ ജോൺ രാജനീതിക്കുനേരെ ഉയർത്തിയ മറ്റൊരു ചോദ്യമാണ് 'ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ.' ചെറിയാച്ചൻ എന്ന ഇടത്തരം കുട്ടനാടൻ കർഷകന്റെ നിഷ്കളങ്ക മനസ്സിലേൽക്കുന്ന ആകുലതകളും അതിന്റെ ഫലമായ വിഹ്വലതകളുമാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം മനശാസ്ത്രപരമായ ആഖ്യാന ശൈലിയിലാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അവറാച്ചൻ മുതലാളിയും സംഘവും ചേർന്ന് കർഷകത്തൊഴിലാളികളെ കൊന്നുവീഴ്ത്തിയ സംഭവത്തിന് ചെറിയാച്ചൻ ദൃക്സാക്ഷിയാകേണ്ടി വരുന്നു. പോലീസ് സേന തന്നെ പിടിക്കുവാൻ പിന്നാലെയുണ്ട് എന്ന ഭീതി ചെറിയാച്ചനെ സംശയാലുവും തുടർന്ന് മനോരോഗിയുമാക്കുന്നു. മനോരോഗ ചികിത്സയ്ക്കുശേഷം സാധാരണനിലയിലെത്തിയ ചെറിയാച്ചന് സഹോദരിയുടെ അവിഹിതവേഴ്ചയ്ക്ക് ദൃക്സാക്ഷിയാകേണ്ടിവരുന്നു. തുടർന്ന് സാഹചര്യവശാൽ ഒരു തേങ്ങാകൂടി മോഷണം നടത്തുന്നു. പോലീസ് സംഘം തന്നെ വേട്ടയാടുന്നു എന്ന് ഭയന്ന് ചെറിയാച്ചൻ ഒരു കേരവൃക്ഷത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറി ഇരിപ്പുറപ്പിക്കുന്നു. 'ദൈവമേ ചെറിയാച്ചനെ തെങ്ങിൽനിന്നിറക്കേണമേ' എന്ന അച്ചന്റെ പ്രാർത്ഥനയുടെ അന്ത്യത്തിൽ കേരവൃക്ഷത്തിൽനിന്നും ചെറിയാച്ചൻ വിഴുന്നു. പോലീസ്, പോലീസ് എന്നു പിറുപിറുത്തുകൊണ്ട് മരിക്കുന്നു.

പ്രശാന്തസുന്ദരമായ ഒരു കേരളീയ ഗ്രാമത്തിലെ ഭീകരമായ വങ്കത്തരത്തിന്റെ മുഖം ഒപ്പിയെടുക്കുവാനും അവിടെ മാനസികവും ശാരീരികവുമായി പീഢിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ കണ്ണുനീരും ഗദ്ഗദവും അതേ അനുപാതത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പകർത്തുവാനും ജോണിന് കഴിഞ്ഞു. ഇതിനെല്ലാമിടയിൽ ജനത്തിന്റെ ആശയും പ്രതീക്ഷയുമാണെന്ന് സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന പാതിരിമാരുടെ സത്യസന്ധതയില്ലായ്മയിലേക്കും ജോൺ വിരൽചൂണ്ടുന്നു. കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെ സന്നിവേശം ഈ ചിത്രത്തിൽ മനോഹരമായി സാധിച്ചിരിക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ പ്രതിഭാശാലിയായ ഒരു കലാകാരന്റെ കൂറ് എന്നും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവനോടാണെന്നും ജോൺ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

മാതൃത്വത്തിന്റെ മഹനീയമായ സാന്നിധ്യവും ശക്തിയും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ജോണിന്റെ ചിത്രമാണ് 'അമ്മ അറിയാൻ.' പാശ്ചാത്യ സങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് ഏറെ ഭിന്നവും ഭാരതീയമായ സങ്കല്പത്തിലെ പ്രഥമവും പ്രധാനവുമായ ധാരണാശക്തിയാണ് മാതൃത്വം. സ്ത്രീ സങ്കല്പത്തിന് മാതൃത്വത്തിലൂന്നിയ മഹനീയമായ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൂടെ പരമമായ ഒരു സ്ഥാനം നൽകുകയാണ് ജോൺ. അതിനായി കാലികമായ ഒരു സംഭവത്തെ

അതിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. എഴുപതുകളിൽ കേരളത്തിലെ ജനകീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ നയിച്ച സമരങ്ങളുടെ ചരിത്രപരമായ പശ്ചാത്തലത്തിലൂന്നി ഒരു വ്യക്തിയുടെ ദാരുണദുരന്തം അയാളുടെ സുഹൃത്തുക്കളുടെ ഓർമ്മയിലൂടെ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതാണീ ചിത്രം. ഹരി ആത്മഹത്യ ചെയ്ത വാർത്ത അവന്റെ അമ്മയെ അറിയിക്കുവാനുള്ള ദൗത്യം ഏറ്റെടുത്തത് പുരുഷനാണ്. അയാൾ സുഹൃത്തുക്കളോടൊപ്പം നീങ്ങുമ്പോൾ കാണുന്ന കാഴ്ചകളും കേൾക്കുന്ന വാർത്തകളും സ്വന്തം അമ്മയെ എഴുതി അറിയിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ എടുക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ജോണിന്റെ അഭിപ്രായം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സ്ത്രീപുരുഷസംയോഗത്തിലൂടെ മാത്രമേ സൃഷ്ടിയുടെ സാഫല്യം ഉണ്ടാകൂ എന്നു പറയുന്നതുപോലെ കല പൂർണ്ണമാകണമെങ്കിൽ സാമൂഹികമായ കാഴ്ചപ്പാടുമായി എന്റെ ആശയം സംയോഗം നടത്തണം. ഐ ആം എ സോഷ്യൽ ബീയിങ്. സമൂഹത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട് ഒരു അസ്തിത്വമില്ല. എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാകാരനെന്ന വ്യക്തി സെൻസിബിലിറ്റിയുള്ള സാമൂഹികാംശം എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞൊന്നുമില്ല.'

14
സത്യജിത് റായ്

കാൻ സിനിമോത്സവത്തിൽ ഏറ്റവും മികച്ച മനുഷ്യഗാഥ എന്നു വാഴ്ത്തപ്പെട്ട സത്യജിത് റായ്യുടെ പഥേർ പാഞ്ചാലി (1955) യിലൂടെ ഇന്ത്യൻ സിനിമ ലോകസിനിമാവേദിയിൽ തനത് വ്യക്തിത്വത്തിന്റേതായ ഒരിരിപ്പിടം നേടിയെടുത്തു. ജുഗുപ്സാവഹമായ സിനിമാഭാസങ്ങൾക്ക് ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിൽത്തന്നെ കുപ്രസിദ്ധി നേടിയെടുത്ത ഇന്ത്യയിലെ വ്യവസ്ഥാപിത സിനിമാസങ്കല്പങ്ങൾക്കുനേരെയാണ് സത്യജിത് റായ് എന്ന ബംഗാളി മദ്ധ്യവർഗ്ഗ ബുദ്ധിജീവി കലാപമുയർത്തിയത്. പഥേർപാഞ്ചാലി അതിനൊരു തുടക്കമായെന്നുമാത്രം. ഈ കലാപരമായ കലാപത്തിന് റായിയെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങൾ പലതാണ്. തുടരെ തുടരെ പടച്ചുവിടുന്ന ആഭാസ സിനിമയോടുള്ള എതിർപ്പ്, സാഹിത്യത്തോടുള്ള അടുത്ത ബന്ധം, ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന് മറ്റൊരു മാധ്യമത്തെക്കാളും യുക്തം സിനിമയാണെന്നുള്ള സ്വവിശ്വാസം, എല്ലാറ്റിനുമുപരി കഠിനാദ്ധ്വാനം ചെയ്യാനുള്ള മനസ്സ്. ലോകസിനിമയിലെ ഓരോ ചലനങ്ങളും റായ് മനസ്സിലാക്കുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷമുള്ള ദശകങ്ങൾ എല്ലാ മേഖലകളിലും പരിവർത്തനത്തിന്റേതായിരുന്നു. ലോകസിനിമയും പരിവർത്തനവിധേയമായി. യൂറോപ്പിലെ പ്രതിഭാശാലികളായ സംവിധായകർ സിനിമയെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനായുള്ള ശക്തവും തീവ്രവുമായ മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സമീപിച്ചുതുടങ്ങി.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അമ്പതുകളുടെ അവസാനത്തിൽ ഫ്രാൻസിലെ ഒരുപറ്റം സംവിധായകർ മുൻധാരണകളിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ രീതിയിൽ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചുതുടങ്ങി. അടിക്കടി ശക്തിപ്രാപിച്ചുവന്ന ഈ പ്രസ്ഥാനത്തെ അവർ നവതരംഗ സിനിമ (The New Wave Cinema) എന്ന് വിളിച്ചു. നിയോറിയലിസ്റ്റുകളെപ്പോലെ സിനിമയുടെ താത്ത്വികമായ ചട്ടക്കൂടുകളിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കുവാനാണ് നവതരംഗ സിനിമാപ്രസ്ഥാനക്കാർ ശ്രമിച്ചത്. മുൻധാരണകൾക്ക് എതിരായി ക്യാമറയുടെ ദിശകൾ ക്രമീകരിക്കുകയും എഡിറ്റിങ്ങിലും ശബ്ദലേഖനത്തിലും കാതലായ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തുകയും ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥകൾത്തന്നെ ആവശ്യമല്ലെന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ സജീവമായിത്തുടങ്ങിയിരുന്ന റായ് ലോകസിനിമയിലെ ഈ പരിവർത്തനത്തിൽ അന്ധമായി പങ്കുചേർന്നില്ല. സിനിമ സംവിധായകന്റെ ആത്മാവിഷ്ക്കാരം തന്നെയാണെന്നു റായ് മനസ്സിലാക്കി. തിരക്കഥയും ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയും സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമാണെന്ന് റായി വിശ്വസിച്ചു. തന്റെ വിശ്വാസത്തിനും ബോദ്ധ്യത്തിനുമനുസരിച്ച് സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ച് അവതരണപക്ഷത്ത് നൂതനമായ ഒരു പന്ഥാവും ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണവും അഗാധവുമായ ചലച്ചിത്രാനുഭവവും സൃഷ്ടിച്ചു. സിനിമ കാണിക്കുകയല്ല അനുഭവിക്കുകയാണ് വേണ്ടതെന്ന് റായ് വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ഇതിന് യുക്തി ഭദ്രമായ ഇതിവൃത്തവും ശക്തമായ ദൃശ്യാവതരണവും പശ്ചാത്തല സംഗീതവും എഡിറ്റിങ്ങുമെല്ലാം ആവശ്യമാണെന്ന് റായ് വിശ്വസിച്ചു. ആ വിശ്വാസപ്രമാണത്തിനാസ്പദമായിട്ടാണ് ഓരോ സിനിമയും നിർമ്മിച്ചത്.

റായിയുടെ സിനിമയോടുള്ള ഈ ആത്മാർത്ഥതയിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രശൈലി. യാഥാർത്ഥ്യം, മാനുഷിക പ്രേമം, കവിതാമയമായ അവതരണം, ഭാരതീയത്വം ഇതാണ് റായ് സിനിമ, കളുടെ മുഖമുദ്ര. ഒരിക്കൽ മൃണാൾസെൻ റായ്യെപ്പറ്റി ആദരവോടെ പറഞ്ഞു: 'മഹാനായ കലാകാരനാണദ്ദേഹം. പഥേർ പാഞ്ചാലി നിർമ്മിച്ചുകൊണ്ട് ഇതാ, ഇതാണ് സിനിമയെന്നാദ്യമായി ഉദ്ഘോഷിച്ച ധിഷണാശാലിയാണദ്ദേഹം.'

എന്തുകൊണ്ട് സിനിമ നിർമ്മിക്കുന്നു

സത്യജിത് റായ് നേരിട്ട ഒരു പതിവുചോദ്യമാണിത്. ഉത്തരം ഒറ്റവാക്കിൽ പറയുവാൻ റായ്ക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. കാരണം അനേകം ഘടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനവും പ്രചോദനവും സമന്വയവുമാണ് റായ്യെ സിനിമാനിർമ്മാതാവാക്കിയത്.

സിനിമയോടുള്ള അളവറ്റ പ്രണയമാണ് റായ്യെ സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലേക്കു നയിച്ചതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. സിനിമാനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടവും റായ്യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിലപ്പെട്ടതും ആനന്ദകരവുമായിരുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വീകരണം, തിരക്കഥയുടെ രചന, സംവിധാനത്തിന്റെ സംഘർഷം, എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ നിർവ്വഹണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം റായ് വീക്ഷിച്ചിരുന്നത് പ്രണയഭാവത്തോടെയാണ്. അവസാന സിനിമകൾക്ക് റായ് ആക്ഷൻ പറയുമ്പോൾ തെല്ലകലെ കിടക്കുന്ന ആംബുലൻസിൽ ഡോക്ടർ കാത്തുനിന്നു.

ഭാവനയിൽ ജനിക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ കടലാസിലേക്ക് നിയതരൂപത്തിൽ പകർത്തുന്നതിൽ റായ് ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ഭാവതലം കണ്ടെത്തി. കടലാസിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സുപ്രസിദ്ധ താരങ്ങളിൽനിന്നും തെരുവിൽനിന്നും വിവേചനമില്ലാതെ തിരഞ്ഞെടുത്തു. കടലാസിൽ പകർത്തിയ

കഥയ്ക്ക് ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യരൂപം ഫിലിമിലേക്ക് പകർന്നുനല്കുന്നതിൽ സൃഷ്ടിയുടെ വേദനയിൽക്കുതിർന്ന അലൗകികാനന്ദം അനുഭവിച്ചു. ചിത്രീകരണം സംഘാടകശേഷിയുടെയും ശക്തിസമാഹരണത്തിന്റെയും ഘട്ടമാണ്. എഡിറ്റിങ് ബുദ്ധിപരമായ കരവിരുതിന്റെ തലവും. വൈവിദ്ധ്യമാർന്നതും സങ്കീർണ്ണവുമായ ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ റായ് ആനന്ദം കണ്ടെത്തി.

സിനിമാനിർമ്മാണം യഥാർത്ഥത്തിൽ റായ്യെ നാടും നാട്ടുകാരും സ്വസംസ്കാരവുമായി ഗാഢമായടുപ്പിച്ചു. ഓരോ സിനിമയിലും നൂതനമായ കണ്ടെത്തലുകൾ നടത്താൻ റായ്യിലെ അന്വേഷകന് കഴിഞ്ഞു.

റായ് തന്നെ എഴുതുന്നു: 'പഥേർ പാഞ്ചാലി, എന്റെ ആദ്യചിത്രം നിർമ്മിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് എനിക്ക് ബംഗാളി ഗ്രാമത്തിലെ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി തൊലിപ്പുറത്തുള്ള അറിവേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ഇപ്പോൾ എനിക്ക് പലതുമറിയാം. അതിന്റെ മണ്ണ്, മരങ്ങൾ, ഋതുക്കൾ, കാടുകൾ പുഷ്പങ്ങൾ, എല്ലാമെനിക്കറിയാം. ആണുങ്ങൾ വയലിൽ എങ്ങനെ പണിയെടുക്കുന്നു. കിണറ്റുകരയിൽ പെണ്ണുങ്ങൾ എങ്ങനെ കൊച്ചുവർത്തമാനം പറയുന്നു എന്നെല്ലാം എനിക്കിപ്പോഴറിയാം. ലോകത്തെങ്ങുമുള്ള കുട്ടികൾ വെയിലത്തും മഴയത്തും ചാടിക്കളിക്കുന്നതുപോലെ എങ്ങനെ ഇവിടെയും ചാടിക്കളിക്കുന്നു എന്നെനിക്കറിയാം. കൽക്കത്തയെപ്പറ്റിയുള്ള സ്വന്തം ചിത്രത്തിനുശേഷം എന്റെ നഗരമായ കൽക്കത്തയെപ്പറ്റിപ്പോലും ഞാനിന്നു കൂടുതലറിയുന്നു. ഇത്തരത്തിലൊരു നഗരം ലോകത്തൊരിടത്തും കാണുവാൻ കഴിയില്ല. എന്നിരുന്നാലും ഇവിടെയും ലണ്ടനിലും ടോക്കിയോയിലും ന്യൂയോർക്കിലും പോലെ മനുഷ്യർ ജനിക്കുകയും വളരുകയും ഇണചേരുകയും അന്നന്നത്തെ അപ്പത്തിനുവേണ്ടി മല്ലടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.'

ഒരു നല്ല വിദ്യാർത്ഥിയുടെ പഠനതൃഷ്ണയും ഗവേഷകന്റെ അന്വേഷണ കൗതുകവുമാണ് റായ്യുടെ ഓരോ സിനിമയുടെയും പിറവിക്കാസ്പദം. സ്വന്തം ദേശത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും അതിന്റെ വ്യാപാര മനോഭാവത്തെയും അറിയുവാനുള്ള ആഗ്രഹവും വ്യതിരിക്തമായ ആ സംസ്കാരത്തെ ശൈലീപരമായി പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹവും റായ്യിൽ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

റായ്യും സാഹിത്യവും

റായ്യ്ക്ക് സാഹിത്യത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം ജന്മസിദ്ധമാണ്. കലാപരമായും ബുദ്ധിപരമായും ഉന്നതനിലയിലുള്ള ഒരു ബംഗാളി കുടുംബത്തിൽ 1921-ൽ ജനിച്ചു. റായ്യുടെ മുത്തച്ഛൻ പ്രസിദ്ധനായ ഒരുചിത്രകാരനും പാട്ടുകാരനും എഴുത്തുകാരനും പണ്ഡിതനുമായിരുന്നു. റായ്യുടെ പിതാവ് സുകുമാർ റായ് ബംഗാളിലെ അറിയപ്പെടുന്ന ഒരെഴുത്തുകാരനായിരുന്നു. അമ്മയ്ക്ക് സംഗീതത്തിലായിരുന്നു താല്പര്യം. പാരമ്പര്യമായി സിദ്ധിച്ച ഈ കലകളുടെ

ഉണർവിനെ കർമ്മനിരതമായ ജീവിതത്തിലൂടെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുകയായിരുന്നു റായ്.

ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കുകയും പുസ്തകങ്ങൾക്ക് പുറംചട്ട തയ്യാറാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജോലിയിലൂടെയാണ് റായ് പൊതുജീവിതത്തിൽ ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠനായത്. സിനിമകൾ കാണുവാനും പഠിക്കുവാനുമുള്ള ആഗ്രഹത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി റായ്‌യും മറ്റ് കുറെപ്പേരും ചേർന്ന് 1947-ൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റി രൂപീകരിച്ചു. അത് കൽക്കത്തയിലെ പ്രഥമ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയായിരുന്നു.

സാഹിത്യത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യംതന്നെയാണ് പ്രഥമ സിനിമയായ പഥേർ പാഞ്ചാലിയുടെ നിർമ്മാണത്തിനാസ്പദം. വിഭൂതിഭൂഷന്റെ നോവലിന്റെ തനി പകർപ്പാകാതെ, അതിന്റെ കേന്ദ്രാശയത്തിൽനിന്നും സിനിമയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ കഥാവസ്ഥ സ്വരൂപിച്ചെടുത്തത് റായ്‌യിലെ ഉണർവുള്ള സിനിമാക്കാരനാണ്. നോവലിലെ മുന്നൂറോളം വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ മുപ്പതോളമായി ചുരുക്കുകയാണ് പ്രാഥമികമായി ചെയ്തത്. അതിന്റെ അന്ത്യത്തിലെ പാമ്പ് റായ്‌യുടെതന്നെ സൃഷ്ടിയാണ്.സാഹിത്യത്തെയും സിനിമയെയും വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയുവാനുള്ള റായിയുടെ കഴിവാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരവധിയായ അനുരൂപീകരണ സിനിമകളുടെ വിജയകാരണം.

വിഭൂതിഭൂഷന്റെ കഥകളെ ആസ്പദമാക്കി അപരാജിത (1956), അപൂർസൻസാർ(1959), അശനിസങ്കേത്(1973) എന്നീ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചു. രവീന്ദ്രനാഥ ടോഗോറിന്റെ കഥകളിൽനിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടാണ് തീൻകന്യ(1961), ചാരുലത(1964), ഘരെബയ്‌രെ(1948) എന്നീ സിനിമകൾ നർമ്മിച്ചത്. പരശുറാമിന്റെ കഥയിൽനിന്നും പരസ്പഥർ(1958)റും താരാശങ്കർ ബാനർജിയുടെ കഥയിൽനിന്നും ജൽസാഘർ(1958) എന്ന സിനിമയും പ്രഭാത്കുമാർ മുഖർജിയുടെ കഥയിൽനിന്നും ദേവി(1960) എന്ന സിനിമയും നിർമ്മിച്ചു. സുനിൽ ഗാംഗുലിയുടെ കഥകളിൽനിന്നുമാണ് അരണ്യൻ ദിൻരാത്രി (1969)യും പ്രതിദ്വന്ദി(1970)യും നിർമ്മിച്ചത്. ശങ്കറിന്റെ കഥകളിൽനിന്ന് സീമാബദ്ധ(1971)യും ജന അരണ്യ(1975)യും നിർമ്മിച്ചു. പ്രേം ചന്ദിന്റെ കഥകളിൽനിന്നും ശത്‌രഞ്ച് കി കിലാരി(1977)യും സദ്ഗതി(1981)യും റായ് നിർമ്മിച്ചു.

അനുവാചകന് അനുഭൂതി പകരുവാൻ ഒരു സാഹിത്യകൃതിക്ക് എന്നതുപോലെ സിനിമയ്ക്കും കഴിയുമെന്ന് റായ് തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കി. സിനിമാസൃഷ്ടിക്കായി ആരുടെയൊക്കെ കഥകളെ ഉപജീവിച്ചുവോ, അവരാരും തങ്ങളുടെ കഥയെ റായ് നശിപ്പിച്ചെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ച് കലാപത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടില്ല. മറിച്ച് അതൊരംഗീകാരമായി കരുതി. സാഹിത്യത്തിലൂടെ രൂപമെടുത്ത ആശയത്തെ സെല്ലുലോയിഡിലൂടെ പുനരാവിഷ്കരിച്ചപ്പോൾ വളർച്ചയുടെയും നിലനില്പിന്റേതുമായ ഒരു പടവുകൂടി സാഹിത്യകൃതി കയറിയെന്ന് അവർ അഭിമാനിച്ചതേയുള്ളു. മഹത്തായ ഭാരതീയ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് ബംഗാളി സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ കൃതികളുടെ പുനരാവിഷ്ക്കരണത്തിനായിരുന്നു റായ് ശ്രമിച്ചത്.

സാഹിത്യത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യമാകാം റായ്‌യുടെ മിക്ക തിരക്കഥകളും പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതിനാസ്പദം. സിനിമയും തിരക്കഥയും മാത്രമായിരുന്നില്ല റായ്‌യുടെ സർഗ്ഗഭാവനയിൽനിന്നും ഉടലെടുത്തത്. നാടകം, കവിത, കഥ, ലേഖനങ്ങൾ, പഠനങ്ങൾ, സംഗീതം, ചിത്രകല തുടങ്ങിയ റായ്‌യുടെ സർഗ്ഗമേഖല വിപുലവും വിശാലവുമാണ്.

ഇരുപതാമത്തെ വയസ്സിൽ ഇംഗ്ലീഷിൽ ആദ്യത്തെ കഥ (എബ്സ്ട്രാഷൻ) എഴുതി.ഇരുപത്തിയഞ്ചാമത്തെ വയസ്സിൽ ആദ്യത്തെ തിരക്കഥയെഴുതി. ടാഗോറിന്റെ ഒരു കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രചിച്ച 'ഘരെബയ്രെ'യുടെ തിരക്കഥയാണത്. യുവാവായിരിക്കുമ്പോൾ താൻ കാണുന്ന സിനിമകൾക്കും വായിക്കുന്ന നോവലുകൾക്കും തിരക്കഥകൾ രചിക്കുന്ന പതിവ് റായ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു.

ലളിതമായ ഭാഷയിൽ ആർക്കും വായിക്കാവുന്ന രീതിയിലാണ് റായ് കഥകൾ എഴുതിയത്. ശാസ്ത്രകഥകളോടും റായ് അടുപ്പം കാട്ടിയിരുന്നു. 'യുനിക്കൊൺ എക്സ്പെഡിഷൻ' റായ്‌യുടെ മികച്ച ഭ്രമാത്മക കഥയാണ്.

എഡ്വേർഡ് ലിയർ, ലൂയി കരോൾ തുടങ്ങിയവരുടെ കവിതകളും അർതർ കൊനാൻ ഡോയ്ൻ, അർതർ സി. ക്ലാർക്ക് തുടങ്ങിയവരുടെ രചനകളും റായ് ബംഗാളിയിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്തു. കുട്ടികളോട് സംവദിക്കുവാനുള്ള മനസ്സായിരുന്നു റായ്‌യുടേത്. അതിനാൽ അവർക്കുവേണ്ടി ത്തന്നെ അദ്ദേഹം രചനകൾ നടത്തി. പിതാവായ സുകുമാർ റായ്‌യുടെ കവിതകൾ ഇംഗ്ലീഷിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്തു.

നഗരസ്വാധീനം

ഗ്രാമീണ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും ഗതകാല സംഭവങ്ങളെയും കോർത്തിണക്കി മനുഷ്യകഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരനായിട്ടാണ് റായ് പ്രാഥമികമായും അറിയപ്പെടുന്നത്. നഗരജീവിതം റായ്‌യിലുണർത്തിയ മടുപ്പും ആവർത്തന വിരസതയുമാവാം ഗ്രാമീണ പശ്ചാത്തലങ്ങളിലേക്ക് സിനിമയിലൂടെ ചേക്കേറുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ച ഒരു ഘടകം.

അറുപതുകളിലുംഎഴുപതുകളിലും റായ് കൽക്കത്താനഗരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിനെ പ്രതിസ്ഥാനത്ത് നിറുത്തുന്നു. തൊഴിലില്ലായ്മയും അഴിമതിയും കാപട്യവും നിറഞ്ഞ നാഗരിക യാഥാർത്ഥ്യത്തിനു നടുവിലേക്കാണ് റായ് പലപ്പോഴും കടന്നുചെന്നത്. ബാല്യം മുതൽ കണ്ടനുഭവിച്ച് വളർന്ന നഗരം പശ്ചാത്തലമായപ്പോൾ അതിന്റെ കാപട്യങ്ങളെ തുറന്നുകാണിക്കുവാൻ റായ് ബാദ്ധ്യസ്ഥനായി.

കാഞ്ചൽ ജംഗ, മഹാനഗർ, നായക്, പ്രതിദ്വന്ദി, സീമബദ്ധ, ജന ആരണ്യ എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ റായ്‌യുടെ നഗരചിത്രങ്ങളാണ്. ബ്രിട്ടീഷ് സാമ്രാജ്യത്വത്തിന്റെ ഇന്ത്യയിലെ പ്രധാന സിരാകേന്ദ്രങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നല്ലോ ബംഗാൾ നഗരം. അവർ മുൻവാതിലിലൂടെ വിദ്യയും സംസ്ക്കാരവും പകർന്നുനല്കുകയും പിൻവാതിലിലൂടെ അടിമത്തത്തിന്റെയും സംസ്ക്കാരക്ഷ

തത്തിന്റെയും വിഷവിത്തുകൾ പാകുകയുമാണ് ചെയ്തത്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം അവ അഴിമതിയും സംസ്കാരക്ഷതവുമായി വളർന്നു പെരുകുകതന്നെ ചെയ്തു.

ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയുടെ ചാലുകളിലൂടെ ലോകത്തിന്റെ വിവിധ മേഖലകളിൽനിന്നും പുത്തൻ ആശയസംഹിതകളും തത്ത്വശാസ്ത്രസംഹിതകളും ചിന്താരീതിയും കൽക്കത്തയിലുമെത്തി. മാർക്സും ഫ്രോയിഡും സുപരിചിതരായ കൽക്കത്തായിലെ വിദ്യസമ്പന്നരായ മദ്ധ്യവർഗ്ഗം ഒരുവശത്ത്. തൊഴിലില്ലാതെ ക്ഷോഭിച്ചുനില്ക്കുന്ന യുവനിര മറ്റൊരുവശത്ത്. കൈക്കരുത്തുകൊണ്ട് ജീവിക്കുന്നവരും ലൈംഗിക വ്യാപാരത്തിലൂടെ നിത്യവൃത്തി നടത്തുന്നവരും സമൂഹത്തിലെ മറ്റൊരു വിഭാഗമായി. ഈ പശ്ചാത്തലങ്ങളെയെല്ലാം ഒരു മദ്ധ്യവർഗ്ഗബുദ്ധജീവി ജാഡയിൽനിന്നും ഇറങ്ങിനിന്നാണ് റായ് വീക്ഷിച്ചത്. അതിന്റെ പരിണതഫലമായി ലൈംഗികതയും രാഷ്ട്രീയവും റായ് സിനിമയിലേക്ക് സത്യസന്ധതയോടെ കടന്നുവന്നു. കമ്മ്യൂണിസവും നക്സലിസവും സാധാരണക്കാരന്റെ സിരകളിൽ പടർന്നുപിടിച്ച സമത്വബോധത്തിന്റെയും വിപ്ലവമനോഭാവത്തിന്റെയും ഭാഗമായിരുന്നെങ്കിൽ തൊഴിലില്ലായ്മയും ദാരിദ്ര്യവും അഴിമതിയിലേക്കും വ്യഭിചാരത്തിലേക്കും കൂട്ടിക്കൊടുപ്പിലേക്കും നഗരസംസ്കാരത്തെ വലിച്ചിഴച്ചു.

ജന ആരണ്യ(ദല്ലാൾ)യിൽ നായകനായ സോമനാഥ് സുഹൃത്തിന്റെ സഹോദരിയെ വ്യാപാരലാഭത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കക്ഷിക്കു കൂട്ടിക്കൊടുക്കുന്നു. എന്നാൽ അശനിസങ്കേതിലെ (അകലങ്ങളിൽ ഇടിമുഴക്കം) നായിക വിശപ്പു സഹിക്കവയ്യാതെ ഒരു പിടി അരിക്കുവേണ്ടി ശരീരം വിൽക്കുവാൻ തയ്യാറാകുന്നു. തത്ത്വത്തിൽ ചതിയുടെയും ദൈന്യതയുടെയും ഒരായിരം മുഖങ്ങളിൽനിന്നും തിരഞ്ഞെടുത്ത് ചിലത് അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. കൽക്കത്തയെന്ന മഹാനഗരത്തിന്റെ ശമ്പളമായ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ ദുരഭിമാനം കൊള്ളുന്നവരുടെ കാപട്യത്തിന്റെ തിരശ്ശീല വലിച്ചുചീന്തുകയായിരുന്നു റായ്. ബുദ്ധിജീവി ജാഡകളിൽ തത്ത്വങ്ങൾ ചവച്ചുതുപ്പുന്നവരെ തെല്ല് പരിഹസിക്കുവാനും റായ് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നഗരത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമയവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അസ്വസ്ഥനും അസംതൃപ്തനും ഹതാശനുമായ ഒരു സംവിധായകനെയാണ് റായ്യിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

റായ്യും സിനിമയും

ഓരോ സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിനു പിന്നിലും റായിക്ക് വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകൾ എന്തുതന്നെ ആയാലും അത് അനുഭവിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതായിരിക്കണമെന്ന് റായ് ആഗ്രഹിച്ചു.

സ്വന്തം കഥയോ, മറ്റുള്ളവരുടെ കഥയോ എന്ന വിവേചനമില്ലാതെ തന്റെ ദർശനങ്ങൾ സമന്വയിപ്പിച്ച് കലാസൃഷ്ടിയെ ആത്മപ്രകാശനോപാധിയാക്കുക എന്നൊരു ദൗത്യവും റായ് നിർവ്വഹിച്ചു. സത്യദർശനവും സത്യ

കഥനവുമാണ് റായ് സിനിമകളുടെ മുഖമുദ്ര. മനുഷ്യകഥാനുഗായിയായ കഥകൾ പറഞ്ഞ് മാനുഷികമൂല്യങ്ങളെ തട്ടിയുണർത്തുവാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ സമകാലിക ഇന്ത്യൻ സിനിമ എടുത്തണിഞ്ഞിരുന്ന അനുകരണത്തിന്റെയും കാപട്യത്തിന്റെയും മൂടുപടം ചിന്തിപ്പോകുകതന്നെചെയ്തു.

സംഗീതത്തോടുള്ള റായിയുടെ ആഭിമുഖ്യം പ്രസിദ്ധമാണ്. ജെയ്വ് ഐവറിയുടെ ഷേക്സ്പിയർ വാല, ബാൻസി ചന്ദ്രഗുപ്തയുടെ ഡാർജിലിങ്, ഹിമാലയൻ ഫാന്റസി, ബാൻസി ചന്ദ്രഗുപ്തയുടെ ഗംഗാസാഗർ മേള, സന്ദീപിറായിയുടെ ബാക്ഷബാദൻ തുടങ്ങി നിരവധി സിനിമകൾക്ക് റായ് സംഗീതസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സംഗീതം പോലെതന്നെ റായ്ക്ക് നൈസർഗ്ഗികമായി ലഭിച്ച മറ്റൊരു സിദ്ധിയാണ് ചിത്രരചനാപാടവം. സിനിമ നിർമ്മാണത്തിന്റെ വേളയിൽ പശ്ചാത്തല രൂപീകരണത്തിലും കഥാപാത്ര സംവിധാനത്തിലും ചിത്രരചനാപാടവം റായ്യെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥയെഴുതുന്ന വേളയിൽ പശ്ചാത്തലത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും രേഖാചിത്രങ്ങളിലൂടെ റായ് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ റായ്യിൽ അന്തർലീനമായിരുന്ന നിരവധി കഴിവുകളുടെ ആകെത്തുകയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ. ഫ്രഞ്ച് സംവിധായകനായ ഫ്രാങ്കോ ത്രൂഫോയുടെ പല സിനിമകളുടെയും ക്യാമറ കൈകാര്യം ചെയ്ത ഛായാഗ്രാഹകനാണ് നെസ്റ്റർ ആൻഡ്രോസി. എവിടെനിന്നാണ് സ്വന്തം പണി പഠിച്ചതെന്ന് ഒരിക്കൽ ശ്യം ബെനഗൽ നെസ്റ്റർ ആൻഡ്രേസിനോട് തിരക്കി. 'ഫ്രാൻസിലെ ഒരു ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ വെച്ച് 'ചാരുലത' കാണുന്നതുവരെ സിനിമയെക്കുറിച്ച് വളരെയൊന്നും പഠിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നില്ല' എന്നാണ് ആൻഡ്രോസി മറുപടി പറഞ്ഞത്.

'റായ്യിയുടെ സിനിമ മനസാക്ഷിയുള്ള ഒരു മനുഷ്യന്റെ സിനിമയാണ്' എന്നാണ് ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്ത വിലയിരുത്തുന്നത്. ഫ്രഞ്ചുഭാഷയിലിറങ്ങിയ ചാൾസ് ടെസ്സന്റെ 'സത്യജിത് റായ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തന്റെ മൂന്നു പ്രിയപ്പെട്ട സംവിധായകരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഒരാളായി റായ്യെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. മറ്റു രണ്ടുപേര് മിസൊഗുച്ചിയെയും ജാക്വിലിൻ താതിയുമാണ്.

റായ്യും തിരക്കഥയും

റായ് തന്റെ എല്ലാ സിനിമകളുടെയും നിർമ്മാണത്തിനുമുമ്പ് പൂർണ്ണമായി തിരക്കഥയെഴുതിയിരുന്നു. തിരക്കഥാരചന സിനിമ നിർമ്മാണത്തിലെ ചിന്തയുടെയും നിരീക്ഷണത്തിന്റെയും എഴുത്തിന്റേതുമായ ഘട്ടമായിട്ടാണ് റായി കണ്ടിരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, ഇതിവൃത്തഘടന തുടങ്ങിയവ പൂർണ്ണമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ് എന്ന് റായ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയെപ്പറ്റി റായ് തന്നെ പറയുന്നു. 'ഒരു സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നു പറയുന്നത് തിരക്കഥയാണ്. അത് സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിന്റെ പ്രാഥമികരേഖയും സാരാംശവുമാണ്. തിരക്കഥാരചന സിനിമാ നിർമ്മാണത്തിലെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ആദ്യപടിയാണ്.' റായ്

സിനിമാ നിർമ്മാണം തുടങ്ങുമ്പോൾ ബംഗാളി സിനിമയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ദൗർബല്യം നല്ല തിരക്കഥകൾ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നതുതന്നെയാണ്. തിരക്കഥാരചനയെ ഒരു യാന്ത്രിക പ്രക്രിയയായിട്ടല്ല മറിച്ച് ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ രചനാപരമായ തലമായിട്ടാണ് റായ് ദർശിച്ചിരുന്നത്. 'തിരക്കഥാരചന ഒരു കല' എന്ന ലേഖനത്തിൽ റായ് പറയുന്നു. 'ഒരെഴുത്തുകാരനും തിരക്കഥാരചയിതാവും നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ല. രണ്ടുപേർക്കും വിഷയം വാക്കുകളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഒരു വ്യത്യാസമുള്ളത് എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളെ മാത്രം അവലംബിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാഗികമായി വാക്കുകളിലൂടെയും ഭാഗികമായി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും സ്വയം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.'

ചില ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ തങ്ങൾ തിരക്കഥ ഉപയോഗിക്കാറില്ലെന്നും സന്ദർഭത്തിനൊത്ത് തൽസമയം രൂപപ്പെടുത്തുകയാണെന്നും തോന്നിപ്പിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു സിനിമ മുന്നൊരുക്കമില്ലാതെ നിർമ്മിച്ചതാണോയെന്ന് ആർക്കും അറിയുവാൻ കഴിയില്ല. സംവിധായകൻ ചില രംഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെയേറെ ചിന്തിച്ചിരിക്കും. അത് കടലാസിൽ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നില്ല. പക്ഷേ, സംഗതി ഒന്നുതന്നെയാണെന്ന് റായ് പറയുന്നു.

റായ്‌യുടെ തിരക്കഥകൾ അധികവും മുൻപ്രസിദ്ധീകൃത കൃതികളിൽനിന്നും അനുരൂപീകരണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചവയാണ്. എഴുത്തുകാരന്റെ മുന്നിൽ വാക്കുകളുടെ വലിയ ഒരു നിഘണ്ടുതന്നെയുണ്ടെങ്കിലും സംവിധായകന് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഒരു സഞ്ചയത്തെ അതേ അനുപാതത്തിൽ സങ്കല്പിക്കാനാവില്ല. ഈ പരിമിതികളെ റായ് പലതരത്തിലാണ് ഉല്ലംഘിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ തിരക്കഥയ്ക്കിടയിൽ അർത്ഥവത്തായ മൗനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ ചലനാത്മകവും ചടുലവുമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെയും സംഭാഷണത്തെയും സഹായത്തിനായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാവാം എഴുത്തുകാരന്റെ അവതരണ ധാരാളിത്തത്തിലേക്ക് റായ് എത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ അനുരൂപീകരണമാണ് ഓരോ സിനിമയും എന്ന് റായ് മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു.

റായ്‌യുടെ സ്വാധീനം മലയാളത്തിൽ

സത്യജിത് റായ്‌യുടെ സിനിമകളും രചനകളും മലയാള സിനിമയെയും സാഹിത്യത്തെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങളാണ്. ഒരു യഥാർത്ഥ സിനിമയെന്ത്? അതിന്റെ ദൗത്യമെന്ത്? എന്ന് ഇവിടുത്തെ എണ്ണം പറഞ്ഞ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്കും സംവിധായകർക്കും ആസ്വാദകർക്കും മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുത്തതിൽ അനല്പമല്ലാത്ത പങ്ക് റായ്‌യിക്കുണ്ട്. റായ്‌യുടെ സ്വാധീനഫലമായാണ് കേരളത്തിൽ ഏറെ ഫിലിം സൊസൈറ്റികളും രൂപമെടുത്തത്. കലാപരമായ സിനിമകളോട് താല്പര്യമുള്ളവർക്ക് ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിന്റെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും നവമായൊരു വാതായനം തുറന്നുകൊടുക്കുവാൻ റായ് ചിത്രങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞു. വിദ്യാഭ്യാസം, രാഷ്ട്രീയം,

സംസ്ക്കാരം തുടങ്ങിയ പല മേഖലകളിലും ബംഗാളും കേരളവും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ഈ സാദൃശ്യം റായ് ചിത്രങ്ങളെയും സാഹിത്യത്തെയും ഇവിടേക്ക് ആകർഷിക്കുന്നതിൽ ഒരു പ്രധാന ഘടകം തന്നെയായിരുന്നു.

നവതരംഗസിനിമകളുടെ സ്വാധീനഫലമായിട്ടാണ് കേരളത്തിലെ സിനിമകൾ കലാസിനിമ, മദ്ധ്യവർത്തിസിനിമ, മുഖ്യധാരസിനിമ, എന്നീ മൂന്ന് കൈവഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയത്. മലയാളസിനിമ അതിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടം മുതൽ സാഹിത്യകൃതികളെ അനുരൂപീകരണത്തിലൂടെ സിനിമയാക്കിയിരുന്നു. റായ് സിനിമകളുടെ സ്വാധീനം ഈ അനുരൂപീകരണത്തിന്റെ മേഖലയേയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെ എങ്ങനെയും സിനിമയാക്കുകയെന്ന ആഗ്രഹത്തിനുമപ്പുറത്ത് അതിന്റെ ചലച്ചിത്രപരമായ ഔന്നത്യംകൂടി സംവിധായകരും തിരക്കഥാകൃത്തുകളും ശ്രദ്ധിച്ചുതുടങ്ങി.

റായ്യുടെ സ്വാധീനം മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ വിവിധ ശാഖകളിൽ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. റായ്യുടെ പഥേർ പാഞ്ചാലിയുടെയും നായകിന്റെയും തിരക്കഥകൾ വിവർത്തനത്തിലൂടെ മലയാളത്തിലെത്തി. പഥേർ പാഞ്ചാലിയുടെ പരിഭാഷ നിർവ്വഹിച്ചത് ബാബു ശങ്കറാണ്. 'നായക്' നായകൻ എന്ന പേരിൽ ലീലാ സർക്കാർ പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. റായ് സിനിമകളെ സമഗ്രമായി വിലയിരുത്തി പഠനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് 'സഞ്ചാരിയുടെ വീട്.' ഇതിന്റെ രചയിതാവ് പ്രസിദ്ധ സിനിമാനിരൂപകനായ ഐ. ഷൺമുഖദാസാണ്. 'സത്യജിത് റായ്യുടെ ലോകം' വിജയകൃഷ്ണനും 'പഥേർപാഞ്ചാലിയൊരു പഠനം' കെ. രാമൻകുട്ടിയുമാണ് രചിച്ചത്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, എം. എഫ്. തോമസ് തുടങ്ങിയ പല പ്രമുഖരും റായ് സിനിമകളെക്കുറിച്ചുള്ള ലേഖനങ്ങൾ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. 'ദൃശ്യകല: റായ് സ്പെഷ്യലി'ന്റെ എഡിറ്റർ വി. അരവിന്ദാക്ഷനാണ്.

റായ്യുടെ നോവലെറ്റുകളായ 'കളവുപോയ യേശു', 'സോനാർ കെല്ല', 'ബോംബെയിലെ കൊള്ളക്കാർ' എന്നിവയും ബാല്യകാലസ്മരണകളും നമ്മുടെ സിനിമ അവരുടെ സിനിമ എന്ന ലേഖന സമാഹാരവും വിവർത്തനത്തിലൂടെ മലയാളത്തിൽ എത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണത്തിലൂടെ വിവർത്തനങ്ങളായി ഇന്നും റായ്യുടെ കൃതികൾ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ റായ്യുടെ സ്വാധീനം ശക്തമായിത്തന്നെ മലയാള സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

15
അകിറ കുറോസാവ

പ്രസിദ്ധ റഷ്യൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ ആന്ദ്രേ താർക്കോവ്സ്കി സിനിമ എന്താണ് എന്നുദാഹരിക്കുവാനായി അകിറ കുറോസാവയുടെ 'സെവൻ സമുരായ്' എന്ന സിനിമയിൽനിന്നും ഒരുരംഗം എടുത്തുകാണിച്ചു. ജപ്പാനിലെ ചോറ്റുപട്ടാളക്കാരാണ് സമുരായ്കൾ. ഏഴു സമുരായികൾ ധാന്യം കൊള്ളയടിക്കാനെത്തുന്ന കൊള്ളക്കാരുടെ സംഘത്തെ നേരിടാൻ ഒരു കർഷകഗ്രാമത്തെ സഹായിക്കുന്നതാണ് സിനിമയുടെ പ്രമേയം. ആവേശത്തോടെ എതിരാളികളോട് പടവെട്ടുന്ന ഒരു സമുരായി ഘോരമായ മഴയത്ത് കൊള്ളക്കാരുടെ ആക്രമണത്തിൽപ്പെട്ട് ചെളിയിൽ മരിച്ചുവീണു. മഴയിൽ കുതിർന്ന് വെളുത്തു മിനുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന പടയാളിയുടെ ജഡത്തിന്റെ ഒരു രംഗം കുറോസാവ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യാഖ്യാനം സിനിമയ്ക്കു മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു മുഹൂർത്തമാണെന്നു താർക്കോവിസ്ക്കി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

കുറോസാവയുടെ സിനിമകളിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ വളരെ കൃത്യമായി അടുക്കിവെച്ച് സിനിമാനുഭവത്തിന്റെ പൂർണ്ണഭാവതലം അനുഭവിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന ഒരാന്തരികഭാവം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. സെവൻ സമുരായി എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒരു പടയാളി കത്തിയെരിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കുടിലിൽനിന്നും ഒരു കുട്ടിയെ തീയിൽനിന്നും ശത്രുക്കളിൽനിന്നും രക്ഷിച്ച് നിലവിളിക്കുന്ന രംഗം ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് ഏറെ വികാരതീവ്രവും അവതരണപക്ഷത്ത് ഏറെ ശക്തവുമാണ്. തിമർത്തു പെയ്യുന്ന മഴയും നനഞ്ഞുകുതിർന്ന് വിറങ്ങലിച്ചുനില്ക്കുന്ന പടയാളിയും കുട്ടിയും ആളിക്കത്തുന്ന കുടിലുമെല്ലാം സമന്വയിപ്പിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന രംഗം ഏറെ ഹൃദ്യവും വികാരതീവ്രവുമാണ്. ഇത് സിനിമയ്ക്കുമാത്രം പകർത്തുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു രംഗവുമാണ്.

മനുഷ്യജീവിതം ഏറെ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു സമസ്യയാണ്. അതിനെ പൂരിപ്പിക്കുവാൻ സിനിമയിലൂടെ കുറോസാവ ശ്രമിക്കുകയായിരുന്നു. പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും തത്ത്വശാസ്ത്രങ്ങളും ചേർന്ന് പരസ്പരബന്ധിതമായ മേഖലകളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കുറോസാവ ശ്രമിച്ചതിനൊപ്പംതന്നെ അതിലെ കലാംശത്തെയും കച്ചവടാംശത്തെയും തമ്മിൽ സമന്വയിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ചടുലമായ അവതരണശൈലിയി

ലൂടെ കലയുടെ കരുത്ത് സിനിമയായി കുറോസാവ അവതരിപ്പിച്ചു. ദൃശ്യങ്ങളുടെ പെരുമയും അവതരണത്തിലെ ചടുലതയും സമന്വയിപ്പിച്ച് കുറോസാവ ചിത്രങ്ങൾ കലയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര മേഖലകൾക്ക് പുത്തൻ അനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്തതിനൊപ്പം വ്യവസായത്തിന്റെ മേഖലയിലും മികച്ചു നിന്നു.

ജപ്പാനീസ് സിനിമ ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചത് 1951–ൽ വെനീസ് സിനിമോത്സവത്തിൽ 'റാഷോമോൺ' ഉന്നത ബഹുമതികൾ നേടിയെടുത്തതോടെയാണ്. റാഷോമോൺ ശ്രദ്ധേയമാകുവാനുള്ള പ്രാഥമിക കാരണം തിരഞ്ഞെടുത്ത പ്രമേയത്തെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യബോധത്തോടെയും ശബ്ദസന്നിവേശത്തോടെയും അവതരിപ്പിച്ചെന്നതുതന്നെയാണ്. റാഷോമോണിന്റെ കഥാവസ്തു ഒരു ബലാത്സംഗവും കൊലപാതകവും തുടർന്നുള്ള അതിന്റെ വ്യത്യസ്ത പുനരാഖ്യാനങ്ങളുമാണ്. പ്രകൃതിയിൽനിന്നും ഉതിർന്നുവീഴുന്ന നൈസർഗ്ഗിക ശബ്ദത്തിന്റെ താളവും പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾ ഒരുക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ വിരുന്നും സമന്വയിപ്പിച്ച് പുതിയൊരു ചലച്ചിത്രാനുഭവം തരുന്ന കുറോസാവാസിനിമയ്ക്ക് ഉത്തമ ഉദാഹരണം തന്നെയാണ് 'റാഷോമോൺ'. നഗര കവാടത്തിന്റെ മേൽക്കൂരയിലും പടവുകളിലും തിമർത്തുപെയ്യുന്ന മഴയും അതിന്റെ ശബ്ദ ക്രമീകരണവും ലോക സിനിമയിലെതന്നെ ഒരപൂർവ്വ സൃഷ്ടിയായി പലരും എടുത്തുകാട്ടുന്നു. ഈ ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ ക്യാമറ സൂര്യനുനേരെ തിരിക്കുന്ന മറ്റൊരുരംഗം ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും സൂര്യനുനേരെ ക്യാമറ തിരിച്ച ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്ന ഖ്യാതി കുറോസാവയ്ക്ക് നേടിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്തു.

കുറോസാവയും സാഹിത്യവും

കുറോസാവ സിനിമയിലെ കവിയും സാഹിത്യകാരനുമാണ്. സിനിമയിലൂടെ ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ ഉണർവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനൊപ്പം സാഹിത്യാനുഭവത്തിന്റെ ആഴവും വ്യാപ്തിയും കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ കുറോസാവ ബോധപൂർവ്വമായിത്തന്നെ ശ്രമിച്ചു. സാഹിത്യം വായിക്കുകയും സിനിമ കാണുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പ്രധാനമായും നടക്കുന്നത് ആസ്വാദനമാണ്. ഈ ആസ്വാദനത്തിന്റെ തലത്തെ ഒരു പ്രത്യേക അകലത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചു നിറുത്തുന്നതിൽ കുറോസാവ ഒരു വലിയ അളവുവരെ വിജയിച്ചു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അനുരൂപീകരണ സിനിമകൾ വൻ വിജയമായിത്തീർന്നത്.

ഹൈസ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഒരു ചിത്രകാരനാകുവാൻ ആഗ്രഹിച്ച കുറോസാവ പാശ്ചാത്യ ചിത്രകല പഠിച്ചുതുടങ്ങി. ചിത്രകല പഠിക്കുന്നതിനൊപ്പം മാർക്സിസവും പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ റഷ്യൻ സാഹിത്യവും പഠിച്ചു. 1936–ൽ ഒരു പത്രപരസ്യത്തിനു മറുപടിയയച്ച കുറോസാവയ്ക്ക് തോഹോസ്റ്റുഡിയോയിൽ സംവിധാനസഹായിയായി പണി ലഭിച്ചു. സാഹിത്യത്തോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും ചടുലമായ ഭാവനയും അദ്ദേഹത്തെ

സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് ആദ്യമായെത്തിച്ചത് തിരക്കഥാരചയിതാവായിട്ടാണ്. യമാമോതോയുടെ സഹായിയായി പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം തിരക്കഥകൾ ഏറെയും രചിച്ചത്. 1943-ൽ രചിച്ച 'സാൻഷറോ സുഗാത'യാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവ് എന്ന നിലയിലുള്ള കുറോസാവയുടെ കന്നിച്ചിത്രം.

സാഹിത്യത്തോടുള്ള അടുത്ത ബന്ധമാണ് പ്രസിദ്ധമായ പല കൃതികളും സിനിമയാക്കുവാൻ കുറോസാവയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'ഇവാൻ ഇല്ലിച്ചിന്റെ മരണം' എന്ന കൃതിയിൽനിന്നുമാണ് 'ഇകിറു' വിന്റെ പ്രചോദനം. 'ഇകിറു' എന്നാൽ ജീവിക്കുവാൻ (To live) എന്നാണ് അർത്ഥം. അർബുദരോഗം പിടിപെട്ട് മരിക്കുവാൻ കാത്തിരിക്കുന്ന ഒരു വൃദ്ധൻ കുട്ടികൾക്കായൊരു പൂന്തോട്ടമുണ്ടാക്കുന്നു. മരണത്തിനു തൊട്ടുമുമ്പുമാത്രം ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥം തേടുന്ന വൃദ്ധനെയാണ് കുറോസാവ ഈ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മരണത്തെ ഇത്രയും ഇരുട്ടുനിറഞ്ഞ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ ലോകസിനിമയിൽത്തന്നെ വിരളമാണ്.

ഷേക്സ്പിയറുടെ കൃതികൾക്ക് ലോകത്തുള്ള പല ഭാഷകളിലായി നിരവധി ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത് കുറോസാവയുടേതായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ഷേക്സ്പിയറുടെ 'മാക്ബത്തിനെ' ആധാരമാക്കി നിർമ്മിച്ച 'ദ ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ്' (രക്തസിംഹാസനം) ഏറ്റവും കൂടുതൽ പണം മുടക്കി നിർമ്മിച്ച ജപ്പാനീസ് സിനിമകളിലൊന്നാണ്. മാക്ബത്ത് കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ദുശ്ശകുന സൂചകമായി പറവകൾ കൊട്ടാരത്തിൽ ചിറകടിച്ചു പറന്നുനടക്കുന്നു. ഈ ശബ്ദം 'ദ ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ്' (രക്തസിംഹാസനം) എന്ന സിനിമയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ശബ്ദസാമീപ്യവും ഘടകവുമാണ്. കുറോസാവ തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ ശബ്ദപഥത്തിന് നവമായ അർത്ഥതലം പകർന്നുനല്കുന്നു എന്നതിന് ഉദാഹരണമായി സത്യജിത് റായ് ഈ ഭാഗം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയുണ്ടായി.

കുറോസാവയുടെ മറ്റൊരു ഷേക്സിപിയർ സിനിമയാണ് 'റാൻ'. കിംഗ് ലിയറാണ് ഈ സിനിമയ്ക്ക് ആസ്പദം. ദൊസ്തയേവ്സ്കിയെ സിനിമയിലൂടെ ഏറ്റവും ആദരണീയനാക്കിയത് കുറോസാവയാണ്. ദൊസ്തയേവ്സ്കിയുടെ 'ഇഡിയറ്റ്' കുറോസാവ സിനിമയാക്കി. മാക്സിംഗോർക്കിയുടെ 'ലോവർ സെവ്ത്സ്' 'ഡോൺസൊകെ' എന്നപേരിൽ സിനിമയാക്കി. റാഷോമോണാധാരം മുപ്പത്തിയഞ്ചാം വയസ്സിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്ത റിയനോസുകി ആകുതഗാവയുടെ കഥകളായ 'റാഷോമാണും' 'ഇൻ എ ഗ്രോവു'മാണ്.

ഒരു സംഭവത്തിന് എത്ര വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകാമെന്ന് തെളിയിച്ചുകൊണ്ട് ആകുതഗാവ എഴുതിയ വിഖ്യാതമായ കഥയാണ് ഇൻ എ ഗ്രോവ് (In a grove -ഒരു കാട്ടിൽ) ഒരു കാട്ടിലൂടെ ഒരു സമുരായി (ജപ്പാനീസ് ഭടൻ)യും അയാളുടെ ഭാര്യയും സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ കൊള്ളക്കാരൻ അവരെ പിടികൂടി. ഭർത്താവ് കൊല്ലപ്പെട്ടു. ഭാര്യ ബലാൽക്കാരത്തിനു വിധേയയായി. പക്ഷേ, പങ്കാളികളുടെ വാക്കുകൾ വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങ

ളായിത്തീരുന്നു. അകുതഗാവയുടെ കഥയെ അതേ രീതിയിൽ സിനിമയിലേക്കു പകർത്തുകയല്ല കുറോസാവ ചെയ്തത്. ആയിരത്തിഇരുനൂറ് വർഷം മുമ്പുള്ള ജപ്പാൻ ആഭ്യന്തരയുദ്ധത്തിന്റെയും പട്ടിണിയുടെയും കാലം. കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴയത്തു ജീർണ്ണിച്ചുനില്ക്കുന്ന നഗര കവാടത്തിൽ മൂന്നുപേർ അഭയം തേടുന്നു. ഒരു പുരോഹിതനും ഒരു വിറകുവെട്ടുകാരനും ഒരു കൂലിപ്പണിക്കാരനും.

നഗര കവാടത്തിൽ തുണിയിൽ പൊതിഞ്ഞ ഒരനാഥശിശു കിടന്നു. കൂലിപ്പണിക്കാരൻ ശിശുവിന്റെ തുണിയും മോഷ്ടിച്ച് കടന്നുകളയുന്നു. എന്നാൽ വലിയൊരു കുടുംബത്തിന്റെ ഭാരം പേറുന്ന വിറകുവെട്ടുകാരൻ ശിശുവിന്റെ സംരക്ഷണച്ചുമതല ഏറ്റെടുക്കുന്നു. സിനിമയുടെ തത്ത്വങ്ങളെ സാഹിത്യതത്ത്വങ്ങളുമായി സമന്വയിപ്പിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കുറോസാവ ഏറെ മികവ് പുലർത്തിയിരുന്നു. ചെറുകഥകളെ ഈടുറ്റ സിനിമകളാക്കുന്നതിനുള്ള ഉത്തമ ഉദാഹരണംകൂടിയാണ് ഈ സിനിമ. കൊള്ളയുടെയും കൊലപാതകത്തിന്റെയും ബലാൽക്കാരത്തിന്റെയും ഇരുളടഞ്ഞ ലോകത്തിൽ നന്മയുടെ ഒരു ദീപം പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കുറോസാവ സിനിമ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

കുറോസാവയും തിരക്കഥയും

തിരക്കഥാരചനയിലൂടെയാണ് കുറോസാവ സിനിമയുമായി അടുത്തു ബന്ധപ്പെട്ടത്. സാഹിത്യകൃതികളോടും രചനാരീതിയോടുമുള്ള സവിശേഷമായ ആഭിമുഖ്യമാണ് തിരക്കഥകൾ രചിക്കുവാൻ കുറോസാവയ്ക്ക് പ്രചോദനം നല്കിയത്. സ്വതന്ത്ര തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോഴും സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്ന് തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോഴും കുറോസാവ പാലിച്ചുപോന്ന പ്രാഥമിക തത്ത്വം അവതരണത്തിലെ ചടുലതയും നാടകീയതയുമാണ്. സിനിമയെന്ന കലയ്ക്കായി ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ചേർത്ത് സവിശേഷമായ രീതിയിൽ തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കുറോസാവ ഏറെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥകൾ ഇതിനുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

തിരക്കഥാരചനയുടെ ഘട്ടത്തിൽ ഏറെ കൃത്യനിഷ്ഠ പുലർത്തിയിരുന്ന കുറോസാവ തിരക്കഥയെപ്പറ്റി ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ നിരീക്ഷണം നടത്തുന്നുണ്ട്. 'Something like an Autobiography' എന്ന ആത്മകഥയിൽ കുറോസാവ പറയുന്നു. 'പടനയിക്കുന്ന ജവാൻ കൈയിൽ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന കൊടിപോലെയാണ് ഒരു തിരക്കഥ.' ഈ താരതമ്യനിരീക്ഷണത്തിന് യുദ്ധവും സംഘർഷവുമായിട്ടെല്ലാം ബന്ധം തോന്നിക്കുന്നതിനാൽ കൂടുതൽ ഉചിതമെന്നുതോന്നിക്കുന്ന മറ്റൊരു നിരീക്ഷണം അദ്ദേഹം നടത്തി 'തിരക്കഥ വളർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു മരംപോലെയാണെങ്കിൽ സിനിമ അത് പൂത്തുനിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്.'

കാണുവാനുള്ള സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കഥയിൽ

കാഴ്ചയുടെ ഭാവതലത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് കുറോസാവ ശ്രമിച്ചത്. തിരക്കഥയിലൂടെ സിനിമാവതരണത്തിനുള്ള ഇതിവൃത്തത്തെ അനുക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപയോഗിച്ച ഭാഷ ദൃശ്യാത്മകവും ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സമുന്വയിച്ചതുമായിരുന്നു. മികച്ച തിരക്കഥകൾതന്നെയായായിരുന്നു കുറോസാവയുടെ എല്ലാ കരുത്തുറ്റ സിനിമകൾക്കും ആസ്പദം. കുറോസാവ തിരക്കഥയെഴുതി കൊഞ്ച ലോവ്സ്കി സംവിധാനം ചെയ്ത സിനിമയാണ് 'ദി റൺവേ ട്രയിൻ.' ഈ സിനിമയുടെ വിജയത്തിന് സംവിധായകനെ സഹായിച്ചത് കുറോസാവയുടെ ശക്തമായ തിരക്കഥയായിരുന്നുവെന്ന് സിനിമാലോകം തലകുലുക്കി ആവർത്തിക്കുന്നു.

ശൈലിയും തത്ത്വവും

സിനിമയുടെ ഇതിവൃത്ത തെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെയും ദൃശ്യവിന്യാസത്തിലൂടെയും ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലൂടെയും വെളിച്ചത്തിന്റെ ക്രമീകരണത്തിലൂടെയും പുതിയ ശൈലിയും പുതിയ തത്ത്വവും ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ കുറോസാവ ബോധപൂർവ്വമായിത്തന്നെ ശ്രമിച്ചു. ഭാവനയിൽ അന്തർലീനമായിരുന്ന കലാബോധം ഇതിനെല്ലാം സവിശേഷമായ അർത്ഥതലം കൊടുക്കുവാൻ കുറോസാവയെ സഹായിച്ചു. ഓരോ സിനിമയും അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ നിരീക്ഷണവും അതിന്റെ ഫലമായ കണ്ടെത്തലുമായിരുന്നു. റാഷോമോൺ മുതൽ കുറോസാവ രണ്ടുതരം ഇതിവൃത്തങ്ങളെ മാറിമാറി സ്വീകരിക്കുന്നതായിക്കാണാം. സമുരായികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാഹസിക കഥകൾ ഒരുവശത്ത്. നിയോ റിയലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്ന മട്ടിൽ അവരുടെ ദാരുണ ഗാഥകൾ മറുവശത്ത്. 'സെവൻ സമുരായ്' ഇതിലാദ്യത്തേതിന് മാതൃകയാണെങ്കിൽ 'ഇക്കിറു' രണ്ടാമത്തെതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

വിഖ്യാതമായ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ കുറോസാവ അവയെ ആത്മാംശം നിറച്ച് സ്വകീയമാക്കിത്തീർത്തു. അതുപോലെ തന്നെ അവയിൽ ധ്യാനാത്മകതയേയും ഭൗതികതയേയും സ്വന്തം നാടിന്റെ സംസ്ക്കാരത്തിനനുസരിച്ച് വിവേചനബുദ്ധിയോടെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജപ്പാനിലെ ആയോധന കലയായ ജൂഡോയെക്കുറിച്ച് എടുത്ത ചിത്രമാണ് 'സൻഷിറൊ സുഗതോ'. ഈ സിനിമയിൽ നായകനായ സാൻഷിറൊ എന്ന യുവാവ് ജൂഡോ പഠിക്കുവാൻ ഗുരുവിന്റെ മുന്നിലെത്തുന്നു. പുതിയ ശിഷ്യനെ ഗുരു തൂക്കിയെടുത്ത് അടുത്തുള്ള താമരക്കുളത്തിലേക്ക് എറിഞ്ഞു. ഒരു രാത്രിമുഴുവൻ തണുത്തുവിറച്ച് യുവാവ് കുറ്റിയിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്നു. സൂര്യോദയത്തിനൊപ്പം ഒരു താമര വിരിയുന്നത് ശബ്ദസൗകുമാര്യത്തൊടൊപ്പം കാണുന്നു. അന്നുമുതൽ അയാളുടെ ജൂഡോ പരിശീലനം ആരംഭിക്കുകയാണ്. ധ്യാനത്തിൽനിന്നു പ്രവർത്തനത്തിലേക്കും പ്രവർത്തനത്തിൽനിന്ന് ധ്യാനത്തിലേക്കും കയറിയിറങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്നു യുവാവ്. ഇവിടെ ധ്വാന്യാത്മകമായി ആദ്ധ്യാത്മികതയെ ധ്യാനമായും ഭൗതികതയെ

പ്രവർത്തനമായും സൂചിപ്പിച്ച് ജീവിതമേഖലയെ താത്ത്വികമായി സമീപിക്കുന്ന കുറോസാവയുടെ സവിശേഷശൈലിയാണ് ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ആദ്യകാല കുറോസാവാ ചിത്രം മുതൽ താത്ത്വികാപഗ്രഥനത്തോടെ നിരീക്ഷിച്ചാൽ വെളിവാകുന്ന സത്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാവബോധത്തിന്റെ അനുക്രമമായ വളർച്ചയാണ്. തിരക്കഥയുടെ കെട്ടുറപ്പ്, പശ്ചാത്തല സജ്ജീകരണം, ചിത്രീകരണം, ചിത്രസംയോജനം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ സൗന്ദര്യാത്മക ഭാവത്തോടെ ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തവും ഹൃദ്യവുമായി സമന്വയഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ആരെയും അതിശയപ്പെടുത്തുന്നവിധത്തിൽ കുറോസാവയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു.

പ്രകൃതിയും സിനിമയും

വിശ്വപ്രകൃതിയുടെ ആരാധകനായിരുന്നു കുറോസാവ. പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് നൈസർഗ്ഗികമായി ഉത്ഭവിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് ഉദാത്ത സംഗീതമെന്നും പ്രകൃതിയുടെ ദർശനമാണ് ഏറ്റവും മനോഹരമായ കാഴ്ചയെന്നും കുറോസാവ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. സിനിമയിലെ അകൃത്രിമമായ പ്രകൃതി പശ്ചാത്തലത്തെയും പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെയും ഏറ്റവും സൗന്ദര്യാത്മകമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ച ചലച്ചിത്രകാരൻ കുറോസാവയായിരിക്കും. മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയിൽ ജനിച്ച് അതിനെ ശ്രവിച്ച് ദർശിച്ചനുഭവിച്ച് അവസാനം അതിൽത്തന്നെ വിലയം പ്രാപിക്കുന്നു. ഈ പ്രകൃതിദർശനമാണ് കുറോസാവയുടെ സിനിമകളിൽ കാടും മഴയും ഉദിച്ചുനിൽക്കുന്ന സൂര്യനും വിരിഞ്ഞുവരുന്ന പുഷ്പവുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളാകുന്നതിനു കാരണം. പോയ നൂറ്റാണ്ടിലെ തികഞ്ഞ ഭൗതികവാദിയായ ഒരു ആത്മീയാന്വേഷകനായിരുന്നു കുറോസാവ. പ്രകൃതിയുടെ സൗകുമാര്യത്തിലൂടെ നമുക്ക് ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥം കണ്ടെത്താം. മഴ തിമർത്തുപെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ മരണവും ചരിത്രവും ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥം കണ്ടെത്തുവാൻ ധ്യാനത്തെയും പ്രവർത്തനത്തെയും മാറിമാറി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രകൃതി പ്രചോദനവും നിത്യസത്യവുമായി ഒപ്പം തന്നെയുണ്ട്. ഇത് കുറോസാവാ സിനിമയുടെ കാഴ്ചയിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വ്യത്യസ്ത ശൈലിയാണ്. ശബ്ദവും സംഗീതവും പ്രകൃതിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കുറോസാവ സിനിമ പിൽകാലസിനിമകൾക്ക് മാതൃകയായിരുന്നു.

16
ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക്

പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത 'നംബർ തേർട്ടിനാ'ണ് (1922) ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ആദ്യ സിനിമാസംരംഭം. 1968-ൽ സൃഷ്ടിച്ച 'ഫാമിലി പ്ലോട്ട്' ഉൾപ്പെടെ അറുപത്തിയെട്ടോളം സിനിമകളുടെ ഉടമയാണ് ഹിച്ച്കോക്ക്. തിരക്കഥാരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, നിർമ്മാതാവ്, തുടങ്ങി സിനിമാസൃഷ്ടിയുടെ വിവിധ മേഖലകളിൽ ശ്രദ്ധേയവും തിളക്കമാർന്നതുമായ പ്രകടനമാണ് ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് കാഴ്ചവെച്ചത്.

നിശബ്ദസിനിമയിൽനിന്നും ശബ്ദസിനിമയിലെത്തി വിജയം വരിച്ച അപൂർവ്വം ചില ചലച്ചിത്രപ്രതിഭകളിലൊരാളാണ് ഹിച്ച്കോക്ക് എന്ന വസ്തുത ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രഥമ ബ്രിട്ടീഷ് ശബ്ദചിത്രമായ 'ദ ബ്ലാക്ക്മെയിൽ' 1929-ൽ തയ്യാറാക്കിയത് ഹിച്ച്കോക്കാണ്. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും സൃഷ്ടിച്ച 'ദ ബ്ലാക്ക്മെയിൽ' ശ്രദ്ധേയമായത് അതിൽ വിന്യസിച്ച ശബ്ദക്രമീകരണത്തിൽക്കൂടിയാണ്.

ഹിച്ച്കോക്കിനെ സമകാലികരായ മറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരന്മാരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തനും ശ്രദ്ധേയനുമാക്കുന്ന ഘടകം, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകളിൽ കച്ചവടത്തോടൊപ്പം കലയുമുണ്ടായിരുന്നു എന്നതാണ്. നിർമ്മാതാവായ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ കച്ചവട താല്പര്യവും കലാകാരനായ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ കലാതാല്പര്യവും തമ്മിലുള്ള നിരന്തര സംഘർഷത്തിന്റെ സന്തതിയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ സിനിമയും.

കലയേയും കച്ചവടത്തെയും സമഭാവത്തോടെ ആസ്വാദ്യജന്യമായ രീതിയിൽ ചാലിച്ചെടുക്കുന്ന 'വിശുദ്ധ സിദ്ധാന്തം' ഹോളിവുഡിന് പകർന്നു നൽകിയത് ഹിച്ച്കോക്കോണെന്ന് ചലച്ചിത്രനിരൂപകരും പഠിതാക്കളും അർത്ഥശങ്കയ്ക്ക് ഇടനൽകാതെ തലകുലുക്കി സമ്മതിക്കുന്ന വസ്തുതയാണ്.

ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകളെ കച്ചവടസിനിമയായിട്ടാണ് ആദ്യ കാലഘട്ടത്തിൽ നിരൂപകരും പഠിതാക്കളും വിലയിരുത്തിയിരുന്നത്. ആ സിനിമകളുടെ കച്ചവടത്തിനുമപ്പുറത്തുള്ള കലാപരമായ മൂല്യങ്ങളുടെ അന്തർധാരകളിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുവാനും സൃഷ്ടിപരമായ സൗന്ദര്യത്തെ സൈദ്ധാന്തികവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായി വിലയിരുത്തുവാനും ആദ്യം മുതിർന്നത് ഫ്രഞ്ചു നവതരംഗസിനിമയുടെ പ്രയോക്താക്കളാണ്. ട്രൂഫോ, ഷബ്രോൾ,

ഗോദാദ്, റോമർ തുടങ്ങിയ നവതരംഗക്കാരുടെ മുഴുവൻ പ്രശംസയും നേടിയെടുക്കുവാൻ ഹിച്ച്കോക്ക് സിനിമകൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. തുടർന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ ഓരോന്നുംതന്നെ കലാശാസ്ത്രത്തിന്റെയും മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സൗന്ദര്യാത്മക-സൈദ്ധാന്തിക വീക്ഷണദിശയിലൂടെ പഠനവിധേയമാക്കപ്പെട്ടു. ക്ലോസ് ഷബ്രോൾ, എറിക് റോമർ തുടങ്ങിയവരിൽനിന്നെല്ലാം പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ടു വളർന്ന ഹിച്ച്കോക്ക് സിനിമകളുടെ പഠനം ഇന്നും സജീവമായിരിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കച്ചവടത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ ഉൾപ്പെടുത്തിയും മുതലെടുത്തും മാത്രമേ സിനിമപോലെ വൻമുതൽമുടക്കുള്ള ഏതൊരു കലയ്ക്കും നിലനിൽക്കുവാനും വളരുവാനും കഴിയുകയുള്ളു. കലയുടെയും കച്ചവടത്തിന്റെയും സീമകളെ പരസ്പരബന്ധിതമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വികലമാവുന്ന സിനിമകളെ, ആസ്വാദ്യജന്യമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഹിച്ച്കോക്കിലെ കലാകാരനു കഴിഞ്ഞു. അതുതന്നെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമകൾ നിലനിൽക്കുവാനും വിലയിരുത്തപ്പെടുവാനുമുള്ള കാരണം.

സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും

ഏതു സമൂഹത്തിനുവേണ്ടിയാണോ ഒരു സിനിമ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നുള്ളത്, ആ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. സിനിമ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ മനഃശാസ്ത്രവും കലാപരമായ അവബോധവും സിനിമയിൽ ഉൾച്ചേർത്തെങ്കിൽമാത്രമെ അതൊരു വിജയമാകുകയുള്ളു. സിനിമ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ അഭിരുചികൾ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ടാണ് ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ ചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നത്.

സിനിമാസ്വാദനത്തിൽ പ്രേക്ഷകനെ അനുനിമിഷം ആകാംക്ഷയുടെ മുൾമുനയിൽ നിർത്തിയ സ്തോഭജനകമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ശൈലിയായിരുന്നു ഹിച്ച്കോക്കിന്റേത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവാം അദ്ദേഹം ഹോളിവുഡിലെ ഏറ്റവും വലിയ 'ഷോമാൻ' എന്ന വിശേഷണത്തിന് അർഹനാകുന്നത്.

ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ ഉള്ളിൽ ലീനമായിക്കിടക്കുന്ന ഭയത്തിന്റെ ഏതെല്ലാമോ അവ്യക്ത ഭാവങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് ഏറെ സിനിമയും സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നത്. ഫ്രാൻസ്വ ട്രൂഫോ യുമായുള്ള ദീർഘമായ അഭിമുഖങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച 'ഹിച്ച്കോക്ക്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ബാല്യകാലാനുഭവമാണ് തന്റെ ഭയത്തിന് കാരണമെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രിയിൽ ഒറ്റയ്ക്ക് വീട്ടിൽ കഴിയേണ്ടിവന്നതും പോലീസ്സ്റ്റേഷനിൽ പോകേണ്ടിവന്നതുമെല്ലാം ബാലനായ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ഉള്ളിൽ ഭയം സൃഷ്ടിച്ച് വളർത്തിയ സംഭവങ്ങളാണ്. അബോധമനസ്സിൽ രൂഢമൂലമായി പതിഞ്ഞുപോയ ഈ ഭയത്തെ ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ സിനിമയിലേക്ക് സൗന്ദര്യാത്മകമായി പകർത്തി.

ഭയത്തെ ഉദ്വേഗവുമായി കോർത്തിണക്കിയാണ് അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിലൊന്ന് എന്ന് നിരൂപകരും ചലച്ചിത്രലോകവും ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ 'സൈക്കോ'യെ വിലയിരുത്തുന്നു. ഭയത്തെയും ഉദ്വേഗത്തെയും കോർത്തിണക്കിയാണ് 'സൈക്കോ' യുടെ സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

'ഒരു കാര്യവും കൃത്യവും വ്യക്തവുമായി ചെയ്യാൻ കഴിയാത്തവരാണ് ഏറ്റവും നല്ല അഭിനേതാക്കളെ'ന്നായിരുന്നു ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ വിലയിരുത്തൽ. താരങ്ങളോട് 'നിങ്ങൾ അഭിനയിക്കേണ്ട അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തോട് പൊരുത്തപ്പെട്ട് പെരുമാറിയാൽ മതി'യെന്ന് അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. ഇതിലൂടെ സംവിധായകന്റെ പരിധിയിൽ നില്ക്കേണ്ടവരാണ് താരങ്ങളെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം.

രാജതുല്യ പദവി നല്കിയിരുന്ന ഹോളിവുഡിലെ താരങ്ങളെ പരിഹസിക്കുവാനും ഹിച്ച്കോക്ക് മടിച്ചില്ല. 'വഷളാക്കപ്പെട്ട കുട്ടികളും കന്നുകാലികളുമാണ്' താരങ്ങളെന്ന് അദ്ദേഹം പരിഹസിച്ചു.

റിയർ വിന്റോ (Rear Window) എന്ന ചിത്രത്തിലെ പ്രധാന താരമായിരുന്ന ജയിംസ് സ്റ്റുവർട്ടിന്റെ (James Stewart) ഒരേ ഷോട്ടുതന്നെ രണ്ടു രീതിയിലവതരിപ്പിച്ച്, താരങ്ങൾക്ക് സിനിമയിലുള്ള സ്ഥാനം എന്തെന്ന് ഹിച്ച്കോക്ക് വ്യക്തമാക്കി. 'താരങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റം (അഭിനയം) ഒരു സീനിൽ മുറിച്ചുചേർക്കപ്പെടുന്ന പല ദൃശ്യങ്ങളിലൊന്നുമാത്രമാണ്. സംഭാഷണം പശ്ചാത്തലസംഗീതം പ്രകാശവിന്യാസം തുടങ്ങിയ നിരവധി ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നാണ് ഒരു സീനിന് അർത്ഥവ്യാപ്തി നല്കുന്നതെ'ന്ന് ഹിച്ച്കോക്ക് വ്യക്തമാക്കി.

സിനിമകൾ പൂർണ്ണമായും പ്രകടനകലയാണെന്ന് തന്റെ സിനിമകളിലൂടെ ഹിച്ച്കോക്ക് പല അവസരത്തിലും ആവർത്തിച്ച് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം പ്രേക്ഷകന്റെ കലാപരവും ആസ്വാദനപരവുമായ വീക്ഷണദിശയുമായി ഘടിപ്പിച്ചുതന്നെ നിർത്തേണ്ടതാണെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് അറിയാമായിരുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ സൗന്ദര്യതൃഷ്ണയേയും ആസ്വാദനതൃഷ്ണയേയും ഉണർത്തി ശമിപ്പിക്കുവാനുള്ള അവതരണതന്ത്രമാണ് ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ സിനിമയിലൂടെ പൂർണ്ണമായും നടത്തിയിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവാം സംവിധായകനായ ഹിച്ച്കോക്കിന് തന്റെ പേരുകൊണ്ടുതന്നെ ജനങ്ങളെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ സിനിമാശാലകളിലെത്തിക്കുവാൻ അനായാസേന കഴിഞ്ഞത്.

'എന്റെ സിനിമകൾ ഒരു വലിയ അളവുവരെ കച്ചവടസിനിമകളാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ഞാനൊരു വാണിജ്യ കലാകാരനുമാണ്' എന്ന് തുറന്നു പറയുവാൻ ധൈര്യം കാണിച്ച ചലച്ചിത്രകാരൻ കൂടിയാണ് ഹിച്ച്കോക്ക്.

ഹിച്ച്കോക്കും സിനിമയും

പ്രേക്ഷകന്റെ വൈകാരികതയെയും ബൗദ്ധികതയെയും ഏതാണ്ട് തുല്യ അനുപാതത്തിൽ ആസ്വാദനത്തിനായി ആവശ്യപ്പെടുന്നവയാണ് ഹിച്ച് കോക്ക് സിനിമകൾ. എന്നാൽ ഈ സിനിമകൾ പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ വിനോദ ചിത്രങ്ങളായേ പ്രേക്ഷകന് കാണുവാൻ കഴിയൂ.

പ്രധാനപ്പെട്ട നാലു സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകൾ രൂപപ്പെട്ടിരുന്നത്. ആദ്യഘട്ടം കഥയുടെ തിര ഞ്ഞെടുപ്പാണ്. രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടം തിരക്കഥയുടെ രചനയാണ്. മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടം തിരക്കഥയെ സെല്ലിലോയിഡിലേയ്ക്കു പകർത്തുന്ന ഷൂട്ടിങ്ങിന്റേ താണ്. നാലാമത്ത ഘട്ടം ദൃശ്യങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും സവിശേഷമായ ആസ്വാ ദനം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ അടുക്കിവയ്ക്കുന്ന എഡിറ്റിങ്ങിന്റേതുമാ ണ്. ഈ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ ഭാവനക്കനുസരിച്ച് കൂട്ടി ച്ചേർക്കലുകളും വെട്ടിക്കുറയ്ക്കലുകളും നടത്തിയിരുന്നു.

കഥയുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ അവ ജനപ്രിയ കഥകളായിരിക്കുവാൻ ഹിച്ചകോക്ക് ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ചു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് എണ്ണം പറഞ്ഞ സാഹിത്യകൃതികളെ സെല്ലിലോയിഡിലേക്കു പകർത്തുവാൻ അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചത്.

തിരക്കഥാരചനയുടെ ഘട്ടത്തിൽ കഥാഭാഗങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ രീതിയിൽ അടുക്കിവച്ച് കഥയെ സിനിമയ്ക്ക് അനുരൂപമാക്കിയെടുക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ അടിസ്ഥാന ആശയ ങ്ങൾക്ക്, അനുയോജ്യമായ പല വ്യതിയാനങ്ങളും വരുത്തുവാൻ അദ്ദേഹ ത്തിന് മടിയില്ലായിരുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രദർശനാത്മകമായ അവതരണ ത്തിനാണ് പ്രധാന്യം നല്കിയിരുന്നത്.

സിനിമാഷൂട്ടിങ്ങിന്റെ ഘട്ടത്തിലും ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ദൃശ്യഭാവന സജീ വമായി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. എഴുതിവച്ച തിരക്കഥ വള്ളിപുള്ളിവിടാതെ സെല്ലി ലോയിഡിലേക്കു പകർത്തുവാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായിരുന്നില്ല. ഭാവന സഞ്ചാ രസ്വഭാവമുള്ളതാണ്. പശ്ചാത്തലം, താരങ്ങളുടെ അഭിനയം (സമീപനം), ഷൂട്ടിങ് നടത്തുന്ന കഥാഭാഗത്തിന്റെ വികാസസാധ്യത തുടങ്ങിയവ തിരക്ക ഥയിൽ ചെറുതല്ലാത്ത വ്യതിയാനം വരുത്തുവാൻ പലപ്പോഴും ഹിച്ച്കോ ക്കിന് പ്രേരണയായിട്ടുണ്ട്. 'ഫ്രാൻസ്വ ട്രൂഫോ'യുമായി നടത്തിയ അഭിമു ഖത്തിൽ (ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര് ഹിച്ച്കോക്ക്) ഇതിന്റെ യുക്തിയെ ന്യായീക രിക്കുവാൻ ഹിച്ച്കോക്ക് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ഹോളിവുഡിലെ പ്രസിദ്ധ തിരക്കഥാരചയിതാവായ ഏണസ്റ്റ് ലഹ്മാന്റെ (Ernest Lehman) തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ് 'നോർത്ത് ബൈ നോർത്ത് വെസ്റ്റ്' (North by North west) സംവിധാനം ചെയ്തത്. ഇതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ പർവ്വതശിഖരത്തിൽവച്ചു നടക്കുന്ന ഒരു സംഘട്ടനരംഗ മുണ്ട്. ഉദ്വോഗജനകമായ ജീവൻമരണ പോരാട്ടത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളും

ചിത്രീകരണവേളയിൽ മനസ്സിലുദിച്ച ആശയത്തിനും യുക്തിക്കുമനുസരിച്ചാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ഹിച്ച്കോക്കുതന്നെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ചിത്രീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ എങ്ങനെ യുക്തിപൂർവ്വം അടുക്കിവയ്ക്കുന്നു എന്നിടത്താണ് സിനിമയുടെ അവതരണപരമായ സൗന്ദര്യം ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. ഇതിനെപ്പറ്റി ഹിച്ച്കോക്കുതന്നെ തന്റെ ടി.വി. ചിത്രത്തിലെ ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്. 'ഒരു കാറപകടം കാണിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് ആ അപകടം ദർശിക്കുന്നവരുടെ പ്രതികരണം അനാവരണം ചെയ്ത അഞ്ച് ഷോട്ടുകൾ കാണിക്കുന്നു. അതിനുശേഷമാണ് കാറപകടം സംഭവിച്ച ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നത്. ഇത്തരം അവതരണത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിൽ ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാൻ കഴിയുന്നു. കാറപകടം ആദ്യം കാണിച്ചതിനുശേഷമാണ് അത് ദർശിക്കുന്നവരുടെ മുഖഭാവം അനാവരണം ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകനിൽ ഉദ്വേഗം അനുനിമിഷം വളരുകയില്ല.' ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം ഷോട്ടുകളെ അടുക്കിവയ്ക്കുന്നതിൽവരെ എത്തിനില്ക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണപ്രവർത്തനമാണ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റേത്.

ഹിച്ച്കോക്കിയൻ അനുരൂപീകരണം

വിശ്വചലച്ചിത്രവേദി സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുരൂപീകരണത്തിൽ വിശുദ്ധമാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ അനുരൂപീകരണതന്ത്രത്തെയാണ്. 'ഹിച്ച്കോക്കിയൻ അനുരൂപീകരണ'മെന്ന പേരുപോലും സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. സമകാലികരായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സാഹിത്യകൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രാനുരൂപീകരണങ്ങൾ നടത്തി പലപ്പോഴും പരാജിതരും പരിഹാസ്യരുമായി നിന്നപ്പോൾ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ അനുരൂപീകരണ സിനിമകൾ വൻ വിജയമായിരുന്നു. അതിനുകാരണം സാഹിത്യമല്ല സിനിമയെന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ അവബോധം തന്നെയാണ്. സാഹിത്യം വായിക്കുവാനും സിനിമ കാണുവാനുമുള്ള മാധ്യമങ്ങൾ ആകുമ്പോൾത്തന്നെ ഇരു മാധ്യമങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഏറെയാണ്.

അനുരൂപീകരണത്തിനായി സ്വീകരിച്ച കഥകൾ, നോവലുകൾ, നാടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയിലെ കഥാംശത്തെ സ്വാംശീകരിച്ചെടുത്ത് അതിൽ നിന്നും ചലച്ചിത്രത്തിന് അനുരൂപമായ കഥയെ/തിരക്കഥയെ സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു ഹിച്ച്കോക്ക്. ഒരു പ്രമേയത്തിലേക്ക് തിരക്കഥാനിർമ്മാണത്തിന് ആവശ്യമായ ഭാവനയെ ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെതന്നെയാണ് സാഹിത്യകൃതിയിൽനിന്നും സ്വീകരിച്ച കഥയിലേക്കും ഹിച്ച്കോക്ക് ഭാവനയെ വിനിയോഗിച്ചിരുന്നത്.

ഒരു പുസ്തകം ഒരിക്കൽ വായിച്ചതിനുശേഷം അത് മാറ്റിവയ്ക്കുന്നു. ഒരു ദിവസത്തിനുശേഷം മനസ്സിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന കഥയിൽനിന്നും സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമായ രൂപരേഖ തയ്യാറാക്കുന്നു. ആദ്യവായനയ്ക്കുശേഷം ഒരിക്കൽപ്പോലും അനുരൂപീകരണത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത കൃതി വായിക്കാറില്ല. മൂലകൃതിയിലെ സംഭാഷണത്തെ അതേ അനുപാതത്തിൽ

പകർത്താറില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ആവശ്യമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തിയിരുന്നു. നോവലിലെ അപ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കി അതിലെ കഥ സിനിമയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിന് കുറടക്കമുള്ളതാകുന്നു.

ചെറുകഥയാണ് അനുരൂപീകരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതെങ്കിൽ ആവശ്യാനുസരണം കഥയിൽനിന്നും സംഭവപരമ്പരകളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും പുതിയതായി സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. നാടകമാണ് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തെ പൊളിച്ചുമാറ്റി സിനിമയ്ക്ക് അനുരൂപമായി ആഖ്യാനം നടത്തുകയാണ് പ്രധാനമായും ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളെ എടുത്തുമാറ്റി ദൃശ്യങ്ങൾക്കും ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്കും അർത്ഥവ്യാപ്തി നല്കുവാൻ കഴിയുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിൽ സീനുകളെ അവതരിപ്പിച്ചു.

ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സവിശേഷവും മൗലികവുമായ ഈ അനുരൂപീകരണതന്ത്രത്തെ ചലച്ചിത്രലോകം ഒരു മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ച് അംഗീകരിച്ചു. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ അനുരൂപീകരണ രീതിയെ പിൻതുടർന്ന് ശ്രദ്ധേയമായ പല അനുരൂപീകരണ സിനിമകളുമുണ്ടായെന്നുള്ളത് വിസ്മരിക്കാനാവാത്ത വസ്തുതയാണ്. വുമൺ ടു വുമൺ (1922), ദി ബ്ലാക്ക് ഗാർഡ് (1925), ദി പ്ലഷർ ഗാർഡൻ (1925), ഡൗൺ ഹിൽ (1927), ദി ഫാർമേഴ്സ് വൈഫ് (1928), ദി സ്കിൻ ഗെയിം (1931), നവംബർ സെവന്റീൻ (1932), ലൈഫ് ബോട്ട് (1943), ടു കാച്ച് എ തീഫ് (1955), സൈക്കോ (1960), ഫാമിലി പ്ലോട്ട് (1976) തുടങ്ങിയവ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ അനുരൂപീകരണ സിനിമകളാണ്.

ഹിച്ച്കോക്കും തിരക്കഥയും

'To make a great movie, you need just three things: a great script, a great script, a great script' ഒരു നല്ല സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ വാക്കുകളോടെയാണ് 'ടീച്ചിങ് യുവർസെൽഫ് സ്ക്രീൻ റൈറ്റിംങ്' എന്ന പ്രസിദ്ധ ഗ്രന്ഥം റെമൺഡ് ജി ഫ്രെൻഷാം (Raymond G Rrensham) ആരംഭിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയാകുന്ന അടിത്തറയിൽനിന്നും സിനിമയാകുന്ന മേൽക്കൂര സൗന്ദര്യബോധത്തോടെ പടുത്തുയർത്തുകയാണ് ഹിച്ച്കോക്ക് ചെയ്തിരുന്നത്. ഭാവനാസമ്പന്നവും ദൃശ്യഉണർവ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമാണ് അദ്ദേഹം രചിച്ച ഓരോ തിരക്കഥയുമെന്ന് അവ പരിശോധിച്ചാൽ വ്യക്തമാകും. നിരന്തരമായി, ഒരു വ്യവസായമെന്നതുപോലെയൊ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരമെന്നതുപോലെയൊ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചിരുന്നതിനാൽ (സംവിധാനം ചെയ്തിരുന്നതിനാൽ) സമാന തരംഗ ദൈർഘ്യമുള്ളവരുമായിച്ചേർന്നോ അവരെക്കൊണ്ടുതന്നെയൊ ആണ് ഏറെ തിരക്കഥ

കളും രചിപ്പിച്ചിരുന്നത്. (തിരക്കഥാരചനയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ സജീവശ്രദ്ധ പുലർത്തിയിരുന്നു.)

ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സിനിമകളിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായിത്തീർന്നതെന്ന് ചലച്ചിത്ര നിരൂപകരും പഠിതാക്കളും വിലമതിക്കുന്ന 'സൈക്കോ'യുടെ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ജോസഫ് സ്റ്റീഫനോയാണ്. ഈ തിരക്കഥയെ പുരസ്ക്കരിച്ച് 1999-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ മറ്റൊരു സിനിമയ്ക്ക് (സൈക്കോ) ആസ്പദം ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സൈക്കോയ്ക്കു കിട്ടിയ ജനപ്രീതിയും കലാമൂല്യവുമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ രണ്ടഭിപ്രായമില്ല.

വുമൺ ടു വുമൺ (1922), ദി വൈറ്റ് ഷാഡോ (1923), ദി ബ്ലാക്ക്ഗാർഡ് (1925), ദി ലോഡ്ജർ (1926), ദി റിങ് (1927), ദി ഫാർമേഴ്സ് വൈഫ് (1928), ബ്ലാക്ക് മെയിൽ (1929), മർഡർ (1930), നവംബർ സെവന്റീൻ (1932) തുടങ്ങിയ തന്റെ ആദ്യകാല സിനിമകളുടെയെല്ലാം തിരക്കഥാരചനയിൽ ഹിച്ച്കോക്കും പങ്കാളിയായിരുന്നു. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ഹോളിവുഡിലെ സിനിമാരൂപീകരണത്തിൽ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ഇന്നുകാണുന്ന രീതിയിലുള്ള സിനിമാവ്യാകരണ രചനയിൽ ഹിച്ച്കോക്ക് പ്രഥമഗണനീയമാണ്.

17
സമീറ മഖ്മൽബഫ്

പതിനേഴാമത്തെ വയസ്സിൽ ആപ്പിൾ (The Apple) എന്ന പ്രഥമ സിനിമയിലൂടെ ലോകത്തിന്റെ ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ച ഇറാൻ ചലച്ചിത്രകാരിയാണ് സമീറ മഖ്മൽബഫ്. രണ്ടായിരാമാണ്ടിലെ കാനെ ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിൽ സമീറ ഏവരുടെയും ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായിരുന്നു. ഏറ്റവും പ്രായംകുറഞ്ഞ സംവിധായികയെന്ന നിലയിലോ പ്രസിദ്ധ സംവിധായകനായ മൊഹ്സൻ മഖ്മൽബഫിന്റെ പുത്രിയെന്ന നിലയിലോ അല്ല സമീറ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. ബ്ലാക്ക് ബോർഡ്സ് (Blackboards) എന്ന സിനിമയുടെ സംവിധായികയെന്ന നിലയിലും ലോകത്തിലെ തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട പ്രസിദ്ധരായ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരും മനഃശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരും എഴുത്തുകാരും സിനിമാസംവിധായകരും പങ്കെടുത്ത യോഗത്തിൽ 'ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവവും ഭാവി സിനിമയും (The Digital Revolution and The Future Cinema) എന്ന വിഷയത്തെ അധികരിച്ചു നടത്തിയ പ്രസംഗത്തിലൂടെയുമാണ്.

സമീറ പ്രഥമ ചിത്രമായ ആപ്പിളിലൂടെയും രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ ബ്ലാക്ക് ബോർഡ്സിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇറാൻ സമൂഹത്തിലെ ചില പ്രശ്നങ്ങളെയാണ്. ഇറാൻ സമൂഹത്തിലെ കാലിക പ്രശ്നങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്തുമ്പോൾ മതാചാരത്തിന്റെ കുരുക്കിൽപ്പെട്ട് നിന്ദിക്കപ്പെടുകയും രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തിന്റെ പേരിൽ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീസമൂഹത്തിന്റെ ദൈന്യതയെയും മനഃസാക്ഷിയെയും സിനിമയിലൂടെ ആ സമൂഹത്തിനുതന്നെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നതിനൊപ്പം ലോകമനഃസാക്ഷിയുടെ ശ്രദ്ധകൂടി അവിടേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നു. താൻകൂടി ഭാഗഭാക്കായ സ്ത്രീ സമൂഹത്തെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിന്റെ പ്രതിഷേധവും വിങ്ങലും ധ്വന്യാത്മകമായിട്ടാണ് സമീറ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമാവതരണത്തെ മുൻനിറുത്തി നിരൂപകനായ അലി അക്ബർ മഹ്ദി 'ഫെമിനിസ്റ്റെ'ന്നാണ് സമീറയെ വിശേഷിപ്പിച്ചത്. സമീറയുടെ സിനിമകളിലൂടെയും പ്രഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും നിരീക്ഷണാത്മകമായ മനോഭാവത്തോടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരാൾക്ക് അവരിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത് സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയുള്ള ഒരു മനുഷ്യസ്നേഹിയെയാണ്. ടൈംസ് വാർത്ത 'ലോകത്തിലെ അത്ഭുത സംവിധായിക'യെന്നാണ് സമീറയെ വിശേ

ഷിപ്പിച്ചത്. പ്രായത്തിൽ കവിഞ്ഞ പക്വതയും ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള ശുഭ പ്രതീക്ഷയുമാണ് ഈ വിശേഷണത്തിനാസ്പദം.

ഒരു സമൂഹത്തിൽ നീതിയുക്തമായ ഏതെല്ലാം ഘടകങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ വസ്തുതകളെ അല്ലെങ്കിൽ വിശ്വാസങ്ങളെ അടിച്ചമർത്തുന്നുവോ അവയെല്ലാം പൂർവ്വാധികം ശക്തിയോടെ ഉയർത്തെഴുന്നേൽക്കുമെന്നുള്ളത് ചരിത്രം ആവർത്തിച്ച് അർത്ഥശങ്കക്കിടയില്ലാതെ തെളിയിച്ച വസ്തുതയാണ്. അനിവാര്യതപോലെ ഇറാനിലെ കലാകാരന്മാരുടെയും കലാസൃഷ്ടികളുടെയും പ്രതിബന്ധങ്ങളെ തട്ടിത്തെറിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഉയർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ വേളയിൽ സമീറയും അവരുടെ ദൗത്യം സിനിമകളിലൂടെ നിർവ്വഹിച്ചെന്നുമാത്രം. ഡിജിറ്റൽ യുഗത്തിന്റെ വ്യാപനവും ഇന്റർനെറ്റിന്റെ ഉപയോഗവും പൂർണ്ണമാകുന്നതോടെ കലാകാരന്മാരെ അടിച്ചമർത്തുവാനും ആത്മാവിഷ്ക്കാരം നടത്തുന്നവരെ മതരാഷ്ട്രീയ മേധാവികളുടെ വരുതിയിൽ നിറുത്തുവാനും തന്ത്രപൂർവ്വകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സെൻസറിങ് ഇല്ലാതാകുമെന്ന് തനിക്കുചുറ്റുമുള്ളവരെ ഉദ്ബോധിപ്പിച്ച്, ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിന് പ്രതിബന്ധങ്ങളില്ലാത്ത കാലത്തെ വരവേൽക്കുവാൻ ഒരുങ്ങിയിരിക്കുന്ന സമീറ, ഇറാൻ സിനിമയുടെയെന്നല്ല ലോകസിനിമയുടെ തന്നെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായിതീർന്നിരിക്കുന്നു.

ഇറാനിയൻ സിനിമ ചരിത്രവും സത്യവും

ഇസ്ലാമിക യുഗത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടം മുതൽ ചിത്രകലകളുൾപ്പെടെയുള്ള ദൃശ്യകലകളെയും ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെയും നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്തുപോന്നത്. മതപ്രചരണത്തിനും മതതത്ത്വങ്ങൾക്കും മുൻതൂക്കം നല്കുന്ന കലകളെയും സാഹിത്യത്തെയും അതിരുകവിഞ്ഞ് പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. കലാസാഹിത്യാസ്വാദനങ്ങളിൽ ആവർത്തനവിരസതയുടെയും മനംമടുപ്പിക്കുന്ന ചിന്താഗതിയുടെയും ഭാഗമായി കലാസാഹിത്യങ്ങളെ കാണുവാൻ ഇത് ജനത്തെ നിർബ്ബന്ധിതരാക്കി. ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളുടെ അന്ത്യം വരെയുള്ള ഷാ ഭരണവും അതിനുശേഷമുള്ള അയത്തൊള്ളാ ഖൊമീനിയുടെ ഭരണവുമാണ് അടുത്തകാലത്ത് ഇറാനിൽ നടന്നത്. ഇരുഭരണങ്ങൾക്കുമിടയിൽ രാഷ്ടീയ വ്യവസ്ഥിതിയുടെയും മതനിയമങ്ങളുടെയും പേരിൽ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ കടുത്ത സംഘർഷമനുഭവിച്ചവരാണ് ഇറാൻ ജനത.

ഒരു പതിറ്റാണ്ടിന് മുമ്പുമുതൽ സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ അവതരണപരമായ സവിശേഷതയാൽ ശ്രദ്ധേയമായിത്തുടങ്ങിയ ഇറാൻ സിനിമയുടെ പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ച് പ്രസിദ്ധ ഇറാനിയൻ സംവിധായകനായ മൊഹ്സൻ മഖ്മൽബഫിന്റെ വിലയിരുത്തൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'പാശ്ചാത്യസിനിമ പൊതുവെ ചിത്രകലയിൽനിന്നുമാണ് വികസിച്ചുതുടങ്ങിയത്. പിന്നീടത് ഛായാഗ്രഹണ കലയിൽനിന്നും ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ട് വളർച്ച

യുടെ പടവുകൾ കയറി. ഈ സിനിമകൾ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊണ്ടും ദൃശ്യ ബിംബങ്ങൾ ക്കൊണ്ടും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ അവതരണം നിർവ്വഹിച്ച്, സിനിമയുടെ അവതരണപരമായ ശക്തിയെ ആവാഹിച്ചെടുത്ത് പിന്നെയും വളർന്നു. എന്നാൽ പൗരസ്ത്യ ദേശങ്ങളിൽ വിശേഷിച്ച് ഇറാനിൽ പാരമ്പര്യമോ സിനിമയുടെ നിരന്തരമായ കാഴ്ചയിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന പഠനങ്ങളൊ സിനിമയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ചില്ല. ഇസ്ലാമിക മതത്തിന്റെ ആരംഭം മുതൽ ചിത്രകലയും ശില്പവിദ്യയും നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. ഞങ്ങൾ ഇറാൻകാർ കഥാഖ്യാനത്തിൽനിന്നും നേരിട്ട് സിനിമയുടെ അവതരണമേഖലയിലേക്കാണ് കടന്നത്. മുൻവിധികളൊ മുൻധാരണകളൊ ഇല്ലാത്ത ഞങ്ങളുടെ കഥാകഥന പാരമ്പര്യം ഏറെ ആസ്വാദ്യവും കാവ്യാത്മകവുമാണ്.' സിനിമയിലൂടെ കലാനിരീക്ഷണം നടത്തുകയെന്ന ആഗ്രഹവും ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തിനായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾ സത്യസന്ധമായിരിക്കണമെന്ന വിശ്വാസവുമാണ് ഇറാനിൽ സിനിമയുടെകലാപരവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ അവതരണത്തിന്റെ ശക്തമായ അടിത്തറ.

ഇറാനിയൻ സിനിമയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും നവോത്ഥാനത്തിനും പിന്നിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനശക്തിയായി വർദ്ധിച്ചത് പ്രസിഡന്റായ മൊഹമ്മദ് ഖതാമിയാണ്. മൊഹമ്മദ് ഖതാമി ആയിരത്തി തൊള്ളായിരത്തി എൺപത്തിമൂന്നിൽ സാംസ്കാരിക-ഇസ്ലാമിക മാർഗദർശന മന്ത്രിയായിരിക്കുമ്പോഴാണ് ഇറാനിയൻ സിനിമ ചില നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കുള്ളിൽനിന്ന് സവിശേഷമായ ഒരു സ്വതന്ത്രബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അനുമതി നല്കിയത്. പുരോഗമനാത്മകമായ ആശയങ്ങളുമായി നിരവധി പുതുമുഖക്കാർ സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് ഇക്കാലത്ത് ആകർഷിക്കപ്പെട്ടു. അവർ സവിശേഷ വ്യക്തിത്വവും സന്ദേശവുമുൾക്കൊള്ളുന്ന കാലിക പ്രസക്തമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചുതുടങ്ങി. അന്തർദേശിയതലത്തിൽ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച ഇറാനിയൻ സിനിമകൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

മൊഹമ്മദ് ഖതാമിയുടെ പുരോഗമന പ്രവർത്തനങ്ങളെ മതമൗലികവാദികൾ നഖശിഖാന്തം എതിർക്കുകയും ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി തൊണ്ണൂറ്റിരണ്ടിൽ സാംസ്കാരിക-ഇസ്ലാമിക മാർഗ്ഗദർശന മന്ത്രിസ്ഥാനം രാജിവയ്ക്കുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതനാക്കുകയും ചെയ്തു. ഉദ്യോഗസ്ഥപ്രമാണിമാരുടെയും മത മൗലികവാദികളുടെയും ശക്തമായ എതിർപ്പിനെ ത്തുടർന്ന് സ്വാതന്ത്രബോധമുൾക്കൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട സിനിമകൾക്ക് പ്രദർശനാനുമതി നിഷേധിക്കുകയും അത്തരം സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് നിയമത്തിലൂടെ നിരോധിക്കുകയും ചെയ്തു. ബുദ്ധിയിൽ സ്വാതന്ത്രബോധത്തിന്റെ ഉണർവും സിരകളിൽ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ വിങ്ങലുമായിനിന്ന നിരവധി പ്രതിഭാശാലികളായ ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ ആത്മാവിഷ്ക്കാരത്തെയും കലാനിർമ്മാണത്തെയും തടഞ്ഞുനിറുത്തുന്ന കഠിന നിയമങ്ങളോട് വെല്ലുവിളി പ്രഖ്യാ

പിച്ച് രാജ്യം വിടുകയും വിദേശങ്ങളിൽ ചെന്ന് സ്വാതന്ത്രബോധത്തോടെ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി തൊണ്ണൂറ്റിയേഴിൽ മൊഹമ്മദ് ഖതാമി അധികാരത്തിൽ തിരിച്ചുവന്നതോടെ ഇറാനിയൻ കലാരംഗത്തിന്റെ ഉയർത്തെഴുന്നേല്പിനൊപ്പം സിനിമയും സജീവമായിത്തുടങ്ങി. പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും മതനിയമത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയ താല്പര്യത്തിന്റെയും പേരിൽ അതുവരെ നിരോധിച്ചിരുന്ന നിരവധി സിനിമകൾക്ക് ഇറാനിൽ പ്രദർശനാനുമതി നല്കി. അലിഹതാമിയുടെ 'ഹാജി വാഷിങ്ടൺ' ദാരിയുഷ് മെഹ്റൂജിയുടെ 'ബാനു' മുഹമ്മദ് സൊഹൈാനർമണ്ഡിന്റെ 'ദി വിസിറ്റ്' ദാവൂദ് മിർബോഗേരിയുടെ 'ദി ഷോമാൻ' മൊഹ്സൻ മഖ്മൽബഫിന്റെ 'ടൈം ഓപ് ലൗ' തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഇവയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്.

സ്ത്രീകൾക്ക് മുഖപടമില്ലാതെ സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുവാൻ അനുവാദം നല്കിയതും പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിലേക്ക് സ്വാതന്ത്രബോധത്തോടെ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ചേക്കേറിയവരെ തിരിച്ചു വിളിച്ചതും ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. ഒരു സിനിമ സംവിധായകൻകൂടിയായ സൈഫുള്ള ദാദിനെ സിനിമ സംബന്ധമായ കാര്യങ്ങളുടെ മുഴുവൻ ചുമതലയും ഏല്പിച്ചത് സിനിമയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും പെരുപ്പത്തിനും മൂല്യവൽക്കരണത്തിനും കാരണമായി. ഇറാനിൽ സിനിമയിലൂടെ അനുദിനമെന്നതുപോലെ നടക്കുന്ന പരിവർത്തനവും ആശയാവിഷ്ക്കാരത്തിലെ സവിശേഷതയും ഇറാന്റെ സംസ്ക്കാരത്തെത്തന്നെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്വതന്ത്രബോധവും കലാനിരീക്ഷണബോധവുമുള്ള ഒരു പുതിയ തലമുറ ഇറാനിൽ വളർന്നു വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ പുതിയ തലമുറയുടെ പ്രതിനിധിയാണ് സമീറാ മഖ്മൽബഫ്.

സമീറയുടെ സിനിമകളിലൂടെ

സമീറ സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ അസ്ത്രങ്ങൾ ചെന്നു തറയ്ക്കുന്നത് സ്ത്രീകളെ ഉപഭോഗവസ്തുക്കൾ മാത്രമായി കാണുന്ന മുസ്ലിം നിയമത്തിന്റെ കാപട്യങ്ങളിലാണ്. മതനിയമത്തിന്റെ പേരിൽ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന നിരവധി വ്യക്തികൾ പ്രതീകാത്മകമായി സമീറയുടെ സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.മനഃശാസ്ത്രപരമോ വിമർശനാത്മകമോ കല്പനാത്മകമോയെന്ന് പൂർണ്ണമായും വ്യവച്ഛേദിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിയാത്തവിധമാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും കഥയെയും തമ്മിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച് സിനിമയിലൂടെ സമീറ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആപ്പിളെന്ന (The Apple) സിനിമയിലൂടെ സമീറ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പന്ത്രണ്ടു വയസ്സുള്ള ഇരട്ട സഹോദരിമാരായ സസോമയുടെയും സഹ്റയുടെയും ദുരന്തപൂർണ്ണമായ ജീവിതമാണ്. ഈ ദുർവിധിയിലേക്ക് അവരെ നയിക്കുന്നത് അച്ഛനായ ഗോർബനാലി മുള്ളയുടെ അയവില്ലാത്ത മതവിശ്വാസവും അന്ധയായ അമ്മയുടെ കഠിന യാഥാസ്ഥിതിക മനോഭാവവുമാണ്. ഇറാനിയൻ

സമൂഹത്തിലെ പെൺകുട്ടികൾ അനുഭവിക്കുന്ന മാനസികവും ബൗദ്ധിക വുമായ ദാരുണ പീഡാനുഭവത്തിന്റെ അവസ്ഥ തികച്ചും രൂപകാലങ്കാരരീതിയിൽ (Metaphor) സിനിമയിലൂടെ ലോകത്തിനുമുന്നിൽ വെളിവാക്കുകയാണ് സമീറ.

ഇരട്ടസഹോദരിമാരുടെ അച്ഛനും സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പൊരുളുകൾ അനുവാചകന് വെളിവായിത്തുടങ്ങുന്നത്. ഇളിഭ്യച്ചിരി ചിരിച്ച് വിഡ്ഢികളെപ്പോലെയാണ് ഈ പെൺകുട്ടികൾ ആദ്യമായി സാമൂഹ്യപ്രവർത്തനത്തിനു മുന്നിലെത്തുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ വ്യക്തികൾക്കുമുന്നിൽ എങ്ങനെ പെരുമാറണമെന്ന് ഈ കുട്ടികൾക്ക് അറിയില്ല. അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുറംലോകവും അതിന്റെ നിയമങ്ങളും അന്യമാണ്. പെൺകുട്ടികളെ വീടിനുള്ളിൽ ഒളിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണമാരായുന്ന സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനു മുന്നിൽ കൃത്യമായ ഉത്തരം നല്കുവാൻ ഗോർബനാലി മുള്ളയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. ഇസ്ലാമിക നിയമത്തിന്റെ പഴുതുകളിൽപ്പിടിച്ച് തന്റെ പ്രവൃത്തികളെ പൂർണ്ണമായും ന്യായീകരിക്കുവാനാണ് ഗോർബനാലി ശ്രമിക്കുന്നത്.

ആൺകുട്ടികൾക്ക് യഥേഷ്ടം പഠിക്കുവാനും പ്രവർത്തിക്കുവാനും സമൂഹം അനുമതി നല്കുകയും അവരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പെൺകുട്ടികൾക്ക് അതെല്ലാം നിഷേധിക്കുന്നു. പെൺകുട്ടികൾ പൊതുസ്ഥലത്ത് ഹിജാബ് (Hejab-Islamic dress code) ധരിച്ചേ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാവൂ എന്നു കല്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ കപട ചാരിത്രബോധത്തെ യുക്തിയിലൂടെ പ്രതീകാത്മകമായവതരിപ്പിച്ച് പരിഹസിക്കുന്നു. ഒപ്പംതന്നെ പുറംലോകത്തിന് ഇറാനിയൻ സമൂഹം സ്ത്രികൾക്കുനേരെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കാപട്യത്തിന്റെ മുഖം കാണിച്ചുകൊടുത്ത് പ്രതികരിക്കുവാനും അവരെ മോചിതരാക്കുവാനും ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്ന ഒരു തലംകൂടി ഈ സിനിമയുടെ അവതരണതലത്തിൽ സമീറ ഉൾച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

ഈ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രതീകാത്മകമാണ്. ഇവയ്ക്ക് അനുവാചകൻ കല്പിച്ചുനൽകേണ്ട അർത്ഥതലങ്ങൾ ഏറെയുമാണ്. ആപ്പിളെന്ന പേര് സിനിമയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചതുതന്നെ ചിന്തോദ്ദീപകമാണ്. സൈറ്റ് ആന്റ് സൗണ്ട് (Sight and sound) ഈ പേരിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയെപ്പറ്റിയും അത് സിനിമയിൽ എങ്ങനെ യോജിച്ചുനില്ക്കുന്നുവെന്നതിനെപ്പറ്റിയും എഴുതുകയുണ്ടായി. 'ബൈബിൾ പഴയ നിയമത്തിലെ ആദത്തിന്റെയും ഹവ്വയുടെയും ആപ്പിളാണ് ഈ പേര് സ്വീകരണത്തിനുള്ള ഒരു കാരണം. ജീവിതത്തെയും അറിവിനെയും ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഇറാനിയൻ കവിതയിൽ ആപ്പിൾ അറിവിന്റെ ഖനിയാണ്. ഖുറാനിലും ആപ്പിളിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള കഥാഖ്യാനമുണ്ട്. ഈ മേഖലകളിൽനിന്നെല്ലാം സമാഹരിച്ചെടുത്ത ആപ്പിളിന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ സമീറയും സനിമയിലൂടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.'

ഇരട്ടകൾ ഏറ്റവുമിഷ്ടപ്പെടുന്നത് ആപ്പിളാണ്. ഇവിടെ ആപ്പിളിനെ അറിവിന്റെ ഖനിയായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. തെരുവിൽ പന്തുകളിക്കുന്ന യുവാക്കൾ പെൺകുട്ടികളെ വഴിതെറ്റിക്കുമെന്നുള്ള ഗോർബാനിമുള്ളയുടെ വാക്കുകൾ അവരെ പ്രലോഭനത്തിന്റെ ഖനികളായി കാണുവാൻകൂടി പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രസ്താവന നടത്തുന്നത് അവരുടെ പിതാവുതന്നെയാണെന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഗോർബാനിമുള്ള ജനത്തെ അടിച്ചമർത്തി ഭരണം നടത്തിയ മുസ്ലിം പുരോഹിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ (Mullahs) പ്രതിനിധിയാണ്. തെറ്റുകളെ ഇസ്ലാമിക നിയമങ്ങൾ പറഞ്ഞ് ഇദ്ദേഹം ന്യായീകരിക്കുന്നു. ഗോർബാനിമുള്ളയുടെ അന്ധയായ ഭാര്യ സാംസ്ക്കാരിക അധഃപതനത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ഗോർബാനിമുള്ളയുടെ എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും സഹായമായി സിനിമയിലുടനീളം ഈ അന്ധയായ സ്ത്രീ നില്ക്കുന്നു. ഈ സിനിമയിൽ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഏക കഥാപാത്രം സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകൻ മാത്രമാണ്. ആൺകുട്ടികൾ പന്തുകളിക്കുന്ന തെരുവ് ലോകത്തിന്റെതന്നെ പ്രതീകമാണ്. കുട്ടികളുടെ അല്ലെങ്കിൽ വ്യക്തികളുടെ വൈകാരികോദ്ഗ്രഥനം നടക്കേണ്ടത് സമൂഹത്തിലാണ്. ആ സമൂഹംതന്നെ കല്പിത നിയമങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് അവരെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്നതിനോടാണ് സമീറ പ്രതിഷേധിക്കുന്നത്.

ചില സീനുകളിൽ ഇരട്ടക്കുട്ടികൾ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ആപ്പിൾ കാണിച്ച് അവരെ ആകർഷിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അയൽക്കാരനായ യുവാവിനെ സംവിധായിക അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അവസാന രംഗത്ത് ഈ ആൺകുട്ടി ഒരാപ്പിൾ മുറിക്കുന്നു. തന്റെ മുന്നിൽ എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് അന്ധയായ സ്ത്രീക്ക് മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. ശുണ്ഠിപിടിച്ച സ്ത്രീ ആൺകുട്ടി തന്റെ കുട്ടികളെ തൊട്ടുകളിക്കുകയാണെന്നു കരുതുന്നു. അവൾ തപ്പിത്തടഞ്ഞ് ആപ്പിളിന്റെ അടുത്തെത്തി അതെടുത്ത് എറിയുന്നു. അസ്വസ്ഥതയോടെ തന്റെ കുട്ടികളെ വിളിച്ചുനടക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് തെരുവിൽ ശുചീകരണ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്ന ഒരു സീൻ സംവിധായിക അനുവാചകനായി കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. 'ഞാൻ കളങ്കപ്പെട്ടു. എന്റെ കുട്ടികളെ വീണ്ടെടുക്കുവാൻ സഹായിക്കൂ' എന്ന അന്ധയായ സ്ത്രീയുടെ വിലാപത്തോടെയാണ് സിനിമ അവസാനിക്കുന്നത്.

വ്യത്യസ്തവും ചിന്തോദ്ദീപകവുമായ ഒരു കഥാപരിണാമമാണ് സമീറ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയുടെ തിരക്കഥ രചിച്ചത് സമീറയുടെ പിതാവായ മൊഹ്സൻ മഖ്മൽബഫാണ്. ലോകത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ എഴുപതിലധികം സിനിമോത്സവങ്ങളിൽ ആപ്പിൾ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ബ്രിട്ടൻ, ഗ്രീസ്, ബ്രസീൽ തുടങ്ങിയ നിരവധി സിനിമോത്സവങ്ങളിൽ സമ്മാനർഹമാകുകയുംചെയ്തു.

സമീറയുടെ രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ ബ്ലാക് ബോർഡ്സി(Black boards)ന്റെ പ്രമേയനിർണയവും അവതരണഘടനയും സൂക്ഷ്മമായി അപ

ഗ്രഥിച്ചാൽ വെളിവാകുന്ന ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. ഇസ്ലാമികസമൂഹം മതത്തിന്റെ കല്പിതനിയമങ്ങൾകൊണ്ട് തീർത്ത ദുരാചാരപ്രവണതകൾക്കു നേരെയാണ് സമീറയുടെ പ്രതിഷേധമുയരുന്നത്. സറിയൽ ഇമേജിന്റെ(Surreal-image- എല്ലാ മുൻധാരണകളെയും യുക്തിയെയും കൈവെടിഞ്ഞ് പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ഉപബോധതലത്തിന്റെ വ്യാപാരങ്ങളുംകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം) പിൻബലത്തോടെയാണ് ബ്ലാക് ബോർഡ്സിന്റെ അവതരണം പൂർണമായും നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, മറ്റ് ദൃശ്യപ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്.

ബ്ലാക് ബോർഡ്സിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി പ്രധാനമായും സമീറ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത് ഇറാന്റെയും ഇറാക്കിന്റെയും അപകടങ്ങൾ നിറഞ്ഞ അതിർത്തിപ്രദേശമാണ്. കുന്നുകളും പാറക്കെട്ടുകളും നിറഞ്ഞ കുർഡിസ്താനാണ്(Kurdistan) ഈ പ്രദേശം. കുർഡിസ്താനിൽക്കൂടി പര്യടനം നടത്തുന്ന റീബോറും സെയിദും അദ്ധ്യാപകരാണ്. അവരുടെ പിൻഭാഗത്ത് വലിയൊരു ബ്ലാക് ബോർഡ് തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്നു. പഠിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി വിദ്യാർത്ഥികളെയും മുതിർന്നവരെയും തേടിയാണ് അവർ നടക്കുന്നത്. പര്യടനത്തിനിടയിൽ സാഹചര്യവശാൽ അവർ വഴിപിരിഞ്ഞുപോകുന്നു. യാത്രയ്ക്കിടയിൽ അവരുടെ ബ്ലാക് ബോർഡുകളിൽ പൊടിയും മണ്ണും പിടിച്ചിരിക്കുന്നതും അതിന്റെ കറുത്ത നിറം മങ്ങിയിരിക്കുന്നതും സംവിധായിക പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

റീബോർ തനിച്ചുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ ഇളംപ്രായക്കാരായ കുറച്ച് ആൺകുട്ടികളെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. അവർ വളരെ ക്ലേശിച്ച് സാഹസികമായി കള്ളക്കടത്ത് നടത്തുകയാണ്. റീബോർ കള്ളക്കടത്തിന്റെ ഭവിഷ്യത്തുകളെപ്പറ്റി അവരെ ബോധവാന്മാരാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവരെ എഴുത്തും വായനയും പഠിപ്പിക്കാമെന്നുകൂടി പറയുന്നു. ഒരാൺകുട്ടി ന്യായങ്ങൾ നിരത്തി എഴുത്തും വായനയും പഠിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയെ പുച്ഛിക്കുന്നു. അവൻ ഉടൻതന്നെ ഒരു കഥ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് എഴുത്തും വായനയുമറിയാവുന്ന റീബോറിനെക്കാൾ ബുദ്ധി തനിക്കുണ്ടെന്ന് തെളിയിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

സെയ്ദ് തനിച്ചുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ ഒരുപറ്റം വൃദ്ധന്മാർ ശപിച്ചുകൊണ്ട് പാറക്കെട്ടുകൾക്കും പർവ്വതങ്ങൾക്കുമിടയിലൂടെ യാത്ര ചെയ്യുന്നത് കാണുന്നു. അവർ തേടുന്നത് യാത്രയുടെ അന്ത്യത്തിലുള്ള ശാന്തിപൂർണ്ണമായ ജീവിതമാണ്. അതിലൊരു വൃദ്ധന് അസുഖം ബാധിച്ച് മൂത്രവിസർജ്ജനം നടത്തുവാൻകൂടി കഴിയുന്നില്ല. അയാൾക്ക് ഹലാഷ് എന്ന പുത്രിയും ഒരു കൊച്ചുമകളുമുണ്ട്. അവിടെവെച്ച് വിചിത്രമായ ഒരു വിവാഹച്ചടങ്ങ് നടക്കുന്നു. സെയിദും വിധവയായ ഹലാഷും തമ്മിലാണ് വിവാഹം. പുതിയ ഭാര്യയെ സെയിദ് ബ്ലാക്ക് ബോർഡുപയോഗിച്ച് സ്നേഹത്തെപ്പറ്റിയും കടപ്പാടിനെപ്പറ്റിയും പഠിപ്പിക്കുവാൻ തുടങ്ങി. എന്തു പറഞ്ഞിട്ടും

ശൂന്യമായ മനസ്സോടെ ഇരിക്കുവാനേ അവൾക്കു കഴിയുന്നുള്ളു. അവസാനം അവൾ സെയിദിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു.

ബ്ലാക്ക്ബോർഡും തൂക്കിനടക്കുന്ന അദ്ധ്യാപകർ ജനത്തെ വഴിപിഴപ്പിക്കുന്ന മതപണ്ഡിതരുടെയും പുരോഹിതരുടെയും പ്രതീകങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അദ്ധ്യാപകർക്ക് ഒന്നുംതന്നെ അറിഞ്ഞുകൂടാ. അവരുടെ പിന്നിൽ തൂക്കിയിട്ടിരിക്കുന്ന ബ്ലാക്ക്ബോർഡ് മതത്തിന്റെ കറുത്ത നിയമത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. കുന്നുകളും പാറക്കെട്ടുകളുമുള്ള കുർഡിസ്താൻ മേഖല പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് കറുത്ത നിയമങ്ങൾ പ്രാബല്യത്തിലുള്ള ഇസ്ലാം രാജ്യങ്ങളെത്തന്നെയാണ്. കള്ളക്കടത്തുനടത്തുന്ന കുട്ടികൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ കറുത്ത നിയമത്തിന്റെ സൃഷ്ടികൾത്തന്നെയാണ്. അവർ വിദ്യയെ തിരസ്ക്കരിക്കുന്നു. കാരണവന്മാർക്ക് ലഭിക്കുന്നത് 'കറുത്ത വിദ്യ' യാണ്. മൂത്രവിസർജ്ജനം നടത്തുവാൻ കഴിയാത്ത വൃദ്ധൻ ലൈംഗികാസക്തിയുടെ പ്രതീകമാണ്. വിധവാവിവാഹവും തുടർന്നുള്ള ബോധനക്ലാസും പരിഹാസ്യ രംഗങ്ങളാണ്. അദ്ധ്യാപകൻതന്നെ ഒരു വിധവയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. പുറംകാഴ്ചയിൽ ധീരമായ പ്രവൃത്തിയാണിത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അയാളുടെ ലൈംഗികവികാരശമനത്തിനുവേണ്ടിയാണ് ആ വിവാഹം. സമൂഹത്തിന്റെ നിയമത്താൽ മരവിച്ച ഹൃദയവുമായി ജീവിക്കുന്ന ഹലാഷിന് നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ ഒന്നിനെയും ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. ധ്വനിസാന്ദ്രമായ ഈ സിനിമയുടെ അർത്ഥതലങ്ങൾ രൂപമെടുക്കേണ്ടത് അനുവാചക പ്രതിഭകളുടെ പ്രജ്ഞയിലാണ്. സെൻസർ ബോർഡിന്റെ കണ്ണുകളെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ കബളിപ്പിച്ചാണ് സമീറയുടെ സിനിമകൾ പുറത്തുവരുന്നത്.

ബ്ലാക്ക് ബോർഡിന്റെ തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ചത് സമീറയും പിതാവായ മൊഹ്സൻ മഖ്മൽ ബഫും ചേർന്നാണ്. രണ്ടായിരാമാണ്ടിലെ കാനെ ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട ചിത്രവും ഇതുതന്നെയാണ്. നിരവധി ദേശീയ അന്തർദേശീയ പുരസ്കാരങ്ങൾ ഈ ചിത്രം നേടിയെടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അഫ്ഗാനിസ്ഥാനിലെ താലിബാൻ ഭരണകൂടത്തിന്റെ തകർച്ചക്കുശേഷമുള്ള അരാജകത്വങ്ങൾക്കു നടുവിൽനിന്നു ചിത്രീകരിച്ച 'ഫൈവ് ഇൻ ദ ആഫ്റ്റർ നൂൺ' എന്ന സമീറയുടെ ചിത്രത്തിനാണ് രണ്ടായിരത്തി മൂന്നിലെ രാജ്യാന്തര ചലച്ചിത്രോത്സവത്തിലെ മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള സുവർണ്ണമയൂരം ലഭിച്ചത്. ഈ ചിത്രത്തെക്കുറിച്ച് സമീറതന്നെ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'അഫ്ഗാനിസ്ഥാനിൽ താലിബാർ ഭരണം വീണശേഷം ലഭിച്ച സ്വാതന്ത്ര്യം ആസ്വദിക്കുകയാണ് നായിക നോഖ്റി. പെൺകുട്ടികൾക്കായി വീണ്ടും സ്കൂൾ തുറന്നതോടെ അവൾ രാജ്യത്തിന്റെ പ്രസിഡന്റാകുമെന്നുവരെ സ്വപ്നം കാണുന്നു.

സൃഷ്ടിയും സിദ്ധാന്തവും

കലയോടുള്ള അഭിരുചിയാണ് സമീറയെ സിനിമയുടെ മേഖലയിലെത്തിച്ചതെങ്കിൽ താൻകൂടി ഭാഗഭാക്കായ സമൂഹത്തോടുള്ള പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത

യാണ് സിനിമാസൃഷ്ടിയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റേതുമായ പുത്തൻ പന്ഥാവ് സൃഷ്ടിക്കാൻ പ്രചോദനമായത്. കാലിക യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ കലർപ്പില്ലാതെ സമൂഹത്തിനുമുന്നിൽ തുറന്നു കാണിക്കുന്ന സമീറ, രാജാവ് നഗ്നനാണെന്നു തെരുവിൽനിന്നും വിളിച്ചുപറഞ്ഞ ബാലനെപ്പോലെയാണ്. സ്ത്രീകൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം പൂർണ്ണമായും കല്പിച്ചുനല്കാത്ത ഒരു സമൂഹത്തിലെ ഇളമുറക്കാരിയായ സമീറയുടെ സത്യാന്വേഷണം ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തിന്റെ കണ്ണുകളെത്തുറപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമല്ലെങ്കിലും സത്യത്തിന്റെ മുഖം വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. ചിന്തിക്കുകയും പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന യുവതലമുറയ്ക്ക് സമീറ ഒരു പ്രചോദനവും പ്രത്യാശയുമാണ്.

സമീറയ്ക്ക് ആറുമാസം പ്രായമുള്ളപ്പോഴും എട്ടുവയസ്സു പ്രായമുള്ളപ്പോഴും പിതാവായ മൊഹ്സൻ മഖ്മൽ ബഫിന്റെ സിനിമകളിൽ ചെറിയ വേഷത്തിൽ അഭിനയിച്ചിരുന്നു. സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസം കഴിഞ്ഞ് പതിനഞ്ചാമത്തെ വയസ്സിൽ പിതാവിനൊപ്പം സിനിമാപഠനത്തിലേയ്ക്ക് സമീറ പൂർണ്ണമായും തിരിഞ്ഞു. മഖ്മൽ ബഫിന്റെ പുരോഗമനചിന്താഗതിയും ഗാഢമായ ചലച്ചിത്രാവബോധവും സമീറയുടെ വളർച്ചയെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങളാണ്.

സിനിമ സൃഷ്ടിയുടെ വേളയിൽ സമീറയ്ക്ക് നേരിടേണ്ടിവന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ പലതാണ്. ഒരിക്കൽപോലും സിനിമ കാണാത്തവരെക്കൊണ്ട് അഭിനയിപ്പിക്കേണ്ടിവരുക. ആ സാഹചര്യത്തെ ഒരനുഗ്രഹമായിക്കണ്ട് അവരുടെ മുഖങ്ങളിൽനിന്നും യഥാർത്ഥഭാവത്തെ കണ്ടെത്തുവാൻ സമീറയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു. സമീറയുടെ സിനിമകളിലഭിനയിച്ച പലരും അവരേക്കാൾ രണ്ടും മൂന്നുമിരട്ടി പ്രായമുള്ളവരായിരുന്നു. യാഥാസ്ഥിതിക സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ നടുവിൽ കഴിയുന്ന അവർക്ക് ആദ്യമൊരു മെല്ലിച്ച പെൺകുട്ടിയുടെ വാക്കുകൾ കേൾക്കുവാൻ വിമുഖതയുണ്ടായിരുന്നു. സമീറ തന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾകൊണ്ട് പ്രായമല്ല പക്വതയാണ് അല്ലെങ്കിൽ സവിശേഷമായ അറിവാണ് എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കും ആസ്പദമെന്ന് തെളിയിച്ചുകൊടുത്തു.

മനുഷ്യന്റെ ബൗദ്ധികവും സാമൂഹ്യവുമായ വളർച്ചയ്ക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം അത്യാവശ്യമാണ് അതാണ് തന്റെ സിനിമയിലൂടെ നല്കുന്ന സന്ദേശമെന്ന് സമീറ വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'സിനിമയോടുള്ള എന്റെ സ്നേഹം എന്റെ കുടുംബത്തോടുള്ള സ്നേഹത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗംകൂടിയാണെ'ന്ന് സമീറ ആവർത്തിച്ച് പറയുന്നു.

'ഇറാനിലെ പുതിയ തലമുറയെ ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. എന്നാലാവുന്നവിധത്തിൽ ഞാൻ അവർക്കുവേണ്ടിയാണ് സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്' എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന സമീറയുടെ വാക്കുകളിൽ ചലച്ചിത്രകലയോടുള്ള ആത്മാർത്ഥതയും സമൂഹത്തോടുള്ള കടപ്പാടുമാണ് നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്നത്.

തിരിച്ചറിവുകൾ

തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ ഒരു കലാരൂപമണ്. ശാസ്ത്രസാങ്കേതികതയുടെ സഹായത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഏറ്റവും നവീനമായ കലാരൂപം. ഈ കലാരൂപസംബന്ധമായ സാഹിത്യമേഖലയെ പ്രധാനമായും രണ്ടായിട്ടാണ് തിരിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ സാഹിത്യമെന്നും സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യമെന്നും. സിനിമയുടെ സാഹിത്യം തിരക്കഥയാണ്. മറ്റുള്ളവയെല്ലാം സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. സിനിമയുടെ സാഹിത്യത്തെക്കാൾ വിപുലവും വിശാലവുമാണ് സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യം

സിനിമയുടെ സാഹിത്യമായ തിരക്കഥയ്ക്കുതന്നെ പ്രധാനമായും മൂന്ന് പഠനമേഖലകളാണുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ രചനാസംബന്ധമായ തന്ത്രങ്ങളും സാങ്കേതികരീതികളും പ്രതിപാദിക്കുന്ന പഠനമേഖല. തിരക്കഥയുടെ പ്രയോഗവശത്തെ സംബന്ധിച്ച പഠനമേഖല. ഒരു തിരക്കഥ സിനിമയായി പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതിന്റെ രീതികളും സാങ്കേതികവശങ്ങളുമാണ് ഈ പഠനമേഖലയിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അടുത്തത് തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമായി പരിഗണിച്ച് അതിന്റെ പ്രസക്തി, വായനാരീതി, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, വിമർശനം, ചരിത്രം, കാലികപ്രസക്തി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രതിപാദിക്കുന്ന പഠനമേഖല.

സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യത്തെ, സിനിമയുടെ ശാസ്ത്രീയവും സാങ്കേതികവുമായ വശം അവതരിപ്പിക്കുന്ന മേഖല, സിനിമയുടെ കലാപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ വശങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുന്ന മേഖല, സിനിമയേയും അതിന്റെ ശില്പവേളയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരെയും സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനമേഖല എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിക്കാവുന്നതാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെയും സീനുകളുടെയും സ്വീക്വെൻസുകളുടെയും രൂപീകരണം, ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനവും പ്രസക്തിയും അഭിനയത്തിന്റെ സാങ്കേതികവശങ്ങൾ, ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിന്റെയും നൃത്തത്തിന്റെയും അവതരണം, ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ രീതികൾ, സംവിധായകന്റെ സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനരീതികൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശം പഠിപ്പിക്കുന്ന മേഖലകളാണ്. സിനിമയുടെ ചരിത്രം, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, സിനിമാസംബന്ധമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, നിരൂപണം. ആസ്വാദനരീതി, സാഹിത്യവും ഇതര കലകളും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയുടെ കലാപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ വശങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കുന്ന മേഖലകളാണ്. സിനിമസംവിധായകരെപ്പറ്റിയും അവരുടെ സൃഷ്ടിയായ സിനിമയെയും ഇതര പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനമേഖലയാണ് ശില്പവേലയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠ

നമേഖല. അഭിനേതാക്കൾ, തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ, ക്യാമറ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നവർ, എഡിറ്റർ തുടങ്ങിയവരെയും അവരുടെ സൃഷ്ടിയായ സിനിമയെയും ഇതര പ്രവർത്തനങ്ങളെയും ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനവും ഈ മേഖലയിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്.

ഈ മൂന്ന് വിഭാഗങ്ങളിലെയും പഠനങ്ങൾക്കുതന്നെ സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പല തിരിവുകൾ കല്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഓരോ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട പഠന-നിരീക്ഷണ-വിലയിരുത്തലുകൾ തമ്മിൽ കൃത്യമായൊരതിര് നിർണ്ണയിക്കാൻ കഴിയാത്ത രീതിയിൽ സമ്മേളിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഈ സമ്മേളനത്തിന് ആസ്പദം പഠനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും രീതിയുമാണ്.

സിനിമയെന്ന കല കാലികപ്രസക്തിയോടെ പഠനനീരിക്ഷണങ്ങൾക്കു വിധേയമാകുന്നതിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാന ഘടകം അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലുകളാണ്. ഈ വിലയിരുത്തലുകളെല്ലാം സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സിനിമയ്ക്ക് അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽത്തന്നെ സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വമുണ്ടെന്ന് അംഗീകരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ വാർത്തെടുക്കുന്നതിൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള പങ്ക് അനിഷേധ്യമാണ്. എന്താണ് സാഹിത്യമെന്ന ചോദ്യം ഇവിടെ പ്രസക്തമാകുന്നു. 'വാക്കുകളിലൂടെ ശ്രേഷ്ഠമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്തും സാഹിത്യമാണെ'ന്നാണ് ജാൻ മുറോവിസ്കിയുടെ മതം. സിനിമയുടെ സാഹിത്യമായ തിരക്കഥയും സിനിമാസംബന്ധമായ ഇതര പഠനങ്ങളുമെല്ലാം ഭാഷയിലൂടെ ശ്രേഷ്ഠമായിട്ടാണല്ലോ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമാസാഹിത്യത്തെ മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സിനിമാപഠനം അപ്രായോഗികവും അയുക്തികവുമാണ്. സാഹിത്യവും സിനിമയും പല മേഖലകളിലും പരസ്പരപൂരകങ്ങളായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. സാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ച സിനിമയ്ക്കും സിനിമയുടെ വളർച്ച സാഹിത്യത്തിനും വിവിധ അനുപാതത്തിൽ ഗുണമേ ചെയ്തിട്ടുള്ളൂ.

സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ആശയം അല്ലെങ്കിൽ കഥ പ്രാഥമികമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണല്ലോ. ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുടെ രചനപോലെതന്നെ രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയും രചനാപരമായ തന്ത്രവും ആവശ്യപ്പെടുന്നതാണ് തിരക്കഥയുടെ രചന. തിരക്കഥ രചിക്കുവാൻ പല മാർഗ്ഗങ്ങളും രീതികളുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിവയെല്ലാം നിയതമായ പഠനനിരീക്ഷണങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ്. രചയിതാവ് സ്വയം ആരായുന്ന ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരങ്ങൾ കണ്ടെത്തി തിരക്കഥ രചിക്കുന്ന രീതി വെളിവാക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയുടെ സവിശേഷമായ വിനിയോഗമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ തിരക്കഥയെന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ തനത് വ്യക്തിത്വം വെളിവാക്കുന്നു.

സിനിമയെന്ന കലാരൂപത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനനീരീക്ഷണങ്ങൾ സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സിനിമയെന്ന കലയുടെ

സവിശേഷതകൾ, ഇതര കലകളുമായുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ, ആസ്വാദനത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, അതിനെ മൗലികമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആ കലയുടെ നിയത വ്യക്തിത്വമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. സിനിമ സമന്വയത്തിന്റെ കലയാണല്ലോ. ആ കലയെ സമന്വയിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ ഇഴയകറ്റി അവയുടെ സാമാന്യ സ്വഭാവം അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കുന്ന പാഠമാണ് സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കമെന്നത്. സിനിമയുടെ സമഗ്രമായ ഉള്ളടക്കത്തിലാണ് അതിന്റെ ഘടന അടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികസഹായത്തോടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമയുടെ സൃഷ്ടികർമ്മത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്ന പാഠങ്ങളെല്ലാംതന്നെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഏതൊരു കലാരൂപവും കാലികമായ ചലനങ്ങളെയും ശാസ്ത്രപുരോഗതിയെയും അതിന്റെ തുടർവളർച്ചയ്ക്കായി സ്വീകരിക്കുന്നു. സിനിമയും വളർച്ചയ്ക്കായി കംപ്യൂട്ടറിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പൂർണ്ണമായും ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമ സെല്ലുലോയിഡിന്റെ കലയാണെന്നുള്ള നിർവചനം പ്രസക്തമല്ലാതായി. ആനിമേഷൻ, മോർഫിങ് തുടങ്ങിയ ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടിയിലെ വസ്തുതകൾ(ഭാവന) കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള പുത്തൻ യുഗത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലുകളാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതി ഭാവനാത്മകമായി പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ ആസ്വാദനരീതിക്കും കാതലമായ മാറ്റം സംഭവിക്കും.

ഭാഷകൾ ആശയവിനിമയത്തിനുള്ള മാദ്ധ്യമങ്ങളാണല്ലോ. ശരീരഭാഷ എന്നാൽ ശരീരംകൊണ്ട് നടത്തുന്ന ആശയാവതരണമാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കൾ അല്ലെങ്കിൽ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തു കാണിക്കുന്നു, പറയുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് സിനിമയുടെ കഥ വളരുന്നത്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സമ്മിശ്രണത്തോടുകൂടിയതാണ്. ഈ ഭാഷകളെപ്പറ്റിയുള്ള നിരീക്ഷണം ചലച്ചിത്രസാഹിത്യത്തിലെ വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു മേഖലയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനമാണ്. അഭിനയം ശരീരഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളാണ് അഭിനയം നടത്തുന്നതെങ്കിലും സിനിമയിൽ ഈ അഭിയനയത്തിന് നിയതമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയും സൗന്ദര്യവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത് മറ്റു പല ഘടങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നാണ്. പശ്ചാത്തലം, നടന്റെ ബാഹ്യരൂപം, ധരിക്കുന്ന വസ്ത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണത്തിന്റെ രീതി, പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെയും ഇതര ശബ്ദക്രമീകരണങ്ങളുടെയും സാന്നിദ്ധ്യം, പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗം, ക്യാമറയുടെ ചലനം, എഡിറ്റിങ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതര ഘടകങ്ങളിൽപ്പെടുന്നവയാണ്.

സാഹിത്യത്തിൽ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതുപോലെ സിനിമയിലും സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ചലച്ചി

ത്രപഠനത്തിന്റെ ബലിഷ്ഠമായ ഭാഗമാണ്. സിനിമയെയും സിനിമാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളെയും തുടർപഠനങ്ങൾക്കും ഗവേഷണങ്ങൾക്കും വിധേയമാക്കുന്നതിൽ ഊഹാധിഷ്ഠിതമായ ഈ കല്പനകൾക്ക് (സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്ക്) നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുവാനായി ഏറെ പഠിതാക്കളും സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാകുന്നതിനെപ്പറ്റിയും അതു സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങളെപ്പറ്റിയുമാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിലിത് സിനിമയുടെ സാഹിത്യബന്ധത്തിന്റെ ഒരു കണ്ണി മാത്രമാണ്. കഥ, കവിത, നോവൽ, നാടകം തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ കഥാവതരണത്തിന്റെ മാദ്ധ്യമ വ്യത്യാസമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു മാദ്ധ്യമത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു മാദ്ധ്യമത്തിലേക്ക് വിഷയത്തെ(കഥയെ) മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിന് അനുകല്പനമെന്നാണ് പറയുന്നത്. അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠനങ്ങളും സിനിമാസാഹിത്യത്തിലെ ശക്തമായൊരു വിഭാഗമാണ്.

തിരക്കഥകൾ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായുള്ള അടിസ്ഥാനഘടകമായിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അത് പാരായണത്തിന് ഉപകരിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികൂടിയാണ്. തിരക്കഥയുടെ പാരായണം കാലികമായി പ്രസക്തിയുള്ളതാണ്. ദൃശ്യമാദ്ധ്യമങ്ങൾ അനുവാചകരിൽ ചെലുത്തിയ ഭാവനാപരമായ സ്വാധീനവും കല്പനാവിലാസവുമെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ പാരായണത്തിന് താത്വികവും നൈയാമികവുമായ ഒരടിത്തറ നല്കുന്നുണ്ട്. പാരായണവേളയിൽ വസ്തുതകളെ ഒരു തിരശ്ശീലയിലെന്നപോലെ കല്പിച്ചെടുക്കുവാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന തിരക്കഥ വായനക്കാരന്റെ ദൃശ്യഉണർവുള്ള ഭാവനയുടെ യുക്തമായ വിനിയോഗം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സാഹിത്യമാണ്.

എല്ലാ കലകളുടെയും അവതരണലക്ഷ്യം ഒരനുപാതത്തിലല്ലെങ്കിൽ ഇയിയൊരനുപാതത്തിൽ അനുവാചകനിൽ രസസൃഷ്ടി നടത്തുകയാണ്. സിനിമ പ്രേക്ഷകനിൽ രസസൃഷ്ടി നടത്തുന്ന രീതി ആ കലാമാദ്ധ്യമത്തിന്റെ അവതരണസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. വസ്തുതകളെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ സിനിമയ്ക്ക് മാസ്മരികമായ കഴിവുണ്ട്. ഈ കഴിവ് ഉപയോഗിച്ച് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രസത്തിന്റെ തോത് ഇതര കലയെക്കാൾ ഏറെയാണ്. സിനിമാ ആസ്വാദനത്തിന്റെ വേളയിൽ അനുവാചകനിൽ ഉത്ഭൂതമാകുന്ന വിവിധ രസങ്ങളെപ്പറ്റിയും അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സൗന്ദര്യാത്മകമായ അനുഭൂതിലോകത്തെപ്പറ്റിയുമുള്ള വിലയിരുത്തൽ ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രപഠനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്.

ഈ പുസ്തകത്തിൽ പഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്ന ഓരോ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും/കാരികളും ആവിഷ്കാരശൈലികൊണ്ട് നിയതമായ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവരാണ്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമകൾ സാർവ്വലൗകികത്വമുള്ള പ്രമേയത്തിന്റെ ശക്തമായ അടിത്തറയിലാണ് നില്ക്കുന്നത്. അവിടെ കേവലമായ വികാരങ്ങൾക്കോ പ്രണയത്തിനോ മര

ണത്തിനോ വരെ വലിയ സ്ഥാനമില്ല. പ്രമേയാവതരണത്തിൽ അവയെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നെന്നുമാത്രം. ഒരിക്കൽപോലും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തല ത്തിൽനിന്നുമുള്ള ഭാവബന്ധം വിടർത്താതെ നില്ക്കുന്നതാണ് അടൂർ സിനി മകളുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. കലാമൂല്യനിർണ്ണയത്തിന്റെ നാനാവശങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകലയിലൂടെ ആരായുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് അരവിന്ദന്റെ സിനിമകൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ സിനിമയും ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യ സ്തമാണ്. മനുഷ്യന്റെ കാപട്യങ്ങളെ ആക്ഷേപകരമായി അവർക്കുതന്നെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന രീതി അരവിന്ദന്റെ സിനിമകളിൽ ദർശിക്കാവുന്നതാ ണ്. സമൂഹത്തിലെ കാപട്യങ്ങളോട് ഒരിക്കലും സന്ധി ചെയ്യുവാൻ കഴി യാത്ത ധിക്കാരിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് ജോണിന്റെ ഓരോ സിനിമയും. ജീവിതത്തിലെ സാമാന്യവ്യാകരണങ്ങൾ മനുഷ്യൻ വളർത്തിയെടുത്ത വിശ്വാസസങ്കല്പങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണെന്ന് ജോണിനറിയാമായിരു ന്നു. ഈ വ്യാകരണങ്ങളിൽ അർത്ഥപിശകുകൾ കണ്ടെത്തുന്ന സൂക്ഷ്മാ ന്വേഷിയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് ജോണിന്റെ സിനിമകൾ.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ ലോകസിനിമയുടെ ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവന്ന പ്രതിഭാശാലിയാണ് സത്യജിത് റായ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ സിനിമയും ആ മാദ്ധ്യമത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകൾ ആരായുന്നവ ആയിരുന്നു. ചലച്ചിത്രമാ ദ്ധ്യമത്തിന്റെ ശരിയായ ആഖ്യാനരീതി ഇദംപ്രഥമമായി ഇന്ത്യയിൽ അവത രിപ്പിച്ചത് ഈ ബംഗാളി സംവിധായകനാണെന്നാണ് ഗവേഷകരുടെയും നിരൂ പകരുടെയും മതം. ഇത് സത്യവുമാണ്. ആചാര്യന്മാരില്ലാത്ത റായിക്ക് അനു യായികൾ ഏറെയാണ്.

ദൃശ്യശബ്ദാവതരണത്തിന്റെ ഭാവതാളങ്ങളെ സിനിമയിലേക്ക് കലാ പരമായി ആവാഹിച്ചെടുത്ത ഒരു യഥാർത്ഥ ചലച്ചിത്രകാരനാണ് കുറോ സാവ. അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഓരോ സിനിമയെയും കാലത്തിന്റെയും കലയു ടെയും പരിച്ഛേദങ്ങളായി നിർത്തുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. സിനിമ യിലെ 'അത്ഭുത'സംവിധായകൻ എന്നാണ് ഹിച്ച്കോക്കിനെ വിശേഷിപ്പി ക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ കലയെയും കച്ചവടത്തെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് തുടർച്ച യായി സിനിമകൾ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന പ്രതിഭയായിരുന്നു ഹിച്ച്കോക്ക്. അത്ഭുതം, ഭയം തുടങ്ങിയ ഭാവങ്ങളെ ചലച്ചിത്രഭാഷയിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ ഇദ്ദേഹത്തിന് സവിശേഷമായൊരു കഴിവുതന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഹോളിവുഡ് സിനിമയുടെ ഇന്നത്തെ വ്യാകരണം എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും വളർന്നുവന്നത് ഹിച്ച്കോക്ക് സിനിമകളുടെ സ്വാധീന ത്തിൽനിന്നുമാണെന്ന് നിരൂപകർ വിലയിരുത്തുന്നു. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗസി നിമയുടെ പ്രയോക്താക്കളുടെ മുഴുവൻ പ്രശംസയും ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുവാൻ ഹിച്ച്കോക്ക് സിനിമകൾക്ക് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഒരു വിലയിരുത്തലിന് സമയ മാകാത്ത ഇളമുറക്കാരിയായ ഇറാനിയൻ ചലച്ചിത്രകാരിയാണ് സമീറ. താനുൾപ്പെട്ട സമൂഹത്തിന്റെ കാപട്യങ്ങളോട് ചലച്ചിത്രകലയിലൂടെ സന്ധി യില്ലാത്ത യുദ്ധമാണ് സമീറ തുടങ്ങിവച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിന്റെ അലയൊ

ലികൾ ഇറാനിൽനിന്നും ലോകം മുഴുവൻ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു. സമീറയുടെ സിനിമകൾ വാരിക്കൂട്ടുന്ന അവാർഡുകളും പ്രശംസകളുമെല്ലാം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്.

ഇവിടെ പ്രതിപാദിച്ച എല്ലാ ചലച്ചിത്രപ്രതിഭകളിലും ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ചില പൊതു സ്വഭാവങ്ങളുണ്ട്. ഇവർക്കെല്ലാം സിനിമപോലെ തന്നെ സിനിമേതരമായ വിഷയങ്ങളിലും താല്പര്യമുണ്ടായിരുന്നു. ഈ താല്പര്യം സമൂഹത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമായും കലയുമായും ബന്ധപ്പെട്ടവയായിരുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളിലൂടെ കഥാഖ്യാനത്തിനുമപ്പുറമുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യതത്ത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ ഇവരെല്ലാവരും ശ്രദ്ധാലുക്കളായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തോടുള്ള ഇവരുടെ താല്പര്യം സിനിമയോടുള്ള താല്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെയായിരുന്നു. ഇവരെല്ലാവരും തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ കൂടിയായിരുന്നു എന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യത്തോടുള്ള അടുത്ത ബന്ധമാണ് ഇവരുടെ സിനിമകൾ ശ്രദ്ധേയവും കലാമൂല്യമുള്ളതുമായതിന്റെ പ്രധാന ഘടകം.

നല്ല സിനിമകൾപോലെതന്നെ നല്ല സിനിമാസാഹിത്യവും ആഗോള ചലച്ചിത്രസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. നല്ല പഠനങ്ങൾ നല്ല സിനിമയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നു. നല്ല സിനിമകൾ നല്ല സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനങ്ങൾക്ക് മാർഗ്ഗമാകുന്നു. സിനിമയുടെ കാലികപ്രസക്തിപോലെതന്നെ സിനിമാസാഹിത്യത്തിനും കാലികപ്രസക്തിയുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമാസാഹിത്യപാഠങ്ങൾ ആഗോളസാഹിത്യത്തിന്റെ ശക്തമായ ഒരു ഭാഗമാണ്. ഇവ ചലച്ചിത്രസാഹിത്യം അഥവാ സിനിമാസാഹിത്യം എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അച്യുതൻ, എം. *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യദർശനം.* കറന്റ് ബുക്സ്: തൃശൂർ, 1962.

കൃഷ്ണൻനായർ, പൂജപ്പുര. *രസകൗമുദി.* മാരുതി പ്രകാശൻ: തിരുവനന്തപുരം, 1996.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. *എലിപ്പത്തായം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 2001.

- - -. *കൊടിയേറ്റം.* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്: കോഴിക്കോട്, 1985.

- - -. *മുഖാമുഖം.* ഡി സി ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1985.

- - -. *വിധേയൻ.* മഹാത്മഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല: കോട്ടയം, 2001.

- - -. *സിനിമയുടെ ലോകം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1985.

ഗോപാലപ്പണിക്കർ, എൻ. *രസതത്ത്വദർശനം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1992.

ജോണി, ഒ.കെ. (എഡി.). *അരവിന്ദന്റെ കല.* ബോധി പബ്ലിഷിങ് ഹൗസ്: കോഴിക്കോട്, ?.

പത്മരാജൻ, പി. *തിരക്കഥകൾ.* തിങ്കൾ ബുക്സ്: തൃശൂർ, 2000.

- - -. *പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ.* ഡി സി ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1998.

പുഡോവ്ക്കിൻ. *ഫിലിം ടെക്നിക്*(വിവ.). എം. എം. വർക്കി. അമേച്ചർ മൂവി മേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ: കോട്ടയം, 1987.

- - -. *സിനിമാ അഭിനയം*(വിവ.). എം.എം. വർക്കി. അമേച്ചർ മൂവി മേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ: കോട്ടയം, 1988.

ഭരതമുനി. *നാട്യശാസ്ത്രം 1 & 2*(വിവ.). നാരായണപിഷാരടി. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി: തൃശൂർ, 1987.

ഭാസ്കരൻ, ടി. *ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1994.

മധു ഇറവങ്കര. *മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും.* ഡി സി ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1999.

വാസുദേവൻനായർ, എം.ടി. *എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ.* ഡി സി ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1983.

- - -. *എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ.* ഡി സി ബുക്സ്: കോട്ടയം, 1978

- - -. *നാലു തിരക്കഥകൾ.* സഹൃദയ ബുക്സ്: പാലാ,

- - -. *പഞ്ചാഗ്നി.* കറന്റ് ബുക്സ്: തൃശൂർ, 1992.

- - -. *വൈശാലി.* മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻ: കോഴിക്കോട്, 1989.

വിജയകൃഷ്ണൻ. *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ.* കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്രവികസന കോർപ്പറേഷൻ: തിരുവനന്തപുരം, 1987.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. *സഞ്ചാരിയുടെ വീട്: റായ് സിനിമ-ഒരു പഠനം.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1996.

- - -. *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ.* കറന്റ് ബുക്സ്: തൃശൂർ, 1990.

ഷാജി, കെ.എൻ. (എഡി.). *ജോൺ ഏബ്രഹാം.* നിയോഗം ബുക്സ്: കൊച്ചി, 1994.

സുകുമാരപിള്ള, കെ. *കാവ്യമീമാംസ.* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം, 1993.

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms.* Harcourt College Publishers: Singapore, 2000.

Andrew, Dudley.J. *The Major Film Theories: An Introduction.* Oxford University

- - -. *Concepts in Film Theory.* Oxford University Press: New York, 1984.

Balazs, Bela. *Theory of the Film.*(Tr.). Edith Bone. Dover Books: New York, 1970.

Barin, Andrew. *What is Cinema? 2 Vol.* (Tr.). Hugh Gray. University of California Press: Berkely and Los Angels, 1967 and 1971.

Bluestone, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema.* Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1957.

Boggs, Joseph M. *The Art of Watching Films.* Mayfield Publishing Company: California, 1991.

Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction Into Film.* Seagull Books: Calcutta, 1989.

Brady, John. *The Craft of the Screenwriter: Interviews with six Celebrated Screenwriters.* Simon and Schuster: New York, 1982.

Burch, Noel, *Theory of Film Practice.* Praeger: New York, 1973.

Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan. *Adaptations from Text to Screen, Screen to Text.* Routledge: New York, 1999.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film.* Harvard University Press: Cambridge, 1979.

Corlis Richard. *Taking Pictures: Screenwriters In the American Cinema.* Penguin Books: New York, 1974.

Critchley, Macdonald. *Silent Language.* Butterworths: London, 1975.

D'Vari, Marisa. *Script Magic: Subconsious Techniques to Conquer Writers Block.* Michael wiese productions: Studio City,2000.

Easthope, Antony.(ed). *Contemporary Film Theory.* Longman Publishing: NewYork, 1993.

Field, Syd. *Screenplay: The foundations of Screenwriting.* Dell Publishing Company: New York, 1982.

Fast, Julis. *Body Language.* Pocket Books: New York, 1970.

- - -. *The Body Language of sex, Power and Aggression.* Pocket Books: NewYork, 1977.

Frensham, Raymond. G. *Screenwritining: Teach Yourself.* Hobber and Stoughton: London, 1997.

Froug, William. *The New Screenwriter Looks At the New Screenwriter.* Silman James Press: Los Angeles, 1992.

Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade.* Warner Books: New York, 1983.

Hall, Edward T. *The Silent Language.* Doubleday: New York, 1959.

Kaplan, Ann E. (ed). *Psychoanalysis and Cinema.* Routledge: London, 1990.

Katz, Steven D. *Film Directing Shot to shot: Visualizing From Concept to Screen.* Michel wiese Productions: Studio City, 1991.

Knight, Arthur. *The Liveliest Art: A panoramic History of the Movies.* Mentor Books: New York, 1978.

Lapsley, Rob and Michael Westlake. *Film Theory: An Introduction.* Manches ter University Press: Manchester, 1988.

MacCann, Richard Dyer. *Film and Society.* Scribner: New York, 1964.

Macdonald, Dwight. *On Movies.* Berkeley: New York, 1996.

Mast, Gerald and Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* Oxford University Press: New York, 1979.

Metz, Christian. *Language and Cinema.* mouton: The Hague, 1974.

- - -. *Film Language: A Semiotics of Cinema (Tr).* Michal Taylar. Oxford Uni versity Press: New York, 1974.

- - -. *Phychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier. (Tr)* Ben Brewster. Macmillan Press: London, 1982.

Miller, Dale nad Michael Springer. *The Writert's Manual.* ETC Publications: California, 1977.

Monaco, James. *How to Read A Film.* Oxford University Press: New York, 1981.

Morris, Desmond. *People Watching.* Vintage: London, 2002.

Parker, Gillian and Michael Klein (ed). *The English Novel and the Movies.* Frederick Ungar Publishing Co: New York, 1981.

Pease, Allan. *Body Language: How to read other's thoughts by their gusteres.* Sudha Publications: New Delhi, 1998.

Penley, Constance. *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Phychoanalysis.* University of Minnesota Press: Minneapolis, 1989.

Portnoy, Kenneth. *Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook.* Focal Press: London,1991.

Richardson, Robert. *Literature and Film.* Indiana University Press: Bloomington, 1969.

Rodowick, David. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, sexual Difference and Film Theory.* Routledge. London: 1991.

Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision.* Verso: London, 1986.

Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty years of His Motion Pictures.* Hopkinson and Blake: New York, 1976.

Synnott, Anthony. *The Body Social.* Routledge: London, 1993.

Tarkovsky, Andrey. *Sculpting In Time.* Faber and Faber: London, 1986.

Thomas, James. *Script Analysis for Actors, Directors and Designers.* Focal Press: New Delhi, 1999.

Travis, Mark. W. Th*e Director's Journey: The Creative Collaboration between Directors, Writers and Actors.* Michael wiese Productions: Studio City, 1997.

Ussher, Jane M. *Body Talk: The Material and Discursive Regulation of Sexual ity, Modness and Reproduction.* Routledge: London, 1997.

Walter, Richard. *Screen writing: The Art, Craft and Business of Film and Tele vision Writing.* A plume Book: New York, 1988.

Wiese, Michael. *The Independent Film Videomaker's Guide.* Michael Wiese Productions. Studio City: California, 1998.

Williams, Christopher (ed). *Realism and the Cinema: AReader.* Routledge and Kegan Paul: London, 1980.

Winston, Douglas Garrett. *The Screenplay as Literature.* The Tantivy Press: London, 1973.

Wolfgang, Aaron. *Everybody's Guide to People Watching.* Intercultural Press: Maine, 1995.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema.* Secker and Warburg/BFI: London, 1972.

INTERNET DATABASES

Screaming in the Celluloid Jungle: Great resources

www.celluloidjungle.com/

Broadcasting Link

www.algonetse/~nikos/broad.html

Writers Filmmakers

www.writersheaven.org/

Chicago Filmmakers

www.tezcat.com/~chifilm

Cinema Connection

www.webcom./-3e-media/TMC/cineprax.html

Cinema Cities

www.webcom.com/~davidaug/Movie_Sites.html

CineMedia

www.afionline.org/CINEMEDIA/CineMedia horne.html
Screenwriting Help For Articles,Writing tips, Script and Format evalutions.
www.concentric.net/~pcbc/sitemap.html
Film.com
www.film.com/admin/linkrot.htm
GEWI Film Page
www.gewi.kfunigraz.ac.at/~puntigam/
Hollywood Online
www.hollywood.com
Digital Black Ltd.
www.digital-black.com/
Film Angels
www.Filmangles.co.uk
National Film Preservation Board
www.lcweb.loc.gov/film/
Net Iran
www.netiran.com/htdocs/clippings/art/2000510XARDI.html
Queer Media Resources
www.abacus.oxy.edu/qrd/media/
Movies & More
www.pages.ripco.com:8080/~bbb/movies.html
Rice Media
www.riceinfo.rice.edu/projects/depts/arts/Media/
RML's Movie Page
www.netspace.net.au/~haze/
Screen Site
www.sa.ua.edu/TCF/welcome.htm
Digital Cinema
www. apparitions.vcsd.edu/~manovich/text/digital cinema.html
Television Pointers
www.cs.cmu.edu/afs/cs.emu.edu/user/clamen/misc/tv/README.html
TV Net
www.tvnet.com/
Yahoo Entertainment
www.yahoo.com/Entertainment/

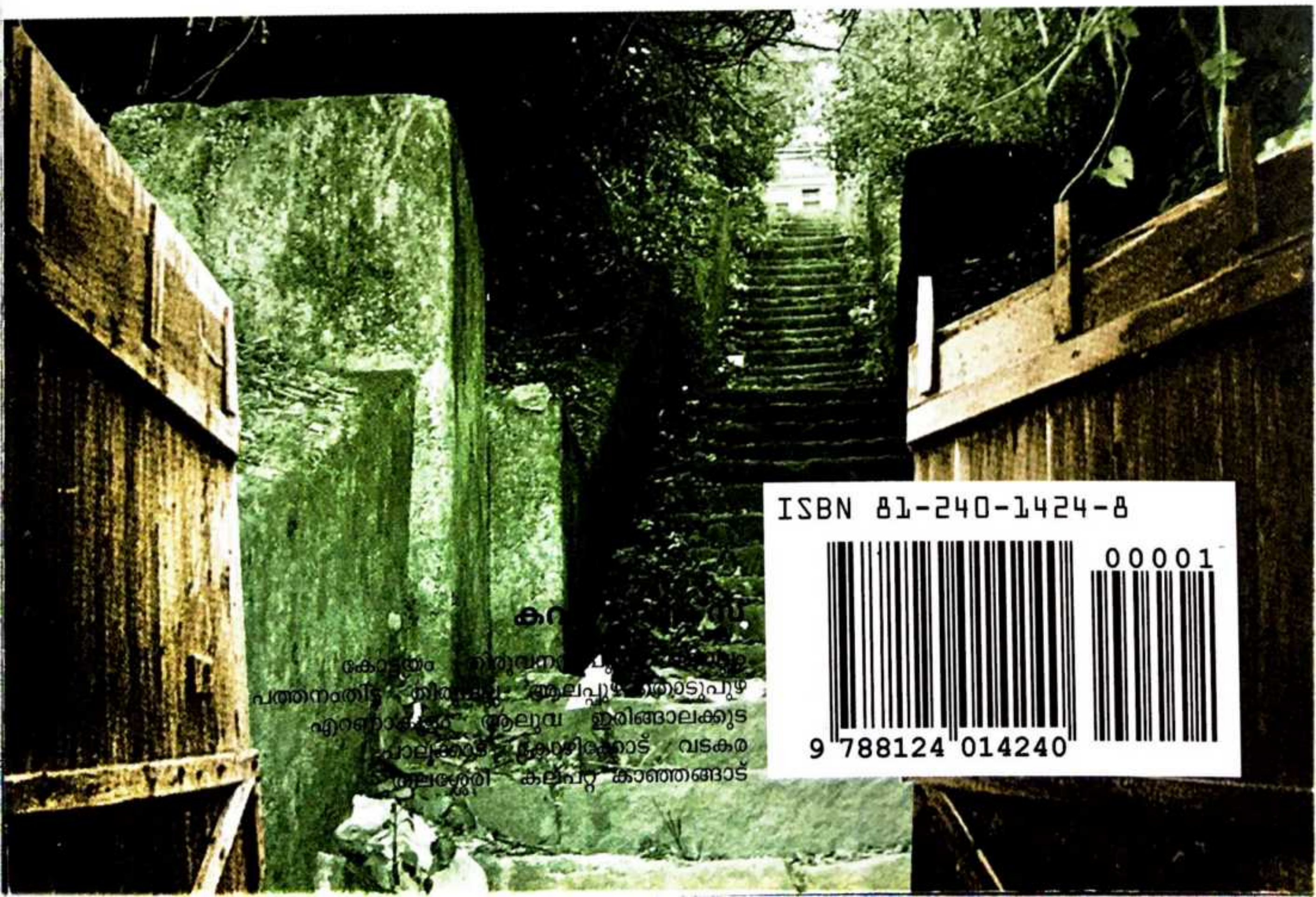
സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ

വികലനവും വീക്ഷണവും

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികൻ, ഗവേഷകൻ എന്നീ നിലകളിൽ ശ്രദ്ധേയനായ ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റെ ഒരു ഗവേഷണകൃതി. സിനിമയ്ക്കു സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധമാണ് പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ തന്ത്രം, സിനിമയെന്ന കല, സിനിമയുടെ ഉള്ളടക്കം, സിനിമയും നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയും, സിനിമയും ശരീരഭാഷയും, സിനിമാഭിനയം, സിനിമയിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, സിനിമയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാസാഹിത്യം, സിനിമയുടെ രസരസതന്ത്രം എന്നീ പാഠങ്ങൾ ഒന്നാം ഭാഗമായും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി. അരവിന്ദൻ, ജോൺ ഏബ്രഹാം, സത്യജിത് റായ്, ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക്, അകിറകുറോസാവ, സമീറ മഖ്മൽബഫ് എന്നീ ചലച്ചിത്രപ്രതിഭകളുടെ സർഗ്ഗമേഖലകളെ രണ്ടാം ഭാഗത്തും പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അക്കാദമികപഠനങ്ങൾക്ക് ഉപയുക്തമാകുന്ന കൃതി.

അവതാരിക: **ഡോ. വി. സി. ഹാരിസ്**



ISBN 81-240-1424-8
00001
9 788124 014240