തിരക്കഥാ സാഹിത്യം

സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും

ഡോ. ജോസ് കെ മാനുവൽ

(Malayalam)

Thirakkadha Sahithyam: Soundaryavum Prasakthiyum
study
by **Dr. Jose K. Manuel**
Published by the Author
First Published December 2010
Cover Design: Arun Gokul
Rights Reserved
Typesetting: Upadwani, Thiruvananthapuram
Printed at D C Press (P) Ltd., Kottayam- 12
Distributors
CURRENT BOOKS
Kottayam, Thiruvananthapuram, Kollam, Thiruvalla, Alappuzha,
Thodupuzha, Ernakulam, Aluva, Irinjalakuda, Palakkad
Manjeri, Kozhikode, Thalassery, Kalpetta, Kanhangad

₹ 140.00

ISBN 81-240-1895-2

Sl. No. 2991

53/10-XLII-CBD, 2060-1000-1210

തിരക്കഥാസാഹിത്യം സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കറന്റ് ബുക്സ്

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

വില **140.00** രൂപ

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ജനിച്ചു. കുറവിലങ്ങാട് ദേവമാതാ കോളജിൽനിന്ന് ബിരുദവും മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് എം.എ. എം.ഫിൽ, പി.എച്ച്.ഡി ബിരുദവും നേടി. സിനിമയിലെ അഭിനയത്തെപ്പറ്റി യുള്ള പ്രബന്ധരചനയ്ക്ക് മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽനിന്നും പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോഷിപ്പ് ലഭിച്ചു. മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, കഥയും തിരക്കഥയും, കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കു മുകളി ലൂടെ ഡൈവ് ചെയ്തു കഥാകൃത്ത് (ചെറുകഥകൾ) തുടങ്ങി ഒരു ഡസൻ കൃതികൾ, മികച്ച ചലച്ചിത്ര ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡ് രു തവണയും സാംസ്കാരിക സഹകരണ സമിതിയുടെ വൈജ്ഞാനികഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡും പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡും തകഴി കഥാ അവാർഡും കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡും ലഭിച്ചിട്ടു്. പാലാ സെന്റ് തോമസ് കോളജിൽ അധ്യാപകനായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിലെ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ അധ്യാപകൻ.

വിലാസം:

ലക്ച്ചറർ,
സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്,
മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല,
കോട്ടയം – 686 560

അദ്ധ്യാപകരിൽ നിന്നും പീഡനം അനുഭവിക്കുന്ന
ഗവേഷണ വിദ്ധ്യാർത്ഥികൾക്ക്

പീഡാനുഭവങ്ങളുടെ ബിരുദം

ശാസ്ത്രം, കല, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ എല്ലാ മേഖലകളുടെ വളർച്ചയ്ക്കും ഗവേഷണപഠനങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്.അക്കാദമീകതലത്തിൽ എം.ഫിൽ,പിച്ച്.ഡി ബിരുദപഠനങ്ങൾ നടത്തുന്നതിന് ഉദാത്തമായ ലക്ഷ്യമാണുള്ളത്. നല്ലപ്രബന്ധ സൃഷ്ടിയിലൂടെ സമൂഹത്തിന് ഉപകാരപ്രദമായി എന്തെങ്കിലും ലഭിക്കണം. ഒപ്പം ഗവേഷകനെ ഒരന്വേഷകനും പണ്ഡിതനുമായി മാനസീകാരോഗ്യത്തോടെ സമൂഹത്തിനു നൽകണം. ഇതിനായി സർക്കാർ/യൂണിവേഴ്സിറ്റി മുടക്കുന്നത് ഭീമമായ തുകയാണ്. ലക്ഷ്യം നല്ലതുതന്നെയാണ്. ലക്ഷ്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള മാർഗ്ഗം പീഡനവും പരിഹാസവും നിറഞ്ഞതാകുമ്പോൾ ലക്ഷ്യഫലം കേവലം ബിരുദംമാത്രമായി ചുരുങ്ങുന്നു. ഒപ്പം മനോരോഗിയോ വിഷാദരോഗിയോ ആയ ഒരു ബിരുദധാരിയെ സമൂഹത്തിന് ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഗവേഷണമേഖലയിലെ പീഡനങ്ങളെപ്പറ്റി ഏറെ ചർച്ചകളും മുറവിളികളും നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അതു പരിഹരിക്കുന്നതിനുള്ള നടപടികൾ ആരുടെയും ഭാഗത്തുനിന്ന് ഉണ്ടായിട്ടില്ല. പീഡനസംഭവങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും വിദ്യാർത്ഥിയോ സംഘടനയോ തുറന്നു പറഞ്ഞാൽ അത് പലതും കേൾക്കുന്നത് കഥകേൾക്കുന്ന കൗതുകത്തോടെയാണ്. ഈ മേഖലയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ പ്രതികരണമാണ്, കേരളിയരുടെ മനസാക്ഷിയിൽ ഞെട്ടലുണ്ടാക്കിയ the stolen generationഎന്ന മാഗസിനിലൂടെ നടത്തിയത്. the stolen research എന്ന തലവാചകത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ച സംവാദം പീഡനങ്ങളുടെ വൈകൃതമുഖം തുറന്നുകാട്ടിയെങ്കിലും ആ വൈകൃതം ഇല്ലാതാക്കുവാൻ കാര്യമായ ശ്രമങ്ങളൊന്നും നടന്നില്ല. യഥാർത്ഥത്തിൽ പീഡനങ്ങൾ ഇപ്പോഴും പൂർവ്വാധികം വൈകൃതത്തൊടെ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

‘the stolen generation എന്ന മാഗസിനിലെ ചിലരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തലുകളും പീഢനങ്ങളുടെ പൈശാചിക സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഡോ.കെ.വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇന്നത്തെ ഗവേഷണ ആഭാസത്തിന്റെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഗൈഡാണ്. പ്രത്യേക ഗൈഡും പരീക്ഷകന്മാരുമായുള്ള ഒത്തുകളി ഒഴിവാക്കിയാൽ ഇന്നത്തെ പല തീസിസുകളും സമർപ്പിക്കാൻ ഗവേഷകർ ധൈര്യപ്പെടില്ല (പുറം. 51)

അനർഹമായി ബിരുദം തരപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന ഗൈഡുമാർ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ പക്കൽനിന്നും അവർക്ക് ഇഷ്ടമുള്ളത് പ്രതിഫലമായി വാങ്ങുന്നു.

ഡോ. കെ ഗോപാലൻകുട്ടി ഗൈഡുമാരുടെ അധികാരവിസ്തൃതിയെപ്പറ്റിയും അവരത് ദുർവിനിയോഗം ചെയ്യുന്നതിനെപ്പറ്റിയും പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇവിടെ ഒരു അധികാര പ്രശ്നമുണ്ട്. ഗൈഡ് വലിയ അധികാരം കൈയാളുന്നു. ചീത്ത റിപ്പോർട്ടെഴുതാം. സ്കോളർഷിപ്പ് ഇല്ലാതാക്കാം, എഴുതിയത് വീണ്ടും വീണ്ടും മാറ്റി എഴുതാൻ പറയാം. ഗൈഡിന്റെ കൈയ്യിൽ ആയുധങ്ങൾ അനവധിയാണ്. ഞാൻ പി.എസ്.സിയുടെ ഇന്റർവ്യൂവിനും ചില സ്വകാര്യ കോളേജുകളിലെ ഇന്റർവ്യൂവിനും സബ്ജക്ട് എക്സ്പേർട്ടായി വരുമെന്ന് തന്റെ വിദ്യാർത്ഥികളോട് കൂടെകൂടെ പറയുമായിരുന്ന മറ്റൊരു സർവ്വകലാശാലയിലെ റിസർച്ച് ഗൈഡിനെ എനിക്കറിയാം. അയാളുടെ ആവശ്യം പണമായിരുന്നു എന്ന വ്യത്യാസമേയുള്ളു (പുറം: 60).

രഞ്ജിത്കുമാർ. പി പീഡനത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖമാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. ഒപ്പം ആ മേഖലയിലെ നല്ല അദ്ധ്യാപകർ പരിഹാസ്യരാകുന്നതിന്റെ കാരണവും വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഗവേഷകകളെ സെക്ഷ്വൽ ഹരാസ്സ്മെന്റിന് വിധേയരാക്കുന്ന ഗൈഡുകൾ ഒരു തരം മനോരോഗികളാണ്. നല്ല ഷോക് ചികിത്സ കൊണ്ടാണ് അവരെ നേരെയാക്കേണ്ടത്. അതൊടൊപ്പം അവരെ സമൂഹമധ്യത്തിൽ തുറന്നു കാട്ടുകയും വേണം. അതിനായി ഗവേഷകരുടെ ശക്തമായ കൂട്ടായ്മ രൂപപ്പെട്ടേ മതിയാവൂ. ആത്മാർത്ഥമായും സത്യസന്ധമായും ഗൈഡ് ചെയ്യുന്ന ഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന നല്ല അദ്ധ്യാപകരുടെ നിലനിൽപ്പിനും ഇതാവശ്യമാണ് (പുറം: 70). എന്തുകൊണ്ടാണ് വിദ്യാർത്ഥികൾ പ്രതികരിക്കാഞ്ഞതെന്ന് ഡോ.കെ.വിലാസർ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ലൈംഗീക ചൂഷണത്തെക്കുറിച്ചെക്കെ പുറത്തുപറയാൻ ആരും തയ്യാറാകാത്തത് അത്തരം വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ നടത്തുന്നവർ അവസാനം പ്രതികളാകുന്ന അവസ്ഥ നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് (പുറം:56). ഡോ. കെ.എൻ. ഗണേഷ് അദ്ധ്യാപക വിദ്യാർത്ഥിബന്ധത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗൈഡും ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥികളും തമ്മിൽ പലയിടങ്ങളിലും നിലനിൽക്കുന്നത് പ്രഭു-ഭൃത്യ ബന്ധമാണ് (പുറം:46).

പീഡനത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖമാണ് നിർമ്മല കെ.കെ. കാണിച്ചുതരുന്നത് . പത്തുമണി മുതൽ നാലുമണിവരെ ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റിൽത്തന്നെ ഇരിത്തുകയും അവിടുത്തെ ഓഫീസ് വർക്ക് ചെയ്യാൻ നിർബന്ധിതരാവേണ്ടി വരികയും ചെയ്യുന്ന ഒരവസ്ഥ ചില ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റിലുണ്ട്. സൗകര്യങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ ഇതിന് വഴങ്ങാത്തവരെ

അവസരം കിട്ടുമ്പോൾ പലതരത്തിൽ ബുദ്ധിമുട്ടിക്കുന്ന പ്രവണതയുമുണ്ട് (പുറം.68). നിർമ്മലയുടെ മറ്റൊരു വസ്തുനിഷ്ഠാഭി പ്രായവും ഈ അവസരത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. ഗൈഡുമാർക്കും അദ്ധ്യാപകർക്കും ഇങ്ങനെ വിദ്യാർത്ഥികളെ ഉപദ്രവിക്കാമെങ്കിൽ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസത്തിന് എന്തർത്ഥമാണുള്ളത്? എല്ലാവിധനഷ്ടവും വിദ്യാർത്ഥികൾക്കാണുണ്ടാവുക (പുറം.68) ഒരു വെള്ളക്കടലാസിൽ പരാതി തന്നാൽ മാത്രം മതി നടപടി സ്വീകരിക്കാൻ നമ്മുടെ വാഴ്സിറ്റിയിൽ സംവിധാനം ഉണ്ട് എന്നു പ്രഖ്യാപിച്ചാൽ അതങ്ങ് വിശ്വസിക്കാൻ ഇത്തിരി ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട് (പുറം: 76) എന്നു കെ.പി. പ്രേംകുമാർ അനുഭവത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

അദ്ധ്യാപകനിൽനിന്നും പീഡനം അനുഭവിക്കുന്ന വിദ്യാർത്ഥി വ്യക്തമായ തെളിവുമായി അധികാരികളെ സമീപിച്ചാൽപോലും അതിന് പരിഹാരം ഉണ്ടാക്കാറില്ല. പരിഹാരം ഉണ്ടാകില്ലെ ന്നു മാത്രമല്ല ആ വിദ്യാർത്ഥിയെ ആക്രമിച്ച് നശിപ്പിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയാണുള്ളത്. സർക്കാർ ജോലിയുടെ സംരക്ഷണവും യു.ജി.സി. സ്കെയിലിന്റെ സാമ്പത്തികാടിത്തറയുമുള്ള ഇവർക്കുമു ന്നിൽ എല്ലാം സഹിച്ചുനിൽക്കുവാൻ മാത്രം വിധിക്കപ്പെടവരാണ് ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥികൾ. ഈ ദൈന്യതയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പീഡനം അനുഭവിച്ച വിദ്യാർത്ഥികളൊട് ഡോ. ആർ.വിശ്വനാഥൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. അടുത്ത തലമുറക്കെങ്കിലും അത്തരം ദുരവസ്ഥ ആവർത്തിക്കാതിരിക്കാൻ ഡിഗ്രി സമ്പാദിച്ചു കഴിഞ്ഞവർക്ക് ഇക്കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് (പീഡനങ്ങക്കുറിച്ച്) തുറന്നു പറയുവാനും എഴുതുവാനുമുള്ള ധൈര്യമുണ്ടാവണം. ഡിഗ്രി ലഭിച്ചശേഷം ഗവേഷണവിദ്യാർത്ഥിക്ക് താൻ ഗവേഷണം നടത്തിയ സ്ഥാപനത്തെക്കുറിച്ചും ഗൈഡിനെക്കുറിച്ചും പ്രതികരിക്കുവാനുള്ള ഒരു സംവിധാനവും വളർത്തിയെടുക്കേണ്ടതാണ് (പുറം 53). പീഡിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഏതെങ്കിലുമൊരു ഗവേഷക അത് ഈ സമൂഹത്തോട് തുറന്നുപറഞ്ഞാൽ നഷ്ടം ആർക്കാണ്? പീഢനം അനുഭവിച്ചതിനൊപ്പം സമൂഹത്തിനു മുന്നിൽ പരിഹാസമായി ശിഷ്ടജീവിതംകൂടി ഗതികേടിന്റെതാകുന്ന ഒരവസ്ഥ. ചില ഗൈഡുമാരുടെ കീഴിൽ ഗവേഷണം നടത്തുന്ന വിദ്യാർത്ഥിനികളെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടാത്തവർ ഉണ്ടെന്നു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ അവരുടെ സ്വഭാവവൈകൃതത്തെപ്പറ്റി ഊഹിക്കാവുന്നതല്ലെയുള്ളു.

വിദ്യാർത്ഥി നല്ലൊരു പ്രബന്ധമൊഴുതിയാൽ അത് തന്ത്രപൂർവ്വം അടിച്ചുമാറ്റുകയും അവസരം ലഭിക്കുമ്പോൾ സ്വന്തം പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയോ സിലബസിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുകയൊ ചൊയ്യുന്ന ഗൈഡിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാൻ ഭാഷയിൽ എന്താണ് ഒരു വാക്കുള്ളത്. പ്രബന്ധങ്ങൾ

കൃത്യസമയത്ത് മൂല്യനിർണ്ണയം നടത്തിക്കൊടുക്കാതെ വർഷങ്ങളോളം പിടിച്ചുവച്ച് വിദ്യാർത്ഥികളുടെ അവസരങ്ങളും ഭാവിയും ബോധപൂർവ്വം നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്ന ക്രൂരതയും ഗൈഡിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ച എല്ലാ സ്വഭാവവൈകൃതങ്ങളും ഒത്തുചേർന്ന ഗൈഡുമാരുമുണ്ടത്രേ.

പീഡനക്കാരായ ഗൈഡുമാർ പൊതുവെ എല്ലാവരോടും ആ നയം തന്നെയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ചുറ്റുമുള്ളവരെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതിന് അവർക്ക് പ്രത്യേകിച്ച് കാരമണൊന്നും വേണ്ട. മറ്റുള്ളവരുടെ വിഷമതകൾ കാണുന്നതും അറിയുന്നതും അവർക്ക് ആനന്ദകരമാണ്. ഗവേഷകരേയും സഹപ്രവർത്തകരേയും സാഹചര്യാനുസരണം പീഡിപ്പിച്ച് മനോരോഗത്തിന്റേയോ വിഷാദരോഗത്തിന്റേയോ അവസ്ഥയിൽ എത്തിക്കുന്നവരെപ്പറ്റി കൂടുതൽ എന്തുപറയാൻ കഴിയും.

ഇതെല്ലാം പറയുമ്പോൾ നല്ലവരായ അധ്യാപകരെ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. അവരുടെ നന്മകൊണ്ടും അദ്ധ്വാനം കൊണ്ടുമാണ് ഗവേഷണമേഖല ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. ഇത്തരം നല്ലഅധ്യാപകരുടെ സഹായത്തോടെയാണ് പല ഗവേഷകരും പീഡനക്കാരായ ഗൈഡുമാരിൽ നിന്നും ബിരുദം നേടിയെടുക്കുന്നത്. പ്രബന്ധം നല്ല രീതിയിൽ എഴുതുവാൻ കഴിയാത്ത ചില ഗവേഷകർ നല്ല ഗൈഡ്മാരെപ്പറ്റി മോശമായ പ്രസ്താവനകൾ നടത്തുന്നതും ഇന്ന് സാധാരണമാണ്.

പീഡനങ്ങൾക്കൊടുവിൽ പുറത്തുവരുന്ന ഒരു പ്രബന്ധത്തിന്റെ മൂല്യം എത്രമാത്രമെന്ന് ഊഹാക്കാവുന്നതല്ലെയുള്ളൂ. വിദ്യാർത്ഥികൾ നല്ലതുപോലെ പ്രബന്ധമെഴുതിയാൽ സ്വന്തമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയും വെട്ടിക്കളഞ്ഞ് ആഘോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗൈഡുമാർ കുറ്റകൃത്യങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഏറ്റവും മുന്തിയസ്ഥാനം തന്നെയാണ് അർഹിക്കുന്നത്. ഗവൺമെന്റിന്റെ പണം വാങ്ങിയാണ് ഈ നീചകൃത്യങ്ങൾ മുഴുവൻ ചെയ്യുന്നത്. അതും ഉന്നത വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള തൊഴിൽ രഹിതരായ വിദ്യാർത്ഥികളൊട്. ഇത്തരം ഗൈഡുമാർ ഏതു പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്? സത്യം, നീതി തുടങ്ങിയവയെ വ്യഭിചരിക്കുന്ന ഇത്തരക്കാരെക്കൊണ്ട് എന്തു പ്രയോജനം? ഇവർ ഒരു ജനാധിപത്യ പ്രക്രിയയുടെ സുരക്ഷിതത്ത്വത്തിൽ അതിനുതന്നെ തീരാശാപമായി വിലസുന്നു.

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

പട്ടുനൂലിന്റെ മനോഹരമായ ഇഴ

അവതാരിക

നല്ല തിരക്കഥകളിൽനിന്നെ മനോഹരമായ സിനിമകൾ ഉണ്ടാകുകയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് സിനിമകളുടെ അസ്തിവാരവും പാഠവുമാണ് തിരക്കഥകളെന്നു നിർണ്ണയിക്കാം. സിനിമയുടെ അഖ്യാനരീതിയിൽ നിന്നുമാണ് തിരക്കഥയുടെ അസ്തിത്വം രൂപപ്പെട്ടുവന്നത്. ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച ഭാഷ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങളുമായി ച്ചേർന്ന് ആശ സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദസൂചനകൾ, സീനുകൾ തിരിച്ചുള്ള രചനാരീതി, കാലത്തിന്റെയും സമയത്തിന്റെയും അവതരണം, സംഘട്ടനങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിനായി തിരക്കഥയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥ ആവശ്യമില്ലെന്ന് വാദിക്കുന്നവരുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായത്തോട് വ്യക്തിപരമായി എനിക്ക് യോജിപ്പില്ല. ഒരു തിരക്കഥ കൈയ്യിൽ എത്താത്തതുകൊണ്ടാണ് കഴിഞ്ഞ പതിനെട്ടു വർഷമായിട്ട് സിനിമയെടുക്കുവാൻ സാധിക്കാതിരുന്നത്. എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആദ്യത്തെ പ്രസവം തിരക്കഥയിൽ നടക്കുന്നു. കുട്ടിയെ വളർത്തലാണ് സിനിമയിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാകൃത്തും സംവിധായകനും രണ്ടാളാകുമ്പോൾ ഈ പ്രസവ വളർച്ചകൾക്ക് ക്രമം തെറ്റുകതന്നെ ചെയ്യും.

വിശ്വപ്രസിദ്ധമായ ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോംടെകിൻ, ബൈസിക്കിൾ തിവ്സ്, സെവൻത് സീൻ, റോഷോമോൻ, മദർ തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ വായിച്ചത് ആ സിനിമകൾ കണ്ടതിനുശേഷമാണ്. സിനിമകൾ കണ്ടതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവമാണ് തിരക്കഥാവായന പ്രധാനം ചെയ്തത്. സ്വന്തമായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെയും ഭാവനകളിലൂടെയും കല്പനകളിലൂടെയുമെല്ലാം വായനാസമയത്ത് മനസ് സഞ്ചരിക്കുന്നു. വായിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ ചലച്ചിത്രാഭിരുചി, വസ്തുതകളെ വിഷ്വലൈസ് ചെയ്തുകാണുവാനുള്ള പ്രതിഭ തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥാവായനയിൽ പ്രസക്തമാണ്.

കഥാഖ്യാനത്തിനായി ഒരു സാധാരണ സാഹിത്യ കൃതിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ഘടകങ്ങൾ തിരക്കഥയിലുണ്ട്. പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനാത്മകമായ അവതരണം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റരീതി, സംഭാഷണം, ശബ്ദസൂചന, വെളിച്ചത്തിന്റെ സ്വാധീനം, സംഗീതത്തെപറ്റിയുള്ള സൂചന ഈ പട്ടിക ഏറെയാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ചേർത്ത് ജീവിതത്തിൽ നമ്മൾ കേട്ടിട്ടില്ലാത്ത താളങ്ങളുടെ അക

മ്പടിയോടെ ഭാഷയിലൂടെ സമന്വയിപ്പിച്ച് എഴുതുമ്പോൾ വായിച്ച് ആസ്വ ദിക്കുവാനായി മാത്രം എഴുതുന്ന സാഹിത്യകൃതിക്കുലഭിക്കുന്ന ഏകീ കരണഭാവം തിരക്കഥയ്ക്കു ലഭിക്കുവാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്.

സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയല്ലാതെ എഴുതുന്ന തിരക്കഥകൾ വിരളമാണ്. സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി എഴുതുന്ന തിരക്കഥകളിലെ പല അവസ്ഥാവിശേഷ ങ്ങളും സിനിമയിലൂടെ പൂർത്തീകരിക്കുവാനായിട്ടാണ് എഴുതുന്നത്. തിര ക്കഥയിൽ എഴുതാത്ത ഭാഗങ്ങൾ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനും ഭാവതലം നില നിർത്തി കല്പനകൾ നടത്തുവാനും കഴുവുള്ളവനായിരിക്കണം അതിന്റെ വായനാക്കാരൻ.

ലോകസിനിമാ വ്യാപാരത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രമെന്ന് വിശേഷിപ്പി ക്കുന്ന ഹോളിവുഡിൽ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് ചില പ്രായോ ഗിക തന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. Premise-outline-treatment-step outline-screenplay എന്ന ക്രമത്തിലാണ് തിരക്കഥയുടെ വളർച്ച സൃഷ്ടി ക്കുന്നതത്രേ. അതുപോലെ status quo- conflict -rising action -climax-falling action- denouement തുടങ്ങിയ ഘട്ടങ്ങൾ ഇത്രാമത്തെ സീനുക ളിൽ സംഭവിക്കണമെന്ന സാമാന്യനിർണ്ണയവുമുണ്ട്. ഈ നിർണ്ണയത്തിൽ ബുദ്ധിയുടെയും തത്രത്തിന്റെയും പ്രവർത്തനങ്ങൾ സമന്വയിച്ചിരിക്കു ന്നതിനാൽ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ
യഥാർത്ഥ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി പലർക്കും സന്ദേഹമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

എന്റെ തിരക്കഥകളിൽ ഒരിക്കലും ഫോർമുലകൾ ഉപയോഗി ച്ചിട്ടില്ല. കാഴ്ച, തന്മാത്ര, പളുങ്ക് തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ മനസിലുദിച്ച ആശയങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് എഴുതിയവ യാണ്. തന്മാത്രയുടെ ആദ്യത്തെ ഏഴുസീനുകൾ വായിച്ച ഒരു നിർമ്മാ താവ് അതൃപ്തിയോടെയാണ് അതിനെപ്പറ്റി സംസാരിച്ചത്. ആ തിരക്ക ഥയുടെ സിനിമയാണ് കാണികൾ അംഗീകരിച്ചത്. മാത്രവുമല്ല സംസ്ഥാന ഗവൺമെന്റിന്റെ അവാർഡും ലഭിച്ചു.

കാഴ്ചയുടെ തിരക്കഥവായിച്ച ഒരു നിർമ്മാതാവ് രണ്ടുഭാഷകൾ എങ്ങനെയാണ് മനസിലാകുന്നതെന്നു ചോദിച്ച് അതിനെ നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തി. ഇവിടെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഭാഷാപ്രാധാന്യം നൽകി കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത്. ഈ കഥാഖ്യാനത്തിന് വര മൊഴി ആവശ്യമാണ്. പലതരം ഭാഷകൾ, ദൃശ്യങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, തുട ങ്ങിയവയെല്ലാം സമന്വയിപ്പിച്ച് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന വരമൊഴി യാണ് തിരക്കഥയായി തീർന്നത്.

സാഹിത്യകാരന്മാർ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളാകുമ്പോൾ സാഹിത്യ ത്തിലെ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ കാവ്യാത്മകത തിരക്കഥയ്ക്ക് കൈവരു ന്നത് സാദാരണമാണ്. എന്റെ ഗുരുവായ പി. പത്മരാജന്റെ ചില പ്രയോ

ഗങ്ങൾ ഈ അർത്ഥത്തിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്. 'ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ' എന്ന തിരക്കഥയിൽ അദ്ദേഹം എഴുതി 'കടൽക്കരയിലേയ്ക്ക് കുട്ടികൾ പൊഴിഞ്ഞിറങ്ങി'. തൂവാനത്തുമ്പികളിലെ ക്ലാരയുടെ ചിരിയെപ്പറ്റി എഴുതുയതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ഉള്ളിൽ നിന്നും നുരഞ്ഞുപൊങ്ങുന്ന ചിരി' . എം. ടി യുടെ തിരക്കഥകളിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചാലും ഇതുപോലുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ ധാരാളം കാണുവാൻ കഴിയും. ഭാവനാസമ്പന്നരായ സംവിധായകർക്കും അഭിനേതാക്കർക്കും ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ സന്ദർഭം ഉൾക്കൊള്ളുവാനും കഥാപാത്രസൃഷ്ടി യുക്തിപൂർവ്വം നിർവ്വഹിക്കുവാനും എറെ പ്രയോജനം ചെയ്യും

'പളുങ്ക്' എന്ന തിരക്കഥയിൽ ഞാൻ എഴുതി 'ആകാശത്ത് നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന നിലാവും മാരിവില്ലും.......' ഇത് എഴുതിയപ്പോൾ മനസ്സിലേയ്ക്കുവന്നത് എം. മുകുന്ദന്റെ 'മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളി'ലെ വിവരണമാണ്. 'നിറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന വയലുകളിൽ സൂര്യപ്രകാശം പരന്നു......വെള്ളിയാങ്കല്ലിൽ ആത്മാവുകൾ തുമ്പികളായി പറന്നുനടന്നു.'

കാലത്തേയും സമയത്തേയും ഉൾക്കൊണ്ട് കഥപറയുവാൻ തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രത്യേകമായ ഒരു രീതിതന്നെയുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശാരീരികാവസ്ഥ, മാനസികാവസ്ഥ, കണ്ണുകളിൽ നിറയുന്ന ഭാവം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയെല്ലാമാണ് തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷവും കടന്നുപോകുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന എല്ലാ വസതുതകളെയും അവസ്ഥകളെയും ആദ്യാന്തം കോർത്തിണക്കുന്ന പട്ടുനൂലിന്റെ ഒരിഴ, അതുണ്ടാക്കുന്ന താളം തുടങ്ങിയവ ഏറ്റവും സൂഷ്മമായി കൊണ്ടുപോകുവാനും അനുഭവമാക്കുവാനും നല്ല തിരക്കഥയ്ക്ക് കഴിയാറുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങിന്റെയും മൊണ്ടാഷിന്റെയും സാധ്യതകൾ മുന്നിൽകണ്ടുകൊണ്ട് നിമിഷങ്ങൾക്കിടയിൽ സംഭവിക്കുന്ന അവസ്ഥകൾ വ്യക്തമാക്കുവാനും ഭാവതലങ്ങൾ ചടുലവും ശക്തവുമായി സൃഷ്ടിക്കുവാനും തിരക്കഥയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

തിരക്കഥ എഴുതുമ്പോൾ സാങ്കേതികയ്ക്ക് സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള കുറെ അധികം കാര്യങ്ങൾ അതിൽ വ്യക്തമാക്കാറില്ല. അത് സംവിധാകന്റെ ഭാവനയ്ക്കും മനോദർമ്മത്തിനുമനുസരിച്ച് സൃഷ്ചിക്കുവാനായി വിട്ടിരിക്കുകയാണ്. സംവിധായകനായ ഒരാൾ തിരക്കഥയെഴുതുമ്പോൾ കുറെ കാര്യങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ വരാതെ മനസിൽ കിടക്കും. പലപ്പോഴും ഇത്തരം അവസ്ഥകൾ തിരക്കഥയുടെ അപൂർണ്ണതയായി വ്യാഖ്യാനിക്കാറുണ്ട്.

ദൃശ്യങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, അഭിനയസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്കെല്ലാം തിക്കഥയിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുവാൻ കഴിയുന്ന അർത്ഥതലങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് സംഭാഷണങ്ങൾക്കിട

യിൽ കേട്ടുനിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രം അനുഭവിക്കുന്ന ഭാവങ്ങൾവരെ ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഉൾക്കൊള്ളാറുണ്ട്. വരികൾക്കിടയിലെ അർത്ഥങ്ങൾപോലെയും നിമിഷങ്ങൾക്കിടയിലെ ആഴങ്ങൾപോലെയുമാണ് ഇത് വായനക്കാരനിലേക്ക് എത്തുന്നത്. വായനക്കാരൻ ഇത് അനുഭവമാകുന്നത് തിരക്കഥാവായനയിലൂടെയുള്ള ശീലത്തിലാണ്. നല്ല തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരൻ നല്ല സിനിമയുടെ ആസ്വാദകനും ഒപ്പം നല്ല ചലച്ചിത്രകാരനിലേയ്ക്കുള്ള ലക്ഷണങ്ങൾ ഉള്ള ആളുമായിരിക്കും.

മനോഹരമായ പട്ടുനൂലിന്റെ ഇഴകൾകൊണ്ട് ഇതരസാഹിത്യ കൃതികളുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന സുദൃഢമായ കെട്ട് സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞെന്നുള്ള ജോസ്. കെ. മാനുവലിന്റെ കണ്ടെത്തൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ ഇതിനുമുമ്പ് ഇത്തരത്തിൽ ഒരു പഠനം നടന്നിട്ടില്ല എന്നതുകൊണ്ട് 'തിരക്കഥാസാഹിത്യം: സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം വർദ്ധിക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ ഇന്ന് നല്ല തിരക്കഥകൾ ധാരാളം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അക്കാദമീകതയും തിരക്കഥകൾ പഠിപ്പിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ കാലിക പ്രസക്തിയാണ്. ഒരു സവിശേഷ സാഹിത്യ വിഭാഗമായി തിരക്കഥയെ ഭാഷയിൽ പ്രഖ്യാപിക്കുവാൻ ജോസിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

സാധാരണ വായനക്കാർക്കും ചലച്ചിത്ര പഠിതാക്കൾക്കും ഒരുപോലെ ആസ്വാദ്യവും പ്രയോജനകരവുമായ ഈ ഗവേഷണകൃതി സഹൃദയ സമക്ഷം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ എനിക്കുള്ള സന്തോഷം ഏറെയാണ്. സിനിമാസംബന്ധമായ നല്ല കൃതികൾ ഡോ. ജോസ് കെ.മാനുവലിൽനിന്ന് ഇനിയും ഉണ്ടാകട്ടെയെന്ന് ആശംസിക്കുന്നു.

ബ്ലസി

തിരനോട്ടം

ആമുഖം

ഫെർണാൻഡോ മെലസിന്റെ (Fernando Meirlles) സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ് എന്ന ബ്രസിലിൽ നിന്നുള്ള ചിത്രം കണ്ടപ്പോഴാണ് തിരക്കഥയുടെ വൈചിത്രത്തെക്കുറിച്ച് ആലോചിച്ചത്. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയിൽ സാധിക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ള അതീത ബിംബങ്ങളിലൂടെ കൂടിക്കലരിലൂടെ നിർമ്മിച്ചെടുത്തതൊന്നുമല്ല ആ ചിത്രം. എന്നാൽ ഷോട്ടുകളുടെ വേറിട്ട കൈകാര്യരീതി സ്വീകൻസ്- സീൻ ബന്ധത്തെ തകിടം മറിക്കുന്നു. പൗളോ ലിൻസിന്റെ വിഖ്യാത നോവലിന് ബ്രൗലിയോ- മേന്റൗനി ഈ ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു എഡിറ്ററുടെ (ഡെൻസൽ റസന്റെ) വൈദഗ്ധ്യം ഏതുതരം തിരക്കഥയുടെയും സാംഗോപാംഗഘടനയെ തകരാറിലാക്കുന്ന അനുഭവം ഈ ചിത്രം നൽകുന്നുണ്ട്.

തിരക്കഥാ സാഹിത്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരു കൃതിയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ 'സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്' പോലെയുള്ള ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനം തിരക്കഥയിലെ വെല്ലുവിളികളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഡിജിറ്റൽ സിനിമ മുഖ്യധാരയിലേയ്ക്ക് വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇക്കാലത്ത് തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾ ഇനിയും മാറുമെന്നുതന്നെ വിശ്വസിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയിൽ ലൊക്കേഷൻ എന്നുള്ള അടിസ്ഥാന പ്രമാണം കമ്പ്യൂട്ടർ മോർഫിമിങ്ങിലൂടെ സമൂലമായ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാകുമെങ്കിൽ തിരക്കഥയുടെ ഇന്നുള്ള രൂപവും മാറും. പ്രത്യശാസ്ത്രനിർമ്മാണത്തിൽ മാറുന്ന ഇ-സാങ്കേതികതയ്ക്കുള്ള പ്രേഷ്ഠസ്ഥാനം ആലോചനാ വിധേയമാക്കണമെന്നത് തിരക്കഥാ പഠനത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും പ്രധാനമാണെന്നു തോന്നുന്നു.

ഹോളിവുഡാണ് ആദിമധ്യാന്തഘടനയുള്ള തിരക്കഥയെകുറിച്ച് ആദ്യം ആലോചിച്ചത്. ചലച്ചിത്രത്തിനാധാരമായ സാങ്കേതിക കലയുടെ തുടർച്ചാ ക്രമത്തെ, മനുഷ്യമനസിന്റെ (ഭാഷയുടെ) തുടർച്ചാക്രമത്തിലേയ്ക്കു പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. സിനിമയെ വിനോദകലയാക്കി മാറ്റുന്ന മുതലാളിത്ത പ്രത്യയശാസ്ത്രരീതി ഈ തിരക്കഥാ സങ്കല്പത്തിന്റെ കൂടെയുണ്ടെന്ന് കാണാം. പലരീതിയിലുള്ള വിപുലനങ്ങളിലൂടെ വിലോഭനീയമായ രംഗസജ്ജീകരണം ഒരുക്കിയെടുക്കാൻ ഇത്തരം തിരക്കഥകൾ സഹായിക്കുന്നു. എന്നാൽ മനുഷ്യന്റെ അതിജീവന പ്രശ്നവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി മാതൃകകളെ അവതരിപ്പിക്കാനും തിരക്കഥയ്ക്ക്/

ചലച്ചിത്രത്തിന് സാധിച്ചു എന്നത് യാദൃച്ഛികമല്ല. വാക്കും/ചിഹ്നവും അർത്ഥവും താല്ക്കാലീനമായി നിൽക്കുന്ന ബന്ധമാണ് ഏതു മാധ്യമ കലയിലും അതിന്റെ പ്രതിനിധാന രൂപങ്ങളെ തീർക്കുന്നത്. സാഹിത്യവും ചലച്ചിത്രവും വ്യത്യസ്തമായ പ്രതിനിധാനങ്ങളെയാണ് രുപപ്പെടുത്തുന്നത് എന്ന ചിന്ത ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ രൂപം കൊള്ളുന്നതാണ്. അനുകല്പനം (Adaptation) ഒരു നല്ല കീഴ് വഴക്കമല്ല എന്ന് ബർഗ്ഗമനെപ്പോലുള്ള കലാകാരൻമാർ പറയുമ്പോൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥ പ്രതികൂട്ടിലാക്കുന്നതുകാണാം. സാഹിത്യകല രൂപപ്പെടുത്തുന്ന അയുക്തികത ചലച്ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക് പകരാൻ വേറെമാർഗ്ഗം നോക്കുകയാണ് നല്ലെതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിദഗ്ധാഭിപ്രായം.

ഇത്രയുമെഴുതിയത് ഡോ.ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റെ തിരക്കഥാ സാഹിത്യം:സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും എന്ന കൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിന്റെ അവ്യാപ്തിദോഷത്തെ അനാവരണം ചെയ്യാനല്ല. മറിച്ച് നടേ പറഞ്ഞ ഇ-സാങ്കേതികത നിർമ്മിക്കുന്ന ഏതു കലാരൂപത്തിനും, അതിനെ സഹായിക്കുന്ന എഴുത്ത്-പാഠരൂപങ്ങൾക്കും സംഭവിക്കാവുന്ന പരിണാമത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കാനാണ്. പ്രതീതിയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ഏറെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഇത്രമേൽ വിജയിച്ച മറ്റൊരു സാങ്കേതിക കലാരുപമില്ല. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളുടെ അതിപ്രസരം ഇന്ന് ഓരോ ജനതയിലും കാഴ്ചയുടെ ഒരു ഇ-എൻജിനിയറിംഗ് തന്നെ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ, തിരക്കഥ ഒരു സാങ്കേതിക സാഹിത്യരൂപമെന്ന നിലയിൽ കൂടുതൽ അംഗികരിക്കപ്പെടുന്ന കാലം വരികയാണ്. കാഴ്ചയുടെ സാങ്കേതികയിലൂന്നിയുള്ള ഒരു സാഹിത്യരൂപം എന്ന നിലയ്ക്ക് മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന അസ്വീകാര്യത (ആസ്വാദനത്തിലെ മാർഗ്ഗ തടസ്സം) ഇ-ജനറേഷന് ബാധകമല്ല.

തിരക്കഥയെ കാലിക പ്രസക്തിയുള്ള ഒരു സാഹിത്യ രൂപമായി വായിക്കാനും പഠിക്കാനുമുള്ള മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശങ്ങളടങ്ങുന്ന ഒരു കൃതിയാണ് ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റെ തിരക്കഥസാഹിത്യം:സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും. ഇതേ വിഷയത്തിൽ താൻ ചെയ്ത ഗവേഷണ പ്രബന്ധത്തിന്റെ പുസ്തക രൂപമാണ് ഈ കൃതി. നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള സൈദ്ധാന്തികവും പ്രായോഗികവും ആയ പാഠങ്ങൾ വിരളമായ ഒരിടത്തേയ്ക്ക് അതെകുറിച്ചുള്ള അക്കാദമിക പഠനം കൊണ്ട് മുമ്പേ അദ്ദേഹം രംഗപ്രവേശം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള നവസമീപനങ്ങളെ പഠനത്തിനു പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ, തിരക്കഥ ഒരു സാഹിത്യരൂപം ആകുമെങ്കിൽ അതിന്റെ മൗലികതയെ കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളാണ് ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പ്രധാന ഉള്ളടക്കം.

മൂന്നു ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഈ കൃതി രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആദ്യഭാഗത്ത് തിരക്കഥയുടെ സൈദ്ധാന്തികവും ചരിത്രപരവുമായ സങ്കല്പനങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ ആവിർഭാവം, ലോകത്തെ പ്രഖ്യാത തിരക്കഥകളെകുറിച്ചുള്ള അപഗ്രഥനം, മറ്റു കലാരൂപങ്ങളുമായി തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള ബന്ധം, എന്നിവ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് മലയാള തിരക്കഥയുടെ ചരിത്രം, സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും, തിരക്കഥയിലെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥാ അപഗ്രന്ഥനം എന്നിവയുൾപ്പെടുന്നു. അന്ത്യഭാഗത്ത് തന്റെ പഠനനിരീക്ഷണ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ വച്ചുകൊണ്ട് എം.ടി വാസുദേവൻനായർ, പത്മരാജൻ, അടൂർ എന്നിവരുടെ തിരക്കഥകളെ സാമാന്യമായി അവലോകനം ചെയ്യുകയും നിർമ്മാല്യം, പെരുവഴിയമ്പലം, വിധേയൻ എന്നി ചിത്രങ്ങളുടെ തിരക്കഥയെ സവിശേഷപഠനത്തിന് അവലംബമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

എന്നാൽ വ്യാവഹാരികമായി (discourse) തിരക്കഥയെ സമീപിക്കാൻ ഈ ഗ്രന്ഥം വേണ്ടത്ര ശ്രമിച്ചു കാണുന്നില്ല. ഏകകാലികമായ വിന്യസന ക്രമത്തിലാണ് പഠനം ഊന്നുന്നത്. സ്വതന്ത്രമായ തിരക്കഥയെ അപേക്ഷിച്ച് സാഹിത്യരൂപത്തിനും ചലച്ചിത്ര കലയ്ക്കും ഇടയിൽ മാധ്യമമായി നിലകൊള്ളുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് സങ്കര, സമന്വയ, കലാസ്വഭാവം ആണുള്ളത് എന്ന കാഴ്ച്ചപ്പാടിനാണ് മുൻതൂക്കം. അതുകൊണ്ടായിരിക്കണം കൃതിയുടെ ശീർഷകത്തിലെ സൗന്ദര്യം എന്ന പരികല്പന സാഹിത്യം എന്ന സംവർഗ്ഗത്തോടാണ് കൂടുതൽ അടുത്തു നിൽക്കുന്നത്. അക്കാദമികമായ പ്രാഥമിക ഗുണഭാവനയെയാണ് ഈ കൃതി വിശദികരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രകലയിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന വിശ്ഛേദാത്മകമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിസരം പരിഭാഷാ പ്രശ്നങ്ങൾ അവ നിർമ്മിക്കുന്ന വേറിട്ട പ്രതിനിധാനം എന്നിവ പഠന വിധേയമാകുന്നത് ഈ കൃതിയുടെ ലക്ഷ്യമല്ല.

തിരക്കഥാപഠിതാക്കൾക്ക് തന്റെ മുൻകൃതികൾ എന്ന പോലെ പ്രയോജനപ്പെടുന്ന ഒന്നാണിത്. ദൃശ്യ/ചിഹ്ന ഭാഷാരീതികളുടെ പ്രത്യേകതകളിലൂന്നി സാഹിത്യം വായിക്കാനുള്ള ചാതുരി വളത്തുന്നതിൽ ഈ പഠനഗ്രന്ഥത്തിന് ഏറെ സഹായിക്കാനാകും. തിരക്കഥയെകുറിച്ച് മാറിവരുന്ന സങ്കല്പങ്ങളോട് മാറ്റുരച്ച് പരിശോധിക്കുന്നതിനും പഠിതാക്കൾക്ക് ഈ ഗ്രന്ഥം പ്രയോജനപ്പെടും. മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥാപഠന രംഗത്ത് അതിന്റെ ശുഷ്കതയെ പരിഹരിക്കാൻ ഒരു പരിധിവരെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനാകുന്നുണ്ട് . ഇത്തരം ഒരു പഠനകൃതി അനുവാചകർക്കു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ചാരിതാർത്ഥ്യമുണ്ട്.

ഡോ. ഉമർ തറമേൽ

ഉള്ളടക്കം

മുന്നറിവുകൾ **23**

ഭാഗം ഒന്ന് – തിരക്കഥ ഒരു സവിശേഷസാഹിത്യരൂപം

1. തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി 27

സിനിമ 28

ചരിത്രപരമായ പരിണാമം 30

തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യം 32

നിലനിൽപ്പ് 33

കലാവാണിജ്യബന്ധം 33

2. തിരക്കഥയും സിനിമയും **35**

മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ അകലുന്ന പ്രതിബന്ധങ്ങൾ 36

തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനം 38

സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തിന്റെ താത്ത്വികപ്രശ്നം 41

മൗലികത പ്രശ്നമാകുമ്പോൾ 43

സിനിമയെ സാഹിത്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണി 44

3. തിരക്കഥയും ഇതരസാഹിത്യകൃതികളും **46**

ആഖ്യാനമേഖലകൾ 47

തിരക്കഥയും നാടകവും 49

തിരക്കഥയും കഥയും നോവലും 50

ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ 51

ബിംബകല്പനകൾ 52

4. സാഹിത്യമാകുന്ന ഘടകങ്ങൾ **54**

കഥാവതരണം 54

ആന്തരികസ്വഭാവം 57

ആഖ്യാനരീതികൾ 58

സവിശേഷവ്യക്തിത്വം 65

5. സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും **67**

അവതരണഘടകങ്ങൾ 67

ഘടന 71

അവതരണക്രമം 73

സാഹിത്യരൂപം 74

6. തിരക്കഥാസാഹിത്യം **76**

രചനയുടെ മേഖലകൾ 77

ആസ്വാദനത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങൾ 78

ആസ്വാദനത്തിന്റെ ബൗദ്ധികതലം 80
സൈബർ-ആധുനികോത്തരബന്ധം 81
കാലത്തിന്റെ സാഹിത്യം 83

ഭാഗം രണ്ട് - മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥകൾ-ചരിത്രവും വികാസവും

7. ചരിത്രപരമായ വികാസം **89**
മലയാളതിരക്കഥയുടെ ആരംഭം 90
ആദ്യകാല തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ 92
വ്യക്തിത്വം തേടുന്ന തിരക്കഥകൾ 92
നവോത്ഥാനകാല തിരക്കഥകൾ 93
പ്രക്ഷുബ്ധമായ എൺപതുകൾ 97
പുതുമ തേടുന്ന തൊണ്ണൂറുകളും രണ്ടായിരങ്ങളും 99

8. അനുകല്പനതിരക്കഥകൾ **102**
പ്രചോദനഘടകങ്ങൾ 102
മൗലികസ്പർശമുള്ള അനുകല്പനങ്ങൾ 103
കഥ 103
നോവൽ 105
നാടകം 108
കവിത 109

9. തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങൾ **111**
കഥാകഥനപാരമ്പര്യം 111
സാഹിത്യബന്ധവും പുരസ്കാരങ്ങളും 111
ഫിലിം സൊസൈറ്റികളുടെ സ്വാധീനം 113
മൊഴിമാറ്റസിനിമകൾ 113
സിനിമാസാഹിത്യം 114
സംവിധായകരുടെ പ്രോത്സാഹനവും ഉയർന്ന ആസ്വാദനനിലവാരവും 116

10. സാഹിത്യമായ തിരക്കഥകൾ **118**
സിനിമയായ തിരക്കഥകൾ 119
സിനിമയിൽനിന്നും സൃഷ്ടിച്ച തിരക്കഥകൾ 120
സിനിമയാകാത്ത തിരക്കഥകൾ 121
വിവർത്തന തിരക്കഥകൾ 122

ഭാഗം മൂന്ന് -പഠനങ്ങൾ

11. തിരക്കഥാപഠനം-ഒരാമുഖം **127**
സാഹിത്യാധിഷ്ഠിത പഠനരീതി 127
അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ 129
അർത്ഥോത്പാദനരീതി 132

12. എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകളിലൂടെ 134

ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണം 135

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി 138

പശ്ചാത്തലസ്വീകരണം 140

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം 141

13. നിർമ്മാല്യം **142**

ഇതിവൃത്തം 142

മൂലകൃതിയിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ 145

കഥാപാത്രങ്ങൾ 149

സംഭാഷണം 153

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ 159

14. പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളിലൂടെ **166**

ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണം 167

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി 169

പശ്ചാത്തലസ്വീകരണം 170

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം 172

15. പെരുവഴിയമ്പലം **173**

ഇതിവൃത്തം 173

മൂലകൃതിയിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ 175

കഥാപാത്രങ്ങൾ 179

സംഭാഷണം 182

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ 188

16. അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളിലൂടെ **195**

ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണം 195

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി 197

പശ്ചാത്തലസ്വീകരണം 199

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം 200

17. വിധേയൻ **202**

ഇതിവൃത്തം 202

മൂലകൃതിയിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ 205

കഥാപാത്രങ്ങൾ 210

സംഭാഷണം 214

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ 220

തിരിച്ചറിവുകൾ **228**

ഗ്രന്ഥസൂചി **241**

മുന്നറിവുകൾ

സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിലെ ആധാരഘടകമായ പാഠം(Text) എന്ന നിലയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാവിഷ്കാരത്തിന് ഇന്ന് സാഹിത്യമെന്ന പദവിതന്നെ ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. വിദേശങ്ങളിലേയും ഭാരതത്തിലേയും പല സർവ്വകലാശാലകളും തിരക്കഥയെ ഇപ്പോൾ ഒരു പഠനവിഷയമായി അംഗീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ സൗന്ദര്യവും കാലികപ്രസക്തിയുമുള്ള ഒരു സാഹിത്യമായി എങ്ങനെ വായിക്കാം, പഠിക്കാം എന്നു വ്യക്തമാക്കുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമമാണ് ഈ പ്രബന്ധം. പുത്തൻ സാഹിത്യശാഖകൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോഴും ചിന്താധാരകൾ രൂപപ്പെടുമ്പോഴുമാണ് സാഹിത്യത്തിലും അനുബന്ധമേഖലകളിലും സർഗ്ഗാത്മകവും ബൗദ്ധികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ വളർച്ചയുണ്ടാകുന്നത്. ഈ വളർച്ച സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗതിയേയും മനോഭാവത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നു.

വ്യക്തമായ ഒരു പഠനത്തിന് കൃത്യമായ അതിർവരമ്പുകൾ ആവശ്യമാണ്. ഈ പ്രബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥാചരിത്രവും, പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥകളുമാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ പഠനത്തിനായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അവസരോചിതമായി, തിരക്കഥാരചയിതാക്കളെപ്പറ്റിയുള്ള പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. തിരക്കഥ ഒരു സവിശേഷമായ സാഹിത്യരൂപം, മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥകൾ-ചരിത്രവും വികാസവും, പഠനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു ഭാഗങ്ങളായി തയ്യാറാക്കിയ ഈ പ്രബന്ധത്തിലെ ഓരോ ഭാഗവും തിരക്കഥയെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ നിരീക്ഷണപഠനങ്ങൾക്കു വിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥ ഒരു സവിശേഷ സാഹിത്യരൂപം എന്ന ആദ്യഭാഗത്ത് തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി, തിരക്കഥയും സിനിമയും, തിരക്കഥയും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും, സാഹിത്യമാകുന്ന ഘടകങ്ങൾ, സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും, തിരക്കഥാസാഹിത്യം എന്നീ ആറ് അദ്ധ്യാങ്ങളണുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ നിയതസ്വഭാവവും സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള പ്രസക്തിയും ഇവിടെ ആരായുന്നു.

ചരിത്രപരമായ വികാസം, അനുകല്പന തിരക്കഥകൾ, തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങൾ, സാഹിത്യമായ തിരക്കഥകൾ

എന്നീ നാലു അദ്ധ്യായങ്ങളാണ് രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ. മലയാള തിരക്കഥ യുടെ ചരിത്രത്തോടൊപ്പം അതിന്റെ സവിശേഷതകളും അതിനെ സാഹി ത്യമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയെല്ലാമുള്ള വിലയിരുത്തലുകളാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. പ്രസിദ്ധരായ മലയാള തിരക്കഥാരചയിതാക്കളെയും സാമാ ന്യമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

മൂന്നാം ഭാഗത്തിൽ എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നീ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളെ സമഗ്രമായ പഠനത്തിനു വിധേയരാക്കിയിരിക്കുന്നു. അവരുടെ തിരക്കഥാഖ്യാന ത്തിന്റെ സ്വഭാവം, ആവിഷ്കാരരീതിയുടെ പ്രത്യേകതകൾ, ആശയസ്വീ കരണത്തിന്റെ രീതികൾ, കഥാപാത്രസൃഷ്ടി നടത്തുന്നതിന്റെ സവിശേ ഷതകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നുണ്ട്. ഒട്ടു സമഗ്രമായ ഈ പഠനത്തിനുശേഷം അവരുടെ ഓരോ അനുകല്പന (Adaptation)തിരക്കഥകൾ സവിശേഷ പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. എം.ടി.യുടെ 'നിർമ്മാല്യം', പത്മരാജന്റെ 'പെരുവഴിയമ്പലം', അടൂരിന്റെ 'വിധേയൻ' എന്നിവയാണ് പഠനവിധേയമാക്കിയ തിരക്കഥകൾ. ഒരു തിര ക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ, അല്ലെങ്കിൽ പഠിക്കുമ്പോൾ എങ്ങനെയെല്ലാം അർത്ഥോത്പാദനം നടത്താമെന്നുള്ള നിരീക്ഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ഉദാഹരണസഹിതം വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ തിരക്കഥകൾ എല്ലാം അനുകല്പനകൃതികൾ ആയതുകൊണ്ട് മൂലകൃതിയുമായുള്ള സാദൃ ശ്യ-വ്യത്യാസങ്ങളെപ്പറ്റിയും നിരീക്ഷണം നടത്തുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥാസാഹിത്യം: എം.ടി. വാസുദേവൻനാ യർ, പി. പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ തിരക്ക ഥകളെ ആധാരമാക്കി ഒരു പഠനം എന്ന പ്രബന്ധത്തിന് പിഎച്ച്.ഡി. നൽകിയത് മദിരാശി സർവ്വകലാശാലയാണ്. പ്രസ്തുത പ്രബന്ധത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥരൂപമാണ് ഈ കൃതി.

പൂർണ്ണതയെ സംബന്ധിച്ച അവകാശവാദങ്ങളൊന്നും ഈ പഠനം ഉന്നയിക്കുന്നില്ല. പുതിയ നിരീക്ഷണങ്ങളും പഠനരീതികളും തിരക്കഥാ മേഖലയുടെ സാദ്ധ്യതകൾ തുടർന്നും ആരായുവാൻ പ്രതിഭാശാലികളെ പ്രാപ്തമാക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. സിനിമയുടെ പാഠമായ തിരക്കഥയ്ക്ക് കാലികപ്രസക്തിയുള്ള സവിശേഷ സാഹിത്യമെന്ന സ്ഥാനം സാഹി ത്യലോകം അംഗീകരിച്ചു നൽകുമെന്നതിൽ രണ്ടഭിപ്രായത്തിനു സാദ്ധ്യ തയില്ല. ചിലപ്പോൾ ഈ സാഹിത്യത്തെ ദൃശ്യസാഹിത്യമെന്നു വിശേ ഷിപ്പിക്കുമെന്നുമാത്രം. വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയേയും സർഗ്ഗാത്മക ചിന്ത കളേയും അങ്ങേയറ്റം ആവശ്യപ്പെടുന്ന തിരക്കഥ കാലികമായി ഏറെ പഠിക്കുകയും ചർച്ചചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു മാധ്യമംതന്നെയാണ്.

ഭാഗം ഒന്ന്

തിരക്കഥ ഒരു സവിശേഷസാഹിത്യരൂപം

1
തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി

തിരക്കഥ കാലികപ്രസക്തവും ശ്രദ്ധേയവുമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപമാണ്. സാമാന്യമായിപറഞ്ഞാൽ പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ച് സാക്ഷാത്കാരം നേടേണ്ട എല്ലാ ദൃശ്യകലകൾക്കും മുൻകൂട്ടി എഴുതിത്തയ്യാറാക്കിയ ഒരു പാഠം(Text) ആവശ്യമാണ്. ഈ പാഠങ്ങൾ അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന കൃതികൾതന്നെയാണ്. ഈ കൃതികളുടെ അർത്ഥോത്പാദനം ദൃശ്യാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥയെ/വിഷയത്തെ ദൃശ്യഭാഷയുടെ സഹായത്തോടെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ തയ്യാറാക്കുന്ന പാഠമാണ് തിരക്കഥ. തിരക്കഥയെന്ന വാക്കിന്റെ നിയതാർത്ഥം തിരശ്ശീലയിൽ(Screen)തെളിയിക്കേണ്ട ചിത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കുന്ന കഥയെന്നാണ്. 'കഥ' എന്ന സാഹിത്യമാധ്യമത്തിന്റെ ലക്ഷണക്രമങ്ങളൊത്തുള്ള കഥയെന്ന് ഇവിടെ വിവക്ഷയില്ല. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയേണ്ട ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ആധാരമായ ക്രിയകളെ സുഘടിതരൂപത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള ഒരു രചനാസംവിധാനം എന്നേ അർത്ഥമാക്കേണ്ടതുള്ളൂ. കഥാരചയിതാവ് സ്വഭാവനയിൽ സൃഷ്ടിച്ചതോ നിത്യജീവിതത്തിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു സംഭവത്തിൽനിന്നും മെനഞ്ഞെടുത്തതോ കഥ, നോവൽ, നാടകം, കവിത തുടങ്ങിയ മുൻരചിത കൃതികളിൽനിന്നും ആശയം സ്വീകരിച്ച് എഴുതിയതോ ആവാം തിരക്കഥകൾ. കഥാചിത്രങ്ങളധികവും ആദിമദ്ധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള കഥകളുടെ തിരക്കഥാപരിവർത്തനം ദീക്ഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഡോക്യുമെന്ററികൾപോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾക്കും ഒരു വിഷയമുണ്ടാകും. ആ വിഷയത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതഘടന ദീക്ഷിക്കുന്ന തിരക്കഥാരൂപവുമുണ്ടാകും.

ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥ/വിഷയം, ആ കഥയുടെ/വിഷയത്തിന്റെ ആദിമദ്ധ്യാന്തവികാസത്തിലൂന്നിയ രംഗവിഭജനം, കഥയെ/വിഷയത്തെ വികസിപ്പിച്ചു മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, സാന്ദർഭികമായ സംഭാഷണങ്ങൾ, ദൃശ്യസൂചനകൾ, ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളുടെ സംയോജിതരൂപമാണ് തിരക്കഥയുടേത്. സിനിമയെ സമന്വയത്തിന്റെ കലയായി വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ സിനിമയുടെ

സൃഷ്ടിക്കായി രചിക്കുന്ന തിരക്കഥയെ വിശാലമായ ഒരർത്ഥത്തിൽ സമന്വയത്തിന്റെ സാഹിത്യമെന്നു പറയാം.

തിരക്കഥയുടെ സവിശേഷമായ രൂപത്തെ മുൻനിറുത്തി അതിനെ പലരും നിർവ്വചിച്ചിട്ടുണ്ട്. താമർലെയിൻ 'ദി ന്യൂടെക്നിക് ഓഫ് സ്ക്രീൻ റൈറ്റിങ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയെ 'ചിത്രനാടകം'[1] എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യാവതരണത്തിനും നാടകീയതയ്ക്കും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നതും ഇതരകൃതികളിൽനിന്ന് ഭിന്നത പുലർത്തുന്നതുമായ തിരക്കഥയുടെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് താമർലെയിന്റെ നിരീക്ഷണം. ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനായ സെയ്ദ് ഫീൽഡ് തിരക്കഥയെ നിർവ്വചിക്കുന്നത്, 'ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ'[2] എന്നാണ്. ദൃശ്യാവതരണത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനശൈലി വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് സെയ്ദ് ഫീൽഡിന്റെ നിർവ്വചനം. തിരക്കഥയുടെ സവിശേഷമായ രൂപത്തേയും സ്വഭാവത്തേയും മുൻനിർത്തി കീനത്ത് പോർട്ട്നോയി വിലയിരുത്തുന്നതു ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'നല്ല തിരക്കഥ കലാരൂപമായ ശില്പത്തിനോ ചിത്രത്തിനോ അല്ലെങ്കിൽ നോവലിനോ സമാനമാണ്.'[3] കലാരൂപത്തോടും സാഹിത്യരൂപത്തോടും ബന്ധിപ്പിച്ച് തിരക്കഥയുടെ രൂപത്തെ നിർണ്ണയിക്കുവാനാണ് പോർട്ട്നോയി ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇതര സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയുടെ തനതായ അസ്തിത്വം നിർണ്ണയിക്കുവാൻ ഈ വിലയിരുത്തലിന് കഴിയുന്നു. പൂനെ ഫിലിം ആന്റ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ തിരക്കഥയുടെ അദ്ധ്യാപകനായ മൻമോഹൻ ചോധ തിരക്കഥയെ ഇങ്ങനെ നിർവ്വചിക്കുന്നു: 'സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി ഒരു കഥയെ അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം കഥകളെ കൃത്യമായ സീനുകൾ തിരിച്ചു സവിശേഷമായ രീതിയിൽ, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ശൈലിക്കനുസരിച്ച്, ശബ്ദസൂചനകളും ദൃശ്യസൂചനകളും ചേർത്തു പരസ്പരഘടിതമായ സംഭാഷണങ്ങൾ കൂട്ടിയിണക്കി സംഘടിത സ്വഭാവത്തോടെ രൂപങ്ങൾകൊണ്ട്(Image) തയ്യാറാക്കുന്ന രേഖയാണ് തിരക്കഥ.'[4] തിരക്കഥയുടെ രചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളിലേയ്ക്കുകൂടി ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നതാണ് മൻമോഹൻ ചോധയുടെ നിർവചനം.

സിനിമ

സിനിമ കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ ഉത്ഭവിച്ച കലയാണ്. ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും സമ്മേളിച്ച കലാരൂപമാണിത്. സാങ്കേതികതയിൽ അധിഷ്ഠി

1. Tamar Lane. The New Technique of Screenwriting, P-1.
2. Syde field. Screenplay: The foundations of screenwriting, P-7.
3. Kenneth Portnoy. Screen Adaptatio: A Screenwriting Hand book, P-10.
4. മൻമോഹൻ ചോധ-അഭിമുഖം.

തമായ സിനിമയെ യാന്ത്രികയുഗത്തിനുചേർന്ന യാന്ത്രികകലയെന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ ദൈനംദിനജീവിതം പൂർണ്ണമായും ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ജീവിതഗന്ധിയായ കലകൾക്ക് ആഖ്യാനത്തിലെന്നതുപോലെ അവതരണത്തിലും സാങ്കേതികതയെ ആശ്രയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമയുടെ വളർച്ചാപരിണാമം കലാപരിണാമ സിദ്ധാന്തത്തെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. പ്രസിദ്ധ ചലച്ചിത്ര നിരൂപകനായ ആന്ദ്രേബാസിൽ 1966-ൽ 'വാട്ട് ഈസ് സിനിമ?' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'മറ്റ് കലാരൂപങ്ങൾ നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ ആർജ്ജിച്ച നേട്ടങ്ങൾ ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് സിനിമ കൈവരിച്ചു.'[1] ശാസ്ത്രീയപുരോഗതിയെ കൂട്ടിയിണക്കിയുള്ള സിനിമയുടെ വളർച്ചയെപ്പറ്റിയാണ് ബാസിൻ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ ഔദ്യോഗികപിറവി 1895-ൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരിലൂടെ പാരീസിലായിരുന്നല്ലോ. തുടർന്നുള്ള മുപ്പതു വർഷങ്ങൾ സമ്പൂർണ്ണമായും നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലഘട്ടമായിരുന്നു. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തുതന്നെ സിനിമ കലാപരമായി വളർന്നിരുന്നു. ക്ലാസിക്കുകളായി നിലനിന്നിരുന്ന നിശ്ശബ്ദസിനിമകൾ ഏറെയാണ്. ഗ്രിഫ്ത്തിന്റെ 'ബെർത്ത് ഓഫ് എ നേഷൻ', 'ഇൻടോളറൻസ്', ഐസൻസ്റ്റിന്റെ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോടെംകിൻ', 'ഒക്ടോബർ', റോബർട്ട് വീനിന്റെ 'കാബിനറ്റ് ഓഫ് ഡോ. കാലിഗരി'. പുഡോഫ്കിന്റെ 'മദർ' തുടങ്ങിയവയും ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ നിരവധി ചിത്രങ്ങളും അവയുടെ കൂട്ടത്തിൽപെടുന്നു.

നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തുതന്നെ സിനിമ, കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കൊള്ളാവുന്ന മാധ്യമമാണെന്ന് അതിന്റെ സൃഷ്ടാക്കൾ മനസ്സിലാക്കി. നല്ല കഥകൾ തേടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് സാഹിത്യകൃതികളെ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുവാൻ പ്രചോദനമേകിയത്. സാഹിത്യകൃതികളെ നേരിട്ട് സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുവാൻ കഴിയില്ല. അവയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കുമിടയിൽ ഒരാഖ്യാനരൂപം ആവശ്യമാണ്. അതിന് വ്യക്തമായ രൂപവും അവതരണക്രമവും കൈവന്നതാണ് തിരക്കഥ. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തുതന്നെ നല്ല തിരക്കഥകൾ രൂപപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'മദർ', 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോടെംകിൻ' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ ഇതിനു ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ലോകസിനിമ സംസാരിച്ചുതുടങ്ങിയത് 1927-ലാണ്. അതോടെ സംഭാഷണവും ശബ്ദസൂചനകളുമെല്ലാം ശൈലിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി. 1931-ൽ 'ആലം ആര' പുറത്തുവന്നതോടെ ലോകസിനിമയ്ക്കൊപ്പം ഇന്ത്യൻ സിനിമയും സംസാരിച്ചുതുടങ്ങി. പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യയിലും ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ ഏറെ സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തി.

1. Andre Bazin . What is Cinema?, P-56.

സിനിമ കലാത്മകമായും സാങ്കേതികമായും ആസ്വാദനക്ഷമമായും വളർന്നുതുടങ്ങിയതോടെ സിനിമയ്ക്ക് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സ്വന്തമായ കഥകൾ ആവശ്യമായി. അങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥകളിലൂടെ സിനിമയെ കുറെക്കൂടി ഹൃദ്യമാക്കാമെന്ന് അതിന്റെ സൃഷ്ടാക്കൾ മനസ്സിലാക്കി. 'മറ്റൊരു മുൻരചിതകൃതിയെയും ആധാരമാക്കാതെ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി നേരിട്ടെഴുതുന്ന തിരക്കഥയാണ് സ്വതന്ത്രതിരക്കഥ. ഒരു ഗ്രന്ഥമോ നാടകമോ ചരിത്രസംഭവമോ യഥാർത്ഥ ജീവിതകഥയോ മൂലമായി സ്വീകരിച്ച് എഴുതുന്ന തിരക്കഥയാണ് അനുകല്പനതിരക്കഥ.'[1] സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്നു രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന അനുകല്പന തിരക്കഥകളെന്നും സ്വതന്ത്ര തിരക്കഥകളെന്നുമുള്ള രണ്ടു കൈവഴികളിലൂടെയാണ് തിരക്കഥയുടെ വളർച്ച.

ചരിത്രപരമായ പരിണാമം

ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സാങ്കേതിക നൈപുണ്യത്തിൽ അതിരുകവിഞ്ഞു വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. സിനിമ കൂടുതൽ ജനകീയവും വിപുലവുമായതോടെ അതിനു യുക്തിഭദ്രവും മൗലികവുമായ തിരക്കഥകൾ ആവശ്യമായിവന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്രസിദ്ധരും പ്രതിഭാശാലികളുമായ പല എഴുത്തുകാരും തിരക്കഥാരചനയുടെ മേഖലകളിലേയ്ക്കു തിരിഞ്ഞത്. അമേരിക്കയിലെ ഡോറോത്തി പാർക്കർ, നതാനിയേൽ വെറ്റ്സ്, റോബർട്ട് പേർവുഡ്, തോമസ് മാൻ തുടങ്ങിയവർ ഈ പട്ടികയിൽപെടുന്നു.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം പടിപടിയായി ഉയരുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ, സംവിധായകനു പരമപ്രാധാന്യം കല്പിച്ചുനൽകുന്ന കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തവുമായി(Auteur theory) 1964–ൽ ഫാൻസ്വ ത്രൂഫോ രംഗത്തുവന്നു. കഹേദുമാസികയും(Cahiers du Cineme-France) മുവിയും (Movie-London) കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തെ പ്രചരിപ്പിക്കുകയും ചില സംവിധായകരുടെ സിനിമാസംഭാവനകളെക്കുറിച്ച് പ്രായോഗികവിമർശനങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയുംചെയ്തു. ഫ്രാൻസിൽ ആന്ദ്രേബാസിനും അമേരിക്കയിൽ ആൻഡ്രൂസാരിയും ആയിരുന്നു കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ താത്ത്വികാചാര്യന്മാരായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അമ്പതുകളുടെ അവസാനത്തിൽ ഫ്രാൻസിലെ ഒരു പറ്റം സംവിധായകർ കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് മുൻധാരണകളിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ രീതിയിൽ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചുതുടങ്ങി. അടിക്കടി ശക്തിപ്രാപിച്ചുവന്ന ഈ പ്രസ്ഥാ

1. Raymond G. Frensham. Teach Yourself Screenwriting, P-3.

നത്തെ അവർ നവതരംഗ സിനിമ(The new wave Cinema) എന്നുവിളിച്ചു. നിയോറിയലിസ്റ്റുകളെപ്പോലെ, സിനിമയുടെ താത്വികമായ ചട്ടക്കൂട്ടിൽനിന്നും പുറത്തുകടക്കുവാനാണ് നവതരംഗ സിനിമാപ്രസ്ഥാനക്കാർ ശ്രമിച്ചത്. പേനകൊണ്ട് ഒരാൾ സാഹിത്യം രചിക്കുന്നതുപോലെയാണ് ക്യാമറകൊണ്ട് ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ കലയായി സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന് അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചു. എഴുതി തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കഥകൾ അപ്രസക്തമാണെന്നു അവർ വാദിച്ചു. പ്രതിഭാശാലികളായ പലരും ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ താത്വികചിന്താഗതിയുമായി ചേർന്നുനിന്നു ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ നിർമ്മിച്ചു. എന്നാൽ, എല്ലാ സംവിധായകർക്കും പൂർണ്ണമായി ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീരുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

നവതരംഗസിനിമയുടെ വക്താക്കൾ സംവിധായകരെ രണ്ടു വിഭാഗമായി വേർതിരിച്ചുകാണുവാൻ സാമാന്യേന ആവശ്യപ്പെട്ടു: സ്വന്തം രചനകളിലൂടെ ശില്പസാമർത്ഥ്യം തെളിയിക്കുന്ന ഒരു വിഭാഗവും, സംഘാടകശേഷിയുടെ ഫലമായി ശില്പചാതുര്യം തെളിയിക്കുന്ന മറ്റൊരു വിഭാഗവും. സംഘാടകശേഷിയുടെ ഫലമായി കഥയും തിരക്കഥയും സംഗീതവുമെല്ലാം സ്വരൂപിച്ചെടുത്ത സിനിമകൾ പലപ്പോഴും മികച്ചുനിന്നപ്പോൾ സംവിധായകന്റെ മാത്രം സൃഷ്ടിയാണ് സിനിമയെന്ന വാദത്തിന് ഉടവുതട്ടി. ഒരു വിഭാഗം സഹൃദയർ വിനോദോപാധികൾ കുറഞ്ഞ, നവതരംഗ സിനിമയുടെ ആസ്വാദനത്തിൽനിന്നും അല്പം അകന്നുനിന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കലാസിനിമയെന്നും വ്യവസായ സിനിമയെന്നും രണ്ടു കൈവഴികളിലൂടെ സിനിമ സഞ്ചരിച്ചുതുടങ്ങി. പരിവർത്തനങ്ങളുടേയും വിമർശനങ്ങളുടേതുമായ ഈ ഘട്ടത്തിൽ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സൈദ്ധാന്തികപങ്കിനെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് 1974-ൽ 'റ്റോക്കിങ് പിക്ചേഴ്സ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ 'നോട്ട് ഓൺ എ സ്ക്രീൻ റൈറ്റേഴ്സ് തിയറി' എന്ന തലവാചകത്തോടെ പണ്ഡിതനും നിരൂപകനുമായ റിച്ചാർഡു കോറീസ് നടത്തിയ നിരീക്ഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിലുള്ള അനിഷേധ്യമായ സ്ഥാനം വ്യക്തമാക്കുന്നതായിരുന്നു ഈ സിദ്ധാന്തം.

കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തിനുശേഷം ആവിഷ്ക്കരിച്ച വ്യതിരിക്തവും ശക്തവുമായ മറ്റൊരു നിരീക്ഷണമായതിനാൽ റിച്ചാർഡ് കോറീസിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണത്തെ തിരക്കഥാകർത്തൃത്വ സിദ്ധാന്തമെന്നു (The Screen-writers theory) ചലിച്ചിത്രലോകം വിശേഷിപ്പിച്ചു. തുടർന്ന് ചലച്ചിത്രലോകം തിരക്കഥാരചയിതാവിനു സിനിമയുടെ എഴുത്തവകാശവും (Authorship) സംവിധായകന് ഉടമസ്ഥാവകാശവും (Ownership) അംഗീകരിച്ചു നല്കി. പ്രസിദ്ധ സാഹിത്യകാരനും തിരക്കഥാരചയിതാവുമായ വില്യം ഗോഡ്മാൻ ഈ അഭിപ്രായത്തെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നു.

'തിരക്കഥ, എഴുത്തുകാരന്റെയും സിനിമ, സംവിധായകന്റെയുമായി പരിഗണി ക്കണം.'[1]

തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യം

സംഘടിതകലയായ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിലെ ഓരോ ഘടകത്തിനും പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ വളരെയുണ്ട്. 'എഡിറ്റിംങാണ് സിനിമയുടെ ആത്മാവെന്നും' 'ഛായാഗ്രഹണമാണ് സിനിമയുടെ കാതലെന്നും' 'സിനിമ സംവിധായകന്റെ കല'യാണ് എന്നുമുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ നോക്കുക. വാസ്തവത്തിൽ ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഒട്ടും ശാസ്ത്രീയമല്ല. എല്ലാ ഘടകങ്ങളുടെയും കൃത്യമായ സമന്വയമാണ് ഒരു നല്ല സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

അടുത്തകാലത്തായി, സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് പരമപ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടു പലരും രംഗത്തുവരുന്നതായി കാണുന്നു. അവരുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗഭാവനയിൽനിന്നും ഉയിരെടുത്ത തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരമാണ് പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമ.

'ദ ഗോഡ്ഫാദർ,' 'റോമിയോ ആന്റ് ജൂലിയറ്റ്,' 'ഗുഡ്ബൈ,' 'റോസ്മേരീസ് ബേബി,' 'ലൗസ്റ്റോറി' തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ സിനിമകളുടെ നിർമ്മാതാവായ റോബർട്ട് ഈവൻസ് ഇങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു. 'എഴുത്തുകാരനാണ് ഓരോ സിനിമയിലെയും ഏറ്റവും വലിയ താരമെന്നാണ് എന്റെ വിശ്വാസം. ഒരു നല്ല തിരക്കഥയുണ്ടെങ്കിൽ ഏതു താരത്തേയും ആ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി ലഭിക്കും.'[2] കോൺസ്റ്റൻസ് നാഷും വിർജീനിയ ഓകെയും ചേർന്നു നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ റോബർട്ട് ഇവാൻസ് പറഞ്ഞു: 'ഓരോ സിനിമയുടേയും ഏറ്റവും പ്രധാന അടിസ്ഥാനം തിരക്കഥയാണെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.'[3]

തിരക്കഥാരചയിതാവും നിർമ്മാതാവുമായ ഏണസ്റ്റ് ലെഹ്മാന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, 'നിരവധി വസ്തുക്കളുടെ ഗുണനിലവാരമാണ് അവസാനമായി തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം തിരക്കഥയാണ്.'[4] നിർമ്മാതാവായ ടോണി ബില്ലിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, 'നല്ല തിരക്കഥകൾ കണ്ടെത്തുക പ്രയാസമാണ്. അവയാണ് ഏതൊരു സിനിമയുടേയും കേന്ദ്രം.'[5] പ്രസിദ്ധ ചലച്ചിത്രകാരനായ

---

1. Raymond G Frenshan quoted William Goldman, Screenwriting: Teach Yourself, p-4.
2. John Brady quoted Robert Evans. The Craft of the Screenwriter, p-11.
3. Constance Nash and Virginia Oakey. The Screenwriter's Handbook, p-9.
4. Ibid, P-52.
5. John Brady quoted Tony Bill. The Craft of the Screenwriter, p-24.

തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി

ആൽഫ്രഡ്ഹിച്ച് കോക്കിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, 'ഒരുത്തമ സിനിമ നിർമ്മിക്കുവാൻ നിങ്ങൾക്കു നീതിപൂർവ്വകമായ മൂന്ന് വസ്തുക്കളാണ് ആവശ്യം. ഒന്നാമതായും രണ്ടാമതായും മൂന്നാമതായും അതൊരു നല്ല തിരക്കഥതന്നെയാണ്.'[1]

നിലനില്പ്

ഓരോ കലയ്ക്കും സാഹിത്യത്തിനും പ്രഖ്യാപിതലക്ഷ്യത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് വളർന്നു നില്ക്കുന്ന ചില ദൗത്യങ്ങളുണ്ട്. തുടർന്ന് സൃഷ്ടിയ്ക്കപ്പെടുന്ന കലകൾക്കും സാഹിത്യത്തിനും മാതൃകയും പ്രചോദനവുമായിരിക്കുക, ഭാവിതലമുറയ്ക്കുവേണ്ടി അറിവും സംസ്ക്കാരവും കരുതിവയ്ക്കുക എന്നീ പ്രത്യേക ദൗത്യങ്ങളാണ് ഇവയെ നിലനില്പിന്റെ ആധികാരികരേഖകളാക്കുന്നത്.

ഷേക്സ്പിയറും കാളിദാസനും നാടകങ്ങൾ രചിച്ചത് രംഗാവതരണത്തിനുവേണ്ടിയായിരുന്നു. രംഗാവതരണത്തിനും അപ്പുറത്തേക്ക് വളർന്നു പന്തലിച്ച ബൗദ്ധികമായ ഔന്നത്യവും കാലാതിവർത്തിയായ പ്രമേയസ്വീകരണവുംമൂലം അവ ഉന്നതമായ സാഹിത്യമായി അംഗീകരിയ്ക്കപ്പെട്ടു.

പ്രസിദ്ധ സിനിമാനിരൂപകനായ ഗാസ്റ്റൺ റോബേർജ് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷമുള്ള തിരക്കഥയുടെ നിലനില്പിനെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനാലക്ഷ്യം പ്രഥമവും പ്രധാനവുമായി നല്ല സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ മാർഗ്ഗദർശിയായിരിക്കുകയാണ്. രചനയുടെ വേളയിൽ സിനിമാസൃഷ്ടിക്കും അപ്പുറമൊരു നിലനില്പ് തിരക്കഥയ്ക്കു കല്പിക്കുന്നില്ല. അങ്ങനെ വല്ല ലക്ഷ്യവും തിരക്കഥയ്ക്കു കല്പിച്ചാൽ അതു സിനിമയുടെ ഗുണനിലവാരത്തെ ബാധിക്കും. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷവും അതിന്റെ തിരക്കഥ നിലനിൽക്കുകയും പ്രാധാന്യത്തോടെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്താൽ അതിനെ വ്യക്തിത്വമുള്ള സവിശേഷമായ ഒരു സാഹിത്യമായി കാണേണ്ടതാണ്.'[2] എല്ലാ തിരക്കഥകൾക്കും ഗാസ്റ്റൺ റോബേർജ് സാഹിത്യത്തിന്റെ മേഖലയിലേക്കു പ്രവേശനം നല്കുന്നില്ല. ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും പഠനത്തിനായും മറ്റും തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നല്ല തിരക്കഥകൾക്കു മാത്രമേ ആ സ്ഥാനം അദ്ദേഹം കല്പിക്കുന്നുള്ളു.

കലാവാണിജ്യബന്ധം

തിരക്കഥയുടെ മികവ് നല്ല സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന പാഠമായിരിക്കുന്നതിലും നല്ല സാഹിത്യമായി ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നതിലുമാണ്. ഇവിടെ

1. Raymond G Frensham quoted Alfred Hithcock.screenwriting, Teach yourself p-29.
2. ഗാസ്റ്റൺ റോബേർജ്-അഭിമുഖം.

ഉയർന്നുവരുന്ന ഒരു സൈദ്ധാന്തിക പ്രശ്നമുണ്ട്. നല്ല തിരക്കഥകളിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾ മൂല്യമുള്ളവയായിരിക്കുമോ? നല്ല തിരക്കഥയിൽനിന്നും മികച്ച സിനിമ സൃഷ്ടിക്കണമെന്നില്ല. ഒരു നല്ലതല്ലാത്ത തിരക്കഥയിൽനിന്ന് ഭാവ നാസമ്പന്നനും കലാമർമ്മജ്ഞനുമായ സംവിധായകനു നല്ല സിനിമ സൃഷ്ടിക്കു വാൻ കഴിയും. ഒരു തിരക്കഥ അതിന്റെ സമഗ്രതയെ സംബന്ധിച്ച് പൂർണ്ണമായിരു ന്നാൽ അതിനെ സിനിമയുടെ പാഠമെന്നനിലയിൽ നല്ല തിരക്കഥയായി പരിഗ ണിക്കാവുന്നതാണ്. അനുവാചകൻ സാഹിത്യമായി സ്വീകരിക്കുകയും വായനയി ലൂടെ ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്താൽ അത് ഉൾക്കരുത്തുള്ള സാഹിത്യവുമായി. ഇത്തരം തിരക്കഥയ്ക്ക് വാണിജ്യപരമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. 'അമേരിക്കയിൽ വാണി ജ്യാടിസ്ഥാനത്തിൽ ആദ്യമായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥ 'ഓൾ എബൗട്ട് ഈവ്' (1950) ആണ്.'[1] ഒരു തിരക്കഥയെ വാണിജ്യാടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരി ക്കുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ അതിനർത്ഥം ഇതര സാഹിത്യകൃതികൾ പ്രസിദ്ധീക രിക്കുന്നതുപോലെ, തിരക്കഥയും പ്രസിദ്ധീകരിച്ച് അനുവാചകന്റെ മുന്നിലെത്തി ക്കുകയെന്നതാണ്. ജ്യോഫ്രി വാഗ്നറുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ 'പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥകളുടെ വാണിജ്യം സമകാലികമായി ഏറെ പ്രസക്തമാണ്.'[2] യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതര സാഹിത്യകൃതികൾപോലെതന്നെ കലാപരമായി അനുവാചകനേയും വാണി ജ്യപരമായി അതിന്റെ പ്രസാധകരേയും തിരക്കഥ ആകർഷിക്കുന്നു. ഏതൊരു സാഹിത്യകൃതിയുടേയും നിലനില്പ് അതിന്റെ കലാപരമായ ഉള്ളടക്കത്തെ മാത്ര മല്ല വാണിജ്യപരമായ പ്രാധാന്യത്തെക്കൂടി ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. വാണിജ്യാ ടിസ്ഥാനത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥകളുടെ ലക്ഷ്യം അനുവാചകനെ/ വായനക്കാരനെ അതിലേയ്ക്ക് ആകർഷിച്ച് പാരായണം നടത്തിക്കുകയാണ്.

---

1. Geoffrey Wagner. The Novel and the Cinema, P-29.
2. Ibid, P-5.

2
തിരക്കഥയും സിനിമയും

സിനിമയേയും സാഹിത്യകൃതികളേയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പഠനം കാലികമായി ഏറെ വ്യാപകവും വ്യാപ്തിയുള്ളതുമാണ്. സിനിമയും സാഹിത്യകൃതികളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പഠനത്തെ 'ഹൈബ്രിഡ് സ്റ്റഡി'[1] എന്നാണ് ഇമെൽഡാ വെലിഹാൻ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സിനിമയുടേത് ദൃശ്യാഖ്യാനവും (Visual narrative) സാഹിത്യകൃതികളുടേത് രചനാഖ്യാനവുമാണ് (Written narrative).

തിരക്കഥ ഭാഷകൊണ്ട് സവിശേഷമായ രീതിയിൽ തയ്യാറാക്കുന്ന സാഹിത്യമാണെങ്കിൽ അതിൽനിന്നും യന്ത്രസഹായത്തോടെ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടും ശബ്ദസൂചനകൾകൊണ്ടും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന കലയാണ് സിനിമ. കലാവതരണത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളെപ്പറ്റി 'ഫിലിം ടെക്നിക്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പുഡോവ്കിൻ വ്യക്തമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ആശയം എന്നത് കലയ്ക്കപ്പുറമുള്ള ഒരു വസ്തുവായതിനാൽ കലാരൂപമാക്കിത്തീർക്കുവാനുള്ള പ്രത്യേകതകളുള്ള ഏറെ സാദ്ധ്യതകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിമാത്രമേ അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യം മറികടക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ.'[2] പുഡോവ്ക്കിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണം വ്യക്തമാക്കുന്നത് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആവശ്യമായ ആശയത്തെ ആ മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾച്ചേർത്ത് തിരക്കഥയായി രചിക്കുന്നതിലൂടെ കലയായി തീർക്കുവാനുള്ള ആശയത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യത്തെയാണ് രചയിതാവ് ഭാഷയിലൂടെ/സാഹിത്യത്തിലൂടെ ഭാഗികമായി മറികടക്കുന്നത്. ഈ പ്രവർത്തനത്തെപ്പറ്റി പുഡോവ്ക്കിൻ തന്നെ പറയുന്നു. 'ആശയം ഉൾക്കൊണ്ടുകഴിഞ്ഞാൽ അടിസ്ഥാനപരമായി ഭാവനവേണ്ടത്, അതിനുവേണ്ട പദാർത്ഥപരമായ വസ്തുതകൾ സ്വരുക്കൂട്ടുക എന്നതിലാണ്. അവയെയൊക്കെ വേർതിരിച്ചു പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായി വിഭജിച്ചുവയ്ക്കണം. ഇവിടെയാണ് ദൃശ്യാവതരണത്തിനുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തികളായി രൂപം പ്രാപിക്കുന്നത്. അവർ തമ്മി

---

1. Imelda Whelehan. 'Adaptations The Contemporary Dilemma's' Adaptations From Text to Screen, Screen to Text, P-3.
2. പുഡോവ്ക്കിൻ. (വിവ.) എം.എം. വർക്കി: ഫിലിം ടെക്നിക്, പു–26.

ലുള്ള ബന്ധം നിശ്ചയിക്കണം. അവരുടെ വിവിധങ്ങളായ രൂപങ്ങളും പെരുമാറ്റങ്ങളും ആവിഷ്ക്കരിച്ച് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കണം.'[1] അങ്ങനെ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുമുമ്പ് അതിന്റെ പൂർണരൂപരേഖയായി തയ്യാറാക്കുന്ന പാഠമാണ് അഥവാ സാഹിത്യരൂപമാണ് തിരക്കഥ. തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് സത്യജിത്റായി പറയുന്നു. 'സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത ആദ്യപടിയായ തിരക്കഥ സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനവും അസ്ഥിവാരവും സാരാംശവുമാണ്.'[2]

മാറുന്ന സമവാക്യങ്ങൾ അകലുന്ന പ്രതിബന്ധങ്ങൾ

ഒരു നൂറ്റാണ്ട് പിന്നിട്ടതോടെ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച ആദ്യകാല സങ്കല്പങ്ങളും നിർവ്വചനങ്ങളും പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ പൊളിച്ചെഴുതപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞു. ആന്ദ്രേ ബാസിൻ സിനിമയെ 'പ്ലാസ്റ്റിക് കല' എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത്. സിനിമയെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ഇന്ന് സെല്ലുലോയിഡിന്റെ ആവശ്യമില്ല. കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറി മതി. കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമ സാങ്കേതികജഢിലതയുടെ കലയായിരുന്നു. ഡിജിറ്റൽസാധ്യതകളുടെ ആഗമനത്തോടെ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി കൂടുതൽ സുതാര്യമായി. സാമ്പത്തികം സാങ്കേതികത്വം തുടങ്ങിയവയാണ് സിനിമാസൃഷ്ടിയിലെ പ്രധാന തടസ്സങ്ങളായി നിലനിന്നിരുന്ന ഘടകങ്ങൾ. ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഭാവനയുടെ ധാരാളിത്തത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ പൂർണ്ണമായും രേഖപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ അതിന് ചിലപ്പോൾ ഭാരിച്ച മൂലധനമുടക്ക് ആവശ്യമായിവരാം. തിരക്കഥാരചയിതാവിന് ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിച്ചു സാക്ഷാത്ക്കാരം നേടുന്ന വസ്തുതകളെമാത്രമേ തിരക്കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുവാനും കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളു. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ സിനിമയുടെ പഴയകാല നിർവ്വചനങ്ങൾ മുഴുവൻ പുത്തൻ നിർവ്വചനങ്ങൾക്കു വഴിമാറി. ലീവ് മനോവിഞ്ച് ഡിജിറ്റൽ സിനിമയെ നിർവ്വചിക്കുന്നു. 'Digital film = Live action material + Painting + Image Processing + Compositing + 2D Computer Animation + 3D Computer Animation.'[3]

ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഫലമായി ആനിമേഷനും മോർഫിങ്ങും സിനിമയുടെ ഭാഗമായി. ചിത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെ (തുടർച്ചയായ ചിത്രങ്ങൾ) ചലനാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. നിശ്ചലചിത്രങ്ങളിലേയ്ക്ക് ചലനത്തെ നിവേശിപ്പിച്ച് ജീവസഞ്ചാ

---

1. പുഡോവ്ക്കിൻ. (വിവ.) എം.എം. വർക്കി. ഫിലിം ടെക്നിക്, പു-26.
2. Satyajit Ray. 'This world technique' Ifson film society News, August 1992, P.10.
3. Lev Manovch. 'What is Digital Cinema?', http://www/.apparitions.vcsd.edu/~manovich/text/digital cinema.html.

രണം നല്കുവാൻ (സിനിമയുടെ യുക്തിക്കനുസരിച്ച്) ആനിമേഷന് കഴിയുന്നു. ആനിമേഷനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് മോർഫിങ്. അത് ഒരു രൂപത്തെ തുടർച്ചയായ ചലനത്തിലൂടെ മറ്റൊരു രൂപമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ സിനിമയുടെ സമഗ്രതയിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രസിദ്ധ ഇറാനിയൻ സംവിധായികയായ സമീറ മഖ്മൽബഫ് നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'യഥാർത്ഥത്തിൽ ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവം സാങ്കേതികജ്ഞാനത്തിന്റെ ഏറ്റവും നവീനമായ രൂപം മാത്രമാണ്; അല്ലാതെ, കലാകാരന്മാർക്ക് പറയുവാനുള്ളതിന്റെ ആകെത്തുകയല്ല. സിനിമാനിർമ്മാണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചില പ്രത്യേക പ്രവൃത്തികളെ മാത്രമാണ് അതില്ലാതാക്കുന്നത്, സിനിമയെയല്ല. തിരക്കഥ, ചിത്രസന്നിവേശം, മിസ്.എൻ. സീൻ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ മാറ്റമില്ലാതെ തുടരും. ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവത്തിലൂടെ സംഭവിക്കാൻ പോകുന്ന വലിയമാറ്റം ചലച്ചിത്രത്തെ ഫിലിമിലേയ്ക്ക് പകർത്തുന്ന രീതിയുടേയും വെളിച്ചം, ശബ്ദലേഖനം, നിർമ്മാണാനന്തര ലാബ്ജോലികൾ എന്നിവയുടേയും തിരോധാനമായിരിക്കും. എന്നാൽ സിനിമ അതായിത്തന്നെ തുടരും.'[1]

ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തിനുമുമ്പ് ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ മാത്രമാണ് സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നത്. ആനിമേഷൻ, മോർഫിങ് തുടങ്ങിയ നവീന സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വ്യാപനത്തോടെ ഏതു വസ്തുതകളെയും/വിഷയത്തേയും യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കാമെന്നായി. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി മുമ്പുള്ളതിനേക്കാൾ മൂലധനമുടക്കു കുറഞ്ഞ പ്രവർത്തനമായി പരിണമിച്ചു. സാഹചര്യപരിമിതികൾമൂലം തിരക്കഥാരചനയിൽ വന്നുപെട്ട ഭാവനയുടെ നിയന്ത്രണം ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ ഇല്ലാതായി. ഇതര അവതരണകലകളുടെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി, പരോക്ഷമായി ശാസ്ത്ര സാങ്കേതികതയുടെ പിൻബലത്തോടെ തിരക്കഥ കാലികപ്രസക്തിയോടെ ഭാവനാത്മകമായി വളരുന്നതിന്റെ തെളിവുകൂടിയാണിത്.

സിനിമയുടെ സാങ്കേതികജഡിലത ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ ആഗമനത്തോടെ പൂർണ്ണമായി അകലുകയും സാധാരണക്കാർക്ക് ആ മാധ്യമത്തോടുള്ള മനോഭാവം മാറുകയും ചെയ്യും. 'ഇന്ന് ചിത്രകാരന്മാരോ തത്വചിന്തകരോ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രജ്ഞരോ കവികളോ കഥാകൃത്തുക്കളോ ഒക്കെ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ സിനിമയുടെ മേഖലയിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നുള്ളൂ. ഇപ്പോഴും സിനിമ സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരുടെ കൈകളി

1. Samira Makhmalbaf.'The Digital Revolution and the Future Cinema?'http://www. netiran. com/htdocs/ clippings/art/ 200510X AROI.html.

ലാണ്.'[1] ഇവരുടെ കൈകളിൽനിന്നും ഭാവനയും സർഗ്ഗാത്മകതയുമുള്ളവരുടെ കൈകളിലേയ്ക്ക് സിനിമയെത്തും. അതോടെ സിനിമ കലാപരമായും ആവിഷ്ക്കാരപരമായും പുത്തൻ മേഖലകളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കാതെ തരമില്ല. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ തിരക്കഥയും ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ വളരുകതന്നെചെയ്യും.

തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനം

'ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ ഒരു പ്രത്യേകതരം സത്യം രൂപീകരിക്കുവാൻ, അവരുടെ കലാപരവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രത്യേക കഴിവുകളാൽ പ്രാപ്തിയുള്ളവരാണ്. ഈ സത്യം തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു ഭാവനാലോകം സൃഷ്ടിക്കുകയും സിനിമ പൂർണ്ണമാകുന്നതുവരെ അത് യഥാർത്ഥമെന്ന് വിശ്വസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.'[2] യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഭാവനാലോകം പ്രാഥമികമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നത് തിരക്കഥാകാരന്റെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിലാണ്. തിരക്കഥാകാരൻ അതിനെ ഭാഷയിലൂടെ തിരക്കഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥാകാരന്റെ ഭാവനയെ (തിരക്കഥയെ) യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് സംവിധായകൻ കലാപരവും സാങ്കേതികവുമായ കഴിവുകൾ വിനിയോഗിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാകാരൻ ഭാവനയുടെ സൃഷ്ടാവും(കഥയുടെ സൃഷ്ടാവ്) സംവിധായകൻ അതിന്റെ അവതാരകനുമാണ്. ഇത്തരം ഭാവനയെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥാകാരന്മാർക്ക് ആവശ്യമായ അറിവിനേയും പഠനത്തേയുംപറ്റി മാർക് റോസൻദൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'സംഗീതവും തത്ത്വശാസ്ത്രവും കലാചരിത്രവുമെല്ലാം പഠിക്കുക. എന്നാൽ നിങ്ങളുടെ തിരക്കഥകൾ നന്നായിരിക്കും.'[3] തിരക്കഥയുടെ സംഘടിതസ്വഭാവത്തിലേയ്ക്കും ഇതര കൃതികളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ ഉള്ളടക്കത്തിലേയ്ക്കും ശ്രദ്ധ തിരിക്കുവാൻ ഈ വിലയിരുത്തലിന് കഴിയുന്നു.

ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥകൾ ഉണ്ടാവാം. ഈ കഥകളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പല കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. കഥയെ ശകലങ്ങളാക്കി (സീനുകളാക്കി)യാണ് തിരക്കഥ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ പശ്ചാത്തലസൂചന, ശബ്ദദൃശ്യ സൂചനകൾ, ദൃശ്യബിംബങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും സംഭാഷണവും ഉണ്ടായിരിക്കും. ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം യുക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായി സൃഷ്ടിച്ചു സംഘടിപ്പിക്കുന്നത് രചയിതാക്കളാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെ ഉചി

1. Samira Makhmalbaf. 'The Digital Revolution and the Future Cinema?' http:// www. netiran. com/ htdocs/ clippings/ art/ 200510X AROI.html.
2. Joseph M. Boggs. The Art of Watching Films, P-33.
3. Mark Rosenthal. 'Writers talk.' Sight and Sound. May 1992.

തമായ രീതിയിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ച് രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകൾ ഉള്ളടക്കത്തിൽ ഇതരപ്രകടനകലകളുടെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമാണ്.

തിരക്കഥാരചയിതാവ് തിരക്കഥയിൽ സംഘടിതസ്വഭാവത്തോടെ വിന്യസിച്ച ഘടകങ്ങളെ മറ്റൊരനുപാതത്തിലാണ് സംവിധായകന് സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തേണ്ടത്. സംവിധായകൻ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി സംഘടിപ്പിക്കേണ്ടത് യഥാർത്ഥ വസ്തുതകളെയാണ്. കഥാപാത്രം, ക്യാമറ, ക്യാമറാമാൻ, സംഗീതസംവിധായകൻ, എഡിറ്റർ, തുടങ്ങിയുള്ള ബാഹ്യഘടകങ്ങളും സിനിമയിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലസംഗീതം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയുള്ള ആഭ്യന്തരഘടകങ്ങളും ഏറെ യാണ്. തിരക്കഥ അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിൽ സംഘടിതസ്വഭാവത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുപോലെ സിനിമ അതിന്റെ സൃഷ്ടിയിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും സംഘടിതസ്വഭാവത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ചലച്ചിത്രകാരന് സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വസ്തുതകളെയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. 'ഒരു തിരക്കഥാകാരൻ രചന ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പു തന്നെ സൃഷ്ടിയുടെ ഘടന തീരുമാനിക്കുകയും ഉദ്ദേശിക്കുന്ന സിനിമയുടെ പൂർണ്ണത ദൃശ്യാത്മകമായി സങ്കല്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുടേയും സംയോജനത്തോടെയാണ് തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.'[1] എല്ലാ അവതരണകലകളുടേയും സാഹിത്യരൂപങ്ങൾ അഥവാ പാഠം (Literature or text) സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ആ മാധ്യമത്തിന് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വസ്തുതകളെയാണ്.

ഒരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നും മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് വിഷയത്തെ/കഥയെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്നതാണ് അനുരൂപീകരണം അഥവാ അനുകല്പനം (Adaptation). തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമാണ് അതിൽനിന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമ. സൃഷ്ടിക്കുശേഷം അതിനു തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമ കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ ഒരു പൂർണ്ണശില്പമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് ആന്ദ്രേ താർക്കോവിസ്കി വിലയിരുത്തുന്നത്: 'സിനിമയിൽ തിരക്കഥ മരിക്കുന്നു'[2] താർക്കോവിസ്കിയുടെ ഈ നിരീക്ഷണം സിനിമയ്ക്കുപുറത്ത് തിരക്കഥയെ വിലയിരുത്തുവാൻ ഉതകുന്നതാണ്. തിരക്കഥയുടെ ഭാഗത്തുനിന്ന് വസ്തുതകൾ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അതിന് നിത്യനിലനില്പിന്റെ ദൃശ്യരേഖകൾ തീർക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം.

ഒരേസാഹിത്യകൃതിതന്നെ ആവർത്തിച്ചു സിനിമയിലേക്കു പകർത്താറുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെ 'ഹാംലെറ്റ്,' 'റോമിയോ ആൻഡ് ജൂലിയറ്റ്,' 'ജൂലിയസ് സീസർ,' 'മാക്ബത്ത്,' 'ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'റിസറക്ഷൻ,' 'വാർ ആൻഡ് പീസ്,' വിക്ടർ ഹ്യൂഗോയുടെ 'ലാ മിറാബിൾസ്' തുട

1. Douglar Garrett Winston. The Screenplay As Literature,P-22.
2. Andrey Tarkovsky.Sculpting In Time, P-134.

ങ്ങിയ ലോകക്ലാസ്സിക്കുകൾക്ക് വിവിധഭാഷകളിലായി ഉണ്ടായിട്ടുള്ള നിരവധി ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. ഈ കൃതികളെ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിന്റെ മേഖലയിൽ വൈവിദ്ധ്യത്തോടെയും വ്യക്തിത്വത്തോടെയും അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞതിന്റെ പ്രധാനഘടകം ശക്തമായ തിരക്കഥകളുടെ അടിത്തറയുണ്ടായിരുന്നതാണ്.

ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് 1960-ൽ 'സൈക്കൊ' നിർമ്മിച്ചത് ജോസഫ് സ്റ്റീഫാനോയുടെ തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ്. ഇതേ തിരക്കഥയെ പുരസ്ക്കരിച്ച് 1999-ൽ മറ്റൊരു സിനിമകൂടി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. വിഖ്യാതമായ തിരക്കഥകളിൽനിന്നും ആവർത്തിച്ച് സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനാസ്പദം മുൻ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളിൽനിന്നും ഒരു പരിധിവരെ ഭിന്നമായതും ഏറെ മികച്ചതുമായ ആവിഷ്ക്കാരം നടത്താമെന്നുള്ള സംവിധായകന്റെ വിശ്വാസമാണ്.

തിരക്കഥയുടെ പ്രാഥമികലക്ഷ്യം സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. ഒരു തിരക്കഥയിൽനിന്ന്, എത്ര സിനിമകൾ വേണമെങ്കിലും സൃഷ്ടിക്കാം. അഭിനേതാക്കളേയും പശ്ചാത്തലത്തേയും തത്വത്തിൽതന്നെ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ച് ഷോട്ടുകളേയും സീനുകളേയും മറ്റൊരു ബൗദ്ധികവീക്ഷണദിശയിലൂടെ സ്വരൂപിച്ചെടുത്താൽ ഒരു തിരക്കഥയെത്തന്നെ ഒന്നിലധികം സിനിമകളിലൂടെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനുള്ള സാധ്യതകൾ ഏറെയാണ്.

തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമാണ് സിനിമയെന്നു പറയുമ്പോൾ, തിരക്കഥയെ അതേ അനുപാതത്തിൽ പകർത്തുകയാണ് സംവിധായകന്റെ ലക്ഷ്യമെന്ന് സങ്കുചിതമായല്ല ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രചയിതാവ് തിരക്കഥാരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച ഭാവനയ്ക്കുമേൽ പ്രകടനാത്മകമായ മറ്റൊരു ഭാവനകൂടി പ്രയോഗിച്ചാണ് സംവിധായകൻ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് ഭാഷയിലൂടെ അമൂർത്തമായി സൃഷ്ടിച്ച കഥയെ സംവിധായകൻ അയാളുടെ പ്രകടനാത്മക നിർമ്മാണഭാവനയുമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെ അതിനൊരു മൂർത്തരൂപം കൊടുക്കുന്നു. ഇവിടെ തിരക്കഥയിലെ വാക്കുകളുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജക ശക്തിയെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു രചയിതാവ് മനസ്സിൽക്കണ്ട ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉണർവായിരിക്കില്ല ആ തിരക്കഥയിൽനിന്നും സംവിധായകൻ ഗ്രഹിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഇത് തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തെ സ്വാധീനിക്കും (തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും രണ്ടുപേരാണെങ്കിൽ). സിനിമയുടെ ദൃശ്യവിന്യാസത്തേയും അവതരണത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നത് സംവിധായകന്റെ ബുദ്ധിയും ഭാവനയുമാണെന്ന് അംഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമാണ് സിനിമയെന്നത് ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു.

സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തിന്റെ താത്വികപ്രശ്നം

ഒരു സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനം തിരക്കഥയാണെന്നും, സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ലെന്നുമുള്ള വാദങ്ങൾ ചലച്ചിത്രലോകം സജീവമായി ചർച്ചചെയ്ത വിഷയമാണ്.

ഒരു സിനിമ സൃഷ്ടിക്കണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുമ്പോൾ ഉയർന്നുവരുന്ന ചോദ്യം എന്തു സൃഷ്ടിക്കുമെന്നാണ്. “സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലെ പ്രഥമഘട്ടം ചിന്തയുടെ അല്ലെങ്കിൽ എഴുത്തിന്റേതാണ്. അത് തിരക്കഥയായി രൂപപ്പെടുന്നു.”[1] ഇവിടെ തിരക്കഥ സിനിമാനിർമ്മാണത്തിലെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ഉറവിടമായാണ് പരിണമിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതേ അഭിപ്രായം തന്നെ മറ്റൊരനുപാതത്തിൽ ജീൻ ലു ഗോദർദും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോദാർദിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ, സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി തുടർച്ചയായ സർഗ്ഗാത്മകനിർമ്മാണപ്രക്രിയയാണ്. ഈ പ്രക്രിയയിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യത്തോടെ നില്ക്കുന്നത് ചിന്ത, ഷൂട്ടിങ്, എഡിറ്റിങ് എന്നീ മൂന്നു ഘടകങ്ങളാണ്. ചിന്ത സർഗ്ഗാത്മകതയുടേയും ഷൂട്ടിങ് സംവിധാനത്തിന്റെയും എഡിറ്റിങ് സംയോജനത്തിന്റേയും ഘട്ടമാണ്. സാധാരണയായി ഈ ഘട്ടങ്ങളെ എഴുത്ത്, സംവിധാനം, എഡിറ്റിങ് എന്നീ ക്രമത്തിലാണ് പരാമർശിക്കുന്നത്. സിനിമാസൃഷ്ടിയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പുതിയ ഉദയത്തിനനുസരിച്ച്-മനസ്സിൽ പുതിയതായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആശയത്തിനനുസരിച്ച് - തിരക്കഥയുടെ പരിധിക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള ചില വ്യതിയാനങ്ങൾ പല ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും നടത്തുന്നു. തിരക്കഥാരചയിതാവ് അവതരിപ്പിച്ച ഭാവനയെ/വസ്തുതയെ അതേ അനുപാതത്തിൽ പകർത്താൻ ചില പരിമിതികൾമൂലം കഴിയാതെവന്നേക്കാം. സാമ്പത്തികം, സ്ഥലം, സാങ്കേതികത തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ഈ പരിമിതി. അപ്പോളാണ് തിരക്കഥയിൽ അനുയോജ്യമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നത്. തികച്ചും സാങ്കേതികമായ ഒരു പരിവർത്തനമാണത്. രചയിതാവ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ചതിനേക്കാൾ നല്ല അവതരണം നടത്താമെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ നടത്തുന്ന പരിവർത്തനവുമുണ്ട്. ഇത് യുക്തിയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ പരിവർത്തനമാണ്. പുതിയ നിരീക്ഷണങ്ങളോ ആശയലഭ്യതയോ ഉണ്ടാകുന്നതിനനുസരിച്ചും തിരക്കഥയിൽ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്താം. സർഗ്ഗഭാവനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പരിവർത്തനമാണ് ഇത്.

ഫ്രഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി മാസങ്ങൾക്കുമുമ്പു രചിച്ച തിരക്കഥയിൽ ഷൂട്ടിങിന് മുമ്പുവരെ വ്യതിയാനം വരുത്തിയിരുന്നു. ഷൂട്ടിങ് സമയത്ത് താരങ്ങൾ പറയുന്ന സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിച്ച്, അനുയോജ്യമെങ്കിൽ സംഭാഷണത്തിലും ഫെല്ലിനി മാറ്റം വരുത്തി. ഫ്രാൻസ്വ ത്രൂഫോ ഷൂട്ടിങ്സമ

1. Douglar Garrett Winston. The Screenplay As Literature, P-22.

യത്ത് സംഭാഷണത്തിന്റെ സാരാംശം മാത്രമേ താരങ്ങളോട് പറഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ. താരങ്ങൾ അത് അവരുടേതായ ഭാഷയിൽ പൂർണ്ണരൂപത്തിലാക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. ജോൺ കസാവിറ്റ്സ് താരങ്ങളോട് കഥാസന്ദർഭം ആദ്യം വിശദീകരിക്കുകയും. അതിനുശേഷം ഓരോരുത്തർക്കും ആവശ്യമായ തിരക്കഥാഭാഗവും സംഭാഷണവും അവരോടുതന്നെ എഴുതുവാൻ പറയുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ആദ്യമെഴുതിയ തിരക്കഥയും താരങ്ങൾ എഴുതിയ തിരക്കഥയും ചേർത്തുവച്ച് അനുയോജ്യമായതായിരിക്കും സ്വീകരിക്കുക. ഈ പ്രക്രിയ ഷൂട്ടിങിന്റെ അവസാനംവരെ തുടരുന്നു. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക് മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കിയ തിരക്കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ഷൂട്ടിങ് നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളും താരങ്ങളുടെ അഭിനയവും കഥയുടെ സവിശേഷമായ മൂഡും ചേർത്തുവച്ച് പെട്ടെന്ന് മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന ആശയത്തിനനുസരിച്ച് ചില ഭാഗങ്ങൾ മാറ്റി ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നു. തികഞ്ഞ പ്രതിഭാശാലികളായിരുന്നു ഇവരൊക്കെ.

ഇറ്റലിയിലെ പ്രസിദ്ധരായ നിരവധി തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ സംവിധാനരംഗത്തേയ്ക്കുകൂടി പ്രവേശിച്ചപ്പോൾ, പീറ്റർ ബ്രൂനിറ്റ് തിരക്കഥാകാരിയായ സിസിഹി ഡി-അമിക്കോയോട് എന്താണ് സിനിമകളൊന്നും സംവിധാനം ചെയ്യാത്തതെന്നു തിരക്കിയപ്പോൾ അവർ നല്കിയ ഉത്തരം- 'നിർദ്ദേശങ്ങൾ നല്കുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളവനായിരിക്കണം സംവിധായകൻ, എനിക്കതില്ല'[1] എന്നായിരുന്നു. ഒരു തിരക്കഥാകാരനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകതയോ പ്രചോദനമോ ഭാവനയോ മനോഭാവമോ അല്ല സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്ന മറ്റുള്ളവരെ സ്വാധീനിക്കുന്നതെന്ന് സിസിഹി ഡി-അമിക്കോയുടെ വാക്കുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അമേരിക്കയിലെ പ്രസിദ്ധ സാഹിത്യകാരനും സിനിമ സംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളുടെ പ്രഭാഷകനുമായ മൈക്കിൾ സിംറിങ് ഇപ്രകാരം നിരീക്ഷിക്കുന്നു: 'എനിക്ക് ഒരു നല്ല തിരക്കഥ കിട്ടുമ്പോൾ ആ സവിശേഷമായ തിരക്കഥയ്ക്കു പറ്റിയ സംവിധായകൻ ആരായിരിക്കുമെന്നാണ് ഞാൻ ആദ്യമായി പരിശോധിക്കുന്നുത്.'[2] രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗഭാവനയേയും സംവിധായകന്റെ സിനിമാ സംവിധാനസംബന്ധമായ ഭാവനയേയും വേറിട്ട് കാണുന്നതിനൊപ്പം സിനിമാസംവിധാനത്തിന്റെ വിവിധ ശൈലികളേയും നീരീക്ഷിക്കുകയാണിവിടെ.

തിരക്കഥ കഥയുടെ സവിശേഷമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമ സൂക്ഷ്മവും കൃത്യവുമായ ഛായാഗ്രഹണം, ആകർഷകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വീകരണം, ശബ്ദങ്ങളുടെ വിനിയോഗം

---

1. Peter Brunett. 'Writing for Visconti'. Sight and Sound Winter 1986/87.
2. Constance Nash and Virginia Oakey quoted Michael Zimring. The Screenwriter's Hand book, P-78.

തുടങ്ങിയവയെ ഉയർന്ന സാങ്കേതികവിദ്യയുമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് തിരക്കഥയുടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തേക്കാൾ മികച്ച യാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ്(അതിയാഥാർത്ഥ്യം) സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ അനുകരണം അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ (സിനിമ) യാഥാർത്ഥ്യം (തിരക്കഥ) അതിനെക്കാൾ താഴ്ന്ന നിലയിലുള്ള ഒന്നായിമാറും. അനുകൃതി(സിനിമ) കണ്ടുകഴിഞ്ഞാൽ മൂലകൃതി(തിരക്കഥ) പാരായണം ചെയ്യുന്നതിൽ പ്രസക്തിയില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് സിനിമ കണ്ടശേഷമുള്ള തിരക്കഥാപാരായണം ആസ്വാദ്യകരമല്ലാതാകുന്നത്. ഒരു സാധാരണ വായനക്കാരൻ തിരക്കഥയിൽനിന്നും കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ഭാവനയെക്കാൾ ശക്തവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ (അതി)ഭാവനയെയാണ് സംവിധായകന് അതിൽനിന്നും കല്പിച്ചെടുക്കേണ്ടത്. അതിനു കഴിയാതെവന്നാൽ ആ സിനിമ പരാജയപ്പെടുകയേയുള്ളു.

മൗലികത പ്രശ്നമാകുമ്പോൾ

മുൻകൂട്ടി തിരക്കഥ തയാറാക്കിയാൽ സിനിമയുടെ മൗലികതയ്ക്ക് കോട്ടം തട്ടുമെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും നിരൂപകരുമുണ്ട്. ഡേവിഡ്‌വർക്ക് ഗ്രിഫ്ത്ത്, എഴുതിവച്ച തിരക്കഥയുമായിട്ടല്ല സിനിമയുടെ സൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നത്. ചലച്ചിത്രകലയുടെ വൈയാകരണൻ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഗ്രിഫ്ത്ത് 1907-ൽ രംഗത്തുവന്നത് ഒരു തിരക്കഥയുംകൊണ്ടായിരുന്നു. സാഹിത്യത്തിലെ വാക്കുകൾക്കു പകരം സിനിമയിൽ ഷോട്ടുകളെ പ്രതിഷ്ഠിച്ച ഈ ചലച്ചിത്രകാരന്റെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ തിരക്കഥകൾ പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ എപ്പോഴുമുണ്ടായിരുന്നു. സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ലെന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് ജോൺ കസ്സാവിറ്റ്സ് 'ഷാഡോസ്' എന്ന സിനിമ നൈമിഷികപ്രേരണകളെ ആധാരമാക്കി അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ചു. ഇതിനെ പരീക്ഷണമായിട്ടല്ലാതെ ഒരു പൊതുതത്ത്വമായി ആരുംതന്നെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ആവശ്യമില്ലാത്തതു മുഴുവൻ എഡിറ്റിങിനിടയിൽ വെട്ടിമാറ്റാമെന്ന് ഷൂട്ടിങ് നടത്തുമ്പോൾ ത്തന്നെ ഇവർക്കുള്ള വിശ്വാസമാണ് ഇത്തരം സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഗ്രിഫ്ത്തിനെപ്പോലെയും ജോൺ കസ്സാവിറ്റ്സിനെപ്പോലെയുമുള്ള അപൂർവ്വം ചില പ്രതിഭകൾക്ക് തിരക്കഥയില്ലാതെതന്നെ സിനിമ നിർമ്മിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞുട്ടുണ്ടാകാം. ഇതിനെ അനുകരിച്ച് മറ്റുചില സംവിധായകർ തങ്ങൾ തിരക്കഥ ഉപയോഗിക്കാറില്ലെന്നും, സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് തൽസമയം തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുകയാണെന്നും നടിയ്ക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു സിനിമ മുന്നൊരുക്കമില്ലാതെയാണോ സൃഷ്ടിച്ചതെന്നു ആർക്കും അറിയുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഒരു സംവിധായകൻ താൻ എടുക്കുവാൻ പോകുന്ന രംഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെയേറെ ചിന്തിച്ചിരിക്കും.

ചിന്തയുടെ പൂർണ്ണരൂപത്തെ കടലാസിലേയ്ക്കു പകർത്തിയില്ലെങ്കിലും ഭാവനയിൽ അവർ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് തിരക്കഥതന്നെയാണ്. 'ഓൺ സ്ക്രിപ്റ്റിങ്' എന്ന ലേഖനത്തിൽ സത്യജിത്റായി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്: 'സംവിധായകനുവേണ്ടി മറ്റാരെങ്കിലുമാണ് തിരക്കഥ എഴുതുന്നതെങ്കിൽ സിനിമയ്ക്ക് ആകെ കിട്ടുന്ന ബഹുമതിയുടെ ഒരു ഭാഗം തിരക്കഥാരചയിതാവിനും അവകാശപ്പെട്ടതാകും.'[1]

സിനിമയെ സാഹിത്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണി

സാഹിത്യത്തിന്റേയും സിനിമയുടേയും പല മേഖലകളും തത്വങ്ങളിലും ആശയവിനിമയരീതിയിലും പലപ്പോഴും ചെറുതല്ലാത്ത സമാനത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് സിനിമയെ സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും നടക്കുന്നത്. കഥ പറയുകയെന്ന പ്രാഥമികദൗത്യമാണ് ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കുമുള്ളത്. നിരവധി സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയിലേയ്ക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്യുന്നതിനാസ്പദം കഥ പറയുന്നതിലുള്ള സമാനതയാണ്. 'സാഹിത്യംപോലെ സിനിമയ്ക്കും കാലത്തിന്റേയും ബോധത്തിന്റേയും വിവിധ ഘട്ടങ്ങളായ ഭൂതകാലത്തേയും വർത്തമാനകാലത്തേയും ഭാവികാലത്തേയും സാങ്കല്പിക കാലത്തേയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുവാനുള്ള കഴിവുണ്ട്.'[2]

ഒരു കഥയോ സാഹിത്യകൃതിയോ നേരിട്ടു സിനിമയിലേയ്ക്കു പകർത്തുവാൻ കഴിയുകയില്ല. കഥയുടെ/സാഹിത്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയും സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരീതിയും ഭിന്നമാണ്. കഥയെ/ആശയത്തെ സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരൂപത്തിന് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്. ഈ പരിവർത്തനത്തിനുവേണ്ട സവിശേഷമായ അറിവിനേയും ഭാവനയേയുംപറ്റി ഗ്യാസ്റ്റൺ റോബേർജ് വ്യക്തമാക്കുന്നു: 'ഒരു തിരക്കഥാരചയിതാവിന് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തെപ്പറ്റി ഗാഢമായ അറിവുണ്ടായിരുന്നാൽമാത്രം പോരാ, സർഗ്ഗഭാവനയാൽ അദ്ദേഹം അനുഗ്രഹീതനുമായിരിക്കണം. സിനിമാനിർമ്മാണത്തിനുതകുന്ന ഭാവനയെ തിരക്കഥയെന്ന സവിശേഷസാഹിത്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനുമായിരിക്കണം തിരക്കഥാരചയിതാവ്.'[3] യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയിലവതരിപ്പിക്കേണ്ട ദൃശ്യചലനശബ്ദസൂചനകളെ ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ സാഹിത്യമാക്കുകയെന്ന വെല്ലുവിളിയാണ് തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റേത്.

ഇന്ന് തിരക്കഥകൾ ഗദ്യത്തിൽ മാത്രമല്ല പദ്യത്തിലും അവതരി

1. Satyajit Ray. 'On scriptwriting' Ifson Indian Film society News, August 1992. P-43.
2. Gillian Parker and Michael Klein. The English Novel and the movies, P-18.
3. Gaston Roberge. A book on Film Appreciation, P-73.

പ്പിക്കാറുണ്ട്. സിനിമയെ കാവ്യത്തോടടുപ്പിച്ച്, അതിൽനിന്നും കാവ്യാസ്വാദനത്തിന് തുല്യമായ ആസ്വാദനം പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഇത്തരം തിരക്കഥകളുടെ രചനയ്ക്കു പിന്നിലുള്ളത്. റെയ്മണ്ട് ഡെപാർഡെയുടെ 'എംപ്റ്റി ക്വാർട്ടർ', ഫിലിപ്പ് കത്രപനിയുടെ 'ഇത്താക്ക' തിയൊ, അഞ്ചലോ പൗലോസിന്റെ 'ഇറ്റേർനിറ്റി എ ഡേ' തുടങ്ങിയവ കവിതയിലെഴുതിയ ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥകളാണ്. ഇത്തരം തിരക്കഥകളിൽനിന്നു ചലച്ചിത്രം രൂപീകരിക്കുന്നതിനു സംവിധായകന്റെ മനോഭാവത്തിനും ഭാവനയ്ക്കുമാണ് മുൻതൂക്കം.

3

തിരക്കഥയും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും

'തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഒരു കഥ പറച്ചിലുകാരനാണ്. അദ്ദേഹം സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് കഥ പറയുന്നത്.'[1] കഥാകഥനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യശാഖകളെ പൊതുവെ രണ്ടായിത്തിരിക്കാം. അനുവാചകനുമായി നേരിട്ടു സംവാദം നടത്തുവാൻവേണ്ടി രചിക്കുന്ന കഥ, നോവൽ, കവിത തുടങ്ങിയവയും ഏതെങ്കിലുമൊരു കലയുടെ അവതരണത്തിനായി രചിക്കുന്ന നാടകം, ആട്ടക്കഥ തുടങ്ങിയവയുമാണവ. രചനയുടെ വേളയിൽത്തന്നെ ഇവയുടെ ഭിന്നദൗത്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് രചയിതാവ് തികഞ്ഞ ബോധവാനാണ്. ആദ്യം പറഞ്ഞ ശാഖയിൽ ഭാഷയിലൂടെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന അനുഭവത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ കഥപറയുന്നു. രണ്ടാമതുപറഞ്ഞ ശാഖയിലാകട്ടെ, ഭാഷയോടൊപ്പം ചില ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകളും ചേർത്താണ് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

'ഓരോന്നും എഴുതുന്നത് ഒരു സാഹിത്യരൂപത്തിലോ വേറൊരു സാഹിത്യരൂപത്തിലോ ആണ്. അല്ലെങ്കിൽ സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ സമ്മിശ്രണത്തിലൂടെയാണ്. സാഹിത്യരൂപം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് കഥകളെയാണ്.'[2] 'ഇതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള എല്ലാകഥകളും പല ശകലങ്ങളുടെ ശേഖരണമാണ്. കഥ പറയുമ്പോൾ എല്ലാ സംഭവങ്ങളും രംഗങ്ങളും എടുത്തുപറഞ്ഞ് വർണ്ണിക്കാറില്ല. ആവശ്യമുള്ളവമാത്രം പറയുന്നു. അതുപോലെ ഏറെ ചിതറിയ കഥപറച്ചിലിന്റെ രൂപങ്ങളാണ് തിരശ്ശീലയിലെ കഥപറച്ചിലും (Screen Story Telling) തിരക്കഥയും (Screen play). ചിതറിയ കഥപറച്ചിലിന്റെ മറ്റൊരു മാതൃകയാണ് കോമിക്സ് കഥകൾ.'[3] യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥപറച്ചിലിന്റെ ശൈലിയും ആഖ്യാനരീതിയും കാലത്തിനനുസരിച്ച് പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതാണ്. തിരക്കഥയുടെ

1.Ken Dancyger and Jeff Rush. Alternative Scriptwriting, P-1.
2. Raymond G Frensham. Screenwriting: Teach yourself, P-46.
3.Ibid, P-5.

ആഖ്യാനശൈലി എന്തെന്നറിയണമെങ്കിൽ സിനിമയുടെ ആഖ്യാന ശൈലി എന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. 'സിനിമ ത്രിമാനസ്ഥലത്തെ (Three Dimensional Space) കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത് ശില്പത്തിനു സമാനമായ രീതിയിലാണ്. മൗനനാടകത്തെപ്പോലെ അത് ചലിക്കുന്ന രൂപങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. ഈ ചലിക്കുന്ന രൂപങ്ങൾക്ക് നൃത്തത്തിന് സമാനമായ ഒരു താളമുണ്ട്. സിനിമയ്ക്ക് അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ ഒരു സങ്കീർണ്ണതാളമുണ്ട്. ഈ സങ്കീർണ്ണതാളം സംഗീതത്തോടും കവിതയോടും സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു. ഈ സാദൃശ്യം സിനിമ വിനിമയംചെയ്യുന്നത് പ്രതിബിംബങ്ങളുടെ കൂട്ടംകൊണ്ട് അഥവാ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടംകൊണ്ടും, ദൃഷ്ടാന്തപരമായ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടും ചിഹ്നരൂപത്തിലുള്ള ദൃശ്യപ്രകാശനംകൊണ്ടുമാണ്. സിനിമ ആശയങ്ങളെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് നാടകത്തെപ്പോലെ ദൃശ്യാത്മകമായും ഭാഷകൊണ്ടുമാണ്. ചലനങ്ങളും പ്രവർത്തനങ്ങളും ദൃശ്യാത്മകമായും സംഭാഷണത്തെ ഭാഷകൊണ്ടുമാണ് വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. സമയത്തേയും സ്ഥലത്തേയും ആവശ്യാനുസരണം മുന്നോട്ടും പിറകോട്ടും സഞ്ചരിപ്പിച്ച് സിനിമ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് നോവലിനു സമാനമായ രീതിയിലാണ്.'[1] സിനിമയുടെ ഈ സവിശേഷതകളെയെല്ലാം തിരക്കഥയ്ക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് മറ്റു പല സാഹിത്യകൃതികളോടും ആഖ്യാനത്തിൽ സാദൃശ്യം തോന്നുന്നത്.

ആഖ്യാനമേഖലകൾ

'ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചന രചയിതാവിന്റെ അറിവിനെ പൂർണ്ണമായും വാക്കുകൾകൊണ്ടു നിറയ്ക്കുന്ന കഥ പറച്ചിലാണ്. രചയിതാവിന്റെ തലയ്ക്കുചുറ്റും പറന്നുനടക്കുന്ന രൂപങ്ങളേയും ബിംബങ്ങളേയും ചിഹ്നങ്ങളേയുമെല്ലാം പിടിച്ചെടുത്ത് അടുക്കിവെച്ച് കഥയാക്കുന്നു.'[2] തിരക്കഥാരചനയെ സംബന്ധിച്ച മരിസ ദ്വാരിയുടെ ഈ നിരീക്ഷണം എല്ലാകഥകളുടെ രചനയെ സംബന്ധിച്ചും സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥകൾ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത് വസ്തുതകളെ അടുക്കിവയ്ക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. സംഭവങ്ങളുടെ കേവലമായ വിവരണമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് കഥയെ സങ്കല്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിനോടു ചേർന്നുവരുന്ന ആവിഷ്ക്കാരപരമായ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ചേർന്നാലേ ആഖ്യാനമാവുകയുള്ളു. കഥയെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ അതിനോടു ചേർന്നുവരുന്ന ഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാം പരസ്പരബന്ധം ആവശ്യമാണ്. എങ്കിലേ

1. Joseph M. Boggs. The Art of Watching Films, P-2.
2. Marisa D'Vari. Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writer's Block, P-1.

കഥയ്ക്ക് നൈരന്തര്യഭാവം കൈവരുകയുള്ളു. ഒരു കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിൽ ചിലപ്പോൾ ഒന്നിലധികം കഥകളും, ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങളും, അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളും, രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ശബ്ദവുമെല്ലാം കഥാശരീരത്തിൽ ഉൾപ്പെടും. കഥയെ ഏതു മാധ്യമത്തിലൂടെയാണോ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ആ മാധ്യമത്തിന്റെ അവതരണപരമായ സവിശേഷതകളെയാണ് കഥാഖ്യാനത്തിനായി ഉപയോഗിക്കേണ്ടത്. 'കഥ'യിൽ ഒരാഖ്യാനം ഉണ്ടെങ്കിലും കഥയിലില്ലാത്ത കുറെകാര്യങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടും. തിരക്കഥയ്ക്ക് ഇതര കഥകളിൽനിന്നും ഭിന്നമായി അതിന്റേതായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും മേഖലകളുമാണുള്ളത്. എന്നാൽ അതിന്റെ ചില ഘടകങ്ങൾക്കും മേഖലകൾക്കും ഇതര കഥകളിലെ അഖ്യാനഘടകങ്ങളുമായി സാമ്യം കാണാം.

ഇതരസാഹിത്യകൃതികളും തിരക്കഥയും തമ്മിൽ കഥാവതരണത്തിന്റെ കാര്യത്തിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റി പുഡോവ്കിൽ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്: "എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളേയും നാടകകൃത്ത് സംഭാഷണത്തേയും എന്നതുപോലെ തിരക്കഥാകൃത്ത് ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഭാവങ്ങൾക്കുമേൽ ആധിപത്യമുള്ളവനായിരിക്കണം."[1] ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, കാലം, സമയം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിനായി തിരക്കഥയും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും ഉപയോഗിക്കുന്നത് വ്യത്യസ്ത അനുപാതങ്ങളിലാണ്. ഒരു ഗന്ധത്തെപ്പറ്റി എത്ര പേജുകൾ വേണമെങ്കിലും സാഹിത്യകൃതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. തിരക്കഥയ്ക്ക് അതു കഴിയില്ല. ഗന്ധത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ തിരക്കഥയ്ക്ക് മറ്റു മാർഗ്ഗങ്ങൾ ആരായേണ്ടതുണ്ട്.

'ഈസ്തിറ്റിക്സ് എ ടെസ്റ്റ് ബുക്ക്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ യൂരിബോർ തിരക്കഥയെ ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി വിലയിരുത്തിയിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്: 'തിരക്കഥ നാടകത്തോടു മാത്രമല്ല കഥ, നോവൽ എന്നീ ആഖ്യാനസംബന്ധമായ സാഹിത്യങ്ങളോടും പലവഴിക്കും അടുത്തുനില്ക്കുന്നു. രംഗവേദിയുടെ പരിമിതി നാടകരചയിതാവിന് നിയന്ത്രണങ്ങൾ ഏർപ്പെടുത്തുമ്പോൾ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഏറെ സ്വതന്ത്രനാണ്. സിനിമയ്ക്ക് ഏതൊരു സംഭവത്തേയും അത് എത്ര ചെറുതായിരുന്നാലും വലുതായിരുന്നാലും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് പ്രയാസമില്ല. അതുപോലെ ഏതുകാലത്തേയും സമയത്തെയും അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാനും കഴിയുന്നു.'[2] യഥാർത്ഥ

---

1. പുഡോവ്കിൻ. (വി.വ.) എം.എം. വർക്കി. ഫിലിം ടെക്നിക്, പുറം-29.
2. Yuri Boreu. Aesthetics A Textbook, P-246.

ത്തിൽ ഒരു കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള തിരക്കഥയുടെ മികവിനെപ്പറ്റിയാണ് യൂരിബോർ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയും നാടകവും

രണ്ടും അവതരണകലയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളാണ്. നാടകം അതിന്റെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും നടനിലൂടെ പ്രേക്ഷകനു മുന്നിലെത്തുന്നു. തിരക്കഥ അതിന്റെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും സംവിധായകന്റെ മസ്തിഷ്ക്കത്തിൽ എത്തിയതിനുശേഷം(തിരക്കഥാരചയിതാവും സംവിധായകനും രണ്ടുപേരാകുമ്പോൾ) ശാസ്ത്രത്തിന്റേയും സാങ്കേതികതയുടേയും സഹായത്തോടെ രേഖപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷമാണ് പ്രേക്ഷകനു മുന്നിലെത്തുന്നത്. അവതരണസമയത്തുമാത്രം ആയുസ്സുള്ള നാടകത്തെ വരുംതലമുറയ്ക്കായി കരുതിവയ്ക്കുന്നത് അതിന്റെ സാഹിത്യത്തിലൂടെ മാത്രമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തിയ തിരക്കഥയ്ക്ക് (ചലച്ചിത്രം) ഈ പ്രശ്നത്തെ അതിജീവിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.

നാടകം സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് കഥയെ വളർത്തുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിനൊപ്പം ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നതിനാൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് വളരുവാൻ സംഭാഷണത്തിന്റെ വലിയ ആവശ്യമില്ല. സംഭാഷണമില്ലാതെതന്നെ, നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്ത് നല്ല തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. സംഭാഷണമില്ലാത്ത നാടകം അപ്രായോഗികമാണ്; അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ ഒരു പരീക്ഷണം മാത്രമാണ്. നാടകത്തിന് പശ്ചാത്തലം, കാലം, സമയം തുടങ്ങിയവ ഏറെ പരിമിതികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ അവതരണത്തിൽ ഈ പരിമിതികളില്ല.

ഇതിവൃത്തഘടന, ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തം, സംഘർഷം, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ, വസ്തുതകളുടെ അനുക്രമമായ വികാസം, പരിസമാപ്തി തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ നാടകത്തിലും തിരക്കഥയിലും സമഭാവത്തോടെ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. തത്വത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങൾ മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ചുള്ള വ്യതിയാനം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിനെ ഒരു രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാറ്റിയതരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കണം. തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തസൃഷ്ടിക്ക് ഈ പരിമിതിയില്ല. നാടകത്തിന് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം, സംഘർഷം, നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ, വസ്തുതകളുടെ അനുക്രമമായ വികാസം, പരിസമാപ്തി തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങളെ രംഗവേദിയുടെ പരിമിതിയിൽ നിറുത്തിവേണം അവതരിപ്പിക്കുവാൻ. തിരക്കഥയ്ക്ക് ഈ ഘടകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഇഷ്ടമുള്ള പശ്ചാത്തലം കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ആവശ്യാനുസരണം തിരഞ്ഞെടുക്കാവുന്നതാണ്. അവതരണത്തിനായുള്ള സിനിമയുടെ അപരിമേയമായ സാധ്യതകളെ തിരക്കഥാകാരനും പ്രയോജനപ്പെടുത്താവാൻ കഴിയും.

നാടകത്തിന്റെ അവതരണവശത്തെ പൂർണ്ണമായും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് അതിന്റെ സാഹിത്യവശത്തെമാത്രം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി അനുവാചകന്/ശ്രോതാവിന് ആസ്വാദ്യജന്യമായ രീതിയിൽ കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് റേഡിയോനാടകങ്ങൾ രചിക്കുന്നത്. ഇതിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കൊപ്പമോ അത്രതന്നെ പ്രാധാന്യത്തോടെയോ ശബ്ദസൂചനകളും നല്കുന്നു. രംഗവേദിയുടെ പരിമിതികൾ റേഡിയോനാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തെ ബാധിക്കുന്നില്ല. ഏതുകാലത്തേയും സമയത്തേയും സൂചനകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ അവയ്ക്കു കഴിയും. നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യം അതിന്റെ പരിമിതമായ അവതരണവശത്തെ മറികടന്ന് സാഹിത്യവശത്തെ പൂർണ്ണമായും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ കാലികപ്രസക്തിമായി വളർന്നതാണ് ഇത്തരം അവതരണത്തിനാസ്പദം. തിരക്കഥയുടെ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തെ മാറ്റിനിറുത്തി ചിന്തിച്ചാൽ അതിന് ഭാവനാത്മകമായ ഒരു ലോകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പൊളിച്ചെഴുത്തില്ലാതെതന്നെ കഴിയുന്നു.

തിരക്കഥയും കഥയും നോവലും

തിരക്കഥയുടെ രൂപീകരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥകൾക്ക് പൊതുവെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം ഉണ്ടായിരിക്കണം. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം തിരക്കഥയുടെ ഘടനയിലെ പ്രധാന വസ്തുതയാണ്. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമില്ലാതെയും സാഹിത്യത്തിൽ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥയ്ക്ക് ദൈർഘ്യം ചില അതിർവരമ്പുകൾ കല്പിക്കുന്നുണ്ട്. നോവലിന് കഥയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തലമുറകളുടെ ചരിത്രംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. നോവലിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിന് അതിർവരമ്പുകളില്ല.

നോവലിനെപ്പോലെ തിരക്കഥയ്ക്കും തലമുറകളുടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. കഥപറച്ചിലിന്റെ ചിതറിയ രൂപത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് തിരക്കഥ ഇത് സാധിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയ്ക്ക് വളരെ കൃത്യമായ ദൈർഘ്യമുണ്ട്. രണ്ടുരണ്ടര മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിരിക്കണം തിരക്കഥയുടെ ദൈർഘ്യം. തിരക്കഥാരചയിതാവായ കരോളിൻ തോംസണിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'തിരക്കഥയുടെ രചന ഏറെക്കുറെ ഒരു ഗീതകത്തിന്റെ രചനപോലെയാണ്. തിരക്കഥയ്ക്ക് രൂപം നല്കുന്നതിൽ കൃത്യമായ അതിർവരമ്പുകളുണ്ട്.'[1] കഥ, നോവൽ തുടങ്ങിയവയിൽനിന്നും തിരക്കഥയെ ഭിന്നമാക്കുന്ന ഒരു ഘടകം രചനയിലെ ഈ കൃത്യതയാണ്. തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെക്കൂടി

---

1. Raymond G Frensham quoted Caroline Thompson. Screenwriting: Teach Your self, P-2.

പരിഗണിച്ചേ 'കഥ' പറയുവാൻ കഴിയൂ. കഥയിലോ നോവലിലോ ഇതിനു വ്യക്തമായ അതിർവരമ്പുകളില്ല. തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായിരിക്കണം. ഇവിടെ പശ്ചാത്തലത്തെ വർണ്ണനയ്ക്കായിട്ടല്ല; ദൃശ്യരൂപത്തിൽ കഥയുടെ സജീവഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കുവാനായിട്ടാണ് തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ശബ്ദ ദൃശ്യസൂചനകൾ

കഥാഖ്യാനത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും ദൃശ്യസൂചനകൾക്കും ശബ്ദസൂചനകൾക്കും പകർന്നുനല്കുവാൻ കഴിയുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തിയും വൈകാരികാനുഭവവും ഏറെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയുടെ ആഴവും പരപ്പും നിർണ്ണയിക്കുന്നത് സാഹചര്യംകൂടി പരിഗണിച്ചാണ്. തിരക്കഥയുടേയും ഇതരസാഹിത്യകൃതികളുടേയും രചനയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തി സത്യജിത് റായ് വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'എഴുത്തുകാരനും തിരക്കഥാരചയിതാവും അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ല. രണ്ടുപേർക്കും അവരുടെ വിഷയം വാക്കുകളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ഒരു വ്യത്യാസമുള്ളത് എഴുത്തുകാരൻ വാക്കുകളെമാത്രം ആശ്രയിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാഗികമായി വാക്കുകളിലൂടെയും ഭാഗീകമായി ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയുമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്.'[1]

ശബ്ദത്തിന് അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയുണ്ട്. ഏതവസരത്തിൽ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നതിലധിഷ്ഠിതമാണ് അതിന്റെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകത്വം. ശബ്ദത്തെ ക്രമീകരിച്ച് കവിതയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിന് കാവ്യാത്മകത ലഭിക്കുന്നു. ഭാഷശബ്ദത്തോടെ ക്രമീകരിച്ചാൽ അർത്ഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ സന്ദർഭവും ദൃശ്യങ്ങളുമായി സമന്വയിച്ചവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്ക്, കഥയെ വികസിപ്പിച്ച് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നത്.

നദി, കാറ്റ്, കാർമേഘം, മിന്നൽപിണർ, നീണ്ടുപോകുന്ന വഴികൾ, മണൽപ്പരപ്പ്, സമുദ്രം, നീലാകാശം, പർവ്വതശിഖരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ എണ്ണമറ്റ ആദിബിംബരൂപത്തിലുള്ള ദൃശ്യസൂചനകൾ തിരക്കഥയിലും ഇതര സാഹിത്യകൃതികളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഇവയിൽത്തന്നെ ചലനമുള്ളവയും ചലനമില്ലാത്തവയുമുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ കാഴ്ചയുടേയും അറിവിന്റേയും ആദ്യഘട്ടം മുതൽ ആദിബിംബങ്ങളുമായി ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ആദിബിംബസമമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂചന ബോധ

1. Satyajit Ray. Ifson film society News, August 1992, P.16.

മനസ്സിനുമപ്പുറത്ത് ഉപബോധമനസ്സിലും അബോധമനസ്സിലും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ചില ഭാവതലങ്ങളുമുണ്ട്. ഈ ഭാവതലത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം സവിശേഷമായ രീതിയിൽ അനുവാചകനിലെത്തുന്നു. പ്രകൃതിവസ്തുക്കൾക്ക് അതായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ ഒരു സൗന്ദര്യമുണ്ട്. പ്രകൃതിവസ്തുക്കളെ ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ ദൃശ്യാത്മകാനുഭവം ഉണ്ടാകുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തെയാണ് ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ പൂത്തുനില്ക്കുന്ന ഒരു മരം, ഉയർന്ന മനോഹരമായ പർവ്വതം, പുഷ്പങ്ങൾ എന്നെല്ലാം പറയുന്നതിനെ വ്യക്തമായിത്തന്നെ സിനിമയിൽ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശബ്ദത്തിനും അതിന്റേതായ സൗന്ദര്യമുണ്ട്. കുയിൽനാദം, മഴത്തുള്ളിയുടെ തിമർത്തുപെയ്യുന്ന ശബ്ദം ഇവയ്ക്കെല്ലാം യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു സൗന്ദര്യമുണ്ട്. ഇത്തരം സവിശേഷമായ ശബ്ദ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യത്തെയാണ് കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് തിരക്കഥാകാരൻ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ബിംബകല്പന

അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ/സാഹചര്യത്തിന്റെ ശക്തി അനുവാചകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുവാനാണ് സാഹിത്യത്തിൽ ബിംബകല്പനകൾ നടത്തുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ കരുത്തുതന്നെ ശബ്ദദൃശ്യ സൂചനകളിലൂടെ തയാറാക്കുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ്. തിരക്കഥയും ഇതരസാഹിത്യകൃതികളും ബിംബകല്പന നടത്തുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഭാഷയുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയെയാണ്. വായനാവേളയിൽ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് അർത്ഥം പകർന്നു നല്കുന്നതിൽ അനുവാചകന്റെ ഭാവനയ്ക്കും മനസ്സിനും നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനമാണുള്ളത്.

സാഹിത്യത്തിലെ ബിംബങ്ങൾ പൊതുവെ വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി അനുവാചകന് മനോമുകുരത്തിൽ കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാനായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ വായനാവേളയിൽ ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ ഭാവതലം അനുവാചകന് പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. 'പൗരബോധം അട്ടയെപ്പോലെ ചുരുളുന്നു,' 'കാലത്തിന്റെ ചിറകുള്ള തേര്,' 'ഹൃദയത്തിൽ ദൈവത്തിന്റെ കൈയ്യൊപ്പുള്ള പിശാച്' എന്നെല്ലാമുള്ള ആലങ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയാണ് സാഹിത്യത്തിൽ ബിംബകല്പനകൾ നടത്തുന്നത്. ഇതിന് സമാനമായ അവതരണം തിരക്കഥയിലില്ല.

'പ്രേമം ഒരു ചുവന്ന റോസാപുഷ്മാകുന്നു' എന്നു വായിക്കുന്ന അനുവാചകന് പ്രേമത്തിന്റെ ശക്തിയും ഭാവതീവ്രതയും വ്യക്തമാകുന്നതിനൊപ്പം അതൊരു ആലങ്കാരിക ഭാഷയാണെന്നുള്ള ബോധവും ഉള്ളിലുദിക്കുന്നു. ഒരു തിരക്കഥാകാരന് ഇത്തരം ഭാവതീവ്രമായ ദൃശ്യ

ബിംബം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഒരു കൂട്ടത്തെത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാമുകീകാമുകന്മാരുടെ പ്രസന്നമായ മുഖഭാവങ്ങൾ ഉചിതമായ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് സവിശേഷമായ ചില ദൃശ്യങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു ചുവന്ന റോസാപുഷ്പം കാറ്റിൽ മെല്ലെ ഇളകിയാടുന്നത്, റോസാപുഷ്പങ്ങൾ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഉദ്യാനത്തിലിരുന്ന് ഇണക്കിളികൾ സല്ലപിക്കുന്നത്, അവയുടെ കുറുകൽ അല്ലെങ്കിൽ ഇവയ്ക്കു സമാനമായ ഏതെങ്കിലുമൊരു ദൃശ്യം ശബ്ദത്തിന്റെ സൂചനകളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കണം. ഇത്തരം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ വിഷയത്തിന്/സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് വികാരം/ഭാവം അനുവാചക മനസ്സുകളിലേയ്ക്ക് പകർന്നു നല്കുവാനുള്ള കഴിവ് അപരിമേയമാണ്.

ഐ. ഷൺമുഖദാസ് ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. “ഭാവനയുടെ സഹായത്തോടെ വിവിധ പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുവാനും പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ സാധിച്ചെടുക്കുവാനും സഹായിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് ദൃശ്യബിംബങ്ങളായിത്തീരുന്നത്.”[1] തിരക്കഥയുടെ സവിശേഷമായ ഭാവനാപ്രപഞ്ചവുമായി അനുവാചകനെ താദാത്മ്യപ്പെടുത്തുവാനും അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ ആഴം വ്യക്തമാക്കുവാനും തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. സാഹിത്യത്തിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ വാച്യാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ ബിംബങ്ങളാണ്. ചിലപ്പോഴൊക്കെ ഈ ബിംബങ്ങൾക്ക് ഉപമകളുടേയൊ ഉത്പ്രേഷകളുടെയോ ഭാവതലവും കൈവരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ തിരക്കഥയുടെ ഉപമയോ ഉത്പ്രേക്ഷയോ അല്ല തിരക്കഥയുടെ ആത്മാവുതന്നെയാണ്.

---

1. ഐ. ഷൺമുഖദാസ്. സിനിമയുടെ വഴികൾ, പുറം -18.

4
സാഹിത്യമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ

തിരക്കഥ സവിശേഷസ്വഭാവമുള്ള സാഹിത്യമാണെന്ന് മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഇതര സാഹിത്യത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമായി നിയതവ്യക്തിത്വമുള്ള സാഹിത്യരൂപമാക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയും സാമാന്യമായി പ്രതിപാദിക്കാം. ഇവിടെ സാഹിത്യമെന്നു പറഞ്ഞാൽ കാഥാഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന സാഹിത്യമെന്നു തന്നെ കൃത്യമായി നിർണ്ണയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചെറുകഥ, നോവൽ, നാടകം, തിരക്കഥ എല്ലാം ഓരോരോ രീതിയിൽ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപങ്ങളാണ്. ഓരോ സാഹിത്യരൂപത്തിനും അതിന്റേതായ ആഖ്യാനസ്വഭാവവും ആഖ്യാനാനന്തര സ്വഭാവവുമാണുള്ളത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുവേണം സാഹിത്യത്തിലെ കഥാവതരണത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കാൻ.

കഥാവതരണം

ഏതെങ്കിലുമൊരു അംഗീകൃതരൂപത്തിലുള്ള കഥാവതരണത്തെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുമ്പോൾ, ആ കഥയിൽ അന്തർലീനമായി നില്ക്കുന്ന പ്രമേയം, കഥ, ഇതിവൃത്തം എന്നീ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രമേയം, കഥ, ഇതിവൃത്തം എന്നീ ഘടകങ്ങൾക്ക് അതാതിന്റേതായ സവിശേഷതകളും സ്വഭാവങ്ങളുമാണുള്ളത്. ഏതെങ്കിലുമൊരു നിയതരൂപത്തിലുള്ള സാഹിത്യരൂപത്തിലേയ്ക്ക് ഇവയെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പൊതുസ്വഭാവത്തിന് ഒരു രാസപ്രവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നു. ഈ രാസപ്രവർത്തനഫലമായി പ്രമേയം, കഥ, ഇതിവൃത്തം തുടങ്ങിയവ പരസ്പരബന്ധിതമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപമായിത്തീരുന്നു. പ്രമേയം, കഥ, ഇതിവൃത്തം തുടങ്ങിയവയുടെ സാമാന്യസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം അവ സമ്മേളിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെപ്പറ്റി വിലയിരുത്തുന്നതാണു യുക്തം.

പ്രമേയം– ഒരു കഥയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായിട്ടുള്ള ആശയം എന്താണോ അതാണ് പ്രമേയം (Theme). ഒരു കഥയിൽ ഒന്നിലധികം കാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞാൽ അതിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ ഉണ്ടായിരി

ക്കും. ഈ പ്രമേയങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ കലാരൂപത്തിന്റെ ആധാരം. സ്നേഹം, ക്രൂരത, പ്രതികാരം, വിജയം, വിധേയത്വം, ഭയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ പ്രമേയത്തിനു ദാഹരണങ്ങളാണ്. ഒരു സാഹിത്യരൂപത്തെ അഥവാ കഥയെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രമേയങ്ങളുടെ കരുത്തെന്നു പറയുന്നത് വൈകാരിക ഭാവങ്ങളോടുള്ള അവയുടെ പരസ്പര ബന്ധമാണ്. വൈകാരികഭാവ ങ്ങളെ ആവശ്യാനുസരണം വളർത്തുവാൻ കഥയിലെ പ്രമേയങ്ങൾ ത മ്മിൽ സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെ യാണ്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ, പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷ മാണ് കഥയെ നിയതരൂപത്തിൽ വൈകാരികമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ഒരു ഘടകം.

ഏറെ കഥകളുടേയും അവതരണലക്ഷ്യം അനുവാചകനിൽ സവി ശേഷമായ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നുള്ളതാണല്ലൊ. നോവൽ, നാടകം, തിരക്കഥ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവ യെല്ലാം പടുത്തുയർത്തുന്നത് ശക്തമായ പ്രമേയങ്ങളുടെ അടിത്തറ യിൽനിന്നുമാണ്. പ്രമേയങ്ങളുടെ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും മനസ്സി ലാക്കിയതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള പല വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനങ്ങളും സാഹിത്യമേഖലയിൽ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഫിലിപ്പ് പാർക്കർ നട ത്തിയിരിക്കുന്ന ഒരു വർഗ്ഗീകരണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരാശയം അതിന്റെ സ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിന്റേയും വികാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതി ന്റേയും പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ തിരിവ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

- സ്നേഹത്തിനായുള്ള അന്വേഷണം
- നീതിക്കായുള്ള ആഗ്രഹം
- ക്രമീകരിക്കുവാനുള്ള/ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ആഗ്രഹം
- വിനോദത്തെ പിന്തുടരൽ
- വ്യക്തിയുടെ ധാർമ്മികത
- മരണഭീതി
- അറിയപ്പെടാത്ത ഭയം
- സ്വന്തമാക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹം

ഇവയാണ് അടിസ്ഥാനപരമായ എട്ട് പ്രമേയങ്ങൾ. ഈ പ്രമേയ ങ്ങളുടെ സ്വാധീനഫലത്തിൽനിന്നുമാണ് സാഹിത്യത്തിലെ കഥകൾ എല്ലാം ഒരു രീതിയിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു രീതിയിൽ അഖ്യാനം നിർവ്വഹി ക്കുന്നത്.[1]

കഥ- സാങ്കല്പികമായ സംഭവങ്ങളോ സംഭവപരമ്പരകളോ കല്പിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് കഥ. കഥയ്ക്ക് നിയ തമായ രൂപം ലഭിക്കുന്നത് മാധ്യമീകരണം നടത്തി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോ

---

1. Philip Parker. The Art and Science of Screenwriting, P-91-92.

ഴാണ്. ചെറുകഥ, നോവൽ, നാടകം, തിരക്കഥ തുടങ്ങിയവ കഥയുടെ മാധ്യമീകരിച്ച ഓരോ രൂപങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു കഥ ആശയങ്ങളുടെ കൂട്ടമായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു കഥയിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതു സാധാരണമാണ്. കഥയെന്നാൽ തിരിച്ചറിയുവാൻ കഴിയാത്ത സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണെന്നു പറയാം. ഈ സംഭവപരമ്പരകളെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ/പൂർണ്ണതയിൽ കാണുമ്പോൾ അതു രചയിതാവിനും അനുവാചകനുമിടയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങളും ഇതരഘടകങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നതുമായ ഒരു മാതൃകയായിത്തീരുന്നു. കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളെന്നാൽ മനുഷ്യർ എന്നുമാത്രമായി ചിന്തിക്കരുത്. കഥയുടെ അവതരണം സാഹിത്യത്തിലൂടെ മാത്രമല്ല കലകളിലൂടെയും നടത്തുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷതകൾ കഥയ്ക്ക് ആ മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള രൂപം നല്കുന്നു.

കഥകളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സാഹിത്യലോകം അതിനെയും പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കഥകൾ എത്രയെന്നു ചോദിച്ചാൽ അതിന്റെ ആദ്യപ്രതികരണം അനവധിയെന്നാണ്. അടിസ്ഥാനകഥകൾ എത്രയെന്നു തിരക്കിയാൽ ഉത്തരം എട്ട് എന്നായിരിക്കും. ഈ അടിസ്ഥാനകഥകളുടെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്നാണ് എല്ലാ കഥകളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്.

- എക്കിലസ് — വിധികല്പിതമായ വൈകല്യം
- കാൻഡിഡ് — ഒതുക്കിവയ്ക്കാൻ കഴിയാത്ത നായകൻ
- ഓർഫ്യൂസ് — തിരിച്ചെടുക്കപ്പെട്ട സമ്മാനം
- റോമിയോ ആന്റ് ജൂലിയറ്റ് — ആൺകുട്ടിയും പെൺകുട്ടിയും തമ്മിൽ ഇഷ്ടമാകുന്നു (കാല്പനികത്വം).
- സിൻഡ്രല്ല — തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്ത നന്മയെ അവസാനം തിരിച്ചറിയുന്നു.
- ഫോസ്റ്റ് — തിരിച്ചുകൊടുക്കേണ്ട കടം
- ട്രിസ്റ്റാർ — ഉന്നതമായ ത്രികോണ പ്രണയം
- സിർസെ — എട്ടുകാലിയും ഇരയും (ചതിച്ച് അപകടത്തിൽ ചാടിക്കുന്നു)[1]

സാഹിത്യത്തിലെ യഥാർത്ഥ കൃതികളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ കഥാസ്വഭാവത്തിന്റെ നിർണ്ണയം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഈ അടിസ്ഥാനകഥകളുടെ ആശയലോകത്തെ പരസ്പരം സമ്മേളിപ്പിച്ചും പല രീതിയിൽ മാറ്റിയും മറിച്ചും പല സ്വഭാവത്തിലുള്ള കഥകൾ സൃഷ്ടി

1. Raymond G Frensham. Teach yourself Screenwriting, P-44-45.

ക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെയൊക്കെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവംകൊണ്ട് ഒന്നിനൊന്ന് ഭിന്നമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ കുറ്റാന്വേഷണമായും കാല്പനികമായും പട്ടാക്കാരന്റെ കഥയായും കലാലയകഥയായും അന്യഗ്രഹകഥയായുമെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കാം. ഇത്തരം കഥകളുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം ആക്ഷേപഹാസ്യമോ ശുഭപര്യവസായിയോ ദുരന്തപര്യവസായിയോ ഇവയുടെയെല്ലാം സമ്മിശ്രരൂപമോ ആകാം.

ഇതിവൃത്തം- ഒരു കഥയെ ഏറ്റവും മനോഹരമായ രീതിയിൽ അവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ ഉൾക്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാതൃകയാണ് ഇതിവൃത്തം. നോവൽ, നാടകം, തിരക്കഥ തുടങ്ങിയവയ്ക്കെല്ലാം ഇതിവൃത്തമുണ്ട്. മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യത്യാസമനുസരിച്ച് ഇതിവൃത്താവതരണവും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സംഗ്രഹമാണ് ഇതിവൃത്തമെന്നു പറയാം. ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ ആ സാഹിത്യ മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുഗുണമായി സുഘടിതമായി നിറുത്തുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം പൊതുവെ അനുനിമിഷം സംഘട്ടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും നാടകീയത വളർത്തുന്നതുമായിരിക്കും. നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഓരോ വിധത്തിലായിരിക്കും രൂപപ്പെടുന്നത്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെയും പരസ്പരബന്ധിതമാക്കി നിറുത്തുവാൻ പാകത്തിനും അതിന്റെ അവതരണ ഘടനയ്ക്കനുസരിച്ചുമാണ് ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നത്. വ്ലാഡിമിർ പ്രോപ്പീനെപ്പോലുള്ള പഠിതാക്കൾ പ്രമേയത്തേയും സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വർഗ്ഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ആന്തരികസ്വഭാവം- അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സ്വഭാവം നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ അതിന്റെ ആന്തരികസ്വഭാവത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന രീതിയാണ് ആന്തരികസ്വഭാവം നിയതമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആന്തരിക സ്വഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പ്രമേയാവതരണത്തിനും കഥകളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനും ഇതിവൃത്താവതരണക്രമത്തിനും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സാഹിത്യത്തിലെ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിത്തന്നെ സാഹിത്യകൃതികളുടെ ആന്തരിക സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുന്നതാണ് യുക്തം. എക്സ്പ്രഷനിസം, സർറിയലിസം, മാജിക്കൽ റിയലിസം, ഹ്യൂമനിസം, എസ്കേപ്പിസം, മസോക്കിസം, സാഡിസം തുടങ്ങിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികൾക്ക് ആന്തരിക സ്വഭാവം നല്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഇവ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്/അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആന്തരിക സ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ കഥകളുടെ തിര

ഞ്ഞെടുപ്പിനും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കഥകളുടെ തിര ഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ മേഖല വിപുലവും വിശാലവുമാണ്. പ്രണയകഥ, പ്രതി കാരകഥ, കലാലയസംബന്ധമായ കഥ, തൊഴിലാളികളുടെ കഥ, പീഡി പ്പിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ കഥ, വിജയം വരിക്കുന്നവരുടെ കഥ, പരാജയപ്പെ ടുന്നവരുടെ കഥ, ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാരുടെ കഥ, കുടിയേറ്റക്കാരന്റെ കഥ, ആധുനികയുഗത്തിന്റെ വിപത്തുകൾ അനുഭവിക്കുന്നവരുടെ കഥ. ഈ പട്ടിക നീളുകയാണ്. ഇതിലെ ഓരോ കഥയ്ക്കും സൂഷ്മത്തിൽ ഏറെ വിഭാഗങ്ങൾതന്നെ കല്പിക്കാം. ഉദാഹരണമായി പ്രണയകഥയെടുക്കാം. കാമ്പസിൽ നടക്കുന്ന പ്രണയമാകാം, ഓഫീസിൽ നടക്കുന്ന പ്രണയ മാകാം, ഭിന്ന പ്രായത്തിലുമുള്ളവർ തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാകാം, ഭിന്ന സമുദായങ്ങളിൽപ്പെടുന്നവർ തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാകാം. ഇതെല്ലാം പ്രണ യത്തിന്റെ ചില അവസ്ഥകൾ മാത്രമാണ്. ഈ പ്രണയങ്ങൾ അവതരി പ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം ഏതുമാകാം. കഥകൾക്ക് രൂപം നല്കുന്നത് സംഭവ പരമ്പരകളാണെന്ന് മുമ്പു പറഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. ഓരോ കഥയും അതിന്റെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിനുമനുസരിച്ച് കഥാവികാസത്തിനാ യുള്ള സംഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാ ത്രങ്ങളും അതിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്ന ഇതര ഘടകങ്ങളുമെല്ലാ മാണല്ലോ. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെയെല്ലാം സ്വാധീനം കഥ കളുടെ ആന്തരിക സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്. ഓരോ കഥയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ഈ ഘടകങ്ങൾ മാറുമ്പോൾ കഥയുടെ ആന്തരിക സ്വഭാവവും മാറുന്നു.

കഥകളുടെ ആഖ്യാനരീതി, പരിസമാപ്തി, രചയിതാവിന്റെ മനോ ഭാവം തുടങ്ങിയവയും കഥയുടെ ആന്തരികസ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്ന തിൽ പ്രസക്തമാണ്. കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബൗദ്ധികലോകവും വൈകാരികാവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവതരണലോകവും ആന്തരിക സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നു. കഥയുടെ ആന്തരിക ലോകമെന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കുവാൻ അല്പം വിശ ദീകരണം ആവശ്യമാണ്. കഥ നടക്കുന്ന സമയം, സമൂഹം, സ്ഥലം, കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയവും നിയമവും ഇതരവിശ്വാസ സങ്കല്പങ്ങളും, കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബുദ്ധിയും സംസ്കാര വുമെല്ലാം കഥയുടെ ആന്തരികാന്തരീക്ഷം/ആന്തരികലോകം സൃഷ്ടി ക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ്.

ആഖ്യാനരീതികൾ

ഒരു സാഹിത്യരൂപത്തിന് നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും രൂപവും സാഹിത്യ കൃതിയെന്ന അംഗീകാരവും ലഭിക്കുന്നത് അത് സാഹിത്യത്തിലെ ഏതെ ങ്കിലുമൊരു ശാഖയിൽ പെടുമ്പോഴോ പുതിയൊരു സാഹിത്യശാഖയാ കുവാൻ പ്രാപ്തമാകുമ്പോഴൊ ആണ്. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിട

ത്തോളം കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യശാഖകളെപ്പറ്റിയാണ് വിലയിരുത്തേണ്ടത്. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യശാഖകൾ പൊതുവെ പിൻതുടരുന്ന കഥാസംബന്ധമായ വസ്തുതകളെയാണ് മുകളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ വസ്തുതകളെ അടുക്കിവച്ച് ഓരോ സാഹിത്യമാധ്യമവും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന രീതി പരിശോധിച്ചാൽ അവയുടെ സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കാവുന്നതേയുള്ളു.

കഥ

ഒരുപക്ഷേ, വന്നിരിക്കില്ല.
ഹോട്ടലിലെ ഊണാണ് നല്ലതെന്ന് പറഞ്ഞ് കുമാരൻകുട്ടി പോയപ്പോൾ, മാസ്റ്റർ വീണ്ടും ലോഡ്ജിൽനിന്ന് പുറത്തിറങ്ങി. അമ്പലപരിസരത്തിലൊക്കെ ഒരിക്കൽക്കൂടി നടന്നു. തൊഴാനെത്തിയ കുടുംബങ്ങൾ ചുറ്റി നടക്കുന്നതു നോക്കി. അതിലൊന്നുമില്ല.

പണ്ട് അമ്പലപരിസരത്തിലെ നാലഞ്ച് വീടുകളിലായിട്ടാണ് തൊഴാൻ വന്നവർ തങ്ങിയിരുന്നത്. ഇപ്പോൾ ലോഡ്ജുകളും ഗസ്റ്റ് ഹൗസുകളുമുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് പെട്ടെന്ന് കണ്ടെത്തണമെന്നില്ല. വന്നത് വെറുതെയായിട്ടൊന്നുമില്ല; തൊഴുതല്ലോ എന്ന് സമാധാനിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു.

ഒരുപക്ഷേ, വന്നിരിക്കില്ല. അല്ലെങ്കിൽ തൊഴുത് മടങ്ങിപ്പോയിരിക്കും. മൂന്നു ദിവസം എന്നതു മാറ്റി ഒരു ദിവസം ആക്കിയിരിക്കും. ഇവിടെ ഉണ്ടെങ്കിൽ കാണേണ്ടതായിരുന്നു. വിശേഷദിവസങ്ങൾ അല്ലാത്തതുകൊണ്ട് വളരെ കുറച്ചുപേരേ തൊഴാൻ വന്നിട്ടുള്ളു.

വെയിലിന് നാട്ടിലേക്കാൾ ചൂട്. അമ്പലത്തിന്റെ ചുറ്റിലും പാകിയ കരിങ്കൽപ്പലകകൾ പഴുത്തിട്ടാണ്.

ഊണുകഴിഞ്ഞ് ഒന്നു വിശ്രമിച്ച് ഏതെങ്കിലും ബസ്സിനു കയറിയാൽ മംഗലാപുരത്തുനിന്ന് അവസാനത്തെ വണ്ടി കിട്ടും.

അഡിഗളുടെ മക്കൾ വീടിനോടു ചേർത്ത് ചെറിയൊരു ലോഡ്ജ് പണിചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ, ഭക്ഷണം ഇപ്പോഴും വീട്ടിൽത്തന്നെയാണ്. ഏഴെട്ടു പേരുണ്ടായിരുന്നു ഊണിന്. തന്നെക്കാൾ പ്രായമുള്ള ഒരാൾ ചമ്രം പടിഞ്ഞിരുന്ന് സുഖമായി ഉണ്ണുന്നതും പായസം വീണ്ടും ചോദിച്ച് വാങ്ങുന്നതും കണ്ടപ്പോൾ അസൂയ തോന്നി. നിലത്തിരുന്ന് ഉണ്ണാൻ തന്നെ പ്രയാസം. അഡിഗൾമാരുടെ വീടുകളിൽ പടവലങ്ങകൊണ്ട് ഒരു പായസം വെക്കുന്നു എന്ന് പറയാനെങ്കിലും കുറച്ച് – വേണ്ട, മൂന്ന് ഗുളിക കഴിച്ചിട്ടും പ്രമേഹം നിയന്ത്രണത്തിലാവുന്നില്ല.

“മാഷ് കുറച്ചുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കണം.” ഉണങ്ങാത്ത മുറിവു ചികിത്സിക്കാൻ വന്ന ഡോക്ടർ പറഞ്ഞു.

“ഞങ്ങള് പറഞ്ഞിട്ടൊന്നും കാര്യല്യ. കുട്ടികളാണെങ്കിൽ ചീത്ത പറയാം. തരംകിട്ടിയാൽ ഇപ്പളും ഭരണികളും അൽമാരയും ഒക്കെ തപ്പി മധുരമുള്ളത് എടുത്തുതിന്നും.”

അമ്മാളു ഡോക്ടറോട് പറഞ്ഞ് ചിരിച്ചു.

അറുപത്തൊന്നാം വയസ്സിൽ ഇനി ശകാരവും പരിഹാസവും കേൾക്കാൻ വയ്യ. മോരുകൂട്ടി ഊണവസാനിപ്പിച്ചു.

മടക്കബസ്സുകളുടെ സമയമന്വേഷിക്കാമെന്നു കരുതി ലോഡ്ജിന്റെ ആപ്പീസുമുറിയിൽ എത്തിയപ്പോഴാണ് എതിരെ പ്ലാസ്റ്റിക് പാത്രങ്ങളും ഭഗവതിയുടെ ചില്ലിട്ട പടങ്ങളും വിൽക്കുന്ന ചെറിയ കടയിൽ നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയെ കണ്ടത്. അത്ഭുതം, ഇന്നലെ സന്ധ്യയ്ക്കും ഇന്ന് രാവിലെയും തിരഞ്ഞുനടന്ന ആളിതാ മുമ്പിൽ. ഇല്ല, തെറ്റിയിട്ടില്ല. വിനോദിനി തന്നെ. കെ.എസ്. വിനോദിനി.

ഒന്നും വാങ്ങാതെ നടക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോഴേക്ക് അവരുടെ മുമ്പിലെത്തി.

"വിനു അല്ലെ?"

നോക്കട്ടെ. വെള്ളഫ്രെയ്മുള്ള കണ്ണടയിലൂടെ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കുന്ന ആളെ മനസ്സിലാവുന്നുണ്ടോ എന്ന് നോക്കട്ടെ!

"ഈശ്വരാ, മാഷിവിടെ!"[1]

നോവൽ

ആരോ ഒരാൾ അപ്പോൾ ഒപ്പമുണ്ടായിരുന്നു. ആരായിരുന്നു എന്ന് തീർച്ച പറയാൻ പറ്റില്ല. അത് ഞങ്ങളിലാരുമാകാം.

ഞങ്ങൾ രണ്ടാളും ഏറെ നേരമായി നടക്കുകയായിരുന്നു; കാൽ കഴയ്ക്കുന്ന നടത്ത. മുകളിൽ, പോകാൻ തിടുക്കപ്പെട്ട ഒരു സൂര്യനും.

ലക്ഷ്യം റെയിൽവേസ്റ്റേഷനായിരുന്നു എന്നാണ് ഓർമ്മ. വഴി അതു തന്നെയാണോ എന്നതിനെപ്പറ്റി അപ്പോഴും ഉറപ്പൊന്നുമില്ലായിരുന്നു. ചോദിച്ചു പിടിച്ചുപോകാൻ അങ്ങനെയാരെയും കണ്ടുമുട്ടിയില്ല. ദീർഘ നേരത്തെ ഇടവേളയ്ക്കുശേഷം ആരെയെങ്കിലും കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ കൂടെയുള്ളയാൾ ചോദിക്കട്ടെ എന്ന മട്ടിലുള്ള സങ്കോചത്തോടെ ഞങ്ങൾ രണ്ടുപേരും അവസരങ്ങൾ പാഴാക്കി.

അപ്പോൾ, ഞാനോ, അയാളോ, ഞങ്ങളിലാരോ ഒരാൾ പറഞ്ഞു: 'നമുക്ക് രണ്ടാൾക്കും ഇപ്പോൾ പെട്ടെന്നങ്ങു ചിറകുകൾ മുളയ്ക്കുകയാണ് എന്നു സങ്കല്പിക്കൂ. ഒട്ടും ക്ഷീണം തട്ടിയിട്ടില്ലാത്ത ചിറകുകൾ. നമ്മൾ പറക്കുമോ?'

'പറക്കും. ചിറകു മുളച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ പറക്കുകയല്ലാതെ വേറൊന്നും ചെയ്യാൻ പറ്റില്ലല്ലോ.'

'പ്രശ്നമതല്ല; നമ്മൾ എങ്ങോട്ടു പറന്നുപോകും?'

ആ ചോദ്യം ഞങ്ങൾ രണ്ടുപേരിലും ഒരേസമയം തന്നെ വല്ലാത്തൊരനിശ്ചിതാവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ചു. കുറേനേരം ഞങ്ങളൊന്നും മിണ്ടിയില്ല. നടത്ത മാത്രമായിരുന്നു. പിന്നെ ഒരാൾ മറ്റേയാളോടു ചോദിച്ചു:

'ചിറകു വച്ചാൽ നമ്മൾ റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിലേക്കു പറക്കുമോ?'

---

1. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ. വാനപ്രസ്ഥം, പുറം–9–11.

സാഹിത്യമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ

'ഏയ്, ചിറകുള്ളവർക്ക് എന്തിനു തീവണ്ടികൾ? തീവണ്ടിയാപ്പീസുകൾ?'

'നമ്മൾ വേറെ എങ്ങോട്ടെങ്കിലുമൊക്കെ പറന്നുപോയേക്കും.'

ചിറകുള്ള എല്ലാവരും എങ്ങോട്ടെങ്കിലുമൊക്കെ പറന്നു നടന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കും.

'അതിന്റെയൊരു ലഹരി അടങ്ങുന്നതുവരെ.'

'അതെ, അതുവരെ മാത്രം.'

പിന്നെ അതെപ്പറ്റി മാത്രം ഓർത്തുകൊണ്ടു നടന്നു. എങ്ങോട്ടൊക്കെയാവും ഞങ്ങളുടെ ചിറകുകൾ ആദ്യം കുതിക്കുക എന്ന് ഓർത്തു നടക്കാൻ രസമായിരുന്നു. ശാന്തമായ ഗ്രാമമദ്ധ്യത്തിലെ കൊട്ടിലിൽ തനിച്ചിരുന്നു മുഷിഞ്ഞ ഭ്രാന്തന്റെ വ്രണങ്ങളിലേക്ക്, നീണ്ട നടപ്പാത നടുവിലേക്കു കൊഴിഞ്ഞു വീണ രാത്രിമണിയുടെ നീളൻ നാവിലേക്ക്, പഷ്ണിപ്പൂച്ചകളുടെ നിലവിളിയിലേക്ക്, ശീതക്കാറ്റിലേക്ക്, മരച്ചില്ലകളുടെ ചാറ്റൽ മുഴക്കത്തിലേക്ക്, ചുണ്ടുകളിലേക്ക്, മരണങ്ങളിലേക്ക്, പ്രഭാതങ്ങളിലേക്ക്, ഒറ്റമുലച്ചിപ്പെണ്ണിന്റെ ചുടുമൂത്രത്തിലേക്ക്, ചാരവർണ്ണക്കിളിയുടെ വിശന്നു ചുവന്ന നഖങ്ങളിലേക്ക്-

നടന്നു നടന്ന് ഞങ്ങളൊടുവിൽ റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിലെത്തി.

താഴെ, പ്രതിമയുടെ ചോട്ടിലെ വേലിക്കെട്ടിനുള്ളിൽ കന്നുകാലികളും മനുഷ്യരും മേയാത്ത ഇത്തിരി വെളിസ്ഥലത്ത്, താർകുമിളകൾ ഉയരുകയും പൊലിയുകയും ചെയ്തു. ചൂട്. പ്രതിമപോലും വിയർത്തൊഴുകുന്നുണ്ടെന്നു തോന്നി.[1]

നാടകം

അയോദ്ധ്യാപുരി. രാമചന്ദ്രരാജാവിന്റെ കൊട്ടാരത്തിലുള്ള സഭാമണ്ഡപം. മുഴുവൻ കരിങ്കൽക്കെട്ടുകളാണ്. നടുവിൽ അഗ്രപീഠം. ഇരുഭാഗത്തും പീഠങ്ങൾ. മണ്ഡപത്തിൽ ഏകശിലാനിർമ്മിതമായ കൽത്തൂണുകൾ.

ഊർമ്മിള ഒരു പീഠത്തിൽ കൈകുത്തി ശിരസ്സുതാങ്ങി തറയിൽ ഇരിക്കുന്നു. പ്രൗഢയാണ്. തീക്ഷ്ണമായ നയനങ്ങൾ. മുഖത്തു നൈരാശ്യം സ്ഥിരവാസമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. രാജകുമാരികൾക്കുള്ള ശിരോലങ്കാരവും മംഗല്യസൂത്രവുമല്ലാതെ മറ്റാഭരണങ്ങൾ അണിഞ്ഞിട്ടില്ല.

യവനിക ഉയർന്ന് അല്പം കഴിയുമ്പോൾ ഒന്നരയാൾ പൊക്കത്തിലുള്ള ഒരു കൊടിയും പിടിച്ച് ഒരു ചേടി പ്രവേശിച്ച് 'രാജമാതാ കൗസല്യാദേവി' എന്നു വിളിച്ചറിയിച്ചിട്ട് രംഗവേദിയുടെ മറുവശത്തേക്കു മാറി കൊടി തറയിൽ ഊന്നി കാവൽക്കാരിയെപ്പോലെ നില്ക്കുന്നു. പുറകേ പടുവൃദ്ധയായ കൗസല്യ ആയാസപ്പെട്ടു സാവധാനം പ്രവേശിക്കുന്നു. തലമുടി നിശ്ശേഷം നരച്ച് മുഖത്തു സർവ്വത്ര ചുളിവുകൾ വീണിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ദശരഥപത്നിയുടെ ആ ഗാംഭീര്യം ഇപ്പോഴും മങ്ങിയിട്ടില്ല.

1. പി. പത്മരാജൻ. ഉദകപ്പോള, പുറം-29-30.

കൗസല്യ പ്രവേശിച്ച ഉടൻ ഊർമ്മിള എഴുന്നേറ്റു വണങ്ങുന്നു.

കൗസല്യ: മകളേ, ഈ സഭാമണ്ഡപത്തിൽ നീ ആരെ കാത്തിരിക്കുന്നു?

ഊർമ്മിള: മഹാരാജാവിനെ കാത്ത്.

കൗസല്യ: രാമഭദ്രൻ വന്നോ?

ഊർമ്മിള: തിരുമനസ്സുകൊണ്ട് സരയൂതീരത്തിലെത്തിയെന്നു ദൂതൻ അറിയിച്ചു.

കൗസല്യ: (വാത്സല്യപൂർവ്വം) പക്ഷേ, നിന്റെ കണ്ണുകൾ ലക്ഷ്മണകുമാരനെ പ്രതീക്ഷിച്ചെന്നപോലെ കാതരങ്ങളായിരിക്കുന്നല്ലോ?

ഊർമ്മിള: (ശിരസ്സു കുനിച്ച്) അല്ലമ്മേ, മഹാരാജാവിന്റെ മുഖം ഒന്നു കാണാൻതന്നെ...ഒരുപക്ഷേ...ആ മുഖം പ്രസന്നമാണെങ്കിൽ...എന്റെ മോഹംകൊണ്ടായിരിക്കാം...ഞാൻ ഈ സഭാമണ്ഡപത്തിൽ എത്രയോ നേരമായി കാത്തിരിക്കുന്നു-എന്റെ കണ്ണുകൾക്കു പുണ്യമുണ്ടെങ്കിൽ...

കൗസല്യ: എന്താണൂർമ്മിളേ, നിന്റെ സൂചന? രാമഭദ്രൻ സീതാദേവിയെ കണ്ടെന്നുവരുമോ?

ഊർമ്മിള: എന്തോ...അങ്ങനെ എന്റെ ഹൃദയം സദാ മുരണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ദണ്ഡകാരണ്യത്തിലാണ് അദ്ദേഹം പോയിരുന്നത്...

കൗസല്യ: അതെ! ദസ്യുക്കളുടെ ദർപ്പമടക്കാൻ. ഋഷീശ്വരന്മാർ ആവശ്യപ്പെട്ടതനുസരിച്ച് നീതിപാലനം മാത്രമല്ലേ യാത്രോദ്ദേശം?

ഊർമ്മിള: എങ്കിലും പോയതു ദണ്ഡകാരണ്യത്തിലേക്കല്ലേ?

കൗസല്യ: കോസലചക്രവർത്തിയാണു പോയത്. സീതയുടെ കളിത്തോഴനല്ല. ചക്രവർത്തിയെക്കണ്ടാൽ ദണ്ഡകാരണ്യം അറിഞ്ഞില്ലെന്നു വരും.

ഊർമ്മിള: എങ്കിലും അമ്മേ! അവിടെയല്ലേ പഞ്ചവടി?...അവിടെയാണവർ പതിമ്മൂന്നു വത്സരം പാർത്തത്. സീതാരാമലീലകൾ കണ്ടു സന്തുഷ്ടരായ വനദേവതകൾ നിയാമകനൃത്തം നടത്തുന്നതവിടെയാണ്. അവിടെയുള്ള കടമ്പുകൾ പൂക്കും രാമനെക്കണ്ടാൽ. ക്രൗഞ്ചങ്ങൾ കൂവും. മയിലുകൾ പീലിനിവർത്തി ആടും. മാൻപേടകൾ തുള്ളിച്ചാടും... എന്നിട്ടു ചോദിക്കും 'ഞങ്ങളുടെ ഇഷ്ടതോഴി സീതയെവിടെ' എന്ന്. അദ്ദേഹം എന്തുപറയും? ഗോദാവരീക്കല്ലോലങ്ങൾ ആർത്തുല്ലസിച്ച് 'എവിടെ സീത' എന്നന്വേഷിക്കുമ്പോൾ, ചക്രവർത്തിയായാലും അലിയും. അദ്ദേഹം ഓർമ്മിക്കും എന്റെ സഹോദരിയെ. വാല്മീകിയുടെ ആശ്രമത്തിന് അരികേകൂടി മടങ്ങിപ്പോരുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലുകൾ ആ പാവനമായ പർണ്ണശാലയിലേക്ക് ആഞ്ഞുപോവും.

കൗസല്യ: കുഞ്ഞേ! അയോദ്ധ്യയിലായാലും അടവിയിലായാലും രാജാവു രാജാവാണ്. ഇരുപത്തിയേഴുകൊല്ലം ഈ കൊട്ടാരത്തിൽ കഴിഞ്ഞിട്ടും രഘുവംശത്തിന്റെ ശിക്ഷണം നീ കണ്ടറിഞ്ഞില്ലേ?

ഊർമ്മിള: രാജാവിനെ മനുഷ്യനാക്കാൻ ഒരുപക്ഷേ, പഞ്ചവടി

യുടെ നിഷ്കപടതയ്ക്കു കഴിഞ്ഞെന്നുവരും...അന്ന്, രാവണൻ സീതയെ കട്ടുകൊണ്ടുപോയപ്പോൾ കരഞ്ഞും വിളിച്ചും കാട്ടിൽ അലഞ്ഞുനടന്ന രാമനെ ആശ്വസിപ്പിച്ചതാര്? ആ വൃക്ഷവൃന്ദങ്ങളും പക്ഷി സഞ്ചയങ്ങളും ചോദിക്കില്ലേ സീത എവിടെയെന്ന്?[1]

തിരക്കഥ

സീൻ 1
പുത്തൂരംവീട്, ഇടനാഴി-നിലവറ

പകലാണെങ്കിലും ഇരുട്ട് തങ്ങിനില്ക്കുന്ന ഇടനാഴി.

ഇരുണ്ട ഇടനാഴിയിലൂടെ ഒരു കോൽവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചം അടുത്തേക്ക് വരുന്നു.

മുന്നിൽ കോൽവിളക്കുമായി നടക്കുന്നത് അരോമുണ്ണി, അങ്കച്ചമയമണിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അവന്റെ പിന്നിലായി കണ്ണപ്പുണ്ണി, പത്തൊമ്പത് വയസ്സ് പ്രായം. സമവയസ്കരാണ്.

അവർ പടവുകളിറങ്ങി ഒരു നിലവറയുടെ വാതില്ക്കൽ, അരോമുണ്ണി നിലവറയുടെ വാതിൽ തുറക്കുന്നു;

ആരോമുണ്ണി അകത്തേക്ക്. കണ്ണപ്പുണ്ണിയും പിറകെ.

ചെല്ലക്കുടങ്ങളും പെട്ടികളും വെച്ച പുത്തൂരം വീട്ടിലെ നിലവറ. ആരോമുണ്ണിയോട്, കണ്ണപ്പുണ്ണി: അച്ഛൻ മരിച്ചതിനുശേഷം ഈ നിലവറ തുറന്നിട്ടില്ല.

ആരോമുണ്ണി: ഉം. അതും അമ്മ പറഞ്ഞു.

അവർ വെളിച്ചത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ നടന്നു നോക്കുന്നു.

അവർ പെട്ടെന്ന് കാണുന്നു.

ആരോമുണ്ണി നിശ്ശബ്ദനായി വീർപ്പടക്കുന്നു.

ചുവന്ന പട്ടിട്ട പീഠത്തിന്മേൽ ചുവർ ചാരിവെച്ച ചോരക്കറ പുരണ്ട, കണയിൽവെച്ച് മുറിഞ്ഞുപോയ ഒരു ചുരിക.

അത് വിറയ്ക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് സംശയം തോന്നും.

ആരോമുണ്ണി: അമ്മാവന്റെ അങ്കച്ചുരിക...!

കണ്ണപ്പുണ്ണി നിശ്ശബ്ദം ശരിവെയ്ക്കുന്നു.

പിന്നെ അവരിരുവരും ചിന്താധീനരാവുന്നു. അതിന് മുമ്പിൽ അവർ നമസ്കരിക്കുന്നു.

ചോരക്കറ പുരണ്ട ചുരിക, ആരോമുണ്ണി വന്ദിച്ച് എടുക്കുന്നു.

അതിലെ തുളകൾ നോക്കിക്കൊണ്ട്-ഇരുമ്പാണിയ്ക്ക് പകരം മുളയാണി...കണ്ണപ്പുണ്ണി നോക്കുന്നു...പൊൻകരംകൊണ്ട് വിളക്കിയാൽ ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ ചതിയറിയില്ല...

വഞ്ചന ഓർമ്മിച്ച് കണ്ണപ്പുണ്ണി കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥൻ.

അവർ പീഠത്തിന് മുൻവശത്തെ പെട്ടി തുറക്കുന്നു.

---

1. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ. കാഞ്ചനസീത, പുറം-29-30.

പഴയ തുണിക്കെട്ട്, അല്ല, അത് പുറത്തെടുത്തപ്പോൾ പഴയ കച്ചയാണ്. നിവർത്തി നിവർത്തി നോക്കിയപ്പോൾ ചോരയുടെ നിറം മങ്ങി കറുപ്പായ ഒരിടം. അവിടെ കച്ചയിൽ വൃത്താകൃതിയിൽ കീറൽ.

അത് തൊട്ടു കാണിച്ചുകൊണ്ട് കണ്ണപ്പുണ്ണി: കുത്തുവിളക്കിന്റെ തണ്ട് ഇവിടെയാണ് താഴ്ത്തിയത്... കണ്ടില്ലേ?

വികാരഭരിതനായ ആരോമുണ്ണി അതെ എന്ന് തലയാട്ടുന്നു.

അപ്പോൾ നിലവറയിലേക്ക് കുഞ്ചുണ്ണൂലി പതുക്കെ ഇറങ്ങി വരുന്നു.

മധ്യവയസ്ക.

ആരോമുണ്ണി: നടന്നതെന്തെന്ന് അമ്മാവൻതന്നെ ഓലയിലെഴുതി വെച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് അമ്മ പറഞ്ഞല്ലോ, അമ്മായി.

കുഞ്ചുണ്ണൂലി സംശയിക്കുന്നു.

അവർ നിലവറയിലേക്ക് കടന്ന് അവിടെ വെച്ച ചിത്രപ്പണികൾ ചെയ്ത പല പെട്ടികളിലൊന്ന് തുറക്കുന്നു. അതിൽ അനേകം ചെമ്പേടുകൾ, ഓലക്കെട്ടുകൾ.

അതിൽനിന്ന് ഒരോലക്കെട്ട് തിരഞ്ഞെടുത്ത് നീട്ടുന്നു.

ആരോമലുണ്ണി അത് വാങ്ങുന്നു.

ഓലകൾ മറിക്കുമ്പോൾ അവനോട് ചേർന്നുനിന്ന് കണ്ണപ്പുണ്ണിയും അത് വായിക്കുന്നു...[1]

ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടാണ് പൂർണ്ണമായും കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യസൂചനകളെ പൂരിപ്പിക്കുവാൻ സംഭാഷണം വരുന്നു എന്നേയുള്ളു.

കഥയും നോവലും നാടകവും തിരക്കഥയുമെല്ലാം അടിസ്ഥാനപരമായി കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഓരോ മാധ്യമങ്ങൾതന്നെയാണല്ലോ. ഈ സാഹിത്യകൃതികളുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം സാമാന്യമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി മനസ്സിലാക്കുവാനാണ് ഓരോന്നിന്റെയും ഭാഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഓരോ സാഹിത്യകൃതിയും വ്യക്തിത്വമുള്ള മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ നിയതമായ ആഖ്യാനസ്വഭാവം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഒരു ചിത്രഫലകത്തിലേയ്ക്ക് വിവിധ നിറത്തിലുള്ള പ്രകാശരശ്മികൾ പതിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ വർണ്ണങ്ങൾ മാറുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. അതുപോലെ പ്രമേയം, കഥ, ഇതിവൃത്തം തുടങ്ങിയവയെ ഓരോ സാഹിത്യമാധ്യമത്തിലൂടെ സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ സ്വഭാവം മാറുന്നതായി തോന്നുന്നു. അടിസ്ഥാനപരമായി ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനു മാത്രമാണ് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾ ച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ ഒന്നുതന്നെയാണ്. സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കുവാനാണ് ഇത്രയും പറഞ്ഞത്.

1. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ. നാലു തിരക്കഥകൾ, പുറം-17-18.

ആഖ്യാനവ്യത്യാസത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റത്തെ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ കഥാഖ്യാനദൗത്യത്തെയും കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കരുത്. കഥയും നോവലും വായനയ്ക്കായി രചിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപങ്ങളാണ്. എന്നാൽ നാടകവും തിരക്കഥയും ഓരോ അവതരണകലകളുടെ പാഠമായോ സാഹിത്യമായോ രചിക്കുന്നവയാണ്. രചനാലക്ഷ്യം കൃതിയുടെ സ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകമാണ്. വായിച്ച് ആസ്വദിക്കേണ്ട കൃതികളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഭാഷയിലൂടെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന വികാരങ്ങൾക്കും ഭാവലോകത്തിനുമാണ് പ്രസക്തി. അവതരണകലകളുടെ സാഹിത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വസ്തുതകളെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണത്തിനാണു പ്രാധാന്യം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ മാധ്യമവ്യത്യാസം അവതരണത്തിലും അവതരണാനന്തര രൂപത്തിലും ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനം ശക്തമാണ്. ഇങ്ങനെയെല്ലാമാണെങ്കിൽക്കൂടി കഥയെ വിശ്വസനീയമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നപക്ഷത്ത് ഇവയ്ക്കെല്ലാമുള്ള സമാനതകളും സൗന്ദര്യവും കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കാനുമാവില്ല.

ഓരോ കൃതിയുടേയും ആഖ്യാനരീതിയെ രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവവും ആഖ്യാനകാലവും ശക്തമായിത്തന്നെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ മനോഭാവം രൂപപ്പെടുന്നത് സംസ്ക്കാരം, വിദ്യാഭ്യാസം, ചിന്താരീതി, പ്രവർത്തനമേഖലകൾ തുടങ്ങിയവയുടെയെല്ലാം സ്വാധീനത്തിൽനിന്നുമാണ്. ആഖ്യാനകാലമെന്നാൽ കൃതി രചിക്കുന്ന കാലമാണ്. ഓരോ കാലത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രത്യേകതകളുണ്ട്. ഈ കാലികാവസ്ഥ രചയിതാവിനെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോതും കൃതിയുടെ ആഖ്യാനരീതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകം തന്നെയാണ്. ഒരു കൃതി അവതരണപക്ഷത്തുനിന്നും അനുവാചകപക്ഷത്ത് എത്തുമ്പോഴാണ് അതിന്റെ രചനാദൗത്യം പൂർണ്ണമാകുന്നത്. അനുവാചകൻ കൃതിയെ വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയും ആസ്വദിക്കുന്ന രീതിയും ഒരു കൃതിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വളരെ പ്രധാനമാണ്.

സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം

'മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്കു പരാവർത്തനം ചെയ്യാനായി എഴുതുന്നവയാണെങ്കിലും മനുഷ്യാവസ്ഥകളെപ്പറ്റിയുള്ള കഥകളാണ് തിരക്കഥയിൽനിന്നും വായനക്കാർക്കു കിട്ടുന്നത്.'[1] വായന പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന അനുഭവം തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ളതാണ്. തിരക്കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനായി കഥയ്ക്കൊപ്പം ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും ആഖ്യാനത്തിനായി ഉപ

1. എം.ടി വാസുദേവൻനായർ. ആമുഖം- രഞ്ജിത്തിന്റെ തിരക്കഥകൾ, പുറം-9.

യോഗിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട ഇതര ഘടകങ്ങൾതന്നെയാണ്. യഥാർത്ഥ ത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ സമ്മേളനത്തിലൂടെയാണ് നിയതരൂപത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

കഥ പറയുന്ന രീതി, എഴുതി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന രൂപം, വികാരങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഴിവ്, ഇതര കൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുവാനുള്ള പ്രാപ്തി, പഠനവിധേയമാകുവാനുള്ള സാധ്യതകൾ, കാലികമായി ഏറ്റവും പ്രാധാ ന്യത്തോടെ എഴുതപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള പ്രസക്തി, വായനക്കാരുടെ പെരുപ്പവും മനോഭാവവും, പുസ്തകവാണി ജ്യത്തിനുള്ള സാധ്യതകൾ എല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥയെ സവിശേഷവ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു സാഹിത്യരൂപമായും സവിശേഷപ്രാധാ ന്യമുള്ള സാഹിത്യശാഖയായും (തിരക്കഥാസാഹിത്യം) പരിഗണിക്കേണ്ട തുണ്ട്. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച പഠനങ്ങളും നിരൂപണങ്ങളും ഗവേഷ ണങ്ങളുമെല്ലാം ഈ സാഹിത്യശാഖയുടെ വളർച്ചയും വിപുലതയും പ്രസക്തിയുമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

5
സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും

മൗലികതയുള്ള എല്ലാ സാഹിത്യരൂപങ്ങൾക്കും കലാരൂപങ്ങൾക്കും അതിന്റേതായ സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവുമുണ്ട്. തിരക്കഥയ്ക്കും അതിന്റേതായ സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവുമുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ചില ഘടകങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളോടും മറ്റുചില ഘടകങ്ങൾ സിനിമയോടും ഏറെ സാമ്യം പുലർത്തുന്നവയാണെന്ന് പ്രഥമദർശനത്തിൽ തോന്നാം. ഈ സാമ്യങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, പല ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മിശ്രണരൂപമാണ് തിരക്കഥയുടേതെന്ന് അംഗീകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. തിരക്കഥയ്ക്ക് നിയതമായ സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവുമുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാകുവാൻ അതിന്റെ അവതരണഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും ഘടനയെപ്പറ്റിയും അവതരണക്രമത്തെപ്പറ്റിയും സാഹിത്യരൂപത്തെപ്പറ്റിയും വസ്തുനിഷ്ഠമായി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

അവതരണഘടകങ്ങൾ

ഒരു തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെയാണ് അതിന്റെ അവതരണഘടകങ്ങളെന്നു പറയുന്നത്. അവതരണഘടകങ്ങൾ ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമുണ്ട്. രചനയ്ക്ക് പ്രചോദനവും സ്വാധീനവുമായി നില്ക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് ആഭ്യന്തരഘടകങ്ങൾ. ഇവയെ നേരിട്ടു കാണുവാൻ കഴിയാത്തവയാണ്. രചനയിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യാഖ്യാനം തുടങ്ങിയവ കാണാവുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവയെ തിരക്കഥയിലെ ബാഹ്യഘടകങ്ങൾ എന്നുപറയുന്നു. ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമായ ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയാണ് തിരക്കഥ നിയതരൂപത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയുടെ പ്രവർത്തനം മസ്തിഷ്ക്കത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം, സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനം തുടങ്ങിയ ആഭ്യന്തര ഘടകങ്ങളെ മാനസികഘടകങ്ങളെന്നും പറയാവുന്നതാണ്. ഇവ ഓരോ രചയിതാവിലും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ, വികാരങ്ങൾ, ആശയങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ആഭ്യന്തരഘടകങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായ ഘട

കങ്ങളാണ്. ഇവയെ വ്യക്തമാക്കുവാനോ നിർവ്വചിക്കുവാനോ കഴിയുന്നവയല്ല. ഈ ഘടകങ്ങൾ ഓരോ രചയിതാവിനെ സംബന്ധിച്ചും ഓരോ അനുപാതത്തിലായിരിക്കുമുള്ളത്. തിരക്കഥയിലെ ബാഹ്യഘടകങ്ങളായ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം ശബ്ദദൃശ്യാഖ്യാനം തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റി സംക്ഷിപ്തമായി ചുവടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തം: ഒരു തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി കഥയെ/വിഷയത്തെ ക്രമമായി വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രൂപമാണ് തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം. ഇതിനെ തിരക്കഥയുടെ സംഗ്രഹമെന്ന് വിളിക്കാവുന്നതാണ്. 'ഇതിവൃത്തത്തെ ലളിതമായി നിർവ്വചിച്ചാൽ, ഇതിവൃത്തം സംഭവപരമ്പരകളുടെ അവതരണമാണ്. ഇത് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ അവതരണവും അതിന്റെ പരിഹാരവുമാണ് ഇതിവൃത്തം.'[1] ഒരു നല്ല ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവപരമ്പരകൾ, സംഘർഷങ്ങൾ, സംഘർഷങ്ങളുടെ പരിസമാപ്തി, നാടകീയത തുടങ്ങിയുള്ള തിരക്കഥയിലെ എല്ലാ സംഭവങ്ങളേയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. കഥയ്ക്ക് വ്യക്തമായ രൂപം കൊടുക്കുകയും അനുവാചകന് വസ്തുതകൾ മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ കഥയെ ലളിതവും പൂർണ്ണവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഗ്രഹമാണ് അതിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

കഥാപാത്രങ്ങൾ: ഇതിവൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ തിരക്കഥയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. 'ഏതൊരു തിരക്കഥയിലേയും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകം കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.'[2] കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിയതമായ വ്യക്തിത്വത്തിലൂടെയും സവിശേഷമായ പ്രവർത്തനത്തിലൂടെയുമാണ് തിരക്കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് പറയുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടാണ് കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വ്യക്തിത്വമുള്ളതും സവിശേഷപ്രകൃതക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അനുവാചകനെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും അതിനെ വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവുമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാനും കഴിയുന്നു. തിരക്കഥയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള തനതായ കാഴ്ചപ്പാടും മനോഭാവവും പെരുമാറ്റരീതിയും വ്യക്തിത്വവും ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇവയുടെ ആകെത്തുകയിലൂടെയാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ 'കഥാപാത്ര

1. Dale Miller and Michael Springer. The writer's manual, P- 564.
2. Marisa D'Vari. Script Magic: Subconscious Techniques to Conquer Writer's Block, P- 43.

ങ്ങൾ തിരക്കഥയുടെ ഹൃദയവും ആത്മാവും നാഡീവ്യൂഹവുമാണ്.'[1]

സംഭാഷണം: 'നല്ല സംഭാഷണത്തിന് ഒരുപാട് ഉപയോഗങ്ങളുണ്ട്. അത് കഥാപാത്രത്തെ വികസിപ്പിക്കുകയും കഥയെ വിവരിക്കുകയും കഥയുടെ പ്രധാനവിഷയത്തെ വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം സംഘർഷത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു സീനിന്റെ അവസാനത്തിലുള്ള സംഭാഷണത്തിന് ആ സീനിന് മനോഹരമായ ഒരു പരിസമാപ്തി നല്കുവാൻ കഴിയുന്നതിനൊപ്പം ആ സീനിനെ അടുത്ത സീനുമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുവാനും കഴിയും. നല്ല സംഭാഷണത്തിന് വിരസമായ കഥയെ കൂടുതൽ രസപ്രദമാക്കുവാനും അതിനെ തിരക്കഥയുടെ കേന്ദ്രമാക്കുവാനും കഴിയുന്നു.'[2] പൂർവ്വകഥാകഥനം, കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വചിത്രീകരണം, നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകൾ നാടകീയമായ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ സവിശേഷമായ പ്രബോധനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന തിരക്കഥയിലൂടെ സവിശേഷമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ട വസ്തുതകളുണ്ടെങ്കിൽ അത് അവതരിപ്പിക്കുവാനും സംഭാഷണത്തിനു കഴിയുന്നു.

ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനം: ഒരു തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിന് ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകളുടെ സഹായം ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്/രചിക്കുന്നത് ദൃശ്യപൊലിമയോടെയും ശ്രാവ്യാനുഭവത്തോടെയും സിനിമയെ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ്.

തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചനകൾക്ക് മൂന്നു മേഖലകളാണുള്ളത്. ആദ്യത്തെ മേഖല കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അഥവാ അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ കഥയെ ഭാവപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. "കഠിനതടവിന് വിധിക്കപ്പെട്ടവർക്കുള്ള ജോലികളിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകൾ. വാർദ്ധനായ സ്ത്രീ മേൽനോട്ടം വഹിക്കുന്നു. പലതരത്തിലുള്ള തടവുകാരികൾ. ജീവിതത്തിന്റെ ഇരുണ്ട ഇടവഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചവർ. ഭക്ഷണസമയമറിയിക്കുന്ന മണിയടി പശ്ചാത്തലത്തിൽ എവിടെനിന്നോ. ജോലി നിറുത്തിയ സ്ത്രീകൾ ഭക്ഷണത്തിനായി ക്യൂ നില്ക്കുന്നു."[3] ഇത് കഥയെ നേരിട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വാച്യാർത്ഥസംവേദനത്തോടെ കഥയെ ഭാവപരവും ഉദ്വേഗവുമായി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണുള്ളത്.

രണ്ടാമത്തെ മേഖല കഥാഖ്യാനത്തിനായി സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഇത് പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്നു. 'നിലാവിൽ ദൂരെ തിരകൾ. ആളൊഴിഞ്ഞ കടൽ

---

1. Syde field. Screenplay: The foundations of Screenwriting, P- 22.
2. Kenneth Portnoy. Screen Adaptation: A Scriptwriting Handbook, P- 121.
3. എം.ടി വാസുദേവൻനായർ. പഞ്ചാഗ്നി, പുറം- 9.

പ്പുറം. അകലെ ഏതോ പൊളിഞ്ഞ അവശിഷ്ടത്തിന്റെയോ കൽത്തൂണുകളുടേയോ ഭാഗത്തായി ഒരു മനുഷ്യൻ.'[1] ഈ ഭാഗത്ത് പ്രത്യേകമായി എടുത്തുകാണിച്ച കുറെ ദൃശ്യസൂചനകളെയാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ കൽത്തൂണുകളുടെ ഭാഗത്തായി നില്ക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ അവസ്ഥയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിനനുസൃതമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് ഭാവപരമായ ഒരാഴം നല്കുവാൻ ഉതകുന്നവയാണ്.

മൂന്നാമത്തെ മേഖല കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ സജീവശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. ഉദാഹരണമായി ഒരു കഥാപാത്രം ദുഃഖിച്ചു കരയുമ്പോൾ, മാനത്തു മിന്നൽപ്പിണർ പായുന്നതും കറുത്ത മേഘങ്ങൾ ഉരുണ്ടുകൂടുന്നതും കലണ്ടറിലെ കറുത്ത അക്കങ്ങൾ എടുത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഈ മേഖലയിൽപ്പെടുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ സാഹചര്യത്തിന്റെ ശക്തി അനുവാചകനിലേയ്ക്ക് ഭാവതീവ്രമായി എത്തിക്കുവാൻ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്. കരയുന്ന വ്യക്തിയുടെ മാനസിക സംഘർഷത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ, സ്വീകരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിനും കഥാന്തരീക്ഷത്തിനും അനുസരിച്ചാണ് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത്. പ്രകൃതിസുന്ദരമായ ഒരു വയലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് ഒരു യുവതിയും യുവാവും സംസാരിക്കുകയാണ്. ആ സംസാരത്തിനിടയിൽ അവർ പരസ്പരം മനസ്സിലാക്കുകയും അവരുടെ മനസ്സ് പ്രണയാതുരമാകുകയും ചെയ്തു. തുടർന്നു കാണിക്കാവുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഏറെയാണ്. 'വയലിൽനിന്നും ഉയർന്നുപൊങ്ങി പറക്കുന്ന വെള്ളക്കൊക്കുകളുടെ ഒരു കൂട്ടം,' 'പൂത്തുനില്ക്കുന്ന വൃക്ഷശിഖരങ്ങളിലെ പുഷ്പങ്ങൾ നൃത്തംചെയ്യുന്ന രംഗം' തുടങ്ങിയവയാകാം. തിരക്കഥയിലെ സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിനും സാഹചര്യത്തിനുമനുസരിച്ച് ഒരു വികാരത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ഭാവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

രണ്ടാമത്തേയും മൂന്നാമത്തേയും മേഖലകളിൽപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വാച്യാർത്ഥത്തിനും അപ്പുറത്തേക്ക് ചിന്തോദ്ദീപകമായ മറ്റൊരു തലം കൂടിയുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമായ തലത്തെ അനുവാചകന്റെ ഭാവനാലോകം കണ്ടെടുത്തു മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാനും കഥയിൽ നാടകീയതയും ഉദ്വേഗവും സൃഷ്ടിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ ഇത്തരം സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ് തിരക്കഥയുടെ കാതൽ.

തിരക്കഥയിലെ ശബ്ദസൂചന സിനിമയിലെ പശ്ചാത്തലസംഗീതമല്ല. ആവശ്യമെങ്കിൽമാത്രം തിരക്കഥയിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെപ്പറ്റി

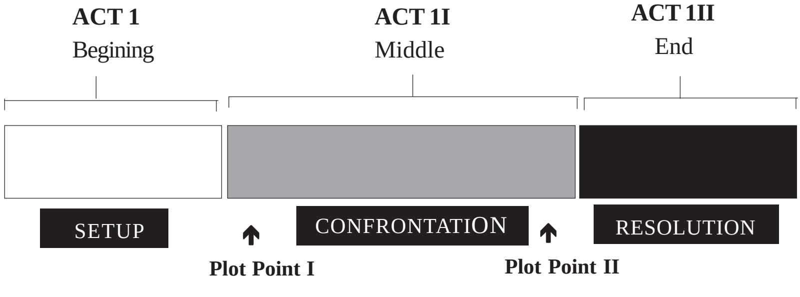
---

1. പി. പത്മരാജൻ. പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ, പുറം-275.

സൂചിപ്പിച്ചാൽ മതി. ഒരു മുണ്ടു കീറുന്ന ശബ്ദം, ചാട്ട 'ഠ' എന്നു വീഴുന്നു, ആനയുടെ ചിന്നംവിളി തുടങ്ങിയ സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകളാണ് തിരക്കഥയിലെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളായ ശബ്ദസൂചനകളാകുന്നത്. ഈ ശബ്ദസൂചനകൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയും സാഹചര്യത്തിന്റെ സവിശേഷതയും അനുസരിച്ച് അർത്ഥവ്യാപ്തി ലഭിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലെ മർമ്മപ്രധാനമായ പല ഭാഗങ്ങളേയും വികാരതീവ്രതയോടെയും ബൗദ്ധിക തീഷ്ണതയോടെയും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് ശബ്ദശ്രാവ്യ ആഖ്യാനസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ്.

ഘടന

എന്താണ് ഘടന? തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റി പല പഠനങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ ഏറ്റവും വിശ്വസനീയവും യുക്തവുമായ ആദ്യത്തെ വിലയിരുത്തൽ നടത്തിയത് ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ സെയ്ദ് ഫീൽഡാണ്. സെയ്ദ് ഫീൽഡ് നിരവധി തിരക്കഥകൾ വായിക്കുകയും അതിൽ ഏറ്റവും മഹത്തരമെന്നു തോന്നിയ കുറച്ച് തിരക്കഥകൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്തു. പഠനവിധേയമാക്കിയ മഹത്തായ ഈ തിരക്കഥകൾക്കെല്ലാം പൊതുവായ ഒരു ഘടനയുണ്ടെന്ന് സെയ്ദ് ഫീൽഡ് കണ്ടെത്തി. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തത്തോടുകൂടിയ സുദൃഢമായ ആ ഘടനയെ സാധാരണക്കാരന് മനസ്സിലാകുന്ന രീതിയിൽ രേഖാചിത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ സെയ്ദ് ഫീൽഡ് വ്യാഖ്യാനം നടത്തി.



3 Act Structure

രണ്ടുമണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള തിരക്കഥയെ അതിന്റെ അവതരണത്തിന്റെ ക്രമമനുസരിച്ച്

യഥാക്രമം ആക്റ്റ്–1 (Act-1) ആക്റ്റ്–2 (Act-2) ആക്റ്റ്–3 (Act-3) എന്ന് വ്യവച്ഛേദിച്ചു. ഓരോ ആക്റ്റിലും ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കേണ്ട വസ്തുതകളെ പ്പറ്റി കൃത്യമായ അറിവു നല്കി. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ ആക്റ്റും വ്യത്യസ്തവും എന്നാൽ അവതരണത്തിൽ പ്രധാനവു മാണ്. ഒരു ആക്റ്റിൽനിന്ന് അടുത്ത ആക്റ്റിലേയ്ക്ക് കഥയെ വളർത്തി യെടുക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് 'പ്ലോട്ട് പോയിന്റ്' (Plot point) എന്നും പേര് നിർണ്ണയിച്ചു.

ആക്റ്റ് വൺ– ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ ആരംഭം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആക്റ്റ് (Beginning). തിരക്കഥയിൽ എന്താണ് പറയുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കു ന്നതെന്ന് ഈ ഭാഗത്ത് സൂചന നല്കണം. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവർ ഏതുതരം സ്വഭാവവിശേഷത്തെയാണ് പ്രതി നിധീകരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയുംവേണം. തുടർന്ന് കഥ അവത രിപ്പിക്കുവാനുള്ള സ്ഥിതിവിശേഷം (Setup) സൃഷ്ടിക്കണം.

പ്ലോട്ട് പോയിന്റ്– ഒരു ആക്റ്റിൽനിന്നും തുടർന്നുവരുന്ന ആക് റ്റിലേയ്ക്ക് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് നാടകീയവും ശ്രദ്ധേ യവുമായ ഒരു സംഭവവികാസം ആവശ്യമാണ്. ഈ സവിശേഷമായ സംഭവത്തിനാണ് പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് എന്നു പറയുന്നത്. പ്ലോട്ട് പോയിന്റെ ന്നാൽ ഒരു സംഭവം എന്നുമാത്രമേ അർത്ഥമുള്ളു.

ആക്റ്റ് ടൂ– തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തെയാണ് (middle) ആക്റ്റ് ടൂ എന്നു പറയുന്നത്. ഇതാണ് തിരക്കഥയിലെ ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള ഭാഗം. ഇവിടെ ഏറ്റുമുട്ടലുകളും സംഘർഷങ്ങളും (Confrontation) നട ക്കുന്നു. ബാഹ്യമായി നടക്കുന്ന സംഘട്ടനങ്ങളും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന ആന്തരിക സംഘർഷങ്ങളുമാകാം. തുടർച്ചയായി നട ക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളുടേയും സംഘട്ടനങ്ങളുടേയും അന്ത്യത്തിൽ അതി നൊരു പരിഹാരം ആവശ്യമായിവരുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പരിഹാരത്തി ലേയ്ക്കു നയിക്കുന്ന ഒരു സംഭവം അഥവാ പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് അവതരി പ്പിക്കുന്നു.

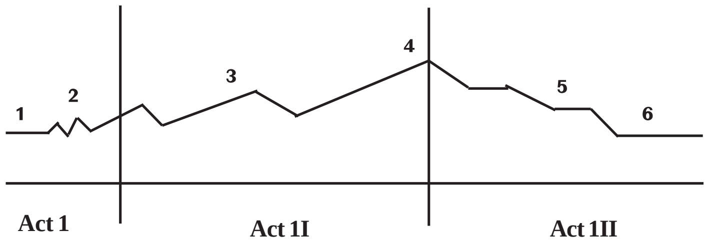
ആക്റ്റ് ത്രീ– ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ അവസാനഭാഗം (End). ഈ ഭാഗത്ത് ഇതുവരെ രണ്ട് ആക്റ്റുകളിലുമായി വളർത്തിക്കൊണ്ടു വന്ന എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങൾക്കും തീരുമാനങ്ങൾ (Resolution) എടുത്തിരി ക്കണം. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് എന്തു സംഭവിച്ചു, കഥ എങ്ങനെയാണ് അവ സാനിപ്പിക്കുന്നത് തുടങ്ങിയ വസ്തുതകൾ പൂർണ്ണമായും വ്യക്തമാക്കി ക്കൊണ്ട് കഥയെ പരിസമാപ്തിയിലെത്തിക്കണം. എല്ലാ നല്ല തിരക്കഥ കളും ഈ ത്രീ ആക്റ്റ് ഘടന അടിസ്ഥാനമായി പിൻതുടരുന്നുണ്ടെന്ന് സെയ്ദ് ഫീൽഡ് സിദ്ധാന്തിച്ചു.[1]

---

1. Syd Field. Screenplay: The Foundations of Screenwriting, P-8-10.

അവതരണക്രമം

തിരക്കഥയുടെ ത്രീ ആക്റ്റ് ഘടനയെ മുൻനിറുത്തി അതിന്റെ അവതരണക്രമത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പല പഠനങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയവും വിശ്വസനീയവുമായ പഠനത്തെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ പറയുന്നത്. 'ദി റൈറ്റേഴ്സ് മാന്വൽ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഡാലിമില്ലറും മൈക്കിൾ സ്പ്രിൻഗറും ചേർന്ന് നാടകങ്ങളുടെ പഠനത്തിനും അവതരണക്രമത്തിനും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന രീതിയെ രൂപപ്പെടുത്തി തിരക്കഥയുടെ ആക്റ്റുകളും അവതരണക്രമവും വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു.



1. സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വാ (Status Quo)–കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ അതിന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുവാനുള്ള മാർഗ്ഗമാണ് സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വാ. ഇതിനെ സന്ദർഭത്തിന്റെ അഥവാ കഥയുടെ തുടക്കമായി പരിഗണിക്കാം. പൊതുവെ കഥയിലെ മധ്യഭാഗത്തെ സംഘട്ടനം ആദ്യംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കാറില്ല. അഥവാ സംഘട്ടനത്തോടെ തുടങ്ങുകയാണെങ്കിൽത്തന്നെ അതിൽ സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വാ ഉണ്ടായിരിക്കും. സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വാ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ആമുഖവും വരുവാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ (ബാഹ്യമോ ആന്തരികമോ) പറ്റിയുള്ള സൂചനയും നല്കുന്നു.

2. സംഘട്ടനം (Conflict)- സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വായിൽ അവതരിപ്പിച്ച കാര്യങ്ങളെ/വസ്തുതകളെ സംഘട്ടനം തകിടം മറിക്കുന്നു. എന്താണ് സംഘട്ടനകാരണമെന്ന് ഈ ഭാഗത്ത് രചയിതാവ് പറഞ്ഞിരിക്കണം. തുടർന്ന് സംഘട്ടനം എങ്ങനെയാണ് നടപ്പാക്കുന്നതെന്നും ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ അതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും വ്യക്തമാക്കണം.

3. പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉദയം (Rising Action)- സംഘട്ടനം വളർന്ന് ഭീഷണമായ സാഹചര്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഇരുശക്തികളും തമ്മിൽ മല്ലടിക്കുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയെല്ലാം അവസാനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ സംഘട്ടനം അനിവാര്യമായിത്തീരുന്നു.

4. മൂർദ്ധന്യം (Climax)- കഥയിലെ ഏറ്റവും ഉദ്വേഗജനകവും ഏറെ ആകർഷണീയവുമായ ഭാഗമാണ് മൂർദ്ധന്യം. ഈ ഭാഗത്ത് തീരുമാനങ്ങൾ എടുത്തുകഴിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ തീരുമാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ യഥാർത്ഥ സ്റ്റാറ്റസ് കൊ്വായിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചുപോകുക അസാദ്ധ്യമാണ്.

5. പ്രവർത്തനങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു (Falling Action)- ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പലഭാഗങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ (ഉപകഥകൾ, വഴിത്തിരിവിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിച്ച സംഭവങ്ങൾ, ചില വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ തുടങ്ങിയവ) ഒരുമിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. അതോടെ അനുവാചകൻ മൂർദ്ധന്യത്തിന്റെ പരിണിതഫലം അനുഭവിക്കുന്നു.

6. കഥാനിർവ്വഹണം (Denouement)-കഥയവസാനിച്ചതിനുശേഷം ഒരു പുതിയ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലെത്തിച്ചേരുന്നു. ചിലപ്പോൾ യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കുവരുമ്പോൾ കഥ അവസാനിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഈ പ്രത്യേക ശ്രേണിയിലെ സംഭവങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു. അല്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ പുതിയ സ്റ്റാറ്റസ് ക്വൊയിലെത്തിച്ചേരുന്നില്ല.[1]

തിരക്കഥയ്ക്ക് കൃത്യമായ ഘടനയും അവതരണക്രമവും ഉണ്ടെന്നു വ്യക്തമാക്കുവാനാണ് ഇത്രയും കാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞത്. കഥാചിത്രങ്ങളുടെ തിരക്കഥയെപ്പറ്റിയാണ് വിലയിരുത്തുന്നതെന്നകാര്യം വിസ്മരിക്കരുത്. ചിലപ്പോൾ കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നോ മൂർദ്ധന്യത്തിൽനിന്നോ ചിലപ്പോൾ മൂർദ്ധന്യംതന്നെയോ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തിരക്കഥ തുടങ്ങാറുണ്ട്. കഥയുടെ ഏതുഭാഗമാണോ ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അതാണ് തിരക്കഥയുടെ തുടക്കം. തുടർന്നുവരുന്ന ഭാഗം കഥയുടെ മധ്യഭാഗവും അവസാനം അന്ത്യഭാഗവുമായി വരുന്നു. ഒരു തിരക്കഥ എവിടെത്തുടങ്ങി പറഞ്ഞാലും മുകളിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അവതരണക്രമത്തിലെ വസ്തുതകൾ അതിലുണ്ടായിരിക്കും. കഥയുടെ അവതരണക്രമത്തിനനുസരിച്ച് മുകളിൽപ്പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന അവതരണക്രമത്തിനും സ്ഥാനചലനം സംഭവിക്കുമെന്നുമാത്രം.

സാഹിത്യരൂപം

ഒരാശയത്തെ അല്ലെങ്കിൽ ആശയങ്ങളുടെ സമഗ്രതയെ അനുവാചകന് അർത്ഥഗ്രഹണത്തോടെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ നിശ്ചിതമായ രൂപത്തോടെ രചിക്കുന്ന മാതൃകയാണ് സാഹിത്യരൂപം. ഓരോ സാഹിത്യമേഖലയ്ക്കും വസ്തുതകളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ അതിന്റേതായ രീതികളും മാർഗ്ഗങ്ങളുമാണുള്ളത്. അതുപോലെതന്നെ ഓരോ സാഹിത്യരൂപവും ഓരോരോ ആശയമേഖലകളെയാണ് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു സാഹിത്യരൂപം സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ദുരന്തം (Tragedy) ഉല്ലാസം (Comedy) ആക്ഷേപഹാസ്യം (Satire) എന്നു തിരിക്കുന്നു. രചയിതാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയെ അഥവാ സാഹിത്യരൂപത്തെ ഇതിലേതെങ്കിലുമൊരു രൂപത്തിലോ ഇവയുടെ സമ്മിശ്രണത്തിലൂടെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന രൂപത്തിലോ ആണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

---

1. Dale Miller and Michael Springer. The Writer's Manual, P-565-566.

സ്വഭാവവും വ്യക്തിത്വവും

തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥകളുടെ മേഖലകൾതന്നെ ഏറെ വിപുലവും വിശാലവുമാണ്. കുടുംബകഥ, പ്രണയകഥ, കായികകഥ, ജീവചരിത്രകഥ, യുദ്ധകഥ, കംപ്യൂട്ടർ സംബ ന്ധമായ കഥ, അന്യഗ്രഹകഥ, ശാസ്ത്രകഥ, ഭാവിസംഭവങ്ങളെ സ്വപ്നം കണ്ടുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥ തുടങ്ങി ഈ പട്ടിക നീളുകയാണ്. കുടുംബകഥയിൽതന്നെ ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധം, കുടുംബത്തിലെ ഒരംഗ ത്തിന്റെ മരണം, കുടുംബത്തിലെ പ്രണയം എന്നിങ്ങനെ വിവിധ മേഖ ലകൾ കല്പിക്കാം. ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധത്തിനുതന്നെ ഏറെ മേഖലക ളുണ്ട്. കലഹിക്കുന്ന ഭാര്യ, സ്വഭാവദൂഷ്യമുള്ള ഭർത്താവ്, പീഡിപ്പിക്കുന്ന ഭർത്താവ്, അവരുടെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് അശാന്തിയുടെ കരിനിഴൽ പരത്തി കടന്നുവരുന്ന മറ്റൊരു വ്യക്തി, ആരുടെയെങ്കിലും മരണം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശൂന്യത എന്ന് ഒട്ടേറെ മേഖലകൾ കല്പിക്കാവുന്നതാണ്.

ഇതര കൃതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി തിരക്കഥയുടെ സാഹി ത്യരൂപത്തെ നിർണ്ണയിക്കുവാനായി പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കുന്ന ഘട കങ്ങൾ പലതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, നാടകീയ ഘടനയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രീതി, സംഘട്ടനങ്ങളുടേയും സംഘർഷങ്ങളുടേയും പരിഹാരം, കഥയുടെ മേഖലകൾ തുടങ്ങിയവയാണ് പ്രധാന ഘടക ങ്ങൾ. വാസ്തവത്തിൽ ഈ ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തന മാണ് തിരക്കഥയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഈ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സമ്മേ ളിപ്പിച്ച് തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ പ്രസ ക്തമായ ചില ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിക്കൂടി ആരായേണ്ടതുണ്ട്. കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാകത്തിനുള്ള കഥാപാത്രചി ത്രീകരണം, പശ്ചാത്തലാവതരണം, സംഭാഷണരീതി, ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദസൂചനകളുടെയും കൃത്യമായ വിന്യാസം തുടങ്ങിയവയാണ്. ഇവ യ്ക്കൊപ്പം അല്ലെങ്കിൽ ഇവയുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള അവതരണത്തിനൊപ്പം സാഹിത്യരൂപത്തിലെ ചില സവിശേഷാവസ്ഥയെ അഥവാ പ്രസ്ഥാന ങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എക്സ്പ്രെഷനിസം, മാജിക്കൽ റിയ ലിസം, ഹ്യൂമനിസം, സർറിയലിസം, സാഡിസം, മസോക്കിസം തുടങ്ങി യവയാണവ. ഒരു കൃതിയിൽത്തന്നെ ഇതിലൊരു ഘടകത്തിന്റെ ശക്ത മായ സ്വാധീനമോ ഒന്നിലധികം ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള സ്വാധീ നമോ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

ഇതുവരെ പ്രതിപാദിച്ച ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സമ്മേളിപ്പിച്ച് തയാ റാക്കുന്ന തിരക്കഥ ഇതരസാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ രൂപ ത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വ്യക്തിത്വമുള്ള സവിശേഷമായ ഈ രൂപത്തിന് ഒരു സാഹിത്യകൃതിക്കുവേണ്ട എല്ലാ ഗുണങ്ങളും ദർശിക്കു വാൻ കഴിയുന്നു. ഓരോ സാഹിത്യരൂപത്തിനും അനുവാചകനിലേയ്ക്ക് അല്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരനിലേയ്ക്ക് അർത്ഥത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതിന് അതിന്റേതായ രീതിയാണുള്ളത്. തിരക്കഥയ്ക്കുമുണ്ട് അതിന്റേതായ രീതി.

6
തിരക്കഥാസാഹിത്യം

സാഹിത്യത്തിന്റെ മാധ്യമം ഭാഷയാണ്. അതിനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് പൊതുവെ ലിഖിതഭാഷയിലാണ്. ലിഖിതഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിലെ ആശയങ്ങൾ അമൂർത്തമാണ്. ജാൻ മുറോവിസ്കിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ, 'വാക്കുകളിലൂടെ ശ്രേഷ്ഠമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതെന്തും സാഹിത്യമാണ്.'[1] ഇവിടെ പ്രസക്തമായ ഒരു ചോദ്യമുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ ശ്രേഷ്ഠമാണോ? ഒരു കൃതിയുടെ ശ്രേഷ്ഠത അതിന്റെ അർത്ഥ വ്യഞ്ജകശേഷിയെ ആശ്രയിച്ചും ആ കൃതി രചിക്കുവാൻ രചയിതാവ് ഉപയോഗിച്ച ഭാവനയുടെ വിനിയോഗത്തെയും കൃതിയുടെ സമഗ്രമായ ഉള്ളടക്കത്തേയും ആശ്രയിച്ചുമാണിരിക്കുന്നത്.

കഥകൾ യാഥാർത്ഥ്യമല്ല. കല്പിതമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സങ്കല്പ സൃഷ്ടികളാണ്. സങ്കല്പസൃഷ്ടിയായ കഥകളിൽ യാഥാർത്ഥ്യബോധം ഉത്പാദിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ ഭ്രമാത്മകത അഥവാ വിചിത്ര കല്പനകൾ (Fantasy) വിവിധ അനുപാതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭ്രമാത്മകയ്ക്ക് അനുവാചകന്റെ മനസ്സിനെ പിടിച്ചെടുക്കുവാനും കഥയിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാനും സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. സാഹിത്യകാരന്മാർ വാക്കുകളുടെ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളെ സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് ഭ്രമാത്മകത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥാകാരന് തിരക്കഥയിൽ സവിശേഷമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഭ്രമാത്മകതയുടെ സഹായം ആവശ്യമാണ്. ഇതര സാഹിത്യകൃതികളിൽ ഭ്രമാത്മകത സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വാക്കുകളുടെ ശബ്ദാർത്ഥതലത്തെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തിരക്കഥാകാരൻ ദൃശ്യാത്മകമായി വസ്തുതകൾ സൃഷ്ടിച്ച് ഭ്രമാത്മകതയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇതിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത് ലിഖിതഭാഷതന്നെയാണ്.

സാഹിത്യകൃതികൾ പലപ്പോഴും വാച്യാർത്ഥത്തോടൊപ്പം വ്യംഗ്യാർത്ഥങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ച് കൃതിക്ക് ആസ്വാദ്യതയും സൗന്ദര്യവും വർദ്ധിപ്പിക്കാറുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ വാച്യാർത്ഥത്തിനും അപ്പുറത്ത് വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹചര്യത്തിൽനിന്നും

1. M.H. Abrams. A Glossary of Literary Terms, P-103.

എടുത്തുകാണിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെയും ശബ്ദവിന്യാസസൂചനകളിലൂടെയുമാണ്. വ്യംഗ്യാർത്ഥത്തെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥാകാരന് ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ സമ്മേളിപ്പിച്ചും സംഭാഷണത്തെ ഇവയോടൊപ്പം ചേർത്തുനിറുത്തിയും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

ഒരു തിരക്കഥ ആസ്വദിക്കണമെങ്കിൽ അതിന്റെ ഭാഷയും വ്യാകരണവും അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയും മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ മനോമുകുരത്തിൽ ദൃശ്യാത്മകമായി കല്പിച്ചെടുത്തു കാണുവാനുള്ള കഴിവ് തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരന്/ആസ്വാദകന് ആവശ്യമാണ്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ ഘടന, അവതരണക്രമം, കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ, കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാനിർവ്വഹണത്തിൽ വഹിക്കുന്ന പങ്ക് തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റി തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരൻ അറിഞ്ഞിരിക്കണം. ഒരു കഥാപാത്രം കഥയെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നത് വികാരപരമായും ഭാവപരമായും (അഭിനയപരം) ബാഹ്യസൂചനകൾകൊണ്ടുമാണ്. തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യശബ്ദാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് ഏറെ കഥാഭാഗത്തെ വെളിവാക്കുവാനുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ വ്യംഗ്യാർത്ഥങ്ങളിലേയ്ക്ക് അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുവാനും ഇവയ്ക്കു കഴിയുന്നു. ഇവയുടെ അർത്ഥവ്യാപ്തി കഥാസാഹചര്യവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി ഗ്രഹിക്കുവാനുള്ള അറിവ് തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരന് ആവശ്യമാണ്.

സംഭാഷണത്തിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്ന ധ്വനികളിലേയ്ക്കും അർത്ഥതലങ്ങളിലേയ്ക്കും അനുവാചകൻ തന്റെ ഭാവനയെ ആസ്വാദനത്തിനായി സന്നിവേശിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അങ്ങനെ ഇതിവൃത്തഘടന, അതിന്റെ അവതരണക്രമം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ എന്നിവയെ സമ്മേളിപ്പിച്ച് മനോമുകുരത്തിൽ കാണുവാനുള്ള കണ്ണ് ആവശ്യമാണ്. അപ്പോൾ കഥയിൽനിന്നും ഉത്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന അല്ലെങ്കിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ സംഘർഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയുള്ള ഇതരവികാരങ്ങളെ സമഗ്രമായി ഉൾക്കൊണ്ട് കഥയെ മനോമുകുരത്തിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള കഴിവ്/ഭാവന വായനക്കാരന് ലഭിക്കുന്നു.

രചനയുടെ മേഖലകൾ

ഏറെ തിരക്കഥകളെയും സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷം പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണാറില്ല. അവയെ വീണ്ടുമൊരു പുനർ വിചിന്തനത്തിനായി പരിഗണിക്കാറുമില്ല. പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന ആനുകാലികങ്ങളിലൂടെയുംമറ്റും പുറത്തുവരുന്ന ഇന്റർനെറ്റിലെ വെബ്സൈറ്റുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന തിരക്കഥകൾക്ക് പല ലക്ഷ്യങ്ങളുമുണ്ട്. അവയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത് വായിച്ച് ആസ്വദിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്.

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി രചിച്ച തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരി

ക്കുന്നവരാണ് ഏറെ രചയിതാക്കളും. ബെർഗ്മാൻ, അന്റേണിയോണി, മൃണാൾസെൻ, ശ്യാംബനഗൽ തുടങ്ങിയവർ തങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട സിനിമകളിൽനിന്നും വായനക്കാർക്കായി തിരക്കഥ വീണ്ടുമെഴുതുന്നു. ചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ അവസരോചിതമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഇവർ ചില സീനുകൾക്കു മാറ്റം വരുത്തുകയോ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് വ്യതിയാനം വരുത്തുകയോ ദൃശ്യസൂചനകളെ അധികമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നവരാണ്. സിനിമയുടെ തനിപ്പകർപ്പായി തിരക്കഥകൾ രചിച്ച് അനുവാചകരിലെത്തിക്കുവാനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമകളിൽനിന്നു വീണ്ടും തിരക്കഥയെഴുതുവാൻ ഇവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരം തിരക്കഥകളെ സിനിമയുടെ 'അവലംബിത തിരക്കഥ'യെന്നു വിളിക്കുന്നു.

സിനിമ മറ്റുപല കലാരൂപങ്ങളേയും സാഹിത്യകൃതികളേയും അതിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കും അവതരണത്തിനുമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടേയുള്ളൂ. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുമുമ്പും അതിനുശേഷവും തിരക്കഥ രചിക്കുന്നതിനാൽ രചനയുടെ മേഖലയിൽ ചിലപ്പോഴെങ്കിലും തിരക്കഥയ്ക്ക് ദ്വിതീയ വ്യക്തിത്വം ലഭിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കു മുമ്പുരചിക്കുന്ന തിരക്കഥയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയും രചനാസംബന്ധമായ പ്രചോദനവുമാണ്. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷം എഴുതുന്ന തിരക്കഥ ആസ്വാദനത്തിനായുള്ള ഒരു കലയുടെ പകർത്തിയെഴുത്താണ്. പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥകൾക്ക് സ്വതന്ത്ര തിരക്കഥകളെന്നും അവലംബിത തിരക്കഥകളെന്നും രണ്ട് മേഖലകൾ കല്പിക്കാം. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുമുമ്പ് രചിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് സ്വതന്ത്ര തിരക്കഥകൾ. സിനിമയെ മുൻനിറുത്തി അതിൽനിന്നും പകർത്തിയെഴുതുന്ന തിരക്കഥയാണ് അവലംബിത തിരക്കഥകൾ.

തിരക്കഥാരൂപത്തിലുള്ള ആസ്വാദനത്തിനായി സാഹിത്യകൃതികളെ മാറ്റിയെഴുതാറുണ്ട്. മിൽട്ടന്റെ 'പാരഡൈസ് ലോസ്റ്റ്' എന്ന കവിതയിൽനിന്ന് ഐസൻസ്റ്റിൻ ഒരു തിരക്കഥ സൃഷ്ടിച്ചു. കവിതയിലെ ബിംബങ്ങളെ തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. ഷേക്സ്പിയറുടെ ചില നാടകങ്ങൾക്ക് ഇത്തരത്തിലുള്ള അനുകല്പനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

ആസ്വാദനത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങൾ

മനുഷ്യൻ ആശയവിനിമയത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന എല്ലാ മാധ്യമങ്ങളും തന്നെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ്. അക്ഷരങ്ങൾക്ക് അർത്ഥം പകർന്നു നല്കുന്ന ഭാഷ, ട്രാഫിക് ചിഹ്നങ്ങൾ, ചിത്രങ്ങൾ, ആചാരോപചാരങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ട ചിഹ്നങ്ങൾ, രൂപങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ അർത്ഥസാദ്ധ്യതയുള്ള ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമാണ്. തിരക്കഥ ലിഖിതഭാഷ

യിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത് ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളേയും ശബ്ദസൂചനകളേയുമാണ്. 'പൂത്തുനില്ക്കുന്ന വൃക്ഷം' തിരക്കഥയിൽ ഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ചിഹ്നമാണ് അല്ലെങ്കിൽ ചിത്രമാണ്. 'അവൻ കാറിൽ കയറിപ്പോകുന്നു.' ഇവിടെ കാറ്, അതിൽ കയറുന്ന വ്യക്തി, കാറ് പോകുന്നത് തുടങ്ങിയ ചിഹ്നങ്ങളെ ചലനാത്മകതയോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 'ഒരു പത്രം കാറ്റിൽ പറന്ന് പറന്ന് പോകുന്നു. കാറ്റിന്റെ ഇരമ്പൽ.' ചലനാത്മകമായ ചിഹ്നങ്ങൾക്കൊപ്പം ശബ്ദത്തിന്റെ സാധ്യതകളെക്കൂടിയാണ് ഇവിടെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഏറെ ചിഹ്നങ്ങൾകൊണ്ട് കഥപറയുന്നതിനൊപ്പം പല ചിഹ്നങ്ങൾക്കും കഥാഗതിക്കനുസരിച്ചാണ് അർത്ഥം സംഭവിക്കുന്നത്.

ചിഹ്നങ്ങൾകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഓരോ തിരക്കഥയും ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നത് പുതുമയുള്ള ഏതെങ്കിലുമൊരാശയത്തെയാണ്. ചിലപ്പോൾ ആശയങ്ങളെത്തന്നെ ആവാം. ഈ ആശയങ്ങൾ ഓരോ വായനക്കാരനേയും സ്വാധീനിക്കുന്നത് ഓരോ അനുപാതത്തിലാണ്. വായനയ്ക്കായിമാത്രം രചിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികളും (കഥ, നോവൽ, കവിത) സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പുതുമയുള്ള ഏതെങ്കിലുമൊരാശയത്തെയാണ്.

ദൃശ്യകലകളുടെ സാഹിത്യം അതിന്റെ അവതരണത്തെ കാഴ്ചയ്ക്കു പാത്രീഭവിക്കുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പ്രാപ്തമാകുന്നതിനൊപ്പം വായിച്ച് ആസ്വദിക്കുവാനും കഴിയുന്നവയാണ്. അങ്ങനെ ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റേയും പാരായണത്തിന്റേയും മേഖലകളെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ ദൃശ്യകലകളുടെ സാഹിത്യത്തിനു കഴിയുന്നു.

സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുമുമ്പും, ചിലപ്പോൾ പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമകളിൽനിന്നും തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുമെന്ന് പറഞ്ഞിരുന്നല്ലോ. അവതരണപക്ഷത്ത് എന്നതുപോലെ ആസ്വാദനപക്ഷത്തും തിരക്കഥയ്ക്ക് രണ്ടു വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളുണ്ട്. സിനിമ കാണുന്നതിനുമുമ്പു വായിക്കുന്ന തിരക്കഥയും, സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷം വായിക്കുന്ന തിരക്കഥയും. സിനിമ കാണുന്നതിനുമുമ്പ് തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ മറ്റു സാഹിത്യകൃതികൾ വായിക്കുന്നതുപോലെ അനുവാചകന്റെ ഭാവനാലോകത്തായിരിക്കും കഥ പൂർണ്ണമായും തെളിയുന്നത്. സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷം തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ സിനിമയുടെ പുനർവായനയാണ് നടക്കുന്നത്.

സക്കറിയായുടെ 'ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവു'മെന്ന ഹ്രസ്വനോവൽ പാരായണം ചെയ്യുന്ന വേളയിൽ അതിന്റെ ആസ്വാദനം നടക്കുന്നത് വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതമായിട്ടാണ്. മലയാളികൾ കുടിയേറിയിരിക്കുന്ന കർണ്ണാടകയിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രദേശത്തെപ്പറ്റി, അത് കുടകോ, ഷിമോഗയോ, സുള്ളിയായോ, ചിത്രദുർഗ്ഗയോ ഏതുമാവട്ടെ, സുപരിചിതനായ വ്യക്തിക്ക് ആസ്വാദനം കൂടുതൽ ഹൃദ്യമായിരിക്കും. അനുവാചകന് സുപരിചിതമായ കർണ്ണാടകയിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രദേശം

പശ്ചാത്തലമായും വ്യക്തികൾ കഥാപാത്രങ്ങളായും രൂപപ്പെടാം. അല്ലെങ്കിൽ നോവലിന്റെ ആസ്വാദനത്തിനായി ഭാവനയിൽ ആ പ്രദേശത്തേയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സൃഷ്ടിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'വിധേയൻ' എന്ന സിനിമ കാണുന്നതിനുമുമ്പ് അതിന്റെ തിരക്കഥ വായിക്കുകയാണെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലവും കഥാപാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങൾ തിരിച്ച് മനസ്സിലാക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ അവയെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'വിധേയൻ' എന്ന സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷമാണ് തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഭാസ്കരപട്ടേലർ മമ്മൂട്ടിയും ഗോപകുമാർ തൊമ്മിയുമാകുന്നതിനൊപ്പം പശ്ചാത്തലം സിനിമയിൽ കണ്ടതായി മാറുന്നു. ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തോട് അനുവാചകന്റെ മനോഭാവം/ഭാവന താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ പുനർവായനയാണ്.

ആസ്വാദനത്തിന്റെ ബൗദ്ധികതലം

എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളും ആസ്വാദനത്തിനായി അനുവാചകന്റെ ധിഷണയേയും ഭാവനയേയും വികാരത്തേയും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ഓരോ കൃതിക്കും അവയുടെ അവതരണത്തിനനുസരിച്ച് ഇവയുടെ തോത് ഭിന്നമായിരിക്കുമെന്നു മാത്രം. ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾകൊണ്ടും പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ നിർണ്ണയംകൊണ്ടും ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ അർത്ഥസാന്ദ്രതകൊണ്ടുമാണ് തിരക്കഥ ഏറെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകത്വം നടത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് തിരക്കഥയുടെ ശരിയായ ആസ്വാദനത്തിന് ആവശ്യമാണ്. സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീൻ 'ബാറ്റിൽ ഷിപ്പ്പൊടെംകിൻ' എന്ന തിരക്കഥ ഇങ്ങനെ ആരംഭിക്കുന്നു.

'ഒരു പടുകൂറ്റൻ തിര അതിശക്തമായൊഴുകിവന്ന് ജെട്ടിയിൽ തല്ലിത്തകരുന്നു. തിളങ്ങുന്നു. നുരഞ്ഞുപതയുന്നു. വെള്ളം ചുറ്റും ചീറ്റിത്തെറിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്. പിന്നെ...കരയിൽ കല്ലുകൾക്കുമീതെ വിക്ഷുബ്ധമായി ഇളകിമറിഞ്ഞൊഴുകുന്നു. തിരകൾക്കു പിന്നാലെ തിരകൾ ജെട്ടിയിൽ വന്നു തല്ലിത്തകരുന്നു. കൂടുതൽ കൂടുതൽ ശക്തിയായി...

കടലിൽ കരുത്തുറ്റ ഒരു പാക്കപ്പൽ നങ്കൂരമിട്ടുകിടക്കുന്നു. അതിന്റെ അനാർഭാടമായ ആകാരവടിവ് ആരുടെയും കണ്ണിൽ തറച്ചുനിറുത്തിക്കൊണ്ട്. പടക്കപ്പൽ ഒരു നാവികൻ കോണി കയറുന്നു. മറ്റൊരാൾ അതിവേഗം നടന്ന് അയാളുടെ മുന്നിലെത്തുന്നു.

നാവികൻ മാത്യു ഷെങ്കോവും വാക്കുലിൻ ചാക്കും...മാത്യു ഷെങ്കോ വാക്കുലിൻ ചാക്കിനോട് തിരക്കിട്ടു സംസാരിക്കുന്നു.'[1]

ചലനാത്മകമായ ഓരോരോ ദൃശ്യങ്ങൾ അടുക്കിവച്ചുള്ള തിരക്ക

---

1. സെർഗി ഐസൻസ്റ്റിൻ. (വിവ. നീലൻ) ബാറ്റിൽ ഷിപ്പ് പൊടെംകിൻ, പുറം -37.

ഥയുടെ അവതരണമാണ് ഇവിടെ കണ്ടത്. രണ്ടോ അതിലധികമോ വസ്തുക്കൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ മൂന്നാമതൊരർത്ഥമാണ് ലഭിക്കുക. ഇത് സാഹിത്യത്തേയും സിനിമയേയും സംബന്ധിച്ച അടിസ്ഥാനമാണ്. ഇവിടെ ഐസൻസ്റ്റിന്റെ ബുദ്ധിമത്തായ ചിത്രസംയോജനപ്രക്രിയ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. (വെള്ളം+കണ്ണ്-കരയുക, കിളി+വായ്-പാടുക, പട്ടി+ വായ്-കുരയ്ക്കുക). 'തിളങ്ങുന്നു, നുരഞ്ഞുപതയുന്നു, വെള്ളം ചുറ്റും ചീറ്റിത്തെറിക്കുന്നു' ഓരോ ദൃശ്യങ്ങൾ അടുക്കിച്ചേർത്തുള്ള ഈ അവ തരണത്തെ ചലനാത്മകവും ദൃശ്യാത്മകവുമായി മനോമുകുരത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരനു കഴിയണം. ഇത് നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ തിരക്കഥയാണ്. ഇതിൽ ശബ്ദസൂചനകൂടി കട ന്നുവരുമ്പോൾ അർത്ഥവ്യഞ്ജന വ്യാപ്തി ഏറുന്നു. സവിശേഷമായ രീതിയിലുള്ള ആസ്വാദനവും സാധ്യമാകുന്നു.

മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയെ കാണുന്നതും മനസ്സിലാക്കുന്നതും 'നോക്കിലൂടെയും വാക്കിലൂടെയുമാണ്.' കാഴ്ചയും ഭാഷയും സൃഷ്ടി ക്കുന്ന സംവേദനത്വം വ്യതിരിക്തമാണെങ്കിലും ആശയവിനിമയമെന്ന തലത്തിൽ സമഭാവത്തോടെ വർത്തിക്കുന്നു. നോക്കിലൂടെ, അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയാണ് കലാനിർമ്മാണം നടത്തുന്നത്. വാക്കിന്റേയും നോക്കിന്റേയും സാധ്യതകളെ കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിര ക്കഥ ഒരേസമയം കഥ പറയുകയും കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സൈബർ-ആധുനികോത്തര ബന്ധം

ഏതൊരു സാഹിത്യകൃതിയേയും കാലിക പ്രസക്തിയോടെ വിലയിരു ത്തുമ്പോൾ അതിന്റെ സൈബർ ബന്ധത്തെപ്പറ്റിയും ആധുനികോത്തര മനോഭാവത്തിലധിഷ്ഠിതമായ വിഷയസ്വീകരണത്തെപ്പറ്റിയും വിലയിരു ത്താതിരിക്കാൻ കഴിയുകയില്ല. തിരക്കഥകൾ മാത്രം രേഖപ്പെടുത്തിയി രിക്കുന്ന വെബ്സൈറ്റുകൾ, തിരക്കഥാരചനയുടെ തന്ത്രങ്ങൾ പഠിപ്പി ക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വെബ്സൈറ്റുകൾ തുടങ്ങി തിരക്കഥാസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന വെബ്സൈറ്റു കൾ അനവധിയാണ്.

സൈബർ തിരക്കഥകളെന്നാൽ (Cyber Screenplays) ഇന്റർനെ റ്റിലെ വെബ്സൈറ്റുകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അല്ലെങ്കിൽ പ്രസിദ്ധീകരി ക്കുന്ന തിരക്കഥകളെന്നേ അർത്ഥമുള്ളു. കഥകൾ, നോവലുകൾ, നാട കങ്ങൾ, കവിതകൾ, നിരൂപണങ്ങൾ തുടങ്ങിയുള്ള എല്ലാ കൃതികളും ഇന്ന് ഇന്റർനെറ്റിലെ വെബ്സൈറ്റുകളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നു. ഇല ക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങൾ നിത്യജീവിതത്തിൽ ചെലുത്തിയ അപരിമേയ മായ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി സാഹിത്യമേഖലയും കാലിക

പ്രസക്തിയോടെ വളരുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണിത്.

രചയിതാക്കളുടേയും വായനക്കാരുടേയും മനോഭാവത്തിലും ഭാവനയിലും സൈബർ സാഹിത്യം അചിന്ത്യമായ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നു. മനോഭാവത്തിലും ഭാവനയിലും വരുന്ന മാറ്റം പുതുമയെ സ്വീകരിച്ച് ജീവിക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണ്. കിവിൻ റോബിൻസിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ, 'ആധുനികാനന്തര യുഗത്തിലെ സാങ്കല്പിക ദർശനമാണ് സൈബർ സ്പേയിസ്.'[1] (Cyberspace-Entering the world of Fantasy with Computers) സൈബർ സാഹിത്യം സൈബർ സ്പേസിനെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. 1984–ൽ സൈബർ സ്പെയ്സ് എന്ന പേര് അവതരിപ്പിച്ച കനേഡിയൻ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ വില്യം ഗിബ്സൺ ആ സ്ഥലത്തെ 'അചിന്ത്യമായ സങ്കീർണത' (Unthinkable Complexity) എന്നാണ് വിളിച്ചത്. 'അനിയന്ത്രിതമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ മണ്ഡലമാണ് സൈബർ സ്പെയ്സ്'[2] എന്ന് കിവിൻ റോബിൻസ് അതിനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ആഗോള കംപ്യൂട്ടർ ശൃംഖലയെയാണ് സൈബർ സ്പെയിസ് എന്നു പറയുന്നത്.

ഇന്റർനെറ്റിലെ അസംഖ്യം വെബ്സൈറ്റുകളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന/രേഖപ്പെടുത്തുന്ന തിരക്കഥകൾ ഏറെയാണ്. സാഹിത്യാവതരണത്തിന്റെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും പുത്തൻ ഉറവിടമായ ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമവും ചേതനയും അഭിമുഖമായി നില്ക്കുന്ന ഈ വിനിമയ ബന്ധം, തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യാഖ്യാനവും കമ്പ്യൂട്ടർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതീതി യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധപ്പെടലിലൂടെ പുതിയ സാഹിത്യ സംസ്ക്കാരംതന്നെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ നവീനമായ സാഹിത്യസംസ്ക്കാരം അനുവാചകന്റെ അസ്വാദനത്തേയും ചിന്താരീതിയേയും ഭാവനയെത്തന്നേയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനങ്ങൾ പുരോഗമിച്ചുവരുന്നതേയുള്ളു.

ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളും നവീനമായ ജീവിതരീതിയും മനുഷ്യന്റെ ചിന്തയേയും മനോഭാവത്തേയും നവമായ ദിശയിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തി. ആധുനികാനന്തരം പരിവർത്തനപ്പെട്ട ഈ കാലഘട്ടത്തെയാണ് ആധുനികോത്തരതയെന്നു പറയുന്നത്. ആധുനികോത്തരത കലാസാഹിത്യപ്രവണത മാത്രമാണോ അഥവാ സാംസ്കാരിക പ്രതിഭാസമാണോ എന്ന സംശയം ഇനിയും പൂർണ്ണമായി ദൂരീകരിച്ചിട്ടില്ല. സംസ്കാരത്തിന്റേയും അതിന്റെ പരിണിതഫലമായി വളർന്നുവരുന്ന ചിന്താരീതിയുടേയും ഭാഗമായി മാത്രമേ കലാസാഹിത്യമേഖലയിൽ സ്ഥായിയായ പരിവർത്തനം സംഭവിക്കുകയുള്ളു. അപ്പോൾ ആധുനികോത്തരതയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന മനോഭാവം അഥവാ ചിന്താരീതി

---

1. Kevin Robins. 'Cyberspace and the World We live in' Cyberspace/Cyberbodies/ Syberpunk, P- 135.
2. Ibid, P-143.

സംസ്സാരത്തേയും കലാസാഹിത്യമേഖലകളേയും ഒരുപോലെ കാലികമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതര രംഗങ്ങളിലെന്നതുപോലെ സിനിമയിലും ആധുനികോത്തരസ്വഭാവങ്ങൾ ദർശിക്കാം. ബ്ലൂ വെൽവെറ്റ്, ക്രൈംസ് അൻഡ് മിസ്ഡിമീനേർസ്, വെൻ ഹാരി മെറ്റ്സാലി, ഡൂ ദ റൈറ്റ് തിങ് തുടങ്ങിയവ ആധുനികോത്തര സിനിമകളായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു.[1] തിരക്കഥകൾ കാലികപ്രസക്തിയോടെ വസ്തുതകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ പരിണിതഫലമാണ് സിനിമയുടെ ഈ ആധുനികോത്തര ബന്ധം.

കാലത്തിന്റെ സാഹിത്യം

'മനുഷ്യർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പല ഉത്പന്നങ്ങൾപോലെതന്നെ ചിന്തകൊണ്ടോ ഭാവനകൊണ്ടോ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉല്പന്നമാണ് തിരക്കഥയും.'[2] ഭാവന/ചിന്ത സഞ്ചാരസ്വഭാവമുള്ളതാണ്. ഭാവനകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾക്കും കാലാനുസൃതമായി മാറ്റം സംഭവിക്കും. ഈ മാറ്റം കാലഘട്ടത്തിന്റെ ചലനങ്ങളും സവിശേഷതകളും ഉൾക്കൊണ്ടതായിരിക്കും. മനുഷ്യൻ വസ്തുതകളെ കാണുന്നതും വിലയിരുത്തുന്നതും കാലത്തിൽനിന്നുമാർജ്ജിക്കുന്ന അറിവുകൊണ്ടും ബുദ്ധികൊണ്ടുമാണ്. ഇവിടെയാണ് ഭാവനയും ബുദ്ധിയും രചനാപരമായ സവിശേഷതകളും സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിപ്പിച്ച് നിർമ്മാണം നിർവ്വഹിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ കാലികമായ സാഹിത്യവ്യക്തിത്വത്തെപ്പറ്റിയും ഇതരകൃതികളിൽനിന്ന് ഭിന്നവുമായ ആസ്വാദനതലത്തെപ്പറ്റിയും ഗൗരവത്തോടെ വിലയിരുത്തുവാൻ. ഓരോ സാഹിത്യകൃതി ആസ്വദിക്കുമ്പോഴും/വായിക്കുമ്പോഴും വരുവാൻപോകുന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി അല്ലെങ്കിൽ കഥാഗതിയെപ്പറ്റി അനുവാചകനിൽ ഒരു ധാരണ ജനിക്കുന്നു. അനുവാചകനിൽ ജനിക്കുന്ന ഈ ധാരണകളെ നാടകീയമായ രീതിയിൽ തകിടം മറിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽവേണം കൃതിയുടെ തുടർന്നുള്ള വികാസം നടത്തുവാൻ. അല്ലാതെ സംഭവിച്ചാൽ ആ കൃതി വിരസമായിത്തീരുകയേയുള്ളു. വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയ്ക്കുമേലുള്ള കൃതിയുടെ ആധിപത്യമാണ് മുൻധാരണകളുടെ തകിടംമറിയിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു തിരക്കഥയുടെ വായനയിലും ഇതുതന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അനുവാചകനെ കൃതിയിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാനും അവനിൽ ഒരു ധാരണ സൃഷ്ടിക്കുവാനും കൃതിയിലൂടെ രചയിതാവ് ആദ്യം ശ്രമിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷങ്ങൾ, കഥാഗതികൾ തുടങ്ങിയവയെ കല്പിച്ചെടുത്ത് കൃതിയെ മുൻധാരണകളിൽനിന്നും ഭിന്നമായ അവസ്ഥയിലെത്തിക്കുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതിലൊരു 'വിനോദകളിയുടെ' തലമുണ്ട്. അതാണ് അനുവാചകൻ ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഓരോ സാഹിത്യകൃതിയും

1. Norman K. Denzin. Images of postmpdern Society: Social Theory and Cinema, P.216.
2. Christian Metz. Psychoanalysis and Cinema (Tr.) Ben Brewster, P-30.

അതാതിന്റേതായ രീതി ഈ സവിശേഷമായ വിനോദകളിക്കായി അനുവർത്തിക്കുന്നുവെന്നുമാത്രം.

സിനിമയും ടെലിവിഷനും ഇന്ന് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന നമ്മളുടെ സർവ്വപ്രധാനമായ മാധ്യമങ്ങളായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. കംപ്യൂട്ടറിന്റെയും ഇന്റർനെറ്റിന്റെയും സ്ക്രീനുകൾ ഈ ലോകത്തെ ദൃശ്യാത്മകമായി നമുക്കു മുന്നിലെത്തിക്കുന്നു. ദൃശ്യാത്മകമായി കാര്യങ്ങൾ കാണുകയും ആസ്വദിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു സമൂഹമാണ് ഇന്ന് വളർന്നുവരുന്നത്. 'കാലിക അനുവാചകവർഗ്ഗം കാഴ്ചയെ സംബന്ധിച്ച് വളരെ പഠിപ്പുള്ളവരാണ്. സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്നും രൂപങ്ങളിൽനിന്നും (Image) പ്രതീകാത്മകമായി പലതും വായിച്ചെടുക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവരുമാണവർ.'[1] അവരുടെ ആസ്വാദനം പോലും വാക്കുകളിൽനിന്നും വാങ്മയബിംബങ്ങളിൽനിന്നും ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കും ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലേക്കും മാറിക്കഴിഞ്ഞു. ആയിരം വാക്കുകൾക്കു തുല്യമാണ് അരച്ചിത്രമെന്ന ചൈനീസ് പഴമൊഴി ദൃശ്യത്തിന്റെ പരമമായ സാധ്യതകളെയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. മാറുന്ന അഭിരുചി വ്യതിയാനത്തിനനുഗുണമായി കാലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾച്ചേർത്ത് ദൃശ്യാത്മകതയ്ക്ക് മർമ്മപ്രധാനമായ സ്ഥാനം നല്കി സിനിമയുടെ ഘടനയിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യമാണ് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥകൾ.

ബുദ്ധിയെ ഒന്നിൽനിന്നും ഞൊടിയിടകൊണ്ട് മറ്റൊന്നിലേയ്ക്കു ചലിപ്പിക്കുവാനുള്ള ബൗദ്ധികവ്യാപാരവുമായും ദൃശ്യസാക്ഷരതയുടെ ഫലമായി വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി ഭാവനയിൽ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള കഴിവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് തിരക്കഥയുടെ ആസ്വാദനം. തിരക്കഥ പറയുന്നത് കഥയെ ശകലങ്ങളായിത്തിരിച്ചാണ്. ഈ ശകലത്തെ 'സീൻ' എന്നു നിർണ്ണയിക്കുന്നു. ഓരോ സീനും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വിവിധ ഘടകങ്ങളുടെ സമ്മേളനത്തോടെയാണ്. ഒരു സീനിൽ പറയുന്ന കഥാഭാഗം, ആ കഥാഭാഗത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയം, പെരുമാറ്റം, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെയാണ് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയെ ഗ്രഹിച്ച് കഥയെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള കഴിവ് തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരന് ആവശ്യമാണ്. ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെയും ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റേതുമായ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അതിന്റെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാഹിത്യമാണ് തിരക്കഥ.

ഒരു കൃതി ഏറ്റവും പുതിയ വസ്തുതകളെ ഉൾക്കൊണ്ട് കാലികപ്രസക്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് പുതിയതാകുന്നത്. ആധു

---

1. Raymond G Frensham. Screenwriting: Teach Yourself, P-171.

നികാനന്തര സമൂഹത്തിന്റെ കഥ പറയുന്ന 'അമേരിക്കൻ ബ്യൂട്ടി'യും അന്യഗ്രഹ കഥ പറയുന്ന 'ജുറാസിക് പാർക്കും' കാലിക യാഥാർത്ഥ്യത്തേയും പഴമയുടെ ഭാഗമായ വസ്തുതകളേയും ചേർത്ത് ഈജിപ്റ്റിലെ മമ്മികളുടെ കഥ നവമായ രീതിയിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന 'മമ്മി'യും ചരിത്രസംഭവത്തെ പുതുയുഗത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന 'ടൈറ്റാനിക്കും' സമൂഹത്തിൽ മതം അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്ന കാപട്യത്തിന്റേയും സംസ്കാരരാഹിത്യത്തിന്റേയും കഥ ധ്വന്യാത്മകമായി പറയുന്ന 'ദി ആപ്പിളും' 'ബ്ലാക്ക് ബോർഡ്സും' കാലിക സമൂഹത്തിലെ ലൈംഗികാസ്വസ്ഥതകളുടേയും എയിഡ്സ് എന്ന മാരകരോഗത്തിന്റേയും വൈകൃതമുഖങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം മാതൃത്വം, സ്നേഹം തുടങ്ങിയ സനാതന സത്യങ്ങളുടെ ആകർഷകമായ മുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'ഓൾ എബൗട്ട് മൈ മദർ' എന്നിവയുമെല്ലാം കാലിക പ്രസക്തിയോടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്ന തിരക്കഥകളാണ്. ഓരോ തിരക്കഥയിലും ആഖ്യാനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കും രചയിതാവിന്റെ ഭാവനയ്ക്കുമനുസരിച്ച് നിരവധി ബിംബങ്ങൾ ലീനമായിരിക്കുകയും ധ്വനിസൂചനകൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുകയും ചെയ്യും. അനുവാചകൻ തന്റേതായ ആത്മബിംബങ്ങളും ഭാവനയും ചേർത്ത് നൈരന്ത്യര്യ സ്വഭാവമുള്ള ബിംബങ്ങളെ മനക്കണ്ണുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിച്ചും അതിൽ ലീനമായിരിക്കുന്ന ധ്വനിസാന്ദ്രതകളെ കണ്ടെത്തിയുമാണ് തിരക്കഥ വായിക്കേണ്ടത്.

തിരക്കഥാവായനയുടെ അനുഭവം വായനക്കാരനെ ആശ്രയിച്ചു വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു തിരക്കഥ ഒരാൾ വായിക്കുന്നതുപോലെയല്ല മറ്റൊരാൾ വായിക്കുന്നത്. പുറംകണ്ണുകൊണ്ടുള്ള വായനയ്ക്കപ്പുറം മറ്റൊരു ഭാവനാപ്രപഞ്ചം മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. വായനക്കാരന്റെ അറിവും അനുഭവവും ഭാവനയുമനുസരിച്ച് ആസ്വാദനത്തിന്റെ തോതും വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിലും സംഭവിക്കുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്.

തിരക്കഥയുടെ വായനയ്ക്ക് മറ്റൊരു തലംകൂടിയുണ്ട്. സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷമുള്ള തിരക്കഥയുടെ വായനയാണ് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. സിനിമ കണ്ടതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കൂടുതൽ ശക്തവും ആവശ്യമെങ്കിൽ ചലനാത്മകവുമായ ഒരു കഥാലോകത്തെ ഭാവനയിൽ ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന വായനയാണിത്. ഇതിനെ തിരക്കഥയുടെ വിമർശനാത്മക വായനയെന്നോ നിരീക്ഷണാത്മക പഠനമെന്നോ പറയാം. ഈ വായന ഒരു സാധാരണ വായനക്കാരനുള്ളതല്ല, ബോധപൂർവ്വമായി തിരക്കഥയെ പഠിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന വായനക്കാരനുള്ളതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം പുനർവായനകളാണ് സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയും സാധ്യതകളും വെളിവാക്കുന്നത്.

ഭാഗം രണ്ട്

മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥകൾ ചരിത്രവും വികാസവും

7
ചരിത്രപരമായ വികാസം

മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥകളുടെ സമ്പൂർണ്ണ ചരിത്രമല്ല സാമാന്യാവ ലോകനമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. പ്രസക്തമെന്നു തോന്നിയ ധാരകളേയും കാലഘട്ടങ്ങളേയും ഒരവലോകനത്തിലൂടെ നോക്കി ക്കാണുവാൻ ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളതിരക്കഥയെപ്പറ്റി ഗൗരവമായി വിലയിരുത്തുന്ന വേളയിൽ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ട ചില പ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. തിരക്കഥകളെ ഗുണമേന്മയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പൂർണ്ണമായി വേർതിരിക്കുവാനോ കാലഘട്ടങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അതിരുകൾ നിർണ്ണയിക്കുവാനോ കഴിയുകയില്ല. കലാ മൂല്യമുള്ള തിരക്കഥ രചിച്ചവർതന്നെ കച്ചവടസിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയും തിരക്കഥകൾ രചിച്ചിരുന്നു. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അറുപത്തി യഞ്ചുകളിൽ തിരക്കഥാരചന തുടങ്ങിയ എം.ടിയും എഴുപതുകളിലെ നവോത്ഥാനസിനിമകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു പ്രവർത്തിച്ച അടൂർ ഗോപാ ലകൃഷ്ണനും, കെ.ജി. ജോർജും, മാടമ്പ് കുഞ്ഞിക്കുട്ടനുമെല്ലാം രണ്ടാ യിരത്തിനുശേഷവും സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ സജീവമായിത്തന്നെ യുണ്ട്. മലയാള സിനിമയുടെ നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തെ വിലയിരുത്തി ക്കൊണ്ട് ലോക പ്രസിദ്ധ സിനിമാനിരൂപകയായ മേരിസ്റ്റേൺ ഒരവസര ത്തിൽ പറഞ്ഞു: “സിനിമയിൽ ആർട്ട് ഫിലിമെന്നും കൊമേഴ്സ്യൽ ഫിലിമെന്നും രണ്ടു വിഭാഗമില്ല. നല്ല സിനിമയും ചീത്ത സിനിമയുമേ ഉള്ളു”[1] “എന്നാൽ മലയാള ചലച്ചിത്രനിരുപകർ നമ്മുടെ സിനിമയെ മൂന്നായി വേർതിരിച്ചു. ഒരൊത്തുതീർപ്പിനും വഴങ്ങാത്ത മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ട കലാസിനിമ, വാണിജ്യ വിജയവും കലാമേന്മയും ഒരേ സമയം ലക്ഷ്യമാക്കിയ മധ്യവർത്തി സിനിമ അഥവാ ഒത്തുതീർപ്പു സിനിമ, ബോക്സാഫീസ് വിജയം മാത്രം മുന്നിൽക്കണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന വാണിജ്യസിനിമ എന്നീ തരംതിരിവുകൾ അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചു”.[2] സിനിമയുടെ ഈ വേർതിരിവ് യഥാർത്ഥത്തിൽ

---

1. പ്യാരേലാൽ. മലയാളസിനിമ 1928-95, പുറം-3.
2. മധു ഇറവങ്കര. മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും, പുറം-64.

തിരക്കഥയുടെ അസ്തിത്വത്തിൽനിന്നുമാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്.

മലയാളതിരക്കഥയുടെ ആരംഭം

ലോകസിനിമയിൽ ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ ആരംഭത്തിനുശേഷമാണ് മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ നിശ്ശബ്ദസിനിമയായ. 'വിഗതകുമാരന്റെ' (1928) പിറവി. വിഗതകുമാരന്റെ നിർമ്മാതാവും സംവിധായകനും തിരക്കഥാ കൃത്തും ജെ. സി. ഡാനിയേലായിരുന്നു. ഇന്നുകാണുന്ന രൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥയല്ലെങ്കിൽക്കൂടി താത്വികമായി മലയാള ത്തിലെ ആദ്യത്തെ തിരക്കഥാരചയിതാവായി ജെ.സി. ഡാനിയേലിനെ പരിഗണിക്കേണ്ട താണ്. അക്കാലത്ത് പുറത്തുവന്ന ഹിന്ദി-തമിഴ് സിനിമകളുടെ ചുവടു പിടിച്ചുള്ള കഥയായിരുന്നില്ല 'വിഗതകുമാരന്റേ'ത് എന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്.

ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ ശബ്ദസിനിമയായ 'ആലം ആര' 1931-ൽ ഹിന്ദിയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചതിനുശേഷമാണ് മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ നിശ്ശബ്ദ സിനിമയായ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ' (1932) പുറത്തുവരുന്നത്. സി. വി. രാമൻ പിള്ളയുടെ ചരിത്രാഖ്യായികയെ ഒതുക്കി സിനിമയാക്കുവാനാണ് സുന്ദർരാജ് മുതിർന്നത്. വി.വി. റാവുവായിരുന്നു സംവിധായകൻ. “ഒരുപക്ഷേ നോവൽ തന്നെ തിരക്കഥയായി മാറിയിരിക്കയാണിവിടെ. നോവലിനും ചലച്ചിത്രത്തിനുമിടയ്ക്കുവേണ്ട തിരക്കഥ എന്ന ഘടകം അപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നതുപോലെ”[1]. പുസ്തകത്തിന്റെ പകർപ്പ വകാശവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തർക്കത്തിന്റെ പേരിൽ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ അഞ്ചുദിവസത്തിനപ്പുറം പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ ശബ്ദസിനിമയായ 'ബാലന്റെ'(1938) തിരക്കഥാ രചയിതാവ് നാടകകൃത്തായ മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ളയായിരുന്നു. എ. സുന്ദരവും, കെ. ഗോപിനാഥും ചേർന്നെഴുതിയ 'വിധിയും മിസ്സിസ് നായരും' എന്ന കഥയാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് അവലംബം. എസ് നൊട്ടാമണിയാണ് 'ബാലന്റെ' സംവിധായകൻ. വാണിജ്യവിജയം നേടിയ ബാലന്റെ അവതരണം അക്കാലത്തെ ഹിന്ദി-തമിഴ് സിനിമകളുടെ അനുകരണമായിരുന്നു. ബാലന്റെ വമ്പിച്ച വിജയം അപ്പൻ തമ്പുരാന് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ കരുത്ത് മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുത്തു. അദ്ദേഹം ബാലനിലെ അഭിനേതാക്കളേയും സാങ്കേതികവിദഗ്ധരേയും തൃശൂരിലേക്കു ക്ഷണിച്ചുവരുത്തി.അപ്പൻതമ്പുരാൻതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഭൂതരായരെ'ന്ന നോവലിൽനിന്നുമൊരു തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുത്തി. സിനിമാനിർമ്മാണം അലസിപ്പോയെങ്കിലും അപ്പൻ തമ്പുരാൻ രചിച്ച തിരക്കഥയുടെ കൈയെഴുത്തുപ്രതി തൃശൂരുള്ള 'അപ്പൻ തമ്പുരാൻ സ്മാരക'

---

1. വിജയകൃഷ്ണൻ. മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, പുറം-35.

ത്തിൽ ഇന്നും സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ദീർഘമായ രംഗങ്ങൾ കൊണ്ടു തീർത്ത ഈ രൂപത്തെ മലയാളതിരക്കഥയുടെ നിലവിലുള്ള ആദ്യരൂപ മായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്.

മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ ശബ്ദചിത്രമായ 'ജ്ഞാനാംബിക' യ്ക്കാധാരം(1940) സി. മാധവൻപിള്ളയുടെ അതേ പേരിലുള്ള നോവലാണ്. സി. മാധവൻപിള്ളതന്നെയാണ് 'ജ്ഞാനാംബിക'യുടെ തിരക്കഥ രചിച്ചത്. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയുടെ സിനിമാവിഷ്ക്കാരം എന്നതിനപ്പുറം എടുത്തുപറയാവുന്ന യാതൊരു സവിശേഷതയും ജ്ഞാനാംബികയ്ക്കില്ല.

പുരാണകഥയെ പുരസ്കരിച്ച് മലയാളത്തിൽ ആദ്യം പുറത്തു വന്ന സിനിമ 'പ്രഹ്ലാദനാ'ണ്. എൻ. പി. ചെല്ലപ്പൻനായരാണ് ഈ സിനി മയുടെ തിരക്കഥാരചന നടത്തിയത്. കെ. സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചു. 'പ്രഹ്ലാദനു'ശേഷം മലയാളസിനിമ പുരാണകഥകളുടെ പിന്നാലെ പോയില്ലെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മുമ്പ് പുറത്തുവന്ന സിനിമ കളേക്കാൾ വികാരതരളത(Sentimentalism)നിറഞ്ഞുനിന്ന സിനിമയാണ് പുത്തേഴത്ത് രാമൻ മേനോൻ തിരക്കഥയെഴുതിയ 'നിർമ്മല' (1948).

മലയാളസിനിമയുടെ വ്യവസായ സമവാക്യം രൂപപ്പെട്ടത് 1951-ൽ പുറത്തുവന്ന 'ജീവിതനൗക'യിലൂടെയാണ്. ഒരു ബംഗാളിക്കഥയുടെ ചുവടുപിടിച്ച് ജോൺ കോശി സ്വരൂപിച്ചെടുത്ത ചെറിയൊരു കഥയിൽ നിന്നും മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ള തിരക്കഥ രൂപപ്പെടുത്തി. യുക്തി ചിന്തയുടേയോ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിന്റെയോ സ്പർശമേൽക്കാത്ത 'ജീവിതനൗക'യുടെ സംവിധായകൻ കെ. വേമ്പുവായിരുന്നു.

യഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ (Realism) സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ പലതും ഉൾക്കൊണ്ട മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമയായിരുന്നു. 'ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയ്' (1955). പി. രാമദാസിന്റെ കഥയിൽനിന്നും പി. രാമദാസും നാഗവള്ളി. ആർ. എസ്. കുറുപ്പും ചേർന്നാണ് 'ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയി' യുടെ തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയത്. പി. രാമദാസാണ് ഈ സിനിമയുടെ സംവിധായകൻ. 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ' (1956) 'നീലക്കുയിൽ' (1964) എന്നീ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ സിനിമകളുടെ തിരക്കഥാരചയിതാവ് ഉറൂബാ യിരുന്നു. ഉറൂബിന്റെ കരസ്പർശം ഈ സിനിമകളെ കാലികമായ മറ്റു സിനിമകളേക്കാൾ കലാമൂല്യമുള്ളതും സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയുമാക്കി.

ആദ്യകാലങ്ങളിലെ സിനിമകളിലൊന്നും തിരക്കഥാരചയിതാ വിനെപ്പറ്റി പറഞ്ഞിരുന്നില്ല. കഥ-സംഭാഷണ രചയിതാവ് എന്ന പേരി ലാണ് അവരെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ കാല ഘട്ടത്തിലെ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരാരും തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാനോ വിലയിരുത്തുവാനോ മിനക്കെട്ടില്ല. എങ്ങനെയുമൊരു സിനിമസൃഷ്ടിച്ചു പണം സമ്പാദിക്കണമെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് അവരുടെ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്നത്. ഇതിനു പ്രചോദനമായിത്തീർന്ന ഒരു ഘടകം

മാതൃകയായി മുന്നിലുണ്ടായിരുന്ന ഹിന്ദി-തമിഴ് സിനിമകളാണ്. തിരക്കഥയുടെ അഭാവംതന്നെയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സിനിമയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടാതിരുന്നതിനുള്ള പ്രധാനകാരണം.

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം'(1964) ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു തിരക്കഥയായിരുന്നു. ഭാർഗ്ഗവീനിലയത്തിൽ ബഷീർ വ്യക്തിത്വമുള്ള മാധ്യമബോധമാണ് പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരേക്കാൾ ചലച്ചിത്ര ബോധം പുലർത്തിയ എഴുത്തുകാരനായിരുന്നു ബഷീർ'[1] പ്രേതകഥയുടെ ജനുസിൽപ്പെടുന്ന മലയാളത്തിലെ പ്രഥമതിരക്കഥയും ബഷീറിന്റെ സിനിമയായ ഏക തിരക്കഥയും 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയ'മാണ്. അപ്രകാശിതമായ 'ന്റുപ്പുപ്പാക്കൊരനേണ്ടാർന്നു' എന്ന തിരക്കഥയ്ക്കും ബഷീർ രൂപം കൊടുത്തിരുന്നു.

ആദ്യകാല തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ

മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാല തിരക്കഥാരചയിതാക്കളിൽ പലരും ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠനേടിയ സാഹിത്യകാരന്മാർ കൂടിയായിരുന്നു. തങ്ങളുടെ തന്നെ കൃതികൾക്ക് തിരക്കഥയെഴുതിയാണ് ഇവർ സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് കടന്നുവന്നത്. കഥപറയുകയെന്ന ദൗത്യത്തിനുമപ്പുറത്ത് തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് അവർക്ക് പരിമിതമായിരുന്നു. നോവലിന്റെ മേഖലയിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയരായിരുന്ന തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള, പി. കേശവദേവ്, എസ്.കെ. പൊറ്റെക്കാട്ട്, പാറപ്പുറത്ത്, മലയാറ്റൂർ രാമകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവർ ഗൗരവകരമായി ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ച തങ്ങളുടെ നോവലുകൾക്ക് തിരക്കഥ രചിക്കുകയുണ്ടായി. മുട്ടത്തുവർക്കി, മൊയ്തു പടിയത്ത്, പമ്മൻ, ചെമ്പിൽ ജോൺ, കാനം ഈ.ജെ തുടങ്ങിയ ജനപ്രിയനോവലിസ്റ്റുകളും അവരുടെ നോവലുകൾക്ക് തിരക്കഥയെഴുതുകയുണ്ടായി.

തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ, തോപ്പിൽ ഭാസി, എൻ.പി. ചെല്ലപ്പൻനായർ, സി. എൽ. ജോസ്, എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ, വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ, കാലടി ഗോപി, കെ.റ്റി. മുഹമ്മദ് തുടങ്ങിയവർ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

വ്യക്തിത്വം തേടുന്ന തിരക്കഥകൾ

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകൾ മലയാള സിനിമയിലെ ഒരു വഴിത്തിരിവിന്റെ കാലഘട്ടമാണ്. ആവർത്തനവിരസതയുള്ള കഥകൾക്കുപകരം പുതിയ ആശയങ്ങളെ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്താൻ അതിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കൾ ഉത്സുകരായതിന്റെ ഫലമായി നിരവധി സാഹിത്യകൃതി

1. വിജയകൃഷ്ണൻ: കാലത്തിൽ കൊത്തിയ ശില്പങ്ങൾ, പുറം-38.

കൾ അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമായി. അറുപതുകളിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഇരുന്നൂറ്റിമുപ്പതു സിനിമകളിൽ മുപ്പതുശതമാനവും സാഹിത്യകൃതികളുടെ അനുകല്പനനങ്ങളായിരുന്നു.

തിരക്കഥാകൃത്തെന്ന നിലയിലുള്ള എം.ടി വാസുദേവൻ നായരുടെ രംഗപ്രവേശം ഈ കാലഘട്ടത്തിലായിരുന്നു. "എം.ടി.യുടെ രംഗപ്രവേശത്തോടെ കാല്പനികമായ ഒരു സൗന്ദര്യം ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന ഏ ലഭിച്ചു. തിരക്കഥാരംഗത്ത് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ രാജശില്പിയെന്ന സ്ഥാനം നിരൂപകർ അദ്ദേഹത്തിനു നൽകുന്നു"[1]. ദേശീയതലത്തിൽ ഏറ്റവും നല്ല തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള അവാർഡ് ഏർപ്പെടുത്തിയത് 1966-ൽ ആണ്. 1967 ൽ എസ്. എൽ പുരം. സദാനന്ദന്റെ 'അഗ്നിപുത്രി'യെന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രസ്തുത അവർഡ് ലഭിച്ചു. സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റിയും നിലനില്പിനെപ്പറ്റിയും വിലയിരുത്തുവാൻ ഈ അവാർഡും ഒരു പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട്. ഒരുകഥയെ രംഗങ്ങൾ തിരിച്ച് സംഭാഷണങ്ങൾകൊണ്ട് പറയുന്നതല്ല തിരക്കഥയെന്ന അറിവാണ് നല്ല തിരക്കഥകളുടെ ജനനത്തിന് ആസ്പദം. 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' (1964), 'മുറപ്പെണ്ണ്'(1965), 'അഗ്നിപുത്രി'(1967) തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ നല്ല തിരക്കഥകളിലേയ്ക്കുള്ള വളർച്ചയുടെ പാതയിലെ നാഴികക്കല്ലുകളാണ്. 'ഒരാൾകൂടി കള്ളനായി' (1968), 'വിലകുറഞ്ഞ മനു ഷ്യൻ' (1969), 'ജ്വാല' (1969), 'ഭദ്രദീപം' (1973), 'ശാസ്ത്രം ജയിച്ചു; മനുഷ്യൻ തോറ്റു' (1973) തുടങ്ങിയ നിരവധി തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവാണ് എസ്. എൽ. പുരം. നാടകരചയിതാവിൽനിന്നും തിരക്കഥാരചയിതാവായി ഉയർന്ന എസ്.എൽ. പുരത്തിന് പൂർണ്ണമായും നാടകത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്ന് തിരക്കഥയെ മുക്തമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. എന്നിരുന്നാൽകൂടി ശ്രദ്ധേയനായ തിരക്കഥാകാരനായി മാറുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു.

നവോത്ഥാനകാല തിരക്കഥകൾ

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകൾ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും മലയാള സിനിമയുടെ നവോത്ഥാനത്തിന്റേതായിരുന്നു. സിനിമയെന്ന കലാമാധ്യമത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ അറിവും ധാരണയുമുള്ള ഒരു പറ്റം കലാകാരന്മാർ രംഗത്തുവരുകയും വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, ജോൺ എബ്രഹാം, ജി. അരവിന്ദൻ, പി. പത്മരാജൻ, പവിത്രൻ, കെ.ജി. ജോർജ്ജ്, കെ.പി. കുമാരൻ, പി. എ. ബക്കർ തുടങ്ങിയവരാണ് ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകളുമായി ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ രംഗത്തുവന്നത്. എം.ടി യും പത്മരാജനും തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ എന്ന നിലയിൽ സ്വന്തമായൊരു തട്ടകം സൃഷ്ടിച്ചതിനുശേമാണ് സംവിധായകരാകുന്നത്. മറ്റുള്ളവർ സ്വന്തം സിനിമ

1. ടി.എൻ. ജയദേവൻ: കേരളം 2000(എഡി. ടി.എൻ. ജയചന്ദ്രൻ), പുറം-684.

കളുടെതിരക്കഥകൾ രചിച്ചവരാണ്.ലോകസിനിമയിലെന്നപോലെ മലയാളസിനിമയിലെയും പ്രസിദ്ധരായ പല ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ കൂടിയായിരുന്നു.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തിഎഴുപതുകളിൽ മലയാളസിനിമ നവോത്ഥാനത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്തതിന്റെ കാരണങ്ങളിലൊന്ന് ലോക സിനിമയുമായുള്ള ബന്ധമായിരുന്നു. 1955-ൽ സത്യജിത്റായി 'പഥേർ പഞ്ചാലി' സൃഷ്ടിച്ചത് ഇന്ത്യൻ സിനിമാചരിത്രത്തിലെ ഒരു നാഴികക്കല്ലായിരുന്നു. നല്ല സിനിമയെ അടുത്തറിയുവാനും വിലയിരുത്തുവാനും ചലച്ചിത്രകാരൻന്മാർക്ക് ഈ ചിത്രം ഒരു പ്രചോദനമായി. റായി തുടർന്ന് 'അപരാജിത'(1956), 'പരസ്പഥർ'(1958), 'ജൽസാഘർ'(1958), 'അപൂർ സൻസർ' (1959), 'തീൻകന്യ' (1961) തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. 1969-ൽ പുറത്തുവന്ന മൃണാൾസെന്നിന്റെ 'ഭൂവൻഷോമി'ലൂടെ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ അലകൾക്ക് ശക്തിയേറി. തുടർന്ന് മൃണാൾ സെന്നിന്റെ തന്നെ 'കോറസ്,' 'എക്ദിൻപ്രിഭിൻ', 'മൃഗയ', 'അകാലേർ സന്ധനേ' തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ പുറത്തുവന്നു. ഹിന്ദിയിൽ ശാന്താറാമിന്റെ 'ദോ ആംഖേം ബാരഹ് ഹാത്ത് ' ഗുരുദത്തിന്റെ 'പ്യാസ', 'കാഗസ് കാ ഫൂൽ', മെഹബൂബ്ഖാന്റെ 'മദർ ഇന്ത്യ' തുടങ്ങിയവയും മൗലികത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സിനിമകളായിരുന്നു.

മലയാളസിനിമയെ നവോത്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു നയിച്ച എല്ലാ സിനിമകളുടേയും അടിത്തറ റായിസിനിമകളുടേതുപോലെതന്നെ ശക്തമായ പ്രമേയത്തിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിച്ചെടുത്ത തിരക്കഥയുടെ ശില്പത്തിൻമേലായിരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'സ്വയംവരം' (1972), 'കൊടിയേറ്റം' (1977), എം.ടി വാസുദേവൻ നായരുടെ 'നിർമ്മാല്യം' (1973), പി. എ. ബക്കറുടെ 'കബനീ നദി ചുവന്നപ്പോൾ' (1976), കെ. പി. കുമാരന്റെ 'അതിഥി' (1975), ജി. അരവിന്ദന്റെ 'കാഞ്ചനസീത' (1977), പവിത്രന്റെ 'യാരോ ഒരാൾ'(1978), പി. പത്മരാജന്റെ 'പെരുവഴിയമ്പലം' (1979), കെ.ജി. ജോർജിന്റെ 'സ്വപ്നാടനം' (1975) തുടങ്ങിയവ ഈ പട്ടികയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സിനിമകളാണ്.

മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി, സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ കരുത്തും ഷോട്ടുകളുടെ ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും മനസ്സിലാക്കി സിനിമയുടെ ഭാഷയിൽ സംവേദനം നിർവ്വഹിച്ച സിനിമ പി.എൻ. മേനോൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഓളവും തീരവും' (1970) ആണ്. മേനോനെ ഈ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് പ്രാപ്തനാക്കിയതിലെ പ്രധാന ഘടകം എം.ടിയുടെ കരുത്തുറ്റ തിരക്കഥയാണ്. ഗവേഷണബുദ്ധിയോടെ തിരക്കഥകൾ രചിക്കുന്നതിലും, ആ മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷസാധ്യതകൾ ആരായുന്നതിലും എം.ടി ബദ്ധശ്രദ്ധനായിരുന്നു. ആഖ്യാനത്തിലും, കലാമൂല്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും, ആസ്വാദകപ്രശംസ നേടയെടുക്കുന്നതിലും എം.ടിയുടെ തിരക്ക

ഥകൾക്ക് അതിപ്രധാനസ്ഥാനമാണുള്ളത്. 'നിർമ്മാല്യം' (1973), 'ബന്ധനം' (1978), 'വാരിക്കുഴി' (1982), 'മഞ്ഞ്' (1983), 'കടവ്'(1991), 'ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി' (2000) എന്നിവയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ചതും എം.ടിതന്നെയായിരുന്നു. 'പകൽക്കിനാവ്' (1966), 'നഗരമേ നന്ദി' (1967), 'നിഴലാട്ടം' (1970), 'വിൽക്കാനുണ്ട് സ്വപ്നങ്ങൾ' (1980), 'ഓപ്പോൾ' (1980), 'അടിയൊഴുക്കുകൾ' (1984), 'രംഗം' (1984), 'ഇടനിലങ്ങൾ' (1985), 'വെള്ളം' (1985), 'അടിവേരുകൾ' (1986), 'നഖക്ഷതങ്ങൾ' (1986), 'പഞ്ചാഗ്നി' (1986), 'അമൃതം ഗമയ' (1987) 'ആരണ്യകം' (1988) 'ഉത്തരം' (1989) 'താഴ്വാരം' (1990), 'പെരുന്തച്ചൻ' (1990), 'പരിണയം' (1994), 'സുകൃതം' (1994) തുടങ്ങിയവ എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകളാണ്.

'പ്രയാണം' (1975) എന്ന തിരക്കഥയെഴുതിയാണ് പി.പത്മരാജൻ സാഹിത്യത്തിന്റെ മേഖലയിൽനിന്നും സിനിമയിലെത്തുന്നത്. മുപ്പത്തിയാറ് തിരക്കഥകളെഴുതിയ പത്മരാജൻ അതിൽ പതിനെട്ടെണ്ണത്തിന്റെ സംവിധായകൻ കൂടിയാണ്. ദൃശ്യബോധത്തിന്റെ ഉണർവാണ് പത്മരാജൻതിരക്കഥകളുടെ മുഖമുദ്ര. കലാസിനിമയേയും മധ്യവർത്തി സിനിമയേയും വ്യവസായ സിനിമയേയും ഒരേ അച്ചിൽ നിരത്തിവച്ച് കാണുവാൻ ശ്രമിച്ച വ്യക്തികൂടിയായിരുന്നു പത്മരാജൻ. 'കൊച്ചു കൊച്ചു തെറ്റുകൾ' (1980), 'ലോറി' (1980), 'കാണമറയത്ത്' (1984), 'കരിമ്പിൻ പൂവിന്നക്കരെ'(1985), 'ഈ തണുത്ത വെളുപ്പാൻ കാലത്ത്' (1990), 'നവംബറിന്റെ നഷ്ടം' (1982), 'പറന്ന് പറന്ന് പറന്ന്' (1984), 'നൊമ്പരത്തിപ്പൂവ്' (1987), 'മൂന്നാംപക്കം' (1988), 'സീസൺ' (1989), 'ഞാൻ ഗന്ധർവൻ' (1991) തുടങ്ങിയവ പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളാണ്.

മൗലികതയുള്ള കലാസിനിമയുടെ സ്രഷ്ടാവെന്ന നിലയി ലാണ് അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ സിനിമയുടെ ലോകത്ത് അറിയപ്പെടുന്നത്. അടൂരിന്റെ സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന സിനിമകളുടെയെല്ലാം അസ്തിവാരം അവയുടെ തിരക്കഥകൾ തന്നെയാണ്. അടൂർ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ച എല്ലാ സിനിമകൾക്കും അദ്ദേഹംതന്നെ തിരക്കഥ എഴുതി. 'സ്വയംവരം' (1972), 'കൊടിയേറ്റം' (1977), 'എലിപ്പത്തായം' (1982), 'മുഖാമുഖം' (1984), 'അനന്തരം' (1987), 'കഥാപുരുഷൻ' (1996) എന്നിവ ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കാം.

സ്വന്തം യുക്തിബോധത്തിന്റേയും നിരീക്ഷണപാടവത്തിന്റേയും പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് ഒന്നിനൊന്നു വ്യത്യസ്തവും ശ്രദ്ധേയവുമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ച പ്രതിഭയാണ് ജി.അരവിന്ദൻ. സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രസംവേദനീയത പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന രീതികൾ സൃഷ്ടിച്ച തന്റെ സിനിമകളുടെയെല്ലാം തിരക്കഥകളിൽ അരവിന്ദൻ ഏറെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്നു. ചില തിരക്കഥകളുടെ രചനയ്ക്കായി സമാനമനോഭാവമുള്ളവരെക്കൂടി അദ്ദേഹം പങ്കാളികളാക്കി. 'കാഞ്ചനസീത' (1977), 'തമ്പ്' (1978), 'ഒരിടത്ത്'(1986), 'ചിദംബരം' (1985), 'വാസ്തുഹാര'

(1990), എന്നീ തിരക്കഥകൾ അരവിന്ദൻ തനിച്ചു സൃഷ്ടിച്ചപ്പോൾ 'കുമ്മാട്ടി' (1979)യുടെ രചനയ്ക്കായി കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരേയും 'എസ്തപ്പാന്റെ' (1979) രചനയ്ക്കായി ഐസക് തോമസ് കൊട്ടുകാപ്പള്ളി യേയും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുരേയും 'പോക്കുവെയിലി'ന്റെ (1982) രചനയ്ക്കായി ഡോ. രമേഷിന്റേയും സഹകരണങ്ങൾ അദ്ദേഹം തേടുകയുണ്ടായി.

തിരക്കഥയിലും ആവിഷ്കാരത്തിലും ഏറെ പ്രത്യേകതകൾ പുലർത്തിയിരുന്ന ചലച്ചിത്രകാരനായിരുന്നു ജോൺ എബ്രാഹം. വിവാദങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച തമിഴ് സിനിമയായ 'അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ' (1978)യുടെ കഥ ജോണിന്റേതായിരുന്നെങ്കിലും തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ചത് തമിഴ് സാഹിത്യകാരനായ വെങ്കിട് സ്വാമിനാഥായിരുന്നു ജോൺ സൃഷ്ടിച്ച 'ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ' (1980), 'അമ്മ അറിയാൻ' (1986) എന്നീ സിനിമകളുടെ തിരക്കഥ അദ്ദേഹത്തിന്റേതു തന്നെയാണ്. ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നേടാത്ത, പൂർണ്ണവും അപൂർണ്ണവു മായ ഏറെ തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവുകൂടിയായിരുന്നു ജോൺ എബ്രാഹം.

'ഓളവും തീരവു'മെന്ന സിനിമയുടെ നിർമ്മാതാവിൽനിന്നും ശ്രദ്ധേയനായ ചലച്ചിത്രകാരനായി മാറിയ വ്യക്തിയാണ് പി.എ.ബക്കർ. പ്രഥമചിത്രം 'കബനീ നദി ചുവന്നപ്പോൾ' (1976)ആണ്. സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമകൾസാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായിരിക്കണമെന്ന് നിർബ്ബന്ധമുണ്ടായിരുന്ന ചലച്ചിത്രകാരനായിരുന്നു ബക്കർ. 'മണിമുഴ ക്കം'(1976), 'ചുവന്ന വിത്തുകൾ' (1977), 'ചാരം' (1982) തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേ യമായ എല്ലാ സിനിമകളുടേയും തിരക്കഥ ബക്കറിന്റേതുതന്നെയാ യിരുന്നു.

പൂനെ ഫിലിം ആന്റ് ടെലിവിഷൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിലെ പഠനം പൂർത്തിയാക്കിയതിനുശേഷം ബോധപൂർവ്വമായി കലാസിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് ഇറങ്ങിയ വ്യക്തിയാണ് കെ. ജി. ജോർജ്. ആദ്യകാല സിനിമകൾക്കുശേഷം മധ്യവർത്തി സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് ജോർജ് ചേക്കേറി. ജോർജിന്റെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമ 'സ്വപ്നാ ടനം' (1975) ആണ്. ഈ സിനിമയുടെ തിരക്കഥ പമ്മനുമായി ചേർന്നാണ് തയ്യാറാക്കിയത്. 'യവനിക' (1982)യുടെ തിരക്കഥ ജോർജ് എഴുതി യപ്പോൾ സംഭാഷണം രചിച്ചത് എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദനായിരു ന്നു. 'ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി'(1984)ന്റെ തിരക്കഥാ രചനയിൽ കള്ളിക്കാട് രാമചന്ദ്രനെ പങ്കാളിയാക്കി. 'മേള' (1980), 'ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്' (1983), 'ഇരകൾ' (1985) എന്നീ സിനിമകളുടെ തിരക്കഥ കളും ജോർജ് തനിയെയാണ് രചിച്ചത്. മലയാള സിനിമയുടെ ആഖ്യാ നരീതി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ജോർജിന്റെ തിരക്കഥകൾക്കും സിനിമ കൾക്കുമുള്ള സ്ഥാനം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചരിത്രപരമായ വികാസം

കെ.പി. കുമാരന്റെ സിനിമകളിൽ പെതുവേ പ്രതിരോധി ക്കുന്നവരുടെ മനഃശാസ്ത്രമാണ് അനാവരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. 'അതിഥി' (1975), 'രുഗ്മിണി' (1989), 'തോറ്റം' (2000) ഇവയാണ് കുമാരന്റെ സിനിമകൾ. കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ മാനസികജീവിതത്തെ ബാഹ്യജീവിതവുമായി സമരസ പ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ രീതി കുമാരന്റെ സിനിമക ളിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. കരുത്തുറ്റ ഈ സിനികളുടെയെല്ലാം തിരക്കഥാരചയിതാവും കുമാരൻതന്നെയായിരുന്നു.

കേവലയുക്തിക്ക് ഒട്ടുംതന്നെ നിരക്കാത്ത സംഭവങ്ങൾ കോർ ത്തിണക്കി ഭ്രമാത്മകതയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന 'യാരോ ഒരാൾ' (1978) എന്ന സിനിമയുമായി രംഗത്തുവന്ന് ഏറെ വിമർശനങ്ങൾക്കു വിധേയനായ സംവിധായകനാണ് പവിത്രൻ. രണ്ടാമത്തെ സിനിമയായ 'ഉപ്പ്'(1987) യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുള്ള പവിത്രന്റെ തിരിച്ചുവരവായിരുന്നു. ഇവയ്ക്കുപറമെ, 'ബലി' (1991) യുടെ തിരക്കഥയും തയ്യാറാക്കിയത് പവിത്രൻ തന്നെയാണ്.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾ മനുഷ്യകഥാഖ്യായികകളാ യിരിക്കണമെന്നതു പോലെ, ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥ സമൂഹത്തിന്റെ പരിച്ഛേദം കൂടി ആയിരിക്കണമെന്ന അലിഖിതനിയമം മലയാളത്തിലെ നവോത്ഥാനകാലസിനിമാക്കാരിൽ രൂഢമൂലമായി പതിഞ്ഞിരുന്നു. ബാഹ്യസംഘർഷങ്ങളെ കഴിവതും ഒഴിവാക്കി മാനസികസംഘർ ഷങ്ങളെ മനഃശാസ്ത്രപരമായപഗ്രഥിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന നൂതനാവിഷ് കരണം, ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ കരുത്ത് വെളിവാക്കുന്ന അവതരണം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, വെളിച്ചം തുടങ്ങിയവയുടെ കൃത്യമായ സന്നി വേശം, അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ ലാഞ്ഛനകലരാത്ത അവതരണം എന്നിവ ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ട സിനിമകളുടെ പൊതുവായ സവിശേ ഷതകളിൽപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം സിനിമകളുടെ സൃഷ്ടിയ്ക്കാസ്പദം യുക്തിയുക്തമായി കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ച തിരക്കഥകളായിരുന്നു എന്നുപറയാം.

പ്രക്ഷുബ്ധമായ എൺപതുകൾ

കച്ചവടസിനിമയുടെ കുത്തൊഴുക്കിൽ ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി എൺപതുകൾ മലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിലെ പ്രക്ഷുബ്ധമായ ഒരു കാലഘട്ടമായിരുന്നു. ആയിരത്തിലധികം സിനിമകൾ ഈകാല ഘട്ടത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു.അതിൽ ശ്രദ്ധേയമായ കലാമൂല്യം പുലർ ത്തുന്നവ പരിമിതങ്ങളാണ്. എഴുപതുകളിലെ നവോത്ഥാനസിനിമ കളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിന്നവരുടെ സിനിമകൾതന്നെയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലും പൊതുവേ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടു കയും ചെയ്തത്.

എം.ടിയ്ക്കും പത്മരാജനും ശേഷം മലയാളതിരക്കഥയുടെ മേഖല

യിൽ പ്രതീക്ഷയുണർത്തി കടന്നുവന്ന ലോഹിതദാസ് ഈ കാലഘട്ട ത്തിന്റെ സംഭാവനയാണ്. മധ്യവർത്തി സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിത്തന്നെ രചിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു ലോഹിതദാസിന്റെ ഭൂരിപക്ഷം തിരക്കഥകളും. ഈ തിരക്കഥകളിൽ മിന്നിമറയുന്ന ജീവിതാവബോധവും കേരളീയ പശ്ചാ ത്തലത്തിലുള്ള അവതരണവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിരക്കഥയുടെ കരുത്താണ് സിനിമയുടെ ജീവനെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ലോഹിതദാസ് 'ഭൂതക്കണ്ണാടി' (1997), 'കാരുണ്യം', 'അരയന്നങ്ങളുടെ വീട്' (1999), 'ജോക്കർ' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരവും നിർവ്വ ഹിച്ചു. 'തനിയാവർത്തനം' (1987), 'കിരീടം' (1989), 'മൃഗയ' (1989), 'ദശരഥം' (1989), 'ഹിസ്ഹൈനസ് അബ്ദുള്ള' (1990), 'ഭരതം' (1991), 'അമരം' (1991), 'ധനം' (1991), 'കമലദളം' (1992), 'വെങ്കലം' (1993), 'വാത്സല്യം' (1993), 'പാഥേയം' (1993), 'സല്ലാപം' (1996) തുടങ്ങിയ നിരവധി തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവ് കൂടിയാണ് ലോഹിതദാസ്.

'ചാമരം' (1980), 'ഓർമ്മയ്ക്കായി' (1982), 'അസ്ത്രം' (1983), 'അതിരാത്രം'(19984), 'യാത്ര' (1985), 'ഒരുമിന്നാമിനുങ്ങിന്റെ നുറുങ്ങുവെട്ടം' (1987), 'പുറപ്പാട്' (1990) തുടങ്ങിയ ഏറെ തിരക്കഥ കളിലൂടെ ശ്രദ്ധേയനായ ജോൺ പോളും 'ഒന്നുമുതൽ പൂജ്യംവരെ' (1986), 'പിറവി' (1989), 'സ്വം' (1994), 'ദേവദൂതൻ'(2000), 'മധുര നൊമ്പരക്കാറ്റ്' (2000) തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളിലൂടെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട രഘുനാഥ് പലേരിയും ഈ കാലഘട്ടത്തെ ദീപ്തമാക്കുന്നവരാണ്.

അഭിനേതാവും സംവിധായകനുമായ ശ്രീനിവാസൻ ശ്രദ്ധിക്ക പ്പെട്ടത് വ്യക്തിത്വമുള്ള വ്യത്യസ്തങ്ങളായ തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാ വെന്ന നിലയിലാണ്. മധ്യവർത്തി സിനിമയ്ക്കും വ്യവസായസിനിമയ്ക്കും വേണ്ടിത്തന്നെയാണ് ശ്രീനിവാസൻ തന്റെ തിരക്കഥകളെല്ലാം എഴുതി യിട്ടുള്ളത്. ശ്രീനിവാസൻ തിരക്കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഹാസ്യ ത്തിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ ചിന്തോദ്ദീപകമാണ്. അതിൽ സാമൂഹ്യ വിമർശനവും വ്യക്തിവിമർശനവുമെല്ലാം അവസരോചിതമായി കടന്നു വരുന്നുണ്ട്. 'നാടോടിക്കാറ്റ്' (1987), 'തലയണമന്ത്രം' (1990), 'ചമ്പക്കുളം തച്ചൻ' (1992), 'മഴയെത്തും മുമ്പേ' (1995), 'ഉദയനാണ് താരം'(2005) തുടങ്ങിയ ഏറെ തിരക്കഥകൾ എഴുതുകയും 'വടക്കുനോക്കിയന്ത്രം' (1989) 'ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള' (1998) തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളുടെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്ത ശ്രീനിവാസൻ മലയാളസിനി മയ്ക്കു മറ്റൊരു മുഖം നൽകി.

സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങളെ ചടുലമായ സംഭാഷണങ്ങളുടെ അകമ്പ ടിയോടെ വിശാലമായ ക്യാൻവാസിൽ അവതരിപ്പിച്ചു സാധാരണക്കാരുടെ കൈയ്യടി വാങ്ങിക്കുവാൻ ടി. ദാമോദരന് കഴിഞ്ഞു. 'അങ്ങാടി' (1980), 'ഈനാട്' (1982), 'ആവനാഴി' (1996), 'ആയിരത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരു പത്തിയൊന്ന്' (1988), പ്രിയദർശനുമായി ചേർന്നു രചിച്ച 'കാലാപാനി'

(1996), മണിരത്നത്തിനുവേണ്ടി രചിച്ച 'ഉണരൂ' (1984) തുടങ്ങിയ നിരവധി തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവായിരുന്നു, ടി.ദാമോദരൻ.

മലയാളത്തിൽ നൂറിലധികം തിരക്കഥകൾ കലൂർ ഡെന്നീസിന്റേതായിട്ടുണ്ട്. സിനിമയുടെ കലാപരമായ മേന്മയെക്കാൾ സാമ്പത്തിക നേട്ടത്തെ മാത്രം മുന്നിൽകണ്ട് എല്ലാവിധ കച്ചവടഘടകങ്ങളേയും കോർത്തിണക്കിയാണ് കലൂർ ഡെന്നീസ് തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നത്. എൺപതുകളിലെ വ്യവസായസിനിമയുടെ സൂത്രവാക്യം തന്നെ കലൂർ ഡെന്നീസിന്റെ തിരക്കഥകളായിരുന്നു. മധ്യവർത്തി സിനിമയ്ക്കും വ്യവസായസിനിമയ്ക്കുമെല്ലാമായി എൺപതോളം തിരക്കഥയെഴുതിയ വ്യക്തിയാണ് ആലപ്പി ഷെറീഫ്. ശ്രീകുമാരൻതമ്പി, വേണുനാഗവള്ളി, ഡെന്നീസ് ജോസഫ്, ഗായത്രി അശോക്, പാപ്പനംകോട് ലക്ഷ്മണൻ, എസ്. എൻ. സ്വാമി തുടങ്ങി തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളുടെ ഒരു നീണ്ടനിര തന്നെയുണ്ട്.

ഫാസിൽ, ബാലചന്ദ്രമേനോൻ, പ്രിയദർശൻ എന്നിവർ തിരക്കഥാരചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച് മധ്യവർത്തിസിനിമയേയും വ്യവസായസിനിമയേയും പോഷിപ്പിച്ചവരാണ്. കലയേക്കാൾ അധികമായി വ്യവസായത്തിലായിരുന്നു ഇവരുടെ ശ്രദ്ധ. വ്യവസായസിനിമയുടെ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളിൽ ഏറ്റവും ഉയർന്ന സ്ഥാനമാണ് ഇവർക്കുള്ളത്.

പുതുമ തേടുന്ന തൊണ്ണൂറുകളും രണ്ടായിരങ്ങളും

എഴുന്നൂറിൽ അധികം സിനിമകളുമായിട്ടാണ് ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി തൊണ്ണൂറുകൾ കടന്നുപോയത്. തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആദ്യപകുതി എൺപതുകളുടെ തുടർച്ചയായിരുന്നെന്നു പറയാം. എന്നാൽ രണ്ടാം പകുതി എന്തുകൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. നവീനസാങ്കേതിക വിദ്യയായ കംപ്യൂട്ടറിന്റേയും ഡിജിറ്റൽരൂപത്തിലുള്ള രേഖപ്പെടുത്തലിന്റേയും സാദ്ധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങിയത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളുടെ വ്യാപനവും ഉപയോഗവ്യാപ്തിയും സിനിമയുടെ പെരുപ്പത്തെ തടഞ്ഞുനിറുത്തുകയും ഒരു പുനർവിചിന്തനത്തിന് ഏവരെയും വിധേയരാക്കുകയും ചെയ്തത് തൊണ്ണൂറുകളുടെ രണ്ടാം പകുതിയോടെയാണ്.

സിനിമയെ ചരിത്രസത്യത്തോടും സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തോടും അടുപ്പിച്ചു നിറുത്തുവാൻ ശ്രമിച്ച ചലച്ചിത്രകാരനാണ് ടി.വി. ചന്ദ്രൻ. ഓരോ സിനിമയിലും കലാപരമായ എന്തെങ്കിലും സവിശേഷതകളും അവതരണപരമായ എന്തെങ്കിലും പ്രത്യേകതകളും ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻ ചന്ദ്രൻ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്നു. 'പൊന്തൻമാട' (1994), 'ഓർമ്മകൾ ഉണ്ടായിരിക്കണം' (1995), 'മങ്കമ്മ' (1998), 'സൂസന്ന' (2000) തുടങ്ങിയവ

യെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകളാണ്. ഇവയുടെ തിരക്കഥകളും ടി.വി. ചന്ദ്രൻ തന്നെയാണ് രചിച്ചത്. ഈ സിനിമകളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നതിൽ തിരക്കഥകൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

തിരക്കഥാരചയിതാവായി സിനിമയിൽ വരികയും തുടർന്ന് സ്വന്തം തിരക്കഥകളുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്കാരം നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്ത പ്രതിഭയാണ് രഞ്ജിത്. ജനപ്രീതി ആർജിച്ചു എന്നതുതന്നെയാണ് രഞ്ജിത്തിന്റെ തിരക്കഥകളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്ന പ്രഥമഘടകം. 1987-ൽ 'ഒരു മെയ്മാസപ്പുലരിയിൽ' എന്ന തിരക്കഥ രചിച്ച് തിരക്കഥയുടേയും സിനിമയുടേയും മേഖലകളിലേയ്ക്ക് കടന്നുവന്ന രഞ്ജിത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ചില തിരക്കഥകളാണ് 'പെരുവണ്ണാപുരത്തെ വിശേഷങ്ങൾ', 'ദേവാസുരം', 'ആറാംതമ്പുരാൻ', 'മായാമയൂരം', 'സമ്മർ ഇൻ ബത്‌ലഹേം' തുടങ്ങിയവ. രഞ്ജിത്ത് തിരക്കഥാരചനയും സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ച ചിത്രങ്ങളാണ് 'രാവണപ്രഭു', 'നന്ദനം', 'മിഴിരണ്ടിലും', 'ബ്ലാക്ക്' തുടങ്ങിയവ. നിയന്ത്രണത്തിൽ നിർത്തുന്ന നാടകീയതയും വായ്മൊഴിക്കും വരമൊഴിക്കുമിടയിൽ ഒതുക്കിനിർത്തുന്ന ആഖ്യാനവുമാണ് ഈ തിരക്കഥകളുടെയെല്ലാം സവിശേഷത. 'സ്ഫടിക'മെന്ന ജനപ്രിയമധ്യവർത്തിസിനിമയ്ക്ക് സംഭാഷണമെഴുതി രചനയുടെ മേഖലയിലേയ്ക്കു കടന്നുവന്ന വ്യക്തിയാണ് രാജേന്ദ്രബാബു. 'ഗുരു' ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ രചനയാണ്. സ്വന്തം തിരക്കഥകൾക്കു ചലച്ചിത്രരൂപം നൽകി ശ്രദ്ധേയനായ വ്യക്തിയാണ് വിനയൻ. ജനപ്രീതി നേടുന്നതിനൊപ്പം ഒന്നിനൊന്ന് ഭിന്നമായ തിരക്കഥകളുടെ പിൻബലമുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ് വിനയനെ ശ്രദ്ധേയനാക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്തമായ കഥകൾ കണ്ടെത്തുന്നതുപോലെ വ്യത്യസ്തരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും കഥാന്തരീക്ഷം തീർക്കുന്നതും വിനയനെന്ന തിരക്കഥാകാരനെ ശ്രദ്ധേയനാക്കുന്ന ഘടകമാണ്. ശത്രുഘ്നൻ, ടി. എ. റസാഖ്, ബെന്നി. പി. നായരമ്പലം, ജെ. പള്ളാശേരി, രൺജി പണിക്കർ, ബാബു ജനാർദ്ദനൻ, തുടങ്ങിയ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ ഒരു നീണ്ട നിരതന്നെയുണ്ട്. ഇവരുടെയൊക്കെ രചനകൾ നല്ല തിരക്കഥകൾ എന്ന നിലയിലും ജനപ്രിയസിനിമയുടെ തിരക്കഥകൾ എന്ന നിലയിലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നു.

രണ്ടായിരാമാണ്ടിലേയ്ക്കു കടക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിൽ പുതിയ ഒരു പറ്റം യുവാക്കളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. കഥാഖ്യാനത്തിൽ യുവഭാവന ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനവും ആ ഭാവനയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവവും, മനസ്സിലാക്കുവാൻ ഇവരുടെ തിരക്കഥകൾ ഉപകരിക്കും. 'ഒറ്റയാൾപട്ടാള'ത്തിന് തിരക്കഥയെഴുതി തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിലേയ്ക്കു വന്ന കലവൂർ രവികുമാർ ശ്രദ്ധേയനാകുന്നത് രണ്ടായിരാമാണ്ട് പിന്നിടുമ്പോഴാണ്. 'ഇഷ്ടം', 'നമ്മൾ, മഞ്ഞുപോലൊരു പെൺകുട്ടി', 'ഹൃദയത്തിൽ സൂക്ഷിക്കാൻ' തുടങ്ങിയവ രവിയുടെ ശ്രദ്ധേ

യമായ തിരക്കഥകളാണ്. 'രണ്ടാംഭാവം', 'മീശമാധവൻ', 'മനസ്സിനക്കരെ', 'അച്ചുവിന്റെ അമ്മ', 'നരൻ' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളിലൂടെ ആ മേഖലയിൽ സ്വന്തമായൊരു ഇരിപ്പടം കണ്ടെത്തിയ വ്യക്തിയാണ് രഞ്ജൻ പ്രമോദ്. 'മത്സരം', 'ബാലേട്ടൻ', 'നാട്ടുരാജാവ്' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവാണ് ടി.എ. ഷാഹീദ്. 'പട്ടണത്തിൽ സുന്ദരനും', 'ജലോത്സവ'ത്തിനുമെല്ലാം തിരക്കഥയെഴുതി സിന്ധുരാജും 'ഫോർ ദ് പ്യൂപ്പിൾ', 'സ്വപ്നക്കൂട്' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളെല്ലാമായി ഡോ. ഇക്ബാൽ കുറ്റിപ്പുറവും തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിലുണ്ട്. 'കാഴ്ച' (2004), 'തന്മാത്ര' (2005), 'പളുങ്ക്' (2006) തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളിലൂടെ ശ്രദ്ധേയനായ പ്രതിഭയാണ് ബ്ലെസി. ഇവയുടെ സംവിധാനവും ബ്ലെസിതന്നെയാണ് നിർവ്വഹിച്ചത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മലയാള തിരക്കഥയുടെ മേഖല നല്ല കഥയും പുത്തൻ ആഖ്യാനരീതികളും നടത്തുവാൻ പ്രാപ്തരായ തിരക്കഥാകാരന്മാരെ/കാരികളെ കാത്തിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഇന്നു ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളിലൂടെയും സി.ഡി.കളിലൂടെയുമെല്ലാമായി വിവിധ ഭാഷകളിലായി ഇറങ്ങുന്ന സിനിമകൾ കേരളത്തിലെ സാധാരണ പ്രേക്ഷകർവരെ കാണുന്നുണ്ട്. ഇത് അവരുടെ ചലച്ചിത്രസങ്കല്പത്തിലും ആസ്വാദനമനോഭാവത്തിലും കാതലായ മാറ്റം തന്നെ വരുത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ആസ്വാദകരിലുണ്ടായ ഈ മാറ്റത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ പുതിയ തിരക്കഥകൾ എഴുതുന്നവർ ബാദ്ധ്യസ്ഥരാണ്. നവീന സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ സാദ്ധ്യതകളും സാങ്കേതികവശങ്ങളും മലയാളസിനിമയിലും ഉപയോഗിച്ച തുടങ്ങിയതുകൊണ്ട് ആ സാദ്ധ്യതകളെപ്പറ്റിയും തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അനിവാര്യതപോലെ കാലം തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിനായി തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ ഭാവനയിൽ കാലത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റം ആവശ്യപ്പെടുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രതിഭയ്ക്കൊപ്പം പഠനവും ഗവേഷണമനോഭാവവും ഉള്ളവർക്കേ നല്ല തിരക്കഥാരചയിതാക്കളെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥാരചനയുടെ മേഖലയിൽ ഇന്ന് ഉറച്ചുനിൽക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ.

8
അനുകല്പന തിരക്കഥകൾ

'ഒരു കൃതിയെ തിരക്കഥയായി അനുകല്പിച്ചെടുക്കുകയെന്നുള്ളത് ക്ലേശകരമായ ജോലിയാണ്. ഈ ജോലി വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ രചയിതാവ് പലപ്പോഴും രചനാപരമായ തന്ത്രങ്ങൾകൂടി പ്രയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്.'[1] രചനാപരമായ തന്ത്രങ്ങൾ എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത് മാധ്യമത്തിനനുസൃതമായി കൃതിയുടെ ആഖ്യാനത്തിലും ഘടനയിലും വരുത്തുന്ന മാറ്റങ്ങളാണ്.

കഥ, നോവൽ, നാടകം, കവിത തുടങ്ങി എല്ലാ സാഹിത്യശാഖകളിലുംപെട്ട കൃതികൾ മലയാളത്തിൽ അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി. അരവിന്ദൻ, കെ. പി. കുമാരൻ തുടങ്ങിയവർ, വിജയിച്ച അനുകല്പനതിരക്കഥാരചയിതാക്കളിൽ പ്രഥമഗണനീയരാണ്.

പ്രചോദനഘടകങ്ങൾ

ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി തിരക്കഥയിലേക്ക് അനുകല്പനം നടത്തുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. അനുവാചകരുടെ ആദരവും പ്രശംസയും ഏറ്റുവാങ്ങിയ കൃതികൾ അനുകല്പനം നടത്തുന്നതിലൂടെ പ്രസ്തുത കൃതിയുടെ ഔന്നത്യവും മഹിമയും ഒരു വലിയ അളവുവരെ തിരക്കഥാകാരൻ കടംകൊള്ളുന്നു. 'മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവു'മെന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ മധു ഇറവങ്കര നിരീക്ഷിക്കുന്നു. 'സാഹിത്യകൃതികളുടെ ജനപ്രിയതയാണ് അനുവർത്തനത്തിനു പ്രധാന മാനദണ്ഡം'[2] ഒരു മാധ്യമത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ആസ്വാദ്യതയേക്കാൾ മികച്ച ആസ്വാദ്യത പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ നൽകുവാൻ കഴിയുമെന്ന വിശ്വാസവും അനുകല്പനത്തിനു പ്രചോദനമായ ഘടകമാണ്. സാഹിത്യകൃതികളുടെ ജനപ്രിയ

---

1. Kenneth Portnoy, Screen Adaptation: A Scriptwritng Handbook, P-1.
2. മധു ഇറവങ്കര. മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും, പുറം-64.

തയെ മുൻനിറുത്തി സാമ്പത്തികലാഭം കൊയ്യാമെന്ന പ്രതീക്ഷയും ഏറെ കൃതികളുടെ അനുകല്പനത്തിനു കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യകാരന്മാർ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളായും സംവിധായകരായും സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്കു കടന്നുവന്നത് അനുകല്പനത്തെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകമാണ്.

മൗലികസ്പർശമുള്ള അനുകല്പനങ്ങൾ

ജി. അരവിന്ദന്റെ 'കാഞ്ചനസീത'(1978)യ്ക്ക് ആധാരമായ കൃതി സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ അതേപേരിലുള്ള നാടകമാണ്.എം.ടി. വാസു ദേവൻനായരുടെ 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ' (1989)യ്ക്ക് അവലംബം വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ തച്ചോളി ഒതേനന്റെ കഥയാണ്. സാഹിത്യലോകത്ത് വിവാദങ്ങളുടെ കൊടുങ്കാറ്റുകൾ ഉയർത്തിവിട്ട ഈ കൃതികൾ കേവലമായ അനുകല്പനത്തിനുമപ്പുറം ബൗദ്ധികമായ ഉണർവ്വിന്റേയും സവിശേഷമായ ഭാവനയുടേയും ഫലമായ മൗലികസ്പർശമേറ്റ പുനഃസൃഷ്ടികളാണ്. ഇത്തരം സൃഷ്ടികളെ കേവലം അനുകല്പനങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി സൈദ്ധാന്തികസീമകൾ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് പ്രായോഗികമല്ല.

കഥ

മലയാളത്തിൽ ഇദംപ്രഥമമായി സിനിമയിലേക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്യപ്പെട്ട കഥ പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'സ്നേഹസീമ'യാണ്. 1954-ൽ പൊൻകുന്നം വർക്കിതന്നെ, ഈ കഥ അതേപേരിൽ തിരക്കഥയാക്കി. എസ്.എസ്.രാജൻ 'സ്നേഹസീമ'യുടെ ചലച്ചിത്രസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വ ഹിച്ചു.

മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ 'യഥാതഥസിനിമ'യെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രമാണ് 'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്' (1955). പി. രാമദാസിന്റെ 'കമ്പോസിറ്റർ' എന്ന കഥയിൽ നിന്നു പി.രാമദാസും നാഗവള്ളി ആർ. എസ്. കുറുപ്പും ചേർന്നാണ് ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയിയുടെ തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയത്. പി. ഭാസ്ക്കരൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'നായരുപിടിച്ച പുലിവാലെ'ന്ന (1958) സിനിമ ഉറൂബിന്റെ 'ബിസിനസ്സ്' എന്ന കഥയെ ആധാരമാക്കി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ഇതിന്റെ തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ചത് ഉറൂബുതന്നെയാണ്. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'അച്ഛനും മകനു'മെന്ന കഥയിൽ നിന്നുമാണ് 'ഓമനക്കുട്ടനെ'ന്ന (1964) തിരക്കഥ തോപ്പിൽ ഭാസി തയ്യാറാക്കിയത്. 'ഓമനക്കുട്ടൻ' സംവിധാനം ചെയ്തത് കെ.എസ്. സേതുമാധവനായിരുന്നു.

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'നീലവെളിച്ച'മെന്ന കഥയിൽ

നിന്ന് അദ്ദേഹംതന്നെ പുനരാവിഷ്ക്കരിച്ച തിരക്കഥയാണ് 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം'. 'മുറപ്പെണ്ണ്' (1965) എന്ന തിരക്കഥയുമായിട്ടാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ഈ തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായ കഥ അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ 'സ്നേഹത്തിന്റെ മുഖങ്ങൾ' ആണ്. കെ.ജി. സേതുനാഥ് രചിച്ച 'കാത്തിരുന്ന നിക്കാഹ്' (1965)എന്ന തിരക്കഥ അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ അതേപേരിലുള്ള കഥയെ ആധാരമാക്കി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. 'കാത്തിരുന്ന നിക്കാഹി'ന്റെ സംവിധായകൻ എം. കൃഷ്ണൻനായരായിരുന്നു. യൂസഫലി കേച്ചേരി 1971-ൽ രചിച്ച 'സിന്ദൂരച്ചെപ്പ്' അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ അതേപേരിലുള്ള കഥയെ ആധാരമാക്കി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകൻ മധുവായിരുന്നു..

കഥകളിൽനിന്നും തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനെ ഒരു സർഗ്ഗാത്മക വെല്ലുവിളിയായിട്ടാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ കണ്ടിരുന്നത്. മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം കഥകൾക്ക് തിരക്കഥ രചിച്ചത് എം.ടിയാണ്. എം.ടിയുടെ വിഖ്യാത തിരക്കഥകളായ 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്' (1967), 'ഓളവും തീരവും' (1970), 'വിത്തുകൾ' (1971), 'കുട്ട്യേടത്തി' (1971), 'ഓപ്പോൾ' (1981), 'ഇടവഴിയിലെ പൂച്ച മിണ്ടാപ്പൂച്ച' (1979), 'പകൽക്കിനാവ്' (1966), 'വളർത്തുമൃഗങ്ങൾ' (1981), 'കന്യാകുമാരി' (1974) തുടങ്ങിയവ അതേപേരിലുള്ള കഥകളെ ആധാരമാക്കിയെഴുതിയവ യാണ്. 'പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പു'മെന്ന കഥയിൽനിന്നും 'നിർമ്മാല്യം' (1973), 'ശത്രു'വെന്ന കഥയിൽനിന്നും 'സദയം' (1992), 'ചെറിയ ചെറിയ ഭൂകമ്പങ്ങൾ' എന്ന കഥയിൽനിന്നും 'എന്ന് സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി' (1998), 'സ്വർഗ്ഗം തുറന്ന സമയ'മെന്ന കഥയിൽനിന്നും 'ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെ' (1984), 'ദയ എന്ന പെൺകുട്ടി'യെന്ന ബാലകഥയിൽനിന്ന് 'ദയ', 'വാനപ്രസ്ഥം' എന്ന കഥയിൽനിന്നും 'തീർത്ഥാടനം' എന്നീ തിരക്കഥകളും എം.ടി. രചിച്ചു. തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായ ഈ കഥകളെല്ലാംതന്നെ എം.ടിയുടേതുതായിരുന്നു.

സ്വന്തം കഥകൾപോലെതന്നെ, മറ്റുള്ളവരുടെ കഥകളേയും എം.ടി. തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'വൈശാലി' (1988) യുടെ തിരക്കഥ മഹാഭാരതത്തിലെ ഒരു കഥയെ ആസ്പദമാക്കി എഴുതിയതാണ്. 'കടവ് തോണി'യെന്ന എസ്.കെ. പൊറ്റെക്കാട്ടിന്റെ കഥയിൽനിന്നുമാണ് 'കടവ്' (1991) എന്ന തിരക്കഥ സൃഷ്ടിച്ചത്. മികച്ച തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള ദേശീയപുരസ്ക്കാരം ലഭിച്ച ഈ സിനിമയുടെ സംവിധാനവും എം.ടി തന്നെ നിർവഹിച്ചു. ഡാഫ്നെ ദുമോറിയെയുടെ ഒരു കഥയെ പുരസ്കരിച്ചാണ് 'ഉത്തരം'(1989) എന്ന തിരക്കഥ രചിച്ചത്. കന്നട സാഹിത്യകാരനായ ശ്രീരമണയുടെ 'മിഥുനം' എന്ന കഥയിൽനിന്നുമാണ് 'ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി'യുടെ തിരക്കഥ അനുകല്പിച്ചെടുത്തത്. എം.ടിയുടെ 'കറുത്തചന്ദ്രൻ' എന്ന കഥയിൽനിന്നു 'ഏകാകിനി' (1978) യെന്ന തിര

ക്കഥ തയ്യാറാക്കിയത് പി. രാമൻനായരാണ്.

കഥകളിൽനിന്നും യുക്തിസഹമായ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ എം.ടിയെപ്പോലെതന്നെ കരവിരുത് പ്രകടിപ്പിച്ച സാഹിത്യകാരനാണ് പി. പത്മരാജൻ. കെ.ജി. ജോർജ് സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ' (1978), ഭരതൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'തകര' (1979) എന്നിവ പത്മരാജന്റെ അതേപേരിലുള്ള കഥകളിൽനിന്നും അദ്ദേഹം തിരക്കഥയാക്കി. ഭരതൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'ഒഴിവുകാലം' (1985) പത്മരാജന്റെതന്നെ കഥയായ 'ജലജ്വാല'യിൽനിന്നും അദ്ദേഹം തന്നെ തിരക്കഥയെഴുതി. 'കൈകേയി' (1983), 'ഈണം' (1983), 'അപരൻ' (1988) എന്നീ തിരക്കഥകൾക്ക് ആധാരം പത്മരാജന്റെ തന്നെ അതേപേരിലുള്ള കഥകളാണ്. ഇവയുടെ സംവിധാനവും പത്മരാജൻ തന്നെ നിർവ്വഹിച്ചു. 'സത്രത്തിൽ ഒരു രാത്രി' (1978)യുടെ തിരക്കഥ 'അമൃതേത്ത്' എന്ന തന്റെ തന്നെ കഥയിൽനിന്നുമാണ് പത്മരാജൻ സൃഷ്ടിച്ചത്. 'പാർവ്വതിക്കുട്ടി' യെന്ന കഥയിൽനിന്നും സൃഷ്ടിച്ചതാണ്, 'ശാലിനി എന്റെ കൂട്ടുകാരി' (1980)യുടെ തിരക്കഥ. പത്മരാജന്റെ പ്രസിദ്ധ സിനിമകളിലൊന്നായ 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാ'(1981)ന്റെ തിരക്കഥ അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'അനുബന്ധ'മെന്ന കഥയെ പുരസ്കരിച്ചെഴുതിയതാണ്.

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, പുനത്തിൽ കുഞ്ഞബ്ദുള്ള, രഘുനാഥ് പലേരി, ടി.വി.വർക്കി, വി.കെ.എൻ തുടങ്ങിയവരുടെ കഥകളും തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായിട്ടുണ്ട്.

ജി.അരവിന്ദന്റെ 'ചിദംബരം' (1985), 'വാസ്തുഹാര' (1991) എന്നീ തിരക്കഥകൾക്ക് അവലംബം സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ അതേപേരിലുള്ള കഥകളാണ്. കെ.ആർ. മോഹന്റെ 'പുരുഷാർത്ഥ'ത്തിന് (1987)അവലംബം സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ 'ഇരിക്കപിണ്ഡ'മാണ്. സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളായ 'പൊന്തൻമാട', 'ശീമത്തമ്പുരാൻ' എന്നീ കഥകളിൽനിന്നുമാണ് ടി.വി. ചന്ദ്രൻ 'പൊന്തൻമാട' (1994) സൃഷ്ടിച്ചത്.

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുത്ത ബഹുഭൂരിപക്ഷം കഥകൾക്കും തന്നെ ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ള ആഖ്യാനഘടനയാണുണ്ടായിരുന്നത്. കഥയിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തപ്പോൾ തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ആവശ്യമായ ഘടകങ്ങളെ യുക്തിപൂർവ്വം സ്വീകരിച്ചു എന്നതാണ് ഈ അനുകല്പനങ്ങളുടെ വിജയത്തിനാസ്പദം.

നോവൽ

തിരക്കഥയിലേക്ക് ഏറ്റവുമധികം അനുകല്പനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത് നോവലുകളിൽ നിന്നുമാണ്. മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ സിനിമയായ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ' (1931)യുടെ തിരക്കഥാകൃത്ത് സി. മാധവൻപിള്ളയാണ്. സി.വി.രാമൻപിള്ളയുടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയെന്ന ചരിത്ര

നോവലാണ് ഈ നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ പക്വമല്ലാത്ത തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരം. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയ നോവലിസ്റ്റായ മുട്ടത്തു വർക്കിയുടെ മുപ്പതോളും നോവലുകൾ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം നോവലുകൾ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തിയതും മുട്ടത്തു വർക്കിയുടേതാണ്. 'പാടാത്ത പൈങ്കിളി' (1957), 'ജയിൽപ്പുള്ളി' (1957), 'മറിയക്കുട്ടി' (1958), 'പൂത്താലി' (1960), 'ജ്ഞാനസുന്ദരി' (1961), 'ഇണപ്രാവുകൾ' (1965), 'വെളുത്ത കത്രീന '(1968), 'കടൽ' (1968), 'ലോറാ നീ എവിടെ' (1971)എന്നീ തിരക്കഥകൾ മുട്ടത്തുവർക്കിതന്നെ തന്റെ അതേ പേരിലുള്ള നോവലുകളെ ആധാരമാക്കി രചിച്ചവയാണ്. 'സ്ഥാനാർത്ഥി സാറാമ്മ' (1966), 'കരകാണാക്കടൽ' (1971), 'ലൈൻ ബസ്' (1971) എന്നീ തിരക്കഥകൾ എസ്. എൽ.പുരം സദാനന്ദൻ രചിച്ചത് അതേ പേരിലുള്ള മുട്ടത്തു വർക്കിയുടെ നോവലുകളെ പുരസ്കരിച്ചാണ്. 'അഴകുള്ള സെലീന' (1973), 'തെക്കൻ കാറ്റ്' (1973), 'പൂന്തേനരുവി' (1974) എന്നീ തിരക്കഥകൾ തോപ്പിൽഭാസി തയ്യാറാക്കിയത് അതേ പേരിലുള്ള മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ നോവലുകളിൽനിന്നുമായിരുന്നു.

മുട്ടത്തുവർക്കിയെപ്പോലെതന്നെ സ്വന്തം നോവലുകളിൽനിന്നു തിരക്കഥകൾ തയ്യാറാക്കിയ ആദ്യകാല രചയിതാവാണ് മൊയ്തു പടിയത്ത്. 'കണ്ണീർപ്പന്തലി'ൽനിന്നും 'കുട്ടിക്കുപ്പായം' (1964), 'തടവുകാരി'യിൽനിന്നും 'കുപ്പിവള' (1965), 'അടങ്ങാത്ത ദാഹ'ത്തിൽനിന്നും 'തങ്കക്കുടം' (1965) എന്നീ തിരക്കഥകൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചു.

ഒ. ചന്തുമേനോന്റെ വിഖ്യാതനോവലായ 'ഇന്ദുലേഖ'യിൽ നിന്നും 1967–ൽ വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ ഒരു തിരക്കഥ എഴുതി. ഈ തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ചത് കലാനിലയം കൃഷ്ണൻനായരായിരുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ കൃത്യതയാലും പ്രമേയനിർണ്ണയത്തിന്റെ സവിശേഷതയാലും ഹൃദ്യമായിത്തീർന്ന 'ഇന്ദുലേഖ'യുടെ അനുകല്പനം ഒരു പൂർണ്ണ പരാജയമായിരുന്നു. ഈ പരാജയത്തിന് അപക്വമായ തിരക്കഥയും ഒരു കാരണമായി. ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ഏകനോവലായ 'കളിത്തോഴി'യിൽനിന്ന് അതേപേരിൽ 1967–ൽ തിരക്കഥയെഴുതി സിനിമാസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് ഡി.എം. പൊറ്റെക്കാടാണ്.

എസ്.കെ. പൊറ്റെക്കാടിന്റെ 'മൂടുപട'മെന്ന നോവലിനെ പുരസ്കരിച്ച് 1963–ൽ കെ.ടി മുഹമ്മദ് അതേ പേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ചു. തിരക്കഥയുടെ ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ചത് രാമുകാര്യാട്ടായിരുന്നു. തകഴിയുടെ വിഖ്യാതനോവലായ 'ചെമ്മീന്'(1966) അതേപേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ചത് എസ്.എൽ. പുരം സദാനന്ദനാണ്. സംവിധായകനായ രാമുകാര്യാട്ടിന് ഈ സിനിമയെ ഒരു വൻവിജയമാക്കിത്തീർക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞതിന്റെ ഒരു ഘടകം ഈ തിരക്കഥകൂടിയായിരുന്നു. എസ്. കെ. പൊറ്റക്കാട്ടിന്റെ 'നാടൻ പ്രേമ'ത്തെ ആധാരമാക്കി 1972–ൽ അതേപേരിൽ

തോപ്പിൽ ഭാസി തിരക്കഥയെഴുതിയപ്പോൾ 'പുള്ളിമാനെ'ന്ന നോവലിനെ ആധാരമാക്കി തിക്കൊടിയൻ 1972-ൽതന്നെ തിരക്കഥ രചിച്ചു. ഈ അനുകല്പന സിനിമകളൊന്നും മൂലകൃതിപോലെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല.

പാറപ്പുറത്തിന്റെ 'ആദ്യകിരണങ്ങളെ'ന്ന നോവലിനെ പുരസ്കരിച്ച് 1964-ൽ തോപ്പിൽ ഭാസി അതേപേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ചു. 'അന്വേഷിച്ചു കണ്ടെത്തിയില്ല,' 'പണിതീരാത്ത വീട്' എന്നീ നോവലുകൾക്ക് നോവലിസ്റ്റായ പാറപ്പുറത്തുതന്നെ തിരക്കഥ രചിച്ചു. ജി. വിവേകാനന്ദൻ, കാനം ഈ. ജെ., പമ്മൻ, ചെമ്പിൻ ജോൺ തുടങ്ങിയവരുടെ നോവലുകളിൽനിന്നും ജനപ്രിയസിനിമകൾക്ക് ആവശ്യമായ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. 'അസുരവിത്ത്', 'പാതിരാവും പകൽ വെളിച്ചവും', 'മഞ്ഞ്' എന്നീ തന്റെ തന്നെ നോവലുകളെ ആധാരമാക്കി എം.ടി തിരക്കഥ രചിച്ചു.

പി. പത്മരാജൻ രചന നിർവ്വഹിച്ച തിരക്കഥകളിൽ പത്തെണ്ണവും നോവലിന്റെ അനുകല്പനങ്ങളാണ്. 'ഇതാ ഇവിടെ വരെ' (1977), 'രതിനിർവ്വേദം' (1978), 'നക്ഷത്രങ്ങളെ കാവൽ'(1978), 'വാടകയ്ക്കൊരു ഹൃദയം' (1978), 'പെരുവഴിയമ്പലം' (1979), 'കള്ളൻ പവിത്രൻ' (1981) എന്നീ തിരക്കഥകൾക്ക് ആധാരമായത് പത്മരാജന്റെ തന്നെ നോവലുകളാണ്. 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിന്റേയും 'കള്ളൻ പവിത്രന്റേ'യും ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ചത് പത്മരാജനാണ്. വാസന്തിയുടെ 'ഇല്ലിക്കാടുകൾ പൂത്താൽ', എന്ന നോവലിൽനിന്നും 'കൂടെവിടെ?' (1983), 'പുനർജ്ജന്മ'മെന്ന നോവലിൽനിന്ന് 'ഇന്നലെ'(1990), കെ.കെ. സുധാകരന്റെ 'നമുക്കു ഗ്രാമങ്ങളിൽചെന്നു രാപാർക്കാം' എന്ന നോവലിൽനിന്ന് 'നമുക്കു പാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകൾ' (1980), സ്വന്തം നോവലായ 'ഉദകപ്പോള'യിൽനിന്നും 'തൂവാനത്തുമ്പികൾ'(1987) എന്നീ തിരക്കഥകളും പത്മരാജൻ സൃഷ്ടിച്ചു. ഇവയുടെ സംവിധാനവും പത്മരാജൻ തന്നെയായിരുന്നു. നോവലിന്റെ അനുകല്പനമായിരുന്ന പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥ കളെല്ലാം മികച്ചവതന്നെ ആയിരുന്നു.

വെട്ടൂർ രാമൻനായരുടെ പ്രസിദ്ധനോവലായ 'ജീവിക്കാൻ മറന്നുപോയ സ്ത്രീ'യെ ആധാരമാക്കി തിരക്കഥാരചന നിർവ്വഹിച്ചത് തോപ്പിൽ ഭാസിയാണ്. വത്സലയുടെ 'നെല്ല്' എന്ന നോവലിൽനിന്നും 1974-ൽ രാമു കാര്യാട്ടും എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദനും ചേർന്ന് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിച്ചു. നെല്ലിന്റെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് രാമുകാര്യാട്ടു തന്നെയാണ്. 'അഗ്നി' 'ഒറ്റയടിപ്പാതകൾ' എന്നീ തന്റെതന്നെ നോവലുകളെ ആധാരമാക്കി യഥാക്രമം 1978 ലും 1991 ലും സി. രാധാകൃഷ്ണൻ അതേ പേരിൽത്തന്നെ തിരക്കഥയെഴുതി സിനിമാസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചു. ഈ നോവലുകൾ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതുപോലെ തിരക്കഥയോ സിനിമയോ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല.

കാക്കനാടൻ, ജോർജ് ഓണക്കൂർ, സാറാ തോമസ്, വി.ടി. നന്ദ

കുമാർ, കെ. സുരേന്ദ്രൻ, ജി. വിവേകാനന്ദൻ, പി. ആർ. നാഥൻ, പെരുമ്പടവം ശ്രീധരൻ, ചന്ദ്രകല എസ്. കമ്മത്ത്, പമ്മൻ തുടങ്ങിയവരുടെ നോവലുകൾ പലതും സാമാന്യമായ പ്രദർശനവിജയം നേടിയ സിനിമകളുടെ തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായിട്ടുണ്ട്.

മാധവിക്കുട്ടിയുടെ 'രുഗ്മിണിക്കൊരു പാവക്കുട്ടി'യെന്ന നോവലിനെ ആധാരമാക്കി കെ.പി. കുമാരൻ 'രുഗ്മിണി' (1989)യെന്ന തിരക്കഥ രചിച്ചു. മലയാളത്തിലെ മികച്ച അനുകല്പന സിനിമകളുടെ പട്ടികയിലാണ് രുഗ്മിണിയുടെ സ്ഥാനം. 'രുഗ്മിണി' സംവിധാനം ചെയ്തതും കെ.പി. കുമാരനാണ്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'മതിലുകൾ'ക്ക് 1990-ൽ തിരക്കഥയെഴുതി ചലച്ചിത്രസാക്ഷാത്ക്കാരം നൽകിയത് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനാണ്. ചില പോരായ്മകളുടെ പേരിൽ വിമർശനവിധേയമായ സിനിമയാണെങ്കിൽക്കൂടി, ശ്രദ്ധേയമായ ഒരനുകല്പന തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ് മതിലുകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. സക്കറിയായുടെ 'ഭാസ്ക്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവു'മെന്ന ലഘു നോവലാണ് അടൂരിന്റെ 'വിധേയന്' ആധാരം. ബഷീറിന്റെ 'പ്രേമലേഖന'മെന്ന നോവലിനെ പുരസ്ക്കരിച്ച് അതേപേരിൽ തിരക്കഥയെഴുതി 1990-ൽ സിനിമാസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് പി.എ. ബക്കറായിരുന്നു. ലളിതാം ബിക അന്തർജനത്തിന്റെ ഏകനോവലായ 'അഗ്നിസാക്ഷി'ക്ക് തിരക്കഥ യെഴുതിയത്(1988) ശ്യാമപ്രസാദാണ്. ഈ അനുകല്പനത്തെ ചലച്ചിത്ര സാക്ഷാത്ക്കാരത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ഒരു വിജയമാക്കി തീർക്കുവാൻ ശ്യാമപ്രസാദിനെ പ്രാപ്തനാക്കിയതിന്റെ ഒരു ഘടകം ശക്തമായ തിരക്ക ഥയാണ്.

നാടകം

മലയാളത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ പല നാടകങ്ങളും സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകവേദിയുടെ പരിമിതികളെ ഉല്ലംഘിച്ച് പുറത്തു വന്ന സിനിമകൾ പരിമിതങ്ങളായിരുന്നു. ഇതിനു കാരണം നാടകവും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള മാധ്യമ വ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റി നാടകത്തെഅനുകല്പനത്തിന് വിധേയരാക്കിയ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ ബോധവാന്മാരായിരുന്നില്ലെന്നതാണ്. മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി സിനിമയ്ക്കായി ഒരു നാടകത്തെ തിരക്കഥയാക്കിയത് തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻനായരായിരുന്നു. തന്റെ 'സ്ത്രീ'യെന്ന നാടകം അദ്ദേഹം അതേ പേരിൽ 1950-ൽ തിരക്കഥയാക്കി. 'സ്ത്രീ'യുടെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് ആർ. വേലപ്പനാണ്. പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ 'നവലോകം' (1951), 'അൾത്താര' (1964) എന്നീ തിരക്കഥകൾക്ക് അവലംബമായത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ അതേപേരിലുള്ള നാടകങ്ങളാണ്.

തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ 'മുടിയനായ പുത്രൻ' (1961), 'പുതിയ ആകാശം പുതിയ ഭൂമി' (1962), 'അശ്വമേധം' (1967), 'മൂലധനം' (1969),

അനുകല്പന തിരക്കഥകൾ

'കൂട്ടുകുടുംബം' (1969), 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' (1970), 'ശരശയ്യ' (1971), 'സർവ്വേക്കല്ല്' (1976) എന്നീ തിരക്കഥകളെല്ലാം അതേപേരിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഖ്യാതനാടകങ്ങളെ ആധാരമാക്കി രചിച്ചവയാണ്. ഈ സിനിമകൾ സാമ്പത്തിക വിജയം നേടിയെങ്കിലും നാടകങ്ങളുടെ പ്രശസ്തിയോ കലാമൂല്യമോ നേടിയില്ല. മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം നാടകങ്ങളെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്ക് അനുകല്പനം നടത്തിയത് തോപ്പിൽ ഭാസിയായിരുന്നു.

എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദന്റെ 'ഒരാൾ കൂടി കള്ളനായി' (1964), 'അഗ്നിപുത്രി' (1967), 'പഠിച്ച കള്ളൻ ' (1969), 'വിലകുറഞ്ഞ മനുഷ്യർ' (1969) എന്നീ തിരക്കഥകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ അതേപേരിലുള്ള പ്രസിദ്ധനാടകങ്ങളെ ആധാരമാക്കി രചിച്ചവയാണ്. സി.ജി. ഗോപിനാഥിന്റെ മനഃശാസ്ത്ര നാടകമായ 'കുരുതിക്കള'ത്തെ ആധാരമാക്കി അദ്ദേഹം തന്നെ 1969-ൽ തിരക്കഥയെഴുതി. കുരുതിക്കളത്തിന്റെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത് എ.കെ. സഹദേവനായിരുന്നു.

എൻ.പി. ചെല്ലപ്പൻ നായർ, പി. ജെ. ആന്റണി, സി .എൽ. ജോസ്, എൻ, എൻ. പിള്ള, ടി.എൻ. ഗോപിനാഥൻനായർ, കെ.ടി മുഹമ്മദ്, കെ. എസ്. നമ്പൂതിരി, സുരാസു, പി.എം. താജ് തുടങ്ങിയവരുടെ നാടകങ്ങൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായിട്ടുണ്ട്

പി. പത്മരാജന്റെ 'തിങ്കാഴ്ച നല്ല ദിവസം' (1985) എന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് അവലംബം സജിനി പവിത്രന്റെ റേഡിയോ നാടക വും 'കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ' (1986) എന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് ആധാരമായത് സുധാകർ മംഗളോദയത്തിന്റെ റേഡിയോനാടകവുമാണ്. ശ്രദ്ധേയമായ ഈ രണ്ടു തിരക്കഥകളുടേയും ദൃശ്യസാക്ഷാത്ക്കാരം നിർവ്വഹിച്ചത് പത്മരാജൻ തന്നെയാണ്.

വില്യം ഷേക്സ്പിയറുടെ 'ഒഥല്ലോ' എന്ന നാടകത്തെ പുരസ്കരിച്ച് 'കളിയാട്ടം' (1997) എന്ന തിരക്കഥ ബൽറാം എഴുതി. കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിലേയ്ക്കുള്ള 'ഒഥല്ലോ'യുടെ കഥാപരിവർത്തനം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. നാടകങ്ങളുടെ അനുകല്പന തിരക്കഥകളിൽ 'കളിയാട്ടം' ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കവിത

മലയാളത്തിൽ അനുകല്പനത്തിന് തിരഞ്ഞെടുത്ത കവിതകളെല്ലാം കഥാപരമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചവയാണ്. സാഹിത്യകൃതികളിൽ ഏറ്റവും കുറവ് അനുകല്പനം നടന്നിട്ടുള്ളതും കവിതകളിൽ നിന്നാണ്. കുമാരനാശാന്റെ 'കരുണ' എന്ന കാവ്യത്തെ പുരസ്കരിച്ചു തിരക്കഥ രചിച്ചത് വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻനായരാണ്. ചങ്ങമ്പുഴയുടെ

'രമണൻ' എന്ന കാവ്യത്തെ ആധാരമാക്കി തിരക്കഥ രചിച്ചത് (1967) ഡി.എം. പൊറ്റെക്കാടും വൈലോപ്പിള്ളി ശ്രീധരമേനോന്റെ 'സഹ്യന്റെ മകൻ'എന്ന കവിതയിൽനിന്നും (കുട്ടികൾക്കായുള്ള സിനിമ) തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയത് (1982) അതിന്റെ സംവിധായകൻ കൂടിയായ ജി. എസ്. പണിക്കരാണ്. ഈ അനുകല്പനങ്ങൾ എല്ലാം കവിതയുടെ ആത്മാവിനെ കണ്ടറിയാത്ത ഉപരിപ്ലവമായ പകർത്തിയെഴുത്തായിരുന്നു.

ആത്യന്തികമായ ഒരു വിശകലനത്തിൽ മലയാളത്തിലെ പല നല്ല സിനിമകളും അനുകല്പനത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവയുടെ വ്യക്തിത്വത്തേയും കലാമൂല്യത്തേയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് വ്യക്തമായ ഒരു സ്ഥാനമാണുള്ളത്. അതുപോലെ പരാജയപ്പെട്ട അനുകല്പന സിനിമകളുടെ ഉത്തരവാദിത്വത്തിൽനിന്നും തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് മുഖം തിരിക്കുവാനും ആവില്ല.

9
തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങൾ

മലയാളതിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും അതിനു നിയതമായ വ്യക്തിത്വം നേടിക്കൊടുക്കുന്നതിനും സ്വാധീനമായി വർത്തിച്ച ഘടകങ്ങൾ പല താണ്. ഇവയിൽ ചിലത് വിശ്വതിരക്കഥയുടെ മേഖലയിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതാണെങ്കിൽ ചിലത് മലയാളതിരക്കഥയുടെ മേഖലയെ മാത്രം സ്വാധീനിച്ചവയാണ്. ഈ സ്വാധീനഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് മലയാളതിരക്കഥയുടെ യഥാർത്ഥ വ്യക്തിത്വത്തെക്കുറിച്ചു മനസ്സിലാക്കു വാൻ ഉപകരിക്കും.

കഥാകഥനപാരമ്പര്യം

രസകരവും കരുത്തുറ്റതുമായ കഥകൾ പറയുന്ന പാരമ്പര്യം എല്ലാ ഭാഷ കളിലും സാമാന്യമായി ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ കഥാകഥന പാരമ്പര്യം, മിത്തുകളും, ഐതിഹ്യങ്ങളും, അനുഷ്ഠാനങ്ങളും, മതപര മായ ആചാരങ്ങളും, നീതിശാസ്ത്രബോധവുമെല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടവ യാണ്. ഭാരതീയർക്ക് പാരമ്പര്യമായി ലഭിച്ച പഞ്ചതന്ത്രകഥകളും, സാരോപദേശകഥകളും, നീതിശാസ്ത്രകഥകളും, മഹാഭാരതവുമെല്ലാം ഇതിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഇവയ്ക്കൊപ്പം തങ്ങളുടേതായ നാടോടി ഗാനങ്ങളും (വടക്കൻപാട്ട്, തെക്കൻപാട്ട്), പ്രാദേശികമായ തെയ്യം, തിറ, മുടിയേറ്റ് തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും തുള്ളൽ, കഥകളി തുടങ്ങിയ ഉയർന്ന അവതരണകലകളും പാരമ്പര്യവിദ്യാഭ്യാസസമ്പ്രദായവും പാശ്ചാത്യ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ ലഭിച്ച ഉണർവ്വും കേരളീയരുടെ കഥാകഥന ശൈ ലിയേയും കഥാസ്വാദനതലത്തേയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച ഘടക ങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യബന്ധവും പുരസ്കാരങ്ങളും

മലയാളത്തിലെ സമ്പന്നമായ സാഹിത്യത്തേയും മലയാളികളുടെ സവിശേ ഷമായ സാഹിത്യാവബോധത്തേയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് സിനിമ വളർന്നത്. വിജ്ഞാനതൃഷ്ണയുടെ ഫലമായി വായനാശീലം

ജനങ്ങളിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടിയിരുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലം മുതലാക്കി ആനുകാലികപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളും പുസ്തകങ്ങളും മത്സരബുദ്ധിയോടെ ധാരാളമായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു,

മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ചയിലെ ഒരു സുപ്രധാന സംഭവമായിരുന്നു 1944-ൽ ആരംഭിച്ച പുരോഗമനസാഹിത്യ സംഘടന. "കല കലയ്ക്കുവേണ്ടിയല്ല ജീവിതത്തിനുവേണ്ടി എന്ന ആശയത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് സാഹിത്യവും മാനവജീവിതവും തമ്മിലുള്ള അനിഷേധ്യബന്ധം ഉറപ്പിക്കാനാണ് പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രവർത്തകർ സന്നദ്ധരായത്"[1]. പുരോഗമനചിന്തയുള്ള ഒരു ജനവിഭാഗത്തിനുമാത്രമേ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ ജീവിതത്തേയും സാഹിത്യത്തേയും കലയേയും നോക്കികാണുവാൻ കഴിയു. മലയാളത്തിലെ എല്ലാ കലാസാഹിത്യ മേഖലകളിലും, പുരോഗമന ചിന്താഗതി വളർത്തിയെടുക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യം കലാകാരന്മാർ സ്വധർമ്മം പോലെ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഏറ്റെടുത്തു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സംഘടനയുടെ ആദ്യകാല പ്രവർത്തകരിൽ പ്രമുഖരായ കേശവദേവും പൊൻകുന്നം വർക്കിയും സിനിമയുടെ മേഖലയിലേക്കു കടന്നുവരുകയും സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പുരോഗമനാത്മകമായ തിരക്കഥകൾ രചിക്കുകയും ചെയ്തു.

പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യങ്ങൾ പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ട സാഹിത്യകൃതികൾ രചിച്ച വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീർ, തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള, ഉറൂബ്, എസ്.കെ. പൊറ്റെക്കാട്ട് തുടങ്ങിയവരുടെ കൃതികൾക്ക് ചലച്ചിത്രരൂപം നൽകുവാൻവേണ്ടി രചിച്ച തിരക്കഥകൾ, തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ചു.

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് ജാതീയ അസമത്വങ്ങൾക്കും വർഗ്ഗീയവികാരങ്ങൾക്കും മുതലാളിത്തമനോഭാവങ്ങൾക്കുമെതിരേ എഴുതുവാൻ എഴുത്തുകാർ ഉത്സുകരായി. അവർ ആശയപ്രചരണത്തിനായി രചിച്ച കൃതികൾ പലതും സിനിമയിലേക്ക് അനുകല്പനം നടത്തപ്പെട്ടു പി.ജെ.ആന്റണി, തോപ്പിൽ ഭാസി, എസ്.എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ, സി.ജി. ഗോപിനാഥ് തുടങ്ങിയവരുടെ കരുത്തുറ്റ നാടകങ്ങളും അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമായി.

മലയാള സിനിമാപ്രവർത്തകരുടെ ഉയർന്ന സാഹിത്യബോധവും ആഴത്തിലുള്ള സാഹിത്യബന്ധവും സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയുമാണ് നല്ല സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കായി ഭാവനാസമ്പന്നരായ സാഹിത്യകാരന്മാരെ തിരഞ്ഞെടുത്തത് തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച ഒരു ഘടകമാണ്.

സിനിമയുടേയും അനുബന്ധ മേഖലകളുടേയും വളർച്ചയ്ക്കായി

1. എരുമേലി പരമേശ്വരപിള്ള. മലയാളസാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ, പുറം-501.

1997–ൽ കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര വികസനകോർപ്പറേഷനും, 1998–ൽ ചലച്ചിത്ര അക്കാദമിയും സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു. 1969–ൽ സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡ് ഏർപ്പെടുത്തുകയും തുടർന്ന് തിരക്കഥയ്ക്ക് അർഹമായ അംഗീകാരം നൽകുകയും ചെയ്തു. ഇവയും തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ച ഘടകങ്ങളാണിവ.

ഫിലിം സൊസൈറ്റികളുടെ സ്വാധീനം

വ്യവസായ സിനിമകൾ കലാമൂല്യമുള്ള സിനിമകളെ ഗ്രസിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയ ഘട്ടത്തിൽ, ധിഷണാശാലികളായ ഒരു പറ്റമാളുകൾ ചേർന്ന് അതിനെ പ്രതിരോധിക്കുവാൻ ബോധപൂർവ്വം ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകളുടെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ രൂപം കൊടുത്ത പ്രസ്ഥാനമാണ് ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ കൂടി അംഗമായിരുന്ന ചിത്രലേഖ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയാണ് കേരളത്തിലെ ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന് തുടക്കമിട്ടത്. സിനിമ ഒരുത്തമ കലാമാധ്യമമാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുത്ത് അതിനെ ഗൗരവബുദ്ധിയോടെ സമീപിക്കുന്ന ഒരു നവസിനിമാസംസ്ക്കാരം കേരളത്തിലെ ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ മികച്ച സിനിമകളുടെ പ്രദർശനവും തുടർന്നുള്ള നിഷ്പക്ഷ വിലയിരുത്തലുകളും സാധാരണക്കാരനുകൂടി ഉദാത്തമായ സിനിമാവബോധത്തിന്റെ വാതായനങ്ങൾ തുറന്നുകൊടുത്തു.

ഏതൊരു നല്ല കലാരൂപവും ആസ്വദിക്കുവാൻ ശിക്ഷണം ആവശ്യമാണ്. സംഗീതം, കഥകളി സാഹിത്യരൂപങ്ങളായ കഥ, കവിത ഇവയൊക്കെ ആസ്വദിക്കുവാൻ പഠനം വേണം. നല്ലസിനിമകൾ ആസ്വദിക്കുവാനുള്ള ശിക്ഷണമാണ് ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ നടത്തിയിരുന്നത്. നല്ല സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് നല്ല തിരക്കഥയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് കാരണമായി. ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തനത്തിന് സമാന്തരമായിട്ടാണ് കേരളത്തിൽ കലാമൂല്യമുള്ളതും പരീക്ഷണാത്മകവുമായ തിരക്കഥകളും സിനിമകളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്.

മൊഴിമാറ്റ സിനിമകൾ

അന്യഭാഷാസിനിമകൾ മൊഴിമാറ്റം നടത്തി സ്വന്തം ഭാഷയിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ശൈലി സിനിമയുടെ മേഖലയിൽ വ്യാപകമായി വളർന്നുവന്ന ഒരു കാലമുണ്ടായിരുന്നു മൊഴിമാറ്റ സിനിമകളുടെ ആസ്വാദനത്തിൽ പല താത്വികപ്രശ്നങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലവും കഥാഖ്യാനശൈലിയും കഥാപാത്രങ്ങളും മാറാതെ അവർ മലയാളം സംസാരിച്ചാൽ അതിലൊരു അപാകതയുണ്ട്. സഹൃദയന്റെ

സിനിമാസ്വാദനം സ്വച്ഛന്ദമായി നടക്കുകയില്ലെന്നുമാത്രമല്ല ചിലപ്പോൾ ഏറെ വികലമായും അനുഭവപ്പെടും. ഭാഷ വശമില്ലാത്തവർക്ക് കഥ മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുകയെന്ന പ്രാധാന്യം മാത്രമാണ് ഇതിനുള്ളത്.

മലയാളത്തിലേക്ക് ഒരന്യഭാഷാചിത്രം ആദ്യമായി മൊഴിമാറ്റം നടത്തി അവതരിപ്പിച്ചത് അഭയദേവാണ്. 'ബാദൻ' എന്ന ഹിന്ദിചിത്രം 'ദേശഭക്തൻ' എന്ന പേരിൽ 1952-ൽ അവതരിപ്പിച്ചു. ഈ സിനിമയുടെ വിജയം നിരവധി സിനിമകൾ മലയാളത്തിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം നടത്തുവാൻ പ്രേരണനൽകി. 'ജീവൻ മൃത്യു' എന്ന ഹിന്ദിചിത്രം 'ജീവിതസമരം' എന്ന പേരിലും 'ഗുപ്തജ്ഞൻ' എന്ന ഹിന്ദിചിത്രം അതേപേരിലും 'ദേശഭക്തലു' എന്ന തെലങ്കു ചിത്രം 'സ്വന്തം കാര്യം സിന്ദാബാദ്' എന്ന പേരിലും അഭയ ദേവ് തന്നെ മൊഴിമാറ്റം നടത്തി.

മൊഴിമാറ്റ സിനിമകളിൽ 'ശങ്കരാഭരണം' ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. ഒരു വർഷക്കാലം ഈ സിനിമ കേരളത്തിലെ തീയേറ്ററുകളിൽ പ്രദർശിക്കപ്പെട്ടു. മലയാളസിനിമയുടെ വ്യവസായ സമവാക്യം രൂപീകരിച്ചെന്ന വിശേഷണം നേടിയ 'ജീവിതനൗക' ഹിന്ദിയിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം നടത്തിയതും അഭയദേവായിരുന്നു. തൊണ്ണൂറ്റിരണ്ട് ചിത്രങ്ങൾ അഭയ ദേവ് മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് മൊഴിമാറ്റം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തത് ഹിന്ദി, തെലുങ്ക് സിനിമകളാണ്. മങ്കൊമ്പ് ഗോപാല കൃഷ്ണൻ, കെ. ബസന്ത് തുടങ്ങിയവർ ഈ മേഖലയിൽ ശ്രദ്ധേയരാണ്. നല്ല കഥയും അവതരണശൈലിയുമുള്ള മൊഴിമാറ്റ സിനിമകളുടെ വിജയം നല്ല തിരക്കഥകൾ രചിക്കുവാൻ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾക്ക് പ്രചോദനമായി.

സിനിമാസാഹിത്യം

സിനിമാസാഹിത്യത്തെ പ്രധാനമായും രണ്ടായി തിരിക്കാം. സിനിമയുടെ സാഹിത്യവും, സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യവും. സിനിമയുടെ സാഹിത്യം തിരക്കഥയാണ്. മറ്റുള്ളവയെല്ലാം സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.സിനിമയുടെ സാഹിത്യത്തെക്കാൾ വിപുലവും വിശാലവുമാണ് സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യം. ഇതിൽ സിനിമയുടെ ചരിത്രം, സാങ്കേതികശാസ്ത്രം, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം. നിരൂപണം, പഠനങ്ങൾ, നിരീക്ഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സിനിമാ സംബന്ധമായ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു.

മലയാളത്തിലെ മറ്റുപല സാഹിത്യശാഖകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സിനിമാസാഹിത്യത്തിന് അർഹതപ്പെട്ട അംഗീകാരം ലഭിക്കുന്നുണ്ടോയെന്നു സന്ദേഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ സിനിമാസാഹിത്യം വളരെവേഗത്തിൽ വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതും നിയതമായ വ്യക്തിത്വം കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നതുമാണ്.

ദാസ് ചെറായി 1957-ൽ രചിച്ച 'സിനിമയുടെ ജീവൻ' എന്ന ഗ്രന്ഥ

ത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് തിരക്കഥയെക്കുറിച്ച് സാമാന്യം ഗൗരവകരമായ നിരീക്ഷണം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആ കാലഘട്ടത്തിലെ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾക്ക് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യവും അതിന്റെ താത്വികവശവും ഒരു പരിധിവരെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എം.എഫ്. തോമസ്, ഐ. ഷൺമുഖദാസ്, വിജയകൃഷ്ണൻ, വി.രാജകൃഷ്ണൻ, വി.കെ. ജോസഫ്, ഒ. പി. രാജ്മോഹൻ, എം. എം. വർക്കി, ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, സിനിക്ക്, കോഴിക്കോടൻ, ഒ.കെ ജോണി, മണർകാട് മാത്യു തുടങ്ങിയ നിരവധിപേർ സിനിമാസംബന്ധമായ സാഹിത്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിച്ചവരാണ്. ആനുകാലികങ്ങളിലൂടെ പുറത്തുവരുന്ന പല നിരൂപണങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇവയെല്ലാം നല്ല സിനിമയെയും തിരക്കഥയെയുംകുറിച്ചുള്ള അവബോധം ജനങ്ങളിൽ വളർത്തുവാൻ ഉതകുന്നവയാണ്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ രചിച്ച 'സിനിമയുടെ ലോകം', ഭരത്ഗോപിയുടെ 'അഭിനയം അനുഭവം', വിജയകൃഷ്ണന്റെ 'ചലച്ചിത്രസമീക്ഷ', ശ്രീകുമാരൻതമ്പിയുടെ 'സിനിമ കണക്കും കവിതയും' വി. രാജകൃഷ്ണന്റെ 'കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി', ഐ. ഷൺമുഖദാസിന്റെ 'സഞ്ചാരിയുടെ വീട്: റായ് സിനിമ ഒരു പഠനം', 'സിനിമയുടെ വഴികൾ', വി. കെ. ജോസഫിന്റെ 'സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും', അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറയുടെ 'ആത്മനിന്ദയുടെ പൂക്കൾ' സാജൻ തെരുവപ്പുഴയുടെ 'സിനിമാസംവിധാനം' തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമാസംബന്ധമായ പഠനഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്. 'അരവിന്ദന്റെ കല' എന്ന പേരിൽ ഒ.കെ. ജോണി എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ ഗ്രന്ഥവും 'ജോൺ ഏബ്രഹാം' എന്ന പേരിൽ കെ.എൻ. ഷാജി എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ ഗ്രന്ഥവും എം.ടി.യുടെ 'സർഗ്ഗപ്രപഞ്ചം' എന്ന പേരിൽ ഒരു സംഘം ലേഖകർ ചേർന്നെഴുതിയ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗവും സിനിമാസംബന്ധമായ മികച്ച പഠനങ്ങൾതന്നെയാണ്.

എം.ടി വാസുദേവൻനായരുടേയും പി.പത്മരാജന്റേയും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റേയും പ്രസിദ്ധീകൃത തിരക്കഥകൾ പിൻമുറക്കാരായി കടന്നുവരുന്നവർക്കും ചിലപ്പോൾ സമകാലികർക്കും നല്ല തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള മാതൃകയും പ്രചോദനവുമാണ്. വിവർത്തനത്തിലൂടെ അന്യഭാഷാതിരക്കഥകൾ മലയാളത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് ലോകതിരക്കഥയെപ്പറ്റിയുള്ള അവബോധം രചയിതാക്കളിലും അനുവാചകരിലും വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നു. ഇതും തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

തിരക്കഥയെയും സിനിമയെയും സംബന്ധിച്ച ഗവേഷണകൃതികൾ അധികമൊന്നും മലയാളത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ല. ഗവേഷണമേഖലയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ കൃതികൾ മധു ഇറവങ്കരയുടേയും ജോസ് കെ. മാനുവലിന്റേതുമാണ്. 'മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവു'മെന്ന കൃതി

മധുവിന്റേതാണ്. സിനിമയ്ക്ക് സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധം സാഹിത്യ കൃതികൾ സിനിമയാകുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർണ്ണയിക്കുക യാണ് മധു ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ. 'കഥയും തിരക്കഥയും' എന്ന ഗ്രന്ഥ ത്തന്റെ കർത്താവ് ആർ.വി. എം. ദിവാകരനാണ്. സാഹിത്യകൃതികൾ തിരക്കഥയാകുന്നതിനെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ സാമാന്യമായി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വികല നവും വീക്ഷണവു'മെന്ന കൃതി ജോസിന്റേതാണ്. ആവിഷ്കാരത്തി ന്റേയും പഠനത്തിന്റേയും രചനകളുടെ വിവിധ മേഖലകളേയുമെല്ലാം ബന്ധപ്പെടുത്തി സിനിമയുടെ സാഹിത്യബന്ധം പഠനവിധേയമാക്കിയിരി ക്കുകയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ.

തിരക്കഥാരചനയുടെ തന്ത്രം ശാസ്ത്രീയവും സമഗ്രവുമായി വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു ഗവേഷണകൃതിയാണ് ജോസിന്റെ 'തിരക്കഥാരചന: കലയും സിദ്ധാന്തവും'. ഒരു സവിശേഷമായ സിദ്ധാന്താവതരണത്തി ലൂടെ തിരക്കഥാരചനകളുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് കടക്കുന്ന ഈ കൃതി ചല ച്ചിത്രസംബന്ധമായ മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ സൈദ്ധാന്തികഗ്രന്ഥമാണ്. സിനിമ ശരീരഭാഷയുടെകൂടി കലയാണെന്ന് ശാസ്ത്രീയവും സമഗ്രവു മായി വ്യക്തമാക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികഗ്രന്ഥമാണ് 'സിനിമയിലെ ശരീര ഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്ത പഠനം'.

സംവിധായകരുടെ പ്രോത്സാഹനവും ഉയർന്ന ആസ്വാദന നിലവാരവും

സ്വന്തമായി എഴുതിയ തിരക്കഥകളിൽനിന്നും മറ്റുള്ളവർ രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളിൽനിന്നുമാണ് സംവിധായകർ സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ ശ്രദ്ധേയരായിത്തീർന്ന എല്ലാ തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളേയും കണ്ടെത്തിയത് പ്രസിദ്ധരായ സംവിധായകരാണ്. ഒരു നല്ല സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സംഘാടകശേഷിയും ഗവേഷണ തുല്യമായ അന്വേഷ ണതൃഷ്ണയും ആവശ്യമാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ തിരക്കഥകൾ അന്വേഷിച്ച് സംവിധായകർ പോകുന്നത് ഭാവനാത്മകവും സൃഷ്ടിപരവുമായ വൈവി ധ്യത്തിനുവേണ്ടിക്കൂടിയാണ്. ഈ അന്വേഷണത്തിനിടയിൽ സാഹിത്യ ത്തിലൂടെയും നിരൂപണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും കഴിവ് തെളിയിച്ചവർക്ക് ഇവർ അവസരങ്ങൾ നൽകുന്നു.

ഉറൂബ്, പോഞ്ഞിക്കര റാഫി, തോപ്പിൽ ഭാസി, എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകളിൽ നിന്നുമാണ് തിരക്ക ഥാകാരൻ കൂടിയായ രാമു കാര്യാട്ട്, ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടി ച്ചത്. കവിയായ പി. ഭാസ്ക്കരൻ സംവിധായകനായപ്പോൾ ഉറൂബ്, പാറപ്പുറത്ത്, എം.ടി, വാസുദേവൻ നായർ, ശ്രീകുമാരൻതമ്പി തുടങ്ങി യവരുടെ തിരക്കഥകളിൽ നിന്നും നല്ല സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ എന്ന നിലയിൽ വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീ

റിനേയും, എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരേയും ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത് എ. വിൻസന്റാണ്. തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ തിരക്കഥകളിൽനിന്നും വിൻസന്റ് സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. മലയാളത്തിലെ സംവിധായകർക്കിടയിൽ ആത്മാർത്ഥതകൊണ്ടും നല്ല കുടുംബ ചിത്രങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവെന്നനിലയിലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയാണ് കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ. മുട്ടത്തുവർക്കി, പാറപ്പുറത്ത്, പി. അയ്യനേത്ത്, തോപ്പിൽ ഭാസി, എസ്. എൽ.പുരം, എം.ടി വാസുദേവൻ നായർ, പി.പത്മരാജൻ തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയരായ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ സൃഷ്ടികളെയാണ് സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിനായി പ്രാധാന്യ ത്തോടെ സേതുമാധവൻ സ്വീകരിച്ചത്. പി.എൻ. മേനോൻ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചത് എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകളിൽനിന്നുമാണ്. മലയാറ്റൂർ രാമകൃഷ്ണന്റെ തിരക്കഥകളും പി. എൻ. മേനോൻ സിനിമാസൃഷ്ടിക്കുപയോഗിച്ചു.

ഭരതൻ, എം.ടിയുടേയും പത്മരാജന്റേയും തിരക്കഥകളിൽ നിന്നും ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. തോപ്പിൽ ഭാസി, കാക്കനാടൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകളിൽ നിന്നും ഭരതൻ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. വൈവിധ്യങ്ങൾ തേടി എന്നും സഞ്ചരിച്ചിട്ടുള്ള സംവിധാ യകനാണ് ഐ. വി. ശശി. പി. പത്മരാജൻ, എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, ടി. ദാമോദരൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകളെ സമീപിക്കുമ്പോൾ രചയി താക്കാളുടെ വീക്ഷണദിശകളിലൂടെ തന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ ഭാവനയെ സഞ്ചരിപ്പിച്ച് വൈവിധ്യമുള്ള സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു ഐ.വി. ശശി.

സിബി മലയിലാണ് ലോഹിതദാസിനെ തിരക്കഥാരചയിതാവെന്ന നിലയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. തുടർന്ന്, സിബി മലയിൽ-ലോഹിതദാസ് കൂട്ടുകെട്ട് ശ്രദ്ധേയമായ ഏറെ സിനിമകൾക്ക് രൂപംകൊടുത്തു. എം.ടിയുടെയും രഘുനാഥ് പലേരിയുടെയും തിരക്കഥകളും സിബിമലയിൽ കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കമലും സത്യൻ അന്തിക്കാടും ശ്രീനിവാസന്റെ തിരക്കഥകളിൽനിന്നും ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

ഷാജി. എൻ. കരുണും, ജയരാജും മലയാള സിനിമയെ ലോക സിനിമയോളും ഉയർത്തുവാൻ മലയാളത്തിന്റെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽ നിന്നും ശ്രമിക്കുന്ന രണ്ട് പ്രതിഭകളാണ്. ഇവരുടെ സിനിമകൾ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ സവിശേഷതകൊണ്ടും അവതരണത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന പക്വതകൊണ്ടുമാണ്. ഷാജിയുടെ സിനിമകൾക്ക് രഘുനാഥ് പലേരിയും ജയരാജിന്റെ സിനിമകൾക്ക് മാടമ്പ് കുഞ്ഞിക്കുട്ടനും രചിച്ച തിരക്കഥകൾ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായിരുന്നു.

മലയാളത്തിലെ എണ്ണം പറഞ്ഞ സംവിധായകരെ നല്ല തിരക്കഥകൾ സിനിമയാക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്, കലയോടുള്ള ആത്മാർത്ഥതയും, പുതുമകൾ ഇഷ്ടപ്പെടുകയും ഉയർന്ന ആസ്വാദനനിലവാരം പുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന, പക്വമായ ഒരു പ്രേക്ഷകവൃന്ദമാണ്.

10
സാഹിത്യമായ തിരക്കഥകൾ

അക്ഷരങ്ങളിലൂടെ അനുവാചകന് വായിച്ചു മനസ്സിലാക്കുവാൻ/ആസ്വദിക്കുവാൻ തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കഥകളെയാണ് സാഹിത്യമായ തിരക്കഥകൾ എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ തിരക്കഥയുടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം വായനയിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന സവിശേഷാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. പഠനങ്ങൾക്ക് മാർഗ്ഗദർശിയായിരിക്കുക, തിരക്കഥയേയും അതിൽനിന്നും സൃഷ്ടിച്ച സിനിമയേയും വിശകലനം ചെയ്യുക, തുടർന്ന് രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകൾക്ക് മാർഗ്ഗരേഖയായിരിക്കുക തുടങ്ങിയ ലക്ഷ്യങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന തിരക്കഥയിലൂടെ ഉദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.ലോകത്തിലെ ഏതാണ്ട് എല്ലാ പ്രധാനപ്പെട്ട ഭാഷകളിലും എന്നതുപോലെ മലയാളത്തിലും അക്ഷരങ്ങളിലൂടെ അനുവാചകനു മുന്നിലെത്തിയ തിരക്കഥകൾ ഏറെയാണ്. ഇവയെ സിനിമയായ തിരക്കഥകളെന്നും സിനിമയാവാത്ത തിരക്കഥകൾ എന്നും തിരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ സിനിമയ്ക്കു വേണ്ടി രചിച്ച തിരക്കഥകളെന്നും സിനിമയിൽനിന്ന് പകർത്തിയ തിരക്കഥകൾ എന്നുംകൂടി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. വിഖ്യാതമായ പല അന്യഭാഷാ തിരക്കഥകളും വിവർത്തനത്തിലൂടെ മലയാളത്തിൽ എത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൂടെ പൂർണ്ണവും അപൂർണ്ണവുമായ നിരവധി തിരക്കഥകൾ വന്നുകഴിഞ്ഞു, ഇപ്പോൾ വന്നുകൊണ്ടുമിരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിലെ ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളുടെ ബാഹുല്യംകൊണ്ടും, മുമ്പ് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായി നിലനിന്നിരുന്ന പല പ്രസിദ്ധീകരിണങ്ങളും നിന്നുപോയതുകൊണ്ടും പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥകളുടെ മുഴുവൻ എണ്ണം നിർണ്ണയിക്കുക അപ്രായോഗികമാണ്. ജനപ്രിയനോവലിസ്റ്റായ മുട്ടത്തുവർക്കി എഴുതിയ തിരക്കഥകൾ പലതും ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ചില ആനുകാലികങ്ങളിൽ ഖണ്ഡശഃ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. കേരളത്തിൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ സജീവമായിരുന്ന എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും പല സൊസൈറ്റികളുമിറക്കിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ പാശ്ചാത്യതിരക്കഥകളുടെ വിവർത്തനങ്ങൾ ചേർത്തിരുന്നു. സിനിമാവാരികകളിൽക്കൂടി ചില തിരക്കഥകളിലെ പ്രധാനഭാഗങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയായ തിരക്കഥകൾ

മലയാളത്തിൽ ഇദംപ്രഥമമായി പുസ്തകരൂപത്തിൽ ഒരു തിരക്കഥ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് 1965-ൽ എം.ടി വാസുദേവൻനായരുടെ 'മുറപ്പെണ്ണാണ്'. എം.ടിയുടെ ശ്രദ്ധേയമായ ഏതാണ്ട് എല്ലാ തിരക്കഥകളും തന്നെ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യോചിതമായ രചനാശൈലിയിലൂടെ വായനാസുഖം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നവയാണ് എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ. 'മുറപ്പെണ്ണ്', 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്', 'ഓളവും തീരവും', 'കന്യാകുമാരി', 'നിർമ്മാല്യം', 'കുട്ട്യേടത്തി', 'നിഴലാട്ടം', 'നഗരമേ നന്ദി', 'ഓപ്പോൾ', 'വാരിക്കുഴി', 'ആരൂഢം', 'നീലത്താമര', 'ഇടവഴിയിലെ പൂച്ച മിണ്ടാപൂച്ച', 'ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെ', 'നഖക്ഷതങ്ങൾ', 'അടിയൊഴുക്കുകൾ', 'കടവ്', 'സദയം', 'പരിണയം', 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ', 'പഞ്ചാഗ്നി', 'വൈശാലി', 'പെരുന്തച്ചൻ', 'സുകൃതം', 'നഖക്ഷതങ്ങൾ', 'എന്ന്, സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി'[1], 'ദയ', 'ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി' ഇവയാണ് പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ള എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ. എം.ടി തിരക്കഥകളെ 'കാണാവുന്ന സാഹിത്യം'[1] എന്ന് എം.ടിയുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത തിരക്കഥകളുടെ ആമുഖത്തിൽ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കാഴ്ചയുടേയും (ദൃശ്യാത്മകമായ ഭാഷ)സാഹിത്യത്തിന്റേയും ഗുണങ്ങൾ സമന്വയിച്ചതാണ് എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ.

വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' 1964-ൽ സിനിമ ആയെങ്കിലും അതിന്റെ തിരക്കഥ 1984ലേ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുള്ളൂ. കഥയുടെ ലോകത്ത് സവിശേഷമായ ആഖ്യാനശൈലി കണ്ടെത്തിയ ബഷീറിന്റെ ഈ തിരക്കഥാഖ്യാനം ലളിതവും അവതരണം ശ്രദ്ധേയവുമാണ്.

പി.പത്മരാജന്റെ 'പെരുവഴിയമ്പലം', 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ', 'കള്ളൻ പവിത്രൻ', 'നവംബറിന്റെ നഷ്ടം', 'കൂടെവിടെ?', 'തിങ്കളാഴ്ച നല്ലദിവസം', 'മൂന്നാംപക്കം', 'പ്രയാണം', 'അരപ്പട്ട കെട്ടിയ ഗ്രാമത്തിൽ', 'നമുക്കു പാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകൾ', 'നൊമ്പരത്തിപ്പൂവ്', 'ഇടവേള', 'അപരൻ' എന്നീ ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥാനിർണ്ണയത്തിലെ വൈവിധ്യവും, അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാന്തരീക്ഷത്തിനും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ചേരുന്ന ആഖ്യാനരീതിയും പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളെ സൗന്ദര്യമുള്ളതാക്കുന്നു.

ആലപ്പി ഷെറീഫ് തിരക്കഥയെഴുതിയ 'അവളുടെ രാവുകൾ' സിനിമയായി പുറത്തുവന്നുകഴിഞ്ഞ് ഇരുപത്തിയഞ്ചുവർഷത്തിനു ശേഷമാണ് അതിന്റെ തിരക്കഥ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത്.

---

1. എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ. എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ, പുറം-7.

കെ.ജി. ജോർജ്ജിന്റെ 'ഇരകൾ' യൂസഫലി കേച്ചേരിയുടെ 'സിന്ദൂരച്ചെപ്പ്', സലാം കാരിശ്ശേരിയുടെ 'ചൂണ്ടക്കാരി', ശിവന്റെ 'അഭയം', ബാലചന്ദ്രമേനോന്റെ 'അച്ചുവേട്ടന്റെ വീട്', 'സമാന്തരങ്ങൾ', വി. രാജകൃഷ്ണന്റെ 'ശ്രാദ്ധം' ലെനിൻ രാജേന്ദ്രന്റെ 'അന്യർ', 'മഴ', 'ചില്ല്', കമലിന്റെ 'മേഘമൽഹാർ', ശ്രീനിവാസന്റെ 'ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള', 'വടക്കുനോക്കി യന്ത്രം', രഞ്ജിത്തന്റെ 'ദേവാസുരം', 'ആറാംതമ്പുരാൻ', 'നന്ദനം', കെ.ജെ. ബേബിയുടെ 'ഗുഡ', ബ്ലെസിയുടെ 'കാഴ്ച', 'തന്മാത്ര', ടി.എ. റസാക്കിന്റെ 'പെരുമഴക്കാലം' എന്നിവയെല്ലാം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥകളാണ്. ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ തിരക്കഥകൾ എന്ന പേരിൽ ഇറക്കിയ ഗ്രന്ഥത്തിൽ 'അഗ്നിസാക്ഷി'യുടെയും ടെലിവിഷൻ ചിത്രങ്ങളായ 'പെരുവഴിയിലെ കരിയിലകൾ', 'നിലാവറിയാതെ', 'ഉയർത്തെഴുന്നേല്പ്പ്' എന്നീ തിരക്കഥകളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ 'അകലെ'യെന്ന തിരക്കഥയും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ടി.വി. ചന്ദ്രന്റെ 'ആലീസിന്റെ അന്വേഷണം', 'മങ്കമ്മ', 'സൂസന്ന' എന്നീ തിരക്കഥകൾ മൂന്നു സ്ത്രീപക്ഷ തിരക്കഥകൾ എന്ന പേരിലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഡാനി', 'കഥാവശേഷൻ', 'പൊന്തൻമാട' എന്നീ തിരക്കഥകളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആർ. സുകുമാരന്റെ 'രാജശില്പി', 'പാദമുദ്ര', സക്കറിയായും രാജീവ്നാഥും ചേർന്ന് രചിച്ച 'ജനനി', ഡെന്നീസ് ജോസഫിന്റെ 'ചിരട്ടകളിപ്പാട്ടങ്ങൾ', പ്രദീപ് നായരുടെ 'ഒരിടം', ബാലചന്ദ്രൻ ചുള്ളിക്കാടിന്റെ 'ജാലകം', എം. പി. സകുമാരൻനായരുടെ 'കഴകം', ആര്യാടൻ ഷൗക്കത്തിന്റെ 'ദൈവനാമത്തിൽ', ശശി പറവൂരിന്റെ 'നോട്ടം', ടി. ദാമോദരന്റെ 'ആവനാഴി', ടി.എ. ഷാഹീദിന്റെ 'ബാലേട്ടൻ', ഗിരീഷ് പുത്തഞ്ചേരിയുടെ 'വടക്കുംനാഥൻ' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചവയാണ്. ജി.എ. ലാലിന്റെ തിരക്കഥകളെന്ന പേരിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൂന്ന് ടെലിവിഷൻ ചിത്രങ്ങളുടെ തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എം.എ. റഹ്മാൻ രചിച്ച 'ബഷീർ ദ് മാൻ' എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമയുടെ തിരക്കഥയും പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സിനിമയിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിച്ച തിരക്കഥകൾ

ഒരു തിരക്കഥ നേരിട്ടല്ല സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുന്നത്. പകർത്തിക്കഴിഞ്ഞ് എഡിറ്റിംഗിനിടയിലും സീനുകളെ തമ്മിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്നതിനിടയിലും തിരക്കഥയിൽ നിരയായി കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയിൽനിന്നും വ്യതിയാനം സംഭവിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഒരു സിനിമ ആസ്വദിക്കുന്ന അതേ അനുപാതത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ സിനിമ കണ്ടതിനു ശേഷം അതിന്റെ പുനർവായന നടത്തുവാൻ ഉതകുന്ന രീതിയിൽ തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഇത്തരം തിര

ക്കഥകൾക്കുള്ളത്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'കൊടിയേറ്റം', 'മുഖാമുഖം', 'എലിപ്പത്തായം', 'കഥാപുരുഷൻ', 'വിധേയൻ', 'മതിലുകൾ' എന്നീ തിരക്കഥകൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എലിപ്പത്തായത്തിന്റെ തിരക്കഥയിലെ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കുറിപ്പിൽ ഈ തിരക്കഥാ വായന നടത്തുന്നതിനെപ്പറ്റി തിരക്കഥാകൃത്തുതന്നെ പറയുന്നു. "ഇത് പൂർത്തികരിച്ച സിനിമയുടെ തിരക്കഥയാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ, വായിക്കാവുന്ന സിനിമ"[1]. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത്തരം തിരക്കഥകളുടെ ലക്ഷ്യം സിനിമയുടെ ഭാവനാത്മകമായ പുനർവായനയാണ്. മലയാളത്തിന് ആദ്യമായി ദേശീയ ബഹുമതി നേടിത്തന്ന നീലക്കുയിലിന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചത് ഉറൂബായിരുന്നല്ലൊ. അമ്പതു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം നീലക്കുയിലെന്ന സിനിമ കണ്ട് അതിന്റെ തിരക്കഥ പകർത്തിയെഴുതിയത് കെ.വി. അനൂപാണ്. ഒരു സാഹിത്യമായി നീലക്കുയിലിന്റെ തിരക്കഥ ആസ്വദിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

'യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നാല് മുഖങ്ങൾ', എന്ന പേരിൽ നിസ്സാർ അഹമ്മദ്, കെ.പി. കുമാരന്റെ 'അതിഥി', പവിത്രന്റെ 'യാരോ ഒരാൾ', അരവിന്ദൻ, ഐസക്ക് തോമസ് കൊട്ടുകാപ്പള്ളി, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ എന്നിവർ ചേർന്നെഴുതിയ 'എസ്തപ്പാൻ', രവീന്ദ്രന്റെ 'ഇനിയും മരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നമ്മൾ' എന്നീ തിരക്കഥകൾ എഡിറ്റു ചെയ്ത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു സിനിമ കാണുന്നതുപോലെയും എന്നാൽ ദൃശ്യനോവലിനോടു സാമ്യമുള്ള രീതിയിലുമാണ് ഈ തിരക്കഥകൾ വായനക്കാർക്കായി തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഡി.സി. ബുക്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഉറൂബിന്റെ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികളിൽ 'നീലക്കുയിൽ', 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ', 'നായരു പിടിച്ച പുലിവാല്', 'കുരുക്ഷേത്രം', 'ത്രിസന്ധ്യ', 'മിണ്ടാപ്പെണ്ണ്' എന്നീ തിരക്കഥകൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. വായനാസുഖത്തിന് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ ഒരു പകർത്തിയെഴുത്ത് നടത്തിയാണ് ഈ തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയാകാത്ത തിരക്കഥകൾ

സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻവേണ്ടി രചിക്കുകയും സാഹചര്യവശാൽ അതിന് കഴിയാതെപോവുകയും ചെയ്ത തിരക്കഥകളാണ് ഇതിൽ ഏറെയുമുള്ളത്. മുട്ടത്തു വർക്കി സ്വതന്ത്രമായി എഴുതിയ തിരക്കഥയാണ്, 'മുളംപാലം'. ടി.എൻ. ഗോപിനാഥൻനായരുടെ 'ശ്രീവാഴും അമ്മവീട്' ഒരു പുരാണകഥയെ പുരസ്കരിച്ചെഴുതിയ തിരക്കഥയാണ്. വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻനായർ,

---

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. എലിപ്പത്തായം, പുറം-18.

സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ചരിത്രനോവലായ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'യെ വായനാസുഖത്തിനായി തിരക്കഥാരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചു.

ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ രൂപപ്പെടാതെ പോയ ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥയാണ് ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ 'കയ്യൂർ'. ജോൺ കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി എഴുതിയ ചെറിയ തിരക്കഥയാണ് 'മൃഗശാല'. ജോൺ എബ്രഹാമിന് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വേണ്ടി സക്കറിയ എഴുതിയ തിരക്കഥയാണ് 'ജോസഫ് ഒരു പുരോഹിതൻ'. കവിയും സാഹിത്യകാരനുമായ ചെറിയാൻ കുനിയന്തോടത്ത് എഴുതിയ ഏക തിരക്കഥയാണ് 'കല്പാന്ത നിദ്ര'.ഈ തിരക്കഥകളെല്ലാം രചയിതാക്കളുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ പ്രതിഭകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടവയാണ്.

വർഗീസ് പാറടയിൽ അഞ്ചു തിരക്കഥകൾ ചേർത്ത് ഒരു പുസ്തകമായി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ഈ ജന്മം ഇവിടെവരെ', 'വികാരങ്ങളുടെ വിലാപം', 'വിധിക്കപ്പെട്ടവർ', 'സ്വപ്നം കാണുന്നവർ', 'നിറം മങ്ങിയ നിമിഷങ്ങൾ', എന്നിവയാണവ. ജെ.ഡി. മഞ്ഞളിയുടെ 'യാത്രാമൊഴികൾ', ജോർജ് ദാസ് എഴുതിയ 'ശോകനാശിനി', ശരവൺ മഹേശ്വരിന്റെ 'മുന്നിൽ ശൂന്യമാം ചക്രവാളം', കെ.ബി. സുരേന്ദ്രന്റെ 'ദേശത്തെ പൂരം' എന്നിവയാണ് മറ്റ് തിരക്കഥകൾ. ഒരു സാധാരണ തിരക്കഥയ്ക്കും താഴെയുള്ള സ്ഥാനമേ ഇവയ്ക്കു നൽകുവാൻ കഴിയുകയുള്ളു.

വിവർത്തന തിരക്കഥകൾ

അന്യഭാഷകളിൽ രചിയ്ക്കപ്പെട്ട സൃഷ്ടിയുടെ മൗലികതയാൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത തിരക്കഥകളാണ് മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയവയെല്ലാം. ഈ വിവർത്തന തിരക്കഥകളെല്ലാം ശ്രദ്ധേയങ്ങളായിരുന്നു.

ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ തമിഴുസിനിമയായ 'അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുതൈ'യുടെ തിരക്കഥ രചിച്ചത് തമിഴ് സാഹിത്യകാരനായ വെങ്കിട് സ്വാമിനാഥനാണ്. 'അഗ്രഹാരത്തിൽ കഴുത'യുടെ മലയാള പരിഭാഷ നടത്തിയത് മാ. ദക്ഷിണാമൂർത്തിയാണ്.

സത്യജിത്റായ്‌യുടെ 'പഥേർപാഞ്ചാലി'യുടെ തിരക്കഥ വിവർത്തനം ചെയ്തത് സാബുശങ്കറും, 'നായകൻ' പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയത് ലീലാ സർക്കാരുമാണ്. മൃണാൾസെന്നിന്റെ 'മൃഗയ' (ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ്) എസ്. തുളസി പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. അമൃത് നഹ്ടയുടെ 'കിസ്സാ കുർസികാ' എന്ന ഹിന്ദി തിരക്കഥ അതേ പേരിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയത് അഭയദേവാണ്.

ഇംഗർ ബർഗ്മാന്റെ 'ദൈവത്തിന്റെ മൗനം' (The silence of God), 'കാട്ടുഞാവൽ പഴങ്ങൾ' (Wild Strawbrerries) എന്നീ തിരക്കഥകൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയത് സാനന്ദരാജാണ്. 'നിലവിളിയും മർമ്മരങ്ങളും'

(Crics and Wispers) ഉമ്മർ തറമേൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. ലൂയി ബുന്ദ്യുവലിന്റെ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടവർ (Los Olividados) പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയത് കെ.പി.ഏ. സമദ് ആണ്.

'വിശ്വോത്തര തിരക്കഥകൾ' എന്ന പേരിലിറങ്ങിയ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിശ്വപ്രസിദ്ധമായ അഞ്ചു തിരക്കഥകളാണുള്ളത്. സെർഗി ഐസൻസ്റ്റെന്റെ 'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പോടെംകിൻ' നീലനും നാഥാൻ സാർക്കി തിരക്കഥയെഴുതി സെവോലോദ് പുഡോഫ്കിൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച 'അമ്മ'(മദർ) വി. കനകലതയും ഒറസ്തേ ബിയാൻകോളി, സുസോ സെക്കി ഡി-അമിക്ക, വിറ്റോറിയോ ഡിസീക്ക, ആഡോൾ ഫ്രാൻസി, ഗെറാർഡോ ഗൊറാഡി, ഗെറാൻഡോ ഗൂരീരി എന്നിവർ ചേർന്ന് തിരക്കഥ രചിക്കുകയും വിറ്റോറിയോ ഡിസീക്ക സംവിധാനം നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്ത 'സൈക്കിൾ മോഷ്ടാക്കൾ' (ബൈസിക്കിൾ തീവ്സ്) കെ. എം. ലെനിനും അകിറാ കുറോസാവയുടെ 'റാഷോമോൺ', ഇൻഗ്മർ ബർഗ്മാന്റെ 'ഏഴാം മുദ്ര' (സെവൻത് സീൻ) എന്നിവ സനന്ദരാജുമാണ് വിവർത്തനം നടത്തിയത്. 'ഗുഡ്ബൈ ലെനിൻ', 'റൺ ലോല റൺ', 'ഗ്ലൂമി സൺഡേ' എന്നീ തിരക്കഥകൾ മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയത് എൻ.പി. സജീഷാണ്. ഈ തിരക്കഥകൾ മൂന്നും ചേർത്ത് 'സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ സിനിമകൾ' എന്ന പേരിലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥാസാഹിത്യം:
സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

ഭാഗം മൂന്ന്
പഠനങ്ങൾ

11
തിരക്കഥാപഠനം-ഒരാമുഖം

ഏറ്റവും വലിയ ജനകീയകലാമാധ്യമമായ സിനിമയുടെ പാഠമെന്ന നിലയിലാണ് തിരക്കഥാപഠനത്തിലേയ്ക്ക് ആദ്യം ശ്രദ്ധതിരിഞ്ഞത്. പഠനം പുരോഗമിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ അതിന് സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വവും നിലനില്പുമുണ്ടെന്ന് പഠിതാക്കൾക്കു മനസ്സിലായി. ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ തിരക്കഥാപഠനം പല വഴികളിലൂടെ പുരോഗമിച്ചു. ഇതിന്റെ ഫലമായി തിരക്കഥാപഠനത്തിന് അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് മൂന്നു മേഖലകളാണു നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒന്ന്: തിരക്കഥയുടെ രചനയെ സംബന്ധിക്കുന്ന പഠനമേഖല. രണ്ട്: പ്രയോഗവശത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന പഠനമേഖല. മൂന്ന്: സാഹിത്യവ്യക്തിത്വത്തെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള പഠനമേഖല. ഈ പഠനമേഖലകൾ ഏറെ വികസിച്ചതും നിയതമായ വ്യക്തിത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമാണ്. തിരക്കഥകൾ എങ്ങനെ രചിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്നുള്ള തത്ത്വവും പ്രയോഗവും തന്ത്രവുമെല്ലാം പഠിപ്പിക്കുന്ന മേഖലയെയാണ് രചനാസംബന്ധമായ മേഖലയെന്നു പറയുന്നത്. തിരക്കഥകൾ സിനിമയായി പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതിന്റെ പ്രായോഗിക താത്ത്വിക നൈയാമിക വശങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന മേഖലയാണ് പ്രായോഗികവശത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന മേഖല. തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമായി എങ്ങനെ വായിക്കാം, അതിന്റെ കാലിക പ്രസക്തിയെന്ത്, അതിന്റെ ചരിത്രം, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, വിശകലനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സാഹിത്യവ്യക്തിത്വം മുൻനിറുത്തിയുള്ള പഠനമേഖലയാണ്. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ തിരക്കഥയെ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത് എങ്ങനെ സാഹിത്യമായി വായിക്കുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്യാമെന്നാണ്.

സാഹിത്യാധിഷ്ഠിത പഠനരീതി

ഒരു ചലച്ചിത്രകാരൻ സന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ തന്ത്രങ്ങൾ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. സാഹിത്യകാരൻ സന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് എഴുത്തിന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. ഒരു തിരക്കഥാകാരന് സന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സിനിമയുടേയും എഴുത്തിന്റേയും തന്ത്രങ്ങൾ മുന്നിൽ കാണേണ്ടതുണ്ട്. ഭാഷയിലൂടെയാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെങ്കിലും സിനിമയുടെ തന്ത്രങ്ങൾക്ക് അനുഗുണമായിട്ടാണ് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നത്.

ഒരു തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമായി ആസ്വദിക്കണമെങ്കിൽ അതിനെ സാഹിത്യമാക്കുന്ന എല്ലാ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിൽ അവയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റിയും അറിഞ്ഞിരിക്കണം. കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം, സംഭാഷണം, ശബ്ദശ്രാവ്യസൂചനകൾ, പശ്ചാത്തലനിർണ്ണയം തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥയിലെ ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനത്തിലൂടെ കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അനുവാചകന്റെ പ്രജ്ഞയിൽ കഥയുടെ ഘടനയ്ക്കും ആഖ്യാനരീതിക്കും അവതരണസമയത്തിന്റെ സവിശേഷതയ്ക്കുമനുസരിച്ച് വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഓരോ അനുവാചകനിലും സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരത്തിന്റെ തോത് ഭിന്നവും വ്യക്ത്യാധിഷ്ഠിതവുമായിരിക്കും.

തിരക്കഥയിൽ സമന്വയിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളിൽ പ്രധാനങ്ങളായ കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം, ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ എന്നിവയെ ഇഴയകത്തി, അതിന്റെ പ്രാധാന്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷമായ അന്തരീക്ഷത്തിനും ആഖ്യാനശൈലിക്കുമനുസരിച്ച് വെളിപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് തിരക്കഥാപഠനത്തിൽ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഈ വെളിപ്പെടുത്തലിനിടയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആന്തരിക വികാരങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളും പഠനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. രചയിതാവിന് പലപ്പോഴും അനുവാചകന്റെ ലോകജ്ഞാനം, മനഃശാസ്ത്രമേഖല, സൗന്ദര്യസങ്കല്പം, ആസ്വാദനതൃഷ്ണ തുടങ്ങിയവയെ കഥയിലേയ്ക്ക് നിമഗ്നമാക്കുന്ന രീതിയിൽവേണം ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ. പഠനത്തിന്റെ വേളയിൽ ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും അവസരോചിതമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അവതരണപക്ഷത്ത് തിരക്കഥ ഒരു ദൃശ്യസാഹിത്യവും ആസ്വാദനപക്ഷത്ത് ഒരു മാനസികകലാരൂപവുമാണ്. വസ്തുതകളെ സാഹിത്യഭാഷയിലൂടെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം പ്രദർശനാത്മകമായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുന്നതിന് അനുയോജ്യമായ ആഖ്യാനരീതിയാണ് തിരക്കഥയുടേത്. ആസ്വാദനവേളയിൽ ആസ്വാദകൻ തിരക്കഥയിലെ വസ്തുതകളെ ഭാഷയിലൂടെ ആസ്വദിക്കുന്നതിനൊപ്പം, അതിലെ വസ്തുതകളെ മനസ്സിൽ കല്പിച്ചെടുത്ത് കണ്ടാസ്വദിക്കുക കൂടിയാണു വേണ്ടത്. ഇത് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിലേയും ആഖ്യാനാനന്തര ആസ്വാദനത്തിലേയും സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം വെളിവാക്കുന്നതാണ്. ഭാഷയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബൗദ്ധിക സാന്നിദ്ധ്യമുള്ള മനക്കണ്ണിന്റെ കലയാണ് തിരക്കഥയെന്ന് സമാന്യമായിപ്പറയാം.

ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പഠനത്തിനായി നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്ന തിരക്കഥകളെല്ലാം അനുകല്പന തിരക്കഥകളാണ്. അനുകല്പന തിരക്കഥകളെ പഠനത്തിനായി സമീപിക്കുമ്പോൾ, മൂലകൃതിയും തിരക്കഥയും തമ്മിലുള്ള അനുകല്പനരീതിയെ (അനുപാതത്തെ) സൈദ്ധാന്തികസീമതിരിച്ച് നിർണ്ണയിക്കുവാൻ ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അനുകല്പനവേളയിൽ സംഭവിച്ച ആശയവികാസം, ആശയരൂപാന്തരം, അശയലോപം എന്നി

വയെ എടുത്തുകാണിച്ച് ഈ പരിവർത്തനങ്ങൾ തിരക്കഥയെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിക്കുന്നുവെന്ന് വിലയിരുത്തുന്നു. തിരക്കഥയിലേയ്ക്കുള്ള അനുകല്പനത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികസീമ തീർക്കുന്നത് പഠനലക്ഷ്യമല്ല. തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സവിശേഷമായ സാഹിത്യവ്യക്തിത്വത്തെ വെളിവായി മനസ്സിലാക്കി ആസ്വാദ്യജന്യമായ രീതിയിൽ എങ്ങനെ തിരക്കഥാപാരായണം നടത്തുവാൻ കഴിയുമെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധലക്ഷ്യം. സിനിമയിലേയും സാഹിത്യത്തിലേയും അനുകല്പന നിരീക്ഷണങ്ങളെപ്പറ്റി സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഈ പ്രബന്ധത്തെ കൂടുതലായി ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ ഉപകരിക്കും.

അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ

ഒരു മാധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച ആശയത്തെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്ന രീതിക്കാണ് അനുകല്പനമെന്നു പറയുന്നത്. അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പഠനം നടത്തുന്നവർ മൂലമായി പരിഗണിക്കുന്നത് പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജോൺ ഡ്രൈഡൻ നടത്തിയ തരംതിരിവാണ്. ഡ്രൈഡൻ വിവർത്തനത്തെ മൂന്നായിട്ടാണ് തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആദ്യത്തേത് 'പദാനുപദവിവർത്തന' (Word by word) മാണ്. മൂലകൃതിയിലെ വാക്കുകളും വരികളും അതേപോലെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് പകർത്തുന്നത്. രണ്ടാമത്തേത് 'പരിഭാഷ' (Translation). മൂലകൃതിയിലെ എല്ലാ വാക്യങ്ങളും പാദാനുപാദമായി പിൻതുടരാതെയും ആശയത്തിന് കോട്ടംതട്ടാതെയും നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്. മൂന്നാമത്തേത് അനുകരണം (Imitation). മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവു നഷ്ടപ്പെടാതെ വിവർത്തകൻ പൂർണ്ണ സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്.[1]

സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റിപറഞ്ഞ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികരിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയനാണ് ജ്യോഫ്രി വാഗ്നർ. വാഗ്നർ മൂന്നുതരം വിവർത്തനത്തെ/അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു. വിവർത്തനം (Transposition) 'ഒരു കൃതിയെ നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്നു.'[2] വിവരണം (Commentary) 'മനഃപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ മൂലകൃതിയെ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.'[3] സാദൃശ്യം (Anology) 'മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നും വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്നു.'[1]

1. Joy Gould Boyum. Double exposure: Fiction into film, P-69.
2. Geoffery Wagner. The novel and the Cinema, P-222.
3. Ibid. P-223.
4. Ibid. P-224.

അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞവരിൽ ശ്രദ്ധേയനായ മറ്റൊരു വ്യക്തിയാണ് ഡഡ്‌ലി അൻഡ്രൂ. അൻഡ്രൂ അനുകല്പനത്തെ മൂന്നായി വേർതിരിക്കുന്നു. 'മൂലകൃതിയിൽനിന്നും ആശയം കടംകൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള അനുകല്പനം. ഇതിനെ കടംകൊള്ളൽ (Borrowing) എന്നു പറയുന്നു. ഇവിടെ മൂലകൃതിയുടെ വിശ്വാസ്യതയ്ക്ക് സ്ഥാനമില്ല. മൂലകൃതിയെ കൂടുതൽ സ്ഫുടമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ ആഴ്ന്നിറങ്ങി അവതരിപ്പിക്കൽ (Intersecting) എന്നുപറയുന്നു. മൂലകൃതിയുടെ പുനർ ഉല്പാദനമാണ് അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ രൂപംമാറ്റൽ മാത്രമാണ് അടുത്തത്. ഇതിനെ പുനഃസൃഷ്ടി (Transforming) എന്നു പറയുന്നു.'[2] ജെറാൾഡ് ബാരറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ 'അനുകല്പനം അനുകരണമോ അയഞ്ഞ വിവർത്തനമോ മാത്രമാണ്.'[3]

ഇതരസാഹിത്യകൃതികളും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള വിലയിരുത്തലിലെ പ്രധാന പഠനമേഖലയാണ് അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനം. ഒരു കൃതിയെ സിനിമയായി അനുകല്പനം ചെയ്യുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ രചനയിലൂടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ച ഒരാശയത്തെ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റെ തോതനുസരിച്ച് ആശയങ്ങളുടെ തോതിന് വ്യത്യാസം വരുമെന്നേയുള്ളു. യഥാർത്ഥത്തിൽ മൂലകൃതിയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കുമിടയിൽ നില്ക്കുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. മൂലകൃതി പ്രാഥമികമായി അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാകുന്നത് തിരക്കഥയിലേയ്ക്കാണ്. താത്വികമായി ഇവിടെ പ്രസക്തമായ ഒരു ചോദ്യമുണ്ട്. സാഹിത്യകൃതിയിൽനിന്നും സിനിമയിലേയ്ക്കുള്ള ഒരാശയത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിനിടയിലെ ഒരു മാർഗ്ഗം മാത്രമാണോ തിരക്കഥ? സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥ അതിന്റെ മാർഗ്ഗം മാത്രമാണ്. തിരക്കഥയുടെ പക്ഷത്തുനിന്നു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ അത് (തിരക്കഥ) വെറും മാർഗ്ഗമല്ല വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗമാണ്. സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ മൂലമായ തിരക്കഥയെപ്പറ്റിയും ഗൗരവത്തോടെ ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മൂലകൃതിയും തിരക്കഥയും നിർവ്വഹിക്കുന്നത് രചനാഖ്യാനമാണ് (Written narrative). സിനിമയുടേത് ദൃശ്യാഖ്യാനവും (Visual narrative). മൂലകൃതിയേയും തിരക്കഥയേയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് അനുകല്പന പഠനം നടത്തുന്നതിന് പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവും ഏറെയാണ്. മൂലകൃതിയിലെ ഭാഷാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യഭാഷാഖ്യാനം എങ്ങനെ ആശയസംവേദനം നടത്തിയെന്നുള്ളത് പഠനത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യഭാഷയിൽനിന്നും ദൃശ്യഉണർവുള്ള ഭാഷയിലേയ്ക്കാണ് ഇവിടെ അനുകല്പനം സംഭവിക്കുന്നത്.

---

1. Dudley Andrew. Concepts in Film Theory, P- 106.
2. Joy Gould Boyum. Double Exposure: Fiction into film, P-70.

തിരക്കഥാപഠനം-ഒരാമുഖം

സിനിമയിലെ അനുകല്പന പഠനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചകൾക്കിടയിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ച വ്യക്തിയാണ് പൗഡ്മേക്കർ. 'സാഹിത്യകൃതിയായ നോവലോ നാടകമോ സിനിമാനിർമ്മാണ സ്ഥാപനം (studio) വാങ്ങിച്ചതിനുശേഷം എഴുത്തുകാരനെക്കൊണ്ട് അതിന്റെ അനുകല്പനം നടത്തിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ അതിൽ നാടകീയഘടകങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്ത് തന്റെ വ്യക്തിപരമായ ഫാന്റസിയും, അനുവാചകന് എന്തുവേണമെന്ന് തോന്നുന്നുവോ അതും, നിർമ്മാതാവിന്റെ വ്യക്തിപരമായ താൽപര്യവും, സെൻസർബോർഡിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങളും ഉൾക്കൊണ്ട് സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിന് ഉപകരിക്കുന്ന രീതിയിൽ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേയ്ക്ക് പകർത്തുന്നു. ചിലപ്പോൾ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിനു കൂടുതൽ പ്രധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ മൂലകൃതിയുടെ തലക്കെട്ടുമാത്രമാകാം സ്വീകരിക്കുന്നത്. അവസാനം ഈ അനുകല്പനം തിരക്കഥയായി മാറുന്നു. സാധാരണയായി സംവിധായകനായിരിക്കില്ല തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.'[1] പൗഡ്മേക്കർ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് സിനിമയിലേയ്ക്കുള്ള ഒരു കൃതിയുടെ അനുകല്പനാവേളയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യമാണ്.

അനുകല്പന സിനിമകൾ മൂലകൃതിയിൽനിന്നും രണ്ടുപടി അകന്നാണ് നില്ക്കുന്നത്. ആദ്യപടി തിരക്കഥയുടേയും രണ്ടാംപടി സിനിമയുടേതും. ഓരോ കൃതിയും രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണവും ദർശനവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആശയങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ്. മൂലകൃതിയിൽനിന്നും തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ മൂലകൃതിയുടെ രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണത്തിന്റേയും ദർശനത്തിന്റേയും സ്ഥാനത്ത് തിരക്കഥാരചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണവും ദർശനവും ഒരു വലിയ അളവുവരെ സ്ഥാനംപിടിക്കുന്നു. ഈ തിരക്കഥയെ സംവിധായകൻ സിനിമയിലേയ്ക്ക് പകർത്തുമ്പോൾ സംവിധായകന്റെ വീക്ഷണത്തിനും ദർശനത്തിനുമായിരിക്കും പ്രാധാന്യം വരുക. യഥാർത്ഥത്തിൽ മൂലകൃതി, തിരക്കഥ, സിനിമ എന്നീ മാധ്യമങ്ങൾ അതാത് മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്കും രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണദർശന സങ്കല്പങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചാണ് നിയതവ്യക്തിത്വം പ്രാപിക്കുന്നത്. ഈ പ്രത്യേകതകൊണ്ടുതന്നെ വ്യക്തമായ പഠനരീതി ആവശ്യപ്പെടുന്ന മേഖലയാണ് തിരക്കഥയുടേത്.

സാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയെ സമീപിക്കുമ്പോൾ കൃത്യവും തിരക്കഥയുടേതുമാത്രവുമായ ചട്ടക്കൂടിലൊതുങ്ങുന്ന പഠനോപകരണങ്ങൾ (Tools for study) ഉപയോഗിക്കേണ്ടത് ആവശ്യമാണ്. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ പഠനത്തിനായി നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രതയിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചകങ്ങൾ എന്നിവയാണ്.

---

1. Powdermaker. Hollywood the dream factory: An Anthropologist looks at the movie makers, P-153.

എം.ടി വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ തിരക്കഥാമേഖലകളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനം നടത്തിയതിനുശേഷമാണ് അവരുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത ഓരോ തിരക്കഥകളെ സവിശേഷരീതിയിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരക്കഥാപഠനത്തിൽ, വായനാവേളയിൽ സംഭവിക്കാവുന്ന അർത്ഥോത്പാദനരീതിയെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ പഠനങ്ങളുടെ പരിണിതഫലമായി ഇവരുടെ തിരക്കഥകളേയും തിരക്കഥാരചനയ്ക്ക് ആധാരമായ വസ്തുതകളേയും തിരക്കഥയുടെ ആന്തരികപ്രപഞ്ചത്തേയും ഒരു താരതമ്യപഠനത്തിനു വിധേയമാക്കുവാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്.

അർത്ഥോത്പാദനരീതി

കഥാപാത്രങ്ങളെ ആദ്യമായി തിരശ്ശീലയിൽ മുറിച്ചുകണ്ടപ്പോൾ (Close shot) പ്രേക്ഷകർ രോഷാകുലരായി. സിനിമയുടെ ഭാഷയും അവതരണരീതിയും മനസ്സിലാക്കിയതോടെ അതിനെ പൂർണ്ണമായും അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഭാഗികമായ വാചകഘടനയും ശക്തിക്ഷയിച്ച വാക്കുകളും ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾക്കു സവിശേഷമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി നല്കിക്കൊണ്ടും അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥയെ ആദ്യകാല വായനക്കാർക്കും നിരൂപകർക്കും സാഹിത്യമായി അംഗീകരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഒരു കവിത പൂർണ്ണമായി ആസ്വദിക്കണമെങ്കിൽ കവിതയെപ്പറ്റിയും അതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാവ്യബിംബങ്ങളെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ ഭാഷയെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം അറിഞ്ഞിരിക്കണം. അതുപോലെതന്നെയാണ് തിരക്കഥയുടെ കാര്യവും. തിരക്കഥ ആസ്വദിക്കാൻ, എന്താണ് തിരക്കഥയെന്ന് അറിയണം. അതിന്റെ ഭാഷ എന്താണെന്നും ആഖ്യാനരീതി എങ്ങനെയാണെന്നും മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം.

ഇതര സാഹിത്യകൃതികളും തിരക്കഥയും വായിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ജോസഫ് എം. ബോഗ്സ് നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തൽ വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. 'നോവലും കഥയും വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. നാടകം വായിച്ച് ആസ്വദിക്കാൻ അത്രതന്നെ എളുപ്പമല്ല. നോവലും കഥയും എഴുതുന്നത് വായിക്കുവാൻവേണ്ടിയാണ്. നാടകം രചിക്കുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുവാനും. തിരക്കഥയുടെ വായന ഇവയുടെ വായനയേക്കാൾ ക്ലേശകരമാണ്. അതിനകത്തു നിറയ്ക്കുവാൻ ഒരുപാടു ഘടകങ്ങളെ വായനക്കാരൻതന്നെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്'.[1] നാടകവും തിരക്കഥയും അവതരണത്തിനായിട്ടാണ് രചിക്കുന്നതെങ്കിലും നാടകം നേരിട്ട് അനുവാചകനിലെത്തുന്ന അവതരണകലയാണ്. തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ ഭിന്നമായ പശ്ചാത്തലത്തിനൊപ്പം യന്ത്രങ്ങളുടെ സഹായംകൂടി

1. Joseph M. Boggs. The Art of watching Films, P-29.

വേണം. യന്ത്രങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന വസ്തുതകളെക്കൂടി മനോമുകുരത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തുവേണം തിരക്കഥയുടെ വായന നിർവ്വഹിക്കുവാൻ. ഈ വായനയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഭാവനയും മനോഭാവവും ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമായി വായിക്കുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ അതിനെ ഒരു സാഹിത്യകൃതിയായി ആസ്വദിക്കാനാണ് വായിക്കുന്നതെന്ന ബോധ്യം ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും വായിക്കുന്ന കഥയുടെ ലോകത്ത് പൂർണ്ണമായും മനസ്സിനെ നിക്ഷേപിക്കുകയും വസ്തുതകളെ ഒരു തിരശ്ശീലയിലെന്നതുപോലെ മനസ്സിൽ കാണുകയും വേണമെന്ന് മുമ്പു വ്യക്തമാക്കിയിരുന്നല്ലോ.

വായനാവേളയിൽ തിരക്കഥകളിൽനിന്നും അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന ഒരു രീതിയാണ് ഈ പഠനത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. സവിശേഷമായ അർത്ഥോത്പാദനരീതി ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമായിത്തീരുന്ന ഒന്നാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അർത്ഥോത്പാദനത്തിൽ പഠിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തിനും ആശയാവതരണരീതിക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം.

12
എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകളിലൂടെ

ശ്രദ്ധേയമായ കഥകളും ഉൾക്കരുത്തുള്ള നോവലുകളുമെഴുതിയാണ് എം.ടിയുടെ സാഹിത്യപ്രവേശം. വർഗ്ഗം, വർണ്ണം, ദേശം, ദാരിദ്ര്യം, സാമ്പത്തികമായ അസന്തുലിതാവസ്ഥ തുടങ്ങിയ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളാണ് എം.ടി തന്റെ സാഹിത്യത്തിലൂടെ വൈവിധ്യപൂർവ്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. "തന്റെ അനുഭൂതികളുടെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിൽകൂടി, അനുവാചകന് സ്വന്തം മനസ്സ് കാണാനവസരം നല്കുക, അങ്ങനെ ഒരു ഭാഗഭാഗിത്വത്തിൽകൂടി(Participation) ജീവിതത്തോടിണങ്ങിപ്പോകാൻ സാധ്യമാക്കുക എന്നതാണ് താൻ എഴുതുന്നതിന്റെ സാമൂഹിക ഭാവമെന്ന് എം.ടി തന്നെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്"[1].

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപത്തിയഞ്ചിൽ 'മുറപ്പെണ്ണ്' എന്ന തിരക്കഥ രചിച്ചുകൊണ്ട് എം.ടി. തിരക്കഥാരചയിതാവായി. 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്', 'കന്യാകുമാരി', 'നിർമ്മാല്യം', 'ഓളവും തീരവും', 'വളർത്തുമൃഗങ്ങൾ', 'ശത്രു', 'ഇടവഴിയിലെ പൂച്ച മിണ്ടാപൂച്ച', 'ബന്ധനം', 'ഓപ്പോൾ', 'നീലതാമര', 'വൈശാലി', 'നഖക്ഷതങ്ങൾ', 'അമൃതംഗമയ', 'പെരുന്തച്ചൻ', 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ', 'എന്ന് സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി', 'ദയ', 'ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി' തുടങ്ങിയ ഏറെ തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവാണ് എം.ടി.

'നിർമ്മാല്യം', 'ബന്ധനം', 'വാരിക്കുഴി', 'മഞ്ഞ്', 'കടവ്', 'ഒരു ചെറുപുഞ്ചിരി' തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും എം.ടി. ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നത് പഠനാർഹമായ തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവ് എന്ന നിലയിലാണ്. ചലച്ചിത്രനിരൂപകനായ കോഴിക്കോടൻ എം.ടി.യെപ്പറ്റി നടത്തിയ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. "അങ്ങേർക്ക് സാഹിത്യം വിധിപ്രകാരം കല്യാണം കഴിച്ച സഹധർമ്മിണിയും സിനിമ കാമിനിയുമത്രെ".[2]

ചെറുപ്പത്തിൽ കവിയാകുവാനാഗ്രഹിച്ച് കവിതകൾ എഴുതിത്തുടങ്ങിയ എം.ടി പിന്നീട് കഥകൾ രചിച്ചുതുടങ്ങിയപ്പോൾ അത് ഏറെ

---

1. എം. അച്യുതൻ. ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്, പുറം-375.

2. കോഴിക്കോടൻ. ചലച്ചിത്രജാലകം, പുറം -22.

കാവ്യാത്മകമായിരുന്നു. തുടർന്ന് തിരക്കഥകൾ എഴുതിത്തുടങ്ങിയപ്പോഴും ഭാഷയുടെ കാവ്യാത്മകത, ആ മാധ്യമത്തിന്റെ ദൃശ്യവിതാനത്തിനും അവതരണത്തിനും കോട്ടംതട്ടാതെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നിടത്താണ് എം.ടിയെന്ന തിരക്കഥാകാരൻ ശ്രദ്ധേയനാകുന്നത്. "നല്ലതിരക്കഥകൾ നല്ല സാഹിത്യം കൂടിയാണെന്ന് തെളിയിച്ച മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ കഥാകാരനാണ് എം.ടി".[1]

ഇതിവൃത്തസ്വീകരണം

സ്വതന്ത്രമായും മറ്റ് കൃതികളുടെ അനുകല്പനമായുമാണ് എം.ടി തിരക്കഥകൾ രചിച്ചത്. ഈ തിരക്കഥകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു.

അനുകല്പന തിരക്കഥകളുടെ രചനയ്ക്കായി തന്റെ വിഖ്യാതമായ ചെറുകഥകളിൽനിന്ന് തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയാണ് എം.ടി അധികവും സ്വീകരിച്ചു പോന്നത്. എം.ടിയുടെ കഥകൾക്കുള്ളിൽ സാഹിത്യമൂല്യം തികഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന അവസരത്തിൽത്തന്നെ ഒരു സിനിമാക്കണ്ണ് ഒളിഞ്ഞിരിപ്പുണ്ട്. 'സ്നേഹത്തിന്റെ മുഖങ്ങൾ', 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്', 'ഓളവും തീരവും', 'കുട്ട്യേടത്തി', 'പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും', 'കന്യാകുമാരി', 'വളർത്തുമൃഗങ്ങൾ', 'ശത്രു', 'ചെറിയ ചെറിയ ഭൂകമ്പങ്ങൾ', തുടങ്ങിയ നിരവധി കഥകളിൽനിന്നും 'അസുരവിത്ത്', 'പാതിരാവും പകൽവെളിച്ചവും', 'മഞ്ഞ്' തുടങ്ങിയ നോവലുകളിൽ നിന്നും എം.ടി അനുകല്പനമായി തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചു.

പുരാണത്തിലെ അസൂയാലുവായ പെരുന്തച്ചന്റെ കഥ മാറ്റിയെഴുതിയപ്പോൾ അവ്യക്തമായൊരു മിത്ത് തിരുത്തി എഴുതുകയായിരുന്നു. എം.ടിയുടെ മികച്ച തിരക്കഥകളിലൊന്നാണ് 'പെരുന്തച്ചൻ'. 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലൂടെ ചതിയനായ ചന്തുവിനെ ന്യായീകരിച്ച് തിരക്കഥയെഴുതിയപ്പോൾ വടക്കൻ പാട്ടുകളുടെ കാലിക പ്രസക്തിയിലേയ്ക്കാണ് എം.ടി വിരൽ ചൂണ്ടിയത്. ഇവിടെയെല്ലാം വെളിവാകുന്നത് സാഹിത്യത്തിലെ പുനഃസൃഷ്ടികളുടെ കരുത്തും പ്രസക്തിയും ഒപ്പം എം.ടിയെന്ന രചയിതാവിന്റെ കലാവ്യാപരത്തിൽ തിരക്കഥ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനവുമാണ്.

വിഷാദാത്മകമായ അനുഭവങ്ങളെ മനുഷ്യജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്ക് അഭിമുഖമായി നിറുത്തി ഗൃഹാതുരത്വമുണർത്തുന്നവയാണ് എം.ടിയുടെ മിക്ക തിരക്കഥകളും. ഇവിടെ വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, ദേശം, സാമ്പത്തികം തുടങ്ങിയ മനുഷ്യസൃഷ്ടമായ ഘടകങ്ങൾക്ക് കഥാഗതിയെ വികാരപരമായി നിയന്ത്രിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനമുണ്ട്. ഗൃഹാതുരത്വവും

1. അക്ബർ കക്കട്ടിൽ. സർഗ്ഗസമീക്ഷ, പുറം - 282.

ഭഗ്നപ്രണയവും മൃത്യുബോധവും ഒരു പ്രചോദന ഘടകമായി എം.ടിയുടെ പല തിരക്കഥകളിലും ദർശിക്കാം. ആഖ്യാനത്തിലെ സൗന്ദര്യാത്മകതയും അവതരണത്തിലെ തനത് മൗലികതയും സാമൂഹ്യചലനങ്ങളുടെ കൃത്യവും എന്നാൽ ഭിന്നവുമായ വിന്യാസവും തിരക്കഥയുടെ ശില്പത്തെ ആവർത്തനവിരസമാക്കുന്നില്ല.

എം.ടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തിമനസ്സുകളുടെ ദുഃഖത്തിനുമുണ്ട് അർഹമായ കാരണം. നിരാശരും നിരാലംബരുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണത നൽകുവാൻ പര്യാപ്തമായ അവതരണം കഥകളിലൂടെ അനുക്രമമായി വളർത്തുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ സമൂഹം അവരെ പരിത്യജിക്കുകയും നിന്ദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഹതാശരായ വ്യക്തി ശാശ്വതവും സനാതനവുമായ ശാന്തി കണ്ടെത്തുന്നത് മൃത്യുവിലാണ്. പ്രഥമ തിരക്കഥയായ 'മുറപ്പെണ്ണ്' മുതൽക്കുതന്നെ കാഥികന്റെ മൃത്യുബോധം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

മുറച്ചെറുക്കനായ കേശവൻകുട്ടി മറ്റൊരു പെണ്ണിന്റെ കഴുത്തിൽ താലിചാർത്താൻ പോകുന്ന വിവാഹഘോഷയാത്രയുടെ വേളയിൽ കൊച്ചമ്മിണിക്കുവേണ്ടി എന്തിനും തയ്യാറായി സഹോദരനായ ബാലൻ ഇറങ്ങുന്നു. വരാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷഭരിതമായ അവസ്ഥയേയും മാനം നഷ്ടപ്പെട്ട ജീവിതത്തേയും കൊച്ചമ്മിണി പൂരിപ്പിക്കുന്നത് മൃത്യുവിലൂടെയാണ്. 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിലെ വെളിച്ചപ്പാടിനെ ദാരിദ്ര്യം ഒരു ശാപമായി ഗ്രസിക്കുന്നു. സ്നേഹിച്ചു വിശ്വസിച്ച ഭാര്യ മക്കളുടെ അരവയർ നിറയ്ക്കാൻ ശരീരം വില്ക്കുന്നത് അയാൾക്കു കാണേണ്ടിവരുന്നു. ഇതുവരെ ആരാധിച്ച ദേവി വെറുമൊരു ശിലാബിംബമാണെന്ന് അപ്പോളാണയാൾ അറിയുന്നത്. പഴകിയ ആചാരങ്ങളുടെ മാറാലയിൽ കൊരുത്തിട്ട ജീവിതം വ്യർത്ഥമാണെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെട്ടതോടെ വെളിച്ചപ്പാടിന് മൃത്യുവിൽ ശാന്തി കണ്ടെത്തേണ്ടിവരുന്നു.

'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലെ ചന്തു മോഹിച്ചതു മുഴുവൻ പലപ്പോഴായി തട്ടിത്തകർക്കപ്പെടുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ മനഃസാക്ഷിക്കുമുന്നിൽ നെറികെട്ടവനും ചതിയനുമായി അയാൾ മുദ്രയടിക്കപ്പെടുന്നു. അവസാനം സ്നേഹിച്ച പെണ്ണിൽ തനിക്കു ജനിക്കേണ്ട പുത്രൻ മുന്നിൽ വന്ന് അങ്കത്തിന് വിളിക്കുന്നു. പിറക്കാതെപോയ പുത്രനോടുള്ള ഗൂഢ സ്നേഹമോ, അതോ പ്രേമിച്ചു ചതിച്ച ഉണ്ണിയാർച്ചയോടുള്ള പ്രതിഷേധമോയെന്ന് വ്യക്തമാക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു ഘട്ടം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് പ്രാർത്ഥനയോടെ സ്വന്തം നെഞ്ചിൽ ഉടവാളിറക്കി മൃത്യുവിനെ വരിക്കുകയാണ് ധീരനായ ചന്തു.

'സുകൃത'ത്തിലെ രവിയ്ക്ക് ആഗ്രഹിച്ച ജീവിതം തിരിച്ചു കിട്ടിയപ്പോൾ സ്നേഹിച്ച ഭാര്യ മറ്റൊരുവനെ മനസ്സിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു കഴിഞ്ഞു. സമൂഹം അയാളുടെ മരണത്തിന് തലവാചകം എഴുതിവച്ച് കാത്തിരുന്നു. ജീവിതമാകുന്ന സമസ്യയെ പൂരിപ്പിക്കാൻ രവിക്കുമുന്നിൽ

മൃത്യുവിന്റെ വാതായനങ്ങൾ മാത്രമെ പിന്നിട് ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു.

'സദയ'ത്തിലെ സത്യനാഥൻ, ജീവിക്കണമെന്ന് ഉൽക്കടമായി ആഗ്രഹിച്ചു തുടങ്ങിയപ്പോൾ സമൂഹത്തിന്റെ നീതി അവനെ കഴുവിലേറ്റി. 'വൈശാലി'യിലെ വൈശാലി ഗൂഢതന്ത്രങ്ങളാൽ തിരസ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന ആ ഒരു നിമിഷത്തിൽ ആഹ്ളാദത്തിമർപ്പിൽ മതിമറന്ന ജന ക്കൂട്ടം അവളെ ചവിട്ടിമെതിച്ച് മൃത്യുവിനു നിവേദിക്കുന്നു. 'പെരുന്ത ച്ചനി'ലെ പെരുന്തച്ചൻ സ്വപുത്രനെ വധിച്ചതിന്റെ ആത്മനിന്ദ സഹിക്ക വയ്യാതെ അഗ്നിയിൽ ജ്വലിച്ചമർന്ന് കഥാവശേഷനാകുന്നു.

എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകളിൽ മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയമായ പ്രമേയമായി കടന്നു വരുന്നതാണ് തിരസ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്നേഹം. പ്രഥമ തിരക്ക ഥമുതൽ സ്നേഹത്തിന്റെ ഈ തിരസ്ക്കാരം കാണാവുന്നതാണ്.

'മുറപ്പെണ്ണി'ലെ ബാലനും ഭാഗിയും തമ്മിൽ സ്നേഹത്തിലായി രുന്നു. ചില കുടുംബപ്രശ്നങ്ങളുടെ പരിഹാരത്തിനായി ബാലന് ഭാഗിയുടെ സ്നേഹത്തെ തിരസ്ക്കരിക്കേണ്ടിവന്നു. ഈ കഥയിലെതന്നെ കേശവൻകുട്ടിയും കൊച്ചമ്മിണിയും തമ്മിൽ സ്നേഹത്തിലായിരുന്നു. സമ്പത്തുള്ള തറവാട്ടിൽനിന്നും വിവാഹം വന്നപ്പോൾ കേശവൻകുട്ടി നിഷ്ക്കരുണം കൊച്ചമ്മണിയുടെ സ്നേഹത്തെ തിരസ്ക്കരിക്കുന്നു.

'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവിലെ' വേലായുധൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത് അമ്മു ക്കുട്ടിയെയാണ്. അവൾക്ക് വേലായുധനെ തിരിച്ച് അതേ അനുപാതത്തിൽ കാണുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. തൊലി കറുത്തതിന്റെ പേരിൽ ഒരു കുടുംബ ത്തിലുള്ള എല്ലാവരും 'കുട്ട്യേടത്തി'യിലെ കുട്ട്യേടത്തിയെ വെറുക്കുന്നു. അവൾക്ക് അർഹിക്കുന്ന സ്നേഹം നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നു. 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലെ ചന്തു സ്നേഹിക്കുന്നത് ഉണ്ണിയാർച്ചയെയാണ്. അവളത് യുക്തിപൂർവ്വം തിരസ്ക്കരിക്കുന്നു. ചന്തുവിനെ അരിങ്ങോടരുടെ മകൾ കുഞ്ഞി സ്നേഹിക്കുന്നു. ചന്തുവിനും അത് മൂകമായി നിഷേധിക്കേണ്ടി വരുന്നു. 'വൈശാലി''യിലെ വൈശാലി പ്രണയിക്കുന്നത് ഋശ്യശൃംഗനെയാണ്. വൈശാലിയെ പ്രണയിക്കുന്നത് രാജഗുരുവിന്റെ മകനും. ഇവിടേയും പ്രണയങ്ങൾ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നില്ല.

'പഞ്ചാഗ്നി'യിലെ ഇന്ദിര ആത്യന്തികമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നത് സ്നേഹവും അംഗീകാരവുമാണ്. ആശ്വാസവാക്കുകളുമായി കടന്നുവ രുന്ന ജേർണലിസ്റ്റ് റഷീദിനു മുന്നിൽ എല്ലാവിപ്ലവവും സാമൂഹ്യനിയമ ങ്ങളും ഒതുക്കിനിറുത്തി ഇന്ദിര തരളിതയാകുന്നു. 'സുകൃത'ത്തിലെ രവി ആത്യന്തികമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ഭാര്യയുടെ സ്നേഹമാണ്. അവളത് ന്യായങ്ങൾ നിരത്തി നിഷേധിക്കുന്നു. 'എന്ന് സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി'യിലെ ജാനകിക്കുട്ടിയും ആഗ്രഹിക്കുന്നത് സ്നേഹവും പരിഗണനയുമാണ്. അത് ലഭിക്കാതെ വരുമ്പോൾ അവൾ മാനസികവിഭ്രാന്തിയിലേയ്ക്ക് തെന്നി

വീഴുന്നു. പ്രധാനകഥകളിൽനിന്ന് ഉപകഥകളിലേയ്ക്ക് കടക്കുമ്പോഴും കാഥികന്റെ മൃത്യുബോധവും തിരസ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രണയ സങ്കല്പവും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി

തന്റെ തിരക്കഥയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ദാർശനികമായ ഒരു ഔന്നത്യം നൽകുവാൻ എം.ടി. എപ്പോഴും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. സദാചാര സങ്കല്പത്തിന്റേയും കേരളീയ സംസ്ക്കാരത്തിന്റേയും ഭാഗമായിട്ടുള്ള ഒരു വൈകാരികതലം, താൻ സൃഷ്ടിക്കുന്ന എല്ലാകഥാപാത്രങ്ങളിലും സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാൻ എം.ടി. ഏറെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്നു. എം.ടിയുടെ കഥകൾപോലെതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളും കാല്പനികമായ സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ്. വൈവിധ്യമുള്ള ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങളാൽ സമ്പുഷ്ടമാണ് എം.ടി യുടെ തിരക്കഥാലോകം.

'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവി'ലെ വേലായുധൻ ഭ്രാന്തനായതിന്റെ പേരിൽ ഏറെ തിക്താനുഭവങ്ങൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അവസാനം, "എനിക്ക് ഭ്രാന്താണ്, എന്നെ ചങ്ങലയ്ക്കിടൂ" എന്നു പറഞ്ഞ് ഭ്രാന്തിന്റെ ലോകത്ത് ആത്മസുഖം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന വേലായുധൻ മലയാളതിരക്കഥയിലെ ശക്തമായ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. പുരോഗമനത്തിന്റെ പാതയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ചലനങ്ങളും കാപട്യവും തിരച്ചറിയാതെ പാരമ്പര്യമായി കിട്ടിയ ഭക്തിയെ ജീവിതത്തിലെ എല്ലാമായി കരുതുന്ന 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിലെ വെളിച്ചപ്പാട് സത്യം തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ വിഗ്രഹഭഞ്ജകനാകുന്നു. ദേവിയുടെ മുഖത്ത് അവജ്ഞയോടെ കർക്കിച്ചുതുപ്പുന്ന ഈ വെളിച്ചപാട് മലയാളതിരക്കഥയിലെ മറ്റൊരു അവിസ്മരണീയ കഥാപാത്രമാണ്.

താൻ ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിക്കുന്ന മിനി, രാജി എന്നീ കുട്ടികളെ ശാരീരികമായി ചൂഷണം ചെയ്യുവാനെത്തുന്ന വ്യവസായിയായ വിജയനിൽനിന്നും അവരെ രക്ഷിക്കുവാൻ മറ്റ് മാർഗ്ഗങ്ങളൊന്നും ഇല്ലാതാകുമ്പോൾ സത്യനാഥൻ അവർക്ക് കഥപറഞ്ഞു കൊടുത്തുകൊണ്ട് വേദന അറിയിക്കാതെ മൃത്യുവിന് സമർപ്പിക്കുന്നു. ക്യാൻസർ ബാധിച്ച് മരണവുമായി മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന രവി രക്ഷപ്പെടുവാൻ മറ്റ് മാർഗ്ഗങ്ങളൊന്നുമില്ലെന്നറിയുമ്പോൾ സുന്ദരിയും, യുവതിയുമായ ഭാര്യയെ മറ്റൊരു പുരുഷനുമായി അടുക്കുവാനും പ്രണയിക്കുവാനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. 'സുകൃത'ത്തിലെ രവി തന്റെ ഹൃദയവിശാലതകൊണ്ടു ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ്.

'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലെ ചന്തു പൗരുഷത്തിന്റേയും പുരുഷസൗന്ദര്യത്തിന്റേയും മൂർത്തരൂപമാണ്. വിധിവശാൽ ജീവിതം കൈക്കുമ്പിളിലൂടെ വാർന്നുപോകുന്ന ഈ കഥാപാത്രം ആരുടെയും മനസ്സിൽ

തങ്ങിനിൽക്കും. വിധിവശാൽ സ്വപുത്രനെ കൊല്ലേണ്ടിവരുന്ന 'പെരുന്തച്ചനി'ലെ പെരുന്തച്ചൻ ഉൾക്കരുത്തും വൈവിദ്ധ്യവുമുള്ള മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാണ്. സ്ത്രീയുടെ ഗന്ധമോ സ്പർശമോ അറിയാത്ത ഋശ്യശൃംഗന്റെ പ്രഥമാനുരാഗം വൈശാലിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാണ് ഋശ്യശൃംഗൻ.

എം.ടി യുടെ തിരക്കഥകളുടെ ലോകത്ത് മൗലികമായ വീക്ഷണം പുലർത്തുന്ന അല്ലെങ്കിൽ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വത്താൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെയാണ്. 'പരിണയ'ത്തിലെ നങ്ങേലി ജാതീയകോമരങ്ങൾക്ക് നേരെ നടത്തുന്ന പ്രതികരണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സ്മാർത്തൻമാരുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് അവൾ നൽകുന്ന ശക്തമായ മറുപടി ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ മനോബലത്തിന്റേയും അറിവിന്റേയും വെളിവാക്കലാണ്. ഒരു സമുദായത്തെ മുഴുവൻ നിഷ്പ്രഭമാക്കി സ്വയം തൊഴിൽചെയ്ത് സമൂഹത്തിൽ തന്റേതായ അസ്തിത്വം ഉറപ്പിക്കുന്ന നങ്ങേലിയും, അനീതികളോട് സന്ധിയില്ലാതെ ക്ഷോഭിക്കുന്ന 'പഞ്ചാഗ്നി'യിലെ ഇന്ദിരയും മലയാളതിരക്കഥയിലെ അവിസ്മരണീയരായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയാണ്.

സ്ത്രീസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആകർഷണീയതയും സവിശേഷമായ മനഃശക്തിയും ഒരുപോലെ സമ്മേളിച്ച കഥാപാത്രമാണ്. 'വൈശാലി'യിലെ വൈശാലി. ഋശ്യശൃംഗനെ വൈശാലി വികാരപരമായി കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നത് ബുദ്ധികൊണ്ടുകൂടിയാണ്. അറബിക്കഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചുരുൾ നിവരുന്ന 'ദയ'യിലെ, ദയയെന്ന പെൺകുട്ടി ബുദ്ധിയും കൗശലവും ഒത്തിണങ്ങിയ സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ്. 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയിലെ' ഉണ്ണിയാർച്ച കുശാഗ്രബുദ്ധികൊണ്ട് ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നു. പലവട്ടം ചന്തുവിനെ പറഞ്ഞ് ചതിക്കുകയും അവസാനം സ്വപുത്രനെ ചന്തുവിന്റെ തല എടുക്കുവാൻ വിടുകയും ചെയ്യുന്ന ഉണ്ണിയാർച്ചയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിലെ പ്രതിനായിക കഥാപാത്രം.

വ്യവസ്ഥിതിയുടെ, അല്ലെങ്കിൽ വർണ്ണത്തിന്റെ, അല്ലെങ്കിൽ വർഗ്ഗത്തിന്റെ പേരിൽ പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകളിൽ ഏറെയാണ്. തൊലികറുത്തതിന്റെ പേരിൽ 'കുട്ട്യേടത്തി'യിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ കുട്ട്യേടത്തി മാനസികവും ശാരീരികവുമായി പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. 'സദയ'ത്തിലെ ജയയെ അവളുടെ ചെറിയമ്മയും വലിയമ്മയും ചേർന്ന് ശരീരവില്പനയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. 'കടവി'ലെ നായികയും സാഹചര്യവശാൽ വേശ്യയായിത്തീരുന്നു. 'പഞ്ചാഗ്നി'യിലെ ആദിവാസി പെൺകുട്ടിയെ അവറാച്ചന്റെ വേട്ടനായ്ക്കൾ കടിച്ചുകീറുന്ന രംഗം ചൂഷണത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഭീകരമായ മുഖമാണ്. നാലുകെട്ടുകൾക്കുള്ളിൽക്കിടന്ന് നീറുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ എം.ടിയുടെ

തിരക്കഥകളിൽ ഏറെയുണ്ട്.

പശ്ചാത്തല സ്വീകരണം

കേരളീയ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ ചില ആചാരങ്ങളുടേയും വിശ്വാസങ്ങളുടേയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് എം.ടി ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നത്. വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, ഭാഷ, സാമ്പത്തികം, സംസ്കാരം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ഈ അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായിനിൽക്കുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന് യാഥാർത്ഥ്യബോധം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ കേരളീയപശ്ചാത്തലങ്ങളാണ് എം.ടി. സ്വീകരിച്ചത്.

തകർന്നുതുടങ്ങുന്ന തറവാടുകളെ പശ്ചാത്തലമാക്കി സൃഷ്ടിച്ച തിരക്കഥകളാണ് 'മുറപ്പെണ്ണ്', 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്' തുടങ്ങിയവ. എം.ടിയുടെ ഏറെ തിരക്കഥകളിലും കുടുംബം ശക്തമായ ഒരു സ്വാധീനമായി നിൽക്കുന്നു. തകർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ കുടുംബത്തിന്റെ കഥയാണ് 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. 'നഗരമേ നന്ദി'യുടെ പശ്ചാത്തലം മദ്രാസാണെങ്കിലും തകർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കേരളീയ കുടുംബത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷം അതിൽ കാണാം.

നിളാനദിയെ പൂർണമായും പശ്ചാത്തലമാക്കി ചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പ്രണയകഥയാണ് 'കടവ്'. 'ഓളവും തീരവും' എന്ന കഥയിലും നിളാനദി ശക്തമായ ഒരു സ്വാധീനമാണ്.

പരിവർത്തനങ്ങൾക്കിടയിൽ കാപട്യം ഗ്രസിച്ചുതുടങ്ങിയ കേരളീയ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ മുഖം വ്യക്തമാക്കുന്ന കഥയാണ് 'സദയം', 'എന്ന് സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി' തുടങ്ങിയവ.

'പരിണയ'ത്തിലൂടെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ കർക്കശമായ മുഖം വീണ്ടും അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. കേരളത്തിലെ നമ്പൂതിരിഗൃഹങ്ങളും അവിടുത്തെ ആചാരങ്ങളുമാണ് ഈ കഥയുടെ പശ്ചാത്തലം. മഹാഭാരതത്തിലെ വൈശാലിയുടെ കഥയ്ക്ക് പുനരാവിഷ്ക്കാരം നൽകുമ്പോഴും സവിശേഷമായ ഒരു കേരളീയപശ്ചാത്തലത്തേയും കാലത്തേയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യരിലെ ഭിന്നമായ വൈകാരികഭാവങ്ങളെ, ബന്ധങ്ങളുടേയും ബന്ധനങ്ങളുടേയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഹൃദയസ്പർശിയായി എം.ടി. അവതരിപ്പിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ വൈകാരികതലം ശക്തമായ ഒരു പശ്ചാത്തലമായി എം.ടി.യുടെ എല്ലാ തിരക്കഥകളിലും ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. 'സദയ'ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം സത്യനാഥന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളാണ്. 'സുകൃത'ത്തിലെ രവി അനുഭവിക്കുന്നതും തീഷ്ണമായ വൈകാരികവ്യഥയാണ്. 'എന്ന് സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി'യിലെ ജാനകികുട്ടിയുടെ പ്രശ്നവും വൈകാരികംതന്നെ.

എം.ടി.യുടെ ഏതാണ്ട് എല്ലാ തിരക്കഥകളിലുംതന്നെ ഒരു

ദാർശനീകപരിവേഷം ഒളിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. അതിരുകൾ ലംഘിക്കുന്ന ലൈംഗികത, ക്രൂരത, അരാജകത്വം തുടങ്ങിയവ എം.ടി. കഴിവതും ഒഴിവാക്കി നിറുത്തിയിരുന്നു. അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് കഥയുടെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ അന്തരീക്ഷത്തെ അധികമായി വളരുവാൻ എം.ടി. അനുവദിച്ചിരുന്നില്ല. ഈ ഘടകങ്ങളുടെയെല്ലാം അവതരണത്തിന് പര്യപ്തമായ പശ്ചത്തലമാണ് എം.ടി സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. അത് തികച്ചും കേരളീയവുമായിരുന്നു.

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം

സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രചോദനത്തെക്കുറിച്ച് എം.ടി വാസുദേവൻ നായർ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു. "അസംതൃപ്തമായ ആത്മാവിന് വല്ലപ്പോഴും വീണുകിട്ടുന്ന ആഹ്ളാദത്തിന്റെ അസുലഭനിമിഷങ്ങൾക്കുവേണ്ടി ഞാനെഴുതുന്നു. ആ സ്വാതന്ത്രമാണ് എന്റെ അസ്തിത്വം അതില്ലെങ്കിൽ ഞാൻ കനേഷുകാരി കണക്കിലെ ഒരക്കം മാത്രമാണ്"[1].

തിരക്കഥാരചനയെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകദൗത്യത്തെപ്പറ്റിയും എം.ടി വാസുദേവൻനായർ നടത്തിയ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പ്രകടവും മൂർത്തവുമായ ചലനം അദൃശ്യമെങ്കിലും സംവേദനക്ഷമമായ മാനസികചലനം, വാക്ക്, ശബ്ദം, നിശ്ശബ്ദത, സംഗീതം, പ്രേക്ഷകന് സ്വന്തം മനസ്സിന്റെ അറകളിൽ വച്ചു സൃഷ്ടിനടത്താൻ വിടുന്ന വിടവുകൾ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ വെച്ചുകൊണ്ടാണ് സ്ക്രീൻപ്ലേരചയിതാവ് പുതിയ മീഡിയത്തിലേക്ക് കഥ പകർത്തുന്നത്"[2]. "ഇങ്ങനെ പകർത്തുന്ന തിരക്കഥകൾക്ക് നിയതമായ വ്യക്തിത്വമുണ്ട്. സ്ക്രിപ്റ്റ് മദ്ധ്യവർത്തിയായ ഒരു ഉപാധിയായി കരുതി അതിലൂടെ സ്വന്തം ജീവിതാഖ്യാനവും ആത്മാവിഷ്ക്കാരവും നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു"[3].

---

1. എം.ടി. വസുദേവൻ നായർ. കാഥികന്റെ പണിപ്പുര, പുറം-12.
2. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ. എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ, പുറം-7.
3. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ. എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ, പുറം -9.

13
നിർമ്മാല്യം

1973-ൽ രചിച്ച 'നിർമ്മാല്യം', 'പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും' എന്ന എം.ടി. യുടെ തന്നെ ചെറുകഥയുടെ അനുകല്പനമാണ്. പതിനൊന്ന് പേജുള്ള കഥയെ ഏതാണ്ട് അറുപത്തിയാറ് പേജുള്ള തിരക്കഥയിലേയ്ക്കാണ് പകർത്തിയിരിക്കുന്നത്. എൺപത്തിയാറ് സീനുകളാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. മൂലകഥയിലെ വെളിച്ചപ്പാട്, സമൂഹം, പശ്ചാത്തലം എന്നിവയിൽനിന്നും ഏറെ ശക്തമായ ഒരു കഥ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് കാഥികൻ. യഥാർത്ഥത്തിൽ മൂലകൃതി ഇവിടെ ഒരസംസ്കൃതവസ്തു മാത്രമാണ്.

ഇതിവൃത്തം

ഗ്രാമത്തിലെ ചെറിയ ഒരമ്പലത്തിൽ പൂജനടക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്പാട് പ്രകടനം അവസാനിപ്പിച്ച് ശ്രീകോവിലിനു മുന്നിൽ തൊഴുതു നിൽക്കുന്നു. മറ്റൊരിടത്ത് വാര്യർ കൊടുത്തപണം കുറവായതിനാൽ അത് വാങ്ങിക്കാതെ നടന്നകലുന്ന മാരാർ. അവിടേയ്ക്കുവന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന് വാര്യർ രണ്ടുറുപ്പിക കൊടുക്കുന്നു. അയാളത് പരാതിയില്ലാതെ വാങ്ങിക്കുന്നു. രാത്രിയിൽ വാര്യരെ അയാളുടെ വീട്ടിലാക്കിയതിനുശേഷം വെളിച്ചപ്പാട് തന്റെ വീട്ടിലേയ്ക്കു പോകുന്നു. വീട്ടിലെത്തിയ വെളിച്ചപ്പാട് രണ്ടുറുപ്പിക ഭാര്യയെ ഏല്പിക്കുന്നു. പ്രകടനത്തിനിടയിൽ ചോര വീഴ്ത്തിയതിൽ അവൾ പരിഭവിക്കുന്നു. അകത്തെ മുറിയിൽ തളർന്നുകിടക്കുന്ന അച്ഛൻ അവരുടെ സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

ഒരു കാളവണ്ടി കയറ്റം കയറുവാനായി വെളിച്ചപ്പാട് കാത്തുനില്ക്കുകയാണ്. മൂത്തമകൻ അപ്പു അവിടേയ്ക്കു വരുന്നു. ഒരു ജോലി അന്വേഷിച്ച് പോകുവാൻ അയാളോട് രണ്ടുറുപ്പിക ചോദിക്കുന്നു. പണമില്ലെന്നു പറഞ്ഞ് അയാൾ നടന്നുതുടങ്ങി. വഴിയിൽ വച്ച് മയ്മുണ്ണി കടം വാങ്ങിയ പണം വെളിച്ചപ്പാടിനോട് ചോദിക്കുന്നു.

വലിയൊരു ഇല്ലത്തെത്തിയ വെളിച്ചപ്പാട് അവിടത്തെ കാര്യസ്ഥനോട് അമ്പലത്തിന്റെ സ്ഥിതിയെപ്പറ്റി വിശദീകരിക്കുന്നു. തുടർന്ന്

നിർമ്മാല്യം

ആനയുടെ അടുത്തുനില്ക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയോട് ശാന്തിക്കാരൻ പോയ വിവരം പറയുന്നു. ക്ഷീണിതനായി തിരിച്ച് വീട്ടിലേയ്ക്കു നടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് പകിടകളിക്കാരുടെ അടുത്തുനിൽക്കുന്ന അപ്പുവിനെ കാണുന്നു.

പുഴക്കടവിൽനിന്ന് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മകൾ അമ്മിണി കുട്ടികളെ മേൽകഴുകിയ്ക്കുകയാണ്. അവിടേയ്ക്കുവന്ന ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിക്ക് അമ്പലത്തിലേക്കുള്ള വഴി അമ്മിണി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ശാന്തിക്കാരനായെത്തിയ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി അമ്പലത്തിലെ സ്ഥിതിയെപ്പറ്റി അമ്മിണിയോട് തിരക്കുന്നു.

അമ്പലത്തിൽനിന്നും വൈകി വീട്ടിലെത്തിയ അമ്മിണിയെ അപ്പു ശാസിക്കുന്നു. മയ്മുണ്ണി അവിടേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നു. അയാളെ കണ്ട എല്ലാമുഖങ്ങളിലും അസ്വസ്ഥത വളരുന്നു. അപ്പുവിന് ഒരു ജോലിക്ക് പോകുവാൻ രണ്ടുറുപ്പികകൂടി ഇല്ലാത്ത ഈ അവസരത്തിൽ കടംതന്ന പണം ഉടനെ തിരിച്ച് ചോദിക്കരുതെന്ന് നാരായണി അപേക്ഷിക്കുന്നു. മയ്മുണ്ണി ആഹ്ളാദത്തോടെ അഞ്ചുരൂപയുടെ നോട്ടെടുത്ത് അപ്പുവിനു നേരേ നീട്ടുന്നു. അവനത് നിഷേധിക്കുന്നു. മയ്മുണ്ണി പോയ്ക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ എന്തെങ്കിലും വിറ്റ് ആ കടം തീർക്കുവാൻ അപ്പു അമ്മയോടു പറയുന്നു. നാരായണി വേദനയോടെ ഇനിയെന്താണ് ഈ വീട്ടിൽ വിൽക്കാനുള്ളതെന്ന് അവനോട് ചോദിക്കുന്നു.

വീട്ടിലെ ദാരിദ്ര്യം, താങ്ങാവുന്നതിലും ഏറെയാകുമ്പോൾ വെളിച്ചപ്പാട് ഒരു ചാക്കുമായി പുറത്തേയ്ക്ക് ഇറങ്ങുന്നു. വലിയൊരു വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ അവിടത്തെ കുട്ടികൾ വെളിച്ചപ്പാടിനെ കണ്ട്, ധർമ്മക്കാരൻ വന്നിരിക്കുന്നു എന്ന് വിളിച്ചുപറയുന്നു. അകത്തുനിന്നും വന്ന സ്ത്രീ ചടങ്ങുപോലെ ഒരുപിടി അരികൊടുക്കുന്നു. അയാൾ പിന്നെയും പല വീടുകളിലും കയറിയിറങ്ങി പരിഹാസ്യനാകുന്നു. അരിയുമായി തിരിച്ച് വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ കുട്ടികൾ സന്തോഷിക്കുന്നു.

അമ്മിണിയും ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും തമ്മിൽ അടുത്തുകഴിഞ്ഞു. അയാൾക്ക് പോസ്റ്റോഫീസിലേയ്ക്കുള്ള വഴി അമ്മിണി കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. അവർ തിരിച്ചു വരുമ്പോൾ മഴ ചാറുവാൻ തുടങ്ങി. ഇരുവരും ഓടി ഒരു ഗുഹയിൽ കയറി. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി മെല്ലെ അമ്മിണിയുടെ കൈകൾ കവരുന്നു. അതൊരു ആലിംഗനത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു.

അപ്പു ഓട്ടുപാത്രകച്ചവടക്കാരനേയും കൂട്ടി വീട്ടിലെത്തുന്നു. വീടിനുള്ളിൽ നിന്നും ചിലമ്പും അരമണിയുമെടുത്ത് കച്ചവടക്കാരന്റെ മുന്നിലേക്കിട്ട് അതിന്റെ വില തരുവാൻ പറയുന്നു. ആ രംഗത്തേയ്ക്ക് രോഷത്തോടെ വെളിച്ചപ്പാട് വരുന്നു. അയാൾ അപ്പുവിന്റെ കരണത്തടിച്ച് വീട്ടിൽ നിന്നും ഇറങ്ങിപ്പോകുവാൻ പറയുന്നു.

ക്ഷോഭം അടങ്ങിയ വെളിച്ചപ്പാട് ചിലദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം അപ്പുവിനെ അന്വേഷിച്ച് നഗരത്തിലെത്തുന്നു. അവിടെവച്ച് മുമ്പ് അമ്പല

ത്തിൽ പൂജനടത്തികൊണ്ടിരുന്ന നമ്പൂതിരിയെ കാണുന്നു. അയാൾ നഗരത്തിൽ ഹോട്ടൽ നടത്തുകയാണ്. പൂജകൊണ്ടൊന്നും ജീവിക്കാൻ പറ്റില്ലെന്ന് നമ്പൂതിരി പറയുന്നു. അപ്പുവിനെ കാണാത്ത വിഷമത്തോടെ അയാൾ തിരിച്ച് വീട്ടിലെത്തുന്നു.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി നടയടച്ചുകഴിഞ്ഞ് അമ്മിണിയുമായി സംസാരിച്ചു നടക്കുന്നു. അയാൾ അവളുടെ കൈകൾ എടുത്ത് മെല്ലെ തലോടുന്നു. അമ്മിണിയുടെ ദുർബലമായ പ്രതിഷേധം വകവയ്ക്കാതെ അയാൾ അവളെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നു.

അമ്മിണി മുത്തശ്ശന് കഞ്ഞികോരിക്കൊടുത്തുകൊണ്ട് ആളുകളുടെ മനസ്സ് എങ്ങനെയാണ് അറിയുകയെന്ന് ചോദിക്കുന്നു. അവളുടെ മനോഗതം അറിഞ്ഞിട്ടെന്ന പോലെ വൃദ്ധന്റെ കണ്ണുകളിൽ മന്ദഹാസം.

വലിയതമ്പുരാൻ കഥകളിക്കാരൻ രാവുണ്ണിനായരെ കഥകളിയുടെ കാലം കഴിഞ്ഞെന്നുപറഞ്ഞ് ഇറക്കിവിടുന്നു. വർഷങ്ങളായി വലിയതമ്പുരാനെ സേവിക്കുന്ന രാവുണ്ണിനായർ ഒരാശ്രയവും മുന്നിൽ കാണാതെ ഹൃദയവ്യഥയോടെ അവിടെനിന്നുമിറങ്ങുന്നു. വെളിച്ചപ്പാടും വാര്യരും മറ്റുചിലരും ചേർന്ന് വലിയതമ്പുരാനോട്, നാട്ടിൽ വസൂരിയുടെ വിത്തുകൾ കണ്ടതുകൊണ്ട് ഗുരുതി നടത്തണമെന്ന് പറയുന്നു. സായ്പിനേയും മദാമ്മയേയും സൽക്കരിക്കുന്ന അയാൾക്ക് അതിലൊന്നും വലിയ താല്പര്യമില്ലായിരുന്നു.

അമ്പലപരിസരത്ത് ഗുരുതിക്കുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ നടക്കുകയാണ്. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി പുതിയശാന്തിക്കാരനെ വെളിച്ചപ്പാടിന് പരിചയപ്പെടു ത്തുന്നു.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി യാത്രപറയുവാനായി അമ്മിണിയുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. അയാളുടെ വേളി നിശ്ചയിച്ച വിവരവും പറയുന്നു. കടവിനടുത്ത് ചിന്തയോടെ നിൽക്കുന്ന അമ്മിണിയോട് വേഗം അമ്പലത്തിലേയ്ക്ക് ചെല്ലുവാൻ വെളിച്ചപ്പാട് പറയുന്നു.

വീട്ടിലെത്തിയ വെളിച്ചപ്പാട് അവിടെ ആരെയും കാണാഞ്ഞതിനാൽ ഭാര്യയെ വിളിക്കുന്നു. അടഞ്ഞുകിടന്ന വാതിൽ തുറന്ന് മയ്മുണ്ണി പുറത്തേയ്ക്കുവരുന്നു, പിന്നാലെ ഭാര്യ നാരായണിയും. വെളിച്ചപ്പാട് തളർന്ന സ്വരത്തിൽ, 'എന്റെ നാലുമക്കളെപ്പെറ്റ നീയോ നാരായണീ?' നാരായണി വേദനയോടെ പറഞ്ഞു 'ഈ നാല്പത്തിരണ്ടാം വയസ്സിൽ എന്നെ ഇങ്ങന്യാക്കിയത് നിങ്ങളാണ്'. നാരായണി മുഖം പൊത്തി തേങ്ങി നിലത്തേയ്ക്കിരുന്നു.

വെളിച്ചപ്പാട് അമ്പലത്തിനു മുന്നിലെത്തുന്നു. വാളും ചിലമ്പുമെടുത്ത് സംഹാരനൃത്തം തുടങ്ങുന്നു. നടയിൽനിന്ന് അലറിക്കൊണ്ട് വെളിച്ചപ്പാട് തലയിൽ ആഞ്ഞാഞ്ഞുവെട്ടുന്നു. തലയിൽ നിന്നും ഒഴുകിയ രക്തം കണ്ണിലും വായിലുമെല്ലാം പരക്കുന്നു. വായിലേയ്ക്കു വന്ന ചോര അയാൾ തുപ്പുന്നു. ആ രക്തം മുന്നിലെ ബലിക്കല്ലിൽ, ദീപസ്തംഭത്തിൽ വീഴുന്നു. അവസാനശക്തിയും സംഭരിച്ച് അമ്പലത്തിനുള്ളിലേയ്ക്കു

കയറിയ വെളിച്ചപ്പാട് ബിംബത്തിൽ ആഞ്ഞാഞ്ഞ് വെട്ടുന്നു. കരിങ്കല്ലിൽ തട്ടി വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വാള് മുറിയുന്നു. വീണുകിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അടുത്തേയ്ക്ക് മഞ്ഞൾപൊടിയും വെള്ളവുമായി വാര്യരും പരിചാരകൻമാരുമെത്തുന്നു. നിശ്ശബ്ദത, നിശ്ചലത എന്നീ സൂചനകളോടെ തിരക്കഥ പൂർത്തിയാകുന്നു.

മൂലകൃതിയിൽനിന്നുമുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ

മൂലകഥയിൽ ഉള്ളതിനേക്കാൾ ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, സംഭവസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ തിരക്കഥയിലുണ്ട്. കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മാത്രം കഥ പറയുവാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിനെ കേന്ദ്രമാക്കി ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ കഥ അവതരിപ്പച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ തിരക്കഥയെ കാലാനുക്രമമായ രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

വിപുലനം

അസ്വസ്ഥജനകമായ ഒരു ഗ്രാമീണക്ഷേത്രാന്തരീക്ഷവും സംഘർഷപൂരിതമായ വ്യക്തിമനസുകളുടെ വ്യാപാരവും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. വഴിപാടിനു വരുന്നവരോട് കണക്കുപറഞ്ഞ് പണംവാങ്ങി അത് എണ്ണി നോക്കുന്ന ശാന്തിക്കാരൻ. അയാൾ ഔദാര്യം പോലെ മാരാർക്കു വെച്ചുനീട്ടുന്ന തുച്ഛമായ പണം നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് ധിക്കാരത്തോടെ അവിടെനിന്നും നടന്നകലുന്നു. വരുമാനം കുറഞ്ഞ ആ ക്ഷേത്രത്തിൽനിന്ന് അവസരോചിതമായി അയാളും പിരിഞ്ഞുപോകുന്നു. ഈ നമ്പൂതിരിയെ പിന്നീട് കാണുന്നത് മകനേയും തിരക്കി വെളിച്ചപ്പാട് നഗരത്തിലെത്തുമ്പോഴാണ്. അയാൾ അവിടെ നല്ലനിലയിലൊരു ഹോട്ടൽ നടത്തുന്നു. സംഭവങ്ങളേയും കഥാപാത്രങ്ങളേയും കഥാഗതിയ്ക്ക് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ വിന്യസിപ്പിക്കുവാനുള്ള തിരക്കഥാകാരന്റെ തികഞ്ഞ പാടവമാണിവിടെ കാണുന്നത്.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ദു:ഖദുരിതങ്ങൾ അതിന്റെ പാരമ്യത്തിൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. ഉൾമുറിയിൽ ജീവച്ഛവമായി തളർന്നു കിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അച്ഛൻ. അയാളും ഒരായുസുമുഴുവൻ ദേവിയുടെ കോമരമായിരുന്നു. അമ്മിണിയ്ക്ക് മുത്തച്ഛനോടുള്ള ഒരാത്മബന്ധം തിരക്കഥയിൽ അനുക്രമമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. സ്വപ്നങ്ങൾകണ്ടു നടക്കേണ്ട പ്രായത്തിൽ അമ്മിണിയും അവളാലാകുന്നവിധത്തിൽ കുടുംബ ത്തിന്റെ ക്ലേശങ്ങൾ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. അയലത്തെ വീട്ടിൽ അമ്മിണി അല്പം പാലിനുചെല്ലുമ്പോൾ വാരസ്യാരുടെ മുഖം ചുളിയുന്നു. ദൈന്യതനിറഞ്ഞ മറ്റൊരു അമ്പലവാസിയാണ് വാര്യർ. ആ അമ്പലവാസിയുടെ വീട്ടിൽത്തന്നെ ദേവി വസൂരിയുടെ വിത്തെറിഞ്ഞു. ഇവിടെ അനുവാചകനോട് തിര ക്കഥാകാരൻ

മൗനമായി ഒരു ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നു. ദേവിയെ ആരാധി ക്കുന്നവരേയും അനുസരിക്കുന്നവരേയും ശിക്ഷിക്കുകയാണോ അവരുടെ കർമ്മം.?

അപ്പു സമകാലികയുവത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. ഭക്തികൊണ്ട് വയറുനിറയുകയില്ലെന്നും ജോലിചെയ്ത് ജീവിക്കണമെന്നും അവൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. ജോലി അന്വേഷിച്ച് പോകുവാൻ വെളിച്ചപ്പാടി നോട് അവൻ രണ്ടുറുപ്പിക ചോദിക്കുന്നു. അയാൾക്ക് അത് കൊടുക്കു വാൻ കഴിയുന്നില്ല. മകന്റെ മുന്നിൽനിന്നും ദീനമായ മുഖം രക്ഷിക്കുവാൻ സ്വയം ശപിച്ച് നടന്നുതുടങ്ങുമ്പോൾ മയ്മുണ്ണിയെ കാണുന്നു. അയാൾക്ക് വെളിച്ചപ്പാട് ഒരു തുക കൊടുക്കുവാനുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ പലഭാഗത്തു വെച്ചും വെളിച്ചപ്പാടിനു മയ്മുണ്ണിയെ കണ്ടുമുട്ടേണ്ടിവരുന്നു. ഈ രംഗ ങ്ങളിലൂടെ തിരക്കഥാകൃത്ത് ബോധപൂർവ്വമായി അനുവാചക മനസ്സുകളിൽ വെളിച്ചപ്പാടിനോടുള്ള അനുകമ്പയ്ക്കൊപ്പം സംഘർഷവും വളർത്തി യെടുക്കുന്നു.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ള കണ്ടുമുട്ടൽ നാടകീയമാണ്. അവരുടെ സൗഹൃദത്തിന്റെ വളർച്ച തികച്ചും കാല്പനിക മായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിന് അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്ത ലങ്ങൾ പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും കണ്ടെത്തുന്നു. അമ്മിണി കുന്നിൻനെറുക യിൽ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയേയും കാത്ത് നിൽക്കുന്നു. അവൾ കൗതുകത്തോടെ മാനത്തേക്കു നോക്കുന്നു. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി അടുത്തെത്തിയപ്പോൾ മഴത്തു ള്ളികൾ. അവർ ഓടി ഒരു ഗുഹയിൽ കയറുന്നു.

അവർക്ക് തൊട്ടരുമാതെ നിൽക്കാൻവയ്യ. യുവത്വത്തിന്റെ ഉണർ വിന്റെ ആരംഭം. ഇവിടെ ഒരു ഗ്രാമീണപ്രണയത്തിന്റെ മുഴുവൻ കാല്പനിക സൗന്ദര്യവും ആവാഹിച്ചെടുക്കുകയാണ്.

അപ്പു പള്ളിവാളും ചിലമ്പും ഓട്ടുകച്ചവടക്കാരന്റെ മുന്നിലേക്ക് എടുത്തിടുന്നു. അവിടേക്ക് വരുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് രോഷത്തോടെ അപ്പുവി നോടു വീട്ടിൽനിന്നും പുറത്തുപോകുവാൻ പറയുന്നു. കുടുംബാന്തരീക്ഷ ത്തെ മുൻനിറുത്തി വൈകാരികമായ ഒരു രംഗം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് തിരക്കഥാകൃത്ത്.

ആചാരങ്ങളെ പഴകിദ്രവിച്ച അന്ധവിശ്വാസമെന്ന് വിധിക്കുകയും പാരമ്പര്യത്തെവിറ്റ് കാശാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വലിയനമ്പൂതിരി ആധുനി കസമൂഹത്തിലെ സ്വാർത്ഥതയുടെ മൂർത്തരൂപമാണ്. സായ്പിനേയും മദാമ്മയേയും വീട്ടിൽവരുത്തി സൽക്കരിക്കുമ്പോൾ, വർഷങ്ങളായി അയാളെ വിശ്വസിച്ച് സേവിക്കുന്ന രാവുണ്ണിനായരെ പുറംകാലിനുതട്ടി പുറത്താക്കുന്നു. ഗുരുതിയുടെ പിരിവിനായി ഗ്രാമീണർ ചെല്ലുമ്പോൾ കാലണകൊടുത്ത് അവരെ പരിഹസിക്കുവാനും അയാൾക്ക് മടിയില്ല. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വളർച്ചയോ തളർച്ചയോ പിന്നീട് അവതരിപ്പിക്കു ന്നില്ല. എങ്കിൽപോലും എല്ലാകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കൃത്യവും ശക്തവു

മായ ഭാവതലങ്ങൾ പകർന്നുനൽകുവാൻ തിരക്കഥാകാരൻ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലന്റെ വീക്ഷണത്തിലൂടെയാണ് പലപ്പോഴും ഗ്രാമീണ ജീവിതം കാണിച്ചുതരുന്നത്. ഇവിടെ ഭ്രാന്ത് ഗോപാലനോ സമൂഹത്തിനോ എന്ന് സന്ദേഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെ സാമൂഹ്യനിരീക്ഷണപരമായ ഔചിത്യബോധത്തിൽനിന്നുമാണ് ഇതുപോലൊരു കഥാപാത്ര സ്വഭാവം രൂപമെടുത്തത്.

അരുതായ്കയുടെ രണ്ട് സംഗമങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അമ്മിണിയും തമ്മിലും മയ്മുണ്ണിയും നാരായണിയും തമ്മിലും. രണ്ടിന്റെയും ഭാവതലം വ്യത്യസ്ത ധ്രുവങ്ങളിലാണ്. യുവത്വത്തിന്റെ സമ്മർദ്ദമാണ് അമ്മിണിയെ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുമായി അടുപ്പിച്ചതെന്ന് പറയുകവയ്യ. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി ബോധപൂർവ്വംതന്നെ അവളിലെ നിഷ്ക്കളങ്കതയെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയായിരുന്നു. നിഴലും നിലാവും കലർന്ന ഒരു സന്ധ്യയുടെ സാന്ദ്രമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പവിത്രതയുടെ ആലയമെന്നു കരുതുന്ന ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിൽവച്ച്, അവിടുത്തെ പരികർമ്മിതന്നെയാകുമ്പോൾ സദാചാരബോധത്തിനുമപ്പുറത്ത് മറ്റ് വിശ്വാസ സംബന്ധമായ പ്രശ്നങ്ങളും ഇതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

സാഹചര്യങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദമാണ് നാരായണിയെ മയ്മുണ്ണിയ്ക്ക് വിധേയയാക്കിയത്. ഇതിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത പശ്ചാത്തലം ഒട്ടും സുന്ദരമല്ലാത്ത വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വീടും. ഈ രംഗത്തേയ്ക്കു കടന്നുവരുന്നു വെളിച്ചപ്പാട്. ജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്തത്തേയും സംഘർഷത്തേയും അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലെത്തിക്കുകയാണ് ഈ രംഗത്തിലൂടെ തിരക്കഥാകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പ്രജ്ഞയിൽ പകയുടെയും പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും സ്വയംനിന്ദയുടെയും സംഹാരാഗ്നി ജ്വലിക്കുന്നു. ഈ രംഗം കഥയുടെ പരിണാമഗുപ്തിയിലേക്കുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ സൂചന നൽകലാണ്.

തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യം ആദ്യരംഗത്തുനിന്നും ക്രമമായി വളർത്തിയെടുത്ത സംഘർഷങ്ങളുടേയും മറ്റ് പ്രശ്നങ്ങളുടേയും പരിസമാപ്തിയാണ്. തീഷ്ണാനുഭവങ്ങളുടെ നടുവിൽ നട്ടംതിരിഞ്ഞ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വികാരങ്ങൾക്ക് തീപിടിച്ച നിമിഷത്തിലെ പ്രകടനം ആരേയും ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ഉണർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ശിക്ഷാവിധിയുടെ പ്രതീകമായി വെളിച്ചപ്പാട് സ്വയം പീഡിപ്പിക്കുകയാണ്. അങ്ങനെ സമൂഹത്തിന്റെ വികലമനഃസാക്ഷിക്കും കപടവിശ്വാസങ്ങൾക്കുംമേൽ ശക്തമായൊരു പ്രഹരമേൽപ്പിക്കുവാൻ തിരക്കഥയിലൂടെ കഴിഞ്ഞു.

രൂപാന്തരം

കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ച ആശയത്തിൽനിന്നും ഏറെ വികസിച്ച ആശയ

മാണ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആശയങ്ങൾക്ക് രൂപാന്തരം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്.

കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്ത് ക്ഷേത്രത്തിലെ ചടങ്ങുകൾ എല്ലാം അവസാനിപ്പിച്ച് കട്ടപിടിച്ച ഇരുട്ടിലൂടെ വെളിച്ചപ്പാട് ഏകനായി ദാരുണ മായ ചിന്തകളോടെ നടക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ ചൂട്ടുംമിന്നിച്ച് നടക്കുന്ന അയാൾക്കൊപ്പം വാര്യരും അമ്മിണിയുമുണ്ട്. വെളിച്ചപ്പാടിന് സമൂഹ ത്തോടും കുടുംബത്തോടുമുള്ള ബന്ധം ഏറെ വ്യക്തമാക്കാനാണ് ഈ വ്യതിയാനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിനു നാല് ആൺകുട്ടികളും ഒരു പെൺ കുട്ടിയുമാണുള്ളത്. തിരക്കഥയിൽ മൂന്നു പെണ്ണും ഒരാണുമാണുള്ളത്. കഥയിലേക്കതിനെ വളർച്ചയെത്തിയ കുട്ടികളായാണ് തിരക്കഥയിൽ ഇവരെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അമ്മിണിയ്ക്കും അപ്പുവിനും തിരക്കഥയിൽ നിർണ്ണായകമായ പ്രവർത്തനമണ്ഡലം നൽകിയിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥ യെ ശക്തവും സജീവവുമാക്കാൻ ഈ രൂപാന്തരത്തിലൂടെ കഴിഞ്ഞു.

കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അച്ഛൻ മരിച്ചതായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ അയാൾ സജീവമായ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. തളർന്നു കിടക്കുന്ന ഈ കോമരത്തിന്റെ ദയനീയാവസ്ഥയിലൂടെ തിരക്കഥയുടെ ഭാവതീവ്രത വർദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥയിൽ മകൻ പള്ളിവാളെടുത്ത് മാങ്ങചെത്തുമ്പോൾ വെളിച്ചപ്പാട് അവനെ മർദ്ദിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ പള്ളിവാളും ചിലമ്പുമെടുത്ത് അവൻ ഓട്ടുപാത്രകച്ചവടക്കാരന്റെ മുന്നിലേയ്ക്കിടുന്നു. കഥയെക്കാൾ ഏറെ സംഘർഷവും ദൃശ്യാത്മകതയും തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമായതിനാലാണ് ഇങ്ങനെയൊരു ആശയരൂപാന്തരം നടത്തിയത്.

കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന് വീടുകൾ കയറിയിറങ്ങി പിരിവുനടത്തുവാൻ ചാക്ക് കൊടുക്കുന്നത് ഭാര്യയാണ്. തിരക്കഥയിൽ മകളാണ്. കുടുംബാ ന്തരീക്ഷം സജീവമാക്കുവാനും, അമ്മിണിയും ആ വീടിന്റെ പ്രവർത്തന ങ്ങളിൽ സജീവമായിരിക്കുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുവാനുമാണ് ഈ പരിവർ ത്തനം.

കഥയിൽ കുട്ടിയായിരിക്കുന്ന അമ്മിണിക്കാണ് വസൂരി വരു ന്നത്. തിരക്കഥയിൽ വാരസ്യാർക്കാണ്. എങ്കിലും അതിന്റെ ഉത്തര വാദിത്വം വെളിച്ചപ്പാട് ഏറ്റെടുക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മാത്രം പ്രശ്ന ങ്ങളിൽനിന്നും ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ മുഴുവൻ പ്രശ്നങ്ങളായി സംഭവ ങ്ങളെ വളർത്തുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിവന്ന വ്യതിയാനമാണിത്.

അമ്മിണിക്ക് വസൂരിവരുമ്പോൾ സഹായത്തിനായി എമ്പ്രാന്തി രിയുടെ അടുത്ത് വെളിച്ചപ്പാട് എത്തുന്നു. തിരക്കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാ ടിനോടൊപ്പം ഗുരുതിയുടെ പിരിവിനായി ഗ്രാമീണരും വലിയതമ്പുരാന്റെ അടുത്തെത്തുന്നു. എമ്പ്രാന്തിരി, വെളിച്ചപ്പാട് എന്ന വ്യക്തിയെയാണ്

വെറും കൈയ്യോടെ പറഞ്ഞയച്ചത്. എന്നാൽ വലിയതമ്പുരാൻ ഒരു സമൂഹത്തെതന്നെയാണ് പരിഹസിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ യുക്തിഭദ്രമായ ആധികാരികതയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് കഥയിലെ പല ആശയങ്ങൾക്കും ഉചിതമായ രൂപാന്തരം വരുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

ലോപം:

അനുവാചകപക്ഷത്തുനിന്ന് രചന നിർവ്വഹിക്കുന്ന തിരക്കഥാകാരന് കഥയിലെ പല സംഭവങ്ങളെയും പ്രതിപാദനങ്ങളെയും തിരക്കഥയിൽ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടിവരുന്നു. കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ചിന്തകളിലൂടെയാണ് അയാളുടെ വേദനയും ദുരിതങ്ങളും പലപ്പോഴും വായനക്കാർ മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

ക്ഷേത്രത്തിലെ ചടങ്ങുകൾ എല്ലാംകഴിഞ്ഞ് പരവശനായി നടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് ഒരു കണക്കെടുപ്പുകാരനെപ്പോലെ ചിന്തിക്കുകയാണ്. അയാളുടെ അച്ഛനും, അച്ഛന്റെ അച്ഛനും വെളിച്ചപ്പാടായിരുന്നു. രാമക്കുറുപ്പ് എന്ന പേര് കഴിഞ്ഞ ഇരുപതു വർഷമായി ആരും അയാളെ വിളിക്കാറില്ല. കാരണം അയാൾ അവരുടെ കോമരമാണ്.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മുത്തച്ഛൻ അമാനുഷികശക്തിയുള്ള വെളിച്ചപ്പാടായിരുന്നു. അന്യജാതിക്കാരനായ ഒരാൾ അമ്പലം തീണ്ടിയപ്പോൾ അയാൾക്ക് കലികയറി. അയാൾ വെള്ളരിവാരി നിലത്തെറിഞ്ഞു. നിലത്ത് വസൂരിയുടെ പളുങ്കുകൾ പുളഞ്ഞുനടക്കുകയായിരുന്നു. മൂപ്പൻ വന്ന് തെറ്റ് ഏറ്റുപറഞ്ഞ് നൂറുപണം വെച്ചു. അപ്പോൾ നിലത്തെ വസൂരി പളുങ്കുകൾ വീണ്ടും അരിമണികളായി. രാമക്കുറുപ്പിന്റെ അച്ഛൻ ഒരു മന്ത്രവാദികൂടിയായിരുന്നു. വെളിച്ചപ്പാട് ഏഴുകൊല്ലത്തിനിപ്പുറം ചോര വീഴ്ത്തിയിട്ടില്ല. ആദ്യകാലത്ത് തലവെട്ടിപ്പൊളിച്ചതിന്റെ ഫലമായി വിട്ടുമാറാത്ത തലവേദന അയാളെ ഉപദ്രവിക്കുന്നതായി പറയുന്നു. കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെ വെളിവാക്കുന്ന സമ്പന്നനായ പൂജാരി തിരക്കഥയിലില്ല.

കഥാപാത്രങ്ങൾ

കഥയിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ മനോഗതവും കർമ്മരംഗവുമാണ് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി, മയ്മുണ്ണി, ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലൻ, രാവുണ്ണിനായർ, വലിയതമ്പുരാൻ, വാര്യർ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കൾ അല്ലെങ്കിൽ തിരക്കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണെന്നു പറഞ്ഞിരുന്നുവല്ലോ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, പ്രവർത്തനരീതി, ചിന്താരീതി, സംഭാഷണരീതി, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തോടൊപ്പം കഥയുടെ

സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്നുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകൾ അല്ലെങ്കിൽ സംഘർഷ ങ്ങളാണ് കഥയെ വളർത്തുന്നത്. പ്രതിപാത്രഭിന്നമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാന്തരീക്ഷത്തിനനുഗുണമായ സവിശേഷമായൊരു ലോകമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതാണ് കഥയുടെ ലോകം. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും അത് പ്രധാന കഥാപാത്രമോ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളോ ആയാലും അവർക്കൊരു ന്യായമുണ്ട്. ആ ന്യായവശം അവതരിപ്പിക്കാനായിട്ടാണ് അവർ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥയും തിരക്കഥയും രണ്ടു ലക്ഷ്യത്തോടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇരു മാധ്യമത്തിലേയും കഥാപാ ത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനും വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാ ണെങ്കിലും ഒരു പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ തോത് ആരായുന്നതു പ്രസക്തമാണ്. പ്രധാനപ്പെട്ട ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവും കഥയിൽ അവർക്കുള്ള പ്രാധാന്യവും സംക്ഷിപ്തമായി ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

വെളിച്ചപ്പാട്-കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വ്യക്തിദു:ഖങ്ങളിലേയ് ക്കാണ് കഥാകൃത്ത് അനുവാചകനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നത്. ദാരിദ്ര്യം ഒരു ശാപമായി ഗ്രസിക്കുമ്പോൾ ജീർണ്ണിച്ച വിശ്വാസങ്ങൾ ഭാരമായി ത്തീരുന്നു. അയാൾ നെടുനാളായി സനാതനമെന്നോ ശാശ്വത മെന്നോ വിശ്വസിച്ച് ആരാധിച്ചിരുന്ന ദേവിയുടെ കോപത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് മകൾക്ക് വസൂരിവന്നതെന്ന് സമൂഹം വിധിക്കുന്നു. ആശയോടെ മുട്ടിയ വാതിലുകളെല്ലാം മുന്നിൽകൊട്ടി അടയ്ക്കുമ്പോൾ അയാളൊരു വിഗ്രഹ ഭഞ്ജകനാവുകയാണ്.

തിരക്കഥയിൽ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വെളിച്ചപ്പാട് കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാകുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. ഭക്തി അദ്ദേഹ ത്തിന് ഒരു ഭ്രാന്തായിരുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ സുഖദു:ഖങ്ങൾ ദേവീകടാ ക്ഷമെന്നു കരുതിയ അയാളുടെ ജീവിതം നാശത്തിലേക്കായിരുന്നു. അവസാനം മാത്രമാണ് അയാളത് തിരിച്ചറിയുന്നത്. സത്യം തിരിച്ചറിയു മ്പോൾ വീണ്ടുമൊരു തിരിച്ചുവരവിന് കഴിയാത്തവിധം അയാൾ ശാരീരികമായും മാനസികമായും പരിക്ഷീണിതനായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അവസാനം സനാതനമായ സത്യം മരണം മാത്രമാണെന്ന് തിരക്കഥയിലെ വെളിച്ചപ്പാട് കരുതിയിരുന്നുവോ എന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

നാരായണി- കഥയിൽ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പേര് ലക്ഷ്മിയെ ന്നാണ്. കഥയിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ വ്യക്തിത്വമാണ് നാരായണി യെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് തിരക്കഥയിലുള്ളത്. ഭർത്താവിന്റെ അന്ധമായ ഭക്തിയുടെ കരിനിഴലിൽ ഒരായുസ്സിന്റെ മുഴുവൻ ദൈന്യത പേറേണ്ടി വരുന്ന കഥാപാത്രമാണ് നാരായണി. സമൂഹത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കനുസ രിച്ച് ഉയരാൻ അറിയാത്ത വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പതനത്തിന് ആക്കംകൂട്ടാൻ സ്നേഹിച്ചുവിശ്വസിച്ച ഭാര്യയും ചതിക്കുന്നതായി തിരക്കഥയിൽ ചിത്രീക

രിച്ചിരിക്കുന്നു. അവൾക്കുമുണ്ട് ന്യായങ്ങൾ. ഭർത്താവ് വരുത്തിവച്ച കടം. അരവയർ പോലും നിറയാതെ കരയുന്ന പൈതങ്ങൾ. ഇവിടെ മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു സമീപനമാണ് തിരക്കഥാകാരൻ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിനെക്കാൾ, ഏറെ വിശ്വസിക്കുന്ന ആചാരങ്ങളെക്കാൾ അധികം മക്കളെ സ്നേഹിക്കുന്ന ഒരു സാധാരണസ്ത്രീ. ദാരിദ്ര്യത്തിനുമുന്നിൽ എല്ലാ വിശ്വാസങ്ങളും സദാചാരസങ്കല്പവും കാപട്യമാണെന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന സ്ത്രീയാണ് നാരായണി.

അപ്പു- കഥയിൽ അപ്പു ഒളിച്ചുപോയി എന്ന് ഒഴുക്കൻമട്ടിൽ പറയുന്നതേയുള്ളൂ. തിരക്കഥയിൽ അപ്പു മിഴിവുറ്റതും വ്യക്തിത്വമുള്ളതുമായ കഥാപാത്രമാണ്. ജോലിയന്വേഷിക്കാൻ അച്ഛനോട് രണ്ടുറുപ്പിക ചോദിക്കുന്ന സാധാരണ മകൻ. വീട്ടിൽ തെല്ല് വൈകിയെത്തിയ അമ്മിണിയെ സ്നേഹപൂർവ്വം ശാസിക്കുന്ന ആങ്ങള. മയ്മുണ്ണി ഔദാര്യമായി നീട്ടുന്നപണം നിഷേധിക്കുന്ന അഭിമാനി. എന്തെങ്കിലും വിറ്റുതുലച്ച് മയ്മുണ്ണിയുടെ കടം വീട്ടുവാൻ അമ്മയോടു കെഞ്ചുന്ന മകൻ. കുടുംബത്തിന്റെ ആണിക്കല്ല് ഇളക്കിയത് അച്ഛന്റെ ഭക്തിയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ അപ്പുവിന് പള്ളിവാളും ചിലമ്പുമെടുത്ത് ഓട്ടുകച്ചവടക്കാരന്റെ മുമ്പിലേയ്ക്ക് വലിച്ചിടുവാനും ചങ്കുറപ്പുണ്ട്. സത്യങ്ങൾ വേഗത്തിൽ ഗ്രഹിക്കുന്ന പുത്തൻ തലമുറയുടെ പ്രതിനിധിയാണവൻ. പഴകിദ്രവിച്ച ആചാരങ്ങളെ പഴമയുടെ പട്ടടക്കുണ്ടിലിട്ട് ദഹിപ്പിക്കുവാൻ മാത്രം ഊർജ്ജവും ചൈതന്യവുമുള്ള കഥാപാത്രമായി അപ്പു ഉയരുന്നു.

അമ്മിണി- കഥയിലെ അമ്മിണിയേക്കാൾ പ്രായവും, സ്വപ്നങ്ങൾ കാണുവാൻ തക്കവിധം വളർന്ന മനസ്സുമുള്ള അമ്മിണിയാണ് തിരക്കഥയിലേത്. തിരക്കഥയിലെ മറ്റൊരു ദു:ഖകഥാപാത്രമാണവൾ. യുവത്വത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയിൽ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുമായി അടുക്കുകയും അത് ശാരീരികബന്ധത്തോളം എത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. തളർന്നുകിടക്കുന്ന മുത്തശ്ശനോട് അവൾ മനസ്സുതുറക്കുമ്പോൾ അവളിലെ നിഷ്കളങ്കതയും ഗ്രാമീണതയും പ്രേക്ഷകന് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നു. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി വേളി നിശ്ചയിച്ച വിവരവും പറഞ്ഞ് പിരിയുമ്പോൾപോലും അവൾക്ക് പരിഭവമില്ല. ചെറുപ്പം മുതലേ, എല്ലാ ദു:ഖവും സഹിക്കാൻ അവൾ പഠിച്ചിരുന്നു.

മയ്മുണ്ണി- കഥയിലില്ലാത്തതും തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുമായ മയ്മുണ്ണി ഒരു പ്രതിനായക സ്ഥാനത്തിന് തികച്ചും അർഹനാണ്. അയാൾ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ശത്രുവും സദാചാരത്തിന്റെ നിഷേധിയുമാണ്. നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ ചിലപ്പോഴൊക്കെ കണ്ടെത്താറുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് മയ്മുണ്ണിയെ തിരക്കഥാകാരൻ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഭവങ്ങളെ ചടുലവും ശക്തവുമാക്കാൻ തിരക്കഥാകൃത്ത് ബോധപൂർവ്വം വളർത്തിയെടുത്ത കഥാപാത്രമാണ് മയ്മുണ്ണി. ആത്യന്തികമായി, വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ തകർച്ച പൂർത്തിയാകുന്നത് മയ്മുണ്ണിയിൽക്കൂടിയാണ്.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി- കഥയിലില്ലാത്തതും തിരക്കഥയിൽ ശ്രദ്ധേയമായതുമായ കഥാപാത്രം. സ്വാർത്ഥതയുടെ മറ്റൊരു മനുഷ്യരൂപം. ക്ഷേത്രത്തിലെത്തുമ്പോൾതന്നെ പൂജയിൽനിന്നും മറ്റും കിട്ടുന്ന വരുമാനത്തെപ്പറ്റിയാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. ഒരു തൊഴിൽരഹിതന്റെ അസ്ക്കിത ഉണ്ണി നമ്പൂതിരിയിലൂടെ തിരക്കഥാകാരൻ എടുത്തുകാട്ടുന്നു. അവസരോ ചിതമായി അമ്മിണിയെന്ന ഗ്രാമീണ യുവതിയെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയും എല്ലാറ്റിനുമൊടുവിൽ വളരെ ലാഘവത്തോടെ സ്വന്തം വേളിയുടെ വിശേഷങ്ങളും പറഞ്ഞ് ഉപേക്ഷിക്കുന്ന ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി ആധുനികമനോഭാവത്തിന്റെ വക്താവാണ്.

വലിയതമ്പുരാൻ- വിശ്വാസങ്ങളെ കാറ്റിൽ പറത്തുവാനും കാലത്തിനനുസരിച്ച് കാലുകൾ മാറ്റിച്ചവിട്ടാനും പഠിച്ച വ്യക്തിയാണ് വലിയ തമ്പുരാൻ. മദാമ്മയേയും സായ്പിനേയും വിളിച്ചുവരുത്തി സൽക്കരിക്കാനും പാരമ്പര്യം വിറ്റ് കാശാക്കുവാനും അയാൾക്കുമടിയില്ല. സമൂഹത്തിലെ നിർദ്ധനന്മാരോട് പരമപുച്ഛമാണ് അയാൾക്ക്. വർഷങ്ങളായി അയാളെ സേവിക്കുന്ന രാവുണ്ണിനായരെ നിർദാക്ഷിണ്യം പുറത്താക്കുവാൻ അയാൾക്ക് മനഃസ്സാക്ഷിയോടു ചോദിക്കേണ്ടിവരുന്നില്ല. ഒരു ചടങ്ങുപോലെ കാലണമാത്രം ഗുരുതിക്കുകൊടുത്ത് ഒരു സമൂഹത്തെ അടച്ച് ആക്ഷേപിക്കാനും അയാൾക്ക് മടിയില്ല.

ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലൻ- ഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ വിവിധമുഖങ്ങൾ പലപ്പോഴും കഥാകൃത്ത് ഗോപാലനിലൂടെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. ഹൃദയത്തിൽ നന്മ സൂക്ഷിക്കുന്നവരോട് സൗമനസ്യത്തോടും ശാന്തതയോടും കൂടി പെരുമാറുന്നു. മയ്മുണ്ണിയെ കാണുന്നതുതന്നെ ഗോപാലന് അരിശമാണ്. ഗോപാലന്റെ മനോഗതിയിലൂടെ മയ്മുണ്ണിയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ തിരിക്കുവാനും ക്രമീകമായി മയ്മുണ്ണിയിൽ അവജ്ഞ വളർത്തുവാനും കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് ഗോപാലനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മുത്തശ്ശൻ- കഥയിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അച്ഛൻ മരിച്ചുപോയതായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലെ മൗനത്തിനും ഭാഷയുണ്ടെന്നു തെളിയിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് മുത്തശ്ശൻ. ദേവിയുടെ കോമരത്തിന് ദേവി കൊടുത്ത 'അനുഗ്രഹം'പോലെ ജീവച്ഛവമായി കിടക്കുന്ന ഈ കഥാപാത്രം തികച്ചും അനുകമ്പ അർഹിക്കുന്നു. സത്യത്തിനും മിഥ്യയ്ക്കുമിടയിൽ മൗനമായി സംസാരിക്കുന്ന ചൈതന്യവത്തായ കഥാപാത്രം. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വീട്ടിലെ ദാരിദ്ര്യവും ദൈന്യതയും കാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം എത്രകണ്ടാലും അനുഭവിച്ചാലും പഠിക്കാത്ത മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്ന കഥാപാത്രം കൂടിയാണയാൾ.

രാവുണ്ണിനായർ- കഥയിലില്ലാത്തതും തിരക്കഥയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടു

കയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം. വലിയതമ്പുരാന്റെ വീട്ടിലെ കഥകളിക്കാരനാണ് രാവുണ്ണിനായർ. വർഷങ്ങളായി വലിയതമ്പുരാനെ ആത്മാർത്ഥതയോടെ സേവിക്കുന്നു. വാർദ്ധക്യം ബാധിച്ചു വയ്യാതായ ഈ കഥാപാത്രത്തെ വലിയതമ്പുരാൻ ഇല്ലത്തുനിന്നും നിർദാക്ഷിണ്യം ഇറക്കിവിടുന്നു.

സംഭാഷണം

ഒരു ഗ്രാമീണക്ഷേത്രവും അതിനോടനുബന്ധിച്ചുള്ള അന്തരീക്ഷവും പരിവർത്തനോന്മുഖമായ സമൂഹത്തിന്റെ മനഃസാക്ഷിയുമാണ് 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം. പരിവർത്തനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുവാനോ മനസ്സിലാക്കാനോ കഴിയാത്ത വെളിച്ചപ്പാടിനെപ്പോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും സ്വാർത്ഥതയുടെ പ്രതിനിധികളായ വലിയതമ്പുരാൻ, മയ്മുണ്ണി,ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി തുടങ്ങിയവർ കഥാപാത്രങ്ങളും ജീവിക്കുവാൻവേണ്ടി ചെറിയൊരു ജോലി തേടുന്ന അപ്പു, സാഹചര്യവശാൽ ചതിക്കപ്പെടുന്ന അമ്മിണി, മക്കളുടെ വിശക്കുന്ന വയർ നിറയ്ക്കുവാൻ ശരീരം വില്ക്കുന്ന നാരായണി തുടങ്ങിയവരുടെ സ്വഭാവവും മാനസികാവസ്ഥയും വെളിവാക്കുവാൻ അവരുടെ സംഭാഷണത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പതനവും കുടുംബത്തിന്റെ തകർച്ചയുമാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിനുമപ്പുറമുള്ള സാമൂഹ്യദാർശനികപരിവേഷം ഈ തിരക്കഥയ്ക്കുണ്ട്. സാമൂഹ്യദാർശിനികതത്വങ്ങളെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റേയും സംഭാഷണത്തിലൂടെ, അവരുടേതായ വീക്ഷണകോണിൽനിന്നുകൊണ്ട് വെളിവാക്കുന്നതിന് അതിന്റേതായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിന്റെ കരുത്തും യുക്തിയും ആവാഹിച്ചെടുക്കാൻ തിരക്കഥാകാരനുള്ള കഴിവിനെ വെളിവാക്കുന്നതാണ് 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിലെ ഏറെ സംഭാഷണങ്ങളും. വിശ്വാസം, വിശ്വാസരാഹിത്യം, അസംതൃപ്തി, ദാരിദ്ര്യം, പ്രണയം, സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം ഭക്തിയും ഭക്തിരാഹിത്യവും തമ്മിലും പുതിയ തലമുറയും പഴയതലമുറയും തമ്മിലുമുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ വളർത്തുന്നതിലും ഇതിലെ സംഭാഷണത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ സവിശേഷതകൾക്കൊപ്പം തിരക്കഥയുടെ പ്രാഥമിക ധർമ്മമായ കഥാപുരോഗതി, കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വാവതരണം, സംഘർഷത്തിന്റെ ഭിന്നമേഖലകളെ വെളിപ്പെടുത്തൽ തുടങ്ങിയവയും സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്നു.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ദാരിദ്രാവസ്ഥയെ മുൻനിറുത്തിയാണ് 'നിർമ്മാല്യ'ത്തിന്റെ കഥ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നത്. ദാരിദ്ര്യം ആ കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തെ എത്രമാത്രം പ്രക്ഷുബ്ധവും വിശ്വാസരഹിതവുമാക്കിയെന്ന് ചില സംഭാഷണഭാഗങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മനസ്സിലാകും. പതിനാറാമത്തെ

സീനിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മക്കൾ പാഠപുസ്തകം ഉറക്കെവായിക്കുന്ന ഭാഗം വിപരീതാർത്ഥപ്രയോഗത്തിലൂടെ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ തീഷ്ണത അറിയിക്കുന്നതാണ്. *അമ്മ എനിക്കു കാച്ചിയ പാൽ തരും. അതുകുടിക്കാഞ്ഞാൽ അമ്മ കരയും. എന്തിനാണ് അമ്മ കരയുന്നത്? അച്ഛനോളം വലുതാവണം അതാണ് അമ്മയ്ക്കിഷ്ടം.*

നിറുത്തി അകത്തേയ്ക്ക് - കഞ്ഞ്യായോ അമ്മേ?[1]

കുട്ടികളുടെ വായന കേട്ടിരിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഹൃദയവ്യഥ അവർണ്ണനീയമാണ്. വാക്കുകൾകൊണ്ട് അവസരോചിതമായി അനുവാചകമനസ്സുകളിൽ അസ്വസ്ഥതയും സംഘർഷവും സൃഷ്ടിച്ച് ചിന്തോദ്ദീപകമായി തിരക്കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉദാഹരണം കൂടിയാണീ ഭാഗം.

ദാരിദ്ര്യം വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മാത്രം പ്രശ്നമല്ല. അമ്പലവാസികളായ പലരുടേയും പ്രശ്നമാണ്. ഇതുപതാമത്തെ സീനിലെ സംഭാഷണത്തിൽ അത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

വാര്യർ: ഒരു തുള്ളി കൊടുക്കായിരുന്നില്ലേ? ചെറ്യകുട്ട്യോളുള്ള വീടല്ലേ?

വാരസ്യാർ: എന്നും ഒഴക്കും ആഴക്കുമാണ്. അതിന് കണക്കു വേണ്ടല്ലോ? കാശും വേണ്ട.

വാര്യർ: വെളിച്ചപ്പാടിന് ഇല്ലാഞ്ഞിട്ടല്ലേ?

വാരസ്യാർ: ഇവിടെ പാട്ടക്കാര് നെല്ലും പണോം കൊണ്ടന്ന് തള്ളല്ലേ? അതിന്റെ കുറവുനിന്നാൽ അടുപ്പിൽ തീപ്പൂട്ടില്ല. (ടി:23).

വാര്യരുടെ നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രതാപത്തിന്റെ സൂചനകൾ ഇതിലുണ്ട്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ദാരിദ്ര്യത്തെപറ്റി എല്ലാവർക്കുമറിയാം എന്നിട്ടും സഹായിക്കുവാൻ ആരുമില്ലെന്ന സഹതാപാർഹമായ ധ്വനി ഇതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ വസൂരിവരുന്നത് വാരസ്യാർക്കാണ്. അവരെ അവസരോചിതമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണഭാഗം കൂടിയാണിത്.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വീട്ടിലെ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ തീഷ്ണത വ്യക്തമാക്കുന്ന മറ്റൊരു സംഭാഷണ ഭാഗം അറുപത്തിരണ്ടാമത്തെ സീനിൽ ഉൾച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

വെളിച്ചപ്പാട്: ഇവർക്ക് ഒന്നും പഠിക്കാനില്ലേ?

നാരായണി: രണ്ടീസായി അവര് സ്കൂളിൽപ്പോയിട്ട്. പുസ്തകില്ല, യൂണിഫോറം ഇല്ല. പിന്നെങ്ങനാ അവര് പോവ്വാ?

വെളിച്ചപ്പാട് നെടുവീർപ്പിടുന്നു.

നാരായണി: അവര് ചെറ്യേ കുട്ട്യോളാ. ഒന്നിനോക്കണം പോന്ന ഒരു പെണ്ണില്ലേ? അതിന് അലക്കിയതൊന്നുടുക്കാനുണ്ടോ. (ടി:54).

---

1. എം. ടി. വാസുദേവൻ നായർ. നിർമ്മാല്യം, പുറം-21.

നിർമ്മാല്യം

നാരായണിയുടെ പരിഭവത്തിൽ, ഭർത്താവിനു നേരെയുള്ള കുറ്റപ്പെടുത്തലിന്റെ മുനയുണ്ട്. ദാരിദ്ര്യത്തിനു മുന്നിൽ സർവ്വവിശ്വാസങ്ങളും തകിടം മറിയുമെന്ന് കഥയുടെ തുടർന്നുള്ള വളർച്ചയിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള നാരായണിയുടെ മാനസീകാവസ്ഥ വെളിവാക്കുവാൻ ഈ സംഭാഷണത്തിനു കഴിയുന്നു. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മാനസീക സംഘർഷം വളർത്തുവാനും അനുവാചകനിൽ വെളിച്ചപ്പാടിനു നേരെ അനുകമ്പ വളർത്തുവാനും ഈ സംഭാഷണത്തിനു കഴിയുന്നു.

നാരായണി ഉള്ളിലൊതുക്കിയ സംഘർഷത്തിന്റെയും സഹനത്തിന്റെയും പരിസമാപ്തി തിരക്കഥയിലവതരിപ്പിക്കുന്നത് വികാരസാന്ദ്രമായാണ്. ദാരിദ്ര്യം അവളുടെ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളിൽ കാതലായ വ്യതിയാനം വരുത്തിക്കഴിഞ്ഞു. സത്യത്തിന്റെ വികൃതമായ മറ്റൊരു മുഖം കണ്ട വെളിച്ചപ്പാട് തന്റെ കർമ്മങ്ങളെപ്പറ്റി പുനർവിചിന്തനം നടത്തുന്ന സീനാണ് എൺപത്തിനാലാമത്തേത്.

വെളിച്ചപ്പാട്: (സ്വരമുയർത്താതെ) എന്റെ നാലുമക്കളെപെറ്റ നീയോ നാരായണി?

നാരായണി: ഞാൻതന്നെ.

വെളിച്ചപ്പാട് കിതയ്ക്കുന്നു.

നാരായണി: (സ്വരമുയർത്താതെ) അന്യന്റെ മുഖത്ത് നോക്കാതെ വളർന്നവളാണ് ഞാൻ. ഈ നാല്പത്തിരണ്ടാം വയസ്സിൽ എന്നെ ഇങ്ങന്യാക്കിയത് നിങ്ങളാണ്.

വെളിച്ചപ്പാട്: (കിതച്ചുകൊണ്ട്) നാരായണീ............

നാരായണി: ഈ വീടെങ്ങന്യാ കഴിഞ്ഞിരുന്നത്? ഭഗവതിയെ രക്ഷിക്കാൻ നടക്കുമ്പോഴ് ഈ വീട്ടില് തീയെരിഞ്ഞിരുന്നില്ല. അതന്വേഷിക്കാനാർക്കും സമയോണ്ടായിരുന്നില്യ.

വെളിച്ചപ്പാട് നില്ക്കുന്നു. വാളും ചിലമ്പും വിറയ്ക്കുന്നു.

അയാൾ സ്വയം നിയന്ത്രിച്ച് "ഹമ്മേ........."

നാരായണി: എന്റെ കുട്ടികൾ വിശന്ന് കിടന്നപ്പോൾ ഭഗോവതി അരിയും കാശും കൊണ്ടന്ന് തന്നില്ല. (ടി: 74).

ദാരിദ്ര്യം, വിശ്വാസരാഹിത്യം തുടങ്ങിയവയെ അതിന്റെ പാരമ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥയിലെ നാടകീയവും ഭാവോജ്ജ്വലവുമായ സംഭാഷണമാണിത്. സ്വന്തം കർമ്മങ്ങൾ മറന്ന് ഭക്തിയും ഭഗവതിയുമായി നടന്ന വെളിച്ചപ്പാട് ദാരിദ്ര്യത്തോടൊപ്പം ജീവിതത്തിന്റെ ചവർപ്പുള്ള മറ്റൊരു മുഖംകൂടി ദർശിക്കുകയായിരുന്നു. സ്വന്തം ഭാര്യ വ്യഭിചരിക്കേണ്ടിവന്നതിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വം തന്റേതുതന്നെയാണെന്ന് വെളിച്ചപ്പാട് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഇനി കർമ്മനിരതമോ ശാന്തമോ ആയ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുവരവ് തനിക്ക് അസാധ്യമാണെന്നും, പ്രായവും ആരോഗ്യവും അതിന് അനുവദിക്കുകയില്ലെന്നും തന്റെ ഭക്തി വെറുമൊരു ഭ്രാന്ത് മാത്രമാണെന്നും വെളിച്ചപ്പാട് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഒരു

കുടുംബത്തിന്റെ തകർച്ചയാണ് ഇവിടെ പൂർണ്ണമാകുന്നത്. നാരായണിയുടേയും വെളിച്ചപ്പാടിന്റേയും സംഘർഷം നിറഞ്ഞ മനസ്സ് അനുവാചകനിലേക്കും സംക്രമിപ്പിച്ച് തിരക്കഥയെ വൈകാരികവും സംഘർഷ പൂരിതവുമായി മൂർദ്ധന്യത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്ന ഭാഗമാണിത്.

വിശ്വാസരാഹിത്യം ജീവിതത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളേയും ബാധിച്ചുതുടങ്ങിയെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നതിനുദാഹരണമാണ് എഴുപത്തിയെട്ടാമത്തെ സീനിൽ വലിയതമ്പുരാൻ നടത്തുന്ന പ്രസ്താവന.

വലിയതമ്പുരാൻ: അമ്പലംകൊണ്ട് എനിക്കെന്തു ലാഭാ ഉള്ളത്? ആ-നൂറ്റൊന്ന്-അതിൽ കൂടുതൽ വയ്യ. ആനേം തരാം (മദാമ്മയോട്) ബിഗ് ഫെസ്റ്റിവൽ കമിംഗ്-യൂ വാണ്ട്? (കുഞ്ഞിക്കുട്ടനോട്) വേണമെങ്കിൽ വന്ന് ഫോട്ടം പിടിച്ചോട്ടെ. (ടി: 67).

അമ്പലത്തിൽനിന്നും ലാഭം ലഭിക്കാത്തതിൽ അതിന്റെ ഉടമസ്ഥനായ വലിയതമ്പുരാൻ അസംതൃപ്തനാണ്. അയാൾക്ക് ആചാരങ്ങളിൽ വിശ്വാസമേയില്ല. മദാമ്മയേയും മറ്റും വിളിച്ചുവരുത്തി ആചാരങ്ങളെ ആഭാസങ്ങളായി വ്യഖ്യാനിച്ച് പണം സമ്പാദിക്കുന്നതിലാണ് താത്പര്യം. വലിയതമ്പുരാന്റെ മനോഗതവും സ്വഭാവവും വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണ് ഈഭാഗം. ഇതിൽ ഭക്തിയും ഭക്തിരാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ആന്തരികസംഘർഷവും, വെളിച്ചപ്പാട് തുടങ്ങിയ മറ്റ് വ്യക്തികളെ പരിഹസിക്കുന്നതിലൂടെ, സമൂഹവുമായുള്ള ബാഹ്യസംഘർഷവും അർത്ഥപൂർണ്ണമായ രീതിയിൽ തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. അനുവാചകനിൽ ഉദ്വേഗമുണർത്തി കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

വിശ്വാസവും വിശ്വാസരാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റമുട്ടലോടെയാണ് തിരക്കഥയുടെ നാലാമത്തെ സീൻ തുടങ്ങുന്നത്.

നമ്പൂതിരി: മടങ്ങിണില്യ, പൂജയ്ക്കു വേറെ ആളെ നോക്കിക്കോളൂ

വാര്യർ: (വിഷമിച്ച്) ഈ നടേല് നിന്ന് കളിപറേരുത്.

നമ്പൂതിരി: കളിയല്ല, കാര്യാ. ഒരു നിവേദ്യല്ല. പായസല്യ. ഓരോരുത്തരുടെ ദുർമ്മുഖം കാണേം വേണം. വല്ലകൈക്കോട്ട് കിളയ്ക്കാനോ തേവാനോ പോയാൽ ഇതിലും ലഭ്യംണ്ട്. (ടി. 15)

തകർച്ച നേരിടുന്ന ഒരമ്പലത്തിന്റെ നഖചിത്രമാണ് ഈ വാക്കുകളിലൂടെ വെളിവാകുന്നത്. ജനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനപരമായ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങൾക്കും ജീവിതസങ്കല്പങ്ങൾക്കും മാറ്റം സംഭവിച്ചു തുടങ്ങിയെന്ന സൂചനയും ഈ ഭാഗത്തിനുണ്ട്. ജീവിതം തിരക്കുനിറഞ്ഞതും സങ്കീർണ്ണവുമായതോടെ അദ്ധ്വാനത്തിന് പ്രസക്തിയേറി. അമ്പലംകൊണ്ട് ജീവിക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നു മനസ്സിലാക്കുന്ന നമ്പൂതിരിയെ തികഞ്ഞ പ്രായോഗികബുദ്ധിയുടെ വക്താവായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയിൽ ഒരു പ്രശ്നം അവതരിപ്പിച്ച് അതിനെ നാനാവശങ്ങളിലൂടെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന രചനാതന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണീത്. ഭക്തി

നിർമ്മാല്യം

അന്ധമായി ബാധിച്ചവർക്ക് തകർച്ചയും ഭക്തിരാഹിത്യത്തിന്റെ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നവർക്ക് സാമ്പത്തികഭദ്രതയും ഉള്ളതായിട്ടാണ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വിശ്വാസവും വിശ്വാസരാഹിത്യവും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നതിന് യുക്തിയിലധിഷ്ഠമായ മറ്റൊരു തലംകൂടി തിരക്കഥാകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പുതിയ തലമുറയും പഴയതലമുറയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം. തിരക്കഥയുടെ അൻപത്തിയഞ്ചാമത്തെ സീനിൽ ഈ സംഘർഷം സംഭാഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചപ്പാടും മകനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ് ഈ സംഘർഷത്തിനാധാരം.

അപ്പു: തൂക്ക്

പാത്രക്കാരന്റെ പരിഭ്രമം

അപ്പു: എന്താ, ഇത് ഓടു മോശാണോ?

അയാൾ: ന്റെ കുട്ട്യേ- ഭഗവതീടെ സാധനല്ല്യേ? ഞങ്ങളിതു തൂക്കില്ല.

ആ രംഗത്തേക്കാണ് വെളിച്ചപ്പാട് കയറിവരുന്നത്. അയാൾ രംഗമാകെ വീക്ഷിക്കുന്നു. ഓട്ടുപാത്രക്കാരൻ ചുമടെടുത്തു പോകുന്നു.

അവൻ തനിച്ചാകുമ്പോൾ വെളിച്ചപ്പാട്: 'എന്താടാ ഇത്'?

അപ്പു മിണ്ടുന്നില്ല. നിശബ്ദരായി അവർ പരസ്പരം നോക്കുന്നു.

വെളിച്ചപ്പാട്: പള്ളിവാള് എടുത്തിട്ടാ കളി?

അപ്പു: പഴേ ഓടിന്റെ വെലേംകൂടി ഇല്ലാത്ത ഒരു പള്ളിവാള്. (ടി:47).

നിത്യവൃത്തിക്ക് വകകാണാതെ ഭക്തിയുടെ പേരിൽ നടക്കുന്ന അച്ഛനെ പഴിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മകൻ; പാരമ്പര്യമായി പകർന്നുകിട്ടിയ ഭക്തിയെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗവും പുണ്യവുമായി കരുതി അഭിമാനിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട്. ഇവരുടെ മാനസികസംഘർഷം അതിരുകൾ ഭേദിച്ച് ബാഹ്യസംഘർഷമായിതീരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുവാൻ പ്രാപ്തമായ സംഭാഷണഭാഗത്തിന് ഉദാഹരണം കൂടിയാണിത്. കഥയെ വികാരസാന്ദ്രവും ചടുലവുമാക്കി നിറുത്തുന്നതിനൊപ്പം അനുവാചകരിൽ ആകാംക്ഷയുണർത്തി മുന്നോട്ട് നയിക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിനുള്ള ശക്തി ഏറെയാണ്.

വിശ്വാസവും വിശ്വാസരാഹിത്യവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം അസംതൃപ്തികൂടി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് അറുപത്തിയെട്ടാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വെളിച്ചപ്പാടും മേലേക്കാവിലെ മുൻശാന്തിക്കാരനും തമ്മിലാണ് സംഭാഷണം.

വെളിച്ചപ്പാട്: തിരുമേനീടെ കച്ചോടാണെന്നറിഞ്ഞില്ല.

നമ്പൂതിരി: മേലേക്കാവിലെ ശാന്തിയിലും ഭേദാന്ന് വച്ചോളൂ.

വെളിച്ചപ്പാട്: അങ്ങനൊന്നും പറയരുത്. (ടി:52).

അപ്പുവിനെ അന്വേഷിച്ച് നഗരത്തിലെത്തിയ വെളിച്ചപ്പാട് അമ്പലത്തിൽനിന്നും ശാന്തി ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ നമ്പൂതിരിയെകാണുന്നു.

ഇപ്പോൾ ഹോട്ടൽ നടത്തുന്ന നമ്പൂതിരിയുടെ സംസാരത്തിൽ ശാന്തിയെ പറ്റിയും പഴകിയ ആചാരങ്ങളെപറ്റിയും പരമപുച്ഛമാണ്. എന്നാൽ വെളിച്ചപ്പാടിന് അത് അംഗീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. പുത്രവത്സലനും ശുദ്ധഗതിക്കാരനുമായ വെളിച്ചപ്പാടിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം, കാലത്തിനനുസരിച്ച് മാറ്റങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന നമ്പൂതിരിയെ ക്കൂടി ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യഭാഗത്ത് പൂജ ഉപേക്ഷി ച്ചുപോയ നമ്പൂതിരിയെ ചുറ്റിപ്പറ്റി അനുവാചക ഹൃദയങ്ങളിൽ ഉയരുന്ന ജിജ്ഞാസ ശമിപ്പിക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. തിരക്കഥയെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ സുഘടിതമായി നിറുത്തുന്ന ആഖ്യാന ശൈലിയ്ക്ക് ഉദാഹരണമാണ് ഈ സംഭാഷണഭാഗം.

അസംതൃപ്തി നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതും ശക്തമായ വൈകാരിക സംഘർഷം മുറ്റിനിൽക്കുന്നതുമായ സംഭാഷണരചനയ്ക്കുദാഹരണ മാണ് മുപ്പത്തിയഞ്ചാമത്തെ സീനിലെ സംഭാഷണം.

അപ്പു: (മയ്മുണ്ണി പോയ വഴി നോക്കി) അയാൾക്ക് എത്ര്യാ കൊടുക്കാനുള്ളത്?

നാരായണി: എനിക്കറിഞ്ഞൂടാ.

അപ്പു: എന്തെങ്കിലും വിറ്റ്പെറുക്കീട്ട് അതൊന്നു കൊടുത്ത് തൊലച്ചൂടെ?

നാരായണി: (വേദനയോടെ) വില്ക്കാൻ ഈ വീട്ടിലെന്താ ഇനി ബാക്കി (ടി:35).

അമ്മയും മകനും തമ്മിലുള്ള ഈ സംഭാഷണം ഒരു കുടുംബ ത്തിന്റെ ദയനീയാവസ്ഥ വെളിവാക്കുന്നതാണ്. വെളിച്ചപ്പാടിന് പണം കടം കൊടുത്തതിന്റെ പേരിൽ, അത് ചോദിക്കാനെന്ന വ്യാജേന വീട്ടിൽ വരുന്ന മയ്മുണ്ണിയുടെ കാപട്യം അപ്പുവിന് മനസ്സിലാകുന്നു. അവൻ അമ്മയുടെ മുന്നിൽ അത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. അപ്പുവിന്റെ അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സും നാരായണിയുടെ ദയനീയമായ അവസ്ഥയും അനുവാചകന് വൈകാരികമായിത്തന്നെവ്യക്തമാക്കുന്നരീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചി രിക്കുന്നത്. മയ്മുണ്ണിയും നാരായണിയും തമ്മിലുള്ള അവിഹിത സംഗമത്തിലേയ്ക്കു നയിക്കുന്നതിന്റെ സാഹചര്യം അവസരോചിതമായി വെളിവാക്കുന്ന ഭാഗവുമാണിത്.

'നിർമ്മാല്യ'ത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രണയം ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ളതാണ്. ആ പ്രണയം ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം ശാരീരികവേഴ്ചയുടെ സാക്ഷാത്ക്കാരത്തനുവേണ്ടി മാത്രമായിരുന്നു. മാനസികമായി ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി ഒരു ഭീരുവിനെപ്പോലെ ന്യായങ്ങൾ നിരത്തി സാഹചര്യാനുസരണം അമ്മിണിയെ ഒഴിവാക്കുക യാണ്. എൺപത്തിരണ്ടാമത്തെ സീനിലെ സംഭാഷണം ഉണ്ണിനമ്പൂതി രിയുടെ സ്വാർത്ഥമനോഭാവത്തിനും അമ്മിണിയുടെ ദയനീയ മനഃസാ ക്ഷിയ്ക്കും ഉദാഹരണമാണ്.

നിർമ്മാല്യം

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി: പിന്നെ ഞാൻ, പിന്നെ ഇല്ലത്ത്-അച്ഛനാ നിശ്ച യിച്ചത്, എന്റെ വേളിയാണ്.

അമ്മിണി: ഊഹിച്ചു.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി: അമ്മിണി വെഷമിക്കരുത്............

അമ്മിണി: (ചിരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച്) എനിക്കെന്ത് വെഷമം?

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി: വെറുപ്പ് തോന്നരുത്..........

അമ്മിണി: (നിലത്തുനോക്കി) വെറുപ്പുണ്ട്, അത് എന്നോടു മാത്രേള്ളൂ (ടി: 71).

ഒരു പ്രണയത്തിന്റെ ദു:ഖകരമായ പര്യവസാനം, തിരക്കഥയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരുപകഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം തുടങ്ങിയ വസ്തുതകൾ അടങ്ങിയതാണ് ഈ സംഭാഷണഭാഗം. ഏറെ നാടകീയമായ ഒരു വെളിപ്പെടുത്തലാണ് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി നടത്തുന്നത്. സ്നേഹം നടിച്ച് ആശ കൊടുത്ത, നിഷ്കളങ്കയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ മുന്നിൽനിന്ന് വേളിയെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുന്ന ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി കാപട്യത്തിന്റെ മറ്റൊരുമുഖമാണ്. അയാളുടെ യഥാർത്ഥമുഖം വെളിവാകുന്നത് ഈ ഭാഗത്താണ്. വെറുപ്പുണ്ട്, അത് തന്നോടു മാത്രമാണെന്നു പറയുന്ന അമ്മിണി ആരുടെയും സഹതാപം പിടിച്ചുപറ്റുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സംഘർഷങ്ങളെ വളർത്തിയെടുത്ത് കഥയെ ചടുലവും ശക്തവുമായ രീതിയിൽ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് അപരിമേയമായ ശക്തിയാണുള്ളത്.

കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വാവതരണത്തിനും സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിനുമുള്ള ഉത്തമോദാഹരണമാണ് ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലൻ പതിനെട്ടാമത്തെ സീനിൽ നടത്തുന്ന സംഭാഷണം.

ഭ്രാന്തൻ ഗൗരവത്തിൽ തുപ്പി ആട്ടുന്നു- പ്ഫ! അശുദ്ധാക്കാൻ വേണ്ടി വരും ഓരോ അശ്രീകരങ്ങള് (ടി:23).

അധികമാരുടേയും ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കാത്ത ഒരു കഥാപാത്രമാണ് ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലൻ. മനസ്സിൽ നന്മയുള്ളവരോട് സൗമനസ്യത്തോടെയും അല്ലാത്തവരോട് രോഷത്തോടെയും പ്രതികരിക്കുന്ന ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലൻ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയാണ്. മയ്മുണ്ണി കത്തിച്ച ബീഡി ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലന് എറിഞ്ഞു കൊടുമ്പോൾ അയാൾ ഗൗരവത്തിൽ പ്രതികരിക്കുന്നതാണീ ഭാഗം. മയ്മുണ്ണിയുടെ കാപട്യംനിറഞ്ഞ മനഃസാക്ഷികൂടിയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ അനുവാചകന് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നത്; ഒപ്പം ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലന്റെ ഔചിത്യബോധവും. തിരക്കഥയിലെ പല സംഭവങ്ങളേയും ഭ്രാന്തൻ ഗോപാലന്റെ വീക്ഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ഒരു സാമൂഹ്യവിമർശനം നടത്തുവാൻ തിരക്കഥാകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ

ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളാണ് തിരക്കഥയുടെ വലിയൊരു ഭാഗത്തെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥകളെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം അനുധാവനം ചെയ്താൽ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ച് കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റേതായ ഒരു സവിശേഷരീതിയുണ്ടെന്നു മനസ്സിലാകും. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാനരീതിക്കു മനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിർമാല്യം പൂർണ്ണമായും ഗ്രാമീണപശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥയാണ്. ആ പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവസ്ഥകളെയാണ് ദൃശ്യങ്ങളായും ശബ്ദസാദ്ധ്യതകളായും ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. രൂക്ഷവികാരങ്ങളും സാമാന്യ വികാരങ്ങളുമടങ്ങിയ സംഘർഷങ്ങളിലേയ്ക്കും സന്ധികളിലേയ്ക്കും കഥയെ വളർത്തുവാനും കഥയിൽ ആവശ്യാനുസരണം പ്രതിസന്ധികൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനും നാടകീയത വളർത്തുവാനും ദൃശ്യശ്രാവ്യഘടകങ്ങളെ എം.ടി. ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് കഥയ്ക്ക് സ്വാഭാവികപരിണാമപ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയിലാണ്. നിർമ്മാല്യമെന്ന തിരക്കഥയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ചില ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകളേയാണ് ഇവിടെ സവിശേഷമായ അർത്ഥോത്പാദനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്.

'നിർമ്മാല്യം' ആരംഭിക്കുന്നത് ഗ്രാമത്തിലെ ചെറിയൊരമ്പലത്തിൽ വെളിച്ചപ്പാട് തുള്ളുന്നതിന്റെ ദൃശ്യശ്രാവ്യാവതരണത്തിലൂടെയാണ്. നാടകീയമായ ഈ അവതരണത്തിലൂടെ അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുന്നു. *ചിലമ്പിന്റേയും അരമണിയുടേയും ഒച്ച. 'ഹിയ്യേ' എന്ന അലർച്ച. വെളിച്ചപ്പാട്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ പ്രകടനത്തിന്റെ അവസാനഘട്ടമാണ്* (ടി: 11).

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അവസ്ഥ, അയാൾ ചെയ്യുന്ന തൊഴിലിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം തുടങ്ങിയവ അനുവാചകനെ ധരിപ്പിച്ച് തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ വെളിച്ചപ്പാടിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണിത്.

'നിർമ്മാല്യ'ത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അസംതൃപ്തരായ ഒരുപറ്റം അമ്പലവാസികളുടെ ജീവിതകഥയാണ്. ഈ അസംതൃപ്തിയെ രണ്ടാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്: *മദ്ധ്യവയസ്കനായ അസംതൃപ്തമായ മുഖഭാവമുള്ള പൂജാരിനമ്പൂതിരി ശ്രീകോവിലിന്റെ വാതിൽ ആവശ്യത്തിലേറെ ഒച്ചയിലടയ്ക്കുന്നു.* (ടി:12).

ഈ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനയിലൂടെ നമ്പൂതിരിയുടെ അസംതൃപ്തിയാണ് പ്രാഥമികമായി തിരക്കഥാകാരൻ കാണിച്ചുതരുന്നത്. വാതിലടയുമ്പോഴുള്ള ശബ്ദത്തെ പൂജാരി നമ്പൂതിരിയുടെ മനസ്സിലെ അസ്വസ്ഥകരമായ ചിന്തകളുമായി വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ നമ്പൂതിരി പിന്നീട് പൂജ

ഉപേക്ഷിച്ച് പോവുകയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ഈ അമ്പലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന എല്ലാവരുടേയും അസംതൃപ്തിയെ പ്രതീകാത്മകമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഈ ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അസംതൃപ്തിയുടെ തീവ്രത പൂർണ്ണമാകുന്നത് മൂർദ്ധന്യത്തിലാണ്.

ഇടവഴിയിൽ കയറ്റം കയറുന്ന കാളവണ്ടി കടന്നുപോകുവാൻ വെളിച്ചപ്പാട് കാത്തുനിൽക്കുന്നു. അപ്പു അവിടേക്കുവന്ന് ജോലി അന്വേഷിച്ച് പോകുവാൻ രണ്ടുറുപ്പിക അയാളോടു ചോദിക്കുന്നു. മകന്റെ നിസ്സാരമായ ആവശ്യംപോലും നിറവേറ്റാൻ കഴിയാത്ത ആ പിതൃഹൃദയത്തിന്റെ വേദനയെ പതിനെട്ടാമത്ത സീനിൽ ദൃശ്യബിംബത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഭാവതീവ്രമായാണ്: *കാളയുടെ മുതുകത്ത് ചാട്ട 'ഠ' എന്നു വീഴുന്നു. അവസാന അദ്ധ്വാനത്തിൽ കയറ്റംകയിറിപോകുന്ന വണ്ടി* (ടി:22). ഏങ്ങിവലിഞ്ഞ് കയറ്റം കയറുന്ന കാളയുടെ മുതുകത്തു വീഴുന്ന ചാട്ട യഥാർത്ഥത്തിൽ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഹൃദയത്തിനേൽക്കുന്ന ആഘാതം തന്നെയാണ്.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ മനോഹരമായ പ്രകൃതി സാമീപ്യത്തേയാണ് പശ്ചാത്തലമായി തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഏകാന്തതയ്ക്കും വിജനതയ്ക്കും ഭാഷയും അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയും വികാരവ്യാപ്തിയും നൽകിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അമ്മിണിയുടെ യൗവ്വനയുക്തമായ മനസ്സിൽ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയോടുള്ള പ്രണയം ഉടലെടുക്കുന്നതിനെ കല്പനാസുന്ദരമായ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളിലൂടെ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് നാല്പ്പത്തിയെട്ടാമത്തെ സീനിൽ ചെയ്യുന്നത്.

അമ്മിണി ഏകാന്തമായ വിജനതയിൽ വെറുതെ ഏകാന്തമായി നിൽക്കുന്നു, നടക്കുന്നു. ഇറക്കത്തിൽനിന്ന് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി നോക്കുമ്പോൾ ഏകാന്തതയിൽ അവൾ; അവളുടെ മുടി കാറ്റിൽ പറക്കുന്നു.

അമ്മിണി ആകാശത്തുനിന്നുള്ള മുരളിച്ചകേട്ട് മുഖം ഉയർത്തുന്നു. ആകാശത്തിന്റെ ഒരു കോൺ കറുത്തിട്ടുണ്ട്. മിന്നൽപ്പിണരുകൾ.

തുമ്പികൾ താണുപറക്കുന്നു.

ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച അവളുടെ മുഖത്ത് ഒരു തുള്ളിമഴ.

അവൾ ഉണ്ണി പോയ വഴിയേ നോക്കിനിന്നു (ടി:42).

ഏകാന്തമായി നിൽക്കുന്ന, നടക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെ മനസ്സ് കാല്പനികലോകത്തേയ്ക്ക് എത്തുകയാണ്. അവളുടെ മുടിയിഴകൾ കാറ്റിൽ പറക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ ആ മനസ്സ് ഒരു സ്വപ്നലോകത്തിലേയ്ക്ക് പറന്നുയരുന്നതായി വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ആകാശത്തുനിന്നും കേൾക്കുന്ന മുരൾച്ച ആ മനസ്സിലെ പ്രണയത്തിന്റെ തീവ്രമായ ഉണർവിനെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു കോൺ കറുത്ത മനോഹരമായ ആകാശത്തെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അമ്മിണിയുടെ പ്രണയാതുരമായ മനസ്സിനെ

ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അമ്മിണിയുടെ മനസ്സിൽനടക്കുന്ന സംഘർഷത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ പ്രണയാതുരമായ വികാരത്തിന്റെ ഭാവ തീവ്രത വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് മിന്നൽപ്പിണരുകൾ. തുമ്പികൾ താണു പറക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ അമ്മിണിയുടെ പ്രണയസങ്കല്പങ്ങൾ ചിറകു വിരിച്ച് നിറമുള്ള ഭാവനകാണുന്നതായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അവളുടെ മുഖത്തുവീഴുന്ന ഒരുതുള്ളി മഴ അവളുടെ അടക്കിവയ്ക്കുവാനാവാത്ത സന്തോഷത്തിന്റെ ദൃശ്യപ്രതീകംതന്നെയാണ്. അല്ലെങ്കിൽ അവളുടെ പ്രണയം ഉണ്ണിനമ്പൂതിരികൂടി മനസ്സിലാക്കുന്നു എന്നതിന്റെ സൂചന യാണ്. അനുവാചകമനസ്സുകളെക്കൂടി അമ്മിണിയുടെ സവിശേഷമായ മാനസികാവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തുവാൻ ഈ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ സമന്വയഫലമായ അവതരണത്തിന് കഴിയുന്നു.

നാല്പ്പത്തിയെട്ടാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിച്ചുതുടങ്ങിയ പ്രണയ ത്തിന്റെ തുടർച്ചതന്നെയാണ് അമ്പത്തിയൊൻമ്പതാമത്തെ സീനിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

അമ്മിണി ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി വരുന്നത് നോക്കിനിൽക്കുന്നു. വീണ്ടും മാനത്തുനോക്കുന്നു. ആകാശം ഇരുണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഹിന്ദുപത്രത്തിൽ ഒരു തുള്ളിമഴ. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും ആകാശത്തിൽ നോക്കുന്നു........ മഴത്തു ള്ളികൾ. ആകാശത്ത് മുരളിച്ചയും മിന്നലും. അവൾ ഒരു മാൻപേടയുടെ ലാഘവത്തോടെ ഓടുന്നു........ തിരുമേനിയും ഓടുന്നു. അവൾ കുറെ ഓടി നിൽക്കുന്നു, അയാൾ ഒപ്പമെത്താൻ വേണ്ടി. അയാൾ തെല്ലകലെ നിന്ന് കിതയ്ക്കുന്നു. മഴ. അവൾ വീണ്ടും ഓടുന്നു. അയാളും (ടി:43-44).

അമ്മിണിയുടെ മനസ്സ് അല്ലെങ്കിൽ പ്രണയം ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയെ തട്ടിയുണർത്തുന്നത് അവൻ നിവർത്തിപ്പിടിച്ച ഹിന്ദുപത്രത്തിൽ ഒരു മഴ ത്തുള്ളി വീഴുന്നതിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുടെ മനസ്സിലും അമ്മിണിയോടുള്ള പ്രണയം വളരുന്നുയെന്ന് തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈ ദൃശ്യാഖ്യാനം അമ്മിണിയുടെ മനസ്സ് കാണിച്ചുതന്ന സൂചനകളുടെ തുടർച്ചയാണ്. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും ആകാശത്തേക്കു നോക്കുന്നു. ആകാശത്ത് മുരൾച്ച, മിന്നൽ, അമ്മിണി യുടേതിനു തുല്യമായ പ്രണയാവസ്ഥയാണ് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അനുഭവിക്കുന്നതെന്ന സൂചനയാണിവിടെയുള്ളത്. മാൻപേടയെപ്പോലെ ഓടുന്ന അമ്മിണിയും പിന്നാലെ ഓടുന്ന ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും മാനസി കമായി പരസ്പരം പ്രണയിച്ചു കഴിഞ്ഞവരാണ്. ആ പ്രണയത്തിന് അവസരമൊരുക്കിക്കൊടുത്ത പ്രകൃതിയുടെ ആശംസപോലെയാണ് മഴയെ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകളിലൂടെ ഒരു പ്രണയ ത്തിന്റെ തുടക്കവും വളർച്ചയും വ്യക്തമായി ആഖ്യാനംചെയ്യുവാൻ ഉതകുന്നതാണ് ഈ ഭാഗം.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം വളർന്നു. ഇതിന്റെ പൂർത്തീകരണംപോലെ അറുപത്തിയഞ്ചാമത്തെ സീനിൽ

നിർമ്മാല്യം

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി അമ്മിണിയെ പ്രലോഭിപ്പിച്ച് വേഴ്ചനടത്തുന്നു. അവർ ആദ്യമായി നടത്തുന്ന വേഴ്ച അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പൂർണ്ണ മായും ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ്: *അമ്മിണിയുടെ മുഖം. ഞെട്ടി വിറയ്ക്കുന്ന ദീപസ്തംഭത്തിലെ തിരികൾ. അവളുടെ മുഖം മറച്ച നിഴൽ. ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുടെ ശിരസ്സ്-നീങ്ങുമ്പോൾ വിയർപ്പുപൊടിഞ്ഞ മുഖം* (ടി:57).

ഇവിടെ ദൃശ്യബോധത്തിനും ബിംബകല്പനയ്ക്കും അപ്പുറം ഒരു സംഗമത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന അനുമാനങ്ങളുടേയും നിഗമനങ്ങളുടേയും മധുരമുള്ള നോവുകൾ അനുവാചക മനസ്സുകളിൽ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. ഞെട്ടിവിറയ്ക്കുന്ന ദീപസ്തംഭത്തിലെ തിരികൾ അമ്മിണിയുടെ സവിശേഷമായ മാനസികാവസ്ഥയുടെ ദൃശ്യാവതരണമാണ്. നിഴലും വിയർപ്പുമെല്ലാം ഈ രംഗത്തിന് ഭാവം പകർന്നു നൽകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുമായുള്ള പ്രഥമ സംഗമത്തിനുശേഷം അമ്മിണി അനുഭവിക്കുന്ന മാനസികസംഘർഷം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം അറുപത്തിആറാമത്തെ സീനിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത് സാഹചര്യത്തിനും പശ്ചാത്തലത്തിനും യോജിക്കുന്ന രീതിയിലാണ്: *അടുക്കളയിൽ അടുപ്പിന്റെ തീജ്വാലകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ അമ്മിണിയുടെ മുഖം. അടുപ്പത്ത് അരിതിളയ്ക്കുകയാണ്* (ടി:57).

ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അമ്മിണിയുടെ പ്രക്ഷുബ്ധമായ മാനസികാവസ്ഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒപ്പം അവളുടെ ദൈന്യതയും. അമ്മിണിയുടെ മാനസികസംഘർഷം അനുവാചകനിലേയ്ക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുവാനും, അവളുടെ നേർക്ക് സഹതാപം സൃഷ്ടിക്കുവാനും തുടർന്നുള്ള കഥാപുരോഗതി എങ്ങനെയെന്നറിയുവാനുമുള്ള ആകാംക്ഷ അനുവാചകരിൽ വളർത്തുവാനും ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിക്ക് മറ്റൊരു വേളി നിശ്ചയിച്ചെന്നറിയുന്നതോടെ അമ്മിണിയുടെ മനസ്സ് നിരവധിവികാരങ്ങളാൽ കെട്ടുപിരിഞ്ഞ് അസ്വസ്ഥമാകുന്നു. ഇതിനെ ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സീനാണ് എഴുപത്തിയൊന്നാമത്തേത്. *അമ്മിണി വള്ളിപ്പടർപ്പുകൾ മൂടിയ വഴിയിലൂടെ നടക്കുന്നു. മനസ്സിൽ അവ്യക്തമായ ദുഃഖം. കെട്ടുപിണഞ്ഞ വള്ളികൾക്കിടയിൽ അവൾ നില്ക്കുന്നു* (ടി:62).

സ്ത്രീയെ ലതയോട് ഉപമിക്കുന്ന കവിഭാവനയുമായി കല്പിച്ചുവേണം ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥസാന്ദ്രത മനസ്സിലാക്കുവാൻ. കെട്ടുപിണഞ്ഞ വള്ളിപ്പടർപ്പുകൾ ഒരു നിശ്ചയവുമില്ലാതെ ജീവിതമെന്ന സമസ്യയ്ക്കുമുന്നിൽ പതറിനിൽക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെ ഹൃദയവികാരം തന്നെയാണ്.

അമ്മിണിയുടെ ദൈന്യത പൂർണ്ണമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുവാനായി എഴുപത്തിരണ്ടാമത്തെ സീനിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചനകൾ ശക്തമായ വികാര സംവേദനം നടത്തുവാൻ പ്രാപ്തമാണ്: *നിലവിളക്കിന്റെ എണ്ണയിൽ നിന്ന്*

കരകയറാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു പ്രാണിയെ അമ്മിണി ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. രണ്ടുവട്ടം പരിശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെട്ട പ്രാണിയെ അവൾ ചൂണ്ടുവിരൽ കൊണ്ട് തട്ടി താഴെയിടുന്നു (ടി:63).

ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി പൂർണ്ണമായും തന്നെ ഉപയോഗിക്കുകയായിരുന്നു എന്ന് അമ്മിണി തിരിച്ചറിയുന്നതോടെ അവളുടെ മാനസികസംഘർഷം ഏറുന്നു. അതെല്ലാം നിശ്ശബ്ദമായി സഹിക്കുവാനേ അവൾക്കു കഴിയുന്നുള്ളൂ. അനുവാചകനോടായി തിരക്കഥാകാരൻ ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഒരു ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നു. അമ്മിണിയെ അവളുടെ ദുഃഖദുരിതങ്ങളിൽനിന്ന് ആര് കരകയറ്റും? അമ്മിണിയോടുള്ള അനുകമ്പ വർദ്ധിപ്പിക്കുവാനും, തിരക്കഥയെ വികാരസാന്ദ്രമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാനും ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു.

വർഷങ്ങളായി വലിയതമ്പുരാനെ ആത്മാർത്ഥതയോടെ സേവിക്കുന്ന കഥകളിക്കാരൻ രാവുണ്ണിനായരോട് അവിടെനിന്നും പോയ്ക്കൊള്ളുവാൻ അറുപത്തിയൊമ്പാതാമത്തെ സീനിൽ വലിയതമ്പുരാൻ തന്നെ നിർദാക്ഷിണ്യം പറയുന്നു. അപ്പോൾ രാവുണ്ണിനായരുടെ ഉള്ളിൽ നിശ്ശബ്ദം ഉയർന്നുവരുന്ന സംഘർഷവും രോഷവും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളുടെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയിലൂടെയാണ്. *രാവുണ്ണിനായരുടെ ഉള്ളിൽ കളിയരങ്ങിന്റെമേളം. ഒരു നിമിഷം കീചകവധം. താനാണ് ഭീമൻ. കീചകൻ തിരുമേനി. ആനയുടെ ചിന്നംവിളി* (ടി:60).

രാവുണ്ണിനായരുടെ മാനസികസംഘർഷത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ നിത്യാവതരണമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥകളിയിൽനിന്നും ഉചിതമായ രംഗം എടുത്തുകാണിക്കുന്നത് കാഥികന്റെ രചനാപരമായ ഔചിത്യത്തിന്റെയും നിരീക്ഷണപാടവത്തിന്റെയും ഭാഗംകൂടിയാണ്. ഒരുനിമിഷം വലിയതമ്പുരാനുമേൽ വിജയത്തിന്റെ സ്വപ്നംകാണുന്ന രാവുണ്ണിനായർ. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിൽ നടക്കുന്ന സംഘർഷത്തെ ഒരു മനഃശാസ്ത്രകാരന്റെ വൈഭവത്തോടെയാണ് വികാരതീവ്രമായി കാഥികൻ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആനയുടെ ചിന്നം വിളിയിലൂടെ ആ രംഗത്തിന്റെ ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും വർദ്ധിക്കുന്നതിനൊപ്പം ശബ്ദത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളേയും അവസരോചിതമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുകയാണ്.

'നിർമ്മാല്യ'ത്തിന്റെ അവസാനരംഗം/മൂർദ്ധന്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശബ്ദദൃശ്യ സമ്മേളനത്തോടെയാണ്. പലപ്പോഴും ഈ ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥവ്യാപ്തി സാമാന്യത്തിൽനിന്നും വിശേഷമായി വളർന്ന് കഥയുടെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്നതിനൊപ്പം, അതിലൂടെയുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യവിമർശനമോ സത്യാന്വേഷണമോ ആയിത്തീരുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചപ്പാട് സംഹാരനൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പുകാണിക്കുന്ന ദൃശ്യം, *താലത്തിൽ തിരികൾ കത്തുന്ന*(ടി:76)താണ്. തന്റെ ജീവിതം എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും പരാജയമായിരുന്നു എന്നറിയുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വികാരങ്ങൾക്ക് തീപിടിക്കുന്നതിനെ ദൃശ്യാത്മകമായി കാണിക്കുന്നതാണ് ഈ

നിർമ്മാല്യം

ദൃശ്യം. തുടർന്ന് കാണിക്കുന്നത് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ സംഹാരനൃത്തത്തിന്റെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളും അതുകാണുന്നവരുടെ പ്രതികരണവുമാണ്, *മേളം മുറുകുന്നു. പരിചകളിക്കാരുടെ താളം മുറുകുന്നു. തിരിയുഴിച്ചിലിന്റെ വേഗം കൂടുന്നു* (ടി:76). ഈ സവിശേഷമായ ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെ വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഉള്ളിൽ പെരുകിവരുന്ന വികാരം അനുവാചകന് വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുകയാണ് കാഥികൻ. തുടർന്ന് കാണിക്കുന്നത് തലയിൽ ആഞ്ഞാഞ്ഞുവെട്ടുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിനെയാണ്. അയാളുടെ തലയിൽനിന്നും ഒഴുകിയ ചോര മുഖത്തും കണ്ണുകളിലുമെല്ലാമാകുന്നു. *വായിലേയ്ക്കൊഴുകിയ ചോര അയാൾ തുപ്പുന്നു. ആ രക്തം മുന്നിലെ ദീപസ്തംഭത്തിൽ ബലിക്കല്ലിൽ* (ടി:76). വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ശക്തമായ പ്രതിഷേധം ദൃശ്യാത്മകമായിക്കാണിക്കുന്നതാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ഉള്ളിലെ വികാരം അനുവാചകനിലേയ്ക്കുകൂടി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. ഭക്തനായ വെളിച്ചപ്പാട് നിഷേധിയും ധിക്കാരിയുമാകുന്നതിന്റെ സൂചനയും ഈ ഭാഗത്തിനുണ്ട്.

കരിങ്കല്ലിൽ തട്ടി വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വാള് മുറിയുന്നു(ടി:76). ഈ ഭാഗത്തിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തി ഏറെയാണ്. അയാൾ ഇന്നുവരെ സനാതനമെന്നോ ശാശ്വതമെന്നോ കരുതി ആരാധിച്ചിരുന്ന ദേവി വെറുമൊരു ശിലാബിംബം മാത്രമാണെന്ന തിരിച്ചറിവാണ് ഈ പ്രതികരണത്തിന് നിദാനം. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അറിവും പ്രതിഷേധവും പ്രതികരണവും അർത്ഥശൂന്യം മാത്രമാണെന്നു ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ കരിങ്കല്ലിൽ തട്ടി വാള് മുറിയുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ കഴിയുന്നു. അവിടെക്കൂടിയിരിക്കുന്ന ഭക്തർ ആ ദേവിയുടെ കഴിവിൽ വിശ്വസിച്ച് നിൽക്കുന്നതാണ് കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്. ഈശ്വരസങ്കല്പം അനേകലക്ഷം മനുഷ്യരുടെ വിചാരവികാരങ്ങളിൽ കരിങ്കല്ലു പോലെ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ട വിശ്വാസമാണ്. അതിനെ ആരെങ്കിലുമെതിർത്താൽ അവർതന്നെ പരിഹാസ്യരായി സ്വയം നശിക്കുകയേ ഉള്ളൂ എന്ന ചിന്താധാരയും ഈ ഭാഗത്ത് തിരക്കഥാകാരൻ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. *നിശ്ശബ്ദത; നിശ്ചലത*(ടി:76). എന്ന ഏറെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയുള്ള സൂചനകളോടെയാണ് തിരക്കഥ പൂർത്തിയാകുന്നത്. അനുവാചകന് ചിന്തിക്കാനും പ്രതികരിക്കാനും ഏറെ വസ്തുതകൾ വിട്ടുകൊടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണ് ഈ പരിസമാപ്തി.

14
പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളിലൂടെ

ഉൾക്കരുത്തും വൈവിധ്യവുമുള്ള കഥകളും നോവലുകളുമെഴുതിയാണ് പത്മരാജന്റെ സാഹിത്യപ്രവേശം. കാക്കനാടൻ, മുകുന്ദൻ, സേതു, ആനന്ദ് തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകാരന്മാർക്ക് സമകാലികനായ പത്മരാജൻ ഇവരിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രചനാശൈലിയും ആഖ്യാനഘടനയുമാണ് സ്വീകരിച്ചത്. അസ്തിത്വവ്യഥ, വ്യർത്ഥതാബോധം തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങളെ മുൻനിറുത്തിയാണ് ഈ തലമുറ സാഹിത്യകൃതികൾ സൃഷ്ടിച്ചത്. ഇവരിൽ നിന്നും പത്മരാജനെ വ്യതിരിക്തനാക്കുന്ന ഒരു ഘടകം ശക്തമായ കഥാന്തരീക്ഷത്തേയും വൈവിധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളേയും സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. “ഊരും പേരുമില്ലാത്ത ചേതനകളല്ല കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ വേരുള്ള മനുഷ്യരെയാണ് പത്മരാജൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്”[1].

കഥകളിൽനിന്നും നോവലുകളിൽനിന്നുമുള്ള ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ അറിവിന്റെയും അനുഭവത്തിന്റെയും തുടർച്ചയാണ് പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥയുടെ ലോകം. ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ ‘പ്രയാണം’ എന്ന തിരക്കഥയെഴുതിക്കൊണ്ടാണ് പത്മരാജൻ തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിലെത്തിയത്. ‘ഇതാഇവിടെ വരെ’, ‘രതിനിർവേദം’, ‘പെരുവഴിയമ്പലം’, ‘ഒരിടത്തൊരുഫയൽവാൻ’, ‘കള്ളൻ പവിത്രൻ’, ’തിങ്കാഴ്ച നല്ലദിവസം‘, ‘മൂന്നാംപക്കം’, ‘നവംബറിന്റെ നഷ്ടം’, ‘കൂടെവിടെ?’, ‘ഇന്നലെ’, ‘തൂവാനതുമ്പികൾ’, ‘കരിമ്പിൻപൂവിനക്കരെ’, ‘നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിതോപ്പുകൾ’, ‘രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ’, ‘സീസൺ’, ‘ഞാൻ ഗന്ധർവൻ’ തുടങ്ങിയ മുപ്പത്തിയെട്ട് തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവാണ് പത്മരാജൻ.

പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളെ പൊതുവെ രണ്ടുവിഭാഗമായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്: ഒന്ന് താൻതന്നെ സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന സിനിമകൾക്കുവേണ്ടി രചിച്ചത് (‘പെരുവഴിയമ്പലം’, ‘ഞാൻ ഗന്ധർവൻ’ മുതലായവ).

---

1. എം. അച്യുതൻ. ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്, പുറം-416.

രണ്ട്, മറ്റു സംവിധായകർക്കുവേണ്ടി രചിച്ചത് ('പ്രയാണം', 'ഈ തണുത്ത വെളുപ്പാൻ കാലത്ത്' മുതലായവ). കലാമൂല്യമുള്ള 'പെരുവഴിയമ്പലം', 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ' എന്നിവ പോലുള്ള തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോഴും കലയേയും കച്ചവടത്തേയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന 'തൂവാനതുമ്പികൾ', 'നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിതോപ്പുകൾ', 'അപരൻ' തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോഴും കച്ചവടതാല്പര്യത്തെ മാത്രം മുന്നിൽകണ്ട് രചിച്ച 'സീസൺ', 'ഇതാ ഇവിടെ വരെ', 'കരിമ്പിൻപൂവിനക്കരെ' പോലുള്ള തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോഴും അതിൽ എന്തെങ്കിലുമൊരു പുതുമ ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻ അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. മറ്റ് സംവിധായകർക്കുവേണ്ടി തിരക്കഥകൾ രചിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ കഴിവും ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ശൈലിയും തിരിച്ചറിഞ്ഞ് തിരക്കഥയെഴുതുവാനും പത്മരാജൻ ശ്രദ്ധചെലുത്തി. "മലയാള സിനിമയിൽ തിരക്കഥയുടെ നിലയും വിലയും ഉയർ ത്താൻ പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ വഹിച്ച പങ്ക് നിസ്സാരമല്ല"[1].

ഇതിവൃത്തസ്വീകരണം

സ്വതന്ത്രമായും മറ്റ് കൃതികളുടെ അനുകല്പനമായുമാണ് പത്മരാജൻ തിരക്കഥകൾ രചിച്ചിരുന്നത്. ഈ തിരക്കഥകൾ ഒന്നിനൊന്ന് വൈവിധ്യം പുലർത്തിയിരുന്നു. "ഓരോ പുതിയ ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും പുതിയൊരന്തരീക്ഷത്തെ ഒരു പുതിയ മുഖത്തെ കണ്ടെത്തിയിരുന്ന പത്മരാജൻ തിരക്കഥയെ തന്റെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിനായി കരുതിയിരുന്നു"[2]. രാജ്മോഹന്റെ ഈ നിരീക്ഷണം പത്മരാജന്റെ വൈവിധ്യമുള്ള ഇതിവൃത്താവിഷ്കാരമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്.

'ഇതാ ഇവിടെവരെ', 'രതിനിർവേദം', 'വാടകയ്ക്കൊരു ഹൃദയം', 'നക്ഷത്രങ്ങളെ കാവൽ', എന്നീ നോവലുകളും 'അമൃതേത്ത്', 'തകര', 'അരപ്പട്ടകെട്ടിയ ഗ്രാമത്തിൽ' എന്നീ ചെറുകഥകളും പത്മരാജന്റേതാണ്. ഇവയിൽ നിന്നും അനുകല്പനമായി തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. മൂലകൃതിയെ ഒരു കഥയുടെ ഉറവിടമായിക്കണ്ട് തിരക്കഥകൾ രചിക്കുന്ന ശൈലിയാണ് പത്മരാജൻ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്.

വാസന്തിയുടെ 'ഇല്ലിക്കാടുകൾ പൂത്താൽ' എന്ന നോവൽ 'കൂടെവിടെ?' എന്ന പേരിലും 'പുനർജ്ജന്മം' 'ഇന്നലെ' എന്ന പേരിലും അദ്ദേഹം തിരക്കഥയാക്കി. സജിനി പവിത്രന്റെ 'തിങ്കളാഴ്ച നല്ല ദിവസമെന്ന' റേഡിയോ നാടകത്തിനും സുധാകർ മംഗളോദയത്തിന്റെ 'കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ' എന്ന റേഡിയോ നാടകത്തിനും അതേപേരിൽ ത്തന്നെ തിരക്കഥരചിച്ചു. ഇതിവൃത്തസ്വീകരണത്തിലെ വൈവിധ്യം തേടി

1. ദിനേശൻ കരിപ്പള്ളി. 'കഥപറയുന്ന ഗന്ധർവൻ.' മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ഫെബ്രുവരി 1992, പുറം-23-29.
2. ഒ.പി. രാജ്മോഹൻ. രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും, പുറം-49.

യുള്ള അന്വേഷണമാണ് നിരവധി സാഹിത്യകൃതികൾ തിരക്കഥയിലേക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്യുവാൻ പത്മരാജനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

മരണത്തിന്റേയും രതിയുടേയും പ്രതികാരത്തിന്റേയും പ്രണയത്തിന്റേയും ഉദ്വേഗം മുറ്റിനിൽക്കുന്ന വിധത്തിൽ വളരെ ശക്തമായ രീതിയിലാണ് പത്മരാജൻ ഏറെ തിരക്കഥകളുടെയും ഇതിവൃത്തം സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നത്. സമൂഹം അനുശാസിക്കുന്ന പല കൃത്രിമമായ സദാചാരസങ്കല്പങ്ങളോടും പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ കലഹിച്ചു നിൽക്കുന്നു.

ഉൽക്കടമായ മൃത്യുവാഞ്ഛ തിരക്കഥയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ പരിണിതഫലമായി അവിടെ ദുരന്ത മരണങ്ങളുടെ വേലിയേറ്റം തന്നെ കാണുവാൻ കഴിയും. 'കൂടെവിടെ?', 'കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ', 'മൂന്നാംപക്കം', 'നൊമ്പരത്തിപ്പൂവ്', 'നവംബറിന്റെ നഷ്ടം', തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകളിലെല്ലാം മരണം ശക്തമായ പ്രമേയമാകുന്നുണ്ട്.

കേരളീയന്റെ വ്യവസ്ഥാപിത സദാചാരസങ്കല്പത്തിന്റെ സുതാര്യവിരിപ്പുകളിൽ സുഷിരങ്ങൾ വീഴ്ത്തുന്ന തിരക്കഥകളാണ്. 'നമുക്ക് പാർക്കാൻ മുന്തിരിതോപ്പുകളും', 'തൂവാനതുമ്പികളും' സാഹര്യത്തിന്റെ സമ്മർദ്ദം മൂലം പരപുരുഷ സംഗമം സംഭവിച്ച യുവതിയെ സ്വന്തം ജീവിതത്തിലേക്ക് വൈമനസ്യമില്ലാതെ കൈനീട്ടി സ്വീകരിക്കുന്ന നായകനെയാണ് 'നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിതോപ്പു'കളിൽ അവതിപ്പിക്കുന്നത്. തന്നെ തീവ്രമായി പ്രണയിക്കുകയും വിവാഹംകഴിക്കുവാൻ തയ്യാറാകുകയും ചെയ്യുന്ന മാന്യനായ യുവാവിനെ അതിൽനിന്നും പിന്തിരിപ്പിക്കുന്ന വേശ്യയായ നായികയെയാണ് 'തൂവാനതുമ്പികളിൽ' കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്.

പ്രതികാരത്തിന് പുതിയ അനുബന്ധം പകർന്നു നൽകുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'പെരുവഴിയമ്പലം'. ആഭാസനും ക്രൂരനുമായ പ്രഭാകരൻ പിള്ളയെ കുത്തിമലർത്തുന്നത് യുവത്വത്തിലേയ്ക്ക് കാലെടുത്തുവയ്ക്കുന്ന രാമനാണ്. തെറ്റിദ്ധാരണമൂലമുള്ള പ്രതികാരത്തിന്റെ കഥയാണ് 'കരിമ്പിൻ പൂവിനക്കര'യിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥയിലെ പല പ്രണയങ്ങളും ശാരീരികമായി സാക്ഷാത്ക്കരിക്കപ്പെടുമ്പോഴും മാനസികമായി പൊരുത്തപ്പെടാതെ ക്ഷോഭിച്ചു നിൽക്കുന്നു. 'നവംബറിന്റെ നഷ്ട"ത്തിലെ മീര പ്രണയിക്കുന്നത് ദാസിനെയാണ്. അവർ തമ്മിൽ ശാരീരികവേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ദാസിന്റെ പ്രണയം കാപട്യം നിറഞ്ഞ പ്രകടനമാണെന്ന് അറിയുമ്പോൾ, മീര പ്രതികരിക്കുന്നത് ദാസിന് മരണം സമ്മാനിച്ചുകൊണ്ടാണ്. 'ഒരിടത്തൊരുഫയൽ വാനി'ലെ ചക്കര പ്രേമപൂർവം ഫയൽവാനെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. ഫയൽവാന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അല്പകാലത്തേക്ക് നഷ്ടമാകുമ്പോൾ ചക്കര മറ്റെല്ലാം മറന്ന് കണ്ണനെ വിവാഹംകഴിച്ച് പുതിയൊരു ജീവിതത്തിന് ശ്രമിക്കുന്നു. നഷ്ടമാകുന്ന പ്രണയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'ഞാൻ ഗന്ധർവൻ'. ഇതിന് രചയിതാവ് ഫാന്റസിയുടെ

പിൻബലം തേടുന്നുണ്ട്. 'ഇന്നലെ'യിലെ മായ വിധിവശാൽ ഭർത്താവിനെ മറന്ന് മറ്റൊരു യുവാവിനെ പ്രണയിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സാധാരണ ജനങ്ങളെ വശീകരിക്കുവാൻ ഫാന്റസിക്കു കഴിയില്ലെന്ന അറിവോടെതന്നെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ (Reality) വേലിപൊളിച്ചു നീക്കാൻ തിരക്കഥയിലൂടെ പത്മരാജൻ നടത്തിയ ശ്രമമാണ് 'കള്ളൻ പവിത്രനി'ലും 'അപരനി'ലും കാണുന്നത്. ചുരുങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമുള്ള, പ്രതിനായകനോ മറ്റ് പ്രതിസന്ധികളോ ഒന്നുമില്ലാത്ത തിരക്കഥയാണ് 'ഞാൻ ഗന്ധർവൻ'. 'നവംബറിന്റെ നഷ്ട'ത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന മാജിക്കൽ റിയലിസത്തിന് മനഃശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലംകൂടി നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. പത്മരാജന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കഥാസന്ദർഭങ്ങളൊ കഥാപാത്രങ്ങളോ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്നത് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി

തന്റെ തിരക്കഥയിലെ പ്രധാനമോ അപ്രധാനമോ ആയ ഏതൊരു കഥാപാത്രത്തിനും എന്തെങ്കിലുമൊരു സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പകർന്നു നൽകുന്നതിൽ പത്മരാജൻ ഏറെ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. വൈവിധ്യമുള്ള കഥകൾ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ സവിശേഷവ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്.

ദേവലോകത്തുനിന്നും ഭൂമിയിൽ വന്നെത്തിയ ദേവഗായകനായ ഗന്ധർവൻ, ഭൂമിയിൽ ജീവിച്ച് കൊതിതീരുംമുമ്പ് ഭൂമിയേയും അതിലെ മനോഹര വസ്തുക്കളെയും ഉപേക്ഷിച്ച് ദേവലോകത്തേയ്ക്ക് യാത്രയാകേണ്ടിവരുന്നു. മലയാള തിരക്കഥാലോകത്തെ അവിസ്മരണീയമായ കഥാപാത്രങ്ങളിലൊന്നാണ് ഈ മനുഷ്യഗന്ധർവൻ.

തന്നേക്കാൾ ശക്തനും തന്റേടിയുമായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ ജീവൻ മരണ പോരാട്ടത്തിനിടയിൽ കുത്തിവീഴ്ത്തുന്ന 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിലെ കൗമാരപ്രായക്കാരനായ രാമൻ, ആരുടെയും ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഏതൊരു റൗഡിയുടേയും അന്ത്യം ഒരു ദുർബലന്റെ കൈകൊണ്ടായിരിക്കുമെന്ന ഗ്രാമീണസങ്കല്പമാണ് ഈ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് ആസ്പദം. കണ്ണിൽകാണുന്ന പെണ്ണുങ്ങളോടു മുഴുവൻ കാമം തോന്നുകയും വേണ്ടിവന്നാൽ ബലാൽസംഗം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിലെ പ്രതിനായകനാണ് പ്രഭാകരൻപിള്ള. സുചരിതയും പതിഭക്തയുമായ ഭാര്യ വീട്ടിലുണ്ടായിട്ടും പരസ്ത്രീകളുടെ പിറകേ പോകുന്ന കഥാപാത്രമാണ് 'കള്ളൻ പവിത്രനിലെ' പവിത്രൻ. ഗുസ്തികൊണ്ട് ഉപജീവനം നടത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന, വലിയ ശരീരവും അല്പബുദ്ധിയുമുള്ള 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാനി'ലെ ഫയൽവാൻ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാണ്.

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റി മൗലികമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാട് പത്മ

രാജനുണ്ടായിരുന്നു. കേവലമൊരു ഭോഗവസ്തുമാത്രമല്ല പത്മരാജന്റെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. പ്രതികരിക്കുകയും പ്രതിഷേധിക്കുകയും ഉറച്ച തീരുമാനങ്ങൾ എടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളേയാണ് പത്മരാജൻ സൃഷ്ടിച്ചത്. 'കൂടെവിടെ?'യിലെ ആലീസ് ഏകാകിയായിട്ടും സ്വാർത്ഥനായ പ്രതിശ്രുതവരൻ തോമസിൽനിന്നും അകന്നുപോകുന്നു. 'നവംബറിന്റെ നഷ്ട'ത്തിലെ മീര തന്നെ ചതിച്ചു നശിപ്പിച്ച കാമുകനായ ദാസിന് മരണം സമ്മാനിക്കുന്നു. 'ഇന്നലെ'യിലെ മായ ഭർത്താവിൽനിന്നും വിധിവശാൽ അകന്ന് പുതിയ കാമുകനിൽ ആശ്രയം കണ്ടെത്തുന്നു. 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽമാനി'ലെ ചക്കര ഭർത്താവായ ഫയൽവാന്റെ അഭാവത്തിൽ ജോബുമായി വേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെടുന്നു. പിന്നീട് യുവാവായ കണ്ണനെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിക്കുന്നു. 'തൂവാനതുമ്പികളി'ലെ നായിക ബോധപൂർവ്വമായി നായകനെ ഉപേക്ഷിച്ച് ഒരു വൃദ്ധനെ വിവാഹംകഴിച്ച് പുതിയൊരു ജീവിതത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നു. ലൈംഗിക സ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീവിമോചനത്തിന്റെ ആദ്യപടികളിലൊന്നാണെന്ന തിരിച്ചറിവാണ് പത്മരാജന്റെ പല സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അസ്തിത്വം നൽകുന്നത്.

തിരക്കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും ഉപകഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കോ ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കോ തിരിഞ്ഞുനോക്കിയാലും വൈവിധ്യത്തിന്റെ നിരവധി മുഖങ്ങളെ കണ്ടെത്തുവാൻ കഴിയും. 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാനി'ലെ ഫയൽവാന്റെ ഭാര്യയായിരുന്ന ചക്കരയെ ഭാര്യയായി സ്വീകരിക്കുന്ന കണ്ണന് ഒരേയൊരഭ്യർത്ഥന മാത്രമെ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു. ചക്കരയുടെ ഉദരത്തിൽ വളരുന്ന കുട്ടി ലോകരുടെ മുന്നിൽ തന്റേതായിരിക്കണം. മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിലെ പ്രതീക്ഷാസങ്കല്പങ്ങളുടെ കരംപിടിച്ച് സദാചാരസങ്കല്പങ്ങളെ മാറ്റിയെഴുതുന്ന കഥാപാത്രമാണ് കണ്ണൻ. സ്വന്തം മകൾക്ക് ഒരു നല്ല ജീവിതമുണ്ടാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന 'ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാനി'ലെ കാർത്തി സവിശേഷവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയാണ്. 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിലെ ദേവയാനി വേശ്യയായതിന്റെ പേരിൽ, മകനെപ്പോലെ കരുതുന്ന രാമനുമുന്നിൽ ദുഃഖിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതേ തിരക്കഥയിലെ വല്യമ്മ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത് അവർക്ക് മോഷ്ടാക്കളോട് ഉണ്ടെന്നു പറയുന്ന സവിശേഷമായ സ്നേഹത്തിലൂടെയാണ്. രചയിതാവിന്റെ അനിതരസാധാരണമായ കല്പനാശക്തിയാണ് ഇത്തരം പ്രതിജനഭിന്നമായ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്കാസ്പദം.

പശ്ചാത്തലസ്വീകരണം

വൈവിധ്യമുള്ള വിഷയങ്ങൾ തേടിപോകുമ്പോഴും കഥയുടെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ അന്തരീക്ഷത്തെ പൂർണ്ണമായും കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് പത്മരാജൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്. സമകാലിക

രായ മറ്റ് തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകളെപ്പറ്റിയുള്ള വിനയചന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണം വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. "പത്മരാജന്റെ അനവധി തിരക്കഥകളും നിലവിലുള്ള സമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നും കുതറിമാറി കേരളീയത്വം ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്"[1].

'ഞാൻ ഗന്ധർവൻ' എന്ന തിരക്കഥയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കല്പിത മിത്തിനെ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സവിശേഷതകളുമായി ഇഴ ചേർത്താണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സൗന്ദര്യത്തിന്റേയും ഉഷ്മളമായ സംസ്ക്കാരത്തിന്റേയും യഥാർത്ഥ തട്ടകങ്ങളായ കേരളീയ ഗ്രാമങ്ങൾ നഗരവൽക്കരണത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. കുടുംബബന്ധങ്ങൾ ശിഥിലമാകുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്ന കേരളീയ സംസ്ക്കാരത്തിന്റേയും ബന്ധങ്ങളുടേയും ഉഷ്മളത ഒരു കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'തിങ്കളാഴ്ച നല്ലദിവസം'.

ഇവിടെ നടക്കുന്ന അപക്വമായ സാമുദായിക കലഹങ്ങളുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് വസ്തുനിഷ്ഠമായ രീതിയിൽ എത്തിനോക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'അരപ്പട്ടകെട്ടിയ ഗ്രാമത്തിൽ'. 'നമുക്കുപാർക്കാൻ മുന്തിരിതോപ്പുകളി'ലൂടെ പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സ്ത്രീയും പുരുഷനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമായി വിദൂരമായ ഒരനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് തനികേരളീയാന്തരീക്ഷമാണ്. ഗ്രാമങ്ങൾ തോറും അരങ്ങേറുന്ന ഉത്സവങ്ങളും അതിനോടനുബന്ധിച്ച് നടക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് ഈ തിരക്കഥയെ വളർത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നത്. 'ഒരിടത്തൊരുഫയൽവാനിൽ' അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പുരോഗതി എത്തിനോക്കാത്ത ഒരു ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തെയാണ്. 'കള്ളൻ പവിത്രന്റെ' പശ്ചാത്തലവും തനികേരളീയം തന്നെയാണ്. അതിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഫാന്റസിയുടെ ലോകം പോലും ഈ സംസ്ക്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ്. 'തൂവാനതുമ്പികളിൽ' കേരളത്തിലെ ഗ്രാമത്തിന്റേയും നഗരത്തിന്റേയും മുഖങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു. കേരളത്തിലെ കടൽക്കരകളുടെ സവിശേഷതകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥകളാണ് 'മൂന്നാംപക്കവും' 'സീസണും'. ഊട്ടിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് 'കൂടെവിടെ?'യുടെ തിരക്കഥ ചുരുൾനിവരുന്നതെങ്കിലും അതിന്റെ ആകെയുള്ള അന്തരീക്ഷം കേരളീയം തന്നെയാണ്.

പത്മരാജൻ പല തിരക്കഥകളിലൂടെയും അവതരിപ്പിച്ചത് പരിവർത്തനോന്മുഖമായ കേരളീയന്റെ മനഃസാക്ഷിയെയാണ്. ഇതിനായി പലപ്പോഴും മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തിന്റെ പിൻബലം തേടുന്നുമുണ്ട്. വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, വിശ്വാസങ്ങൾ, സദാചാരസങ്കല്പങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കേര

1.ഡി. വിനയചന്ദ്രൻ: 'ഒരു പാന്ഥപാദം' പെരുവഴിയമ്പലം(പി. പത്മരാജൻ), പുറം-6.

ളീയന്റെ അടിസ്ഥാന സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് കാലത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തിൽ പരിവർത്തനം സംഭവിച്ചു. ലൈംഗികത, അരാജകത്വം, ക്രൂരത, പ്രതികാരം തുടങ്ങിയവ സമൂഹത്തിന്റെ മുൻസങ്കല്പങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ചു. പരിവർത്തനോന്മുഖമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തെയാണ് പത്മരാജൻ തന്റെ കഥകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഫാന്റസി, മാജിക്കൽ റിയലിസം തുടങ്ങിയവയെ കൂട്ടുപിടിച്ചാണ് കഥയുടെ ആന്തരീകാന്തരീക്ഷം പലപ്പോഴും പത്മരാജൻ അവതരിപ്പിച്ചത്. ഈ അവതരണം ഒരിക്കലും കേരളീയസങ്കലപ്ങ്ങളിൽ നിന്നും കേരളീയന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളിൽ നിന്നും വേറിട്ട് നിൽക്കുന്നില്ല. തിരക്കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചനകൾക്ക് കേരളീയസംസ്ക്കാരത്തിന്റെ കൂടി ഛായകൊടുത്താണ് പത്മരാജൻ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്.

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം

ഓരോ രചയിതാവിനും താനെഴുതുന്നതിനെപ്പറ്റി മൗലികമായ ഒരു കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടായിരിക്കും. തന്റെ സർഗ്ഗപ്രപഞ്ചത്തെപ്പറ്റി അധികമൊന്നും പറയാത്ത പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥാസങ്കല്പം ശ്രദ്ധേയമാണ്. “ചലച്ചിത്രസ്യഷ്ടാവിന്റെ മനസ്സിലായാലും കടലാസ്സിലായാലും നല്ലൊരു തിരക്കഥ മൂർത്തരൂപം പ്രാപിച്ചുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം മാത്രമേ നല്ലെരു സിനിമയുടെ ആദ്യസ്പന്ദനങ്ങൾ ശ്രവിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളു. പാമ്പിൻമുട്ടയുടെ സുതാര്യതയ്ക്കിടയിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്, പിന്നീട് ഏഴഴകും വീശി വിടരുന്ന ചന്ദ്രക്കലയും കരുത്തും മൂർച്ചയുമുള്ള കുഞ്ഞരിപ്പല്ലുകളാണ്. അതുപോലെ നല്ല ഒരു തിരക്കഥ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം വായിച്ചുപോകുന്ന ഒരാളിന് പിന്നീടതിൽ നിന്നും വിരിഞ്ഞുവരുവാൻ പോകുന്ന സിനിമയുടെ പൂർണ്ണരൂപം അനുഭവവേദ്യമാകാതെയിരിക്കുകയില്ല”[1].

1.പി. പത്മരാജൻ: പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ, പുറം-11-12.

15
പെരുവഴിയമ്പലം

1979–ൽ രചിച്ച 'പെരുവഴിയമ്പല'മെന്ന തിരക്കഥ അതേ പേരിലുള്ള പത്മ രാജന്റെ തന്നെ നോവലിന്റെ അനുകല്പനമാണ്. തൊണ്ണൂറുപേജ് ദൈർഘ്യമുള്ള നോവലിനെ അത്രതന്നെ ദൈർഘ്യമുള്ള തിരക്കഥയിലേക്കാണ് പകർത്തിയിരിക്കുന്നത്. എഴുപത്തിമൂന്ന് സീനുകളുണ്ട് ഈ തിരക്കഥയ്ക്ക്.

ഇതിവൃത്തം

ബലാൽസംഗത്തിന് ശിക്ഷയനുഭവിച്ചതിനുശേഷം പ്രഭാകരൻപിള്ള സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലെ കവലയിൽ ബസ്സിറങ്ങുന്നു. അയാളെകാണുന്ന ഗ്രാമീണർ ഭയപ്പെടുന്നു. അവിടെയെല്ലാമൊരു വിഗഹവീക്ഷണം നടത്തിയതിനുശേഷം അയാൾ നേരെ നടന്നെത്തുന്നത് തനിക്കെതിരെ കേസു കൊടുത്ത കോന്നപ്പിള്ളയുടെ വീടിനു മുന്നിലാണ്. ആ രംഗം കാണാൻ ശ്വാസമടക്കി വേലിക്കുപുറത്ത് കാത്തുനിൽക്കുന്ന ജനം. പ്രഭാകരൻപിള്ള വാതിൽ ചവിട്ടിത്തുറന്ന് വീടിനുള്ളിലേക്കുകയറി, പേടിച്ചു നിന്ന കോന്നപ്പിള്ളയെ കേസുകൊടുത്തതിന്റെ പേരിൽ വിരട്ടി. കോന്നപ്പിള്ളയുടെ വീട്ടിൽനിന്നും പ്രഭാകരൻപിള്ള നേരെപോയത് കടവിലേക്കാണ്. സാക്ഷിപറഞ്ഞ കടവുകാരൻ നാണുവിനെ പൊതുജനം നോക്കി നിൽക്കെ അയാൾ വഞ്ചിയിൽ അടിച്ചിടുന്നു.

പരമുനായർ ജോലിക്കുനിൽക്കുന്ന വീട്ടിലെ വേലക്കാരി വസന്തയെ രാത്രിയിൽ അവളുടെ വീട്ടിലാക്കുവാൻ പോയി തിരിച്ചു വരുമ്പോൾ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുമായി നേർക്കുനേർ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളും വാക്കുകൾകൊണ്ട് പരസ്പരം ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. വീട്ടിലെത്തുന്ന പ്രഭാകരൻപിള്ള ഭാര്യയുടെ ദീനഭാവത്തേയും നിശ്ശബ്ദപ്രതിഷേധത്തേയും അവഗണിച്ച് കുട്ടികളുമായി സൗഹൃദം പങ്കുവയ്ക്കുന്നു.

പ്രഭാകരൻപിള്ള വീട്ടിൽവന്ന് ശല്യപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചവിവരം സഹോദരിമാരിൽനിന്നുമറിയുന്ന രാമൻ രോഷാകുലനാകുന്നു. മറ്റൊരവസരത്തിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ള ഭാഗ്യവുമായി സംസാരിച്ചുനിൽക്കുമ്പോൾ രാമൻ വീട്ടിലേക്കു വരുന്നു. രാമന്റെ അവിടേക്കുള്ള വരവിനെ പ്രഭാകരൻ

പിള്ള പരിഹസിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നതോടെ, രാമൻ അവന്റെ പ്രായവും പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ സ്വഭാവവും മറന്ന് പ്രതിഷേധിക്കുന്നു. ബഹളം കേട്ട് അയൽക്കാർ കൂടുന്നു. അപമാനിതനായ പ്രഭാകരൻപിള്ള രാമനെ ഗ്രാമത്തിലെ ഉത്സവം കാണിക്കുകയില്ലെന്നു ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നു.

രാമൻ സഹോദരിമാരുമായി ഉത്സവത്തിന് പോകുന്നു. അവരെ ഹരികഥ കാണുവാൻ ഉചിതമായൊരുസ്ഥലത്തിരുത്തിയതിനുശേഷം, അവൻ ഉത്സവപറമ്പിലൂടെ നടക്കുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ കണ്ടപ്പോൾ, രക്ഷപെടാനായി ഓടിയെങ്കിലും അയാൾ രാമനെ പിടികൂടുന്നു. പിടുത്തത്തിനിടയിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൈയ്യിലിരുന്ന കത്തി താഴെവീണു. രാമൻ അതെടുത്ത് അയാളെ കുത്തുന്നു. ജനം അടുത്തു വരുന്ന ശബ്ദം കേട്ടപ്പോൾ രാമൻ ഭീതിയോടെ അവിടെനിന്നും ഓടി.

പ്രഭാതത്തിൽ ഒരു കുഴിയിൽ തളർന്നുകിടക്കുന്ന രാമനെ പരമു നായർ കാണുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ശത്രുവായ പരമുനായർ തലേ ദിവസം നടന്ന കൊലപാതകശ്രമത്തെപ്പറ്റി ഇതിനോടകം അറിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ശത്രുവിന്റെ ഘാതകനായ രാമനേയുമെടുത്ത് അയാൾ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്കു നടന്നു. രാമന്റെ സംരക്ഷണം അയാൾ ഏറ്റെടു ക്കുന്നു. സായാഹ്നത്തോടെ പ്രഭാകരൻപിള്ള മരിക്കുന്നു. അതോടെ പരമു നായർക്ക് സ്വന്തംവീട്ടിൽ രാമന്റെ സംരക്ഷണം ക്ലേശകരമായിത്തീരുന്നു. അയാൾ അവനെ അകലെയുള്ള മറ്റൊരു ഗ്രാമത്തിലേക്ക് മാറ്റുവാനുള്ള ഏർപ്പാടുകൾ ചെയ്യുന്നു. രാത്രിയിൽ തനിച്ചുപോകുവാൻ തുടങ്ങുന്ന കൗമാരപ്രായക്കാരനായ രാമനോട് പരമുനായരുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് അലിവും സഹതാപവും തോന്നുന്നു.

കാളവണ്ടിക്കാരൻ കിട്ടൻ വെളുപ്പാൻകാലത്ത് രാമനെ അകലെ യുള്ള ഗ്രാമത്തിലെ ചായക്കടക്കാരനായ വിശ്വംഭരനെ ഏല്പിക്കുന്നു. വിശ്വംഭരൻ രാമന്റെ പേരുമാറ്റി മണിയെന്ന പേരിൽ സ്ഥലത്തെ വേശ്യ യായ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ ഒളുപ്പിക്കുന്നു. അവിടത്തെ അന്തരീക്ഷം രാമന് ഇഷ്ടമാകുന്നില്ല. ഒരു ദിവസം രാമൻ അവന്റെ രഹസ്യം ദേവയാ നിയോടു വെളിപ്പെടുത്തി. ദേവയാനിക്ക് രാമനോടു തോന്നുന്ന അലിവ് ക്രമേണ മാതൃതുല്യമായ വാത്സല്യമായി പരിണമിക്കുന്നു.

ഒരു ദിവസം ദേവയാനിയുടെ സന്ദർശകരിലൊരാളും പ്രമാണി യുമായ വൈദ്യർ രാമനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അയാളും രാമന്റെ രക്ഷകനായി മാറുന്നു. വിശ്വംഭരന്റെ ഭാര്യയുമായി പ്രഭാകരൻപിള്ള നടത്തിയിരുന്ന അവിഹിതബന്ധമാണ് വിശ്വംഭരനെ നാടുവിടാൻ നിർബന്ധിതനാക്കിയ തെന്ന് രാമൻ അറിയുന്നു. സംരക്ഷകരുടെ എണ്ണം അനുദിനം ഏറി വരു ന്നതായി രാമന് മനസിലായി. ബന്ധപ്പെടുന്നവരുടെ മനസ്സിൽ മുഴുവൻ ഭീതിയുടെ നിഴൽ പരത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞ പ്രഭാകരൻപിള്ളയോട് അവന് മതിപ്പുതോന്നി. ഒരു രാത്രിയിൽ രാമൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽനിന്നും ഇറങ്ങിപ്പുറപ്പെട്ടു.

പെരുവഴിയമ്പലം

പ്രഭാതത്തിൽ രാമൻ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്നു. തിരിച്ചറിഞ്ഞ വരെല്ലാം അവനോട് രക്ഷപെടാൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. രാമൻ അവരുടെ വാക്കുകൾ അവഗണിച്ച് സ്വന്തം വീട്ടിലെത്തുന്നു. സഹോദരിമാർ അവനെ ക്കണ്ട് പകച്ചുനിൽക്കുന്നു. അവരുടെ സംരക്ഷണം ഏറ്റെടുത്ത അകന്ന ബന്ധത്തിൽപ്പെട്ട പ്രായമുള്ളസ്ത്രീ രാമനോട് എവിടെയെങ്കിലും പോയി രക്ഷപെടാൻ പറയുന്നു. രാമൻ പിന്നീട് പോയത് പ്രഭാകരൻ പിള്ളയുടെ വീട്ടിലേക്കാണ്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യ അവനെ തിരച്ചറിയുന്നു. 'എനിക്ക് നിന്നെകാണേണ്ട' എന്നുപറഞ്ഞ് അവർ വാതിലടയ്ക്കുന്നു.

ജനാലയുടെ അഴികൾക്കപ്പുറത്തുനിന്നും തുറിച്ചുനോക്കുന്ന പ്രഭാകരൻ പിള്ളയുടെ മകൻ. അവന്റെ നോട്ടത്തിൽ ഗൗരവമുണ്ട്. ജനാലയ്ക്കൽ മറ്റൊരു മുഖംകൂടി രാമൻകണ്ടു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മകൾ. കുറ്റബോധത്താൽ രാമൻ തലകുനിക്കുകയും ദുഃഖത്താൽ ആദ്യ മായി അവന്റെ കണ്ണുകൾനിറയുകയും ചെയ്യുന്നു. രാമൻ നിറയാൻ തുടങ്ങിയ കണ്ണുകൾ തുടച്ച് ജനക്കൂട്ടത്തെനോക്കി. വരുവാൻ പോകുന്ന അനിവാര്യമായ വിധിക്ക് രാമൻ കീഴടങ്ങുന്നു എന്ന ധ്വനിയോടെയാണ് തിരക്കഥ പൂർത്തിയാകുന്നത്.

മൂലകഥയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ

മൂലകൃതിയായ നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ പത്മരാ ജൻ തിരക്കഥയിലേക്ക് പകർത്തി. തിരക്കഥയിൽ സംഭവങ്ങളെ കാല ഗണനാക്രമത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മൂലകൃതിയിൽ ഋജുവായ ആഖ്യാനത്തോടൊപ്പം ഫ്ളാഷ്ബാക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥപറയുന്ന രചനാസമ്പ്രദായവുമാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

വിപുലനം

ജയിലിൽ നിന്നും തിരിച്ചുവന്ന പ്രഭാകരൻപിള്ള തനിക്ക് എതിരെ കേസു കൊടുത്ത കോന്നപിള്ളയെ വിരട്ടുന്നു. സാക്ഷിപറഞ്ഞ കടത്തുകാരൻ നാണുവിനെ പൊതുജനം കാൺകെ വഞ്ചിയിൽ അടിച്ചിടുന്നു. ഈ സംഭവങ്ങൾക്കെല്ലാം സാക്ഷിയായി ഭീതിയുള്ളിലൊതുക്കി നിൽക്കുന്ന ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങൾ. പ്രഭാകരൻപിള്ള വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ നിശബ്ദ പ്രതിഷേധവുമായി നിൽക്കുന്ന ഭാര്യയെ അവഗണിച്ച് കുട്ടികളുമായി സ്നേഹപ്രകടനം നടത്തുന്നു. നോവലിലില്ലാത്ത ഈ സംഭവങ്ങളിലൂടെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രത്തിന് വ്യക്തമായ മുഖവും സ്വഭാവവും പകർന്നു നൽകുകയാണ് തിരക്കഥാകാരൻ. പ്രഭാകരൻപിള്ള സ്നേഹിക്കുന്ന ഈ കുട്ടികൾ അനാഥരായി കൺമുമ്പിൽ വരുമ്പോൾ മാത്രമാണ് രാമന്റെ കണ്ണുകൾ നിറയുന്നത്. തിരക്കഥയെ ശക്തവും യുക്തിപൂർവ്വവുമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ വേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ചതാണ് ഈ സംഭവങ്ങൾ.

രാമനെ പരമുപിള്ള സ്വന്തം വീട്ടിൽ ഒളിപ്പിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്ന രംഗം. നോവലിൽ പരമുപിള്ള ഭാര്യയ്ക്ക് നൽകുന്ന ശാസനത്തിന്റെ ഉഗ്രശബ്ദം– 'പിള്ളേര് ഒറ്റയെണ്ണം അറിയരുത്, ഒരു വസ്തു' – കേട്ടാണ് രാമൻ കണ്ണുതുറക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ ഈ സംഭവത്തെ അല്പ മൊന്നു വളർത്തി. ഈ സംഭാഷണത്തിനുശേഷം പരമുനായർ രോഷ ത്തോടെ വാതിൽ അടയ്ക്കുന്ന ശബ്ദം കേട്ടാണ് രാമൻ കണ്ണുതുറക്കു ന്നത്. ഈ വികാസത്തിനുള്ളകാരണം, നോവലിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിര ക്കഥയിൽ ശബ്ദത്തിന്റേയും ദൃശ്യത്തിന്റേയും സമന്വയഫലമായ സാദ്ധ്യതകൾകൂടി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ഇതിലൂടെ ആ രംഗ ത്തിനു ഭാവതീവ്രത വർദ്ധിപ്പിക്കുവാനും കഴിയുന്നു.

വിശ്വംഭരൻ ചായക്കടയ്ക്കുള്ളിലെ ഒരറയ്ക്കകത്ത് രാമനെ ഇരുത്തി. മീൻ മുള്ളുകൾ, ഇറച്ചിയുടെ എല്ലുകൾ,മൂലയിൽ ഒഴിഞ്ഞ ഒരു ചാരായക്കുപ്പി, ഒരറ്റത്ത് രണ്ട് കാലി സോഡാകുപ്പികൾ തുടങ്ങിയവ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന വൃത്തിയില്ലാത്ത സ്ഥലം. നോവലിലില്ലാത്ത ഈ ദൃശ്യ ത്തിലൂടെ രാമന്റെ മാനസികാവസ്ഥയും ഒളിച്ചോട്ടത്തിന് നിയമത്തിനു മുന്നിലുള്ള അയുക്തികതയും ദൃശ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിശ്വംഭരൻ ചാരായമെടുത്ത് വെള്ളം ചേർത്ത് രാമന്റെ മുന്നിലേക്കു വയ്ക്കുന്നു. നോവലിലില്ലാത്ത ഈ രംഗത്തിലൂടെ രാമന് നിയതമായ ഒരു വ്യക്തിത്വം നൽകുവാനാണ് തിരക്കഥാകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതു പോലെ ദൃശ്യത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളേയും ഇവിടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി യിരിക്കുന്നു.

നോവലിൽനിന്നും ഭിന്നമായി രാമനും വിശ്വംഭരനും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധം വളർത്തുവാൻ തിരക്കഥയിൽ ചില രംഗങ്ങൾ ചേർ ത്തിട്ടുണ്ട്. രാമൻ കൈയിലെ കെട്ടഴിച്ച് മുറിവ് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ വിശ്വംഭരൻ അടുത്തേക്കുവരുന്നു. അഴിച്ചതുണി ഒരു കടലാസിൽ പൊതിഞ്ഞ് മടിയിൽ തിരുകുന്നു. ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിലേയ്ക്ക് രാമ നേയും കൂട്ടിപോകുന്നവഴിക്ക് അത് ഗ്രാമത്തിലെ കുളത്തിൽ നിക്ഷേ പിക്കുന്നു. രാമനും വിശ്വംഭരനും തമ്മിൽ വളരെവേഗം മാനസികമായി അടുത്തുകഴിഞ്ഞെന്നു വ്യക്തമാക്കാൻ തിരക്കഥയിലെ ഈ രംഗങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെക്കൂടി പ്രയോജനപ്പെടു ത്തുവാനാണ് ഈ ഭാഗം ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

രാമൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ ശരീരം മോഹിച്ച് ഒരുവൻ വരുന്നു. ദേവയാനി അവനെ നിരാശനാക്കി പറഞ്ഞയക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ കൂടുതൽ സജീവമാക്കുവാനും രാമന്റേയും അനുവാചകന്റേയും മുന്നിൽ ദേവയാനിയുടെ സ്വഭാവം വെളിവാക്കു വാനുമാണ് ഈ ഭാഗം ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. തുടർന്നുള്ള ദേവയാനിയുടെ പ്രതികരണത്തിലൂടെ അവളുടെ ദൈന്യത വെളിവാകുന്നു. ദേവയാനിയുടെ ആത്മാർത്ഥതയും സ്നേഹവും രാമന്റെ ഹൃദയത്തെ സ്പർശിച്ചു. രാമനും

ദേവയാനിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ശക്തമാക്കി നിറുത്തുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്.

നോവലിൽ ദേവയാനി ചന്തയിൽ പോകുവാൻ രാമനെ ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ അവൻ പോകുന്നില്ല. തിരക്കഥയിൽ രാമൻ ദേവയാനിയൊടൊപ്പം അമ്പലത്തിൽ പോകുന്നു. അവിടെവച്ച് അവൾ വാത്സല്യപൂർവ്വം രാമന്റെ നെറുകയിൽ പ്രസാദം തൊടുവിക്കുന്നു. അവരെ അവിടെവച്ച് വിശ്വംഭരൻ കാണുന്നു. രാമനെ ആരെങ്കിലും തിരിച്ചറിഞ്ഞാലുണ്ടാകുന്ന ഭവിഷ്യത്തിനെപ്പറ്റി സൂചിപ്പിച്ച് അയാൾ ദേവയാനിയെ ശകാരിക്കുന്നു. നോവലിലില്ലാത്ത ഈ ഭാഗം തിരക്കഥയിൽ ഉദ്വേഗകവും ചടുലതയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ദേവയാനിക്ക് രാമനോട് തോന്നുന്ന വികാരം മാതൃവാത്സല്യമായി പരിണമിക്കുന്നത് യുക്തിപൂർവ്വം സമർത്ഥിക്കുവാനും മൂലകൃതിയിൽനിന്നുമുള്ള ഈ വികാസത്തിന് കഴിയുന്നു.

രൂപാന്തരം

നോവൽ ആരംഭിക്കുന്നത് അമ്മൻകോവിലിൽ ഉത്സവം അരങ്ങേറുമ്പോൾ പ്രഭാകരൻപിള്ള രാമനെ പിടിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സംഭവത്തോടെയാണ്. ആ രംഗം കലാശിക്കുന്നത് പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മരണത്തിലും. തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് ബലാൽസംഗക്കുറ്റത്തിന് മൂന്നുമാസം ജയിൽ ശിക്ഷ അനുഭവിച്ചശേഷം പ്രഭാകരൻപിള്ള ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്ന രംഗത്തോടെയാണ്. രാമൻ പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ കൊല്ലുന്നതിന്റെ യുക്തി ആദ്യം വെളിവാക്കുവാനാണ് ഈ രൂപാന്തരം വരുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

നോവലിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ള രാമന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നത് അവനെ കാണുവാനും വിശേഷങ്ങൾ ആരായുവാനുമായിരുന്നു. രാമന്റെ അച്ഛൻ വാണിയൻ കുഞ്ചു ഉള്ളപ്പോഴും പ്രഭാകരൻപിള്ള അവിടെപോകാറുണ്ടായിരുന്നു. തിരക്കഥയിൽ ഈഭാഗം രൂപാന്തരപ്പെടുത്തി പ്രഭാകരൻപിള്ള രാമന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നത് അവന്റെ സഹോദരിമാരെ മോഹിച്ചാണ്. ഒന്നിലധികം പ്രാവശ്യം പ്രഭാകരൻപിള്ള അവിടെചെല്ലുകയും ചെയ്തു. ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ് രാമനും പ്രഭാകരൻപിള്ളയും തമ്മിൽ വഴക്കിടുന്നത്. നോവലിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ ഏറെയും രാമന്റെ ഓർമ്മയിലൂടെയും വീക്ഷണത്തിലൂടെയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ നേരിട്ട്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മാധ്യമത്തിന്റെ വ്യതിയാനമാണ് ഇതിനു കാരണം.

നോവലിൽ പരമുനായരും വസന്തയും തമ്മിൽ സംസാരിക്കുമ്പോഴാണ് പ്രഭാകരൻപിള്ള കടന്നുവരുന്നത്. പ്രഭാകരൻപിള്ള കൊല്ലപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞ് പരമുനായരുടെ ഓർമ്മയിലൂടെയാണ് ഈ സംഭവം വെളിവാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലാവട്ടെ പ്രഭാകരൻ പിള്ളയെന്ന പ്രതിനായകനെ ആദ്യഭാഗത്ത് വെളിവാക്കുന്നിടത്തുതന്നെ, പ്രഭാകരൻപിള്ളയും പരമുനായരും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷപൂരിതമായ സംഭാഷണം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

പരമുനായരുടെ വീട്ടിൽനിന്നും രാമനെ രാത്രിയിൽ മറ്റൊരു ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് ഒളിച്ചു കടത്തുന്നരംഗം തിരക്കഥയിൽ ഏറെ ഭാവതീവ്രമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പരമുനായരുടെ ഭാര്യ മീനാക്ഷിക്ക് രാമന്റെ ആ യാത്രയിൽ ദുഃഖവും ആകുലതയുമുള്ളതായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നോവലിൽ ഈ രംഗമില്ല. അതിനുപകരം ഒളിച്ചോട്ടത്തിനുമുമ്പ് ഒരു പ്രസ്താവന ചേർത്തിരിക്കുന്നു. വസന്തയുമായുള്ള പരമുനായരുടെ അവിഹിതബന്ധം അവസാനിപ്പിക്കുവാൻ പ്രഭാകരൻപിള്ള കാരണമായതിനാൽ പരമുനായരുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് അയാളോട് ഉള്ളുകൊണ്ട് കൃതജ്ഞതയുണ്ട്. നോവലിൽനിന്നും തിരക്കഥയിൽ വരുത്തിയ വ്യതിയാനമാണ് രാമന്റെ യാത്രയിൽ ദുഃഖിക്കുന്ന മീനാക്ഷിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ. തിരക്കഥയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഭാഗം കുടുംബപശ്ചാത്തലം ഏറെ സജീവമാക്കി നിർത്തുന്നു. തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗം മുതൽ പത്മരാജൻ ശ്രമിക്കുന്നത് കുടുംബബന്ധം നോവലിനേക്കാൾ അധികം സജീവമാക്കി നിർത്തുവാനാണ്.

കിട്ടൻ രാമനുമായി മറ്റൊരു ഗ്രാമത്തിലെത്തുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കുവാൻ വിശ്വംഭരൻ വഴിയരികിൽ കാത്തുനിൽക്കുന്നതായി തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. നോവലിലാകട്ടെ കിട്ടൻ രാമനെ ചായക്കടയിലെത്തിക്കുകയാണ്. അപ്പോഴവിടെയുള്ളത് ഒരു കോങ്കണ്ണൻ ചെറുക്കനാണ്. തിരക്കഥയിൽ രാമന്റെ രക്ഷകരായി സ്വയം തീരുന്നവരുടെ ദൗത്യം നോവലിലേതിനേക്കാൾ ശക്തമായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിൽ കിട്ടൻ രാമനെ ചായക്കടയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്ന സമയത്ത്, വിശ്വംഭരൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ അവന് ഇടം തേടിപ്പോയിരിക്കുകയായിരുന്നു. തിരക്കഥയിൽ ഇതിന് വ്യതിയാനം വരുത്തി. രാമനെ ചായക്കടയിലെ അറയിലിരുത്തിയതിനുശേഷമാണ് വിശ്വംഭരൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ പോകുന്നത്.

നോവലിൽ ദേവയാനിയോട് കയർത്തുസംസാരിക്കുന്നതിനിടയിൽ നിയന്ത്രണം വിട്ട് പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ കൊന്ന സത്യം രാമൻ പറയുന്നു. തിരക്കഥയിൽ, ദേവയാനി അവന് സ്നേഹപൂർവ്വം ചോറ് വിളമ്പിക്കൊടുക്കുന്നതിനിടയിലാണ് ഈ കാര്യം പറയുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ രാമനും ദേവയാനിയും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധം വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഈ വ്യതിയാനം വരുത്തിയത്.

ലോപം

പരമുനായരും വസന്തയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം നാട്ടിൽ പാട്ടായി. വസന്തയുടെ ആങ്ങള വൈക്കോൽ കച്ചവടക്കാരൻ അനന്തൻ പരമുനായരുടെ വീട്ടിൽ കയറിച്ചെന്ന് ബഹളമുണ്ടാക്കി. പരമുനായരുടെ ഭാര്യയും മക്കളും കരഞ്ഞുകൊണ്ട് വസന്ത ജോലിചെയ്യുന്ന വീട്ടിൽ ചെന്നുകയറി. ചുരുക്കത്തിൽ ആ ബന്ധം ഇല്ലാതായി. തിരക്കഥയിൽ ഈ സംഭവങ്ങളെല്ലാം ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നത് അതിന്റെ ഏകാഗ്രത നഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കുവാൻ

പെരുവഴിയമ്പലം

വേണ്ടിയാണ്. പ്രതിനായകകഥാപാത്രമായ പ്രഭാകരൻ പിള്ളയുടെ താന്തോന്നിത്തരം ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം സംഭവങ്ങൾ അതിന്റെ ശക്തികുറക്കുമെന്നതും ഇവയെ ഒഴിവാക്കാൻ കാരണമാണ്.

പരമുനായരെ മുമ്പൊരിക്കൽ കണ്ടതായി രാമന്റെ ഓർമ്മയിലൂടെ നോവലിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സ്കൂളിൽനിന്ന് മടങ്ങുന്നവഴിക്ക് റോഡിൽ വച്ച് വള്ളമൂന്നുകാരൻ ഭാസിയെ പരമുനായർ ഇടിക്കുന്ന രംഗം. തിരക്കഥയിൽ പരമുനായരുടെ ഇത്തരമൊരു വീരപ്രവർത്തനത്തിന് പ്രസക്തിയില്ലാത്തതിനാൽ അത് ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു.

രാമനെ കാണാൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ പരമുനായർ വരുന്നതായി നോവലിലുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ അതില്ല. പരമുനായർക്ക് നോവലിൽ നൽകുന്ന വ്യക്തിത്വം ഒരു ചട്ടമ്പിയുടേതാണ്. തിരക്കഥയിൽ അല്പംകൂടി അയവുള്ള സ്വഭാവമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

നോവലിൽ, രാമൻ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞ് ആദ്യം പോകുന്നത് പരമുനായരുടെ വീട്ടിലേക്കാണ്. പരമുനായരുടെ ഭാര്യ ഭയത്തോടെ അവനോട് പരമുനായരില്ലെന്നു പറയുന്നു. തിരക്കഥയിൽ ഈ സംഭവമില്ല. പരമുനായർ രാമനെ കൈവിട്ടു എന്നു പറയുന്നതിനേക്കാൾ ഏറെ ശക്തവും തീവ്രവുമായ രംഗമാണ് തിരക്കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ വരാൻ പോകുന്നത്. ഇങ്ങനെയൊരു രംഗംകൂടി വന്നാൽ തുടർന്നുവരുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ഭാവതീവ്രത കുറയുമെന്ന് തിരക്കഥാകാരൻ മനസ്സിലാക്കി.

രാമൻ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ അടുക്കളയുടെ ഭാഗത്ത് ഒരു വൃദ്ധ പതുങ്ങിയിറങ്ങുന്നത് രാമൻകണ്ടു. ഈ വൃദ്ധസ്ത്രീ തിരക്കഥയിലില്ല. മൂർദ്ധന്യത്തിന്റെ ഭാവതീവ്രത കുറയാതിരിക്കാനാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തെ ഒഴിവാക്കിയത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾ

പ്രതിജനഭിന്നമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പത്മരാജനുള്ള കരവിരുത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു ഗ്രാമീണപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇതൾ വിരിയുന്ന കഥയാണ് 'പെരുവഴിയമ്പല'ത്തിന്റേത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗ്രാമീണസ്വഭാവത്തിന്റെ വക്താക്കളുമാണ്. രാമൻ കൗമാരപ്രായക്കാരനും കഥയിലെ കേന്ദ്രസ്ഥാനം വഹിക്കുന്നതുമായ കഥാപാത്രമാണ്. ഈ കഥാപാത്രവുമായാണ് തിരക്കഥയിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ബന്ധപ്പെടുന്നത്. രാമൻ ഓരോ കഥാപാത്രത്തോടും സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് ഇടപെടുമ്പോൾ അവനിൽ സംഭവിക്കുന്ന പെരുമാറ്റവ്യത്യാസം കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുകയും ഏകാഗ്രമാക്കി നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഘടകമാണ്. മൂലകൃതിയായ നോവലിലേയും തിരക്കഥയിലേയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതാണ്ട് തുല്യ സ്വഭാ

വത്തോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് നിൽക്കുന്നത്. പ്രതിനായകകഥാപാത്രമായി കടന്നുവരുന്ന പ്രഭാകരൻപിള്ള ക്രൂരതയുടെ പര്യായമാകുമ്പോൾത്തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കുടുംബത്തിലെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങൾ സഹതാപമർഹിക്കുന്നവർതന്നെയാണ്. പക, പ്രതികാരം, ലൈംഗികത, സഹതാപം, സഹാനുഭൂതി, നിസ്സംഗത, സ്നേഹം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ കഥാപാത്രവും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് ഓരോ രീതിയിലാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഈ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് കഥയുടെ ശക്തമായ ഒരു ആഖ്യാനഭാഗമായി നിൽക്കുന്നത്. പ്രധാനപ്പെട്ട ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റേയും സ്വഭാവം, കഥയിലുള്ള സ്ഥാനം, പ്രവർത്തനരീതിയെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചന എന്നിവയെല്ലാം സംക്ഷിപ്തമായി ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

നോവലിലെ ഏതാണ്ട് എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളേയും തിരക്കഥയിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. നോവലിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വൃദ്ധസ്ത്രീ തിരക്കഥയിലില്ല. നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പകർന്നുനൽകിയിരിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വം തന്നെയാണ് തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പൊതുവെ നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

രാമൻ– കൗമാരപ്രായക്കാരനും കേന്ദ്രകഥാപാത്രവുമായ രാമന്റെ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വത്തിലുടെയാണ് തിരക്കഥപുരോഗമിക്കുന്നത്. തന്റെ സംരക്ഷണയിലിരിക്കുന്ന സഹോദരിമാരിലേയ്ക്ക് ആഭാസനും തന്റേടിയുമായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കാമാതുരമായ കണ്ണുകൾ തിരിയുമ്പോൾ രാമൻ പ്രായവും പരിതസ്ഥിതിയും മറന്ന് പ്രതികരിക്കുവാൻ നിർബന്ധിതനാകുന്നു. അത് പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൊലപാതകത്തിൽ കലാശിക്കുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭീരുക്കളായ ശത്രുക്കൾ അവന് രക്ഷ പെടുവാൻ വേണ്ടിഒരുക്കിക്കൊടുത്ത അഭയസ്ഥാനങ്ങളിൽ, ഒരു കുറ്റവാളിയെപ്പോലെ കഴിയുവാനും സമൂഹത്തിന്റേയും നിയമത്തിന്റേയും മുന്നിൽ കരടാകുവാനും രാമൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല.ബന്ധപ്പെട്ടവരെ മുഴുവൻ ഭീതിയുടെ നിഴലിൽ നിറുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞ ശത്രുവിനോട് രാമന്റെ മനസ്സിൽ മതിപ്പ് വളരുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യയെ നേരിൽ കാണുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത് രാമന്റെ സവിശേഷമായ മനോബലമാണ്. പത്മരാജന്റെ പ്രതിജനഭിന്നമായ പാത്രസൃഷ്ടിക്ക് ഉത്തമനിദർശമാണ് രാമൻ.

പ്രഭാകരൻപിള്ള– രൂപത്തിനൊത്ത ഭാവവും സ്വഭാവവുമാണ് പ്രതിനായക കഥാപാത്രമായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയ്ക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു ഗ്രാമത്തെ മുഴുവൻ ഭീതിയുടെ നിഴലിൽ നിറുത്തുവാൻ പ്രാപ്തിയുള്ളവൻ. കണ്ണിൽക്കാണുന്ന പെണ്ണുങ്ങളോടു മുഴുവൻ കാമം തോന്നുകയും വേണ്ടിവന്നാൽ ബലാൽസംഗം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വഭാവം. തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവ്യക്തിത്വചിത്രീകരണത്തോടെയാണ്. ജയിലിൽ നിന്നു പുറത്തുവന്ന ഉടൻ കേസു

കൊടുത്തവനെ വിരട്ടുകയും സാക്ഷിപറഞ്ഞവനെ അടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് ഒരു മറുപുറം കൂടിയുണ്ട്. കുട്ടികളെ അളവറ്റു സ്നേഹിക്കുന്ന പിതാവാണ് പ്രഭാകരൻപിള്ള. കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയുടെ സൂക്ഷ്മതയിലേക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്ന രചയിതാവിനുമാത്രം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന സവിശേഷകഥാപാത്രമാണ് പ്രഭാകരൻപിള്ള.

പരമുനായർ- രാമന്റെ രക്ഷകനായി ആദ്യം രംഗത്തുവരുന്നത് പരമുനായരാണ്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയോടുള്ള ഒടുങ്ങാത്തപകയാണ്അതിന് അയാളെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. തന്റെ ശത്രുവിനെ അടിച്ചിടുന്നവന് എന്തുസഹായവും ചെയ്തുകൊടുക്കുവാൻ പരമുനായരെ സന്നദ്ധനാക്കിയത് അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ പ്രതികാരബുദ്ധിയാണ്. ഭാര്യയെ സ്വന്തം ആജ്ഞാശക്തിയുടെയും ഭീഷണിയുടെയും മുൾമുനയിൽ നിറുത്തുവാൻ കഴിയുന്നത് അയാളുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്. നോവലിൽ പരമുനായർ വസന്തയുമായി പുലർത്തുന്ന അവിഹിതബന്ധത്തെപ്പറ്റി കൂടുതലായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥ യിൽ രാമന്റെ രക്ഷകനിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചും മാന്യതയുടെ പരിവേഷം നൽകിയുമാണ് പരമുനായരുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ദേവയാനി- ഒരു വേശ്യയായിട്ടാണ് ദേവയാനിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും ആ പ്രവൃത്തിക്ക് ചേരാത്ത മനസ്സും പ്രകൃതവുമാണ് അവളുടേത്. ഇപ്പോൾ ദേവയാനിക്ക് രണ്ടു പുരുഷൻമാരുമായിട്ടേ ബന്ധമുള്ളു. ആ ബന്ധം ദേവയാനിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പണസമ്പാദനത്തിനുള്ള മാർഗ്ഗമല്ല, മാനസികമായ അടുപ്പത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. രാമനോട് ദേവയാനിക്കുതോന്നുന്നത് മാതൃതുല്യമായ വാത്സല്യമാണ്. ഒരിക്കൽ രാമന്റെ മുന്നിൽ ദേവയാനി മനസ്സുതുറന്നു. സാഹചര്യമാണ് തന്നെ വേശ്യയാക്കിയതെന്ന് അവൾ ഹൃദയവ്യഥയോടെ പറഞ്ഞു. സ്നേഹിക്കുന്നവർക്കുവേണ്ടി എന്തുത്യാഗവും സഹിക്കുവാനുള്ള ഹൃദയവിശാലത ദേവയാനിയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യ- രണ്ടു മൂന്നു രംഗങ്ങളിൽമാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും സഹതാപം അർഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം. ഭർത്താവിന്റെ ദുർനടത്തത്തിനെതിരെ ഒന്ന് പ്രതികരിക്കുവാൻ കൂടി കഴിയാത്ത ദൈന്യതയുടെ മൂർത്തഭാവമായ കഥാപാത്രം. അവസാനരംഗത്തിൽ ഭർത്താവിന്റെ ഘാതകൻ മുന്നിൽവന്നു നിൽക്കുമ്പോൾ എവിടെയെങ്കിലും പൊയ്ക്കോ, എനിക്ക് നിന്നെ കാണേണ്ട എന്നു പറഞ്ഞ് അകത്തുകയറി അവൾ വാതിലടയ്ക്കുന്നു. ഭർത്താ വിന്റെ മരണത്തിന് ഉത്തരവാദി അയാൾതന്നെയാണെന്ന് അവൾക്കറി യാമായിരുന്നു. വളർന്നുവരുന്ന കുട്ടികൾ അനാഥരാണല്ലോ എന്ന വ്യഥ യാണ് അവളെ കൂടുതൽ അലട്ടുന്നത്. സർവ്വവും മനസ്സി

ലൊതുക്കി സഹിക്കുന്ന സ്ത്രീസങ്കല്പത്തിന്റെ മൂർത്തരൂപമാണ് ഈ കഥാപാത്രം.

ഭാഗ്യവും ലക്ഷ്മിയും– രാമന്റെ സഹോദരിമാരാണിവർ. കഥയിലെ എല്ലാ സംഭവങ്ങൾക്കും നിമിത്തമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ. തികച്ചും ഗ്രാമീണയുവതികളെന്ന വ്യക്തിത്വമാണ് ഇവർക്ക് കല്പിച്ചുനൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ സ്വഭാവം വെളിവാകുന്നത് രാമൻ അവസാനരംഗത്ത് വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോഴാണ്. ഒരു കൊലപാതകിയെ കാണുന്ന പകപ്പും രാമൻ പിടിയ്ക്കപ്പെടുമല്ലോ എന്ന ഭീതിയും ഇടകലർന്നതായിരുന്നു ഭാഗ്യത്തിന്റേയും ലക്ഷ്മിയുടേയും അപ്പോഴത്തെ മാനസികാവസ്ഥ.

വൈദ്യർ, വല്യമ്മ– ദേവയാനിയുടെ സന്ദർശകരിലൊരാളാണ് വൈദ്യർ. അയാളും അവസരോചിതമായി രാമന്റെ സംരക്ഷകനായിത്തീരുന്നു. ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുന്ന വല്യമ്മ സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതയാൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. മോഷ്ടാക്കളോട് അവർക്കുള്ള സവിശേഷസ്നേഹം ആക്ഷേപഹാസ്യം സ്ഫുരിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

വിശ്വംഭരൻ– രാമന്റെ സംരക്ഷകരിലൊരാൾ. ദേവയാനിയുടെ ഒരു സന്ദർശകൻ. പ്രഭാകരൻപിള്ളയോടുള്ള വിശ്വംഭരന്റെ അടങ്ങാത്ത പകയ്ക്കുകാരണം അയാളുടെ ഭാര്യയുമായി അവിഹിതബന്ധം പുലർത്തി കുടുംബം തകർത്തതാണ്. ശത്രുവിന്റെ ഘാതകന് എന്തുസഹായവും ചെയ്തുകൊടുക്കുവാനുള്ള വിശ്വംഭരന്റെ മനസ്സ് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭീരുവായ തനിക്ക് നിർവ്വഹിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ദൗത്യം നിർവ്വഹിച്ച രാമനോട് ആദരവുകലർന്ന സ്നേഹമാണ് വിശ്വംഭരനുള്ളത്.

കാളവണ്ടിക്കാരൻ കിട്ടൻ, ചായക്കടക്കാരൻ പയ്യൻ, പരമുനായരുടെ ഭാര്യ– വളരെ ചെറിയൊരു ഭാഗത്തുമാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കാളവണ്ടിക്കാരൻ കിട്ടൻ രൂപഭാവങ്ങൾകൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ കഥാപാത്രമാണ്. ഏറ്റെടുത്ത ദൗത്യം വളരെ കൃത്യമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ മറ്റൊരു ഭാഗത്തും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്ത ഈ കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റി കൂടുതലൊന്നും വെളിപ്പെടുത്തുന്നില്ല. വിശ്വംഭരന്റെ ചായക്കടയിലെ ജോലിക്കാരനാണ് പയ്യൻ. സാഹചര്യം കൊണ്ട് ബാല്യം നഷ്ടപ്പെട്ട കഥാപാത്രം. രാമനുമായി അല്പസമയം കൊണ്ട് തന്നെ അവൻ സ്ഥാപിക്കുന്ന സൗഹൃദം ആ ബാലമനസ്സിന്റെ നിഷ്കളങ്കതയും സ്നേഹഭാവവുമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ ആജ്ഞാശക്തിയ്ക്കുള്ളിൽ കഴിയേണ്ടിവരുന്ന ഗ്രാമീണ കഥാപാത്രമാണ് മീനാക്ഷി. നോവലിൽ നിന്നുംവ്യത്യസ്തമായി തിരക്കഥയിൽ അവർക്ക് രാമനോട് സവിശേഷമായ ഒരു സഹതാപവും വാത്സല്യവുമുണ്ട്.

സംഭാഷണം

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ സ്വഭാവത്താലും കഥാപശ്ചാത്തല

ത്തിന്റെ നിർണ്ണയത്താലും ശ്രദ്ധേയമായ മൗലികത പുലർത്തുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'പെരുവഴിയമ്പലം'. ഈ സവിശേഷതകളെ യാഥാർത്ഥ്യ ബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണങ്ങൾക്കുള്ള പങ്ക് നിർണ്ണായകമാണ്. കേരളീയ ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പകയുടേയും പ്രതികാരത്തിന്റേയും ലൈംഗികതയുടേയുമെല്ലാം ശ്രദ്ധേയമായ ചില മുഖങ്ങൾ കുടുംബബന്ധങ്ങളുമായി സമരസപ്പെടു ത്തിയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാഹചര്യവശാൽ നാട്ടിലെ റൗഡി യായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ കുത്തിമലർത്തേണ്ടിവന്ന രാമന്റെ മാനസികാ വസ്ഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവൻ ബന്ധപ്പെടുന്ന പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ശത്രുക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഈ കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളിലും സംഭാഷണങ്ങളിലും കേവലം കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തിനുമപ്പുറം പകയുടേയും ഭീരുത്വ ത്തിന്റേയും ലൈംഗികതൃഷ്ണയുടേയും നിരവധി ഭാവങ്ങൾ ഒളിഞ്ഞിരി പ്പുണ്ട്. അവരുടെ വ്യക്തിത്വമില്ലായ്മയാണ് രാമനു പ്രതിയോഗിയായ പ്രഭാ കരൻപിള്ളയോട് ബഹുമാനം ജനിപ്പിക്കുവാൻ കാരണം. മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ വിവിധ മുഖങ്ങളായ, അസംതൃപ്തി, സ്നേഹം, പ്രതിഷേധം, ഭീഷണി, വേർപാട്, തിരിച്ചറിയിൽ, വേശ്യാവൃത്തി, ശത്രുവിന്റെശത്രു മിത്രമാകുന്ന അവസ്ഥ, ശത്രുവിനോടുള്ള മതിപ്പ് തുടങ്ങിയവ ഈ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നു.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ സവിശേഷതകൾക്കൊപ്പം തിരക്കഥയുടെ പ്രാഥ മിക ധർമ്മങ്ങളായ കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കൽ, കഥാപാത്ര സ്വഭാവ ചിത്രീകരണം, സംഘർഷത്തിന്റെ വിവിധമുഖങ്ങൾ, നാടകീയമായ തിരിച്ചറി വുകളും വഴിത്തിരിവുകളും, പൂർവ്വകഥാസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്നു.

മൂലകൃതിയിലെ പല സംഭാഷണങ്ങളെയും അങ്ങനെതന്നെ തിരക്കഥയിലും നിലനിറുത്തിയിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് പ്രതിനായ കനായ പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. അസംതൃപ്തി , പ്രതിഷേധം,ഭീഷണി, കാമം തുടങ്ങിയ വിവിധ വികാരങ്ങളെ അനുസ്മരി പ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ രണ്ടാമത്തെ സീനിൽ നടത്തുന്ന സംഭാഷണം ആദ്യംതന്നെ തിരക്കഥയെ പ്രക്ഷുബ്ധമായവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്.

പ്രഭാകരൻപിള്ള: ആണുങ്ങളെ ആക്ഷേപിക്കാൻ നടക്കുന്ന അല വലാതി!

ആരും ഒന്നും പറഞ്ഞില്ല.
എവിടെടാ നിന്റെ മോള്?
ആരും ഒന്നും മിണ്ടിയില്ല.
പ്രഭാകരൻപിള്ള അകത്തെ വാതിലിനുനേരെ നോക്കി: അന്നു

ഞാൻ ആരേം അറിയിക്കാതെ ചെയ്തത് ഇപ്പോ ഈ നാട്ടുകാരുടേം നിന്റേം മുമ്പിവച്ചു ചെയ്യട്ടോ? ചെയ്യട്ടോന്ന്?[1]

പ്രതിനായകകഥാപാത്രമായ പ്രഭാകരൻപിള്ള സ്വയം സ്വഭാവ ചിത്രീകരണം നടത്തുന്ന സംഭാഷണഭാഗമാണിത്. അയാൾ എന്തിനാണ് ജയിലിൽ പോയതെന്ന് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ തന്നെവാക്കുകളിലൂടെ നാടകീയമായി വെളിവാക്കുകയാണിവിടെ.പുരുഷത്വത്തിന്റെ ലക്ഷണ മായി പ്രഭാകരൻപിള്ള കരുതുന്നത് കണ്ണിൽ കാണുന്ന പെണ്ണുങ്ങളെ മുഴുവൻ എങ്ങനെയും ശാരീരികമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിലാണ്. യഥാർ ത്ഥത്തിലിവിടെ വിപരീതാർത്ഥപ്രയോഗത്തിലുള്ള ആക്ഷേപഹാസ്യ പ്രയോഗമാണ് രചയിതാവ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കഥയെ ഉദ്വേഗപൂർവ്വ മായി പുരോഗമിപ്പിക്കാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. അനുവാചകമനസ്സു കളിൽ പ്രതിനായക കഥാപാത്രത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധവും അവജ്ഞയും വളർത്തി, ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിനാശകരമായ പതനത്തിനായുള്ള ആകാംക്ഷാഭരിതമായ ഒരു കാത്തിരിപ്പ് സൃഷ്ടിക്കാനും ഈ സംഭാഷ ണത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

ശത്രുവിന്റെ ശത്രുവിനെ മിത്രമായി സ്വീകരിച്ച് സഹായിക്കുന്ന പരമുനായരുടെ സ്വഭാവവും അയാൾക്ക് കുടുംബത്തോടുള്ള മനോഭാ വവും വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് ഇരുപത്തിയഞ്ചാമത്തെ സീനിലെ സംഭാ ഷണം. രാമന്റെ സംരക്ഷണം പരമുനായർ സ്വയം ഏറ്റെടുക്കുകയാണ്. അതിൽ അയാളുടെ ഭാര്യയ്ക്ക് ഭയവും ആശങ്കയുമുണ്ട്. അവളത് വെളി വായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പരമുനായർ: ചെറുക്കന്റെ ഒരുടുപ്പിങ്ങെട്. മീനാക്ഷി 'ഇതെന്തു കൂത്ത്' എന്ന മട്ടിൽ തിരിഞ്ഞുനിന്നു.

പരമുനായർ: പുത്തനൊന്നും വേണ്ടാ. പഴേതുമതി.

മീനാക്ഷി: അയ്യോ, ആലോചിക്കാണ്ട്.... ഇതെന്തോന്നാ? ഒടുവില് എന്റെ കുഞ്ഞിനെ പോലീസ് പിടിക്കും.

പരമുനായർ: ഇവനും ഒരു വയറ്റീന്നു പോന്നവൻ തന്നാ... (കർശനമായി) എടുക്കടീ തുണി? (ടീ: 45).

പരമുനായരുടെയും മീനാക്ഷിയുടെയും മാനസികാവസ്ഥയും സ്വഭാവവും വെളിവാക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. ഭാര്യയും ഭർത്താവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലൂടെ കഥയുടെ നാടകീയത വർദ്ധിക്കുന്നു. സവിശേഷസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന കഥാപാ ത്രങ്ങളുടെ കുടുംബ പശ്ചാത്തലം വെളിവാക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. 'അവനും ഒരു വയറ്റീന്നു പോന്നവൻതന്നാ' എന്ന പരമുനായരുടെ വാക്കു കളിൽ ഒരു ഭീഷണിയുടെ ധ്വനിയും അന്തർലീനമാണ്. സ്വന്തം മക്കളെ പ്പോലെതന്നെയാണ് രാമനും എന്ന് അയാൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

---

1. പി. പത്മരാജൻ. പത്മരാന്റെ തിരക്കഥകൾ, പുറം -21.

പെരുവഴിയമ്പലം

രാമന്റെ തന്റേടവും, ആരെയും വകവയ്ക്കാത്ത സ്വഭാവവും, പ്രതിഷേധവും വെളിവാക്കുന്നതിനൊപ്പം പരമുനായർ രാമനെ തിരിച്ചറിയുന്ന സന്ദർഭവുമാണ് മുപ്പത്തിയൊന്നാമത്തെ സീനിൽ സംഭാഷണരൂപേണ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂലകൃതിയിലെ സംഭാഷണം ഇവിടെയും അങ്ങനെതന്നെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

രാമൻ; എനിക്ക് ഒരുത്തരടേം ബന്തം വേണ്ടാ.... അങ്ങേർക്കില്ലാത്ത ബന്തം നിങ്ങൾക്കുമില്ല. നിങ്ങൾക്കില്ലാത്ത ബന്തം അങ്ങേർക്കുമില്ല.... ഞാൻ പറഞ്ഞോ എനിക്കു ബന്തം വേണമെന്ന്? ഞാൻ പോയേക്കാം.

പരമുനായരുടെ മുഖത്തെ ദേഷ്യം അലിഞ്ഞു. അവിടെ വാത്സല്യത്തിന്റെ പൊടിപ്പുള്ള ഒരു മന്ദഹാസം.

പരമുനായർ: ഇരുട്ടത്തങ്ങു പൊയ്ക്കളയാംന്നു ധൈര്യമൊണ്ട്.

രാമനു കൂടുതൽ ദേഷ്യമാണുണ്ടായത്.

രാമൻ: പകലായാലെന്തുവാ? എന്നെയാരാണ്ടങ്ങു ചീമിക്കളേവോ? കൂടിവന്നാല്, എല്ലാവരുകൂടെ, പേപ്പട്ടിയെ തല്ലിക്കൊല്ലുന്നപോലെ അങ്ങു കൊല്ലുമായിരിക്കും. അത്രേയൊള്ളേ? ഞാനങ്ങു ചത്തോളാം (ടീ: 51).

ആരെയും കൂസാൻ മനസ്സില്ലാത്ത, എന്നാൽ ആത്മനിന്ദ അനുഭവിച്ചുതുടങ്ങുന്ന രാമന്റെ മാനസികാവസ്ഥ, ഒരാപത്തുവന്നപ്പോൾ അമ്മാവനായ ഗണപതി കൈവെടിഞ്ഞതിന്റെ രോഷം, മാനസികസംഘർഷം ഇവയൊക്കെ ഈ പ്രതികരണത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നു. രാമന്റെ തുടർന്നുള്ള നിലപാട് എന്തെന്ന് അറിയുവാനുള്ള ഉദ്വേഗവും ഈ ഭാഗത്ത് വളരുന്നുണ്ട്.

മൂലകൃതിയിലെ സംഭാഷണം അതേപോലെതന്നെ സ്വീകരിച്ച് രാമന്റെ സ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നത് നാല്പത്തിനാലാമത്തെ സീനിൽ കാണാം.

വിശ്വംഭരൻ: നീ ആരാന്നോ എന്താ സംഗതീന്നോ ഇപ്പോഴീ ചെല്ലുന്ന വീട്ടിപ്പോലും ദേവയാനിയോടുപോലും പറഞ്ഞേക്കരുത്.

രാമൻ: പിന്നെന്തുവാ ഞാൻ പറയേണ്ടത്?

വിശ്വംഭരൻ: ഞങ്ങളു പറഞ്ഞേക്കുന്നത്.......... (മടിയോടെ) നീ ഒരു പെണ്ണിനെ ചതിച്ചേച്ചു വരുവാന്നാ—

രാമൻ: (സംശയപൂർവ്വം) ചതിച്ചേച്ചോ?

വിശ്വംഭരൻ: എന്നുവച്ചാൽ, നീയൊരു പെങ്കെച്ചിനു വയറ്റിലൊണ്ടാക്കിയേച്ച് ഒളിച്ചുതാമസിക്കാൻ വരുവാന്നാ.

രാമൻ(വെറുപ്പോടെ) :ഛീ!

വിശ്വംഭരൻ: എന്തൊന്നിച്ചീ? പിന്നെന്തുവാ കൊലപ്പുള്ളിയാന്നുപറയണോ?

രാമൻ (കടുപ്പിച്ച്) അതായിരുന്നു ഭേദം (ടീ: 61)

കഥയുടെ വളർച്ചയിൽ ഈ സംഭാഷണം പ്രത്യേക പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. വേശ്യയായ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുമ്പോൾ,

രാമന്റെ മനസ്സിൽ വളരുന്ന സംഘർഷം പൂർണ്ണ അർത്ഥത്തിൽ വെളിവാക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. ഒരു ഭീരുവായി സമൂഹത്തിന് കൊള്ളരുതാത്തവനായി ജീവിക്കുന്നതിന്റെ അർത്ഥശൂന്യത രാമൻ മനസ്സിലാക്കിത്തുടങ്ങിയെന്ന ധ്വനിയും ഈ ഭാഗത്തിനുണ്ട്. ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ ക്രമികമായ വളർച്ചയാണ് രാമനെ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യയുടെ മുന്നിലെത്തിക്കുന്നത്.

പൂർവ്വകഥാസൂചന, കഥാപാത്രസ്വഭാവചിത്രീകരണം, കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കൽ എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം വിശ്വംഭരന്റെ പ്രതിഷേധം, അസംതൃപ്തി തുടങ്ങിയവയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് അമ്പത്തിയൊന്നാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വിശ്വംഭരൻ: എന്നെ നാട്ടീന്നൊടിച്ചതവനാ (അയാളുടെ ഭാവം മാറി) എന്റെ കുടുംബം കൊളംകോരി, എന്നേം കുട്ടിച്ചോറാക്കി, അവളെ നശിപ്പിച്ച്-അവനില്ലാരുന്നേൽ, ഞാനാ നാട്ടിലെങ്ങാനും കെടന്നു പോയേനേ. ഇവിടീമലമൂട്ടിവന്ന് ഒണക്കച്ചായക്കടേം നടത്തി (ടി: 70).

ഈ ഭാഗത്ത് വിശ്വംഭരന്റെ കദനകഥ മുഴുവൻ ചുരുൾ നിവരുന്നു. വിശ്വംഭരൻ ആരാണെന്നും എന്താണ് അവന്റെ അവസ്ഥയെന്നും രാമനെപ്പോലെ അനുവാചകനും അറിയുന്നത് ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. പ്രതിനായകന്റെ ക്രൂരതയുടെ മുഖം ഒരിക്കൽക്കൂടി, അയാളുടെ അഭാവത്തിൽ വെളിവാകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ രാമന്റെ മനസ്സിൽ ശത്രുവിനോടു ബഹുമാനം വളർത്തുവാൻ കാരണമായ ഭാഗംകൂടിയാണിത്. അവസരോചിതമായി, തികഞ്ഞ മനഃശ്ശാസ്ത്രവൈഭവത്തോടെ സംഭാഷണരചന നിർവ്വഹിക്കുവാനുള്ള തിരക്കഥാകാരന്റെ വൈദഗ്ധ്യമാണ് ഇവിടെ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ദേവയാനി ഒരു വേശ്യയാണെന്ന് വെളിവാക്കുന്നതിനൊപ്പം സാഹചര്യം കൊണ്ടാണ് അവളങ്ങനെയായതെന്നു രാമനെ തിരിച്ചറിയിക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് അമ്പത്തിമൂന്നാമത്തെ സീൻ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

രാമൻ: ആരായിരുന്നു?

ദേവയാനി: ആ- ആരോ!

....

ദേവയാനി: രാവിലെ മണി പറഞ്ഞതുപോലെ, ആരൊക്കെയോ വരുന്നു, പോണു.

രാമൻ: നിങ്ങൾക്കിത്ര വെഷമം ആകൂന്നു ഞാനോർത്തില്ല.

ദേവയാനി:വെഷമമോ? എന്തിനാ വെഷമം? കുന്നുംപുറത്തെ ദേവയാനിക്കെങ്ങനാ വെഷമം, അല്ലോ? (ടി: 73).

ദേവയാനിയും രാമനും തമ്മിൽ മാനസികമായി അടുക്കുന്ന സംഭാഷണഭാഗമാണിത്. സാഹചര്യവശാൽ മാന്യമായ ജീവിതം കൈമോശം വന്ന ഒരു ദുഃഖ കഥാപാത്രമായി തീരുകയാണ് ദേവയാനി. രാമൻ ഒരു

കൊലയാളിയായതും സാഹചര്യവശാലാണ്. വിധിയുടെ വിചിത്രമായ കളിയാട്ടമാണ് അവരെ ഒരിടത്ത് എത്തിച്ചത്. യഥാർത്ഥ തിരിച്ചറിവിന്റേയും സ്നേഹത്തിന്റേയും ഹൃദയസ്പർശിയായ ഒരു രംഗമാണ് ഈ സംഭഷണത്തിലൂടെ തീർത്തിരിക്കുന്നത്.

ശത്രുവിനോട് രാമനുതോന്നുന്ന മതിപ്പാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ കഥയുടെ കാതലായി നിൽക്കുന്നത്. ശ്രദ്ധേയമായ ആ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അറുപത്തിയാറാമത്തെ സീനിലാണ്.

രാമൻ: നിങ്ങളൊഴിച്ച് ബാക്കി എല്ലാവർക്കും അങ്ങേരെ പേടിയാരുന്നു. ആ പേടിയാ ഇന്നെന്റെ തിണ്ണ- അതോർക്കുമ്പോ-

ദേവയാനി: എന്തിനാ ഇപ്പോ അതുമിതും പറെന്നെ? പാ വിരിച്ച് കെടന്നൊറങ്ങാനൊള്ളേന്?

രാമൻ നിന്നു.

രാമൻ:എനിക്കിപ്പൊ അങ്ങേരോടാമതിപ്പ്! ഒന്നുമില്ലേലു ഇത്രേം പേരെ പേടിപ്പിച്ചുനിറുത്താൻ അങ്ങേർക്കൊത്തല്ലോ. ഞാൻ ചെയ്ത്താതെറ്റ് (ടി: 84)

ഭീരുക്കളായ സഹായികളേക്കാൾ മതിപ്പ് ധീരനായ ശത്രുവിനോട് രാമനു തോന്നുന്നു. ഇത് രാമന്റെ വ്യതിരിക്തവും ആകർഷകവുമായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രാമൻ പൂർണ്ണമായും വെളിപ്പെടുന്നത് ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയെപ്പറ്റി രാമന്റെ മനസ്സിൽ ജനിച്ച മതിപ്പ്, തിരക്കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യത്തിലേക്കു നയിക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

തിരക്കഥയിലെ അർത്ഥവത്തായ മൗനത്തിന് വാചാലമായ സംഭാഷണത്തേക്കാൾ അർത്ഥവ്യഞ്ജക ശേഷിയുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്ന ഭാഗമാണ് എഴുപത്തിമൂന്നാമത്തെ സീനിലെ സംഭാഷണവും തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനയും.

പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യ: പെയ്ക്കോ.

രാമൻ ഞെട്ടി. തലയുയർത്തി നോക്കി.

പ്രഭാ . ഭാര്യ: ഇവിടിനി നിൽക്കണ്ടാ.

രാമൻ അവരെത്തന്നെ ഭയത്തോടെ നോക്കിനിന്നു.

പ്രഭാ .ഭാര്യ: എവിടെയെങ്കിലും പൊയ്ക്കോ.

അവരുടെ ശബ്ദം ഇടറി. അവർ ഒരു പൊട്ടിത്തെറിയുടെ വക്കത്താണ്.

പ്രഭാ. ഭാര്യ:എനിക്കു നിന്നെ കാണണ്ടാ!

പിന്നെ അവൾ അകത്തേക്കു കയറി. മുൻവശത്തെ വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ അടഞ്ഞു (ടി: 89).

രാമന്റെ മൗനത്തിന് ഇവിടെ ഏറെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയുണ്ട്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യയും രാമനും മുഖാമുഖം കാണുന്ന ഈ രംഗമാണ് തിരക്കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം. രണ്ട് മനസുകളുടെ സംഘർഷങ്ങൾ വെളി

വാക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. രാമൻ ചെയ്തത് തെറ്റായിപ്പോയെന്ന് അവനും, ഭർത്താവിന്റെ സ്വഭാവദൂഷ്യമാണ് അയാളുടെ കൊലയ്ക്ക് കാരണമെന്ന് പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ ഭാര്യയ്ക്കുമറിയാം. വിധവയായ സ്ത്രീയ്ക്കും അനാഥരായ അവരുടെ മക്കൾക്കും ഇനിയൊരാശ്രയം കൂടിയില്ലാത്ത ജീവിതമാണുള്ളത്. നിയമത്തിനു മുന്നിൽ കീഴടങ്ങുന്നതോടെ രാമനും ശിക്ഷിക്ക പ്പെടുകയാണ്.കൃത്യമായ സംഭാഷണങ്ങൾകൊണ്ടും ശബ്ദശ്രാവ്യസൂചനകൾകൊണ്ടും വികാരസാന്ദ്രമായി പര്യവസാനിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് 'പെരുവഴിയമ്പലം'.

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾക്ക് പത്മരാജൻ തന്റെ തിരക്കഥയിൽ നൽകുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തിയുടെ തലം ഏറെ ആഴമുള്ളതാണ്. കഥാവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നും പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ഏറെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും അർത്ഥവ്യാപ്തി വളരെയുണ്ട്. കഥയിൽ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുവാനും തുടർകഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സൂചനകൾ നൽകുവാനും ചിലപ്പോഴൊക്കെ കഥാസാഹചര്യത്തെ ദൃശ്യഉപമകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'പെരുവഴിയമ്പലം' പൂർണ്ണമായും ഗ്രാമപശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥയാണ്. ഗ്രാമീണപ്രകൃതിയുടെ സൗന്ദര്യത്തോടൊപ്പം ക്രൗര്യവും പശ്ചാത്തലദൃശ്യാവതരണത്തിലൂടെ കഥയിൽ അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളേയും ശബ്ദങ്ങളേയും സമ്മേളിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് കഥയ്ക്ക് അർത്ഥവൈപുല്യവും സൗന്ദര്യവും പ്രദാനംചെയ്യുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ഏറെയാണ്. സംഘട്ടനം, സംഘർഷം, നാടകീയത, ഇവയുടെ പരിഹാരം, കഥാഗതിയുടെ വികാരപരമായ പരിണാമം തുടങ്ങിയവ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പത്മരാജൻ ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകളെയാണ് ധാരാളിത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അർത്ഥവത്തായ മൗനങ്ങളും നിശ്ശബ്ദതയും കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ശക്തമായ ഭാഗമായിത്തീരുന്നത് ഈ തിരക്കഥയിൽ കാണാം. പെരുവഴിയമ്പലത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമെന്നു തോന്നുന്ന ചില ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളാണ് ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

പെരുവഴിയമ്പലം ആരംഭിക്കുന്നത് പ്രഭാകരൻപിള്ള ഗ്രാമത്തിൽ ബസിറങ്ങുന്ന ദൃശ്യത്തോടെയാണ്. അയാളെ കാണുന്ന ഗ്രാമീണരുടെയെല്ലാം മുഖത്ത് ഞെട്ടലും ഭയവുമാണ്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയ്ക്ക് എതിരെ സാക്ഷിപറഞ്ഞ വ്യക്തിയാണ് നാണു. പ്രഭാകരൻപിള്ള ജയിലിൽ നിന്നും തിരിച്ചെത്തിയെന്ന് കടവിലെ തോണിയിലിരിക്കുന്ന നാണു അറിയുമ്പോൾ, അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ സീനിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ സാഹചര്യത്തിന് യോജിച്ചതുതന്നെയാണ്. *നാണു വെറുപ്പോടെ വള്ളത്തിലേക്കു നോക്കി..... അയാളുടെ അരികിൽ ഒരു നീളൻ ചങ്ങല. വള്ളച്ചങ്ങല* (ടി: 18) വെറുപ്പോടെ വള്ളത്തിലേക്കു

നോക്കിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ, വരാൻ പോകുന്ന പ്രഭാകരൻപിള്ള യെന്ന വിപത്തിനെ ഭീതിയോടെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന നാണുവിന്റെ ദൈന്യതയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. നാണുവിന്റെ അരികിൽകിടക്കുന്ന നീളൻ ചങ്ങല ആ മനസ്സിലെ ചിതറികെട്ടുപിരിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പലവിധ വികാരങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എന്തിനെയും നേരിടുവാനുള്ള നാണു വിന്റെ നിശ്ചയത്തേയും ഇത് വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസൂചനയിലൂടെ നാണുവിന്റെ മാനസികസംഘർഷം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം അനു വാചകനിൽ ആകാംക്ഷയുണർത്തി സംഘർഷം വളർത്തുവാനും കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴി യുന്നു.

പ്രഭാകരൻപിള്ള നാണുവിനെ അന്വേഷിച്ച് കടവിലെത്തുന്നു. അവനെ പിടിക്കാൻ അയാൾ വള്ളത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നു. *നാണു പെട്ടെന്നെ ഴുന്നേറ്റു. അവന്റെ കൈയ്യിൽ ചങ്ങല. വള്ളത്തിൽ രണ്ട് പ്രതിയോഗി കൾ.... അവർ പരസ്പരം അടുക്കുന്നു. അവരുടെ ചലനങ്ങൾക്കൊത്ത് വള്ളം ചെറുതായുലയുന്നുണ്ട്. അവരുടെ കാൽതട്ടി കഴുക്കോൽ വെള്ളത്തിലടിക്കുന്ന ശബ്ദം മാത്രം. പതിഞ്ഞ ചലനങ്ങൾ* (ടി: 23).

പ്രഭാകരൻപിള്ളയെ കണ്ടാണ് നാണു എഴുന്നേറ്റത്. നാണു മനസ്സിൽ സ്വരുക്കൂട്ടിയെടുത്ത തന്റേടത്തിന്റെ പ്രതീകം കൂടിയാണ് കൈയ്യിലിരിക്കുന്ന ചങ്ങല. അവരുടെ ചലനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഉലയുന്ന വള്ളം അവരുടെ മാനസീക സംഘർഷത്തെ ദൃശ്യാത്മകമായി വെളിവാ ക്കുന്നതാണ്. ആ സംഘർഷം അനുവാചകനിലേക്കുകൂടി സംക്രമി പ്പിക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. കഴുക്കോൽ വെള്ളത്തി ലേക്കു വീഴുന്ന ശബ്ദസൂചനയിലൂടെ ഒരാൾ പരാജിതനായി വെള്ളത്തി ലേക്ക് വീഴുമെന്ന ശബ്ദധ്വനിയാണ് നൽകുന്നത്. അവരുടെ പതിഞ്ഞ ചലനങ്ങളിലൂടെ ആ രംഗത്തിന് ആകാംക്ഷ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. ഒരു ബാഹ്യസംഘർഷത്തിനുമുമ്പ് ദൃശ്യശബ്ദസൂചന കൊണ്ട് സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ആന്തരികസംഘർഷം വളർത്തി യെടുക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഭാഗത്തിന് ഉദാഹരണമാണിത്.

കഥയിലെ നായകനും പ്രതിനായകനും തമ്മിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്ന രംഗം ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെ ധ്വനിസാന്ദ്രമായി ഏഴാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

മണലിൽ വരച്ച ഒരു വരയിൽ വച്ചുകൊടുത്ത ഒരു മുഷ്ടി. അതിന്മേലേക്ക് ഒരു ഗോലി വന്നടിച്ചു. വീണ്ടും ഒന്നു കണ്ണടച്ചുപിടിച്ച് രാമൻ അടികൊള്ളാനിരുന്നുകൊടുത്തു. ഒരു പ്രാവശ്യംകൂടി ഗോലി വന്നു വീഴുന്ന ശബ്ദം. രാമൻ ഞെട്ടി അറിയാതെ കണ്ണുതുറന്നു നോക്കി. വീണ്ടും അടിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന കുട്ടി. അവൻ ഗോലിയെടുത്ത് ഉള്ളം കൈയ്യിലിട്ട് തിരുമ്മി ചൂടുപിടിപ്പിച്ച് വീണ്ടും അടിക്കുന്നു. രാമൻ കണ്ണു തുറന്നു നോക്കുമ്പോൾ പ്രഭാകരൻപിള്ള (ടി: 28).

രാമന്റെ മനഃശ്ശക്തിയും, സ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതയായ കൂസലില്ലായ്മയും, വരാൻ പോകുന്ന ദുരന്തസൂചനയുമാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ പ്രതിഷേധത്തോടെയും തന്റെടത്തോടെയും നേരിടുന്ന രാമന്റെ ഭാവിചിത്രം. അവസാനം ഗോലിവന്ന് മുഷ്ടിയിൽ പതിച്ചപ്പോൾ അറിയാതെ കണ്ണുതുറന്നതുപോലെ, അവന്റെ നിയന്ത്രണം വിട്ടുപോകുന്നു. അതാണ് പ്രാഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൊലയ്ക്ക് കാരണമാകുന്നത്. ഇത്തരം അർത്ഥസാന്ദ്രമായ ദൃശ്യസൂചനകളിൽ ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഉദ്വേഗജനകമായ അർത്ഥസൂചനകൾ, അനുവാചകന് ആസ്വാദ്യമായ രീതിയിൽ വെളിവാക്കുന്നത് തുടർന്നുള്ള കഥാസ്വാദനത്തിന്റെ വേളയിലാണ്. അനുവാചകനിൽ ആകാംക്ഷയുണർത്തി, കഥയെ അനുനിമിഷം നാടകീയ ഉദ്വേഗത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാനുള്ള രചനാതന്ത്രത്തിന് നല്ലൊരുദാഹരണം കൂടിയാണ് ഈ ഭാഗം.

രാമന്റെ സഹോദരിയായ ഭാഗ്യം, പ്രഭാകരൻപിള്ള വീട്ടിൽവന്ന വിവരം അവനോടുപറയുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ സ്വഭാവമറിയുന്ന (പെൺകുട്ടികളോട് പ്രഭാകരൻപിള്ളയ്ക്കുള്ള പ്രത്യേക താല്പര്യം) രാമന്റെ ഉള്ളിൽ ഭയം കലർന്ന ഒരു രോഷം വളർന്നു. അവനത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന എട്ടാമത്തെ സീൻ ശ്രദ്ധേയമാണ്. *പുന്നയ്ക്കാ നിവർത്തിവച്ച പായിൽ ഒരടി വീണു. ചിതറിത്തെറിക്കുന്ന പുന്നയ്ക്കായ്* (ടി: 30). ചിതറിത്തെറിക്കുന്ന പുന്നയ്ക്കാ, പ്രഭാകരൻപിള്ളയോടുള്ള രാമന്റെ മനസ്സിലെ ശക്തമായ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ദൃശ്യാവതരണമാണ്.

പ്രഭാകരൻപിള്ള മറ്റൊരവസരത്തിൽ രാമന്റെ വീട്ടിലെത്തി. *രാമൻ പല്ലുകൾ ഉച്ചത്തിൽ കൂട്ടിയിറുമ്മി. പ്രഭാകരൻപിള്ള അവനെ നിസ്സാരമായി നോക്കി. അയാളൊരു വെറ്റിലത്തുണ്ട് ഊതിത്തെറിപ്പിച്ചു* (ടി: 32)

രാമന്റെ ഉള്ളിലെ പ്രതിഷേധം പുറത്തുവരുന്നത് ഉച്ചത്തിൽ പല്ലിറുമ്മുന്ന ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെയാണ്. അതിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ളയോടുള്ള വെല്ലുവിളിയുടെ അലകളുണ്ട്. രാമന്റെ പ്രായത്തേയും വലിപ്പത്തേയും അളന്നുകൊണ്ട് പ്രഭാകരൻപിള്ള അവനെ നിസ്സാരമായൊന്നു നോക്കി. രാമൻ കേവലം നിസ്സാരനാണെന്ന് അവനുതന്നെ വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുവാൻ ഒരു വെറ്റിലത്തുണ്ടെടുത്ത് ഊതിതെറിപ്പിക്കുന്നു. ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ നാടകീയവും യുക്തിപൂർവ്വവുമായി കഥാഖ്യാനം പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉദാഹരമാണ് ഈ ഭാഗം.

ഉത്സവപ്പറമ്പിൽനിന്നും ഉയരുന്ന ശബ്ദം ആഘോഷത്തിന്റേതാണ്. രാമനത് അസ്വസ്ഥതയുടേതായിരുന്നു. നീ ഉത്സവം മുഴുക്കെ കാണില്ലെന്ന താക്കീതുമായിപോയ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ പരുക്കൻ വാക്കുകളുടെ പ്രതിധ്വനിയായിട്ടാണ് രാമന് ആ ശബ്ദം കേൾക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്. *അകലെ ഉത്സവപറമ്പിൽനിന്നുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ! രാമൻ വരാന്തയിലിരുന്നു. അവിടെ ഒരു വിളക്കിരുന്നെരിയുന്നുണ്ട്. രാമൻ ആ*

പെരുവഴിയമ്പലം

നാളത്തിലേക്കും നോക്കിയിരിക്കുന്നു. അവൻ പുറത്ത് അകലേക്കു നോക്കി (ടി: 35).

രാമൻ ഉത്സവപ്പറമ്പിൽനിന്നും ഉയരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ കേൾക്കുമ്പോൾ അവിടെയിരുന്ന് എരിയുന്ന വിളക്ക്, അവന്റെ പ്രതീകം തന്നെയാണ്. അച്ഛൻ മരിച്ചതോടെ ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ, അതിലേറെ രണ്ടു സഹോദരിമാരുടെ പ്രതീക്ഷയും ആശ്രയവുമാണ് രാമൻ. അവൻ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ എരിഞ്ഞടങ്ങുന്നത് അവർക്കുവേണ്ടിയാണ് എന്ന ധ്വനിസാന്ദ്രമായ അർത്ഥതലം ഈ ഭാഗത്ത് ഉൽച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. പുറത്ത് അകലേക്കു നോക്കുന്ന രാമൻ ഭാവിയിലേയ്ക്ക് പ്രതീക്ഷയോടെ കണ്ണുംനട്ടിരിക്കുന്ന യുവാവാണ്. സവിശേഷമായ ഈ ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ തിരക്കഥാരചയിതാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥവ്യാപ്തി, കഥാവികാസത്തിന്റെ തുടർവേളയിലേ, അനുവാചകന് പൂർണ്ണമായും വ്യക്തമാവുകയുള്ളു. തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിൽ രാമന്റെ സംഘർഷവും അവസ്ഥയും വെളിവായികാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം അനുവാചകനിൽ ഉദ്വേഗം വളർത്തുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഉത്സവസ്ഥലത്തുവെച്ച് പ്രഭാകരൻപിള്ള കാലനെപ്പോലെ രാമന്റെ പിന്നാലെ കൂടിയിരിക്കുകയാണ്. അവൻ ഭയന്ന് പ്രാണനും കൈയ്യിൽ പിടിച്ച് രക്ഷപെടുവാനായി ഓടുന്നു. ഓടുന്നത് കരിമ്പിൻ കൂട്ടങ്ങൾക്കിടിയിലൂടെയാണ്.

കരിമ്പുകച്ചവടക്കാർ വെട്ടുന്ന, തൂക്കുന്ന,ബഹളം. കരിമ്പുകളുടെ കൂനയിൽ കൂടുതൽ കരിമ്പുവന്നുവീഴുന്നു. പെട്രോമാക്സ് വെട്ടത്തിൽ തിളങ്ങുന്ന കരിമ്പിൻകൂനയ്ക്കക്കരെ രാമന്റെ തലപൊന്തി. അവൻ കണ്ണുമാത്രം കൂനയ്ക്കു മുകളിലാക്കി എമ്പാടും പരതിനോക്കി. അവൻ തലതാഴ്ത്തി കരിമ്പിൻ കൂനയ്ക്കിപ്പുറത്തുകൂടി കുനിഞ്ഞുകൂനിഞ്ഞു നടന്നു. ഒരു തുലാസ്. കരിമ്പുകയറ്റി വയ്ക്കുന്ന കച്ചവടക്കാർ. തുലാസ്സിനപ്പുറത്ത് രാമൻ. ഉത്സവത്തിന്റെ ശബ്ദം ഇപ്പോൾ വളരെ അകലെ എവിടെയോ ആണ് (ടി: 38).

പതിനേഴാം സീനിലാണ് ഇങ്ങനെ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളിലൂടെ ഭാവോജ്ജ്വലമായി കഥയെ വളർത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നത്. വെട്ടുന്നതിന്റെയും തൂക്കുന്നതിന്റെയും ബഹളം രാമന്റെ ഉള്ളിൽ നടക്കുന്ന സംഘർഷത്തെയും അനുനിമിഷം വളർന്നുവരുന്ന മരണഭീതിയേയും വെളിവാക്കുന്നതാണ്. തുലാസ്സിനപ്പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന രാമനെ കാണിക്കുന്നതിലൂടെ വരാൻപോകുന്ന വിധിയുടെ-വ്യക്തമല്ലാത്ത അവസ്ഥ, അനുവാചകന് ദൃശ്യാത്മകമായി കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ്. ഉത്സവത്തിന്റെ ശബ്ദം വളരെ അകലെ എവിടെയോ ആണ് എന്ന ശബ്ദസൂചനയിലൂടെ, രക്ഷപ്പെടാനുള്ള രാമന്റെ മനസ്സിലെ പ്രതീക്ഷ അസ്ത മിച്ചുതുടങ്ങുന്നതായി സൂചന നൽകുന്നു. രാമന്റെ മനസ്സിൽ എന്നതുപോലെ അനുവാചകന്റെ പ്രജ്ഞയിലും വിഭിന്നമായ വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് തിരക്കഥാഖ്യാന

ത്തിൽ ഉദ്വേഗവും നാടകീയതയും സംഘർഷവും വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഇത്തരം ശബ്ദദൃശ്യ സാന്നിദ്ധ്യത്തിനുള്ള കഴിവ് ഏറെയാണ്.

രാമനും പ്രഭാകരൻപിള്ളയുമായുള്ള സംഘട്ടനം പുരോഗമിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകൾ ഏറെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയുള്ളതാണ്. *അണയാട്ടികിടക്കുന്ന കാളകൾ. അവയുടെ ഇടവിട്ടുള്ള മണികിലുക്കം* (ടി: 39). കാളകൾ ഭാരം ചുമക്കാനും മർദ്ദനം അനുഭവിക്കാനും വിധിക്കപ്പെട്ട മൃഗങ്ങളാണ്. അവസാനം സർവ്വശക്തിയും നഷ്ടപ്പെട്ടുകഴിയുമ്പോൾ മാംസഭോജികൾ അതിനെ കൊന്നുതിന്നുന്നു. എങ്കിലും അവയും ജീവിക്കുകയാണ്. ആ കാളകൾക്കിടയിലേയ്ക്ക് അതിലൊരു വണ്ടിയുടെ അടിയിലേക്ക് പ്രായത്തിൽക്കവിഞ്ഞ ഭാരം ചുമക്കുന്ന രാമനും കയറുന്നു. പ്രഭാകരൻപിള്ള അവനെ തിരഞ്ഞ് കണ്ടുപിടിക്കുന്നു. അവർതമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. രാമൻ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ മണിബന്ധത്തിൽ ആഞ്ഞുകടിക്കുന്നു. അവന്റെ കടിവിടുവിക്കുവാൻ പ്രഭാകരൻപിള്ള ശ്രമിക്കുന്നു. ഇവിടെ രാമന്റെ ചെറുത്തുനിൽപ്പിനും അപ്പുറത്ത് മുന്നേറ്റം തുടങ്ങുകയാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കുക: *ഉലയുന്ന കാളവണ്ടി. പിടഞ്ഞെഴുന്നേൽക്കുന്ന വണ്ടിക്കാളകൾ. അവയുടെ മണികിലുക്കം* (ടി:40) ഇവിടെ പിടഞ്ഞുണരുന്നത് രാമന്റെ മനസ്സും രോഷവുമാണ്. പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൈയ്യിൽനിന്നും വഴുതിവീണ കത്തി രാമൻ എടുത്തു. അവൻ കുത്തി. ആഞ്ഞാഞ്ഞു കുത്തി. തുടർന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യം, *വിരണ്ടു മാറുന്ന കാളകൾ, ഉലയുന്ന വണ്ടി* (ടി: 40). പ്രഭാകരൻപിള്ള കുത്തേറ്റു വീണുകഴിഞ്ഞുള്ള രാമന്റെ ഭീതികലർന്ന മാനസികാവസ്ഥയെയാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. രംഗം മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളേയും ശബ്ദത്തേയും കൃത്യമായി തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്നതിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവത്തിന്റെ/വിഷയത്തിന്റെ തീഷ്ണത അനുവാചകനെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി ആഴത്തിൽ ധരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.

പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൊലയ്ക്കുശേഷം രാമൻ പരമുനായരുടെ വീട്ടിൽ ഒളിച്ചുതാമസിക്കുന്നു. അവിടെ സുരക്ഷിതമല്ലെന്നറിയുന്നതോടെ മറ്റൊരു ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന രംഗം മുപ്പത്തിയഞ്ചാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

വണ്ടികൾ പരസ്പരം കടന്നു പോയി. രാമൻ പിന്നിൽ അകലുന്ന കാലി വണ്ടിയും നോക്കിയിരുന്നു. കാളവണ്ടിയുടെ പരുക്കൻ താളം. പിറകിൽ മറയുന്ന ഇടവഴികളും മണൽപ്പാതകളും. വണ്ടി അകന്നു. ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന്-അതിലെ മൈൽക്കുറ്റിയിൽ നിന്ന് മങ്ങിയ ഇരുട്ടിലേക്ക് (ടി: 54).

വേർപിരിയലിനു കാരണമാകുന്ന ഓരോ യാത്രയും ദുഃഖപൂർണ്ണമാണ്. രാമനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതൊരു ഒളിച്ചോട്ടംകൂടിയാണ്. കാളവണ്ടിയുടെ പരുക്കൻ താളവും മറയുന്ന ഇടവഴികളും മണൽപ്പരപ്പും

മൈൽക്കുറ്റിയും ഇരുട്ടുമെല്ലാം ഇടകലർത്തിയ ശബ്ദദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ യാത്രയുടെ ഭാവതീവ്രതയും, ദുരിതവും, അനിശ്ചിതത്വവുമെല്ലാം ശക്തമായവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു. ഇവ രാമന്റെ ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെ സൂചനകൾകൂടിയാണ്. ഈ ഭാഗത്തിന് തിരക്കഥയെ ഉദ്വേഗപൂർവ്വം മുന്നോട്ടു നയിക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ശക്തിയുണ്ട്.

വിശ്വംഭരന്റെ ചായക്കടയിൽ രാമൻ ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന മുപ്പത്തിയൊമ്പതാമത്തെ സീനിലെ ദൃശ്യങ്ങൾ ആ സാഹചര്യത്തിന്റെ നഖചിത്രം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. *മീൻമുള്ളുകൾ, ഇറച്ചിയുടെ എല്ലുകൾ, മൂലയിൽ ഒഴിഞ്ഞ ഒരു ചാരായക്കുപ്പി, ഓരത്ത് രണ്ടു കാലി സോഡാക്കുപ്പികൾ. രാമൻ മുറിക്കുള്ളിലേക്കു കയറുന്നു* (ടി: 56).

രാമന്റെ ഒളിച്ചോട്ടത്തിന് നിയമത്തിനുമുന്നിൽ അയുക്തികതയുണ്ട്. അത് രാമന് അറിയുകയും ചെയ്യാം. രാമന്റെ അപ്പോഴത്തെ മാനസികാവസ്ഥയെ ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ്. മാംസം ഈമ്പിത്തിന്നതിനുശേഷം അവശേഷിക്കുന്ന എല്ലുകൾ നിയമനിഷേധത്തിന്റെ ഭീകരമുഖത്തെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. ഒഴിഞ്ഞ ചാരായക്കുപ്പിയും സോഡാകുപ്പിയും, നിർവികാരമായ/എന്തുചെയ്യണമെന്നറിയാതെ കുഴങ്ങിനിൽക്കുന്ന രാമന്റെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. പശ്ചാത്തലനിർണ്ണയംകൊണ്ടും സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടും കഥയെ പുരോഗമിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണവും നടത്തുന്നതിനുള്ള ഉദാഹരണം കൂടിയാണീഭാഗം.

ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായി വരുന്ന നാല്പതാമത്തെ സീനിലും രാമന്റെ അവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധേയമാണ്. *രാമൻ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. മുൻപിൽ കാലിയായ രണ്ടു ചാരായ ഗ്ലാസ്സുകൾ. ചാരായക്കുപ്പിയിൽ ഒരീച്ച വീണുകിടന്നു തുഴയുന്നു* (ടി: 58). വിശ്വംഭരന്റെ ചായക്കടയിൽ രാമൻ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുമ്പോഴാണ് രചയിതാവ് സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യബിംബം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രാമന്റെ മനസ്സപ്പോൾ സ്വപ്നങ്ങളൊ ആകുലതകളോ ഇല്ലാത്ത ഒഴിഞ്ഞ ഗ്ലാസ്സുപോലെ ശൂന്യമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് അവന് ഉറങ്ങുവാൻ കഴിഞ്ഞത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ രാമന്റെ ജീവിതം ചാരായക്കുപ്പിയിൽ വീണുകിടന്ന് മരണവെപ്രാളത്തോടെ തുഴയുന്ന ഈച്ചയുടേതിനു സമമാണ്. നിയമത്തിനുമുന്നിൽ കൊലയാളിയും കുറ്റക്കാരനുമാണ് രാമൻ .

രാമൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ ഒളിച്ചു താമസിക്കുന്ന കാലം. ഒരു രാത്രി ഒരുവൻ ദേവയാനിയുടെ വീട്ടിൽ അവളുടെ ശരീരം കാമിച്ച് വരുന്നു. ആരാണു വന്നതെന്ന് രാമൻ തിരക്കുമ്പോൾ ഒരുത്തരം പറയാൻ കഴിയാതെ വിഷമിച്ചു കുഴങ്ങിനിൽക്കുന്ന ദേവയാനിയെയാണ് അമ്പത്തിമൂന്നാമത്തെ സീനിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. *ദേവയാനി വിളക്കിന് കാറ്റിൽ നിന്നും മറപിടിച്ചു. ഇടറിച്ചിതറുന്ന ഒരു ദീർഘശ്വാസം അവളിൽനിന്നുയർന്നു* (ടി: 73). ദേവയാനി ആരാണെന്ന് രാമനറിയാം. അവനതുചോദിച്ച

പ്പോൾ ഒരുത്തരം പറയാൻ കഴിയാതെ, സത്യം മറച്ചുവയ്ക്കാനാണ് ദേവയാനി ശ്രമിക്കുന്നത്. തല്ക്കാലത്തേയ്ക്ക് രാമന്റെ മുന്നിൽ മുഖം രക്ഷിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞതിന്റെ ആശ്വാസംപോലെയാണ് അവളുടെ ദീർഘനിശ്വാസത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൊണ്ട് ധ്വനിസാന്ദ്രമായി കഥയിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്

തിരക്കഥാമൂർദ്ധന്യത്തിന്റെ ശക്തി പൂർണ്ണമായും അവതരിപ്പിക്കാൻ രചയിതാവ് ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ അർത്ഥവ്യപ്തിയെയാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. രാമൻ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ വീട്ടിലെത്തി അയാളുടെ ഭാര്യയെ മുഖാമുഖം കാണുന്നു. അവൾ *എവിടെയെങ്കിലും പോയ്ക്കോ, എനിക്കു നിന്നെ കാണണ്ടാ എന്നു പറഞ്ഞ് അകത്തേക്കു കയറി. മുൻവശത്തെ വാതിൽ ശബ്ദത്തോടെ അടഞ്ഞു* (ടി: 90). ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ആ സ്ത്രീയുടെ പ്രതിഷേധത്തിന്റെ അലകളുണ്ട്. ഒപ്പം അനാഥമാക്കപ്പെട്ട ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ വഴിമുട്ടിയ ജീവിതത്തിന്റെ ദൈന്യതയും. ഈ തീഷ്ണമായ ദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ–*എങ്ങും ഒരനക്കവുമില്ല* (ടി:90). തിരക്കഥയിലെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കുപോലും ഭാഷയുണ്ടെന്നും, അതിന് ഏറെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയുണ്ടെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്ന രംഗമാണിത്.

ഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങളുടെ മുന്നിൽ പ്രഭാകരൻപിള്ളയുടെ കൊലയാളിയായ രാമൻ ഒരു വില്ലനാണ്. നിയമത്തിന്റെ കരങ്ങൾ എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും അവനെ പിടിക്കൂടുകയുംചെയ്യാം. യാഥാർത്ഥത്തിൽ ഗ്രാമീണർ രാമനെ കാണുന്നത് *ഭയബഹുമാനം നിറഞ്ഞ വിചിത്രമായ വികാരത്തോടെയാണ്. രാമൻ നിറയാൻതുടങ്ങിയ കണ്ണുകൾ തുടച്ച് അവരെ നോക്കി. ജനക്കൂട്ടം കാഴ്ചക്കാരെപ്പോലെ. അവരുടെ മുഖം ഒരു മറയ്ക്കപ്പുറത്താണ്* (ടി: 90)തന്നെ ആരും മനസിലാക്കാത്തതിൽ രാമന് ദുഃഖമുണ്ട്. രാമന്റെ ദുഃഖവും ജനത്തിന്റെ ഭയന്ന മനസ്സാക്ഷിയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ ദൃശ്യത്തോടെയാണ് 'പെരുവഴിയമ്പലം' പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

16
അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളിലൂടെ

നാടകരചനയിലൂടെയും സംവിധാനത്തിലൂടെയും സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനം നടത്തിയാണ് അടൂരിന്റെ സാഹിത്യലോകത്തേയ്ക്കുള്ള പ്രവേശം. 1965–ൽ പൂനാ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ നിന്ന് തിരക്കഥാരചനയിലും സിനിമാസംവിധാനത്തിലും ബിരുദാനന്തര ഡിപ്ലോമകൾ നേടി. തിരക്കഥയേയും സിനിമയേയുംകുറിച്ചുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനം ആ മാധ്യമ ങ്ങളെ ഗൗരവകരമായി സമീപിക്കുവാൻ അടൂരിനെ പ്രചോദിതനാക്കി.

അനുവാചകന്റെ വൈകാരികതയെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന കാലിക ചലച്ചിത്ര സങ്കല്പത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി അവരുടെ ബൗദ്ധികമണ്ഡലത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് അടൂർ സൃഷ്ടിച്ചത്. ഈ ബൗദ്ധികസിനിമകളുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അടിത്തറ അതിന്റെ വൈവിദ്ധ്യമുൾക്കൊള്ളുന്ന തിരക്കഥകൾതന്നെ ആയിരുന്നു. അടൂരിന്റെ എല്ലാ സിനിമകളുടെയും തിരക്കഥ അദ്ദേഹം തന്നെയാണ് എഴുതിയത്. മറ്റുള്ളവർക്കുവേണ്ടി അടൂർ തിരക്കഥ എഴുതിയിട്ടില്ല. ആയിരത്തി തൊള്ളായിരത്തി എഴുപത്തിരണ്ടിൽ 'സ്വയംവര'ത്തിന് തിരക്കഥയെഴുതി സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചു. 'കൊടിയേറ്റം', 'എലിപ്പത്തായം', 'മുഖാമുഖം', 'അനന്തരം', 'മതിലുകൾ', 'വിധേയൻ' തുടങ്ങിയ എല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടേയും തിരക്കഥകൾ അടൂർ സ്വയം രചിച്ചതാണ്.

ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണം

സാർവ്വലൗകികത്വമുള്ള ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ ശക്തമായ അടിത്തറയിൽ നിന്നും വ്യക്തമായ മുൻധാരണയോടെയാണ് അടൂർ തിരക്കഥകൾ സൃഷ്ടിച്ചത്. അനുവാചകന്റെ ബൗദ്ധീകതലത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഈ കഥകളിൽ കേവലമായ പ്രണയത്തിനോ, കലഹത്തിനോ, അതിരുകവിഞ്ഞ വികാരപ്രകടനത്തിനോ, സംഘർഷത്തിനോ, മരണത്തിനോ വലിയ സ്ഥാനമില്ല.

അടൂർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ/ആശയം ഒന്നിന്റേയും നിഴലായി ത്തീരുന്നില്ല. അതിലെ സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണ

സൂചനകൾ, ദൃശ്യശ്രാവ്യ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ സവിശേഷമായ ഒര വസ്ഥയെ ചിന്തോദ്ദീപകമായ രീതിയിൽ അനുവാചകനിലേയ്ക്ക് സന്നി വേശിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ പലപ്പോഴും പ്രതീകങ്ങളോ സൂചനകളൊ ആണ്. ഇവ സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന അവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ജാതി, വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, സാമ്പ ത്തികം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ അടൂരിന്റെ കഥകളിൽ ശക്തമായ സ്വാധീ നമായി വരുന്നില്ല. ചില സവിശേഷമായ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ ചില വ്യക്തികളിലൂടെ/കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്വതന്ത്രമായും അനുകല്പനമായുമാണ് അടൂർ തിരക്കഥ കൾ രചിച്ചിരുന്നത്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ 'മതിലുകൾ' അതേ പേരിൽ തിരക്കഥയാക്കി. സക്കറിയായുടെ 'ഭാസ്ക്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവു'മെന്ന ലഘുനോവലാണ് 'വിധേയൻ' എന്ന തിരക്കഥയ്ക്കാ ധാരം. യഥാർത്ഥത്തിൽ അടൂരിന്റെ ഓരോ തിരക്കഥയും ഒന്നിനൊന്ന് ഭിന്നമായ അവസ്ഥകളാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്.

തൊഴിലില്ലാതെ, ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ കഷ്ടതകൾ അനുഭവിച്ച് നഗര ത്തിൽ താമസിക്കുന്ന വിശ്വവും സീതയുമാണ് 'സ്വയംവര'ത്തിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ. അവർ അനുദിനം നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിലൂടെ കഥ പുരോഗമിക്കുന്നു. അവർക്ക് ഒരു കുട്ടി പിറക്കുന്നു. അവരുടെ ജീവിതം മെല്ലെ പച്ചപിടിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ വിശ്വം ജ്വരബാധിതനായി മരിക്കുന്നു. അടഞ്ഞ വാതിലിലേയ്ക്ക് അശരണയായി ചിന്താഭാര ത്തോടെ കണ്ണുംനട്ടിരിക്കുന്ന സീതയുടെ ദാരുണമായ അവസ്ഥ കാണിച്ചു കൊണ്ട് കഥ അവസാനിക്കുന്നു. വിധിയുടെ രംഗബോധമില്ലാത്ത വിളയാട്ടമാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുവാചകനിൽ പലസംശയങ്ങളും അവശേഷിപ്പിച്ച് ചിന്തിക്കുവാൻ പാകത്തിനാണ് കഥ അവസാനിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജീവിതം സീതയ്ക്കു മുന്നിൽ അടഞ്ഞിരി ക്കുന്നു. അവൾ ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കുമോ? സദാചാരശുദ്ധിയാൽ ഭദ്രമായി പൂട്ടിയിരുന്ന മനസ്സിന്റെ വാതിൽ തുറക്കുമോ? വളരെകുറച്ചു സംഭാഷണങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തി ദീർഘമായ ദൃശ്യാഖ്യാനംകൊണ്ടാണ് 'സ്വയംവരം' സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഉത്സവപറമ്പുകൾ നിരങ്ങിയും, കുട്ടികളുമായി ചിരിച്ചുകളിച്ചും, തെല്ല് മണ്ടത്തരങ്ങൾകാട്ടിയും, ഉത്തരവാദിത്തബോധത്തിൽനിന്നും മുഖം തിരിക്കുന്ന 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടി ദിശാബോധമില്ലാത്ത കഥാപാത്രമാണ്. അവഹേളനവും പരിഹാസവുമെന്നപോലെ ചൂഷണ വും നൊമ്പരവും സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് ഈ കഥയി ലൂടെ വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

തകർന്ന ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥയുടെ ചിത്രമാണ് 'എലിപ്പത്തായ' ത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പാരമ്പര്യത്തിന്റെഗർവ്വിൽ ജീർണ്ണിച്ച കസേരയിൽ പ്രതികരണശേഷികൂടി നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്ര

മാണ് ഉണ്ണി. മറ്റുള്ളവർ തനിക്കുവേണ്ടി ജീവിക്കണമെന്ന് ഉണ്ണി ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഉണ്ണിയുടെ ഈ ആഗ്രഹത്തിന് ബലിയാടാകുന്നത് സഹോദരിയായ രാജമ്മയാണ്. തറവാടിനുമുന്നിൽ അലസനായിരിക്കുന്ന ഉണ്ണി അവസാനം 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിൽ കുടുങ്ങിയ എലിതന്നെ ആയിതീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ താൻ കുത്തുന്ന കുഴിയിൽ താൻതന്നെ വീഴുന്നവരുടെ പ്രതീകമാണ് ഉണ്ണി.

ഒരു വിപ്ലവത്തിന്റെ സജീവമായ മുഖവും ദാരുണമായ അന്ത്യവുമാണ് 'മുഖാമുഖ'ത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വിപ്ലവം മുതലാളിയുടെ മരണത്തിലാണ് കലാശിക്കുന്നത്. വിപ്ലവം വിജയിച്ചതായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വിപ്ലവാനന്തരം വിപ്ലവകാരികൾ പലരും സമത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തെ വെടിഞ്ഞ് ബൂർഷ്വാസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീരുന്നു. യഥാർത്ഥ്യവും ഭ്രമാത്മകതയും തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത വിധത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചാണ് ഈ സമൂഹത്തിന്റെ കാപട്യം നിറഞ്ഞ മുഖം 'മുഖാമുഖ'ത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനാഥനായി ജനിച്ച ഒരുവന്റെ ആത്മസംഘർഷങ്ങളും മാനസികവിഭ്രാന്തിയുമാണ് 'അനന്തര'ത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. അർഹിക്കുന്ന സ്നേഹം നഷ്ടമായതിന്റെ പേരിൽ സമൂഹത്തിന്റെ മനഃസാക്ഷിയ്ക്കുമേൽ കരടായിതീരുന്ന കഥാപാത്രമാണ് 'അനന്തര'ത്തിലെ അജയൻ. കഥാവസാനത്തിൽ അജയൻ ലഹരിവസ്തുക്കളുടെ അടിമയും മാനസികരോഗിയുമായിത്തീരുന്നു.

ജയിൽ ജീവിതത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ ജീവിതത്തെ പുരസ്ക്കരിച്ചുള്ള കഥയാണ് 'മതിലുകൾ'. ജയിൽ ജീവിതത്തിന്റെ മനംമടുപ്പിക്കുന്ന വിരക്തിയിൽ ബഷീറിന് ഒരു സ്ത്രീശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം വരുത്തുന്ന പരിവർത്തനവും പ്രതീക്ഷയുമാണ് ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു കുടിയേറ്റക്കാരന്റെ തിക്തമായ അനുഭവങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന കഥയാണ് 'വിധേയൻ'. മനുഷ്യനിലെ ക്രൗര്യം, കാമം, വിധേയത്വം എന്നീ വികാരങ്ങളെ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഒന്നിനൊന്ന് തികച്ചും ഭിന്നമായ വിഷയങ്ങളെയാണ് അടൂർ തന്റെ തിരക്കഥകളുടെ ഇതിവൃത്തമായി സ്വീകരിച്ചത്.

കഥാപാത്രസൃഷ്ടി

വൈവിധ്യമുള്ള കഥകൾ അവതരിപ്പിച്ചതുപോലെ, തികച്ചും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അടൂർ സൃഷ്ടിച്ചത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും പ്രതീകങ്ങളാണ്. കഥയ്ക്കു പുറത്ത് സമൂഹത്തിൽ ദർശിക്കുവാൻകഴിയുന്ന വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗംകൂടിയാണീ കഥാപാത്രങ്ങൾ.

'സ്വയംവര'ത്തിലെ വിശ്വം പട്ടിണിയിൽനിന്നും ദുരിതങ്ങളിൽനിന്നും കരകയറി ജീവിക്കുവാൻവേണ്ടി സമൂഹത്തോടുതന്നെ പൊരു

തുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. അവസാനം പൊരുതി വിജയംകണ്ടെത്താറായപ്പോൾ വിധി മരണംസമ്മാനിക്കുന്നു. കാലികസമൂഹത്തിൽ ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഏറെ വ്യക്തികളുടെ 'ഛായ'യുള്ള വിശ്വം ശ്രദ്ധേയമായ കഥാപാത്രമാണ്. ഉത്തരവാദിത്വത്തിൽനിന്നും ചുമതലാ ബോധത്തിൽ നിന്നും ഒഴുക്കൻമട്ടിൽ ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്ന 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലെ ശങ്കരൻകുട്ടി, ആ സിവശേഷമായ വ്യക്തിത്വത്താൽ തന്നെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ്.

അലസനും, പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മഹത്വം പുലമ്പുന്നവനുമായ 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലെ ഉണ്ണിയും സ്വഭാവസവിശേഷതകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നു. വ്യക്തിത്വമില്ലായ്മയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്തിത്വമായിത്തീരുന്നത്. 'മുഖാമുഖ'ത്തിലെ ശ്രീധരൻ കുറെ വിപ്ലവസഖാക്കളുടെ പ്രതിരൂപമാണ്. ജ്വലിച്ചുയർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു കാലത്തു നിന്നും അസ്തിത്വമില്ലായ്മയിലേയ്ക്ക് അവർ തെന്നിവീഴുന്നു. വ്യതിരിക്തമായ സ്വഭാവവിശേഷത്താൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്ത കഥാപാത്രമാണ് ശ്രീധരൻ.

'അനന്തര'ത്തിലെ അജയന്റെ മാനസികപ്രശ്നങ്ങൾതന്നെയാണ് ആ കഥാപാത്രത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. അനാഥനായ അജയന്റെ സ്നേഹത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള മോഹം മനഃശാസ്ത്രവിശകലനത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാവസാനത്തിൽ ലഹരിക്കും മനോരോഗത്തിനും അടിമയാകുന്ന അജയൻ ഏറെശ്രദ്ധേയനായ ഒരു ദുരന്തനായകനാണ്. സാഹിത്യകാരനായ ബഷീറിന്റെ പ്രതിപുരുഷനായി 'മതിലുകളി'ൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ബഷീർ മലയാളതിരക്കഥയിലെ സവിശേഷ സ്ഥാനത്തിന് അർഹനായ കഥാപാത്രമാണ്. 'വിധേയനി'ലെ ക്രൂരജന്മിയായ ഭാസ്ക്കരപട്ടേലരും, വിധേയനായി അയാളുടെ പിന്നാലെ നടക്കുന്ന തൊമ്മിയും തനത്സ്വഭാവവിശേഷത്താൽ തിരക്കഥയുടെ മേഖലയിൽ സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

അടൂർ അവതരിപ്പിച്ച പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പലപ്പോഴും ശക്തികുറഞ്ഞവരായിതീരുന്നു എന്നൊരാക്ഷേപമുണ്ട്. എങ്കിലും അടൂരിന്റെ തിരക്കഥാലോകത്ത് ശ്രദ്ധേയമായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെയുണ്ട്. ഭർത്താവ് മരിക്കുന്നതോടെ ജീവിതം മുന്നിൽ കൊട്ടിയടയ്ക്കപ്പെട്ട 'സ്വയംവര'ത്തിലെ സീത വിധിയുടെ ക്രൂരതയ്ക്ക് ബലിയാടായ കഥാപാത്രമാണ്. 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലെ രാജമ്മ സഹോദരനായ ഉണ്ണിയുടെ സ്വാർത്ഥതയ്ക്കു മുന്നിൽ ജീവിതത്തെ നിശബ്ദമായി ദുരിത ദുഃഖങ്ങളോടെ തള്ളിനീക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതേകഥയിലെ ശ്രീദേവി ഏറെസ്വപ്നം കാണുകയും കാല്പനീകമായ മാനസികാവസ്ഥയിൽ ജീവിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഒരേ കൂരയ്ക്കുകീഴിൽ കഴിഞ്ഞിട്ടും വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങളിൽ നിൽ

ക്കുന്ന രണ്ട് സ്ത്രീസ്വഭാവങ്ങളെ രാജമ്മയിലൂടെയും ശ്രീദേവിയിലൂടെയും അടൂർ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

'മുഖാമുഖ'ത്തിലെ സാവിത്രി ജീവിതദുരിതങ്ങൾ പേറേണ്ടിവരുന്ന മറ്റൊരു സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ്. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ ഉടനെ അവളുടെ ഭർത്താവ് മരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ശ്രീധരന്റെ ഭാര്യയാവുകയാണവൾ. പാർട്ടി പ്രവർത്തനവും മദ്യസേവയുമെല്ലാമായി നടന്ന ശ്രീധരൻ അവൾക്കൊരു ബാദ്ധ്യതയായിത്തീരുകയാണ്. സാവിത്രി എല്ലാം മനസ്സിലൊതുക്കി നീറിക്കഴിയുന്നു. ഇതേകഥയിലെ വിലാസിനി തന്റേടവും തകൃതവുംകൊണ്ട് സ്വന്തം ജീവിതം കരുപിടിപ്പിക്കുന്നു.

ശബ്ദസാന്നിദ്ധ്യം കൊണ്ടുമാത്രം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് 'മതിലുകളി'ലെ നാരായണി. 'വിധേയനി'ലെ സരോജയും, ഓമനയും ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. പരസ്ത്രീ സംഗമവും അതിരുകളില്ലാത്ത ക്രൂരതയും നിത്യത്തൊഴിലാക്കിയ ഭാസ്ക്കര പട്ടേലരെ ഭാര്യയായ സരോജ പൊന്നുപോലെ പരിചരിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും പട്ടേലർ അവളെ കൊല്ലുന്നു. മനസിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഊഷ്മളമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് സരോജയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റേത്. പട്ടേലർ പ്രാപിക്കുമ്പോഴും, ഭർത്താവിനെ സ്നേഹിച്ച് സമാധാനമായി കഴിയണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഓമന.

പശ്ചാത്തല സ്വീകരണം

വൈവിദ്ധ്യമുള്ള വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, ആ വിഷയത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് പ്രാപ്തമായ പശ്ചാത്തമാണ് അടൂർ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. മിക്ക കഥകളിലും കേരളീയത ദർശിക്കുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ അതിനെ ഒരു ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാക്കാൻ അടൂർ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. കഥകൾ പറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലം അതിൽവന്നു ഭവിക്കുന്നു.

'സ്വയംവരം' നഗരപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നഗരത്തിന്റെ കാപട്യംനിറഞ്ഞ മുഖം തുറന്നുകാണിക്കുവാൻ ഈ പശ്ചാത്തലസ്വീകരണത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം പൂർണ്ണമായും കേരളീയഗ്രാമമാണ്. ഉത്സവങ്ങളും കുട്ടികളുടെ നാടൻവിനോദവുമെല്ലാം അതിന്റെഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. തകരുന്ന ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് 'എലിപ്പത്തായം' അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളീയഗ്രാമത്തിന്റെ ചാരുത ഈ പശ്ചാത്തലത്തിന് ഏറെ സ്വാഭാവികത പകർന്നുനൽകുന്നു.

കേരളത്തിലെ സവിശേഷമായ രാഷ്ട്രീയപരിതഃസ്ഥിതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥയാണ് 'മുഖാമുഖം'. കേരള ത്തിലെ ചെറിയൊരു പട്ടണത്തിൽനടന്ന തൊഴിലാളിസമരവും, അതിന്റെ പരിണിതഫലവുമാണ് കഥയുടെപശ്ചാത്തലം. 'അന

ന്തര'ത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു അനാഥയുവാവിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളാണ്. 'കൊടിയേറ്റ'ത്തിലോ, 'എലിപ്പത്തായ'ത്തിലോ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന കേരളീ യതയുടെ സ്വാധീനം ഈ കഥയിലില്ല. യാഥാർത്ഥ്യവും ഭ്രമാത്മകതയും കഥാവതരണത്തിന് പശ്ചാത്തലമായിത്തീരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പൂർണ്ണമായും ജയിലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കഥയാണ് 'മതിലുകൾ'. ജയിൽജീവിതത്തിൽ സാഹിത്യകാരനായ ബഷീർ നേരിടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളും സാക്ഷാത്ക്കരിക്കപ്പെടാത്ത ഒരു പ്രണയവുമാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ നസ്രാണികളുടെ കുടിയേറ്റ സംസ്കാരത്തെ മുൻനിറുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'വിധേയ'ന്റെ പശ്ചാത്തലം, കർണ്ണാടകയിലെ കുടിയേറ്റം നടന്ന ഒരു പ്രദേശമാണ്. ഇരുസംസ്കാരവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളിലെ ആന്തരീകമായ പശ്ചാത്തലം വൈകാരികമല്ല, പൂർണ്ണമായും ബൗദ്ധികമാണ്. അനുവാചകന്റെ ബൗദ്ധികതയെ ചിന്തോദ്ദീപകമായരീതിയിൽ ഉത്തേജിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിന് വൈകാരികതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നേയുള്ളൂ. മനഃശാസ്ത്രപരമായ വിശകലനമാണ് മിക്ക കഥകളുടെയും ആന്തരികപശ്ചാത്തലത്തിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. ഫാന്റസി, മാജിക്കൽ റിയലിസം തുടങ്ങിയ സവിശേഷമായ അവതരണ ഘടകങ്ങൾ, സാമാന്യബുദ്ധിയെ ചോദ്യം ചെയ്യാത്തരീതിയിൽ 'അനന്തര'ത്തിന്റെയും 'മുഖാമുഖ'ത്തിന്റെയും ആന്തരിക പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനായി സ്വീകരിച്ചിരുന്നു.

യഥാർത്ഥത്തിൽ അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളുടെ പശ്ചാത്തലം കാലദേശങ്ങളെ അതിക്രമിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഒരു സവിശേഷമായ അവസ്ഥയാണ്. അതിൽ കേരളീയതയും, നാഗരികതയും, അന്യസംസ്ക്കാരങ്ങളുമെല്ലാം കടന്നുവരുന്നു എന്നേയുള്ളൂ. ഈ പശ്ചാത്തലത്തെ മാറ്റിനിറുത്തിയാലും അടൂരിന്റെ കഥകൾക്ക് ഒരു സാർവ്വലൗകിക പ്രസക്തിയുണ്ട്. അതാണ് അടൂർ തിരക്കഥകളുടെ സവിശേഷതയും.

രചയിതാവിന്റെ വീക്ഷണം

അടൂർ അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു ചലച്ചിത്രകാരനാണ്. തന്റെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ചിത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയാണ് അടൂർ തിരക്കഥ എഴുതുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തെയും നിലനിൽപ്പിനെയുംപറ്റിയുള്ള അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. "സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. 'തിരക്കഥ എഴുതുമ്പോൾ' ഭാഷാപോഷിണി 2000, പുസ്തകം 23-ലക്കം 10, പുറം-140.

ഘടകമേതെന്ന് ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ രണ്ടാമതൊന്നാലോചിക്കാതെ ഞാൻ ഉത്തരം പറയും, തിരക്കഥ"[1]. സിനിമയുടെ ആദ്യസ്പന്ദനം അടൂരിൽ പുറത്തുവരുന്നത് സർഗ്ഗാത്മകമായ തിരക്കഥാരചനയിലൂടെയാണ്. "തിരക്കഥ ചലച്ചിത്രനിർമ്മാണത്തിലെ പ്രധാനവും നിർണ്ണായകവുമായ ഘടകമാണെന്നതു സമ്മതിക്കെത്തന്നെ അതിന്റെ തനിപ്പകർപ്പാവണം ഉൽപ്പന്നമായ സിനിമയും എന്ന സമീപനം ആശാസ്യമല്ലതന്നെ"[1]. ഇവിടെ തിരക്കഥയുടെയും സിനിമയുടെയും വ്യതിരിക്തമായ വ്യക്തിത്വത്തെയും നിലനിൽപ്പിനെയും പറ്റിയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

അടൂർ തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കുശേഷം, സിനിമയുടെ സവിശേഷമായ അവതരണരീതിയെ പിൻതുടർന്നാണ്. ഇത്തരം തിരക്കഥകളുടെ ആസ്വാദനത്തെക്കുറിച്ച് അടൂർതന്നെ പറയുന്നു. "ഇത് സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടിയുള്ള തിരക്കഥയല്ല. സിനിമയുടെ തിരക്കഥയാണ്. വരമൊഴിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ എന്ന് വേണമെങ്കിൽ പറയാം"[2].

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. 'തിരക്കഥ എഴുതുമ്പോൾ' ഭാഷാപോഷിണി 2000, പുസ്തകം 23-ലക്കം 10, പുറം-16.
2. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. കൊടിയേറ്റം, പുറം-11.

17
വിധേയൻ

1994-ൽ രചിച്ച 'വിധേയ'നെന്ന തിരക്കഥ സക്കറിയായുടെ 'ഭാസ്ക്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവു'മെന്ന ലഘുനോവിന്റെ അനുകല്പനമാണ്. അമ്പത്തിയൊൻമ്പത് പേജുള്ള നോവലിനെ നൂറ്റിപ്പതിനാലു പേജുള്ള തിരക്കഥയിലേയ്ക്കാണ് പകർത്തിയിരിക്കുന്നത്. നാനൂറ്റിയറുപത്തിയഞ്ച് ദൃശ്യങ്ങളിലായി തിരക്കഥ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തം

കള്ളുഷാപ്പിന്റെ പുറംതിണ്ണയിൽ നഷ്ടപ്രതാപങ്ങളുടെ ഓർമ്മകൾ ഉണർത്തുമാറ് ഭാസ്കരപട്ടേലർ ഇരിക്കുന്നു.എതിർവശത്തെ ചായക്കടയുടെ തിണ്ണയിൽ, ആലോചനയോടെ, കുടിയേറ്റക്കാരനായ തൊമ്മിയും. പട്ടേലർ അധികാരഭാവത്തോടെ തൊമ്മിയെ വിളിക്കുന്നു. തൊമ്മി വാപൊത്തി ഓച്ഛാനിച്ച് പട്ടേലരുടെ മുന്നിലെത്തുന്നു. പട്ടേലർ അവനോട് തിരക്കി "നീ എവിടുന്നാ?" തുടർന്ന് ഭാര്യയെപറ്റി ചോദിക്കുന്നു. "ചെറുപ്പമാണോ? സുന്ദരിയാണോ? വയസ്സ് എത്രയുണ്ട്?" ചോദ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥവും അപകടവും തൊമ്മിക്ക് മനസ്സിലാകുന്നു. പതറിനിന്ന തൊമ്മിയെ പട്ടേലർ തോക്ക് ചൂണ്ടി ഓടിക്കുന്നു. തൊമ്മി വെപ്രാളത്തോടെ ഓടുമ്പോൾ പിന്നിൽ വെടി പൊട്ടുന്നു. അതെല്ലാം ആസ്വദിച്ച് പട്ടേലരുടെ പിന്നിൽനിന്ന് സിദ്ബന്തികൾ ചിരിക്കുന്നു.

തൊമ്മി അല്പം വൈകിയാണ് വീട്ടിലെത്തുന്നത്. പട്ടേലർ ബന്ധപ്പെട്ടതിന്റെ അപമാനവും ദുഃഖവും സഹിക്കാനാവാതെ തൊമ്മിയുടെ ഭാര്യ ഓമന അശരണയായി കരയുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മനസ്സിൽ പട്ടേലരോടുള്ള രോഷം ഉയരുന്നു. ഒരു സിദ്ബന്തിവന്ന് പട്ടേലർ തൊമ്മിയെ അന്വേഷിക്കുന്നതായി അറിയിക്കുന്നു. തൊമ്മി മനസ്സില്ലാമനസോടെ പട്ടേലരുടെ അടുത്തെത്തുന്നു. പട്ടേലർ തൊമ്മിക്ക് മുണ്ടും ഓമനയ്ക്ക് സാരിയും വാങ്ങി ക്കൊടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് തൊമ്മിക്ക് വർക്കിചേട്ടന്റെ ഷാപ്പിൽ എടുത്തു കൊടുപ്പുകാരന്റെ ജോലിയും ശരിപ്പെടുത്തികൊടുക്കുന്നു.

വിധേയനായിക്കഴിഞ്ഞ തൊമ്മിയെ കൂടെ കൊണ്ടുനടക്കുവാൻ പട്ടേലർക്ക് ഇഷ്ടമായിരുന്നു. ഒരു ദിവസം പക്ഷിവേട്ടയ്ക്കിടയിൽ ഒരു കർഷകസ്ത്രീയെ പട്ടേലർ കാണുന്നു. കൈയ്യിലിരുന്ന തോക്ക് തെമ്മി

യുടെ കൈയ്യിൽ കൊടുത്തിട്ട് പട്ടേലർ അവളെ കടന്നുപിടിക്കുന്നു. മറ്റൊരു ദിവസം രാത്രിയിൽ ഷാപ്പിൽനിന്നും വീട്ടിലെത്തിയെ തൊമ്മി, വീടിനുള്ളിൽ നിന്നും പട്ടേലർ ഇറങ്ങിവരുന്നത് കാണുന്നു. രോഷമടക്കി നോക്കിനിൽക്കുവാനേ അവനു കഴിഞ്ഞുള്ളു. കരഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്ന ഭാര്യയെ ആശ്വസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എവിടെയെങ്കിലും പോയിരക്ഷപ്പെടാമെന്ന് പറയുന്നു. വയനാട്ടിൽ ഗതികിട്ടാത്ത അവർക്ക് പോകുവാൻ മറ്റൊരിടമില്ലായിരുന്നു.

പട്ടേലരുടെ വീട്ടിൽ അയാളുടെ പിൻപുറം തിരുമിക്കൊണ്ട് തെമ്മി നിൽക്കുന്നു. കുടിയേറ്റക്കാർ കാഴ്ചവസ്തുക്കളുമായി അവിടേയ്ക്കു വരുന്നു. വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്ത ഒരാൾ ഭാര്യയേയും പിന്നെയൊരു ചെറുപ്പക്കാരനേയും പിടിച്ച് പട്ടേലരുടെ മുന്നിൽ ഹാജരാക്കുന്നു. ഭാര്യ ചെറുപ്പക്കാരനൊടൊപ്പം ഒളിച്ചോടിയെന്ന് പരാതിപ്പെടുന്നു. പട്ടേലർ പരാതിക്കാരനെ ആദ്യം അടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് യുവാവിനെ ക്രൂരമായി മർദ്ദിക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് കൂനൂരിൽനിന്നും പട്ടേലരുടെ മകനേയും കൊണ്ട് ഭാര്യയുടെ ആങ്ങളയെത്തുന്നു. പട്ടേലർ മകനെ വാത്സല്യത്തോടെ ചേർത്തുപിടിച്ച് അവനെ നാട്ടിലെസ്ക്കൂളിൽ ചേർക്കാമെന്ന് പറയുന്നു. പട്ടേലരുടെ ഭാര്യ സരോജത്തിനും അവളുടെ ആങ്ങളയ്ക്കും അതിനോട് യോജിപ്പില്ലായിരുന്നു. പട്ടേലരുടെ സ്വഭാവം കണ്ട് കുട്ടി ചീത്തയാകുമോ എന്ന ഭയമായിരുന്നു അവർക്ക്.

ഒരു ദിവസം തൊമ്മി വഴിയിൽവച്ച് വികാരിയച്ചനേയും കൈക്കാരനേയും കാണുന്നു. പട്ടേലരോടുള്ള കൂട്ടുകെട്ട് ഉപേക്ഷിക്കണമെന്ന് അച്ചൻ അവനെ ഉപദേശിക്കുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് പട്ടേലർ ജീപ്പുമായിവരുന്നു. തൊമ്മി വേഗംതന്നെ ജീപ്പിൽ ചാടിക്കയറുന്നു.

ഷാപ്പിന്റെ മുന്നിലിരുന്നു കുടിക്കുന്ന പട്ടേലർ കുടിയേറ്റക്കാരനായ കുട്ടപ്പറായിയുടെ മകനുംമരുമകളും വഴിയിലൂടെ പോകുന്നതുകാണുന്നു. സിദ്ബന്തികൾ പട്ടേലരെ എരികേറ്റി. പട്ടേലർ നവവധുവിനെ അനുവഭിക്കുന്നു. കുട്ടപ്പറായിൽനിന്നും ആ വാർത്ത അറിഞ്ഞ സരോജ ദുഃഖിക്കുന്നു. അവളുടെ ഉപദേശം പട്ടേലർക്ക് ഇഷ്ടമാകുന്നില്ല.

സന്ധ്യാസമയത്ത് മദ്യപിച്ചുകൊണ്ട് പട്ടേലർ ഷാപ്പിന്റെ തിണ്ണയിലിരിക്കുന്നു. ധനികനായ യൂസഫ്പിച്ച അനുജനെ തിരക്കി അവിടെയെത്തുന്നു. തൊമ്മി ആദരവോടെ യൂസഫ്പിച്ചയുടെ അടുത്തേയ്ക്ക് ചെല്ലുന്നു. പട്ടേലർക്ക് അതിഷ്ടമാകുന്നില്ല. അയാൾ യുസഫ്പിച്ചയെ മർദ്ദിക്കുന്നു. പട്ടേലരെ സമാധിപ്പിക്കുവാൻ ചെന്ന തൊമ്മിക്കും മർദ്ദനം കിട്ടുന്നു.

വെടിവെച്ചിട്ട കൊക്കുമായി തൊമ്മി പട്ടേലരുടെ പിന്നാലെ നടക്കുന്നു. സരോജയുടെ ഉപദേശം കേട്ട് മടുത്തതുകൊണ്ട് അവളെ കൊല്ലാൻ നിശ്ചയിച്ചു എന്ന് പട്ടേലർ പറയുന്നു. പട്ടേലരെ അതിൽനിന്നു പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ തൊമ്മി ശ്രമിക്കുന്നു. വീടിനുള്ളിൽനിന്നും തൊമ്മിക്ക് കഞ്ഞി

യുമായിവന്ന സരോജയെ പട്ടേലർ വെടിവയ്ക്കുന്നു. വെടികൊണ്ടത് തൊമ്മിക്കായിരുന്നു. തൊമ്മിയെ കൊന്നുകളയാൻ പട്ടേലർ തീരുമാനിക്കുന്നു. സരോജ അതിൽനിന്നും പട്ടേലരെ പിൻതിരിപ്പിക്കുന്നു.

പട്ടേലർ ഒരു രാത്രി തൊമ്മിയെ വിളിച്ചുണർത്തി അർശനമുക്കി അമ്പലത്തിനടുത്തുള്ള കുളത്തിൽ മീൻപിടിയ്ക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്നു. അതുകേട്ട തൊമ്മി ഭയപ്പെടുന്നു. ദേവിയുടെ കുളത്തിലെ മീൻപിടിച്ചാൽ തലതെറിക്കുമെന്നാണ് അവിടെയുള്ളവരുടെ വിശ്വാസം. അവർ കുളത്തിലേക്ക് തോട്ടകൾ എറിഞ്ഞെങ്കിലും ഒന്നും പൊട്ടിയില്ല.

പട്ടേലർ ഉപദ്രവിക്കാതെയിരിക്കുവാൻ നാട്ടുകാർ കാഴ്ചവസ്തുക്കൾ കൊടുക്കുമായിരുന്നു. 'നട്ടെല്ലില്ലാത്ത നാറികൾ' എന്നാണ് പട്ടേലർ അവരെ വിളിച്ചിരുന്നത്. കിട്ടുന്നതിലൊരുവീതം കുട്ടയിലാക്കി സരോജ തൊമ്മിക്കും കൊടുത്തിരുന്നു. സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്നും കഴിച്ച അതെ അച്ചാറും ഭക്ഷണവും തൊമ്മിയുടെവീട്ടിൽനിന്നും കഴിക്കേണ്ടിവന്നതിനെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ് പട്ടേലർ തൊമ്മിയെ പരിഹസിക്കുന്നു. പട്ടേലരുടെ സെന്റിന്റെ മണം ഓമനയുടെ ശരീരത്തിനിന്നും തൊമ്മി സന്തോഷത്തോടെ ആസ്വദിക്കുന്നു.

കുട്ടപ്പറായിയും യൂസഫ്പിച്ചയും പട്ടേലരെകൊല്ലുവാൻ തൊമ്മിയുടെ സഹായം തേടുന്നു. നൂറുരൂപയും പഞ്ചായത്താഫീസിൽ പണിയും അവർ തൊമ്മിക്ക് വാഗ്ദാനം ചെയ്തു. പട്ടേലർ ചത്താൽ ഓമന തന്റേതു മാത്രമായിരിക്കുമെന്ന് തൊമ്മി ഓർമ്മിക്കുന്നു. ഒളിച്ചിരുന്നു വെടിവെച്ചവർക്ക് പട്ടേലരെ ചെറിയമുറിവേൽപിക്കാനെ കഴിയുന്നുള്ളു. തൊമ്മി യജമാനന്റെ മുറിവുകൾ വെച്ചുകെട്ടി പരിചരിക്കുന്നു.

പട്ടേലർ ഭാര്യയെകൊന്നവിവരം തൊമ്മിയോടു പറയുന്നു. അത് ആത്മഹത്യയാണെന്ന് വരുത്തിതീർക്കുവാൻ തൊമ്മി കൂട്ടുനിൽക്കണം. സരോജയെ എങ്ങനെയാണ് കൊന്നതെന്ന് പട്ടേലർ വിശദീകരിക്കുന്നു. മുഖംമറച്ച് ഇരുട്ടത്ത് പിന്നിലൂടെ വന്ന് ശ്വാസംമുട്ടിച്ച് കൊല്ലുകയായിരുന്നു. ജഡം കെട്ടിത്തൂക്കുവാൻ തൊമ്മിയെ കൂട്ടുന്നു. ചാകുന്നതിനിടയിൽ സരോജ പട്ടേലരുടെ കൈയ്യിൽ പിടിച്ചിരുന്നു, അവൾക്ക് കൊലയാളിയെ മനസ്സിലായോ എന്ന കാര്യത്തിൽ പട്ടേലർക്ക് സംശയമുണ്ട്. ഇരുട്ടിൽ നീട്ടിയ കൈകളിൽ തൊടാൻ പട്ടേലർ തൊമ്മിയോട് പറയുന്നു. 'ഇതു ഞാനാണോടാ' എന്ന ചോദ്യത്തിന് 'അതേ' എന്നായിരുന്നു തൊമ്മിയുടെ ഉത്തരം. അതുകേട്ട പട്ടേലർ മാനസികമായി അല്പം തളരുന്നു. തൊമ്മിയെക്കൊണ്ട് കൊലചെയ്യിച്ചാൽ മതിയായിരുന്നു എന്ന് പട്ടേലർ സ്വയം പിറുപിറുക്കുന്നു,

പട്ടേലരാണ് സരോജയെ കൊന്നതെന്ന് എല്ലാവരും അറിഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. സരോജയുടെ ആങ്ങളമാർ പട്ടേലരുടെ വീട് ആക്രമിക്കുന്നു. തൊമ്മിയേയും കൂട്ടി നാടുവിട്ട പട്ടേലർ അനന്തിരവന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു. പട്ടേലർക്ക് അവിടെനിന്ന് ലഭിച്ചത് തണുത്ത സ്വീകരണമാണ്. സരോജ

യുടെ ആങ്ങളമാർ പട്ടേലരെ അന്വേഷിച്ച് അവിടെയുമെത്തുന്നു.

പട്ടേലരും തൊമ്മിയും ഒരു വനത്തിലൂടെ ആശ്രയം തേടി അലയുന്നു. അതിനിടയിൽ പട്ടേലർ ആദ്യമായി തൊമ്മിയെ പേര് വിളിക്കുന്നു.തൊമ്മിക്ക് വലിയ സന്തോഷമാകുന്നു. ഓമനയെ കരയിക്കരുതെന്ന് അയാൾ തൊമ്മിയെ ഉപദേശിക്കുന്നു.

പാറകൾക്കിടിയിലൂടെ ശബ്ദംവെച്ചൊഴുകുന്ന പുഴക്കരയിൽ വച്ച് പട്ടേലർ ആക്രമിക്കപ്പെടുന്നു. കീഴടങ്ങുവാൻവേണ്ടി പട്ടേലർ കൈകൾ ഉയർത്തിയെങ്കിലും അവർ അയാളെ വെടിവച്ച് കൊല്ലുന്നു. തൊമ്മി ഭയന്ന് നിലവിളിച്ച് പ്രാണനുംകൊണ്ട് ഓടിയകലുന്നു. വെടിക്കാർ പോയെന്ന് ഉറപ്പായിക്കഴിഞ്ഞ്, തൊമ്മി മെല്ലെ പട്ടേലരുടെ ജഡത്തിനരുകിൽ ചെല്ലുന്നു. 'എണീറ്റു വരൂ യജമാനരേ' എന്ന് വിലപിക്കുന്നു. അവസാനം കാട്ടുകമ്പുകളും പുല്ലുംകൊണ്ട് ജഡംമൂടുന്നു. പട്ടേലരുടെ തോക്കെടുത്ത് തൊമ്മി വെള്ളത്തിലേയ്ക്ക് വലിച്ചെറിയുന്നു. 'ഓമനേ, പട്ടേലർ മരിച്ചു'. എന്ന് വിളിച്ചുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് തൊമ്മി ഇചിലംപടിക്ക് ഓടുന്നു. പള്ളി മണിയും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ഉയർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നിടത്ത് തിരക്കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നു.

മൂലകഥയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ

മൂലകൃതിയിലെ ഇതിവൃത്തവും ഏറെക്കുറെ സംഭാഷണങ്ങളും അങ്ങനെതന്നെ തിരക്കഥയിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. തൊമ്മിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് നോവൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിൽ തൊമ്മിയ്ക്കും ഭാസ്കരപട്ടേലർക്കുമാണ് കൂടുതൽ പ്രസക്തി. തിരക്കഥയിൽ ഭാസ്ക്കരപട്ടേലർ, തൊമ്മി എന്നിവരോടൊപ്പം അവരുടെ ഭാര്യമാരായ സരോജ, ഓമന എന്നിവരെയും സജീവമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

വിപുലനം

വസ്തുതകളെ മൂലകൃതിയിലേതിനെക്കാളും വിപുലീകരിച്ചാണ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ തൊമ്മി ചിന്തയോടെ ഇരിക്കുമ്പോൾ മുന്നിലൂടെ ഒരു പുള്ളിപ്പശുവിനേയും തെളിച്ച് നാട്ടുകാരനൊരാൾ കടന്നുപോകുന്നു. തിരക്കഥയെ ദൃശ്യസമൃദ്ധവും ചടുലവുമാക്കുവാനാണ് ഈ ദൃശ്യം ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്.

പട്ടേലർ പിന്നിൽ വെടിപൊട്ടിച്ച് തൊമ്മിയെ ഭയപ്പെടുത്തി ഓടിച്ചതിനുശേഷം, തൊമ്മി ഒരു പുഴക്കരയിലെ പാറമേൽ കുരിശുപോലെ കിടക്കുന്നു. അയാൾക്കുചുറ്റും ആരവംവച്ച് പുഴ ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരുന്നു. നോവലിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയെ ദൃശ്യാത്മകവും ധ്വനിസാന്ദ്രവുമാക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ് സവിശേഷമായ ഈ ദൃശ്യശ്രാവ്യ സൂചനകൾ. നോവലിൽ തൊമ്മി കിതപ്പ് തീർന്നപ്പോൾ പുഴകടന്ന് ഇചിലംപടിക്ക് ഓടിയെന്നെ പറയുന്നുള്ളൂ. തിരക്കഥയിൽ തൊമ്മി വീട്ടിലേയ്ക്ക്

ഇരുട്ടിലൂടെ വേഗത്തിൽ ഓടുന്ന ഭാഗംകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഷാപ്പിന്റെ മുന്നിലൂടെയാണ് തൊമ്മി ഓടുന്നത്. തൊമ്മിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയും ഭീതിയും ദൃശ്യാത്മകമായി ആഖ്യാനംചെയ്യുവാനും തിരക്കഥയുടെ ഉദ്വേഗം വളർത്തിയെടുക്കുവാനുമാണ് ഈ വിപുലനം.

തൊമ്മിയുടെ വീടിന്റെ ചുവരിൽ എരിഞ്ഞടങ്ങിയ മെഴുകുതിരി യുടെ പിന്നിൽ ചില്ലിട്ട് ഫ്രെയിം ചെയ്ത ക്രിസ്തുവിന്റെ ചെറു ചിത്രം. ചിന്താധീനനായിരിക്കുന്ന തൊമ്മിയുടെ അടുത്ത് ഒരു ഗ്ലാസ് വച്ച് ഓമന നഷ്ടവികാരങ്ങളോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്നു. പട്ടേലരുടെ കുടലെടുക്കു മെന്ന് അമർഷത്തോടെ തൊമ്മിപറയുന്നു. ഒരു സിദ്ബന്തിവന്ന് തൊമ്മി യെ പട്ടേലർ വിളിക്കുന്നതായി അറിയിക്കുന്നു. തൊമ്മി സിദ്ബന്തിയോട് രോഷംപ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. സിദ്ബന്തി പട്ടേലരെപ്പറ്റിപറഞ്ഞ് തൊമ്മിയെ ഭയപ്പെടുത്തി അനുനയിപ്പിക്കുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മാനസീകവ്യഥയും കുടുംബപശ്ചാത്തലവും വെളിവാക്കുവാൻ ഈ വിപുലനം സഹായക മായി. തൊമ്മിയുടെ വിധേയത്വത്തിന്റെ കാരണവും അവസ്ഥയും തിര ക്കഥാകാരൻ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണിവിടെ.

പട്ടേലർ ജൗളിക്കടയിൽനിന്ന് ഓമനയ്ക്ക് സാരിയും തൊമ്മിക്ക് മുണ്ടും കള്ളുഷാപ്പിൽ ജോലിയും വാങ്ങിക്കൊടുത്തതായി നോവലിൽ പറയുന്നതിനെ തിരക്കഥാകാരൻ ഏറെ തെളിമയോടെ വിപുലീകരിച്ച് ദൃശ്യചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

പട്ടേലർ പെണ്ണുപിടിക്കാൻ പോകുമ്പോൾ തൊമ്മിയേയും വിളിക്കു മായിരുന്നു എന്ന് മൂലകൃതിയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ അതി നുള്ള സാഹചര്യംകൂടി വെളിവായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പട്ടേലർ തൊമ്മിയുമായിട്ടാണ് വെടിക്കിറങ്ങുന്നത്. മദ്യത്തിന്റെ ലഹരിയിൽ കൈ വിറയ്ക്കുന്ന പട്ടേലർക്ക് കിളികളൊന്നും കിട്ടിയില്ല. പട്ടേലർ തോക്കുമായി മുന്നിലും തൊമ്മി സഞ്ചിയും തൂക്കി പിന്നാലെയും നടക്കുന്നു. പട്ടേല രുടെ കൺമുന്നിൽ ഒരു കർഷകസ്ത്രീ വന്നുപെടുന്നു. പട്ടേലർ അവളെ കടന്നുപിടിക്കുന്നു. പട്ടേലരുടെ സ്വഭാവവും ക്രൂരതയും തെളിമയോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനും തിരക്കഥയെ നിയതമായ യുക്തിയിലധിഷ്ഠി തമായി നിറുത്തുവാനുമാണ് ഈ വിപുലനം.

ഒരു രാത്രി തൊമ്മി ഷാപ്പിൽനിന്നും വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ സിദ്ബന്തി കൾ തിണ്ണയിലിരുന്ന് കൂർക്കം വലിച്ച് ഉറങ്ങുകയാണ്. വീടിനുള്ളിൽനിന്നും പട്ടേലർ കൈയ്യിൽ ടോർച്ചുമായി തിണ്ണയിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിവരുന്നു. അയാൾ തൊമ്മിയോട് തിരക്കി: ‘ഇന്നെന്താ, നീ ഷാപ്പ് നേരത്തേ അടച്ചോ?’ തൊമ്മി ഉത്തരംപറയാതെ വിക്ഷോഭമടക്കി ഇരുട്ടിൽ അങ്ങനെ നിന്നു. തൊമ്മി വേദനയോടെ ഓമനയോട് ആലോചിച്ചു: ‘മറ്റ് എവിടെയങ്കിലും പോയാ ലോ?’ ഓമന അവരുടെ ഗതികേടുകളെപ്പറ്റി ഒരിക്കൽകൂടി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാംകൂടി ഒരുമിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയും ഓമന ചിന്തി ക്കുന്നു. തൊമ്മി ശാസനയോടെ അതിനെ എതിർത്ത് അവളെ സ്നേഹ

പൂർവ്വം ചേർത്തുപിടിക്കുന്നു. എന്തൊക്കെ സംഭവിച്ചാലും ഒരുമിച്ചു ജീവിക്കണമെന്ന് അവർ തീരുമാനിക്കുന്നു. തൊമ്മിയുടെയും ഓമന യുടെയും ദൈന്യത വ്യക്തമാക്കി അനുവാചകന്റെ അനുകമ്പ അവർ ക്കുനേരെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ വിപുലീകരണത്തിന് കഴിയുന്നു. ദുഃഖദുരിതങ്ങൾക്കിടയിലും സ്നേഹോഷ്മളമായി നിൽക്കുന്ന ഭാര്യാ ഭർത്തൃബന്ധവും തിരക്കഥാകാരൻ ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പട്ടേലരുടെ വീട്ടിലേയ്ക്ക് ഒരുകുല ഏത്തപ്പഴവുമായി വൃദ്ധനായ ഒരു കുടിയേറ്റക്കാരൻ വരുന്നു. അയാൾ കുല പട്ടേലരുടെ മുന്നിൽവച്ച് പട്ടയം ഇതുവരെ ശരിയായില്ലെന്നു പറയുന്നു. വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്ത ഒരാൾ ഭാര്യയെയും ഒരു യുവാവിനെയും പട്ടേലരുടെ മുന്നിൽനിറുത്തി പരാതി പറഞ്ഞു. ഭാര്യ തന്നെയും രണ്ട് കുട്ടികളെയും ഉപേക്ഷിച്ച് യൂവാവിന്റെ കൂടെ ഒളിച്ചോടി. പട്ടേലർ പരാതിക്കാരനെ ആദ്യം അടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് കുറ്റക്കാരനായ യുവാവിനെ ക്രൂരമായി മർദ്ദിക്കുന്നു. അവർപുറത്തേയ്ക്ക് പോകുമ്പോൾ പട്ടേലരുടെ പത്തുവയസുകാരൻ മകനും അളിയനും അവിടേയ്ക്കുവരുന്നു. പട്ടേലർ മകനെ ആശ്ലേഷിച്ചുകൊണ്ട് സരോജയെ വിളിക്കുന്നു. അവിടെനിന്നു പഠിക്കാവുന്ന സ്കൂളിൽ മകനെ വിട്ടാൽ മതി യെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് തോക്കുമെടുത്ത് തൊമ്മിയേയും കൂട്ടി പട്ടേലർ പുറത്തേയ്ക്ക് പോകുന്നു. സരോജയ്ക്കും അവളുടെ സഹോദരനും കുട്ടിയെ നാട്ടിൽ പഠിപ്പിക്കുന്നത് അംഗീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല. പട്ടേലരുടെ സ്വഭാവംകണ്ട് അവനും ചീത്തയാകുമോ എന്ന ഭയമായിരുന്നു അവർക്ക്. പട്ടേലരുടെ ക്രൂരതയും സ്വഭാവവും കുടുംബ പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നതാണ് ഈ വിപുലനം. തിരക്കഥയെ സജീവമാക്കി വളർത്തിയെടുക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

തൊമ്മി നാട്ടുവഴിയിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ ഇടവകയിലെ വികാരി യച്ചനേയും കൈക്കാരനേയും കാണുന്നു. തൊമ്മി പള്ളിയിൽ വരാത്ത തിന്റേകാരണം വികാരിയച്ചൻ തിരക്കുന്നു. പട്ടേലരുമായുള്ള കൂട്ടുകെട്ട് നല്ലതല്ലെന്ന് അച്ചൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. പട്ടേലർ ജീപ്പ് കൊണ്ടുവന്ന് അവർ ക്കുപിന്നിൽ നിറുത്തുന്നു. തൊമ്മി ഓടിച്ചെന്ന് ജീപ്പിന്റെപിന്നിൽ കയ റുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മതവിശ്വാസത്തേക്കാളും ശക്തമായ പട്ടേലരോടുള്ള വിധേയത്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. തിര ക്കഥയിലെ ഉദ്വേഗവും സംഘർഷവും വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ഒരു മുഹൂർ ത്തവുമാണിത്.

പട്ടേലർ കള്ളുകുടിച്ചുകൊണ്ട് ഷാപ്പിന്റെ തിണ്ണയിലിരിക്കുന്നു. കുട്ടപ്പറായിയുടെ മകനും മരുമകളും വഴിയിലൂടെ പോകുന്നത് കാണുന്നു. സിദ്ബന്തികൾ പട്ടേലരെ എരികേറ്റി. പട്ടേലർ അവരുടെ പിന്നാലെ പോകുന്നു. പട്ടേലർ വീട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ സരോജ ദുഃഖത്തോടെയും രോഷത്തോടെയും കുട്ടപ്പറായിവന്ന വിവരം പറയുന്നു. ആരും ഉപദേശി

ക്കുന്നത് ഇഷ്ടമല്ലെന്ന് പട്ടേലർ ദൃഢസ്വരത്തിൽപറഞ്ഞു. സരോജ അയാളുടെ മുന്നിൽനിന്ന് വിതുമ്പി. പട്ടേലരുടെ ക്രൂരത വ്യക്തമാക്കുന്നതിനൊപ്പം അയാളുടെ കുടുംബാന്തരീക്ഷം വെളിവാക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു. പട്ടേലർ ഭാര്യയെ കൊല്ലുന്നതിനുള്ള ഒരു കാരണം അവളുടെ ഉപദേശം കേട്ട് മടുത്തതാണ്. അത് വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഈ വിപുലനത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഒരു രാത്രി തോക്കും സഞ്ചിയും ടോർച്ചുമായി പട്ടേലർ മുറ്റത്തേയ്ക്കിറങ്ങുന്നു. സരോജ സ്നേഹപൂർവ്വം പട്ടേലർക്ക് ഫ്ളാനൽ തൊപ്പി എടുത്തുകൊടുക്കുന്നു. പട്ടേലർ അത് ധരിക്കുന്നത് സരോജ സംതൃപ്തിയോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്നു. ഈ വിപുലനത്തിലൂടെ സരോജയ്ക്ക് പട്ടേലരോടുള്ള സ്നേഹവും ആദരവുമാണ് വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നത്.

സരോജയുടെ കൊലയ്ക്കുശേഷം തൊമ്മി ഭയന്ന് സ്വന്തം വീട്ടിലൊളിക്കുന്നു. വഴിയെപോയ ഒരാളിനോട് തൊമ്മി പട്ടേലരെപ്പറ്റി തിരക്കുന്നു. ഈ അന്വേഷണത്തിനുമുമ്പ് മൂലകൃതിയിൽനിന്നും തിരക്കഥയെ അല്പമൊന്ന് വളർത്തിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. കിണറിന് ആഴം കൂട്ടുവാനുണ്ടോ എന്ന് അന്വേഷിച്ചുവരുന്നവരെ കണ്ടു ഭയന്ന് തൊമ്മി മുറിയിലൊളിക്കുന്നു. പേപ്പട്ടിയെ ഓടിക്കുന്നവരെകണ്ടും അയാൾ ഭയപ്പെടുന്നു. തിരക്കഥയ്ക്ക് നാടകീ യതയും ഉദ്വേഗവും വളർത്തുവാനും തൊമ്മിയുടെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കുവാനുമാണ് ഈ വിപുലനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

മൂലകഥ അവസാനിക്കുന്നത് പട്ടേലർ മരിച്ച വിവരം ഓമനയോടു പറയുവാൻ ഇചിലംപടിക്ക് ഓടുന്ന തൊമ്മിയെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. തിരക്കഥയിൽ ഇതിന് വിപുലനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. തൊമ്മി പാറക്കെട്ടുകളും കാട്ടരുവിയും കടന്ന് ഓടുന്നു. ഇടതൂർന്ന് വളരുന്ന അടയ്ക്കാമരത്തോപ്പിലൂടെ തൊമ്മി ഓടുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഹ്ളാദത്തിന്റെ താളമുയരുന്നു. അങ്ങ് ദൂരെ മലനിരകൾ ഉയർന്നുനിന്നു. പള്ളിമണികളും, ഒപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ഒരുമിച്ച് ഉയരുന്നു. വിധേയന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ വെളിവായി കാണിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ് ഈ വിപുലനം.

രൂപാന്തരം

മൂലകൃതിയിൽ മുണ്ട് കീറിയതിനെപ്പറ്റിയും, മറ്റുപലവിധ ചിന്താഭാരത്തോടെയും ഇരിക്കുമ്പോഴാണ് തൊമ്മിയെ പട്ടേലർ വിളിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ പട്ടേലരുടെ വിളികേട്ട് ഭയന്ന് അവിടേയ്ക്ക് നടന്നു തുടങ്ങുമ്പോഴാണ് തൊമ്മിയുടെ ഉടുമുണ്ട് കീറുന്നത്. ഈ രൂപാന്തരത്തിലൂടെ തിരക്കഥയെ സജീവമാക്കി നിറുത്തുവാൻ കഴിയുന്നതിനൊപ്പം തൊമ്മിയുടെ ഭയത്തേയും മാനസികസംഘർഷത്തേയും ദൃശ്യാത്മകമായി കാണിക്കുവാനും കഴിയുന്നു. മൂലകൃതിയിലേക്കാൾ സജീവമായി തിരക്കഥയിൽ പട്ടേലരുടെ സിദ്ബന്തികളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അവരാണ് ഓരോന്നു പറഞ്ഞ് പട്ടേലരെ എരികയറ്റുന്നത്. പട്ടേലർ ഭാര്യയെപ്പറ്റി ചോദിക്കുമ്പോൾ

വിധേയൻ

തൊമ്മി അവൾക്ക് ഇരുപത്തിയൊന്ന് വയസ്സെന്നാണ് നോവലിൽ പറയുന്നത്. തിരക്കഥയിലത് ഇരുപത്തിയഞ്ച് വയസ്സാക്കിയിരിക്കുന്നു.

പട്ടേലർ അർശനമുക്കി അമ്പലക്കടവിലെ മീൻപിടിക്കുവാൻ തൊമ്മിയെ വിളിക്കുന്നു. ആ മത്സ്യങ്ങളെ പിടിച്ചാൽ ദേവിയുടെ കോപമുണ്ടാകുകയും തലപൊട്ടിപോകുകയും ചെയ്യുമെന്ന് അവിടത്തെ ആളുകൾ വിശ്വസിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി തൊമ്മിയോർത്തു. മൂലകഥയിലെ ഈ ഭാഗത്തിന് തിരക്കഥയിൽ രൂപാന്തരം വരുത്തിയിരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ തൊമ്മി അർശനമുക്കി അമ്പലത്തിലെ പുഴയിൽ പോകുന്നു. അവിടെയിരുന്നു മീനുകൾക്ക് അരിവാരിയെറിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്ന ഒരു ഭക്തനാണ് ആ മീനുകളെത്തൊട്ടാൽ തലതെറിക്കുമെന്ന് തൊമ്മിയോടുപറയുന്നത്. തൊമ്മിയും മീനുകൾക്ക് അരിവാരിയെറിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നു. പട്ടേലർ വിളിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ തൊമ്മിയുടെ ഭയകാരണം അനുവാചകന് ബോധ്യപ്പെടുന്നതിനും തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ ഒരുപ്രദേശത്തെയും അതിന്റെ സംസ്ക്കാരത്തെയും സജീവമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനും ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ് ഈ രൂപാന്തരം.

സരോജയുടെ കൊലയ്ക്കശേഷം പട്ടേലരും തൊമ്മിയും നാടുവിട്ട് പട്ടേലരുടെ അനന്തിരവന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു. മൂലകൃതിയിൽ അവരെ തൈലം വാറ്റുന്ന ഷെഡ്ഡിന്റെ ഉള്ളിൽ കടത്തിയാണ് വാതിലടയ്ക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽ അവരെ കാർഷെഡിനകത്ത് കയറ്റിയാണ് വാതിലടയ്ക്കുന്നത്. നിസ്സാരമായ ഈ വ്യതിയാനം തിരക്കഥയുടെ ഭാവതലത്തെ ഒരുവിധത്തിലും സ്വാധീനിക്കുന്നില്ല.

നോവലിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും മലയാളത്തിലാണ്. തിരക്കഥയിൽ കന്നടച്ചുവയുള്ള മലയാളവും ചിലപ്പോൾ കന്നടയും അവസരോചിതമായി കടന്നുവരുന്നു. കർണ്ണാടകയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലും സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ ഭാഗവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ ഏറെ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് അവസരോചിതമായ ഈ രൂപാന്തരം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ലോപം

നോവലിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് പട്ടേലർ തൊമ്മിയെ ഭയപ്പെടുത്തി ഓടിക്കുന്നു. തുടർന്ന് തൊമ്മി ആകാശത്തുനിന്നും ഒരു നക്ഷത്രം വീഴുന്നത് കാണുന്നു. ഈ സവിശേഷമായ നക്ഷത്രക്കാഴ്ച തിരക്കഥയിലില്ല.

പട്ടേലർ മർദ്ദിച്ച് അവശനാക്കിയ യൂസഫ്പിച്ചയെ എടുത്ത് ജീപ്പിന്റെ പുറകിലിടുന്നു. അയാളെ പട്ടേലരുടെ വീടിനടുത്തുള്ള അടയ്ക്കാക്കളത്തിലെ കാവൽപ്പുരയിൽ കൊണ്ടുപോയിടുന്നു. പട്ടേലരും സിദ്ബന്തികളും അവിടെയിരുന്ന് ചീട്ടുകളിക്കുന്നു. തൊമ്മി വ്യഥയോടെ യൂസഫ് പിച്ചയുടെ അടുത്ത് കാവലിരിക്കുന്നു. തൊമ്മി അല്പമൊന്ന് മയങ്ങിയതിനുശേഷം ഉണരുമ്പോൾ യൂസഫ്പിച്ച ചത്തുവിറങ്ങലിച്ചിരിക്കുന്നത്

കാണുന്നു. വിവരം പട്ടേലരെ അറിയിക്കുന്നു. സരോജ അറിയാതെ യൂസഫ്പിച്ചയുടെ ജഡം അറബിമജാലിൽ കുഴിച്ചിടുവാൻ പട്ടേലർ തൊമ്മിയോട് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിലെ ഈ ഭാഗമൊന്നും തിരക്കഥയിലില്ല.

അർശനമൂക്കി അമ്പലക്കടവിൽ എറിഞ്ഞ തോട്ടകൾ ഒന്നും പൊട്ടാത്തതിൽ പട്ടേലർ ക്രുദ്ധനായി. യക്ഷിയെ തെറിവിളിക്കുന്നു. ഒരു തോട്ട കത്തിച്ച് അമ്പലവാതിലിലേയ്ക്ക് സർവ്വശക്തിയുമെടുത്ത് വലിച്ചെറിയുന്നു. വാക്കുകളെക്കാൾ ശക്തി ദൃശ്യങ്ങൾക്കുണ്ട്. ദേവിയെ അവഹേളിച്ചു എന്ന വിവാദം ഒഴിവാക്കുവാൻ ബോധപൂർവ്വമായി തിരക്കഥാകാരൻ വരുത്തിയ ആശയലോപമായി ഇതിനെ പരിഗണിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ

സക്കറിയയുടെ 'ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവു'മെന്ന നീണ്ടകഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്കു പറിച്ചുനട്ടപ്പോൾ അവയ്ക്കെല്ലാം സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വമാണ് അടൂർ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സക്കറിയ സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമേൽ അടൂരിന്റെ ഭാവന പ്രവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങളും ചിന്താരീതികളും പ്രവർത്തനങ്ങളും തമ്മിലുള്ള അന്തരമാണ് തിരക്കഥയിൽ നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ജന്മംകൊണ്ടും കർമ്മങ്ങൾകൊണ്ടും വിധേയനാകുവാൻ വിധിച്ച തൊമ്മിയുടെ അസ്തിത്വമില്ലായ്മയാണ് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ഭാസ്കരപട്ടേലർ എന്ന ഫ്യൂഡൽപ്രഭുവിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തൊമ്മിയുടെ വ്യക്തിത്വമില്ലായ്മയും ഭീരുത്വവും വെളിവാക്കുവാൻ പാകത്തിനാണ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തൊമ്മിയുടേയും പട്ടേലരുടേയും ഭാര്യമാർ സാഹചര്യങ്ങളോട് പൊരുത്തപ്പെടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ 'വിധേയൻ' എന്ന തിരക്കഥയുടെ അന്തരീക്ഷം സവിശേഷവും ഊഷ്മളവുമാക്കിനിർത്തുന്നത് അതിലെ ഭിന്നസ്വഭാവക്കാരും സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

മൂലകൃതിയിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളേയും തിരക്കഥയിലും നിലനിറുത്തിയിരിക്കുന്നു. സരോജ, ഓമന എന്നി കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് തിരക്കഥയിൽ ഏറെ മിഴിവും കരുത്തും നൽകിയിട്ടുണ്ട്. വികാരിയച്ചൻ, കൈക്കാരൻ, യുസഫ്പിച്ചയുടെ മകനും മരുമകളും, പട്ടേലരുടെ അളിയൻ, പത്തുവയസുകാരൻ മകൻ, കുടിയേറ്റക്കാരൻ വൃദ്ധൻ, വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്ത പരാതിക്കാരൻ, പരാതിക്കാരന്റെ ഭാര്യ, ഭാര്യയുമായി ഒളിച്ചോടിയ യുവാവ് തുടങ്ങിയ കുറെ കഥാപത്രങ്ങളെ പുതുതായി സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കർമ്മമണ്ഡലങ്ങൾകൊണ്ടുകൂടിയാണ് തിരക്കഥ നാടകീയ സന്ദർഭങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞ് പുരോഗമിക്കുന്നത്.

വിധേയൻ

തൊമ്മി- അന്യഭൂമിയിൽ ഭാഗ്യംവിളയിക്കാൻ എത്തിയ തൊമ്മിയുടെ ജീവിതം യാദൃച്ഛികമായി ക്രൂരനും വിഷയാസക്തനും മദ്യപാനിയുമായ പട്ടേലരുടെ ജീവിതവുമായി കെട്ടുപിണയുന്നു. സ്വന്തം കർമ്മങ്ങൾകൊണ്ട് അടിമയാകേണ്ടിവരുന്ന നട്ടെല്ലില്ലാത്ത കഥാപാത്രമാണ് തൊമ്മി. കാലംകൊണ്ട് വ്യവസ്ഥിതിയുമായി സമരസപ്പെടുക സ്വാഭാവികമാണ്. പട്ടേലരുടെ അധികാരവും ധിക്കാരവും പൂർണമായി അംഗീകരിച്ച് വിധേയനായ തൊമ്മിക്ക്, ഭാര്യയുടെ ശരീരത്തിലെ പട്ടേലരുടെ സെന്റിന്റെ മണംപോലും ഇഷ്ടമാകുന്നു. അധ്വാനംകൂടാതെ അനുഭവസ്ഥമാകുന്ന സൗജന്യങ്ങളുടെ ലഹരിയിൽ തൊമ്മിക്ക് സ്വത്വബോധം നഷ്ടമാകുന്നു. ഇതിൽ ധാർമികാധഃപതനത്തിന്റേയും മാനസികവിധേയത്വത്തിന്റേയും തലങ്ങളുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വിധേയൻമാർക്ക് സ്വന്തമായ അഭിപ്രായവും വ്യക്തിത്വവുമില്ല. തൊമ്മി ആദരവും വാത്സല്യവും നിറഞ്ഞ മനസ്സോടെ കണ്ടിരുന്ന സരോജയെ, പട്ടേലരുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം, അയാൾക്ക് കൊല്ലുവാൻ പാകത്തിന് കഞ്ഞിചോദിച്ച് ചതിയിൽ പുറത്തേക്ക് വിളിക്കുന്നു. യൂസഫ്പിച്ചയും കുട്ടപ്പറായിയും സംയുക്തമായി പട്ടേലരെ കൊല്ലുവാൻ കെണിയൊരുക്കുമ്പോൾ ഒറ്റുകാരനായി വരുന്നത് തൊമ്മിയാണ്. ആൾബലവും അധികാരവും എവിടെയുണ്ടോ അവിടേയ്ക്ക് സ്തുതിപാഠകരായി ചായുന്ന നട്ടെല്ലില്ലാത്തവരുടെ മുഴുവൻ പ്രതിനിധിയാണ് തൊമ്മി.

ഭാസ്കരപട്ടേലർ- പ്രതിനായകസ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ഭാസ്കരപട്ടേലർ. ദ്രവിച്ച ഫ്യൂഡലിസ്റ്റുവ്യവസ്ഥിതിയുടെ പ്രതിനിധിയും വിഷയാസക്തനും മദ്യാസക്തനും ക്രൂരനുമാണ് പട്ടേലർ. മറ്റുള്ളവരെ പീഢിപ്പിച്ച് അവരുടെ ദുഃഖദുരിതങ്ങൾകണ്ട് രസിക്കുന്ന സാഡിസ്റ്റ് സ്വഭാവവും പട്ടേലരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അല്പനും അഹങ്കാരിയുമായ പട്ടേലരെ ചാട്ടയിൽ കയറ്റാൻ വെറും പുകഴ്ത്തലുകൾ മാത്രം മതി. കാര്യലാഭത്തിനുവേണ്ടി അടുത്തുകൂടുന്നവരാണ് പട്ടേലരെ ചീത്തയാക്കുന്നത്. അധികാരം അടിമകളെ കൊല്ലുന്നില്ല. ശാരീരികവും മാനസികവുമായ പീഢനം ഒരു വശത്തുകൂടി നൽകുമ്പോൾ മറുവശത്തുകൂടി ഉടുതുണിയും വിശപ്പടക്കാൻ മാത്രം ആഹാരവും നൽകി വിധേയത്വം നിലനിർത്തുന്നു. തൊമ്മി പട്ടേലർക്ക് വിധേയനാകുന്നത് ഈ വിധത്തിൽതന്നെയാണ്. പട്ടേലരുടെ മനസ്സിന്റെ ചഞ്ചലസ്വഭാവം അനുവാചകനു വ്യക്തമാകുന്നത് കഥയുടെ അവസാനഭാഗത്താണ്. താനാണ് കൊന്നതെന്ന് സരോജ അറിഞ്ഞിരിക്കുമോ എന്ന കുറ്റബോധം പട്ടേലരെ തീവ്രമായി പിൻതുടരുന്നു. ഈ ആത്മസംഘർഷത്തിൽനിന്ന് ഒരുതരത്തിലും അയാൾക്ക് മോചനം ലഭിക്കുന്നില്ല. സ്വഭാവസവിശേഷതയാലും സ്വന്തം പ്രവർത്തനങ്ങളാലും ഏറെ വ്യതിരിക്തമായ കഥാപാത്രമാണ് പട്ടേലർ.

സരോജ- മൂലകൃതിയിലെക്കാളും തെളിഞ്ഞ വ്യക്തിത്വമാണ്

തിരക്കഥയിലെ സരോജയ്ക്കുള്ളത്. നന്മയുടെയും സഹനത്തിന്റെയും മൂർത്തരൂപമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സരോജ യഥാർത്ഥത്തിൽ ക്രൂരനായ ഭർത്താവിന്റെ മനഃസാക്ഷിയാണ്. ഭർത്താവിനെ ക്ഷമയോടെ സഹിച്ച്, സ്നേഹിച്ച് തിരുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മഞ്ഞുള്ളരാത്രിയിൽ പതിവ് വിനോദങ്ങൾക്കായി പോകുന്ന പട്ടേലർക്ക് സ്നേഹപൂർവ്വം കമ്പിളി ത്തൊപ്പി എടുത്തുകൊടുക്കുന്ന സരോജ ആരുടെയും മനസ്സലിയിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. അബദ്ധത്തിൽ വെടിയേറ്റ തൊമ്മിയെ പട്ടേലർ കൊല്ലുവാനാണ് നിശ്ചയിച്ചത്. സരോജയുടെ കാരുണ്യംകൊണ്ടു മാത്രമാണ് തൊമ്മി രക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ ക്രൂരതകൾ അറിയാ തിരിക്കാനും അതുകണ്ട് വളരാതിരിക്കാനുമാണ് മകനെ അവൾ കൂനൂരിൽ അയച്ച് പഠിപ്പിക്കുന്നത്. സരോജയെ കൊല്ലുന്നതോടെ പട്ടേ ലരുടെ മനസമാധാനം നശിക്കുന്നു. ഹൃദയവിശുദ്ധിയും ലാളിത്യവുമുള്ള സരോജ തിരക്കഥയിലെ ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യമാണ്.

ഓമന– മൂലകൃതിയിലെക്കാൾ തെളിഞ്ഞ വ്യക്തിത്വമാണ് തിരക്ക ഥയിലെ ഓമനയ്ക്കുള്ളത്. കുടുംബത്തിലെ ദാരിദ്ര്യാവസ്ഥയാണ് തൊ മ്മിയെപ്പോലുള്ള ഒരുവന്റെ ഭാര്യയായി ഓമനയെ മാറ്റിയത്. ഭർത്താവിന്റെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയും തന്റെ ദൈന്യതയുമെല്ലാം പൂർണ്ണമായും മനസ്സി ലാക്കിയ ഓമന ഉറച്ച ഒരു തീരുമാനംപോലെ പറഞ്ഞു: 'എല്ലാം കൂടെ ഒരുമിച്ചങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കണം.' അപ്പോൾ തൊമ്മി അവളെ ആശ്വസി പ്പിക്കുന്നു. കരുത്തനും തന്റേടിയുമായ പുരുഷൻ എന്നനിലയിൽ പട്ടേല രോട് കാലക്രമത്തിൽ ഓമനയ്ക്ക് ആദരംകലർന്ന ഒരു സ്നേഹം വളരുന്നു. പട്ടേലർ ആക്രമിക്കപ്പെടുമ്പോഴും കൊല്ലപ്പെടുമെന്ന് ഭീഷണിയുണ്ടാകു മ്പോഴും ഓമന കരയുന്നു. വ്യക്തികളുടെയോ അധികാര ശക്തികളുടെയോ മുന്നിൽ വിധേയരാക്കപ്പെടുന്നവരുടെ കഥയാണ് വിധേയൻ. ഓമന ഇപ്രകാരം വിധേയയാക്കപ്പെട്ട അനേകം വ്യക്തികളിൽ അല്ലെങ്കിൽ സ്ത്രീ കളിൽ ഒരുവളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഓമനയുടെ മനസ്സിന്റെ ആഴം മൂല കഥയിലോ തിരക്കഥയിലോ പൂർണ്ണമായും അനാവരണം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

യൂസഫ്പിച്ച– ധനികനായ യൂസഫ്പിച്ച അനുജനെ അന്വേഷിച്ച് നടക്കുന്നതിനിടയിലാണ് പട്ടേലരുടെ കണ്ണിൽപ്പെടുന്നത്. ഒരു കാരണവു മില്ലാതെ പട്ടേലർ യൂസഫ്പിച്ചയെ മർദ്ദിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിൽ മർദ്ദനമേറ്റ് യൂസഫ്പിച്ച മരിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിൽ കുട്ടപ്പറായിയോടുചേർന്ന് പട്ടേലരെ വധിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ പട്ടേലരുടെ ക്രൂരത വ്യക്ത മായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രം.

കുട്ടപ്പറായ്– പട്ടേലരുടെ ക്രൂരതകൾ ഏറെ അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന ഗതികേടുകാരനായ കുടിയേറ്റക്കാരനാണ് കുട്ടപ്പറായ്. മരുമകളെ പട്ടേലർ ബലമായി അനുഭവിച്ചിട്ടും അയാളോട്, പുറമേ വിധേയത്വം പുലർത്തുന്നു. യൂസഫ്പിച്ചയുമായിച്ചേർന്ന് പട്ടേലരെ വധിക്കുവാൻ കരുക്കൾ നീക്കുന്നു. സ്വഭാവസവിശേഷതയാൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാ

പാത്രമാണ് കുട്ടപ്പറായ്.

പട്ടേലരുടെ സിദ്ബന്തികൾ– ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് സിദ്ബന്തികൾ. സ്വന്തം കാര്യലാഭത്തിനായും മറ്റുള്ളവരുടെ ഗതികേടുകൾകണ്ട് രസിക്കുന്നതിനായും പട്ടേലരെ ഓരോന്നുപറഞ്ഞ് പുകഴ്ത്തി ഓരോന്നു ചെയ്യിക്കുന്നത് ഈ സിദ്ബന്തികളാണ്. നപുംസക വ്യക്തിത്വമുള്ള ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പട്ടേലരെ ക്രൂരനും വിഷയാസക്തനുമാക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുണ്ട്.

വികാരിയച്ചനും കൈക്കാരനും– ഒരു രംഗത്തു മാത്രമാണ് വികാരിയച്ചനും കൈക്കാരനും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ക്രിസ്ത്യാനികൾ കുടിയേറിപ്പാർക്കുന്നിടത്തെല്ലാം മതവും അവരെ പിൻതുടർന്ന് എത്തിയിരുന്നു. പള്ളിയുടെ നടത്തിപ്പുകാരനും അച്ചന്റെ സഹായിയുമാണ് കൈക്കാരൻ. തൊമ്മിയുടെ കുമ്പസാരത്തെപ്പറ്റി തിരക്കുന്ന അച്ചൻ അവന്റെ കർമ്മങ്ങളെപ്പറ്റി പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കുകയാണ്. പാവസങ്കല്പവുമായി കഥയിലെ വസ്തുതകളെ വിലയിരുത്തികാണുവാൻ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിന് കഴിയുന്നു.

കുട്ടപ്പറായിയുടെ മകനും മരുമകളും– ഒരു രംഗത്തുമാത്രം തിരക്കഥയിലുള്ളതാണ് ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ. എങ്കിലും അവരുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഏറെശ്രദ്ധേയമാണ്. പട്ടേലരുടെ ക്രൂരമായ വിഷയാസക്തിക്ക് വിധേയയാകേണ്ടിവന്ന യുവതിയാണ് മരുമകൾ. ഭാര്യ കൺമുന്നിൽ എരിഞ്ഞടങ്ങുന്നത് നോക്കിനിൽക്കേണ്ട ഭീകരമായ ഗതികേട് കുട്ടപ്പറായിയുടെ മകനുമുണ്ട്. പട്ടേലരുടെ ക്രൂരസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുവാൻവേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളാണിവർ.

പട്ടേലരുടെ മകൻ– നിഷേധിയും ക്രൂരനുമായ പട്ടേലരുടെ ഹൃദയത്തിൽ മകനോടുള്ള വാത്സല്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. പട്ടേലരുടെ കുടുംബാന്തരീക്ഷം തെളിമയോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രമാണ് ഈ ബാലൻ.

കുടിയേറ്റക്കാരൻ വൃദ്ധൻ– ഒരുകുടിയേറ്റക്കാരന്റെ എല്ലാ ദൈന്യതയും പേറുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഒരു രംഗത്തുമാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വൃദ്ധൻ. പട്ടയം ശരിയാക്കുന്നതിന് ഏത്തക്കുല കാഴ്ചവച്ച് പട്ടേലരുടെ മുന്നിൽ തലകുനിച്ചുനിൽക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ സാമ്പത്തികക്കുറവുള്ളവരെയും മനോബലംകുറഞ്ഞവരെയുമാണ് പട്ടേലർ പീഢിപ്പിക്കുന്നത്.

പരാതിക്കാരൻ, പരാതിക്കാരന്റെ ഭാര്യ, യുവാവ്– ഏറെ അനുകമ്പയർഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്ത പരാതിക്കാരൻ. ഭാര്യ ഒരു യുവാവിനൊടെപ്പം ഒളിച്ചുപോകുന്നത് അയാൾക്ക് സഹിക്കേണ്ടി വരുന്നു. യുവാവിനേയും ഭാര്യയേയും പിടിച്ച് ഒരു വിസ്താരത്തിനായി നാട്ടുകാർ കാൺകെ പട്ടേലരുടെ മുന്നിൽ നിറുത്തുന്നു. അയാളുടെ ആവശ്യം ഭാര്യയെ തിരിച്ചുകിട്ടുകയാണ്. വാർദ്ധക്യത്തോട

ടുത്ത ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിച്ച് ഒരു യുവാവിനൊടൊപ്പം ഒളിച്ചോടുന്ന പരാതിക്കാരന്റെ ഭാര്യ യഥാർത്ഥത്തിൽ ലൈംഗികസ്വാതന്ത്ര്യം ആഗ്രഹിക്കുന്ന കഥാ പാത്രമാണ്. എന്നാൽ കർക്കശനായ ഭർത്താവിന്റെ പിടിയിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടുവാൻ അവൾക്ക് കഴിയുന്നില്ല. അന്യന്റെ ഭാര്യയുമായി ഒളിച്ചോടുന്ന യുവാവ് നിയമത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും സദാചാര സങ്കല്പങ്ങളുടെയും മുന്നിൽ കരടാണ്. അവന്റെ വാക്കും മനസ്സും അറിയുവാൻ ആരും ശ്രമിക്കുന്നില്ല. പട്ടേലരുടെ ക്രൂരത ദുർബലനായ ഈ യുവാവിനുമേൽ അഴിഞ്ഞാടുന്നു. അവജ്ഞയോ അനുകമ്പയോ എന്ന് തിരിച്ചറിയാനാ വാത്ത വികാരമാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിലൂടെ അനുവാചകനു ലഭിക്കുന്നത്. മൂലകഥയിലില്ലാത്ത സവിശേഷ സ്വഭാവവിശേഷതകളുള്ള ഈ കഥാപാത്രം തിരക്കഥാകാരന്റെ പാത്രസൃഷ്ടിമർമ്മജ്ഞതയ്ക്ക് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്.

പട്ടേലരുടെ അനന്തിരവൻ, അളിയൻ, ഷാപ്പുടമ വർക്കിച്ചേട്ടൻ, കിണറുകുഴിപ്പുകാർ, കർഷകസ്ത്രീ, സരോജയുടെ സഹായി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളും തിരക്കഥയെ ശ്രദ്ധേയവും ശക്തവുമാക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

സംഭാഷണം

'വിധേയനി'ൽ അധികാരശക്തിയും വിധേയത്വമനോഭാവവും പുലർത്തുന്ന വ്യത്യസ്ത മനോവസ്ഥകളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അധികാരശക്തിയുടെ ആജ്ഞാബലത്തിൽ ധിക്കാരിയും ആഭാസനുമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഭാസ്കരപട്ടേലരെന്ന ദുഷ്പ്രഭുവും, വിധേയനായി അയാൾക്കുപിന്നാലെ വ്യക്തിത്വമില്ലാതെ നടക്കുന്നത് കുടിയേറ്റക്കാരനും ഗതികേടുകാരനുമായ തൊമ്മിയുമാണ്. ഇവരുടെ വൈകാരിക മാനസിക ഭാവങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിൽ സംഭാഷണത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. പട്ടേലർ ആജ്ഞാശക്തിയോടെയും അഹംഭാവത്തോടെയും അവജ്ഞയോടയുമാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. തൊമ്മി ഒരന്തർ മുഖനെപ്പോലെ സംശയിച്ചും ഭയന്നുമാണ് സംസാരിക്കുന്നതും പട്ടേലരെ ശരിവയ്ക്കുന്നതും. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥയുടെ ഭാവതലം നിർണ്ണയിക്കു ന്നതിൽ ഇവരുടെ സംഭാഷണത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണു ള്ളത്. കേവലമായ കഥാപുരോഗതിക്കുമപ്പുറത്ത് ശ്രദ്ധേയമായ പല അർത്ഥതലങ്ങളും സംഭാഷണത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. അധികാര ശക്തി, പീഢനം, പരിഹാസം, മാനസികമായ അടിമത്വം, പൊങ്ങച്ചം, സ്ത്രീലമ്പടത്വം, ദൈന്യത, ഭീതി, ക്രൂരത എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം അസം തൃപ്തിയും ദാരിദ്രസൂചനകളും കുടുംബബന്ധത്തിന്റെ വിവിധ മുഖ ങ്ങളും സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

തൊമ്മിയുടെയും പട്ടേലരുടെയും കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തെയാണ്

കഥയുടെ വളർച്ചയ്ക്കായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പട്ടേലരുടെ ഭാര്യ സരോജ ഭർത്താവിന്റെ ക്രൂരതയിലും ഹൃദയമില്ലായ്മയിലും അസ്വസ്ഥയാണ്. അവളുടെ പ്രതികരണവും ഹൃദയവികാരവും കുലിനത്വവും വെളിവാക്കുന്നത് സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ്. ഓമനയുടെ വാക്കുകൾ ദൈന്യതയുടെ മൂർത്തരൂപം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ദാരിദ്ര്യം, ഭർത്താവിന്റെ നട്ടെല്ലില്ലായ്മ എല്ലാമാണ് അവളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ. കഥയിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളായ വികാരിയച്ചൻ, കൈക്കാരൻ, യൂസഫ്പിച്ച, സിദ്ബന്തികൾ, പരാതിക്കാരൻ ഭർത്താവ് തുടങ്ങിയവരുടെ പ്രവർത്തനമേഖലയും മാനസികാവസ്ഥയും വെളിവാക്കുന്നത് അവരുടെതന്നെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ്. മേൽസൂചിപ്പിച്ച സംഭാഷണത്തിലെ സവിശേഷതകൾക്കൊപ്പം തിരക്കഥയുടെ അടിസ്ഥാനദൗത്യങ്ങളായ കഥാപുരോഗതി, കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വചിത്രീകരണം, ഭൂതകാലസൂചനകൾ, സംഘർഷത്തിന്റെ വിഭിന്നമുഖങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കൽ, കഥയിലെ സീനുകളെ ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തൽ തുടങ്ങിയവയും സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിൽക്കുന്നു.

'വിധേയന്റെ' തുടക്കം പട്ടേലർ തന്റെ ആജ്ഞാശക്തികൊണ്ടും ക്രൂരതകൊണ്ടും തൊമ്മിയെ മാനസികമായും ശാരീരികമായും കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നത് സംഭാഷണത്തോടെയാണ്. ഈ സംഭാഷണത്തിൽ പട്ടേലരുടെ ക്രൂരത, പൊങ്ങച്ചം, സ്ത്രീലമ്പടത്വം, അധികാരശക്തി എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം തൊമ്മിയുടെ ഭീതിയും ദൈന്യതയും ദാരിദ്ര്യാവസ്ഥയും വെളിവായി ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.

പട്ടേലർ തൊമ്മിയെ മൊത്തമൊന്നു നോക്കി വിലയിരുത്തി, അയാൾ അന്വേഷിച്ചു. 'നീ ഒറ്റയ്ക്കാണോ– അതോ?' തൊമ്മി ഒരു കുറ്റസമ്മതം പോലെ ഉടൻ ഉത്തരം പറഞ്ഞു 'കെട്ടിയോളും ഒണ്ട്.'

പെട്ടെന്ന് പട്ടേലരുടെ മുഖം ഒരു പ്രത്യേക താൽപര്യത്തിൽ വികസിച്ചു. *'ഓഹോ– ചെറുപ്പമാ?' മറുപടി പറയാൻ മടിക്കുന്ന തൊമ്മി യോട് പട്ടേലർ ഔത്സുക്യത്തോടെ അന്വേഷിച്ചു. 'നിന്റെ ബാര്യക്കെത്ര വയസ്സൊണ്ട്?' തൊമ്മി എന്തു മറുപടി പറയണമെന്നറിയാതെ പതുക്കെ തലകുനിച്ചു നിന്നു.*

ശിങ്കിടികളിൽ ഒരാൾ കൗതുകപൂർവ്വം ഓർമ്മിപ്പിച്ചു, 'പട്ടേലരു ചോദിച്ചതു കേട്ടില്ല്യോടാ?'

തൊമ്മി മനസ്സില്ലാമനസ്സോടെ ഉരുവിട്ടു, 'പത്തിരുപത്തഞ്ചായി'.

പട്ടേലർ അത് ഇഷ്ടപ്പെട്ടതുപോലെ പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു. 'അതു സരി–കണ്ടാൽ സുന്ദരിയാന്നോടാ?'. ഉടൻ മറുപടി വരാത്തതിൽ ഈർഷ്യയോടെ പട്ടേലർ ശബ്ദമുയർത്തി. 'പറയടാ നായിന്റെ മോനേ– സുന്ദരിച്ചിയാണോടാ?'[1].

സഹജീവിയായ ദുർബലന്റെ മേൽ മാനസ്സികവും ശാരീരികവു

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. വിധേയൻ, പുറം–27–28.

മായ ആധിപത്യം പുലർത്തി അവന്റെ അദ്ധ്വാനവും ഐശ്വര്യവും തട്ടിയെടുക്കുന്നത് പ്രാകൃതനിയമമാണ്. ഇവിടെ പട്ടേലർ നടപ്പാക്കുന്നതും ഈ നിയമമാണ്. ദുർബലനെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും കീഴ്പ്പെടുത്തി അവന്റെ മേൽ അധിശത്വം സ്ഥാപിക്കുന്ന പ്രാകൃതരീതിയെ ഒരു താത്ത്വികവിശകലനത്തിന് ഉതകുന്നരീതിയിൽ അനുവാചകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ തിരക്കഥാകാരൻ ചെയ്യുന്നത്. അനുവാചകനിൽ ആകാംഷവളർത്തി തിരക്കഥയെ സംഘർഷഭരിതമായി മുന്നോട്ട് വളർത്തിയെടുക്കുവാനും ഈ ഭാഗത്തിന് സവിശേഷമായ ഒരു ശക്തിയുണ്ട്.

പട്ടേലരുടെ പീഢനം സഹിക്കവയ്യാതാകുന്ന സാധുക്കളായ ഓമനയുടെയും തൊമ്മിയുടെയും മാനസികവികാരത്തിന്റെ തീവ്രത മുറ്റിനിൽക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് എൺപത്തിയെട്ടുമുതൽ തൊണ്ണൂറ്റിരണ്ട് വരെ ദൃശ്യത്തിൽ കേൾക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ഓമന, 'വയനാട്ടിൽ ഗതി കിട്ടാഞ്ഞല്ല്യോ, ഒള്ളതെല്ലാം വിറ്റുപെറുക്കി ഇവിടെ വന്നത്? ഇനിയിപ്പം ഇതും കളഞ്ഞേച്ച് നമ്മളെങ്ങോട്ടാ പോവുന്നെ?' തൊമ്മി പശ്ചാത്താപത്തിന്റെ സ്വരത്തിൽ, 'പെണ്ണും പെടക്കോഴി ഒന്നുമില്ലാണ്ട് ഇത്രേം കാലം കഴിഞ്ഞേച്ച്- ഇതൊന്നും വേണ്ടായിരുന്നു. ഓമനേം കൂടെ'-

ഓമന, 'തൊമ്മിച്ചായൻ ശ്രീധനം ചോദിക്കാത്തതുകൊണ്ടും ഇടവകക്കാരുടെ കാരുണ്യത്തിലുമല്ല്യേ ഇതുനടന്നെ'?

ഓമന യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിന്റെ നിർവികാരിതയോടെ ചേർത്തു, 'അല്ലെങ്കി ഒരു താലിക്കുവകയില്ലാത്തവളെ ആരാ കെട്ടാൻ വരുന്നൊ?'

തൊമ്മിയുടെ മനസ്സ് കുറ്റബോധത്താൻ ഉരുകി, 'എന്നാലും വേണ്ടായിരുന്നോമനേ'-

ഓമനയ്ക്കും സങ്കടംപൊട്ടി,'അല്ലെങ്കിപ്പിന്നെ എല്ലാകൂടെ ഒരുമിച്ചങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കുണം' (ടി: 43-44).

ഒരു കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ഒരു കുഴിയുണ്ട്. പട്ടേലർ സർവ്വതുംമറന്ന് സുഖിച്ച് രസിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ബാക്കിപത്രമായി ദുഃഖവും കണ്ണുനീരുമായി കഴിയുന്നവർ ഏറെയാണ്. അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്നവരുടെ ഈ ദുഃഖവും വികാരവും ആരും കാണുന്നില്ല. കണ്ടാൽത്തന്നെ അതെല്ലാം കേവലം ചാപല്യമായി തള്ളിക്കളയുന്നു. ഓമനയുടെയും തൊമ്മിയുടെയും മാനാസികസംഘർഷവും എന്തിനെയും സഹനത്തോടെ നേരിട്ട് ജീവിക്കുവാനുള്ള തീരുമാനവും ഈ ഭാഗത്തുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഈ ഭാഗത്തുമാത്രമാണ് ഓമന ഉറച്ചമനസ്സോടെ സംസാരിക്കുന്നത്. ഈ ഭാഗത്ത് ഓമനയുടെ പൂർവ്വകഥ അനുവാചകന് വെളിവാകുന്നു. ഓമനയുടെയും തൊമ്മിയുടെയും ആത്മസംഘർഷങ്ങൾ അനുവാചകനിലേയ്ക്കുകൂടി സംക്രമിപ്പിച്ച് കഥയെ വികാരസാന്ദ്രമായി വളർത്തിയെടുത്ത് മറ്റുസംഭവങ്ങളുമായി ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തുവാനും പ്രാപ്തമാണ് ഈഭാഗം.

പട്ടേലരുടെ ക്രൂരത, അധികാരഭാവം, പീഢനം എന്നിവ പ്രദർശിപ്പി

ക്കുന്നതിനൊപ്പം അസംതൃപ്തമായ മറ്റൊരു കുടുംബത്തിന്റെ ചിത്രംകൂടി കാണിച്ചുതരുന്ന സംഭാഷണമാണ് നൂറ്റിപന്ത്രണ്ടും നുറ്റിപതിമൂന്നും ദൃശ്യങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പട്ടേലർ ന്യായസ്ഥന്റെ മട്ടിൽ പ്രസ്താവിച്ചു, 'ഹെങ്കസരന്ന ഹൊടിയോദു നാച്ചിഗ്ഗേഡു-ഇൽദിദ്രെ നിനകുസിഗ്തിത്തു' (പെണ്ണുങ്ങളെ അടിക്കുന്നതു മാനക്കേട്. അല്ലെങ്കി നെനക്കും കിട്ടുമായിരുന്നു) അയാൾ അവളെ കടുപ്പിച്ചുനോക്കി.

ചെറുപ്പക്കാരി എങ്ങിയേങ്ങി കരയുന്നതിനിടയിൽ പട്ടേലർ തുടർന്നുപറയുന്നതുകേട്ടു 'സുമ്നെമുഛ്കൊണ്ടു ഈൗദ്ദീരും' (മാനംമര്യാദയായിട്ടു കഴിഞ്ഞോ) (ടി: 49).

തിരക്കഥയിലെ ഒരു ഉപകഥയാണ് ഈ ഭാഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പട്ടേലരുടെ വ്യക്തിത്വചിത്രീകരണമാണ് ഈ അവതരണത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. വിരോധാഭാസത്തിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്ന ഹാസ്യമാണ് ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ കാതൽ. മാനത്തെപ്പറ്റിയും മര്യാദയെപ്പറ്റിയും അതിന്റെ അന്തകനായ പട്ടേലർ സംസാരിക്കുന്നു. സ്ത്രീകളെ പീഢിപ്പിക്കുന്ന പട്ടേലർ, അവരെ അടിക്കുന്നത് മാനക്കേടാണെന്ന് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ ചിന്തോദ്ദീപകവും വികാരസാന്ദ്രവുമാക്കി വികസിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം രസപ്രദമാക്കുവാനും ഈ സംഭാഷണത്തിന് കഴിയുന്നു.

പട്ടേലരുടെ പൂർവ്വകാലസ്വഭാവം, തൊമ്മിയുടെ ദൈന്യത എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം വികാരിയച്ചനെയും കൈക്കാരനേയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണ്. നൂറ്റിയിരുപത്തിയെട്ട് മുതൽ നൂറ്റിമുപ്പതു വരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ.

അച്ചൻ ഉപദേശിച്ചു, 'അയാളുടെ കൂടെ നടക്കുന്നത് നിനക്കു നല്ലതിനല്ല തൊമ്മീ'.

കൈക്കാരൻ വിശദീകരിച്ചു, 'പണ്ടയാള് ഇങ്ങനൊന്നും ആയിരുന്നില്ലച്ചോ- പച്ചപ്പാവമായിരുന്നു. പൊക്കിയങ്ങോട്ടു വിട്ടുകൊടുത്താ എന്തിനും എടുത്തുചാടും. അയാളെ ചീത്തയാക്കിയത് നമ്മുടെയാളുകളുതന്നാ- ഓരോ കാര്യസാദ്ധ്യത്തിന് കള്ളും' തൊമ്മി കൈക്കാരൻ തുടർന്നു പറയുന്നതു കേട്ടു നിന്നും, 'പെണ്ണു ഒക്കെക്കൊടുത്ത്' (ടി: 55).

പട്ടേലരുടെ സ്വഭാവദൂഷ്യം എന്തെന്ന് വെളിവായിപ്പറയുന്നതിലൂടെ തൊമ്മിയെ പരിഹസിക്കുകയാണ് കൈക്കാരൻ. തൊമ്മിയെ സംബന്ധിച്ച ഇപ്പോഴത്തെ കാര്യങ്ങൾ ജനം അറിയുന്നുണ്ടെന്ന് ഈ ഭാഗം വ്യക്തമാക്കുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മൗനം അച്ചനുമുന്നിലുള്ള കുറ്റസമ്മതത്തിന്റെയും അപമാനത്തിന്റേതുമാണ്. മതവിശ്വാസം, പാപബോധം തുടങ്ങിയ താത്വികപ്രശ്നങ്ങളുമായി തൊമ്മിയുടെ മനഃസാക്ഷിയെ ഇടകലർത്തി സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

സരോജ, തൊമ്മി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും വ്യക്തി

ത്വവും വെളിവാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് നൂറ്റിയെഴു പത്തിയൊൻപത് നൂറ്റിയെൺപത് എന്നീ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നത്. സരോജയുടെ അസംതൃപ്തിയും തൊമ്മിയുടെ വിധേയത്വ മനഃസാക്ഷിയും വ്യക്തമാക്കുവാവനും ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

തൊമ്മി പൂർവ്വാധികം സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ, 'സരോജാക്ക ഇതങ്ങെടുത്തുവയ്ക്ക്. നല്ല ഒന്നാന്തരം മാനെറച്ചിയും ശർക്കരയുണ്ടയുമൊക്കെയുണ്ട്'.

സരോജാക്ക മറുപടിയായി ചോദിച്ചു, 'എടാ ഇത് മനുഷ്യരു സ്നേഹംകൊണ്ടു തരുന്നതാണോ? പേടിച്ച് തരുന്നതല്ലേ? എനിക്കിതൊന്നും വീട്ടിൽ വയ്ക്കാൻ ഇഷ്ടമില്ല' (ടി: 72).

പട്ടേലരെ ഭയന്ന് അയാളുടെ ഉപദ്രവത്തിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടുവാൻ നാട്ടുകാർ കഷ്ടപ്പെട്ട് ഓരോ വസ്തുക്കൾ കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത് സ്വീകരിക്കാൻ അഭിമാനിയും ശുദ്ധഗതിക്കാരിയുമായ സരോജയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. പട്ടേലർക്ക് വിധേയനായിക്കഴിയുന്ന തൊമ്മിക്ക് അദ്ധ്വാന മില്ലാതെ കിട്ടുന്ന വസ്തുക്കൾ തൃപ്തിയും സന്തോഷവും പകരുന്നു. തൊമ്മിക്ക് പട്ടേലരെ ഭയമായിരുന്നെങ്കിലും സരോജയോട് സ്നേഹമായിരുന്നു. അനുവാചകമനസ്സുകളിൽ സരോജയോട് ആദരവും തൊമ്മിയോട് സഹതാപവും വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

പട്ടേലരുടെ നിഴലായും ആജ്ഞാനുവർത്തിയായും പിൻതുടരുകയും ഭാര്യയെ കൊല്ലാൻ കൂട്ടുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തൊമ്മിക്ക് ഒരപകടം വന്നപ്പോൾ വെടിവച്ചുകൊല്ലാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതിന് പട്ടേലരുടെ ക്രൂരമനസാക്ഷിക്ക് മടിയില്ലായിരുന്നു.

പട്ടേലർ മറ്റുള്ളവരോടായി തുടർന്നു, 'നീവ് അവനന്ന അറബി മജാലിഗെ തഗൊണ്ടു ഹോഗി-നാനു കോവിത ഗൊണ്ട് ബർത്തേനെ. അല്ലേ ഹൂളി ബീഡോണ്'. (നിങ്ങളവനെ ആ അറബി മജാലിലേക്ക് എടുത്തോണ്ടുപോ- ഞാൻ തോക്കുമായി വരാം). അതുകേട്ടതും തൊമ്മി ആയാസപ്പെട്ട് തലപൊന്തിച്ച് അപേക്ഷിച്ചു. 'യജമാനരേ, എന്നെ കൊല്ലല്ലേ.'

അപ്പോൾ സരോജാക്ക പട്ടേലരോടു തിരിഞ്ഞ് ഉറപ്പിച്ചുപറഞ്ഞു. 'നീവു ഇദേനു ഹേൾതാ ഇദീറാ? നാനിദന്ന ഒപ്പോദില്ല. കുഡ്ലേ അവനന്ന അസ്പത്രി ഗേ തഗണ്ട് ഹോഗി' (നിങ്ങളെന്താണീ പറയുന്നത്? ഇതു ഞാൻ സമ്മതിക്കില്ല. അവനെ ഉടനെ ആസ്പത്രിക്കു കൊണ്ടുപോ'. (ടി: 82).

സരോജ ഇത്രയും ഉറച്ചുസംസാരിക്കുന്ന മറ്റൊരു രംഗവും തിരക്കഥയിലില്ല. തന്നെ വധിക്കുവാൻവേണ്ടി വെച്ച വെടിയാണ് തൊമ്മിക്ക് കൊണ്ടതെന്ന് സരോജക്കറിയമായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അതിനെപ്പറ്റിയൊന്നും അവൾ സംസാരിക്കുന്നില്ല. സരോജയുടെ സഹനവും മനുഷ്യസ്നേഹവും, പട്ടേലരുടെ ഹൃദയശൂന്യതയും, തൊമ്മിയുടെ ദൈന്യതയും ഈ ഭാഗത്ത് വെളിവാകുന്നു. തിരക്കഥയുടെ പുരോഗതി എന്തെന്നറിയുവാനുള്ള ആകാംഷ അനുവാചകരിൽ വളർത്തുന്നതിനൊപ്പം വികാര

നിർഭരമായി നിറുത്തുവാനും ഈ സംഭാഷണഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

യഥാർത്ഥത്തിൽ തൊമ്മിയുടെ വിധേയത്വം തൊമ്മിയുടെ ഭീതിയിൽനിന്നും അടിമത്വമനോഭാവത്തിൽനിന്നും രൂപമെടുത്തതാണ്. സരോജയെ കൊന്നതിനുശേഷം ആശ്രയമില്ലാതെ അലയുന്ന പട്ടേലർ ഒരാശ്രിതനെപ്പോലെ തൊമ്മിയുടെ വീട്ടിലുമെത്തുന്നു.

പട്ടേലർക്കു പിന്നിൽ വാതിലിന്റെ മറ്റേപാളിയോടു ചേർന്ന് തൊമ്മിയും അയാളുടെ നെഞ്ചിൽ മുഖമമർത്തിക്കരഞ്ഞ് ഓമനയും നിന്നു. തൊമ്മി അവളുടെ ചുമലിൽനിന്ന് കൈയെടുത്തു. പ്രേമപൂർവ്വം താടിക്കുപിടിച്ചുയർത്തി സമാധാനിപ്പിച്ചു. 'ഓമനേ-യജമാനർക്ക് ഞാനുണ്ട്' (ടി: 126).

വിധേയന്റെ ദുർബലമായ ഒരു പ്രതികരണമാണ് നാനൂറ്റിനാലാമത്തെ ദൃശ്യത്തിലുള്ളത്. നാട്ടുകാരോ സരോജയുടെ ആങ്ങളമാരോ കണ്ടാൽ പട്ടേലരെ തല്ലിക്കൊല്ലുകതന്നെചെയ്യും. ചിലപ്പോൾ കൂടെയുള്ളവനെയും. ഇതൊന്നും മനസ്സിലാക്കാതെയാണ് ഒരു പൊങ്ങച്ചക്കാരനെപ്പോലെ പട്ടേലരുടെ കൂടെപോകുവാൻ തൊമ്മി തയ്യാറാകുന്നത്. വരാൻപോകുന്ന ദുരന്തത്തെ മുന്നിൽക്കാണുവാൻ ഓമനയ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ഓമനയുടെ മനസ്സിൽ പട്ടേലർക്ക് ഒരു സ്ഥാനമുണ്ടെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുവാനും അവളുടെ കരച്ചിലിനെ തിരക്കഥകാരൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതൊന്നും മനനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയാതെയാണ് തൊമ്മി ഒരു വിഡ്ഢിയെപ്പോലെ സംസാരിക്കുന്നത്.

ഏതൊരടിമയുടെ മനസ്സിലും ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന, അംഗീകരിക്കപ്പെടണമെന്ന ആഗ്രഹമാണ് തൊമ്മിക്കുള്ളത്. അടിമ അംഗീകരിക്കാൻ യജമാനനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം, അടിമയുടെ മഹത്വവും സ്നേഹവും തിരിച്ചറിയുമ്പോഴാണ്. അല്ലെങ്കിൽ അടിമയ്ക്കുമുന്നിൽ സ്വയം ചെറുതാകുന്നു എന്ന തോന്നൽ ഉള്ളിൽ ഉദിക്കുമ്പോഴാണ്. തിരക്കഥയുടെ അവസാനഭാഗത്ത് പട്ടേലർ തന്റെ അടിമയെ അംഗീകരിക്കുന്നു.

പട്ടേലർ വളരെ മൃദുവായി മയത്തിൽ വിളിച്ചു 'തൊമ്മി'

തൊമ്മിയ്ക്കത് വിശ്വസിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അയാൾ ഉത്സാഹത്തോടെ അതിശയിച്ചു. "യജമാനരെന്നെ പേര് വിളിച്ചു!' (ടി: 131).

വാസ്തവത്തിൽ തൊമ്മിക്ക് പട്ടേലരോടൊ പട്ടേലർക്ക് തൊമ്മിയോടൊ ആത്മാർത്ഥതയില്ല. തൊമ്മിക്ക് വെടിയേറ്റപ്പോൾ അവനെ കൊല്ലാനാണ് പട്ടേലർ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. പട്ടേലരെ ചതിച്ചുകൊല്ലാൻ തൊമ്മിയും കൂട്ടുനിൽക്കുന്നു. പട്ടേലരെക്കാൾ ഔന്നത്യം തൊമ്മി ക്ക് വരുവാൻ പോകുന്നു എന്ന ധ്വനിസൂചന ഈ ഭാഗത്ത് അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നു. പട്ടേലരുടെ മാനസികസംഘർഷവും തകർച്ചയും ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ അനുവാചകന് പൂർണ്ണമായും വെളിവാകുന്നു.

ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾ

ആഖ്യാനംചെയ്യുന്ന കഥയുടെ ഭാവതലത്തിനനുസരിച്ച് പശ്ചാത്തല ത്തേയും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളേയും ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ അടൂർ ഏറെ ശ്രദ്ധാലുവാണ്. പലപ്പോഴും കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥ വത്തായ മൗനങ്ങൾക്ക് നിർണ്ണായകസ്വാധീനമാണുള്ളത്. ശബ്ദസൂച നകൾകൊണ്ടുതന്നെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം അല്ലെങ്കിൽ സവി ശേഷമായ അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അടൂരിന് പ്രത്യേക ചാതുര്യം തന്നെയുണ്ട്. 'വിധേയൻ' പൂർണ്ണമായും കർണ്ണാടകയിലെ കുടിയേറ്റഗ്രാ മത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥയാണ്. ഈ കഥയിൽ വിധേയത്വവും അധികാരവും തമ്മിലും യഥാർത്ഥ ലൈംഗികതയും അധികാരംകൊണ്ടു തട്ടിയെടുക്കുന്ന ലൈംഗീകതയും തമ്മിലും ഈശ്വരവിശ്വാസവും പാപ സങ്കല്പവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളാണ് നടക്കുന്നത്. പള്ളിമണി യുടെ ശബ്ദവും പട്ടേലരുടെ തോക്കും തൊമ്മിയുടെയും പട്ടേലരുടെയും വേഷവിധാനങ്ങളുമെല്ലാം ഓരോ സവിശേഷരീതിയിലുള്ള അർത്ഥതല ങ്ങൾ ശബ്ദദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെ സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് അവത രിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കഥയിൽ സംഘട്ടനങ്ങളും നാടകീയതയും വഴിത്തിരിവുകളും പലതരത്തിലുള്ള വികാരങ്ങളുടെ ക്രമികമായ അവ തരണത്തിനുമെല്ലാം രചയിതാവ് പ്രാധാന്യത്തോടെ ദൃശ്യശബ്ദസൂച നകളെയാണ് പല അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചെറുനോവലായ മൂലകൃതിയെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്ക് അനുകല്പനം നടത്തിയ രചയിതാവിന്, മൂലകൃതിയിൽ നിന്നും ഭിന്നമായി തിരക്കഥയുടെ ഭാഷയും ആഖ്യാനമേഖലകളും യുക്തിപൂർവ്വം ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ നിർണ്ണായകഘടകവും ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിലെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യവുമായ ദൃശ്യശ്രാവ്യ സൂചനകളാൽ ശ്രദ്ധേയമാണ് 'വിധേയൻ'.

അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയുടെ സവിശേഷമായ ഭാവതലത്തിലേക്ക് അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുവാനും ആകാംക്ഷ വളർത്താനും പ്രാപ്തമായ ദൃശ്യാവതരണത്തോടെയാണ് തിരക്കഥയുടെ തുടക്കം.

പച്ചക്കട്ടയിൽ കെട്ടി ഉയർത്തിയ ചുമരരികിൽ, കരിയും ചാണകവും ചേർത്തു മെഴുകിയ പുറന്തിണ്ണയിൽ, വലംകൈ നഷ്ടപ്പെട്ട പഴയ തടിക്ക സേര നഷ്ടപ്രതാപങ്ങളുടെ പുറമ്പോക്കിലെന്നപോലെ ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കു ന്നുണ്ട്. തൊട്ടു ചേർന്ന് ചുമരിൽ ചാരി ഒരു വേട്ടത്തോക്ക് വിശ്രമിക്കുന്നു (ടി: 22).

കൈയ്യൊടിഞ്ഞ കസേര, അസ്തമിച്ചുപോയ ജന്മിപ്രഭുത്വത്തിന്റെ കാലികമായ പ്രതീകമാണ്. അതിന്റെ സ്ഥാനം, കുടിയേറ്റക്കാരുടെ കുടി കേന്ദ്രമായ ഷാപ്പിന്റെ പുറംതിണ്ണയും. ഷാപ്പ് കുടിയേറ്റക്കർഷകരുടെ പൊതു

വിധേയൻ

സ്ഥാപനംപോലെയാണ്. അതിനുമുന്നിലാണ് പട്ടേലരുടെ ഈ കസേര കിടക്കുന്നത്. അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നമായിട്ടാണ് വിധേയനിൽ തോക്ക് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സവിശേഷമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി പ്രയോജനപ്പെടുത്തി തിരക്കഥ പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതിന് ഉദാഹരണമാണ് ഈഭാഗം.

പട്ടേലരെ ആദ്യമായിതൊമ്മി കാണുന്ന രംഗം മുന്നാമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തൊമ്മി അറിയാതെ എഴുന്നേറ്റുപോയി. പതുക്കെ തിണ്ണയ്ക്കുനിന്ന് കാലുനീട്ടിവച്ചിറങ്ങുമ്പോൾ 'ക്ർർ' എന്ന് ഉടുതുണി കീറുന്ന ശബ്ദംകേട്ട് അയാൾ മെല്ലെ തിരിഞ്ഞ് പിന്നിലെ കീറിയമുണ്ട് നിരാശയോടെ പിടിച്ചുയർത്തിനോക്കി (ടി: 22).

കാണുന്ന മാത്രയിൽത്തന്നെ പട്ടേലർ മാനസികമായി തൊമ്മിയെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന രംഗമാണിത്. പട്ടേലരുടെ അധികാരശബ്ദം കേൾക്കുന്ന തൊമ്മി ആകെഭയന്ന് എഴുന്നേറ്റുപോകുന്നു. തൊമ്മിയുടെ ഭയവും അപ്പോഴത്തെ മാനസികാവസ്ഥയും തിരക്കഥാകാരൻ അനുവാചകന് വ്യാഖ്യാനിച്ചു കൊടുക്കുന്നത് അവന്റെ ഉടുതുണികീറുന്ന ശബ്ദത്തിലൂടെയാണ്. നാണം മറയ്ക്കുവാനും മാനം സൂക്ഷിക്കുവാനും ഉപയോഗിച്ച തൊമ്മിയുടെ ഉടുതുണിതന്നെയാണ് പട്ടേലരുടെ ഇച്ഛാശക്തിക്കുമുന്നിൽ കീറിപ്പോകുന്നത്. പിന്നിലെ കീറിയമുണ്ട് നിരാശയോടെ പിടിച്ചുയർത്തിനോക്കിനിൽക്കുന്ന തൊമ്മിയിലൂടെ കാണിച്ചുതരുന്നത് പട്ടേലർക്കുമുന്നിൽ പ്രതികരിക്കാൻ പ്രാപ്തിയില്ലാതെ ദൈന്യതയോടെ കഴിയേണ്ടിവരുന്നവന്റെ ചിത്രം തന്നെയാണ്.

പട്ടേലരുടെ ചവിട്ടും തുപ്പുമേറ്റ് അപമാനിതനായ തൊമ്മിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഇരുപത്തിയെഴാമത്തെ ദൃശ്യം അർത്ഥസാന്ദ്രമാണ്. *പാറമേൽ മലർന്ന് കുരിശിലെന്നപോലെ കിടന്നു. അയാളുടെ ചുറ്റും ആരവം വച്ച് പുഴ ഒഴുകിക്കൊണ്ടേയിരുന്നു* (ടി: 29).

തൊമ്മിയുടെ ജീവിതത്തിൽ തുടർന്ന് ഏറെക്കാലം സഹിക്കേണ്ടിവരുന്ന കുരിശാണ് ഭാസ്ക്കരപട്ടേലർ. തൊമ്മിയുടെ ചുറ്റും ആരവം വച്ച് ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പുഴയുടെ ശബ്ദത്തിലൂടെ അവന്റെ മാനസികസംഘർഷത്തേയും നിരവധിയായ ചിന്തകളേയും ശബ്ദസൂചനയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. തൊമ്മിയുടെ വൈകാരിക സംഘർഷത്തിലേയ്ക്ക് അനുവാചകനെക്കൂടി നിമഗ്നമാക്കി ചിന്തോദ്ദീപകമായി കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകൾക്ക് അപരിമേയമായ ശക്തിയുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യത്തിനുശേഷം തുടർന്നു കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യവും തൊമ്മിയുടെ ആത്മസംഘർഷത്തിന്റെ സൂചനകൾ നൽകുന്നവയാണ്. *ഉയർന്ന കാട്ടുമരങ്ങളുടെ ഇടതൂർന്ന ഇലച്ചില്ലകൾക്കുമുകളിൽ, ഇരുണ്ടു തുടങ്ങിയ ആകാശത്തിൽ കൊറ്റികൾ ചേക്കേ*

റാൻ പറക്കുന്നു. ആകാശത്തിലെ പറവകൾ (ടി: 30). സംഘർഷത്തിൽ നിമഗ്നമായിരിക്കുന്ന തൊമ്മിയുടെ മനസ്സിൽ വീടിനെപ്പറ്റിയും ഭാര്യയെപ്പറ്റിയുമുള്ള ചിന്തകൾ വളർത്തുവാൻ ഈ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. അതുപോലെ അനുവാചകമനസ്സുകളിൽ തൊമ്മിയുടെ ഭാര്യ ആരാണ്, അവൾക്ക് എന്താണു സംഭവിക്കുവാൻ പോകുന്നത് എന്ന ആകാംഷയും സംഘർഷവും വളർത്തുന്നു. വിതയ്ക്കാതെ കൊയ്യാതെ നാളയെപ്പറ്റി ആകുലതയില്ലാതെ, ആകാശത്തിലൂടെ പറന്നു നടക്കുന്ന പറവകൾ സ്വതന്ത്രരാണ്. അവയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും സന്തോഷവും കാണുമ്പോൾ വരുവാൻപോകുന്ന തന്റെ വിധിയെപ്പറ്റി തൊമ്മി ഭീതിയൊടെ ചിന്തിച്ചുപോകുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ പട്ടേലർ തൊമ്മിയോട് തിരക്കിയത് അവന്റെ ഭാര്യയെപ്പറ്റിയാണ്.

പട്ടേലർ ക്രൂരമായി ഓമനയെ പീഢിപ്പിച്ചിട്ടും അവൾക്ക് പ്രതികരിക്കുവാനോ ഒന്നുറക്കെ പ്രതിഷേധിക്കുവാനോ കഴിയുന്നില്ല. തൊമ്മിയുടെയും ഓമനയുടെയും അവസ്ഥയെ ധ്വനിസാന്ദ്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് മുപ്പത്തിയാറാമത്തേത്. *ചുവരിലെ ചാരുതട്ടിൽ എരിഞ്ഞടങ്ങിയ മെഴുകുതിരിയുടെ പിന്നിൽ ചില്ലിട്ട് ഫ്രെയിം ചെയ്ത ക്രിസ്തുവിന്റെ ചെറുചിത്രം ഇരുന്നു* (ടി: 31).

ദൈന്യതയാലും സംഘർഷത്താലും നീറിയുരുകുന്ന തൊമ്മിയുടേയും ഓമനയുടേയും മനസ്സിന്റെ പ്രതീകമാണ് എരിഞ്ഞടങ്ങിയ മെഴുകുതിരി. എതിരാളികളോട് പ്രതികരിക്കുകയോ പ്രതിഷേധിക്കുകയോ ചെയ്യാത്തതിന്റെ പേരിൽക്കൂടിയാണ് ക്രിസ്തുകൊല്ലപ്പെട്ടത്. പ്രതികരിക്കാനോ പ്രതിഷേധിക്കാനോ പ്രാപ്തിയില്ലാത്ത തൊമ്മിയും ഓമനയും പട്ടേലരാൽ ക്രൂശിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന ധ്വനി ക്രിസ്തുവിന്റെ ചെറുചിത്രം കാണിക്കുന്നതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ തൊമ്മിയുടേയും ഓമനയുടേയും മതവിശ്വാസവുമായി വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചാണ് അവരുടെ ആന്തരികവികാരത്തെയും സവിശേഷമായ അവസ്ഥയേയും അനുവാചകന് വെളിവാകുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പട്ടേലരോടുള്ള തൊമ്മിയുടെ പ്രതിഷേധം ചായക്കോപ്പയിലെ കൊടുങ്കാറ്റുപോലെ മാത്രമാണെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് 37–ാമത്തെത്. *തൊമ്മിയെ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടെന്നവണ്ണം മുളന്തുണിനപ്പുറത്ത് ഒരു വരട്ടുപൂച്ചക്കുട്ടി ഇരുന്നു, പിന്നെ എന്തോ ഓർത്തിട്ടെന്നവണ്ണം അത് എഴുന്നേറ്റ് ഉള്ളിലേയ്ക്ക് കടന്നുപോയി* (ടീ: 32).

പട്ടേലരുടെ കുടലെടുക്കുമെന്ന് തീവ്രമായ മനഃക്ഷോഭത്തോടെ പറയുന്ന തൊമ്മി, അയാളുടെ സിദ്ബന്തി വന്നുവിളിച്ചപ്പോൾ അനുസരണയോടെ പിന്നാലെ പോവുകയാണ്. പട്ടേലരുടെ കാമവിനോദം ഓമനയിൽ അരങ്ങേറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനെ കാലക്രമത്തിൽ തൊമ്മി മാനസികമായിത്തന്നെ അംഗീകരിക്കുന്നു. തൊമ്മിയുടെ മാനസികാ

വിധേയൻ

വസ്ഥയും പ്രകൃതവും പട്ടേലരുടെ പിന്നാലെ വിധേയനെപ്പോലെ നടക്കുന്ന സ്വഭാവവുമെല്ലാം മുൻകൂട്ടി ഒരു ദൃശ്യസൂചനയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണിത്.

ഈ തിരക്കഥയിൽ തോക്ക് അധികാരത്തിന്റെയും ധിക്കാരത്തിന്റെയുമെല്ലാം പ്രതീകമാണ്. ദുർബലന്മാർക്ക് ഒരിക്കലും അധികാരം കയ്യാളാൻ കഴിയില്ലെന്നും, അത് അവർക്കൊരു ഭാരമാണെന്നുമുള്ള സാമാന്യതത്വം അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് എഴുപത്തിയോഴാമത്തെ ദൃശ്യം. *തൊമ്മി തനിയ്ക്കൊതുങ്ങാത്ത തോക്ക് പല രീതിയിൽ പിടിച്ചു നോക്കി. അപ്പുറത്തുനിന്നുയർന്ന അശരണയുടെ നിലവിളി കേട്ടിട്ടെന്ന വണ്ണം അയാൾ തോക്ക് അങ്ങോട്ടു ചൂണ്ടി. പക്ഷെ കൈ, അറിയാതെ താണുപോയി*(ടീ: 41).

തിരക്കഥയിലെ സവിശേഷമായ സാഹചര്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി നോക്കുമ്പോൾ പട്ടേലരുടെ സ്വഭാവവുമായി ഒരു രീതിയിലും പൊരുത്തിപ്പെടുവാൻ കഴിയാത്ത തൊമ്മിയെ അനുവാചകന് കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്നതാണ് ഈദൃശ്യം. പട്ടേലർ പീഡിപ്പിക്കുന്ന അശരണയായ സ്ത്രീയുടെ വിലാപം കേട്ടിട്ടുപോലും തൊമ്മിക്ക് പ്രതികരിക്കുവാനുള്ള ശക്തിയില്ല. തൊമ്മിയുടെ സ്വഭാവവും വിധേയത്വവും തെളിമയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദദൃശ്യ ഭാഗമാണിത്. തിരക്കഥയെ ദൃശ്യശ്രാവ്യ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ സംഘർഷഭരിതമായി വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ഭാഗം കൂടിയാണിത്.

തൊമ്മിയുടെ, പട്ടേലരോടുള്ള വിധേയത്വവും ഭയവും വെളിവാക്കുന്ന മറ്റൊരു ദൃശ്യമാണ് നൂറ്റിമുപ്പത്തിരണ്ടാമത്തേത്. വികാരിയച്ചന്റെ ഉപദേശം കേട്ട് തൊമ്മി നിൽക്കുമ്പോൾ പട്ടേലർ ജീപ്പിൽ അവിടേയ്ക്ക് വരുന്നു. *പട്ടേലരുടെ ജീപ്പ് ഇരച്ചുവന്ന് അവർക്കു പിന്നിൽ ബ്രേക്കിട്ടു നിന്നു. നിരത്തിലെ പൊടി ഒരു പടലമായി ഉയർന്നുപറന്നു* (ടീ:55).

പട്ടേലരുടെ ഇരച്ചുവന്ന ജീപ്പിന്റെ ശബ്ദം തൊമ്മിയെ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന പട്ടേലരുടെ ഗർവ്വിന്റെ ഭാഗമാണ്. തെറ്റും ശരിയും തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത തൊമ്മിയുടെ മനസ്സിന്റെ ചിത്രം വ്യക്തമാക്കുവാനാണ് പൊടി ഒരു പടലമായി ഉയർന്നുപറക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യത്തിന് പട്ടേലരുടെ ധിക്കാരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഴിവുമുണ്ട്. ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളിലൂടെ തൊമ്മിയുടെ മാനസികസംഘർഷത്തെ അനുവാചകനിലേയ്ക്കുകൂടി സംക്രമിപ്പിച്ച്, അവരുടെ ആകാംക്ഷ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഈ ഭാഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

നൂറ്റിമുപ്പത്തിയേഴാമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ കുട്ടപ്പറായിയുടെ മകനും മരുമകളും നാട്ടുവഴിയിലൂടെ നടന്നുവരുന്നത് പട്ടേലരും സിദ്ബന്തികളും കാണുന്നു. സിദ്ബന്തികൾ പട്ടേലരെ എരികയറ്റി അവർക്കു പിന്നാലെ വിടുന്നു. അവരിലൊരുവൻ, വരാൻ പോകുന്ന ഭവിഷ്യത്തിനെപ്പറ്റി ഉത്കണ്ഠാകുലനായി ഷാപ്പിന്റെ തിണ്ണയിൽനിന്നു. *അയാൾക്കു പിന്നിൽ കൂരയിൽനിന്ന് തൂക്കിയിട്ട കള്ളുകുപ്പി കിടന്നാടി* (ടീ:59).

പട്ടേലർ കുട്ടപ്പറായിയുടെ മരുമകളെ പീഡിപ്പിക്കന്നതിന്റെ ഭാവ

തലവും സംഘർഷവും ഈ ദൃശ്യത്തിൽ ധ്വനിസാന്ദ്രമായി ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. അനുവാചകർക്ക് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർന്നുള്ള അവസ്ഥ കല്പിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള ദൃശ്യ കല്പനയ്ക്ക് ഉദാഹരണംകൂടിയാണീ ഭാഗം.

പട്ടേലർ കുട്ടപ്പറായിയുടെ മരുമകളെ മാനഭംഗപ്പെടുത്തിയത് സരോജ അറിഞ്ഞു. എങ്ങനെ അതിനോടു പ്രതികരിക്കണമെന്ന് സരോജയ്ക്കറിയില്ല. സരോജയുടെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് നൂറ്റിമുപ്പത്തിയെട്ടുമുതൽ നൂറ്റിയൻമ്പത്തിയൊന്നുവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സരോജാക്ക മനയിലെ ഒന്നാം നിലയിലേയ്ക്കുള്ള ചവിട്ടുപടികൾ കയറി വരുന്നു.... അയാളെ നോക്കി (പട്ടേലരെ) വാതിക്കൽത്തന്നെ നിന്ന സരോജ ഒന്നാലോചിച്ച് കതക് പിന്നിൽചാരി പുറത്തേക്കിറങ്ങി. താഴേക്കുള്ള കോണിപ്പടികൾ ഇറങ്ങി സരോജാക്ക പോയി........ ഒരു കയ്യിൽ ഓട്ടുമൊന്തയിൽ വെള്ളവും മറുകയ്യിൽ തിരുകിയടച്ച കാപ്പി പ്പാത്രവുമായി സരോജാക്ക പടികൾ നടന്നു കയറി....... സരോജാക്ക അയാളുടെ മുന്നിൽനിന്ന് വിതുമ്പി, ഏങ്ങിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട്, സാരിത്തലപ്പിൽ മുഖം അമർത്തി. അവൾ പെട്ടെന്നു തിരിഞ്ഞ് പുറത്തേക്കു നടന്നു. പുറത്തേ കോണിയിൽ ഏതാനും പടികളിറങ്ങി. പിന്നിലെ ചുവരിൽ താങ്ങി സരോജക്ക ആർത്തയായി എങ്ങിക്കരഞ്ഞുനിന്നു (ടീ: 59–63).

പട്ടേലർക്കും സരോജയ്ക്കുമിടയിലുള്ള ദുർഘടമായ ആശയവിനിമയത്തെ സൂചിപ്പിക്കാനും നിരവധി ചിന്തകളാൽ കെട്ടുപിരിഞ്ഞ സരോജയുടെ മാനസികസംഘർഷം വെളിവായികാണിയ്ക്കാനും ഇതിലെ കോവണിപ്പടി ദൃശ്യത്തിന് കഴിയുന്നു. സരോജയുടെ മനസ്സിൽ അമൂർത്തമായി ഉയർന്നുവരുന്ന വികാരങ്ങളെ പ്രതീകഭംഗിയോടെ അനുവാചകനിലേയ്ക്കുകൂടി സംക്രമിപ്പിക്കുവാനും ഈ ദൃശ്യത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയെ ദൃശ്യപൊലിമയോടെ ഭാവോജ്ജ്വലമായരീതിയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ഭാഗവും കൂടിയാണീരംഗം. പട്ടേലരോട് എന്തോ പറയാൻ സരോജയ്ക്ക് ആഗ്രഹമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സരോജയുടെകൂടി സ്ത്രീത്വത്തെയാണ് പട്ടേലർ ചവിട്ടിമെതിക്കുന്നത്. ആ വലിയ വീടിന്റെ ഏകാന്തതയിൽ മാനസികമായ പീഢയനുഭവിച്ച് തടവുകാരിയായിക്കഴിയുന്ന സരോജയുടെ ഭാവോജ്ജ്വലമായ ചിത്രമാണിവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പട്ടേലർ സരോജയെ കൊല്ലാനുറച്ച് വീടിന്റെ തിണ്ണയിലിരിക്കുന്നു. സരോജ അവിടേയ്ക്കുവന്ന് മോരിന്റെ ഗ്ലാസ് പട്ടേലർക്ക് കൊടുക്കുന്നു. തിരിഞ്ഞ് തൊമ്മിക്ക് കഞ്ഞികൊടുക്കാൻ നടക്കുന്നു. ആസമയത്ത് സരോജയുടെ പ്രാണനുവേണ്ടി ആഗ്രഹിക്കുന്ന പട്ടേലരുടെ മാനസികാവസ്ഥ ദൃശ്യാത്മകമായി ഇരുനൂറ്റിയേഴാമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ അവതരിപ്പി ക്കുന്നത് തികച്ചും അർത്ഥവ്യാപ്തിയുള്ളതും അവസരോചിതവുമാണ്.

മുറ്റത്ത് ഒരു പിടക്കോഴി എന്തിന്റേയോ പിറകേ ചിറഞ്ഞു പാഞ്ഞു (ടീ: 80).

തിരക്കഥയെ ഉദ്വേഗജനകമായി നിറുത്തുവാൻ ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ള കഴിവ് ഏറെയാണ്. പട്ടേലർ സരോജയ്ക്കിട്ടുവെച്ച വെടി ഉന്നംപിഴച്ച് കൊള്ളുന്നത് തൊമ്മിയ്ക്കാണ്. പട്ടേലർ തളർന്നു കിടക്കുന്ന തൊമ്മിയെ കൊല്ലാൻതന്നെ നിശ്ചയിക്കുന്നു. പട്ടേലരെ ആ തീരുമാനത്തിൽനിന്നും സരോജ പിൻതിരിപ്പിക്കുന്നു. പട്ടേലരുടെ മനസ്സ് മാറുന്നതിനെ ഇരുനൂറ്റിപതിനോഴമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ശബ്ദസൂചനയിലൂടെയാണ്. *അപ്പോൾ മനയ്ക്കുള്ളിൽ നിന്ന് നാഴികമണി പലവുരു മുഴങ്ങി. നാഴികമണി ആവർത്തിക്കെ തൊമ്മി മെല്ലെ ഉറക്കത്തിന്റെ മാന്ദ്യത്തിലേക്കു മുങ്ങി*(ടീ: 82). തൊമ്മിയെ കൊല്ലണ്ട എന്ന തീരുമാനത്തിലെത്തുന്ന പട്ടേലർ നടക്കാതെപോയ കൊലയിലും ഭാര്യയുടെ മുന്നിൽ അപമാനിതനായതിലും ആത്മസംഘർഷം അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. തൊമ്മിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആ നാഴികമണിയുടെ ശബ്ദം പ്രാണൻ തിരിച്ചുകിട്ടിയതിന്റെ ആശ്വാസത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. അനുവാചകനിൽ ആകാംഷ വളർത്തി തിരക്കഥയെ നാടകീയ ഉദ്വേഗത്തോടെ പുരോഗമിപ്പിക്കുവാനുള്ള രചനാതന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടിയാണി ശബ്ദസൂചന.

യൂസഫിച്ചയും കുട്ടപ്പറായിയുടെ ആൾക്കാരും ചേർന്ന് പട്ടേലരെ കൊല്ലാൻ നടത്തിയശ്രമം പൂർണമായും പരാജയപ്പെട്ടു. ഒറ്റുകാരനായ തൊമ്മിയുടെ ഭയം, മാനസികസംഘർഷം തുടങ്ങിയ പലവിധ വികാരങ്ങൾ അവന്റെതന്നെ താളംതെറ്റുന്ന മനസ്സിന്റെ ഭ്രമാത്മകമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് മുന്നൂറ്റിയിരുപത്തിയൊന്നുമുതൽ മുന്നൂറ്റിയിരുപത്തിനാല് വരെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ.

ഓമനയുടെ ഏങ്ങൽ വർദ്ധിച്ചതുകേട്ട് പട്ടേലർ ഗ്ലാസ്സ് താഴ്ത്തി മെല്ലെ കണ്ണുയർത്തി മുമ്പിൽ നോക്കി. തൊമ്മി ആ രംഗം നോക്കി നിൽക്കുകയാണ്. അയാളുടെ തലയ്ക്കുള്ളിൽ എന്തൊക്കെയോ കീഴ്മേൽ മറിഞ്ഞു. മുറിയുടെ ഒരു മൂലയ്ക്ക് ഓമന തേങ്ങിത്തേങ്ങിനിന്നു. അവൾക്കു മുന്നിൽ ചുവരിൽ പട്ടേലരുടെ കരിനിഴൽ ഭീതിദമായിനിന്നാടി. അതു നോക്കിനിൽക്കെ തൊമ്മിക്ക് എല്ലാം കീഴ്മേൽ കറങ്ങുന്നതുപോലെ തോന്നി. അയാൾ ഒരാധാരത്തിനുവേണ്ടി പിന്നിലെ ചുവരിലേക്ക് നീങ്ങി പുറം ചാരി. കയ്യിൽ നിന്ന് അപ്പോഴേയ്ക്കും കള്ളിന്റെ കുപ്പി ഊർന്നു നിലത്തുവീണു. ചുവരിൽ ഉരഞ്ഞ് അയാളുടെ ഉടൽ കുഴഞ്ഞുവാടി ഒടിഞ്ഞ് താഴെ പട്ടേലരുടെ പിന്നിലെ കട്ടിലിലേയ്ക്കു വീണു (ടീ:109).

ഓമനയ്ക്ക് പട്ടേലരോടുള്ള ഗൂഢമായ താല്പര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് അവളുടെ ഏങ്ങിയുള്ള കരച്ചിൽ. പട്ടേലർ കണ്ണുയർത്തി നോക്കുമ്പോൾ താനാണ് ചതിച്ചതെന്ന് പട്ടേലർ അറിയുമോ എന്ന ചിന്ത തൊമ്മിയെ ഏറെ ഭയപ്പെടുത്തുന്നു. ഓമന ഒരു ദുർബല നിമിഷത്തിൽ സത്യം തുറന്നു പറയുമോ എന്നും തൊമ്മി സംശയിക്കുന്നു. ഈ സാഹ

ചര്യങ്ങളെയെല്ലാം അഭിമുഖീകരിക്കാൻ കഴിയാതെ തകരുന്ന തൊമ്മിയുടെ മനസ്സിനെ ചിത്രീകരിക്കുവാനാണ് അവന്റെ കൈയിൽനിന്നും കള്ളിന്റെ കുപ്പി ഊർന്ന് നിലത്തുവീഴുന്ന ദൃശ്യം കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടുതലൊന്നും ചിന്തിക്കാനോ താങ്ങാനോ കഴിയാത്ത ദുർബലന്റെ വീഴ്ചതന്നെയാണ് തൊമ്മിയുടേത്. പട്ടേലർ, തൊമ്മി, ഓമന എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാവസ്ഥ വെളിവാക്കി തിരക്കഥയെ വികാര നിർഭരമായി പുരോഗമിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന സവിശേഷമായ ശക്തിയും ഈ ഭാഗത്തിനുണ്ട്.

മുന്നൂറ്റിയൻപത്തിനാലാമത്തെ ദൃശ്യം സരോജയുടെ ജഡത്തിനരികിൽ വിവിധ വികാരങ്ങളൊടെയിരിക്കുന്ന തൊമ്മിയുടെ മാനസിക വികാരങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്നു.

കട്ടിലിലെ മെത്തയിൽ നീലിച്ചുതുടങ്ങിയ സരോജാക്കയുടെ നഗ്നമായ പാദങ്ങൾ സാരിയ്ക്കുപുറത്തേയ്ക്കു വിറങ്ങിലിച്ചുനിന്നു. തൊമ്മി ആ കാൽക്കൽ, നിലത്ത് കുന്തിച്ചിരുന്നു. അയാൾ മെല്ലെ മുഖം തിരിച്ച് ദൃശ്യപരിധിയ്ക്കു പുറത്തുള്ള അവളുടെ മുഖത്തേക്കു നോക്കി; എന്നിട്ട് കണ്ണുയർത്തി പട്ടേലരേയും. പിന്നെ തിരിഞ്ഞ് അവളുടെ പാദം കയ്യിലെടുത്ത് ഒരേങ്ങലോടെ കുനിഞ്ഞ് അതിൽ ചുംബിച്ചു (ടി: 114–115).

തിരക്കഥാകാരൻ മനഃശാസ്ത്രപരമായ ചില സമസ്യകൾ അനുവാചകന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിനായി വിട്ടുകൊടുക്കുന്ന ദൃശ്യാഖ്യാനമാണിത്. തൊമ്മിക്ക് സരോജയോടുള്ള മാനസികമായ വികാരം എന്തായിരുന്നു എന്ന് വ്യവച്ഛേദിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരു ഭാഗംകൂടിയാണിത്. തൊമ്മി വെടിയേറ്റ് കിടക്കുന്ന നാളുകളിൽ സരോജയുടെ മടിയിൽ തലവെച്ചുകിടക്കുന്നതായി സ്വപ്നം കാണുന്നു. ഇതിന് ആധാരമായപശ്ചാത്തലം സരോജയോടുള്ള ബഹുമാനമോ ആകർഷണമോ എന്ന് വ്യക്തമല്ല. ഓമനയെ പ്രാപിക്കുന്ന പട്ടേലരോടുള്ള പ്രതികാരത്തിൽ, തൊമ്മിയുടെ ഉപബോധമനസിൽ സരോജയോടുള്ള ലൈംഗികവാഞ്ഛ വളർന്നിരിക്കാം? വാത്സല്യത്തോടെ ഭക്ഷണം നൽകുന്ന, അംഗീകരിക്കുന്ന സരോജയോട് കൃതജ്ഞതയോ ആരാധനയോ ഉണ്ടായിരിക്കാം. അത് എന്തെന്ന് തിരക്കഥാകാരൻ വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല.

മരിച്ചുകിടക്കുന്ന പട്ടേലരുടെ അടുത്ത് തൊമ്മി നില്ക്കുന്നു. അവന് സങ്കടം വരുന്നുണ്ട്. തെല്ലുസമയം അങ്ങനെ നിന്ന തൊമ്മി ഒരു തീരുമാനത്തിലെത്തുന്നു.

തൊമ്മി മുന്നോട്ടാഞ്ഞ് പട്ടേലരുടെ കൈകളിൽ നിന്ന് തോക്ക് വിടുവിച്ചെടുത്തു. എന്നിട്ട് പതുക്കെ അതുമായി ഒരു ദൃഢനിശ്ചയത്തിലെന്നപോലെ മെല്ലെ എഴുന്നേറ്റ് തോക്ക് കയ്യിൽ ആവുന്നത്ര ഉയർത്തി, ആഞ്ഞ് ഒരേറ്. കാട്ടാറിന്റെ തിളപ്പിലേക്കു ചെന്നു പതിച്ച് ഓളം തെറിപ്പിച്ച് തോക്ക് മുങ്ങി താഴ്ന്നു മറഞ്ഞു (ടി: 135).

തൊമ്മിയെ ഭയപ്പെടുത്തി വിധേയനാക്കി നിറുത്തുന്നതിൽ പട്ടേല

രുടെ തോക്കിന് തിരക്കഥയിൽ നിർണ്ണായകമായ ഒരു സ്ഥാനമുണ്ട്. ആ തോക്ക് ദുഷ്പ്രഭുത്വത്തിന്റെയും വഞ്ചനയുടെയും ദൃശ്യപ്രതീകമാണ്. അതെടുത്ത് പുഴയിലേക്ക് എറിയുന്നതിലൂടെ തൊമ്മി തന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ്. പട്ടേലരുടെ ദുഷ്പ്രഭുത്വത്തിന്റെയും വഞ്ചനയുടെയും പൂർണ്ണമായ അന്ത്യംകൂടി പ്രതീകഭംഗിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യവുമാണിത്. തിരക്കഥയുടെ യഥാർത്ഥ മൂർദ്ധന്യം ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ വെളിവാകുന്ന തൊമ്മിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമാണ്.

'വിധേയൻ' പൂർണ്ണമാകുന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ ശബ്ദ ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെയാണ്,

തൊമ്മി അങ്ങനെ ഓടിക്കൊണ്ടേയിരുന്നു. ഒരു വശത്ത് നിറഞ്ഞ ജലാശവും മറുവശത്ത് വരണ്ട കുറ്റിക്കാടുകളുംതാണ്ടി തൊമ്മി അകലേയ്ക്ക് ഓടി. അയാൾക്കുമുന്നിൽ അങ്ങ് ദൂരെ മലനിരകൾ ഉയർന്നുനിന്നു പള്ളിമണികളും ഒപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ഒരുമിച്ച് ഉയർന്നു (ടീ: 138).

പട്ടേലരുടെ കാരാഗൃഹത്തിൽനിന്നും സ്വാന്ത്ര്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള തൊമ്മിയുടെ പ്രയാണമായിട്ടാണ് ഓട്ടത്തെ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രതീക്ഷാനിർഭരവും പ്രത്യാശാപൂർണവുമാണെന്ന് വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ, നിറഞ്ഞ ജലാശയം, കുറ്റിക്കാട്, മലനിരകൾ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങളെ തിരക്കഥാകാരൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. പട്ടേലരെ ഭയന്ന് ഉപേക്ഷിച്ച മതവിശ്വാസവും സദാചാരസങ്കല്പവും ഇനി തൊമ്മിയുടെ ശാന്തമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്നു ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ പള്ളിമണികൾക്കും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനും കഴിയുന്നുണ്ട്.

തിരിച്ചറിവുകൾ

സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്കായുള്ള മാർഗ്ഗരേഖയായിട്ടാണ് തിരക്കഥയുടെ പിറവി. വളർച്ചയുടെ ഒരു ഘട്ടം പിന്നിട്ടപ്പോൾ തിരക്കഥ സിനിമയുടെ സൃഷ്ടിക്ക് മാർഗ്ഗരേഖയായിരിക്കുക എന്നതിനുമപ്പുറത്ത് തനത് വ്യക്തിത്വവും നിലനില്പുമുള്ള ഒരു സാഹിത്യശാഖയായിത്തീർന്നു. അക്കാദമിക്കായും (സർവ്വകലാശാലാ സംബന്ധമായും) അല്ലാതെയും തിരക്കഥയുടെ പഠനം ഇന്ന് സജീവമായി നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇതു വ്യക്തമാക്കുന്നത് തിരക്കഥയുടെ കാലികപ്രസക്തിയും സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള തനത് അസ്തിത്വവുമാണ്. അക്കാദമിക് പശ്ചാത്തലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗവേഷണങ്ങൾ, നിരീക്ഷണങ്ങൾ, നിരൂപണങ്ങൾ, സിദ്ധാന്തരൂപീകരണങ്ങൾ, താരതമ്യപഠനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ അക്കാദമിക് പ്രസക്തിയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ഈ പഠനമേഖലയ്ക്കു പുറത്തുള്ള ഗവേഷണങ്ങൾ, പഠനങ്ങൾ, നിരൂപണങ്ങൾ, വിലയിരുത്തലുകൾ എല്ലാം അക്കാദമിക്കല്ലാതെയുള്ള തിരക്കഥാപഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തിയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്.

ഏതൊരു സാഹിത്യരൂപത്തിനും അതിന്റേതായ രചനാരീതികളും പഠനമേഖലകളും ചരിത്രവും താരതമ്യപഠനങ്ങളും വായനാരീതിയും കാലികമായ പ്രസക്തിയും ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇവയെല്ലാം തിരക്കഥയ്ക്കുമുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ രചനാരീതി, പഠനമേഖലകൾ, ചരിത്രം, താരതമ്യപഠനം, വായനാരീതി, കാലികപ്രസക്തി, സൗന്ദര്യമേഖല, സംസ്കാരം തുടങ്ങിയവയെ ഈ സവിശേഷമായ പഠനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഇഴയകറ്റിയെടുത്ത് സംക്ഷിപ്തമായി ചുവടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

രചനാരീതി

ഇതര സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യകൃതികളുടെ രചനപോലെതന്നെ രചയിതാവിന്റെ സവിശേഷമായ ഭാവനയും ഭാഷയും അനുഭവലോകവും കഥാസംബന്ധമായ അറിവുകളുമെല്ലാമാണ് തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്കും ആസ്പദം. ഓരോ സാഹിത്യകൃതിക്കും ആഖ്യാനത്തിൽ അതിന്റേതായ രീതികളുണ്ട്. ഇവിടെ തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിയിലേയ്ക്കുതന്നെ കടക്കാം. തിരശ്ശീലയിൽ വസ്തുതകൾ (കഥ) അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ് തിരക്കഥയുടേത്. ആ ആഖ്യാനശൈലിയുടെ പ്രത്യേകതകൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് ബാധകമായിവരുന്നു. തിരക്കഥയിലുള്ള കാണാവുന്ന ഘടകങ്ങളെ ഒന്ന് ഇഴയകറ്റിയെടുത്താൽ അതിന്റെ സ്വഭാവനിർണ്ണയം നടത്തുവാൻ എളുപ്പമാണല്ലോ. അവയെ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ എന്ന് പ്രാഥമികമായി ഇഴയകറ്റി

യെടുക്കാം. ഈ ഘടകങ്ങളെ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് ഓരോ തിരക്കഥയ്ക്കും നിയതരൂപം നല്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ബാഹ്യമായ ഈ ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം രചയിതാവിന്റെ ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, അവതരണരീതി തുടങ്ങിയവയും തിരക്കഥയുടെ രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവ ഓരോ തിരക്കഥയിലും ശക്തമായ സ്വാധീനമായിത്തന്നെ നില്ക്കുന്നു.

സിനിമയാകുന്നതിനുമുമ്പ് രചിക്കുന്ന തിരക്കഥകളും സിനിമയിൽനിന്നു പകർത്തിയെഴുതുന്ന തിരക്കഥകളും വായനക്കാർക്കായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കാറുണ്ട്. ആദ്യത്തേതിനെ സ്വതന്ത്രരചനയായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതിനെ ഒരു കലയുടെ പകർത്തിയെഴുത്തായിട്ടാണ് പരിഗണിക്കേണ്ടത്. രണ്ടു തിരക്കഥകളുടേയും അവതരണരീതി തന്നെ ഭിന്നമാണെന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പഠനമേഖല

തിരക്കഥയുടെ പഠനമേഖലയെ പ്രധാനമായും മൂന്നായിട്ടാണു തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ രചനാസംബന്ധമായ തന്ത്രങ്ങളും സാങ്കേതികരീതികളും വ്യക്തമാക്കുന്ന പഠനമേഖല, ഒരു തിരക്കഥ സിനിമയായി പരിവർത്തനപ്പെടുന്നതിന്റെ രീതികളും സാങ്കേതികവശങ്ങളും വ്യക്തമാക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ പ്രയോഗവശത്തെ സംബന്ധിച്ച പഠനമേഖല. തിരക്കഥയെ സാഹിത്യമായി പരിഗണിച്ച് അതിന്റെ പ്രസക്തി, വായനാരീതി, പഠനരീതി, സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, താരതമ്യപഠനം, ചരിത്രം, വിമർശനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുന്ന പഠനമേഖല എന്നിവയാണവ. പ്രധാനമായ ഈ ഓരോ പഠനമേഖലയ്ക്കും ഏറെ വിപുലനത്ത്വം തന്നെയുണ്ട്. ഈ പ്രബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനമേഖലയെപ്പറ്റിത്തന്നെ മനസ്സിലാക്കുന്നത് അതിന്റെ പഠനമേഖല എങ്ങനെയെല്ലാം ക്രമീകരിക്കാമെന്നു വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

ഈ പഠനത്തിൽ തിരക്കഥയെ ഒരു സാഹിത്യമായി എങ്ങനെ പഠിക്കാം, എങ്ങനെ വായിക്കാം, ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി തിരക്കഥയുടെ അസ്തിത്വം എങ്ങനെ തെളിയിക്കാം എന്നെല്ലാമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. പഠനത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് ദൃശ്യസ്വഭാവമുള്ള സാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ സവിശേഷമായൊരു സൗന്ദര്യംതന്നെയുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ചരിത്രം

ഏതൊരു സാഹിത്യമേഖലയെ സംബന്ധിച്ചും അതിന്റെ ചരിത്രപഠനം പ്രധാനവും പ്രസക്തവുമാണ്. ഇന്നലെകളിൽനിന്ന് ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുന്ന അറിവുകളുടെയും നിരീക്ഷണങ്ങളുടെയും തുടർച്ചയാണ് തുടർന്നുള്ള

പഠനവും വിലയിരുത്തലും വളർച്ചയുമെല്ലാം. ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് മലയാള തിരക്കഥയുടെ ചരിത്രമാണല്ലോ. ഈ ചരിത്രപഠനത്തിൽനിന്നും കണ്ടെത്തിയ അറിവുകളേയും വസ്തുതകളേയും സംക്ഷിപ്തമായി ചുവടെ ചേർക്കുന്നു:

മലയാളസിനിമയുടെ കലാപരമായ ഔന്നത്യത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനം അനിഷേധ്യമാണ്. ഈ തിരക്കഥകൾക്കു പിന്നിൽ പ്രതിഭാശാലികളായ തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ സാന്നിദ്ധ്യമാണ് ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്. ഭാവനാസമ്പന്നരും കല്പനാപ്രതിഭകളുമായ സാഹിത്യകാരന്മാർ തിരക്കഥകൾ എഴുതിയത് അതിന്റെ ഔന്നത്യം വർദ്ധിക്കുന്നതിനു കാരണമായി. മലയാള തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചാഘട്ടത്തിനു സ്വാധീനമായിനിന്ന പല ഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് സത്യജിത്റേയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ആരംഭിച്ച നവോത്ഥാനകാല സിനിമകളും തിരക്കഥകളും. ഈ തിരക്കഥകളുടെയെല്ലാം അന്തർധാരയിൽ ശക്തമായ ഓരോ കഥകളുണ്ടായിരുന്നു. വൈവിദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നവയുമായിരുന്നു ഈ തിരക്കഥകൾ. മലയാളികളുടെ ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസവും കഥാകഥന പാരമ്പര്യവും ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ പ്രദർശിപ്പിച്ച നല്ല സിനിമകളും മൊഴിമാറ്റ ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ വളർച്ചയെ സ്വാധീനിച്ച ഇതരഘടകങ്ങളാണ്. ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തവും കലാമൂല്യമുള്ളതുമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിച്ച സംവിധായകർ തിരക്കഥയുടെ മൂല്യം വളർത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. രാമു കാര്യാട്ട്, പി. ഭാസ്കരൻ, എ. വിൻസെന്റ്, കെ.എസ്. സേതുമാധവൻ, പി.എൻ. മേനോൻ, ഭരതൻ, ഐ.വി. ശശി, സിബി മലയിൽ, ഷാജി. എൻ. കരുൺ, കമൽ, ജയരാജ് തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ വൈവിധ്യമുള്ള തിരക്കഥകൾ സിനിമയാക്കുവാൻ നിരന്തരം ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നത് തിരക്കഥകളുടെ വളർച്ചയേയും മൂല്യത്തേയും സ്വാധീനിച്ച വേറൊരു ഘടകമാണ്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജോൺ എബ്രാഹം, ജി.അരവിന്ദൻ, കെ.ജി. ജോർജ്ജ്, പി.എ. ബക്കർ, കെ.പി.കുമാരൻ, പവിത്രൻ, ടി.വി. ചന്ദ്രൻ, ബ്ലെസ്സി തുടങ്ങി ശ്രദ്ധേയരായ ഏറെ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾകൂടിയായിരുന്നു. സ്വന്തം സർഗ്ഗഭാവനയിൽ ഉയിരെടുത്ത ശക്തമായ തിരക്കഥാശില്പത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽനിന്നുമാണ് ഇവർ ശ്രദ്ധേയമായ സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചത്.

എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ, ലോഹിതദാസ്, ശ്രീനിവാസൻ, രഞ്ജിത് തുടങ്ങിയവർ ശ്രദ്ധേയരാവുന്നത് നല്ല തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാക്കൾ എന്ന നിലയിലാണ്. ഇവർ എല്ലാവരും സംവിധായകരുമാണ്.

മലയാളതിരക്കഥയിലെ അനുകല്പനമേഖലയെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം അനുധാവനം ചെയ്താൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ചില വസ്തുതക

ളുണ്ട്. ചെറുകഥകളുടെ അനുകല്പനങ്ങളായ തിരക്കഥകൾ ഏറെയും മികച്ചവയായിരുന്നു. ഇതിൽ എം.ടി. യുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ശ്രദ്ധേയവും ശ്ലാഘനീയവുമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ മൂലകൃതിയിൽനിന്നും വേറിട്ടൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുവാനുള്ള, അല്ലെങ്കിൽ മൂലകൃതിയെ അസംസ്കൃതവസ്തുവായി കാണുവാനുള്ള മനോഭാവമാണ് ചെറുകഥയെ സമീപിച്ചവർക്ക് പൊതുവെ ഉണ്ടായിരുന്നത്. ബഷീർ, പത്മരാജൻ, അടൂർ, അരവിന്ദൻ, ടി.വി. ചന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവർ ചെറുകഥകളുടെ തിരക്കഥയായുള്ള അനുകല്പനം വിജയകരമായി നിർവ്വഹിച്ചവരാണ്. നോവലുകളുടെ തിരക്കഥയായുള്ള അനുകല്പനം ചെറുകഥകളുടെ തിരക്കഥയായുള്ള അനുകല്പനത്തോളം ഔന്നത്യം പുലർത്തുന്നില്ല. മുട്ടത്തുവർക്കി, മൊയ്തു പടിയത്ത് തുടങ്ങിയവരുടെ ജനപ്രിയ നോവലുകളുടെ അനുകല്പനങ്ങൾ ജനശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നതിൽ വിജയമായിരുന്നു. നോവലുകളുടെ അനുകല്പനതിരക്കഥകളെ ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ വിജയിപ്പിച്ച വ്യക്തിയാണ് പത്മരാജൻ. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, കെ.പി. കുമാരൻ തുടങ്ങിയവർ ശ്രദ്ധേയമായ അനുകല്പനതിരക്കഥകളുടെ രചയിതാക്കളാണ്. നാടകങ്ങളുടേയും കവിതകളുടേയും അനുകല്പനങ്ങളായ തിരക്കഥകൾ പൊതുവെ അത്ര വിജയമായിരുന്നില്ല. നല്ല കഥകൾ തേടിയുള്ള അന്വേഷണമാണ് നിരവധി കൃതികളെ തിരക്കഥയിലേയ്ക്കു പകർത്തുവാൻ അതിന്റെ രചയിതാക്കളെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. മൂലകൃതിയേയും തിരക്കഥയേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയുള്ള ചർച്ചകളും പഠനങ്ങളും നല്ലരീതിയിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ഈ പ്രവണതകളെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള വളർച്ചയെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമായ പങ്ക് വഹിച്ചു.

നല്ല തിരക്കഥകൾ നല്ല സാഹിത്യംകൂടിയാണെന്ന് തെളിയിച്ചവരാണ് എം.ടിയും പത്മരാജനുമെല്ലാം. എം.ടിയുടേയും പത്മരാജന്റേയും സാഹിത്യകൃതികൾപോലെതന്നെ അവരുടെ തിരക്കഥകളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം തിരക്കഥകൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത് എം.ടിയുടേതാണ്. ഈ തിരക്കഥകളെല്ലാം നല്ല സാഹിത്യമെന്നതുപോലെ പ്രതിജനഭിന്നമായ കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നവയുമായിരുന്നു.

ബഷീർ, അടൂർ, അരവിന്ദൻ, ആലപ്പി ഷെരിഫ്, യൂസഫലി കീച്ചേരി, ബാലചന്ദ്രമേനോൻ, വി. രാജകൃഷ്ണൻ, രഞ്ജിത്, ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ, ടി.വി. ചന്ദ്രൻ, കമൽ, ശ്യാമപ്രസാദ്, ബ്ലെസി തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യ ദേശത്തെ ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥകളും സത്യജിത് റായി, മൃണാൾസെൻ, അമൃത്നഹ്ട, ദക്ഷിണാമൂർത്തി തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകളും മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമയാവാത്ത മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ 'മുളം പാലം', ടി.എൻ. ഗോപിനാഥൻനായരുടെ 'ശീവാഴും അമ്മവീട്', ജോൺ

ഏബ്രഹാമിന്റെ 'കയ്യൂർ,' 'മൃഗശാല', സക്കറിയായുടെ 'ജോസഫ് ഒരു പുരോഹിതൻ', വർഗ്ഗീസ് പാറടിയുടെ ഏതാനും തിരക്കഥകൾ, ചെറിയാൻ കുനിയന്തോടത്ത്, ജെ.ഡി. മഞ്ഞളി, ജോർജ്ജ്ദാസ്, ശരവണൻ മഹേശ്വർ, കെ.ബി. സുരേന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകളും പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ചരിത്രനോവലായ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ വായനാസുഖത്തിനായി തിരക്കഥാരൂപത്തിൽ 'സി.വിയുടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ' എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമയായതും അല്ലാത്തതും വിവർത്തനത്തിലൂടെ എത്തിയതുമായ തിരക്കഥകളെല്ലാം തിരക്കഥയ്ക്ക് സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള സ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചു. തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ച ശ്രദ്ധേയമായ പഠനങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും ഈ പുതിയ സാഹിത്യത്തിന് ബലിഷ്ഠമായ അടിത്തറയും നല്കി.

താരതമ്യപഠനം

ഒരു തിരക്കഥയേയും ഇതര തിരക്കഥകളേയും തമ്മിൽ, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു തിരക്കഥാകൃത്തിനേയും ഇതര തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളേയും തമ്മിൽ എല്ലാം താരതമ്യപ്പെടുത്തിയുള്ള പഠനം ഇത്തരം പഠനത്തിൽ സാധാരണമാണ്. താരതമ്യപഠനത്തിന്റെ മേഖല അതിവിപുലംതന്നെയാണ്. ഒരു തിരക്കഥയേയും അതിന്റെ ദൃശ്യപരാവർത്തനമായ സിനിമയേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി പഠനം നടത്താവുന്നതാണ്. തിരക്കഥാപഠനങ്ങളെത്തമ്മിലും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയുള്ള പഠനം സാധാരണമാണ്. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ താരതമ്യപഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത് എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി. പത്മരാജൻ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരുടെ തിരക്കഥാഖ്യാനരീതികളേയും തിരക്കഥകളേയും മുൻനിറുത്തിയാണ്. ഈ താരതമ്യപഠനങ്ങളെ മുൻനിറുത്തി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന അറിവുകൾ സാമാന്യമായി ചുവടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന കഥകളാണ് ഇവർ മൂന്നുപേരും അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇവരുടെ കഥകളിലെ പശ്ചാത്തലം ഏറിയകൂറും കേരളീയമാണ്. ഇത് ഇവരുടെ കഥകളുടെ സജാത്യമായി നിൽക്കുമ്പോൾ വൈജാത്യങ്ങൾ ഏറെയാണ്.

എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകളുടെ സവിശേഷത അതിന്റെ വൈവിദ്ധ്യങ്ങളാണ്. കുടുംബം, പുരാണം, പാരമ്പര്യം വിശ്വാസം, സാമൂഹ്യവിമർശനം തുടങ്ങിയ വൈവിധ്യമാർന്ന വിഷയങ്ങൾകൊണ്ട് മെനഞ്ഞെടുത്ത കഥാലോകമാണ് എം.ടിയുടേത്. മധ്യവർഗ്ഗസംസ്ക്കാരത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ് ഈ കഥാലോകത്ത് പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്. നഷ്ടപ്പെടുന്ന പാരമ്പര്യം, വിശ്വാസം തുടങ്ങിയവയും തകരുന്ന മാനുഷികമൂല്യങ്ങളും എം.ടി പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വൈകാരികതീവ്രതയോടെയാണ്.

തിരിച്ചറിവുകൾ

മരണം, പ്രതികാരം, പ്രണയം, തുടങ്ങിയ സാർവ്വലൗകികത്വമുള്ള പ്രമേയങ്ങളെ ഭാവതീവ്രമായി, അനുവാചകനിൽ ശക്തമായ ഒരു ആഘാതം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് എം.ടി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിനു പശ്ചാത്തലമായി പൊതുവേ മധ്യവർഗ്ഗസമൂഹത്തിന്റെ ഗാർഹികാന്തരീക്ഷമാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അതിരുകൾ ലംഘിക്കുന്ന ലൈംഗികത, ആക്രമാസക്തി, അരാജകത്വചിന്താഗതി തുടങ്ങിയവയെ പരിമിതപ്പെടുത്തി ദാർശനീകമായ ഒരൗന്നത്യം ദീക്ഷിക്കുന്നതിൽ എം.ടി എപ്പോഴും ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്നു.

പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ വൈവിധ്യപൂർണ്ണമാകുന്നത് അവയുടെ അവതരണരീതിയിലൂടെയാണ്. ഒന്നിനൊന്ന് ഭിന്നമായ കഥാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് പത്മരാജൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നത്. പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥാലോകത്ത് മധ്യവർഗ്ഗവിഭാഗവും അതിനുതാഴെയുള്ള അധഃസ്ഥിതവിഭാഗവുമാണ് പ്രാധ്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നത്. ജീവിതത്തിന്റെ വളരെ പരുക്കനായ അവസ്ഥയെ കഠിനമായ ഛായയിലാണ് പത്മരാജൻ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്.

മരണം, പ്രതികാരം, പ്രണയം, കാമം തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങൾ പത്മരാജൻ കൈകാര്യം ചെയ്തത് കഠിനമായ ഭാവതീവ്രതയോടെയാണ്. മതപരമായ വിശ്വാസങ്ങളോ മാനുഷികമൂല്യങ്ങളായ ചാരിത്രസങ്കല്പമോ നീതിബോധമോ ഒന്നും ആ കഥാലോകത്ത് പ്രാധാന്യത്തോടെ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല.

മനുഷ്യമനസ്സുകളുടെ പ്രതിജനഭിന്നമായ വ്യാപാരത്തെ ലൈംഗികത, പ്രതികാരം, മരണംസൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥ തുടങ്ങിയ ശക്തമായ ഭാവങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെ മനഃശാസത്രപരമായി അപഗ്രഥിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുവാനും പത്മരാജൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

സമൂഹത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെയും പരിണാമങ്ങളെയും യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് അടൂർ ആഗ്രഹിച്ചത്. ഇതിനെ സാർവ്വലൗകികത്വമുള്ള പ്രമേയസ്വീകരണം ന്യായികരിക്കുന്നു. അടൂരിന് പറയുവാൻ ഒരാശയമുണ്ട്. ആ ആശയം അവതരിപ്പിക്കുവാനാണ് അദ്ദേഹം കഥകൾ പറയുന്നത്. വ്യക്തിബന്ധങ്ങളും കുടുംബബന്ധങ്ങളുമൊന്നും അടൂരിന്റെ കഥാലോകത്ത് ശക്തമായ സാന്നിധ്യമായി നിൽക്കുന്നില്ല. അനുവചാകന്റെ ബൗദ്ധികമണ്ഡലത്തിൽ ചിന്തോദ്ദീപകമായ ചില ആശയങ്ങൾ എത്തിക്കുവാനാണ് അടൂർ കഥകൾ മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നത്.

വർണ്ണം, വർഗ്ഗം, ദാരിദ്ര്യം, ദേശം തുടങ്ങിയവ അടൂർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അവയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കുവാനല്ല. അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനാണ്. അതിരുകൾ ലംഘിക്കുന്ന അക്രമാസക്തി, ലൈംഗികത, പ്രതികാരം, തുടങ്ങിയവയൊന്നും അടൂരിന്റെ കഥകളിലില്ല. ഒരു സംഭവത്തിന്റെയോ ആശയത്തിന്റെയോ അവതരണം

തികച്ചും വസ്തുനിഷ്ഠമായ രീതിയിൽ നടത്തുകയാണ് അടൂർ ചെയ്യുന്നത്.

കഥാപാത്രാവതരണത്തിലും ഇവർ മൂന്നുപേരും തമ്മിൽ വ്യക്തമായ വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്നു. പൊതുവെയുള്ള സാദൃശ്യം കേരളീയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലാണ്.

സാമ്പ്രദായികരീതിയിലുള്ള നായകനായികാസങ്കല്പത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എം.ടിയുടെ കഥാലോകത്ത് ഏറെയാണ്. വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു നായകകഥാപാത്രം, ആ കഥാപാത്രത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി വിവിധ മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ വളരുന്ന കഥ-എം.ടിയുടെ ഏറെ തിരക്കഥകളുടെയും അവതരണ രീതിയാണ് ഇത്. എം.ടിയുടെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ പലരും ഏറെ ശക്തരാണ്. 'പഞ്ചാഗ്നി'യിലെ ഇന്ദിര, 'വടക്കൻ വീരഗാഥ' യിലെ ഉണ്ണിയാർച്ച, 'പരിണയ'ത്തിലെ നങ്ങേലി തുടങ്ങിയവർ തനത് വ്യക്തിത്വവും ഉൾക്കരുത്തുമുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

പ്രതികാരം ചെയ്യുമ്പോൾ, പ്രണയിക്കുമ്പോൾ, കീഴടക്കുമ്പോൾ സന്തോഷിക്കുകയും, നഷ്ടപ്പെടുമ്പോൾ ദുഃഖിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് എം.ടിയുടേത്. കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിൽ വൈവിധ്യം തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ എം.ടിയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പുരാണ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പുനർജന്മം നൽകുക, വീരനായകന്മാരെ അവതരിപ്പിക്കുക, സവിശേഷവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക തുടങ്ങിയവ എം.ടിയുടെ പാത്രസൃഷ്ടി വൈഭവത്തിന്റെ സവിശേഷതകളാണ്.

പത്മരാജന്റെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും തുല്യമായ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവരാണ്. സാമ്പ്രദായിക നായകനായികാകഥാപാത്രങ്ങളോട് പൊതുവെ പത്മരാജന് വലിയ പ്രതിപത്തിയില്ലായിരുന്നു. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും സവിശേഷമായ ഒരു മുഖം നൽകാനാണ് പത്മരാജൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നത്. പത്മരാജന്റെ ഏറെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും സദാചാരത്തിലോ മറ്റ് മാനുഷികമൂല്യങ്ങളിലോ വിശ്വാസമില്ലായിരുന്നു. ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളും, മൂല്യമില്ലാത്തവരും, അധഃസ്ഥിതമനോഭാവക്കാരും പത്മരാജന്റെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്നുണ്ട്.

കീഴടക്കുമ്പോൾ, പ്രണയസാക്ഷാത്കാരം നേടുമ്പോൾ, പ്രതികാരം ചെയ്യുമ്പോൾ സന്തോഷിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ പത്മരാജന്റെയും കഥാലോകത്ത് ഏറെയാണ്. നഷ്ടപ്പെടുമ്പോൾ ദുഃഖിക്കുകയും അവസരത്തിനൊത്ത് അതിനോട് പ്രതികരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും പത്മരാജന്റെ കഥകളിൽ ഏറെയുണ്ട്.

അടൂരിന്റെ കഥകൾതന്നെ സമൂഹത്തിന്റെ പരിണാമത്തെയോ യഥാർത്ഥമായ മുഖത്തേയോ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഈ സവിശേ

ഷമായ അവതരണത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അടൂർ സൃഷ്ടിച്ചത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധികളാണ്. ചിരപരിചിതമായ നായകനായികാ കഥാപാത്രങ്ങളോ, സ്ഥിരരൂപത്തിലുള്ള മറ്റ് കഥാപാത്ര ങ്ങളൊ അടൂരിന്റെ തിരക്കഥകളിലില്ല. പലപ്പോഴും വ്യക്തിത്വമില്ലാത്ത കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വമില്ലായ്മതന്നെ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷതയായി തീരാറുണ്ട്. അടൂരിന്റെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പൊതുവെ ദുർബലരാണ്, അതിലെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളുമായി താര തമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ.

പ്രണയം, മരണം, പ്രതികാരം, ആഹ്ലാദം തുടങ്ങിയ വികാരങ്ങളെ ശക്തമായ വൈകാരിക പ്രസക്തിയോടെ അവതരിപ്പിക്കാത്തതുകൊണ്ടു കൂടിയാവാം പൊതുവെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആശയത്തിന് ഉള്ളിലേയ്ക്ക് പരിമിതപ്പെടുന്നത്. തിരക്കഥയിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ആശയത്തി ന്മേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ അടൂർ അവതരി പ്പിച്ചിട്ടില്ല.

കഥയുടെ സ്വഭാവവും ആഖ്യാനരീതിയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വവുമാണ് സംഭാഷണങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

എം.ടിയുടെ കഥകൾ പൊതുവെ കാല്പനികമായതുകൊണ്ടു തന്നെ സംഭാഷണത്തിലേയ്ക്കും ആ കല്പനികഭാവം കടന്നുവരു ന്നുണ്ട്. ഈ കാല്പനികതയാണ് എം.ടിയുടെ സംഭാഷണത്തെ ഒരു വലിയ അളവുവരെ പലയിടത്തും കാവ്യത്മകമാക്കുന്നത്. ആലോ ചിക്കും തോറുമുള്ള അർത്ഥവ്യാപ്തി ഇതിന്റെ ഭാഗവുമാണ്. എം.ടിയുടെ സംഭാഷണത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത അദ്ദേഹത്തിന് ഏറെ സുപരി ചിതമായ വള്ളുവനാടൻ ഭാഷയുടെ പ്രയോഗമാണ്. പൊതുവെ എം.ടി. യുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അടൂരിന്റെയും പത്മരാജന്റെയും കഥാപാത്ര ങ്ങളെക്കാൾ ദീർഘമായി സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. വൈകാരികതയ്ക്ക് എം.ടിയുടെ കഥകളിൽ സ്ഥാനം ഏറെയാണ്. അതുപോലെ അവതരണ ത്തിൽ ഒരു ദാർശനികപരിവേഷവുമുണ്ട്. ഈ സവിശേഷതകൾ എം.ടി യുടെ സംഭാഷണത്തിലും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

പത്മരാജൻ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ വശങ്ങളെയാണ് പൊതുവെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ ഭാഷക്ക് സ്വാഭാവികമായി മൂർച്ചയും പരുക്കൻ ഭാവവുമുണ്ട്. പത്മരാജൻ വസ്തുത കളെയും വികാരങ്ങളെയും കഠിനമായും തീക്ഷ്ണമായും അവതരിപ്പി ക്കുന്നു, ശക്തമായ വാക്കുകളുടെ ഭാവതലത്തെ ഇതിനായി സംഭാഷണ ത്തിന്റെ ചിലയിടത്തെങ്കിലും പത്മരാജൻ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

അടൂരിന്റെ ആശായലോകത്തിന് ഒരു സാർവ്വലൗകികത്വമാണു ള്ളത്. അതുപോലെ കേവലവികാരങ്ങളെ ചൂഷണം ചെയ്യുന്ന അവത രണരീതി അടൂരിന്റെ തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗവുമല്ല. സംഭാഷ

ണത്തിലെ മിതത്വം അഥവാ ആവശ്യത്തിനുമാത്രം കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് സംസാരിപ്പിക്കുന്ന രീതി അടൂരിന്റെ അവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്.

ഇതര തിരക്കഥകളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പൊതുവെ എം.ടിയുടെയും, അടൂരിന്റെയും, പത്മരാജന്റെയും തിരക്കഥകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകളുടെ വ്യാപ്തി ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിരക്കഥയുടെ നിർണ്ണായകമായ പലഭാഗങ്ങളേയും ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളുടെ അപരിമേയമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയെയാണ് ഇവർ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സവിശേഷ മായ ഈ ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകളാണ് ഇവരുടെ തിരക്കഥകളെ ഏറെ ദൃശ്യാത്മകവും മനോഹരവുമാക്കുന്നത്. ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥാരച യിതാക്കൾ എന്നതുപോലെതന്നെ വ്യക്തിത്വമുള്ളസിനിമകളുടെ സംവിധായകർ കൂടിയാണിവർ. വാസ്തവത്തിൽ മാധ്യമത്തിന്റെ സർവ്വ വശങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവാണ് ദൃശ്യശ്രാവ്യസൂചനകളെ മനോഹരമായി തിരക്കഥാശരീരത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഇവരെ പ്രാപ്തരാക്കുന്നത്.

വായനാരീതി

എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികൾ രചിക്കുന്നതിനും വായിക്കുന്നതിനും അതിന്റേതായ രീതികളാണല്ലൊ ഉള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ പ്രാഥമിക രചനാലക്ഷ്യം അതിൽനിന്നും സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുകയാണല്ലോ. ഈ പ്രാഥമിക ദൗത്യത്തിനും അപ്പുറത്തേയ്ക്ക് വളരുന്ന പ്രസക്തിയും നിലനില്പുമാണ് തിരക്കഥാപാരായണത്തിന് ആധാരം. ഭാഷയിലൂടെ വസ്തുതകളെ അനുഭവിപ്പിക്കുകയല്ല മറിച്ച് ഭാഷയിലൂടെ വസ്തുതകളെ ഒരു തിരശ്ശീലയിലെന്നതുപോലെ കാണിച്ചുതരുകയാണ് തിരക്കഥയുടെ ലക്ഷ്യം. തിരക്കഥയുടെ വായനക്കാരന് അക്ഷരങ്ങൾ പകർന്നുതരുന്ന ആശയലോകത്തെ ബാഷ്പീകരിച്ചെടുത്ത് സർഗ്ഗാത്മകതയുമായി സംയോജിപ്പിച്ച് ഭാവനയിലൂടെ വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത് മനസ്സിലെ തിരശ്ശീലയിൽ കഥകൾ അവതരിപ്പിച്ച് ആസ്വദിക്കുകയാണു ചെയ്യേണ്ടത്. ഈ ആസ്വാദനത്തിന് പരിശീലനം ആവശ്യമാണ്. ഭാവനാസമ്പന്നർക്ക് തിരക്കഥയുടെ ആസ്വാദനം സവിശേഷമായൊരനുഭവം തന്നെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ കാണാത്തതും പറയാത്തതുമായ വസ്തുതകളെയെല്ലാം ഒരു നല്ല വായനക്കാരന് തിരക്കഥാപാരായണത്തിനനുസരിച്ച് കല്പിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്. സവിശേഷസ്വഭാവം ആവശ്യപ്പെടുന്ന തിരക്കഥയുടെ ഈ വായനാരീതിയെ 'സർഗ്ഗാത്മക വായന' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതാണു യുക്തം.

കേവലമൊരു വായനക്കാരൻ തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതും, സംവിധായകന്റെ നേത്രങ്ങൾ ഉള്ളവർ തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതും ഭിന്നരീതി

യിലായിരിക്കും. ഒരു സിനിമ കാണുന്നതിനുമുമ്പ് തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതും സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷം അതിന്റെ തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതും പ്രദാനംചെയ്യുന്നത് രണ്ടനുഭവമാണ്. സിനിമ കാണുന്നതിനുമുമ്പ് തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലങ്ങൾ, ഇതര സൂചനകൾ എല്ലാം വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയ്ക്കും മനോഭാവത്തിനും അനുസരിച്ച് കല്പിച്ചെടുത്തു സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെ വായനക്കാരന്റെ സർഗ്ഗശക്തിയുള്ള ഭാവനയാണ് മേധാശക്തിയോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ആസ്വാദനത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു വിഹായസ്സ് അനുവാചകനു തുറന്നുകിട്ടുന്നു. സിനിമ കണ്ടതിനുശേഷം അതിന്റെ തിരക്കഥ വായിച്ചാൽ, തിരശ്ശീലയിൽ കണ്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപവും സ്വഭാവവും പശ്ചാത്തലവും അവതരണരീതിയുമെല്ലാമായിരിക്കും വായനക്കാരന്റെ മനോമുകുരത്തിൽ തെളിയുന്നത്. ഇവിടെ വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയെ സംവിധായകന്റെ ഭാവന ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ സംഭവിക്കുന്നത് ഒരു കലയുടെ പുനരാസ്വാദനം സാഹിത്യത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നു എന്നതാണ്.

കാലികപ്രസക്തി

സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള തിരക്കഥയുടെ കാലികപ്രസക്തിയെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മനുഷ്യജീവിതവും പ്രവർത്തനങ്ങളും കാലത്തിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. ഈ സഞ്ചാരത്തിനിടയിൽ പുത്തൻ കണ്ടെത്തലുകളും നിരീക്ഷണങ്ങളും സംഭവിക്കുക സ്വാഭാവികം. സാഹിത്യാവതരണത്തിൽ എന്നതുപോലെ ആസ്വാദനത്തിലും കാലികമായ അവസ്ഥ ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ഇന്നു കഥപറയുന്ന നമ്മളുടെ പ്രധാന മാധ്യമങ്ങൾ ടെലിവിഷൻ, കംപ്യൂട്ടർ തുടങ്ങിയ ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളാണ്. ഇവയെല്ലാം ദൃശ്യരൂപത്തിൽതന്നെയാണ് കഥകൾ പറയുന്നത്. ചലച്ചിത്രം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ദൃശ്യകലാമാധ്യമങ്ങൾ മനുഷ്യരിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനം അനിർവചനീയമായ വിധത്തിൽ ശക്തവുമാണ്. വാർത്തകൾ, നിത്യജീവിതത്തിലെ ഓരോരോ സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവവരെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ, പലപ്പോഴും ദൃശ്യകഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ വാക്കുകൾ ദൃശ്യങ്ങൾക്കും, വാങ്മയബിംബങ്ങൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്കും വിധേയമാകുന്ന ഒരവസ്ഥ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വാധീനം കഥ, നോവൽ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകൃതികളേയും നാടകം, നൃത്തം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലകളുടെ സാഹിത്യത്തേയും ശക്തമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം അവതരണപക്ഷത്ത് സംഭവിച്ച പരിവർത്തനമാണ്.

അവതരണപക്ഷത്ത് സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ ആസ്വാദനപക്ഷത്തും ശക്തമായ മാറ്റത്തിന് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യാഭാവനയെ/ആസ്വാദന

ഭാവനയെ ഞൊടിയിടകൊണ്ട് ഒന്നിൽനിന്നും മറ്റൊന്നിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഴിവ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ ആസ്വാദകർ സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ നേടിയെടുത്തു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ആസ്വാദനരീതിയോടുള്ള മനോഭാവത്തിൽത്തന്നെ സ്ഥായിയായ മാറ്റം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ മാറ്റം അവതരണപക്ഷത്തുനിന്നും ചിലതൊക്കെ ആവശ്യപ്പെടുവാൻ അനുവാചകനെ പ്രാപ്തനാക്കി. അവതരണത്തിന്റെ വേഗത, എല്ലാം തുറന്നുപറയുന്നതിനു പകരമായിട്ടുള്ള അർത്ഥവത്തായ സൂചനകൾ, ആവശ്യമായ മൗനങ്ങൾ, കാഴ്ചയ്ക്കൊപ്പം ശബ്ദത്തിന്റെ കൃത്യമായ സാന്നിദ്ധ്യം തുടങ്ങിയവ അവയിൽ ചിലതാണ്.

വസ്തുതകളിലേയ്ക്ക് അല്പംകൂടി സൂക്ഷ്മമായിട്ടിറങ്ങിയാൽ ചിതറിയ കഥപറച്ചിലിന്റെ രീതി അവർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. അവതാരകൻ വിട്ടുകളഞ്ഞ പലതിനേയും കല്പിച്ചെടുത്ത് ആവശ്യമായ അർത്ഥവിസ്തൃതി നല്കുവാൻ അനുവാചകൻ ശീലിച്ചു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലെല്ലാം നിന്നുകൊണ്ടുവേണം തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തി നിർണ്ണയിക്കുവാൻ.

സീനുകൾ തിരിച്ചെഴുതുന്ന തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതി ചിതറിയതാണ്. തിരക്കഥയിലെ കഥയുടെ അവതാരകർ കഥാപാത്രങ്ങളാണല്ലോ. കഥാപാത്രങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതും പറയുന്നതുമായ വസ്തുതകളിലൂടെയാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. അതുപോലെ ദൃശ്യസൂചനകളും ശബ്ദസൂചനകളും സവിശേഷമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെ കഥയേയും കഥാപാത്രത്തേയും തമ്മിൽ ഘടിപ്പിച്ചുനിറുത്തുന്നുണ്ട്. ഇവയെ എല്ലാം ഘടിപ്പിച്ചുകാണുവാനുള്ള ഭാവന വായനക്കാരനും ആവശ്യമുണ്ട്. ഈ ഭാവന തിരക്കഥ എന്തെന്നുള്ള അറിവിലൂടെ ഭാഗികമായും ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാസ്വാദനത്തിലൂടെ ഭാഗികമായും ലഭിക്കുന്നു.

ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ മേഖലകളിലും ശക്തമായ സ്വാധീനമായിക്കഴിഞ്ഞ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഒരേസമയം കഥപറയുകയും കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തിരക്കഥയ്ക്ക് സിനിമയുടെ പാഠം എന്നതിനുമപ്പുറത്ത് കാലികമായ കഥാഖ്യാനമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ പ്രസക്തിയുണ്ട്. കഥാകഥനമാധ്യമങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഏറെ ഘടകങ്ങളെ തിരക്കഥയും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആഖ്യാനരീതിയിലും ആഖ്യാനാനന്തര നിലനില്പിലും തിരക്കഥയ്ക്ക് നിയത രൂപവും സ്വഭാവവുമുണ്ട്.

സൗന്ദര്യമേഖല

സൗന്ദര്യം കാണുന്നവന്റെ കണ്ണിനും കേൾക്കുന്നവന്റെ കാതിനും അനുഭവിക്കുന്നവരുടെ മനസ്സിനുമാണ് അനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇതു

തിരിച്ചറിവുകൾ

സൗന്ദര്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ഏറ്റവും പ്രാഥമികമായ നിരീക്ഷണമാണ്. ഒരു തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ സൗന്ദര്യം അതിൽനിന്നും ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന നാനാർത്ഥങ്ങളുടേയും ഭാവലോകത്തിന്റേയും പഠനമേഖലകളുടേയും വിപുലമായ അകൈത്തുകയാണ്. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥയുടെ സൗന്ദര്യത്തെ വിലയിരുത്തുന്നത്/നിർണ്ണയിക്കുന്നത് അതിനെ ഒരു സാഹിത്യമായി എങ്ങനെ വായിക്കുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്യാമെന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്.

പഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള 'നിർമ്മാല്യം', 'പെരുവഴിയമ്പലം', വിധേയൻ' എന്നീ തിരക്കഥകളിലെ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ, ദൃശ്യശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയും അവയുടെ സമ്മേളിച്ചുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന സവിശേഷമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ അവതരണം പഠനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ പഠിതാവിന്റെ ഭാവന, സർഗ്ഗാത്മകത, മനോഭാവം, ആവിഷ്കാരരീതി, നിരീക്ഷണം തുടങ്ങിയവയെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ വായനയിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ നിരീക്ഷണത്തിലൂടെ അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ ഒരു സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതുപോലെ പഠനത്തിനോ സാഹചര്യത്തിനോ മനോഭാവത്തിനോ അനുസരിച്ച് അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന പഠനരീതികളെ തിരക്കഥയുടെ സൗന്ദര്യാധിഷ്ഠിത പഠനമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ പഠനത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയിലേയ്ക്കു കടക്കുമ്പോൾ അതിനു സവിശേഷമായൊരു പഠനരീതി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതായിക്കാണാം. ആദ്യഭാഗത്ത് തിരക്കഥയെ സവിശേഷ സാഹിത്യമാക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗത്ത് മലയാളത്തിലെ തിരക്കഥകളുടെ ചരിത്രവും വികാസവും പ്രതിപാദിക്കുന്നു. മൂന്നാംഭാഗത്ത് തിരക്കഥാകൃത്തുക്കളേയും അവരുടെ തിരക്കഥകളേയും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പഠനം വെളിവാക്കുന്നതു തിരക്കഥയുടെ സൗന്ദര്യാധിഷ്ഠിതപഠനത്തിന്റെ ഒരു രീതിതന്നെയാണ്-ആശയാവതരണത്തിലൂടെയും അർത്ഥോത്പാദനത്തിലൂടെയും നിരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയും തിരക്കഥയുടെ കാലികപ്രസക്തിയും സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലുള്ള സവിശേഷ സൗന്ദര്യവും വ്യാപ്തിയും വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു സൗന്ദര്യാധിഷ്ഠിതപഠനം.

സംസ്കാരം

എല്ലാ സാഹിത്യകൃതികളും രചിക്കപ്പെടുന്നത് ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഷയിലാണ്. സാഹിത്യകൃതിയുടെ രചയിതാവ് ഏതെങ്കിലുമൊരു സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയുമായിരിക്കും. സംസ്കാരം സമൂഹത്തിന്റേയും വിശ്വസിക്കുന്ന സങ്കല്പങ്ങളുടേയും സ്വാധീനത്തിൽനിന്നുമാണ് പ്രാഥമിക

മായി രൂപപ്പെടുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ മനോഭാവത്തിനും സംസ്കാരരൂപീകരണത്തിൽ പ്രസക്തി ഏറെയാണുള്ളത്. ഈ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംസ്കാരത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ കേരളീയരുടെ/മലയാളികളുടെ സംസ്കാരത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിലയിരുത്തലാണ് പ്രസക്തമായിട്ടുവരുന്നത്.

പഠനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത തിരക്കഥാരചയിതാക്കളായ എം. ടിയും പത്മരാജനും അടൂരും ഈ സംസ്കാരത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമാണല്ലൊ. അവരുടെ തിരക്കഥകളിലും മനോഭാവത്തിലും ഈ സംസ്കാരം ചെലുത്തിയ സ്വാധീനംതന്നെയാണ് പ്രാഥമികമായി ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. ഇവിടെ രചയിതാവിന്റെ മനോഭാവത്തിനുള്ള പ്രസക്തി വിസ്മരിക്കാനാവാത്ത വസ്തുതയുമാണ്. സംസ്കാരത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ പാരമ്പര്യം, കാലികമായ സാഹിത്യം, രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷം, സാമൂഹ്യാവസ്ഥ തുടങ്ങിയവയ്ക്കൊപ്പം ഭൂപ്രകൃതി, ആചാരമര്യാദകൾ, വേഷഭൂഷാദികൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്കും നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനമുണ്ട്.

എം.ടി, പത്മരാജൻ, അടൂർ എന്നിവർ ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്നു പറഞ്ഞതല്ല. ഈ സംസ്കാരത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമായ വ്യക്തിയാണ് അവരുടെ തിരക്കഥകളേയും തിരക്കഥാമേഖലകളേയും പഠന നിരീക്ഷണവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ വക്താക്കളേയും സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായ കൃതികളേയും ആ സംസ്കാരത്തിന്റെതന്നെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള പഠനത്തിന്റെ സവിശേഷമായൊരു രുപമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ദർശിക്കുവാൻ കഴിയുന്നത്.

ഭാഷയിലൂടെ ആശയസംവേദനം നടത്തുകയും അനുവാചകനിൽ ആസ്വാദ്യമായ അനുഭൂതി പകരുകയും വിലയിരുത്തലിനുള്ള ബൗദ്ധികമായ മാർഗ്ഗങ്ങൾ തുറന്നിടുകയും ചെയ്യുന്ന രൂപങ്ങളെ സാഹിത്യമായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ ശക്തമായ ഒരു സാഹിത്യശാഖയായി തിരക്കഥയെ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ സാഹിത്യത്തിനു ഭാഷയിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന അനുഭവമല്ല ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകളിലൂടെയും സംഭാഷണത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനകളിലൂടെയും ലഭ്യമാകുന്ന ദൃശ്യാത്മക ഭാവമാണ് ആവശ്യം. പഠനത്തിനായുള്ള പ്രസക്തിയും വിലയിരുത്തലുകൾക്കായുള്ള പ്രാധാന്യവും ആസ്വാദകരുടെ മനോഭാവവും തിരക്കഥാപുസ്തകങ്ങളുടെ വാണിജ്യപരമായ സ്ഥാനവുമെല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സാഹിത്യശാഖയാണ് തിരക്കഥാസാഹിത്യശാഖ എന്നു കാണാം. ■

ഗ്രന്ഥസൂചി

അക്ബർകക്കട്ടിൽ. 1983: *സർഗ്ഗസമീക്ഷ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.
അച്യുതൻ, എം. 1985: *ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്.* കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.
– – –. 1991: *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യദർശനം.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.
അരവിന്ദൻ വല്ലച്ചിറ. 1991: *ആത്മനിന്ദയുടെ പൂക്കൾ:* കോഴിക്കോട്: പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്.
– – –. 1996: *ചലച്ചിത്രസംസ്കാരം.* തൃശൂർ: സിനിവിഷൻ.
അഷറഫ്, ഇ.എം. 1999: *കാഴ്ചയുടെ കലാപം.* കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം.
ഐസൻസ്റ്റെൻ, സെർഗീ. 1984: *'ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പേംടെംകിൻ'.* വിവ: നീലൻ: *വിശ്വോത്തരതിരക്കഥകൾ.* വിജയകൃഷ്ണൻ (എഡി). കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.
കുട്ബുദ്ധീൻ. 1993: *സിനിമയിലെ നവചാരുതകൾ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.
കോഴിക്കോടൻ. 1985: *ചലച്ചിത്ര ജാലകം.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി.
ഗീത, പി. 1999: *സിനിമയുടെ കദ്യേറ്റങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.
ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. 1985: *മുഖാമുഖം.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.
ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. 1985: *കൊടിയേറ്റം.* കോഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.
– – –. 2000: *'തിരക്കഥ എഴുതുമ്പോൾ'.* ഭാഷാപോഷിണി. പു. 23. ല.10.
– – – . 2001: *എലിപ്പത്തായം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
– – –. 2001: *വിധേയൻ.* കോട്ടയം: മഹാത്മാഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല സെൻട്രൽ കോ-ഓപ്പറേറ്റീവ് സ്റ്റോർ.
ജയദേവൻ, ടി.എൻ. 2000: 'സിനിമ' ടി.എൻ.ജയചന്ദ്രൻ (എഡി.) *കേരളം 2000.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളാ ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
ജോണി, ഓ.കെ. (എഡി). 1991: *അരവിന്ദന്റെ കല.* കോഴിക്കോട്: ബോധി പബ്ലിഷിങ് ഹൗസ്.
ജോൺ പോൾ. 2000: *എം.ടി ഒരനുയാത്ര.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ചലച്ചിത്രഅക്കാദമി.

ജോസഫ്, വി.കെ. 1997: *സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും.* തിരുവനന്തപുരം: സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്.

നാരായണൻ, കാട്ടുമാടം. 1990: *മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനം.* തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

ദിനേശൻ കരിപ്പള്ളി. 1992: *'കഥപറയുന്ന ഗന്ധർവൻ'.* മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. ഫെബ്രുവരി 23-29.

പണിക്കർ, ജി. എസ്. 1984: *'കവിതയും സിനിമയും'.* ഭാഷാ പോഷിണി. പു.28. ല.20.

പത്മരാജൻ, പി. 1979: *പെരുവഴിയമ്പലം.* കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം.

– – –. 1997: *ഉദകപ്പോള.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 1998: *പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥകൾ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 1999: *പെരുവഴിയമ്പലം.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 2000: *തിരക്കഥകൾ.* തൃശൂർ: തിങ്കൾ ബുക്സ്.

പരമേശ്വരൻപിള്ള, എരുമേലി. 1998: *മലയാള സാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ.* മാവേലിക്കര: പ്രതിഭ ബുക്സ്.

പുഡോവ്ക്കിൻ. 1987: *ഫിലിം ടെക്നിക്ക്* (വിവ.) എം.എം. വർക്കി. കോട്ടയം: അമേച്ചർ മൂവിമേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ.

പോൾ, എം.പി. 1989: *ചെറുകഥാ പ്രസ്ഥാനം.* കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

പ്യാരേലാൽ.(എഡി.ഇൻ. ചീഫ്). 1996: *മലയാള സിനിമ 1928-95.* പബ്ലിക് റിലേഷൻസ് വകുപ്പ് കേരളസർക്കാർ.

ബഷീർ, എം.എ. (എഡി). 1996: *എം.ടി കഥയും പൊരുളും.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

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

ഭാസി, മടവൂർ. 1990: *മലയാള നാടകസർവ്വസ്വം.* തിരുവനന്തപുരം: ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

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

മാത്യു മണർകാട്. 1997: *കാലത്തിൽ കൊത്തിയെടുത്ത ദർശനം.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബൂക്സ്.

രഞ്ജിത്. 2003: *രഞ്ജിത്തിന്റെ തിരക്കഥകൾ.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി. 1992: *കാഴ്ചയുടെ അശാന്തി.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാജ്മോഹൻ, ഒ.പി. 1997: *രാത്രിയും മൂടൽമഞ്ഞും.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി.പി. 1999: *സിനിമയും മലയാളികളുടെ ജീവിതവും.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

ലേഖാ നരേന്ദ്രൻ. 1984: *എം.ടിയുടെ കഥാലോകം.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

വർക്കി, എം.എം. 1999: *ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമ.* കോട്ടയം: സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

വാസുദേവൻ നായർ, എം.ടി. 1978: *എം.ടിയുടെ തിരക്കഥകൾ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 1983: *എന്റെ പ്രിയപ്പെട്ട തിരക്കഥകൾ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 1984: *കാഥികന്റെപണിപ്പുര.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

– – –. 1989: *വൈശാലി.* കോഴിക്കോട്: മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

– – –. 1991: *എം.ടിയുടെ തിരഞ്ഞെടുത്തകഥകൾ.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

– – –. 1992: *പഞ്ചാഗ്നി.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

– – –. 1993: *ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ തനിയെ.* കോഴിക്കോട്: അക്ഷരം പബ്ലിക്കേഷൻ.

– – –. 1994: *പെരുന്തച്ചൻ.* കൊല്ലം: ഇംപ്രിന്റ് ബുക്സ്.

– – –. 1998: *എന്ന്സ്വന്തം ജാനകിക്കുട്ടി.* പുത്തൻകുരിശ്: കാവ്യ ബുക്സ്.

– – –. 1999: *അടിയൊഴുക്കുകൾ.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

– – –. 1999: *നിർമാല്യം.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

– – –. 2000: *ദയ.* േ കാഴിക്കോട്: ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

– – –. 2000: *സുകൃതം.* കോഴിക്കോട്. ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

– – –.?: *നാലുതിരക്കഥകൾ.* പാലാ: സഹൃദയ ബുക്സ്.

വിജയകൃഷ്ണൻ. 1987: *മലയാള സിനിമയുടെ കഥ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ചലച്ചിത്രവികസന കേർപ്പറേഷൻ.

– – –. 1990: *ചലച്ചിത്ര സമീക്ഷ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

– – –. 1991: *കാലത്തിൽ കൊത്തിയ ശില്പങ്ങൾ.* കോഴിക്കോട്: ബോധി പബ്ലിഷിങ്.

– – –. 1996: *ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പൊരുൾ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

– – –. (എഡി) *മലയാള സിനിമ.* തിരുവനന്തപുരം: സംക്രമണം.

വിനയചന്ദ്രൻ, ഡി. 1999: *'ഒരു പാഠഭപാഠം'.* പി. പത്മരാജൻ: *പെരുവഴി യമ്പലം.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

വേലപ്പൻ, കെ. 1999: *സിനിമയും സമൂഹവും.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി. 1989: *സിനിമ കണക്കും കവിതയും.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം.

ശ്രീകുമാർ, പി.എൻ. 1998: *ചലച്ചിത്രസ്വരൂപം.* തിരുവനന്തപുരം: പരിധി പബ്ളിക്കേഷൻസ്.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 1990: *സിനിമയുടെ വഴികൾ.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

- - -. 1996: *സഞ്ചാരിയുടെ വീട്: റായ്സിനിമ - ഒരു പഠനം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

സക്കറിയ. 1997: *ജോസഫ് ഒരു പുരോഹിതൻ.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

- - -. 1998: *ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

സുധീഷ്, വി. ആർ. 1995: *എം.ടി.* കോഴിക്കോട്: മൾബറി.

സുരേഷ്, എ. പി.?: *കാഴ്ചയുടെകല.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

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

Andrew, Dudley. J. 1976: *Major Film Theories An Introduction.* London: Oxford University Press.

Aristotle. 1993: *On Poetics*. (Tr.) Ingram Bywater. P. United States of America.

Baker, Sheridan. 1984: *The Complete Stylish and Handbook.* New York: Harper & Row Publishers.

Bazin, Andre. 1967: *What is Cinema?* Vol 1&2. (Tr.) Hugh Gray. Berkeley and Los Angels : University of California Press.

Bluestone, George. 1957: *Novels into Film.* Berkeley: University of California Press.

Boreu, Yuri. 1985: *Aesthetics A Textbook.*Moscow: Progress Pub lishers.

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

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

Corlis, Richard. 1974: *Talking Pictures: Screenwriters In The American Cinema.* NewYork: Penguin Books.

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

Cohen, K. 1979: *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press.

Craig, Bill. 2000: *Navigational Site*. 'Master Scene shot Lines. http://www.concentric.net/~pcbc/amslines.html.

Dancyger, Ken and Jeff Rush. 1995: *Alternative Scriptwriting*. Washington Street: Focal Press.

D' Amico, Suso Cecchi. 1986/87: 'Writing for Visconti' *Sight and Sound*. Volume 56. No.1

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

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

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

- - -. 1998: *The Screenwriter's Work book*. New York: Dell Publishing Company.

Frensham, Raymond. G. 1997: *Screenwritiing: Teach Yourself*. London: Hodder & Stoughton.

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

Giddings, R., Selby, K and Wensley, C. 1990: *Screening the Novel: The Theory and Practice of literary Dramatization*.Basingstoke: Macmillan.

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

Johnson, Lucy. 1997: *Talking Pictures: Interviews with Contemporary British Film Makers*.London: British Film Institute.

Kaplan, Ann. (ed) 1989: *Psychoanalysis*. New York and London: Routledge.

Katz, Steven. D. 1991: *Film Directing Shot to Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City:Michel Wiese Productions.

Lane, Tamar. 1936: *The New Technique of Screenwriting*. London: Whittlessy House.

Lehman, Peter (Ed) 1997: *Defining Cinema*. London: The Athlone Press.

Makhmalbaf, Samira. 2000: *NetIran*. 'The Digital Revolution and the Future Cinema?'. http://www.netiran.com/htdocs/clippings/art/200510XARO1.html.

Mede, Bruce. 2000: *Absolute Screenwriting*. 'How do Screenwriters Construct Three Dimensional Characters?' http://www. absolutewrite.com/screenwriting/ 3d- characters-htm.

Metz, Christian. 1974: *Film language* (Tr.). Michal Taylar. New-York: Oxford University Press.

- - -. 1983: *Psychoanalysis and Cinema* (Tr). Ben Brewster. London: Macmillan Press.

Miller Dale, et.al. 1977: *The Writer's Manual*. California: ETC Publications.

Miller,G. 1980. *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film*. New York: Frederick Ungar Publishing.

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

Murch, Walter. 1996: *In the Blink of Eye*. Loss Angeles: Silman-James Press.

Nash, Constance and Virginia Oakey. 1974: *The Screenwriter's Hand book*.Cambridge. Harper & Row Publishers.

Nichols, Bill (ed) 1993: *Movies and Methods. vol. 1&2*. Calcutta: Seagall Books.

Panofsky, Erwin. 1993: *Meaning in the Visual Arts*. England: Penguin Books.

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

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

Powdermaker, H. 1951: *Hollywood the Dream Factory: An Anthropologist looks at the Movie makers*. London: Secker and Warburg.

Reynolds, P .(ed). 1993: *Novel Images: Literature in Performance*. London: Routledge.

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

Roberge, Gaston. 1974: *A Book on Film Appreciation*. Calcutta: Chitrabani.

- - -. 1997: *Mass communication and Man*. Allahabad: Saint Paul Society.

Root, Weels. 1979: *Writing the Script: A Practical Guide for Films and Television*. New York: Henry Holt and Company.

Satyajit Ray. 1992: *Ifson*. 'Indian Film Society News'. August.
Sautter, Carl. 1982: *How to Sell Your Screenplay:* The Real Rules of Film and Television. New York: New Chapter Press.
Server, Lee. 1987: *Screenwriter Words become Pictures*. New Jersey: The Main Street Press.
Spiegel, A. 1976: *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
Swain, Dwight. V. 1981: *Film Scriptwriting A Practical Manual*. NewYork: Hastings House.
Tarkovsky, Andrey. 1986: *Sculpting In Time*. London: Faber and Faber.
Travis, Mark. W. 1997: *The Director's Journey: The Creative Collaboration between Directors, Writers and Actors. Studio City:* Micahel Wiese Productions.
Wagner, Geoffery. 1975: *The Novel and the Cinema*. Cranbury: Associated University Presses.
Whelehan, Imelda. 1999: 'Adaptations the contemporary dilemma'. *Adaptations from Text to Screen, Screen to Text*. London & New York: Routledge.
Wiese, Michel. 1998: *The Independent Film and Videomaker's Guide*. California: Michael Wiese Productions.
Winkler, Martin. M. 1984: *Classics and Cinema*. London and Toronto: Bucknell University Press.
Winston, Douglas Garrett. 1973: *The Screenplay as Literature*. London: TheTantivy Press.
Wolff, Jurgen and Kerry Cox. 1993: *Top Secrets: Screen writing*. Los Angeles: Lone Eargle Press.
Woolf, Virginia. 1994: *The Essays of Virginia Woolf . vol. 4*. (1924-28).(ed)A. Mc Neillie. London: Hogarth.

തിരക്കഥാ സാഹിത്യം

സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും

ഡോ. ജോസ് കെ മാനുവൽ

സാഹിത്യപാഠമെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയുടെ സൗന്ദര്യവും നിലനില്പും ആധികാരികമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ ഗവേഷണകൃതി. രചന, വായന, പരിണാമം, അർത്ഥോൽപാദനം, വിശകലനം, അനുകല്പനം, ഇതര സാഹിത്യകൃതികളുമായുള്ള താരതമ്യം, നിർവചനങ്ങൾ, സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തുടങ്ങി തിരക്കഥാപഠനത്തിന്റെ നാനാവശങ്ങൾ സമഗ്രമായി വിലയിരുത്തുന്നു. മലയാളതിരക്കഥയുടെ വികാസചരിത്രവും സ്വഭാവരീതിയും വിശകലനം ചെയ്തതിനുശേഷം എം.ടി. പത്മരാജൻ, അടൂർ എന്നിവരുടെ തിരക്കഥകളെ ആഖ്യാനരീതിയുടെയും രൂപസ്വഭാവത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രപ്രേമികൾക്കും പഠിതാക്കൾക്കും ഒന്നുപോലെ അനുപേക്ഷണീയമായ ഗ്രന്ഥം.

ബ്ലസിയുടെ അവതാരിക
ഡോ. ഉമർ തറമേലിന്റെ ആമുഖം

കറന്റ് ബുക്സ്

പഠനം

ISBN 81-240-1895-2
00001
9 788124 018958

₹ 140.00