കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യ–ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ: ആഖ്യാനവും അർത്ഥരൂപീകരണവും

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

തസ്ലീമ ടി.

മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2022

VISUAL AND SOUND TECHNIQUES IN THE MOVIES OF K. G. GEORGE : NARRATIVE AND MEANING MAKING

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

THASLEEMA T.

DEPARTMENT OF MALAYALAM AND KERALA STUDIES

UNIVERSITY OF CALICUT

2022

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന *കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ : ആഖ്യാനവും അർത്ഥരൂപീകരണവും* എന്ന പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ, അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ സമർപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

തസ്ലീമ ടി.
മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

സ്ഥലം : കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല
തിയ്യതി : 23-06-2023

Department of Malayalam & Kerala Studies
Calicut University P.O.
PIN - 673 635
University of Calicut

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദ ത്തിനുവേണ്ടി തസ്ലീമ ടി. സമർപ്പിക്കുന്ന *കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ : ആഖ്യാനവും അർത്ഥരൂപീകരണവും* എന്ന പ്രബന്ധം എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

സ്ഥലം : കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല
തിയ്യതി :

ഡോ. ആർ. പി. ആസാദ്
ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശി
കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല

നന്ദി

പ്രബന്ധത്തിന്റെ വിഷയചർച്ച മുതൽ പ്രബന്ധസമർപ്പണം വരെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം നൽകുകയും മാനസികമായ പിന്തുണ നൽകുകയും സ്വാതന്ത്രവും സൗഹാർദ്ദപരവുമായ ഗവേഷണാന്തരീക്ഷം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്ത മാർഗ്ഗദർശി ഡോ. ആർ. പി. ആസാദിന്, ഓരോ ഘട്ടത്തിലും പ്രബന്ധത്തിന് വേണ്ട നിർദ്ദേശങ്ങളും പ്രോത്സാഹനങ്ങളും നൽകിയും സമയബന്ധിതമായി പൂർത്തിയാക്കേണ്ടതിനെക്കുറിച്ച് നിരന്തരം ഓർമിപ്പിച്ചും മാനസികമായ പിന്തുണ നൽകി ചേർത്തുനിർത്തിയ സഹമാർഗ്ഗദർശി ഡോ. ആർ. വി. എം. ദിവാകരൻ, പ്രബന്ധം മുഴുനീളമായി വായിച്ച് ആവശ്യമായ മാറ്റങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടും ഭാഷാപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിച്ച് മുന്നോട്ടുപോകാനുള്ള ഊർജ്ജം നൽകിക്കൊണ്ടും സർഗ്ഗാത്മകസംവാദങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ഗവേഷണചിന്തകൾക്ക് വ്യക്തതനൽകിക്കൊണ്ടും ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തെ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കാൻ ആത്മവിശ്വാസം നൽകി ഒപ്പം നിന്ന, വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷൻ കൂടിയായ ഡോ. പി. സോമനാഥൻ, ഗവേഷണം ഭംഗിയായി പൂർത്തിയാക്കാൻ വേണ്ട നിർദ്ദേശങ്ങളും ഉപദേശങ്ങളും നൽകി പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ച ഡോ. എൽ. തോമസ് കുട്ടി, എം. ബി. മനോജ്, ഷഹന വി. എ. തുടങ്ങിയ അധ്യാപകർക്ക്, വിവരങ്ങൾ നൽകിയും സഹകരിച്ചും പഠനത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ച കെ. ജി. ജോർജിന്, ജോർജിന്റെ സിനിമകളെപ്പറ്റി അഭിമുഖസംഭാഷണം നടത്താൻ സമ്മതിച്ച കെ. ബി. വേണുവിന്, പ്രബന്ധത്തിനാവശ്യമായ സ്രോതസ്സുകളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ പങ്കുവെച്ച ഡോ. കെ. ഗോപിനാഥൻ, ഡോ. എൻ. പി. സജീഷ് എന്നിവർക്ക്, ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചും സംഗീതത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള വിവരങ്ങൾ പങ്കുവെച്ച സി. എച്ച്. വിജയകുമാറിന്, വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംശയങ്ങൾക്ക് നിവൃത്തി വരുത്തിയും പ്രബന്ധത്തിനാവശ്യമായ സാങ്കേതികസഹായങ്ങൾ നൽകിയും പ്രബന്ധരചനയ്ക്കിടെയുണ്ടായ പലവിധമായ സംഘർഷങ്ങളെ പരിഹരിച്ച് മുന്നോട്ടുപോകാൻ ഊർജ്ജം നൽകിയും കൂടെനിന്ന ജീവിതപങ്കാളി ഭരത് സുവർണന്, പ്രബന്ധമെഴുത്തിലെ പിഴവുകളും മറ്റും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് പ്രബന്ധത്തെ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കാൻ സഹായിച്ച സുഹൃത്തുക്കൾ ഡോ. ദിൽഷ പി. കെ., ഡോ. രഞ്ജിത് സി. കെ., സിസ്റ്റർ അഞ്ജു മാത്യൂസ് എന്നിവർക്ക്, പ്രബന്ധത്തിലെ എഴുത്തുപിഴകളും മറ്റും ചൂിക്കാണിക്കാനും പ്രബന്ധസമർപ്പണത്തിലെ സാങ്കേതികകാര്യങ്ങൾ സമയബന്ധിതമായി പൂർത്തിയാക്കാനും പ്രബന്ധരചനയുടെ അവസാനഘട്ടത്തിലുണ്ടായ പലവിധമായ മാനസിക സംഘർഷങ്ങൾ ലഘൂകരിക്കാനുമെല്ലാം ഒപ്പം നിന്ന പ്രിയ സുഹൃത്ത് ഫാത്തിമത്ത് റസ്‌ലയ്ക്ക്, ഗവേഷണാരംഭം മുതൽ അവസാനം വരെ അതിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ആവശ്യമായ സഹായസഹകരണങ്ങൾ വാഗ്ദാനം ചെയ്തും

മാനസികവും ബൗദ്ധികവുമായ പിന്തുണ നൽകിയും ഒപ്പംനിന്ന സുഹൃത്തുക്കൾ ശരത്ചന്ദ്രൻ ആർ., ധീരജ് ടി., ഷൈജു വി., ദിവ്യ ഒ.ഡി., അജിത് കെ., പ്രദീപ് കുമാർ, രഞ്ജിത് മക്കോലത്ത്, ആർ. സുനിൽകുമാർ, ഹസീന കെ.പി.എ., മേഘ്ന ആർ., ജിനീഷ് വി.കെ., ചാരുലത, തുടങ്ങിയ സുഹൃത്തുക്കൾക്ക്, പ്രബന്ധ രചനയുടെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ ആവശ്യമായ സഹായങ്ങളും പ്രോത്സാഹ നങ്ങളും മാനസികമായ പിന്തുണയും നൽകി ഒപ്പം നിന്ന ബാബു ആന്റണി, അമൽജിത് പി.കെ., നിഷ ജോൺ, ആരതി ടി.എം., സജുല പി., അതുല്യ പി.എസ്., സൈനുൽ ആബിദ്, വിജിത്ത് എം.സി., അജിത് ശേഖരൻ, ശങ്കർ, ശിവപ്രസാദ് പി., രാഗി കെ. ആർ. തുടങ്ങിയ സുഹൃത്തുക്കൾക്ക്, ഓഫീസ് സംബന്ധിയായ കാര്യങ്ങളിൽ വ്യക്തത നൽകിയും ആവശ്യമായ സഹായസഹകരണങ്ങൾ നൽകിയും കൂടെനിന്ന ധന്യയ്ക്ക്, പ്രബന്ധരചനയുടെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ സഹായിച്ച മറ്റു സുഹൃത്തുക്കൾക്ക്, ലൈബ്രറി ജീവനക്കാർക്ക്, ബിനയിലെ ജീവനക്കാർക്ക്, ഗവേഷണത്തിന് സർവ്വവിധ പിന്തുണയും നൽകി കൂടെനിന്ന അമ്മമാർ താജുനീസ, കെ. എ., രുദ്രാണി, അച്ഛൻ സുവർണൻ വി. കെ., സഹോദരൻ തൗഫീക്ക് എന്നിവർക്കും മറ്റു കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കും, പ്രബന്ധം പൂർത്തീകരിച്ചുകാണാൻ ഏറെ ആഗ്രഹിച്ച, നിരന്തരം പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ച, അകാലത്തിൽ വിട്ടുപിരിഞ്ഞ പ്രിയസുഹൃത്ത് അർക്കജയ്ക്ക്.....

തസ്ലീമ ടി.

ഉള്ളടക്കം

0. ആമുഖം .... 1 – 7

ഒന്നാം ഭാഗം

1. ചലച്ചിത്രകല: ആഖ്യാന-ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയങ്ങളുടെ
സൈദ്ധാന്തികപരിസരം .... 8 – 91

1.1. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികഭൂമിക - സാമാന്യപരിചയം
1.2. ചിഹ്നവും ചലച്ചിത്രവും
1.2.1. ചിഹ്നത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയവിശകലനം
1.2.2. സൂചകവും സൂചിതവും
1.2.3. ചിഹ്നനം
1.2.4. ചിഹ്നവിഭാഗങ്ങൾ
1.2.5. ഭാഷാചിഹ്നവും ചലച്ചിത്രചിഹ്നവും
1.2.6. ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം
1.2.7. ധൈഷണിക ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം
1.3. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം
1.3.1. ആഖ്യാനഘടന
1.3.2. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങൾ
1.3.3. ഇതിവൃത്തങ്ങൾ: പലമയും ഘടനയും
1.3.4. കാണികൾ

2. ദൃശ്യസംരചന .... 92 – 148

2.1. ഫ്രെയിം
2.1.1. ഫ്രെയിമിന്റെ അനുപാതം
2.1.2. ദൃശ്യസംരചനാ ചട്ടങ്ങൾ
2.1.3. രേഖകൾ, ആകൃതികൾ, രൂപങ്ങൾ
2.1.4. വ്യത്യസ്തതരം ദൃശ്യസംരചനകൾ
2.1.5. ആഴം
2.1.6. ക്യാമറാദൂരം
2.1.7. കാഴ്ചക്കോണുകൾ
2.1.8. ചലനങ്ങൾ
2.1.9. രംഗസജ്ജീകരണവും വസ്തുവകകളും
2.1.10. അഭിനയം
2.1.11. വേഷവിധാനവും ചമയവും
2.1.12. വെളിച്ചവർണങ്ങൾ

3. എഡിറ്റിംഗ് .... 149 – 214

3.1. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ
3.2. ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ
3.3. തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും എഡിറ്റിംഗിൽ

3.3.1. തുടർച്ചകൾ
3.3.2. ഇടർച്ചകൾ
3.4. ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിലെ താളദീക്ഷ
3.5. എഡിറ്റിംഗിലെ സർഗാത്മകരാഷ്ട്രീയം

4. ശബ്ദപഥം .... 215 – 290

4.1. നിശ്ശബ്ദത
4.2. ശബ്ദത്തിന്റെ സാങ്കേതികത
4.3. ശബ്ദലേഖനം
4.4. ശബ്ദവും ആഖ്യാനവും
4.5. ശബ്ദവിഭാഗം
4.5.1. ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ
4.5.2. പശ്ചാത്തലസംഗീതം
4.5.3. ഭാഷണശബ്ദം
4.5.4. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ
4.6. ശബ്ദത്തിന്റെ ഗുണവിശേഷം
4.7. ശബ്ദമിശ്രണം
4.8. ഉപസംഹാരം

രണ്ടാം ഭാഗം

5. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ സിനിമകൾ-സാമാന്യപരിചയം .... 291 – 348

5.1. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും ലോകസിനിമ
5.2. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമ
5.3. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ സിനിമകൾ- സാമാന്യാവലോകനം

6. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ... 349 – 408

6.1. ചലച്ചിത്രം ഒരു പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം
6.2. ചരിത്രകാലം
6.3. ആഖ്യാനസ്ഥലം
6.4. കഥാപാത്രചിത്രണം

7. കെ.ജി.ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ-ഘടനാപഗ്രഥനം .... 409 – 488

7.1. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലഘടന
7.1.1. രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ
7.1.2. അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ
7.2. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഘടന
7.2.1. തുടർച്ചകൾ
7.2.2. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിലെ മിതത്വം

7.2.3. ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗതാളങ്ങൾ
7.2.4. ഭാവാനുസൃതമായ താളം
7.2.5. പ്രമേയപരിസരത്തിന്റെ കലാപരത
7.2.6. ജീവിതപരിസരത്തിന്റെ താളഭേദങ്ങൾ

8. കെ.ജി. ജോർജിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാരീതികൾ.................................. 489 – 619

8.1. ക്യാമറാചലനങ്ങൾ
8.2. പാത്രഭാവങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മരേഖകൾ
8.3. ക്യാമറാദൂരങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലം
8.4. കാഴ്ചക്കോണുകൾ
8.5. വർണവെളിച്ചസഞ്ചാരങ്ങൾ
8.6. സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ
8.7. വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് രചിക്കുന്ന ചിത്രഭാഷ.

9. ശബ്ദഘടനയും ആഖ്യാനവും .... 620 – 683

9.1. ഭാഷണചിഹ്നങ്ങളുടെ അർത്ഥവിനിമയം
9.2. സംഗീതവിന്യാസത്തിലെ ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങൾ
9.3. കഥാലോകത്തിനകത്ത് നിലനിൽപ്പുള്ള ഗാനങ്ങൾ

10. തുടർപഠനസാധ്യതകൾ .... 684 – 685

ഉപസംഹാരം.. 686 – 709

ഗ്രന്ഥസൂചി

അനുബന്ധം

ആമുഖം

മലയാളത്തിൽ ജനപ്രിയമായ ഒരു കലാരൂപമായും വിപണി കീഴടക്കുന്ന ഒരു വ്യാവസായികോൽപന്നമായും ചലച്ചിത്രം സ്വന്തം അസ്തിത്വം വളരെപ്പെട്ടെന്നുതന്നെ ഉറപ്പിച്ചെടുത്തു. സിനിമാനിർമാണസംരംഭങ്ങളിലും പ്രദർശനങ്ങളിലും മാത്രമല്ല സിനിമാനോട്ടീസുകൾ, പാട്ടുപുസ്തകങ്ങൾ, സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രമുള്ള പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ, സിനിമാപുസ്തകങ്ങൾ തുടങ്ങി അച്ചടിവ്യവസായത്തിലും അത് സ്ഥാനം നേടി. ഫിലിംസൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ഗൗരവമുള്ള സിനിമാപ്രദർശനങ്ങളും ചർച്ചകളും പ്രചാരം നേടിയെങ്കിലും സിനിമാനിരൂപണം പ്രധാനമായും കഥാനിരൂപണങ്ങളെന്ന പരിമിതവലയത്തിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. നിരൂപണങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും ഛായാഗ്രഹണം, ചിത്രസംയോജനം തുടങ്ങിയ മേഖലകളിലുള്ള ചില സാങ്കേതികവിദഗ്ദ്ധരുടെ പേരുകൾ പരാമർശിക്കുന്നതല്ലാതെ, ദൃശ്യമാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെ സമീപിക്കുന്ന രീതി ഡിജിറ്റൽ കാലത്തിനുമുമ്പ് വളരെ വിരളമായേ ഉണ്ടായിവന്നുള്ളൂ. സാഹിത്യത്തിനും സാഹിത്യപഠനത്തിനും ലഭിച്ചുപോന്ന സവിശേഷമായ സ്ഥാനമാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രമേഖല കയ്യാളുന്ന പ്രവണതയാണ് പുതിയ കാലത്ത് കണ്ടുവരുന്നത്. അക്കാദമികപഠനങ്ങളുടെ മേഖലയിലേക്ക് ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ വിഷയങ്ങൾ വ്യാപകമായി ഇടം പിടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ പ്രമേയപഠനത്തിന്റെ തലത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാമാധ്യമമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദതലങ്ങളിലേക്ക് ഇനിയും വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധ കിട്ടി എന്നു പറയാറായിട്ടില്ല.

സാഹിത്യരചനകളിലെന്നപോലെ പ്രമേയവും ആഖ്യാനവുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലും അന്വേഷിക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിന് തിരക്കഥകളെ മാത്രം ആശ്രയിച്ചാൽ മതിയാകും. അതേസമയം തിരക്കഥയിലെ ആഖ്യാനവും തിരശ്ശീലയിലെ ആഖ്യാനവും തമ്മിൽ പല തലങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് വാക്കുകളുടെ കലയാണെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേത് ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും കലയാണ്. അവയുടെ അടിസ്ഥാനമാധ്യമത്തിൽത്തന്നെയുണ്ട് കാതലായ വ്യത്യാസം. തിരക്കഥയാകട്ടെ, സ്വയം ഒരു സാഹിത്യസൃഷ്ടിയായല്ല, മറിച്ച് ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിലെ ഒരു ഇടപ്പടവ് മാത്രമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. എഴുതിത്തയ്യാറാക്കിയ സംഭവക്രമവും സ്ഥലസൂചനയുമെല്ലാം ചലച്ചിത്ര മാധ്യമത്തിലേക്ക് പകർത്തുന്നതിനുള്ള ഒരു ആസൂത്രണരേഖയാണത്. ചലച്ചിത്ര വിജയത്തെ തുടർന്ന് തിരക്കഥയെ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിലുണ്ടെങ്കിലും അത് മിക്കവാറും വായനാസുഖത്തെ മുൻനിർത്തി പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചിത്രീകരണത്തിനായുപയോഗിക്കുന്ന തിരക്കഥതന്നെ കൃത്യമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങളോടെ എഴുതിത്തയ്യാറാക്കണമെന്നുപോലും ഇല്ല. സാങ്കേതികവിവരണങ്ങളുൾച്ചേർത്തിട്ടുള്ള ചിത്രീകരണതിരക്കഥകൾക്ക് വായനാസുഖം ഉണ്ടായിക്കൊള്ളണമെന്നുമില്ല. എങ്കിലും സംഭവങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കേണ്ട വിധവും മറ്റും മുൻകൂട്ടി ആസൂത്രണം ചെയ്യണമെന്നത് ആവശ്യമാണ്. ആ അർത്ഥ

ത്തിലുള്ള ആസൂത്രണരേഖയെ തിരക്കഥയെന്ന് വിളിക്കാം. ആ തിരക്കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ തിരശ്ശീലയിലെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നതാണ് വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രനിർമാണം. ചലനത്തുടർച്ചയുള്ള നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾ ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നായി, ഒരു സെക്കൻഡിൽ ഇരുപത്തിനാലെണ്ണം എന്ന കണക്കിൽ മിന്നിമറയുമ്പോൾ തോന്നുന്ന ചലനപ്രതീതിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി നിശ്ചലചിത്രങ്ങളാണ് അതിന്റെ ഏകകം എന്ന് പറയാം. വാക്കുകളെപ്പോലെ മുൻപിൻ എന്ന ക്രമത്തിൽ വായിച്ചുമുന്നേറുന്നതല്ല നിശ്ചലചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനരീതി. അത് ഒറ്റയടിക്ക് സമഗ്രമായി കണ്ണിൽ പതിയുന്നതാണ്. ഫ്രെയിമും ഫ്രെയിമിലെ പ്രധാനവും അപ്രധാനവുമായ രൂപങ്ങളും നിറങ്ങളും നിഴലും വെളിച്ചവുമെന്ന പ്രതീതിയുമെല്ലാമാണ് അവിടെ കലാരചനയുടെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും ഉപാധികൾ. സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും അത് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്.

നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾക്ക് ചലനമെന്ന അധികസാധ്യത ലഭിക്കുന്നതോടെ അത് സ്ഥലത്തിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും സംയോഗത്തിലൂടെ പലമടങ്ങ് വിപുലമായ സാധ്യതകൾ നേടിയെടുത്തു. ചിത്രത്തിന്റെ രൂപം, വർണം തുടങ്ങിയ സ്ഥലപരമായ ആവിഷ്കാരോപാധികൾക്കൊപ്പം ചലനത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും കാലപരമായ ആവിഷ്കാരോപാധികൾകൂടി ചലച്ചിത്രം സ്വാംശീകരിച്ചു. അതോടെ കാലത്തെ ഭൂതം, വർത്തമാനം, ഭാവി എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിക്കാനുള്ള ശേഷികൂടി അത് ആർജ്ജിച്ചെടുത്തു. കാലബന്ധിയായ സംഭവങ്ങളിലൂടെ പുരോഗമിക്കുന്ന കഥാഖ്യാനത്തിന് ചലച്ചിത്രം സമുചിതമായ മാധ്യമമാകുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. ഭാഷയുടെ ആഖ്യാനശേഷിയും ചിത്രത്തിന്റെ അവതരണശേഷിയും സംഗമിക്കുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാസാധ്യത.

നാടകം, നൃത്തം, കഥകളി തുടങ്ങിയ രംഗകലാവതരണങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലാണ് ദൃശ്യകല എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെയും സാധാരണ പരിഗണിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അവ തമ്മിൽ കാതലായ ചില വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. രംഗകലകളിൽ യഥാർത്ഥശരീരങ്ങളും വസ്തുക്കളുമാണ് ആവിഷ്കാരമാധ്യമം. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, യഥാർത്ഥമായ വസ്തുക്കളോ ശരീരങ്ങളോ ഇല്ലതന്നെ. ഉള്ളത് വസ്തുക്കളുടെയും ശരീരങ്ങളുടെയും പ്രതിരൂപങ്ങൾ (Images) മാത്രമാണ്. അതിനാൽ രംഗകലകളിലെപ്പോലെ സംഭവകാലം ചലച്ചിത്രത്തിൽ അതേപടി പാലിക്കണമെന്നില്ല. സംഭവകാലത്തെ കുറയ്ക്കുകയോ കൂട്ടുകയോ അവിടെ സാധ്യമാണ്. പ്രതിരൂപങ്ങളെ യഥേഷ്ടം കൂട്ടിച്ചേർത്താണ് ചലച്ചിത്രം ഉണ്ടാക്കുന്നത്. അതിനാൽ സംഭവാഖ്യാനത്തിന് ചലച്ചിത്രത്തിന് തനതായ രീതികളുണ്ടെന്ന് പറയാം. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രം സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും മറ്റുരംഗകലകളിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒരു കലാവിദ്യയാണ് പ്രയോഗിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിഞ്ഞുമായുന്ന രൂപങ്ങളും വർണങ്ങളും തിയേറ്ററിൽ മുഴങ്ങി മായുന്ന ശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്ന സമഗ്രാനുഭവമാണ് ചലച്ചിത്രം നൽകുന്നത്. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വികാസത്തിന്റെ ഫലമായി മാത്രമുണ്ടാകുന്നവയാണ് അവ. അതിനാൽ പ്രതിരൂപങ്ങളെയും അവ കൂട്ടിച്ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന സംഭവഖണ്ഡങ്ങളെയും ഉപയോഗിച്ചുള്ള

ആഖ്യാനരീതികളെ ആശ്രയിക്കാതെ ചലച്ചിത്രപഠനത്തിന് മുന്നേറാനാവില്ല. വെറും പ്രമേയമായോ കഥാഖ്യാനമായോ അതിനെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നത് ചലച്ചിത്രപഠനത്തെ സംബന്ധിച്ച് അനുചിതമാകുന്നതും ഇതുകൊണ്ടാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റ ദൃശ്യശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ അതിനാൽ ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനഭൂമികയാകുന്നു.

പഠനലക്ഷ്യം

മലയാളസിനിമയിൽ കലാസിനിമകളെന്നും കച്ചവടസിനിമകളെന്നും വിളിച്ചുപോരുന്ന പ്രബലമായ രണ്ടു ധാരകളുടെ മധ്യേ സ്ഥാനമുറപ്പിക്കുകയും ജനശ്രദ്ധയും കലാനിരൂപകശ്രദ്ധയും ഒരുപോലെ നേടിയെടുക്കുകയും ചെയ്ത മധ്യവർത്തിസിനിമാധാര ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകളുടെ പകുതി യിൽത്തുടങ്ങി തൊണ്ണൂറുകൾ വരെ സജീവമായി നിലനിന്നിരുന്നു. അതിന്റെ വക്താക്കളിൽ പ്രമുഖനായ ചലച്ചിത്രകാരനാണ് കെ. ജി. ജോർജ്. അതിനാൽത്തന്നെ അതുവരെ നിലനിന്നുപോന്ന കഥാഖ്യാനത്തെയും പ്രമേയത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള വിശകലനത്തിലൂടെ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ സമീപിക്കുന്നത് ഉചിതമല്ല. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായ ത്താൽമാത്രം നിർമിച്ചെടുക്കാനും പ്രദർശിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്ന കല എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അവയുടെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ അടിസ്ഥാന മാക്കി വിശകലനം ചെയ്യുക പ്രധാനമാണ്. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലത്തെയും ആഖ്യാന സവിശേഷതകളെയും അർത്ഥോത്പാദന രീതികളെയും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തെ അതിന്റെ സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ തലങ്ങളിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന രീതി മലയാളത്തിന് അപരിചിതമല്ലെങ്കിലും അതിന് പ്രാബല്യം ലഭിച്ചിട്ടില്ലാത്ത സമകാലിക സാഹചര്യത്തിൽ ഇത്തരമൊരു പഠനത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ശിൽപ്പഭദ്രതയും അവ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ-സൗന്ദര്യവിവക്ഷകളും അടുത്തറിയാൻ ഇത് അനിവാര്യമാണ്.

പഠനരീതി

ചലച്ചിത്രപഠനത്തിന് വിശകലനാത്മകമായ രീതികൾ ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലും നടപ്പിലുണ്ട്. ചലച്ചിത്രകാരരും സൈദ്ധാന്തികരുമായ ലെവ് കുളെ ഷോവ്, സെർജി ഐസൻസ്റ്റൈൻ, സെവ്ലോവ് പുഡോവ്കിൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ആശയങ്ങളെയും ദർശനങ്ങളെയും പഠനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരി ക്കുന്നുണ്ട്. ചിഹ്നഭാഷയെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോത്പാദനത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിവിശേഷങ്ങളെപ്പറ്റിയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും വിശദീകരി ക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും രീതിശാസ്ത്രങ്ങളെ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനായി ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സിന്റെയും സെർജീ ഐസൻസ്റ്റൈന്റെയും ആന്ദ്രേ ബാസിന്റെയും സേമർ ചാറ്റ്മാന്റെയും ഡേവിഡ് ബോർഡ്വലിന്റെയുമെല്ലാം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവിശകല ങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നുമുണ്ട്. ദൃശ്യസംരചന (Frame Composition) മുതൽ

ചിത്രസംയോജനം (Editing), ശബ്ദമിശ്രണം (Sound Mixing) വരെ ഉൾപ്പെടുന്ന അർത്ഥോത്പാദനരീതികളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് പഠനപദ്ധതി.

പഠനമേഖല

1976-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *സ്വപ്നാടനം* മുതൽ 1998-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ഇലവങ്കോട് ദേശം* വരെയുള്ള കാലയളവിൽ പത്തൊമ്പത് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ജോർജിന്റേതായി പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇതിൽ മിക്കവയും കലാമൂല്യത്തിൽ വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്യാതെതന്നെ സാമ്പത്തികനേട്ടങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി എന്നതാണ് മധ്യവർത്തി സിനിമയുടെ വക്താവായി കെ. ജി. ജോർജിനെ വിലയിരുത്തുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലം. മലയാളത്തിലെ സമാന്തരസിനിമാധാരയിൽ രണ്ടു ദശകത്തിലേറെ അദ്ദേഹം സജീവമായി പ്രവർത്തിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ശിൽപ്പ വൈദഗ്ധ്യം ഏറെ തെളിഞ്ഞുകാണുന്ന *സ്വപ്നാടനം*(1975), *ഉൾക്കടൽ*(1979), *മേള* (1980), *കോലങ്ങൾ* (1981), *യവനിക* (1982), *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* (1983), *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* (1983), *പഞ്ചവടിപ്പാലം* (1984), *ഇരകൾ* (1986), *മറ്റൊരാൾ* (1988) എന്നീ പത്ത് കഥാചിത്രങ്ങളെയാണ് സൂക്ഷ്മപഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. മറ്റു ചിത്രങ്ങളെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയും സാന്ദർഭികമായ വിശദാംശങ്ങൾ നൽകുകയും മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

സിനിമാസംബന്ധിയായി ഒട്ടേറെ പഠനങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദഘടകങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറവാണ്. തോട്ടം രാജശേഖരന്റെ *സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും* (1981), ആർ. വി. എം. ദിവാകരന്റെ *കഥയും തിരക്കഥയും* (2005), സാബു ശങ്കറിന്റെ *സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് ഒരാമുഖം* (2008), ജി. ജെയിംസിന്റെ *അഗ്നിസാക്ഷി : നോവലും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം* (2009), *സാഹിത്യവും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം(നിർമാല്യം, ചിദംബരം, വിധേയൻ)* (2009), ടി. ജിതേഷിന്റെ *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം* (2011), പി. സോമനാഥന്റെ *കഥ ആഖ്യാനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രം* (2016), ടി. തസ്ലീമയുടെ *പ്രകാശ, വർണവിന്യാസം ചലച്ചിത്രത്തിൽ: ചിദംബരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപഠനം* (2014), ആർ. ശരത്ചന്ദ്രന്റെ *അരേഖീയാഖ്യാനം ചലച്ചിത്രത്തിൽ : അനന്തരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം* (2016) എന്നിങ്ങനെയുള്ള എംഫിൽ പ്രബന്ധങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തെക്കുറിച്ചും ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം കാതലായ ചില നിരീക്ഷണങ്ങളും ഉൾക്കാഴ്ചകളും പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പ്രൊഫ. അലിയാറിന്റെ *ശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം* (2013), മുരളീകൃഷ്ണയുടെ *സിനിമ വീഡിയോ ടെക്നിക്* (2014), ആനന്ദ് ബാബു ആർ. പി. യുടെ *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും* (2014), *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ലേഖനങ്ങൾ* (2014), മങ്കട രവിവർമയുടെ *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം* (2015) തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സൗന്ദര്യാവബോധങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്.

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന ലേഖനങ്ങളും ഗ്രന്ഥങ്ങളും അഭിമുഖങ്ങളുമെല്ലാം കാണാനാകുമെങ്കിലും സങ്കേതാപഗ്രഥനത്തിലൂന്നിയുള്ള പഠനങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറവാണ്. ഗയ്യ ഉബുണ്ടുവിന്റെ 'പൂർണതയിലേക്കുയർത്തിയ യവനികകൾ : കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകം' എന്ന ഓൺലൈൻ ലേഖനം (നവമലയാളി, 2017) ഈ മേഖലയിലുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ പഠനമാണ്. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്റെയും സിനിമയുടെയും* (2012) എന്ന ആത്മകഥാഗ്രന്ഥവും കെ. ബി. വേണുവിന്റെ *കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ* (2015) എന്ന ഗ്രന്ഥവും രാമചന്ദ്രബാബുവിന്റെ *സെല്ലുലോയ്ഡ് സ്വപ്നാടകൻ* (2018) എന്ന ഓർമക്കുറിപ്പുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അടുത്തറിയാൻ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്.

പ്രബന്ധസ്വരൂപം

ആമുഖവും ഉപസംഹാരവും കൂടാതെ നാലധ്യായങ്ങളുള്ള ഒന്നാംഭാഗവും ആറധ്യായങ്ങളുള്ള രണ്ടാംഭാഗവും എന്നു വേർതിരിക്കാവുന്ന വിധത്തിലാണ് പ്രബന്ധത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഒന്നാംഭാഗം സിനിമയെ സാമാന്യമായി പരിഗണിക്കുന്നതും അതിന്റെ സൈദ്ധാന്തികവും സാങ്കേതികവുമായ അംശങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ്. അതിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതാണ് രണ്ടാംഭാഗം.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഘടനയെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചും ഗൗരവതരമായും സൂക്ഷ്മമായും സമീപിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും പ്രധാനസങ്കൽപ്പനങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ആദ്യഅധ്യായം. രണ്ട് രീതിശാസ്ത്രങ്ങളും ഒരർത്ഥത്തിൽ സങ്കേതങ്ങളുടെ അർത്ഥരൂപീകരണ പ്രക്രിയയെയും സൂക്ഷ്മമായ വിന്യസനക്രമത്തെയും അപഗ്രഥിച്ച് ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ മനസ്സിലാക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. പല സൈദ്ധാന്തികരും ചലച്ചിത്രത്തിലെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തിന്റെ പ്രക്രിയയെ ഭാഷപോലെ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ പ്രധാനപരികല്പനകളെ ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലും ആലോചിക്കുകയുണ്ടായി. സൂചക-സൂചിതങ്ങൾ, ചിഹ്നനം, ദ്വയോച്ചാരണം, സംയോജനാത്മക-സാദൃശ്യാത്മകതലങ്ങൾ, പ്രാഥമിക-അധികാർത്ഥതലങ്ങൾ, ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങൾ, ചിഹ്നസംഹിതകൾ തുടങ്ങി ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ പരികല്പനകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെ സംബന്ധിച്ചുണ്ടായ ചർച്ചകളെ പരിശോധിക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ. ഷോട്ടുകൾക്കകത്തും അവ പരസ്പരവും പുലർത്തുന്ന ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ തലത്തിൽ തിരിച്ചറിയാനാകും. ഇവയുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനത്തിലൂടെ ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെയും അറിയാനാകും. ആഖ്യാനത്തെ അറിയുമ്പോൾ മറ്റു ചില പരികല്പനകൾകൂടി പ്രസക്തമാകുന്നു. സാഹിത്യാഖ്യാനചിന്തയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാതാവ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥലം, കാലം തുടങ്ങിയ സങ്കൽപ്പനങ്ങളെ മാധ്യമസവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ച് പരിഷ്കരിച്ച് മുന്നേറു

കയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനം ചെയ്തത്. അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണ കളും ഇവിടെ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യതലത്തിൽ ഒരു ഫ്രെയിമിൽ പ്രത്യക്ഷമാവുന്ന ഓരോ അംശവും ബോധപൂർവ്വമായ ആസൂത്രണത്തിലൂടെ രൂപീകരി ച്ചെടുക്കുന്നവയാണ് എന്നതിനാൽ അവയ്ക്കൊക്കെയും ചിഹ്നമൂല്യം ഉണ്ട്. ശബ്ദപഥത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ഇങ്ങനെ തന്നെയാണ്. ഈ രണ്ട് തലങ്ങളുടെയും സൂക്ഷ്മമായ ചർച്ചയാണ് തുടർന്നുള്ള മൂന്ന് അധ്യായങ്ങളിലായി നടത്തുന്നത്. ഓരോ ഫ്രെയിമിനെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്ന, 'ദൃശ്യസംരചന'യ്ക്കായി ഉപയോഗി ക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടെ സ്ഥാനീകരണം, ക്യാമറയുടെയും വസ്തുവിന്റെയും വിവി ധങ്ങളായ ചലനങ്ങൾ, ക്യാമറാദൂരം, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, വർണം, വെളിച്ച വിധാനം തുടങ്ങിയവയെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കാനാണ് രണ്ടാംഅധ്യായത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളുടെ യുക്തിപൂർവവും ഔചിത്യപൂർവവുമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുവഴി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ആഖ്യാനപരവും വൈകാരികവുമായ മൂല്യങ്ങളെ ഉറപ്പിക്കുകയും പ്രതീകാത്മകമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ചിത്രസന്നിവേശം (എഡിറ്റിംഗ്). ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ ആഖ്യാനത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് മൂന്നാംഅധ്യായം ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. അതോടൊപ്പം മൊണ്ടാഷ്, മിസ് എൻ സീൻ തുടങ്ങിയ നിലപാടുഭേദങ്ങളെ വിശദമായി ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കാനും ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികവിശകലനങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്താനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ദൃശ്യത്തിലെ രൂപങ്ങളെയും നിറങ്ങളെയും ചലനങ്ങളെയുമൊക്കെ നിർണ യിക്കാനും സ്വാധീനിക്കാനും ശേഷിയുള്ളവയാണ് ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങൾ. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ, സംഗീതം, സംഭാഷണം, ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ (Sound Effects) തുടങ്ങി ഫ്രെയിമിൽ കേട്ടനുഭവിക്കാവുന്ന, ദൃശ്യത്തിന്റെ ശബ്ദതലത്തെ നിർണയിക്കുന്ന, സങ്കേതങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതാണ് നാലാംഅധ്യായം.

ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചുള്ള സൈദ്ധാന്തികസംവാദങ്ങളെയും സംരചനാത്മകസങ്കേതങ്ങളെയും അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ആലോചനകളുടെ പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നതാണ് ഒന്നാംഭാഗമെങ്കിൽ കെ.ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ അവയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രയോഗങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതാണ് രണ്ടാംഭാഗം. അതിലെ ആദ്യത്തേതിൽ, പ്രബന്ധത്തിലെ അഞ്ചാമധ്യായത്തിൽ, കെ. ജി. ജോർജ് ചലച്ചിത്രമേഖലയിലേക്ക് കടന്നുവന്ന കാലത്തെ ലോകസിനിമ, ഇന്ത്യൻസിനിമ, മലയാളസിനിമാപശ്ചാത്തലത്തെ ചരിത്രാത്മകമായി പരിശോധിക്കുന്നതോടൊപ്പം ഇന്ത്യൻ സമാന്തരധാര, മലയാളസമാന്തരധാര എന്നിവയെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായി വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയപരിസ രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവലോകനവും ഈ അധ്യായത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ആറാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തെ, ആഖ്യാതാവ്, കഥാകാലം, ആഖ്യാനസ്ഥലം, കഥാപാത്രചിത്രണം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഘടകങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് പരിശോധിക്കുന്നു.

ഏഴാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തപരമായ സ്ഥൂലഘടനയെയും ഷോട്ടുകളെ സംബന്ധിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മഘടനയെയും പരിശോധിക്കുകയാണ്. രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ ആഖ്യാനഘടനകളെയും ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേരുമ്പോഴുള്ള രീതിഭേദങ്ങളെയും സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചകളെയും താളവേഗങ്ങളെയുമെല്ലാം അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ.

എട്ടാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ക്യാമറാചലനം, ക്യാമറാദൂരങ്ങൾ, സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ, പാത്രഭാവങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മരേഖകൾ, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, വർണ-വെളിച്ചസഞ്ചാരങ്ങൾ, വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് രചിക്കുന്ന ചിത്രഭാഷ എന്നിങ്ങനെ ദൃശ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനാഘടകങ്ങളെ പരിശോധിക്കുന്നു.

ഒമ്പതാമത്തെ അധ്യായത്തിൽ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ശബ്ദഘടനയെയാണ് വിശദീകരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾ, സംഗീതവിന്യാസം, ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ, ഗാനചിത്രീകരണം എന്നിങ്ങനെ അധികാർത്ഥസൂചനകളോടെ വിന്യസിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദഘടനയെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

തുടർപഠനസാധ്യതകളും പഠനപരിമിതിയും വിശദീകരിക്കുന്നതാണ് പത്താം അധ്യായം.

വിശകലന അധ്യായങ്ങളുടെ അവസാനം സഹായകസൂചിയായി ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളുടെ ക്യൂ.ആർ.കോഡുകൾ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

ചർച്ചകളിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന നിരീക്ഷണങ്ങളെയും നിഗമനങ്ങളെയും ഉപസംഹാരത്തിൽ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

അനുബന്ധമായി ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രസൂചി നൽകുന്നു.

അധ്യായം ഒന്ന്

ചലച്ചിത്രകല: ആഖ്യാന-ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയങ്ങളുടെ സൈദ്ധാന്തികപരിസരം

ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെ സവിശേഷമായി കൊരുത്തുകൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിർമിക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിൽ വാക്കും വാക്യപ്രയോഗങ്ങളും ശൈലിയുമെല്ലാം പ്രധാനമായിരിക്കുന്നതുപോലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദതലങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനനിർമിതിയിലേർപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ അതിന്റെ മാധ്യമാധിഷ്ഠിതമായ സൂചകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറെയുണ്ട്. അതുവരെ ഉപയോഗിച്ചുവന്നിരുന്ന പരിചരണശൈലികളെ, ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളെ, ഭാഷാഘടനയെത്തന്നെ പുതുക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങൾ പുതിയ പുതിയ സാധ്യതകൾ തെരയുന്നത് സാഹിത്യചരിത്രത്തിലെന്നപോലെ സിനിമാചരിത്രത്തിലും കാണാം. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് മാതൃകയ്ക്ക് ബദലായി വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടത്തിൽ, ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ പരീക്ഷണാത്മകമായി വികസിച്ചുവന്ന ശൈലികൾ അതാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. ആഖ്യാനഭാഷയിൽ പരീക്ഷണോന്മുഖമായ ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസവും ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസവും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗവും സിനിമാനോവോയും ഡോഗ്മ 95-ഉം അമൂർത്തസിനിമ(Abstract Cinema)യുമെല്ലാം ഇതിനുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ അവബോധങ്ങളെ നിർണയിക്കാൻമാത്രം ശേഷിയുള്ളതും ശൈലീകൃതമായതുമായ സങ്കേതവിന്യാസങ്ങൾ ഇത്തരം പ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയായി. നിലവിലുള്ളവയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ടോ, ബദൽ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടോ, പുതിയവ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടോ അവ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനനിയമങ്ങളിൽ അഴിച്ചുപണി നടത്തി. പരിചയസമ്പന്നരായ അഭിനേതാക്കൾക്കുപകരം അഭിനയപരിചയമില്ലാത്ത സാധാരണക്കാരെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയും ക്യാമറയെ സ്റ്റുഡിയോയ്ക്ക് പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോയുമെല്ലാമാണ് ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളുടെ പതിവുരീതികളെ ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസം വെല്ലുവിളിച്ചത്. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയിലൂടെയും തുന്നലറിയിക്കാത്ത ആഖ്യാനത്തിലൂടെയും മായികവും സ്വപ്നസമാനവുമായ അനുഭൂതി പകരുന്ന ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനത്തിന് വിരുദ്ധമായി ബ്രെഹ്തിയൻ അന്യവത്ക്കരണത്തിന്റെ സങ്കേതസാധ്യതകളെ- ജംപ്കട്ട്, കാണിയെ നേരിട്ട് അഭിമുഖീകരിച്ചുകൊണ്ട് അദൃശ്യമായ നാലാംഭിത്തിയെ ഭേദിക്കുന്ന(Fourth wall breaking) സങ്കേതങ്ങൾ- ഉപയോഗിച്ചാണ് ഴാൻ ലുക് ഗൊദാർദ്(Jean-Luc Godard) ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവതരംഗസിനിമാക്കാർ വേറിട്ടശബ്ദങ്ങളായത്. വ്യത്യസ്ത ജനസമൂഹങ്ങളുടെ സ്വത്വവും സംസ്കാരവും ജീവിതസമരവുമെല്ലാം ഉള്ളടക്ക-ആവിഷ്കാരബദ്ധമായി അവതരിപ്പിച്ച സിനിമാനോവോയും മൂന്നാംലോകസിനിമയും പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയസാന്നിധ്യങ്ങളായി മാറി. പരമ്പരാഗതമായ രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യതിചലിച്ചും

അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളുടെ ബൗദ്ധികവ്യായാമത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകിയും അമൂർത്തമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ നിരത്തിയുള്ള കാവ്യാത്മകശൈലിയെ പിൻപറ്റിയുമെല്ലാം അമൂർത്തസിനിമകൾ (Abstract Films) ദൃശ്യപ്രതിഷ്ഠാപനങ്ങളായി മാറി.

പഥേർ പാഞ്ചാലി(സത്യജിത് റേ, 1955)യിലൂടെ ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലും *നീലക്കുയിലി*(പി. ഭാസ്കരൻ, 1954)ലൂടെയും *ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയി*(പി. രാംദാസ്, 1955)യിലൂടെയുമെല്ലാം മലയാളസിനിമയിലും സങ്കേതബദ്ധമായ പരിഷ്കരണങ്ങൾ നടന്നിരുന്നു. ഉള്ളടക്കത്തിലും പരിചരണത്തിലുമുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ ലോകത്തെമ്പാടും കാലാനുസൃതമായി നടന്നുകൊണ്ടിരുന്നുവെന്നർത്ഥം. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ പരിണാമങ്ങൾ ഉള്ളടക്കബദ്ധമായിട്ടെന്നപോലെയോ അതിലേറെയോ പരിചരണത്തിലെ രീതിഭേദങ്ങളെക്കൂടി ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ പൂർണമാകാൻ സങ്കേതബദ്ധമായ വിശകലനം ആവശ്യമാണ്. ഇങ്ങനെ സങ്കേതബന്ധിതമായ വഴികളിൽ വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെയും ഫ്രെയിമിന്റെ തലത്തിൽത്തൊട്ട് തുടങ്ങുന്ന അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെയും അടുത്തറിയാൻ അതിന്റെ മാധ്യമഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം അനിവാര്യവുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെക്കുറിച്ചും സൂക്ഷ്മമായും ഗൗരവതരമായും സമീപിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയവും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയവും ഇത്തരം ചലച്ചിത്രാപഗ്രഥനത്തിന് സഹായകമാകുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ഈ വിജ്ഞാനശാഖകളുടെ സാമാന്യമായ പശ്ചാത്തലം പരിശോധിക്കുന്നത് നന്നാവും. അതിനുമുമ്പ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികചരിത്രത്തിൽ സങ്കേതബദ്ധമായ അപഗ്രഥനങ്ങൾക്ക് നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചും സാമാന്യമായി അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

1.1. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികഭൂമിക - സാമാന്യപരിചയം

താരതമ്യേന പുതിയ ഒരു കലാരൂപമാണ് സിനിമ. മറ്റുകലകളെല്ലാംതന്നെ അതതുകാലത്ത് നിലനിന്ന സാങ്കേതികവളർച്ചയെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയാണ് രൂപപ്പെട്ടതെങ്കിലും സിനിമ യന്ത്രസംവിധാനങ്ങളിലൂടെ സാക്ഷാൽകൃതമാകുന്ന ഒന്നാണ്. സിനിമ നിർമ്മിക്കാനും ആസ്വദിക്കാനും യന്ത്രസംവിധാനം കൂടിയേ കഴിയൂ. അതിനാൽത്തന്നെ ആധുനികവുമാണ്. വളരെ പിൽക്കാലത്ത് രൂപപ്പെട്ടുവന്നതിനാൽ നാടകം, സംഗീതം, ചിത്രകല, ഛായാഗ്രഹണകല തുടങ്ങി അന്നേവരെ പ്രതിഷ്ഠ നേടിയ കലാരൂപങ്ങളെയെല്ലാം സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അത് പെട്ടെന്നുതന്നെ ജനപ്രിയമായിത്തീർന്നത്. അതേസമയം സിനിമ വ്യതിരിക്തമായ ഒരു കലാരൂപമാണോ എന്ന സംശയവും ഈ കലാസംയോജനം വഴി വന്നുകൂടി. അതിനാൽ സിനിമയ്ക്ക് മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തനതായ അസ്തിത്വമുണ്ടെന്ന് സ്ഥാപിച്ചെടുക്കേണ്ടതിനെ ആദ്യഘട്ടങ്ങളിലെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തചരിത്രം അതിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വമായി ഏറ്റെടുത്തു. വാചേൽ ലിൻഡ്സേ (Vachel Lindsay), ഹ്യൂഗോ മുൺസ്റ്റർബർഗ് (Hugo Munsterberg), ലൂയി ദെല്ലുക്

(Louis Delluc), റിചിയോറ്റോ കനുദോ (Ricciotto Canudo), ഴാൻ എപ്സ്റ്റെൻ (Jean Epstein), ബെലാ ബലാസ് (Bela Balazs), റുഡോൾഫ് ആർൺഹൈം (Rudolf Arnheim), സിഗ്ഫ്രെഡ് ക്രാകോർ (Seigfried Kracauer), ആന്ദ്രേ ബാസിൻ (Andre Bazin) തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികർ അതിന് ഉത്സാഹിച്ചവരാണ്. സീഗാ വെർതോവ് (Dziga Vertov- Kino-eye), ലെവ് കുളെഷോവ് (Lev Kuleshov-Kuleshov Effect), സെർഗി ഐസൻസ്റ്റെൻ (Sergei Eisenstein-Montage Theory), സെവ്ലോദ് പുഡോവ്കിൻ (Vsevolod Pudovkin) തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ കൂടിയായ സൈദ്ധാന്തികരാകട്ടെ, സിനിമയെ തനതായ ഒരു കലാമാധ്യമമായി ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ സർഗാത്മകമായ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയും ഉത്സാഹിച്ചു. സിനിമയുടെ സ്വതന്ത്രാസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രകാഴ്ചാനുഭവത്തെക്കുറിച്ചും അത് കാണികളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതിസ്ഫുരണങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ചിന്തകളുമെല്ലാം അതോടൊപ്പം വികസിച്ചു. ഒരു ആലേഖന- റെക്കോർഡിംഗ്- ആഖ്യാനമെന്ന നിലയിൽ അതിന് സഹജമായുള്ള പകർപ്പെടുക്കൽ(Documentation)സ്വഭാവത്തെ മറികടന്നുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാത്മകസ്വത്വത്തെ കണ്ടെത്താനാണ് റുഡോൾഫ് ആർൺഹൈം ശ്രമിച്ചത്. ദൃശ്യസംരചന (Frame Compostion), ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള ചലനങ്ങൾ, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, വർണം, വെളിച്ചം തുടങ്ങിവയുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാധ്യമസവിശേഷതകളിലൂടെയും അതുവഴിയുണ്ടാകുന്ന അപരിചിതവത്കരണത്തിലൂ[1]ടെയുമാണ് നിശ്ശബ്ദചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആലേഖനസ്വഭാവ (Recording)ത്തെ അതിജീവിക്കുന്നതെന്നാണ് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. 'യാന്ത്രികപുനരുത്പാദനത്തിൽനിന്ന് അകലുമ്പോഴാണ് കല ജനിക്കുന്ന'തെന്ന് നിർവചിക്കുന്നു ആർൺഹൈം (art begins where mechanical reproduction leaves off) (Arnheim, 1997 : 57). ത്രിമാനമായി കണ്ടറിയുന്ന ലോകത്തെ ദ്വിമാനത്തിലാവിഷ്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരിമിതിയെത്തന്നെ അദ്ദേഹം കലാത്മകതയായി കണ്ടു. അതുകൊണ്ട് കൂടുതൽ യഥാതഥവും സ്വാഭാവികവുമെന്ന് പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് ശബ്ദവും വർണങ്ങളും കടന്നുവന്നതിനെ സംശയദൃഷ്ടിയോടെയാണ് ആർൺഹൈം വീക്ഷിച്ചത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തോടടുപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരം സാങ്കേതികവികാസങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാത്മകതയ്ക്ക് വെല്ലുവിളിയാണെന്ന് വിശ്വസിച്ചു. വർണം ചലച്ചിത്രത്തെ ചിത്രകലയുമായും നൃത്തവുമായും അടുപ്പിക്കുമെന്നും ശബ്ദം പെട്ടകത്തിലിട്ടുപൂ

---

1. അപരിചിതവത്കരണം- രൂപനിഷ്ഠവാദിയായ (Formalist) വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കി (Victor Shklovsky) മുന്നോട്ടുവെച്ച സാഹിത്യോപകരണസങ്കൽപ്പമാണ് അപരിചിതവത്കരണം (Defamiliarization). തന്റെ Art as technique (1917) എന്ന കലാനിരൂപണത്തിൽ കലയുടെ അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളെ അതിന്റെ സ്വാഭാവികപരിസരങ്ങളിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തുകയും കലയുടെ ഉപാധികൾകൊണ്ട് വ്യത്യാസം വരുത്തി ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെ അപരിചിതവത്കരണം എന്ന് അദ്ദേഹം വിളിച്ചു. ചിരപരിചിതത്വംകൊണ്ട് പുതുമ നഷ്ടപ്പെട്ട ലോകത്തെ പുതുമയുള്ളതായി കാണിച്ച് കൊടുക്കുകയാണ് കല ചെയ്യുന്നതെന്നത് എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം (സി. ജെ. ജോർജ്, 2001 : 70).

ട്ടിയ നാടകമാക്കി (Canned Theatre) മാറ്റുമെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിച്ചു. രണ്ട് സങ്കേതങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അപരിചിതവത്ക്കരണത്തെ, അനന്യതയെ ശിഥിലമാക്കുന്നതായി വിമർശിച്ചു (Richard Rushton, 2010 : 9-10). യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ശൈലീകൃതമാക്കാനുപകരിക്കുന്ന സങ്കേതസാധ്യതകളെയാണ് അദ്ദേഹം പ്രത്യേകമായി പരിഗണിച്ചത്. അതിനാൽ ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തത്തെയും ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സങ്കേതങ്ങളെയും അതിസമീപ ദൃശ്യങ്ങളെയുമെല്ലാം സർഗാത്മകാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ഉപാധികളായി വിലയിരുത്തുകയായിരുന്നു ആർൺഹൈം.

ആർൺഹൈം അപ്രധാനമായി കരുതിയവയെ പ്രധാനമായി കരുതിക്കൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ യഥാതഥവാദം ശക്തമാകുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആലേഖനംചെയ്യാനും പുനരവതരിപ്പിക്കാനുമുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഴിവിനെ ഫ്രഞ്ച് സൈദ്ധാന്തികനായ ആന്ദ്രേ ബാസിൻ അനിതരസാധാരണമായ ശേഷിയായി കണ്ടു. അപരിചിതവത്ക്കരണത്തിന് പകരമായി യഥാതഥവത്ക്കരണത്തെ ചലച്ചിത്രകലയുടെ മുഖമുദ്രയായി കാണുന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലപാട്. യാഥാർത്ഥ്യവുമായി അടുപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളെ സവിശേഷം പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് 'സിനിമാറ്റിക് റിയലിസ'മെന്ന(സിനിമാവിഷ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച യഥാതഥവാദം) പുതിയൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമൂല്യത്തെ അദ്ദേഹം പിന്താങ്ങി. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തെയും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ(Long Take)യും അദ്ദേഹം പ്രധാനമായെണ്ണി. സ്ഥലകാലങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയുമെല്ലാം ഇവ സത്യസന്ധമായി പുനരുത്പാദിപ്പിക്കുന്നു എന്നാണ് ആന്ദ്രേ ബാസിൻ നിരീക്ഷിച്ചത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ തലയ്ക്ക് മുകളിലെ സ്ഥലത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി മുഴുവനായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തെ യഥാതഥശൈലിയുടെ ഒരു പ്രത്യേകതയായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. 1930-കളിൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമ കൂടുതലായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന മൃദുവ്യക്തത (Soft Focus) എന്ന സങ്കേതത്തിന് പകരമായി ഡീപ് ഫോക്കസ് അഥവാ ത്രിതലവ്യക്തത എന്ന സങ്കേതസാധ്യതയെ യഥാതഥശൈലിയുടെ മുഖ്യസൂചകമായി പരിഗണിച്ചു. ഇങ്ങനെ ഷോട്ടിന്റെ നാടകീയ വിശദാംശങ്ങളെ പുരോതലത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്നതിന് പകരം ചിത്രത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളിൽ (Pictorial Plain) സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്ന രീതി, ക്രിയയെ (Action) പിന്തുടരുന്നതിനായി ചിത്രസന്നിവേശസാധ്യതയെ സ്വീകരിക്കുന്നതിനുപകരം ക്യാമറാചലനത്തെ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതി തുടങ്ങിയവ യഥാതഥചിത്രണത്തിന് ഉചിതമാണെന്ന് അദ്ദേഹം വാദിക്കുകയുണ്ടായി. അങ്ങനെ ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിലുള്ളതിനെ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കുന്നതുപോലെ ഒരു സ്വാഭാവികത തോന്നിപ്പിക്കാനാകുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ഐക്യം ഉറപ്പാക്കുന്ന ഈ രീതിക്ക് ഉത്തമോദാഹരണമായി ഴാൻ റെമ്വാറി(Jean Renoir)ന്റെ *റൂൾസ് ഓഫ് ദി ഗെയിമി*(1930)*ന്റെ* ചലച്ചിത്രശൈലിയെയാണ് ബാസിൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്. അമേരിക്കൻ സംവിധായകരായ ഓർസൺ വെൽസ് (Orsen Welles), ബില്ലി വിൽഡർ (Billy Wilder), വില്യം വെയ്ലർ (William

Wyler), ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസ്റ്റുകളായ വിറ്റോറിയെ ഡെസീക്ക (Vittorio De Sica), റോബർട്ടോ റോസല്ലിനി (Roberto Rossellini) ഫ്രഞ്ച് സംവിധായകനായ എഫ്. ഡബ്ല്യൂ മൂർനേ (F. W. Murnau) തുടങ്ങിയവരുടെ ചലച്ചിത്ര ശൈലിയെയാണ് ബാസിന്റെ സിനിമാറ്റിക് റിയലിസത്തിന്റെ പ്രശംസനീയമായ മാതൃകകളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് (Bazin, 2005 : 23-40). നവതരംഗത്തിലേക്കുള്ള ഫ്രഞ്ച് സിനിമയുടെ ചുവടുമാറ്റത്തെയും ബാസിന്റെ യഥാതഥ സങ്കൽപ്പങ്ങൾ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ബാസിന്റെ യഥാതഥവാദത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ആർൺഹൈം മുന്നോട്ടുവെച്ച പദ്ധതികളുടെ പ്രയോഗം മറ്റൊരുതരത്തിൽ റഷ്യൻ സൈദ്ധാന്തികനും ചലച്ചിത്രകാരനുമായ ഐസൻസ്റ്റൈൻ നേരത്തേതന്നെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാത്രമല്ല തന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ അവ പ്രയോഗിച്ചു കാണിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തം ഈ വഴിക്കാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. അവിടെ ഐസൻസ്റ്റൈൻ ചിത്രസന്നിവേശ(Editing)ത്തെ ചലച്ചിത്രകലയുടെ മർമമായി കണ്ടു. അതിന് വ്യത്യസ്ത വകഭേദങ്ങളും നിർദേശിച്ചു. വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേരുന്നതോടെ മൂന്നാമതൊരർത്ഥം ഉണ്ടാകുന്നു. ഒരേ സംഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി വരുന്ന വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ചയാണ് ഉണ്ടാകുന്നതെങ്കിൽ ഈ തുടർച്ചയെ മുറിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഷോട്ട് വരുമ്പോൾ സംഗതി മാറുന്നു. അവിടെ രണ്ടിനും അപ്പുറത്തുള്ള മറ്റൊരർത്ഥം സംജാതമാകുന്നു. അത്തരം കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളെയാണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ *മൊണ്ടാഷ്* (Montage) എന്ന് വിളിച്ചത്. അവിടെ ഷോട്ടുകൾക്ക് ബിംബാത്മകതയോ പ്രതീകാത്മകതയോ ഒക്കെയാണ് പ്രസക്തമാകുന്നത്.

ചലച്ചിത്രകാലത്തിലുള്ള താളപ്പെരുക്കമായി ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ രീതി വികസിച്ചപ്പോൾ ചലച്ചിത്രസ്ഥലത്തിലുള്ള ധ്യാനമായി ബാസിന്റെ രീതി. വ്യത്യസ്തമെന്നല്ല പരസ്പരവിരുദ്ധമെന്നുതന്നെ ഇവ കരുതിപ്പോന്നു. അതേസമയം ഇതിനെ വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങളായി കാണാത്തവരും ഉണ്ട്. ഈ രണ്ടുധാരകളും സന്ധിക്കുന്ന ഒരു കലാത്മക ഇടത്തെപ്പറ്റി ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിന്റെ ആദ്യകാലപ്രയോക്താവായ ഗൊദാർദ് സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (Godard, 1986 : 39-41).

മറ്റു കലകളിൽനിന്ന് വ്യതിരിക്തമായ ഒരു കലാതത്വത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിനായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായിരുന്നു ക്ലാസിക്കൽ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തളിലേറെയുമെന്ന് മുന്നേ പറഞ്ഞു. ആർൺഹൈം ഊന്നുന്ന ചലച്ചിത്രകലയുടെ അപരിചിതവത്കരണസ്വഭാവവും ബാസിന്റെ സിനിമാറ്റിക് റിയലിസവും ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തവുമെല്ലാം ഒരർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിന്റെ ഭാവാന്തരങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ചിന്തിച്ചതെന്ന് പറയാം. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലൂടെ വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രാനുഭവങ്ങളുണ്ടാകുന്നുവെന്ന ചിന്തയിൽ മൂവരും ഒന്നിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അർത്ഥോത്പാദനം സങ്കേതത്തെയും പരിചരണത്തെയും ആശ്രയിച്ചാണ്

നിൽക്കുന്നതെന്ന് ഈ അഭിപ്രായഭേദങ്ങൾ അടിവരയിടുന്നുണ്ട് എന്നതാണ് പ്രധാനം.

1960-കളിൽ സാഹിത്യചിന്തയിൽ പ്രബലമായിരുന്ന ഘടനാവാദം ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികമേഖലയെയും വലിയ അളവിൽ സ്വാധീനിക്കുകയുണ്ടായി. ക്ലോദ് ലെവിസ്ട്രോസി(Claude Levi-Strauss)ന്റെയും റൊളാങ്ബാർത്തി(Roland Barthes)ന്റെയും ഘടനാപഗ്രഥനചിന്തകൾ ചലച്ചിത്രാപഗ്രഥനത്തിൽ ഏറെ പ്രയോജനകരമായി. ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ഘടനാവാദത്തിന്റെയും മേഖലകളിലുണ്ടായ നിരീക്ഷണങ്ങളെ റൊളാങ് ബാർത്ത് സംസ്കാരത്തിനകത്തേക്ക് വ്യാപിപ്പിച്ചു. നിഷ്കളങ്കമെന്ന് തോന്നുന്ന സാംസ്കാരിക സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷപാഠങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അതിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങളെ കണ്ടെത്താനാണ് ബാർത്ത് ശ്രമിച്ചത്. യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന വർത്തമാനകാല മിഥ്യാത്മകസംഗതികളുടെ, മിത്തുകളുടെ, ഘടനയും പ്രവർത്തനരീതിയും തന്റെ *മിത്തോളജീസ്* (Mythologies, 1957) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം അപഗ്രഥിക്കുകയുണ്ടായി. പരസ്യം, സിനിമ, ഫോട്ടോഗ്രഫി, ഫാഷൻ, വസ്ത്രവിധാനം തുടങ്ങി നിത്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ എല്ലാത്തിനേയും ഘടനാവാദപരിസരത്തിൽ പര്യാലോചിച്ചു. ഉപരിതലത്തിൽനിന്നല്ലാതെ ആഴത്തിലേക്കിറങ്ങി പരിശോധിക്കുന്നതും അടിത്തട്ടിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഘടനാവിശേഷങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നതും ചലച്ചിത്രപാഠാപഗ്രഥനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണെന്ന് വന്നു. ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും വിശകലനയുക്തികളാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികഭൂമികയെ വികസിപ്പിച്ചത്. അതുവഴി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികമേഖല അന്തർവൈജ്ഞാനികതയുടെ വിശാലതലങ്ങളിലേക്ക് തുറക്കപ്പെട്ടു.

ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയവും ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയവും തത്വചിന്തയും സ്ത്രീവാദവും മനഃശ്ശാസ്ത്രവുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രാപഗ്രഥനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രങ്ങളായി. 1960-കളിൽ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ് (Christian Metz) സൊസ്യൂറിയൻ ഭാഷാശാസ്ത്രപരികല്പനകളുപയോഗിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ വായിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതിന്റെ ഫലമായാണ് ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ(Cine-Semiotics)മെന്ന ചിന്താധാര ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികമേഖലയ്ക്ക് പരിചിതമാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രവും ഭാഷയും തമ്മിലുള്ള സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങളെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ ഭാഷയെ, അതിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെ ഘടനാതലത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കാനാണ് മെറ്റ്സ് തന്റെ *ദ സിനിമ: ലാങ്വേജ് ഓർ ലാങ്വേജ് സിസ്റ്റം*(The Cinema: Language or Language System?(1974)) എന്ന ലേഖനത്തിലൂടെ ശ്രമിച്ചത്. ചലച്ചിത്രം ഒരു ഭാഷയാണെന്നും എന്നാൽ അതിന് ഭാഷപോലെ ഒരു നിശ്ചിതമായ വ്യവസ്ഥയില്ലെന്നും മെറ്റ്സ് നിരീക്ഷിച്ചു (Metz, 1974 : 31-91). ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയസങ്കൽപ്പനങ്ങൾ പിന്നീടുള്ള ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തമേഖലയുടെ വികാസത്തിന് അടിത്തറയായി പ്രവർത്തിച്ചതിനാൽ അവയെ വഴിയേ വിശദമായി പറയുന്നതാണ്.

1970-കളിലും 1980-കളിലും ഉത്തരഘടനാവാദചിന്തകളാലാണ് ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികമേഖല ഏറെ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ടത്. അൽത്തൂസേറിയൻ മാർക്സിസം, മനോവിശകലനചിന്തകൾ, സ്ത്രീവാദം തുടങ്ങിയ തത്വചിന്താ മേഖലകളിലേക്കുകൂടി അതിന്റെ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലം വികസിപ്പിക്കുകയും പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഒരു പ്രധാന പഠനമേഖലയായി വരികയും ചെയ്തു. ഉപകരണ സിദ്ധാന്തം (Apparatus Theory), തിരശ്ശീലാസിദ്ധാന്തം (Screen Theory), സ്ത്രീവാദചലച്ചിത്രചിന്തകൾ തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉത്തരാധുനികചിന്താ മണ്ഡലത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചു. ആഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹ്യചിഹ്നസംഹിതകളെയും അവയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളെയും തിരിച്ചറിയുകയും അപനിർമിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നതായിരുന്നു ഈ ഘട്ടത്തിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവം. 1960-കളിലും 1970-കളിലുമായി *സ്ക്രീൻ* (Screen), *കയിയേ ദു സിനിമ* (Cahiers du Cinema), *സിനിതീക്ക്* (Cinetheque), *ഫിലിം കാർട്ടേലി* (Film Quarterly) തുടങ്ങിയ സിനിമാപതിപ്പുക ളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പല ലേഖനങ്ങളും ഉത്തരഘടനാവാദചിന്തകളെ പിൻപറ്റിയുള്ളവയായിരുന്നു. ഉപകരണസിദ്ധാന്തങ്ങളെ(Apparatus Theory)ന്ന പേരിലറിയപ്പെട്ട ഇവ മാർക്സിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തം, ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം, മനഃശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനം തുടങ്ങിയ മേഖലകളെക്കൂടി സിനിമാവായനയിൽ പ്രയോ ജനപ്പെടുത്തി. സിനിമ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ ഉപയോഗിക്കുകയല്ല മറിച്ച് അതിന്റെ സ്വഭാവംതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാണെന്നും ആയതിനാൽ അതിന്റെ പ്രതിനിധാനപ്രവൃത്തികളെല്ലാംതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമാകുന്നുവെന്നും ഉപകരണസിദ്ധാന്തക്കാർ വാദിച്ചു. 1970-ൽ *സിനിതീക്കിൽ* പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഴാൻ ലൂയി ബോദ്രി(Jean- Louis Baudry)യുടെ *ഐഡിയോളജിക്കൽ എഫക്ട്സ് ഓഫ് ദി ബേസിക് സിനിമാറ്റിക് അപ്പാരറ്റസ്* (Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus) എന്ന ലേഖനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രനടപടി ക്രമങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. അൽത്തൂസറിന്റെ *ഐഡിയോളജിക്കൽ സ്റ്റേറ്റ് അപ്പാരറ്റസ്* (Ideological State Apparatus, 1970) എന്ന ലേഖനം പുറത്തുവന്ന അതേ വർഷമിറങ്ങിയ ബോദ്രിയുടെ ഈ ലേഖനം, അൽത്തൂസേറിയൻ സങ്കൽപ്പനങ്ങളും ലക്കാനിയൻ കണ്ണാടിഘട്ടസങ്കൽപ്പവും മുൻനിർത്തി, ബൂർഷ്വാ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രചാരണോപകരണമായി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ മാറുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ഹോളി വുഡിന്റെ സവിശേഷപരിസരത്തിൽ വിമർശനാത്മകമായി പരിശോധിക്കുന്നതായി രുന്നു.

ഴാക് ലക്കാനി(Jacques Lacan)ന്റെ 'സാങ്കൽപ്പിക'മെന്ന പരികല്പനയെ മെറ്റ്സും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. *ഇമാജിനറി സിഗ്നിഫയർ* (Imaginary Signifier-1977) എന്ന ലേഖനത്തിൽ സിനിമ അതിന്റെ അർത്ഥം നേടുന്നത് കാഴ്ചക്കാരുടെ സങ്കൽപ്പസൃഷ്ടിയിലൂടെയാണെന്ന് മെറ്റ്സ് നിരീക്ഷിച്ചു. ഇല്ലാത്തതിനെയാണ് ചല ച്ചിത്രം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്നാണ് ബോദ്രിയുടെയും മെറ്റ്സിന്റെയും പക്ഷം.

കാണികൾക്കായി ഒരു കണ്ണാടി പോലെയാണ് സിനിമ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സ്വന്തം ശരീരം അതിൽ പ്രതിഫലിച്ചുകാണില്ല എന്നിടത്ത് മാത്രമാണ് വ്യത്യാസം. തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി കാണികൾ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിനാൽ കണ്ണാടിയുടെ പ്രതിഫലനസ്വഭാവം മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും മെറ്റ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Metz, 1983 : 45-47). ജനസാമാന്യത്തിന് (മാർക്സ് പറയുന്ന തൊഴിലാളിവർഗത്തിന്) സിനിമയുടെ യഥാർത്ഥലോകവും അയഥാർത്ഥലോകവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നും അവർ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായി സ്വയം തിരിച്ചറിയുകവഴി പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ സ്ഥാനീകരണത്തിന് വിധേയരാകുകയാണെന്നുമാണ് ബോദ്രി പറയുന്നത്. ഇരുണ്ടമുറിയിൽ മറ്റാരുടെയോ നിയന്ത്രണത്തിന് കീഴിൽ അലസരും നിഷ്ക്രിയരുമായിരുന്ന് കാണികൾ സിനിമകാണുന്നതിനെ സ്വപ്നം കാണുന്നതുമായാണ് ബോദ്രി സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നത് (Baudry, 1974-1975 : 39-47). ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണങ്ങളാൽ അരിച്ചുകൊണ്ടാണ് (Filter) യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ബോദ്രിയും അസന്നിഹിതമായതിനെ സന്നിഹിതമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനമെന്ന് മെറ്റ്സും അഭിപ്രായപ്പെടുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിന്റെ തത്വചിന്താപരവും മനോവിശകലനപരവുമായ തലം കൂടുതൽ വെളിവായിക്കിട്ടുന്നുണ്ട്.

ബോദ്രിയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രോപകരണമെന്ന സങ്കൽപ്പത്തെ പിൻപറ്റിയും പൂരിപ്പിച്ചും പലരും സിദ്ധാന്തങ്ങളവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ബ്രിട്ടണിലുണ്ടായ തിരശ്ശീലാസിദ്ധാന്തവും പ്രത്യയശാസ്ത്രാപഗ്രഥനത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാണിത്ത(Spectatorship)ത്തെയും കേന്ദ്രത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നു. *കയിയേ ദു സിനി*മയുടെ പ്രകടനപത്രികയായി മാറിയ ഴാൻ ലുക് കൊമോലി(Jean Louis Comolli)യുടെയും ഴാൻ നർബോനി(Jean Narboni)യുടെയും *സിനിമ/ഐഡിയോളജി/ക്രിട്ടിക്* (Cinema/Ideology/Critic-1968) എന്ന ലേഖനത്തോടാണ് തിരശ്ശീലാസിദ്ധാന്തം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്നും അത് കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്ത(Auteurism)ത്തിൽനിന്നൊരു വഴിത്തിരിവായിരുന്നുവെന്നും ടോബി മില്ലറും (Toby Miller) റോബർട്ട് സ്റ്റാമും(Robert Stam) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Stam, 2004 : 19). കോളിൻ മക്കാബെ(Colin MacCabe)യുടെ *ബ്രെഹ്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം (1974)*, സ്റ്റീഫൻ ഹീത്തി(Stephen Heath)ന്റെ *ടച്ച് ഓഫ് എവിളിന്റെ രണ്ടുഭാഗങ്ങളുള്ള അപഗ്രഥനം (1976)*, ലോറ മൾവി(Laura Mulvey)യുടെ *വിഷ്വൽ പ്ലഷർ ആൻഡ് നറേറ്റീവ് സിനിമ (1975)* തുടങ്ങി നിരവധി പ്രസിദ്ധമായ ലേഖനങ്ങളും *സ്ക്രീനിൽ* പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു.

ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളെ പ്രക്ഷേപിക്കുന്നത് അതിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളുടെ തന്ത്രപരമായ വിന്യാസത്തിലൂടെയും പ്രയോഗത്തിലൂടെയുമാണെന്നുകൂടി മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. അമേരിക്കൻ ഹോളി

വുഡ് ചിത്രങ്ങൾക്ക് സോവിയറ്റ് റഷ്യയിൽ ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയുടെ കാരണമന്വേഷിക്കുന്ന കുളെഷോവ് ചെന്നെത്തുന്നത് അവയുടെ എഡിറ്റിംഗ് വൈദഗ്ധ്യത്തിലാണ്. കുളെഷോവിന്റെയും പുഡോവ്കിന്റെയും എഡിറ്റിംഗ് പരീക്ഷണങ്ങളും ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് തിയറിയും ആ അർത്ഥത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഒരു ബദൽ വിശകലനരീതിയായി മാറുകയായിരുന്നു. ആയതിനാൽ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രാപഗ്രഥനത്തിൽ സങ്കേതാപഗ്രഥനത്തിന്റെ സാധ്യതകൂടി ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് ബോധ്യപ്പെടും.

സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ രണ്ടാംതരംഗസ്ത്രീവാദം സജീവമായ 1970-കളിലാണ് സിനിമയിൽ സ്ത്രീവാദചിന്തകൾ പ്രബലമാകുന്നത്. വാർപ്പുമാതൃകകളായി(Stereotypes) അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് സിനിമകളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുകയും പൊതുബോധത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീപാത്രാവിഷ്കാരങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നവയായിരുന്നു ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രസ്ത്രീവാദചിന്തകൾ. പിന്നീട് ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തയുടെയും മനശ്ശാസ്ത്രവിശകലനത്തിന്റെയും ഉൾക്കാഴ്ചകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രസ്ത്രീവാദചിന്തയും വളർന്നു. ഫ്രഞ്ച് സൈദ്ധാന്തികയായ ലോറ മൾവിയുടെ *വിഷ്വൽ പ്ലഷർ ആൻഡ് നറേറ്റീവ് സിനിമ* (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975) എന്ന ലേഖനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവാദചിന്തയുടെ നാഴികക്കല്ലായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. മനശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനത്തിന്റെ പിൻബലത്തിൽ മൾവി സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങളെ വിശകലനംചെയ്യുകയും വിശിഷ്യാ പുരുഷകാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുംമട്ടിലുള്ള ക്യാമറയുടെ നോട്ടത്തെ വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്തു. പ്രസ്തുതലേഖനത്തെ *റിഡിൽ ഓഫ് സ്ഫിങ്സ്* (Riddle of Sphinx, 1977) എന്ന പേരിൽ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലേക്ക് വിവർത്തനവും ചെയ്തു. ജൂലിയ ക്രിസ്റ്റേവ (Julia Kristeva), മേരി ആൻ ഡോഅൻ (Mary Ann Doane), ഫിലിപ് റോസൻ (Philip Rosen), കാജ സിൽവർമാൻ (Kaja Silverman), ബി. റൂബി റിച്ച് (B. Ruby Rich), ക്ലെയർ ജോൺസ്റ്റൺ (Claire Johnston), ബെൽ ഹുക്ക്സ് (Bell Hooks), മോളി ഹസ്കൽ (Molly Haskell) തുടങ്ങിയ സൈദ്ധാന്തികർ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ത്രീവാദചിന്തയെ ബഹുസ്വരമായ ചിന്താപദ്ധതികളിലേക്ക്, പുരുഷത്വം(Masculinity), ക്വീർ (Queer), ലൈംഗികത(Sexuality) തുടങ്ങിയ വിശാലമേഖലകളിലേക്ക് വികസിപ്പിച്ചു. 1985-ൽ മെട്രിക്സിയൽ തിയറിയും(Matrixial theory) മെട്രിക്സിയൽ നോട്ടവും(Matrixial Gaze)മുപയോഗിച്ച് പുരുഷലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ ഫ്രോയിഡിയൻ-ലക്കാനിയൻ ചിന്താസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് ബദലായി മാതൃലിംഗാധിഷ്ഠിതമായ(ഗർഭപാത്രം) വായനകൾ മുന്നോട്ടുവെച്ചുകൊണ്ട് ബ്രാഷ എൽ എറ്റിംഗർ (Bracha L. Ettinger) സ്ത്രീവാദചിന്തയെ പുതിയ മേഖയിലേക്ക് പടർത്തി. ചാന്റൽ അക്കർമാന്റെയും പെഡ്രോ അൽമോദവറിന്റെയും ചിത്രങ്ങളെയാണ് പ്രധാ

നമായും എറ്റിംഗർ അപഗ്രഥനത്തിനായി സ്വീകരിച്ചത്. സ്ത്രീയ്ക്ക് വസ്തുവിന്റെ സ്ഥാനമല്ലാതെ വിഷയ(Subject)ത്തിന്റെ സ്ഥാനം നൽകിയും വിഷയത്തിന്റെ ഘടനയെത്തന്നെ പുനർനിർമിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് മെട്രിക്സിയൽ നോട്ടചിന്തകൾ പുരോഗമിച്ചത്.

സമകാലചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ (Contemporary Film Theories) എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഉത്തരഘടനാവാദചലച്ചിത്രചിന്തകൾക്കുശേഷം നോം ചോംസ്കിയുടെ ധൈഷണികശാസ്ത്രത്താൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ട് ഡൊമിനിക് ഷാറ്റോ (Dominique Chateau), മിഷേൽ കോളിൻ (Michel Colin), ഫ്രാൻസെസ്കോ കാസ്സെറ്റി (Francesco Casetti), റോജർ ഓഡിൻ (Roger Odin) തുടങ്ങിയവർ ധൈഷണികചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ(Cognitive Film Theories)ത്തെക്കുറിച്ച് പര്യാലോചിച്ചു. ഹെൻറി ബർഗ്സണി(Henry Bergson)ന്റെ ചിന്തകളോടൊപ്പം ചാൾസ് സാൻഡേഴ്സ് പിയേഴ്സിന്റെ ചിഹ്നധാരണകളെയും കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് ചലനദൃശ്യത്തെയും സമയദൃശ്യത്തെയുംപറ്റിയുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്ന ജിൽ ദെല്യൂസി(Gilles Deleuze)ന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര-തത്വചിന്തകളും ഡേവിഡ് ബോർഡ്വലി(David Bordwell)ന്റെയും സെയ്മർ ചാറ്റ്മാന്റെ(Seymour Chatman)യും മീക്ക് ബാലി(Miek Bal)ന്റെയും ആഖ്യാനചിന്തകളും 1980-കളിലാണ് പ്രബലമാകുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചാൽ ക്ലാസിക്കൽ തിയറികളുടെ അടിയൊഴുക്ക് പല ആധുനിക ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങളിലും ദർശിക്കാനാകുമെന്ന് റിച്ചാർഡ് റഷ്തൻ (Richard Rushton) പറയുന്നുണ്ട്. ബാസിന്റെ ഭവശാസ്ത്രപരമായ അന്വേഷണങ്ങൾ ആധുനികചിന്തകരായ വി.എഫ്. പെർക്കിൻസി(V. F. Perkins)ലും സ്റ്റാൻലി കാവെലി (Stanley Cavell)ലും ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ അൽത്തൂസേറിയൻ മാർക്സിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രനിരീക്ഷണങ്ങളിലും മൂൺസ്റ്റർബർഗിന്റെ പാഠവും കാഴ്ചക്കാരും തമ്മിലുള്ള സമ്മേളനം 1980-കളുടെ അവസാനത്തിൽ പ്രബലമായ ധൈഷണികചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയസിദ്ധാന്തങ്ങളിലും കാണാനാകുമെന്ന് റഷ്തൺ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Richard Rushton, 2010 : 11).

1990-കളിലെ ഡിജിറ്റൽ വിപ്ലവത്തോടുകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികഭൂമിക കുറേക്കൂടി വിശാലമാവുകയും ദൃശ്യവ്യവസായമെന്ന മട്ടിൽ അതിന്റെ ഉത്പാദന-വിതരണവ്യവസ്ഥകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാംസ്കാരികവശങ്ങൾകൂടി അധികമായി ചർച്ചയ്ക്കുവരികയും ചെയ്തു. ഡിജിറ്റൽകാലത്തെ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഡിജിറ്റൽസാങ്കേതികതയിൽ നിർമിക്കപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് മാത്രമല്ലാതെ ഡിജിറ്റൽകാലത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അനുഭവയാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ചുകൂടി പറഞ്ഞുവെച്ചു. കമ്പ്യൂട്ടർനിർമിത ദൃശ്യബിംബങ്ങളും ദൃശ്യസംക്രമണപദ്ധതികളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അതിയാഥാർത്ഥ്യതലങ്ങളിലേക്ക് കാണികളെ കൊണ്ടുപോകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചു. ലക്കാനിയൻ സങ്കൽപ്പനമായ 'നോട്ട'ത്തെ പുതിയ ഉൾക്കാഴ്ചയോടെ സമീപിക്കുന്ന സ്ലാവോ സിസെക്കി(Slavoj

Zizek)ന്റെ പഠനങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *പെർവെർട് ഗൈഡ് ടു സിനിമ* (Pervert's Guide to Cinema, 2006), *പെർവെർട്ട്സ് ഗൈഡ് ടു ഐഡിയോളജി* (Pervert's Guide to Ideology, 2012) എന്നീ ചലച്ചിത്രോപന്യാസങ്ങളും നവമാധ്യമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളവതരിപ്പിച്ച, ചലച്ചിത്രത്തെ സാംസ്കാരികസമ്പർക്കമുഖ(Cultural Interface)മായി കാണുന്ന ലെവ് മാനോവിച്ച്(Lev Manovich)ന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളും ആദ്യകാലസിനിമകളെ ചരിത്രാത്മകമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളോടുകൂടി സമീപിക്കുന്ന ടോം ഗണ്ണിംഗി(Tom Gunning)ന്റെയും മിരിയം ഹാൻസന്റെ(Mirium Hansen)യും യൂറി സിവിയന്റെയും(Yuri Tsivian) പഠനങ്ങളുമെല്ലാം നവചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികധാരയുടെ വ്യത്യസ്തമുഖങ്ങളായി. പുത്തൻ കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളുമായി വന്ന ത്രിഡി(3D)യും ഡോൾബി(Dolby), സറൗണ്ട് സിസ്റ്റം(Surround System) പോലുള്ള ദൃശ്യത്തെ പിന്തുണയ്ക്കുന്ന ശബ്ദാനുഭവസാങ്കേതികമുന്നേറ്റങ്ങളും പ്രദർശനമാധ്യമത്തിന്റെയും ഇടത്തിന്റെയും(മൊബൈൽ സ്ക്രീൻ, കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീൻ തുടങ്ങിയവയും ടൊറന്റ് (Torrent), നെറ്റ്ഫ്ളിക്സ് (Netflix) തുടങ്ങിയ പ്രദർശന ഇടങ്ങളും) തത്വചിന്താപരവും സാംസ്കാരികവുമായ ഇടപെടലുകളും ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് ചർച്ചാവിഷയമായി. പീറ്റർ ഗ്രീനവേ(Peter Greenaway)യും എഡ്ഗർ പെറ(Edgar Pera)യും ഗൊദാർദും ചേർന്നെടുത്ത, ത്രിഡികാലത്തെ സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയും കാണിയുടെ കാഴ്ചാഭാവുകത്വത്തെയും ദൃശ്യഗദ്യരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന, 3x3D (2013)യും ഗൊദാർദിന്റെതന്നെ *ഗുഡ്ബൈ ടു ലാങ്ഗ്വേജു*(Goodbye to Language, 2014)മെല്ലാം ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലൂടെതന്നെയുള്ള സൈദ്ധാന്തിക ഇടപെടലായി. ഇങ്ങനെ മാറുന്ന സാങ്കേതികതയെയും അതിന്റെ സൗന്ദര്യ-സാംസ്കാരികമൂല്യങ്ങളെയുമെല്ലാം സസൂക്ഷ്മം നിരീക്ഷിക്കുകയോ ആദ്യകാലചലച്ചിത്രങ്ങളെയും സൈദ്ധാന്തികപരികല്പനകളെയും പുനഃപരിശോധിക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് ഉത്തരാധുനികചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ പുതിയ ഭാവുകത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തി.

മാധ്യമപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും വ്യവഹാരശൈലികളെയും വിവിധ തലങ്ങളിൽ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികമേഖലയെ ഉടനീളം കാണാൻ സാധിക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ അപഗ്രഥനങ്ങളിൽപ്പോലും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചയേയും കേൾവിയേയും ഒഴിവാക്കാനാവില്ലെന്നതും സ്പഷ്ടമാണ്. കാണുന്നതിലും കേൾക്കുന്നതിലും കൃത്യമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പും ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ വ്യക്തമായ രാഷ്ട്രീയവും ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനമായ ചലച്ചിത്രത്തെ കേവലമായ പ്രമേയപഠനത്തിൽമാത്രം ഒതുക്കിക്കൊണ്ടുള്ള പഠനങ്ങൾ ഭാഗികമേ ആകൂ. ദൃശ്യശബ്ദങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനഘടന പൂർത്തിയാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെ സസൂക്ഷ്മം വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്ത ആ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികമേഖലയിൽ ഒരു പ്രമുഖസ്ഥാനം കയ്യാളുന്നുണ്ട്. സാംസ്കാരികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ

ദൃശ്യാർത്ഥങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയെയും അടുത്തറിയാൻ ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ തെളിച്ചം ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടും.

1.2. ചിഹ്നവും ചലച്ചിത്രവും

ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയധാരയ്ക്ക് ശേഷമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയചിന്തകൾ സൈദ്ധാന്തികമേഖലയിൽ പ്രബലമാകുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായ ചിഹ്നതലത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിശാലതലത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയാണിവിടെ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയയെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ ഉപകരണങ്ങളിലൂടെ പഠിക്കാനാണ് പലരും ശ്രമിച്ചത്. സവിശേഷഭാഷയായി ചലച്ചിത്രത്തെ പരിഗണിച്ച മെറ്റ്സ്, പക്ഷെ വാചികഭാഷയ്ക്ക് കൽപ്പിച്ചതുപോലെ ആന്തരികമായ ഒരു ഭാഷാവ്യവസ്ഥ(Language System)യെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ഷോട്ടുകളാണതിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകമെന്നും അവ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന മഹാവാക്യഘടനയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമെന്നും അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തി. ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമീകരണമാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ ഭാഷയായി കാണാൻ പ്രേരകമായ ഒരു വസ്തുതയെന്ന് മെറ്റ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മെറ്റ്സിന്റെ *മഹാവാക്യഘടനാസിദ്ധാന്തം* (Grand Syntagmatiq Theory) ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരൂപീകരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൈദ്ധാന്തികമായ വിശകലനമാണ്. ഏറ്റവും അടിസ്ഥാനമായ ആഖ്യാനഭാഗത്തെ, ഷോട്ടുകളുടെ ശ്രേണിയെ മെറ്റ്സ് *സിന്റാഗ്മം* (Syntagm) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. അതിനെ എട്ട് വിഭാഗമായി തരംതിരിക്കുന്നു. എഡിറ്റിംഗിലൂടെ വേർതിരിക്കപ്പെട്ടവയും സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടവയും യുക്തിപൂർവമായി ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെട്ടവയുമായ ഈ സിന്റാഗ്മകളാണ് *ഫാബുല* (Fabula)യുടെ (അടിസ്ഥാനപരമായി കഥ എന്നറിയപ്പെടുന്നത്) ലോകത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതെന്നാണ് മെറ്റ്സിന്റെ പക്ഷമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (Neeraj Vyas, 2017 : 38). ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ഈ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങളെ മെറ്റ്സ് വിശദീകരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനത്തിന് ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തോടുള്ള ചാർച്ച വ്യക്തമാണ്. ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ കണ്ണാടിയിലൂടെ നോക്കിയാൽ വ്യത്യസ്ത ചിഹ്നസംഹിതകൾക്കനുസൃതമായി ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടതും ഘടനാനുസൃതവുമായ ചിഹ്നങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയാണ് ആഖ്യാനഘടന എന്ന് കാണാം. ഇതിവൃത്തം (Plot), കഥാപാത്രചിത്രീകരണം (Characterization), ക്രമീകരണങ്ങൾ (Settings), വീക്ഷണകോണുകൾ (Point of View), കാലികത്വം (Temporality) തുടങ്ങി പരമ്പരാഗതമായി പറഞ്ഞുപോരുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സാധിക്കുമെന്ന് റോബർട്ട് സ്റ്റാമും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Stam, 2005 : 70). സിനിമയെ പഠിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ കഥാഘടനയെ മുൻനിർത്തി പഠിച്ചാൽ അത് പാതിവഴിപോലും എത്തുകയില്ലെന്നും അതിനെ വിശദീകരിക്കാൻ തിരശ്ശീലയിൽത്തെളിയുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെയും മുഴങ്ങുന്ന ശബ്ദങ്ങളുടെയും ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായ വിശകലനം വേണ്ടിവരുമെന്നും (Discourse) സോമനാഥനും നിരീക്ഷിക്കുന്നു(2016

: 41). ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയെ പഠിക്കാൻ തുനിയുമ്പോൾ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂന്നുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ ഉൾക്കാഴ്ച കൂടി ആവശ്യമാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഇവരെല്ലാം.

വ്യത്യസ്തമായ ഉൾക്കാഴ്ചയോടും സമീപനരീതിയോടുംകൂടി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സമീപിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളെ *വാട്ട് ഈസ് ഫിലിം തിയറി* (What is Film Theory) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ റിച്ചാർഡ് റഷ്തനും ഗാരി ബ്രെറ്റിസനും പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *ദി ബേർഡ്സ്* (The Birds, 1963) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന റെയ്മണ്ട് ബെല്ലാറി(Raymond Bellour)ന്റെ ലേഖനമാണ് ഒന്ന് (1969). വീക്ഷണകോണുകൾ (Point of View), ഫ്രെയിമിംഗ്, ക്യാമറയുടെ അകലം, ചിത്രസന്നിവേശരീതികൾ തുടങ്ങി പാഠത്തിന്റെ രൂപപരമായ പ്രത്യേകതകളെ മുൻനിർത്തി 'ബൊഡേഗാ ബീച്ച് സീക്വൻസി'നെ അപഗ്രഥിക്കുകയായിരുന്നു ബെല്ലാർ. മെലാനിയുടെ നേർക്കുള്ള കടൽക്കാക്കയുടെ ആക്രമണത്തെ നായകനായ മിച്ചിനോടുള്ള മെലാനിയുടെ ലൈംഗികനീക്കത്തിനു(Sexual Forwardness)ള്ള ശിക്ഷയായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് ബെല്ലാർ സമർത്ഥിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തകളും സ്ട്രോസിയൻ ദ്വന്ദ്വവൈരുദ്ധ്യാത്മകതയുമാണ് ഈ ശ്രേണീവിശകലനത്തിനായി അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രങ്ങൾ (Rushton, 2010 : 15-22).

കയി യേ ദു സിനിമ മാഗസിനിലെ ഒരു പറ്റം എഴുത്തുകാർ ചേർന്ന് ജോൺ ഫോർഡി(John Ford)ന്റെ *യങ് മിസ്റ്റർ ലിങ്കൺ* (Young Mr. Lincoln,1939) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന ലേഖനമാണ് മറ്റൊന്ന് (1970). പ്രസ്തുത ചിത്രം അതിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ മുതലാളിത്തത്തെയും യാഥാസ്ഥിതികവീക്ഷണങ്ങളെയും പിൻതുണയ്ക്കുന്ന ഒന്നായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായ വിശകലനത്തിൽ ആ വ്യവസ്ഥയുടെ പരിമിതികളെയും പ്രശ്നങ്ങളെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് ആഖ്യാനാപഗ്രഥനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തുകയാണ് ലേഖകർ. റിപ്പബ്ലിക്കൻ പാർട്ടിയിൽനിന്ന് ഡെമോക്രാറ്റിക് പാർട്ടിയിലേക്കുള്ള അമേരിക്കൻ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ വഴിമാറ്റഘട്ടത്തിൽ(1933 മുതൽ ഡെമോക്രാറ്റുകളുടെ പ്രസിഡന്റായിരുന്നു അധികാരത്തിൽ) റിപ്പബ്ലിക്കൻ ആശയധാരയിലൂന്നി നിന്നിരുന്ന എബ്രഹാം ലിങ്കണെപ്പോലെയൊരു ചരിത്രപുരുഷനെ മിത്താക്കി പുനരവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരുതരം രാഷ്ട്രീയവീണ്ടെടുപ്പ് നടത്തുകയായിരുന്നു ചിത്രമെന്നും അതിന് ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രവ്യവസായം കൂട്ടുനിന്നുവെന്നും അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. രാഷ്ട്രീയത്തിനുപരിയായി ധാർമികതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിയാണ് ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ലിങ്കൺ നടത്തുന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പുപ്രസംഗം ചേർത്തുകൊണ്ട് റിപ്പബ്ലിക്കൻ നയങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രം നൽകുന്ന മുൻതൂക്കത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അതേസമയം ലിങ്കൺ ഏറ്റെടുക്കുന്ന പ്രസിഡൻസിക്കും റിപ്പബ്ലിക്കൻ പാർട്ടിയുടെ ഉത്ഭവത്തിനും നിദാനമായ രാഷ്ട്രീയസംഭവത്തെ (അടിമത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരാമർശങ്ങളെ) കുറഞ്ഞ നിമിഷങ്ങളിലൊതുക്കുന്നു. ലിങ്കണിന്റെ വ്യക്തിപരവും രാഷ്ട്രീയപരവുമായ ജീവിതത്തെ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി തട്ടിച്ചുനോ

ക്കിക്കൊണ്ടും ലക്കാനിയൻ മനോവിശകലനാപഗ്രഥനത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥത്തെ അഴിച്ചെടുക്കുകയാണ് ലേഖകർ. ബെല്ലാറിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി സീക്വൻസിലെ ഒരോ ഷോട്ടുമെടുത്ത് പരിശോധിക്കുന്നതിനുപകരം ചലച്ചിത്രത്തെ മൊത്തമായെടുത്ത്, ഘടനാവാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടാണ് കയി യേ ദു ലേഖകർ നിരീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രത്യേകമായ സീനുകളെയും എപ്പിസോഡുകളെയും വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് അവ എങ്ങനെയാണ് മറ്റ് സീനുകളുമായും ഷോട്ടുകളുമായും ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നതെന്നും ചലച്ചിത്രഘടനയ്ക്കടിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രമെന്തെന്നും കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു ഈ ലേഖനം (Rushton, 2010 : 22-27).

ഫോർഡിന്റെ തന്നെ *സെർച്ചേഴ്സ്* (Searchers, 1956) എന്ന ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബ്രയാൻ ഹെൻഡേഴ്സണിന്റെ ലേഖനമാണ് മൂന്നാമത്തേത് (1981). ഫോർഡിന്റെ ചിത്രം നിർമിക്കപ്പെട്ട സവിശേഷമായ ചരിത്രഘട്ടത്തെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് അത് അമേരിക്കൻ ജനതയുടെ വർഗവർണചിന്തകളെ, അതായത് 'അമേരിക്കൻ ഡിലെമ്മ'(അമേരിക്കയിലെ വെളുത്ത വർഗക്കാർക്കും കറുത്ത വർഗക്കാർക്കുമിടയിലെ അസമത്വത്തെ സംബന്ധിച്ച ധർമ്മസങ്കടം) എന്ന ആശയത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് ഹെൻഡേഴ്സൺ. ചിത്രം അതിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ മാത്രമാണ് വെളുത്ത വർഗക്കാരുടെയും കറുത്ത വർഗക്കാരുടെയും കുടുംബകഥയായി നിലനിൽക്കുന്നത്. ആന്തരികഘടനയിൽ അത് കറുത്തവരോടുള്ള അമേരിക്കൻ സമൂഹത്തിന്റെ അസുഖകരമായ മനോഭാവത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ചലച്ചിത്രവും അതിനാധാരമായ കൃതിയും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും 1954 മേയിലെ 'brown verses the board of education of topeca'(വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങളിൽ വർണപരമായ വേർതിരിവ് ഭരണഘടനാവിരുദ്ധമാണെന്ന വിധി) സുപ്രീംകോടതി വിധിയെ അമേരിക്കൻ ജനത നോക്കിക്കണ്ടതിന്റെ പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം ഹെൻഡേഴ്സൺ തന്റെ വിശകലനങ്ങൾക്കായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നോവലില്ലാത്ത അർത്ഥമാണ് ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതെന്നും വിധിയെ വിസമ്മതത്തോടെ കണ്ടതിന്റെ തെളിവ് ചലച്ചിത്രത്തിൽനിന്നുതന്നെ ലഭിക്കുന്നുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഗോത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ ഘടനാപഗ്രഥനചിന്തകളുടെ രീതിശാസ്ത്രമാണ് ലേഖനത്തിനായി ഹെൻഡേഴ്സൺ പ്രധാനമായും സ്വീകരിക്കുന്നത് (Rushton, 2010 : 27-31).

ചരിത്രസാഹചര്യങ്ങളെ പരിഗണിക്കാതെ വന്ന ലേഖനമാണ് ബെല്ലാറിന്റേതെങ്കിൽ ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളാണ് മറ്റുരണ്ടും. ഹെൻഡേഴ്സൺ വളരെയധികം ചരിത്രത്തെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നതായും ചോദ്യംചെയ്യുന്നതായും കാണാം. ഈ മൂന്ന് ലേഖനങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനാവാദചിന്തകളുടെ വികാസഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതായി റിച്ചാർഡ്

റഷ്തനും ഗാരി ബ്രെറ്റിസനും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഘടനാപഗ്രഥനത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തകളുടെയും അടിപ്പടയിലാണ് ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രാഖ്യാനാപഗ്രഥനവും മുന്നോട്ടുപോയതെന്ന് മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ച ലേഖനോദാഹരണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തെ ഒരു സവിശേഷമായ ഭാഷയായി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ച ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയവും അതിന്റെ സാധ്യതകൾകൂടി ഉപയോഗിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തെ പഠിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയവും ചലച്ചിത്രപഠനത്തിൽ പ്രധാനമാണെന്നുവരുന്നു. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്ത വളരുന്നത് ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ സാധ്യതകളുപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് എന്നതിനാൽ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ സൈദ്ധാന്തികപരിസരത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് തുടർന്ന് ചെയ്യുന്നത്.

1.2.1. ചിഹ്നത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയവിശകലനം

ഭാഷയ്ക്കുള്ളിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട ചിഹ്നങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനത്തെയും അർത്ഥോത്പാദനത്തെയും വിശദീകരിക്കാനാണ് ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം ശ്രമിക്കുന്നത്. സാമൂഹികമായി അർത്ഥോത്പ്പാദനം നടത്തുന്ന സിനിമ, സാഹിത്യം, ടെലിവിഷൻ, പരസ്യം തുടങ്ങിയ മറ്റു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളും ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ പഠനപരിധിയിൽ വരുന്നുണ്ട്. സൂചനകളിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഏതൊരു മൂർത്തമായ അടയാളത്തെയും ചിഹ്നമായിക്കരുതാമെന്നും അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ നാം ആർജിക്കുന്ന ഏതൊരു അറിവും ചിഹ്നാത്മകവും അതുവഴി എല്ലാ വിജ്ഞാനശാഖകളും അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ചിഹ്നപഠനത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നും സി. ജെ. ജോർജ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2001 : 13). ഭാഷയെ ഒരു വ്യവസ്ഥയായി കണ്ടുകൊണ്ട് അതിനകത്തെ ചിഹ്നങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധത്തെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ഫ്രഞ്ച് ഘടനാവാദചിന്തകനായ ഫെർഡിനാന്റ് ഡി സൊസ്യൂർ (Ferdinand de Saussure) തന്റെ *കോഴ്സ് ഇൻ ജനറൽ ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്സി*(Course in General Linguistics, 1916)ൽ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ ഒരു ഉപവിഭാഗമായാണ് കണക്കാക്കിയത്. എന്നാൽ അന്ന് ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം ഒരു വിജ്ഞാനശാഖയായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എങ്കിലും ഈ ആശയത്തിന്റെ ബലത്തിലാവാം ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തയുടെ തുടക്കം സൊസ്യൂറിലാണ് ആരോപിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഭാഷയെ ലാങ് (Langue)/പരോൾ (Parole) (ഭാഷ/ഭാഷണം) എന്ന് വേർതിരിച്ച സൊസ്യൂർ ഭാഷാവ്യവസ്ഥയെ-ലാങിനെ- പ്രധാനമായിക്കണ്ട് അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കാൻ നിർദ്ദേശിച്ചു. വ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമായ ചില നിയമങ്ങൾക്കനുസൃതമായി പ്രവർത്തിക്കുകയാണ് ചിഹ്നമെന്നും അതുകൊണ്ട് പുറത്തുകാണുന്ന മൂർത്തമായ ചിഹ്നത്തെ ശാസ്ത്രീയമായി പഠിക്കാൻ അതിന്റെ അടിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന അമൂർത്തമായ വ്യവസ്ഥയെ പഠിച്ചാലേ കഴിയൂ എന്നും സൊസ്യൂർ പറഞ്ഞു (ജോർജ്, സി. ജെ, 2001 : 17). ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാൻ ഭാഷാവ്യവസ്ഥയെ പരിഗണിക്കേണ്ടിവരുന്നുവെന്ന് ചുരുക്കം.

1.2.2. സൂചകവും സൂചിതവും

ഭാഷാചിഹ്നങ്ങൾക്ക് *സൂചകം* (Signifier), *സൂചിതം* (Signified) എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ഭാഗങ്ങൾ സങ്കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുവിനെ കുറിക്കുന്ന ശബ്ദരൂപ(Sound image)ത്തെ *സൂചക*മായും അത് കേൾക്കുമ്പോൾ മനസ്സിൽ തെളിയുന്ന ആശയരൂപ(Concept)ത്തെ *സൂചിത*മായും സങ്കൽപ്പിച്ചു സൊസ്യൂർ. ശബ്ദരൂപമായ സൂചകം ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യമാണെന്ന് തോന്നാം. തീർത്തും അമൂർത്തമായിട്ടുള്ള സൂചിതാശയവുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ സൂചകമായ ശബ്ദരൂപം കുറച്ചുകൂടി മൂർത്തമാണെന്നേ പറയാനാവൂ. സൂക്ഷ്മമായാലോചിച്ചാൽ അതിന്റെ ഭൗതികമായ ആകൃതിയെ നേരെ സൂചകമായി മനസ്സിലാക്കുകയല്ല, മറിച്ച് അത് കേൾക്കുമ്പോൾ മനസ്സിൽ തോന്നുന്ന പ്രതിരൂപത്തെയാണ് *സൂചക*മെന്നു വിളിക്കുന്നത്. അഥവാ *സൂചക*രൂപത്തെ ഊഹിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ *സൂചക*മെന്ന് വിളിക്കുന്ന ശബ്ദരൂപംതന്നെ ഒരു പ്രതീകമാണ്, ഒരു മാനസികമാത്രയാണ് എന്ന് അർത്ഥശങ്കയ്ക്കിടയില്ലാത്തവിധം സൊസ്യൂർ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട് (Saussure, 2011 : 66). ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികപദാവലിയിൽ പറഞ്ഞാൽ, സ്വനങ്ങൾ ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യമാണ്. എന്നാൽ അവയിൽനിന്ന് മാനസികമാത്രയായ സ്വനിമങ്ങളെ ഊഹിച്ചെടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഭാഷണം ഗ്രഹിക്കുന്നത്. അതായത് *സൂചക*വും *സൂചിത*വും മാനസികമാത്രകളാണെന്ന് അർത്ഥം. ഈ *സൂചകസൂചിത*ങ്ങൾ തമ്മിൽ നേരിട്ട് ബന്ധമൊന്നുമില്ല. അതാത് ഭാഷയിലെ സാഹചര്യമനുസരിച്ച് ആരോപിതമായ(Arbitary) ബന്ധം മാത്രമേ സൂചകങ്ങൾക്ക് സൂചിതങ്ങളോടുള്ളൂ എന്ന് സൊസ്യൂർ സിദ്ധാന്തിച്ചു (: 66-70).

1.2.3. ചിഹ്നനം

സൊസ്യൂർ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തെ വിഭാവനം ചെയ്യുകയാണുണ്ടായതെങ്കിൽ ചാൾസ് സാൻഡേഴ്സ് പിയേഴ്സ് ചിഹ്നശാസ്ത്രമെന്ന പഠനപദ്ധതി മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. സൊസ്യൂർ *സൂചകസൂചിത*ങ്ങൾ ചേരുന്ന ഒരു ദ്വന്ദ്വഘടനയായി ചിഹ്നത്തെക്കണ്ടപ്പോൾ പിയേഴ്സ് അതിന് മൂന്ന് ദലങ്ങളാണ് കൽപ്പിച്ചത്. *പ്രതിനിധാനകം* (Representamen), *വസ്തു* (Object), *വ്യാഖ്യാനകം* (Interpretant) എന്ന് മൂന്ന് തലത്തിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് അതിൽ ഏകോപിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. രൂപപരമായ സംവേദനമാണ് *പ്രതിനിധാനകം.* ഇവിടെ രൂപമെന്നത് ഭൗതികരൂപം തന്നെയാവണമെന്ന് വിവക്ഷയില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് ചില സൈദ്ധാന്തികർ അതിനെ *ചിഹ്നവാഹക*(Sign Vehicle)മെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ സൊസ്യൂർ പറയുന്ന *സൂചക*ത്തിന്റെ ധർമ്മംതന്നെയാണിത്. *പ്രതിനിധാന*കം വഴി ഒരാളെത്തിച്ചേരുന്നതാണ് *വസ്തു.* ഇവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ പിയേഴ്സ് ഇങ്ങനെ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഒരു *ചിഹ്നം* അല്ലെങ്കിൽ *പ്രതിനിധാനകം* ഏതെങ്കിലും ഒരു ആൾക്കോ വസ്തുവിനോ ആശയത്തിനോ ശേഷിക്കോ ഒക്കെ പകരം നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അതിനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന ആൾ അതിൽനിന്ന് സമാനമായ മറ്റൊരു ചിഹ്നത്തെ, ഒരുപക്ഷെ കൂടുതൽ

സമ്പുഷ്ടമായ മറ്റൊരു ചിഹ്നത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഉണ്ടാകുന്ന ചിഹ്നമാണ് *പ്രതിനിധാനക*ത്തിന്റെ, ആദ്യത്തെ ചിഹ്നത്തിന്റെ, *വ്യാഖ്യാനകം*. രണ്ടാമത്തെ ചിഹ്നം എന്തിനെയാണോ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത് അതാണ് *പ്രതിനിധാനക*ത്തിന്റെ *വസ്തു*. എന്നാൽ *വസ്തു*വിന്റെ എല്ലാ പ്രത്യേകതകളും വഹിക്കുന്നതായിരിക്കില്ല രണ്ടാമത് വരുന്ന ചിഹ്നം. മറിച്ച് വസ്തുവിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരംശത്തെ മാത്രം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചിഹ്നം മതി ആ *വസ്തു*വിനെ ഓർമ്മയിലെത്തിക്കാൻ. ആ അംശമാണ് *വസ്തുവിനെ*യും *ചിഹ്ന*ത്തെയും(പ്രതിനിധാനകം) പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ അതിനെ *പ്രതിനിധാനക*ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം അഥവാ ആധാരം (Ground) എന്നു വിളിക്കാം (Peirce, 1931-58 : 2.228). ഇങ്ങനെ മൂന്ന് പ്രവർത്തനങ്ങൾ അടങ്ങിയതാണ് പിയേഴ്സിന്റെ ചിഹ്നനപ്രക്രിയ. *പ്രതിനിധാനകം, വസ്തു, വ്യാഖ്യാനകം* ഇവ മൂന്നും പരസ്പരം നടത്തുന്ന ഇടപെടലുകളെയാണ് *സെമിയോസിസ്* (Semiosis) എന്ന് പിയേഴ്സ് വിളിക്കുന്നത് (Pierce, 1931-58 : 1.339, 2.303). സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ *സെമിയോസിസ്* എന്നത് നിരന്തരം നടക്കുന്നതും അനന്തമായി തുടരുന്നതുമായ ഒരു പ്രക്രിയയായിട്ടാണ് പിയേഴ്സ് സങ്കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാരണം *വ്യാഖ്യാനകം* അതിൽ വിശ്രാന്തികൊള്ളുന്നില്ല. പകരം അത് മറ്റൊരു *വ്യാഖ്യാനക*ത്തിന് പ്രചോദനമാകുന്നു. അവിടെ മറ്റൊരു ചിഹ്നമെന്നപോലെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് പറയാം. ഈ പ്രക്രിയയ്ക്ക് അവസാനമില്ല. താത്വികമായി പറഞ്ഞാൽ അനന്തതയിലേക്ക് നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെടുന്ന *വ്യാഖ്യാനക*രൂപീകരണപ്രക്രിയാണ് *സെമിയോസിസ്* എന്നർത്ഥം.

ഇരുമുഖങ്ങളായി ഇടപെടുന്ന ചിഹ്നന(Signification)മെന്ന ബന്ധത്തിന്റെ ഫലമായാണ് *ചിഹ്നത്തെ* സൊസ്യൂർ കണ്ടതെങ്കിൽ പിയേഴ്സിന്റെ *സെമിയോസിസ്* എന്ന സങ്കൽപ്പനത്തിൽ മൂന്നംശങ്ങളെ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. സൊസ്യൂറിന്റെ ചിഹ്നത്തിലെ സൂചകസൂചിതബന്ധം പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നത് അതിനടിയിൽ അമൂർത്തമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഘടനയുടെ സ്വാധീനത്തിലാണ്. എന്നാൽ പിയേഴ്സ് *സെമിയോസിസി*നെ പ്രവർത്തനക്ഷമമാക്കാൻ ഘടനപോലെ മറ്റൊരു സംഗതിയെ കൽപ്പിക്കുന്നില്ല. പകരം മൂന്നംശങ്ങൾ തമ്മിൽ നടക്കുന്ന ഇടപെടലുകളെ ചലനാത്മകമായ ഒരു പ്രക്രിയയായി ഗണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

1.2.4. ചിഹ്നവിഭാഗങ്ങൾ

മൂന്ന് തരത്തിലാണ് ചിഹ്നങ്ങളെന്ന് പിയേഴ്സ് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. *1. ബിംബം* (Icon). 2. *സൂചിക* (Index). 3. *പ്രതീകം* (Symbol) (Peirce, 1931-58 : 4.447). ഒരു ചിഹ്നത്തിന് അത് സൂചിപ്പിക്കുന്ന സൂചിതവുമായി വസ്തുതലത്തിലോ സാദൃശ്യതലത്തിലോ ആശയതലത്തിലോ ബന്ധമുള്ളതുകൊണ്ടാണല്ലോ അതിനെ ചിഹ്നം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഈ ബന്ധം നേരിട്ടുള്ളതാണെങ്കിൽ അത് *ബിംബം* (Icon). ആളുകളുടെ ഛായാചിത്രം *ബിംബ*ത്തിന് ഉചിതമായ ഉദാഹരണമാണ്. ഗണിതരേഖാചിത്രങ്ങൾ രൂപസാദൃശ്യംകൊണ്ടല്ലെങ്കിലും നേരിട്ട് സംവേദനം നടത്തുന്നുണ്ട്. അമൂർത്തമായ ആശയങ്ങളായിരിക്കുമ്പോഴും ഈ ഗണിതരേഖാചിത്രങ്ങൾ *ബിംബ*ങ്ങൾതന്നെ. രൂപപരമായോ അല്ലാതെയോ ഉള്ള

സാദൃശ്യം *ബിംബ*ത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. *സൂചിക*യാകട്ടെ, ഇത്തരം സാദൃശ്യത്തിലല്ല ഊന്നുന്നത്. പകരം സൂചിതവുമായി സൂക്ഷിക്കുന്ന കാര്യകാരണബന്ധമോ യുക്തിപരബന്ധമോ ആണ് അവിടെ പ്രധാനം. പുകമാത്രം കണ്ടാലും അത് തീയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അതിനാൽ പുകയെന്ന ചിഹ്നത്തെ *സൂചിക* എന്ന് വകതിരിക്കാം. ചില ചിഹ്നങ്ങളിൽ ഇത്തരം ബന്ധങ്ങളൊന്നും കണ്ടെത്താനാവില്ല. എന്നാൽ അത് കാണുമ്പോൾ മറ്റൊരു വസ്തുവോ ആശയമോ ഒക്കെ ഓർമ്മയിലെത്തുകയും ചെയ്യും. ഒലിവിലയും വെള്ളരിപ്രാവും എന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സമാധാനം എന്ന ആശയം മനസ്സിലെത്തുന്നത് ഉദാഹരണം. ഇത്തരം ചിഹ്നങ്ങളെയാണ് *പ്രതീകം* എന്ന് പിയേഴ്സ് വിളിക്കുന്നത്. അവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വസ്തുതാപരമോ യുക്തിപരമോ അല്ല മറിച്ച് അനുശീലനപരമാണ്. ഭാഷയിലെ വാക്കുകളെല്ലാം ആ അർത്ഥത്തിൽ *പ്രതീക*മാണെന്ന് പിയേഴ്സ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ പിയേഴ്സിന്റെ *പ്രതീകം* മാത്രമാണ് സൊസ്യൂറിന്റെ വിശകലനവിഷയമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

സൊസ്യൂർ മുന്നോട്ടുവെച്ച ചിഹ്നസങ്കൽപ്പം ലോകസാധാരണമായ വസ്തുക്കളുടെ സൂചകധർമ്മത്തെ പരിഗണിച്ചതേയില്ല. ഛായാചിത്രവും പുകയുമൊന്നും അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ച് ചിഹ്നങ്ങളാകുന്നില്ല. അതിന് പ്രധാനകാരണം അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഭാഷയെ ആണ് എന്നതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റ തന്നെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ മാനസികബിംബങ്ങളെയാണ് അദ്ദേഹം കൈകാര്യം ചെയ്തത്. അതിന്റെ നിയമങ്ങളെന്ന് വിളിക്കാവുന്ന ആന്തരികഘടനയിലാണ് സൊസ്യൂറിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞത്. മുന്നിലുള്ള വസ്തുക്കളുടെ രൂപങ്ങളെ പകർത്തിവെയ്ക്കുന്ന സിനിമയെ അപഗ്രഥിക്കാൻ അത് സാർവ്വത്രികമായി ഉപയോഗിക്കുക പ്രയാസമാണ്. അതേസമയം പിയേഴ്സ് പറയുന്ന ബിംബങ്ങൾതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രം കലാവിഷ്കാരത്തിനായി പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രവിശകലനത്തിന് പെയേഴ്സിന്റെ ചിഹ്നശാസ്ത്രം വളരെ ഉപകാരപ്രദമാകുന്നു. അതേസമയം ചിഹ്നങ്ങളുടെ സൂചനാപ്രക്രിയയെ സംബന്ധിച്ച് സൊസ്യൂർ മുന്നോട്ടുവെച്ച അപഗ്രഥനപദ്ധതികൾ, വിശേഷിച്ചും സംയോജനാത്മക-സാദൃശ്യാത്മകദ്വന്ദ്വങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള വിശകലനംപോലുള്ള പഠനപദ്ധതികൾ ചലച്ചിത്രഭാഷയെ വിശദീകരിക്കാൻ അത്രയേറെ ഉപകാരപ്രദവുമാണ്. അതായത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ഫ്രെയിമിലെ സൂചകങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാൻ പിയേഴ്സിനെ ഉപയോഗിക്കുകയും അവയെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നതിലെ അർത്ഥസാധ്യതകൾ മനസ്സിലാക്കാൻ സൊസ്യൂറിനെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഗുണകരമാകും. വേറൊരർത്ഥത്തിൽ ഫ്രെയിമിലെ ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധവും അവയുണ്ടാക്കുന്ന അർത്ഥബോധവും വിശകലനം ചെയ്യാൻ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തെയും ഫ്രെയിമുകൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവും അവയുണ്ടാക്കുന്ന അർത്ഥബോധവും വിശകലനം ചെയ്യാൻ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തെയും ആവശ്യാനുസരണം ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറാനാകും.

1.2.5. ഭാഷാചിഹ്നവും ചലച്ചിത്രചിഹ്നവും

ആശയവിനിമയോപാധി എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രവും ഭാഷയുടെ പരിധിയിൽ വരും. കാരണം ഇവിടെയും ആശയവിനിമയം നട

ക്കുന്നുണ്ട്. എന്നുവെച്ച് സംസാരഭാഷയിലെപ്പോലെ ആവശ്യാനുസരണം പരസ്പരം ഇടപെട്ടുകൊണ്ട് മുന്നേറുന്ന സ്വഭാവം അതിനില്ല. മറിച്ച് എഴുത്തുഭാഷയെപ്പോലെ ഏകദിശയിലുള്ളതാണ് അത്. അല്ലെങ്കിൽ നേരത്തെ ആലേഖനംചെയ്തുവെച്ച പാട്ട് കേൾക്കുന്നതുപോലെ ഏകദിശയിലുള്ളതാണ്. അതിനോട് സംശയങ്ങൾ ചോദിക്കാനാവില്ലെന്നർഥം. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്നതും ശ്രവ്യമാകുന്നതുമായ ആവിഷ്കാരങ്ങളെല്ലാം മുമ്പേതന്നെ പൂർത്തിയാക്കിക്കഴിഞ്ഞതാണ്. അതിലിടപെടാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് അവസരമൊന്നുമില്ല. ഇടപെടാവുന്ന ചലച്ചിത്ര(Iteractive Cinema)ത്തിൽപ്പോലും പ്രേക്ഷകർക്ക് ചില തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ നടത്തി കഥാഗതിയിലെ ചില വഴികൾ സ്വീകരിക്കാനുള്ള അവസരമുണ്ടെങ്കിലും ആ സാധ്യതകൾ അത്രയും നേരത്തെ തയ്യാറാക്കിവെച്ചവ മാത്രമാണ് എന്ന് കാണാം. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഇടപെടാനാകുന്നവയെങ്കിലും ഏകദിശാത്മകമായ ആശയവിനിമയത്തിലേക്കുതന്നെ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളും തിരിച്ചുപോകുന്നു. എങ്കിലും പ്രത്യേക ആശയങ്ങളെ ദൃശ്യ-ശബ്ദചിഹ്നാത്മകമായ ഭാഷയിലൂടെ കാണികൾക്ക് വിനിമയം ചെയ്യാൻ ചലച്ചിത്രത്തിനാകുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷാസ്വഭാവത്തെ പല സൈദ്ധാന്തികരും ആദ്യംമുതൽക്കേ നിരീക്ഷിച്ച് കാണുന്നുണ്ട്. ഇറ്റലിയിൽ റിചിയോറ്റോ കനുദോയും ഫ്രാൻസിൽ ലൂയി ദെല്ലക്കും ഹംഗറിയിൽ ബെലാ ബലാസുമെല്ലാം ഭാഷപോലെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രവ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചവരാണ്. കവിയും നിരൂപകനുമായ വാചേൽ ലിൻഡ്സേ ഹൈറോഗ്ലിഫിക് (Hieroglyphic) ഭാഷയോട് ചലച്ചിത്രത്തെ ഉപമിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സ്റ്റാം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമ അതിന്റെ ചലച്ചിത്രപരമായ നടപടിക്രമങ്ങൾ (വെളിച്ചവിധാനം, മൊണ്ടാഷ്) ഉപയോഗിച്ചുണ്ടാക്കുന്ന ആർത്ഥികചിഹ്നങ്ങൾ(Semantic Signs)കൊണ്ട് ദൃഷ്ടിഗോചരമായ ലോകത്തെ കാണിച്ചുതരുന്നുവെന്ന റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റായ യൂറി ടിന്യാനോവിന്റെ നിരീക്ഷണവും അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട് (Stam, 2005 : 29). ഐസൻസ്റ്റൈൻ മൊണ്ടാഷ് സങ്കേതത്തെ ജാപ്പനീസ് ചിത്രലിപിയുമായി സാമ്യപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. ചിത്രരൂപങ്ങൾ ഒന്നിനുതാഴെ ഒന്ന് എന്ന രീതിയിൽ വിന്യസിച്ച ജാപ്പനീസ് എഴുത്തുരീതിയുമായി ഫിലിം റീലിൽ ഒന്നിന് താഴെ ഒന്നെന്നരീതിയിൽ വിന്യസിച്ച നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളുടെ പരമ്പരയുമായുള്ള സാമ്യമായിരിക്കാം ഇങ്ങനെ നിരീക്ഷിക്കാൻ ഐസൻസ്റ്റൈന് പ്രേരണയായതെന്ന് ചർച്ചാമധ്യേ സോമനാഥൻ പങ്കുവെച്ച നീരീക്ഷണം ഇതിന് ഉപോദ്ബലകമാകുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തെ ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയായി കാണുന്ന ഒരു ബോധം ഐസൻസ്റ്റൈനുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് അനുമാനിക്കാം. അതെന്തായാലും 1920 മുതൽ 1940-കൾ വരെയുള്ള സിദ്ധാന്തചരിത്രഘട്ടത്തിൽ സിനിമയുടെ ഘടനയ്ക്ക് ഭാഷാഘടനയുമായുള്ള സാമ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് ആലോചനകൾ മിക്കതും വികസിച്ചത്. അതിലേക്ക് ദൃശ്യ-ശബ്ദചിഹ്നങ്ങളെ അവലംബിച്ചുള്ള ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയധാര കടന്നുവരുന്നത് വർഷങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാണ്.

1.2.6. ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം

ചലച്ചിത്രപഠനത്തിനുതകുന്ന ഒരു ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപദ്ധതി ആദ്യമായി

ആവിഷ്കരിച്ചത് ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ് (Christian Metz) ആണ്. അത് ചലച്ചിത്ര ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയമെന്ന ഒരു പഠനശാഖയായിത്തന്നെ വികസിച്ചു. എന്നുവെച്ച് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ അതിലെ ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളുടെ കല എന്ന നിലയിൽ വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള ആദ്യത്തെ ശ്രമമായി മെറ്റ്സിന്റെ ആലോചനകളെ പരിഗണിക്കേണ്ട തില്ല. അത്തരം ശ്രമങ്ങൾ മുമ്പേതന്നെ നടന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് മേൽ സൂചിപ്പിച്ച പഠനങ്ങൾതന്നെ തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. *ചലച്ചിത്രം ഭാഷയാണോ ഭാഷാവ്യവസ്ഥ യാണോ*(1974) എന്ന ലേഖനത്തിലൂടെ ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ് ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാ നീയമെന്ന സൈദ്ധാന്തികധാരയെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിച്ചു. ഭാഷാശാസ്ത്രത്തെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയമെന്ന വിശാലമായ വിജ്ഞാനപദ്ധതിയുടെ ഉപവിഭാഗമായി കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തനതായ ഒരു വിശകലനപദ്ധതി വികസിപ്പിക്കാനാണ് സൊസ്യൂർ ശ്രമിച്ചതെങ്കിൽ സൊസ്യൂറിന്റെ പരികല്പനകളുടെ ചുവടുപിടിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് മെറ്റ്സ് ശ്രമിച്ചത്. ചലച്ചിത്രം ഭാഷയാണോ എന്ന ചോദ്യമുന്നയിച്ചുകൊണ്ട് പുരോ ഗമിക്കുന്ന മെറ്റ്സിന്റെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്ത സൊസ്യൂറിയൻ പാത പിന്തുടരു ന്നുണ്ടെങ്കിലും സൊസ്യൂർ പരിഗണിച്ചമട്ടിൽ ലാങിനെയല്ല പരോളിനെയാണ് അദ്ദേഹം പരിഗണനയ്ക്കെടുക്കുന്നതെന്ന വ്യത്യാസവുമുണ്ട്.

ലാങ്-പരോൾ എന്നതിന് സമാന്തരമായി സിനിമാവ്യവസായവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സകലതും ഉൾപ്പെട്ട വ്യവസ്ഥയെ കുറിക്കുന്നതിന് 'സിനിമ' എന്നും അതിലെ ഒരു പാഠം എന്ന നിലയിൽ വരുന്ന ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ കുറിക്കുന്നതിന് 'ഫിലിം' എന്നും വേറിട്ടുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ദ്വന്ദ്വകൽപ്പന മെറ്റ്സും മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഫിലിമിനാണ് സിനിമയ്ക്കല്ല മെറ്റ്സ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. സന്ദർഭവശാൽ ഭാഷപോലുള്ള സിനിമയുടെ സ്വഭാവത്തെ താരതമ്യാത്മകമായി സമീപിക്കുന്നുമുണ്ട് മെറ്റ്സ്. ചലച്ചിത്രത്തെ ഭാഷപോലെ കണ്ട് വിശദീകരിക്കുന്ന വേളയിൽ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന *മഹാവാക്യഘടനാസിദ്ധാന്തം* ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചി ന്തയിലെ സുപ്രധാന സങ്കൽപ്പനമാകുകയും ചെയ്തു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചും ആഖ്യാനശ്രേണികളെക്കുറിച്ചും ശാസ്ത്രീ യമായി വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചു എന്നിടത്താണ് മെറ്റ്സിന്റെ പ്രസക്തി. മെറ്റ്സിനെ നേരെ ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ടും വിമർശനാത്മകമായി പരിഷ്കരിച്ചുകൊ ണ്ടുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രപഠനത്തിൽ പലരും മുന്നേറി.

പിയേഴ്സിനെ പിൻപറ്റുന്ന ഡേവിഡ് ബോർഡ്വൽ (David Bordwell), പീറ്റർ വോളൻ (Peter Wollen) തുടങ്ങിയവർ കാഴ്ചക്കാരെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടാണ് നിരീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിച്ചത്. ഴാൻ മിത്രിയുടെ *ഈസ്തെ റ്റിക്സ് ആൻഡ് സൈക്കോളജി ഓഫ് സിനിമ* (The Aesthetics and Psychology of the Cinema, 1965), ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സിന്റെ *ഫിലിം ലാങ്വേജും*(Film Language, 1968) *ലാംഗ്വേജ് ആൻഡ് സിനിമ*(Language and Cinema, 1974)യും എമിലിയോ ഗരോനി(Emilio Garroni)യുടെ *സെമിയോട്ടിക്സ് ആൻഡ് ഏസ്തെറ്റിക്സ്* (Semiotics and Aesthetics,1968), ഉംബർട്ടോ ഇക്കോ(Umberto Eco)യുടെ *ദ*

ആബ്സന്റ് സ്ട്രക്ചർ (The Absent Structure,1968), പീറ്റർ വോളെന്റെ(Peter Wollen) *സൈൻസ് ആൻഡ് മീനിംഗ്സ് ഓഫ് സിനിമ* (Signs and Meanings of Cinema,1969), പിയർ പൗലോ പസോളിനി(Pier Paolo Pasolini)യുടെ *ഹെററ്റിക്കൽ എംപരിസിസം* (Heretical Empiricism,1971) തുടങ്ങി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചിഹ്നരൂപീകരണപ്രക്രിയയെ വിശദീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ധാരാളമായി സൈദ്ധാന്തികമേഖലയിൽ കാണാനാകും.

സൊസ്യൂറിന്റെയും പിയേഴ്സിന്റെയും ചിഹ്നസങ്കൽപ്പനങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം ചില അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പനങ്ങളെ മുന്നോട്ടുവെച്ചു. സൂചക-സൂചിതബന്ധം, സൂചനപ്രക്രിയ, ദ്വയോച്ചാരണവ്യവസ്ഥ, സംയോജനാത്മക-സാദൃശ്യാത്മകതലങ്ങൾ, വാച്യ-വ്യംഗ്യാർത്ഥതലങ്ങൾ, ചിഹ്നസംഹിതകൾ, അലങ്കാരകൽപ്പനകൾ തുടങ്ങിയവയാണ് അവയിൽ പ്രധാനം. ഇവയെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ചുവടെ.

1.2.6.1. സൂചകസൂചിതങ്ങളും സൂചനവും

ഭാഷയിൽ *സൂചകസൂചിത*ബന്ധം ആരോപിതമാണെന്നാണ് സൊസ്യൂറിയൻ പക്ഷം. സൊസ്യൂറിനും മുമ്പ് മലയാളത്തിൽ ജോർജ് മാത്തൻ പറഞ്ഞുവെച്ച ശബ്ദവും അർത്ഥവും തമ്മിലുള്ള ആഗന്തുകസംബന്ധത്തെ സൊസ്യൂറിയൻ ആരോപിതത്വവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താം. മാത്തന്റെ ഉദാഹരണംവെച്ചുതന്നെ പറയുകയാണെങ്കിൽ 'പൊന്നു' എന്ന പദവും 'പൊന്നു' എന്ന വസ്തുവും തമ്മിൽ നേരിട്ട് യാതൊരു സാദൃശ്യവുമില്ല. അതേമട്ടിൽ 'വെള്ളം' എന്ന് നാം പറയുന്ന വസ്തുവിനെ തീയെന്നും തിരിച്ചും അർത്ഥം കൽപ്പിക്കാനാകും. എന്നാൽ 'വെള്ളം' എന്ന ശബ്ദത്തിന് 'വെള്ളം' എന്ന വസ്തുവിന്റെ രൂപം മനസ്സിൽ വരുത്താൻ സാധിക്കുന്നത് ആഗന്തുകസംബന്ധംകൊണ്ടാണെന്നും ഇന്ന മൊഴി ഇന്ന വസ്തുവിന് അടയാളമായി നാം നിശ്ചയിക്കുകയും അങ്ങനെതന്നെ പ്രയോഗിക്കുകയും പ്രയോഗിച്ചുകേൾക്കുകയും ചെയ്തതിനാലാണെന്നും മാത്തൻ വ്യക്തിമാക്കിയിട്ടുണ്ട് (2000 : 32). ശബ്ദാർത്ഥങ്ങൾ തമ്മിൽ യുക്തിപരമായ എന്തെങ്കിലും ബന്ധമോ സാദൃശ്യമോ കൽപ്പിക്കാനാകില്ല എന്നുതന്നെ. ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ ഒരേ അർത്ഥത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിന് വ്യത്യസ്ത ഭാഷകൾ വ്യത്യസ്ത ശബ്ദങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതുതന്നെ ഈ ആരോപിതത്വത്തിന് തെളിവ്. ഇവിടെ സൂചിതം ഒന്നാണെന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ അതിന്റെ *സൂചകം* ആ സമൂഹത്തിനനുസരിച്ച് മാറുന്നുവെന്നത് അവയ്ക്കു തമ്മിൽ സ്വാഭാവികമായ ബന്ധം ഇല്ലാഞ്ഞിട്ടാണ് എന്ന് സാരം.

ഭാഷയിലെ ചിഹ്നങ്ങളുടേതുപോലെ പൂർണമായും ആരോപിതമായ രീതി ചലച്ചിത്രത്തിൽ നടപ്പാകില്ല. സൊസ്യൂറിന്റെ ചിഹ്നസങ്കൽപ്പത്തെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ പഠിക്കുന്ന മെറ്റ്സ് ഇത് എടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് വസ്തുക്കളുടെ ഛായകളാണ്. യാന്ത്രികമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളാണവ. വസ്തുവിന്റെ ഏതോ തരത്തിലുള്ള തുടർച്ച അതിലുണ്ടെന്നർത്ഥം. അതിനാൽ അവ പൂർണമായും ആരോപിതചിഹ്നങ്ങളല്ല.

അവയെ പ്രചോദിതചിഹ്നങ്ങൾ (Motivated Signs) എന്നാണ് മെറ്റ്സ് വിളിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന 'നായ' യഥാർത്ഥ നായയല്ല എന്നതിനാൽ അത് ചിഹ്നമാണ്. എന്നാൽ ഏതോ ഒരു നായയുടെ ഒരു വശത്തിന്റെ ഫോട്ടോപ്പതിപ്പാണ് അത് എന്നതിനാൽ അതിന് യഥാർത്ഥ നായയുമായുള്ള ബന്ധം ഉപേക്ഷിക്കാനുമാവില്ല. അതിനാലാണ് പ്രചോദിതം (Motivated) എന്ന വിശേഷണം മെറ്റ്സ് കൽപ്പിക്കുന്നത്. ദൃശ്യതലത്തിൽ മാത്രമല്ല ശബ്ദതലത്തിലും ഇത്തരത്തിൽ പ്രചോദിതമായ ചിഹ്നങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് എന്ന് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നായയുടെ ദൃശ്യത്തെ യഥാർത്ഥ നായയായും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആലേഖനം(Record)ചെയ്ത പീരങ്കി ശബ്ദത്തെ യഥാർത്ഥ പീരങ്കി ശബ്ദമായും പ്രേക്ഷകർ മനസ്സിലാക്കുന്നത് അതിലെ സൂചകത്തിന് അനുഭവപരമായി സൂചിതത്തോടുള്ള ബന്ധം തീർത്തും അറ്റുപോകാത്തതുകൊണ്ടാണ്. അതായത് പൂർണമായ ആരോപിതത്വമല്ല, പ്രചോദനാത്മകത്വമാണവിടെ. രൂപപരമായോ അനുഭവാത്മകമായോ ഉള്ള ഈ സാരൂപ്യത്തെ ആരോപിതത്വത്തിന് വിരുദ്ധമായാണ് അദ്ദേഹം പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത് (Metz, 1974 : 108-109). അതായത് സമ്പൂർണമായും സ്വേച്ഛാപരമായ ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെ മുൻനിർത്തുന്ന സൊസ്യൂറിന്റെ സൂചകസൂചിതബന്ധത്തെ അതേപടി സ്വീകരിക്കുകയല്ല മെറ്റ്സ് ചെയ്യുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന് കൈകാര്യം ചെയ്യേണ്ടത് ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെ അല്ലാത്തതിനാൽ പിയേഴ്സ് മുന്നോട്ടുവെച്ച ചിഹ്നശാസ്ത്രസങ്കൽപ്പനങ്ങളിലെ ബിംബാത്മക ചിഹ്നം(Iconic) കൂടി സമർത്ഥമായി ഉൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ട് എന്നുവേണം വിചാരിക്കാൻ. 'ഐക്കണിക്' എന്ന സംജ്ഞ ഇവിടെ മെറ്റ്സ് പ്രയോഗിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും *പ്രചോദിതചിഹ്നം* എന്ന സങ്കൽപ്പനം പിയേഴ്സിനോടുള്ള ബന്ധത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ഭാഷയെയും ദൃശ്യപരമായ ഛായയെയും രണ്ടുതരം ചിഹ്നങ്ങളായിട്ടാണ് പിയേഴ്സ് വകതിരിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഭാഷ അപ്പാടെ പ്രതീകാത്മകചിഹ്നങ്ങളാണ്. കാരണം അത് ആരോപിതമാണ് എന്നതുതന്നെ. ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളിൽ നേരനുഭവത്തിന്റെ ഭൗതികമോ അനുഭവാത്മകമോ ആയ തുടർച്ചകൾ അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. എന്നാൽ ഛായാചിത്രത്തിന്റെ ചിഹ്നമൂല്യം അതുപോലെയല്ലെന്ന് പിയേഴ്സ് വിശദമാക്കുന്നു. അതിൽ രൂപപരമായ സാദൃശ്യം നേരനുഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാം എന്നതാണ് വ്യത്യാസം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഛായകൾ മാത്രമാണല്ലോ. ശബ്ദത്തിന്റെയും ദൃശ്യത്തിന്റെയും ഛായകൾ കലാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രമെന്ന് പറയാം. അതേസമയം സംഭാഷണമായോ എഴുത്തായോ ഉപയോഗിക്കുന്ന, തീർത്തും സ്വേച്ഛാപരമായ, ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളും അവിടെ പ്രധാനമായിത്തന്നെ ഉണ്ട്. അവയെ സന്ദർഭവത്ക്കരിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദസൂചകങ്ങളാകട്ടെ, ബിംബാത്മകചിഹ്നങ്ങളും. അവിടെ കാഴ്ചയിലോ കേൾവിയിലോ ഉള്ള അനുഭവങ്ങളുടെ രൂപപരമായ സാദൃശ്യം നിർണായകമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സൂചക-സൂചിതബന്ധത്തെ പിയേഴ്സിയൻ ചിഹ്നത്രിത്വത്തെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ട് സമീപിക്കുകയാണ് അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാ

ന്തികനായ പീറ്റർ വോളൻ. *ബിംബാത്മകചിഹ്നം* സാരൂപ്യത്തിലൂന്നുന്നതിനാൽ പ്രചോദനാത്മകംകൂടിയാണ് എന്ന നിലപാട് മെറ്റ്സിനെപ്പോലെ വോളനും പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ മെറ്റ്സ് പിയേഴ്സിനോടുള്ള ബന്ധം അവിടെ അവസാനിപ്പിക്കുകയാണെങ്കിൽ വോളൻ അതിനെ അപ്പാടെ പിന്തുടരുകയാണ് ചെയ്തത്. പിയേഴ്സിന്റെ മറ്റു ചിഹ്നവിഭാഗങ്ങളെക്കൂടി വോളൻ പരിഗണിക്കുന്നു എന്നതാണ് എടുത്തുപറയേണ്ടത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ പിയേഴ്സ് വിശകലനംചെയ്ത മൂന്നുതരം ചിഹ്നങ്ങളും പ്രവർത്തിക്കുണ്ടെന്നാണ് അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ഇവയിലേതെങ്കിലുമൊന്നിനെ മാത്രം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്തയുടെ അടിസ്ഥാനമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അർത്ഥശൂന്യമാണെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് ബിംബവും വസ്തുവും തമ്മിലുള്ള ഭവശാസ്ത്രപരമായ സ്വത്വ സാരൂപ്യത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ബാസിൻ ചിഹ്നത്തിന്റെ ബിംബാത്മകമായ വസ്തുതയെ മാത്രം പരിഗണിച്ച് മറ്റുള്ളവയെ അപ്രധാനമായി തള്ളുന്ന അയുക്തികമാർഗമാണ് പിന്തുടരുന്നതെന്ന് വോളൻ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട് (Wollen, 1972 :116-154). ഒരു ഫ്രെയിമനകത്ത് സൂചകങ്ങൾ പരസ്പരം പുലർത്തുന്ന ബന്ധമാണ് അർത്ഥത്തെ നിർണയിക്കുന്നത് എന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നതോടൊപ്പം തൊട്ട് മുന്നിലും പിന്നിലും വരുന്ന ഫ്രെയിമുകളോ അതിലെ വസ്തുക്കളോ ഒരു സൂചകത്തിന്റെ വിവക്ഷയെ സാരമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട് എന്നും വോളൻ തിരിച്ചറിഞ്ഞിരുന്നുവെന്ന് വേണം കരുതാൻ. അതിനാൽ ഒരു ചിഹ്നത്തെത്തന്നെ ഒന്നിൽക്കൂടുതൽ രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാതെ കഴിയില്ല. 'ഒരേസമയം ഒരുധർമ്മം മാത്രം എന്ന ശാഠ്യമാണ് എക്സ്പ്രഷനിസത്തെയോ മൊണ്ടാഷിനെയോ സ്വീകരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് ബാസിനെ തടയുന്നത്' എന്ന് വോളെൻ വിലയിരുത്തുന്നത് അതുകൊണ്ടുകൂടിയാകണം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സൂചകവും സൂചിതവും ഒന്നുതന്നെയാണെന്നും കാണുന്നതുതന്നെയാണ് അതിന്റെ അർത്ഥവുമെന്നതിനാൽ അവയെ നേർചിഹ്നങ്ങൾ (Short circuit sign) എന്ന് വിളിക്കാമെന്ന് മൊണോക്കോ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (Monoco, 2000 : 158). എഴുത്തുകാരൻ *പൂവ്* എന്നെഴുതുമ്പോൾ ഓരോ വായനക്കാരനും ഇഷ്ടാനുസരണം ഏത് പൂവിനേയും സങ്കൽപ്പിക്കാം. വായനയുടെ ആദ്യപടിതന്നെ ഇവിടെ വൈയക്തികമാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരു പ്രത്യേക പൂവിനെയാണ്, മുല്ല മാത്രം അല്ലെങ്കിൽ പനിനീർപ്പൂവോ മാത്രം, എല്ലാവരും കാണുന്നതെന്നതിനാൽ കാണിയിൽ മറ്റൊരു പുനഃസൃഷ്ടിയുടേയോ സങ്കൽപ്പത്തിന്റെയോ സാധ്യത അടയുന്നുവെന്ന് മൊണോക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യപടിക്കപ്പുറമുള്ള വ്യാഖ്യാനതലത്തിൽ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഒരേ പൂവിനെത്തന്നെ വ്യത്യസ്തരായ സ്വീകർത്താക്കൾ വ്യത്യസ്തമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുമെന്നും പറയുന്നുണ്ട്.

സൂചക-സൂചിതബന്ധത്തെ ആരോപിതമായോ പ്രചോദിതമായോ കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള വിവിധ നിരീക്ഷണങ്ങൾ സൈദ്ധാന്തികർ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും പ്രയോഗവൈചിത്ര്യത്താൽ പല രീതിഭേദങ്ങളിലേക്കും അർത്ഥസാധ്യതകളി

ലേക്കും ചിഹ്നങ്ങൾ വികസിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് സാമാന്യമായ വസ്തുതയായി നിൽക്കുന്നു.

ഭാഷയിൽ നിലനിൽക്കുന്ന വാക്കുകൾ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുകയാണ് ഓരോ ഭാഷകരും ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അങ്ങനെ പൂർവ്വനിർമിതമായ സൂചകങ്ങളില്ല. ഓരോന്നും ചലച്ചിത്രകാരർ നിർമിച്ചെടുക്കുകയാണ്. അതിനാൽ സൂചകവും സൂചിതവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ഉറപ്പിക്കുന്ന *സൂചനം* (Signification) ചലച്ചിത്രത്തിൽ സുപ്രധാനമാണ്. ഐസൻസ്റ്റൈനിന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടെംകിനി*(Battleship Pottemkin,1925)ലെ വായുവിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്ന മൂക്കുകണ്ണടയുടെ സമീപദൃശ്യത്തെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമായും മൂന്നുഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് സൂചനപ്രക്രിയ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് ഴാൻ മിത്രി (Jean Mytri) നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. '*ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടെംകിനി*ലെ മൂക്കുകണ്ണട സീക്വൻസിൽ തൂങ്ങിയാടുന്നത് ഒരു മൂക്കുകണ്ണടയാണെന്ന് കണ്ടറിയുന്നത് ആദ്യഘട്ടം. അത് കപ്പലിൽനിന്ന് കടലിലേക്കെറിയപ്പെട്ട ഡോക്ടർ സ്മിർണോഫിന്റെ കണ്ണടയാണെന്ന തിരിച്ചറിയുന്നത് രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടം. അപകടകരവും പരിഹാസ്യവുമായി വായുവിൽ തൂങ്ങിയാടുന്ന കണ്ണട സ്മിർണോഫ് ഉൾപ്പെടുന്ന അധികാരിവർഗത്തിന്റെ പ്രതീകമായി തിരിച്ചറയുന്നത് മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടം'(Roberg,1990: 33). ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തെ യാഥാർത്ഥ്യലോകവുമായുള്ള അതിന്റെ സാരൂപ്യത കൊണ്ട് തിരിച്ചറിയുന്ന ആദ്യഘട്ടവും ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ അതിനെ സവിശേഷമായി തിരിച്ചറിയുന്ന രണ്ടാംഘട്ടവും ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിലുള്ള അതിന്റെ അധികാർത്ഥത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കുന്ന മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടവും വരെ നീളുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെന്ന് ചുരുക്കം. റൊളാങ് ബാർത്ത് നിർദ്ദേശിക്കുന്ന പ്രാഥമിക-അധികാർത്ഥതലങ്ങളും മിത്തിന്റെ മൂന്നാംതലവുമെല്ലാം സൂചനപ്രക്രിയയുടെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളുമായി ചേർത്തുവായിക്കാവുന്നതാണ്. ഭാഷയിൽ ആദ്യപടിതന്നെ സംഭവിക്കുന്ന ചിഹ്നനപ്രക്രിയ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സങ്കീർണമായും സവിശേഷമായും സംഭവിക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രത്യേകത. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യം മാത്രമല്ലാതെ ഉച്ചരിതശബ്ദങ്ങളും ലിഖിതഭാഷയും സംഗീതവുമെല്ലാം ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ടെന്നതിനാൽ സാന്ദർഭികമെന്നതോടൊപ്പം ശാബ്ദികമായിക്കൂടി ആഖ്യാനങ്ങളിലെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെ, സൂചനാപ്രക്രിയയെ നിരീക്ഷിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

1.2.6.2. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദ്വയോച്ചാരണസ്വഭാവം

ഭാഷയുടെ ഘടനാപരമായ ഒരു സവിശേഷതയായി ദ്വയോച്ചാരണത്തെ പറയാറുണ്ട്. സ്വയം അർത്ഥമുൾക്കൊള്ളാത്ത ചെറിയ ഏകകങ്ങൾ (സ്വനിമങ്ങൾ (Phonemes)) ചേർത്തുചേർത്താണ് സ്വയം അർത്ഥപൂർണമായ വലിയ ഏകകങ്ങൾ (രൂപിമങ്ങൾ (Morphemes)) നിർമിക്കുന്നത് എന്നാണ് ദ്വയോച്ചാരണത്തിന് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാറുള്ളത്. സ്വയം അർത്ഥമുള്ളതെങ്കിലും ഒരു പൂർണമായ ആശയത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കാനാവാത്ത വാക്കുകൾ ചേർത്ത് ആശയപൂർത്തിയുള്ള വാക്യങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതിലും ഈ സ്വഭാവം കാണാം. ഘടകങ്ങൾ

ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുമ്പോൾ സാധ്യമല്ലാത്ത ഒരു തലം അവയുടെ ചേർച്ചകൾകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇതിന്റെ മർമ്മം. ആ നിലയ്ക്ക് നോക്കുമ്പോൾ സമഗ്രമായി കിട്ടുന്ന അർത്ഥതലത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാത്ത ചെറിയ തലങ്ങ ളുള്ള എല്ലാത്തിനും ഇത് സംഗതമാണെന്ന് പറയാം. ഓരോ വാക്കിലെയും ഒറ്റ യൊറ്റയായി എടുക്കുന്ന സ്വനിമങ്ങൾക്ക് ഒന്നിനും അർത്ഥമില്ല എന്ന സാഹചര്യം ഉള്ളതിനാൽ ഭാഷയിൽ ദ്വയോച്ചാരണം കൃത്യമായും നടപ്പിലുണ്ട്. ചെറിയ ഘടക ങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന വലിയ രൂപങ്ങൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചി ത്രത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലും ദ്വയോച്ചാരണം എന്ന ആശയം സ്വീകരിച്ചുകാണു ന്നുണ്ട്. ഭാഷയ്ക്ക് സമാനമായ ദ്വയോച്ചാരണവ്യവസ്ഥ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉണ്ടെന്നും ഇല്ലെന്നും വിരുദ്ധമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ വലിയ സംവാദങ്ങൾക്ക് കാരണമായി.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ദ്വയോച്ചാരണത്തിന് പ്രസക്തിയില്ല എന്ന് വാദിച്ച ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയകാരനാണ് മെറ്റ്സ്. ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റേതുമാത്ര മെന്ന് പറയാവുന്ന സ്വയംപര്യാപ്തമായ ഏകകങ്ങൾ ഇല്ലെന്നാണ് അതിനദ്ദേഹം പറയുന്ന കാരണം (Metz, 1991 : 115). ഭാഷയിലേതുപോലെ സ്വയംപൂർണമായ ഏകകങ്ങൾതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കൽപ്പിക്കാനാകില്ല. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബ ന്ധിച്ച് ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകം ഒരു ഷോട്ടാണെന്ന് പറയാം. എന്നാൽ ഷോട്ടുകൾ സ്വനിമങ്ങളെപ്പോലെ സ്വയം അർത്ഥരഹിതമേയല്ല. ഉദാഹരണമായി, ഒരു വലിയ ഭൂഭാഗത്തെ അപ്പാടെ കാണിക്കാതെ ചെറിയ ചെറിയ ഷോട്ടുകളായെടുത്ത് അടുപ്പി ച്ചടുപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷുപോലൊരു സങ്കേതം ഭാഷയിലേതിന് സമാനമാണെന്ന് ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ തോന്നിയേക്കാം. എന്നാൽ ഓരോ ഷോട്ടിലും കാണുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങൾ സ്വയം സമ്പൂർണമാണ്. അതിന്റെ തുടർച്ച കാണിയുടെ മന സ്സിൽ അപ്പോൾത്തന്നെ ഉണ്ട്. അല്ലാതെ ഫ്രെയിമിന്റെ അതിർത്തി തന്നെയാണ് കാണുന്ന ഭൂഭാഗത്തിന്റെയും അതിർത്തി എന്ന് ആരും വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. വാസ്ത വത്തിൽ കണ്ണിനുമുന്നിലുള്ള ഒരു ഭൂവിഭാഗത്തെയും പൂർണമായി ആരും കാണു ന്നില്ല. കാഴ്ചയുടെ അതിരും വസ്തുവിന്റെ അതിരും രണ്ട് കാര്യങ്ങളാണെന്ന് മനു ഷ്യർക്കറിയാം. അതായത് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ഷോട്ടുപോലും ഒരിക്കലും അർത്ഥരഹിതമല്ല. അടുത്ത ഷോട്ടിന്റെ അപേക്ഷയില്ലാതെതന്നെ അത് അർത്ഥ പൂർണമാണ്. അതിനാൽ ദ്വയോച്ചാരണം ഇവിടെ പ്രസക്തമല്ല.

അതേസമയം ചലച്ചിതത്തിൽ ആനുപൂർവ്വികമായ ക്രമം പ്രധാനമാണെന്ന് മെറ്റ്സ് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ യഥാർത്ഥമായ യൂണിറ്റായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത് സംഭവശ്രേണി(Sequence)യെയാണ്. സ്വയം അർത്ഥപൂർണമായ ഷോട്ടുകൾ അടുത്തടുത്തുനിന്നുകൊണ്ട്, അർത്ഥപര മായി പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട് ഒരു അന്വയപൂർത്തിയിലെത്തുന്നു എന്നതാണ് സംഭവശ്രേണിയ്ക്ക് മെറ്റ്സ് കാണുന്ന പ്രത്യേകത. അദ്ദേഹമതിനെ *സിന്റാഗ്മ* (Syntagma) എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത് (Metz, 1999 : 79). അതിന് വാക്യത്തിന്റെ അന്വയപൂർത്തിയോട് സാമ്യമുണ്ട്. വാക്യത്തിനുള്ളിൽ വാക്കുകൾ അർത്ഥ പൂർണമായി അന്വയിക്കുന്ന രീതിയെ മുൻനിർത്തിയാവണം ആദ്യകാല സൈദ്ധാ ന്തികർ സംഭവശ്രേണിയെ വാക്യത്തോടും അതിലെ ഷോട്ടുകളെ വാക്കുകളോടും സാദൃശ്യപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചതെന്നുംകൂടി അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. അത്

വാസ്തവികമല്ല എന്നാണദ്ദേഹത്തിന്റെ വിയോജിപ്പ്. അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ വാക്കും ഷോട്ടുംതമ്മിൽ വ്യത്യസ്തതകളുണ്ടെന്നും വാക്കിനോടല്ല വാക്യത്തോ ടാണ് ഷോട്ട് ഏറെക്കുറെ അടുത്തിരിക്കുന്നതെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടു ന്നുണ്ട്. കാരണം ഷോട്ടിൽ ഒറ്റയായ ഒരു അർത്ഥമല്ല, മറിച്ച് വാക്യത്തിലെപ്പോലെ പൂർണമായ ഒരാശയമാണ് അദ്ദേഹം കാണുന്നത്. വീടിന്റെ ദൃശ്യം കാണിക്കു മ്പോൾ 'വീട്' എന്ന വാക്കിനെയല്ല മറിച്ച് 'ഇവിടെ ഒരു വീടുണ്ട്' എന്ന വാക്യ ത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ഉദാഹരിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷയിൽ എണ്ണത്തിൽ നിശ്ചിതമായ വാക്കുകൾ പല തരത്തിൽ കൊരുത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് നിർമിക്കാവുന്ന വാക്യങ്ങൾ അനന്തമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, ഷോട്ടുകൾതന്നെ അനന്തസാധ്യ മാണ്. അതായത് ഷോട്ടുകൾ വാക്കുകൾക്ക് സദൃശമല്ല എന്നുതന്നെ. ഷോട്ടുകളെ മേലുദാഹരിച്ചപോലെ പ്രസ്താവനാവാക്യമായി കരുതുന്നതും പന്തിയല്ലെന്ന ദ്ദേഹം പിന്നീട് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കാരണം ഭാഷയിലെ എത്ര സങ്കീർണമായ പ്രസ്താവനപോലും അന്തിമവിശകലനത്തിൽ സ്വഭാവത്തിലും എണ്ണത്തിലും നിശ്ചിതമാക്കപ്പെട്ട വ്യതിരിക്തഘടകങ്ങളായി വിഭജിക്കാൻ കഴിയും (വാക്കുകൾ, രൂപിമങ്ങൾ, സ്വനിമങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ). ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു ഷോട്ട് അർത്ഥ പൂർണവും ഒരർത്ഥത്തിൽ പ്രസ്താവനാവാക്യംപോലെയും ആണെന്ന് പറയുന്ന മെറ്റ്സ് ഷോട്ടിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചും ആലോചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഷോട്ട് ഉൾപ്പെടുന്ന ഫ്രെയിം, അതിനകത്തെ വസ്തുക്കൾ, അവയുടെ ക്രമീക രണം, അതിൽ പതിയുന്ന വെളിച്ചവും നിഴലും എന്നിങ്ങനെ ആന്തരികമൊണ്ടാഷ് (Internal Montage) എന്ന് മെറ്റ്സ് വിളിക്കുന്ന അനവധി ഘടകങ്ങളുടെ ഉചിത മായ ചേർച്ചയിൽനിന്നാണ് ഓരോ ഷോട്ടും അർത്ഥപൂർണത നേടുന്നത് (Metz, 1999 : 79). ഇങ്ങനെ ഷോട്ടിൽ ഇടപെടുന്ന വിന്യാസക്രമങ്ങളോരോന്നും അനന്ത മായ സാധ്യതകൾ തുറന്നിടുന്നവയാണ്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഒരു സംഭവ ശ്രേണിയുടെ അല്ലെങ്കിൽ സീക്വൻസിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിലെന്നപോലെ ഷോട്ടിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിലും സ്വയംപൂർണമായ വലിയ ഒന്നിനെ അഴിച്ചഴിച്ച് എത്തിച്ചേ രുന്നത് ചെറിയചെറിയ യൂണിറ്റുകളിലേക്കാണ്. ആ ചെറിയ യൂണിറ്റുകളും വലിയ യൂണിറ്റുകളെപ്പോലെത്തന്നെ സ്വയംപൂർണമാണ്. അതിനാൽ ദ്വയോച്ചാരണം എന്ന് ഇതിനെ വിളിക്കാനാവില്ല എന്നതാണ് മെറ്റ്സിന്റെ പക്ഷം.

സ്വയം അർത്ഥപൂർണമായ ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ ചേർത്ത് പുതിയ അർത്ഥ ങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാനാവും. അതേസമയം ഒറ്റ ഷോട്ടുമാത്രം ഉപയോഗിച്ച് കൂടുതൽ വിപുലമായ അർത്ഥസംവേദനം നടത്താനും സാധിക്കും. സുദീർഘമായ ഒരു മുഴുനീളചലച്ചിത്രം അപ്പാടെ ഒറ്റ ഷോട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനാകും എന്ന് അലക്സാണ്ടർ സൊകുറോവി(Alexander Sokurov)ന്റെ *റഷ്യൻ ആർക്* (Russian Arc, 2002) എന്ന പരീക്ഷണചിത്രം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷാവിഷ്കാരവുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ വാക്കിനും വാക്യത്തിനും അപ്പുറത്ത് വാക്യങ്ങളുടെ കൂട്ട മായി നോവലോ മഹാകാവ്യമോ എന്നപോലെ സമഗ്രമായ ആവിഷ്കാരംതന്നെ യായി പ്രസ്തുതചിത്രത്തെ വിലയിരുത്താനാകും. വാക്കും ഷോട്ടുമായുമുള്ള മെറ്റ്സിന്റെ താരതമ്യാത്മകമായ വിശകലനം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷാസ്വഭാവത്തെ കണ്ടെത്താനുള്ളതാണെങ്കിൽക്കൂടിയും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

ഇത്തരം താരതമ്യം ചിലയിടങ്ങളിലെങ്കിലും അപ്രസക്തമാകുന്നുണ്ട് എന്നാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അതേസമയം സംവേദനം/വ്യവഹാരം (Discourse) എന്ന ധർമ്മത്തെ മുഖ്യമായി എടുക്കുന്ന മെറ്റ്സിന്റെ വിചാരലോകത്തിൽ അതിന് സ്വാഭാവികഭാഷയുമായി അടിസ്ഥാനപരമായ ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ടുതാനും.

ദ്വയോച്ചാരണം എന്ന ആശയം ചലച്ചിത്രത്തിലും സാധ്യമാണെന്ന് വിചാരഗതി സൂക്ഷിക്കുന്നതായി വ്യഖ്യാനിക്കാവുന്ന ഒരാൾ ഇറ്റാലിയൻ ചലച്ചിത്രകാരനും സൈദ്ധാന്തികനുമായ പിയർ പൗലോ പസോളിനിയാണ്. *സിനിമ ഓഫ് പോയട്രി* (Cinema of Poetry, 1965) എന്ന ലേഖനത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയുള്ള ചലച്ചിത്രചിഹനചിന്തകൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന പസോളിനി ചലച്ചിത്രത്തെ ചിഹ്നങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ മനുഷ്യൻ തന്റെ അനുഭവലോകത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതത്രയും അർത്ഥസൂചകമായ ബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ് (Significant Images). അത്തരം പ്രതീകാത്മതയോ ചിഹ്നമൂല്യമോ ഉള്ള ബിംബങ്ങളെ അദ്ദേഹം ബിംബചിഹ്നങ്ങൾ (Im-Signs) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ലോകത്തെ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ഒരു സംവിധാനമായിട്ടാണ് ഈ ബിംബചിഹ്നങ്ങളെ പസോളിനി കാണുന്നത്. എല്ലാ കലാസൃഷ്ടികളുടെയും നിർമാണസാമഗ്രി അതാണ്. സ്വപ്നങ്ങളിലും ഓർമകളിലും സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഈ ബിംബചിഹ്നങ്ങളാണ്. സിനിമയിലെ സീക്വൻസുകൾ പ്രാഥമികമായി സ്വപ്നങ്ങളുടെയും ഓർമ്മകളുടെയും അതേ ക്രമവും രീതിയുമാണ് നടപ്പിലാക്കുന്നത് എന്നദ്ദേഹം ചില സാങ്കൽപ്പികമായ ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവിനെയോ വ്യക്തിയെയോ ഓർത്തെടുക്കുന്നത് അതിനെ മാത്രമായിട്ടല്ല. മറിച്ച് അതിന്റെ പശ്ചാത്തലമായ ഇടം, ആ ഇടം പങ്കിടുന്ന മറ്റു വസ്തുക്കൾ, വ്യക്തികൾ, അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റുകാര്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പല സംഗതികളോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ്. ഒറ്റയടിക്ക് എല്ലാം ഓർമ്മയിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുകയല്ല ഒന്നിനുപിന്നാലെ ഒന്നെന്ന മട്ടിൽ തെളിഞ്ഞുവരികയാണ്. സമാനമായിത്തന്നെയാണ് സ്വപ്നത്തിലും സംഭവിക്കുന്നത്. സിനിമാറ്റിക് സീക്വൻസുകളുടെ സവിശേഷതകളായ സമീപദൃശ്യം (Close-Up), വിദൂരദൃശ്യം (Long Shot) തുടങ്ങിയവ പോലും അവ പാലിക്കുന്നു എന്ന് ഏതാണ്ടൊരു അതിവാദം പോലെ അദ്ദേഹം ഇത് സമീകരിക്കുന്നുമുണ്ട് (Nichols, 1993 : 543-558).

പസോളിനിയുടെ ഈ പ്രതീകാത്മകമായ ദൃശ്യഭാഷയെ വിലയിരുത്തുന്ന സ്റ്റാം അതിനെ ഭാഷയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷയിലെ സ്വനിമത്തിന് സമാനമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ *സിനീം* (Cineme)(ശബ്ദത്തിന്റെ ഏകകമായ സ്വനിമ(Phoneme)ത്തിന് സദൃശമായത്) എന്നതും രൂപിമത്തിന് സമാനമായി *ഇംസൈൻ* (Im-Sign)(അർത്ഥത്തിന്റെ ഏകകം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ വരുന്ന രൂപിമ(Morpheme)ത്തിന് സദൃശമായത്) എന്നതും പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് പസോളിനി കൽപ്പിക്കുന്നു എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണം. ഒരു ഷോട്ടിന്റെ അർത്ഥം അതിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഓരോ വസ്തുവും അതാതിന്റെ സംഭാവന നൽകുന്നതിലൂടെയാണ് നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ അവ

ഷോട്ടിന്റെ അർത്ഥോത്പാദകഘടകങ്ങളാണെന്ന് പറയാം. അതിനാൽത്തന്നെ വാക്കിലെ സ്വനിമങ്ങൾക്ക് സമാനമായ *സിനീമുകൾ* ആണവ. ഷോട്ട് ഈ ഘടക ങ്ങളെല്ലാം ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങളെ സമഗ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതി നാൽ അർത്ഥപൂർണമായ രൂപിമം അഥവാ വാക്കിന് സമാനമായ *ഇംസൈൻ* ആ ണത്. ഇതിനെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദ്വയോച്ചാരണമായി കൽപ്പിക്കുകയാണ് പസോ ളിനി ചെയ്യുന്നതെന്നാണ് സ്റ്റാം സമർത്ഥിക്കുന്നത് (Stam, 2000 : 112-113). സ്വനിമ (Phoneme)ങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി *സിനീമുകൾ* എണ്ണത്തിൽ അനന്തമാ ണെന്നും വാക്കുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി *ഇംസൈനുകളു*ടെ അർത്ഥസംവേ ദനം അത്യന്തം ആത്മനിഷ്ഠവും അതേപോലെ അത്യന്തം വസ്തുനിഷ്ഠവുമാ ണെന്നും പസോളിനി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു.

ഫ്രെയിമിലുള്ള യഥാർത്ഥവസ്തുക്കളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ സ്വനിമങ്ങൾക്ക് തുല്യ മല്ലെന്നും പസോളിനിയുടെ *സിനീംസി*ന് സ്വന്തം നിലയ്ക്കുതന്നെ അർത്ഥമു ണ്ടെന്നും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഉംബർട്ടോ ഇക്കോ (Umberto Eco) പസോളിനിയുടെ ദ്വയോച്ചാരണസിദ്ധാന്തത്തെ ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്. അഥവാ രണ്ടാമതൊരു ഉച്ചാരണ ത്തിന്റെ സഹായമില്ലാതെതന്നെ അവ സ്വയം അർത്ഥോത്പ്പാദനം നടത്തുന്നതി നാൽ ദ്വയോച്ചാരണമെന്ന സങ്കൽപ്പനത്തെ ഇവിടേക്കു വലിച്ചിഴയ്ക്കുന്നത് ഉചിതമ ല്ല. സാംസ്കാരികമായി സ്വരൂപിക്കപ്പെട്ട അർത്ഥതലങ്ങളുള്ള വസ്തുക്ക ൾ(Cultural Artefacts)ക്ക് കേവലമായ സ്വാഭാവികാർത്ഥം ഉണ്ടെന്ന് തെറ്റിദ്ധരി ച്ചുകൊണ്ടാണ് പസോളിനി ഈ ചിഹ്നചിന്തകൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത് എന്ന ഇക്കോയുടെ വിമർശനത്തെ എമിലിയോ ഗരോനിയും ശരിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അതേ സമയംതന്നെ സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യം സിനിമയിലൂടെയും മറ്റും നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന ഒന്നാണ് എന്ന നിലപാട് കാലത്തിനുമുമ്പേ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു പസോളി നി എന്ന് തെരേസ ഡി ലാറെറ്റീസി(Teresa de Lauretis)നെപ്പോലെയുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുമുണ്ട് (Stam, 2000 : 113).

പസോളിനിയുടെ ദ്വയോച്ചാരണസങ്കൽപ്പനത്തെ ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഉംബർട്ടോ ഇക്കോ പകരംവെയ്ക്കുന്നത് അതിനുമപ്പുറത്തുള്ള ത്രയോച്ചാര ണ(triple articulation)ത്തെ ആണ് എന്നത് കൗതുകകരമാണ്. *രൂപം* (Figure), *ചിഹ്നം* (Sign), *സീം* (Seme) എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് തലങ്ങൾ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ അർത്ഥോത്പാദനത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതായി ഇക്കോ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാകുന്ന *ഫോട്ടോഗ്രാം* (Photogram) എങ്ങനെയെ ല്ലാമാണ് അർത്ഥനിവേദനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് എന്ന ആലോചനയിലാണ് ഈ മൂന്നു രീതികൾ അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത്. ഇതിൽ അർത്ഥാനുഭവത്തെ സംവേദ നം ചെയ്യുന്നതിൽ പ്രധാനമായ ഒരു വിഭാഗമാണ് *രൂപങ്ങൾ* അതായത് *ഫിഗറുകൾ* (Figurae). അവ അർത്ഥസൂചകങ്ങളാണെങ്കിലും ഒരു തരം അമൂർത്തത പുലർത്തു ന്നതിനാൽ നിയതമായ ഖണ്ഡങ്ങളായി വേർതിരിച്ചെടുക്കാൻ പ്രയാസമാണ്. അതേസമയം സമാനമായ ഒന്നുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിന്റെ വ്യതിരി ക്തത മനസ്സിലാക്കാനും കഴിയും. ഒരു നിശ്ചലദൃശ്യത്തിന് സവിശേഷമായ

അർത്ഥം നൽകുന്ന വെളിച്ചവിധാനം, വർണവ്യവസ്ഥ തുടങ്ങിയവ ഇത്തര ത്തിൽപ്പെട്ടവയാണ്.

രണ്ടാമത്തെ ഘടകമായ *ചിഹ്ന*(Sign)മെന്നതിൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ചിത്രണരീതികൾ, രൂപപരമായ ചിത്രീകരണങ്ങൾ(കണ്ണ്, മേഘം, ആകാശം, തുട ങ്ങിയവ) കാണിക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഗ്രാഫുകൾ, ഡയഗ്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ വരുന്നു. *സീമുകൾ* (Semes) ആകട്ടെ, സാധാരണയായി ചിത്രമെന്ന് വിശേഷിപ്പി ക്കാറുള്ളവതന്നെയാണ്. അതിൽ വസ്തുക്കളുടെ രൂപങ്ങൾതന്നെ(മനുഷ്യൻ, കുതിര...) ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് എളുപ്പം തിരിച്ചറിയാനാകുന്നു. പ്രാഥമികമാ യിത്തന്നെ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്ന അർത്ഥയുക്തമായ *സീമു*കളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട സംവേദനരൂപം. ഈ തലത്തിൽവെച്ചാണ് വ്യത്യസ്ത ഘടകങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ഒരു പൂർണദൃശ്യം നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. രണ്ട് കണ്ണുകൾ, മൂക്ക്, വായ ഇവയെല്ലാം യഥോചിതം കാണിച്ച് മനുഷ്യമുഖത്തെ ആവിഷ്കരിക്കു ന്നതുപോലെ. *സീമു*കളുടെ രൂപം പ്രകടമാണെങ്കിലും സാംസ്കാരികപരിസര ത്തിനനുസരിച്ചും ഒരേ സാംസ്ക്കാരികപരിസരത്തുതന്നെ ഓരോരോ സന്ദർഭമനു സരിച്ചും *സീമു*കളുടെ അർത്ഥം മാറി വരാം. ഒരു കടയുടെ ഭാഗമായി കുതിരയുടെ ചിത്രം വരുമ്പോൾ കുതിരയെ സംബന്ധിച്ച സാധനങ്ങൾ ആ കടയിൽ കിട്ടുമെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നന്നതും റോഡിന്റെ വശത്തുള്ള സിഗ്നൽബോർഡിൽ കുതിരയുടെ ചിത്രം വരുമ്പോൾ 'കുതിരയുണ്ട് സൂക്ഷിക്കുക' എന്നും അർത്ഥം മാറുന്നതും ഉദാ ഹരണം. *സീമുകൾ* ആ അർത്ഥത്തിൽ സ്വയം അർത്ഥം പ്രകാശനം ചെയ്യുന്നവയാ ണ്. ചിഹ്നങ്ങളാകട്ടെ, *സീമി*ന്റെ പരിസരത്തുവെച്ചുമാത്രമേ അർത്ഥപ്രകാശനം നട ത്തുന്നുള്ളൂ എന്നും ഇക്കോ പറയുന്നു (Nichols, 1993 : 597-599).

നിശ്ചലമായ ഒരു ഫോട്ടോഗ്രാമിനെ മുൻനിർത്തി ഇക്കോ ഇങ്ങനെയൊരു തരംതിരിവ് നടത്തുന്നത് ചലിക്കുന്ന നിശ്ചലചിത്രപരമ്പരയായ ചലച്ചി ത്രത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശകമായിട്ടാണ്. അവിടെയാണ് ത്രയോച്ചാരണം പ്രസക്തമാ കുന്നത്. നിശ്ചലചിത്രപരമ്പരയിലേക്ക് അധികമായി വരുന്നത് ചലനങ്ങളാണ്. ഫോട്ടോഗ്രാമിൽ കാണുന്ന വസ്തുരൂപങ്ങളിലേക്ക് ചലനംകൂടി സംയോജിക്കുന്നു ണ്ട്. ആംഗ്യങ്ങൾ സംഭാഷണത്തോടൊപ്പമോ അല്ലാതെയോ ആശയസംവേദന ത്തിന് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ടല്ലോ. അങ്ങനെ ചലനം സാധ്യമാകുന്നതോടെ സാംസ്കാരികവും ആശയപരവുമൊക്കെയായ ചില അർത്ഥതലങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ അധികമായി രൂപപ്പെടുന്നു എന്നതിലാണ് ഇക്കോയുടെ നോട്ടം. ആ ചലന ത്തെയാണ് അദ്ദേഹം *കിനി* (Kine) എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവ ഹാവാദികൾ തുടങ്ങിയ ചലനങ്ങളാണല്ലോ ചിത്രത്തെ ചലച്ചിത്രമാക്കുന്നത്. അവിടെ ഐക്കണുകൾ ചലനഘടകമായ *കിനി*കളെ ഉത്പാദിപ്പിക്കുകയും ഈ *കിനി*കൾ കൂടിച്ചേർന്ന് *കിനിമോർഫു*കളുണ്ടാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതായത് ഫ്രെയിമിലുള്ള വസ്തുക്കളുടെ ഭാവങ്ങളോ ക്രിയകളോ പൂർണമാകുന്നത് ആ ചലനത്തിന്റെ പൂർത്തിയിലാണ്. ചലനങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിൽ ചില ക്രിയകൾ പൂർത്തിയാകുന്നു എന്നർത്ഥം. ഇതിനെയാണ് *കിനിമോർഫ്* (Kinemorph) എന്ന അർത്ഥപൂർണമായ യൂണിറ്റായി ഇക്കോ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

ഫോട്ടോഗ്രാമുകൾ ചലിച്ചുകൊണ്ടാണ്, കാലത്തിന്റെ മാനംകൂടി ചേർന്നുകൊണ്ടാണ്, ചലച്ചിത്രഷോട്ടുകൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഈ ചലനത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾക്ക് ഫൊണീമിന്റെ സ്വഭാവമുണ്ട്. അവ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്രെയിമുകൾ സെക്കന്റിൽ 24 എന്ന ക്രമത്തിൽ ഓടുമ്പോൾ മാത്രം രൂപപ്പെടുന്ന താണ്. അതിനുമുമ്പോ പിമ്പോ അവ നിലനിൽക്കുന്നില്ല. ഈ ക്ഷണികസ്വഭാവം ഫൊണീമിന്റേതിന് സമാനമാണ്. അതുപോലെ ചലനത്തിൽ ഒരു ഘട്ടം മാത്ര മായെടുത്താൽ അതിന് സ്വന്തമായ അർത്ഥം ഉണ്ടെന്ന് പറയാനാവില്ല. അതേസ മയം ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ അത് അർത്ഥപൂർണമായ ഒരാംഗ്യമായി മാറുന്നു. അവിടെയും ഫോണീമുമായാണിതിന് സാദൃശ്യമുള്ളത്. ഇവിടെ ഭാഷയിലെ ദ്വയോച്ചാരണത്തിനു സമാനമായ ഒരു നില കൈവരുന്നു. എന്നാൽ അവിടെ നിൽക്കുന്നില്ല. ഫ്രെയിമിനകത്തെ ഒരു *സീമി*ന്റെ ചലനം മാത്രമല്ല ഒരേ സമയം സംഭവിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിലെ ഓരോ രൂപത്തിനുമുള്ള ചല നങ്ങളത്രയും ഒരേ സമയം അർത്ഥസംവേദനം നടത്തുന്നു. ഇത് ഭാഷയ്ക്ക് അപ്രാ പ്യമായ ഒന്നാണ്. അതിനാലാണ് ഇക്കോ ഇതിനെ ത്രിതീയോച്ചാരണം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് (Nichols, 1993 : 597-599).

ചലച്ചിത്രത്തിന് ദ്വയോച്ചാരണശേഷി ഉണ്ടെന്നും ഇല്ലെന്നുമുള്ള അഭിപ്രായ ങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഭാഷയുടെ സ്വഭാവത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിലാരോ പിച്ചുകൊണ്ട്, ഭാഷപോലുള്ള അതിന്റെ പ്രവർത്തനത്തെ നിരൂപിക്കാനാണ് ചിഹ്ന വിജ്ഞാനീയർ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നതെന്ന് കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഷോട്ടുകൾ നിർമിച്ചിരിക്കുന്നത് ഫ്രെയിമുകൾ കൊണ്ടാണ്. സാങ്കേതികമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഒരു ഫ്രെയിം തന്നെ നിരവധി സാങ്കേതികഘടകങ്ങളിലൂടെയാണ് നിർമിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കാം. വര കളെയും വർണങ്ങളെയുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിന്റെ ഘടകങ്ങളായി ആർൺഹൈം നേര ത്തേതന്നെ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ഇക്കോയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളിലും സൂക്ഷ്മ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ അവബോധമുണ്ട്. ചലനത്തിന്റെ ഏകകത്തെക്കുറി ച്ചുള്ള ചിന്തകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഇക്കോ ചലച്ചിത്രഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളെ സൂക്ഷ്മമാക്കുകയാണ്. ഏറ്റവും ചെറിയ ഏകകത്തിനായുള്ള വിഭജനശ്രമങ്ങൾ ഒരുപക്ഷേ ഒരു ഷോട്ടിന്റെതന്നെ അടിസ്ഥാനമായി കൽപ്പിക്കാ വുന്ന ഫ്രെയിം എന്നതിൽ എത്തിച്ചേരാമെങ്കിലും അത് ഭാഷയിലെ സ്വനിമ ത്തോടോ രൂപിമത്തോടോ അല്ല അതിലേറെ ആശയനിർഭരമായ വാക്യത്തോടോ അതിനുമപ്പുറം പ്രബന്ധത്തോടുതന്നെയോ ആണ് ഇണങ്ങുക. രൂപങ്ങൾ, നിറ ങ്ങൾ തുടങ്ങി അനവധിയായ അംശങ്ങൾ പരസ്പരം ഇടപെട്ടുകൊണ്ടാണ് ഏതൊരു ഫ്രെയിമും രൂപപ്പെടുന്നത്. അതിൽ ചേരുന്ന അംശങ്ങളോരോന്നും അർത്ഥരൂപീകരണത്തിൽ കാര്യക്ഷമമായി പങ്കുകൊള്ളുന്ന സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളാ ണുതാനും. അതായത് ഒറ്റ ഫ്രെയിമിനെ എടുത്താലും അത് സ്വനിമത്തിനോ രൂപി മത്തിനോ സമാനമായ ഒന്നാവില്ല എന്നർത്ഥം.

ദൃശ്യതലത്തിലുള്ള അർത്ഥോത്പാദനതന്ത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് ഇത്രയും ആലോചനകൾ നടത്തിയത്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, ആ ദൃശ്യതലത്തിൽ അശരീരി കളായി കൂടിച്ചേരുന്ന ശബ്ദപഥത്തിന്റെ ഒരു സമാന്തരലോകവുമുണ്ട്. അവിടെ

ഭാഷതന്നെയും കടന്നുവരികയും ചെയ്യും. ദൃശ്യത്തോടൊത്തുചേർന്നുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങളും ആ അർത്ഥത്തിൽ വിഭജിക്കാൻ കഴിയേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ പ്രാഥമികമായി ചലച്ചിത്രത്തെ ചലിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളായാണ് കരുതിപ്പോരുന്നത്. അതിന്മേൽ വരുന്ന ദ്വിതീയാവിഷ്കാരമാണ് ശബ്ദങ്ങളെന്നും കരുതുന്നു. ദൃശ്യനിർമാണത്തിൽ പങ്കുചേരുന്ന മറ്റു ഘടകങ്ങളോടൊപ്പം ശബ്ദങ്ങളെയും വിലയിരുത്തുന്നതാകും ഉചിതം. അർത്ഥയുക്തമായ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം അധികാർത്ഥങ്ങൾ നൽകി കടന്നുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ പലപ്പോഴും ആഖ്യാനതലത്തിലാണ് കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുക.

1.2.6.3. സംയോജനാത്മക- സാദൃശ്യാത്മകതലങ്ങൾ

ചിഹ്നങ്ങൾ വ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് രണ്ട് തരത്തിലാണ് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സംയോജനാത്മക(Syntagmatic)രീതിയിലും സാദൃശ്യാത്മക(Paradimatic)രീതിയിലും. ഇവയെ തിരശ്ചീനവും ലംബമാനവുമായ രണ്ട് അക്ഷങ്ങളായാണ് സങ്കൽപ്പിക്കുന്നത്. ചിഹ്നങ്ങൾ മുൻപിൻ എന്ന ക്രമത്തിൽ രേഖീയമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുകയാണ് സംയോജനാത്മകരീതിയിൽ. ഇത് കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന്റേതായ, തിരശ്ചീനമായ അക്ഷമായി പരിഗണിക്കുന്നു. ഇവിടെ ചിഹ്നങ്ങളുടെ സ്ഥാനവ്യതിയാനത്തിലൂടെ അർത്ഥത്തിലും വ്യതിയാനം വരുന്നു. ഭാഷയിൽ വാക്കുകളുടെ സംയോജനാത്മകതയിലൂടെ വാക്യവും വാക്യങ്ങളുടെ സംയോജനാത്മകതയിലൂടെ ഖണ്ഡികയോ പ്രബന്ധമോ തന്നെയും നിർമിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിലാകട്ടെ, ഒന്നിന് പകരംവെയ്ക്കാവുന്ന രീതിയിൽ ലംബതലക്രമത്തിലാണ് ചിഹ്നങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഒരേ സമയം ഒന്നിനേ ഇവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാനാകൂ. അവ തമ്മിൽ മാറ്റിവെച്ചാലും അർത്ഥം മാറും. തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ അക്ഷമാണിത്. ഈ രണ്ട് തലങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്നാണ് ഭാഷയുടെ ഘടന രൂപപ്പെടുന്നത്.

സാദൃശ്യമുള്ളതെങ്കിലും വ്യത്യസ്തരൂപങ്ങളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്നത് അവ തമ്മിൽ ഏതെങ്കിലും ഒരംശത്തിൽ പുലർത്തുന്ന വൈരുദ്ധ്യമാണ്. അതിനാൽ സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിൽ മുഖ്യമായി പരിഗണിക്കാവുന്നത് വൈരുദ്ധ്യമാണ്. സംയോജനാത്മകതലത്തിലാകട്ടെ, വ്യത്യസ്തമായ അംശങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ചയാണ് പ്രധാനം. അഥവാ അവിടെ വൈരുദ്ധ്യം അപ്രധാനമാണ്. ഇങ്ങനെ വൈരുദ്ധ്യവും ചേർച്ചയും ഒന്നിക്കുന്നിടത്താണ് ഒരോ ചിഹ്നവും അതിന്റെ പ്രയോഗസന്ദർഭത്തിൽ അർത്ഥം ജനിപ്പിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം പ്രയോഗസന്ദർഭത്തിൽ സന്നിഹിതമല്ലാത്ത അർത്ഥങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുക എന്നതും പ്രധാനമാണ്. ഈ രണ്ട് തലങ്ങളുമുപയോഗിച്ചാണ് ഓരോ ചിഹ്നശൃംഖലയുടെയും വിവക്ഷകളെ പിന്തുടരുന്നത്.

വസ്ത്രവ്യവസ്ഥയിലെ ഉദാഹരണമെടുത്താൽ, ശരീരത്തിന്റെ ഒരേ ഭാഗത്ത് ഒരു സമയം ഒരുതരത്തിലുള്ളത് മാത്രം(തൊപ്പി, തലപ്പാവ്, കിരീടം) ധരിക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ് സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിൽ വരിക. അതേസമയം തൊപ്പി, ട്രൗസർ, ഷൂസ് തുടങ്ങി വ്യത്യസ്ത സ്ഥാനങ്ങളിൽ ധരിക്കുന്നവ പരസ്പരം തെരഞ്ഞെടുക്കാവുന്നതല്ല. അവ ഒന്നിന് ചേർന്ന് മറ്റേത് എന്ന നിലയിൽ ഒരേസമയം പ്രത്യക്ഷ

പ്പെടുന്നവയാണ്. അവ സംയോജനാത്മകബന്ധത്തിൽ വരുമ്പോഴാണ് വസ്ത്രധാരണത്തിന് പൂർണത വരുന്നത് (Barthes, 1986 : 63). ഈ രണ്ട് തലങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. സംയോജനാത്മകതലത്തിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ പാഠത്തിലെന്ത് സംഭവിക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകുമെങ്കിൽ(പ്രകടമായ അർത്ഥത്തെ) സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ പാഠമെന്തിനെക്കുറിച്ചാണെന്ന്(ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അർത്ഥത്തെ) കണ്ടെത്താനാകും.

ചലച്ചിത്രഘടനയിൽ ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സംയോജനാത്മകതലത്തെയും അനുയോജ്യമായ സങ്കേതങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സാദൃശ്യാത്മകതലത്തെയും നിർദ്ദേശിക്കാനാകും. ഒരു ഷോട്ടിന്റെ ലക്ഷ്യാർത്ഥസൂചന മുൻപിൻ വരുന്ന ഷോട്ടുകളെ ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് മനസ്സിലാക്കുന്നതെങ്കിൽ അതിൽ സാധ്യമായ മറ്റുഷോട്ടുകളുമായുള്ള താരതമ്യവും ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഫ്രെയിമിന്റെ വലിപ്പം, ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യം, ഫ്രെയിമിനകത്തുവരുന്ന ആളുകൾ, ഫ്രെയിമിലെ വെളിച്ചം, വർണം തുടങ്ങിയ അംശങ്ങളോരോന്നിലും ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ അനവധിയാണ്. ഇതെല്ലാം സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. അതേപോലെ ഫ്രെയിമിനും ഷോട്ടിനും പുറത്തും സാദൃശ്യാത്മകതലം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ളൊരു ദൃശ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യാർത്ഥസൂചന അതിൽത്തന്നെ പൂർണമാകുന്നതല്ല. മറിച്ച് താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യവുമായുള്ള താരതമ്യത്തിന്റെ ഫലമായി വരുന്നതാണ്.

ഓരോ ഷോട്ടും തൊട്ടുപിന്നാലെ വരുന്ന ഷോട്ടുമായി സൂക്ഷിക്കുന്ന ബന്ധമാണ് സംയോജനാത്മകതലം. സീനും അടുത്ത സീനും തമ്മിലും സീക്വൻസും അടുത്ത സീക്വൻസും തമ്മിലും എന്നിങ്ങനെ ഈ ബന്ധം പല തലങ്ങളിൽ കാണാം. നിശ്ചിതമായ അർത്ഥമുള്ള ഒരേ ഷോട്ടുതന്നെ വ്യത്യസ്തമായ സീക്വൻസുകളിലോ ഒരേ സീക്വൻസിലെതന്നെ വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥാനങ്ങളിലോ വരുമ്പോൾ ആ സ്ഥാനത്തിന് അനുസരിച്ച് ഉദ്ദിഷ്ടാർത്ഥത്തിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നു. അതായത് സംയോജനാത്മകതലം അർത്ഥവിവക്ഷയെ സംബന്ധിച്ച് സുപ്രധാനമാണ് എന്നർത്ഥം. മെറ്റ്സിന്റെ *സിന്റാഗ്മ* എന്ന സങ്കൽപ്പനത്തിൽ ഈ സംയോജനാത്മകതലത്തെയാണ് പരിഗണിക്കുന്നത്.

സാങ്കേതികമായി എഡിറ്റിംഗുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഷോട്ടുകളുടെ വിന്യസനക്രമമാണ് സംയോജനാത്മകതലമെന്നും അതാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ ഒരാഖ്യാനമായി നിലനിർത്തുന്നതെന്നും പറയാം. അതേപോലെ ദൃശ്യസംരചനയിലും ശബ്ദതലത്തിലും വരുന്ന, അനുയോജ്യമായ സങ്കേതങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകത കുടികൊള്ളുന്നതെന്നും പറയാം. എന്നുവെച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ രണ്ട് തലങ്ങളും കൃത്യമായി വേർതിരിക്കുക പ്രയാസമാണ്. കാരണം ദൃശ്യസംരചനയ്ക്കായുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളോരോന്നും ഫ്രെയിമിലെ മറ്റു വസ്തുക്കളുമായും ചലനങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടാണ് അർത്ഥമുണ്ടാക്കുന്നത് എന്നത് പരിഗണിച്ച് അതിനെ സംയോജനാത്മകതലമായിക്കൂടി പരിഗണിക്കാനാകും. അതുപോലെതന്നെ ഒരു സീക്വൻസിലെ ഓരോ ഷോട്ടും എവിടെ, എങ്ങനെ, എത്രനേരം എന്നുള്ളതെല്ലാം ബോധപൂർവ്വ

മായ തെരഞ്ഞടുപ്പാണെന്നതിനാൽ സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ അത് സാദൃശ്യാത്മകതല മാണ് എന്നും പറയാം.

സ്ഥലസംബന്ധിയായ ചിത്രകലയിൽ സാധ്യമല്ലാത്ത കാലമെന്ന മൂന്നാമ തൊരു മാനത്തെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രകലയുടെ വൈഭവം. അതേ പോലെ കാലമെന്ന തലത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ഭാഷയിൽ സാധ്യമല്ലാത്ത സ്ഥല ത്തിന്റെ ദ്വിമാനതയെ ഇണക്കിച്ചേർക്കാനും ചലച്ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു. അവിടെ ചിത്രകലയും ഭാഷാകലയും ഒരുമിച്ചിണങ്ങിനിൽക്കുന്നു എന്ന് പറയാം. അതി നാൽത്തന്നെ ഭാഷയുടെയോ ചിത്രത്തിന്റെയോ വിശകലനരീതികളിൽ ഒന്നിൽമാത്രം ഒതുങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ സമീപിക്കാനാവില്ല. പഠന സൗകര്യാർത്ഥം ഓരോന്നിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് വിശകലനം ചെയ്യാമെന്ന് മാത്രം.

1.2.6.4.പ്രാഥമികാർത്ഥവും അധികാർത്ഥവും

ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്നതുതന്നെ പ്രാഥമികാർത്ഥം (Denotation). അതിൽപ്പിന്നാലെ വരുന്നതിനെ പൊതുവായി അധികാർത്ഥം (Connotation) എന്ന് പറയാം. പല അടരുകളിലായി പടർന്നുകിടക്കുന്ന അധി കാർത്ഥങ്ങൾ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്ര ക്രിയയിൽ നിർണായകമാണ്. സൊസ്യൂറിന്റെ ഭാഷാശാസ്ത്രപഠനങ്ങളിൽനിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞവയാണ് ഇവ രണ്ടും. ഇവയെ സൈദ്ധാന്തികമായ പരികൽപ്പനക ളായി വികസിപ്പിച്ചത് ബാർത്താണ്.

സൂചക-സൂചിതങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലിലൂടെയുള്ള ആദ്യ അർത്ഥതലത്തെ യാണ് ബാർത്ത് *പ്രാഥമികാർത്ഥം* (Denotation) എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. സന്ദർഭാനു സൃതമായി അനുയോജ്യമായ അർത്ഥം സ്വീകരിക്കുമെങ്കിലും സാമാന്യമായി ഭാഷാപദത്തിന് നിഘണ്ടുവിലുള്ള അർത്ഥമാണിതെന്ന് പറയാം. അതിൽ വാക്കിന്റെ സാംസ്കാരികസവിശേഷമായ വിവക്ഷകൾ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. അത്തരം വിവക്ഷകൾ തെളിയുന്നിടത്താണ് അധികാർത്ഥം എന്ന തലം പ്രവർത്തനക്ഷമമാ കുന്നത്. കോശാർത്ഥം മനസ്സിലായശേഷം അത് സൂചകമായെടുത്ത് സാംസ്കാരി കമായ മറ്റുതലങ്ങളിലുള്ള അർത്ഥം നിർമിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ അർത്ഥതലത്തെ യാണ് *അധികാർത്ഥം* (Connotation) എന്ന പരികൽപ്പനകൊണ്ട് ബാർത്ത് ഉദ്ദേശി ക്കുന്നത്. ഒരു ചിഹ്നത്തിന്റെ അർത്ഥമണ്ഡലങ്ങളെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സമ ഗ്രമായ തലത്തിലാണ് അത് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഈ രണ്ടെണ്ണത്തിനുമപ്പുറം അർത്ഥത്തിന്റെ മൂന്നാമതൊരു തലം, മിത്തിക്കൽ തലം കൂടി ബാർത്ത് നിർദ്ദേശി ക്കുന്നുണ്ട്. അത് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ലഭിക്കുന്നതല്ല. പ്രത്യയശാസ്ത്രം പോലെ പരോ ക്ഷവും പലപ്പോഴും അബോധപരവുമാണ്. പാരീസ് മാച്ചിൽവന്ന ഒരു നിശ്ചലദൃ ശ്യത്തെ മുൻനിർത്തി ബാർത്ത് *മിത്തി*നെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രഞ്ച് യൂണി ഫോമിൽ ഒരു നീഗ്രോ യുവാവ് ഫ്രഞ്ച് പതാകയെ സല്യൂട്ട് ചെയ്തു നിൽക്കുന്നതാണ് ആ നിശ്ചലദൃശ്യം. ഫ്രഞ്ച് സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ കീഴിൽ നാനാവിധ മനുഷ്യരും വ്യത്യസ്ത വർഗക്കാരും സുരക്ഷിതരും സംതൃപ്തരുമാണെന്ന അധികാർത്ഥത്തെ ഈ ദൃശ്യം നിർമിച്ചെടുക്കുന്നു. മാത്രമല്ല വിഭിന്ന വിഭാഗങ്ങളെ

ഏകോപിപ്പിച്ച് കൊണ്ടുപോകുന്ന, ഒരു കൊടിക്കീഴിൽ അണിനിരത്തുന്ന, മഹത്തായ സാമ്രാജ്യമാണ് ഫ്രാൻസ് എന്ന *മിത്തി*നെക്കൂടി ഇത് രൂപപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് ബാർത്ത് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അത്തരമൊരു *മിത്ത്* ഫ്രാൻസിന്റെ സാമ്രാജ്യത്വചൂഷണങ്ങളും വർണവർഗവിവേചനങ്ങളും മറച്ചുവെയ്ക്കുന്നു എന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട് (Barthes, 1972 : 115-116). ഇങ്ങനെ *മിത്തി*ന്റെ തലമാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനഭൂമികയെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു. ഉത്തരഘടനാവാദചിന്തകൾ മിക്കപ്പോഴും ചിഹ്നത്തിന്റെ ഈ വ്യഞ്ജക ധർമത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ചാണ് വികസിക്കുന്നത്. ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമായ അവബോധങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും വ്യക്ത്യവബോധങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും വ്യതിരിക്തങ്ങളായ അർത്ഥസാധ്യതകൾ ചിഹ്നത്തിന് ലഭിക്കും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാഷയുടെ പ്രാഥമികതലത്തിലെക്കാളുപരി അതിന്റെ അധികാർത്ഥതലങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയമായി പ്രസക്തമാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാഴ്ചക്കാർ ആദ്യപടിയായി കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലെ രൂപങ്ങളെന്താണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നത് പ്രാഥമികാർത്ഥവും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മതകളിലേക്കിറങ്ങിച്ചെല്ലുമ്പോൾ കൈവരുന്ന അർത്ഥം അധികാർത്ഥവുമാകുന്നു. മാധ്യമസൈദ്ധാന്തികനായ ജോൺ ഫിസ്ക് (John Fiske) ഒരു തെരുവിന്റെ ചിത്രീകരണത്തെ മുൻനിർത്തി അർത്ഥത്തിന്റെ വിവിധതലങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. നിറയെ കെട്ടിടങ്ങളുള്ള തെരുവിന്റെ ദൃശ്യത്തെ പലമട്ടിൽ, പല കാഴ്ചക്കോണിൽ, പല അകലത്തിൽ, വർണത്തിലും കറുപ്പ്-വെളുപ്പിലുമെല്ലാം ചിത്രീകരിക്കാനാകും. പ്രസന്നവും സൂര്യപ്രകാശപൂരിതവുമായ തെരുവ് തെരഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ട് അതിനെ വർണഫിലിമുപയോഗിച്ചും മൃദുവ്യക്തത (Soft Focus) എന്ന സങ്കേതമുപയോഗിച്ചുമെല്ലാം ചിത്രീകരിക്കാനാകും. അങ്ങനെ ആ തെരുവിനെ കൂടുതൽ സന്തോഷപ്രദവും ഊഷ്മളവും കുട്ടികളെപ്പോലുള്ളവർക്ക് കളിയിടമെന്ന ജീവിതതലമായുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കാം. അതേസമയം ഇതേ തെരുവിനെത്തന്നെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഫിലിം സ്റ്റോക്ക് സ്വീകരിച്ചും പരുഷവ്യക്തത (Hard Focus) എന്ന സങ്കേതമുപയോഗിച്ചും ഇരുൾ-വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ നിലനിർത്തിയും ചിത്രീകരിക്കാനാകും. അപ്പോഴത് ആവാസയോഗ്യമല്ലാത്ത, കുട്ടികൾക്ക് കളിക്കാൻ കഴിയാത്ത, നാശോന്മുഖമായ അന്തരീക്ഷമായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുക. ഒരേ തെരുവിന്റെതന്നെ രണ്ട് രീതിയിൽ ചിത്രീകരിച്ച രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും പ്രാഥമികാർത്ഥതലത്തിൽ 'തെരുവ്' എന്നേ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുള്ളൂ. മേൽപ്പറഞ്ഞ മറ്റു വിശേഷണങ്ങളെല്ലാം അധികാർത്ഥതലത്തിലാണ് വരുന്നത് എന്നാണ് ഫിസ്ക് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. അതുവഴി *പ്രാഥമികാർത്ഥമെ*ന്നാൽ എന്താണ് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഭൗതികരൂപമെന്നും *അധികാർത്ഥമെ*ന്നാൽ ചിത്രീകരണരീതിയിൽ നടത്തുന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾക്കനുസരിച്ച് ഉണ്ടായിവരുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളെന്നും നിരൂപിക്കുകയാണ് ഫിസ്ക് (Fiske, 2002 : 85-86). ഒരു ഫ്രെയിമിനെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സാങ്കേതികമായ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾക്ക് ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങളുമായി ഗാഢമായി ബന്ധമുണ്ടെന്നാണ് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുന്നത്.

പ്രാഥമികാർത്ഥം ഭൗതികമാണെന്ന് തീർത്തുപറയുന്നത് ഉചിതമാണെന്ന് തോന്നുന്നില്ല. കാരണം, ഒരു ഫ്രെയിം പ്രാഥമികമായിത്തന്നെ *അധികാർത്ഥ*തലത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കാനുള്ള സാധ്യതയുണ്ട്. ദൃശ്യം സംരചിക്കുമ്പോൾ ഭൗതികവസ്തുക്കളുടെ വിന്യാസംകൊണ്ടുതന്നെ *അധികാർത്ഥതല*ങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണുള്ളത്. ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് സവിശേഷമായ നിലനിൽപ്പുള്ളവയോ പ്രതീകാത്മകതയോടെ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നവയോ ആകാം. രണ്ട് തരത്തിലായാലും ഒരു ദൃശ്യത്തിനുതന്നെ പ്രാഥമികാർത്ഥത്തിനപ്പുറമുള്ള വിവക്ഷകൾ കൈവരാറുണ്ട്.

ഒരു ഫ്രെയിമിൽനിന്ന് അടുത്ത ഫ്രെയിമിലേക്കുള്ള മുന്നേറ്റത്തിൽ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുകയാണല്ലോ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. അത് *അധികാർത്ഥ*ത്തിന് ഊന്നൽ നൽകാനുള്ള സംവിധാനമാണ്. ക്രോസ്കട്ടിംഗ് അഥവാ കുറുകെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളെല്ലാം കേവലം സംഭവദൃശ്യങ്ങളായി മാത്രമല്ലാതെ അവ സമകാലത്തോ വിഭിന്നകാലത്തോ ഒരേ ഇടത്തിലോ വ്യത്യസ്ത ഇടത്തിലോ നടക്കുന്ന രണ്ട് സംഗതികളായിട്ടാണ് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. അത് *അധികാർത്ഥ*തലത്തിൽ വരുമെന്ന് മെറ്റ്സിനെപ്പോലുള്ളവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ സങ്കേതവും ഓരോ അർത്ഥത്തെ കുറിക്കുന്നുവെന്ന് അബോധപൂർവ്വമോ ബോധപൂർവ്വമോ ആയി തിരിച്ചറിഞ്ഞാണ് പ്രേക്ഷകർ ആസ്വാദനത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നത്.

ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വാച്യാർത്ഥവും വ്യക്തിനിഷ്ഠവും സംസ്കാരനിഷ്ഠവുമായ അധികാർത്ഥങ്ങളും മറ്റുദൃശ്യങ്ങളുമായി അവ പുലർത്തുന്ന ബന്ധങ്ങളുമാണ് ചലച്ചിത്രപാഠത്തിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളെയും കഥാപാത്രസ്വഭാവസവിശേഷതകളെയും പ്രവൃത്തിപരിസരങ്ങളെയുമെല്ലാം നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ സൂചിപ്പിക്കുംമട്ടിലുള്ള ദൃശ്യസജ്ജീകരണങ്ങളൊരുക്കാൻ സംവിധായകർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. അവയോടൊപ്പം ശബ്ദത്തെക്കൂടി പരിഗണിക്കണം എന്ന് മാത്രം. അവിടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ പ്രാഥമികാർത്ഥത്തിൽ കവിഞ്ഞ അധികാർത്ഥത്തിലേക്ക്, പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളിലേക്കുപോലും നയിക്കാൻ ശബ്ദങ്ങൾ സഹായകമാകാറുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ സങ്കേതത്തിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പ് പ്രാഥമിക-അധികാർത്ഥങ്ങളിലേക്കെത്താനുള്ള സൂക്ഷ്മമായ തന്ത്രങ്ങളാണ്. ഏത് വർണത്തിൽ, ഏത് വെളിച്ചത്തിൽ, ഏത് അകലത്തിൽ, ഏത് കാഴ്ചക്കോണിൽ എങ്ങനെ കാണപ്പെടണം, അത് വ്യക്തമാകണമോ അവ്യക്തമാകണമോ തുടങ്ങി സൂക്ഷ്മമായ ഓരോ അംശത്തിലുമുള്ള ചലച്ചിത്രകാരരുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ അർത്ഥനിർമാണത്തെ സംബന്ധിച്ച് സുപ്രധാനമാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിലും പഠനവിശകലനങ്ങളിലും ഈ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ ഒഴിച്ചുനിർത്താനാവില്ല.

1.2.6.5. ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങൾ

ദൃശ്യത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന വസ്തുക്കളും രൂപങ്ങളും ചേർന്ന് ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പുതിയ മാനങ്ങൾ സംഭാവന ചെയ്യുന്നതിനായി പലവിധമായ ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങൾ (Tropes) സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഭാഷയിലെ ആലങ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങൾക്ക് സമാനമായി ഇതിനെ കാണാനാകും. ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ട് നയിക്കാനും ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന് പ്രതീകാത്മകമായ അധികാർത്ഥം കൽപ്പിക്കാനുമാണ് പ്രധാനമായും ഈ ദൃശ്യാലങ്കാരങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന്റെ രീതിഭേദങ്ങൾ, ഫ്രെയിമിംഗിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയാണ് അതിനുപയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ. ഒരു ദൃശ്യം മറയുംമുമ്പേ മറ്റൊരു ദൃശ്യം അതിൽത്തന്നെ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന സങ്കേതവും(Super Impose) വസ്തുക്കളുടെ സ്വാഭാവികമായ ചലനവേഗത കൂട്ടിയും കുറച്ചും വസ്തുചലനത്തെ അതിശയീകരിപ്പിക്കുന്ന മന്ദ-ദ്രുതചലനങ്ങളും(Slow-Fast Motions) വസ്തുക്കളുടെ അതിശയീകരിപ്പിച്ച കാഴ്ചകളും(Zooming) പലവിധമായ മറ്റു ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളു(Visual Effects)മെല്ലാം ദൃശ്യാലങ്കാരങ്ങളായി പരിഗണിക്കാനാകും.

ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *സ്ട്രൈക്കി*(Strike, 1924)ൽ സമരം ചെയ്യുന്ന ഫാക്ടറി തൊഴിലാളികളെ വെടിവെച്ചിടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം കശാപ്പുകത്തിയുപയോഗിച്ച് അറവുമൃഗത്തെ കൊല്ലുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടുള്ള ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷിനെ ചലച്ചിത്രപരമായ ഒരു ആലങ്കാരികപ്രയോഗമായി കാണാനാകും. ആശയപരമായ പൊരുത്തം അവകാശപ്പെടാനാവില്ലെങ്കിലും ക്രിയാപരമോ രൂപപരമോ ആയ പൊരുത്തം അവകാശപ്പെടാനാകുമെന്ന മട്ടിലുള്ള ചില ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തന്റെ *ആൻ ആൻഡലൂഷ്യൻ ഡോഗ്* (An Andalusian Dog, 1929) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ലൂയി ബുനുവലും (Luis Bunuel) ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. മൂർച്ചകൂട്ടിയ ഷേവിങ് കത്തി ഒരു സ്ത്രീയുടെ കണ്ണിന് കുറുകെ പിടിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ തുടർന്ന് പൂർണചന്ദ്രന് കുറുകെ വലത്തുനിന്നിടത്തോട്ട് അതിവേഗം കടന്നുപോകുന്ന കറുത്ത മേഘങ്ങളുടെ ദൃശ്യത്തെ ചേർക്കുകയും അതിനെ തുടർന്ന് ഷേവിംഗ് കത്തികൊണ്ട് വലത്തുനിന്നിടത്തോട്ട് ഒരു മൃഗത്തിന്റെ കണ്ണിനെ നെടുകെ കീറുന്ന സമീപദൃശ്യത്തെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു(അതിവേഗം മിന്നിമായുന്നതിനാൽ മൃഗത്തിന്റെ കണ്ണ് സ്ത്രീയുടേതാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കാനാകുന്നുണ്ട്). അസംബന്ധമായ ഇത്തരം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ ഈ ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം കാണാനാകും. പ്രകടമായ ഒരർത്ഥത്തിലെത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിലും ഇവ ആലങ്കാരികമായ പ്രയോഗങ്ങളായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. എങ്ങനെയാണോ മേഘം ചന്ദ്രനെ മുറിക്കുന്നത് അതിന് സമാനമായാണ് കണ്ണിനെ മുറിക്കുന്നതെന്ന ആലങ്കാരികത ദൃശ്യപരമായി ഇത് പിന്തുടരുന്നുമുണ്ട്. ക്രിയയുടെ ദിശാപരമായ പൊരുത്തവും ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ രൂപപരമായ സമാനതകളും മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങളെയും തമ്മിൽ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു.

ലൂയി ബുനുവലിന്റെ *ആൻ ആൻഡലൂഷ്യൻ ഡോഗി*ലെ തന്നെ ഉറുമ്പരിക്കുന്ന ഉള്ളംകൈയ്യുടെ അതിസമീപദൃശ്യം ഇംഗ്ലീഷിലെയും ഫ്രഞ്ചിലെയും പഴമൊഴികളുടെ ആലങ്കാരികമായ ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാകുന്നതായി മൊണോക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. 'കൈയ്യിൽ ഉറുമ്പിനെ വെയ്ക്കുക' എന്നർത്ഥംവരുന്ന ഫ്രഞ്ച് പഴമൊഴിയുടെയോ അല്ലെങ്കിൽ ഇംഗ്ലീഷിലെ *to have ants in the hand* എന്ന പ്രയോഗത്തിന്റെയോ ആവിഷ്കരണമായിട്ടാണ് ഈ ദൃശ്യത്തെ മൊണോക്കോ കാണുന്നത് (Monoco, 2000 : 173). മറ്റൊരു ഭാഷാസമൂഹത്തിൽ വിജയിക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള ഏർപ്പാടുകൂടിയാണ് ഈ അലങ്കാരകൽപ്പന. *സ്ട്രൈക്കി*ലെ കശാപ്പുകത്തിയുടെ ദൃശ്യത്തിനുള്ള സാർവലൗകിക സ്വഭാവം ഉറുമ്പരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് അവകാശപ്പെടാനാവില്ല. ദൃശ്യത്തിന്റെ സംസ്കാരബദ്ധതയെക്കൂടിയാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

പ്രാഥമിക-അധികാർത്ഥതലങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ *രൂപകം* (Metaphor), *ഉപാദാനം* (Metonymy), *ഉപലക്ഷണ* (Synecdoche) എന്നിങ്ങനെയുള്ള അലങ്കാരകൽപ്പനകളെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തകർ സവിശേഷമായെടുത്ത് പരിചരിച്ച് കാണുന്നു. റോമൻ യാക്കോബ്സണും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ അധികമായി പിൻപറ്റുന്ന ഡാനിയൽ ചാൻഡ്‌ലറും ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികയായ സൂസൻ ഹെവാർഡും ഇവയെ ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ വെച്ചുകൂടി പരിശോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ഭാഷയുടെ സംയോജനാത്മക-സാദൃശ്യാത്മകബന്ധങ്ങൾക്ക് സമാനമായി *രൂപകം* (Metaphor), *ഉപാദാനം* (Metonymy) എന്നീ പരികല്പനകളെയാണ് റോമൻ യാക്കോബ്സൺ (Roman Jakobson) മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. സാദൃശ്യമോ സാമീപ്യമോ കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ചിഹ്നത്തിന് പകരം മറ്റൊന്നിനെ പ്രയോഗിക്കുകയാണ് രണ്ടിടത്തും. അലങ്കാരസ്വഭാവമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന ഇവയിൽ ആദ്യത്തേത് സാദൃശ്യ(Similarity)ത്താലും രണ്ടാമത്തേത് സാമീപ്യ (Contiguity)ത്താലും ഒന്നിന് പകരമായി മറ്റൊന്ന് വരുന്നതാണ്. സാധാരണ ചേർന്നുപോകാത്ത രണ്ട് വസ്തുക്കളെയോ അവസ്ഥകളെയോ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ലക്ഷ്യാർത്ഥസൂചന നൽകുകയാണ് *രൂപക*ത്തിൽ. ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായി ഒരു *സൂചിതം സൂചക*മായി നിന്നുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമായൊരു *സൂചിതത്തെ* നിർദ്ദേശിക്കുകയാണിവിടെയെന്ന് ചാൻഡ്‌ലർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Chandler, 2007 : 127). ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടുത്തടുത്ത് വരുന്ന രണ്ട് ഷോട്ടുകളിൽ രണ്ടാമത്തെ ഷോട്ട് ആദ്യത്തെ ഷോട്ടുമായി താരതമ്യം ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ അവിടെ രൂപകത്തിന് സാധ്യതയേറുന്നുവെന്ന് സൂസൻ ഹെവാർഡ് (Susan Hayward) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Hayward, 2001 : 229). ഒരു വിമാനത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന പക്ഷിയുടെ ദൃശ്യം അവ രണ്ടിനെയും താരതമ്യംചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'പറക്കൽ' എന്ന അവസ്ഥ അല്ലെങ്കിൽ ക്രിയ ആണ് അവയെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് (ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ *മാച്ച് കട്ട്* അല്ലെ

ങ്കിൽ പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പിനുകൂടി ഉദാഹരണമാണിത്). മുമ്പ് പറഞ്ഞ *സ്ട്രൈക്ക്* എന്ന ഐസൻസ്റ്റൈൻ ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെക്കൂടി രൂപകത്തിനുദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനാകും. തമ്മിൽ പ്രകടമായ സാമ്യമില്ലെങ്കിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ അറവുമാടുകളെന്ന ആശയത്തെ രൂപകാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് സംവിധായകൻ. കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂചന അവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാണാത്ത മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തെയോ ആശയത്തെയോ അനുഭവിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ.

രൂപകങ്ങൾ ഒരു ദൃശ്യത്തിന് പകരമായി നിൽക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ അവ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിലാണുള്ളതെന്ന് പറയാനാകും. അതേസമയം അവയുടെ പ്രവർത്തനം സംയോജനാത്മകതലത്തിലാണുതാനും. *സ്ട്രൈക്കി*ലെ ദൃശ്യംതന്നെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പശുവിനെ കശാപ്പുചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തെയാണ് വെടിവെപ്പ് രംഗത്തോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കേണ്ടതെന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പ് സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിലാണ് വരിക. *സ്ട്രൈക്കി*ലെ അറവുമാടിന്റെ ദൃശ്യം അതായും തൊഴിലാളികൾക്കുനേരെയുള്ള വെടിവെയ്പിന്റെ ദൃശ്യം അതായും നിൽക്കുന്നിടത്തോളം അതിന് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ആലങ്കാരികത കൈവരുന്നില്ല. അതേസമയം ഈ രണ്ട് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയും അടുത്തടുത്ത് ചേർക്കുമ്പോൾ അത് വസ്തുത പറയുന്നതിനപ്പുറം ആലങ്കാരികമായി മാറുന്നത് രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളെയും താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്തുമ്പോഴാണ്. അതായത് സംയോജനാത്മകതലത്തിലാണ് അതിന്റെ അലങ്കാരത്വം കുടികൊള്ളുന്നതെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ രൂപകാത്മകതയ്ക്കായി തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന് പുറത്തുള്ളതോ അകത്തുള്ളതോ ആകാം. അറവുമാടിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് നടപ്പ് ആഖ്യാനവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമൊന്നുമില്ലാത്തതിനാൽ അത് പുറത്തുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളാണ്. ചാർളി ചാപ്ലി(Charlie Chaplin)ന്റെ *മോഡേൺ ടൈംസി*(Modern Times, 1936)ന്റെ തുടക്കത്തിൽ ചേർക്കുന്ന മൊണ്ടാഷുകളും ഇതുപോലെ ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്തുള്ളതിന് ഉദാഹരണമാണ്. തിക്കിത്തിരക്കി നീങ്ങുന്ന ചെമ്മരിയാട്ടിൻപറ്റത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത് സബ്‌വേയിലൂടെ തിക്കിത്തിരക്കി ഫാക്ടറിയിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ ദൃശ്യമാണ്. അതിന് ആഖ്യാനവുമായി നേരിട്ടു ബന്ധമില്ല. അതേസമയം ഫ്രിറ്റ്സ് ലാങ്ങി(Fritz Lang)ന്റെ *എം*(M)ൽ അജ്ഞാതനായ പിള്ളേരുപിടുത്തക്കാരൻ ഒരു കുട്ടിയെ ആക്രമിച്ചതിനുശേഷം കാണിക്കുന്നത് ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട ബലൂൺ ടെലഗ്രാഫ് കമ്പിയിൽ കുരുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ്. ഇത് കുട്ടിയ്ക്ക് മേലുള്ള ക്രൂരമായ അതിക്രമത്തിന്റെ അധികാർത്ഥത്തെ തൊടുക്കുന്നുണ്ട്. കുട്ടി അതുവരെ കൈയ്യിൽ കൊണ്ടുനടന്ന ബലൂണാണ് എന്നതിനാൽ അതിന് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥാനമുണ്ടുതാനും. ഇത്തരം *രൂപക*ത്തെയാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന് അകത്തുള്ള *രൂപക*മെന്ന് പറയുന്നത്. രൂപകാത്മകത രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളിലായി പകുത്തുതന്നെ വേണമെന്നില്ല. ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ അത് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനുമാകും. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *വിധേയൻ* (1994) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഭാസ്കരപ്പട്ടേലരുടെ കാട്ടുപോത്തിന്റേതുപോലുള്ള മുരട്ടുഭാവത്തെ ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽ അയാളുടെ തലയ്ക്കുമുകളിലായി ചുമരിൽ

കാട്ടുപോത്തിന്റെ കൊമ്പിനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന രംഗത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

രൂപകാത്മകത ഒരു പകരംവെപ്പാണെങ്കിൽ *ഉപാദാനം* ഒരു ആശയത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങളിലൊന്നിനെ ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ്. അർത്ഥവുമായുള്ള ചിഹ്നത്തിന്റെ ബന്ധമോ സാമീപ്യമോ ആണ് ഉപാദാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. രാജകിരീടം രാജവാഴ്ചയുടെ സൂചനയായി ഉപയോഗിക്കുന്നതും വടിയും കണ്ണടയും ഗാന്ധിയെയും തൊപ്പിയും വടിയും ചാപ്ലിനെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതുമെല്ലാം *ഉപാദാന*ത്തിനുള്ള പ്രസിദ്ധമായ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഫ്രെയിമിൽ സന്നിഹിതമായ ഒരു ദൃശ്യമോ ശബ്ദമോ ഫ്രെയിമിൽ അസന്നിഹിതമായ വസ്തുവിനെയോ സംഭവത്തെയോ മറ്റോ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുവെങ്കിൽ അതിനെ ചലച്ചിത്രപരമായ ഉപാദാനമെന്ന് പറയാം. മൊണോക്കോയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചുരുക്കെഴുത്താണ് ഈ *ഉപാദാന*ങ്ങൾ (Monaco, 2000 : 167).

ഒരു വസ്തുവിന്റെ ഭാഗികദൃശ്യം കാണിച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ മുഴുവനായി സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനെയോ പൂർണദൃശ്യം കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ഭാഗത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനെയോ ആണ് *ഉപലക്ഷണാലങ്കാരം* (Synecdoche) എന്ന് വിളിക്കുന്നത് (Monaco, 2000 : 167). ഇവ കാഴ്ച്ചയ്ക്കപ്പുറം ചിന്തിക്കാൻ കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ചക്രം കാണിച്ചുകൊണ്ട് വാഹനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതും മാർച്ചുചെയ്യുന്ന കാലുകൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് സൈന്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതും ഉദാഹരണമായി പറയാം. ആ വഴിക്ക് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സമീപ-മധ്യദൃശ്യങ്ങളെ ലളിതമായി *ഉപലക്ഷണാ*ലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങളായി കാണാൻ സാധിക്കും. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ തലക്കെട്ടുകൾ പലപ്പോഴും ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനത്തിനുള്ള ഭാഷാപരമായ *ഉപലക്ഷണ*യായി നിൽക്കുമെന്നുമാലോചിക്കാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ആശയത്തെ ഒരൊറ്റ പദത്തിലൊതുക്കി അവതരിപ്പിക്കുകയാണല്ലോ അവിടെ. ചലച്ചിത്രം മുഴുവനായി കണ്ടാൽമാത്രം പിടികിട്ടുന്നവയും കാണുന്നതിന് മുന്നേ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള ആലങ്കാരികപ്രവേശകങ്ങളായി നിൽക്കുന്നവയും ഇവിടുണ്ട്. പോസ്റ്ററുകൾ ഉൾപ്പെടെ ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മുൻധാരണകളെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമാപ്പരസ്യദൃശ്യങ്ങളത്രയും ആ അർത്ഥത്തിൽ *ഉപലക്ഷണ*യായി ഗണിക്കാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജനുസ്സേതെന്ന് ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്താൽ വ്യക്തമാക്കുന്നമട്ടിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവയാണ് പരസ്യങ്ങൾ പലതും. യാക്കോബ്സനെപ്പോലെയുള്ളവർ *ഉപലക്ഷണ*യെ *ഉപാദാന*ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കാണുന്നില്ലെന്ന് ചാൻഡ്‌ലർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Chandler, 2007 : 134). വിശദാംശങ്ങളിലൊന്ന് എന്നതിനെ വലിയൊരു ഭാഗത്തിന്റെ ചെറിയഭാഗമെന്നും മനസ്സിലാക്കാനാകുമല്ലോ.

ദൃശ്യത്തിലെന്നപോലെ ശബ്ദത്തിന്റെയും അലങ്കാരസാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രം സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഗാനരംഗങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചും ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിൽ, കവിതയുടെ ആലങ്കാരികതകളെക്കൂടി ചലച്ചിത്രപാഠത്തിലേക്കാനയിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. സംഭാഷണതലത്തിലും ഇത് സാധാരണയായി ഉപയോഗ

പ്പെടുത്താറുണ്ട്. ദൃശ്യപഥത്തിലായാലും ശബ്ദപഥത്തിലായാലും അലങ്കാരങ്ങളെല്ലാം പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അധികാർത്ഥതലത്തിലാണെന്നതാണ് പ്രധാനം.

1.2.6.6. ചിഹ്നസംഹിതകൾ

ആശയവിനിമയപ്രക്രിയയിൽ ആശയങ്ങൾ അതായിത്തന്നെ വിനിമയം ചെയ്യുക പ്രയാസമാണ്. അതിനാൽ മറ്റേതെങ്കിലും ചിഹ്നങ്ങൾ അഥവാ അടയാളങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് അത് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ചിഹ്നങ്ങൾ അർത്ഥങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നത് വ്യവസ്ഥാപിതമായ രീതിയിൽ ആകുമ്പോഴാണ് അതിനെ *ചിഹ്ന സംഹിതകൾ* (Codes) എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. അവിടെ അർത്ഥത്തെ ചിഹ്നത്തിൽ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്ന സങ്കേതന(Coding)വും തിരിച്ച് ചിഹ്നത്തിൽനിന്ന് അർത്ഥം അഴിച്ചെടുക്കുന്ന വിസങ്കേതന(Decoding)വും അത്യന്തം പ്രധാനമാകുന്നു.

ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ അത് ഉപയോഗിക്കുന്ന സമൂഹത്തിലെ ആളുകൾ വ്യക്തമായോ അവ്യക്തമായോ പരസ്പരം അംഗീകരിക്കുന്ന ചില ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടതായിരിക്കും. അത്തരം വ്യവസ്ഥയെയാണ് ഫിസ്ക് *ചിഹ്നസംഹിതകൾ* (Codes) എന്ന് വിളിക്കുന്നത് (Fiske, 2002 : 64). അതിനാൽത്തന്നെ ചിഹ്നസംഹിതകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം ആശയവിനിമയത്തിന്റെ സാമൂഹികമാനത്തെ ഉറപ്പാക്കുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചിഹ്നസംഹിതകളുടെ സാമൂഹികതലത്തിൽ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്ന ഇക്കോ അതിനെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി (Nichols, 1974 : 593-594). ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിലെന്നപോലെ മുൻകൂട്ടി വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഏതൊരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിലും വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന *ചിഹ്നങ്ങളും ഉപചിഹ്നങ്ങളും* (Codes and Subcodes) ഉൾവഹിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ മറ്റൊരു ലോകത്തെ ഇക്കോ വെളിപ്പെടുത്തി.

1.2.6.6.1. ചലച്ചിത്രവും ചിഹ്നസംഹിതയും

ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ തനതുസ്വഭാവംകൊണ്ടുതന്നെ ചിഹ്നാത്മകമാണ്. ത്രിമാനമായ വസ്തുപ്രപഞ്ചത്തെ യന്ത്രസഹായത്തോടെ ദ്വിമാനമായ ചിത്രങ്ങളാക്കി മാറ്റി അവയെ കൂട്ടിയിണക്കിയാണല്ലോ ചലച്ചിത്രമാക്കുന്നത്. എന്നുവെച്ച് ബാഹ്യപ്രപഞ്ചത്തെ അതേപോലെ ഒരു ക്യാമറയിൽ ഒപ്പിയെടുക്കാനാവില്ല. ക്യാമറക്കാഴ്ചയുടെ പരിധിയിലേക്ക്, ഫ്രെയിമിലേക്ക് വിവർത്തനംചെയ്യുന്ന ചിത്രങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അവിടെത്തന്നെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നിർണായകമാകുന്നുണ്ട്. അതായത് അടിസ്ഥാനപരമായിത്തന്നെ യന്ത്രസഹായത്തിലുള്ള ഒരു ചിഹ്നീകരണം അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. എഡിറ്റിംഗ് വരുമ്പോൾ അതിൽ പിന്നെയും യന്ത്രസഹായവും തെരഞ്ഞെടുപ്പും കടന്നുവരുന്നു. ചിത്രത്തോടൊപ്പം ശബ്ദങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോഴും ഇത് സംഭവിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രമെന്ന മാധ്യമംതന്നെ മനുഷ്യനേത്രത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക

മായ കാഴ്ചാനുഭവമല്ല, സാങ്കേതികമായ ഇടനിലയോടുകൂടി ചിഹ്നീകരിക്കപ്പെട്ട(Codified) ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളാണ്.

ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ തനതുസ്വഭാവത്തെ മുൻനിർത്തി അതിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ചിഹ്നസംഹിതകളാൽ നിറഞ്ഞവയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ചിഹ്നസംഹിതകളെ സവിശേഷമായുള്ള ചിഹ്നസംഹിതകളെ (Specific Codes)ന്നും മറ്റു കലകളുമായി പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന ചിഹ്നസംഹിതകളെ(Non-Specific Codes)ന്നും വകതിരിക്കുന്ന മെറ്റ്സ് രണ്ടും കൂടിച്ചേർന്ന ബഹുവിധമായ ചിഹ്നസംഹിതകളുടെ മാധ്യമമാണ് (Pluricodic medium) ചലച്ചിത്രമെന്ന് വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട് (Roberg, 1990 : 36-37). ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, എഡിറ്റിംഗ് തുടങ്ങിചലച്ചിത്രത്തിന് സവിശേഷമായുള്ള ആവിഷ്കാരസങ്കേതങ്ങളെല്ലാം പൊതുചിഹ്നസംഹിത*കളുടെ* ഗണത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. പൊതുചിഹ്നസംഹിതകളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവയെങ്കിലും ശൈലീഭേദങ്ങളനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായവയെ *ഉപചിഹ്നസംഹിതകൾ* (Subcodes*)* എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി എഡിറ്റിംഗ് എന്ന പൊതുചിഹ്നസംഹിതയിലെ *ഉപചിഹ്നസംഹിത*യാണ് *മൊണ്ടാഷ്* എന്ന് പറയാം. പൊതുചിഹ്നസംഹിതകൾ പാലിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തെയും വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നത് അതിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന *ഉപചിഹ്നസംഹിത*കളുടെ ക്രമമാണെന്ന് വരുന്നു.

സവിശേഷചിഹ്നസംഹിതകളെ *ദൃശ്യചിഹ്നസംഹിതകൾ* (Image Codes) *ശബ്ദചിഹ്നസംഹിതകൾ* (Sound Codes) എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി തിരിക്കുന്ന മെറ്റ്സ് *ദൃശ്യചിഹ്നസംഹിത*കളെ വീണ്ടും അഞ്ചായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസൂചനകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൂചനാചിഹ്നസംഹിതകളാ(Iconic Codes)ണ് ആദ്യത്തേത്. ഫ്രെയിമിംഗ്, ചിത്രതലത്തിലെ വസ്തുക്കളുടെ വിന്യസനം, പുരോ-മധ്യ-പശ്ചാത്തലങ്ങൾ, ചിത്രഭാഷയുടേതായ ചിഹ്നസംഹിതകൾ (Pictorial Codes) തുടങ്ങി പല തലങ്ങളിലുള്ള ചിഹ്നസംഹിതകൾ ഈ ഗണത്തിലുൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചക്കോൺ, ക്യാമറയിലേക്ക് വരുന്ന വെളിച്ചത്തെ അരിച്ച് നിയന്ത്രിക്കുന്ന ഫിൽറ്ററുകൾ, ക്യാമറയുടെ ഫോക്കസ് ദൂരം, ലെൻസിലേക്ക് പതിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്ന ഡയഫ്രം തുടങ്ങി ക്യാമറ യാന്ത്രികമായി ഉത്പ്പാദിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസവിശേഷതകളാണ് രണ്ടാമത്തേത്. ദൃശ്യങ്ങൾ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്ന ക്രമത്തിലൂന്നുന്ന ചിഹ്നസംഹിതകളാണ് മൂന്നാമത്തേത്. ഭൂത-ഭാവികാലാഖ്യാനരീതികൾ (flash back/flash forward) ഉദാഹരിക്കാം. ലയിച്ചുചേരുക (Dissolve), തെളിഞ്ഞുവരിക (Fade In), മങ്ങിമായുക (Fade Out), ഉറഞ്ഞുനിൽക്കുക (Freeze), മന്ദചലനം (Slow Motion), ദ്രുതചലനം (Fast Motion) തുടങ്ങി ചിത്രചലനത്തിലൂന്നിയ ചിഹ്നസംഹിതകളാണ് നാലാമത്തെ വിഭാഗം. തിരശ്ചീനചലനം (Panning), ലംബചലനം (Tilting) തുടങ്ങിയ ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, ലെൻസിന്റെ ചലനങ്ങൾ (Zooming) തുടങ്ങിയവ ദൃശ്യം പിടിച്ചെടുക്കുന്നതിൽത്തന്നെ വേരുകളുള്ള ചലന

ങ്ങളാണ്. അതേസമയം അത് ദൃശ്യത്തിനും ചലനം നൽകുന്നുണ്ട്. അത്തരം ചിഹ്നസംഹിതകളാണ് അഞ്ചാമത്തേത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ശബ്ദരൂപങ്ങളാകമാനം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ് *ശബ്ദചിഹ്നസംഹിതകൾ* (Sound Codes). സംഭാഷണ ങ്ങളും സംഗീതവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും യഥാർത്ഥശബ്ദങ്ങളും പാട്ടും തുടങ്ങി ശബ്ദികമായ എല്ലാ അനുഭവങ്ങളും ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു(Roberg, 1990 : 36–37).

മെറ്റ്സ് പറയുന്ന ചിഹ്നസംഹിതകളും ഉപചിഹ്നസംഹിതകളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അയഞ്ഞതാണെന്നാണ് റോബർട്ട് സ്റ്റാം (Robert Stam), റോബർട്ട് ബർഗോയ്ൻ (Robert Burgoyne), സാൻഡി ഫ്ളിറ്റർമാൻ- ലെവിസ് (Sandy Flitterman-Lewis) തുടങ്ങിയവരുടെ പക്ഷം. വർണം സിനിമയുടെ മാത്രം കാര്യമല്ല; മറ്റു കലകൾക്കും സംഗതമാണ് എന്നതിനാൽ അതിനെ ചലച്ചിത്രത്തി നുള്ള സവിശേഷചിഹ്നസംഹിതയായി കാണാനാകില്ല. എന്നാൽ അമ്പതുകൾക്കു ശേഷം ടെക്നികളറിന്റെ ആവിർഭാവത്തോടെ അത് ഒരു സവിശേഷചലച്ചിത്രചിഹ്ന സംഹിതയായി മാറിയെന്ന് സ്റ്റാം നിരീക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട് (Stam, 1992 : 49). അതു കൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ചിഹ്നസംഹിതകളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം സാങ്കേതികപരിണാമത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെക്കൂടി ആധാരമാക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത മായ ചിഹ്നസംഹിതകളുടെയും ഉപചിഹ്നസംഹിതകളുടെയും സ്വീകരണത്തി ന്റെയും നിരാകരണത്തിന്റെയുംകൂടി ചരിത്രമുണ്ടവിടെ. ആദ്യകാലസിനിമകളിൽ സജീവമായുപയോഗിച്ചിരുന്ന ഐറിസും വൈപും പിന്നീട് വിരളമായിമാത്രം ഉപ യോഗത്തിലിരിക്കുന്നതോ പ്രത്യേകകാലത്തെയും മറ്റും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന കാലസങ്കേ തമായി പ്രയോഗിക്കുന്നതോ ഓർത്താൽ ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും. നിശ്ശബ്ദ സിനിമയുടെ കാലത്തെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങളിൽനിന്നുള്ള സമൂലമായ മാറ്റം ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്തെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങളിൽ കാണാനാകുന്നതും ഈ വഴി ക്കുള്ളൊരു പരിണാമരേഖയായി വിലയിരുത്താം. പാഠത്തിനകത്തും പുറത്തും ചിഹ്നസംഹിതകൾക്ക് സവിശേഷപ്രാധാന്യമുണ്ടെന്നർത്ഥം.

ഒരർത്ഥത്തിൽ വിവിധങ്ങളായ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾതന്നെയാണ് ചല ച്ചിത്രപാഠത്തിലെ ചിഹ്നസംഹിതകൾ. ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചിഹ്ന സംഹിതകളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ അർത്ഥോത്പാദനത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂക്ഷ്മ മായ അറിവ് ചലച്ചിത്രപാഠാപഗ്രഥനത്തെ സുഗമമാക്കുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

1.2.7. ധൈഷണിക ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം

ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ രണ്ടാം ഘട്ടം ധൈഷണികശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിപ്പട യിലാണ് വികസിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, കാഴ്ചക്കാരെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ട്, അവരുടെ മാനസികവൃത്തികളെക്കൂടി പരിഗണിച്ചാണ് ചല ച്ചിത്രധൈഷണികചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം (Cognitive Film Semiotics) മുന്നോട്ടുപോ കുന്നത്. അത് രണ്ട് ധാരകളായി, യൂറോപ്യൻ ധൈഷണികചിഹ്നവിജ്ഞാനീയധാര (ഫ്രാൻസെസ്കോ കാസെറ്റി(Francesco Casetti), റോജർ ഒഡിൻ (Roger Odin),

മിഷേൽ കോളിൻസ് (Michel Colins), ഡൊമിനിക് ചേഷാ(Dominique Chateau))യായും വടക്കേ അമേരിക്കൻ ധൈഷണികചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ ധാര(ഡേവിഡ് ബോർഡ്വൽ (David Bordwell), നോയൽ കരോൾ (Noel Carol), എഡ്വാർഡ് ബ്രനിഗൻ (Edward Branigan), ജോസഫ് ആൻഡേഴ്സൺ (Joseph Anderson))യായും പിരിയുന്നുണ്ടെന്ന് വാറൻ ബക്ക്ലന്റ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Buckland, 2003: 5-6). യൂറോപ്യൻധാര ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിലേക്ക് ധൈഷണികശാസ്ത്രത്തെ യോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രയോഗവിജ്ഞാനം (Pragmatics), ധൈഷണികശാസ്ത്രം (Cognitive Science), രചനാന്തരണ പ്രജനകവ്യാകരണം (Transfermational Generative Language) എന്നിവയുടെ സഹായത്താൽ മെറ്റ്സിന്റെ ചലച്ചിത്രചിഹ്നശാസ്ത്രചിന്തകളോട് പ്രതികരിക്കുകയും അതിനെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. മനഃശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനത്തിന് പകരമായി ധൈഷണികശാസ്ത്രത്തെയാണ് ഇവർ കൂട്ടുപിടിച്ചത്. എന്നാൽ വടക്കേ അമേരിക്കൻധാര മെറ്റ്സിനെയും ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തെയും പൂർണമായും നിരാകരിക്കുകയും ശുദ്ധമായ ധൈഷണികശാസ്ത്രചിന്തയ്ക്കകത്തുനിന്നുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തം വികസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണുണ്ടായത്. ഡേവിഡ് ബോർഡ്വലും നോയൽ കരോളുമാണ് ഇവരിൽ പ്രധാനികൾ. ധൈഷണികജ്ഞാനത്തെ പഠിക്കാൻ ഭാഷയെയും ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തെയും ആശ്രയിക്കുന്നതെന്തിനാണെന്ന് ബോർഡ്വൽ ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യമനസ്സിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും പ്രത്യേകതകളറിയണമെങ്കിൽ അത് വേണ്ടിവരുമെന്നും മനുഷ്യന്റെ പ്രത്യേകതയാണ് ഭാഷയെന്നും തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആമുഖത്തിലൂടെ ബക്ലൻറ് ബോർഡ്വലിന് മറുപടി നൽകുന്നുമുണ്ട് (Buckland, 2003 : 5). പാഠമാസ്വദിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാരുടെ മാനസികപ്രക്രിയയെക്കൂടി പരിഗണനയ്ക്കെടുക്കുന്ന ബോർഡ്വലിന്റെ ധൈഷണിക ചിഹ്നശാസ്ത്രചിന്തകൾ മറ്റൊരുമട്ടിൽ പ്രസക്തമാണുതാനും. കാണികളാണ് ആഖ്യാനത്തെ നിർമിക്കുന്നതെന്ന് പറയുന്ന ബോർഡ്വലിന്റെ ചിന്ത രസനിഷ്പത്തി ആസ്വാദകരിലാണെന്ന് നിരീക്ഷിച്ച അഭിനവഗുപ്തന്റെ ഭുക്തിവാദത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ബോർഡ്വലിന്റെ ചിന്തകളെ സാന്ദർഭികമായി വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ വികാസം പല ധാരകളിലൂടെ മുന്നേറുന്നതിനെ ഈ പ്രബന്ധം ആശ്രയിക്കുന്നില്ല എന്നതിനാൽ അവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു അവലോകനം മാത്രമേ ഇവിടെ നടത്തുന്നുള്ളൂ. കാഴ്ചക്കാരുടെ കർത്തൃത്വത്തെക്കുറിച്ചും മറ്റും സൈദ്ധാന്തികമായി വിശകലനം നടത്തുന്ന ധൈഷണിക ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തെക്കാളേറെ സംവിധായകകർത്തൃത്വത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും സങ്കേതസാധ്യതകൾ വഴി നിർമിച്ചുവെയ്ക്കുന്ന അധികാർത്ഥങ്ങളെയും അടുത്ത് പരിശോധിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയമാണ് പ്രബന്ധത്തിന് സ്വീകാര്യം. പഠനവിഷയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലേക്ക് നോക്കാൻ ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പങ്ങൾതന്നെ മതിയാകും. മാത്രമല്ല അത്തരം ചിഹ്നശാസ്ത്രരീതികളുപയോഗിച്ചുള്ള വിശദമായ വിശകലനങ്ങൾതന്നെ മലയാള

ത്തിൽ വളരെയൊന്നും നടന്നിട്ടുമില്ല. അതിനാൽ പഠനത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള ഗതിയിൽ ആമുഖമായി മാത്രമേ ധൈഷണിക ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികപരികല്പനകളെ പരിഗണിക്കുന്നുള്ളൂ.

ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയ്ക്കും അതുവഴി ആഖ്യാനത്തിന് കൈവരുന്ന ഇടതടവില്ലാത്ത, തുന്നലറിയിക്കാത്ത, ഒഴുക്കിനുമായി പലവിധമായ നിയമങ്ങളും നിർദ്ദേശങ്ങളും ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികർ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സർഗാത്മകരചനയിലേർപ്പെടുന്നവരിൽ ഒരു വിഭാഗം അവയെ കൃത്യമായി പാലിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരു വിഭാഗം നിയമങ്ങളെ അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ഭേദിച്ച് പുതിയ സൗന്ദര്യമാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉത്സാഹിക്കുന്നു. നിയമങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നവർ തന്നെ അത് ആവർത്തിക്കുകയല്ല മറിച്ച് നിലവിലുള്ള സങ്കേതങ്ങളെ പുതിയ മട്ടിൽ സ്വീകരിച്ചോ പരിഷ്കരിച്ചോ എല്ലാമാണ് നവംനവങ്ങളായ ആഖ്യാനാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഭാഷയിലെ പരോളുപോലെ ചലച്ചിത്രഭാഷയും സംവിധായകർക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു. ദൃശ്യ -ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും കൂട്ടിച്ചേർപ്പും (സംയോജന-സാദൃശ്യാത്മകതലങ്ങൾ) വ്യത്യസ്തമാകുമ്പോൾ പുതിയ ചലച്ചിത്രഭാഷകൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രകാരരുടെ ആഖ്യാനപാഠങ്ങളെ സവിശേഷമായും സൂക്ഷ്മമായും അപഗ്രഥിക്കേണ്ട അവസരത്തിൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലൂടെയുള്ള അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചുള്ള അല്ലെങ്കിൽ ചിഹ്നീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം അവശ്യമാണെന്ന് വരുന്നു.

1.3. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം

മനുഷ്യസമൂഹത്തിൽ ഒരുപക്ഷെ ഭാഷയോളം പഴക്കം ആഖ്യാനത്തിനുമുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ അതിനെക്കുറിച്ച് വിവിധതരത്തിലുള്ള ആലോചനകളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കഥയെന്നും ഇതിവൃത്തമെന്നും ആഖ്യാനമെന്നും പല രീതിയിൽ ഇത് വിശേഷിപ്പിക്കാറുമുണ്ട്. ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിക്കും അതിന്റെ ഫലത്തിനും ഇംഗ്ലീഷിൽ നറേഷൻ, നറേറ്റീവ് എന്നിങ്ങനെ വേറിട്ട പദങ്ങളുണ്ട്. ഭാഷയിൽ അവയ്ക്ക് തത്തുല്യമായ പദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നില്ല. 'ആഖ്യാനം' എന്ന ഒറ്റപ്പദംകൊണ്ടുതന്നെ രണ്ട് ആശയത്തെയും വിശദീകരിക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചുകാണുന്നത്. ആ പരിമിതിക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രബന്ധവും പ്രവൃത്തിക്കും പാഠത്തിനും 'ആഖ്യാനം' എന്ന ഒരൊറ്റ പദത്തെത്തന്നെയാണ് സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്.

ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയും കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളുടെ സ്ഥലകാലപരമായ പൊരുത്തവും മറ്റും അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാലം മുതൽക്കേ ചിന്താവിഷയമായിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ആധുനികകാലത്ത് ആഖ്യാനചിന്ത പ്രബലമാകുന്നത് റഷ്യൻ രൂപനിഷ്ഠവാദിയായ വ്ളാദിമിർ പ്രോപ്പി(Vladimir Propp)ന്റെ *മോർഫോളജി ഓഫ് ഫോക്ടേൽസി* (Morphology of Folktales, 1929)ന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷ (1960) പുറത്തിറങ്ങുന്നതോടെയാണ്. ജന്തുശാസ്ത്രം, ജീവശാസ്ത്രം എന്നുപറയു

മ്പോലെ ആഖ്യാനത്തെ വിശകലനംചെയ്യുന്ന ശാസ്ത്രത്തെ 'നറേറ്റോളജി' എന്ന ഫ്രഞ്ചുപദംകൊണ്ടു സ്വേതാൻ തൊദറോവ് (Tzvetan Todorv)(1971) വിശേഷിപ്പിച്ചു. പിന്നീട് ആഖ്യാനസംബന്ധിയായ എല്ലാവിധ അപഗ്രഥനങ്ങളെയും മൊത്തത്തിൽ കുറിക്കുന്ന പദമായി ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം മാറി.

രണ്ടാംലോക മഹായുദ്ധാനന്തരം മൂന്ന് ധാരകളായാണ് ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം വികസിച്ചത്. മാധ്യമത്തെ കാര്യമായി ആശ്രയിക്കാതെ ആഖ്യാനത്തെ സംഭവങ്ങളുടെ ശ്രേണിയായിക്കണ്ടുകൊണ്ട് വിശകലനങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ധാര. വ്ളാദിമിർ പ്രോപ്പ് (Vladimir Propp), ക്ലോദ് ലെവിസ്ട്രോസ് (Claude Levi-Strauss), സ്വെതാൻ തോദറോവ് (Tzvetan Todorv), ആദ്യകാല ബാർത്ത് തുടങ്ങിയവരാണ് ഈ ധാരയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാനത്തെ വ്യവഹാരമായി കണ്ടുകൊണ്ട് നിരീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിച്ച ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് (Gerard Genette), സേമർ ചാറ്റ്മാൻ (Seymour Chatman), മീക്ക് ബാൽ (Miek Bal) തുടങ്ങിയവർ ഉൾപ്പെടുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ ധാര. ആഖ്യാനത്തെ സങ്കീർണമായ ഒരു നിർമാണപ്രവർത്തിയായി കാണുന്ന മൂന്നാമത്തെ കൂട്ടർ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്നത് സ്വീകർത്താവാണെന്ന്, ആസ്വാദകരാണെന്ന് നിരീക്ഷിച്ചു. പിൽക്കാല ബാർത്ത്, ഉംബർട്ടോ ഇക്കോ (Umberto Eco), ഴാൻ ഫ്രാങ്സ്വാ ലിയോതാർദ് (Jean-Francois Lyotard) തുടങ്ങിയ ഉത്തരഘടനാവാദചിന്തകരാണ് ഈ ധാരയിൽ വരുന്നത്. സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ ആഖ്യാനചിന്തകളവതരിപ്പിച്ച പല സൈദ്ധാന്തികരും ചലച്ചിത്രകലയിലെ ആഖ്യാനചിന്തയെക്കുറിച്ചുകൂടി ആലോചിച്ചിരുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

1.3.1. ആഖ്യാനഘടന

സ്ഥലകാലബന്ധിതമായും കാര്യകാരണയുക്തമായും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ് ആഖ്യാനമെന്ന് സാമാന്യമായി നിർവ്വചിക്കാം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസംബന്ധിയായ നിരീക്ഷണങ്ങളും ഈ നിർവചനത്തിന് മുൻഗണന നൽകുന്നുണ്ട്. അതേസമയം സംഗീതവും ചിത്രകലയും അഭിനയത്തിലൂടെ നാടകകലയും ലിഖിത-സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ഒരു പരിധി വരെ സാഹിത്യകലയുമെല്ലാം സമ്മേളിക്കുന്ന സങ്കരകലയായതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനപ്രക്രിയ ഒറ്റവഴിക്കല്ലെന്നും മനസ്സിലാക്കാനാകും. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തയ്ക്ക് മുമ്പേ പ്രബലമായ സാഹിത്യാഖ്യാനചിന്തകളിലെ അപഗ്രഥനോപകരണങ്ങളെത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അപഗ്രഥനത്തിനും മിക്കപ്പോഴും സ്വീകരിച്ചു കാണുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളായിക്കാണുന്ന കഥ (Story), ഇതിവൃത്തം (Plot), കഥാപാത്രങ്ങൾ (Characters), ആഖ്യാതാവ് (Narrator), വീക്ഷണകോണുകൾ (Point of view), സ്ഥലികത (Spaciality), കാലികത (Temporality) തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമാണെന്നർത്ഥം. മാധ്യമസവിശേഷമായ സങ്കേതങ്ങളുടെ അടിത്തറയിലാണ് ഈ സങ്കൽപ്പനങ്ങളെയെല്ലാം ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരിധിയിൽ

വരുന്ന ഘടകങ്ങളെ ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിനകത്തുവെച്ച് സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കാനാണ് ഇനി ശ്രമിക്കുന്നത്.

1.3.1.1. ഫാബുല-സ്യൂഷെ ദ്വന്ദ്വങ്ങളും കഥയും ഇതിവൃത്തവും

വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വികസിച്ച ഘടനാവാദചിന്തയുടെ സ്വാധീനത്തിൽ ആഖ്യാനചിന്തയും ഈ നിലപാട് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാന ശാസ്ത്രത്തിലെ ഫാബുല (Fabula), സ്യൂഷെ (Suchet) എന്നിങ്ങനെയുള്ള പിരിവ് ഇതിന്റെ നേരിട്ടുള്ള സ്വാധീനമായി കാണാം.

സാഹിത്യവിമർശനചിന്തയിൽ റഷ്യൻ ഫോർമലിസത്തിന്റെ സംഭാവനകളാണ് ഫാബുല, സ്യൂഷെ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഭാഗങ്ങളായി കാണുന്ന ഇവയെ റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റുകളായ വ്ളാദിമിർ പ്രോപ്പും വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കിയും യഥാക്രമം കഥ, ഇതിവൃത്തം എന്നിങ്ങനെ വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ *ഫാബുല* കഥയ്ക്കുള്ള അസംസ്കൃതവസ്തുവും *സ്യൂഷെ* ആ കഥ വിന്യസിക്കുന്നതിനുള്ള വഴികളുമാണ്. അപരിചിതവത്കരണം കലയുടെ ഒരു പ്രധാന സങ്കേതമായി കാണുന്ന ഷ്ക്ലോവ്സ്കി അപരിചിതവത്കരിക്കപ്പെട്ട *ഫാബുല*യായാണ് *സ്യൂഷെ*യെ പരിഗണിക്കുന്നത്. കഥ പറച്ചിലാകട്ടെ, ഫാബുല സ്യൂഷെയായി മാറ്റപ്പെടുന്ന പ്രക്രിയയുമാണ് (Shklovsky, 2012 : 3-24). സൊസ്യൂറിയൻ ചിഹ്ന പരികല്പനകളെ കൂട്ടുപിടിച്ച് കഥ(Story)യെ സൂചിത(Signified)മായും വ്യവഹാര(Discourse)ത്തെ സൂചക(Signifier)മായും വിശേഷിപ്പിക്കുകയാണ് മാൻഫ്രഡ് ജാൺ (Manfred Jahn). ഇവയുടെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയാണ് അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാനം (Jahn, 2005 : N.2. 1.3). ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായി ചിന്തിക്കുകയാണെങ്കിൽ ഫാബുല, സ്യൂഷെ എന്നിവ ലാങ്, പരോൾ എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വരുന്നുണ്ടെന്നും ഭാഷാവ്യവസ്ഥ ലാങാകുമ്പോൾ അതിന്റെ പ്രയോഗരീതി പരോൾ ആയി ഗണിക്കാമെന്നും പി. സോമനാഥനും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2016 : 117). അടിസ്ഥാനഭാഗങ്ങളെത്തന്നെ ചിഹ്നശാസ്ത്രപരികല്പനകളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം, ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയം എന്നീ രണ്ട് ധാരകളും തമ്മിലുള്ള ഇഴയടുപ്പത്തെ അംഗീകരിക്കുകയാണ് മിക്ക നിരൂപകരും.

ഇം. എം. ഫോസ്റ്ററും (E. M. Forster) ആഖ്യാനത്തെ രണ്ട് ഭാഗമായി, കഥ(Story)യായും ഇതിവൃത്ത(Plot)മായും സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭവശ്രേണികളെ കഥയായും കാര്യകാരണബന്ധിതമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഇതിവൃത്തമായും ഫോസ്റ്റർ ലളിതമായി നിർവചിക്കുന്നു. 'രാജാവ് മരിച്ചു, അനന്തരം രാജ്ഞിയും മരിച്ചു' എന്നത് കഥയാകുമ്പോൾ 'രാജാവ് മരിച്ചു അനന്തരം ദുഃഖഭാരത്താൽ രാജ്ഞിയും മരിച്ചു' എന്നത് ഇതിവൃത്തവുമാകുന്നുവെന്ന് ഉദാഹരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ആദ്യത്തെ ഭാഗം സംഭവശ്രേണി മാത്രമാണെങ്കിൽ അതിൽ കാര്യകാരണബന്ധം

കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോഴാണ് അത് ഇതിവൃത്തസ്വഭാവം നേടുന്നത് (Forster, 1955 : 86). എന്നാൽ കാരണങ്ങളെ പാഠത്തിൽ നൽകിയിട്ടില്ലെങ്കിൽ പ്പോലും വായനക്കാർ ചിലപ്പോൾ അത് ആരോപിച്ചുകൊള്ളും. ഇതിവൃത്തത്തെ ആലോചിക്കുമ്പോൾ കാര്യകാരണബന്ധം മാത്രമല്ലാതെ യുക്തിയും സ്ഥലകാലബദ്ധതയുംകൂടി പരിഗ ണിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ഫോസ്റ്ററിനെ തുടർന്ന് വരുന്ന സൈദ്ധാന്തികർ പലരും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യാഖ്യാനത്തെ മുൻനിർത്തി വികസിച്ചുവന്ന ഇത്തരം ആഖ്യാനചിന്തകളെത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മേഖലയിലേക്ക് സമന്വയിപ്പിക്കാ നുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച ആദ്യകാലചിന്തയുടെ ആധാരം.

1.3.2. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങൾ

സാഹിത്യാഖ്യാനചിന്തയെ പിന്തുടർന്ന് സേമർ ചാറ്റ്മാൻ കഥ (Story)/ വ്യവഹാരം (Discourse) എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘട നയെ വിഭജിക്കുന്നത്. ഉള്ളടക്കമോ സംഭവശ്രേണികളോ(ക്രിയകൾ, സംഭവങ്ങൾ) ആണ് കഥാഭാഗത്ത് വരുന്നത്. നിലനിൽപ്പുള്ള വസ്തുക്കളും (കഥാപാത്രങ്ങൾ, സജ്ജീകരണത്തിലെ വസ്തുക്കൾ) ഈ ഭാഗത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. അതേസ മയം ഉള്ളടക്കം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന വഴിയാണ് വ്യവഹാരം അഥവാ പ്രകാശനത്തിന്റെ ഭാഗം. എന്ത് പറയുന്നു എന്നത് കഥയും എങ്ങനെ പറയുന്നു എന്നത് വ്യവഹാരവുമാകുന്നുവെന്ന് ചാറ്റ്മാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Chatman, 1980 : 19). ഉള്ളടക്കത്തിന്റെയും പ്രകാശനത്തിന്റേതുമായ ഈ ദ്വന്ദ്വവിഭജനം ചിഹ്നവി ജ്ഞാനീയത്തിലെ സൂചകസൂചിതസങ്കൽപ്പങ്ങളുമായി ചേർന്നുപോകുന്നുവെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. പ്രകാശനം (വ്യവഹാരം) ശബ്ദരൂപവും ഉള്ള ടക്കം (കഥ) ആശയരൂപവുമാകുമെന്ന് പറയാനാകും. വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ മൊത്തമായൊരു ചിഹ്നീകരണപ്രക്രിയയായി വിലയിരുത്താ നുമാകും.

ഒരു കഥാതന്തു തിരക്കഥയിലൂടെയും മറ്റും വികസിച്ച് ചലച്ചിത്രമായി പരു വപ്പെടുന്നത് വിവിധങ്ങളായ പ്രക്രിയകളിലൂടെയാണ്. കാണുന്ന പ്രതലത്തിനനുസരിച്ചും സാങ്കേതികമായ പ്രത്യേകതകൾക്കനുസരിച്ചും ചലച്ചിത്ര കാഴ്ച വ്യത്യാസപ്പെട്ടുമിരിക്കും. ഒരു ചലച്ചിത്രംതന്നെ തിയേറ്റർ സ്ക്രീനിലും ടെലിവിഷൻ സ്ക്രീനിലും മൊബൈൽ സ്ക്രീനിലും കാണുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത അനുഭവമാകുന്നു. പ്രതലത്തിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത രൂപഘടന(Format)കളിൽ അവ ലഭ്യമാകുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചാറ്റ്മാന്റെ 'വ്യവഹാരം' എന്ന സങ്കൽപ്പനം ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിപ്രധാനമാണെന്ന് വരുന്നു. വ്യത്യസ്ത കാഴ്ചകളെ, ബഹുലതകളെ, ഉൾക്കൊള്ളുന്ന തലം കൂടി ആ പരികല്പനയിൽ ഉൾച്ചേർക്കാനാകും. എങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാനഭാഗങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ദ്വൈതസങ്കൽപ്പം ചില ഇടങ്ങളിലെങ്കിലും വൈരുദ്ധ്യം സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. സാമാന്യമായ ഒരു കഥയുടെ തലം, കാര്യകാരണബന്ധത്തോടുകൂടിയും സ്ഥലകാലബദ്ധമായും

യുക്തിപൂർവവും കഥയെ വിന്യസിക്കുന്ന തലം, ആവിഷ്കരണതലം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായ വിഭജനമാണ് കൂടുതൽ മിഴിവേറ്റുക. ഒരുപക്ഷെ, കഥാചിത്രങ്ങളിൽ തിരക്കഥയുടെ സാന്നിധ്യം ഇതിവൃത്തരൂപത്തിന്റെ സാധ്യതയെക്കൂടിയാണല്ലോ തുറന്നുതരുന്നത്. ഉത്പന്നമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കരടുരേഖയാണ് ഇടയിലുള്ള ഈ ഭാഗത്ത് വരുന്നതെന്ന് പറയാം. ഉദാഹരണമായി കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *സ്വപ്നാടനം*(1976)മെന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഗോപിയെന്ന ഡോക്ടറുടെ ദാമ്പത്യവും അതിന്റെ ഇടർച്ചകളും അയാളുടെ മനസ്സിന്റെ പാകപ്പിഴകളുമാണ് കഥാഭാഗത്ത് വരുന്നതെങ്കിൽ സംഭവങ്ങളുടെ അവതരണക്രമവും കഥാപാത്രങ്ങളും മുഹൂർത്തങ്ങളുമെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിൽ വരുന്നു. എന്നാൽ അത് ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ, വെളിച്ചം, വർണം, സംഗീതം തുടങ്ങിയ സങ്കേതവിശേഷങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിധമാണ് ആവിഷ്കരണതലമായ വ്യവഹാരത്തിൽ വരിക.

ഇത്തരത്തിലൊരു സൂക്ഷ്മസാധ്യത മീക്ക് ബാലിന്റെ കഥ (Story), ഫാബുല (Fabula), പാഠം (Text) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ത്രിത്വവിഭജനത്തിലുൾച്ചേർന്നിട്ടുള്ളതായി സോമനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംഗ്രഹീതകഥ 'കഥ'(Story) ആണെങ്കിൽ അതിന്റെ വികസിതരൂപമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദാവിഷ്കാരത്തിന്റെ പൂർണരൂപം 'പാഠം'(Text) തന്നെ. ഈ പാഠം മീക്ക് ബാലിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വ്യവഹാരരൂപമാണ്. കഥയെന്ന രത്നച്ചുരുക്കത്തെ സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനക്രമത്തിലേക്ക് ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും സ്ഥലകാലങ്ങളെയും ഓരോ സംഭവത്തിലും ഇടപെടുന്നവരെയും സാക്ഷികളെയും വ്യക്തമാക്കി സംഭാഷണങ്ങളടക്കം നിർണായകമായ ശബ്ദങ്ങളെല്ലാം സ്പഷ്ടമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന തിരക്കഥ രണ്ടിനും ഇടയിലെ ഒരു പ്രധാനപടവാണ്'. എന്നാൽ തിരക്കഥ ഒരിക്കലും വ്യവഹാരപാഠത്തിന്റെ എഴുത്തുരേഖയല്ല. സംഭവങ്ങളും അവയുടെ ആഖ്യാനക്രമവും എല്ലാം നിശ്ചയിച്ചുകഴിഞ്ഞ ഒരേ തിരക്കഥയിൽനിന്നുതന്നെ തികച്ചും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ചലച്ചിത്രപാഠങ്ങളുണ്ടാക്കാൻ കഴിയുമെന്നതാണ് ഇതിന് സോമനാഥൻ പറയുന്ന യുക്തി. തെളിവിനായി *നീലത്താമര*, *നിദ്ര*, *രതിനിർവേദം* തുടങ്ങിയ റീമേക്ക് ചിത്രങ്ങളെ ഉദാഹരിക്കുന്നുമുണ്ട് (2016 : 126). ദൃശ്യം, ശബ്ദം, ഭാഷ തുടങ്ങി പലമാധ്യമങ്ങൾ ചേർന്ന വ്യവഹാരരൂപം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം ഭാഷയെന്ന ഒറ്റ മാധ്യമത്തിലുള്ള സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഈ ത്രിത്വവിഭജനം അത്യന്തം പ്രസക്തവും നിർണായകവുമാണെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

1.3.2.1. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും നിർമാണതത്വങ്ങളും

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമായെടുത്ത് പഠിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്ത ഡേവിഡ് ബോർഡ്വൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചും ആഖ്യാനപ്രക്രിയയിൽ കാഴ്ചക്കാരുടെ പങ്കാളിത്തത്തെക്കുറിച്ചും വിശദമായിത്തന്നെ ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. കാണിയുടെ ധൈഷണികവൃത്തി(Cognition)യാണ് അവിടെ പ്രധാനം. കലാസൃഷ്ടികൾ അപരിചിതവത്ക്കരണത്തിലൂടെയാണ് ആന

ന്ദമുളവാക്കുന്നതെന്നും ലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള കാഴ്ചക്കാരുടെ പതിവുധാരണ കളെ അത് വെല്ലുവിളിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് തിയറിയാണ് പ്രധാനമായും അത് പിൻപറ്റിയിട്ടുള്ളതെന്നും ബോർഡ്വൽ കണ്ടെത്തുന്നു (Bordwell, 1985 : 14) കഥാവസ്തുവിനെ തെരഞ്ഞെടു ക്കുകയും ക്രമീകരിക്കുകയും രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് കാഴ്ച ക്കാരിൽ സമയബന്ധിതമായ സവിശേഷപ്രഭാവങ്ങൾ (Specific time-bound effects) സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രക്രിയയായി ചലച്ചിത്രാഖ്യാന(Narration)ത്തെ ബോർഡ്വൽ നിർവചിക്കുന്നുമുണ്ട് (Bordwell, 1985 : xi).

സ്യൂഷെ, ഫാബുല, ശൈലി എന്നിങ്ങനെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ അടി സ്ഥാനഭാഗങ്ങളെ ബോർഡ്വൽ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിഞ്ഞ് മായുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളുമായ സ്യൂഷെ ആണ് കാണികളെ സംബന്ധിച്ച് മൂർത്തമായ ഇന്ദ്രിയാനുഭവം. സ്യൂഷെ ഒരു വ്യവസ്ഥയാണ്. കാരണം ഇത് ചില പ്രത്യേക തത്വങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഘടകങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭവപരമ്പര യുടെ കാലാനുക്രമത്തെ മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനരീതികൾ (ഫ്ളാഷ്ബാ ക്ക്, ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡ്) ഒരേ സമയം രണ്ട് സ്ഥലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവ ങ്ങളെ ഇഴചേർക്കുന്ന രീതി (സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശം) തുടങ്ങിയവ ഉദാഹര ണം. അതായത് പ്രത്യേകമായ ക്രിയകളുടെ പാറ്റേർണുകൾ, സീനുകൾ, വഴിത്തിരിവു കൾ തുടങ്ങിയ നാടകീയതകൾ (Dramaturgical Process) ചേർന്ന താണത്. ഈ സ്യൂഷെ ഉണ്ടാകുന്നത് ശൈലി അഥവാ സ്റ്റൈൽ എന്ന സാങ്കേതികമായ അംശങ്ങളിലൂടെയാണ്. ദൃശ്യസംരചനാരീതി, ഛായാഗ്രഹണം, എഡിറ്റിംഗ്, ശബ്ദം തുടങ്ങിയവയാണ് ഇതിൽ വരിക. തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദാനുഭവങ്ങളെ കാണി അപ്പാടെ ഓർമിച്ചുവെയ്ക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് ആ ദൃശ്യശബ്ദാനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് സംഭവപരമ്പരകളെയും അതിന്റെ ഗതിവിഗതിക ളെയും കാലാനുക്രമമായി പുനഃസംഘടിപ്പിച്ച് അതിലെ ഫാബുലയെ അതായത് പ്രധാന കാര്യത്തെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്തെടുക്കുന്ന ഒരു ബുദ്ധിപരമായ പ്രവൃത്തി കാണി എടുക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 1985 : 49-51). ഉദാഹരണമായി 8 മണി കാണി ക്കുന്ന ഒരു ഘടികാരം സമീപത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ഒരാൾ ഉറങ്ങാൻ കിടക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണുന്നു. തുടർന്ന് ഘടികാരത്തിൽ 8 മണി അടിക്കുന്ന ദൃശ്യം വരുന്നു. അടുത്ത ഷോട്ടിൽ അയാൾ ഉണർന്നെഴുന്നേൽക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചേർക്കുന്നു. ഈ ക്രമികമായ ആഖ്യാനമാണ് സ്യൂഷെ. ഈ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ ഒരാൾ 12 മണിക്കൂർ ഉറങ്ങിയെഴുന്നേറ്റു എന്ന് കാണി ഒരു കഥ അല്ലെങ്കിൽ ഫാബുല ഉണ്ടാ ക്കിയെടുക്കുകയാണ്. ഇതിന് കാണികളെ സഹായിക്കുന്ന *കട്ട്* തുടങ്ങിയ ചല ച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളാണ് ശൈലികൾ. സ്യൂഷെയും ശൈലിയും പലതരത്തിലുള്ള പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിലൂടെ (Interaction) വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ സാധ്യമാകുന്നു വെന്ന് ബോർഡ്വൽ വിശദീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. സ്യൂഷെയിൽനിന്ന് ക്രമീകരണങ്ങളുടെയും ശൈലീപരമായ പ്രത്യേകതകളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാണികൾ അതിന്റെ ഫാബുലയെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ബോർഡ്വ ലിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനമെന്ന് ചുരുക്കം.

കാണിയിൽ മാത്രം ഊന്നുന്ന ബോർഡ്വലിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ ചാറ്റ്മാൻ ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ ആഖ്യാനത്തെ സൃഷ്ടിക്കുകയല്ല പകരം ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ സങ്കേതനം ചെയ്ത സൂചനകളുടെ സഹായത്താൽ ആഖ്യാനത്തെ പുനർനിർമിക്കുകയാണ് എന്ന് അദ്ദേഹം വാദിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സൂചനക ളിൽ പലതിനെയും അതിശയകരമായ രീതിയിൽ വിശദീകരിക്കുന്ന ബോർഡ്വൽ പക്ഷെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അവയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ച ക്കാരിലേക്ക് മാത്രമായി ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നു എന്ന് ചാറ്റ്മാൻ വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. കാണികൾക്ക് വ്യഖ്യാനിക്കാനായി ആ സൂചനകളെ അവിടവിടെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരി ക്കുന്നത് ആരെന്ന ചോദ്യത്തെ ബോർഡ്വൽ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നില്ല. തീർച്ചയായും കാണികളല്ല സൂചനകളെ അവിടെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനം കാണികളിൽ സ്വയംഭൂവാകുന്ന ഒന്നായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അൽപ്പം വിചിത്രമാണെന്ന് ചാറ്റ്മാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (Chatman, 1990 : 127). അതി നാൽത്തന്നെ ഉത്തരവാദിത്തമുള്ള ഒരു 'ഏജന്റ്' ചലച്ചിത്രത്തിനും കാഴ്ചക്കാർക്കുമിടയിൽ ആവശ്യമാണെന്നും ആ ഏജന്റ് നിർമിച്ച ആഖ്യാനത്തെ സൂചനകളുപയോഗിച്ച് അഴിച്ചെടുത്ത് പുനർനിർമിക്കുകയാണ് കാണികൾ എന്ന് പറയുന്നതാകും യുക്തമെന്നും ചാറ്റ്മാൻ വിശ്വസിച്ചു.

ആഖ്യാനവിവരങ്ങളെ അന്യോന്യം ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ആവിഷ്കരിക്കു ക(Express)യും ചെയ്യുന്ന പ്രോ ഫിലിമിക് (Pro filmic), എൻഫ്രെയിംഡ് ഇമേജ് (Enframed Image), എഡിറ്റിംഗ് പ്രക്രിയ എന്നിങ്ങനെയുള്ള മൂന്ന് തലങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധത്തെയാണ് ടോംഗണ്ണിംഗ് (Tom Gunning) ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമെന്ന് വിളിക്കുന്നത് (Gunning, 1994 : 18). ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനായി ക്യാമറാലെൻസിന് മുന്നിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള സകലതും പ്രോഫിലിമിക് തലത്തിൽ വരും. അഭിനേതാക്കൾ (അഭിനയശൈലിയും മറ്റും), വെളിച്ചം, സെറ്റ് രൂപകൽപ്പന, ചിത്രീ കരണസ്ഥലത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, വസ്തുക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, കഥാലോക ത്തിനകത്തുനിന്നുവരുന്ന ശബ്ദം തുടങ്ങിയവ ഇതിലുൾപ്പെടുന്നു. ഇവ എൻഫ്രെയിംഡ് ഇമേജ് എന്ന തൊട്ടടുത്ത വ്യവഹാരതലത്തിലൂടെ മാത്രമാണ് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഇന്ന അഭിനേതാവും അഭിനയശൈലിയുമാണു ചിതം, ഇന്ന തരത്തിലുള്ള സെറ്റ് രൂപകൽപ്പനയാണ് അഭികാമ്യം തുടങ്ങി നിലവി ലുള്ള ഒരുകൂട്ടം സാധ്യതകളെ മുൻനിർത്തിയാണ് എല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും ആവ ശ്യമുള്ള ഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ പ്രോഫി ലിമിക് തലം ഒരു ആഖ്യാനവ്യവഹാരമെന്ന നിലയിൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടെ ഒരു ശ്രേണിയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെന്നും ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾക്ക് പിന്നിലുള്ള ആഖ്യാനോദ്ദേശ്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്നും ഗണ്ണിംഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടെ ഫലങ്ങൾ കാണികൾ സ്വീകരിക്കുകയും അതിന്റെ അടിപ്പട യിൽ അനുമാനങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ തലമായ എൻഫ്രെയിംഡ് ഇമേജിൽ മുന്നേ നിലവിലുള്ള (Pre-exisiting) സംഭവങ്ങളും വസ്തുക്കളും സെല്ലുലോയ്ഡ് ദൃശ്യങ്ങളാക്കി മാറ്റ പ്പെടുന്നു. പ്രോഫിലിമികിനെ പ്രത്യേകമായ സാങ്കേതികവഴിയിലൂടെ ദ്വിമാനദൃശ്യ

ങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്ന ചിത്രീകരണപ്രക്രിയയാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. രൂപപരമായ സാങ്കേതികോപാധികൾ അതായത് ദൃശ്യസംരചനയ്ക്ക് വേണ്ടിയുള്ള ഫ്രെയിമിംഗ്, ക്യാമറ അകലത്തിന്റെയും കാഴ്ചക്കോണിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, ക്യാമറാചലനം തുടങ്ങിയവയോടൊപ്പം അപ്പേർച്ചർ ക്രമീകരണങ്ങൾ, എക്സ്പോഷർ സജ്ജീകരണങ്ങൾ, ഫോക്കസ് നിയന്ത്രണം, സവിശേഷമായ ഫിലിം സ്റ്റോക്കിന്റെയും ലെൻസിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, ക്യാമറാചലനത്തിന്മേലുള്ള കൃത്രിമപ്പണികൾ, വിഭജിതമായ തിരശ്ശീല (Split Screen), ഒരു ദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ മറ്റൊന്നിനെ പതിപ്പിക്കൽ (Super Impose), മാറ്റ് പ്രോസസിംഗ് തുടങ്ങിയ നടപടിക്രമങ്ങളെല്ലാം ഈ തലത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള ഷോട്ടുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ തലമാണ് മൂന്നാമത്തേത്. ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിൽ വ്യവഹാരതലത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന കാലപരമായ പ്രത്യേകതകളെ ഈ തലത്തിലുൾപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കാനാകുമെന്ന് ഗണ്ണിംഗ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതകൾ കാലപരമായ പ്രത്യേകതകളുമായി അടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തുന്നതിനാൽ രണ്ടിനെയും ഒരുമിച്ച് ചേർത്ത് പരിഗണിക്കാനാകുമെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രവ്യവഹാരത്തിലെ ഈ മൂന്ന് തലങ്ങളും എല്ലായ്പ്പോഴും ഐക്യത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്നും ഇവ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥയ്ക്കും കാഴ്ചക്കാർക്കുമിടയിലുള്ള മധ്യസ്ഥത(Mediation)യെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുവെന്നും ഗണ്ണിംഗ് പറയുന്നുണ്ട് (Gunning, 1994 : 18-21).

സങ്കീർണമായ പ്രക്രിയയായി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ നിരൂപകർ വിശദീകരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ മാധ്യമബദ്ധമായ അസ്തിത്വത്തെ മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റേതിന് സമാനമായ ആഖ്യാനഘടനയല്ല ചലച്ചിത്രത്തിന്റേതെന്നതുകൊണ്ടും മാധ്യമപരമായ സവിശേഷതകളെ അത് കൂടുതൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട് എന്നതുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം പ്രധാനമാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസിദ്ധാന്തങ്ങളെല്ലാം ചലച്ചിത്രശൈലിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഛായാഗ്രഹണം (Cinematography), ദൃശ്യസംരചന (Mise en Scene), ചിത്രസന്നിവേശം (Editing) തുടങ്ങിയവയിലുള്ള ശൈലീപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ആഖ്യാനനിർമിതിയിൽ പ്രധാനമാണെന്ന് വരുന്നു. ബോർഡ്വലിന്റെയും ഗണ്ണിംഗിന്റെയും വിഭജനങ്ങളിൽ അത് സ്പഷ്ടമാണുതാനും. ഫാബുല, സ്യൂഷെ എന്നീ ദ്വിത്വങ്ങൾക്കൊപ്പം ശൈലിയെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണല്ലോ ബോർഡ്വൽ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സങ്കേതങ്ങളുടെ ഉപയോഗവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ ഈ ശൈലീചിന്ത വികസിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സാങ്കേതികമാധ്യമം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഏത് ചിന്തയും സങ്കേതത്തിലെത്തി നിൽക്കുന്നതിന്റെ തെളിവായി ഇതിനെ കാണാനാകും. സങ്കേതബദ്ധമായ ആഖ്യാനഭാഗങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മമായ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ മാത്രമേ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രി

യയെ മനസ്സിലാക്കാനാകൂ. അതിനാൽത്തന്നെ മറ്റ് ആഖ്യാനഘടകങ്ങളായ ആഖ്യാതാവും കഥാപാത്രങ്ങളും വീക്ഷണകേന്ദ്രവും ഇടവും കാലവുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

1.3.2.2. ആഖ്യാതാവ്

സാഹിത്യമായാലും ചലച്ചിത്രമായാലും സംഭവങ്ങൾ കാണിച്ചുതരുന്ന അഥവാ കഥപറയുന്ന ഒരു ഏജന്റുണ്ട്. ആ ഏജന്റിനെയാണ് ആഖ്യാതാവ് (Narrator) എന്ന് പൊതുവെ വിളിച്ചുകാണുന്നത്. ആഖ്യാതാവിനെ എഴുത്തുകാരായി തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കുറവല്ല. വീക്ഷണകോണിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അങ്ങനെയാവാനുള്ള സാധ്യത തള്ളിക്കളയാനാവില്ലെങ്കിലും സാങ്കേതികമായി ആഖ്യാതാവും എഴുത്തുകാരും വ്യത്യസ്തമാണ്. ചില കൃതികളിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങളും ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങളും തമ്മിൽ സമാനത ഉണ്ടാവാമെങ്കിലും ആഖ്യായികയ്ക്കുള്ളിൽ ദൃശ്യമായോ അദൃശ്യമായോ നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാതാവ് ഗ്രന്ഥകർത്താവിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണെന്ന് അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (1999 : 162). കലാകാരർ പ്രത്യേകസ്ഥലത്തും കാലത്തും ഉറപ്പിക്കുന്ന ബോധകേന്ദ്രത്തെയാണ് ആഖ്യാതാവെന്ന് ടി. ആർ. വിളിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനധർമാനുഷ്ഠാനത്തിനുവേണ്ടി കഥാകൃത്ത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാപാത്രമെന്ന നിലയാണ് ആഖ്യാതാവിനെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു (1985 : 25-27).

ആഖ്യാതാവിനെ ആഖ്യാനപാഠത്തിനും എഴുത്തുകാർക്കുമിടയിലുള്ള മധ്യസ്ഥമായി കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണമാണ് ഡോ. സോമനാഥൻ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തെ അനാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കുന്നത് മധ്യസ്ഥതയാണെന്നും ഈ മധ്യസ്ഥത ഏറ്റെടുക്കുന്ന ആളാണ് ആഖ്യാതാവെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ രൂപത്തെ മാത്രമല്ലാതെ ഉള്ളടക്കത്തെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കാനുള്ള ശേഷി ഈ ആഖ്യാതാവിനുണ്ടെന്നുംകൂടി അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (2016 : 132-136). ആഖ്യാതാവ് മധ്യസ്ഥമായി നിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിനകത്തുതന്നെയാണ് അതിന്റെ നിൽപ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആഖ്യാതാവിന് ചിലപ്പോൾ എഴുത്തുകാരിൽനിന്ന് സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വമോ അവരോട് ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നിലനിൽപ്പോ ഉണ്ടാവാം. അത് ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തിന്റെയും മറ്റും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നിർണയിക്കപ്പെടുന്നത്.

ആഖ്യാനപാഠത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സംഭവഗതികളെയും കഥാപാത്രക്രിയകളെയും വർണിക്കുന്നത് ആഖ്യാതാവായിരിക്കുമെന്ന് പറഞ്ഞുവല്ലോ. ആരാണ്, എവിടെനിന്നാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് എന്നതെല്ലാം ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും സ്വത്വത്തെയും നിർണയിച്ച് കാണുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ അടിപ്പടയിൽ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാതാക്കളെയും തന്മൂലം വ്യത്യസ്തമായിത്തിരിയുന്ന ആഖ്യാനഘടനയേയും പലരും പലമട്ടിൽ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

എവിടെ നിന്ന് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു എന്നതിനെ ആസ്പദമാക്കി ഇൻട്രാഡയജറ്റിക് (Intra diegetic), എക്സ്ട്രാഡയജറ്റിക് (Extra diegetic) എന്നും ആരാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് എന്നതനുസരിച്ച് ഹോമോഡയജറ്റിക്

(Homodiegetic), ഹെറ്ററോഡയജറ്റിക് (Hetero diegetic) എന്നും ഉള്ള നാല് ആഖ്യാനനിലകളെപ്പറ്റി ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന് അകത്താണ് ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെങ്കിൽ അത് ഇൻട്രാഡയജറ്റികും ആഖ്യാന സ്ഥലത്തിന് പുറത്താണ് ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെങ്കിൽ അത് എക്സ്ട്രാഡയജ റ്റികുമാകും. പറയുന്ന കഥയ്ക്കകത്ത് നിലനിൽപുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ആഖ്യാതാ വെങ്കിൽ ഹോമോഡയജറ്റികും (Homodiegetic) (ഇതിന് ഏറെക്കുറെ സമാന മാണ് Autodiegetic Narration. എന്നാൽ ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് കേന്ദ്രകഥാപാത്ര മായിരിക്കുമെന്ന പ്രത്യേകതയുണ്ട്) ആഖ്യാതാവ് കഥയ്ക്കകത്തെ കഥാപാത്രമ ല്ലാതിരിക്കെ ഹെറ്ററോഡയജറ്റികും (Hetero diegetic) ആയിരിക്കും (Genette, 1980 : 244-248). സാഹിത്യാഖ്യാനചർച്ചകളിൽ നിരന്തരം പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്ന ആഖ്യാ താവിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ചിന്തകൾ ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിലും പ്രസക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തയിൽ ആഖ്യാതാവിനെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചകൾ കുറച്ചു കൂടി സങ്കീർണമാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റെ മട്ടിൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാതാവിനെ കാണുന്നവരും സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന് സമാന്തരമായൊരു ആഖ്യാതാവിനെ സങ്കൽപ്പിക്കൽ അസാധ്യമാണെന്ന് കരുതുന്ന വരും ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാതാവുതന്നെയില്ലെന്ന് കടത്തി ചിന്തിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. സെയ്മർ ചാറ്റ്മാൻ ഒരു സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിനെ സങ്കൽപ്പിക്കുമ്പോൾ മാൻഫ്രഡ് ജാൺ ഏറെക്കുറെ സൂചിതകർത്താവി(Implied Author)ന് സമാനമായ ചലച്ചിത്രപരമായ കോമ്പോസിഷനൽ ഉപകരണമായാണ് (Filmic Composition Device-FDC), ആഖ്യാതാവിനെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നത്. ബോർഡ്വലും ബ്രനിഗനുമാക ട്ടെ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമത്തിൽ ആഖ്യാതാവെന്ന ആശയത്തെത്തന്നെ നിരസി ക്കുന്നു. ഒരു ദൃശ്യ-ശബ്ദമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് നാടകത്തി (Theatre)നോടാണ് ചാർച്ചയെന്നും സാഹിത്യത്തെപ്പോലെയല്ലാതെ പറയാനും കാണിക്കാനുമുള്ള ശേഷി ചലച്ചിത്രത്തിനുണ്ടെന്നും പറഞ്ഞുകൊണ്ട് സാഹിത്യ ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി രണ്ട് തരം ആഖ്യാതാക്കളെ, വാചികമായതും(Voice Over) ദൃശ്യപരമായതുമായ(സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവ്) ആഖ്യാതാക്കളെ, ചലച്ചി ത്രത്തിനകത്ത് സങ്കൽപ്പിക്കാമെന്ന് കാതറിൻ തോമസ് ജോൺസ് (Katherine Thomas-Jones) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Thomas-Jones, 2007 : 78).

സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങളിലെ ആഖ്യാതാവിനെ വേർതിരിച്ച് കാണുംമട്ടിൽ ചല ച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാതാവിനെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നത് ആഖ്യാതാവിനെ മനുഷ്യവ ത്കരിക്കുന്നതി(Anthropomorphic)ന് തുല്യമാണെന്ന് ബോർഡ്വൽ നിരീക്ഷിക്കു ന്നുണ്ട്. അയയ്ക്കുന്ന ആളില്ലാതെ, ഏജന്റില്ലാതെ സ്വീകർത്താവിന് ലഭിക്കുന്ന സന്ദേശമായി ചലച്ചിത്രത്തെ കണ്ടുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാതാവെന്ന സങ്കൽപ്പത്തെത്തന്നെ നിരസിക്കുന്നുണ്ടദ്ദേഹം (Bordwell, 1985 : 62). എന്നാൽ ബോർഡ്വലിന്റെ സങ്കൽപ്പത്തിലെ അയയ്ക്കുമിടമില്ലാത്ത, സ്വീകർത്താവ് മാത്ര മുള്ള ആഖ്യാനപ്രക്രിയയ്ക്ക് പകരം ആശയവിനിമയപ്രക്രിയയായി ചലച്ചിത്രത്തെ

കാണുന്ന ചാറ്റ്മാൻ അയയ്ക്കുന്ന ഒരു ഏജന്റിനെ ആഖ്യാതാവായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങളിൽ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മധ്യസ്ഥമായി പരിഗണിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന് സമാനമായി സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവെ(Cinematic Narrator)ന്ന സങ്കൽപ്പത്തെയാണ് അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. സ്രഷ്ടാവായല്ല ആഖ്യാനത്തെ, നറേഷനെ, പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്ന ഏജന്റായാണ് ആഖ്യാതാവിനെ ചാറ്റ്മാൻ കാണുന്നത്. മനുഷ്യവത്കരിക്കപ്പെട്ട(Anthropomorphic) ആഖ്യാതാവ് ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ സാധ്യമല്ലെന്ന ബോർഡ്വലിന്റെ വിമർശനം ആഖ്യാതാവിനെ ഒരു ഏജന്റായി കാണുന്ന ചാറ്റ്മാന്റെ നിരീക്ഷണത്തോടുകൂടി ഏറെക്കുറെ അപ്രസക്തമാകുന്നു. ഏജന്റ് മനുഷ്യനായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ലല്ലോ. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ പ്രതിനിധീകരണമായാണ് ആഖ്യാതാവ് നിലകൊള്ളുന്നതെന്നും അശരീരി (Voice over) ആഖ്യാതാവ് പോലുള്ളവ സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിന്റെ പലവിധ ഉപകരണങ്ങളിൽ, സങ്കേതങ്ങളിൽ ഒന്ന് മാത്രമാകുന്നുവെന്നും ചാറ്റ്മാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Chatman, 1990 : 124-134). വലുതും സങ്കീർണവും വൈവിധ്യമാർന്നതുമായ ആശയവിനിമയഉപകരണങ്ങളുടെ സംയുക്തമായാണ് ചാറ്റ്മാൻ സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിനെ കാണുന്നതെന്ന് ചുരുക്കം. ദൃശ്യപഥത്തിലെ ഘടകങ്ങളും (വെളിച്ചം, വർണം, ക്യാമറാ അകലം, കാഴ്ചക്കോൺ, ചലനം, എഡിറ്റിംഗ് (താളം, കട്ട് തുടങ്ങിയവ)) ശാബ്ദികമായ ഘടകങ്ങളും(സംഗീതം, സംഭാഷണം, ശബ്ദം...) ഈ സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിന്റെ പരിധിയിൽവരും.

ചാറ്റ്മാന്റെ ഈ സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിനെ 'ക്യാമറാ നറേറ്റർ' അല്ലെങ്കിൽ 'ദൃശ്യനിർമാതാവ് (Image maker)' എന്നാണ് സാറാകോസ്ലോവ് (Sarah Kozloff) വിളിക്കുന്നത്. 'നിർമാണം' എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശ്രേണിയെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള എല്ലാ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളും വിന്യസനങ്ങളും മാത്രമല്ല അതിന്റെ നിറക്കൂട്ടും അത് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതാണെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുകയേ ചെയ്യാത്ത പ്രവൃത്തികളടക്കം (Shading and passive recording process) ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. 'ദൃശ്യനിർമാതാവ്'എന്ന പദത്തിൽ ദൃശ്യത്തിനുമാത്രം സവിശേഷസ്ഥാനമുണ്ടെന്ന് തോന്നുമെങ്കിലും അത് സംഭാഷണങ്ങളുടെ, ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളു(Sound Effects)ടെ, സംഗീതത്തിന്റെ നിർമാതാവുകൂടിയാണെന്ന് അവർ പറയുന്നു. ദൃശ്യനിർമാതാവിന് ആഖ്യാതാവിനെക്കാളും കുറഞ്ഞ മനുഷ്യവത്കരണമാണെന്നും അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Kozloff, 1988 : 45).

പലരും പല മട്ടിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാതാവിനെ വീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഥാചിത്രങ്ങളിൽ കഥ പറച്ചിലിന്റെ, സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾകൂടി ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കയാൽ സാഹിത്യാഖ്യാതാവിന്റെ മട്ടിലുള്ള ഒരു ആഖ്യാതാവിനെ ആദ്യപടിയായെങ്കിലും സങ്കൽപ്പിക്കേണ്ടതായി വരുന്നുണ്ട്. അതായത് തിരക്കഥയുടെ പ്രമേയതലത്തിലെങ്കിലും. അവിടെ ഹോമോഡയജറ്റികും ഹെറ്ററോഡയജറ്റികുമായ ആഖ്യാതാക്കളുടെ അപഗ്രഥനം സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്.

കാഴ്ചയുടെ തലത്തിൽ, ദൃശ്യതലത്തിൽ മനുഷ്യവത്കരിക്കപ്പെടാത്ത, ചാറ്റ്മാൻ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന തികച്ചും സങ്കേതബദ്ധമായ ഒരു സിനിമാറ്റിക് ആഖ്യാതാവിനെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതായുണ്ട്. അവിടെ സാറാകോസ്ലോവ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യനിർമാതാവ് എന്ന സങ്കൽപ്പനം കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് സംവിധായകകർത്തൃത്വത്തെക്കൂടി ഓർമിപ്പിക്കയാൽ അതിന്റെ പ്രയോഗക്ഷമതയും സംശയാസ്പദം തന്നെ.

ചലച്ചിത്രപാഠത്തിനകത്ത് സംഭവങ്ങളെ കാണിച്ചുതരുന്ന ഒരു പ്രാഥമികാഖ്യാതാവിനെ ആദ്യപടിയായെങ്കിലും സങ്കൽപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിന്റെ നോട്ടം എങ്ങനെയാണെന്നും എങ്ങോട്ടാണെന്നുമുള്ളത് കഥാലോകത്തിനകത്തെ ആഖ്യാതാവിനെ നിർണയിക്കാനുതകുന്നു. ആഖ്യാതാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള പര്യാലോചനകളിൽ ഈ പ്രാഥമികാഖ്യാതാവിനെ സാർവ്വത്രികമായി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ തിരക്കഥയിലെ ആഖ്യാതാക്കളെ കണ്ടെത്താനാകൂ. ആ പ്രാഥമികമാഖ്യാതാവ് സ്വയം ആഖ്യാതാവായോ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിലാവേശിച്ചോ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിൽ ഇടപെടാറുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നൊളിപ്പിച്ച് വയ്ക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ കാഴ്ചക്കാർക്ക് മാത്രമായി അത് കാണിച്ചുതരുന്നുമുണ്ട്. ഈ ആഖ്യാതാവുതന്നെ കഥാലോകത്തിനകത്തുനിന്നല്ലാതെ(Nondiegetic) ചേർക്കുന്ന സംഗീതംവഴി കഥാസന്ദർഭങ്ങളിൽ ഇടപെടുകയോ കഥാപത്രാവസ്ഥകളോട് പ്രതികരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രാഖ്യാതാവുണ്ടായിരിക്കുമ്പോഴും ഈ പ്രാഥമികാഖ്യാതാവ് മറ്റൊരാഖ്യാതാവായി നിൽക്കാം. അതായത് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമകളെയോ കാഴ്ചകളെയോ അയാളുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് പിൻതുടരുമ്പോൾപ്പോലും ആ കഥാപാത്രത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠവീക്ഷണകോണിലൂടെയുള്ള കഥാഖ്യാനമാണ് പൊതുവെ സ്വീകരിച്ചുകാണാറ്. അവിടെ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെയാണ് വീക്ഷണകേന്ദ്രങ്ങളും ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വഭാവങ്ങളും വെളിപ്പെടുക. *അനന്തരം* (1987) ഉദാഹരണമായെടുക്കുമ്പോൾ അജയൻ എന്ന കഥാപാത്രം മരണശേഷം സ്വന്തം കഥ പറയുകയാണ്. ഇംഗ്മർ ബെർഗ്മാ(Ingmer Bergman)ന്റെ *വൈൽഡ് സ്ട്രോബെറീസി*(Wild Strawberries, 1957)ൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ആലോചിക്കുന്ന വൃദ്ധനുൾപ്പെട്ട ഫ്രെയിമിൽ അയാൾക്ക് ചുറ്റുമാണ് പഴയകാലത്തെ ആളുകൾ ഇടപെടുന്നത്. ആഖ്യാതാവ് കഥാപാത്രമായിരിക്കുമ്പോഴും അയാളുടെ നോട്ടങ്ങൾ മാത്രമല്ലാതെ അയാളെക്കൂടി നോക്കുന്ന പ്രാഥമികാഖ്യാതാവ് വേറെയുണ്ട്. കഥാചിത്രങ്ങളിൽ കഥയുടെ ഒഴുക്കിന് ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനവഴി സ്വീകാര്യമാണുതാനും. അതേസമയം റോബർട് മോണ്ട്ഗോമെറി(Robert Montogmery)യുടെ *ലേഡി ഇൻ ദ ലേക്ക്* (Lady in the Lake, 1947) പോലെ അപൂർവ്വം ചിത്രങ്ങൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചകൾമാത്രം ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് പരീക്ഷണാത്മകമായൊരാഖ്യാനം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇവിടെ ഇടയ്ക്കൊരു ഘട്ടത്തിലെ കണ്ണാടിദൃശ്യത്തിൽ മാത്രം പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ കാണാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണിച്ച് അവരുടെ കാഴ്ച അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീക്ഷണകോൺദൃശ്യങ്ങളും (Point of View Shots) കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണിക്കാതെ അവരുടെ കാഴ്ചമാത്രം

കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുന്ന വിരളമായ സന്ദർഭങ്ങളും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാതാവ് മാധ്യമപരമായിത്തന്നെ വളരെയധികം പ്രത്യേകതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. എഡിറ്റിംഗും സംഗീത-ശബ്ദ സാധ്യതകളുമെല്ലാം വസ്തുനിഷ്ഠമായ ഈ മാധ്യമാധിഷ്ഠിതാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ നിരന്തരം ഓർമിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും സാംസ്കാരികവുമായ അർത്ഥവിവക്ഷകളെ നിർണയിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളതുകൂടിയാണ് ആഖ്യാതാവ്. സർവജ്ഞമായി നിൽക്കുമ്പോൾപ്പോലും ആഖ്യാതാവിന്റെ പക്ഷപാതിത്തം എങ്ങോട്ടാണെന്നുള്ളത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും രാഷ്ട്രീയത്തെയും നിർവചിക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വിധിപ്രസ്താവങ്ങളും സാമാന്യവത്കരണങ്ങളും ചലച്ചിത്രകാരരുടേതാണോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണോ എന്ന അന്വേഷണങ്ങൾ ആ വഴിക്കുള്ളവയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തികച്ചും മാധ്യമികവും ആഖ്യാനബദ്ധവുമായ നിരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ തിരിച്ചറിയപ്പെടേണ്ട കർത്തൃത്വമാണ് ആഖ്യാതാവിന്റേതെന്നത് പ്രധാനമാണ്.

1.3.2.3. വീക്ഷണകോണുകൾ

ആഖ്യാതാവുമായി ചേർന്നുപോകുന്ന, നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നായാണ് വീക്ഷണകോണി(Point of View)നെ പരിഗണിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഭവങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ദാർശനികനിലപാടുമെല്ലാം വീക്ഷണകോണിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളിൽ വരും. ആഖ്യാതാവിന്റെ വ്യക്തിപരവും വ്യാകരണപരവുമായ നിലപാടിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവവും അത് പുറപ്പെടുന്ന വീക്ഷണകേന്ദ്രവും വെളിവാകുമെന്ന് ടി. ആർ. നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ കൃതിഘടകങ്ങളെ സംവിധാനം ചെയ്ത് ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതിനായി കഥാകൃത്ത് സ്ഥലകാലമാധ്യമങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന സ്ഥാനമാണ് വീക്ഷണകേന്ദ്രമെന്ന് ടി. ആർ. അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വീക്ഷണകേന്ദ്രം മാറുമ്പോൾ ആഖ്യാതാവ് കൃതിയോടും അതിലെ ഘടകങ്ങളോടും പുലർത്തുന്ന അകൽച്ചയിലും അടുപ്പത്തിലും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുണ്ടാകുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (1985 : 25-28).

'ഞാൻ'എന്ന മട്ടിൽ കാഴ്ചക്കാരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങളും മൂന്നാമതൊരാളായി നിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയും കഥാസംഭവങ്ങളെയും വീക്ഷിക്കുന്ന പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങളും നീ, നിങ്ങൾ എന്ന മട്ടിൽ ആസ്വാദകരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന മധ്യമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങളുമാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട മൂന്ന് വ്യാകരണപരമായ വീക്ഷണകോണുകൾ. സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും ഇവ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിൽ പ്രബലമായ ഇത്തരം വീക്ഷണസ്ഥാനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ ഇതിവൃത്തതലത്തിലെങ്കിലും പ്രസക്തമാണ്. ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിനകത്തോ പുറത്തോ നിന്നുകൊണ്ട് 'ഞാൻ' എന്ന മട്ടിൽ ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടു

കൊണ്ടുപോകുന്ന ഉത്തമപുരുഷവീക്ഷണകോൺ ആഖ്യാനങ്ങൾ സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങളിലും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളിലും സുലഭമായി കാണാനാകും. അതേസമയം നീ, നിങ്ങൾ എന്ന മട്ടിൽ ആസ്വാദകരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന തരം മധ്യമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങൾ സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിൽ അത്ര കണ്ട് സുലഭമല്ലതന്നെ. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരാഖ്യാനതന്ത്രമെന്ന നിലയിൽ മധ്യമപുരുഷവീക്ഷണകോണുകൾ കടന്നുവരാറുണ്ട്. അദൃശ്യമായ നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങൾ മധ്യമപുരുഷവീക്ഷണകോൺ സ്വീകരിക്കുന്നതായി പരിഗണിക്കാനാകും. അതേസമയം എല്ലാത്തരം നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനവും മധ്യമപുരുഷനിലാവാൻ സാധ്യതയുമില്ല. അന്യവത്ക്കരണമുദ്ദേശിച്ചുതന്നെ, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കഥാലോകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കാണികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നുവെങ്കിൽ മാത്രമാണ് അത് മധ്യമപുരുഷവീക്ഷണകോണിലാകുക. ഗൊദാർദിന്റെ *വീക്കെൻഡി*(Weekend,1967)ൽ തിരശ്ശീലയിലേക്ക് നോക്കി സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രവും *ആനി ഹാളി*(1977)ൽ വുഡി അലൻ ഇടയ്ക്കിടെ തിരശ്ശീലയിലേക്ക് നോക്കി സംസാരിക്കുന്നതും ഉദാഹരണമായി പറയാം. അതല്ലാതെ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് ക്യാമറയെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായിക്കണ്ട് നേരിട്ടുനോക്കുന്നതോ ആലോചനാമഗ്നരായി നേരെ നോട്ടമയക്കുന്നതോ മധ്യമപുരുഷാഖ്യാനസന്ദർഭമാണെന്ന് പറയാനാകില്ല. അവർ കാണികളെ നേരിട്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നില്ല.

'ആധികാരികാഖ്യാന'(സോമനാഥൻ, 2016 : 134)മെന്ന പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിലുള്ള ആഖ്യാനം സാഹിത്യത്തിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും സർവ്വസാധാരണമാണെന്നും കാണാം. ഈ പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിനെ വസ്തുനിഷ്ഠമെന്നും സർവജ്ഞമെന്നും പരിമിതമെന്നും മൂന്നായി വകതിരിക്കുന്നുണ്ട്. വസ്തുനിഷ്ഠമായ പ്രഥമപുരുഷനി(third person objective)ൽ ആഖ്യാതാവ് മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളറകളിലേക്കോ ചിന്താവഴികളിലേക്കോ ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കാതെ അവരുടെ പ്രവൃത്തികളെയുംമറ്റും മൂന്നാമതൊരാളായി നിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്നു. സർവജ്ഞമായ പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിലാ(third person omniscient)കട്ടെ, ആഖ്യാതാവിന് സർവജ്ഞമായ നിലയാണ്. ആഖ്യാതാവിന് പല കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ആന്തരികബാഹ്യലോകങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷനി(third person limited)ൽ, കഥയ്ക്ക് പുറത്തുനിന്നുകൊണ്ട് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളെ മാത്രം വീക്ഷിക്കുകയാണ് ആഖ്യാതാവ്. ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രം നേരിട്ടും മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങൾ പരോക്ഷമായും അതേസമയംതന്നെ വസ്തുനിഷ്ഠമായും വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികപ്രവൃത്തികളിലേക്ക് മാത്രമായി ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടം പരിമിതപ്പെടുന്നുവെന്നർത്ഥം.

ഒരു ആഖ്യാനത്തിൽത്തന്നെ വീക്ഷണകോണുകളും ആഖ്യാനത്തിലുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയുമെല്ലാം വ്യതിചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കാം. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം മാത്രമല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനവും വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തെ നിർണയിക്കും. ദൃശ്യ-ശബ്ദമിശ്രണമായ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിപ്പടയിൽ വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ സങ്കീർണമായ ആവി

ഷ്കാരവഴികളെല്ലാംതന്നെ വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തെ സ്വാധീനിക്കുമെന്നത് നിശ്ചയമാണ്. സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിന്റേതെന്ന മട്ടിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലും വ്യാകരണവ്യക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ആഖ്യാതാവിനെ നിർണയിക്കാൻ സാധിക്കുമെങ്കിലും കുറച്ചുകൂടി സൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യാപഗ്രഥനത്തിന് സവിശേഷമായ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളും (Point of view shots) കൂട്ടുവരുന്നുണ്ട്.

വീക്ഷണകോണിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽക്കൂടി വെളിപ്പെടുന്നതാണ് ആഖ്യാതാവ്. അതേസമയംതന്നെ വീക്ഷണകോണിനെ നിർണയിക്കാൻകൂടി ശേഷിയുള്ളവയാണ് ആഖ്യാതാവും. പരസ്പരപൂരകങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്ന ഈ ഘടകങ്ങൾ ആഖ്യാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിപ്രധാനമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥ കാണിച്ചുതരുന്ന പ്രാഥമികാഖ്യാതാവിനെ ആദ്യപടിയായെങ്കിലും സങ്കൽപ്പിച്ചു കൊണ്ടുമാത്രമേ കഥാപരമായ മറ്റാഖ്യാതാക്കളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകൾക്ക് വഴിയുള്ളൂ.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ആലോചനകളിൽ സങ്കേതങ്ങൾക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുണ്ട്. ക്യാമറയും കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള അകലം, ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, ക്യാമറയുടെ ചലനം തുടങ്ങിയവ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിനെ ഗണ്യമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടപ്പാടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യം കഥാപാത്രവും നോക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവും തമ്മിലുള്ള അകലത്തെക്കൂടി ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവിനെ ഒരു കഥാപാത്രം ഏറ്റവും അടുത്തുനിന്ന് കാണുമ്പോൾ വസ്തു അതിസമീപദൃശ്യത്തിലും അകലെ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ അതിനാനുപാതികമായ ദൂരദൃശ്യത്തിലും കാണിക്കാറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടപ്പാടുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുത്തുന്നതരം അകലക്രമീകരണങ്ങളാണിവ. രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെയും അധികാരവിധേയത്വങ്ങളെയും നിർണയിക്കുന്നതരം കാഴ്ചക്കോണുകളും വീക്ഷണകേന്ദ്രത്തെ നിർണയിക്കാറുണ്ട്. വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്ന നോട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് ലോറ മൾവി തുടങ്ങിയവർ വിമർശനാത്മകമായി സമീപിച്ചതെന്നത് പരിഗണിച്ചാൽ വീക്ഷണകോണിന് ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യം വെളിപ്പെടും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങളെല്ലാം നോക്കിക്കാണുന്നത് ക്യാമറയാണെന്ന് പറഞ്ഞുവല്ലോ. ആ ക്യാമറയുടെ മധ്യസ്ഥതയെ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിനകത്തെ ആഖ്യാതാവ് എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നുവെന്നത് തന്നെയാണ് വീക്ഷണകോണിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകളിൽ പ്രാഥമികമായി ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്.

1.3.2.4. കഥാപാത്രങ്ങൾ

ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് നിലയുറപ്പിക്കുന്ന ചേതനമോ അചേതനമോ ആയ കഥാപാത്രങ്ങൾ (Characters) കഥേതിവൃത്തങ്ങളുടെ ഗതിനിർണയിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളവരാണ്. പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യസാഹിത്യചിന്തകളിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമായ ചർച്ചകൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ദുരന്തനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തഘടകമായി കഥാപാത്രചിത്രണത്തെ പ്രാധാന്യത്തോടെ കണ്ട് വിലയിരുത്തുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ നായകസങ്കൽപ്പംതന്നെ ഉദാഹരണം. നായകന്റെ

ഗുണഗണങ്ങളെക്കുറിച്ച് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും വിശദീകരണമുണ്ടല്ലോ. ആവർത്തിക്കുന്ന കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളെയും അവരുടെ ധർമങ്ങളെയും നാടോടിക്കഥാപഗ്രഥനത്തിലൂടെ ക്രോഡീകരിക്കുകയായിരുന്നുവല്ലോ ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിലെ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികനായ പ്രോപ്പ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തിലെ ഇടപെടലിനെക്കുറിച്ചും കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യവിമർശനചിന്തയിൽ സജീവമായ ചർച്ച നടന്നിരുന്നുവെന്ന് ഇതിൽനിന്നെല്ലാം വ്യക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങളെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാനം. വാക്കുകളിലൂടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ എളുപ്പത്തിൽ പറഞ്ഞുകഴിക്കാൻ സാഹിത്യത്തിന് സാധ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, അത്തരം ഗുണവാചിയായ വാക്കുകൾ ഇണങ്ങില്ല. പകരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വന്തം പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും ചുറ്റുമുള്ള സംഭവങ്ങളിലുള്ള അവരുടെ ഇടപെടലുകളിലൂടെയും പ്രത്യക്ഷമായി ഉദാഹരിക്കുകതന്നെ വേണ്ടിവരും. മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിലയിരുത്തലായി വാച്യമായി പറയാൻ അവസരമുണ്ടെങ്കിലും അത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഒരു നിവൃത്തികേടായാണ് കരുതുക. സംഭവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ കാണിയിൽ അത്തരം വിലയിരുത്തലുകൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയെന്നതാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ വെല്ലുവിളി. ഉദാഹരണമായി 'നല്ലവളും ദാനധർമങ്ങൾ ചെയ്യുന്നവളും സർവഗുണസമ്പന്നയുമായ രജനി' എന്ന വാക്യത്തിലെ വിശേഷണപദങ്ങളിലൂടെ സാഹിത്യത്തിൽ രജനിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം പ്രത്യക്ഷമായിക്കഴിഞ്ഞു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ, ചിന്തകളിലൂടെ, പ്രവൃത്തികളിലൂടെയെല്ലാം കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ ഊഹിച്ചെടുക്കാൻ പാകത്തിൽ, നേരിട്ടല്ലാതെയും സർഗധനരായ എഴുത്തുകാർ കഥാപാത്രചിത്രീകരണം നടത്താറുണ്ട്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവം ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ കണ്ടെത്താതെ തരമില്ല. അഥവാ അധികാർത്ഥസാധ്യത(Connotation)യെ പരമാവധി കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തേണ്ടതായി വരുന്നു. ക്യാമറ സർവജ്ഞമായ വീക്ഷണകോണിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായി കഥയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്നിടത്തും, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരസ്വഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്താതിരിക്കുമ്പോഴും പാത്രചിത്രീകരണത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ പലപ്പോഴും ആസ്വാദകർക്ക് കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കാനുള്ള താക്കോൽസൂചികകളാകാറുണ്ട്.

നാടകങ്ങളിൽ വേദിയിലേക്കുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കടന്നുവരവിനെക്കൂടി മുമ്പ് സൂചനാത്മകമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. നന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രം പലപ്പോഴും വേദിയുടെ വലതുവശത്തുനിന്നും തിന്മനിറഞ്ഞ കഥാപാത്രം വേദിയുടെ ഇടതുവശത്തുനിന്നും രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുക തുടങ്ങിയ രീതികൾ ഉദാഹരണം. നാടകത്തിൽ സ്ഥിരപ്പെട്ടിരുന്ന ഈ പൊതുനിയമം ആദ്യകാലത്ത് ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളും ഏറിയുംകുറഞ്ഞും പിൻപറ്റിയിരുന്നു. അതുപോലെ തന്നെ വസ്ത്രവർണങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും ഇത്തരം പ്രതീകാത്മകതകളെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരുന്നു. കറുത്തവസ്ത്രം ധരിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളെ തിന്മനിറഞ്ഞവ

രായും വെളുത്തതോ മൃദുലവർണങ്ങളിലുള്ളതോ ആയ വസ്ത്രം ധരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ നന്മനിറഞ്ഞവരായും സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന പതിവുള്ളതോർക്കാം. ഇത്തരം ക്ലാസിക്കൽ മാനദണ്ഡങ്ങളെ അതേ മട്ടിൽ പിന്തുടരുന്നവരും അപനിർമിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരു മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി വെളിച്ച-വർണവിതാനങ്ങളെ വിന്യസിക്കുന്നതും കാണുന്നു. അവിടെ താഴ്ന്ന വെളിച്ചവിതാനം (Low key light), ഉയർന്നവെളിച്ചവിതാനം (High lighting), കയറൂസ്ക്യൂറോ ലൈറ്റിംഗ് തുടങ്ങിയവ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പൊലിപ്പിക്കാൻ മാത്രമല്ലാതെ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ നിർണയിക്കാൻകൂടി ഉതകുന്നവയാണ്. ഇങ്ങനെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് നൽകുന്ന വേഷം, വർണം, വെളിച്ചം, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, തിരശ്ശീലാസമയം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. അതോടൊപ്പംതന്നെ അവ കാണികളുടെ ആസ്വാദനത്തെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളായുള്ള താദാത്മീകരണത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തികവിചാരങ്ങളിൽ ഇത്തരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടെയും അവതരണക്രമങ്ങളുടെയുമെല്ലാം സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. മൾവിയുടെ നോട്ടസിദ്ധാന്തത്തിൽ ഈ തിരിച്ചറിയപ്പെടലിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. ധീരോദാത്തനും അതിപ്രതാപവാനുമായ നായകനുമായി പ്രേക്ഷകർ താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിനെപ്പറ്റിയും നായകനും അതോടൊപ്പം കാഴ്ചക്കാരും ഒരുപോലെ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആനന്ദവസ്തുവായി സ്ത്രീയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമാണല്ലോ മൾവിയുടെ ചിന്ത. ഇതിന് കാഴ്ചക്കാരെ സജ്ജമാക്കുന്ന രീതിയിലാകും പലപ്പോഴും പരമ്പരാഗതകഥാചിത്രങ്ങൾ സാങ്കേതികസാധ്യതകളെ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ വ്യംഗ്യമായി സൂചിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഇത്തരം സാങ്കേതികസൂചകങ്ങൾ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലും ഒരേ അർത്ഥവിവക്ഷയിൽത്തന്നെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കണമെന്നില്ല. ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള താരതമ്യത്തിന്റെയും പരസ്പരബന്ധത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലുമെല്ലാമാണ് അവയുടെ സൂചിതത്വത്തെ തിരിച്ചറിയേണ്ടത്.

കഥാപാത്രങ്ങൾക്കനുയോജ്യരായ നടീനടന്മാരുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ അവരുടെ പ്രകടനവുമെല്ലാമടങ്ങിയ പാത്രചിത്രീകരണം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിപ്രധാനമാണ്. അഭിനേതാക്കളുടെ ആകാരവും അഭിനയശൈലിയും ശരീരഭാഷയും നിർണായകഘടകങ്ങളാകുകയാണിവിടെ. ചാർളി ചാപ്ലിന്റെയും ബസ്റ്റർ കീറ്റണിന്റെയും ശരീരഭാഷയിലൂടെ സ്ലാപ്സ്റ്റിക് കോമഡിയെന്ന ജനുസ്സ് അർത്ഥപൂർണമാകുന്നതാലോചിക്കാം. ഹിറ്റ്ലറുമായുള്ള രൂപസാദൃശ്യത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും തെണ്ടിയുടെയും ഏകാധിപതിയുടെയും വ്യത്യസ്ത ശരീരഭാഷകളിലേക്ക് കൂടുമാറിക്കൊണ്ടും ചാപ്ലിൻ *ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററെ*(The Great Dictator,1945)ന്ന ചിത്രത്തെ അവിസ്മരണീയമാക്കുന്നത് ഉദാഹരണം.

ധീരോദാത്തൻ, അതിപ്രതാപഗുണവാനെന്ന നായകലക്ഷണത്തെ ദൃശ്യപരമായി പൂർത്തീകരിക്കും മട്ടിൽ അഭിനയശൈലിയെയും ശരീരഭാഷയെയും ക്രമീക

രിക്കുന്ന ജനപ്രിയസിനിമകൾ ചിരപരിചിതമാണ്. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് പുറത്തെ താരനിർമിതിക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ഇത്തരം സാങ്കേതികതകൾകൂടി കൂട്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. നിലവിലുള്ള ഒരു ശൈലിയെ, കാഴ്ചക്കാരുടെ മുൻധാരണ കളെ, തകർത്തുകൊണ്ട് പുതിയ ശൈലി കാഴ്ചവെയ്ക്കുന്ന അഭിനേതാക്കളുമു ണ്ട്. ചില പ്രത്യേക അഭിനേതാവിന്റെ പ്രത്യേകകഥാപാത്രശൈലി വാർപ്പുമാതൃ ക(Stereotype)യായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉറച്ചുപോവുകയും തുടർന്നുവരുന്ന ചിത്ര ങ്ങൾ അത് പിൻപറ്റുന്നതും കാണാനാകും. *ഉൾക്കടലി*(കെ. ജി. ജോർജ്, 1978)ലെ വേണുനാഗവള്ളിയുടെ അന്തർമുഖനായ കാമുകകഥാപാത്രം നിലവിലിരുന്ന കാമു കസങ്കൽപ്പത്തിന് ബദലായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിച്ചതെങ്കിലും പിന്നീട് കുറേക്കാലം മലയാളസിനിമയിലെ നിരാശാകാമുകസങ്കൽപ്പത്തിന് മാതൃകയായി. ഉറച്ചുപോയ പലതരം സവർണശരീരമൂല്യങ്ങളെ ഒന്നുകൂടി ഉറപ്പിക്കുകയോ പുതുക്കിപ്പണിയു കയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് കഥാപാത്രചിത്രീകരണം നടത്തുന്ന ചലച്ചിത്രകാര രുമുണ്ട്. *ദേവാസുര*(ഐ. വി. *ശശി*, 1993)ത്തിലെ മംഗലശ്ശേരി നീലകണ്ഠൻ ഇങ്ങനെ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന ഒരു മാതൃകയാണ്. വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥലകാലങ്ങ ളിൽ വ്യത്യസ്തമായ വേഷഭൂഷകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോഴും അതിൽ ഒരു മാതൃ കാരൂപത്തിന്റെ ആവർത്തനം എളുപ്പത്തിൽ തിരിച്ചറിയാം. 'താരം' എന്ന സങ്ക ൽപ്പനത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിരിക്കുന്നത് ഇത്തരത്തിലുള്ള ചില കഥാപാത്രമാതൃക കൾ അഭിനേതാവിലേക്ക് സംക്രമിച്ച് പ്രതിഷ്ഠ നേടുന്നതാണ് എന്ന് പറയാ നാകും. നായകതാരങ്ങളോടുള്ള ആരാധനപോലെ പ്രതിനായകരോടുള്ള വിപ്രതി പത്തിയും സാധാരണമാകുന്നത് അതാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ സാഹിത്യത്തിൽ കഥാപാത്രത്തെ മാത്രമേ ആരാധിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ചലച്ചി ത്രത്തിൽ അത് കഥാപാത്രത്തിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ല. കഥാപാത്രാവിഷ്കാര ങ്ങളിൽ രണ്ട് ആഖ്യാനമാധ്യമങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസം സുപ്രധാനമാണ് എന്നർത്ഥം.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികൾ, ചിന്തകൾ, അനുഭവങ്ങൾ, പ്രതികരണങ്ങൾ, മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള പാരസ്പര്യം, ഭൗതികമായ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങൾ, അഭിനയശൈലികൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ വ്യത്യസ്ത സാധ്യതകൾ എല്ലാം കഥാപാത്രചിത്രീകരണത്തിൽ ചലച്ചിത്രകാരർക്ക് തുണയാകുന്നുണ്ട്. അവ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനവും സ്വഭാവവും നിരൂപിച്ചെടുക്കാൻ ഉതകുന്നതോടൊപ്പം ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്ത് സാംസ്കാരികവായനകൾക്കുള്ള വിഷയങ്ങളുമാകുന്നുണ്ട്.

1.3.2.5. സ്ഥലകാലങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ഥലകാലങ്ങളി(Space and Time)ലൂടെയുള്ള ദൃശ്യ-ശബ്ദ സഞ്ചാരമാണെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാനാകും. ഇവ തമ്മിൽ അവിഭാജ്യമായൊരു ബന്ധം ഉള്ളതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തെ സ്ഥലകലയെന്നോ കാലകലയെന്നോ വേറിട്ടുവിളിക്കാതെ സ്ഥലകാലകലയെന്ന് ഒരുമിച്ചുചേർത്ത് വിളിക്കുകയാണ് പതി വ്. സംഭവപ്രധാനമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം. നിശ്ചലതപോലും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നത് ചലനങ്ങളോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തി മാത്രമാണെന്ന് കാണാം.

അതേസമയം ചിത്രകലയിലെന്നപോലെ സ്ഥലത്തിലെ രൂപങ്ങളുടെ വിന്യാസമെന്നത് ചലച്ചിത്രകലയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമാണ്. പശ്ചാത്തലമില്ലാത്ത ഒരു കഥാപാത്രത്തെയോ വസ്തുവിനെയോ ചിത്രീകരിക്കുക ഏറെക്കുറെ അസാധ്യമാണ്. അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളി(Extreme Close up)ൽ അത്തരം കലർപ്പുകളെ വകഞ്ഞുമാറ്റാനുള്ള ശ്രമം കാണാം. പക്ഷെ അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചുള്ള ആഖ്യാനം തീർത്തും ദുഷ്കരമാണ്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതാവസ്ഥയെയോ മാനസികനിലയെയോ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലമായോ പരിസരമായോ ഉപയോഗിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന് നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. സ്ഥലപരമായ തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും ആഖ്യാനത്തിൽ സുപ്രധാനമാകുന്നത് അതിനാൽക്കൂടിയാണ്. എന്നാൽ സ്ഥലപരമായ വിശദാംശങ്ങളിൽ ചലനം ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് മുന്നേറാനാവില്ല. ഏറെക്കുറെ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ചില പിൻപോക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾ (Flashbacks) വേഗത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് കാണാം. അവിടെ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സഞ്ചാരം വേഗത്തിലുള്ള ദൃശ്യമുറിവുകളി(Cut)ലൂടെ സാധിച്ചെടുക്കുന്നു. ചുമരിലോ മറ്റോ തൂക്കിയിട്ടുള്ള ഫോട്ടോകളെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നതെങ്കിൽ അവിടെ പാനിംഗ് പോലുള്ള ക്യാമറാചലനങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുകയാണ് പതിവ്. ചുരുക്കത്തിൽ സ്ഥലപരവും കാലപരവുമായ ചേർച്ച ചലച്ചിത്രത്തിൽ അതീവപ്രധാനമായ കാര്യമാണ്. എങ്കിലും ചില സൈദ്ധാന്തികർ സാങ്കേതികമായി സിനിമയ്ക്കകത്തെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പനത്തെയും കാലസങ്കൽപ്പനത്തെയും പരിമിതവൃത്തത്തിൽ നിർത്തി വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ആന്ദ്രേ ബാസിൻ മുന്നോട്ടുവെച്ച *മിസ് എൻ സീൻ* സ്ഥലത്തിലും ഐസൻസ്റ്റൈൻ മുന്നോട്ടുവെച്ച *മൊണ്ടാഷ്* കാലത്തിലും പണിയെടുക്കുന്നുവെന്ന് പലരും നിരീക്ഷിച്ചുവെങ്കിലും രണ്ട് സങ്കൽപ്പങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവിഭാജ്യവും പരസ്പരപൂരകവുമാണെന്നത് വ്യക്തമാണ്. പിന്നീട് *മിസ് എൻ സീൻ* ദൃശ്യസംരചനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വസ്തുതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നായും *മൊണ്ടാഷ്* എഡിറ്റിംഗുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒന്നായും മാറി എന്നത് മറ്റൊരു കാര്യം. ഇവ രണ്ടിലും പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചലനമെന്ന സവിശേഷതയെയാണ് ചലച്ചിത്രം വിദഗ്ദ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷുകളും തർക്കോവ്സ്കിയുടെ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും ഗൊദാർദിയൻ ജംപ്കട്ടുകളും ബെർഗ്മാനിയൻ സമീപദൃശ്യങ്ങളും ഫെല്ലിനീയൻ സ്വപ്നശ്രേണികളും പാരജനോവയുടെ അമൂർത്തമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള സർഗാത്മകമായ ഇടപെടലുകൾകൂടിയാണെന്നതുകൂടി വിസ്മരിക്കാവതല്ല.

1.3.2.5.1. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പം

പ്രാഥമികമായി, കഥാസംഭവങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനമേഖലയായി ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലത്തെ കാണാനാകും. ആഖ്യാനങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു ഭൗതികസ്ഥലത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടോ സാങ്കൽപ്പികമായി ഒരു സ്ഥലത്തെ നിർമിച്ചുകൊണ്ടോ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ പരുവപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസ(ഒ. വി. വിജയൻ, 1968)ത്തിൽ ഭൂപരമായി നിലനിൽപ്പുള്ള ഒരു സ്ഥലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം സാങ്കൽപ്പികമായ മറ്റൊരിടത്തെ ക്കൂടി നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതോർക്കാം. വായനക്കാരുടെആസ്വാദനവുമായി, അവബോ ധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഈ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ നിൽപ്പ്.

ഭാഷ മാത്രം മാധ്യമമാകുന്ന സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഭാഷയെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനമായ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥല സങ്കൽപ്പത്തിൽ മാധ്യമഭേദത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾകൂടി ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. കാഴ്ച ക്കാർക്ക് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രപ്രതലത്തിൽത്തൊട്ട് തുട ങ്ങുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ. കാഴ്ചയുടെ പ്രതലത്തിന്റെ സ്വഭാവവും (ചുമര്, തിയേറ്റർ സ്ക്രീൻ, കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീൻ, മൊബൈൽ സ്ക്രീൻ) ഘടനയുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തെയും കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ചരിത്രാത്മകതയെപ്പറ്റി പറ യുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിന്റെ അനുപാതത്തെയും പ്രതല ത്തെയും ചരിത്രപരമായ അർത്ഥങ്ങൾ സംവഹിക്കുന്ന ഒന്നായി ടോം ഗണ്ണിംഗ് വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. ഡ്യൂപ്പിംഗ് ചെയ്യുമ്പോഴും (ഒറിജിനൽ ഫിംലിം നെഗറ്റീ വിൽനിന്ന് പോസിറ്റീവ് പ്രിന്റ് വികസിപ്പിക്കാതെ ഫിലിമിന്റെ പടമെടുത്ത് വികസി പ്പിക്കുന്ന രീതി) ഡിജിറ്റൽ വീഡിയോ ആക്കി മാറ്റുമ്പോഴുമെല്ലാം ദൃശ്യസംവിധാന ത്തിലും വ്യക്തതയിലുമെല്ലാം മാറ്റം വരും. ഈ വിധം പലതരത്തിലുള്ള മാറ്റ ങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടായിരിക്കും പഴയ ഒരു ചലച്ചിത്രപാഠം കൈകളിലേ ക്കെത്തുക എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിന്റെ ചരിത്രപരമായ ആധികാരികത പരി ശോധിക്കുക അത്രകണ്ട് എളുപ്പമല്ലെന്നാണ് ഗണ്ണിംഗ് പറയുന്നത് (Gunning, 2002). ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപാഠത്തിനകത്തെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിലൂന്നുന്നതിനാൽ സാങ്കേതികവികാസത്തിന്റെ പരിധിയിൽക്കൂടി വികസിക്കുന്ന പ്രതലചർച്ചകളി ലേക്ക് തത്കാലം കടക്കുന്നില്ല.

ഫ്രെയിമുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ കാര്യങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനാകും. ചതുരാകൃതിയിലുള്ള ഫ്രെയിമിന കത്ത് ഘടിപ്പിച്ച വസ്തുക്കൾ അതായത് ദൃശ്യസംരചനാഘടകങ്ങൾ, എഡിറ്റിംഗ്, ശബ്ദം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാം സ്ഥലനിർമിതിയിൽ പങ്കുണ്ട്. കാണിക ളുടെ ശ്രദ്ധ ഏത് ഭാഗത്ത് കേന്ദ്രീകരിക്കണമെന്ന് ചലച്ചിത്രകാരർ നിശ്ചയിക്കുന്നത് ഫ്രെയിം ഇടത്തിലെ സൂക്ഷ്മക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെയാണ്. ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിലനിൽപ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസ ങ്ങൾ, അവർ പരസ്പരം പുലർത്തുന്ന ദൂരവ്യത്യാസം, മുഖാമുഖം തുടങ്ങിയ സമീ പനങ്ങൾ, സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ ഇവയെയെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി നിർണയിക്കാൻ ഫ്രെയിം ഇടത്തിലെ വ്യത്യസ്തമായ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കും. അതി നാൽത്തന്നെ ഫ്രെയിം ഇടത്തിന്റെ ഉപയോഗവും അതിന്റെ അർത്ഥനിർമിതിയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തിൽ അതിപ്രധാനമാണ്.

തിരശ്ശീലക്കാഴ്ചയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽ കാണാവുന്ന ഇടമെ(On screen space)ന്നും തിരശ്ശീലയിൽ

കാണാൻ കഴിയാത്ത, തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇടമെ(Off screen space)ന്നും ചലച്ചിത്രപാഠത്തിലെ സ്ഥലത്തെ അവർ രണ്ടായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന കത്തെ വസ്തുക്കളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് തിരശ്ശീലയ്ക്കകത്തെ ഇടം നിലനിൽക്കു ന്നതെങ്കിൽ ഫ്രെയിമിന് പുറത്ത് കാഴ്ചക്കാരുടെ സങ്കൽപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇടത്തിന്റെ നിലനിൽപ്. ദൃശ്യത്തിന്റെ പരിധി ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ പരിമിതമാണെന്നും കാണേണ്ടവയെ മാത്രം തെരഞ്ഞെ ടുത്ത് മുറിച്ച് ഫ്രെയിമിൽ കാണിക്കുന്നുവെന്നും മറ്റുള്ളവയെ ഓഫ് സ്ക്രീനിൽ വിട്ടുകളയുന്നുവെന്നും അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Bordwell, 2008 : 187). തിരശ്ശീല യിൽ കാണാൻ കഴിയാത്ത ഇടമാണെങ്കിലും തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇടത്തെ അഥവാ ഓഫ് സ്ക്രീൻ സ്പേസിനെ രംഗ(Scene)ത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് അവർ എ ണ്ണുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങളിൽ തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള, അതേസമയം ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ത്തിന്റെ ഭാഗമായ, കാഴ്ചക്കാരുടെ വ്യാഖ്യാനതലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഇടത്തെ ക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതായുണ്ട്. അവിടെ വസ്തുക്കളെ, തിരശ്ശീലയിലെ അപൂർണമായ ദൃശ്യങ്ങളെ, മുൻധാരണയുടെയോ മുൻപരിചയത്തിന്റെയോ അടി സ്ഥാനത്തിൽ തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ട് തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇടത്തിൽ അഥവാ ഓഫ് സ്ക്രീൻ ഇടത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കുകയാണ് കാണികൾ. ഒരാളുടെ മുഖ ത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യം തിരശ്ശീലയിൽ കാണുമ്പോൾ അത് ഉടലില്ലാത്ത തലയായല്ല മറിച്ച് ഒരു പൂർണമനുഷ്യനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ഭാഗമായാണ് മനസ്സിലാക്കുക. തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇട(Offscreen space)ത്തിൽ ഒരു പൂർണശരീരത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം. റോമൻ യാക്കോബ്സൺ സങ്കൽപ്പിച്ച *മെറ്റോണി മിക്ക്*, *ഉപാദാന*ത്തിന്, തുല്യമാണ് ഈ ഓഫ്സ്ക്രീൻ സ്ഥലചിന്ത.

ദൃശ്യത്തിലൂടെ മാത്രമല്ലാതെ ശബ്ദത്തിലൂടെയും തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറ ത്തുള്ള സ്ഥലസങ്കൽപ്പം(Offscreen space) അർത്ഥനിർമിതി നടത്തുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യ പശ്ചാത്തലമായി കാക്കക്കരച്ചിൽ കേൾക്കുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ, ദൃശ്യപരമായി കാക്കയെ കാണിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽക്കൂടിയും ഓഫ്സ്ക്രീനിൽ ഒരു കാക്കയെ സങ്ക ൽപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കാണി ആ ഷോട്ടിന് അർത്ഥപൂർത്തി വരുത്തുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയ്ക്കായി ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ ഓഫ് സ്ക്രീൻ സാധ്യതയെ ധാരാളമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കാണാറുണ്ട്. തിരമാല യുടെ അലയടിയൊച്ച കടലിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെയും ഇരമ്പിപ്പായുന്ന വാഹനങ്ങ ളുടെ ശബ്ദം നഗരാന്തരീക്ഷത്തെയും സങ്കൽപ്പിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. സംഭാഷണശബ്ദങ്ങൾക്കൊപ്പം ശാബ്ദികമായി ഓൺസ്ക്രീനിലായിരിക്കുകയും ഓഫ്സ്ക്രീനിൽ ദൃശ്യത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം ശബ്ദബിംബ ങ്ങൾ പിയേഴ്സിയൻ സൂചികാധർമ്മങ്ങൾ (Index) തന്നെ.

ചലച്ചിത്രപാഠത്തിനകത്ത് സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന ഭൗതികസ്ഥലത്തിന്റെ സ്വഭാവം ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള അർത്ഥത്തെ സ്വാധീനിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളവയാണ്. ഈ ഇടത്തെ അക(Indoor)മെന്നും പുറ(Outdoor)മെന്നും സാമാന്യമായി രണ്ടായി വിഭജിക്കാനാകും. ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള

വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തെ സ്വാധീനിക്കാൻ ഇത്തരം അകംപുറം കാഴ്ചകൾക്ക് കഴിയും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഭൂപരമായ പ്രത്യേകതകൾ പലപ്പോഴും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെയും ഘടനയെയും സ്വാധീനിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. ഒറ്റപ്പെട്ട വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തെയും അയാളുടെ ആന്തരികസംഘർഷങ്ങളെയും ചിത്രീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലധികവും അകംകാഴ്ചകളേറിയിരിക്കുന്നതും ഒരു കൂട്ടം ആളുകളുടെ അല്ലെങ്കിൽ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ പുറം കാഴ്ചകൾക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നതും ഇതിന് തെളിവാണ്. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *റിയർ വിൻഡോ*(Rear Window,1954) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ജനാലക്കാഴ്ചകൾ ഒരേസമയം ജെഫ് എന്ന പ്രൊഫഷണൽ ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ ഒറ്റപ്പെടലിന്റെ ആവിഷ്കരണമായും കാണിയുടെ ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയ്ക്ക് സമാനമായൊരു കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ പ്രതീകവത്ക്കരണമായും മാറുന്നത് സിനിമാറ്റിക് സങ്കേതങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ സമർത്ഥമായി പരുവപ്പെടുത്തുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്.

ഇന്ത്യൻ ചിത്രമായ *കോർട്ട്*(Court)ൽ (ചൈതന്യ തൻഹാനെ, 2014) കോടതിമുറിയുടെ ഇടുങ്ങിയ കാഴ്ചയും സാക്ഷിവിസ്താരരംഗങ്ങളുടെ ആധിക്യവും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥങ്ങളെ പ്രക്ഷേപിക്കുന്നത് നോക്കുക. ആളൊഴിഞ്ഞും ആൾനിറഞ്ഞും ഇരുട്ടിലും വെളിച്ചത്തിലുമെല്ലാം കോടതിയുടെ അകത്തളദൃശ്യങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അതിനെ വായിക്കാൻ കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഒരിക്കലകപ്പെട്ടാൽ ദളിതർക്ക്, കീഴാളർക്ക് തിരിച്ചുവരാൻ കഴിയാത്ത മട്ടിലുള്ള ചുഴിക്കോട്ട(Labyrinth)യായിത്തീരുന്ന കോടതിയിടത്തെ ദൃശ്യസൂചകങ്ങളിലൂടെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചിത്രം. ഇവിടെയെല്ലാം ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും അകപ്പെടലിന്റെയും വിഭ്രാന്തിയുടെയും അകത്തളങ്ങളുടെ ദൃശ്യസൂചകങ്ങൾ താത്വികമായുപയോഗിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരർ.

പുറംകാഴ്ചകളുടെ താത്വികമാനത്തെ സർഗാത്മകമായി വിനിയോഗിക്കുന്ന കാഴ്ച അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാണ്. ആഖ്യാനസ്ഥലമായി വിജനമായ സരയൂനദീതടവും കഥാപാത്രങ്ങളായി ഗോത്രവർഗക്കാരെയും തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതോടെ രാമായണത്തിന്റെ പ്രബലമായ ചലച്ചിത്രവായനകൾക്ക് ബദലാവുന്നു *കാഞ്ചനസീത*(1978). രാമന് ചുറ്റിലുമുള്ള പുറംപ്രകൃതിതന്നെയാകുന്നു സീത. കടലും കടലോരഗ്രാമവും ഗ്രാമത്തിലെ സാധാരണ മനുഷ്യരും വെളിച്ചവർണങ്ങളിലെഴുതിയ ഗദ്യകവിതയായി മാറുന്ന കാഴ്ച *എസ്തപ്പാനി*(1980)ലും കാണാനാകും. ഒരേ സമയം യഥാതഥ(Realistic)വും അതിയാഥാർത്ഥ്യ(Surrealistic)വുമായ രണ്ട്തരം അനുഭവത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെന്ന് സംശയലേശമന്യേ പറയാം. ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികഭേദത്തിനനുസരിച്ച് പുറംകാഴ്ചകളിലേക്ക് ചരിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവനിർമിതിയിലും കഥാഘടനയിലുമെല്ലാം ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ അകംപുറഭേദങ്ങൾ അധികാർത്ഥവിവക്ഷകളോടെ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ ഭൂപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് സൗന്ദ

ദൃശ്യപരമായി മാത്രമല്ലാതെ താത്വികമായിക്കൂടി പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം.

ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ഭൂപരമായ ഇടങ്ങൾക്ക് ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവുമായ മാനങ്ങൾകൂടി ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. ഭൗതികമായി നിലനിൽപ്പുള്ള ഒരുസ്ഥലത്തെ ക്യാമറയിലാക്കുക വഴി അത് ചിത്രീകരിച്ച കാലത്തുള്ള പ്രദേശത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുൾക്കൊള്ളുന്ന ദൃശ്യരേഖയാകുന്നു. *അമ്മ അറിയാൻ*(ജോൺ എബ്രഹാം, 1986)ലെ ആൺകൂട്ടങ്ങളുടെ സഞ്ചാരവഴികൾ കേരളത്തിലെ സമരചരിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യപരമായ ചരിത്രരേഖ(Documentation)യാകുന്നതും ഭൂപരമായ ദൃശ്യരേഖകളാകുന്നതും ആ വഴിക്കാണ്. ഡോക്യുമെന്ററികൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ധർമം കഥാചിത്രങ്ങൾ കഥാഖ്യാനങ്ങളിൽ പൊതിഞ്ഞ് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ മട്ടിൽ കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* (1983) ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ ഇന്നും മറ്റൊരു രീതിയിൽ തുടരുന്ന സിനിമാലോകത്തിലെ ജീർണതകളുടെയും ചലച്ചിത്രസാങ്കേതികതയുടെതന്നെയും ചരിത്രമാകുന്നുവെന്ന് പറയാനാകും. ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ഇടമാണ്, സിനിമയുടെ വ്യാവസായിക ഇടമാണ് ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളും ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ അതാത് കാലത്തിന്റെ, ഭൗതിക ഇടത്തിന്റെ ദൃശ്യപരമായ ഡോക്യുമെന്റുകളാവുന്നു എന്ന് സാമാന്യമായി പറയാനാകും. പഴയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ അവിടത്തെ വിജനമായ റോഡുകളും ആൾത്തിരിക്കില്ലാത്ത നഗരങ്ങളും അബോധമായിട്ടെങ്കിലും നമ്മുടെ നഗരവികാസചരിത്രത്തിന്റെ ഘട്ടങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തിയതായി വായിക്കാം.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിലവിലുള്ള ഒരു ഭൂപരമായ ഇടത്തെ മറ്റൊന്നായി ആരോപിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യാം. കൃത്രിമമാർഗങ്ങളൊന്നും സ്വീകരിക്കാതെ ലളിതമായി വാചികചിഹ്നങ്ങളിലൂടെമാത്രം ഇത് സാധിക്കും. ഉദാഹരണമായി കോഴിക്കോട് നഗരത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളെ തിരുവനന്തപുരം നഗരമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലവതരിപ്പിക്കാനാകും. കടകളുടെയും ബസ്സുകളുടെയും ബോർഡുകളിലും മറ്റു ദൃശ്യസൂചനകളിലൂടെയും ഇത് സാധിച്ചെടുക്കാനാകും. ചലച്ചിത്രസഹജമായ എഡിറ്റിംഗ് പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളും ഇടത്തെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ച ദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ഇടപരമായ തുടർച്ച അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വീക്ഷണകോണുകളും ഈ മട്ടിൽ ഓഫ് സ്ക്രീൻ സ്പേസിലുള്ള ഊഹങ്ങളുടെ അടിപ്പടയിൽ അർത്ഥരൂപീകരണം നടത്താറുണ്ട്. ഒരാൾ ഒരു ഭാഗത്തേയ്ക്ക് നോക്കുന്ന ഷോട്ടിനെത്തുടർന്നുവരുന്ന വീടിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ അയാളുടെ നോട്ടം ആ വീട്ടിലേക്കാണെന്ന അർത്ഥരൂപീകരണം നടക്കുന്നത് തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ഇടത്തെ പ്രതിയാണ്. അതിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതാകട്ടെ, എഡിറ്റിംഗാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരാൾ നോക്കുന്നത് ആ വീട് തന്നെയായിരിക്കണമെന്നില്ല. രണ്ടും രണ്ടിടത്ത് ചിത്രീകരിച്ചവയാവാം. എങ്കിലും എഡിറ്റിംഗ് വഴി കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ അവ ഒരേ ഇടത്തിലുള്ളവയാണെന്ന് കാണികൾ സങ്കൽപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ ഇടം സ്വാഭാവികമായതാണോ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതാണോ എന്നതാണ് മറ്റൊരു പ്രധാന ചിന്താവിഷയം. നിലവിലുള്ള ഭൗതികസ്ഥലത്തെ ക്യാമറയുടെ സഹായത്താൽ പുനരവതരിപ്പിക്കാനും ഇല്ലാത്ത ഒരിടത്തെ പലതരം ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ (Visual Effects) വഴി, കൃത്രിമമാർഗങ്ങളിലൂടെ, നിർമിച്ചെടുക്കുവാനും സാധിക്കും. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ അകംപുറം കാഴ്ചകളെ നിയന്ത്രിച്ചിരുന്നത് സ്റ്റുഡിയോ ഇടങ്ങളായിരുന്നു. സ്റ്റുഡിയോയിലെ കൃത്രിമമായി നിർമിക്കപ്പെട്ട സെറ്റുകളിൽ, നാടകത്തിന് സമാനമായി, സ്വാഭാവികസ്ഥലമായാരോപിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു. പുറംകാഴ്ചകളും അകംകാഴ്ചകളുമെല്ലാം അകംകാഴ്ചകളിൽത്തന്നെ ഒതുങ്ങി. നഗരവും നാട്ടിൻപുറവും ദേവലോകവും രാജധാനിയുമെല്ലാം സ്റ്റുഡിയോസെറ്റുകളിലൂടെ കൃത്രിമയാഥാർത്ഥ്യമായി. *ദിക്യാബിനറ്റ് ഓഫ് കാലിഗരി*(The Cabinet of Dr Caligari) (റോബർട് വെയ്ൻ (Robert Wiene), 1920) എന്ന ജർമൻ സിനിമ സ്റ്റുഡിയോ സെറ്റുകളെത്തന്നെ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ശൈലിയിൽ പുതുക്കി കാണിച്ച് ഹോളിവുഡ് സ്റ്റുഡിയോ മാതൃകയ്ക്ക് ബദലായി. നാസി ജർമനിയുടെ കലുഷിതാന്തരീക്ഷത്തെ ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട, ചിത്രകലാസമാനമായ സെറ്റുകളിലൂടെയും കയറോസ്ക്യൂറോ വെളിച്ചവിധാനത്തിലൂടെയുമെല്ലാം വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചെടുക്കുകയായിരുന്നു പ്രസ്തുതചിത്രം. ഫാസിസ്റ്റ് വാഴ്ചക്കാലത്തെ പട്ടിണിയെയും ദാരിദ്ര്യത്തെയും യഥാതഥമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്റ്റുഡിയോസെറ്റുകൾവിട്ട് തെരുവുകളിലേക്ക്, അകത്തുനിന്ന് പുറത്തേക്ക് ക്യാമറയെ കൊണ്ടുവന്നു. യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടുകൂടിയ പ്രമേയങ്ങളും സ്വാഭാവികവെളിച്ചങ്ങളും അഭിനയപരിചയമില്ലാത്ത സാധാരണക്കാരായ അഭിനേതാക്കളും നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയായി. പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളോടൊപ്പം, സ്റ്റുഡിയോയുടെ അകത്തളങ്ങളിലൊതുങ്ങാതെ പുറത്തേക്ക് ഒഴുകിയതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് *പാഥേർ പാഞ്ചാലി*(സത്യജിത് റേ, 1955) ആദ്യത്തെ ഇന്ത്യൻ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രമാകുന്നത്. ആധുനികതയുടെ ചൂളംവിളി കേൾപ്പിച്ചുവരുന്ന തീവണ്ടിക്കാഴ്ചപോലെ പുതിയൊരു ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് അത് ഇന്ത്യൻസിനിമയെ കൊണ്ടുപോയി. *പഥേർപാഞ്ചാലി*ക്കും മുമ്പ് മലയാളസിനിമയിലെ *ന്യൂസ്പേപ്പർബോയ്*(പി. രാംദാസ്, 1954) പ്രമേയംകൊണ്ടും പരിചരണംകൊണ്ടും നിയോറിയലിസ്റ്റ് സ്വഭാവം പുലർത്തിയിരുന്നുവെന്നതും തെരുവിലേക്കും തീവണ്ടിപ്പാളത്തിലേക്കും കടൽക്കാഴ്ചകളിലേക്കും കാണികളെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയെന്നതും ഇതോടൊപ്പംചേർത്ത് ആലോചിക്കാം.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആവശ്യാർത്ഥം ഫ്രെയിം ഇടത്തെ സാങ്കൽപ്പികമായി, കൃത്രിമമാർഗങ്ങളിലൂടെ പുനരവതരിപ്പിക്കാനുമാകും. *ദി മെട്രിക്സി*(The Matrix, വാച്ചോവ്സ്കി സിസ്റ്റേഴ്സ് (Watchowsky Sisters), 1999)ലെയും *അവതാറി* (Avatar, ജെയിംസ് കാമറൂൺ (James Cameron), 2009)ലെയും *ഡ്യൂനി*(Dune, ഡേവിഡ് ലിഞ്ച് (David Lynch), 1984)ലെയും *ആലീസ് ഇൻ വണ്ടർലാന്റി*(Alice in Wonderland, ടിം ബർട്ടൺ (Tim Burton), 2010)ലെയും ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങൾ അത്തരത്തിൽ നിർമിച്ചെടുക്കപ്പെട്ടവയാണ്. നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു യഥാർത്ഥസ്ഥ

ലത്തെ ആശയതലത്തിൽ അയഥാർത്ഥമാക്കി പരിവർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും വർണ വെളിച്ചങ്ങളിലൂടെ കൃത്രിമമാക്കപ്പെട്ട ഇടത്തെ യഥാർത്ഥ ഇടമായി ചിഹ്നീകരിച്ചും ആന്ദ്രേ തർക്കോവ്സ്കി(Andre Tarkovsky) തന്റെ *സ്റ്റാക്കറി*(Stalker,1979)ൽ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ സവിശേഷമായി പരിചരിക്കുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥസ്ഥലത്തിന്റെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെ വർണസാധ്യതയുപയോഗിച്ച് കീഴ്മേൽ മറിച്ചുകൊണ്ട് പ്രതീകാത്മകമാക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ. സ്റ്റുഡിയോയ്ക്കകത്ത് നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കൃത്രിമഇടങ്ങളിൽനിന്ന് തെരുവിലേക്കിറങ്ങിയ ക്യാമറ യഥാതഥമായ സ്ഥലക്കാഴ്ചകളെ പകർത്തുകയും പിന്നീട് വീണ്ടും സ്റ്റുഡിയോയിലേക്കും കമ്പ്യൂട്ടർ സ്ക്രീനിലേക്കും സഞ്ചരിച്ച് അതിയാഥാർത്ഥ്യകാഴ്ചകളെ പകർത്തുന്നത് വരെയെത്തുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികചരിത്രത്തിൽ സ്ഥലത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം ചെറുതല്ലെന്നർത്ഥം.

1.3.2.5.2. കാലം

ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടവും കാലവും ചേർന്നിരിക്കുന്നുവെന്ന് മുന്നേ പറയുകയുണ്ടായി. ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പലപ്പോഴും ഇതിവൃത്തം വളർന്ന് വികസിച്ച് പൂർത്തീകരണത്തിലെത്തുന്നത് കാല(Time)ത്തിലൂടെയാണ്. കാലത്തിന്റെ മുദ്രകൾ പേറുന്ന ചലനമാണ് അതിന്റെ പ്രധാന ഉപാധി. കഥയ്ക്കകത്തെ കാലം, കഥയ്ക്കകത്തെ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാലം, കഥ വായിക്കാനോ കേൾക്കാനോ എടുക്കുന്ന സമയം എന്നിവയെല്ലാം കാലപരിധിയ്ക്കുള്ളിൽ വരുന്നുണ്ട്. സ്ഥലത്തെപ്പോലെതന്നെ പാഠത്തിനകത്തും പുറത്തും കാലത്തിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

സാഹിത്യാഖ്യാനചിന്തയിലെ കാലഘടനയെ കഥാകാലം (Story time), ആഖ്യാനകാലം (Narrative time) എന്നിങ്ങനെ ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് രണ്ടായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിവൃത്തത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലത്തെ കഥാകാലമെന്നും സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാലത്തെ ആഖ്യാനകാലമെന്നും വിളിക്കുന്നു (Genette, 1980 : 33-34). ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ മുൻനിർത്തിയും ഈ വിഭജനം പ്രസക്തമാണ്. ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥയ്ക്കകത്തെ ക്രിയയുടെയോ സംഭവശ്രേണിയുടെയോ കൽപ്പിതസമയമാണ് കഥാകാലം. കഥയ്ക്കകത്തെ സാങ്കൽപ്പികമായ സമയക്രമമാണിവിടെ വരിക. വായനക്കാർ ആഖ്യാനപാഠം വായിക്കാനെടുക്കുന്ന ഏകദേശസമയമാണ് ആഖ്യാനകാലം അല്ലെങ്കിൽ വ്യവഹാരകാലം. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, ഇത് ചലച്ചിത്രം കാണാനെടുക്കുന്ന സമയമോ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ മൊത്തം ദൈർഘ്യമോ ആണ്.

കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പ്രധാനമായും ക്രമം (Order), ദൈർഘ്യം (Duration), ആവൃത്തി (Frequency) എന്നീ മൂന്ന് കാര്യങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതായി ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് പറയുന്നുണ്ട് (Genette, 1980 : 11). ജെനറ്റിന്റെ വിഭജനത്തെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ട് കാലപരമായ ക്രമം (temporal order), കാലപരമായ ദൈർഘ്യം (temporal duration), കാലപരമായ ആവൃത്തി

(temporal frequency) എന്നിങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലഘടകങ്ങളെ ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും വേർതിരിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2008 : 80-82). ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാലത്തിന്റെ ഈ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളും അത്യന്തം പ്രധാനമാണെന്നും ആഖ്യാനഘടനയെത്തന്നെ പുതുക്കിപ്പണിയാൻ ശേഷിയുള്ളവയാണെന്നും പറയാനാകും. കൂടാതെ ഇത്തരം കാലപരമായ പ്രത്യേകതകളെയെല്ലാം ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് കൂടുതൽ വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിയാനാകുക എന്ന പ്രത്യേകതയുമുണ്ട്.

1.3.2.5.2.1. ക്രമം

കഥയിലെ കാലബദ്ധിതമായ സംഭവശ്രേണികളും പ്രേക്ഷകർക്കായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന ശ്രേണികളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെയാണ് ജെനറ്റ് ക്രമ(Order)മെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. സംഭവങ്ങളെ നടന്ന ക്രമത്തിൽ വർണിക്കുന്ന രീതിയും നടന്ന ക്രമത്തിൽനിന്ന് വ്യതിയാനം വരുത്തി അകാലികമായി (Anachrony) വർണിക്കുന്ന രീതിയും ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കാണാനാകും. പിൻപോക്ക് അഥവാ ഭൂതകാലാഖ്യാനം (Flashback/Retrospection/ Analepsis) മുൻപോക്ക് അഥവാ ഭാവികാലാഖ്യാനം (Flashforwad/Anticipation/ Prolepsis) എന്നിവ പരിചിതമായ രണ്ട് അകാലികക്രമരീതികളാണ്. നിലവിലുള്ള കഥാകാലത്തിന് മുന്നേ സംഭവിച്ചതിനെ ഭൂതകാലാഖ്യാനക്രമത്തിൽ പറയുമ്പോൾ ഇപ്പോഴത്തെ കഥാകാലത്തിലില്ലാത്തതും വരാനിരിക്കുന്നതുമായ സംഭവങ്ങളാണ് ഭാവികാലാഖ്യാനക്രമത്തിൽ വരിക. രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇവ അരേഖീയത സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമയോ വരാനിരിക്കുന്ന ഭാവിയോ കഥാപാത്രമോ വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവോ പറയുകയാണിവിടെ. ഭൂതകാലാഖ്യാനം ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ സുലഭമെങ്കിലും ഭാവികാലാഖ്യാനം അത്രകണ്ട് സുലഭമല്ല.

പിൻപോക്കിനെത്തന്നെ പലമട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കാറുണ്ട്. വ്യത്യസ്തതരം മുറിച്ചുചേർക്കലുകളിലൂടെ(Cuts)യും മറ്റു പല ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിലൂടെയും വർണവെളിച്ചവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളെ വർത്തമാനകാലത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിർത്താറുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി *ഉത്തര*(വി. കെ. പവിത്രൻ, 1989)മെന്ന ചിത്രത്തിൽ സെലീനയുടെ മരണത്തെക്കുറിച്ചുംമറ്റും അവളുടെ വളർത്തമ്മായിയോട് അന്വേഷിച്ച ശേഷം കാറിൽക്കയറി തിരിച്ചുപോകുന്ന ബാലുവിന്റെ ദൃശ്യത്തെ തുടർന്ന് ബാലുവും മാത്തുക്കുട്ടിയും കാറിൽ സഞ്ചരിക്കുന്നതും വഴിക്കുവെച്ച് സെലീനയെ കണ്ടുമുട്ടി പരിചയപ്പെടുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങളെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ക്രിയാപരവും ദൃശ്യസംരചനാപരവുമായ പൊരുത്തം ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളെ അൽപ്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും കുഴമറിക്കുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനത്തിലില്ലാത്ത സെലീന തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അതൊരു ഭൂതകാല ദൃശ്യസന്ദർഭമാണ് എന്ന് വെളിപ്പെടുന്നത്. മറ്റ് സാങ്കേതികോപാധികളില്ലാതെ ഭൂതകാലത്തേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുകയാണിവിടെ. അതോടൊപ്പം സെലീനയുടെയും മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയും വിവാഹദിവസം ബാലൻ ഓർക്കുന്നത് ഇതിനും

മുമ്പേ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ സെലീനയെ മാത്തുക്കുട്ടി ബാലുവിന് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന രംഗത്തെ പിന്നീട് വെച്ചുകൊണ്ട് ഭൂതകാലത്തെ വീണ്ടും കുഴമറിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഭാവികാലത്തെ വർത്തമാനദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ചേർക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. *റൺ ലോല റണ്ണി*(ടോം ടൈക്വർ (Tom Tykwer), 1998)ൽ ലോലയുടെ ഓട്ടത്തിനിടയ്ക്ക് അവൾ കൂട്ടിമുട്ടുന്നവരുടെയും അവളെ കടന്നുപോകുന്നവരുടെയും ഭാവികാലത്തെ ഒരുകൂട്ടം നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഞൊടിയിടയിൽ മിന്നിമറയ്ക്കുന്നതുദാഹരണം. *കിരീടം* (സിബി മലയിൽ, 1989) എന്ന ചിത്രത്തിൽ വരാനിരിക്കുന്ന പ്രധാന ഇതിവൃത്തസന്ധിയെ വ്യക്തമല്ലാത്ത വിധം ഫിലിം നെഗറ്റീവിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ ചിത്രാരംഭത്തിൽ കാണിച്ച് ടൈറ്റിൽ കാർഡവതരിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. നെഗറ്റീവ് ദൃശ്യങ്ങളിൽ ചുവപ്പ് വർണത്തിനുള്ള പ്രാമുഖ്യം രംഗത്തിന്റെ ഹിംസാത്മകതയേയും രക്തരൂഷതയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ദൃശ്യ-ശബ്ദപഥങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിനെ വർത്തമാനത്തിലും മറ്റൊന്നിനെ ഭൂതകാലത്തിലും നിർത്താൻ കഴിയും. തിരശ്ശീലയിലെ ഇടത്തിന് പുറത്തുനിന്നുള്ള ശബ്ദാഖ്യാനത്തിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ അശരീരി(Voice Over)യിലൂടെ ഇതെളുപ്പം സാധിക്കുന്നു. അശരീരി ആഖ്യാനം തിരശ്ശീലയിൽ കാണിക്കുന്നതിനെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയോ വിശദീകരിക്കുകയോ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. അവിടെ കഥാകാലപരമായി ശബ്ദം വർത്തമാനത്തിലായിരിക്കുകയും ദൃശ്യങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തിലായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഈ രീതി സുലഭമാണ്. ശബ്ദത്തെ ഭൂതകാലത്തിലും ദൃശ്യത്തെ വർത്തമാനത്തിലും നിർത്തുന്ന രീതിയും സാധ്യമാണെങ്കിലും അത് വിരളമായിട്ടേ കണ്ടിട്ടുള്ളൂ. ഒരു കഥാപാത്രം മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തെ ഓർക്കുന്ന വേളയിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭൂതകാലശബ്ദം വർത്തമാനകാലദൃശ്യത്തോടൊപ്പം കേൾക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. *1921*(ഐ. വി. ശശി, 1988)ൽ രാധയും ഉണ്ണിയും വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ കൗമാരക്കാരനായ ഉണ്ണിയുടെ ഭൂതകാലശബ്ദം വർത്തമാനകാലദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ പടരുന്നത് ഉദാഹരണമായി പറയാം. ദൃശ്യപരമായ കാലിക-അകാലികക്രമങ്ങളോടൊപ്പം ശാബ്ദികമായ കാലിക-അകാലികക്രമങ്ങളുമുണ്ടെന്ന് സാരം. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ സങ്കലിത-അസങ്കലിത ശബ്ദങ്ങളും അവയുടെ വകഭേദങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രകാലത്തിന്റെ പരിസരത്തിൽക്കൂടി പ്രസക്തിയുള്ളവയാണെന്ന് വരുന്നു.

1.3.2.5.2.2. ദൈർഘ്യം

കഥയിലെ ക്രിയകൾ സംഭവിക്കുന്ന സമയവും ആഖ്യാനത്തിൽ സംഭവങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനെടുക്കുന്ന സമയവും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യമാണ് ദൈർഘ്യ(Duration)ത്തിൽ വരിക. ക്ഷണനേരംകൊണ്ട് സംഭവിച്ച ക്രിയകളെ ഗണ്യമായ സമയമെടുത്ത് വിവരിക്കുന്നതും വർഷങ്ങളെടുത്ത് സംഭവിച്ച കാര്യങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കുകയോ വിട്ടുകളയുന്നതോ എല്ലാം ദൈർഘ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന ആലോചനകളാണ്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാധ്യത ദൈർഘ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നു. കാലത്തെ നീട്ടിക്കുറുക്കി

അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കാലസവിശേഷതകളെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ എഡിറ്റിംഗിന് സാധിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം ആഖ്യാനം നിർമിച്ചിരിക്കുന്ന ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഗതിവേഗത്തോടൊപ്പം കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കുന്നു. അതേസമയം ഭൗതികമായ മുറിവുകളില്ലാതെ ക്യാമറയിൽവെച്ചുമാത്രമുള്ള എഡിറ്റിംഗിലൂടെ ആഖ്യാനംകൊണ്ടുപോകുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്.

ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ അഥവാ വ്യവഹാരകാലത്തിന്റെ താളം കഥാകാലത്തിനനുസരിച്ച് സമകാലം (Isochronic), ദ്രുതഗതി (Speed up/ Acceleration/Summary), മന്ദഗതി (Slow-down/Deceleration), വിട്ടുകളയൽ (Ellipsis/Cut/Omission), തത്കാലവിരാമം (Pause) എന്നിങ്ങനെ അഞ്ച് തരത്തിൽ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നതായി ജെനറ്റും (Genette, 1980 : 86-112) ജെനറ്റിനെ അനുഗമിച്ച് ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽവെച്ച് ചാറ്റ്മാനും (Chatman, 1980 : 68-78) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ബോർഡ്വൽ ദൈർഘ്യത്തെ മൂന്നിൽ ഒതുക്കുന്നുണ്ട്. കഥാദൈർഘ്യം (story duration), ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യം (Plot duration), തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യം (Screen duration) എന്നിങ്ങനെയാണ് ബോർഡ്വലിന്റെ വിഭജനം. ഇവ മൂന്നും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സങ്കീർണമാണെന്നും കഥാദൈർഘ്യത്തിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യത്തിൽനിന്നും സ്വതന്ത്രമായി ചലച്ചിത്രകാരർക്ക് തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യത്തെ കൈകാര്യംചെയ്യാൻ കഴിയുമെന്നും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. *നോർത്ത് ബൈ നോർത്ത് വെസ്റ്റ്* (North by Northwest, 1959) എന്ന ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ചലച്ചിത്രത്തെ ഉദാഹരിച്ച് ബോർഡ്വൽ ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെല്ലാം ചേർത്ത് ചിത്രത്തിന്റെ കഥാദൈർഘ്യം പലവർഷങ്ങളിലുള്ളതായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യം റോജർ തോൺഹില്ലിന്റെ തിരക്കേറിയ നാല് പകലും രാത്രിയുമായി ചുരുങ്ങുന്നു. തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യമാകട്ടെ, 136 മിനിറ്റുകളിലൊതുങ്ങുന്നു. ഇവിടെ ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യം കഥാദൈർഘ്യത്തിൽനിന്ന് തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുമ്പോൾ തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യം ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യത്തിൽനിന്നാണ് തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നും അതിനാൽ നാലുപകലിലും രാത്രിയിലും നടന്ന സംഭവങ്ങൾ മാത്രമേ കാണികൾക്ക് മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂവെന്നും ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2008 : 81). അതേസമയം തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യവും ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യവും തുല്യമായി വരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളും അപൂർവ്വമായെങ്കിലുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥസമയത്തിൽ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന മൈക്ക് ഫിഗ്ഗിസി(Mike Figgis)ന്റെ *ടൈംകോഡ്* (Timecode, 2000) എന്ന പരീക്ഷണചിത്രത്തിൽ ഇതിവൃത്തദൈർഘ്യവും തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യവും തുല്യമായി വരുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം നാല് സ്ഥലത്തുള്ള സംഭവങ്ങളെ ഒറ്റ ടേക്കിൽ 93 മിനുറ്റ് ദൈർഘ്യത്തിൽ പകർത്തുകയും തിരശ്ശീലയെ നാലായി പകുത്ത് അവയെ വിന്യസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പലപ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങൾ നാല് തിരശ്ശീലാഭാഗങ്ങളും മുറിച്ചുകടന്ന് പോകുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കുകവഴി കാണിയുടെ നോട്ടം എവിടെ

കേന്ദ്രീകരിക്കണമെന്നത് ഒരു കുഴമറിഞ്ഞ പ്രശ്നമായിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ശബ്ദത്തിന്റെ ഉയർച്ചതാഴ്ചകളിലൂടെ നോക്കേണ്ട ഇടത്തിലേക്ക് ഊന്നാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്.

സാഹിത്യാഖ്യാനത്തിൽ ജെനറ്റും ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ ചാറ്റ്മാനും സ്വീകരിച്ച ദൈർഘ്യസങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ അഞ്ചായി പിരിയുന്ന ദൈർഘ്യമൂല്യങ്ങളാണവിടെയെന്ന് കാണാം. അതിൽ സമകാലത്തിൽ വ്യവഹാരകാലവും കഥാകാലവും തുല്യമായിരിക്കും. ഒരാൾ രണ്ടുമിനിറ്റ് ചെയ്ത പ്രവൃത്തി രണ്ട് മിനിറ്റെടുത്തുതന്നെ പറയുന്നു. ചാറ്റ്മാൻ ഇതിനെ 'സീൻ' എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത് (Chatman, 1980 : 72). ഒരാൾ വരാന്തയുടെ ഒരറ്റത്തുനിന്ന് മറ്റേ അറ്റത്തേക്ക് നടന്നെത്തുന്നത് മുഴുവനായി യഥാർത്ഥസമയത്തിൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. *12 ആംഗ്രി മെൻ*(1957, സിഡ്നി ലൂമേ) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ 95 മിനിറ്റെടുത്ത് നടക്കുന്ന കോടതിമുറിയിലെ വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ 95 മിനിറ്റിൽത്തന്നെ കാണിച്ചിരിക്കുന്നതിനെ ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം.

ദ്രുതഗതിയിൽ വ്യവഹാരകാലം കഥാകാലത്തെക്കാൾ കുറവായിരിക്കും. ഒരാൾ അഞ്ച് മിനിറ്റ് കൊണ്ട് വീട്ടിലേക്ക് നടന്നെത്തുന്നത് വേഗത കൂട്ടി സെക്കന്റുകളിൽ കാണിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹീതമാക്കി കാണിക്കാൻ ചലച്ചിത്രം പ്രത്യേകമായ സങ്കേതങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസുകൾ അതിൽ പ്രധാനമാണെന്നും ചാറ്റ്മാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. കലണ്ടറിന്റെ താളുകൾ മറിയുന്നത്, തിരശ്ശീലയിൽ വലിയ അക്ഷരങ്ങളിൽ തിയതി എഴുതിക്കാണിക്കുന്നത്, അശരീരി ആഖ്യാതാക്കളിലൂടെ ശ്ലോകത്തിൽ കഴിക്കുന്നത് തുടങ്ങിയ തന്ത്രങ്ങളെയാണ് അദ്ദേഹം ഉദാഹരിക്കുന്നത്. ന്യൂസ് റീലുകൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ കെയ്നിന്റെ ജീവിതം സംഗ്രഹിക്കുന്ന *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ* (ഓർസൺ വെൽസ്, 1941) എന്ന ചിത്രമാണ് അതിന്റെ മൂർത്തമായ ഒരു ഉദാഹരണം (Chatman, 1980 : 69-70).

മന്ദഗതിയിൽ വ്യവഹാരകാലം കഥാകാലത്തേക്കാൾ കൂടുതലായിരിക്കും. സെക്കന്റുകൾകൊണ്ട് നടന്നെത്താവുന്ന ദൂരത്തെ മിനിറ്റുകളിലേക്ക് വലിച്ചുനീട്ടി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനിലെ (1926)* ഒഡേസാ പടവുകളിലെ കൂട്ടക്കൊല ദൃശ്യങ്ങളെയും *ആൻ ഒക്വറൻസ് അറ്റ് ഓൾ ക്രീക്ക് ബ്രിഡ്ജി*(An Occurence at Owl Creek Bridge, റോബർട് എൻറികോ (Robert Enrico), 1962)ലെ സ്വപ്നശ്രേണിയെയും ഈ വലിച്ചുനീട്ടലിനുദാഹരണമായി പറയാം. പലപ്പോഴും ഇത്തരം മന്ദഗതി അല്ലെങ്കിൽ വലിച്ചുനീട്ടൽ പറയുന്ന കാര്യത്തെ ഉറപ്പിക്കാനും പ്രത്യേക കാര്യത്തിന് ഊന്നൽ നൽകാനും ഉപകരിക്കുന്നു.

പാഠത്തിൽ പറയാതെതന്നെ കഥാകാലത്തെ ചുരുക്കുകയാണ് വിട്ട് കളയലിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഇവിടെ വ്യവഹാരകാലം കഥാകാലത്തേക്കാൾ കുറഞ്ഞിരിക്കയാൽ ഇതിനെ ദ്രുതഗതിക്ക് തുല്യമായി പലരും പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വിട്ടു

കളയൽ പലപ്പോഴും *കട്ടു*കളിലൂടെയാണ് സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരാൾ പടികൾ കയറാനാരംഭിക്കുന്ന ദൃശ്യം കാണിച്ചുകൊണ്ട് വീടിന്റെ വാതിൽ തുറക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്ന രംഗത്തിൽ, ഇടയിലുള്ള കഥാകാലത്തെ വിട്ടുകളയുന്നുണ്ട്. വിട്ടുകളയലിനെ *കട്ടാ*യി തിരിച്ചറിയാൻ സാധ്യതയുണ്ടെന്നും എന്നാൽ ഇവ തമ്മിൽ സൂക്ഷ്മമായ വ്യതിയാനങ്ങളുണ്ടെന്നും ചാറ്റ്മാൻ പറയുന്നുണ്ട്. കഥയ്ക്കും വ്യവഹാരത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള ആഖ്യാനപരമായി തുടർച്ചാരാഹിത്യമാണ്(Narrative discontinuity) വിട്ടുകളയലിലുള്ളത്. അതേസമയം വിട്ടുകളയലിന്റെ ആവിഷ്കരണമാണ് അല്ലെങ്കിൽ പ്രകടനമാണ് *കട്ട്*. *കട്ട്* മാത്രമല്ല *ഫെയ്ഡും*, *ഡിസോൾവു*മെല്ലാം വിട്ടുകളയലിനായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവയ്ക്കൊന്നും സവിശേഷമായ ആഖ്യാനാർത്ഥമില്ലെന്നും മറിച്ച് പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അർത്ഥം വന്നുചേരുന്നതാണെന്നും ചാറ്റ്മാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഡിസോൾവിനെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ അത് പ്രയോഗിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ആഴ്ചകൾക്ക് ശേഷമെന്നോ, മുമ്പെന്നോ നഗരത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഭാഗത്തെന്നോ ഉള്ള അർത്ഥങ്ങൾ വരാം (Chatman, 1980 : 72). ചിലപ്പോൾ ഈ വിട്ടുകളയലിനായി ഇന്റർടൈറ്റിലുകളെ ആശ്രയിക്കുന്നതായും കാണാം. ഒരു സംഭവം കഴിഞ്ഞ് മൂന്ന് മാസങ്ങൾക്ക് ശേഷം, മൂന്ന് വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് എന്നെല്ലാമുള്ള മട്ടിൽ സംഭവങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ എഴുതിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഗണ്യമായ സമയത്തെ വിട്ടുകളയുന്ന ഉപാധിയും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നു.

വ്യവഹാരകാലം വിശദീകരണങ്ങൾകൊണ്ടോ മറ്റോ നീളുകയും കഥാകാലം നിശ്ചലമാകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് തത്കാലവിരാമം. ആ സമയം അവിടെ ക്രിയകളൊന്നും സംഭവിക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കില്ല. ഒരുപക്ഷേ ആഖ്യാതാവ് പുതിയൊരു കഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയോ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ വിശദീകരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ടാകാം. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന വേളയിൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖം സമീപദൃശ്യത്തിൽ തത്കാലവിരാമത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയാളെ അശരീരിശബ്ദത്തിലൂടെ വർണിക്കുന്ന രീതിയെ ഇതിനുദാഹരണമായി പറയാം. എന്നാൽ വ്യവഹാരകാലം ഇവിടെ ചലിക്കുന്നുണ്ടുതാനും. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ പല മാനങ്ങളിൽ ദൈർഘ്യത്തിന്റെ സാധ്യത വിനിയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എഡിറ്റിംഗിന്റെ ഭാഗത്ത് ഇവയെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.

1.3.2.5.2.3. ആവൃത്തി

കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ എത്ര തവണ സംഭവിക്കുന്നുവെന്നതും ആഖ്യാനത്തിൽ എത്രതവണ വർണിക്കുന്നുവെന്നതും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യമാണ് ആവൃത്തി(Frequency)യിൽ വരിക. ഇത് പലപ്പോഴും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഘടനയെയും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ പലമയെപ്പറ്റി ചർച്ചചെയ്യുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ഇക്കാര്യം വിശദമായി ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാലുതരത്തിലുള്ള ആവൃത്തികളാണ് സാഹിത്യാഖ്യാനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നതെന്ന് ജെനറ്റിനെ പിന്തുടർന്ന് ചാറ്റ്മാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു തവണ സംഭവിച്ചകാര്യം ഒരുതവണമാത്രം വർണിക്കുന്നത് (Singularly), പലതവണ സംഭവി

ച്ചത് പലതവണ വർണിക്കുന്നത് (Multiple- singularly), ഒരു തവണ സംഭവിച്ചത് ആഖ്യാതാവ് പലതവണ ആവർത്തിച്ച് വിവരിക്കുന്നത് Repetitive), പലതവണ സംഭവിച്ചത് ആഖ്യാതാവ് ഒരുതവണമാത്രം വിശദീകരിക്കുന്നത് (Iterative telling) എന്നിങ്ങനെ ആവൃത്തി വിഭാഗത്തെ ചാറ്റ്മാൻ ക്രോഡീകരിക്കുന്നുണ്ട് (Chatman, 1980 : 78). സംഭവങ്ങളെ ഒറ്റത്തവണ വർണിച്ചുകൊണ്ട് രേഖീയഘടന സ്വീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സർവ്വസാധാരണമാണ്. എന്നാൽ മറ്റു രണ്ട് രീതികളും ഏറിയും കുറഞ്ഞും പരീക്ഷണാത്മകമായും അല്ലാതെയും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വിരളമായേ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുള്ളൂ. അകിര കുറസോവ(Akira Kurasowa)യുടെ *റാഷമോൺ*(Rashomon, 1950)തന്നെ ഉദാഹരണം. ഒരുകാര്യത്തെ വ്യത്യസ്ത ആളുകളുടെ വീക്ഷണകോണിൽനിന്നുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കുകയാണല്ലോ അവിടെ. ഒട്ടുമിക്ക കുറ്റാന്വേഷണചലച്ചിത്രങ്ങളും ആവൃത്തിയുടെ സാധ്യതയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. കാണികൾ ശ്രദ്ധിക്കാതെ വിട്ടുപോയവ ആവൃത്തിയിലൂടെ ശ്രദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ്. *റൺ ലോല റൺ* (ടോം ടൈക്വർ, 1998), *ബ്ലൈൻഡ് ചാൻസ്* (ക്രിസ്റ്റോഫ് കീസ്ലോവ്സ്കി (Krzystof Kieslowski,1987) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ മാറിമാറിയുന്ന ജീവിതസാധ്യതകളെ ആവൃത്തിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലം പാഠത്തിനകത്ത് കഥാകാലവും പാഠത്തിന് പുറത്ത് ചരിത്രകാലവുമാകുന്നു. ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞമട്ടിൽ ഓരോ ചലച്ചിത്രവും അതാത് കാലത്തിന്റെ ചരിത്രരേഖകൾകൂടിയാണ്. ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്തുള്ള ചരിത്രകാലം പുരോഗമിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യമാനങ്ങൾ മാറുകയും അതാത് കാലത്തെ സാങ്കേതിക-സാംസ്കാരികപരിസരത്തെ ചലച്ചിത്രം സ്വയം അടയാളപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ വേഷവിധാനങ്ങൾക്ക് കാലക്രമേണ വന്നുചേർന്ന മാറ്റം ശ്രദ്ധിക്കാം. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ചിത്രീകരിച്ച കാലത്തെ ചമയങ്ങളോ വെളിച്ച പ്രയോഗങ്ങളോ അല്ല വർണചിത്രങ്ങളുടെ വരവിനുശേഷം സ്വീകരിക്കുന്നത്. നിശ്ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്തെ അഭിനയസമ്പ്രദായം ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്ത് മാറുന്നു. ക്യാമറയുടെ വലിപ്പം കുറയുകയും ശബ്ദാലേഖനോപകരണങ്ങളുടെ വലിപ്പം ചെറുതാകുകയും ചെയ്തതോടെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസാധ്യതകളിൽ മാറ്റം വരുന്നു. ഇങ്ങനെ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികപരിണാമം അല്ലെങ്കിൽ സിനിമയുടെ ചരിത്രകാലം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായിക്കൂടി ചലച്ചിത്രത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന, പുറത്തുവരുന്ന കാലത്തിന്റെ ചരിത്രാത്മകത മിക്കപ്പോഴും ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന്റെ അർത്ഥനിർമിതിയെക്കൂടി സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട്. ഫാസിസ്റ്റു ഭരണകാലത്തെ ചലച്ചിത്രത്തെ അതിന്റെ ചരിത്രകാലത്തെക്കൂടി പരിഗണിച്ചുവേണം വിലയിരുത്താൻ. *യങ് മിസ്റ്റർ ലിങ്കൺ* (ജോൺ ഫോർഡ്, 1939) എന്ന ചലച്ചിത്രം പുറത്തുവന്ന കാലത്തിലെ രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷവുമായി കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ആഖ്യാനപാഠത്തെ കയി യേ ദു സിനിമക്കാർ വിശകലനം ചെയ്തതിനെക്കുറിച്ച് മുന്നേ പറയുകയുണ്ടായല്ലോ. ബംഗാളിലെ അന്നത്തെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയപരിതസ്ഥിതിയെ പരിഗണിക്കാതെ ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ വായിച്ചാൽ

അത് അർത്ഥപൂർത്തി തരില്ല. കാലത്തിന് മുന്നേ സഞ്ചരിച്ച ചലച്ചിത്രം, സമകാലികമായ ചലച്ചിത്രം തുടങ്ങിയ വിശേഷണങ്ങൾ ചലച്ചിത്രബാഹ്യമായ ചരിത്രകാലത്തെക്കൂടി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടേ പറയാനൊക്കൂ.

സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി മാത്രമല്ലാതെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായിത്തന്നെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ചരിത്രപരമായ രേഖകളായി ചലച്ചിത്രങ്ങളെ മാറ്റുന്നത് ഇവയ്ക്കുമേലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളും പരിഷ്കരണങ്ങളുമാണ്. ഇടത്തെയും കാലത്തെയും ഗൂഢമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുകയും അന്ത്യത്തിൽമാത്രം മൂർത്തമായി വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന *ഫാൻഡ്രി* (നാഗരാജ് മഞ്ജുളെ, 2012) എന്ന ചിത്രത്തിൽ അതിന് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഉദ്ദേശ്യംകൂടിയുണ്ട്. പുരോഗമനാത്മകമെന്ന് വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇടത്തിലും കാലത്തിലുമിരുന്നാണ് *ഫാൻഡ്രി* കാണികളോട് സംവദിച്ചതെന്ന് ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ മാത്രമാണ് തിരിച്ചറിയുക. അതുവരേക്കും ഇടത്തെ സംബന്ധിച്ചോ കാലത്തെ സംബന്ധിച്ചോ പരോക്ഷമായല്ലാതെ പ്രത്യക്ഷമായ ഒരു സൂചനയും ചിത്രം തരുന്നില്ല. ഫേസ്ബുക്കിന്റെയും ട്വന്റി ട്വന്റിയുടെയും പരാമർശത്തിലൂടെ കാലം ഞെട്ടിച്ചുകൊണ്ട് വെളിപ്പെടുമ്പോൾ സമകാലരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ സിനിമാറ്റിക് സൂചകമായി ഫാൻഡ്രി എന്ന ചിത്രം പരിണമിക്കുന്നു. അവിടെ സ്ഥലകാലത്തിന്റെ പൊടുന്നനെയുള്ള തിരിച്ചറിവ് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ തിരിച്ചറിവ് കൂടിയാകുന്നു. മേലാളന്റെ ജനാലയിലേക്ക് കല്ലെറിഞ്ഞുകൊണ്ട് അരിശംതീർത്ത *അങ്കുർ*(1974, ശ്യാംബെനഗൽ) എന്ന ചിത്രത്തിലെ കീഴാളബാലനിൽനിന്ന് നോട്ടം കൊണ്ട് ഫ്രെയിമിനെ തകർത്ത *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*(കെ. ജി. ജോർജ്, 1983)ലെ അമ്മിണിയെന്ന കീഴാളയുവതിയിലൂടെ കല്ലെറിഞ്ഞ് ക്യാമറയെത്തന്നെ തകർക്കുന്ന *ഫാൻഡ്രി*യിലേക്കാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയിലെ കീഴാളയിടങ്ങളുടെയും ചരിത്രകാലത്തിന്റെയും വളർച്ചയെന്നത് സവിശേഷമായിത്തന്നെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇടവും കാലവും രാഷ്ട്രീയമായി സംവദിക്കുന്നതിന്റെ ചിഹ്നസംഹിതകളെ തിരശ്ശീലായിടത്തിലും ചരിത്രകാലത്തിലും അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഓരോരോ ചിത്രങ്ങളുടെ അന്ത്യങ്ങളും ആരംഭങ്ങളെ ഓർമിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ.

1.3.3. ഇതിവൃത്തങ്ങൾ: പലമയും ഘടനയും.

ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ കലാത്മകമായും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും വിന്യസിക്കുകയും ഇതിവൃത്തഘടനയെ പൊതുധാരണകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പരിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുകവഴി പുതിയ പുതിയ ചലച്ചിത്രപാഠങ്ങൾ ഉരുവാകുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനരീതികൾക്കും അവ മുൻതൂക്കംനൽകുന്ന വൈകാരികതയ്ക്കുമനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളായി തിരിച്ചുകാണാറുമുണ്ട്. പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതയാണ് ഇത്തരം വിഭജനങ്ങളുടെ ആധാരശില. ഹാസ്യമെന്ന വികാരത്തിന് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ഹാസ്യചിത്രങ്ങൾ, ഉദ്വേഗമെന്ന വികാരത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന ത്രില്ലർ ചിത്രങ്ങൾ, ഭയത്തിന് പ്രബലതയേറുന്ന ഹൊറർ ചിത്രങ്ങൾ, പ്രണയത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന റൊമാന്റിക് ചിത്രങ്ങൾ, ശാസ്ത്രം കേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്ന സൈഫൈ ചിത്രങ്ങൾ, കൊലപാതകവും അന്വേഷണവുമെല്ലാം കേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്ന ക്രൈംത്രില്ലർ ചിത്ര

ങ്ങൾ, മനഃശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനത്തിന്റെ വഴി സ്വീകരിക്കുന്ന സൈക്കോളജിക്കൽ ത്രില്ലറുകൾ, നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളേറിയിരിക്കുന്ന കുടുംബകഥകൾ അഥവാ ഫാമിലി ഡ്രാമകൾ, കൊള്ളസംഘത്തിന്റെ കഥപറയുന്ന കൗബോയ് ചിത്രങ്ങൾ, ശോകത്തിനും അതിഭാവുകത്വത്തിനും മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്ന മെലോഡ്രാമകൾ, സംഭാഷണങ്ങൾപോലും സംഗീതസാന്ദ്രമാകുന്ന മ്യൂസിക്കൽസ് തുടങ്ങി പ്രമേയത്തിനും അത് പ്രദാനംചെയ്യുന്ന വൈകാരികതയ്ക്കുമനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ട്.

ഇതിവൃത്തഘടനയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളായി തിരിച്ചുകാണാറുണ്ട്. സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിലാണ് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഘടന നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്. ആഖ്യാതാവ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥലകാലങ്ങൾ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ഒത്തുചേർന്ന് പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഇതിവൃത്തഘടനയെ പരിഷ്കരിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപമായ തിരക്കഥകൾക്ക് സജ്ജീകരണം (Set up), സംഘർഷം (Confrontation), തീരുമാനം (Resolution) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നങ്കങ്ങളെ സിഡ് ഫീൽഡ് (Syd Field) നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപശ്ചാത്തലവും മറ്റ് രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലം, മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം, കഥയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്ന സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സജ്ജീകരണഭാഗത്ത് ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ ഇതിവൃത്തത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ച് കഴിയുമ്പോൾത്തന്നെ ഒരു ഇതിവൃത്തസന്ധി (Plot Point) വരികയും കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന് കൃത്യമായ ഒരു ലക്ഷ്യം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനസമയത്തിന്റെ പകുതിയോളം ഈ ലക്ഷ്യം നേടാനുള്ള കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശ്രമങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുമെന്ന് ഫീൽഡ് പറയുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയിലെ ആദ്യത്തെ 30 പേജുകളിലാണ് ആദ്യഅങ്കത്തിന്റെ സ്ഥാനമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, ആദ്യത്തെ ഇരുപത് മുതൽ മുപ്പത് മിനിറ്റിനുള്ളിൽ ഇതിവൃത്തം സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കും. സംഭവങ്ങൾ സംഘർഷഭരിതമാവുകയും ക്ലൈമാക്സിലേക്ക് നീങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് രണ്ടാമങ്കം. തിരക്കഥയിൽ ഒന്നാമങ്കത്തിന് ശേഷമുള്ള 60 പേജുകളിലായാണ് രണ്ടാമങ്കത്തെ ഫീൽഡ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മധ്യഭാഗത്തിന് തൊട്ടുമുമ്പുള്ള ഭാഗത്ത് കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ ലക്ഷ്യത്തിനടുത്താണെന്ന് തോന്നിക്കുകയും എന്നാൽ അകന്നുപോയി മധ്യഭാഗ(Midpoint)ത്തെത്തുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ശേഷിച്ച മൂന്നാമങ്കം തീരുമാന(Resolution)ത്തിന്റേതാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് വഴിത്തിരിവുകൾ സ്ഥാനം പിടിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിവൃത്തം പരമാവധി പിരിമുറുക്കത്തിലെത്തുകയും പിന്നീട് ശാന്തമായി തീരുമാനത്തിലെത്തി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഘട്ടം. തീരുമാനത്തിന്റെ ഘട്ടം ഒരിക്കലും അവസാനമല്ല. പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരമാകുന്ന ഘട്ടം മാത്രമാണിതെന്ന് ഫീൽഡ് പറയുന്നുണ്ട്. അതിനുശേഷമുള്ള ഷോട്ടോ സീനോ ആണ് ആഖ്യാനത്തെ തുലിതാവസ്ഥയിലെത്തിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിലെ അവസാനത്തെ 30 പേജുകളിലാണ് മൂന്നാമങ്കത്തെ

ഫീൽഡ് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് (Field, 2005 : 21-30). ഇതിവൃത്തഘട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ ചിന്തയെയും ഫ്രേടാഗ് പിരമിഡിനെയും തൊദറോവിന്റെ ആഖ്യാനഘട്ടങ്ങളെയുമെല്ലാം സമയബദ്ധിതമായി നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ പരിസരത്തിൽ പരിഷ്കരിക്കാനാണ് ഫീൽഡ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഫീൽഡിന്റെ മൂന്ന് അങ്കങ്ങളെ നാലിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കുകയാണ് ക്രിസ്റ്റിൻ തോംപ്സൺ (Kristin Thompson). കഥാചിത്രങ്ങൾക്ക് സാമാന്യമായി സജ്ജീകര ണം (Set up), ക്രിയയുടെ സംഘർഷം (Complicating action), വികാസം (The development), നിർവഹണം (Climax) എന്നിങ്ങനെ നാല് ഭാഗങ്ങളുണ്ടെന്ന് അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദ്യത്തെ അഞ്ച് മിനുറ്റിനെ നാന്ദി (Prologue)യായും 26 മിനുറ്റിനെ സജ്ജീകരണങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമായും കാണുന്നു. പിന്നീടുള്ള 28 മിനുറ്റ് സംഘർഷങ്ങളുടേതാണ്. അതിനുശേഷമുള്ള 26 മിനുറ്റിൽ സംഘർഷം വളർന്ന് വികസിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ 25 മിനുറ്റിൽ ക്ലൈമാക്സും ഒടുവിലത്തെ 3 മിനുറ്റിൽ പരിസമാപ്തി(epilogue)യും ഉൾപ്പെ ടുന്നു. തിരശ്ശീലാസമയം കണക്കാക്കിയുള്ള ഇത്തരം വിഭജനങ്ങൾ എല്ലാ ചലച്ചി ത്രങ്ങളിലും പ്രായോഗികമല്ലെന്ന ധാരണയോടുകൂടിത്തന്നെ സാമാന്യമായി രണ്ട് മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള തെരഞ്ഞെടുത്ത ഹോളിവുഡ് മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളെ യാണ് താൻ മാതൃകയാക്കുന്നതെന്ന് തോംപ്സൺ പറയുന്നുണ്ട് (Thompson, 1999 : 27-43). ഒന്നര മണിക്കൂറ് മുതൽ എട്ട് മണിക്കൂറും അതിലധികവും നീളുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ടെന്നത് ഇത്തരം വിഭജനങ്ങൾ സന്ദർഭോചിതമായി പരിഷ്കരി ക്കേണ്ടിവരുമെന്ന ബോധ്യത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ബഹുഭൂരിപക്ഷം മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളും പരമ്പരാഗതമായ ഇതിവൃത്ത ഘടനാരീതിയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് തുടക്കം, മധ്യം, ഒടുക്കം എന്നിങ്ങനെ രേഖീയമായി പുരോഗമിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. സംഭവങ്ങൾ നടന്ന ക്രമത്തിൽത്തന്നെ ഇതിവൃത്തം ചിട്ടപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് ഇത്തരം രേഖീയാഖ്യാനം സാധ്യമാകുന്നത്. അവിടെ സംഭവക്രമവും അതിന്റെ ആവിഷ്കാരക്രമവും തുല്യമാകുന്നു. കഥ പറയുന്ന ആളെ സംബന്ധിച്ചും ആസ്വാദകരെ സംബന്ധിച്ചും ആയാസമെന്യേ സമീപിക്കാവുന്ന ഒന്നാണ് ഈ രീതി. നടന്ന ക്രമത്തിലല്ലാതെ മുറ തെറ്റിച്ച് സങ്കീർണഘടനയുള്ള ഇതിവൃത്തം രൂപീകരിക്കുന്നവയാണ് അരേഖീ യാഖ്യാനങ്ങൾ. ഇവിടെ കഥയിലെ സംഭവക്രമവും ആവിഷ്കാരക്രമവും വ്യത്യാസപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നു. സുഗമവും ലളിതവുമായ ആസ്വാദനം ആവശ്യപ്പെടുന്ന രേഖീയാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അരേഖീയാഖ്യാനം കാഴ്ചക്കാരുടെ ഓർമയെയും ബുദ്ധിശക്തിയെയും സജീവമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട് പദപ്രശ്നംപോലെ പരിഹരിക്കാനായി നിന്നുകൊടുക്കുകയും പിരിയൻ ഗോവണിപോലെ വളഞ്ഞും പുളഞ്ഞും നടന്നുകയറാനാവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. 'ഇതിവൃത്തങ്ങൾക്ക് ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുണ്ടായിരിക്കണം. എന്നാൽ അവ അതേ ക്രമത്തിലായിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ലെ'ന്ന ഗൊദാർദിയൻ ചിന്ത (രൂപേഷ് പോൾ, 2005 : 79) മധ്യത്തിൽനിന്നോ അന്ത്യത്തിൽനിന്നോ ഒക്കെ

ആഖ്യാനം തുടങ്ങാനാകുമെന്ന നിയമരാഹിത്യത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ കാര്യം ഗ്രഹിക്കാൻ കാണിയ്ക്ക് മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടുമെല്ലാം സഞ്ചരിക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്.

വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി കാണിക്കുന്ന മുൻപോക്കും (Flashforward), കഴിഞ്ഞ സംഭവങ്ങളെ കാണിക്കുന്ന പിൻപോക്കും (Flashback) സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്കുള്ള ചാട്ടവുമെല്ലാമടങ്ങിയ എഡിറ്റിംഗ് സാങ്കേതികതയുടെ സർഗാത്മകമായ വിന്യസനമാണ് അരേഖീയാഖ്യാനത്തെ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കാനുതകുന്നത്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതാകാലത്ത് ദൃശ്യങ്ങളെ അരേഖീയമായി ഘടിപ്പിക്കാൻ എളുപ്പത്തിൽ സാധിക്കുമെന്നായപ്പോൾ അരേഖീയാഖ്യാനമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ധാരാളമായി പുറത്തുവരികയുണ്ടായി. ആത്യന്തികമായി മനുഷ്യർ കഥകൾ ഓർത്തുവെയ്ക്കുന്നത് ക്രമീകരണയുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. കാലഗണനാക്രമം അവിടെ പ്രധാനമായി വരുന്നുണ്ട്. രേഖീയമല്ലാതെ മുന്നേറുന്ന കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളെപ്പോലും വ്യാഖ്യാനത്തിനുതകുംമട്ടിൽ ആസ്വാദകർ മനസ്സിൽ രേഖീയമാക്കി പുനഃസൃഷ്ടി നടത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിനൊന്നും വഴങ്ങാത്ത തർക്കോവ്സ്കിയനും പാരജനോവിയനുമായ അമൂർത്തമായ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും മനസ്സിലുള്ള അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളുടെ പുനഃസൃഷ്ടി കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ പ്രബലമാണ്.

പല മട്ടിൽ വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനസ്വഭാവങ്ങളെ സാമാന്യമായി സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങൾ, സാധ്യത ആഖ്യാനങ്ങൾ, സമാഹാരചിത്രങ്ങൾ, വർത്തുളാഖ്യാനങ്ങൾ, തുടരാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ അഞ്ചായി വകതിരിക്കാനാകും.

1.3.3.1. സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങൾ: ഒന്നോ അതിലധികമോ കഥകൾ സമാന്തരമായി ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പുരോഗമിക്കുന്ന തരം ആഖ്യാനങ്ങളെ സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങൾ (Parallel Narration) എന്ന് വിളിക്കാം. കഥകൾ പരസ്പരം ഛേദിച്ചുകൊണ്ട് രേഖീയമായിത്തന്നെ പുരോഗമിക്കുകയും കഥകൾക്കെല്ലാം തുല്യപ്രാധാന്യമുണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ ആഖ്യാനരീതിയിൽ ഒരു കഥാപാത്രത്തിൽമാത്രം കേന്ദ്രീകരിക്കാതെ പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും പിൻതുടരുന്ന രീതിയാണുള്ളത്. പ്രമേയപരമോ ആശയപരമോ ആയ സമാനതകളാവാം സമാന്തരമായിരിക്കുമ്പോഴും ഇവയെ ബന്ധിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന കണ്ണി. ഇടമുറിഞ്ഞ് കഥകളിലേക്ക് മാറിമാറി സഞ്ചരിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവും ഇവിടെ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനകത്ത് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഓരോ കഥയ്ക്കും ചിലപ്പോൾ പ്രത്യേകമായ ഭൂതകാലാഖ്യാനരീതിയോ ഭാവികാലാഖ്യാനരീതിയോ ഉണ്ടായെന്നും വരാം. *പൾപ്ഫിക്ഷൻ* (Pulp Fiction, 1994), *ബാബേൽ* (Babel, 2006), *ട്രാഫിക്* (Traffic, 2000) തുടങ്ങിയവയെ സമാന്തരാഖ്യാനത്തിനുദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* (1983), *ട്രാഫിക്* (2011), *ഈ അടുത്തകാലത്ത്* (2012) തുടങ്ങിയവ മലയാളത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

ഒരു പ്രബലമായ ഇതിവൃത്തത്തിനകത്ത് ഉപകഥകളെ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് പുരോഗമിക്കുന്ന തരം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുണ്ട്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിത

കഥയെ പ്രബലമാക്കിക്കൊണ്ട് സഹകഥാപാത്രത്തിന്റെയോ ഹാസ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെയോ പ്രണയവും മറ്റും ഉപകഥയായിത്തുന്നിച്ചേർക്കുന്ന തരം ആഖ്യാനങ്ങളെ ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം.

വേൾഡ് വൈഡ് വെബിന്റെയും മൾട്ടി ടാസ്കിന്റെയും സ്വാധീനമുൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ബഹുതലാഖ്യാനങ്ങളെ അലിസ ക്വാർട്ട് (Alisa Quart) *ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാന*(Hyperlink Narrative)മെന്ന് വിളിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരുകഥയിൽനിന്ന് മറ്റു പല കഥകളിലേക്കും തുറക്കുന്ന കണ്ണികളാണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. *ഹാപ്പി എൻഡിംഗ്സ്* (Happy Endings, 2005) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആസ്വാദനക്കുറിപ്പിലാണ് അവർ ഇത്തരമൊരു സംജ്ഞ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. അടിക്കുറിപ്പുകൾക്കും വിഭജിതമായ തിരശ്ശീലയ്ക്കും പുറമേ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും സവിശേഷമായ കഥകളുണ്ടായിരിക്കുകയും അവ പരസ്പരം ഇഴകലർന്ന് ആദിമധ്യാന്തങ്ങൾ കുഴമറിഞ്ഞിരിക്കുന്നതുമായ ആഖ്യാനങ്ങളെയാണ് അവർ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനം എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിച്ചത്. എന്നാൽ സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങളെയെല്ലാം ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനങ്ങളെന്നുകൂടി വ്യവഹരിക്കുന്ന പതിവാണ് ഇന്ന് നിലവിലുള്ളത്. ആ മട്ടിൽ നോക്കുമ്പോൾ *ബാബേലും പൾപ്ഫിക്ഷനു*മെല്ലാം ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. മലയാളത്തിൽ ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശേരിയുടെ *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡാ*(2011)ണ് ഹൈപ്പർലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ഉദാഹരണം.

1.3.3.2. സാധ്യത ആഖ്യാനങ്ങൾ : ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിനുതന്നെ സാധ്യമായ വ്യത്യസ്ത തരം അന്ത്യങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളാണിവ. പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത തീരുമാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മാറുന്ന വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതവിഗതികളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കീസ്ലോവ്സ്കിയുടെ *ബ്ലൈൻഡ് ചാൻസ്* (1987) ഇതിനുദാഹരണമാണ്. *റൺലോല റണ്ണും* (1998) അതിന് മുന്നോടിയായി ടോം ടൈക്വർ തന്നെ സംവിധാനം ചെയ്ത *എപ്പിലോഗ്* (1992) എന്ന ചെറു ചിത്രവുമാണ് മറ്റുദാഹരണങ്ങൾ. സാങ്കേതികമായും ആഖ്യാനപരമായും *എപ്പിലോഗിൽ*നിന്ന് ഏറെ വികസിപ്പിക്കപ്പെട്ട *റൺലോല റൺ* സാധ്യത ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഉദാഹരണമായിനിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഹൈപ്പർ ലിങ്ക് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതയെക്കൂടി മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് (ലോല കണ്ടുമുട്ടുന്നവരുടെ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ മുൻപോക്കിലുള്ള നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളുദാഹരിക്കാം).

1.3.3.3. സമാഹാരചിത്രങ്ങൾ : വ്യത്യസ്ത കഥകളെ ഒരു ചരടിൽ കോർക്കുന്നവയാണ് സമാഹാരചിത്രങ്ങൾ (Anthology). കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാസന്ദർഭങ്ങളും കഥാന്ത്യവും സംവിധായകർതന്നെയും വ്യത്യസ്തമാകാം. സമാന്തരചിത്രങ്ങൾക്ക് സമാനമായി പ്രമേയപരമോ ആശയപരമോ ആയി ഒന്ന് മറ്റൊന്നുമായി ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുമെങ്കിലും ഓരോ കഥകൾക്കും വ്യക്തിഗതമായ തുടക്കവും ഒടുക്കവുമുണ്ടാകും. *വൈൽഡ്ടേൽസ്* (2014), *കേരളകഫേ* (2009), *അഞ്ച് സുന്ദരികൾ* (2013) തുടങ്ങി ഒന്നിൽക്കൂടുതൽ പേർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രങ്ങളും *സിരിക്കാതെ (എസ്. എസ്. വാസൻ, 1939), തീൻ കന്യ* (സത്യജിത് റേ, 1967), *ചിത്രമേള* (ടി. എസ് മുത്തയ്യ, 1967), *നാല് പെണ്ണുങ്ങൾ*

(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 2007) തുടങ്ങി വ്യക്തിഗത സംവിധായകരുടെ ചിത്ര ങ്ങളും ഉദാഹരണമായി പറയാനാകും.

1.3.3.4. വർത്തുളാഖ്യാനങ്ങൾ : തുടങ്ങിയ സ്ഥലത്തുതന്നെ അവസാനിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് വൃത്തഘടന പൂർത്തിയാക്കുന്ന തരം ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. അവയെ വർത്തുളാഖ്യാനങ്ങൾ (Circular Narration) എന്ന് വിളിക്കാം. അവ രേഖീയമോ അരേഖീയമോ ആകാം. ജാഫർ പനാഹി(Jafer Panahi)യുടെ *സർക്കിൾ* (Circle, 2000), ബെൻ സ്റ്റില്ലറു(Ben Stiller)ടെ *ദ സീക്രട്ട് ലൈഫ് ഓഫ് വാൾട്ടർ മിറ്റി*, The Secret life of Walter Mitty, 2014) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

1.3.3.5. തുടരാഖ്യാനങ്ങൾ : മറ്റൊരു ചിത്രത്തിലേക്കോ സംഭവങ്ങളിലേക്കോ സൂചനകളെ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടോ ചൂണ്ടുപലകയായിക്കൊണ്ടോ നിൽക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. സംവിധായകരുടെ മറ്റുചിത്രങ്ങളുടെ പിൻബലത്തോടെ ചേർത്തുവായിക്കേണ്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളും ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ഫ്രാങ്സ്വാ ത്രൂഫോയുടെ *400 ബ്ലോസിന്റെ* തുടർച്ചയായി അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *അന്റോയിന് ആൻഡ് കോളെ* (Antoine and Colette,1962), *സ്റ്റോളെൻ കിസ്സസ്* (Stollen Kisses,1970), *ബെഡ് ആൻഡ് ബോർഡ്* (Bed and Board,1979) എന്നീ ചിത്രങ്ങൾകൂടി വായിക്കുമ്പോൾ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെതന്നെ വളർച്ചാഘട്ടത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വരച്ചിടുന്ന തുടരാഖ്യാനമായി നിൽക്കുന്നത് കാണാം. വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരേ നടൻതന്നെയാണ് കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ അവ തരിപ്പിക്കുന്നതെന്നതും ത്രൂഫോയുടെതന്നെ ആത്മനിഷ്ഠാനുഭവങ്ങളാണ് ചിത്ര ത്തിനാധാരമെന്നതും പ്രത്യേകതയായി നിൽക്കുന്നു. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ യുദ്ധകാല -യുദ്ധാനന്തരകാല യുവത്വത്തിന്റെ ആകുലതകളെ, അസ്തിത്വപ്രശ്നങ്ങളെയാണ് ചിത്രങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതെന്നതിനാൽത്തന്നെ ചരിത്രപരമായിക്കൂടി അവയ്ക്കൊരു തുടർച്ച അവകാശപ്പെടാനാകും. സത്യജിത് റേയുടെ *അപൂസ് ട്രില ജി (പഥേർ പാഞ്ചാലി (1955), അപരാജിതോ (1956), അപുർ സൻസാർ(1959))*യും ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിന്റെ *പാർട്ടീഷ്യൻ ട്രിലജി(മേഘാ ധാക്ക താര (1960), കോമൾ ഗാന്ധാർ (1961), സുബർണരേഖ (1962))*യും അബ്ബാസ് കിരസ്താമി (Abbas Kiarostami)യുടെ *കോക്കർ ട്രിലജി*(വേർ ഈസ് ദി ഫ്രണ്ട്സ് ഹോം (1987), ലൈഫ് ആൻഡ് നത്തിംഗ് മോർ (1992), ത്രൂ ദി ഒലിവ് ട്രീസ് (1994))യും കീസ്ലോ വ്സ്കിയുടെ *കളേർസ് ട്രിലജിയും(ബ്ലൂ (1993), വൈറ്റ് (1994), റെഡ് (1994)) ഡെക്ക ലോഗും*(1989-1990) സെമീഹ് കപ്ലനോലു(Semih Kaplanoglu)വിന്റെ *യൂസുഫ് ട്രിലജി(എഗ്ഗ് (2007), മിൽക്ക് (2008), ഹണി (2010))*യുമെല്ലാം ഒരു ചിത്രത്തെ മറ്റുചി ത്രങ്ങളോടൊപ്പം ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ സാർത്ഥകമാകുന്ന ചിത്രസമാഹാരങ്ങ ളാണ്. ആശയതലത്തിൽക്കൂടിയാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിലെ തുടർച്ച. മൂന്നുനാല് ഭാഗങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ തുടർച്ച അവകാശപ്പെടുന്ന ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. സൂപ്പർ ഹീറോ ചിത്രങ്ങളായ *ബാറ്റ്മാൻ, സൂപ്പർമാൻ, സ്പൈഡർമാൻ, പൈറേറ്റ്സ് ഓഫ് ദി കരീബിയൻ, ഹാരിപോർട്ടർ* തുടങ്ങിയ ഹോളിവുഡ് പരമ്പരചിത്രങ്ങളും *ആവനാഴി*(1986)യുടെ പരമ്പരയായി വരുന്ന *ഇൻസ്പെക്ടർ ബൽറാം*(1991),

ബൽറാം വേഴ്സസ് താരാദാസ് (2006), *നാടോടിക്കാറ്റി*(1987)ന്റെ പരമ്പരയായി വരുന്ന *പട്ടണപ്രവേശം*(1988), *അക്കരെ അക്കരെ അക്കരെ* (1990), *കിരീട* (1989)ത്തിന്റെ പരമ്പരയായി വരുന്ന *ചെങ്കോൽ* (1993) തുടങ്ങിയവ മലയാളത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദാഹരണങ്ങൾ.

1.3.3.6. അമൂർത്താഖ്യാനങ്ങൾ : കൂടുതൽ സങ്കീർണമായ ഘടന സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമവും കാര്യകാരണക്രമവും തെറ്റിച്ച് അമൂർത്തമായി ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. കാലസംബന്ധിയായ വിവരങ്ങൾ ലഭ്യമാവാത്തതിനാൽ സംഭവങ്ങളെ യഥാക്രമം ഉറപ്പിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടായിരിക്കും. കാലക്രമം ഛിദ്രമാക്കുമ്പോഴും പല അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളും കാര്യകാരണബന്ധം പുലർത്തുന്നത് കാണാനാകുമെന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. എന്നാൽ ഇത്തരം അമൂർത്തചിത്രങ്ങൾ ആ സാധ്യതയെയും അടച്ചുകൊണ്ട് കാവ്യാത്മകമായൊരു ശൈലി സ്വീകരിക്കുന്നു. ലൂയി ബുനുവലും സാൽവദോർദാലിയും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിച്ച *ആൻ ആണ്ടലൂഷ്യൻ ഡോഗും* (1929) മായ ഡെറന്റെ(Maya Deren) *മെഷസ് ഓഫ് ദി ആഫ്റ്റർനൂണും* (1943), തർക്കോവ്സ്കിയുടെയും (*മിറർ(1975), നൊസ്റ്റാൾജിയ (1983), സാക്രിഫൈസ് (1986)..*) സെർഗീ പാരജനോവ (Sergei Parajanova)യുടെയും (*ഷാഡോസ് ഓഫ് ഫൊർഗോട്ടൺ ആനൻസെസ്റ്റേർസ്(1965), കളർ ഓഫ് പോമഗ്രനേറ്റ്(1969),...*) ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം ഉദാഹരണം.

ഇങ്ങനെ ഇതിവൃത്തഘടനയെയും ആവിഷ്കരണരീതിയെയും മുൻനിർത്തി പലമട്ടിൽ വിഭജിക്കാമെങ്കിലും അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പടി ഒരു വിഭാഗത്തിൽത്തന്നെ ഉൾപ്പെട്ടുകൊള്ളണമെന്നില്ല. അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങളെന്ന മൂർത്തമായൊരു അതിരല്ലാതെ മറ്റ് സൂക്ഷ്മമായ അതിരുകൾ ഇതിവൃത്തഘടനയനുസരിച്ച് തിരിക്കൽ എളുപ്പമല്ലതന്നെ. എങ്കിലും പഠനസൗകര്യാർത്ഥം ഏതെങ്കിലുമംശങ്ങളിലെ സാദൃശ്യം മുൻനിർത്തി അവയ്ക്ക് വ്യത്യസ്ത വകുപ്പുകൾ കൽപ്പിക്കാനാകുമെന്നുമാത്രം.

1.3.4. കാണികൾ

ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയെന്നത് ഒരു ആശയവിനിമപ്രക്രിയകൂടിയാണ്. ഒറ്റവഴിക്കുള്ള ആശയവിനിമയമാണവിടെ നടക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നതിനെ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയ്ക്ക് മാനസികമായി ഒരു പുനഃസൃഷ്ടി നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് കാണികൾ. കാണികളാണ് ആഖ്യാനം സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്ന് ബോർഡ്വൽ പറയുന്നത് ഈ വഴിക്കാണ്. ഒരു പരിധിവരെ അത് ശരിയാണുതാനും. ചലച്ചിത്രകാരരുടെ സൃഷ്ടിക്കുമേൽ തങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനത്തിനനുസൃതമായൊരു പുനഃസൃഷ്ടി നടത്തിയാണ് കാണികൾ ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഒരു മാതൃകാകാണി(Implied Viewer)യെ ചലച്ചിത്രകാരരും സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ കാണിക്കുവേണ്ടി, സഹൃദയർക്കുവേണ്ടികൂടിയാണ് ആഖ്യാനം ചമയ്ക്കുന്നത്. കാഴ്ചാനുഭവത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രചർച്ചകളധികവും നടന്നിട്ടുമുള്ളത്. തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള കാണിയുടെ തന്മയീഭാവചർച്ചകളും ലക്കാനിയൻ മനഃശ്ശാസ്ത്രാപഗ്രഥനമുപയോഗിച്ചുള്ള കാണിത്തസിദ്ധാന്തങ്ങളും പഴയ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് നിരൂപകർ പുതിയ പുതിയ

വ്യഖ്യാനങ്ങൾ എഴുതുന്നതുമെല്ലാം ഈ പ്രത്യേകതയുടെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. അതിനാൽത്തന്നെ കാണികളുടെ ഭാവുകത്വത്തെക്കൂടി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തയിൽ പരിഗണിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അത് പലപ്പോഴും ആഖ്യാനപാഠത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് വിശാലമായ സാംസ്കാരികപരിസരത്തേക്കാണ് നയിക്കുക.

ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ചകൾ വിട്ടുപോവാത്ത നിശ്ചലചിത്രങ്ങളുടെ ഫ്രെയിമുകൾ അതേ ക്രമത്തിൽ സെക്കന്റിൽ 24 എന്ന കണക്കിൽ ചലിക്കുമ്പോഴാണ് ചലച്ചിത്രം പ്രതീയമാനമാകുന്നത്. ദൃശ്യത്തിൽ ചലനം ഉൾച്ചേരുന്നതോടെ അതിൽ കാലികകലയായ സംഗീതവും സംഭാഷണഭാഷയും മറ്റും ഉൾച്ചേർക്കാനാകുന്നു. അങ്ങനെ പലവിധമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളുടെ സന്നിവേശത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫ്രെയിമുകൾ അതിന്റെ ദൃശ്യതലത്തിലുള്ള അർത്ഥഭാവങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുകയും പൂരിപ്പിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ ദൃശ്യതലത്തോടൊപ്പം ശബ്ദതലത്തിലെ ചിഹ്നങ്ങളും ചിഹ്നസംഹിതകളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിൽ പ്രധാനമാകുന്നു. മുൻനിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട അർത്ഥങ്ങളെ (Conventionalised) ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചിഹ്നസംഹിതകളായി ഇക്കോ വിലയിരുത്തുന്നതും ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെത്തന്നെ. ചിഹ്നീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രാഥമികാർത്ഥതലത്തെപ്പറ്റിയാണ് അവിടെ ഇക്കോ കൂടുതലായി ചിന്തിച്ചതെങ്കിലും വ്യംഗ്യാർത്ഥങ്ങളെയും മുൻകൂറായി ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നത് സങ്കേതങ്ങളുടെ ഉപയോഗക്രമംതന്നെയാണ്. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയും സുഗമമായ കാഴ്ചാനുഭവവുമെല്ലാം വാഗ്ദാനംചെയ്യുന്ന തുടർച്ചാചിത്രസന്നിവേശ(Continuity Editing)വും മറ്റു ദൃശ്യസംരചനാചട്ടങ്ങളു(Compositional Rules)മെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ വ്യവസ്ഥീകരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഇങ്ങനെ വ്യവസ്ഥീകരിക്കപ്പെട്ട സങ്കേതങ്ങളെ അതേ അർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനവും അവയെ ബോധപൂർവ്വം തകർത്ത് പുതിയൊരർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന അവാങ്ഗാർദ്, പരീക്ഷണചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരേ സങ്കേതങ്ങളെത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളിൽ പ്രയോഗിക്കുകയാണവർ.

ചലച്ചിത്രത്തെ ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ പാഠമായി കണ്ടുകൊണ്ട് അതിന്റെ ഘടനയെയും ഓരോ ഘടകത്തെയും ആഴത്തിൽ പരിശോധിക്കുകയും അതിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ വശങ്ങളെ വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഓരോ അംശവും സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്നതിന്റെ സാങ്കേതികവിദ്യാപരവും ചലച്ചിത്രസങ്കേതപരവുമായ അംശങ്ങൾ പ്രധാനമാണ്. അങ്ങനെ മാത്രമേ അതിന്റെ സാംസ്കാരികവും ചരിത്രപരവുമായ അർത്ഥത്തിന്റെ അടരുകളെക്കൂടി സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വികാസത്തോടൊപ്പം പല സങ്കേതങ്ങളും ശൈലീപരമായി വളരെ വികസിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്ത് നാടകീയാഭിനയത്തിന്, ആംഗികാഭിനയത്തിന് ലഭിച്ച പ്രാധാന്യം ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്ത് ഒഴിവാക്കപ്പെടുകയും പകരം നാടകീയത സംഭാഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ശീലമായി. നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രം ക്രമേണ വിടുതൽ നേടുന്നതിന്റെയും ശൈലീപരമായ അസ്തിത്വം വീണ്ടെടുക്കുന്നതി

ന്റെയും പരിണാമചിത്രത്തിലും സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വികാസം കാണാം. ടോണുകളെ മാത്രം ആശ്രയിച്ച കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമൊതുങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങൾ വർണചിത്രങ്ങളുടെ വരവോടെ കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമായ തലങ്ങളിലേക്ക് മാറി. ഫ്രെയിമിലെ നിറങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചമയങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലത്തിലെ വർണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അതോടെ അർത്ഥസംവേദനത്തിനുള്ള ശക്തമായ ഉപാധികളായി. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചമയങ്ങൾ വർണചിത്രങ്ങളുടെ വരവോടെ മറ്റൊരു വിധമായി ചമയുന്നു. നേർത്ത വെളിച്ചത്തെപ്പോലും സൂക്ഷ്മമായി പിടിച്ചെടുക്കാനും അടയാളപ്പെടുത്താനും സാധ്യമായതോടെ മുഖചമയത്തിനായി കനത്ത അടരുകൾ ഉപയോഗിക്കേണ്ട ആവശ്യം ഇല്ലാതായി. കഥാപാത്രമുഖങ്ങൾ കൂടുതൽ സ്വാഭാവികമായി. ശബ്ദസംഗീതങ്ങളുടെ സ്വഭാവവ്യതിയാനവും ഇമ്മട്ടിൽ വിശകലനവിധേയമാക്കാനാകും. ജാനമ്മാഡേവിഡിന്റെ ശബ്ദം ആദ്യകാലമലയാളസിനിമയുടെ ചരിത്രഘട്ടത്തെ പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് *സെല്ലുലോയ്ഡ്*(കമൽ, 2013) എന്ന പിരിയോഡിക്കൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ വൈക്കം വിജയലക്ഷ്മിയുടെ ശബ്ദം ഒരു പ്രത്യേകചരിത്രഘട്ടത്തിന്റെ സൂചികയായി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. അതായത് സാങ്കേതികമായ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളുടെ വിശകലനം സാങ്കേതികതലത്തിൽ പരിമിതപ്പെടുന്ന ഒന്നല്ല. മറിച്ച് സൗന്ദര്യാത്മകവും സാംസ്കാരികവും ചരിത്രപരവുമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് വാതിൽ തുറക്കുന്ന തരത്തിൽ വിപുലവും വിശാലവുമാണ് എന്നർത്ഥം.

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഘടനയെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചും ഗൗരവതരമായും സൂക്ഷ്മമായും സമീപിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും പ്രധാനസങ്കല്പനങ്ങളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. രണ്ട് രീതിശാസ്ത്രങ്ങളും ഒരർത്ഥത്തിൽ സങ്കേതങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മമായ വിന്യസനക്രമത്തെയും അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെയും അപഗ്രഥിച്ച് ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ മനസ്സിലാക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിൽ ചിഹ്നങ്ങളായും ചിഹ്നസംഹിതകളായുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിൽ ചലച്ചിത്രശൈലിയായും സ്യൂഷെയുടെ നിർമാണഘടകങ്ങളായുമെല്ലാം പരിഗണിച്ചുപോരുന്നവയും ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളാൽ മൂർച്ചകൂട്ടിയവയാണ്. വ്യത്യസ്ത സാഹചര്യങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളെല്ലാംതന്നെ അടിസ്ഥാനപരമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോത്പാദനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്. കാണെക്കാണെ ദൃശ്യങ്ങളെ മിത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കുയർത്താനും കേവലദൃശ്യരൂപമായി നിലനിർത്താനും അവയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ചിഹ്നസംഹിതകളായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യപരമായ വിന്യസനം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ പാഠപരമായ അർത്ഥത്തോടൊപ്പം സാംസ്കാരികസന്ദർഭത്തിനകത്തെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥവും നിർമിച്ചെടുക്കാറുണ്ട്. അവ കാണികളുടെ മനശ്ശാസ്ത്രതലത്തെക്കൂടി സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ട് അവരെ ആഖ്യാനനിർമാണത്തിൽ പങ്കാളികളാക്കുന്നുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സങ്കേതാപഗ്രഥനങ്ങളിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാത്ത സൈദ്ധാന്തികനോട്ടങ്ങൾ നന്നേ കുറവാണെന്ന് കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സങ്കേതപഠനം അതുകൊണ്ടുതന്നെ പാഠാപഗ്രഥനത്തിൽ വളരെ

പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒരു മേഖലയാണ്. അതിനാൽ പഠനത്തിന്റെ പൂർവ്വപീഠിക യായി ഇത്തരം സങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സൈദ്ധാന്തികാവബോധവും അവയെ സംബന്ധിച്ച സാമാന്യജ്ഞാനവും അനിവാര്യമാണെന്ന തലത്തിലാണ് ഈ അധ്യായത്തെ കൽപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. തുടർന്നുള്ള വിശകലനങ്ങളിൽ സന്ദർഭാനുസ രണം ഇവയിൽ ചിലത് ഉപയോഗിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതിന്റെ മുന്നോ ടിയായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെക്കൂടി വരുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ പരിചയപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

അധ്യായം രണ്ട്

ദൃശ്യസംരചന

സെക്കന്റിൽ 24 ഫ്രെയിമുകൾ ഓടിത്തീർക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഫ്രെയിമിനെ ദൃശ്യതലത്തിലെ അടിസ്ഥാനയൂണിറ്റായി പരിഗണിക്കാം. ഓരോരോ ഫ്രെയിമിലായി ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയെ ലളിതമായി ദൃശ്യസംരചന (Frame Composition) എന്ന് വിളിക്കാം. ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അംശങ്ങളെയത്രയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന 'മിസ് എൻ സീൻ' എന്ന പദം വാസ്തവത്തിൽ 'ദൃശ്യസംരചന' എന്ന സംഗതിക്കാണ് പരമപ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. 'സീനിൽ വെയ്ക്കുക' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന 'മിസ് എൻ സീൻ' എന്ന ഫ്രഞ്ചുപദം നാടകത്തിൽനിന്നാണ് സിനിമയിലേക്ക് വരുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭവസ്ഥലം (Settings), അഭിനേതാക്കൾ (Actors), വേഷവിധാനം (Costume), ഫ്രെയിമിലെ മറ്റുവസ്തുക്കൾ (Props), വർണ-വെളിച്ചവിധാനം (Color and Light), ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെയും ക്യാമറയുടെയും സ്ഥാനവും ചലനവും തുടങ്ങി ഫ്രെയിമിൽ കണ്ട് അനുഭവിക്കാവുന്നവയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സാങ്കേതികപദമാണ് ദൃശ്യസംരചന അഥവാ മിസ് എൻ സീൻ. ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായി അർത്ഥമൂല്യമുള്ള ദൃശ്യഘടകങ്ങളത്രയും ബോധപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളാണ് എന്നതിനാൽ ദൃശ്യസംരചന സാദൃശ്യാത്മകതലത്തി(Paradigmatic)ലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം.

ക്യാമറയും അഭിനേതാക്കളും വസ്തുക്കളുമെല്ലാം വിദഗ്ധമായി ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റ ഷോട്ട് (Long Take) ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വസ്തുനിഷ്ഠയാഥാർത്ഥ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനാകും എന്ന് വിശ്വസിച്ച ആന്ദ്രേ ബാസിൻ ആ രീതിയെ 'മിസ് എൻ സീനെ'ന്ന് വിളിച്ചു. അത് *സിനിമാറ്റിക് റിയലിസ*മെന്ന സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രശൈലിയുടെ പ്രധാന സ്വഭാവസവിശേഷതയായി പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്തു. പിന്നീട് ദൃശ്യതലത്തിലുൾപ്പെട്ട സംഗതികളെയാകെ 'മിസ് എൻ സീനി'ൽ ഉൾപ്പെടുത്തി വ്യവഹരിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഇതിന്റെ വിപരീതധ്രുവത്തിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ 'മൊണ്ടാഷി'നെയാണ്. അതാകട്ടെ, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവം ദൃശ്യസംരചനയിലെ അർത്ഥമൂല്യമുള്ള സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെക്കാൾ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ ക്രമപ്പെടുത്തലിനെ, കൂട്ടിച്ചേർപ്പിനെ, സുപ്രധാനമായി എണ്ണി. ആ അർത്ഥത്തിൽ അത് സംയോജനാകതലത്തി(Syantagmatic)ൽ ഊന്നുന്നു എന്ന് പറയാം.

2.1. ഫ്രെയിം

ദൃശ്യത്തെ നിർമിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്ന ചർച്ച ഫ്രെയിമിൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്നു. ഫ്രെയിം (Frame) നിശ്ചയിച്ചുകഴിഞ്ഞുമാത്രമേ ആ ഫ്രെയിം മാറ്റമില്ലാതെ എത്രനേരം നിലനിൽക്കണമെന്ന കാര്യം തീരുമാനിക്കുന്നുള്ളൂ. അതാണ് ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. അതേസമയം ഷോട്ടിൽ ക്യാമറ ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തോട്ടോ വലത്തോട്ടോ മറ്റോ തിരിയുകയോ അകത്തേക്കോ പുറത്തേക്കോ മറ്റോ ഊന്നുകയോ (സൂം ഇൻ, സൂം ഔട്ട്) ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതോടൊപ്പം ഫ്രെയിമും മാറുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഷോട്ടിന്റെ ആരംഭം മുതൽ അവസാനം വരെ വരുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ, അതിലുൾപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾ, ഒഴിവാക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾ എന്നിവയെല്ലാം നേരത്തെ ആസൂത്രണം ചെയ്തിരിക്കും. ഷോട്ട് നിശ്ചലമായാലും ചലിക്കുന്നതായാലും അതിന്റെ ദൃശ്യസംരചനയുടെ പ്രാധാന്യം മാറുന്നില്ല എന്നർത്ഥം.

'ഫ്രെയിം' എന്ന പദം ഒരു നിശ്ചലദൃശ്യത്തെയും ദൃശ്യത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനെയുമെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഏറെക്കുറെ ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിന് സമാനമാണ് ചലച്ചിത്രഫ്രെയിം എന്ന് പറയാം. ചിത്രകലയിൽ ബാഹ്യലോകത്തിന്റെ ചെറിയൊരു ഖണ്ഡത്തെ ചിത്രപരിധിക്കുള്ളിൽ ഒരുക്കുകയാണല്ലോ ചെയ്യുന്നത്. സമാനമായി ആഖ്യാനസംഭവത്തിന്റെ, വസ്തുലോകത്തിന്റെ ഒരു കഷണത്തെ ഫിലിം ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ ഒതുക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലും. ദൃശ്യത്തെ ഒരുക്കുന്നതിലും ദൃശ്യത്തിന്റെ പരിധി നിശ്ചയിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ഈ ചട്ടക്കൂടിന് ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന്റെ വീതിയുടെയും ഉയരത്തിന്റെയും അനുപാത(Aspect Ratio)ത്തിലെ വ്യത്യാസമനുസരിച്ച് കാഴ്ചാനുഭവത്തിലും ഫ്രെയിമിലെ ദൃശ്യവിവരങ്ങളിലും വ്യത്യാസം വരുന്നുണ്ട്. സിനിമാസ്കോപ്പ്, 70 എം എം തുടങ്ങിയ അനുപാതങ്ങൾ വിശാലമായ പ്രകൃതിയെയോ ആൾക്കൂട്ടത്തെയോ ഒക്കെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങൾക്കായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് അതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

2.1.1. ഫ്രെയിമിന്റെ അനുപാതം

ഫ്രെയിമിന്റെ ഉയരവും വീതിയും തമ്മിലുള്ള അനുപാതമാണ് ഫ്രെയിമിന്റെ അനുപാതം അഥവാ ആസ്പെക്റ്റ് റേഷ്യോ(Aspect Ratio). ആദ്യകാല നിശ്ശബ്ദ ചിത്രങ്ങൾ 1.33:1 എന്ന ഫ്രെയിം പരിധി സൂക്ഷിക്കുന്നവയായിരുന്നു. പിന്നീട് സെല്ലുലോയ്ഡ് ഫിലിമിൽ ശബ്ദതലംകൂടി ചേർക്കപ്പെട്ടതോടെ നേരിയ വ്യതിയാനം വന്ന് അത് 1.37:1 എന്ന അനുപാതത്തിലേക്ക് മാറി. ഏറെക്കുറെ ടെലിവിഷൻ സ്ക്രീനിന്റെ 4:3 അനുപാതത്തോട് സാമ്യമുള്ള ഈ അനുപാതത്തെ *അക്കാഡമി അനുപാതം* (Academy Ratio) എന്ന് വിളിച്ചു. 1932-ൽ സജീവമായ ഈ അനുപാതത്തെ അക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഏറെക്കുറെ മാനകമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ 1950-കളിൽ ടെലിവിഷന്റെ വരവോടുകൂടി വീടുകളിലേക്ക് ചുരുങ്ങിയ കാഴ്ചക്കാരെ തിയേറ്ററിലേക്ക് തിരികെ കൊണ്ടുവരുന്നതിനായി സിനിരമ (2.59:1), സിനിമാസ്കോപ്പ് പോലുള്ള വിശാലമായ തിരശ്ശീലാഇടങ്ങൾ കാഴ്ചാനുഭവ

ത്തിന്റെ പുതിയ സാധ്യതകളെ മുന്നോട്ടുവെച്ചുകൊണ്ട് പരിചയപ്പെടുത്തപ്പെട്ടു. കാണിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽ ഇവ സാരമായ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറി.

ദൃശ്യനിർമാണത്തിലും ഫ്രെയിമിന്റെ അനുപാതം നിർണായകമായി. ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും വൈകാരികതയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ഫ്രെയിമിന്റെ നീളവും ഉയരവും കൂടി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടു. അമ്പതുകളുടെ മധ്യത്തിന് മുമ്പ് അമേരിക്ക യിലെയും വിദേശരാജ്യങ്ങളിലെയും ചിത്രങ്ങൾ വാതിലകചിത്രീകരണ(interior) ത്തിനും സംഭാഷണങ്ങൾക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരുന്നത് എന്നതിനാൽ *അക്കാഡമി അനുപാതം* അനുയോജ്യമാണെന്നവർ കണ്ടു. 1950-കൾക്ക് ശേഷം വൈഡ് സ്ക്രീൻ അനുപാതം പ്രചാരം നേടുന്നതോടുകൂടി വാതിൽപ്പുറചിത്രീകര ണ(exterior)ങ്ങളും അടിപിടി രംഗങ്ങളു(Action Sequence)മെല്ലാം *അക്കാഡമിക് അനുപാത*ത്തിൽനിന്ന് വിശാലമായ തിരശ്ശീലാഅനുപാത(Wide screen)ത്തിലേക്ക് മാറി. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിപ്ലവാത്മകമായൊരു മുന്നേറ്റമായിരുന്നു ഈ വിശാലമായ തിരശ്ശീലാനുപാതങ്ങൾ അഥവാ വൈഡ് സ്ക്രീനുകൾ. വ്യത്യസ്ത ചിത്രതലങ്ങളിലുള്ള വസ്തുക്കളെയെല്ലാം വ്യക്തമാക്കി കൂടുതൽ ദൃശ്യവിവരങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനും ആഴം അനുഭവിപ്പിക്കാനും കഴി യുന്നതോടൊപ്പം ഷോട്ടിനുള്ളിൽത്തന്നെയുള്ള ചലനസാധ്യതയെ വർധിപ്പി ക്കാനും ഇവ സഹായിച്ചു. കഥാപാത്രങ്ങളിലും വസ്തുക്കളിലുമെല്ലാം ശ്രദ്ധ കേ ന്ദ്രീകരിക്കാനാകുംവിധത്തിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന മട്ടിലുമെല്ലാം ഫ്രെയിം അനുപാതങ്ങൾ വിനിയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഒരു ചിത്രംതന്നെ വിവിധ ഫ്രെയിം അനുപാതങ്ങളിലേക്ക് വ്യതിചലിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടന പരിഷ്കരിക്കുന്ന പതിവും കാണാനാകും. ഫിലിമിൽനിന്ന് ഡിജിറ്റലിലേക്ക് മാറിയപ്പോൾ ഈ മാറ്റം കൂടുതൽ അനായാ സവും സാധാരണവുമായി.

വെസ് ആൻഡേഴ്സണി(Wes Andreson)ന്റെ *ഗ്രാൻഡ് ബുഡാപെസ്റ്റ് ഹോട്ട ലി*(2014)ൽ കാലമാറ്റങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ഫ്രെയിം അനുപാതത്തിലും മാറ്റം വരു ത്തുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. കഥയ്ക്കുള്ളിലെ കഥയ്ക്കും മറ്റൊരു കഥയ്ക്കുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ ഫ്രെയിം അനുപാതങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയാണവിടെ. 1932-കളിലെ രംഗങ്ങളിൽ അക്കാഡമി അനുപാത(1.37:1)വും 1960-കളിലെ രംഗങ്ങളിൽ അനമോർഫിക് വൈഡ്സ്ക്രീൻ അനുപാത(2.35:1)വും 1980-കളിലെ രംഗങ്ങളിൽ വൈഡ്സ്ക്രീൻ അനുപാത(1.85:1)വും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ കാലത്തെ സിനിമാസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ചരിത്രകാലവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണികളാകുകയാണ് ഇവിടെ ഫ്രെയിം അനുപാതങ്ങൾ. ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിം അനു പാതങ്ങളെത്തന്നെ ആഖ്യാനയുക്തമായ ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പായും അർത്ഥം സങ്കേ തനംചെയ്ത ചിഹ്നസംഹിതയായുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രകാരർ തെരഞ്ഞെടുത്തുപയോ ഗിക്കാറുണ്ട്.

2.1.2. ദൃശ്യസംരചനാ ചട്ടങ്ങൾ

കാഴ്ചക്കാരുടെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുംവിധം എങ്ങിനെയാണ് ഒരു

വസ്തുവിനെ ഫ്രെയിമിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കേണ്ടതെന്ന് നിർദ്ദേശിക്കുന്ന പലതരം ദൃശ്യ സംരചനാനിയമങ്ങൾ (Compositional Rules) സിനിമയിൽ നിലവിലുണ്ട്. റൂൾ ഓഫ് തേർഡ് (Rule of Third), ഫ്രെയിമിന്റെ മുകളറ്റം അല്ലെങ്കിൽ ഹെഡ് റൂം (Head room), കാഴ്ചപ്പുറം അല്ലെങ്കിൽ ലീഡ് റൂം (Lead Room), കൺനില അല്ലെ ങ്കിൽ ഐ റൂം (Eye Room), സമതുലത (Balance) തുടങ്ങിവയെല്ലാം ഫലപ്രദ മായ ദൃശ്യസംരചനയെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഫ്രെയിം ഇടത്തിന്റെ ഉപയോഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പൂർവ്വനിശ്ചിതധാരണകളാണ് ഈ ദൃശ്യസംരചനാനിയമങ്ങൾ. ദൃശ്യ ഘടകങ്ങളെ ആഖ്യാനബദ്ധമായി വായിച്ചെടുക്കാൻ പാകത്തിൽ നിലവിലിരിക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനാചട്ടങ്ങൾക്കനുസൃതമായിത്തന്നെ പ്രതീകാത്മകമായും വ്യാകരണപ രമായും ഫ്രെയിമിനെ ചലച്ചിത്രകാരർ ചിട്ടപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

ഫ്രെയിമിനെ തിരശ്ചീനമായും ലംബമാനമായും മൂന്നായി ഭാഗിച്ചുകൊണ്ട് അതിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണേണ്ടവയെ രേഖകൾ പരസ്പരം ഛേദിക്കുന്ന ഭാഗത്ത് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് *റൂൾ ഓഫ് തേർഡ്*. വസ്തുവിന്റെ തലയ്ക്കും ഫ്രെയിമിന്റെ മുകളറ്റത്തിനുമിടയിലുള്ള സ്ഥലത്തെയാണ് ഫ്രെയിമിന്റെ മുകളറ്റം അല്ലെങ്കിൽ ഹെഡ് റൂം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഈ മുകളറ്റം ഒഴിച്ചിടുകവഴി കാണി കൾക്ക് സുഗമമായ കാഴ്ചാനുഭവം ലഭിക്കുന്നു. വസ്തുവിന്റെ കണ്ണിന് പ്രാധാന്യംകൊടുക്കുന്ന രീതിയാണ് കൺനില അല്ലെങ്കിൽ ഐ റൂം. ഫ്രെയിമിന് താഴെ 1/3 ഭാഗത്ത് വസ്തുവിന്റെ കണ്ണ് അടയാളപ്പെടുത്തണമെന്നാണ് ചട്ടം. കഥാപാത്രം നോക്കുന്ന ഭാഗത്തെ ഇടമാണ് കാഴ്ചപ്പുറം അല്ലെങ്കിൽ ലീഡ് റൂം. കഥാപാത്രം നോക്കുന്ന ഭാഗം കഥാപാത്രത്തിന് പുറകിലുള്ള ഭാഗത്തെക്കാൾ അധികമായിരിക്കണമെന്നതാണ് ഇവിടത്തെ ചിട്ട. ഒരു കഥാപാത്രം പൊതുപ്ര സംഗം നടത്തുമ്പോൾ കാഴ്ചപ്പുറം ഒഴിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിൽ അയാൾ ചുമരിനോട് വർത്ത മാനം പറയുന്ന പ്രഭാവമാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുക. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവുദ്ദേ ശിക്കുംമട്ടിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളെ നോക്കാനും ആഖ്യാ നത്തിൽ മുഴുകാനും കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഇത്തരം ദൃശ്യസംരചനാചട്ട ങ്ങൾ ഒട്ടൊക്കെ സഹായിക്കാറുണ്ട്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*(1960) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഷവർ രംഗം ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിം ഇടത്തിന്റെ സർഗാത്മക ഉപയോഗത്തെക്കുറിച്ച് ജാൺ ലെവിസ്(Jon Lewis) വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കുളി ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാരിയണിനെ ഫ്രെയിമിന്റെ വലതുവശത്ത് താഴെയായി സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഇടതുവശം ഒഴിച്ചിടുന്നു. ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഈ ഇടതു വശത്തേക്കാണ് തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടിൽ ആദ്യം കത്തിയും പിന്നീട് കൊലപാതകി തന്നെയും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അതിനെത്തുടർന്ന് വേദനിച്ച് പുളയുന്ന മാരിയോ ണിന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യവും കണ്ണിന്റെ സമീപദൃശ്യവും ചേർക്കുന്നു. ഫ്രെയിം ഇടത്തിന്റെ ഉപയോഗവും ഷോട്ടുകളുടെ വിന്യസനക്രമവുമെല്ലാം കാഴ്ച ക്കാരുടെ വൈകാരികതയെ ഫലപ്രദമായി സ്വാധീനിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വ ഹിക്കുന്നതായി ലെവിസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Lewis, 2014 : 94).

ഇത്തരം നിയമങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം ലംഘിച്ചുകൊണ്ടും മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുകൊണ്ടും ഫ്രെയിമിടത്തെ പരീക്ഷണാത്മകമായി പരിഷ്കരിക്കുന്നവ

രുമുണ്ട്. കാഴ്ചപ്പുറം ഒഴിച്ചിടാതെ കഥാപാത്രത്തെ ഫ്രെയിമിന്റെ അതിരിലേക്ക് ചേർത്തവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഇടുക്കഭീതിയേയും (ക്ലോസ്ട്രോ ഫോബിക്കായ വൈകാരികാവസ്ഥ) അസ്വസ്ഥമായ മാനസികാവസ്ഥ യേയുമെല്ലാംആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ഗ്രീക്ക് ചലച്ചിത്രകാരനായ യോർഗോസ് ലാന്തിമോസി(Yorgos Lanthimos)ന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും മനുഷ്യ ശരീരത്തിലെ തലഭാഗത്തെ ഓഫ് സ്ക്രീനിൽ വിട്ടുകൊണ്ട് ഉടലുകൾമാത്രം ഫ്രെയിമിൽ സംവദിക്കുന്ന തരം ദൃശ്യസംരചന കാണാനാകും. ചട്ടങ്ങൾ പിൻപറ്റി ക്കൊണ്ട് മാത്രമല്ല അവയെ തെറ്റിച്ചുകൊണ്ടും മറ്റൊരു സൗന്ദര്യമൂല്യമോ അർത്ഥ വിവക്ഷയോ എല്ലാം സംവിധായകർക്ക് നിർദ്ദേശിക്കാനുമാകുമെന്നർത്ഥം.

2.1.3. രേഖകൾ, ആകൃതികൾ, രൂപങ്ങൾ

ദൃശ്യത്തിനകത്ത് കാണിയുടെ കാഴ്ചയെ നയിക്കുന്ന വഴികളാണ് രേഖകൾ (Leading Lines). അവ കാണികൾ എങ്ങോട്ട് നോക്കണമെന്ന് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. മനുഷ്യർ, വസ്തുക്കൾ, കെട്ടിടങ്ങൾ, മരങ്ങൾ, വാഹനങ്ങൾ, ഫർണീച്ചറുകൾ തുട ങ്ങിയവയെല്ലാം നേരെയോ വളഞ്ഞോ കുത്തനെയോ തിരശ്ചീനമായോ വിലങ്ങ നെയോ വ്യത്യസ്ത വടിവുകളുടെ സംയുക്തത്താലോ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. രേഖകൾ ഒരിടത്ത് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന മട്ടിൽ ദൃശ്യക്രമീകരണം നടത്തുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിന് ആഴം വർധിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നും വക്രീകരിക്കപ്പെട്ട രേഖകളാ ണെങ്കിൽ കാണികളുടെ കാഴ്ച ഫ്രെയിമിൽ മുഴുവനായി വ്യാപിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും ജോസഫ് വി മാസെല്ലി (Joseph V. Mascelli) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Mascelli, 1965 : 200-201). കാണികളുടെ കാഴ്ചയുടെ പാതയെ നിർണയിക്കാൻ ഈ സാങ്കൽപ്പിക രേഖകൾക്ക് സാധിക്കുമെന്നർത്ഥം. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രകാരരെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത്തരം രേഖകൾ സുപ്രധാനമാണ്. ഇവയുടെ വിദഗ്ധമായ വിന്യാസം ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന് അധികാർത്ഥതലങ്ങളും ഫലപ്രദമായ ദൃശ്യാ സ്വാദനവും നൽകാൻ സഹായകമാകാറുണ്ട്.

രേഖകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വരുന്നവയാണ് ആകൃതികളും രൂപങ്ങളും. ദൃശ്യത്തിൽ സാങ്കൽപ്പികമായ ബിന്ദുക്കൾ തമ്മിൽ യോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ ലഭി ക്കുന്നവയാണ് ആകൃതികൾ (Shapes). വസ്തുവിന്റെ സ്ഥലപരമായ വസ്തുതയെ, അതിന്റെ വടിവിനെ മുൻനിർത്തിയാണ് ആകൃതി നിശ്ചയിക്കുന്നത്. ആകൃതികൾ, രൂപങ്ങൾ, ഭാരങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായി പറയുന്നവയെല്ലാം ഒരർത്ഥ ത്തിൽ ഒന്നുതന്നെയാണെന്നും കാണാം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള പ്രമേ യത്തിനനുസൃതമായി രൂപങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം സ്വീകരിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ലൂയി ജിയാനെറ്റി (Louis Giannetti) പറയുന്നുണ്ട്. ത്രൂഫോയുടെ *ജൂൾസ് ആൻഡ് ജിം* (1962) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ത്രികോണരൂപങ്ങളുടെ സവിശേഷ സ്വീകര ണത്തെയാണ് അദ്ദേഹം ഉദാഹരിക്കുന്നത്. അവിടെ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധനിലയ്ക്കനുയോജ്യമായ *കാൽപ്പനികത്രികോണങ്ങൾ* അഥവാ *റൊമാന്റിക് ട്രയാംഗിൾ* രൂപങ്ങളാണുള്ളതെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Giannetti, 2014 : 66).

ദൃശ്യഭാര(Mass)മാണ് മറ്റൊന്ന്. ചിത്രപരമായ ഭാര(Pictorial Weight)മാണിത്. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ വിന്യാസപരമായ ഭാരമാണിതുകൊണ്ടർത്ഥമാക്കുന്നത്. വർണം, വെളിച്ചം, വലിപ്പം, എണ്ണം തുടങ്ങി പലവിധമായ ഘടകങ്ങൾ ഭാരത്തെ നിർണയിക്കുന്നു. ഒരു വസ്തുവിനെ വെളിച്ചമോ വർണമോ ഉപയോഗിച്ച് അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി, ഒറ്റപ്പെടുത്തി നിർത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലം സജീവമായ ദൃശ്യത്തെക്കാൾ ഭാരം കൂടുതലായിരിക്കുമെന്ന് മാസെല്ലി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചലിക്കുന്ന വസ്തുവിന് നിശ്ചലമായ വസ്തുവിനെക്കാൾ ഭാരം അനുഭവപ്പെടും. കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ ഫ്രെയിമിന്റെ വലതുഭാഗത്തേക്കാണ് ഇടതുഭാഗത്തേക്കാൾ സ്വാഭാവികമായി ആകർഷിക്കപ്പെടുകയെന്നതിനാൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഇടതുഭാഗത്തിനാണ് വലതുഭാഗത്തേക്കാൾ ഭാരക്കൂടുതൽ. ഒറ്റപ്പെട്ട വസ്തുവിന് കൂട്ടത്തോടൊപ്പം നിൽക്കുന്ന വസ്തുവിനെക്കാളും ക്രമമായ ആകൃതിയോടുകൂടിയ വസ്തുവിന് ക്രമരഹിതമായ ആകൃതിയിലുള്ള വസ്തുവിനെക്കാളും ഇരുണ്ട വസ്തുവിന് തെളിച്ചമുള്ള വസ്തുവിനെക്കാളും ഉഷ്ണവർണങ്ങൾക്ക്(ചുവപ്പ് മുതലായവ) ശീതവർണങ്ങളെ(നീല മുതലായവ)ക്കാളുമെല്ലാം ഭാരക്കൂടുതലുണ്ടെന്ന് മാസെല്ലി പറയുന്നുണ്ട് (Mascelli, 1965 : 208-209). ഒരുകൂട്ടം ശത്രുക്കൾ നിറഞ്ഞ ദൃശ്യത്തെ തുടർന്ന് ഒറ്റയ്ക്ക് ഫ്രെയിം നിറഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന നായകന്റെ ദൃശ്യം മുമ്പത്തെ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഭാരവുമായി സമീകരിക്കപ്പെടുന്ന ചിരപരിചിതമായ ദൃശ്യസന്ദർഭം ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാനാകും.

ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിം ഇടത്തിലെ ദൃശ്യവസ്തുക്കളാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന രേഖകൾ, വസ്തുക്കളുടെ ആകൃതിഭേദങ്ങൾ, ദൃശ്യഭാരം തുടങ്ങി ഫ്രെയിമിലെ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളോരോന്നും ഫ്രെയിമിന്റെ ഘടനയെയും അർത്ഥത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ കഥാപാത്രവും ആഖ്യാനസ്ഥലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം, കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധനില, കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ, ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെയും വൈകാരികത തുടങ്ങി ആഖ്യാനബദ്ധമായ പലവിധ അർത്ഥസാധ്യതകളിലേക്ക് കാണികളെ നയിക്കുന്നുണ്ട്.

2.1.4. വ്യത്യസ്ത തരം ദൃശ്യസംരചനകൾ

ദൃശ്യങ്ങളെ ഫ്രെയിമിനകത്ത് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന വിധമനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത തരം ദൃശ്യസംരചനകൾ കൽപ്പിക്കാറുണ്ട്. തുറന്ന ദൃശ്യസംരചന (open composition), അടഞ്ഞ ദൃശ്യസംരചന (closed composition), ആന്തരിക ഫ്രെയിമുകൾ (internal frame), സന്തുലിത-അസന്തുലിതദൃശ്യസംരചന (balanced-imbalanced composition) തുടങ്ങിയവയാണ് അവയിൽ പ്രധാനം.

ഫ്രെയിമിനകത്ത് വസ്തുക്കളെ സ്വതന്ത്രമായി ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധി നിശ്ചയിക്കാതിരിക്കുമ്പോഴാണ് തുറന്ന ദൃശ്യസംരചന സാധ്യമാകുന്നത്. കാഴ്ചയെ ഓഫ് സ്ക്രീൻ ഇടത്തിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യമായവയിൽനിന്ന് അദൃശ്യമായവയെ ഊഹിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന തരം ദൃശ്യസംരചനകളാണിവ. അവിടെ എല്ലാ ദൃശ്യവിവരങ്ങളെയും ഒരു ഷോട്ടിൽത്തന്നെ

വെളിപ്പെടുത്താതെ തൊട്ടടുത്തുവരുന്ന ഷോട്ടിനെക്കൂടി അർത്ഥനിർണയത്തിനായി കൂട്ടുപിടിക്കുന്നു. ഒന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് നയിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. സമീപദൃശ്യങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും തുറന്ന ദൃശ്യസംരചനയായി മാറുന്നുണ്ട്. ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായി ഉപാദാനങ്ങളായി വരുന്നവയെല്ലാം മിക്കപ്പോഴും തുറന്ന ദൃശ്യസംരചനയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധിയും അരികും കൃത്യമായി നിർവ്വചിച്ചുകൊണ്ട് വളരെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോഴാണ് അടഞ്ഞ ദൃശ്യസംരചന ലഭിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ദൃശ്യം ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധിയ്ക്കകത്തുതന്നെ പൂർണമായിരിക്കുകയും കാഴ്ച ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധിയിൽത്തന്നെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എല്ലാ വിവരങ്ങളും ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ ഒതുങ്ങുന്നുവെന്നർത്ഥം. ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഒരാൾ മറ്റൊരാളെ വെടിവെച്ച് വീഴ്ത്തുന്നത് ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിലൊതുക്കി കാണിക്കുന്നതിനെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനവും ക്യാമറയുടെ ചലനവുമെല്ലാം തുറന്നതും അടഞ്ഞതുമായ ദൃശ്യസംരചനകളുടെ നിർമാണത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്. ക്യാമറ വസ്തുവിനെ പിന്തുടരുന്ന തരത്തിൽ ചലിക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിന്റെ രൂപം അടഞ്ഞതാകുകയും മറിച്ച് വസ്തുവിനെ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്കു പോകുവാനും പുനഃപ്രവേശിക്കുവാനും അനുവദിക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിം തുറന്നതാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ തുറന്ന ദൃശ്യസംരചന ചോദ്യങ്ങളെ നിർമിക്കുമ്പോൾ അടഞ്ഞ ദൃശ്യസംരചന ഉത്തരങ്ങൾ നൽകുന്നുവെന്ന് പറയാം. ഫ്രെയിമുകൾക്ക് മാത്രമല്ലാതെ മൊത്തത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രസ്വരൂപത്തിനുതന്നെ ബാധകമാകുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യസംരചനകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ സുപ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം.

ഫ്രെയിമിനുള്ളിൽ സജ്ജീകരിക്കപ്പെട്ട വസ്തുക്കളാൽ അകത്ത് മറ്റൊരു ഫ്രെയിം സ്വാഭാവികമായി നിർമിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ് ആന്തരികഫ്രെയിം (internal frame) ഉണ്ടാകുന്നത്. വാതിലുകൾ, ജനാലകൾ, കണ്ണാടികൾ, ആർച്ചുകൾ തുടങ്ങിയവയെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി ഫ്രെയിമിനെ വീണ്ടും അടഞ്ഞതാക്കുകയാണിവിടെ. ഫ്രാങ്സ്വാ ത്രൂഫോയുടെ *ദി 400 ബ്ലോസ്* (1959) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ധാരാളം ആന്തരഫ്രെയിമുകൾ കാണാം. വീട്, വിദ്യാലയം, ജയിലറ തുടങ്ങിയ സ്ഥാപനവ്യവസ്ഥകൾക്കകത്ത് കുടുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ ദൃശ്യരൂപേണ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ ഉദ്ദേശ്യം. അരവിന്ദന്റെ *ചിദംബര*(1985)ത്തിൽ ആന്തരികഫ്രെയിമുകളുടെ സർഗാത്മകമായ വിന്യസനത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അധികാരനിലയെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. മുതലാളിയ്ക്ക് മുന്നിൽ വാതിൽപ്പടി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന മുനിയാണ്ടി, അതിനുള്ളിൽ മറ്റൊരു വാതിൽപ്പടി ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ശിവകാമി എന്നിങ്ങനെ ക്രമികമായ അധികാരനിലയെ ഒരു ഫ്രെയിമിൽ ആന്തരികഫ്രെയിമുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് സൂചനാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഫ്രെയിമിനകത്തുള്ള രൂപങ്ങളോ ആകൃതികളോ സമതുലമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് സമതുലിതമായ ദൃശ്യസംരചന (balanced composition) സൃഷ്ടി

ക്കുന്നത്. ഇവിടെ രൂപങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ആകൃതികൾ ഫ്രെയിമിനകത്ത് തുല്യമായ സ്ഥാനം നേടുകയും അവ ദർപ്പണതുല്യമായ ഭാഗങ്ങളായി വിഭജിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൃശ്യസംരചനയിലെ സമതുലതയെ ദൃശ്യഭാരവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ആലോചിക്കാറുള്ളത്. ഫ്രെയിമിന്റെ ഒരു വശത്ത് സ്ഥിരതയുള്ള നിശ്ചലമായ വലിയ വസ്തുവെയ്ക്കുകയും വിപരീതവശത്ത് ചെറിയ ചലിക്കുന്ന വസ്തു വെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടുകൂടി ദൃശ്യത്തിന് സമതുലത കൈവരുമെന്ന് മാസെല്ലി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി ഒരു വലിയ പർവതത്തിന് നേരെ ചലിക്കുന്ന ചെറിയ കാറിന്റെ ദൃശ്യം വെയ്ക്കുകയാണെങ്കിൽ ആ ദൃശ്യം സമതുലിതമാകുന്നു. ഇവയ്ക്ക് രണ്ടിനും തുല്യമായ ദൃശ്യഭാരമാണ് (Mascelli, 1965 : 208). കാഴ്ചക്കാരെ അസ്വസ്ഥപ്പെടുത്തുന്നതിനായി ചലച്ചിത്രകാരർ മനഃപ്പൂർവം സമതുലിതമല്ലാത്ത ഫ്രെയിമുകൾ സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന്റെ ഇരുഭാഗത്തും വ്യത്യസ്ത ആകൃതികളിലും വലിപ്പത്തിലുമുള്ള വസ്തുക്കൾ വെച്ചും നിശ്ചലമായതും ചലനാത്മകമായതുമായ വസ്തുക്കൾ വെച്ചും വിരുദ്ധവർണ-വർണസ്വരമൂല്യ(Tonal values)ങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിനെ അസന്തുലിതമാക്കാനാകും (Mascelli, 1965 : 211). കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകല-അടുപ്പങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളും പശ്ചാത്തലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവ്യതിയാനങ്ങളെയുമെല്ലാം ആവിഷ്കരിക്കാനായി ഫ്രെയിമിന്റെ സന്തുലിതാസന്തുലിതത്വങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകാരർ ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

2.1.5. ആഴം

ദ്വിമാനപ്രതലമായ തിരശ്ശീലയിലാണ് ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെയും ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണങ്ങളിലൂടെയും ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെയും വെളിച്ചവിധാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാമാണ് ആഴ(Depth)മെന്ന മൂന്നാമത്തെ തലത്തിന്റെ തോന്നൽ ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഡിജിറ്റൽ കാലഘട്ടത്തിൽ അത് കുറച്ചുകൂടി സുഗമമായി ത്രി ഡി സാങ്കേതികതയിലൂടെ സാധിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ടെന്നത് മറ്റൊരു വസ്തുത.

പുരോതലം (foreground), മധ്യതലം (middle ground), പശ്ചാത്തലം (background) എന്നീ മൂന്ന് തലങ്ങളിൽ വസ്തുക്കളെ, സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിലുള്ള സൂക്ഷ്മത ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആഴത്തെ നിർണയിക്കും. കാഴ്ചക്കാരുമായി ഏറെ അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ഫ്രെയിമിന്റെ തലമാണ് മുൻതലം അല്ലെങ്കിൽ പുരോതലം. ഫ്രെയിമിന് ഏറ്റവും പുറകിലുള്ള തലമാണ് പിൻതലം അല്ലെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലം. പുരോതലത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്ന നടുവിലുള്ള തലമാണ് മധ്യതലം. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ അകലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സമീപ-മധ്യ-ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ നിർമിതിയിൽ ഈ മൂന്നുതലങ്ങൾക്കും ചെറുതല്ലാത്ത പങ്കുണ്ട്. സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാകേണ്ട വസ്തുക്കൾ മുൻതലത്തിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുമ്പോൾ മധ്യദൃശ്യങ്ങളിൽ അത് മധ്യതലത്തിലും വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ അത് പശ്ചാത്തലത്തോടടുത്തും വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു.

ഈ മൂന്ന് തലങ്ങളിലുമായി നിശ്ചിത അകലത്തിൽ വസ്തുക്കളെയോ ക്രിയകളെയോ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും വസ്തുക്കൾ തമ്മിലുള്ള അകലത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ടുമാണ് ആഴത്തിന്റെ അനുഭവത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആഴം ദൃശ്യത്തിന് സ്വാഭാവികാനുഭവം പകരുമെന്ന് ബാസിനെപ്പോലുള്ളവർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ദൃശ്യത്തിലെ വസ്തുക്രമീകരണവും വ്യക്തതാവ്യതിയാനങ്ങളും പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളും വിവിധ ലെൻസുകളുടെ ഉപയോഗവുമെല്ലാം ദൃശ്യത്തിന്റെ ആഴത്തെ നിർണയിക്കാറുണ്ട്.

കാഴ്ചയുടെ സ്ഥാനവും കോണുകളുമെല്ലാം മാറുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ ത്രിമാനാനുഭവ സാധ്യത കൂടുന്നുണ്ട്. നേരെ നോക്കുന്ന ഒരു കെട്ടിടദൃശ്യം നിരപ്പായ കാഴ്ചതരുന്നുവെങ്കിൽ ആ കെട്ടിടത്തിന്റെതന്നെ വശത്തുനിന്നോ മുകളിൽനിന്നോ താഴെനിന്നോ ഉള്ള കാഴ്ചകൾ അതിന് ത്രിമാനത്വം നൽകുന്നു. രേഖകൾ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ബിന്ദുവിന്റെ എണ്ണത്തിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത തരം പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു. ദൃശ്യത്തിലെ സമാന്തരരേഖകൾ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ബിന്ദുവായ വാനിഷിംഗ് പോയിന്റാ(Vanishing Point)ണ് പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിൽ ചക്രവാളസീമ ദൃശ്യമാണെങ്കിൽ അതായിരിക്കും വാനിഷിംഗ് പോയിന്റ്. എന്നാൽ എല്ലായ്പ്പോഴും അങ്ങനെയാകണമെന്നില്ല. വാനിഷിംഗ് പോയിന്റായി വരുന്ന യഥാർത്ഥ ചക്രവാളസീമ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ളതായിരിക്കുമെന്നതാണ് പ്രത്യേകത.

ദ്വിമാനദൃശ്യങ്ങളിൽ മുകളിലും താഴെയുമുള്ള രേഖകൾ ഒരൊറ്റ ബിന്ദുവിലേക്ക് (വാനിഷിംഗ് പോയിന്റ്) കേന്ദ്രീകരിക്കുകയോ കൂടിച്ചേരുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രേഖീയ പരിപ്രേക്ഷ്യം (One point perspective) ലഭിക്കുന്നു. ലിയനാർഡോ ഡാവിഞ്ചിയുടെ പ്രസിദ്ധമായ അന്ത്യഅത്താഴ(Last Supper)ത്തിന്റെ ചിത്രം രേഖീയ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനുദാഹരണമാണ്. എല്ലാ രേഖകളും യേശുവിലേക്ക് ചെന്ന് ചേരുംമട്ടിലുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യമാണവിടെ. പ്രശസ്ത ചലച്ചിത്രകാരനായ സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക്കി(Stanely Kubric)ന് ഈ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തോട് പ്രത്യേക മമതയുണ്ട്. അനന്തമായ യാത്രയെ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വിദൂരതയിലേക്ക് നടന്നുനീങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നത് പതിവാണ്. അനന്തതയിലേക്ക് വിലയിക്കുന്ന പാളങ്ങൾ രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ സാധാരണബിംബമാണ്. *ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ* (പി. പത്മരാജൻ, 1981) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ അവസാന ദൃശ്യഖണ്ഡം നോക്കുക. ഹൃദയം തകർന്ന്, സന്ധ്യയിൽ അഴിമുഖത്തുകൂടെ നടന്നുനീങ്ങുന്ന ഫയൽവാന്റെ ദൂരദൃശ്യത്തിന് കുറുകെ 'ഒരിടത്തൊരിടത്തൊരിടത്ത്....' എന്ന എഴുത്ത് സഞ്ചരിക്കുന്നതായി കാണാനാകും. ഫയൽവാന്റെ അനന്തമായ യാത്രയെ ഫ്രെയിമിന് കുറുകെ നിർത്താതെ ഒഴുകി നീങ്ങുന്ന എഴുത്തും രേഖീയമായ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ചിത്രവും ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നു.

വാനിഷിംഗ് പോയിന്റുകളുടെ എണ്ണത്തിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത തരത്തിലുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നു. കാഴ്ചക്കോണുകളും അകലങ്ങളുമെല്ലാം പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു വാനിഷിംഗ് പോയിന്റ് മാത്രമാണെ

ങ്കിലും ആഴത്തിന്റെ തോന്നൽ അനുഭവപ്പെടുമെങ്കിലും വാനിഷിംഗ് പോയിന്റുകൾ കൂടുന്തോറും ആഴമുള്ള സ്ഥലം (Deep Space) അനുഭവപ്പെടുന്നുവെന്ന് പറയാം.

2.1.5.1. വ്യക്തതയും വ്യക്തതാമണ്ഡലവും

ആഴത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പര്യാലോചനകളിൽ കടന്നുവരുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട മറ്റു രണ്ട് സങ്കേതങ്ങളാണ് വ്യക്തത(Focus)യും വ്യക്തതാമണ്ഡല(Depth of field)വും. ദൃശ്യത്തിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ വ്യക്തതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വരുന്ന താണ് വ്യക്തത(Focus)യെങ്കിൽ ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലെ എത്രഭാഗം വ്യക്തമാകുന്നുവെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചാണ് വ്യക്തതാമണ്ഡലം (Depth of Field) നിൽക്കുന്നത്. ക്യാമറ വസ്തുവിൽനിന്ന് അകലുന്തോറും വ്യക്തതാമണ്ഡലം വികസിക്കുകയും ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളെല്ലാം വ്യക്തമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്യാമറയും വസ്തുവും തമ്മിലുള്ള അകലം കുറയുമ്പോൾ വ്യക്തതാമണ്ഡലം ചുരുങ്ങുന്നു.

പുരോ-മധ്യ-പശ്ചാത്തലങ്ങൾ വ്യക്തമായിരിക്കുന്ന തരം ദൃശ്യങ്ങളെ ത്രിതലവ്യക്തത(Deep Focus)യുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെന്ന് വിളിക്കുന്നു. ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വസ്തുനിഷ്ഠ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് ആന്ദ്രേ ബാസിൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. 'ത്രിതലവ്യക്തത' എന്ന സങ്കേതത്തെ ചിത്രങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി കൂട്ടുപിടിക്കുന്ന ഓർസൺ വെൽസിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന് താത്വികമായ മറ്റൊരു മാനംകൂടിയുണ്ട്. എല്ലായിടവും വ്യക്തമായിരിക്കുന്നതിനാൽ കാണികൾക്ക് ഇഷ്ടമുള്ളയിടത്ത് കാഴ്ചയെ കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ സാധിക്കുംവിധമുള്ള ജനാധിപത്യപരമായ ദൃശ്യതെരഞ്ഞെടുപ്പാണിതെന്ന് വെൽസ് വിശ്വസിക്കുന്നതായി ലെവിസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Lewis, 2014:107). മറ്റേതൊരു ദൃശ്യത്തെയുംപോലെ ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യത്തിലും കാണേണ്ടവയെ മാത്രം ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കാണികളുടെ കാഴ്ചയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മധ്യ-പുരോതലങ്ങളിലെവിടെ കേന്ദ്രീകരിക്കണമെന്ന് കാഴ്ചക്കാർക്ക് തീരുമാനിക്കാമെന്ന സ്വാതന്ത്ര്യവും ഇവിടുണ്ട്. വസ്തുക്കളെ മാത്രമല്ല ക്രിയകളെയും മൂന്ന് തലങ്ങളിലും വ്യക്തതയോടെ ക്രമീകരിക്കാനാകും. പരിഗണനാക്രമമനുസരിച്ച് വിവിധതലങ്ങളിൽ വസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് കാണികളുടെ കാഴ്ചയെ വീണ്ടും വരുതിയിൽക്കൊണ്ടുവരാനുള്ള സാധ്യതയും ഇവിടുണ്ട്.

ഒരുതലത്തിലുള്ള വസ്തുക്കൾ മാത്രം വ്യക്തമാക്കിവെച്ചുകൊണ്ടുള്ള, വ്യക്തതാമണ്ഡലം ചുരുങ്ങിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ആഴംകുറഞ്ഞ വ്യക്തത (Shallow Focus) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. കാണിയുടെ കാഴ്ച പൂർണമായും നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണേണ്ടവയെ മാത്രം വ്യക്തമാക്കി നിർത്തി, മറ്റുള്ളവ അവ്യക്തമാക്കുകയാണിവിടെ. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ തലയ്ക്ക് പ്രഹരമേൽക്കുമ്പോഴോ ബോധം മറഞ്ഞുതുടങ്ങുമ്പോഴോ എല്ലാം കഥാപാത്രത്തിന് ചുറ്റിലുമുള്ളവയെ അവ്യക്തമാക്കി കാണിക്കാറുള്ളത് ഉദാഹരിക്കാം.

ഫ്രെയിമിലെ ഒരു വസ്തുവിൽനിന്ന് മറ്റൊരു വസ്തുവിലേക്കും തിരിച്ചും വ്യക്തത മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന(Rack Focus) ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. രണ്ടുപേർ

തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരംഗത്തിൽ, സംസാരിക്കുന്ന ആളെ വ്യക്തമാക്കിയും കേൾക്കുന്നയാളെ അവ്യക്തമാക്കിയും മാറി മാറി കാണിക്കുന്ന രീതി തന്നെയാണിത്. ക്യാമറയെ മനുഷ്യനേത്രത്തോടടുപ്പിക്കുന്ന സാങ്കേതികവഴി കൂടിയായി ഇതിനെ പരിഗണിക്കാനാകും. കാണികൾക്ക് തെരഞ്ഞെടുപ്പിനുള്ള സാധ്യത ലഭിക്കാത്ത അത്യന്തം നിയന്ത്രിതമായ ഈ കാഴ്ചകൾ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സ്ഥലപരവും വൈകാരികവുമായ വ്യത്യാസങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. രൂപങ്ങളുടെ അരികുകൾ അവ്യക്തമാക്കിയും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഒരുതരം മങ്ങൽ പ്രഭാവം നൽകിക്കൊണ്ടുമുള്ള മൃദുവ്യക്തത(Soft Focus)യുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാകട്ടെ, കാൽപ്പനികവും അയഥാർത്ഥവുമായ വിചിത്രകൽപ്പന സൃഷ്ടിക്കാൻ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീമുഖങ്ങൾ ഇത്തരം സാധ്യതയിലൂടെ ആകർഷണീയമാക്കുന്ന(Glamorize) പതിവുണ്ടായിരുന്നു. സ്ത്രീകളെ ആഗ്രഹത്തിന്റെ വസ്തുക്കളാക്കി നിർത്തുന്നതിൽ ഇത്തരം വ്യക്തതാസങ്കേതത്തിന് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യവ്യക്തതയിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ അർത്ഥനിർമിതിയിൽ പ്രാധാന്യത്തോടുകൂടി ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും.

ഫ്രെയിമിലെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളിലുള്ള വസ്തുക്രമീകരണവും വ്യക്തതാവ്യതിയാനങ്ങളും ക്യാമറയിലെ വിവിധ ലെൻസുകളുടെ ഉപയോഗവുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ആഴം അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള സാങ്കേതികവഴികളായി നിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ കാഴ്ചക്കോണിന്റെയും വെളിച്ചവിധാനത്തിന്റെയും രീതിഭേദത്തിലൂടെയും ആഴത്തെ സർഗാത്മകമായി അനുഭവിപ്പിക്കാനാകും. ആഴത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധത്തെ വക്രീകരിച്ച് നിർമിക്കുന്ന ത്രി ഡി ചിത്രങ്ങളും പുതിയ ആഴാനുഭവത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അവ ഒരു തലത്തിലേക്ക് മാത്രം കാഴ്ചയെ കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ അനുവദിക്കാതെ സ്യൂഡോ സ്റ്റീരിയോസ്ക്കോപ്പിക്കായ ദൃശ്യങ്ങളെ ഉത്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യം സ്പർശിക്കാനാകുംവിധം സമീപസ്ഥമാണെന്ന തോന്നലുളവാക്കുന്നു. ആഴത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കാനുള്ള ഈ സാങ്കേതികവഴികളെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യത്തോടടുക്കാനുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അഭിവാഞ്ഛയുടെ പ്രത്യക്ഷ ലക്ഷണങ്ങളായി വിലയിരുത്താനാകും.

സൂക്ഷ്മ ഘടകങ്ങളായ രേഖകൾ, രൂപങ്ങൾ, ഭാരം, തുലനാവസ്ഥ, വ്യത്യസ്ത തരം ഫ്രെയിമുകൾ, ആഴം തുടങ്ങിയവ കൂടാതെ അകലങ്ങളും ചലനവും കാഴ്ചക്കോണുകളും വർണവെളിച്ചങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രദൃശ്യത്തെ രൂപവത്ക്കരിക്കുന്നതിൽ സജീവമായി ഇടപെടുന്നുണ്ട്. അതുവഴി ഫ്രെയിമുകൾ സൗന്ദര്യപരമായി മാത്രമല്ല ആർത്ഥികമായിക്കൂടി അധികതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിലെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഫ്രെയിമിലെ രേഖകളിലും ആകൃതികളിലും ഭാരങ്ങളിലും തുലനാവസ്ഥയിലുമെല്ലാം ക്രമികമായി മാറ്റം വരുത്താറുമുണ്ട്. അവിടെ ആഖ്യാനത്തിലെ വൈകാരികഭേദത്തോടൊപ്പം ഫ്രെയിമിന്റെ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങൾകൂടി ഭാവഭേദങ്ങളാർജ്ജിക്കുന്നത് കാണാനാകും.

2.1.6. ക്യാമറാദൂരം

ഫ്രെയിമിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അല്ലെങ്കിൽ വസ്തുക്കളുടെ അകല-അടുപ്പ വ്യത്യാസങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലും ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ അനുപാതമനുസരിച്ചുമെല്ലാം വ്യത്യസ്ത തരം ഷോട്ടുകളെ അല്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനാകും. ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ, പ്രത്യേക രംഗത്തിലുള്ള വസ്തുവിന്റെയോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ പ്രാധാന്യം ഫ്രെയിമിൽ അതുൾക്കൊള്ളുന്ന ഇടത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയനുസരിച്ചുകൂടി നിർണയിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നർത്ഥം. വസ്തുവും ക്യാമറയും തമ്മിലുള്ള അകലത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അതിസമീപദൃശ്യം (extreme close shot), സമീപദൃശ്യം (close shot), മധ്യസമീപദൃശ്യം (medium close shot), മധ്യദൃശ്യം (medium shot), മധ്യവിദൂരദൃശ്യം (medium long shot), വിദൂരദൃശ്യം (long shot), അതിവിദൂരദൃശ്യം (extreme long shot) എന്നിങ്ങനെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ സാമാന്യമായി ഏഴ് തരത്തിൽ വിഭജിക്കാനാകും. ആഖ്യാനയുക്തമായും സാന്ദർഭികപ്പൊരുത്തത്തോടും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അർത്ഥവിവക്ഷകളോടുംകൂടി ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇവ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

2.1.6.1. സമീപദൃശ്യങ്ങൾ

അടുത്തായിരിക്കുന്ന വിധം വസ്തുവിനെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോഴാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങൾ (close ups) ലഭിക്കുക. അവിടെ വസ്തു പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നകന്ന് മുൻതലവുമായി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. ഒരു മനുഷ്യകഥാപാത്രത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ തോളിനുമുകളിൽനിന്നുള്ള കാഴ്ച സാധ്യമാക്കിക്കൊണ്ട് മുഖം പൂർണമായി ലഭിക്കുന്ന തരം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങളെന്ന് വിളിക്കുക. ആഖ്യാനത്തിന് നാടകീയത വർധിപ്പിക്കാനായി ഡേവിഡ് വാർക് ഗ്രിഫിത്താ(David Wark Griffith)ണ് ഈ സങ്കേതം പരിചയപ്പെടുത്തിയത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ നേരിയ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾപോലും കാഴ്ചക്കാർക്ക് കാണാൻ കഴിയുമെന്നതിനാൽ ഇവ കാണികളുമായി കഥാപാത്രങ്ങളെ ഏറെ അടുപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഷോട്ട് സമീപത്താകുമ്പോൾ അതിന്റെ മൂല്യം കൂടുതൽ ആത്മനിഷ്ഠമാവുമെന്നും അകലെയാകുമ്പോൾ അത് കൂടുതൽ വസ്തുനിഷ്ഠമാവുമെന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്ന സൂസൻ ഹെവാർഡും കാണികളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും തമ്മിൽ അടുപ്പിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തിന്റെ ശേഷിയെക്കുറിച്ചുതന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത് (Hayward, 2001 : 355-357). അതേസമയം ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള കഥാപാത്രചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കാഴ്ചക്കാർക്ക് ഈ താദാത്മീകരണം സംഭവിക്കുന്നേയില്ല എന്നല്ല. മറിച്ച് കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായും എളുപ്പത്തിലും ഈ വൈകാരികമായ അടുപ്പം സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണെന്ന് മാത്രം.

ഫാൽക്കോ മാരിനെറ്റിയുടെ വൈകാരികത മുറ്റിയ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളുപയോഗിച്ചാണ് *ദ പാഷൻ ഓഫ് ജോവൻ ആർകി*(കാൾ തിയോഡോർ ഡ്രയർ (Carl Theodor Dreyer), 1928)ൽ ഏറിയകൂറും കഥപറയുന്നത്. ബെർഗ്മാൻ

ചിത്രങ്ങളിലെ മുഖങ്ങളുടെയും ബ്രസോൺ ചിത്രങ്ങളിലെ കൈകളുടെയും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ അവരുടെ സവിശേഷശൈലിയായി പരിണമിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒറ്റപ്പെട്ടവരും ഭയചകിതരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തിരശ്ശീലയിലെ ഭയത്തെ കാഴ്ചക്കാരിലേക്കുകൂടി സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രം ഹൊറർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാധാരണയായി പിൻപറ്റാറുണ്ട്. ക്യാമറയ്ക്ക് നേരെ നോക്കി വശീകരിക്കുന്ന സ്ത്രീമുഖങ്ങളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവരെ ദൃശ്യാനന്ദമാക്കി നിലനിർത്താനും ആഖ്യാനത്തിനകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിച്ച് കാണിയുമായി സംവദിപ്പിക്കാനുമെല്ലാമുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. ഇങ്ങനെ പല പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിൽ പല പല രീതികളിലാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നത്.

വസ്തുവിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു ഭാഗത്തെയോ വസ്തുവിനെത്തന്നെയോ പ്രത്യേകമായെടുത്ത് വിജൃംഭിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്നവയാണ് അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ (extreme close). ഇവിടെ വസ്തു ഫ്രെയിമിന്റെ മുഴുവൻ ഭാഗത്തും നിറയുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ പ്രത്യേകമായി ക്ഷണിക്കുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ പലപ്പോഴും സമീപദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതമായി നിൽക്കുന്നു. കയ്യിൽപ്പിടിച്ച കത്തിയുടെ അതിസമീപദൃശ്യം കാണിയുടെ ആകാംക്ഷയും ഉദ്വേഗവും വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നത് പോലെയാണിത്. ഹെന്റി ജോർജ് ക്ലൂസോ(Henri-Georges Clouzot)യുടെ *വേജസ് ഓഫ് ഫിയറി*(1953)ൽ അപകടകരവും സ്ഫോടനാത്മകവുമായ നൈട്രോഗ്ലിസറിനുമായി പോകുന്ന ലോറിയ്ക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾ പാറപൊട്ടിച്ച് വഴിയൊരുക്കുന്ന രംഗത്തിലെ ഉദ്വേഗം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഇതിനുള്ള ഉദാഹരണമാണ്. പാറവിടവിലേക്ക് ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം ദ്രാവകമൊഴിക്കുന്ന കൈകളുടെയും പുകയില ചവയ്ക്കുന്ന വായയുടെയും ട്രക്കിന്റെ വാതിലിൽ താളമിടുന്ന കൈകളുടെയും തീപ്പെട്ടിയിൽ വിരലുകൊണ്ട് താളം പിടിക്കുന്നതിന്റെയുമെല്ലാം അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ ഇടകലർത്തിയാണ് ഇവിടെ ഉദ്വേഗത്തെ പെരുപ്പിക്കുന്നത്. കുറ്റാന്വേഷണചിത്രങ്ങളിലും മറ്റും *കട്ട് എവേ* ഷോട്ടുകളായി ചേർക്കപ്പെടുന്നവയിൽ പലതും അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളാകുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരേ സമയം ആകാംക്ഷ നിലനിർത്താനും ആകാംക്ഷ പൂർത്തീകരിച്ച് സത്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്താനുമെല്ലാം ഇവയെ ഉപയോഗിച്ച് കാണുന്നുണ്ട്.

വലിയ ഭാഗത്തെ അദൃശ്യമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്നതോ ഓർമിപ്പിക്കുന്നതോ രൂപകാത്മകമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതോ ആയ അനുബന്ധഭാഗമായിക്കൂടി, ഉപലക്ഷണയോ ഉപാദാനമോ ആയിക്കൂടി, സമീപദൃശ്യങ്ങളെ പരിഗണിക്കാനാകുമെന്ന് മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചു. ഇവിടെ ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥം ഓഫ്സ്ക്രീനിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യപരമായ ചുരുക്കെഴുത്തുകളായിക്കൂടി സമീപദൃശ്യങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. *ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊട്ടംകിനിൽ* കപ്പലിൽ നിന്ന് എറിയപ്പെട്ട നിലയിൽ തൂങ്ങിയാടുന്ന കണ്ണടയുടെ സമീപദൃശ്യം സ്മിർണോഫിനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നത്, മുന്നേ കണ്ണട ധരിച്ചുകണ്ട സ്മിർനോഫിനെ ഓർത്തെടുത്ത് പൂരിപ്പിക്കുന്നത് വഴിയാണ്. *വേജസ് ഓഫ് ഫിയറിൽ* പാറയിടുക്കിൽ ദ്രാവക

മൊഴിക്കുന്നത് ബിംബയുടെ കൈകളാണെന്നും പുകയില ചവയ്ക്കുന്ന വായ ലൂയിയുടെയാണെന്നും ട്രക്കിൽ താളം പിടിക്കുന്ന വിരലുകൾ ജോയുടെയാണെന്നും തീപ്പെട്ടിയിൽ വിരൽ ഞൊടിക്കുന്നത് മാരിയോയാണെന്നും വേർതിരിച്ചറിയുന്നത് മുന്നേ ഇതേ പ്രവൃത്തിയിലേർപ്പെട്ടിരുന്ന അവരെ മുഴുനീളമായി മധ്യദൂര-ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ കണ്ട പരിചയത്തിന്റെ അടിപ്പടയിലാണ്. മുമ്പുകണ്ട ദൃശ്യങ്ങളെ ഓഫ് സ്ക്രീനിൽ ചേർത്തുവെച്ച് പൂരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പൂർണാർത്ഥം ലഭിക്കുന്നതെന്നുവരുന്നു. അതായത് സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥം മറ്റൊരു പൂർണഷോട്ടിനെ ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. പൂർണമായ ഷോട്ടിൽനിന്ന് സാന്ദർഭികമായ പ്രാധാന്യത്തിനനുസരിച്ച് അവയെ വേറിട്ടുകാണിച്ചുകൊണ്ട് ശ്രദ്ധയൂന്നുകയാണിവിടെ. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെയോ വസ്തുക്കളെയോ പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണാനും കാണികളുടെ കാഴ്ചയെ നിർബന്ധിതമായിത്തന്നെ ഒരിടത്തേക്ക് കേന്ദ്രീകരിക്കാനുമെല്ലാമാണ് സാധാരണയായി സമീപദൃശ്യങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

2.1.6.2. മധ്യദൃശ്യങ്ങൾ

മനുഷ്യകഥാപാത്രത്തിന്റെ അരക്കെട്ട് മുതൽ തലയുടെ മുകളറ്റം വരെയുള്ള ഭാഗങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ അരക്കെട്ടിന് താഴോട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ മാത്രം കൂടുതൽ ദൃശ്യത നേടുന്ന തരം ഷോട്ടുകളാണ് മധ്യദൃശ്യങ്ങൾ (medium shot). കഥാപാത്രങ്ങൾ ഫ്രെയിമിന്റെ മധ്യതലത്തിലാണ് വിന്യസിക്കപ്പെടുക. ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണെങ്കിൽ വസ്തുവിനൊപ്പം പശ്ചാത്തലവും ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാകുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിന് സമീപദൃശ്യങ്ങളെക്കാൾ പ്രാധാന്യം കിട്ടുകയും അതേസമയംതന്നെ ദൂരദൃശ്യങ്ങളെക്കാൾ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനാലാണ് ഈ രണ്ട് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്കും ഇടയിൽ വരുന്ന ഇതിനെ മധ്യദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾക്കൊപ്പം അവരുടെ ശരീരഭാഷയെക്കൂടി വ്യക്തമാക്കാൻ മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള മധ്യദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മറ്റുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെക്കാൾ സ്വാഭാവികമായ കാഴ്ചാനുഭവമാണുള്ളത്. അതിനാൽത്തന്നെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും മധ്യദൃശ്യങ്ങളെ കൂടുതലായി സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. യാസുജിറോ ഒസുവിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ മധ്യദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യംകിട്ടുന്നത് ഈ വഴിക്കാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അവരുടെ ചുറ്റുപാടുകൾക്കും ഒരേസമയം പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന മധ്യദൃശ്യങ്ങളെ യഥാതഥാനുഭവം പകരുന്നതിനുള്ള ഫലപ്രദമായ സങ്കേതോപാധിയായി കണ്ടുകൊണ്ട് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും തന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ധാരാളമായുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളെ നെഞ്ചിന്റെ തലത്തിൽനിന്ന് മുകളിലോട്ട് കാണിക്കുന്ന മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളും(medium close) മുട്ടിന് മുകളിൽനിന്ന് തലയുടെ മുകൾഭാഗം വരെ കാണിക്കുന്ന മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളും (medium long) മധ്യദൃശ്യങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ഇവ യഥാക്രമം സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെയോ ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെയോ ധർമ്മമാണ് മിക്കപ്പോഴും അനുഷ്ഠിക്കാറുള്ളതെന്ന് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് പറയാനുമാകും. ഏറെക്കുറെ ക്യാമറയുമായി അടുത്തു

തന്നെയായിരിക്കുന്ന മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖഭാവങ്ങൾ വായിച്ചെടുക്കാൻ പാകത്തിൽ വ്യക്തമായിരിക്കും. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപ കുതിയിൽ അമേരിക്കയിൽ പ്രബലമായിരുന്ന കൊള്ളസംഘചിത്രങ്ങളി(Westerns or Cowboy Films)ൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾക്കുംമറ്റും ധാരാള മായി മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതിനാൽ ഇവയെ കൗബോയ് ഷോട്ടുക ളെന്നോ അമേരിക്കൻ ഷോട്ടുകളെന്നോ വിളിക്കുന്ന പതിവുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളെയും (തോക്കും തൊപ്പിയും) സംഭവപരിസരങ്ങളെയും മുഖഭാവങ്ങളെയും മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാ നാവുമെന്നതിനാൽത്തന്നെ ഈ അകല തെരഞ്ഞെടുപ്പ് സവിശേഷമായിരു ന്നുതാനും.

2.1.6.3. ദൂരദൃശ്യങ്ങൾ

വസ്തുക്കളെ അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലെ വിശദാംശങ്ങളോടുകൂടി പരിച യപ്പെടുത്തുന്നവയാണ് ദൂരദൃശ്യങ്ങൾ. ഇവ തന്നെ സൂക്ഷ്മമായി പലതായിത്തിരി യുന്നു. ഒരു മനുഷ്യകഥാപാത്രത്തെ ഫ്രെയിമിൽ കാണിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ തല മുതൽ കാൽ വരെ ഫ്രെയിമിൽ വരികയും കഥാപാത്രം ഫ്രെയിമിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിനെ പൂർണരൂപദൃശ്യം അല്ലെ ങ്കിൽ ഫുൾഷോട്ട് (Full Shot) എന്ന് വിളിക്കാനാകും. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉയരം ഫ്രെയിമിന്റെ ഉയരത്തിന് തുല്യമായൊതുങ്ങുന്നു. ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളിൽ വസ്തുവിനും പശ്ചാത്തലത്തിനും തുല്യപ്രാധാന്യമായിരി ക്കും. വസ്തുവിനെ പശ്ചാത്തലത്തോടുകൂടി പൂർണമായി കാണിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാ ത്തലത്തിന് വസ്തുവിനെക്കാളും പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നുവെങ്കിൽ അത് ദൂരദൃ ശ്യ(Long Shot(LS))മാകും. ഇവിടെ ദൃശ്യത്തിലെ ഭൗതികസ്ഥലം, ചുറ്റിലുമുള്ള വസ്തുവകകൾ, മറ്റു മനുഷ്യർ എന്നിവയെല്ലാം വ്യക്തമാക്കി കാണിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ പ്രധാന വസ്തുവിനെ വേറിട്ട് തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കുകയും ചെയ്യും. വർണവൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും പശ്ചാത്തലത്തെയും വസ്തുവിനെയും വേറി ട്ടറിയിക്കാറുമുണ്ട്. ദൂരത്തിലെങ്കിലും കഥാപാത്രം വ്യക്തമാകണമെങ്കിൽ ഇത്തര മൊരു സാങ്കേതികവഴി സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തെയും വസ്തുവി നെയും സമാനവർണപരിസരത്തിൽ നിർത്തി ദൃശ്യത്തെ നിരപ്പാക്കാനും സാധി ക്കും. കഥാപാത്രവും ഇടവും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തെ ഇത് ഊന്നുന്നുണ്ട്. ഭര തന്റെ *ചാമര*(1980)ത്തിലെ നാഥാ നീ വരും.. എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ ദൂര ദൃശ്യങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും കഥാപാത്രത്തിനും പച്ചവർണംതന്നെ നൽകി വ്യത്യസ്തമായൊരു കാഴ്ചാനുഭവം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് കാണാം.

വളരെ വലിയ അളവിൽ ചുറ്റുപാടുകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന തരം അതിവിദൂര ദൃശ്യങ്ങളു(Extreme Long Shot(ELS)മുണ്ട്. ഇവിടെ വസ്തുവിനെ പശ്ചാത്തലോ ടടുപ്പിച്ച് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ വസ്തുവിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ വ്യക്തമായി ക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. ഇടത്തിന് ഗണ്യമായ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യ ങ്ങൾ ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനായി സാധാരണ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ഇവയെ *എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ്*

ഷോട്ടുകൾ എന്ന് കൂടി വിളിച്ചിരുന്നു. വിഹഗവീക്ഷണത്തിലോ ആകാശക്കാഴ്ചയിലോ എല്ലാം ഈ അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം കാണാനാകും.

ചലനമറ്റ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിശാലപരിസരത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തീർത്തും ഒറ്റപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ ഏകാന്തതയെ ദൃശ്യപരമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കും. വിശാലമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടൊരു വ്യക്തിയുടെ അതിവിദൂരദൃശ്യം തർക്കോവ്സ്കി ചിത്രങ്ങളിലും തിയോ ആഞ്ചലോ പൗലോസ് ചിത്രങ്ങളിലും നിരന്തര സാന്നിധ്യമാകാറുണ്ട്. വിശാലമായ മരുപ്രദേശങ്ങളിൽ അതിവിദൂരത്തുനിന്ന് ഫ്രെയിമിന്റെ പുരോതലത്തിലേക്ക് കുതിരപ്പുറത്ത് ചലിക്കുന്ന കഥാനായകൻ കൗബോയ് ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാകുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. പുറംകാഴ്ചകളുടെ സൗന്ദര്യത്തെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാവാഹിക്കുന്ന അരവിന്ദന്റെ കാവ്യാത്മകശൈലിയെക്കുറിച്ച് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കടലിലേക്കിറങ്ങിപ്പോകുകയും കടലിൽനിന്ന് കയറിവരികയും ചെയ്യുന്ന എസ്തപ്പാന്റെ ദൂരവിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അയാൾക്കൊരു അതിമാനുഷപ്രഭാവം നൽകുന്നതും സീതയുടെ പേരുവിളിച്ച് ഏകനായി കുന്നുകയറി ഓടിവരുന്ന രാമന്റെ അതിവിദൂരദൃശ്യത്തിലൂടെ രാമന്റെ അയനത്തിന്റെ അന്ത്യം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതും ചക്രവാളത്തിൽനിന്നുയർന്നുവരുന്ന മട്ടിൽ *കുമ്മാട്ടി*യെ അതിവിദൂരത്തുകാണിച്ച് പ്രതീക്ഷയുടെ ചുവപ്പ് പടർത്തുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരണം.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചുമലിന് മുകളിലൂടെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മധ്യദൃശ്യമോ സമീപദൃശ്യമോ ചിത്രീകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളവയാണ് ചുമൽപ്പുറദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ(Over the Shoulder Shots). സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലാണ് ഇവ സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. ഇവിടെ ക്യാമറ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിന് തുല്യമായി നിൽക്കാതെ കഥാപാത്രത്തിന് തൊട്ടടുത്തോ തൊട്ടുപുറകിലോ മറ്റൊരാളായി നിന്നുകൊണ്ട് സംഭവത്തെ വീക്ഷിക്കുന്നു. എങ്കിലും ക്യാമറയുടെ കാഴ്ചയുടെ പരിധി കാണുന്നയാളുടെ കാഴ്ചയുമായി ഏകദേശം ചേർന്നുപോകുന്നുമുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഇത്തരം ഷോട്ടുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണവും വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധനിലയെ നിർണയിക്കാറുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി രണ്ടുപേരുള്ള ഒരു ഷോട്ടും ഒരാൾ മാത്രമുള്ള ഷോട്ടും അടുത്തടുത്ത് വെച്ചുകൊണ്ട് രണ്ടുപേരുള്ള ഷോട്ടിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അടുപ്പവും ഒറ്റ ഷോട്ടിൽ പിന്നീടുവരുന്ന കഥാപാത്രവുമായുള്ള അവരുടെ പൊതുവായ അകലവുമെല്ലാം സൂചിതമാക്കാം. ബസു ഭട്ടാചാര്യയുടെ *ആവിഷ്കാർ* (1974) എന്ന ചിത്രത്തിൽ മാൻസി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അച്ഛനും അമർ എന്ന കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള കൂടിക്കാഴ്ചയുടെ ഭൂതകാലരംഗത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് നോക്കുക. അവിടെ മാൻസിയുടെ അച്ഛന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ദ്രുതഗതിയിൽ പിൻവലിഞ്ഞ് (സൂം ബാക്ക്) അയാൾക്കഭിമുഖമായി വന്നുനിൽക്കുന്ന അമറിനെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മാൻസിയുടെ അച്ഛന്റെയും അമറിന്റെയും വിവിധ അകലങ്ങളിലുള്ള, ചുമൽപ്പുറദൃശ്യങ്ങളെ മാറി മാറി മുറിച്ചുചേർത്തുകൊണ്ട് രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും നിശ്ശബ്ദപ്രതികരണങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഒന്നും ഉരിയാടാതെ ഏറെ

നേരം പരസ്പരം നോക്കുകമാത്രം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി ചീവീടിന്റെ ശബ്ദത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദവൈചിത്ര്യവും ഗിറ്റാർ സ്ട്രിങിന്റെ ടിക് ടിക് ശബ്ദവും നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഇരുവരിലും ഉറഞ്ഞുകൂടിയ നിശ്ശബ്ദതയോടൊപ്പം ദൃശ്യമുറിയലിന്റെ സ്വഭാവവും മറ്റു ദൃശ്യസംരചനാപ്രത്യേകതകളുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകലത്തിന്റെ ആഴവും സാന്ദർഭികമായ പിരിമുറുക്കവും അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു. അതിനെ ഉറപ്പിക്കുംമട്ടിൽ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഫ്രെയിമിന്റെ രണ്ടറ്റത്തുമായി, ഓരംചേർത്ത് നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു വൈഡ് ആംഗിൾ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തെ മൊണ്ടാഷിന്റെ അവസാനം ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തലയ്ക്കുമുകളിൽ വിട്ടുകളയുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ വ്യാപ്തിയിലൂടെയുമെല്ലാം ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള മാനസികാകലം സംഭാഷണങ്ങൾക്കുമുന്നേ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഈ വിധം വ്യത്യസ്ത തരത്തിലുള്ള ഷോട്ടുകൾ ആഖ്യാനസ്ഥലവുമായുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വസ്തുക്കളുടെയുമെല്ലാം ബന്ധത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകലാടുപ്പങ്ങളെയും കഥാസന്ദർഭവുമായുള്ള അവരുടെ ഇടപെടലുകളെയുമെല്ലാം വെളിവാക്കിക്കൊണ്ടും കഥാപാത്രവും കാണിയും തമ്മിലുള്ള താദാത്മീകരണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ സജീവമായി പങ്കെടുക്കുന്നുണ്ട്.

2.1.7. കാഴ്ചക്കോണുകൾ

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനകത്തെ സംഭവങ്ങൾ നോക്കിക്കാണുന്നത് ആരെന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെതന്നെയും വീക്ഷണകോൺ നിർണയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ നോട്ടത്തിന്റെ ഉറവിടം ആഖ്യാതാവോ ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളോ കഥാപാത്രമായ ആഖ്യാതാവോ ആഖ്യാതാക്കളായ ചലച്ചിത്രകാരരോ ആകാം. അതിന്റെ അടിപ്പടയിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമെ(objective point of view)ന്നും ആത്മനിഷ്ഠമെ(subjective point of view)ന്നുമെല്ലാം വീക്ഷണകോണിനെ വേർതിരിക്കാനാകുമെന്ന് ആദ്യ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ വീക്ഷണകോണിനെ നിർണയിക്കാനുള്ള പലവിധ സങ്കേതങ്ങളിലൊന്ന് ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചക്കോണുകളാ(Angle of vision)ണ്. ലളിതമായി ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളെ ക്യാമറ നോക്കുന്ന കോണുകളാണ് കാഴ്ചക്കോണുകൾ എന്ന് പറയാം. പലപ്പോഴും ചിഹ്നസംഹിതകളായി വിന്യസിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഇവ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ ആഖ്യാതാവിന്റെതന്നെയോ നോട്ടക്കോണുമായി കാണികളെ അടുപ്പിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഓരോ തവണ ക്യാമറയുടെ കാഴ്ചക്കോൺ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും കാണിയുടെ കാഴ്ചാസ്ഥാനത്തിൽ വ്യതിയാനം വരുന്നതോടൊപ്പം പുതിയൊരു വീക്ഷണകോണിൽ സംഭവങ്ങളെ നോക്കിക്കാണാൻ കാണികൾ പ്രേരിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്യാമറയുടെ നോട്ടത്തിന്റെ തലമനുസരിച്ച് കാഴ്ചക്കോണുകൾ താഴ്ന്നതോ ഉയർന്നതോ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ളതോ എല്ലാം ആവാം.

കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണുകളാ(eye level angle)ണ് ഒന്ന്. ഇവിടെ വസ്തുവിന്റെ അതേ ഉയരത്തിൽത്തന്നെയായിരിക്കും ക്യാമറ. കാഴ്ചക്കാരുടെ സ്വാഭാവികമായ നേർരേഖാനോട്ടവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന ഇത്തരം കോണുകൾ തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി കാഴ്ചക്കാരെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഫലപ്രദമായി ഇടപെടാറുണ്ട്. തിരശ്ശീലയിലെ വസ്തുവിന്റെ ഉയരത്തിനനുസരിച്ച് ഇവ ദൃശ്യത്തിലെ ചക്രവാളരേഖകളെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ഉയരം കുറഞ്ഞ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പുമായി പൊരുത്തപ്പെടുംമട്ടിൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ നിരപ്പ് താഴുന്നു (ഉയരക്കൂടുതലുള്ള ആളുകൾക്ക് അത് വളരെ കുറവായി തോന്നുമെങ്കിലും). എന്നാൽ അതിനെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണെന്നോ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണെന്നോ വിളിക്കാനുമാകില്ല. കാർലോസ് റെഗഡാസി(Carlos Reygadas)ന്റെ *പോസ്റ്റ് ടെനോബ്രാസ് ലക്സ്* (Post Tenebras Lux,2012) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആദ്യരംഗങ്ങളിൽ മൈതാനത്ത് കളിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവവുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്ന വിധത്തിലുള്ള കാഴ്ചക്കോൺ തെരഞ്ഞെടുപ്പുദാഹരിക്കാം. ഇവിടെ കുട്ടിയെയും കുട്ടിയുടെ കാഴ്ചയെയും കുട്ടിയുടെ തലത്തിലേക്ക് താണുകൊണ്ടാണ് ക്യാമറ പകർത്തുന്നത്. കുട്ടിയെ മറ്റൊരു കുട്ടിയായി ക്യാമറ നോക്കിക്കാണുകയാണെന്നുപറയാം.

വസ്തുവിനെ അപേക്ഷിച്ച് ക്യാമറ മുകളിലാണോ താഴെയാണോ സ്ഥാനീകരിക്കുന്നത് എന്നതിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണും (High angle) താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണും (Low angle) നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്. താഴെയുള്ള വസ്തുവിനെ ക്യാമറ ഉയരത്തിൽനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള കാഴ്ചാനുഭവമാണ് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഒരു വസ്തുവിന്റെ നിസ്സാരതയെ, വിധേയത്വത്തെ എല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഇത്തരം ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ ഒരു കുട്ടി തന്നെക്കാൾ മുതിർന്ന ഒരാളെ നോക്കുന്നത് താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ കുട്ടിയുടെ നോട്ടപ്പാടിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതും കാണാം. തന്നെക്കാൾ അധികാരബലമുള്ള ആളെ നോക്കുന്നതാണെങ്കിൽപ്പോലും ആ നോട്ടം ചില ഇടങ്ങളിൽ അത്ഭുതത്തിന്റെയും സ്നേഹവാത്സല്യങ്ങളുടെയും അനുഭവത്തെക്കൂടി പകരുന്നുമുണ്ട്. പ്രബലമായ ഇത്തരം അധികാർത്ഥങ്ങളെ തൊടുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാന്ദർഭികമായിക്കൂടി ഇവയുടെ അർത്ഥം മാറുകയോ പുതുക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് വരുന്നു.

ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിന് വിപരീതമായി വസ്തുവിനെ ക്യാമറ താഴെനിന്ന് നോക്കിക്കാണും മട്ടിലുള്ള കാഴ്ചാനുഭവമാണ് താഴ്ന്ന കാഴ്ച്ചക്കോണിലൂടെ ലഭിക്കുന്നത്. ഇവിടെ വസ്തു ക്യാമറയ്ക്ക് അടുത്തുനിൽക്കുന്നതായും സ്വാഭാവിക വലിപ്പത്തെക്കാൾ കൂടിയ അളവിലും കാണപ്പെടുന്നു. *ട്രയംഫ് ഓഫ് വിൽ*(1935) എന്ന റെനി റീഫൻസ്റ്റാൾ (Leni Riefenstahl) ചിത്രത്തിൽ സ്വേച്ഛാധിപതിയായ ഹിറ്റ്ലറിന്റെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിന് വിരുദ്ധമായി, മഹത്തായ ബിംബമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ ഇത്തരം കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണങ്ങളെക്കൂടി ചലച്ചിത്രകാരി അധികമായി ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്. പല മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളിലും അസ്വാഭാവികമാ

യൊരു വലിപ്പത്തെ ആരോപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഇത്തരം താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് നായകകഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതെന്നതും ഇതോടൊപ്പമാലോചിക്കാവുന്നതാണ്.

ഉയർന്നതും താഴ്ന്നതുമായ കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ വിപുലീകരിക്കപ്പെട്ട കോണുകളാണ് വളരെ ഉയരം കൂടിയ കാഴ്ചക്കോണും (Extreme High angle) വളരെ വളരെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണും (Extreme Low angle). നിശ്ചിതമായ അകലത്തിൽക്കൂടുതലോ കുറവോ ആയ കാഴ്ചകളെയാണിവ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. വളരെ വലിയ കെട്ടിടത്തിന് മുകളിൽനിന്ന് വ്യക്തമല്ലാത്ത മനുഷ്യരൂപങ്ങളുടെ ദൃശ്യം വളരെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാലിന്റെ ചുവട്ടിൽനിന്നും ആകാശത്തേക്ക് നോക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള ദൃശ്യം വളരെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിനുമുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം.

ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോണുകളെ തന്നെ തലയ്ക്കുമുകളിൽനിന്നെടുക്കുന്നവ (Overhead shot), വിഹഗവീക്ഷണത്തിലുള്ളവ (Bird eye view) അഥവാ ആകാശക്കാഴ്ചയിലുള്ളവ (Aerial shot) എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം പ്രത്യേകമായി പറയാറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തലയ്ക്കുമുകളിൽനിന്നെടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണാദ്യത്തേത്. ഭൂപരമായ പ്രത്യേകതകളും വിശദാംശങ്ങളുമെല്ലാം പക്ഷിക്കാഴ്ചയായി വിശാലമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ് വിഹഗവീക്ഷണത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ ആകാശക്കാഴ്ചയിൽ. *നളിനി* (1911) എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യത്തിൽ ദിവാകരൻ കുന്നിന് മുകളിൽനിന്ന് താഴ്വരയെ നോക്കുന്ന നോട്ടത്തെയും അപ്പോൾ കാണുന്ന കാഴ്ചയെയും വിഹഗവീക്ഷണത്തിന് സമാനമായി കുമാരനാശാൻ വർണിക്കുന്നതാലോചിക്കാം. *ട്രയംഫ് ഓഫ് വില്ലി*ന്റെ ആരംഭത്തിൽ നാസി ജർമനിയുടെ ഭൂപരിസരത്തെയും ഉറുമ്പുകളുടെ നിരപോലെ തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ നാസി പട്ടാളം തെരുവിലൂടെ അണി അണിയായി നീങ്ങുന്നതിനെയും വിമാനത്തിൽനിന്നുള്ള ആകാശക്കാഴ്ചയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. *ഹേർട്ട്സ് ആൻഡ് മൈൻഡ്സ്* (പീറ്റർ ഡേവിസ് (Peter Davis), 1975) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രത്തിലും *അപ്പോകാലിപ്സ് നൗ* (ഫ്രാൻസിസ് ഫോർഡ് കൊപ്പോള (Francis Ford Coppola), 1979) എന്ന കഥാചിത്രത്തിലും ആണവബോംബ് വീഴുമ്പോഴുള്ള ഭൂമിയിലെ മാറ്റത്തിന്റെ ക്രൂരസൗന്ദര്യം ആകാശക്കാഴ്ചയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം.

മനുഷ്യന്റെ ചെയ്തികളെ ദൈവം മുകളിൽനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സങ്കൽപ്പത്തെ മുൻനിർത്തി ഈ കാഴ്ചക്കോണിനെ ദൈവീക കാഴ്ചക്കോണെന്നും(God's angle) വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. അരവിന്ദന്റെ *ചിദംബര*ത്തിന്റെ അവസാനഭാഗങ്ങളിൽ ശങ്കരനെ കാണിക്കുന്ന വളരെ ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഇത്തരമൊരു ആധ്യാത്മികപരിസരമാരോപിക്കാവുന്നതാണ്. മൂന്നാംകണ്ണിന്റെ സർവ്വജ്ഞതയെ, അധികാരത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന സങ്കേതവഴിയാണിത്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത് ചലച്ചിത്രകാരരുടെ കാഴ്ചതന്നെയാകുന്നു. ഡ്രോൺ സാങ്കേതികതയിലൂടെ ഭൂപരിസരത്തെ പകർത്തി,

താഴ്ന്നിറങ്ങുന്ന എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകൾ മിക്കതും ചലിക്കുന്ന വിഹഗവീക്ഷ ണങ്ങളായി നിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

സാധാരണകാഴ്ചയിൽനിന്ന് വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി ക്യാമറ ഒരു വശത്തേക്ക് ചെരിച്ചെടുക്കുന്ന കാഴ്ചക്കോണുകളുമുണ്ട്. ടിൽറ്റ് ആംഗിൾ (Tilt angle) അല്ലെ ങ്കിൽ ഡച്ച് ആംഗിൾ (Dutch angle) 1920-കളിൽ ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റുകൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതിനാൽ) എന്നാണിവയെ വിളിക്കുന്നത്. ശാന്ത മായും സമതുലിതമായും പോകുന്ന സംഭവപരമ്പരയിൽ അപ്രതീക്ഷിതമായ ഇടർച്ച സംഭവിക്കുന്നതിനെ അവതരിപ്പിക്കാനോ കാഴ്ചയിലെ അസ്വാഭാവികമായ അനുഭവത്തെ പ്രസരിപ്പിക്കാനോ ഇത്തരം കാഴ്ചക്കോണുകൾ സ്വീകരിച്ചുകാണാ റുണ്ട്.

ലോകം കീഴ്മേൽ മറിയുന്നു എന്ന ആശയത്തിന്റെ ദൃശ്യരൂപകമായി നിൽക്കുന്ന തലകീഴായ കാഴ്ചക്കോണുകളുമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണ കോൺദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായി വരുന്ന ഇവ സ്വാഭാവികമായ കാഴ്ചയിൽ വിള്ളൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നിക്കോളാസ് റേ(Nicholas Ray)യുടെ *റെബൽ വിത്തൗട്ട് എ കോസി*(1955)ൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ജിം സെറ്റിയിൽ തലകീഴായി കിടന്നു കൊണ്ട് ഗോവണിപ്പടിയിറങ്ങിവരുന്ന അമ്മയെ നോക്കിക്കാണുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. തലകീഴായ കാഴ്ചക്കോണിൽനിന്ന് 180 ഡിഗ്രി കറങ്ങി നിരപ്പായ കാഴ്ചക്കോണിലേക്കെത്തുന്ന വിധത്തിലാണ് ആ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യഖ ണ്ഡത്തെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാതാപിതാക്കളുമായുള്ള ജിമ്മിന്റെ വഴക്കിന് മുന്നോടിയായി വരുന്ന ഇത്തരം ശൈലീകൃത കാഴ്ചക്കോണുകൾ രംഗത്തിന്റെ നാടകീയതയെ പൊലിപ്പിക്കുകയും വരാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷത്തിന്റെ മുൻസൂച നയാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ശൈലീകൃതമായ കാഴ്ചക്കോണുകളെല്ലാം ഒഴിവാക്കി, ക്യാമറ നില ത്തിരുന്നുകൊണ്ട് സംഭവങ്ങളെ വീക്ഷിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് പലപ്പോഴും യാസുജിറോ ഒസുവിനെപ്പോലെയുള്ള സംവിധായകർ രംഗചിത്രീകരണം നടത്തുന്നത്. ഉയരം കുറഞ്ഞ, അതേസമയം നേരെയുള്ള കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളായാണിവ അവതരി പ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. കാഴ്ചക്കോൺ നേരെയായതിനാൽ തറയോ നിലമോ കാണു കയും ചെയ്യും. ഇവയെ തതാമി ഷോട്ടുകൾ (Tatami Shots) എന്നാണ് വിളിക്കുക. ഒസുവിന്റെ ഈ കാഴ്ചക്കോൺ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന് രാഷ്ട്രീയമായ കാരണമു ണ്ടെന്ന് ജിയാനെറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടുതന്നെ അവരുടെ ശക്തിയും കഴിവുകേടുമെല്ലാം തുറന്നുകാണിക്കാൻ അനുവദിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാണികൾ അവരെ വിലയിരുത്തുന്നതാണ് ഉചിതമെന്നാണ് ഒസുവിന്റെ പക്ഷം. അവിടെ തിരശ്ചീനമായ, നേർരേഖാകാഴ്ചക്കോണല്ലാത്ത മറ്റേത് കാഴ്ചക്കോണും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മേലുള്ള ചലച്ചിത്രകാരരുടെ വിധിന്യായത്തിന്റെ ഫലമാണെന്നും അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചിരുന്നതായി ജിയാനെറ്റി പറയുന്നു (Gianneti, 2014 : 14). ഒസു തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം തുല്യ മായിത്തന്നെയാണ് പരിചരിക്കുന്നതെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ സമീപനം കഥാ പാത്രങ്ങളെ നിന്ദ്യമായോ വൈകാരികമായോ സമീപിക്കുന്നതിൽനിന്ന് കാണികളെ

നിരുത്സാഹപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നുമാണ് ഇത് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. കുറസോവയുടെ *റാഷമോണി*(1950)ലെ കോടതി വിസ്താരരംഗത്തിലും സമാനമായ തതാമി ഷോട്ടുകളുടെ ഉപയോഗം കാണാനാകും. ഒസുവിന്റെ തത്വചിന്തയെത്തന്നെ റാഷമോണിന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനപരിസരത്തിലും ആരോപിക്കാനാവും. ആത്യന്തികസത്യമേതെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ കാണികളോട് ആവശ്യപ്പെടുന്ന മട്ടിലാണിവിടെ ആഖ്യാനത്തെ പരിചരിക്കുന്നത്. ഉയരക്കുറവുള്ള ഇത്തരം തതാമി ഷോട്ടുകളെ ജാപ്പനീസ് വ്യക്തികളുടെ വലിപ്പക്കുറവുമായും തതാമിയിലിരുന്നുള്ള അവരുടെ കാഴ്ചകളുമായും ബന്ധപ്പെടുത്തി ഇവയ്ക്ക് സാംസ്കാരികാർത്ഥംകൂടി കൽപ്പിച്ചു നൽകാനാകും.

ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും സ്ഥലപരമായ യുക്തിയ്ക്കനുസരിച്ചും ചലച്ചിത്രകാരരുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നിലപാടിനനുസരിച്ചുമെല്ലാം കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്താറുണ്ട്. മൂന്നാംകണ്ണായ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിനനുസൃതമായി വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന ഇത്തരം നാടകീയ കാഴ്ചക്കോണുകളിലൂടെ ക്യാമറയുടെ അധികാരനിലകൂടി വെളിപ്പെടാറുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ അധികാർത്ഥങ്ങൾ ചലച്ചിത്രവായനയിൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായ മട്ടിൽത്തന്നെ ഇടപെടണമെന്നില്ല. മറിച്ച് ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനകത്തെ ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ്, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധനില, ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന മറ്റു സങ്കേതസാധ്യതകൾ, സാംസ്കാരികസവിശേഷതകൾ (തതാമി ഷോട്ടുകൾ പോലെയുള്ളവ) ഇവയുടെയെല്ലാം അടിസ്ഥാനത്തിലും അവയുടെ വ്യാഖ്യാനതലം വ്യത്യാസപ്പെടുന്നുണ്ട്.

2.1.8. ചലനങ്ങൾ

'ചലച്ചിത്ര'മെന്ന സംജ്ഞതന്നെ ചലനത്തിന്റെ സജീവസാന്നിധ്യത്തെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്നുണ്ട്. നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളാൽ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽപ്പോലും വ്യവഹാരകാലത്തിന്റെ ചലനമുണ്ട്. പശ്ചാത്തലമാണോ കഥാപാത്രമാണോ ക്യാമറയാണോ ചലിക്കുന്നത് എന്നതിനെല്ലാം അനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തിൽ വ്യത്യാസം വരാം. ക്യാമറയുടെ ചലനം പതുക്കെയാണോ വേഗതയേറിയതാണോ എന്നതും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയേയും നിർണയിക്കും. ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിലുള്ള ചലനവേഗതയെ എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതം വഴിയും നിയന്ത്രിക്കാനാകും. അവിടെ ഒരു ദൃശ്യത്തിന് ശേഷം മറ്റൊരുദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാനെടുക്കുന്ന സമയത്തെ നീട്ടിയും കുറുക്കിയും വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഇടത്തിലും കാലത്തിലുമുള്ള ചലനങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സത്തയെന്ന് ഒറ്റനോട്ടത്തിൽത്തന്നെ വ്യക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രപാഠത്തിനകത്തെ ചലനത്തെ സംബന്ധിച്ച ആലോചനകളിൽ ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനം, ക്യാമറയുടെ ചലനം എന്നിങ്ങനെ പ്രധാനമായും രണ്ടുതരം ചലനസാധ്യതകളുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽനിന്നും പൂർണമായും വിടുതൽ നേടിയിട്ടില്ലാതിരുന്ന കാലത്ത് സിനിമ നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് സമാനമായാണ് സംഭവങ്ങളെ തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. അവിടെ ക്യാമറാചലനങ്ങൾ തീരെയില്ലാത്ത നിശ്ചലമായ ദൂരദൃശ്യ

ങ്ങളിലോ ടാബ്ലോ ഷോട്ടുകളിലോ സംഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. നിശ്ചലമായ ഇടത്തിലെ കഥാപാത്രചലനങ്ങൾക്ക് അതിൽ പ്രാധാന്യമേറിയിരുന്നു. ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട നാടകമായിരുന്നു അക്കാലത്തെ മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളും. എങ്കിലും കാലക്രമേണ ക്യാമറാചലനത്തിലൂന്നിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ സിനിമയ്ക്ക് നാടകത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ട ഒരു നില നൽകുകയുണ്ടായി. ക്യാമറയുടെ നിശ്ചലാവസ്ഥ തന്നെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായി മാറിയെന്നതും പിൽക്കാല ചരിത്രമാണ്.

ആഖ്യാനോചിതമായും കഥാപാത്രകേന്ദ്രിതമായുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചലനങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനവഴികളെ പുതുമയുള്ളതാക്കാനും അർത്ഥപൂർണമാക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരർക്ക് സാധിച്ചു. ഫ്രെയിമിനകത്തെ ചലനങ്ങൾ പലപ്പോഴും ആഖ്യാനത്തിലെ ഇടത്തെയും കാലത്തെയും നിർണയിക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രസ്വഭാവം, കഥാഗതി, കാണികളുടെ വീക്ഷണകോൺ തുടങ്ങിയവയെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതിനും ഉതകാറുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ പാച്ചിലും വീഴ്ചയും കയറ്റവും ഇറക്കവും ഇഴച്ചിലുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിയെ സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ചക്കാരുടെ വൈകാരികതയെ സ്പർശിക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. അങ്ങനെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ ചലനങ്ങൾ മനോവിശകലനപരമായിക്കൂടി പാഠത്തിന്റെ വായനയിലിടപെടുകയുണ്ടായി.

2.1.8.1. കഥാപാത്രചലനങ്ങൾ

ഫ്രെയിമിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനമെന്നത് അവരുടെ ശരീരചലനം, ആംഗ്യം മുതൽ സഞ്ചാരം വരെ ഉൾപ്പെടുന്നതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവേശിക്കുന്ന ദിശയും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മറ്റേത് സങ്കേതങ്ങളെയും പോലെ പ്രത്യേക പ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. നിശ്ചലമായ ഫ്രെയിമുകളിൽ ഇടത്തുനിന്നോ വലത്തുനിന്നോ മധ്യത്തിൽനിന്നോ മുന്നിൽനിന്നോ എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രവേശിക്കാനാകും. അതുപോലെ ഫ്രെയിമിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് മധ്യതലത്തിലൂടെ പുരോതലത്തിലേക്കോ മധ്യതലത്തിൽനിന്ന് പുരോതലത്തിലേക്കോ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്കോ ഉള്ള കഥാപാത്രചലനങ്ങളെല്ലാം ദൃശ്യത്തിന്റെ ത്രിമാനാനുഭവത്തെ സജീവമാക്കി നിലനിർത്താറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശകചലനങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ച് ഭീതിദാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണമാണ്. പേടിച്ചരണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ ആ കഥാപാത്രത്തിനുപുറകിൽ പൊടുന്നനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രേതരൂപത്തെ കാണി കണ്ട് പേടിക്കുന്ന സന്ദർഭമുദാഹരണം.

കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയ്ക്കനുസൃതമായി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരചലനങ്ങളും നിയന്ത്രിതമാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അന്തർമുഖരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരചലനങ്ങളിലെ മന്ദതയും ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങളിലെ ശരീരചലനങ്ങളിലെ വേഗതയും നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഇത് ബോധ്യപ്പെടും. അസ്വസ്ഥരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരചലനങ്ങളും ഉത്സാഹഭരിതരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചലനങ്ങളും ഇമ്മട്ടിൽ സൂക്ഷ്മമായിത്തന്നെ വ്യവച്ഛേദിച്ച് കാണാനാകും. ശാരീരികചലനങ്ങളെ പരമാവധി കുറച്ചുകൊണ്ട് ശിൽപ്പസമാനമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കുറവല്ല. സ്ലാപ്സ്റ്റിക് കോമഡിയുടെ പ്രധാന സവിശേ

ഷതയായി ശരീരത്തിന്റെ ഇലാസ്തികതയെ ഉപയോഗിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. *ദിഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററി*(ചാർളി ചാപ്ലിൻ, 1940)ൽ ലോകത്തെ വിരൽത്തുമ്പിലാക്കിയെന്നഹങ്കരിക്കുകയും അതിൽ ആത്മനിർവൃതികൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന ഹിറ്റ്ലറെ ലോകഭൂപടമുള്ള ബലൂൺ തട്ടിക്കളിക്കുന്ന നൃത്തസമാനമായ ചലനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്തെ ഹാസ്യാത്മകമാക്കുന്നത് ഇതിനുള്ള ഉദാഹരണമാണ്.

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *ഉൾക്കടലി*(1978)ൽ സ്വതവേ അന്തർമുഖനായ രാഹുലന്റെ(വേണു നാഗവള്ളി) മന്ദചലനവും ഉത്സാഹഭരിതനായ ഡേവിസി(രതീഷ്)ന്റെ ചടുലചലനവും അവരുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളുമായിക്കൂടി ബന്ധപ്പെട്ട് വായിക്കാനാകുംവിധത്തിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പല സന്ദർഭങ്ങളിലും ഹാസ്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രകടനവുമായി വരുന്ന ജയശങ്കറെ(ജഗതി ശ്രീകുമാർ)ന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണത്തിനും പ്രവൃത്തികൾക്കും മറ്റുള്ളവരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായൊരു ചലനവേഗത അനുഭവപ്പെടുന്നതും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്താലോചിക്കാം. അതേസമയം സൂസന്നയോടുള്ള തന്റെ പ്രണയത്തെ രാഹുലനോട് വിശദീകരിക്കുന്ന ഡേവിസിനെ ശ്രദ്ധിക്കുക. അയാളിൽ നിഴലിക്കുന്ന വിഷാദഭാവത്തിനനുസൃതമായി സംഭാഷണ-ശരീരചലനവേഗതകൾക്കു കൈവരുന്ന മന്ദതാളം ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ നാടകീയതയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുമുണ്ട്.

അടൂരിന്റെ *എലിപ്പത്തായ*(1982)ത്തിൽ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അവരുടെ സ്വഭാവഗതിയ്ക്കനുസൃതമായി മൂന്ന് തരം ചലനവേഗത നൽകിയിരിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. ഊർജ്ജസ്വലയായ ശ്രീദേവിയുടെ ചലനവേഗത അകത്തളത്തിലകപ്പെട്ട രാജമ്മയ്ക്കില്ല. ഫ്യൂഡൽ മൂല്യങ്ങളെ പുൽകി ഉദാസീനനും നിർമമനുമായി വീട്ടിൽ ശൈത്യം ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ ചലനവേഗത ഇരുവരിൽനിന്നും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമാണ്. കണ്ണാടി നോക്കി മീശമിനുക്കുന്ന ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന്റെ ക്രിയാവേഗതയിലെ മന്ദതയോർക്കാം. ഉമ്മറത്തു നിൽക്കുന്ന തെങ്ങിൻ തൈ തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പശുവിനെ ഇരുന്നിടത്തിരുന്ന് ചെറുതായി ശബ്ദമിട്ടോടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും നടക്കാതെ വരുമ്പോൾ അകത്തേക്ക് നോക്കി രാജമ്മയെ വിളിക്കുകയുമാണ് ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞ്. അത് കാണുന്ന രാജമ്മയാകട്ടെ, ശബ്ദമിട്ടുകൊണ്ട് മുറ്റത്തേക്കോടിയിറങ്ങി അതിനെ ഓടിച്ചുവിടുകയാണ്. ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂറിക്കൂടിയ നിഷ്ക്രിയത്വത്തെ അയാളുടെ ഓരോ ചലനങ്ങളിലും നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. പാത്രചിത്രണത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശാരീരികചലനത്തിന് സുപ്രധാനമായ പങ്കാണുള്ളതെന്ന് സാരം. താരതമ്യേന പ്രവൃത്തികൾ കുറഞ്ഞിരിക്കുന്ന മന്ദസിനിമകൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചടുലചലനങ്ങളെ കയ്യൊഴിയുന്നതും കൂടുതൽ പ്രവൃത്തികളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആക്ഷൻ ചിത്രങ്ങൾ ചടുലചലനങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതും ചലച്ചിത്രജനുസ്സുകളുടെ സ്വഭാവവുമായിക്കൂടി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്നതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികതയിൽ കാണികളെക്കൂടി ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ഒരേസമയം കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ക്യാമറയുടെതന്നെയും ചലനവേഗതയെ ചലച്ചിത്രകാരർ നിയന്ത്രിക്കാറുണ്ട്.

2.1.8.2. ക്യാമറാചലനം

ഫ്രെയിമിനകത്തെ വസ്തുക്കളുടെ ചലന-നിശ്ചലാവസ്ഥകളോടൊപ്പം പരിഗണിക്കേണ്ടുന്ന, സുപ്രധാനമായ മറ്റൊരു ചലനം ക്യാമറയുടേതാണ്. ക്യാമറ നിശ്ചലമായിരുന്നും തിരശ്ചീനമോ ലംബമാനമോ ആയ അക്ഷത്തിൽ ചലിച്ചും ലെൻസുമാത്രം ചലിപ്പിച്ചുമെല്ലാം വിവിധങ്ങളായ ദൃശ്യചലനങ്ങൾ ഫ്രെയിമിനകത്ത് സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ ഭൗതികമായ ഈ ചലനങ്ങൾ ഒരുപകരണത്തിന്റെ സഹായത്തോടുകൂടിയാകുമ്പോൾ ഡോളി ഷോട്ട് (Dolly Shot), ക്രെയിൻ ഷോട്ട് (Crane Shot), ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ട് (Tracking Shot) എന്നൊക്കെ വിളിക്കുന്നു. ക്യാമറ നിശ്ചലമായി ഒരിടത്തുതന്നെ നിന്ന് രംഗത്തെ പകർത്താറുമുണ്ട് (Static Shots). സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലും മറ്റും സാധാരണയായുപയോഗിക്കുന്ന ഇത്തരം ചിത്രണരീതിയെ ചിലർ സവിശേഷശൈലിയായി സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ബെൽജിയൻ ചലച്ചിത്രകാരിയായ ചാന്റൽ അക്കർമാൻ (Chantal Akerman) തന്റെ *ഴാൻ ഡെൽമീന 23 കൊമേഴ്സ് ക്വായ് 1080* (1975) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ബ്രസൽസിലുള്ള വിധവയായ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയുടെ അടുക്കളജീവിതത്തെ ഇത്തരം സ്ഥിരഷോട്ടുകളിലൂടെ നിമിഷങ്ങളോളം പകർത്തിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. മിക്ക റോയ് ആൻഡേഴ്സൺ ചിത്രങ്ങളിലും സമാനമായ രീതിയിൽ ക്യാമറയുടെ നിശ്ചലാവസ്ഥ കാണാം. അക്കർമാന്റെ ചിത്രത്തിൽ ഇത് സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയാകുമ്പോൾ റോയ് ആൻഡേഴ്സൺ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത് ഫ്രെയിമിനെ ചിത്രകലാസമാനമായ അനുഭവത്തിലേക്കടുപ്പിക്കാനാണ് ഉപയുക്തമാക്കുന്നത്. ഒരേ സങ്കേതംതന്നെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളിലേക്ക് ഉരുമാറുന്നുവെന്ന് പറയാം. മണികൗളും അരവിന്ദനുമെല്ലാം ഈ നിശ്ചലതയുടെ കാവ്യാത്മകതയെ ഫ്രെയിമിലേക്കാവഹിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

2.1.8.2.1. തിരശ്ചീനചലനവും ലംബമാനമായചലനവും

ട്രൈപോഡിൽ ഘടിപ്പിച്ച ക്യാമറയെ ഇടത്തുനിന്നും വലത്തോട്ടോ വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ടോ തിരശ്ചീനമായി ചലിപ്പിക്കുന്നതിനെ തിരശ്ചീനചലനം അഥവാ പാനിംഗ് (Panning) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. തല ഒരു വശത്തുനിന്നും തിരിച്ച് ക്രമേണ മറ്റൊരു വശത്തേക്കെത്തിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള കാഴ്ചാനുഭവമാണിവിടെയുണ്ടാകുക. വിവരണാത്മകസ്വഭാവമുള്ള ഈ ചലനം ഒരു വിശാലമായ ഭൂഭാഗത്തെ അതിന്റെ എല്ലാ വിശദാംശങ്ങളോടുംകൂടി പരിചയപ്പെടുത്താനുപയോഗിക്കുന്നു. നിരീക്ഷണോത്സുകതയാണ് ഇത്തരം ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവമെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാനാകും.

180 ഡിഗ്രിയിലുള്ള തിരശ്ചീനചലനമാണ് സാധാരണയായി കണ്ടുവരുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ മുഴുവൻ ചുറ്റിവരുന്ന 360 ഡിഗ്രിയിലുള്ള വർത്തുളമായ ചലനങ്ങൾ വിരളമായിട്ടെങ്കിലും കാണാനാകും. സ്ഥിരമായ ഒരു ബിന്ദുവിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ട് തലമാത്രം ചുറ്റിലും കറക്കി, തുടർച്ച വിടാതെ കാഴ്ചകൾ കാണുന്നതിന് സമാനമാണീ ക്യാമറാചലനം. ഇംഗ്മർ ബെർഗ്മാന്റെ *ഹവർ ഓഫ് ദി വോൾഫ്* (1968) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ബറോൺ വോൺ മെർകെൻസിന്റെ കൊട്ടാരവി

രുന്നിന്റെ രംഗത്തിലെ ദൃശ്യചലനത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. തിരശ്ചീനചലന ത്തിലെ മന്ദ-ദ്രുതതാളങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രസ ന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയിലും ക്രിയാത്മകമായിടപെടുന്നുണ്ട്. കുറസോവ യുടെ *സെവൻ സാമുറായി*(1954)ലെ സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ ഇടത്തോട്ടും വലത്തോ ട്ടുമുള്ള ക്യാമറയുടെ ദ്രുതമായ തിരശ്ചീനചലനം കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവ ത്തിൽക്കൂടി ഉദ്വേഗം പടർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. തിരശ്ചീനചലനത്തിന്റെ വേഗത യിൽ വരുത്തുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വ്യക്തതയേയും സ്വാധീനിക്കും. ദൃശ്യങ്ങളെ അവ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള വേഗതയേറിയ തിരശ്ചീനചലനങ്ങളാണ് സ്വിഷ് പാൻ (Swish pan) അല്ലെങ്കിൽ വിപ് പാൻ (Wip Pan). സ്ഥലാകാലവിഭ്രാ ന്തിതമായ അവസ്ഥയെയോ ബോധം മറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മനിഷ്ഠമായ ദൃശ്യാനുഭവത്തെയോ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സാധാരണയായി ഇവയെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചിലപ്പോഴെല്ലാം സമാന്തരമുറിയലു(Parallel cut)കൾക്ക് പകരമായി, ഒരേ ഇടത്തിലിരുന്നുകൊണ്ട് വശങ്ങളിലേക്കുള്ള ഇടമുറി യാത്ത മാറിമാറിയുള്ള നോട്ടത്തിന് ഇത്തരം രീതി പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

മുകളിൽനിന്ന് താഴോട്ടോ താഴെനിന്ന് മുകളിലോട്ടോ ഉള്ള ക്യാമറയുടെ ലംബമാനമായ ചലനമാ(Tilting)ണ് മറ്റൊന്ന്. താഴെനിന്ന് മുകളിലോട്ടുള്ള ചലന (Tilt up)ങ്ങൾ, നായകകഥാപാത്രത്തെയോ ശക്തരായ പ്രതിനായകകഥാപാത്ര ത്തെയോ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനായി മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങൾ കൂടുതലായി സ്വീക രിക്കുന്ന തന്ത്രമാണ്. ഇവ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആകാരസൗഷ്ഠവത്തെ അതിശയീ കരിപ്പിച്ചവതരിപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിൽ അവരുടെ പ്രബല തയെ ഉറപ്പിക്കാനുതകുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അടിമുതൽ മുടിവരെ' എന്ന ഭാഷാപ്ര യോഗത്തിന് തുല്യംനിൽക്കുന്ന ഈ സങ്കേതത്തെ സ്ത്രീശരീരവർണനയ്ക്കായും സാധാരണയായി സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. *അവളുടെ രാവുകൾ* (1978) എന്ന ഐ. വി. ശശി ചിത്രത്തിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ രാജി ഷർട്ടുമാത്രം ധരിച്ച് ചന്ദ്രന് മുന്നി ലെത്തുന്ന രംഗം നോക്കുക. രാജിയുടെ ശരീരവടിവിനെ പകർത്തിക്കൊണ്ട് ചലി ക്കുന്ന ക്യാമറക്കാഴ്ച ചന്ദ്രന്റെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യമായി നിൽക്കു മ്പോൾത്തന്നെ ക്യാമറാചലനത്തിലെ മന്ദതാളവും പശ്ചാത്തലമായൊഴുകുന്ന സംഗീതവുമെല്ലാം കാണിയുടെ നയനരതിയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുംമട്ടിലാണ് പെരു മാറുന്നതെന്ന് പറയാം. താഴെനിന്ന് മുകളിലോട്ടുമാത്രമല്ല തിരിച്ചുള്ള ചലനങ്ങളും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽക്കാണാം. തിരശ്ചീനചലനത്തിന് സമാനമായി ഇവയിലും വേഗത യുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടും.

2.1.8.2.2. ഡോളി, ട്രാക്കിംഗ്, ക്രെയിൻ

ഒരുപകരണത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ ക്യാമറ ഭൗതികമായി ചലിപ്പിച്ചുകൊ ണ്ടെടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ പൊതുവിൽ ഡോളി ഷോട്ട്, ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ട്, ക്രെയിൻ ഷോട്ട് എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം വിളിക്കാറുണ്ട്. തറയിൽ ചലിക്കാവുന്ന ഡോളിയിൽ ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുവിനടുക്കലേക്കും വസ്തുവിൽനിന്ന കലേക്കും ക്യാമറ സ്വതന്ത്രമായി ചലിച്ചുകൊണ്ടെടുക്കുന്നവയാണ് ഡോളി ഷോട്ടു കൾ. സൂം ചലനത്തെപ്പോലെതന്നെ ഡോളിചലനവും രണ്ട് വിധമുണ്ട്. വസ്തുവി

നടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്ന ഡോളി ഇന്നും (Dolly In) വസ്തുവിൽനിന്നകലുന്ന ഡോളി ഔട്ടും (Dolly Out). വസ്തുവിന്റെ അടുത്തേക്കോ അകലേക്കോ നീങ്ങാൻ സാധിക്കുന്ന ഇവയ്ക്ക് സൂമിംഗു(Zooming)മായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സാമ്യം തോന്നുമെങ്കിലും ക്യാമറയുടെ ഭൗതികമായ ചലനമാണിവിടെയുള്ളതെന്ന വ്യത്യാസമുണ്ട്. വസ്തുക്കളുടെ സ്വാഭാവിക വലിപ്പത്തിൽനിന്ന് ഗുണീകരിച്ചോ ലഘൂകരിച്ചോ കാണാനുള്ള ശേഷി കണ്ണിനില്ലെന്നതും അടുത്തേക്കോ അകലേക്കോ ഭൗതികമായി ചലിച്ചുകൊണ്ടേ അവയെ സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കൂ എന്നതും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സൂമിംഗ് ചലനത്തെക്കാളും ഡോളി ചലനമാണ് മനുഷ്യകാഴ്ചയുമായി ഏറെ പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നതെന്ന് പറയാം. പശ്ചാത്തലത്തിനും വസ്തുവിനും ഒരേ അളവിൽ വലിപ്പവ്യത്യാസം വരുത്തുന്ന സൂമിന് വസ്തുവും ഇടവും നിശ്ചലമാക്കി നിർത്തുന്ന ഡോളിയുടെയത്ര ആഴമോ പരിപ്രേക്ഷ്യമോ ലഭിക്കാറില്ലെന്നതും വസ്തുതയാണ്.

ഡോളിയും സൂമും ഒരുമിച്ചുപയോഗിക്കുന്ന (Zolly) സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരേസമയം ഡോളി ഇന്നും സൂം ഔട്ടും ഉപയോഗിച്ച് പുരോതലത്തിലെ വിശദാംശങ്ങളെ മാത്രം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുവരാനും പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ളവ അകലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുംമട്ടിലുള്ള പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കാനും സാധിക്കും. അതുപോലെതന്നെ ഡോളി ഔട്ടും സൂം ഇന്നും ഒരുമിച്ചുചെയ്ത് പശ്ചാത്തലം അടുത്തു വരുന്നതുപോലെയും പുരോതലത്തിലെ വിശദാംശങ്ങൾ അകലേക്ക് പോകുന്നതുപോലെയുമുള്ള പ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാകും. പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ വക്രീകരിക്കുന്ന ഇവ അസ്വാഭാവികമായ കാഴ്ചാനുഭവമായി നിൽക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോകുകയാണെന്ന തോന്നലുളവാക്കാനോ അതിയാഥാർത്ഥ്യാനുഭവത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനോ എല്ലാം ഈ സങ്കേതം ഉപയോഗിക്കാനാകും. ഹിച്ച്കോക്കാണ് ഈ ദൃശ്യവൈചിത്ര്യത്തിന് പ്രചാരം നൽകുന്നത്. തന്റെ *വെർട്ടിഗോ* (1958) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ആഴത്തെ ഭയപ്പെടുന്ന, താനൊഴികെ തനിക്ക് ചുറ്റിലുമുള്ളതെല്ലാം ചലിക്കുന്നുവെന്ന തോന്നലുളവാകുന്ന സ്കോട്ടിയുടെ രോഗാവസ്ഥയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ഈ ചലനസങ്കേതത്തെ അദ്ദേഹം ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം സ്വഭാവസൂചനകൾ ആഖ്യാനനിർവ്വഹണത്തിൽ നിർണായകമായിടപെടുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് ചിത്രത്തിന് *വെർട്ടിഗോ* എന്ന തലക്കെട്ട് നൽകുന്നതെന്നതും പ്രസക്തമാണ്. ഇത്തരം കാഴ്ചാനുഭവം നൽകുന്ന ഷോട്ടുകൾ പിന്നീട് *വെർട്ടിഗോ ഇഫക്ട്* (Vertigo Effect) എന്നുതന്നെ വിളിക്കപ്പെട്ടു. മിഥ്യാദർശനത്തിനും ഭാവനായാഥാർത്ഥ്യത്തിനും മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന വിചിത്രകൽപ്പനാചിത്രങ്ങളി(Fantasy Films)ലും അസ്വസ്ഥജനകമായ അന്തരീക്ഷത്തെ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലുമെല്ലാം ഇത്തരം ഷോട്ടുകളുടെ സാധ്യത പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നുണ്ട്. മാർട്ടിൻ സ്കോർസേസി(Martin Scorsese)യുടെ *റേജിംഗ് ബുള്ളി*(1980)ൽ സമാനമായൊരു ദൃശ്യപ്രതീതി ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ബോക്സിംഗ് റിങിൽ ഷുഗർ റേയുടെ പ്രഹരമേറ്റിട്ടും തളരാതെ ലാമൊട്ട വീണ്ടും തന്നെ പ്രഹരിക്കാനായി റേയെ വിളിക്കുന്ന സന്ദർഭമുണ്ട്. അവിടെ ലാമൊട്ടയുടെ

വീക്ഷണകോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഷുഗർ റേയ്ക്ക് പുറകിലുള്ള സ്ഥലം വീണ്ടും പുറകിലോട്ട് വലിഞ്ഞുപോകുന്ന മട്ടിലുള്ള പ്രതീതിയിലാണാവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതേസമയം റേയുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികവുമാണ്. റേയുടെ പ്രഹരമേറ്റ ലാമൊട്ടയുടെ ക്ഷീണിതവും വികലവുമായ കാഴ്ചയെ ഡോളി സൂം വഴി ശൈലീകരിക്കുകയാണവിടെ.

ഛായാഗ്രാഹകർ ക്യാമറയുമായി ഡോളിയിലൂടെ ചലിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഡോളി ഷോട്ട് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് പറഞ്ഞുവല്ലോ. ഇതോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളും അതേ ഡോളിയിലിരുന്നുകൊണ്ടോ മറ്റൊരു ഡോളിയിലിരുന്ന് സമാന്തരമായി ചലിച്ചുകൊണ്ടോ എല്ലാം ഡോളി ഷോട്ട് ചിത്രീകരിക്കാനാകും. ഇതിനെ ഡബിൾ ഡോളി (Double Dolly) എന്നാണ് വിളിക്കുക. ഇങ്ങനെ ക്യാമറയും കഥാപാത്രവും ഒരേ വേഗതയിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രം പശ്ചാത്തലത്തിലൂടെ നിശ്ചലമായി ഒഴുകി നീങ്ങുന്നതുപോലുള്ള അനുഭവമുണ്ടാകുന്നു. ആഫ്രിക്കൻ അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ സ്പൈക്ക് ലീ (Spike Lee)യുടെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഡബിൾ ഡോളി സങ്കേതം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാകും. *മാൽകം എക്സ്* (1992) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ അതായത് മാൽക്കം കൊല്ലപ്പെടുന്നതിന് തൊട്ടുമുമ്പുള്ള രംഗത്തിൽ മാൽക്കം തെരുവിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നതിനെ ഡബിൾ ഡോളി ചലനത്തിലൂടെ കാണിച്ചിരിക്കുന്നത് ഉദാഹരണമാണ്. വരാനിരിക്കുന്ന തന്റെ അന്ത്യവിധിയെ സർവ്വാത്മനാ സ്വീകരിക്കാനുള്ള മാൽക്കം എക്സിന്റെ നിർമ്മമായ യാത്രയെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്ന വിധത്തിലാണവിടെ ഡബിൾഡോളി ചിത്രണം പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്ന് പറയാനാകും.

ക്യാമറ സംഭവത്തിനോ കഥാപാത്രത്തിനോ ഒപ്പമോ മുന്നിലൂടെയോ പിന്നിലൂടെയോ എല്ലാം സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് എടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ടുകൾ (Tracking Shots). ഡോളിയെപ്പോലെതന്നെ ക്യാമറയും അതിനെ ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഉപകരണവും ഒരുമിച്ച് വസ്തുവിനെ പിന്തുടരുകയാണിവിടെയും. പിന്തുടരൽ രംഗങ്ങളിലാണ് മിക്കപ്പോഴും ഇത്തരം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കാണാനാകുക. *നൈറ്റ് ആൻഡ് ഫോഗ്* (1956) എന്ന അലൻ റെനൈ (Alan Renais) ചിത്രത്തിൽ നാസി കോൺസെൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പിന്റെ വർത്തമാന-ഭൂതകാല ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളെ മന്ദവും ദീർഘവുമായ ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് ഭീതിയുടെ ഓർമയെ പടർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം.

ക്യാമറ ക്രെയിനിൽ ഘടിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന ക്രെയിൻ ഷോട്ടിലൂടെ ലംബമാനമായ ചലനമാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. പക്ഷിയുടെ മട്ടിൽ താഴെനിന്ന് മുകളിലേക്ക് പറന്നുപൊങ്ങുന്നതുപോലെയോ മുകളിൽനിന്ന് പറന്ന് താഴ്ന്നിറങ്ങുന്നതുപോലെയോ ഉള്ള ക്യാമറാചലനമാണിവിടെയുള്ളത്. ലംബമാനമായ ചലനവുമായി സാമ്യം തോന്നുമെങ്കിലും ക്യാമറയുടെ ഭൗതികമായ ഉയർച്ച താഴ്ച്ചകളാണ് ക്രെയിൻ ഷോട്ടുകളെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ആകാശത്തേക്കുയർന്നുപൊങ്ങുന്ന തരത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ഗാനരംഗങ്ങളിലെ പതിവുകാഴ്ചകളാ

ണല്ലോ. ക്യാമറയോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങളെയും ക്രെയിനിലിരുത്തി ചലിച്ചുകൊണ്ടെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണവ.

വസ്തുവിന് ചുറ്റിലുമോ വസ്തുവിന് മുകളിലോ ആയി 360 ഡിഗ്രി വട്ടത്തിൽ കറങ്ങിക്കൊണ്ട് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. അതിനിടയിൽത്തന്നെ പാനിംഗോ സൂമിംഗോ ഉൾപ്പെടുത്തിയാൽ ചലനത്തിന്റെ എണ്ണം പിന്നെയും കൂടും. ക്യാമറയുടെ കറക്കം തിരശ്ചീനമോ ലംബമാനമോ ഒക്കെയാകാം. തിരശ്ചീനമാണെങ്കിൽ അതിന് ഡോളിയോ ട്രാക്കോ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ലംബമാനമാണെങ്കിൽ ക്രെയിനോ ഡ്രോണോ ഉപയോഗിക്കാം. വസ്തുവിന്റെ എല്ലാ വശത്തുനിന്നുമുള്ള ദൃശ്യം നൽകുന്നതിനാൽ ഒരുതരത്തിലുള്ള ത്രിമാനതയെ അത് ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും. *ഗുണ* (സന്താന ഭാരതി, 1991) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഡോക്ടർക്ക് മുമ്പിൽ വട്ടത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ട് തന്റെ പ്രയാസങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഗുണ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നടത്തത്തെ, കുറച്ചുകൂടി വലിയ ഒരു വട്ടത്തിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ട് അങ്ങനെതന്നെ പകർത്തുന്ന ക്യാമറാദൃശ്യങ്ങൾ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. മാനസികമായ അസ്വസ്ഥകൾ പറയുന്നതിനൊപ്പം ഗുണയുടെ നടത്തത്തിന്റെ വേഗം കൂടിക്കൂടിവരുമ്പോൾ ക്യാമറയും അതേ വേഗം ആർജ്ജിക്കുന്നതായനുഭവപ്പെടും. അതിന്റെ പാരമ്യത്തിൽ ഗുണ ചുമരിന് തട്ടി പിന്നോട്ട് വീഴുന്ന അതേ തരത്തിൽ ക്യാമറ വിപരീതദിശയിൽ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് നിശ്ചലമാകുന്നുണ്ട്. ഗുണയുടെ വാക്കുകൾ ഒന്നും ശ്രദ്ധിച്ചില്ലെങ്കിൽപ്പോലും അയാളുടെ മാനസികനിലയിലുണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ക്യാമറാചലനം ഒന്നുകൊണ്ടുതന്നെ കാണികൾക്ക് അനുഭവിക്കാൻ കഴിയുമെന്നർത്ഥം.

ഒരു നിശ്ചിതബിന്ദുവിൽനിന്നുകൊണ്ട് ക്യാമറ ചുറ്റുവട്ടത്തെ 360 ഡിഗ്രിയിൽ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചെടുക്കുന്ന (പാനിംഗ്) ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. അവിടെയും സൂമിംഗ് പോലുള്ള അധികചലനങ്ങൾക്ക് സാധ്യതയുണ്ട്. വിക്ടർ തവുസി(Victor Taus)ന്റെ *ക്ലൗൺവൈസ്* (2013) എന്ന ചിത്രത്തിൽ മാക്സിന്റെ വീടിന്റെ അകത്തളത്തെ 360 ഡിഗ്രി പാൻ ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യം ഉദാഹരണം. അവിടെ ക്യാമറ സ്ഥിരമായ ഒരു ബിന്ദുവിലിരുന്ന് കഥാപാത്രത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയും തലമാത്രം തിരിച്ച് വീക്ഷിക്കുകയാണ്. ക്യാമറ ഭൗതികമായിത്തന്നെ കറങ്ങുന്നു എന്നുള്ളതാണ് 360 ഡിഗ്രി പാനിംഗിൽനിന്ന് 360 ഡിഗ്രി ട്രാക്കിംഗിനോ ഡോളിയിംഗിനോ ഉള്ള വ്യത്യാസം. പാനിംഗിൽ ക്യാമറ 360 ഡിഗ്രിയിൽ ചുറ്റുവട്ടത്തെ കാണുന്നതാണെങ്കിൽ ഡോളിയിംഗിലോ ട്രാക്കിംഗിലോ ചുറ്റുവട്ടത്തിൽ കറങ്ങുന്ന ക്യാമറ 360 ഡിഗ്രിയിൽനിന്നും വസ്തുവിനെ കാണുന്നതാണ്. ഒന്ന് വൃത്തകേന്ദ്രത്തിൽനിന്നുള്ള വീക്ഷണവും മറ്റേത് വൃത്തപരിധിയിൽനിന്നുള്ള വീക്ഷണവുമാണെന്ന് പറയാനാകും.

2.1.8.2.3. ഹാൻഡ് ഹെൽഡുകൾ

മറ്റ് ബാഹ്യസഹായങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ആളുടെ മനോധർമ്മമനുസരിച്ച് ക്യാമറയെ ചലിപ്പിക്കുന്ന, ക്യാമറ കൈയ്യിൽപ്പിടിച്ചെടുക്കുന്ന ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകളുമുണ്ട്. ക്യാമറ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവരുടെ ചലനത്തിലൂടെയുണ്ടായേക്കാവുന്ന സ്വാഭാവികമായ അനക്കങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളിൽ

അതേപടി നിലനിർത്തുന്നു. ഡോഗ്മ 95 ചിത്രങ്ങളും അവാങ്ഗാർദ് ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം കാണിയെ ആഖ്യാനവുമായി താദാത്മ്യപ്പെടാതെ, അന്യവത്ക്കരിക്കാൻ ഉതകുന്ന സങ്കേതമെന്ന നിലയിൽ ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ദൃശ്യങ്ങളെ പരീക്ഷണാത്മകമായുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. വാസ്തവികാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാനായും ഇത്തരം ചലനങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകാരർ സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നു. ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകളുടെ പ്രയോഗംകൊണ്ടുകൂടിയാണ് *അമ്മ അറിയാൻ* (1986, ജോൺ എബ്രഹാം) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ഡോക്യുഫിക്ഷൻ സ്വഭാവം മൂർത്തമാകുന്നത്. കഥാപാത്രചലനത്തോടൊപ്പമുള്ള ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസ്വസ്ഥമായ മാനസികസഞ്ചാരത്തെക്കൂടി പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. *റോസ്മേരീസ് ബേബി* (1968, റോമൻ പൊളൻസ്കി) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഭീതിപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മാത്രമായി ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ചലനത്തെ സവിശേഷമായി സ്വീകരിക്കുന്നത് കാണാം. ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യരംഗങ്ങളിലെല്ലാം നിശ്ചലമായോ മന്ദമായോ പതിഞ്ഞ താളത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറ റോസ്മേരിയുടെ സ്വപ്നശ്രേണികളിൽ ചടുലചലനത്തിലുള്ള ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുകയാണ്. ചലനപരമായി മാത്രമല്ല വർണപരമായിക്കൂടി സ്വപ്നരംഗങ്ങൾ മുമ്പത്തെ രംഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമാകുന്നുണ്ട്.

ക്യാമറ ഛായാഗ്രാഹകരുടെ ശരീരത്തിലോ കൈയിലോ ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നടന്നും ഡോളിയിലോ മറ്റോ ഉറപ്പിച്ചുവെച്ച ക്യാമറയുമായി യഥേഷ്ടം ചലിച്ചുമെല്ലാം സംഭവസ്ഥലത്തെ മുറിയാതെ പകർത്തുന്നവയാണ് സ്റ്റെഡിക്യാം ഷോട്ടുകൾ. ഛായാഗ്രാഹകർ നിശ്ചലരായി നിൽക്കുമ്പോഴും ക്യാമറയെ ചലിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നുവെന്നതും പ്രത്യേകതയാണ്. ഇളക്കങ്ങളൊഴിവായ ചലനദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളെ അവരുടെ സങ്കീർണമായ സ്ഥലപരിസരത്തോടൊപ്പം പിൻതുടരുമ്പോഴും ദൃശ്യം മുറിയാതെതന്നെ ഒന്നിലധികം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളെ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം സ്റ്റെഡിക്യാം ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഡോളി, ട്രാക്കിംഗ് ഷോട്ടുകളുടെ സഞ്ചാരവും ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യവും ലഭിക്കുന്നുവെന്നതാണ് സ്റ്റെഡിക്യാം ഷോട്ടുകളുടെ പ്രത്യേകത. പോൾ തോമസ് ആൻഡേഴ്സണി(Paul Thomas Andeerson)ന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഇടതടവില്ലാതെ നിമിഷങ്ങളോളം കഥാപാത്രങ്ങളെ പിൻതുടരുന്ന സ്റ്റെഡിക്യാം ഷോട്ടുകൾ കാണാനാകും. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ ഫീച്ചർചിത്രമായ *ഹാർഡ് എയ്റ്റ്*(1996)ൽത്തന്നെ നിമിഷങ്ങളോളം നീളുന്ന സ്റ്റെഡി ക്യാം ഷോട്ടിനെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നുണ്ട്. സിഡ്നി എന്ന കഥാപാത്രം ചൂതുകളി ക്ലബ്ബിലൂടെ നടന്നുനീങ്ങുന്ന രംഗത്തെ ഒന്നേകാൽ മിനിറ്റോളം (1.17 സെക്കന്റ്) ഒഴുക്കോടെ ട്രാക്ക് ചെയ്ത് പകർത്തുന്നത് കാണാം. അടുത്ത ചിത്രമായ *ബൂഗി നൈറ്റ്സി*(1997)ലും ഇതേ ശൈലി സംവിധായകൻ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ നൈറ്റ് ക്ലബ് സീക്വൻസിൽ നിയോൺ വെളിച്ചത്തിലുള്ള തലക്കെട്ടിനെ ചരിഞ്ഞ ചലനത്തിലൂടെ പകർത്തിയൊഴുകുന്ന ക്യാമറ ഇവിടെ മൂന്ന് മിനിറ്റോളം(2.53 സെക്കന്റ്) മുറിയാതെ തുടരുകയാണവിടെ. ഇടത്തിന്റെ സങ്കീർണതയും ആളുകളുടെ ജോലിത്തിരക്കുമെല്ലാം സ്റ്റെഡി ക്യാം ഷോട്ടിലൂടെ ഇടമുറിയാതെ അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു.

2.1.8.2.4. ലെൻസിന്റെ ചലനം

ക്യാമറ ഭൗതികമായി ചലിക്കാതെ ലെൻസ് മാത്രം ചലിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് സൂമിംഗ് ചലനം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. കാഴ്ചാപരിധിയെ ചുരുക്കി, ചുറ്റിലുമുള്ളവയെ നിരാകരിച്ച് വസ്തുവിലേക്ക് മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന സൂം ഇൻ (Zoom In), അതിന് നേർവിപരീതമായ ദിശയിൽ കാഴ്ചയുടെ പരിധിയെ വിശാലമാക്കി വസ്തുവിന് ചുറ്റിലുമുള്ള ഇടത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സൂം ഔട്ട് (Zoom Out) എന്നിങ്ങനെ സൂമിംഗ് ചലനം തന്നെ രണ്ട് വിധമുണ്ട്. സൂം ചലനത്തിന്റെ വേഗതാനിയന്ത്രണത്തിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധിക്കും. സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക്കിന്റെ *ക്ലോക് വർക് ഓറഞ്ച്* (1971) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ആദ്യ ദൃശ്യംതന്നെ അലെക്സ് ഡിലാർജെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖത്തേക്ക് സാവധാനം അടുത്തുകൊണ്ട് അയാളുടെ വിലക്ഷണസ്വഭാവത്തെ ഊന്നുന്ന വിധത്തിലുള്ളതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *ദി ഷൈനിംഗ്* (1980) എന്ന ചിത്രത്തിലും കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ജാക്ക് ടൊറൻസിന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപത്തിലേക്ക് ക്യാമറയുടെ കണ്ണ് പതിയെപ്പതിയെ അടുപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ ഹിംസാത്മകഭാവത്തെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുകയും പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം. രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും കഥാപാത്രമുഖങ്ങളിലേക്ക് അരിച്ചുചെല്ലുന്ന ഈ ചലനങ്ങൾക്ക് മനോവിശകലനപരമായ പ്രാധാന്യമുണ്ടെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെ മുൻനിർത്തി വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

ഒരു കാലത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു കാലത്തിലേക്കുള്ള എടുത്തുചാട്ടത്തെ മയപ്പെടുത്താൻ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾക്ക് പകരമായി സൂം ഇൻ ചലനസങ്കേതത്തെ സ്വീകരിക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. *സദയം* (സിബി മലയിൽ, 1992) എന്ന ചിത്രത്തിൽ, ജയിലഴിക്കുള്ളിൽനിന്ന് സഹതടവുകാരന്റെ വിരഹഗാനം ശ്രദ്ധിച്ചു നിൽക്കുന്ന സത്യനാഥന്റെ മുഖത്തേക്ക് പതിയെ സൂം ഇൻ ചെയ്ത് അയാളുടെ കണ്ണിന്റെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലെത്തി ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്ന രംഗം ഉദാഹരിക്കാം. *മഹാനദി* (സന്താനഭാരതി, 1994) എന്ന തമിഴ് ചിത്രത്തിലും സമാനമായൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗത്തിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്നുവെന്ന അർത്ഥത്തെയാണ് സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളിലൂടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെങ്കിൽപ്പോലും സാങ്കേതികമായി കാലമാറ്റത്തെ മയപ്പെടുത്താൻകൂടി ഇവയെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

പതിയെ ഇരച്ചുചെല്ലുന്ന സൂം ഇന്നുകളും പതിയെ വലിഞ്ഞുമാറുന്ന സൂം ഔട്ടുകളും യോർഗോസ് ലാന്തിമോസ് ചിത്രങ്ങളുടെയും മുഖമുദ്രയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ദി കില്ലിംഗ് ഓഫ് ദി സേക്രഡ് ഡീർ* (2017) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഈ ചലനങ്ങളുടെ ആവർത്തിതോപയോഗം കാണാം. നിസ്സഹായനായ സ്റ്റീഫൻ വേദനിച്ച് കരയുന്നതിനെ അടുത്തുചെന്ന് വീക്ഷിക്കാതെ പിന്നിലേക്ക് വലിഞ്ഞ് അയാൾക്ക് ചുറ്റിലുമുള്ള ഇരുട്ടിനെക്കൂടി ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെടുത്തി, ഇരുൾ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന അയാളുടെ ജീവിതത്തെ പ്രതീകാത്മകമായി വരച്ചിടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതായി കാണാം. അന്ത്യത്തോടടുത്ത രംഗത്തിലാകട്ടെ, രക്തം വാർന്ന് മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ബോബിലേക്ക് കണ്ണടുപ്പിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് കണ്ണടുപ്പിച്ച്

അവരുടെ ഞെരുക്കഭീതിയെ കാണികളിലേക്കുകൂടി പകരാനും കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും ആഖ്യാനസ്ഥലത്തുനിന്നുമെല്ലാം പതിയെ ക്യാമറക്കണ്ണിനെ പിൻവലിച്ച് അപ്രതീക്ഷിതമായ മറ്റു വസ്തുതകളെ കാണികൾക്ക് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കാനുമെല്ലാമുള്ള ഉപാധിയായി, വളരെ സർഗാത്മകമായി സൂം ചലനങ്ങളെ ലാന്തിമോസ് വിനിയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

ദ്രുതഗതിയിലുള്ള സൂം ചലനങ്ങളെ പൊതുവെ ക്രാഷ് സൂമുകൾ (Crash Zoom) എന്നാണ് വിളിക്കാറുള്ളത്. ഭീകരസ്വപ്നം കണ്ട് ഞെട്ടിയുണരുന്ന കഥാപാത്രത്തെ പലപ്പോഴും ഇത്തരം ചലനവേഗത്തിലൂടെ കാണിക്കുക പതിവാണ്. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ആരംഭദൃശ്യങ്ങളിലൊന്നിൽ വാസന്തിയുടെ മുഖത്തേക്ക് പതിയെ അടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ക്യാമറക്കണ്ണ് അപ്രതീക്ഷിതമായ ശബ്ദംകേട്ട് (പൊടുന്നനെ നിർത്തുന്ന കാറിന്റെ ശബ്ദം) വേഗത്തിൽ വലിഞ്ഞുമാറുന്നതും ക്രാഷ് സൂമിനുള്ള ഉദാഹരണമാണ്. ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ ആവശ്യകതയ്ക്കനുസൃതമായി ഇത്തരം ചലനങ്ങളെ അർത്ഥയുക്തമായി ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കാനും കാണികളുടെ വൈകാരികതയുമായി ഫലപ്രദമായി ഇടപെടാനും സാധിക്കുന്നു. ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം കെട്ടുകാഴ്ചകൾക്കപ്പുറം ആഖ്യാനസന്ദർഭവുമായി സംവദിക്കുന്ന സവിശേഷചിഹ്നസംഹിതകളായി ഇവ മാറുന്നു.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും സാന്ദർഭികമായ പ്രത്യേകതകൾക്കുമനുസൃതമായി ഇത്തരം വ്യത്യസ്ത ചലനങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം വിപുലമായ മറ്റനേകം ചലനസാധ്യതകളുണ്ടെന്നതും വിസ്മരിക്കാനാവില്ല.

2.1.8.2.5. ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ

മെറ്റ്സ് പറഞ്ഞ എട്ട് സിന്റാഗ്മകളിൽ സ്വയംപൂർണമായ ഷോട്ട് (Autonomous Shot) എന്ന വിഭാഗത്തിൽ വരുന്ന ഒറ്റ ഷോട്ട് രംഗങ്ങളിൽ ക്യാമറാചലനത്തിന്റെ സർഗാത്മകസാധ്യത നല്ലവണ്ണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. എഡിറ്റിംഗിലൂടെയല്ലാതെ ക്യാമറയിലൂടെതന്നെ ഇതിവൃത്തസന്ദർഭത്തെ വിശദമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൈർഘ്യമേറിയ ഷോട്ടുകളാ(Long Take)കുകയാണവ. ഒരു സീനി(ഇതിവൃത്ത സന്ദർഭത്തെ)നെ മുഴുവനായും സെക്കന്റുകളോ മിനിറ്റുകളോ സമയദൈർഘ്യം എടുത്ത് ധാര മുറിയാതെ യഥാർത്ഥ സമയത്തിൽ പകർത്തുന്നുണ്ട്. അവിടെ ക്യാമറ കഥാപാത്രചലനങ്ങളെ പിൻതുടർന്നോ സംഭവസ്ഥലത്തെ തുറന്നുകാണിച്ചോ തുടർച്ചയോടെ സഞ്ചരിക്കുകയോ നിശ്ചലമായിരുന്ന് കഥാപാത്രചലനങ്ങളെ വീക്ഷിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. പല പല ക്യാമറാദൂരങ്ങളും കാഴ്ചക്കോണുകളുമെല്ലാം അവിടെ മാറി മാറി വരാം. സീനിന്റെ പരിസരത്തെ മൊത്തമായി വിശദീകരിക്കുന്ന ഇത്തരം ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടുകൾ(Master Shot)കൂടിയാണ്. മന്ദചലനാനുഭവവും ദ്രുതചലനാനുഭവവും ഒരുപോലെ പ്രദാനംചെയ്യാൻ ഇവയ്ക്ക് സാധിക്കും. ക്യാമറാചലനത്തിന്റെ വേഗതയും തീവ്രതയുമാണ് രണ്ടനുഭവങ്ങളേയും നിശ്ചയിക്കുന്നത്. തിയോ ആഞ്ചലോ പൗലോസിന്റെ *ലാൻഡ്സ്കേപ് ഇൻ ദ മിസ്റ്റ്* (1988) എന്ന ചിത്രത്തിലെ

ഒരു രംഗം നോക്കുക. അവിടെ ട്രക്ക് ഡ്രൈവർ പെൺകുട്ടിയെ ലൈംഗികമായി പീഢിപ്പിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ കറുത്ത കർട്ടനിട്ട ട്രക്കിന് പിന്നിൽ ദൂരെയായി, നിശ്ചല മായിരുന്ന് വീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ട്രക്കിനുള്ളിൽനിന്ന് അയാളിറങ്ങിപ്പോകു മ്പോൾമാത്രം വളരെ മന്ദവും പതിഞ്ഞതുമായ താളത്തിൽ, അവളോട് സഹാനു ഭൂതി പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിൽ ക്യാമറ ഡോളി ഇന്നാകുന്നതും പെൺകുട്ടി ട്രക്കിന്റെ ചുമരിൽ ചോരകൊണ്ട് കോറുന്നതിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തിനിൽക്കു ന്നതും കാണാനാകും. ഈ ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിൽ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയെ പരുവപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന നീണ്ട ദൃശ്യങ്ങളുടെ മന്ദതാളം നിസ്സഹായതയുടെയും വിഷാദത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും തണുത്തുറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ധാരാളമായുപയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര കാരർ പാനിംഗ്, ഡോളിയിംഗ്, ട്രാക്കിംഗ് തുടങ്ങിയ ചലനങ്ങളോട് പ്രത്യേക പ്രതി പത്തി കാണിക്കുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാം. വിശാലമായ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ ദൃശ്യം മുറിയാതെ പകർത്തിയെടുക്കാൻ ഇത്തരം ചലനങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകു മെന്ന യുക്തി തന്നെയാവണം ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

2.1.9. രംഗസജ്ജീകരണവും വസ്തുവകകളും

ചലച്ചിത്രത്തിൽ സംഭവം നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തിനും സ്ഥലത്തിൽ വെ യ്ക്കുന്ന വസ്തുവകകൾക്കും അവയുടെ വ്യാപ്തിക്കും വ്യക്തതയ്ക്കും അകം പുറം കാഴ്ചകൾക്കും വർണവെളിച്ചങ്ങൾക്കുമെല്ലാം പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ആഖ്യാന ത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള പ്രമേയപരിസരത്തെയും വൈകാരികാവസ്ഥാഭേദങ്ങ ളെയും കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളെയുമെല്ലാം ഇവ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ടാബ്ലോ സമാനമായ സജ്ജീകരണങ്ങളും നിരപ്പായ വെളിച്ചവും നിശ്ചലമായ ക്യാമറയും ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്നാണ് റോയ് ആൻഡേഴ്സൺ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ ചിത്രകലാസമാനമാക്കുന്നതെന്ന് ആലോ ചിക്കാം. ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളുടെ ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട സെറ്റുകളും നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളിലെ ശൂന്യവും ഇരുണ്ടതുമായ അകത്തളക്കാഴ്ചകളും അരണ്ട വെളിച്ചത്തിലുള്ള തെരുവുകളും കൗബോയ് ചിത്രങ്ങളിലെ വിജനമായ മരുപ്രദേശങ്ങളും പൊടിക്കാറ്റ് പറക്കുന്ന ഭൂഭാഗങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രജനുസ്സുക ളുടെ പൊതുസവിശേഷതകളാകുന്നതുദാഹരിക്കാം.

ആഖ്യാനസ്ഥലംതന്നെ ഒരു കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ പരിചരിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. 'നാടകത്തിൽ മനുഷ്യനാണ് പ്രഥമവും പ്രധാനവുമെങ്കിൽ തിര ശ്ശീലയിലെ നാടകം അഭിനേതാക്കളില്ലെങ്കിലും നിലനിൽക്കും. ശക്തിയായി അട യുന്ന വാതിൽ, കാറ്റിലെ ഒരില, തീരത്തടിക്കുന്ന തിരമാല എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം നാട കീയതയെ ഉണർത്താനുള്ള ശേഷിയുണ്ട്. ചില ഉത്കൃഷ്ടകൃതികളി(Master piece)ൽ മനുഷ്യൻ ഒരു അധികവസ്തു(Extra)വോ പ്രധാനകഥാപാത്രമായ പ്രകൃ തിയുടെ വിപരീത ബിന്ദുവിൽ നിൽക്കുന്ന കൂട്ടാളി മാത്രമോ ആകുന്നു (as quoted by bordwell and thompson, 2008 : 115)' എന്ന ആന്ദ്രേ ബാസിന്റെ വാചകങ്ങൾ

ആഖ്യാനത്തിൽ സജ്ജീകരണങ്ങൾക്കുള്ള നിർണായകമായ പങ്കിനെയും അതിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ നിലനിൽപിനെയും അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. അരവിന്ദന്റെ *കാഞ്ചനസീത* (1978)യിൽ പ്രകൃതിതന്നെയാണ് സീത എന്ന് സ്ഥാപിക്കുവാൻ കാറ്റിലിളകുന്ന മരങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും സീതയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാനാകും. ടെഹ്റാനിലെ മരുപ്രദേശങ്ങളും പച്ചച്ച കുന്നിൻചെരുവുകളും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളായിത്തന്നെ മാറുന്നത് കിരസ്താമി ചിത്രങ്ങളിലെ സ്ഥിരം കാഴ്ചയാണ്. *ടേസ്റ്റ് ഓഫ് ചെറീസ്* (1977) എന്ന ചിത്രത്തിൽ തനിക്കായി സ്വയം കണ്ടെത്തിയ ശവമാടത്തിലേക്കുള്ള ബാദിയുടെ കാർ യാത്രാദൃശ്യങ്ങളിൽ നിറയുന്ന വരണ്ടതും മഞ്ഞച്ചുകിടക്കുന്നതുമായ പ്രകൃതിയ്ക്കും ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ അബ്ബാസ് കിരസ്താമിയും ചിത്രീകരണസംഘവുംതന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പച്ചച്ചു കിടക്കുന്ന പ്രകൃതിക്കുമെല്ലാം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉരുമാറുന്ന ആന്തരികനിലയുമായി പാരസ്പര്യമുണ്ടെന്ന് പറയാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *വേർ ഈസ് മൈ ഫ്രണ്ട്സ് ഹോമി*(1987)ലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ അഹമ്മദ് തന്റെ കയ്യിൽ അറിയാതെ വന്നുപെട്ട മുഹമ്മദ് റേസയുടെ നോട്ട് ബുക്ക് തിരികെ നൽകാനായി അയൽഗ്രാമത്തിലേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്രയിലും ബാഹ്യപ്രകൃതിയുടെ വിശാലതയും വശ്യതയും വലിയ ക്യാൻവാസിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞുമുള്ള അഹമ്മദിന്റെ ഓട്ടവും ലൂഡോ ബോർഡിലെ ഇറക്കത്തേയും കയറ്റത്തേയും ഓർമിപ്പിക്കുന്ന കുന്നിൻചെരുവിലെ വെട്ടുവഴിയുടെ ദൂരക്കാഴ്ചയുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിൽ അധികാർത്ഥത്തോടെ ഇടകലരുന്നു. *ത്രൂ ദി ഒലിവ് ട്രീസി*(1994)ലെ കുന്നിൻചെരുവിന്റെ വിദൂരക്കാഴ്ചകളും *വിൻഡ് വിൽ കാരി അസി*(1999)ലെ വരണ്ടും വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞും കിടക്കുന്ന മലഞ്ചെരിവുപാതയും കാറ്റുപിടിച്ച് വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ഗോതമ്പുപാടങ്ങളും എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളായിത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്. താളത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന ഇത്തരം ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങൾ കിരസ്താമി ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാണെന്ന് പറയാം.

പാത്രസ്വഭാവത്തെ സൂചനാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും സജ്ജീകരണങ്ങൾക്ക് നിർണായമായ പങ്കുണ്ട്. ഇടുങ്ങിയ മുറികളുടെ അകത്തളങ്ങളത്തിലും തുറസ്സായ ബാഹ്യലോകത്തിലുമെല്ലാം കഥാപാത്രത്തെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധത്തെ സ്ഥലപരമായ സജ്ജീകരണങ്ങൾ വഴി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമെല്ലാം ആഖ്യാനവഴി നിജപ്പെടുത്താനാകും. അടൂരിന്റെ *എലിപ്പത്തായ*ത്തിലെ അകത്തളചിത്രീകരണം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഫ്യൂഡൽ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ചുഴിക്കോട്ടയിലകപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികഭാവങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി സംവേദനം ചെയ്യുന്നുണ്ട് ആ അകത്തളസജ്ജീകരണങ്ങൾ. *ടെൻ*(2002) എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ഇറാനിയൻ സ്ത്രീകൾക്കുമേലുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ നിയന്ത്രണത്തെയും അവരുടെ അസ്വാതന്ത്ര്യത്തേയും കാറിനകത്തുമാത്രം ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഇടുങ്ങിയ ഇടം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് കിരസ്താമി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ആ ഇടുങ്ങിയ ഇടം കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽക്കൂടി അസ്വസ്ഥത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഏറെക്കഴിഞ്ഞ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യനായ ജാഫർ പനാഹിയും സമാനമായൊരു ആഖ്യാനവഴി സ്വീകരിക്കുന്നത് കാണാം. കലാകാരന്റെ സർഗാത്മകസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്മേലുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ കൈകടത്തലിനെ പരോക്ഷമായി വിമർശിക്കുന്ന തന്റെ *ടാക്സി* (2015) എന്ന പരീക്ഷണചിത്രത്തി

നായി പനാഹിയും കാറിന്റെ ഉൾഭാഗംതന്നെയാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവഘടനയിലേക്കോ കഥാപരിസരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയിലേക്കോ മാത്രമല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായ നിലയെക്കൂടി സംഭവസ്ഥലത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ സംവേദിപ്പിക്കാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായ അന്തരങ്ങൾ അവർ പാർക്കുന്ന പാർപ്പിടക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും വെളിപ്പെടുത്തുന്നത് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണ കാഴ്ചയാകുന്നത് ഉദാഹരണം.

സംഭവസ്ഥലത്തിൽ ഉള്ള വസ്തുവകകൾ(പ്രോപ്പുകൾ (Props)-പ്രോപ്പർട്ടിയുടെ ചുരുക്കപ്പേര്)ക്കും ആഖ്യാനത്തെ ചലനാത്മകമാക്കാൻ സാധിക്കും. ദൃശ്യസൂചകങ്ങളായോ ആഖ്യാനസംഭവത്തിൽ നിർണായകമായിടപെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായോ എല്ലാം അവ ദൃശ്യത്തിന്റെ അധികാർത്ഥതലത്തെ സജീവമാക്കി നിർത്താറുണ്ട്. കാലസൂചകങ്ങളായി വരുന്ന ഘടികാരങ്ങളും കലണ്ടറുകളും സർവസാധാരണമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന പ്രോപ്പുകളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ വായിക്കുന്ന പുസ്തകങ്ങളിലൂടെയും മുറിയിലെ വസ്തുക്കളുടെ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെയും അവരുടെ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികനിലയെയും ഊഹിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിപരിസരത്തിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുന്ന ഇത്തരം ചെറിയ വസ്തുക്കൾപോലും കഥാപശ്ചാത്തലത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന സുപ്രധാനസൂചകങ്ങളാകുന്നു. ഉദ്ദേശ്യപരമായും ആഖ്യാനയുക്തവുമായുള്ള ഇത്തരം സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും സജ്ജീകരണവുമാണ് സിനിമയെ ഡീറ്റെയ്ലിങ്ങിന്റെ, വിശദാംശങ്ങളുടെ കലയായി നിലനിർത്തുന്നത്. അതിന് സംവിധായകരെ സഹായിക്കുന്നത് കഴിവുറ്റ കലാസംവിധായകരാണ്.

2.1.10. അഭിനയം

അഭിനേതാക്കളാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ ജീവസ്സുറ്റവരാക്കുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ മനുഷ്യർ തന്നെയാവണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല. പക്ഷിമൃഗാദികളോ കൃത്രിമമായും സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സഹായത്താലും നിർമിക്കപ്പെട്ട മാതൃകകളോ രൂപങ്ങളോ ആകാം. മനുഷ്യരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ അഭിനയിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിലും കൂടുതൽ ശ്രമകരമായ ഉദ്യമമാണ് മനുഷ്യേതര കഥാപാത്രങ്ങളെ വഴക്കിയെടുക്കുക എന്നത്. പക്ഷിമൃഗാദികളെ പരിശീലിപ്പിച്ചെടുക്കേണ്ടി വരുന്നു എന്നതാണ് വെല്ലുവിളിയെങ്കിൽ കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമിത കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് യുക്തിയും മനോധർമവുമനുസരിച്ച് ഭാവഹാവാദികളും ശബ്ദശൈലീവ്യതിയാനങ്ങളും പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളുമെല്ലാം സാങ്കേതികമായി സൃഷ്ടിച്ച് നൽകേണ്ടി വരുന്നു.

ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വാചികം, ആഹാര്യം, ആംഗികം, സാത്വികം എന്നിങ്ങനെ അഭിനയത്തെ നാലായി തരം തിരിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ഭാവം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് വാചികാഭിനയം. അവിടെ ശ്രുതിഭേദങ്ങളും ഉച്ചാരണസ്പഷ്ടതയും അതിലെ താനതാളങ്ങളുമെല്ലാം പ്രധാനമാകുന്നു. കഥാപാത്രമാകാനുള്ള വേഷപ്പകർച്ചകൾ

അതായത് ചമയവും ആയുധാദികളുൾപ്പെടെയുള്ള വേഷഭൂഷാദികളും ചേർന്ന താണ് ആഹാര്യാഭിനയം. രംഗവേദിയിലെ സഞ്ചാരവും അംഗചലനവും നൃത്തമുദ്രാദികളും എല്ലാം ഉപയോഗിച്ചുള്ള ഭാവാഭിനയമാണ് ആംഗികം. മനസ്സുകൂടി ഉൾച്ചേരുന്ന അഭിനയമാണ് സാത്വികം. സ്തംഭം, സ്വേദം, രോമാഞ്ചം തുടങ്ങി ശാരീരികമായി പ്രകടമാവുന്ന സാത്വികഭാവങ്ങളുടെ പ്രകടനമാണത്.

നാടകത്തിൽ ആംഗികത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് നടൻ മുരളിയും കരമന ജനാർദ്ദനനുമെല്ലാം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ആംഗികം വാചികത്തിനനുസരി ച്ചുണ്ടാകുന്ന സ്വാഭാവികമായ മെയ്യനക്കം മാത്രമല്ലെന്നും ശരീരത്തിലെ സർവ അംഗങ്ങളും സർവ്വസിരകളും പങ്കെടുക്കുന്ന ഒരു ചലനവ്യവസ്ഥയാണെന്നും മുരളി പറയുന്നുണ്ട് (2003 : 43). സ്വത്വബഹിർഗമനം തന്നെയാണ് അംഗചലനങ്ങളി ലൂടെ വെളിവാക്കപ്പെടുന്നതെന്നും അവിടെ ചലനനിശ്ചലതകളിലൂടെ മനോവ്യാ പാരം അനുഭവവേദ്യമാവുന്നുവെന്നുംകൂടി അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഇതിനെ യാണ് ശരീരഭാഷ (Body Language) എന്ന് പറയുന്നത്. ചലനത്തിന്റെ ഗുരുലഘു ത്വങ്ങൾ ഇവിടെ ഒരുപോലെ പ്രധാനമാണ്. 'സ്വത്വത്തിന്റെ അഥവാ മനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന അഭിനയമാണ് സാത്വികാഭിനയമെന്ന് പൊതുവെ പറയാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ വിക്ഷേപണം സാധിച്ചെടുക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതമാണിത്. എന്നാൽ മുഖത്തിന്റെയോ ശരീരത്തിന്റെയോ ചലനങ്ങളിലൂടെ മാത്രമേ ഭാവപ്രകടനം സാധ്യമാകുന്നുള്ളൂ. വാചികമായ അഭിനയം ഒരു പരിധിവരെ സഹായിയായി വർത്തിക്കുന്നു. ഇത്തര ത്തിൽ നോക്കിയാൽ സാത്വികാഭിനയത്തിന്റെ പ്രകടനാംശം ആംഗികവും വാചിക വുമായ അഭിനയത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് കാണാം. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ അഭിനയസങ്കേതങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യം ആംഗികാഭിനയത്തിനാണ് എന്നുള്ള തിൽ തർക്കമില്ല' (2015 : 18-19) എന്നാണ് കരമന ആംഗികത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ ക്കുറിച്ച് പറയുന്നത്. ഇത് ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും സംഗത മാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അഭിനയം ശരീരകേന്ദ്രിതമാണെങ്കിലും ആവിഷ്കാര സങ്കേതങ്ങൾ അവിടെ വളരെ പ്രധാനമാണെന്ന് കാണാം.

യഥാതഥമായ കലാവിഷ്കാരം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശൈലീകൃതമായ അഭിനയത്തെക്കാൾ സ്വാഭാവികമായ അഭിനയരീതിയാണ് ഉചിതമായിട്ടുള്ളത്. ക്യാമറയ്ക്ക് മുമ്പിൽ കഥാപാത്രമായി പെരുമാറുകയാണ് അതിന്റെ രീതി എന്ന് പറയാം. മാത്രമല്ല ഒരു ഭാവാവിഷ്കാരത്തിന്റെ തുടർച്ചകളെ അതേപടി പിന്തുടരുന്നതിനുപകരം പലപ്പോഴും കഷണം കഷണമായിട്ടാണ് അവയെ ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്നത്. ഉണ്ണുന്നത് ചിത്രീകരിച്ച് ദിവസങ്ങൾ കഴിഞ്ഞിട്ടാകാം കൈകഴുകുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുന്നത് എന്നതാണ് അതിന്റെ രീതി. അതിനാൽത്തന്നെ രംഗവേദിയിലെ യഥാർത്ഥകാലത്തിലുള്ള ഒരു ആവിഷ്കാരം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഉണ്ടായെന്നു വരില്ല. സാഹസികമായ രംഗങ്ങളിലും നൃത്തം, സ്പോർട്സ് തുടങ്ങി സവിശേഷമായി പ്രാഗത്ഭ്യം വേണ്ട സന്ദർഭങ്ങളിലും മറ്റും പകരക്കാരെ (ഡ്യൂപ്പ്) ഉപയോഗിക്കാനുള്ള അവസരം ചലച്ചിത്രത്തെ മറ്റു രംഗകലകളിൽനിന്ന് വളരെയധികം വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്. ആവിഷ്കാര സങ്കേതം അതിപ്രധാനമാണെന്നാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അതേസമയം

അഭിനേതാവില്ലാതെ കഥാചിത്രങ്ങൾ ഏറെക്കുറെ അപ്രായോഗികവുമാണ്. അത് മനുഷ്യരോ മറ്റേതെങ്കിലും ജീവികളോ സാങ്കൽപ്പികരൂപങ്ങളോ ഒക്കെ ആകാനുള്ള സാധ്യത ചലച്ചിത്രം തുറന്നിടുന്നുണ്ട് എന്നുമാത്രം. മനുഷ്യർ റോബോട്ടുകളായി അഭിനയിക്കുന്നതും തിരിച്ച് കമ്പ്യൂട്ടർനിർമിതരൂപങ്ങൾ മനുഷ്യരായി അഭിനയിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരണം.

സൂക്ഷ്മമായ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾക്ക് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത പങ്ക് ചലച്ചി ത്രത്തിലുണ്ട്. മെയ്യനക്കത്തിന്, സൂക്ഷ്മമായ ഭാവചലനങ്ങൾക്ക് നിശ്ശബ്ദസിനിമാ ക്കാലത്തുതന്നെ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചിരുന്നു. *ദി ജെനറൽ* (ബസ്റ്റർ കീറ്റൺ (Buster Keaton)& ക്ലൈഡേ ബ്രുക്മാൻ (Clyde Bruckman), 1926) എന്ന ചിത്രത്തിൽ സൈന്യത്തിൽച്ചേരാനെത്തുന്ന ജോണി ഗ്രേയെ ഉദ്യോഗസ്ഥർ തെരഞ്ഞെടുക്കാതെ ഒഴിവാക്കുമ്പോൾ നിരാശയിൽ അയാൾ അവിടെത്തന്നെ നിൽക്കുകയും സൈന്യ ത്തിലേക്ക് തെരഞ്ഞെടുത്തവരുടെ ഉയരം ശ്രദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം. സതേൺ റീജിയണിൽ തീവണ്ടി എഞ്ചിൻ ഓപ്പറേറ്ററായി ഗ്രേയെ ആവശ്യമുള്ളതി നാലാണ് അയാളെ ഒഴിവാക്കുന്നതെങ്കിലും താൻ ഉയരം കുറഞ്ഞവൻ ആയതിനാ ലാണ് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടാതിരുന്നതെന്ന് ഗ്രേ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്ത് വരുന്ന തന്റെ അതേ ഉയരത്തിലുള്ള ആൾ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്ന് അയാൾ അത്ഭുതപ്പെടുന്നത് കാണിക്കുന്നതോടുകൂടി ഗ്രേ വീണ്ടും സംശയാലുവാ കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ തെറ്റിദ്ധാരണയും സംശയവുമെല്ലാം കീറ്റണിന്റെ ശരീരചലന ങ്ങളിലൂടെയും ഭാവാഭിനയങ്ങളിലൂടെയും മാത്രമാണ് കാണികൾക്ക് നിർധാരണം ചെയ്തെടുക്കാനാകുന്നത്. ടൈറ്റിലുകളേതുമില്ലാതെ ഭാവത്താൽമാത്രം കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ ആന്തരികവ്യഥയെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെയെന്ന് പറയാം. നിശ്ശബ്ദസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഭാവാഭിനയം അത്രമേൽ പ്രധാനമായി രുന്നുവെന്നർത്ഥം.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ മറ്റുസങ്കേത ങ്ങളും ഫലപ്രദമായി ഇടപെടുന്നുണ്ട്. പുഡോവ്കിൻ നാടകാഭിനയത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിനുള്ള സാധ്യതയെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കു ന്നുണ്ട്. നാടകത്തിൽ അഭിനേതാവ് കിണഞ്ഞ് പരിശ്രമിച്ചഭിനയിച്ച ഭാഗത്തെ ചല ച്ചിത്രത്തിൽ അഭിനേതാവിന്റെ പ്രത്യേകമായെടുത്ത സമീപദൃശ്യത്തിലൂടെ ഫലപ്ര ദമായി സംവേദിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നും അതിനാൽത്തന്നെ ക്യാമറയുടെ മാറിമാറി വരുന്ന സ്ഥാനങ്ങൾ സംവിധാനത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവത്ക്കരണത്തിനപ്പുറം അഭിനയത്തിന്റെ സാധ്യതകളെക്കൂടി വിപുലീകരിക്കുന്നതിനുതകുമെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു (Pudovkin, 2009 : 69). അഭിനേതാവിന്റെ അഭിനയത്തിന്റെ ഭാഗംതന്നെയായി ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണം മാറുന്നുവെന്നർത്ഥം. പ്രത്യേകിച്ച് അഭി നേതാവിന്റെ ബാഹ്യാഭിനയത്തിന് അത് കൂടുതൽ മികവ് നൽകുന്നു.

സംഭാഷണരംഗത്തിൽ എതിരെ നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്കയയ് ക്കുന്ന നോട്ടത്തിലും ഇമചിമ്മുന്നതിൽപ്പോലും സൂക്ഷ്മമായ ശ്രദ്ധപുലർത്തേണ്ട തുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*(കെ. ജി. ജോർജ്, 1983)ൽ തീന്മേശയ്ക്കരികിലിരി ക്കുന്ന മാമച്ചനെ കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ അയാൾക്ക് പുറകിലായി ആലീസ്

ഗോവണിയിറങ്ങിവരുന്നത് കാണാം. അവിടെ മാമച്ചൻ തലതിരിക്കാതെതന്നെ, കണ്ണുകൊണ്ടുള്ള സൂക്ഷ്മഭാവത്തിലൂടെ ആലീസ് പുറകിലുണ്ടെന്നറിയുന്നത് ഭരത്ഗോപി സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് കെ. ജി. ജോർജ് ആത്മകഥയിൽ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യർ തങ്ങളോട് സംസാരിക്കുന്നവരെ കൂടുതൽ സമയം ഇമ ചിമ്മാതെ തുറിച്ചുനോക്കാറില്ല. ചിന്തകൾ സ്വരൂപിക്കുന്നതിനായി പലപ്പോഴും ശ്രദ്ധ മറ്റെവിടേക്കെങ്കിലും തിരിക്കുകയോ സ്വാഭാവികമായി ഇമ ചിമ്മുകയോ ചെയ്യാറാണ് പതിവ്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രാഭിനേതാക്കൾക്ക് അധികസമയം ഇമചിമ്മാതെ പരസ്പരം നോക്കി സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. സംഭാഷണരംഗങ്ങളിൽ ഒരു കഥാപാത്രം അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിൽനിന്ന് നോട്ടം മാറ്റുമ്പോൾ അത് ഒഴിവാക്കലായോ ശ്രദ്ധ മാറ്റലോ ആയി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും അതേസമയം കണ്ണിമവെട്ടുകയാണെങ്കിൽ അത് രംഗത്തിലെ ക്രിയയോടുള്ള പ്രതികരണമായി (ആശ്ചര്യമോ അത്ഭുതമോ) വായിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും ബോർഡ്വെലും തോംപ്സണും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2008 : 135).

ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരചലനം പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ ചലനത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നിടത്ത് സൂചിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. ചിത്രങ്ങളുടെ ജനുസ്സനുസരിച്ചും കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും അഭിനേതാക്കൾ അവരുടെ ശരീരചലനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും അവിടെ പറയുകയുണ്ടായി. ബ്രസോണിനെപ്പോലുള്ള സംവിധായകർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖഭാവങ്ങളെക്കാളുപരി അവരുടെ ശരീരഭാഗങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികചലനങ്ങളെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കി പകർത്തിക്കൊണ്ട് വ്യത്യസ്ത തരത്തിലുള്ളൊരു അഭിനയയാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിൽപ്പും നടത്തവും ഇരിപ്പുമെല്ലാം ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ വ്യക്തിത്വത്തിലേക്കും സ്വഭാവത്തിലേക്കുംകൂടി വെളിച്ചംവീശുന്ന മട്ടിലാകുന്നു. നൃത്തചലനവും ചലച്ചിത്രത്തിന് പഥ്യംതന്നെ. ഗാനരംഗങ്ങളിൽ, താളത്തിനനുസരിച്ച് പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യശൈലിയിലുള്ള ചുവടുവെച്ചുകൊണ്ട് നടീനടന്മാർ ആഖ്യാനത്തിന് പകിട്ട് നൽകാറുണ്ട്. മ്യൂസിക്കൽസ് പോലെതന്നെ നൃത്തത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള ചിത്രങ്ങളും ഇന്ത്യൻസിനിമയിൽ കുറവല്ല. ഇമചിമ്മലിൽ തുടങ്ങി അഭിനേതാവിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ ഓരോ ചലനത്തിനും സ്ഥൂലമായ ശരീരവഴക്കത്തിനുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യത്യസ്ത അർത്ഥസാധ്യതകൾ നൽകാൻ കഴിയുമെന്ന് ചുരുക്കം.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയശൈലി യഥാതഥമായോ ശൈലീവത്കൃതമായോ പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്. കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ചും അഭിനയശൈലി വ്യത്യാസപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു കാലത്ത് വാസ്തവികമെന്ന് നിനച്ചിരുന്ന ശൈലികൾ ഇന്ന് അതിഭാവുകത്വപരമാകുന്നു. നിശ്ശബ്ദസിനിമാകാലത്ത് കൂടുതൽ പ്രകടമായ ശരീരചലനത്തിനും അതിനാടകീയമായ ഭാവപ്രകടനങ്ങൾക്കും മറ്റും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചു. എന്നാൽ ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്ത് സംഭാഷണത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പോടുകൂടി നാടകത്തിന്റെ ശൈലിയിലേക്ക് അത് പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാലം മുന്നോട്ടുപോകുന്നതോടെ അതിനാട

കീയമായ ശരീരചലനങ്ങളെ ഉപേക്ഷിച്ച് സൂക്ഷ്മചലനങ്ങൾക്കും ഭാവപ്രകടനങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നു. 1954-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *ന്യൂസ് പേപ്പർബോയ്* (പി. രാംദാസ്) എന്ന ചിത്രത്തിലെ അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയശൈലിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സ്വാഭാവികമായ അഭിനയശൈലി *ഓളവും തീരവും* (1960, പി. എൻ മേനോൻ) എന്ന ചിത്രത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ കാണാനാകും. അടൂരിന്റെ *സ്വയംവര*ത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ *ഓളവും തീരവും*അവതരിപ്പിച്ചതിൽനിന്ന് കുറച്ചുകൂടി മുന്നോട്ടുസഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടൊരു യഥാതഥ അഭിനയശൈലിയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് കാണാം. ഇന്ന് ഇതിൽനിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായൊരു യഥാതഥശൈലി പരക്കെയുണ്ട്. സംഭാഷണങ്ങളിലെ സാഹിത്യപരതയുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾകൂടി ഈ ശൈലീമാറ്റത്തിന് നിദാനമാകുന്നു. സംഭാഷണങ്ങളിലെ പ്രാദേശികഭേദം അതിന് ആക്കംകൂട്ടി. ശബ്ദലേഖനത്തിലുണ്ടായ ഡിജിറ്റൽ പുരോഗതി ഇതിൽ അനുപേക്ഷണീയമായ സംഗതിയാണെന്ന് കാണാം. സാങ്കേതികവികാസത്തിനൊപ്പിച്ചും ഈ ശൈലിമാറ്റം പ്രകടമാണ്. എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാധ്യത ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നതോടുകൂടി അഭിനേതാക്കളുടെ നൈരന്തര്യമുള്ള അഭിനയം ശകലീകൃതമായി മാറുന്നു. അവിടെ സംവിധായകരെയോ സഹഅഭിനേതാക്കളെയോ സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ ലഭ്യതയോ ഒക്കെ അനുസരിച്ച് നൈരന്തര്യം തകർക്കപ്പെടുകയും സൗകര്യപ്രദമായ ഭാഗങ്ങൾ അഭിനയിപ്പിച്ചുഫലിപ്പിക്കുക എന്ന സമ്പ്രദായത്തിലേക്ക് മാറുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്റ്റേജ്ഡ് ഡ്രാമയിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സത്താപരമായ വ്യതിയാനം എഡിറ്റിംഗിന്റെ കണ്ടുപിടുത്തത്തോടുകൂടിയാണെന്ന് അഭിനയസങ്കേതങ്ങളുടെ പരിണാമം നിരീക്ഷിച്ചാൽ ബോധ്യപ്പെടും. നാടകത്തിലെയും സിനിമയിലേയും അഭിനേതാവിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും പരിമിതികളെക്കുറിച്ചും താരതമ്യാത്മകമായി ചിന്തിക്കുന്ന വേളകളിൽ അടൂരും കരമനയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഈ സാങ്കേതികസാധ്യതയെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിച്ചുകാണുന്നുണ്ട് (ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 2014 : 132-141, കരമന, 2015 : 37 -43). സാങ്കേതികപുരോഗതിക്കനുസരിച്ചുള്ള അഭിനയശൈലിയുടെ ചരിത്രപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ പരിണാമം വിശദമായ പഠനമേഖലയാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

അഭിനേതാക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമെന്നതിനോടൊപ്പം പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായിക്കൂടി പ്രാധാന്യമുള്ള ഒന്നാണ്. ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെ പ്രധാന പ്രത്യേകത അത് പരിചയസമ്പന്നരായ അഭിനേതാക്കളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് സാധാരണക്കാരിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കണ്ടുവെന്നതാണ്. ക്യാമറയെ തെരുവിലേക്കിറങ്ങിച്ചെല്ലാൻ അനുവദിച്ചതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും തെരുവിൽനിന്നുതന്നെ അവർ കണ്ടെത്തി. യഥാതഥശൈലിയുടെ ഒരു പ്രധാന നിലപാടായവർ ഈ മാറ്റത്തെ കൈക്കൊള്ളുന്നുമുണ്ട്. കുട്ടിയായും യുവാവായുമെല്ലാം ഒരേ നടനെ(Jean-Pierre Léaud)ത്തന്നെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഫ്രാങ്സ്വാ ത്രൂഫോ ആത്മാംശമുൾക്കൊള്ളുന്ന തന്റെ ചലച്ചിത്രത്രയങ്ങളെ (മറ്റു ചിത്രങ്ങളിലും മിക്കപ്പോഴും ഈ നടനെത്തന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നു) ആസൂത്രണം ചെയ്തത്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവചിത്രണത്തിനനുയോജ്യമായ അഭിനേതാവിനെ കണ്ടെത്താനുള്ള സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധയും ചലച്ചിത്രകാരർ വെച്ചുപുലർത്താറുണ്ട്. നിരാശ മുറ്റുന്ന മുഖവുമായി വന്ന വേണുനാഗവള്ളി ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരുകൂട്ടം നിരാശാകാമുകന്മാരെ അവതരിപ്പിച്ചത് ഈ വഴിക്കാണ്. അഭിനേതാക്കൾ അവർ മുന്നേ കൈകാര്യം ചെയ്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിഴലിൽത്തന്നെ പിന്നീടും തിരശ്ശീലയിൽ ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്നതും കാണാനാകും. തിക്കുറുശ്ശി സുകുമാരൻ നായർ മലയാള സിനിമയിലെ മുത്തച്ഛൻ മുഖമായും കവിയൂർ പൊന്നമ്മ നന്മനിറഞ്ഞ അമ്മ മുഖമായും സ്ഥിരപ്പെടുന്നതും ഈ അർത്ഥത്തിൽ വായിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ്. അനുകൽപ്പനചിത്രങ്ങളിലും ജീവചരിത്രസിനിമകളിലും മറ്റും മൂലകൃതിയ്ക്കനുയോജ്യമായ കഥാപാത്രമുഖങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും പലവിധത്തിലുള്ള യുക്തികൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. കമ്പോളവുംകൂടി ആ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലിടപെടാറുണ്ട്. തകഴിയുടെ കറുത്തമ്മ സിനിമയിലേക്കെത്തുമ്പോൾ വെളുത്തമ്മയാകുന്നത് (*ചെമ്മീൻ*, 1965) കമ്പോളയുക്തിക്കനുസരിച്ചുകൂടിയാണ്. അടുത്തിടെയിറങ്ങിയ *ആണും പെണ്ണും* എന്ന സമാഹാരചിത്രത്തിലെ ഉറൂബിന്റെ *രാച്ചിയമ്മ* എന്ന കഥയുടെ അനുകൽപ്പനമായി വരുന്ന ചെറുചിത്രത്തിൽ (വേണു, 2021) രാച്ചിയമ്മ എന്ന കഥാപാത്രത്തിനായി പാർവതി തിരുവോത്ത് എന്ന നടിയെ തെരഞ്ഞെടുത്തത് ഏറെ ചർച്ചയ്ക്ക് വഴിവെക്കുകയുണ്ടായി. കറുത്ത സ്ത്രീശരീരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതയെ അത്രമേൽ ശക്തമായാവിഷ്കരിച്ച കഥയുടെ ആത്മാവിനെത്തന്നെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഈ താരതെരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെ ചോർത്തിക്കളഞ്ഞുവെന്ന വിമർശനം ചിത്രത്തിനെതിരെ ഉയരുകയുണ്ടായി. സൂര്യയെപ്പോലെയുള്ള ശക്തരായ കറുത്ത അഭിനേതാക്കൾ ഒരുകാലത്ത് മലയാളസിനിമയുടെ വെള്ളിത്തിരയിലെ സർഗാത്മകസാന്നിധ്യമായിരുന്നുവെന്ന ചിന്ത ഇന്ന് കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുന്നുണ്ട്. വർണവും ശരീരവടിവും പൊതുബോധത്തിനനുസൃതമായി ഏകീകരിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ യുക്തിയാണ് പലപ്പോഴും ഇന്നത്തെ തിരശ്ശീലയെ നയിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ താരമൂല്യവും മറ്റു ശാരീരികസവിശേഷതകളുമെല്ലാം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി മാത്രമല്ലാതെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായിക്കൂടി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് വിസ്മരിക്കാനാവില്ല. ഇങ്ങനെ അഭിനേതാക്കളുടെ, താരപദിവിയടക്കമുള്ള സാമൂഹികജീവിതം തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ നിർമിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായി ഇപെടുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. അനുയോജ്യരായ അഭിനേതാക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് മാത്രമല്ല പുറത്ത് സാംസ്കാരികമായ അർത്ഥവിവക്ഷകളിലേക്കുകൂടി നയിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

2.1.11. വേഷവിധാനവും ചമയവും

കഥാപാത്രങ്ങളെ കഥാപരിസരവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലും കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളെ ഉറപ്പിക്കുന്നതിലും അഭിനേതാക്കളോടൊപ്പം ഏകീകൃതമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവയാണ് വേഷവിധാനവും ചമയവും. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് പൊരുത്തപ്പെടുന്ന രീതിയിലും വൈരുദ്ധ്യമായി നിൽക്കുന്ന വിധത്തിലുമെല്ലാം വേഷപ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമുകളിൽ വർണതാളം നിലനിർത്തുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുണ്ട്. സജ്ജീകരണങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിലും ചമയത്തിലും വരെ ഇടപെട്ടുകൊണ്ടാണ് റോയ് ആൻഡേഴ്സൺ

തന്റെ *ലിവിംഗ് ട്രിലജി* (*സോങ്സ് ഫ്രം ദ സെക്കന്റ് ഫ്ളോർ* (2000), *യു ദി ലിവിം ഗ്* (2007), *എ പീജിയൺ സാറ്റ് ഓൺ എ ബ്രാഞ്ച് റിഫ്ളക്റ്റിംഗ് ഓൺ എക്സി സ്റ്റൻസ്* (2014))യിലെ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളുടെയും അടുത്ത കാലത്തിറങ്ങിയ *എബൗട്ട് എൻഡ്‌ലെസ്നെസ്സ്* (2019) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെയുമെല്ലാം ദൃശ്യസംരചനയെ ചിത്ര കലാസമാനമാക്കുന്നത്.

ദൃശ്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതയ്ക്കപ്പുറം ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചരിത്രസാം സ്കാരികപശ്ചാത്തലങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകമായ സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായ നിലയെ വേർതിരിച്ചുകാണിക്കാനുമെല്ലാം വേഷവിധാനങ്ങളും ചമയങ്ങളും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. തൊഴിലാളിയുടെയും മുത ലാളിയുടെയും വസ്ത്രവൈരുദ്ധ്യങ്ങളിൽക്കൂടി വർഗവൈരുദ്ധ്യം വെളിപ്പെടു ത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ചാർളി ചാപ്ലിന്റെ തെണ്ടിയുടെ വേഷം ദാരിദ്ര്യ ത്തിന്റെ മൂർത്ത സൂചനയാകുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. മുറി മീശയും ഊന്നുവ ടിയും വലിപ്പം കൂടിയ ഷൂസുകളും ക്രമമല്ലാത്ത പാന്റ്സുമെല്ലാം പിന്നീട് ചാപ്ലിനെ എളുപ്പം ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ഉപാദാനമായി മാറി. പേരുകൾക്കും ജീവിതപരിസരങ്ങ ൾക്കുമൊപ്പം വസ്ത്രവിധാനരീതികളിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മതസ്വത്വം സൂചിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. പോലീസും വക്കീലും പോസ്റ്റുമാനുമെല്ലാം ജീവിതത്തിലെ ന്നപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലും വസ്ത്രത്താൽ ആദ്യമേ തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നു. ചലച്ചി ത്രജനുസ്സുകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും സവിശേഷമായ വേഷവിധാനരീതികൾ സ്വീക രിച്ചുകാണുന്നു. കൗബോയ് ചിത്രങ്ങളിലെ വേഷവിധാനരീതി ഉദാഹരണം. *ഭാർഗ്ഗ വീനിലയം* (1964, എ. വിൻസെന്റ്) എന്ന ചിത്രത്തിന് ശേഷം മലയാളസിനിമയിൽ വെളുത്ത വസ്ത്രമണിഞ്ഞ പ്രേതങ്ങൾ സാധാരണ കാഴ്ചയാകുന്നത് മറ്റൊരുദാഹ രണം.

ഒരു പ്രത്യേകചരിത്രകാലഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ കാലസങ്കേതങ്ങളായിക്കൂടി വേഷവിധാനങ്ങൾ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. വിക്റ്റോറിയൻ കാലത്തെ ആഖ്യാനകാലമായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ ഡാവിഞ്ചിയുടെയും മറ്റും ചിത്ര കലയ്ക്ക് സമാനമായ വേഷവിധാനവും ചമയവും സ്വീകരിക്കുന്നതുദാഹരണം. ഐതിഹ്യ-പുരാണകഥകളിലും മറ്റും സാഹിത്യവർണനകൾക്കനുസൃതമായ വ സ്ത്രവിധാനരീതി സ്വീകരിക്കുന്നത് മലയാളത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദാഹരണം. *മണിച്ചി ത്രത്താഴി*(1993, ഫാസിൽ)ൽ ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളെ വേർതിരിച്ചുനിർത്തുന്നതിലും ഭൂതകാലത്തിൽത്തന്നെ നാടുവാഴിത്തകാലത്തെ സവിശേഷമായി അടയാളപ്പെടു ത്തുന്നതിനും മറ്റു പല സങ്കേതങ്ങൾക്കുമൊപ്പം വേഷവിധാനവും ചമയവും മുഖ്യ പങ്കുവഹിക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. വടക്കൻ പാട്ടുചിത്രങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആടയാഭരണങ്ങൾ രാജകാലത്തെ സൂചകമായി നിൽക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായ മേൽക്കോയ്മയെക്കൂടി അടയാളപ്പെ ടുത്തുന്നുണ്ട്. ഈ വസ്ത്രധാരണരീതികൾ പിന്നീട് പല ചിത്രങ്ങളിലെയും ഗാന രംഗങ്ങളിൽ കാലസങ്കേതമായല്ലാതെ ആവർത്തിക്കുന്നതും കാണാം. അവിടെ സുവർണഭൂതകാലത്തിലെ സ്വപ്നസമൃദ്ധിയുടെ സൂചകമായും സ്ത്രീ-പുരുഷശരീ രങ്ങളുടെ വസ്തുവത്കരണോപാധിയായുമെല്ലാമാണ് ഇവയെ വിനിയോഗിക്കുന്ന ത്. സെക്കന്റുകൾക്കകം മാറിമാറി വരുന്ന വേഷവിധാനങ്ങൾ സ്വപ്നാത്മകതയുടെ

സങ്കേതമായിക്കൂടി നിൽക്കുന്നു. രാമായണകഥയ്ക്ക് വ്യത്യസ്ത ഭാഷ്യം നൽകിയ *കാഞ്ചനസീത*(ജി. അരവിന്ദൻ, 1978)യിൽ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം അവരുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിലും മറ്റും സൂക്ഷിച്ച ഗോത്രപരതയും സാധാരണത്വവും എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്. മുഖത്തിൽ വസൂരിക്കലയുള്ള രാമനും ഇരുണ്ട് എണ്ണമയമുള്ള, ചമയരഹിതമായ പുരാണമുഖങ്ങളും മുഖ്യധാരയിലെ ഐതിഹാസികമായ രാമായണകഥാപാത്രസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കുമേലുള്ള അട്ടിമറി തന്നെയായിരുന്നു.

വസ്ത്രവിധാനത്തോടൊപ്പം പരിഗണിച്ചുപോരുന്ന ചമയത്തിനും ആഖ്യാനത്തിൽ സങ്കേതബദ്ധമായ നിലനിൽപ്പാണുള്ളത്. ചമയങ്ങളിലുള്ള കാലാനുസൃതമായ മാറ്റം സാങ്കേതികപരിണാമത്തിന്റെ മാറ്റത്തിന്റെകൂടെ അടിപ്പടയിലുള്ളതാണ്. ആദ്യകാല ഫിലിം സ്റ്റോക്കുകളിൽ അഭിനേതാക്കളുടെ മുഖം വ്യക്തമായി തെളിയണമെങ്കിൽ കനത്ത ചമയം അനിവാര്യമായിരുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ ക്യാമറയ്ക്ക് തെളിച്ചത്തോടെ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ പാകത്തിലുള്ള ശൈലീകൃതമായ ചമയമാണ് അക്കാലത്ത് സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. ഇത് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പലപ്പോഴും ഒരു 'മൈം' സ്വഭാവം നൽകിയിരുന്നുവെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. എന്നാൽ ഇതേ രീതിയെ മനഃപ്പൂർവമായിത്തന്നെ മൈം ശൈലിക്കായും ഹാസ്യാത്മകതയ്ക്കുമായി ചാപ്ലിനും ബസ്റ്റർ കീറ്റണും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. വർണചിത്രങ്ങളുടെ വരവോടെ ചമയരീതികളിലും വലിയ വ്യത്യാസം വരികയുണ്ടായി. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെക്കൂടി മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ചമയശൈലിയെ സുഗമമായി സ്വീകരിക്കാനുള്ള സാധ്യതകളേറി. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ഈസ്റ്റ്മാൻ കളർചിത്രമായ *ചെമ്മീനി*(രാമു കാര്യാട്ട്, 1965)ൽ പരുക്കനും തന്റേടിയുമായ പളനിയുടെ സ്വഭാവത്തെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിമിതമായ ചമയത്തോടുകൂടിയ പ്രത്യക്ഷീകരണം പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്.

പുരുഷനോട്ടത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ലൈംഗികവസ്തു എന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീശരീരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ വേഷവിധാനങ്ങൾക്കും ചമയങ്ങൾക്കും ക്യാമറയുടെ നോട്ടപ്പാടിനുമെല്ലാം നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. സ്ത്രീസാമീപ്യമറിയാത്ത മുനിയെ ആകർഷിക്കാനായി വൈശാലി (*വൈശാലി*, 1988, ഭരതൻ) സ്വീകരിക്കുന്ന വസ്ത്രവിധാനം ഉദാഹരണം. *ചെമ്മീനി*ലെ കറുത്തമ്മയ്ക്ക് കഴുത്തിന് താഴെയൊരു മറുക് നൽകി കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ സവിശേഷമായി ക്ഷണിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം.

യാഥാർത്ഥ്യത്തിനപ്പുറമുള്ള ഭ്രമാത്മകതയെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതിനും ചമയത്തെ വിദഗ്ധമായുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചമയത്തിന്റെ സാധ്യത പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രേതസമാനമായ മുഖത്തെയും ഭീകരരൂപികളെയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഒരു അഭിനേതാവിനെത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളായവതരിപ്പിക്കാൻ ചമയസാധ്യതകളിലൂടെ സാധിച്ചു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിനുതന്നെ കാലാനുസൃതമായി വരുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്താനും വിദഗ്ധരായ ചമയകലാകാരർക്ക് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഇന്ന് കൂടുതൽ സാധ്യതകൾ കൈവന്നു. ഒരാളെത്തന്നെ തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത വിധം മറ്റൊരാളാക്കി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യതയേറി. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്ര

ങ്ങളുടെ ചമയവും വേഷവിധാനവുമെല്ലാം പാത്രചിത്രണത്തെ സൂക്ഷ്മമാക്കുന്ന സങ്കേതസൂചകങ്ങളാണ്.

2.1.12. വെളിച്ചവർണങ്ങൾ

ഒരു ദൃശ്യം ആലേഖനം ചെയ്യണമെങ്കിൽ വെളിച്ചംകൂടിയേ തീരൂ. വെളിച്ചത്താൽ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ചലച്ചിത്രമാകട്ടെ, ഇരുട്ടറയിലാണ് പ്രകാശിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇരുളും വെളിച്ചവും ചലച്ചിത്രത്തിൽ സത്താപരമായിത്തന്നെ ഇഴചേർന്നുകിടക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചപ്രയോഗത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിലൂടെയും മറ്റും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പലവിധമായ ധ്വനിമൂല്യങ്ങളും വൈകാരികഭേദങ്ങളും ആരോപിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരർക്ക് സാധിക്കും. വെളിച്ചത്തോടൊപ്പം വർണവും ദൃശ്യനിർമാണത്തിലിടപെട്ടുകൊണ്ട് ദൃശ്യത്തിന് പുതിയ അർത്ഥസാധ്യതകൾ നൽകുന്നു. വെളിച്ചവും വർണവും സമാന്തരമായി സഞ്ചരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കുറവല്ല. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും ഇവയുടെ പ്രയോഗങ്ങൾ യാദൃച്ഛികമെന്നതിനെക്കാളേറെ സോദ്ദേശ്യപരമാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

2.1.12.1. വെളിച്ചം

ക്യാമറയുടെ പലതരത്തിലുള്ള നോട്ടങ്ങൾ കാണികളെ നയിക്കുന്നതുപോലെ കാണികൾ എവിടെ നോക്കണമെന്നും എന്ത് കാണണമെന്നുമെല്ലാം നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ വെളിച്ചവിധാനത്തിനും പങ്കുണ്ട്. ഫ്രെയിമിലെ വെളിച്ചവ്യത്യാസങ്ങൾ, ഇരുളും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം, നിഴൽ രൂപീകരണം, വെളിച്ചത്തിന്റെ ദിശ, വെളിച്ചത്തിന്റെ ഗുണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ദൃശ്യവസ്തുക്കളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെ, ദ്വിമാനദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ത്രിമാനാനുഭവം നൽകുന്നത് ഉൾപ്പെടെ, നിർണയിക്കുന്നു. വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രജനുസ്സുകൾ അവയുടെ ആഖ്യാനാന്തരീക്ഷത്തിനനുയോജ്യമായ മട്ടിലുള്ള വെളിച്ചക്രമീകരണങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഹൊറർ, ത്രില്ലർ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇരുളിനും ഹാസ്യരസപ്രധാനങ്ങളായ ചിത്രങ്ങളിൽ വെളിച്ചത്തിനും ലഭിക്കുന്ന മേൽക്കൈയും നിയോനോയർ ചിത്രങ്ങളിലും ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളിലും മറ്റും ഇരുളിനും വെളിച്ചത്തിനുമുള്ള ഏറിയ വൈരുദ്ധ്യവുമെല്ലാം മനോവിശകലനപരവും ഘടനാപരവുമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായി മാറുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെ കാലമാറ്റത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കാനുമാകും. റിയാസ് കോമുവിന്റെ *മൈ ഗ്രേവ്* (2014) എന്ന പന്ത്രണ്ട് മിനിറ്റ് ദൈർഘ്യമുള്ള ദൃശ്യോപന്യാസത്തിൽ നസ്റുദ്ദീൻ ഷായുടെ നിശ്ചലമായ മധ്യദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ പതിപ്പിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മമായ വെളിച്ച മാറ്റത്തിലൂടെ മാത്രമാണ് ഭാവ-വൈകാരികവ്യത്യാസങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഇത് വെളിച്ചത്തിന് ദൃശ്യത്തിനുമേലുള്ള സർഗശക്തിയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. മോസുകിൻ എന്ന നടന്റെ ചിത്രമുപയോഗിച്ച് കുളെഷേവ് നടത്തിയ പരീക്ഷണംപോലൊന്ന് വെളിച്ചവിതരണമുപയോഗിച്ച് നടത്തുകയാണവിടെ കോമു.

ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിലെ സ്വാഭാവികമായ വെളിച്ചസ്രോതസ്സിനെ ആശ്രയിച്ചും കൃത്രിമമാർഗങ്ങളിലുള്ള വെളിച്ചസ്രോതസ്സിനെ സ്വീകരിച്ചുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങളിൽ വെളിച്ചവിതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

പകൽവെളിച്ചവും രാത്രിയിലെ നിലാവെളിച്ചവും മെഴുതിരിവെട്ടവുമെല്ലാം സ്വാഭാവിക വെളിച്ചവിതരണമാകുമ്പോൾ ഇലക്ട്രിക് വെളിച്ചങ്ങളും മറ്റും (എച്ച് എം ഐ, നിയോൺ വെളിച്ചം, ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചം, എൽ ഇ ഡി വെളിച്ചങ്ങൾ) കൃത്രിമ വെളിച്ചവിന്യാസങ്ങളാകുന്നു. സ്വാഭാവികവെളിച്ചത്തിന്റെയും കൃത്രിമവെളിച്ചത്തിന്റെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ലഭ്യതയനുസരിച്ച് മാത്രമല്ല സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമോ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമോ ആയ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൂടിയായി മാറുന്നുണ്ട്. 1940-കളിലേയും 50-കളിലേയും ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസ്റ്റുകൾ യുദ്ധാനന്തര ഇറ്റലിയുടെ തെരുവോരക്കാഴ്ചകളെ വാസ്തവികമായി പകർത്താൻ ലഭ്യമായ സ്വാഭാവികവെളിച്ചവിധാനത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സമകാലികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഫലപ്രദമായി പുനരവതരപ്പിക്കുന്നതിനായി കൃത്രിമവെളിച്ചമാർഗങ്ങൾ സ്വീകരിക്കില്ലെന്ന ഡോഗ്മേ 95 ചലച്ചിത്രകാരരുടെ പ്രതിജ്ഞയും ഈ മട്ടിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുതന്നെയാണ്.

ദൃശ്യത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കാനായി സ്വഭാവികവെളിച്ചം മതിയാകാതെ വരുമ്പോഴും സവിശേഷമായ ദൃശ്യപ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴുമെല്ലാമാണ് പലപ്പോഴും കൃത്രിമവെളിച്ചമാർഗങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികമായി ഫിലിമിന്റെ പ്രകാശപ്രതികരണക്ഷമത വളരെ പ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം. പകൽസമയങ്ങളിൽ രാത്രിദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ നിലാവെളിച്ചത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തെ കൃത്രിമമാർഗങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാറുണ്ട്. സാങ്കേതികമായി ഇവയെ ഡേ ഫോർ നൈറ്റ് എന്ന് വിളിക്കാറുണ്ട് (ഡേ ഫോർ നൈറ്റ് എന്ന് വിളിച്ചിരുന്ന ഈ സങ്കൽപ്പത്തിനുള്ള ആദരവ് (ഹോമേജ്) കൂടിയായിരുന്നു ത്രൂഫോയുടെ *ഡേ ഫോർ നൈറ്റ്* (1973) എന്ന ചലച്ചിത്രം). കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഫിലിമിൽ ഡേ ഫോർ നൈറ്റ് ചിത്രീകരണത്തിനായി ചുവന്ന ഫിൽറ്ററുകളുപയോഗിക്കുകയാണ് പതിവ്. മറ്റേതൊരു സങ്കേതത്തെയുംപോലെ വെളിച്ചവിധാനവും സാങ്കേതികവിദ്യാപരമായ വികാസത്തിനനുസരിച്ച് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ പരിണാമങ്ങൾക്ക് വിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചം മാത്രമുണ്ടായിരുന്ന കാലത്തുനിന്ന് ഫ്ളൂറസെന്റ് വെളിച്ചത്തിലേക്കും ഫിൽറ്ററുകളുപയോഗിച്ച് വർണവെളിച്ചങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലേക്കും വ്യത്യസ്ത വർണങ്ങളിലുള്ള വെളിച്ചങ്ങൾ(എൽഇഡി)തന്നെ ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങുന്നതിലേക്കുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചവിതരണസാങ്കേതികത വികാസം പ്രാപിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വസ്തുവിന്റെ മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നും വശത്തുനിന്നും മുകളിൽനിന്നും താഴെനിന്നുമെല്ലാം വെളിച്ചത്തെ പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വ്യത്യസ്ത വൈകാരികതലങ്ങൾ കൽപ്പിച്ചുനൽകാനാകും. പ്രധാനമായും മുഖ്യവെളിച്ചം (Key Light), പൂരകവെളിച്ചം (Fill Light), പിൻവെളിച്ചം (Back Light) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതരം വെളിച്ചകേന്ദ്രങ്ങളാണുള്ളത്. വസ്തുവിന്റെ മുന്നിൽനിന്ന് വസ്തുവിലേക്ക് പതിപ്പിക്കുന്ന മുഖ്യവെളിച്ചമാണ് കീലൈറ്റ്. ഫ്രെയിമിലെ ഏറ്റവും തെളിച്ചമുള്ള ഈ വെളിച്ചം ക്യാമറയുടെ അടുത്താണ് സ്ഥാപിക്കാറുള്ളത്. ഈ മുഖ്യവെളിച്ചത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന നിഴലുകളെ മയപ്പെടുത്തുന്നതിനാണ് സാധാരണയായി പൂരകവെളിച്ചങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ മറ്റൊരു വശത്തുനിന്ന്, മുഖ്യവെളിച്ചത്തിന് പൂരകമായാണ് ഇത് പതിപ്പിക്കുന്നത്.

മുഖ്യവെളിച്ചം പൂരകവെളിച്ചത്തെക്കാളും വസ്തുവിനോ രൂപത്തിനോ അടുത്തായിരിക്കും. വസ്തുവിന് പിന്നിൽനിന്ന് പതിപ്പിക്കുന്ന പിൻവെളിച്ചം പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് വസ്തുവിനെ വേർതിരിച്ചുകാണിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുവിന്റെ ആകൃതിയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. വസ്തുവിന് ചുറ്റും ഒരു പ്രഭാവലയം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനാൽ ഇതിനെ ഓരവെളിച്ചം അഥവാ റിം ലൈറ്റെന്നുകൂടി വിളിക്കാറുണ്ട്. ഇതിലൂടെ വസ്തുവിന്റെ അരികുകളെ തിളക്കി നിർത്താൻ സാധിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചുമലിൽ പ്രകാശം വീഴുന്നതും തലമുടി തിളങ്ങിനിൽക്കുന്നതുമെല്ലാം ഈ വെളിച്ചപ്രയോഗത്തിലൂടെയാണ്. മുഖ്യ-പൂരക-പിൻ വെളിച്ചങ്ങൾ മൂന്നും ഒരുമിച്ച് പതിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് ദൃശ്യത്തിന് ആഴവും അതുവഴി ത്രിമാനപ്രതീതിയും ലഭിക്കുന്നത്. മൂന്നുകേന്ദ്രങ്ങളിൽനിന്നുവരുന്ന പ്രകാശമാണ് വസ്തുവിനുമേൽ പതിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഇതിനെ *ത്രീ പോയിന്റ് ലൈറ്റിംഗ്* എന്നും വിളിക്കുന്നു. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിൽ തുന്നലറിയിക്കാതിരിക്കാനുള്ള ഒരുപാധിയായി ഈ ത്രീപോയിന്റ് വെളിച്ചവിതരണത്തെ പരിഗണിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇവ കൂടാതെ അഭിനേതാവിന് മുകളിലായി മുഖ്യവെളിച്ചത്തെ സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് ഉയരത്തിൽനിന്നുള്ള വെളിച്ചവിധാന(Top Light)വും അഭിനേതാവിന് താഴെ മുഖ്യവെളിച്ചത്തെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട് താഴെനിന്നുള്ള വെളിച്ചവിധാന(Under Light)വും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാം. ഉയർന്ന വെളിച്ചപ്രയോഗം അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരവടിവിനെ വ്യക്തമാക്കുന്നതിനും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആധിപത്യസ്വഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതിനും ഉപകരിക്കുന്നു. താഴ്ന്ന വെളിച്ചവിധാനത്തിലൂടെ അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരഭാഗങ്ങളെ വികലീകരിക്കാനും ഭീതിദമോ വിഷാദാത്മകമോ ആയ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനും സാധിക്കുന്നു. ഒരു ഫ്രെയിമിലെ മുഖ്യവെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രബലതയും ദുർബലതയുമനുസരിച്ച് വെളിച്ചവിധാനത്തെ യഥാക്രമം ഉയർന്ന മുഖ്യവെളിച്ച(High keylight)മെന്നും താഴ്ന്ന മുഖ്യവെളിച്ച(Low keylight)മെന്നുമെല്ലാം വിളിക്കാറുണ്ട്. അവിടെ ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളാലും നിഴൽവീഴ്ചയുടെ വ്യാപ്തിയാലുമെല്ലാം ദൃശ്യം അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കും.

താഴ്ന്ന മുഖ്യവെളിച്ചത്തി(Low Key Light)ലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇരുണ്ട പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചില മേഖലകൾ മാത്രം പ്രകാശിച്ചുകാണുന്ന വിധത്തിൽ ഇരുളും വെളിച്ചവും ഏറിയ വൈരുദ്ധ്യത്തിലായിരിക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സംശയാസ്പദമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിർത്തുന്നതിനും കഥാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സംഘർഷാവസ്ഥ നിലനിർത്തുന്നതിനുമെല്ലാം ഈ വെളിച്ചരീതി വളരെയധികം ഫലപ്രദമാണ്. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള ജർമനിയെ വരച്ചിടാനും ഭീകരജീവികൾ, കൊലപാതകികൾ, ചിത്തരോഗികൾ തുടങ്ങിയവർ കേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്ന പ്രമേയങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനുമായി ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളും നിയോനോയർ ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം ഈ താഴ്ന്ന മുഖ്യവെളിച്ചവിന്യാസരീതിയെ സവിശേഷശൈലിയായി സ്വീകരിച്ചിരുന്നു. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സാബോറ്റേജി*(1936)ൽ വെർലോകിനെ ആദ്യമായി തിരശ്ശീലയിൽ കാണിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അയാൾ ധരിച്ചിരിക്കുന്ന തൊപ്പിയുടെ നിഴൽ അയാളുടെ മുഖത്ത്

ഇരുൾ വീഴ്ത്തുന്നത് കാണാം. സംശയാസ്പദമായ അയാളുടെ സ്വഭാവഗതിയിലേക്കുള്ള ഇരുൾ സൂചനയാണ് ഇതെന്ന് സൂസന്നെ സ്പെയ്ഡൽ (Suzanne Speidel) നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Jill Nelms, 2012 : 92). കയറോസ്ക്യൂറോ ചിത്രകാരന്മാരുടെ (റെംബ്രാന്റിന്റെയും കരവാജ്ജിയോയുടെയും) ഇരുളും വെളിച്ചവും ഇടകലർന്ന വർണമിശ്രണരീതിയുമായി (ഇറ്റാലിയൻ പദം, കയറോ: പ്രകാശം, ഒസ്ക്യൂറോ: ഇരുട്ട്) ഈ താഴ്ന്ന മുഖ്യവെളിച്ചരീതി പൊരുത്തപ്പെടുന്നതിനാൽ ഇതിനെ കയറോസ്ക്യൂറോ വെളിച്ചപദ്ധതിയെന്നും റെംബ്രാന്റ് വെളിച്ചവിന്യസനമെന്നുമെല്ലാം വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. നാടകീയമായ രംഗസൃഷ്ടിക്ക് ഈ വെളിച്ചപദ്ധതി കുറച്ചൊന്നുമല്ല സഹായകരമാകുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽക്കാണുന്ന വസ്തുവിനുമേൽ വെളിച്ചം പതിപ്പിച്ച് നിഴൽരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് സങ്കീർണമായ ദൃശ്യസരംചനയൊരുക്കാനും പ്രത്യക്ഷത്തിൽക്കാണാത്ത വസ്തുവിന്റെ നിഴലിനെ മാത്രം തിരശ്ശീലയിൽ നിർത്തി നിഗൂഢത നിറയ്ക്കാനുമെല്ലാം ഈ വെളിച്ചവിന്യാസരീതി സഹായകമാകുന്നു.

വെളിച്ചത്തിന് ഇരുട്ടിനെക്കാൾ മേൽക്കൈ ലഭിക്കുന്ന ഉയർന്ന മുഖ്യവെളിച്ചം, താഴ്ന്ന മുഖ്യവെളിച്ചത്തിന് വിപരീതമായ ഫലമാണ് ദൃശ്യത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിഴലുകൾ കുറഞ്ഞിരിക്കുകയും ഫ്രെയിമിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളും പ്രകാശമാനമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉത്സാഹഭരിതമായ അന്തരീക്ഷങ്ങളിലും ഹാസ്യത്തിന് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലുമെല്ലാം ഈ രീതി പ്രബലമായിരിക്കും. അവിടെ രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെപ്പോലും വൈരുദ്ധ്യാത്മകമാക്കാതിരിക്കാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കാറുമുണ്ട്.

മുഖ്യവെളിച്ചത്തെ ഏതെങ്കിലും വശങ്ങളിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വസ്തുവിന്റെ വശങ്ങളെ മാത്രം പ്രകാശമാനമാക്കാനും സാധിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലെ ദ്വന്ദ്വാത്മകതയെ ഇത്തരം വെളിച്ചസൂചനയിലൂടെ വെളിവാക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താനാകും. അവിടെ പാതിയിരുണ്ടും പാതിതെളിഞ്ഞുമിരിക്കുന്ന മനുഷ്യമുഖങ്ങൾ പാത്രസ്വഭാവത്തിലെ സന്നിഗ്ദ്ധതയേയും ഇരട്ട വ്യക്തിത്വത്തെയുമെല്ലാം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക ഭാഗത്തേക്കുമാത്രം വെളിച്ചം പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണേണ്ടവയെ ശ്രദ്ധിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രവുമുണ്ട്. *ഭാർഗവീനിലയ*(എ. വിൻസെന്റ്, 1964)ത്തിൽ മരത്തട്ടിന്റെ വിടവിലൂടെ നോക്കുന്ന അവ്യക്തമായൊരു രൂപത്തിന്റെ കണ്ണിലേക്ക് മാത്രം വെളിച്ചത്തെ പായിച്ചുകൊണ്ട് ആകാംക്ഷയും നിഗൂഢതയും നിലനിർത്തുന്ന സന്ദർഭത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

നിരപ്പായ മുൻവെളിച്ചം (flat front light) വസ്തുവിന്റെ ആകാരത്തെയോ രൂപത്തെയോ വെളിപ്പെടുത്താതെ വസ്തുവിനെ കാർട്ടൂൺ കട്ടൗട്ടിന് സമാനമാക്കുന്നു. വസ്തുവിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ത്രിമാനഗുണത്തെ മായ്ച്ചുകളഞ്ഞുകൊണ്ട് ദ്വിമാനദൃശ്യമായി നിലനിർത്തുകയും വെളിച്ചം എല്ലാഭാഗത്തും വിതരണംചെയ്തുകൊണ്ട് നിഴൽരഹിതമായ ദൃശ്യത്തെ രൂപീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്യാമറയും മുഖ്യവെളിച്ചവും ഒരേ സ്ഥാനീകരണത്തിൽ വരികയും അതിനെതിരായി കഥാപാത്രത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാം നിരപ്പായ മുൻവെളിച്ചദൃ

ശ്യങ്ങൾ ലഭിക്കും. മുൻവെളിച്ചത്തിന്റെ ഉപയോഗത്തിലൂടെ ദൃശ്യം നിരപ്പാക്കപ്പെടുകയും ദൃശ്യത്തിന്റെ ത്രിമാനാനുഭവത്തിന്റെ മായികത തകർക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കാണികൾ ചലച്ചിത്രം ദ്വിമാനകലയാണെന്നും ആഴം (Perspectival Space) മിഥ്യാനുഭവമാണെന്നും തിരിച്ചറിയുന്നുവെന്ന് സൂസൻ ഹേവാർഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ആഴനിർമിതി ചിത്രകലയിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുവന്ന ബൂർഷ്വാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണെന്ന് ചില അവാങ്ഗാദ് ചലച്ചിത്രകാരർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നതായും അവർ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (Hayward, 2001 : 211). തികഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയ-സൗന്ദര്യമാനങ്ങളോടെയും ആത്മനിഷ്ഠമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായുമെല്ലാം ഇവയെ ചലച്ചിത്രകാരർ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നുണ്ട്. സൂര്യോദയത്തെ, സൂര്യാസ്തമയത്തെ, കത്തുന്ന ചിതയെ എല്ലാം നോക്കിക്കാണുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ മിക്കപ്പോഴും നിരപ്പായ മുൻവെളിച്ചത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നതാലോചിക്കാം. മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ റോയ് ആൻഡേഴ്സൺ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ദ്വിമാനമായ ചിത്രകലാസ്വഭാവം കൈവരുന്നത് അതിലെ മുൻവെളിച്ചത്തിന്റെയും ഉയർന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മക്രമീകരണത്തിലൂടെക്കൂടിയാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ക്യാമറയിലേക്ക് പതിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ തോതും (ക്യാമറയിലെ അപ്പേർച്ചറിന്റെ വിവൃതി) ഗുണവും അനുസരിച്ചും ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചാനുഭവവും ചിഹ്നമൂല്യവും വ്യത്യാസപ്പെടാറുണ്ട്. കാണിയുടെ കണ്ണ് പ്രകാശിക്കുന്ന ഭാഗത്തേക്കോ വർണകേന്ദ്രിതഭാഗത്തേക്കോ ആണ് ആദ്യമായി ആകർഷിക്കപ്പെടുകയെന്നതിനാൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളെ നല്ല വെളിച്ചത്തിലും വർണത്തിലും കാണിക്കുന്ന രീതി ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങൾ പിന്തുടർന്നിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെ അരണ്ട വെളിച്ചത്തിൽ നിർത്തി അരക്ഷിതഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കുറവല്ല. ആഖ്യാനത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഷോട്ടിലേക്ക് പതിപ്പിക്കുന്ന പ്രകാശത്തിന്റെ തോത് വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നു. സ്ഥലകാലത്തെ ഊന്നുന്ന ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളായ ഡിസോൾവും ഫെയ്ഡുമെല്ലാം വെളിച്ചത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലൂടെയാണ് തീക്ഷ്ണമാക്കപ്പെടുന്നത്.

കളർ ടെംപറേച്ചറിലുള്ള ഏറ്റക്കുറച്ചിലിനനുസരിച്ച് വെളിച്ചത്തിന് ഉഷ്ണ-ശീതഭേദങ്ങൾ കൽപ്പിക്കാനാകും. കളർ ടെംപറേച്ചർ കുറഞ്ഞുവരുമ്പോൾ (3200k) മഞ്ഞയോടടുക്കുന്ന ഉഷ്ണവെളിച്ചങ്ങളും കളർ ടെംപറേച്ചർ കൂടിവരുമ്പോൾ (5600k) നീലയോടടുക്കുന്ന ശീതവെളിച്ചങ്ങളുമാണ് ലഭിക്കുക. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വൈകാരികപരിസ്ഥിതിക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തമായ വെളിച്ചവിതരണത്തിലും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയനുസരിച്ച് ഷോട്ടുകൾക്ക് സവിശേഷമായി നൽകുന്ന വെളിച്ചവിതരണത്തിലുമെല്ലാം ഉഷ്ണ-ശീതഭേദങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കാറുണ്ട്. ഇടത്തിന്റെ ഭൂപരമായ സവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ചും വെളിച്ചവ്യത്യാസമനുഭവപ്പെടും. മഞ്ഞുമൂടിയ പ്രദേശങ്ങളിലെ പുറംകാഴ്ചകളിൽ ശീതവെളിച്ചങ്ങൾക്കും ഉഷ്ണമേഖലാപ്രദേശങ്ങളിൽ ഉഷ്ണവെളിച്ചങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകി ഇടത്തിന്റെ ഭൂപരമായ അനുഭവത്തെ സംവേദിപ്പിക്കാറുള്ളത് ഉദാഹര

ണം. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വൈകാരികതയെക്കൂടി നിർണയിക്കാൻ കെൽപ്പുള്ളവയായിരിക്കും. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്*(ഫെർണാണ്ടോ മേരേല്ലിസ്(Fernando Meirelles) & കാതിയ ലുൻഡ്(Katia Lund))ൽ ഉഷ്ണവെളിച്ചത്തിന് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഹിംസാത്മകാന്തരീക്ഷത്തെക്കൂടി ചൂണ്ടുന്നുണ്ട്. *റിട്ടേൺ*(2003), *ലൗലെസ്സ്*(2017) തുടങ്ങിയ ആന്ദ്രേ സ്വാഗിൻത്സേവി(Andrey Zvyagintsev)ന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ശീതവെളിച്ചങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കകത്തും പുറത്തുമുള്ള ശീതാവസ്ഥയെ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള അന്തരീക്ഷത്തെത്തന്നെ വിഷാദാത്മകമാക്കാൻ ഉപകരിക്കുന്നു. തമിഴ് ചിത്രമായ *ദളപതി*(മണിരത്നം, 1991)യിൽ സൂര്യ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് സവിശേഷസന്ദർഭങ്ങളിൽ നൽകിവരുന്ന സൂര്യവെളിച്ചം മഹാഭാരതത്തിലെ കർണ്ണനുമായി ആ കഥാപാത്രത്തെ കണ്ണിചേർക്കുന്ന സങ്കേതസൂചനയാകുന്നു. ആ ഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാം വർണത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും നിർണായകമാകുന്നുണ്ട്. പൂർണമായും അകത്തളത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട ഹൗ സിയാഓ സെയ്നി(Hou Hsiao-Hsien)ന്റെ *ഫ്ളവേഴ്സ് ഓഫ് ഷാങ്കായ്* (1998) എന്ന ചിത്രത്തിൽ തീവ്രതയേറിയ ചുവന്ന വെളിച്ചം കാഴ്ചയെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്ന അനുഭവം പകരുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. അവിടെ പിതൃമേധാവിത്തപരമായ ചുറ്റുപാടുകളിൽ ജീവിക്കുന്ന ഷാങ്കായ് സ്ത്രീകളുടെ അസ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും അസ്വസ്ഥതയേയും വരച്ചിടാൻ മറ്റു ദൃശ്യസജ്ജീകരണങ്ങളോടൊപ്പം സവിശേഷമായ വെളിച്ചവിധാനരീതിയേയും കൂട്ടുപിടിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

വെളിച്ചവ്യതിയാനത്താൽ വ്യത്യസ്തമായി ചമയുന്ന രാത്രികളും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ കൗതുകകരമായ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളാണ്. റോബർട് ബ്രസോണിന്റെ *ഫോർനൈറ്റ്സ് ഓഫ് എ ഡ്രീമർ* (1971) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കറുത്തവസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ് രാത്രിയുടെ ഇരുട്ടിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും അങ്ങിങ്ങായിത്തിളങ്ങുന്ന വെളിച്ചങ്ങളുമെല്ലാം ചേർന്ന് രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെ 'തരുവാടിയിലൂടെ കണ്ടിടുന്നൊരു താരാപഥഭാഗമെന്നപോൽ' മനോഹരമാക്കിച്ചമയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ദസ്തേവ്സ്കിയുടെ *വെളുത്തരാത്രികളെ*ന്ന ചെറുകഥയുടെ കാൽപ്പനികമായ തിരഭാഷ്യത്തിനായി ബ്രസോൺ കറുപ്പിന്റെ പരവതാനിയെയാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലത്ത് വിരിക്കുന്നത്. നിലാവെളിച്ചത്താൽ നീലിച്ച രാത്രിയിൽ അങ്ങിങ്ങായൊഴുകുന്ന ടങ്സ്റ്റൺ റാന്തൽ വെളിച്ചവും തോണികളിലിരുന്ന് സാക്സഫോൺ വായിക്കുന്ന സോളമനും ലൂയി പാപ്പനും കേൾവിക്കാരായ വെളുത്തരൂപങ്ങളും മാന്ത്രികയാഥാർത്ഥ്യമായിച്ചമയുന്നത് *ആമേനി*(2013, ലിജോജോസ് പല്ലിശ്ശേരി)ലും കാണാനാകും. *ബാംഗ്ലൂർ ഡേയ്സ്* (അഞ്ജലി മേനോൻ, 2014), *മായാനദി* (ആഷിക് അബു, 2017), *അങ്കമാലി ഡയറീസ്* (ലിജോ ജോസ് പല്ലിശ്ശേരി, 2017), *96* (സി. പ്രേംകുമാർ, 2018) തുടങ്ങി അടുത്ത കാലത്തിറങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ രാത്രിയിലെ നഗരക്കാഴ്ചകളിൽ നിറയുന്ന ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചം (ഓറഞ്ച് കലർന്ന മഞ്ഞ വെളിച്ചം) കാൽപ്പനികാന്തരീക്ഷത്തോടൊപ്പം നഗരവെളിച്ചത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയെക്കൂടി പകർത്തിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചവിതരണത്തെ നിയന്ത്രിച്ചു

കൊണ്ടുള്ള നീലിച്ചതും മഞ്ഞിച്ചതും കറുപ്പിൽ ഇടതൂർന്ന് മിന്നാമിനുങ്ങുകൾപോലെ തിളങ്ങുന്നതുമായ രാത്രികളെല്ലാം വെളിച്ചപരിണാമത്തിന്റെ സാങ്കേതികരേഖകളാകുന്നതോടൊപ്പം വ്യത്യസ്ത തലത്തിലുള്ള ചിഹ്നമൂല്യങ്ങൾകൂടി പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

2.1.12.2. വർണം

വർണം വെളിച്ചത്താലാണ് തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതെന്നതിനാൽ ഇവ രണ്ടുംതമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. മറ്റു സങ്കേതങ്ങളുടെ മട്ടിൽ കാണികളെന്ത് കാണണം, എങ്ങനെ കാണണമെന്ന് നിർണയിക്കാനുള്ള ശേഷി വർണത്തിനുമുണ്ട്. ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിലെ കാലാവസ്ഥയും വൈകാരികഭേദവും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനായി വെളിച്ചവ്യതിയാനത്തോടൊപ്പം വർണവും സൂക്ഷ്മമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആലങ്കാരികവും ആർത്ഥികവുമായ സാധ്യതകളെ വിപുലമാക്കുന്നതിൽ വർണത്തിനും പങ്കുണ്ട്. ശബ്ദത്തെപ്പോലെ വർണവും ചലച്ചിത്രത്തെ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുന്നതിനുതകുന്നതായി ആന്ദ്രേ ബാസിൻ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ വരവോടുകൂടി ദൃശ്യാധിപത്യത്തിനുണ്ടായ തിരിച്ചടി വർണത്തിന്റെ വരവോടുകൂടി തിരിച്ചുപിടിക്കാനായെന്ന് ബെക്കി ഷാർപ് (1935) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകനായ റൂബൻ മാമോലിയനും (Ruban Mamoulian) പറയുന്നുണ്ട് (Mamoulian, 1935: 2). ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യലോകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തെ നീക്കിക്കൊണ്ട് അവയ്ക്ക് തമ്മിൽ ഒരൈക്യം സ്ഥാപിക്കാനും ലയപരമായ യോജിപ്പ് നിലനിർത്താനും വർണം ശ്രമിക്കുന്നുവെന്ന് ഐസൻസ്റ്റൈനും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Eisenstien, 1991 : 337). നിശ്ശബ്ദസിനിമകളിലെ വർണം കുതിരക്കുതിപ്പിന് അകമ്പടിയാകുന്ന മണിയൊച്ചപോലെയാണെന്ന് എറിക് ഡി കെയ്പർ (Eric D Keyper) സൂചിപ്പിക്കുന്നു (Hanssen, 2006 : 32). ഇങ്ങനെ വർണത്തിന്റെ വരവിനെ പലരും ആനന്ദത്തോടെ വരവേറ്റപ്പോൾ ആർൺഹൈമിനെപ്പോലുള്ളവർ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് കൂടുതൽ കലാത്മകമായി കണ്ടത്. യഥാർത്ഥ വർണങ്ങളെ ചാരത്തിന്റെ തരഭേദങ്ങളിലേക്ക് ചുരുക്കുക വഴി കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കലാത്മകമാകുന്നുവെന്നും അത് സ്വാഭാവികതയിൽനിന്നുള്ള വഴിമാറി നടക്കലാണെന്നും ആർൺഹൈം വാദിച്ചു. പല നിറങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ അവിടെ മറ്റുദൃശ്യഘടകങ്ങളായ സ്ഥലത്തിനും പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനും രൂപസംവിധാന(Texture)ത്തിനുമെല്ലാം കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ കിട്ടുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (Arnheim, 1958 : 55-66). എന്നാൽ ദൃശ്യങ്ങളെ മോടിപിടിപ്പിക്കുന്നതിന് മാത്രമല്ല അവയുടെ അനുഭവാത്മകവും മനോവിശകലനപരവും പ്രതീകാത്മകവുമായ സാധ്യതകളെക്കൂടി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് പല ചലച്ചിത്രകാരരും വർണത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുന്നതെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സുപ്രധാനമായൊരു വസ്തുതയാണ്.

വർണചിത്രങ്ങളുടെ വിശാലസാധ്യത കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ചിത്ര ങ്ങൾക്കില്ലെങ്കിൽക്കൂടിയും അവിടെയും സൂക്ഷ്മമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ വേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ ശുദ്ധമായ കറുപ്പും വെളുപ്പും മാത്രമല്ലാതെ ചാരത്തിന്റെ നേരിയ വ്യത്യാസങ്ങളും തരഭേദങ്ങളും (Shades) ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്കായി പരുവപ്പെടുത്തേണ്ടിയിരി ക്കുന്നു. വെളിച്ചത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ ഉപയോഗക്രമവും ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്ക ളുടെ വർണവുമെല്ലാം അവിടെ സൂക്ഷ്മവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കും. രക്തവർണ ത്തിന്റെ കടുപ്പം കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും കൃത്യതയോടുകൂടി ലഭിക്കാൻ ഹിച്ച്കോക്ക് തന്റെ *സൈക്കോ*യിൽ ചോക്ലേറ്റിനെയാണ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. വർണബോധം കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ഒരുപോലെ പ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം.

വർണങ്ങൾക്ക് സൈദ്ധാന്തികർ വിവിധ അർത്ഥങ്ങൾ കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നു ണ്ട്. മറ്റു വർണങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഉഷ്ണവർണങ്ങൾ (Advancing Colours-ചുവ പ്പ്, മഞ്ഞ, ഓറഞ്ച്) കാണിയിലേക്ക് അടുക്കുന്നതായും ശീതവർണങ്ങൾ (Receding Colours-നീല, വയലറ്റ്, പച്ച) കാണിയിൽനിന്ന് അകലുന്നതായും വാസിലി കാൻഡിൻസ്കി(Wassily Kandinsky)യെപ്പോലുള്ള ചിത്രകലാ സൈദ്ധാ ന്തികർ പറയുന്നുണ്ട് (Kandinsky, 2008 : 80). ചുവപ്പ് പോലുള്ള ഉഷ്ണവർണ ങ്ങൾ ശാരീരികമായും വൈകാരികമായും ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയോ ശ്രദ്ധ ചിതറിക്കു കയോ ചെയ്യുന്നുവെന്നും എന്നാൽ നീലപോലുള്ള ശീതവർണങ്ങൾ സ്വാസ്ഥ്യവും മനഃശ്ശാന്തിയും നൽകുന്നുവെന്നും നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ജാപ്പനീസ് റെയിൽവേ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളിൽ നീലവെളിച്ചം ഉപയോഗിച്ചതുവഴി ട്രെയിനുകൾക്ക് മുന്നിലേക്ക് ചാടുന്ന ആളുകളുടെ എണ്ണം കുത്തനെ ഇടിയാൻ കാരണമായെന്ന മത്സുബ യാഷിയുടെയും (Matsubayashi, 2013 : 385-388) തെരുവുകളിലെ നീലവെളിച്ചം കൊലപാതകങ്ങൾ കുറയ്ക്കുമെന്ന ഗ്രോഹോളി(Grohol, 2008)ന്റെയും നിരീ ക്ഷണങ്ങളെ ഇതിന് ഉപോത്ഫലകമായെടുക്കാം. നതാലി കാൽമസ് (Natalie Kalmus) വർണങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത വൈകാരികഭാവങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു ണ്ട്. ചുവപ്പ് അപകടത്തെ, മുന്നറിയിപ്പിനെ, പ്രണയത്തെ, ജീവിതത്തെ എല്ലാം കുറിക്കുന്ന വർണമായാണവർ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഭൗതികമായ(Materialistic)തും ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന(Stimulating)തുമായ വർണമായും അതിനെ അവർ പരിഗണി ക്കുന്നുണ്ട്. ഓറഞ്ചിനെ ഉന്മേഷപ്രദവും ഊർജ്ജസ്വലവുമായ വർണമായാണ് കാണുന്നത്. പച്ചയെ പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കുന്നതി നോടൊപ്പം അത് ഉന്മേഷത്തെയും വളർച്ചയെയും ചൈതന്യത്തെയും പ്രതീകവ ത്ക്കരിക്കുന്നതായി പറയുന്നുമുണ്ട് (Vacce, 2006: 26-27). കാൻഡ്ൻസ്കിയുടെ സങ്കൽപ്പത്തിൽനിന്ന് വൈരുദ്ധ്യമുള്ള നിരീക്ഷണമാണ് കാൽമസിന്റേതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

സാംസ്കാരികമായിക്കൂടി വർണങ്ങളുടെ അർത്ഥം മാറിമറിയാറുണ്ട്. പാശ്ചാത്യർ വിലാപവർണമായി കറുപ്പിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പൗരസ്ത്യർക്ക്,

വിശേഷിച്ച് ഏഷ്യൻ രാജ്യങ്ങളിൽ വെളുപ്പും ഈജിപ്തിൽ മഞ്ഞയും തെക്കേ ആഫ്രിക്കയിൽ ചുവപ്പുമാണ് വിലാപവർണങ്ങൾ. പല വർണസൈദ്ധാന്തികരും രോഗാതുരതയുമായും മരണവുമായുമെല്ലാം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന മഞ്ഞ ചൈനയിൽ രാജകീയതയുടെ വർണമാണ്. ബെർണാർഡോ ബെർട്ടലൂച്ചി(Bernardo Bertolucci)യുടെ *ദി ലാസ്റ്റ് എംപററി*(1987)ലും ഴാങ് യിമോ(Zhang Yimou)യുടെ *കേഴ്സ് ഓഫ് ദി ഗോൾഡൻ ഫ്ളവറി*(2006)ലും മഞ്ഞയെ ഈ അർത്ഥത്തിൽത്തന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ വർണങ്ങളുടെ അർത്ഥം സാംസ്കാരികസന്ദർഭത്തിനകത്തുവെച്ചുകൂടി സങ്കേതവത്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും.

ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും വ്യത്യസ്ത രസങ്ങൾക്ക് വ്യത്യസ്ത വർണങ്ങളെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രൗദ്രത്തിന് ചുവപ്പും ശൃംഗാരത്തിന് പച്ചയും അത്ഭുതത്തിന് മഞ്ഞയും വീരത്തിന് സ്വർണവർണവും ഹാസ്യത്തിന് വെളുപ്പുമാണ് കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നത്. കഥകളിപോലുള്ള കലാരൂപങ്ങളിൽ മുഖത്തെഴുത്തിന് സ്വീകരിക്കുന്ന വർണങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രസ്വഭാവംകൂടി വെളിവാകുന്നുണ്ട്. സാത്വികകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പച്ചവേഷവും ഹനുമാനെപ്പോലെയുള്ള സാത്വികവേഷങ്ങൾക്ക് വെളുത്തതാടിയും താമസസ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ചുവന്ന താടിയും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും മുനികൾക്കും തിളങ്ങുന്ന മഞ്ഞനിറമുള്ള മിനുക്കും ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കറുത്തതാടിയുമെല്ലാം കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ വേർതിരിക്കുന്നുണ്ടവിടെ. കഥകളിപോലുള്ള ദൃശ്യകലയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെപ്പോലെതന്നെ വർണങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന ചിഹ്നപരമായ പ്രാധാന്യം ചെറുതല്ലെന്നർത്ഥം.

വ്യത്യസ്ത വർണങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലിലൂടെയുള്ള വിവിധ വർണപദ്ധതികളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും സ്വരൂപത്തിനുമനുസരിച്ച് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പതിവും കാണാം. വർണചക്രത്തിലെ രണ്ട് വിരുദ്ധവർണങ്ങൾ ചേർന്ന പൂരകവർണപദ്ധതി (Complementary Colour Palette- ചുവപ്പും പച്ചയും), വർണചക്രത്തിലെ അടുത്തടുത്തു വരുന്ന മൂന്ന് വർണങ്ങൾ ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന സദൃശവർണപദ്ധതി (Analogous Colour Palette-ചുവപ്പ്, മഞ്ഞ, ഓറഞ്ച്), വർണചക്രത്തിന് ചുറ്റും തുല്യ അകലത്തിലുള്ള മൂന്ന് വർണങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള ത്രിത്വവർണപദ്ധതി (Triadic Colour Palette-ചുവപ്പ്, നീല, മഞ്ഞ) എന്നിങ്ങനെ വിവിധ വർണപദ്ധതികൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാകും. ഇതിൽ പൂരകപദ്ധതിയിലൂടെ ദൃശ്യവൈരുദ്ധ്യവും സദൃശപദ്ധതിയിലൂടെ ദൃശ്യലയവുമുണ്ടാകുന്നുവെങ്കിൽ ത്രിത്വപദ്ധതിയിലൂടെ ഇവ രണ്ടിന്റെയും സമ്മിശ്രാനുഭവമാണ് ഉളവാകുന്നത് (ഇത് ആർ വൈ ബി പാലറ്റിനെ ആസ്പദിച്ചുള്ളതാണ്, ഡിജിറ്റലിൽ ആർ ജി ബി പാലറ്റിന്റെ അധികസാധ്യതകൂടി ഉണ്ട്). ചുവപ്പിന്റെയും പച്ചയുടെ പൂരകവർണപദ്ധതി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകസ്വഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന *അമേലി*(2001, ഴാൻ പിയറേ ഴൂനേ (Jean-Pierre Juenet))യും വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്കായി പൂരകവർണപദ്ധതി സ്വീകരിക്കുന്ന *ട്രാഫിക്കും* (2000, സ്റ്റീവൻ

സോഡർബർഗ് (Steven Soderberg), (മെക്സിക്കോയിലുള്ള ബെനീഷ്യോ ഡെൽ തോറോയ്ക്ക് ഓറഞ്ചും ഒഹിയോയിലുള്ള മൈക്കൽ ഡഗ്ലസിന് നീലയും നൽകുന്നു)) ത്രിത്വവർണപദ്ധതിയെ സവിശേഷശൈലിയായി സ്വീകരിക്കുന്ന *എ വുമൺ ഈസ് എ വുമൺ* (1961), *കണ്ടെംപ്റ്റ്* (1963), *പിയെറോ ലെഫൂ* (പിയെറെ ദി മാഡ്മാൻ, 1965) തുടങ്ങിയ ഗൊദാർദിയൻ ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം സൗന്ദര്യത്തിൽക്കവിഞ്ഞ പ്രതീകാത്മകമൂല്യങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *റീഡൗട്ടെബിൾ* (Michel Hazanavicius, 2017) എന്ന ഗൊദാർദിനെക്കുറിച്ചുള്ള ജീവചരിത്രസിനിമയ്ക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സവിശേഷവർണശൈലിയായ ത്രിത്വവർണപദ്ധതിതന്നെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് സംവിധായകൻ സാങ്കേതികമായി സൂക്ഷ്മമാക്കുന്നുണ്ട്.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ്, സവിശേഷമായ ആത്മനിഷ്ഠകൂട്ടിച്ചേർപ്പ് എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതലത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ വർണത്തിന്റെ കിടപ്പെന്ന് ലോയ്ഡ് ജോൺസ് (Loyed Jones) നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വസ്തുക്കളുടെയോ സ്ഥലങ്ങളുടെയോ വെളിച്ചസ്രോതസ്സിന്റെയോ ഒക്കെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള വർണത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ് ആദ്യത്തേത്. വർണവും വൈകാരികാവസ്ഥകളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ് രണ്ടാമത്തേത്. ഉദാഹരണമായി മൃദുവായ ഓറഞ്ച് വർണത്തിന്റെ വർണമൂല്യം (Tint) അതായത് സായംസന്ധ്യയുടെ വർണം, ഉദയാസ്തമനങ്ങളുടെ വാതിൽപ്പുറചിത്രീകരണങ്ങൾക്ക് അനുയോജ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രകാരരുടെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വർണകൂട്ടിച്ചേർപ്പായി ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ കാണാം. എന്നാൽ ഈ വർണപ്രയോഗം ആർഭാടം, സമ്പന്നത, സുരക്ഷിതത്വം, ശക്തമായ ആകർഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ചില വൈകാരികപ്രതികരണങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായി നിൽക്കുമ്പോൾ സവിശേഷവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പാകുന്നു. കൂടാതെ ഇവ സ്വാസ്ഥ്യം, ലക്ഷ്യപ്രാപ്തി, പക്വത എന്നിവയെക്കൂടി കുറിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെയുള്ള പതിനേഴ് തരം വർണമൂല്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗക്രമത്തെപ്പറ്റിക്കൂടി ജോൺസ് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (Jones, 1930 : 227-233).

ഒരു വർണത്തിന് ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന അതേ അർത്ഥവിവക്ഷയാകണമെന്നില്ല മറ്റൊന്നിൽ. വർണത്തിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠമായ ഇത്തരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളെക്കുറിച്ച് ഐസൻസ്റ്റൈനും പറയുന്നുണ്ട്. 'വർണവും അർത്ഥവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ആപേക്ഷികമാണ്. വ്യക്തികൾക്കനുസരിച്ചും വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും വർണങ്ങൾ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ കൂടിച്ചേരലുകളാകും. എങ്കിലും സാമാന്യമായ കുറേ കൂടിച്ചേരലുകളുണ്ട്. കറുപ്പ് രാത്രിയുമായും നീല ആകാശവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നതുപോലെ. അതേസമയം വർണങ്ങളുടെ ഒരു പട്ടികയുണ്ടെന്നും അവ മാറ്റമില്ലാതെ പ്രത്യേകരീതിയിലേ പ്രവർത്തിക്കൂ എന്നൊന്നും അർത്ഥമാക്കുന്നില്ലെന്നും ഐസൻസ്റ്റൈൻ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് (Eisenstein, 1986 : 369). ഒരേ ചലച്ചിത്രകാരർതന്നെ ഒരു വർണത്തെ തങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്ത ചിത്രങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്താർത്ഥങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കാറുമുണ്ട്.

പല ചലച്ചിത്രകാരരും വർണചിത്രങ്ങൾ സജീവമായതിനുശേഷവും കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ചിത്രങ്ങളെടുത്തിരുന്നു. സാമ്പത്തിക പരിമിതി ഒരു വസ്തുത

യായി നിൽക്കുമ്പോൾത്തന്നെ വർണത്തിന്റെ അഭാവം പലർക്കും മനഃപ്പൂർവ്വമായതോ ആഖ്യാനവിശേഷമായതോ ആയ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൂടിയായി. ടിംബർട്ടന്റെ *എഡ്വുഡ്*(1994)ലും മിഷേൽ ഹസാൻസാവിസ്യൂസിന്റെ *ദി ആർട്ടിസ്റ്റ്* (2011)ലും പവേൽ പൗലികോവ്സ്കിയുടെ *കോൾഡ് വാറ്*(2018)ലുമെല്ലാം ഒരു പ്രത്യേകകാലത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുംവിധം കറുപ്പും വെളുപ്പും ഇടപെടുന്നത് കാണാം. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും നിർമിക്കപ്പെട്ട സത്യജിത് റായിയുടെ *പഥേർപാഞ്ചാലി*(1955)യെ അടുത്തകാലത്ത് വർണം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പുനഃപ്രകാശിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷ്യം ചമച്ച റേയ്ക്ക് കറുപ്പും വെളുപ്പും ബോധപൂർവവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായിരുന്നുവെന്ന് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഈ വർണഭാഷ്യം സംവിധായകന്റെ സർഗാത്മകതയ്ക്കുമേലുള്ള കൈകടത്തലായിത്തീരുന്നുവെന്ന് പറയാനാകും. 'ഇത് പഥേർപാഞ്ചാലിയെ നശിപ്പിക്കും. ഈ രീതി വാണിജ്യഹിന്ദി സിനിമകൾക്കായി പ്രവർത്തിച്ചേക്കാം. തീർച്ചയായും പഥേർ പാഞ്ചാലിക്ക് വേണ്ടിയല്ല' (അമിതവ് നാഗ്, 2020) എന്ന് മൃണാൾസെൻ ഈ സംരംഭത്തെ ആദ്യമേ എതിർക്കുന്നത് റേയുടെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്.

മുഴുനീളമായി കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമോ വർണത്തിലോ ചിത്രീകരിക്കാതെ തെരഞ്ഞെടുത്ത രംഗങ്ങൾക്കുമാത്രം വ്യത്യസ്ത വർണപദ്ധതികൾ നൽകി ചിത്രീകരിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും കാലസങ്കേതമായിക്കൂടി കറുപ്പും വെളുപ്പും വർണവും ഇടപെടുന്നുണ്ട്. രേഖീയമായി പുരോഗമിക്കുന്ന കഥാഖ്യാനത്തിനിടയിൽ കാലഭേദങ്ങളവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ വർണഭേദങ്ങളാൽ ദൃശ്യങ്ങളെ വേറിട്ടുകാണിക്കുക പതിവുണ്ട്. മോണോക്രോം, സെപിയ ടോൺ, കറുപ്പും വെളുപ്പും തുടങ്ങി വിവിധ പദ്ധതികളാണവിടെ സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്. *ഈ തണുത്ത വെളുപ്പാൻ കാലത്ത്* (1990) എന്ന ജോഷി ചിത്രത്തിൽ പിൻപോക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും സമകാലികസംഭവങ്ങളെ വർണത്തിലുമാവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. എന്നാൽ ഈ സങ്കൽപ്പത്തെ കീഴ്മേൽ മറിച്ചുകൊണ്ട് വർത്തമാനത്തിന് കറുപ്പും വെളുപ്പും ഭൂതത്തിന് വർണവും നൽകുന്ന ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. ഴാങ് യിമോയുടെ *ദി റോഡ് ഹോം* (2000) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ലുവോ ഷാങ്യുവിന്റെ മരണശേഷമുള്ള, വർത്തമാനകാല ചൈനയെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ഴാഓ ദിയുടെയും ലുവോ ഷാങ്യുവും ഒരുമിച്ചുള്ള ഭൂതകാലചൈനയെ വർണത്തിലുമാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ *സ്വം* (1994, ഷാജി എൻ കരുൺ) എന്ന ചിത്രത്തിലും ഇത്തരമൊരു കീഴ്മേൽ മറിക്കൽ കാണാനാകും. ഇവിടെ നഷ്ടസ്വർഗത്തിന്റെ ഭൂതകാലം വർണത്തിലും വറുതിയുടെ വർത്തമാനകാലം കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമാണ് തെളിയുന്നത്.

ഹൗ സിയാഓ സേയ്ൻ തന്റെ *ത്രീ ടൈംസ്* (2005) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒരേ അഭിനേതാക്കളെത്തന്നെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിലുള്ള മൂന്ന് പ്രണയകഥകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ വർണം കാലവ്യതിയാനത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാന ഉപാധിയാകുന്നു. 1966-ൽ നടക്കുന്ന ആദ്യകഥയിൽ (*എ ടൈം ഫോർ ലൗ*) പച്ചയ്ക്കും അതിന്റെ വകഭേദങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുകയും പ്രണയഗാനങ്ങൾ അതിന് പശ്ചാത്തലമണയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

തായ്‌വാനീസ് ഹോക്കിയൻ ഭാഷയിലാണ് അവിടെ സംഭാഷണങ്ങൾ. 1911-ൽ നടക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ കഥയിലാകട്ടെ (*എ ടൈം ഫോർ ഫ്രീഡം*), മധ്യദൃശ്യങ്ങൾക്കും നിശ്ചലമായ ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണത്തിനും ക്ലാസിക്കൽ സംഗീതത്തിനും പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുകയും നിശ്ശബ്ദസിനിമകളുടെ മട്ടിൽ തിരശ്ശീലയിലെ വാചകങ്ങളിലൂടെ കഥ പുരോഗമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചുവപ്പിനും ചുവപ്പിന്റെ വർണമൂല്യങ്ങൾക്കുമാണ് അവിടെ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കാണുന്നത്. 2005ൽ അതായത് സമകാലത്ത് നടക്കുന്ന മൂന്നാമത്തെ കഥയിൽ (*എ ടൈം ഫോർ യൂത്ത്*) സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കും ചലനാത്മകമായ ക്യാമറയ്ക്കും മണ്ടാരിൻ ഭാഷയിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതോടൊപ്പം നീലയ്ക്കും അതിന്റെ കലർപ്പുകൾക്കും മുഖ്യത്വം നൽകുന്നു. ഇങ്ങനെ മൂന്ന് കാലഘട്ടങ്ങളിലുള്ള മൂന്ന് പ്രണയഭാവങ്ങളെ വർണത്തോടൊപ്പം മറ്റു സങ്കേതങ്ങളെക്കൂടി വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ട് സൗന്ദര്യപരമായും ഘടനാപരമായും വ്യത്യസ്തമായൊരനുഭവം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

കലയെയും ജീവിതത്തെയും വേർതിരിച്ച് കാണിക്കുന്നതിനായി വർണങ്ങളെ വിദഗ്ധമായുപയോഗിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഹെന്റി ജോർജെസ് ക്ലൂസേയുടെ *ലേ മിസ്റ്ററി പിക്കാസോ* (1956) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രത്തിൽ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വർണചിത്രങ്ങളിലേക്കുള്ള പിക്കാസോയുടെ ശൈലീവ്യതിയാനത്തെ ആഖ്യാനത്തിലും വർണവ്യതിയാനത്തോടെ തന്നെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തതയെ സ്പഷ്ടമാക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരർ വർണഭേദങ്ങളെ ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യം/മിഥ്യ, ഭൂമി/ സ്വർഗം, സ്വപ്നം/ഉണർച്ച എന്നിങ്ങനെയുള്ള ദ്വന്ദ്വവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ കുറിക്കാൻ കറുപ്പും വെളുപ്പും/വർണം എന്നീ പാറ്റേണുകൾ അവർ സ്വീകരിക്കുന്നു. കൻസാസിലെ യഥാർത്ഥലോകത്തിന് സെപിയ ടോണും ഓസിന്റെ സ്വപ്നതുല്യമായ ലോകത്തിന് വർണവും നൽകുന്ന *വിസാർഡ് ഓഫ് ഓസി*(വിക്ടർ ഫ്ളെമിംഗ് (Victor Fleming), 1939)ന്റെ ആഖ്യാനവഴി ഉദാഹരണം. ഈ ആദ്യകാല വർണചിത്രത്തിന്റെ ചരിത്രപരിസരത്തെയും പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രസാങ്കേതികവികാസത്തിൽ വർണചിത്രങ്ങളുടെ കടന്നുവരവ് കാണികളിൽ സ്വപ്നതുല്യമായ മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ആലോചിക്കാവുന്നതാണ്. യാഥാർത്ഥ്യം/മിഥ്യ, ഭൂമി/സ്വർഗം ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ സാമ്പ്രദായികവും പൊതുസ്വീകാര്യവുമായ വർണവ്യവസ്ഥയിൽനിന്ന് മാറ്റി ഉപയോഗിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. വിംവെന്റേഴ്സിന്റെ *വിങ്സ് ഓഫ് ഡിസയർ* (1987) എന്ന ചിത്രത്തിൽ മാലാഖമാരുടെ വീക്ഷണകോണിലുള്ള കാഴ്ചകളെ ഒറ്റ വർണത്തിലും (Monochrome) യഥാർത്ഥലോകത്തെ ജനങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണിലുള്ള കാഴ്ചകളെ വർണത്തിലും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭൗതികലോകത്തിന്റെ അനുഭവമില്ലാത്ത മാലാഖകൾക്ക് വർണങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയില്ലെന്നതാണ് ഇതിനുള്ള കാൽപ്പനിക യുക്തി. *സ്റ്റാക്കർ* (1979) എന്ന തർക്കോവ്സ്കി ചിത്രത്തിൽ സോണിന് പുറത്തുള്ള ലോകത്തിന് നരച്ചതും കാഠിന്യമേറിയ, വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യ

മുള്ളതുമായ തവിട്ടുനിറത്തിന്റെ ഒറ്റവർണം (Monochrome) നൽകുമ്പോൾ സോണിന് അക ത്തുള്ള ലോകത്തിന് പ്രകൃതിയിലെ സമ്പന്നമായ വർണപ ദ്ധതിയാണ് നൽകുന്നത്. സോണിന് പുറത്തുള്ള വരണ്ടതും പൊടിക്കാറ്റുനിറഞ്ഞ തും വ്യവസായവത്കൃതവുമായ പരിചിതലോകവും സോണിന്റെ അകത്തുള്ള പച്ചച്ചതും മഞ്ഞുമൂടിയതും വിലക്കപ്പെട്ടതും ആഗ്രഹപൂർത്തി നൽകുന്ന രഹസ്യ മുറിയുള്ള സ്വാഭാവികപ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള താത്വികസംവാദം തന്നെയായി ചലച്ചിത്രം മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ രണ്ടുതരം ലോകാനുഭവങ്ങളെ രണ്ട് തരം വർണപ ദ്ധതികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ചിഹ്നാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ വിര ളമായെങ്കിലുമുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വൈകാരികപരിസരത്തെ പിന്താങ്ങുന്ന മട്ടിൽ വെളിച്ചം നൽകുന്നതുപോലെതന്നെ സവിശേഷമായ വർണപദ്ധതികൾക്ക് മുൻതൂക്കംനൽകുന്നതും കാണാം. ഭരതൻ തന്റെ *വെങ്കലം* (1993) എന്ന ചിത്രത്തി നായി ആഖ്യാനപരിസരത്തിനനുയോജ്യമെന്ന മട്ടിൽ ലോഹവർണങ്ങളെ(Metalic tones)യും സ്വർണവർണങ്ങളെ(Golden tones)യും ഫ്രെയിമിൽ സജീവമാക്കി നിർത്തുന്നതുദാഹരണം. വാച്ചോവ്സ്കി സിസ്റ്റേഴ്സിന്റെ(ലന വാച്ചോവ്സ്കി, ലില്ലി വാച്ചോവ്സ്കി) *മെട്രിക്സി*(1999)ൽ പച്ചയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം അതിന്റെ സൈബർ ആഖ്യാനഇടവുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെ ഒഥല്ലോയുടെ പ്രാദേശികഭാഷ്യങ്ങളായ ജയരാജിന്റെ *കളിയാട്ട*(1997)ത്തിലും വിഷാൽ ഭരദ്വാജിന്റെ *ഓംകാര*(2006)യിലും പകയുടെയും അവി ശ്വാസത്തിന്റെയും ചുവപ്പും മഞ്ഞയും വർണപദ്ധതികൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതും യാദൃച്ഛികമല്ല. അതുപോലെതന്നെ ശ്യാമപ്രസാദിന്റെ *അഗ്നിസാക്ഷി* (1999) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പേരിലും അന്തരീക്ഷത്തിലും ഫ്രെയിമിടത്തിലും നിറയുന്ന അഗ്നി വർണത്തിന് ആഖ്യാനപരവും സാംസ്കാരികവുമായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വർണപരിസരത്തിന് പുറമേ വിശേഷഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രത്യേകമായ വർണപരിസരത്തെ താത്വികമാനങ്ങളോടെ വിന്യസിക്കുന്നതും കാണാനാകും. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രവർണ ങ്ങൾ, ഫ്രെയിമിലെ മറ്റുവസ്തുക്കളുടെ വർണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ഒരുതരത്തിലുള്ള ദൃശ്യലയത്തിൽ വിലയിക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടങ്ങളിലെല്ലാം വെളിച്ചവും വർണത്തിന് സമാന്തരമായി സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്. അരവിന്ദന്റെ *ചിദംബര*മെന്ന ചിത്രം വർണപദ്ധ തിയിലും വെളിച്ചപ്രയോഗത്തിലുമുള്ള വ്യത്യസ്തതകളാൽ പ്രകടമായിത്തന്നെ വ്യതിരിക്തഖണ്ഡങ്ങളായി തിരിയുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. കന്നുകാലി ഫാമും അതിന്റെ പരിസരവും ആഖ്യാനസ്ഥലമാകുമ്പോഴുള്ള വെളിച്ചവർണങ്ങളിലെ ഊഷ്മളത കുറ്റബോധത്താലലയുന്ന ശങ്കരനെ കാണിക്കുന്നിടത്ത് അനുഭവപ്പെടി ല്ല. ശങ്കരന്റെ അന്തരംഗത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ അവിടെ നരച്ചവർണ ങ്ങൾക്കും വൈരുദ്ധ്യമേറിയ വെളിച്ചപദ്ധതിക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നത്.

ചില പ്രത്യേക വർണങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പും ഒഴിവാക്കലും പ്രത്യയശാസ്ത്ര പരമായ നിലപാടായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. ഐസൻസ്റ്റൈൻ തന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനി*(1925)ന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് കപ്പലിൽ

ഉയർത്തുന്ന പതാകയ്ക്കുമാത്രം ചുവപ്പുനൽകി വിപ്ലവത്തിന്റെ വരവിനെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഫിലിം സ്റ്റോക്കിൽ ചുവപ്പിലുള്ള പതാക കറുപ്പായി തോന്നിക്കുമെന്നതിനാൽ വെളുത്ത പതാകയെ പകരം വെയ്ക്കുകയും തുടർന്ന് ഗ്രാന്റ് തിയേറ്ററിലെ പ്രീമിയറിൽ വെളുത്ത പതാകയുടെ ഭാഗം വരുന്ന 108 ഫ്രെയിമുകളിൽ ചുവന്ന വർണം പെയിന്റ് ചെയ്ത് പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ചിത്രത്തിൽ പെട്ടെന്നുള്ള ചുവപ്പിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണം രാഷ്ട്രീയമായ ഒരു വഴിമാറ്റത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചകമായി. പ്രകാശരഹിതമായ ഹോളോകോസ്റ്റ് നാളുകളെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും ചിത്രീകരിച്ച *ഷിൻഡ്ലേഴ്സ് ലിസ്റ്റ്* (1993) എന്ന സ്പീൽബർഗ് ചിത്രത്തിൽ ചെറിയ പെൺകുട്ടിയുടെ ഓവർകോട്ടിന് മാത്രം ചുവപ്പു വർണം നൽകുന്നുണ്ട്. ജൂതനരഹത്യയെക്കുറിച്ച് അമേരിക്കയിലെ ഉയർന്നതലത്തിലുള്ള ഭരണാധികൾക്കറിയാമായിരുന്നിട്ടും അവർ അതിനെതിരെ ചെറുവിരൽപോലും അനക്കിയില്ലെന്നതിനെ ആ ചുവന്ന വർണം പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സംവിധായകൻ പറയുന്നു. ചുവന്ന കോട്ട് ധരിച്ച് തെരുവിലൂടെ നടക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയെപ്പോലെ അത് വ്യക്തമായിരുന്നുവെന്നതാണ് ഈ വർണതെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം (Schickel, 2012 : 161-162). നരഹത്യയിൽ ബലിയർപ്പിക്കപ്പെട്ട നിഷ്കളങ്കരായ ജൂതരുടെ രക്തത്തെയാണാ ചുവപ്പ് പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത്. നഗീസ ഒഷീമ (Nagisa Oshima) തന്റെ *നേക്കഡ് യൂത്ത്* (1960) എന്ന ചിത്രത്തിൽ പച്ച നിറത്തെ ഒഴിവാക്കി നിർത്തുന്നുണ്ട്. പച്ച നിറം പൂന്തോട്ടങ്ങളെയും പുൽമേടുകളെയുമാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്നും ഈ സൗന്ദര്യവത്ക്കരണം ബൂർഷ്വാസിയുടെ കലയിലാണ് സഹജമായി കാണാനാവുകയെന്നും അതിനാൽ അവയ്ക്ക് രാഷ്ട്രീയസിനിമയിൽ സ്ഥാനമില്ല എന്നുമാണ് ഒഷീമയുടെ നിലപാട് (Vacce, 2006 : 118).

തമിഴ്ചിത്രമായ *കാല*(പാ. രഞ്ജിത്, 2018)യിൽ വർണത്തിന്റെ പൊതുബോധനിർമിതിയെ കീഴ്മേൽ മറിക്കുന്നത് കാണാം. നന്മയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന നായകകഥാപാത്രത്തിന് കറുപ്പും തിന്മയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പ്രതിനായകകഥാപാത്രത്തിന് വെളുപ്പും നൽകി പൊതുബോധത്തെ അട്ടിമറിക്കുകയാണതിൽ. അതോടൊപ്പം നീലനിറം അംബേദ്കറിസ്റ്റ് ആശയധാരയെയും കറുപ്പുനിറം പെരിയാറിന്റെ ആശയധാരയെയും ചുവപ്പുനിറം കമ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയധാരയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയോടുകൂടി ഉപയോഗിക്കുന്നുമുണ്ട്.

കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ വസ്ത്രവർണങ്ങളിലൂടെ സങ്കേതവത്ക്കരിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുടെ അധികാർത്ഥതലത്തെ വിശാലമാക്കുന്ന രീതിയും നടപ്പിലുണ്ട്. *എലിപ്പത്തായ*(1982)ത്തിൽ ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞിന് നൽകുന്ന വെളുത്ത വസ്ത്രങ്ങൾ അയാളുടെ ഫ്യൂഡൽ മൂല്യബോധത്തിലേക്കും നിസ്സംഗമനോഭാവത്തിലേക്കും രാജമ്മയ്ക്ക് നൽകുന്ന ശീതവർണങ്ങൾ വീട്ടകജീവിതത്തിന്റെ അനാരോഗ്യകരമായ വിരസതയിലേക്കും വിഷാദഭാവത്തിലേക്കും ശ്രീദേവിയ്ക്ക് നൽകുന്ന കടുത്ത വർണങ്ങൾ (സവിശേഷമായി ചുവപ്പ്) ചുറുചുറുക്കിലേക്കും സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തിലേക്കും ചൂണ്ടുന്ന വർണസൂചകങ്ങളാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. കെ. ബാലചന്ദറുടെ *തണ്ണീർ തണ്ണീർ* (1981) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഗോപാലെന്ന കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പം സദാ ഒരു ചുവന്ന മേൽമുണ്ട് കാണാം. ഇവിടെ ഗോപാലിന്റെ ശൗര്യ

ത്തിന്റെയും വിപ്ലവാഭിമുഖ്യത്തിന്റെയും ധ്വനിസാധ്യതയിലേക്കാണ് ചുവപ്പ് വർണം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *വരുമൈയിൻ നിറം സിവപ്പ്* (1981) എന്ന ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, ചുവപ്പിനെ ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ വർണമായി കണ്ടുകൊണ്ട് അതിനെ തലക്കെട്ടിൽത്തന്നെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

ചില കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേക വർണങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്തുനൽകി ഫ്രെയിമിൽ അവരെ വേറിട്ടു ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കി നിർത്താനും ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. കാഴ്ചക്കാരുടെ ശ്രദ്ധ സ്ത്രീശരീരത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുംമട്ടിൽ ആകർഷകമായ വർണങ്ങളാണ് പല ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളിലും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൽകിക്കാണുന്നതെന്ന് സൂസൻ ഹെവാർഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. റീതാ ഹേവർത്തിനും ഡെബോറ കെറിനും നൽകുന്ന ഓറഞ്ചുനിറവും ഡോറിസ് ഡേയ്ക്ക് നൽകുന്ന മഞ്ഞനിറവും ആ വഴിക്കുള്ളതാണ്. അതായത് സ്ത്രീശ രീരത്തെ ലൈംഗികാനന്ദത്തിനുള്ള വസ്തുവാക്കി നിർത്തുന്നതിൽ വർണോപയോ ഗത്തിനും പങ്കുണ്ടെന്ന് സാരം. *ചെമ്മീനി*(1965)ൽ കറുത്തമ്മയെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കു ന്നതിൽ കറുത്ത മറുകിനോടൊപ്പംതന്നെ അവളുടെ വസ്ത്രവർണങ്ങൾക്കുള്ള, വിശിഷ്യാ ചുവപ്പുവർണത്തിനുള്ള, പങ്ക് ചെറുതല്ല. ഭരതൻ തന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങ ളിലും സ്ത്രീകൾക്ക് പ്രാഥമിക-ദ്വിതീയവർണങ്ങൾ വസ്ത്രവർണങ്ങളായി നൽകി ക്കൊണ്ട് അവരെ ഫ്രെയിമിലെ ശ്രദ്ധാഘടകമാക്കി നിർത്താറുള്ളതും ആലോചി ക്കാം. അവിടെ ചുവന്ന ബ്ലൗസായും ചുവന്ന വലിയ വട്ടപ്പൊട്ടായുമെല്ലാം സ്ത്രീക ഥാപാത്രങ്ങളിൽ ചുവപ്പ് സാന്നിധ്യമറിയിക്കാറുണ്ട് (*തകര*, *ആരവം*, *ചാട്ട*, *ചുരം*, *വൈശാലി*, *താഴ്വാരം*,...). ചുവന്ന ബോഗൻവില്ലയ്ക്ക് നടുവിൽ നീർകുമിള പറത്തി നിൽക്കുന്ന മട്ടിൽ രതിയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും (*രതിനിർവ്വേദം*, 1978) ഉറുമീസും പാർവ്വതിയും ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ സന്ധിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലമായി നിറ യുന്ന ചുവപ്പും (*പാർവ്വതി*, 1981) *തകര*(1979)യിൽ സുഭാഷിണിയ്ക്കും *ചുര* (1997)ത്തിൽ മായയ്ക്കും നൽകുന്ന പ്രാഥമികവർണങ്ങളിൽ ചുവപ്പിനുള്ള പ്രാധാന്യവുമെല്ലാം ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. അവിടെ പ്രണയത്തിന്റെയും രതിയു ടെയും ലൈംഗികമോഹത്തിന്റെയുമെല്ലാം വർണമായി ചുവപ്പിനെയാണ് ചലച്ചിത്ര കാരൻ കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നത്. ഇവിടെ പശ്ചാത്തലവും വസ്ത്രവർണവും തമ്മി ലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാകുന്നുണ്ട്.

വെളിച്ച-വർണങ്ങളെ ദൃശ്യസൗന്ദര്യത്തിൽ കവിഞ്ഞ്, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായും വൈകാരികമായ ഇഴയായും രാഷ്ട്രീ യോദ്ദേശ്യങ്ങളോടെയുമെല്ലാം പല കാലങ്ങളിലെ, പല ദേശങ്ങളിലെ ചലച്ചിത്രകാ രർ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഘടനയിൽ, അർത്ഥതലങ്ങളിൽ, സർവ്വദാ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന സവിശേഷമായ ദൃശ്യസംര ചനാഘടകങ്ങളാണ് വർണവും വെളിച്ചവുമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. വികാരസം ക്രമണോപാധിയായിക്കൂടി നിലകൊള്ളുന്ന വർണം പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രകാര രുടെ ആത്മനിഷ്ഠമായതും ആഖ്യാനപരമായി സൂക്ഷ്മമായതുമായ തെരഞ്ഞെ ടുപ്പ് കൂടിയാകുന്നു. ആയതിനാൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ അക്ഷത്തിലാണ് വർണ-വെ ളിച്ചങ്ങളുടെ കിടപ്പ്.

ഇങ്ങനെ ഓരോ ചലനദൃശ്യവും പലവിധമായ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളാൽ നിർമിതമാണ്. അവയെ അർത്ഥയുക്തം തെരഞ്ഞെടുത്ത് വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഖ്യാനാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരർ എല്ലാക്കാലത്തും ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധ്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും പലതും സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും ഒഴിവാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സാങ്കേതികകലയായ ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളിൽ തുടങ്ങി സ്ഥൂലഘടനയിൽ വരെ അവധാനതയോടെയുള്ള ഇത്തരം തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളും ഒഴിവാക്കലുകളും പരിഷ്കരിക്കലുകളുമെല്ലാം നടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും.

ദൃശ്യത്തെ നിർമിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ സാമാന്യമായി പരിശോധിക്കാനാണ് ഈ ഭാഗത്ത് ശ്രമിച്ചത്. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യമല്ല ഒന്നിലധികം ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലുകളാണുള്ളത്. ദൃശ്യങ്ങൾ പരസ്പരം കൂടിച്ചേർന്നാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം സാധ്യമാകുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും ചലച്ചിത്രകാരരുടെ ആത്മനിഷ്ഠമായ തീരുമാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും ഈ കൂടിച്ചേരലുകളും പല മട്ടിൽ വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുണ്ട്. ആവശ്യമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും അവയുടെ സവിശേഷമായതോ ആഖ്യാനയുക്തിക്കനുസൃതമായതോ ആയ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളും രീതിഭേദങ്ങളുമെല്ലാം ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ എഡിറ്റിംഗിന്റെ പരിധിയിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്.

അധ്യായം മൂന്ന്

എഡിറ്റിംഗ്

ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ച ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ശബ്ദങ്ങളുടെയും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളാണ് എഡിറ്റിംഗ് എന്ന് ലളിതമായി പറയാം. ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ അടുക്കുകയാണ് എഡിറ്റിംഗ് എന്നതിനാൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടന രൂപപ്പെടുന്നത് അതോടെയാണ്. ആഖ്യാനത്തിനുള്ള ചെറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ഓരോന്നും എത്ര ദൈർഘ്യത്തിൽ, ഏത് ക്രമത്തിൽ, ഏത് കാലത്തിൽ, എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്നെല്ലാം തീരുമാനിക്കപ്പെടുന്നത് എഡിറ്റിംഗിലാണ്. സംഭവകാലത്തെ അതേപടി പിന്തുടരണമോ കുറുക്കിയെടുക്കണമോ വലിച്ചുനീട്ടണമോ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആഖ്യാനയുക്തികൾ പ്രാവർത്തികമാകുന്നതും ഇവിടെയാണ്. ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള രേഖീയ ഘടനയിലേക്കോ സ്ഥലകാലങ്ങൾ ചിതറിയ അരേഖീയഘടനയിലേക്കോ എല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനശൈലി ആവശ്യാനുസരണം പരുവപ്പെടുത്തുന്നതിലും അതുവഴി പുത്തൻ ആഖ്യാനമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും നിർണായകമാകുന്നത് എഡിറ്റിംഗാണ്.

വാസ്തവത്തിൽ ദൃശ്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നിടത്ത് ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെ പ്രാഥമികമായ ഒരു എഡിറ്റിംഗ് പ്രക്രിയ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യം എത്രനേരം എന്നത് ചിത്രീകരണസമയത്ത് നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിക്കുന്നതാണ്. എന്നുമാത്രമല്ല ആ ദൃശ്യത്തോട് ചേരേണ്ടുന്ന അടുത്ത ദൃശ്യം ഏതാണെന്ന മുൻധാരണയും അവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയെ മുൻകൂട്ടിക്കണ്ടുകൊണ്ടാണ് ഓരോ ഷോട്ടും ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഇതിനെ ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെയുള്ള എഡിറ്റിംഗായി കരുതാം. ക്യാമറയിലെ എഡിറ്റിംഗിന് പുറത്ത് മറ്റൊരു എഡിറ്റിംഗുമില്ലാതെ ഒന്നരമണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള, സാങ്കേതികമായി പറഞ്ഞാൽ ഒറ്റ ഷോട്ട് മാത്രമുള്ള, *റഷ്യൻ ആർക്* (Alexander Sokurov, 2002) എന്ന ചിത്രം ഇതിനുള്ള മികച്ച ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ പുറത്തിറക്കിയ എഡിറ്റിംഗില്ലാത്ത ഒറ്റ ഷോട്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ രീതിയിൽ, ഒറ്റ ഷോട്ടിൽ റഷ്യയുടെ ചരിത്രഘട്ടങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള കഠിനമായ പരീക്ഷണമാണ് സൊകുറോവ് നടത്തിയത്. ലൂമിയറുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ വെറും ഡോക്യുമെന്റേഷൻ എന്ന നിലയിലാണ് സാധാരണ പരിഗണിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കൽപ്പിതാഖ്യാനം (Fiction) എന്ന നിലയിൽ നേടിയെടുത്ത ജനപ്രീതിയെ ആശ്രയിച്ചാണ് സിനിമയുടെ പിന്നീടുള്ള വളർച്ച. അതിന് സഹായകമായത് നോവലുകളെന്നപോലെയുള്ള ദീർഘമായ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതകളാണ്. അതാകട്ടെ, എഡിറ്റിംഗിലൂടെയാണ് നടപ്പിലാകുന്നത്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ മർമ്മപ്രധാനമായ കലാതന്ത്രമാണ് എഡിറ്റിംഗ് എന്ന് പറയാം.

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ ചിത്രത്തോടനുബന്ധിച്ചുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പും എഡിറ്റിംഗിന്റെ ഭാഗമായി കാണാം. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഭാവതലത്തെ പോഷിപ്പിച്ചും ഭാഷണതലത്തെ ഏകോപിപ്പിച്ചും പുരോഗമിക്കുന്ന ശബ്ദതലത്തെ

സർഗാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണവിടെ. ദൃശ്യസന്നിവേശവും ശബ്ദസന്നിവേശവും ചലച്ചിത്രനിർമാണപ്രക്രിയയിൽ രണ്ട് ഘട്ടങ്ങളായി നടക്കുന്ന പ്രക്രിയകളാണ്. ദൃശ്യത്തിന്റെ സന്നിവേശത്തിനുശേഷം മാത്രമാണ് അതിന് അനുഗുണമായ ശബ്ദം സന്നിവേശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യത്തിന് ഭാവപൂർത്തി വരുത്താനായി കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന നിലയിൽ ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ സർഗാത്മകപ്രയോഗങ്ങളെ പ്രത്യേകമായാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്.

ക്യാമറ വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യമെന്ന നിലയിൽ പകർത്തുമ്പോഴും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ ഭാവനാത്മകമായി പ്രവർത്തിക്കാനാകും. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമം മാറ്റിയും വ്യത്യസ്തമായ ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ (Visual Effects) സ്വീകരിച്ചും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മറ്റൊരു യാഥാർത്ഥ്യമായോ മിഥ്യയായോ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനാകുമെന്ന് ടോം ഗണ്ണിംഗ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചരിത്രാത്മകത പരിശോധിക്കാനായി തന്റെ സുഹൃത്ത് നൽകിയ, ടെഡി റൂസ്‌വെൽറ്റുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യഖണ്ഡത്തെ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം ഇത് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. നായാട്ട് വേഷത്തിൽ കണ്ണടയും മീശയുമെല്ലാമുള്ള ഒരാൾ കുന്നിന് മുകളിൽനിന്ന് തൊപ്പി വീശുന്ന ഒരു ദൃശ്യം, ഒരു ആഫ്രിക്കൻ വംശജൻ പേടിച്ചരണ്ട് ഓഫ്സ്ക്രീനിലേക്ക് നോക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യം, 'മഹത്തായ വെളുത്ത വേട്ടക്കാരനെ'(great white hunter)ന്ന മട്ടിലുള്ള റൂസ്‌വെൽറ്റിന്റെ ഒരു സമീപദൃശ്യം എന്നിവ ക്രമത്തിൽ ചേർത്തതാണ് ആ ഫൂട്ടേജ്. 1909-ൽ വലിയ വേട്ടയ്ക്കായി ഒരു ഛായാഗ്രാഹകനെയുംകൂട്ടി റൂസ്‌വെൽറ്റ് ആഫ്രിക്കയിലേക്ക് ചെന്നിരുന്നുവെന്നും അതിന്റെ നേർസാക്ഷ്യങ്ങളാണ് ഈ ഫൂട്ടേജ് എന്നുമാണ് മനസ്സിലാകുന്നത്. എന്നാൽ ഈ ഫൂട്ടേജ് കൃത്രിമമായി നിർമിച്ചതാണെന്ന് പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് സൂചനകളിലൂടെ ഗണ്ണിംഗ് തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. തൊപ്പി വീശുന്ന ആൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ റൂസ്‌വെൽറ്റിനോട് സാമ്യമുള്ള മറ്റാരോ ആണെന്നും ആ കാലഘട്ടത്തിലെ റൂസ്‌വെൽറ്റിന്റെ ഛായാചിത്രങ്ങളുമായി ഫൂട്ടേജിലുള്ള ദൃശ്യം (സവിശേഷമായി കണ്ണടയും മീശയും) പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ലെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ നിരീക്ഷണം. ഒരു നടനെ മുൻ പ്രസിഡന്റിന്റെ രൂപഭാവത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുകയായിരുന്നു. മാത്രമല്ല ആഫ്രിക്കൻ വംശജനായ ആളുടെ പേടിച്ചരണ്ട ദൃശ്യത്തെ റൂസ്‌വെൽറ്റിന്റെ പ്രവൃത്തിയോടുള്ള തത്ക്ഷണമുള്ള പ്രതികരണമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും ഒരേ സമയത്ത് ചിത്രീകരിച്ചവയല്ലെന്ന് അവയുടെ പശ്ചാത്തലത്തെയും വെളിച്ചത്തിലുമുള്ള സൂക്ഷ്മമായ വ്യതിയാനങ്ങളെയും ചൂണ്ടിക്കാട്ടി ഗണ്ണിംഗ് സമർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട് (Gunning, 2002 : 4). അതായത് ചലച്ചിത്രം എപ്പോഴും വാസ്തവങ്ങളുടെ തനിപ്പകർപ്പാകണമെന്നില്ല. കട്ടിംഗ്, എഡിറ്റിംഗ് എന്നീ സങ്കേതങ്ങൾ നിർമിച്ചുതരുന്ന വാസ്തവലോകം മാത്രമാണ് ചലച്ചിത്രം വിനിമയം ചെയ്യുന്നത്. എഡിറ്റിംഗിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തീക്ഷ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ മാത്രമല്ല മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യത്തെ നിർമിച്ചെടുക്കാനുമാകുമെന്ന് ചുരുക്കം.

വാക്കുകൾ കൊരുത്ത് വാക്യം നിർമിക്കുന്ന മട്ടിൽ ഒരു സംയോജനപ്രക്രിയയാണ് മെറ്റ്സ് ചിത്രസന്നിവേശത്തെ കണ്ടത്. ഷോട്ടിനെ വാക്യത്തോട് താരതമ്യ

പ്പെടുത്തുന്നതും ചലച്ചിത്രത്തിലെ മഹാവാക്യഘടനയെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നതുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിലെ എഡിറ്റിംഗിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്. വാക്കുകൾ ക്രമാനുഗതമായി ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന മഹാവാക്യഘടനയായി സാഹിത്യാഖ്യാനത്തെ കാണുംമട്ടിൽ ഷോട്ടുകൾ ചേർന്നുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മഹാവാക്യഘടനയെ സങ്കൽപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സാമാന്യമായ പ്രവർത്തനരീതി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയിലിത് ശരിയാണുതാനും. ഷോട്ടുകൾ ചേർന്ന് സീനും സീനുകൾ ചേർന്ന് സീക്വൻസും സീക്വൻസുകൾ ചേർന്ന് ചലച്ചിത്രപാഠവുമുണ്ടാകുന്നുവെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. എന്നാൽ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടുകൊണ്ട് ആഖ്യാനം പൂർത്തിയാക്കുന്ന *റഷ്യൻ ആർക്* (2002) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളുമുണ്ടെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഇത്തരം ഒറ്റ ഷോട്ട് ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളൊഴിച്ചാൽ ഭൂരിപക്ഷം ചലച്ചിത്രങ്ങളും എഡിറ്റിംഗിന്റെ സർഗസാധ്യതകളെ നാനാപ്രകാരം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ഒരു സംഭവത്തെ പല ഷോട്ടുകളായി തിരിച്ച് ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതി വരുന്നതോടെയാണ് എഡിറ്റിംഗ് ഒരു അനിവാര്യതയായി വരുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങൾ ഷോട്ടുകളായി മുറിയുകയും കാണിയെ സംബന്ധിച്ച് ഈ ഇടർച്ചകൾ അനുഭവപ്പെടാതെ നോക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നത് ഒരു വെല്ലുവിളിയായി. അതിനായി ഒരു ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് എങ്ങനെ സംക്രമിപ്പിക്കാം എന്ന ആലോചന പ്രസക്തമായി. അതിന്റെ ഫലമായി സാങ്കേതികമായും സർഗാത്മകമായും ഭാവാവിഷ്കാരപരമായും ആഖ്യാനപരമായുമെല്ലാം പ്രധാനമായ മറ്റു മേഖലകളിലേക്കുകൂടി സിനിമ വികസിക്കുകയുണ്ടായി.

3.1. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ

ഷോട്ടുകളെ തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്കിടയിൽ സ്വാഭാവികമായി സംഭവിക്കുന്ന വിടവുകളെ, ചാട്ടങ്ങളെ മയപ്പെടുത്താനുപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളെ പൊതുവായി ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ (Visual Transitions) എന്ന് വിളിക്കാം. ഒരു ദൃശ്യസജ്ജീകരണത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ദൃശ്യസജ്ജീകരണത്തിലേക്കുള്ള ഷോട്ടിന്റെ സംക്രമണത്തെയാണ് ഇവ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ഫെയ്ഡ് ഇൻ (Fade In), ദൃശ്യം മറഞ്ഞില്ലാതാകുന്ന ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് (Fade Out), ഒരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മറ്റൊരു ദൃശ്യം ലയിച്ചുചേരുന്ന ഡിസോൾവ് (Dissolve) തുടങ്ങിയ രീതികൾ ഇങ്ങനെ ദൃശ്യസംക്രമണത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ മയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ഇത്തരം ഉപാധികളെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നിടത്തും ദൃശ്യസംക്രമണം നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇടപ്പടിയായി ഉപാധികളൊന്നുമില്ലാതെ വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളെ ചേർത്തുവെക്കുന്നതിന് *കട്ട്* എന്നാണ് പറയുക. *കട്ട്* വരുമ്പോൾ ദൃശ്യസംക്രമണം മയപ്പെടുത്തുന്നത് അതിന് ആധാരമാക്കുന്ന ചില തത്വങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്നുമാത്രം. അതിനാൽ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിൽ സാർവ്വത്രികവും സ്വാഭാവികവുമായ രീതി *കട്ട്* ആണെന്ന് പറയാം.

*കട്ടു*പോലുള്ള ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളുടെ സാധ്യതകൊണ്ടുകൂടിയാണ് ചിത്രസന്നിവേശം അഥവാ എഡിറ്റിംഗ് ദൃശ്യപരമായ ചുരുക്കെഴുത്തായി മാറുന്ന തെന്ന് ജോൺ ലെവിസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനിടയ്ക്ക്..., മറ്റൊരിടത്ത്..., അതിനുശേഷം..., മറ്റൊരു സ്ഥലത്ത്..., മറ്റൊരു കാലത്ത്... എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാന ത്തിന്റെ ഘട്ടമാറ്റത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾക്ക് പകരം ദൃശ്യാ ഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ചുരുക്കുവിദ്യയായി എഡിറ്റിംഗ് മാറുന്നുവെന്നാണ് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് (Lewis, 2014: 126). ഉദാഹരണമായി പകൽ വെളി ച്ചത്തിൽനിന്ന് രാത്രിയിലേക്ക് *കട്ടു*ചെയ്യുമ്പോൾ പകൽ കടന്നുപോയെന്നും രാത്രി സമാഗതമായെന്നും ഉള്ള കാലഭേദത്തെ അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ കാലഭേ ദത്തോടൊപ്പംതന്നെ സാന്ദർഭികമായി ലഭിച്ച അർത്ഥവിവരണത്തെ ആഖ്യാന ത്തിന്റെ തുടർച്ചയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് മുന്നേറുന്നതിനും ഈ എഡിറ്റിംഗ് ഉപകരി ക്കും. അതായത് വെറുതെ ഒരു കൂട്ടിച്ചേർപ്പല്ല അതിനപ്പുറം ആഖ്യാനവേഗ ത്തെയും വൈകാരികഭാവത്തെയും കാണിയുടെ മാനസികാനുഭാവത്തെയും എല്ലാം നിർണയിക്കുന്ന തരത്തിൽ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതും നിർണായകവുമായ ഒരു സങ്കേതമാണ് എഡിറ്റിംഗിലെ ഈ ദൃശ്യസംക്രമണം എന്നു ചുരുക്കം.

3.1.1. കട്ടുകൾ

ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ഷോട്ടിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തെയാണ് ലളിതമായി *കട്ടെ*ന്ന് വിളിക്കുന്നത്. രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള സ്വാഭാവികമായ മുറിയൽ. നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്ത് ഒരു ഷോട്ട് ചിത്രീകരിച്ചതിനുശേഷം ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം നിർത്തുകയും അടുത്ത ഷോട്ടിനായുള്ള സജ്ജീകരണങ്ങളൊരുക്കി വീണ്ടും ക്യാമറ പ്രവർത്തിപ്പിച്ച് ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയായിരുന്നു പതിവ്. ക്യാമറയുടെ ഓണും ഓഫുമാണ് അക്കാലത്ത് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നതിന്റെ അടി സ്ഥാനം. പിന്നീട് സെല്ലുലോയ്ഡ് കഷണങ്ങൾ മുറിച്ചൊട്ടിക്കുന്ന എഡിറ്റിംഗ് രീതി പ്രബലമായ ഘട്ടത്തിലാകണം രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള വിടവിനെ കുറിക്കാൻ *കട്ട്* എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയത്. എന്നാൽ സെല്ലുലോയ്ഡ് കാലം കഴിഞ്ഞ് ഡിജിറ്റൽ കാലമെത്തിയിട്ടും ഇന്നും ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ മുറിയു ന്നതിനെ *കട്ട്* എന്നുതന്നെയാണ് വിളിച്ചുപോരുന്നത്.

വളരെ സ്വഭാവികവും സാധാരണവുമായ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധിയായി കാണുന്ന *കട്ടു*തന്നെ പലവിധത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് ഉപയോഗിക്കപ്പെടു ന്നുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ ദൃശ്യവുമായോ ആ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു ദൃശ്യവുമായോ കൂട്ടിച്ചേർത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിക ളുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ച് ചേർക്കുമ്പോഴും ചേരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവമനുസ രിച്ച് *കട്ടുകളെ*ത്തന്നെ പല മട്ടിൽ വേർതിരിച്ച് പറയാറുണ്ട്. സന്ദർഭവും സ്വഭാവ വുമനുസരിച്ച് പല പല പേരുകളിലറിയപ്പെടുന്ന ഈ കൂടിച്ചേരലുകൾക്ക് സ്ഥലകാ ലത്തുടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ പങ്കാണുള്ളത്.

3.1.2. പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിയലുകൾ

ഷോട്ടുകളെ *കട്ടു*വഴി കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ ചില മയപ്പെടുത്തലുകൾ വരു ത്താറുണ്ട്. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ പൊരുത്തത്തോടെ മുറിച്ചുചേർക്കുന്നതാണ് പ്രധാ

നപ്പെട്ട ഒരു മയപ്പെടുത്തൽ തന്ത്രം. ഷോട്ടുകളെ അവയുടെ രൂപപരമോ ക്രിയാപരമോ ശബ്ദപരമോ ആയ പൊരുത്തത്തെ മുൻനിർത്തി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണ് പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കൽ അഥവാ മാച്ച്കട്ട്. ചേരുന്ന ഷോട്ടുകൾ രൂപപരമായ സാദൃശ്യമുള്ളവയെങ്കിൽ അവയെ ഗ്രാഫിക്കൽ മാച്ച്കട്ട് (Graphical Match Cut) എന്നും ക്രിയാപരമായ സാദൃശ്യമുണ്ടെങ്കിൽ ആക്ഷൻ മാച്ച് കട്ട് (Action Match Cut) എന്നും ശാബ്ദികമായ സാദൃശ്യമാണുള്ളതെങ്കിൽ ഓഡിയോ മാച്ച് കട്ട് (Audio Match Cut) എന്നും വിളിക്കുന്നു. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*യിൽ മാരിയോൺ കൊല്ലപ്പെട്ടതിനുശേഷം രക്തം കലർന്ന വെള്ളം സിങ്കിന്റെ ദ്വാരത്തിലൂടെ ഒഴുകിപ്പോകുന്ന അതിസമീപദൃശ്യം നിർജീവമായ മാരിയോണിന്റെ കണ്ണിന്റെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ട്. വെള്ളം വാർന്നുപോകുന്ന സിങ്കും നിർജ്ജീവമായ മാരിയോണിന്റെ കണ്ണും തമ്മിൽ രൂപപരമായൊരു പൊരുത്തം ആരോപിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതോടൊപ്പം വാർന്നുപോകുന്ന ജീവൻ എന്ന രൂപകാത്മകതലംകൂടി പ്രസക്തമാക്കുന്നുണ്ടത്. ഡിസോൾവ് വഴി ഒരേ സമയം രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും അൽപ്പസമയത്തേക്ക് ഒരുമിച്ച് പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതിനാൽ അവയുടെ രൂപസാദൃശ്യം അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇവിടെ മാച്ച് അഥവാ പൊരുത്തം എന്നത് ഫ്രെയിമുകൾക്കകത്തെ രൂപമോ വർണമോ ചലനമോ ഭാവമോ ഏതുമാകാം. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വളരെ വിപുലമായ ഒരു സാധ്യതയാണ് അത് തുറന്നിടുന്നത്.

ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ പ്രവൃത്തിപരമായ സാദൃശ്യം മുൻനിർത്തി മുറിച്ചുചേർക്കുന്ന *ആക്ഷൻ മാച്ച് കട്ട്* രണ്ട് തരത്തിലാകാം. വ്യത്യസ്ത വസ്തുക്കളോ കഥാപാത്രങ്ങളോ ഒരേ പ്രവൃത്തിയിലേർപ്പെടുന്ന മട്ടിൽ പൊരുത്തത്തോടെ മുറിച്ചുചേർക്കാം. അല്ലെങ്കിൽ ഒരേ വസ്തുവിന്റെ വ്യത്യസ്ത കാലത്തിലുള്ള സമാന പ്രവൃത്തിയെ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുറിച്ചുചേർക്കാം. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* (ഫെർണാണ്ടോ മെരേല്ലിസ് & കാതിയ ലുൻഡ്, 2002)ന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് പാചകത്തിനായി ഒരുക്കി നിർത്തിയ കോഴി പറന്ന് രക്ഷപ്പെട്ട് റോക്കറ്റ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിനരികിൽ എത്തുമ്പോൾ അതിനെ പിടിക്കാൻ ലിറ്റിൽ ഡയസും കൂട്ടുകാരും അവനോടാവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. റോക്കറ്റ് കോഴിയെ പിടിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന അതേ നിമിഷത്തിൽ റോക്കറ്റിന് പുറകിൽ, ലിറ്റിൽ ഡയസിനും കൂട്ടർക്കും എതിർദിശയിൽ പോലീസ് സംഘം നിരക്കുന്നു. ഇരുകൂട്ടർക്കുമിടയിൽ കോഴിയും റോക്കറ്റും കുഴഞ്ഞുനിൽക്കുകയാണ്. സ്വഗതാഖ്യാനം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള അവന്റെ നിൽപ്പിനെ ക്യാമറ 360 ഡിഗ്രിയിൽ അവനുചുറ്റും കറങ്ങിപ്പകർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കെ സമാനമായൊരു കറക്കത്തിലൂടെ ദൃശ്യം ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു. ഇപ്പോൾ 1960-കളിലെ ഒരു ഫുട്ബോൾ കളിക്കിടെ കൂട്ടുകാരൻ അടിച്ചുവിടാനൊരുങ്ങുന്ന പന്ത് പ്രതിരോധിക്കാൻ നിൽക്കുന്ന ബാലനായ റോക്കറ്റിനെ 360 ഡിഗ്രി കറങ്ങിക്കാണിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിൽപ്പിലുമുള്ള പൊരുത്തങ്ങളിലൂടെയാണ് വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരേ കഥാപാത്രത്തിന്റെതന്നെ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയാണിവിടെ പൊരുത്തത്തോടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത്.

വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിലുള്ള വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമകാല ത്തുള്ള പ്രവൃത്തികളെയും പൊരുത്തത്തോടെ ബന്ധിപ്പിക്കാറുണ്ട്. *അനുഭവങ്ങൾ പാളിച്ചകൾ* (കെ. എസ്. സേതുമാധവൻ, 1971) എന്ന ചിത്രത്തിൽ പുതിയ വീടിന്റെ മുറ്റം ചെത്തി വൃത്തിയാക്കുന്ന ഗോപാലന്റെയും സഹായിക്കുന്ന ഭവാനിയുടെയും ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പാടത്ത് കട്ടയുടയ്ക്കുന്ന ചെല്ലപ്പന്റെയും സഹായിക്കുന്ന പാർവ തിയുടെയും ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പ്രവൃത്തിപ്പൊരുത്തത്തോടെ മുറിയുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാനാകും. വ്യത്യസ്ത കാലത്തേക്ക് മാത്രമല്ല വ്യത്യസ്ത സ്ഥലത്തി ലുള്ള വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കും പൊരുത്തത്തോടെ മുറിഞ്ഞുചേർന്നു കൊണ്ട് സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശത്തെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം.

ക്രിയാപൊരുത്തത്തോടുകൂടി മുറിയുന്ന ആക്ഷൻ മാച്ച് കട്ടും (Action Match Cut) ക്രിയയിൽ പൊരുത്തപ്പെടുകയെന്ന മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷനും (Match On Action) തമ്മിൽ സൂക്ഷ്മമായ വ്യതിയാനമുണ്ട്. ഒരേ വസ്തുവിന്റെയോ കഥാ പാത്രത്തിന്റെയോ പ്രവൃത്തികളുടെ തുടർച്ചയെ അതേ സ്ഥലകാലത്ത് മുറിച്ചു ചേർക്കുന്നതാണ് *മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷനെ*ങ്കിൽ ഒരേ വസ്തുവിന്റെയോ വ്യത്യസ്ത വസ്തുക്കളുടെയോ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലത്തോ കാലത്തോ ഉള്ള പ്രവൃത്തിയിലെ പൊരുത്തത്തെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് മുറിച്ചുചേർക്കുന്നതാണ് *ആക്ഷൻ മാച്ച് കട്ട്*. ഒന്നിൽ പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ചയെങ്കിൽ മറ്റൊന്നിൽ പ്രവൃത്തിയുടെ പൊരുത്തമോ സാദൃശ്യമോ ആണ് മുറിയലിന് നിദാനം.

ശാബ്ദികമായ സാമ്യമാരോപിച്ചും രണ്ട് ഷോട്ടുകളെ തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാ റുണ്ട്. ഭരതന്റെ *താഴ്‌വാര*(1990)ത്തിൽ കോഴിക്കൂടിന്റെ അറ്റകുറ്റ പണി ചെയ്യുന്ന നാണുവും സഹായിക്കുന്ന മകളും അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ബാലനുമുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ മരക്കഷ്ണം ഈർച്ചവാൾ കൊണ്ട് മുറിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലശബ്ദം കേൾക്കാ നാകും. ആലോചനയിൽ മുഴുകുന്ന ബാലന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കു കൂടി പടരുന്ന ആ പശ്ചാത്തലശബ്ദം തൊട്ടടുത്തുവരുന്ന ഭൂതകാലദൃശ്യത്തിൽ, ബാലനും കൂട്ടരും മരംമുറിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലും ഉച്ചതയോടുകൂടി പൊരുത്ത ത്തോടെ തുടരുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിലെ ശബ്ദത്തിലൂടെ ഭൂതകാലത്തി ലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്ന തന്ത്രമാണിവിടെ. തിരശ്ശീലാദിശയുടെ പൊരുത്തമനുസ രിച്ചും ഫ്രെയിമിലെ വർണ-വെളിച്ച പൊരുത്തമനുസരിച്ചും മറ്റു പല സൂക്ഷ്മസാ മ്യങ്ങളെ അധികരിച്ചുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ പരസ്പരം കണ്ണി ചേർക്കാറുണ്ട്. ഒരർത്ഥ ത്തിൽ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്കുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചാട്ടത്തെ മയപ്പെടു ത്തുന്നതിനാൽ തുടർച്ചാചിത്രസന്നിവേശത്തിൽ ഇത്തരം പൊരുത്തമുള്ള മുറിച്ചു ചേർക്കലുകൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ഷോട്ടുകളെ പൊരുത്തത്തോടെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നത് വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ തുടർച്ചയിലൂന്നുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിൽ തുടർച്ചപോലെ ഇടർച്ചയും പ്രധാനമാകയാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അത്തരം സങ്കേത ങ്ങൾ ഇല്ലാതെ വരില്ല. പൊരുത്തത്തിന് പകരം വൈരുദ്ധ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകൾ ഈ വഴിക്കുള്ളവയാണ്. വെളിച്ചവർണങ്ങളിൽ പ്രകടമായി

വൈരുദ്ധ്യം നിലനിർത്തി മുറിച്ചുചേർക്കുന്ന രീതിയും ചേരുന്ന ഷോട്ടുകളുടെ തിര ശ്ശീലാദിശയിൽ വൈരുദ്ധ്യം നിലനിർത്തി മുറിച്ചുചേർക്കുന്ന രീതിയുമെല്ലാം നിലവിലുണ്ട്. കാണിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും മാനസികഭാവങ്ങളെയും സാരമായി സ്വാധീനിക്കാൻ ഇവയ്ക്ക് കഴിയും. ഉദാഹരണമായി നല്ല വെളിച്ച ത്തിൽനിന്ന് ഇരുട്ടിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ, മറ്റ് മയപ്പെടുത്തലുകളേതും സ്വീകരി ക്കാതെ *കട്ടു*മാത്രം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ചയെ അസ്വസ്ഥമാക്കുമ്പോൾ അത് ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയുമായി ഫലപ്രദമായി സംവദിക്കാൻ കാണിയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. സംഘർഷം നിറഞ്ഞ കഥാസന്ദർഭത്തിൽ സ്വീകരി ക്കുന്ന അതിവേഗമുറിയലുകളും വിവിധ വെളിച്ചവർണങ്ങളിലേക്കുള്ള ദൃശ്യമുറിയ ലുകളുമെല്ലാം കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിലും സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കു ന്നുവെന്നർത്ഥം. രണ്ട് സ്വഭാവഗതിയോടുകൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തി കളെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായി താരതമ്യം ചെയ്യേണ്ട സന്ദർഭങ്ങളിൽ പൊരുത്തത്തി നല്ലാതെ വൈരുദ്ധ്യത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. വ്യത്യസ്ത തിരശ്ശീലാദിശകളിലേക്ക് ഒന്നിടവിട്ട് *കട്ടു*ചെയ്യുമ്പോഴും ഈ അസ്വസ്ഥത അനുഭവ വേദ്യമാകും. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികതയുമായി കാണിയെ ശാരീരികമായി തന്മയീഭവിപ്പിക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളായി ഇവയെയെല്ലാം കാണാം. അതേസമയം ഇവയെത്തന്നെ അന്യവത്ക്കരണോപാധികളായും, ബോധപൂർവ്വമുള്ള ഇടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനായും, ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇങ്ങനെ *കട്ടു*കളുടെ സ്വഭാവ ത്തോടൊപ്പം *കട്ടു*കളുടെ ആവൃത്തിയും ദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥത്തിലും ആഖ്യാന ത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഗതിവേഗത്തിലും കാണിയുടെ ദൃശ്യഗ്രഹണത്തിലു മെല്ലാം സജീവമായി ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

3.1.3. ഫെയ്ഡ്, ഡിസോൾവ്, സൂപ്പർ ഇംപോസ്

ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരു ഷോട്ട് അവസാനിച്ച് മറ്റൊരു ഷോട്ടാരംഭിക്കുന്നതിനി ടയ്ക്ക് സാധാരണയുപയോഗിക്കുന്ന *കട്ടിനെ*ക്കൂടാതെ ദൃശ്യമാറ്റത്തെ മയപ്പെ ടുത്തുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ മറ്റു ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾകൂടിയുണ്ട്. ഫെയ്ഡ്, ഡിസോൾവ്, ഐറിസ്, വൈപ് തുടങ്ങി ഇവയുടെ പട്ടിക നീളുന്നു ണ്ടെങ്കിലും സർവ്വസാധാരണയായി കണ്ടുവരുന്ന ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെ മാത്രം പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണിവിടെ.

ഒരു ദൃശ്യം ഇരുട്ടിലേക്കോ മറ്റേതെങ്കിലും വർണത്തിലേക്കോ വിലയിക്കു കയോ തുറന്നുവരികയോ ചെയ്യുന്നതിനെ *ഫെയ്ഡ്* (Fade) എന്ന് സാമാന്യമായി വിളിക്കുന്നു. ദൃശ്യം ഇരുട്ടിലേക്കോ വർണത്തിലേക്കോ വിലയിക്കുമ്പോൾ അല്ലെ ങ്കിൽ മങ്ങിമായുമ്പോൾ *ഫെയ്ഡ് ഔട്ട്* (Fade Out) എന്നും ഇരുട്ടിൽനിന്നോ വർണത്തിൽനിന്നോ തെളിഞ്ഞുവരുമ്പോൾ *ഫെയ്ഡ് ഇൻ* (Fade In) എന്നും പറ യുന്നു. യഥാക്രമം ദൃശ്യാരംഭത്തിന്റെയും ദൃശ്യവിരാമത്തിന്റെയും സങ്കേതസൂചിക കളാണിവ. ഒരു സീനോ സീക്വൻസോ ചലച്ചിത്രമോ തന്നെയും തുടങ്ങുമ്പോഴും അവസാനിക്കുമ്പോഴും ഈ മങ്ങിമായലും മങ്ങിത്തെളിയലും സാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അവിടെയെല്ലാം സംഭവങ്ങളിലോ കാലത്തിലോ ഉള്ള ഇടവേ ളയെ ഇവ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു.

ഒരു ദൃശ്യം മങ്ങി മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് അലിഞ്ഞുചേരുന്നതിനെയാണ് *ഡിസോൾവ്* (Dissolve) എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. വളരെ കുറച്ചുസമയത്തേക്ക് രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും ഒരുമിച്ച് കാണാൻ സാധിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഈ ദൃശ്യമാറ്റത്തിലെ പ്രത്യേകത. പലപ്പോഴും രൂപകാത്മകമായോ അതിയാഥാർത്ഥ്യപരമായോ സ്വപ്ന സമാനമായോ എല്ലാം രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളെത്തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ഇത് സഹായക മാകുന്നുണ്ട്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*യുടെ ക്ലൈമാക്സ് രംഗത്തിൽ നോർമൻ ബെയ്റ്റിനടുത്തേക്ക് ക്യാമറ അരിച്ചരിച്ചുചെല്ലുന്നതും അയാളുടെ സ്വഗതാഖ്യാന മെന്ന വിധത്തിൽ അയാളുടെ അമ്മയുടെ അശരീരി ശബ്ദം മുഴങ്ങുന്നതും കേൾക്കാനാകും. അവിടെ ഗൂഢമായി ചിരിക്കുന്ന നോർമൻ ബെയ്റ്റിന്റെ മുഖത്തിന്റെ ദൃശ്യം പായൽപിടിച്ച വെള്ളത്തിൽനിന്ന് ബെയ്റ്റ് മുമ്പ് മുക്കിത്താ ഴ്ത്തിയ മാരിയോണിന്റെ കാറ് പതിയെ വലിച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ അലി ഞ്ഞുചേരുന്നു. നിയന്ത്രിതമാക്കി നിർത്തിയ നോർമൻ ബെയ്റ്റിന്റെ ഇരട്ടവ്യ ക്തിത്വത്തിൽനിന്ന് അമ്മയുടെ ഭാവം മറനീക്കി പുറത്തുവരുന്നതുമായി ബന്ധിപ്പി ക്കാനാകുംവിധം ഡിസോൾവിനെ ആലങ്കാരികമായുപയോഗിക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

അനന്തര(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1987)ത്തിൽ നളിനി സ്ഥിരമായി വരുന്ന ബസും കാത്ത് പതിവായി സ്റ്റോപ്പിൽ തുടരുന്ന അജയനെ ഡിസോൾവുക ളുടെ ശ്രേണികൾ വഴിയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ബസ് നോക്കി നിൽക്കുന്ന അജയന്റെ മധ്യദൃശ്യം മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കും ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കും മാറിമാറി ഡിസോൾവായിക്കൊണ്ട് അയാളുടെ കാത്തിരിപ്പിന്റെയും പതിവിന്റെയും കാല ദൈർഘ്യത്തെയും കാലമാറ്റത്തെയുമെല്ലാം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. മാറുന്ന വസ്ത്രവർണങ്ങളോടൊപ്പം മാറുന്ന ദൃശ്യദൂരങ്ങളും അയാളുടെ നീണ്ട കാത്തിരി പ്പിനെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നളിനിയ്ക്കുവേണ്ടി കാത്തിരിക്കുന്ന മറ്റൊരു സന്ദർഭ ത്തിലും സമാനമായി ബസ് സ്റ്റോപ്പിൽ കാത്തിരിക്കുന്ന അജയന്റെ വിവിധ അകല ങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ ഡിസോൾവ് ചെയ്ത് കാണിക്കുന്നു. കാത്തിരിപ്പ് എന്ന തിന്റെ സങ്കേതസൂചനയായാണ് അവിടെ ഡിസോൾവ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ലയിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിനൊരു ചാഞ്ചല്യമോ തരംഗസമാനമായ ചലനമോ ഉണ്ടാകുന്നുവെങ്കിൽ അതാണ് *റിപ്പിൾ ഡിസോൾവ്* (Ripple Dissolve). ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലേ ക്കുള്ള പ്രവേശകമായി ഇവയെ സവിശേഷമായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു.

ഒരു ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് ലയിച്ചുചേരുമ്പോൾ നിമിഷനേര ത്തേക്ക് രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും ഒരുമിച്ച് കാണാനാകുമെന്ന് പറയുകയുണ്ടായി. ഈ ഒരുമിച്ച് കാണലിന്റെ ദൈർഘ്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും മെല്ലെ ആദ്യ ദൃശ്യത്തിലേക്കു തന്നെ വന്നുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുകയാണെങ്കിൽ അതിനെ *സൂപ്പർ ഇംപോസ്* (Super Impose) എന്ന് വിളിക്കാനാകും. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ പാതി തെ ളിയുംമട്ടിൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തെക്കൂടി കാണിക്കുകയാണ്. സർറിയലിസ്റ്റ് അനുഭ വത്തെ പകരാൻകൂടി ഇവയെ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് ഇവ കൂടുതൽ സുഗമമായും ആയാസമെന്യേയും സാധ്യമായി. ദൃശ്യത്തിന് മുക

ളിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാവുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ എണ്ണം രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ ആകാമെന്നായി. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ ഒന്നോ അതിലധികമോ ദൃശ്യങ്ങളെ പതിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ *മൾട്ടിപിൾ എക്സ്പോഷർ* (Multiple Exposure) എന്ന് കൂടി ഇവ ഇന്ന് അറിയപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഒരു ദൃശ്യത്തിനുമേൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തെ പതിപ്പിക്കുന്ന *സൂപ്പർ ഇംപോസ്* ദൃശ്യങ്ങൾ പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രപരമായ ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങളായിക്കൂടി നിൽക്കുന്നു. കോപാകുലരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ അഗ്നിദൃശ്യത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോൾ 'കോപംകൊണ്ട് ജ്വലിച്ചു' എന്ന ഭാഷാപ്രയോഗത്തിന്റെ നേരിട്ടുള്ള ദൃശ്യവിവർത്തനമായി മാറുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം കത്ത് വായിക്കുമ്പോൾ കത്തിലെ വരികൾക്കൊപ്പം അതെഴുതിയ ആളും കൂടി തെളിയുന്ന ആലങ്കാരികതകളും സർവ്വസാധാരണയായി കണ്ടുവരാറുള്ള സൂപ്പർ ഇംപോസ് ദൃശ്യങ്ങളാണ്. *ഓടയിൽനിന്ന്* (കെ. എസ്. സേതുമാധവൻ, 1965) എന്ന ചിത്രത്തിൽ റിക്ഷാവണ്ടിയുടെ ചക്രക്കറക്കത്തെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ പതിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ കാണാം. പപ്പുവിന്റെ വളർത്തുമകളായ ലക്ഷ്മി ബാല്യവും കൗമാരവും കടന്ന് യുവതിയാവുന്ന കാലമാറ്റത്തെ അവളുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ റിക്ഷാചക്രത്തിന്റെ കറക്കത്തെ *സൂപ്പർ ഇംപോസ്* ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭം നോക്കുക. കാലചക്രമെന്ന ദൃശ്യരൂപകമായി മാത്രമല്ല റിക്ഷ വലിച്ചുള്ള പപ്പുവിന്റെ അക്ഷീണമായ അധ്വാനത്തിന്റെ ഫലം കൂടിയാണ് അല്ലലറിയാത്ത അവളുടെ വളർച്ചയെന്ന ധ്വനികൂടി *സൂപ്പർ ഇംപോസി*ലൂടെ സംഗതമാകുന്നു. കൂടാതെ പൂ വിരിയുന്നതുപോലെയാണ് അവളുടെ വളർച്ചയെന്ന ആലങ്കാരികതയെ തൊടുക്കും മട്ടിൽ പൂ വിരിയുന്ന ദൃശ്യത്തെയും അവളുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ *സൂപ്പർ ഇംപോസ്* ചെയ്യുന്ന മറ്റൊരു സന്ദർഭംകൂടി ചിത്രത്തിലുണ്ട്. പൊതുവിൽ വിശേഷവൈചിത്ര്യമായി കരുതുന്ന സൂപ്പർ ഇംപോസ് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന കണ്ണിയായും കാലമാറ്റത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതമായുമെല്ലാം പ്രവർത്തിക്കുന്നതിനാൽ അതിനെ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധിയായി പരിഗണിക്കുന്നതാകും ഉചിതം.

ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ പ്രചുരപ്രചാരമായിരുന്ന ചില ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ പിന്നീട് അപ്രത്യക്ഷമാകുകയും ക്രമേണ മറ്റൊരു സൂചനാർത്ഥശേഷിയോടെ അവ തിരിച്ചുവരുന്നതും കാണാം. ഒരു ദൃശ്യത്തെ വശത്തേക്ക് തള്ളിനീക്കിക്കൊണ്ട് മറ്റൊരു ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രീതിയായ *വൈപും* (Wipe) ദൃശ്യം ചെറിയ വൃത്താകൃതിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ഫ്രെയിമിൽ നിറയുകയോ ചെറിയ വൃത്തത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങി മറയുകയോ ചെയ്യുന്ന *ഐറിസും* (Iris) ഈ മട്ടിൽ മറവിയിലേക്കാണ്ടുപോകുകയോ വളരെ പരിമിതമായ സാഹചര്യത്തിൽമാത്രം വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷമാകുകയോ ചെയ്ത രണ്ട് ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളാണ്. ഈ രണ്ട് രൂപങ്ങളല്ലാതെ മറ്റു പല രൂപങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ തെളിയുകയോ മറയുകയോ ചെയ്യാറുണ്ട്. ഒരു സീനിൽനിന്ന് മറ്റൊരു സീനിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ മാത്രമല്ല വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്കോ ഓർമയിലേക്കോ സ്വപ്നത്തിലേക്കോ എല്ലാം കടക്കാനുള്ള സാങ്കേതിക

വഴിയായിക്കൂടി ഇവ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിശ്ശബ്ദസിനിമാക്കാലമോ 50-കളോ 60-കളോ എല്ലാം ആഖ്യാനകാലമായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ ഇവ മറ്റു ദൃശ്യസംരചനാഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം കാലസൂചികകളായി ഇടംപിടിക്കാറുണ്ട്. ആഖ്യാനകാലത്തെ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികപരിണാമകാലത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്താനുള്ള ഉപാധികളായി ഇവയും സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നർത്ഥം. വിരളമായ ശേഷവും ഇവയെ പരീക്ഷണാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുണ്ട്. ജോർജ് ലൂക്കാസി(George Lucas)ന്റെ *സ്റ്റാർവാർസി*(1978)ൽ സ്ഥലകാലമാറ്റത്തിനും സീൻ മാറ്റത്തിനുമെല്ലാമായി ഇവയെ സ്വീകരിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം.

വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിലെ വ്യത്യസ്ത പ്രവൃത്തികളെ ഒരേസമയം കാണിക്കാനുള്ള നിവൃത്തി ചലച്ചിത്രത്തിനില്ലാത്തതിനാൽ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒന്നിന് പുറകെ മറ്റൊന്നെന്ന വിധത്തിൽ വ്യവഹാരകാലത്തിൽ മുറിഞ്ഞുചേരുകയാണ് പതിവ്. ഒരു തിരശ്ശീലയെത്തന്നെ രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ ആയി ഭാഗിച്ചുകൊണ്ട് ഒരേസമയത്ത് രണ്ടിടങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന പ്രവൃത്തികളെ ഒരുമിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും വിരളമെങ്കിലുമുണ്ട്. ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ ഫോൺ സംഭാഷണങ്ങളും മറ്റും ഈ വിധം ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നു. ഡിജിറ്റൽ കാലമായപ്പോഴേക്കും ഇത് സുഗമമായും സുകരമായും ഉപയോഗിക്കാമെന്ന് വരുന്നു. ചലച്ചിത്രം മുഴുനീളമായിത്തന്നെ വിഭജിക്കപ്പെട്ട തിരശ്ശീലയിലൂടെ കാണിക്കാമെന്നായി. *ടൈം കോഡ്* (മൈക്ക് ഫിഗ്ഗിസ്(Mike Figgis), 2000) പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഇതിനുള്ള മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. ഇവിടെ സൂപ്പർ ഇംപോസ് പോലെ ഒരു ദൃശ്യം മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ ലയിക്കാതെ നിൽക്കുകയല്ല മറിച്ച് ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ ദൃശ്യങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കപ്പെടുകയാണ്.

വ്യവഹാരകാലം തുടരുകയും ആഖ്യാനകാലം ഒട്ടൊന്ന് നിശ്ചലമാകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഉറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ അഥവാ *ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം* (Freeze Frame). ഒരു ഫ്രെയിമിനെ നിമിഷനേരത്തേക്ക് നിശ്ചലമാക്കിക്കൊണ്ട് കാലം നിശ്ചലമാകുന്നുവെന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനുചിതമായും അന്യവത്ക്കരണോപാധിയെന്ന മട്ടിലും ഇത് പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. അപ്രതീക്ഷിതമായത് സംഭവിക്കുമ്പോഴുള്ള നാടകീയമായ ആഘാതത്തെ ഈ സങ്കേതം വഴി കാണിക്കുക പതിവാണ്. ഇതിനെ വിരാമചിഹ്നമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് പല ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും അവസാനദൃശ്യങ്ങളെ നിശ്ചലമാക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. തിയേറ്ററിലെ ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയിൽ ഇടവേളയുടെ ഘട്ടത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതും ഇത്തരം ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമുകളിലൂടെയാണ്. അതേസമയംതന്നെ ആഖ്യാനത്തിനനുരൂപമായല്ലാതെ അന്യവത്ക്കരണോപാധിയായും ഇതിനെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഫ്രാങ്സ്വാ ത്രൂഫോയുടെ *400 ബ്ലോസി*(1959)ൽ ഇടയ്ക്കിടെ ആവർത്തിക്കുന്ന ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം ദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. മൃണാൾസെന്നിന്റെ *ഭുവൻഷോമി*(1969)ൽ ഭുവൻ ഷോമിന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളെ *ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമി*ൽ നിർത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ചലനത്തെ നിശ്ചലമാക്കുന്നത് എഡിറ്റിംഗിൽ വരുത്തുന്ന സംഗതിയാണ്. എന്നാൽ ചിത്രീകരണം മുതലേ ചില വൈചിത്ര്യങ്ങൾ ആസൂത്രണം ചെയ്ത് നടപ്പാക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ദൃശ്യസംരചന മുതൽ ശബ്ദമിശ്രണംവരെയുള്ള സകല ഘട്ടങ്ങൾക്കും ഇതിൽ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി ചിത്രസന്നിവേശമെന്ന പദത്തിന്റെ വിശാലമായ അർത്ഥത്തെ പരിഗണിച്ച് അവയെ ഇവിടെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് ഉചിതമാകും.

3.2. ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ

വസ്തുലോകത്തിൽ സാധ്യമല്ലാതിരുന്ന കാര്യങ്ങളെ ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ വിന്യസനത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാണ് *ദൃശ്യവൈചിത്ര്യം* (Visual Effect) ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതായത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവത്തെ അതിലംഘിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രത്യേകമായി രൂപപ്പെടുത്തി കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പ്രത്യേകമായ ചില ഫലങ്ങളുണ്ടാക്കുകയാണ് ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെ സാമാന്യസ്വഭാവം. എന്നാൽ ഒരു ചലച്ചിത്രം മുഴുനീളമായിത്തന്നെ ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളോടുകൂടി രൂപപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രവുമുണ്ട്. എങ്കിലും അപ്രതീക്ഷിതമായ ചില വിസ്മയങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുക അതിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവമായി പറയാം. കണ്ടുകണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രം പൊടുന്നനെ അപ്രത്യക്ഷമാകുകയോ ആരുമില്ലാത്തിടത്ത് പൊടുന്നനെ ഒരു കഥാപാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നത് മായികമായ ഒരനുഭവമുണ്ടാക്കുന്നത് ഓർക്കാം. ഫ്രെയിം മാറ്റാതെ ചിത്രീകരണത്തിനിടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ മാത്രം മാറ്റുകയോ ഒരു രൂപത്തെ മാത്രം കൊണ്ടുവരികയോ ചെയ്താണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. എഡിറ്റിംഗിലാണ് ഒരു തുടർച്ചയായി അത് മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നത്. ജോർജ് മെലിയേ(George Melies)യുടെ കെട്ടുകഥകളും (Fairy Tales) *എ ട്രിപ് ടു ദ മൂണും* (1902) എഡ്വിൻ എസ് പോർട്ടറും (Edwin S Porter) ജോർജ് എസ് ഫ്ളെമിംഗും (George S. Fleming) സംവിധാനം ചെയ്ത *ജാക്ക് ആൻഡ് ദ ബീൻസ്റ്റാക്കു*(1902)മെല്ലാം ഇത്തരം *ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾക്ക്* കൊടുത്ത പ്രാധാന്യം ചെറുതല്ല. ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രകാരർ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ പരിമിതസൗകര്യങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തങ്ങളും ആകർഷകങ്ങളുമായ *ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ* സൃഷ്ടിച്ചു. രാക്ഷസരും മാലാഖകളുമെല്ലാം പൊടുന്നനെ തെളിഞ്ഞും മറഞ്ഞുമിരുന്നു. *ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളു*പയോഗിച്ചും മറ്റും കാണികളുടെ കൗതുകത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് നിർമിക്കപ്പെട്ട ആ കാലഘട്ടത്തിലെ(1906-1913) ചലച്ചിത്രപാഠങ്ങളെ *സിനിമ ഓഫ് അട്രാക്ഷൻ* (Cinema of Attraction) എന്നാണ് ടോം ഗണ്ണിംഗ് വിളിക്കുന്നത് (Gunning, 1990 : 56).

യന്ത്രവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട പാവകളും സ്ഫോടനദൃശ്യങ്ങളും മഴ, മഞ്ഞ്, മേഘങ്ങൾ, കൊടുങ്കാറ്റ് തുടങ്ങിയ അന്തരീക്ഷപ്രഭാവങ്ങളുമെല്ലാം ദൃശ്യവൈചിത്ര്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടും. ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽത്തന്നെ രണ്ടോ മൂന്നോ നാലോ ദൃശ്യങ്ങളെ പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അതിയാഥാർത്ഥ്യപരമായ കാഴ്ചാനുഭവം പകരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ചയെ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ചലനാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന *സ്റ്റോപ് മോഷൻ* (Stop Motion) ദൃശ്യങ്ങളു

മെല്ലാം ദൃശ്യവൈചിത്ര്യം തന്നെ. മുമ്പേ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തി വീണ്ടും ചിത്രീകരിച്ച് ഒരുമിച്ച് ചേർക്കുന്ന റിയർ ആൻഡ് ഫ്രണ്ടൽ പ്രൊജക്ഷൻ പോലുള്ളവ, ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ ആവശ്യമുള്ള ഇടങ്ങളിൽ മാത്രം വ്യത്യസ്തമായ നിറങ്ങളോ ചലനങ്ങളോ ദൃശ്യങ്ങളോ ഒക്കെ ഇഷ്ടാനുസരണം കൂട്ടിച്ചേർക്കാനാകുന്ന ക്രോമാ കീ (Chroma Key) സംവിധാനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ദൃശ്യവൈചിത്ര്യത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരും. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായ ചലനത്തെ അപ്രതീക്ഷിതമായി മരവിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമുകളെയും *സൂപ്പർ ഇംപോസു*കളെയും ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളായി പരിഗണിക്കാനാകുമെങ്കിലും അവ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ്.

ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട ദൃശ്യത്തെ കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെ സഹായത്താൽ പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് വിവിധ പ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങൾ ഇന്ന് ഏറെ പരിചിതമാണ്. 1980-കളിൽ ആരംഭിക്കുകയും തൊണ്ണൂറുകളിൽ പ്രബലമാകുകയും ചെയ്ത ഈ കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമിത ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളിലൂടെ മിഥ്യായാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും ഭാവനാകൽപ്പനകളെയും അനായാസമായും വിശ്വാസ്യമായും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനായി. ജെയിംസ് കാമറോണി(James Cameron)ന്റെ *അവതാറി*(2009)ലെ പൻഡോറ ഭൂപ്രദേശത്തെ തിളങ്ങുന്ന സസ്യജാലങ്ങളും വ്യത്യസ്ത ജീവിവർഗങ്ങളുമെല്ലാം ഗ്രീൻ മാറ്റിലൂടെയും കമ്പ്യൂട്ടർ നിർമിത ദൃശ്യവൈചിത്രങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം (CGI (Computer Generated Images)) സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തവയാണ്. ലളിതമായി ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെ നിർമിച്ചുതുടങ്ങിയ ഇത്തരം ദൃശ്യതന്ത്രങ്ങൾ പിന്നീട് ഡിജിറ്റൽ വഴികളിലൂടെ എഡിറ്റിംഗിന്റെ തലത്തിലേക്ക് കൂടുതലായി വ്യാപിച്ചുവെങ്കിലും ഇവയെ സവിശേഷമായ ദൃശ്യമേഖലയായാണ് സിനിമ ഇന്നും പരിഗണിച്ചുപോരുന്നത്.

3.3. തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും എഡിറ്റിംഗിൽ

ഒരു സംഭവംതന്നെ വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളായി വ്യത്യസ്ത സമയങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിന്റെ പൊതുരീതി. അതിനാൽത്തന്നെ സംഭവത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ, ക്രമത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയെന്നത് അനിവാര്യമായിത്തീരുന്നു. ചലനങ്ങളുടെ തുടർച്ച ദീക്ഷിക്കുന്നതാണ് അതിന്റെ അടിസ്ഥാനയുക്തി. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനത്തിലും വസ്തുവകകളിലും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങളിലും മറ്റുമുള്ള തുടർച്ചകൾ ആ വഴിക്കുള്ളതാണ്. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇത്തരം തുടർച്ചകൾ നിർണായകമാണ്. ഇവയിലെ മാറ്റം ഷോട്ടിനെ മറ്റൊരു കാലത്തിലുള്ളതായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ഇടനൽകും.

സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച പാലിക്കുന്നതാണ് എഡിറ്റിംഗിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണമെന്നിരിക്കിലും മിക്ക കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളുടെ യഥാകാലത്തിലുള്ള നിരന്തരമായ തുടർച്ച അവതരിപ്പിക്കുക പതിവില്ല. സംഭവങ്ങൾക്കിടയിലെ കാലത്തെ അപ്രധാനമായി കണ്ട് അവയെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗം കൂട്ടുന്നത് സാധാരണമാണ്. അതായത് ചലനങ്ങളിലെ സൂക്ഷ്മമായ തുടർച്ച ദീക്ഷിക്കുകയും അതേസമയം സ്ഥൂലമായ തുടർച്ചകളെ മുറിച്ചുകളയു

കയും ചെയ്യുന്ന ഒരുതരം ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതായത് തുടർച്ച എന്ന പോലെ ഇടർച്ചയും കഥാചിത്രങ്ങളുടെ എഡിറ്റിംഗിൽ പ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം.

തുടർച്ചകളെയും ഇടർച്ചകളെയും പല പല അനുപാതങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായ താളങ്ങളിൽ പ്രയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ് സർഗധനരായ ചലച്ചിത്രകാരർ നവീനമായ ആവിഷ്കാരതന്ത്രങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്നത്. അതിനനുസരിച്ച് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് വ്യത്യസ്തമായ രീതികൾ ഉണ്ടാകുന്നു. അത്, ഒരു സംഭവത്തിന്റെ പടവുകൾക്കെന്നപോലെ ഇതിവൃത്തപരമായ വലിയ സംഭവപരമ്പരകളുടെ പടവുകൾക്കും സംഗതമായ കാര്യമാണ്. അത്തരം വലിയ ഖണ്ഡങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗും (Continuity editing) ഇടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗും (Non-continuity editing) ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ജനുസ്സിനെത്തന്നെ നിർണയിക്കാൻ ശേഷിയുള്ളതാണ്. അതായത് സ്ഥലകാലപ്പൊരുത്തത്തെ ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളും ഇവയിലേതെങ്കിലുമൊന്നിലോ രണ്ടിലുമോ ഉള്ള ഇടർച്ചകളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളുമാണ് യഥാക്രമം തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗെന്നും ഇടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗെന്നും വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

3.3.1. തുടർച്ചകൾ

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ചലനം എന്നത് ഇത്തരം സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുടെ ഏറ്റവും ചെറിയ അംശമായി കരുതാം. അതേസമയം ഇത്തരം ചെറിയ ചെറിയ ചലനങ്ങളിലൂടെ പൂർത്തിയാകുന്നത് സംഭവങ്ങളാണ്. അത്തരം വിവിധ സംഭവങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്താണ് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഒരു വലിയ കഥയെ ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണ് ആഖ്യാനപരമായി എഡിറ്റിംഗ്. അവിടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ അടുക്കിവെയ്ക്കലുകൾ മാത്രമല്ല ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായൊഴുകുന്ന ശബ്ദസംഗീതങ്ങളും ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടകത്തിന് സമാനമായ ദൃശ്യപരിചരണത്തിലൂടെയാണ് ആദ്യകാല നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. നാടകകാണിയെപ്പോലെ ഒരു നിശ്ചിത അകലത്തിൽനിന്ന് ക്യാമറ സംഭവങ്ങളെ വീക്ഷിക്കുകയാണവിടെ. അതിനാൽ ഒരു ഷോട്ടുതന്നെ ഒരു സീനായി നിൽക്കുന്നു. സിനിമ പിറന്നുവീഴുന്നതും ജനപ്രീതി നേടുന്നതും ഇത്തരം ഒറ്റഷോട്ട് സിനിമകളിലെ ചലനമെന്ന കൗതുകത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ്. അവിടെ മുന്നിലുള്ള ഒരു സംഭവത്തെ, ഒരു ചലനത്തെ, അതിന്റെ യഥാർത്ഥസമയത്തിൽത്തന്നെ സെല്ലുലോയ്ഡിൽ രേഖപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്തുപോന്നത്. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം. എന്നാൽ അത്തരം ചലന കൗതുകങ്ങളിൽനിന്ന് സിനിമ വളരെവേഗം മുക്തിനേടി. ആദ്യ സ്ത്രീസംവിധായികയായ ആലീസ് ഗീ ബ്ലാഷേ(Alice Guy Blache)യുടെയും ജോർജ് മെലിയേയുടെയും ചിത്രങ്ങൾ ഒന്നിൽക്കൂടുതൽ ഷോട്ടുകളെ ഒട്ടിച്ചുചേർത്ത് ഭാവനാപരമായ കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ള സാധ്യത നടപ്പാക്കി. അതോടെയാണ് ഫ്രെയിമിലെ കലാപരതയോടൊപ്പം ആഖ്യാനപരമായ കലാത്മകതകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നത്. പക്ഷെ നാടകത്തിലെന്നപോലെ മുൻകൂട്ടി

നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ച രംഗങ്ങൾ നിശ്ചലമായ ക്യാമറയിൽ പകർത്തുക, അവയെ ക്രമത്തിൽ എഡിറ്റുചെയ്യുക എന്നീ രീതിയാണ് അന്ന് നടപ്പായത്. സിനിമ തനതായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രരീതികളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നതിന്റെ ആദ്യപടി എന്ന നിലയിലാണ് ഈ നാടകസിനിമകൾ പ്രധാനമാകുന്നത്. അതേസമയം കൈകൊണ്ട് നിറം പിടിപ്പിച്ച ഫ്രെയിമുകൾ, മാസ്കിംഗ്, സൂപ്പർ ഇംപോസ്, ക്രോണോഗ്രാഫിൽ ആലേഖനംചെയ്ത ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ചേർക്കൽ തുടങ്ങിയവയുപയോഗിച്ച് ആലീസ് ഗീയും പിൽക്കാലത്ത് പ്രചാരം നേടുന്ന ജംപ്കട്ട് തുടങ്ങിയ എഡിറ്റിംഗ് രീതികളുപയോഗിച്ച് മെലിയേയും നാടകസിനിമകളിൽത്തന്നെ കൗതുകം കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ കൗതുകത്തിന്റെ ഈ കാലത്തെ സിനിമകളെ *സിനിമ ഓഫ് അട്രാക്ഷൻ* എന്നാണ് ഗണ്ണിംഗ് വകതിരിക്കുന്നത്. പിൽക്കാലത്തുമാത്രം കണ്ടെത്തപ്പെട്ട ആലീസ് ഗീയുടെ ചലച്ചിത്രലോകം കൗതുകക്കാഴ്ചകളെന്നതിലുപരി വ്യത്യസ്തമായ ഇതിവൃത്തങ്ങളിലും ജനുസ്സുകളിലും വ്യാപരിച്ചിരുന്നുവെന്നത് മറ്റൊരു വസ്തുത.

കാലത്തിന്റെ ഒരേ ധാരയെ പിന്തുടരുന്ന സിനിമ പരിചരണത്തിൽ ചില വെല്ലുവിളികൾ ഏറ്റെടുത്തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് എഡ്വിൻ എസ് പോർട്ടർ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഗ്രേറ്റ് ട്രെയിൻ റോബറി* (1903). ഒരേ സമയം രണ്ട് സ്ഥലത്ത് നടക്കുന്ന രണ്ട് സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനായി ഇന്റർകട്ട് (Intercut) എന്ന എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതം ഉണ്ടാവുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. *ദ ലൈഫ് ഓഫ് ആൻ അമേരിക്കൻ ഫയർമാൻ* (1903) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒരു സംഭവത്തെ ഒരേസമയം ഒന്നിലധികം വീക്ഷണകോണിൽ കാണിക്കുന്ന ടൈം ഓവർലാപ്പിംഗി(Time Overlaping)നെ പരിചയപ്പെടുത്തിയതും അദ്ദേഹമാണ്. തീ പിടിക്കുന്ന കെട്ടിടത്തിൽനിന്ന് ഒരു സ്ത്രീയെ രക്ഷിച്ച് ജനലിലൂടെ ഇറങ്ങുന്ന ആളുടെ ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നു. ഉടനെതന്നെ പുറത്തുനിന്നുള്ള ഒരു ഷോട്ടിലൂടെ അയാൾ ജനലിലൂടെ ഇറങ്ങുന്ന ദൃശ്യംതന്നെ വീണ്ടും കാണാനാകുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഒരു ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ പകുതിക്ക് നിർത്തിയിട്ട് അതിലെ ഒരംശത്തെ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ തുടർച്ചയിലേക്ക് പുരോഗമിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. കാലം ഒന്നു പുറകോട്ട് നീങ്ങി വീണ്ടും തുടരുന്നതിനാലാണ് ഇതിനെ ടൈം ഓവർലാപ്പിംഗ് എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ എഡിറ്റിംഗ് സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്താൻ ഉത്സാഹിച്ച പോർട്ടർ ഒരുക്കിയ ദൃശ്യങ്ങളും പഴയതുപോലെ നാടകത്തിന്റെ ദൃശ്യസംരചനയെത്തന്നെയാണ് പിന്തുടർന്നത്. അവിടെയും ഒരു ഷോട്ടെന്നത് ഒരു സീൻതന്നെയായിരുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപം മുഴുവനായി കാണിക്കുകയെന്ന രീതിയെ പരിഷ്കരിച്ചതാണ് സിനിമയിൽ നടന്ന സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ വിപ്ലവം. അതോടെ ഒരു ഷോട്ടുതന്നെ ഒരു സീൻ എന്നത് നിവൃത്തികേടിനു പകരം *മിസ് എൻ സീൻ* എന്ന പേരിൽ ബോധപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പായി. എന്നല്ല അത് സിനിമയിലെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ഒരു ധാരയുമായി. ആലീസ് ഗീ തന്റെ *മദാം ഹാസ് ഹെർ ക്രേവിംഗ്സ്* (1906) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഭക്ഷണം തട്ടിപ്പറിച്ച് കൊതിയോടെ നുണയുന്ന ഗർഭിണിയെ മധ്യസമീപദൃശ്യ(Medium Close)മുപയോഗിച്ച് കാണിച്ചു. നാടകീയമായ രംഗത്തിന് സമീപദൃശ്യമുപയോഗിക്കുന്നത് ആദ്യമായി

ആലീസ് ഗീയാണെന്ന് പറയാം. പിന്നീട് ഗ്രിഫിത്ത് തന്റെ *ദി ലോൺഡയൽ ഓപ റേറ്ററി*(1911)ൽ അതിസമീപദൃശ്യത്തെ ഉപയോഗിച്ചു. ചിത്രത്തിൽ നട്ടും ബോൾട്ടും മുറുക്കുന്ന ഉപകരണത്തെ തോക്കാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ച് ആക്രമിക്കാൻ വരുന്ന കള്ളന്മാരെ ലിസ്ബത്ത് പേടിപ്പിച്ച് നിർത്തുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് അവളെ രക്ഷിക്കാനെത്തിയ കാമുകനോട് ഉപകരണം കാണിച്ച് വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ ഉപകരണത്തെ *കട്ട് എവേ*യിലൂടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ഗ്രിഫിത്ത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *ഈനക് ആർഡൻ* (1911) എന്ന ചിത്രത്തിൽ യാത്രയ്ക്കായി തയ്യാറെടുക്കുന്ന ആർഡന് ലോക്കറ്റ് സമ്മാനിക്കുകയും നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാര്യയെയും അത് ശ്രവിച്ച് വികാരാധീനനാകുന്ന ആർഡനെയും മധ്യസമീപത്തിൽ പകർത്തി മധ്യദൂരത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം മുറിയുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. പരമ്പരാഗതമായ ദൂരദൃശ്യങ്ങളെ മറികടന്നുകൊണ്ടുള്ള മധ്യ-സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ പരിചയപ്പെടുത്തൽ ദൃശ്യത്തുടർച്ചയെന്ന സാമാന്യയുക്തിയെ മറികടന്ന് അതിലെ താളത്തെയും ഊന്നലിനെയും മറ്റും നിശ്ചയിക്കുന്ന കലാപരമായ ധർമ്മം എഡിറ്റിംഗിന് നൽകിയെന്ന് വേണം കരുതാൻ. ഒരു ചലനത്തിനുതന്നെ വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് കഥാഖ്യാനത്തെ മുറുക്കാൻ മാത്രമല്ലാതെ ധൈഷണികമായ ബിംബങ്ങൾകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ആലോചനാപ്രധാനമാക്കാനും ഇതിലൂടെ സാധിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം.

ക്യാമറാദൂരങ്ങളിലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളോടൊപ്പം ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് (*അഡ്വെഞ്ചേർസ് ഓഫ് ഡോളി* (1908)), പാരലൽ ആക്ഷൻ (*ദലോൺലി വില്ല* (1909)) തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളെയും ഗ്രിഫിത്ത് ആഖ്യാനനിർമിതിക്കായി ഉപയോഗിച്ചു. ഒരേ സമയം രണ്ടും(*ആഫ്റ്റർ മെനി ഇയേഴ്സ്* (1908), *ഈനക് ആർഡൻ* (1911)) മൂന്നും(*ലോൺലി വില്ല* (1909)) ക്രിയകളെ സമാന്തരമായി എഡിറ്റ് ചെയ്ത് ആഖ്യാനത്തിന് പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഗ്രിഫിത്താണ്. പലവിധമായ ഷോട്ടുകളിലേക്ക് മാറുമ്പോഴും സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനുള്ള വഴികളാലോചിച്ചു. മുമ്പ് സീനുകൾ തമ്മിലുള്ളതായിരുന്നു എഡിറ്റിംഗെന്നതിനാൽത്തന്നെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെന്നത് കാര്യമാത്രമായി സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധ ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഒന്നായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ വ്യത്യസ്ത ക്യാമറാദൂരങ്ങളും കാഴ്ചക്കോണുകളുമെല്ലാം ആഖ്യാനസങ്കേതങ്ങളായി പ്രബലമായതോടെ ഈ തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കേണ്ടത് സുപ്രധാനമായിത്തീർന്നു. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന ചിന്ത ഗൗരവമായിത്തീരുന്നത് മധ്യ-സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തോടെയാണെന്ന് പറയാനാകും.

ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് കാണിയെ വ്യതിചലിപ്പിക്കാതെ കഥയുമായി താദാത്മ്യപ്പെടാനനുവദിക്കുക എന്നതാണ് തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ മുഖ്യലക്ഷ്യം. അതായത് ചലച്ചിത്രം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ് എന്നത് മറന്ന് സിനിമ തന്നെ യാഥാർത്ഥ്യം എന്ന മട്ടിൽ ആസ്വാദിക്കാനുള്ള മുഖ്യ ഉപാധിയായി തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനധാരയിൽനിന്ന് കാണികളെ വ്യതിചലിപ്പിക്കാതെ ഷോട്ടിൽനിന്ന് ഷോട്ടിലേക്കുള്ള സുഗമമായ ഒഴുക്കാണ് തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗിലൂടെ ലഭിക്കുക. തട്ടുംതടവുമില്ലാത്ത കാഴ്ചാനുഭവം എന്ന നിലയിൽ തുന്നലറിയിക്കായ്മ (Seamlessness) എന്ന് ഇതിനെ

വിളിക്കാറുണ്ട്. ഇവയെ അദൃശ്യചിത്രസന്നിവേശം (Invisible editing) എന്നുകൂടി പറയാറുണ്ട്. ഇതിനായി സീനുകളിലെ സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള തുടർച്ച നില നിർത്തേണ്ടതായുണ്ട്. ഇവയിലേതെങ്കിലുമൊന്നിന് അസ്വാഭാവികമായ മുറിയലു കളുണ്ടായാൽ കാണി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുന്നലിനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അതറിയിക്കാ തിരിക്കലാണ് തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ കരവിരുത്.

3.3.1.1. എഡിറ്റിംഗിലെ തുടർച്ച: സൈദ്ധാന്തിക സമീപനങ്ങൾ

ചലനത്തുടർച്ച ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണമാണ്. നിശ്ചല ചിത്രത്തിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കുള്ള വികാസത്തിൽത്തന്നെ ചലനവും അതോടൊപ്പമുള്ള ചലനത്തുടർച്ചയും ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ വിവിധ തരം ഷോട്ടുകൾകൊണ്ട് ചലനത്തുടർച്ചകളെ ആവിഷ്കരിക്കാവുന്ന ഘട്ടത്തിലേക്ക് സിനിമ വികസിച്ചതോടെ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ചയെ അത് പാടേ ഉപേക്ഷിക്കുകയു ണ്ടായില്ല. പകരം അത് സിനിമാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലെ പ്രബലമായ ഒരു ധാര യായി ഉറയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ബാസിൻ മുന്നോട്ടുവെച്ച *മിസ് എൻ സീൻ* വാസ്തവത്തിൽ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ചയുടെ സൈദ്ധാന്തികസമീപനമാണ് വിളം ബരം ചെയ്യുന്നതെന്ന് പറയാം.

ഇടർച്ചകളിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷ് ധാരയുടെ സാന്നിധ്യമാണ് അതിൽനിന്ന് തികച്ചും വിഭിന്നമായ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ചയെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാ നുള്ള ചരിത്രപരമായ സാഹചര്യം എന്നുപറയാം. ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡ ങ്ങളെ പ്രധാനമായിക്കണ്ടു എന്നിടത്ത് ഒതുങ്ങുന്നതല്ല ബാസിന്റെ സമീപനം. അത് ദൃശ്യത്തിന്റെ സകലമാന തലങ്ങളിലുമുള്ള വ്യക്തതയെ പരമപ്രധാനമായി മുന്നോ ട്ടുവെച്ചു. അതോടെ ഫ്രെയിമിലെ ഓരോ അംശവും -അത് ദൃശ്യപ്രതലത്തിലെ മുൻ-പിൻ-മധ്യതലങ്ങളിൽ എവിടെയുമുള്ള, ചെറുതോ വലുതോ ആയ, ഏതൊരു വസ്തുവാണെങ്കിൽപ്പോലും- തുല്യപ്രാധാന്യമുള്ളതായി മാറി. അഥവാ ഫ്രെയി മിന്റെ ജനാധിപത്യപ്രഖ്യാപനമായി. അതോടൊപ്പം സിനിമാറ്റിക് റിയലിസമെന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആവിർഭാവവുമായി. ബാസിനിയൻ ചിന്തയിൽ സ്ഥലകാലത്തു ടർച്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മബോധമുൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സീനിനെ പലതായി മുറിക്കാതെ ഒരൊറ്റ ഖണ്ഡമായി നിർത്തിക്കൊണ്ട്, ഷോട്ടിനകത്തെന്നപോലെ ഷോട്ടുകൾക്കിടയിലും വൈജാത്യം കഴിയുന്നത്ര ഒഴിവാക്കി ഒരു സ്വാഭാവി കത്തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുന്നു. സ്ഥലകാലങ്ങളിൽ തുടർച്ചയായി നീങ്ങുന്ന ക്യാമറ ഷോട്ടുകളായി മുറിക്കാതെ നൈരന്തര്യത്തെ പകർത്തുന്നുവെന്നതിനാൽ ക്യാമറയി ലുള്ള എഡിറ്റിംഗാണവിടെയുള്ളത്.

മൊണ്ടാഷിൽ, സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കാണിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മവിശദാംശ ങ്ങൾ ഒരുതരം അതിശയോക്തിയാണെന്ന് പറയാം. അതിന് പകരം ദൈർഘ്യമേ റിയ ഷോട്ടിലൂടെ അതേ വിശദാംശങ്ങൾ സ്വഭാവോക്തിയുടെ മട്ടിൽ കാണിക്കുക യാണ് *മിസ് എൻ സീൻ.* അതുകൊണ്ടാണ് ഇവ രണ്ടിനെയും വ്യത്യസ്തമായ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രധാരകളായി കരുതിപ്പോരുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ലൂമിയർ സഹോ ദരരും മെലിയേയും ഉൾപ്പെടുന്ന ആദ്യകാല ചലച്ചിത്രകാരരുടെ സമീപനങ്ങളെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ അവബോധത്തിന്റെ ബലത്തിൽ ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്ന

നിലയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയാണ് ബാസിൻ ചെയ്തത് എന്ന് പറയാനാകും. ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ അതേപടി പകർത്തുകവഴി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന ബാസിൻ മൊണ്ടാഷിനെ വഞ്ചനയായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യമല്ല ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽത്തന്നെ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന വസ്തുലോകയാഥാർത്ഥ്യത്തോടാണ് അദ്ദേഹത്തിന് പ്രതിപത്തി.

മിസ് എൻ സീൻ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയ്ക്ക് നൽകുന്ന പ്രധാന്യവും റിയലിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരിഗണനയും അതേ അളവിൽത്തന്നെ സൂക്ഷിക്കുന്നവരാണ് *മൊണ്ടാഷി*ന്റെ വക്താക്കളും. എന്നാൽ അവരുടെ രീതികൾ തീർത്തും വിഭിന്നമാണെന്ന് മാത്രം. ഷോട്ടുകൾ മുറിച്ച് മുറിച്ച് നിർമിക്കുന്നതാണ് അവരെ സംബന്ധിച്ച് തുടർച്ച. സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരരാണ് ഇതിന്റെ പ്രധാന വക്താക്കളും പ്രയോക്താക്കളും. ലെവ് കുളെഷോവ്, സെവലോദ് പുഡോവ്കിൻ, സെർഗീ ഐസൻസ്റ്റൈൻ തുടങ്ങിയ സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരർ അർത്ഥത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ ഏകകത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത് *കട്ട്* ആണെന്ന് വിശ്വസിച്ചു. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേർന്ന് മൂന്നാമതൊരർത്ഥം സംജാതമാകുന്നുവെന്ന ആശയമാണ് *മൊണ്ടാഷി*ന്റെ കാതൽ. ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുതന്നെയുള്ള *മൊണ്ടാഷു*കളാണ് ബാസിന്റെ വിഷയമെന്നും ഷോട്ടുകൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന *മിസ് എൻ സീനാ*ണ് കുളോഷോവിന്റെയും പുഡോവ്കിന്റെയും *മൊണ്ടാഷ്* എന്നും ഇവയെ സമീകരിക്കാം. വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളെങ്കിലും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ ഒരു സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച ഇവയ്ക്കും കൈവരുന്നുണ്ടല്ലോ.

1910-1930 കാലത്ത് സോവിയറ്റ് റഷ്യയിൽ ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ പ്രഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ചർച്ചകൾ സജീവമായി. റഷ്യൻ വിപ്ലവത്തെത്തുടർന്ന് ഫിലിം ലഭിക്കാൻ പ്രയാസം നേരിട്ടതോടെ ചലച്ചിത്രകാരർ നിർമാണത്തിലേർപ്പെടുന്നതിനെക്കാളേറെ ചലച്ചിത്രത്തെ പഠിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെക്കുറിച്ചും അത് കാണികളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള അന്വേഷണങ്ങളിലാണ് അവർ കൂടുതലായി വ്യാപരിച്ചത്. റഷ്യൻ വിപ്ലവത്തിന്റെ മധ്യത്തിൽ 1919-ൽ മോസ്കോയിൽ ഒരു ചലച്ചിത്രപരിശീലനകേന്ദ്രം സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു. അവിടെ അധ്യാപകനായിരുന്ന ലെവ് കുളെഷോവ് പലവിധമായ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെക്കുറിച്ചും അതിൽ എഡിറ്റിംഗിന്റെ പങ്കിനെക്കുറിച്ചും ചിന്തിക്കുകയുണ്ടായി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരീക്ഷണനിരീക്ഷണങ്ങളുടെ അരങ്ങ് കുളെഷോവിന്റെ കളരി (Kuleshov Workshop) എന്നാണറിയപ്പെട്ടത്. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ ഷോട്ടുകളെ അഴിച്ചെടുത്തും പുനഃക്രമീകരിച്ചുമാണ് അദ്ദേഹം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്വമായ എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാധ്യതകൾ പരീക്ഷിച്ചത്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥസാധ്യതകളെ ലെവ് കുളെഷോവിന്റെ ശിഷ്യരായ പുഡോവ്കിൻ, ഐസൻസ്റ്റൈൻ എന്നിവരും പിന്തുടർന്നു. ചലച്ചിത്രകലയുടെ അടിത്തറ എഡിറ്റിംഗാണെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് തന്റെ *ഫിലിം ടെക്നിക്* (Film Technic) എന്ന ഗ്രന്ഥം പുഡോവ്കിൻ തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ. ചലച്ചിത്രത്തിലെ എഡിറ്റിംഗിന് അതാ

യത് മൊണ്ടാഷിന് കാണികളുടെ വൈകാരികതയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കാനുള്ള ശേഷിയുണ്ടെന്ന് ഇവർ കണ്ടെത്തി. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ക്രമവും കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ വ്യത്യസ്തയുമെല്ലാം അവിടെ പ്രാധാന്യം നേടുന്നുണ്ട്.

ഗ്രിഫിത്ത് തുടങ്ങിയവരുടെ തുടർച്ചയുള്ള ദൃശ്യസന്നിവേശരീതിയിൽനിന്ന് സോവിയറ്റ് ചലച്ചിത്രകാരർ വ്യവഹരിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷിന് തത്വചിന്താപരമായ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്ന് മൊണോക്കോ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രസന്നിവേശത്തെ കുറിക്കാനായി ഇരുകൂട്ടരും ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകളെ പരിശോധിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം ഈ നിരീക്ഷണത്തിലെത്തിച്ചേരുന്നത്. കട്ടിംഗ് അല്ലെങ്കിൽ എഡിറ്റിംഗ് എന്നാണ് അമേരിക്കയിൽ ഇതിനെ വിളിക്കുന്നത്. മുറിക്കുക, വേർതിരിക്കുക എന്നെല്ലാമാണ് ആ വാക്കിന്റെ അർത്ഥം. ചിത്രീകരിച്ച ഷോട്ടുകളിൽനിന്ന് ആവശ്യമില്ലാത്തവ മുറിച്ചുമാറ്റി ബാക്കിയുള്ളവ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിനാണ് കട്ടിംഗിലും എഡിറ്റിംഗിലും ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. മൈക്കലാഞ്ചലോയെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് മൊണോക്കോ വാദിക്കുന്നത്, മാർബിൾ കട്ടയിൽനിന്ന് ആവശ്യമില്ലാത്ത കഷണങ്ങളെ ചീന്തിക്കളഞ്ഞാൽ ബാക്കിയാകുന്നതാണ് ശിൽപ്പം എന്ന ദർശനമാണ് അതിനെ ഭരിക്കുന്നത് എന്നാണ്. യൂറോപ്യൻ ചിന്തയിലാകട്ടെ, മൊണ്ടാഷ് എന്ന വാക്കാണ് ഇതിന് പകരമായി പ്രയോഗിക്കുന്നത്. അതിന്റെ അർത്ഥം സംയോജിപ്പിക്കുക, കൂട്ടിച്ചേർക്കുക എന്നെല്ലാമാണ്. ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളിൽനിന്ന് ആവശ്യമുള്ളവയെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് ഉചിതമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയാണ് അതിന്റെ പദ്ധതി (Monoco, 2007 : 216). മൊണോക്കോ നിരത്തുന്ന ഉദാഹരണത്തിനെതിരെ ശിൽപ്പകലയുടെതന്നെ മറ്റൊരു രീതിയെ നിർത്തി കളിമണ്ണുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ശിൽപ്പംപോലെ സർഗാത്മകമാണ് മൊണ്ടാഷെന്ന് പറയാനാകും. രണ്ട് രീതിയായാലും ശിൽപ്പം ശിൽപ്പിയുടെ ഭാവനയിലാണുള്ളത്. അതിന്റെ ശാരീരികമായ അംഗപ്പൊരുത്തം രണ്ടിലും സമാനമാകാം. അതിനെ മൂർത്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന, പരസ്പരം ഭിന്നമായ രണ്ട് രീതികൾ മാത്രമാണ് കരിങ്കൽ ശിൽപ്പകലയും കളിമൺ ശിൽപ്പകലയും. ചിത്രസന്നിവേശത്തെ സൂചിപ്പിക്കാനായി അമേരിക്കയും യൂറോപ്പും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന പദങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിരുദ്ധമായ ഈ അർത്ഥഭേദങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അത് പദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമല്ല സമീപനത്തിലും ഉണ്ടെന്നാണ് മൊണോക്കോ വിലയിരുത്തുന്നത്. അമേരിക്കൻ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് അനാവശ്യമായതും എഴുന്നുനിൽക്കുന്നതുമെല്ലാം രാകിക്കളഞ്ഞ് മിനുസപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ് എഡിറ്റിംഗ്. യൂറോപ്യൻ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് അർത്ഥപൂർണമായ ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ചിന്തനീയമായ ദൃശ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് മൊണ്ടാഷ്.

സോവിയറ്റ് റഷ്യയിലെ ചലച്ചിത്രകാരരുടെ മൊണ്ടാഷിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളാണ് പൊതുവിൽ സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തങ്ങളെന്നറിയപ്പെടുന്നത്. അവയിൽ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തെക്കുറിച്ചുള്ള താരതമ്യത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നത് ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധുത്വ(Linkage)ത്തെ മുഖ്യമായി പരിഗണിക്കുന്ന കുളെഷോവിന്റെയും പുഡോവ്കിന്റെയും മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തങ്ങളാണ്. അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രകാരനായ ഗ്രിഫിത്ത് മുന്നോട്ടുവെച്ചതും വളരെ ജനപ്രിയമായതുമായ ചിത്രസന്നിവേശരീതികളെ പരിഷ്കരിക്കാനാണ് അവർ

പൊതുവെ ഉദ്യമിച്ചത്. മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളും സമീപദൃശ്യങ്ങളും അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുകയും അതേസമയം ഷോട്ടുകളുടെ വ്യത്യസ്തയാൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യതാളം കണ്ടെത്തുകയുമാണ് ഗ്രിഫിത്ത് സ്വീകരിച്ച തന്ത്രം. വ്യാപാരവിജയങ്ങളെ ലക്ഷ്യമിടുന്ന മട്ടിൽ പ്രേക്ഷകരെ സ്വസ്ഥരും ഉത്സുകരുമാക്കി കഥയുടെ വൈകാരികനിമിഷങ്ങളിൽ തന്മയീഭവിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പദ്ധതിയാണിത്. അമേരിക്കൻ ചലച്ചിത്രരീതിയിൽ ഇത് വലിയ രീതിയിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇതേ രീതികളെ സോഷ്യലിസത്തിന് ഉചിതമായ വിധത്തിൽ വിപ്ലവാത്മകമായി പ്രയോഗിക്കാനാവുമോ എന്നാതായിരുന്നു റഷ്യൻ ചലച്ചിത്രകാരുടെ അന്വേഷണം.

സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ പരമപ്രധാനമായി കണ്ട ഗ്രിഫിത്ത് വിദൂരദൃശ്യത്തിലൂടെയോ മധ്യദൃശ്യത്തിലൂടെയോ എല്ലാം രംഗപശ്ചാത്തലത്തെ വ്യക്തമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചശേഷം മാത്രമേ അതേ രംഗത്തിലെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് *കട്ട്* ചെയ്യുകയുള്ളൂ. അതല്ലാതെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ചാട്ടം പ്രേക്ഷകരെ അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്തും എന്നതാവാം ഇതിന്റെ കാരണം. കാലപരമായി അതിനുള്ള വേഗം കൂട്ടുകയും സ്ഥലത്തിലോ ചലനത്തിലോ ഉള്ള തുടർച്ചകൾക്ക് ഭംഗം വരാതെ സൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുവഴി പ്രേക്ഷകരുടെ ഉദ്വേഗത്തെ നിലനിർത്താൻ ഗ്രിഫിത്തിനായി. എന്നാൽ ദൂരദൃശ്യങ്ങളാലോ മധ്യദൃശ്യങ്ങളാലോ എല്ലാം ദൃശ്യപരമായ ഒരു പൂർണത ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രം സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്കോ അതിന്റെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്കോ ചെല്ലുന്ന ഗ്രിഫിത്തിന്റെ ക്ലാസിക് കട്ട് രീതിയെ അതേപടി പിന്തുടരുകയായിരുന്നില്ല കുളെഷോവും പുഡോവ്കിനും ചെയ്തത്. വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സംഭവപശ്ചാത്തലത്തെ ഉറപ്പിച്ചേ തീരൂ എന്ന ശാഠ്യം അവർ പുലർത്തിയില്ല. പ്രേക്ഷകരെ അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നത് വിപ്ലവകരമായ കലയെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു അനൗചിത്യമല്ല. അതിനാൽ ഷോട്ടുകളെ യഥേഷ്ടം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് അവർ പുതിയ താളവും തുടർച്ചയും ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ഏതകലമാണെങ്കിലും അതിനോട് ചേരുന്ന ഷോട്ടിന്റെ സ്വഭാവവും ക്രമവുമാണ് തുടർച്ച നിർണയിക്കുന്നതെന്ന തത്വത്തിൽ ഷോട്ടുകളുടെ അകലങ്ങളിലേക്ക് ഇടർച്ചകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ അവർ മടിച്ചില്ല. അതേസമയം തുടർച്ചയെ അവർ പാടെ കയ്യൊഴിയുകയായിരുന്നില്ല എന്ന് അവരുടെ പരീക്ഷണനിരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാനുമാകും. കല്ലുകൾ ഒന്നിനുപുറകെ മറ്റൊന്നായി അടുക്കി കെട്ടിടങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നതിന് സമാനമായാണ് ചലച്ചിത്രപാഠം നിർമിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന കുളെഷോവിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ അതുണ്ട് (Kuleshov, 1974 : 52). ഷോട്ട് ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുമ്പോഴല്ല മറ്റുഷോട്ടുകളുമായി കൂടിച്ചേരുമ്പോഴാണ് അർത്ഥപൂർത്തി വരുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു.

കുളെഷോവുമായി ചേർന്ന് നടത്തിയ പരീക്ഷണങ്ങളെക്കുറിച്ച് തന്റെ *ഫിലിം ടെക്നിക്* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പുഡോവ്കിൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഐവാൻ മോസുക്കിൻ എന്ന നടന്റെ സമീപദൃശ്യത്തോടൊപ്പം പരീക്ഷണത്തിനായി മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ഓരോന്നിനും വരുന്ന അർത്ഥവ്യത്യാസത്തെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് കുളെഷോവ് ഇത് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. മോസുക്കിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ചൂടുള്ള സൂപ്പിന്റെ ദൃശ്യം ചേർത്ത

പ്പോൾ മോസുക്കിന് വിശക്കുന്നുവെന്ന അർത്ഥം സൂചിതമാകുന്നു. സൂപ്പിന് പകരം കളിപ്പാട്ടങ്ങൾകൊണ്ട് കളിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ ദൃശ്യം ചേർത്തപ്പോൾ മോസുക്കിന് വാത്സല്യഭാവം കൈവരുന്നു. പകരം ഉപയോഗിച്ചത് ശവമഞ്ചത്തിലുള്ള സ്ത്രീയുടെ ദൃശ്യം ആയപ്പോൾ മോസുക്കിന് വിഷാദഭാവം കൈവരുന്നു (Pudovkin,1960 : 168). ഫലത്തിൽ മോസുക്കിന്റെ മുഖഭാവം എന്താണെന്നതല്ല പ്രധാനം; മറിച്ച് അതിന് പിന്നാലെ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് മോസുക്കിന്റെ മുഖഭാവത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. അർത്ഥം ഷോട്ടിനുള്ളിൽ തളഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഒന്നല്ല എന്ന് സാരം. ഒറ്റപ്പെട്ട ഷോട്ടിലൂടെയല്ലാതെ അടുത്തടുത്ത രണ്ട് ഷോട്ടുകളുടെ പരസ്പര പ്രവർത്തനഫലമായി കാണികൾക്ക് അധികാർത്ഥങ്ങൾ ലഭിക്കുന്ന ഈ മാനസികപ്രതിഭാസം *കുളെഷോവ് ഇഫക്ട്* എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടു. കാണികളെ വൈകാരികമായി സ്വാധീനിക്കാനുള്ള എഡിറ്റിംഗിന്റെ ശേഷിയാണ് കുളെഷോവ് ഇഫക്ടിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നത്.

ഗ്രിഫിത്ത് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്താൻ ഉത്സാഹിച്ചുകൊണ്ടാണ് എഡിറ്റിംഗിലേക്ക് മധ്യദൂരദൃശ്യവും സമീപദൃശ്യവുമെല്ലാം ഉപയോഗിച്ചത്. അതിൽ കാണികൾക്ക് വിശേഷിച്ച് ഒന്നും അനുമാനിക്കേണ്ടതില്ല. എന്നാൽ കുളെഷോവിന്റെ പരീക്ഷണം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അദ്ദേഹം മോസുക്കിന്റെ സമീപദൃശ്യമാണ് ആദ്യത്തെ ഷോട്ടായി സ്വീകരിച്ചതെന്ന് കാണാം. അതായത് മോസുകിൻ എപ്പോൾ, എവിടെ, എങ്ങനെ നിൽക്കുന്ന ആളാണ് എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദാംശങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് വളരെ നിർണായകമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് തൊട്ടുപിന്നാലെ വരുന്ന ദൃശ്യം, അത് സൂപ്പോ കുട്ടിയോ ശവമോ ഏതുമാകട്ടെ, മോസുകിന്റെ മുമ്പിലുള്ളതാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുന്നത്. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ തുടർച്ച അവിടെ പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലാണുള്ളത്. അല്ലാതെ ആ തുടർച്ച നിരാകരിക്കപ്പെടുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. എന്നുവെച്ചാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുമാനത്തെ മുൻകൂട്ടി കണ്ടാണ് ഇവിടെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. അതില്ലെങ്കിൽ കുളെഷോവ് പറയുന്ന അർത്ഥവ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടാകുകയില്ല. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ എല്ലാം മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കി വിളമ്പുന്ന ഗ്രിഫിത്തിന്റെ രീതി അലസരായ പ്രേക്ഷകരെ വിഭാവനം ചെയ്യുമ്പോൾ ബുദ്ധിയും ഭാവനയും സജീവമാക്കിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളെ പിന്തുടരുന്ന സക്രിയരായ പ്രേക്ഷകരെയാണ് കുളെഷോവ് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച രണ്ടുകൂട്ടരും പാലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കുളെഷോവിനെ സംബന്ധിച്ച് അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നു. അവരെ ചിന്തിപ്പിക്കുന്നു. അതിനാൽ അത് കലയെ സംബന്ധിച്ച നിലപാടുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. സൂക്ഷ്മമായ ഈ വ്യത്യാസം രണ്ട് ധാരയായിത്തന്നെ കാണാവുന്ന ഹോളിവുഡിന്റെയും വിപ്ലവസിനിമയുടെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലും സങ്കേതികതന്ത്രത്തിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലും പലതരത്തിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. കുളെഷോവിന്റെ ശിഷ്യരിൽ പ്രധാനിയായ ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷ് വളരെ പ്രസിദ്ധമാണ്. മൊണ്ടാഷ് എന്നാൽ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷ് എന്ന ഒരു സമീകരണം തന്നെ നടപ്പിലുണ്ട്. അഥവാ മൊണ്ടാഷിന്റെ ആദർശരൂപമായി ഈ ബുദ്ധിപരതയെ കരുതിപ്പോരുന്നുവെന്നർത്ഥം. മൊണ്ടാഷിൽ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന സക്രി

യരും ബുദ്ധിശാലികളുമായ പ്രേക്ഷകർ എന്ന സങ്കൽപ്പമാണ് മൊണ്ടാഷിന്റെ ഈ ആദർശരൂപത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങിയതെന്ന് പറയാനാകും.

മറ്റു കലകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരസ്തിത്വം ചലച്ചിത്രകലയ്ക്ക് നൽകുന്നത് എഡിറ്റിംഗാണെന്ന് കുളെഷോവിനെപ്പോലെതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യനായ പുഡോവ്കിനും വിശ്വസിച്ചു. കാണികളുടെ വൈകാരികതയെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള അതിന്റെ അപാരമായ ശേഷിയെപ്പറ്റിയും പുഡോവ്കിൻ ബോധവാനായിരുന്നു. കേവലമായി സീനുകളുടെയോ ശകലങ്ങളുടെയോ സന്ധിസ്ഥാനം മാത്രമല്ല എഡിറ്റിംഗെന്നും അത് കാണികളെ മനശ്ശാസ്ത്രപരമായി നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനുള്ള രീതിയാണെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Pudovkin, 1960 : 75). കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യംപോലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അർത്ഥസംവേദനത്തിലും കാണികളുടെ വൈകാരികപ്രതികരണത്തിലും ഫലപ്രദമായിടപെടുമെന്ന് കുളെഷോവ് ഇഫക്ട് വിശദീകരിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ പുഡോവ്കിൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ക്ഷണികവും കുറിയതുമായ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ആകാംക്ഷ വർധിപ്പിക്കാനാകുമെന്നും ദൈർഘ്യമേറിയ ഷോട്ടുകളിലൂടെ പ്രശാന്തത അനുഭവിപ്പിക്കാനാകുമെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട് (1960 : 168-169). ഒരേ ഷോട്ടുകൾതന്നെ വിന്യസിക്കുന്ന ക്രമം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ നിർണായകമാണെന്ന് പരീക്ഷണത്തിലൂടെ പുഡോവ്കിൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പുഞ്ചിരിക്കുന്ന ഒരാളുടെ സമീപദൃശ്യം, ചൂണ്ടിയിരിക്കുന്ന കൈത്തോക്ക്, പരിഭ്രാന്തനായ ആളുടെ മുഖം എന്നീ മൂന്ന് ദൃശ്യങ്ങളും യഥാക്രമം കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ ഭീരുവായ ഒരാൾ കൈത്തോക്ക് കണ്ട് വിരളുന്നു എന്ന അർത്ഥം ലഭിക്കുന്നു. അതേസമയം ഇവ നേരെ വിപരീതക്രമത്തിൽ അതായത് മൂന്ന് രണ്ട് ഒന്ന് എന്ന മട്ടിൽ ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ തോക്കിന് മുന്നിൽ കൂസലന്യേ പുഞ്ചിരിച്ചുനിൽക്കുന്ന ധീരൻ എന്ന അർത്ഥം ലഭിക്കുന്നു (1960 : 167-169). ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ ക്രമമനുസരിച്ച് കാണികൾ അർത്ഥത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കുകയാണിവിടെ.

കാണികളുടെ വൈകാരികതയിലിടപെടാൻ ശേഷിയുള്ള അഞ്ച് വിധം ചിത്രസന്നിവേശസാധ്യതകളെപ്പറ്റിയും പുഡോവ്കിൻ പറയുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് ഇത്തരം കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകൾ കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുക. വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ അടുത്തടുത്ത് പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട് അർത്ഥം നിർമിക്കുന്നതാണ് ഒന്ന് (Contrast). ദരിദ്രനായ ഒരാളുടെ ദയനീയാവസ്ഥ സമ്പന്നനായ ഒരാളുടെ ആർത്തിയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുപറയുമ്പോൾ കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായി സംവേദനംചെയ്യുന്നതിനെ ഇതിനുദാഹരണമായി പുഡോവ്കിൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. കാണികൾ ഷോട്ടുകളെ താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവിടെ അർത്ഥപൂർത്തി വരുത്തുന്നത് (1960 : 75-76).

പ്രവൃത്തികളെ സമാന്തരമായി ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അർത്ഥം നിർമിക്കുന്ന സമാന്തരതയാണ് മറ്റൊന്ന് (Parallelism). വൈരുദ്ധ്യ(Contrast)വുമായി സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും ഇതിന് വിശാലമായ സാധ്യതയുണ്ടെന്ന് പുഡോവ്കിൻ പറയുന്നു. അഞ്ച് മണിക്ക് വധശിക്ഷ നടപ്പാക്കാനിരിക്കുന്ന ഫാക്ടറി തൊഴിലാളിയുടെ അന്ത്യനിമിഷങ്ങളെയും അതേ സമയമുള്ള ഫാക്ടറിയുടമയുടെ പ്രവൃത്തിക

ളെയും സമാന്തരമായി എഡിറ്റ് ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് അദ്ദേഹം ഉദാഹരിക്കുന്നത് (Pudovkin, 1960 : 76-77). വ്യവഹാരകാലത്തെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് കാലത്തുടർച്ച ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സാങ്കേതികവഴിയെ പുഡോവ്കിന്റെ സമാന്തരതയിലും വൈരുദ്ധ്യത്തിലും കാണാനാകും.

ഒരാശയത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണിക്കാതെ പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രതീകാത്മകം (Symbolic) എന്ന മൂന്നാമത്തെ ചിത്രസന്നിവേശസാധ്യതയുടെ സത്ത. തൊഴിലാളികളെ വെടിവെച്ചിടുന്ന രംഗത്തോടൊപ്പം സ്റ്റോക്ക് യാർഡിലെ കാളയെ അറുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ചേർത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *സ്ട്രൈക്കി*(1925)ലെ അവസാന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയാണ് അദ്ദേഹം ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കുന്നത്. കോടാലികൊണ്ട് ഒറ്റയടിക്കൊരു കാളയെ നിഷ്ഠുരമായി കൊല്ലുന്നതിന് സമാനമായ ക്രൂരതയോടും മരവിപ്പോടുംകൂടിയാണ് തൊഴിലാളികളെ വെടിവെച്ചിടുന്നതെന്ന ആശയത്തെയാണ് അത് പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നത് (1960 : 77). ചലച്ചിത്രരൂപകമെന്ന് സാമാന്യമായി വ്യവഹരിക്കുന്നവയെല്ലാം പ്രതീകാത്മകതയിൽ പറയാനാകും. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണദൃശ്യത്തിന് ശേഷം മുനിഞ്ഞുകത്തുന്ന വിളക്ക് കെടുന്ന ദൃശ്യത്തെച്ചേർക്കുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. ജീവന്റെ വെളിച്ചം പൊലിഞ്ഞുവെന്ന പ്രതീകാത്മകമായ ആശയത്തിലേക്കെത്താൻ ഈ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുടെയും കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരേസമയം രണ്ട് പ്രവൃത്തികളുടെ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള വികാസത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന തരം ചിത്രസന്നിവേശമാണ് സമകാലികത (Simultaniety). ഇവിടെ ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ ഫലം മറ്റൊന്നിനെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുകയും ഇവ രംഗത്തിന് പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗ്രിഫിത്തിന്റെ *ഇൻടോളറൻസി*(1916)ലെ സമരവും വെടിവെപ്പും ജനങ്ങളുടെ പ്രതികരണവും ഉള്ളടങ്ങുന്ന വർത്തമാനകാലഘട്ടത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണ് പുഡോവ്കിൻ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കുന്നത്. തികച്ചും വൈകാരികമായ ഈ രീതിയിലൂടെ കാണികളിൽ ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുകയെന്നതാണ് ലക്ഷ്യം (1960 : 77). കുറുകെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയെന്ന് സാമാന്യമായി വ്യവഹരിക്കുന്നതിനോടാണ് പുഡോവ്കിന്റെ സമകാലികതയ്ക്ക് ചാർച്ച കൂടുതൽ. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ക്ലൈമാക്സുകളിൽ പലപ്പോഴും കാണാറുള്ള പിന്തുടരൽ രംഗങ്ങൾതന്നെ ഇതിന് മികച്ച ഉദാഹരണം.

വിരുദ്ധമായ ആശങ്ങളുടെ ആവിഷ്കരണത്തിനായി ഒരേ ദൃശ്യത്തിന്റെതന്നെ ആവർത്തിച്ചുള്ള പ്രയോഗമാണ് അഞ്ചാമത്തെ ഇനമായ ലേറ്റ് മോട്ടിഫി(Leit Motif)ൽ വരുന്നത്. സാർ ഭരണകൂടത്തെ പിന്തുണയ്ക്കുന്ന ക്രിസ്തീയസഭയുടെ കാപട്യത്തെയും ക്രൂരതയെയും തുറന്നുകാണിച്ചുകൊണ്ട് മതത്തിനെതിരായ ഒരാശയം പറഞ്ഞുവെയ്ക്കേണ്ട സന്ദർഭത്തിൽ ഒരേ ഷോട്ടുതന്നെ പലതവണ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. സാവധാനത്തിൽ അടിക്കുന്ന പള്ളിമണിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽ 'പള്ളിമണിയുടെ ശബ്ദം ലോകത്തിന് ക്ഷമയുടെയും സ്നേഹത്തിന്റെയും സന്ദേശം നൽകുന്നു' എന്ന എഴുത്ത് സൂപ്പർ ഇംപോസ് ചെയ്ത ഷോട്ടാണ്

ആവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്. ക്ഷമയുടെ വിഡ്ഢിത്തത്തെയും സ്നേഹത്തിലെ കാപട്യത്തെയും ഊന്നിപ്പറയാനാഗ്രഹിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലെല്ലാം ഈ ഷോട്ട് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു (Pudovkin, 1960 : 77-78). വിപരീതോക്തിയുടെ ദൃശ്യപ്രയോഗമായി ഇതിനെ കാണാനാകും. ഐസൻസ്റ്റൈനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുഡോവ്കിന്റെ പ്രതീകാത്മകകൂട്ടിച്ചേർപ്പും ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് കൂട്ടിച്ചേർപ്പും ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷിന്റെ തലമാണ്.

ഇത്തരം രീതികളെക്കുറിച്ച് ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പഠിച്ചുകൊണ്ടും അവയെ സർഗാത്മകമായ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് പുതിയ പുതിയ സാധ്യതകൾ കണ്ടെത്താനും പുതുപുതുമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിക്കാനും സാധിക്കുമെന്ന് പുഡോവ്കിൻ പറയുന്നുണ്ട്. പുഡോവ്കിന്റെ *മദർ*(1926) എക്കാലത്തെയും മികച്ച വിപ്ലവസിനിമകളിലൊന്നായി നിൽക്കുന്നത് ഇത്തരം സാധ്യതകളുടെ പരീക്ഷണാത്മകമായ പ്രയോഗംകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനും ക്രിയകൾ തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തത്തെ ഊന്നിപ്പറയാനുമെല്ലാം പുഡോവ്കിൻ പറഞ്ഞ ഈ സാങ്കേതികവഴികളെ ഏറിയും കുറഞ്ഞും മിക്കചിത്രങ്ങളും പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

പിന്നീട് വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം 1964-ൽ സിബിസി ടെലിസ്കോപ്പിന് വേണ്ടി ഫ്ളെച്ചർ മാർക്കിൾ (Fletcher Markle) ഹിച്ച്കോക്കുമായി നടത്തിയ ഒരു അഭിമുഖത്തിനിടെ ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ച് തന്റെതന്നെ ചലച്ചിത്രമായ *സൈക്കോ*യുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ഹിച്ച്കോക്ക് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റിക് മൊണ്ടാഷ് (Impressionistic Montage), ഓർക്കസ്ട്രേഷൻ മൊണ്ടാഷ് (Orchastration Montage), ശുദ്ധചിത്രസംയോജനം (Pure Montage) എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് തരത്തിലുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളെ അല്ലെങ്കിൽ മൊണ്ടാഷുകളെ ഹിച്ച്കോക്ക് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചെറിയ ചെറിയ കഷണങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു സംഭവത്തെ ഇംപ്രഷണിസ്റ്റിക്കായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ആദ്യത്തേത്. *സൈക്കോ*യിലെ ഷവർ സീനിനെ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് ഇതിനെ അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു. തല, കൈ, ഉടൽ ഭാഗങ്ങൾ, കർട്ടന്റെ നിഴൽ, ഷവറു തന്നെയുമുൾപ്പെടുന്ന ചെറിയ ചെറിയ കഷണങ്ങളുപയോഗിച്ചാണ് കൊലപാതകത്തെ അവിടെ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റിക് ആക്കിയിരിക്കുന്നത്. നാൽപ്പത്തിയഞ്ച് സെക്കന്റിൽ എഴുപത്തിയെട്ട് കഷണങ്ങളാണ് ആ സീക്വൻസിലുള്ളത്.

ഉച്ചത്തിലുള്ള നോട്ടുകളും മൃദുവായ നോട്ടുകളും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശമാണ് ഓർക്കസ്ട്രേഷൻ മൊണ്ടാഷ്. *സൈക്കോ*യിലെ രണ്ടാമത്തെ കൊലപാതകരംഗത്തെയാണ്-ഡിറ്റക്ടീവിന്റെ കൊലപാതകരംഗത്തെ- ഹിച്ച്കോക്ക് ഇതിന് ഉദാഹരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഗോവണി കയറുന്ന ഡിറ്റക്ടീവിനെ മധ്യദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നു. കൊലപാതകി അയാളുടെ പരിസരത്തെവിടെയോ ഉണ്ടെന്ന് കാണികൾക്ക് അറിയാമെങ്കിലും എപ്പോഴാണയാളെ ആക്രമിക്കാനൊരുങ്ങുന്നതെന്ന് അറിയാനാകില്ല. ഗോവണി കയറുന്ന ഡിറ്റക്ടീവിന്റെ മധ്യദൃശ്യത്തെ തുടർന്നുവരുന്നതാകട്ടെ വളരെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യമാണ്. ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ഡിറ്റക്ടീവിന്റെ

ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഫ്രെയിമിന് വലതുവശത്തുനിന്ന് കത്തിയുമായി സമീപിക്കുന്ന കൊലപാതകിയെ ക്രമേണ കാണാനാകും. കൊലപാതകിയും ഡിറ്റക്ടീവും ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ചെറിയ രൂപങ്ങളായാണ് അപ്പോൾ തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്നത്. കുത്തേറ്റ ഡിറ്റക്ടീവിന്റെ വലിയ മുഖത്തെയാണ് തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടായി ചേർത്തു വെയ്ക്കുന്നത്. മധ്യദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യം, സമീപദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെ ഷോട്ടുകളുടെ വലിപ്പത്തിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലൂടെയൊരു ഞെട്ടലനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുകയാണിവിടെ. വയലിൻ സംഗീതത്തിന്റെ സ്വരകമ്പനങ്ങൾ(Tremelos)ക്കിടയ്ക്ക് പൊടുന്നനെ ബ്രാസ്സ് (Brass) ശബ്ദം കയറിവരുന്നതുപോലെയാണ് അവിടെ സമീപദൃശ്യത്തിന്റെ കടന്നുവരവെന്ന് ഹിച്ച്കോക്ക് അതിനെ ആലങ്കാരികമാക്കുന്നുമുണ്ട്. *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനി*(1925)ൽ ഐസൻസ്റ്റൈനും ഇങ്ങനെ വലിപ്പങ്ങളിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലൂടെയൊരു ഞെട്ടലനുഭവും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന ഹിച്ച്കോക്കിയൻ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽപ്പോലും വൈകാരികസംക്രമണത്തിനായി ഐസൻസ്റ്റൈനിയൻ ഇടർച്ചകളെ സ്വീകരിക്കുന്നുവെന്ന് സാരം.

ശുദ്ധമായ ചിത്രസന്നിവേശരീതിയെന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഹിച്ച്കോക്ക് മൂന്നാമതായി വിശദീകരിക്കുന്നത് കുളെഷോവ് ഇഫക്ടിനെത്തന്നെയാണ്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സമീപദൃശ്യം, ചെറിയ കുട്ടിയെ ലാളിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ ദൃശ്യം, പുഞ്ചിരി വിടരുന്ന ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ സമീപദൃശ്യം എന്നിവയെ യഥാക്രമം ചേർത്തുകൊണ്ട് ശുദ്ധമായ മൊണ്ടാഷിനെ അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സഹതാപമുള്ള, ദയയുള്ള മനുഷ്യനാണ് ആ വൃദ്ധനെന്ന അർത്ഥം ഈ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ ലഭിക്കുന്നു. കുട്ടിയെ ലാളിക്കുന്ന അമ്മയുടെ ദൃശ്യം മാറ്റി പകരം ബിക്കിനിയിട്ട സ്ത്രീയുടെ ദൃശ്യം ഘടിപ്പിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, മുമ്പത്തേതിൽനിന്ന് അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരർത്ഥം ലഭിക്കുകയായി. ഇപ്പോൾ അയാൾ കുട്ടികളെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന മാന്യനായ മനുഷ്യനെന്നല്ല മറിച്ച് സ്ത്രീലമ്പടനായ വൃദ്ധനെന്ന അർത്ഥമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ അഭിനേതാവ് ആവിഷ്കരിച്ച് കഴിഞ്ഞ ഭാവം പോലും എഡിറ്റിംഗിലൂടെയാണ് സാർത്ഥകമാകുന്നതെന്ന് കുളെഷോവ് ഇഫക്ടിനെ സാധൂകരിക്കുകയാണ് ഹോളിവുഡിലെ അതികായനായ ഹിച്ച്കോക്ക്. അതായത് റഷ്യൻ മൊണ്ടാഷും അമേരിക്കൻ എഡിറ്റിംഗും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ഏതോ പദ്ധതികളാണെന്ന വിചാരം യുക്തിസഹമല്ല. എഡിറ്റിംഗും മൊണ്ടാഷും തമ്മിൽ ആദ്യകാലത്ത് സമീപനവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പുലർത്തിയിരുന്നെങ്കിലും ക്രമേണ അവ അത്രമേൽ പ്രസക്തമല്ലാതാകുന്നു എന്ന് വിചാരിക്കാം. അതെല്ലാം സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകശൈലിക്കായി അതാതിടത്ത് പ്രയോഗിക്കേണ്ട സങ്കേതങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നു.

3.3.1.2. തുടർച്ചയുടെ ചട്ടങ്ങൾ

ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള എഡിറ്റിംഗിൽ മാത്രമല്ല ചിത്രീകരണത്തിൽത്തന്നെ എഡിറ്റിംഗിനായുള്ള തുടർച്ചാനിഷ്ഠ പുലർത്താറുണ്ട്. 180 ഡിഗ്രി, 30 ഡിഗ്രി ചട്ടങ്ങളും കട്ട് എവേ ഷോട്ടുകളുടെ മുൻകരുതലുമെല്ലാം എഡിറ്റിംഗ് വേളയിൽ ഗുണകരമായി ഭവിക്കുന്നതങ്ങിനെയാണ്. തുന്നലറിയിക്കാതെ ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടു

കൊണ്ടുപോകാനും അതുവഴി കാണികളെ ചലച്ചിത്രവുമായി താദാത്മ്യപ്പെ ടുത്താനും ഇത്തരം ചട്ടങ്ങൾ ഉപകരിക്കുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ സുഗമമായ കാഴ്ചാനുഭവം ലഭിക്കുന്നതിനായി ചിത്രീകരണത്തിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതായ നിയമങ്ങളാണ് 180 ഡിഗ്രി നിയമവും 30 ഡിഗ്രി നിയമവും. എഡിറ്റിംഗ് ഘട്ടത്തിലേക്കെത്തുന്നതിനുമുന്നേ അതിനുവേണ്ടിയുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ ചിത്രീകരണഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ നിശ്ചയിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് സാരം. ഒരു സംഭവമോ സംഭാഷണമോ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ പ്രവൃത്തി നടക്കുന്ന ഇടത്തിന് സമാന്തരമായി ഒരു രേഖ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നു. സ്ഥലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനായി 180 ഡിഗ്രിയിൽ ഉള്ള അർധവൃത്തത്തിന്റെ ഈ സാങ്കൽപ്പിക പരിധിരേഖ ഒരിക്കലും മുറിച്ചുകടക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുക എന്നത് ക്യാമറയുടെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണമാകുന്നു. ചിത്രീകരണത്തിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ട ഈ ചട്ടം എഡിറ്റിംഗിനാണ് കൂടുതൽ ഉപകാരപ്രദമാകുന്നത്. സംഭാഷണരംഗത്തിലും മറ്റുമുള്ള കഥാപാത്രപ്രതികരണങ്ങളെ പകർത്തുന്ന ഷോട്ട് റിവേഴ്സ് ഷോട്ട് രീതിയിൽ ഇത് വ്യക്തമായി തെളിഞ്ഞുകാണും. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തിന്റെ ഭൂപരമായ നിലയെ യുക്തിപൂർവ്വം പിന്തുടരാൻ 180 ഡിഗ്രി ചട്ടത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു. 180 ഡിഗ്രി സാങ്കൽപ്പികരേഖ മുറിച്ചുകടന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെ പകർത്തുമ്പോഴാകട്ടെ, സ്ഥലത്തിലൊരു കുഴമറിച്ചിൽ അനുഭവപ്പെടുന്നു. ഈ ദിശാവ്യതിയാനം കാണികളെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിപ്പിക്കുകയും കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥലപരമായി ഏകോപിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കാതെ കുഴയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ ആസ്വാദനവിഘ്നം ചലച്ചിത്രമാണ് കാണുന്നതെന്ന യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിലേക്ക് കാണികളെ വലിച്ചിടുന്നു. കാണികൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുന്നലറിയുന്നുവെന്ന് സാരം. അതറിയിക്കാതിരിക്കാനുള്ള 180 ഡിഗ്രി ചട്ടം അതിനാൽത്തന്നെ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പമാകുന്നു. അതേസമയം ഡോളിചലനം പോലുള്ളവ വഴി ഈ ചട്ടത്തെ അതിലംഘിക്കാനുമാകും. അവിടെ ഇടത്തിലുള്ള തുടർച്ചയായ ഒഴുക്കായതിനാൽ ക്യാമറ കറങ്ങിവരുമ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭൂപരമായ നിലയിലുള്ള വ്യതിയാനത്തെ മനസ്സിലാക്കി വായിക്കാൻ കാണികൾക്കാകുന്നുണ്ട്.

ഒരു സീനിന്റെ തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തിപരിസരത്തെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളിലൂടെയോ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടുകളിലൂടെയോ എല്ലാം സ്ഥലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനാകും. സ്ഥലമേതാണെന്നും കഥാപാത്രങ്ങളാരൊക്കെയെന്നും അവരുടെ സ്ഥാനമെവിടെയൊക്കെയെന്നുമെല്ലാം ഉറപ്പിച്ചതിനുശേഷംമാത്രം അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് പോകുമ്പോൾ കാണികൾക്ക് സ്ഥലപരമായ ഇടർച്ച അനുഭവപ്പെടില്ല. എങ്കിലും മാസ്റ്റർ ഷോട്ടിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭൂപരമായ നില അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലും പിൻപറ്റേണ്ടതുണ്ട്. അവിടെ സ്ഥലത്തുടർച്ചയ്ക്കായി 180 ഡിഗ്രി ചട്ടം വീണ്ടും പാലിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു.

ഒരേ വസ്തുവിന്റെതന്നെ വ്യത്യസ്ത അകലത്തിലും കാഴ്ചക്കോണിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കുമ്പോൾ ഓരോ ദൃശ്യവും തമ്മിൽ 30 ഡിഗ്രി വ്യത്യാസമെങ്കിലും വേണമെന്നതാണ് 30 ഡിഗ്രി നിയമത്തിന്റെ കാതൽ. രണ്ട് ക്യാമറകളുപ

യോഗിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറകൾ തമ്മിലും 30 ഡിഗ്രി വ്യത്യാസം വേണ്ടിവരും. അല്ലാത്തപക്ഷം ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കൊരു ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടും. കട്ട് എവേ, കട്ട് ഇൻ ഷോട്ടുകളിലൂടെയും മറ്റും തുടർച്ചയിലുണ്ടാകുന്ന ഈ ഇടർച്ചയെ മയപ്പെടുത്താനാകും.

ഷോട്ടിലേക്ക് കൂടുതൽ വിവരങ്ങളെ നിവേശിപ്പിക്കുന്നതരം കൂട്ടിച്ചേർപ്പാണ് കട്ട് എവേ (Cut Away) ഷോട്ടുകൾ. ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരിടത്തിലുള്ള ദൃശ്യത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച് വീണ്ടും പഴയ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരികയാണിവിടെ. ഒരാളോട് സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ ദൂരെ കാണുന്നൊരു കാഴ്ചയിലേക്ക് ശ്രദ്ധ തിരിച്ച് വീണ്ടും സംസാരിക്കുന്ന ആളിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്ന രീതിയാണിത്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകുമ്പോൾ ഈ നോട്ട മാറ്റം കാണുന്ന കാഴ്ചയെ ഇടചേർത്താണവതരിപ്പിക്കുക. ഇടചേർക്കുന്ന ആ ദൃശ്യത്തെ *കട്ട് എവേ* ദൃശ്യം എന്ന് വിളിക്കുന്നു. അത് സംഭവസ്ഥലവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടോ അല്ലാതെയോ ഇരിക്കാം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വർത്തമാനകാല സംഭാഷണത്തിനിടയ്ക്കോ പ്രവൃത്തിക്കിടയ്ക്കോ എല്ലാം ഓർമദൃശ്യങ്ങളായി കയറിയിറങ്ങിപ്പോകുന്ന ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് ഷോട്ടുകളെയും *കട്ട് എവേ* ഷോട്ടുകളായി പരിഗണിക്കാം.

ഒരു ഷോട്ടുമായി ബന്ധപ്പെട്ട, അതേ സ്ഥലകാലത്തിലുള്ള ഒരു ഭാഗത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നവയാണ് കട്ട് ഇൻ (Cut In) ഷോട്ടുകൾ. സംഭാഷണരംഗങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിലേക്കോ കൈയുടെ ചലനത്തിലേക്കോ മുറിഞ്ഞ് മാറുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. *കട്ട് ഇൻ* ഷോട്ടുകളും *കട്ട് എവേ* ഷോട്ടുകളും തമ്മിൽ പരസ്പരം മാറിപ്പോകാനിടയുണ്ടെങ്കിലും ഇവ തമ്മിൽ സ്ഥൂലമായ വ്യതിയാനം തന്നെയുണ്ട്. *കട്ട് എവേ*യിൽ ഒരു ഷോട്ടിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ *കട്ട് ഇനിൽ* ആ ഷോട്ടിൽത്തന്നെയുള്ള ഒരു വിവരത്തിലേക്കുമാത്രമായി കേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണ്.

ഒരു സീനിലെ ഒരേ വസ്തുക്കളെ അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത വലിപ്പത്തിൽ അടുത്തടുത്ത് മുറിച്ച് ചേർക്കുമ്പോഴും ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. എന്നാൽ വസ്തുവിന്റെയോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ ചലനവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി മുറിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, നൈരന്തര്യം പുനഃസ്ഥാപിക്കാനാകുന്നു. ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കുള്ള തുന്നൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയിലൂടെ മറയ്ക്കുന്നതിനാൽ ഇതിനെ *മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷൻ* (Match on Action) എന്നാണ് വിളിക്കുക. *മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷനി*ല്ലാതെ ഷോട്ടുകൾക്ക് തമ്മിൽ ചേരുമ്പോഴുള്ള ഇടർച്ചയിലൂടെ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുകയെന്ന തന്ത്രമാണ് സൈക്കോയിലെ രണ്ടാമത്തെ കൊലപാതകത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. സ്ഥലപരമായ തുടർച്ചയെ നിലനിർത്താൻ മാത്രമല്ല സ്ഥലപരമായ തുടർച്ചയില്ലായ്മയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻകൂടി ഇതിനെ ഉപയോഗിക്കുന്ന കാഴ്ച മായാഡെറ(Maya Deren)ന്റെ *മെഷസ് ഓഫ് ദി ആഫ്റ്റർനൂണി*(1943)ലുണ്ട്. അസംബന്ധ(Absurdist)സ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന, ആത്മാംശമേറെയുള്ള ഈ വൈയക്തികചലച്ചിത്രത്തിൽ വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ നടന്നുനീങ്ങുന്ന കാൽച്ചുവടുകളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളെ കാണിക്കുന്ന സന്ദർഭമുണ്ട്. ഇവിടെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വപ്നസമാനമായ സ്ഥലാതീതസഞ്ചാരത്തെ

യാണ് ചുവടുകളുടെ മൊണ്ടാഷുകളിലൂടെ സംവിധായിക ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. പ്രവൃത്തി തുടരുമ്പോഴും പശ്ചാത്തലത്തെ മാറ്റിക്കൊണ്ടാണ് ഇവിടെ ഇടർച്ചയെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത്. തുടർച്ചാസന്നിവേശോപാധികൾതന്നെ ഉപയോഗരീതിഭേദ ത്താൽ ഇടർച്ചാസന്നിവേശോപാധികൾകൂടിയായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്താനാകുമെ ന്നർത്ഥം.

സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നതിനായുള്ള അടിസ്ഥാനവഴിക ളെയെല്ലാം അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് തകർത്ത് മറ്റൊരർത്ഥത്തിലും ഉദ്ദേശ്യത്തിലും പ്രയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. യാസുജിറോ ഒസുവിന്റെ 180 ഡിഗ്രി ചട്ട ത്തിന്റെ ഭഞ്ജനവും ഗൊദാർദിന്റെ *ബ്രെത്ത്‌ലസ്സി*(1960)ലെയും ത്രൂഫോയുടെ *ഷൂട്ട് ദി പിയാനിസ്റ്റി*(1960)ലെയും ജംപ്കട്ടുകളുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം. അതായത് പ്രതി ഭാധനരായ സംവിധായകർ നിയമങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയ സൗന്ദര്യതലങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകതന്നെ ചെയ്യും.

3.3.1.3. സ്ഥലത്തുടർച്ച

ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിലുള്ള ഇടത്തെ തുടർച്ചയുള്ള ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിൽ അതേ പടി ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടും വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടും ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ തുടർച്ച നിലനിർത്താനാകും. മിസ് എൻ സീനിൽ ഷോട്ടിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിലൂടെയാണ് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച അനുഭവവേദ്യമാകു ന്നത്. ഒരു ക്രിയയോ ചലനമോ ഇടമുറിയാതെ കാണുന്നതാണല്ലോ ദൈർഘ്യമേ റിയ ഷോട്ടുകളിൽ പൊതുവേ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ വ്യത്യസ്ത ക്യാമറാദൂരങ്ങളിലുള്ള പല തരം ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന മൊണ്ടാഷിൽ സ്ഥല കാലത്തുടർച്ച ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം നിലനിർത്തേണ്ട ഒന്നായിത്തീരുന്നു. സ്ഥലത്തിൽ നേരത്തെ കണ്ട വസ്തുക്കളുടെ സാന്നിധ്യം ഉറപ്പിക്കുന്നത് അവിടെ പ്രധാനമാണ്. അതുപോലെ ഷോട്ടുകളിലെ ചലനത്തുടർച്ചയും പ്രധാനമാകുന്നുണ്ട്. അഥവാ വ്യത്യസ്തമായ ഷോട്ടുകളിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നത് ഒരേ സ്ഥലത്ത് നടക്കുന്ന ഒരേ സംഭവമാണെന്ന പ്രാഥമികകാര്യം മൊണ്ടാഷിൽ പ്രത്യേകം ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടിവ രും. അപ്പോൾ മാത്രമേ ബോധപൂർവ്വമായ ഇടർച്ചകൾ പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധയിൽ പതിയു കയുള്ളൂ.

സംഭവം നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തെ ഫലപ്രദമായി സംവേദനം ചെയ്യുന്നതിനും വ്യത്യസ്തമായ രണ്ടിടങ്ങളെ ഒന്നാക്കി പുനരവതരിപ്പിക്കാനും തുടർച്ചയുള്ള ചിത്ര സന്നിവേശത്തിലൂടെ സാധിക്കും. വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ടതാണെങ്കിലും ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് സ്ഥലപരമായ തുടർച്ചയുടെ പ്രതീതി നിർമിച്ചെടുക്കാനാകും. കുളെഷോവ് ഇത് ഒരുദാഹരണ ത്തിലൂടെ സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന്റെ വലതുവശത്തുകൂടെ നടന്നുവരുന്ന സ്ത്രീയുടെ ഒരു ഷോട്ട്, ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടതുവശത്തുകൂടെ നടന്നുവരുന്ന പുരു ഷന്റെ ഒരു ഷോട്ട്, ആ സ്ത്രീയും പുരുഷനും ഒരുമിച്ചുള്ള ഒരു ഷോട്ട്, ഒരു വലിയ കെട്ടിടത്തിന്റെ ഒരു ഷോട്ട്, സ്ത്രീയും പുരുഷനും പടികൾ കയറുന്ന ഒരു ഷോട്ട് എന്നിങ്ങനെയുള്ള അഞ്ച് വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകവഴി സ്ത്രീയും പുരുഷനും പരസ്പരം കണ്ടുമുട്ടുന്നതായും അവർ ഒരുമിച്ച് ഒരു വലിയ കെട്ടിടത്തിലേക്ക് കയറിപ്പോകുന്നതായും അർത്ഥം കിട്ടുന്നു. ഇവ പലതും പല

സ്ഥലങ്ങളിൽ, പലകാലങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ചവയാവാം. കെട്ടിടവും കെട്ടിടത്തിന്റെ പടികളും വ്യത്യസ്തമാവാം. എങ്കിലും അവയുടെ പ്രത്യേകക്രമത്തിലുള്ള കൂട്ടി ച്ചേർപ്പിലൂടെ അവയ്ക്ക് ഇടപരമായ ഒരു തുടർച്ച അവകാശപ്പെടാനാകുന്നു. ചിത്ര സന്നിവേശത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രസ്ഥലത്തിന്റെ നിർമാണത്തെ അദ്ദേഹം 'സർഗപരമായ ഭൂപരത' (Creative geography) എന്ന് വിളിച്ചു (Pudovkin, 1960 :87-89). സ്ഥലത്തിന്റെ ഇടർച്ചകൾ ശ്രദ്ധയിൽ വരാത്ത മട്ടിലായി രിക്കണം ദൃശ്യങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തേണ്ടത് എന്ന കാര്യം ഇവിടെ പ്രത്യേകം ചിന്തി ക്കേണ്ടതുണ്ട്. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ വ്യത്യാസം സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും അവ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഒരു തുടർച്ച അനുഭവപ്പെടുന്നത് ഫ്രെയിമിലെ മറ്റു പലതിന്റെയും തുടർച്ചയെ കാണിക്കുന്നതുവഴിയാണ്. അതായത് പലതരത്തിലുള്ള തുടർച്ചകളുടെ ഒത്തുചേരലിലാണ് ഓരോ സംഭവവവും ഇടമുറിയാതെ കാണുന്ന പ്രതീതി ഉണ്ടാകുന്നത്.

എഡിറ്റിംഗിലൂടെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന ഇത്തരമൊരു സ്ഥലത്തുടർച്ചയിലൂടെ നിലവിലുള്ള ഒരു ഭൗതികസ്ഥലത്തെ മറ്റൊന്നാക്കി പുനരവതരിപ്പിക്കാൻ സഹായി ക്കാറുണ്ട്. *റൺ ലോല റണ്ണി*(ടോംടൈക്വർ, 1998)ൽ ബെർലിൻ സ്ട്രീറ്റാണ് പ്രവൃ ത്തിപശ്ചാത്തലമെങ്കിലും കാമുകനെ രക്ഷിക്കാനുള്ള ലോലയുടെ ഓട്ടത്തിന്റെ റൂട്ട് മാപ്പ് യുക്തിപരമായി ബെർലിന്റെ ഭൂപരതയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നതല്ല. ലോല ഓടിക്കയറുന്ന ബാങ്കിന്റെ കെട്ടിടം അവിടെയുണ്ടെങ്കിലും അത് ബാങ്കല്ല. ചലച്ചിത്ര ത്തിൽ അതിനെ ബാങ്കാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഓരോ ഇടങ്ങളും മറ്റൊ ന്നാക്കി പുനരവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് ചിത്രത്തിൽ. ബെർലിൻ തെരുവുകൾ പരി ചിതമായൊരാൾക്ക് അവൾ കടന്നുപോകുന്ന തെരുവുകൾ ഒന്നിന് പുറകെ ഒന്നെന്ന മട്ടിൽ യാഥാർത്ഥ്യവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. എങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ പുരോഗതിയെയും കഥയിൽ അവൾ പിന്നിടുന്ന വഴി കൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാ നസ്ഥലത്തിൽ അവയ്ക്കൊരു തുടർച്ച അവകാശപ്പെടാനുമാകും. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *യവനിക*(1982)യിൽ അയ്യപ്പന്റെ മൃതദേഹം ചാക്കിൽകെട്ടി കൊല്ല പ്പള്ളി വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ അതുവരെ ചിത്രീകരിച്ച സ്ഥലത്തിൽനിന്ന്(തിരുവനന്തപുരം) വ്യത്യസ്തമായി മറ്റൊരിടത്ത് (കന്യാകുമാരി) ചിത്രീകരിച്ച് ഒരുമിപ്പിച്ചുചേർത്തതാണെന്ന് സംഭാഷണമധ്യേ സംവിധായകനായ കെ. ജി. ജോർജ് സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അതുവരെ ചിത്രീകരിച്ച ഇടവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന ഒരു ഇടം കണ്ടെത്താനായി ഒത്തിരി ബുദ്ധിമുട്ടിയെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. തുടർച്ചവിടാതെ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഈ പൊരുത്തം അവ ശ്യമാണ്. വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത ഛായാഗ്രാഹകരാൽ ചിത്രീകരിക്ക പ്പെട്ട ഭാഗങ്ങൾ തുടർച്ചാഭംഗമില്ലാതെയും രേഖീയമായും തുന്നിച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യം *മണിച്ചിത്രത്താഴ്* (ഫാസിൽ, 1993) എന്ന ചിത്രത്തിലും കാണാം. ഇങ്ങനെ അതുവരെ ചിത്രീകരിച്ച ഇടത്തിൽനിന്ന് ഭൂപരമായിത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമാ യിരിക്കുന്ന മറ്റൊരിടത്തെ തുടർച്ച വിടാതെ വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് തുടർച്ച യുള്ള എഡിറ്റിംഗിൽ പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മതയാണ്.

ഒരു മാസ്റ്റർ ഷോട്ട് കാണിച്ചതിനുശേഷം അനുബന്ധഷോട്ടുകളിൽ മുമ്പ് കാണിച്ചതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റു ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തും സ്ഥലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനാകും. കുളെഷോവിന്റെ സർഗപരമായ ഭൂപരതതന്നെയാണ് ഇവിടെയും പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരു വീടിന്റെ പുറത്തുനിന്നുള്ള ദൂരദൃശ്യം മാസ്റ്റർ ഷോട്ടായി കാണിച്ചതിനുശേഷം ആളുകൾ വീടിനകത്ത് പലവിധമായ പ്രവൃത്തികളിലേർപ്പെടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. ആദ്യം കാണിച്ച വീടിനകത്താണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉള്ളതെന്ന് കാണികൾ അനുമാനിക്കുന്നു. ആ വീടിന്റെ ബാഹ്യപരിസരങ്ങളിൽ അവരെ കണ്ടില്ലെങ്കിൽക്കൂടിയും അകത്തളക്കാഴ്ചകളെ ആ വീടുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് കാണികൾ വായിക്കുക. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ *ഇരകളി*(1986)ലെ പ്രധാന പശ്ചാത്തലമായ ബേബിയുടെ വീടിന് സ്വാഭാവികമായുള്ളതിലുമധികം വലിപ്പം തോന്നിപ്പിക്കാനായതിനെക്കുറിച്ച് ഛായാഗ്രാഹകനായ വേണു പറയുന്നുണ്ട് (ട്രൂ കോപ്പി തിങ്കിലെ അഭിമുഖം, 2021, മെയ്). അധികം മുറികളില്ലാത്ത വീടിന്റെ അകത്തളത്തെ പല മുറികളുള്ള വലിയ വീടാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഛായാഗ്രഹണത്തിനെന്നപോലെ എഡിറ്റിംഗിനും പങ്കുണ്ടെന്ന് കാണാനാകും. 180 ഡിഗ്രി പോലുള്ള ചട്ടങ്ങൾ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുകൂടിയാകുമ്പോൾ ഈ മിഥ്യാനിർമിതി കൂടുതൽ വിശ്വാസ്യമാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ചട്ടങ്ങൾ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള കുളെഷോവ് ഇഫക്ട് തന്നെയാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇവിടങ്ങളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

ഭൂപരമായി വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ഇടങ്ങളെ ഒന്നാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ മാത്രമല്ല വ്യത്യസ്തരായ അഭിനേതാക്കളെ ഒന്നാക്കിക്കാണിക്കാനുള്ള തന്ത്രവും ചലച്ചിത്രം സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. എഡിറ്റിംഗിലെ തുടർച്ചാദീക്ഷ തന്നെയാണ് ഇത്തരമൊരനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഇടത്തിന്റെ നിർമാണയുക്തിതന്നെയാണവിടെയും പ്രവർത്തിക്കുന്നതെങ്കിലും ഷോട്ടുകളുടെ അകലത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് ഇവിടെ നിർണായകമാകുന്നു. അനുഭവജ്ഞരായ ഡ്യൂപ്പുകൾ കായികാധ്വാനം വേണ്ടിവരുന്ന സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ നായകരുടെ പകരക്കാരായി അഭിനയിക്കുന്ന സന്ദർഭം ആലോചിക്കാം. അവിടെ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാണ് നായകകഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷപ്രച്ഛന്നരായ ഡ്യൂപ്പുകളെ പലപ്പോഴും കാണിക്കാറുള്ളത്. സംഘട്ടനത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളെ അറിയിക്കുക എന്നതിലുപരി നായകകഥാപാത്രമാണ് ശത്രുവുമായി ഏറ്റുമുട്ടുന്നത് എന്ന മിഥ്യാബോധം സൃഷ്ടിക്കാനാണ് അവിടെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. അതേസമയം ക്രിയയോടുള്ള നായകന്റെ തത്ക്ഷണമുള്ള പ്രതികരണത്തെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലും മറ്റും ചിത്രീകരിച്ച് ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് തുടർച്ചവിടാതെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതോടെ ഡ്യൂപ്പും നായകകഥാപാത്രങ്ങളും ഒന്നാണെന്ന ബോധം ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. കാണികൾക്ക് തുടർച്ചവിടാതെ രംഗം ആസ്വദിക്കാനുമാകുന്നു. കായികമായ സംഘട്ടനങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആയോധനമുറകൾ പഠിക്കാതെതന്നെ നായകന് തിളങ്ങാനാകുന്നത് എഡിറ്റിംഗിന്റെ ഈ കരവിരുത് കൊണ്ടുകൂടിയാണ്. *സാമന്തിപ്പൂ* (കെ. എസ്. മാതംഗൻ, 1980) എന്ന ചിത്രം പൂർത്തിയാകുന്നതിനു മുന്നേ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിച്ച നടി ശോഭ മരണപ്പെടുകയുണ്ടായി. ശേഷം ശോഭയ്ക്ക് പകരമായി അവരോട് രൂപപ്പൊരുത്തമുള്ള ഡ്യൂപ്പിനെ വെച്ച് ചിത്രം പൂർത്തിയാക്കുകയായിരുന്നു. അവിടെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ മാത്രമാണ് ശോഭ

യുടെ ഡ്യൂപ്പിനെ കാണിക്കുന്നത്. ശോഭയുടെ കഥാപാത്രം ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതായി ഇതിവൃത്തത്തിൽ മാറ്റം വരുത്തുന്നുമുണ്ട്. ശോഭയുടെ ശവസം സ്കാരച്ചടങ്ങിന്റെ യഥാർത്ഥ ഫൂട്ടേജുകൾതന്നെ ക്ലൈമാക്സിൽ ചേർത്തു വെച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന് യുക്തിപരമായൊരു പൂർത്തിവരുത്തുകയും ചെയ്യു ന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. വേഷപ്രച്ഛന്നനായ അഭിനേതാവിനെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് റൂസ് വെൽറ്റാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന മിഥ്യാചരിത്രനിർമിതി യെപ്പറ്റി ഗണ്ണിംഗ് സൂചിപ്പിച്ചതിനെയും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്താലോചിക്കാനാകും. ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങളിലും മറ്റും മിഥ്യാനിർമിതിയാകുമ്പോൾ സർഗാത്മക മായി വസ്തുതകളെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്ന ഡോക്യുഫിക്ഷനുകളിലും തികച്ചും ഭാവനാത്മകമായ കൽപ്പിതാഖ്യാനങ്ങളിലും ഇത് സർഗപരമായ പാത്രനിർമിതിയാ കുന്നു. കുളെഷോവ് നിരീക്ഷിച്ച മട്ടിൽ 'സർഗപരമായ ഭൂപരത' മാത്രമല്ല 'സർഗപ രമായ പാത്രനിർമിതി'യുമുണ്ടെന്നർത്ഥം. രണ്ടിനും പൊതുവായ ചില മിസ് എൻ സീൻ തുടർച്ചകൾ സൂക്ഷിക്കേണ്ടതായുമുണ്ട്. തുടർച്ചവിടാതെ വായിക്കാൻ എഡി റ്റിംഗിനോടൊപ്പം സക്രിയമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ഇത്തരം മിസ് എൻ സീൻ തുടർച്ചകളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടത്തിന്റെ രേഖയെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന എഡിറ്റിംഗ് രീതിക്ക് *കൺനിലപ്പൊരുത്തം* അല്ലെങ്കിൽ *ഐ ലൈൻ മാച്ച്* എന്ന പേര് നൽകുന്നതുതന്നെ ഇത്തരം സർഗാത്മകയെ മുൻനിർത്തിയാണ്.

3.3.1.3.1. കൺനിലപ്പൊരുത്തം

കൺനിലപ്പൊരുത്തം (Eyeline Match) എന്നാൽ വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ച ദൃശ്യങ്ങൾ ഒരേ ഇടത്തിൽ സംഭവിച്ചവയെന്ന് വരുത്തീർക്കാൻ ഉപ യോഗിക്കുന്ന എഡിറ്റിംഗ് രീതിയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെ ടുത്തിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം നോക്കുന്ന ഷോട്ടിനെത്തുടർന്ന് ആ കഥാപാത്രം നോക്കിയ വസ്തുവോ ഇടമോ ചേർക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആ നോട്ടത്തിൽ തെളിയുന്ന കാഴ്ചപോലെ ആയിരിക്കണം രണ്ടാമത്തെ ദൃശ്യമെന്നതാണ് കൺനിലപ്പൊരുത്തത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത സമയത്ത് ചിത്രീകരിച്ചവയെങ്കിലും അവയെ ഇങ്ങനെ അടുത്തടുത്ത് ചേർക്കുമ്പോൾ തമ്മിൽ ഒരൈക്യം കൈവരുന്നു. സംഭാഷ ണരംഗങ്ങളിൽ ആര് ആരോടാണ് സംസാരിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ ഇത് സാധാരണമായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുമായി ഇവയ്ക്കുള്ള ദൃഢമായ ചാർച്ചയെ മുൻനിർത്തി ദൃശ്യാനന്ദം (Scopophilic) എന്ന മട്ടിൽ പ്രേക്ഷകരെ ഹരം പിടിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കാൻ ഇവ സാധാരണമായുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമെന്ന ഒളിഞ്ഞുനോട്ടത്തെക്കൂടി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *റിയർ വിൻഡോ*യി(1954)ലെ കൺനിലപ്പൊരുത്തമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ ഇതിനായി ചൂണ്ടിക്കാ ണിക്കാനാകും.

3.3.1.3.2. തുടർച്ചകൾ മുൻകൂട്ടിക്കാണുന്ന രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ

നിലവിൽ ഉള്ള ഒരു ഇടത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു ഇടത്തെ നിർമിച്ചെടുക്കാൻ മാത്രമല്ല ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ ഭൂപരമായ നില കാണികൾക്ക്

വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കാനും ഷോട്ടുകളുടെ യുക്തിപൂർവ്വമുള്ള വിന്യസനത്തിലൂടെ സാധിക്കും. ഇടത്തെ തുടർച്ചവിടാതെ വായിക്കാൻ എഡിറ്റിംഗ് സഹായിക്കുമെങ്കിലും അവിടെ ചില സജ്ജീകരണത്തുടർച്ചകൾകൂടി സൂക്ഷിക്കേണ്ടതായുണ്ട്. ഒരു രംഗം തന്നെ പല സമയങ്ങളിലായി എടുക്കുന്നതിനാൽ സജ്ജീകരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മമായ ശ്രദ്ധ സ്ഥലപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നതിൽ പ്രധാനമാകുന്നു. ശ്രദ്ധിക്കാതെ വിടുന്ന പലതും ആഖ്യാനത്തിന്റെ നൈരന്തര്യത്തെ മുറിച്ചുകളയാറുമുണ്ട്. ഒരു ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രത്തിനടുത്തിരുന്ന വസ്തു പ്രത്യേക കാരണങ്ങളാലല്ലാതെ അടുത്തുള്ള ഫ്രെയിമിൽ അപ്രത്യക്ഷമാകുകയോ സ്ഥാനം മാറുകയോ ചെയ്താൽ അത് ഷോട്ടുകൾക്കിടയിലുള്ള തുടർച്ചയെ ബാധിക്കാറുണ്ട്. മാസ്റ്റർ ഷോട്ടുകളിൽ നിലനിർത്തിയ സജ്ജീകരണങ്ങൾ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് കടക്കുമ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കണമെന്നർത്ഥം. രണ്ടും രണ്ട് സമയങ്ങളിലാകാം ചിത്രീകരിച്ചതെങ്കിലും ഇത്തരം തുടർച്ചകൾ എഡിറ്റിംഗിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന സ്ഥലനിർമിതിയിൽ പ്രധാനമാകുന്നു. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ ഇവ അത്രകണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയില്ലെങ്കിലും മറ്റുചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഇവ തെളിഞ്ഞുകാണും. ചിത്രീകരണത്തിന് ശേഷം മാത്രമാണ് എഡിറ്റിംഗെങ്കിലും ചിത്രീകരണത്തിൽത്തന്നെ എഡിറ്റിംഗിനായുള്ള സൂക്ഷ്മതകൾ പുലർത്തണമെന്നർത്ഥം. ഡിജിറ്റൽ കാലത്തിൽ ഇത്തരം നിർമിതികൾ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ സാധ്യതകളിലൂടെ എളുപ്പത്തിലും സൗകര്യപ്രദമായും നിർമിച്ചെടുക്കാനാവും.

കഥാചിത്രങ്ങളിൽ ഒരേ സീനിന്റെ തുടർച്ചകളായി മുറിക്കപ്പെടുന്ന ഷോട്ടുകളാണെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിൽ കൃത്യമായ തുടർച്ച പുലർത്താറുണ്ട്. കാലമാറ്റമെന്ന ഉദ്ദേശ്യമില്ലാത്ത പക്ഷം ഇവയിലെ വ്യത്യസ്തത സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെന്ന യുക്തിയെ മുറിച്ചുകളയും. കുളെഷോവിന്റെ സർഗപരമായ ഭൂപരതയ്ക്കുള്ള പരീക്ഷണത്തിൽത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിൽ വ്യതിയാനം വരുത്തിയാൽ ഇടത്തിന്റെ നിർമിതി ഫലപ്രദമാകില്ല. അവിടെ കാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൂടിയാണ് ഇടത്തിന്റെ നിൽപ്പ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ നടന്നു വരുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കുന്ന വേഷവിധാനങ്ങളല്ല അവരൊരുമിച്ചുള്ള ഷോട്ടിലെങ്കിൽ സമകാലത്തല്ല അവരുടെ കണ്ടുമുട്ടലെന്ന അർത്ഥമാണ് നൽകുക. അവർ പടികൾ കയറുന്നിടത്തെ വേഷവിധാനങ്ങളിൽ വീണ്ടും വ്യതിയാനം വരുത്തിയാൽ അത് മറ്റൊരുകാലത്തിൽ മറ്റൊരു സ്ഥലത്ത് നടക്കുന്നതായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനിട നൽകും. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരുമിച്ചുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിലെ വേഷവിധാനങ്ങളെത്തന്നെ അതിന്റെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലും സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ടും സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താനാകും. മുമ്പ് പറഞ്ഞതുപോലെ വ്യത്യസ്ത അഭിനേതാക്കളെ ഒരാളായി ഏകീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലും സ്ഥലത്തുടർച്ചയോടൊപ്പം വസ്ത്രവർണങ്ങളിലും രൂപത്തിലും ദീക്ഷിക്കുന്ന പൊരുത്തങ്ങൾ നിർണായകമാണെന്ന് വരുന്നു. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിലെ നൃത്ത-ഗാനരംഗങ്ങളിൽ സെക്കന്റുകൾക്കകം വസ്ത്രവർണങ്ങൾ മാറിമറിയുന്ന രീതിയും കാണാം. മൊത്തത്തിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽത്തന്നെ ഒരു ചാട്ടം അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ഗാന-നൃത്തമൊണ്ടാഷുകളിൽ ഇത്തരം യുക്തികൾ പാലിക്കപ്പെടണമെന്നില്ല. കാരണം അവ പലപ്പോഴും സ്വപ്നത്തിന്റെ ഭാഗമോ, സ്വപ്നപരിവേഷമുള്ളതോ ആണ്. അവിടെ സ്വപ്നത്തിന്റെ യുക്തിയാണ് മുഖ്യം. അവിടെ ഒരൊറ്റ *കട്ടു*കൊണ്ടുതന്നെ

ഒരിടത്തുനിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേക്ക് തുടർച്ചയായി സ്വപ്നസമാനമായ സഞ്ചാരം നടത്താൻ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാകുന്നുണ്ട്.

ഒരു ഷോട്ടിന്റെ വർണപദ്ധതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടും മട്ടിൽ അടുത്ത ഷോട്ടിലെ വർണപദ്ധതിയെ ക്രമീകരിച്ചും ഒരുതരം തുടർച്ച നിലനിർത്താറുണ്ട്. ഒരു സ്ഥലത്തുതന്നെയുള്ള ഷോട്ടുകളിൽ ഈ പൊരുത്തം സ്ഥലത്തുടർച്ചയുടെ അനിവാര്യതയാകുമ്പോൾ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിലുള്ള ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ വർണപദ്ധതിയിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന പൊരുത്തം സ്ഥലപരമായ ചാട്ടത്തെ മയപ്പെടുത്താറുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത വർണപദ്ധതികൾ ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകൾ മുൻനിർത്തിയുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളാകുന്നതങ്ങിനെയാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ വസ്തുക്കളുടെയോ ചലനദിശയും സ്ഥലത്തുടർച്ചയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയാചലനങ്ങളോ കണ്ണിന്റെ ചലനമോ എല്ലാം ഇവിടെ നിർണായകമാകുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം ഗ്ലാസ് ചുണ്ടിനോടടുപ്പിക്കാനൊരുങ്ങുന്നതിൽനിന്ന് അയാൾ ഗ്ലാസ് താഴെ വെയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പെട്ടെന്നുതന്നെ മുറിയുമ്പോൾ ഇടപരമായ ഒരു ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിൽ അയാൾ ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ച അനിവാര്യമാണ്. അതേമട്ടിൽ ഒരു ഷോട്ടിൽ ഫ്രെയിമിന്റെ വലത്തേക്ക് നോക്കുന്ന കഥാപാത്രം അടുത്തഷോട്ടിൽ ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തേക്കാണ് നോക്കുന്നതെങ്കിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭൂപരമായ നിലയെ ഉറപ്പിക്കാൻ കാണിക്ക് കഴിയാതെ വരുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിന്റെ ചലനപാത അവിടെ നിർണായകമാകുന്നുണ്ട്. *കൺനിലപ്പൊരുത്തം* എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ ഇത് കൃത്യമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിന്റെ ചലനപാത കാണിയുടെ കണ്ണിന്റെ ചലനപാതയേയും സ്വാധീനിക്കുമെന്നതിനാൽ ഇവ രണ്ടിനെയും ഏകീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു കാഴ്ചാതുടർച്ച കാണിയെ ആഖ്യാനവുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുത്താൻ ഉതകുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം കാണിയുടെ കണ്ണിന്റെ ചലനപാതയെ ഒരു പ്രത്യേക ബിന്ദുവിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരർ മനഃപ്പൂർവ്വമായിത്തന്നെ ശ്രമിക്കാറുമുണ്ട് (Eye Tracing). ഒരു ഷോട്ടിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സജീവമായിടപെടുന്ന ബിന്ദുവിൽത്തന്നെ അടുത്ത ഷോട്ടിലെ ക്രിയകളെയും കേന്ദ്രീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുകവഴി കാണിക്ക് ഷോട്ടുകളിലെ വിവരങ്ങളെ സുഗമമായി ഗ്രഹിക്കാനും അതിൽ ഇമചിമ്മാതെ മുഴുകാനും സാധിക്കുന്നു. ആക്ഷൻ രംഗങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാലിത് കൂടുതൽ ബോധ്യപ്പെടും.

വസ്തുവിന്റെ ചലനവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ കണ്ണിന്റെ ചലനവുമെല്ലാം തിരശ്ശീലാദിശയുടെ തുടർച്ചയെക്കൂടി നിർണയിക്കുന്നവയാണ്. ഫ്രെയിമിൽ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തേക്ക് ചലിച്ചെത്തുന്ന വസ്തു അടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തുമ്പോഴും അതിന്റെ തിരശ്ശീലയിലെ ദിശാപൊരുത്തം പാലിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനം വ്യത്യസ്ത ദിശയിലാകുന്നപക്ഷം സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടി കഥാപാത്രത്തെ വായിക്കാൻ കാണിക്ക് കഴിയാതിരിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധത്തിലേക്ക് വലിച്ചിടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. പിരിമുറുക്കം ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കുറുകെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലും മറ്റും ഇത്തരം ദിശാപൊരുത്തത്തെ സൂക്ഷ്മമായി സ്വീകരിക്കുന്ന

തായി കാണാം. ഒരു വാഹനം മറ്റൊരു വാഹനത്തെ പിൻതുടരുന്ന ദൃശ്യം സങ്കല്പ്പിക്കാം. രണ്ടു വാഹനങ്ങളുടെയും സഞ്ചാരദിശകളിലെ തുടർച്ച നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ പിന്തുടരൽ ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർക്കുമ്പോൾ ക്രിയയുടെ ഭൂപരമായ യുക്തി നിലനിർത്തപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യത്തെ കുറുക്കിക്കൊണ്ട് രംഗത്തിന് പിരിമുറുക്കം വരുത്താനും സാധിക്കും. അതേസമയം മനഃപ്പൂർവ്വമായിത്തന്നെ ദിശാപരമായ വ്യതിയാനം നിലനിർത്തി കാഴ്ചയിലൊരു പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയും നിലവിലുണ്ട്. അവിടെ ഇടർച്ചയാണ് സൗന്ദര്യത്തിനും സംഘർഷത്തിനും ഹേതു. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിൻ*(1925)ൽ പട്ടാളക്കാർ കപ്പലിൽവെച്ച് തൊഴിലാളികൾക്കുനേരെ തോക്കുചൂണ്ടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാനാകും. ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തുനിന്ന് ഒരുനിര തോക്കുചൂണ്ടുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഫ്രെയിമിന്റെ വലത്തുനിന്ന് ഒരുനിര തോക്കു ചൂണ്ടുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്രിയാപൊരുത്തത്തോടെയും അതേസമയം ദിശാവൈരുദ്ധ്യത്തോടെയും മുറിച്ചുചേർത്തുകൊണ്ട് വൈകാരികസംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിനും ദൃശ്യസംവേദനത്തെ സ്വാധീനിക്കാനാകും. ക്യാമറാചലനങ്ങൾ കഥാപാത്രചലനങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ട് ചലിക്കുന്നതും കഥാപാത്രചലനങ്ങളോട് ഇടഞ്ഞ് ചലിക്കുന്നതും വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിക്കുക.

3.3.1.4. കാലത്തുടർച്ച

വ്യവഹാരകാലവും ആഖ്യാനകാലവുമെന്ന് രണ്ടായി പിരിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാലസങ്കൽപ്പത്തെ പറ്റി മുൻ അധ്യായത്തിൽ പറയുകയുണ്ടായി. തിരശ്ശീലയിൽ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാലവും തിയേറ്ററിൽ പ്രേക്ഷകർ ജീവിക്കുന്ന കാലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. സ്ഥലപരമായ തുടർച്ച പോലെ പ്രധാനമാണ് കാലപരമായ തുടർച്ചയും. സ്ഥലം അതേപോലെ നിൽക്കുന്നു എന്നാണ് സ്ഥലപരമായ തുടർച്ചയുടെ അടിസ്ഥാനം. അവിടെ ചലനങ്ങൾ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ച നേടുന്നു എന്നതിനാൽ അവിടെ ചലനത്തുടർച്ച അഥവാ കാലത്തുടർച്ച ഉണ്ട്. അതേസമയം സ്ഥലം തുടർച്ചയില്ലാതെ നിൽക്കുമ്പോൾ ചലനത്തുടർച്ച ഉണ്ടാകാം. ഉദാഹരണത്തിന് ഒരാൾ യാത്രചെയ്യുമ്പോൾ വ്യക്തിയുടെ നടത്തം മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുകയും നടന്നുമറയുന്ന സ്ഥലം നിരന്തരം മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്തരം ഘട്ടത്തിൽ തുടർച്ചയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണായകമായത് ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ്. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ തുടർച്ച എന്നതിൽ ഇത് രണ്ടും ഒരേപോലെ പ്രധാനമാണ്.

ആഖ്യാനാവശ്യാർത്ഥം വ്യവഹാരകാലത്തെ വലിച്ചുനീട്ടിയെടുക്കാനും കുറുക്കിക്കുറയ്ക്കാനും അതേപടി നിലനിർത്താനുമെല്ലാം തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശസങ്കേതങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റഷോട്ടിലൂടെയോ കഷണം കഷണങ്ങളായി ഷോട്ടുകളെ മുറിച്ചുചേർത്തോ എല്ലാം വ്യവഹാരകാലത്തെ പരുവപ്പെടുത്താനാകും. എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടുകളിലൂടെയും മറ്റും വലിയൊരു കാലത്തെ വിട്ടുകളഞ്ഞ് ആഖ്യാനകാലത്തെ ചുരുക്കിയെടുക്കുന്ന തന്ത്രവും നിലവിലുണ്ട്. ഫ്രെയിം ചലനങ്ങളിൽ വ്യതിയാനം വരുത്തി വ്യവഹാരകാലത്തെ കുറച്ചും (Fast Motion) ദീർഘിപ്പിച്ചും (Slow Motion) നിശ്ചലമാ

ക്കിയും (Freeze Frame) നിർത്തുന്ന തന്ത്രങ്ങളുമുണ്ട്. വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്കും ഭാവികാലത്തിലേക്കും ഒരു *കട്ടി*ലൂടെ കയറിയിറങ്ങി വരാനാകും. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിലെ വ്യവഹാരകാലത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികൂടിയാണ് എഡിറ്റിംഗ്. ആഖ്യാനകാലത്തെ വ്യവഹാരകാലത്തിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളാണ് ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽ പ്രധാന ചിന്താവിഷയം.

അടിസ്ഥാനപരമായി ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കുള്ള മുറിവ് കാലത്തിലുള്ള മുറിവാണ്. ആ മുറിവറിയിക്കാതെ മുന്നോട്ട് ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ കാതൽ. സീനുകളിലെ സ്ഥലത്തുടർച്ചപോലെതന്നെ വ്യവഹാരകാലത്തിന്റെ തുടർച്ചയും അവിടെ പ്രധാനമാകുന്നുവെന്നർത്ഥം. ഒരു കാലത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരുകാലത്തിലേക്ക് ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമല്ലാതെയുള്ള ചാട്ടം കഥാചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനനൈരന്തര്യത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തിയേക്കും. ചില പരീക്ഷണാത്മകസൃഷ്ടികളൊഴിച്ചാൽ സംഭവങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ കാലഗതിയെ അതേപടി പിന്തുടരാൻ മറ്റു മിക്ക ആഖ്യാനരൂപങ്ങളിലുമെന്നപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിനും സാധ്യമല്ല. അത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ തുടർച്ചയ്ക്ക് മുറിവേൽക്കാത്ത മട്ടിൽ കാലത്തുടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നു. പലവിധമായ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിലൂടെയും പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലുകളിലൂടെയും ഡയജറ്റിക്കായി ചേർക്കുന്ന ശബ്ദപരിസരങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം കാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

3.3.4.1. വെളിച്ചമെന്ന കാലസൂചന

ആഖ്യാനകാലത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ഷോട്ടുകളിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന വെളിച്ചപദ്ധതികൾക്കും പങ്കുണ്ട്. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ വെളിച്ചവിന്യാസത്തിൽ വലിയ മാറ്റമുണ്ടെങ്കിൽ കാലപരമായ തുടർച്ചയെ അത് തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. അതേസമയം അത്തരമൊരു ഇടർച്ച ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമായിത്തന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യാം. വ്യത്യസ്ത സമയങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ച് പിന്നീട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണധികവുമെന്നതിനാൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലെ വെളിച്ചപദ്ധതികളിൽ ഒരൈക്യം പൊതുവെ ദീക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നത് തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയിൽ പ്രധാനമാണ്. ഒരേ രംഗത്തിൽത്തന്നെ വരുന്ന വെളിച്ചവ്യതിയാനങ്ങൾ ഇടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കാം. ഡേ ഫോർ നൈറ്റ് രംഗങ്ങളിൽ ഇത്തരം തുടർച്ചകൾ കൂടുതലായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടി വരുന്നു. രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെ പകൽസമയത്ത് ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ വെളിച്ചവ്യതിയാനം വരുത്തിയേ തീരൂ എന്നതിനാൽ രാത്രിയുടെ പ്രഭാവം നിലനിർത്തുന്ന മട്ടിലുള്ള വെളിച്ചത്തുടർച്ച സ്വീകരിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു. രാത്രിയിൽ തെരുവിൽനിന്ന് സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടിൽനിന്ന് അനുബന്ധഷോട്ടിലേക്ക് കടക്കുമ്പോൾ നല്ല വെളിച്ചത്തിലേക്ക് ഫ്രെയിമുകൾ മാറുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അവിടെ കാലപരമായും സ്ഥലപരമായുമുള്ള ഇടർച്ച അനുഭവപ്പെടാനിടയുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒരു ഷോട്ടിൽ നിലനിർത്തിയ വെളിച്ചപദ്ധതി അതുമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഷോട്ടിലും പുലർത്തേണ്ടത് കാഴ്ചയുടെ തുടർച്ചാനുഭവത്തിൽ പ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള വെളിച്ചവ്യതിയാനത്തിലൂടെ ടെഡി റൂസ്വെൽറ്റിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഫൂട്ടേജിന്റെ മിഥ്യാനിർമിതിയെപ്പറ്റി ടോം ഗണ്ണിംഗ് സമർത്ഥിക്കുന്നത് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയു

ണ്ടായല്ലോ. എന്നാൽ പ്രത്യേക പ്രഭാവങ്ങൾക്കായി പരസ്പരം ചേരുന്ന ഷോട്ടുകളിലെ വെളിച്ചത്തെ വൈരുദ്ധ്യത്തിലാക്കുന്ന പതിവും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്.

വെളിച്ചത്താൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നിഴലുകളും ദൃശ്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. കാലസൂചകമായിക്കൂടി പരിഗണിക്കാവുന്ന ഇവയും ഷോട്ടുകളുടെ തുടർച്ചയെ നിർണയിക്കാറുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ വസ്തുക്കളുടെയോ നിഴൽ വലിപ്പങ്ങൾ ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമല്ലാത്തപക്ഷം ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള കാലത്തുടർച്ചയിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തും. രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും രണ്ടുകാലത്ത് ചിത്രീകരിച്ചതിനാൽ കൈവന്ന പിഴയെ കാണികൾ എളുപ്പത്തിൽ തിരിച്ചറിഞ്ഞേക്കും. എന്നാൽ ഒരു ഷോട്ടിൽ നിഴലില്ലാതെയും മറ്റൊന്നിൽ നിഴലേറിയുമിരുന്നുകൊണ്ട് വെളിച്ച വൈരുദ്ധ്യത്തെപ്പോലെ നിഴൽവൈരുദ്ധ്യത്തിലൂടെ സവിശേഷപ്രഭാവങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കാനാകും. തുടർച്ചകളുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം ആഖ്യാനബദ്ധമായിക്കൂടി വെളിപ്പെടുന്നതാണെന്നർത്ഥം. ചിത്രീകരണത്തിൽത്തന്നെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടി വരുന്നതാണ് ഈ തുടർച്ചയെങ്കിലും ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയുടെ കാലത്ത് അവ പലതും ചിത്രീകരണശേഷം നിർമിച്ചെടുക്കാനാകുമെന്നായിട്ടുണ്ട്.

3.3.1.4.2. കാലത്തിന്റെ സംഗ്രഹവും വിപുലനവും

കാലത്തിലുള്ള ഇടർച്ചകളാണ് അതിന്റെ സംഗ്രഹണവും വിപുലനവും എന്നിരിക്കിലും ഇവയെ ഒരുതരത്തിലുള്ള കാലത്തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുന്നതിനുള്ള ചുരുക്കുവഴികളായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ വളരെ സമയമെടുക്കുന്ന ഒരു ക്രിയയെ അതിന്റെ ഇടയിലെ സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനകാലത്തിലേക്ക് കുറുക്കിയെടുക്കുകയാണ് വിട്ടുകളയലിൽ അഥവാ എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടി(Elliptical Cut)ൽ. ദീർഘമായ ഒരു യാത്രയുടെ ഏതാനും ഘട്ടങ്ങൾ മാത്രം തുടർച്ച കൈവിടാതെ തെരഞ്ഞെടുത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ ഒരു രീതി. സെക്കന്റുകളോ മിനുറ്റുകളോ മണിക്കൂറുകളോ ദിവസങ്ങളോ വർഷങ്ങളോ വിട്ടുകളയാം. ഒരാൾ ഉറങ്ങി എഴുന്നേൽക്കുന്ന ദൃശ്യം, അയാൾ ഓഫീസ് വേഷത്തിൽ വീട് പൂട്ടിയിറങ്ങുന്ന ദൃശ്യം, ഓഫീസ് വാതിൽതുറക്കുന്ന ദൃശ്യം, ഓഫീസിൽനിന്നിറങ്ങുന്ന ദൃശ്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാല് ദൃശ്യങ്ങളെ മാത്രം ക്രമത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ഒരാളുടെ ഒരു ദിവസത്തെ സംഗ്രഹിക്കാനാകും. ഒരു സീനിൽനിന്ന് അടുത്ത സീനിലേക്കുള്ള മാറ്റമായും ഇവ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രം ബാല്യവും കൗമാരവും കടന്ന് യുവാവായി വളരുന്നതും ദരിദ്രർ സമ്പന്നരാകുന്നതും മറ്റുമായ ദീർഘകാലംകൊണ്ടുള്ള പരിണാമം ഏതാനും നിമിഷങ്ങൾകൊണ്ട് കാണിച്ച് ആഖ്യാനകാലത്തെ ചുരുക്കിയെടുക്കാറുണ്ട്. ഇന്റർടൈറ്റിലുകൾ വഴിയും കേവലമായൊരു *കട്ടു*വഴിയുമെല്ലാം വലിയൊരു കാലയളവ് വിട്ടുകളഞ്ഞ് മറ്റൊരു കാലത്തേക്ക് ചാടാറുണ്ട്. *ഓടയിൽ നിന്ന്* (കെ. എസ്. സേതുമാധവൻ, 1965) എന്ന ചിത്രത്തിൽ സോഡയുണ്ടാക്കുന്ന യന്ത്രം തിരിക്കുന്ന ബാലനായ പപ്പുവിന്റെ കൈകളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് യുവാവായ പപ്പുവിന്റെ കൈകൾ യന്ത്രം തിരിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറിക്കൊണ്ട് ലളിതമായ ഒരു കട്ടിലൂടെ പപ്പുവിന്റെ വളർച്ചാകാലത്തെ മറികടക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാനാകും. ഇവിടെ ഒരേസമയം *എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടി*ലൂടെ കാലത്തെ

ചുരുക്കുകയും ഫ്രെയിമിലെ ക്രിയയുടെയും മറ്റും സാമ്യംകൊണ്ട് (*ആക്ഷൻ മാച്ച് കട്ട്*) സംഭവത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

*എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടി*നൊപ്പം സമയത്തെ വിട്ടുകളയുന്ന മറ്റൊരു സങ്കേതം നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച *കട്ട് എവേ*യാണ്. അതായത് ഒരു സംഭവത്തിന്റെ അനുബന്ധഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്ക് വ്യത്യസ്തമായൊരിടത്തിലുള്ള ഷോട്ടിനെ തിരുകുന്നു. അവയ്ക്ക് ആഖ്യാനപരമായ പ്രാധാന്യമുണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഒരാൾ ബസ്സിൽ കയറി ഇരിക്കുന്ന ഷോട്ടിനെ തുടർന്ന് വീട്ടിൽ ഒരു സ്ത്രീ ഭക്ഷണം പാചകം ചെയ്യുന്ന ഷോട്ട് കാണിക്കുകയും തുടർന്ന് മുമ്പുകണ്ട ആൾ ബസ്സിൽനിന്നിറങ്ങുന്ന ദൃശ്യത്തെ കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. ഇവിടെ അയാളുടെ ദീർഘമായ യാത്രാസമയത്തെ സ്ത്രീയുടെ *കട്ട് എവേ ഷോട്ട്* വഴി സംഗ്രഹിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. ചിലപ്പോൾ ഇവ സമാന്തരമുറിയലുകളായി നിൽക്കുകയും ചെയ്യും. ഒരു കാര്യത്തെയോ സംഭവത്തെയോ ചെറു ചെറു ദൃശ്യങ്ങളുടെ ശ്രേണികളിലൂടെ ചുരുക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷ് രീതിയുമുണ്ട്. വലിയ അപകടം പറ്റിയ കഥാപാത്രം അതിൽനിന്ന് കരകയറി പൂർണ ആരോഗ്യവാനാകുന്നത് ചെറുചെറു ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കാണിക്കുന്നതിനെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. ഇവയെ മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസ് എന്നാണ് വിളിക്കുന്നതെങ്കിലും ഇവയ്ക്ക് സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷുമായല്ല തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ കാലസംഗ്രഹവുമായാണ് ബന്ധം. കേന്ദ്രകഥാപാത്രം വളർന്ന് വലുതായി യുവാവാകുന്നതോ ദരിദ്രൻ സമ്പന്നനാകുന്നതോ ആയ കാര്യങ്ങളെ ഒരൊറ്റ പാട്ടിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഇന്ത്യൻചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി കാണാം. ഇവയെ ഗാന മൊണ്ടാഷ് സ്വീകൻസായി പരിഗണിക്കാനാകും.

കാലത്തെ സംഗ്രഹിക്കാനായി കട്ടുകളെപ്പോലെതന്നെ ഡിസോൾവ്, ഫെയ്ഡ്, വൈപ്, ഐറിസ് തുടങ്ങിയ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെക്കൂടി സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ആഖ്യാനപരമായ പ്രധാനഘട്ടങ്ങളെ വേർതിരിച്ച് കാണിക്കാനും ഇത് ഉപയോഗിക്കുന്നു.

വളരെ പെട്ടന്ന് സംഭവിച്ചുതീരുന്ന ഒരു കാര്യത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളും വിപുലാംശങ്ങളും സംഭവകാലത്തിൽത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുക പ്രയാസമാണ്. അത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ സംഭവകാലത്തെ വിപുലപ്പെടുത്തിയാലേ വൈകാരികമായ വിക്ഷോഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനാകൂ. *ബാറ്റിൽ ഷിപ് പൊട്ടെംകിനി*ലെ ഒഡേസാപ്പടവിൽ നിമിഷങ്ങൾക്കകം തീർന്ന വെടിവെപ്പിനെ ഐസൻസ്റ്റൈൻ പതിമൂന്ന് മിനുട്ടോളം ദീർഘിപ്പിച്ചാണ് കാണിച്ചതെന്ന ആക്ഷേപം ഉണ്ടായത് ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു ആവിഷ്കാരതന്ത്രത്തിന്റെ പേരിലാണ്. വെടിവെയ്പ്പിന്റെ തീവ്രതയേയും വിപ്ലവകാരികളുടെ മരണത്തിലെ ദയനീയതയേയും ചിത്രീകരിക്കാൻ അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കഴിയുന്നത്ര ചേർത്തുവെയ്ക്കുകയാണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ ചെയ്തത്. വെടിവെപ്പ് എന്ന ക്ഷണികമായ സംഭവത്തെ വെടിവെപ്പിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളും വെടികൊള്ളുന്നവരുടെ പരക്കംപാച്ചിലും വീഴ്ചയും മറ്റും ഇടകലർത്തി സുദീർഘമായൊരു സീക്വൻസ് അദ്ദേഹം പരീക്ഷിച്ചു. അത് രംഗങ്ങളെ വല്ലാതെ നാടകീയമാക്കുകയും അതിന്റെ സാമൂഹികമായ ഒരു പരപ്പും പ്രതികരണവും സിനിമാചരിത്രത്തിൽ ഇടം നേടുകയും ചെയ്തു. ഒരർത്ഥത്തിൽ വെടിവെപ്പ് എന്ന ആശയത്തെ

അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങളോടെ ആവർത്തിക്കുകയാണ് ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന തന്ത്രം. ഇതേ തന്ത്രം നാടകീയതയും ഉദ്വേഗവും ആവേശവും മറ്റും സൃഷ്ടിക്കാനായി ജനപ്രിയസിനിമകൾ സ്ഥിരമായി സ്വീകരിക്കുന്നതും കാണാം.

കാലവിപുലനത്തിന് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ആവർത്തനത്തെ പലരീതികളിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. മന്ദചലന(Slow motion)മാണ് ഒന്ന്. മന്ദചലനം എന്നത് തത്വത്തിൽ ഓരോ ഫ്രെയിമും ആവർത്തിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. വിശദാംശങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താനായി ഈ തന്ത്രം സ്പോർട്സ് ഇനങ്ങൾ തത്സമയം കാണിക്കുന്നിടത്ത് ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

ഒരു ദൃശ്യംതന്നെ ആവർത്തിച്ച് കാണിച്ചുകൊണ്ട് കാലത്തെ വിട്ടുകളയാതെ നീട്ടിവെയ്ക്കുന്ന രീതിയാണ് മറ്റൊന്ന്. ആക്ഷൻ ചിത്രങ്ങളിലെ നായകകഥാപാത്രവും പ്രതിനായകകഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള അടിപിടി രംഗത്തിലും ഇത്തരമൊരു ഓവർലാപ്പിംഗ് ചിത്രസന്നിവേശം സർവ്വസാധാരണമാണ്. നായകന്റെ ഇടിയുടെ ആഘാതത്തെ വ്യത്യസ്ത കാഴ്ചക്കോണിലും മറ്റും ആവർത്തിച്ചു കാണിച്ചുകൊണ്ട് അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മന്ദചലനത്തിൽ ഒരു സംഭവത്തിന്റെ, കാലത്തിന്റെ ഓരോ മാത്രയെയും വിശദമാക്കുന്ന രീതിയാണെങ്കിൽ യഥാർത്ഥകാലത്തിൽത്തന്നെ സംഭവത്തിന്റെ ഒരു നിമിഷത്തെ അപ്പാടെ ആവർത്തിക്കുന്നതാണ് ഓവർലാപ്പിംഗ് എഡിറ്റിംഗിന്റെ രീതി. വെറും ആവർത്തനത്തിലൂടെ അടിവരയിടുന്നതുപോലെ ഒരു തരം ഊന്നിയുറപ്പിക്കലാണ് ഇതെന്ന് പറയാം.

ആവർത്തനം എപ്പോഴും പൂർണമായിത്തന്നെ വേണമെന്നില്ല. ഒരു ദൃശ്യത്തിന്റെ അവസാനത്തെ ഭാഗികമായി ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് അടുത്ത ഷോട്ട് തുടങ്ങുന്നതിനെ *ഓവർലാപ്പിംഗ് ടൈം* എന്ന് വിളിക്കാറുണ്ട്. ഇവിടെ സൂക്ഷ്മമായ ഒരു ആവർത്തനത്തിലൂടെ ഫലത്തിൽ കാലത്തെ ചെറുതായി വികസിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. എഡ്വിൻ എസ് പോർട്ടർ തന്റെ *ദ ലൈഫ് ഓഫ് ആൻ അമേരിക്കൻ ഫയർമാൻ* (1903) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഈ സങ്കേതത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തിയതായി മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഴിഞ്ഞുപോയ സംഭവത്തിന്റെ ഉടൻതന്നെയുള്ള നന്നെ ച്ചെറിയ ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കുപോലെ അടുത്ത ദൃശ്യമാരംഭിക്കുന്നു എന്ന് വേണമെങ്കിൽ പറയാം.

സ്വാഭാവികകാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളല്ലെങ്കിൽപ്പോലും കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം സങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രയോഗം ഇടമുറിയാത്ത സിനിമാറ്റിക് കാലത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ഫലപ്രദമായ സങ്കേതോപാധികളാകുന്നു.

3.3.1.4.3. സമാന്തരമായ മുറിച്ചുചേർക്കലും കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലും

വളരെ സൂക്ഷ്മമായ വ്യത്യാസങ്ങളാണ് സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശ(Parallel Editing)ത്തെയും കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലി(Cross Cutting)നെയും വേർതിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ സൈദ്ധാന്തികർക്കിടയിൽത്തന്നെ ഇവയെ സംബന്ധിച്ച് ചില ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. ക്രോസ്കട്ടിംഗിനെ മലയാളത്തിൽ സമാന്തരസന്നിവേശമെന്നാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വിവർത്തനം ചെയ്തിരിക്കു

ന്നത്. പാരലൽ എഡിറ്റിംഗിനെ ഇതിനോടൊപ്പം പരാമർശിക്കുന്നുമില്ല. ഫലത്തിൽ ഇത് രണ്ടും ഒന്നാണെന്ന് വിചാരിച്ചാലും കുഴപ്പമില്ല എന്ന ഉദാസീനമട്ടാണ് അദ്ദേ ഹത്തിനുള്ളത്. പോർട്ടറുടെ *ദി ഗ്രേറ്റ് ട്രെയ്ൻ റോബറി*യെക്കുറിച്ച് പരിചയപ്പെടു ത്തുമ്പോഴാണ് അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ വിശദമാക്കുന്നത്. "ഈ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രകട മായ ഗുണം, കഥ നടക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളുടെ അനായാസേനയുള്ള മാറ്റമാണ്. ഒരു കൂട്ടം ആളുകളിൽനിന്ന് അതിവേഗം മറ്റൊരുഭാഗത്തുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യം മാറുന്നു. വീണ്ടും തിരിച്ചുവരുന്നു. ഇങ്ങനെ മാറി മാറി ആവർത്തിക്കു മ്പോൾ അത് കഥയുടെ പ്രത്യേകതയനുസരിച്ച് കാണിയിൽ ഉദ്ദിഷ്ടമായ ഉദ്വേഗപ്ര തിഭാവങ്ങളുളവാക്കുന്നു. ഈ രീതിയിൽ പോർട്ടർ ഉപയോഗിച്ച ചിത്രസന്നിവേശരീ തിയാണ് ഇന്ന് ആധുനികചിത്രങ്ങളെല്ലാം ഉപയോഗിക്കുന്ന സമാന്തരസന്നിവേശം (ക്രോസ്കട്ടിംഗ്) എന്ന സങ്കേതത്തിന് അടിത്തറപാകിയത്" (2014 : 114). ആഖ്യാന ത്തിന്റെ തലത്തിലല്ലാതെ ഷോട്ടിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന്റെ തലത്തിൽ ചിന്തിക്കുന്നതു കൊണ്ടാകാം ഒരൊറ്റ സംജ്ഞകൊണ്ടുതന്നെ അടൂർ രണ്ട് വഴിയേയും കുറിക്കുന്ന തെന്നുവേണം കരുതാൻ.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ നിശ്ചിതഘട്ടത്തിലെ സംഭവവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ല എന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നുന്ന വിധം വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങളെ ഇടകലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കൽ (Cross Cut) എന്ന് പറയുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്, പറഞ്ഞുവരുന്ന സംഭവത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒന്നിലേക്ക് പൊടുന്നനെ പ്രവേശി ക്കുമ്പോൾ *കട്ട് എവേ* എന്നതിലെപ്പോലെ ഒരമ്പരപ്പു തോന്നാം. എന്നാൽ അതിന്റെ തുടർച്ചയിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നതോടെ അതും ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കണ്ണിചേരുകയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നു. സ്ഥലത്തിലെന്നപോലെ കാല ത്തിലും വ്യത്യസ്തമായ സംഭവങ്ങളിലേക്ക് ഇങ്ങനെ മുറിച്ചുകടക്കാം. അതായത് വിഭിന്ന സ്ഥലങ്ങളിലോ വിഭിന്നകാലങ്ങളിലോ ഉള്ള സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തി ലേക്ക് കൊരുത്തുവെക്കുന്ന ഒരു എഡിറ്റിംഗ് രീതിയാണ് കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചു ചേർക്കൽ (Cross Cutting). ഇതിൽ ഒരേസമയത്ത് സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ ഇട കലർത്തിക്കാണിക്കുന്ന രീതിക്ക് സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശം (Parallel Editing) എന്ന് പ്രത്യേകം പേരുകൽപ്പിക്കാറുണ്ട്. മറ്റുള്ള രീതികളെ കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചു ചേർക്കൽ എന്ന് പൊതുവെ വിളിച്ചുപോരുന്നു. ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ മാറുമ്പോഴും സ്ഥൂലമായ തലത്തിൽ ആഖ്യാനപരമായ തുടർച്ച അനുഭവിപ്പിക്കാനാകുമെന്ന താണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഇവയുടെ പ്രസക്തി.

ഉദാഹരണത്തിന് *തനിയാവർത്തനം* (സിബി മലയിൽ, 1987) എന്ന ചിത്ര ത്തിന്റെ അവസാനം ബാലൻ മാസ്റ്റർക്ക് അമ്മ വിഷം കലർത്തിയ ഭക്ഷണം ഉരുളക ളാക്കി ഊട്ടുന്ന ദൃശ്യത്തോട് ഇടകലർത്തി കുട്ടിയായ ബാലന് അമ്മ വിഷമില്ലാത്ത ചോറ് ഉരുളകളാക്കി ഊട്ടുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചേർക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത് സാധാ രണ ചെയ്യാറുള്ളതുപോലെ ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കല്ല. ഓർമ്മകളുടെ ഇടമുറിച്ചിലാണ് ഇവിടെ പ്രധാനം. സ്വന്തം മകനെ സ്നേഹവാത്സല്യത്തോടെതന്നെ വിഷച്ചോറൂ ട്ടുന്ന അമ്മയുടെ നിസ്സഹായതയെ അന്വയിക്കുകയാണിവിടെ. ഇതുപോലെ

വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളിലോ, കാലങ്ങളിലോ ഒക്കെ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെ ഇട ചേർത്തുകൊണ്ട് സംഘർഷമോ ആകാംക്ഷയോ ഒക്കെ ജനിപ്പിക്കുന്നതിന് *ക്രോസ് കട്ട്* ഉപയോഗിക്കുന്നു. പറഞ്ഞുവരുന്ന സംഭവത്തിന് ഇടയിലേക്ക് മറ്റു സംഭവ ങ്ങളെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നു എന്നതാണിതിന്റെ സ്വഭാവം. *അഴകിയ രാവണൻ* (കമൽ, 1996) എന്ന ചിത്രത്തിൽ നോവലിസ്റ്റായ അംബുജാക്ഷൻ വിവരിക്കുന്നതു പോലെ 'അവിടെ പാലുകാച്ചൽ, ഇവിടെ താലികെട്ട്, ഇവിടെ താലികെട്ട്, അവിടെ പാലുകാച്ചൽ' എന്ന സസ്പെൻസ് സൂത്രവാക്യംതന്നെയാണതിന്റെ സരസമായ ഉദാഹരണം. ഇവിടെ പാലുകാച്ചുമ്പോൾ അവിടെ താലികെട്ടുന്നു എന്ന് വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങളുടെ സമകാലികതയെ വൈകാരികമായ ഒരു സംഘർഷബി ന്ദുവിൽ കൊരുത്തുവെക്കുന്ന സിനിമാറ്റിക് രീതിയെ കളിയാക്കുകയാണല്ലോ അംബുജാക്ഷൻ ചെയ്യുന്നത്. സസ്പെൻസ് നിറയ്ക്കാനായി മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്ര ങ്ങളുടെ ക്ലൈമാക്സ് രംഗങ്ങൾ അധികവും ഇത്തരത്തിൽ കുറുകെയുള്ള മുറിച്ചു ചേർക്കലിനെ ധാരാളമായുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട് എന്നതിനെയാണ് ഈ തമാശ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഏകകാലത്ത് വിഭിന്ന ദേശങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ സമാന്തരമായി വരുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഇതിനെ സമാന്തര ചിത്രസന്നിവേശം എന്ന് വിളിക്കാം. ഇത് *ക്രോസ്കട്ടി*ന്റെ ഒരു രീതി മാത്രമാണ്. അതായത് എല്ലാ *പാരലൽ എഡിറ്റിംഗും ക്രോസ് കട്ടാ*ണ്. എന്നാൽ എല്ലാ *ക്രോസ് കട്ടും പാരലൽ കട്ടാ*വണമെന്നില്ല. അതേസമയം സമാന്തരമായ മുറിച്ചു ചേർക്കലിലൂടെ മൊത്തത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രഘടനതന്നെ നിർമിക്കാനാവുമെന്നത് സമാന്തരാഖ്യാനങ്ങൾ എന്ന വകഭേദം തെളിയിക്കുന്നുമുണ്ട്. രണ്ടിടത്തും സംഭവ ങ്ങളുടെ സമയം ഒന്നാണ് എന്നതാണ് പ്രധാനം.

എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാങ്കേതികതയെ മുൻനിർത്തിയാൽ ഇവയിൽ ഭേദമൊന്നു മില്ല എന്നതാണ് പ്രധാനം. ഏകകാലികത എന്നത് വാസ്തവത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ അനുഭവകാലമായ വ്യവഹാരകാലമല്ല മറിച്ച് ആഖ്യാനകാലമാണ്. അതി നാൽത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരിധിയിൽവെച്ചുമാത്രമേ ഇവ രണ്ടിനെയും വേർതിരിച്ചറിയാനാകൂ. അതുകൊണ്ടാണ് ഈ രണ്ട് പദങ്ങളും പലയിടങ്ങളിലും കൂടിക്കുഴഞ്ഞുപോകുന്നത് എന്ന് വിചാരിക്കാം. ആഖ്യാനപരമായ വ്യവഹാരകാല ത്തിലേക്ക് വിഭിന്നമായ സംഭവങ്ങളെ അവയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ സഹിതം ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനാകുന്നതിനാൽ ഇവ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം നിർണായകങ്ങളായ രണ്ട് ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളാണ്.

3.3.2. ഇടർച്ചകൾ

സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ ആവിഷ്കരിക്കാനെന്ന പോലെ അതിന് വിള്ളലു കൾ ഉണ്ടാക്കാനും എഡിറ്റിംഗ് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. തുടർച്ചാഭംഗമുള്ള, ഇടർച്ച യുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതികൾ (Non-continuity editing) എന്ന് ഇവയെ വിളി ക്കാം. സ്ഥലത്തിന്റെയോ കാലത്തിന്റെയോ തുടർച്ച തൽക്കാലത്തേക്കെങ്കിലും മുറി ക്കുക എന്നതാണ് ഇവിടെ താൽപ്പര്യം. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ചിത്രസന്നി വേശം നടന്നിട്ടുണ്ട് എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് ഇത്തരം ഇടർച്ചകളുടെ ലക്ഷ്യം. ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങളും ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവ് ചിത്രങ്ങളും അമൂർത്ത

ചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരം ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതികൊണ്ട് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നവയാണ്. സുഗമമായി കഥാഖ്യാനം നടത്തുന്ന ചിത്രങ്ങൾപോലും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രംഗങ്ങൾക്കും ഗാന-നൃത്തരംഗങ്ങൾക്കും ആക്ഷൻ രംഗങ്ങൾക്കും മറ്റും ഇത്തരം ഇടർച്ചകളെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും അവ പൊതുവെ തട്ടുംതടവുമില്ലാത്ത ആഖ്യാനത്തെ പ്രധാനമായി കാണുന്നവയാണ്. ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിലും മറ്റും വരുന്ന ജംപ്കട്ടുകൾ കാണിയെ ഞെട്ടിക്കുന്നത് ഈ ഇടർച്ച കൊണ്ടാണെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ധാരമുറിയാതിരിക്കാൻ അവ ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്. അഥവാ വൈകാരികമായ തന്മയീഭാവത്തെ മുറിക്കാത്തിടത്തോളമേ അത്തരം ഇടർച്ചകൾക്ക് അവിടെ പ്രവേശനമുള്ളൂ എന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. എന്നാൽ ജർമ്മൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ ഇടർച്ചയെ ഒരു കലാതത്വമായിത്തന്നെ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നതാണ് പ്രധാനം. ബൗദ്ധികമായ കലാസ്വാദനമാവശ്യപ്പെടുന്ന സൃഷ്ടികളിൽ ഇത്തരം ഇടർച്ചകൾക്ക് ധൈഷണികമായ മറ്റർത്ഥങ്ങളാണ് കൈവരുന്നത്.

3.3.2.1. എഡിറ്റിംഗിലെ ഇടർച്ച : ഐസൻസ്റ്റൈനും മൊണ്ടാഷും

എഡിറ്റിംഗ് എന്ന അമേരിക്കൻ പദത്തിന് പകരമായി യൂറോപ്പ് സ്വീകരിക്കുന്ന പദമാണ് മൊണ്ടാഷെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുക (Assemble) എന്ന അർത്ഥമുള്ള മോണ്ടെർ (monter) എന്ന ഫ്രഞ്ച് പദത്തിൽനിന്നാണ് മൊണ്ടാഷ് എന്ന പദം ഉരുത്തിരിഞ്ഞ് വരുന്നത്. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ചലനദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് മൂന്നാമതൊരർത്ഥം നിർമിക്കുന്നുവെന്നതാണതിന്റെ കാതൽ. കുളെഷോവിന്റെയും പുഡോവ്കിന്റെയും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളെയും മൊണ്ടാഷ് എന്നുതന്നെയാണ് വ്യവഹരിക്കുന്നതെങ്കിലും ആ പദത്തെ മലയാളചലച്ചിത്രനിരൂപണങ്ങളിലും മറ്റും ഐസൻസ്റ്റൈന് മാത്രമായി, സവിശേഷമായി കൽപ്പിച്ച് നൽകാറാണ് പതിവ്. അതുമാത്രമല്ല മൊണ്ടാഷെന്നാൽ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷാണുതാനും. മറ്റുതരം മൊണ്ടാഷുകളെ അത്രകണ്ട് പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്നർത്ഥം. ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ലോകസിനിമയെ അടുത്തു പരിചയിക്കാൻ തുടങ്ങിയ മലയാളിയുടെ രാഷ്ട്രീയബോധത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റൈൻ എന്ന രാഷ്ട്രീയ ചലച്ചിത്രകാരനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനി*ലെ ഒഡേസാ സീക്വൻസും ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തിന്റെ തെളിവായി ഇതിനെ വായിക്കാം. അതുവരെയുള്ള തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശചിന്തകളിൽ ഇടർച്ചയെ മുഖ്യമായി ഉറപ്പിച്ചു എന്നതാണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ എന്ന പ്രതിഭയുടെ ഒരു മുദ്ര. എന്തായാലും, കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിൽ മാർക്സിനെയോ എംഗൽസിനെയോ പോലെ മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയസിനിമാധാരയിൽ ഐസൻസ്റ്റൈനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൊണ്ടാഷും ചിരപ്രതിഷ്ഠനേടി.

മൊണ്ടാഷ് എന്ന രീതി പ്രയോഗിച്ചു എന്നതിനൊപ്പം അതിന്റെ സൈദ്ധാന്തികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങൾ വിശദമാക്കി എന്നതാണ് ചലച്ചിത്രപഠനചരിത്രത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റൈനെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നത്. അർത്ഥനിർമാണ പ്രക്രിയയെ ഹൈറോഗ്ലിഫിക് ഭാഷയുമായി സാദൃശ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ തന്റെ മൊണ്ടാഷ് ചിന്തകളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. രണ്ട് ഹൈറോഗ്ലിഫികുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ അവയുടെ ആകെത്തുകയല്ല, മറിച്ച്

പുതിയൊരർത്ഥമാണ് ഉണ്ടാകുന്നതെന്ന ഉദാഹരണം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി രണ്ട് ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ പുതിയൊരർത്ഥം ജനിക്കുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം സിദ്ധാന്തിച്ചു. ചിത്രീകരണക്ഷമമായ (depictive) രണ്ട് ചിത്രങ്ങളുടെ കൂടിച്ചേരലിലൂടെ ചിത്രീകരണക്ഷമമല്ലാത്ത (non- depictable) ആശയചിത്രം (ideogram) രൂപീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നർത്ഥം. ജാപ്പനീസ് ചിത്രലിപിയിൽ വെള്ളത്തിന്റെ ചിത്രവും കണ്ണിന്റെ ചിത്രവും ചേർന്ന് 'കരയുക' എന്ന ആശയം രൂപപ്പെടുന്നതും 'നായ' യും 'വായ'യും ചേർന്ന് 'കുരയ്ക്കുക'എന്ന ആശയം രൂപപ്പെടുന്നതും ഉദാഹരണമായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (Eisenstein, 1977 : 29-30). സമാനമായാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലും അർത്ഥം നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. അവിടെ രണ്ട് വ്യത്യസ്തമായ ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേർന്ന് അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മൂന്നാമതൊരാശയം ജനിക്കുന്നുവെന്ന് ഐസൻസ്റ്റൈൻ പറയുന്നു. 'പരസ്പരവിപരീതവും സ്വതന്ത്രവുമായ രണ്ട് ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള കൂട്ടിമുട്ടലി(Collision)ലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നാടകീയ തത്വ(Dramatic Principle)മായ മൊണ്ടാഷ് ഉണ്ടാകുന്നു'വെന്നാണ് ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മതം (Eisenstein, 1977 : 49). ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷ് ചിന്തയ്ക്ക് മാർക്സിയൻ വൈരുദ്ധ്യചിന്തയുമായുള്ള ചാർച്ച സുവ്യക്തമാണ്. ഒരു പ്രത്യേക ചരിത്രഘട്ടത്തിൽ ഭരണവർഗവും തൊഴിലാളിവർഗവും തമ്മിലുണ്ടാവുന്ന വർഗസമരത്തിന്റെ ഫലമായി വർഗരഹിതമായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ലോകക്രമം സംജാതമാകുമെന്ന മാർക്സിയൻ വീക്ഷണത്തിന്റെ സത്ത അതിൽ ഉറഞ്ഞുകിടക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് തെസിസും അതിന്റെ വിരുദ്ധമായ ആന്റിതെസിസും പരസ്പരം ഏറ്റുമുട്ടി സിന്തെസിസ് എന്ന നൂതനമായ ആശയം രൂപീകൃതമാകുന്നുവെന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകചിന്ത അടിപ്പടവായി മൊണ്ടാഷ് ചിന്തയിലുമുണ്ടെന്ന് സാരം.

വിരുദ്ധമായ ഷോട്ടുകൾ ക്രമത്തിൽ അടുക്കിവെയ്ക്കുമ്പോൾ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഷോട്ടുകളുടെ അർത്ഥതലം രൂപപ്പെടുന്നത്. അത് ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുതന്നെയും രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു ഷോട്ടിൽത്തന്നെ പല തരം വൈരുദ്ധ്യാത്മകതകൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണിതെന്ന് ഇക്കാര്യത്തെ മാർക്സിയൻ ദർശനത്തോട് ചേർത്താണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. മൊണ്ടാഷെന്നാൽ ഇഷ്ടികകൾ അടുക്കിവെച്ച് കെട്ടിടം നിർമിക്കുന്ന മട്ടിലൊരു നിർമാണപ്രവർത്തിയാണ് എന്ന് കുളെഷോവും പുഡോവ്കിനും കരുതുന്നതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ സങ്കൽപ്പനമാണ് ഇത്. അവിടെ ഇഷ്ടിക സ്വയം അർത്ഥപൂർണമായ ഒരു ഏകകമായി വിചാരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അതിനാൽ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്ന ഇഷ്ടികകൾക്ക് കെട്ടിടത്തിൽ സ്വതന്ത്രമായ നിലയുമില്ല. അവ ഒരുമിച്ച് നിൽക്കുന്ന കെട്ടിടമോ ചുമരോ ആകുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അർത്ഥപൂർണമാകുന്നത്. ചുമരിലെ ഇഷ്ടികകൾ പോലെ മൊണ്ടാഷിന്റെ ഘടകങ്ങളായ ഷോട്ടുകളും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് ആഖ്യാനം കെട്ടിപ്പടുക്കുന്നത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ ഐസൻസ്റ്റൈന് വ്യത്യസ്തമായ നിലപാടുണ്ടാകണമെന്നില്ല. എന്നാൽ അവ പരസ്പരം സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുകയോ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായി പ്രവർത്തിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു എന്ന നിലപാടാണ് ഐസൻസ്റ്റൈനെ വ്യത്യസ്തനാക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഷോട്ട് മൊണ്ടാഷിന്റെ ഘടകമല്ല മറിച്ച് അത് മൊണ്ടാഷിലെ കോശ

മാണ് (Cell). എന്നുവെച്ചാൽ ജീവന്റെ സകല ലക്ഷണങ്ങളും ഓരോ കോശത്തി ലുമുണ്ട്. ജീവന്റെ ഏകകമായ കോശം വിഭജനത്തിലൂടെ അനേകകോശങ്ങളായി സമ്മേളിച്ച് ഭ്രൂണമായും ജീവിയായും വളരുന്നതുപോലെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ മൊണ്ടാഷുകൾ രൂപം കൊള്ളുന്നത്. അവിടെ ഓരോ ഷോട്ടും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥോൽപ്പാദനരീതികളുടെ ഒരു ഏകകമായിട്ടാണ് നിൽക്കുന്നത് (Eisenstein, 1977 : 36-37). അവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വൈരുദ്ധ്യാത്മകമാണ് എന്നത്രേ ഐസൻ സ്റ്റൈൻ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ദർശനം.

വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ കൂടിച്ചേരുന്ന ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുതന്നെ പ്രവർത്തിക്കുന്ന പലവിധമായ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതകളെ ഐസൻസ്റ്റൈൻ കണ്ടെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ വെളിച്ചം കൂടിയ ഭാഗവും കുറഞ്ഞ ഭാഗവുമുണ്ട്. അവ പരസ്പരം വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ ഒരു ബന്ധത്തിലാണ്. അത് ഫ്രെയിമിലെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നു. വെളിച്ചവിതാനത്തിലെ ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യത്തെ മുൻനിർത്തി അവയെ വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യമേറിയ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് പറയാം. അതുപോലെ ഫ്രെയിമിലെ പുരോ-മധ്യ-പശ്ചാത്തലങ്ങളിലെ വസ്തുക്കളുടെ വലിപ്പവ്യത്യാസ ത്തിലൂടെയോ പാറ്റേണുകളിലൂടെയോ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. രൂപപര മായ പ്രത്യേകതകളിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന ഗ്രാഫിക് സംഘർഷം (Graphic Conflict), വിവിധ തലങ്ങളിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം (Conflict of Plane), വസ്തുക്കളുടെ വലിപ്പ ത്തിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം (Conflict of Volume), സ്ഥലപരമായ വൈരുദ്ധ്യം (Spatial Conflict), വെളിച്ചങ്ങളിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം (Light Conflict), ഭാവവൈരുദ്ധ്യം (Tonal Conflict), മന്ദ-ദ്രുതചലനങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യം, ആരോഹണാവരോഹണ ചലനങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യം, ക്യാമറാദൂരങ്ങളിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യം തുടങ്ങി അന വധിയായ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഐസൻസ്റ്റൈൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (Eisenstein, 1977 : 52-55). ഇവയെ ആന്തരികമൊണ്ടാഷുകൾ (Internal Montage) എന്ന് വിളിക്കാം. അതായത് ഷോട്ടിനകത്തും ഷോട്ടുകൾ ചേരുന്നിടത്തും വൈരു ദ്ധ്യാത്മകത പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നു എന്നർത്ഥം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ചല ച്ചിത്രത്തിൽ ആദ്യന്തം പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒരു പ്രതിഭാസമായി വൈരുദ്ധ്യാത്മക തയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനാവുന്നു എന്നതാണ് ഈ നിലപാടിന്റെ സവിശേഷത. അതാണ് കുളെഷോവിന്റെ പരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മുന്നേറ്റം എന്ന് പറയാം. ഒരർത്ഥത്തിൽ മിസ് എൻ സീനുമായി മൊണ്ടാഷിനെ സൂക്ഷ്മമായി കണ്ണിചേർക്കാൻകൂടി ഈ ആന്തരികമൊണ്ടാഷ് വഴിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകളിലൂടെയും ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുതന്നെ മൊണ്ടാഷ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലാണ് മിസ് എൻസീനിന് താത്പര്യം. ഐസൻസ്റ്റൈനാകട്ടെ, അതുംകടന്ന് ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച യിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയിലാണ് ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നത്. സ്വാഭാവിക മായും ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ ചേരുന്ന ദൃശ്യാന്തരമായ രീതിയെന്ന് എസൻസ്റ്റൈനിന്റെ മൊണ്ടാഷ് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. അതിൽത്തന്നെ വൈരുദ്ധ്യാത്മ

കത വളരെ പ്രകടവും അതുവഴി ഒട്ടൊക്കെ ദുരൂഹവുമായ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷ് വളരെ പ്രസിദ്ധമാകുകയും ചെയ്തു.

കാണിയുടെ വൈകാരികവും ബൗദ്ധികവുമായ അനുഭവതലങ്ങളെ ഉത്തേജിപ്പിക്കാൻ സാമർത്ഥ്യമുള്ള മൊണ്ടാഷിന്റെ അഞ്ച് രീതികൾ ഐസൻസ്റ്റൈൻ എടുത്ത് പറയുന്നുണ്ട്. 1. പാരിമാണികം (Metric), 2. താളാത്മകം (Rythmic), 3. ഭാവാത്മകം (Tonal), 4. അതിഭാവാത്മകം (Overtonal), 5. ബൗദ്ധികം (Intellectual).

പാരിമാണികമൊണ്ടാഷിന്റെ അടിസ്ഥാനം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യമാണ്. സംഗീതത്തിലെ കാലമാത്രകൾ (metre) അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന ഗണിതയുക്തിക്ക് സദൃശമായ ഒരു പദ്ധതിയിലൂടെ ഷോട്ടുകൾ ഒരുമിച്ചുചേർക്കുന്ന രീതിയാണിത്. ഷോട്ടുകളുടെ നീളം കൂട്ടുകയോ കുറയ്ക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പാരിമാണികമൊണ്ടാഷുകൾ ഷോട്ടുകളുടെ നീളമാണ് പ്രധാനമെന്ന് പറഞ്ഞത് അവിടെ ഷോട്ടിലെ ഉള്ളടക്കം അത്രമേൽ ഗൗനിക്കുന്നില്ല എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്. ഉള്ളടക്കത്തിനുമേൽ നീളത്തിന് ആധിപത്യമുണ്ടായിരിക്കും എന്നാണ് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നത് (Eisenstein,1977 : 72-73). ശബ്ദപഥത്തിൽ സംഗീതത്തിന്റെ താളപാതത്തിന് അനുസരിച്ച് മുറിയുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണിവയെന്ന് കാണാനാകും.

ഷോട്ടുകളുടെ നീളത്തോടൊപ്പം ഷോട്ടിലെ വസ്തുക്കളുടെ ചലനത്തിന്റെ താളത്തിൽക്കൂടി ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടുള്ള എഡിറ്റിംഗാണ് താളാത്മകമൊണ്ടാഷ് (Rythmic Montage). സീക്വൻസിൽ എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നത് എന്നതനുസരിച്ചാണ് ഓരോ ഷോട്ടിന്റെയും സമയം നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇവിടെ ഒരു ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ ചലനവുമായി അടുത്ത ഫ്രെയിമിലെ ചലനം മേളിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന താളമാണ് മൊണ്ടാഷിന്റെ സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ ചലനമെന്നാൽ ജംഗമവസ്തുക്കളുടെ ചലനം മാത്രമല്ല നിശ്ചചലമായി നിൽക്കുന്ന സ്ഥാവരവസ്തുക്കളുടേതുകൂടിയാണ്. റോഡിന്റെ ദൃശ്യം നിശ്ചലമെങ്കിലും ചലനസൂചിയായ ചില രേഖകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ കെട്ടിടങ്ങളുടെ രൂപങ്ങളിലും ചിലതുണ്ട്. ഇത്തരം രേഖകൾ കാണിയുടെ നോട്ടത്തെ നയിക്കുന്നവയാണ്. അങ്ങനെ അത് ചലനത്തിന് സമാനമാകുന്നു. ഷോട്ടുകളിലുള്ള ചലനത്തെ അനുസരിച്ച് ഷോട്ടുകളുടെ നീളം നിശ്ചയിക്കുകയും അവ തന്നെ ക്രമാനുഗതമായി കുറച്ചുകൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യുമ്പോൾ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് വേഗം കൂടിക്കൂടിവരുന്ന പ്രതീതിയുണ്ടാകുന്നു. പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇത് ഉചിതമാണ്. അവിടെ കട്ടുകളുടെ താളവേഗം എന്ന അടിസ്ഥാനതത്വത്തെയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. എന്നാൽ അതിനെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ടും പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിക്കാനാകുമെന്നാണ് ഒഡേസാ പടവുകളിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ ഉദാഹരിച്ച് ഐസൻസ്റ്റൈൻ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. പിന്തുടരുന്ന താളപാതത്തിനിടയ്ക്ക് പുതിയ മറ്റൊന്നിനെ അതിനെക്കാൾ തീവ്രവും എളുപ്പത്തിൽ വേർതിരിച്ചറിയാവുന്ന താളപാതത്തിൽ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുകയാണതിന്റെ മാർഗം (Eisenstein, 1977 :

73–75). വൈകാരികമായ ആവേഗങ്ങളും അതിന്റെതന്നെ പാരമ്യത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ചയും സാധ്യമാകുന്നത് ഷോട്ടുകളുടെ നീളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയെന്നതിനോടൊപ്പമോ അതിലധികമോ അതിലെ ചലനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയാണ്.

ഷോട്ടിനകത്തെ ചലനത്തെയും അതിന്റെ താളത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നതുപോലെ അതിനകത്തെ ഭാവങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയും മൊണ്ടാഷുകൾ രൂപപ്പെടുത്താം. അതാണ് ഭാവാത്മകമൊണ്ടാഷ് (Tonal Montage). പാരിമാണികവും താളാത്മകവുമായ മൊണ്ടാഷുകളുടെ ചേരുവകൾ ഉപയോഗിച്ചോ ഉപേക്ഷിച്ചോ ഷോട്ടിലെ പ്രബലമായ വൈകാരികഭാവത്തിന്റെ രീതിയനുസരിച്ച് ഉണ്ടാക്കുന്നവയാണ് ഭാവാത്മകമൊണ്ടാഷ്. വ്യത്യസ്ത അളവിലുള്ള ദൃശ്യസ്ഫുടതകൊണ്ട്, തെളിച്ചമോ മങ്ങലോ ആധാരമാക്കിയുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയിലൂടെ, ചിത്രസംയോജനം നടത്തുകയാണിതിന്റെ രീതി. *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനി*ലെ തുറമുഖത്തിൽ മഞ്ഞ് മൂടുന്ന സീക്വൻസിനെയാണ് ഐസൻസ്റ്റൈൻ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കുന്നത്. വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടാണ് വിഷാദാത്മകമായ അന്തരീക്ഷം അവിടെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത സീക്വൻസിൽ ഭാവത്തിനാണ് പ്രാഥമികമായ പ്രബലത ലഭിക്കുന്നത്. അതേസമയംതന്നെ ദ്വിതീയമായി താളാത്മകതയുടെ പ്രബലതകൂടി കാണാനാകും. ജലത്തിന്റെ പ്രക്ഷുബ്ധത, നങ്കൂരമിട്ട കപ്പലുകളുടെയോ ജലോപരിതലത്തിലെ പൊങ്ങുകളുടെയോ ഒക്കെ നേരിയ ചാഞ്ചാട്ടം, പതിയെ ഉയരുന്ന നീരാവി, വെള്ളത്തിൽ പതിയെ പറക്കുകയും പറന്നിറങ്ങിയിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കടൽക്കാക്കകളുടെ ചലനം എന്നിവയെല്ലാമാണ് താളത്തിന്റെ പ്രബലതയെ അറിയിക്കുന്നത്. സ്ഥലപരവും താളാത്മകവുമായ പ്രത്യേകതകളെ അറിയിക്കുന്നതിനെക്കാളുപരി ഈ ചലനങ്ങൾ ഷോട്ടുകളിലെ ഭാവതീവ്രതയ്ക്ക് പരഭാഗശോഭയണയ്ക്കുന്നതിലാണ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഭാവ-താളങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വിഷാദാന്തരീക്ഷം വാക്കുലിൻ ചുക്കിന്റെ മരണത്തെത്തുടർന്നാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്ന് ആലോചിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനപരമായ വൈകാരികതയെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാനുള്ള ഉപാധിയെന്ന മട്ടിലുള്ള അതിന്റെ നിൽപ് സാർത്ഥകമാകുന്നു (Eisenstein, 1977 : 75–76).

ഭാവാത്മകമൊണ്ടാഷിന്റെ അതേ രേഖയിലൂടെ അതിനപ്പുറത്തേക്ക് നൈസർഗികമായി വികസിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷാണ് അതിഭാവാത്മകമൊണ്ടാഷ് (Overtonal Montage). പാരിമാണികവും താളാത്മകവും ഭാവാത്മകവുമായ വ്യത്യസ്ത മൊണ്ടാഷുകൾ ഒരേസമയം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടിവ. ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് നൈസർഗികമായിത്തന്നെ വളരുന്ന നാല് മൊണ്ടാഷുകളും പരസ്പരവിരുദ്ധമായും സമന്വയിക്കപ്പെട്ടും പ്രവർത്തിക്കുന്നതുവഴി അതിന് ഒരു അതിഭാവപരിവേഷം കൈവരുന്നു. വൈകാരികതയുടെയും ഗതിവേഗത്തിന്റെയും ആശയങ്ങളുടെയും സമ്മിശ്രമായ ദൃശ്യാനുഭവം കാണികളിൽ ഫലപ്രദമായി പ്രവർത്തിക്കാതിരിക്കില്ല (Eisenstein, 1977 : 78–81). *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടംകിനി*ലെ ഒഡേസാ പടവുകളുടെ

സീക്വൻസ് തന്നെയാണ് ഇതിനുള്ള ഉത്തമ ഉദാഹരണം. അതിൽ എല്ലാ മൊണ്ടാഷുകളും ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്.

വ്യത്യസ്ത ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ ബൗദ്ധികമായ മറ്റൊരർത്ഥം ലഭിക്കുകയാണ് ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷി(Intellectual Montage)ൽ. ചലച്ചിത്രത്തിന് പുറത്തുള്ള, ആഖ്യാനേതരമായ ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് പലപ്പോഴും ഇതിനായി കൂട്ടിച്ചേർക്കാറുള്ളത്. *ബാറ്റിൽഷിപ് പൊട്ടെംകിനിലെ*തന്നെ ഒഡേസാ പടവുകളുടെ സീക്വൻസിനുശേഷം മൂന്ന് സിംഹപ്രതിമകളുടെ നിശ്ചലദൃശ്യം ചേർത്തിരിക്കുന്നത് പ്രസിദ്ധമായ ഉദാഹരണം. മറ്റു മൊണ്ടാഷുകളെ അപേക്ഷിച്ച് ദൃശ്യപരമായി പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ഇടർച്ചയുള്ളൊരു മൊണ്ടാഷാണിത്. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *സ്ട്രൈക്കി*ലും സമാനമായൊരു ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷ് കാണാം. തൊഴിലാളികളെ വെടിവെച്ചിടുന്ന ഷോട്ടുകളിൽ കാളയെ അറുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുകയാണവിടെ. ഷോട്ടുകളുടെ തുടർച്ചയെ അല്ലെങ്കിൽ പരസ്പരബന്ധത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാകണം ഈ മൊണ്ടാഷിനെ സമാന്തരതയ്ക്കുദാഹരണമായാണ് പുഡോവ്കിൻ നൽകുന്നത്. എന്നാൽ ഐസൻസ്റ്റൈനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത് ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷാണ്. കാരണം രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുമായി സ്ഥലകാലപരമായ ബന്ധമേതുമില്ല. മറിച്ച് ഹിംസയും നിസ്സഹായതയുമെന്ന ബൗദ്ധികാശയവും അതിലൂടെയുണ്ടാക്കുന്ന വൈകാരികചലനവുമായാണ് ഇവയ്ക്ക് ബന്ധം. ഇത്തരം മൊണ്ടാഷുകൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ അർത്ഥങ്ങളെ പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ബൗദ്ധികമായി നിൽക്കുന്നത്. അതേസമയം ഇതിന്റെ പ്രതീകാത്മകതയെ ജനപ്രിയസിനിമകൾ മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രണയചേഷ്ടകൾക്കിടയ്ക്ക് പൂക്കളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിച്ചുചേർക്കുന്നതോ അപ്രതീക്ഷിതമായ മരണമോ മറ്റോ സംഭവിക്കുമ്പോൾ നിശ്ചലമാകുന്ന കടൽത്തിരയെ ചേർക്കുന്നതോ ആയ ദൃശ്യരൂപകങ്ങളെയും ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷുകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കാവുന്നതാണ്. അതായത് രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയിൽനിന്ന് മാത്രം ഊന്നുന്നതല്ലെങ്കിൽ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷുകളെ പ്രതീകാത്മകമൊണ്ടാഷുകൾ എന്ന വിശാലമായ ഗണമായി കരുതാം. ഐസൻസ്റ്റൈൻ പറഞ്ഞ അഞ്ചിനം മൊണ്ടാഷുകളിൽ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷൊഴികെ മറ്റുനാലെണ്ണവും വൈകാരികാനുഭൂതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് വരുന്നത്. ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷാകട്ടെ, കാണിയുടെ ബുദ്ധിയെക്കൂടി, ചിന്താപ്രക്രിയയെക്കൂടി, ചലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സരളമായ സംവേദനം പ്രയാസമാക്കുന്നിടത്താണ് ബുദ്ധിപരത പ്രധാനമാകുന്നത്. ഈ ഇടർച്ച മറ്റു മൊണ്ടാഷുകളിലേതിനെക്കാൾ ദുർഗ്രഹമാണെന്ന് പറയാം.

രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനചിത്രങ്ങളിലും ജനപ്രിയചലച്ചിത്രമാതൃകകളിലും ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷുകളെയും തനതുപരിഷ്കാരങ്ങളോടെ സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഇടർച്ചയിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന തുടർച്ചയാണ് അവിടെ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളിലെ കച്ചവടഫോർമുലകളെന്ന് വിവക്ഷിക്കുന്ന ഗാനനൃത്തരംഗങ്ങളും സംഘട്ടനരംഗങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരമൊരു ഇടർച്ചയിലൂടെയുള്ള ഒരു തുടർച്ചയെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അതേപോലെ അശരീരി ശബ്ദത്തിലൂടെ അവതരണകാലത്തെ ക്രമീകരിക്കാനും ഇത്

ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഒരേസമയം കാണികളെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരുവിധത്തിൽ ഇഴുകിച്ചേരാൻ ഇവ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ ഏറെക്കുറെ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സാധ്യതയാണ് സർവ്വസാധാരണമായി സ്വീകരിച്ചുവരാറുള്ളതെങ്കിലും മനഃപ്പൂർവ്വമായിത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമൂല്യത്തെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തെയും മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നവരുമുണ്ട്. അവരുടെ സൃഷ്ടികളെ സർഗാത്മകതയിലേക്കുയർത്തുന്നത് ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയുടെ വ്യത്യസ്തമായ സാങ്കേതികവഴികളാണ്. കുളെഷോവിനെപ്പോലെയുള്ളവർ ഇടർച്ചയിലൂടെയുള്ള ഒരു തുടർച്ചയെയാണ് സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതെന്ന വ്യത്യാസവുമുണ്ട്. ക്രമം, ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവം ഇവയെ പരിഗണിക്കുന്ന അവരുടെ ചിന്തയിൽ തുടർച്ചയുടെ സൂക്ഷ്മത ഉള്ളതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് കുളെഷോവിനെയും പുഡോവ്കിനെയും തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ പരീക്ഷണധാരയായി പരിചയപ്പെടുത്തിയതും.

3.3.2.2. സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള ഇടർച്ചകൾ

ഏതൊരു ആഖ്യാനത്തിനും സ്ഥലകാലപരമായ തുടർച്ച അനുപേക്ഷണീയമാണ് എന്നത് വാസ്തവമാണെങ്കിലും നിരന്തരമായ കാലത്തുടർച്ച ആഖ്യാനങ്ങൾ പാലിക്കുന്നില്ല. സംഭവകാലവും ആഖ്യാനകാലവും തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെടുത്തുന്നതിനായി കാലത്തിന്റെ ഇടർച്ചകളും അവിടെ സാധാരണമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് തിരശ്ശീലയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ നടപ്പുകാലവും പ്രേക്ഷകരുടെ ജീവിതകാലവും വർത്തമാനകാലമാണെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് കാലം വർത്തമാനംതന്നെ ആവണമെന്നില്ല. ആഖ്യാനകാലത്തെ വ്യവഹാരകാലത്തിലേക്ക് പരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സഹജസ്വഭാവംതന്നെ ഇത്തരം ഇടർച്ചകൾക്ക് നിദർശനമാണ്. എഡിറ്റിംഗിൽ അത് തുന്നലറിയിക്കാതെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിനെ പിന്താങ്ങിക്കൊണ്ടുതന്നെ നിർവ്വഹിക്കാറുമുണ്ട്. അതേസമയം ബോധപൂർവ്വമായി ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് കാണിയെ അന്യവത്ക്കരിക്കുന്നതിനായി ഇടർച്ചകളെ ഉപയോഗിക്കാറുമുണ്ട്.

സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള ഈ ഇടർച്ചകളെ കഥാഖ്യാനപരം, കഥാഖ്യാനവ്യതിരിക്തം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായി വിഭജിക്കാം. കഥാചിത്രങ്ങളിൽ സംഭവങ്ങളുടെ നടപ്പുകാലത്തെ മുറിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, ഫ്ളാഷ്ഫോർഡ് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കഥാഖ്യാനപരമായ ഇടർച്ചകൾക്കുദാഹരണമായി പറയാം. ഇടർച്ചകളെ ഫെയ്ഡോ ഡിസോൾവോ വോയ്സ് ഓവറോ കൊണ്ട് മയപ്പെടുത്തി ചാട്ടത്തെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കുക ഇവിടെ സാധാരണമാണ്. അതേസമയം മയപ്പെടുത്തലുകളൊന്നുമില്ലാതെ, വ്യത്യസ്ത വർണങ്ങളോ വെളിച്ചമോ സ്വീകരിക്കാതെ, ലളിതമായൊരു *കട്ടി*ലൂടെ യഥേഷ്ടം ഭൂത-ഭാവികാലങ്ങളിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിൽനിന്ന് ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലേക്കാകുന്നു അപ്പോൾ ഷോട്ടുകളുടെ മുറിയൽ. രണ്ട് ഷോട്ടുകൾ ചേരുന്നിടത്തും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ടെന്നർത്ഥം. ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറി മറ്റു ചില കാര്യങ്ങളിലേക്ക് ശ്രദ്ധ തിരിക്കാനായി ഇടർച്ചയുടെ സങ്കേതങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം വിന്യസിക്കുന്നു എന്നതാണ്

കഥാഖ്യാനവ്യതിരിക്തമായ ഇടർച്ചകളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. ജംപ്കട്ട്, ഇടമുറിച്ചുള്ള തിരുകിക്കയറ്റൽ (Non diegetic Insert), നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം (Fourth Wall breaking) എന്നിവ ഇങ്ങനെ ബോധപൂർവ്വമായ ഇടർച്ചകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ചിത്രസംയോജനസങ്കേതങ്ങളാണ്. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള സ്വരച്ചേർച്ചയല്ല ഇടച്ചിലാണ് ഇവയുടെ ലക്ഷ്യം.

3.3.2.2.1. ജംപ്കട്ടുകൾ

സംഭവങ്ങൾ നടന്നുവരുന്ന സ്ഥലകാലങ്ങളിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ മറ്റൊരു സ്ഥലകാലത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം മാറുന്നതാണ് ജംപ്കട്ട് (Jump Cut). സ്ഥിരമായിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിൽ കഥാപാത്രം മാറിവരുന്നതോ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ഥിരമായിരുന്നുകൊണ്ട് പശ്ചാത്തലം മാറിവരുന്നതോ എല്ലാം ജംപ്കട്ട് പ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കും. ചലനപ്പൊരുത്തം ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലിൽ (മാച്ച് കട്ടിൽ) ഷോട്ട് മാറുമ്പോഴുള്ള ഇടർച്ച ഒഴിവാക്കുകയാണല്ലോ ലക്ഷ്യം. ഇവിടെ അത്തരം ഇടർച്ചയെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. അതിനാൽ ഇവയെ വിപരീതസ്വഭാവമുള്ള *കട്ടു*കളായി വിലയിരുത്താറുണ്ട്. ആദ്യകാഴ്ചയിൽ എന്തോ സാങ്കേതികപ്പിഴവായി ജംപ്കട്ടിനെ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നതിൽ അത്ഭുതമില്ല.

കേവലമായ ഒരു കട്ടിലൂടെതന്നെ കാലമാറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന *എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടു*കളെ *എലിപ്റ്റിക്കൽ ജംപ്കട്ടു*കളെന്ന് വിളിക്കാം. *2001 : സ്പേസ് ഒഡീസി*(1968)യിലെ വായുവിലേക്കെറിയുന്ന എല്ലിൻ കഷ്ണത്തിൽനിന്ന് ബഹിരാകാശത്ത് വായുവിൽക്കറങ്ങുന്ന ഉപഗ്രഹത്തിലേക്ക് *കട്ടു*ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭത്തെ ക്രിയാപൊരുത്തത്തോടെയുള്ള *എലിപ്റ്റിക്കൽ ജംപ്കട്ടാ*യി കാണാം. ഇവിടെ ഷോട്ടുകൾ ഒരേ സമയം പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലുകളും കാലസംഗ്രഹങ്ങളായ ജംപ്കട്ടുകളുമാകുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകളെ ഒരു *കട്ടി*ലൂടെ വിട്ടുകളഞ്ഞുകൊണ്ട് കുതിച്ചുചാടുകയാണിവിടെ കാലം. സമയത്തിന്റെ കടന്നുപോകലിനും ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള ചാട്ടത്തിനും സ്വപ്നത്തിൽനിന്ന് യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുള്ള ഉണർച്ചയ്ക്കുമെല്ലാം ജംപ്കട്ടിനെ ചലച്ചിത്രകാരർ ആശ്രയിക്കാറുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെത്തന്നെ ഭ്രമാത്മകമായോ വിചിത്രഭാവനയായോ ഒക്കെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ഈ സിദ്ധി ജംപ്കട്ടുകൾക്ക് ആഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷമായ സ്ഥാനം നൽകി. ജോർജ് മെലിയേ കൗതുകമെന്ന മട്ടിൽ തുടങ്ങിയ ജംപ്കട്ട് ഗൊദാർദിലേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും അന്യവത്ക്കരണത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള പ്രധാനമായ ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമായി സ്ഥാനപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവ് പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ആരംഭചിത്രങ്ങളിലൊന്നായ *ബ്രെത്ത്ലെസ്സി*(1960)ലെ ഒരു രംഗത്തിൽ പാട്രീഷ്യ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ തലയ്ക്ക് പുറകിലുള്ള പശ്ചാത്തലവും വെളിച്ചം പതിക്കുന്ന രീതിയും മാത്രം മാറ്റിക്കൊണ്ട് ഒരു സീനിൽത്തന്നെ ഒമ്പത് ജംപ്കട്ടുകൾ ഗൊദാർദ് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡിന് ബദലായ, ബ്രെഹ്തിയൻ അന്യവത്കരണാശയത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായാണ് ജംപ്കട്ട് എന്ന സങ്കേതത്തെ ഗൊദാർദ് വിജയകരമായി പരീക്ഷിച്ചത്. ലോലയുടെ അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സിനെയും ധൃതിപിടിച്ച ആലോചനകളെയും ജംപ്കട്ടിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തെ ചടുലമാക്കുന്ന

കാഴ്ച *റൺ ലോല റൺ* (1998) എന്ന ചിത്രത്തിലുമുണ്ട്. ഇവിടെ ജംപ്കട്ട് ആഖ്യാനവിശേഷമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ചടുലതാളത്തിലുള്ള എഡിറ്റിംഗ് പാറ്റേണിൽ ഇത്തരം ജംപ്കട്ടുകളിലൂടെ ആഖ്യാനവേഗവും അതുവഴി വൈകാരികാവേഗവും അനുഭവിപ്പിക്കാനാകുന്നു.

3.3.2.2.2. 30 ഡിഗ്രി, 180 ഡിഗ്രി ചട്ടങ്ങളുടെ അതിലംഘനം

ഒരേ വസ്തുവിന്റെ തന്നെ രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കുമ്പോൾ ചിത്രീകരണത്തിൽ സൂക്ഷിക്കേണ്ടുന്ന 30 ഡിഗ്രി ചട്ടം പാലിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കൊരു ചാട്ടമനുഭവപ്പെടാറുണ്ട്. *ഷൂട്ട് ദി പിയാനോ പ്ലേയർ* (1960) എന്ന ത്രൂഫോ ചിത്രത്തിൽ ഓഡിഷനെത്തുന്ന ചാർളി കൊള്ളർ മുറിക്ക് മുന്നിൽ ആലോചിച്ചുനിൽക്കുകയും പണിപ്പെട്ട് ബെല്ലടിക്കാൻ തുനിയുകയും ചെയ്യുന്നതിനെ അയാളുടെ വിരലുകൾ ബെല്ലിലേക്ക് നീളുന്നതിന്റെ വലിപ്പവ്യത്യാസത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിച്ചുചേർത്താണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. 30 ഡിഗ്രി നിയമം പാലിക്കാതെയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ഷോട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കൊരു ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ മധ്യസമീപത്തിൽനിന്ന് സമീപത്തിലേക്കും സമീപത്തിൽനിന്ന് അതിസമീപത്തിലേക്കും ദൃശ്യങ്ങൾ ചാടിനീങ്ങുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിന്റെ ഇടർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് ആഖ്യാനത്തിലും ഇടർച്ചയനുഭവപ്പെടുകയാണ്.

180 ഡിഗ്രി നിയമം മനഃപ്പൂർവമായിത്തന്നെ ഭഞ്ജിക്കുന്ന യാസുജിറോ ഒസുവിന്റെയും ജാക്വസ് ടാറ്റിയുടെയും ശൈലിയെക്കുറിച്ച് ബോർഡ്വൽ പറയുന്നുണ്ട്. അവർ ഇടത്തെ 360 ഡിഗ്രിയിലായി വ്യാപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സാങ്കൽപ്പികരേഖ മുറിച്ചു കടക്കുന്നുവെന്നും എന്നാൽ അവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ ഇത്തരം ഇടർച്ചകൾ ആഖ്യാനപരമായ ആശയക്കുഴപ്പമൊന്നും സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ലെന്നും ബോർഡ്വൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2006, 253-254). രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം നോക്കുന്ന തുടർച്ചയായ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യമൂല്യവും ആകാരവും ലഭിക്കണമെന്ന ആവശ്യത്തിനായി വ്യത്യസ്ത വലിപ്പമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്ത അകലത്തിലുള്ള മധ്യദൃശ്യങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഛായാഗ്രാഹകനായ യുഹാരു അത്സുതയോട് യാസുജിറോ ഒസു ആവശ്യപ്പെടുമായിരുന്നുവത്രേ. മനുഷ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരത്തിന്റെ ആകൃതി മാത്രമല്ല അവരുടെ കണ്ണിന്റെ സ്ഥാനംപോലും ഓരോ ഷോട്ടിലും സമാനമായിരിക്കുന്ന വിധത്തിലായിരിക്കും ചിത്രണം (Bordwell, 1988 : 98). 30 ഡിഗ്രി നിയമം ലംഘിച്ച ദൃശ്യങ്ങളായതിനാൽ എഡിറ്റുചെയ്ത് കഴിയുമ്പോൾ ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലൊരു ചാട്ടം അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഹോളിവുഡ് ശൈലിയുടെ മട്ടിൽ ഇടത്തിന്റെ മിനുസമാർന്ന ഒഴുക്കില്ലെങ്കിലും കാര്യകാരണവികാസം സുഗ്രാഹ്യമാകുന്നതിനാൽ ഇവിടെ കാഴ്ചാതടസ്സമുണ്ടാകുന്നില്ല. അതിനാൽത്തന്നെ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ തുടർച്ചാവ്യവസ്ഥ കഥപറയാനുള്ള ഒരു വഴി മാത്രമാണെന്ന് വരുന്നു.

3.3.2.2.3. സ്മാഷ് കട്ടുകൾ

ശാബ്ദികമായും ചലനപരമായും സജീവമായ ഒന്നിൽനിന്ന് നിശ്ശബ്ദമോ ചലനരഹിതമോ ആയ മറ്റൊരു ഷോട്ടിലേക്ക് ഉടനടിയുള്ള മുറിഞ്ഞുമാറ്റമാണ്

സ്മാഷ് കട്ടിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരു ലൊക്കേഷനിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ലൊക്കേഷനിലേക്കോ ഒരവസ്ഥയിൽനിന്ന് മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്കോ താളഭേദത്തോടെ ചുവടുമാറുന്നു. ഹാസ്യം സൃഷ്ടിക്കാനും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോൺ കാഴ്ചകളായുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിൽ ഇവ ഇടംപിടിക്കാറുണ്ട്. പ്രതീക്ഷിക്കാത്തിടത്ത് പെട്ടെന്നൊരു *കട്ട്* വരുമ്പോൾ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തോട് കാണികൾ മാനസികമായി പ്രതികരിക്കുന്നു. സ്വപ്നത്തിൽനിന്ന് ഒരു കഥാപാത്രം ഞെട്ടിയുണരുന്നതും ഹൊറർ സിനിമകളിൽ അപ്രതീക്ഷിതമായി ഭീകരരൂപം വെളിപ്പെടുന്നതുമെല്ലാം സ്മാഷ് കട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ചിരപരിചിതമാണ്. അതുവഴി ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളെന്നപോലെ കാണികളും ഞെട്ടിപ്പോകുന്നുണ്ട്.

3.3.2.2.4. കഥാലോകത്തില്ലാത്ത ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഇടമുറിച്ചുചേർക്കൽ

കഥാഖ്യാനപരമായ ഒരു ദൃശ്യത്തിനുശേഷം കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുള്ള മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തെച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ അധികാർത്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പ്രതീകാത്മകമായവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഈ ദൃശ്യവഴികളെയാണ് നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുകളെന്ന് വിളിക്കുന്നത്. ഐസൻസ്റ്റൈൻ പറയുന്ന ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷിന്റെയും പുഡോവ്കിൻ പറയുന്ന പ്രതീകാത്മകതയുടെയും പ്രയോഗസാധ്യതകളാണിവ. ഇവ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലകാലനൈരന്തര്യത്തിൽ വിടവ് വീഴ്ത്തുന്നുണ്ട്. ഗൊദാർദിന്റെ *വീക്കെൻഡ്*(1967)ൽ കോറിന്റെ അമ്മയുടെ കൊലപാതകദൃശ്യം കാണിക്കാതെ രക്തത്തിൽ കുളിച്ചുകിടക്കുന്ന മുയലിന്റെ ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നതിനെ നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടിനായുള്ള ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. മുൻ അധ്യായത്തിൽ വിശദീകരിച്ച ദൃശ്യരൂപകങ്ങൾ പലതും നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുകളാണ്. സ്ഥലകാലപരമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ഒരു ദൃശ്യത്തെ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തോട് ചേർക്കുന്ന *കട്ട് എവേ*കൾക്കും നോൺഡയജറ്റിക് ദൃശ്യകൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളുമായി സാമ്യം കൽപ്പിക്കാനാകുമെങ്കിലും *കട്ട് എവേ*കൾ ആഖ്യാനത്തിനകത്തുതന്നെ നിലനിൽപുള്ള പ്രത്യേകാർത്ഥത്തെ വഹിക്കുന്ന ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളായിരിക്കും. ആ മട്ടിൽ *കട്ട് എവേ*യും *കട്ട് ഇനു*മെല്ലാം ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുകളാണെന്നും വേർതിരിച്ച് പറയാം.

അടുത്തടുത്ത് വരുന്ന രണ്ട് ഷോട്ടുകൾക്കിടയിൽ ആഖ്യാനപരമായി പ്രത്യേകകാരണമൊന്നുമില്ലാതെ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളെയോ നഗരദൃശ്യങ്ങളെയോ ഒഴിഞ്ഞ മുറികളെയോ മേൽപ്പുരകളെയോ കെട്ടിടദൃശ്യങ്ങളെയോ മറ്റോ ചേർക്കുന്ന ഒസുവിന്റെ ശൈലിയെക്കുറിച്ച് നോയൽ ബുർച് (Noel Burch) പറയുന്നുണ്ട്. ക്ലാസിക്കൽ ജാപ്പനീസ് കവിതയിലെ *മകുറകൊതോബ* (Makurakotoba) എന്നറിയപ്പെടുന്ന പില്ലോ വാക്കുകളുമായി അയഞ്ഞ ബന്ധമുള്ള ഇവയെ പില്ലോ ഷോട്ടുകളെ(Pillow Shots)ന്നാണ് അദ്ദേഹം വിളിക്കുന്നത്. ഒസുവിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുള്ള ഇത്തരം പില്ലോ ഷോട്ടുകൾ പാശ്ചാത്യലോകവീക്ഷണത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പറിയിക്കുന്ന, സാംസ്കാരികമായി നിർണയിക്കപ്പെട്ട സങ്കീർണചിഹ്നങ്ങളാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നു. ഇവയിലെ സജീവതയുടെ അഭാവവും സങ്കീർണ

തയും ഒസുവിന്റെ ശവക്കല്ലറയിൽ ആലേഖനംചെയ്തിരിക്കുന്ന ഒന്നുമില്ലായ്മ (Mu) എന്ന ആശയമായി പ്രതിധ്വനിക്കുന്നുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു (Burch, 1979 : 160-161). ഇത്തരം പില്ലോ ഷോട്ടുകളുമായി നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുകൾക്ക് രൂപപരമായ സാമ്യമാരോപിക്കാനാവും. എന്നാൽ നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ആഖ്യാനപരമായ അധികാർത്ഥത്തെയോ പ്രതീകാത്മകതയേയോ പില്ലോഷോട്ടുകൾ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല.

3.3.2.2.5. നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം

നാലാം ചുമരെന്നത് നാടകത്തിലെ സങ്കൽപ്പനമാണ്. നാടകം നടക്കുന്നത് ഒരു ചതുരവേദിയിലാണെന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ പുറകിലുള്ളതും വശങ്ങളിലുള്ളതുമായ മൂന്ന് ചുമരുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നേരെ മുന്നിൽ കാണികൾക്കായി തുറന്നിട്ട ഭാഗത്തെ നാലാംചുമരെന്ന് വിളിക്കാം. തിരശ്ശീല ഉയരുമ്പോൾ മാത്രം ഉണ്ടാകുന്ന ചുമരാണത്. നാലാംചുമർ ഇല്ലെന്ന ബോധത്തിൽ വേണം രംഗവേദിയിൽ അഭിനേതാക്കൾ പെരുമാറാൻ. കാണികളെ സംബന്ധിച്ച് സുതാര്യമായ ഈ നാലാംചുമർ അഭിനേതാക്കൾക്ക് അതാര്യമാണെന്നർത്ഥം. അഭിനേതാക്കളുടെ ഈ അതാര്യതയും കാണികളുടെ ഈ സുതാര്യതയുമാണ് നാടകാഖ്യാനത്തെപ്പോലെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലും മുഴുകാൻ കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് കാണികളോട് ഇടപെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. അതാര്യമായ നാലാംചുമരിനെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് കാണികളെ നേരിട്ട് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം (Fourth wall breaking) എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്നവണ്ണം ആസ്വദിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് കാണികളെ അന്യവത്ക്കരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകമാണ് കാണുന്നതെന്ന ബോധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നതിനായി ബെർതോൾഡ് ബ്രെഹ്ത് (Bertold Brecht) പരീക്ഷണാത്മകമായി ഉപയോഗിച്ചത് ഈ തന്ത്രമാണ്. ഈ സങ്കേതം ക്രമേണ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കും വ്യാപിക്കുകയുണ്ടായി.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മുന്നിലുള്ള ക്യാമറയിലേക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് നോക്കുമ്പോഴാണ് നാലാംചുമർ അതിലംഘിക്കപ്പെടുന്നത്. ആ നോട്ടം കാണികൾക്ക് നേരെയാകുന്നതിനാൽ അതുവരെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ ഒഴുക്കിൽനിന്ന് പെട്ടെന്നൊരു ചാട്ടം കാണികൾക്കനുഭവപ്പെടുകയും അവർ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അന്യവത്ക്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതുവഴി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമാധിഷ്ഠിതമായ ഇടനിലയെ അവർ തിരിച്ചറിയുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം മുന്നിൽ നിൽക്കുന്ന മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തോട് സംസാരിക്കുന്നുവെന്ന അർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രം ക്യാമറയ്ക്ക് നേരെ നോക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണമാണ്. നോക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെയും നോക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രത്തെയും ഉറപ്പിച്ചും കൺനിലപ്പൊരുത്തം സൂക്ഷിച്ചും മുറിയുന്ന ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളെ നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനത്തിൽ സാധാരണ ഉൾപ്പെടുത്താറില്ല. ഇതല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നേരിട്ട് കാണികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നവയാണ് നാലാംചുമർ അതിലംഘനങ്ങൾ.

ഇവയെ എഡിറ്റിംഗിന്റെ തലത്തിലും ദൃശ്യസംരചനയുടെ തലത്തിലും വേറിട്ട് തിരിച്ചറിയാനാകും. ഉദാഹരണമായി മുറിവില്ലാതെ തുടർച്ചയായൊഴുകുന്ന സംഭാഷണരംഗത്തിൽ (മിസ് എൻ സീൻ ഷോട്ടിൽ) ഒരു കഥാപാത്രം പെട്ടെന്ന് ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കി കാണികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്ത് സംസാരിക്കുമ്പോൾ അതിനെ ദൃശ്യസംരചനാതലത്തിലുള്ള നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം എന്ന് പറയാം. ഗൊദാർദിന്റെ പിയറോ ദി ഫൂൾ(Pierrot the Fool(1965)ൽ ഫെർഡിനാൻഡും മരിയാനും മരിച്ചയാളുടെ കാറുമെടുത്തുപോകുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇരുവരുടെയും സംഭാഷണത്തെ അവർക്ക് പുറകിലായി നിന്ന് ക്യാമറ പകർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ സംഭാഷണത്തിനിടയ്ക്ക് ക്യാമറയിലേക്കൊന്ന് തിരിഞ്ഞു നോക്കി ഫെർഡിനാൻ കാണികളോടായി ചിലത് പറയുന്നുണ്ട്. ആരോടാണെന്ന് മരിയാൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ വളരെ സ്വാഭാവികമായി കാണികളോടാണെന്ന് ഫെർഡിനാൻ മറുപടി പറയുന്നു. തുടർച്ചയായി ഒഴുകുന്ന ഷോട്ടിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടം കൊണ്ടാണിവിടെ നാലാംചുമർ അതിലംഘിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നതിനാൽ ഇവിടെ ആഖ്യാനപരമായൊരു ചാട്ടമുണ്ടാകുന്നു. അതായത് ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലല്ല (എഡിറ്റിംഗിലല്ല) ഷോട്ടിലെ കഥാപാത്രചലനംവഴിയാണ് (മിസ് എൻ സീനിൽ) നാലാംചുമർ അതിലംഘിക്കപ്പെടുന്നതെന്നർത്ഥം. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഈ അന്യവത്ക്കരണ രീതിയാണ് സുലഭവും.

നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനത്തെ മുന്നിലോ പിന്നിലോ ഉള്ള ഷോട്ടുകളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് മനസ്സിലാക്കപ്പെടുമ്പോൾ അവയെ എഡിറ്റിംഗിന്റെ തലത്തിലുള്ള നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനങ്ങളെന്ന് പറയാം. ഉദാഹരണമായി മൃണാൾ സെന്നിന്റെ *ഇന്റർവ്യൂവി*(1971)ലെ ഒരു രംഗം നോക്കാം. രഞ്ജിത് മല്ലിക് എന്ന യുവാവ് പുതിയ ജോലിയിൽ പ്രവേശിക്കാനായി ട്രാമിൽ യാത്ര ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കെ മാഗസിനിൽ അച്ചടിച്ചുവന്ന അയാളുടെ പടം കണ്ട് അയാളുടെ മുന്നിലിരിക്കുന്ന യുവതിയും മധ്യവയസ്കനും ആശയക്കുഴപ്പത്തിലാകുന്നു. ഏറെ നേരത്തെ സംശയത്തിനൊടുവിൽ രഞ്ജിത് മല്ലിക് അവരോട് ഫോട്ടോയിൽ കണ്ടത് തന്നെയാണെന്നും തനിക്ക് നിങ്ങളോടൊന്നും ഒളിച്ചുവെയ്ക്കാനില്ലെന്നും പറയുന്നു. അവരോട് സംസാരിച്ചതിനുശേഷം രഞ്ജിത് മല്ലിക് ക്യാമറയ്ക്ക് നേരെ നോക്കി സംസാരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെയാണ് മുറിച്ചുചേർക്കുന്നത്. ഇപ്പോൾ അയാൾ മുന്നിലുള്ള കാണിയെ അഭിസംബോധന ചെയ്താണ് സംസാരിക്കുന്നത്. കൺനിലപ്പൊരുത്തത്തിൽ പൊടുന്നനെയുണ്ടാകുന്ന മാറ്റവും ആരോടാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കാതെ ക്യാമറയ്ക്ക് നേരെ നോക്കി അയാൾ സംസാരിക്കുന്നതുമെല്ലാം ദൃശ്യസന്ദർഭത്തെ നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനമാക്കി മാറ്റുന്നുണ്ട്. താൻ ഒരു നടനല്ലെന്നും മൃണാൾ സെൻ എന്ന സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം അഭിനയിക്കുകയാണെന്നും മറ്റും രഞ്ജിത് മല്ലിക് പറയുമ്പോൾ ദൃശ്യം അത് ചിത്രീകരിക്കുന്ന കെ. കെ മഹാജന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു. സംവിധായകൻ *കട്ട്* പറയുമ്പോൾ മഹാജൻ ചിത്രീകരണം നിർത്തുന്നുമുണ്ട്. രഞ്ജത് മല്ലിക്കാകട്ടെ, വീണ്ടും ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കി സംസാരിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. നിങ്ങളിതുവരെ കണ്ടതൊന്നും യഥാർത്ഥമല്ലെന്നും എന്റെ അമ്മയായി അഭിനയിച്ചത് ശരിക്കും തന്റെ അമ്മയല്ല ഒരു നടിയാണെന്നും പറയുന്നു. പറഞ്ഞുമുഴുമിക്കുംമുമ്പേ ദൃശ്യം *പാഥേർ പാഞ്ചാലി*യുടെ ക്ലൈമാക്സ് ദൃശ്യത്തിലേക്ക്, ഹരിഹർ ദുർഗയ്ക്കായി

വാങ്ങിവന്ന സാരി മാറോടുചേർത്ത് കരയുന്ന സർബജയയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക്, മുറിയുന്നു. കരുണ ബാനർജിയാണ് രഞ്ജിത് മല്ലികിന്റെ അമ്മയായി അഭിനയിക്കുന്നതെന്ന് നോൺ ഡയജറ്റിക് ഇൻസേർട്ടുവഴി അറിയിക്കുകയാണ്.

ആഖ്യാനത്തിനകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തോട് പറയുന്നുവെന്ന വ്യാജേന കാണികളെക്കൂടി സംബോധനചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്രകാരർ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഷോട്ടുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിന്റെ ക്രമത്തിൽ ഇടപെട്ടുകൊണ്ടാണ് ഈ ഇരട്ട ഉദ്ദേശ്യം അവർ നടപ്പിലാക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങൾ കാണികളെയാണ് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതെന്ന് തോന്നിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അടുത്തുവരുന്ന പ്രതികരണ ഷോട്ടുകളി(Reaction Shots)ലൂടെ അവർ യഥാർത്ഥത്തിൽ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തെയോ വസ്തുവിനെയോ ആണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അതായത് ഒരു കഥാപാത്രം ക്യാമറയിലേക്ക് നേരിട്ടുനോക്കി തകർക്കുന്ന നാലാംചുമരിനെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതികരണദൃശ്യം ചേർത്ത് പുനഃസ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക ഒഴുക്കിലേക്ക് പുനഃപ്രവേശിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം. പത്മരാജന്റെ *കള്ളൻ പവിത്രൻ* (1981) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ തന്റെ കിണ്ടിയും മൊന്തയും പവിത്രൻ കട്ടതിനെപ്പറ്റി ക്യാമറയിലേക്ക് നേരെ നോക്കി വിശദീകരിക്കുകയാണ് മാമച്ചൻ. നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടുള്ള മാമച്ചന്റെ നോട്ടവും വിശദീകരണവുമെല്ലാം കാണികളോടാണ് കഥാപാത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും തൊട്ടടുത്തുതന്നെ അയാളെ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന പോലീസുകാരുടെ ദൃശ്യം ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ആ തോന്നലിനെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നു. സമാനമായി ഭരതന്റെ *സന്ധ്യമയങ്ങുംനേരം* (1983) എന്ന ചിത്രത്തിൽ പൗലോസ് കുട്ടിയെ തൂക്കിക്കൊല്ലാൻ വിധിച്ചതിനുശേഷം ജഡ്ജ് ബാലഗംഗാധരമേനോൻ ക്യാമറയ്ക്ക് നേരെ നോക്കി ആ പ്രവൃത്തിയെ ന്യായീകരിക്കുന്ന വിധത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നത് കാണാം. ഇവിടെയും കാണികളോടായാണ് അയാൾ പറയുന്നതെന്ന് തോന്നുമെങ്കിലും വിവരണം അവസാനിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അത് പട്ടിയോടാണ് പറയുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാവുന്നത്.

ഭരതന്റെതന്നെ *ആരവ*(1978)ത്തിൽ കല്ലിൽ മാവാട്ടുന്ന കാവേരിയെ ക്യാമറ ലംബമാനമായി ചലിച്ചുപകർത്തുമ്പോൾ അവളുടെ വശീകരിക്കുന്ന നോട്ടം ക്യാമറയുടെ നേർക്കായി മാറുന്നു. എന്നാൽ സൂംബാക്കായി അവളിരിക്കുന്ന ഇടത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ ആ നോട്ടം മരുതിന്റെ നേർക്കാണെന്ന് വെളിപ്പെടുന്നു. ഒരേസമയം പുരുഷകാണികളെയും കഥയ്ക്കകത്തെ കഥാപാത്രത്തെയും അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനത്തിനകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെയുള്ള നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനസന്ദർഭമാണിത്. അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നയാളെ അൽപ്പം വൈകി മാത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനാലാണ് ഇത്തരമൊരു വായനയ്ക്ക് ഇടം തരുന്നത്. സ്ത്രീയെ ലൈംഗികാനന്ദമാക്കി നിർത്തുന്നതിൽ പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടിന്റെ ഇടപെടലെങ്ങനെയെന്ന് വ്യക്തമാകുന്ന സന്ദർഭം കൂടിയായത് മാറുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് അവ പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ടെന്ന യുക്തിക്കനുസരിച്ച് നിൽക്കുമെങ്കിലും ഷോട്ടിൽച്ചേർക്കുന്ന നോൺഡയജറ്റിക് സംഗീതവും ടിൽറ്റ് അപ് ചലനങ്ങളെല്ലാംകൂടി കാഴ്ചയെ പൊലിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടെ നാലാംചുമ

രിന്റെ അതിലംഘനം കാണികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുംമട്ടിലുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതയിലൂടെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ രീതിഭേദത്തിലൂടെയുമെല്ലാം നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം കാണാം. അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തതകൾ കാണാം.

ബോധപൂർവ്വം ഇടർച്ച വരുത്തി കാണികളെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അന്യവൽക്കരിക്കാനോ ആഖ്യാനധാരയിലേക്ക് താദാത്മ്യവൽക്കരിക്കാനോ എല്ലാം തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശസാധ്യതകളെപ്പോലെ ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശസാധ്യതകളെയും ചലച്ചിത്രകാരർ കൂട്ടുപിടിക്കാറുണ്ട്. ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന്റെ തലത്തിൽ മാത്രം ഇടർച്ച വരുത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനപരമായൊരു തുടർച്ച നിലനിർത്താനും ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ ഇടർച്ചയെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് മൊത്തമായി പകർത്താനും സാധിക്കും. സാന്ദർഭികമായ ആവശ്യത്തിനനുസരിച്ചും കലാത്മകയുക്തിക്കനുസരിച്ചും ഉചിതമായി വിന്യസിക്കുന്ന ഇത്തരം വിവിധ ചിത്രസന്നിവേശതന്ത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള സ്വഭാവത്തെ, ജനുസ്സിനെത്തന്നെയും, നിർണയിക്കാനുതകുന്നു.

3.3.2.2.6. കഥേതരചിത്രങ്ങളിലെ മൊണ്ടാഷുകൾ

കൽപിതാഖ്യാനങ്ങൾ മാത്രമല്ല വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ആഖ്യാനങ്ങളും എഡിറ്റിംഗിന്റെ സർഗാത്മകസാധ്യതയെ പല മട്ടിൽ പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷ് സിദ്ധാന്തചിന്തകളിൽ സീഗാ വെർതോവി(Dziga Vertov)ന്റെയും എസ്ഫിർ ഷൂബി(Esfir Shub)ന്റെയും എഡിറ്റിംഗ് ചിന്തകൾ പലപ്പോഴും ഇത്തരം കഥേതരചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൗന്ദര്യപരവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ വീക്ഷണങ്ങളാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുവെന്ന് പറയുമ്പോഴും കൽപിതാഖ്യാനങ്ങൾപോലെ ആവിഷ്കാരവഴികളിൽ പുതിയ പുതിയ സാധ്യതകളെ ഡോക്യുമെന്ററി ആഖ്യാനങ്ങളും പിന്തുടരുന്നുണ്ടെന്നതിന്റെ തെളിവുകൂടിയാണ് ഇരുവരുടെയും ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികളും സൈദ്ധാന്തികധാരണകളുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

തിരക്കഥയോ അഭിനേതാക്കളോ ഇല്ലാതെ ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ സംഭവിക്കുന്നതിനെ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് വെർതോവിന് പഥ്യം. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെ സ്വാഭാവികമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനെ സീഗാ വെർതോവ് *കിനോ ഐ* അഥവാ ചലച്ചിത്രസത്യം എന്ന് വിളിച്ചു. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ‘അദൃശ്യമായതിനെ ദൃശ്യമാക്കുന്നതിനും അവ്യക്തമായത് വ്യക്തമാക്കുന്നതിനും മറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനും പ്രച്ഛന്നമായതിനെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനും അഭിനയിക്കുന്നതിനെ അഭിനയമേയില്ലാത്തതാക്കുന്നതിനും കാപട്യത്തെ സത്യമാക്കുന്നതിനുമെല്ലാമുള്ള സാധ്യത’യാണ് *കിനോ ഐ* (Vertov, 1984 : 41). മനുഷ്യനേത്രത്തിന് പിടിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയില്ല എന്ന് വിശ്വസിച്ചിരുന്നവയെ പിടിച്ചെടുക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയാണത്. അതേസമയം മനുഷ്യ

നേത്രം വസ്തുക്കളെ കാണുന്നതെങ്ങനെയോ അതുപോലെതന്നെ അനുകരിക്കാനല്ല വെർതോവ് ശ്രമിക്കുന്നത്. മറിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിലെ മിക്ക സങ്കേതികോപാധികളെയും തന്ത്രങ്ങളെയും പല മട്ടിൽ വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയൊരു ചലച്ചിത്രസംവേദനത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കാനും അതുവഴി യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മധ്യസ്ഥവത്ക്കരിക്കുന്നതിൽ സിനിമയ്ക്കുള്ള പങ്ക് ഊന്നിപ്പറയാനുമാണ് വെർതോവ് ശ്രമിച്ചത്. വിനോദസിനിമയിൽനിന്നും നടിപ്പുസിനിമ(Acted)യിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ജീവിതത്തെ അതിന്റെ സ്വാഭാവികതയിൽ പിടിച്ചെടുത്തുകൊണ്ട് ഒരുമിച്ചു ചേർത്തുവെച്ച് മുമ്പുകാണാത്ത പുതിയൊരു സത്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനാണ് *കിനോ ഐ* ശ്രമിച്ചതെന്ന് പറയാം.

വെർതോവിന്റെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൗന്ദര്യപരമായ നിലപാടുകൾ പക്ഷെ ബാസിന്റെ മിസ് എൻ സീനിനോടല്ല ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ മൊണ്ടാഷിനോടാണ് രൂപപരമായി ചാർച്ച പുലർത്തുന്നത്. ഇന്റർ ടൈറ്റിലുകൾ, മന്ദചലനം, സ്റ്റോപ് മോഷൻ, ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം, ആനിമേഷൻ, റാപിഡ് കട്ടിംഗ്, ശബ്ദമൊണ്ടാഷുകൾ തുടങ്ങി പലവിധമായ എഡിറ്റിംഗ് സങ്കേതങ്ങളെ ഒരു കാവ്യാത്മകപത്രപ്രവർത്തനമെന്ന മട്ടിൽ പരീക്ഷണാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വെർതോവിന്റെ സൃഷ്ടികളെ ഈ ഒരു വെളിച്ചത്തിൽ വായിക്കുന്നതാകും ഉചിതം. ചിത്രീകരണവും ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള എഡിറ്റിംഗും ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന *മാൻ വിത്ത് എ മൂവി ക്യാമറ* (1929) എന്ന ചിത്രം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാങ്കേതിക നിലപാട് വ്യക്തമാവും. സ്റ്റുഡിയോയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത നഗരത്തെ വിട്ട് യഥാർത്ഥ നഗരക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് ക്യാമറയുമായി ചെല്ലുകയാണ് വെർതോവ്. 'ഇന്റർടൈറ്റിലുകളുടെയോ നിയതമായ കഥയുടെയോ നാടകത്തിന്റെയോ സഹായമില്ലാതെയുള്ള യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങളുടെ പരീക്ഷണാത്മകമായ സിനിമാറ്റിക് ആശയവിനിമയമാണിത്' എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. കൂടാതെ 'ഈ പരീക്ഷണാത്മകസൃഷ്ടി സാഹിത്യത്തിന്റെയും നാടകത്തിന്റെയും ഭാഷയിൽനിന്ന് അത്യന്തം വ്യത്യസ്തവും സത്യസന്ധവുമായ ഒരു സാർവ്വലൗകികഭാഷയെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നു'വെന്നും ആമുഖമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിനദ്ദേഹത്തിന് സഹായകമാകുന്നത് വ്യത്യസ്തങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളുമായ ദൃശ്യകൂടിച്ചേരലുകളും ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശസങ്കേതങ്ങളുമെല്ലാമാണ്. ഫ്രാൻസിൽ വളർന്നുവന്ന സിനിമാവേരീറ്റേ ശൈലിയും അമേരിക്കയിലുണ്ടായി വന്ന ഡയറക്ട് സിനിമ പ്രസ്ഥാനവുമെല്ലാം വെർതോവിന്റെ *കിനോ ഐ* പ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട സമകാലിക ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങളാണ്.

ചരിത്രപരമായതോ വാർത്താപ്രാധാന്യമുള്ളതോ ആയ മുൻകാല ഫിലിം ഫൂട്ടേജുകളെ സമാഹരിക്കുകയും സംയോജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് എസ്ഫിർ ഷൂബ് തന്റെ ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സ്വകാര്യ ശേഖരത്തിലുള്ള ഓർമദൃശ്യങ്ങളെയും ഇതിനായുള്ള അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ കംപൈലേഷൻ എഡിറ്റിംഗ് (Compilation Editing) എന്ന രീതിയുടെ ആദ്യകാല പ്രയോക്താവാണ് എസ്ഫിർ

ഷൂബെന്ന് പറയാം. തിരക്കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് ചിത്രീകരിച്ചവയിൽനിന്ന് സ്വീകരിക്കുകയല്ല മറിച്ച് നേരത്തെ പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിലും ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ചവയെ സ്വന്തം തിരക്കഥയ്ക്കനുയോജ്യമായി തെരഞ്ഞെടുത്ത് വിന്യസിക്കുകയാണ്. പൂർവ്വനിർമിതമായ ഷോട്ടുകളെ യുക്തിപൂർവ്വവും സ്വേഛാപൂർവ്വവും വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയൊരു കംപൈലേഷൻ കൃതി ഉരുവാകുന്നത് കുളെഷോവ് ഇഫക്ടിന്റെ പ്രായോഗികാവിഷ്കാരമാണെന്നുകൂടി മനസ്സിലാക്കാനാകും. എന്നാൽ കുളെഷോവ് ഇഫക്ടും ഷൂബും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അവിടംകൊണ്ട് ഒതുങ്ങുന്നതല്ല. ഷൂബും എഡിറ്റിംഗും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ചരിത്രവിശദാംശങ്ങൾകൂടി ആ ബന്ധത്തെ തെളിച്ചമുള്ളതാക്കും.

സോവിയറ്റ് റഷ്യയിൽ 1920-കളിലെ സാമ്പത്തികപ്രതിസന്ധിയുടെ ഘട്ടത്തിൽ ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തെക്കാളുപരി വിദേശചിത്രങ്ങളുടെ ഇറക്കുമതിക്കാണ് മുൻതൂക്കം നൽകിയത്. ആയിരക്കണക്കിന് ലഘുവിനോദചിത്രങ്ങൾ അങ്ങനെ ഇറക്കുമതി ചെയ്യപ്പെട്ടു. വിതരണത്തിനെത്തിയിരുന്ന ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളെ റീ എഡിറ്റ് ചെയ്യലായിരുന്നു ഷൂബിന്റെ ജോലി. ഈ എഡിറ്റിംഗ് പരിചയം ഷൂബിന്റെ മൊണ്ടാഷ് ധാരണകളെയും ചലച്ചിത്രനിർമാണചിന്തകളെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് സഹായിച്ചു. ഇറക്കുമതി ചെയ്യപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളിൽ ഭൂരിഭാഗവും സീരിയലുകളായിരുന്നു. രണ്ടോ മൂന്നോ വൈകുന്നേരങ്ങളിലായി സിനിമ കാണിക്കുന്ന യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങൾക്കായി രൂപകൽപ്പന ചെയ്ത ഈ ചിത്രങ്ങൾ തുടർച്ചയായ സംഭവങ്ങളെ എപ്പിസോഡുകളായി വിഭജിച്ചുകൊണ്ടാണ് വിതരണത്തിനെത്തിയിരുന്നത്. കൂടാതെ ഓരോ എപ്പിസോഡിലും 'കഥ ഇതുവരെ' എന്ന മട്ടിൽ തൊട്ടുമുമ്പിലത്തെ എപ്പിസോഡിന്റെ ഒരു മൊണ്ടാഷ് സംഗ്രഹം ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. നിരവധി എപ്പിസോഡുകളുള്ള ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളെ നിശ്ചിതസമയത്തിലൊതുങ്ങുന്ന ഒരു ഫീച്ചർ ചിത്രമാക്കി റീ എഡിറ്റ് ചെയ്യുക എന്നതായിരുന്നു ഷൂബിന്റെ ജോലി. ഇതിനായി എപ്പിസോഡുകളുടെ ആമുഖമായി വരുന്ന മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസുകളെ വെട്ടിക്കുറയ്ക്കുകയും ആവശ്യമായ മറ്റ് പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തി പുതിയ തലക്കെട്ടുകൾ നൽകി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുക പതിവായിരുന്നു. കാലക്രമേണ വിവിധ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നായി നിരവധി ഷോട്ടുകൾ ഷൂബ് ശേഖരിച്ചു. ശേഖരിച്ച ഷോട്ടുകളെ പലവിധത്തിൽ പുനഃക്രമീകരിച്ച് വിവിധ മൊണ്ടാഷ് യൂണിറ്റുകൾ അവർ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തു. ഇതാണ് സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷിന്റെ ആരംഭബിന്ദുവെന്നും ഈ പരീക്ഷണാത്മകരീതികളാണ് കുളെഷോവ് ഇഫക്ടെന്നും തോമസ് വൗ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Thomas Waugh, 1984 : 25). ഇതിനാലാകണം പ്രൊഫസർ കരേൻ പേൾമാൻ കുളോഷേവ് ഇഫക്ടിനെ 'എഡിറ്റേഴ്സ് ഇഫക്ട്' എന്ന് തിരുത്തിവിളിക്കണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ടത് (*ആഫ്റ്റർ ദി ഫാക്ട്സ്* (2018) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററിയിൽ പ്രധാനമായും അവർ ഇത് ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്). എന്നാൽ ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന അർത്ഥത്തെയും ഭാവത്തെയും പരീക്ഷണത്തിലൂടെയും മറ്റും സൈദ്ധാന്തികമായി വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് കുളൊഷേവ് ആണെന്നതിനാലാകാം 'കുളെഷോവ് ഇഫക്ട്' എന്ന പേര് സ്ഥിരപ്പെട്ടത്. എങ്കിലും ഷൂബിന്റെ എഡിറ്റിംഗ് രീതികളും പരീക്ഷണ

ങ്ങളുമാണ് സോവിയറ്റ് മൊണ്ടാഷിന്റെ സൈദ്ധാന്തികഭൂമികയ്ക്ക് വഴിമരുന്നിട്ടതെന്നത് വിസ്മരിക്കാനാവില്ല.

വിപ്ലവസിനിമയുടെ ഏറ്റവും ശക്തമായ രൂപമെന്ന നിലയിൽ സങ്കലനസിനിമ(Compilation Cinema)യെ അവർ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. കൊളാഷ് ഉപയോഗിച്ച് ചിത്രങ്ങളുണ്ടാക്കുന്നതുപോലെ പല ആവശ്യങ്ങൾക്കായി ചിത്രീകരിച്ച് ഉപേക്ഷിച്ച ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ മാറ്റം വരുത്തുകയോ വളച്ചൊടിക്കുകയോ ചെയ്യാതെ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് പുതിയ അർത്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു ഷൂബ്. ചുരുക്കത്തിൽ സ്വന്തമായി ഒന്നും ചിത്രീകരിക്കാതെ പൂർണമായും എഡിറ്റിംഗ് ടേബിളിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞവയായിരുന്നു ഷൂബിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ. ഷൂബിന്റെ *ദി ഫാൾ ഓഫ് റൊമനോവ് ഡയനാസ്റ്റി* (1927), *ദി ഗ്രേറ്റ് റോഡ്* (1927), *ദി റഷ്യ ഓഫ് നിക്കോളാസ് II ആൻഡ് ലെവ് ടോൾസ്റ്റോയി* (1928) എന്നീ ഡോക്യുമെന്ററി ത്രിത്വങ്ങൾ അവരുടെ പരീക്ഷണാത്മകമായ എഡിറ്റിംഗുകൾക്കുള്ള ഉത്തമനിദർശനങ്ങളാണ്.

ചലച്ചിത്രസത്യത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന വെർതോവിന്റെ സൃഷ്ടികളും മുൻകാല ഫൂട്ടേജുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ആധികാരികസിനിമകൾ നിർമിച്ചെടുക്കുന്ന ഷൂബിന്റെ സൃഷ്ടികളും കഥേതരചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സൈദ്ധാന്തികതയെയാണ് കൂടുതലായി പിൻപറ്റുന്നത്. ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങളുടെ വാസ്തവികമായ ആധികാരികതയെക്കുറിച്ചുള്ള വെർതോവിന്റെയും ഷൂബിന്റെയും സങ്കൽപ്പം സൈദ്ധാന്തികവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങളിൽ തുല്യമാണെന്ന് തോമസ് വൗ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Thomas Waugh, 1984 : 32-33). വെർതോവ് ചലച്ചിത്രസത്യ(Filmic Truth)മെന്ന് വിളിച്ച അതേ കാര്യമാണ് ഷൂബ് ആധികാരികം (Authentic Material) എന്ന് വിളിക്കുന്നതിലുമുള്ളത്. പ്രായോഗികമായി വെർതോവ് ദൃശ്യങ്ങൾ നേരിട്ട് ചിത്രീകരിക്കുകയാണെങ്കിൽ ഷൂബ് ഒന്നും ചിത്രീകരിച്ച് ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് വാർത്താ ഫൂട്ടേജുകളാണ് അവരുടെ പ്രധാന വിഭവം. പല ആവശ്യങ്ങൾക്കായി ആരൊക്കെയോ ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ച ഇത്തരം ദൃശ്യരേഖകളെ തനതായ രീതിയിൽ ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ഷൂബ് ചെയ്യുന്നത്. സത്താപരമായ ആധികാരികതയുടെ പേരിൽ വെർതോവിന്റെ *കിനോ ഐ*യുമായി ഇത് യോജിക്കുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ചിത്രീകരണത്തെത്തന്നെ വാസ്തവത്തിൽനിന്നുള്ള വിട്ടുമാറലായി കാണുന്നതാണ് വെർതോവിന്റെ നിലപാട്. തിരക്കഥയോ അഭിനയപ്രകടനമോ കലരാത്ത വാസ്തവത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമായി ചലച്ചിത്രത്തെ കാണുന്ന വെർതോവിന്റെ കാർക്കശ്യം ഷൂബ് വെച്ചുപുലർത്തുന്നില്ല. മുൻകൂട്ടി തിരക്കഥയെഴുതി അതിനനുസരിച്ച് ആസൂത്രണം ചെയ്ത് ചിത്രീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം ഡോക്യുമന്ററി സിനിമയുടെ ആധികാരികത കൈമോശം വരില്ലെന്നാണ് അവരുടെ നിലപാട്. സംഭവങ്ങളിലിടപെട്ട യഥാർത്ഥ മനുഷ്യരെ പങ്കെടുപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പിന്നീട് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ചെറുചെറുഖണ്ഡങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ നാടകീയസംഭവങ്ങളത്രയും കലാപരമായി ആവിഷ്കരിക്കാനാകും. അത്തരം സങ്കരജനുസ്സിന് കാലാത്മക ഡോക്യുമെന്ററി (Artistic Documentary Film) എന്ന് അവർ പുതിയൊരു പേരുതന്നെ കൽപ്പിച്ചു.

കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളുടെ എഡിറ്റിംഗ് പോലെതന്നെ കഥേതരചിത്രങ്ങളിലെ എഡിറ്റിംഗിനും തുടർച്ചാരീതികളും ഇടർച്ചാരീതികളുമുണ്ട്. എസ്ഫിർ ഷൂബിന്റെ ഡോക്യുമെന്ററി ആഖ്യാനങ്ങളിൽ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നതെങ്കിൽ റാപ്പിഡ് മൊണ്ടാഷുകളും ജംപ്കട്ടുകളും ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമുകളുമെല്ലാമുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ തകർക്കുന്ന ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയ്ക്കാണ് വെർതോവിയൻ ഡോക്യുമെന്ററികളിൽ പ്രാധാന്യം. ഇന്റർടൈറ്റിലുകളോ വോയ്സ് ഓവറുകളോ പോലെ ദൃശ്യത്തിലെ ചാട്ടങ്ങളെ ലഘൂകരിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാതിരിക്കുന്നത് ഇടർച്ച ബോധപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണെന്നതിന്റെ തെളിവായി കണക്കാക്കാം. ഇന്റർടൈറ്റിലുകളോ വോയ്സ് ഓവറുകളോ സ്വീകരിക്കാതെ അതിദ്രുതചലനങ്ങളിലും മന്ദചലനങ്ങളിലുമായി വ്യത്യസ്തമായ ജനസംസ്കാരത്തെ വരച്ചുകാണിക്കുന്ന റോൺ ഫ്രിക്കി(Ron Fricke)ന്റെ *ബറക്ക* (1992), *സംസാര* (2011) എന്നീ ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമകളെ വെർതോവിയൻ ശൈലിയുടെ പുതിയകാല മാതൃകകളായി ഉദാഹരിക്കാം.

ഉച്ചരിതമോ ലിഖിതമോ ആയ ഉപസങ്കേതങ്ങളാണ് കഥേതരചിത്രങ്ങളുടെ കാലത്തുടർച്ച നിർണയിക്കാൻ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പലവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാതാവിന്റെ അശരീരി ശബ്ദങ്ങളും (Voice Over) മറ്റും അതിനെ തുടർച്ച വിടാതെ വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എസ്ഫിർ ഷൂബിന്റെതന്നെ *ദ ഫാൾ ഓഫ് റൊമനോവ് ഡയനാസ്റ്റി* (1927) നോക്കുക. ഷൂബ് ഉപയോഗിക്കുന്ന ഇന്റർടൈറ്റിലുകൾ സ്ഥലകാലത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതിനും കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനും ഒപ്പം ദൃശ്യങ്ങളുടെ രൂപകാത്മകതയെ അടയാളപ്പെടുത്താനും എല്ലാം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. എഴുത്തുഭാഷയാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയുടെ ആധാരം. അലൻ റെനെയുടെ *നൈറ്റ് ആൻഡ് ഫോഗി*(1956)ൽ വംശഹത്യയുടെ കാലത്തെ കോൺസെൻട്രേഷൻ ക്യാമ്പിന്റെ കറുപ്പും വെളുപ്പുമായുള്ള ഫൂട്ടേജുകളും ഓർമ്മയുടെ പാപഭാരവും പേറി വിറങ്ങലിച്ചുനിൽക്കുന്ന വർണത്തിലുള്ള സമകാലദൃശ്യങ്ങളും ഇടകലരുമ്പോഴുള്ള ഇടർച്ചയെ ലഘുവാക്കി തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നത് അശരീരിയായി വരുന്ന കാവ്യാത്മകമായ ശബ്ദമാണ്. അതോടൊപ്പം ഇഴുകിനിൽക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ക്യാമറാചലനവുമെല്ലാം കാണികളുടെ വൈകാരികതയെ ചലിപ്പിക്കാൻമാത്രം പര്യാപ്തമാണുതാനും. ആഖ്യാതാവ് ഭാഷാപരമായി, പക്ഷെ നിശ്ശബ്ദമായിക്കൊണ്ട്, തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. നെതർ ലാൻഡ്സിലെ സ്ഫടികനിർമാണത്തിന്റെ പരിണാമവഴിയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ബെർട്ഹാൻസ്ട്ര(Bert Haanstra)യുടെ *ഗ്ലാസ്* (1958) എന്ന ചെറു കഥേതര ചിത്രത്തിൽ ക്രോസ് കട്ടുകളും മാച്ച്കട്ടുകളുമെല്ലാം വഴി സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുകയും സംഗീതത്തിന്റെ താളതാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള ദൃശ്യമുറിയലുകളിലൂടെ ആഖ്യാനവേഗം നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ് ഇവിടെ ഒരു സംഗീതക്കച്ചേരിപോലെ ആസ്വാദ്യമാകുന്നു.

ഡോക്യുമെന്ററിയുടെ കെട്ടുംമട്ടും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഭാവനകളെ വസ്തു യാഥാർത്ഥ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ് മോക്യുമെന്ററികൾ. അവ ചിലപ്പോൾ ഡോക്യുമെന്ററിയുടെ പാരഡിയെന്നപോലെ തോന്നാം. സർക്കസിനോടും കോമാളികളോടുമുള്ള മനുഷ്യരുടെ ആകർഷണത്തെക്കുറിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യവും വിചിത്രകൽപ്പനയും (Fantasy) ഇടകലരുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽ പറയുന്ന ഫെല്ലിനിയുടെ *ദി ക്ലൗൺസ്* (1970) എന്ന സിനിമ മോക്യുമെന്ററിക്കുള്ള ഉത്തമോദാഹരണമാണ്. അഭിമുഖസംഭാഷണങ്ങളും ചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഫൂട്ടേജുകളുമെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടും പ്രസ്തുത ചിത്രം ഫെല്ലിനിതന്നെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന മട്ടിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ടും ഭാവനാത്മകമായ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് ഇടർച്ചയോടെ ചുവടുമാറുന്നുണ്ട്.

ഭാവനയ്ക്കും വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തിനും ഒരുപോലെ പ്രാധാന്യം നൽകുകയും ഇടർച്ചയും തുടർച്ചയും അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്ന മറ്റുചില ആഖ്യാനങ്ങളുമുണ്ട്. അവയെ ഡോക്യുഫിക്ഷൻ എന്ന ഇനത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുത്താറുള്ളത്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിലേക്ക് വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെയും ഘടിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇവയുടെ പ്രത്യേകത. സിനിമാവെരീറ്റേ പ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങളും അമേരിക്കൻ ഡയറക്ട് സിനിമാപ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരമൊരു കാഴ്ചാരാഷ്ട്രീയത്തെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയുമാണ് പിൻപറ്റുന്നത്. മലയാളത്തിൽ അരവിന്ദന്റെ *തമ്പ്* (1978) എന്ന ചിത്രത്തെയും ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാൻ* (1986) എന്ന ചിത്രത്തെയും ഈ ജനുസ്സിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം.

കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല കഥേതരചിത്രങ്ങളിലും എഡിറ്റിംഗിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളും അതുവഴി രൂപപ്പെടുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഖ്യാനവിശേഷങ്ങളും ചലച്ചിത്രജനുസ്സുകളും പ്രകടമാണ്. ആധികാരികമായ ദൃശ്യരേഖകളെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നവയിലും സർഗാത്മകതയുടെ വൈവിധ്യവഴികൾ കാണാമെന്നർത്ഥം.

3.4. ദൃശ്യങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിലെ താളദീക്ഷ

സംഭവത്തുടർച്ചകളായി ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ കൊരുത്തുവെക്കുക എന്ന പ്രാഥമികധർമ്മത്തിനപ്പുറം എഡിറ്റിംഗ് കലാപരമായ ഒരു സർഗവൃത്തിയാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികമായ പിരിമുറുക്കങ്ങളും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളുമെല്ലാം ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ച ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിലാണ് കുടികൊള്ളുന്നത്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ താളവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ താളവും ശബ്ദപഥത്തിന്റെ താളവുമെല്ലാം ഏകോപിപ്പിക്കുന്നത് അവിടെയാണ്. കുറിയ ഷോട്ടുകളിലൂടെ ചടുലതാളവും നെടിയ ഷോട്ടുകളി(Long Take)ലൂടെ മന്ദതാളവും ഇവ രണ്ടും പല രീതിയിൽ ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ട് പലതരം താളഭേദങ്ങളും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാമെന്നതാണ് കലാപരമായി എഡിറ്റിംഗിന്റെ വിഷയം. ഫ്രെയിമിലെ കഥാപാത്രചലനങ്ങളും ക്യാമറാചലനങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരം താളവിന്യാസങ്ങളോട് ഏകോപിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രതാളം ജനിക്കുന്നു.

ഷോട്ടുകളുടെ ദൈർഘ്യവ്യത്യാസത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന താളഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനയിലും നേരത്തെ ചർച്ച ചെയ്ത മൊണ്ടാഷ്-മിസ് എൻ സീൻ സംവാദം പ്രസക്തമാണ്. കുറിയ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന് ഐസൻസ്റ്റൈൻ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുമ്പോൾ ഇടത്തെ സത്യസന്ധമായിപ്പകർത്തുന്ന നെടിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്ക്, ലോങ് ടേക്കുകൾക്ക്, ആന്ദ്രേ ബാസിൻ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തു. കുറിയ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുള്ള വേഗവും നെടിയ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയുള്ള മന്ദതയും ഇരുവരുടെയും സൗന്ദര്യചിന്തകളിൽ വേറിട്ടുകാണാനുമാകും. മൊണ്ടാഷുകളിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്ന താളവേഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഐസൻസ്റ്റൈൻ സവിശേഷമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നതിന്റെ താളവും ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരിക താളവും തമ്മിൽ ചില പാരസ്പര്യങ്ങൾ സാമാന്യമായിത്തന്നെ കാണാം. ഹാസ്യം, അത്ഭുതം, സംഘർഷം, സന്തോഷം തുടങ്ങിയ വൈകാരികഭേദങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്ത് ചടുലതാളവും ശാന്തം, വിഷാദം, വിരസത, ആലസ്യം തുടങ്ങിയ വൈകാരികഭേദങ്ങളാവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്ത് പതിഞ്ഞ താളവും പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത് സുവിദിതമാണ്. ഇവ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ എന്നതുപോലെ കാണികളെ വൈകാരികമായി സ്വാധീനിക്കാനുള്ള ഉദ്ദേശ്യപൂർവമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾകൂടിയാകുന്നു. വെടിവെപ്പ് മാത്രം എട്ട് മിനുറ്റ് നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഒഡേസാപടവിലെ സീക്വൻസിൽ ഉള്ളത് നൂറ്റി നാൽപ്പതോളം *കട്ടു*കളാണ്. വെടിവെപ്പിന്റെ ഭീകരതയും ദയനീയതയും പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത് ഈ *കട്ടു*കൾകൂടിയാണ്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*യിലെ ഷവർ സീനിൽ മാത്രം അൻപതോളം *കട്ടു*കളുണ്ട്. ഇത്തരം അതിവേഗമുറിയലുകളിലൂടെ മാരിയോണിന്റെ കൊലപാതകത്തെ പ്രച്ഛന്നമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം സാന്ദർഭികമായ പിരിമുറുക്കം അനുഭവിപ്പിക്കാനും ഹിച്ച്കോക്കിനാകുന്നു. ഡാറെൻ അറണോഫ്സ്കി(Darren Aronofsky)യുടെ *റിക്വയം ഫോർ എ ഡ്രീം* (2000) എന്ന സൈക്കോളജിക്കൽ ഡ്രാമ ചിത്രത്തിലുടനീളം അതിവേഗമുറിയലുകൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം. സംഗീതത്തിനൊപ്പം അതിവേഗത്തിൽ മിന്നിമറയുന്ന മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസുകൾ-ഹിപ് ഹോപ് മൊണ്ടാഷുകൾ-ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളം കാണാനാകും. നൂറ് മിനിറ്റ് സിനിമയിൽ ശരാശരി അറുന്നൂറ് മുതൽ എഴുന്നൂറ് വരെ *കട്ടു*കൾ സ്വാഭാവികമാണെങ്കിൽ ഇവിടെ അത് രണ്ടായിരത്തിനും മുകളിലാണെന്നതുതന്നെ ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്ക് ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകിയ പ്രധാന്യം വെളിപ്പെടുന്നു.

വിഷാദം നിറഞ്ഞതും ഉത്സാഹംകെട്ടതുമായ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയാണ് കൂടുതലായി ആശ്രയിക്കാറുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികാനുഭൂതികളെ, വിശേഷിച്ചും മന്ദതയെ, ഇവ കാണികളിലേക്കുകൂടി സംക്രമിപ്പിക്കുന്നു. മണികൗളിന്റെ *ഉസ്കി റോട്ടി*(1969)യിൽ യാന്ത്രികമെന്നോണം നിത്യവും തുടരുന്ന വിരസമായ കാത്തിരിപ്പിനെ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് നോക്കുക. സുചയ്ക്ക് കൊടുക്കാനുള്ള ഭക്ഷണവുമായി ഏറെ നേരം ബസ് സ്റ്റോപ്പിലിരിക്കുന്ന ബാലോ ശിലയായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണോ എന്ന് തോന്നുംമട്ടിൽ അത്രമേൽ നിശ്ശബ്ദവും നിശ്ചലവുമാണ് രംഗസംവിധാനം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ

വളരെക്കുറഞ്ഞ ശരീരചലനങ്ങളിലൂടെയും വളരെപ്പതിഞ്ഞ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മന്ദമായതോ തീരെ നിശ്ചലമായതോ ആയ ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം ഇഴയുന്ന കാലത്തെയും അതുവഴി നീണ്ട കാത്തിരിപ്പിനെയും ദൃശ്യപരമായി അനുഭവിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം കാത്തിരിപ്പിന്റെ മടുപ്പിനെ കാണികളിലേക്കു കൂടി പകരുന്നുമുണ്ട്.

ചടുലതയെ അതിവേഗമുറിയലുകളിലൂടെയും ശാന്തതയെ അതിനനുസൃതമായ പതിഞ്ഞമുറിയലുകളിലൂടെയും ആവിഷ്കരിക്കുക സാധാരണമെങ്കിലും ഇവയെത്തന്നെ നേർ വിപരീതമായ രീതിയിൽ വിന്യസിച്ചു വിജയിപ്പിക്കാനും പ്രതിഭകൾക്ക് ആയിട്ടുണ്ട്. നീണ്ട കാത്തിരിപ്പിനെയും മറ്റും അതിവേഗത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന ജംപ്കട്ടുകൾ വഴി കാണിക്കുന്നതും ഹിംസാത്മകമായൊരു കൊലപാതകരംഗത്തെ മന്ദചലനത്തിലൂടെയും മറ്റും അതിശയീകരിപ്പിച്ചുകാണിക്കുന്നതുമായ സന്ദർഭങ്ങളും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. വീരത്തിന്റെ പാരമ്യത്തിലുള്ള നായകന്റെ മന്ദചലനം ഇതിന്റെ വികസിതരൂപമാണ്. ഗതിവേഗങ്ങളെ ഇടകലർത്തി ദൃശ്യങ്ങളുടെ വൈകാരികഭേദത്തെ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയും പതിവുണ്ട്. വൈരുദ്ധ്യമാർന്ന രണ്ട് താളങ്ങളെ അടുത്തടുത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ഇത്തരം *സ്മാഷ്കട്ടുകളെ*ക്കുറിച്ച് മുന്നേ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം ഗതിവേഗങ്ങൾ ചലച്ചിത്രജനുസ്സുകളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻകൂടി ഉപകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് സൈക്കോളജിക്കൽ ഡ്രാമകൾ, ഫാമിലി ഡ്രാമകൾ, മെലോഡ്രാമകൾ തുടങ്ങിയവയിൽ പതിഞ്ഞതാളത്തിലുള്ള മുറിയലുകൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യവും ത്രില്ലറുകൾ, ഹൊററുകൾ, കോമഡികൾ തുടങ്ങിയവയിൽ അതിവേഗമുറിയലുകൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യവും പ്രത്യക്ഷമാണ്. ഒരു ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ സന്ദർഭാനുസൃതമായി ഇത്തരം വ്യത്യസ്ത താളാനുപാതങ്ങളെ ഔചിത്യപൂർവ്വം ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകീയവും വൈകാരികമായ ഫലങ്ങളുളവാക്കാനും സാധിക്കും.

എഡിറ്റിംഗിലെ താളത്തോടൊപ്പം പരാമർശിക്കേണ്ടതാണ് ദൃശ്യത്തിലെ സാധാരണചലനങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ചുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികതയും. ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിം ചലനത്തിൽ മാറ്റം വരുത്തി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ചലനസങ്കേതങ്ങളാണ് ദ്രുതചലനവും (Fast Motion) മന്ദചലനവും (Slow Motion). ഇവ സാമാന്യമായി കാണുന്നതാണെങ്കിൽ അത്ര സാധാരണമായിട്ടില്ലാത്ത വിപരീതക്രമചലനങ്ങൾ കൂടിയുണ്ട്. ചലനവേഗത്തിൽ വരുത്തുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ ചിത്രീകരണത്തിൽത്തന്നെ മാറ്റം വരുത്തിയാണ് ആദ്യകാലത്ത് നടപ്പിലാക്കിയിരുന്നതെങ്കിൽ ഡിജിറ്റൽ കാലത്ത് അത് ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള എഡിറ്റിംഗിലൂടെ എളുപ്പത്തിൽ സാധിക്കാം.

ചലനങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികവേഗതയിലും കൂട്ടി അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ് ദ്രുതചലനങ്ങൾ. അത് ഫ്രെയിമിലെ എല്ലാ ചലനങ്ങൾക്കും ബാധകമായിരിക്കും. ഡിജിറ്റൽ ടേപ്പിലും മറ്റും ദൃശ്യങ്ങളെയോ ശബ്ദങ്ങളെയോ മുന്നോട്ടോടിച്ച് ദ്രുതമാക്കുന്നതുപോലെ ഒരു പ്രതീതിയാണിത്. ഹാസ്യാത്മകരംഗങ്ങൾക്ക് ദ്രുതചലനങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് പതിവാണ്. കൂടാതെ കാലത്തിന്റെ അതിദ്രുതമുള്ള കടന്നുപോക്കിനെ ആവിഷ്കരിക്കാനും ഇവയെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. സൂര്യോദയം

മുതൽ അസ്തമയം വരെ ഒരു ഫ്രെയിമിൽ തുടർച്ചയായി വരുന്ന ചലനങ്ങളത്രയും ഏതാനും നിമിഷങ്ങളിലേക്ക് ചുരുക്കുന്ന, കാലഭ്രംശം കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ (Timelaps) ഉദാഹരണം. *ബറക്ക* (റോൺ ഫ്രിക്ക്, 1992) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രത്തിൽ പല രാജ്യങ്ങളിലെ മനുഷ്യരുടെ യാന്ത്രികമായ ദൈനംദിനപ്രവൃത്തികളെ അതിദ്രുതചലനങ്ങളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

ചലനങ്ങളെ സ്വാഭാവികവേഗതയിലും കുറച്ചുകാണിക്കുമ്പോൾ മന്ദചലനങ്ങളാകുന്നു. സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിലും മറ്റും കാണുന്ന മന്ദചലനങ്ങൾ പ്രവൃത്തിയുടെ ആഘാതത്തെയാണ് അറിയിക്കുന്നത്. സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് ഭാവത്തെ അതിശയിപ്പിക്കുക എന്നതാണിതിലെ തന്ത്രം. സ്വാഭാവികവേഗത്തിൽനിന്നും വളരെ പതിഞ്ഞ ഇത്തരം ചലനവേഗങ്ങളെ അമൽ നീരദ് തന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും സവിശേഷമായും ശൈലീകൃതമായും സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. *ബോണി ആൻഡ് ക്ലൈഡി*(1967)ലെ ക്ലൈമാക്സിലുള്ള കൊലപാതകദൃശ്യങ്ങളെ മന്ദചലനത്തിലാവിഷ്കരിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. സാന്ദർഭികമായി സ്വപ്നസമാനമായൊരൊഴുക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രദാനം ചെയ്യാനും മന്ദചലനങ്ങൾക്ക് സാധിക്കും. *ആൻ ഒക്കറൻസ് അറ്റ് ഔൾ ക്രീക്ക് ബ്രിഡ്ജി*(റോബർട് എൻറികോ, 1962)ൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ഫർക്കുഹർ കൊലമരത്തിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ടോടി അവസാനം വീട്ടുമുറ്റത്തെത്തുന്നുണ്ട്. അവിടെ അയാളെ കാത്തിരിക്കുന്ന ഭാര്യയും അവളെ കാണുന്ന ഫർക്കുഹറും ഓടിയടുക്കുന്നതിനെ മന്ദചലനത്തിലാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൈയ്യെത്തും ദൂരത്തെങ്കിലും ഓടിയിട്ടും ഓടിയിട്ടും എത്താനാകാത്തത്ര അനന്തതയെന്ന അവസ്ഥയെ അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ഇവിടെ മന്ദചലനത്തെയാണ് കൂട്ടുപിടിക്കുന്നത്. അതൊരു സ്വപ്നമാണെന്ന് കാണി അറിയുന്നതിനു മുന്നേ മന്ദചലനം വ്യംഗ്യമായി അത് അറിയിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ വസ്തുക്കളുടെയോ സ്വാഭാവികമായ ചലനത്തിന്റെ ക്രമം നേരെ തിരിച്ചിടുന്നതാണ് വിപരീതക്രമദൃശ്യങ്ങൾ. നോക്കി നോക്കി നിൽക്കെ കഥാപാത്രങ്ങളോ സംഭവങ്ങളോ വന്ന വഴിയേ പുറകോട്ട് നടക്കുന്നു. ഈ വിപരീതചലനത്തെയും മന്ദമോ ദ്രുതമോ ആക്കാൻ സാധിക്കും. *റൺലോല റണ്ണി*(1998)ൽ സംഭവിച്ച ഇടത്തുനിന്നും പിന്നിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച് തുടങ്ങിയേടത്തു തന്നെ നിൽക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള വിപരീതദിശയിലേക്കുള്ള ദ്രുതചലനങ്ങൾ വീണ്ടും തുടങ്ങാനുള്ള സാധ്യതയെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുമ്പോൾ *കോൾഡ് പ്ലേ* എന്ന മ്യൂസിക് ബാൻഡിന്റെ *ദി സൈന്റിസ്റ്റ്* (2002) എന്ന ഗാനത്തിലെ വിപരീതദിശയിലേക്കുള്ള മന്ദചലനങ്ങൾ തിരിച്ചുപിടിക്കാനാകാത്ത ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള സ്വപ്നസഞ്ചാരങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ വിശിഷ്യാ മലയാളസിനിമയിൽ പ്രബലമായിരുന്ന കലാസിനിമ, കമ്പോളസിനിമ, മധ്യവർത്തി സിനിമ എന്നീ മൂന്ന് ചലച്ചിത്രധാരകളിൽ സാമാന്യമായി എഡിറ്റിംഗിന്റെ താളഭേദങ്ങളും പ്രസക്തമാണെന്ന് പറയാം. ഓരോന്നിനും ഓരോ തരം താളങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടും. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങൾ സംവദിക്കുന്ന ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും അതിനിണങ്ങുന്ന പതിഞ്ഞ താളത്തിലുള്ള എഡിറ്റിംഗും കലാസിനിമയുടെ മുഖമുദ്രയായി. എന്നല്ല, ഇഴഞ്ഞുനീ

ങ്ങുന്ന സിനിമ എന്നൊരു കുറ്റപ്പേരുതന്നെ അത് സമ്പാദിക്കുകയും ചെയ്തു. വൈകാരികമെന്നതിനെക്കാൾ വൈചാരികമായാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സംവദിക്കേണ്ടത് എന്നായിരുന്നു ആ ധാരയുടെ കാഴ്ചപ്പാട്. ബുദ്ധിജീവിസിനിമ എന്ന് അതിനെ പരിഹാസപൂർവ്വം വിളിക്കുകയാണ് ജനപ്രിയതയുടെ വക്താക്കൾ ചെയ്തത്. അതേസമയം കമ്പോളവിജയം ലക്ഷ്യമിടുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കാണികളുടെ തന്മയീഭാവം പ്രധാനമായിരുന്നു. അതിനാടകീയതയും അതിഭാവുകത്വവുമുള്ള ഇതിവൃത്തങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത്, വിജയഫോർമുലയായ നൃത്ത-ഗാനസംഘട്ടനങ്ങൾ തിരുകിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് കാണികളെ ആവേശംകൊള്ളിക്കുക ലക്ഷ്യമാക്കിയ കമ്പോളസിനിമകൾ അതിന് പ്രധാനമായും ആശ്രയിച്ചത് വേഗതയേറിയ ദൃശ്യമുറിവുകളെയാണ്. മധ്യവർത്തി സിനിമകളുടെ നിലപാടാകട്ടെ, കമ്പോളവിജയം ഉപേക്ഷിക്കാതെ കലാപരമായി സിനിമകൾ ഉണ്ടാക്കുകയെന്നതായിരുന്നു. കലയേയും കച്ചവടത്തേയും ഒരുമിച്ച് ലാക്കാക്കുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് അതിന് മധ്യവർത്തി എന്ന പേരുതന്നെ വന്നത്. ഗാനരംഗങ്ങളും സംഘട്ടനരംഗങ്ങളും അവർ ഉപേക്ഷിച്ചില്ല. എഡിറ്റിംഗിന്റെ കാര്യത്തിലും ഈ മധ്യവർത്തി സ്വഭാവം നിഴലിച്ചു കാണാം. കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ചടുലമോ പതിഞ്ഞതോ ആയ എഡിറ്റിംഗുകൾ അവർ യഥേഷ്ടം സ്വീകരിച്ചു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കലാസിനിമകൾ കേട്ട പഴി മധ്യവർത്തിസിനിമകളെ ബാധിച്ചില്ല. അതേസമയം കാണികളെ ആകർഷിക്കാനുള്ള കലാപരതയിൽ അവർ ഉറച്ചുനിൽക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ നിലപാടുകൾ എഡിറ്റിംഗിൽ അവർ പൊതുവെ പാലിച്ച രീതികളിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം. അതേസമയം മധ്യവർത്തി സിനിമകൾക്ക് പൊതുവായി ഒരു എഡിറ്റിംഗ് രീതിയുണ്ടെന്നു പറയാൻ പ്രയാസവുമാണ്. കാരണം പരിചരിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തവും അതിനു സ്വീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാനരീതിയുമെല്ലാമാണ് ഓരോ ചിത്രത്തിന്റെയും എഡിറ്റിംഗിനെ നിർണയിച്ചത് എന്നാവാം.

എഡിറ്റിംഗ് എന്നത് യാന്ത്രികമായി ഷോട്ടുകളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഒരു വിരുതല്ല. അത് ആഖ്യാനരീതിയിലും അവതരണരീതിയിലും നിർണായകമായ പങ്കുള്ള കലാകർമ്മമാണ്. കാണികൾ സാങ്കേതികമായി ഇത്തരം കാര്യങ്ങളിൽ അറിവ് നേടിയിട്ടില്ലെന്ന് വരികിലും അവരുടെ സിനിമാനുഭവത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ എഡിറ്റിംഗിന് കാര്യമായ സ്ഥാനമുണ്ടെന്നും മനസ്സിലാക്കാം. അതേ രീതിയിൽത്തന്നെ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളും അല്ലാത്തവയും വേർതിരിയുന്നതിന്റെ മുദ്രകൾ എഡിറ്റിംഗിലെ താളവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണെന്നും കരുതാം.

3.5. എഡിറ്റിംഗിലെ സർഗാത്മകരാഷ്ട്രീയം

കാണികളെ സംബന്ധിച്ച് ചലച്ചിത്രം കാണുന്നത് അനായാസമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയാണ്. കഥയോടൊപ്പം കാഴ്ചകളിൽ മുഴുകി അതങ്ങ് കണ്ടു തീർക്കുകയേ വേണ്ടൂ. എന്നാൽ കാണി എങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തെ കാണണമെന്നതുപോലും ഏറെക്കുറെ മുൻകൂട്ടി ആസൂത്രണം ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു ഷോട്ടിൽ എന്തൊക്കെ കാഴ്ചകൾ വേണം, എത്ര വെളിച്ചം വേണം, എന്ത് സംഗീതം വേണം തുടങ്ങി ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കാണിക്കുന്ന ടൈറ്റിലുകൾ വരെ വിശദമായി ആസൂത്രണം ചെയ്ത് നടപ്പാക്കുന്നവയാണ്. അവിടെയൊക്കെയും കാണി എങ്ങനെ കാണും എങ്ങനെ പ്രതികരിക്കും എന്നെല്ലാം ചില ഊഹങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നു

ണ്ട്. അതായത് മാനസികമായി എങ്ങനെ കാണിയെ സ്വാധീനിക്കാനാവും എന്ന ആലോചന കലാസിനിമയായാലും കച്ചവടസിനിമയായാലും എല്ലാത്തിലുമുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ അതിന് പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമുണ്ട്. ഷോട്ടുകളുടെ സംരചനയിലെന്നപോലെയോ അതിൽക്കൂടുതലോ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായത് എഡിറ്റിംഗാണ്. കാണിയുടെ പങ്ക് നിർണയിക്കുന്നത് എഡിറ്റിംഗിന്റെ സ്വഭാവമാണ് എന്നതാണതിൽ പ്രധാനം.

കഥാഖ്യാനത്തിൽ കാണി സർവ്വാത്മനാ മുഴുകിയിരിക്കണമോ എന്നത് നിശ്ചയിക്കുന്നത് എഡിറ്റിംഗാണ്. 'തുന്നലറിയിക്കാത്ത എഡിറ്റിംഗ്' എന്ന പേരു തന്നെ കാണിയുടെ ശ്രദ്ധ ഒരു മാത്രപോലും വ്യതിചലിക്കാതെ നോക്കുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്. സിനിമയെ ജനപ്രിയമാക്കിയതിൽ ഈ എഡിറ്റിംഗ് രീതിക്ക് വലിയ സ്ഥാനവുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥജീവിതംപോലെ സിനിമ അനുഭവിച്ചുതീർക്കുകയാണെന്ന് കാണിയെ തോന്നിപ്പിക്കലാണത്. ഇതേ തോന്നൽതന്നെയാണ് സിനിമയെ മോഹവിപണിയാക്കുന്നത് എന്നും കാണാം. ആഗ്രഹനിർമിതിയാകട്ടെ, വലിയ ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്ര പ്രതിഭാസവുമാണ്.

കാണി സിനിമയിൽ വൈകാരികമായി മുഴുകുകയല്ല വേണ്ടത് എന്ന ധാരണയുള്ള ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. മോഹിപ്പിച്ച് ഉറക്കുകയല്ല കാണിയെ തട്ടിയുണർത്തുകയാണ് സിനിമയുടെ ധർമ്മം എന്നാണവരുടെ പക്ഷം. വൈചാരികമായ ഒന്നാണ് ചലച്ചിത്രക്കാഴ്ചയിൽ മുഖ്യം. അതിനാൽ നേരത്തെ പറഞ്ഞതിന്റെ, തുടർച്ചയായ എഡിറ്റിംഗിന്റെ, വിരുദ്ധമായ തലത്തിലാണ് അതിന്റെ നിൽപ്പ്. അവിടെ തുടർച്ചകൾതന്നെ ഇടർച്ചകൾകൊണ്ടു രൂപപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തിയും കുഴമറിഞ്ഞ ആഖ്യാനഘടന സ്വീകരിച്ചും കാണികളുടെ ബുദ്ധിപരമായ ഇടപെടലിനെ അത് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അതിന് പലവിധമായ എഡിറ്റിംഗ് സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു. അതായത് എഡിറ്റിംഗിലെ രീതിഭേദങ്ങൾ കാഴ്ചാനുഭവത്തെ മാത്രമല്ല, അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് എന്നർത്ഥം.

തുന്നലറിയിക്കാതെ കാണികളെ ചലച്ചിത്രവുമായി തന്മയീഭവിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമുള്ളതിനാൽ സിനിമയെന്ന യാന്ത്രികകലയുടെ മുദ്രകൾ ഒളിപ്പിക്കാനാണ് തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം വാസ്തവത്തിൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. കഥയ്ക്കും കാണിക്കും ഇടയിൽ ഒരു മധ്യസ്ഥനില്ല എന്നാണ് അതിന്റെ നാട്യം. അതിനാൽ കാഴ്ചയ്ക്കിടയിലുണ്ടാകുന്ന നേരിയ ഇടർച്ചപോലും സിനിമയെന്ന മാധ്യമമാണ് കാണുന്നതെന്ന ബോധം പ്രേക്ഷകരിൽ ഉണർത്തിക്കളയും. അത് പരമാവധി ഒഴിവാക്കാനാണ് കാഴ്ചയുടെ സുഗമമായ ഒഴുക്കിന് പരമപ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. വല്ലതും സ്വീകരിക്കുകയാണെങ്കിൽത്തന്നെ വൈകാരികമുഹൂർത്തത്തെ പൊലിപ്പിക്കുകയെന്ന ആഖ്യാനധർമ്മത്തിനുവേണ്ടിയാകും. സ്വപ്നം കാണുന്ന മട്ടിൽ ഇരുട്ടിൽ നിഷ്ക്രിയരായി ലയിച്ചിരിക്കാൻ തുന്നലറിയിക്കാത്ത എഡിറ്റിംഗും അതുവഴി സംജാതമാകുന്ന ഒഴുക്കുള്ള ആഖ്യാനവും കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവമായ തുന്നലറിയാത്ത എഡിറ്റിംഗ് രീതി രേഖീയപാഠത്തെയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവിടെ രേഖീയത അല്ലെങ്കിൽ കാലഗണനാക്രമം തകർക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് ഫ്ളാഷ്ബാ

ക്കിലൂടെയോ സമാന്തരരംഗത്തിലേക്കുള്ള ക്രോസ് കട്ടിലൂടെയോ മാത്രമാണ് എന്ന് സൂസൻ ഹെവാർഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽപ്പോലും അപ്രതീക്ഷിതമായ ഒരു ഇടർച്ചയെ അവർ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയില്ല. ഡിസോൾവി ലൂടെയോ വോയ്സ് ഓവറിലൂടെയോ അതിനെ സൗമ്യമായി മുൻകൂട്ടി അറിയിച്ച് ആ ഇടർച്ചയെ മയപ്പെടുത്തുന്നത് അതിനാലാണ്. ഇതുകൂടാതെ ഈ തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗ് ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിലെ അധ്വാനത്തെത്തന്നെ മറച്ചു പിടിക്കുകയും അതിനാൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഗൂഢതാൽപ്പര്യങ്ങൾ നില നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആദർശപരമായ ഒന്നിനെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പരി വേഷത്തോടെ കാഴ്ചക്കാർക്ക് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. 'എല്ലാം എന്റെ മുന്നിലുണ്ട്, അതിനാൽ നടക്കുന്നതെല്ലാം എനിക്കറിയാം' എന്ന മട്ടിൽ കാണികൾക്ക് സിനിമാക്കാഴ്ചയിൽ കൃത്യമായ ആധിപത്യമുണ്ട് എന്ന് അവരെ അത് സ്വയം വിശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ആദർശവത്കൃതമായ ഒരു ചലച്ചിത്രയാ ഥാർത്ഥ്യ(Cinematic Reality)ത്തിന്റെ പ്രഭാവത്തിലൂടെ കാണികളെ യോജിപ്പിച്ച് നിർത്താൻ തുടർച്ചാചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നുവെന്ന് ഹെവാർഡ് വളരെ വിശദമായിതന്നെ ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ട് (2001 : 74, 94 & 95).

ചലച്ചിത്രോപകരണങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പ്രഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ച് നിരീക്ഷിക്കുന്ന ബോദ്രിയുടെ ചിന്തയുമായി ഒത്തുപോകുന്ന ഒന്നാണ് സൂസൻ ഹെവാർഡിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണം. ബോദ്രിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ കാഴ്ചാസന്ദർഭ ങ്ങൾ, ക്യാമറാലെൻസുകൾ, ഫിലിം സ്ട്രിപ്, തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം തുട ങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് അടിസ്ഥാനപരമായ സിനിമാറ്റിക് ഉപകരണങ്ങളുടെ പ്രത്യ യശാസ്ത്രപരമായ പ്രഭാവങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാവുക. അതിൽത്തന്നെ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനമാറ്റത്തിൽനിന്നും മറ്റും കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ തിരിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പ്രഭാവങ്ങളിലേക്ക് അവരെ എത്തിക്കുകയെന്നതാണ് ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ പ്രധാനധർമമെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കു ന്നുമുണ്ട്. എല്ലാം മെരുങ്ങി നിൽക്കുന്ന ഈ തുടർച്ചയുടെ, യോജിപ്പിന്റെ, കേന്ദ്രീക രണത്തിന്റെ, പ്രതീതിയെ അപനിർമിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും അതിന് നൈരന്തര്യമില്ലാ ത്ത, ബന്ധിതമല്ലാത്ത, ഇടർച്ചകൾ പ്രകടമാക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മക മൊണ്ടാ ഷി(Dialectical Montage)ന്റെ തന്ത്രങ്ങളുപയോഗിക്കണമെന്നും ബോദ്രി നിർദ്ദേശി ക്കുന്നു (Nitzan Ben-Shaul, 2007 : 91-101). തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേ ശത്തിലൂടെ ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ബൂർഷ്വാ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ അപലപിക്കുകയാണവിടെ ബോദ്രി.

വിപ്ലവകരമായ സിനിമകളെല്ലാം ഇടർച്ചയെ ആശ്രയിച്ചേ പറ്റൂ എന്നില്ല. രാഷ്ട്രീയവിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതിനായി തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നി വേശരീതിയേയും രേഖീയാഖ്യാനവഴിയേയും സ്വീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരു മുണ്ട്. ജനപ്രിയമായ വഴികളിലൂടെ ആഖ്യാനത്തെ സാമാന്യജനങ്ങളിലേക്കെത്തി ക്കാനാണ് ഇത്തരം ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്. വിപ്ലവാശയമായാലും ജനങ്ങൾ ആസ്വദിച്ചറിയുന്നതിൽ കുഴപ്പമില്ല എന്നാണ് അവരുടെ കലാപരമായ നിലപാട്. ചലച്ചിത്രവുമായി വൈകാരികമായി ഇണക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെ ചിത്രം

മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന സമൂലപരിവർത്തനാശയം ഉൾക്കൊള്ളാൻ കാണികളെ സജ്ജരാക്കുകയാണവിടെ.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ഒഴുക്കിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കാഴ്ചാപരമായിത്തന്നെ ഇടർച്ചയനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുണ്ട്. ബൗദ്ധിക മൊണ്ടാഷിനും ഫ്രെയിമിന്റെ അകത്തും പുറത്തുമുള്ള പലവിധമായ ദൃശ്യസം ഘർഷങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ഐസൻസ്റ്റൈനിയൻ ചലച്ചിത്രലോകം തന്നെ ഇതിന്റെ ഉത്തമോദാഹരണം. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിന്റെയും ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെയും ചലച്ചിത്രശൈലികളെ ഇതിനോട് ചായ്‌വുള്ളതായി അടയാളപ്പെടുത്താം. അവിടെ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ചയുണ്ടെങ്കിലും പല ഘട്ടങ്ങ ളിലും എഡിറ്റിംഗ് ആഖ്യാനവുമായി ഇടഞ്ഞുനിന്നുകൊണ്ട് കാണിയെ ബൗദ്ധിക മായി ഉണർത്താറുണ്ട്. എഡിറ്റിംഗിനോടൊപ്പം മറ്റു സാങ്കേതികസാധ്യതകളും അതിന് തുണയാകുന്നുമുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രം ഒരു സാങ്കേതികകലയാണെന്ന അവബോധം സൃഷ്ടിച്ചുകൊ ണ്ടും ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തെ സവിശേഷമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മായികതയെ ആശയപരമായും ദൃശ്യപരമായും തകർക്കുന്ന ചല ച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. മിസ് എൻ സീനിന്റെ ആശയധാരയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുതന്നെ ജംപ്കട്ടുകളും ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമുകളുമുപയോഗിച്ച് സ്വാഭാവികനൈരന്തര്യത്തെ തകർക്കുന്ന ഗൊദാർദിന്റെയും ത്രൂഫോയുടെയും ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവ് കാലത്തെ സൃഷ്ടികൾ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. മായികവും സ്വപ്നസമാനവുമായ അനുഭൂ തി പകരുന്ന ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനത്തിന് വിരുദ്ധമായി ബ്രെഹ്തിയൻ അന്യവ ത്ക്കരണത്തിന്റെ സിനിമാറ്റിക് സങ്കേതസാധ്യതകളെ ഇവർ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽ മൃണാൾസെന്നിന്റെ ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികൾ ഇത്തരമൊരു രാഷ്ട്രീയോദ്ദേശ്യത്തിലൂന്നുന്നവയാണെന്ന് പറയാം.

വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപടിയവതരിപ്പിക്കുക എന്ന തത്വത്തിലൂന്നി ക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രവഴികളെ പരുവപ്പെടുത്തിയ ചലച്ചിത്രകാരരുണ്ട്. മിസ് എൻ സീനിന്റെ സാങ്കേതികവഴിയേയാണ് അവർ കൂടുതലായി സ്വീകരിച്ചത്. ഇടമുറി യാത്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും മനുഷ്യജീവിതങ്ങളെ യഥാതഥമായി ആവി ഷ്കരിക്കാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയെ ഇവരും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഹോളിവുഡ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതിന് സമമായ ഒരു പ്രഭാവമല്ല ഇവ സൃഷ്ടിക്കുക. കാണികളെ നിഷ്ക്രിയരായിരിക്കാനനുവദിക്കാതെ ഫ്രെയിമിലെ ഓരോ ഘടകങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മമായി വീക്ഷിക്കാനും അവയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയഭൂമികയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് വായിക്കാനും പ്രേരിപ്പി ക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാസന്ദർഭങ്ങളും അതിഭാവുകത്വത്തിൽനിന്ന് അതി സാധാരണതയിലേക്ക് വഴുതിമാറുന്നു. അതിന് മുതൽക്കൂട്ടാവുന്ന മട്ടിൽ എഡി റ്റിംഗ് സാന്ദർഭികമായി തുടർച്ചയിലേക്കും ഇടർച്ചയിലേക്കും മാറിമാറി സഞ്ചരി ക്കുന്നു. ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിലെ സൃഷ്ടികളെയും സത്യജിത് റേയുടെ *പഥേർ പാഞ്ചാലി*യെയും സവിശേഷമായുദാഹരിക്കാം.

എഡിറ്റിംഗിനെ പരമാവധി കുറച്ചുകൊണ്ട് കാവ്യാത്മകമായൊരു ആഖ്യാന ശൈലി സ്വീകരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങ

ളാണ് അവർക്ക് പഥ്യം. ആത്മനിഷ്ഠമായ അനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള അവരുടെ ശ്രമങ്ങൾ കാവ്യാത്മകമായൊരു പ്രതിപാദനശൈലിയിലേക്ക് അവരെ വഴി നടത്തുന്നു. ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെയുള്ള എഡിറ്റിംഗും ഒരു ഫ്രെയി മിൽത്തന്നെ കുടികൊള്ളുന്ന ആന്തരികമൊണ്ടാഷുകളുമാണ് അവരുടെ ചിത്ര ങ്ങളെ പലപ്പോഴും ഭരിക്കുന്നത്. ആന്ദ്രേ തർക്കോവ്സ്കിയുടെയും സെർഗീ പാരജ നോവയുടെയും മണികൗളിന്റെയും അരവിന്ദന്റെയും കാവ്യാത്മകസൃഷ്ടികളെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസം, നിയോനോയർ, നിയോറിയലിസം, സിനിമാ നോവോ, സിനിമാവെരീറ്റേ, ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗം, അമൂർത്ത സിനിമ, മൂന്നാം ലോക സിനിമ, ഡോഗ്മ 95, അമേരിക്കൻ ഡയറക്ട് സിനിമ തുടങ്ങി വിവിധകാലങ്ങളിൽ ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ വളർന്ന് വേരുപിടിക്കുകയും കാലക്രമേണ പരി വർത്തിതമാവുകയും ചെയ്ത പ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ആഖ്യാനവഴികളിൽ പരീക്ഷണോന്മുഖമായിരുന്നു. ഹോളിവുഡിന് ബദലായി നിൽക്കുന്ന ഈ ചിത്രങ്ങ ളുടെയെല്ലാം ആഖ്യാനഘടന പരുവപ്പെടുത്തുന്നതിലും രാഷ്ട്രീയത്തെ ഊന്നിപ്പറ യുന്നതിലുമെല്ലാം എഡിറ്റിംഗിന് നിർണായകമായ പങ്കാണുള്ളത്.

ഫ്രെയിമിൽ തുടങ്ങി ഫ്രെയിമുകളുടെ കൂടിച്ചേരലിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന ഷോട്ടുകളിലും ഷോട്ടുകൾ കൂടിച്ചേർന്നുള്ള സീനുകളിലും സീക്വൻസുകളിലു മെല്ലാം എഡിറ്റിംഗ് എന്ന അടിസ്ഥാനനിർമാണപ്രക്രിയ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസംരചനയുടെ വിവിധമാനങ്ങളെയും ശബ്ദപഥത്തിന്റെയുമെല്ലാം സർഗസാ ധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഒരു ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ തികഞ്ഞ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാക്കി നിലനിർത്തുന്നുണ്ടത്. ലോകത്താകെ ഏഴ് കഥകളേയുള്ളൂ വെന്നും അവയുടെ ആഖ്യാനവ്യതിരിക്തതകളാണ് ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിനെ വ്യത്യസ്തമാക്കിക്കൊണ്ട് അനേകായിരം ആഖ്യാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തെന്നുമുള്ള പഴമൊഴി പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. ചലച്ചിത്രകലയുടെ കാര്യത്തിൽ അത് എഡിറ്റിംഗിന്റെ തലത്തിലാണ് കൂടുതൽ ആലങ്കാരികമായിണങ്ങുക. ഒരു ചല ച്ചിത്രസൃഷ്ടിയെ മറ്റൊരു സൃഷ്ടിയിൽനിന്ന് കലാപരമായി വ്യതിരിക്തമാക്കി നിർത്താനും പുതുമയുള്ളതാക്കി ചമയ്ക്കാനും മറ്റു സങ്കേതങ്ങളോടൊപ്പം എഡി റ്റിംഗും നിതാന്തജാഗരമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

അധ്യായം നാല്

ശബ്ദപഥം

'ചലച്ചിത്രം' ആവിർഭവിക്കുന്നത് നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങളായിട്ടാണ് എന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാവാം ആ പേര് ചിത്രത്തിലും അതിന്റെ ചലനത്തിലും അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചിത്രത്തിലെ ചലനത്തെ മുഖ്യമായെടുത്താൽ അവിടെ കാലം പ്രസക്തമാകുന്നതിനാൽ സമയകലയായ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം വളരെ പ്രധാനമാണെന്ന് കാണാം. ചലനചിത്രത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നതിലും അതിന്റെ അർത്ഥ-വൈകാരികതലങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ശബ്ദത്തിന് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങളുടെ കാലത്തുതന്നെ ശബ്ദമില്ലായ്മ ഒരു പോരായ്മയായി തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പ്രദർശത്തിനിടെ അതിന്റെ ഉപകരണങ്ങളുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദം ആസ്വാദനത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കുന്നുവെന്ന് കണ്ട് ആ ശബ്ദകോലാഹലത്തെ മുക്കിക്കളയാൻ മറ്റു ശബ്ദങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുക എന്ന പ്രതിവിധിയായിട്ടുകൂടി ശബ്ദം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. അങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ ഭാവാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാനായി കലാപരമായി ഉപയോഗിക്കുകയെന്നും വന്നു. അങ്ങനെയാണ് തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്ത് ദൃശ്യങ്ങൾക്കനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ സംഗീതശകലങ്ങൾ തത്സമയം വായിച്ചുകേൾപ്പിക്കുന്ന പതിവുണ്ടായി വന്നത്. അതിന് നാടകങ്ങളുടെയും ഓപ്പറകളുടെയും ഒക്കെ പാരമ്പര്യം സഹായകമായിട്ടുമുണ്ട്. ശബ്ദത്തെത്തന്നെ നേരിട്ട് അനുഭവിക്കാനുള്ള പ്രയാസത്തെ മറികടക്കാൻ ഉപയോഗിച്ച ഒരു രീതി ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുടർച്ചകളെ വാക്കുകളായി എഴുതിക്കാണിക്കുന്ന ഇന്റർ ടൈറ്റിലുകൾ നൽകുക എന്നതാണ്. ജപ്പാനിൽ ഇതിന് ഒരു പടി കൂടി മുന്നേറ്റമുണ്ടായി. നിശ്ശബ്ദാഖ്യാനങ്ങളെ ബെൻഷി കലാകാരർ തിരശ്ശീലയ്ക്കരികിൽനിന്ന് ഉറക്കെ വിശദീകരിച്ചുകൊടുത്തും തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങളായി സ്വയം അഭിനയിച്ചും ശബ്ദത്തിന്റെ, ഭാഷയുടെതന്നെ, വികാരവിനിമയസാധ്യതയെ ശരീരമധ്യസ്ഥതയോടെ തത്സമയം നിർവഹിച്ചിരുന്നു. ഇങ്ങനെ ശബ്ദത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തെ പലവിധമായ ഭൗതികശബ്ദസാധ്യതകളാലും ലിഖിതഭാഷാസൂചികകളാലും പരിഹരിക്കാനാണ് നിശ്ശബ്ദസിനിമ ശ്രമിച്ചത്. എങ്കിലും നേരിട്ടുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ അഭാവത്താൽ അവ നിശ്ശബ്ദസിനിമകളെന്നുതന്നെ വിളിക്കപ്പെട്ടു.

മുൻകൂട്ടി ആലേഖനം ചെയ്ത സംഗീതമോ സംഭാഷണമോ ദൃശ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിന് സമാന്തരമായി കേൾപ്പിക്കുന്ന രീതി പെട്ടെന്നുതന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. അപ്പോഴും ദൃശ്യവും ശബ്ദവും അകത്തും പുറത്തുമെന്ന മട്ടിൽ സമാന്തരമായിട്ടാണ് നിന്നത്. സാങ്കേതികമായി ഫിലിം ചുരുളിന്റെ ഓരത്ത് ശബ്ദംകൂടി ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതിനും പ്രൊജക്ടറിലെ സൗണ്ട് ഡ്രം അതിനെ ശബ്ദമാക്കി കേൾപ്പിക്കുന്നതിനും ഉള്ള സംവിധാനം വികസിച്ചതോടെ സിനിമ ശബ്ദസിനിമയായി. അതോടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളുടെ ദൃശ്യപഥവും അതിനനുപൂരകമായി ശ്രവ്യാനുഭവങ്ങളുടെ ശബ്ദപഥവും എന്ന് രണ്ട് പഥങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടു. സംഭാഷണങ്ങൾ സജീവമായ ടാക്കീസുകളുടെ പ്രചാരത്തിലൂടെ

പ്രാദേശികാടിസ്ഥാനത്തിൽക്കൂടി ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിത്തീർന്നു. ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കാൻ തുടങ്ങി എന്നതിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നതല്ല ശബ്ദപഥത്തിന്റെ വരവുകൊണ്ടുണ്ടായ മാറ്റം. ഭാഷയിലെയും സംഗീതത്തിലെയും നാടകീയാവതരണങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ തുറന്നുകിട്ടിയതോടെ സിനിമ അടിമുടി മാറി എന്നുതന്നെ പറയാം. കാലക്രമേണ ദൃശ്യപഥംപോലെതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന് ഉപേക്ഷിക്കാനാവാത്ത ഒന്നായി ശബ്ദപഥവും മാറി. ദൃശ്യ-ശബ്ദമിശ്രണമായ സിനിമയെന്ന കലാമാധ്യമത്തിന്റെ ദൃശ്യപഥത്തെയാണ് ഇതുവരെ ചർച്ച ചെയ്തത്. ഇവിടെ ശബ്ദപഥത്തെയാണ് ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുന്നത്.

നിശ്ശബ്ദസിനിമയിൽ സംഗീതത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിലും ദൃശ്യത്തെയാണ് പ്രാധാന്യത്തോടെ പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് ചേർക്കപ്പെട്ട പലവിധമായ ശബ്ദസാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രചരിത്രത്തിൽത്തന്നെ വിപ്ലവാത്മകമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചുവെങ്കിലും ആരംഭത്തിൽ അതിനെ ഭയാശങ്കകളോടെ സമീപിച്ചവരുണ്ട്. സംഗീതത്തെക്കാളേറെ സംഭാഷണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് അവരെ അങ്കലാപ്പിലാക്കിയത്. മനുഷ്യഭാഷകളെ പരസ്പരം ചിതറിച്ചുകളഞ്ഞ ബാബേൽ തകർച്ചയ്ക്കുശേഷം മനുഷ്യരെത്തമ്മിൽ കൂട്ടിയിണക്കിയ മറ്റൊരു സാർവ്വലൗകികഭാഷയായി സിനിമയെക്കണ്ടിരുന്നവർ സമാനമായൊരു ചിതറിത്തെറിക്കൽ സംഭവിക്കുമെന്ന് ഭയപ്പെട്ടു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഗീതത്തിന്റെ സാധ്യത തിരിച്ചറിഞ്ഞവരെങ്കിലും ഐസൻസ്റ്റൈനും പുഡോവ്കിനുമെല്ലാം സംഭാഷണത്തിന്റെ വരവിനെ ആശങ്കയോടെ സമീപിച്ചിരുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെയും വർണത്തിന്റെയും വരവ് ചലച്ചിത്രത്തെ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടടുപ്പിക്കുമെന്നും അത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കലാപരമായ അനന്യതയ്ക്ക് വെല്ലുവിളിയാണെന്നുമുള്ള റുഡോൾഫ് ആർൺഹൈമിന്റെ നിരീക്ഷണം മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. ശബ്ദം ദൃശ്യപരീക്ഷണങ്ങളെ പരിമിതപ്പെടുത്തുമെന്നും നിശ്ശബ്ദസിനിമയ്ക്ക് സഹജമായുള്ള കാവ്യാത്മകതലത്തെ അത് മായ്ച്ചുകളയുമെന്നും റെനെ ക്ലെയർ ഭയപ്പെട്ടിരുന്നതായി സൂസൻ ഹെവാർഡ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (Hayward, 2001 : 20). എന്നാൽ ശബ്ദത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ക്ലെയറിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിന്നീട് ശബ്ദപരീക്ഷണങ്ങളായി മാറുന്നുമുണ്ട്. അതുവരേക്കും സംഗീതവും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളും അത്രയേറെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ ചാർളി ചാപ്ലിൻ സംഭാഷണങ്ങളോട് സമരസപ്പെടുന്നത് 1945-ൽ *ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററി*ലൂടെ മാത്രമാണ്. അതേസമയം ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ ശുഭപ്രതീക്ഷയായി കണ്ടവരുമുണ്ട്. സിനിമയുടെ വാസ്തവികാനുഭവത്തിന് ശബ്ദം മുതൽക്കൂട്ടാകുമെന്ന് വിശ്വസിച്ചവരിൽ പ്രധാനി ആന്ദ്രേ ബാസിനാണ്. 'കിനോ ഐ'ക്ക് കൂട്ടായി വരുന്ന 'കിനോ ഇയറാ'യി ശബ്ദത്തെ കണ്ടുകൊണ്ട് ദൃശ്യമൊണ്ടാഷുകൾപോലെയുള്ള ശാബ്ദികമൊണ്ടാഷുകളുടെ സാധ്യതകളെ സീഗാ വെർതോവ് പരീക്ഷിച്ചു. ഇങ്ങനെ വൈരുദ്ധ്യമാർന്ന അഭിപ്രായങ്ങൾ ആദ്യകാലങ്ങളിലുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിലും ദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥസാധ്യതയെ വിപുലപ്പെടുത്താൻ ശബ്ദത്തെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിലേക്കാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികവികാസം. *സിങ്ങിംഗ് ഇൻ ദ റെയിൻ* (ജീൻ കെല്ലി (Gene Kelly), സ്റ്റാൻലി ഡോനെൻ (Stanley Donen), 1952) എന്ന ആദ്യകാലചിത്രവും *ദി ആർട്ടിസ്റ്റ്* (മിഷേൽ ഹസാ

നാവിസ്യൂസ് (Michel Hazanavicius), 2012) എന്ന സമീപകാലചിത്രവും ഇത്തരമൊരു കലുഷമായ കാലത്തെ ചരിത്രപരമായും ചലച്ചിത്രപരമായും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമില്ലാതെ പശ്ചാത്തലശബ്ദ-സംഗീതങ്ങൾ മാത്രമുപയോഗിച്ച് ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്ന *പുഷ്പകവിമാനം* (ശിങ്കീതം ശ്രീനിവാസറാവു, 1987), സൈഡ് വാക് സ്റ്റോറീസ് (ചാൾസ് ലെയ്ൻ (Charles Lane), 1989) *ജൂഹ* (അകി കൗരിസ്മാകി (Aki Kaurismaki), 1999), *കൊവാർഡ്സ് ബെൻഡ് ദി നീ* (ഗയ് മദീൻ (Guy Maddin), 2003), *ദി ബ്രാൻഡ് അപോൺ ദി ബ്രെയ്ൻ* (ഗയ് മദീൻ (Guy Maddin), 2006) എന്നിങ്ങനെ ഒറ്റയ്ക്കും തെറ്റയ്ക്കുമുള്ള ചില ചലച്ചിത്രപരീക്ഷണങ്ങൾ ഒരർത്ഥത്തിൽ സിനിമയെക്കുറിച്ചു തന്നെയുള്ള ഒരു ഗൃഹാതുരതയെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്.

ദൃശ്യത്തിന് അധികാർത്ഥം നൽകുന്ന ദ്വിതീയ ഘടകമായാണ് ചലച്ചിത്രശബ്ദത്തെ പല സൈദ്ധാന്തികരും കണ്ടത്. കാഴ്ച നാമമാകുമ്പോൾ ശബ്ദം നാമവിശേഷണമാകുന്നുവെന്ന മെറ്റ്സിന്റെ(Metz, 1985 : 155) നിരീക്ഷണത്തിൽ ഈ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാണ്. 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സംവേദനപ്രക്രിയയിൽ ദൃശ്യാംശത്തിനാവണം പ്രധാനകാർമികത്വം. ശ്രവ്യാംശം, ഒത്താശകളുമായി കൂട്ടുനിന്നാൽ മതിയാകും' (2014 : 122) എന്ന അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണത്തിലും ഈ നിലപാട് പ്രകടമാണ്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം കഴിയുന്നത്ര കുറച്ച്, മിതമായ സംഭാഷണങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ ധ്വനനശേഷി പെരുകുന്നു എന്നും അത് ചലച്ചിത്രത്തെ കൂടുതൽ യഥാതഥത്വത്തിലേക്കടുപ്പിക്കുമെന്നും വിശ്വസിച്ചവരുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെ സക്രിയവും സർഗാത്മകവുമാക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ മറ്റ് സങ്കേതസാധ്യതകൾക്കൊപ്പം സാദൃശ്യാത്മകതലത്തിലുൾപ്പെടുത്താനാണ് പല സൈദ്ധാന്തികരും ചലച്ചിത്രകാരരും ശ്രമിച്ചത്. അനന്തമായ ദൃശ്യസാധ്യതകളോടൊപ്പം അനന്തമായ ശബ്ദസാധ്യതകളും ചേർന്നപ്പോൾ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയ കൂടുതൽ സജീവതയും വൈവിധ്യവും കൈവരിച്ചുവെന്ന് പറയാം.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം, ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം വരുന്ന സംഗീതശകലങ്ങൾ, ദൃശ്യപഥത്തിലെ ചലനങ്ങളെ വാസ്തവികമാക്കുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ, തിരശ്ശീലയ്ക്കു പുറകിൽനിന്നെന്നപോലെ വരുന്ന ആഖ്യാനവും വിവരണവും, ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ തുടങ്ങി അനേകം തരത്തിലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ട് സജീവമാണ് ചലച്ചിത്രം. ഇവയോരോന്നും സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ ശബ്ദചിഹ്നങ്ങളാണ്. ദൃശ്യത്തെ നയിക്കാനും പുതിയ അർത്ഥമാനങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാനും പരിഷ്കരിക്കാനുമായി ചേർക്കപ്പെടുന്ന ശാബ്ദികചിഹ്നങ്ങൾ ആ മട്ടിൽ ചലച്ചിത്രപാഠത്തിൽ പ്രസക്തമാണുതാനും. അതേസമയം ഈ വൈവിധ്യമെല്ലാം സാധ്യമാകുന്നത് അതിനിടയിലുള്ള നിശ്ശബ്ദതയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. ശബ്ദത്തെപ്പോലെയോ അതിലുപരിയോ പ്രധാനമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ നിശ്ശബ്ദത.

4.1. നിശ്ശബ്ദത

ശബ്ദചിത്രങ്ങളിലേക്ക് വികസിച്ചതോടുകൂടിയാണ് ചലച്ചിത്രം നിശ്ശബ്ദ തയെ കലാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. അതുവരെ നിശ്ശബ്ദത ചല ച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവമായിരുന്നു. വർണചിത്രങ്ങൾ പ്രചാരത്തിലായതോടെ കറു പ്പിനും വെളുപ്പിനും പുതിയൊരു മൂല്യം നൽകിയതുപോലെ ശബ്ദചിത്രങ്ങൾ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കും പുതിയൊരു മൂല്യം നൽകി. വർണമായാലും ശബ്ദമായാലും വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്വാംശീകരിക്കുകയും അത് സ്വഭാവികവും സാധാരണവും ആകുകയും ചെയ്യുന്നതോടുകൂടി അവയുടെ അഭാവം എന്നത് സംവിധായകരുടെ ബോധപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പാകുകയും അതൊരു കലാവിഷ്കരണതന്ത്രമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അഥവാ അവയെ ബലഹീ നതയായല്ല ശക്തിയായാണ് സംവിധായകർ ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ശബ്ദചിത്രങ്ങളിൽ നിശ്ശബ്ദത ബോധപൂർവ്വമായ സൗന്ദര്യമൂല്യമാകുന്നു.

നിശ്ശബ്ദതയെ, ശബ്ദമില്ലായ്മയെ ഫലപ്രദമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ നേരിയ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ കേൾപ്പിക്കാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം ഒരു രംഗം സമ്പൂർണനിശ്ശബ്ദമാകുന്ന നാടകീയതപോലെതന്നെ പ്രധാന മാണ് ശബ്ദങ്ങളുടെ ഇടയിൽ വരുന്ന ചെറിയ ചെറിയ നിശ്ശബ്ദതകളുണ്ടാക്കുന്ന നാടകീയതയും. ആദ്യത്തേത് പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെപ്പോലും ഒഴിവാക്കുകയാ ണെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേതിൽ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ പൂർണമായും ഒഴിവാക്കുന്നില്ല. മറ്റെല്ലാ ശബ്ദങ്ങളെയും നിശ്ശബ്ദമാക്കി സൂക്ഷ്മമായ ഒന്നോ രണ്ടോ അന്ത രീക്ഷശബ്ദങ്ങളെ മാത്രം സ്വാഭാവികമായോ അതിശയീകരിച്ചോ ഉപയോഗിച്ചു കൊണ്ട് നിശ്ശബ്ദതയുടെ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കി രംഗങ്ങളെ നാടകീയമാക്കുകയാണ്. വെള്ളത്തുള്ളികൾ ഇറ്റിറ്റുവീഴുന്ന ശബ്ദമോ സമയസൂചികളുടെയോ ഹൃദയത്തി ന്റെയോ മിടിപ്പോ ശ്വാസോച്ഛ്വാസത്തിന്റെ പതിഞ്ഞ ശബ്ദമോ മാത്രം കേൾപ്പിക്കുന്നത് സംഘർഷത്തെ പെരുപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന് ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കാനാകും. *ആൻ ഒക്കറൻസ് അറ്റ് ഔൾ ക്രീക്ക് ബ്രിഡ്ജി*(റോബർട് എൻറികോ, 1962)ൽ തൂക്കുമരത്തിലേറാനിരിക്കുന്ന ഫർക്കുഹ റിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്ക് പൊരുത്തപ്പെടും മട്ടിൽ ചുരുക്കം ചില സ്വാഭാ വികശബ്ദങ്ങളാൽ മാത്രം അന്തരീക്ഷത്തെ സജീവമാക്കി നിർത്തുന്നത് ശ്രദ്ധി ക്കാം. പാലത്തിന്റെ കിരുകിരുപ്പും പട്ടാളക്കാരന്റെ കാൽപ്പെരുമാറ്റവും കൊലക്കുരു ക്കൊരുക്കുന്ന ശബ്ദവും മൂങ്ങയുടെ കരച്ചിലിന്റെ ചീളും മാത്രം ഒറ്റയ്ക്കും തെറ്റ യ്ക്കുമായി കേൾക്കാമെന്നല്ലാതെ മറ്റെല്ലാം നിശ്ശബ്ദമാണ്. പൂർണമായും നിശ്ശബ്ദമാകാതെ സംഘർഷങ്ങളുടെ ചെറിയ ഓളങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ ശബ്ദവിന്യാസം വലിയതോതിൽ സഹായിക്കുന്നു. ഹൊറർ, ത്രില്ലർ ചിത്രങ്ങളിൽ ഭീതിയുടെ അരിച്ചരിച്ചുള്ള വരവിനെ ശ്വാസോച്ഛ്വാസത്തിന്റെയോ ഹൃദയമിടിപ്പി ന്റെയോ സമയസൂചിയുടെയോ എല്ലാം സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളെ നിലനിർത്തി അനുഭ വപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം.

ശബ്ദമാനമായ അന്തരീക്ഷം പെട്ടെന്ന് ശബ്ദരഹിതമാകുമ്പോഴും തിരിച്ചും കാഴ്ചക്കാരുടെ ശ്രവ്യാനുഭവത്തെപ്പോലെ മാനസികാനുഭൂതികൂടി സ്വാധീനിക്കപ്പെ

ടുന്നുണ്ട്. ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇരച്ചുകയറുന്ന നിശ്ശബ്ദത ഭയത്തിന്റെ അനുഭവത്തെ നീട്ടിയെടുക്കുകയും പൊടുന്നനെ ഉച്ചത്തിലുള്ള ശബ്ദത്തിലൂടെ കിടുകിടുപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് സാധാരണമാണല്ലോ.

ശാബ്ദികനിശ്ശബ്ദതയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ദീർഘമായ സമ്പൂർണനിശ്ശബ്ദത ദൃശ്യങ്ങളുടെ മേൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ വൈകാരികമായ ഓളം സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ അതിസങ്കീർണമായ ഒരു സന്ദിഗ്ദ്ധഘട്ടത്തിൽ മൃഗത്തെപ്പോലെ നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥയെ *തമ്പ്*(അരവിന്ദൻ, 1978)ൽ ഇങ്ങനെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാനേജരുടെ അപ്രതീക്ഷിതമായ അടിയേറ്റ് കൃഷ്ണനെന്ന കോമളിയായ വൃദ്ധൻ വീഴുന്ന രംഗത്തിൽ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെല്ലാം പൊടുന്നനെ നിർത്തി ശബ്ദപഥത്തെ സമ്പൂർണമായും നിശ്ശബ്ദമാക്കുന്നു. ഓർക്കാപ്പുറത്തുള്ള ആ അടിയുടെ ആഘാതത്തെ, മൃഗതുല്യമായ തമ്പനുഭവത്തെ, നിശ്ശബ്ദതയിലൂടെയാണ് ഇവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സംവേദിപ്പിക്കുന്നത്. കിടന്നുകൊണ്ടുള്ള കൃഷ്ണന്റെ നോട്ടമാകട്ടെ, നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ശബ്ദത്തിലേക്ക് ഉണരുന്നു. അതോടെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്ക് ഒരു ദാർശനികമാനം കൈവരുന്നു എന്നത് നിശ്ശബ്ദതയുടെ കലാത്മകതയെ ഉദാഹരിക്കാനുള്ള ഉത്തമമായ സന്ദർഭമാണ്.

4.2. ശബ്ദത്തിന്റെ സാങ്കേതികത

കണ്ണിന്റെ സ്വാഭാവികമായ കാഴ്ചയെ അതേപടി പിൻപറ്റാൻ ക്യാമറയ്ക്ക് കഴിയില്ലെന്ന് പറയുന്നതുപോലെതന്നെ കേൾവിയിലെ സ്വാഭാവികതയെ അതേപടി ആലേഖനം ചെയ്യാൻ ശബ്ദലേഖനോപകരണത്തിനും സാധിക്കില്ലെന്ന് പറയാം. ആവശ്യമുള്ള ശബ്ദത്തെ മാത്രം വേർതിരിച്ച് കേൾക്കാനുള്ള സഹജമായ മനുഷ്യന്റെ ശ്രവ്യശേഷി മുമ്പിലുള്ള ശബ്ദത്തെയെല്ലാം അതേപടി ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന ശബ്ദലേഖനോപകരണത്തിനില്ല. മനുഷ്യന്റെ ശ്രവണപരിധിയിലും താഴ്ന്നതോ ഉയർന്നതോ ആയ ശബ്ദങ്ങൾ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയാൻ കഴിയില്ലെന്നുമാത്രമല്ല അതിന്റെ അതിരിൽപ്പെടുന്ന ശബ്ദങ്ങൾപോലും ഉപദ്രവകരവും അസഹ്യവുമായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുക. മനുഷ്യകേൾവിയോട് കഴിയുന്നത്ര പൊരുത്തപ്പെടുന്ന ശബ്ദാനുഭവത്തെ രൂപപ്പെടുത്താനായി, സാങ്കേതികവിദ്യയെ പരിഷ്കരിച്ചെടുക്കാനായി, ശബ്ദലേഖനസംവിധാനങ്ങളും ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ട്. ആലേഖനോപകരണങ്ങൾ മാത്രമല്ല അവയുടെ പ്രകടനോപോധികളെയും-തിയേറ്ററിലെ ശബ്ദസംവിധാനങ്ങൾ-ആ മട്ടിൽ സജ്ജമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിനാവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങളെ അതിന്റെ തനിമയിൽ ഒപ്പിയെടുക്കുക എന്നതും അതിന്റെ ലക്ഷ്യമാണ്.

4.3. ശബ്ദലേഖനം

തിരശ്ശീലയിൽ എന്ത് കാണണമെന്ന് ചലച്ചിത്രകാരർ നിശ്ചയിക്കുന്നതുപോലെ തിയേറ്ററിൽ എന്തെല്ലാം കേൾക്കണമെന്നുകൂടി നിശ്ചയിക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് ശബ്ദങ്ങളിൽ ഏതൊക്കെ നിലനിർത്തണം, ഏതൊക്കെ ഒഴിവാക്കണം, നിലനിർത്തുന്നവയിൽ ഏതെല്ലാം എത്ര ഉച്ചത്തിൽ കേൾപ്പിക്കണം തുടങ്ങി പലതരത്തിലുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ശബ്ദലേഖനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ

ശ്രദ്ധാപൂർവ്വവും സൂക്ഷ്മവുമായ ആലേഖനം ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിട ത്തോളം നിർണായകമാണെന്ന് സാരം.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സ്റ്റുഡിയോയ്ക്കകത്താണ് ചിത്രീകരണം നടന്നിരുന്നത് എന്നതിനാൽ പരിസരത്തുള്ള പല ശബ്ദങ്ങളെയും ആവശ്യാനുസരണം നിയന്ത്രി ച്ചുനിർത്തി, കേൾക്കേണ്ടവയെ മാത്രം ആലേഖനം ചെയ്യാൻ സാധിച്ചിരുന്നു. എങ്കിലും സമ്പൂർണമായും ശബ്ദങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുക എളുപ്പമായിരുന്നില്ല. തിര ക്കഥയ്ക്കനുസൃതമായി അത്യാവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങളെ, സംഗീത-ശബ്ദങ്ങളടക്കം, ചിത്രങ്ങളോടൊപ്പം തത്സമയം ആലേഖനം ചെയ്യുകയാണതിന്റെ രീതി. അതിനെ പ്രദർശനസമയത്ത് തിരശ്ശീലയ്ക്കരികിൽ കേൾപ്പിക്കുകയാണ് ആദ്യകാലത്ത് ചെയ്തതെങ്കിൽ പിന്നീട് ഫിലിം സ്ട്രിപ്പിൽത്തന്നെ ശബ്ദപഥത്തിന്റെ ആലേ ഖനവും പ്രൊജക്ടറിൽത്തന്നെ ശബ്ദപ്രകടനവും സാധ്യമായി. ചിത്രീകരണസമ യത്തുതന്നെ ശബ്ദം ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന സിങ്ക് സൗണ്ട് (Sync Sound) ആദ്യ കാലത്ത് പരിമിതിയ്ക്കകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെയുള്ള സാങ്കേതികസാധ്യതയാ യിരുന്നു.

സ്റ്റുഡിയോയ്ക്ക് പുറത്തേക്ക് ക്യാമറ സഞ്ചരിച്ചതോടുകൂടി ശബ്ദലേഖനോ പകരണത്തിനും പുറത്തേക്കെത്തേണ്ടതായി. എന്നാൽ പലവിധമായ ശബ്ദങ്ങൾ നിറഞ്ഞ പുറംപരിസരത്തിൽ ആവശ്യമുള്ള ശബ്ദങ്ങളെ മാത്രം തെരഞ്ഞെടു ത്തുൾപ്പെടുത്തുക ഒരു കടമ്പ തന്നെയായിരുന്നു. പദ്ധതി പ്രകാരം തയ്യാറാക്കി വെച്ച ഫ്രെയിമിൽ നിനച്ചിരിക്കാതെ വരുന്ന ചില ശബ്ദസ്രോതസ്സുകൾകൂടി ആലേഖനത്തെ ബുദ്ധിമുട്ടേറിയതാക്കി. ശബ്ദത്തിന്റെ സംരചന കൂടുതൽ സങ്കീർണമായെന്ന് പറയാം. അങ്ങനെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുതന്നെ ശബ്ദവും ആലേഖനംചെയ്യുന്ന സിങ്ക് സൗണ്ട് രീതി പ്രയാസമേറിയതായി. അതോടുകൂടി ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷമുള്ള ശബ്ദലേഖനത്തിന് അതായത് ഡബ്ബിംഗ് പോലുള്ള രീതികൾക്ക് പ്രചാരമേറി. ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുതന്നെ ശബ്ദത്തെ ആലേഖനം ചെയ്ത് അതിനെ ഒരു മാതൃകയാക്കി നിർത്തി (Pilot Track), ആഖ്യാ നത്തിലുൾപ്പെടുത്തേണ്ട ശബ്ദപഥത്തെ സ്റ്റുഡിയോയിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുനിന്ന് പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളും മറ്റും പ്രത്യേക മായി ആലേഖനം ചെയ്ത് എഡിറ്റിംഗ് ടേബിളിൽ പരുവപ്പെടുത്തി ചേർക്കുന്ന രീതിയുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രകാരർ സ്വീകരിച്ചു.

സിങ്ക് സൗണ്ട് സാങ്കേതികത ചെലവേറിയതും ബുദ്ധിമുട്ടേറിയതുമായ ശബ്ദസംവിധാനമായതിനാൽ മിക്ക ചിത്രങ്ങളും ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള ശബ്ദ ലേഖനത്തെയും ശബ്ദകൂട്ടിച്ചേർപ്പിനെയുമാണ് കൂടുതലായി ആശ്രയിക്കാറുള്ളത്. സംഭാഷണം ചിത്രീകരണസമയത്തുതന്നെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന പതിവ് തുടർന്നുപോന്നുവെങ്കിലും ഈ സംഭാഷണങ്ങളെപ്പോലും പിന്നീട് സ്റ്റുഡിയോ യിൽ പുനരാലേഖനം ചെയ്യുന്ന രീതിയുമുണ്ടായി. ശബ്ദസംഭാഷണങ്ങളുടെ ഗുണമേന്മയോടൊപ്പം ഇതരഭാഷയിലുള്ള അഭിനേതാക്കളുടെ ഭാഷാവഴക്കമില്ലാ യ്മയും ഇത്തരമൊരു അധികപ്രവൃത്തിക്ക് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മുൻകൂട്ടി ആലേഖനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെയും ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾക്കനുയോജ്യ

മായി ആലേഖനം ചെയ്യാനിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളുടെയും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെയും ഡബ്ബിംഗിന്റെയുമെല്ലാം തലങ്ങൾ ആലേഖനത്തിൽ സുപ്രധാനമായി. കേൾക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ വ്യക്തതയ്ക്കും ഫലപ്രാപ്തിക്കുമായി വിവിധ സാങ്കേതികതകൾ കൂട്ടുവരികയുമുണ്ടായി.

4.3.1. തത്സമയശബ്ദലേഖനം

സ്റ്റുഡിയോയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിയിരുന്ന ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ സംഭാഷണവും ദൃശ്യചിത്രീകരണത്തിനോടൊപ്പം ആലേഖനം ചെയ്തിരുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞുവല്ലോ. അവിടെ ക്യാമറയ്ക്കൊപ്പം ഒരു ശബ്ദലേഖനോപകരണവും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിൽ ഇടംപിടിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ ക്യാമറ പുറംകാഴ്ചകളിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചതോടുകൂടി ഭാരിച്ച ശബ്ദലേഖനോപകരണത്തെ ഒപ്പം കൊണ്ടുപോകൽ എളുപ്പമല്ലാതായി. മാത്രമല്ല സ്റ്റുഡിയോയ്ക്കുവേണ്ടി നിർമിക്കപ്പെട്ട ക്യാമറകളിൽനിന്നുള്ള ശബ്ദശല്യ(Noise)ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, പുറംചിത്രീകരണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ക്യാമറകൾ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുമ്പോഴുള്ള ശബ്ദശല്യം കൂടുതലായിരുന്നുവെന്നതും തത്സമയശബ്ദലേഖനത്തെ പ്രയാസമേറിയതാക്കി. എന്നാൽ നാഗ്രപോലെയുള്ള ശബ്ദലേഖനോപകരണവും അനാവശ്യമായ ഒച്ചകളെ ഒഴിവാക്കാനുള്ള സാങ്കേതികവിദ്യയും പിടിച്ചെടുത്ത ശബ്ദത്തിന്റെതന്നെ ഗുണമേന്മയെ ഇഷ്ടാനുസരണം പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള സംവിധാനവുമെല്ലാം നടപ്പിൽ വന്നതോടെ സിനിമാവികാസചരിത്രത്തിൽ ഇടക്കാലത്ത് ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടിവന്ന തത്സമയശബ്ദലേഖനത്തിന് പുനരുജ്ജീവനമായെന്ന് പറയാം. സ്റ്റുഡിയോ ഫ്ളോറുകളിൽ നിലയുറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ശബ്ദത്തെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം തത്സമയമായിത്തന്നെ പകർത്തുന്ന മുൻകാലരീതിയെ നിവൃത്തികേടായല്ല മറിച്ച് സാധ്യതയായാണ് പിൽക്കാലചിത്രങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചത്. അവ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമോ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമോ ആയ നിലപാടറിയിക്കൽ കൂടിയായി.

ഏറെ ശ്രദ്ധ വേണ്ടുന്ന ശബ്ദലേഖനസംവിധാനംതന്നെയാണ് സിങ്ക് സൗണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണവ്യക്തതയ്ക്കായി ശബ്ദഫ്രെയിമിനെ സശ്രദ്ധം ചിട്ടപ്പെടുത്തേണ്ടി വരുന്നതിനാൽ അനാവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങളൊന്നും കയറി വന്ന് ശബ്ദപഥത്തെ അലോസരപ്പെടുത്താതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ചിത്രീകരണപരിസരത്തിലെ ശബ്ദാന്തരീക്ഷത്തെയും അഭിനേതാക്കളുടെ ഭാഷണങ്ങളെയും മറ്റു ശബ്ദാവിഷ്കാരങ്ങളെയുമെല്ലാം സ്വാഭാവികതയോടുകൂടി ഒപ്പിയെടുക്കാനാകുമെന്നതാണ് ഈ രീതിയുടെ മെച്ചം. യഥാതഥാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് ഇത് കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമായി. ജീവിതത്തിന്റെ നേർക്കാഴ്ച എന്ന മട്ടിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നവയെങ്കിലും ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങളിലും കൃത്യമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളും നടക്കുന്നുണ്ടെന്നത് മറ്റൊരു കാര്യം. സത്യജിത് റേയുടെ ചിത്രങ്ങളിലും ശ്യാം ബെനഗലിന്റെ *അങ്കുറി*(1974)ലും അരവിന്ദന്റെ *വാസ്തുഹാര*(1991)യിലുമെല്ലാം സിങ്ക് സൗണ്ട് സാങ്കേതികത സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പാകുന്നത് അങ്ങിനെയാണ്. ശ്യാംബെനഗൽതന്നെ ഭാരമേറിയ സ്റ്റുഡിയോ ക്യാമറകൾ (Mitchell Camera) ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വാതിൽപ്പുറചിത്രീകരണത്തിൽ സിങ്ക്സൗണ്ടിന്റെ സാധ്യതയെ സാഹസികമായി ആലേഖനം ചെയ്തിരുന്നു. സത്യ

ജിത് റേയാകട്ടെ, ചിത്രീകരണശേഷം അഭിനേതാക്കളെ വീണ്ടും അതേ പരിസരത്ത് നിർത്തി സംഭാഷണങ്ങളും മറ്റും തനിച്ച് ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന വൈൽഡ് ട്രാക്ക് (Wild Track) രീതി ഉപയോഗിച്ചു. മറ്റു ചിലർ ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം സ്വാഭാവികപരിസരത്തുനിന്നുതന്നെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളെ പ്രത്യേകമായി ആലേഖനം ചെയ്യുകയും സംഭാഷണത്തിനും മറ്റുമായി സ്റ്റുഡിയോകളെ ആശ്രയിക്കുകയും ചെയ്തു. അവർ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ ശബ്ദങ്ങളും സ്റ്റുഡിയോയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദങ്ങളും ഇടകലർത്തി സ്വാഭാവികതയും സ്പഷ്ടതയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അടൂരിന്റെ *എലിപ്പത്തായം* (1982) അതിനുള്ള മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വാഭാവികത്തനിമ ചിലർക്ക് അത്രയേറെ പ്രധാനമാണ് എന്നർത്ഥം.

ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയിലേക്കുള്ള ചുവടുമാറ്റത്തോടെ ശബ്ദലേഖനത്തിലും ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലുമെല്ലാം കാതലായ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അനാവശ്യശബ്ദങ്ങളെ പതുക്കിക്കളയുന്ന (Noise Reduction) സംവിധാനങ്ങളും മറ്റും തത്സമയശബ്ദലേഖനത്തിൽത്തന്നെ കൃത്യതയും സ്പഷ്ടതയും നിലനിർത്താൻ ഏറെ സഹായിച്ചു. ഇങ്ങനെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിൽനിന്ന് നേരിട്ടോ കൃത്രിമമായ സജ്ജീകരണങ്ങൾ വഴി ചിത്രീകരണശേഷമോ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന ശബ്ദസഞ്ചയികകൾ ദൃശ്യയുക്തമായും ആഖ്യാനോചിതമായും ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെ സജീവമാക്കുന്ന ശബ്ദപഥനിർമാണം വാസ്തവത്തിൽ അനവധി കലാകാരർ ഒരുമിക്കുന്ന മറ്റൊരു കലാധാരയാണ്.

4.4. ശബ്ദവും ആഖ്യാനവും

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവുമായി ദൃശ്യങ്ങളെന്നപോലെതന്നെ വേർപെടുത്താനാവാത്തവയാണ് ശബ്ദങ്ങളും. എങ്കിലും പഠനസൗകര്യാർത്ഥം ശബ്ദങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ നേരിട്ടിടപെടുന്നതും അല്ലാത്തതുമെന്ന് വേർതിരിക്കാൻ കഴിയും. കഥാലോകത്തിനകത്ത് വസ്തുക്കളോ വ്യക്തികളോ ഒക്കെ ഉണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിനകത്താണെന്ന് പറയാം. ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയ്ക്കുള്ളിൽ നിലനിൽപ്പുള്ള ഈ ശബ്ദങ്ങളെ ഡയജറ്റിക് (Diegetic) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. അതേസമയം കഥാലോകത്ത് സ്ഥാനമില്ലാത്തവയാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതവും മറ്റും. ഇവയെ നോൺഡയജറ്റിക് (Non diegetic) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. സൂക്ഷ്മമായി പറയുമ്പോൾ കഥാലോകത്ത് വിഹരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അതിന് സാക്ഷിയാകുന്ന കാണികൾക്കും ഒരുപോലെ കേൾക്കാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദങ്ങളെന്ന് ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളെ നിർവ്വചിക്കാം. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കേൾക്കാനാകാതെ കാണികൾക്കുമാത്രം കേൾക്കാനാകുന്നവയാണ് നോൺ ഡയജറ്റിക് വിഭാഗത്തിൽ വരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അശരീരി ശബ്ദം (Voice Over) ഡയജറ്റിക് ആണെങ്കിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ അശരീരി ശബ്ദം നോൺ ഡയജറ്റിക് ആകുന്നത് അങ്ങനെയാണ്.

ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളെത്തന്നെ വീണ്ടും സൂക്ഷ്മമായി വകതിരിക്കാനാ

കും. കഥാലോകത്തിനകത്തുതന്നെയുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യമാകുന്നുവെങ്കിൽ അവയെ തിരശ്ശീലാശബ്ദങ്ങൾ (On Screen Sounds) എന്നും കഥാലോകത്തിനകത്തായിരിക്കുമ്പോഴും തിരശ്ശീലയിൽ ഉറവിടം ദൃശ്യമാകാത്തവയെ തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദങ്ങൾ (Off Screen Sounds) എന്നും വിളിക്കാം. ഫോൺ മണി മുഴങ്ങുന്നത് ഫോണിനെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണെങ്കിൽ അത് തിരശ്ശീലാശബ്ദമാകും. അതേസമയം തിരശ്ശീലയിൽ ഫോൺ കാണാതിരിക്കുകയും അത് ഫ്രെയിമിന് പുറത്തെവിടെയോ ഉണ്ടെന്ന് കാണികൾ അനുമാനിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ അത് തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദമാകും. കാനനദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചേർക്കുന്ന പക്ഷിക്കരച്ചിലുകൾ, തിരക്കേറിയ നഗരത്തിലെ ഒരു കെട്ടിടത്തിനുള്ളിൽനിന്ന് കേൾക്കുന്ന ട്രാഫിക് ശബ്ദങ്ങൾ, വാതിലടയ്ക്കുകയും തുറക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ, കാൽപ്പെരുമാറ്റശബ്ദങ്ങൾ തുടങ്ങി ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം യുക്തിപൂർവ്വം ചേരുന്ന തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദങ്ങൾ അനവധിയുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ അവ തിരശ്ശീലയുടെ പരിധിയെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് കഥാഭൂമികയെ കൂടുതൽ വിശാലമായ ഒരു തലത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുത്തുകയാണ്. തിരശ്ശീലാശബ്ദവും തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദവുമെല്ലാം ദൃശ്യത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽമാത്രമാണ് വേറിട്ടറിയാൻ സാധിക്കുന്നത്. സ്റ്റീരിയോ, സറൗണ്ട് തുടങ്ങിയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ ഈ വിശാലവൽക്കരണത്തെ കൂടുതൽ സവിശേഷവും സൂക്ഷ്മവുമാക്കാനുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളുടെ ഫലമാണ്. അഥവാ ദൃശ്യപരിധിയെ ശ്രവ്യാനുഭവം കൊണ്ട് വിശാലവും യഥാതഥവുമാക്കുന്നു തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദങ്ങൾ എന്നർത്ഥം.

ദൃശ്യപഥം ശൂന്യമായിരിക്കുന്ന, തിരശ്ശീല കറുത്തോ വെളുത്തോ കിടക്കുന്ന, ഫ്രെയിമുകളിൽ പുറത്തുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ചേർത്ത് കാഴ്ചയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ചില അധികാർത്ഥങ്ങൾ കൽപ്പിച്ചെടുക്കാറുണ്ട്. അവിടെ തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദത്തിന്റെ ശക്തിയാണ് കാഴ്ച്ചയെ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. *ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള* (ശ്രീനിവാസൻ, 1998) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കം പവർ കട്ടിനെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ടാണ്. സാധാരണ രാത്രിയെയോ ഇരുട്ടിനെയോ അവിടെ പതിയുന്ന ചെറിയ വെളിച്ചപ്പൊട്ടുകൾ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഇവിടെ തിരശ്ശീല പൂർണമായും ഇരുട്ടിലാക്കിയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അത് ഒരു വീടകമാണെന്നും പൊടുന്നനെ വൈദ്യുതി നിലച്ചതാണെന്നും എല്ലാം ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത് തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി വരുന്ന-ശ്യാമളയുടെ പരാതിയുടെയും പരിഭവം പറച്ചിലിന്റെയും ശബ്ദം, മക്കളുടെ ശബ്ദം, ഇരുട്ടിൽ പതുങ്ങിയെത്തുന്ന പൂച്ചയുടെ ശബ്ദം, അത് കറിപ്പാത്രം തട്ടിമറിക്കുന്ന ശബ്ദം, അയൽക്കാരിലാരോ ഒരാൾ വിജയനെ അന്വേഷിക്കുന്ന ശബ്ദം തുടങ്ങിയ-ശബ്ദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ്. തിരശ്ശീലയിൽ വെളിച്ചം പരക്കുന്നതോടെ അതിൽ പല ശബ്ദങ്ങളുടെയും തുടർച്ചകൾ തിരശ്ശീലാശബ്ദങ്ങളായി മാറുന്നുമുണ്ട്.

ഡയജറ്റിക്, നോൺഡയജറ്റിക് എന്നിവ കൂടാതെ ഇന്റേണൽ ഡയജറ്റിക് (Internal diegetic) എന്ന ഒന്നിനെക്കൂടി ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2006 : 284). കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികചിന്തകളായി,

സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവയാണ് ഇന്റേണൽ ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങൾ. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ ആത്മഗതം ഉറക്കെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സങ്കേതവുമായി ഇതിന് സാമ്യമുണ്ട്. മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയാത്തതും അതേസമയം പ്രേക്ഷകർക്ക് കേൾക്കാൻ സാധിക്കുന്നതുമായ കഥാപാത്രശബ്ദങ്ങൾ ആയിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അവ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വിചാരങ്ങളായും നിൽക്കുന്നു. അതായത് ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന് പുറത്തായിരിക്കുമ്പോഴും അതിനകത്താണ് അവ വർത്തിക്കുന്നതെന്നുവരുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇവയെയും തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായ ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങൾ (Diegetic Off-screen Sounds) എന്ന് പറയാം. സീനിന്റെ യഥാർത്ഥസ്ഥലത്തുനിന്നല്ല വരുന്നതെന്നതിനാൽ നോൺ ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളെയും ഇന്റേണൽ ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളെയും സൗണ്ട് ഓവർ (Sound Over) എന്നാണ് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് (Bordwell, 2006 : 284).

ഇവയെക്കൂടാതെ എക്സ്ട്രാഡയജറ്റിക് ശബ്ദം(Extra Diegetic Sound) എന്ന ഒന്നിനെക്കൂടി സൈദ്ധാന്തികർ പരാമർശിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. പാഠവുമായി ബന്ധമില്ലാതെ, കാണിയുടെ കാഴ്ചാസാഹചര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന ശബ്ദമാണിത്. അതായത് ചലച്ചിത്രം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ തിയേറ്ററിനകത്തെ പ്രൊജക്ടറിന്റെയും മറ്റും ശബ്ദങ്ങൾ, കാണികളുടെ ചിരിയും ബഹളവും എല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്ന, ചലച്ചിത്രത്തിന് വെളിയിലുള്ള ശബ്ദങ്ങളാണിവ. ആഖ്യാനത്തിനകത്തും പുറത്തുമെന്ന വിഭജനത്തിനുമപ്പുറത്താണെങ്കിലും അവയ്ക്ക് ചിലപ്പോൾ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെന്നുവരും.

ഫ്രഞ്ച് സംഗീതസൈദ്ധാന്തികനായ മിഷേൽ ഷിയോൺ (Michel Chion) തിരശ്ശീലാശബ്ദത്തെ *ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ശബ്ദം* (Visualised Sound) എന്നും തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദത്തെ *അകുസ്മാറ്റിക് ശബ്ദം* (Acousmatic Sound) എന്നും വിളിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവയിൽ തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദത്തെ അദ്ദേഹം സാമാന്യം വിശദമായിത്തന്നെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. തിരശ്ശീലയ്ക്കപ്പുറം മറഞ്ഞുനിന്നുകൊണ്ട് പാഠങ്ങൾ ചൊല്ലിക്കൊടുക്കുന്ന പൈഥഗോറസിന്റെ ശിക്ഷണരീതിയുമായി ബന്ധമുള്ള പദമാണ് *അകുസ്മാറ്റിക്* (Acousmatic). റേഡിയോവിലും ഫോൺ സംഭാഷണത്തിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുള്ള തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദത്തിലുമെല്ലാം ഈ അകുസ്മാറ്റിക് ശബ്ദത്തെത്തന്നെയാണ് കേൾക്കാനാകുന്നത്. വാതിലിന് പുറകിലോ തിരശ്ശീലയുടെ മറയ്ക്കപ്പുറമോ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായോ നിന്നുകൊണ്ട് അകുസ്മാറ്റിക് മാസ്റ്ററുടെ ശബ്ദം വരുന്നു. ഈ ശബ്ദത്തെ അകുസ്മീറ്റർ (Acousmetre) എന്നാണദ്ദേഹം വിളിക്കുന്നത് (Chion, 1994 : 129-131, 1999 : 17-29).

അകുസ്മീറ്റർ തന്നെ രണ്ട് തരത്തിലുണ്ട്. *ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട അകുസ്മീറ്റ*
റാ(Visualized Acousmetre)ണ് ഒന്ന്. ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടത്തെ ആദ്യം തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് പിന്നീട് *അകുസ്മാറ്റിക്* ആക്കി അല്ലെങ്കിൽ അദൃശ്യമാക്കി മാറ്റുന്ന രീതിയാണിത്. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് ദൃശ്യപരമായി ആദ്യമേ ഉറപ്പിക്ക

പ്പെട്ടതിനാൽ സ്രോതസ്സ് വെളിപ്പെടാതെ കേൾക്കുമ്പോഴും മുമ്പുകണ്ട പരിചയത്താൽ കാണികൾക്ക് ശബ്ദസ്രോതസ്സിനെ ഊഹിക്കാനാകുന്നു. ശബ്ദം അകുസ്മാറ്റിക് ആയി അല്ലെങ്കിൽ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി തുടങ്ങി പിന്നീട് മാത്രം ഉറവിടം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയാണ് രണ്ടാമത്തേത്. അതായത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടലിന്റെ വക്കിൽനിന്നുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ ചേരുന്ന ശബ്ദസാന്നിധ്യമാണിത്. തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പിന്നിലോ മുറിയ്ക്കകത്തോ ഏതെങ്കിലും ഒളിസങ്കേതത്തിലോ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന, നിഗൂഢരും അതേസമയം വാചാലരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണിവർ. ഈ ശബ്ദമാണ് ഷിയോണിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പൂർണമായ *അകുസ്മീറ്റർ*. നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെടുന്ന ആകാംക്ഷകൾക്കായാണ് ഇത്തരം *അകുസ്മാറ്റിക്* രീതിയും *അകുസ്മീറ്ററും* ഉപയോഗപ്പെടുത്താറുള്ളത്. അതിനാൽത്തന്നെ കുറ്റാന്വേഷണചിത്രങ്ങളിലും ഭീതിപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളിലുമെല്ലാം ഈ *അകുസ്മീറ്ററി*നെ കണ്ടെത്താം. ഫ്രിറ്റ്സ് ലാങ്ങ്(Fritz Lang)ന്റെ *ടെസ്റ്റമെന്റ് ഓഫ് മിസ്റ്റർ മബ്യൂസി*(1933)ലെ മാസ്റ്റർ ക്രിമിനൽ, *വിക്ടർ ഫ്ളെമിംഗി*(Victor Fleming)*ന്റെ വിസാർഡ് ഓഫ് ഓസി*(1939)ലെ കപടനായ വിസാർഡ് ഓഫ് ഓസ്, ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*(1960)യിലെ അമ്മ, സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക്കിന്റെ *2001 :സ്പേസ് ഒഡീസി*(1968)യിലെ കമ്പ്യൂട്ടറുകൾ, റോബോട്ടുകൾ പോലുള്ള എണ്ണമറ്റ ശബ്ദകഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങി അനേകം അകുസ്മീറ്റർ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടെടുക്കാനാകും (Chion, 1994 : 129-131, 1999 : 17-29).

ഈ അകുസ്മീറ്ററുകൾ തിരശ്ശീലയിലെ പ്രവൃത്തികളിൽ നിരന്തരം ഇടപെടുകയും ഭാഗഭാക്കാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിന്നുവരുന്ന അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ (Voice Over) *അകുസ്മീറ്ററല്ല*. തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി വരുന്ന കഥാപാത്രശബ്ദങ്ങളെയാണ് ഷിയോൺ *അകുസ്മീറ്ററുകളായി* കണക്കാക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അശരീരി ശബ്ദങ്ങളോ കഥാപാത്രങ്ങൾ പലവിധത്തിൽ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളോ എല്ലാം *അകുസ്മീറ്ററായി* വരും. കഥാലോകത്തിനകത്തുനിന്നുതന്നെ പുറപ്പെടുന്നവയാണിവ. ഇവ കൂടാതെ തിരശ്ശീലയിൽ നിരന്തരം ഉറവിടമില്ലാതെ കേൾക്കുന്ന സംഗീതത്തിനോ സ്വാഭാവികശബ്ദത്തിനോ അന്ത്യത്തിൽ ഉറവിടം ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതും *അകുസ്മീറ്ററുകൾ*തന്നെയെന്ന് നിരൂപിക്കാം. ഇങ്ങനെ തിരശ്ശീലാബാഹ്യശബ്ദത്തെത്തന്നെ ആഖ്യാനബദ്ധമായി സൂക്ഷ്മമാക്കുകയാണ് ഷിയോൺ.

4.5. ശബ്ദവിഭാഗം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യപഥത്തോടൊപ്പം ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന ശബ്ദപഥത്തിൽ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളെ വിശ്വസനീയമാക്കുന്നതും അതിലെ വൈകാരികാംശങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതുമായ പലതരം ശബ്ദങ്ങളാണുള്ളത്. വ്യത്യസ്തമായ ധർമ്മങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കുന്നതിനാൽ അവയെ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് മനുഷ്യഭാഷയും സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ ശബ്ദങ്ങളും അതിൽ പെട്ടെന്ന് വേർതിരിച്ചറിയാവുന്നതാണ്. ഒന്നുകൂടി ശ്രദ്ധിച്ചാൽ വാഹനം ഓടുന്നതിന്റെയും കാക്ക കരയുന്നതിന്റെയും വാതിലടയുന്നതിന്റെയും മറ്റും ശബ്ദങ്ങളും

വേർതിരിച്ചറിയാം. അവയെല്ലാം ബാഹ്യലോകത്തിലെപ്പോലെ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദങ്ങളായതിനാലാണ് ആദ്യം അത് വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിക്കാതെ പോകുന്നത്. അതിൽത്തന്നെ വാളുകൾ തമ്മിൽ ഉരസുമ്പോഴുള്ള ശബ്ദം ചിലപ്പോൾ അത്യുച്ചത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നത് കേൾക്കാം. അതായത് ലോകസാധാരണമായ ശബ്ദങ്ങളെ അതേപടി ശബ്ദപഥത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയല്ല മറിച്ച് കാലധർമ്മത്തിനുവേണ്ടി പരിഷ്കരിച്ച് ബോധപൂർവ്വം സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നവയാണ് എന്നർത്ഥം. അത് ശബ്ദപഥത്തിലെ ഏതൊരു ശബ്ദത്തിനും ഒരേപോലെ സംഗതമായ കാര്യമാണ്. എന്നുവെച്ചാൽ ശബ്ദപഥം എന്നാൽ ലോകസാധാരണമായ ഒന്നല്ല. ബോധപൂർവ്വം കലാത്മകമായി വിരചിച്ചെടുത്തവയാണ്. അത് ഒരു കാറ്റിന്റെ സീൽക്കാരമായാൽപ്പോലും. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യപഥത്തെപ്പോലെ വിശദമായി പരിശോധിക്കേണ്ടവയാണ് ശബ്ദപഥവും. അവയെ സാമാന്യമായി വർഗീകരിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ശബ്ദപഥത്തിൽ വരുന്ന ഒച്ചകളെ സാമാന്യമായി നാലായി വേർതിരിക്കാം. 1. ദൃശ്യത്തോടൊട്ടിയുള്ള സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളും അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളും ദൃശ്യത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിനായി കൃത്രിമമായി നിർമിക്കുന്ന ശബ്ദവിശേഷങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ (Sound Effects). 2. ഉച്ചരിതഭാഷയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ മുഴങ്ങുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും അശരീരി ശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാമുൾപ്പെടുന്ന മനുഷ്യശബ്ദങ്ങൾ. 3. ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളുടെ വൈകാരികതലത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം. 4. ഭാവത്തിന്റെയും ഭാഷണത്തിന്റെയും സമന്വയഭൂമികയാകുന്ന, സവിശേഷ ശബ്ദരൂപമായ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ. സാധാരണയായി ആദ്യത്തെ മൂന്ന് വിഭാഗങ്ങളെയാണ് പറയാറുള്ളതെങ്കിലും ഇന്ത്യൻസിനിമകളെ സംബന്ധിച്ച് വേറിട്ട് പറയേണ്ട ഒരു വിഭാഗമാണ് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ. മറ്റുള്ള ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ മിക്കതും ചിത്രീകരണസമയത്തോ പിന്നീടോ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ ചിത്രീകരണത്തിനുമുമ്പേ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. അവിടെ മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂന്ന് വിഭാഗവും ചേർന്നുവരാം. അതിനാൽ അതിനെ നാലാമത്തെ വിഭാഗമായി കൽപ്പിക്കുന്നത് നന്നായിരിക്കും. സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ഈ വിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട ശബ്ദങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ധാരയെയും അവതരണത്തിന്റെ ധാരയെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ആവിഷ്കാരരീതിയാണ് ശബ്ദപഥത്തിൽ കാണുക.

4.5.1. ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ

നമുക്ക് ചുറ്റും വിവിധങ്ങളായ ശബ്ദങ്ങൾ മുഴങ്ങിയും പതുങ്ങിയുമൊക്കെ കേൾക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ മിക്കതും ദൃശ്യമാകുന്ന അനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കാൻ പറ്റാത്തവയാണ്. ദൃശ്യപഥത്തിലെ സംഭവങ്ങൾക്കും ചലനങ്ങൾക്കും സ്വാഭാവികതയോ അസ്വാഭാവികതയോ നൽകുന്നതിൽ അതിനോട് ചേർന്നുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. ശബ്ദങ്ങളിൽ പലതിനെയും ദൃശ്യവുമായി ഇണക്കിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യത്തിനൊരു പൂർണത വരുത്താൻ ചലച്ചിത്രകാരർ സദാ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ചേർക്കുന്നതിൽ സംഗീതമോ സംസാരമോ അല്ലാത്ത വസ്തുസഹജമായ ശബ്ദങ്ങളെയും ആഖ്യാനസ്ഥലവിശേഷമായ ശബ്ദ

ങ്ങളെയും സ്റ്റുഡിയോയിൽ കൃത്രിമമായി നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ഫോളി ശബ്ദപരിസരങ്ങളെയുമെല്ലാം പൊതുവിൽ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ (Sound Effects) എന്നാണ് വിളിച്ചുപോരുന്നത്. എന്നുവെച്ചാൽ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം സ്വാഭാവികമെന്നവണ്ണം ചേരുന്ന ശബ്ദങ്ങളും ദൃശ്യത്തിന്റെ മായാസ്വഭാവത്തെയോ സർറിയലിസ്റ്റ് ഭാവത്തെയോ പൊലിപ്പിക്കുന്ന ശൈലീകൃതശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാം ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുവെന്നർത്ഥം.

4.5.1.1. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ

ആഖ്യാനസ്ഥലത്ത് സംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും അല്ലാതെയുമുണ്ടാകുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളാണ് പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ. അതിനുമേൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഉപകരണസംഗീതമോ വായ്പ്പാട്ടോ ഒക്കെ ഇതിന് പുറത്താണെന്ന് പറയാം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലകാലസവിശേഷതകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഇത്തരം പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കൾക്കോ സംഭവങ്ങൾക്കോ പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന ഇത്തരം സഹജമായ ശബ്ദങ്ങളാണ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികതയ്ക്ക് ആധാരമാകുന്നത്. കാണുന്നതെല്ലാം ലോകയാഥാർത്ഥ്യമാണെന്നതുപോലെ സ്വീകരിച്ച് അതിൽ മുഴുകുന്നതിലേക്ക് കാണികളെ നയിക്കുന്നത് കേൾവിയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകർ സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊള്ളണമെന്നില്ല എന്നുമാത്രം. ഇവയെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുനിന്നുതന്നെ സ്വീകരിക്കുകയോ പ്രത്യേകം തയ്യാറാക്കിയ സ്റ്റുഡിയോയിൽ കൃത്രിമമായി നിർമിച്ചെടുക്കുകയോ ചെയ്യുന്നത് അതിന്റെ നടത്തിപ്പിലെ രീതിഭേദങ്ങൾ മാത്രം. ഏതുരീതി സ്വീകരിച്ചാലും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ ചേർത്ത് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ പരമാവധി വിശ്വാസ്യമായവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് പ്രധാന ഉദ്ദേശ്യം. ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തെ അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾ, ഫോളി ശബ്ദങ്ങൾ, ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിലെ ശബ്ദങ്ങൾ, ശൈലീകൃതശബ്ദങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പലതായി തിരിക്കാം.

4.5.1.2. അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾ

മൂർത്തമായും പ്രകടമാകുന്ന ശബ്ദങ്ങളെപ്പോലെ അത്ര പ്രകടമല്ലാത്ത പലതരം ശബ്ദങ്ങൾ ഇടകലർന്നുവരുന്നത് ഓരോ ചിത്രീകരണപശ്ചാത്തലത്തിലും ഉണ്ടായിരിക്കും. അന്തരീക്ഷശബ്ദം (Ambient Sound) എന്നാണ് ഇതിനെ വിളിക്കുന്നത്. തുറന്ന പ്രകൃതിയ്ക്കും അടഞ്ഞ മുറിയ്ക്കും തിരക്കേറിയ നഗരത്തിനുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദങ്ങളുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി ഓരോ മുറിക്കും അതിന്റേതായ ശബ്ദപരിസരമുണ്ട്. അതിനെ അകമൊലി (Room Tone) എന്നാണ് വിളിക്കുക. നിശ്ശബ്ദമായിരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും സൂക്ഷ്മമായ ചില ശബ്ദങ്ങൾ മുറിയിലുണ്ടാകും. ഫാനിന്റെയോ ജനറേറ്ററിന്റെയോ റെഫ്രിജറേറ്റർ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെയോ അങ്ങനെ പലതും. ഇവയെ ചിത്രീകരണസന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിവെയ്ക്കുകയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ പുനരാലേഖനം ചെയ്യുന്ന വേളയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് സ്വാഭാവികമായൊരു സംഭാഷണപരിസരം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശാബ്ദികനിശ്ശബ്ദതകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നിടത്ത് സംഭാഷണങ്ങളുടെ സ്ഥലത്തുടർച്ചയേയും സ്വാഭാവികതയേയും

നിർണയിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം അകമൊലികൾക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. വാതിൽപ്പുറക്കാഴ്ചകളിലെ പ്രകൃതിശബ്ദങ്ങളും എന്താണെന്ന് വ്യക്തമാകാത്ത ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കുശുകുശുക്കലുകളും കലുഷശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാം (വാല്ല(walla) എന്ന് പറയുന്നവ) അന്തരീക്ഷശബ്ദത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താനാകും. ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്ഥലകാലപരിസരത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതിലും ഇത്തരം അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്.

4.5.1.3. ഫോളി ശബ്ദങ്ങൾ

ഒരു ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ഇണക്കേണ്ടുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസരത്തെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുപോയി ആലേഖനം ചെയ്യുകയോ കൃത്രിമമായി സ്റ്റുഡിയോയിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയോ പതിവുണ്ട്. ഇതിൽ ഫോളി (Foley) ശബ്ദങ്ങൾ യഥാർത്ഥ സംഭവത്തിൽ തത്സമയം ഉണ്ടാകുന്നവയല്ല. മറിച്ച്, അതിനായി സൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളും മറ്റും സൃഷ്ടിക്കാനായുള്ള പ്രത്യേകം മുറിയിൽ ഫോളി കലാകാരർ കൈകാലിളക്കിയും നടന്നും പലതരം വസ്തുക്കൾ തമ്മിൽച്ചേർത്തും പലതരത്തിലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഇവയെ മറ്റു ശബ്ദശല്യങ്ങളില്ലാതെ വ്യക്തമായി ആലേഖനം ചെയ്തെടുക്കുന്നതിനെയാണ് *ഫോളി* എന്ന് പറയുന്നത്. ശബ്ദങ്ങളുടെ ആഴത്തെയും പ്രതിധ്വനിസ്വഭാവത്തേയും കൃത്രിമമായി നിർമിച്ചെടുക്കാനായുള്ള എക്കോ ചേംബറുകളും വെള്ളത്തിന്റെ ശബ്ദാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ചെറുജലസംഭരണികളുമെല്ലാം അവിടെയുണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ കാൽപ്പെരുമാറ്റങ്ങൾ, കാറ്റ്, മഴ, ഇടിമിന്നൽ, കുതിരക്കുളമ്പടി, പക്ഷിയുടെ ചിറകടിയൊച്ച, പാമ്പിന്റെ സീൽക്കാരം, മുഷ്ടികൊണ്ടുള്ള ഇടിയുടെ ആഘാതം തുടങ്ങിയ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളേറെയും ഫോളിയിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുക പതിവാണ്. *76 മിനിറ്റ്സ് ആൻഡ് ഫിഫ്റ്റീൻ സെക്കൻഡ്സ് വിത്ത് അബ്ബാസ് കിരസ്താമി* (സെയ്ഫുള്ള സമദിയാൻ (Seifollah Samadian), 2016) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രത്തിൽ സ്വന്തം ചിത്രത്തിനായി ഫോളിചെയ്യുന്ന അബ്ബാസ് കിരസ്താമിയെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. താറാക്കൂട്ടത്തിന്റെ ചരലിലൂടെയുള്ള നടത്തത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദത്തെ ഫോളി ഫ്ളോറിൽ സ്വയം പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് കിരസ്താമി.

ശബ്ദങ്ങൾ മാത്രമുള്ള, പൂർണമായും ശ്രവ്യകലയായ റേഡിയോയിൽനിന്നാണ് ഫോളി സാങ്കേതികസാധ്യത ചലച്ചിത്രകലയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. റേഡിയോനാടകങ്ങളുടെയും മറ്റും ആഖ്യാനപരിസരങ്ങളിൽ വരുന്ന സ്വാഭാവികപ്രകൃതിയെ ശാബ്ദികമായി പുനരവതരിപ്പിക്കാൻ ഒരുകൂട്ടം കലാകാരർ ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. ക്രമേണ ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപുനഃസൃഷ്ടിയിലേക്കും വ്യാപിച്ചു. നിശ്ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്ത് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചുകൊടുത്തിരുന്ന ബെൻഷി കലാകാരൻമാരും ഇത്തരം വിവിധങ്ങളായ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളെ മൗഖികശബ്ദമുപയോഗിച്ചുതന്നെ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഫോളി കലാകാരരുടെ ആദ്യകാലമാതൃകകളായി ബെൻഷികളെയും പരിഗണിക്കാനാകും. മലയാളചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പാട്ടുകളിലും അല്ലാതെയും വരുന്ന കുരങ്ങിന്റെയും മറ്റും ശബ്ദങ്ങൾ പട്ടം സദൻ എന്ന നടൻ മിമിക്രിയായി അവതരി

പ്പിച്ച് ആലേഖനം ചെയ്തെടുത്തവയാണ്. പിൽക്കാല മിമിക്രിക്കാർ സിനിമയെ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണെങ്കിൽ ആദ്യകാല മിമിക്രിക്കാർ സിനിമയിൽ യഥാർത്ഥശബ്ദത്തിന് ജീവൻ നൽകിയവരാണെന്ന് കൗതുകമായി പറയാം.

അപ്പോകാലിപ്സ് നൗവി(ഫ്രാൻസിസ് ഫോർഡ് കൊപ്പോള, 1979)ൽ ഭീതിപടർത്തി തിരശ്ശീലയിൽ വട്ടമിട്ടുപറക്കുന്ന ഹെലികോപ്റ്ററിന്റെ ശബ്ദത്തെ നിർമിച്ചെടുത്തതിനെപ്പറ്റി വാൾട്ടർ മർച്ച് (Walter Murch) പറയുന്നുണ്ട്. സിന്തെസൈസ്ഡ് ബ്ലേഡ് ത്വാർപ്, സിന്തെസൈസ്ഡ് ടർബിൻ വൈൻ, സിന്തസൈസ്ഡ് ഗിയർ സൗണ്ട് ഇവയെ സാങ്കേതികവിദ്യാപരമായല്ലാതെ (ടെക്നിക്കലായല്ലാതെ) സംഗീതാത്മകമായി കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചതിലൂടെയാണ് വിശ്വാസ്യമായ യുദ്ധവിമാനശബ്ദം ലഭിച്ചതെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു (Murch, 1994 : 92). എങ്ങനെ സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നതല്ല സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന് ദൃശ്യസ്രോതസ്സുമായി വിശ്വാസ്യമാംവണ്ണം പൊരുത്തപ്പെടാനാകുന്നുണ്ടോ എന്നതാണ് ഇവിടെ വിഷയം. ഒരർത്ഥത്തിൽ കൺകെട്ടുപോലൊരു ചെവികെട്ടാണിതെന്ന് പറയാം. ചിരട്ടകൾ നിലത്ത് മുട്ടിച്ച് കുതിരക്കുളമ്പടി ശബ്ദവും ഇറച്ചിപൊരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിലൂടെ മഴയുടെ ശബ്ദവും പ്ലാസ്റ്റിക് പായ്ക്കറ്റുകൾ ഞെരിച്ച് തീയെരിയുന്ന ശബ്ദവും നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ ഈ ചെവികെട്ടുണ്ട്. എക്സ്റേ ഷീറ്റ് ഉലച്ചുകൊണ്ട് നാടകത്തിൽ ഇടിമുഴക്കത്തിന്റെ ഇഫക്ട് ഉണ്ടാക്കുന്നത് കേരളത്തിലും പരിചിതമാണ്. ഔചിത്യപൂർവമായ ശബ്ദമിശ്രണത്തിലൂടെ ഇവയെല്ലാംതന്നെ വിശ്വാസ്യമായ രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളായി കൊരുക്കപ്പെടുകയാണ്. ഏതുതരം ശബ്ദമാണ് ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപരിസരത്തിൽ വിന്യസിക്കാനാകുക എന്ന സൂക്ഷ്മബോധം ഫോളി കലാകാരർക്ക് അവശ്യമാണെന്നതാണ് ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനം. തുടർച്ചയുള്ള ശബ്ദസന്നിവേശം അതിന് പുറകിലെ സാങ്കേതികതകളെ മറച്ചുപിടിക്കുന്നതുപോലെ ശബ്ദവും അതുണ്ടാക്കിയ സ്രോതസ്സിനെ മറച്ചുപിടിച്ചുകൊണ്ട് നമ്മുടെ ശ്രവണേന്ദ്രിയത്തെ പറ്റിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. ഇത് നിരസിച്ചുകൊണ്ട് സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ ആലേഖനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നവരുമുണ്ടെന്നത് മറ്റൊരു വസ്തുത. എങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികവും തുടർച്ചയുമുള്ള ഒഴുക്കിനായി പലപ്പോഴും ഇത്തരം കൃത്രിമമായ ശബ്ദപുനഃസൃഷ്ടി സഹായകമായേക്കും. ദൃശ്യപരമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ സാങ്കേതികളെല്ലാംതന്നെ അതിന്റെ നിർമാണവഴിയെ മറച്ചുപിടിച്ചുകൊണ്ടാണ് കാണികളെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ആനയിക്കുന്നതെന്നത് ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും സംഗതമാണെന്നർത്ഥം. സിനിമ അടിമുടി സാങ്കേതികകലയാണെന്ന വസ്തുതയെ ഇതെല്ലാം അടിവരയിടുന്നുണ്ട്.

4.5.1.4. ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ ശബ്ദങ്ങൾ

ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുനിന്നുതന്നെ സമാന്തരമായി സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ ആലേഖനം ചെയ്ത് സ്റ്റുഡിയോയിൽ പരിഷ്കരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. അത് ചിത്രീകരണസമയത്ത് തത്സമയം ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതാവാം. ചിത്രീകരണശേഷം അതേസ്ഥലത്തുചെന്ന് പിന്നീട് ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതുമാ

വാം. രണ്ടായാലും ശബ്ദം സ്വാഭാവികമണെന്നതാണ് ഫോളിയിൽനിന്ന് ഇതിനുള്ള വ്യത്യാസം.

മലയാളനവതരംഗസിനിമയുടെ പ്രോദ്ഘാടനചിത്രമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന *സ്വയംവര*(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1972)ത്തിൽ സംഭാഷണങ്ങളോടൊപ്പം ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിലെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെക്കൂടി തത്സമയം ആലേഖനം ചെയ്തവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെച്ച ഭാവുകത്വപരിണാമത്തെ സാർത്ഥകമാക്കുന്നതിൽ ശബ്ദവും പങ്കുചേരുന്നു. മലയാളചലച്ചിത്രചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശബ്ദസംസ്കാരത്തിൽത്തന്നെ ഇത് പുതിയ ഒരു ആസ്വാദനവഴി തുറന്നിട്ടു. എഡിറ്റിംഗ് ടേബിളിൽ മിനുക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ ശബ്ദങ്ങളെ യഥാതഥമായും വ്യക്തമായും അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ശബ്ദലേഖകനായ ദേവദാസിന്റെ പാടവം *ഉത്തരായന*(അരവിന്ദൻ, 1975)ത്തിലും *പെരുവഴിയമ്പല*(പത്മരാജൻ, 1979)ത്തിലും *എലിപ്പത്തായ*(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1982)ത്തിലുമെല്ലാം ശക്തിപ്രാപിക്കുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാനാകും. ഇങ്ങനെ തത്സമയമുള്ള ശബ്ദലേഖനത്തിലൂടെയും പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെ വ്യക്തവും സൂക്ഷ്മവുമായ ആലേഖന-പ്രയോഗവൈചിത്ര്യങ്ങളിലൂടെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദപഥത്തെ സജീവമാക്കുന്ന നിരവധി കലാകാരർ ചലച്ചിത്രമേഖലയിലുണ്ട്. സംവിധായകരുടെ നിർദ്ദേശത്തോടെയോ അംഗീകാരത്തോടെയോ ചുറ്റുമുള്ള ശബ്ദങ്ങളെ സ്വാഭാവികതയോടെ ഒപ്പിയെടുക്കാനും ദൃശ്യങ്ങളിൽ പ്രതീകാത്മകമൂല്യത്തോടെയും വാസ്തവികാനുഭവത്തോടുകൂടിയും വിന്യസിക്കാനും ഇവർ സദാ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

4.5.1.5. ആഖ്യാനവും പശ്ചാത്തലശബ്ദവും

പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾ എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്ത സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ ദൃശ്യപഥത്തിലെ വസ്തുക്കളുമായും ചലനങ്ങളുമായും നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്. എന്നാൽ ചില ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യപഥവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമുണ്ടാകണമെന്നില്ല. അതേസമയം അത് പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള സ്വാഭാവികശബ്ദമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. *പാളങ്ങൾ* (ഭരതൻ, 1981) എന്ന ചിത്രത്തിൽ തീവണ്ടിയുടെ ശബ്ദം ദൃശ്യപശ്ചാത്തലംപോലെതന്നെ ശബ്ദപശ്ചാത്തലമായും സ്ഥലത്തെയും സാഹചര്യത്തെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ഉദാഹരണം. തീവണ്ടി കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല അവിടെ ശബ്ദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനപരിസരത്തിൽ വേരുകളുള്ള സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളാണിവ എന്നു പറയാം. റോബർട് ബ്രസോണിന്റെ *എമാൻ എസ്കേപ്ഡ്* (1956) എന്ന ചിത്രം ഏറിയകൂറും ജയിലറയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് വികസിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ പരിസരശബ്ദങ്ങൾ, കാൽപ്പെരുമാറ്റത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങൾ, തിരശ്ശീലാബാഹ്യസംഭാഷണങ്ങൾ, കാവൽക്കാരുടെ മുഴക്കമുള്ള ആജ്ഞകൾ, കൈവിലങ്ങ് ചുമരിലുരസിയും ചുമച്ചുമെല്ലാം ആൻഡ്ര്യൂ ഡെവിനി സഹതടവുകാർക്ക് നൽകുന്ന ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങി സൂക്ഷ്മമായ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾക്കും അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ചിത്രത്തിൽ ഗണ്യമായ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. തുറസ്സുകളെയും അത്തരം കാഴ്ചകളെയും നിരോധിക്കുന്ന തടവറയിൽ കേൾവി കൂടുതൽ ജാഗ്രത്തായിരിക്കും എന്നുകൂടിയാണ് ഇതിന്റെ സൂചന. തടവറയ്ക്ക് അകത്തും പുറത്തും ഉള്ള ശബ്ദങ്ങളെ സൂക്ഷ്മ

മായി നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആൻഡ്രൂ ഡെവിനി തടവറ ചാടിക്കടക്കുന്നതിനുള്ള പദ്ധതി ഒരുക്കുന്നതുതന്നെ. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ഡെവിനിയും സുഹൃത്ത് ജോഷും തടവറ ഭേദിച്ച് ജയിലിലെ ഹാളിലെത്തുമ്പോൾ അവരുടെ പതുങ്ങിയ ശബ്ദങ്ങൾ മുക്കിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ട് തീവണ്ടിയുടെ ചൂളംവിളിയുടെ മുഴക്കത്തെ കേൾപ്പിക്കുന്നു. അതുവരെ പരിസരശബ്ദങ്ങളിലൂടെ ചുറ്റുപാടുകളെ സൂക്ഷ്മമായി പഠിച്ച ഡെവിനി അതിൽ തീവണ്ടിയുടെ ചൂളംവിളിയെ നിർണായകമായി കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനനുസരിച്ച് രക്ഷപ്പെടുന്നതിന്റെ സമയത്തെ ആസൂത്രണം ചെയ്തതിനാൽത്തന്നെ ഒടുവിലത്തെ ചൂളംവിളി വിജയകരമായ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയാകുന്നുണ്ട്. അതാകട്ടെ, അതുവരെ സ്വാഭാവികപരിസരത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നതുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശീർഷകത്തിലേക്കുതന്നെ അന്വയിക്കുന്ന ഒന്നായി, നായകന്റെ സന്തതസഹചാരിയും സഹായിയുമായ ഒരു കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ അത്രയേറെ പ്രധാനമായ ഒന്നായി അത് ഉടനീളം നിലനിൽക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇതിലെ ശബ്ദപഥത്തിന്റെ പ്രത്യേകത.

നിശ്ശബ്ദസിനിമ എന്ന മട്ടിൽ പരീക്ഷണചിത്രമായി രചിച്ച *പുഷ്പകവിമാന* (ശിങ്കീതം ശ്രീനിവാസ റാവു, 1987)ത്തിൽ വാസ്തവത്തിൽ ഭാഷാശബ്ദങ്ങൾ മാത്രമേ ഒഴിവാക്കിയിട്ടുള്ളൂ. അതേസമയം പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെയെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് എന്ന് മാത്രമല്ല പൊതുവെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുപയോഗിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെയും സംഗീതങ്ങളെയും വിമർശനാത്മകമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുകൂടിയുണ്ട്. ഒരു കോടീശ്വരന്റെ ഹോട്ടൽ മുറി കൈവശപ്പെടുത്തിയ തൊഴിൽരഹിതനായ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം ആ സ്യൂട്ടിൽ ഉറങ്ങാൻ കിടക്കുന്നുവെങ്കിലും ഉറക്കം വരുന്നില്ല. അവിടുത്ത സ്വച്ഛശാന്തമായ നിശ്ശബ്ദതയാണ് ഉറക്കത്തിന് വിഘാതമാകുന്നത് എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്ന അയാൾ പണ്ട് താമസിച്ച കുടുസ്സുമുറിയിൽച്ചെന്ന് അവിടുത്തെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ ടേപ്പ് റെക്കോർഡറിൽ ആലേഖനം ചെയ്തുകൊണ്ടുവന്ന് കേട്ടാണ് പിന്നീട് ഉറങ്ങുന്നത്. അതിൽ പ്രധാനം അടുത്തെവിടെയോ ഉള്ള സിനിമാടാക്കീസിൽ കളിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബഹളമയമായ ശബ്ദപഥമാണ്. അവിടെയും സംഭാഷണം ഒന്നുമില്ല. ദരിദ്രരായവർ ജീവിക്കാനായി സഹിച്ചുസഹിച്ച് ശീലമായിപ്പോകുന്ന ദുരിതങ്ങളെയും കോടീശ്വരന്മാരനുഭവിക്കുന്ന സ്വസ്ഥതയെയും അത് വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം ഒരു സിനിമയുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദമലിനീകരണം എത്രയാണെന്ന വിമർശനം അടങ്ങിയിട്ടുമുണ്ട്. അതേസമയം സിനിമാടാക്കീസിലിരിക്കുന്ന ഒരാളും ഇതിനെ ശബ്ദമലിനീകരണമായോ ബഹളമായോ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ടാവണമെന്നുമില്ല. അതായത് സിനിമാപ്രേക്ഷകരെ അത്രയേറെ അബോധപരമായാണ് ശബ്ദപഥം സ്വാധീനിക്കുന്നത്. അതില്ലെങ്കിൽ സിനിമാനുഭവം വളരെ നിർജ്ജീവമായിപ്പോവുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ അതിനെ സംഗീതാദിശബ്ദങ്ങൾകൊണ്ട് ബഹളമയമാക്കാതെ ഭാവവൈവിധ്യങ്ങളിലേക്ക്, അതിന്റെ കയറ്റിറക്കങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കാൻ പ്രതിഭാധനരായ സംവിധായകർ ശ്രമിക്കുന്നുവെന്നത് ശബ്ദപഥത്തിന്റെ കലാപരതയെയും ഔചിത്യദീക്ഷയെയും വെളിവാക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം.

ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം തിരശ്ശീലയിൽ വ്യക്തമാക്കാതെയും കാണുന്ന ദൃശ്യത്തിന്റേതല്ലാത്ത മറ്റൊരു ശബ്ദത്തെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചും സാന്ദർഭികമായ പ്രതീകാ

ത്മകത ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കൽപ്പിക്കാനാകും. മൃണാൾസെന്നിന്റെ *ഭുവൻഷോമി*(1969)ൽ പക്ഷിവേട്ടയ്ക്കായി കാളവണ്ടിയിലിരുന്ന് മരുഭൂമിയിലേക്ക് പോകുന്ന ഭുവൻഷോമിനെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ വണ്ടിക്കാരൻ ചാട്ടവീശിയോടിക്കുന്ന കാളകളുടെ ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം തീവണ്ടിയുടെ ശബ്ദമാണ് കേൾപ്പിക്കുന്നത്. ഭുവൻഷോമിന് പരിചിതമായ അയാളുടെ കർമമണ്ഡലത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദമാണത്. ഭുവൻഷോമിനെ കാട്ടുപോത്ത് പിന്തുടരുന്ന സമയത്ത് പേടിച്ചരണ്ടോടുന്ന അയാളുടെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിലും മറ്റുശബ്ദപ്രഭാവങ്ങൾക്കൊപ്പംതന്നെ കിതച്ചോടുന്ന തീവണ്ടിശബ്ദത്തെ ചേർക്കുന്നുണ്ട്. അയാളുടെ നൈസർഗികമായ പ്രവൃത്തികളിലെല്ലാം, ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളിലെല്ലാം തീവണ്ടിയുടെ സാന്നിധ്യമാണെന്ന് സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ ജോലിനിഷ്ഠമായ കണിശതയേയും കാർക്കശ്യത്തെയും ഉദ്യോഗസ്ഥമേധാവിത്വത്തെയുമെല്ലാം ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ദൃശ്യത്തോടൊട്ടിയുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ വൈരുദ്ധ്യാത്മക കൂട്ടിച്ചേർപ്പാണ് അതിനെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നത്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ *സ്വയംവര*(1972)ത്തിൽ വിശ്വത്തിന്റെ മരണം കാണുന്ന സീതയുടെ ദുഃഖം നിറഞ്ഞ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ ഈർച്ചമില്ലിന്റെ ശബ്ദത്തെയാണ് കേൾപ്പിക്കുന്നത്. വിശ്വത്തിന്റെ മരണ സന്ദർഭത്തെ സഹഭാവപരമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളാൽ വികാരതീവ്രമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനുപകരമായി ചേർക്കുന്ന ഈ പശ്ചാത്തലശബ്ദം അയാളുടെ മരണ കാരണമായ അസുഖത്തിന്റെ ഉറവിടത്തെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള പ്രമേയാർത്ഥത്തെയും (തൊഴിലില്ലായ്മയും ഒടുക്കംകിട്ടിയ തൊഴിലും) ചൂണ്ടുന്ന വിധത്തിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മകവും അതേസമയം പ്രതീകാത്മകവുമായി ചേരുന്നു.

ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന സ്വാഭാവികമോ യഥാതഥമോ ആയ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ അധികാർത്ഥത്തിലേക്ക് നയിക്കാനും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയോ വൈചാരികതയോ പകരാനും സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

4.5.1.6. പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെ ലൈബ്രറി

ആവശ്യമായ ശബ്ദങ്ങൾ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുക എളുപ്പമല്ല. ചെലവേറിയതുമാണ്. അതിനാൽ എല്ലാവർക്കും അത് പ്രാപ്യമാകണമെന്നില്ല. അതേസമയം മുമ്പ് ആലേഖനം ചെയ്തെടുത്ത ചില ശബ്ദങ്ങൾ മറ്റുപല ആവശ്യങ്ങൾക്കും ഉചിതമാണെന്നതിനാൽ പുനരുപയോഗിക്കാനും കഴിയും. അത്തരത്തിൽ നേരത്തെ ശേഖരിച്ചുവെച്ച ശബ്ദങ്ങളുടെ ലൈബ്രറിയെ സൗകര്യപൂർവ്വം ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിലുണ്ട്. അത്തരം ആവർത്തിച്ചുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾകൊണ്ട് ചില ഭാവങ്ങളുടെ ശബ്ദം ഇന്നതാണെന്ന മട്ടിൽ ചില ധാരണകൾ രൂപപ്പെടും. വാക്കുകൾക്ക് അർത്ഥം എന്നത് സാങ്കേതികമാണ് എന്ന് പറയുന്നതുപോലെ ഇതും സാങ്കേതികമാണെന്ന് പറയാം. യുക്തിപരമായി അതിന് വലിയ പരസ്പരബന്ധം കാണണമെന്നുമില്ല. ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കേട്ടുകേട്ട് 'ഡിഷ്യൂം' എന്നത് യഥാർത്ഥ വെടിയൊച്ചയാണെന്ന് വിചാരിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. അതേസമയം പരസ്പരബന്ധമുള്ള ശബ്ദങ്ങളും ലൈബ്രറിയിൽനിന്ന് എടുത്ത് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഉയരത്തിൽനിന്നോ മറ്റോ വീഴുമ്പോഴോ ശത്രുവുമായി ഏറ്റുമുട്ടി അപകടം പറ്റു

മ്പോഴോ എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി സൃഷ്ടിച്ച ഒരു ശബ്ദത്തെ ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചു പയോഗിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് റിക് വിയേഴ്സ് (Ric Viers) സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 1953 -ലിറങ്ങിയ *ചാർജ് അറ്റ് ഫെദർ റിവർ* (ഗോർഡൻ ഡഗ്ലസ് (Gordon Douglas)) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കുതിരപ്പുറത്തിരുന്ന് പുകയിലപ്പൈപ്പ് നിറയ്ക്കുന്ന വിൽഹെം എന്ന കഥാപാത്രം ശത്രു അയച്ച അമ്പുകൊള്ളുന്ന സമയത്തുണ്ടാക്കിയ കരച്ചിലാണ് ലൈബ്രറിയിൽ ഇടം പിടിച്ചത്. വിചിത്രമായ കാര്യം ഈ ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കിയത് മറ്റൊരു ചിത്രത്തിനുവേണ്ടിയാണെന്നതാണ്. 1951-ലിറങ്ങിയ *ഡിസ്റ്റൻഡ് ഡ്രംസ്* (റൗൾ വാൾഷ് (Raoul Walsh)) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഒരു കൗബോയ് കഥാപാത്രത്തെ മുതല ആക്രമിക്കുമ്പോഴുണ്ടാക്കിയ കരച്ചിൽ ശബ്ദമാണത് (Viers, 2008 : 48-49). പക്ഷെ അത് *ചാർജ് അറ്റ് ഫെദർ റിവറിൽ* വിൽഹെം എന്ന കഥാപാത്രത്തിനായി എടുത്തുപയോഗിച്ചതിനുശേഷം 'വിൽഹെം സ്ക്രീം' (Wilhem Scream) എന്ന ശബ്ദവൈചിത്ര്യമായറിയപ്പെടുകയും മിക്ക ചിത്രങ്ങളുമെടുത്തുപയോഗിക്കുകയും ചെയ്തു. *സ്റ്റാർ വാർസ്* സീരീസുകളായ *ന്യൂ ഹോപ്* (1977), *ദ എംപയർ സ്ട്രൈക്ക് ബാക്ക്* (1980), *റിട്ടേൺ ഓഫ് ദി ജേഡി* (1983) എന്നിവയിലും *ബാറ്റ്മാൻ റിട്ടേൺസി*(1992)ലും *റിസർവോയർ ഡോഗ്സി*(1992)ലും *ഡെത്ത് പ്രൂഫി*(2007)ലും എല്ലാം ഈ വിൽഹം കരച്ചിൽ കേൾക്കാം. സമാനമായി വെടിയൊച്ചയും സ്ഫോടനശബ്ദങ്ങളും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കലപിലശബ്ദവുമെല്ലാം ഇങ്ങനെ മുൻകൂട്ടി ശേഖരിച്ചവയിൽനിന്നെടുത്തുപയോഗിക്കാറ് പതിവാണ്.

4.5.1.7. ശൈലീകൃതശബ്ദങ്ങൾ

ഒരു പ്രത്യേക ശബ്ദത്തിലിടപെട്ടോ ശബ്ദങ്ങളുടെ മിശ്രണത്തിലൂടെയോ ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികതയുടെ സഹായത്തോടെയോ എല്ലാം സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദങ്ങളെത്തന്നെ പലവിധത്തിൽ പരുവപ്പെടുത്തിയെടുത്താണ് മിക്കപ്പോഴും ശൈലീകൃതശബ്ദപരിസരത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാറുള്ളത്. മുമ്പുപറഞ്ഞ സ്ഫോടനശബ്ദങ്ങൾ, വെടിവെപ്പിന്റെ ശബ്ദങ്ങൾ, സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിലെ ഡിഷ്യൂം ശബ്ദം തുടങ്ങി കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ എല്ലാം ശൈലീകൃതശബ്ദങ്ങൾതന്നെ. അനുഭവത്തിനതീതമായ ദൃശ്യങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ അവയോടൊപ്പം വരുന്ന ശബ്ദങ്ങളെയും അതിനനുസൃതമായി ശൈലീകരിച്ച്, ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം വിശ്വാസ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. മനുഷ്യേതരകഥാപാത്രങ്ങളുടേതോ ഭീകരജീവികളുടേതോ ആയ ശബ്ദങ്ങളെ സ്വാഭാവികമെന്നവണ്ണം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. ഡിനോസറിന്റെയും കിങ്കോങിന്റെയും അലർച്ചകളും സയൻസ് ഫിക്ഷൻ സിനിമകളിലെ യന്ത്രങ്ങളുടെയും ആയുധങ്ങളുടെയുമെല്ലാം പലവിധമായ ശബ്ദങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ ഡിജിറ്റലായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നവയാണ്. പ്രകൃതിയിൽ സഹജമായില്ലാത്ത ശബ്ദങ്ങളെ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദവേഗതയിലുള്ള വ്യത്യാസം, സ്ഥായിയിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനം, ഇലക്ട്രോണിക് ലൂപ്പിംഗ് തുടങ്ങി പലവിധമായ ശബ്ദസന്നിവേശതന്ത്രങ്ങൾ കൂട്ടുവരുന്നുമുണ്ട്.

സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ സംഗീതാത്മകമായി പരുവപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും നടപ്പിലുണ്ട്. സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത താളതാനങ്ങളിൽ ക്രമികമായി വിന്യസിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഗീതാത്മകശബ്ദങ്ങളെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. കെഞ്ചി മിസോഗുച്ചി(Kenji Mizoguchi)യുടെ *ക്രൂസിഫൈഡ് ലവേഴ്സി*(1954)ൽ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ - പാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുരസുന്ന ശബ്ദം, കാറ്റിലടയുകയും തുറക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജനാലകളുടെയും വാതിലിന്റെയും ശബ്ദം, കാൽപ്പെരുമാറ്റശബ്ദം- താളാത്മകമായി, സംഗീതനോട്ടുകൾപോലെ വിന്യസിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സെർജിയോ ലിയോണി(Sergio Leone)യുടെ *ഗുഡ് ബാഡ് ആൻഡ് അഗ്ലി* (1966) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കൊയോട്ടി (അമേരിക്കയിലെ ഒരുതരം ചെന്നായ)യുടെ ശബ്ദത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതത്തെ, ചൂളംവിളിയെ ശൈലീകരിച്ചുകൊണ്ട് പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്ന മട്ടിൽ ചേർക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. *ഉമ്മാച്ചു*(പി. ഭാസ്കരൻ, 1971)വിലെ 'ആറ്റിനക്കരെയക്കരെ ആരാണോ'എന്ന ദുഃഖഗാനത്തിൽ കുറുക്കന്റെ ഓരിയിടൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നത് മലയാളത്തിൽനിന്നുള്ള ഉദാഹരണം. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലും മറ്റും സംഗീതഇടവേളകളായോ ബേസ് നോട്ടുകളായോ എല്ലാം സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ ശൈലീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നതും കേൾക്കാം. ഗ്ലാസ് മുട്ടിയും ബെഞ്ച് മുട്ടിയുമെല്ലാം തുടങ്ങുകയും ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് വാദ്യസംഗീതംപോലെ ഇവ ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗാനസന്ദർഭങ്ങളുദാഹരണം.

ശബ്ദങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികവേഗതയെ കൂട്ടിയോ കുറച്ചോ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുമുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദ്രുത-മന്ദചലനങ്ങൾപോലെയൊരു ദ്രുത-മന്ദകേൾവിയനുഭവം ശബ്ദത്തിൽക്കൂടി സാധ്യമാകുന്നുവെന്നർത്ഥം. ശബ്ദത്തിന്റെ ആവൃത്തി (Frequency) ചുരുക്കുകയോ ഞെരുക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ദ്രുതശാബ്ദികത (Chipmunk Effect) പലപ്പോഴും ഹാസ്യാത്മകമായ രംഗസൃഷ്ടിക്ക് ഉതകുന്നുണ്ട്. ഇതിന് വിപരീതമായി ശബ്ദത്തിന്റെ ആവൃത്തിയെ നീട്ടിവെച്ചുകൊണ്ട് ശബ്ദം ഇഴഞ്ഞുനീങ്ങുന്ന പോലെയൊരു മന്ദശാബ്ദികതയും സൃഷ്ടിക്കാനാകും. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിഭ്രമക്കാഴ്ചകൾക്ക് അകമ്പടിയാകുന്ന വിഭ്രമശബ്ദങ്ങളായി ഇവയെ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. *ഷോലെ*(രമേശ് സിപ്പി, 1975)യിൽ ഇരുമ്പൂഞ്ഞാലിന്റെ ശബ്ദത്തെ ഭീകരാന്തരീക്ഷത്തിനായി ശൈലീകരിച്ചുപയോഗിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. അവിടെ ഇരുമ്പൂഞ്ഞാലിലിരുന്ന് പച്ചക്കറിയരിയുന്ന ഠാക്കൂറിന്റെ മരുമകൾ ഗബ്ബർസിംഗിന്റെ വെടിയേറ്റ് വീഴുമ്പോൾ അതുവരെ നിശ്ശബ്ദമായിരുന്ന ഇരുമ്പൂഞ്ഞാൽ ചലിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. മൊത്തം മന്ദചലനത്തിലായ ഫ്രെയിമിൽ ഇരുമ്പൂഞ്ഞാലിന്റെ ശബ്ദവും മന്ദചലനത്തിലാണ്. ക്രമേണ ഗബ്ബറിന്റെ ഭീതിതമായ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തോടൊപ്പമുള്ള പശ്ചാത്തലശബ്ദമെന്ന മട്ടിൽ അത് മന്ദവും ശൈലീകൃതവുമായ കിരുകിരുപ്പു ശബ്ദമായി ഉരുമാറിക്കൊണ്ട് അസ്വസ്ഥാന്തരീക്ഷത്തെ പടർത്തുന്നു. ഗബ്ബറിന്റെ ആക്രമണത്തിൽ അവശേഷിച്ച കുട്ടി വീട്ടിനകത്തുനിന്നോടി വരുന്നതും അത് കാണുന്ന ഗബ്ബർ കുതിരപ്പുറത്തിരുന്ന് കുട്ടിയെ സമീപിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഇരുമ്പൂഞ്ഞാലിന്റെ മന്ദചലനശബ്ദത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്

കാണിക്കുന്നതെങ്കിലും അത് ക്രമേണ ചെല്ലോയുടെ വിചിത്രസംഗീതത്തിലേക്ക്, ശബ്ദപ്പൊരുത്തത്തോടെ കൂടുമാറുന്നു. കുടുംബത്തിന് സംഭവിച്ച അത്യാഹിതമറിയാതെ വരുന്ന ഠാക്കൂറിന്റെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിലും പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ഇതേ ശൈലീകൃതസംഗീതം ചെല്ലോയുടെ വിചിത്രസംഗീതത്തോടൊപ്പം കലർന്ന് ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ദുരന്തത്തിന്റെ ഈ ആവർത്തിതശബ്ദം ഠാക്കൂറിനായല്ല കാണികൾക്കായുള്ളതാണ്. ദുരന്തം ഠാക്കൂർ അറിയാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. ഏറെക്കുറെ നിശ്ശബ്ദമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഈ മന്ദശബ്ദം ദുരന്തച്ഛായയോടൊപ്പം പിരിമുറുക്കവും പടർത്തുന്നുണ്ട്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ഗബ്ബറിനെ നേരിടാനൊരുങ്ങുന്ന ഠാക്കൂറിനെ കാണിക്കുന്ന ഭാഗത്തും ഈ ഇരുമ്പൂഞ്ഞാലിന്റെ ഇഴച്ചിൽ സംഗീതം കേൾപ്പിക്കുന്നു. സ്വാഭാവികശബ്ദത്തിന്റെ ഈ ശൈലീകൃതോപയോഗം ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന ഭാവാത്മകശബ്ദമായിക്കൂടി പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ്. ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത് പ്രധാനമാണുതാനും.

ഒരു ശബ്ദത്തെ ഒരേസമയം ആവർത്തിച്ച് കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സംഘശബ്ദപ്രഭാവ(Chorus Effect)വും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാകും. ഒരു ശബ്ദത്തിന്റെതന്നെ അസ്വാഭാവിക പ്രതിധ്വനികളാണിവിടെ. കുറസോവയുടെ *ഡ്രീംസി*(1990)ലെ 'ഹിമവാതം' എന്ന ഖണ്ഡത്തിൽ ഹിമവാതത്തിനിടെ തളർന്നുവീഴുന്നവരെ പുതപ്പുകൊണ്ട് മൂടുന്ന ഒരു സ്ത്രീരൂപത്തെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ബോധം നഷ്ടപ്പെടാതെ ഉണരുന്ന ഒരു കഥാപാത്രത്തോട് ആ രൂപം 'ഈ മഞ്ഞ് ഇളംചൂടാണ്, ഈ മഞ്ഞുകട്ടി ഉഷ്ണമാണ്' (this snow is warm, this ice is hot) എന്ന് പറയുന്നത് കോറസിന്റെ ശബ്ദമുഴക്കത്തോടെ കേൾപ്പിക്കുന്നു. അതുവഴി രംഗത്തിന്റെ അതീന്ദ്രിയസ്വഭാവവും വിഭ്രമാത്മകതയും സൂചിതമാക്കപ്പെടുന്നു. ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിൽ ഭീകരരൂപികളുടെ ഭാഷണശബ്ദങ്ങളെ ഇത്തരം സംഘശബ്ദപ്രഭാവം സൃഷ്ടിച്ച് ശൈലീകരിക്കുന്നതും പതിവാണ്.

ഇങ്ങനെ ശബ്ദപഥത്തിൽച്ചേരുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളും അവയുടെ ശൈലീകൃതമായ പരുവപ്പെടുത്തലുകളുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളിൽ വിവിധങ്ങളായ പ്രതീതികൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ ഫലപ്രദമായിടപെടാറുണ്ട്.

4.5.2. പശ്ചാത്തലസംഗീതം

ദൃശ്യങ്ങളെ പൂരിപ്പിക്കുകയും പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശബ്ദപഥത്തിൽ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് സംഗീതവും. നിശ്ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്തുതന്നെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് പ്രദർശനസമയത്ത് വേറെതന്നെയായി സംഗീതം ഉപയോഗിച്ച് വൈകാരികഭാവങ്ങളുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ചലച്ചിത്രപ്രദർശനത്തിൽ പ്രൊജക്ടർ പ്രവർത്തിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദശല്യങ്ങളിൽ കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞ് പോകാതിരിക്കുക എന്നതാണ് സാങ്കേതികമായി അതിനുള്ള മറ്റൊരു കാരണം. മാത്രമല്ല ആളുകളുടെ ഭൗതികസാന്നിധ്യമില്ലാതെ നിഴലും വെളി

ച്ചവുമായി തിരശ്ശീലയിൽ ഇളകുന്ന നിഴൽരൂപങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രമെന്നതിനാൽ അതിനെ പ്രേതവിശ്വാസങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ജനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചത്. 'നിശ്ശബ്ദരായിരിക്കുകയും അതേസമയംതന്നെ ജീവിക്കുകയും അഭിനയിക്കുകയും സംസാരിക്കുകപോലും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യക്കോലങ്ങളെ കാണുന്നതിലുള്ള അസുഖകരമായ അവസ്ഥ കാണികൾക്കൊഴിവായിക്കിട്ടാനാണ് നിശ്ശബ്ദചിത്രങ്ങളിൽ സംഗീതം ചേർത്തിരുന്നതെന്ന് അഡോർണോ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Eisler & Adorno, 1947: 75). അതെന്തായാലും അന്നുമുതൽ ഇന്നുവരെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ സംഭവത്തിലേക്ക് കാണികളെ ഏകാഗ്രതയോടെ പിടിച്ചുനിർത്തുന്നതിലും വൈകാരികതലങ്ങളിലേക്ക് അബോധപൂർവ്വമായി നയിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം സംഗീതം ഫലപ്രദമായി ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

പ്രദർശനവേളയിൽ വായിക്കുന്ന തത്സമയസംഗീതത്തെ ചലച്ചിത്രകാരർ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നെങ്കിലും അതിന് വാദകരുടെ മനോധർമ്മത്തെ ആശ്രയിക്കാതെ തരമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ ആഖ്യാനത്തിനനുഗുണമായ ഏറ്റവും ഉചിതമായ സംഗീതം ആഗ്രഹിച്ചവർ സന്ദർഭത്തിനൊത്ത സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും (Cue Sheet) തത്സമയസംഗീതകാരരുടെ സംഘം അത് അവസരോചിതമായി വായിക്കുകയും ചെയ്തുപോന്നു. ഇന്നത്തെ രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ ശബ്ദപഥത്തെ സൂക്ഷ്മമായി ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നുവെങ്കിലും അത് ആലേഖനംചെയ്ത് കേൾപ്പിക്കുകയല്ല മറിച്ച് ഓരോ പ്രദർശനത്തോടുമൊപ്പം ആവർത്തിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. അതിനായി പ്രസിദ്ധമായ കച്ചേരികളെ ഉപയോഗിക്കാനും അവർ മടിച്ചില്ല. പാരീസ് കഫേയിലെ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനത്തിന് അകമ്പടിയായുള്ള പിയാനോ വാദനത്തിനായി എമിൽ മറവൽ (Emile Maraval) എന്ന സംഗീതവിദ്വാനെ ലൂമിയർ സഹോദരർ പ്രത്യേകമായി ഏർപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. സിനിമയുടെ സന്ദർഭത്തിന് മാത്രമായി പുതുതായി സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന രീതി വൈകാതെ വികസിച്ചുവന്നു. ഹാൻസ് എർഡ്മന്ന് (Hans Erdmann) സംഗീതസംവിധാനം ചെയ്ത എഫ്. ഡബ്ല്യൂ മൂർനേ(F. W. Murnau)യുടെ *നൊസ്ഫറാതു* (1922), ഗോട്ട്ഫ്രൈഡ് ഹപ്പേർട്ട്സ് (Gottfried Huppertz) സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഫ്രിറ്റ്സ് ലാങിന്റെ *മെട്രോപോളിസ്* (1927) എന്നിവ ഉദാഹരണം. ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഗീതോപകരണത്തിൽ ഒതുങ്ങിനിന്നിടത്തുനിന്ന് സംഗീതമേളത്തിലേക്കുള്ള വികാസമാണ് തത്സമയസംഗീതത്തിന്റെ പിന്നീടുള്ള ചരിത്രം. അത് ഉറച്ചശേഷം ചലച്ചിത്രത്തിൽ വികസിച്ചുവന്നത് ശബ്ദലേഖനത്തിന്റെ സാങ്കേതികപുരോഗതിയാണെന്ന് അനലോഗ് മുതൽ ഡിജിറ്റൽ ഡോൾബി, സറൗണ്ട് സൗണ്ട് തുടങ്ങിയ പടവുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ശബ്ദപഥത്തിൽ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ സംഭവങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികതയെ ഉറപ്പിക്കാനാണെങ്കിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതം സംഭവങ്ങളെ കലാപരമാക്കാനും പ്രേക്ഷകരിൽ വൈകാരികമായ തന്മയീഭാവം സൃഷ്ടിക്കാനുമാണ് പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ പിരിമുറുക്കവും ഹാസ്യരംഗങ്ങളുടെ ലാഘവത്വവും ഭീതിയുടെ ചങ്കിടിപ്പും മറ്റും തിയേറ്ററിൽ പടരു

ന്നത് ഈ ശബ്ദവീചികൾ വഴിയാണ്. എന്നാൽ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളെപ്പോലെ നേരിട്ട് പ്രവർത്തിക്കുകയല്ല, മറിച്ച് അതുണ്ടെന്നതുപോലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാത്തത്ര അബോധപൂർവ്വമായി കാണികളെ സ്വാധീനിക്കുകയാണ്. സംഗീതത്തെ തിരിച്ചറിയുകയല്ല മറിച്ച് അനുഭവിക്കുകയാണവിടെ. ഒരു ഹൊറർ രംഗത്ത് പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന ശബ്ദങ്ങളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞാൽ കാണി ഒട്ടും ഞെട്ടാതെ പോയേക്കാം എന്ന് ഈ അബോധപരമായ സ്വാധീനത്തെ വിശദീകരിക്കാൻ കഴിയും. ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളിലാകട്ടെ, തിരിച്ചറിയൽ പ്രധാനമാണ്. അത് കാലടിശബ്ദമാണ്, അത് വാഹനത്തിന്റെ ഇരമ്പമാണ്, അത് വാൾ ചുഴറ്റുന്ന ശബ്ദമാണ് എന്നിങ്ങനെ തിരിച്ചറിയുന്നിടത്താണ് ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തിന്റെ ഫലപ്രാപ്തി. സംഗീതത്തിലാകട്ടെ, അത് വയലിനാണ് അത് പിയാനോയാണ് എന്ന് ചലച്ചിത്രം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കെ തിരിച്ചറിയുന്നിടത്ത് ഭാവാനുഭവം തകരുന്നു. മറിച്ച് ആ ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രചോദനത്താൽ ഉണരുന്ന ഭാവമണ്ഡലത്തെ അനുഭവിക്കുമ്പോഴാണ് അത് ഫലപ്രദമാകുന്നത്. ക്യാമറയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ (പൊതുവെ) ബോധ്യപ്പെടുത്താതിരിക്കുന്നതിലാണ് ഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ മികവ് എന്ന് കരുതുന്നതിന് സമാനമാണിത്.

പശ്ചാത്തലസംഗീതം മിക്കപ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങളുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടതായിരിക്കില്ല. ഒരു വയലിൻ നന്നാക്കുന്ന ആൾ അത് പരിശോധിക്കുന്നിടത്ത് വയലിൻ വായിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദപഥത്തിൽ അതിന്റെ ശബ്ദം നൽകും. അവിടെ അതിനെ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുത്തിയാൽ മതി. അതേസമയം പുഴയോരത്തിരിക്കുന്ന നായകനെ കാണിക്കുമ്പോൾ ഉയരുന്ന വയലിൻ നാദം ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താനാവില്ല. അതിനെ പശ്ചാത്തലസംഗീതമെന്നാണ് വിളിക്കുക. അതാകട്ടെ, കഥയുമായോ ഇതിവൃത്തസംഭവവുമായോ നേരിട്ട് ബന്ധമൊന്നുമില്ലാത്തതാണ്. പശ്ചാത്തലസംഗീതംതന്നെ കഥാസന്ദർഭവുമായി ഇണങ്ങുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. വയലിൻ വായിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുമ്പോൾ അയാളുടെ വായനയിലെന്നപോലെ മുഴങ്ങുന്ന വയലിൻ സംഗീതം ഉദാഹരണം. അത് ഒരേസമയം ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തോടും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടും ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്നു. പുഴയോരത്തിരിക്കുന്ന നായകനെ കാണിക്കുമ്പോൾ ഉയരുന്ന സംഗീതം അയാളുടെ കയ്യിലോ അടുത്തുള്ള കടയിലോ ഉള്ള റേഡിയോയിൽനിന്നോ റെക്കോർഡറിൽനിന്നോ വരുന്നതാണെന്ന് ദൃശ്യത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അത് ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്ന് ഭാവപ്രകാശനത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതമാകുന്നു.

പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ അപരിമേയമായ സാധ്യതയെ പലമട്ടിൽ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ സംവിധായകനാണ് സത്യജിത് റേ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്കചിത്രങ്ങളിലും കഥാപാത്രവൈകാരികതകളിൽ പലഭാവഭേദങ്ങളിലുള്ള വാദ്യസംഗീതങ്ങൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. സംഗീതത്തോടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിവാഞ്ഛ പ്രമേയത്തിലും പ്രതിപാദനത്തിലും അടിമുടി സംഗീതാത്മകമായ *ജൽസാഘർ* (1958) എന്ന ചിത്രം ഉറപ്പിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട്. തന്റെ ആദ്യചിത്രങ്ങളിൽത്തന്നെ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്താനായി പ്രശസ്തരായ സംഗീതജ്ഞരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന റേ (അപുത്രയം- പണ്ഡിറ്റ് രവിശങ്കർ, ജൽസാഘർ- ഉസ്താദ്

വിലായത്ത് ഖാൻ, ദേവി- ഉസ്താദ് അലി അക്ബർഖാൻ) പക്ഷെ *തീൻകന്യ* (1961)യ്ക്കുശേഷം സ്വന്തമായിത്തന്നെ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങി. 1989-ൽ ഫ്രഞ്ച് ചലച്ചിത്രകാരൻ പിയറേ ആന്ദ്രേ ബൗടങു(Pierre- Andre Boutang)മായുള്ള അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ ഈ നിർണായക തീരുമാനത്തിന്റെ കാരണം റേ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. തന്റെ മുൻചിത്രങ്ങളിൽ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയവർ ചലച്ചിത്രസംഗീതജ്ഞരല്ലെന്നും അവർ സംഗീതജ്ഞർ മാത്രമാണെന്നും റേ പറയുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട രംഗങ്ങളിലേക്ക് മാത്രമായി സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിക്കിട്ടിയിരുന്നില്ല. മറിച്ച് പതിനേഴ് സെക്കന്റിലേക്കുള്ള സംഗീതമാവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ മൂന്ന് മിനുറ്റുള്ള ഒരു സംഗീതശിൽപ്പത്തിൽനിന്ന് ആവശ്യമുള്ളത് പ്രത്യേകമായി മുറിച്ചെടുത്തുകൊള്ളുക എന്നതായിരുന്നു അവരിൽനിന്നുള്ള മറുപടി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ '*പഥേർപാഞ്ചാലി*യുടെയും *ജൽസാഘറി*ന്റെയും *ദേവി*യുടെയും സംഗീതം നിർണയിക്കപ്പെട്ടത് എഡിറ്റിംഗ് മേശയിലാണെന്ന്' റേ പറയുന്നു. മറ്റു സംഗീതജ്ഞരോടൊപ്പം സഹകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെയും തന്റേതായ ചില തന്ത്രങ്ങൾ സംഗീതത്തിൽ വരുത്തുമെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. *ജൽസാഘറി*(1958)*ൽ* കഠിനമായ മാനസികവ്യഥയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ജമീന്ദാറെ കാണിക്കുന്നൊരു ഭാഗത്ത് വിളക്കുകളോരോന്നായി അണയുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭമുണ്ട്. അവിടെ ഉസ്താദ് വിലായത്ത് ഖാൻ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ സംഗീതത്തോടൊപ്പം ലേറ്റർ റൊമാന്റിക് കാലഘട്ടത്തിലെ ഫിന്നിഷ് സംഗീതജ്ഞനായ ഴാൻ സിബെലിയസി(Jean Sibelius)ന്റെ ഒരു സംഗീതത്തെ തലതിരിച്ച്, മുന്നിൽനിന്ന് പിന്നിലേക്ക്, ഉപയോഗിച്ചതായി റേ പറയുന്നു. ജമീന്ദാറുടെ ആന്തരികസംഘർഷങ്ങളെ ശാബ്ദികമായനുഭവിപ്പിക്കുന്ന, അതിനോട് പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്ന ഈ സംഗീതപ്രയോഗങ്ങൾ വലിയ ചലനമാണ് രംഗത്തിന് നൽകുന്നത്. ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന് നാടകീയപ്രഭാവം നൽകാൻ സംഗീതത്തെ സർഗാത്മകമായെങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കാമെന്ന കലാബോധ്യം റേയെന്ന ചലച്ചിത്രകാരനിൽ സജീവമായിരുന്നുവെന്നാണിത് തെളിയിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ വൈകാരികഭാവഭേദങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ സൂക്ഷ്മമായ സംഗീതതെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ചലച്ചിത്രകാരരെ സഹായിക്കുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. കാരണം സംഗീതം പ്രേക്ഷകരെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് അബോധപൂർവ്വമായിട്ടാണ്.

4.5.2.1. പശ്ചാത്തലസംഗീതം: അനുഭാവാത്മകവും നിസ്സംഗാത്മകവും വൈരുദ്ധ്യാത്മകവും

തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന വൈകാരികസന്ദർഭവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ള സംഗീതത്തിന്റെ നിലനിൽപ് മൂന്ന് തരത്തിലാണെന്ന് മിഷേൽ ഷിയോൺ പറയുന്നുണ്ട് (Chion, 1994 : 8-9). സംഭവങ്ങളിലെ വൈകാരികതകളുമായി ഭാവതലത്തിൽ പൊരുത്തപ്പെടുന്ന സംഗീതങ്ങളെ അനുഭാവാത്മകസംഗീതം (Empathetic Music) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമായോ അവരോട് സഹഭാവം കൊള്ളുന്ന രീതിയിലോ ആണ് ഇവയുടെ നിലനിൽപ്പ്. *പഥേർ പാഞ്ചാലി*(സത്യജിത് റേ, 1955)യുടെ അന്ത്യരംഗത്തിലെ

സംഗീതോപയോഗത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. നഗരത്തിൽനിന്ന് തിരിച്ചെത്തിയ ഹരിഹർ വീട്ടുകാർക്കായി താൻ കൊണ്ടുവന്ന സമ്മാനങ്ങളോരോന്നായി പുറത്തെടുത്തുവെയ്ക്കുന്നു. ദുർഗയ്ക്കായി കൊണ്ടുവന്ന സാരി സർബജയയ്ക്ക് നേരെ നീട്ടുമ്പോൾ സർബജയ പൊട്ടിക്കരയാൻ തുടങ്ങുന്നത് കാണാം. എന്നാൽ സർബജയയുടെ കരച്ചിലല്ല. മറിച്ച് ഷെഹനായിയുടെ വികാരാർദ്രനാദവും സിത്താറിന്റെ പെരുക്കവും ചേരുന്ന സംഗീതക്കലർപ്പാണപ്പോൾ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നത്. രംഗം വികാരാർദ്രമാകുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും അതേ അളവിൽ വിഷാദാർദ്രമാകുകയാണ്. അതായത് കരച്ചിലിന് സംഗീതം പകരം വെയ്ക്കപ്പെടുന്നു. തിയേറ്ററിന് പുറത്തുനിന്ന് അത് കേൾക്കുന്ന ഒരാൾപോലും വിഷാദപ്പെടും എന്ന തരത്തിൽ ഒരു സഹഭാവമുണ്ടതിന്.

ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ നായകനൊപ്പം ചേരാൻ കാണികളെ ക്ഷണിക്കുംമട്ടിൽ സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നതും അനുഭാവാത്മകസംഗീതത്തിനുദാഹരണംതന്നെ. പ്രതിനായകനെ ഇടിച്ച് നിലംപരിശാക്കുന്ന ധീരോദാത്ത നായകനോടൊപ്പം ചടുലമായിച്ചേരുന്ന ഈ സംഗീതം കാണിയെ ആവേശം കൊള്ളിക്കുന്നു. പ്രതിനായകന്റെ ഇടിയേറ്റ് അവശനാകുന്ന നായകനൊപ്പംചേരുന്ന വിഷാദാർദ്രസംഗീതമാകട്ടെ കാണിയെ നായകനോട് അനുതാപപ്പെടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നായകനും പ്രതിനായകനും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തിൽ ഏത് പക്ഷത്ത് ചേരണമെന്ന് സംഗീതത്തിലൂടെക്കൂടി നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

അനുഭാവത്തിന് വിരുദ്ധമായി ദൃശ്യത്തിലെ സംഭവങ്ങളോട് ഒട്ടും അനുഭാവം പുലർത്താതെ പോകുന്ന ശബ്ദമോ സംഗീതമോ ആണ് നിസ്സംഗസംഗീതം (AnempatheticMusic) (Chion, 1994 : 9). ഒരാൾ റേഡിയോയിലൂടെ ഒഴുകിവരുന്ന സന്തോഷപ്രദമായൊരു സംഗീതം ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ കൊല്ലപ്പെടുന്നുവെന്ന് കരുതുക. ആ ആകസ്മികാഘാതത്തിൽ യാതൊരു ഭാവഭേദവും പ്രകടിപ്പിക്കാതെ പശ്ചാത്തലസംഗീതം അതിന്റെ സന്തോഷപ്രദമായ ആലാപനം തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ അതിനെ നിസ്സംഗസംഗീതമെന്ന് വിളിക്കാം. എന്നാൽ അത് നിരാലംബതയുടെ ഒരു ദൈന്യഭാവം പ്രേക്ഷകരിൽ ഉണർത്താൻ സഹായിക്കുന്നതിനാൽ ഇതും വൈകാരികസംഗീതംതന്നെയാണെന്ന് മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ പറയാനുമാകും. പക്ഷെ കഥാപാത്രത്തോട് അത് നിസ്സംഗത പുലർത്തുന്നു എന്നുമാത്രം. സംഗീതം മാത്രമല്ല സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളും നിസ്സംഗമായി ഭവിക്കാറുണ്ടെന്ന് ഷിയോൺ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*(1965)യിൽ കൊല നടക്കുമ്പോഴുള്ള ഉച്ചസ്ഥായിയിലുള്ള സംഗീതം മെല്ലെ താഴ്ന്നുതാഴ്ന്ന് വരികയും ഷവറിൽനിന്ന് പതിക്കുന്ന വെള്ളത്തിന്റെ ഫോളി ശബ്ദംമാത്രം കുറച്ചു സമയം കേൾക്കാനാകുന്നതുമായ സന്ദർഭത്തെ ഇതിനായി അദ്ദേഹം ഉദാഹരിക്കുന്നു.

ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളോട് പ്രകടമായ വൈരുദ്ധ്യത്തിലാകുന്ന ശബ്ദസംഗീതങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവയെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകസംഗീതം (Contrapuntal Music) എന്നാണ് വിളിക്കുക. വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ അർത്ഥത്തെയും ഭാവത്തെയുമാണ് ഇവ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. അമളി പറ്റുന്ന മനുഷ്യരുടെ വേദനയോട് അനുഭാവം പുലർത്തു

കയോ നിസ്സംഗമായി നിൽക്കുകയോ അല്ലാതെ അതിനെ തമാശയാക്കുന്നതിൽ ഈ വിരുദ്ധമായ സംഗീതമാണ് ഇടപെടുന്നത്. ഭീതിയുടെയോ വിഷാദത്തിന്റെയോ രംഗങ്ങളിൽ സന്തോഷപ്രദമായ സംഗീതത്തെ ചേർക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക്കിന്റെ *എ ക്ലോക്ക്‌വാർക്ക് ഓറഞ്ചി*(1971)ലും മാർട്ടിൻ സ്കോർസേസീയുടെ *ഗുഡ്ഫെല്ലാസി*(1990)ലും ക്വിന്റിൻ ടരന്റീനോയുടെ *റിസർവോയർ ഡോഗ്സി*(1992)ലുമെല്ലാം അത്യന്തം ഹിംസാത്മകമായ രംഗങ്ങളിൽ ഉത്സാഭരിതമായൊരു സംഗീതപരിസരം നൽകുന്നതിനെയും ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാനാകും.

4.5.2.2. ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങൾ

പശ്ചാത്തലസംഗീതം ദൃശ്യത്തിന്റെ വൈകാരികതലത്തെ സജീവമാക്കുന്നതോടൊപ്പം ആഖ്യാനത്തിലെ വിവിധ ഘടകങ്ങളെയും സ്ഥലകാലപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും ഉറപ്പിക്കാൻകൂടി ഉതകുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവഗതിയിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന മട്ടിലുള്ള സംഗീതപ്രയോഗങ്ങളുടെ വിന്യസനത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. *സൈക്കോ*(1965)യിൽ നോർമൻ ബെയ്റ്റ്സെന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാണിക്കുമ്പോൾ കേൾക്കുന്ന, കിളിയുടെ കൂർത്തശബ്ദത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന, സ്ഥായികൂടിയ വയലിൻനാദം മറ്റൊരുദാഹരണം. ഇവിടെ ശൈലീകൃതമായ ശബ്ദവൈചിത്ര്യമായിക്കൂടി സംഗീതം നിൽക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ അതേസമയം കാണിക്കുമാത്രം പ്രാപ്യമായ ഈ ശബ്ദസംഗീതം പക്ഷികളെ സ്റ്റഫുചെയ്ത് സൂക്ഷിക്കുന്ന അയാളുടെ വിചിത്രമായ ശീലത്തിലേക്കും അതുവഴി അയാളുടെ നിഗൂഢമായ സ്വഭാവഗതിയിലേക്കുമുള്ള സൂക്ഷ്മസൂചനകളെ കാണിക്ക് നേരത്തേ നൽകുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാനത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിലയെ അവരെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ സംഗീതസൂചനകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതി മറ്റൊരുമട്ടിൽ ജനപ്രിയസിനിമകളിലും സാധാരണമാണ്. നായകകഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോഴും ഹാസ്യകഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോഴും പ്രതിനായകകഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോഴുമെല്ലാം സ്വീകരിക്കുന്ന സംഗീതവ്യതിയാനങ്ങൾ ഉദാഹരണം. *ആരവ*(ഭരതൻ, 1978)ത്തിൽ കൊക്കരക്കോ എന്ന കഥാപാത്രം ആദ്യം തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ നൽകുന്ന സംഗീതം ആഖ്യാനത്തിലെ അയാളുടെ പരിഹാസ്യമായ നിലയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാകുന്നുണ്ട്. പ്രതിനായകകഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ഇതിൽനിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായൊരു ഭീതിയുടെയും പിരിമുറുക്കത്തിന്റെയും ഉദ്വേഗജനകമായ സംഗീതത്തെ നൽകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കാണാം. *കിരീട*(സിബി മലയിൽ, 1989)മെന്ന ചിത്രത്തിൽ അതുവരെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വാചികവിവരണങ്ങളിലൂടെ മാത്രം പരിചിതനാകുന്ന കീരിക്കാടൻ ജോസിനെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണിക്കുമ്പോൾ പിരിമുറുക്കം ജനിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതം നൽകിക്കൊണ്ട് അയാളുടെ ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ള പ്രതിനായകനിലയെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. പ്രതിനായകകഥാപാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനിരിക്കുന്ന കലുഷതയുടെ സൂക്ഷ്മസൂചനകളായാണ് ആ സംഗീതവിശേഷങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതം ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാന ത്തിലുടനീളം ആവർത്തിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിലും അവരുടെ അദൃശ്യസാന്നിധ്യത്തെ ഈ സംഗീതാവർത്തനം ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ഇവയെ ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് സംഗീതങ്ങളെന്നാണ് വിളിക്കുക. റിച്ചാർഡ് വാഗ്നറു(Richard Wagner)ടെ ഓപ്പറ യുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഈ സങ്കൽപ്പം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നതെങ്കിലും സിനിമ അതിനെ സവിശേഷശബ്ദസങ്കേതമായി സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. സെർജിയോ ലിയോണിയുടെ *വൺസ് അപ്പോൺ ഇൻ ദി വെസ്റ്റി*(1968)ൽ മൗത്ത് ഓർഗൻ (ഹാർമോണിക്ക) വായിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പേരില്ലാത്ത നായകകഥാപാത്രത്തിന് ചിത്രത്തിലുടനീളം ആ ഹാർമോണിക്ക സംഗീതത്തെത്തന്നെ നൽകുന്നത് ഉദാഹ രിക്കാം. അത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് സംഗീതമാകുന്നതോടൊപ്പം പ്രതി നായകനായ ഫ്രാങ്കുമായുള്ള അയാളുടെ ഭൂതകാലബന്ധത്തെ, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾ വരുന്നതിന് മുന്നേതന്നെ ധ്വനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥ ത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാത്രമല്ല കഥാസംഭവത്തിന്റെ കൂടി ലേറ്റ്മോട്ടിഫാകു ന്നുണ്ടത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മാത്രമാണ് ഈ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സ്വഭാവം വെളിപ്പെടുക യെന്ന് മാത്രം. നായകകഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമല്ല പ്രതിനായകകഥാപാത്ര ങ്ങളെയും ഇത്തരം ആവർത്തിതസംഗീതത്തിലൂടെ സദാ സ്മൃതിപഥത്തിൽ നിർത്താറുണ്ട്. ഫ്രിറ്റ് സ്ലാങിന്റെ *എം*(1931)ലെ പിള്ളേരുപിടുത്തക്കാരൻ ചൂളമടി സംഗീതത്തിലൂടെ മാത്രമാണ് ചിത്രാന്ത്യം വരെ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നത്. അകു സ്മീറ്ററായ ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് സംഗീതസാന്നിധ്യമാണവിടെ. *ഷോലെ*(1975)യിൽ ഗബ്ബ റിന്റെ ഭീതിദമായ സാന്നിധ്യത്തെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവരുന്ന വിചിത്രമായ ചെല്ലോ (Creepy Cello) സംഗീതമാണ് മറ്റൊരുദാഹരണം. നായക-പ്രതിനായകക ഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പംചേരുന്ന ഈ ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് സംഗീതങ്ങൾ ജനപ്രിയസംഗീ തഫോർമുലയെന്ന മട്ടിൽ ഇന്ന് ഏറെക്കുറെ സർവ്വസാധാരണമായിത്തീർന്നിരിക്കു ന്നു.

മുമ്പുനടന്ന സംഭവങ്ങളുമായോ കഥാപാത്രങ്ങളുമായോ സ്ഥലങ്ങളുമായോ ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളും ലേറ്റ്മോട്ടിഫു കൾതന്നെ. *എലിപ്പത്തായ*(1982)ത്തിൽ കെണിയിൽ കുരുങ്ങിയ എലിയെ കൊല്ലാൻ കുളക്കടവിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്ന ശ്രീദേവിയുടെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ കേൾക്കുന്ന തംബുരുവിന്റെയും ഘടത്തിന്റെയും ശൈലീകൃതസംഗീതംതന്നെ പിന്നീട് പലയിടത്തും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. രോഗാതുരയായ രാജമ്മയെ അയൽക്കാർ കട്ടിലിൽക്കിടത്തി വീട്ടിന് പുറത്തേക്കുകൊണ്ടുപോകുമ്പോഴും ബാഹ്യസമ്പർക്കത്തിൽനിന്നകന്ന് എലിയെപ്പോലെ വീട്ടിലൊളിച്ചിരിക്കുന്ന ഉണ്ണി ക്കുഞ്ഞിനെ നാട്ടുകാർ കുളക്കടവിൽകൊണ്ടിടുമ്പോഴുമെല്ലാം മുമ്പുകേട്ട സംഗീതം തന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കുളത്തിൽ നിന്നെഴുന്നേറ്റ്, തണുത്തുമ രവിച്ച്, കൈകൂപ്പി നിൽക്കുന്ന ഉണ്ണിക്കുഞ്ഞുമായി ഈ സംഗീതം ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെ ടുന്നതോടെ എലിയും അയാളും തമ്മിലുള്ള ഐക്യപ്പെടൽ സമ്പൂർണമാകുന്നുവെ

ന്ന് പറയാം. ഇവിടങ്ങളിൽ സംഗീതം മാത്രമല്ല ക്യാമറാചലനവും ക്യാമറാദൂരവും ദൃശ്യസംരചനാസ്വഭാവവുമെല്ലാം മുമ്പ് കണ്ടതിന് സമാനമായതുതന്നെ.

കലഹമയമായ അന്തരീക്ഷത്തെ ഹാസ്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴെല്ലാം ആവർത്തിക്കുന്ന സംഗീതശകലത്തെ (ബ്യൂഗിളും മറ്റുമുള്ള ബാൻഡുവാദ്യത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വാദ്യസംഗീതം) കൂട്ടുപിടിക്കുന്നത് *മഴപെയ്യുന്നു മദ്ദളം കൊട്ടുന്നു* (പ്രിയദർശൻ, 1986) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കേൾക്കാം. ആവർത്തിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കുമുകളിൽ ചേരുന്ന ആവർത്തിതസംഗീതത്തിന്റെ ജനപ്രിയോദാഹരണമാണിത്. ഉദ്ദേശ്യപരമായി വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾക്കും കലാചിത്രങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ഒരുപോലെ പഥ്യമാണ് ഈ ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളെന്നുകൂടി മനസ്സിലാക്കാം.

ഒരു പ്രത്യേകസംഭവത്തിനോ കഥാപാത്രത്തിനോ അല്ലാതെ ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വൈകാരികപരിസരത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുംമട്ടിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതങ്ങളുണ്ട്. അവയെ പ്രമേയസംഗീതം (Theme music) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയത്തെ പോഷിപ്പിക്കുംമട്ടിലുള്ള ഇത്തരം സംഗീതപ്രയോഗങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള ടൈറ്റിൽകാർഡ് സീക്വൻസിലൂടെ മുൻകൂട്ടി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന പതിവുമുണ്ട്. *പഥേർ പാഞ്ചാലി*യുടെ ആരംഭത്തിലെ ടൈറ്റിൽ കാർഡിൽ വരാനിരിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളെ മുഴുവൻ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതുദാഹരണം. പ്രബലമായ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതത്തെത്തന്നെ പ്രമേയസംഗീതമായുപയോഗിച്ചെന്നും വരാം. *സിബിഐ സേതുരാമയ്യർ* (1988) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കുറ്റാന്വേഷകനായ സേതുരാമയ്യരെന്ന കഥാപാത്രത്തിന് പ്രത്യേകമായും ചിത്രത്തിലുടനീളമായും പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന സംഗീതം പ്രചുരപ്രചാരമായ ഉദാഹരണമാണ്. അതിന്റെ പരമ്പരചിത്രങ്ങളിലും ആ സംഗീതം ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളില്ലാതെ ആവർത്തിച്ചുവെന്നല്ല കുറ്റാന്വേഷകനായ സേതുരാമയ്യർക്കെന്നപോലെ ജനസ്വീകാര്യത അതിന്റെ പ്രമേയസംഗീതത്തിനും കൈവരുന്നുണ്ട്.

ഒരു ചിത്രത്തിലെ സംഗീതത്തെ മറ്റൊരു ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിലാവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് പാഠാന്തരബന്ധത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും കാണാനാകും. പ്രമേയസംഗീതത്തിലൂടെയോ ആവർത്തിതസംഗീതത്തിലൂടെയോ എല്ലാം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ എളുപ്പം തിരിച്ചറിയാനാകുന്നു. ടരന്റീനോയുടെ *ജാങ്കോ അൺചെയ്ൻ*(2012) എന്ന ചിത്രത്തിൽ പേരിലൂടെയും (കൊബയാഷിയുടെ ജാങ്കോ) പ്രമേയത്തിലൂടെയും മാത്രമല്ല സംഗീതതലത്തിലൂടെയും സ്പാഗറ്റി വെസ്റ്റേർൺ ചിത്രങ്ങളിലേക്കുള്ള സൂചന ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകുന്നുണ്ട്. *നാടോടിക്കാറ്റി*(സത്യൻ അന്തിക്കാട്, 1987)ൽ സിനിമയിലഭിനയിക്കാൻ അവസരം ചോദിച്ച് ഐ വി ശശിയുടെ വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന വിജയൻ സീമയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതോടെ, 'രാഗേന്ദുകിരണങ്ങൾ ഒളിവീശിയില്ല' എന്ന ഗാനശകലം അയാളുടെ സങ്കൽപ്പസംഗീതമെന്ന വിധം മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നുണ്ട്. *അവളുടെ രാവുകളി*(1978)ലെ ഈ ഗാനം സീമയുടെയും ഐ. വി. ശശിയുടെയും ജനപ്രിയതയുമായി പാഠാന്തരബന്ധത്തോടുകൂടി ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തും ചലച്ചി

ത്രങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുമുള്ള ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളുടെ അർത്ഥവിനിമയങ്ങൾകൂടി പാഠത്തിന്റെ അർത്ഥാപഗ്രഥനത്തിൽ പ്രധാനമാണെന്നുവരുന്നു.

4.5.2.3. സംഗീതമുണർത്തുന്ന ഭാവാന്തരീക്ഷം

ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികവും പ്രമേയപരവുമായ തലങ്ങളെ പോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെ വളരെയേറെ കരുതലോടെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരർ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. അതിൽ ചില സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ പ്രയോഗം ചില ഭാവത്തിന് ഉചിതമായത് എന്നു ബന്ധിപ്പിക്കാവുന്ന മട്ടിൽ പ്രതിഷ്ഠ നേടുകയും അതുതന്നെയാണ് ആ ഭാവത്തിന്റെ സംഗീതമെന്ന നില കൈവരുകയും ചെയ്തു. സന്തോഷപ്രദമായ രംഗത്തിൽ സിത്താറിന്റെയോ തബലയുടെയോ വീണയുടെയോ പെരുക്കങ്ങളും ദുഃഖാർദ്രമായ രംഗങ്ങൾക്ക് വയലിന്റെയോ നാദസ്വരത്തിന്റെയോ രുദ്രവീണയുടെയോ തംബുരുവിന്റെയോ ഷെഹനായിയുടെയോ ഇഴച്ചിലുകളും പതിവായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിന് ഇന്ത്യൻചിത്രങ്ങളിൽ ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കാനാകും. ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന ട്രമലോ സംഗീതവും മുഴക്കത്തോടെ ഇഴയുന്ന പിയാനോയും ഹാസ്യത്തിനും ഉല്ലാസപൂർണമായ അന്തരീക്ഷത്തിലുമുപയോഗിക്കുന്ന ട്രംപറ്റിന്റെയും ഡ്രമ്മിന്റെയും സ്നെയർ ഡ്രമ്മിന്റെയും അക്കോർഡിയന്റെയുമെല്ലാം താളവേഗങ്ങളും ആഗോളതലത്തിൽത്തന്നെ പരിചിതമാണ്. എന്നാൽ ഏതെങ്കിലും ഒരൊറ്റ വാദ്യോപകരണം മതിയോ പല ഉപകരണങ്ങളുടെ മേളനം വേണമോ എന്നതൊക്കെ സംവിധായകരുടെയും സംഗീതസംവിധായകരുടെയും വിവേചനാധികാരത്തിൽപ്പെടുന്ന കാര്യങ്ങളാണ് എന്നുകൂടി ഇതിനോടൊപ്പം കരുതണം. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അടിപിടികളിലും പിന്തുടരൽ രംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം പലതരം വാദ്യങ്ങളുടെ കലർപ്പുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നവർതന്നെ വിഷാദാത്മകമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ വയലിന്റെയോ പുല്ലാങ്കുഴലിന്റെയോ ചെല്ലോയുടെയോ വിളംബിതകാലത്തിലുള്ള ഏകാന്തനാദത്തെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇതിൽനിന്ന് ആവേശകരമായതിന് ഉച്ചതയും ചടുലതയും സങ്കടകരമായതിന് നിമ്നതയും മന്ദതയും എന്നിങ്ങനെ ഒരു ക്രമം സാമാന്യമായി ദീക്ഷിക്കുന്നതായി പറയാം. ഹരിപ്രസാദ് ചൗരസ്യയുടെ പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതം ആദ്യമേ ആലേഖനം ചെയ്ത്, അതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യപഥം അപ്പാടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ *പോക്കുവെയിലിൽ* പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതത്തിന് കിട്ടുന്ന പ്രാമാണ്യം ഒരു പരീക്ഷണമായിട്ടും സംവിധായകന്റെ സർഗസ്വാതന്ത്ര്യമായിട്ടും ഗണിക്കുന്നതാവും നല്ലത്.

പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെ സംബന്ധിച്ച് അതിന്റെ ഭാവബന്ധം മുൻകൂറായുള്ളതാണെന്നോ അതിൽ വ്യതിയാനങ്ങൾ ദുഷ്കരമാണെന്നോ പറയാനാവില്ല. സംഗീതവും ദൃശ്യവും കഥാസന്ദർഭവും അതിന്റെ പരിചരണരീതിയും എല്ലാം ചേർന്ന് തൽക്ഷണം ഉണ്ടായിവരുന്ന ഭാവപ്രതീതിയാണ് അവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ അതിനെ നിജപ്പെടുത്താനാവില്ല. അതേസമയം ഇന്ത്യൻ സിനിമകളിലെ രാഗങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പും പാശ്ചാത്യസംഗീതത്തിലെ മേജർ മൈനർ കീകളിലൂടെയുള്ള സംഗീതവിന്യാസങ്ങളുമെല്ലാം കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളുമായും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുമായും വൈകാരികമായും വൈചാരിക

മായും ഇണക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ സംഗീതത്തിന്റെ ഭാവബന്ധം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാസാന്ദർഭത്തിന്റെ സവിശേഷതയനുസരിച്ച് ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ പലതരം സംഗീതങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. അത്തരം വൈവിധ്യങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആദ്യാവസാനം ഏതെങ്കിലും സംഗീതോപകരണമോ രാഗച്ഛായയോ സംഗീതശൈലിയോ ഒക്കെ ദീക്ഷിക്കുന്നതും കാണാം. അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രംതന്നെ ചില പ്രത്യേക ജനുസ്സായിട്ടാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. ശബ്ദ-നിശ്ശബ്ദതകളുടെ താളവും ക്രൊമാറ്റിക് സംഗീതങ്ങളും കാണികളിലേക്ക് ഭയം ഇരച്ചുകയറാനുതകുന്ന മട്ടിൽ വിന്യസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഹൊറർ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന് വിളികൊള്ളുന്നതിൽ സംഗീതത്തിനും സ്വാധീനമുണ്ട്. സന്തോഷപ്രദമായ അന്തരീക്ഷത്തെ പകരുന്ന വാദ്യസംഗീതത്തെ ചേർക്കുന്നത് ഹാസ്യചിത്രങ്ങളെയും വേറിട്ടു നിർത്തുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ *സ്വാതിതിരുനാൾ*(ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ, 1987), *ഹിസ്ഹൈനസ് അബ്ദുള്ള*(സിബി മലയിൽ, 1990), *സർഗ്ഗം*(ഹരിഹരൻ, 1992) തുടങ്ങി കർണാട്ടിക് സംഗീതത്തിന്റെ ആഖ്യാനപരിസരമുള്ള ചിത്രങ്ങളിലും *വൈശാലി* (ഭരതൻ, 1988), *വടക്കൻ വീരഗാഥ* (ഹരിഹരൻ, 1989), *പെരുന്തച്ചൻ* (അജയൻ, 1990), *കുലം* (ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ, 1996) പോലെയുള്ള നടപ്പുകഥകളല്ലാത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും പൗരസ്ത്യവാദ്യസംഗീതത്തിന് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യമാലോചിക്കാം. വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രജനുസ്സുകൾ വ്യത്യസ്തമായ ഉപകരണസംഗീതത്തെയും താളതാനഭേദങ്ങളെയും സ്വീകരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മാർക്ക് ബ്രൗൺ റിഗ്ഗ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. വെസ്റ്റേർണുകൾ അകോസ്റ്റിക് ഗിറ്റാർ, ഫിഡിൽ, അക്കോർഡിയൻ, ഹോങ്കിടോങ്ക് പിയാനോ, ഹാർമോണിക്ക തുടങ്ങിയ വാദ്യസംഗീതങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നുവെങ്കിൽ ഹൊറർ ചിത്രങ്ങൾ ബ്രാസ്സിന്റെ കാഹളം, ഗോങ്ങിന്റെ മുഴക്കം, പെട്ടെന്നുള്ള സ്ഫൊർസാണ്ടോ ക്രാഷുകൾ, ട്രെമലോസിന്റെ പെരുക്കവുമെല്ലാം വഴി കാണികളെ ഞെട്ടിക്കുകയാണ് പതിവ്. വാദ്യോപകരണങ്ങൾ അസാധാരണമായ വഴിയിലൂടെ വായിച്ചും മൈനർ കീകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തും ക്രൊമാറ്റിക് സ്വഭാവത്തിലുള്ളതും ബാസ്സിയായതുമായ സംഗീതത്തിന് ഊന്നൽ നൽകിയുമെല്ലാം ഭീതിതമോ നിഗൂഢാത്മകമോ ആയ അന്തരീക്ഷം നിലനിർത്താൻ ഹൊറർ ചിത്രങ്ങൾക്കാകുന്നു. മെലോഡ്രാമകളിലാകട്ടെ, കോപ്ലാൻഡെസ്ക്യൂ സംഗീതത്തിനും ജാസിനും പിയാനോയ്ക്കും നാടോടി സംഗീതത്തിനുമെല്ലാം പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു. ഓബോസ്, ഫ്ളൂറ്റ്, ഹാർപ്, പിയാനോ, തന്തുവാദ്യങ്ങൾ ഇവ തമ്മിലുള്ള സംയോജനവും കേൾക്കാം. വാൾട്ട്സ് ടൈമിലാണ് സംഗീതവിന്യസനം. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകളിൽ വ്യത്യസ്തമായ വാദ്യോപകരണങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യത്തെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അന്വേഷിക്കുകയാണ് ബ്രൗൺറിഗ്ഗ് (Brownrigg, 2003 : 148). വിശാലാർത്ഥത്തിൽ നോക്കിയാൽ ആദ്യന്തമായ സംഗീതശൈലി പ്രയോഗിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്ന പരിചരണരീതികളാണ് ഈ പരസ്പരബന്ധത്തെ സജീവമാക്കുന്നത്. അഥവാ ഇതിവൃത്തവും പരിചരണവുമായി അത് ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചരിത്രസിനിമകളിലെ വേഷവിധാനങ്ങളെന്നപോലെ അനുപേക്ഷണീയ രീതിയാണിതെന്ന് പറയാം.

4.5.2.4. സംഗീതമുണർത്തുന്ന സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ സംഗീതത്തെ അതിന്റെ 'അർത്ഥമായി' അഥവാ വ്യാവഹാരരചനയായി(Organizing Discourse) വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിൽ മൂന്ന് തലങ്ങളടങ്ങിയതായി കാണാമെന്ന് ക്ലൗഡിയ ഗോർഡ്മാൻ (Claudia Gordman) വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു കാര്യത്തിലും മുഴുകാതെ ബാക്കിന്റെ ഫ്യൂഗ് സംഗീതം ആസ്വദിക്കുന്ന ഒരാൾ ആ സംഗീതം മാത്രമാണ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അഥവാ ശുദ്ധമായ സംഗീതചിഹ്നസംഹിതകൾ (Pure Musical Codes) ആണ് അവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സംഗീതത്തിന്റെതന്നെ ഘടനയാണ് അവിടെ പ്രധാനം. അതേസമയം, ഒരു കോഫീഹൗസിന്റെ പരിസരത്തിൽ, രാഷ്ട്രീയചർച്ചകളിലോ ചെസ്സുകളിയിലോ മറ്റോ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ആളുകളാണ് ഇതേ സംഗീതത്തിന്റെ കേൾവിക്കാരെങ്കിൽ അവിടെ ആ സംഗീതത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമായ വിവക്ഷകളാണ് പ്രധാനം. അതായത് സാംസ്കാരികസംഗീതകോഡുകൾ (Cultural Music Code) ആണ് അവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇനി ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ക്രെഡിറ്റ് തെളിയുമ്പോഴാണ് ആ സംഗീതം മുഴങ്ങുന്നതെങ്കിൽ അത് ജാസ്, സ്യൂഡോ ക്ലാസിക്കൽ, വാഗ്നേറിയൻ, നാടോടി എന്നിങ്ങനെ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള സാംസ്കാരികചിഹ്നസംഹിതയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കും. അത് വരാനിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിഷയത്തെക്കുറിച്ചും പരിചരണശൈലിയെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള ഏകദേശധാരണ നൽകുകയും ചെയ്യും. ഈ രണ്ട് തലങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു തലമാണ് ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിനുള്ളത്. ചലച്ചിത്രസംഗീതം ചലച്ചിത്രത്തെത്തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കവുമായും സംഭവങ്ങളുമായും സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളുമായും മറ്റു രൂപവിശേഷങ്ങളുമായുമെല്ലാം അത് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അഥവാ നിശ്ചിതസന്ദർഭമാണ് അവിടെ സംഗീതത്തിന്റെ അർത്ഥപരമായ തലത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. ബന്ധപ്പെടുന്ന വിവിധരീതികളെ മുൻനിർത്തി ഇതിനെ ചലച്ചിത്രപരമായ സംഗീതചിഹ്നസംഹിത(Cinematic Music Code) എന്നാണ് ഗോർഡ്മാൻ വിളിക്കുന്നത് (Gordman, 1987 : 12-13). സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ ശുദ്ധസംഗീതത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ചിഹ്നസംഹിതകളെത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സന്ദർഭം മുൻനിർത്തി സിനിമാറ്റിക് മ്യൂസിക് കോഡായി ഉപയോഗിക്കാം. സംഗീതം കേന്ദ്രപ്രമേയമാകുകയോ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ സംഗീതക്കച്ചേരി അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഉൾച്ചേരുകയോ ചെയ്യുമ്പോഴെല്ലാം ശുദ്ധസംഗീതകോഡും സാംസ്കാരികകോഡും സജീവമായിത്തന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഇടപെടാറുണ്ട്. സിനിമാറ്റിക് സംഗീതകോഡിനകത്തുതന്നെ സാംസ്കാരികവിവക്ഷകൾ വായിച്ചെടുക്കാവുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും വരാമെന്നർത്ഥം. *ശങ്കരാഭരണ*ത്തെ ഉദാഹരിച്ചാൽ സംഗീതത്തിൽ ശങ്കരശാസ്ത്രിക്കുള്ള വൈഭവം പ്രകടമാക്കുന്ന രംഗങ്ങളിലെല്ലാം ശുദ്ധസംഗീതകോഡ് മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നു എന്ന് പറയാം. അത് കർണാട്ടിക് സംഗീതമാണെന്നത് ശങ്കരശാസ്ത്രികളുടെ സംഗീതപരമായ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തെ മുഖ്യമാക്കുന്നതാണ് എന്നുവരും. അതേസമയം ഈ രംഗത്ത് ശങ്കരശാസ്ത്രിയുടെയും ബന്ധപ്പെട്ടവരുടെയും മാനസികാവസ്ഥകൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു

എന്നിടത്ത് സിനിമാറ്റിക് കോഡ് പ്രധാനമാകുന്നുണ്ട് താനും. അവിടെ ശുദ്ധമായ സംഗീതകോഡും സാംസ്കാരികമായ കോഡും മറ്റും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥാപരിസരത്തെയും സന്ദർഭത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരിക നിലയെയും എല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനാലാണ്. അത്തരം സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളില്ലാത്ത ഇടങ്ങളിൽ, ഉദാഹരണത്തിന് സംഗീതപരമായ സാഹചര്യം ഒട്ടുമേയില്ലാത്ത നായകനും നായികയും പ്രണയത്തിന്റെ നിമിഷത്തിൽ പാടിയാടുന്ന ഇടങ്ങളിലും മറ്റും കോഡുകൾ അപ്രധാനമായിനിന്നുകൊണ്ട് സിനിമാറ്റിക് മ്യൂസിക് കോഡ് പ്രാധാന്യം നേടുന്നു എന്ന് പറയാനാകും. ഈ അർത്ഥത്തിൽ ഗാനങ്ങൾ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളമുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതംതന്നെ സിനിമാറ്റിക് കോഡ് ആയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

കഥാപരിസരങ്ങളിൽ മൊത്തമായോ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ സവിശേഷമായോ സാമാന്യമായ എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് സംഗീതമായോ എല്ലാം സിനിമാറ്റിക് സംഗീത കോഡ് പ്രവർത്തിക്കാം. പാഠാന്തരബന്ധത്തോടെയും ഇവ വരാറുണ്ട്. മുസ്ലീം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കഥാപരിസരങ്ങൾക്കുമായി തന്ത്രിവാദ്യങ്ങൾ പ്രധാനമായുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അറേബ്യൻ സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നതും ഗോത്രവർഗ കഥാപരിസരങ്ങളിൽ കുഴലും തുടിയും കൊട്ടുവാദ്യങ്ങളുമെല്ലാം പ്രബലമായിരിക്കുന്ന നാടോടിസംഗീതത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നതും ഉദാഹരണം.

ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ ഒന്നിൽക്കൂടുതൽ സംഗീതശൈലികൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിന് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ് അതിന്റെ രീതി. നഗരജീവിതത്തിലെ ആധുനികസൗകര്യങ്ങളനുഭവിക്കുന്ന സമ്പന്നരായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പോപ്പ്, ജാസ് സംഗീതവും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും കഷ്ടപ്പാടിന്റെയും നടുവിൽ ജീവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പൗരസ്ത്യമോ നാടോടിയോ മറ്റോ ആയ സംഗീതവും ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. 1940-കളിലെ ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ വാദ്യസംഗീതം ഒരു കോഡുപോലെ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നതായി ക്ലൗഡിയ ഗോർഡ്മാൻ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് (Gordman, 1987: 80). പതിവ്രതകളായ സ്ത്രീകൾക്ക് (Romantic Good Object) തന്ത്രിവാദ്യങ്ങളു(String Orchastra)ടെ സ്വരമേളനമാണ് കൂട്ടുവരുന്നതെങ്കിൽ അമാന്യരായ സ്ത്രീകൾക്ക് (Femme Fatal) ബ്രാസ്സും സുഷിരവാദ്യങ്ങളും (Woodwing Instruments) മേളിക്കുന്ന ജാസ് സംഗീതമാണ് കൂട്ടുവരുന്നതെന്നും ഇങ്ങനെ കഥാപത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെക്കൂടി ചിഹ്നസംഹിതാപരമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നുമാണ് അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ക്യാബറേ നൃത്തങ്ങൾക്ക് അകമ്പടിയായി വരുന്ന പാട്ടിന്റെ ആലാപനവും അതിന്റെ സംഗീതവും പ്രേതങ്ങളും യക്ഷികളുംമറ്റും പാടുന്ന പാട്ടുകളുടെ ആലാപനവും സംഗീതവുമെല്ലാം ഒറ്റക്കേൾവിയിൽത്തന്നെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നത് അവയുടെ സാംസ്കാരികവിവക്ഷ അത്രയേറെ പ്രബലമായതുകൊണ്ടാണ്. അതേസമയം, ചില നിരീക്ഷണങ്ങളായി പറയാമെന്നല്ലാതെ ഇതിനെ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഒരു മാർഗമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ പാകത്തിലുള്ള പഠനങ്ങളൊന്നും മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിക്കാണുന്നില്ല. സംവിധാ

യകരുടെയും സാഹചര്യങ്ങളുടെയും സ്വഭാവമനുസരിച്ച് സർഗാത്മകത വിഭിന്നമായിരിക്കും എന്നത് ഇത്തരം പഠനങ്ങളെ ദുഷ്കരമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

4.5.2.4.1. സ്ഥലം

പ്രാദേശികവും സാംസ്കാരികവും ആയ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്കും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലെ ചിഹ്നസംഹിതകൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഗ്രാമീണമായ പരിസരത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾ മിക്കപ്പോഴും കേൾക്കാറുള്ള പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതം ഉദാഹരണം. നഗരമാണെങ്കിൽ ജാസിലോ ഇലക്ട്രോണിക് ഗിറ്റാറിലോ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും സാധാരണമാണ്. ഉപയോഗിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങൾ മൊത്തത്തിലുള്ള ചലച്ചിത്രാന്തരീക്ഷത്തെ നിർണയിക്കുമെന്ന് കരുതുന്ന, പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യ സംഗീതങ്ങളെ സാന്ദർഭികമായ പ്രാധാന്യമനുസരിച്ച് വിന്യസിക്കുന്ന സംവിധായകരുമുണ്ട്. ഇന്ന് കൊളോണിയൽ സ്വാധീനം ഏറെക്കുറെ നിത്യജീവിതത്തിൽത്തന്നെ പ്രകടമാണെന്നതിനാൽ പ്രമേയത്തിലും കാഴ്ചയിലുമെല്ലാം സമകാലികമായ ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഒരിക്കലും ക്ലാസിക്കൽ ഇന്ത്യൻ സംഗീതം യോജിക്കില്ലെന്നും അതുകൊണ്ട് പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യസംഗീതങ്ങളെയാണ് താൻ മിക്കപ്പോഴും സമന്വയിപ്പിച്ചുപയോഗിക്കുകയെന്ന് (ആന്ദ്രേ ബൗണ്ടാഗുമായുള്ള അഭിമുഖം) റേ പറയുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷത്തിലേക്കോ പാശ്ചാത്യസ്വാധീനം തീരെക്കുറഞ്ഞ പഴയകാലത്തിലേക്കോ എല്ലാം കഥാപരിസരം വികസിക്കുമ്പോൾ ഇന്ത്യൻ തനത് സംഗീതത്തെയോ നാടോടി സംഗീതത്തെയോ ആണ് താൻ കൂട്ടുപിടിക്കാറുള്ളതെന്നും അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. മറിച്ച് നാഗരികകഥകളിലാകട്ടെ, സംഗീതം തീരെക്കുറച്ചുപയോഗിക്കുകയും സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ ഏറെ ആശ്രയിക്കുകയുമാണ് പതിവെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. വൈകാരിക മാറ്റത്തിന്റെ തീവ്രത ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാകില്ലെന്ന് തോന്നുന്ന ഘട്ടത്തിൽ മാത്രമാണ് സംഗീതത്തെ സ്വീകരിക്കാറെന്നുകൂടി റേ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സംഭവങ്ങൾക്കുമുകളിൽ ചേരുന്ന സംഗീതം ആഖ്യാനപരിസരത്തിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ചുകൂടി വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സമർത്ഥിക്കുകയാണ് റേ.

പ്രാദേശികമായ കഥാലോകത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനായി സവിശേഷസംഗീതത്തെയോ ഗാനശകലങ്ങളെയോ ഉപയോഗിക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. *മഴവിൽക്കാവടി*(സത്യൻ അന്തിക്കാട്, 1989) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം പഴനിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടെ അവിടത്തെ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദപരിസരമെന്നമട്ടിൽ അവ്വയാറുടെ മുരുകഭക്തിഗാനങ്ങൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചേരുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സംഗീതപരമായിക്കൂടി പഴനിയെന്ന സ്ഥലത്തെ അത് ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *നാടോടിക്കാറ്റി*(സത്യൻ അന്തിക്കാട്, 1987)ലെ ദാസന്റെയും വിജയന്റെയും സ്വപ്നത്തിലെ ഗൾഫിനെ പാട്ടിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചശേഷം കടപ്പുറത്ത് നീന്തിയെത്തി അറബിവേഷമണിഞ്ഞുവരുമ്പോൾ അറേബ്യൻ സംഗീതം ഒഴുകി നിറയുന്നുണ്ട്. ദാസനെയും വിജയനെയുംപോലെ പ്രേക്ഷകരും ഗൾഫാണതെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നത് ഈ സംഗീതത്തിന്റെ ബലത്തിലാണ്. എത്തിച്ചേർന്നത് മാദ്രാസിലാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ ഗൾഫിന്റെ സാംസ്കാരികപരിസരത്തെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ആ സംഗീതം മായുന്നുമുണ്ട്. സംഗീതസംവിധായികയായ സ്നേഹ

കൻവാൾക്കാർ പഞ്ചാബ്, ഗോവ, ലേ തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് അവിടത്തെ നാടൻശീലുകളെയും അന്തരീക്ഷശബ്ദങ്ങളെയും ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയൊരു ശ്രവ്യഭാവുകത്വം ഹിന്ദി സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. *ഗാങ്സ് ഓഫ് വസേപൂറി*(അനുരാഗ് കശ്യപ്, 2012)ൽ അവരത് വിദഗ്ധമായി സമന്വയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഏറെക്കുറെ സ്നേഹ കൻവാൾക്കർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങൾക്കെല്ലാം ഈ നാടോടിവന്യതയുണ്ടെന്നത് അവരുടെ സവിശേഷശൈലിയായി വേറിട്ടുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വേഷവിധാനങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ ശബ്ദസംഗീതങ്ങളും സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ സൂചനകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം.

സാംസ്കാരികമായി വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന വിവിധ സംഗീതങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള സംഗീതപരിസരത്തെ സർഗാത്മകമാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. നോർമൻ മക്ലാറനും(Norman MacLaren) ക്ലോദ് ജൂത്ര(Claude Jutra)യും ചേർന്നെടുത്ത *എ ചെയറി ടേൽ* (1957) എന്ന ചെറുചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലസംഗീതമായി രവിശങ്കറിന്റെ സിത്താറും ചതുർലാലിന്റെ തബലയും ചേരുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ഹാസ്യാത്മകമായ അന്തരീക്ഷത്തിനാണ് ഈ ചേരുവ സ്വീകരിക്കുന്നതെന്നതും കൗതുകകരമാണ്. കർണാട്ടിക്ക്, ഹിന്ദുസ്ഥാനി, നാടോടി, യൂറോപ്യൻ എന്നിങ്ങനെ വിവിധ കള്ളികളിലായി വേർതിരിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളെല്ലാം ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിനകത്തേക്ക് ഐക്യപ്പെടുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രസംഗീതത്തിന്റെ സവിശേഷത. സാന്ദർഭികമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളാണവിടെ പ്രധാനം.

കഥാപാത്രത്തെ വേറിട്ട് തിരിച്ചറിയാനും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികഭൂമികയെ വികസിപ്പിക്കാനും സന്ദർഭത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ ഊന്നാനും മാത്രമല്ല ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലകാലനൈരന്തര്യത്തെ നിലനിർത്താനും പശ്ചാത്തലസംഗീതം ഉപയോഗിക്കുന്നു. അവ ആഖ്യാനഘടനയുടെ കെട്ടുറപ്പിൽക്കൂടി നിർണായകമാകുന്നു. ഒരു ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിൽനിന്നോ സീനിൽനിന്നോ മറ്റൊന്നിലേക്ക് മാറുമ്പോൾ ആ മാറ്റത്തെക്കുറിച്ച് സംഗീതം മുൻകൂറായി സൂചന നൽകുകയും ഇടർച്ചയെ മയപ്പെടുത്തി തുടർച്ചാനുഭവത്തിലേക്ക് കാണികളെ നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഒരു ദൃശ്യസംക്രമണോപാധിയായിക്കൂടി ശബ്ദസംഗീതങ്ങൾ പ്രവൃത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പൊരുത്തത്തോടുകൂടിയുള്ള മുറിച്ചുചേർക്കലുകളിൽ ശാബ്ദികപ്പൊരുത്തംകൂടി വിഷയമാകാറുണ്ടെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ദൃശ്യപരമായി പരിചയപ്പെടുന്ന കഥാസ്ഥലത്തെ അബോധപൂർവ്വമായി ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് സംഗീതത്തിലെ സാംസ്കാരികകോഡുകൾ. ദൃശ്യങ്ങളുടെ സർഗപരമായ ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ ഭൂപരതയെ നിർണയിക്കാമെന്ന കുളെഷോവിന്റെ ആലോചനയോടൊപ്പം അതിൽ അനുപൂരകമായി ഇടപെടാനുള്ള സംഗീതത്തിന്റെ ശേഷിയെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അതായത് ഭൂപരമായി നിലനിൽപ്പുള്ള ഇടത്തെ വേറൊന്നായി സങ്കൽപ്പിക്കാൻ ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങൾ പ്രേരിപ്പിച്ചേക്കും. *നാടോടിക്കാറ്റിൽ* ദാസനും വിജയനും എത്തിപ്പെട്ടത് ഗൾഫാണെന്ന് നിമിഷനേരത്തേക്കെങ്കിലും കാണികൾ തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്നത് ഇതിന്റെ തെളിവായെടുക്കാം. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ കഥയുടെ ദൃശ്യപശ്ചാത്തലമായി

പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് കണ്ടെത്തുന്ന തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സ്ഥലത്തെ, ഡ്യൂപ്പിനെയെന്നപോലെ, തിരിച്ചറിയാതെ നിർത്തുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീത ത്തിന് വലിയ പ്രധാന്യമുണ്ട് എന്ന് പറയാം.

4.5.2.4.2. കാലം

ചരിത്രപരമായി ഒരു പ്രത്യേകകാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങ ളിൽ അക്കാലത്തെ വാദ്യങ്ങളെയോ ഗാനശൈലികളെയോ എല്ലാം തെരഞ്ഞെടു ത്തുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ടിംബർട്ടന്റെ *എഡ്‌വുഡ്*(1994)ന്റെ കഥാകാലം അമ്പതുക ളാണെന്നതിനാൽ ആ കാലത്തിലെ സംഗീതത്തെ പുനർനിർമിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതിനെ പ്പറ്റി അതിന്റെ സംഗീതസംവിധായകനായ ഹൊവാർഡ് ഷോർ (Howard Shore) പറയുന്നുണ്ട്. അമ്പതുകളിൽ പ്രബലമായിരുന്ന *ജാസ്സി എക്സോട്ടിക* സംഗീത മാണ് ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിൽത്തന്നെ *തെരമിൻ* എന്ന വാദ്യ സംഗീതത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതിന് ചില കടമ്പകൾ കടക്കേണ്ടതായി വന്നു. *തെര മിൻ* കണ്ടുപിടിച്ച ലിയോൺ തെരമിന്റെ മകൾക്ക് മാത്രമാണ് അപ്പോൾ അത് ഉപ യോഗിക്കാനറിയുമായിരുന്നുള്ളു. മോസ്കോയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന അവരെ കണ്ടെത്തി സ്റ്റുഡിയോയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് വായിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ സംവി ധായകൻ ആത്മാർത്ഥമായി നടത്തിയെന്ന് ഷോർ വാചാലനാകുന്നു (Philip Brophy, 1999 : 13-14). ആഖ്യാനത്തിലെ കഥാകാലത്തെ യുക്തിപൂർവ്വം അവതരി പ്പിക്കാനായി ദൃശ്യസജ്ജീകരണങ്ങളിലിടപെടുംമട്ടിൽത്തന്നെ സംഗീതത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും ഇടപെടുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരരെന്ന് പറയാനാകും.

4.5.3. ഭാഷണശബ്ദം

സംഗീതപ്രധാനമായി തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രകല സംഭാഷണപ്രധാനമായത് അതിന്റെ ചരിത്രത്തിലെ വലിയൊരു കുതിച്ചുചാട്ടമാണെന്ന് പറയാം. വാസ്തവ ത്തിൽ, നിശ്ശബ്ദസിനിമയെന്ന വിളിപ്പേരുപോലും ഭാഷയുടെ, സംഭാഷണത്തിന്റെ, അഭാവത്തെ കുറിക്കുന്നതാണ്. ഒറ്റഷോട്ടിൽനിന്ന് എഡിറ്റുചെയ്തതിലേക്കുള്ള അതിന്റെ പരിവർത്തനത്തിലെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനവും അതോ ടൊപ്പം ഭാഷയും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദസിനിമാക്കാലത്ത് ഷോട്ടുകൾക്കി ടയ്ക്ക് ലിഖിതരൂപത്തിൽ സംഭാഷണങ്ങളെഴുതിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഇടംപിടിച്ച ഭാഷയാണ് പിന്നീട് ഉച്ചരിതഭാഷയുടെ ശബ്ദവീചികളായി തിയേറ്ററുകളിൽ അല യടിച്ചത്. ആദ്യകാല ചിത്രമായ *മാർത്താണ്ഡവർമ*(പി. വി. റാവു, 1933)യിൽ സുഭദ്ര കൊച്ചമ്മ മരിച്ചുപോയി എന്ന് ഗദ്ഗദകണ്ഠമായ വൈകാരികാവസ്ഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നിടത്ത് അക്ഷരങ്ങൾക്കിടയിൽ കുത്തിട്ട് സ്ഥലം വിട്ട് എഴുതി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, എഴുത്തുഭാഷയിലൂടെതന്നെ സംഭാഷണഭാഷയെ അടയാള പ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമം കാണാമെന്ന് പ്രശാന്ത് വിജയ് നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട് (ദില്ലി ദാലി എന്ന പോഡ്കാസ്റ്റിൽ വന്ന അഭിമുഖത്തിൽ, സെപ്തംബർ 25, 2021). ചലിക്കുന്ന മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ ജീവിതത്തിലെന്നപോലെ ചലനാത്മകമായ ഭാഷണവും ഉപയോ ഗിക്കുമ്പോഴേ അതിന് പൊരുത്തംവരൂ എന്നതായിരിക്കണം ഇത്തരം പരീക്ഷണ ങ്ങളുടെ പ്രചോദനം. മൊഴിയുമ്പോഴാണല്ലോ നിഘണ്ടുവിലില്ലാത്ത വൈകാരികവി ക്ഷോഭങ്ങളും വിവക്ഷാഭേദങ്ങളുമെല്ലാം പ്രകടമാകുന്നത്. ഉച്ചരിതഭാഷയുടെ ഈ

വിനിമയസാധ്യതയെപ്പറ്റി നിശ്ശബ്ദസിനിമയുടെ കാലത്തും ബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു വെന്ന് മേൽപ്പറഞ്ഞ സന്ദർഭം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്.

മൊഴിപ്പടങ്ങൾ പ്രചാരം നേടുന്നതോടുകൂടി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിഹ്നതലത്തെ പൊലിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും പൂരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും ഭാഷയുടെ ചിഹ്നതലവും പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങിയെന്ന് പറയാം. ദൃശ്യങ്ങളാൽ നേരിട്ടാവിഷ്കരിക്കാനാകാത്ത വികാര ങ്ങളെ ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരർ ശ്രമിച്ചു. ഭാഷ യുടെ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവും അങ്ങനെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേക്കും പടർന്നു. ദൃശ്യത്തിന്റെ ആലങ്കാരികതയ്ക്കൊപ്പം ഭാഷയുടെ ആലങ്കാരികതയും കൈവന്നു. സംഗീതത്തിലൂടെമാത്രം അനുഭവിപ്പിക്കാൻ സാധിച്ചിരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവിചാരങ്ങളെ മൂർത്തമായി കേൾക്കാൻകൂടിയായി. വാചികാഭിനയത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രകലയ്ക്കും സ്വായത്തമായി. ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിന നുസൃതമായി സംഭാഷണങ്ങളിൽ നാടകീയതയും കാൽപ്പനികതയും നിറഞ്ഞു. സിനിമയുടെ തിരക്കഥയോടൊപ്പം സംഭാഷണരചനയും മുഖ്യമായി. ഭാഷണമേയി ല്ലാത്ത ചിത്രങ്ങൾ പരീക്ഷണചിത്രങ്ങൾ എന്ന് വകതിരിക്കപ്പെട്ടു. ശബ്ദപഥ ത്തിലെ പ്രധാന ശബ്ദമായിത്തീർന്ന ഈ ഭാഷണതലത്തെ ആഖ്യാനത്തി ലുൾച്ചേർക്കുന്ന സാങ്കേതികവഴിയും അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവും രാഷ്ട്രീ യവിവക്ഷകളുമെല്ലാം പ്രധാനമാണ്.

4.5.3.1. ഡബ്ബിംഗ് : കലയും സാങ്കേതികതയും

ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെയോ ചിത്രീകരണശേഷം സ്റ്റുഡി യോയിൽ പ്രത്യേകമായോ ശബ്ദം ആലേഖനം ചെയ്യാനാകുമെന്ന് മുന്നേ പറ ഞ്ഞുവല്ലോ. ശബ്ദപഥത്തിന് പൊതുവായുള്ള ഈ ആലേഖനവൈവിധ്യം തീർച്ച യായും സംഭാഷണത്തിലും പ്രയോഗിച്ചു. സ്റ്റുഡിയോയിൽവെച്ച് മറ്റു ശബ്ദങ്ങളെ യെന്നപോലെ സംഭാഷണതലത്തെയും പുനർനിർമിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ചിത്രീക രണസ്ഥലത്തുവെച്ച് ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന സംഭാഷണതലം സ്വാഭാവികമായും പലവിധമായ ശബ്ദശല്യങ്ങളാൽ മുഖരിതമായിരിക്കും. അവയെ തെരഞ്ഞുപിടിച്ച് ഒഴിവാക്കുകയും സംഭാഷണങ്ങളെ മാത്രം അരിച്ചെടുത്ത് തെളിച്ചമാക്കുകയും ചെയ്യാനുള്ള ഫലപ്രദമായ ഒരു സംവിധാനമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ തെളിമ യോടെയുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ തേടി സംവിധായകർ ഡബ്ബിംഗ് സ്റ്റുഡിയോയെ ആശ്രയിച്ചു. യഥാർത്ഥ സംഭാഷണത്തെ മാതൃകയാക്കി അതേ ഭാവഹാവാദിക ളോടെ സംഭാഷണങ്ങൾ നേർത്ത ശബ്ദശല്യംപോലുമില്ലാതെ ആലേഖനം ചെയ്യാൻ അത് സഹായകമായി. മലയാളത്തിൽ ഡബ്ബിംഗ് എന്നാണ് ഇതിനെ വിളി ക്കുന്നത്. അന്യഭാഷാചിത്രങ്ങൾ മൊഴിമാറ്റം നടത്തുന്നതിനെയും ഡബ്ബിംഗ് എന്ന് വിളിക്കാറുണ്ട്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികഭാവം സംഭാഷണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കും. ആംഗികാഭിനയത്തോടൊപ്പം ശബ്ദവും രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ ശബ്ദത്തിന്റെ മറ്റുസാധ്യതകളെ പകരംവെച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ ഭാവത്തെ കൂടുതൽ മിഴിവോടെ അവതരിപ്പിക്കാനാകും എന്നതാണ് ഡബ്ബിംഗിന്റെ മെച്ചം. ശബ്ദത്തിൽ ഡ്യൂപ്പുകളെ ഉപയോഗിക്കാനാകുന്നു എന്നത് ഇതിന്റെ സാക്ഷ്യമാണ്. ഒരു അഭിനേതാവിന്റെ അഭിനയം പരിപൂർണമാകണമെങ്കിൽ ശബ്ദാഭിനയവുംകൂടി അതിൽ സമ്മേളിക്ക

ണമെന്ന് ടി. കൃഷ്ണനുണ്ണി പറയുന്നുണ്ട്. മറ്റുകലാകാരരെവെച്ച് ഡബ്ബിംഗ് നിർവ ഹിക്കുന്നത് ഒരുതരം അനുരഞ്ജനമാണെന്നും അതേസമയം ഡബ്ബിംഗ് ആർട്ടിസ്റ്റു കളുടെ കഴിവുകൊണ്ട് അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയം മികവുറ്റതായ സന്ദർഭങ്ങൾ കുറവല്ലെന്നും അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട് (2013: 31). രണ്ടായാലും ആംഗികാഭി നയത്തോടൊപ്പംതന്നെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഒന്നാണ് ശാബ്ദികാഭിനയവുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. തിരശ്ശീലയിൽക്കാണുന്ന അഭിനയംമാത്രമല്ല തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറകിലെ ശാബ്ദികാഭിനയവുംകൂടി പ്രധാനമാണെന്നർത്ഥം.

കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ഡബ്ബിംഗ് കലാകാ രർ ശബ്ദം നൽകാറുണ്ട്. അനിമേറ്റഡ് കാർട്ടൂൺ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രശസ്ത രായ നടീനടന്മാർതന്നെ ശബ്ദം നൽകുന്നത് പതിവാണ്. *ഫൈൻഡിംഗ് നെമോ* (2003, ആൻഡ്രൂ സ്റ്റാൻഡൻ)യിൽ ഗില്ലായി വില്ലെം ഡാഫോയും *കോർപ്സ് ബ്രൈഡി*(2005, ടിം ബർടൺ & മൈക് ജോൺസൺ)ലെ വിക്ടർ വാൻ ഡോർട്ടായി ജോണി ഡെപ്പും *ദി ലീഗോ മൂവി*(2014, ഫിൽ ലോർഡ് & ക്രിസ് മിലർ)യിൽ വിട്രൂവിയസായി മോർഗൻ ഫ്രീമാനുമെല്ലാം ശാബ്ദികമായി സാന്നിധ്യ മറിയിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. താരമൂല്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദത്തിലൂടെയുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻകൂടിയാണ് പരിചയസമ്പന്നരായ അഭിനേതാക്കളുടെ ശബ്ദത്തെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് സംവിധായകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

കഥയിലെ സജീവകഥാപാത്രമാണെങ്കിലും തിരശ്ശീലയിൽ ഒരിക്കലും പ്രത്യ ക്ഷപ്പെടാതെ, ശബ്ദമായി മാത്രം നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുമുണ്ട്. *മതിലുക ളി*(അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1990)ലെ നാരായണി ഉദാഹരണം. ഷിയോൺ പറഞ്ഞ *അകുസ്മീറ്റർ* ശബ്ദമാണിത്. അദൃശ്യയെങ്കിലും ശബ്ദം അത്രമേൽ പരി ചിതമായതിനാൽ നാരായണിക്ക് കെ.പി. എ. സി ലളിതയുടെ രൂപം എളുപ്പത്തിൽ സങ്കൽപ്പിക്കാനുമാകും. അത്ര പരിചിതമല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഓരോ കാണിയും വ്യത്യസ്തമായ രൂപങ്ങൾ സങ്കൽപ്പിച്ചേനെ. അതായത് ശബ്ദംതന്നെ ദൃശ്യത ലത്തെ നിർണയിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാഷമാത്രമല്ല ശബ്ദപ്ര കൃതിയും അത്രയ്ക്ക് നിർണായകമാണ് എന്നാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ശബ്ദതെര ഞ്ഞെടുപ്പും ചലച്ചിത്രകാരർ നടത്താറുണ്ട്. അതിൽ സൗന്ദര്യപരമോ സാംസ്കാരി കമോ ആയ കാരണങ്ങളും ഉണ്ടാകാം. അതിക്രൂരനായ വില്ലന് സൗമ്യമായ ശബ്ദം ഒട്ടും ഇണങ്ങില്ലെന്നത് ഒരു പൊതുബോധമാണല്ലോ. അതുപോലെ നായകർക്ക് സ്ഥായികുറഞ്ഞ പരുഷശബ്ദങ്ങളാകുന്നതും പക്വമല്ലാത്ത യുവത്വത്തിനോ, ചോക്ലേറ്റ് നായകരെന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്നവർക്കോ എല്ലാം സ്ഥായി അൽപ്പംകൂടി മൃദുത്വമേറിയാലും കുഴപ്പമില്ലെന്ന് വരുന്നതും ചില പൊതുബോധങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. അമിതാബ് ബച്ചന്റെ സ്ഥായികുറഞ്ഞ പരുഷശബ്ദം രോഷാ കുലനായ ചെറുപ്പക്കാരനെന്ന ബിംബത്തെയും താരപ്രഭാവത്തെയും പിന്താങ്ങുന്ന മട്ടിൽ ഇടപെടുന്നതുദാഹരണം. ഹാസ്യപ്രധാനമായ കഥാപാത്രത്തിന് സ്ഥായീവ്യ ത്യാസത്തോടുകൂടിയ ശബ്ദം സ്വീകരിക്കുന്നതും പതിവാണ്. പലപ്പോഴും രൂപവും ശബ്ദവും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തെ ഹാസ്യനിർമാണത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കാറു

മുണ്ട്. സ്ഥായികൂടി മാർദ്ദവമുള്ള സുകുമാരശബ്ദങ്ങളാണ് പലപ്പോഴും നായിക മാർക്കായി സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്. നായികമാരിൽ ഇതിന് ശബ്ദസൗന്ദര്യമെന്ന മാന ദണ്ഡമാണുള്ളത്. ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങളാകുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിന്റെ സൗകുമാര്യം പലപ്പോഴും ഗുണമെന്നതിനെക്കാൾ ദോഷമായി കരുതുന്നതുമായി താരതമ്യം ചെയ്താൽ സ്ത്രീകളുടെ സുകുമാരശബ്ദത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലുള്ള രാഷ്ട്രീയം വ്യക്തമാകും.

കിലുക്കം (പ്രിയദർശൻ, 1991) എന്ന ചിത്രത്തിൽ നന്ദിനി എന്ന കഥാപാത്ര ത്തിന് രണ്ട് ശബ്ദങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. നായകനെ ശല്യപ്പെടുത്തുന്ന വട്ട ത്തിപ്പെണ്ണായി അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അഭിനേത്രി (രേവതി) സ്വന്തം ശബ്ദവും അവൾതന്നെ നായകന് പ്രിയങ്കരിയാകുമ്പോൾ മറ്റൊരു ശബ്ദദാതാവി(ഭാഗ്യ ലക്ഷ്മി)ന്റെ ശബ്ദവും തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നു. *മണിച്ചിത്രത്താഴി*(ഫാസിൽ, 1995)ലും സമാനമായി, സ്വാഭാവികമായി പെരുമാറുന്ന ഗംഗയ്ക്കും(ഭാഗ്യലക്ഷ്മി) നാഗവല്ലിയായി മാറിയ ഗംഗയ്ക്കു(ദുർഗ)മായി രണ്ട് വ്യത്യസ്ത കലാകാരരാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെതന്നെ പരിവർത്തനഘട്ട ങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താൻപോലും ശബ്ദവ്യത്യാസങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നു എന്ന് വ്യക്തം. ശബ്ദവും ഭാവവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽപ്പോലും സംവിധായകർ ശ്രദ്ധാലുക്കളാണെന്നാണ് ഇത് അർത്ഥമാക്കുന്നത്.

ഡബ്ബിംഗ് കലാകാരരെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും സൗന്ദര്യപരവും പ്രത്യയ ശാസ്ത്രപരവുമായ വിവക്ഷകൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *ഗാന്ധി* (റിച്ചാർഡ് ആറ്റൻബറോ, 1982) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ മലയാളപ്പതിപ്പിൽ ഗാന്ധിയ്ക്ക് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത് വെൺമണി വിഷ്ണുവാണെന്നും ആ ശബ്ദത്തെ തെരഞ്ഞെ ടുക്കുന്നതിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ കാരണങ്ങളുള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെന്നും സംഭാ ഷണമധ്യേ ഡോ. ആർ. വി. എം ദിവാകരൻ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ആകാശവാ ണിയിലെ സപ്താഹവായനയിലൂടെയും വാർത്താവായനയിലൂടെയുമെല്ലാം ചിരപ രിചിതമായ ശബ്ദമാണ് വെൺമണി വിഷ്ണുവിന്റേത് എന്നതിനോടൊപ്പംതന്നെ ശബ്ദത്തിന്റെ ആധ്യാത്മികവും സാത്വികവുമായ പരിവേഷംകൂടി തെരഞ്ഞെടു പ്പിനെ നിർണയിച്ചിരിക്കാനിടയുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. *ഞാൻ ഗന്ധർവ്വൻ*(പത്മരാജൻ, 1991) എന്ന ചിത്രത്തിൽദൈവത്തിന്റെ ശബ്ദമായി മുഴങ്ങു ന്നത് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ ശബ്ദമാണ്. അതിനുംമുമ്പ് *വൈശാലി*(1988)യിൽ രാജാവിന്റെ ശബ്ദമായി മുഴങ്ങുന്നതും ഇതേ ശബ്ദംതന്നെ. അന്ന് അത്രയൊന്നും പ്രസിദ്ധനല്ലാതിരുന്ന നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ ശബ്ദത്തെ ഗാംഭീര്യമുള്ള പുരുഷ ശബ്ദമെന്ന മട്ടിലാകാം തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കാനിടയുള്ളത്. *ഞാൻ ഗന്ധർവ്വനിൽ* ദൈവം പുരുഷനാണെന്ന പൊതുബോധംകൂടി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

നടന്മാർ ഏറിയപങ്കും സ്വന്തം സ്വരത്തിൽ ഡബ്ബുചെയ്യുന്നതും നടിമാരുടെ ശബ്ദങ്ങൾ ഏറിയകൂറും പകരംവെയ്ക്കപ്പെടുന്നതും ഡബ്ബിംഗിന്റെ സൗന്ദര്യ-രാ ഷ്ട്രീയതാൽപ്പര്യങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പ്രസക്തമാകുന്നുണ്ട്. പുതിയകാലത്ത് ഇത്തരം നിലപാടുകൾ മിക്കതും മറികടന്നുകൊണ്ട് നടിമാർ സ്വന്തം ശബ്ദംതന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി പ്രചാരത്തിലായിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തെ സ്വാഭാവികതയി ലേക്ക് കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുന്ന സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ധാരയും ചലച്ചിത്രമേഖ

ലയിൽത്തന്നെ സ്ത്രീകളുടെ കൂട്ടായ്മയും മറ്റും രൂപപ്പെടുന്ന ലിംഗരാഷ്ട്രീയ ത്തിന്റെ ധാരയും മറ്റും ഇതിന് പശ്ചാത്തലമായിട്ടുണ്ടാകാം.

4.5.3.2. ഭാഷണത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതലം

സംഭാഷണതലത്തിലൂടെ ഭാഷയുടെ പ്രതീകാത്മകതകൂടി ചലച്ചിത്രത്തി ലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കാനായത് ചലച്ചിത്രകലയ്ക്ക്, വിശേഷിച്ചും അതിന്റെ ആഖ്യാനപരതയ്ക്ക്, മുതൽക്കൂട്ടായി. കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയും കഥാപാത്രസ്വഭാവവും സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുമെല്ലാം സംഭാഷണതലത്തിലൂടെ ക്കൂടി സ്പഷ്ടമാക്കാൻ സാധിച്ചു. മൊഴിപ്പടങ്ങളുടെ വരവിനെ സംശയദൃഷ്ട്യാ വീക്ഷിച്ചവർതന്നെ അതിന്റെ സാധ്യതയെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന കാഴ്ചയാണ് പിന്നീട് കണ്ടത്. ചാപ്ലിന്റെ *ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്റ*റി(1940)ന്റെ അന്ത്യരംഗ ത്തിൽ ഹിറ്റ്ലറായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്ന ബാർബർ (അത് ചാപ്ലിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ട്രാംപിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളുള്ള കഥാപാത്രമാണ്) തടിച്ചുകൂടിയ പുരുഷാരത്തെ അഭി സംബോധന ചെയ്യാൻ നിർബ്ബന്ധിക്കപ്പെടുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ നടത്തുന്ന ഒരു പ്രസംഗമുണ്ട്. അത് വിമോചനത്തെക്കുറിച്ച്, സാഹോദര്യത്തെക്കുറിച്ച്, സ്നേഹ ത്തെയും സഹകരണത്തെയും കുറിച്ച് നടന്ന പ്രൗഢഗംഭീരമായ ഒരു പ്രഭാഷ ണമായി കലാശിക്കുന്നു എന്നല്ല ആ പ്രസംഗം അന്നുതൊട്ടിന്നോളം തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറത്ത് അച്ചടിച്ചും അല്ലാതെയും പല കാലങ്ങളിൽ പലദേശങ്ങളിൽ വലിയ പ്രചാരം നേടുകയുമുണ്ടായി. മുന്നിലുള്ള ആൾക്കൂട്ടത്തോടെന്ന മട്ടിൽ ക്യാമറ യിലേക്ക് നോക്കി മനുഷ്യസാഹോദര്യത്തെക്കുറിച്ച് ശാന്തമായി പറഞ്ഞുതുട ങ്ങുന്ന ചാപ്ലിന്റെ വാക്കുകൾ ക്രമേണ ആവേശഭരിതമായി ഉച്ചതയിലേക്കും മുദ്രാ വാക്യസമാനമായ തീവ്രതയിലേക്കും വികസിച്ച് ശാന്തമാകുന്നതിന്റെ ശബ്ദ-ഭാഷ ണചാതുര്യം ചിത്രാന്ത്യത്തെ അവിസ്മരണീയമാക്കുന്നു. നേരിട്ടുള്ള മൊഴിയുടെ ശക്തിയും സാധ്യതയും അടിവരയിടുന്നുണ്ട് ഈ രംഗം എന്നതോടൊപ്പം അത് മറ്റൊരു തരത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനാവില്ല എന്ന ചാപ്ലിന്റെ തിരിച്ചറിവുകൂടി വ്യക്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ആശയപ്രധാനവും ദാർശനികവുമായ കാര്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ സിനിമ പ്രാപ്തി നേടുന്നത് സംഭാഷണങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതോടെയാണ് എന്നതിന്റെ മകുടോദാഹരണമായി ചലച്ചിത്രചരിത്ര ത്തിൽത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുന്നുണ്ട് ഈ പ്രസംഗം. *പരാശക്തി* (കൃഷ്ണൻ-പ ഞ്ചു, 1952) എന്ന ചിത്രത്തിൽ തന്റെ സഹോദരിക്ക് നേരിടേണ്ടിവന്ന ദുരവസ്ഥയെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടും അതിന് കാരണക്കാരായ പൗരോഹിത്യ-ദുഷ്പ്രഭു വർഗത്തെ രൂക്ഷമായി വിമർശിച്ചുകൊണ്ടും കോടതിക്കൂട്ടിൽ വെച്ച് ഗുണശേഖ രനെന്ന കഥാപാത്രം നടത്തുന്ന പ്രഭാഷണവും സമാനമായൊരു ചലനമാണ് തമിഴ് സിനിമാചരിത്രത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശാന്തമായി തുടങ്ങി ഉച്ചതയിലേക്ക് വിക സിക്കുന്ന ഗുണശേഖരന്റെ ശബ്ദഭാഷണം ചാപ്ലിന്റെ *ഗ്രേറ്റ് ഡിക്റ്റേറ്ററി*ലെ ചരിത്ര പ്രസിദ്ധമായ അന്ത്യഭാഷണത്തിന്റെ തീവ്രതയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഭാഷ ണങ്ങളിലെ ആലങ്കാരികതയും താളതാനഭേദങ്ങളും അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയ ചാതുരിയോടൊപ്പം ഫലവത്തായി സമ്മേളിച്ചുകൊണ്ട് അത്യന്തം നാടകീയവും ചലച്ചിത്രാത്മകവുമായ സന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നർത്ഥം.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തത്വചിന്താപരമായ അന്തരീക്ഷത്തെ മുഴുവനായി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന മട്ടിൽ ചില വാചകങ്ങളോ വാക്കുകളോ പാഠത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കാറുമുണ്ട്. അത് ആഖ്യാനത്തിലേക്കോ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിലേക്കോ ഉള്ള പ്രവേശകമായോ ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടുനയിക്കാനുതകുന്ന രാസത്വരകമായോ എല്ലാം പ്രവർത്തിക്കും. അത്യന്തികമായ സത്യമേതെന്നറിയാതെ, തെറ്റുകാരും ഒറ്റുകാരുമാരെന്നറിയാതെ കുഴഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ ലോകമഹായുദ്ധത്തിനുശേഷം പരസ്പരം കുറ്റപ്പെടുത്തുന്ന ലോകരാജ്യങ്ങൾക്കിടയിൽ കുഴഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന മനുഷ്യാവസ്ഥയെ ഹ്രസ്വഭാഷണത്തിലൂടെ *റാഷമോണി*(1950)ൽ കുറസോവ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. 'ചുറ്റിലുമെന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാകുന്നി'ല്ലെന്ന വിറകുവെട്ടുകാരന്റെ വാചകങ്ങളിലാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. ഈ സന്ദിഗ്ധത ചിത്രത്തിലുടനീളം പടരുന്നുമുണ്ട്. ആദ്യവാചകത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മതകയെ മുൻനിർത്തി ലോകമഹായുദ്ധങ്ങൾക്കുശേഷമുള്ള ജപ്പാന്റെ സന്നിഗ്ധതകളെ പ്രതീകാത്മകമായി അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമായി ചിത്രത്തെ വിലയിരുത്തുന്നവരുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിലെ ഒരു വാക്കാണ് *സിറ്റിസൺ കെയ്ൻ* (ഓർസൺ വെൽസ്, 1941) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള ഗതിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. 'റോസ്ബഡ്' എന്ന വാക്കിന്റെ വിവക്ഷയും അതുച്ചരിച്ച കെയ്നും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പുരോഗതിയിൽ നിർണായകം.

ഷിറിൻ (2008) എന്ന കിരസ്താമി ചിത്രത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രംപോലും ഒരു വാക്കും ഉരിയാടുന്നില്ല. എന്നാൽ അവരെല്ലാം കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഓപ്പറയിലെ സൊഹറാബ് റുസ്തം കഥയും രംഗത്തെ സംഭാഷണങ്ങളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമെല്ലാം ചേർന്നാണ് നിശ്ശബ്ദരായ കാണികളുടെ ഭാവഭേദങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചരടിൽ കോർത്തുനിർത്തുന്നത്. അതിലെ വാക്കുകൾ അത്രമേൽ പ്രധാനമാണ് എന്നത് സബ്ടൈറ്റിലായി അവയത്രയും എഴുതിക്കാണിക്കുന്നതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസിനിമയിലേക്ക് വാക്കുകൾകൊണ്ട് ആഖ്യാനം കടന്നുവന്ന മുഹൂർത്തത്തെത്തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട് ഈ ചലച്ചിത്രം. മൊഴിപ്പടത്തിന് മാത്രമേ ഇത് ഇത്ര ലളിതമായി നിർവ്വഹിക്കാനാവുകയുള്ളൂ. പ്രയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾക്ക് കഥാസന്ദർഭവുമായും കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവും പറയുന്നവരുടെ വീക്ഷണകോണുകളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമാണെന്നുവരുന്നു.

കഥാപാത്രഭാഷണങ്ങളുടെ ചടുല-മന്ദവേഗങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗത്തെയെന്നപോലെ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെയും കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതീവ്രതയേയുമെല്ലാം സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ചടുലമായി സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെട്ടിരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ അപ്രതീക്ഷിതമായുണ്ടാകുന്ന ആഘാതങ്ങളിൽ നിശ്ശബ്ദരാകുന്നത് സന്ദർഭത്തിന്റെ നാടകീയത വർധിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ അപ്രതീക്ഷിതമായി ലഭിക്കുന്ന അത്യാനന്ദത്തിൽ അവർതന്നെ അതുവരെ തുടർന്ന അന്തർമുഖത വെടിഞ്ഞ് ചടുലരാകുന്നതും കാണാനാകും. ചിലപ്പോൾ ഭാഷണങ്ങളും അവരോടൊപ്പം ചടുലമായേക്കാം. സദാ കലമ്പലുകളും ഉരുളയ്ക്കുപ്പേരിപോലുള്ള മറുപടികളും മറ്റുമായി ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഹാസ്യതലത്തെ സജീവമാക്കുന്ന ഹാസ്യകഥാ

പാത്രങ്ങളുമുണ്ട്. അതായത് ദൃശ്യത്തിലെ ചലനരീതിയും ശബ്ദപഥത്തിലെ ചലന രീതിയും തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ട്.

ഭാഷണത്തിൽ മിതത്വം പാലിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ കൂടുതൽ ദൃശ്യാത്മകമാക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരരുമുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ അരവിന്ദൻ ശൈലി ഉദാഹരണം. വളരെച്ചുരുങ്ങിയ ഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും കവിതാശകലങ്ങളുടെ ഔചിത്യപൂർവമായ വിന്യാസത്തിലൂടെയും സംഗീതാത്മകമായ ദൃശ്യസന്നിവേശത്തിലൂടെയുമെല്ലാം *പോക്കുവെയിൽ* (1982) കാവ്യാത്മകമായൊരു സൃഷ്ടിയാകുന്നതോർക്കാം. എസ്തപ്പാന്റെ (എസ്തപ്പാൻ, 1980) താത്വികമായ ജൽപ്പനങ്ങൾ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിഗൂഢമായ നിലയെ വിളിച്ചോതുന്നതോടൊപ്പം ആഖ്യാനത്തിന്റെ സർറിയലിസ്റ്റ് ഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. *കാഞ്ചനസീത*(1978)യിൽ കഥാപാത്രങ്ങളേറെ സമയവും മൗനികളാണ്. ഗോത്രപശ്ചാത്തലത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെങ്കിലും സംസ്കൃതച്ചുവകലർന്നാണ് അവർ സംസാരിക്കുന്നത്. സംസ്കൃതം നിഷിദ്ധമെന്ന് കരുതിയിരുന്ന മഹാഭൂരിപക്ഷത്തെക്കൊണ്ട് ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉടലുനൽകുന്ന വിരുദ്ധോക്തിയുടെ മറുപുറമായി ഈ സംസ്കൃതച്ചുവയെ പരിഗണിക്കാം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലെന്നപോലെ അവരുടെ ഭാഷണത്തിലും അതുവരെയുള്ള സാമ്പ്രദായികതയെ അട്ടിമറിക്കുകയാണ് അരവിന്ദൻ എന്നിതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുമാകും. അതായത് സംഭാഷണങ്ങളെ കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ള ഒരു ഉപാധിയായിച്ചുരുക്കാതെ അതിനെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ജൈവരാഷ്ട്രീയത്തോട് ഇണക്കാനുമാകുമെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ സംഭാഷണങ്ങൾ മൂർത്തവും അമൂർത്തവുമായ ആശയങ്ങളും നടപ്പുകാലത്തും അതിനപ്പുറവും ഇപ്പുറവുമുള്ള സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ നടത്തുന്ന വാചികമായ ആഖ്യാനവുമെല്ലാം ചേർന്ന ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളുടെ അതിവിശാലമായ ഒരു മേഖലയെ ചലച്ചിത്രമെന്ന ദൃശ്യകലയിലേക്ക് ചേർത്തുവെയ്ക്കുകയാണെന്ന് പറയാം.

4.5.3.3. അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ

ദൃശ്യങ്ങളിൽ ആളില്ലാതെ, ആളുടെ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്നതാണ് അശരീരി ശബ്ദം (Voice Over). ഇത് തിരശ്ശീലയിലൊരിക്കലും പ്രത്യക്ഷമാകാതെ അദൃശ്യമായി നിന്ന് ആജ്ഞാപിക്കുകയോ ആശിർവദിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ദൈവമെന്ന കഥാപാത്രസാന്നിധ്യവുമാകാം. *ഞാൻ ഗന്ധർവ്വനിൽ* ശപിക്കപ്പെട്ട് ഭൂമിയിലെത്തിയ ഗന്ധർവ്വനെ ആകാശത്തേക്ക് തിരികെ വിളിക്കുന്ന അശരീരി ശബ്ദം ഉദാഹരണം. ഇനി ദൃശ്യത്തിൽ ആളുള്ളപ്പോഴും അയാൾ സംസാരിക്കുകയോ, ചുണ്ടനക്കുക പോലുമോ ചെയ്യാതിരിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ മാനോഗതംപോലെ കേൾക്കുന്ന മൊഴികളെയും അശരീരി എന്ന് പറയും. സാധാരണയായി ഭാഷണം കേൾക്കുമ്പോൾ തത്സമയമായോ തൊട്ടു പിന്നാലെയോ അതുച്ചരിക്കുന്ന ആളെ കാണാതിരിക്കില്ല എന്നിടത്താണ് ഇതിനെ അശരീരി എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. അത് അരൂപിയായ ആളുടെ ഭാഷണമാവാം. മനോഗതമാകാം. തിരശ്ശീലയിലെന്നല്ല, ഇതിവൃത്തത്തിൽത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളൊന്നുമല്ലാത്ത ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദവുമാകാം. ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനത്തിലേക്ക് കഥാസന്ദർഭം മാറുമ്പോഴും അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ കേൾക്കുക പതിവാണ്. കഥാപാത്രവിവരണമായും കഥാസംഭവ ങ്ങളുടെ

തത്സമയവിവരണമായും ഭൂതകാലാഖ്യാനമായുമെല്ലാം ഇവ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ മുഴങ്ങുന്നുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ കാര്യമായി ഇടപെടാൻ അശരീരിക്ക് കഴിയും.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലോ അന്ത്യത്തിലോ മധ്യത്തിലോ എല്ലാം അശരീരികൾ കടന്നുവരാം. കഥപറച്ചിലിലെന്നപോലെ ചിത്രാരംഭത്തിൽ കഥാപരിസരത്തെയുംമറ്റും പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന അശരീരി ആഖ്യാതാക്കളുണ്ട്. മൃണാൾസെന്നിന്റെ *ഭുവൻഷോമി*(1968)ൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ഭുവൻഷോമിനെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയും ചിത്രത്തിന് 'ഭരതവാക്യം' പറയുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുള്ള അശരീരി ശബ്ദമുദാഹരണം. സമാനമായി *ലഗാൻ* എന്ന ചിത്രത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലത്തെ (1893) ചമ്പാനൂർ ഗ്രാമത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തുടങ്ങുകയും ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ നിർവ്വഹണവിവരണം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നത് കഥാലോകത്തിനുപുറത്തുള്ള ഒരു അശരീരി ആഖ്യാതാവാണ്. രണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും സർവ്വജ്ഞമായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദമായി കടന്നുവരുന്നത് സംവിധായകരുടെയല്ല മറിച്ച് അമിതാബ് ബച്ചനെന്ന നടന്റെ ശബ്ദമാണ്. *ഭുവൻഷോമിൽ*നിന്ന് ലഗാനിലേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും അമിതാബിന്റെ ശബ്ദത്തിലെ അപരിചിതത്വം താരമൂല്യത്തിലേക്ക് ഉയർന്നുപൊങ്ങുന്നുണ്ടെന്ന് ആനുഷംഗികമായി പറയാനാകും. രണ്ടിടത്തും ആഖ്യാനത്തിൽ നേരിട്ടിടപെടാത്ത, സർവ്വജ്ഞമായ അശരീരി ആഖ്യാതാക്കളിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. അതുമാത്രമല്ല ചിത്രാരംഭത്തിൽ ആമുഖമായും ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ നിർവ്വഹണമായും മാത്രം വന്നുകൊണ്ട് ഇവ കഥയുടെ മുറുക്കത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്.

സവിശേഷസന്ദർഭത്തിലോ ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായോ എല്ലാം കഥാപാത്രം അശരീരി ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്ക് ചുവടുമാറാം. ഓർമകളായോ സ്വപ്നങ്ങളായോ സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളായോ എല്ലാം ഇവ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കാറുമുണ്ട്. *ഈ തണുത്ത വെളുപ്പാൻ കാലത്ത്* (ജോഷി, 1990) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ശ്രീദേവിയുമായുള്ള തന്റെ ബന്ധത്തിന്റെ കഥ വാര്യർ വിവരിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ സംഭാഷണങ്ങളേതുമില്ല. മറിച്ച് പശ്ചാത്തലസംഗീതവും വാര്യരുടെ വിവരണത്തിന്റെ അശരീരി ശബ്ദവും മാത്രമാണുള്ളത്. ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളെ തുടർച്ചയോടുകൂടി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസംക്രമണോപാധിയെന്നപോലെ പ്രവർത്തിക്കുകയാണ് സ്രോതസ്സ് വെളിപ്പെട്ട ഈ അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ.

ഏറ്റവും അറ്റത്തിരിക്കുന്ന കാണിയ്ക്കും കേൾക്കാനാകും വിധത്തിൽ നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ ചിന്തകളെ ഉറക്കെ പറയുന്നതുപോലെ സ്വന്തം ചിന്തകളും ഓർമകളുമെല്ലാം കഥാപാത്രാഖ്യാതാവുതന്നെ അശരീരി ശബ്ദത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. കാണികൾക്ക് കേൾക്കാനാകുമെങ്കിലും അവ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കേൾക്കാൻ കഴിയണമെന്നില്ല. റോബർട്ട് ബ്രസോണിന്റെ ഒട്ടുമുക്കാൽ ചിത്രങ്ങളിലും സ്വഗതാഖ്യാനത്തിന്റെ അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ മുഴങ്ങുക പതിവാണ്. 'എന്റെ പേര് ജീവൻ' എന്ന് തുടങ്ങി കേന്ദ്രക

ഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനശബ്ദത്തെ വർത്തമാനകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പത്മരാജന്റെ *സീസൺ* (1989) എന്ന ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ പ്രതികൂലമായിടപെട്ട ഫാബിയൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാണികൾക്കായെന്ന വിധം ജീവന്റെ അശരീരി ശബ്ദം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടം കഴിയുമ്പോൾ അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾക്കുപകരം ഇന്റർ ടൈറ്റിലുകൾ ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളിലേക്ക് കടക്കാനുള്ള ഉപാധികളായി മാറുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഗതമായ അശരീരി ശബ്ദത്തിൽത്തുടങ്ങി സർവ്വജ്ഞമായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ലിഖിതഭാഷയിലേക്ക് കഥാഖ്യാനം വികസിക്കുകയാണിവിടെയെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. ജീവന്റെ അശരീരി ശബ്ദത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹണത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നുമുണ്ട്.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആരംഭരംഗങ്ങളിലോ അന്ത്യരംഗങ്ങളിലോ അല്ലാതെ ചലച്ചിത്രം മുഴുനീളമായിത്തന്നെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ അശരീരിശബ്ദത്താൽ വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്ന *സൺസെറ്റ് ബൊളീവിയാർഡ്* (ബില്ലി വിൽഡർ, 1950) പോലുള്ള പരീക്ഷണചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്തുനിന്നൊരു അശരീരി ആഖ്യാതാവ് നിസ്സംഗമായി, വാർത്ത റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ സൺസെറ്റ് ബൊളിവിയാർഡിൽ നടന്ന ഒരു കൊലപാതകത്തെക്കാണിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നു. കഥാലോകബാഹ്യമെന്ന് കരുതിയിരുന്ന ഈ അശരീരി ആഖ്യാതാവാരെന്ന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മുമ്പ് സൺസെറ്റ് ബൊളിവിയാർഡിൽ മരിച്ചുകിടന്ന ഗിൽസ് എന്ന കഥാപാത്രമാണത്. കാണിയുടെ ആകാംക്ഷ അശരീരി ശബ്ദത്തിലൂടെ നീട്ടിവെയ്ക്കുകയും അതിനെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട ഇതിവൃത്തതിരിവായി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണിവിടെ. ഷിയോൺ പറഞ്ഞ പൂർണമായ അർത്ഥത്തിലുള്ള *അകുസ്മീറ്ററാ*യി ഗിൽസിന്റെ ശബ്ദം മാറുന്നു.

സമാനമായൊരു ദൃശ്യ-ശബ്ദാനുഭവമാണ് അടൂരിന്റെ *അനന്തര* (1987)ത്തിലുമുള്ളതെങ്കിലും അവിടെ അശരീരി ശബ്ദമാരാണെന്ന് ആദ്യമേ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. കരയുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ 'എന്റെ പേര് അജയൻ' എന്ന് സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന യുവാവിന്റെ ശബ്ദത്തിലാണ് ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത്. പിന്നീട് അജയന്റെ ബാല്യകൗമാര്യങ്ങളെ കുഴമറിച്ചവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും യുവാവായ അജയന്റെ അശരീരി ശബ്ദംതന്നെ ഇടയ്ക്കിടെ കേൾക്കാനാകുന്നു. അശരീരി ശബ്ദം അജയന്റേതാണെന്ന് ആദ്യമേ അറിയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനം പുരോഗമിച്ച് ഏറെക്കഴിഞ്ഞുമാത്രമാണ് അശരീരി ശബ്ദത്തിനൊത്ത പ്രായശരീരത്തെ കാണാനാകുന്നത്. ഇവിടെയും മരണശേഷമാണ് കഥാപാത്രാഖ്യാതാവ് സ്വന്തം കഥ വിവരിക്കുന്നതെന്ന് ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ മാത്രമാണ് അറിയാനാകുന്നത്. താൻ പറയുന്ന കഥയുടെ അരേഖീയഘടനയെത്തന്നെ അജയന്റെ അശരീരിശബ്ദം വിശദീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ചിത്രത്തിന്റെ അരേഖീയഘടനയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന അജയൻ മരണശേഷം തന്നെത്തന്നെ പല പടവുകളിൽനിന്ന് വിലയിരുത്തുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രം എന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. പല കാലങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യം മാറിമാറി സഞ്ചരിക്കുമ്പോഴും യുവാവായ അജയന്റെ അശരീരി ശബ്ദംതന്നെ കേൾക്കുന്നത് അതിന്റെ

സൂചനയായെടുക്കാം. *സൺസെറ്റ് ബൊളീവിയാർഡിൽ*നിന്ന് അങ്ങനെ *അനന്തരം* ഘടനാപരമായി അടിമുടി കുഴമറിയുകയാണെന്ന് പറയാം. അശരീരി ശബ്ദ ത്തിന്റെ ഉപയോഗത്തിലുള്ള രീതിഭേദംകൂടി ഘടനാപരമായ വ്യത്യാസത്തിന് നിദാ നമാകുന്നുണ്ട്.

അശരീരി ശബ്ദത്താൽ മാത്രം ഒരു കഥയും കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാസംഭവങ്ങളും ചുരുളഴിയുന്ന പരീക്ഷണാത്മകചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. ക്രിസ് മാർക്ക റുടെ *ദി ജെട്ടി* (ലാ ജെറ്റെ, 1962) അത്തരമൊരു പരീക്ഷണചിത്രമാണ്. മൂന്നാം ലോകമഹായുദ്ധാനന്തരമുള്ള പാരീസിലെ ടൈം ട്രാവൽ പരീക്ഷണങ്ങളും മറ്റും പ്രമേയമാക്കുന്ന ഈ സയൻസ് ഫിക്ഷൻ ചിത്രം പൂർണമായും നിശ്ചലചിത്രങ്ങ ളാലാണ് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ നോൺ ഡയജറ്റികായ അശരീരി ശബ്ദത്തിലൂടെമാത്രമാണ് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നത്.

പല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസി ക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാനി*(1986)ൽ ഈ രീതി കാണാം. മരിച്ചുപോയ ഹരിയെ ഓർമിക്കുന്ന അമ്മമാരുടെ ആത്മഗതങ്ങൾ, ഹരിയുടെ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ ആളുകൾ അത് വിവരിക്കുന്നതിന്റെ അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ, താൻ കടന്നുപോയ വഴികളെക്കുറിച്ചും പരിചയപ്പെട്ട ആളു കളെക്കുറിച്ചും അമ്മയ്ക്ക് കത്തിലൂടെ വിശദീകരിക്കുന്ന പുരുഷന്റെ അശരീരി ശബ്ദം, വിവിധ പ്രദേശങ്ങളിലെ സമരചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് വിവിധ കഥാപാത്ര ങ്ങളും കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിന്ന് ചലച്ചിത്രകാരൻതന്നെയും വിശദീകരി ക്കുന്ന അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ തുടങ്ങി അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ അശരീരി ശബ്ദ ങ്ങളാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ നിറയുന്നത്.

മറ്റ് ആഖ്യാസ്ഥാനങ്ങളിൽനിന്ന് (സംസാരസ്ഥാനത്തിൽനിന്നും) വ്യത്യസ്തമായി *അശരീരി ആഖ്യാതാവിന്റെ* ആഖ്യാനസ്ഥാനത്തിന് ഒരു ആജ്ഞാസ്വരമുണ്ടെന്നതിനാൽ അതിനെ *വോയ്സ് ഓവർ* എന്നല്ല *വോയ്സ് ഓൺ ഹൈ* (Voice on High) എന്നാണ് കാജാ സിൽവർമാൻ (Kaja Silverman) വിളിക്കുന്നത്. ഹോളിവുഡ് ചിത്രങ്ങളധികവും ആൺഅശരീരിശബ്ദങ്ങൾ മാത്രമാ ണ് ഏറെയും ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്നും ജോസഫ് മാൻകീവിക്സി(Joseph L. Mankiewicz)ന്റെ *എ ലെറ്റർ ടു ത്രീ വൈവ്സ്* (1949) മാത്രമാണ് അതിനൊരപവാ ദമെന്നും അവർ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു (Silverman, 1988 : 47-48). സ്വീകരിക്കുന്ന ആൺശബ്ദങ്ങളിൽത്തന്നെ സൂക്ഷ്മമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ നടക്കുന്നുണ്ടെന്നത് മറ്റൊരു കാര്യം. ഒരുപക്ഷെ സംവിധായകകർത്തൃത്വത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടു ത്തിക്കൂടി ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്തുനിന്നുള്ള ഈ അശരീരി ശബ്ദത്തിൽ ലിംഗ ഭേദം പ്രകടമാകാം. അതേസമയം പെൺ അശരീരി ആഖ്യാതാക്കളെ വിന്യസി ക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ വിരളമെങ്കിലും ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ കാണാനാകുമെന്ന് സിൽവർമാൻതന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ജെയ്ൻ കാമ്പ്യോനി(Jane Champion)ന്റെ *ദി പിയാനോ* (1993)യിലും എം. ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ *എന്ന് സ്വന്തം ജാനകക്കുട്ടി*(1998)യിലുമെല്ലാം സ്ത്രീകേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തെ പ്രതിനിധീക

രിച്ചുവരുന്ന അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ക്രിസ്മാർക്കറുടെ *സൺലെസ്സും* (1983) സത്യജിത്റേയുടെ *ഖരേ ബൈരേ*(1984)യും ഋതുപർണഘോഷിന്റെ *ദഹ നു*(1997)മെല്ലാം സ്ത്രീ അശരീരിശബ്ദങ്ങളാൽ മുഖരിതമാവുന്നുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ പലവിധമായ ഭാഷണസാധ്യതകൾ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥ നിർമിതിയിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്. പ്രാദേശികഭാഷകളുടെ വൈവിധ്യങ്ങളത്രയും ആഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടി ഉപയോഗിക്കാനാവുകയും ചെയ്യും. പുതിയ കാലത്ത് ശബ്ദലേഖനസാമഗ്രികൾ സാങ്കേതികമായ വികസിച്ചതും ഡിജിറ്റൽ ശബ്ദലേഖ നത്തിലൂടെ ഏത് ബഹളത്തിലും എത്ര ചെറിയ ശബ്ദവും വേറിട്ടുകേൾപ്പിക്കാ നുള്ള സംവിധാനങ്ങളുടെ പ്രയോഗവും സാധ്യമായതോടെ പ്രദേശികമായ തനതു രീതികളിൽ സംഭാഷണങ്ങളുൾപ്പെടുത്താൻ കൂടുതൽക്കൂടുതൽ പേർ ഉത്സാഹിക്കു ന്നു. എന്നുവെച്ചാൽ നിശ്ശബ്ദമായ സിനിമയിലേക്ക് ഭാഷാശബ്ദങ്ങൾ കടന്നുവന്ന ചരിത്രനിമിഷം മൊഴിപ്പടങ്ങളുടെ ആരംഭഘട്ടം മാത്രമാണ്. സാങ്കേതികവികാസ ത്തിനും കലാപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ വികാസത്തിനുമനുസരിച്ച് ഭാഷാപ്രയോ ഗത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതരമായ കാര്യങ്ങളിലേക്ക് സിനിമാചരിത്രം വികസിച്ചുകൊ ണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം.

4.5.4. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ

അശരീരികളുടെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്നതാണെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് വിശേഷിച്ചും പ്രത്യേമായി പരിഗണിക്കേണ്ട ഒന്നാണ് ചല ച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഭാഗമായല്ലാതെതന്നെ അസ്തിത്വം ഉറപ്പിച്ചു എന്നതാണ് അവയുടെ പ്രത്യേകത. ആകാശവാണിയിലൂടെ ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ നേടിയ ജനപ്രീതി അതിനെ സിനിമയുടെ പരസ്യപ്രക്ഷേപണം പോലെ നിർണായ കമാക്കി. ടി. വി. വന്നതോടെ ഗാനരംഗങ്ങളിലേക്ക് ആ ജനപ്രിയത വികസിച്ചു. ചലച്ചിത്രസംവിധായകരുടെ പേരുപോലും പരാമർശിക്കാതെ സംഗീതസംവിധായ കർ, ഗായകർ തുടങ്ങിയവരുടെ പേരുകളാണ് പരാമർശിക്കുക. അതായത് ചലച്ചി ത്രഗാനങ്ങൾ അതായിത്തന്നെ നിൽക്കാൻ കെൽപ്പുള്ള ജനപ്രിയസംഗീതകല യായി അസ്തിത്വം ഉറപ്പിച്ചെടുത്തുവെന്ന് പറയാം. ഗാനമേളകൾ പോലെ അതിനെ ആശ്രയിച്ചുള്ള പരിപാടികളും പ്രസിദ്ധിനേടി. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രഗാന ങ്ങളെ വേറിട്ട് ചർച്ച ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ പാശ്ചാത്യസിനിമകളിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അവിടെ അതിനെ ഒരു പൊതുപ്രവണതയായികാണാനാകില്ല. അവിടെ ഗാനരംഗ ങ്ങളില്ലെന്നല്ല ഇതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. മറിച്ച് ഇന്ത്യൻ സിനിമകളുടേ തിൽനിന്ന് അവ പലവിധത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാണ് എന്നാണ്. പാശ്ചാത്യസിനിമക ളിൽ ഗാനരംഗങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കണ്ണിചേരുന്നതിന്റെ ചരിത്രപശ്ചാത്തലം ഓപ്പറകളിലാണ്. പക്ഷെ മ്യൂസിക്കൽസ് എന്ന് വേറിട്ടുകരുതുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളിലേ അത് പ്രകടമായി കാണുന്നുള്ളൂ. ആദ്യത്തെ ശബ്ദസിനിമയെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്ക പ്പെടുന്ന *ജാസ് സിംഗറി*(അലൻ ക്രോസ്ലാൻഡ് (Alan Cross land), 1927)ൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ഗാനത്തിന് തന്നെയാണ് പ്രമുഖത. ഗാനരംഗങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള *മാ മാ മിയ* (ഫില്ലിഡ ലോയ്ഡ് (Phyllida

Lloyd),2008), *ലാ ലാ ലാൻഡ്* (ഡാമിയൻ ചേസെൽ (Damien Chazelle),2016) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ പിന്നീടും ആവർത്തിച്ചുവെങ്കിലും അവ സവിശേഷമായൊരു ജനുസ്സായിത്തന്നെ അറിയപ്പെടുകയായിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണ ങ്ങൾപോലും ഗാനാത്മകമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള മ്യൂസിക്കൽസുകളും ഉണ്ട്. *സൗണ്ട് ഓഫ് മ്യൂസിക്* (റോബർട് വൈസ് (Robert Wise), 1965), *ഒലിവർ* (കരോൾ റീഡ് (Carol Reed), 1968) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

ഇന്ത്യൻസിനിമയിലെ ഗാനരംഗങ്ങൾക്കും ചരിത്രത്തിൽ വേരുകളുണ്ട്. സംഗീതനാടകത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമാണ് അത് ഉൾവഹിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങൾ മുഴുവൻ സംഗീതാത്മകമാക്കുന്ന രീതിയെക്കാളേറെ സന്ദർഭാനുസാരിയായി ഗാന ങ്ങളെ ഇടയ്ക്കിടെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇന്ത്യൻചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് പഥ്യം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു പ്രത്യേകജനുസ്സായി അത് മാറുന്നുമില്ല. ഗാന ങ്ങൾക്കേറെ പ്രാധാന്യമുള്ളതും പ്രമേയബദ്ധിതമായും തുടർച്ചയായും ഗാനങ്ങ ളുൾപ്പെടുത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളും ധാരാളമുണ്ടുതാനും. ഇന്ത്യൻ സാഹചര്യത്തിൽ അവയെ മ്യൂസിക്കൽസ് എന്നുതന്നെ വിളിച്ചു. *ശങ്കരാഭരണ*(കെ. വിശ്വനാഥ്, 1980)വും *സ്വാതിതിരുനാളും*(ലെനിൻ രാജേന്ദ്രൻ, 1987) *ഭരതവും*(സിബി മലയിൽ, 1991) മറ്റും ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഇന്ത്യൻസിനിമയുടെ ആരംഭഘട്ടങ്ങളിൽ ഈ അർത്ഥ ത്തിലുള്ള മ്യൂസിക്കൽസുകൾക്കാണ് ഏറെ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചിരുന്നത്. പത്തും ഇരുപതും മുപ്പതുമായി ഗാനങ്ങൾ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞിരുന്നു. സംഗീതനാട കം ശീലിച്ച പ്രേക്ഷകരെ ആകർഷിക്കാൻ ലക്ഷ്യംവെച്ചാവാം അത്തരമൊരു രീതി സ്വീകരിച്ചത്. ഭാസകാളിദാസാദിയായവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണ ങ്ങൾക്കിടെ കാണുന്ന ശ്ലോകങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യവും ഇതിനെ പ്രചോദിപ്പിച്ചിരി ക്കാം. ഇന്ത്യൻസംസ്കാരത്തിൽത്തന്നെ വേരോടിയിട്ടുള്ള നൃത്ത-ഗാനപാരമ്പര്യ ത്തിന്റെ തനിമ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ഉറപ്പിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി. ജനനത്തിനും വിവാഹത്തിനും എന്തിനേറെ മരണത്തിനും വരെ ഗാനനൃത്തങ്ങൾ കൂട്ടുവരുന്ന സാംസ്കാരികഭൂമികയാണ് ഇന്ത്യയ്ക്കുള്ളതെന്നതിനാൽ ഇന്ത്യൻസിനിമ ഗാന-നൃ ത്തരംഗങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ അതിന്റെ സാംസ്കാരികവ്യതി രിക്തത അടയാളപ്പെടുത്തി.

ഇന്ത്യൻസിനിമകളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവമോ സാഹചര്യമോ ഒന്നും അടിസ്ഥാനമാക്കിയല്ല ഗാനരംഗങ്ങൾ പലപ്പോഴും ചേർക്കുന്നത്. ഏത് കഥാപാത്രത്തിനും ചില നേരങ്ങളിൽ വളരെ ഗംഭീരമായി ഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കാം. അതിന് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഗാനപശ്ചാത്തലം ഒരു വിഷയമേയല്ല. എപ്പോഴും ഒരു ഗായകൻ/ഗായിക അവരിലുണ്ടെന്ന് കാണികൾക്കും നേരത്തേ അറിയാം. അതാ യത് അതിന് ഇതിവൃത്തത്തിൽ വേരുകളുണ്ടാവണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ല എന്നർത്ഥം. എന്നാൽ അവ പശ്ചാത്തലസംഗീതം പോലെ ഒന്നല്ലതാനും. അതിൽ ഭാഷയുണ്ട് എന്ന് മാത്രമല്ല അത് മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന തുകൂടിയാകാം. എല്ലാ താരാട്ടുപാട്ടുകളും കുട്ടിയോട് ഉറങ്ങാൻ പറയുന്നതാണ ല്ലോ. അതായത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികൾ അതിൽ ഇഴചേർന്നുനിൽക്കു ന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ തൽക്കാലാവസ്ഥയെയോ, ചരിത്രത്തെയോ, വളർച്ചയെ യോ, സങ്കൽപ്പത്തെയോ ഭാവിയെയോ ഒക്കെ അവതരിപ്പിക്കുകയെന്ന ആഖ്യാന

ധർമ്മം അവിടെ പ്രധാനമാണ്. അതേസമയം ഇതിവൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഒഴിച്ചു കൂടാൻ പറ്റാത്ത ഒന്നല്ലതാനും.

സംഗീതത്തിന്റെയും കവിതയുടെയും സൗന്ദര്യാത്മകവും ആശയാത്മകവു മായ ചിഹ്നസംഹിതകൾ ഒന്നിക്കുന്നു എന്നതാണ് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ഘടനാ പരമായ പ്രത്യേകത. ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ നിർണയിക്കാൻ മാത്രം പ്രാപ്തി യുള്ള ശബ്ദതലം എന്ന് അതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാനും കഴിയും. മറ്റെല്ലാ ശബ്ദത ലങ്ങളും ദൃശ്യത്തിനനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയോ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ആലേ ഖനംചെയ്യുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ ഗാനങ്ങൾ മുൻകൂട്ടി ചിട്ടപ്പെടുത്തി ആലപിച്ച് ആലേഖനം ചെയ്തശേഷം അതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുകയും എഡിറ്റ് ചെയ്യുകയുമാണ് പതിവ്. സന്ദർഭോചിതമായ നാടകീയതയെ പൊലിപ്പി ക്കാനും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും വൈകാരികമാറ്റങ്ങളെ അട യാളപ്പെടുത്താനുമായി ഇവ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി ചേരുന്നുണ്ട്. ശബ്ദപഥത്തിലുടനീളം പടർന്നുകൊണ്ടും നിർണായകവും നാടകീയവുമായ മുഹൂർത്തങ്ങളിലും ഇവ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

4.5.4.1. ആഖ്യാനവും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളും

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ ആവശ്യാർത്ഥം വ്യത്യസ്ത അനുപാതത്തിൽ ആഖ്യാ നങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കാറുണ്ട്. ഗാന-നൃത്തങ്ങളെ പൂർണമായി ഒഴിവാക്കി ആഖ്യാനം ചമയ്ക്കുന്നവരും ആഖ്യാനബദ്ധമാക്കി മാത്രം വിന്യസിക്കുന്നവരും കച്ചവടഫോർമുലകളെന്ന മട്ടിൽ വൈകാരികമാറ്റങ്ങളിലെല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്തവതരി പ്പിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. ഒരൊറ്റ ഗാനംപോലുമുൾപ്പെടുത്താത്ത അടൂരിന്റെ വഴി (പശ്ചാ ത്തലത്തിലെ സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസരമെന്ന വിധം ഗാനശകലങ്ങൾ കേൾക്കാനാ കുമെങ്കിലും) മുതൽ അനവധി ഗാനങ്ങളുള്ള കുഞ്ചാക്കോയുടെ വഴി വരെയുള്ള അനേകം രീതികൾ ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടെന്ന് സാരം. രൂപകാത്മകമായി ആഖ്യാന ത്തിൽ ഗാനങ്ങൾ വിന്യസിക്കുന്ന അരവിന്ദൻ ശൈലി മറ്റൊരുവഴിക്കുള്ള ഉദാഹര ണം. വിചിത്രകൽപ്പനകൾ നിറഞ്ഞ് നാടോടിക്കഥയുടെ ഘടന സ്വീകരിക്കുന്ന *കുമ്മാട്ടി*(1979)യിലെ നാടൻപാട്ടുകളും തമിഴ്പശ്ചാത്തലത്തെയും ചിദംബരമിത്തി നെയും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന *ചിദംബരത്തി*(1985)ലെ നന്ദനാർ കീർത്തനങ്ങളും കഥാപരിസരത്തിനൊത്തവണ്ണം സമന്വയിക്കുന്ന *മാറാട്ട്*(1988)ത്തിലെ കഥക ളിപ്പദവും തമ്പുരാൻപാട്ടും പുള്ളുവൻ പാട്ടും അയ്യപ്പൻപാട്ടുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം. ദൃശ്യസംരചനയിലെ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ടു മാത്രമല്ല സവിശേഷമായി വിന്യസി ച്ചിരിക്കുന്ന സംഗീത-ഗാനപരിസരങ്ങളുടെ ഇടപെടൽകൊണ്ടുകൂടിയാണ് അരവി ന്ദൻ സിനിമകളിൽ കാവ്യപരത അത്രമേൽ തുടിച്ചുനിൽക്കുന്നത്. കലാസിനി മയ്ക്കും ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ പഥ്യമാണെന്നർത്ഥം. കെ. ജി. ജോർജിനെയും പത്മരാ ജനെയും ഭരതനെയും മോഹനെയും പോലെയുള്ള മധ്യവർത്തി സിനിമാക്കാരും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളോട് മുഖം തിരിയ്ക്കുന്നില്ല. ആവശ്യമുള്ളപക്ഷം ആഖ്യാനബദ്ധ മായി ചേർക്കാനും ഒഴിവാക്കാനും ഒരുപോലെ തയ്യാറാകുന്നുണ്ടവർ. കച്ചവട ഫോർമുലകളെന്ന മട്ടിൽ നായകൻ നായികയെ കാണുമ്പോൾ, പ്രണയബദ്ധരാകു മ്പോൾ, വേർപിരിയുമ്പോൾ, വിരഹമനുഭവിക്കുമ്പോൾ, നായകനോ നായികയോ ദുഃഖിക്കുമ്പോൾ, നായകൻ വേഷംമാറി കൊള്ളസംഘത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിലെത്തി

പ്പെടുമ്പോൾ, ശത്രുക്കൾ ഗൂഢമായി കൂട്ടം ചേരുമ്പോൾ എന്നിങ്ങനെ സ്ഥിരം രീതിയിൽ ഗാനങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളുമുണ്ട്. കഥാഖ്യാനത്തിന് പുറത്തുള്ളവയെന്ന് പൊതുവെ വിവക്ഷിക്കുന്ന ഇവയ്ക്ക് പക്ഷെ പലവിധമായ കഥാഖ്യാനധർമങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കാനുമാകും.

ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ചേർക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങൾതന്നെ കഥാലോകത്തിനകത്തുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റേതെന്ന മട്ടിലോ കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിന്ന് പ്രവഹിക്കുന്ന സംഗീതമെന്ന മട്ടിലോ കൂട്ടിച്ചേർക്കാനാകും. കഥാപാത്രം വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് ചുണ്ടനക്കി പാടുമ്പോൾ പാട്ടിന്റെ സ്രോതസ്സ് തിരശ്ശീലയിൽ വ്യക്തമാണെന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അവയെല്ലാം സാമാന്യമായി തിരശ്ശീലാസംഗീതങ്ങൾ (On Screen Music) തന്നെയാകുന്നു (വാദ്യസംഗീതത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും). എന്നാൽ പാട്ടും വാദ്യസംഗീതങ്ങളും ഡയജറ്റിക്കായി ചേരുന്ന സംഗീതക്കച്ചേരികളുമുണ്ട്. കഥാപാത്രം വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് ചുണ്ടനക്കി പാടിയില്ലെങ്കിലും ചിലപ്പോൾ സ്വഗതാഖ്യാനഗാനമെന്ന മട്ടിൽ നിൽക്കും. ആ ഘട്ടത്തിൽ ഗാനത്തിലെ വരികളാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠതയെ നിർണയിക്കുന്നതെന്നും വരാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തയെന്ന മട്ടിലാകും ഈ ഗാനങ്ങൾ പെരുമാറുന്നത്. കഥാപാത്രവൈകാരികതകളെ ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠമായി, ഗാനാത്മകമായി വിശദീകരിക്കുന്നുവെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംവണ്ണമുള്ള ഗാനസന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ നടന്നുകഴിഞ്ഞതോ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതോ ആയ സംഭവങ്ങളിൽ സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാകാത്ത ഗാനങ്ങളെ കേൾക്കാനാകും. ഇവയെ *അശരീരി സംഗീതങ്ങളെ*ന്ന് വിളിക്കാം. ഇത്തരം ഗാനാഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലിംഗഭേദത്തിനനുസരിച്ച് പൊരുത്തപ്പെട്ടോ അല്ലാതെയോ ഇരിക്കാം. പ്രത്യേകമായ ഒരു വൈകാരികമുഹൂർത്തത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഗതിവിഗതികളെ, വിധിവൈപരീത്യങ്ങളെ ആഖ്യാതാവിടപെട്ട് അനുതാപപൂർവ്വം വീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് തത്വചിന്താപരമായി വിശദീകരിക്കുകയാണിവിടെയെന്ന് പറയാം. പഴയകാല ചിത്രങ്ങളിൽ വിരഹഗാനങ്ങൾക്ക് പലപ്പോഴും ദാർശനിക ഭാവം വരുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.കഥാപാത്രത്തോടുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സഹഭാവത്തെക്കൂടി ഇത് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

വ്യവഹാരകാലത്തെ പരുവപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട ആഖ്യാനോപാധികളിലൊന്നായി ഗാനരംഗങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അവിടെ വലിയൊരു കാലത്തെ ഒരൊറ്റ ഗാനത്തിലൂടെ ചുരുക്കിയെടുക്കാനും കഥാപാത്രഭാവങ്ങളെ വിശദാംശങ്ങളിലൂടെ വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാനും സാധിക്കുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രം ബാല്യകൗമാരങ്ങൾ കടന്ന് യൗവനത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതോ ദരിദ്രരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരിശ്രമിച്ച് സമ്പന്നരാകുന്നതോ എല്ലാം പാട്ടിലൂടെ ചുരുക്കി കാണിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനായും ഗാനങ്ങളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. *മൂന്നാംപക്ക*(പത്മരാജൻ, 1988)മെന്ന ചിത്രത്തിൽ മുത്തച്ഛനും കൊച്ചുമകനും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധത്തിന്റെ പിൻപോക്കാഖ്യാനത്തെ 'ഉണരുമീ ഗാനം..' എന്ന വികാരാർദ്രമായ ഗാനരംഗത്തിലൂടെമാത്രമാണ്അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തെയോ ബന്ധവിച്ഛേദത്തെയോ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ആഖ്യാനവഴികളായി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ

മാറുന്നു.വലിയൊരു കാലത്തെയല്ലാതെ ചെറിയ സമയങ്ങളെ, രാത്രിയോ പകലോ, മുറിച്ചുകടക്കാനുള്ള ഉപാധികളായും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. *വൈശാലി* (ഭരതൻ, 1998) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഋശ്യശൃംഖനെ കാണാനുള്ള യാത്രയെ 'ഇന്ദ്രനീലിമയോലും..' എന്ന ഒരു ഗാനരംഗംകൊണ്ട് മുറിച്ച് കടക്കുന്ന താലോചിക്കാം. കാലത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ ഗാനരംഗങ്ങളിലൂടെ നിലനിർത്തു മ്പോൾത്തന്നെ വിശദാംശങ്ങൾ വിട്ടുകളഞ്ഞ് ചുരുക്കിയെടുക്കുകയാണിവിടെയെ ല്ലാം.

അതേസമയം വിശദാംശങ്ങളോടെയോ അതിശയീകരിപ്പിച്ചോ കഥാകാ ലത്തെ ഗാനങ്ങളിലൂടെ നീട്ടിവെയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. നായികാനായകന്മാർ പരസ്പരം കണ്ടുമുട്ടുന്ന സമയത്തോ പ്രണയബദ്ധരാകുന്ന സമയത്തോ പകൽസ്വ പ്നമെന്ന കണക്കെ വിന്യസിക്കുന്ന ഗാനരംഗങ്ങൾ ഉദാഹരണം. ഒരുനിമിഷത്തെ വൈകാരികതയെ പാട്ടിലൂടെ വിശദീകരിക്കുകയാണിവിടെ. നിമിഷങ്ങൾകൊണ്ടുക ഴിയുന്ന സംഘട്ടനരംഗങ്ങളെപ്പോലും ഗാനരംഗങ്ങളാക്കി വികസിപ്പിച്ച് കഥാകാ ലത്തെ നീട്ടി വിനോദാത്മകമാക്കുന്നതും കാണാം. *തേവർമകനി*(ഭരതൻ, 1992)ലെ 'ചാന്തുപൊട്ട് ഒരു സന്തനപ്പൊട്ട്' എന്ന ഗാനവും *യോദ്ധ*(സംഗീത് ശിവൻ, 1992)യിലെ 'പടകാളി..ചണ്ടി ചങ്കിരി..'എന്ന ഗാനവുമെല്ലാം ഉദാഹരണം. ഇങ്ങനെ വ്യവഹാരകാലത്തെ നീട്ടിയും കുറുക്കിയും ആഖ്യാനത്തിലിടപെട്ടുകൊണ്ട് ഒരേസ മയം ആഖ്യാനപരമായ ഇടർച്ചയും കാലത്തുടർച്ചയും അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദസ ങ്കേതങ്ങളായിക്കൂടി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലിടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് പറ യാനാകും.

പ്രമേയഘടനയുമായി ചേർന്നുനിന്നുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ നൈരന്തര്യ ത്തിൽ ഇടപെടുന്ന ഗാനങ്ങളുമുണ്ട്. *റാക്കിളിപ്പാട്ടി*(പ്രിയദർശൻ, 2007)ലെ 'ധുംധും ദൂരെയേതോ...'എന്ന ഗാന-നൃത്തപരിസരത്തിലൂടെ ഒരു കൊലയെ മറയ്ക്കാനുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശ്രമങ്ങളും വെപ്രാളങ്ങളുമെല്ലാം ഉള്ളടക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ഇതിവൃത്തസന്ധികളായി വരുന്ന ഇവ വ്യവഹാരകാലത്തുടർച്ചയോടൊപ്പം പിരിമു റുക്കവും ഉദ്വേഗവും നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ഇവയെ വെറും ഗാനങ്ങളെന്ന് കരുതി ഓടിച്ച് വായിക്കാനാകില്ലെന്നർത്ഥം. അതേസമയം ജനപ്രിയചിത്രങ്ങളിൽ ഒരുകാ ലത്ത് പ്രബലമായിരുന്ന ക്യാബറേ ഗാനനൃത്തരംഗങ്ങളും ഇന്നും മറ്റൊരുമട്ടിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന ഐറ്റം നമ്പറുകളും കാണികളുടെ നയനസുഖത്തിനായി(Visual Pleasure) ഒരുക്കിയെടുത്ത് ആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് കൊളുത്തി വെയ്ക്കുന്നവ യാണ്. ഇതിവൃത്തപരമായി അവയ്ക്ക് വലിയ ധർമമൊന്നുമില്ല.

ആവർത്തിതസംഗീതമെന്ന മട്ടിൽ ചിത്രത്തിലുടനീളം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും ഒരു ഘട്ടത്തിൽ നിർണായകമായ സാന്നിധ്യമാകുകയും ചെയ്യുന്ന ഗാനങ്ങളുണ്ട്. കുട്ടിക്കാലത്തുതന്നെ വേർപിരിഞ്ഞുപോകുന്ന സഹോദരന്മാർ പണ്ടു പാടിയ പാട്ടിന്റെ തുമ്പ് പിടിച്ച് ഒന്നിക്കുന്ന രീതിയായിരുന്നു ഒരു കാലത്ത ജനപ്രിയസിനി മകൾ പിന്തുടർന്ന് പോന്നത്. ചാപ്ലിന്റെ *സിറ്റിലൈറ്റി*(1931)ന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാ കുന്ന *നിന്നിഷ്ടം എന്നിഷ്ടം* (ആലപ്പി അഷ്റഫ്, 1986) എന്ന ചിത്രത്തിൽ കാഴ്ച യില്ലാത്ത നായിക, തന്നെ അതുവരെ സംരക്ഷിച്ച നായകനെ തിരിച്ചറിയുന്ന

നിമിഷം ഗാനരംഗത്തിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നായകന്റെ ശാരീരികസാമീപ്യത്തെക്കാളേറെ സംഗീതസാമീപ്യമാണിവിടെ നിർണായകമാകുന്നത്. സമാനമായി നായകനും നായികയും ഒരു പാട്ടിന്റെ അകലത്തിൽ പരസ്പരം തിരിച്ചറിയാതെ ഇരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രധാനകഥാതന്തുവായി വികസിപ്പിക്കുന്ന *തുള്ളാത മനമും തുള്ളും* (എഴിൽ, 1999) എന്ന ചിത്രം മറ്റൊരുദാഹരണം. ഇവിടെയും നായികാനായകസംഗമം ഗാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ആവർത്തിച്ചുകേൾക്കുന്ന ഇത്തരം ഗാനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തസന്ധികൾ തന്നെയാകുന്നു. ഈ നിലയ്ക്ക് രേഖീയമായ ആഖ്യാനക്രമത്തിൽ ഒരു മട്ടിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തുകയും മറ്റൊരുമട്ടിൽ കാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഇത്തരം ഗാനങ്ങൾക്കെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിൽത്തന്നെ വേരുകളുണ്ടെന്നതാണ് അതിന്റെ ആഖ്യാനധർമം.

ഗാനങ്ങളിൽ സംഗീതത്തൊടോപ്പമോ അതിലേറെയോ പ്രധാനമായി വരികളും വാക്കുകളും ഭാഷാതലത്തിൽ നടത്തുന്ന ആഖ്യാനവും അവതരണവും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം വാക്കുകളുമായോ ആശയവുമായോ നേരിട്ട് ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ദൃശ്യസംരചന നിർവഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ അതിനെ മാറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വിശകലനം പ്രയാസകരമാണുതാനും. അതായത് ആശയപരമായി അത് ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ സമ്പൂർണമായും നോൺഡയജറ്റികായ നിൽപ്പ് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾക്ക് കൽപ്പിക്കാനാവില്ലതന്നെ. അതുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ ഡയജറ്റികായും നോൺഡയജറ്റികായുമൊക്കെ പലതരത്തിൽ വിലയിരുത്താവുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി വേർതിരിച്ച് പറയൽ പ്രയാസകരമാണ്. എന്നുവെച്ചാൽ ഡയജറ്റിക്, നോൺഡയജറ്റിക്, ഓൺ സ്ക്രീൻ, ഓഫ് സ്ക്രീൻ തുടങ്ങിയ ശബ്ദവിഭാഗങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഇവയെ വിലശകലനം ചെയ്യുന്നതിൽ പരിമിതിയുണ്ട്. പകരം ഇതിവൃത്തബന്ധിയായവ, ഇതിവൃത്തേതരമായവ എന്നിങ്ങനെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ അടിപ്പടയിൽ വേർതിരിക്കുകയാകും ഉചിതം.

ഗാനം ആദ്യമേ ആലേഖനംചെയ്ത് അതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നുവെന്നതിനാൽ ഗാനചിത്രീകരണവും അതിന്റെ എഡിറ്റിംഗുംകൂടി ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിൽ നിർണായകമാണ്. സംഗീതത്തിലെ താളത്തിനനുസരിച്ചോ വാക്കുകൾ നിർത്തുന്നതിനനുസരിച്ചോ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുചേരാം. മുറിഞ്ഞുചേരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽത്തന്നെ വരികളുടെ അർത്ഥമനുസരിച്ചുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ വരാം. 'മുൾവേലി' എന്ന വരി വരുമ്പോൾ മുൾവേലിയുടെ ദൃശ്യമോ 'പുഴ' എന്ന വാക്കിനനുസരിച്ച് പുഴയുടെ ദൃശ്യമോ 'ദൂരെയേതോ' എന്ന വാക്കിന് വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ നടന്നുപോകുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യമോ ചേരുന്നതുദാഹരണം. ഇവിടെ വാക്കിനെ ചിത്രീകരിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. വാക്കും ദൃശ്യവും അർത്ഥപ്പൊരുത്തത്തോടെ ചേരുകയാണ്. വാക്കുകളുടെ നേരിട്ടുള്ള അർത്ഥമെന്ന വിധമല്ലാതെ പ്രതീകാത്മകമായ അർത്ഥമെന്നവിധം ദൃശ്യത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയുമാകാം. 'ഏകാന്തത'യെന്ന വാക്ക് വരുമ്പോൾ കറന്റ് കമ്പിയിലോ വിശാലമായ ഭൂഭാഗത്തോ ഒറ്റയ്ക്കിരിക്കുന്ന പക്ഷിയുടെ ദൃശ്യം കാണിക്കുന്നതുദാഹരണം. ഇങ്ങനെ ഒരുതരത്തിലുള്ള കാവ്യപ്രതിഷ്ഠാപനത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കുകൂടി ഗാന

സന്ദർഭങ്ങൾ വഴിമാറാറുണ്ട്. വാക്കുകളുടെ ചിഹ്നാന്തരവിവർത്തനം ദൃശ്യത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്ന ഗാനസന്ദർഭങ്ങളാകുകയാണിവിടെ.

പ്രധാനമായ ഒരു ഇടവേളകൊണ്ട് സിനിമയെ പ്രകടമായിത്തന്നെ രണ്ടായി മുറിക്കുന്നതുപോലെ ഗാനനൃത്തരംഗങ്ങൾ പരോക്ഷമായി സിനിമയെ പലതായി മുറിക്കുന്നത് ചൂണ്ടിക്കാട്ടി ഇന്ത്യൻജനപ്രിയസിനിമകളെ *വിഘാതത്തിന്റെ സിനിമ* (Cinema of Interruption) എന്ന് ലളിത ഗോപാലൻ വിളിക്കുന്നുണ്ട് (2003). സംഭവങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ തുടർച്ചയെ അതേപടി പിന്തുടരുന്നില്ല ഇന്ത്യൻസിനിമകളെന്നാണ് അവർ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. എന്നുവെച്ച് ഇന്ത്യൻകാണികൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളാസ്വദിച്ചത് ഇടർച്ചകളോടെയാണ് എന്ന് വരുന്നില്ല. ഗാനവും നൃത്തവും സംഘട്ടനവും എല്ലാം ചേർന്ന കഥാലോകത്തെ ഒരു ഉത്സവമേളംപോലെ ആസ്വദിക്കുകയും അതിലെ കഥാപത്രങ്ങളോട് രാഗദ്വേഷങ്ങൾ വെച്ചുപുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ആരാധകവൃന്ദമാണ് അതിന്റെ കാണികൾ. അതാകട്ടെ, അവരുടെ കലാസ്വാദനപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗവുമാണ്. അതേസമയം യൂറോപ്യൻസിനിമകളുടെ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ച ഇതിൽ മുറിയുന്നുമുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിൽ വിള്ളൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒരുതരം സ്വാഭാവികതയോടെ ആഖ്യാനവുമായി ഏകീകരിച്ച് ഇവയെ വായിക്കാൻ കാണിക്കാകുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി തിരശ്ശീലയിൽക്കാണുന്നയാളല്ല പാടുന്നതെന്ന് അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ അത് തിരശ്ശീലയിൽക്കാണുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഗാനമാണെന്ന മട്ടിൽ ആസ്വദിക്കുകയാണ് പ്രേക്ഷകർ. ഒരു കഥാപാത്രത്തിനുതന്നെ യേശുദാസും ജയചന്ദ്രനും ഉദയഭാനുവുംവരെ പാടാം. സ്വരഭേദങ്ങളൊന്നും കഥാസന്ദർഭത്തിൽ അത്ര പ്രസക്തമാവുന്നില്ല. കാരണം അത്തരം ഭൗതികയുക്തികളല്ല മറിച്ച് കലായുക്തിയാണ് ഇന്ത്യൻ ആസ്വാദനത്തിൽ പ്രധാനം.

4.6. ശബ്ദത്തിന്റെ ഗുണവിശേഷം

ശബ്ദം എങ്ങനെ ഉൾച്ചേരുന്നു എന്നതുപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് അത് എങ്ങനെ കേൾപ്പിക്കുന്നു എന്നതും. തിയേറ്ററിലെ ശബ്ദാനുഭവം പ്രധാനമാകുന്നത് അതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ സാങ്കേതികത്തികവുപോലെയോ അതിലുപരിയോ പ്രധാനമാണ് ശബ്ദങ്ങളുടെ സാങ്കേതികത്തികവ്. അതായത് ശബ്ദത്തിന്റെ ഭൗതികമായ ഗുണവിശേഷങ്ങൾ മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്തവിധം സുപ്രധാനമായിത്തീരുന്ന കാലഘട്ടമാണിത്.

ചലച്ചിത്രത്തിൽ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളുടെ ഗുണങ്ങൾ ശ്രവ്യാനുഭൂതിയെയും അതുവഴി ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും പലമട്ടിൽ സ്വാധീനിക്കാറുണ്ട്. ശബ്ദത്തിന്റെ സ്ഥലപരവും കാലപരവുമായ സവിശേഷതകളെ വേർതിരിച്ചുകാണിക്കാനും കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെ വൈകാരികവ്യതിയാനങ്ങളെയും ഊന്നിപ്പറയാനുമെല്ലാം ശബ്ദത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളെ പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ആശ്രയിച്ചുകാണുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ മൂന്ന് ഗുണവിശേഷങ്ങളായ ഘോഷം അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉച്ചത (Loudness or Volume), സ്ഥായി (Pitch), സ്വരവിശേഷം (Timbre) എന്നിവയുടെ ഔചിത്യപൂർണമായ ഉപയോഗ

ത്തിലൂടെയാണ് ദൃശ്യത്തിന്റെ ഫലപ്രദമായ അർത്ഥനിവേദനം സാധിക്കുന്നത് എന്ന് ബോർഡ്വലും തോംസണും പറയുന്നുണ്ട് (Bordwell,2006: 267-268).

4.6.1. ശബ്ദോച്ചത

ഒരു ഷോട്ടിൽ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ ഉയർച്ചതാഴ്ചകളാണ്, ശബ്ദ ത്തിന്റെ തീവ്രതയാണ് ശബ്ദോച്ചതയിൽ പരിഗണിക്കുന്നത്. പലവിധമായ ശബ്ദ ങ്ങളിൽ കേൾക്കേണ്ടവയെ മാത്രം സൂക്ഷ്മമാക്കി കേൾക്കാൻ മനുഷ്യന്റെ ചെവി യ്ക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. യാന്ത്രികമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതോ സ്വാഭാവികപരി സരത്തിൽനിന്ന് ആലേഖനംചെയ്തെടുത്തതോ ആയ ശബ്ദങ്ങളെ ഉപയോഗി ക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഈ ശബ്ദങ്ങളിൽ ഏതിന് ഊന്നൽ നൽകണമെന്നും ഏതാണ് വ്യക്തമാകേണ്ടതെന്നുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രകാരരാണ് നിശ്ചയിക്കുക. അവിടെ ശബ്ദോച്ചത ഒരു പ്രധാന ഉപാധിയായി നിൽക്കുന്നു. പ്രാധാന്യത്തോടെ കേൾക്കേണ്ടവയെ ഉച്ചത്തിലും അപ്രധാനമായവ പതുക്കത്തിലും കേൾപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ് ദൃശ്യങ്ങളിലെ പ്രധാന്യാപ്രാധാന്യങ്ങളെ ശബ്ദപഥത്തിൽ രേഖപ്പെടു ത്തുന്നത്. തിരക്കേറിയ നഗരത്തിലെ ബഹളമയമായ അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സ്വാഭാവി കത അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശബ്ദശല്യമായിത്തോന്നുന്ന ഉച്ചത്തിലുള്ള പലതരം ശബ്ദങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. അവിടെത്തന്നെ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ പര സ്പരം സംസാരിക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിനാണോ ശബ്ദശ ല്യത്തിനാണോ ഊന്നൽ എന്നതിനനുസരിച്ച് ഉച്ചതയിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ വരുത്തു ന്നതിനെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം.

ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ ഊന്നുന്നതിനോടൊപ്പം ശബ്ദസ്രോതത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിലുള്ള അകലവ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ച് ശബ്ദോച്ചതയിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലു കൾ വരുത്താറുമുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലുള്ളൊരു കഥാപാത്രം പശ്ചാത്ത ലത്തോടുചേർന്ന് വിദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള കഥാപാത്രത്തോട് സംസാരിക്കുകയാ ണെന്ന് കരുതുക. മുൻതലത്തിലുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉച്ചതയെ വിദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദത്തെക്കാൾ കൂട്ടിയും വിദൂരദൃശ്യ ത്തിലുള്ളയാളുടെ മറുപടി ശബ്ദത്തെ പതുക്കിയും ഇടത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയും ആഴവും അനുഭവിപ്പിക്കാനാകുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മഗതത്തെയും മറ്റും ശബ്ദോച്ചത കൂട്ടി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥാപാത്രത്തെ കാണികളോടടു പ്പിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. സമീപദൃശ്യത്തിന് സമാനമായ ഒരു സമീപസ്ഥശബ്ദമാ ണിവിടെയെന്ന് പറയാം. ഒരു പ്രത്യേകകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദത്തിന് ഊന്നലോ പ്രാധാന്യമോ നൽകി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോഴും ഇത്തരം സമീപസ്ഥശ ബ്ദ(Sound Close-up)ത്തെ ചലച്ചിത്രകാരർ കൂട്ടുപിടിക്കാറുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിന്റെ അകലത്തിലെന്നപോലെ ശബ്ദത്തിനും അകലവ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടെന്ന് വരുന്നു. ശബ്ദസ്രോതസ്സിന്റെ ദൃശ്യാകലമാണ് ശബ്ദാകലത്തെ നിർണയിക്കുക. ഇത് സ്ഥലത്തുടർച്ചയിൽ നിർണാകമാണുതാനും. *ചുരുളി*(ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശ്ശേരി, 2021) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ അകലവ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ച് ശബ്ദത്തിന്റെ ഉച്ചതയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ചുരംകയറിപ്പോകുന്ന ജീപ്പിന്റെ വിഹഗവീക്ഷണത്തിലുംമറ്റും ജീപ്പിന്റെ ശബ്ദത്തിന്റെ തോത് കു

റച്ചുകൊണ്ട് ദൂരശബ്ദമാക്കിയും ജീപ്പിന്റെ മധ്യ-സമീപദൃശ്യങ്ങളിലുംമറ്റും മുമ്പ് കേട്ടതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ജീപ്പിന്റെ ശബ്ദോച്ചതകൂട്ടി സമീപസ്ഥമാക്കിയും ശബ്ദാനുഭവത്തെ ദൃശ്യാകലവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുതന്നെ മരപ്പാലം കടക്കാൻ പണിപ്പെടുന്ന ജീപ്പിനെ, താഴെനിന്ന് അതിന്റെ യന്ത്രഭാഗങ്ങളെ, അതിസമീപത്തിൽ കാണിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, അതുവരെ കേട്ടതിലും ഉച്ചത്തിലേക്ക് ശബ്ദം വികസിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികപിരിമുറുക്കത്തെയും ഭാവവ്യതിയാനത്തെയുമെല്ലാം അടയാളപ്പെടുത്താനും ശബ്ദോച്ചതയിലെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ഉച്ചതയോടൊപ്പം ശബ്ദത്തിന്റെ വേഗത(Tempo)യും താളവുമെല്ലാം ഇതിൽ പ്രധാനമാകുന്നു. *അനന്തര*(1987)ത്തിലെ ഒരു രംഗത്തിൽ ഘടികാരസൂചിയുടെ ചലനത്തോട് സമാനമായും വിപരീതമായും ചലിക്കുന്ന കുട്ടിയെക്കാണാനാകും. ആ ദൃശ്യത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി ഘടികാരത്തിലെ പെൻഡുലത്തിന്റെ ആന്ദോളനശബ്ദമാണ് ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. അവിടെ ഘടികാരത്തിലെ പെൻഡുലം ഇളകുന്ന ഒച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് അതേ താളത്തിൽ കുട്ടിയായ അജയൻ കറങ്ങുന്നുണ്ട്. അജയന്റെ കറക്കത്തിന്റെ വേഗം കൂടുമ്പോൾ അതിനനുസരിച്ച് പെൻഡുലം ഇളകുന്ന ഒച്ചയുടെ വേഗതയും ഉച്ചതയും കൂടിക്കൂടിവരുന്നു. കറങ്ങിക്കറങ്ങി കുട്ടി നിലത്തുവീഴുന്ന നിമിഷം പശ്ചാത്തലശബ്ദവും നിലയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അതുവരെ മുഴങ്ങിയ ശബ്ദം പൊടുന്നനെ നിശ്ശബ്ദതയിൽ ലയിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ താളവട്ടം പൂർത്തിയാകുന്നു. ഇത് ഈ ഒറ്റസന്ദർഭത്തിൽമാത്രം ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല എന്നതാണ് ഈ രംഗത്തിന്റെ സവിശേഷത. സ്വന്തം കഥ വിവരിക്കുന്ന അജയനിലൂടെ വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ അജയനും അയാളുടെ ജീവിതകാലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. അതിൽ ഒരു ഭാഗത്തിന്റെ കൊട്ടിക്കലാശവും രണ്ടാംഭാഗത്തിന്റെ തുടക്കവുമാണിവിടെ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. അതാകട്ടെ, മൂന്നാമത്തെയും നാലാമത്തെയും എന്നു പൂരിപ്പിക്കാൻ പാകത്തിൽ തുറന്നിടുന്ന ഒന്നാണ്. *അനന്തരം* എന്ന പേര് അങ്ങനെ ഒരു തുടർച്ചയെ നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. അതുവരെ ചലിച്ച ഘടികാരം അജയന്റെ വീഴ്ചയിൽ നിശ്ചലമാകുന്നു. എന്നാൽ രണ്ട്, നാല്, ആറ് എന്ന ആവൃത്തിയിൽ തുടരുന്ന ആഖ്യാനം പിന്നീട് ഒന്ന്, മൂന്ന്, അഞ്ച് എന്ന രീതിയിൽ തുടരുന്നുമുണ്ട്. ഇതിനിടയിലും വിടവുകളുണ്ട് എന്നുകൂടി ചിത്രം പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. അവയെല്ലാം ഇങ്ങനെ ഓരോ താളവട്ടമായി കരുതാം. ജീവിതത്തിന്റെ ഒരിക്കലും പൂർണമാകാത്ത ആഖ്യാനങ്ങളെയും അതിന്റെ ആവർത്തനങ്ങളെയുമെല്ലാം പ്രതീകാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ മാത്രം ശക്തമാണ് ഈ ദൃശ്യങ്ങളും അതിന് അനുപൂരകമായി ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളും. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഈ രംഗം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയെത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ഡയജറ്റികായി ചേരുന്ന സ്വാഭാവികശബ്ദത്തിൽ മാത്രമല്ല നോൺഡയജറ്റികായി ചേരുന്ന സംഗീതശബ്ദങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും ഉച്ചതയും വേഗതയും വളരെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തെ പൊലിപ്പിക്കുക സംഗീതപ്രയോഗത്തിന്റെ പ്രാഥമികലക്ഷ്യമായതിനാൽ

അത് നടപ്പിലാക്കുന്നത് ശബ്ദഗുണങ്ങളിൽ വൈചിത്ര്യം വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. സ്റ്റീഫൻ സ്പീൽബർഗിന്റെ *ജോസി*(Jaws, 1975)ൽ സ്രാവിന്റെ വരവിനെ ഞെട്ടിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാക്കുന്നത് അതിന്റെ കടന്നുവരവിനെ എഡിറ്റുചെയ്തിരിക്കുന്ന രീതിയാണ് എന്നതിൽ സംശയമില്ല. അതിൽ സ്രാവിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ വളരെക്കുറച്ചേ ഉപയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ എന്നത് സ്പീൽബർഗിന്റെ ശിൽപ്പചാതുരിയ്ക്ക് ഉദാഹരണമായി പറയാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ആ ആകസ്മികതയെ ഭീതിദമായ ഒന്നാക്കി മാറ്റുന്നത് അതിന് പശ്ചാത്തലമായി ചേർത്ത സംഗീതമാണ്. പതിഞ്ഞ ശബ്ദത്തിൽ ഇഴഞ്ഞുവരുന്ന സംഗീതം ക്രമേണ ഉച്ചത പ്രാപിക്കുന്നു. കൊലയാളിയായ ഭീകരജീവിയെ പൂർണമായും കണ്ടുകഴിയുമ്പോൾ ഭീതിയുണർത്തുന്ന ഉത്ക്കണ്ഠ ഒന്ന് മയപ്പെടുന്നുണ്ട്. ശബ്ദമില്ലാതെ കാണുമ്പോൾ അവ ഒട്ടും ഭയപ്രദമാകണമെന്നുമില്ല. എന്നാൽ സംഗീതം കാണികളിൽ ഭീതിയും ഉത്ക്കണ്ഠയും നിറയ്ക്കുന്നു. കാണികളറിയാതെ അവരെ കയറ്റിവിടുന്ന വൈകാരികമായ കോണിപ്പടികളായാണ് സംഗീതം ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ആ ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഈ സംഗീതം ഭീതിദമായ സ്രാവിന്റെ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്ന ഒന്നായി മാറുന്നുമുണ്ട്. ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ മനഃശ്ശാസ്ത്രവശം തന്നെയാണ് ഹൊറർ ചിത്രങ്ങൾ സാമാന്യമായും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സൂക്ഷിച്ച് നോക്കിയാൽ തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യലോകത്ത് എവിടെയും ഉറവിടമില്ലാത്തതും അശരീരികളായി മനസ്സിലേക്ക് കടന്നുകയറി അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്നതുമായ ശബ്ദതലമാണ് ദൃശ്യങ്ങളിലില്ലാത്ത ഭീതിയും മറ്റും പകർന്നുതരുന്നത്. അഥവാ നോൺ ഡയജറ്റികായ ശബ്ദങ്ങൾ ഭാവപരമായി ആഖ്യാനത്തിന് അനുപേക്ഷണീയമാണ് എന്നർത്ഥം.

സംഗീതം പ്രകടമായിത്തന്നെ വ്യക്തമാകുന്ന ഹൊറർ ചിത്രങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല ഭാവപാരമ്യത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുപോകാനുദ്ദേശിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളിൽ, വിശേഷിച്ചും ക്ലൈമാക്സുകളിൽ, ഇത് ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. *നിർമാല്യം* (എം. ടി. വാസുദേവൻനായർ, 1973) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ മനസ്സ് തകർന്നിരിക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് ഭ്രാന്തമായ ആവേശത്തോടെ തലവെട്ടിപ്പൊളിക്കുന്നതിനെ അത്യന്തം ശബ്ദമുഖരിതമായ വാദ്യഘോഷത്തോടെ കേൾപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്സവപരിസരമായതിനാൽ വാദ്യഘോഷങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായും ഉച്ചതയുള്ളവയാണ്. മുഖത്തൊഴുകിപ്പരക്കുന്ന രക്തം ദേവിയുടെ മുഖത്തേക്ക് തുപ്പുന്നതോടെ അതുവരെ ഉച്ചതയിൽ കേട്ടിരുന്ന സംഗീത-ശബ്ദഘോഷങ്ങളെല്ലാം പൊടുന്നനെ നിലയ്ക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ അവിചാരിതമായുള്ള പ്രവൃത്തിയുടെ ആഘാതവും പിരിമുറുക്കവും പൊടുന്നനെയുള്ള നിശ്ശബ്ദതയിലൂടെ മാത്രമല്ല ദേവീവിഗ്രഹത്തിന്റെയും ക്ഷേത്രച്ചുമരിലെ ദേവീശിൽപ്പങ്ങളുടെയും പല കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് അതിവേഗം മുറിഞ്ഞുകൊണ്ടൊരു മൊണ്ടാഷിലൂടെക്കൂടി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതുവരെ സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസരമെന്നവിധം ഉച്ചതയിൽ കേട്ടിരുന്ന ശബ്ദം പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ ധർമംകൂടി നിർവ്വഹിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അപ്പോൾ മാത്രം വെളിപ്പെടുന്നു. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ സംഘർഷത്തിന്റെ ശബ്ദാവിഷ്കാരംകൂടിയായിരുന്നു അത്. പിന്നീട് വെളിച്ചപ്പാട് തറയിലേക്ക് വാൾ വലിച്ചെറിയുന്ന ഒച്ച, വെളിച്ചപ്പാടും ചിലമ്പും വീഴുന്ന ശബ്ദം, വീണുകിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മുറിവിൽ മഞ്ഞൾ പൂശുന്ന നാട്ടുകാരുടെ ഭാഷണശബ്ദങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ അവിടവിടെയായി കേൾക്കുന്ന സ്വാഭാവികമായ

പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളൊഴികെ ബാക്കിയെല്ലാം നിശ്ശബ്ദമാകുന്നു. അതുവരെ നാട്ടുകാരുടെ വിശ്വാസപരമായ ലോകത്തും ആർപ്പുവിളികളിലും അഭിരമിച്ചിരുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് ആത്മബോധവും അഭിമാനവും എല്ലാം നഷ്ടമായി ഏകാകിയും നിരാലംബനുമായി വീണുപോകുന്നതിനെ ദൃശ്യങ്ങളെക്കാളുപരി ഈ പശ്ചാത്തലസംഗീതം വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. ബോധമറ്റുവീണുകിടക്കുന്ന വെളിച്ചപ്പാടിനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് നിലത്തൊഴുകിപ്പരന്ന രക്തത്തിലേക്കും ചിതറിക്കിടക്കുന്ന നിർമാല്യത്തിലേക്കും ക്യാമറ തിരശ്ചീനമായി ചലിക്കുമ്പോൾ നിലത്തുരയുന്ന പള്ളിവാളിന്റെയൊച്ച മാത്രം കേൾപ്പിക്കുകയും ആഖ്യാനമവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നാടകീയമായ അന്ത്യം ശബ്ദത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിലൂടെ അവിസ്മരണീയമാക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

4.6.2. സ്ഥായി

ഉച്ചതപോലെ ശബ്ദത്തിന്റെ ഭൗതികമായ മറ്റൊരു ഗുണമാണ് സ്ഥായി (Pitch). ശബ്ദതരംഗങ്ങളുടെ ആവൃത്തി(Frequency)യുമായാണ് സ്ഥായി ബന്ധപ്പെടുന്നത്. തരംഗദൈർഘ്യവും ആവൃത്തിയും കൂടുമ്പോൾ ശബ്ദം കൂർത്തുവരുന്നത് സ്ഥായികൂടുന്നതിന്റെ ഫലമാണ്. തരംഗദൈർഘ്യം കുറയുമ്പോൾ ശബ്ദം മുഴക്കമുള്ളതാകുന്നത് താഴ്ന്ന സ്ഥായിയുടെ ഫലവും. മണിയൊച്ച ഉയർന്ന സ്ഥായിയിലും ഇടിനാദം താഴ്ന്ന സ്ഥായിയിലും ആണെന്ന് പറയുമ്പോൾ ഉച്ചതയിൽനിന്ന് അതിനുള്ള വ്യത്യാസം വ്യക്തമാകും. ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ *ഇവാൻ ദി ടെറിബിൾ* (1944) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇവാന്റെ കിരീടധാരണച്ചടങ്ങിനിടെ കൊട്ടാരഗായകൻ പാടുന്ന ഗാനത്തിലെ സൂക്ഷ്മമായ സ്ഥായീവ്യതിയാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും പറയുന്നുണ്ട്. ഇവാനെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ട് ആഴത്തിലുള്ള ബെയ്സ്സ് (Bass) ശബ്ദത്തിൽ, ഓരോ വരിയും നാടകീയമായ സ്ഥായിയിൽ ഉയർത്തിയും മറ്റുമാണ് ഗായകൻ ഗാനം ആലപിക്കുന്നത്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ *സൈക്കോ*(1960)യിൽ പക്ഷിക്കരച്ചിലിന്റെ മട്ടിലുള്ള മൂർച്ചയുള്ള ശബ്ദം വളരെയധികം ഉയർന്ന സ്ഥായിയിലുള്ള വയലിൻ സംഗീതത്തിലൂടെയാണ് സംഗീതസംവിധായകനായ ഹെർമന്ന് സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തതെന്ന് പല സംഗീതജ്ഞർക്കും തിരിച്ചറിയാൻ സാധിച്ചിരുന്നില്ലെന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell,2006 : 267). സ്ഥായിയിലുള്ള ഇടപെടലുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകീയത ചെറുതല്ലെന്ന് വ്യക്തം.

സംഗീതത്തിൽ മാത്രമല്ല കഥാപാത്രശബ്ദങ്ങളിലും സ്ഥായീവ്യതിയാനം വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കും. സ്ത്രീകൾക്കും കുട്ടികൾക്കും ഉയർന്ന ശബ്ദസ്ഥായിയും പുരുഷന്മാർക്ക് താഴ്ന്ന ശബ്ദസ്ഥായിയുമാണെന്നാണ് പൊതുവെ പറയാറുള്ളത്. ഈ ലിംഗഭേദപൊതുബോധംതന്നെയാണ് കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും ശബ്ദദാതാക്കളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലുമെല്ലാം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇതല്ലാതെ ആഖ്യാനത്തിനകത്തുതന്നെ സാന്ദർഭികമായി സ്ഥായി കൂട്ടിയും കുറച്ചും കഥാപാത്രങ്ങൾ സംസാരിക്കാറുണ്ട്. സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷംമാറുമ്പോഴും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷംമാറുമ്പോഴുമെല്ലാം സ്വത്വം മറച്ചു

വെക്കാനായി സ്ഥായീവ്യതിയാനത്തോടെ സംസാരിക്കുന്നത് കാണാനാകും. *പട്ട ണപ്രവേശ*(സത്യൻ അന്തിക്കാട്, 1988)ത്തിൽ കൊള്ളസംഘനേതാവായ അനന്തൻനമ്പ്യാരും സി. ഐ. ഡി ഓഫീസറായ വിജയനും വേഷം മാറി ജീവിക്കുമ്പോൾ സ്ഥായികൂട്ടി സംസാരിച്ച് ശബ്ദപ്രച്ഛന്നർകൂടിയാകുന്ന ഹാസ്യസ ന്ദർഭങ്ങൾ ഇതിനായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം.

4.6.3. സ്വരവിശേഷം

ഓരോ ശബ്ദത്തിനും പ്രത്യേക നിറമോ ഗുണമോ ഉണ്ട്. ഇവയെ ആണ് സ്വരവിശേഷം (Timbre) എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ശബ്ദസ്രോത സ്സുകളിൽനിന്നുവരുന്ന ഒരേ ശബ്ദവ്യാപ്തിയിലും സ്ഥായിയിലുമുള്ള ശബ്ദങ്ങളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ ഈ സ്വരവിശേഷത്താൽ സാധിക്കുന്നു.'എന്നുടെയൊച്ച കേ ട്ടുവോ വേറിട്ട്' എന്ന് കാമുകൻ കാമുകിയോട് ചോദിക്കുന്ന ശബ്ദബോധംതന്നെ യാണിത് (ഇത് കയ്യടിച്ചതിന്റെ ശബ്ദമാകാം. പാട്ടിന്റേതാകണമെന്നില്ല). ഈ സ്വര വിശേഷമാണ് ഒരു ക്ലാരിനെറ്റിന്റെ ശബ്ദത്തെ ട്രംപറ്റിന്റെ ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് വ്യതി രിക്തമാക്കുന്നത്. അതായത് വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വായിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കെ അതിലോരോന്നിനെയും വേർതിരിച്ചറിയാൻ സ്വരവിശേഷം തിരിച്ച റിയുകവഴി സാധിക്കുമെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത സ്വരവിശേഷമുള്ള വാദ്യങ്ങളെക്കൂട്ടിച്ചേർത്താണ് സംഗീതമേളം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. അവിടെ ഏതെ ങ്കിലും ഒന്നിന് പ്രാധാന്യം നൽകി ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കാനോ മറ്റുള്ളവയുമായി സംഗീ തമേളത്തിൽ വിലയിപ്പിക്കാനോ അതുമായി വൈരുദ്ധ്യത്തിൽ നിർത്താനോ എല്ലാം കഴിയുന്നുണ്ട്. തന്ത്രിവാദ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഒരു കൊട്ടുവാദ്യത്തെയോ സുഷിരവാദ്യ ത്തെയോ വേർതിരിച്ചുനിർത്തി വ്യത്യസ്ത ഫലമുളവാക്കാൻ കഴിയുന്നതുപോലെ. വശീകരണരംഗങ്ങളിലുള്ള ക്ലീഷേസംഗീതത്തിൽ മസൃണമായ സാക്സഫോൺ സ്വരവിശേഷങ്ങൾ മുന്നിട്ടുവരുന്നുണ്ടെന്ന് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും ചൂണ്ടി ക്കാണിക്കുന്നത് (Bordwell, 2006 : 267-268) സ്വരവിശേഷത്തിന് ആഖ്യാനം നൽകുന്ന ഊന്നലിനെ വ്യക്തമാക്കാനാകും.

ഒരു പ്രത്യേകസംഗീതത്തിന്റെ ഭാവം മൃദു(Mellow)വാണെന്നോ ഒരാളുടെ ശബ്ദം പരുക്കനെന്നോ അനുനാസികമെന്നോ എല്ലാം തിരിച്ചറിയാനാകുന്നത് ഈ സ്വരവിശേഷത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ തല ത്തിൽ മാത്രമല്ല കഥാപാത്രഭാഷണങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെയുമെല്ലാം വേർതിരിച്ചറിയാനും ഈ സ്വരവിശേഷം സഹായിക്കുന്നു. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തി നനുസൃതമായി പരുക്കൻ ശബ്ദവും മൃദുവായ ശബ്ദവും സ്വീകരിക്കുന്ന ഡബ്ബിം ഗിൽ ഈ സ്വരവിശേഷത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനംകൂടിയുണ്ട്. സ്വരവിശേഷത്തിലെ വ്യതിരിക്തത തിരിച്ചറിയുകവഴി ഹൃദയമിടിപ്പിനെയും ഘടികാരസൂചിയുടെ മിടിപ്പി നെയും വേർതിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും. ഏറെക്കാലം തുറക്കാതെ പൂട്ടിയിട്ടിരുന്ന തുരുമ്പിച്ച വാതിൽ തുറക്കുന്ന ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് നിരന്തരം ഉപയോഗത്തിലിരി ക്കുന്ന വാതിൽ തുറക്കുന്ന ശബ്ദത്തിനുള്ള വ്യത്യാസം അതിന്റെ സ്വരവിശേഷ ത്തിന്റെ വ്യത്യാസത്തിലൂടെ അറിയാനാകും. ഇങ്ങനെ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് സാന്ദർഭിക മായി വിവിധവർണങ്ങൾ നൽകിയും അവയുടെ സ്വാഭാവികശബ്ദവർണ

ങ്ങളെത്തന്നെ യുക്തിപൂർവ്വം വിന്യസിച്ചുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങളുടെ കേൾവിയ നുഭവത്തിൽ ചലച്ചിത്രകാരർക്ക് ഇടപെടാനാകും.

4.6.4. മാറ്റൊലി

ശരിക്കുമുള്ള കാഴ്ച അവസാനിച്ചശേഷവും തുടരുന്ന കാഴ്ചയുടെ മാറ്റൊ ലിയാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തെത്തന്നെ സാധ്യമാക്കുന്നത്. സമാനമായി ശബ്ദത്തിന്റെ മാറ്റൊലി (Reverberation) കേൾവിയിലും നിർണായകമാകുന്നുണ്ട്. ശബ്ദം അവ സാനിച്ചശേഷവും തങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഈ മാറ്റൊലികൾ ശബ്ദസ്രോതസ്സിന്റെയും അത് പതിക്കുന്ന ഇടത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്തും. ഇത്തരം മാറ്റൊലി കളെ സാങ്കേതികവിദ്യാവികാസത്തിനനുസരിച്ച് സ്വാഭാവികതയോടെ ആലേഖനം ചെയ്യാനുള്ള സാധ്യത കൈവന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പലപ്പോഴും ഇവ ശബ്ദമിശ്രണ ത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ കൃത്രിമമായി ക്രമീകരിക്കുകയാണ് പതിവ്. സ്ഥലത്തുടർച്ചയെ നിർണയിക്കുന്നതിലും സ്ഥലത്തിന്റെ ആധികാരികത നിലനിർത്തുന്നതിലും കേൾവിയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ഇത്തരം മാറ്റൊലി കൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കാണുള്ളത്. അടച്ചിട്ട കുളിമുറിയിൽനിന്നും ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പള്ളിയുടെ അകത്തളത്തുനിന്നും ഒഴിഞ്ഞ കുന്നിൻമുകളിൽനിന്നും എല്ലാം കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഒരേ ശ ബ്ദംതന്നെ പ്രതലഭേദമനുസരിച്ച് കേൾവിയനുഭവത്തിൽ വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിൽക്കാ റുണ്ട്. സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതകൾകൂടി ശബ്ദങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ടെ ന്നർത്ഥം. മുമ്പ് ഉദാഹരിച്ച *ഇവാൻ ദി ടെറിബിൾ*(1944)ലെ കിരീടധാരണച്ചടങ്ങ് രംഗത്തിന്റെ ശബ്ദപരിസരത്തെ മാറ്റൊലി വഴി ഐസൻസ്റ്റൈൻ സൂക്ഷ്മമാക്കുന്നു ണ്ട്. കൊട്ടാരത്തിലെ പ്രവേശനമുറിയുടെ വിശാലതയും വ്യാപ്തിയും ഘടനയു മെല്ലാം ഈ മാറ്റൊലി പ്രഭാവത്തിലൂടെ ശ്രവ്യാനുഭവമാകുന്നു.

ആഖ്യാനസ്ഥലത്തോടൊപ്പം ആഖ്യാനകാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും ഈ മാറ്റൊലി വിശേഷം പ്രവർത്തിക്കാറുണ്ട്. വർത്തമാനത്തിൽനിന്നേറെ അകന്ന ഭൂത കാലശബ്ദങ്ങൾക്കും അതീതലോകത്തിൽനിന്നുവരുന്ന അശരീരി ശബ്ദങ്ങൾക്കു മെല്ലാം അവയുടെ അകലത്തിന്റെ അടിപ്പടയിൽ ഇത്തരമൊരു മാറ്റൊലിവിശേഷം നൽകിക്കാണാറുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രംതന്നെ സ്വന്തം സ്വത്വത്തെ അകന്നുമാറി നോക്കുമ്പോഴും ഇത്തരം ശബ്ദവിശേഷം പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇവിടെ സ്വാഭാവിക കാലത്തിൽനിന്നോ സ്വാഭാവികസ്ഥലത്തുനിന്നോ വരുന്ന ശബ്ദങ്ങളെ വ്യതിരിക്ത മായിക്കാണിക്കാനാണ് ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ മാറ്റൊലിഗുണത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിഭ്രാന്തിയെ വെളിപ്പെടുത്തുംമട്ടിലും ഇവയെ പ്രയോഗിക്കാനാ കും.

ഇത്തരം ഗുണങ്ങൾകൂടാതെ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദസംഗീതങ്ങളുടെ വേഗ തയും (Tempo) അവയുടെ ആവൃത്തിയുമെല്ലാം ശബ്ദങ്ങളുടെ കേൾവിയനുഭ വത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ശബ്ദസാങ്കേതികതയുടെ വികാസവും ശബ്ദലേഖ നോപാധികളുടെ സൂക്ഷ്മസാധ്യതകളുമെല്ലാം ശബ്ദത്തെ അതിന്റെ ഗുണവിശേ ഷങ്ങളോടുകൂടിത്തന്നെ ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പംചേർത്ത് കേൾവിയെ സൂക്ഷ്മമാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

4.6.5. കേൾവിയുടെ ദിശയും കോണുകളും

ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം വരുന്ന ശബ്ദമാണ് ആദ്യം ചലച്ചിത്രകാണികളിൽ അത്ഭുതം സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് അതിന്റെ ദിശാസാധ്യതകളാണ് കാണികളെ ഭ്രമിപ്പിച്ചത്. ടെലിവിഷൻ പ്രചാരം നേടിയ കാലത്ത് അത് ഒരു കമ്പോളപരമായ ആവശ്യമായിക്കൂടി ഭവിച്ചു. ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചയുമായി വീട്ടിൽ ചുരുണ്ടുകൂടിയ സാമാന്യജനങ്ങളെ തിയേറ്ററിലേക്ക് തിരിച്ചാകർഷിക്കാൻ ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശയിലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ ഏറെ സഹായിച്ചു. ഒരൊറ്റ വഴി(Channel)യിലൂടെ വരുന്ന ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് പല വഴികളിലൂടെ, വിവിധ വശങ്ങളിൽനിന്ന് ഇരച്ചെത്തുന്ന ശബ്ദം കാണികൾക്ക് സ്വാഭാവികമായ കേൾവിയനുഭവത്തെ പകർന്നുനൽകി. മുന്നിൽനിന്ന് മാത്രമല്ലാതെ ഇടത്തുനിന്നും വലത്തുനിന്നും പുറകിൽനിന്നും മുകളിൽനിന്നുമെല്ലാമായി ശബ്ദം പ്രവഹിച്ചു. അങ്ങനെ സ്റ്റീരിയോ[2], സറൗണ്ട്[3]തുടങ്ങി കാലാനുസൃതമായ ശബ്ദസാധ്യതകൾ കാഴ്ചയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടാകുകയും ചലച്ചിത്രം കേൾവിയനുഭവംകൂടിയാകുകയും ചെയ്തു. ശബ്ദം ഏകമാനത്തിൽനിന്ന് ദ്വിമാനത്തിലേക്കും ത്രിമാനത്തിലേക്കും വികസിച്ചുവെന്ന് സാരം. ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശയെ പ്രാധാന്യത്തോടെയും പ്രതീകാത്മകതയോടെയും വിന്യസിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങൾ തിയേറ്ററിലെ കേൾവിയനുഭവത്തിൽ കൂടുതൽ ഫലപ്രാപ്തി നേടുന്നതും കാണാം.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശ്രവ്യാനുഭവങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന മട്ടിൽ അടുത്തുനിന്നോ അകലെനിന്നോ മുകളിൽനിന്നോ താഴെനിന്നോ ഇടത്തുനിന്നോ വലത്തുനിന്നോ എല്ലാം ശബ്ദത്തെ കേൾപ്പിക്കാനായി. കഥാപാത്രത്തിന്റെ കേൾവിക്കോണിൽ നിന്നാണോ കാണിയുടെ കേൾവിക്കോണിൽനിന്നാണോ ശബ്ദം പുറപ്പെടുന്നതെന്നതുകൂടി (Point of Audition) ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തെ സ്വാധീനിച്ചു. അങ്ങനെ വീക്ഷണകോൺ പോലെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഒന്നായി ശ്രവ്യകോണും. കഥാപാത്രം നോക്കുന്ന നോട്ടത്തിന്റെ തലത്തെ ദൃശ്യപരമായി പൊരുത്തപ്പെടുത്തുന്ന *ഐ ലൈൻ മാച്ചു*പോലെ ശബ്ദതലപ്പൊരുത്തവും ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ടെന്ന് വന്നു. ഇവ ആഖ്യാനത്തിൽ തുടർച്ചയോടെ മുഴുകാനും കഥാപാത്ര

---

[2]സ്റ്റീരിയോ സൗണ്ട് : ഇടതും വലതുമായി സ്ഥാപിച്ച രണ്ട് സ്പീക്കറുകളിലൂടെ, രണ്ട് ചാനലുകളിലൂടെ ശബ്ദം പ്രവഹിക്കുന്നു. ഇതോടൊപ്പം ആവൃത്തി (Frequency) കുറഞ്ഞ മുഴക്കമുള്ള ശബ്ദം ലഭിക്കുന്നതിനായി അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ കമ്പനപ്രഭാവത്തിനായി (Vibrating Effect) സ്പീക്കറുകളുടെ മധ്യത്തിൽ ഒരു സബ് വൂഫർ ചാനൽ കൂടി വെയ്ക്കുന്നു. 1930-കളിൽ പ്രചാരത്തിലായ ഈ സ്റ്റീരിയോ ശബ്ദം ഒരൊറ്റ ദിശയിൽനിന്ന് മാത്രമായതിനാൽ ഇത് ഏകമാനശബ്ദമാണ്.

[3]സറൗണ്ട് സൗണ്ട്- മുന്നിൽ ഇടതും വലതുമായും പിന്നിൽ ഇടതും വലതുമായും ഘടിപ്പിച്ച നാല് സ്പീക്കറുകളിൽനിന്നും നാല് ചാനലുകളിലൂടെ ശബ്ദം പ്രവഹിക്കുന്നു. അതായത് നാല് വ്യത്യസ്ത ട്രാക്കുകളിലായി ശബ്ദം ആലേഖനം ചെയ്തിരിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. ഇതോടൊപ്പം മധ്യത്തിൽ ഒരു സബ് വൂഫർ ചാനൽകൂടി ചേർത്ത് ഇതിനെ അതിനെ 4.1 ചാനൽ എന്ന് വിളിക്കുന്നു. സബ് വൂഫറിന്റെ എണ്ണമനുസരിച്ച് 5.1, 7.1 എന്നെല്ലാം ഇത് അറിയപ്പെടും. കൂടാതെ ഓരോ ചാനലിൽനിന്നും ഓരോ തരം ശബ്ദങ്ങളാണ് കേൾപ്പിക്കുക. മധ്യത്തിൽനിന്ന് സംഭാഷണം. മുന്നിലെ ഇടതും വലതുമായുള്ള സ്പീക്കറിൽനിന്ന് പ്രധാന സംഗീതം. ചുറ്റിലുമുള്ള ചാനലുകളിൽനിന്ന് പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളും മറ്റു ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുമെന്നിങ്ങനെ വിവിധ ചാനലുകളിൽനിന്ന് വിവിധതരം ശബ്ദങ്ങൾ കേൾപ്പിക്കുന്നു. ഇത് ശബ്ദം ചുറ്റിലും കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അനുഭവം നൽകുന്നു. അതിനാലാണ് സറൗണ്ട് സിസ്റ്റം എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. 1980-കളിൽ പ്രചാരത്തിലായ ഇത് ശബ്ദത്തിന് ദ്വിമാനതലം നൽകുന്നുണ്ട്. ഡോൾബി സ്റ്റീരിയോ പ്രബലവും ഏറെ പ്രചാരം നേടിയതുമായ സറൗണ്ട് സിസ്റ്റമാണ്. ക്രമേണ ഉയരം കൂടി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് ശബ്ദത്തിന്റെ ത്രിമാനതലംകൂടി വികസിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഡോൾബി അറ്റ്മോസ്, ഡിറ്റിഎസ്, ഓറോ ത്രിഡി പോലുള്ളവ ചുറ്റിലുംനിന്ന് മാത്രമല്ല മുകളിൽനിന്ന് കൂടി ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കാനുള്ള സാധ്യതയൊരുക്കുകയും ശബ്ദങ്ങളെ സ്വാഭാവികകേൾവിയോടടുപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ത്തോട് സഹഭാവത്തോടെ വർത്തിക്കാനും കാണിയെ സഹായിക്കുന്നു. പേടിച്ചരണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രം കേൾക്കുന്ന സൂക്ഷ്മശബ്ദങ്ങളെ മാത്രം നിലനിർത്തി കാണിയെ കഥാപാത്രവുമായി തന്മയീഭവിക്കാനനുവദിക്കുന്ന ധാരാളം സന്ദർഭങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. അടച്ചിട്ട മുറിക്കുള്ളിൽനിന്ന് ഒരാൾ മറ്റൊരാളുടെ ശബ്ദത്തെ കേൾക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കേൾവിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന ശബ്ദത്തെ മാറ്റൊലിയിലും ശബ്ദോച്ചതയിലുമെല്ലാമിടപെട്ടുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതും പരിചിതമാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം കുന്നിന് മുകളിൽനിന്ന് വിളിച്ചുപറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ കേൾക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കേൾവിക്കോണിനോട് പൊരുത്തപ്പെടുംമട്ടിൽ ദൂരെനിന്ന് ശബ്ദം മാറ്റൊലിച്ചെത്തുന്നതുപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. *മേഘാ ധാക്കാ താര*(ഋത്വിക് ഘട്ടക്, 1960)യുടെ അന്ത്യത്തിൽ നിതയുടെ വേദന കലർന്ന ശബ്ദം കുന്നിൻചെരുവുകളിൽ മാറ്റൊലിച്ച് കേൾക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കാം.

ശബ്ദത്തിന്റെ അടുപ്പവും അകലവും മാത്രമല്ല ദിശാപരമായ വ്യതിയാനങ്ങളും ശബ്ദസാങ്കേതികവികാസത്തോടെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ സാധ്യമായി. ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലത്തുടർച്ചയ്ക്ക് അത് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുമുണ്ട്. *അപ്പോകാലിപ്സ് നൗവി*(ഫ്രാൻസിസ് ഫോർഡ് കൊപ്പോള, 1979)ൽ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഹെലികോപ്റ്ററിന്റെ ചലനത്തിനൊപ്പിച്ച് ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ടുസഞ്ചരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശാനുഭവം ലഭിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഇടത്തുനിന്നും വലത്തോട്ടുള്ള തിരശ്ചീനമായ ശബ്ദചലനമെ(Sound Panning)ന്ന് വിളിക്കാവുന്ന ശബ്ദപ്രയോഗമാണിത്. *ചുരുളി*(ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശ്ശേരി, 2021) എന്ന ചിത്രത്തിൽ രാത്രി മൃഗവേട്ടയ്ക്കിറങ്ങി വഴിതെറ്റുന്ന ഷാജീവനെയും ആന്റണിയെയും കാണിക്കുന്നിടത്ത് ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശാനുഭവത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ഷാജീവനെയും ആന്റണിയെയും വെളിച്ചങ്ങൾ വഴിതെറ്റിക്കുമ്പോൾ അവർ അവറാച്ചന്റെ ശബ്ദത്തെ അനുഗമിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അവിടെ വലത്തുനിന്നോ ചിലപ്പോൾ ഇടത്തുനിന്നോ മുന്നിൽനിന്നോ പിന്നിൽനിന്നോ എല്ലാം അവറാച്ചന്റെ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുന്നതോടെ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ കാണികളും കുഴയുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കാഴ്ചാനുഭവത്തെക്കൂടി ഫലപ്രദമാക്കുന്നുണ്ട്.

കേൾവി കഥാപാത്രവുമായാണോ കാണിയുമായാണോ ബന്ധിതമായിരിക്കുന്നതെന്നത് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷകളിലേക്കുകൂടി വെളിച്ചംവീശുന്നു. കഥാപാത്രം കേൾക്കുന്നതുതന്നെ കാണിയെക്കൂടി കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് താദാത്മ്യപ്പെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രത്തിന് കേൾക്കാതെ കാണിക്ക് മാത്രം കേൾക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതാദികളുടെ വിന്യാസത്തിലൂടെ കാണിയെ ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുകിപ്പിക്കാനും കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രാവസ്ഥകളുമായി താദാത്മ്യപ്പെടണമോ അന്യവത്ക്കരിക്കപ്പെടണമോ എന്നെല്ലാം ചേരുന്ന സംഗീതത്തെയപേക്ഷിച്ച് വ്യത്യാസപ്പെടുകയുംചെയ്യും. കഥാപാത്രത്തിന്റേതാണോ ആഖ്യാതാവിന്റേതാണോ ശ്രവ്യകോൺ എന്നത് ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ സൗന്ദര്യവിവക്ഷകളെന്നപോലെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളിലേക്കുകൂടി ചൂണ്ടാറുണ്ട്. ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ പടരുന്ന സംഗീതശബ്ദ

ങ്ങൾക്ക് ഇത്തരമൊരു ധർമമാണുള്ളത്. അവ കഥാലോകത്തിനകത്തുനിന്നല്ല പുറത്തുനിന്നാണ് വരുന്നതെന്നതിനാൽ അത് കാണികളെ ചലച്ചിത്രസന്ദർഭവുമായി സഹഭാവത്തിൽ വർത്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതാണെന്ന് പറയാം. അതേസമയം ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളായാണ് ഈ ദൃശ്യാനന്ദസന്ദർഭങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ അവിടെ ദൃശ്യപരമായി കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചാതലത്തോട് പൊരുത്തപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ ശാബ്ദികമായി കാണിയെക്കൂടി കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചാതലത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്ന രീതി പതിവാണ്. അതുവഴി കാണിയെയും കഥാപാത്രത്തെയും ഒരു ദൃശ്യകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് ഒരുമിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പോൺ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും സോഫ്റ്റ് പോൺ രംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം സംഗീതത്തിന്റെ ഈ കേൾവിയാനന്ദത്തിന്റെ സാധ്യതയാണ് പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്താറുള്ളത്.

4.7. ശബ്ദമിശ്രണം

സംഭാഷണം, സംഗീതം, ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ, ഗാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വിവിധ ശബ്ദഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കണ്ടു. ഇവയെ ആലേഖനംചെയ്ത് ശബ്ദത്തോടൊപ്പം പൊരുത്തത്തോടെയും ഔചിത്യത്തോടെയും ചേർത്തുവെയ്ക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശബ്ദങ്ങളെ ആലേഖനംചെയ്യുകയും ആലേഖനംചെയ്തുവെച്ച ശബ്ദതലത്തിൽനിന്ന് ആവശ്യമായവ തെരഞ്ഞെടുത്ത് ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയെ പൊതുവിൽ ശബ്ദസന്നിവേശമെന്ന് വിളിക്കുന്നു. അതായത് ശബ്ദനിർമാണവും അതിന്റെ ആലേഖനവും പുനരാലേഖനവുമടങ്ങിയ പ്രക്രിയയാണിത്. ഒരാൾ നടക്കുന്ന ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം കാലടിശബ്ദത്തെ ചേർക്കുക, ഇടിമിന്നലിന്റെ ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം ഇടിയുടെ ശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുക, സംഘട്ടനരംഗങ്ങളിൽ ഡിഷ്യൂം പോലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ചേർക്കുക തുടങ്ങി ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം പൊരുത്തത്തോടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുക എന്നതിനോടൊപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളെയും സംഭാഷണങ്ങളെയുമെല്ലാം അതാത് ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം പൊരുത്തത്തോടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുക എന്നതും ശബ്ദസന്നിവേശത്തിൽ വരും. ദൃശ്യസംരചനപോലെയുള്ള ശബ്ദസംരചനയാണിവിടെ. ശബ്ദമിശ്രണം ഇതിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണ്. ദൃശ്യവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുത്തിയ ശബ്ദത്തിന്റെ വിവിധ പഥങ്ങളിൽ (Tracks) ആവശ്യമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണിത്. അതായത് പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളും സംഭാഷണവും സംഗീതവുമെല്ലാം ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ശബ്ദതലത്തെ സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ ഇവയെല്ലാം ഇടകലർന്നുകൊണ്ട് അരോചകമാകാതെ ലയപൂർത്തി വരുത്തിയും പ്രാധാന്യമുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ഉച്ചത കൂട്ടിയും മറ്റു ശബ്ദങ്ങളെ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിർത്തിയുമെല്ലാം ഫലപ്രദമായ ഒരു ശബ്ദഭൂമിക (Sound Scape) സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് ശബ്ദമിശ്രണത്തിന്റെ തലത്തിലാണ്. സന്ദർഭോചിതമായി ഫെയ്ഡ്, ഡിസോൾവ്, മന്ദശബ്ദം, ദ്രുതശബ്ദംപോലുള്ള ശബ്ദസംക്രമണോപാധികളെയും ശബ്ദത്തിന്റെ ഉയർച്ചതാഴ്ചകളുമെല്ലാം ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് ശബ്ദത്തിന്റെ ഒരു ഏകീകൃതപഥം (Unified Track) നിർമിച്ചെടുക്കുന്നു. കൂടാതെ ചിത്രം തിയേറ്ററിലാണോ ഒ. ടി. ടി. പ്ലാറ്റ്ഫോമിലാണോ യൂട്യൂബിലാണോ പ്രദർശി

പ്പിക്കുന്നത് എന്നതനുസരിച്ച് കേൾവിയനുഭവത്തിലെ വ്യത്യാസങ്ങളെ നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ട് ശബ്ദപഥത്തെ അതിന് സജ്ജമാക്കിയെടുക്കുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ. ഒരർത്ഥത്തിൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലെ ഏറ്റവും അവസാനത്തെ പ്രക്രിയയാണിതെന്ന് പറയാം.

ഒരേ സമയം ഒരു ദൃശ്യമേ കാണാനാകൂ എങ്കിലും ഒരേ സമയം പല ശബ്ദങ്ങൾ കേൾക്കാൻ മനുഷ്യർക്ക് കഴിയും. ശബ്ദങ്ങൾ ഒന്നിനുമുകളിൽ ഒന്നായി ച്ചേർന്ന് രണ്ടോ അതിലധികമോ ശബ്ദങ്ങളുടെ മൊണ്ടാഷുകൾ സൃഷ്ടിക്കാനാകും. ഈ ചേർച്ചതന്നെ പലവിധത്തിൽ വരാം. ശബ്ദങ്ങളെല്ലാം ലയിച്ചുചേർന്ന് വേറിട്ടറിയാൻ കഴിയാതെ പുതിയൊരു മിശ്രിതശബ്ദത്തെ ജനിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഒന്ന്. ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ പലതും ഇത്തരം മിശ്രണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാറുണ്ട്. വിവിധതലങ്ങളിലെ വസ്തുക്കളെയെല്ലാം വ്യക്തമാക്കി നിർത്തുന്ന ത്രിതല വ്യക്തതപോലെ ശബ്ദത്തിന്റെ വിവിധതലങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കി നിർത്തുന്ന പതിവുമുണ്ട്. അതിലെ ശബ്ദങ്ങളുടെ ഉച്ചതയിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളാണ് പ്രാധാന്യമുള്ള ശബ്ദത്തെ തിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്നത്. പ്രാധാന്യമുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ഊന്നലിനോടൊപ്പം ക്യാമറയിൽനിന്നുള്ള ശബ്ദസ്രോതസ്സിന്റെ അകലവും സ്ഥലപരമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകളുമെല്ലാം ശബ്ദനിയന്ത്രണത്തെ സ്വാധീനിക്കാറുമുണ്ട്. അന്തരീക്ഷശബ്ദവും സംഗീതവും സംഭാഷണവും ഒരുമിച്ചുവരുമ്പോൾ പ്രധാനപ്പെട്ട വിവരങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഭാഷണത്തിന് മേൽക്കൈ ലഭിക്കുന്ന മട്ടിൽ മിശ്രണം ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് പ്രബലം. ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡിലെ ശബ്ദമിശ്രണത്തിൽ പലപ്പോഴും സംഭാഷണത്തിന് മേൽക്കൈ ലഭിച്ചിരുന്ന പൊതുരീതി നിലവിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് ജോൺ ലെവിസ് പറയുന്നുണ്ട്. *കാസബ്ലാങ്ക*(മിഷേൽ കുർടിസ്(Michael Kurtiz), 1943)യുടെ അന്ത്യരംഗം വിമാനത്താവളത്തിലാണ് സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ അവിടെ വളരെ കുറച്ചുമാത്രമാണ് അന്തരീക്ഷശബ്ദം കേൾക്കാനാകുന്നത്. അതേസമയം കഥാപാത്രങ്ങളായ റിക്കും ഇൽസയും ക്യാമറയിൽനിന്ന് വ്യക്തമായ അകലം പാലിക്കുമ്പോൾപ്പോലും അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിന്റെ ശബ്ദോച്ചതയിൽ വ്യത്യാസമേതുമില്ലെന്ന് ലെവിസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Lewis, 2014 : 175). ഇവിടെ സ്വാഭാവികശബ്ദാന്തരീക്ഷം സംഭാഷണത്തെ അലോസരപ്പെടുത്തുന്നേയില്ല. ഇത്തരം മിശ്രണരീതികളിൽ ഇടത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ശബ്ദാനുഭവത്തെക്കാൾ ഭാഷണങ്ങളുടെ നാടകീയതയെ സംവേദനംചെയ്യലാണ് പ്രധാനമെന്ന് വരുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളിലും മറ്റും ഇത് മറ്റൊരുമട്ടിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ക്യാമറാദൂരത്തിനോ ആഖ്യാനാന്തരീക്ഷത്തിനോ അനുസരിച്ച് ഗാനത്തിന്റെ ശബ്ദോച്ചതയോ മാറ്റൊലിയോ ഒന്നും പൊതുവിൽ വ്യത്യാസപ്പെടാറില്ല. പാടുന്നയാളുടെ ഫ്രെയിമിലെ അകലത്തിനനുസരിച്ച് ഗാനത്തിന്റെ ഘോഷം കൂടുകയോ കുറയുകയോ ഇല്ല. കടലിനടുത്തുനിന്ന് പാടുമ്പോഴും നഗരത്തിന് ഒത്ത നടുക്കുനിന്ന് പാടുമ്പോഴും വിശാലമായ പള്ളിക്കകത്തുനിന്ന് പാടുമ്പോഴുമൊന്നും അകമൊലിയുടെ രീതിവിശേഷങ്ങളോ മാറ്റൊലിയുടെ ഗുണവിശേഷങ്ങളോ ഒന്നും പ്രതിധ്വനിക്കാറില്ല (പ്രേതഗാനങ്ങൾ എന്ന ഒരു ഗാനജനുസ്സ് സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ അവിടെ ഇത്തരം മാറ്റൊലികൾ ശൈലിയാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും). ഇത്തരം വിഘാതങ്ങൾ സഹജമായിത്തന്നെ

ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾക്കുണ്ടെന്ന് അറിഞ്ഞുതന്നെയാണ് തുടർച്ചവിടാതെ ചല ച്ചിത്രഗാനമാസ്വദിക്കാൻ കാണികൾക്കാകുന്നത്.

ശബ്ദത്തെ ആവശ്യാനുസരണം വികസിപ്പിച്ചും ചുരുക്കിയും കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. *ഈ മ യൗ* (ലിജോ ജോസ് പെല്ലിശ്ശേരി, 2018) എന്ന ചിത്രത്തിൽ അപ്പന്റെ ശവമടക്കുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കോലാഹലങ്ങൾക്കിടയിൽ സ്വബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്ന ഈശിയുടെ മാന സികതലത്തെ ശബ്ദശൈലീകരണത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. അതുവരെ ഉച്ചതയിൽ കേട്ടിരുന്ന ആർത്തുപെയ്യുന്ന മഴയുടെയും ആളുകളുടെ കലമ്പലിന്റെയും ശബ്ദം, സ്വബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടതുപോലെ ആളുകൾക്കിടയിലൂടെ വീടിനകത്തേക്ക് കയറിച്ചെല്ലുന്ന ഈശിയുടെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽനിന്ന് ക്രമേണ മങ്ങിത്തുടങ്ങുകയും ഈശിയുടെതന്നെ ജൽപ്പനശബ്ദം മുഴക്കത്തിൽ മാറ്റൊലി കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അടുക്കളയിൽനിന്ന് കൈക്കോട്ടുമായി വീടിന് മുറ്റ ത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോഴും ഈശിയുടെ ജൽപ്പനശബ്ദം പ്രതിധ്വനി സ്വഭാവത്തോടെ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കാനാകുമെങ്കിലും ഇപ്പോൾ ചുറ്റിലുമുള്ളവരുടെ ശബ്ദവും അതേ പ്രതിധ്വനി സ്വഭാവത്തിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഈശിയുടെ കേൾവി ക്കോൺശബ്ദമെന്ന മട്ടിലാകാം ഇവിടെ ചുറ്റിലുള്ളവരുടെ ശബ്ദങ്ങളെയും ശൈലീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വിഭ്രമാവസ്ഥയിൽ വീടിനടുത്തുതന്നെ അപ്പന്റെ ശവക്കുഴി വെട്ടിത്തുടങ്ങുന്ന ഈശിയെ സുഹൃത്തായ അയ്യപ്പൻ പിടിച്ചുമാറ്റാൻതുട ങ്ങുന്നതോടെ പ്രതിധ്വനി സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ മുഴങ്ങിയ ശബ്ദം സ്വാഭാവികത യിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവത്തെ വെളിപ്പെടു ത്തുന്നതിന് ശബ്ദത്തിന്റെ മാറ്റൊലിയെയും ശബ്ദോച്ചതയേയുമെല്ലാം വിദഗ്ധ മായി വിന്യസിക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

അന്തരീക്ഷശബ്ദവും പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളും സംഗീതവും സംഭാഷണങ്ങ ളുമെല്ലാം ചേർന്ന് ലയപൂർത്തി വരുന്നതോടൊപ്പം സംഭവസ്ഥലത്തിന്റെ സ്വാഭാവി കത അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശബ്ദമിശ്രണവുമുണ്ട്. യോറിസ് ഇവെൻസി(Joris Ivens)ന്റെ *എ ടേൽ ഓഫ് ദി വിൻഡ്* (1988) എന്ന ആത്മാംശപര മായ ഡോക്യുഫിക്ഷൻ ചിത്രത്തിൽ പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെ സർഗാത്മകമായ മിശ്രണത്തിലൂടെ സർറിയൽ ദൃശ്യപരിസരത്തെ ഫലപ്രദമായി സംവേദിപ്പിക്കുന്നു ണ്ട്. ചിത്രത്തിൽ അദൃശ്യമായ കാറ്റിനെ ഫിലിമിലാക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുന്ന യോറിസ് ഇവെൻസ് കാറ്റ് വരുന്നതും കാത്ത് മരുഭൂമിയുടെ വിശാലതയിൽ ഒറ്റ യ്ക്കിരിക്കുന്ന രംഗമുണ്ട്. വരണ്ട ചൂടുകാറ്റേറ്റ് വാടിത്തളരുന്ന ഇവെൻസ് സ്വപ്നം കണ്ടുതുടങ്ങുന്നു. ഇവെൻസിന്റെ സ്വപ്നമൊണ്ടാഷുകൾക്കൊപ്പം അയാളുടെ ശ്വാസോച്ഛ്വാസത്തിന്റെ വേഗതയും ഉച്ചതയും ക്രമേണ കൂടിവരികയും അതോടൊ പ്പംതന്നെ കാറ്റിന്റെ സീൽക്കാരവും സ്ഥായികൂടിയ കൂർത്ത ശബ്ദവൈചിത്ര്യവും ഇടലരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓർമയും വിഭ്രമവുമെല്ലാം സൂപ്പർ ഇംപോസായി ദൃശ്യ ങ്ങളിൽ കലരുമ്പോൾ ശ്വാസോച്ഛ്വാസവും കാറ്റിന്റെ ശബ്ദവും ശബ്ദവൈചിത്ര്യവു മെല്ലാം ശബ്ദപഥത്തിലും ഇടകലരുന്നു. സ്വപ്നത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വർത്ത മാനത്തിലേക്കെത്തുന്നതോടെ ക്രമേണ ഉച്ചതയിലേക്കെത്തിയ മിശ്രിതശബ്ദ ങ്ങളെല്ലാം പതിയെ മങ്ങി നിശ്ശബ്ദമാകുന്നുമുണ്ട്. അപ്പോൾ കസേരയിൽനി

ന്നൂർന്ന് വീഴുന്ന ഇവെൻസിനെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഒരു കുട്ടിയുടെ നോട്ടപ്പാടിൽ കാണാനാകും. ഇങ്ങനെ ശബ്ദത്തെയും ദൃശ്യത്തെയും ഒരുപോലെ മെരുക്കിയെടുത്തുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമായൊരു ദൃശ്യ-ശബ്ദാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഇവെൻസ്.

ദി ഇമേജ് ബുക്ക് (2018) എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഗൊദാർദ് തന്റെതന്നെ ചിത്രങ്ങളിലെയും മറ്റുള്ളവരുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെയും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളോടൊപ്പം ഡോക്യുമെന്ററി ഫൂട്ടേജുകളെയും സ്റ്റിൽ ഫോട്ടോഗ്രാഫുകളെയും പെയിന്റിംഗുകളെയുമെല്ലാം കൊളാഷ് പരുവത്തിൽ ചേർത്തുവെയ്ക്കുകയും ശബ്ദപഥത്തിലും സമാനമായ രീതിയിലൊരു കൊളാഷ് പരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അവിടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ വോയ്സ് ഓവർ ശബ്ദങ്ങളും മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നുള്ള സംഗീതവും സംഭാഷണവും ശബ്ദഖണ്ഡങ്ങളുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം ഇണങ്ങിയോ പിണങ്ങിയോ നിൽക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തിന് അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായൊരു ശബ്ദവിശദീകരണമോ സബ്ടൈറ്റിലോ നൽകി കാണികളുടെ കാഴ്ചയെ കുഴമറിയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. കേട്ടുകേട്ടിരിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദം തലയ്ക്കുമുകളിലോ വലത്തോ ഇടത്തോ എല്ലാം മാറിമാറി സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഓവർലാപ്പിംഗ് ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും വൈരുദ്ധ്യാത്കമായ ശബ്ദ-ദൃശ്യപ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയും ദിശാപരമായ ശാബ്ദിക പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം പ്രസ്തുതചിത്രത്തെ സമ്പൂർണമായ തിയേറ്ററനുഭവമാക്കി നിർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതിനദ്ദേഹത്തെ സഹായിക്കുന്നതാകട്ടെ, ശബ്ദമിശ്രണത്തിന്റെ വിദഗ്ധമായ പരിചരണഭേദങ്ങളാണ്.

വിവിധങ്ങളായി വികസിക്കുന്ന ശബ്ദതലത്തെ ശബ്ദത്തിന്റെ ഘോഷവും സ്ഥായിയും മാറ്റൊലിയുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി കൈകാര്യംചെയ്തുകൊണ്ട് ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും ദൃശ്യോചിതമായും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യത്തെ തുടർച്ചവിടാതെ തുന്നിച്ചേർക്കാനും ഇടർച്ചയോടുകൂടി വേറിട്ടറിയാനും ശബ്ദത്തിന്റെ സർഗാത്മകവിന്യസനത്തിലൂടെ സാധിക്കും. ഇതോടൊപ്പംതന്നെ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദം എത്ര ദൈർഘ്യത്തിൽ, എത്ര വട്ടം, എത്ര വേഗത്തിൽ കേൾക്കണമെന്നതും ക്രമാനുഗതമായി കൂടിക്കൂടി വന്ന് ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തണമോ കുറഞ്ഞ് കുറഞ്ഞ് വന്ന് ശാന്തമാകണമോ എന്നതുമെല്ലാം ശബ്ദമിശ്രണത്തിൽ തീരുമാനിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്ന വിവിധങ്ങളായ ശബ്ദങ്ങളെ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായി എഡിറ്റുചെയ്തും പിന്നീട് ദൃശ്യവുമായി അർത്ഥപൂർണമായും ആഖ്യാനോചിതമായും കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടും മുന്നേറുന്ന ശബ്ദസന്നിവേശപ്രക്രിയ അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിർണായകമാണ്. അവിടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ രേഖീയ-അരേഖീയവഴികളെ സാർത്ഥകമാക്കുന്നതിൽ മറ്റു ദൃശ്യസന്നിവേശോപാധികളെന്നപോലെ ശബ്ദസന്നിവേശോപാധികളും കൂട്ടുവരുന്നു.

4.7.1. ശബ്ദസംക്രമണോപാധികൾ

ഷോട്ടുകളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്കിടയിലെ മുറിയലിനെ മയപ്പെടുത്തുന്നതിന് പലവിധമായ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ സ്വീകരിക്കുന്നതായി മുൻ അധ്യായത്തിൽ വിവരിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ദൃശ്യത്താൽ മാത്രമല്ല ശബ്ദത്താൽക്കൂടി ദൃശ്യമാറ്റങ്ങളെ മയപ്പെടുത്താനാകും. ഈ മയപ്പെടുത്തലു

കൾ ഷോട്ടുകൾക്ക് തമ്മിലൊരു പൊരുത്തമോ ലയമോ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോ എല്ലാം നൽകുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങൾക്കകമ്പടിയായി വരുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതവും മറ്റും ആ മട്ടിൽ ദൃശ്യമാറ്റത്തെ മയപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രധാന ഉപാധിയാണ്. അതോടൊപ്പംതന്നെ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളായ ഫെയ്ഡ്, ഡിസോൾവ്, പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിയൽ തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും പ്രസക്തമാകുന്നുമുണ്ട്.

ഈ മാ യൗ (2018) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ, ടൈറ്റിൽ കാർഡുതെളിയുന്നിടത്ത്, ഫ്രെയിമിന് വലത്തുനിന്ന് നടന്നുനീങ്ങുന്ന വിലാപയാത്രയെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. കടലിന്റെ അലയൊലിയിൽനിന്ന് ക്രമേണ ബാൻഡുവാദ്യത്തിന്റെ സംഗീതത്തിന് പ്രാമുഖ്യം കൈവന്ന് തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്നതും സംഘം ഫ്രെയിമിന്റെ ഒത്തനടുക്കെത്തുമ്പോൾ സംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചത കൂടുന്നതും കേൾക്കാം. അവർ ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തോട്ട് നീങ്ങുന്നതിനനുസരിച്ച് സംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചതയും ശബ്ദത്തിന്റെ ദിശയും വ്യത്യാസപ്പെടുന്നതും അവർ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് കടക്കുന്നതോടെ ശബ്ദ-സംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചത താണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പേര് തെളിയുന്നതും കാണാം. തുടർന്ന് ബസ്സിൽ സ്വപ്നംകണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വാവച്ചന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുമ്പോൾ മുമ്പുകേട്ട സംഗീതം പതിഞ്ഞുകേൾക്കാനാകുന്നുണ്ട്. വാവച്ചന്റെ സ്വപ്നദൃശ്യമാണതുവരെ കണ്ടതെന്ന് ഉറപ്പിക്കാനുള്ള സംഗീതസൂചികകൂടിയായി വർത്തമാനദൃശ്യത്തിലെത്തിമാത്രം മങ്ങിത്തുടങ്ങുന്ന ഈ സംഗീതം മാറുന്നുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ഡാർക്ക് തീമിലുള്ള സംഘസംഗീതം (Chorus Music) ഇടയ്ക്കിടെ തെളിഞ്ഞും മറഞ്ഞും തുടങ്ങി ക്രമേണ ഉച്ചത പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവവും അതിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ വികാസവുമെല്ലാം ചിത്രാന്ത്യത്തിന് ചിത്രാരംഭത്തെപ്പോലൊരു മായികാന്തരീക്ഷം നൽകുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ അത് പ്രസന്നമല്ല, വിഷാദാത്മകമോ വിഭ്രമാത്മകമോ ആണ്. ജീവിതത്തിനും മരണത്തിനുമിടയിൽ മനുഷ്യരെ വിന്യസിക്കുംപോലെ രണ്ടുതരം സംഗീത അതിർത്തികൾക്കിടയ്ക്ക് ആഖ്യാനത്തെ വിന്യസിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

മയപ്പെടുത്തലുകളൊന്നുമില്ലാതെ പൊടുന്നനെ വിവിധ ശബ്ദങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറിക്കൊണ്ട് കാണിയെ ശാബ്ദികമായിക്കൂടി അന്യവത്ക്കരിക്കുകയോ ഞെട്ടിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരു ശബ്ദംതന്നെ മറ്റൊരു ശബ്ദവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുംമട്ടിൽ ഒരുമിച്ചുചേർക്കാനുമാകും. ദൃശ്യമാണ് ഇവിടെയും നിർണായകം. രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ആശയം ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെട്ടിരിക്കും. മഴവെള്ളം ഇറ്റുവീഴുന്ന ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് ടാപ്പിലെ വെള്ളം ഇറ്റുവീഴുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോൾ അവിടെ ദൃശ്യമാറ്റത്തെ മയപ്പെടുത്തുന്നത് ശബ്ദസാദൃശ്യമാണ്. രണ്ട് രംഗങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദപാലം (Sound Bridge) എന്നൊരു സങ്കൽപ്പനംകൂടി പരിഗണനയ്ക്ക് വരുന്നുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിലെ ശബ്ദമോ സംഗീതമോ മറ്റൊരു ദൃശ്യപരിസരത്തിലേക്കുകൂടി ഇടമുറിയാതെ വ്യാപിക്കുകയാണിവിടെ. ഇതുതന്നെ രണ്ട് രീതിയിലുണ്ട്. ഒരു സീനിന്റെയോ ഷോട്ടിന്റെയോ അവസാന

ത്തിൽനിന്നുതന്നെ തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിലെയോ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലെയോ ശബ്ദം അല്ലെങ്കിൽ സംഗീതം കേട്ടുതുടങ്ങുന്ന രീതി (ജെ കട്ട്). അതായത് ദൃശ്യം വരുന്നതിന് മുന്നേ ശബ്ദമെത്തുന്നു. ഒരു രംഗത്തിലെയോ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലെയോ ശബ്ദമോ സംഗീതമോ അതിന്റെ തൊട്ടടുത്തുള്ള രംഗത്തിലേക്കോ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലേക്കോ കവിഞ്ഞിരിക്കുന്നതാണ് മറ്റൊരു രീതി (എൽ കട്ട്). അതായത് ശബ്ദം ദൃശ്യത്തെ കവിഞ്ഞുപോകുന്നു. മിക്കവാറും സംഭാഷണരംഗങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും ഈ രണ്ടുരീതികളും കാണാം. രണ്ടുപേർ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ഒരാൾ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ അത് ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അടുത്തയാളിലേക്ക് ദൃശ്യം മുറിയുകയും ആദ്യത്തെയാളുടെ സംസാരം ആ ദൃശ്യത്തിനുമുകളിലും തുടരുന്നുവെങ്കിൽ അത് *എൽ കട്ടാണ്*. ഒരാൾ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ അയാളുടെ സമീപദൃശ്യത്തെത്തന്നെ കാണിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ആ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ ഓഫ്സ്ക്രീനിൽനിന്നെന്നപോലെ അടുത്തിരിക്കുന്നയാളുടെ ശബ്ദം കേട്ടുതുടങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അത് *ജെ കട്ടാണ്*. പിൻപോക്കാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഈ രീതി സാധാരണമാണ്. രംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ ചേരുമ്പോൾ അവ തമ്മിലൊരു തുടർച്ച നിലനിർത്താൻ ഡയജറ്റികായോ നോൺഡയജറ്റികായോ ചേരുന്ന ശബ്ദസംഗീതങ്ങളുടെ ഈ ശബ്ദപാലങ്ങൾ സഹായകമാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പലവിധമായ ശബ്ദസംക്രമണങ്ങൾകൂടി തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യസന്നിവേശംപോലെതന്നെ പ്രധാനമാകുന്നു അതിൽ ചേരുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ സന്നിവേശരീതിഭേദങ്ങളും.

4.7.2. ശബ്ദത്തിന്റെ കുളെഷോവ് ഇഫക്ട്

ഒരു ഷോട്ടിന്റെ അർത്ഥം അതിനോട് ചേരുന്ന തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടിനെക്കൂടി ആശ്രയിക്കുന്നതുപോലെ അതിനോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളെക്കൂടി ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്. മുറിയിലിരിക്കുന്ന ഒരാളുടെ അതിസമീപദൃശ്യത്തോടൊപ്പം വാതിലിന്റെ കിരുകിരെശബ്ദം തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി കേൾക്കുമ്പോൾ വാതിൽ ആരോ തുറക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പ്രേക്ഷകർ ഊഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനുശേഷമുള്ള ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഊഹിക്കപ്പെട്ട കാഴ്ച ഉറപ്പിക്കാനുമാകും. എന്നാൽ തൊട്ടടുത്ത ഷോട്ടിൽ വാതിൽ അടഞ്ഞുതന്നെ ഇരിക്കുന്നതായി കാണിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, കാഴ്ചക്കാരുടെ ശബ്ദത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യാഖ്യാനം മാറിമറിയുന്നുവെന്നും അത് ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും വൈകാരികതയേയും നിർണയിക്കുന്നുവെന്നും ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Bordwell, 2006 : 264). കഥാപാത്രത്തിന്റെ തോന്നലായോ ഭീതിജനകമായ അന്തരീക്ഷത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശകമായോ എല്ലാം അവയെ കാണികൾ വായിച്ചെടുത്തേക്കും. ദൃശ്യത്തെ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിനകത്തുവെച്ച് വായിക്കുന്നതിലും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിലും ശബ്ദത്തിനുകൂടി പങ്കുണ്ടെന്ന് സാരം.

ദൃശ്യത്തിന്റെ വായനയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ ശക്തിയെ വിശദീകരിക്കാൻ ക്രിസ് മാർക്കറു(Chris Marker)ടെ *ലെറ്റർ ഫ്രം സൈബീരിയ* (1957) എന്ന ഡോക്യുമെന്ററി ചലച്ചിത്രത്തിലെ ഒരു രംഗത്തെയാണ് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും ഉദാഹരിക്കുന്നത്. നിരത്തിലൂടെ പോകുന്ന ബസ് ഒരു കാറിനെ

മറികടന്നുപോകുന്ന ദൃശ്യവും റോഡ് നിർമിക്കുന്ന തൊഴിലാളികളുടെ വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളും ആവർത്തിച്ച് കാണിക്കുന്നു. ഓരോ തവണ ഇതാവർത്തിക്കുമ്പോഴും വ്യത്യസ്തമായ അശരീരി വിശദീകരണങ്ങൾ നൽകി ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ ക്രിസ് മാർക്കർ മാറ്റിമറിക്കുന്നുണ്ട്. മാറ്റങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സോവിയറ്റ് അനുകൂല വിവരണം, സോവിയറ്റ് വിരുദ്ധമായ വിവരണം, വസ്തുനിഷ്ഠവിവരണം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യം വഴിമാറുന്നുവെന്ന് ക്രിസ് മാർക്കർതന്നെ ചിത്രത്തിൽ പറയുന്നുമുണ്ട്. യാത്രാവിവരണങ്ങളിലെ വിവരണ ശൈലിയ്ക്കനുസരിച്ച് മാറുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കാനാണ് ക്രിസ് മാർക്കർ ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നതെങ്കിലും ഭാഷണമേതുമില്ലാത്ത ഏത് ദൃശ്യപരിസരത്തിലും ഇത് പ്രസക്തമാണെന്ന് വരുന്നു. ഡോക്യുമെന്ററി ഫൂട്ടേജുകൾക്ക് മുകളിലാണിത് ചേരുന്നത് എന്നതിനാൽ ദൃശ്യാർത്ഥവും കാഴ്ചയുടെ ഊന്നലും ശബ്ദത്തിനനുസരിച്ച് മാറുന്നത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഭാഷണ ശബ്ദത്തിലുള്ള വ്യത്യസ്തതയോടൊപ്പം സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവത്താൽക്കൂടി ദൃശ്യാർത്ഥവും അതിന്റെ വൈകാരികതലവും സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ക്രിസ് മാർക്കറുടെ പ്രസ്തുത ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽത്തന്നെ അതും ഉണ്ടെന്നത് കൗതുകകരമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ട് വിശദീകരണങ്ങളിൽ അതായത് സോവിയറ്റ് അനുകൂലവും സോവിയറ്റ് വിമർശനാത്മകവുമായ വിശദീകരണങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവംകൂടി വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. മൂന്നാമത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠവിവരണത്തിലാകട്ടെ, പശ്ചാത്തലസംഗീതമേ ഇല്ല. അവിടെ ഭാഷണ ശബ്ദത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പിന്താങ്ങുക എന്ന ധർമമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനുള്ളത്.

ഒരേ ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിനുതന്നെ വ്യത്യസ്ത ശബ്ദമോ സംഗീതമോ നൽകി ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും വൈകാരികതലത്തെയും വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി കാണിക്കുന്നതിനെ സാമാന്യമായി ശാബ്ദികമായ *കുളെഷോവ് ഇഫക്ട്* എന്ന് വിളിക്കാം. ഒരാളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ വ്യത്യസ്ത സംഗീതങ്ങൾ ചേർക്കുമ്പോൾ അവയെ വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകുന്നത് ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. സന്തോഷപ്രദമായ സംഗീതമാണ് ചേരുന്നതെങ്കിൽ അത് അയാളുടെ സന്തോഷത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. വിഷാദാത്മകമായ സംഗീതമാണ് ചേരുന്നതെങ്കിൽ അയാൾ വിഷാദവാനാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഭാവഭേദമേതുമില്ലാത്ത ദൃശ്യത്തിനുമുകളിലാണ് ഇത്തരം വ്യാഖ്യാനഭേദങ്ങൾ സാധ്യമാകുക. അതായത് ചിരിക്കുന്ന ഒരാളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽച്ചേരുന്ന സന്തോഷപ്രദമായ സംഗീതം സഹഭാവപരമാകുന്നുവെങ്കിൽ ആ ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ ദുഃഖാർത്തമായ സംഗീതം ചേർക്കുമ്പോൾ സാന്ദർഭികമായ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയെ, അയാളുടെ വിഭ്രമാവസ്ഥയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. രണ്ടായാലും ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ അതിൽ ചേരുന്ന സംഗീതം നിർണയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം. ചേരുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികത വ്യത്യസ്തമാകുമെന്നതുപോലെ ദൃശ്യത്തിനനുസരിച്ച് ചേരുന്ന സംഗീതം സഹഭാവപരമോ നിസ്സംഗമോ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമോ ആകുന്നുവെന്നും പറയാം. ചേരുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ദൃശ്യസന്ദർഭവും പരസ്പരം സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

സംഭാഷണരഹിതമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിലാണ് ശബ്ദത്തിന്റെ കുളെഷോവ് പ്രഭാവം ഫലപ്രദമായി പ്രവർത്തിക്കുക. രണ്ടുപേർ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ അവരെന്താണ് സംസാരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകാതിരിക്കുകയും അതിനുമുകളിൽ ചേർക്കുന്ന സംഗീതത്തിലൂടെ അവരുടെ ബന്ധനിലയെ ഊഹിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കാൽപ്പനികമായൊരു സംഗീതമാണ് ദൃശ്യപശ്ചാത്തലമായി ചേർക്കുന്നതെങ്കിൽ അവർക്കിടയിലുള്ള ഊഷ്മളമായ ബന്ധത്തിന്റെ സൂചന ലഭിക്കുന്നു. ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതോ നിഗൂഢത നിറഞ്ഞതോ ആയ സംഗീതമാണ് ചേർക്കുന്നതെങ്കിലോ അവർക്കിടയിലുള്ള അസ്വാരസ്യങ്ങളുടെയും മറ്റും സൂചനയാണ് ലഭിക്കുക. സംഭാഷണസഹിതമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ വെളിവാകുന്ന വൈകാരികഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുക എന്ന ധർമമാണ് ശബ്ദസംഗീതങ്ങൾക്കുള്ളത്.

ഭാവത്തോടൊപ്പം ദൃശ്യത്തിലെ സ്ഥലപരമോ ക്രിയാപരമോ ആയ അർത്ഥത്തെ നിർമിച്ചെടുക്കാനും ശബ്ദത്തിലൂടെ സാധിക്കും. രണ്ടുപേർ സംസാരിക്കുന്ന മധ്യദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ നഗരത്തിന്റെ ഇരമ്പം കേൾപ്പിക്കുമ്പോൾ അവർ നിൽക്കുന്ന ഇടം നഗരത്തിന് നടുവിലുള്ളൊരു കെട്ടിടമാണെന്നും കടലിരമ്പത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലശബ്ദം കേൾപ്പിക്കുമ്പോൾ അവരിരിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിനടുത്തെങ്ങോ ഒരു കടലുണ്ടെന്നുമെല്ലാം ഉള്ള സ്ഥലബോധത്തെ തൊടുക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുമ്പിലോ ശേഷമോ നഗരത്തിന്റെയോ കടലിന്റെയോ ദൃശ്യം ചേർത്ത് 'ദൃശ്യാന്തരബന്ധ'ത്തെ സാധൂകരിക്കുകയുമാകാം. കടലോ നഗരമോ അവരിരിക്കുന്ന മുറിയോടുചേർന്നുതന്നെയിരിക്കണമെന്നോ അവരുടെ അടുത്തെങ്ങും ഉണ്ടാകണമെന്നുപോലുമോ നിർബന്ധമില്ല. എന്നിരിക്കിലും ശബ്ദത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ സ്ഥലപരമായൊരു തുടർച്ച ആരോപിക്കാനാകുന്നുവെന്നതാണ് പ്രത്യേകത. ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങളെത്തന്നെ സാന്ദർഭികമായ പ്രതീകാത്മകതയിലേക്ക് വളർത്താനുമാകും. *വിധേയനി*(1994)ൽ അമ്പലക്കുളത്തിലെ മീനുകൾക്ക് അമ്പലവാസികൾ തീറ്റയെറിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നത് തൊമ്മി നോക്കിയിരിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ അമ്പലവാദ്യങ്ങളുടെ- ചെണ്ടയും മണിയും ശംഖും കുഴലുമെല്ലാമുള്ള വാദ്യസംഗീതം-ഡയജറ്റികായതും അതേസമയം തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായതുമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതം അമ്പലപരിസരത്തെ അറിയിക്കുന്നു. കുളത്തിലെ മീനുകളെക്കണ്ട് കൊതിക്കെറുവുകൊള്ളുന്ന തൊമ്മിയെ ദേവീകോപത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ് മറ്റുള്ളവർ വിലക്കുന്നു. മനസ്സിൽ തെറ്റു തോന്നിയതിന് ദേവിയോട് മാപ്പുചോദിക്കുന്ന തൊമ്മിയുടെ വശത്തുനിന്നുള്ള മധ്യസമീപദൃശ്യ(Profile Mid Close)ത്തിന് മുകളിലും അമ്പലപരിസരത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഡയജറ്റിക് തിരശ്ശീലാബാഹ്യസംഗീതം കേൾക്കാം. ഇവിടെ ദൃശ്യപരമായി അമ്പലത്തെ കാണിക്കുന്നേയില്ല. അമ്പലത്തിനടുത്തുള്ള അമ്പലക്കുളമാണതെന്നും പൂജനടക്കുന്ന സമയമനുസരിച്ച് പകലാണ് രംഗകാലമെന്നതുമെല്ലാം സംഗീതസംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് സൂചിതമാകുന്നത്. അത് യഥാർത്ഥത്തിൽ അമ്പലപരിസരത്തിലുള്ള കുളക്കടവാകാം. അമ്പലപരിസരത്തല്ലാതെ വേറെവിടെയോ ഉള്ള കുളക്കടവുമാകാം. എന്തായാലും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഡയജറ്റികെന്നവിധം ചേർക്കുന്ന ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങൾ അതിനെ അമ്പലപരിസരത്തുതന്നെയുള്ള അമ്പലക്കുളമായി വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ശബ്ദത്തിലൂടെമാത്രം അമ്പലമെന്ന വലിയ വ്യവസ്ഥയെ

ഓർമയിൽകൊണ്ടുവരുന്നതിനാൽ ശാബ്ദികമായ ഉപലക്ഷണാലങ്കാരമാണിവകൂടി യെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനുമാകും.

കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ ശബ്ദത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം നിർണായകമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ശബ്ദത്തിലൂടെ മാത്രം കഥാ പാത്രപ്രവൃത്തികളെ പലവിധത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും സാധിക്കുമെന്നർത്ഥം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിൽ ആ കഥാപാത്രം തിരശ്ശീലാബാഹ്യ മായി കൈകൾ ചലിപ്പിക്കുന്നതും ദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ ചേർക്കുന്ന വിവിധ ശബ്ദ ങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയെന്താണെന്ന് ഊഹിക്കാനുതകുകയും ചെയ്യു ന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ പിയാനോ സംഗീതമാണ് ചേർക്കുന്നതെങ്കിൽ അയാൾ പിയാനോ വായിക്കുകയാ ണെന്നും എന്തെങ്കിലും നുറുങ്ങുന്ന ശബ്ദമാണ് കേൾപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ അയാൾ മാംസമോ മറ്റോ മുറിക്കുകയാണെന്നും വെള്ളത്തിൽ കയ്യിട്ടടിക്കുന്ന ശബ്ദമോ മറ്റോ ആണ് ചേർക്കുന്നതെങ്കിൽ അയാൾ എന്തോ വെള്ളത്തിൽ കഴുകുകയാ ണെന്നും അർത്ഥം ലഭിക്കും. അയാൾ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിക്കും അതിന് മുകളിൽ ചേർക്കുന്ന ശബ്ദത്തിനും ദൃശ്യപരമായി യാതൊരു പൊരുത്തവുമില്ലെ ങ്കിൽപ്പോലും ദൃശ്യവും ശബ്ദവും ഈ വിധം കൂട്ടിച്ചേർക്കുക വഴി അവ തമ്മി ലൊരു പൊരുത്തവും തുടർച്ചയും ആരോപിക്കാനാകുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിലാണ് ഇത്തരം അർത്ഥസാധ്യതകൾ ഫലപ്രദമാകുക യെന്ന നിബന്ധനകൂടിയുണ്ട്. ഫോളി കലയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകതയും വിശ്വാസ്യ തയും വെളിപ്പെടുന്ന സന്ദർഭംകൂടിയാണിത്. സർഗപരമായ ഭൂപരതപോലെ ശബ്ദ ത്തിലൂടെയുള്ള സർഗപരമായ ഈ ക്രിയാനിർമിതിയെ ജനപ്രിയചിത്രങ്ങൾ അത്യന്തം ഹിംസാത്മകമായ രംഗങ്ങളെ മറച്ചുകാണിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഒരു കഥാപാത്രം മറ്റൊരുകഥാപാത്രത്തെ തുടരെത്തുടരെ വെട്ടിക്കൊല്ലുന്നത് വെട്ടു ന്നയാളുടെ പ്രവൃത്തിയെയും അതിനോടൊപ്പമുള്ള ശബ്ദത്തേയും മാത്രം കാണി ച്ചുകൊണ്ട് ആവിഷ്കരിക്കാറുണ്ടല്ലോ. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ പലവ ഴിക്ക് നയിക്കാനും വ്യാഖ്യാനിക്കാനുമെല്ലാം ശബ്ദപഥത്തിന് ശേഷിയുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിനകത്തുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെ നില, ദൃശ്യവുമായുള്ള അവയുടെ കൂട്ടി ച്ചേർപ്പിലെ രീതിഭേദങ്ങൾ, ശബ്ദത്തിന്റെ താനതാളഭേദങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം ദൃശ്യ ത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ നിർണയിക്കാനും അതുവഴി ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീ കരണപ്രക്രിയയെ അടുത്തറിയാനും സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.

4.7.3. ശബ്ദത്തിന്റെ കാലപരമായ തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും

ചലച്ചിത്രം സംഗീതമെന്നതുപോലെ കാലത്തിലൂടെയാണ് അതിന്റെ ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വ്യവഹാര കാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ നിലനിൽപ് ദൃശ്യത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെതന്നെയും അർത്ഥത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടി ച്ചേർപ്പിലെ വ്യതിരിക്തതകൾക്കനുസരിച്ച് അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന സ്ഥലകാ ലങ്ങളുടെ തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും കഥാകാലവും വ്യവഹാരകാലവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പംചേർക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുകൂടി മാറി മറിയുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യചലനത്തോടൊപ്പമുള്ള ശബ്ദചലനവും അവിടെ പ്രധാനമാകു

ന്നു. ദൃശ്യചലനത്തോടൊപ്പമാണോ മുമ്പിലാണോ പുറകിലാണോ എന്നതെല്ലാം അവിടെ നിർണായകമാകുന്നു.

4.7.3.1. സങ്കലിത-അസങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾ

ശബ്ദത്തിന് ദൃശ്യവുമായുള്ള കാലപരമായ ബന്ധത്തെ മുൻനിർത്തി ശബ്ദത്തെ രണ്ടുവിധത്തിൽ തരംതിരിക്കാനാകും. തിരശ്ശീലയിലെ ഒരു പ്രവൃത്തിയുടെ ശബ്ദം അത് കാണുന്ന മാത്രയിൽത്തന്നെ കേൾക്കാനാകുന്നുവെങ്കിൽ അതിനെ സങ്കലിതശബ്ദം (Synchronous Sound) എന്ന് വിളിക്കാനാകും. അതേസമയം പ്രവൃത്തിയും ശബ്ദവും വ്യത്യസ്ത വഴിക്കാണ് നീങ്ങുന്നതെങ്കിൽ അതിനെ അസങ്കലിതശബ്ദം (Asynchronous Sound) എന്നും വിളിക്കാം. വ്യവഹാരകാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഇവയെ വേറിട്ടറിയാൻ സാധിക്കുക. സംഭാഷണരംഗങ്ങളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചുണ്ടനക്കത്തിനൊപ്പിച്ചാണ് ശബ്ദം കേൾക്കുന്നതെങ്കിൽ ശബ്ദം സങ്കലിതമാണെന്നും ചുണ്ടനക്കത്തിനൊപ്പിച്ചല്ലാതെ കുറച്ചു വൈകിയോ മുമ്പോ ആണ് ശബ്ദം വരുന്നതെങ്കിൽ അത് അസങ്കലിതമാണെന്നും പറയാം. അതേസമയം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മഗതമായോ ചിന്തയായോ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ശബ്ദങ്ങളിൽ ചുണ്ടനക്കമില്ലെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങൾ ചിന്തിക്കുന്ന അതേസമയത്തുതന്നെ കേൾക്കുന്ന ആന്തരികശബ്ദമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ അവയും സങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾതന്നെ. ദൃശ്യത്തിനോടൊപ്പം ചേരുന്ന ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളെല്ലാം സങ്കലിതശബ്ദങ്ങളാണ്. ജനക്കൂട്ടം, യുദ്ധഭൂമി തുടങ്ങി വലിയ രംഗഭൂമികളിലുള്ള വിശാലക്കാഴ്ചയിൽ എല്ലാവരുടെയും ചുണ്ടനകത്തിനൊപ്പിച്ചുള്ള കലമ്പലുകൾ കേൾപ്പിക്കാനാവില്ല. അതിനാൽ ഇത്തരം ശബ്ദകൂട്ടിച്ചേർപ്പിനെ ഭാഗികസങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾ (Semi Synchronous) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഇവ തികച്ചും സാങ്കേതികമായ ഒന്നാണ്. ഭാഗികസങ്കലിതമായാണ് ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതെങ്കിലും സങ്കലിതമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംവിധമുള്ള ദൃശ്യ-ശബ്ദപരിചരണമാണ് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുക.

സങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾ സ്ഥലകാലപരമായൊരു തുടർച്ച ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രദാനംചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ഇവ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ പ്രധാന ഉപാധികൂടിയാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്ന അതേകാലത്തുതന്നെ കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളായതിനാൽ ഇവയെ സമകാലത്തുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ (Simultaneous Sounds) എന്നുകൂടി വിളിക്കാറുണ്ട്. സങ്കലിതശബ്ദത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ ഏകീകരണമാണ് ഡബ്ബിംഗ് പ്രക്രിയയെ സാർത്ഥകമാക്കുന്നത്. ഡബ്ബിംഗിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രതലത്തെയും ഡബ്ബിംഗ് കലാകാരിയുടെ ജീവിതത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന *സിംഗിംഗ് ഇൻ ദ റെയിൻ* (1952) എന്ന ചിത്രത്തിൽ സങ്കലിതശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവും സാങ്കേതികവുമായ വശങ്ങളെ പ്രമേയബദ്ധമായിത്തന്നെ പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രവും ശബ്ദവും ഏകീകരിക്കാനാകാതെ കുഴങ്ങുകയും ശബ്ദത്തിന്റെ ഉടമ തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറകിലാണെന്ന് തിരിച്ചറിയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നിർവ്വഹണരംഗത്തിൽ സങ്കലിതശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ കാണികൾക്കെന്നപോലെ ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന പുറത്തെ കാണികൾക്കും ബോധ്യപ്പെടുന്നു.

ഡബ്ബിംഗിലുള്ള സാങ്കേതികപ്പിഴവുകളാലോ പ്രദർശനസമയത്തെ സാറ്റ ലൈറ്റ് പ്രശ്നങ്ങളാലോ എല്ലാം പലപ്പോഴും അസങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്ക പ്പെടാറുണ്ട്. അതുതന്നെ ബോധപൂർവ്വം ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് ചല ച്ചിത്രത്തിന്റെ തുന്നലറിയിക്കാത്ത ഒഴുക്കിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമു ണ്ട്. സിനിമയാണ് തങ്ങൾ കാണുന്നതെന്ന ബോധത്തിലേക്ക് കാണികളെ വലിച്ചി ടാനായി, ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അന്യവത്ക്കരിക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന, ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാനസങ്കേതസാധ്യയായി അസങ്ക ലിതശബ്ദങ്ങളും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ടെന്ന് സാരം. ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുമ്പോ പിമ്പോ ആയി കാലംതെറ്റി വരുന്ന ഇവയെ അകാലികശബ്ദം (Non Simultaneous) എന്നുകൂടി വിളിക്കാം. ഒരു ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ കാണാനിരിക്കുന്നതോ കണ്ടുകഴി ഞ്ഞതോ ആയ മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലെ ശബ്ദത്തെ ചേർക്കുന്നത് അകാലികശബ്ദ ത്തിനുദാഹരണമാണ്.

വർത്തമാനകാലദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ കഴിഞ്ഞുപോയ സംഭവങ്ങളുടെ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രതിധ്വനിക്കുന്നുവെങ്കിൽ അതിനെ ശബ്ദസ്മൃതി (Sonic Flashback) എന്ന് പറയാം. മുമ്പുനടന്ന സംഭവങ്ങളിലെ സംഭാഷണങ്ങളും മറ്റും കഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ ഓർമയിൽ പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ തന്നെയാണ് ശബ്ദസ്മൃതികൾ. ഇവിടെ ദൃശ്യം വർത്തമാനത്തിലും ശബ്ദം ഭൂത ത്തിലുമായിരിക്കും. വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ സംഭാഷണശകലങ്ങളോ സംഗീത ങ്ങളോ ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളോ ആയി ആഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന ശബ്ദ -സംഗീതങ്ങൾ പലതും ശബ്ദസ്മൃതികൾകൂടിയാണ്. കൂടാതെ ഒരു ദൃശ്യത്തിലെ ശബ്ദം അടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കവിയുന്ന എൽ കട്ട് ശബ്ദസംക്രമണം കുറച്ചു സമയത്തേക്കെങ്കിലും ശബ്ദസ്മൃതിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നും പറ യാനാകും. *അമ്മ അറിയാൻ*(ജോൺ എബ്രഹാം, 1986)ൽ ചാരായഷോപ്പിലിരുന്ന് മദ്യപിക്കുന്ന ബാലേട്ടൻ മദ്യത്തോടും മാർക്സിസത്തോടുമുള്ള തന്റെ നിലപാട് അറിയിക്കുന്നത് പുഴക്കടവിൽ കൂട്ടുകാർ കുളിക്കുന്ന തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്കു കൂടി വ്യാപിച്ചുനിൽക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. ദൃശ്യം ഭൂത ത്തിലും ശബ്ദം വർത്തമാനത്തിലുമാകുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരു കൊലയാളി താൻ ചെയ്ത കൊലപാതകത്തെപ്പറ്റി വിവരിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ ഭൂത കാലദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുകയും വിവരണം ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളിലും തുട രുകയും ചെയ്യുന്നതിനെ ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കാം. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങ ളിൽത്തന്നെ ഭൂതകാലശബ്ദവും വർത്തമാനകാലശബ്ദവും ചേർന്നുവരാറുമുണ്ട്. താനും തന്റെ സുഹൃത്തും അടിപിടികൂടിയതിനെക്കുറിച്ച് ഒരു കഥാപാത്രം വിവരി ക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അടിപിടികൂടുന്ന ദൃശ്യവും അതോടൊപ്പമുള്ള സ്വാഭാവികശ ബ്ദവും ഭൂതകാലത്തിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളാകുമ്പോൾ അതിന് മുകളിൽച്ചേരുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിവരണശബ്ദം വർത്തമാനകാലശബ്ദമാകുന്നു. രണ്ട് കാല ത്തിലുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെ സമന്വയമാണിവിടെയുള്ളത്.

വർത്തമാനകാലദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ കാണാനിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ ശബ്ദങ്ങൾ ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡെന്നമട്ടിൽ ചേരാറുണ്ട്. ഇതിനെ ശബ്ദഭാവി (Sonic Flashforward) എന്ന് വിളിക്കാം. *നായാട്ട്* (മാർട്ടിൻ പ്രക്കാട്ട്, 2012) എന്ന

ചിത്രത്തിൽ കാമുകിയെക്കാണാൻ രാത്രി വീട്ടിലേക്കെത്തിയ പ്രവീണെന്ന ചെറുപ്പക്കാരനെ പെൺകുട്ടിയുടെ വീട്ടുകാർ തങ്ങളുടെ ഉന്നതബന്ധമുപയോഗിച്ച് കള്ളക്കേസിൽ കുടുക്കുന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിക്കുക. അവിടെ പോലീസുകാരായ മണിയനും പ്രവീൺ മൈക്കലുംകൂടി പരാതിക്കാരുടെ വീട്ടിലെത്തി അവരുടെ ജനൽ പെട്രോളൊഴിച്ച് കത്തിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ ചെറുപ്പക്കാരനായ പ്രവീൺ മുൻവൈരാഗ്യത്തിന്റെ പേരിൽ വധശ്രമം നടത്തിയതാണെന്നും മറ്റുമുള്ള എഫ് ഐ ആറിലെ വാചകങ്ങൾ മണിയൻ വായിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ കേൾപ്പിക്കുന്നു. ആ ശബ്ദത്തിന്റെ ഉറവിടം വരാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. ഇവിടെ ദൃശ്യം വർത്തമാനത്തിലും ശബ്ദം ഭാവിയിലുമാണ്. ഒരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് വരാനിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലെ ശബ്ദം നേരത്തേകടന്നുവരുന്ന ജെ കട്ട് സങ്കേതത്തിൽ കുറച്ച് സമയത്തേക്ക് ശബ്ദഭാവി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഫ്രെയിമിന്റെ തലത്തിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ തലത്തിലുമെല്ലാം ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള കാലബന്ധങ്ങളെ പലവിധത്തിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കാറുണ്ട്. ഇതുകൂടാതെ ഷിയോൺ പറഞ്ഞ വിവിധങ്ങളായ *അകുസ്മീറ്റർ* ശബ്ദങ്ങളെ ശബ്ദഭൂതവുമായും ശബ്ദഭാവിയുമായും ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കാവുന്നതുമാണ്. ദൃശ്യപരമായും ആഖ്യാനപരമായും പ്രസക്തമാണ് ശബ്ദങ്ങളുടെ അസങ്കലിതത്വമെന്ന് സാരം.

ഐസൻസ്റ്റൈനെയും പുഡോവ്കിനെയും പോലെയുള്ളവർ സങ്കലിതശബ്ദത്തെ സംശയത്തോടെയാണ് വീക്ഷിച്ചത്. സംഭാഷണം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത് ഉപയോഗിച്ചു പഴകിയ രീതികളുടെ ആധിപത്യം തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുമെന്നും നാടകീയമായ (theatrical) ഒരു ചലച്ചിത്രാഭിനയ(Photographic perfomance)ത്തിന്റെ അതിപ്രസരത്തിന് കാരണമാകുമെന്നും മുന്നറിയിപ്പ് നൽകുന്നതോടൊപ്പം അത് മൊണ്ടാഷ് സംസ്കാരത്തെ തകർക്കുമെന്നും വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. സങ്കലിതശബ്ദത്തെ സംശയദൃഷ്ട്യാ വീക്ഷിച്ച ഇവർ പക്ഷെ ശബ്ദത്തിന്റെ അസങ്കലിതസാധ്യതയിൽ പ്രത്യാശപുലർത്തുന്നുമുണ്ട്.

വാസ്തവത്തിൽ ശബ്ദാനുഭവവും അതിന്റെ കാരണമാകുന്ന ദൃശ്യാനുഭവവും ഏകകാലികമായി അനുഭവപ്പെടണമെന്നില്ല എന്ന കാര്യം വാസ്തവമാണെങ്കിലും അത് സൈദ്ധാന്തികമായ ഒരു അതിവാദമോ കെട്ടുകഥയോ ആയേ ആർക്കും തോന്നൂ. എന്നാൽ കാര്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഇതിലെ വാസ്തവം ബോധ്യപ്പെടാതിരിക്കില്ല. വാസ്തവത്തിൽ, സ്വാഭാവികമായ അനുഭവത്തിൽ ശബ്ദവും അതിന്റെ സ്രോതസ്സും ഒരേസമയം അനുഭവപ്പെടുന്നത് സാധാരണമല്ല. അതിൽ വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തിനപ്പുറം വൈകാരികാവസ്ഥയ്ക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ടെന്ന് പുഡോവ്കിൻ ഉദാഹരണസഹിതം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. 'നിങ്ങൾ ഒരു മുറിയിലിരിക്കെ പൊടുന്നനെ ഒരു നിലവിളി കേൾക്കുന്നു. തിരിഞ്ഞ് നോക്കുമ്പോൾ കാണുന്നത് ഒരു ജനാലയാണ്. അതിനപ്പുറത്ത് തിരക്കുപിടിച്ച റോഡ് നിങ്ങളുടെ കാഴ്ചയിൽ തെളിയുന്നു. അപ്പോഴും ആ നിലവിളി മാത്രമാണ് നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്നത്. അല്ലാതെ റോഡിലൂടെ പോകുന്ന വാഹനങ്ങളുടെ ഒച്ചയോ ബഹളമോ ഒന്നും കേൾവിയിൽ പതിയുന്നില്ല. റോഡിലൊരിടത്ത് ഒരു ചെറിയ ആൾക്കൂട്ടം നിങ്ങൾക്ക് കാണാനാകുന്നു. ആളുകൾ കൂടി പരിക്കേറ്റ ഒരാളെ എടുത്ത് ഉയർത്താനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ്. ഇപ്പോൾ അയാളുടെ നിലവിളി

അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. നിങ്ങൾ ആ മനുഷ്യനെ നിരീക്ഷിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ റോഡിലെ വാഹനങ്ങളുടെ ഒച്ചയും ബഹളവും കേൾവിയിൽ പതിഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു. ആ ശബ്ദങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് തുളച്ചുകയറുന്ന ആംബുലൻസ് ശബ്ദം വ്യക്തമാകുന്നു. അതിനിടെ പരിക്കേറ്റയാളുടെ വസ്ത്രം നിങ്ങളുടെ കണ്ണിലുടക്കുന്നു. അത് നിങ്ങളുടെ സഹോദരന്റേതിന് സമാനമാണെന്ന് ഒരു ഞെട്ടലോടെ നിങ്ങൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. പൊടുന്നനെ രണ്ട് മണിക്ക് നിങ്ങളെ സന്ദർശിക്കാമെന്ന് പറഞ്ഞിരുന്ന സഹോദരനെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾ ഉൽക്കണ്ഠപ്പെടുന്നു. അത് തന്റെ സഹോദരാകാതിരിക്കണമേ എന്ന പ്രാർത്ഥനയോടെ നിങ്ങൾ മുറിയിലെ ഘടികാരത്തിലേക്ക് കണ്ണുപായിക്കുന്നു. അപ്പോൾ പുറത്തെ റോഡും വാഹനവും എന്നല്ല മറ്റെല്ലാ ശബ്ദങ്ങളും നിങ്ങളുടെ അനുഭവത്തിൽ ഊന്നാതായിരിക്കുന്നു. ചുമരിലെ ഘടികാരസൂചിയുടെ ചലനത്തിന്റെ നേർത്ത ടിക് ടിക് ശബ്ദം മാത്രമാണ് നിങ്ങളുടെ ചെവിയിൽ മുഴങ്ങുന്നത്. അതായത് നിലവിളി കേട്ട നിമിഷം മുതൽ നിങ്ങളുടെ ചുറ്റുമുണ്ടായിരുന്ന ശബ്ദങ്ങളിൽ ഏതാനും ചിലത് മാത്രമേ നിങ്ങളനുഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. അതാകട്ടെ, നിങ്ങളുടെ കണ്ണിൽ പതിയുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ തത്സമയശബ്ദങ്ങളായിരുന്നില്ല. അതായത് നിലവിളികേട്ടതുമുതൽ തത്സമയം നിങ്ങൾ കേൾക്കുന്ന ഒരേയൊരു ശബ്ദം ഘടികാരസൂചിയുടേതു മാത്രമാണ് (Pudovkin, 1965 :185-186). സദാ സമയവും ശബ്ദമുഖരിതമായ ലോകത്ത് ജീവിക്കുന്ന, യഥാർത്ഥസന്ദർഭങ്ങളിൽപ്പോലും മനുഷ്യരുടെ കാഴ്ചാനുഭവങ്ങളും കേൾവിയനുഭവങ്ങളും ഒരേ കാലമെന്ന തത്വം പാലിക്കുന്നില്ല എന്നതിനെ മുൻനിർത്തി ചലച്ചിത്രങ്ങളും അത് പാലിക്കാനല്ല ശ്രമിക്കുന്നത് എന്നാണ് പുഡോവ്കിൻ വാദിക്കുന്നത്. ആവിഷ്കരിക്കുന്ന വൈകാരികഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് വസ്തുക്കളുടെ ശബ്ദങ്ങളിൽ ചിലതിനെ ശ്രദ്ധയിൽ നിർത്തുകയും ചിലതിനെ ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. അതിനാൽ കലാത്മകത നിലകൊള്ളുന്നത് ശബ്ദങ്ങളുടെ തത്സമയസ്വഭാവത്തെ ലംഘിക്കുമ്പോഴാണെന്ന് മൊണ്ടാഷിന്റെ വക്താവായ പുഡോവ്കിൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു. സങ്കലിതശബ്ദങ്ങളുടെ സാധാരണ പ്രയോഗം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഫോട്ടോഗ്രഫിക് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാകുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നും അതേസമയം അസങ്കലിതശബ്ദങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകൾ മാധ്യമികമായ അപരിചിതവത്ക്കരണത്തെ ഉത്തേജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തെ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാക്കി നിർത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നും പുഡോവ്കിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കാം. അസങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾ വഴി സൃഷ്ടിക്കാനാകുന്ന നാടകീയതയെക്കുറിച്ചാണ് പുഡോവ്കിൻ വാചാലനാകുന്നതെന്ന് വ്യക്തം.

ദൃശ്യത്തെ സർറിയൽതലത്തിലേക്കോ വ്യത്യസ്തമായ ആലങ്കാരികാനുഭൂതിയിലേക്കോ നയിക്കാനോ ഒക്കെ ഇടർച്ചയുള്ള, അകാലികമോ അസങ്കലിതമോ ആയ, ശബ്ദങ്ങൾക്ക് കൂടുതലായി സാധിക്കും. പ്രതീകാത്മകമായിച്ചേരുന്ന പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളെക്കുറിച്ചും വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായിച്ചേരുന്ന സംഗീത-ശബ്ദങ്ങളെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. അവയെല്ലാം അസങ്കലിതശബ്ദങ്ങൾതന്നെ. ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ രൂപകാത്മകമായോ പ്രതീകാത്മകമായോ പൊലിപ്പിക്കാനുപയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള ശേഷിയെ മുൻനിർത്തിയാകണം സങ്കലിതമായ ശബ്ദത്തെ എതിർക്കുമ്പോഴും അസങ്കലിതശബ്ദത്തെ പ്രോത്സാ

ഹിപ്പിക്കാൻ പുഡോവ്കിനും ഐസൻസ്റ്റൈനുമെല്ലാം തയ്യാറാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ചേർക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ സ്വഭാവവും കൂട്ടിച്ചേർപ്പിന്റെ രീതിയുമെല്ലാം ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെയും അനുഭവത്തെയും നിർണയിക്കുകയോ കാണികളുടെ കാഴ്ചയെ നയിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു.

4.7.3.2. ശബ്ദത്തിന്റെ താളാത്മകത

ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള താളവേഗത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ മുറിച്ചുചേർക്കലിലുള്ള താളവേഗത്തിനുകൂടി പങ്കുണ്ടെന്ന് മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളെത്തന്നെ ശബ്ദത്തിന്റെ താളവേഗങ്ങൾ നിർണയിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. അവിടെ ശബ്ദതാളത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യതാളം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു. ശബ്ദങ്ങളുടെ ഉയർച്ചതാഴ്ചകൾക്കനുസരിച്ചോ താളക്രമത്തിനനുസരിച്ചോ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുചേർന്നുകൊണ്ട് ദൃശ്യതാളം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.

സന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികഭേദത്തിനും കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ സ്വരഭേദങ്ങൾക്കും എല്ലാം പൊരുത്തപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് സ്വീക്വൻസുകളുടെ ഗതിവേഗം നിശ്ചയിക്കുന്നത്. സംഗീതം പലപ്പോഴും ഇതിനെ പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. പിന്തുടരൽ രംഗങ്ങളിലും ഹൊറർ രംഗങ്ങളിലും സംഗീതം ഒഴിവാക്കിയാൽ അവയെത്ര സാധാരണമായിപ്പോകുന്നുവെന്ന് ഓർത്താൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. സംഗീതത്തിന്റെ താനതാളങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മുറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾ അത് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന വൈകാരികതയെ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കാറുണ്ട്. പരസ്പരം വൈരുദ്ധ്യത്തിലിരിക്കുന്ന രണ്ട് ശബ്ദതാളങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ട് പുതിയൊരു ശബ്ദാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കാനുമാകും. മന്ദമായൊഴുകുന്ന സംഗീതത്തെത്തുടർന്ന് അതിദ്രുതമുള്ള സംഗീത-ശബ്ദങ്ങളെ ചേർത്ത് പിരിമുറുക്കം നിലനിർത്താനും ചടുലസംഗീതത്തെ തുടർന്ന് മന്ദസംഗീത-ശബ്ദപരിസരങ്ങളെച്ചേർത്ത് സ്വാസ്ഥ്യാനുഭവം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനും ആകും. *ഗാങ്സ് ഓഫ് വസേപൂർ* (അനുരാഗ് കശ്യപ്, 2012) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭം നോക്കുക. ടി.വിയിലെ പതിഞ്ഞൊഴുകുന്ന ഗാനരംഗത്തിനൊപ്പിച്ചുള്ള ക്യാമറയുടെ പതിഞ്ഞ ഡോളി ബാക്ക് ചലനത്തിലാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. ക്യാമറ വലിഞ്ഞ് പതിയെ പുറകോട്ടെത്തുമ്പോഴേക്കും സംഗീതത്തിലെ സ്വാസ്ഥ്യത്തെ തകർത്തുകൊണ്ട് ഒരു വെടിപൊട്ടുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കാം. ടി.വിയിലെ ദൃശ്യത്തെ തുളച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന വെടിയുണ്ടയുടെ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ കാണികളെയും ഞെട്ടിക്കുന്നു. തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിൽ വെടിയൊച്ചയും ആക്രോശങ്ങളുമെല്ലാമായി ശാബ്ദികമായ കലുഷത തുടരുകയാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഒരു ശബ്ദപരിസരത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ മറ്റൊരു ശബ്ദപരിസരത്തിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചുവടുമാറിക്കൊണ്ട് കേൾവിയിലെ കലുഷതയെ ശാരീരികാനുഭവമാക്കി പരിവർത്തിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്.

ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണശേഷമാണ് പശ്ചാത്തലസംഗീതവും മറ്റും ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതെന്നതിനാൽ പലപ്പോഴും ദൃശ്യങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തലാണ് സാധാരണം. ശബ്ദസന്നിവേശത്തിന്റെ തലത്തിലാണത് സംഭവിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച് ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ച ദൃശ്യ

ങ്ങളെ മുറിക്കാറാണ് പതിവ്. *പോക്കുവെയിൽ* എന്ന ചിത്രത്തെപ്പോലെ സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന പരീക്ഷണവഴികളുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലും എഡിറ്റിംഗിലും *പോക്കുവെയിലി*ന്റെ വഴിതന്നെയാണ് മിക്കപ്പോഴും സ്വീകരിക്കാറുള്ളതും. മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച ഗാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് രംഗചിത്രീകരണം ചെയ്യുന്നിടത്ത് ദൃശ്യം സംഗീതത്തെ കൃത്യമായി പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും കാണാം. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ സന്നിവേശത്തിലാകട്ടെ, സംഗീതത്തിന്റെ താളമോ വരികളോ എല്ലാം ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നതിന് നിദാനമാകുകയും ചെയ്യും. ഉദാഹരണമായി മണിരത്നത്തിന്റെ *കണ്ണത്തിൽ മുത്തമിട്ടാൽ* (2002) എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'ഒരു ദൈവം തന്ത പൂവേ' എന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ വരികൾക്കനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെതന്നെ *ആയ്ത എഴുത്തി*(2004)ലെ 'സണ്ടക്കോഴി..' എന്ന ഗാനത്തിലാകട്ടെ, സംഗീതത്തിന്റെ താളത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നത്. എങ്കിലും പശ്ചാത്തലശബ്ദ-സംഗീതങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ ദൃശ്യത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ശബ്ദത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ് സാധാരണമെന്നും കാണാം. ഇത്തരം ഘട്ടങ്ങളിൽ ചേർക്കുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ മന്ദ-വേഗവ്യതിയാനങ്ങൾ പലവിധമായ ദൃശ്യപ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കും.

മന്ദദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചേരുന്ന മന്ദസംഗീതവും വേഗതയേറിയ കട്ടുകളുള്ള ദൃശ്യശകലങ്ങൾക്കൊപ്പം ചേരുന്ന വേഗതയേറിയ സംഗീതവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഗതിവേഗത്തെയും വിശിഷ്യാ ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതാളത്തെയും നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. *സിറ്റി ഓഫ് ഗോഡ്* (കാതിയ ലുൻഡ് (Katia Lund) & ഫെർണാണ്ടോ മെരേല്ലിസ് (Fernando Meirelles), 2002) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ സാമ്പ്രദായികതയെ പിൻപറ്റാതെയുള്ള എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകൾ കാണാം. കത്തി മൂർച്ചകൂട്ടുന്നതിന്റെയും കോഴികൊക്കുന്നതിന്റെയും സംഗീതോപകരണങ്ങൾ വായിക്കുന്നതിന്റെയും പച്ചക്കറിയരിയുന്നതിന്റെയും ആളുകൾ ചുവടുവെയ്ക്കുന്നതിന്റെയും പാചകം ചെയ്യുന്നതിന്റെയുമെല്ലാം സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങളുടെ താളത്തിനനുസരിച്ച് അതിവേഗം മിന്നിമായുന്നു. ആദ്യം കത്തി മൂർച്ചകൂട്ടുന്ന ശബ്ദത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതെങ്കിൽ അതോടൊപ്പം പതിഞ്ഞുകേൾക്കുന്ന ബ്രസീലിയൻ സംഗീതം ക്രമേണ ഉച്ചത പ്രാപിക്കുന്നതോടെ ദൃശ്യമുറിയലുകൾ സംഗീതത്തിന്റെ താളത്തെ പിൻപറ്റുന്നത് കാണാം. കത്തി മൂർച്ചകൂട്ടുന്ന ശബ്ദം സംഗീതത്തിൽ ലയിച്ചില്ലാതാകുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഗീതവേഗത്തിനനുസരിച്ച് സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് അതിവേഗം മുറിഞ്ഞുചേരുന്ന ഈ ദൃശ്യ-ശബ്ദപദ്ധതിയിലൂടെതന്നെ വരാനിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗത്തെ കാണികൾക്ക് ഊഹിക്കാനുമാകും. ഇത്തരമൊരു ഗതിവേഗം *ജെല്ലിക്കെട്ട്* (2019) എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭഷോട്ടുകളിലും കാണാനാകും.

മന്ദമായൊഴുകുന്ന സംഗീതത്തിനൊപ്പിച്ച് മന്ദമായൊഴുകുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ശാന്തമോ വിരസമോ ആയ ദൃശ്യാനുഭവത്തെയാണ് പകരുക. *പോക്കുവെയിലി*ൽ ബാലുവും അയാളുടെ പെൺസുഹൃത്തും (കൽപനയുടെ കഥാപാത്രം) റേഡിയോ

സംഗീതംകേട്ട് പുഴയ്ക്കരികിലിരിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ചൗരസ്യയുടെ പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതത്തിന്റെ സ്ഥായീഭേദത്തിനനുസരിച്ച് മുറിയാതെ ഒഴുകുകയാണ് ക്യാമറ. പശ്ചാത്തലത്തിലെ ചൗരസ്യസംഗീതത്തിനൊപ്പിച്ച് ക്യാമറ ക്രമേണ ഉയർന്ന് സാന്ധ്യപ്രകാശത്താൽ തിളങ്ങുന്ന ഓളമൊതുങ്ങാത്ത പുഴവെള്ളത്തെ മാത്രം ഫ്രെയിമിലൊതുക്കുകയും സംഗീതത്തിന്റെ സ്ഥായി കൂടുന്നതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യം മുറിയാതെതന്നെ ക്യാമറ മുകളിലോട്ട് പതിയെ ഉയർന്നുകൊണ്ടും സൂംബാക്കായി ക്കൊണ്ടും പുഴയ്ക്കക്കരെകൂടി കാണാവുന്ന വിധത്തിലുള്ള ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോ ണിലുള്ള വിദൂരദൃശ്യത്തിലെത്തിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഗീതത്തിനനുസ രിച്ചുള്ള ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെ ദൃശ്യം മുറിയാതെ പകർത്തി സംഗീതത്തിന്റെ ഭാവത്തെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കൂടി വ്യാപിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ക്യാമ റയുടെയും ഫ്രെയിമിലെ ജലതരംഗങ്ങളുടെയുംവരെ ചലനം സംഗീതത്തിനൊ പ്പിച്ചാണെന്ന് തോന്നിക്കുംവിധം അത്യന്തം കാവ്യാത്മകമായൊരു ദൃശ്യ-ശബ്ദവി ന്യസനമാണവിടെ അനുഭവിക്കാനാകുക.

ദൃശ്യ-സംഗീതതാളങ്ങളെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായി ചേർത്തുകൊണ്ടും വ്യത്യസ്ത പ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനാകും. റോബർട്ട് ബ്രസോണിന്റെ *ഫോർ നൈറ്റ്സ് ഓഫ് എ ഡ്രീമറി*(1971)ൽ ബോട്ടിന്റെ മന്ദചലനത്തോടൊപ്പം ജീവസ്സു റ്റതും ചടുലവുമായ കാലിപ്സോ സംഗീതം ചേർത്തുകൊണ്ട് രംഗത്തെ കാൽപ്പനി കമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. സംഗീതത്തിന്റെ ഉറവിടം പിന്നീട് മാത്രമാണ് വെളിപ്പെ ടുന്നത്. മന്ദമായി ചലിക്കുന്ന ബോട്ടിന്റെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ചേർക്കുന്ന ദ്രുതസം ഗീതത്തിന്റെ അപരിചിതമായ ഈ ചേരുവ ആലസ്യമാർന്നതും നിഗൂഢവുമായ പ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ബോർഡ്വലും തോംപ്സണും നിരീക്ഷിക്കുന്നു മുണ്ട് (Bordwell, 2006 : 277). ഇങ്ങനെ ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങളുടെ താളവേഗങ്ങളെ ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് വിന്യസിക്കുകയോ സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യ ങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളുടെ ഗതിവേഗ ത്തെയും വൈകാരികവേഗത്തെയും പലമട്ടിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിയന്ത്രിക്കാറു ണ്ട്. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ശബ്ദത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമ ഗ്രമായ താളത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനമാണെന്ന് കാണാം. അവിടെ സംഗീതവും സംഭാഷണവും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുമെല്ലാം വിവിധങ്ങളായ ധർമങ്ങൾ നിർവഹിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ സജീവമായി ഇട പെടുന്നു. പലതായി പിരിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ശബ്ദതലത്തെ ആഖ്യാനയുക്തിക്കനുസ രിച്ച് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും അർത്ഥവത്തായും ഏകോപിപ്പിക്കുകയും ശബ്ദ-സംഗീതനിയന്ത്രണങ്ങളെ ആഖ്യാനബദ്ധമായി ഔചിത്യത്തോടെ ക്രമീകരി ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലെ കലാത്മകതയെന്ന് ചുരുക്കം.

4.8. ഉപസംഹാരം

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനഘടനയുടെ നിർമാണഘടകങ്ങളായ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേത ങ്ങളെ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതായിരുന്നു ഒന്നാംഭാഗം. സങ്കേതങ്ങ ളുടെ സാങ്കേതികവിവരണങ്ങളെക്കാളേറെ അവ കാണിയുടെ ആസ്വാദനവുമായി സംവദിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നും വാച്യാർത്ഥതലത്തെയും കടന്നുള്ള വ്യംഗ്യാർത്ഥ സാധ്യതകളിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങളെ നയിക്കാനുള്ള ഈ സങ്കേതങ്ങളുടെ

ശേഷിയെന്തെന്നും ഉദാഹരണങ്ങളിലൂടെ കണ്ടെത്താനാണ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വിവിധങ്ങളായ സങ്കേതങ്ങളെ കലാത്മകയുക്തിയോടെ വിന്യസിക്കാനാണ് പല ചലച്ചിത്രകാരരും ശ്രമിക്കാറുള്ളത്. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നിലപാടുകളായോ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ സവിശേഷശൈലികളായോ എല്ലാം ഇവ സംവിധായകർക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്നു. വ്യക്തമായൊരു ശൈലി മുന്നോട്ടുവെച്ചുകൊണ്ടുവന്ന ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസവും ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവും ഡോഗ്മാ 95 മൂന്നാംലോകസിനിമയുമെല്ലാം സാങ്കേതികസാധ്യതകളെ സൗന്ദര്യപരമായും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും സൂക്ഷ്മമായി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സങ്കേതങ്ങളെ സ്വതസിദ്ധമായ ശൈലിയിൽ ആഖ്യാനത്തിലടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും ചില സവിശേഷശൈലികളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടും തങ്ങളുടേതായ മുദ്ര ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പതിപ്പിക്കുന്ന *ഓഥ്യർ* സംവിധായകരുമുണ്ട്. ഹിച്ച്കോക്കും ബ്രസോണും റെന്വാറും മിസോഗുച്ചിയും യാസുജിറോ ഒസുവും തർക്കോവ്സ്കിയുമെല്ലാം സ്വന്തമായ ചലച്ചിത്രഭാഷ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത് ഈ വഴിക്കാണ്. ഈ മട്ടിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും അത് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിനനുസരിച്ചും മാധ്യമബോധത്തോടുകൂടി ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും പരുവപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നതിനാലാണ് മലയാളത്തിൽ കെ. ജി. ജോർജെന്ന സംവിധായകന്റെ സംവിധാനവഴി വ്യത്യസ്തമാകുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രശൈലിയെ അടുത്തുപരിചയിക്കുന്നതിന് സങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ പ്രയോഗവൈവിധ്യത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സൂക്ഷ്മമായ അറിവ് അനിവാര്യമാണ്.

അധ്യായം അഞ്ച്

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ സിനിമകൾ-സാമാന്യപരിചയം

1970-കളുടെ മധ്യത്തിൽത്തുടങ്ങി 90-കളുടെ പകുതിവരെ സജീവമായിരുന്ന മലയാളത്തിലെ ചലച്ചിത്രധാരയാണ് സമാന്തരസിനിമ അല്ലെങ്കിൽ മധ്യവർത്തി സിനിമ എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. പി. പത്മരാജൻ, ഭരതൻ, മോഹൻ, വി. കെ. പവിത്രൻ തുടങ്ങിയ ഒരു നിര ചലച്ചിത്രകാരർ വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങളിലൂടെ ഈ ധാരയുടെ വക്താക്കളായി മാറി. കലാസിനിമയ്ക്കും കമ്പോള സിനിമയ്ക്കും മധ്യേയുള്ള വഴിയിലൂടെയായിരുന്നു സമാന്തരസിനിമക്കാരുടെ കലാസഞ്ചാരം. ആ ധാരയിലെ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്രകാരനാണ് കെ.ജി. ജോർജ്. ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങളിലൂടെ ശ്രദ്ധേയമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടികൾ. അവയുടെ കലാപരവും ശിൽപ്പപരവുമായ പ്രത്യേകതകളെ അപഗ്രഥിക്കാനാണ് ഈ ഭാഗത്ത് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതായത് കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകളെയും അത് സാധ്യമാക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി പഠിക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. അപഗ്രഥനങ്ങളിലേക്ക് കടക്കും മുമ്പ് കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ സംഭവിച്ച ചലച്ചിത്രസാഹചര്യത്തിലേക്കുകൂടി കണ്ണോടിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

1976-ലാണ് ആദ്യസിനിമയായ *സ്വപ്നാടന*വുമായി കെ. ജി. ജോർജ് മലയാളചലച്ചിത്രലോകത്തേക്കെത്തുന്നത്. ലോകമൊട്ടുക്കും ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽത്തന്നെയും പലവിധമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കാലമാണത്. പ്രമേയവൈചിത്ര്യങ്ങളോടൊപ്പം പലവിധമായ ആഖ്യാനപരീക്ഷണങ്ങളും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ മാധ്യമാവബോധവുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രരചനയെ കൂടുതൽ ചടുലമാക്കിയ കാലം. ആ അർത്ഥത്തിൽ സിനിമ എന്ന കലാരൂപം അതിന്റെ തനിമയെ മാധ്യമവിശേഷമായിത്തന്നെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്ന ഘട്ടംകൂടിയായിരുന്നു അതെന്ന് പറയാം. ആ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മലയാളത്തിലെ നവസിനിമാക്കാരുടെ രംഗപ്രവേശകാലം ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിൽ നിർണായകമാണുതാനും. അത്യന്തം ചടുലമായ 70-കളിൽ രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഉയർന്ന മാധ്യമബോധത്തോടൊപ്പം വിദേശസിനിമകളുടെയും സമകാലികമായി ഇന്ത്യൻസിനിമകളുടെയും ഗുണകരമായ സ്വാധീനങ്ങൾ കാണാനാകും. അതിന് ശക്തമായ പശ്ചാത്തലമായി അദ്ദേഹം അക്കാദമികമായി നേടിയ ചലച്ചിത്രവിദ്യാഭ്യാസം നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ മലയാളത്തിലെ സമാന്തര സിനിമയുടെ ഉത്തമോദാഹരണമായി കണക്കാവുന്നതാണ് കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ എന്ന് പറയാം. മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സാങ്കേതികമായ പരിചരണം വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ മുന്നോടിയായി ആ ചിത്രങ്ങളുടെ കാലികമായ പശ്ചാത്തലം, ലോകസിനിമയുടെയും ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെയും, അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

5.1. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും ലോകസിനിമ

ലോകസിനിമയിൽ അത്യന്തം ചടുലമായ പല പരിവർത്തനങ്ങളും സംഭവിച്ച കാലമാണ് 1970-കളും 1980-കളും. ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായ അപഗ്രഥനം, മാർക്സിയൻ രീതിയിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രവിശകലനം, മനഃശ്ശാസ്ത്രവിശകലനം, സ്ത്രീവാദപരമായ വിചാരണ തുടങ്ങിയ വിശാലമായ തുറകളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികമേഖല വികസിക്കുന്ന ഘട്ടംകൂടിയാണത്. അമ്പതുകളിൽത്തുടങ്ങി അറുപതുകളിൽ പ്രബലമായ ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിന്റെ അലയൊലികൾ എഴുപതുകളിലേക്കും വ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. സ്റ്റുഡിയോകേന്ദ്രിതമായ സിനിമകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കുറഞ്ഞ മുതൽമുടക്കുള്ള, സംവിധായകർക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യവും പ്രാധാന്യവും ലഭിക്കുംവിധമുള്ള, ചലച്ചിത്രനിർമാണപദ്ധതികളിലേക്കായിരുന്നു ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗം ചുവടുവെച്ചത്. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗചിത്രങ്ങളുടെ സാങ്കേതികവഴിയിൽ ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസവും ബാസിനിയൻ ചിന്തകളും വ്യക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയുണ്ടായി. സിനിമയുടെ എല്ലാ വശങ്ങളിലും നിയന്ത്രണമുള്ള ആളെന്ന നിലയിൽ സാഹിത്യത്തിൽ എഴുത്തുകാരുടെ കർത്തൃത്വപദവി പോലൊന്ന് സംവിധായകർക്കും ചാർത്തിക്കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള 'ഓഥർ സിദ്ധാന്തം' നവതരംഗത്തിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുകയുണ്ടായി. ഓർസൺ വെൽസിനെയും ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിനെയും റോബർട്ട് ബ്രസണിനെയുമെല്ലാം ആ മട്ടിൽ വ്യതിരിക്തശൈലികളുള്ള, ചിത്രങ്ങളിൽ സ്വന്തമായ കയ്യൊപ്പ് ചാർത്തുന്ന, ചലച്ചിത്രരചയിതാക്കളായി നവതരംഗക്കാർ വിലയിരുത്തി. സ്റ്റുഡിയോ കാഴ്ചകൾക്കുപകരം പുറംകാഴ്ചകളിലേക്ക് നവതരംഗസിനിമക്കാർ ക്യാമറയെ തുറന്നുവെച്ചു. സ്വാഭാവികവെളിച്ചവിധാനത്തിനും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തുനിന്നുതന്നെയുള്ള ശബ്ദലേഖനത്തിനും ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനത്തിനും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്കുമെല്ലാം അവർ പ്രാധാന്യം നൽകി. അരേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾക്കൊപ്പം ന്യൂസ് റീൽ ഫൂട്ടേജുകളും അശരീരി ആഖ്യാനങ്ങളും ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതികളും ജംപ്കട്ട്, ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം, നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനം, 180 ഡിഗ്രി ചട്ടത്തിന്റെ നിരാസം, എസ്റ്റാബ്ലിഷിംഗ് ഷോട്ടുകളുടെ അഭാവം തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളും നവതരംഗചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ അന്യവത്ക്കരണത്തിന്റെ സിനിമാറ്റിക് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ നവതരംഗക്കാർ പരിചയപ്പെടുത്തി. കുറഞ്ഞ മുതൽമുടക്കുള്ള ചിത്രങ്ങളായതിനാൽ സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ ഇത്തരം പരീക്ഷണങ്ങൾ പരിമിതികൾക്കകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രനിലപാടുകളായി. ക്ലോദ് ഷാബ്രോൾ (Claude Chabrol, 1959-2009)[4], ഫ്രാങ്സ്വാ ത്രൂഫോ (François Truffaut, 1959-1983), ഴാൻ ലുക് ഗൊദാർദ് (Jean-Luc Godard, 1960-2022), ജാക്വസ് റിവെറ്റെ (Jacques Rivette, 1961-2009), എറിക് റോമർ (Éric Rohmer, 1961-2009) തുടങ്ങിയ കയി യേ ദു സംവിധായകരിലൂടെയും ആഗ്നേ വർദ (Agnès Varda, 1955-2019), അലൻ റെനെ

[4]സംവിധായകർ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ സജീവമായിരുന്ന കാലഘട്ടമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

(Alain Resnais,1959-2014), ജാക്വസ് ഡെമി (Jacques Demy, 1961-1988), ക്രിസ് മാർക്കർ (Chris Marker, 1952-2011) തുടങ്ങിയ ലെഫ്റ്റ് ബാങ്ക് സിനിമക്കാരിലൂടെയും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗം പുഷ്ടിപ്പെട്ടു.

ഫ്രാൻസിൽ ഗൗളിസ്റ്റ് ഭരണകൂടത്തോടുള്ള അതൃപ്തി വിദ്യാർത്ഥികളും തൊഴിലാളികളും ഏറ്റെടുത്തു. നിരവധി സമരങ്ങളും പണിമുടക്കുകളും ഫാക്ടറി പിടിച്ചെടുക്കലുകളുമെല്ലാമായി 1968-ലെ മെയ് മാസത്തിൽ അത് അഭ്യന്തരകലാപമായി പരിണമിച്ചു. അതോടുകൂടി ഫ്രാൻസിന്റെ രാഷ്ട്രീയമണ്ഡലം ചടുലമായി. ഈ അസ്വസ്ഥതകൾക്കിടയിൽ ഫ്രാൻസിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഫിലിം ആർക്കൈവായ *സിനിതീക്കി*നെ വളർത്തുകയും പരിപാലിക്കുകയും ചെയ്ത ഹെന്റി ലാങ്ലോയ്സി(Henri Langlois)നെ പുറത്താക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഉത്തരവിറങ്ങി. ഭരണപരമായ കഴിവില്ലായ്മ ആരോപിച്ചുകൊണ്ട് ആർക്കൈവ്സിന്റെ സബ്സിഡി നിർത്തലാക്കുകയും പുതിയൊരു തലവനെ നിയമിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ചെയ്തു. അഭ്യന്തരവകുപ്പുമന്ത്രി ആന്ദ്രേ മാൽറോക്സ് (Andre Malraux) ആർക്കൈവ്സിന്റെ നേതൃത്വം ഏറ്റെടുത്തു. അത് സിനിമാമേഖലയിൽ വലിയ ഒച്ചപ്പാടുണ്ടാക്കി. *സിനിതീക്കി*ലെ പ്രദർശനത്തിലൂടെ തങ്ങളുടെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഭൂരിഭാഗവും നേടിയ കുട്ടികളെയും ഈ നീക്കം ചൊടിപ്പിച്ചു. പ്രധാനപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രോത്സവമായ കാൻസിലെ പ്രദർശനം തടഞ്ഞുകൊണ്ട് ഗൊദാർദും ത്രൂഫോയും ശാരീരികമായിത്തന്നെ ഇടപെട്ടു. ജൂറിയിൽനിന്ന് ലൂയി മാലേയും റൊമാൻ പൊളെൻസ്കിയും രാജിവെയ്ക്കുകയും ടെലഗ്രാമിലൂടെ കുറസോവയും ഹിച്ച്കോക്കും ഫെല്ലിനിയുമെല്ലാം സമരത്തിന് പിന്തുണ അറിയിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ കാൻസും പ്രക്ഷോഭത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെട്ടു. ഒടുവിൽ മൽറോക്സ് പിൻമാറുകയും ലാങ്ലോസിനെത്തന്നെ തൽസ്ഥാനത്ത് തുടരാനനുവദിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇങ്ങനെ ഫ്രാൻസിലെ രാഷ്ട്രീയവികാസങ്ങൾ നേരിട്ട് ഫ്രാൻസിലെ ചലച്ചിത്രമേഖലയെക്കൂടി ബാധിക്കുന്നതും 68-ൽ ഫ്രഞ്ച് സിനിമ കൂടുതൽ രാഷ്ട്രീയമായ വിവക്ഷകളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നതും കാണാം. ഗൊദാർദ് *വീക്കെൻഡ്* (1967) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ 'തന്റെ സിനിമയുടെ ആദ്യഘട്ടം അവസാനിച്ചു' എന്ന് പ്രതീകാത്മകമായി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് *ലേ ചിനോസി*(1968)ലൂടെ ഘടനയും പ്രമേയവും കൂടുതൽ രാഷ്ട്രീയമായി പുനഃക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രബന്ധങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങി. 1970-കളോടുകൂടി ഫ്രാൻസിൽ നവതരംഗം അവസാനഘട്ടത്തിലേക്കടുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിലേക്ക് അതിന്റെ അലയൊലികൾ വ്യാപിച്ചുതുടങ്ങിയിരുന്നതേയുള്ളൂ. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗസിനിമക്കാരിലെ പ്രബലർതന്നെ എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും പുതിയ പുതിയ പ്രമേയങ്ങളും അതിനൊത്ത ആഖ്യാനവഴികളുമായി സജീവമാകുന്നുമുണ്ട്.

1960-കളിൽ ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിന്റെ അതേ കാലയളവിൽത്തന്നെ ഡോക്യുമെന്ററി ചലച്ചിത്രനിർമാണമേഖലയിൽ സിനിമാവെരീറ്റേ (സത്യത്തിന്റെ സിനിമ) ശൈലിയും പ്രബലമായി. നവതരംഗത്തിന്റെ പ്രധാന സൗന്ദര്യശാസ്ത്രനിലപാടുകൾ തന്നെയാണ് സിനിമാവെരീറ്റയും സ്വീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും മുൻകൂട്ടി

തയ്യാറാക്കിയ തിരക്കഥയ്ക്കനുസൃതമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളല്ല മറിച്ച് ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിലുള്ളതിനെ അതേപടി ചിത്രീകരിക്കുക എന്ന രീതിയാണ് സിനിമാവെരീറ്റേ സ്വീകരിച്ചത്. സംവിധായകരുടെ നിയന്ത്രണത്തിൻ കീഴിലല്ല ആവിഷ്കരണം എന്നതുതന്നെ ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത. അഭിനയപരിചയമില്ലാത്ത അഭിനേതാക്കൾ, പൂർവ്വനിശ്ചിതമല്ലാത്ത സംഭാഷണങ്ങൾ, ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനം, വളരെച്ചുരുങ്ങിയ എഡിറ്റിംഗ്, ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യങ്ങൾ, അശരീരി ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ടൈറ്റിൽകാർഡുകളുടെയും നിരാസം, കയ്യിൽക്കൊണ്ട് നടക്കാവുന്ന ശബ്ദോപകരണങ്ങളും 16എം എം ക്യാമറയുമുപയോഗിച്ചുള്ള ദൃശ്യ -ശബ്ദാലേഖനവും തുടങ്ങി സ്വാഭാവികാവിഷ്കാരത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന സാങ്കേതികവഴികളെല്ലാം സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലിയ്ക്ക് സ്വീകാര്യമായി. ഴാൻ റൗച്ചും(Jean Rouch) എഡ്ഗർ മോറിനും(Edgar Morin) ചേർന്ന് രചിച്ച *ക്രോണിക്കിൾ ഓഫ് സമ്മർ* (1960) ക്രിസ്മാർക്കറും പിയറേ ലൊമ്മെയും (Pierre Lhomme) ചേർന്ന് രചിച്ച *ദി ലവ്‌ലി മൻത് ഓഫ് മേ* (1963) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളെ സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലിയുടെ മികച്ച മാതൃകകളായി കണക്കാക്കുന്നു. വെർതോവിന്റെ *കിനോ ഐ*യുടെ വികസിതരൂപമായിക്കൂടി സിനിമാവെരീറ്റേ ചലച്ചിത്രശൈലിയെ കാണാനാകും. നിരീക്ഷണാത്മകമായ സിനിമ (Observational Cinema) എന്ന പേരിലും ഇതറിയപ്പെട്ടു. റിച്ചാർഡ് ലീകോക്ക് (Richard Leacock, 1935 -1996), ഡി. എ. പെന്നെ ബേക്കർ (D. A Pennebaker, 1953-2016), റോബർട്ട് ഡ്ര്യൂ (Robert Drew, 1954-2008) തുടങ്ങിയ സംവിധായകരിലൂടെ അമേരിക്കയിലും കാനഡയിലും വികസിച്ചുവന്ന സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലി ഡയറക്ട് സിനിമ (Direct Cinema) എന്ന വിളിപ്പേരിലാണ് അറിയപ്പെട്ടത്. കരേൽ റെയ്സ് (Karel Reisz, 1960-1990), ടോണി റിച്ചാർഡ്സൺ (Tony Richardson, 1954-1994) തുടങ്ങിയ സംവിധായകരിലൂടെ ബ്രിട്ടനിൽ വികസിച്ച ഇത് സ്വതന്ത്രസിനിമ (Free Cinema) എന്നും വിളിക്കപ്പെട്ടു. ഈ സ്വതന്ത്രസിനിമ തന്നെയാണ് ബ്രിട്ടീഷ് നവതരംഗത്തിലും നിർണായകസ്വാധീനമാകുന്നത്. 1960-കളിലാണ് പ്രബലമായതെങ്കിലും ഏറിയും കുറഞ്ഞും സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലിയെ പിൻപറ്റുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഇന്നും കാണാനാകും.

അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലുമെല്ലാം ലാറ്റിനമേരിക്കൻ രാജ്യങ്ങളിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലും പുതുചലനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയിരുന്നു. ബ്രസീലിൽ ഗ്ലോബർ റോഷ(Glauber Rocha, 1958-1981)യും കാർലോസ് ഡയേഗ്വസും(Carlos Diegues, 1960-) റയ് ഗുവേര(Ruy Guerra, 1954-)യും നെൽസൺ പെരേര ദോസ് സാൻതോസു(Nelson Pereira dos Santos, 1955-2013)മെല്ലാം മുന്നിൽനിന്ന് നയിച്ച സിനിമാനോവോ പ്രസ്ഥാനം വിശപ്പിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലേക്കും കൊളോണിയൽ അധിനിവേശത്തിന്റെ ഹിംസാത്മകപ്രവണതകളിലേക്കും സാമ്പത്തികവും സാംസ്കാരികവുമായ ചൂഷണങ്ങളിലേക്കുമെല്ലാം ക്യാമറ തിരിച്ചു. ‘സത്യത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന, ബൗദ്ധികമായ നിയന്ത്രണ(Intellectual

Censorship)ത്തിന്റെ കാപട്യത്തെയും സമ്മർദ്ദത്തെയും എതിർക്കാൻ തയ്യാറാകുന്ന, കലയുടെ കച്ചവടവത്ക്കരണത്തിനെതിരെയും ചൂഷണത്തിനെതിരെയും ശബ്ദമുയർത്താൻ ശേഷിയുള്ള, ചലച്ചിത്രകാരർ എവിടെയുണ്ടോ അവിടെ സിനിമാനോവോയുടെ ജീവാത്മാവുണ്ട്' എന്ന് റോഷ പ്രഖ്യാപിച്ചു (Xavier, Ismail, 2019: 45-46). ആ പ്രഖ്യാപനത്തിൽത്തന്നെ സിനിമാനോവോയുടെ രാഷ്ട്രീയനിലപാട് വ്യക്തമാണ്. പരിചയസമ്പന്നരല്ലാത്ത അഭിനേതാക്കളെ അഭിനയിപ്പിച്ചും കുറഞ്ഞ മുതൽമുടക്കിൽ ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചും ചിത്രീകരണത്തിലെയും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെയും പരമ്പരാഗതരീതികളെ ലംഘിച്ചും ഓഥർ ശൈലികളെ സ്വീകരിച്ചുമെല്ലാം ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെയും സോവിയറ്റ് സിനിമയുടെയും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിന്റെയുമെല്ലാം പ്രകടമായ സ്വാധീനം സിനിമാനോവോ പ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങളിലും പ്രകടമായി.

ജൂലിയോ ഗാർഷ്യ എസ്പിനോസ (Julio García Espinosa, 1955-1994), സാറാ ഗോമസ് (Sara Gómez, 1962-1974), തോമസ് ഗുട്ടിറെസ് അലിയ (Tomás Gutiérrez Alea, 1960-1994) തുടങ്ങിയവരിലൂടെ ക്യൂബയിൽ അപൂർണസിനിമ (Imperfect Cinema) എന്ന ആശയം ഉരുത്തിരിയുന്നതും ഏകദേശം സിനിമാനോവോയുടെ അതേ കാലയളവിൽത്തന്നെയാണ്. കാണികളെ അലസരാക്കി നിഷ്ക്രിയരാക്കുകയല്ല മറിച്ച് രാഷ്ട്രീയമായി സക്രിയരാക്കുകയാണ് സിനിമ ചെയ്യേണ്ടതെന്ന് ക്യൂബൻ വിപ്ലവസിനിമക്കാർ-അപൂർണസിനിമക്കാർ- വിശ്വസിച്ചു. അതായത് കേവലമായി സിനിമ ആസ്വദിക്കുക എന്നതിലുപരി കാണികളെ അർത്ഥനിർമാണത്തിൽ സജീവപങ്കാളികളാക്കുക എന്നതാണ് ഇതിന്റെ ലക്ഷ്യം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഹോളിവുഡ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അപ്രമാദിത്വത്തിന് ബദലായിട്ടുകൂടി അപൂർണസിനിമ നിലകൊണ്ടു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സൗന്ദര്യ-സാങ്കേതികമൂല്യങ്ങളെക്കാളേറെ രാഷ്ട്രീയമൂല്യത്തിന്, പകിട്ടില്ലാത്ത ദൈനംദിനയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്ക് അവ പ്രാധാന്യംനൽകി. അർജന്റീനയിലാകട്ടെ, ഫെർണാണ്ടോ സൊളാനസി(Fernando Solanas 1968-2009)ന്റെയും ഒക്റ്റേവിയോ ഗെറ്റിനോ (Octavio Getino 1968-1975)യുടെയും ജെറാർഡോ വല്ലേജോ(Gerardo Vallejo, 1968-2006)യുടെയും നേതൃത്വത്തിൽ സാമ്രാജ്യത്വാശയങ്ങൾക്കും നിയോകൊളോണിയലിസ്റ്റ് മൂല്യങ്ങൾക്കുമെതിരെ ഫിലിം ലിബറേഷൻ പ്രസ്ഥാനം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നു. ബോളീവിയയിൽ ഹോർഹെ സാൻജിനെസ്(Jorge Sanjinés 1966-) പുതിയ വിപ്ലവസിനിമയുടെ പാതയിലേക്ക് വരുന്നുണ്ട്. പാട്രിഷ്യോ ഗുസ്മാൻ (Patricio Guzmán 1968-), മിഗ്വിൽ ലിറ്റിൻ (Miguel Littín 1969-) തുടങ്ങിയവരിലൂടെയുമെല്ലാം ലാറ്റിനമേരിക്കൻ സിനിമ രാഷ്ട്രീയമായി കൂടുതൽ കെട്ടുറപ്പുനേടുന്നുണ്ട്. ലാറ്റിൻ അമേരിക്കയിൽ 1960-കളുടെ അവസാനത്തിലും 70-കളിലും നാമ്പിട്ട ഈ ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രമാണ് *മൂന്നാംസിനിമ* എന്ന് വിളിപ്പേരുകൊണ്ടത്.

ഗ്ലോബർ റോഷയുടെ *ഏസ്തെറ്റിക്സ് ഓഫ് ഹങ്കർ* (1965), ജൂലിയോ ഗാർഷ്യ എസ്പിനോസയുടെ *ഫോർ ആൻ ഇംപെർഫെക്ട് സിനിമ* (1969),

ഫെർണാണ്ടോ സൊളാനസും ഒക്റ്റേവിയോ ഗെറ്റിനോയും ചേർന്ന് രചിച്ച *ടുവാർഡ്സ് എ തേർഡ് സിനിമ* (1969), ജോർജ് സാൻജിനെസിന്റെ *പ്രോബ്ലംസ് ഓഫ് ഫോം ആൻഡ് കണ്ടന്റ് ഇൻ റെവല്യൂഷണറി സിനിമ* (1976) എന്നീ നാല് ലേഖനങ്ങൾ മൂന്നാംസിനിമയുടെ, വിപ്ലവസിനിമയുടെ, ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളെ വ്യക്ത മാക്കുന്നുണ്ട്. ഫെർണാണ്ടോ സൊളാനസും ഒക്റ്റേവിയോ ഗെറ്റിനോയും ചേർന്ന് രചിച്ച *ടുവാർഡ്സ് എ തേർഡ് സിനിമ* (1969) എന്ന ലേഖനത്തിലാണ് മൂന്നാംസി നിമ എന്ന സംജ്ഞതന്നെ പ്രബലമാകുന്നത്. അവർ സൃഷ്ടിച്ച *ഹവർ ഓഫ് ഫർണസ്* (1968) എന്ന ചലച്ചിത്രം *മൂന്നാംസിനിമയുടെ മാനിഫെസ്റ്റോ* ആയി വാഴ്ത്തപ്പെടുകയും ചെയ്തു. 1960–കളുടെ അന്ത്യത്തിൽ ശക്തിപ്പെട്ട മൂന്നാംസി നിമ നിയോകൊളോണിയലിസത്തിനെതിരെയും മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതിക്കെതി രെയും സാംസ്കാരികാധിനിവേശത്തിനെതിരെയുമുള്ള ചലച്ചിത്രകലാപങ്ങളായി. അത് വർഗപരവും ലിംഗപരവും സാമൂഹികവുമായ ചുഷണങ്ങൾക്കെതിരെ വിപ്ല വാത്മകമായ സ്വരം കേൾപ്പിച്ചു. ലാറ്റിനമേരിക്കയിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങാതെ ആഫ്രി ക്കയിലേക്കും ഏഷ്യയിലേക്കും മൂന്നാംസിനിമ വികസിക്കുന്നുണ്ട്.

മുഖ്യധാരാഹോളിവുഡിനും യൂറോപ്യൻ കർത്തൃത്വസിനിമ (Ateur Cinema)യ്ക്കും അപ്പുറമുള്ള സിനിമ എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് മൂന്നാംസിനിമ എന്ന പദം പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടത്. ബൂർഷ്വാമൂല്യങ്ങളെ പുൽകുന്ന, ഭരണകൂടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയലക്ഷ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റുന്ന, കാണികളെ നിഷ്ക്രിയരായിരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പി ക്കുന്ന, കച്ചവടം പ്രഥമലക്ഷ്യമായ ഹോളിവുഡ് ആണ് ഒന്നാം സിനിമ. ഹോളി വുഡ് സാമ്പ്രദായികതകൾക്ക് ബദലെങ്കിലും വ്യക്ത്യാവിഷ്കാരങ്ങൾക്കും മറ്റും മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന, സംവിധായകേന്ദ്രിതമായ യൂറോപ്യൻ കലാസിനിമയെ യാണ് രണ്ടാം സിനിമയായി വിലയിരുത്തുന്നത്. ഹോളിവുഡിനും കലാസിനി മയ്ക്കും ബദലെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് മൂന്നാംസിനിമ നിലകൊണ്ടത്. സിനിമയെ കൂട്ടായ്മയുടെ കലയായി കാണുന്നുവെന്നതിനാൽ മൂന്നാംസിനിമയ്ക്ക് സംവിധാ യകരല്ല സിനിമകളാണ് പ്രധാനം. സംവിധായകരെ കൂട്ടായ്മയുടെ ഭാഗമായാണ് മൂന്നാംസിനിമക്കാർ കാണുന്നത്. ആദ്യകാലത്ത് സിനിമാനോവോ പ്രസ്ഥാനം ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തെയും മറ്റും പിൻപറ്റി കർത്തൃത്വസിനിമാസങ്കൽപ്പങ്ങളിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീടുള്ള പല ചിത്രങ്ങളും മൂന്നാംസിനിമയുടെ ആശയധാരയോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നവയായിരുന്നു.

ആദ്യഘട്ടത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമായും സാങ്കേതികമായും ഹോളിവുഡിനും യൂറോപ്യൻ കലാസിനിമയ്ക്കും ബദലായി വന്നത് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ മൂന്നാംസി നിമ എന്ന സംജ്ഞ ലാറ്റിൻ അമേരിക്കൻ രാജ്യങ്ങളെയും ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങളു മുൾപ്പെട്ട കോളനിവത്കൃതരാജ്യങ്ങളെയും അഭിസംബോധനചെയ്യാനാണ് ഉപ യോഗിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീടത് മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളെ മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംജ്ഞയായി മാറി. എങ്കിലും എല്ലാ മൂന്നാംലോകരാജ്യചിത്രങ്ങളും ശരിയായ അർത്ഥത്തിൽ ഹോളിവുഡ് ബദലുകളായിരുന്നില്ലെന്നും അവ പലപ്പോഴും ഹോളി വുഡിനെ അനുകരിച്ചിരുന്നുവെന്നും സൂസൻ ഹേവാർഡ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. വർഷത്തിൽ എണ്ണൂറോ തൊള്ളായിരമോ സിനിമകൾ വരെ ഇറങ്ങിയിരുന്ന ബോളി വുഡിനെയാണ് മൂന്നാംസിനിമാസങ്കൽപ്പനത്തിന് അപവാദമായി അവർ ഉദാഹരി

ക്കുന്നത് (Hayward, 2001 : 391-392). അതായത് മൂന്നാംസിനിമ മൂന്നാംലോക ത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കുമെങ്കിലും എല്ലാ മൂന്നാംലോകസിനിമകളും മൂന്നാംസിനിമ യായിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ലെന്നർത്ഥം. മൂന്നാംസിനിമയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങളും ഉദ്ദേശ്യവും രാഷ്ട്രീയപരമാണ്. ഏതെങ്കിലും സംവിധായകരെ കേന്ദ്രീകരിച്ചോ ഏതെങ്കിലുമൊരു രാജ്യത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചോ മൂന്നാംസിനിമയുടെ പ്രത്യേകതകളെ പറയാനാകില്ല. പകരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധ ങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് അവയെ മൂന്നാംസിനിമ എന്ന് പറയുന്നത്. നിത്യജീവിത ത്തിൽ ഗൂഢമായി ജനങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അധികാരവ്യവസ്ഥയേയും അത് സാധ്യമാക്കിയ നിയോകൊളോണിയലിസത്തെയും വർഗം, വർണം, മതം, ജാതി, ലിംഗം ഇവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള ചൂഷണങ്ങളെയുമെല്ലാം മൂന്നാംസിനിമ വിമർശനാത്മകമായി സമീപിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നങ്ങൾ പ്രാദേശികമായി ക്കൂടി വ്യത്യസ്തങ്ങളായതിനാൽ ഓരോ രാജ്യത്തിലെയും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രമേയ ത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും വേറിട്ടുനിന്നു. അവ നിലവിലുള്ള അധികാരവ്യവസ്ഥ യോടും സാമൂഹികമായ അനാചാരങ്ങളോടും കലഹിച്ചു.

ഭൂപരവും ചരിത്രപരവുമായ പ്രത്യേകതകൾ ഓരോ രാജ്യത്തിനനുസരിച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നതിനാൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രഘടന മൂന്നാം സിനിമയ്ക്ക് കൽപ്പിച്ചുനൽകാനാകില്ലെന്ന് പറയാം. സ്വീകരിക്കുന്ന വിഷയത്തിന നുസരിച്ച് മുഖ്യധാരയുടെയോ അവാങ്ഗാർദ് സിനിമകളുടെയോ സങ്കേതങ്ങൾ അവ വിനിയോഗിക്കുന്നു. ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെയും ഫ്രഞ്ച് നവത രംഗത്തിന്റെയും സിനിമാവെരീറ്റേയുടെയും സാങ്കേതികതകളെ സാന്ദർഭികമായി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സൊളാനസ് തുടങ്ങിയവർ മുന്നോട്ടുവെച്ച മൂന്നാംസിനിമയിൽ ഐസൻസ്റ്റൈന്റെ ബൗദ്ധികമൊണ്ടാഷുകൾക്കും മറ്റും പ്രബലത ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. *ദി ഹവർ ഓഫ് ഫർണസി*(1968)ൽ സോഫ്റ്റ് ഡ്രിങ്കിന്റെ പരസ്യത്തോടൊപ്പം കാളയെ അറുക്കുന്ന ദൃശ്യം ഇടചേർത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതും *മെമ്മറിസ് ഓഫ് അണ്ടർഡെവ ലപ്മെന്റ്*(1968)ൽ സൈനികചൂഷണത്തിന് ഇരയായ സ്ത്രീയുടെ ന്യൂസ് റീൽ ഫൂട്ടേജിനൊപ്പം ഒരു സൊസൈറ്റി സ്ത്രീ കൈകൊട്ടിപ്പുകഴ്ത്തുന്നതിനെ ഇന്റർകട്ട് ചെയ്ത് ചേർക്കുന്നതും ഉദാഹരണങ്ങളായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. മൂന്നാംസിനിമ കളിൽ പലതിലും കൽപ്പിതാഖ്യാന(Fiction)വും വാസ്തവികാഖ്യാന (Documentary)വും തമ്മിലുള്ള അതിർവരമ്പ് നേർത്തതായിരുന്നു. പ്രാദേശിക മായ വിഷയങ്ങൾ, അഭിനയപരിചയമില്ലാത്ത അഭിനേതാക്കൾ, ന്യൂസ് റീലുകൾ, ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, ഇടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗ് രീതികൾ, നാലാം ചുമരിന്റെ അതിലംഘനങ്ങൾ തുടങ്ങി പ്രബലമായ ഹോളിവുഡ് തുടർച്ചാസാമ്പ്ര ദായികതകളെയെല്ലാം മൂന്നാംസിനിമയും അട്ടിമറിക്കുന്നുണ്ട്. സംവിധായകരെ കൂട്ടായ്മയുടെ ഭാഗമായി കണ്ടുവെന്നതാണ് മൂന്നാംസിനിമയുടെ പ്രത്യേകത. എങ്കിലും ഇവ മൂന്നിനെയും വെള്ളം കടക്കാത്ത അറകളായി, കൃത്യമായ അതിർത്തിരേഖകൾ കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വേറിട്ടുനിർത്തൽ സാധ്യവുമല്ല. അതായത് ഒന്നാംസിനിമ വിനോദത്തിന് വേണ്ടി മാത്രമാണെന്നോ രണ്ടാംസിനിമ ബൗദ്ധികമാ യതും വ്യക്തിപരമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ നിറഞ്ഞതും മാത്രമാണെന്നോ മൂന്നാം സിനിമകളെല്ലാം വിപ്ലവാത്മകമാണെന്നോ പറയാനാകില്ല. പലതും പലമട്ടിലുള്ള

രചനകളെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ ചലച്ചിത്രകാരർക്കനുസൃതമായി സവിശേഷശൈലികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് മൂന്നാംസിനിമതന്നെയും മറ്റൊരർത്ഥ ത്തിൽ കർത്തൃത്വസൃഷ്ടികളായി പരിണമിക്കുന്നുണ്ടുതാനും.

എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമായി ഹോളിവുഡ് തന്നെ സ്വയം നവീ കരിച്ചുകൊണ്ട് നവസിനിമാസങ്കൽപ്പങ്ങളുമായി മുന്നോട്ടുവരുന്നുണ്ട്. കെന്നഡിയു ടെയും മാർട്ടിൻ ലൂഥർകിങിന്റെയും കൊലപാതകങ്ങളും വിയറ്റ്നാമിനെതിരെ യുള്ള അമേരിക്കയുടെ യുദ്ധാക്രമണവുമെല്ലാം അമേരിക്കൻ ജനതയെ ചിന്തിപ്പി ക്കുകയും ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽക്കൂടി അത് പ്രതിഫലിക്കുകയും ചെയ്തു. നവഇട തുപക്ഷപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയും കറുപ്പിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സ്ത്രീവാദപ്രസ്ഥാ നവും ലൈംഗികവിമോചനപ്രസ്ഥാനങ്ങളുമെല്ലാം ഹോളിവുഡ് സിനിമാമേഖല യിലും കാതലായ മാറ്റം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിലും ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിലും മറ്റും ആകൃഷ്ടരായ പുതുസംവിധായകരുടെ കടന്നുവ രവും ബ്ലാക്ക്സ്പ്ലോയ്റ്റേഷൻ ചിത്രങ്ങളും അമേരിക്കൻ സിനിമയുടെ അതുവരെ യുള്ള സൗന്ദര്യ-രാഷ്ട്രീയമൂല്യങ്ങളെത്തന്നെ അപനിർമിക്കാൻ പോന്നതാ യിരുന്നു. സ്റ്റാൻലി കുബ്രിക്കി(Stanley Kubrick, 1953-1999)നെയും റോബർട് ആൾട്ട്മാനെ(Robert Altman, 1957-2006)യും പോലെ മുമ്പേ വന്നവർ വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങളും ജനുസ്സുകളും പുതുമയാർന്ന ആഖ്യാനപരീക്ഷണ ങ്ങളുമെല്ലാമായി പുതിയൊരു കാഴ്ചാഭാവുകത്വം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് പയറ്റിത്തെളി യുന്നുണ്ട്. പീറ്റർ ബോഗ്ഡാനോവിച് (Peter Bogdanovich, 1968-), ഫ്രാൻസിസ് ഫോർഡ് കൊപ്പോള (Francis Ford Coppola, 1963-), ബ്രയാൻ ഡി പാമ (Brian De Palma, 1968-), മാർട്ടിൻ സ്കോർസേസീ (Martin Scorsese, 1967-), ടെറൻസ് മാലിക് (Terrence Malick, 1972-), ജോർജ് ലൂക്കാസ് (George Lucas, 1971-), പോൾ ഷ്രാഡർ (Paul Schrader, 1974-), സ്റ്റീവൻ സ്പീൽബർഗ് (Steven Spielberg, 1975-), ഡേവിഡ് ലിഞ്ച് (David Lynch, 1977-) തുടങ്ങിയ ഒരുകൂട്ടം ചലച്ചിത്രകാരർ അറുപതുകളുടെ അവസാനത്തിലും എഴുപതുകളിലുമായി നവ ഹോളിവുഡ് സിനിമയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. സ്റ്റുഡിയോകേന്ദ്രിതചിത്രങ്ങൾക്ക് പകരം സിനിമ സംവിധായകകേന്ദ്രിതമായി മാറി. അവ ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവു ഡിന്റെ ആഖ്യാനവഴികളെ, തുടർച്ചാചിത്രസംയോജനരീതികളെയും മറ്റ് പാരമ്പ ര്യചട്ടങ്ങളെയും, നിരസിച്ചുകൊണ്ടും ദൃശ്യ-ശബ്ദശൈലികളെ ആഖ്യാനബദ്ധ മായി പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ടും കർത്തൃത്വപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പുത്തൻ മാതൃകകളാ യി. അതേസമയംതന്നെ അമേരിക്കൻ ആഫ്രിക്കൻ പ്രേക്ഷകരെ ഉന്നംവെച്ചു കൊണ്ടുള്ള, കറുത്തവർ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന ബ്ലാക്ക്സ്പ്ലോയ്റ്റേഷൻ ചിത്രങ്ങളും അതുവരെയുള്ള ഹോളിവുഡ് വർണപൊതുബോധത്തെയും കമ്പോള യുക്തിയെയും അപനിർമിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോർഡൻ പാർക്ക്സ് (Gordon Parks, 1964 -2000), മെൽവിൻ വാൻ പീബിൾസ് (Melvin Van Peebles,1 967-2012), വില്യം ക്രെയ്ൻ (William Crain, 1971-), ഗോർഡൻ പാർക്സ് ജൂനിയർ (Gordon Parks Jr., 1972-1975) ഓസി ഡേവിസ് (Ossie Davis, 1970-1987) തുടങ്ങിയ സംവിധായ

കർ ഈ ധാരയെ സജീവമാക്കി. സാങ്കേതികവികാസവും രാഷ്ട്രീയമാറ്റങ്ങളുമെല്ലാം എഴുപതുകളിലേയും എൺപതുകളിലേയും അമേരിക്കൻസിനിമയുടെ സമൂലപരിവർത്തനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്റ്റുഡിയോകേന്ദ്രിതമായ ഹോളിവുഡ് സിനിമയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നുമുണ്ട്. സ്പീൽബർഗിനെയും ലൂക്കാസിനെയും പോലുള്ളവർ ബ്ലോക്ക് ബസ്റ്റർ സിനിമാനിർമാണത്തിലേക്ക് തിരിഞ്ഞു. മറ്റു പല നവഹോളിവുഡ് സിനിമക്കാരും അവരവരുടെ കർത്തൃത്വവഴികളിൽ ഇപ്പോഴും സജീവമാണ്.

1962 ഫെബ്രുവരി 28-ലെ ഒബർഹോസെൻ മാനിഫെസ്റ്റോ(Oberhausen Manifesto)യിലൂടെ 'പഴയസിനിമ മരിച്ചു. ഞങ്ങൾ പുതിയ സിനിമയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു'വെന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കച്ചവടതത്പരമായ ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിൽനിന്ന് കലാതത്പരമായ ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിലേക്ക് ജർമൻ സിനിമയും ചുവടുമാറി. അലക്സാണ്ടർ ക്ലൂഗ് (Alexander Kluge, 1966-2008), വോൾകെർ ഷ്ളോണ്ടോർഫ് (Volker Schlöndorff, 1966-), വെർണർ ഹെർസോഗ് (Werner Herzog, 1968-), റെയ്നർ വെർണർ ഫാസ്ബിൻഡർ (Rainer Werner Fassbinder, 1969-1982), ഹാറോൺ ഫറോക്കി (Harun Farocki, 1969-2014), വിംവെന്റേഴ്സ് (Wim Wenders, 1970-), ഹെൽമ സാൻഡേഴ്സ്-ബ്രാഹ്മസ് (Helma Sanders-Brahms, 1971-2008), മാർഗരീത്ത വോൺ ട്രോട്ട (Margarethe von Trotta, 1975-) തുടങ്ങിയവർ നവ ജർമൻസിനിമയുടെ നിർണായകസാന്നിധ്യങ്ങളായി. രണ്ടാംലോകമഹായുദ്ധകാലത്ത് ജനിച്ചവരാണ് നവജർമൻ സിനിമയിലെ മിക്ക സംവിധായകരുമെന്നതിനാൽ യുദ്ധാനന്തര വിഭജിത ജർമനിയുടെ രാഷ്ട്രീയാവസ്ഥയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള സർഗാത്മകവഴികളിൽ ഇവർ ഏറെ വ്യാപൃതരാവുന്നുണ്ട്. ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് പാരമ്പര്യവും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിന്റെയും ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെയുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രനിർമാണവഴികളും സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് ജർമൻ സിനിമയും 70-കളിലും 80-കളിലുമെല്ലാം പരീക്ഷണാത്മകമായി. 50-കളിലും 60-കളിലുമായി ചലച്ചിത്രമേഖലയിലേക്ക് വന്ന ആന്ദ്രേ വൈദ (Andrzej Wajda, 1955-2016), ജേഴ്സി ഹോഫ്മാൻ (Jerzy Hoffman,1964-2011), റൊമാൻ പൊളൻസ്കി (Roman Polanski, 1962-) തുടങ്ങിയവർ എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമെല്ലാം പോളിഷ് സിനിമയിൽ തങ്ങളുടേതായ സർഗാത്മകവഴികളിൽ സജീവമായി. അതേസമയംതന്നെ ക്രിസ്റ്റോഫ് സനൂസി (KrzysztofZanussi, 1969-), ക്രിസ്റ്റോഫ് കീസ്ലോവ്സ്കി (Krzysztof Kieślowski, 1966-1996) ആഗ്നിയേസ്ക ഹോളണ്ട് (Agnieszka Holland, 1970-) തുടങ്ങിയ നവസിനിമാക്കാർ രംഗപ്രവേശംചെയ്തു. അതിഭൗതികമായ പ്രമേയങ്ങളും ധ്യാനാത്മകമായ ചലച്ചിത്രശൈലിയുമായി ആന്ദ്രേ തർക്കോവ്സ്കി (Andrei Tarkovsky, 1962-1986) റഷ്യയിൽ സജീവമാകുന്ന സമയമായിരുന്നു അത്. 60-കളിലും 70-കളിലും സ്വീഡിഷ് സിനിമയിൽ സജീവമായിരുന്ന ഇംഗ്മർ ബെർഗ്മാൻ (Ingmar Bergman, 1946-2005) 80-കളുടെ ആദ്യത്തിൽ ചലച്ചിത്രസംവിധാനത്തിൽനിന്ന് പിൻവാങ്ങുന്നതായി

പ്രഖ്യാപിക്കുകയുണ്ടായി. നാടകത്തിലേക്കും തിരക്കഥാരചനയിലേക്കും ടി.വി പ്രൊഡക്ഷനിലേക്കും അദ്ദേഹം തിരിച്ചുപോയെങ്കിലും ടെലിവിഷനുവേണ്ടി ചില ചിത്രങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്യുകയുമുണ്ടായി. ഇറ്റലിയിൽ മൈക്കലാഞ്ജലോ അന്റോണിയോണി (Michelangelo Antonioni, 1950-1995), ലൂഷിനോ വിസ്കോന്തി (Luchino Visconti, 1943-1976), ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി (Federico Fellini, 1950-1990) തുടങ്ങിയ മുതിർന്ന സംവിധായകരോടൊപ്പം ബെർണാർഡോ ബെർടലൂച്ചി(Bernardo Bertolucci, 1962-2018)യും പിയർ പൗലോ പസോളിനി(Pier Paolo Pasolini, 1960-1975)യുമെല്ലാം പുതിയ ഭാവുകത്വപരിസരം സൃഷ്ടിച്ചു. ഫെല്ലിനിതന്നെ സർറിയലിസത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രശൈലിയിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുന്ന ഘട്ടമായിരുന്നു എഴുപതുകൾ. ലിന വെർതാമുള്ളറു(Lina Wertamuller, 1963 -2004)ടെ സൃഷ്ടികളും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഫെല്ലിനീയൻ സ്വാധീനം പ്രകടമായിത്തന്നെ കണ്ടിരുന്ന മുള്ളറിന്റെ സൃഷ്ടികൾ പലപ്പോഴും ഇറ്റാലിയൻ പൗരുഷത്വത്തെയും ലൈംഗികതയേയുമെല്ലാം ഹാസ്യരൂപേണ സമീപിച്ചു. ചെക്കോസ്ലാവാക്യൻ നവതരംഗത്തിലെ പ്രധാനവ്യക്തിത്വമായ വേര ചിതിലോവ (Věra Chytilová, 1963-2006), ഫ്രഞ്ച് സംവിധായകർകൂടിയായ ലോറ മൾവി (Laura Mulvey, 1974-1991), കാതറിൻ ബ്രിയല്ല (Catherine Breillat, 1975-), അമേരിക്കൻ സംവിധായിക ബാർബറ ഹാമ്മർ (Barbara Hammer, 1968-2019), ബെൽജിയൻ സംവിധായിക ചാന്റൽ അക്കർമാൻ (Chantal Akerman, 1968-2015) തുടങ്ങിയവർ സ്ത്രീവാദസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യങ്ങൾ ചമച്ചുകൊണ്ട് സജീവമാകുന്ന കാലംകൂടിയാണത്.

ഹംഗേറിയൻ സിനിമയിൽ മിക്കലോസ് യാങ്ചോ (Miklós Jancsó, 1958 -2010), മാർത്താ മെസാറോസ് (Márta Mészáros, 1968-), ഇസ്ത്വാൻ സാബോ (István Szabó, 1964-) തുടങ്ങിയവരും ചെക്കോസ്ലാവാക്യയിൽനിന്ന് യാൻ നെമെച് (Jan Němec, 1964-2016), മിലോസ് ഫോർമാൻ (Miloš Forman, 1964 -2006) ജുറാജ് ഹെർസ് (Juraj Herz, 1965-2010), ജിറി മെൻസെൽ (Jiří Menzel, 1965-2013) ജുറാജ് ജാകോബിസ്കോ (Juraj Jakubisko, 1967- 2008) തുടങ്ങിയവരും 60-കളിലും 70-കളിലുമെല്ലാം പുതുഭാവുകത്വത്തിലുള്ള ചിത്രങ്ങളുമായി സജീവമായി. ഈജിപ്ഷ്യൻ നിയോറിയലിസം യൂസഫ് ഷാഹിനേ(Youssef Chahine, 1950-2007)യിലൂടെയും ഷാദി അബ്ദേൽ സലാമി(Shadi Abdel Salam, 1969-1986)ലൂടെയും തെവ്ഫിക് സലേഹി(Tewfik Saleh, 1955-1980)ലൂടെയുമെല്ലാം 70-കളിൽ ചുവടുറപ്പിച്ചു. തുർക്കിഷ് സിനിമയിൽ യിൽമാസ് ഗുനേ (Yılmaz Güney, 1965-1984), സേകി ഓക്തൻ (Zeki Ökten,1963-2006), സെറീഫ് ഗോറെൻ (Şerif Gören, 1970-2006) തുടങ്ങിയവർ പുതുചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് സജീവമാകുന്ന സമയംകൂടിയായിരുന്നു അത്. ഇറാനിൽ ഫറോ ഫറോഖ്സാദി(Forugh

Farrokhzad, 1962-1967)ലൂടെയും ബെഹറാം ബെയ്സായി(Bahram Beyzai, 1969-2009)യിലൂടെയും ദാരിയുഷ് മെഹ്ർജുയി(Dariush Mehrjui, 1966-)യിലൂടെയും സൊഹ്റാബ് ഷാഹിദ് സാലെസ്സി(Sohrab Shahid-Saless, 1973-1992)ലൂടെയുമെല്ലാം ഒന്നാം നവതരംഗത്തിന്റെ അലയൊലികൾ പ്രസരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സമയത്ത് തന്നെയാണ് അബ്ബാസ് കിരസ്താമി(Abbas Kiarostami, 1970-2016)യും അമീർ നദേരി(Amir Naderi, 1971-)യുമെല്ലാം തങ്ങളുടെ ആദ്യസിനിമകളുമായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. ജപ്പാനിൽ അകിര കുറസോവ(Akira Kurosawa, 1943 -1993)യും ഷൊഹെയ് ഇമാമുറ(Shōhei Imamura, 1958-2002)യും ഹിരോഷി തെഷിഗാഹര(Hiroshi Teshigahara,1962-1992)യും നഗീഷ ഒഷീമ(Nagisa Ōshima, 1959-1999)യുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രപരീക്ഷണങ്ങളുമായി എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും സജീവമായിരുന്നു.

ഹോങ്കോങ് തവതരംഗസിനിമ, ഇന്ത്യൻ സമാന്തരസിനിമ എന്നിങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയമായും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും പുതിയൊരു ഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് ലോകസിനിമ മൊത്തമായിത്തന്നെ പരിവർത്തിതമാകുന്ന കാഴ്ച അറുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിൽത്തുടങ്ങി എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും തുടർന്നു. അത് വ്യത്യസ്ത ജനുസ്സുകൾ വ്യത്യസ്തമായ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ, ശക്തമായ രാഷ്ട്രീയ-സാങ്കേതികപരിപ്രേക്ഷ്യം തുടങ്ങി പല തലങ്ങളിൽ സജീവമായ ഒരു സിനിമാകാലാവസ്ഥയുടെ കേന്ദ്രമായി മാറുകയായിരുന്നു.

5.2. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമ

മറ്റെവിടത്തേയുംപോലെ സ്റ്റുഡിയോകേന്ദ്രിതവും താരകകേന്ദ്രിതവുമായി ത്തന്നെയാണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയും കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്നത്. 1930-കളിൽ ഹോളിവുഡിന് സമാനമായ സ്റ്റുഡിയോ സമ്പ്രദായം ഇന്ത്യയിലും നിലനിന്നിരുന്നു. വലിയ മുതൽമുടക്കുള്ളതിനാൽ കമ്പോളകലയെന്ന അതിന്റെ സാർവ്വലൗകികാസ്തിത്വം ഇവിടെയും വ്യത്യസ്തമല്ലെന്നർത്ഥം. 1940-കളോടുകൂടി ഇന്ത്യയിലെ സ്റ്റുഡിയോ സമ്പ്രദായം ക്ഷയിച്ചുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. 1950-കളിലും ചില സ്റ്റുഡിയോകൾ അതിജീവിച്ച് നിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും (ന്യൂ തിയേറ്റേർസ്-1954, പ്രഭാത്-1953, ബോംബെ ടാക്കീസ്-1952) സ്റ്റുഡിയോയുടെ അപ്രമാദിത്വം അവസാനിച്ച് സിനിമ താരകേന്ദ്രിതമായി മാറുന്നതിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ കാണിച്ചുതുടങ്ങിയിരുന്നു. സ്റ്റുഡിയോ സമ്പ്രദായം തകർന്ന് താരവ്യവസ്ഥ ഉദയംകൊണ്ടതോടുകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണരീതികളാകെ മാറി. അത്യന്തവും പ്രഥമവുമായ പരിഗണന താരത്തിനായി. മറ്റെല്ലാം അതിന് പുറകിൽമാത്രം നിന്നു. ഏതുകഥ തെരഞ്ഞെടുക്കണം, ആരൊക്കെ അഭിനയിക്കണം, എവിടെ ചിത്രീകരിക്കണം, ആര് സംവിധാനം ചെയ്യണം എന്നെല്ലാം താരങ്ങൾക്ക് തീരുമാനിക്കാമെന്ന നില വന്നു.

ദിലീപ് കുമാർ, രാജ്കപൂർ, ദേവ് ആനന്ദ് എന്നീ മൂന്ന് താരങ്ങൾ അവരുടെ പ്രബലസ്ഥാനം ഹിന്ദി ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ ഉറപ്പിക്കുന്ന സമയമാണ് അമ്പതുകൾ. ബോക്സ് ഓഫീസിനകത്ത് നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ രാജ്കപൂർ

(1935-1988), മെഹ്ബൂബ് (1935-1964), ബിമൽ റോയ് (1943-1966), ഗുരുദത്ത് (1951 -1960) തുടങ്ങിയവരുടെ ചിത്രങ്ങൾ സർഗാത്മകമായ ഒരു വ്യതിരിക്തത (Creative Individuality) പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നതായി ചിദാനന്ദദാസ് ഗുപ്ത നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാസീനരും നാടോടികളുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാമുഖ്യവും തൊഴിലില്ലാത്തവരോടും ദരിദ്രരോടുമുള്ള ഇടത്തരക്കാരുടെ ഒരുതരം ചായ്വും(*ആവാരാ* (1951), *ശ്രീ 420* (1955)പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾക്ക് ഇതിന്റെ ഊഷ്മളമായ തിളക്കമുണ്ടായിരുന്നു) തൊഴിലാളിവർഗകേന്ദ്രിതമായ ഒരു റൊമാന്റിസിസവുമെല്ലാമാണ് രാജ്കപൂറിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ പ്രകടമായിരുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു (Gupta, 1995 : 224-225). സാങ്കേതികവിദ്യാപരമായിക്കൂടി മെച്ചപ്പെടാൻ രാജ്കപൂർ ചിത്രങ്ങൾ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ആദ്യത്തെ സിനിമാസ്കോപ് ചിത്രമായ *കാഗസ് കാ ഫൂലും* (1959) ആദ്യത്തെ 70 എം എം ചിത്രമായ *എറൗണ്ട് ദി വേൾഡു* (1967)മെല്ലാം രാജ്കപൂറിന്റെ സംരംഭങ്ങളാണെന്നതോർക്കാം. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയുടെ ശുഭാപ്തിയെ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നവയായിരുന്നു മെഹബൂബിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ. ദരിദ്രനും തൊഴിൽരഹിതനുമായ കവിയുടെ ജീവിതകഥയെ കലയും കച്ചവടവും മേളിക്കുന്ന ആഖ്യാനവഴിയിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച ഗുരുദത്തിന്റെ *പ്യാസ*(1957)യും തീണ്ടാപ്പാടകലെ നിർത്തിയ പെണ്ണിന്റെ സാമൂഹികനീതിയ്ക്കു വേണ്ടി ശബ്ദമുയർത്തിയ ബിമൽറോയിയുടെ *സുജാത*(1959)യുമെല്ലാം നടപ്പുരീതികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങളായിരുന്നു.

1970-കളിലും 1980-കളിലുമായി ഹിന്ദി മുഖ്യധാരാസിനിമയിൽത്തന്നെ പുതുചലനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. ഹോളിവുഡിന്റെ നിർമാണകൗശലത്തെയും പുത്തൻസംവേദനത്തെയും തദ്ദേശീയ സിനിമയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ അവിടവിടെയായുണ്ടായി. യഷ്ചോപ്ര (1959-2012), മൻമോഹൻ ദേശായി (1960-1993), രമേശ് സിപ്പി (1971-), പ്രകാശ് മെഹ്റ (1968-1996), മഹേഷ് ഭട്ട് (1974-), രാഹുൽ രവൈൽ (1980-2007), ഉമേഷ് മെഹറാ (1978-2003), മുകുൾ ആനന്ദ് (1985-1997) തുടങ്ങിയവരാണ് ആ ഘട്ടത്തിൽ മുഖ്യധാരാബോളിവുഡിന്റെ ഭാഗധേയം നിർണയിച്ചിരുന്നത്. രമേശ് സിപ്പിയുടെ *ഷോലെ*(1975)യും യഷ്ചോപ്രയുടെ ദീ*വാറും*(1975) ചന്ദ്ര ബറോട്ടിന്റെ *ഡോണു*(1978)മെല്ലാം ഹോളിവുഡിലെ കൊള്ളസംഘചിത്രങ്ങളു(Cowboy Films)ടെ സ്വഭാവം കാണിച്ചിരുന്നതായും കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രമായി സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറ, സൂമിന്റെയും ടെലിഫോട്ടോ ലെൻസിന്റെയും വർദ്ധിച്ച ഉപയോഗം, ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശം, പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെയും മറ്റും പരിഷ്കൃതമായ ഉപയോഗം തുടങ്ങിയവയിലൂടെ സാങ്കേതികമായ സൂക്ഷ്മത നിലനിർത്തിയതായും സംഗീത ഗോപാൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Rini Bhattacharya Mehta, 2010 : 20). സെർജിയോ ലിയോണി(Sergio Leone)യുടെ *വൺസ് അപ്പോൺ എ വെസ്റ്റും* (1968) രമേശ് സിപ്പിയുടെ *ഷോലെ*(1975)യും തമ്മിൽ ദൃശ്യസംരചനാപരമായിപ്പോലും ഏറെ സാദൃശ്യങ്ങൾ നിലനിർത്തുന്നുണ്ടെന്നത് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ വെളിപ്പെടും. ഇറ്റാലിയൻ കൊള്ളസംഘചിത്രങ്ങളു(സ്പാഗറ്റി വെസ്റ്റേൺ)ടെ ഇന്ത്യൻ പതിപ്പായി പലരും *ഷോലെ*യെ വ്യാഖ്യാനിക്കാ

റുമുണ്ട്. എന്തിനേറെ മലയാളത്തിൽപ്പോലും *ഷോലെ* ഉണ്ടാക്കിയ തരംഗത്തെ ആവഹിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ജയനും പ്രേംനസീറും ഉമ്മറും ജയഭാരതിയുമെല്ലാം അഭിനയിച്ച *ഇരുമ്പഴികൾ* (എ. ബി. രാജ്, 1979) എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലെ ദൃശ്യങ്ങളും മൊത്തത്തിലുള്ള പ്രമേയപരിസരങ്ങളുമെല്ലാം *ഷോലെ*യുമായി വിദൂര ഛായ പുലർത്തിയിരുന്നു. സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും കച്ചവടപരമായുമെല്ലാം *ഷോലെ* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ പ്രാദേശികമ്പോളസിനിമകളെയും സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ കമ്പോളമുഖംതന്നെ പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

പുത്തൻ താരോദയങ്ങളുണ്ടാക്കിയെന്നതൊഴിച്ചാൽ താരങ്ങൾക്ക് ചുറ്റും തന്നെയായിരുന്നു ഇക്കാലത്തും മുഖ്യധാരാ ബോളിവുഡ് കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്നത്. എങ്കിലും ചോക്ലേറ്റ് നായകനിൽനിന്ന് രോഷാകുലനായ ചെറുപ്പക്കാരനിലേക്ക് നായകത്വം കൈമാറുകയും അശരണരും അനാഥരും വേരില്ലാത്തവരും അധോലോകനായകരുമെന്നിങ്ങനെ പലവിധം മനുഷ്യരുടെ കഥകളിലേക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കടന്നുചെല്ലുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചൂഷിതമായ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയോടോ നഗരകേന്ദ്രിതമായ ദാരിദ്ര്യത്തോടോ കലഹിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ കൂടുതലായി രചിക്കപ്പെട്ടു. *ആനന്ദ്* (ഋഷികേശ് മുഖർജി, 1971), *സഞ്ജീർ* (പ്രകാശ് മെഹ്റ, 1973), *നമക് ഹറാം* (ഋഷികേശ് മുഖർജി, 1973), *ദീവാർ* (യഷ് ചോപ്ര, 1975), *ആന്ധി* (ഗുൽസാർ, 1975), *ഷോലെ* (രമേശ് സിപ്പി, 1975), *കിസ്സാ കുർസി കാ* (അമൃത് നഹത, 1978) പോലെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ആ മട്ടിൽക്കൂടി ബോളിവുഡിൽ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നുണ്ട്. അക്രമത്തിലൂടെയും നിയമലംഘനമാർഗങ്ങളിലൂടെയും അനീതിയ്ക്കെതിരെ പോരാടുന്ന തൊഴിലാളി വർഗനായകനായി അമിതാഭ് ബച്ചൻ പല ചിത്രങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു. *അദാലത്തി*(നരേന്ദ്ര ബേഡി, 1976)ൽ സാധാരണ നാട്ടുമ്പുറത്തുകാരനായും *അമർ അക്ബർ ആന്റണി*(മന്മോഹൻ ദേശായ്, 1977)യിൽ ഷൂ പോളിഷുകാരനായും *കാലാപത്ഥറി*(യഷ് ചോപ്ര, 1979)ൽ വിദ്യാസമ്പന്നനായിട്ടും ഖനിത്തൊഴിലാളിയായും *കാലിയ*(ടിന്നു ആനന്ദ്, 1981)യിൽ ടാക്സി ഡ്രൈവറായും *നസീബി*(മന്മോഹൻ ദേശായ്, 1981)ൽ വെയ്റ്ററായും *കൂലി*(മന്മോഹൻ ദേശായ്, 1983)യിൽ കൂലിയായുമെല്ലാം അമിതാഭ് ബച്ചൻ തിരശ്ശീലയിൽ നിറഞ്ഞാടി. അമിതാഭ് ബച്ചൻ അവതരിപ്പിച്ച രോഷാകുലനായ ചെറുപ്പക്കാരന്റെ ബിംബം 1970-കളിലെ യുവാക്കളുടെ അഭിലാഷങ്ങളുമായി ഇണങ്ങിപ്പോവുകയും 1980-കളിലേയും 90-കളിലേയും വരാനിരിക്കുന്ന ഹിന്ദി സിനിമയെപ്പോലും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. ഇന്ത്യയിൽ വലിയ രീതിയിൽ വിറ്റഴിയുന്ന ആനുകാലികമായ ഇന്ത്യാ ടുഡേ 'ദ വൺ മാൻ ഇൻഡസ്ട്രി' എന്ന തലവാചകത്തിൽ ബച്ചനെക്കുറിച്ച് കവർസ്റ്റോറി തയ്യാറാക്കിയതായും ബച്ചന്റെ തിരശ്ശീലാസാന്നിധ്യത്തിലൂടെ 'അൾട്ടിമേറ്റ് മെഗാസ്റ്റാർ' യുഗം ആരംഭിച്ചതായും രജനി ബക്ഷി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (Ashis Nandy, 1998 : 121). തമിഴിൽ രജനികാന്തിന്റെയും മലയാളത്തിൽ ജയന്റെയും താരപരിവേഷങ്ങളിൽ ഈ രോഷാകുലനായ ചെറുപ്പക്കാരന്റെ പ്രാദേശികസ്വാധീനമുണ്ടായിരുന്നു. ബച്ചനെ താരമാക്കിയ *സഞ്ജീർ* എന്ന ചിത്രം ജയനെ നായകനാക്കിക്കൊണ്ട് *നായാട്ട്* (ശ്രീകുമാരൻ തമ്പി, 1980) എന്ന പേരിൽ മലയാളത്തിൽ പുറത്തുവന്നു. *ദീവാർ* (1975) എന്ന ചിത്രം തമിഴിൽ *തീ* (ആർ.

കൃഷ്ണമൂർത്തി, 1981) എന്ന പേരിലും *അമർ അക്ബർ ആന്റണി* (1977) എന്ന ചിത്രം *റാം റോബർട്ട് റഹീം* (വിജയ നിർമല, 1980) എന്ന പേരിലും *ഡോൺ* (ചന്ദ്ര ബറോട്, 1978) എന്ന ചിത്രം *ബില്ല* (ആർ. കൃഷ്ണമൂർത്തി, 1980) എന്ന പേരിലു മെല്ലാം തമിഴിൽ രജനികാന്തിനെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമാക്കി പുനഃസൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ജനപ്രീതി നേടിയതും ഉദാഹരിക്കാം.

രോഷാകുലനായ യുവാവിന്റെ കടന്നുവരവ് സിനിമയിലെ പുതുപ്രവണത യായിരുന്നില്ലെന്നും അതിവേഗം മാറാൻ തുടങ്ങിയ ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയസംഭവവി കാസങ്ങളെ അത് മറ്റൊരു മട്ടിൽ അറിയിച്ചിരുന്നുവെന്നും രജനി ബക്ഷി പറയുന്നു ണ്ട് (Ashis Nandy, 1998 : 121). 1975 ജൂണിൽ പ്രധാനമന്ത്രി ഇന്ദിരാഗാന്ധി അടിയ ന്തരാവസ്ഥ പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ജനാധിപത്യപ്രക്രിയകൾ നിർത്തിവെയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ സമയം ജനപ്രിയസിനിമകളിൽ നായകന്റെയും പ്രതിനായകന്റെയും സ്വഭാവങ്ങൾ സമൂലമായി മാറാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. അടിയന്തരാവസ്ഥയും മറ്റും സൃഷ്ടിച്ച അരക്ഷിതാവസ്ഥയിലും ഇന്ത്യ അഭിമുഖീകരിച്ച സാമ്പത്തികപ്രതിസ ന്ധിയിലുമെല്ലാം സിനിമാനിർമാണം ദുഷ്കരമായപ്പോൾ അധോലോകം സിനിമാ നിർമാണത്തിൽ നിർണായകമായ സ്വാധീനംചെലുത്തി. അത് സിനിമയുടെ മുഖ ച്ഛായയെ മറ്റൊരു മട്ടിൽ മാറ്റുകയുണ്ടായി. സിനിമയും അധോലോകവും പ്രമേയ ബദ്ധമായി മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിലും നിർണായകമായ സാന്നിധ്യമായി മാറി. *സഞ്ജീറി*ലെ നായകൻ നിഷ്കരുണനായ കള്ളക്കടത്തുകാരനും കഠിനഹൃദ യനായ കൊലപാതകങ്ങൾ നടത്താൻ കഴിവുള്ളവനുമായത് അങ്ങനെയാണ്. ഹാജി മസ്താന്റെ ഛായ *സഞ്ജീറി*ലെ നായകന് കൈവരുന്നുണ്ടെന്നും അതിലെ വിജയ് എന്ന കഥാപാത്രം അക്കാലത്തെ ചിന്തയെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നും രണ്ടുവർഷത്തിനുശേഷം ഇതേ വിജയ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഛായയെ *ദീവാറി*ലും കാണാനാകുമെന്നും ജാവേദ് അക്തർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്ന തിനെ ഇതിന് ഉപോത്ഫലകമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനാകും (Kabir 1999: 75). അപ്പോഴേക്കും വിജയ് പോലീസ് സേനയുടെ അതിർവരമ്പുവിട്ട് കള്ളക്കടത്തുകാര നായി മാറിയിരുന്നു. തന്റെ നേർക്കുണ്ടായ അനീതിയ്ക്കെതിരെ യുദ്ധം ചെ യ്തുകൊണ്ട് വിജയിയായി അയാൾ ഉയർന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ 1973-നും 75-നും ഇടയിൽ വികസിച്ച നായകൻ ആ കാലഘട്ടത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത് കാണാമെന്ന് അക്തർ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ഡൽഹിയിലോ ബോംബെയിലോ കൽക്കത്തയിലോ ഉള്ള ബഹുമാന്യരായ നിരവധി ആളുകൾക്ക് വിവിധ കള്ളക്കട ത്തുകാരുമായുള്ള ഗാഢമായ സൗഹൃദത്തെ മുൻനിർത്തി ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ സ്വീകാര്യമായ ഒരു സമൂഹത്തിൽ ഇത്തരമൊരു നായകനും സ്വീകാര്യനായതിൽ അതിശയിക്കാനില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു (Kabir, 1999 : 75). ഇങ്ങനെ മസാല സിനിമകൾ എന്നറിയപ്പെട്ട കമ്പോളസിനിമതന്നെ പലതരത്തി ലുള്ള പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. എന്നാൽ ഇതിൽനിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്ത മായ ധാരകളും ഈ സമയം ഉടലെടുക്കുന്നുണ്ട്. സ്റ്റേറ്റ് ഫണ്ടുപയോഗിച്ചും ജനങ്ങ ളിൽനിന്ന് പണം സ്വരൂപിച്ചുമെല്ലാം നിരവധി ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങളുണ്ടായി. അവ കമ്പോളസിനിമയ്ക്ക് ബദലായി, കലയ്ക്കും രാഷ്ട്രീയത്തിനും പ്രാമുഖ്യം നൽകി ക്കൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രരചനകൾ നടത്തുകയുണ്ടായി. 60-കളുടെ അവസാനത്തിൽ

തുടങ്ങി എഴുപതുകളുടെയും എൺപതുകളുടെയും ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തെ ഗുണാത്മകമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുള്ള ശേഷി ഈ സമാന്തരസംരംഭങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നു.

5.2.1. ഇന്ത്യൻ നവതരംഗം

സത്യജിത് റായി(1950-1999)യുടെയും ഋത്വിക് ഘട്ടക്കി(1952-1974)ന്റെയും മറ്റും നിയോറിയലിസ്റ്റ് സങ്കൽപ്പങ്ങളിലൂടെ അന്താരാഷ്ട്രപ്രശസ്തിയിലേക്കുയർന്ന ഇന്ത്യൻ സമാന്തരസിനിമ ലോകസിനിമയ്ക്ക് സമാനമായിത്തന്നെ 60-കളുടെ അവസാനത്തിൽ പുതുപ്രവണതകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചുതുടങ്ങിയിരുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഘട്ടത്തിലുള്ള നെഹ്രൂവിയൻ റൊമാന്റിക് ആദർശവാദത്തിന്റെ തകർച്ചയും ആധുനികപദ്ധതികളുടെ പരാജയവും മറ്റു സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികപ്രതിസന്ധികളും വഴി മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങൾക്കും കോളനികൾക്കും സമാനമായ നിരാശ ഇന്ത്യൻജനതയിലും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നു. ബംഗാൾ വിഭജനവും രണ്ട് യുദ്ധങ്ങളും ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രീയ-സാമ്പത്തികഭൂപടത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തി. ഇത്തരമൊരു രാഷ്ട്രീയപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ നവതരംഗം പിറവിയെടുക്കുന്നത്. ദാരിദ്ര്യം, തൊഴിലില്ലായ്മ, ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതി, ജാതീയത, വർഗസമരങ്ങൾ, വിഭജനദുരിതങ്ങൾ, അരികുവത്കൃതജീവിതങ്ങൾ തുടങ്ങി സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെ ആഴത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന, അവയെ സാങ്കേതികമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികൾ അക്കാലത്തുണ്ടായി. ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ആരംഭവും വളർച്ചയും ഇന്ത്യൻ നവസിനിമയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടായി. *മൂന്നാംസിനിമ*യുടെ വരവറിയിച്ചുകൊണ്ടുള്ള *ഹവർ ഓഫ് ഫർണസ്* പോലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ഫിലിം സൊസൈറ്റികളിലൂടെയും മറ്റും ഇന്ത്യൻസിനിമയിലും ചലനം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ സംവിധായകരും സാങ്കേതികപ്രവർത്തകരും അഭിനേതാക്കളും ഇന്ത്യൻസിനിമയിൽ പുതിയ വഴി തുറന്നിടുകയും ഇന്ത്യൻകലാസിനിമയെ കൂടുതൽ സജീവമാക്കുകയും ചെയ്തു. ഫ്രഞ്ച് ന്യൂവേവിന്റെയും ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെയും ധാരകളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടും കമ്പോളയുക്തികളെ നിരസിച്ചുകൊണ്ടും ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനമാതൃകകളെ പിൻപറ്റുന്ന വൻ മുതൽമുടക്കിലും സൂപ്പർതാരങ്ങളിലും ഗാന-നൃത്ത ഫോർമുലകളിലെല്ലാം അഭിരമിച്ചിരുന്ന പ്രബല ബോളിവുഡിന് ബദലായിട്ടുമെല്ലാം ഇന്ത്യൻ പ്രാദേശികസിനിമകൾ പരിവർത്തനോന്മുഖമാകുന്നുണ്ട്. സംവിധായകർ സവിശേഷശൈലികൾ സ്വീകരിച്ച് ഓഥറുകളായി പരിണമിച്ചു. അക്കാദമികമായി അഭിനയപാഠങ്ങൾ പഠിച്ചവരോ നാടകപശ്ചാത്തലമുള്ളവരോ ആയ ഒരുകൂട്ടം അഭിനേതാക്കളും സമാന്തരസിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വളർന്നുവന്നു. സ്മിതാപാട്ടീൽ, ശബാനാ ആസ്മി, ദീപ്തി നേവൽ, ഷർമിള ടാഗോർ, നസ്റുദ്ദീൻ ഷാ, അമോൽ പലേക്കർ, ഓംപുരി, ഖുൽഭൂഷൻ ഖർബന്ധ, പങ്കജ് കപൂർ, ജയഭാദുരി തുടങ്ങിയവർ വടക്കേ ഇന്ത്യൻ സമാന്തരസിനിമകളിൽ സജീവസാന്നിധ്യങ്ങളായിരുന്നതാലോചിക്കാം.

അറുപതുകളുടെ അവസാനത്തിൽ വന്ന മൃണാൾസെന്നി(1955-2002)ന്റെ *ഭുവൻ ഷോമും*(1969) മണികൗളി(1969-2006)ന്റെ *ഉസ്കിറോട്ടിയും*(1969) ബസു

ചാറ്റർജി(1969–2011)യുടെ *സാരാ ആകാശു*(1969)മെല്ലാം ഇന്ത്യൻ നവതരംഗത്തിന്റെ വരവറിയിച്ച ചിത്രങ്ങളാണ്. ഭുവൻഷോം എന്ന ബ്യൂറോക്രാറ്റിന്റെ ജീവിതശൈലിയിലും ലോകബോധത്തിലും സാമൂഹികകാഴ്ചപ്പാടുകളിലുമെല്ലാമുള്ള ക്രമികമായ പരിണാമത്തെ നർമാഖ്യാനത്തിലൂടെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതായിരുന്നു *ഭുവൻഷോം* എന്ന ചിത്രം. ഉദ്യോഗസ്ഥപ്രഭുത്വത്തെയും അതിന്റെ കപടനാട്യത്തെയും ഗ്രാമനഗരവൈരുദ്ധ്യത്തെയുമെല്ലാം കുറിക്കുകൊള്ളുന്നവിധം പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നതോടൊപ്പം ചിത്രസംയോജനത്തിലും ശബ്ദസന്നിവേശത്തിലും പരീക്ഷണാത്മകമായ പല തന്ത്രങ്ങളും *ഭുവൻഷോം* മുന്നോട്ടുവെച്ചു. *ഭുവൻഷോം* ഇറങ്ങിയ അതേവർഷം പുറത്തുവന്ന മണികൗളിന്റെ *ഉസ്കിറോട്ടി*(1968)യാകട്ടെ, മറ്റൊരു ചലച്ചിത്രസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയാണ് മുന്നോട്ടുവെച്ചത്. മിതമായ സംഭാഷണവും പരിമിതവും സന്ദർഭോചിതവുമായ സംഗീതവും മന്ദതാളവും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുമെല്ലാമായി ബാസിനിയൻ യഥാതഥാവിഷ്കാരത്തിന്റെയും ബ്രസോണിയൻ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെയും പ്രയോഗമാതൃകയായി അത് മാറി. ബ്രസോണിയൻ ചലച്ചിത്രശൈലിയുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനം പിന്നീടങ്ങോട്ട് മണികൗൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയാകുന്നുണ്ട്. *ഉസ്കി റോട്ടി* അതിന്റെ പ്രകടനപത്രികയായിരുന്നു. യാന്ത്രികവും വിരസവും വിധേയത്വപരവുമായ ഗ്രാമീണസ്ത്രീയവസ്ഥയെ കാവ്യാത്മകശൈലിയിലൂടെ വരച്ചിടുകയായിരുന്നു കൗൾ. പ്രകടമായിത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന രണ്ട് ശൈലികളും നവ ഇന്ത്യൻസിനിമയിലെ വേറിട്ട കാഴ്ചകളായിരുന്നുവെന്ന് പറയാം. ലളിതമെങ്കിലും മധ്യവർഗകുടുംബത്തിന്റെ പരിച്ഛേദമായ ഒരു ഗാർഹികകഥയെ പതിവുരീതികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ബസു ചാറ്റർജിയും *സാരാ ആകാശി*(1968)ലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. വീട്ടുകാരുടെ നിർബന്ധത്താൽ വിവാഹിതനാകേണ്ടിവരുന്ന സമറിന്റെ ജീവിതാസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളാണ് ചാറ്റർജി പ്രശ്നവത്കരിച്ചത്. സമറിന്റെ വിഭ്രമാത്മകമായ മാനസികാവസ്ഥകൾക്കനുസൃതമായിത്തന്നെ ക്യാമറയും ശബ്ദപഥവും സഞ്ചരിച്ചു. ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, ജംപ്കട്ടുകൾ, ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകൾ, ഫ്ളാഷ്ഫോർവേർഡുകൾ, സ്വപ്നശ്രേണികൾ, ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനങ്ങൾ, വൈരുദ്ധ്യാത്മകസംഗീതപ്രയോഗം, ദൃശ്യങ്ങളിൽ പടരുന്ന ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറിയ വൈരുദ്ധ്യം തുടങ്ങി പരീക്ഷണാത്മകമായ സാങ്കേതികവഴികളെല്ലാം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് സമറിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ ഫലപ്രദമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട് ബസു ചാറ്റർജി. ചിത്രത്തിൽ മണി കൗൾ ഒരു പ്രധാനവേഷം ചെയ്യുന്നു. മറ്റു രണ്ട് ചിത്രങ്ങളെയുംപോലെ *സാരാ ആകാശും* പുതിയൊരു കാഴ്ചാഭാവുകത്വം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യൻ നവതരംഗത്തിലെ ശ്രദ്ധേയനായ ഛായാഗ്രാഹകനായ കെ.കെ. മഹാജൻതന്നെയാണ് മൂന്നുചിത്രങ്ങളുടെയും ഛായാഗ്രാഹകനെന്നതും കൗതുകകരമാണ്. ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനങ്ങളിൽ മൂന്നും മൂന്ന് ശൈലിയെ പിൻപറ്റുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആവിഷ്കാരതലങ്ങളിൽ മൂന്നും നവീനമാതൃകകളായിരുന്നു. ഇത്തരം വേറിട്ടുനടത്തങ്ങൾ എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമുള്ള ഇന്ത്യൻസിനിമയെ ഒന്നാകെ സജീവമാക്കി.

ഫ്യൂഡൽ മാടമ്പിയാൽ ചൂഷണംചെയ്യപ്പെടുന്ന ജാതിശരീരങ്ങളെ *അങ്കുറിലൂ*ടെ(1974) ശ്യാംബെനഗൽ (1974-) ആവിഷ്കരിച്ചു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മാടമ്പി

യുടെ ചില്ലുമേടയ്ക്ക് കല്ലെറിഞ്ഞുകൊണ്ട് പ്രതിഷേധിക്കുന്ന ബാലനിലൂടെ വരാനിരിക്കുന്ന സാമൂഹികമാറ്റത്തെ വിപ്ലവാത്മകമായി അദ്ദേഹം ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *അങ്കുറിൽ*ത്തുടങ്ങി *മന്തൻ* (1976), *ഭൂമിക* (1977), *മണ്ഡി* (1983) എന്നിങ്ങനെയുള്ള തന്റെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെയെല്ലാം വ്യത്യസ്ത തുറകളിലും സാമൂഹികസാമ്പത്തിക പരിതസ്ഥിതികളിലുമുള്ള സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങളെ കലാത്മകമായും രാഷ്ട്രീയമായും പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. ആഗ്രയിലുള്ള മുസ്ലീംകുടുംബത്തിന് നിർബന്ധതമായി പാകിസ്ഥാനിലേക്ക് കുടിയേറേണ്ടിവരുന്ന വിഭജാനന്തര ഇന്ത്യയുടെ ദയനീയാവസ്ഥയെയാണ് *ഗരം ഹവ*(1974)യിലൂടെ എം. എസ് സത്യു (1973-2009) ആവിഷ്കരിച്ചത്. ഗോവിന്ദ് നിഹലാനി(1962-)യുടെ *തമാശും*(1987-1988) സമാനമായി വിഭജനകാലപ്രശ്നങ്ങളെ സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രശൈലിയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ആദിമനിവാസികൾക്കുമേലുള്ള വരേണ്യവർഗത്തിന്റെ ചൂഷണത്തെയും അവരുടെ നിസ്സഹായതയേയുമെല്ലാം *ആക്രോശി*(1980)ലൂടെ ഗോവിന്ദ് നിഹലാനി തുറന്നുകാണിക്കുന്നുണ്ട്. ബസു ചാറ്റർജി (1969-2011), ഋഷികേശ് മുഖർജി (1957-1988), ബസു ഭട്ടാചാര്യ (1966-1997) തുടങ്ങിയവർ മധ്യവർഗ കുടുബങ്ങളിലെ ദാമ്പത്യപ്രശ്നങ്ങളും സ്ത്രീയവസ്ഥകളും നാഗരികജീവിതത്തിന്റെ അപരിചിതക്കാഴ്ചകളുമെല്ലാം സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. *27 ഡൗൺ* (1974) എന്ന ഒരൊറ്റ ചിത്രത്തിലൂടെ അവതാർ കൗൾ ഹിന്ദി സിനിമയിൽ വേറിട്ട ശബ്ദമായി. ചിത്രം ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനങ്ങളാൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. തപൻ സിൻഹ (1954-2000), തരുൺ മജൂംദാർ (1959-), കുമാർ ഷഹാനി (1965-2004), സമരേന്ദ്ര നാരായൺ ദേവ് (1970-2001), ജബ്ബാർ പട്ടേൽ (1973-) സഈദ് അക്തർ മിർസ (1976-), ബുദ്ധദേബ് ദാസ് ഗുപ്ത (1978-2018), ഗൗതം ഘോഷ് (1974-), കേതൻ മേത്ത (1975-), ജാനുബറുവ (1982-) തുടങ്ങിയവർ 70-കളിലും 80-കളിലുമെല്ലാം വടക്കേ ഇന്ത്യൻ സമാന്തരചിത്രങ്ങളുടെ ഭാവുകത്വപരിസരങ്ങളിൽ നിർണായകമായി ഇടപെട്ടു.

1970-കൾ വരെ തെലുഗുസിനിമ മറ്റേത് ഇന്ത്യൻ സിനിമകളെക്കാളുമധികം പുരാണേതിഹാസങ്ങളു(Mythology)മായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രമേയങ്ങളെ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നുവെന്നും തെലുഗേതരസംവിധായകരാണ് തെലുഗുവിലെ കലാസിനിമയ്ക്ക് നാന്ദി കുറിച്ചതെന്നും എം. കെ. രാഘവേന്ദ്ര പറയുന്നുണ്ട് (Chidananda dasguptha, 1995 : 268-269). മൃണാൾസെന്നിന്റെ *ഒക്ക ഊരി കഥ* (1977), ശ്യാം ബെനഗലിന്റെ *കൊണ്ടുര* (1978), ഗൗതം ഘോഷിന്റെ *മാ ഭൂമി* (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കുമ്പോൾ ഈ നിരീക്ഷണം പ്രസക്തമാണെന്ന് മനസ്സിലാകും. കെ. വിശ്വനാഥനെ(1957-2010)യും ശിങ്കീതം ശ്രീനിവാസ റാവു (1972-)വിനെയും പോലുള്ള ചുരുക്കം ചില സംവിധായകർ പുതുപ്രവണതകൾ കാണിച്ചിരുന്നു. കന്നഡയും തെലുഗുപോലെ പുരാണേതിഹാസകഥകളിൽ കുടുങ്ങിയിരുന്നുവെങ്കിലും തെലുഗുവിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കന്നഡയിൽത്തന്നെ പുതുതലമുറയുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് രാഘവേന്ദ്ര നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. എം. വി. കൃഷ്ണസ്വാമിയുടെ *സുബ്ബശാസ്ത്രി*(1966)യും എൻ ലക്ഷ്മിനാരായണന്റെ *നാന്ദി* (1969)യും *ഉയ്യാലെ*(1969)യും എസ്. ആർ പുട്ടന്ന കനഗലിന്റെ *ബെല്ലി മോഡ*(1967)യുമെല്ലാം അദ്ദേഹം ഇതിനായി ഉദാഹരിക്കുന്നുമുണ്ട്. 1970-ൽ യു.

ആർ അനന്തമൂർത്തിയുടെ *സംസ്കാര* എന്ന ആധുനികനോവലിന് അതേപേ രിൽത്തന്നെ പട്ടാഭി രാമ റെഡ്ഡി (1970-1984) ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം ചമച്ചുകൊണ്ട് കന്നട നവതംരഗത്തിന് ആദ്യചുവടുവെച്ചു. ബ്രാഹ്മണസമുദായത്തിലെ അനാചാരങ്ങളെ രൂക്ഷമായി വിമർശിക്കുന്ന ചിത്രത്തിന് വിലക്കേർപ്പെടുത്തുകപോലുമുണ്ടായി. പിന്നീടും ബ്രാഹ്മണമതത്തിലെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും വിധവാദുരിതങ്ങളുമെല്ലാം കന്നഡ ചിത്രങ്ങൾക്ക് പ്രമേയഭൂമികയാകുന്നുണ്ട്. *ചൊമനദുഡി*(1975)യിലൂടെ ദരി ദ്രകർഷകന്റെ ജീവിതപരിസ്ഥിതിയെയും വർഗ-ജാതി പ്രശ്നങ്ങളെയും ഫ്യൂഡൽ ചൂഷണങ്ങളെയും ബി. വി. കാരന്ത് ചലച്ചിത്രവത്ക്കരിച്ചു. ഗിരീഷ് കർണാടും (1971-2005) ഗിരീഷ് കാസറവള്ളി(1977-)യുമെല്ലാം ബ്രാഹ്മണിക് മൂല്യവ്യവസ്ഥ യോടും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളോടും സ്ത്രീവിരുദ്ധസാമ്പ്രദായികതകളോടുമെല്ലാം കലഹിച്ചു. 70-കളിലേയും 80-കളിലേയും തമിഴ് സിനിമയാകട്ടെ, അതിന്റെ ദ്രാവി ഡത്തനിമയിലേക്കും സ്ത്രീയവസ്ഥകളിലേക്കും ജാതിവർഗവ്യത്യാസങ്ങളിലേക്കു മെല്ലാമാണ് ക്യാമറക്കണ്ണു തിരിച്ചത്. ശിങ്കീതം ശ്രീനിവാസ റാവുവിന്റെ *ദിക്കട്ര പാർവതി* (1973), കെ. ബാലചന്ദറിന്റെ *അവൾ ഒരു തുടർക്കഥൈ* (1974), ഭീംസി ങ്ങിന്റെ *സില നേരങ്കളിൽ സില മനിതർകൾ* (1977), ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അഗ്ര ഹാരത്തിൽ കഴുതൈ* (1977), ഭാരതിരാജ യുടെ *16 വയതിനിലെ* (1977), സി രുദ്രയ്യ യുടെ *അവൾ അപ്പടിത്താൻ* (1978) ബാലു മഹേന്ദ്രയുടെ *അഴിയാത കോലങ്കൾ* (1979), മഹേന്ദ്രന്റെ *ഉതിരിപ്പൂക്കൾ* (1979), ദുരയുടെ *പശി* (1979) തുടങ്ങിയ ചിത്ര ങ്ങൾ തമിഴ് സിനിമയിലെ പുതുഭാവുകത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തി.

പി. എൻ. മേനോന്റെ *ഓളവും തീരവും* (1960) എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ നവത രംഗത്തിന്റെ ആദ്യകിരണങ്ങൾ പ്രസരിപ്പിച്ച മലയാളസിനിമ അടൂർ ഗോപാലകൃ ഷ്ണന്റെ *സ്വയംവര*(1972)ത്തിലൂടെ അത് അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എം. ടിയുടെ *നിർമാല്യ*(1973)വും അരവിന്ദന്റെ *ഉത്തരായന*(1975)വും ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *ചെറിയാച്ചന്റെ ക്രൂരകൃത്യങ്ങളു*(1979)മെല്ലാം സാങ്കേതികമായും രാഷ്ട്രീയമായും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും മലയാളികളോട് പുതിയ ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ സംവദി ക്കുകയുണ്ടായി. പിന്നീട് സമാന്തരസിനിമയിലേക്കും കലാസിനിമയിലേക്കും രാഷ്ട്രീയസിനിമയിലേക്കും വേർതിരിഞ്ഞുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും പവിത്രനും ബക്കറും മോഹനും കെ.പി കുമാരനും കെ. ജി. ജോർജും കെ. ആർ മോഹനും പത്മരാജനും ഭരതനുമെല്ലാം തങ്ങളുടെ ആദ്യസിനിമകൾ കലാസിനിമയുടെ ചട്ട ക്കൂടിനകത്തുവെച്ചുതന്നെയാണ് കരുപ്പിടുപ്പിച്ചത്. അരികുവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനത കളുടെ വേദനയും വിഷാദവും പകർത്തിക്കൊണ്ടും വ്യക്തിദുഃഖങ്ങളിലേക്ക് കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനപരിസരങ്ങളെ അത് പരിച യപ്പെടുത്തി. ഇങ്ങനെ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും രാഷ്ട്രീയമായും ഏറെ ചടുലവും തീക്ഷ്ണവും ജാഗ്രത്തുമായിരുന്നു എഴുപതുകളിലേയും എൺപതുകളിലേയും ഇന്ത്യൻ സിനിമയുമെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

5.2.1.1. മലയാളസിനിമയും സാങ്കേതികതയും സാമാന്യവിവരണം

ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിനനുരൂപമായി പരുവപ്പെടു ത്താനും ചിഹ്നാത്മകമായി പ്രയോഗിക്കാനും ചെറുതെങ്കിലും ക്രിയാത്മകമായ ശ്രമങ്ങൾ മലയാള സിനിമയിലും ആദ്യം മുതലേ കാണുന്നുണ്ട്. വിറ്റോറിയോ

ഡെസീക്കയുടെയും റോബർടോ റോസല്ലിനിയുടെയുമെല്ലാം ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസത്തിന്റെ സ്വാധീനം 1950-കളുടെ മധ്യത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ സത്യജിത് റായിലൂടെയും ഘട്ടക്കിലൂടെയും വളരുന്നുണ്ട്. ആ സമയം മലയാളസിനിമ *നവലോക(വി. കൃഷ്ണൻ, 1951)*ത്തിലൂടെയും *നീലക്കുയിലി*(പി. ഭാസ്കരൻ, രാമു കാര്യാട്ട്, 1954)ലൂടെയും *ന്യൂസ്പേപ്പർബോയി*(പി. രാംദാസ്, 1955)ലൂടെയും *രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനി*(പി. ഭാസ്കരൻ, 1956)ലൂടെയും *ഓടയിൽനിന്നി(കെ. എസ്. സേതുമാധവൻ, 1965)*ലൂടെയുമെല്ലാം സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ രചിക്കുകയായിരുന്നു. ഫ്യൂഡൽ അധികാരവ്യവസ്ഥയും ദാരിദ്ര്യവും അനാഥത്വവും വർഗവർണവിവേചനവുമെല്ലാം പ്രമേയപരിസരങ്ങളായി. രാമുകാര്യാട്ടും പി. ഭാസ്കരനും ചേർന്ന് സംവിധാനം ചെയ്ത *നീലക്കുയിൽ* (1954) സാമൂഹികവും ജാതീയവുമായി വേർതിരിഞ്ഞ കേരളത്തിന്റെ സമൂഹഘടനയെയും ജീവിതതലത്തെയുമെല്ലാം ഹൃദയസ്പർശിയായൊരു കഥയിൽ കൊരുത്തുവെച്ചു. ദൃശ്യരൂപകങ്ങളിലൂടെയും നാടൻ ശീലുകളെയും ഈണങ്ങളെയും ഇണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള സംഗീതപരിസരത്തിലൂടെയുമെല്ലാം പുതിയൊരു ദൃശ്യ-ശബ്ദഭാവുകത്വത്തിന്റെ സാധ്യതയെ *നീലക്കുയിൽ* തുറന്നിടുന്നുണ്ട്. തൊട്ടടുത്ത വർഷമിറങ്ങിയ, പൂർണമായും വിദ്യാർത്ഥികളുടെ സമ്പാദ്യത്തിലും സഹകരണത്തിലും രചിക്കപ്പെട്ട, പി. രാംദാസിന്റെ *ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയാ*(1955)കട്ടെ, കൈകാര്യം ചെയ്ത വിഷയത്താലും പരിചരണരീതിയാലുമെല്ലാം ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ, ഒരുപക്ഷെ ഇന്ത്യയിലെതന്നെയും ആദ്യത്തെ നിയോറിയലിസ്റ്റ് ചിത്രമെന്ന് വിളിക്കാവുന്ന വിധമുള്ള സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ അത് ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു. മൊത്തത്തിലൊരു ഭൂതകാലാഖ്യാനഘടനയായിനിന്നും സമാന്തരചിത്രസംയോജനത്താൽ വർഗവ്യത്യാസങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിച്ചും വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കുംമട്ടിലുള്ള മൊണ്ടാഷുകളുപയോഗിച്ചും തെരുവുകാഴ്ചകൾക്ക് ഗണ്യമായ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുമെല്ലാം മാധ്യമാധിഷ്ഠിതമായ പക്വതയും പരീക്ഷണത്വരയും ചിത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പി. ഭാസ്കരന്റെ *രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരനും (1956) നായരുപിടിച്ച പുലിവാലും (1958)* പി. സുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ *രണ്ടിടങ്ങഴി(1958)*യും രാമു കാര്യാട്ടിന്റെ *മുടിയനായ പുത്രനും (1961)* കെ. എസ് സേതുമാധവന്റെ *ഓടയിൽ നിന്നും(1965)* എ. വിൻസെന്റിന്റെ *മുറപ്പെണ്ണു(1965)*മെല്ലാം മുൻപറഞ്ഞ ചിത്രങ്ങളുടെ നവീനഭാവുകത്വത്തോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യവും സിനിമയും സന്ധിക്കുന്ന കലാത്മകമായ ഇടം ഈ ഘട്ടത്തിൽ മലയാളസിനിമയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഉൾപ്രേരകമാകുന്നുമുണ്ട്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ എഴുത്തുകാരായ തകഴിയും മുട്ടത്തുവർക്കിയും ഉറൂബുമെല്ലാം തിരക്കഥയെഴുത്തിലും സജീവമായി.

പൂർണമായും സ്റ്റുഡിയോ മുക്തമായി, വാതിൽപ്പുറക്കാഴ്ചകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി ചിത്രീകരിച്ച പി. എൻ മേനോന്റെ *ഓളവും തീരവു(1960)*മാകട്ടെ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മുതലായ നവസിനിമാക്കാരുടെ വരവിന് മുന്നേ അതിനുള്ള പാതയൊരുക്കി. അതിനാടകീയതയേയും അതിഭാവുകത്വസന്ദർഭങ്ങളെയും കൈയൊഴിഞ്ഞുകൊണ്ട് സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ചിത്രം അതുവരെയുള്ള ചലച്ചിത്രസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തി. 'മണിമാരൻ തന്നത് പണമല്ല, പൊന്നല്ല' എന്ന ആരംഭഗാനംതന്നെ പതിവ് യുഗ്മഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യശൈലിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. ഗ്രാമീണപ്രകൃതികളി

ലലയുന്ന ക്യാമറയും ഏറെ പരിചിതരെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്രത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടായി. പ്രതിനായകനാൽ ലൈംഗികമായി അക്രമിക്കപ്പെട്ട നായികയെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ട് ബാപ്പുട്ടി സോളമന്*(നമുക്ക് പാർക്കാൻ മുന്തരിത്തോപ്പുകൾ*(1986)) മുൻമാതൃകയായി. നായിക ആത്മഹത്യ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പുതിയ ജീവിതത്തിലേക്കുള്ള നായകന്റെ ക്ഷണം അന്നത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ പതിവുകാഴ്ചയായിരുന്നില്ല. ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയും സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ആഖ്യാനയുക്തമായ വിന്യാസത്തിലൂടെയുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായൊരു ചലച്ചിത്രഭാഷയെയും നവീനമായൊരു കാഴ്ചാഭാവുകത്വത്തെയും *ഓളവും തീരവും* മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

പരിചരണത്തിലെ വ്യത്യസ്തതയും പുതുമയും എ. വിൻസെന്റിന്റെ *ഭാർഗവീനിലയ(1964)*ത്തെ ആദ്യത്തെയും എക്കാലത്തേയും മികച്ച പ്രേതസിനിമയാക്കി മാറ്റി. മലയാളസിനിമയിൽ പ്രേതങ്ങൾക്കൊരു പെരുമാറ്റരീതിയും വസ്ത്രവ്യവസ്ഥയും വരെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്ത ചിത്രമാണിത്. ഉള്ളടക്കത്തിലെ സത്യസന്ധത സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ കാര്യത്തിൽ പുലർത്താനായ അപൂർവ്വം ശ്രമങ്ങളിലൊന്നായി വിൻസെന്റിന്റെ *ഭാർഗവീനിലയ*ത്തെ കെ. ജി. ജോർജ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ബഷീറിന്റെ ചിന്താലോകത്തിന്റെ വൈപുല്യമായിരിക്കാം ആ മേന്മയ്ക്ക് കാരണമെന്നും സാങ്കേതികത്തികവ് മാത്രമല്ല പതിവ് രീതികളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഇതിവൃത്തവികാസവും *ഭാർഗവീനിലയ*ത്തെ വേറിട്ടതാക്കിയെന്നും കൂടി അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട് (2012 : 30). കൃതഹസ്തനായ ഛായാഗ്രാഹകന്റെ കൈയ്യിൽ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ലക്ഷണമൊത്ത പ്രേതചിത്രം ഭദ്രമായിരുന്നുവെന്ന് പറയാം. ഈ പ്രേതകഥയെ മാനസികാപഗ്രഥനത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ മറ്റൊരു വഴിക്ക് കെ. എസ്. സേതുമാധവന്റെ *യക്ഷി* (1968) തിരിച്ചുവിടുന്നുണ്ട്. ടി. ആർ. സുന്ദരം സംവിധാനം ചെയ്ത *കണ്ടംബെച്ചകോട്ടി*(1961)ലൂടെ മലയാളത്തിന് കൈവന്ന വർണത്തിന്റെ വിശാലസാധ്യതയെ *ചെമ്മീൻ* (രാമുകാര്യാട്ട്, 1965) സർഗാത്മകമായുപയോഗിക്കുന്നത് കാണാം. ഈസ്റ്റ്മാൻ കളറിൽ കടലും കടലോരജീവിതവും കാണിച്ചുകൊണ്ടും ഇന്ത്യയിലെ മുൻനിര സാങ്കേതികപ്രവർത്തകരെ അണിനിരത്തിക്കൊണ്ടുമെല്ലാമുള്ള ഒരു പാൻ ഇന്ത്യൻ ആഖ്യാനമായി അത് മലയാളസിനിമയിൽ സ്ഥാനപ്പെട്ടു. സ്റ്റുഡിയേതരദൃശ്യങ്ങളും ചിഹ്നസൂചനകളായി നിൽക്കുന്ന വർണങ്ങളും ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യതലവും മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യശ്രേണികളുമെല്ലാമായി സമകാലചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വേറിട്ടൊരു ദൃശ്യ-ശബ്ദഭാവുകത്വം *ചെമ്മീനി*ലും പ്രകടമായിരുന്നുവെന്നർത്ഥം.

1947-ൽ കുഞ്ചാക്കോ ആലപ്പുഴയിൽ ഉദയാ എന്ന പേരിൽ ഒരു സ്റ്റുഡിയോ സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. മദിരാശി കേന്ദ്രീകരിച്ച് വളർന്നിരുന്ന മലയാളചലച്ചിത്രനിർമാണം കേരളത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റുന്നതിന്റെ ആദ്യപടികൾ ഉദയായോടുകൂടി ആരംഭിച്ചുവെന്ന് പറയാം. 1951-ൽ തിരുവനന്തപുരത്ത് പി. സുബ്രഹ്മണ്യം മേരിലാന്റ് സ്റ്റുഡിയോയും 1957-1958 കാലയളവിൽ ആലപ്പി വിൻസെന്റിന്റെ താത്പര്യത്തിൽ ആലുവയിൽ അജന്താ സ്റ്റുഡിയോയും ആരംഭിച്ചതോടെ മലയാളസിനിമയുടെ സ്റ്റുഡിയോ കാലത്തിന് തുടക്കമായി. സാമൂഹികപ്രസക്തിയുള്ള സിനിമക

ളോടൊപ്പം പുരാണങ്ങളും മിത്തുകളും നാടോടിക്കഥകളും വടക്കൻ പാട്ടുകളും ബൈബിൾകഥകളുമെല്ലാമായി മലയാളസിനിമ സജീവമാകുകയായിരുന്നു. 60-കളിലും 70-കളിലുമെല്ലാം ഉദയായും മേരിലാന്റും മത്സരബുദ്ധിയോടുകൂടി വൈവിധ്യമാർന്ന ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടികൾ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് സംഭാവനചെയ്തു. 1979-ൽ പി. സുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ മരണത്തോടെ മേരിലാന്റ് സ്റ്റുഡിയോയുടെ പ്രവർത്തനം നിലച്ചു. 1976-ൽ നവോദയാ അപ്പച്ചൻ നവോദയാ സ്റ്റുഡിയോ കാക്കനാട്ട് സ്ഥാപിക്കുന്നതോടെ സാങ്കേതികമായി കൂടുതൽ സാധ്യതകൾ മലയാളത്തിന് കൈവരുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമാസ്കോപ്പ് അനമോർഫിക് ചിത്രമായ *തച്ചോളി അമ്പു*(നവോദയ അപ്പച്ചൻ, 1978)വും ആദ്യത്തെ 70എംഎം ചിത്രമായ *പടയോട്ട*(ജിജോ പുന്നൂസ്, 1982)വും ഇന്ത്യയിലെതന്നെ ആദ്യത്തെ ത്രിഡി ചിത്രമായ *മൈഡിയർ കുട്ടിച്ചാത്തനും* (ജിജോ പുന്നൂസ്, 1984) നവോദയയുടെ ബാനറിൽ പുറത്തുവന്നു. നവോദയയുടെ ചലച്ചിത്രസംരംഭങ്ങളും അതിന്റെ ജനപ്രിയതയുമെല്ലാം മദിരാശിയിൽനിന്ന് കേരളത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണകേന്ദ്രം മാറുന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചനയായിരുന്നു. 1983-ൽ ചിത്രാഞ്ജലി സ്റ്റുഡിയോയുടെ സ്ഥാപനത്തോടുകൂടി ഏറെക്കുറെ മലയാളം പൂർണമായും ചലച്ചിത്രനിർമാണപ്രവൃത്തികളിൽ സ്വന്തം ചുവടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

സത്യജിത് റേയുടെയും മൃണാൾസെന്നിന്റെയുമെല്ലാം നേതൃത്വത്തിൽ വിവിധങ്ങളായ ഫിലിംസൊസൈറ്റി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മികച്ച കലാചിത്രങ്ങൾ പരിചയപ്പെടുത്തി. സമാനമായൊരു സംരംഭം 1965-ൽ കുളത്തൂർ ഭാസ്കരന്റെയും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെയും ഉത്സാഹത്തിൽ ചിത്രലേഖാ ഫിലിം സൊസൈറ്റി എന്ന പേരിൽ തിരുവനന്തപുരത്ത് രൂപീകരിക്കപ്പെട്ടു. ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിലും ചലച്ചിത്രനിർമാണമേഖലയിലുമെല്ലാം ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് ഇത് വഴിവെച്ചു. ചിത്രലേഖാ ഫിലിംസൊസൈറ്റിയെ പിൻപറ്റി കേരളത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ചെറുചെറു ഫിലിം സൊസൈറ്റികൾ രൂപീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അടൂരിന്റെ ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങളായ *സ്വയംവര(1972)*വും *കൊടിയേറ്റ(1978)*വും ചിത്രലേഖയുടെ ബാനറിലാണ് പുറത്തുവന്നത്. അടൂരിന്റെ *സ്വയംവര*ത്തിലൂടെയാണ് മലയാളസിനിമയിൽ നവതരംഗം ചുവടുറപ്പിക്കുന്നത്. ശബ്ദത്തോടൊപ്പംതന്നെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടും സംഭാഷണങ്ങളിലും സംഗീതത്തിലുമെല്ലാം മിതത്വം പാലിച്ചുകൊണ്ടും ശൈലീകൃതാഭിനയത്തെ മാറ്റിനിർത്തിയും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകത നിലനിർത്തിയുമെല്ലാം ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ രൂപകാത്മകഘടനയിൽ *സ്വയംവരം* പര്യവേഷണം നടത്തിയെന്ന് പറയാം. *സ്വയംവര*ത്തിലെ അന്ത്യരംഗത്തിന്റെ തുറവി അതുവരെയുള്ള ചലച്ചിത്രാന്ത്യങ്ങളിൽനിന്ന് ചിഹ്നപരമായിത്തന്നെ വേറിട്ടുനിന്നു. *കൊടിയേറ്റ*വും സമാനമായൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെയും നവഭാവുകത്വത്തെയും മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ കാവ്യാത്മകമായൊരു ചലച്ചിത്രശൈലിയെയും വ്യക്തിഗതസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യ-രാഷ്ട്രീയതലങ്ങളെയും അരവിന്ദൻ ചിത്രങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ശൈലീപരമായി മണികൗളിന്റെ ചലച്ചിത്രപാഠശാലയുമായി അരവിന്ദന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്കുള്ള ചാർച്ചയും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മൂന്നാംസിനിമയുടെ രൂപഭാവങ്ങളും ഋത്വിക് ഘട്ടക്കിന്റെ ഇടർച്ചാസന്നിവേശരീതികളുമെല്ലാം ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചു. 1984-ൽ

ജോൺ എബ്രഹാമും ഒരുകൂട്ടം ചെറുപ്പക്കാരും ചേർന്ന് രൂപീകരിച്ച ഒഡേസാ കൂട്ടായ്മ സിനിമാനിർമാണത്തിലും ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയിലും വിപ്ലവാത്മകമായൊരു സാധ്യതയെ തുറക്കുന്നുണ്ട്. 16 എംഎം പ്രൊജക്ടറിൽ ഗ്രാമങ്ങൾതോറും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചും ജനങ്ങളിൽനിന്ന് പണം പിരിച്ച് പടമെടുത്തുമെല്ലാം കൂട്ടായ്മയുടെ കലയെന്ന മൂന്നാംസിനിമയുടെ തത്വശാസ്ത്രവഴി പിൻപറ്റാൻ ഇവർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ *അമ്മ അറിയാൻ* (1986) എന്ന ചിത്രം ഇതിന്റെ സാക്ഷാത്കാരമായിരുന്നു. ഒരു യുവാവിന്റെ ആത്മഹത്യയും അതിനുൾപ്രേരകമായ രാഷ്ട്രീയസംഭവവികാസങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിത്രം കേരളത്തിലെ വിവിധ പ്രദേശങ്ങളിലെ സമരചരിത്രങ്ങളുടെ ഡോക്യുമെന്റേഷൻകൂടിയായി മാറുന്നുണ്ട്. അശരീരി വിവരണങ്ങളും കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഛായാഗ്രാഹണവും ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ക്യാമറാചലനവും ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതികളുമെല്ലാമായി രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ വേറിട്ടൊരു വഴി അത് തുറന്നിടുന്നുണ്ട്. മൃണാൾസെന്നിന്റെ രാഷ്ട്രീയചലച്ചിത്രധാരയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് പി. എ. ബക്കറും മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയസിനിമാധാരയിൽ സജീവമാകുന്നുണ്ട്. ബക്കറിന്റെ *കബനീനദി ചുവന്നപ്പോൾ* (1975) എന്ന ചിത്രത്തിലെ നായകനായി വന്ന ടി. വി. ചന്ദ്രൻ പിന്നീട് ഈ ധാരയിലൂടെ മുന്നേറുന്നുണ്ട്. കലാസിനിമാധാരയിൽത്തന്നെ വ്യക്തിഗതസിനിമയുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ ആദ്യ ചിത്രം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ വി. കെ. പവിത്രനാകട്ടെ, തന്റെ പിൽക്കാലചിത്രങ്ങളിലൂടെ സമാന്തരസിനിമയുടെ പാതയിലേക്ക് കൂടുതൽ ചായ്‌വ് കാണിച്ചു.

സമാന്തരസിനിമക്കാർ ഒരേസമയം കലയ്ക്കും കമ്പോളത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനാൽത്തന്നെ രണ്ടിന്റെയും ചേരുവകളെ യഥോചിതം മിശ്രണം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുകയുണ്ടായി. ആവശ്യമുള്ള പക്ഷം ഗാനങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി. സാധാരണമായ കഥാപരിസരങ്ങളിൽ സാധാരണത മുറ്റുന്ന അഭിനയാവിഷ്കരണങ്ങളെ മുന്നോട്ടുവെച്ചു. അതേസമയം സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും വേറിട്ടൊരു ഭാവുകത്വവുമായി 70-കളുടെ മധ്യത്തിലും 80-കളിലുമെല്ലാം ഐ. വി. ശശി (1975-2009), ഹരിഹരൻ (1973-2013), ജോഷി 1978-), ഫാസിൽ (1980-2011), ബാലചന്ദ്രമേനോൻ (1978-), സത്യൻ അന്തിക്കാട് (1982), കമൽ (1986) തുടങ്ങിയ പുതുതലമുറ കമ്പോളസിനിമയേയും പുത്തൻ ഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽത്തന്നെ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രനെ(1981-2017)പ്പോലെയുള്ളവർ സമാന്തരസിനിമയിലേക്ക് കണ്ണിചേരുന്നുമുണ്ട്.

5.2.1.2. മലയാളസമാന്തരസിനിമയ്ക്ക് ഒരു ആമുഖം

റേയും ഘട്ടക്കും മൃണാൾസെന്നും തപൻസിൻഹയും മണികൗളും ശ്യാംബെനഗലുമെല്ലാമടങ്ങുന്ന വിശാലമായ ക്യാൻവാസിനെയാണ് ഇന്ത്യൻ സമാന്തരസിനിമ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിലിസത്തിൽനിന്നും ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗത്തിൽനിന്നുമെല്ലാം ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ടാണിത് വികസിച്ചത്. സമകാലരാഷ്ട്രീയപരിതോവസ്ഥകളെയും നിത്യജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും കഥാതന്തുവാക്കി സ്വാഭാവികാവിഷ്കാരത്തിന് മുൻതൂക്കംനൽകിക്കൊണ്ട് നൂതനമായൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ അത് ശ്രമിച്ചു. കമ്പോളമൂല്യത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന, ക്ലാസിക്കൽ ഹോളിവുഡ് ആഖ്യാനമാ

തൃകകളെ പിൻപറ്റുന്ന മുഖ്യധാരാബോളിവുഡ് സിനിമാസംസ്കാരത്തിന് ബദലായാണ് സമാന്തരസിനിമ നിലകൊണ്ടത്. അതിനാൽത്തന്നെ ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിൽ കമ്പോളസിനിമയെന്നും സമാന്തരസിനിമയെന്നും രണ്ട് വകതിരിവ് മാത്രമേ കാണുന്നുള്ളൂ. മലയാളത്തിൽ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രധാരകൾ കുറച്ചുകൂടി സങ്കീർണമാണെന്ന് കാണാം. ഇവിടെ അടൂരും അരവിന്ദനും ജോൺ എബ്രഹാമുമൊക്കെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കലാമൂല്യത്തിൽ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ലാത്ത കലാസിനിമയും കമ്പോളവത്കൃതയുക്തികളെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള കമ്പോളസിനിമയും ഇവയ്ക്ക് മധ്യേ കലയും കച്ചവടവും ലാക്കാക്കുന്ന മധ്യവർത്തിസിനിമയുമുണ്ട്. ഇത്തരം മധ്യവർത്തിസിനിമകളെയാണ് കേരളത്തിൽ പൊതുവെ സമാന്തരസിനിമയെന്ന് വിളിച്ചുവരുന്നത്. ഇന്ത്യൻ ചലച്ചിത്രചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലും ഒരു മധ്യസിനിമാസങ്കൽപ്പമുണ്ടെങ്കിലും അവ മധ്യവർത്തിയല്ല പകരം പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ മധ്യവർഗസിനിമകളാണ്. ബസു ഭട്ടാചാര്യയും ഋഷികേശ് മുഖർജിയുമെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ ധാര മധ്യവർഗകുടുംബങ്ങളിലെ പ്രശ്നങ്ങളെയും മറ്റും ആഖ്യാനപരിസരങ്ങളായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് അവയെ യഥാതഥമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കയാലാണ് അവയ്ക്ക് അത്തരമൊരു സംജ്ഞ സ്വീകരിച്ചത്. അതുവരെ അതിസമ്പന്നമോ അതിദരിദ്രമോ ആയ ജീവിതങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ഏറിയകൂറും ചിത്രങ്ങൾ പരിക്രമണം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നതെന്നതിനാൽ ഇവ മധ്യവർഗജീവിതങ്ങളിലാണ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചതെന്നർത്ഥം.

മലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാസിനിമയ്ക്കും കമ്പോളസിനിമയ്ക്കും മധ്യേയുള്ള വഴിയേ സഞ്ചരിക്കുന്നതിനാലാണ് മധ്യവർത്തിസിനിമയെന്ന സങ്കൽപ്പം വന്നുചേർന്നത്. രണ്ട് ധാരയ്ക്കും സമാന്തരമായി സഞ്ചരിക്കുന്നതിനാൽ സമാന്തരസിനിമയെന്നും വിളിക്കപ്പെടുന്നു. കലാസിനിമ, കമ്പോളസിനിമ എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായിപ്പിരിഞ്ഞുനിന്ന സിനിമാധാരകളിലെ ഗുണപരമായ അംശങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരേസമയം കലയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയും പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിരുചിയെ മാനിച്ചുകൊണ്ടും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കുകയാണ് മധ്യവർത്തിസിനിമാക്കാരുടെ ഉദ്ദേശ്യം. ഒരേസമയം കലാപരതയിലും ജനസ്വീകാര്യതയിലും മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്ന ആ ചിത്രങ്ങൾ മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിലെതന്നെ അർത്ഥവത്തായ ഒരു വേറിട്ട് നടപ്പാണ്. അതുവരെ അഭിനേതാക്കളുടെ പേരിൽ ശ്രദ്ധ നേടിയ മലയാളസിനിമ സംവിധായകരുടെ പേരിൽ അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയ ചരിത്രഘട്ടത്തിലാണ് ഇവയുടെ പിറവി.

സമാന്തരസിനിമയുടെ ജനപ്രീതിയ്ക്കും സ്വീകാര്യതയ്ക്കും കമ്പോളസിനിമയിലെ ചില ചരിത്രമാറ്റങ്ങൾക്കുകൂടി പങ്കുണ്ടെന്ന് പി. സോമനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ജയന്റെ താരപദവിയിലേക്കുള്ള ഉയർച്ചയും ആകസ്മികമായ മരണവുമാണ് ഇതിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു കാരണമായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. 'സത്ഗുണസമ്പന്നനായ നായകൻ എന്ന് പ്രതിഷ്ഠനേടിയ നസീർ കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് മലയാളസിനിമ കുതറിമാറുന്നത് ജയന്റെ വരവോടെയാണെന്ന്' അദ്ദേഹം പറയുന്നു (2011 : 58-61). 'വില്ലനായി അരങ്ങേറിയ ജയനിലൂടെ നായകന്റെ വാർപ്പുമാതൃകയെ തകർക്കുകവഴി കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളുമുള്ള നായകർ സിനിമയിൽ സാധ്യമാണെന്ന കാര്യം മലയാളിപ്രേക്ഷകർ അംഗീകരിക്കുന്നതിന്റെ

തുടക്കമായി' ഇതിനെ അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നുമുണ്ട്. അമിതാബ് ബച്ചൻ തരംഗം ഉയർത്തിവിട്ട രോഷാകുലനായ, നിയമം കൈയ്യിലെടുക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരൻ എന്ന ബിംബം മലയാളത്തിൽ വേരോടിയത് ജയനിലൂടെയാണെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചതിനെ ഇതിനോട് ചേർത്തുവായിക്കാം. ജയന്റെ കമ്പോളസാധ്യത പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ മലയാളസിനിമ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപ്രതീക്ഷിതമായ മരണത്തിൽ ഒരു സ്തംഭനാവസ്ഥയിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തി. 'ജയന്റെ നിര്യാണമുണ്ടാക്കിയ ശൂന്യതയുടെ ഈ മങ്ങൂഴത്തിലാണ് മലയാളസിനിമയുടെ മധ്യവർത്തി എന്നുവിളികൊണ്ട ധാര ശക്തിയാർജ്ജിക്കുന്ന'തെന്നും തുടർന്നുവന്ന 'നായകന്മാർ താരങ്ങളെന്ന് വിളിക്കാൻ നാവുവഴങ്ങാത്തവിധം സാധാരണക്കാരോ നാട്ടുമ്പുറത്തുകാരോ ആയി വെള്ളിത്തിരയിൽ നിറഞ്ഞ നെടുമുടി വേണുവും ഭരത്ഗോപിയും സംഘവുമായിരുന്നു'വെന്നും സോമനാഥൻ അടിവരയിട്ട് പറയുന്നുണ്ട് (2011 : 61). കമ്പോളസിനിമയിലുണ്ടായ ഈ താരവിടവ് ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിലെ ഒരു സർഗാത്മകധാരയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കിയെന്നത് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ ഉളവായ വസ്തുതയാണെന്നുവരുന്നു.

കലാസിനിമകളുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ, കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുംതന്നെ ആദ്യസിനിമകൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ കെ. ജി. ജോർജും പത്മരാജനും ഭരതനും മോഹനുമെല്ലാം മൂന്നായി പിരിഞ്ഞ സിനിമാലോകത്തിൽ, കലാസിനിമയ്ക്കും കമ്പോളസിനിമയ്ക്കുമിടയിലെ സമാന്തരസിനിമയുടെ വക്താക്കളായി മാറി. പി. എൻ. മോനോനും എ. വിൻസെന്റും കെ. എസ്. സേതുമാധവനും തുടങ്ങിയ ഇടത്തുനിന്ന് പത്മരാജനും ഭരതനും ജോർജും മോഹനും പവിത്രനും എൻ. കെ. ശശിധരനുമെല്ലാം സഞ്ചരിച്ചു. എഴുത്തുകാരനായ പത്മരാജൻ അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ കഥാപരിസരങ്ങളെയും ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടും കഥാപാത്രങ്ങളെ അതിനനുസരിച്ച് പരുവപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും വ്യത്യസ്തമായൊരു ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവഴി രൂപപ്പെടുത്തി. ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനമുറുക്കം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രയായി. ചിത്രകാരനും കലാസംവിധായകനുംകൂടിയായ ഭരതനാകട്ടെ, ചിത്രസമാനമായ ഫ്രെയിമുകളിലൂടെയും കലാത്മകമായ ദൃശ്യസംരചനാപരിസരങ്ങളിലൂടെയും വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കാണികളെ ആഖ്യാനങ്ങളിലേക്ക് വലിച്ചടുപ്പിക്കാൻ സദാ ഉത്സുകനായി. അതിന്റെ ഭാഗമായി കമ്പോളസിനിമയുടെ ഫോർമുലകൾ മറ്റാരെക്കാളുമധികം ഭരതൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടുതാനും. അതിഭാവുകത്വമേശാത്ത കഥാപരിസരങ്ങളിലൂടെയും യഥാതഥചിത്രണരീതികളിലൂടെയും മോഹനും ഇവരോടൊപ്പം ചേർന്നുനിന്നു. മധ്യവർഗകുടുംബങ്ങളാണ് മോഹന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് പ്രമേയപരിസരങ്ങളായി ഏറെയും വരുന്നത്. ഇന്ത്യൻസിനിമയിലെ മധ്യവർഗസിനിമകൾക്കുദാഹരണമായിക്കൂടി മോഹന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ കാണാനാകും. ചുരുക്കം ചില ചിത്രങ്ങളിലൂടെ മാത്രം സാന്നിധ്യമറിയിച്ചിട്ടുള്ള എൻ. കെ. ശശിധരന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളും (*അക്കരെ* (1984), *കാണാതായ പെൺകുട്ടി* (1985)) സമാന്തരസിനിമാധാരയുടെ സൗന്ദര്യവശങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നു. പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും മറ്റും മുൻനിർത്തി മോഹന്റെ ചലച്ചിത്രവഴിയോടൊപ്പം അവയെയും മധ്യവർഗസിനിമകളുടെ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്താനാകും. അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയഭൂമിക

കളെയും അവയ്ക്കനുസൃതമായ ആഖ്യാനവഴികളെയും മാധ്യമബോധ ത്തോടെയും സാങ്കേതികത്തികവോടെയും രചിച്ചുകൊണ്ട് കെ. ജി. ജോർജും സമാന്തരധാരയിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്.

അതിശയീകരിപ്പിക്കപ്പെട്ട കഥാമുഹൂർത്തങ്ങളെയോ ചലച്ചിത്രരീതിക ളെയോ പിൻപറ്റാതെ, താരപ്രഭാവംമുറ്റുന്ന അഭിനേതാക്കളുടെ നിഴലിൽ ആഖ്യാ നത്തെ പടുത്തുയർത്താതെ, ധീരോദാത്തനായകരോ സർവ്വഗുണസമ്പന്നരോ ആയ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വീകരിക്കാതെ തികച്ചും മാനുഷികമായ പരിമിതിക ളുൾക്കൊള്ളുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും സ്വാഭാവികമായ ജീവിതപരിസരങ്ങളും തെര ഞ്ഞെടുത്തുവെന്നതാണ് വ്യത്യസ്ത വഴികളെങ്കിലും ഇവരെ കണ്ണിചേർക്കുന്ന കാതൽ. അഡോർണോ സംഗീതത്തെക്കുറിച്ച് പറയുംപോലെ 'ഉപരിവർഗക ലയ്ക്കും ജനപ്രിയകലയ്ക്കുമിടയിലെ അതിരുകൾ നേർത്തിരിക്കുംമട്ടിലൊരു ബൗദ്ധികമായ ജനാധിപത്യത്തെ'യാണിവർ മുന്നോട്ടുവെച്ചതെന്ന് പറയാം. സിനിമാഭാഷകൾ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നപ്പോഴും നല്ല സിനിമയ്ക്ക് വേണ്ടിയായി രുന്നു ഞങ്ങൾ നിലകൊണ്ടതെന്ന ജോർജിന്റെ പ്രസ്താവനയിൽ ഈ ചലച്ചിത്രരാ ഷ്ട്രീയബോധ്യമുണ്ട് (2012: 57).

1970-കളുടെ മധ്യത്തിൽ തുടങ്ങി തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആദ്യംവരെയാണ് മല യാളസമാന്തരസിനിമയുടെ സുവർണകാലമെന്ന് പറയാം. തൊണ്ണൂറുകളിൽ സമാ ന്തരസിനിമക്കാർതന്നെ വളരെച്ചുരുക്കം ചിത്രങ്ങളാണ് എടുക്കുന്നത്. പുതിയ താരോദയങ്ങളും മാറിയ ചലച്ചിത്രനിർമാണസാഹചര്യങ്ങളുമെല്ലാം സമാന്തരസി നിമയുടെ സ്വാഭാവികമായ പിൻമടക്കത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തി.

5.3. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ സിനിമകൾ-സാമാന്യാവലോകനം

പ്രമേയസ്വീകരണത്തിലെ വൈവിധ്യം, ആഖ്യാനശൈലിയിലെ നവീനതകൾ, രാഷ്ട്രീയമായ നിലപാടുകൾ തുടങ്ങിയ കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചിത്ര ങ്ങളുടെ രീതിവിശേഷങ്ങൾ മലയാളസിനിമയുടെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ കാഴ്ചാഭാ വുകത്വത്തെയും ആസ്വാദനശീലത്തെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചു. വ്യത്യസ്ത മായ പ്രമേയപരിസരങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും അതിനനുയോജ്യമായ ആഖ്യാന ഘടനയെ സ്വീകരിക്കുകയും അതിന്റെ ആവിഷ്കരണത്തിൽ മാധ്യമികമായ ശൈലീഭേദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതി സവിശേഷമാണ്.

സമകാലികരും സഹയാത്രികരുമായ പത്മരാജൻ *കരിയിലക്കാറ്റുപോലെ* (1986), *സീസൺ* (1989) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലും ഭരതൻ *പാളങ്ങൾ* (1981), *താഴ്വാരം* (1990) എന്നീ ചിത്രങ്ങളിലും മാത്രമാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ പരീക്ഷ ണത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത് എന്നതുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ജോർജ് ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ശിൽപ്പഘടനയ്ക്കും ആഖ്യാനവഴിയ്ക്കുമെല്ലാം നൽകിയ പ്രധാന്യം വ്യക്തമാകും. ആഖ്യാനത്തിനാവശ്യമെങ്കിൽ മാത്രം ഫോർമു ലകൾ സ്വീകരിക്കാനും സ്വീകരിക്കുന്ന ഫോർമുലകളെ മാധ്യമപരമായി, യുക്തി പൂർവ്വം ബന്ധിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നതോടൊപ്പം ആഖ്യാനപരമായി പ്രസക്തിയു ള്ളതാക്കിത്തീർക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചു. കഥാലോകത്തിനകത്ത്, ഇതിവൃത്ത

ത്തിൽത്തന്നെ വേരുകളുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. സ്ത്രീലൈംഗികതയെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും അതുവരെ സ്വീകരിച്ച സ്ഥിരം ശൈലികൾ ഒഴിവാക്കി. സ്ത്രീശരീരത്തിലേക്ക് അരിച്ചറിങ്ങുന്നതോ ഇഴ ഞ്ഞുകയറുന്നതോ ആയ ടിൽറ്റ് അപ്, ടിൽറ്റ് ഡൗൺ പോലുള്ള ക്യാമറാചലന ങ്ങളോ സംഗീതവ്യതിയാനത്തോടെയുള്ള പൊലിപ്പിക്കലുകളോ കയ്യൊഴിഞ്ഞത് മറ്റൊരു ഉദാഹരണം.

ഒരേസമയം പാശ്ചാത്യസങ്കേതാവബോധത്തെയും (ഓർസൺ വെൽസ്, ഹിച്ച്കോക്ക്, ബെർഗ്മാൻ, ഫെല്ലിനി, ഹെൻറി ക്ലൂസോ, തുടങ്ങിയവരുടെ) തദ്ദേശിയമായ രാഷ്ട്രീയാവബോധത്തെയും (ശ്യാംബെനഗൽ, മൃണാൾസെൻ, സത്യജിത് റേ തുടങ്ങിവരുടെ) ഒരുമിച്ചുചേർത്തുകൊണ്ടുപോകുന്ന കരവിരുത് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാകും. ഹോളിവുഡിലെ കർത്തൃത്വ(ഓഥർ) സംവിധായകരുടെ ചലച്ചിത്രശൈലിയുടെയും യൂറോപ്യൻ കലാസിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെയും മിന്നലാട്ടം ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കി. കാണികളെ ആസ്വാദനപ്രക്രിയയിൽ സജീവ പങ്കാളികളാക്കുന്നതോടൊപ്പം ഫ്രെയിമുകളെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായി വ്യഖ്യാനിക്കാനുള്ള ഗൗരവതലവും അദ്ദേഹം സമന്വയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ ശാസ്ത്രീയമായി സമീപിച്ചിരുന്ന ജോർജിന് അക്കാദമികവിദ്യാഭ്യാസം ഇക്കാര്യത്തിൽ വലിയ തുണയാകുന്നുണ്ട്. കൈകാര്യംചെയ്ത വിഷയങ്ങളുടെ സാർവകാലികപ്രസക്തിയും പ്രതിപാദനയുക്തിയും പരിചരണരീതിയുമെല്ലാം മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ അവയെ വേറിട്ടതാക്കി. മൃണാൾസെൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഇന്ത്യൻ പനോരമയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ സിനിമകൾ (13 ഓളം ചിത്രങ്ങൾ) പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് ജോർജിന്റേതാകുന്നത് യാദൃച്ഛികമല്ല. കെ.ജി. ജോർജ് സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്ത ങ്ങളായ പത്തൊമ്പത് കഥാചിത്രങ്ങളിൽ മിക്കവയും ഒരു രീതിയിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു രീതിയിൽ മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടവയാണ്.

പ്രമേയത്തിനനുസൃതമായ ഘടന സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഓരോ ചിത്രങ്ങളെയും ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്താൻ ജോർജിനായി. ആവശ്യമുള്ള പക്ഷം രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളെ നിരസിച്ച് അരേഖീയതയിലേക്കും ഇടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സർഗാത്മകസാധ്യതകളിലേക്കും സഞ്ചരിക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നു. പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഘടനയിൽ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ അർത്ഥവത്തായി വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ജോർജിനെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ പ്രമേയവും പശ്ചാത്തലവും സുപ്രധാനമാകുന്നുവെന്നർത്ഥം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജോർജിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ അടുത്തറിയുന്നതിന് മുന്നോടിയായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രമേയപരിചരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യമായ പരിചയം അവശ്യമാണ്.

5.3.1. മനസ്സിന്റെ സഞ്ചാരം

'മാരിറ്റൽ സൈക്കോഡ്രാമ' എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന ജോർജിന്റെ ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടനം*(1976)തന്നെ സമകാലികമായ ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വത്തിലെ വേറിട്ടൊരു സാന്നിധ്യമായാണ് അടയാളപ്പെട്ടത്. ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേടുകളും കുടുംബസംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം ആവർത്തിക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളായും ജനപ്രിയമായ

വിഷയങ്ങളായും ചിരപരിചിതമായിരുന്ന കാലത്ത് അത്തരമൊരു പ്രമേയത്തെ സൂക്ഷ്മമായ മനഃശ്ശാസ്ത്രവിശകലനമായി അവതരിപ്പിച്ചു ജോർജ്. ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്ന് സ്വായത്തമാക്കിയ സങ്കേതബദ്ധമായ കെട്ടുറപ്പോടുകൂടി അതിനെ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തുവെന്നതാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ മേന്മ. ഒരുപക്ഷെ അടൂരിന്റെ *സ്വയംവര*(1972)ത്തിന് ശേഷം വിഷയപരിചരണത്തിൽ നവസിനിമാസങ്കൽപ്പങ്ങളെ ശക്തമായിത്തന്നെ മുന്നോട്ടുവെച്ച പുതിയൊരു സിനിമാനുഭവവുമായി *സ്വപ്നാടനം* മാറി.

ഗോപിയുടെ ഭൂതകാല ഓർമകളിലൂടെയാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ സിംഹഭാഗവും വികസിക്കുന്നത്. അജ്ഞാതനായി മദിരാശി നഗരത്തിലെത്തിപ്പെട്ട് പരമേശ്വരനെന്ന പേര് സ്വീകരിച്ചലയുന്ന ഗോപി അസുഖം ഭാവിച്ച് ആശുപത്രിയിലെത്തുന്നുണ്ട്. നാർകോ അനാലിസിസിന് വിധേയനാക്കി അയാളുടെ ഊരുംപേരും രോഗത്തിന്റെ വേരുമന്വേഷിക്കാനുള്ള ഡോക്ടർമാരുടെ ശ്രമങ്ങളിലൂടെയാണ് ചിത്രം പുരോഗമിക്കുന്നത്. പരമേശ്വരൻ തന്റെ അബോധത്തിലെ ഗോപിയെയും മറഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഭൂതകാലത്തെയും തിരിച്ചറിയുന്നു.

അമ്മാവൻ നൽകിയ ഔദാര്യത്തിന്റെ കടപ്പാട് തീർക്കൽ മാത്രമാകുന്നു ഗോപിയ്ക്ക് (ഡോ. മോഹൻദാസ്) സുമിത്ര(റാണി ചന്ദ്ര)യുമായുള്ള വിവാഹം. പരസ്പരം ചേരാത്ത വ്യക്തിത്വമുള്ള ഇരുവരുടെയും ജീവിതത്തിൽ ക്രമേണ സംഘർഷങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുന്നു. സംഘർഷങ്ങളിലെല്ലാം പൂർവ്വകാമുകിയായ കമല(സോണിയ ഇസാക്ക് തോമസ്)യുടെ ഓർമകൾ ഗോപിയിലേക്ക് അരിച്ചെത്തുന്നുണ്ട്. സുമിത്രയുമായുള്ള സംഘർഷം മൂർച്ഛിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ഗോപി വീടുവിട്ടിറങ്ങുകയും ഓർമ നശിച്ചവനെപ്പോലെ മദിരാശിയിലെത്തി, ദിക്കറ്റ് അലയുകയും ചെയ്യുന്നു. കമലം മദ്രാസിലുണ്ടെന്ന അമ്മയിൽനിന്നുള്ള അറിവ് ഗോപിയുടെ മനസ്സിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞുകിടന്നതിനാലാകാം അബോധത്തിൽ അവളെയും തെരഞ്ഞ് മദിരാശിയിൽ അയാൾ എത്തിപ്പെട്ടത്. ഗോപിയുടെ ബോധത്തെ വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള ഡോക്ടർമാരുടെ ശ്രമത്തിനിടയിൽ ഭൂതകാലത്തിലെ അസംതൃപ്തമായ ദാമ്പത്യവും നഷ്ടപ്രണയവുമെല്ലാം ചുരുൾ നിവരുന്നു. ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് ഗോപിയെ തിരികെ വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇടയിലെങ്ങോ നഷ്ടപ്പെട്ടുവെന്ന് കരുതിയ തന്റെ സന്തതസഹചാരിയായ സ്കൂട്ടറുമെടുത്ത് ലക്ഷ്യമില്ലാതെ അയാൾ ഓടിച്ചുപോകുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ, ഒരു പലായനത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു പലായനത്തിലേക്കുള്ള തുറന്ന അന്ത്യത്തിൽ, ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ഒരൊറ്റ പാട്ടുപോലുമില്ലാതെ പുറത്തുവന്ന ചിത്രം അതിന്റെ അരേഖീയമായ ആഖ്യാനത്തിലും സങ്കേതപരിചരണത്തിലും അന്നുവരെ കണ്ടുപരിചയിച്ച കുടുംബകഥകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നിന്നു. സംഭാഷണത്തിലും ആവിഷ്കരണത്തിലും *സ്വപ്നാടനം* പുലർത്തിയ സ്വാഭാവികതയെ നവസിനിമയ്ക്ക് വഴിവെട്ടിയ പി. എൻ മേനോൻ ഏറെ പ്രശംസിക്കുന്നുണ്ട്. 1972-ൽ കെ. എസ് സേതുമാധവന്റെ *പുനർജന്മം* എന്ന ചിത്രമാണ് ഈ മേഖലയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ മുൻമാതൃക. മുഖ്യധാരയുടെ എല്ലാ ചട്ടക്കൂടിലും വാർത്തതെങ്കിലും ലൈംഗികജീവിതത്തിലെ അസ്വാരസ്യങ്ങൾക്ക് മനോവിശകലനപരമായി പരിഹാരം കാണാൻ

ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് *പുനർജന്മ*മെന്ന ചിത്രത്തെ സമകാലചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിർത്തുന്നുണ്ട്. പ്രമേയപരമായി *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും ബോധാബോധങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഈഡിപ്പൽ കോംപ്ലക്സിനെക്കുറിച്ചും ഹിപ്നോട്ടിസത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള ശാസ്ത്രീയധാരണ പങ്കുവെയ്ക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നതിനാൽ *പുനർജന്മം* മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സൈക്കോ ഇറോട്ടിക് ത്രില്ലറായി മാറി. എങ്കിലും മുഖ്യധാരാചിത്രങ്ങളുടെ ഫോർമുലകളും അതിനാടകീയതയുമെല്ലാം ചിത്രത്തെ ചൂഴ്ന്നുനിന്നിരുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ അത് കൂടുതൽ യഥാതഥവും ശാസ്ത്രീയവും സാങ്കേതികവുമായി മാറുന്നതോടൊപ്പം കെട്ടുറപ്പുള്ളതാകുകയും ചെയ്യുന്നു. നാർകോട്ടിക് പരിശോധനയുടെ പുതിയ സാധ്യതയെ ചിത്രം ശാസ്ത്രീയമായിത്തന്നെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത രണ്ട് വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ തകർച്ചയെ യഥാതഥമായി ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു (പിന്നീട്, വ്യത്യസ്തമായൊരു ജീവിതപരിസരത്തിനകത്ത്, *മറ്റൊരാളി*ൽ, ഇത് കാണാൻ കഴിയും). സങ്കീർണമായ മാനസികജീവിതവും നിയന്ത്രിതമായ പ്രത്യക്ഷജീവിതവും നയിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയെയും മാനസിക പരിണാമത്തെയും മനഃശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടുകൂടി സമീപിച്ച ചിത്രം മലയാളിയുടെ ആസ്വാദനശീലത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നതിൽ ചെറുതല്ലാത്ത പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. കെട്ടിലും മട്ടിലും ആധുനികമായ കുടുംബപശ്ചാത്തലമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും നായർ ഉപരിവർഗകുടുംബങ്ങളിലെ വിശിഷ്യാ 'അമ്മാവൻ' കേന്ദ്രിത കുടുംബങ്ങളിലെ അരക്ഷിതത്വങ്ങളിലേക്കും വൈകാരികഇടർച്ചകളിലേക്കുംകൂടി ചിത്രം വിരൽചൂണ്ടുന്നുണ്ട്.

5. 3. 2. മണ്ണും മനുഷ്യനും

*സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ വിജയത്തെത്തുടർന്നുള്ള അമിതാവേശത്തിലും ആത്മവിശ്വാസത്തിലുമെടുത്ത ചിത്രങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ടുവെന്ന് ജോർജുതന്നെ തുറന്നു സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. അടുത്തടുത്ത വർഷങ്ങളിലായി *വ്യാമോഹം* (1977), *രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ* (1978), *ഓണപ്പുടവ* (1978), *മണ്ണ്* (1978), *ഇനി അവൾ ഉറങ്ങട്ടെ* (1978) തുടങ്ങി ആറ് സിനിമകൾ ജോർജ് സംവിധാനം ചെയ്തു. ഇതിൽ പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥയിൽ ജോർജ് സംവിധാനം ചെയ്ത *രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ* എന്ന ചിത്രം മയക്കുമരുന്നിലും സംഗീതത്തിലും അഭയം പ്രാപിച്ച ഗാഥ എന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ ജീവിതത്തെയും അവളുടെ സ്വത്വാന്വേഷണത്തെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. മികച്ച കലാമൂല്യമുള്ള ചിത്രത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡിനായി പ്രസ്തുത ചിത്രം തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടിരുന്നതൊഴിച്ചാൽ മറ്റു ചിത്രങ്ങളെല്ലാം സാമ്പത്തികമായും കലാപരമായും പരാജയമായിരുന്നുവെന്ന് ജോർജുതന്നെ വിലയിരുത്തുന്നു. കാക്കനാടന്റെ കഥയിൽ സംവിധാനം ചെയ്ത *ഓണപ്പുടവ* എന്ന ചിത്രത്തെക്കുറിച്ച് 'സ്വപ്നാടനം' രൂപപ്പെടുത്തിയ കൈകൾതന്നെയോ ഈ തരം താണ കണ്ണീർപടം പടച്ചിറക്കിയതെ'ന്ന് സിനിക്ക് ആശ്ചര്യത്തോടെ വിമർശിച്ചിട്ടുണ്ട് (മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 1978 : ലക്കം, 35). സംഗീതത്തിൽ പിന്നീടങ്ങോട്ട് ജോർജിന്റെ സഹചാരികളായി മാറിയ എം. ബി ശ്രീനിവാസൻ-ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ് കൂട്ടുകെട്ട് *ഓണപ്പുടവ*യിലാണ് ആദ്യമായി ഒന്നിച്ചതെന്ന ചരിത്രപരമായ

പ്രത്യേകത *ഓണപ്പുടവ*യ്ക്കുണ്ട്. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിനും കഥാപാത്രസ്വഭാവ ത്തിനും അനുയോജ്യമായ രീതിയിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതമൊരുക്കുന്നതിന് എം. ബി. എസിനുള്ള കഴിവ് ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ നിരീക്ഷിച്ചാൽ കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും. ആ കാലയളവിലെ ചലച്ചിത്രങ്ങളൊന്നും ഇന്ന് ലഭ്യമല്ല. *ഓണപ്പുടവ* കൈകാര്യംചെയ്ത പ്രമേയത്തെക്കുറിച്ച് സിനിക്കിന്റെ ചിത്രശാലാ ലേഖന ത്തിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന ഏകദേശധാരണമാത്രമേ ആശ്രയമുള്ളൂ.

അലക്ക് കമ്പനിയിലെ ഇസ്ത്രി പണിക്കാരനായ കണാരനും ഭാര്യ അമ്മി ണിയും മൂന്ന് കുട്ടികളുമടങ്ങിയ കുടുംബത്തിന്റെ ദാരിദ്ര്യകഥയാണ് *ഓണപ്പുടവ* ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കുടിച്ച് നശിച്ച മുതലാളി കമ്പനി വിറ്റപ്പോൾ ആകെയുള്ള തൊഴിലും കണാരന് നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. അയാളുടെ അമ്മയും സഹോദരി യുംകൂടി അയാളെ അവഗണിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ ചേരിയ്ക്കടുത്ത് ഒരു വാടകവീടെ ടുത്ത് കണാരന്റെ കുടുംബം താമസം മാറുന്നു. ദാരിദ്ര്യത്തിലും മറ്റ് പ്രതികൂലസാ ഹചര്യങ്ങളിലും കുടുംബം തളരുന്നതിനിടയ്ക്ക് ഇളയ മകന്റെ മരണം സംഭവിക്കു ന്നു. കലുഷിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ ഭാര്യ അമ്മിണിയും ആത്മഹത്യയ്ക്കൊരുങ്ങുന്നു ണ്ട്. പ്രത്യാശയറ്റ കണാരൻ മദിരാശിക്ക് പോയി ജോലി സമ്പാദിച്ച് അമ്മിണി യ്ക്കായി ഒരു ഓണപ്പുടവ സമ്പാദിച്ചുവരുമ്പോഴേക്കും അവളും മരണപ്പെട്ടതായി അറിയുന്നു. ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും തൊഴിലില്ലായ്മയുടെയും രൂക്ഷാവസ്ഥയെ ചേരി ജീവിതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചിത്രം.

മണ്ണാണ് ആ കാലത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്ന ഒരേയൊരുചിത്രം. മനുഷ്യനും മണ്ണും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വരച്ചിടുന്ന *മണ്ണി*(1976)ൽ അടിമ-ഉടമബന്ധവും വർഗരാഷ്ട്രീയവുമെല്ലാം ചർച്ചയ്ക്ക് വരുന്നുണ്ട്. ഭാര്യയും കുഞ്ഞുമായി താമസി ക്കുന്ന ദാമു (എം. ജി. സോമൻ) തന്റെ അധ്വാനം മുഴുവനും ഭൂമിയിൽ അർപ്പി ച്ചുകൊണ്ട് ഭൂമിയിൽ പൊന്ന് വിളയിക്കുന്നുണ്ട്. കൃഷ്ണൻനായരു(പി. കെ. എബ്രഹാം)ടെ അച്ഛൻ പണ്ട് ദാമുവിന്റെ അച്ഛന് ഇഷ്ടദാനം നൽകിയതാണ് ആ ഭൂമി. ആ ഭൂമിയിൽനിന്ന് ദാമുവിനെയും കുടുംബത്തെയും ഒഴിപ്പിക്കാനാണ് കൃഷ്ണൻനായരുടെ ശ്രമം. എന്നാൽ ഒന്നിനും വഴങ്ങാതെ അവിടെത്തന്നെ താമ സിച്ചുവരികയാണ് ദാമു. അധ്വാനിക്കുന്നവരുടെ പാർട്ടിയും പാർട്ടിയിലെ സുഹൃ ത്തായ മുളങ്കാടനും (നെല്ലിക്കോട് ഭാസ്കരൻ) ദാമുവിന്റെ സഹായത്തിനുണ്ടെ ങ്കിലും ദാമു അവരുടെ സഹായമൊന്നും സ്വീകരിക്കുന്നില്ലെന്നുമാത്രമല്ല പാർട്ടി നയങ്ങളിൽ സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൃഷ്ണൻനായർ നാട്ടിലെ തിരുമേനി(അടൂർ ഭാസിയെ)യെ സ്വാധീനിച്ച് ദാമുവിനെ കുടിയിറക്കാനുള്ള പദ്ധതികളാലോചിക്കുന്നു. കുശാഗ്രബുദ്ധിക്കാരനായ തിരുമേനിയുടെ പദ്ധതിപ്ര കാരം കാര്യസ്ഥനായ കേശവന് (കുതിരവട്ടം പപ്പു) ദൈവത്തിന്റെ അരുളപ്പാടു ണ്ടായെന്നും ദാമുവിന്റെ മണ്ണിൽ ദേവീവിഗ്രഹം മറഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ടെന്നും പ്രചരിപ്പി ക്കുന്നു. കള്ളപ്രചരണത്തിലൂടെ നാട്ടുകാരെക്കൂടി ദാമുവിനെതിരെ തിരിയ്ക്കു കയാണ് ലക്ഷ്യം. ദൈവസംബന്ധിയായ കാര്യമായതിനാൽ നാട്ടുകാരെല്ലാം ദാമു വിനെതിരെ അണിനിരക്കുന്നുമുണ്ട്. ദേവിയ്ക്ക് അമ്പലം കഴിപ്പിക്കാൻ ദാമുവിന്റെ മണ്ണ് ഒഴിയണമെന്ന ആവശ്യംവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദാമു അത് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ഇതിനിടയിൽ ദാമുവും കൃഷ്ണൻനായരുമായുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിൽ കൃഷ്ണൻനായർ

കൊല്ലപ്പെടുകയും ദാമു ഒളിവിൽപ്പോകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതോടുകൂടി തിരുമേനിയും അയാളുടെ ശിങ്കിടികളും ദാമുവിന്റെ ഭാര്യയായ പാറു(ശാരദ)വിനുനേരെ അക്രമം അഴിച്ചുവിടുന്നു. അവളെ ഊര് വിലക്കുന്നു. സഹായവുമായി മുളങ്കാടനെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതെല്ലാം നിരസിച്ച് ഒറ്റയ്ക്ക് പൊരുതുകയാണ് പാറു. ഇതിനിടെ കൃഷ്ണൻനായരുടെ മകൻ രാജൻ (സുകുമാരൻ) പട്ടാളത്തിൽനിന്ന് തിരികെ വരുന്നു. അച്ഛന്റെ ഘാതകനെ കണ്ടെത്തുകയാണ് അയാളുടെ ലക്ഷ്യമെങ്കിലും തിരുമേനിയുടെയും ശിങ്കിടികളുടെയും പദ്ധതികൾ വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവരാനുംകൂടി അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഒടുവിൽ ദാമു അറസ്റ്റുവരിക്കുന്നു.

മണ്ണും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വരച്ചിടാൻ ശ്രമിക്കുന്നതോടൊപ്പം മതവും അധികാരവും മനുഷ്യനെതിരാകുന്ന രാഷ്ട്രീയചിന്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുകൂടി സംവിധായകൻ ഉദ്യമിക്കുന്നുണ്ട്. അന്ധവിശ്വാസങ്ങളുടെ ആൾക്കൂട്ടലഹരിയെ വിമർശനബുദ്ധ്യാ സമീപിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ മതത്തിന്റെ കാര്യം വരുമ്പോൾ നിലപാടെടുക്കാൻ മടിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയപാർട്ടികളെ വിമർശിക്കുന്നുമുണ്ട്. നിലവിലുള്ള മുഖ്യധാരാചലച്ചിത്രശൈലിയെത്തന്നെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടെടുത്ത *മണ്ണിൽ* പക്ഷെ ജോർജിന്റെ കരവിരുത് ഏറെ തെളിഞ്ഞുകാണാനാകില്ല. സവിശേഷമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനശൈലിയോ സങ്കേതോപയോഗമോ മറ്റു ചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ *മണ്ണിൽ* കാണാൻ സാധിക്കുകയില്ല. എങ്കിലും പ്രമേയത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് മണ്ണിനെ സമകാലചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വേറിട്ട് നിർത്തുന്നുണ്ടുതാനും. ആൾദൈവ-അന്ധവിശ്വാസരീതികളുടെ രൂക്ഷവിമർശനം ചിത്രത്തിലുടനീളമുണ്ട്. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷമിറങ്ങിയ *ഭക്തജനങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക്* (പ്രിയനന്ദൻ, 2011), *ട്രാൻസ്* (അൻവർ റഷീദ്, 2020)പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ് അന്ധവിശ്വാസകേന്ദ്രിതവും സ്വാർത്ഥലാഭാധിഷ്ഠിതവുമായ മതപൗരോഹിത്യത്തെ വിമർശനാത്മകമായി കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ *മണ്ണിന്റെ* പ്രസക്തി ഇന്നും നഷ്ടപ്പെടുന്നില്ലെന്ന് പറയാം. ചൂഷകരും ചൂഷിതരും മതത്തെ ആയുധമാക്കുന്ന പുരോഹിതസവർണനേതൃത്വങ്ങളും ഉള്ളിടത്തോളം ചിത്രം പ്രസക്തംതന്നെ.

5.3.3. പ്രണയത്തിന്റെ ഉൾക്കടൽ

ഒരു സംവിധായകനെന്ന നിലയിൽ ജോർജിന്റെ സർഗശേഷി ഒന്നുകൂടി തെളിഞ്ഞുകണ്ട ചിത്രമാണ് *ഉൾക്കടൽ* (1978). 1975-ൽ ജോർജ് ഓണക്കൂറിന്റേതായി മലയാളത്തിൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ആദ്യ ക്യാംപസ് നോവലിന്റെ അനുകൽപ്പനമായ ചിത്രം മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ മുഴുനീള ക്യാംപസ് ചിത്രമെന്ന വിശേഷണത്തിനുകൂടി അർഹമാണ്. കവിയായ രാഹുല(വേണു നാഗവള്ളി)ന്റെ പ്രണയജീവിതങ്ങളിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രം സഞ്ചരിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത കാലയളവിൽ, സാമൂഹികവും സാമ്പത്തികവുമായി മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത ചുറ്റുപാടുകളിലുള്ള സ്ത്രീകളുമായുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയജീവിതത്തെ കവിതയും പ്രണയവും ഇടകലരുന്ന മട്ടിൽ ആവിഷ്കരിച്ച ചലച്ചിത്രം അക്കാലത്തെ ക്യാംപസ് പ്രണയഭാവനകളെ നിറം പിടിപ്പിച്ചു. ഒരു നായകനും മൂന്ന് നായികമാരുമെന്ന പ്രമേയം 1970-കളിൽ അത്രകണ്ട് സ്വീകാര്യമായിരുന്നില്ലെന്നും ജോർജ് വളരെ

സാഹസികമായാണ് ആ പ്രമേയത്തെ ചലച്ചിത്രവത്ക്കരിച്ചതെന്നും തിരക്കഥാകൃത്തായ ജോർജ് ഓണക്കൂർ സ്മരിക്കുന്നുണ്ട് (മിനി നായർ, 2016 : 199).

രാഹുലന്റെ കൗമാരകാലത്തിലെ കാമുകിയായ തുളസിയുടെ ഓർമകളിലാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. ഉപരിപഠനത്തിനായി കോളേജിലെത്തുന്ന രാഹുലന് ഡേവിസെന്ന സുഹൃത്തിനെ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകലയിൽ താത്പര്യമുള്ള ഡേവിസിന്റെ സഹോദരി റീനയുമായുള്ള സൗഹൃദം പ്രണയമായി വളരുന്നു. രാഹുലന്റെ മാത്രം പ്രണയത്തെയല്ല ഡേവിസും കന്യാസ്ത്രീയായ സൂസന്നയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തെക്കൂടി ചിത്രം വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. ഡേവിസിന്റെ ആകസ്മികമായ അപകടമരണം കാര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ സങ്കീർണമാക്കുന്നു. സൂസന്നയുടെ പ്രണയം ദുരന്തത്തിൽ കലാശിക്കുന്നു. അച്ഛന് തണലായി റീന മാത്രമാകുന്നു. റീനയുടെ പ്രണയം അതിജീവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഡേവിസിന്റെ പ്രണയം പൂർത്തിയാകാതെ അർധവിരാമത്തിലവസാനിക്കുകയാണ്.

ഒരു കോളേജിൽ അധ്യാപകനായി ജോലിക്ക് കയറുന്ന രാഹുലനിൽ വിദ്യാർത്ഥിയായ മീര (സുചിത്ര) ആകൃഷ്ടയാകുന്നുണ്ട്. ആദ്യമെല്ലാം അവളെ നിരസിക്കുന്ന രാഹുലൻ റീന ജീവിതത്തിലിനിയുണ്ടാകില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ ക്രമേണ മീരയെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു. ആ ബന്ധം വിവാഹത്തിലെത്തി നിൽക്കവേയാണ് അപ്രതീക്ഷിതമായി സ്വന്തം വീടുപേക്ഷിച്ച് റീന രാഹുലന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നത്. രാഹുലനെയും റീനയെയും രാത്രിയിൽ വീട്ടിലൊരുമിച്ച് കാണുന്ന മീരയും അച്ഛനും അസ്വാരസ്യത്തോടെ വീടുവിട്ടിറങ്ങുന്നുണ്ട്. കാര്യങ്ങളുടെ കിടപ്പ് ഊഹിച്ചുകൊണ്ട് അവിടം വിട്ടിറങ്ങാൻ തുനിയുന്ന റീനയെ രാഹുലൻ തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു. മതം പ്രണയത്തിന് വിലക്കിടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിനെ ഭേദിച്ച് ഒന്നിക്കാൻ മാത്രമുള്ള ഉൾക്കരുത്ത് റീനയും ഡേവിസും കാണിക്കുന്നുവെന്നതിൽ വിപ്ലവത്തിന്റെ ചെറുതരിയുണ്ട്. കാൽപ്പനികമായ ക്യാംപസ് പ്രണയത്തിനപ്പുറത്തേക്ക് ചിത്രം രാഷ്ട്രീയമായിക്കൂടി വളരുന്നതങ്ങനെയാണ്.

കലാസിനിമക്കാരും മുഖ്യധാരാസിനിമക്കാരും ഒരേ മട്ടിൽ പുകഴ്ത്തിയ സിനിമയായിരുന്നു *ഉൾക്കടൽ*. 'തേഞ്ഞ സങ്കേതങ്ങളും വാങ്മയവും ഒഴിവാക്കിയും മാധ്യമത്തോട് നീതിചെയ്തും കെ. ജി. ജോർജ് സംവിധാനം ചെയ്ത ഒരു പടമത്രേ 'നവീനചിത്രയുടെ' ഉൾക്കടൽ' എന്ന് കോഴിക്കോടൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (മിനി നായർ, 2016 : 134). ടാഗോർ തിയറ്ററിൽ നടന്ന ചിത്രത്തിന്റെ പ്രഥമ പ്രദർശനവേളയിൽ ജോൺ എബ്രഹാം 'ശരദിന്ദു മലർദീപനാളം നീട്ടി..' എന്ന ഗാനസന്ദർഭത്തിൽ കൂവിയതായും അനുനയിപ്പിക്കാനെത്തിയ തന്നോട് നമ്മൾ തമ്മിൽ ഒരു പ്രശ്നവുമില്ലെന്നും പക്ഷേ ഈ കെ. ജി. ജോർജ് എന്തിനിത്ര നല്ല പടമെടുത്തുവെന്ന് പ്രതികരിച്ചതായും ജോർജ് ഓണക്കൂർ ഓർമിക്കുന്നുണ്ട് (മിനി നായർ, 2016 : 190). കാവ്യഭംഗിയെഴുന്ന ചിത്രീകരണവും അഭിനേതാക്കളുടെ മികവും ഗാനങ്ങളും സംഗീതവും ചിത്രസംയോജനവുമെല്ലാം ഏകോപിപ്പിക്കുന്ന സംവിധാനവൈഭവവുമാണ് *ഉൾക്കടൽ* എന്ന സിനിമയുടെ മൂലധനമെന്നും എല്ലാം അതിന്റെ പരിപൂർണതയിൽ സമ്മേളിച്ചതിനായി സംവിധായകനായ കെ. ജി. ജോ

ർജിന്റെ പ്രാഗത്ഭ്യത്തിന് നന്ദിപറയണമെന്നും നോവലിസ്റ്റ് ഓണക്കൂർ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (മിനി നായർ, 2006 : 196). വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വീണ്ടും കാണുമ്പോൾ അത്യുദാത്തമായ ഒരു ചലച്ചിത്രസൃഷ്ടിയായി *ഉൾക്കടൽ* അനുഭവപ്പെട്ടു കൊള്ളണമെന്നില്ലെന്നും എന്നാൽ അതൊരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഒരു തലമുറയുടെ സിനിമയാണെന്നും കെ. ബി. വേണു വിലയിരുത്തുന്നു. അത് എഴുപതുകളിലെയും ഒരുപരിധിവരെ എൺപതുകളിലേയും യുവത്വത്തിന്റെ പ്രത്യേകിച്ച് ക്യാംപസുകളുടെ, കാൽപ്പനികചിന്തകളെയും പ്രണയാഭിലാഷങ്ങളെയും കാവ്യാത്മകമായി അഭിമുഖീകരിക്കുകയും പ്രതിനിധീകരിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് മലയാളസിനിമയിൽ *ഉൾക്കടലി*ന്റെ പ്രസക്തിയെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു (2015 : 29). വിനു എബ്രഹാമിന്റെ *ഉൾക്കടൽ* സിനിമാസ്മരണയും ചിത്രത്തിലെ 'ശരദിന്ദു മലർദീപ'മെന്ന ഗാനത്തിനുള്ള ട്രിബ്യൂട്ടെന്ന മട്ടിൽ സക്കറിയ എഴുതിയ *സിനിമാക്കമ്പ*(2016)മെന്ന കഥയുമെല്ലാം *ഉൾക്കടൽ* മലയാളസിനിമയിലെ ട്രെൻഡ് സെറ്ററായിരുന്നുവെന്നതിന് തെളിവാണ്. അന്നത്തെ ക്യാംപസ് പ്രണയഭാവനകളെ നിറം പിടിപ്പിക്കാൻ മാത്രമുള്ള ഉൾക്കാമ്പ് ചലച്ചിത്രത്തിനുണ്ടായിരുന്നതിനാൽത്തന്നെ പിന്നാലെ വന്ന പല ക്യാംപസ് പ്രണയചിത്രങ്ങളിലും *ഉൾക്കടലി*ന്റെ ഛായ വീണു കിടന്നിരുന്നു. 'പിൽക്കാല പ്രണയസിനിമകളിലുണ്ടായിട്ടുള്ളതെല്ലാം *ഉൾക്കടലി*ലുണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ല്ലാത്തതായൊന്നും പിൽക്കാല പ്രണയസിനിമകളിലുണ്ടായിട്ടുമില്ല' എന്ന് *സുഖമോദേവി*, *തട്ടത്തിൻ മറയത്ത്*, *പ്രേമം* തുടങ്ങിയ സിനിമകളെ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട് എ. ചന്ദ്രശേഖരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2016 : 101). അത്രമേൽ നിരൂപകപ്രശസ്തി വാങ്ങിയ *ഉൾക്കടൽ* ജോർജെന്ന സംവിധായകന്റെ രണ്ടാമത്തെ തിരിച്ചുവരവിനെക്കൂടി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. നിറപ്പകിട്ടാർന്നതും കാവ്യാത്മകമായതുമായ ഫ്രെയിമുകൾകൊണ്ട് തിരശ്ശീലയിൽ ചിത്രം ചമയ്ക്കുകയായിരുന്നു ഛായാഗ്രാഹകനായ ബാലുമഹേന്ദ്ര. *ഉൾക്കടലി*ലൂടെ അരങ്ങേറ്റം കുറിച്ച വേണു നാഗവള്ളിയ്ക്ക് പിന്നീടങ്ങോട്ട് വിഷാദച്ഛവി കലർന്ന നായകപരിവേഷം പതിഞ്ഞുകിട്ടി. കാൽപ്പനികനായ ഒരു യുവകവിയുടെ തികച്ചും കാൽപ്പനികമായ പ്രണയകഥകളെ, കാൽപ്പനികത ചോരാത്ത ഒരു ചലച്ചിത്രാനുഭവമാക്കി ജോർജ് എന്ന സംവിധായകൻ. ഒരർത്ഥത്തിൽ സമാന്തരസിനിമാസങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് പ്രയോഗസാധുത നൽകിയ *ഉൾക്കടലാ*ണ് മധ്യവർത്തി സിനിമാധാരയുടെ പ്രധാനവ്യക്തിത്വമാക്കി ജോർജിനെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. *ഉൾക്കടലി*നെത്തുടർന്നു വന്നത് മോഹനും പത്മരാജനും ഒന്നിച്ച *ശാലിനി എന്റെ കൂട്ടുകാരി*യും (1980) ഭരതനും ജോൺപോളും ഒന്നിച്ച *ചാമര*(1980)വുമാണ്. ഇവ അക്കാലത്തെ ക്യാംപസ് പ്രണയത്രയമായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടു.

5.3.4. *മേള*യിലെ വലുപ്പച്ചെറുപ്പങ്ങൾ

കഥാകാരനായ ശ്രീധരൻ ചമ്പാടിന്റെ സർക്കസ് പശ്ചാത്തലമായ കഥയെ മുൻനിർത്തി ജോർജ് സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണ് *മേള* (1980). സർക്കസ് കലാകാരനായ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി (രഘു) എന്ന ഉയരം കുറഞ്ഞ മനുഷ്യന്റെ ജീവിതമാണ് ചിത്രം വരച്ചിടുന്നത്. സർക്കസും സർക്കസ് കലാകാരന്മാരുടെ ജീവിതവും മലയാളസിനിമ അതിന് മുമ്പും പ്രമേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. *നായരുപിടിച്ച പുലിവാല്* (1958), *തമ്പ്* (1978), *ആരവം* (1978) തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. എന്നാൽ ഉയരം കു

റഞ്ഞ കേന്ദ്രകഥാപാത്രവും അയാളുടെ സാമൂഹ്യജീവിതവും പ്രമേയതലത്തിൽ വരുന്നത് ആദ്യമായിരുന്നു. ചിത്രത്തിൽ വേഷമിട്ടിരിക്കുന്നതിൽ മിക്കവരും സർക്കസ് കലാകാരർതന്നെയാണ് എന്ന നിലയിൽ അതിനൊരു ഡോക്യുമെന്ററി സ്വഭാവവും ആരോപിക്കാം. മലയാളസിനിമയിൽ പിന്നീട് സൂപ്പർതാരമായുയർത്തപ്പെട്ട മമ്മൂട്ടിയെ ശ്രദ്ധേയമായ വേഷത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തിയ ചിത്രവും *മേള*യാണ്. ഇങ്ങനെ പല നിലയ്ക്കും മലയാളസിനിമയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരിടം *മേള*യ്ക്ക് നൽകാനാകും.

ചിത്രം തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ നാണിയമ്മ(ഇരിങ്ങൽ നാരായണി)യ്ക്ക് ഒരു കമ്പി വരുന്നതായി കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ്. കമ്പി ആയതുകൊണ്ട് ആപത്സൂചകമാണെന്ന് എല്ലാവരും, നാണിയമ്മതന്നെയും ഉറച്ച് വിശ്വസിക്കുന്നു. എന്നാൽ നാടുവിട്ടുപോയ മകൻ തിരിച്ചുവരുന്ന വിവരമാണ് കമ്പിയിൽ. വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് നാടുവിട്ടുപോയ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഇപ്പോൾ പട്ടണത്തിൽ ഒരു സർക്കസ് കമ്പനിയിലാണ്. അയാളുടെ വരവ് വലിയൊരു ആഘോഷമാക്കുകയാണ് നാട്ടുകാർ. പിന്നീടങ്ങോട്ട് നാട്ടുകാരുടെ സംസാരവിഷയമാവുകയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി. നാട്ടിലെല്ലാവരും അയാളെ ബഹുമാനിച്ച് തുടങ്ങുന്നു. പണവും വരുമാനമുള്ള ജോലിയുമാണ് അയാളെ നാട്ടുകാർക്ക് അഭിമതനാക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിൽ ആദരണീയമായ ഒരു പദവി അയാൾക്ക് നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഗ്രാമത്തിലെ ശാരദ(അഞ്ജലി നായിഡു)യെ വിവാഹം കഴിക്കാനാഗ്രഹിക്കുകയും നാട്ടിലെ അമ്മിണി അതിന് സാഹചര്യമൊരുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഉപക്രമമാണ്.

വിവാഹശേഷം ശാരദയും ഗോവിന്ദനും സർക്കസ് തമ്പിലേക്കെത്തുന്നതോടുകൂടി സംഘർഷങ്ങളാരംഭിക്കുകയായി. ഗ്രാമത്തിൽ ലഭിച്ച ആദരവോ പരിഗണനയോ ഒന്നും അയാൾക്ക് തമ്പിൽ ലഭിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല നാട്ടുകാരാൽ പലപ്പോഴും അയാൾ പരിഹാസ്യനാകുന്നുമുണ്ട്. ശാരദയിലും പ്രകടമായ മാറ്റം ഗോവിന്ദൻകുട്ടി കാണുന്നു. മറ്റുള്ളവരുടെ അടക്കംപറച്ചിലും പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള കളിയാക്കലുകളും മറ്റും ശാരദയെയും സുഹൃത്തായ വിജയനെ(മമ്മൂട്ടി)യും സംശയിക്കുന്നതിലേക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ചെന്നെത്തിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും ദാമ്പത്യം സംശയത്താലും സംഘർഷത്താലും ബഹളമയമാകുന്നു. സർക്കസ് മുതലാളിയുടെ ക്രൂരമായ പരിഹാസം അയാളെ അപകർഷതയുടെ ഉത്തുംഗത്തിലെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഒടുക്കം സ്വന്തം ജീവിതം അവസാനിപ്പിക്കാൻതന്നെ അയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നു. വിജയന്റെയും തന്റെയും സൗഹൃദസ്മരണ പേറുന്ന കടലിടത്തെയാണ് അയാൾ അതിനായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. വിജയനെയും ശാരദയെയും സാക്ഷിയാക്കി അയാൾ കടലിലേക്ക് യാത്രയാവുന്നതിലാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

ഗോവിന്ദന്റെ മരണത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വം സമൂഹത്തിനാണ്. നിരന്തരമായ പരിഹാസങ്ങളും കളിയാക്കലുകളുമാണയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഉയരം കുറഞ്ഞവർ തമ്മിൽ കല്യാണം കഴിച്ചാൽ ദാമ്പത്യം തൃപ്തികരമായിരിക്കില്ലെന്ന സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിന്റെ ഇരയാണ് *മേള*യിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി. ഒരു സാമൂഹികമനഃശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ കൈത്തഴക്കത്തോടെ

തന്നെയാണ് ജോർജ് *മേള*യെയും കരുപ്പിടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് ചിത്രം സാക്ഷ്യം നൽകുന്നുണ്ട്.

5.3.4. മനുഷ്യക്കോലങ്ങൾ

*മേള*യ്ക്കുശേഷം ജോർജ് രചിച്ച ചിത്രം *കോലങ്ങളാ*ണ്. *ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ ആത്മാവ്* എന്ന പി. ജെ. ആന്റണിയുടെ നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരമായ *കോലങ്ങളിൽ* *മേള*യിലെ ഗ്രാമത്തിന്റെ മറ്റൊരു നിറമാണ് കാണാനാകുക. *മൂന്ന് പെണ്ണുങ്ങളും കുറേ നാട്ടുകാരു*മെന്ന പേരിൽ ആന്റണി നോവൽ നാടകമാക്കിയിട്ടു ണ്ടെങ്കിലും അനുകൽപ്പനത്തിനായി നോവലിനെയാണ് സ്വീകരിച്ചതെന്ന് ജോർജ് പറയുന്നുണ്ട് (2012 : 120). തിരക്കഥയും സംഭാഷണവും ജോർജ് തന്നെയാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഭാഷണങ്ങളധികവും നോവലിൽനിന്ന് സ്വീകരി ച്ചുകൊണ്ടും അതിനോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്ന മട്ടിൽ സംഭാഷണങ്ങളെ കൂട്ടി ച്ചേർത്തുമാണ് ജോർജ് *കോലങ്ങളു*ടെ തിരക്കഥ ചമയ്ക്കുന്നത്.

*കോലങ്ങളു*ടെ അതേ വർഷമിറങ്ങിയ ഭരതന്റെ *ചാട്ട* ((1981) പി. ആർ നാഥന്റെ 'ചാട്ട' എന്ന നോവലിന്റെ അനുകൽപ്പനം)യും പത്മരാജന്റെ *ഒരിട ത്തൊരു ഫയൽവാൻ* (1981), *കള്ളൻ പവിത്രൻ*(1981) എന്നീ ചിത്രങ്ങളും (പത്മരാജന്റെതന്നെ കൃതികളുടെ അനുകൽപ്പനങ്ങൾ) ഗ്രാമപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥകളെ തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. മൂന്നിലും വ്യത്യസ്ത മെങ്കിലും ഗ്രാമങ്ങളുടെ യഥാതഥചിത്രീകരണം കാണാം. ഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ, സവിശേഷമായി കാളക്കച്ചവടത്തിന്റെ ആഖ്യാനപരിസരത്തിൽ വ്യക്തിയുടെ ദുരയും ദുരന്തവും പച്ചയായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് *ചാട്ട*യിൽ. പത്മരാജനാകട്ടെ, ചെറുകഥയുടെ മുറുക്കത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രങ്ങളെ കൂട്ടിക്കെട്ടു ന്നു. *ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാനിൽ* ചിത്രത്തിനൊടുക്കം ഒരിടത്തൊരിടത്തൊരിട ത്തെന്ന വരികളെ തിരശ്ശീലയ്ക്ക് കുറുകെ ഒഴുകിനീങ്ങുന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടും *കള്ളൻ പവിത്രനിൽ* പവിത്രനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന അശരീരി ആരം ഭത്തിലൂടെയും അന്ത്യത്തിൽ വരുന്ന ഗുണപാഠവചനത്തിലൂടെയുമെല്ലാം കെട്ടുക ഥയുടെ പരിവൃത്തത്തിലേക്ക് ഭാഷാപരമായടുപ്പിക്കുന്നതും ഉദാഹരിക്കാം. ചല ച്ചിത്രശൈലികൾ വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളും പച്ചയായ ജീവിതാവിഷ്കാരത്തിനാണ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. സമാന്തരസിനിമാക്കാലത്തെ മല യാളസിനിമയുടെ മാറുന്ന മുഖഛായയുടെ പ്രത്യക്ഷസാക്ഷ്യങ്ങളാണീ ചിത്രങ്ങൾ.

മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ നാട്ടുകാരും അവരുടെ സാധാരണജീവിതവുമാണ് ജോർജിന്റെ *കോലങ്ങൾക്ക്* വിഷയമാവുന്നത്. നാട്ടുമ്പു റജീവിതത്തിലെ കുശുമ്പും കുന്നായ്മയും പരദൂഷണവും അതുമൂലം തകരുന്ന ജീവിതങ്ങളുമാണ് ചിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്രതിപാദ്യം. 'നാട്ടിൻപുറം നന്മകളാൽ സമൃദ്ധമെ'ന്നും 'ഗ്രാമീണനിഷ്കളങ്കത'യെന്നുമെല്ലാമുള്ള പരമ്പരാഗതമായ കാൽപ്പനികപ്രയോഗങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതുന്നുണ്ട് ചിത്രം. സാഹിത്യത്തിലും സിനി മയിലും കണ്ട് പരിചയിച്ച അത്തരം വാർപ്പുമാതൃകകളെ *കോലങ്ങളിൽ* കാണുകയേയില്ല. ഗ്രാമീണലാളിത്യമുള്ള പാട്ടുകളെന്ന പതിവും ചിത്രം പാടേ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. നിറം പിടിപ്പിച്ച ഗ്രാമകഥകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി

നിറംവാർന്ന മറ്റൊരു ലോകത്തെ, ഒട്ടും ഗൃഹാതുരതയുണർത്താത്ത ഒരു ലോകത്തെ അത് വരച്ചിടുന്നു. തിലകനും (കള്ളുവർക്കി) നെടുമുടിവേണുവും (തല്ലുകൊള്ളി പരമു) രാജം കെ നായരും (ചന്തമറിയ) മേനകയും (കുഞ്ഞമ്മ) വേണുനാഗവള്ളിയും (വളക്കച്ചവടക്കാരൻ ചെറിയാൻ) അണ്ണാവിരാജനും (മന്തു കാലൻ ചാക്കോ) അടങ്ങുന്ന താരനിര അവരുടെ സ്വാഭാവികമായ അവതരണ ശൈലികൊണ്ട് ചിത്രത്തെ സരളവും സാധാരണവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാക്കി മാറ്റുന്നു. തിലകന് മലയാളസിനിമയിൽ ശ്രദ്ധേയമായൊരു വേഷം ലഭിച്ച ചിത്രമായിരുന്നു *കോലങ്ങൾ*. ഗ്രാമത്തെ, അതിന്റെ വിശാലമായ ക്യാൻവാസിനെ നിഴലും വെളിച്ചവുമായി ക്യാമറയിൽ ഒപ്പിയെടുത്തത് രാമചന്ദ്ര ബാബുവായിരുന്നു. *കോലങ്ങൾ* ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ രണ്ടുദിവസത്തേക്ക് എങ്ങോട്ടോ പോകേണ്ടിവന്നുവെന്നും ആ ദിവസങ്ങളിൽ ക്യാമറ ചെയ്തത് ജോർജാണെന്നും രാമചന്ദ്രബാബു ഓർമിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലൂടെ ജോർജിന്റെ സാങ്കേതികമായ പരിജ്ഞാനവും ദൃശ്യപരമായ അവബോധവും കൂടുതൽ ഉറപ്പി ക്കപ്പെടുന്നു (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 142). ഗാനങ്ങളേതുമില്ലാത്ത ചിത്രത്തിൽ എം. ബി. എസിന്റെ പശ്ചാത്തലസംഗീതം കഥാഖ്യാനത്തിന് അടിയൊഴുക്കായി വൈകാരികഭേദം സൃഷ്ടിക്കുന്നതും അനുഭവിക്കാനാകും. ഗ്രാമചിത്രണങ്ങളിലെ ആദർശവത്ക്കരണത്തിന്റെ പതിവ് രീതികൾക്ക് പകരം ഒരുകൂട്ടം കഥാപാത്രങ്ങളി ലൂടെ തെളിച്ചമുള്ള ഗ്രാമചിത്രം തിരശ്ശീലയിലൊരുക്കുകയായിരുന്നു കെ. ജി. ജോർജ്.

നിഷ്കളങ്കയായ കുഞ്ഞമ്മയും കുഞ്ഞമ്മയുടെ അമ്മ മറിയവും അച്ഛൻ പത്രോസും അയൽക്കാരി ഏലിയാമ്മയും മകൾ ലീലയും ഇവർ രണ്ടുകൂട്ടരുടെയും അയൽക്കാരി കാർത്ത്യായനിയും കുഞ്ഞമ്മയുടെ കൂട്ടുകാരി കൊച്ചുത്രേസ്യയും ദേവയാനിയും കള്ളുവർക്കിയും ഒളിനോട്ടത്തിലൂടെയും പരദൂഷണത്തിലൂടെയും കുടുംബങ്ങൾ തകർക്കുന്ന തല്ലുകൊള്ളിപ്പരമുവും അന്തോണിയാദികളായ ശിങ്കിടി കളും പരദൂഷണച്ചാക്കോയും വിന്റേജ് കാറിന്റെ ഉടമയായി വരുന്ന ഇട്ടിയവിരയും കടത്തുകാരൻ പൈലിയും നാട്ടിലെ പ്രമാണി രാമൻനായരും ചായക്കടക്കാരൻ കേശവനും വരത്തനായ ചെറിയാനും മലബാറുകാരൻ കുട്ടിശങ്കരൻനായരും തുടങ്ങി ഒട്ടധികം കഥാപാത്രങ്ങൾ മിഴിവോടുകൂടിത്തന്നെ *കോലങ്ങളിൽ* പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നുണ്ട്. ചുറ്റിലുമുള്ള സാധാരണക്കാരായ മനുഷ്യരെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നതരം കഥാപാത്രസൃഷ്ടികൾ. കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓരോരുത്തരെയായി അവരുടെ പ്രധാന സ്വഭാവത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുംമട്ടിൽ ക്രമബദ്ധമായിത്തന്നെ പകർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ചലച്ചിത്രം അതിന്റെ ആഖ്യാനഭൂമിക സജ്ജീകരിക്കുന്നത്.

കടത്തുകാരൻ പൈലി(ഡി ഫിലിപ്പ്)യ്ക്ക് കുഞ്ഞമ്മ(മേനക)യെ ഇഷ്ടമാ ണ്. അയാൾ അത് കുഞ്ഞമ്മയെ അറിയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവൾ നിരസിക്കുന്നു. കുഞ്ഞമ്മയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന മറ്റൊരാൾ കൂടിയുണ്ട്. അക്കരെ താമസിക്കുന്ന കള്ളു വർക്കി(തിലകൻ)യാണത്. ഷാപ്പ് ഇക്കരെയായതിനാൽ അയാൾ സദാ ഇക്കരെയാ ണ്. സ്വന്തം ഭാര്യയെ വർക്കി ചവിട്ടിക്കൊന്നുവെന്നാണ് ജനസംസാരം. ഇപ്പോൾ അയാൾക്ക് കുഞ്ഞമ്മയെ കെട്ടണമെന്നുമുണ്ട്. ആ മോഹം സാധ്യമാക്കാൻ മന്തു കാലൻ ചാക്കോ(അണ്ണാവി രാജൻ)യെ ശട്ടംകെട്ടുന്നു. പരദൂഷണംകൊണ്ട് ഉപജീ

വനംകഴിക്കുന്ന ചാക്കോയാകട്ടെ, വർക്കിയുടെ ആഗ്രഹപൂർത്തിക്കായുള്ള തന്ത്ര ങ്ങൾ മെനയുകയാണ്.

കുഞ്ഞമ്മയുടെ അമ്മ മറിയവും അയൽക്കാരി ഏലിയാമ്മയും സദാ വഴ ക്കാണ്. വഴക്കിന്റെ കാരണം അജ്ഞാതമെങ്കിലും അവർ എല്ലായ്പ്പോഴും ഓരോ കാരണങ്ങൾ പറഞ്ഞ് വഴക്കുകൂടിക്കൊണ്ടേ ഇരിക്കും. ഗ്രാമത്തിലെ പ്രധാന ഒളി നോട്ടക്കാരനാണ്, പീപ്പിംഗ് ടോമാണ് തല്ലുകൊള്ളിപ്പരമു എന്ന ബോംബെ പരമു. കുളക്കടവിലും വീടുകളിലെ മറപ്പുരയിലുമെല്ലാം ഒളിഞ്ഞുനോക്കുകയും സ്ത്രീക ളെക്കുറിച്ചുള്ള അപവാദങ്ങൾ മെനയുകയുമാണ് അയാളുടെ പ്രധാനവിനോദം. അയാളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചും പിന്തുണച്ചും ഒരു ആൺകൂട്ടംതന്നെയുണ്ട്. വളക്കച്ച വടത്തിനായി ആ നാട്ടിലേക്ക് വരുന്ന ചെറിയാനും (വേണു നാഗവള്ളി) കുഞ്ഞമ്മയും തമ്മിൽ അടുപ്പത്തിലാകുകയും ഗ്രാമത്തിലെ പ്രമാണി രാമൻ നായ രു(എം. സി. സൂരജ്)ടെ സഹായത്താൽ ചെറിയാൻ ആ ഗ്രാമത്തിൽത്തന്നെ താമസിച്ചുതുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഏലിയാമ്മ(ഗ്ലാഡിസ്)യുടെ മകൾ ലീല (സുമംഗലി) അകന്ന ബന്ധുവായ, സുശീൽകുമാർ എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഇട്ടൂപ്പിനൊപ്പം (ജോർജ്) സിനിമയിലഭിനയി ക്കാൻ മദ്രാസിലേക്ക് പോകുന്നുണ്ട്. വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട് ഗർഭിണിയായാണ് അവൾ തിരി ച്ചുവരുന്നത്. നാട്ടുകാർക്കിടയിൽ ചാക്കോ അത് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലുംവെച്ച് വർണിച്ചുനടക്കുന്നുമുണ്ട്. നാട്ടിലെ മറ്റൊരു യുവതിയായ ദേവയാനി മലബാറുകാ രനായ കുട്ടിശങ്കര(അസീസ്)നെ കല്യാണം കഴിക്കുന്നു. അവളെ നോട്ടമിട്ടിരുന്ന പരമുവിനെ ആട്ടിയകറ്റിയതിന്റെ പ്രതികാരമായി അവളുടെ ജീവിതം തകർക്കുക യാണ് പരമു. കുട്ടിശങ്കരനും പരമുവും തമ്മിലുള്ള കവലത്തല്ലിനിടയ്ക്ക് പരമു കുട്ടിശങ്കരനോട് ദേവയാനിയെപ്പറ്റി മോശംപറയുകയും തെളിവിനായി രഹസ്യഭാഗത്തെ മറുകിനെ പരാമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ കുട്ടിശങ്കരൻ ദേവയാനിയെ ഉപേക്ഷിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്നു.

ചെറിയാന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും പ്രണയം നാട്ടിൽ സംസാരവിഷയമാ വുന്നതിനിടയിൽ കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ചെറിയാന്റെയും ബന്ധത്തിൽ അനുകൂല മായ നിലപാടെടുത്തിരുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെ അച്ഛന്റെ മരണം കാര്യങ്ങൾ കൂടുതൽ സംഘർഷത്തിലാക്കുന്നു. ഈ സമയത്തെ മുതലെടുത്ത് കള്ളുവർക്കിയെക്കൊണ്ട് കുഞ്ഞമ്മയെ കെട്ടിക്കാനുള്ള തന്ത്രം ചാക്കോ വിജയിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. പരമുവും കൂട്ടരും കേശവനെ മർദ്ദിക്കുകയും അയാളുടെ കട നശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുഞ്ഞമ്മയുടെയും വർക്കിയുടെയും കല്യാണം ഉറപ്പിച്ചതറിഞ്ഞ് ചെറിയാൻ പുരക ത്തിച്ച് നാടുവിടുന്നു. കുട്ടിശങ്കരൻ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതോടെ ദേവയാനി ഭ്രാന്തിയാകു ന്നു. വർക്കി കുഞ്ഞമ്മയെയും കെട്ടി പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ അക്കരെ കടക്കു മ്പോൾ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ക്രിസ്ത്യൻ ഭൂരിപക്ഷമുള്ള മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു ഗ്രാമവും കാരി ക്കേച്ചർ സ്വഭാവമുള്ള ഒരുകൂട്ടം മനുഷ്യരും അവർക്കിടയിലെ സ്നേഹവും പകയും കലഹവും പ്രണയവും കുടുംബജീവിതവുമെല്ലാം അതിശയോക്തിയുടെ മേമ്പൊടി യില്ലാതെ അവതരിപ്പിച്ച *കോലങ്ങൾ* മലയാളസിനിമയിൽ പുതിയൊരു ആസ്വാദന ലോകമാണ് തുറന്നുവെച്ചത്. ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളും മിഴിവോടെയും തന്മയത്വ

ത്തോടെയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പെരുമാറുന്നു. നാട്ടുകാരുടെ പരദൂഷണവും കുടില പ്രവൃത്തികളും കാരണം ജീവിതം തകരുന്ന മറിയത്തിന്റെ മകൾ കുഞ്ഞമ്മ, ഏലിയാമ്മയുടെ മകൾ ലീല, ദേവയാനി എന്നീ മൂന്ന് പെണ്ണുങ്ങളെ, ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മറിയത്തിന്റെ മുന്നിൽ ആളാവാനാണ് ഏലിയാമ്മ ലീലയെ മദിരാശിയ്ക്ക് അയക്കുന്നത്. സമാനമായിത്തന്നെ ഏലിയാമ്മയുടെ മുന്നിൽ ആളാവാനാണ് മറിയം കുഞ്ഞമ്മയെ വർക്കിയ്ക്ക് കെട്ടിച്ചുകൊടുക്കുന്നത്. ചെറിയാൻ വരത്തനാണെന്നത് ഒരു വിഷയമായി ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കുഞ്ഞമ്മയുടെ കല്യാണം ലീലയുടെ കല്യാണത്തിന് മുമ്പുതന്നെ നടത്തണമെന്ന പിടിവാശിയാണ് അവളുടെ തീരുമാനത്തിന് പിന്നിലെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

ചലച്ചിത്രം ഒട്ടൊരു പ്രാധാന്യത്തോടെ സമീപിക്കുന്നത് കുഞ്ഞമ്മയുടെ ജീവിതത്തെയാണ്. തിരശ്ശീലാസമയം കുറവെങ്കിലും ദേവയാനിയെയും ലീലയെയും ഗ്രാമീണരാൽ നശിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ജീവിതങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കുടുംബത്തിനകത്തുള്ള പ്രശ്നങ്ങളെക്കാളേറെ അവർ ജീവിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ ഇരകളായാണ് സ്ത്രീകൾ മാറുന്നത്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന് മുമ്പുതന്നെ വ്യത്യസ്ത സ്ത്രീകളുടെ സാമൂഹികജീവിതത്തെ പറയാനുള്ള ലളിതമായ ശ്രമം *കോലങ്ങളിൽ* കാണുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. അതുപോലെതന്നെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* എന്ന ചിത്രത്തിന് മുന്നേ ഇറങ്ങിയ *കോലങ്ങളി*ലൂടെ സിനിമയെന്ന മായികലോകത്തിലെ ചതിക്കുഴിയെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ച് വെയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വരാനിരിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രധാനാശയങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിൽത്തന്നെ സൂചിതമായിട്ടുണ്ടെന്ന് പറയാം.

5.3.6. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ നാടകവും ജീവിതവും

നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വികസിക്കുന്ന കുറ്റാന്വേഷണസിനിമയാണ് *യവനിക* (1982). ഭാവനാ തിയേറ്റേഴ്സെന്ന നാടകട്രൂപ്പിലെ അയ്യപ്പനെന്ന തബലിസ്റ്റിന്റെ തിരോധാനവും അതിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണവുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയപരിസരം. ക്രൈംത്രില്ലർ എന്ന് പരക്കെ സ്വീകാര്യമായ *യവനിക* അതിന്റെ അനന്യമായ ആഖ്യാനംകൊണ്ടുതന്നെ മുൻമാതൃകകളില്ലാത്ത കുറ്റാന്വേഷണചിത്രമാകുന്നു. സാങ്കേതികത്തികവാർന്നതും കെട്ടുറപ്പുള്ളതുമായ കുറ്റാന്വേഷണചിത്രമെന്നതിലുപരി സിനിമ, നാടകം എന്നീ രണ്ട് ദൃശ്യകലാമാധ്യമങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സൗന്ദര്യപരവും മാധ്യമപരവുമായ പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിന്റെകൂടി ചിത്രമാകുന്നുണ്ട് *യവനിക*.

ഭാവന തിയ്യേറ്റേഴ്സ് എന്ന നാടകക്കമ്പനിയുടെ ബോർഡ് പകർത്തിക്കൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന ചിത്രത്തിൽ നാടകപ്രവർത്തകർ നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് പുറപ്പെടുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ആദ്യമേ കാണുക. ട്രൂപ്പിലെ തബലിസ്റ്റായ അയ്യപ്പൻ (ഭരത് ഗോപി) മാത്രം അവരോടൊപ്പം ചേരുന്നില്ല. അയ്യപ്പനൊപ്പമാണ് ട്രൂപ്പിലെ പ്രധാന നടിയായ രോഹിണി (ജലജ) താമസിക്കുന്നത്. വീട്ടിലോ അയാളുടെ സ്ഥിരം സങ്കേതമായ ചാരായഷാപ്പിലോ അയ്യപ്പൻ ഇല്ലെന്നറിയുന്നുവെങ്കിലും നാടകസ്ഥലത്തേക്കെത്തിച്ചേരുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിച്ച് നാടകസംഘം പുറപ്പെടുമ്പോൾ ചിത്രത്തിന്റെ ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ തെളിയുന്നു. പ്രതീക്ഷകൾക്ക് വിപരീതമായി അയ്യപ്പൻ എത്തിയില്ല. അന്നത്തെ നാടകം തബലയില്ലാതെ ആരംഭിക്കുന്നുണ്ട്.

ട്രൂപ്പിലേക്ക് പുതിയ തബലിസ്റ്റ് വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനം ഒരു ചോദ്യമായിത്തന്നെ അവശേഷിക്കുന്നു. സഹപ്രവർത്തകരുടെ പ്രേരണയാൽ ട്രൂപ്പ് മുതലാളി വക്കച്ചൻ (തിലകൻ) പോലീസിൽ പരാതിപ്പെടുന്നു. അന്വേഷിക്കാനെത്തുന്ന ജേക്കബ് ഈരാളി (മമ്മൂട്ടി) ഓരോരുത്തരെയായി ചോദ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ നാടകപ്രവർത്തകരുടെ ഓർമകളിലൂടെ അയ്യപ്പന്റെ ശ്ലഥചിത്രങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു.

നാടകത്തിലെ പ്രധാന നടിയായ രോഹിണിയെ അഭിനയിപ്പിക്കാമെന്ന് വാഗ്ദാനം നൽകി വീട്ടിൽനിന്നിറക്കി കൊണ്ടുവന്ന് ബലാൽക്കരേണ കൂടെത്താമസിപ്പിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു അയ്യപ്പനെന്ന് രോഹിണിയെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നത് വഴി അറിയാനാകുന്നു. അവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളും മറ്റും രോഹിണിയുടെ മൊഴിയിൽനിന്ന് വ്യക്തവുമാണ്. തുടർന്ന് രാജമ്മ (തൊടുപുഴ വാസന്തി), ബാലഗോപാലൻ (നെടുമുടി വേണു), കൊല്ലപ്പള്ളി (വേണു നാഗവള്ളി), വരുണൻ (ജഗതി ശ്രീകുമാർ), അയ്യപ്പന്റെ ഭാര്യ (വിലാസിനി), മകൻ വിഷ്ണു (അശോകൻ) എന്നിങ്ങനെ ഓരോരുത്തരെയായി അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. ഇവരുടെ മൊഴികളിലൂടെയെല്ലാം തികഞ്ഞ മദ്യപാനിയും സ്ത്രീലമ്പടനുമായ അയ്യപ്പന്റെ ചിത്രം വ്യക്തമായി വരുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ സമഗ്രചിത്രം കാണികൾക്ക് ലഭിക്കുംമട്ടിൽ ഓരോ ഓർമകളും വ്യത്യസ്തമായി ത്തന്നെ നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. അതുവരെ അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണന്വേഷണം പുരോഗമിക്കുന്നതെങ്കിൽ അയ്യപ്പന്റെ ശവം കണ്ടുകിട്ടുന്നതോടെ അന്വേഷണം കൊലപാതകിയെ കണ്ടെത്തുന്നതിലേക്കാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. ശവം കിട്ടിയ സ്ഥലത്തുനിന്ന് ലഭിച്ച താക്കോൽക്കൂട്ടം നാടകസംഘത്തിലെ പ്രധാനനടനായ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടേതാണെന്ന് അറിയുന്നതോടെ അയാൾ സംശയത്തിന്റെ നിഴലിലാകുന്നുണ്ട്. കൊലപാതകക്കുറ്റം കൊല്ലപ്പള്ളി ഏറ്റുപറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൊലപാതകത്തിൽ രോഹിണിയ്ക്കുള്ള പങ്ക് ക്രമേണ പോലീസ് കണ്ടെത്തുന്നു. ഒരു നാടകാവതരണത്തിനൊടുക്കം രോഹിണിയേയും കൊല്ലപ്പിള്ളിയെയും പോലീസ് അറസ്റ്റുചെയ്ത് കൊണ്ടുപോകുന്നതും നാടകസംഘം ബസ്സിലേക്ക് തിരികെക്കയറി ബസ്സ് പുറപ്പെടുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

ഭൂതവും വർത്തമാനവും ഇടകലരുന്ന ആഖ്യാനം സ്വീകരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ ചിതറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയാണ് സംഭവചക്രം വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നത്. അരവിന്ദന്റെ *എസ്തപ്പാനി*ലെപ്പോലെ, സിനിമയിലെ കഥാപാത്രമായ അയ്യപ്പൻ മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ അയ്യപ്പനില്ല. അയ്യപ്പന്റെ ജീവിതം ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ മാത്രമാണ്. ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകളെ മുൻനിർത്തി കോഴിക്കോടനെപ്പോലെയുള്ളവർ കുറസോവയുടെ *റാഷമോണു*മായാണ് ചിത്രത്തെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് (2001 : 22). *റാഷമോണി*നെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനശൈലിയാണ് ചലച്ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും സാങ്കേതികമായി അത് ഓർസൺ വെൽസിന്റെ *സിറ്റിസെൺകെയ്നിനെ*യാണ് മാതൃകയാക്കുന്നതെന്ന് ജോർജ് തിരുത്തുന്നുണ്ട് (2007 : xxxi). അവിടെയും മരണശേഷം മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമകളിലൂടെയാണ് കെയ്നെന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രം

പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു മികച്ച കുറ്റാന്വേഷണസിനിമ എന്ന നിലയിലും നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികത്തനിമകൾ അതി-ആഖ്യാനമായി അവതരിപ്പി ക്കുന്നരീതിയിലും സിനിമ വിജയമായിരുന്നു. ജോർജിന്റെ സർഗപ്രതിഭ ഓരോ ഷോട്ടിന് പിന്നിലും തെളിഞ്ഞുകാണാം.

ശില്പഭദ്രമായ *യവനിക*യ്ക്ക് ചരിത്രപരമായ പ്രാധാന്യംകൂടിയുണ്ട്. ഒരു കാലത്തെ പ്രൊഫഷണൽ നാടകത്തിന്റെ പ്രവർത്തനരീതികളെ വളരെ വിദഗ്ധ മായി ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്യാൻ ചലച്ചിത്രത്തിനാകുന്നുണ്ട്. എൺപതുകളിൽ പ്രൊഫഷണൽ നാടകങ്ങൾ അതിപ്രബലമായിത്തന്നെ കേരളത്തിന്റെ കലാമേഖല യിൽ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചിരുന്നു. ഭാവന തിയ്യേറ്റേഴ്സെന്ന നാടകട്രൂപ്പിന്റെ പ്രവർത്തന രീതികളെ വിശദാംശങ്ങളോടുകൂടി പരിചയപ്പെടുന്ന ചിത്രം ആ അർത്ഥ ത്തിൽക്കൂടി പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്.

5.3.7. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയും ജീവിതവും

സാങ്കേതികത്തികവുകളെ അതിന്റെ അസംസ്കൃതാവസ്ഥയിൽ വെളിവാ ക്കിക്കൊണ്ട്, നിഗൂഢതകളും പരിവേഷങ്ങളും അപ്പാടെ കുടഞ്ഞെറിഞ്ഞുകൊണ്ട്, സിനിമയിൽത്തന്നെ സിനിമയെ പച്ചയായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*, ഒരുപക്ഷെ, സിനിമയുടെയും സിനിമാക്കാരുടെയും ജീവിതം പ്രമേയമാക്കി, യഥാതഥമായി ചിത്രീകരിച്ച ആദ്യ മലയാളസിനിമയായി രിക്കും. *യവനിക*യോടാണ് വൈകാരികമായി കൂടുതൽ അടുപ്പമെങ്കിലും താൻ ഏറ്റവും റിയലിസ്റ്റിക്കായി ചെയ്തത് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കാ*ണെ ന്ന് ജോർജുതന്നെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (ജോർജ്, 2012:76). ലേഖ എന്ന നടി യുടെ ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയും തളർച്ചയുമാണ് ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരി ക്കുന്നത്. നിർധനരായ ഒരു മലയാളികുടുംബം മകളുടെ സിനിമയിലുള്ള ഭാവി പരീക്ഷിക്കുന്നതിനായി മദ്രാസിലെത്തുകയും ബുദ്ധിമുട്ടുകൾക്കൊടുവിൽ അവൾ സിനിമയിൽ കയറിപ്പറ്റുകയും പ്രശസ്തിയുടെ ഉച്ചത്തിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു. നടിയുടെ ആത്മഹത്യയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ചലച്ചിത്രമാരംഭിക്കു ന്നത്.

കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽനിന്ന് ശാന്തമ്മ (നളിനി) എന്ന പെൺകുട്ടി അമ്മ(ശുഭ)യോടൊപ്പം സിനിമയിലെ ഭാഗ്യം പരീക്ഷിച്ച് മദിരാശിയിലെത്തുന്നു. അവിടത്തെ മായികലോകത്തെക്കുറിച്ച് കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന വിശേഷങ്ങൾ പറഞ്ഞ കുറുപ്പ് ഇപ്പോൾ പെൺവാണിഭക്കേസിൽ ജയിലിലാണ്. എങ്കിലും അവർ സിനിമ യിൽ ഭാഗ്യം പരീക്ഷിക്കാനൊരുങ്ങുന്നു. ശാന്തമ്മ അങ്ങനെ ലേഖയാകുന്നു. ലേഖയ്ക്ക് അവസരം നൽകാമെന്നുപറഞ്ഞ് സഹസംവിധായകൻ പോൾരാജ് (നെടുമുടിവേണു) അവളെ വഞ്ചിക്കുന്നുണ്ട്. അച്ഛൻ ലേഖയെയും ഭാര്യയായ വിശാലാക്ഷിയെയും മദ്രാസിലുപേക്ഷിച്ച് നാട്ടിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ലേഖ അവളുടെ ശരീരം വിറ്റ് മദിരാശിയിൽത്തന്നെ പിടിച്ചുനിൽക്കാനൊരുങ്ങുന്നുണ്ട്. നിർമാണസഹായിയായ അൻസാരി (ലത്തീഫ്) വഴി സിനിമയിൽ കയറിപ്പറ്റാനുള്ള അവസരം അവൾക്ക് കൈവരുന്നുമുണ്ട്. ക്രമേണ ലേഖയുടെ ഭാഗ്യം തെളിയു കയും സിനിമയിൽ മുൻനിരനായികമാരിൽ ഒരാളായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

അവിടെ അവളുടെ രക്ഷാധികാരിയായി വരുന്നത് പ്രമുഖ താരം പ്രേംസാഗറാ (മമ്മൂട്ടി)ണ്. കലാസിനിമാക്കാരനായ സുരേഷ്ബാബുവു(ഭരത്ഗോപി)മൊത്തുള്ള പടത്തിന് ലേഖയ്ക്ക് ദേശീയ അവാർഡ് ലഭിക്കുന്നു. ഇരുവരും പ്രണയബദ്ധരാവുകയും ഒരുമിച്ച് താമസിക്കാനാരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഭാര്യ(ശാരദ)യും മകനുമുള്ള സുരേഷ്ബാബു കുടുംബത്തെ ഉപേക്ഷിച്ച് ലേഖയോടൊപ്പം നിൽക്കാൻ ഒരുക്കമല്ല. ഭാര്യയും കുഞ്ഞും വന്ന് വിളിക്കുമ്പോൾ അയാൾ തിരികെപ്പോകുന്നുണ്ട്. അതോടുകൂടി ലേഖ തീർത്തും ഒറ്റപ്പെടുകയും നിരാശയ്ക്കൊടുവിൽ ആത്മഹത്യ തെരഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇറങ്ങുന്നതിന് മുമ്പുതന്നെ ചിത്രം ഏറെ വിവാദങ്ങൾക്ക് വഴിവെച്ചു. നടി ശോഭയുടെ ജീവിതവുമായി ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തതിനുള്ള ബന്ധമാണ് വിവാദത്തിന് കാരണം. 1980-ലാണ് ശോഭ മരിക്കുന്നത്. കഷ്ടിച്ച് രണ്ട് വർഷത്തിന് ശേഷം പുറത്തിറങ്ങിയ സിനിമയെ ശോഭയുടെ ജീവിതവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള കാരണങ്ങൾ ഏറെയുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കാണിക്കുന്ന കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള വാർത്താ ഫൂട്ടേജ് ശോഭയുടെ ശവസംസ്കാരച്ചടങ്ങിനെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ ആ വാദം ഉറപ്പിക്കപ്പെട്ടു. 'നടി ശോഭയുടെ ആത്മഹത്യതന്നെയാണ് ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിന് എന്നെ പ്രേരിപ്പിച്ചത് എന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. എന്നാൽ ശോഭയുടെ മാത്രം ദാരുണാന്ത്യമാണ് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്ന് ഞാൻ ഇപ്പോഴും അവകാശപ്പെടുന്നില്ല. സിനിമാരംഗത്ത് എല്ലായ്പ്പോഴും കണ്ടുവന്നിട്ടുള്ള ആത്മഹത്യാസിൻഡ്രോമിനെയാണ് ഒരുതരത്തിൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് പ്രതിഫലിപ്പിച്ചത് എന്നാണ് അന്നത്തെ ചർച്ചകളിൽ ഞാൻ പ്രകടിപ്പിച്ച അഭിപ്രായം (2012: 73)' എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് വിവാദങ്ങളുടെ മുനയൊടിക്കുകയായിരുന്നു ജോർജ്. സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമാലോകത്തിന്റെ ഉള്ളുകള്ളികൾ പുറത്തുകൊണ്ടുവരാനുള്ള ധൈര്യം കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ആന്തരവിമർശകനായാണ് സംവിധായകൻ ചിത്രത്തിലുടനീളം ഇടപെടുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമ ഇറങ്ങിയ കാലത്തുതന്നെ സിനിമയെ അനുകൂലിച്ചും വ്യവസ്ഥിതിയെ രൂക്ഷമായി വിമർശിച്ചും കോഴിക്കോടനെപ്പോലെയുള്ള നിരൂപകർ അഭിപ്രായം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്ന് ആർ. വി. എം. ദിവാകരൻ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. 'നാണംകെട്ട നിർമാതാക്കളും സംവിധായകവീരന്മാരും വെള്ളിത്തിരയ്ക്ക് പിന്നിൽ ചെയ്യുന്ന നാരീയ ക്രയവിക്രയങ്ങളും പത്രപ്രവർത്തകന്റെ നാറിത്തരങ്ങളും ......നാം ആരാധിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രതാരങ്ങൾക്ക് നാം കരുതുന്ന തിളക്കമൊന്നുമില്ലെന്ന് നമുക്ക് ബോധ്യപ്പെടുമെ'ന്നാണ് കോഴിക്കോടന്റെ വിലയിരുത്തൽ (ദിവാകരൻ, 2008 : 74). മലയാളികളുടെ ഹോളിവുഡാണ് കോടമ്പാക്കം. സിനിമയിലുള്ള ഭാഗ്യം പരീക്ഷിച്ച് അവിടെ എത്തിയവർ ചുരുക്കമല്ല. എസ്. രാജേന്ദ്രബാബുവിന്റെ *കോടമ്പാക്കം കുറിപ്പുകളും* എം. ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ *ചിത്രത്തെരുവുകളും* ഒട്ടേറെ നടീനടന്മാരുടെ അനുഭവക്കുറിപ്പുകളും പുസ്തകാനുഭവങ്ങളായി വന്നിട്ടുണ്ട്; കോടമ്പാക്കമെന്ന സ്വപ്നലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരന്തരമായ ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ഈ മിത്ത് നിർമാണത്തെയാണ് ചിത്രം പൊളിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

സിനിമയെന്ന മൂലധനവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് പിതൃമേധാവിത്വത്തിന്റെയും മറ്റും പിന്നാമ്പുറങ്ങളിൽ കശാപ്പുചെയ്യപ്പെട്ട ഒട്ടനവധി ചലച്ചിത്രനടിമാരുടെ ദുരന്തത്തെ ചിത്രം ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ബോംബെയിലെ ആ വർഷത്തെ ഫിലിമോത്സവിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഹോളിവുഡ് ചലച്ചിത്രമായ *ഫ്രാൻസെസു*(ഗ്രെയ്മേ ക്ലിഫോർഡ് (Graeme Clifford), 1982)മായി *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിന്റെ ആഖ്യാനതലത്തിലുള്ള സാദൃശ്യം രണ്ട് ചിത്രങ്ങളെയും താരതമ്യാത്മകമായി വിശകലനംചെയ്യാനുള്ള സാഹചര്യമൊരുക്കിയെന്ന് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ സ്മരിക്കുന്നുണ്ട് (2012: 142). ലോകത്തിന്റെ രണ്ട് കോണിലിരുന്ന് രണ്ട് വ്യത്യസ്തരായ ആളുകൾ രചിച്ച കലാസൃഷ്ടികൾ സമാനമാകുമ്പോൾ സിനിമയിലെ പെണ്ണിടങ്ങളുടെ ദയനീയത എവിടെയും ഒന്നുതന്നെയെന്ന അപ്രിയസത്യമാണ് തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്. സാങ്കേതികമായി ഏറെ വികസിച്ച ഹോളിവുഡ് ചിത്രത്തോട് ചേർത്ത് ഒരു മലയാളചിത്രം താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതിൽ സംവിധായകപ്രതിഭയുടെ മാറ്റ് ഒന്നുകൂടി കൂടുന്നുണ്ടെന്നതും മേന്മയായിക്കരുതാം.

5.3.8. മൂന്ന് പെണ്ണുങ്ങൾ

സ്ത്രീപക്ഷവായനകൾ മലയാളസിനിമയിൽ വളരെയൊന്നും ചലനം സൃഷ്ടിക്കാത്ത കാലത്താണ് ജോർജിന്റെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* (1983) പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത്. വ്യത്യസ്ത സാമൂഹികസാമ്പത്തികശ്രേണിയിലുള്ള മൂന്ന് സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ സമാന്തരമായി നോക്കിക്കാണാൻ ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നു. സമ്പന്നമായ ചുറ്റുപാടിലുള്ള ആലീസ് (ശ്രീവിദ്യ) മധ്യവർഗകുടുംബത്തിലുള്ള വാസന്തി (സുഹാസിനി) ആലീസിന്റെ വീട്ടിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന കീഴാളയുവതി അമ്മിണി (സൂര്യ) എന്നിവരിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ഇതിവൃത്തം വികസിക്കുന്നത്. പ്രമേയത്തിലും പരിചരണത്തിലും വ്യത്യസ്തതയും പുതുമയും നിലനിർത്താൻ ജോർജ് ശ്രമിച്ചു. ചലച്ചിത്രസാങ്കേതികമാർഗങ്ങളെ അതിനൊത്തവണ്ണം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും സാംസ്കാരികമായും യുക്തിപൂർവ്വം വിന്യസിച്ചു.

വാസന്തി (സുഹാസിനി) സർക്കാർ ഓഫീസിലെ ലോവർ ഡിവിഷൻ ക്ലാർക്കാണ്. ഭർത്താവ് ഗോപി (വേണുനാഗവള്ളി) പത്രമോഫീസിൽ ജോലി ചെയ്യുന്നു. ഒരു ജോലിയിലും സ്ഥിരമായി തുടരാതെ മദ്യപാനത്തിൽ മുഴുകി നടക്കുകയാണയാളുടെ പതിവ്. മകനും ഭർത്താവും ഭർതൃമാതാവുമടങ്ങുന്ന കുടുംബത്തിലെ ഏക വരുമാന സ്രോതസ്സാണ് വാസന്തി. വീടും ഓഫീസുമായി നിരന്തരം മല്ലിടുകയാണവൾ. വീട്ടുജോലിയും ഓഫീസ് ജോലിയും ഭർത്താവിന്റെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ പീഢനങ്ങളും ഭർതൃമാതാവി(രാജം കെ നായർ)ന്റെ കുത്തുവാക്കുകളുമെല്ലാമായി വാസന്തിയുടെ ജീവിതം ദുഃസ്സഹമാകുന്നു. ആ സംഘർഷങ്ങളിൽപ്പെട്ട് വാസന്തിയുടെ മനസ്സ് വിഭ്രാന്തമാകുന്നുണ്ട്. അവളെ സ്നേഹവാത്സ്യങ്ങളോടെ പരിചരിച്ചിരുന്ന, മാനസികമായി പീഢിപ്പിക്കുന്ന മറ്റു കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കുമേൽ അധികാരം ചെലുത്തിയിരുന്ന അമ്മാവന്റെ സ്വപ്നസാന്നിധ്യമാണവളെ പിന്നീട് സമാശ്വസിപ്പിക്കുന്നത്. വർത്തമാനത്തിലെ കടുത്ത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കാനാവാതെ ക്രമേണ സ്വപ്നസദൃശ്യമായ സങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് വഴി മാറുകയാണ് വാസന്തിയുടെ മനസ്സ്. നിറഞ്ഞ ചിരിയോടുകൂടി

മാനസികാരോഗ്യകേന്ദ്രത്തിന്റെ പടികടക്കുന്ന വാസന്തിയെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് സംവിധായകൻ അവളുടെ ജീവിതകഥയ്ക്ക് വിരാമമിടുന്നത്.

ഭർത്താവായ മാമച്ചനും (ഭരത് ഗോപി) രണ്ട് മക്കളുമടങ്ങുന്നതാണ് ആലീസി(ശ്രീവിദ്യ)ന്റെ കുടുംബം. സമ്പന്നതയുടെ നടുവിൽ വലിയ വീട്ടിൽ കഴിയുന്ന ആലീസ് പുറംലോകവുമായുള്ള ഇടപെടലിലൂടെയാണ് വിരസതയെ തുരത്തുന്നത്. സന്തുഷ്ടമായ ഒരു ദാമ്പത്യത്തിന്റെ നേരിയ സൂചനപോലും അവളുടെ കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാനാകില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ കുടുംബം മൊത്തത്തിലൊരു ഛിദ്രാവസ്ഥയിലാണ്. ആലീസ് എഞ്ചിനീയർ ജോസു(മമ്മൂട്ടി)മായി അടുക്കുന്നുണ്ട്. നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രണയം അയാളിലൂടെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവിടെയും അവൾക്ക് നിരാശയാണ് ഫലം. ഇതിനിടയിൽ വീട്ടിൽ പലവിധ സംഘർഷങ്ങളുരുവാകുന്നുണ്ട്. മകൾ ഉഷ മറ്റൊരാളോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടുന്നു. പോലീസ് കണ്ടെത്തി തിരികെ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാമച്ചനടക്കമുള്ളവർ ആലീസിനെയാണ് കുറ്റപ്പെടുത്തുന്നത്. അസംതൃപ്തമായ ദാമ്പത്യത്തിൽനിന്ന് മോചനംനേടാൻ ആലീസ് ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മതവും കുടുംബവും അവളെ അതിൽനിന്ന് വിലക്കുന്നു. സകല പ്രതീക്ഷകളും നഷ്ടപ്പെടുന്ന ആലീസ് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവളുടെ കഥയ്ക്ക് വിരാമമിടുന്നത്.

ആലീസിന്റെ വീട്ടിലെ വേലക്കാരി അമ്മിണി(സൂര്യ)യാണ് മറ്റൊരു പ്രധാന കഥാപാത്രം. മുതലാളിയായ മാമച്ചൻ അവളെ നിരന്തരം ലൈംഗികമായി ചൂഷണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗർഭിണിയാകുന്ന അമ്മിണിയെ അയാളുടെ വലംകൈയായ ചാക്കപ്പൻ (ജോസ്) മുഖേന വീട്ടിൽനിന്നും മാറ്റുകയാണ് മാമച്ചൻ. അയാളുടെ പണിസ്ഥലത്തിനടുത്ത് ചായക്കടയും മദ്യവിൽപ്പനയുമായി കഴിയുന്ന പൊന്നമ്മയുടെ അടുക്കലേക്കാണ് അമ്മിണി എത്തിപ്പെടുന്നത്. പ്രസവിക്കാനുള്ള മാസം തികയുന്നതോടെ അവളെ സർക്കാറാശുപത്രിയിലെത്തിച്ച് പിൻവാങ്ങുകയാണ് പൊന്നമ്മ (ലളിതശ്രീ). അമ്മിണി പ്രസവിക്കുന്നു. കൈക്കുഞ്ഞുമായി തെരുവിലലയുന്ന അമ്മിണി ഒരു വീടിന് മുന്നിൽ കുഞ്ഞിനെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ക്ഷീണത്താൽ കടത്തിണ്ണയിൽ വിശ്രമിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന അമ്മിണിയെ അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അവളെ നിരീക്ഷിച്ചും പിൻതുടർന്നും കൂടെക്കൂടുകയാണ് രണ്ട് പുരുഷന്മാർ. തെരുവിന്റെ ഇരുട്ടിലലയുന്ന അമ്മിണിയെ ആ വഴി വരുന്ന പോലീസുകാർ റെസ്ക്യൂ ഹോമിൽ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുന്നു. റെസ്ക്യൂഹോമിൽ പലവിധ ജോലികളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ പകർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംവിധായകനെയും ചിത്രീകരണസംഘത്തെയും തട്ടിമാറ്റിക്കൊണ്ട് അമ്മിണിയും സംഘവും പുറത്തേക്ക് പ്രവഹിക്കുന്നിടത്ത് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

മൂന്ന് സ്ത്രീകളെയും മൂന്ന് തരം ചലച്ചിത്രപ്രരൂപങ്ങളായി(Cinematic Archetype)ക്കൂടി കാണാം. *കുടുംബിനി*(പി. എ. തോമസ്, ജെ. ശശികുമാർ, 1964)യായും *ചേട്ടത്തി*(പുട്ടന്ന കനഗൽ, 1965)യായും *ഉദ്യോഗസ്ഥ*(പി. വേണു, 1967)യായും *ഓപ്പോൾ*(കെ. എസ്. സേതുമാധവൻ, 1980)യുമെല്ലാം വാസന്തിയെന്ന സ്ത്രീ മാതൃകയെ മുമ്പ് മലയാളസിനിമ പരിചയപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പലപ്പോഴായി

മലയാളത്തിലെ കമ്പോളസിനിമ ആലീസിനെ അപഥസഞ്ചാരിണിയായി അടയാളപ്പെടുത്തുകയോ കുടുംബച്ഛിദ്രത്തിന്റെ ഏകകാരണമായി കള്ളി തിരിച്ച് മാറ്റി നിർത്തുകയോ ചെയ്തിട്ടുണ്ട് (*ശരപഞ്ജരം* (ഹരിഹരൻ, 1979), *ഇടവഴിയിലെ പൂച്ച മിണ്ടാപ്പൂച്ച* (ഹരിഹരൻ, 1979), *കരിമ്പന* (ഐ. വി. ശശി, 1980), *അങ്ങാടി* (ഐ. വി. ശശി, 1980)). അമ്മിണിയെപ്പോലെയല്ലാതെ പ്രണയംകൊണ്ട് വിധേയപ്പെടുകയും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന കീഴാളസ്ത്രീകളും പരിചിതർതന്നെ (*നീലക്കുയിൽ* (പി ഭാസ്കരൻ, രാമു കാര്യാട്ട്, 1954), *നീലത്താമര* (എം. ടി. വാസുദേവൻ നായർ, 1979)). സ്ത്രീയവസ്ഥകളെ, അവരുടെ മാനസികവും ശാരീരികവുമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ, മനോവിശകലനപരമായും രാഷ്ട്രീയമായും സമീപിക്കുന്നിടത്താണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* ഈ ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായിത്തീരുന്നത്.

വ്യത്യസ്തമായ തട്ടിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും അവർ പിതൃമേധാവിത്വത്തിന് കീഴിൽ വിവിധമായ അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കും ചൂഷണങ്ങൾക്കും ഇരകളാകുന്നു എന്ന അവസ്ഥാവിശേഷത്തിൽ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കാതൽ. ഈ മട്ടിൽ സോഷ്യലിസ്റ്റ് ഫെമിനിസത്തിന്റെ ധാരയെ സൈദ്ധാന്തികമായിത്തന്നെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* പിൻപറ്റുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. വർഗപരമായും ലിംഗപരമായുമുള്ള പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ കേരളീയ സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീജീവിതത്തെ ഇത്രയും സത്യസന്ധമായും ശക്തമായും ആവിഷ്കരിച്ച മറ്റൊരു സിനിമയില്ലെന്നതിനാൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*നെ അതിശയോക്തി കലരാതെ തന്നെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ഫെമിനിസ്റ്റ് സിനിമയെന്ന് വിളിക്കാനാകുമെന്ന് സി. എസ് വെങ്കിടേശ്വരൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (2017: 9). മാത്രമല്ല വിമോചനത്തിന്റെ സ്വരം അടിത്തട്ടിൽനിന്ന് കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ജോർജ് തന്റെ ചലച്ചിത്രദൗത്യത്തിന് വിരാമമിടുന്നതും. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ സങ്കേതസാധ്യതകളെ സൂക്ഷ്മമായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിൽ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തിക ഭൂമികയ്ക്ക് തുടക്കമിടുകയായിരുന്നു കെ. ജി. ജോർജ്.

ഉപരിവർഗക്രിസ്ത്യൻ സ്ത്രീയുടെയും മധ്യവർഗനായർസ്ത്രീയുടെയും കീഴാള ദളിത് യുവതിയുടെയും വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും ചൂഷിതാവസ്ഥ മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ സ്വത്വവായനകൾക്കുകൂടി ഇടം തരുന്നുണ്ട്. ആലീസുന്നയിക്കുന്ന മതവിമർശനവും വാസന്തിയുടെ ജീവിതത്തിലൂടെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന ദാമ്പത്യപീഢനവിമർശനവും അമ്മിണിയുന്നയിക്കുന്ന ദളിത് വിമോചനസ്വരവും വരാനിരിക്കുന്ന സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സജീവതയെ കാലത്തിനുമുന്നേ വിളിച്ചോതുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ സാങ്കേതികമായും ചരിത്രപരമായും സാംസ്കാരികമായും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* മലയാളസിനിമാഭാവുകത്വത്തെ, രാഷ്ട്രീയവീക്ഷണത്തെ ചലിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് പറയാം.

തലസ്ഥാനനഗരിയിലെ മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെ അനുഭവങ്ങളെ ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്തിരിക്കുന്ന ചിത്രം ബഹുതലാഖ്യാനത്തിന്റെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യമാതൃകയുമാണ്. മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയും തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനനുയോജ്യമായ ഘടനയും സ്വരൂപവുമാണ് ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നത്.

അങ്ങനെ ഘടനതന്നെ രാഷ്ട്രീയമാകുന്ന ഒരപൂർവ്വസൗന്ദര്യം ചിത്രത്തിന് കൈവരുന്നുണ്ട്.

5.3.9. പഞ്ചവടിപ്പാലം

വേളൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടി 1981-ൽ എഴുതിയ *പാലം അപകടത്തിലെ*ന്ന രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യനോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രാനുവർത്തനമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലം* (1984). ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചിഹ്നഭാഷയിലേക്ക് മാധ്യമത്തിന്റെ കൈയൊതുക്കത്തോടെ ഒരുക്കപ്പെട്ട ചിത്രം പിൽക്കാല രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രങ്ങൾക്കെല്ലാമുള്ള മാതൃകയായി നിലകൊള്ളുന്നു. അധികാരഭ്രമത്തിലും അഴിമതിയിലും സ്വജനപക്ഷപാതിത്വത്തിലും ജാതി തിരിച്ചുള്ള രാഷ്ട്രീയ വടംവലിയിലുമെല്ലാം മുഴുകിയിരിക്കുന്ന ഭരണനേതൃത്വത്തെയും എറാൻമൂളികളായ അണികളെയും അടിമുടി ഹാസ്യത്തിൽ മുങ്ങിയ ആവിഷ്കരണശൈലിയോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് ചിത്രത്തിൽ. കാരിക്കേച്ചർ സ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ജീവൻ പകരാൻ ഒരു കാർട്ടൂണിസ്റ്റിലും നല്ല കലാകാരനല്ലാതെ സാധിക്കില്ല എന്ന മാധ്യമബോധംതന്നെയായിരിക്കണം സംഭാഷണരചനയ്ക്കായി യേശുദാസനെ ചുമതലപ്പെടുത്തിയതിന് പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചത്. ചിത്രത്തിലെ മുദ്രാവാക്യസ്വഭാവമുള്ള ആക്ഷേപഹാസ്യഗാനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാവട്ടെ, ചൊവ്വല്ലൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയും. പതിനഞ്ച് ലക്ഷത്തോളം രൂപ മുതൽമുടക്കിൽ നിർമിച്ച *പഞ്ചവടിപ്പാലം* അക്കാലത്തെ ഒരു ബിഗ് ബഡ്ജറ്റ് ചിത്രമായിരുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് *കാശ്മീരം* (1994), *ഗുരു* (1997) എന്നീ ചിത്രങ്ങളുമായി ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്ക് വന്ന രാജീവ് അഞ്ചലാണ് ചിത്രീകരണത്തിനായി പാലത്തിന്റെ സെറ്റിട്ടതും ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ പ്രതിമ നിർമിച്ചതുമെല്ലാം. മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി മൾട്ടിക്യാമറ ഉപയോഗിച്ച് ചിത്രീകരിച്ച ചിത്രവും *പഞ്ചവടിപ്പാലം*തന്നെ. ഒരേസമയം അഞ്ച് ക്യാമറകൾ സ്ഥാപിച്ചാണ് പാലം പൊളിയുന്ന ദൃശ്യം ഷാജി എൻ. കരുൺ ഫിലിമിലേക്ക് പകർത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഭരത് ഗോപി, ശ്രീവിദ്യ, സുകുമാരി, നെടുമുടി വേണു, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, തിലകൻ, വേണു നാഗവള്ളി, കെ. പി. ഉമ്മർ, കൽപ്പന, വി ഡി രാജപ്പൻ, ഇന്നസെന്റ്, ശുഭ, ആലുമ്മൂടൻ, മോഹൻജോസ്, ശ്രീനിവാസൻ തുടങ്ങി മലയാളത്തിലെ മുൻനിരക്കാരായ നടീനടന്മാരെല്ലാം അഭിനയിച്ച സിനിമ എക്കാലത്തെയും മികച്ച ഒരു ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രമായി നിലകൊള്ളുന്നു.

പന്ത്രണ്ട് വർഷമായി ഐരാവതിക്കുഴി പഞ്ചായത്തിലെ പ്രസിഡന്റാണ് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് (ഭരത്ഗോപി). അതിനിടയ്ക്ക് ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പുപോലും നടന്നിട്ടില്ല. ഭരണകാര്യങ്ങളിൽ അയാളെ ഉപദേശിക്കുന്ന ഭാര്യ മണ്ഡോദരി (ശ്രീവിദ്യ)യും ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള(നെടുമുടിവേണു)യും പഞ്ചവടി റാഹേലും (സുകുമാരി) അടങ്ങുന്ന മെമ്പർമാരാണ് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന് അകമ്പടി. റാഹേലിന്റെ ഭർത്താവ് ഹാബേലും (ജഗതിശ്രീകുമാർ) അവരുടെ കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. ഇസ്ഹാക്ക് തരകനും (തിലകൻ) യൂദാസ് കുഞ്ഞു(ആലുമ്മൂടൻ)മെല്ലാമാണ് പ്രതിപക്ഷത്തുള്ളത്. ഇരുപക്ഷവും വഴക്കുകൂടിയും അനുനയത്തിലേർപ്പെട്ടുമെല്ലാം നാട് കട്ടുമുടിക്കുന്ന തിരക്കിലാണ്. നാട്ടിലെ സംഭവഗതികളെ സദാ നിരീക്ഷിച്ചു

കൊണ്ട് സാധാരണക്കാരന്റെ പ്രതീകമായി കാത്തവരായനെ(ശ്രീനിവാസൻ)ന്ന ചലനശേഷിയില്ലാത്ത മനുഷ്യനുമുണ്ട്.

നല്ല നിലയിൽ പ്രവർത്തിച്ചുവരുന്ന പഞ്ചവടിപ്പാലം ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ ദശവത്സരപൂർത്തിയാഘോഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി പുതുക്കിപ്പണിയാനും അവിടെ ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കാനും ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള ഉപദേശിക്കുന്നു. ഈ പരിപാടിയ്ക്കിടെ ഊറ്റാവുന്ന പണമാണ് ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ളയുടെയും കൂട്ടരുടെയും ലക്ഷ്യം. അതിന് പാര പണിയാനാലോചിക്കുകയാണ് ഇസ്ഹാക്ക് തരകന്റെ പ്രതിപക്ഷം. പാലം അപകടത്തിലാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കാൻ പാലത്തിനടുത്ത് താമസിക്കുന്ന ജഹാംഗീർതാത്ത(കെ. പി. ഉമ്മർ)യെ ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള ശട്ടം കെട്ടുന്നുണ്ട്. അധികാരിയെ മദ്യത്തിൽ കുളിപ്പിച്ച് പാലം അപകടത്തിലാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. പാലത്തിന് കാവലായി വന്ന പോലീസുകാരൻ കൈക്കൂലി വാങ്ങി വാഹനങ്ങൾ കടത്തിവിടുന്നതോടൊപ്പം ജഹാംഗീർ താത്തയുടെ മകളായ അനാർക്കലി(കൽപ്പന)യുമായും നാട്ടിലെ മറ്റൊരു സ്ത്രീയായ പൂതന(ശുഭ)യുമായും ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പാലംപൊളിക്കുന്നതോടെ അയാൾ അനാർക്കലിയുമായി നാടുവിടുന്നു.

ശീർഷാസനസ്വാമികളെന്നപേരിൽ റാഹേലിന്റെ ഇളയ ആങ്ങള തട്ടിപ്പുമായി ഗ്രാമത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. പാലം ഒരു രാത്രിയിൽ വെടിമരുന്നിട്ട് തകർത്ത ഭരണപക്ഷം പിന്നീട് പാലത്തിന്റെ കോൺട്രാക്ട് പിടിക്കാനുള്ള തത്രപ്പാടിലാണ്. ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ ഒത്താശയോടെ പാലത്തിന്റെ കോൺട്രാക്ട് പിടിക്കാൻ ജീമൂതവാഹനനും (വേണു നാഗവള്ളി) പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ ഒത്താശയോടെ കോൺട്രാക്ടർ പൗലോസും മത്സരിക്കുന്നു. അതിനായി ഇരുകൂട്ടരും മന്ത്രിമാരെ സ്വധീനിച്ചും പരസ്പരം പാരവെച്ചും മുന്നോട്ടുനീങ്ങുന്നു. മത്സരത്തിനൊടുവിൽ പാലത്തിന്റെ കോൺട്രാക്ട് ജീമൂതന് തന്നെ ലഭിക്കുന്നു. പ്രതിപക്ഷത്തിന് പാലത്തിന്റെ നിർമാണത്തിൽ യാതൊരു ലാഭവും ലഭിക്കാതിരിക്കെ അവർ വർഗീയ ചേരിതിരിവിന് പദ്ധതിയിടുന്നു. പാലത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തെച്ചൊല്ലി ഹിന്ദു-ക്രിസ്ത്യൻപ്രശ്നം അഴിച്ചുവിടുകയാണവർ. റാഹേലിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ പ്രശ്നം ഒത്തുതീർപ്പാക്കുകയും പുതിയ റോഡ് വെട്ടാനുള്ള കൊട്ടേഷൻ പൗലോസ് മുതലാളിയ്ക്ക് നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ ഇരുകൂട്ടർക്കും കയ്യിട്ടുവാരാവുന്ന മട്ടിൽ ഒത്തുതീർപ്പാവുന്ന ചർച്ചയ്ക്കുശേഷം പാലത്തിന്റെയും റോഡിന്റെയും പണി തകൃതിയായി നടക്കുകയാണ്.

ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെയും മണ്ഡോദരിയുടെയും മകൾ പാഞ്ചാലിയുമായുള്ള വിവാഹം കോൺട്രാക്ടർ ജീമൂതവാഹനനുമായി നേരത്തേ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അത് പുതിയ പാലത്തിന്റെ ഉദ്ഘാടന ദിവസം നടത്താനുള്ള പദ്ധതിയിലാണ് വീട്ടുകാർ. ഉദ്ഘാടനശേഷം കല്യാണഘോഷയാത്രയുമായി നീങ്ങുന്ന സംഘം പാലം കടക്കുന്നതിനിടയിൽ പാലം നടുകെ പിളർന്ന് വെള്ളത്തിൽ പതിക്കുന്നു. ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പും സംഘവും വെള്ളത്തിൽ മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും കരയ്ക്കുകയറുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചിത്രത്തിലുടനീളം സംഭവങ്ങളുടെ നിരീക്ഷകനായി, -വിദൂഷകനായി- കടന്നുവരുന്ന ചലനശേഷിയില്ലാത്ത കാത്തവരായന്റെ

തള്ളുവണ്ടി മാത്രം വെള്ളത്തിൽ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ദുരന്തച്ഛവി കലർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഭരണപ്രതിപക്ഷവ്യത്യാസമില്ലാതെ തുടരുന്ന അഴിമതിയും സ്വജനപക്ഷപാതവും അതിശയോക്തി കലർന്ന ഹാസ്യത്തിലൂടെ പറയുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം കാരിക്കേച്ചറുകളാകുന്നു. ഭരണാധികാരികളുടെ എല്ലാ ചെയ്തികൾക്കും സാക്ഷിയും നിരീക്ഷകനുമായ കാത്തവരായൻ സാധാരണജനങ്ങളെ, പ്രജകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. അവരുടെ കൊള്ളരുതായ്മയ്ക്ക് ബലിയാടാകുന്നതും പൗരപ്രജകൾതന്നെയെന്ന് പറഞ്ഞ് തന്റെ പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയം വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് സംവിധായകൻ.

കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ ചെയ്തികളും കഥാപരിസരവുമെല്ലാം അയഥാർത്ഥമോ അതിശയീകരണമോ ആകുമ്പോൾപ്പോലും നടപ്പിലിരുന്ന, ഇരിക്കുന്ന കുത്തഴിഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥിതിയുടെ നേർചിത്രമാകുന്നുണ്ട് ഈ ചലച്ചിത്രം. വേളൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയുടെ നോവലെറ്റിനെ അധികം താമസിയാതെതന്നെ ചലച്ചിത്രവത്ക്കരിച്ചതിനാൽ നോവലിന് സാധ്യമായ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ കാർട്ടൂണിസ്റ്റിക്ക് വിമർശനം ചലച്ചിത്രത്തിനും വന്നുചേരുന്നുണ്ട്. നോവലെറ്റിനെ പോലെതന്നെ അതിറങ്ങിയ കാലത്തെ രാഷ്ട്രീയത്തെ സൂക്ഷ്മമായി അവലോകനംചെയ്യുന്നുണ്ട് ചിത്രവും. ഏത് വിധേനയും ഭരണം നിലനിർത്താനുള്ള രാഷ്ട്രീയകക്ഷികളുടെ വഴിവിട്ട സഞ്ചാരങ്ങളും അവിശുദ്ധകൂട്ടുകെട്ടുകളുമെല്ലാം അക്കാലത്തിന്റെ നേർച്ചിത്രങ്ങളാണ്. പഞ്ചായത്ത് ഭരണത്തിന്റെ പരിവൃത്തത്തിലൊതുക്കിക്കൊണ്ട് മൊത്തത്തിലുള്ള രാഷ്ട്രവ്യവസ്ഥിതിയുമായി ചേർത്തുവായിക്കാനുള്ള അവസരമൊരുക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം. മതസ്വത്വമുള്ള പാർട്ടിയുടെ ആവിർഭാവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരേഖകളെയും ജഹാംഗീർതാത്തയെന്ന മുസ്ലീം കഥാപാത്രത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ കാണാനുമാകും. ഒരു പഞ്ചായത്തിലെ ഭരണനിർവാഹത്തെയും ജനങ്ങളെയും മുന്നിൽനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഇന്ത്യൻ ഭരണസംവിധാനത്തിന്റെ പിന്നാമ്പുറക്കാഴ്ചകളെ രൂക്ഷമായ ഹാസ്യവിമർശനത്തോടെ നോക്കിക്കാണുകയാണ്. പ്രാദേശികതകളിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു സമഗ്രരാഷ്ട്രീയവീക്ഷണം *ഇരകളെ*പ്പോലെതന്നെ *പഞ്ചവടിപ്പാല*വും മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം. നെഹ്രൂവിയൻ രാഷ്ട്രസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ തകർച്ചയിലവതരിക്കപ്പെട്ട പുത്തൻ ജനവിരുദ്ധ രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകളെയും 1975-ലെ അടിയന്തരാവസ്ഥയെത്തുടർന്നുള്ള കേരളരാഷ്ട്രീയത്തിലെ അന്തച്ഛിദ്രങ്ങളെയും രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ആദർശാടിത്തറയുടെ തകർച്ചയെയുമെല്ലാം രൂക്ഷമായ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെയാണ് ചിത്രം പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നത്.

കേവലമായ വാചോപാടങ്ങളിലൂടെ തമാശ സൃഷ്ടിക്കുകയല്ല, മറിച്ച് കുറിക്ക് കൊള്ളുന്ന സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും സാന്ദർഭികമായ വിമർശഹാസ്യത്തിലൂടെയും ചലച്ചിത്രത്തെ രാഷ്ട്രീയവത്ക്കരിക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ. അരാഷ്ട്രീയതയുടെ ഹാസ്യലാളനകളല്ല തികച്ചും രാഷ്ട്രീയമായ വിവേചിച്ചറിയലിന്റെ, അപഗ്രഥനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമുണ്ടതിൽ. രാഷ്ട്രീയമേ വേണ്ടെന്ന ഗുണപാഠത്തിലെത്തിക്കാനുള്ള കേവലമായ ഹാസ്യവാചോടാപങ്ങൾ കയ്യൊഴിഞ്ഞുകൊണ്ട് ആത്മവിമർശനത്തിലൂടെയും ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ അഴി

ച്ചുപണിയിലൂടെയും ജനപക്ഷംചേർന്നുള്ള നിസ്വാർത്ഥമായ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനം സാധ്യമാകേണ്ടതുണ്ടെന്ന തികച്ചും രാഷ്ട്രീയമായ വിമർശനമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലമ*ുന്നയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് മുൻമാതൃകകളോ പിൻമാതൃകകളോ ഇല്ലാത്ത മികച്ച ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രമായി ഇന്നും മലയാളചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിലത് വിരാജിക്കുന്നതും.

5.3.10. ഇരകൾ

ജോർജിന്റെതന്നെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും കാണാനാകുന്ന ഹിംസയുടെ അംശങ്ങൾ പ്രകടമായി ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് *ഇരകൾ* (1986) എന്ന ചിത്രം. ഇവിടെ ഹിംസയുടെ മനഃശ്ശാസ്ത്രത്തെ ജനാധിപത്യരഹിതമായൊരു കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തെ മുൻനിർത്തി അന്വേഷിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

സമ്പന്നമായ പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബത്തിലെ മാത്തുക്കുട്ടി(തിലകൻ)യുടെ ഇളയ സന്തതിയാണ് എഞ്ചിനിയറിംഗ് കോളേജ് വിദ്യാർഥിയായ ബേബി (ഗണേഷ് കുമാർ). കോളേജിൽ പുതുതായി വന്ന വിദ്യാർത്ഥികളെ റാഗ് ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ ഒരു കുട്ടിയെ അപകടപ്പെടുത്തി അയാൾ നാട്ടിലേക്ക് ഒളിച്ച് കടക്കുന്നുണ്ട്. കയ്യൂക്കും പണവും ഉപയോഗിച്ച് തന്റെ കച്ചവടസാമ്രാജ്യം കെട്ടിപ്പൊക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടി ആ കേസ് ഒത്തുതീർപ്പാക്കുന്നു. മൂത്തമകൻ കോശി (പി. സി. ജോർജ്) കള്ളത്തടിവെട്ടും കഞ്ചാവ് ബിസിനസുമായി നടക്കുന്നത് അച്ഛന്റെ വഴിയേയാണ്. രണ്ടാമത്തെ മകൻ സണ്ണി(സുകുമാരൻ)യ്ക്കാകട്ടെ, സ്വന്തം ഭാഗം വാങ്ങി പട്ടണത്തിൽപ്പോയി ബിസിനസ് ചെയ്ത് ജീവിക്കാനാണ് മോഹം. മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ഏകമകൾ ആനി (ശ്രീവിദ്യ) വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് ഭർത്താവ് ആൻഡ്രൂസി(നെടുമുടി വേണു)ന്റെ വീട്ടിലാണ്. ആൻഡ്രൂസുമായി പിണങ്ങിപ്പിരിഞ്ഞ് ആനി ഇടയ്ക്കിടെ പാലക്കുന്നിലെത്തുന്നുണ്ട്. ആ വരവ് ഉണ്ണൂണ്ണി(മോഹൻജോസ്)യെ കാണാനാണെന്നത് ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അറിയാനാകും. സണ്ണിയുടെ ഭാര്യ റോസ്ലിൻ (കണ്ണൂർ ശ്രീലത), മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ഭാര്യ അച്ചാമ്മ (മേമ), മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ അച്ഛൻ പാപ്പി (ചന്ദ്രൻനായർ), അയാളെ പരിചരിക്കുന്ന വേലക്കാരൻ ഉണ്ണൂണ്ണി എന്നിവരാണ് വീട്ടിലെ മറ്റംഗങ്ങൾ.

ഇളയ മകനായ ബേബിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ചിത്രം വികസിക്കുന്നത്. വീട്ടുകാരോട് അസുഖകരമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്ന ബേബി കാമുകിയായ നിർമല(രാധ)യോടൊപ്പമോ സുഹൃത്തായ രാഘവനോ(അശോകൻ)ടൊപ്പമോ സമയം ചെലവഴിച്ചിരിക്കുകയാണ് പതിവ്. ആലീസും ഉണ്ണൂണ്ണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കണ്ടറിയുന്ന ബേബി തന്റെ ആയുധമായ ഇലക്ട്രിക് വയർ കുരുക്കി ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കൊന്ന് കെട്ടിത്തൂക്കുന്നു. നിർമലയെ കല്യാണം കഴിക്കാൻ വരുന്ന ബാലനെ(വേണുനാഗവള്ളി)യും സമാനമായ രീതിയിൽ വയർ കഴുത്തിൽ കുരുക്കി കൊല്ലുകയാണ് ബേബി. ചിത്രത്തിൽ അയാൾ ചെയ്യുന്നത് ഈ രണ്ട് കൊലപാതകങ്ങളാണ്. ആനിയെയും മാത്തുക്കുട്ടിയെയും അപ്പാപ്പനായ പാപ്പിയെയും കൊല്ലുന്നതായി അയാൾ സ്വപ്നം കാണുന്നു. പിന്നീട് നിർമലയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ നിശ്ചയിക്കുന്ന സുഹൃത്ത് രാഘവനെയും സമാനമായ രീതിയിൽ കൊല്ലാൻ ബേബി ശ്രമിക്കുന്നുവെങ്കിലും അത് പരാജയപ്പെടുകയും രാഘവൻ

ബേബിയെ തിരിച്ചറിയുകയും ചെയ്യുന്നു. രാഘവൻ പരാതി നൽകിയതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പോലീസ് അന്വേഷിച്ചെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ബേബി ഒളിവിൽപ്പോകുന്നു. രാത്രി കൈത്തോക്കുമായി വീട്ടിലേക്കുവന്ന് പരിഭ്രാന്തി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ബേബിയ്ക്ക് നേരെ മാത്തുക്കുട്ടി നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം നിറയൊഴിക്കുന്നു. വീടിന് മുന്നിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ബേബിയും അതുകണ്ട് ഓടിയടുക്കുന്ന കുടുംബാംഗങ്ങളുമുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു.

മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ കുടുംബത്തിലെ അവസാനകണ്ണിയായ ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തിലെ ഹിംസയുടെ വേരുകൾ മാനുഷികമൂല്യങ്ങൾ പലതും നഷ്ടപ്പെടുത്തി പണത്തിനും അധികാരത്തിനും മാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന കുടുംബത്തിനടിയിലാണെന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് ചിത്രം. 'നഷ്ടമൂല്യങ്ങളുടെ ഇരയായ *ഇരകളി*ലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം ബേബിക്ക് അവൻ കണ്ടുശീലിച്ച വയലൻസിന്റെ പാഠമല്ലാതെ ഒന്നും ശീലമില്ല. നിസ്സഹായനായ കൊലയാളി. കുടുംബത്തോടും മക്കളോടുമുള്ള സ്നേഹംപോലും ആ വിധത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന അപ്പൻ മാത്തുക്കുട്ടി, താൻ വ്യഭിചരിക്കുന്ന കാര്യം അപ്പനോടുപോലും കൂസലന്യേ പറയുന്ന സഹോദരി, എപ്പോഴും സംശയത്തിന്റെയും പകയുടേയും മാത്രം അന്തരീക്ഷം നിലനിൽക്കുമ്പോൾ എങ്ങനെയാണ് ആ സിനിമയും കഥാപാത്രങ്ങളും മറിച്ചാവുക' എന്ന് *ഇരകളി*ലാവിഷ്കരിച്ച ഹിംസയെക്കുറിച്ച് ജോർജുതന്നെ തന്റെ ആത്മകഥയിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട് (2012: 87). ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ അംശങ്ങളിലും വയലൻസുണ്ടെന്നും തന്റെ *സ്വപ്നാടനം* മുതൽക്കുള്ള എല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലും വയലൻസിന്റെ സാന്നിധ്യമുണ്ടെന്നും ജോർജ് പറയുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ മസോക്കിസ്റ്റ് വയലൻസാണെങ്കിൽ *യവനിക*യിൽ സാഡിസ്റ്റ് വയലൻസാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* മാമച്ചൻ പണമുണ്ടാക്കാൻ ഭാര്യയെ ഉപയോഗിക്കുന്നതിലും വീട്ടുജോലിക്കാരിയായ അമ്മിണിയോട് ലൈംഗികമായ ക്രൂരത പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലും വയലൻസുണ്ട്. തന്റെ വ്യക്തിപരാജയം വാസന്തിയിലേൽപ്പിക്കുന്ന ഗോപിയിലും വയലൻസിന്റെ അംശമുണ്ടെന്ന് ജോർജ് പറയുന്നു (2012 : 87-88). ഹിംസയെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാനാണ് *ഇരകളി*ലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ബേബിയെ അവതരിപ്പിച്ച നടൻ ഗണേഷ്കുമാറിന്റെ ആദ്യചിത്രംകൂടിയാണ് *ഇരകൾ*. തഴക്കംവന്ന അഭിനേതാക്കൾക്കൊപ്പം പരിചയക്കുറവേതുമില്ലാതെ നിസ്സഹായനും നിസ്സംഗനുമായ കൊലയാളിയായ പാലക്കുന്നേൽ ബേബിയെ തിരശ്ശീലയിൽ തന്മയത്വത്തോടെ അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഗണേഷ് കുമാർ.

ഇന്ത്യയുടെ പ്രത്യേകമായ രാഷ്ട്രീയസ്ഥിതിയെ മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു സമ്പന്ന ക്രിസ്ത്യൻ കുടുംബകഥയുടെ പരിമിതവൃത്തത്തിലാക്കി അന്യാപദേശരീതിയിൽ, പ്രച്ഛന്നമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയായിരുന്നു ജോർജ്. ഹിംസയുടെ മനഃശാസ്ത്രതലം അന്വേഷിക്കുന്ന *ഇരകളിൽ* രാഷ്ട്രശരീരത്തെ കുടുംബശരീരത്തിലേക്ക് സംഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിസരം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഇന്ദിരാഗാന്ധിയും അവരുണ്ടാക്കിയ രാഷ്ട്രീയ അരക്ഷിതാവസ്ഥയും അതിന് ഇരയാകുന്ന സഞ്ജയ് ഗാന്ധിയും മറ്റുമാണ് ഇത്തരമൊരു സിനിമയുടെ ആശയത്തിന്റെ പിറവിക്ക് കാരണമായതെന്ന് ആത്മകഥയിൽ ജോർജ് പറയുന്നു

ണ്ട് (2012: 82). ഇങ്ങനെ രാഷ്ട്രത്തിലെ ഹിംസയെ കുടുംബത്തിലെ ഹിംസയാക്കി ഒരേസമയം രണ്ട് സ്ഥാപനവ്യവസ്ഥകൾക്കുള്ളിൽ ജനാധിപത്യരഹിതമായ അന്ത രീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലുഷതയെ വിമർശനവിധേയമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാ രൻ.

5.3.11. കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ

നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയ *യവനിക*യിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നാടകമെഴുത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്കാണ് *കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ* (1987) എന്ന ചിത്രം കടന്നുചെല്ലുന്നത്. നാടകകൃത്തായ തമ്പി (മമ്മൂട്ടി) തന്റെ അടുത്ത നാടകത്തിനുള്ള കഥയെഴുത്തിലാണ്. അതിനയാൾ സ്വസ്ഥമായ ഒരിടം കണ്ടെത്തി ഒറ്റയ്ക്ക് താമസം തുടങ്ങുകയാണ്. അയാളുടെ എഴുത്ത് തടസ്സപ്പെട്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ വീട്ടിലേക്ക് അപ്രതീക്ഷിതമായെത്തുന്ന യുവതി കഥയെഴുത്ത് പുനരാരംഭിക്കാനുള്ള ഊർജ്ജമാകുന്നുണ്ട്. ഒരു രാത്രി കഴിഞ്ഞുകൂടാനുള്ള സഹാ യമഭ്യർത്ഥിക്കുന്ന അവളുമായി ക്രമേണ സൗഹൃദത്തിലാകുന്ന തമ്പി അവളുടെ ജീവിതകഥയുടെ പിന്നാമ്പുറങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയും തന്റെ പുതിയ നാടകത്തി നുള്ള കഥാബീജം അതിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

അച്ഛനും അമ്മയും സഹോദരനും അടങ്ങുന്നതാണ് വനിത(ദേവി ലളിത)യുടെ കുടുംബം. സദാ സമയവും ബിസിനസിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന അച്ഛനെയും പുറത്ത് വ്യാപരിക്കുന്ന അമ്മയെയും പരസ്പരം ചേരാൻ പാടില്ലാത്ത ധ്രുവങ്ങളായാണ് വനിത കാണുന്നത്. സഹോദരനാകട്ടെ, മദ്യവും മറ്റു ലഹരികളു മായി സുഹൃത്തുക്കളോടൊപ്പം ചെലവിടുന്നു. അച്ഛന്റെ ബിസിനസ് തകരുകയും സാമ്പത്തിക ഞെരുക്കം കുടുംബത്തെ ബാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിനിടയിൽ അമ്മ മറ്റൊരാളോടൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോവുന്നു. അച്ഛൻ മരിക്കുന്നു. തീർത്തും ഒറ്റപ്പെ ടുന്ന വനിത ഒരു ജോലിക്ക് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളുടെ ശരീരമാണ് പലരും പകരമായി ചോദിക്കുന്നത്. അതിനൊന്നും വഴങ്ങാതെ ഒരു പാരലൽ കോളേജിൽ ജോലി സമ്പാദിക്കുകയാണ് വനിത. അവിടെവെച്ച് ഒരു സുഹൃത്ത് വഴി വനിത പ്രിയദർശനെ (ലാലു അലക്സ്) പരിചയപ്പെടുന്നു. ക്രമേണ ഇരുവരും അടുപ്പത്തി ലാവുകയും താമസം ഹോട്ടലിലേക്ക് മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. ഹോട്ടലിലെ ചുറ്റുപാ ടുകളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോവാൻ വനിതയ്ക്കാവുന്നില്ല. ഇതിനിടയിൽ അകാര ണമായി പ്രിയദർശനെ ജോലിയിൽനിന്ന് പിരിച്ചുവിടുന്നു. പുറംലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടാൻ കഴിയാത്ത വിധം ഹോട്ടലിലകപ്പെടുന്ന വനിതയെ ബലാത്ക്കാര മായി എം. എൽ എ യുടെ മുറിയിലേക്ക് കൊണ്ടുചെല്ലുന്നു. മന്ത്രിയെ ആക്രമിച്ച് അവിടെനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുന്ന വഴിയ്ക്കാണ് വനിത തമ്പിയുടെ വീട്ടിലെത്തിപ്പെടുന്ന ത്. വനിതയിൽനിന്ന് കഥകളറിയുന്ന തമ്പി അവൾക്ക് അഭയം നൽകുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും അവൾ തമ്പിയുടെ വീടുപേക്ഷിച്ച് കാമുകനായ പ്രിയദർശന്റെ അടുക്കലെ ത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. അതേസമയം വനിതയെ അനുനയിപ്പിച്ച് ഹോട്ടലിലേക്ക് തിരി കെയെത്തിച്ച് വഞ്ചിക്കുകയാണ് പ്രിയദർശൻ. താൻ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടതറിയുന്ന വനിത പ്രിയദർശനെ കൊല്ലുന്നു. അറസ്റ്റുവരിയ്ക്കുന്ന വനിത ജയിൽ മോചിതയാ കുന്നതായി തമ്പി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുവെങ്കിലും സത്യം മറ്റൊന്നാകുന്നു. അവളെ ജീവപര്യന്തത്തിന് വിധിക്കുകയാണ് കോടതി.

പ്രമേയതലത്തിൽനിന്ന് മാത്രമല്ല പരിചരണരീതിയിലും *കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ യവനിക*യിൽനിന്നേറെ വ്യത്യസ്തമാണ്. നാടകമെഴുത്താണിവിടെ കേന്ദ്രപശ്ചാത്തലം. ചിത്രത്തിലുടനീളം പടർന്നുകിടക്കുന്ന *യവനിക*യിലെ നാടകാന്തരീക്ഷം ഇവിടെ ഒരു സൂചനാത്മക ഘടകം മാത്രമാണ്. നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങ് തമ്പിയുടെ സങ്കൽപ്പത്തിൽ സാമാന്യമായി മാത്രമേ ഇവിടെ കടന്നുവരുന്നുള്ളൂ. ചൂഷണംചെയ്യുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളോട് പ്രതികാരം ചെയ്യുന്ന ചൂഷിതരായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് രണ്ടിടത്തുമെന്ന സാദൃശ്യവും കാണാം. വ്യവസ്ഥാപിതമായ കുടുംബത്തിന്റെ ഛിദ്രാവസ്ഥ ഈ ചിത്രത്തിലും അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ആലീസിന്റെ കുടുംബത്തെ പല നിലയ്ക്കും ധ്വനിപ്പിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട് വനിതയുടെ കുടുംബം. ഹിംസാത്മകമായ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ ജീവിതതലത്തെ ഈ ചിത്രത്തിലും ജോർജ് അന്വേഷിച്ചുചെല്ലുകയും ഇരകളോട് ഐക്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗാനങ്ങളോ മറ്റു കമ്പോളചേരുവകളോ ഒന്നും സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നില്ലെങ്കിലും മറ്റ് ജോർജിയൻ ചിത്രങ്ങൾക്ക് സമാനമായ വിജയം ഈ ചിത്രം ആവർത്തിച്ചില്ല.

5.3.12. മറ്റൊരാൾ

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിന് ശേഷം പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതും ദാമ്പത്യത്തിന്റെ താളപ്പിഴകളാവിഷ്കരിക്കുന്നതുമായ ജോർജിന്റെ ചിത്രമാണ് *മറ്റൊരാൾ* (1988). സി. വി. ബാലകൃഷ്ണന്റെ *മറ്റൊരാൾ* എന്ന നോവലെറ്റിന്റെ അനുകൽപ്പനമാണ് പ്രസ്തുത ചിത്രം. കെട്ടിലും മട്ടിലുമെല്ലാം പരിഷ്കരിച്ച് സി. വിയുടെ കഥയെ കാലികപ്രസക്തിയുള്ളതാക്കാൻ ജോർജ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. പുറമേ ശാന്തമെന്ന് തോന്നുന്ന കുടുംബത്തിൽനിന്ന് ഭാര്യ മറ്റൊരാളോടൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഭാര്യയുടെ അഭാവത്തെ ഭർത്താവ് എങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നുവെന്നത് ചിത്രം പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നു. ഭാര്യയെ മറ്റൊരു വ്യക്തിയായി കാണാത്ത ഭർത്താവിന്റെ കുറ്റബോധത്തെ തീവ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളസിനിമയ്ക്ക് തീർത്തും അപരിചിതമായിരുന്ന പ്രമേയവും അതിന്റെ പരിചരണവുമുണ്ടെങ്കിലും ഇറങ്ങിയ കാലത്ത് *മറ്റൊരാൾ* ഏറെയൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടില്ല. എങ്കിലും ചിത്രം നൽകുന്ന ഉൾക്കാഴ്ച നടപ്പ് കുടുംബമൂല്യസങ്കൽപ്പങ്ങളെ ആന്തരികമായി ഉലയ്ക്കുന്നതായിരുന്നു.

ഓഫീസ് സുപ്രണ്ടായ കൈമൾ (കരമന ജനാർദ്ദനൻ) അയാളുടെ ഭാര്യ സുശീല (സീമ), അവരുടെ രണ്ട് മക്കൾ ഇവരുടെ ദിനാരംഭത്തെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രം തുടങ്ങുന്നത്. ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുപോകുമ്പോൾ ഗൗരവപ്രകൃതക്കാരനായ കൈമളിന്റെയും പരിഭവങ്ങളും പരാതികളേതുമില്ലാത്ത വീട്ടമ്മയായ സുശീലയുടെയും ചിത്രങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. കൈമളിന്റെ സുഹൃത്തായ ബാലനും (മമ്മൂട്ടി) ഭാര്യ വേണിയും (ഉർവ്വശി) ആ നാട്ടിലേക്ക് താമസം മാറിവരുന്നുണ്ട്. എഴുത്തുകാരൻകൂടിയായ ബാലനുമായാണ് കൈമൾ അൽപ്പമെങ്കിലും സൗഹാർദ്ദപരമായി പെരുമാറുന്നതും ഉള്ളുതുറന്ന് സംസാരിക്കുന്നതുമെന്ന് കാണാം. ബാലന്റെ ഭാര്യയായ വേണി പുതുതായി തുടങ്ങാനിരിക്കുന്ന പരസ്യക്കമ്പനിയിൽ ജോലിക്ക് പോകാനുള്ള ഒരുക്കത്തിലാണ്. അയൽക്കാരും സഹപ്ര

വർത്തകരുമായി വരുന്ന തോമസും (ജഗതീ ശ്രീകുമാർ) ഭാര്യ റോസമ്മയുമാണ് മറ്റു രണ്ട് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. കാര്യസാധ്യവും അപവാദം പടയ്ക്കാനുള്ള കാര്യങ്ങൾ പിടിച്ചെടുക്കലുമാണ് അവരുടെ സന്ദർശനോദ്ദേശ്യങ്ങളെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ആരോടും ഒരു വാക്കുപോലും പറയാതെ സുശീല ഒരു ദിവസം വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങിപ്പോകുന്നതോടെ സംഘർഷം ആരംഭിക്കുകയായി. അവൾ പോകാൻ സാധ്യതയുള്ള ചുരുങ്ങിയ ഇടങ്ങളിലെല്ലാം കൈമൾ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളെ കണ്ടെത്താനാകുന്നില്ല. രാത്രിയിൽ പൂക്കാരൻ തെരുവിലെ ഒരു പയ്യൻ സുശീല മെക്കാനിക് ഗിരിയോടൊപ്പം താമസിക്കാനിറങ്ങിപ്പോയതായറിയിക്കുന്നു. അവനെ പിൻതുടർന്ന് ബാലൻ സുശീലയുടെ അടുത്തെത്തി തിരികെ വിളിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിസംഗമായ മറുപടികളാൽ തിരികെ വരാൻ വിസമ്മതിക്കുകയാണ് സുശീല. ദിവസങ്ങൾ കഴിയുന്തോറും കാര്യങ്ങൾ പുറംലോകമറിയുകയും ആളുകളുടെ പരിഹാസങ്ങളും മറ്റും കൈമളിനെ തളർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാൾ മക്കളെ നാട്ടിലേക്കയയ്ക്കുന്നു. തന്നെ വഞ്ചിച്ച സുശീലയെ കൊല്ലാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതിനായവളെ പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കൈമളിനതിന് സാധിക്കുന്നില്ല. അവളെ പറഞ്ഞുപറ്റിച്ച് കൂടെക്കൂട്ടിയ ഗിരിയെ കൊല്ലാനാണ് മറ്റൊരിക്കൽ അയാൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്.

സുശീലയെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായി ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്ന ഗിരി അവളെയും വീട്ടിൽ താമസിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നതോടെ സുശീലയെ കടുത്ത നിരാശ മൂടുന്നു. കൈമളിനടുക്കലേക്ക് വരാൻ വീണ്ടും ബാലൻ നിർബന്ധിക്കുമ്പോൾ ഇത്തവണ സുശീല അനുകൂലമായാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത്. പരിഭവങ്ങളെല്ലാം പറഞ്ഞവസാനിപ്പിച്ച് പുതിയൊരു ജീവിതം തുടങ്ങാനിരിക്കുന്ന കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും സന്ധിപ്പ് കടൽത്തീരത്താണൊരുക്കുന്നത്. കൈമളിനെ ബീച്ചിലിരുത്തി സുശീലയുമായി വരുന്ന ബാലൻ. ഒരു തോണിയുടെ മറവിൽ സുശീലയ്ക്കായും പിന്നീട് ഗിരിയ്ക്കായും കരുതിയ കഠാര സ്വന്തം നെഞ്ചിൽ കുത്തിയിറക്കി മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കൈമൾ. ഇങ്ങനെ അത്യന്തം നാടകീയമായ അന്ത്യത്തിനാണ് കാണികൾ സാക്ഷികളാകുന്നത്.

നടപ്പിലുള്ള കുടുംബഘടനയെ, അതിന്റെ ആശയാവലികളെ, സ്ത്രീപരുഷബന്ധങ്ങളെ വലിയ രീതിയിൽ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതിനാലാകണം ജോർജിന്റെ ഈ ചിത്രം അതിറങ്ങിയ കാലത്ത് ഏറെയൊന്നും ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയുണ്ടായില്ല. 1987-ൽ ഒരു ചലച്ചിത്രമേളയിലും അവാർഡിനും പരിഗണിക്കാതിരുന്ന *മറ്റൊരാൾ* പത്ത് വർഷത്തിന് ശേഷം അവാർഡ് നിർണയസമിതിയിലെ ചെയർമാൻ ടി വിയിൽ കണ്ട് പ്രശംസിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ജോർജിന്റെ ആത്മകഥയുടെ അനുബന്ധത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. പത്ത് വർഷംകൊണ്ട് പടം വളർന്ന് പക്വതയാർജിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം അതിശയപ്പെടുന്നുണ്ട് (2012 : 145). പരമ്പരാഗതമായ സിനിമാറ്റിക് കുടുംബമൂല്യങ്ങളെ പൊളിക്കുന്ന ചിത്രം സാമ്പത്തികമായി പരാജയപ്പെട്ടുവെങ്കിലും ആശയത്തിലും കലാമൂല്യത്തിലും ഒട്ടും പുറകിലായിരുന്നില്ല എന്നതിന് തെളിവാണ് ഇത്തരം അംഗീകാരങ്ങൾ.

5.3.13. ഈ കണ്ണികൂടി

കുറ്റാന്വേഷണത്തിന്റെ പരിസരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട കെ. ജി ജോർജിന്റെ മറ്റൊരു ചിത്രമാണ് *ഈ കണ്ണികൂടി* (1990). സൂപ്പർതാരങ്ങളുടെ പ്രഭാവം മലയാള സിനിമയിലുടനീളം അലയടിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കാലത്ത് ധാരാളം പുതുമുഖങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് *ഈ കണ്ണികൂടി* പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്നത്. കുറ്റാന്വേഷണചിത്രങ്ങളിൽ ജോർജ് പുലർത്തിയിരുന്ന കെട്ടുറപ്പും കയ്യൊതുക്കവും ആകാംക്ഷ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള കഥാകഥനവുമെല്ലാം ഈ ചിത്രത്തിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ ഓരോ കണ്ണികളും കഥയുടെ ഓരോ ഘട്ടങ്ങളിലായി ചേർത്തുചേർത്തുവെച്ച് ആഖ്യാനപൂർത്തി വരുത്തുകയാണിവിടെ.

കുമുദം (അശ്വിനി) എന്ന സ്ത്രീയുടെ കൊലപാതകത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നത്. കുമുദത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ പേര് സൂസൻ ഫെർണാണ്ടസാണെന്നും ലൈംഗികതൊഴിലാളിയായി മാറിയതിനുശേഷം അവർ സ്വീകരിച്ച മറ്റൊരു പേരാണ് കുമുദമെന്നും അന്വേഷണത്തിൽ തെളിയുന്നു. അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥൻ സി. ഐ രവീന്ദ്രൻ (സായ്കുമാർ) കുമുദത്തിന്റെ നിത്യസന്ദർശകരെയെല്ലാം ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കുമുദം ജോലിചെയ്തിരുന്ന ഹോട്ടലുടമ, അവൾ മരണപ്പെട്ട രാത്രിയിൽ അവിടെച്ചെന്ന സൈമൺ മുതലാളി (തിലകൻ), രണ്ട് കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥികൾ ഇങ്ങനെ പലരും അന്വേഷണത്തിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നുണ്ട്. സൂസൻ ഫെർണാണ്ടസിന്റെ മാതാപിതാക്കളെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ അവൾ സ്നേഹിച്ച പുരുഷനൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോയതാണെന്ന വിവരം അറിയാനാകുന്നു. അന്വേഷണം വിഴിമുട്ടി നിൽക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ മൃതദേഹം കാണാനും ഏറ്റുവാങ്ങാനുമായെത്തുന്ന വേലക്കാരിയായ അക്കാമ്മ(സേതുലക്ഷ്മി)യിൽനിന്ന് സൂസൻ കുമുദമാകുന്നതിന് മുമ്പേയുള്ള ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ ചുരുൾ നിവരുന്നു.

ഭർത്താവായ ഹർഷനും മകൻ ബോബിയുമടങ്ങുന്ന കുടുംബമാണ് സൂസന്റേത്. ചിത്രകാരനായ ഹർഷന്റെ അമിതമദ്യപാനവും ധൂർത്തും കുടുംബജീവിതത്തെ വഴിമുട്ടിയ്ക്കുന്നു. അങ്ങനെയൊരു പ്രതിസന്ധിഘട്ടത്തിലാണ് ചാർളി (സുരേഷ്) എന്ന ബ്ലേഡ് കമ്പനി മുതലാളി അവരെ സഹായിക്കാനായി മുന്നോട്ടുവരുന്നത്. ക്രമേണ അയാൾ കുടുംബവുമായി അടുത്തബന്ധം പുലർത്തുന്നു. അക്കാമ്മയുടെ വിവരണത്തിൽനിന്ന് പുതിയ കണ്ണിയായ ചാർളിയിലേക്ക് അന്വേഷണം തിരിയുന്നു. സാമ്പത്തിക തട്ടിപ്പുകേസിൽ ജയിലിൽ കഴിയുകയാണ് ചാർളി. അയാളുടെ വിവരണത്തിൽനിന്ന് ഹർഷന്റെ തിരോധാനത്തെക്കുറിച്ചും സൂസനെ തന്റെ ബിസിനസ് ആവശ്യങ്ങൾക്കായി ചാർളി ചൂഷണംചെയ്തതിനെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള കഥയുടെ ചുരുൾ നിവരുന്നു. സൂസൻ ലൈംഗികവൃത്തിയിൽ എത്തിപ്പെടുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന് അതോടെ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചാർളിയിൽനിന്ന് ഹർഷൻ മരിച്ചിട്ടില്ലെന്നും ഒരു മാനസികാരോഗ്യകേന്ദ്രത്തിലാണെന്നും അറിയുന്ന പോലീസ് അന്വേഷണം ഹർഷനെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ഹർഷനാണ് സൂസന്റെ മരണകാരണത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്നത്.

പല നിലയ്ക്കും മുൻചിത്രമായ *യവനിക*യുടെ നിഴൽ ചിത്രത്തിനുമേൽ പതിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്തിലില്ലാത്ത, മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമകളിലൂടെ പുനർനിർമിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും കേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്നത്. വേട്ടക്കാരനായ അയ്യപ്പനാണ് *യവനിക*യിൽ കേന്ദ്രത്തിലെങ്കിൽ ഇരയായ സൂസനാണ് *ഈ കണ്ണികൂടിയിൽ* കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തെന്ന ആശയപരവും തത്വശാസ്ത്രപരവുമായ വ്യത്യാസം ചലച്ചിത്രത്തിനുണ്ടുതാനും. അരേഖീയാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടന തന്നെയാണ് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഓരോ കണ്ണികളായി ചേർത്തുചേർത്തുകൊണ്ടാണ് സൂസന്റെ മരണത്തിന് പുറകിലെ നിഗൂഢത ചലച്ചിത്രം അഴിച്ചെടുക്കുന്നത്. മലയാളസിനിമ സൂപ്പർതാരങ്ങളുടെ താരപ്രഭാവത്തിലേക്ക് വഴി മാറി നടക്കാൻ തുടങ്ങിയ ഘട്ടത്തിൽ പ്രമുഖതാരങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ വന്ന ചിത്രം സാമ്പത്തികമായി പരാജയപ്പെട്ടുവെങ്കിലും കുറ്റാന്വേഷണസിനിമ എന്ന നിലയിലുള്ള അതിന്റെ ആഖ്യാനവും പരിചരണവും പുതുമയുള്ളതും കയ്യൊതുക്കമുള്ളതുമാണ്.

5.4.14. യാത്രയുടെ അന്ത്യം

നാഷണൽ നെറ്റ്‌വർക്ക് പ്രോഗ്രാമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്ന ആദ്യ മലയാളചിത്രമാണ് ജോർജിന്റെ *യാത്രയുടെ അന്ത്യം* (1991). പാറപ്പുറത്തിന്റെ *കോട്ടയം മാനന്തവാടി* എന്ന കഥയാണ് ചിത്രത്തിനാധാരം. ഗുരുവും സ്നേഹിതനുമായ എബ്രഹാമിനെ കാണാൻ യുവസാഹിത്യകാരനായ പി. കെ. വി മലയോര ഗ്രാമത്തിലേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് പ്രധാന കഥാതന്തു. കഥാനായകനായ യുവസാഹിത്യകാരന്റെ ബസ് യാത്രയിലെ അനുഭവങ്ങളുടെ ആകെത്തുകയാണ് ചിത്രം. അതിനാൽത്തന്നെ ചിത്രത്തിന്റെ മുക്കാൽഭാഗവും ബസ് യാത്രയാണ്. സാഹിത്യകാരന്റെ ഓർമകളും വർത്തമാനയാഥാർത്ഥ്യവും ഇടകലർന്നുവരുന്ന അരേഖീയാഖ്യാനഘടനയാണ് ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ഒറ്റയ്ക്ക് പ്രകൃതിയോടിണങ്ങി ജീവിക്കുന്ന എബ്രഹാം (എം.ജി. സോമൻ) അയച്ച ടെലഗ്രാംപ്രകാരം അയാളെ കാണാനായി ബസിൽ യാത്ര തിരിയ്ക്കുകയാണ് സാഹിത്യകാരനായ പി. കെ. വി (മുരളി). മന്ദാരത്തോപ്പിലേക്ക് പോകുന്ന ബസിൽവെച്ച് അയാളുടെ വായനക്കാരൻ കൂടിയായ കണ്ടക്ടർ, അമേരിക്കയിൽനിന്ന് അടുത്തിടെ നാട്ടിലെത്തിയ പ്രവാസി, തിരക്കുപിടിച്ച രാഷ്ട്രീയക്കാരൻ എന്നിങ്ങനെ പല തുറകളിലും ജീവിതപരിസരങ്ങളിലുമുള്ള മനുഷ്യരെ അയാൾ പരിചയപ്പെടുന്നു. ഇതിനിടയിൽ എബ്രഹാമുമായുള്ള പി.കെ.വിയുടെ കൂടിക്കാഴ്ചകളുടെ പിൻപോക്ക് ദൃശ്യശ്രേണികൾ ഇടകലരുന്നുണ്ട്.

കല്യാണത്തിൽ സംബന്ധിക്കാനായി വധുവും കുടുംബവുമടങ്ങുന്ന ഒരു സംഘം ബസിൽക്കയറുന്നു. കുഞ്ഞവറാച്ചനും കൂട്ടരും മകൾ മോളിക്കുട്ടിയുടെ കല്യാണത്തിനായി മന്ദാരത്തോപ്പിലേക്ക് പോകുകയാണ്. ഈ സംഘത്തിന്റെ ബഹളത്തിൽ ആദ്യമെല്ലാം അസഹിഷ്ണുവാകുന്ന പി. കെ. വി പിന്നീട് അവരോട് ഊഷ്മളമായ ഒരു ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. വധുവിന്റെ അച്ഛൻ കുഞ്ഞവറാച്ചൻ (കരമന ജനാർദ്ദനൻ) സഹയാത്രികനായി സാഹിത്യകാരൻ പി. കെ. വിയെ കിട്ടിയതിൽ വളരെയധികം ആഹ്ലാദിക്കുന്നു. മകളുടെ കല്യാണംകൂടാൻ അയാൾ പി. കെ. വിയെ ക്ഷണിക്കുന്നുമുണ്ട്. യാത്രയ്ക്കിടെ അപ്രതീക്ഷിതമായി അവറാച്ചനെ

മരണം അപഹരിക്കുന്നതോടെ അന്തരീക്ഷം പ്രക്ഷുബ്ധമാകുന്നു. മകളുടെ കല്യാണത്തിന് ക്ഷണിച്ച അവറാച്ചന്റെ മരണത്തിനാണ് പി. കെ. വിക്ക് സാക്ഷിയാകേണ്ടി വരുന്നത്. യാത്ര അനിശ്ചിതത്തിലാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും കല്യാണം നിശ്ചയിച്ച സമയത്തുതന്നെ നടത്തേണ്ട നിവൃത്തികേടുള്ളതിനാൽ ഒരു സംഘം മൃതശരീരവുമായി വീട്ടിലേക്കും മറ്റൊരു സംഘം കല്യാണപ്പെണ്ണുമായി കല്യാണവീട്ടിലേക്കുമായി ബസിൽ പുറപ്പെടാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. അതുവരെ സന്തോഷം അലയടിച്ചിരുന്ന ബസ് യാത്ര പൊടുന്നനെ ശോകമൂകമാകുകയാണ്. എബ്രഹാമിന്റെ നാട്ടിലെത്തി വീട്ടിലേക്ക് നടക്കുന്ന പി. കെ. വിയെ കാത്തിരിക്കുന്നത് എബ്രഹാമും മരണപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന വാർത്തയാണ്. എബ്രഹാമിന്റെ സംസ്കാരച്ചടങ്ങിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളോടെ ചിത്രത്തിന് വിരാമമിടുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

മധ്യതിരുവിതാംകൂറിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രം യാഥാർത്ഥ്യവും ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളും ഇടകലരുന്ന ആഖ്യാനശൈലിയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. പി. കെ. വിയുടെ സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയും ഓർമയിലൂടെയുമെല്ലാമാണ് ചിത്രം ഏറെയും പുരോഗമിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിന്റെ തലക്കെട്ടിലൂടെ മരണമാകുന്ന യാത്രയെക്കുറിച്ചും മരണത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയെക്കുറിച്ചും ജോർജ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ടെലിഫിലിമായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും ജോർജ് തന്റെ സ്വതസിദ്ധമായ ശിൽപ്പവൈദഗ്ധ്യത്തെ കൈയൊഴിയുന്നില്ല. ബസിന്റെ അകത്തളത്തെ നിരീക്ഷണബുദ്ധിയോടെ പകർത്തുന്ന ക്യാമറ, സവിശേഷമായി ചേർക്കുന്ന ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ഷോട്ടുകൾ, ആഖ്യാനസംഗീതമായി ചേർക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനം, ദൃശ്യ-ശബ്ദരൂപകങ്ങൾ തുടങ്ങി ജോർജിയൻ ശൈലികളെല്ലാം ഈ ചിത്രത്തിലും തെളിഞ്ഞുകാണാനാകും. ജോർജുതന്നെ തള്ളിപ്പറയുന്ന *ഇലവങ്കോടുദേശ*(1998)ത്തെ മാറ്റി നിർത്തി ചിന്തിക്കുകയാണെങ്കിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രയുടെ അന്ത്യമായി *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തെ രൂപകാത്മകമായിത്തന്നെ പരിഗണിക്കാനാകും. ബസിന്റെ അകത്തളങ്ങളിലാണ് ഏറിയകൂറും ക്യാമറ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്നതും എബ്രഹാമും പി. കെ വിയും ഓർമദൃശ്യങ്ങളിലധികവും പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തെളിയുന്നതെന്നതും അകം പുറം കാഴ്ചാസന്നിവേശത്തിലെ ഔചിത്യത്തെ വിളിച്ചോതുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി എബ്രഹാമിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് വരുമ്പോഴും അവസാനമായി എബ്രഹാമിന്റെ മരണവീട്ടിലേക്ക് കയറുമ്പോഴും മാത്രമാണ് ക്യാമറ കൈകളിലേന്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാകുക. ആദ്യത്തെ ശാന്തതയല്ല അന്ത്യത്തിൽ. ആകാംക്ഷയും അതുമൂലമുള്ള അസ്വസ്ഥതയും ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് കാഴ്ചയിൽ കൂടുതൽ ഇളക്കം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യത്തെയും അവസാനത്തേയും ഹാൻഡ്ഹെൽഡുകൾക്കിടയിൽ എബ്രഹാമിന്റെ ജീവിതമൊതുങ്ങുന്നുവെന്ന് പറയാം. പി. കെ. വിയുടെ ഓർമയിൽ അരുവിക്കരയിലൂടെ നടന്നകലുന്ന എബ്രഹാമിന്റെ ദൂരദൃശ്യത്തിന് ശേഷം കുഞ്ഞവറാച്ചന്റെ മരണനിമിഷങ്ങളെ ചേർത്തിരിക്കുകവഴി ആ സമയം മരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന എബ്രഹാമിനെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അച്ഛൻ അവസാനമായി പറഞ്ഞതെന്ന് മകൾ പി. കെ. വിയോട് പറയുന്നത് 'അയാളിപ്പോ വണ്ടിയിലുണ്ടാകും. വണ്ടിയിലിരുന്നെന്റെ മരണം കാണും' എന്ന വാചകങ്ങളാണ്. രണ്ട് മരണങ്ങളേയും ഈ വാചകങ്ങൾ പ്രതീകാത്മകമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

പി. കെ. വിയുടെ ഓർമകളിലും അയാളുടെ സ്വഗതാഖ്യാനത്തിലും അത്യന്തം ശൈലീകൃതമായ കാവ്യഭാഷയെ, സാഹിത്യപരതയേറിയിരിക്കുന്ന ഭാഷാശൈലിയെ, സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാലദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളെ വേർതിരിച്ച് നിർത്തുന്നു. ഓർമകൾ ഡയറിക്കുറിപ്പിന്റെ മട്ടിൽ സ്വഗതാഖ്യാനം ചെയ്യുകയാണവിടെ. ബസിലെ യാത്രക്കാരുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ അതിൽനിന്ന് തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായി സ്വാഭാവികമാക്കിക്കൊണ്ട് യഥാതഥാന്തരീക്ഷം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനമായി ചേർത്തിരിക്കുന്ന 'ഹലേലൂയാ ഹലേലൂയാ മോളിക്കുട്ടി മോളെ' എന്ന ഗാനംതന്നെ വാദ്യസംഗീതങ്ങളുടെ അകമ്പടിയേതുമില്ലാത്ത ആഘോഷരാത്രിയുടെ സംഘഗാനമായി നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. കൈത്താളങ്ങളും വായ്ത്താരികളും മാത്രമാണ് ഗാനത്തിന് പശ്ചാത്തലമണയ്ക്കുന്നതെന്നത് അതിന്റെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ പിൻതാങ്ങുന്നു. ചലച്ചിത്രഗാനത്തിന്റെ മാറാനിരിക്കുന്ന ഭാവുകത്വത്തെക്കൂടി പ്രസ്തുതഗാനശകലത്തിൽ അനുഭവിക്കാനാകും.

എബ്രഹാമും പി. കെ. വിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളധികവും സാഹിത്യശൈലി സ്വീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ ഊഷ്മളത, ചരിത്രം, സംസ്കാരം, സാഹിത്യം തുടങ്ങി വിവിധങ്ങളായ വ്യവഹാരമേഖലകളെ തത്വചിന്താപരമായി സ്പർശിക്കുന്നതും കാണാം. പി. കെ. വിയുടേതെന്ന മട്ടിൽ വായിക്കപ്പെടുന്ന *അരനാഴികനേര*ത്തിലെ കഥാസന്ദർഭം കഥാകൃത്തായ പാറപ്പുറംതന്നെയാണ് പി. കെ. വി എന്ന പാഠാന്തരബന്ധത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. പി. കെ. വിയും എബ്രഹാമും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ പലയിടത്തും ജോർജിന്റെ തന്നെ മുൻചിത്രങ്ങളിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ ഓർമിപ്പിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കാടുവെട്ടിത്തെളിച്ച് കൃഷിയിറക്കിയതിനെക്കുറിച്ചും മറ്റും വാചാലനാകുന്ന, മൃഗങ്ങളുടെ ഒച്ചകേൾക്കാറില്ലെന്ന് വേവലാതിപ്പെടുന്ന എബ്രഹാം *ഇരകളി*ലെ പാപ്പിയെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. കുടുംബബന്ധങ്ങളിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ജനാധിപത്യപരതയേയും മറ്റും ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പി.കെ.വിയെ അയാളുടെ ജീവിതപങ്കാളിയുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്ന എബ്രഹാമിൽ *മറ്റൊരാളി*ലെ ബാലനെക്കാണാനാകും. കുടുംബഘടനയിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട സ്ഥായിയായ മാറ്റത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ജോർജിന്റെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളിലേക്കുകൂടിയുള്ള കൊളുത്തുകൾകൂടിയാകുന്നുണ്ട് എബ്രഹാമിന്റെയും പി. കെ. വിയുടെയും ഓർമഭാഷണങ്ങൾ. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും സദാ നിഴലിക്കുന്ന മരണം മൂർത്തസാന്നിധ്യമാകുന്ന ചിത്രംകൂടിയാണിത്.

5.3.15. ഇലവങ്കോട് ദേശം

ഐതിഹ്യകഥയുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ, നൂറുവർഷം പഴക്കമുള്ളതെന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന *ഇലവങ്കോട് ദേശ*(1998)മാണ് ജോർജിന്റെ അവസാന ചിത്രം. കൊല്ലവർഷം ആയിരത്തി ഇരുപത്തിയഞ്ചാണ് കഥാകാലം. ഇലവങ്കോട് ദേശത്തെ കൈയ്യൂക്കുകൊണ്ട് ഭരിക്കുന്ന ഭരണാധികാരിയാണ് ഉണിക്കോമൻ (രാജീവ്). അമ്മാവ(നരേന്ദ്രപ്രസാദ്)നെ വിഷംകൊടുത്ത് കൊല്ലുകയും അമ്മായിയായ അമ്മാളു(ഖുശ്ബു)വിനെ വേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടയാൾ. കാലങ്ങൾക്കുശേഷം ഗർഭിണിയാകുന്ന അമ്മാളുവിനെ സ്വപ്നപീഢകളും വിഭ്രമചിന്ത

കളും വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. ചികിത്സയ്ക്കായെത്തുന്ന വൈദ്യൻ ജാതവേദൻ (മമ്മുട്ടി) അമ്മാളുവിനെ മാത്രമല്ല രാജ്യത്തെ മൊത്തം ഗ്രസിച്ച രോഗമെന്താണെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇലവങ്കോട് ദേശത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ അവകാശികളുടെ കൈകളിൽ ഭരണം ഏൽപ്പിക്കാനാണ് തുടർന്ന് അയാൾ പദ്ധതിയിടുന്നത്. നാടുവാഴിയുടെ മക്കൾ കാട്ടിൽ എഴുത്താശാനായ രാരു(ബാബു നമ്പൂതിരി)വിനൊപ്പം ഗോത്ര വർഗക്കാരുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ ഒളിച്ചുപാർക്കുകയാണ്. ഇതിനിടയിൽ അമ്മാളു ചാപിള്ളയെ പ്രസവിച്ച് മരണം വരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉണിക്കോമനെതിരെ പ്രജകളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പട നയിക്കുന്ന ജാതവേദൻ അയാളെ പരാജയപ്പെടുത്തി ഭരണം യഥാർത്ഥ അവകാശികളിലേൽപ്പിക്കുമ്പോൾ ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നു. കലാകാരനെന്ന നിലയിലും ക്രാഫ്റ്റ്മാൻ എന്ന നിലയിലുമുള്ള ജോർജിന്റെ പിന്മടക്കം അടയാളപ്പെടുത്തിയ ചിത്രമാണ് *ഇലവങ്കോട് ദേശം.*

മലയാളസിനിമ താരങ്ങൾക്ക് വഴിമാറിയ തൊണ്ണൂറുകളിൽ ജോർജ് തന്റെ സിനിമാജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ചു. *ഇലവങ്കോട് ദേശ*വുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുണ്ടായ ചില അസ്വസ്ഥതകളും ചിത്രത്തിന്റെ സാമ്പത്തികപരാജയവും ജോർജിനെ തളർത്തുകയുണ്ടായി. 'സിനിമ സംവിധായകന്റെ ആർട്ടാണ്. അയാളുടെ ബുദ്ധിയാണ്. ഒരു ബുദ്ധിയുമില്ലാത്ത ആളുകളോട്, താരങ്ങളോട് കോംപ്രമൈസ് ചെയ്യുക എന്നു പറഞ്ഞാൽ സിനിമ തീർന്നു എന്നാണ് അർഥം. എന്നെ സംബന്ധിച്ച് സിനിമ തീർന്നത് *ഇലവങ്കോട് ദേശ*ത്തിലാണ്. ദാരുണമായ കോംപ്രമൈസിങ് ആയിരുന്നു ആ സിനിമ. ഞങ്ങളുടെ ജനറേഷന് തീരെ പരിചയമില്ലാത്ത ഒരിക്കലും ഒത്തുപോകാൻ കഴിയാത്ത ഒരു സംഘം സിനിമയെ ഭരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ചിത്രീകരണം തുടങ്ങിയപ്പോൾതന്നെ *ഇലവങ്കോട്ദേശം* പാജയപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഞാൻ മനസ്സിലാക്കിയതൊന്നും ഫ്രെയിമിലായില്ല.........താരങ്ങളുടെ അനുവാദത്തിന് ഡയറക്ടർ കാത്തുനിൽക്കേണ്ടി വരുന്നത് സിനിമയിൽ ഏറ്റവും വലിയ ദയനീയതയാണ്. പിന്നെ സിനിമ ഉണ്ടാവില്ല...'' (മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പിലെ *ഒരർഥത്തിൽ ഞാനൊരു അധികപ്പറ്റാണ്* എന്ന ലേഖനത്തിൽനിന്ന്, 2013 : 141). സംവിധായകനെന്ന നിലയിൽ ധാരാളം വിട്ടുവീഴ്ചകൾ തന്റെ അവസാനസിനിമയ്ക്കായി ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്ന് സമ്മതിക്കുന്ന ജോർജ് *ഇലവങ്കോട് ദേശ*ത്തോടുകൂടി തന്റെ ചലച്ചിത്രരചന അവസാനിപ്പിച്ചു. പലതരത്തിലുള്ള വിട്ടുവീഴ്ചകളെ ചെറുക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്ന ജോർജിന് താരാധിപത്യത്തിലേക്കും സാമ്പത്തികാധിപത്യത്തിലേക്കും വഴിമാറിത്തുടങ്ങിയ സിനിമാമേഖലയിൽനിന്ന് പിന്മാറാതിരിക്കാനാകില്ലെന്നത് വസ്തുതയാണ്. ജോർജ് മാത്രമല്ല ജോർജിന്റെ സഹചാരികൾകൂടി ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ സിനിമയിൽനിന്ന് പിൻവാങ്ങിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു. '1986-ൽ *രാജാവിന്റെ മകനും ആവനാഴി*യും 87-ൽ *ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടും ന്യൂഡൽഹി*യും വമ്പൻ ഹിറ്റുകളായതോടെ പുതിയ താരോദയമുണ്ടായെന്നും അതോടെ സംവിധായകരുടെ ആധിപത്യകാലം മങ്ങിത്തുടങ്ങുകയായിരുന്നു'വെന്നും പി. സോമനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നതിനെ (2011 : 61) ഇതിനോട് ചേർത്ത് വായിക്കാം. ഭരതനും പത്മരാജനും ജോർജും മോഹനുമെല്ലാം തൊണ്ണൂറുകളിൽ എണ്ണത്തിൽ ചുരുക്കം ചിത്രങ്ങളാണ് ചെയ്തത്.

തൊണ്ണൂറുകളിൽ താരങ്ങൾ ആധിപത്യം ഉറപ്പിച്ചതോടുകൂടി സംവിധായകരുടെ മേൽക്കൈ നഷ്ടമാകുന്നുമുണ്ട്.

ജോർജിന്റെ സിനിമാലോകത്തെ പ്രധാനമായും മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളായി സി. എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ വകതിരിക്കുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടനം* തുടങ്ങി *ഉൾക്കടൽ* വരെയുള്ളവയെയാണ് അദ്ദേഹം ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇവ രണ്ടുമൊഴികെ ആ ഘട്ടത്തിലുള്ള ബാക്കിയെല്ലാ ചിത്രങ്ങളും പരാജയങ്ങളായിരുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തെയും *ഉൾക്കടലിനെ*യും സവിശേഷമായെടുത്ത് അവയെ 'മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളിലെ സ്നേഹത്തിന്റെ ബലികുടീരങ്ങൾ' ആയി അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തുന്നു. *കോലങ്ങൾ*, *മേള*, *യവനിക*, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*, *പഞ്ചവടിപ്പാലം* എന്നീ ചിത്രങ്ങളെയാണ് രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലുൾപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് ജോർജിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രങ്ങളെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. മനുഷ്യരുടെ ആന്തരികജീവിതങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം അവരുടെ വിധി സാംസ്കാരികമായും സാമൂഹികമായും വർഗപരമായും നിർണയിക്കപ്പെടുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് ആലോചിക്കുന്നവയാണ് രണ്ടാംഘട്ട ചിത്രങ്ങൾ. *ഇരകൾ*, *കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ*, *മറ്റൊരാൾ*, *ഈ കണ്ണികൂടി* എന്നീ ചിത്രങ്ങളടങ്ങുന്ന മൂന്നാമത്തെ ഘട്ടത്തിൽ ശക്തവും നാടകീയവുമായ പ്രമേയങ്ങളാണ് ജോർജ് കൈകാര്യംചെയ്യുന്നതെന്ന് സി. എസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കൊലപാതകത്തിന്റെയും ആത്മഹത്യയുടെയും നിശ്വാസനിരാശാഘട്ടമാണിത് (വെങ്കിടേശ്വരൻ, സഹപീഡിയ, 2016). പ്രമേയമോ പരിചരണമോ ഒന്നും ആവർത്തിക്കാനിഷ്ടമല്ലാത്ത ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, പ്രമേയതലത്തിൽ മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സങ്കീർണതകളെയും സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ വ്യവഹാരങ്ങളെയും ആഖ്യാനത്തിലെ അന്തർധാരയായി മിക്കചിത്രങ്ങളിലും പിൻപറ്റിയിരുന്നു. മനുഷ്യകഥാനുഗായിയായ ചലച്ചിത്രസപര്യ. വ്യത്യസ്ത സാധ്യതകളാരായുന്ന നിരന്തരമായ അന്വേഷണമാണവയെല്ലാം. 'സാമൂഹികമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരമേകുകയല്ല, അവയുടെ കാരണങ്ങൾ പരതിപ്പോവുന്നതാണ് ജോർജിന്റെ സിനിമ'യെന്ന പി. എസ്. രാധാകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണം അത്യന്തം പ്രസക്തമാകുന്നത് ഇത്തരമൊരു വെളിച്ചത്തിലാണ് (ഗ്രന്ഥാലോകം, 2015 : 28).

*സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ആത്മത്തിലേക്ക് തിരിയുമ്പോൾ *മേള*യിലും *കോലങ്ങളി*ലും സമൂഹഘടനയിലേക്കും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും *ഇരകളി*ലും *മറ്റൊരാളി*ലും കുടുംബഘടനയിലേക്കും *ലേഖയുടെ മരണത്തിൽ* മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്ന വ്യവസ്ഥയിലേക്കുമാണ് അന്വേഷണത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നത്. ശുഭപര്യവസായി എന്ന് പറയാവുന്ന കഥകളെ വളരെ വിരളമായി മാത്രമാണ് ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. മുഴുനീള ഹാസ്യചിത്രമായ *പഞ്ചടിപ്പാല*ത്തെപ്പോലും വേദനയിൽപ്പൊതിഞ്ഞാണവതരിപ്പിക്കുന്നത്. *ഉൾക്കടലാ*ണ് ആ മട്ടിൽ ശുഭപര്യവസായിയായ ഒരേയൊരു ചിത്രം. വിമോചനാത്മകമായ വരുംകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രതീക്ഷയെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* ഓർമിപ്പിക്കുമ്പോൾപ്പോലും പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒട്ടും സന്തോഷകരമല്ലാത്ത വിരാമം നൽകി വിഷാദം പടർത്തുന്നുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെല്ലാം മരണം നിത്യസാന്നിധ്യമായുണ്ടുതാനും. തന്റെ

സിനിമാജീവിത ത്തിന്റെ സജീവമായ രണ്ട് ദശകങ്ങളിൽ മലയാളസിനിമയുടെയും സിനിമാ വ്യവസായത്തിന്റെതന്നെയും അതിലുപരി മലയാളിപ്രേക്ഷകരുടെ ഭാവുകത്വ ത്തിന്റെ ഗതിയെയും നിർണയിക്കാൻ മാത്രം ശക്തമായ രചനകൾ മല യാളസിനിമയ്ക്ക് ജോർജ് സംഭാവന ചെയ്തു. വ്യത്യസ്തവും പുരോഗമനാത്മക വുമായ പ്രമേയങ്ങളും പരിചരണരീതികളുമെല്ലാം അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതുവരെ നടപ്പായ സിനിമാസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽനിന്ന് വിഘടിച്ച് നിൽക്കുന്നു.

ആശയങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിർണയിക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനഘടനയിലെ ഓരോ ഫ്രെയിമിലും സൂക്ഷ്മമായും സർഗാത്മകമായും ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെ ക്രമീ കരിക്കുന്ന മാസ്റ്റർ ക്രാഫ്റ്റ്സ്മാന്റെ കൈയ്യൊപ്പ് കാണാൻ കഴിയും. പാശ്ചാത്യസ ങ്കൽപ്പത്തിനൊത്തുള്ള ഓഥറായി കെ. ജി. ജോർജ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവസിനിമ യുടെ വക്താക്കളെ പരിഗണിക്കാമോ എന്ന് പി. എസ് രാധാകൃഷ്ണൻ സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിലും പ്രമേയപരിചരണത്തിലും ജോർജിനെപ്പോ ലുള്ളവർ പുലർത്തുന്ന തുടർച്ചയായ വ്യതിയാനവും തന്റെതന്നെ വിജയചിത്രത്തെ തുടർന്നും ആവർത്തിക്കുന്ന സമീപനത്തിന്റെ നിരാസവുമാണ് ഇത്തരമൊരു സംശ യത്തിലേക്ക് അദ്ദേഹത്തെ നയിക്കുന്നത് (ഗ്രന്ഥാലോകം, 2015 : 21). ആവർത്തി ക്കാത്ത പ്രമേയങ്ങളോ ആഖ്യാനപരിചരണങ്ങളോ ആയിരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും മാധ്യമബോധത്തോടെയുള്ള ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കലനത്തിൽ ജോർജിന്റെ കയ്യൊപ്പ് പ്രകടമാവുന്നതിനാൽത്തന്നെ അവ ഓഥർ സൃഷ്ടികളിലേക്കുയരുന്നുണ്ടെന്ന് മറ്റൊരുമട്ടിൽ പറയാനും സാധിക്കും. 'ഞാൻ ധാരാളം വിദേശസിനിമകൾ കണ്ടു കൊണ്ടിരുന്ന കാലമായിരുന്നു അത് (80കൾ). അവയൊക്കെ എന്നെ സ്വാധീനി ച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷെ ഞാൻ ഒരിക്കലും എന്റെ സിനിമകളിൽ അവയെ അനുകരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. കാരണം എന്റെ സിനിമകളിൽ എന്റെ സ്റ്റാമ്പ് ഉണ്ടാകണമെന്ന് എനിക്ക് നിർബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 53)' എന്ന് ജോർജ് പറയുന്നതിൽ ആ കയ്യൊപ്പിന്റെ സൂചനകളുണ്ട്. അതുതന്നെയാണ് ജോർജിനെ ഓഥർ പദവിയിലേക്കുയർത്തുന്നതും. 'സിനിമകളെ സംവിധായകരുടെ പേരിൽ പരസ്യംചെയ്യാം എന്ന നിലയിൽ സംവിധായകർക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന കാല ഘട്ടമാണതെന്നും ഭരതൻ, പത്മരാജൻ, കെ. ജി. ജോർജ്, മോഹൻ, ലെനിൻ രാജേ ന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയവർ ആ അർത്ഥത്തിൽ താരങ്ങളായി മാറി' (2011 : 60) എന്നുമുള്ള പി. സോമനാഥന്റെ നിരീക്ഷണം ഇതിന് ഉപോദ്ബലകമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. പുതുമയുള്ള ആഖ്യാനവഴികളും മാധ്യമബോധത്തോടെയുള്ള ആഖ്യാനപരിചര ണവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ മികവുറ്റതാക്കി. അങ്ങനെ ജോർജിന്റെ ഓരോ ചിത്രവും നിലനിന്ന കാലത്തുനിന്ന് വരുംകാലത്തേക്ക് നീട്ടിയെഴുതപ്പെട്ട ചലച്ചിത്ര പാഠങ്ങളായി.

അധ്യായം 6

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ

ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പത്തൊമ്പത് കഥാചിത്രങ്ങൾ കെ. ജി. ജോർജിന്റേതായുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയപരിസരത്തെ മുൻ അധ്യായത്തിൽ സാമാന്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തി. ഓരോ പ്രമേയത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള ആഖ്യാനശൈലിയും അവതരണരീതിയും സ്വീകരിക്കുക എന്ന താണ് കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രവഴി. പ്രമേയസ്വീകരണം മുതൽ ഇതിവൃത്തരീതിയിലും പാത്രചിത്രണത്തിലും ആഖ്യാനഭൂമികകളുടെ വ്യത്യസ്തത യിലും ആഖ്യാനഘടനയിലും അവയുടെ സാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലുമെല്ലാം മാധ്യമാധിഷ്ഠിതമായ സൂക്ഷ്മബോധം ജോർജിനുണ്ടെന്ന് കാണാം. ഇങ്ങനെ പരസ്പരബന്ധിതമായി നിൽക്കുന്ന ഒരു സർഗാവിഷ്കാരമാണ് ജോർജിന്റേത് എന്നതിനാൽ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളെയും ആഖ്യാനഘടനകളെയും വിലയിരുത്തിക്കൊണ്ട് മാത്രമേ സൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യ -ശബ്ദസംരചനാവിശേഷങ്ങളിലേക്ക് കടക്കാനാകൂ. അതിനായി *സ്വപ്നാടനം*, *ഉൾക്കടൽ*, *മേള*, *കോലങ്ങൾ*, *യവനിക*, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*, *പഞ്ചവടിപ്പാലം*, *ഇരകൾ*, *മറ്റൊരാൾ* എന്നിങ്ങനെ ജോർജിന്റെ ശിൽപ്പവൈദഗ്ധ്യം ഏറെ തെളിഞ്ഞുകാണുന്ന പത്ത് കഥാചിത്രങ്ങ ളെ സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണിവിടെ.

6.1. ചലച്ചിത്രം ഒരു പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആത്യന്തികമായ ആഖ്യാതാവിനെ കണ്ടെത്തുക അത്ര എളുപ്പമല്ല. കഥകളിൽ 'ഞാൻ' ആണ് കഥ പറയുന്നതെന്നത് പ്രകടമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, കഥ പറയുന്നത് ആരാണെന്ന് പ്രകടമല്ല. കാരണം ഏതെങ്കിലും സർവ്വനാമം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യഭാഷയിൽ കാണില്ല. പറയുന്ന ആളെയും അയാളുൾപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങളെയും തിരശ്ശീലയിൽ കാണാം. പക്ഷെ അവയെ ഉത്തമപുരുഷനെന്നോ മധ്യമപുരുഷനെന്നോ മറ്റോ വേർതിരിക്കുക സാധ്യമല്ല. അവരുടെ സംസാരത്തിൽ, ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിൽ അവ ഉണ്ടാകുമെന്ന് പറയാം. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാഖ്യാനം ആരുടെ വീക്ഷണത്തിലാണ് എന്നതാണ് ആഖ്യാതാവിനെ കണ്ടത്താനുള്ള വഴി. അതിൽ നിർണായകം ക്യാമറ ഏത് കോണിൽനിന്ന് കാര്യങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്നു എന്നതാണ്. വാതിലിൽ മുട്ടുന്ന ഒരാളെ പുറത്തുനിന്ന് കാണിക്കുമ്പോൾ അത് മുട്ടുന്ന ആളുടെ വീക്ഷണകോൺ സ്വീകരിക്കുന്നു. അതേസമയം മുട്ടുകേൾക്കുന്ന ആളുടെ വീക്ഷണകോണിലും ഇത് ചിത്രീകരിക്കാം. അപ്പോൾ അകത്തുള്ള ആളുടെ ആഖ്യാനമായിട്ടാണ് അത് വരിക. എന്നാൽ ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒരേയൊരാളുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ മാത്രം കഥാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് സാധാരണമല്ല. കഥയിലെ പ്രമുഖ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും അയാൾക്കഭിമുഖം നിൽക്കുന്നവരുടെയും നോട്ടപ്പാട് തീർച്ചയായും കാണും. അതി നാൽ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ക്യാമറയുടെ കാഴ്ച ആയിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ എഡിറ്റിംഗും സംഗീതവും മറ്റും ഒരു ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ

വെളിവാക്കുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളെയും ഏത് വിധമാണ്, ആരുടെ കണ്ണിലൂടെയാണ് കാണികൾക്ക് കാണിച്ചുതരുന്നത് എന്നതിനെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് വിവിധ തരം ആഖ്യാതാക്കളെ സങ്കൽപ്പിക്കാനാകും. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാതാക്കളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് കൂടുതൽ പ്രസക്തമാകുന്നതെന്ന് പറയാം.

ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാതാക്കളെ ഇതിവൃത്തതലത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അവിടെ വ്യത്യസ്ത തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാതാക്കളെ കണ്ടെടുക്കാനാകുന്നുണ്ട്.

6.1.1. കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കൾ

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രബലമാണ്. ഇവിടെ ഓർമകളും സംഭവങ്ങളുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളാണ് വിവരിക്കുക. ഒരർത്ഥത്തിൽ അവയെ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങളെന്ന് വിളിക്കാം. എന്നാൽ മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ ഒരു കഥാപാത്രം തന്റെ ഓർമയെ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും ക്യാമറയെന്ന സർവ്വജ്ഞമായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടനിലയില്ലാതെ ആവിഷ്കരിക്കുക കഥാചിത്രങ്ങളിൽ പതിവില്ല. കഥയുടെ ഒഴുക്കിനും സുഗ്രഹതയ്ക്കുമെല്ലാം കഥാപാത്രത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യവിവരണമാണ് കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങളിൽ പ്രബലം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷ്യമെന്ന മട്ടിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭൂതകാലാഖ്യാനങ്ങൾ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ക്യാമറാനോട്ടമായി നിൽക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സവിശേഷമാണുതാനും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷ്യത്തിലായിരിക്കുമ്പോഴും മറ്റുള്ളവരുടെ വീക്ഷണകോണിനെക്കൂടി പരിഗണിക്കാനുള്ള സാധ്യത അത്തരം ആഖ്യാനഘടനയിലൂടെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കാനാകുന്നുണ്ട്. ഈ കലാത്മകയുക്തിയെ പിൻപറ്റിയാണ് പലപ്പോഴും ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനങ്ങളിലുള്ള കഥാഖ്യാനചിത്രങ്ങൾ മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. അവിടെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തസന്ധിക(Plot Point)ളെല്ലാം കഥാപാത്രാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ശിൽപ്പഭദ്രത നിലനിർത്തുന്നതും പതിവുണ്ട്.

ഗോപിയുടെ ഓർമാഖ്യാനമായി വികസിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടനം* ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലനിൽപ്പിനെയാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. ഗോപിയെന്ന കഥാഖ്യാതാവിനെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണാനാകുമെങ്കിലും കഥാപരമായി നോക്കുമ്പോൾ മറ്റു രണ്ടാഖ്യാതാക്കളുടെ സാന്നിധ്യംകൂടി ചിത്രത്തിലുണ്ടെന്ന് പറയാം. അതോടൊപ്പം ചിത്രാരംഭത്തിൽ തിരശ്ശീലയിലെഴുതിക്കാണിക്കുന്ന വാക്യങ്ങളിലൂടെ ഒരു ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ, പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യവുമുണ്ട്. അജ്ഞാതനായ ഒരാളെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന മട്ടിൽ തിയ്യതിയും കാലവുമെല്ലാം രേഖപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ ബാഹ്യാഖ്യാതാവ് പ്രത്യക്ഷസാന്നിധ്യമാകുന്നത്. കാലപരവും സ്ഥലപരവുമായ കൃത്യതയും അതിന്റെ അവതരണരീതിയുമെല്ലാം ചേർന്ന് ആഖ്യാനത്തെയാകെ ആശുപത്രിയിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ച ഒരു അജ്ഞാതരോഗിയുടെ മെഡിക്കൽ കേസ് റിപ്പോർട്ടായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രമാണത്. ക്യാമറയുടെ സർവ്വജ്ഞമായ ആഖ്യാതാവ് ഇവിടെ സജീവമായുണ്ടെന്നുകൂടി വരുന്നു. ഗോപി

ആശുപത്രിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതും പരിശോധിക്കുന്നതുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ ബാഹ്യാഖ്യാതാവാണ്.

കഥ പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനസ്ഥാനം ക്രമേണ കഥാപാത്രാഖ്യാതാവിലേക്ക്, ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാവിലേക്ക്, മാറുന്നുണ്ട്. വിവാഹശേഷമുള്ള ഭൂതകാലത്തെ ഗോപിയും വിവാഹത്തിന് മുമ്പുള്ള പൂർവ്വപ്രണയസംഭവങ്ങളെ കമലവും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാക്കളായി ഗോപിയോ കമലമോ ഇടപെടുമ്പോൾപ്പോലും ക്യാമറയുടെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ നോട്ടക്കോണിൽ മാറ്റമില്ല. ഗോപിയായോ കമലമായോ അല്ലാതെ അവർക്കൊപ്പമുള്ള ഒരാളായേ ക്യാമറ നിൽക്കുന്നുള്ളൂ. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിന് അങ്ങനെയാകാതെ തരമില്ലതന്നെ. ഗോപിയുടെയോ കമലത്തിന്റെയോ ഓർമകളാണെന്നതിനാൽ, മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ, അവർ കൂടി പങ്കാളികളാകാത്ത ഇതിവൃത്തസന്ധികൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല എന്നത് ആഖ്യാനത്തിന് ശിൽപ്പഭദ്രത നൽകുന്നുണ്ട്.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിന് സമാനമായ ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങൾ *യവനിക*യിലും(*ഈ കണ്ണികൂടി*യിലും, *യാത്രയുടെ അന്ത്യത്തിലും*) കാണാമെങ്കിലും അവിടെ ആഖ്യാനം കുറച്ചുകൂടി സങ്കീർണമാണ്. രേഖീയമായല്ല ഓർമകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്നതെന്നതും ഓർമിക്കുന്ന ആഖ്യാതാക്കൾ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്നതും *യവനിക*യുടെ സവിശേഷതകളാണ്. *യവനിക*യിൽ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിലൂടെ വികസിക്കുന്ന കഥ അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണം ആരംഭിക്കുന്നതോടുകൂടി കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കളിലേക്ക്, ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാക്കളിലേക്ക്, ചുവടുമാറുന്നു. വക്കച്ചനും രോഹിണിയും കൊല്ലപ്പള്ളിയും ബാലഗോപാലനും ഷാപ്പുടമയുമെല്ലാം അയ്യപ്പനെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമകൾ പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കളാകുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരു സംഭവത്തെയോ വ്യക്തിയോ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്ത വിലയിരുത്തലുകളായി ഓർമകളുടെ ആഖ്യാനം മാറുകയാണ്. അതിൽ നേരത്തെ ഓർമ പങ്കിട്ട ആഖ്യാതാവ് മറ്റൊരാളുടെ ആഖ്യാനത്തിലെ കഥാപാത്രമായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാതാക്കളുടെ ബഹുത്വം ഒരാളെ സംബന്ധിച്ച പല നോട്ടങ്ങളാൽ ഒരു തരം ത്രിമാനത്വം (ക്യൂബിസത്തിലെപ്പോലെ) നൽകുന്നതോടൊപ്പം *യവനിക*യുടെ ആഖ്യാനത്തെ സങ്കീർണവും അരേഖീയവുമാക്കി നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു സസ്പെൻസ് ചിത്രമെന്ന വിതാനത്തിൽനിന്ന് അതിനെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് ഈ അരേഖീയാഖ്യാനഘടനയാണ്.

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ *യവനിക*യിലും *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും രണ്ട് തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാതാക്കളാണുള്ളതെന്ന് പറയാം. വർത്തമാനത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവും ഭൂതകാലം പറയുന്ന കഥാപാത്രാഖ്യാതാവും. എന്നാൽ കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കളുടെ എണ്ണം വർധിപ്പിക്കുന്നതോടെയും അവരുടെ ആഖ്യാനങ്ങളെല്ലാം പൂരിപ്പിച്ചു വായിക്കേണ്ട വിധത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് *യവനിക*യുടെ ആഖ്യാനഘടന *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായൊരു സങ്കീർണഘടനയിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റുന്നു.

6.1.2. വസ്തുനിഷ്ഠമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാക്കൾ

കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിന്ന് ഒരു ആഖ്യാതാവ് സംഭവങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ആ ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠമായ പ്രഥമപുരുഷനിലാണെന്ന് പറയാം. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിന്തകളിലേക്കോ സ്വപ്നങ്ങളിലേക്കോ ആന്തരികവ്യഥകളിലേക്കോ ഒന്നും ആഖ്യാതാവ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കടന്നുചെല്ലുന്നില്ല. *കോലങ്ങൾ*, *പഞ്ചവടിപ്പാലം*, *മേള*, *മറ്റൊരാൾ* എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരത്തിലൊരു ആഖ്യാനസ്ഥാനമാണ് കാണാനാകുക. അതായത് ആഖ്യാതാവ് മൂന്നാമതൊരാളായി, ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ സംഭവഗതികളെ വീക്ഷിക്കുന്നു. കഥാപാത്രദുഃഖങ്ങളിൽ സഹഭാവപരമായ സംഗീതം കൊണ്ടോ കഥാപാത്രവീക്ഷണകോണുകൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടോ അവരോട് ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെയും ആന്തരവ്യഥകളിലേക്ക് ആഴത്തിൽ ദൃശ്യപരമായി ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്നില്ല. മാത്രമല്ല ചില പ്രത്യേകകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തോടുള്ള സവിശേഷതാത്പര്യത്തെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ വിശേഷങ്ങൾ വഴി കണ്ടെത്താനുമാകുമെങ്കിലും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ മൂന്നാമതൊരാളായി, ബാഹ്യാഖ്യാതാവായി കഥാപാത്രജീവിതങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുകയാണ്. *മേള*യിലൊഴികെ മറ്റൊന്നിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വപ്നങ്ങളിലേക്കോ ഓർമകളിലേക്കോ ആഖ്യാതാവ് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്നില്ലെന്നതും *മേള*യിൽത്തന്നെ അവ ആവർത്തിതമോ അവിചാരിതമോ അല്ലെന്നതും വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെ ഏറെയൊന്നും അനിശ്ചിതത്വത്തിലാക്കുന്നില്ലെന്ന് പറയാം.

6.1.3. പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാക്കൾ

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രേഖീയമെന്നും വസ്തുനിഷ്ഠമെന്നും തോന്നുന്ന *ഉൾക്കടലിൽ* ഇതിവൃത്തപരമായി മൂന്ന് ആഖ്യാതാക്കളുണ്ട്. രാഹുലന്റെ ജീവിതത്തെ നോക്കിക്കാണുന്ന പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവാണ് ഒന്ന്. മറ്റു രണ്ടും കഥയ്ക്കകത്തെ കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കളാണ്. തുളസിയെക്കുറിച്ചുള്ള രാഹുലന്റെ ഓർമയും സൂസന്നയുമായുള്ള തന്റെ പ്രണയത്തെ രാഹുലനോട് പറയുന്ന ഡേവിസിന്റെ ഓർമയുമാണ് കഥാപാത്രാഖ്യാനമായി നിൽക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ തികഞ്ഞ ശിൽപ്പഭദ്രത *ഉൾക്കടലിൽ* പുലർത്തുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നോവലിൽ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാനരീതിയിൽ, രാഹുലന്റെ നോട്ടപ്പാടിലൂടെയാണ് സംഭവങ്ങളും വൈകാരികഭേദങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രം അതിനെ പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിലേക്ക്, വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാനത്തിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. അതേസമയം ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാവിനെ ആശയപരമായി പിൻപറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. രാഹുലനറിയാത്ത, അനുഭവിക്കാത്ത, ഇടപെടാത്ത സന്ദർഭങ്ങളൊന്നും കാണികൾക്ക് നൽകുന്നില്ല. രാഹുലന്റെ കൂടെ നടന്നും അയാളെ പിന്തുടർന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്ന പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവാണ് ചിത്രത്തിൽ സജീവമായുള്ളത്. രാഹുലനെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രമെന്ന് സാരം. തുളസിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമാഖ്യാനത്തിൽ രാഹുലൻ കഥാപാത്രാഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്ക് വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ സ്വഭാവമായ

തിനാൽ ഓർമാഖ്യാനത്തിലെ ആഖ്യാനസ്ഥാനമാറ്റം അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര ധർമങ്ങളിലൊന്നായി കരുതാം.

സൂസന്നയുടെയും ഡേവിസിന്റെയും പ്രണയമെന്ന ഉപാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ഡേവിസെന്ന കഥാപാത്രമാണ്. വെറും വാചകങ്ങളാലല്ല. ദൃശ്യവിവരണമായി, ഡേവിസിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽത്തന്നെയാണ് അതുൾപ്പെടുത്തുന്നത്. മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനസ്ഥാനം വെച്ചുമാറുന്നുവെങ്കിലും രാഹുലനോട് ഡേവിസ് പറയുന്ന കഥയെന്നവിധം ചിട്ടപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ നില ഭദ്രമാക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. രാഹുലനെന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവപരിസരത്തിൽനിന്ന് അന്യമല്ല ഈ ഉപാഖ്യാനവുമെന്നർത്ഥം.

ഇരകളിൽ ബേബിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ചും അയാളുടെ ഹിംസാത്മകമായ മാനസികഭാവങ്ങളെ പിന്തുടർന്നുമാണ് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ അവിടെയും പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിനെയാണ് കാണാനാകുക. അയാളുടെ ഹിംസാത്മകമായ സ്വഭാവസൃഷ്ടിയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ നിർണായകമായിടപെടുന്ന കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയെ വിശകലനം ചെയ്യാനാവുംവിധം വസ്തുനിഷ്ഠമായ ഒരു നിലതന്നെയാണ് ഈ ആഖ്യാതാവും സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥപറച്ചിലിൽ ഊന്നുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ മറ്റെല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലുംപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണിനെ സാങ്കേതികമായി പിൻപറ്റാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ആവർത്തിക്കുന്ന സ്വപ്നാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ കഥയ്ക്കകത്ത് മറ്റൊരാഖ്യാതാവായി ബേബി ഇടപെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും *ഉൾക്കടലി*ലെ ന്യായംവെച്ച് അത് പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ സ്വഭാവംതന്നെയെന്ന് വരുന്നു. ഇത്തരമൊരു ഘടന സ്വീകരിക്കുകവഴി ഒരേ സമയം ബേബിയുടെ മാനസികഘടനയെയും അവനെ രൂപപ്പെടുത്തിയ കുടുംബഘടനയെയും സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനംചെയ്യാനുള്ള അവസരം ലഭിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

6.1.4. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ പ്രത്യക്ഷസാന്നിധ്യം

ആഖ്യാതാവിന് കഥയ്ക്കകത്ത് നിലനിൽപ്പില്ലെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് നിലനിൽപ്പുണ്ടെന്ന് വരാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ലിഖിതാഖ്യാതാവായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഈ അർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിനകത്തേക്ക് കയറിവരുന്ന ബാഹ്യാഖ്യാതാവാണെന്ന് പറയുകയുണ്ടായി. സമാനമായി ദൃശ്യപരമായോ ശാബ്ദികമായോ എല്ലാം ഒരു ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന് ആഖ്യാനലോകത്തേക്ക് കയറിവരാനാകും. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* എന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇത്തരമൊരു ബാഹ്യാഖ്യാതാവാണ് കഥ പറയുന്നത്. ഷോട്ടുകളുടെ തലത്തിൽ വീക്ഷണകോൺദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാകുമെങ്കിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ തലത്തിൽ പൂർണമായും പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടക്കോണാണ് ചലച്ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നത്. ആ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദസാന്നിധ്യമായാണ് അശരീരി ആഖ്യാതാവ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ലേഖയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതത്തെ ചുറ്റിക്കറങ്ങുമ്പോഴും ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠമായി മാറിനിന്ന് സംഭവഗതികളെ നിരീക്ഷിക്കുന്നതിനാൽ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളോ സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങളോ ഒന്നും ദൃശ്യാഖ്യാനമെന്ന വിധം ചിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പി

ക്കുന്നുമില്ല. മറിച്ച് കഥാപാത്രം തന്റെ സ്വപ്നത്തെ വാക്കുകളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭമുണ്ടുതാനും. സ്വപ്നരംഗങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചുൾപ്പെടുന്ന ജോർജിയൻ ശൈലിയിൽനിന്നുള്ള ഈ വ്യതിചലനം ഘടനയ്ക്കനുയോജ്യമായ വിധത്തിലുള്ളതാണെന്ന് പറയാം. കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പമോ കഥാപാത്രമായോ സഞ്ചരിക്കാതെ ഒരു നടിയുടെ ജീവിതത്തെ ദൂരെനിന്ന്, മറ്റൊരു കാലത്തിൽനിന്ന്, നിരീക്ഷിക്കുകയാണല്ലോ ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ്. കഥാപാത്രത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ട് മാറിനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ അസ്തിത്വം അശരീരി ശബ്ദാഖ്യാതാവിനാലാണ് മൂർത്തമാകുന്നത്. ഈ അശരീരി ആഖ്യാതാവാകട്ടെ, ഇടയ്ക്കിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ഇതൊരു ഭൂതകാലാഖ്യാനമാണെന്ന് നിരന്തരം ഓർമിപ്പിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് കാണികളെ അന്യവത്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അശരീരി ആഖ്യാതാവിന്റെ പറച്ചിലിലെ പ്രത്യേകതയും ഇടയ്ക്കിടെയുള്ള ഇടപെടലുമെല്ലാം ഒരു ന്യൂസ് റീൽ ഫൂട്ടേജിന്റെ സ്വഭാവം ചിത്രത്തിന് നൽകുന്നുമുണ്ട്.

സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്ന സർവ്വജ്ഞമായൊരാഖ്യാതാവിനെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും കാണാനാകും. അതേസമയം വാസന്തിയുടെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഈ സർവ്വജ്ഞമായ ആഖ്യാതാവുതന്നെ കഥാപാത്രാഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തേക്ക് മാറുന്നുമുണ്ട്. വാസന്തിയുടെ മാനസികാസ്വാസ്ഥ്യവും വിഭ്രാന്തിയുമെല്ലാം അടയാളപ്പെടുത്താൻ സർവ്വജ്ഞാഖ്യാതാവിന് ചുരുക്കം സമയത്തേക്കെങ്കിലും കഥാപാത്രാഖ്യാതാവിലേക്ക് ചുവടുമാറേണ്ടിവരുന്നു. പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവായി നിന്ന് സംഭവങ്ങൾ വിവരിക്കുമ്പോഴും ചലച്ചിത്രസഹജമായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ഉണ്ടാകാറുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞുവല്ലോ. അതേ മട്ടിലൊരു ആഖ്യാനപരിചരണമായി വാസന്തിയുടെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളെ കാണാം. മറ്റൊരർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ നിരന്തരം അനിശ്ചിതത്വത്തിലാകുന്നുണ്ടെന്നും വിലയിരുത്താം.

ചിത്രത്തിലുടനീളം സ്വയം വെളിപ്പെടാതെ സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന, അതുവരെ അദൃശ്യമായി നിന്നിരുന്ന ഈ ബാഹ്യാഖ്യാതാവ് അവസാനഖണ്ഡത്തിൽ ദൃശ്യപരമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഥാലോകത്തിന് വെളിയിലുള്ള ആ ഏജന്റിനെ കഥയ്ക്കുള്ളിലെ ഒരു കഥാപാത്രം തിരിച്ചറിയുന്നുമുണ്ട്. സ്ത്രീകളെ പകർത്തുന്ന ചിത്രീകരണസംഘത്തെയും *കട്ട്* പറയുന്ന സംവിധായകനെത്തന്നെയും തട്ടിമാറ്റിക്കൊണ്ട് സ്ത്രീകൾ പുറത്തേക്ക് കുതിക്കുന്നതാണ് അതിലെ അവസാനരംഗം. അതേസമയം ഈ വെളിപ്പെടുത്തലും മറ്റൊരാഖ്യാതാവ് മറ്റൊരു ക്യാമറയിൽ പകർത്തിയതാണ് എന്നതിനാൽ മൂന്നാമതൊരാഖ്യാതാവിനെക്കൂടി, സർവ്വജ്ഞമായ മറ്റൊരാഖ്യാതാവിനെക്കൂടി, സങ്കൽപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്നു. അയാൾ *കട്ട്* പറഞ്ഞിടത്താണ് ക്യാമറ നിൽക്കുന്നത്. അതോടെ കഥാലോകവും മൂന്നാമത്തെ ആഖ്യാതാവും മാത്രമല്ല കാണികളെയും പിന്തള്ളി സ്ത്രീകളുടെ കൂട്ടം തിയേറ്ററിന് പുറത്തേക്ക് വിമോചിതരാകുന്നു. മധ്യമപുരുഷനിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു മിന്നലാട്ടം അതിലുണ്ടെന്ന് പറയാം. പിയേഴ്സിന്റെ സെമിയോസിസ് പ്രക്രിയയെപ്പോലെ ആഖ്യാതാവ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ നീട്ടിവെക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം.

ഒരർത്ഥത്തിൽ *ലേഖയുടെ മരണവും ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലും* ആഖ്യാതാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പങ്ങളെക്കൂടി പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* ഭൗതികമായി സംവിധായകന്റെ ശബ്ദവുമായി സാമ്യമില്ലാതെ, മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായിത്തന്നെ ബാഹ്യാഖ്യാതാവ് ഇടപെടുകവഴി അത് സംവിധായകകർത്തൃത്വത്തോട് സമീപസ്ഥമായിരിക്കുകയോ മധ്യസ്ഥമായിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ആഖ്യാതാവായുള്ള സംവിധായകകർത്തൃത്വത്തെ കഥാപാത്രത്താൽ തുറന്നുകാണിക്കുമ്പോഴേക്കും അതിനെക്കൂടി ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരാഖ്യാതാവ് രൂപപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാതാവിന്റെ നില അത്യന്തം കുഴമറിഞ്ഞതാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഇതിവൃത്തതലത്തിൽ ആലോചിക്കാവുന്ന ആഖ്യാതാക്കൾതന്നെ ഓരോ ചിത്രങ്ങളിലും പല മട്ടിൽ തെളിയുന്ന കാഴ്ചയും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകത്തെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നുണ്ട്. സൂക്ഷ്മമായി ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഈ ആഖ്യാനസ്ഥാനത്തിലെ വ്യതിയാനം കൂടിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ ഘടനാപരമായി പുതുമയുള്ളതാക്കിയും പരീക്ഷണാത്മകമാക്കിയും നിലനിർത്തുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും.

6.2. ചരിത്രകാലം

ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാനകാലം, കഥാകാലം എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് വിധത്തിലുള്ള കാലഘടനയെ സങ്കൽപ്പിക്കാനാകുമെന്ന് മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. ഇതിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഗതികളാണ് ആഖ്യാനകാലത്തിൽ വരിക. അതിനാൽത്തന്നെ അവയെ എഡിറ്റിംഗിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്നിടത്ത് പ്രതിപാദിക്കുന്നതാണ്. ഇവിടെ സാമാന്യമായി കഥയ്ക്കകത്തെ ക്രിയയുടെയോ സംഭവങ്ങളുടെയോ കൽപ്പിതസമയത്തെക്കുറിച്ചാണ് ചിന്തിക്കുന്നത്. അതായത് കഥനടക്കുന്ന കാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലെ രീതിഭേദത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഇവിടത്തെ ചിന്താവിഷയം.

സമകാലത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെന്ന വിധത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുക, കാലത്തെ കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയവതരിപ്പിക്കുക, അവ്യക്തമാക്കി നിർത്തുക, കുഴമറിക്കുക എന്നിങ്ങനെ കഥാകാലത്തെത്തന്നെ ജോർജ് വ്യത്യസ്തമായി പരിചരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി *സ്വപ്നാടനം* നോക്കുക. കൃത്യമായ കാലയളവ് തിരശ്ശീലയിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയാണ് ആഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നത്. ഈ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്കാണ് ഗോപിയുടെ ഓർമ ഇടകലരുന്നത്. അവിടെയും ഗോപി കൃത്യമായി വർഷവും മാസവും വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഓർമാഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നത്. ഈ കാലപരിചരണങ്ങൾകൂടി ചിത്രത്തെ ഒരു മെഡിക്കൽ കേസിന്റെ ചട്ടക്കൂടിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. അതായത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും ഘടനയേയും സ്വാധീനിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് കഥാകാലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. സമാനമായി കഥാകാലത്തെ തിരശ്ശീലയിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയും വാചികമായി ഓർമിപ്പിച്ചുമെല്ലാം ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കുചിതമായി, ഒരു റിപ്പോർട്ടിംഗ് സ്വഭാവത്തോടെ വിന്യസിക്കുന്ന രീതി *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലും* കാണാം. വർത്തമാനത്തിൽ ജീവിച്ചിരിപ്പില്ലാത്ത ഒരു നടിയുടെ ജീവിതത്തിലെ

നാല് വർഷങ്ങളെ വിവിധ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി വിശദീകരിക്കുകയാണവിടെ ആഖ്യാതാവ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അന്യവത്കരണസ്വഭാവത്തെ ഇത് ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

കൃത്യമായി കഥാകാലത്തെ രേഖപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾപോലെതന്നെ നടപ്പിലുള്ള കാലത്തെ സൂചനാത്മകമായി ധ്വനിപ്പിച്ചും അവ്യക്തമാക്കി നിർത്തിയും പാഠാന്തരതയോടെ ബന്ധിപ്പിച്ചുമെല്ലാം നിർത്തുന്ന പതിവുമുണ്ട്.

കോലങ്ങളിൽ വാചികസൂചനകളിലൂടെ കഥാസ്ഥലത്തെ ഊഹിച്ചെടുക്കാനാകും വിധം വിന്യസിക്കുന്നതുപോലെതന്നെയാണ് കഥാകാലത്തെയും വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. നോവലിസ്റ്റായ പി. ജെ. ആന്റണിയോ ചലച്ചിത്രകാരനായ ജോർജോ കൃത്യമായ കാലം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നില്ലെങ്കിലും രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിന് ശേഷമാണെന്ന് സാന്ദർഭികമായി വായിച്ചെടുക്കാം. യുദ്ധത്തിന്റെ കഥയും ആറ്റംബോംബിന്റെ ഭീതിയുമൊക്കെ നാട്ടിൽ പ്രചരിക്കുന്ന സമയമാണതെന്ന് കേശവന്റെ ശാപവചനങ്ങളിലൂടെ ഊഹിക്കാനാകും. എങ്കിലും കൃത്യമായ ഒരു ചരിത്രകാലത്തെ സങ്കൽപ്പിച്ചെടുക്കുക അവിടെ അസാധ്യമാണ്.

*പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ ഇടത്തെയും കാലത്തെയും ഭൗതികാനുഭവയുക്തിയോടുകൂടി സമീപിക്കാനാവില്ല. ആഖ്യാനത്തിനകത്തെ കഥാസ്ഥലവും കഥാകാലവും സാങ്കൽപ്പികമാണ്. കോസല സംസ്ഥാനവും ഐരാവതിക്കുഴി പഞ്ചായത്തും അതിലെ ഭരണകർത്താക്കളും നാട്ടുകാരും സ്ഥാപനങ്ങളുമെല്ലാം പേരുകളിൽപ്പോലും സാങ്കൽപ്പികസ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനകാലമാകട്ടെ, കൃത്യമായ ചരിത്രകാലത്തെ ഊന്നുന്നില്ലതാനും. അലക്കുകമ്പനിയുടെ മരത്തട്ടിൽ പതിപ്പിച്ച *ചെമ്മീനി*ന്റെയും *ഓടയിൽനിന്നി*ന്റെയും പരസ്യങ്ങൾ കഥാകാലത്തെ 1965-കളാണെന്ന് ഊഹിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തൊട്ടടുത്തുതന്നെ പത്തുപന്ത്രണ്ടുവർഷമായി തെരഞ്ഞെടുപ്പ് മുടങ്ങിക്കിടക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിനോട് ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള സൂചിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭം വന്നുചേരുന്നു. കേരളചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം 1964 മുതൽ 1979 വരെയുള്ള പതിനഞ്ച് വർഷത്തെ കാലയളവിൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടന്നിട്ടില്ലെന്ന ചരിത്രവസ്തുതയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചു വായിക്കുമ്പോൾ കഥാകാലം എഴുപതുകളിലാണെന്ന് ധ്വനിക്കുന്നു. കൂട്ടുമുന്നണി മന്ത്രിസഭ ഭരണവും അതിന്റെ പിരിച്ചുവിടലും നായനാരുടെ രാജിയും കരുണാകരന്റെ ഭരണമേൽപ്പുമെല്ലാമായി കലുഷമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷം ചിത്രത്തിൽ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതാകട്ടെ, 1980-കളിൽ അതായത് ചിത്രത്തിന്റെ നടപ്പുകാലത്താണ് സംഭവിക്കുന്നത്. 65-ലും എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലുമെല്ലാമുള്ള രാഷ്ട്രീയസംഭവവികാസങ്ങളെ കാലപരമായ ഒരു കുഴമറിച്ചിലിലൂടെ സൂചിപ്പിച്ച് പോകുകയാണ് ചിത്രം. അവയെല്ലാം ചലച്ചിത്രം ഇറങ്ങിയ കാലത്തെയും അതിനുമുമ്പുള്ള കാലത്തെയും വരുംകാലത്തെയും രാഷ്ട്രീയാവസ്ഥകളുടെ നേർക്കാഴ്ചകളായി തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നുണ്ടുതാനും. ഇവയെയെല്ലാം എളുപ്പം യഥാതഥ ഇടത്തിലേക്കും കാലത്തിലേക്കും വിവർത്തനം ചെയ്ത് ചിന്തിക്കാൻ കാണികൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയെ കാലത്തിന്റെ ഈ കുഴമറിച്ചിൽ അർത്ഥവത്താക്കി നിർത്തുന്നുമുണ്ട്.

പ്രൊഫഷണൽ നാടകങ്ങളും സർക്കസ് മേളകളും സജീവമാകുന്ന സമകാലികത തന്നെയാണ് *യവനിക*യിലും *മേള*യിലും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇവിടെയും കാലം കൃത്യമായി വ്യക്തമാക്കുന്നില്ലെങ്കിൽക്കൂടിയും സമകാലികമാണ് കഥയെന്ന് വായിച്ചെടുക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലും മറ്റൊരാളു*മെല്ലാം ഈ വിധം സമകാലകഥകളായിത്തന്നെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ റൈഡേഴ്സ് ഓഫ് ദി ലോസ്റ്റ് ആർക്* (1981) ചിത്രത്തിന്റെ പ്രദർശനത്തെ സംബന്ധിച്ച നിഷയുടെയും കൂട്ടുകാരുടെയും ടോണിയുടെയും ചർച്ചകളും ഇരുട്ടിലെ അമ്മിണിയുടെ അരക്ഷിതയാത്രയിൽ തെളിയുന്ന *ഇനിയെങ്കിലും* (1983) ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരസ്യവുമെല്ലാം കാലം എൺപതുകളാണെന്ന് കഥാകാലമെന്ന് അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. 1988-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *മറ്റൊരാളിലാ*കട്ടെ, ജഗ്ഗാർ സ്മൈൽ : എ നിക്കാരാഗ്വൻ ജേർണി (1987) എന്ന സൽമാൻ റുഷ്ദിയുടെ പുതിയ പുസ്തകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബാലന്റെ സൂചന കഥാകാലം സമകാലമാണെന്ന് ഊഹിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

ഇരകളിൽ ഒരേസമയം സമകാലികതയേയും ചില ചിഹ്നസൂചനകളാൽ സവിശേഷമായ ചരിത്രകാലത്തെയും പാഠാന്തരതയോടെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ദിരാഗാന്ധി വധവും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയവികാസങ്ങളുമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രഭവമണ്ഡലമെന്ന് ജോർജ് വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ആഖ്യാനം മൊത്തമായിത്തന്നെ ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലെ ഇന്ദിരാഗാന്ധി ഭരണത്തിന്റെ നാൾവഴികളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വിധം ആഖ്യാനങ്ങളിലെ കഥാകാലങ്ങളെത്തന്നെ വ്യത്യസ്ത രീതിയിൽ പരിചരിക്കുകയും സൂചിപ്പിച്ചുപോകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടും അവ്യക്തമായിവിട്ടും സൂക്ഷ്മമായ സൂചനകളിലൂടെ ധ്വനിപ്പിച്ചുമെല്ലാമാണ് ഈ കാലം ആഖ്യാനത്തിൽ വെളിപ്പെടുന്നത്.

6.3. ആഖ്യാനസ്ഥലം

സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന ഭൗതികമായ ഇടത്തിന് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഇവ ഭൂപരമായി നിശ്ചിതമാക്കപ്പെട്ടോ പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടോ ഇരിക്കാം. ഭൂപരമായി നിലനിൽപ്പില്ലാത്ത ഒന്നിനെ ഉള്ളതായി ഭാവിച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയുമാവാം. ഇങ്ങനെയുള്ള വിവിധങ്ങളായ സ്ഥലങ്ങളെ ആഖ്യാനോചിതമായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും ജോർജ് ബദ്ധശ്രദ്ധനാണ്. അവിടെ നഗരകേന്ദ്രിതമായും ഗ്രാമകേന്ദ്രിതമായും വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളുണ്ട്. നഗരത്തിൽനിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്കും ഗ്രാമത്തിൽനിന്ന് നഗരത്തിലേക്കുമുള്ള സഞ്ചാരങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരേ ഇടത്തിന്റെ തന്നെ വിവിധ മുഖങ്ങളാണ് ഓരോ ചിത്രത്തിലും തെളിയുക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികഭാവങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിലും കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ നാടകീയതയെ പോഷിപ്പിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ഈ ഇടങ്ങൾ സജീവമായി ഇടപെടുന്നു.

6.3.1. നഗരപരിസ്ഥിതി

തുറസ്സിൽ തുടങ്ങി തുറസ്സിൽ അവസാനിക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിനുള്ളത്. കൃത്യമായി സ്ഥലകാലങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തി തുടങ്ങുന്ന

ചിത്രത്തിൽ ഒരു യുവാവ് തെക്കൻ കേരളത്തിൽനിന്ന് അറിയപ്പെടാത്ത കാരണങ്ങ ളാൽ മദിരാശിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. മദിരാശി നഗരത്തിലാണ് കഥ തുടങ്ങുന്നതെങ്കിലും ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലൂടെ മറ്റൊരു നഗരവും ഗ്രാമവുമെല്ലാം തെളിയുന്നുണ്ട്. സാന്ദർഭികമായി ചുരുക്കം ചില ഷോട്ടുകൾ മാത്രമാണ് ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ഗ്രാമ ത്തിൽനിന്നും ഗോപി പട്ടണത്തിലേക്കുതന്നെ കുടിയേറുന്നുമുണ്ട്. എങ്കിലും നഗര പരിസരം കാഴ്ചാപഥത്തിൽ വ്യക്തമായി പതിയുന്നത് മദിരാശി രംഗങ്ങളിൽമാത്ര മാണ്. ഗോപി സ്വയം നഷ്ടപ്പെട്ട് മറ്റൊരു പേരിൽ രാത്രിയും പകലുമെന്നില്ലാതെ നഗരത്തിലലയുന്ന മൊണ്ടാഷുകളാണ് ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽ കാണാനാകുക. ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലം ആശുപത്രിയിൽവെച്ച് തെളിഞ്ഞുതുടങ്ങുമ്പോൾ അയാ ളുടെ യാത്രയുടെ കാരണവും ഭൗതികസ്ഥലങ്ങളുടെ ഊന്നലുമെന്തിനാണെന്ന് വ്യക്തമായിക്കിട്ടുന്നു. അമ്മയിൽനിന്ന് അവിചാരിതമായി പൂർവ്വകാമുകിയായ കമ ലത്തെക്കുറിച്ച് ലഭിക്കുന്ന വിവരം അയാൾ അബോധത്തിൽ സൂക്ഷിച്ചുവെക്കുന്നു ണ്ടെന്ന് മദിരാശിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടെ കാണികൾക്കും തിരിച്ചറിയാനാകും. അസഹനീയമായ ദാമ്പത്യത്തിൽനിന്ന് നഷ്ടപ്രണയത്തിന്റെ ഊഷ്മളമായ ഭൂതകാ ലത്തിലേക്ക് ഗോപി നടത്തുന്ന യാത്രയാണത്. മദിരാശിയും ഗോപിയുടെ *സ്വപ്നാ ടന*വും അതോടുകൂടി മനോവിശകലനപരമായിക്കൂടി ബന്ധപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ സ്ഥലപരമായ ഈ ഊന്നൽ ഗോപിയുടെ മനോവിശകലനയുക്തിയുമായി അത്യന്തം ചേർന്നുപോകുന്നതിനുപകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സിനിമയുടെ സ്വപ്നനഗരിയായ മദിരാശി കേന്ദ്രീകരിച്ചുതന്നെയാണ് *ലേഖ യുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കും* വികസിക്കുന്നത്. ലേഖയും കുടുംബവും മദി രാശിയിലെത്തിപ്പെടുന്നത് ചുരുക്കം ചില ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കു ന്നത്. നഗരത്തിന്റെ ആർഭാടക്കാഴ്ചകളെക്കാളേറെ കോടമ്പാക്കം തെരുവുകളുടെ ഇരുട്ടറകളിലേക്കാണ് ചിത്രം ആദ്യമായിത്തന്നെ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. അവിടെനി ന്നാണ് ലേഖയുടെ ജീവിതം തുടങ്ങുന്നത്. തമിഴ് ഗാനങ്ങൾ മുഴങ്ങി സജീവമായി രിക്കുന്ന കോടമ്പാക്കത്തെ രാത്രിത്തെരുവും വെളിച്ചമെത്തുന്നതിനുമുന്നേ ഉണ രുന്ന പകൽത്തെരുവുമെല്ലാം ലേഖയോടൊപ്പം തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്. ലേഖ സിനിമയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടുകൂടി ചിത്രീകരണസ്ഥലങ്ങളിലേക്കാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലം വികസിക്കുന്നത്. വഞ്ചനയുടെ, ചൂഷണത്തിന്റെ, കാപട്യത്തിന്റെ സിനിമാനഗരത്തോടൊപ്പം മറനീക്കിത്തെളിയുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാങ്കേതിക ലോകവും തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. സിനിമ ലേഖയ്ക്ക് മാത്രമല്ല *കോലങ്ങ ളി*ലെ ലീലയ്ക്കും കച്ചവടക്കണ്ണുള്ള കാപട്യലോകമാണ്.

തലസ്ഥാനനഗരി കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലും മറ്റൊരാളു* മെല്ലാം പുരോഗമിക്കുന്നത്. നഗരത്തിൽ നിറയുന്ന സ്ത്രീകളുടെ മൊണ്ടാഷുകൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ആ ഇടത്തിൽനിന്ന് രണ്ട് സ്ത്രീകളെ കണ്ടെത്തിയാണ് *ആദാ മിന്റെ വാരിയെല്ല്* ആരംഭിക്കുന്നത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിലൊ രുവളോടൊപ്പം നഗരസ്ഥലത്തേക്ക് പടരുന്നുമുണ്ട്. നഗരസ്ഥലം ആ അർത്ഥ ത്തിൽ തുറവിയുടെ, സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഇടമായാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടുന്നത്. *മറ്റൊരാളിലാകട്ടെ*, ക്യാമറ നഗരത്തിന് പുറത്ത് പ

രതി അവിടെക്കാണാത്ത സ്ത്രീയെത്തിരഞ്ഞാണ് അകത്തളത്തിലേക്ക് ചെല്ലുന്നത്. ഇങ്ങനെ നഗരംതന്നെ വിവിധഭാവങ്ങളിലും വിവിധ രൂപങ്ങളിലും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിറയുകയാണ്.

6.3.2. ഗ്രാമ്യപരിസരം

ഗ്രാമത്തെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തിയും പ്രധാനമായൊരു ഭാഗത്തിൽ ഗ്രാമീണാവിഷ്കാരങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തിയുമെല്ലാം വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളുമുണ്ട്. മലയോരഗ്രാമവും പേരും ഊരും തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം വിന്യസിക്കപ്പെട്ട അജ്ഞാതഗ്രാമങ്ങളുമെല്ലാം അവിടെയുണ്ട്. ഒരു സാഹിത്യകാരൻ നഗരത്തിൽനിന്ന് മലയോരഗ്രാമത്തിലേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്രയിലൂടെയാണ് *യാത്രയുടെ അന്ത്യം* ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. മലയോരഗ്രാമത്തിൽത്തന്നെയാണ് *ഇരകളും* സംഭവിക്കുന്നത്. മണ്ണും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന *മണ്ണി*ലും ഗ്രാമസ്ഥലിയിലേക്കാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പല മുഖങ്ങളിൽ പല ഭാവങ്ങളിൽ ഗ്രാമ്യപരിസ്ഥിതിയും വെള്ളിത്തിരയിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്.

റബ്ബർ കാടിന്റെ പരിസരത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന പാലക്കുന്നേൽ വീടാണ് *ഇരകളി*ലെ പ്രധാന കഥാപരിസരം. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ സമ്പന്നമായ ക്രിസ്ത്യൻ കുടുംബത്തിലെ കഥ പറയുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ അതിനനുയോജ്യമായ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. കാടുവെട്ടി റബ്ബർവെച്ചും തടിവെട്ടി മറിച്ചുവിറ്റുമെല്ലാം സമ്പന്നമായ പാരമ്പര്യമാണ് മാത്തുക്കുട്ടിയുടേതെന്ന് പാപ്പിയുടെ ജൽപ്പനങ്ങളിലൂടെ തെളിയുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ റബ്ബർക്കാടിനിടയ്ക്ക് ഒറ്റപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ബംഗ്ലാവിന്റെ ചരിത്രം വ്യക്തമാണ്. പ്രമേയപരമായി മാത്രമല്ല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവഘടനയുമായിക്കൂടി ആഴത്തിൽ ബന്ധപ്പെടും മട്ടിലാണ് ഈ ആഖ്യാനപരിസരത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

സർക്കസ് മേളകൾ സമ്പദ്വ്യവസ്ഥിതിയിലും സാംസ്കാരികസാഹചര്യങ്ങളിലും നിർണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്ന വടക്കൻ കേരളമാണ് *മേള*യുടെ ആഖ്യാനഭൂമികയെന്ന് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ വ്യക്തമാണ്. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ കാണാനാകുന്ന തെയ്യക്കാഴ്ച, റേഡിയോ പ്രക്ഷേപണത്തിലെ സ്ഥലസൂചന തുടങ്ങിയവയിലൂടെ മലബാറിലെ ഒരു ഗ്രാമമാണ് കഥാസ്ഥലമെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. തലശ്ശേരിക്കാരുടെ സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയെ മാറ്റിയെടുത്തതിൽ സർക്കസിന് വലിയ പങ്കുണ്ടെന്നതും തലശ്ശേരി കേരളത്തിലെ സർക്കസിന്റെ കേന്ദ്രമായിരുന്നുവെന്നതുമായ ചരിത്രസൂചനകളുള്ളതിനാൽ ഗ്രാമത്തിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ സ്വീകാര്യതയ്ക്ക് സാംസ്ക്കാരികസാധുതകൂടി നൽകാനാകുന്നുണ്ട്. പൊതുവെ ദരിദ്രമായ ഗ്രാമപശ്ചാത്തലത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്കുള്ള മെച്ചപ്പെട്ട സാമ്പത്തിക നില അയാളെ സ്വീകാര്യനാക്കുന്നു എന്ന് പറയുന്നതിൽ സ്വാഭാവികത വരുന്നുണ്ട്. വരാനിരിക്കുന്ന നഗരത്തിന്റെ അപരം എന്ന വിധത്തിൽ പച്ചപ്പുള്ളതായാണ് ആ ഗ്രാമം അടയാളപ്പെടുന്നത്.

വരണ്ട പൊടിക്കാറ്റ് നിറഞ്ഞ, അമ്പലമോ പള്ളിയോ പാതിരിയോ രാഷ്ട്രീയപ്പാർട്ടിയോ പോലുമില്ലാത്ത, പേരില്ലാത്തൊരു ഗ്രാമമാണ് *കോലങ്ങളിൽ* ദൃശ്യമാ

കുന്നത്. ഇട്ടിയവിരയുടെ പഴയകാറോ കടത്തോ അല്ലാതെ മറ്റൊരു യാത്രാ മാർഗവും അവിടില്ല. ആ ഗ്രാമത്തിനെയല്ലാതെ മറ്റൊരിടത്തേയും അടുത്ത് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുമില്ല. തെക്ക് ആറ്റിങ്ങലിൽനിന്നുവരുന്ന ചെറിയാനും വടക്ക് മലബാറിൽനിന്നുവരുന്ന കുട്ടിശങ്കരനും എറണാകുളത്തുനിന്ന് കോടമ്പാക്കത്തേക്ക് പോകുന്ന ഇട്ടൂപ്പും മധ്യതിരുവിതാംകൂറിന്റെ ഭൂപരതയെ വ്യംഗ്യമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷയാലും മറ്റും അത് മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഒരു ഗ്രാമമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാകുമെങ്കിലും പുഴയ്ക്കക്കരെയും ഇക്കരെയും എന്ന വിശേഷണത്താൽമാത്രം ഒരു ഗ്രാമം അതിന്റെ സ്ഥലസ്വത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഇരുകരകളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പുഴയും അതിലൊരു കടത്തും ആഖ്യാനത്തിൽ സജീവവും സൂചനാത്മകവുമായ സാന്നിധ്യമായി മാറുന്നുണ്ട്. അക്കരയും ഇക്കരയും നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും നടുക്കുകൂടി ഒഴുകുന്ന പുഴയേയും ഒരേ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള രംഗങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കേണ്ടതിനാൽ അതിനൊത്ത ഭൂപ്രകൃതിയെ ഏറെ അന്വേഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ കണ്ടെത്തിയതാണെന്ന് രാമചന്ദ്രബാബു *കോലങ്ങൾ* എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയുടെ ആമുഖത്തിൽ ഓർത്തെടുക്കുന്നുണ്ട് (കെ. ജി. ജോർജ്, 2012 : xvi). ജീവിതയാത്രയുടെ രൂപകാത്മകതലത്തെ ഉടനീളം പടർത്തുന്നതിൽ ഈ സവിശേഷപ്രകൃതിക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത പ്രാധാന്യമുണ്ട്. നിഷ്കളങ്കമായി പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് പൈലിയുടെ കടത്തുവള്ളത്തിൽ പാൽക്കുപ്പിയുമായി അക്കരെ കടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയിൽനിന്ന് തുടങ്ങി കള്ളുവർക്കിയുടെ ഭാര്യയായി, വിഷാദവതിയായി, കടത്തുവള്ളത്തിൽ അക്കരെ കടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയിൽത്തന്നെയവസാനിപ്പിക്കുന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനസ്ഥലം വിശേഷസാന്നിധ്യമാകുന്നുമുണ്ട്. അങ്കമാലിയുടെ സ്ഥലപശ്ചാത്തലം കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയ മൂലകൃതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ഏതോ ഒരു ഗ്രാമമെന്ന സൂചനമാത്രം നൽകിക്കൊണ്ട് എവിടെയും സംഭവിക്കാനിടയുള്ള സംഭവങ്ങളെ പച്ചയായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. നന്മകളാൽ സമൃദ്ധമായ കാൽപ്പനികമായ നാട്ടിൻപുറമല്ല മറിച്ച് പകയും പരദൂഷണവും നെറികേടും അതിക്രമവുമെല്ലാം പിണഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഗ്രാമപ്രകൃതിയാണത്.

ഉട്ടോപ്യനെന്ന് പറയാവുന്ന സ്ഥലസങ്കൽപ്പത്തെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നിലവിലിരിക്കുന്ന അഴിമതി നിറഞ്ഞ ഭരണവ്യവസ്ഥയെയും രാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരങ്ങളെയും ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലം*. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുപോലെതന്നെ ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട പേരുകളാണ് ഗ്രാമത്തിനും അതുൾക്കൊള്ളുന്ന സംസ്ഥാനത്തിനുമെന്നുകാണാം. ഐരാവതിക്കുഴി പഞ്ചായത്തും കോസല സംസ്ഥാനവുമെല്ലാം ആ മട്ടിൽ ശൈലീകൃതമായി ചമയുന്നുണ്ട്. ശൈലീകൃതമാകുമ്പോഴും നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ യാതൊരു പ്രയാസവുമില്ലാത്തവിധം ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളെ ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്. എവിടെയുമില്ലാത്ത എന്നാൽ എല്ലായിടത്തും കാണാനാകുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ ഇടത്തെ അങ്ങനെ *പഞ്ചവടിപ്പാലം* പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ ഉപാദാനപരമായ നിലനിൽപാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ കാണാനാകുക. വിസ്തൃതമായ മറ്റൊരു ഇടത്തിന്റെ ചെറിയൊരു ഭാഗ

മാണ് ചലച്ചിത്രപാഠത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആഖ്യാനസ്ഥലം. ഒരു പഞ്ചായത്ത് ഭരണത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിലേക്ക് ചുരുക്കിക്കൊണ്ട് ഒരു സംസ്ഥാനത്തിന്റെയോ രാഷ്ട്രത്തിന്റെതന്നെയോ ഭരണവ്യവസ്ഥയുടെ ഛിദ്രാവസ്ഥയെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. ആക്ഷേപഹാസ്യങ്ങൾക്കെല്ലാം ഈ ഉപാദാനവിനിമയം ഒരു പരിധിവരെ ഉണ്ടാകാനിടയുണ്ട്. വലിയൊരു വ്യവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കാനായി അതിന്റെ ഭാഗമായ ചെറിയ ഒരു വ്യവസ്ഥയെ പ്രകാശിപ്പിക്കുക ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രങ്ങളിൽ പതിവാണല്ലോ. ജോർജിന്റെതന്നെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* നോക്കുക. വിശാലമായ ചലച്ചിത്രമേഖലയുടെ ഉള്ളുകള്ളികളെ ഒരൊറ്റ നടിയുടെ ദുരന്തത്തിലേക്ക്, ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക്, ചുരുക്കിക്കൊണ്ട് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുണ്ടവിടെ. ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ ഭരണവും സഞ്ജയ് ഗാന്ധിയുടെ അക്രമപ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ചേർത്തുവായിക്കാനുള്ള സൂചന സംവിധായകൻ നൽകുന്നതോടുകൂടി *ഇരകളി*ലെ കുടുംബവ്യവസ്ഥ ഒരേ സമയം രാഷ്ട്രത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയിലേക്ക് രൂപകാത്മകമായും ഉപാദാനപരമായും പെരുമാറിത്തുടങ്ങുന്നു. കഥയിൽ അന്യാപദേശംപോലൊരു രചനാതന്ത്രമാണ് ഉപാദാനസ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ഈ ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പെന്ന് പറയാനാകും. ഇങ്ങനെ പ്രമേയത്തിനനുയോജ്യമായി സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായും രാഷ്ട്രീയപരമായും വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളാണ് ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകത്തുള്ളത്. അവിടെത്തന്നെ അകം കാഴ്ചകൾക്കാണോ പുറംപ്രകൃതിക്കാണോ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രബലയെന്നതും നിർണായകമാകുന്നു.

6.3.3. അകംപുറം കാഴ്ചകൾ

കഥാപാത്രവൈകാരികതകളിൽ സവിശേഷമായും പ്രമേയസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പ്രബലമായും കൂട്ടുവരുന്ന പുറംകാഴ്ചകളെ ഘടനാപരമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. അകത്തളക്കാഴ്ചകൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറുമ്പോഴും കഥാപാത്രവൈകാരികതകളിൽ സവിശേഷമായി കടന്നുവരുന്ന കടലും കടൽത്തീരവും നഗരത്തെരുവുകളുമുള്ള പുറംകാഴ്ചകളുമെല്ലാം *സ്വപ്നാടനത്തി*ന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ കൊരുക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. ശാന്തമെങ്കിലും അലകളൊതുങ്ങാത്ത കടലും ഇരുട്ടുമൂടിയ കടൽത്തീരവും ഗോപിയുടെ സ്വപ്നങ്ങൾക്കും യാഥാർത്ഥ്യത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള ഉപബോധത്തിന്റെ ബിംബസൂചികകളായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. സ്വയം നഷ്ടപ്പെട്ട് തെരുവിലലയുന്ന ഗോപിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളറകളിലൂടെ അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് ചലച്ചിത്രമെന്നതിനാൽ അകത്തളദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത പ്രാധാന്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അകത്തളത്തിലെ സംഘർഷങ്ങളാണല്ലോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാന തന്തു. തുറസ്സിൽനിന്ന് തുടങ്ങി അകത്തളങ്ങളിലേക്കെത്തി തുറസ്സിൽത്തന്നെ അവസാനിക്കുന്ന സഞ്ചാരപഥമാണ് *സ്വപ്നാടനം* സ്വീകരിക്കുന്നത്.

അകത്തളങ്ങളിലല്ലാതെ തുറസ്സിലലയുന്ന കവിയെയാണ് *ഉൾക്കടലിൽ* മിക്കപ്പോഴും കാണാനാകുക. രാഹുലനെന്ന കവിയുടെ, അയാളുടെ കവിതകളുടെ, ഭാവഭേദങ്ങൾക്കൊപ്പം ഭ്രമണം ചെയ്യുന്ന ബാഹ്യപ്രകൃതി വിശേഷിച്ച് ഗാനരംഗങ്ങളിൽ, സദാ സന്നിഹിതമാണ്. വർത്തമാനപരിസ്ഥിതിയിൽനിന്ന് ഓർമയുടെ ഗ്രാമസ്ഥലിയിലേക്കാണ് രാഹുലൻ ആദ്യമായി സഞ്ചരിക്കുന്നത്. പുഴയും പുഴയോര

ക്കാഴ്ചകളും തുളസിയുടെ ഓർമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഏറെ ആവർത്തിക്കുന്നുമുണ്ട്. പൂത്ത പ്രകൃതിയാണ് റീനയുമായുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തിന് പശ്ചാത്തലമണയ്ക്കുന്നത് (നഷ്ടവസന്തത്തിൻ തപ്തനിശ്വാസമേ..). റീനയുടെ ചിത്രങ്ങൾ നിറയുന്ന അകത്തളക്കാഴ്ചകൾ രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും കലാഹൃദയങ്ങൾതമ്മിലുള്ള സംഗമത്തിന്റെ സ്ഥലസാക്ഷ്യങ്ങളാകുന്നു (ശരദിന്ദു മലർദീപനാളം നീട്ടി...). റീനയുമായുള്ള പ്രണയം സന്നിഗ്ധഘട്ടത്തിൽ എത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ നീണ്ടുകിടക്കുന്ന തെരുവോരങ്ങളിലെ വിരസമായ കാഴ്ചകളും കമ്പിമുൾവേലിയും മേഘാവൃതമായ സാന്ധ്യാകാശവും ഇരുട്ട് തളംകെട്ടി നിൽക്കുന്ന വീടിന്നകവും പുറവുമെല്ലാമാണ് ക്യാമറ ഒപ്പിയെടുക്കുന്നത് (കൃഷ്ണതുളസിക്കതിരുകൾ ചൂടി..). മീരയുമായുള്ള പ്രണയത്തിലാകട്ടെ, രാഹുലന്റെ മനസ്സുപോലെതന്നെ നിർമമാണ് ബാഹ്യപ്രകൃതിയും. അകത്തളങ്ങളിലൊതുങ്ങുന്ന പ്രണയഭാവമാണ് മീരയ്ക്ക്. പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയുള്ള വിശേഷചിത്രണങ്ങളോ അതിനൊത്ത കവിതാശകലങ്ങളോ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നില്ല. ഭിന്നഭാവങ്ങളിലും ഭിന്നവർണങ്ങളിലുമായി പ്രകൃതി രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തിനൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. പ്രകൃത്യോപാസകനായ കവിയെ ബാഹ്യപ്രകൃതിയുമായി അത്രമേലിണക്കിയാണ് ചിത്രത്തിലാവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

മറിയത്തിന്റെ വീടിന്നകവും മറിയത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലുള്ള ഏലിയാമ്മയുടെ വീടിന്നകവും കള്ളുഷാപ്പിന്നകവും ചെറിയാന്റെ വീടിന്നകവുമല്ലാതെ *കോലങ്ങളിൽ* അകത്തളക്കാഴ്ചകളേറെയില്ല. *മേള*യിലെ ആണ്ടിയുടെ ചായക്കടയ്ക്ക് സമാനമായൊരു ചായക്കട *കോലങ്ങളി*ലും കാണാം. എന്നാൽ രൂപഭാവങ്ങൾകൊണ്ട് ഇതേറെ വ്യത്യസ്തമാണുതാനും. വിജനമായ വഴിയോരത്ത് ഓലകൊണ്ട് കെട്ടിയുയർത്തിയ, തീർത്തും ഒറ്റപ്പെട്ട് മരത്തിന്റെ തണലിൽ നിൽക്കുന്ന, ചായക്കട ഗ്രാമത്തിലെ വിശേഷങ്ങളും പരദൂഷണങ്ങളും പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന സങ്കേതമാണ്. ക്യാമറയ്ക്ക് പുറത്തുനിന്നുതന്നെ വ്യവഹാരങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കാനാകുംവിധത്തിൽ തുറന്ന ഘടനയാണതിനുള്ളത്. മറിയത്തിന്റെ കച്ചവടസ്ഥലമായ ചന്തയാണ് മറ്റൊരു വ്യവഹാര ഇടം. ചാക്കോ ഊരുചുറ്റിയറിഞ്ഞ പരദൂഷണങ്ങൾ മറിയത്തോട് പങ്കുവെച്ച് പണംപറ്റിപ്പോകുന്നത് അവിടെവെച്ചാണ്. പരമുവും കൂട്ടരുമേറെ പെരുമാറുന്ന ചീട്ടുകളിസങ്കേതവും ഏഷണികളുടെയും കള്ളങ്ങളുടെയും വിഭവകേന്ദ്രമാകുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി നോക്കിക്കാണുന്ന ക്യാമറയാണധികവും ചിത്രത്തിലെന്നതിനാൽ അകത്തളത്തെക്കാളേറെ പുറംകാഴ്ചകളിലോ വീട്ടുമുറ്റങ്ങളിലോ തെരുവോരത്തോ ആണ് ക്യാമറ ചുറ്റിക്കറങ്ങുന്നത്.

ഒറ്റപ്പെട്ടൊരു മനുഷ്യന്റെ ജീവിതവ്യഥകളല്ലാതെ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനാലും രാഷ്ട്രീയോപജാപങ്ങളുടെ അരമനരഹസ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതിനാലും എല്ലാം അകംപുറം കാഴ്ചകൾക്ക് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ഒരേപോലെ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ചുമടുചുമന്നും കന്നുകാലികളെ തെളിച്ചും രോഗിയെ കട്ടിലിൽ താങ്ങിയെടുത്തുമെല്ലാം ആളുകൾ പാലത്തിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന ചിത്രം പാലത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ ആദ്യമേ അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുറുപ്പി

ന്റെയും റാഹേലിന്റെയും വീടുകളുടെ അകത്തളങ്ങളും ജനഗുണപാർട്ടിയുടെ ഓഫീസ് മുറിയും റെസ്റ്റ് ഹൗസുകളുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയോപജാപങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമാകുമ്പോൾ പുറത്തേക്ക് തുറന്നിരിക്കുന്ന പരബ്രഹ്മം വായനശാല രാഷ്ട്രീയാവലോകന സദസ്സായി മാറുന്നു. മാറുന്ന രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യങ്ങളെയും ഭരണപ്രതിപക്ഷ നിലപാടുകളെയും വായനശാലാമുറിയ്ക്ക് വെളിയിൽ നിലത്തിരുന്നറിയുന്ന കാത്തവരായൻ ആത്മഭാഷണങ്ങളിലൂടെ രാഷ്ട്രീയ നിരീക്ഷണങ്ങളവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. എല്ലാത്തിനും സാക്ഷിയാകുന്ന കാത്തവരായൻ അകത്തളക്കാഴ്ചകളിൽ വരുന്നേയില്ല. അകത്തേക്ക് പ്രവേശനമില്ലാത്ത, എപ്പോഴും പുറത്തുമാത്രമിരുന്ന് സംഭവങ്ങളെ വീക്ഷിക്കുകയും നിരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാത്തവരായന്റെ നില അങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയപരംകൂടിയാകുന്നുണ്ട്.

ഗ്രാമകേന്ദ്രിതമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവെ ഗ്രാമീണസ്ഥലത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതിനായി പുറംകാഴ്ചകൾക്കേറെ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകാണാറുണ്ട്. എന്നാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസിക-സാമൂഹികജീവിതങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രമേയബദ്ധിതമായും ഭാവാർത്ഥപ്രതീതിയോടെയും അകംപുറംകാഴ്ചകളെ ഫ്രെയിമിൽ വിന്യസിക്കുകയാണ് *മേള*യിൽ. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ ചായക്കടയുടെയും പുഴക്കടവിന്റെയും തെയ്യക്കാഴ്ചയുടെയും പാടവരമ്പിന്റെയുമെല്ലാം പുറംകാഴ്ചകളിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോടൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. സാമ്പത്തികമായ വിശേഷാധികാരംകൊണ്ടാണെങ്കിൽപ്പോലും പൊതുസ്ഥലങ്ങളിൽ അത്രമാത്രം ആത്മവിശ്വാസത്തോടെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് വിഹരിക്കാനാകുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. നഗരത്തിലയാൾക്കതിന് സാധിക്കുന്നില്ല. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും ശാരദയും ഒരുമിച്ച് പുറത്തേക്കിറങ്ങുമ്പോഴുള്ള കളിയാക്കലുകളും മറ്റും അവരെ അകത്തളത്തിൽത്തന്നെ ഒതുങ്ങിക്കൂടാൻ നിർബന്ധിതരാക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്സവത്തിനുപോകാനുള്ള ശാരദയുടെ ആശയെ നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം നിരസിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ ഈ ഒതുങ്ങിക്കൂടലും അപകർഷതയും വെളിവാകുന്നു. അകത്തളംതന്നെ പിന്നീട് അസഹ്യതയിലേക്ക് വികസിക്കുന്നുമുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തമ്പുരംഗങ്ങളിൽ അകത്തളക്കാഴ്ചകൾക്കാണ് ഏറെ പ്രാധാന്യം. അകക്കാഴ്ചകൾ നിറഞ്ഞ ഈ സർക്കസ് തമ്പുകാഴ്ചകളിലാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് കാണികൾക്ക് സൂക്ഷ്മമായി ഇറങ്ങിച്ചെല്ലാനാകുന്നത്. ഗ്രാമത്തിലെ പുറംകാഴ്ചകൾക്ക് സമാനമായ സ്വാസ്ഥ്യം സർക്കസ് ചുറ്റുപാടിലില്ല. ഗ്രാമത്തിലും നഗരത്തിലും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ അകംപുറം കാഴ്ചകൾ ഇതിവൃത്തത്തിൽ ദാർശനികമായിക്കൂടി ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം.

മറ്റു വീടുകളുമായി കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകളേതുമില്ലാതെ നിൽക്കുന്ന *ഇരകളി*ലെ വീടിന്റെ അകത്തളങ്ങളിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന കുടുംബാംഗങ്ങളെയാണ് ഏറെയും കാണാനാകുക. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ബേബിയൊഴികെയുള്ള മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ പുറം പരിസരങ്ങളിൽ കാണുക വിരളമാണ്. കോശിയും കഞ്ചാവുകച്ചവടക്കാരും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും വിലപേശലും, അപകടംപറ്റി കോശി ആശുപത്രിയിലാകുന്ന സന്ദർഭം, ബിഷപ്പിനെ കാണാൻ അമ്മയും ബേബിയും പോകുന്ന സന്ദർഭം എന്നിങ്ങനെ ചുരുക്കം ചിലയിടങ്ങളിലല്ലാതെ മറ്റൊരിടത്തും വീട്ടിലെ അന്തേവാസികൾ പുറംകാഴ്ചകളിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്നില്ല. ഈ സന്ദർഭ

ങ്ങളിലെല്ലാം ബേബിയും അവരോടൊപ്പമുണ്ട്. ബേബിയെ പിന്തുടരുന്ന ആഖ്യാനഘടന സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടും കുടുംബത്തിനകത്തുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം എത്രമാത്രം അകലത്തിലാണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനുമെല്ലാം മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പുറം വ്യവഹാരങ്ങളെ പരിമിതിപ്പെടുത്തുകവഴി സാധിക്കുന്നു. വീടിനകത്തെ വിശാലമായ മുറിയിലാണ് നാടകീയരംഗങ്ങളേറെയും അരങ്ങേറുന്നത്.

ബേബിയുടെ വന്യമായ സ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി പരുവപ്പെടുന്ന ബാഹ്യപ്രകൃതിയും *ഇരകളു*ടെ മുഖ്യ ആകർഷണങ്ങളിലൊന്നാണ്. പകൽ പ്രശാന്തസുന്ദരമായും അതേസമയംതന്നെ വിഷാദം മുറ്റിയും നിൽക്കുന്ന റബ്ബർതോട്ടത്തിന്റെ രാത്രിക്കാഴ്ച നിഗൂഢവും ഭീതിജനകവുമാണ്. നിർമലയുടെയും ബേബിയുടെയും പുഴയോരക്കൂടിക്കാഴ്ചകളിലും രാഘവനുമൊത്തുള്ള ഒഴിവ് നേരങ്ങളിലുമെല്ലാം ആ പ്രകൃതിയുടെ നിശ്ശബ്ദസൗന്ദര്യത്തെ അനുഭവിക്കാനാകുമ്പോൾ ബേബിയുടെ ഭീതി നിറയുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിലും കൊലപാതകങ്ങൾക്കായുള്ള അവന്റെ രാത്രിസഞ്ചാരത്തിലും നിലാവെളിച്ചംവീണ റബ്ബർതോട്ടത്തിന്റെ ഇരുൾവന്യതയാണ് അനുഭവിക്കാനാകുക. പരിസരപ്രകൃതിയിലെ ഈ ദൃശ്യവൈരുദ്ധ്യം ബേബിയുടെ സ്വഭാവപ്രകൃതിയുമായി സന്ധിചെയ്യുംവണ്ണമാണ് കാഴ്ചപ്പെടുന്നത്. ഒരേ ഇടം തന്നെ രാത്രിയും പകലും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായി തോന്നിപ്പിക്കണമെന്ന് ഛായാഗ്രാഹകനായ വേണുവിനോട് കെ. ജി. ജോർജ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് ഈ സൂക്ഷ്മതയെ മുൻനിർത്തിത്തന്നെയാകണം (2021, മെയ് 24ന് ട്രൂ കോപ്പി തിങ്കിന് വേണു നൽകിയ അഭിമുഖം).

നാടകവും സിനിമയും മുഖ്യ ആഖ്യാനപരിസരമാകുന്നതിനാൽത്തന്നെ *യവനിക*യിലും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും മാധ്യമപരിസരങ്ങൾ നിരന്തരസാന്നിധ്യമാകുന്നു. എന്നിരിക്കിലും കേവലമായ കഥാപരിസരമായല്ലാതെ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായുമുള്ള മാധ്യമവ്യതിയാനങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിനകത്തുവെച്ചുതന്നെ സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്താനും ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. *യവനിക*യിൽ നാടകകാണികളിൽ തുടങ്ങി നാടകാവതരണവും അതിന്റെ പിന്നാമ്പുറക്കാഴ്ചകളും റിഹേഴ്സൽ ക്യാമ്പിന്റെ പ്രവർത്തനരീതികളുമെല്ലാം വാസ്തവികമായി ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രൊഫഷണൽ നാടകങ്ങൾ മലയാളക്കരയിൽ സജീവമായിരുന്നൊരു കാലത്തിന്റെ ദൃശ്യരേഖയായിക്കൂടി *യവനിക* മാറുന്നതങ്ങനെയാണ്. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ നാടക-ജീവിതസ്ഥലങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സഹവർത്തിത്വത്തിന്റെയും സംഘർഷത്തിന്റെയും ചിത്രണമാണത്. നാടകവണ്ടിക്കകം, നാടകം നടക്കുന്ന തിയേറ്ററിനകം, റിഹേഴ്സൽ ക്യാമ്പിനകം, രോഹിണിയുടെ വീടിന്നകം, ചാരായ ഷോപ്പ്, ക്രൈം ബ്രാഞ്ചോഫീസ് തുടങ്ങി നാടകീയമായ അകത്തളക്കാഴ്ചകളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലേറെയുമുള്ളത്. ഒരു തരത്തിൽ അകത്തളങ്ങളിലരങ്ങേറുന്ന ജീവിതനാടകത്തെത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രവും പിന്തുടരുന്നതെന്ന് പറയാം.

തെളിഞ്ഞും മറഞ്ഞും ചിത്രത്തിൽ നാടകപരിസരം നിരന്തരസാന്നിധ്യമാകുന്നു. നാടകക്കാരെ അവരുടെ പ്രധാനപരിസരമായ നാടകക്യാമ്പിൽവെച്ചുതന്നെയാണ് പോലീസുകാരൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും. ജീവിതസ്ഥലിയിലെ പ്രധാന ക

ഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം നാടകപരിസരത്തിലേക്കും വരുന്നുണ്ട് എന്നതിനോടൊപ്പം അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥനും ഒരു കാണിയായി അതിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ രണ്ട് മാധ്യമങ്ങളിലെ ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സൗന്ദര്യപരവും ദാർശനികവുമായ സമാന്തരതയെ ആഖ്യാനബദ്ധിതമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അപൂർവ്വ കാഴ്ച *യവനിക*യിൽക്കാണാനാകും. *യവനിക*യിൽ വിരളമായി മാത്രമേ പുറംകാഴ്ചകളിലേക്ക് കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നുള്ളൂ. നിർണായകമായ നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് സാക്ഷിയായി വരുന്ന മഴയുടെ പുറംകാഴ്ച വിശേഷചിഹ്നസൂചകമായി ചലച്ചിത്രത്തിലിടപെടുന്നുണ്ട്.

*യവനിക*യിൽ നാടകത്തിന്റെ ഇടമാണ് ആഖ്യാനപരിസരമെങ്കിൽ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* അത് സിനിമയുടെ ഇടമാണ്. *യവനിക*യെപ്പോലെത്തന്നെ മാധ്യമത്തിന്റെ സാങ്കേതികപരിചരണം ഇവിടെയും കാണാനാകും. ചലച്ചിത്രമേഖലയുടെ വിശാലമായ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ സിനിമാസ്കോപ്പ് കാഴ്ചയിൽ വിശാലമായിത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ലേഖയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ചുരുൾ നിവരുന്നതോടൊപ്പം സിനിമാവ്യവസായത്തിന്റെയും സിനിമാസാങ്കേതികതയുടെയും മങ്ങിയ മേഖലകൾ (ഗ്രേ ഏരിയകൾ) തെളിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നു. ലേഖ കോടമ്പാക്കത്തെത്തുന്നത് മുതൽതന്നെ സിനിമയുടെ പിന്നാമ്പുറക്കാഴ്ചകൾ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. ഒരു കോളനിയിൽ വീടെടുത്ത് താമസം മാറുന്ന ലേഖയും കുടുംബവും പരോക്ഷമായി സിനിമാവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. സിനിമാക്കാർ താമസിക്കുന്ന ഇടമാണെന്ന് പോൾ രാജ് പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിലും രാത്രി സ്ത്രീകൾ ഓട്ടോയിൽ കയറി എങ്ങോ മറയുന്നതിനെ ലേഖയുടെ അച്ഛൻ നോക്കിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലുമെല്ലാം ആ ഇടത്തിന്റെ പ്രത്യേകത ലേഖയ്ക്കും കുടുംബത്തിനുംമുന്നേ കാണിക്ക് തെളിഞ്ഞുകിട്ടും. അവസരം ചോദിച്ചെത്തുന്ന ഒരുപാട് സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ച ഇടമാണതെന്ന് ചലച്ചിത്രകാരൻ സൂചനാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. ലേഖയും അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തയാവുന്നില്ലെന്ന് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അറിയാനാകും. വെള്ളി വെളിച്ചത്തിലേക്ക്, തിരശ്ശീലയ്ക്ക് മുന്നിലേക്ക് ലേഖ എത്തിച്ചേരുന്നതോടുകൂടി സിനിമയുടെ സാങ്കേതികമുഖം വെളിപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു. കോടമ്പാക്കം തെരുവുകളിലും സ്റ്റുഡിയോകളിലും ചിത്രീകരണഇടങ്ങളിലുമെല്ലാം ചുറ്റിക്കറങ്ങി അടച്ചിട്ട മുറിയിലേക്കൊതുങ്ങിയാണ് ചലച്ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്.

തുറന്ന നഗരത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങി വിശാലമായ തുറസ്സിലേക്കൊഴുകിനീങ്ങുന്ന സ്ത്രീസമൂഹത്തെ കാണിച്ചുനിർത്തുന്ന സ്ഥലപരമായ ചാക്രികത *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* നിലനിർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും സ്ത്രീകളുടെ അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളെ പകർത്താനാണ് ചിത്രം അധികവും ശ്രമിക്കുന്നത്. ചിത്രാരംഭത്തിലുള്ള പുറംകാഴ്ചകളുടെ മൊണ്ടാഷുകളും ചിത്രാന്ത്യത്തിലുള്ള പുറത്തേക്കുള്ള സ്ത്രീപ്രവാഹദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന് ഒരു ഡോക്യുഫിക്ഷൻ സ്വഭാവം നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഈ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെ കൽപ്പിതജീവിതം നിറയുന്നു. ഇവിടെ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന്റെ അകവും പുറവും സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സ്ഥലസൂചനകളാകുകയാണ്.

ഓഫീസ് ജീവനക്കാരിയായാണ് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിലും അധികസമയവും അടുക്കളയുടെ കരിപുരണ്ട പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വാസന്തിയെ കാണാനാകുക. ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അവൾ പൂർണമായും അകത്തളത്തിൽ ബന്ധിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. വാസന്തിയുടെ ഗാർഹികാവസ്ഥയുടെ മറ്റൊരു വിധമുള്ള നീട്ടിയെഴുത്തായി *മറ്റൊരാളിലെ* സുശീലയുടെ ഗാർഹികജീവിതത്തെയും വായിക്കാൻ ഈ സൂചനകൾ സഹായകമാകുന്നു. സുശീലയുടെ യാത്രകൾ എത്രമാത്രം അടഞ്ഞതാണെന്ന് അവരുടെ വീട്ടകവ്യവഹാരങ്ങളുടെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിലൂടെ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. സുശീലയുടെ അഭാവത്തിൽ വീടനകത്ത് ഇരുട്ടിൽ പരതിത്തിരിയുന്ന കൈമളിന്റെ ദൃശ്യവുമായി സുശീലയുടെ അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളെ ചേർത്ത് വായിക്കുമ്പോഴാണ് സുശീലയുടെയും വാസന്തി(*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*)യുടെയുമെല്ലാം അഭാവത്തിൽ തകരുന്ന വീടിന്റെ നിയന്ത്രിതഘടനയെ മൂർത്തമായി തിരിച്ചറിയാനാകുന്നത്.

പുരുഷനെ ധിക്കരിക്കാനും തരംപോലെ പുച്ഛിക്കാനും തന്റേടമുള്ള ആലീസിന് സ്വതന്ത്രമായ പുറംസഞ്ചാരങ്ങൾ സാധ്യമാകുന്നു. എങ്കിലും അവളുടെ പുറംസഞ്ചാരങ്ങളെ വിമർശിച്ചും മക്കളുടെ പരിപാലനത്തെക്കുറിച്ചോർമ്മിപ്പിച്ചും അവളെ നിശ്ശബ്ദയാക്കാനും അകത്തളത്തിലൊതുക്കാനും മാമച്ചൻ സദാ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാത്തരം അകത്തളങ്ങളെയും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഭേദിക്കുന്നത് അമ്മിണി മാത്രമാണ്. അമ്മിണി ഒറ്റയ്ക്കല്ല, മറ്റു സ്ത്രീകളെയും ഒപ്പം കൂട്ടുന്നു എന്നിടത്താണ് ആഖ്യാനം വിമോചനാത്മകമാകുന്നത്. പുറംലോകത്തുനിന്ന് തുടങ്ങി പുറംലോകത്തിൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിലെ അകംപുറം സഞ്ചാരങ്ങൾക്ക് ഈ വിധം ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തെക്കൂടി ഉൾവഹിക്കാനുള്ള ശേഷിയുണ്ട്. കൂടുതൽ ദൃശ്യവിവരങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന വൈഡ് സ്ക്രീൻ ആസ്പക്റ്റ് റേഷ്യോ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രീകളുടെ അകംപുറം വ്യവഹാരങ്ങളെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതെന്നത് ദൃശ്യതലങ്ങൾക്ക് സംവിധായകൻ നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തെ വിളിച്ചോതുന്നു. ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയമായിക്കൂടി തെരഞ്ഞെടുക്കാനുള്ള സൂക്ഷ്മബോധം ജോർജ് പുലർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് ഇത്തരം സ്വീകരണങ്ങളിൽനിന്ന് വെളിവാകുന്നുണ്ട്.

6.4. കഥാപാത്രചിത്രണം

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനം ക്യാമറയെ നിയന്ത്രിക്കുകയും ദൃശ്യങ്ങളെ തന്നിഷ്ടപ്രകാരം അടുക്കിവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു ബാഹ്യാഖ്യാതാവാണ് നടത്തുന്നതെങ്കിലും അതിനെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്നതിൽ നടുനായകകഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണുകൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ട്. നോവലുകളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും നടുനായകകഥാപാത്രങ്ങളെ പലപ്പോഴും വായനക്കാർക്ക് നേരിട്ട് കാണാൻ കഴിയില്ല. 'മഞ്ഞി'ലെ വിമല കാണുന്ന കാഴ്ചകളെ വായനക്കാർക്ക് പിന്തുടരാമെങ്കിലും വിമലയെ കാണുക പ്രയാസമാണ് എന്നപോലെ. 'മഞ്ഞ്' ചലച്ചിത്രമാകുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് ഉടനീളം കാണാവുന്നത് വിമലയെയാണ്. അതായത് കഥാപാത്രത്തെ കാണിച്ചും അയാളുടെ നോട്ടപ്പാടുകളെ കാണിച്ചുമാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം പൊതുവെ മുന്നേറുന്നത്. എന്നാൽ നാടകങ്ങളിലെപ്പോലെ തട്ടിൽക്കയറിയാൽ സംവിധായ

കന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ നില ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കില്ലതാനും. ചലച്ചിത്രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രകടനത്തെ ആവുന്നത്ര പരിശീനങ്ങളിലൂടെയും ടേയ്ക്കുകളിലൂടെയും നിയന്ത്രിക്കാമെന്നതിന് പുറമെ ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലും മുറിച്ചു മാറ്റലുകളോ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളോ എല്ലാം സാധ്യമാണ് എന്നതിനാൽ സംവിധായകരുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽനിന്ന് മോചനം സാധ്യമല്ല. അതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന് പ്രധാന ആഖ്യാതാവിനെ സഹായിക്കുന്ന വരാണ്. ഇതിവൃത്തത്തിലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുക മാത്രമല്ല ആഖ്യാനത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്ന തരത്തിൽ അവരിടപെടുന്നു മുണ്ട്. ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനലോകത്തെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈഭിന്ന്യവും പെരുമാറ്റരീതികളും അതിനാൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ തലത്തിൽ പരിശോധിക്കേണ്ട തുണ്ട്. അതിൽ പ്രത്യക്ഷമായി വിഭിന്നരെങ്കിലും ആന്തരികമായി സമാനതകളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ കണ്ടെത്താനാകും. പലപ്പോഴും ഉറച്ച ചില നിലപാടുകളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യമാണ് ജോർജിന്റെ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയെല്ലാം തിരക്കഥാരചനയിൽ സജീവമായി അദ്ദേഹം ഇടപെട്ടിട്ടുണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ന്റെ തിരക്കഥയിൽ മാത്രം അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേരുകാണിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും അതിൽ അദ്ദേഹം കാര്യമായി ഇടപെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന് ആ ചലച്ചിത്രം സാക്ഷ്യം പറയുന്നുമുണ്ട്.

ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളുമായി പല മട്ടിൽ ഇടപെടുകയും പ്രതികരി ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന, യാഥാർത്ഥ്യവുമായി ഏറെ പൊരുത്തപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന കഥാ പാത്രങ്ങളോടൊപ്പംതന്നെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ശൈലീകൃതമായി ഉരുമാറുന്ന സവിശേഷരായ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. പല പല രൂപഭാവങ്ങളിൽത്തെളിയുന്ന അവരോരുത്തരെയും മനോവിശ കലനപരമായ ഉപാധികളിലൂടെ സമീപിക്കാൻ പ്രയാസമില്ല.

വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ അത്യന്തം വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാകുമെന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രചിത്രണത്തെ വേറിട്ടുനിർത്തു ന്നത്. പല വികാരങ്ങളിൽ, പല അവസ്ഥാഭേദങ്ങളിൽ അവർ ആഖ്യാനത്തിൽ നില യുറപ്പിക്കുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ സുമിത്രയും കമലവും റോസിയും സ്വഭാവം കൊണ്ടും കാഴ്ച്ചപ്പാടുകൾകൊണ്ടും പെരുമാറ്റംകൊണ്ടും വ്യത്യസ്തരാണ്. സ്വന്ത മായ മണ്ണ് കൈവിട്ടുപോകാതിരിക്കാൻ നാട്ടുകാരുടെ ഏതുതരം ആക്രമണങ്ങ ളെയും മനഃശ്ശക്തിയാൽ ചെറുത്തുതോൽപ്പിക്കാനുള്ള ഉൾക്കരുത്ത് *മണ്ണി*ലെ പാറു വിനുണ്ട്. കാൽപ്പനിക സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പരിവേഷത്തോടൊപ്പം കലാത്മകതയും ബുദ്ധിപരതയും *ഉൾക്കടലി*ലെ റീനയിൽ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നു. ഗ്രാമപരിസര ത്തിൽവെച്ച് പലവിധ പ്രലോഭനങ്ങളാൽ ഉയരം കുറഞ്ഞ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ വിവാഹം കഴിക്കുകയും നഗരത്തിലെ വ്യത്യസ്തമായ സാഹചര്യത്തിൽ തന്റെ തീരുമാനം പരിഹാസ്യമാകുന്നതറിഞ്ഞ് നിരാശയാവുകയും ചെയ്യുന്ന സാധാരണ ക്കാരിയായ നാട്ടിൻപുറത്തുകാരിയാണ് *മേള*യിലെ ശാരദ. പെണ്ണുങ്ങളെയെല്ലാം പിഴച്ചവരായി മുദ്ര കുത്തുന്ന ആൺബോധത്തെ പ്രതിസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്ന

കോലങ്ങളിൽ നിഷ്കളങ്കതയുടെ മുഖമായ കുഞ്ഞമ്മയും സിനിമയുടെ മായിക ലോകത്താൽ വഞ്ചിക്കപ്പെടുകയും നാട്ടുകാരാൽ പരിഹാസ്യയുമായി അകത്തള ത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങിയൊതുങ്ങുന്ന ഏലിയാമ്മയുടെ മകൾ ലീലയും ആൺനോട്ട ത്തിന്റെ അതിക്രൂരമായ ഇരയായ ദേവയാനിയും തന്റേടത്തിന്റെയും സ്വതന്ത്രചിന്ത യുടെയും മുഖമായ കൊച്ചുത്രേസ്യയുമെല്ലാം ശക്തമായ സ്ത്രീമാതൃകകളാകു ന്നുണ്ട്. കോടമ്പാക്കത്തെത്തി വഞ്ചിക്കപ്പെടുന്ന ലീലയെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട് *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ ലേഖയുടെ പാത്രചിത്രണം. വഴക്കാളികളായി പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്ന ചന്തമറിയവും ഏലിയാമ്മയും കുടുംബത്തെ ഉത്തരവാദിത്തത്തോടെയും കണിശതയോടെയും നയിക്കുന്ന പച്ചയായ ഗ്രാമീണസ്ത്രീയാവിഷ്കാരങ്ങളാണ്.

*യവനിക*യിലെ രോഹിണിയും *കഥയ്ക്ക് പിന്നിലെ* വനിതയും ഇരകളാവു കയും അതിനെ ശക്തമായി പ്രതിരോധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വേട്ടക്കാരെ കൊന്നുകൊണ്ടു സംഭവിക്കാനിരിക്കുന്ന ഇരക്കണ്ണികളെ പൊട്ടിക്കുന്നുണ്ടവർ. *ഈ കണ്ണികൂടി*യിലെ സൂസനാകട്ടെ, ലഹരിക്കടിമയായ ഭർത്താവിന്റെ പിടിപ്പുകേടു കൊണ്ട് ജീവിതം വഴിമുട്ടുന്ന, പാതിവ്രത്യമുപേക്ഷിച്ച് ഉത്തരവാദിത്തമേറ്റെടു ക്കുകയും ഒടുക്കം ജീവൻതന്നെ വെടിയുകയും ചെയ്യുന്നു. ബേബിയെപ്പോലെത ന്നെ നഷ്ടമൂല്യങ്ങളുടെ ഇരയായി സഹോദരി ആനിയും *ഇരകളിൽ* പ്രത്യക്ഷപ്പെ ടുന്നുണ്ട്. ഉപാധികളില്ലാതെ പ്രണയിക്കുകയും പ്രണയംതന്നെ വിനയായി വരു മ്പോൾ തന്റേടത്തോടെ എതിർത്ത് പോരടിക്കാനുമുള്ള ശേഷി *ഇരകളി*ലെ നിർമല യ്ക്കുണ്ട്. സാമൂഹികമായും സാമ്പത്തികമായും വ്യത്യസ്ത തുറകളിലുള്ള ആലീസും അമ്മിണിയും വാസന്തിയും പരിചരണത്തിലും പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലും വ്യത്യസ്തർ തന്നെ. *മറ്റൊരാളി*ലെ സുശീല അകത്തളത്തിലെ അസ്വാതന്ത്ര്യ ത്തിൽനിന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് നിശ്ശബ്ദമായി കുതറി മാറി പരാജയപ്പെടുന്ന സ്ത്രീസ്വത്വമാകുന്നുവെങ്കിൽ സ്വയം പര്യാപ്തയായ ആധുനിക കാഴ്ചപ്പാടുകൾ വെച്ച് പുലർത്തുന്ന, വിശകലനശേഷിയും പ്രതികരണശേഷിയുമുള്ള മറ്റൊരു സ്ത്രീമുഖമാണ് വേണി.

ലൈംഗികവൃത്തി തൊഴിലാക്കിയ സ്ത്രീകളെയും അവരുടെ പ്രവൃത്തിപരി സരങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായി കാണിക്കാൻ ജോർജ് ശ്രമിച്ചിരുന്നുവെന്നത് *കഥയ്ക്ക് പിന്നി*ലെ സൂസനെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ ലേഖയെയും മുൻനിർത്തി പറയാനാകും. അമ്മിണിയെ സ്നേഹമസൃണമായി പരിചരിക്കുന്ന പൊന്നമ്മയ്ക്കും ആ നിഴൽ ജോർജ് നൽകുന്നുണ്ട്. മാമച്ചൻ ഉപേക്ഷിക്കുന്ന അമ്മിണിയെ അനുതാപപൂർവ്വം പരിപാലിക്കുന്നത് നെല്ലിമല എസ്റ്റേറ്റിൽ ചായയും ചാരായവും വിൽക്കുന്ന പൊന്നമ്മയാണ്. ചാക്കുണ്ണി അമ്മിണിയെ ലൈംഗിക മായി സമീപിക്കുമ്പോൾ അയാളെ ശാസിച്ചുകൊണ്ടും പ്രസവമടുക്കാനായ അവളെ ആശുപത്രിയിലെത്തിച്ച് സുരക്ഷയുറപ്പുവരുത്തിക്കൊണ്ടും അവളുടെ ദുരിതാവസ്ഥയ്ക്ക് കാരണമായ മാമച്ചനെ പ്രാകിക്കൊണ്ടുമെല്ലാം പൊന്നമ്മ അമ്മി ണിയോട് അനുതാപപ്പെടുന്നുണ്ട്. പെണ്ണിനെക്കൊണ്ട് അധികാരം നിലനിർത്തുക യെന്ന ഐറണി *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ പൂതനയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ അവത രിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പിതൃമേധാവിത്വപരമായ മൂല്യബോധങ്ങളെ ആശ്ലേഷിച്ച് കഴിയുന്ന, അധികാരായുധമാക്കുന്ന മറ്റൊരു സ്ത്രീമുഖമാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ഗോപിയുടെ അമ്മ ഗൗരി. ഭരണനിർവഹണത്തിൽ പുരുഷന്മാർക്കൊപ്പം അഴിമതിയിലും സ്വജനപക്ഷപാതത്തിലും പങ്കാളികളാകുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് പഞ്ചവടി റാഹേലും മണ്ഡോദരിയും. ഭരണപക്ഷത്തില്ലെങ്കിലും മാറി മറിയുന്ന രാഷ്ട്രീയപരിതോവസ്ഥകളെക്കുറിച്ച് ബോധ്യമുള്ള, അതിനനുസരിച്ച തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്നതിൽ അഗ്രഗണ്യയാണ് മണ്ഡോദരി. അഴിമതിയിൽ ഭരണപക്ഷത്തോടൊപ്പവും പണം കിട്ടിയാൽ പ്രതിപക്ഷത്തോടൊപ്പവും ചായാൻ ഒരുക്കമുള്ള റാഹേലും സുപ്രധാനമായ സ്ത്രീകഥാപാത്രമാണ്. പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ ഇവരും കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക്കായിത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതപരിസരത്തിനകത്ത് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളോരോരുത്തരെയും വ്യത്യസ്തമായിത്തന്നെ കാണിക്കുന്നുണ്ട് ജോർജ്.

ബെർഗ്മാൻ സൃഷ്ടിച്ച ബുദ്ധിപരതയേറെയുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് തനിക്ക് പഥ്യമെന്ന് പറയുന്ന, തന്റെ അമ്മയുടെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള, ഉത്തരവാദിത്തബോധത്തോടെയുള്ള, ശക്തമായ സാന്നിധ്യത്തിന്റെ സൂചനകളെക്കൂടി സ്ത്രീചിത്രണത്തിൽ സ്വീകരിക്കാറുണ്ടെന്ന് പറയുന്ന, ജോർജിൽ(കെ. ബി, 2015 : 190-191, 201) പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യസ്ത്രീയവബോധങ്ങൾ ഗുണാത്മകമായി ലയിച്ചുചേരുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ആത്മകഥാപരവും കലാപരവുമായ സ്വാധീനങ്ങൾ ഇടകലരുന്നതിനാലാകാം ഇത്രമേൽ വ്യത്യസ്തരായ സ്ത്രീകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകത്തിൽ വിഹരിക്കുന്നത്. അതേസമയം പലരേയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഒരു കണ്ണിയിൽ ഒന്നിച്ചുചേർക്കാനുമാകും. പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ പലതായിനിൽക്കുന്നവർതന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ ഐക്യപ്പെടുന്ന കാഴ്ച പലയിടത്തും കാണാമെന്നർത്ഥം. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഓരോ സ്ത്രീയും ഇരയാണെന്ന് വേണി പറയുന്നത് ജോർജിന്റെ ആത്യന്തികമായ രാഷ്ട്രീയപ്രസ്താവനയായി നിൽക്കുന്നു.

വ്യത്യസ്തരായ സ്ത്രീകളെപ്പോലെ വ്യത്യസ്തരായ പുരുഷന്മാരും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രഭൂമികയിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. അപകർഷതയാൽ അന്തർമുഖത്വം വരിക്കുകയും പൊരുത്തപ്പെടാത്ത ദാമ്പത്യത്താൽ മനസ്സിന്റെ താളംതെറ്റുകയും ചെയ്യുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപി, സമൂഹത്തിന്റെ പരിഹാസങ്ങൾക്കും ദുഷ്പ്രചരണങ്ങൾക്കുംമുന്നിൽ തളർന്നും തകർന്നും ജീവിതമവസാനിപ്പിക്കുന്ന *മേള*യിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി, ദാമ്പത്യത്താൽ മുറിവേൽക്കുമ്പോൾമാത്രം സ്വയംതിരിച്ചറിയുകയും സമൂഹത്തിൽ പരിഹാസ്യനാവുകയും ചെയ്യുന്ന, ചോദ്യങ്ങളവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ജീവിതമവസാനിപ്പിക്കുന്ന, *മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമൾ എന്നിവരെ ഉദാഹരിക്കാം. നിസ്സഹായരുടെ ദുഃഖങ്ങളിൽ പരിതപിക്കാനും അവരെ ചേർത്തുപിടിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന സഹാനുഭൂതിയുടെ പാത്രശരീരങ്ങളുമുണ്ട്. *യവനിക*യിലെ കൊല്ലപ്പള്ളിയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വർക്കിയും *കോലങ്ങളി*ലെ രാമൻനായരും *മറ്റൊരാളി*ലെ ബാലനും *മണ്ണി*ലെ മുളങ്കാടനും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ അൻസാരിയുമെല്ലാം ഈ വിധം പരോപകാരപ്രിയരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ. ആൾക്കൂട്ടഹിംസയാൽ ജീവിതം തകരുന്ന കേശവനെയും കാത്തവരായനെയും

പോലുള്ള നിസ്സഹായരും നിരാലംബരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളുമുണ്ട്. അതിഭാവുകത്വമോ അതിസാഹസികതയോ നിഴലിക്കാത്ത ജേക്കബ് ഈരാളിയെപ്പോലെയുള്ള കുറ്റാന്വേഷകരുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പല വിതാനങ്ങളുള്ള പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെയും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും.

6.4.1. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പാഠാന്തരബന്ധങ്ങൾ.

കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും സ്വഭാവസവിശേഷതകളാലും പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ കണ്ണിചേർക്കാൻ സാധിക്കും. ഉദാഹരണമായി *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയുടെ കഥാപാത്രത്തിൽ സദാ നിഴലിക്കുന്ന അന്തർമുഖത്വം പിന്നീട് *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലനിലും കാണാനാകും. *കോലങ്ങളി*ലെ ചെറിയാനിലും *യവനിക*യിലെ കൊല്ലപ്പള്ളിയിലുമതുണ്ട്. പതിഞ്ഞ നോട്ടങ്ങളും കുനിഞ്ഞ ശിരസ്സുമായി സദാ വിഷാദഭാവത്തിൽ അവർ തിരശ്ശീലയിലടയാളപ്പെടുന്നു. അതേസമയം ഈ അന്തർമുഖത്വത്തിന് രീതിഭേദങ്ങളുമുണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലന്റെയും *കോലങ്ങളി*ലെ ചെറിയാന്റെയും ജീവിതങ്ങളിൽ പ്രണയമാണ് നിർണായകമായി ഇടപെടുന്നത്. നിർണായകമായ ജീവിതസന്ധികളിൽ പലപ്പോഴും ഇവർ നിസ്സഹായരായി നിൽക്കുന്നതും കാണാം. ഭാവങ്ങളിൽ സാമ്യംതോന്നുന്ന ഇരുവരും പക്ഷെ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലും ലോകാവബോധത്തിലും വ്യത്യസ്തരാണ്. മുഴുനീള പ്രണയകാവ്യമായ *ഉൾക്കടലിൽ* രാഹുലന്റെ പ്രണയഭാവത്തിനാണ് ഊന്നൽ. *കോലങ്ങളി*ലെ ചെറിയാനാകട്ടെ, പല കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് പ്രണയത്തിന്റെ ഭാവവുമായി വരുന്ന ഒരു ചെറു കഥാപാത്രമാണ്. അതിലേറെ വരത്തൻ എന്ന സ്വത്വത്തിലാണ് അയാൾ അടയാളപ്പെടുന്നത്. ഈ ഒരു ഭാവപ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലേക്ക് *യവനിക*യിലെ കൊല്ലപ്പള്ളിയും വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന് പ്രണയത്തിന്റെ ഭാവവ്യതിയാനത്തെക്കാളേറെ മറ്റു ചില സന്ദേഹസൂചനകളാണ് നൽകാനുള്ളത്. ഇത്തരമൊരു അന്തർമുഖത്വം *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അത് *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലന്റേതിന് സമാനമായി കവിസഹജമായതോ *കോലങ്ങളി*ലെ ചെറിയാന് സമാനമായി അപരിചിതമായ സ്ഥലത്തെത്തിപ്പെട്ടതിന്റെയോ പ്രണയനൈരാശ്യത്തിന്റേതോ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടേതിന് സമാനമായി കൊലപാതകം മറച്ചുവെച്ചതിന്റെ പരിഭ്രമത്തിന്റേതോ അല്ല. മറിച്ച് തികച്ചും സാമൂഹികമായതോ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളാൽ ഉരുവായതോ ആണ്.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവപരിസരങ്ങളെയും സ്വഭാവവ്യതിയാനങ്ങളെയും ബാഹ്യലോകം സ്വാധീനിക്കുന്ന വിധമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. വിശാലമായ അർത്ഥത്തിലെടുക്കുമ്പോൾ *മേള*യിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി *ഇരകളി*ലെ ബേബിയോടും *യവനിക*യിലെ വിഷ്ണുവിനോടും ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കും. ഇവിടെ സമൂഹം, കുടുംബം എന്നീ രണ്ട് സ്ഥാപനങ്ങളും കഥാപാത്രസ്വഭാവപരിണാമങ്ങളിൽ നിർണായകമായിടപെടുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം സാദൃശ്യങ്ങളാരോപിക്കാനാകുമെങ്കിൽപ്പോലും പരിചരണത്തിലെ രീതിഭേദമാണ് രണ്ടിനെയും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനങ്ങളാക്കി മാറ്റി നിർത്തുന്നത്. കഥാപാത്രസ്വഭാവം ബാഹ്യപ്രേരണകളാൽ 'പരിണമിക്കുന്ന'തിന്റെ ഗ്രാഫിനെയാണ് *മേള*യിൽ അടയാളപ്പെടുത്തു

ന്നതെങ്കിൽ കുടുംബത്തിനകത്തുതന്നെയുള്ള പ്രേരണകളാൽ 'പരിണമിച്ച' ബേബിയുടെ ഹിംസയുടെ വേരുകളന്വേഷിച്ചുപോകുകയാണ് *ഇരകളിൽ*. *യവനിക* യിലാകട്ടെ, വിഷ്ണുവിനെ രൂപപ്പെടുത്തിയ കഥാപാത്രത്തെയാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. *മേള*യിൽ പരിണാമത്തെയും അതിന്റെ കാരണത്തെയുമാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിൽ *ഇരകളി*ലും *യവനിക*യിലും പരിണമിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേരുകളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളാണുള്ളതെന്ന് പറയാം. ഇങ്ങനെ പല കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തരെങ്കിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ അവരെ പലതരത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുത്താനാകും.

6.4.1.1 ഹിംസയുടെ വിവിധമുഖങ്ങൾ

മനുഷ്യനിലെ ഹിംസാവാഞ്ഛയുടെ രീതിഭേദങ്ങളെ കഥാപാത്രശരീരങ്ങളിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പല ചിത്രങ്ങളിലൂടെയും കെ. ജി. ജോർജ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും പല രൂപഭാവങ്ങളിൽ അത് ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് നിറയുന്നു. ആൺപെൺഭേദമില്ലാതെ അത് ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഹിംസയെത്തന്നെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തി അതിന്റെ വേരുകളെ മനോവിശകലനപരമായ അന്വേഷണത്തിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മാമച്ചനും ഗോപിയും ഗോപിയുടെ അമ്മയായ ഗൗരിയും *യവനിക*യിലെ അയ്യപ്പനും *ഇരകളി*ലെ മാത്തുക്കുട്ടിയും ബേബിയും ആനിയുമെല്ലാം പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെയും പ്രത്യക്ഷ-പരോക്ഷഹിംസകളുടെയും കഥാപാത്രമാതൃകകളാകുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. ഒറ്റപ്പെട്ട ആളുകളായല്ലാതെ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ഹിംസയും കാണാനാകും. *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും ഈ ആൾക്കൂട്ടമാതൃകകളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഇങ്ങനെ പല തരത്തിൽ പടർന്നുകിടക്കുകയും പരസ്പരം കണ്ണിചേരുകയും ചെയ്യുന്ന ഹിംസയുടെ കഥാപാത്രമാതൃകകൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും പല ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ ആലീസിന്റെയും അമ്മിണിയുടെയും ജീവിതത്തിൽ പ്രതികൂലമായിടപെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ആലീസിന്റെ ഭർത്താവായ മാമച്ചൻ. പണത്തിനും അന്തസ്സിനും മാത്രം വില കൽപ്പിക്കുന്ന മാമച്ചന് ബന്ധങ്ങൾ വിൽപ്പനച്ചരക്കുകൾ മാത്രമാണ്. ആലീസിനെ നിരന്തരം ഉത്തമസ്ത്രീയാവാൻ ഉദ്ഘോഷിക്കുകയും സ്വന്തം പുരുഷത്വത്തിൽ ഊറ്റംകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടയാൾ. സാമ്പത്തികലാഭത്തിനായി ഭാര്യയെപ്പോലും പണയപ്പണ്ടമാക്കുന്ന, അടുക്കളക്കാരിയെ വെറും ഭോഗവസ്തുവായി മാത്രം കരുതുന്ന മാമച്ചൻ പക്ഷെ സ്വന്തം പ്രതിഛായ നിലനിർത്തുന്നതിൽ സദാ ശ്രദ്ധാലുവാണ്. 'നല്ലൊരുത്തന്റെകൂടെ ഇവര് നിന്നെ കെട്ടിച്ചയക്കു'മെന്ന് വർക്കി മാമച്ചന്റെ കുടുംബത്തെപ്രതി അമ്മിണിയോട് പറയുന്നതിൽ അവരുടെ മാന്യതയുടെ മുഖംമൂടി വ്യക്തമാകുന്നു. ഒളിച്ചോടിപ്പോയ നിഷയെ തിരികെ വീട്ടിലെത്തിക്കുമ്പോൾ കുടുംബക്കാർക്കിടയിൽവെച്ച് ആലീസിനെ കുറ്റപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സ്വന്തം പ്രതിച്ഛായയെ ഭദ്രമാക്കുന്ന മാമച്ചനെ കാണാനാകും. ആലീസുമായുള്ള ബന്ധത്തിൽനിന്ന് ജോസിനെ പിൻതിരിപ്പിക്കാനായി ചെല്ലുമ്പോഴും വിവാഹമോചനമാവശ്യപ്പെട്ട് സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ച

ആലീസിനെ തിരികെക്കൂട്ടാൻ ചെല്ലുമ്പോഴുമെല്ലാം പ്രതിച്ഛായയ്ക്ക് കോട്ടം തട്ടാതിരിക്കാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടയാൾ. ഇങ്ങനെ മറ്റുള്ളവരുടെ മുന്നിൽ മാന്യൻ ചമയുന്ന മാമച്ചന്റെ യഥാർത്ഥമുഖം ആലീസിന്റെ കുറ്റപ്പെടുത്തലുകളിലും അമ്മിണിയോടുള്ള അതിക്രമത്തിലും മാത്രമാണ് വെളിപ്പെടുന്നത്. മാമച്ചൻ ആലീസിനെ ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കുന്നത് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണാനാകുന്നില്ലെങ്കിലും ഹിംസയുടെ ഭൂതകാലവടുക്കൾ ആലീസിൽനിന്ന് കേൾക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സമ്പത്തും അധികാരവുമുപയോഗിച്ച് സർവ്വവും വിലയ്ക്കുവാങ്ങുന്ന, ബന്ധങ്ങൾക്കും സ്വന്തങ്ങൾക്കും വില കൽപിക്കാതെ സ്വന്തം പ്രതിച്ഛായയിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനായ മാമച്ചന്റെ പരോക്ഷഹിംസയാണ് ആലീസിന്റെ ജീവിതത്തെ ദുഃസ്സഹമാക്കുന്നതും ദുരന്തത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതും.

ചൂഷിതാവസ്ഥയുടെ വിവിധ മുഖങ്ങളെന്നവണ്ണം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തരെങ്കിലും ചൂഷണരൂപങ്ങളുടെ വിവിധഭാവങ്ങളെന്ന വിധമാണ് മാമച്ചന്റെയും ഗോപിയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളെ സംവിധായകൻ മുഖാമുഖം നിർത്തുന്നത്. പ്രത്യക്ഷഹിംസയേതുമില്ലാതെ പരോക്ഷഹിംസയെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന കഥാപാത്രമാണ് മാമച്ചനെങ്കിൽ പ്രത്യക്ഷഹിംസയാൽ വാർക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രശരീരമാണ് വാസന്തിയുടെ ഭർത്താവ് ഗോപി. ഉത്തരവാദിത്തബോധമില്ലാത്ത, മുഴുനീള മദ്യപാനിയായ ഗോപി വാക്കിലും നോക്കിലും ഹിംസ നിറച്ച കഥാപാത്രമാണ്. വാസന്തിയെ സ്നേഹത്തോടെ സമീപിക്കുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അവർ തമ്മിലുള്ളത് യാന്ത്രികമായ ഒരു ബന്ധസ്ഥിതിയാണെന്ന് പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ശബ്ദം കനപ്പിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ വാസന്തിയെ വരുതിയിലാക്കുന്ന അയാൾ ശാരീരികമായി കീഴ്പ്പെടുത്തിയാണ് വാസന്തിയെ പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതുപോലും. ദാമ്പത്യബലാൽക്കാര (Marital Rape)ത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണയാഥാർത്ഥ്യത്തെ ആ കഥാപാത്രത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്താൻ ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നു. ജീവിതപങ്കാളിക്കുമേൽ ശാരീരികമായും മാനസികമായും ഹിംസ പ്രവർത്തിക്കുന്ന, പുരുഷാധിപത്യമൂല്യങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്ന യാഥാസ്ഥിതിക ഭർത്താവായിടപെടുന്ന ഗോപി അങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷഹിംസയുടെ കഥാപാത്രമാതൃകയായി മാറുകയാണ്. ഇങ്ങനെ അക്രമത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ ഒരിടത്തും കാണിക്കാത്ത, പരോക്ഷമായി വിധേയത്വങ്ങളെ മുതലെടുക്കുകയും അതിലൂറ്റം കൊള്ളുകയും മാന്യതയുടെ മുഖംമൂടിയഴിയാതെ കാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന മാമച്ചനിൽനിന്ന് പ്രകടമായിത്തന്നെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട് ഗോപി. ഭാര്യാമാതാവിനോട് തട്ടിക്കയറിയുന്ന, അവളുടെ സുഹൃത്തിനോടുപോലും അമാന്യമായി പെരുമാറുന്ന, ജോലിയ്ക്കുപോകുന്ന വാസന്തിയെ സംശയദൃഷ്ടിയോടെ വീക്ഷിക്കുന്ന, അവളെ ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കുന്ന ഗോപിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മാന്യത വിഷയമേയല്ലെന്നുകാണാം. അയാളുടെ അക്രമപ്രകൃതി അത്രമേൽ പ്രത്യക്ഷവും പ്രതിലോമകരവുമാണ്.

ശാസിക്കാനോ തിരുത്താനോ ശ്രമിക്കാത്ത മാതാവ് ഗൗരിയിലൂടെ ഹിംസയുടെ മറ്റൊരു മുഖത്തെ ജോർജ് കാണിച്ച് തരുന്നുണ്ട്. പലപ്പോഴും മകന്റെ കൊള്ളരുതായ്മകളെ അംഗീകരിക്കുകയും വാസന്തിയെ അധികാരപരമായി കീഴട

ക്കുന്നതിൽ ഗോപിയോടൊപ്പം പങ്കുചേരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടവർ. കുളിയും ജപവുമായിക്കഴിയുന്ന ഗൗരിയിൽ കരുണയുടെ ലവലേശം കാണാനാകില്ല. വേലക്കാരികളോടുള്ള അവരുടെ ദാക്ഷിണ്യലേശമില്ലാത്ത പെരുമാറ്റത്തെക്കുറിച്ച് വാസന്തി അവളുടെ അമ്മയോട് പരാതി പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. മുഴുവൻ സമയവും ഭഗവത്ഗീത വായിച്ചാണ് ഗൗരിയുടെ ഇരിപ്പെന്നതും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന് വക നൽകുന്ന ഒന്നാകുന്നുണ്ട്. പിതൃമേധാവിത്വപരമായ മൂല്യബോധങ്ങളെ ആശ്ലേഷിച്ചുകഴിയുന്ന, അധികാരം ആയുധമാക്കുന്ന മറ്റൊരു സ്ത്രീമുഖം വാസന്തിയുടെ ഭർത്തൃമാതാവായ ഗൗരിയിൽ കാണാനാകും. ഒരു പരിധി വരെ മകന്റെ നിരുത്തരവാദപരവും അക്രമപരവുമായ പ്രവൃത്തികൾക്ക് മാതാവ് ഗൗരിയും കാരണക്കാരിയാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

സമ്പത്തും അധികാരവുമുപയോഗിച്ച് സർവ്വതും വെട്ടിപ്പിടിച്ച് മുന്നേറുന്ന ബന്ധങ്ങൾക്ക് വിലകൽപ്പിക്കാത്ത *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മാമച്ചന്റെ മറ്റൊരു ഛായ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം *ഇരകളി*ലെ മാത്തുക്കുട്ടിയിലും കാണാനാകും. അവരാകട്ടെ, ഒരേ സമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളിൽ വാർക്കപ്പെട്ടവരാണുതാനും. സദാ ഗൗരവപ്രകൃതമായ, അധികാരത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും ഹുങ്കും പ്രകടമായ മാത്തുക്കുട്ടിയാണ് പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബത്തിലെ ഹിംസാമാതൃക. എസ്റ്റേറ്റിലെ തൊഴിലാളിപ്രശ്നം പണമുപയോഗിച്ച് നയപരമായി പരിഹരിക്കുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അയാളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതുതന്നെ. ഇരുപക്ഷത്തോടും നയപരമായി പെരുമാറിക്കൊണ്ട് അവർ പോയതിന് ശേഷംമാത്രം 'കഴുവേറികളെ'ന്ന് വിളിച്ചുകൊണ്ട് അയാളിലെ മുതലാളി ഉണരുന്നതും കാണാം. ബേബിയുടെ റാഗിംഗ് കേസ് പണംകൊണ്ടും രാഷ്ട്രീയസ്വാധീനമുപയോഗിച്ചും ഒത്തുതീർപ്പാക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയക്കാരും പോലീസുകാരും മതമേലധികാരിയും അയാളുടെ വരുതിയിലുണ്ട്. മക്കളും കുടുംബവും തന്റെ വരുതിയിൽ നിൽക്കണമെന്ന ശാഠ്യവും അയാൾക്കുണ്ട്. സണ്ണി തന്റെ ഓഹരി ചോദിക്കുമ്പോൾ അയാളെ ശാസിക്കുന്നതിലും കുടുംബത്തിലെ ഛിദ്രാവസ്ഥ ഓർമിപ്പിക്കാൻ വരുന്ന ഭാര്യാസഹോദരൻ സിറിയകിനെ നിന്ദിച്ചുവിടുന്നതിലും മകൾ ആനിയുടെ വഴിവിട്ട സഞ്ചാരമറിയിച്ച് വിവാഹമോചനമാവശ്യപ്പെടുന്ന ആൻഡ്രൂസിനെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തി അപമാനിച്ചുവിടുന്നതിലുമെല്ലാം മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ താൻപോരിമയും ആധിപത്യമനോഭാവവും മൂർത്തമായി വെളിപ്പെടുന്നു. കുടുംബത്തോടും സ്വന്തക്കാരോടും മാത്രമല്ല സ്വന്തം ഭാര്യയോടും മക്കളോടും അപ്പനോടുമോ അയാൾ അധികം അടുപ്പമോ സ്നേഹമോ കാണിക്കുന്നില്ല. മക്കൾ കൂടുതൽക്കൂടുതൽ അക്രമപ്രവർത്തികളിലേക്ക് നീങ്ങുമ്പോൾ നിസ്സഹായയെങ്കിലും മാത്തുക്കുട്ടിയോട് പരിഭവിക്കുന്ന അന്നാമ്മയോട് മാത്തുക്കുട്ടി പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. 'പണമുണ്ടാക്കാൻ അതിന്റേതായ വഴികളുണ്ട്. അതാണുങ്ങളുടെ ജോലിയാ. നീ അടുക്കളേലെ കാര്യം നോക്കിയാ മതി' എന്നാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* സഹോദരിയെക്കൂടി തന്നോടൊപ്പം പുതിയ സ്കൂളിലേക്കയക്കണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്ന ടോണിയോട് അവൾ പഠിച്ചിട്ടെന്തിനാണെന്നും വല്ലവന്റേയുമൊപ്പം പറഞ്ഞുവിടാനുള്ളതാണെന്നും നീയാണച്ഛന്റെ ബിസിനസ് നോക്കേണ്ടതെന്നുമെല്ലാം പറയുന്ന മാമച്ചന്റെ മനോഗതിയിലെ യാഥാസ്ഥിതികത്വവും പുരുഷാധിപത്യപ്രവണതയുമെല്ലാം

മാത്തുക്കുട്ടിയിലും അനുരണനംചെയ്യുന്നതിന്റെ പ്രത്യക്ഷോദാഹരണമാകുന്നുണ്ടിത്. തനിക്ക് കീഴ്പ്പെടാത്ത മകൻ ബേബിയെ കൊല്ലാൻപോലും മാത്തുക്കുട്ടിയ്ക്ക് മടിയില്ല. ഈ അമിതാധികാരത്തിന്റെ ഇരകളാണ് ഒരർത്ഥത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ കുടുംബത്തിലെ ഓരോ കണ്ണികളും. അച്ഛന്റെ അധികാരപരിധിയിൽനിന്ന് ഭാഗംവാങ്ങി സ്വതന്ത്രനാകാനാകാതെ, ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള ജോലി തെരഞ്ഞെടുക്കാനാകാതെ, മുഴുനീള മദ്യപാനിയായി അധികസമയവും വീട്ടിൽ ചടഞ്ഞുകൂടിയിരിക്കുന്ന *ഇരകളി*ലെ സണ്ണിയും കള്ളത്തടിവെട്ടും കഞ്ചാവുകച്ചവടവുമായി അച്ഛന്റെ പാത പിന്തുടരുന്ന കോശിയുമെല്ലാം അതിന്റെ ബാക്കിപത്രങ്ങളാണ്. കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ ജനാധിപത്യവിരുദ്ധതയുടെ മൂർത്തമായ ഉദാഹരണങ്ങളായി ജോർജ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയും മാമച്ചനും പുരുഷാധിപത്യക്രമത്തിലെ ഹിംസാമാതൃകകളെന്ന വിധം തെളിച്ചത്തോടെ വരച്ചിടപ്പെടുന്നു. അതുവഴി ജനാധിപത്യപരമായ, സ്നേഹവിശ്വാസങ്ങളിലൂന്നിയ, കുടുംബ ഇടങ്ങളുടെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി നിരന്തരം ഓർമിപ്പിക്കുകയാണ് മിക്ക ആഖ്യാനങ്ങളും.

സ്നേഹമസൃണമാകേണ്ടുന്ന ദാമ്പത്യജീവിതങ്ങൾ പല മട്ടിൽ കലുഷിതമാകുന്നതിന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയ ഹിംസകൾ കാരണമെന്ന് ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും മറ്റു ചിത്രങ്ങളിലും ജോർജ് ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത ദാമ്പത്യത്താൽ മുറിവേൽക്കുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയിൽപ്പോലും പരോക്ഷ ഹിംസ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ചലച്ചിത്രകാരൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നിർമമവും നിസ്സംഗവുമായ ഗോപിയുടെ പ്രവൃത്തികളും സുമിത്രയുടെ വീട്ടിലേക്കു പോകുന്നതിലുള്ള പ്രതികൂലമനോഭാവവുമെല്ലാം ദാമ്പത്യത്തിലെ സംഘർഷങ്ങൾക്ക് കാരണമാകുന്നു. പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത സ്വഭാവങ്ങളുടെ സംഘർഷങ്ങൾകൂടി ദാമ്പത്യപരാജയത്തിന് ഹേതുവാകുന്നുണ്ട്. സുശീലയെ പ്രകടമായി വിലക്കുകയോ ശാരീരികാക്രമണങ്ങളിലൂടെ വിധേയപ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യുന്നില്ലെങ്കിൽപ്പോലും യാന്ത്രികമായിത്തുടരുന്ന ചിട്ടകളിലൂടെയും നിസ്സംഗമായ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം *മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമളിലും പരോക്ഷഹിംസയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണം കാണാനാകും. പ്രലോഭിപ്പിച്ചും പ്രത്യാശ നൽകിയും ലേഖയെ ശാരീരികമായി ചൂഷണംചെയ്ത് കോടമ്പാക്കം തെരുവിന്റെ അരക്ഷിതാവസ്ഥയിലേക്ക് തള്ളിവിട്ട പോൾരാജിലും 'അലസിപ്പോയ അഡ്വെഞ്ചർ' എന്ന് ലേഖയുമായുള്ള ബന്ധത്തെ നിസ്സാരവത്ക്കരിക്കുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിലും ഹിംസയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണങ്ങളുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഹിംസാപ്രകൃതിയെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തി ആഖ്യാനം ചമയ്ക്കാനും ജോർജ് ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അയ്യപ്പനെ കേന്ദ്രമാക്കി രചിച്ച *യവനിക*യും ബേബിയെ കേന്ദ്രമാക്കി രചിച്ച *ഇരകളും* ഇതിന്റെ പ്രകടോദാഹരണങ്ങളാണ്. എന്നാൽ സാമൂഹികപരമായും മനോവിശകലനപരമായും രണ്ട് പശ്ചാത്തലങ്ങളിലാണ് രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഹിംസയുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തെ ജോർജ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

മാമച്ചന്റെയോ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയോ സാമൂഹികപരിസരമല്ല *യവനിക*യിലെ അയ്യപ്പന്റേത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ മദ്യപാനം, സ്ത്രീശരീരത്തിനുമേലുമുള്ള കടന്നുകയറ്റം എന്നിങ്ങനെയുള്ള കണ്ണികളിൻമേൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ഗോപി

യുമായാണ് അയ്യപ്പനെ ബന്ധിപ്പിക്കാനാവുന്നത്. അപ്പോഴും കുടുംബത്തിനകത്തുള്ള ഹിംസയേയാണ് ഗോപിയിലൂടെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുന്നതെങ്കിൽ കുടുംബവും കവിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ഹിംസയാണ് *യവനിക*യിൽ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നതെന്ന പരിചരണവ്യത്യാസമുണ്ട്.

ആദ്യഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം പേരുമാത്രമായി, മറ്റുള്ളവരുടെ വാചകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അയ്യപ്പൻ ദൃശ്യപരമായി പെട്ടെന്നാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് കയറിവരുന്നതും മുഴുനീളമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിറയുന്നതും. മദ്യപാനിയും വഴക്കാളിയും സ്ത്രീലമ്പടനും സർവ്വോപരി കലാകാരനുമായ അയ്യപ്പനെയാണ് നാടക ഉടമയായ വക്കച്ചൻ ഓർമിക്കുന്നതെങ്കിൽ ക്രൂരനും ആക്രമിയും പീഢകനുമായ അയ്യപ്പനാണ് രോഹിണിയുടെ ഓർമയിൽ തെളിയുന്നത്. നാടകട്രൂപ്പിലെ ഓരോ അഭിനേതാക്കൾക്കും അണിയറപ്രവർത്തകർക്കും വ്യത്യസ്തനായ അതേസമയം ഹിംസയുടെ ഏകരൂപമായ അയ്യപ്പനെക്കുറിച്ചാണ് പറയാനുള്ളത്. ഒരുതരത്തിലും നാടകക്കൂട്ടായ്മയുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകാൻ സാധിക്കാത്ത ഒറ്റയാനാണ് അയ്യപ്പൻ. ആ അർത്ഥത്തിൽ അയാൾ നാടകക്കൂട്ടായ്മയ്ക്ക് വെളിയിലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമയിലൊരിടത്തും അനുകമ്പയർഹിക്കുന്നവനോ നിരാശനോ വിഷാദവാനോ ആയി അയാൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. മറിച്ച് ഹിംസയുടെ മൂർത്തീരൂപമായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉത്തരവാദിത്തബോധമില്ലാത്ത അച്ഛനായും നാടുനീളെ സംബന്ധവുമായി നടക്കുന്ന ഭർത്താവുമായുമെല്ലാം അയാൾ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. *പെരുവഴിയമ്പല*(പി. പത്മരാജൻ, 1979)ത്തിലെ പ്രഭാകരൻപിള്ളയെപ്പോലെ മറ്റുള്ളവരുടെ ഭയമാണ് അയാളുടെ ഹിംസയുടെ ശക്തികേന്ദ്രം. രോഹിണിയെ ബലാത്കാരം ചെയ്ത പിറ്റേ ദിവസം ഒന്നും സംഭവിക്കാത്ത മട്ടിൽ അവളെ നാടകക്യാമ്പിലേക്ക് റിഹേഴ്സലിന് പോകാനായി ഒരുങ്ങുവാൻ നിർബന്ധിക്കുന്ന ചലച്ചിത്ര സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഒരുങ്ങാൻ കൂട്ടാക്കാതെ, വീട്ടിലേക്ക് തിരികെപ്പോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രോഹിണിയുടെ കഴുത്തിന് നേർക്ക് വലതുകൈവിരലുകൾ നീട്ടിക്കൊണ്ട് 'എന്റെ ഈ വിരലുകൾ കണ്ടോ, ഇതങ്ങോട്ടടുത്താലുണ്ടല്ലോ, നിന്റെ കഴുത്തിലെ ഞരമ്പുകൾ പൊട്ടിച്ചിതറും. ഉയിരുവേണമെങ്കിൽ വേഗം ഡ്രസ്സ് മാറിക്കോ' എന്നാണ് അയ്യപ്പൻ പറയുന്നത്. തലേന്ന് രാത്രിയിലെ ഇരുൾ നിറഞ്ഞ് ഭീതിപടർത്തിയ അയാളുടെ മുഖം പകൽ വെളിച്ചത്തിലും ക്രൗര്യത്തോടെ അവൾക്ക് നേരെയടുക്കുന്നത് കാണാനാകുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം അയ്യപ്പന്റെ രൂപവും ശരീരഭാഷയും മൂർത്തമായ ഹിംസയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുംവിധമാണ് പെരുമാറുന്നത്. വാക്കിലും നോക്കിലും പ്രവൃത്തിയിലും അടിമുടി അക്രമോത്സുകനായ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ അത്രമേൽ സൂക്ഷ്മമായി വരച്ചിടുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

അയ്യപ്പനിലെ ഹിംസയുടെ വേരുകളെ പരതിച്ചെല്ലാനുള്ള സാഹചര്യം പ്രത്യക്ഷമായില്ലെങ്കിലും കുറ്റാന്വേഷകന്റെ വാചകങ്ങളിലൂടെ (പതിനഞ്ചാംവയസ്സിൽ നാടുവിട്ട) അയാളുടെ അരക്ഷിതമായ ബാല്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും അയാളെ പരുവപ്പെടുത്തിയ സാഹചര്യങ്ങൾക്കല്ല മറിച്ച് അയാളുടെ ഹിംസയുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിനും അതിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന അയാളുടെ അനിവാര്യമായ ദുരന്തത്തിനുമാണ് ചിത്രത്തിൽ ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്ന

ത്. *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുടെ ഹിംസ ഈ മട്ടിൽ വേരില്ലാത്ത ഒന്നല്ല. അവന്റെ ഹിംസയുടെ വേരുകൾ കുടുംബത്തിനകത്തുതന്നെയാണ് അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവന്റെ സ്വഭാവഘടന അത്രമേൽ സങ്കീർണമാണുതാനും.

6.4.1.2. ഛിദ്രമായ കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരകൾ

ബന്ധങ്ങൾക്കും പരസ്പരമുള്ള സഹവർത്തിത്വത്തിനുമൊന്നും യാതൊരു വിലയും കൽപ്പിക്കാത്ത, പണത്തിനും അധികാരത്തിനും ഹിംസയ്ക്കും മാത്രം വില കൽപ്പിക്കുന്ന കുടുംബത്തിന്റെ ഛിദ്രഘടനയാണ് ബേബിയിൽ ഹിംസയുടെ വിത്തുകൾ പാകുന്നത്. അപചയിച്ച കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയുടെ, നഷ്ടമൂല്യങ്ങളുടെ ഇരയായ ബേബിയും അയാൾക്കിരയാകുന്നവരും ചേർന്ന് ഇരകളുടെ ഒരു ശ്രേണിതന്നെ ചിത്രത്തിൽ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. വ്യവസ്ഥയുടെ ഇരയായ ബേബിയെ സൂക്ഷ്മത്തിലും ബേബിയുടെ ഇരകളാകുന്ന, സാമൂഹികമായും സാമ്പത്തികമായും അയാളെക്കാൾ താണനിലയിലുള്ള, മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥൂലമായും ചിത്രത്തിലടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ആരോടും പ്രകടമായ അടുപ്പം കാണിക്കാത്ത ബേബി ആകെ അടുത്തിടപഴകുന്നത് വല്യപ്പച്ചനായ പാപ്പിയോടും കാമുകിയായ നിർമലയോടും സുഹൃത്തായ രാഘവനോടുമാണ്. നിർമലയോടുള്ള പ്രണയത്തിനുപോലും അക്രമത്തിന്റെ ഭാഷയാണ്. അവളെക്കെട്ടാൻ വരുന്ന ബാലനെ കൊന്നും രാഘവനെ ആക്രമിച്ചും ആ ബന്ധങ്ങളും വഷളാക്കുന്നുണ്ട്.

വീട്ടിലെ വേലക്കാരനായ ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാതകത്തോടെയാണ് ബേബിയുടെ കൊലപാതകപരമ്പര ആരംഭിക്കുന്നത്. ഉണ്ണൂണ്ണിയ്ക്കുശേഷം നിർമലയെ കല്യാണംകഴിക്കാൻ വരുന്ന ബാലനെ കൊല്ലുന്നു. സഹോദരി ആനിയെയും അപ്പൻ മാത്തുക്കുട്ടിയെയും കൊല്ലുന്നതായി സ്വപ്നം കാണുന്നു. വല്യപ്പച്ചനെ കൊന്നുകൊണ്ട് മുക്തി നൽകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ബേബിയുടെ കൊലപാതകങ്ങളെയും കൊലപാതകസ്വപ്നങ്ങളെയുമെല്ലാം ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിച്ചുകൊണ്ടാണ് അയാളിലെ അക്രമവാസനയുടെ തീക്ഷ്ണതയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കൃത്യമായി ആസൂത്രണംചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഓരോ ആക്രമണത്തിനും ബേബി മുതിരുന്നത്. കോളേജിലെ ജൂനിയർ വിദ്യാർത്ഥികളെ റാഗ് ചെയ്യാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന ബേബി കഴുത്തിൽ കുരുക്കാനുള്ള വയറും ആക്രമിക്കാനുള്ള പേനാക്കത്തിയും അരയിൽത്തിരുകിയാണ് മുറിയ്ക്ക് പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കൊല്ലാൻവേണ്ടി രാത്രിയിൽ പുറത്തേക്കിറങ്ങേണ്ടതിനാൽ ആരും കാണാതെ നേരത്തേ തന്നെ ഏണി കരുതിവെയ്ക്കുന്നു. നേരത്തേ ഭക്ഷണം കഴിച്ച് മുറിയിൽച്ചെന്ന് ബാലനെ കൊല്ലാനായി തയ്യാറെടുപ്പ് നടത്തുന്നു. കറുത്തവസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ് ഇരുട്ടിലലിഞ്ഞാണവനിറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുന്നത്. തിരിച്ചറിയാതിരിക്കാനായി കറുത്ത ഷർട്ട് കീറി മുഖംമൂടി ഉണ്ടാക്കി ധരിച്ചാണ് രാഘവനെ അക്രമിക്കാനൊരുങ്ങുന്നത്. പിടിക്കപ്പെടരുതെന്ന നിശ്ചയമുള്ളതിനാൽ അവൻ ചെയ്യുന്ന രണ്ട് കൊലപാതകങ്ങളുടെയും തെളിവ് നശിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഉണ്ണൂണ്ണിയെ വയർകുരുക്കിക്കൊല്ലുകയും ശവം ഉത്തരത്തിൽ കെട്ടിത്തൂക്കി ആത്മഹത്യയാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ബാലന്റെ മോതിരവും പണവുമെടുത്ത് പുഴയിലെറിഞ്ഞ് മോഷണശ്രമത്തിനിടെയാണ് ബാലൻ കൊല്ലപ്പെട്ടതെന്ന്

വരുത്തിത്തീർക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കൃത്യമായി ആസൂത്രണംചെയ്തും അതീവ ശ്രദ്ധ യോടുംകൂടിത്തന്നെയാണ് ബേബി ഓരോ കൊലപാതകങ്ങളും നടത്തുന്നത്. അതേസമയം ഓരോ കൊലപാതകത്തിനുശേഷവും അയാൾ ഏങ്ങലടിച്ചുകരയു ന്നതും കാണാം. കൊലപാതകം ചെയ്യാനുള്ള അയാളുടെ അനിയന്ത്രിതമായ ത്വര(Urge to kill)യാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്.

മറ്റുള്ളവരോടുള്ള ക്രൂരതയിൽ ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്ന മനോഭാവം(Sadism) മാത്രമല്ല ആത്മപീഢനത്വര(Masochism)കൂടി ബേബിയിൽ കുടികൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കൊന്നതിന് ശേഷം ആനിയോടതിനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞ് അവളുടെ പരിഭ്രമം ആസ്വദിക്കുന്നതിലും ബാലന്റെ മരണത്തിൽ അനുശോചനമറിയിക്കുംവി ധത്തിൽ നിർമലയെ സമീപിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം അയാളുടെ പരപീഢനത്വര വെളി പ്പെടുന്നുണ്ട്. സ്വന്തം കൈവിരലിൽ കോമ്പസ് കൊണ്ട് മുറിവുണ്ടാക്കി ചുവരിലെ ചിത്രത്തിന് രക്തതിലകം ചാർത്തുന്നതും കത്തികൊണ്ട് കൈത്തണ്ട മുറിച്ച് ലഹ രി കണ്ടെത്തുന്നതുമെല്ലാം ബേബിയുടെ ആത്മപീഢയുടെ വെളിപ്പെടലുകളാണ്. കുരുക്കുണ്ടാക്കി സ്വന്തം കഴുത്തിലിട്ടാണ് അവൻ അളവ് പരിശോധിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകമായ സ്വഭാവപ്രകൃതിയെ ചിത്രത്തിൽ പലയിട ങ്ങളിലായി വരച്ചിടുന്നുണ്ട്.

തന്നെക്കാൾ ഏറെ താണ ആളുകളെ മാത്രമേ ബേബിക്ക് കൊല്ലാൻ സാധി ക്കുന്നുള്ളൂവെന്നതും അയാളുടെ കുടുംബത്തിന് പുറത്തുള്ളവർ മാത്രമാണയാ ളുടെ ഇരകളെന്നതും സവിശേഷമാണ്. തന്നെക്കാൾ പ്രബലരായ കുടുംബാംഗ ങ്ങളെ സ്വപ്ന-സങ്കൽപ്പങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണയാൾക്ക് അക്രമിക്കാനാകുന്നത്. അച്ഛനെ കൊല്ലാനായി ചുമരിലെ തോക്കെടുത്ത് ചൂണ്ടുന്നുണ്ടെങ്കിലും എന്തോ ഓർത്ത് മടങ്ങുന്നു. *ഇരകളി*റങ്ങി പതിനാറ് വർഷത്തിനുശേഷം പുറത്തുവന്ന *ലൂനാ റോസ്സാ*(അന്റോണിയോ കപ്വാനോ(Antonio Capuano), 2001) എന്ന ചിത്രത്തിലെ ഒരു രംഗവുമായി ഈ രംഗത്തെ താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്തി ക്കൊണ്ട് സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ കുറിക്കുന്നുണ്ട്. 'സ്വന്തം അപ്പന്റെ മരണം ആഗ്രഹിക്കാത്തവരായി ആരുണ്ടെന്ന കാരമസോവ് സഹോദരന്മാരിലൊരാ ളായ ഐവാന്റെ ഇടിമുഴക്കംപോലുള്ള ചോദ്യം ഡൊസ്റ്റോവ്സ്കിയുടെ വായന ക്കാരായ പ്രേക്ഷകർ ഓർമിച്ചുകൂടെന്നില്ല'(2005 : 109). അപ്പനെ കൊന്ന് കുടുംബ ത്തിലെ അധികാരം കയ്യാളാൻ ബേബിയ്ക്ക് ആഗ്രഹമുണ്ടെങ്കിലും അവനതിന് സാധിക്കുന്നില്ല. താൻ പിടിക്കപ്പെടുമെന്ന ഭയം അവനെ വേട്ടയാടുന്നു. ആ വിധ ത്തിൽക്കൂടി കുടുംബത്തിലുള്ളവരുടെ കൊലപാതകം നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെടുകയാണ്. രാഘവനെ കൊല്ലാനുള്ള ശ്രമം പരാജയപ്പെടുന്നതോടെ ബേബിയിലെ അക്രമി വെളിച്ചത്താകുന്നു. അവന്റെ ഹിംസാത്മകസ്വത്വം എല്ലാവരും തിരിച്ചറിഞ്ഞുവെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ ശേഷംമാത്രമാണ് മാത്തുക്കുട്ടിയെ അക്രമിക്കാൻ അവൻ പ്രത്യക്ഷ ത്തിലിറങ്ങിപ്പുറപ്പെടുന്നത്. അക്രമഭീതി പടർത്തുന്ന ബേബിയെ മറിച്ചൊരു ചിന്ത യുമില്ലാതെ ഒരു ഇരയെ എന്ന വണ്ണം മാത്തുക്കുട്ടി വെടിവെച്ചിടുകയാണ്.

സകലരോടുമുള്ള വെറുപ്പും ഹിംസയോടുള്ള ക്രൂരമായ അഭിവാഞ്ഛയും സദാചാരനിഷ്ഠമായ മനോഗതിയുമെല്ലാമാണ് ബേബിയെ ഭരിക്കുന്ന ചോദനകൾ.

അതിനെയെല്ലാം അവൻ വളർന്ന ചുറ്റുപാടുകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പര്യാലോചിക്കാനുള്ള പഴുതാണ് ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. സമ്പത്തുകൊണ്ടും അധികാരംകൊണ്ടും സകലരെയും കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന, നീതിന്യായവ്യവസ്ഥയേയും മതത്തേയുമെല്ലാം വിലയ്ക്ക് വാങ്ങുന്ന, വീട്ടിലെ പുരുഷന്മാരാണ് ബേബിയുടെ മാതൃകകൾ. അളിയനെ ആക്രമിക്കുന്ന ചേട്ടൻ കോശിയും പരസ്പരം അടിപിടി കൂടുന്ന സഹോദരങ്ങളായ ആനിയും സണ്ണിയും വീട്ടിലെ സ്ത്രീകളെ വിലകൽപ്പിക്കാത്ത മാത്തുക്കുട്ടിയുമെല്ലാമാണ് അവന്റെ സ്വഭാവഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നത്. കത്തോലിക്കൻ സദാചാരമൂല്യനിഷ്ഠതയും അയാളിൽ വേരോടിയിട്ടുണ്ട്. അച്ചാമ്മ തന്റെ സഹോദരനായ ബിഷപ്പിനടുക്കലേക്ക് ബേബിയെ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ യാതൊരു വിധത്തിലുള്ള പ്രതികൂലമനോഭാവവും അവൻ കാണിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ബിഷപ്പിനോട് വീട്ടുകാരോടെല്ലാവരോടും വെറുപ്പാണെന്ന് കൂസലെന്യേ പറയുന്നുമുണ്ട്. താരതമ്യേന സാധുവായ അമ്മയോടുപോലും സ്നേഹമില്ലെന്നവൻ ആവർത്തിക്കുന്നു. അവനിലൂറിക്കൂടിയ സദാചാരനിഷ്ഠത അമ്മയും അമ്മാവനും വഴിക്കാണ് ലഭിച്ചിരിക്കാനിടയുള്ളത്. ആനിയുടെ ജാരത്വം ബേബിക്ക് പ്രശ്നമാകുന്നത് അങ്ങിനെയാണ്. ആനിയുടെ അവിഹിതത്തിൽ ബേബി കൊല്ലുന്നത് ആനിയെയല്ല മറിച്ച് ഊണ്ണൂണ്ണിയെയാണ്. നിർമലയെ കെട്ടാൻ വരുന്നവരെയെല്ലാം കൊല്ലാൻ തോന്നുന്ന ത്വരയിൽ സദാചാരവും പ്രതികാരവുമൊരുപോലെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെയും നിർമലയെയല്ല ബാലനെയാണ് ബേബി കൊല്ലുന്നത്. സ്ത്രീകളുടെ ആഗ്രഹകേന്ദ്രങ്ങളെ നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവൻ ക്രൂരമായ ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്നത്. മുഴുക്കുടിയനായ ഭർത്താവിൽനിന്നുള്ള ലൈംഗികമായ അസംതൃപ്തിയെ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള റോസ്സിന്റെ അനുകൂലനോട്ടത്തെ സദാചാരചിത്തനായ ബേബി അവഗണിക്കുന്നതും കാണാം. നിർമല ഉപേക്ഷിച്ചതിലുള്ള പ്രതികാരം തീർക്കാൻ മറ്റൊരു സ്ത്രീയുടെ അടുക്കലേക്ക് പോകുന്ന ബേബി ഒന്നും ചെയ്യാതെ തിരിച്ചുവരുമ്പോഴും അടിപ്പടവിൽ ഈ സദാചാരനിഷ്ഠ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. തൊട്ടടുത്ത് കിടന്നുറങ്ങുന്ന അവളുടെ കുട്ടിയുടെ ദൃശ്യം അവനെ ഉലച്ചിരിക്കണം. അവന്റെ മടക്കത്തിന് ഇങ്ങനെ മറ്റൊരുമാനംകൂടി വരുന്നുണ്ട്. എന്തിനേറെ സുഹൃത്തായ രാഘവൻ ഇടയ്ക്കിടെ ആ സ്ത്രീയെ കാണാൻ പോകാറുണ്ടെന്ന് പറയുന്നതിൽപ്പോലും ബേബി അസ്വസ്ഥനാകുന്നത് കാണാം. ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം ബേബിയുടെ സദാചാരനിഷ്ഠതയാണ് മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നത്.

ബേബിയെപ്പോലെ ആനിയുടെ സ്വഭാവഘടനയും ഛിദ്രമായ കുടുംബവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്ത് കരുപ്പിടിപ്പിക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. അവളുടെ വിവാഹേതരബന്ധങ്ങളും ആൻഡ്രൂസിനോടുള്ള മനോനിലയുമെല്ലാം അതിന്റെ തെളിവാണ്. ആൻഡ്രൂസിനൊപ്പം ജീവിക്കാൻ താത്പര്യമില്ലെങ്കിലും വിവാഹമോചനം നേടാതെ, കെട്ടുകാഴ്ചപോലെ കൊണ്ടുനടക്കുന്നതിലും കബളിപ്പിക്കുന്നതിലും വീട്ടുകാരെക്കൊണ്ട് ഭർത്സിക്കാനും മർദ്ദിക്കാനും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം അവളുടെ ഹിംസാപ്രകൃതി വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. മകളോടുപോലും അവളുടെ പെരുമാറ്റം സൗമ്യമല്ല. സണ്ണിയും ആനിയും തമ്മിലുള്ള വഴക്കിനൊടുവിൽ ആനി സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ടെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അങ്ങനെ ഒരർത്ഥത്തിൽ ആനിയും ആ കെട്ട വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരയായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ശരീരഭാഷയുൾപ്പെടെയുള്ള പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലെല്ലാം വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുമ്പോഴും സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിൽ കുടുംബം ഇടപെടുന്നുവെന്ന പ്രത്യയ ശാസ്ത്രതലത്തിൽ *ഇരകളി*ലെ ബേബിയെയും *യവനിക*യിലെ വിഷ്ണു വിനെയും ബന്ധിപ്പിക്കാനാകും. തർക്കുത്തരങ്ങളും ഭീഷണികളും ചടുലമായ ശരീ രഭാഷയുമെല്ലാം വിഷ്ണുവിൽ സജീവമെങ്കിൽ മുഖത്ത് സദാ നിഴലിക്കുന്ന നിസ്സം ഗഭാവവും അതിനൊത്ത മട്ടിലുള്ള ഭാഷണപ്രതികരണങ്ങളുമായാണ് ബേബി പ്രത്യക്ഷനാകുന്നത്. യാതൊരു ഭാവഭേദവുമില്ലാതെയാണ് പലപ്പോഴും ബേബി തന്റെ അഭിപ്രായങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളുമെല്ലാം മറ്റുള്ളവരോട് വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ത്. സാമൂഹികചുറ്റുപാടുകളിൽപ്പോലും വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുന്ന ഇവർ പക്ഷെ സ്വഭാവഘടനയെ രൂപപ്പെടുത്തിയ മനോവിശകലനപരിസ്ഥിതിയിൽ കണ്ണി ചേരു ന്നു. ബേബിയുടെ അക്രമണോത്സുകതയ്ക്ക് കുടുംബത്തിലെ അന്തച്ഛിദ്രങ്ങൾ തെളിവാണെന്ന് മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയും കോശിയുടെയും ആലീസിന്റെയും സണ്ണി യുടെയും വീട്ടകപ്രവൃത്തികളെ കാണിച്ചുതരുന്നതിലൂടെ വെളിപ്പെട്ടുകിട്ടും. സമാന മായിത്തന്നെ വിഷ്ണുവിന്റെ സ്വഭാവത്തിലെ കൂസലില്ലായ്മയും മറ്റും അയ്യപ്പ നെന്ന കഥാപാത്രത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതോടുകൂടി വ്യക്തമായി വരുന്നു. പോകുന്നിടത്തൊക്കെ കുടുംബവുമായി താമസിക്കുന്ന, ഉത്തരവാദിത്വബോധമി ല്ലാത്ത, അടിപിടിയും സ്ത്രീകൾക്കുമേലുള്ള അതിക്രമവുമെല്ലാം ശീലമാക്കിയ അച്ഛനാണ് അവന്റെ ബാല്യത്തെ നിർണയിച്ചിരിക്കാനിടയുള്ളത്. തർക്കുത്തരം പറഞ്ഞും പേടിപ്പിച്ചുമെല്ലാം അവന് പലപ്പോഴും അയ്യപ്പനെപ്പോലും തന്റെ വരുതി ക്ക് കൊണ്ടുവരാനാകുന്നുണ്ട്. അടിപിടിക്കേസിൽ ആറുതവണ സ്റ്റേഷനിൽ പോയി ട്ടുണ്ടെന്നും അച്ഛനെ കൊല്ലാൻ സൗകര്യത്തിന് കിട്ടിയില്ലെന്നും സ്വന്തം അച്ഛനല്ലേ.. കൊന്നാൽ കൊന്നെന്നു പറയുമെന്നുമെല്ലാം ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന പോലീസുകാരോട് കൂസലെന്യേ പറയുന്ന വിഷ്ണുവിന്റെ സ്വഭാവഘടനയിൽ അയ്യപ്പന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. ശരീരഭാഷയിലും അവൻ അയ്യപ്പനെ പലമട്ടിൽ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു ണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തോടനുബന്ധിച്ചുള്ള ചോദ്യംചെയ്യലിൽ വരുണൻ 'സാക്ഷാൽ തന്തക്കാലനെ'ന്നാണ് വിഷ്ണുവിനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. അപ്പന്റെ നേർക്ക് തോക്കുചൂണ്ടിനിൽക്കുന്ന ബേബിയെ വാക്കുകൊണ്ടും പ്രവൃത്തി കൊണ്ടും വിഷ്ണുവും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. എന്നാൽ ബേബി സ്വഭാവപ്രകൃതിയിൽ അപ്പനോട് ഐക്യപ്പെടുമ്പോൾ വിഷ്ണു അപ്പനോട് എതിർത്ത് പോരടിക്കാനുള്ള വാഞ്ഛയാണ് കാണിക്കുന്നത്. ഇരുവരും അച്ഛനെ കൊല്ലാനും അയാളുടെ അധികാരപരിധിയെ നിഷ്പ്രഭമാക്കാനും ഒരുപോലെ ആഗ്രഹിക്കുന്നുമുണ്ട്.

*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ടോണിയിലും ബേബിയാവാനുള്ള സാധ്യത തുറന്നുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഒഴിവുദിവസത്തിൽ അച്ഛനും അമ്മയ്ക്കുമൊപ്പം സിനിമ യ്ക്കുപോകാൻ പദ്ധതിയിടുന്ന ടോണിയെയും നിഷയെയും നിരാശപ്പെടുത്തി മാമ ച്ചൻ എസ്റ്റേറ്റിലേക്ക് പോകുന്നു. അതുകണ്ട് ആലീസും ക്ലബ്ബിൽപോണമെന്ന് പറഞ്ഞ് ഒഴിയുന്നു. ഒഴിവുദിവസം വീട്ടുകാർക്കൊപ്പം ചെലവഴിക്കാൻ ഹോസ്റ്റ ലിൽനിന്നെത്തിയ ടോണി ദേഷ്യത്തിൽ അന്നുതന്നെ തിരിച്ചുപോകുന്നുമുണ്ട്. പോകുന്നതിന് മുമ്പ് നിഷയോട് 'പപ്പയ്ക്ക് ബിസിനസും മമ്മയ്ക്ക് ക്ലബ്ബുമേയുള്ളൂ.

ഇവിടെ ആർക്കും ആരോടും സ്നേഹമൊന്നുമില്ല' എന്നാണ് ടോണി പറയുന്നത്. അത് അവനെ ബേബിയിലേക്കുകൂടി ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള വാക്സൂചനകളാകുന്നുണ്ട്. ബേബി ബിഷപ്പായ സിറിയകിനോട് 'അവിടെ ആർക്കും ആരോടും സ്നേഹമില്ല. എനിക്കും ആരോടും സ്നേഹമില്ല' എന്നും തന്റെ കുടുംബത്തെക്കുറിച്ച് രാഘവനോട് 'ഒക്കെ ഒരുതരം ബോറുപാർട്ടികളാണെ'ന്നും പറയുന്ന സന്ദർഭങ്ങളെ ഈ സാദൃശ്യത്തെ ഉറപ്പിക്കാനായി ഉദാഹരിക്കാനാകും. ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകമായ വ്യക്തിത്വത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അയാളുടെ കുടുംബത്തിനുള്ള പങ്കിനെക്കുറിച്ച് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം *ഇരകളിൽ* കെ. ജി. ജോർജ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിന്റെ ആദ്യസൂചനകൾ *യവനിക, ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* പോലുള്ള ചിത്രങ്ങളിലും കാണാമെന്നർത്ഥം. സ്നേഹവും പരസ്പരവിശ്വാസവും ജനാധിപത്യപരതയുമെല്ലാം നഷ്ടമാകുന്ന കുടുംബഇടങ്ങളാണ് വിഷ്ണുവിന്റെയും ബേബിയുടെയും ആനിയുടെയുമെല്ലാം സ്വഭാവഘടനകളെ പരുവപ്പെടുത്തുന്നതെന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രവിവക്ഷയാണ് ഇവരെയെല്ലാം കൂട്ടിക്കെട്ടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

6.4.1.3. ഹിംസയുടെ ആൾക്കൂട്ട മാതൃകകൾ : *കോലങ്ങളിലും പഞ്ചവടിപ്പാലത്തിലും*

ഒറ്റപ്പെട്ട ഹിംസാമാതൃകകളായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഹിംസയുടെ ആൾക്കൂട്ടഭാവത്തെയാണ് *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ ഹിംസയ്ക്ക് തരഭേദമിരിക്കിലും നിസ്സഹായരും നിരാലംബരുമായവരുടെ ജീവിതങ്ങൾ ആൾക്കൂട്ടഹിംസയാൽ തകർക്കപ്പെടുന്നു എന്ന വിധത്തിലൊരു സന്ധിചേരലുണ്ട്. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം ഇടപഴകുകയും ഓരോരുത്തരുടെയും ജീവിതത്തെ മാറ്റിമറിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ നായകനോ നായികയോ ഇല്ലാത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ എന്ന് ഇവയെ വിളിക്കാം.

കോലങ്ങൾ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ മനുഷ്യക്കോലങ്ങളുടെ ജീവിതാവസ്ഥകളാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഏതെങ്കിലും ഒരു വ്യക്തിയെയല്ല മറിച്ച് അവരത്രയും ചേരുന്ന നന്മയും തിന്മയും സ്നേഹവും വിദ്വേഷവും എല്ലാം ഒരുപോലെ ഇടകലരുന്ന ഗ്രാമീണമനുഷ്യജീവിതമാണ് അതിലെ പ്രമേയം. അവയിലെ ഏതാനും ചിലരെ അടുത്ത് പരിചയിക്കുകയും അവരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന് ഒരു തരം നിർമ്മമമായ ഭാവമാണുള്ളത്.

ഗ്രാമത്തിലെ പ്രധാന ഒളിനോട്ടക്കാരനാണ് തല്ലുകൊള്ളി പരമു എന്ന് വിളിപ്പേരുള്ള ബോംബെ പരമു. തല്ലുപിടിയും ചീട്ടുകളിയുമാണയാളുടെ മറ്റു ചില വിനോദങ്ങൾ. മറ്റെന്തെങ്കിലും ജോലിചെയ്തിരുന്നതായി യാതൊരറിവും ചിത്രം നൽകുന്നില്ല. കുളക്കടവിൽ ഒളിഞ്ഞുനോക്കി സ്ത്രീകളുടെ ആട്ടും മണലേറും വാങ്ങി കൂസലെന്യേ ഓടിമറയും വിധത്തിലാണ് ചിത്രത്തിലയാളെ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. മറപ്പുരയിൽ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന വിധത്തിൽ ഇടയ്ക്കിടെ അയാളെ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. ദേവയാനിയോട് മോശമായി പെരുമാറുമ്പോൾ

അവൾ അയാളുടെ മുഖത്ത് തുപ്പി ആട്ടിപ്പായിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചിരിച്ചുകൊണ്ട് മുഖത്ത് വീണ എച്ചിൽ മണത്തുനോക്കുന്ന പരമുവിനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയാളിലെ ലൈംഗികവൈകൃതത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. ദേവയാനിയുടെ ജീവിതത്തിൽ അയാൾ പ്രതികൂലമായിടപെടുമ്പോൾ ഈ ഒളിനോട്ടങ്ങളിലൂടെ അയാൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രതിലോമതയുടെ തീവ്രത അടുത്തറിയാനാകും. പരമു ഒറ്റപ്പെട്ടൊരു കഥാപാത്രമല്ല, കണ്ട കാഴ്ചകൾ വർണിച്ചുകേൾപ്പിക്കുമ്പോൾ ആസ്വദിക്കാനും അയാൾ പറയുന്ന ഇല്ലാക്കഥകൾ പ്രചരിപ്പിക്കാനും അയാൾക്ക് ചുറ്റിലും ശിങ്കിടിവലയമുണ്ട്. തന്നെ നിയന്ത്രിക്കാനോ കീഴ്പെടുത്താനോ ശ്രമിക്കുന്നവരെ ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ, ശരീരംകൊണ്ടോ നാവുകൊണ്ടോ, കീഴ്പെടുത്താനും പരമുവിനാകുന്നു. പരമുവിന്റെയും കൂട്ടരുടെയും പരദൂഷണത്വരയെ വിമർശിക്കുന്ന കേശവന്റെ ചായക്കട ശിങ്കിടികളെക്കൂട്ടി പൊളിച്ച് നിലംപരിശാക്കുകയും തന്നെ ശാരീരികമായി നേരിടുന്ന കുട്ടിശങ്കരനോട് ഭാര്യയായ ദേവയാനിയെപ്പറ്റി നുണക്കഥയുണ്ടാക്കി ഓടിച്ചുവിടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടയാൾ. അവശരെ മാത്രമല്ല ശക്തരെയും നാവുകൊണ്ട് തകർത്തുകളയാൻ അയാൾക്കാകുന്നു. ഈ വിധം അധികാരപരിധിയിൽനിന്ന് അന്യമായിപ്പോകുന്നതോ അധികാരാവകാശങ്ങളെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നതോ ആയ സകലതിനെയും നാവുകൊണ്ടും കായികശേഷികൊണ്ടും കീഴ്പ്പെടുത്തി സ്വാധികാരം പുനഃസ്ഥാപിക്കാൻ ഒരുമ്പെടുന്ന എല്ലാ ഹിംസാമാതൃകകളുടെയും കഥാപാത്രരൂപമാണ് പരമുവെന്ന് പറയാം.

നാടുനീളെ പരദൂഷണം പറഞ്ഞ് ഉപജീവനം നടത്തുന്ന പരാദജീവിയായ ചാക്കോയാണ് ചിത്രത്തിലെ ഹിംസയുടെ മറ്റൊരു മുഖം. ചാക്കോയുടെ പരദൂഷണത്തിന് കേൾവിക്കാരും ആവശ്യക്കാരുമേറെയാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ പ്രധാന സംഭവഗതികളൊന്നും ചാക്കോ അറിയാതെ കടന്നുപോകുന്നുമില്ല. മറിയം പരീതിനെ വൃഷണം ഞെരിച്ചോടിച്ച കഥ പരമുവിനോട് അന്തോണി വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുമ്പോൾ ചാക്കോ പറഞ്ഞതാണെന്ന് പറഞ്ഞ് അവൻ ആധികാരികത വരുത്തുന്നുണ്ട്. ഏലിയാമ്മയുടെ മകൾ ലീലയുടെ ഗർഭച്ഛിദ്രത്തിന്റെ കഥ ചാക്കോയെ വിളിച്ചിരുത്തി സത്ക്കരിച്ചാണ് മറിയം വിശദീകരിക്കുന്നത്. പരദൂഷണക്കാരനെന്ന മട്ടിൽ ഗ്രാമത്തിലയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയുടെ തെളിവാണിതെല്ലാം. കള്ളുവർക്കിയും കുഞ്ഞമ്മയും തമ്മിലുള്ള കല്യാണത്തിനുള്ള കരുക്കൾ അയാൾ ബുദ്ധിപൂർവ്വം നീക്കുന്നു. ആ നാട്ടിലും അയൽനാട്ടിലും കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക് മറ്റൊരാലോചനവരാതെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടയാൾ. ചന്തയിൽ, കടത്തിണ്ണയിൽ, കടത്തുവള്ളത്തിൽ, ചീട്ടുകളി സങ്കേതത്തിൽ, മറിയത്തിന്റെയും ഏലിയാമ്മയുടെയും വീട്ടിൽ എല്ലാം നിറംപിടിപ്പിച്ച കഥകളുമായി അയാളെത്തുന്നുണ്ട്. പണംകൊടുത്താൽ ആർക്കുവേണ്ടിയും ഉപജാപം നടത്താനും കുടിലതന്ത്രങ്ങൾ മെനയാനും സന്നദ്ധരാകുന്ന മനുഷ്യരെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ട് ഈ കഥാപാത്രം.

അക്കരെയെങ്കിലും സദാ ഇക്കരെ വിശിഷ്യാ കള്ളുഷാപ്പിലിരിക്കുന്ന വർക്കിയിലും ഹിംസയുടെ കരുക്കളുണ്ട്. കള്ള് അകത്തുചെല്ലാതെ, കാല് നിലത്തുറപ്പിച്ച് ഒരിക്കൽപ്പോലും അയാളെ ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കുന്നില്ല. സ്വന്തം കല്യാണദിവസം പോലും കടത്തിലിരുന്ന് കള്ളുമോന്തി പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അയാൾ അക്കരെ കടക്കുന്നത്. ആദ്യഭാഗത്ത് വള്ളത്തിലിരുന്നുകൊണ്ട് കുഞ്ഞമ്മയെ മോഹിക്കുന്ന

വർക്കി ചിത്രാന്ത്യമാകുമ്പോഴേക്കും മോഹിച്ചത് സ്വന്തമാക്കി അക്കരെ കടക്കുന്നു. പള്ളിയോ പട്ടക്കാരോ ദൃശ്യപരമായി പ്രത്യക്ഷമാകാത്ത ചിത്രത്തിൽ കള്ളുമോന്തി ഉഴറി നടക്കുന്ന വർക്കിയിലൂടെയാണ് സുവിശേഷങ്ങളും ചവിട്ടുനാടകഗാനങ്ങളും കേൾക്കുന്നതെന്ന വിരോധാഭാസവുമുണ്ട്. കള്ളിന്റെ മാഹാത്മ്യത്തെ സുവിശേഷ ശൈലിയിൽ ഉരുവിട്ടുകൊണ്ട് നടക്കുന്ന വർക്കി ചിത്രം അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോ ഴേക്കും കുഞ്ഞമ്മയുമായി നടക്കാനിരിക്കുന്ന വിവാഹത്തിന്റെ ഓർമയിൽ ആദ ത്തിന്റെയും ഹവ്വയുടെയും ഭൂമീപതനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചവിട്ടുനാടകഗാനമുരുവി ടാൻ തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. ലീലയുടെ ഗർഭച്ഛിദ്രത്തിന്റെ കഥ പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും വെച്ച് വർണിക്കുന്ന ചാക്കോ ഗർഭമലസിപ്പിക്കുമ്പോൾ പുറത്തേക്കുവന്ന കട്ടച്ചോര യെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ആ സമയം 'അത് കാണാൻ നല്ല രസമായിരിക്കുമല്ലേ' യെന്ന് ചിരിച്ചുകൊണ്ട് ചോദിക്കുന്ന വർക്കിയുടെ വിലക്ഷണതയുടെ രൂക്ഷത വ്യക്തമാകുന്നു. അതോടൊപ്പം കട്ടച്ചോരകാണുന്നതിലെ ആസക്തിയെ ഭാവരൂ പേണ അറിയിക്കുന്ന വർക്കിയിലൂടെ അയാളെക്കുറിച്ചുള്ള പൊതുജനാഭിപ്രായം (ഭാര്യയെ ചവിട്ടിക്കൊന്നവൻ) നേരായിരിക്കാനിടയുണ്ടെന്ന സംശയത്തെ ഉറപ്പി ക്കാൻകൂടി ഉതകുന്നുമുണ്ട്.

സമ്പന്നനാണ് വർക്കിയെന്നത് സാഹചര്യസൂചകങ്ങളാൽ വ്യക്തമാണ്. ഇട്ടിയവിരയുടെ വിന്റേജ് കാറുമായി മല്ലിട്ട് കള്ളുഷാപ്പുവരെയെത്തി അന്തസ്സ് തെളിയിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇത് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഭാര്യയെ ചവിട്ടിക്കൊന്നവ നെന്ന ഖ്യാതി സമ്പത്തുകൊണ്ട് വിദഗ്ധമായി മറയ്ക്കാൻ അയാൾക്കാകുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിലെ പ്രധാന പരദൂഷണവിദഗ്ധനായ ചാക്കോയെ അയാൾക്ക് വിലക്കെടു ക്കാനാകുന്നു. അയാളുടെ സമ്പത്തിന്റെയും പ്രൗഢിയുടെയും മാഹാത്മ്യത്തെ തരംപോലെ വാഴ്ത്തിപ്പാടി, അയാളുടെ ക്രൂരസ്വത്വത്തെ വെള്ളപൂശിയെടുക്കുന്ന ചാക്കോയെപ്പോലുള്ളവരാണ് അയാളുടെ ശക്തി. അതുപയോഗിച്ചാണ് അക്കര യിലെ ഏറ്റവും ശക്തയെന്നോ സ്വാധീനിക്കാൻ സാധിക്കില്ലെന്നോ കരുതുന്ന മറിയ യുടെ മകളെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് അയാൾക്ക് നേടിയെടുക്കാനാകുന്നത്. സമ്പത്തും അധികാരവുമുപയോഗിച്ച് ഏതുവിധേനയും കാര്യസാധ്യം നേടുന്ന, സമൂഹ ത്തിലെ മാന്യസ്ഥാനം കൈക്കലാക്കുന്ന, കപടമുഖങ്ങളുടെ മാതൃകയാണ് കള്ളു വർക്കിയിലൂടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്നതെന്ന് പറയാം.

ചീട്ടുകളിച്ചും ഒളിഞ്ഞുനോക്കിയും പരദൂഷണം പറഞ്ഞും നടക്കുന്ന പരമു, ചന്തയിലും ഷാപ്പിലും വീടുകളിലും പരദൂഷണം പറയുന്ന ചാക്കോ, സദാ കള്ളു കുടിച്ചും പരദൂഷണങ്ങൾ കേട്ടും കാലംകഴിക്കുന്ന വർക്കി ഈ വിധംമാത്രമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുന്നത്. അതായത് ഈ മൂന്ന് പുരുഷകഥാപാത്ര ങ്ങളെയും പരമുവിന്റെ കൂട്ടാളികളെയും സദാ നിഷേധാത്മകഛായ(negative shade)യിലാണ് ആഖ്യാനത്തിലവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. മറിച്ചൊരു പാത്ര ചിത്രണമോ വിശദാംശമോ അവരെ സംബന്ധിച്ച് കാണാനാകില്ല. ആ അർത്ഥ ത്തിൽ പരദൂഷണപ്രിയരായ ആൺകൂട്ടങ്ങളുടെ മറ്റൊരു ലോകത്തെക്കൂടി ജോർജ് വരച്ചിടുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. സ്ത്രീശരീരങ്ങളാണ് അവരെ ഹരം പിടിപ്പിക്കുന്നത്. ശാരീരികാതിക്രമങ്ങളെക്കാളേറെ മാനസികമായ അതിക്രമങ്ങളാണ് സ്ത്രീകൾക്ക് അവരിൽനിന്ന് നേരിടേണ്ടി വരുന്നത്. ഭാര്യയെ ചവിട്ടിക്കൊന്നവനെന്ന ആരോ

പണം വർക്കിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കേൾക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ സ്ത്രീകൾക്കുനേരെ യുള്ള ശാരീരികാതിക്രമത്തിന്റെ സാധ്യത അടയുന്നുമില്ല.

പരസ്പരം പാരവെച്ചും അസൂയപ്പെട്ടും കലഹിച്ചും കഴിയുന്ന മറിയത്തി ന്റെയും ഏലിയാമ്മയുടെയും സ്വഭാവഘടനകൾ പക്ഷേ എതെങ്കിലും കള്ളിയിലൊ തുക്കി വിവരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ അവർ മറ്റുള്ളവർക്കുനേരെ ഹിംസപ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പലരുടെയും ചരടു വലികളിൽ ഇരകളായി കുരുങ്ങിവീഴുന്നുമുണ്ട്.

അപ്പക്കച്ചവടക്കാരിയായ മറിയയെ ദൃശ്യപരമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിന് മുന്നേതന്നെ ആളുകൾ പേടിയോടെ പരാമർശിക്കുന്നത് കേൾക്കാം. കുഞ്ഞമ്മ മറി യത്തിന്റെ മകളാണെന്ന് പറഞ്ഞ് കുളികഴിഞ്ഞുപോകുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെയും കൂട്ടു കാരിയെയും കമന്റടിക്കുന്ന പരമുവിനെ അന്തോണി താക്കീത് ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തെ ഉദാഹരിക്കാം. മറിയത്തെ കാണിക്കുന്നതിന് മുന്നേ മറിയത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധിയും പ്രബലതയും സൂചിതമാകുന്നുവെന്നർത്ഥം. ക്രിസ്തുമസിന് തനിക്കൊന്നും വാങ്ങാതെ മകൾക്കും ഭർത്താവിനും മാത്രമായി സമ്മാനങ്ങൾ വാങ്ങുന്ന മറിയത്തെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്തരവാദിത്വബോധമുള്ള, സ്നേഹസമ്പ ന്നയായ ഗൃഹനാഥയാണവളെന്ന് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുമുണ്ട്. അതേസമയം ഏലി യാമ്മയുമായുള്ള തെരുവ് വഴക്കിലും ചന്തയിൽ തന്റെ സ്ഥാനംകയ്യേറിയ പരീ തിനെ വൃഷണം ഞെരിച്ചോടിക്കുന്നതിലും മകൾക്ക് പേരുദോഷമുണ്ടാക്കിയ ചെറി യാനെ തെരുവിലിട്ട് ആക്രമിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം അവരുടെ വന്യസ്വഭാവവും വെളി പ്പെടുന്നത് കാണാം. ചെറിയാനോടുള്ള കുഞ്ഞമ്മയുടെ ഇഷ്ടം മനസ്സിലാക്കി അവളെ തല്ലുകയും ഒടുക്കം അവൾക്ക് മരുന്ന് വാങ്ങിക്കാനുള്ള പൈസയില്ലാത്ത തിൽ ആധികൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന മറിയത്തിന്റെ പാത്രചിത്രണം അത്രമേൽ സ്വാഭാവികമാണ്. ഭർത്താവ് മരിച്ച് കിടക്കുമ്പോൾപ്പോലും ഏലിയാമ്മയെ കരച്ചി ലിന്റെ ഈണത്തിൽ ഭർത്സിക്കുകയാണ് മറിയം. പത്രോസിന്റെ മരണശേഷം അവർ ഏലിയാമ്മയുമായി പ്രത്യക്ഷത്തിലൊരു യുദ്ധത്തിനും തയ്യാറാകുന്നില്ലെ ന്നതും ഏലിയാമ്മ പോരടിക്കാൻ കോപ്പുകൂട്ടുമ്പോഴും മറിയം മാറിപ്പോകുന്നുണ്ടെ ന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഊരുംപേരുമറിയാത്ത ചെറിയാന് കുഞ്ഞമ്മയെ കെട്ടിച്ചു കൊടുക്കാത്തതിന് കൊലപാതകമോ മറ്റോ ചെയ്ത് നാടുവിട്ടെത്തിയ വരത്താനാ കാം അയാളെന്ന തികച്ചും മാതൃത്വപരമായ ആശങ്കയാണുള്ളതെന്ന് മറിയംതന്നെ പത്രോസിനോട് പറയുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും കള്ളുവർക്കിയെക്കൊണ്ട് കുഞ്ഞമ്മയെ കെട്ടിക്കുന്നതിൽ മാതൃത്വപരമായ ആശങ്കയെക്കാളേറെ ഏലിയാമ്മയോടുള്ള വാശിയാണ് മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നതെന്നത് ചിത്രാന്ത്യത്തിലൂടെ സൂചിതമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ദുരഭിമാനത്തിന്റെയും ദുർവ്വാശിയുടെയും പേരിൽ സ്വന്തം മകളുടെ ജീവിതത്തിൽത്തന്നെ അക്രമം പ്രവർത്തിക്കുകയാണ് മറിയം. ഈ വിധം വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയേറെയുള്ള, ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് നിരന്തരം മാറി മറിയുന്ന, വർത്തുളമായൊരു പാത്രചിത്രണമാണ് മറിയത്തിന്റേതെന്ന് പറ യാം.

അയൽക്കാരിയായ ഏലിയാമ്മയും മകൾ ലീലയുമാണ് മറിയത്തിന്റെ പ്രധാന എതിരാളികൾ. തരംകിട്ടുമ്പോഴെല്ലാം ഇരുകൂട്ടരും കലഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഏലി

യാമ്മയുടെ മകൾ ലീല വകയിലൊരു സഹോദരൻ ഇട്ടൂപ്പിനൊപ്പം മദിരാശിയിലേക്ക് സിനിമയിലഭിനയിക്കാനായി പോകുകയും വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട് തിരിച്ചുവരികയും ചെയ്യുന്നു. ലീല ഗർഭിണിയാണെന്ന വിവരവും ആരുമറിയാതെ രാത്രി കാളിപ്പറച്ചിയെ വരുത്തി അലസിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം മറിയം ഒളിഞ്ഞുനോക്കി മനസ്സിലാക്കി അത് പരസ്യപ്പെടുത്താൻ ഉത്സാഹിക്കുന്നു. തിരിച്ച് കുഞ്ഞമ്മയും ചെറിയാനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയബന്ധവും ജനസംസാരവുമെല്ലാം ഏലിയാമ്മയും തുറുപ്പുചീട്ടാക്കിയെടുത്ത് മറിയത്തിനെതിരെ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇടയ്ക്കിടെയുണ്ടാകുന്ന ഇവരുടെ പോരിന്റെ കാരണം തുടക്കംമുതൽ ഒടുക്കംവരെ അജ്ഞാതമാണുതാനും. മാത്രമല്ല ചാക്കോയെപ്പോലുള്ള ചരടുവലിക്കാർ ഇവരുടെ ശത്രുത മുതലാക്കി കാര്യസാധ്യംനേടുന്നുമുണ്ട്. വാശിയുടെയും വൈരാഗ്യത്തിന്റെയും പേരിൽ അപരരോടും തങ്ങളുടെ മക്കളോടുതന്നെയും ഇവർ ഹിംസാത്മകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഇവരിലും ഹിംസയുടെ കരുവുണ്ട്. സ്ത്രീകളായ ഇവരുടെയും ഇരകൾ പുരുഷന്മാരല്ല സ്ത്രീകൾ തന്നെയാകുന്നു. സ്ത്രീകളുടെ പാതിവ്രത്യവും ചാരിത്ര്യശുദ്ധിയുമെല്ലാമാണ് ഇവരുടെയും അക്രമണായുധങ്ങൾ. എന്നാൽ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഒട്ടൊരു വിശദാംശത്തോടെയാണ് ഇവരെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഒരൊറ്റ ഷേഡിൽമാത്രം ഇവരെ വായിച്ചെടുക്കുക പ്രയാസവുമാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിതങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണമേറ്റെടുക്കുകയും അവർക്കുമേൽ ഹിംസപ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരുപിടി കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രം പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോഴും ഒട്ടും വറ്റിയിട്ടില്ലാത്ത മാനവികതയുടെയും സമചിത്തതയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തിന്റെയുമെല്ലാം തിളക്കങ്ങൾ പൈലിയിലൂടെയും രാമൻനായരിലൂടെയും കേശവനിലൂടെയും കൊച്ചുത്രേസ്യയിലൂടെയും കുഞ്ഞമ്മയിലൂടെയും ലീലയിലൂടെയും ദേവയാനിയിലൂടെയുമെല്ലാം കണ്ടെത്താനുമാകും.

*കോലങ്ങളി*ലെ അമ്മമാരുടെ സങ്കീർണമായ മനോഘടന മറ്റൊരു മട്ടിൽ *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ വിശാലാക്ഷിയുടെ സ്വഭാവചിത്രണത്തിലും കാണാം. കോടമ്പാക്കത്തിന്റെ സ്വപ്നഫാക്ടറിയിൽ മതിമറന്നുപോകുന്ന വിശാലാക്ഷിയുടെ പിടിവാശിയും പ്രോത്സാഹനവുമാണ് ലേഖയ്ക്ക് സിനിമയിൽക്കയറിപ്പറ്റാൻ അവസരമൊരുക്കുന്നത്. മകൾ ലൈംഗികത്തൊഴിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുമ്പോഴും നിശ്ശബ്ദസാക്ഷിയായി നിൽക്കുകമാത്രമാണവർ ചെയ്യുന്നത്. ലേഖ താൻ സമ്പാദിച്ച പണം രൂക്ഷമായ നോട്ടത്തോടെ അവർക്ക് നീട്ടുമ്പോൾ തലകുനിയ്ക്കുന്ന വിശാലാക്ഷിയിൽ ചെറുതായെങ്കിലും കുറ്റബോധവും നിവൃത്തികേടും ഒളിമിന്നിപ്പോകുന്നുമുണ്ട്. എങ്കിലും ലേഖയുടെ ഉയർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് അവരുടെ സ്വഭാവത്തിലെ വ്യതിയാനം സൂക്ഷ്മവും നിഷേധാത്മകവുമായി മാറുന്നു. മുമ്പ് സഹായഹസ്തവുമായെത്തിയ അൻസാരിയോടുപോലും അവർ പണത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വിട്ടുവീഴ്ചയ്ക്കൊരുങ്ങുന്നില്ല. മകളോട് വ്യഭിചരിക്കാൻ മയത്തിലാവശ്യപ്പെടാനും അവർ മടിക്കുന്നില്ല. സമ്പത്തിന്റെ മയക്കം ബാധിക്കുമ്പോൾ വിശാലാക്ഷിയുടെ ആർത്തിയുടെ മറ്റൊരു മുഖം തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരികയാണ്. ഇങ്ങനെ കോടമ്പാക്കത്തിന്റെ മോഹവലയത്തിൽ അഭിരമിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മിഴിവാർന്ന ചിത്രണമായി വിശാലാക്ഷി തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നു.

യഥാതഥചിത്രണത്തിലൂടെ സ്വഭാവമാതൃകകളായി നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് *കോലങ്ങളി*ലെങ്കിൽ ശൈലീകൃതമായ ചിത്രണത്തിലൂടെ കാരിക്കേച്ചറുകളാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ. അധികാരവും അധികാരസ്ഥാപനവും മറ്റൊരുമട്ടിൽ രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്ന വിഷയങ്ങളാണ്. വഴിവിട്ട സഞ്ചാരങ്ങളിലൂടെ കാര്യസാധ്യം നേടുന്നവരും അതിന്റെ കെടുതി അനുഭവിക്കുന്ന നിസ്സഹായരും രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്ന ഭാവരൂപങ്ങൾതന്നെ.

മറ്റുള്ളവരുടെ ചൊൽപ്പടിയ്ക്ക് പഞ്ചായത്ത് ഭരിക്കുന്ന പ്രസിഡന്റാണ് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ്. അധികാരക്കൊതിയിലും സ്വന്തം മുഖംമിനുക്കുന്നതിലുമെല്ലാം രതിസമാനമായ നിർവൃതി അയാൾ അനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. മെമ്പർമാരായ ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ളയും റാഹേലുമെല്ലാമാണ് അയാളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം ഭാര്യയായ മണ്ഡോദരി ഭരണകാര്യങ്ങളിൽ വരെ നയപരമായിടപെട്ടുകൊണ്ട് കുറുപ്പിനെയും കൂട്ടരെയും നയിക്കുകയും കൃത്യമായി രാഷ്ട്രീയനിരീക്ഷണം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മന്ത്രിസഭ പൊളിയുമ്പോൾ മുമ്പത്തെ മന്ത്രി തന്നെയാണ് പൊതുമരാമത്തിൽ തുടരുകയെന്ന് മണ്ഡോദരി പ്രവചിക്കുന്നത് ശരിയായി ഭവിക്കുന്നുമുണ്ട്. അവരുടെ സാന്നിധ്യത്തിലും നിർദ്ദേശത്തിലുംകൂടിയാണ് അഴിമതിച്ചർച്ചകളും പദ്ധതികളും മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. കുറുപ്പിന്റെ അനുമോദനച്ചടങ്ങ് കലക്കിയ നാട്ടുകാരെ പാഠം പഠിപ്പിക്കുന്നതിന് പാലംപൊളിക്കുകതന്നെ വേണമെന്ന് അവൾ ശഠിക്കുന്നു. കുറുപ്പിന്റെ രാജി ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ട് കലഹമുണ്ടാക്കിയ പ്രതിപക്ഷത്തെ മദ്യവും ഭക്ഷണവും നൽകി സത്ക്കരിച്ചുകൊണ്ട് അനുനയിപ്പിക്കുന്നതിലും മണ്ഡോദരി മുന്നിലുണ്ട്. ഇങ്ങനെ എന്തിനും ഏതിനും കുറുപ്പിന്റെ വലംകയ്യായി, കൗശലക്കാരിയായ ഭരണനിരീക്ഷകയായാണ് മണ്ഡോദരിയെ ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അതായത് അണിയറയിലിരുന്ന് അധികാരം നിയന്ത്രിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയബന്ധുത്വങ്ങളെയാണ് മണ്ഡോദരി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

കുറുപ്പിന്റെ ഉപദേഷ്ടാവും സന്തതസഹചാരിയുമായ പഞ്ചായത്ത് മെമ്പറാണ് ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള. ക്ഷേമപ്രവർത്തനത്തിനെന്ന വ്യാജേന നാട്ടുകാരിൽനിന്ന് പണം പറ്റി കഴിഞ്ഞുകൂടലാണ് അയാളുടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യം. അനുമോദനയോഗവും പാലം പൊളിക്കലും പുതുക്കിപ്പണിയലും പ്രതിമ സ്ഥാപിക്കലുമെല്ലാം അയാളുടെ ബുദ്ധിയാണ്. അലക്കിത്തേച്ച ഷർട്ടും മുണ്ടുമണിഞ്ഞ് പാലത്തിലൂടെ നടന്നുവരുന്ന പിള്ളയുടെ ദേഹത്ത് ചെളി തെറിപ്പിച്ച് കാർ കടന്നുപോകുമ്പോൾ തോന്നിയ ബുദ്ധിയാണ് പാലം പൊളിക്കലും പ്രതിമാസ്ഥാപനപദ്ധതിയുമെന്ന് അയാൾ കുറുപ്പിനെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ മെമ്പറായ അയാളെ വിലവെയ്ക്കാതെ പോയ കാറുകാരനോടുള്ള പ്രതികാരനടപടിയാണിതെന്ന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം നാട്ടുകാരുടെ സ്വൈര്യയാത്രയിലുള്ള അസൂയയുടെയും ഭാഗമാണ് അയാളുടെ വെള്ളാനപദ്ധതികളെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ഇട നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. അനുമോദനയോഗം അലസുന്നതോടെ മണ്ഡോദരിയ്ക്കും പാലംപെളിക്കൽ ഒരു വാശിയായി മാറുന്നുണ്ട്. കുറുപ്പിന്റെ മുഖച്ഛായ നിലനിർത്തുക എന്നതിനെക്കാളേറെ സാമ്പത്തികലാഭമാണ് പിള്ളയുടെ ലക്ഷ്യം.

അനുമോദനയോഗത്തിന്റെ പിരിവ്, തലസ്ഥാനത്തേക്ക് യാത്രയാകുന്ന കുറുപ്പിനെ കണ്ടെത്താനെന്ന വ്യാജേന മണ്ഡോദരിയോട് വാങ്ങുന്ന പിരിവ്, പാലം പൊളിക്കൽ കമ്മിറ്റിയിലൂടെയും പുതുക്കൽ കമ്മിറ്റിയിലൂടെയും കിട്ടുന്ന ലാഭം, പാലം പണിനടക്കുന്നതിനിടയിൽ തന്ത്രത്തിൽ വീട്ടിലേക്ക് ചൂണ്ടുന്ന സാധനസാമഗ്രികൾ തുടങ്ങി പണംവെട്ടിക്കാൻ കിട്ടുന്ന അവസരങ്ങളൊന്നും പിള്ള പാഴാക്കുന്നില്ല. ഈ വിധം അടിമുടി അഴിമതിയിലും സ്വജനപക്ഷപാതത്തിലും തട്ടിപ്പിലും അഭിരമിക്കുന്ന കൗശലക്കാരനായ രാഷ്ട്രീയക്കാരനെന്ന മാതൃകയെ പിള്ളയിലൂടെ വരച്ചുവെയ്ക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. കുതന്ത്രങ്ങൾ മെനഞ്ഞും കയ്യിട്ടുവാരിയും നാടിനെ കട്ടുമുടിക്കുന്ന, ഭരണകക്ഷിയുടെ പ്രധാനബുദ്ധികേന്ദ്രമായി പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് അധികാരികളുടെ പങ്ക് പറ്റിക്കൊഴുക്കുന്ന പരാദജീവിതങ്ങളെത്തന്നെയാണ് ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്.

മെമ്പർ റാഹേലും അവളുടെ ഭർത്താവ് ഹാബേലും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ അഴിമതികളിൽ തോളോട് തോൾ ചേർന്ന് നിൽക്കുമ്പോഴും തരാതരംപോലെ പ്രതിപക്ഷത്തോടും കൂറ് കാണിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രതിപക്ഷം അവിശ്വാസപ്രമേയം പാസ്സാക്കാനൊരുങ്ങുന്ന വിവരം ഹാബേൽ പിള്ളയേയും റാഹേലിനെയും അറിയിക്കുമ്പോൾ പിള്ള റാഹേലിനോട് 'കുറുപ്പുതന്നെ ഭരിച്ചാലെ നമുക്ക് വല്ലതും കിട്ടൂ'വെന്നും 'പ്രതിപക്ഷത്തുനിന്ന് വല്ലതും കിട്ടുകയാണെങ്കിൽ അതും വാങ്ങിച്ചോ' എന്നുമാണ് പറയുന്നത്. ഹാബേലാകട്ടെ, സമയാസമയം പ്രതിപക്ഷത്തിനും ഭരണപക്ഷത്തിനും കാര്യങ്ങളെത്തിച്ചുകൊടുത്ത് കൈക്കൂലി മേടിക്കുന്നുമുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചൊരു നിലപാടുമില്ലാത്ത ഹാബേൽ ഉശിരൻ വാഗ്ധോരണികൾ കേൾക്കുന്ന മാത്രയിൽ ഏത് പക്ഷക്കാരെന്നുനോക്കാതെ കയ്യടിച്ച് പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം. പാലം പൊളിക്കാനുള്ള ആശയം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, മണ്ഡോദരിയെ പിള്ള വാഴ്ത്തുമ്പോൾ, അനുമോദനയോഗം കലക്കിയ നാട്ടുകാർക്കെതിരെ മണ്ഡോദരി ആക്രോശിക്കുമ്പോൾ തുടങ്ങി ജീമൂതനന്റെയും പാഞ്ചാലിയുടെയും കല്യാണക്കാര്യം പറയുമ്പോൾ വരെ അയാൾ കയ്യടിച്ച് വിധേയത്വമറിയിക്കുന്നുണ്ട്. പഞ്ചായത്ത് മീറ്റിംഗിൽ കുറുപ്പിനും കൂട്ടർക്കുമെതിരെ ഇസ്ഹാക്ക് തരകൻ ആവേശത്തോടെ പ്രസംഗിക്കുമ്പോൾ അറിയാതെ കയ്യടിച്ചുപോകുന്നുണ്ടയാൾ. ആരായാലും ആവേശത്തിൽ കയ്യടിച്ചുപ്രോത്സാഹിക്കുക എന്നതുമാത്രമാണയാളുടെ നിലപാട്.

ഭരണപക്ഷത്തെ അട്ടിമറിക്കാനും അവരുടെ അഴിമതികളെ ജനസമക്ഷം പൊളിച്ചുകാണിക്കാനും ബദ്ധപ്പെടുന്ന പ്രതിപക്ഷനേതാവാണ് ഇസ്ഹാക്ക് തരകൻ. ഏത് വിധേനയും ഭരണപക്ഷത്തെ തകർത്ത് അധികാരം നേടലാണ് അയാളുടെയും ലക്ഷ്യം. അതിനയാൾക്ക് യൂദാസ് കുഞ്ഞടക്കമുള്ള ശിങ്കിടികളുമുണ്ട്. ഒരു ഘട്ടത്തിൽ ഇരുകൂട്ടരും മണ്ഡോദരിയുടെ സൽക്കാരത്തിൽ സമവായത്തിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. എങ്കിലും മന്ത്രിമാരെ സ്വാധീനിക്കാൻ ശ്രമിച്ചും ഭരണപക്ഷത്തിലെ ഘടകകക്ഷി മെമ്പർമാരെ പെണ്ണും പണവുമുപയോഗിച്ച് മറുകണ്ടം ചാടിക്കാൻ നോക്കിയും തരംപോലെ വർഗീയത ഇളക്കിവിട്ടുമെല്ലാം പ്രതിപക്ഷം കുറുപ്പിനെയും കൂട്ടരെയും തറപറ്റിക്കാൻ നോക്കുന്നുണ്ട്. ഒടുക്കം അവർക്കും സാമ്പത്തികലാഭമുണ്ടാകുന്നുവെന്ന് വരുമ്പോൾ പരസ്പരം ഒത്തുതീർപ്പിലെത്തുകയും

ചെയ്യുന്നു. നോവലിൽ ഇല്ലാത്ത, അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിലുൾച്ചേർത്തിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പഞ്ചവടി റാഹേലും ഹാബേലും ഇസ്ഹാക്ക് തരകനും കൂട്ടരുമെല്ലാം. അത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയെ വിശാലമാക്കുന്നതിൽ നിർണായകമാകുന്നുണ്ട്. നോവലിൽനിന്നുള്ള ഈ വ്യതിയാനം ഭരണപ്രതിപക്ഷ ഭേദമന്യേയുള്ള കുത്തഴിഞ്ഞ ഒരു ഭരണവ്യവസ്ഥിതിയെ കണക്കറ്റ് പരിഹസിക്കാനും വിമർശിക്കാനുമുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ഉദ്ദേശ്യത്തെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം നടപ്പുകാലത്തെ രാഷ്ട്രീയത്തെ ആഴത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചുപോകാനുള്ള സാധ്യത തുറന്നിടുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുറുപ്പും കൂട്ടരും പലവിധ ഉപഹാരങ്ങളും വാഗ്ദാനങ്ങളും നൽകി സമയാസമയം തങ്ങളുടെ പദ്ധതികൾ നടപ്പാക്കാനുള്ള ഉപകരണങ്ങളാക്കുന്ന കാപ്പിക്കച്ചവടക്കാരൻ ജഹാംഗീർ താത്ത, ലൈംഗികത്തൊഴിലാളി പൂതന തുടങ്ങി മറ്റു ചില കഥാപാത്രങ്ങൾകൂടി ആഖ്യാനത്തിലുണ്ട്. തൊഴിൽ നൽകാമെന്ന് പ്രലോഭിപ്പിച്ച് പാലം അപകടത്തിലാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കാൻ ഭരണപക്ഷക്കാർ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ജഹാംഗീർ താത്തയെയാണ്. ഏതുവിധേനയും അധികാരം നിലനിർത്താനായി പൂതനയുടെ ശരീരത്തെയും അവർ തന്ത്രപരമായുപയോഗിക്കുന്നു. ആൾദൈവങ്ങളുടെ കാപട്യത്തെ ശീർഷാസനാനന്ദസ്വാമിയിലൂടെ വിമർശിച്ചുപോകാനും ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ആത്മീയവ്യവസായത്തെയും അതിന്റെ ഉള്ളുകള്ളികളെയും വിമർശിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ള ജോർജിന്റെ തന്നെ *മണ്ണ്* എന്ന ചലച്ചിത്രം ഇതിന് മുൻമാതൃകയായുണ്ട്. എന്നാൽ *മണ്ണിൽ* നിന്ന് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഇതിന് ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ശക്തമായ പിൻബലം ലഭിക്കുന്നു. മാർക്ക് തട്ടിപ്പ് കേസിൽ പിടിക്കപ്പെട്ട കോൺട്രാക്ടർ ജീമൂതവാഹനൻ, കോൺട്രാക്ടർ പൗലോസ്, പാലം എഞ്ചിനിയർ, പൊതുമരാമത്തുമന്ത്രി തുടങ്ങി അഴിമതിക്കാര്യങ്ങളിൽ ഭരണ-പ്രതിപക്ഷങ്ങളോട് ഐക്യപ്പെടുന്ന ഒരുകൂട്ടം കഥാപാത്രങ്ങൾ വേറെയുമുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ നൽകി അപരിചതവത്ക്കരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അതേസമയം ആ പേരുകൾക്ക് പുറകിൽച്ചേർക്കുന്ന ജാതിവാലുകൾ പരിചിതയാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നുമുണ്ട്. ഭരണവർഗത്തിലുള്ളവർക്കെല്ലാം ഈ വാലറ്റം കാണുന്നുണ്ടെന്നത് യാദൃച്ഛികമാകാനിടയില്ല. ഇങ്ങനെ ജാതിയും ജാതിവോട്ടും കോസലരാജ്യത്തിന്റെ ഭരണപുനർനിർമാണത്തിൽ നിർണായകമായി ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രം നിരന്തരം ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. കോസലസംസ്ഥാനത്തെ കൂട്ടുമന്ത്രിസഭഘടകകക്ഷികൾ പിന്തുണ പിൻവലിക്കുന്നതോടെ തകരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ചിത്രത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. താൻ പണിത സ്കൂളിന് സമീപം അന്യജാതിക്കാരന്റെ സ്കൂളിന് അനുമതി കൊടുത്തതിനാണ് ഒരു മുന്നണി അവരുടെ പിന്തുണ പിൻവലിക്കുന്നതെന്നാണ് പത്രവാർത്ത. മാത്രമല്ല മന്ത്രിസഭ പൊളിയുകയും പുതുക്കിപ്പണിയുകയും ചെയ്യുന്നതിനെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുമ്പോഴും ജാതിയും സ്വജനപക്ഷപാതവുമെല്ലാം അതിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ശക്തമായ ഘടകങ്ങളാണെന്ന സൂചന ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകുന്നുണ്ട്. പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയുടെ ജാതിയിലുള്ള ആളുകളുടെ ഒപ്പുകളാണ് താത്ത അധികവും വാങ്ങാൻ ശ്രമിക്കുന്ന

ത്. പാലം പണിയുന്നതിനുള്ള പല തന്ത്രങ്ങളും പൊളിക്കുന്ന ഇസ്ഹാക്ക് തരകനും കൂട്ടരും വർഗീയചേരിതിരിവിനെയാണ് പ്രധാന തന്ത്രമായുപയോഗിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഭരണകൂടത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനുള്ള പ്രധാന ഉപാധികളായി ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും ജാതിയും മതവുമെല്ലാം ഇടപെടുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ചിത്രത്തിലുടനീളം സൂചിതമാകുന്നു. മറ്റുള്ളവരുടെ വ്യവഹാരങ്ങളെയെല്ലാം നിരീക്ഷിക്കുകയും മറ്റുള്ളവരാൽ തഴയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന, അടിസ്ഥാനവർഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായ കാത്തവരായന് വാലറ്റങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ ദ്രാവിഡപരിസരം നൽകുന്നതിലും സൂക്ഷ്മമായ രാഷ്ട്രീയാവബോധമുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

മുൻനിരനേതാക്കളെല്ലാവരും വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്തവരായിരിക്കുന്നതും യാദൃച്ഛികമല്ല. പഞ്ചായത്ത് ഭരണത്തിൽ ഒരു തെരഞ്ഞെടുപ്പുപോലും നടത്താതെ പന്ത്രണ്ടുവർഷം ഒരേ ഇരിപ്പിരിക്കുന്ന ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് അതിന്റെ പ്രതീകമാണ്. അധികാരങ്ങളിലും സ്ഥാനമാനങ്ങളിലും അള്ളിപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്ന വൃദ്ധരാഷ്ട്രീയനേതൃത്വങ്ങളോടുള്ള പരിഹാസവും ഇത്തരം പാത്രചിത്രണങ്ങളിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. അതേസമയം അഴിമതി ഭരണത്തിന്റെ പിന്തുടർച്ചക്കാരായ യുവാക്കളെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ ശലോമോനിലൂടെയും ജീമൂതനിലൂടെയും ശ്രമിക്കുന്നുമുണ്ട്. കാത്തവരായനെപ്പോലെ, ഗ്രന്ഥശാലയിലെ വായനക്കാരെപ്പോലെ ഉള്ള യുവാക്കളെ ഈ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ നിരീക്ഷകരായി മാത്രം നിലനിർത്തുന്നു. അധികാരത്തിനും അഴിമതിഭരണത്തിനുമായി ഭരണകർത്താക്കൾ സ്വീകരിക്കുന്ന അടവുതന്ത്രങ്ങൾ കാണുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന കാത്തവരായനെപ്പോലെയുള്ള സാധാരണജനങ്ങളാണ് അവരുടെ വെള്ളാനനയങ്ങളുടെ ഇരകളാകുന്നതെന്ന അവസ്ഥാവിശേഷത്തെ ചിത്രം പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

അഴിമതിയും അത്യാഗ്രഹവും പുരുഷന്മാർക്ക് മാത്രം ചാർത്തിക്കൊടുക്കാതെ അതിൽ സ്ത്രീകളെയും പങ്കാളികളാക്കിക്കൊണ്ട് സ്ത്രീകൾക്ക് (മണ്ഡോദരി, റാഹേൽ) ജോർജ് ഒരു നെഗറ്റീവ് ഛായ നൽകുന്നുണ്ടെന്നും ഇന്ദിരാഗാന്ധി മരിച്ച അതേ വർഷം ഇറങ്ങിയ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന് ആ മട്ടിൽക്കൂടി രാഷ്ട്രീയപ്രസക്തിയുണ്ടെന്ന് രശ്മി ബിനോയ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (2017 : 14). സ്ത്രീചിത്രണത്തിൽ ജോർജ് പുലർത്തുന്ന വൈവിദ്ധ്യത്തെ അടിവരയിടുന്നതാണ് ഈ നിരീക്ഷണം. അതോടൊപ്പം സ്വന്തം പരാജയത്തെ അതിജീവിക്കാൻ അടിസ്ഥാനപരമായ പൗരാവകാശങ്ങളെപ്പോലും നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് ഭരണം നടത്തിയ ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ അടിയന്തരാവസ്ഥക്കാലം രശ്മിയുടെ നിരീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നിലുണ്ട്. കുത്തഴിഞ്ഞ ഭരണവ്യവസ്ഥിതിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആൺപെൺഭേദമില്ലാതെ പങ്ക് ചേർന്നുകൊണ്ട് ആക്ഷേപഹാസ്യാവതരണത്തെ സാർത്ഥകമാക്കുന്നു.

കുശുമ്പും കുന്നായ്മയും അപവാദപ്രചരണവും അക്രമവുമെല്ലാം സ്വാനന്ദത്തിനും സ്വാർത്ഥലാഭത്തിനും ഉപയോഗിക്കുകയും നിസ്സഹായരെ നാവുകൊണ്ടും കൈയ്യൂക്കുകൊണ്ടും കീഴ്പ്പെടുത്തി ആനന്ദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് *കോലങ്ങൾ*. അഴിമതിയും അക്രമവും ചേരിപ്പോരുമെല്ലാമായി കുത്തഴിഞ്ഞ ഒരു ഭരണവ്യവസ്ഥയെയും അതിന് ബലിയാടാകുന്ന നിസ്സഹായനായ മനുഷ്യനെയുമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ

വരുമ്പോൾ സൂക്ഷ്മതലത്തിൽ ഈ രണ്ട് പ്രമേയങ്ങൾക്ക് തമ്മിലും സാമ്യമാരോപിക്കാനാകും. അധികാരവും അഴിമതിയും അക്രമവും കൈമുതലാക്കിയ വ്യവസ്ഥിതികളും അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നിസ്സഹായരായ ഇരകളും എന്ന വിശാലതലത്തിൽ ഇവ രണ്ടും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

6.4.1.4. രണ്ട് ആത്മഹത്യകൾ

വ്യക്തിമനസ്സിന്റെ കലുഷതകളിലും സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിലോമകരമായ ഇടപെടലുകളിലും തകർന്നുവീഴുന്ന ദാമ്പത്യങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനും ജോർജ് ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ മട്ടിൽ *മേള*യും *മറ്റൊരാളും* യഥാക്രമം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും കൈമളിന്റെയും പരിണതാവസ്ഥകളിലൂടെ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയുടെ കാരണങ്ങളന്വേഷിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളാണെന്ന് പറയാം. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരിണാമങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പിൻതുടരാൻ കഴിയുംവിധത്തിൽ തിരശ്ശീലാസമയത്തെ വിനിയോഗിക്കുന്നു. സ്ത്രീയവസ്ഥകളെ വായിച്ചെടുക്കാനുള്ള പഴുത് തരുമ്പോഴും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളിലെ ഹിംസയുടെ പരിണാമത്തെയും സ്വഭാവങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും ഊന്നാൻ ആഖ്യാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. പെരുമാറ്റത്തിലും പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലുമെല്ലാം രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുമ്പോഴും സാമൂഹികമായിക്കൂടി പരിണമിക്കുന്ന വ്യക്തിചിത്രണങ്ങളെന്നവിധം കണ്ണിചേർക്കാനുമാകും.

രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായി തിരിയുന്ന *മേള*യിൽ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളിലും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ട് അവസ്ഥകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചുറ്റിലുമുള്ള സാഹചര്യമാണ് അയാളെ നിർണയിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അങ്ങേയറ്റം ഇച്ഛാശക്തിയുള്ള കഥാപാത്രവുമാണ് അയാൾ. സംഘർഷലേശമില്ലാത്ത ഗ്രാമപരിസരങ്ങളിൽ സദാ ചിരിച്ചും സൗമ്യമായിടപെട്ടും നാട്ടുകാരോട് സൗഹൃദത്തിലാകുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിതന്നെയാണ് നഗരത്തിലെ സർക്കസ് കൂടാരത്തിൽ നേരെ വിരുദ്ധനായ ആളാകുന്നത്.

പതിമൂന്ന് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം നാട്ടിലേക്ക് വരുന്ന ഉയരം കുറഞ്ഞ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ നാട്ടുകാർക്ക് സ്വീകാര്യനാക്കുന്നത് അയാളുടെ സാമ്പത്തികമായ വിശേഷാധികാരം മാത്രമാണ്. ഗ്രാമീണരിൽ പലരും അയാളുടെ ഉയരക്കുറവിനെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയാളുടെ സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയിൽ അവർ തൃപ്തരാണെന്നതും സൂചിതമാകുന്നു. ആണ്ടിയുടെ ചായക്കടയിൽ 'സ്പെഷ്യൽ ചായ'യും 'സ്പെഷ്യൽ കസേര'യും അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്നു. ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ അയാൾക്ക് മാത്രമാണ് ഇരിപ്പിടം ലഭിക്കുന്നത്. തന്റെ മകൾ സുഹാസിനിയെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെക്കൊണ്ട് കെട്ടിക്കാൻ ചായക്കടക്കാരൻ ആണ്ടി ഉത്സുകനാകുന്നുമുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിലെ സുന്ദരിയായ ശാരദയെ മോഹിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് അയാളാഗ്രഹിച്ച പ്രകാരം അവളെ വിവാഹം കഴിക്കാനുമാകുന്നു എന്നത് ഗ്രാമത്തിൽ അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയുടെ മൂർത്തമായ തെളിവാകുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പണവും പട്ടണത്തിലുള്ള ജോലിയും മാത്രമാണ് ശാരദയെ ഗോവിന്ദനിലേക്കടുപ്പിക്കുന്നതെന്ന് പല ഘട്ടങ്ങളിലും വെളിപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയല്ലാതെ അയാളുടെ മനസ്സിനെ കലുഷിതമാക്കുന്ന ഒന്നുംതന്നെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ അരങ്ങേറുന്നില്ല. അതിനാൽത്തന്നെ അയാ

ളിൽ പ്രകടമാകുന്ന ശാന്തതയ്ക്കും ഉത്സാഹത്തിനുമെല്ലാം ചുറ്റുപാടിന് പങ്കുള്ള തായി മനസ്സിലാക്കാം.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സുന്ദരിയായ ഭാര്യ ശാരദയോടൊപ്പം സർക്കസ് തമ്പി ലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നതോടെ ഉടലെടുക്കുന്ന അസ്വസ്ഥതകളും മറ്റും അതുവരെ അയാളിൽ സജീവമായിരുന്ന സൗമ്യഭാവങ്ങളെയെല്ലാം വറ്റിച്ചുകളയുന്നുണ്ട്. അതി നാൽ നഗരഖണ്ഡത്തിൽ അതുവരെ കണ്ടതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ മറ്റൊരു ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയാണ് കാണികൾക്ക് കാണാനാകുക. തന്നെ പരിഹസിക്കുന്ന ആളുകളോടൊപ്പം ശാരദയും ചേരുന്നുണ്ടെന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളെ അസ്വസ്ഥനാ ക്കുന്നു. അത് അവരുടെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തെ സാരമായി ബാധിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചുറ്റി ലുമുള്ളവരുടെ പരിഹാസവും മറ്റും അയാളെ അപകർഷതയുടെ മൂർധന്യത്തിലെ ത്തിക്കുന്നതോടൊപ്പം അക്രമാസക്തമായ മാനസികാവസ്ഥയിലേക്ക് നയിക്കു കയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ സർക്കസ് കളിയ്ക്കും ജീവിതത്തിനുമിടയിൽ കോമാളി യായും കർക്കശക്കാരനായും ഉരുമാറുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയാണ് രണ്ടാംഭാഗ ത്തിൽ കാണാനാകുക.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ദൃശ്യപരമായി അസ്വാഭാവികമായി ചിത്രീകരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ക്യാമറയുടെ നോട്ടപ്പാടിലോ സംഗീതത്തിന്റെ താനതാള വ്യത്യാസത്തിലോ അയാളുടെ ഉയരക്കുറവിനെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കുന്ന സന്ദർഭ ങ്ങളും കുറവാണ്. മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലുമാണ് അസ്വാഭാവികതയുള്ളത്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഉയരക്കുറവിനെ ഒരു ഹാസ്യരംഗ മാക്കി പൊലിപ്പിക്കൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമല്ല. ജീവിതത്തിൽ അയാൾ സ്വയം പരിഹാസ്യനായി കാണികളെ ചിരിപ്പിക്കാനുദ്യമിക്കുന്നില്ല. വിവാഹരാത്രിയിൽ ചെപ്പടിവിദ്യകൾകൊണ്ടുംമറ്റും ശാരദയെ ആകർഷിക്കാനാണ് അയാൾ ശ്രമിക്കു ന്നത്. അത്രമേൽ നിഷ്കളങ്കനാണയാൾ. നഗരത്തിലെ സർക്കസ് റാമ്പിനകത്താണ് അയാൾ കോമാളിവേഷം കെട്ടുന്നത്. അതേസമയം റാമ്പിന് പുറത്തും അയാളെ കോമാളിയിൽനിന്ന് വേറിട്ട് കാണാൻ ആരും ഒരുക്കമല്ലെന്നതുതന്നെയാണ് പരിതാ പകരം.

ശാരദയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമായുള്ള ദാമ്പത്യബന്ധത്തെ അസ്വാഭാവികമാ യിക്കാണുന്ന സമൂഹംതന്നെയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും വിജയന്റെയും ശാരദ യുടെയും സൗഹൃദത്തെ സംശയിക്കുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി യുടെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിലെ സംഘർഷങ്ങൾക്കും ക്രമേണയുള്ള തകർച്ചയ്ക്കു മെല്ലാം സമൂഹമനസാക്ഷിയെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ പ്രതിക്കൂട്ടിൽ നിർത്തുന്നത്. ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ ഗോവിന്ദൻ രോഗാതുരമായ ഈ സമൂഹമനസ്സിനെ തിരിച്ചറിയു ന്നുണ്ടെങ്കിലും പിന്നീട് അതിന് കീഴ്പ്പെട്ടുപോകുന്നു. കീഴ്പ്പെടുമ്പോഴെല്ലാം അയാ ളിലെ സംശയത്തെ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുംവിധമുള്ള സാഹചര്യങ്ങളും കാഴ്ചകളും സംഭവിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ കാണികൾക്ക് അങ്ങനെയല്ലാത്തൊരു കാഴ്ചയെ സാധ്യമാക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാതാവ് വസ്തുനിഷ്ഠനിലയിലേക്ക് മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ ചുറ്റുപാടുകളുടെ സമ്മർദ്ദവും തെറ്റിദ്ധാരണ പടർത്തുന്ന കാഴ്ചകളുമെല്ലാമാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ സ്വഭാവത്തിലെ ക്രമികമായ മാറ്റത്തെയും അക്രമാസക്തത യെയും ത്വരിതപ്പെടുത്തുന്നത് എന്ന് പറയാം. മറ്റുള്ളവരുടെ കൂർത്ത പരിഹാസ

ത്തിനൊടുവിലുള്ള അപകർഷതയിലും ആത്മനിന്ദയിലുമാണയാൾ ആത്മഹത്യ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ചിത്രാരംഭത്തിൽ നിറഞ്ഞ് ചിരിയ്ക്കുന്ന ഗോവിന്ദനിൽനിന്ന് ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ പ്രസന്നത വറ്റിയ മുഖവുമായി കൈവീശി യാത്ര പറഞ്ഞ് കടലിലേക്കെടുത്ത് ചാടുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിലേക്കെത്തുമ്പോൾ അതിനിടയിൽ ഒരു സമൂഹംതന്നെ പ്രതികൂലമായി നിറയുന്നുണ്ട്.

സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹികമായും കൈമൾ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തനാണ്. പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലും ഇരുവരും തമ്മിൽ സാമ്യമേതുമില്ല. എങ്കിലും ഇരുകൂട്ടരുടെയും ദാമ്പത്യജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുണ്ടാകുന്ന വ്യക്തി-സമൂഹദ്വന്ദ്വസംഘർഷങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള കണ്ണികളാകുന്നു. സമൂഹത്തിനനുസരിച്ച് പരിണമിക്കുന്ന സ്വഭാവവും അതുവഴി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കലുഷതയുമാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തെ ദുസ്സഹമാക്കുന്നതെങ്കിൽ കൈമളിന്റെ സ്വഭാവഘടനതന്നെയാണ് ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയ്ക്ക് നിദാനമാകുന്നത്. ആ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയെ സമൂഹം പരിഹാസ്യമായി നോക്കുന്നതോടെ വ്യക്തിമനസ്സും സമൂഹമനസ്സും സംഘർഷത്തിലാകുന്നുവെന്നതാണ് കൈമളനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നം.

ആവശ്യത്തിലധികം കർക്കശക്കാരനാണ് *മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമൾ. ഓഫീസിലയാൾ കണിശക്കാരനായ, ദയയില്ലാത്ത ഉദ്യോഗസ്ഥനാണ്. ജോലിസ്ഥലത്ത് മാത്രമല്ല വീട്ടിലും അയാൾ ഭിന്നനല്ല. ആവശ്യത്തിലധികം ഗൗരവഭാവമുള്ള കൈമളിനെയും അയാൾക്ക് കീഴ്പ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന സുശീലയെയും പരിചയപ്പെടുത്തിയാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഹിംസാത്മകമല്ലെങ്കിലും അദൃശ്യമായ ഹിംസയെ ആദ്യമേ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് സുശീലയുടെ നാടകീയമായ ഇറങ്ങിപ്പോക്കിനെ ധ്വനിഭംഗികളോടെ ചലച്ചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സുഹൃത്തായ ബാലനോട് 'ഭാര്യയെ എന്തിനാണ് ജോലിക്കയക്കുന്നതെ'ന്ന കൈമളുടെ ചോദ്യത്തിൽ അത് പ്രകടമാണ്. എറിക് ഫ്രോമിന്റെ *ദി ആർട് ഓഫ് ലവ് മേക്കിംഗ്* എന്ന പുസ്തകം വായിച്ചിട്ടുണ്ടോ എന്ന ബാലന്റെ ചോദ്യത്തിന് 'അതൊരു കലയാണോ' എന്ന് മറുചോദ്യം ചോദിക്കുകയാണ് കൈമൾ. സുഹൃത്തായ മേനോനും അയാളുടെ ഭാര്യയും പരസ്പരം സംസാരിക്കാറില്ലെന്ന് അത്ഭുതത്തോടെ ബാലൻ പറയുമ്പോൾ 'അവർ ലൗ മാര്യേജായിരുന്നു. ലൗമാര്യേജ് ശരിയാവൂലെ'ന്നാണ് കൈമൾ നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ബാലനുമായുള്ള ആ സംഭാഷണരംഗത്തിലൂടെതന്നെ കൈമളിന്റെ സ്വഭാവഘടനയും സുശീലയനുഭവിക്കുന്ന സ്നേഹനിരാസവും അനുമാനിക്കാനാകുമെന്നർത്ഥം. കൈമളിന്റെ വായനകളെപ്പോലും സൂക്ഷ്മമായി അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്കുള്ള ചൂണ്ടുപലകകളായി നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു (ഫിക്ഷനല്ല പ്രോസാണയാൾക്കിഷ്ടമെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്). ഭാര്യയുടെ മുന്നിൽ പുരുഷമേധാവിയും മക്കളുടെ മുന്നിൽ കണിശക്കാരനും അച്ചടക്കമാഗ്രഹിക്കുന്ന പിതാവുമായ കൈമളിന്റെ മാനസികപരിണാമം സുശീലയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്കിനുശേഷമുള്ള അയാളുടെ ആത്മാവലോകനത്തിലൂടെ മൂർത്തമാകുന്നു. നിമിഷം പ്രതി പരിണമിക്കുന്ന, മനോവിശകലനപരമായി സമീപിക്കാവുന്ന, സങ്കീർണമായൊരു മനോഘടനയാണ് കൈമളിന്റേതെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

സുശീല പോയ പിറ്റേ ദിവസംതന്നെ മുഖംമിനുക്കി, പതിവുപോലെ ഓഫീസിലേക്ക് പോകുന്നു. മക്കളെ നാട്ടിലേക്ക് പറഞ്ഞയക്കുന്നു. ഒന്നും സംഭവിക്കാത്ത മട്ടിൽ അയാൾ ജീവിതം തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിലും സുശീല വീടുവിട്ടുപോയ വിവരം പരക്കുന്നതോടെ അയൽക്കാരുടെയും ഓഫീസിലുള്ളവരുടെയും ശ്രദ്ധ അയാളിലേക്കും കുടുംബത്തിലേക്കും നീളുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തെയോർത്തുകൂടിയാണ് അയാൾ കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥനാകുന്നത്. ഒറ്റയ്ക്കാവുന്ന നിമിഷങ്ങളിലാണ് അയാൾക്ക് തന്നെത്തന്നെ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള, സുശീലയെക്കൂടി മനസ്സിലാക്കാനുള്ള അവസരങ്ങളൊരുങ്ങുന്നതെന്ന് പറയാം. 'മനുഷ്യന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രശ്നം വിശപ്പല്ല ഏകാന്തതയാണ്, ഒരാളേകാകിയായിരിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ അതറിയാൻ കഴിയൂ' എന്ന് സുശീല പോയിക്കഴിഞ്ഞ് മാത്രമാണയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നത്. സുശീലയെ മനസ്സിലാക്കുമ്പോഴും സുശീലയെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുമ്പോഴും സുശീലയെയല്ല ഗിരിയെയാണ് കൊല്ലേണ്ടതെന്ന് പറയുമ്പോഴുമെല്ലാം അയാൾ പരിണമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് കാണികൾക്ക് അറിയാനാകും. അത്തരം ചിന്തകളുടെ ഒടുക്കമാകണം അയാൾ തന്നെത്തന്നെ കുറ്റവാളിയായി കണ്ടെത്തിയത്. തന്നോടൊപ്പമുള്ള ജീവിതം സുശീലയ്ക്ക് നരകമായിരിക്കും എന്ന തിരിച്ചറിവാകാം അയാളെ ആത്മഹത്യയ്ക്ക് പ്രേരിപ്പിച്ചത്. സുശീലയ്ക്കും പിന്നീട് ഗിരിയ്ക്കുമായി കരുതിയിരുന്ന കത്തിയുപയോഗിച്ചാണ് അയാൾ മരണം വരിക്കുന്നതെന്നത് ആ തിരിച്ചറിവിന്റെ ധ്വനിയെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം തന്നെ സ്വയം കുറ്റക്കാരനായി കണ്ടെത്തിയ കൈമളിന്റെ അബോധവും മറ്റുള്ളവരുടെ മുന്നിൽ മാന്യത കാത്തുസൂക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, പ്രതിഛായാഭയമുള്ള കൈമളിന്റെ ബോധവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ ഫലവുമാകാം ഈ ആത്മഹത്യ. അതായത് അടഞ്ഞ ഒന്നായല്ല കൈമളിന്റെ ആത്മഹത്യയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. മറിച്ച് ചോദ്യങ്ങളവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള തുറന്ന അന്ത്യമാണത്.

സാമൂഹികമായോ സാമ്പത്തികമായോ ഒരു നിലയ്ക്കും സാമ്യമില്ലാത്ത രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെങ്കിലും ഇരുവരുടെയും മരണത്തിലെ സാമ്യതയും ദുരന്തത്തിലുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ ഇടപെടലും രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കാരണങ്ങളാകുന്നു. ഭാര്യമാരുടെയും സുഹൃത്തുക്കളുടെയും സാന്നിധ്യത്തിലാണ് രണ്ട് മരണങ്ങളും സംഭവിക്കുന്നതെന്നതും കൗതുകകരമാണ്. ചിത്രത്തിലുടനീളം പരിണമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രഭാവങ്ങളാണ് രണ്ടുപേർക്കുമെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഹിംസാത്മകത ബാഹ്യമായി വെളിപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ കൈമളിന്റെ ഹിംസാത്മകത പ്രത്യക്ഷമേയല്ല. സുശീലയുടെ അഭാവത്തിൽമാത്രമാണ് കൈമൾ സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്നതുതന്നെ. അവർക്ക് ചുറ്റിലുമുള്ളവരുടെ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളും മറ്റും അവരുടെ ജീവിതത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കുന്നുണ്ട്. തെറ്റിദ്ധാരണയും അപകർഷതയുമെല്ലാമാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ദുരന്തത്തെ നിർണയിക്കുന്നതെങ്കിൽ തിരിച്ചറിവും കുറ്റബോധവും സാമൂഹികഭീതിയുമെല്ലാമാണ് മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണത്തിന് നിദാനമാകുന്നത്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും കൈമളിന്റെയും മരണങ്ങളെ ഇങ്ങനെ നിരൂപിക്കാനാകുമെങ്കിലും കൈമളിന്റെ മരണത്തിന് കുറച്ചുകൂടി സങ്കീർണമായ

മനോവിശകലനതലമുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനുമാകും. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടേതു പോലെ ചോദ്യങ്ങളൊഴിഞ്ഞ, നിസ്സഹായമായ മരണമല്ല അത്. മറിച്ച് തുറന്ന ഘടനയാണതിന്. ചിത്രത്തിന്റെ പരസ്യത്തിൽത്തന്നെ ക്ലൈമാക്സ് ദൃശ്യം നൽകി സസ്പെൻസ് പൊട്ടിച്ചുകളയാനുള്ള സാഹസികത സംവിധായകൻ കാണിക്കുന്നത് അതിന്റെ അധികവായനകളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും (ചിത്രം 6. 1). ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശിൽപ്പവൈദഗ്ധ്യത്തിലേക്കും അധികാർത്ഥങ്ങളിലേക്കും മനോവിശകലനതലങ്ങളിലേക്കുമെല്ലാം ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുകയാണവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

6.4.1.5. മനസ്സിന്റെ താളപ്പിഴകളിൽ വിലയിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ

ദാമ്പത്യത്തിലെ താളപ്പിഴകൾ വ്യക്തിമനസ്സിനെ ഉലയ്ക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും പ്രധാനപ്പെട്ട സംഗതിയാണ്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വാസന്തിയും അതിന്റെ മാതൃകകളാണ്. *സ്വപ്നാടനം* അതിലാണ് തുടങ്ങുന്നതെങ്കിൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* അതിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. അതായത് വിഭ്രാന്തിയുടെ കാര്യകാരണങ്ങൾ ചികയുകയാണ് *സ്വപ്നാടന*മെങ്കിൽ സാധാരണജീവിതത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപരിണാമമാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ വിഷയം. രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും നായർ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വളർന്ന് വന്നവരും ദാമ്പത്യജീവിതം നയിക്കുന്നവരുമാണ്. ഇരുവരുടെയും വൈവാഹികബന്ധവും ബന്ധുത്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നടക്കുന്നതെന്നതും കൗതുകകരമായ സാദൃശ്യമാണ്. മനോവിഭ്രമത്തെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും കാണാം സമാനത. വാസന്തിയുടെ ഭർത്താവിന്റെ ഗോപിയെന്ന പേര് പാഠാന്തരബന്ധത്തിലൂടെ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലേക്ക് നയിക്കാനുള്ള ശക്തമായ സൂചനയായെടുക്കാനുമാകും. ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ താളപ്പിഴകളെ സംബന്ധിച്ച് രണ്ട് ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെയും മനോവിദഗ്ധർ ഒരേ മട്ടിലുള്ള ആശയങ്ങളാണ് പങ്കുവെയ്ക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ നിലയ്ക്കെല്ലാം പല സമാനതകളും സൂക്ഷിക്കുമ്പോഴും സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാലും ലിംഗഭേദപരമായ സാമൂഹികകാരണങ്ങളാലും ഗോപിയും വാസന്തിയും അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നുമുണ്ട്.

അമ്മാവന്റെ ചോദ്യം ചെയ്യാനാകാത്ത അധികാരം, സ്വന്തം ഇഷ്ടത്തിനു വിരുദ്ധമായി സുമിത്രയുമായുള്ള വിവാഹം, വധുവിന്റെ വീട്ടുകാർ വിലയ്ക്കുവാങ്ങിയ വരനാണെന്ന വിചാരം, നടപ്പിലാകാത്ത കമലവുമൊത്തുള്ള ജീവിതം, അമ്മയോടുള്ള വൈകാരികബന്ധം തുടങ്ങി *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയുടെ സ്വഭാവത്തിലെ അന്തർമുഖത്വത്തിനും നിർമ്മമതയ്ക്കും ഏകാകിത്വത്തിനുമെല്ലാം കാരണങ്ങൾ ഏറെയുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ അയാളുടെ സ്വഭാവത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അയാൾക്ക് ചുറ്റിലുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കുണ്ടെന്ന് പറയാം. അമ്മാവന്റെ അധികാരപരിധിയ്ക്ക് കീഴിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന നായർ തറവാടുകളുടെ സാമൂഹികസാഹചര്യം അതിന് പശ്ചാത്തലമായുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയമായി മാത്രമല്ലാതെ സാമൂഹികമായിക്കൂടി ചലച്ചിത്രത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ടെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ഗോപിയുടെ ഈ പാത്രസൃഷ്ടി.

ദാമ്പത്യത്തിൽ താളപ്പിഴകളാരംഭിക്കുന്നതോടെ ഗോപിയിൽ സ്ഥായിയായി നിന്നിരുന്ന നിസ്സംഗതയും ശാന്തതയും ക്രമേണ നഷ്ടപ്പെടുകയും സുഷുപ്തിയിലായിരുന്ന ഹിംസാവാഞ്ഛയും അധികാരസ്വരവും പൊന്തിവരികയും ചെയ്യുന്നു. രോഗത്തിന്റെ വിത്തുകൾ അയാൾക്കുള്ളിൽ രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ ഘട്ടങ്ങളെയാണത് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. ശാന്തനായ ഗോപി മറ്റെവിടെയും പ്രയോഗിക്കാൻ തനിക്ക് സാധിക്കാത്ത അധികാരം വേലക്കാരിയായ കല്യാണിയോട് പ്രയോഗിക്കുന്നു. സുമിത്രയുടെ മേലുള്ള അയാളുടെ സംശയത്തിന്റെ നിഴൽ വിട്ടുമാറാതെ തുടരുന്നു. അവളോട് സ്നേഹം പ്രകടിപ്പിച്ച്, അഭിനയിച്ച് ജീവിക്കാൻ നിർബന്ധിതനാകുന്നു. ഇങ്ങനെ സംഘർഷങ്ങളെല്ലാം അബോധത്തിൽ നിയന്ത്രിച്ചു നിർത്തുകയാണ് ഗോപി. ഒരുപക്ഷെ കമലത്തെ മറന്നുവെന്ന് സുമിത്രയോടാവർത്തിക്കുമ്പോഴും അയാൾ കമലത്തെ മറന്നിരിക്കാനിടയില്ല. തികട്ടിവരാതെ അബോധത്തിൽ മയക്കികിടത്തിയതാകാം. എല്ലാം ആരോടെങ്കിലും പറയണമെന്ന് ഡോക്ടർമാരോട് അയാൾ ആവർത്തിക്കുന്നു. കമലത്തെ മറന്നുവെന്ന ബോധ്യത്തിൽ സുമിത്രയെ സ്നേഹിക്കുന്നുവെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ ജീവിയ്ക്കുന്ന ഗോപിയിലൂടെതന്നെ അയാളുടെ സ്വപ്നാടനം തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. എന്നാൽ ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേടുകൾ മൂർച്ഛിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അത് കൂടുതൽ വെളിപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നതെന്നുമാത്രം.

കഥാപാത്രത്തെ ഇത്ര സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും സുമിത്രയോടുള്ള ഗോപിയുടെ പരോക്ഷ ഹിംസയെ ചലച്ചിത്രം മറച്ചുപിടിയ്ക്കുന്നില്ല. അവളോടൊത്തുള്ള യാത്രകൾ ഗോപി നീട്ടിവെയ്ക്കുമ്പോഴും അവളുടെ വീട്ടിലേക്ക് അയാൾ പോകാനിഷ്ടപ്പെടാതിരിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാമാണ് അവർ തമ്മിൽ കലഹിക്കുന്നത്. അവളുടെ ന്യായമായ ആവശ്യങ്ങൾപോലും ജോലിയുടെ പേരിൽ ഗോപി നിരസിക്കുന്നു. തന്റെ വ്യക്തിത്വത്തെ ഗോപി മാനിക്കുന്നില്ലെന്ന് സുമിത്ര റോസിയോട് പറഞ്ഞ പരാതി റോസി ഗോപിയെ അറിയിക്കുമ്പോൾ 'വ്യക്തിത്വമുണ്ടെങ്കിലല്ലേ മാനിക്കാനാകൂ' എന്നാണ് അയാളുടെ മറുപടി. സുമിത്രയോടുള്ള അയാളുടെ പുച്ഛം മാത്രമല്ല അയാളിൽ രൂക്ഷമായുള്ള സദാചാരബോധവുംകൂടി വെളിപ്പെട്ടുവരികയാണ്. ഗോപി സുമിത്രയെയും മോഹനെയും സംശയിച്ചുതുടങ്ങുന്നത് അതിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ്. എന്നാൽ അത്തരമൊരു ആരോപണത്തെ പിന്താങ്ങുംവണ്ണമുള്ള ദൃശ്യപശ്ചാത്തലങ്ങളൊന്നും ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്.

ആശുപത്രിയും വീടുമായി ജീവിക്കുന്ന, ഒറ്റയ്ക്കിരിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന ഗോപിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തയാണ് യാത്രകളിഷ്ടപ്പെടുന്ന, ഒറ്റയ്ക്കാവുന്നതിൽ വിരസയാവുന്ന സുമിത്ര. റോസിയോടൊപ്പം ചീട്ടുകളിക്കുന്നതിലും പുറത്ത് പോകുന്നതിലും മോഹനോടൊപ്പം വർത്തമാനം പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം അവൾ സന്തോഷം കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. ദുഃഖങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം മനസ്സിലടക്കി ജീവിക്കുന്ന ഗോപിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തന്റെ ദുഃഖങ്ങളെ റോസിയോടും അച്ഛനോടുമെല്ലാം പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് സുമിത്ര. ഗോപിയ്ക്കും തനിക്കുമിടയിൽ മറ്റൊരു പെൺകുട്ടിയെന്നല്ല അമ്മയുടെ ഇടപെടലിനെപ്പോലും സഹിക്കാൻ സുമിത്രയ്ക്കാവുന്നില്ല. പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത സ്വഭാവഘടന

കൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷംകൂടിയാണ് ഗോപിയുടെ മനസ്സിൽ വിള്ളലുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെടാനാകുമെന്ന് കരുതിയിരുന്നൊരു ബന്ധത്തിൽനിന്നുള്ള വിടുതലും അയാളുടെ സ്വഭാവഗതിയെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. മുൻകാമുകിയായ കമലത്തോട് മാത്രമാണയാൾ മനസ്സ് തുറന്ന് സംസാരിക്കുന്നത്. വിപരീതസ്വഭാവക്കാരുടെ വികർഷണത്തിലും സമാനസ്വഭാവക്കാരുടെ വേർപിരിയലിലുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നാടകീയത കുടികൊള്ളുന്നതെന്ന് പാത്രചിത്രണത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. സ്വപ്നത്തിലുള്ള കമലയെത്തേടിയുള്ള ഗോപിയുടെ യാത്രകൂടിയായി *സ്വപ്നാടനം* മാറുന്നതിന് ഈ കഥാപാത്രപരിതസ്ഥിതികളെല്ലാം കൂട്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. സുമിത്ര, കമലം എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികവും മാനസികവുമായ ലോകത്തെ അഴിച്ചെടുക്കാനും ചലച്ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നു. അതിനെ പൊലിപ്പിക്കുകയാണ് അമ്മയും അമ്മാവനും. ഗോപിയ്ക്ക് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട അമ്മ അമ്മാവനോടുള്ള അവരുടെ സാമ്പത്തികമായ കടപ്പാടിനെക്കുറിച്ച് മിക്കപ്പോഴും ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കമലത്തെ ഉപേക്ഷിക്കാനും സുമിത്രയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാനുമുള്ള ബാഹ്യസമ്മർദ്ദമായി വരുന്നത് ഈ കടപ്പാടാണ്.

ഇങ്ങനെ പലവിധമായ കീഴ്പ്പെടലുകൾ ഗോപിയുടെ അന്തർമുഖത്വത്തിനും അപകർഷതയ്ക്കും കാരണമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദാമ്പത്യത്തിലെ താളപ്പിഴകളാണ് ഗോപിയുടെ മനോവിഭ്രാന്തിയെ പൂർണമാക്കുന്നത്. സംഘർഷങ്ങൾ ആരോടും പങ്കുവെയ്ക്കാതെ അടച്ചിരിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ വിപര്യയം സ്വാഭാവികമാണുതാനും. ഒട്ടും ആഗ്രഹിക്കാത്ത ജീവിതത്തിൽനിന്നുള്ള കുതറിയോട്ടമായിക്കൂടി പരമേശ്വരനായുള്ള അയാളുടെ പരിണാമത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ സംവിധായകൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഇത്തരമൊരു മനോവിശകലനത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാകണം. കമലത്തെ തെരഞ്ഞുള്ള അബോധയാത്ര മാത്രമല്ല ആത്മാഭിമാനമുള്ള സ്വതന്ത്രവ്യക്തിയായി മാറാനുള്ള ഗോപിയുടെ കുതറിയോട്ടമായിക്കൂടി അയാളുടെ സ്വപ്നാടനത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

ദാമ്പത്യത്തിന്റെ വിള്ളലുകൾ വ്യക്തി മനസ്സിൽ സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്ന ആശയതലത്തിൽ ഗോപിയെ വാസന്തിയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനാകുമെങ്കിലും വാസന്തിയുടെ കാരണങ്ങൾ ഗോപിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമാണ്. വിധേയത്വവും അന്തർമുഖത്വവും രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളിലുമുണ്ട്. എന്നാൽ ഗോപിയുടെയത്ര അടഞ്ഞ ഒന്നായല്ല വാസന്തിയുടെ ചിത്രണത്തെ ചലച്ചിത്രകാരൻ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. ഭർത്താവിനെ അനുസരിക്കുന്ന, ഭർത്താവിനാൽ പരിപാലിക്കപ്പെടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന, മകനെ പ്രതീക്ഷയോടെ വളർത്തുന്ന, അടുക്കള നടത്തിക്കൊണ്ട് പോകുന്ന മധ്യവർഗ വീട്ടമ്മയാണ് വാസന്തി. പൊതുവിടത്തിൽനിന്ന് അകത്തളത്തിലേക്കുള്ള വാസന്തിയുടെ സഞ്ചാരത്തെക്കാണിച്ചാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. കുടുംബത്തിലെ ആകെയുള്ള സാമ്പത്തികസ്രോതസ്സാണവൾ. സംഘർഷങ്ങൾ പങ്കുവെയ്ക്കാനവൾക്ക് സുഹൃത്തുണ്ട്. എന്നാൽ ആ താങ്ങും സാമ്പത്തികശക്തിയും നഷ്ടപ്പെടുകയും പുറംലോകത്തുനിന്നകന്ന് പൂർണമായും കരിപിടിച്ച അടുക്കളയുടെ അകത്തളത്തിലേക്ക് ജീവിതമടയുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ്

അവളിൽ വിഭ്രാന്തി ഉടലെടുക്കുന്നത്. കുടിയനും ഉത്തരവാദിത്തരഹിതനുമായ ഭർത്താവ് ഗോപിയുടെയും ഭർത്തൃമാതാവ് ഗൗരിയുടെയും മാനസികവും ശാരീരികവുമായ പീഢനങ്ങൾ സഹിച്ച് വിധേയപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നവൾ മാത്രമായി ക്രമേണ വാസന്തി പരിമിതപ്പെട്ടുപോകുന്നു. ഒട്ടും സംതൃപ്തമല്ലാത്ത ദാമ്പത്യജീവിതവും നിരന്തരമുള്ള കുടുംബസംഘർഷങ്ങളുമെല്ലാം സഹിക്കുകയും അവ പരിഹാരമില്ലാതെ തുടരുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അവളുടെ മനസ്സ് വിഭ്രാന്തമായ അവസ്ഥാവിശേഷത്തിലേക്ക് പരിണമിക്കുകയാണ്. വാസന്തിയുടെ സ്വപ്നശ്രേണികളും വിഭ്രമാത്മകദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം അവളുടെ അബോധത്തിന്റെ നേർച്ചിത്രങ്ങളാകുന്നുണ്ട്.

തനിക്കുമേൽ അധികാരം പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭർത്താവിനോടും ഭർത്തൃമാതാവിനോടും വാസന്തിയ്ക്ക് ഒച്ചയെടുത്ത് സംസാരിക്കാനാവുന്നത് വിഭ്രമാവസ്ഥയിൽ മാത്രമാണ്. അപ്പോളവൾ സ്വയം കൽപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന അമ്മാവനെന്ന രക്ഷാകർത്താവിന്റെ സംരക്ഷണത്തിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നു. സുരക്ഷയാണവളുടെ പ്രശ്നം. സാമൂഹികജീവിതത്തിലും മാനസികജീവിതത്തിലും അരക്ഷിതയാണവൾ. അതുകൊണ്ടാണ് തന്നെ ചുറ്റിവരിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അധികാരത്തിനെതിരെ അതിന്റെതന്നെ പകർപ്പായിത്തീരാവുന്ന മറ്റൊരധികാരത്തെ സങ്കൽപ്പിച്ചെടുക്കാൻ വാസന്തിയുടെ അബോധം ശ്രമിക്കുന്നത്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയെപ്പോലെ വാസന്തിയുടെ ബോധം പൂർണമായും അബോധത്തിന് കീഴടങ്ങുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഗോപിയെപ്പോലെ തുറന്ന ലോകത്തേക്കല്ല ആശുപത്രിയുടെ അകത്തളത്തിലേക്കുതന്നെയാണ് വാസന്തി തിരിച്ചുകയറുന്നത്. ഗോപി തുടങ്ങിയിടത്ത് ചെന്ന് അവസാനിക്കുകയാണ് വാസന്തിയെന്ന് പറയാം.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയെയും വാസന്തിയെയും ദാമ്പത്യത്തിന്റെ താളപ്പിഴകളിൽ അബോധത്തിലേക്ക് പൂർണമായും വിലയിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളെന്ന കണ്ണികൊണ്ട് ബന്ധിപ്പിക്കാനാകുമെങ്കിലും ലിംഗപരമായ വ്യത്യാസം അതിനെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായിത്തന്നെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നു. ഗോപി കല്യാണിയോട് അധികാരസ്വരത്തിൽ സംസാരിക്കുന്നത് അസ്വാഭാവികമാണെന്ന് കല്യാണിയെപ്പോലെ കാണികൾക്കും വെളിവാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ ഒരു അസ്വാഭാവികതയും തോന്നുന്നില്ല. വാസന്തിയാകട്ടെ, സ്വന്തം സ്വത്വത്തെ പരുവപ്പെടുത്തുകയല്ല, മറിച്ച് മറ്റൊരു സ്വത്വത്തിലേക്ക്, അമ്മാവന്റെ അധികാരത്തിലേക്ക്, കയറിയിരിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതായത് സ്വന്തമായിത്തന്നെ മാറിത്തീരാനുള്ള സാധ്യത ഗോപിയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വാസന്തിയ്ക്ക് പുറത്തുനിന്നുള്ള ഒരു രക്ഷകനെ, പുരുഷാധികാരസ്വരൂപമായ അമ്മാവനെ ആശ്രയിക്കാനേ കഴിയുന്നുള്ളൂ എന്നത് രാഷ്ട്രീയമായ മറ്റൊരു നിലയാണ്. ഗോപി ആഗ്രഹിക്കാത്തതാണ് അമ്മാവന്റെ സാമീപ്യം. കാരണം അയാൾക്ക് ആ അധികാരങ്ങൾ സ്വായത്തമാകുകയാണ് വേണ്ടത്. വാസന്തിയാകട്ടെ, അധികാരങ്ങൾ സ്വായത്തമാകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കാനേ പറ്റാത്ത സാഹചര്യത്തിലാണുള്ളത്. അതിനാൽ അമ്മാവന്റെ സ്നേഹമസൃണമായ ഇടപെടലുകളെയാണ് അവൾ ആശ്രയിക്കുന്നത്. ഉത്തരവാദിത്തരഹിതനായ ഭർത്താവിന്റെ ചെയ്തികളും പുരുഷമേധാവിത്വപരമായ ഭർത്തൃമാതാവിന്റെ ഭർത്സനങ്ങളു

മെല്ലാം അതിന്റെ പശ്ചാത്തലമാണ്. രക്ഷയാണവൾക്കുവേണ്ടത്. ആരെയെങ്കിലും ശിക്ഷിക്കുക അവളുടെ താൽപ്പര്യമല്ല.

അടുക്കളയ്ക്കും ഓഫീസിനുമിടയിലെ ജീവിതത്തിനിടയിൽ അടുക്കളയിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുകയറ്റപ്പെടുന്ന വാസന്തിയുടെ വിപര്യയത്തെയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* ഊന്നുന്നതെങ്കിൽ ദാമ്പത്യത്തിലെ മാനസികമായ പൊരുത്തക്കേടുകൾക്കാണ് *സ്വപ്നാടനം* ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. മറ്റു സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളെല്ലാം ഗോപിയുടെ മനോഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ മാത്രമാണ്. വാസന്തിയെ സംബന്ധിച്ചാകട്ടെ, അവളുടെ മനോഘടനയിൽ സഹജമായ ചില അംശങ്ങളെ വളർത്തിയെടുക്കുന്ന ഘടകങ്ങളല്ല സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങൾ. മറിച്ച് അതുതന്നെയാണ് അവളെ രോഗിയാക്കുന്നത്. ഗോപിയുടെ വ്യക്തിമനസ്സ് പ്രധാനമാണ്. എന്നാൽ വാസന്തിയുടെ സ്ഥാനത്ത് ആരായാലും ഇങ്ങനെയേ അത് പര്യവസാനിക്കൂ. അതിനാൽ സമൂഹത്തിന്റെ രോഗമാണ് വാസന്തിയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. ഗോപിയാകട്ടെ, സ്വന്തം മനസ്സിലാണ് രോഗത്തിന്റെ അണുക്കളെ വഹിക്കുന്നത്. സമൂഹം അതിനെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നു എന്നുമാത്രം. ഗോപിയുടെ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ബോധാബോധങ്ങൾക്ക് മേൽക്കൈ ലഭിക്കുമ്പോൾ വാസന്തിയുടെ വിഭ്രമാത്മകതയിൽ സാമൂഹികവും ലിംഗപരവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് മേൽക്കൈ ലഭിക്കുന്നതിന്റെ സാഹചര്യമിതാണ്. മനോവിശകലനത്തിന് ഊന്നൽ ലഭിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ പാത്രചിത്രണത്തിൽനിന്ന് സാമൂഹികവിശകലനത്തിലൂന്നി മനോവിശകലനം നടത്തേണ്ടുന്ന പാത്രചിത്രണത്തെയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ ജോർജ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

6.4.1.6. ആലീസും ലേഖയും

പുരുഷനെ ധിക്കരിക്കാനും തരംപോലെ പുച്ഛിക്കാനും തന്റേടമുള്ള സ്ത്രീയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ആലീസ്. അനുഭവിക്കുന്ന അസ്വാതന്ത്ര്യവും ചൂഷണവും മറ്റൊരു വഴിക്കുള്ളതെങ്കിലും പിതൃമേധാവിത്വത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ അധികാരപരിധിക്കുള്ളിലാണ് ആലീസുള്ളത്. ഭർത്താവിന്റെ സാമ്പത്തികമായ ഉയർച്ചയ്ക്കായി അവൾ നിരന്തരം ചൂഷണംചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്ന സൂചനകൾ ചിത്രത്തിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. തരംകിട്ടുമ്പോഴൊക്കെ മാമച്ചൻ സ്വയം മാന്യത ചമഞ്ഞ് മറ്റുള്ളവരുടെ മുന്നിൽവെച്ച് ആലീസിനെ ശാസിക്കാനും പുച്ഛിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വെറും ഒരു നോട്ടംകൊണ്ടോ പുച്ഛിച്ചുള്ള ചിരികൊണ്ടോ എല്ലാം അവൾ അയാളെ ചൂളിക്കുന്നുണ്ട്. അകത്തളത്തിലെത്തുമ്പോൾ വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം സംസാരിക്കുന്ന ആലീസ് തരംകിട്ടുമ്പോഴൊക്കെ മാമച്ചനെതിരെ പറയുന്നുമുണ്ട്. രാത്രി ഏറെ വൈകി വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന ആലീസിനെ മാമച്ചൻ ശാസിക്കുമ്പോൾ തന്റെ പൂർവ്വകാലചൂഷിതകഥകളും അതുവഴി മാമച്ചനുണ്ടാക്കിയ ലാഭങ്ങളുമെല്ലാം എണ്ണിയെണ്ണി വിവരിക്കുകയും ഒടുക്കം 'പോടോ' എന്ന ഒരൊറ്റ വാക്കുകൊണ്ട് അവൾ അയാളെ നിഷ്പ്രഭനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളുടെ എല്ലാ കൊള്ളരുതായ്മകളും കണ്ടില്ലെന്ന് നടിച്ച് ജീവിക്കുന്ന ആലീസിനോടയാൾ പലപ്പോഴും ഒത്തുതീർപ്പിലെത്തുന്നു. എങ്കിലും അമ്മിണി മാമച്ചനാൽ ഗർഭിണിയാണെന്നറിയുന്നതോടെ അവളെ വീട്ടിൽനിന്ന് മാറ്റാൻ സമ്മർദ്ദം ചെലുത്തുന്ന ആലീസിനെ കാണാനാകും. അവിടെ അവൾ തികഞ്ഞ മേലാള

സ്ത്രീയായി പെരുമാറുകയാണ്. അസംതൃപ്തമായ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽ നിരാശ യായ, മക്കൾക്ക് പോലും തന്നെ വേണ്ടാതായെന്ന് പരിതപിക്കുന്ന ആലീസിന് ജോസ് ഒരാശ്വാസമായി മാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും അപമാനഭയത്താൽ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ അയാളും അവളിൽനിന്ന് അകലുന്നു. ജോസ് ഒഴിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴും 'എന്തു കൊണ്ടോ എനിക്ക് നിങ്ങളെ വെറുക്കാനാവില്ലെ'ന്ന് പറയുന്ന ആലീസിലൂടെ അവളുടെ നിസ്വാർത്ഥമായ സ്നേഹത്തെയും സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള അദമ്യമായ ആഗ്രഹത്തെയുമെല്ലാം അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. നിരാശയ്ക്കൊടുവിൽ മാമച്ചനെ വിട്ടുപോകാനുള്ള അവളുടെ തീരുമാനത്തെ വീട്ടുകാരും മതവും ഒരുപോലെ വിലക്കുമ്പോൾ ആത്മഹത്യയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യ മാണ് അവൾ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. പൊരുതാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും സമൂഹവും കുടുംബവും പ്രതികൂലമായി നിൽക്കുന്നതോടെ ആലീസ് തളർന്നുവീണുപോകുക യാണ്.

ആലീസിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സാമൂഹിക-സാമ്പത്തിക ചുറ്റുപാടിലുള്ള ലേഖയും വ്യവസ്ഥിതിയോട് കലഹിക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെടുകയും താരമൂല്യത്തിന്റെ പരകോടിയിൽ ആത്മഹത്യയിലഭയം തേടേണ്ടിവരുന്ന കഥാപാ ത്രമാണ്. വ്യവസ്ഥയുടെ ഇരകളെന്ന വിധത്തിൽ ഇരുവരെയും കണ്ണിചേർക്കാനാ വുമെങ്കിലും ആലീസിന്റെ കുടുംബഘടനപോലൊന്നല്ല ലേഖയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ത്. സിനിമയിലേക്കുള്ള വാതിലുകളെല്ലാം അടയുന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിൽ കൂട്ടായിരുന്ന അച്ഛൻ അവളെയും അമ്മയെയും ഉപേക്ഷിച്ച് നാട്ടിലേക്ക് കടന്നുകളയുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴേക്കും ലേഖ വെള്ളിത്തിരയ്ക്കുപിന്നിലെ ചതിക്കുഴിയിൽ അകപ്പെട്ടുകഴി ഞ്ഞിരുന്നു. സിനിമാമോഹവുമായെത്തിയ ലേഖയെ സഹസംവിധായകനായി സ്വയം പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന പോൾ രാജാണ് ആദ്യം ചൂഷണം ചെയ്യുന്നത്. അത് ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായി മാറുന്നതിന്റെ ആദ്യചുവടായിരുന്നു. അപ്പോഴേക്കും അവളുടെ നിഷ്കളങ്കതയും ചിരിയുമെല്ലാം മാഞ്ഞ് നോട്ടത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലു മെല്ലാമൊരു യാന്ത്രികത കടന്നുകൂടുന്നു. സമ്പാദിച്ച പണം അമ്മയെ ഏൽപ്പിച്ച് ഉടുത്ത സാരിയോടുകൂടി നിലത്തുവിരിച്ച പായയിലേക്ക് നിശ്ശബ്ദയായി ചായുന്ന ലേഖയുടെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിൽ അവളുടെ നിസ്സഹായതയും യാന്ത്രികതയു മെല്ലാം അടയാളപ്പെടുത്തിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെത്തിപ്പെടാനാകാതെ കോടമ്പാക്കത്തെ തെരുവുകളിലൊന്നിൽ ആരുമറിയാതെ അവർ ജീവിച്ചുപോ കുന്നു. സിനിമയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്നതോടെ സാമ്പത്തികമായി മെച്ചപ്പെട്ട അവരെ ത്തേടി അച്ഛനും മറ്റുകുടുംബാംഗങ്ങളുമെല്ലാം എത്തുന്നു. പിന്നീട് അവരുടെ യെല്ലാം വരുമാനസ്രോതസ്സായി ലേഖ മാറുകയാണ്.

ആലീസിൽ കടന്നുകൂടിയ യാന്ത്രികതയ്ക്ക് സ്വന്തം ഭർത്താവ് തന്നെയാണ് കാരണം. അവളിലും ലേഖയുടെ മട്ടിലൊരു ചൂഷിതഭൂതകാലമുണ്ട്. സമ്പത്തി നായി പലരുമായും കിടക്ക പങ്കിടേണ്ടിവന്ന ഗതികേടുണ്ട്. ആലീസ് ഭർത്താവിന് വേണ്ടിയാണെങ്കിൽ ലേഖ അമ്മയ്ക്കുവേണ്ടിയാണ് എന്ന് പറയാം. മാമച്ചന് അത് വളർച്ചയിലുള്ള ആസക്തിയായിരുന്നെങ്കിൽ ലേഖയുടെ അമ്മയ്ക്ക് അത് ദാരിദ്ര്യത്തിൽനിന്നുള്ള മോചനമായിരുന്നു എന്ന വ്യത്യാസവുമുണ്ട്. ആത്മാർത്ഥ മായ സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി ഇരുവരും അതിയായി ആഗ്രഹിക്കുകയും സ്നേഹിച്ച

വരാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ജീവിതം ദുസ്സഹമാകുന്നതോടെ ഇരുവരും തളർന്നുവീഴുന്നു. കഥാപാത്രഭാവങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുമ്പോഴും ഇരഭാവത്തിൽ ഇരുവരും ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ആലീസിനെപ്പോലെ നിസ്വാർത്ഥമായൊരു സ്നേഹം ലേഖയും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. സുരേഷ്ബാബുവുമായുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ സുരക്ഷിതത്വം ലേഖയ്ക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് കുതിക്കാനുള്ള ഊർജ്ജവും നൽകുന്നു. സിനിമയിലെത്തിപ്പെട്ടിട്ടും സാമ്പത്തികമായി മെച്ചപ്പെട്ടിട്ടും തുടരുന്ന ലൈംഗികത്തൊഴിലുപേക്ഷിക്കാനും അതോടെ അവൾ തയ്യാറാകുന്നു. ഇരുവരുടെയും പ്രണയത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ നിശ്ചയദാർഢ്യത്തോടെ ലേഖ നേരിടുമ്പോൾ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ നിശ്ചേതനത്വം അവളെ തളർത്തുന്നു. പത്രക്കാരും നാട്ടുകാരുമെല്ലാമറിഞ്ഞ അവരുടെ ബന്ധത്തെ ലേഖ തുറന്ന് സമ്മതിക്കുമ്പോൾപ്പോലും സുരേഷ്ബാബുവിലുള്ള അലസഭാവം രണ്ടുപേരുടെയും പ്രണയത്തിലെ വ്യത്യസ്തതയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ലേഖയോടൊപ്പം താമസിച്ചുതുടങ്ങുന്ന അയാളെ ഭാര്യയും കുഞ്ഞും വന്ന് തിരികെ വിളിക്കുമ്പോൾ നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം അവളെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോകുമ്പോഴാണ് അയാളുടെ പ്രണയത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയെപ്പറ്റി ലേഖയോടൊപ്പം കാണികളും തിരിച്ചറിയുന്നത്.

ആലീസിന്റെ പ്രായവും പക്വതയുമല്ല ലേഖയ്ക്കെന്നിരിക്കിലും ആലീസിനെപ്പോലെ തന്റെ സാഹചര്യങ്ങളോട് പൊരുതാനോ പ്രതികരിക്കാനോ ശേഷിയുള്ള കഥാപാത്രമല്ല ലേഖ എന്ന് കരുതാം. തനിക്കിഷ്ടമില്ലാത്ത ജോലിയ്ക്ക് പോകേണ്ടിവരുമ്പോഴും അവൾ നിശ്ശബ്ദയായാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത്. ആദ്യം അമ്മയെയും പിന്നീട് സുരേഷ്ബാബുവിനെയും ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ട് മാത്രമാണ് ലേഖയ്ക്ക് വളരാൻ സാധിക്കുന്നതും. ഇതെല്ലാമവളെ അനിവാര്യമായ ദുരന്തത്തിൽ ചെന്നെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന അമ്മയോട് ശബ്ദമുയർത്തി സംസാരിച്ചുതുടങ്ങുന്നത് സുരേഷ്ബാബുവുമായുള്ള ബന്ധം ദൃഢപ്പെട്ടതിനുശേഷംമാത്രമാണ്. തന്നിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന വരുമാനംമാത്രം ലക്ഷ്യമിടുന്ന വീട്ടിലേക്ക് പോകാനവളൊരുക്കമല്ല. തന്നെ ചേർത്തുനിർത്തുമെന്ന് കരുതിയ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ നിസ്സംഗവും നിഷേധാത്മകവുമായ നിലപാടുകൾ അവളെ തകർത്തുകളയുന്നു. പരാശ്രയത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷകളെല്ലാം വറ്റിയ നിമിഷത്തിലാണ് അവൾ സ്വയംഹത്യ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ആ മാനസികഘടനയിലേക്ക് അവളെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുന്നതാകട്ടെ, അവൾക്കുചുറ്റിലുമുള്ള മായികവ്യവസ്ഥിതിയുമാണ്. 'നീ ജീവിതം കണ്ടിട്ടില്ല. ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ മുതൽ അഭിനയിച്ച് തുടങ്ങിയിരിക്കണം. യാഥാർത്ഥ്യവുമായുള്ള നിന്റെ ബന്ധം എന്നോ നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു' എന്ന സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ഭാര്യ ഗീതയുടെ വാചകം മായികവ്യവസ്ഥിതിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടുകൂടി ലേഖയ്ക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ട യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തെക്കുറിച്ചാണ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അതേസമയം സുരേഷ്ബാബുവിനെപ്പോലുള്ള ഒരുപാടുപേരുടെ മായികമുഖങ്ങളെക്കുറിച്ചും സിനിമാലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്ന മായികതയെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള സൂക്ഷ്മസൂചനകൾ ആ വാചകങ്ങൾ ഉൾവഹിക്കുന്നുമുണ്ട്. സാങ്കേതികകലയെന്ന നിലയിലും വ്യാവസായികകലയെന്ന നിലയിലുമുള്ള സിനിമയിലെ മിഥ്യാനുഭവങ്ങളുടെ, അയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ

വാസ്തവികവത്കരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രബോധത്തെക്കൂടി അത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. സ്വപ്നഫാക്ടറിയെന്ന അതിന്റെ വിളിപ്പേര് വെറുതെയല്ലെന്നർത്ഥം.

ഇങ്ങനെ പുരുഷാധിപത്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ക്രൂരമായ ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോട് പൊരുതിനിൽക്കാനാവാതെ തളർന്നുവീഴുന്ന രണ്ട് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളാണ് ആലീസും ലേഖയും. പെരുമാറ്റംകൊണ്ടും പശ്ചാത്തലംകൊണ്ടുമെല്ലാം വേറിട്ട് നിൽക്കുമ്പോഴും വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരകൾ എന്ന ഭാവത്തിൽ ഇരുവരെയും ബന്ധിപ്പിക്കാനാകും.

6.4.1.7. വാസന്തിയും സുശീലയും കുഞ്ഞമ്മയും വിധേയത്വത്തിന്റെ മൂന്നുമുഖങ്ങൾ

*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വാസന്തിയെയും *മറ്റൊരാളി*ലെ സുശീലയെയും *കോലങ്ങളി*ലെ കുഞ്ഞമ്മയെയും വിധേയത്വത്താൽ ജീവിതം മറ്റൊരു വഴിയ്ക്കാകുന്നവരെന്ന വിധത്തിൽ കണ്ണിചേർക്കാനാകും. മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളിൽ മൂന്ന് സാമ്പത്തികസാമൂഹികപശ്ചാത്തലത്തിൽ നിൽക്കുന്നവരെങ്കിലും സ്വഭാവഘടനയിലെ വിധേയഭാവമാണ് മൂവരെയും ചേർത്തുനിർത്തുന്നത്. അടുക്കളയ്ക്കും ഓഫീസിനുമിടയ്ക്കുള്ള ജീവിതത്തിൽ കുടുംബഭാരം ഒറ്റയ്ക്ക് പേറേണ്ടിവരുന്ന വാസന്തിയുടെ ദുരിതാവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് നേരത്തെ ചർച്ചചെയ്തു. വാസന്തിയെപ്പോലെ സുശീലയെയും അടുക്കളയുടെ അകത്തളപരിസരങ്ങളിലാണ് ഏറെ കാണാനാകുക. വാസന്തിയുടേതുപോലൊരു ജോലി സുശീലയും ആഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൈമളുമൊത്തുള്ള ജീവിതത്തിൽ സാമ്പത്തികസ്വാതന്ത്ര്യമോ തൊഴിൽ തെരഞ്ഞെടുപ്പോ അവൾക്ക് സാധ്യമാകുന്നില്ല. വാസന്തിയെപ്പോലെ ഭർത്താവിന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കൊത്ത് ജീവിക്കുന്ന, പരാതികളും പരിഭവങ്ങളുമേതുമില്ലാത്ത ഭാര്യയായാണ് സുശീലയെ ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ കാണാനാകുക. മിതഭാഷിയായ, പൊട്ടിച്ചിരിച്ച് കാണാത്ത വീട്ടകത്തിലൊതുങ്ങിയ വീട്ടമ്മയായാണ് അവളെ ആഖ്യാനം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

വളരെ കുറഞ്ഞതെങ്കിലും തീക്ഷ്ണമാണ് സുശീലയുടെ അകത്തളജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നോട്ടങ്ങൾ. കൈമളൊത്തുള്ള ജീവിതത്തിൽ അകത്തളപരിസരങ്ങളിലല്ലാതെ സുശീലയെ കാണുന്നേയില്ല. ഓഫീസിലേക്ക് പോകാനൊരുങ്ങുന്ന കൈമളിന് വേണ്ടതെല്ലാം എത്തിച്ച് കൊടുക്കുന്ന സുശീല, അടുക്കളക്കാരിയുണ്ടെങ്കിലും പാചകത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന, വിളമ്പുന്ന സുശീല എന്നിങ്ങനെയാണവളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണം. വേണി വീട്ടിലേക്ക് വരുമ്പോൾപ്പോലും അലക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സുശീലയെയാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. പരാതിയോ പരിഭവമോ അല്ലാത്ത ഒരുതരം നിസംഗതയാണ് അപ്പോൾ സുശീലയിൽ നിഴലിക്കുന്നത്. വിരസമായ, അസ്വതന്ത്രമായ അടുക്കള ഇടത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു ജീവിതം സുശീല കാംക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. കൈമൾ ഒരിക്കൽപ്പോലും കയറിയിരിക്കാനിടയില്ലാത്ത അടുക്കളയിടത്തിലേക്കാണ് ഗിരിയെത്തിയതെന്നതും അവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സ്വാഭാവികപരിണതിയെ വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ നിശ്ശബ്ദമായ പൊട്ടിത്തെറിയാണ് സുശീലയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്കിലൂടെ ചലച്ചിത്രം പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുന്നത്.

ഒരു കുടുംബഘടനയിൽനിന്ന് മറ്റൊരു കുടുംബഘടനയിലേക്കാണ് സുശീല ചെന്നുചേരുന്നത്. ഗിരിയുടെ അടുക്കലേക്ക് ചെന്നതിന് ശേഷം മാത്രമാണ് നഗരപരിസരത്തിൽ അവളെ കാണാനാകുന്നതുതന്നെ. ഭക്ഷണം, വസ്ത്രം, പണം ഈ മൂന്ന് കാര്യങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തമായൊരു പരിചരണമാണ് ഗിരിയുടെ സാമീപ്യത്തിൽ സുശീലയനുഭവിക്കുന്നതെങ്കിലും അത് അധികകാലം നീളുന്നില്ല. ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള ദാമ്പത്യവും സുശീലയെ നിരാശയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. ഗിരിയും മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായുള്ള ബന്ധമറിയുമ്പോൾപ്പോലും നാടകീയമായ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളൊന്നും സുശീല പ്രകടമാക്കുന്നില്ല. പതിവുപോലെ ചായയുണ്ടാക്കിയും പാചകംചെയ്തും അവൾ ഗിരിയുടെ വീട്ടിലെ അടുക്കളയിലേക്ക് വലിയുകയാണ്. ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള സുശീലയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ വളരെപ്പെട്ടെന്നുതന്നെയുള്ള അവസ്ഥാമാറ്റത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽപ്പറയാതെ വ്യംഗ്യമായി പറയുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. ഗിരിയും ബാലനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ തനിക്കീ കുടുംബജീവിതമൊന്നും ശരിയാവില്ലെന്ന് ഗിരി പറയുന്നുണ്ട്. സുശീലയുമൊത്തുള്ള ജീവിതം മടുത്തുവെന്ന് പറയാതെ പറയുന്ന ഗിരിയെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനുശേഷം സുശീല ഗിരിയ്ക്കായി കൊടുത്തയച്ച ഉച്ചഭക്ഷണവുമായി രാമുവെത്തുന്ന ദൃശ്യത്തെ കാണിക്കുന്നതോടുകൂടി അതിന് അധികാർത്ഥമാനം ലഭിക്കുന്നു. സുശീല വീണ്ടും അടുക്കളയിലേക്കുതന്നെ ചേക്കേറിയെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട് ആ സന്ദർഭം. ഇങ്ങനെ ഒരു ദാമ്പത്യജീവിതത്തിലെ അസ്വസ്ഥതകളിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് സുശീല എത്തിച്ചേരുമ്പോൾപ്പോലും ആഗ്രഹിച്ചതുപോലെ ഒരു ജീവിതം അവിടെയും സാധ്യമാകാതെ വരുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒന്നിൽനിന്ന് കുതറിമാറാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊന്നിൽ അതിലും ഭീകരമായ വിധേയത്വത്തിലേക്ക് നയിക്കപ്പെടുകയാണ് സുശീല.

ശബ്ദമുയർത്തി പ്രതികരിക്കാൻപോലും അശക്തമായ കഥാപാത്രമെന്നവിധമാണ് സുശീലയെ പരുവപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെങ്കിലും വാസന്തിയുടേതുപോലെ വിഭ്രാന്തിയിലേക്ക് വിലയിക്കാതെ മറ്റൊരു ജീവിതത്തിലേക്കിറങ്ങിപ്പോകാനുള്ള ചങ്കൂറ്റം സുശീലയ്ക്കുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ മാതൃത്വത്തിന്റെ പവിത്രതാബോധങ്ങളെയും സമൂഹത്തിന്റെ സദാചാരവിലക്കുകളെയുമെല്ലാം ലംഘിക്കാനുള്ള ശ്രമം സുശീലയിൽ കാണാം. എന്നാൽ അവളുടെ സ്വഭാവഘടനയിൽ ആദ്യമേ കൊളുത്തിവെച്ചിരിക്കുന്ന വിധേയത്വവും നിസ്സഹായതയും നിഷ്കളങ്കതയും അവളെ വീണ്ടും തിരിച്ചുവരാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ പൊരുതിനിൽക്കാനുള്ള ശ്രമംനടത്തി പരാജയപ്പെടുന്ന ആലീസിന്റെയും ലേഖയുടെയും വാസന്തിയുടെയുമെല്ലാം വലക്കണ്ണിയിൽ സുശീലയും പങ്കുചേരുന്നു.

ആഗ്രഹിച്ച ജീവിതം തെരഞ്ഞെടുക്കാനാകാതെ നിസ്സഹായമായി തന്നെക്കാൾ പ്രായക്കൂടുതലുള്ള വർക്കിയെ വരിക്കേണ്ടിവരുന്ന ദുരന്തമാണ് *കോലങ്ങളി*ലെ കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക്. പൈലിയുടെ വിവാഹാഭ്യർത്ഥന നിരസിച്ച കുഞ്ഞമ്മ വളക്കാരൻ ചെറിയാനോടാണ് സമ്മതം മൂളുന്നതെങ്കിലും അവളെ കല്യാണം കഴിക്കുന്നത് കള്ളുകുടിയനും വിഭാര്യനുമായ വർക്കിയാണ്. പൈലി പ്രണയം പറയുമ്പോഴും തന്റേടത്തോടെ നിരസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിരസിച്ചുപോയതിന്റെ പേരിലുള്ള ആധി കൊച്ചുത്രേസ്യയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെ കാണിക്കുന്നു.

ചെറിയാനോടുള്ള ഇഷ്ടം അച്ഛനോട് തുറന്ന് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അമ്മയോട് തുറന്ന് പറയാനുള്ള ധൈര്യം ആദ്യമൊന്നും കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക് കൈവരുന്നേയില്ല. തീരുമാനിച്ചുറപ്പിച്ച് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കർക്കശക്കാരിയായ മറിയയുടെ ആത്മഹ ത്യാഭീഷണിയ്ക്ക് മുന്നിൽ കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക് വിധേയപ്പെടേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ എതിർത്ത് പറയാനോ പ്രതികരിക്കാനോ ശേഷിയില്ലാത്ത, പക്വതയുള്ള യുവതി യായി വളർന്നിട്ടില്ലാത്ത, വളരെ നേർത്ത ഒരു കഥാപാത്രമായാണ് കുഞ്ഞമ്മയെ ആഖ്യാനം പരിചരിക്കുന്നത്. പാവാടയും ബ്ലൗസുമിട്ട് പാൽക്കുപ്പിയും പിടിച്ച് അക്കരെയിക്കരെ കടക്കുന്ന, പൈലിയുടെ തമാശകൾക്ക് പൊട്ടിപ്പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന, പെൺകുട്ടിയാണവൾ. വർണാഭമായ ജീവിതവും പ്രണയവും മരണവും വിരഹവു മെല്ലാം അവളുടെ ജീവിതത്തിൽ പോറൽ വീഴ്ത്തുന്നുണ്ട്. ആ പോറലുക ളെയെല്ലാം നിസ്സഹായയായി സ്വീകരിക്കാനല്ലാതെ എതിർത്ത് മുന്നേറാനോ വക ഞ്ഞ് മാറ്റാനോ ഉള്ള ശേഷി അവൾക്ക് കൈവരുന്നില്ല. വാസന്തിയുടെയും സുശീല യുടെയും വിധേയത്വങ്ങൾ പങ്കാളികളോടും ദാമ്പത്യവ്യവസ്ഥിതിയോടുമായിരു ന്നെങ്കിൽ കുഞ്ഞമ്മയുടെ വിധേയത്വം സ്വന്തം അമ്മയോടാണ്. എന്നാൽ സുശീ ലയോ വാസന്തിയോ ആകാനുള്ള സാധ്യത ആ കഥാപാത്രം ചിത്രത്തിലുടനീളം തുറന്നുവെയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കുനിഞ്ഞ ശിരസ്സുമായി നിസ്സംഗയായി വള്ളത്തിലിരുന്ന് വർക്കിക്കൊപ്പം അക്കരയ്ക്ക് പോകുന്ന കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക് വാസന്തി യുടെയും സുശീലയുടെയും ഛായ പതിയെപ്പതിയെ തെളിഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്.

തിരശ്ശീലാസമയത്തിൽ കുറവെങ്കിലും *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ കല്യാണിയിലും സമാനമായൊരു വിധേയത്വത്തിന്റെയും തകർന്ന ദാമ്പത്യത്തിന്റെയും ദീനസ്വരം കേൾക്കാനാകും. സദാ വിഷാദം നിഴലിക്കുന്ന കല്യാണിയോടാണ് ഗോപി അൽപ്പമെങ്കിലും അടുത്തിടപഴകുന്നതും കുശലാന്വേഷണം നടത്തുന്നതുമെന്നും കാണാം. ആരോടും പരാതിയില്ലേയെന്ന ഗോപിയുടെ ചോദ്യത്തിന് 'പറയാനാളു ള്ളവർക്കല്ലേ പരിഭവമുള്ളൂ' എന്ന തത്വചിന്താപരമായ മറുപടി നൽകിക്കൊണ്ട് തന്റെ വിധിയിൽ നിസ്സംഗയായി പ്രതികരിക്കുകയാണ് കല്യാണി. തകർന്ന ദാമ്പ ത്യത്തിന്റെയും നിരുത്തരവാദപരമായ ഉപേക്ഷയുടെയും വിവരണം *യവനിക*യിലെ രാജമ്മയിൽനിന്നും കേൾക്കാനാകും. രോഹിണിയോട് പറയാതെ നാടുവിട്ടു പോയ അയ്യപ്പനെ പ്രതി 'ആണുങ്ങളെല്ലാം ഇങ്ങനെയാണെ'ന്ന് പറഞ്ഞ് സ്വന്തം കഥ വിവരിക്കുകയാണ് രാജമ്മ. കല്യാണം കഴിഞ്ഞ് നാലാമത്തെ ദിവസം അവ ളുടെ പൊന്നുമെടുത്തുകൊണ്ട് നാടുവിട്ടവനാണവളുടെ ഭർത്താവെന്ന് ദീർഘനി ശ്വാസത്തോടെ ഓർമ്മിക്കുന്ന രാജമ്മയിലും തകർച്ചയുടെയും ഹിംസയുടെയും ദൈന്യത കേൾക്കാനാകുന്നുണ്ട്.

ഈ വിധം നിസ്സഹായരായ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ കാത്തവരായനെയും കണ്ണിചേർക്കാനാകും. ഭരണപ്രതിപക്ഷങ്ങളുടെ അഴിമതി കളും അന്തച്ഛിദ്രങ്ങളുമെല്ലാം കണ്ടും കേട്ടും വിലയിരുത്തുന്ന കാത്തവരായനെ പൊതുജനത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയെന്ന മട്ടിലാണ് പരിചരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ ഹിംസാത്മകമായ എല്ലാവിധ അധികാരവ്യവസ്ഥയു ടെയും ഇരയായി അയാൾ സ്വയം അടയാളപ്പെടുന്നതായി കാണാം. കുത്തഴിഞ്ഞ ഭരണവ്യവസ്ഥിതിയെ അയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിനെതിരെ പ്രതിക

രിക്കാനോ മറ്റൊരിടത്തേക്ക് ചലിച്ചുമാറാനോ ഉള്ള ശേഷി അയാൾക്കില്ല. അതായത് ആ വ്യവസ്ഥിതിയെ പരിഹാസപൂർവ്വം വീക്ഷിക്കുകയും പ്രതീക്ഷയോടെ പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന അനിവാര്യമായ ദുരന്തത്തെ ഏറ്റുവാങ്ങാതിരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തവിധം നിസ്സഹായനാകുകയാണയാൾ. ഒരർത്ഥത്തിൽ ചിത്രത്തിനാസ്പദമായ നോവലിൽ ഇല്ലാത്ത ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ് ആ വഴിക്ക് ജോർജിന്റെ രാഷ്ട്രീയവീക്ഷണത്തെ തെളിച്ചമുള്ളതാക്കുന്നുണ്ട്. ഏതെങ്കിലുമൊരു രീതിയിൽ വിശേഷാധികാരമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് വിശേഷാധികാരങ്ങളൊന്നുമില്ലാത്ത, സ്വതന്ത്രമായി ചലിക്കാൻപോലുമുള്ള ശേഷിയില്ലാത്ത, കാത്തവരായന്റെ പാത്രചിത്രണം ആ മട്ടിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരംകൂടിയാണ്. ഒരുതരത്തിൽ അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ ഓരോ വ്യവസ്ഥിതിയും സൃഷ്ടിക്കുന്ന വ്യത്യസ്തരായ ഇരകളുടെ മൊത്തം പ്രതിനിധിയായാണ് കാത്തവരായൻ ചിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നതെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

6.4.1.8. റീനയും രോഹിണിയും അമ്മിണിയും വേണിയും മറ്റു ചില സ്ത്രീമുഖങ്ങളും

ഇരഭാവത്തെ കുടഞ്ഞെറിഞ്ഞുകൊണ്ട് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് കുതിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാകും. സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ച് വാചാലരാകുന്നവരും തളരുന്നവരെ അനുതാപപൂർവ്വം പിന്തുടരുന്നവരുമുണ്ട്. റീനയും സൂസന്നയും അമ്മിണിയും രോഹിണിയും വേണിയും റോസിയും കൊച്ചുത്രേസ്യയുമെല്ലാം ആ മട്ടിൽക്കൂടിയാണ് പരസ്പരം കണ്ണിചേരുന്നത്.

നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രം ഏറെ പ്രാധാന്യത്തോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് *ഉൾക്കടലി*ലെ റീന. റീനയ്ക്ക് നൽകിയ തിരശ്ശീലാസമയവും നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളും ഇതിന് തെളിവാണ്. മറ്റു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി രാഹുലന്റെ ആരാധന പിടിച്ചുപറ്റുംവണ്ണമുള്ള കലാകാരിയും കലാസ്വാദകയും ബുദ്ധിമതിയുമായ കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് അവളെ ഉരുവപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സഹോദരന്റെ മരണത്തോടുകൂടി തളർന്നുപോകുന്ന, യാഥാസ്ഥിതികനായ അച്ഛനോട് രാഹുലനോടുള്ള പ്രണയം തുറന്നുപറയാനാകാത്തവണ്ണം നിസ്സഹായയും വിധേയയുമായിക്കൂടി അവൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ക്ലാസ് കിട്ടാതെ പഠനമുപേക്ഷിക്കുന്ന നോവലിലെ റീനയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി യാഥാസ്ഥിതികനായ പപ്പയുടെ വിസമ്മതത്തിൽ തുടർപഠനമുപേക്ഷിക്കേണ്ടിവരുന്നവളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ റീന. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മേൽപ്പറഞ്ഞ മാറ്റം ജെയിംസിന്റെ യാഥാസ്ഥിതികസ്വഭാവചിത്രണത്തെ ഊന്നുന്നതിനും ബുദ്ധിമതിയായ റീനയുടെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിക്ക് മങ്ങലേൽപ്പിക്കാത്ത വിധത്തിലുള്ളതുമാകുന്നു. അതോടൊപ്പംതന്നെ നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി വിഭാര്യനും യാഥാസ്ഥിതികനും മതത്തിൽ അടിയുറച്ച് വിശ്വസിക്കുന്നയാളുമായി റീനയുടെ അച്ഛനായ ജെയിംസിനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതുവഴി റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയത്തിലെ പ്രധാന എതിരാളി മതവും പാരമ്പര്യവുമാകുന്നു. ഡേവിസിന്റെ മരണശേഷം രോഗിയായ അച്ഛനെ തനിച്ചാക്കി രാഹുലനൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോകാനാകുമോ എന്ന ധാർമികപ്രശ്നത്തെ സംഘർഷാത്മക

മാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ ഈ മാറ്റം ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. നോവലിലെപ്പോലെ തന്നെ മറക്കണമെന്നോ പുതിയൊരു ജീവിതമാരംഭിക്കണമെന്നോ രാഹുലനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്ന റീനയെ ചിത്രത്തിൽ കാണാനുമാകില്ല. മറിച്ച് ഇവിടെ നിസ്സഹായമായ തന്റെ നിലയെക്കുറിച്ച് ഓർമിപ്പിക്കുകമാത്രമാണവൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നിരന്തരമായ ആലോചനകൾക്കൊടുവിൽ ധാർമികസന്ദിഗ്ധതകളിൽനിന്നെല്ലാം മുക്തിനേടി പ്രണയത്തിനുമാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകിയുള്ള അവളുടെ ഇറങ്ങി വരവിന് ചിത്രത്തിൽ യുക്തിഭദ്രതയും വൈകാരികതീവ്രതയും ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല റീനയുടെ പ്രണയത്തിനും ചലച്ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിനും മാറ്റുകൂടുന്നുമുണ്ട്. വളരെ നേർത്തതോ മൃദുത്വമാർന്നതോ ആയ പാത്രചിത്രണമാണ് റീനയുടേതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ മറ്റൊരു ഭാവം ക്രമേണ ശക്തി നേടുന്നത് മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും. അന്ത്യരംഗങ്ങളിൽ അക്ഷോഭ്യയായി, വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളേതുമില്ലാതെ തന്റെ ഇറങ്ങി വരവ് വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന റീനയെ കാണിക്കുന്നതോടെ കെട്ടുപാടുകളെല്ലാം പൊട്ടിച്ച് ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് ചലിച്ച സ്ത്രീയുടെ മിഴിവുള്ള ചിത്രണമായത് മാറുന്നുണ്ട്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ അന്തർമുഖത്വവും വിഷാദവും തളംകെട്ടി നിൽക്കുന്ന മുഖവുമായി വരുന്ന സൂസന്ന എന്ന കഥാപാത്രത്തിലും അതിസമർത്ഥമായി സ്വാതന്ത്രവാഞ്ഛയുടെ അനുരണനങ്ങൾ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. മഠമുപേക്ഷിച്ച് സ്വതന്ത്രജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ച കഥാപാത്രമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് സൂസന്ന പ്രസക്തയാകുന്നത്. നോവലിൽ ഡേവിസുമായി പ്രണയത്തിലായതിന് ശേഷമാണ് സൂസന്ന തിരുവസ്ത്രമുപേക്ഷിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് വരുമ്പോളത് തിരിച്ചാകുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ സൂസന്നയുടെ തിരുവസ്ത്രോപേക്ഷ പ്രണയത്തിനുവേണ്ടിയല്ലാതെ, ആദർശതലത്തിലേക്കുകൂടി, വ്യക്തിപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലേക്ക് ഉയരുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. മഠത്തെ ധിക്കരിക്കാൻ പ്രണയമല്ല അവളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളും വ്യക്തിയെന്ന നിലയിലുള്ള തിരിച്ചറിവുമാണ് കാരണമെന്ന യുക്തിയെയാണ് സൂസന്നയുടെ പാത്രചിത്രണത്തിനായി ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നതെന്ന് സാരം. ഇങ്ങനെ സ്വന്തമായ ചിന്താശേഷിയും സ്വാതന്ത്ര്യബോധവും വ്യക്തിത്വവിശേഷവുമുള്ള കഥാപാത്രമായാണ് സൂസന്ന അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഡേവിസിന്റെ മരണത്തോടെ സൂസന്നയ്ക്ക് വരുന്ന മാനസികാസ്വാസ്ഥ്യം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ബോധപൂർവം ഒഴിവാക്കുന്നതും ഇതിനാലാകണം. മഠത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിൽനിന്ന് പുറത്തുവന്ന സ്ത്രീയുടെ പ്രണയത്തിനാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലൂന്നൽ. അതുവഴി സൂസന്നയുടെ കഥാപാത്രത്തിന് മാത്രമല്ല ഡേവിസിന്റെ കഥാപാത്രത്തിനുകൂടി മറ്റൊരു മാനംവരുന്നുണ്ട്. തിരുവസ്ത്രമുപേക്ഷിച്ച സ്ത്രീയെ അച്ഛൻ മരുമകളായി സ്വീകരിക്കുമോ എന്ന ഡേവിസിന്റെ ആശങ്കയ്ക്ക് കനംകൂടുന്നു. മഠത്തിൽനിന്ന് പുറത്തുവന്ന സ്ത്രീയെ സ്വീകരിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന ഡേവിസിന്റെ പാത്രചിത്രണത്തിലും വിപ്ലവത്തിന്റെ ധ്വനി കൈവരുന്നതങ്ങനെയാണ്. ആ അർത്ഥത്തിൽ പ്രണയത്തിനുവേണ്ടി സർവ്വവിധേയത്വവും ഉപേക്ഷിക്കുന്ന റീനയും വ്യക്ത്യവബോധത്തിൽ മഠമുപേക്ഷിച്ചുവരുന്ന സൂസന്നയും വ്യത്യസ്തമായ സ്ത്രീ മാതൃകകളാകുകയാണ്.

വിധേയത്വത്തെ ക്രമേണ കുടഞ്ഞെറിഞ്ഞ് സ്വതന്ത്രയാകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് *യവനിക*യിലെ രോഹിണി. ഭാവനാതിയേറ്റേഴ്സിലെ പ്രധാന നടിയാണവൾ. അയ്യപ്പന്റെ ഹിംസയുടെ മൂർത്തമായ ഇര. അയ്യപ്പനെ രോഹിണി കൊന്ന ശേഷമാണ് ചിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നതുതന്നെ. തന്നെ ശാരീരികമായും മാനസികമായും ആക്രമിച്ച അയ്യപ്പനോടൊപ്പം രോഹിണി ജീവിയ്ക്കുന്നത് തന്റെ കുടുംബത്തെയോർത്തുമാത്രമാണ്. അയാൾ ജീവിച്ചിരുന്നാൽ അവർക്ക് കൂടുതൽ ഭീഷണിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതോടെയാണ് മറിച്ചൊരു ചിന്തയില്ലാതെ അവൾ അയാളെ കൊല്ലുന്നത്. 'ഇനിയൊരു പെണ്ണിനെയും നീ നശിപ്പിക്കരുതെ'ന്ന അവളുടെ ആക്രോശത്തിൽ അതുവരെ അമർത്തിവെച്ച രോഷവും പ്രതികാരവുമെല്ലാമുണ്ട്. തനിക്കുവേണ്ടിയല്ലാതെ തന്റെ കുടുംബത്തിനും സഹോദരിമാർക്കുംവേണ്ടി വിധേയപ്പെടുന്ന രോഹിണിതന്നെയാണ് അവർക്കുവേണ്ടി കൊലനടത്തുന്നതുമെന്നത് ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിർണായകമാണ്. നാടകത്തിലെ ശ്രീദേവിയിൽനിന്ന് പെരുമാറ്റത്തിലും ലോകബോധത്തിലുമെല്ലാം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ജീവിതത്തിലെ രോഹിണി അതുവഴി വിമോചനത്തിന്റെ മൂർത്തമാതൃകയാകുന്നു. സ്നേഹിച്ച് വഞ്ചിക്കുന്ന, തന്നെ ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കാൻ ഒരുങ്ങിയിരിക്കുന്നവർക്കുമുന്നിൽ തന്നെ കാഴ്ചവെയ്ക്കുന്ന കാമുകനെ നിർദ്ദാക്ഷിണ്യം കൊല്ലുന്ന *കഥയ്ക്കുപിന്നി*ലെ വനിതയ്ക്കും രോഹിണിയുടെ ഛായയുണ്ട്. രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും നാടകപരിസരമുണ്ടെന്നതും കൗതുകകരമായൊരു വസ്തുതയാണ്.

*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ അമ്മിണിയാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ മറ്റൊരു ശക്തയായ സ്ത്രീകഥാപാത്രം. എവിടെയും വേരുകളില്ലാത്ത, ആരോരുമില്ലാത്ത അമ്മിണി ആലീസിന്റെ വീട്ടിലെ വേലക്കാരിയായിട്ടാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പുറംസഞ്ചാരങ്ങളേറെയില്ലാത്ത അകത്തളത്തിലൊതുങ്ങിക്കൂടിയ മട്ടിലാണ് അമ്മിണിയെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ കാണാനാകുക. അവളുടെ കീഴാളാവസ്ഥയെ തുടക്കം മുതലേ ധ്വനിപ്പിച്ചുപോകാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ആലീസ് വാങ്ങി വരുന്ന വീട്ടുസാധനങ്ങൾ അടുക്കളയിലേക്കെത്തിക്കുകയും സാധനങ്ങളിലൊന്നിന്റെ രുചിനോക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അമ്മിണിയോട് അത് നിനക്ക് നോക്കാനുള്ളതല്ലെന്ന് ശാസിക്കുന്ന മറിയാമ്മ, സാധനങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നതിനിടയിൽ ബോധപൂർവം ഉരസിക്കടന്നുപോകുന്ന ഡ്രൈവർ, ആലീസിന്റെ അസ്വാരസ്യം നിറഞ്ഞ നോട്ടങ്ങൾ തുടങ്ങി അമ്മിണി ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തുന്നതുതന്നെ പ്രത്യക്ഷമായ കീഴാളതയെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ്. അവൾ ഒച്ചയെടുത്ത് സംസാരിക്കുന്നതുപോലും കാണാനാകില്ല. മാമച്ചന് നിശ്ശബ്ദയായി കീഴടങ്ങുന്ന അമ്മിണിയിലൂടെ അവൾ നിരന്തരം കടന്നുപോകുന്ന ശാരീരികചൂഷണത്തിന്റെ സൂചനകൂടി ലഭിക്കുന്നു. ഗർഭിണിയായ അമ്മിണി അതിന്റെ ഉത്തരവാദിയെക്കുറിച്ചുപോലും മിണ്ടുന്നില്ല. നിസ്സഹായതയും പേടിയുമാണവളെ ഭരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തം. ഇത്തരം കെട്ടുപാടുകളെയും ഘടനകളെയും തകർക്കാൻ മാത്രമുള്ള ഉൾക്കരുത്ത് പിന്നീടവളുടെ ഏകാന്തജീവിതത്തിലൂടെയവൾ ആർജ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു തരത്തിലുള്ള വിശേഷാധികാരങ്ങളും പറ്റാതെ ജീവിതം പൊരുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന അമ്മിണിയ്ക്ക് അങ്ങനെയാവാതെ തരമില്ല.

തന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ചല്ലാതെ തനിക്കുണ്ടായ സന്തതിയെ വീടിന് മുന്നിലുപേക്ഷിച്ച് തലചായ്ക്കാനൊരുങ്ങുന്ന അമ്മിണി അതുവരെ പവിത്രീകരിക്കപ്പെടുകയും അതിഭാവുകത്വപരമാക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത മാതൃത്വത്തിന്റെ ബദൽ മുഖമാണ്. ചെറുതായെങ്കിലും ആലീസിലും *മറ്റൊരാളി*ലെ സുശീലയിലും മാതൃത്വത്തിന്റെ ബദൽമുഖങ്ങൾ കാണാനാകുന്നുണ്ട്. 'അന്ത്രപ്പേരിന്റെ തലപ്പുലയനാ'യ അമ്മാവനെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവൾക്ക് ധൈര്യം നൽകുന്നുണ്ട് വർക്കി. അമ്മിണിയുടെ സാമൂഹികസ്വത്വത്തെ ഇങ്ങനെ ചില സൂക്ഷ്മമായ ഭാഷാചിഹ്നസൂചനകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ ചിത്രാന്ത്യത്തിലുള്ള അമ്മിണിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനത്തിന് ദളിത് സ്ത്രീവിമോചനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മധാരകളെ, സ്വത്വരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പുതിയ വ്യാഖ്യാനങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള ശേഷി ലഭിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ നിസ്സഹായരായിപ്പോവുകയും ക്രമേണ അതിൽനിന്ന് വിടുതൽനേടി സ്വതന്ത്രരാവാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന തലത്തിൽ റീനയും സൂസന്നയും രോഹിണിയും അമ്മിണിയുമെല്ലാം ഒരു ചരടിൽച്ചേരുന്നുണ്ട്.

തികച്ചും ആധുനികമായ കാഴ്ച്ചപ്പാടുകളുള്ള, പുറംലോകവുമായി നിരന്തരം സമ്പർക്കത്തിലേർപ്പെടുന്ന, സ്വന്തമായി സമ്പാദ്യമുള്ള, സ്വയം സന്നദ്ധയായ *മറ്റൊരാളി*ലെ വേണിയാണ് ശക്തയായ മറ്റൊരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രം. ചിത്രത്തിലെ വേണിയുടെ പാത്രചിത്രീകരണം പലപ്പോഴും സുശീലയ്ക്ക് സമാന്തരമായി വെയ്ക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ ഇരുവരെയും താരതമ്യാത്മകമായി വായിക്കാൻ ഇടം നൽകുന്നുമുണ്ട്. അധികമൊന്നും സംസാരിക്കാത്ത, ഉൾവലിഞ്ഞ പ്രകൃതമായ സുശീലയിൽനിന്നേറെ വ്യത്യസ്തമായി വാചാലയും ആളുകളുമായി നല്ലവണ്ണം ഇടപഴകുന്നവളുമാണ് വേണി. സ്വതന്ത്രമായി ചിന്തിക്കുകയും കാര്യങ്ങളെ യുക്തിയോടെയും ബുദ്ധിപൂർവ്വവും അപഗ്രഥിക്കുകയും വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രം. 'മ്യൂസിയം പീസു'പോലെ വീട്ടിലിരിക്കാനാകില്ലെന്നും 'സ്വതന്ത്രമായ പക്ഷിയായി പറക്കാനാണ് തനിക്കിഷ്ട'മെന്നും വേണി സുശീലയോട് പറയുന്നുണ്ട് (അത്തരമൊരു ഭാഗ്യം തനിക്കും വന്നുചേരുമെന്ന പ്രതീക്ഷയിലാകാം സുശീല ഗിരിയോടൊപ്പം ഇറങ്ങിത്തിരിച്ചത്). സുശീല പോയതിനെപ്പറ്റി പരിഭവിക്കുന്ന ബാലനോട് സുശീലയുടെ ഭാഗത്തുനിന്ന് ചിന്തിക്കാനാവശ്യപ്പെടുന്നത് വേണി മാത്രമാണ്. സുഹൃത്തായ മഹേഷിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന മോശമായ പെരുമാറ്റത്തോട് രൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കാനും ആക്രോശിക്കാനുമുള്ള ഉൾക്കരുത്തവൾക്കുണ്ട്. കൈമളിനെയും സുശീലയെയും ഒരുമിപ്പിക്കുന്നതിൽ സന്തോഷിക്കുന്ന ബാലനോട് സുശീല അനുഭവിക്കാനിരിക്കുന്ന അപമാനങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഒറ്റപ്പെടലുകളെക്കുറിച്ചും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ബാലനെക്കാൾ ബോധ്യം വേണിക്കാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാകും. കൈമളിന്റെ മരണമേൽപ്പിക്കുന്ന ആഘാതത്തിൽനിന്ന് മുക്തനാകാതെ നിൽക്കുന്ന ബാലനോട് വേണി മഹേഷിനൊപ്പം പോയെന്ന വാർത്തയുടെ നടുക്കമാണ് നോവലിന്റെ അന്ത്യത്തിലെങ്കിൽ അത്യന്തം സ്ത്രീവിരുദ്ധമെന്നോ, സാമാന്യവത്കൃതമെന്നോ പറയാവുന്ന ആ അന്ത്യത്തെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ബഹിഷ്കരിക്കുകയാണ്. മറിച്ച് വേണിയുടെ പാത്രചിത്രണത്തെ തീക്ഷണതയോടുകൂടി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നോവലിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെത്തന്നെ സ്ത്രീപക്ഷത്തിലേക്ക് പുതുക്കിപ്പണിയുകയാണ് ജോർജ്.

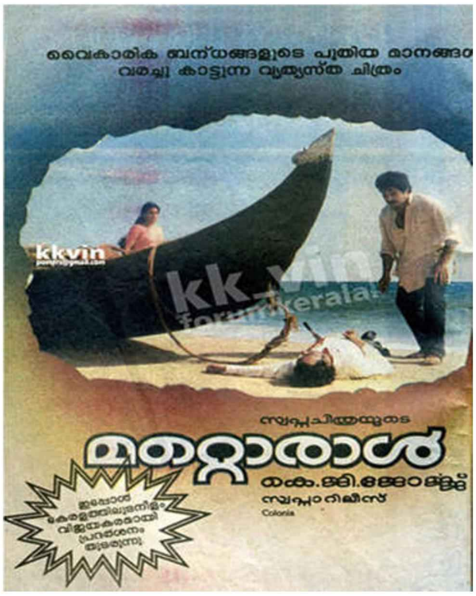
*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ*നിന്ന് തുടങ്ങുന്ന ജോർജിന്റെ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയം *മറ്റൊരാളി*ലൂടെ വീണ്ടും തെളിഞ്ഞുകാണുന്നുവെന്ന് പറയാം. ആലീസും വാസന്തിയും അമ്മിണിയും സുശീലയും വേണിയും ആ അർത്ഥത്തിൽ വീണ്ടും കാലങ്ങൾക്കുശേഷം ഒരേ ചരടിൽ ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ നീട്ടിയെഴുത്താകുന്നു ആ അർത്ഥത്തിൽ *മറ്റൊരാളും*. 'എന്തൊക്കെയായാലും ഈ ലോകത്തിനോരോ പെണ്ണും ഒരിരയാണ് വെറും ഒരു ഇര.. കീഴടക്കാൻ അപമാനിക്കാൻ നശിപ്പിക്കാൻ.. ചേച്ചിയും ഞാനുമെല്ലാം' എന്ന് വ്യാകുലപ്പെട്ട് കരയുന്ന വേണിയിൽ ഓരോ സ്ത്രീയും അനുഭവിക്കുന്ന ദുരിതങ്ങളെ അനുതാപത്തോടും സ്വയംബോധത്തോടും മനസ്സിലാക്കാനാകുന്ന മറ്റൊരു സ്ത്രീമുഖം കാഴ്ചപ്പെടുന്നു. മഹേഷിന്റെ മോശം പെരുമാറ്റമുണ്ടായ രംഗത്തെത്തുടർന്നാണ് ബാലനും വേണിയും തമ്മിലുള്ള ഈ ദൃശ്യശ്രേണിയെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. പുരുഷാധിപത്യക്രമത്തിന് കീഴിൽ താനുൾപ്പെടെയുള്ള സ്ത്രീകൾ പലവിധത്തിലുള്ള ചൂഷണങ്ങൾക്കിരയായിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന സ്ത്രീപക്ഷാവബോധം ഒരു കഥാപാത്രം പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന മുഹൂർത്തമാണിത്.

ഈ വിധം ക്രൂരമായ ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോട് പൊരുത്തപ്പെടാനാകാതെ ജീവിതം ഹോമിക്കുന്നവരും നിസ്സഹായരായി വിധിയെ പഴിച്ച് വിധേയപ്പെടുന്നവരും ആൾക്കൂട്ട ഹിംസയാൽ ആക്രമിക്കപ്പെടുന്നവരുമെല്ലാം പല രൂപഭാവങ്ങളിൽ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ നിറയുമ്പോൾത്തന്നെ കെട്ടുപാടുകൾ പൊട്ടിക്കാനുള്ള ശേഷി ആർജ്ജിച്ച് വിടുതൽ നേടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്തരായി ചമയുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ അത്യന്തം വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും. അവിടെ ചൂഷകരും വിധേയരുമുണ്ട്. ഇരകളും വേട്ടക്കാരുമുണ്ട്. തളർന്നുവീഴുന്നവരും തകർത്തുമുന്നേറുന്നവരുമുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ സ്ത്രീപുരുഷഭേദമന്യേയുള്ള പല കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ആന്തരികഭാവങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിച്ചുവായിച്ചുകൊണ്ട് അവരെ കണ്ണിചേർക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയെ വേറിട്ടറിയാനും സാധിക്കും. പേരിലും പെരുമാറ്റത്തിലും വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും സ്വഭാവസവിശേഷതകളാലും പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഏതെങ്കിലും വിധത്തിൽ കണ്ണിചേർക്കാൻ സാധിക്കും. സമാനത പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമെങ്കിൽ വൈവിദ്ധ്യം പരിചരണപരമാണെന്നർത്ഥം.

ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ഓരോ ഘടങ്ങളിലുമുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈയ്യൊതുക്കവും കലാപരതയും വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളുടെ ഔചിത്യപൂർണമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പാണ് ഒന്ന്. കഥാഘടനയുമായും കഥാപാത്രസ്വഭാവവുമായെല്ലാം കലാത്മകമായും രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയോടുകൂടിയും അകംപുറം കാഴ്ചകളെയും ഗ്രാമനഗരഭേദങ്ങളെയും വിന്യസിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനാകുന്നുണ്ട്. കഥാകാലങ്ങളെ അവതരിപ്പി

ക്കുന്നതിലും പരിചരണഭേദങ്ങൾ കാണാം. ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങൾ ഓരോ ചിത്രങ്ങളിലും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്നത് പരിചരണഭേദത്തെ പിന്താങ്ങുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓരോ ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അവരെ തമ്മിൽ പാഠാന്തരതയോടുകൂടി ബന്ധിപ്പിച്ചുനിർത്താനാകുന്നു. ആശയതലത്തിലോ പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിലോ അവരെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കാനാകുമെങ്കിലും പരിചരണത്തിൽ ഓരോരുത്തരും വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. ചിലപ്പോഴൊക്കെ തിരിച്ചും സാധ്യമാകുന്നു. സ്ഥൂലമായ ആഖ്യാനഘടനയിൽ തുടങ്ങി സൂക്ഷ്മമായ ഘടനയിൽവരെ ഇത്തരം രീതിഭേദങ്ങൾ കാണാനാകും. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ പ്രമേയപരമായ വ്യത്യാസങ്ങളോടൊപ്പമോ അതിലധികമോ പരിചരണത്തിലെ വ്യത്യാസവും പ്രധാനമാണെന്ന് വരുന്നു.



ചിത്രം 6.1

അധ്യായം 7

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ–ഘടനാപഗ്രഥനം

ഓരോ പ്രമേയത്തിനും അനുസരിച്ചുള്ള ആഖ്യാനശൈലിയും അവതരണ രീതിയും സ്വീകരിക്കുക എന്നതാണ് കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രവഴി. അതിനാൽത്തന്നെ അവയുടെ ഘടനാവിശേഷങ്ങളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്. സ്ഥൂലഘടനയിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മഘടനയിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുക എന്ന അപഗ്രഥനപദ്ധതിയാണ് ഈ ഭാഗത്ത് സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതിന്റെ ആദ്യപടിയെന്ന നിലയിൽ വലിയ ഘടനകളുടെ അതായത്, രംഗങ്ങളുടെ ചേരുവയും അടുത്ത പടിയായി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചേരുവയും അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

സാമാന്യമായി അവലോകനം ചെയ്യുമ്പോൾ ശാന്തമായി തുടങ്ങി ക്രമബദ്ധമായി നാടകീയതയിലേക്ക് വികസിച്ചുകൊണ്ട് ശാന്തതയിലേക്ക് വിലയിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളെക്കാളേറെ ശാന്തമായി തുടങ്ങി നാടകീയമായി വികസിച്ച് കലുഷതയിലവസാനിക്കുകയാണ് ജോർജിന്റെ മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും ആഖ്യാന സ്വഭാവം. എന്നുവെച്ച് ഏതെങ്കിലും ഒരു ഗതിക്രമത്തെ സ്ഥിരമായി അദ്ദേഹം പിൻപറ്റുന്നു എന്ന് കരുതാനാവില്ല. സാമാന്യമായ ഒരു തലം ഇങ്ങനെ പൊതുവായി പറയാമെങ്കിലും അതിനുള്ളിൽ ആഖ്യാനത്തിന് പലതരത്തിലുള്ള രീതിഭേദങ്ങൾ അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

7.1. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലഘടന

ഇതിവൃത്തത്തിലെ പ്രസക്തമായ സംഭവങ്ങളെ ഏത് ക്രമത്തിൽ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്നു എന്നതാണ് ഏതൊരു കഥാഖ്യാനത്തിന്റെയും എന്നപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെയും ആഖ്യാനഘടനയിൽ പ്രധാനം. സ്ഥലം, കാലം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ പ്രവൃത്തികളുടെ ഫലമായി രൂപപ്പെടുന്ന സംഭവവികാസങ്ങൾ എന്നിവയെ പൂർവ്വാപരബന്ധത്തോടെയും കാര്യകാരണയുക്തിയോടെയും കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നതാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലതല തലത്തിലുള്ള ഇതിവൃത്തഘടന. അത് തിരക്കഥയുടെ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നതിനാൽ തിരക്കഥയിൽനിന്നുതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥൂലമായ ആഖ്യാനഘടനയെ മനസ്സിലാക്കാനാകും. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഈ ആഖ്യാനഘടനയ്ക്ക് ഉചിതമായ ദൃശ്യസംരചന നടത്തുകയും അങ്ങനെ രൂപപ്പെടുത്തിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ സമുചിതമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുകയുമാണ് ചലച്ചിത്രകലയുടെ ഘട്ടങ്ങൾ. മറ്റൊരു വിധത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ തിരക്കഥയിൽ വിഭാവനം ചെയ്തിട്ടുള്ള കഥാഗതിയെ മുൻനിർത്തി അതിന് മൂർത്തരൂപവും ചലനവും നൽകുന്ന പദ്ധതിയാണത്.

ചലനത്തുടർച്ച (Continuity) എന്നതാണ് ചലച്ചിത്രാനുഭവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. അത് ദീക്ഷിക്കുന്നത് പ്രധാനമായും എഡിറ്റിംഗിലൂടെയാണെന്ന് പറയാം. ഇതിവൃത്തഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുംവണ്ണമുള്ള രംഗ(sequence)ങ്ങളെ ക്രമമനു

സരിച്ച് വിന്യസിക്കുകയാണവിടെ. അതായത് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെന്ന ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മതലത്തിലുള്ള അംശങ്ങളെ ഇതിവൃത്തമെന്ന സ്ഥൂലഘടനയോട് ഇണക്കിയെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണത്. വേറൊരുതലത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ അന്വയബന്ധം നിശ്ചയിക്കുന്നത് എഡിറ്റിംഗിലൂടെയാണ്. ഒരേ ദൃശ്യത്തെത്തന്നെ ഓർമ്മയായോ സ്വപ്നമായോ നടപ്പുസംഭവമായോ എങ്ങനെയാണ് അനുഭവപ്പെടുത്തേണ്ടത് എന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നത് ഈ അന്വയ ബന്ധമാണ്.

ചിത്രസന്നിവേശത്തെ രണ്ട് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ വിളക്കിച്ചേർക്കുന്ന ഒന്ന് മാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സൂക്ഷ്മതക്കുറവുണ്ട്. കാരണം ചലനത്തുടർച്ച എന്നത് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ ഇടയിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ഒന്നല്ല. മറിച്ച് അത് ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽത്തന്നെ ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുള്ളതാണ്. ഏതൊരു ചലനവും നിശ്ചലതയും ദൃശ്യത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. അത് ദൃശ്യത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമോ (അതും ഒരു ചലനമാണല്ലോ) അതിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനമോ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ചലനമോ സൂമിംഗോ ട്രോളിയോ പോലെയുള്ള ചലനമോ എന്തുമാവാം. അതിന്റെ തുടർച്ച നിലനിർത്തുകയോ ഇടർച്ച എടുത്തുകാട്ടുകയോ മാത്രമാണ് എഡിറ്റിംഗിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്. അതേസമയം അത് ദൃശ്യങ്ങളിലെ അർത്ഥത്തെ വ്യഖ്യാനിക്കുകയോ അധി കാർത്ഥങ്ങൾ നൽകുകയോ ഒക്കെ ചെയ്യുന്നുമുണ്ട്. അതിന് ദൃശ്യതലത്തിലെന്ന പോലെ ശ്രാവ്യതലത്തിലും പ്രയോഗമുണ്ട്. അതിനാൽ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടി ച്ചേർപ്പിൽ പുലർത്തുന്ന യുക്തിഭദ്രതയും ഔചിത്യബോധവും കലാചാതുരിയും ദൈർഘ്യത്തിലും ക്രമത്തിലും വരുത്തുന്ന സർഗാത്മകമായ പരിവർത്തനങ്ങളും കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളുടെയും സംഭവങ്ങളുടെയുമെല്ലാം വാസ്തവികമായ അവ തരണവും എല്ലാം ഉള്ളടങ്ങിയ വലിയ ഘടനയെ അഴിച്ചുനോക്കി ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ശിൽപ്പഘടനയെ അപഗ്രഥിക്കാനാകും.

വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ രേഖീയമെന്നും അരേഖീയമെന്നും സിനിമാപഠിതാക്കൾ ആഖ്യാനഘടനയെ വകതിരിക്കാറുണ്ട്. ഇടർച്ചകളേതു മില്ലാതെ സ്ഥലകാലങ്ങളിലൂടെ ക്രമികമായി പുരോഗമിക്കുന്ന ആദിമധ്യാന്തമെന്ന സാമ്പ്രദായികവഴിയെ പിൻപറ്റുന്നവയാണ് രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ. സ്ഥലകാലപര മായ ഇടർച്ചകൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നവയെ അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നും വിളിക്കാം. ജോർജ് ഈ രണ്ട് രീതികളും ആവശ്യാനുസരണം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

7.1.1. രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ

രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകത്തിൽ സാമാന്യമായി ത്തന്നെ കാണാനാകുമെങ്കിലും അവ പരിചരണത്തിൽ സൂക്ഷ്മമായി വ്യത്യാസ പ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളിൽ ജോർജിന്റെ രീതിയെ പൊതുവായി മൂന്നായി തിരിക്കാം. 1. ക്രമബദ്ധമായി കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെ ടുത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനഗതിയിൽ ഓരോരുത്തരെയും കണ്ണിചേർത്ത് രേഖീയാ ഖ്യാനവഴി രൂപപ്പെടുത്തുന്നവ. 2. ദൃശ്യസംരചനാപരമായും സ്ഥലകാലപരമായും ഖണ്ഡികകളായോ ഖണ്ഡങ്ങളായോ തിരിയുന്നവ. 3. ഉപാഖ്യാനവഴിയെ

ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നവ. അതായത് രേഖീയാഖ്യാനമെന്ന ധാരയിൽത്തന്നെ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട് എന്നർത്ഥം.

7.1.1.1. വലക്കണ്ണിയായി വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ

പ്രമേയപരമായി വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുമ്പോഴും *കോലങ്ങളും പഞ്ചവടി പ്പാലവും* പിന്തുടരുന്നത് കാലപരമായ ഇടർച്ചകളേതുമില്ലാതെ വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയായി പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അവരെ കണ്ണിചേർത്ത് മെല്ലെ ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കഥയാക്കി മാറ്റുന്ന ക്രമവും രേഖീയമായ ആഖ്യാനരീതിയുമാണ് രണ്ടിലുമുള്ളത്. സരളവും ഋജുവുമായ പരിചരണമാണ് രണ്ടിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിനാൽത്തന്നെ രേഖീയമായ ആഖ്യാനത്തെ ഉലയ്ക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഭൂതകാലാഖ്യാനങ്ങളോ സ്വപ്നശ്രേണി കളോ ഒക്കെ തീർത്തും ഇവയിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. അനവധി കഥാപാത്ര ങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും അതിന് ഗ്രാമീണമായ പശ്ചാത്തലം സ്വീകരി ക്കുന്നതും ഘടനാപരമായ സാമ്യത്തെ വിളിച്ചോതുന്നുമുണ്ട്.

ഗ്രാമത്തിന്റെ ആത്മാവ് എന്ന പി. ജെ. ആന്റണിയുടെ നോവലിന്റെ അനുക ൽപ്പനമാണ് *കോലങ്ങൾ* എന്ന ചലച്ചിത്രമെങ്കിലും മാധ്യമത്തിനനുഗുണമായ വിധം കഥാപാത്രങ്ങളെ എണ്ണത്തിൽ ചുരുക്കിയും കഥാസന്ദർഭങ്ങൾക്കൊരു രേഖീ യമായ തുടർച്ചവരുത്തിയുമെല്ലാം കെട്ടുറപ്പുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനമാക്കാൻ ജോർജ് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓരോ അധ്യായങ്ങളിലായി പരിചയപ്പെടു ത്തുന്ന നോവലിലെ രീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അവരെ രേഖീയമായ കഥാ ക്രമത്തിലേക്ക് വളരെ സ്വാഭാവികമായി ഇഴചേർക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. നോവ ലിൽ ഒറ്റയടിക്ക് പറയുന്ന കഥകളെ പറ്റിയ മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തി പുനർവിന്യസിക്കാനും തിരക്കഥാകൃത്തുകൂടിയായ ചലച്ചിത്രകാരൻ സൂക്ഷ്മമായി ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. ഉദാഹരണമായി, നോവലിൽ വേണ്ടാതീനം പറയു ന്ന, പരദൂഷണപ്രിയനായ ബോംബെ പരമുവിനെയാണ് ആദ്യമേ അവതരിപ്പി ക്കുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അയാളുടെ ഒളിനോട്ടത്തിന് ഊന്നൽ നൽകി യാണ് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒളിനോട്ടങ്ങളാണ് സ്ത്രീകൾക്കെതിരെയുള്ള ആയുധങ്ങളായി, പരദൂഷണോപകരണങ്ങളായി അയാൾ പ്രയോഗിക്കുന്നത് എന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പിന്നീടുള്ള കഥാവികാസത്തിനെല്ലാം ഒരുതരം കെട്ടു റപ്പും കലാത്മകയുക്തിയും നൽകാൻ ചലച്ചിത്രത്തിലെ പരിചയപ്പെടുത്തൽ ഉപക രിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. കടത്തുവഞ്ചി, കസവുനാട, സുഹൃത്തുക്കൾ, സ്വപ്ന ങ്ങൾ, ഉറച്ച തീരുമാനങ്ങൾ, വിവാഹനിശ്ചയം, മറ്റൊരു കഥ ആരംഭിക്കുന്നു തുടങ്ങിയ അധ്യായങ്ങളിലുള്ള പൈലിയുടെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ചെറിയാന്റെ യുമെല്ലാം മനോവിചാരഖണ്ഡങ്ങളെ ചലച്ചിത്രം മനഃപൂർവ്വമായിത്തന്നെ നിരസി ച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാനത്തിന് പിൻതുണ നൽകുന്നതും നോവലിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന മറ്റൊരു മാധ്യമോചിതമായ വ്യതി യാനമാണ്.

നോവലിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളേറെയും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ടെങ്കിലും ചുരുക്കം ചില കഥാപാത്രങ്ങളെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ മനഃപ്പൂർവ്വമായിത്തന്നെ വിട്ടുകള യുന്നുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനം അമ്മിണിയെന്ന കഥാപാത്രമാണ്. നോവലിൽ

പൈലി കുഞ്ഞമ്മയോട് പ്രണയം പറഞ്ഞതിനുശേഷം കുഞ്ഞമ്മ അതോർത്ത് വിഷമിക്കുന്നുണ്ട്. ആ സമയം 'തന്നെയെന്തിന് സുന്ദരിയായി സൃഷ്ടിച്ചു'വെന്നും 'കരയിലെ ഏറ്റവും വിരൂപിയായ സ്ത്രീയായ അമ്മിണിയായി ജനിച്ചാൽ ആരു ടെയും ശല്യമുണ്ടാവി'ല്ലെന്നുമാണ് കുഞ്ഞമ്മ ആത്മഗതം ചെയ്യുന്നത്. 'കരയിലെ ഏറ്റവും വിരൂപിണിയായ പെണ്ണാണ് അമ്മിണി. കരിക്കട്ടയുടെ നിറം. പുറത്തേക്ക് തുറിച്ചുനിൽക്കുന്ന പല്ലുകൾ, തടിച്ച ചുണ്ടുകൾ, പേടിപ്പെടുത്തുന്ന വട്ടക്കണ്ണുകൾ, പതിഞ്ഞ മൂക്ക്, അമ്മിണിയെ ആരും നോക്കാറില്ല. ഒന്നും പറയാറുമില്ല. അവൾക്ക് സമാധാനത്തോടുകൂടി എവിടെയും പോകാം' (ആന്റണി, പി. ജെ, 2009 : 415, 416) ഇങ്ങനെയാണ് നോവലിൽ അമ്മിണിയെ ആഖ്യാതാവ് വർണിക്കുന്നത്. ഇത്തര ത്തിമൊരു നിഷേധാത്മക പാത്രസൃഷ്ടിയെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഒഴിവാക്കിയിരിക്കു ന്നു. മാത്രമല്ല വെളുത്ത് കരയിലേറ്റവും സുന്ദരനായി നോവലിൽ വർണിച്ചിരി ക്കുന്ന ചെറിയാനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് കറുത്ത് മെലിഞ്ഞ വേണുനാഗവള്ളി യാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. ചെറിയാനെ കരയിലെ ഏറ്റവും സുന്ദരനായ ചെറുപ്പക്കാരനായി കുഞ്ഞമ്മയും പത്രോസും മറിയംതന്നെയും സമ്മതിക്കുന്നുമു ണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ലൂടെ മാറിയ ആ നായകസങ്കൽപ്പത്തെ *കോലങ്ങളിൽ* വേണു നാഗ വള്ളി ഉറപ്പിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട്. അനുകൽപ്പനംചെയ്യുന്ന കൃതികളിലെ പാത്രചിത്ര ണത്തെപ്പോലും ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യബുദ്ധിയോടെ സമീപിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയബോധ്യം ചലച്ചിത്രകാരനുണ്ടെന്ന് ഈ സന്ദർഭങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്.

പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓരോരുത്തരെയായി അവരുടെ പ്രവൃത്തിപരിസ രങ്ങളിൽവെച്ച് പരിചയപ്പെടുത്തിയാണ് *കോലങ്ങൾ* ആരംഭിക്കുന്നത്. പൈലിയും കുഞ്ഞമ്മയും വള്ളത്തിലിരുന്ന് അക്കരെ കടക്കുന്ന രംഗം, മറിയത്തിന്റെയും അയൽക്കാരി ഏലിയാമ്മയുടെയും കലഹരംഗം, കുളക്കടവിൽ പരമു ഒളിഞ്ഞുനോ ക്കുന്നതും ശിങ്കിടികളുമൊത്ത് ചീട്ടുകളിക്കുന്നതുമായ രംഗങ്ങൾ, ചായക്കടക്കാരൻ കേശവനെയും അവന്റെ ചായക്കടയിലെത്തുന്ന പരോപകാരിയായ രാമൻനായ രെയും പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന രംഗം, ചന്തയിൽ അപ്പക്കുട്ടയുമായിരിക്കുന്ന മറിയ ത്തിനടുത്തേക്ക് പരദൂഷണവുമായെത്തി പൈസയും പലഹാരവും പറ്റിപ്പോകുന്ന ചാക്കോയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന രംഗം, കവലയിലിരുന്ന് കള്ള് കുടിക്കുകയും കമന്റടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വർക്കിയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന രംഗം, ഇട്ടിയവിര യുടെ കാറും തള്ളി കള്ളുഷാപ്പിലേക്ക് പോകുന്ന ചാക്കോയുടെയും വർക്കിയു ടെയും രംഗം എന്നിങ്ങനെ ഗ്രാമത്തിലെ ഭൂപരമായ നിലയെയും പ്രധാനകഥാപാ ത്രങ്ങളെയും അടുക്കുംചിട്ടയോടുംകൂടി രേഖീയമായി പരിചയപ്പെടുത്തിയാണ് ആഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നത്. ഒരൊറ്റ ദിവസം പലയിടങ്ങളിലായി സംഭവിച്ച കാര്യങ്ങ ളാണിവയെല്ലാമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിലാണ് സംഭവങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന തെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ഇവ വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലാണെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും.

കടത്തുവള്ളത്തിൽ പാലുമായി പോകുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെയും പൈലിയു ടെയും രംഗവും മറിയവും ഏലിയാമ്മയും തമ്മിലുള്ള കലഹരംഗവുമെല്ലാം ഒരൊറ്റ ദിവസം നടന്ന സംഭവങ്ങളായി തുടർച്ചയോടെ കൊരുക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തൊട്ട

ടുത്തുതന്നെ സംഭവിക്കുന്ന പരമുവിന്റെ ഒളിനോട്ടവും മറ്റും മറ്റൊരു പകലിലെ സംഭവങ്ങളാണെന്ന് ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ (കുഞ്ഞമ്മയുടെ വസ്ത്രവ്യത്യാസം) മനസ്സിലാക്കാനാകും. കേശവനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും ചന്തയിൽവെച്ച് മറിയത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലുള്ള ചാക്കോയുടെ പരിചയപ്പെടുത്തലും സമാനമായി കാലപരമായി തുടർച്ചയുള്ള രംഗങ്ങളല്ല. മറിയത്തിന്റെ വസ്ത്രവർണവ്യതിയാനം ഇത് അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ചാക്കോയുടെയും വർക്കിയുടെയും പരിചയപ്പെടുത്തൽ രംഗങ്ങൾക്കുതമ്മിൽ തുടർച്ചയുണ്ടെന്ന് സംഭാഷണങ്ങളിൽനിന്നും സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളിൽനിന്നുമെല്ലാം ഊഹിച്ചെടുക്കാം. മറിയത്തിന്റെ വീട്ടിലെ രാത്രി ദൃശ്യത്തിലൂടെ പകലിലെ വ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് രാത്രികൊണ്ടൊരു വിരാമമിടുന്നുമുണ്ട്. ഈ വിധം വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലുള്ള സംഭവങ്ങളെങ്കിലും ഇടർച്ചകളേതുമില്ലാത്ത ഒരു തുടർച്ചയിലൂടെ സംഭവങ്ങളെ വായിക്കാൻ പാകത്തിലാണ് രംഗങ്ങളുടെ വിന്യാസമെന്ന് സാരം. പരിചയപ്പെടുത്തൽ രംഗങ്ങൾക്കുശേഷം ഉടനെതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ ഉരുവാകാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷസൂചനകളെ വിന്യസിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റേതോ ഒരു ദിവസം സംഭവിച്ചതെങ്കിലും അടുത്ത ദിവസം സംഭവിച്ചതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ ആരംഭരംഗങ്ങളുടെ അതേ വിന്യാസക്രമത്തിലാണ് അടുത്തഭാഗവും ആരംഭിക്കുന്നത്. അതായത് കുഞ്ഞമ്മ പൈലിയുടെ വള്ളത്തിലിരുന്ന് സഞ്ചരിക്കുന്നത് തൊട്ടാണ് അതും തുടങ്ങുന്നത്. ഇത് അടുത്ത ദിവസമോ ആഴ്ചയോ മാസമോ ആകാം. എങ്കിലും രാത്രിയുടെ ഇടനില ഇവ അടുത്തടുത്ത് സംഭവിച്ചവയാണെന്ന തോന്നൽ നൽകുന്നുണ്ട്. അതായത് കാലത്തിന്റെ വിട്ടുകളയൽ അത്രമേൽ പ്രകടമല്ലാതാക്കി, രാത്രികഴിഞ്ഞ് പകലെന്ന സ്വാഭാവികമായ കാലപരിണതിയിലേക്ക്, ചിത്രത്തിലെ ഖണ്ഡങ്ങളെ കൊരുത്തുതുടങ്ങുന്നത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിന് ഒരു സുഗമത നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

കുഞ്ഞമ്മയെ കെട്ടാനുള്ള ആഗ്രഹം വർക്കി വള്ളത്തിൽവെച്ച് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതോടെ ആഖ്യാനത്തിൽ സംഘർഷമാരംഭിക്കുകയായി. ചന്തയിൽ മറിയം സ്ഥിരമായി ഇരിക്കുന്ന ഇടം അക്കരെ നിന്നെത്തിയ പരീത് കയ്യേറുന്നതും അതിനെത്തുടർന്നുള്ള ഇരുവരുടെയും സംഘർഷവും അതിനടുത്തുതന്നെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അക്കരെയുള്ള വർക്കിയും പരീതും തന്നെയാണ് രംഗങ്ങളിലെ സംഘർഷങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിക്കുന്നതെങ്കിലും ഗ്രാമത്തിന് തീർത്തും അപരിചിതരായ വരത്തന്മാരിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നതെന്നത് ഘടനാപരമായി അർത്ഥവത്താകുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള അവരുടെ വരവിന്റെ അടുക്കിവെയ്ക്കലിലുള്ള ക്രമം നോക്കുക. മറിയം പരീതിനെ ആക്രമിച്ചോടിച്ച കഥ അന്തോണി പരമുവിനോട് പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കവേയാണ് ഇട്ടൂപ്പിന്റെ വരവ്. 'എവിടുത്തുകാരനാണീ പരീതെ'ന്ന പരമുവിന്റെ ചോദ്യത്തിന് 'അക്കരെയുള്ളവനാണെ'ന്നും 'മേലാൽ ഈ കരയിലോട്ട് വരത്തില്ലെ'ന്നുമുള്ള മറുപടി അന്തോണി പറഞ്ഞുമുഴുമിക്കുംമുന്നേ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി (ഓഫ്സ്ക്രീനിൽ) ഇട്ടൂപ്പിന്റെ വിളിയെത്തുന്നു. ക്രിസ്മസ് ആഘോഷത്തിന് ശേഷം ലീലയെയും കൂട്ടി ഇട്ടൂപ്പ് മദ്രാസിലേക്ക് പോകുന്ന അതേ ദിവസമാണ് ചെറിയാൻ ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്നത്. തൊട്ടടുത്തുതന്നെ കുട്ടിശങ്കരൻനായരും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ചെറിയാന്റെ പരിചയപ്പെടുത്തൽ ആഖ്യാനപരമായി ഔചിത്യപൂർണമാകുന്നുമുണ്ട്. പൈലി കുഞ്ഞമ്മയോട് പ്രണയം പറയുന്നതും കുഞ്ഞമ്മ അത് നിരസിക്കുന്നതുമായ രംഗത്തെ തുടർന്നാണ് ചെറിയാന്റെ കടന്നുവരവ്. വള്ളത്തിൽനിന്നിറങ്ങിനടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മ ചെറിയാന്റെ കയ്യിലെ സാധനങ്ങളെയൊന്നു പാളിനോക്കുന്നുണ്ട്. ഇരുവർക്കുമിടയിൽ ഉടലെടുക്കാനിരിക്കുന്ന പ്രണയത്തിന്റെ സൂചന ഈ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ ധ്വനിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. പൈലി കുഞ്ഞമ്മയോട് പ്രണയം പറയുന്ന സന്ദർഭത്തെ നോവലിൽ ആദ്യമേ ഘടിപ്പിക്കുന്നുവെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു സ്ഥാനത്തേക്ക്, ഒരു സംഘർഷഘട്ടമായി, മാറ്റി സ്ഥാപിക്കുകയാണെന്ന് കാണാം. ആഖ്യാനക്രമത്തിലുള്ള ജോർജിന്റെ അവധാനതയേയും സൗന്ദര്യബോധത്തേയും ഇത് അടിവരയിടുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളെയെല്ലാം പരിചയപ്പെടുത്തുകയും സംഘർഷത്തിന്റെ ചെറുസൂചനകളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തതിനുശേഷമാണ് ഒളിനോട്ടങ്ങളിലൂടെയും പരദൂഷണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം തകരുന്ന സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. പരമുവാദികളുടെ പരദൂഷണസ്വഭാവത്തെ വിമർശിക്കുന്ന കേശവനെ മർദ്ദിച്ചവശനാക്കിയും അവന്റെ കട തല്ലിത്തകർത്തും കടന്നുപോകുന്ന പരമുവിന്റെയും കൂട്ടാളികളുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ, കുഞ്ഞമ്മയെ ഒരു നിലയ്ക്കും വിവാഹം കഴിക്കാനാകില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ പുര കത്തിച്ച് ഗ്രാമം വിടുന്ന ചെറിയാന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ, ഭ്രാന്തുപിടിച്ചാർത്തുകൊണ്ട് നിലത്തിരുന്ന് കരയുന്ന ദേവയാനിയുടെ ദയനീയദൃശ്യങ്ങൾ, കള്ളുവർക്കിയെയും കെട്ടി വിഷാദവതിയായി അക്കരെ കടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ നിസ്സഹായരായ മനുഷ്യരുടെ തകർച്ചയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ ക്രമികമായി അടുക്കിവെച്ചാണ് ചിത്രമവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനം ക്രമേണ മുറുകി മുറുകി മുറുക്കത്തിൽത്തന്നെ അവസാനിക്കുംവിധമാണ് രംഗങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതായത് സ്വാസ്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് സംഘർഷത്തിലേക്ക് വികസിക്കുകയും സംഘർഷത്തിൽത്തന്നെ വിലയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാവഘടനയെന്നർത്ഥം.

ആൾക്കൂട്ടവ്യവഹാരങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന മറ്റൊരാഖ്യാനമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലം. പാലം അപകടത്തിൽ* എന്ന വേളൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയുടെ ഹാസ്യനോവലിന്റെ അനുകൽപ്പനമായ ഈ ചലച്ചിത്രവും ഘടനാപരമായിത്തന്നെ നോവലിനെ അഴിച്ചുപണിയുന്നുണ്ട്. ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ ചെയ്തികൾ മാത്രമാണ് നോവലിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രം അതിനെ ഏറെ വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കെട്ടുറപ്പുള്ള രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രമാക്കുന്നുണ്ട്. പാലം പൊളിക്കാനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ ശ്രമങ്ങൾ, തല്ലുംപിടിയും ആക്ഷേപവുമെല്ലാം അതിരുകടക്കുന്ന പഞ്ചായത്ത് യോഗങ്ങൾ, ഭരണപക്ഷത്തെ താഴെയിറക്കാനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെയും അധികാരക്കസേരയിൽ അള്ളിപ്പിടിച്ചിരിക്കാനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെയും വഴിവിട്ട സഞ്ചാരങ്ങൾ, ഇരുകൂട്ടരുടെയും അവിശുദ്ധകൂട്ടുകെട്ടും അഴിമതിയിലുള്ള ഐക്യവും, ഭരണപ്രതിപക്ഷങ്ങളുടെ ചെയ്തികളുടെ പരിണതഫലം അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ചലനശേഷിയില്ലാത്ത, നിസ്സഹായനായ കാത്തവരായൻ തുടങ്ങി നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ

ആഖ്യാനമുഹൂർത്തങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടും ഉള്ള സന്ദർഭങ്ങളെത്തന്നെ ചലച്ചിത്രപരമായി വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും പുതിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടും ആഖ്യാനത്തിന് പിരിമുറുക്കവും കെട്ടുറപ്പും നൽകാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു. നോവലിൽ അനുമോദനയോഗത്തിന്റെ അവസാനം യേശുദാസിന്റെ കച്ചേരിയുണ്ടായിരിക്കുമെന്ന് പറയുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രത്തിൽ അത് ഉണ്ണിമേരിയുടെ നൃത്തപരിപാടിയായി മാറുന്നു. കച്ചവടസിനിമയുടെ ഫോർമുലകളെപ്പറ്റി ധാരണയുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന് യേശുദാസിന്റെ ഗാനത്തെക്കാളേറെ സ്വീകാര്യത ഉണ്ണിമേരിയുടെ നൃത്തത്തിനാണെന്ന ബോധ്യമുണ്ട്. 'സിനിമയിലെ പോലെതന്നെയായിരിക്കും ജീവിതത്തിലു'മെന്ന കാത്തവരായന്റെ അഭിപ്രായപ്രകടനം എല്ലാം കച്ചവടമയമായ ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയെക്കുറിച്ചുള്ള മിഥ്യാബോധ്യമാണ്. ഹാസ്യരസപ്രധാനമായ ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ തീവ്രമായ ശോകത്തെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രൂക്ഷമായ രാഷ്ട്രീയവിമർശനത്തെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. മൂലകൃതിയിൽനിന്നുള്ള ഇത്തരം നിർണായകമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ ഒരുപടി ഉയർന്ന രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തെ ചലച്ചിത്രത്തിന് നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

പാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഭരണ-പ്രതിപക്ഷങ്ങളുടെ അഴിമതിയാസൂത്രണങ്ങളും പാരവെപ്പുകളുമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രാശയമെന്നതിനാൽ ദൃശ്യമോ അദൃശ്യമോ ആയി പഞ്ചവടിയിലെ പാലം ചിത്രാരംഭംമുതൽ നിരന്തരസാന്നിധ്യമാകുന്നു. കാലക്രമത്തിൽ രേഖീയത പുലർത്തുമ്പോൾത്തന്നെ വൈകാരികാവസ്ഥകളിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തെ ചടുലമാക്കാനാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ക്രമാനുഗതമായി വികസിച്ച് മൂർച്ച പ്രാപിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള രംഗക്രമീകരണങ്ങളല്ല മറിച്ച് ഏറിയും കുറഞ്ഞും പലഭാവങ്ങളിൽ സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് മൂർച്ചയിലെത്തി നിൽക്കുന്ന ഘടനയാണതിന്റേത്. ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ അഴിമതിയാസൂത്രണങ്ങളും പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ പ്രതിരോധതന്ത്രങ്ങളുമെന്ന മട്ടിൽ ഒരു ടോം ആൻഡ് ജെറി കാർട്ടൂണിന്റെ രൂപഘടനയിലേക്കത് വികസിക്കുന്നുണ്ട്. സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളുടെ വിന്യാസങ്ങളിൽ പുലർത്തുന്ന ശ്രദ്ധയോടൊപ്പം വലിയ ഖണ്ഡങ്ങളെ, രംഗങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്ന വിധവും *പഞ്ചവടിപ്പാലത്തി*ന്റെ ഈ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നു.

ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രതാപം വീണ്ടെടുക്കാനായി ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള ഉപദേശിക്കുന്ന രണ്ട് കുതന്ത്രങ്ങളാണ് അനുമോദനയോഗവും പാലത്തിന്റെ പൊളിച്ചുപണിയും. അനുമോദനയോഗം വിജയിപ്പിക്കാനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ ആലോചനകളും അത് അലസിപ്പിക്കാനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ തന്ത്രങ്ങളുമെല്ലാമായി ആഖ്യാനം ചടുലമാകുമ്പോൾ ഉണ്ണിമേരിയുടെ പേരിൽ യോഗം അലസിപ്പിരിയുന്ന സംഭവം അരങ്ങേറുകയും ആദ്യത്തെ കലുഷിതഖണ്ഡം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനം വീണ്ടും താഴ്ന്നതാനത്തിലേക്ക് ചലിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പാലം അപകടത്തിലാണെന്ന് വരുത്തിത്തീർക്കാനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ കുടിലതന്ത്രങ്ങളാരംഭിക്കുന്നതോടുകൂടി ആഖ്യാനം വീണ്ടും ചടുലമാകുന്നുണ്ട്. പാലത്തിനടുത്ത് താമസിക്കുന്ന ജഹാംഗീർതാത്തയ്ക്ക് കൈക്കൂലി കൊടുത്ത് പാലത്തിന്റെ കൈവരിക്ക് കേടുവരുത്തുന്ന, മദ്യവും ഭക്ഷണവും കൈക്കൂലിയും നൽകി പാലത്തിന്റെ ഉറപ്പ് പരിശോധിക്കുന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥനെ

സ്വാധീനിക്കുന്ന, ഭരണപക്ഷത്തെ പ്രതിപക്ഷം പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിൽ രൂക്ഷമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. തെറിവിളിയിലും തല്ലുംപിടിയിലുമലസപ്പിരിയുന്ന ആ പഞ്ചായത്തുയോഗത്തോടുകൂടി രണ്ടാമത്തെ കലുഷിതഖണ്ഡവും അവസാനിക്കുന്നു. മദ്യപിച്ചും ഭക്ഷിച്ചും ഭരണപക്ഷവും പ്രതിപക്ഷവും സമരസപ്പെടുന്നതിലൂടെ കലഹത്തിന്റെ ഉച്ചതയിലെത്തിയ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികത വീണ്ടും താണുതുടങ്ങുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

പാലം നിർമ്മിക്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന സാമ്പത്തികലാഭത്തിൽ പ്രതിപക്ഷവും കണ്ണുവെയ്ക്കുന്നതോടുകൂടി വീണ്ടും സംഘർഷമാരംഭിക്കുന്നു. പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയെ സ്വാധീനിക്കാനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ ശ്രമങ്ങളും പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയ്ക്ക് ഭരണപക്ഷക്കാരൊരുക്കിയ സ്വീകരണം താറുമാറാകുന്നതുമായ മറ്റൊരു കലുഷിതഖണ്ഡവും ഇതിനിടയ്ക്ക് ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല പാലം പൊളിക്കൽ നടപടി വൈകുമെന്നറിയുന്ന ജീമൂതവാഹനനും സംഘവും രാത്രിയിൽ പാലം ബോംബുവെച്ച് തകർക്കുന്ന രംഗം സംഘർഷാത്മകമായിത്തന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വീണ്ടും പഴയഗതിയിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. പാലം പൊളിയുന്നതോടെ പാലത്തിന് കാവൽ നിന്ന പോലീസുകാരനും പാലത്തിനടുത്ത് താമസിക്കുന്ന താത്തയുടെ മകൾ അനാർക്കലിയും നാടുവിടുന്നു. അതറിഞ്ഞ് താത്ത തളരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനം താത്തയുടെ സങ്കടത്തെ പിൻതുടരുന്നില്ല. മറിച്ച് താത്തയുടെ കടത്തുവള്ളം ഉദ്ഘാടനം ചെയ്യാനെത്തിയ കുറുപ്പ് പങ്കായം നഷ്ടപ്പെട്ട തോണിയിൽ നിലതെറ്റി നീങ്ങുന്നതിന്റെ ഹാസ്യവേഗത്തിലേക്ക് ചലിച്ചുമാറുകയാണ്.

ഭരണപക്ഷത്തെ താഴെയിറക്കി പൊളിഞ്ഞ പാലം പണിയാനുള്ള പദ്ധതി കൈവശപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ തന്ത്രങ്ങളും അത് ചെറുക്കാനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ ശ്രമങ്ങളുമാണ് അടുത്ത കലുഷിതഖണ്ഡത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. അവിശ്വാസപ്രമേയം പാസ്സാക്കാനാകാതെ പ്രതിപക്ഷം പരാജയപ്പെടുകയും ഭരണപക്ഷം വിജയശ്രീലാളിതരായി അധികാരക്കസേര നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ ആഖ്യാനം വീണ്ടും താഴ്ന്ന സ്ഥായിയിലേക്ക് പോകുന്നുണ്ട്. ഭരണപക്ഷക്കാർ പാലം പണിയാരംഭിക്കുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ട് സ്വാസ്ഥ്യം പുനഃസ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വർഗീയചേരിതിരിവ് സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് പാലം പണി മുടക്കാനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ പദ്ധതികളുടെ കലുഷിതഖണ്ഡങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാനം ചുവടുമാറുന്നു. റാഹേലിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഇരുകൂട്ടരെയും രഞ്ജിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഇരുകൂട്ടർക്കും ലാഭമുള്ള ഒരു പദ്ധതിയാസൂത്രണംചെയ്തുകൊണ്ട് അവർ സമരസപ്പെട്ടുപിരിയുകയും പാലംപണി പുരോഗമിക്കുന്നതിന് സമാന്തരമായി ഭരണപക്ഷക്കാരുടെയും പ്രതിപക്ഷക്കാരുടെയും ആവശ്യങ്ങൾ നടപ്പിലാകുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളെ ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് വീണ്ടും സ്വാസ്ഥ്യരംഗങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാനം തിരിച്ചെത്തുന്നു.

ജീമൂതന്റെയും പാഞ്ചാലിയുടെയും വിവാഹനിശ്ചയം, കുറുപ്പിന്റെ പ്രതിമ പാലത്തിൽ സ്ഥാപിക്കുന്നത്, നാടുവിട്ട താത്തയുടെ മകൾ അനാർക്കലി തിരിച്ചുവരുന്നത്, ജീമൂതന്റെയും പാഞ്ചാലിയുടെയും ബഹളമയമായ കല്യാണം, കല്യാണഘോഷയാത്രയും ബാൻഡുമേളവും ജനപ്രതിനിധികളുമെല്ലാമായി വൻ ജനാവലി

യോടുകൂടിയുള്ള പുതിയ പാലത്തിന്റെ ഉദ്ഘാടനം തുടങ്ങി ആഖ്യാനം ശുഭപര്യവസാനത്തിലേക്ക് നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പാലം പൊളിയുന്നതോടെ വീണ്ടും രംഗം കലുഷമാകുന്നു. പൊളിഞ്ഞ പാലത്തിന്റെയും ഒഴുക്കിൽപ്പെട്ട് ഉടമ നഷ്ടപ്പെട്ടൊഴുകി നീങ്ങുന്ന തള്ളുവണ്ടിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ ആത്യന്തികമായി ശോകസ്ഥായിയിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ ഉയർത്തുന്നു. ഈ വിധം രംഗങ്ങളെ സ്വാസ്ഥ്യം, സംഘർഷം, സ്വാസ്ഥ്യം, സംഘർഷം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സ്ഥായീഭേദത്തിലൂടെ വിന്യസിക്കുകയും വലിയ സംഘർഷത്തിലേക്കെത്തി അവസാനിക്കുകയുമാണ് ചിത്രം. മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഈ രീതി ചിത്രത്തിന്റെ ആക്ഷേപഹാസ്യസ്വഭാവത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ചിരിച്ചു ചിരിച്ചു കരയുന്ന ഘടനയാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റേതെന്ന് ആലങ്കാരികമായിപ്പറയാനാകും. മൂലകൃതിയിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളുമെല്ലാം ഇത്തരമൊരു ആഖ്യാനഘടനയെ അർത്ഥവത്താക്കുന്നുണ്ട്.

സ്വാർത്ഥതൽപ്പരരും അധികാരപ്രമത്തരരുമായ ആളുകളുടെ വിജയവും നിസ്സഹായരുടെ പരാജയവുമെന്ന നിലയിൽ ആശയതലത്തിൽ *കോലങ്ങളെ*യും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തെയും ബന്ധിപ്പിക്കാനാകും. അതായത് ഇവ തമ്മിൽ പ്രത്യക്ഷമായുള്ള ഘടനാസാമ്യത്തിനടിയിൽ അഗാധതലത്തിൽ രാഷ്ട്രീയമായും ചില സമാനതകൾ കണ്ടെത്താം. ദൃശ്യപരമായെങ്കിലും ഘടനാപരമായൊരു വർത്തുളത രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ടുതാനും. അക്കരെയെത്തിക്കാനുള്ള പാൽക്കുപ്പിയുമായി പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെ കാണിച്ചുതുടങ്ങുന്ന *കോലങ്ങൾ* കള്ളുകുപ്പിയുമായി കടത്തിലിരിക്കുന്ന വർക്കിയോടൊപ്പം വിവാഹിതയായി, ഏറെ വിഷാദത്തോടെ അക്കരെയ്ക്ക് പോകുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ രണ്ടറ്റങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെയും കഥതന്നെ ഉള്ളടങ്ങുന്നു. പാൽക്കുപ്പിയിൽനിന്ന് കള്ളുകുപ്പിയിലേക്കുള്ള മാറ്റം നിഷ്കളങ്കതയ്ക്കുമേലുള്ള കുടിലതയുടെ വിജയമായി അടയാളപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലാകട്ടെ, നല്ലനിലയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന, ഒരുപാടുപേരുടെ യാത്രാമാർഗമായ പാലത്തെ പല കാഴ്ചക്കോണിലും ദൂരത്തിലും പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന ചിത്രം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് അഴിമതി നിറഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സ്മാരകമെന്ന കണക്ക് നിൽക്കുന്ന നടുകേ പിളർന്ന പാലത്തെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഈ ആദ്യന്തങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയാരക്ഷിതാവസ്ഥയുടെ ചിത്രമാണ് തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. അതായത് ഒരേ ഇടം തന്നെ ചിത്രാരംഭത്തിലും അന്ത്യത്തിലും സന്തോഷസന്താപങ്ങളെന്ന വിരുദ്ധമായ വൈകാരിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുകയാണ് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലുമെന്ന് പറയാം.

ദൃശ്യപരവും അനുഭവപരവുമായ ഈ വർത്തുളത *യവനിക*യിലും കാണാനാകും. നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് സന്തോഷത്തോടെ ബസിൽ പുറപ്പെടുന്ന നാടകസംഘത്തിൽനിന്നും രോഹിണിയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുമില്ലാതെ വിഷാദരായി നാടകംകഴിഞ്ഞ് ബസിൽ തിരിച്ചുപോകുന്ന നാടകസംഘത്തെ കാണിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുകയാണവിടെ. എങ്കിലും *കോലങ്ങളിൽ*നിന്നും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽനിന്നും ഘടനാപരമായി അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായൊരു തലത്തിലാണതിന്റെ നില.

ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ കഥപറയുന്ന *കോലങ്ങളിലും* *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും ഒരേ ഘടന സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന വിഷയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഇതിവൃത്തക്രമീകരണം, കഥാപാത്രചിത്രണം, സംഭാഷണങ്ങൾ, സംഭവഘടന തുടങ്ങി മറ്റു ദൃശ്യ-സംരചനാഘടകങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത നിലപാടുകൾ സ്വീകരിക്കുക വഴി രണ്ടും രണ്ടുതരം ആഖ്യാനാനുഭവം നൽകുന്നുണ്ട്. ഒന്ന് പച്ചയായ ജീവിതാവിഷ്കാരമാകുമ്പോൾ മറ്റൊന്ന് അതിശയീകരിപ്പിച്ച കാർട്ടൂണിക് ആവിഷ്കാരമാകുന്നു. അതായത് സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ പരിചരണവഴിയിൽ ഒന്ന് യഥാതഥാവിഷ്കരണമെന്ന വിധവും മറ്റൊന്ന് അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ട ആവിഷ്കരണമെന്ന വിധവും വേറിട്ടുതന്നെ നിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

7.1.1.2. രേഖീയവഴിയിലെ ഖണ്ഡികാഖ്യാനം

രേഖീയമായി വികസിക്കുമ്പോഴും ഇതിവൃത്തസംഭവങ്ങളെ ഖണ്ഡങ്ങളായോ ഭാഗങ്ങളായോ വിഭജിക്കാനാകുംവിധം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളുണ്ട്. ജോർജിന്റെ *മേള* ഈ വിധം രണ്ട് ഖണ്ഡികകളായി തിരിയുന്ന ആഖ്യാനവഴിയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഗ്രാമകേന്ദ്രിതമെന്നും നഗരകേന്ദ്രിതമെന്നും വിഭജിക്കാവുന്ന വിധത്തിൽ രേഖീയക്രമത്തിലാണ് അതിൽ രംഗശ്രേണികളെ അടുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങൾ മാറുന്നതോടുകൂടി കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളൊഴികെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വേറെയാകുന്നു. ഗ്രാമരംഗങ്ങളുടെ ഒന്നാംഭാഗത്തിൽ സാമ്പത്തികമായ സവിശേഷാധികാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യത നഗരരംഗങ്ങളുടെ രണ്ടാംഭാഗത്ത് റദ്ദ് ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസംരചനാപരമായും വൈകാരികമായും ഈ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളെയും വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. രണ്ടിടങ്ങളിലുമുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തയെ താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്താൻ ഈ ഖണ്ഡികാഖ്യാനവഴിയിലൂടെ സാധിക്കും.

ആദ്യഖണ്ഡത്തിലടുക്കിയിരിക്കുന്ന പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ നോക്കുക. ഗോവിന്ദനിൽനിന്ന് വരുന്ന കമ്പി, അത് വീട്ടുകാരിലും നാട്ടുകാരിലുമുണ്ടാക്കുന്ന ആശങ്ക, നഗരത്തിൽനിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വരവ്, ഗ്രാമത്തിൽ അയാൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന വിശേഷാധികാരങ്ങൾ, ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പ്രണയം, ശാരദയുമായുള്ള വിവാഹത്തിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന സൗഹൃദനഷ്ടങ്ങൾ, ഇരുവരുടെയും സന്തോഷപ്രദമായ ആദ്യരാത്രി എന്നിങ്ങനെ ഗ്രാമഭാഗത്തെ സംഭവങ്ങൾക്ക് ക്രമാനുഗതമായൊരു വികാസവും പരിസമാപ്തിയുമുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വരവും അയാൾക്കുകിട്ടുന്ന സ്വീകാര്യതകളും വിവാഹവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നേരിയ സംഘർഷങ്ങളും വിരഹദുഃഖവും അത് പരിഹരിച്ച് നായികയെ സ്വന്തമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള സന്തോഷപ്രദമായൊരു നിർവ്വഹണവുമെല്ലാമായി ഒരു പ്രണയചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയിലേക്കാണ് ഈ ഭാഗം വികസിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഇത്തരമൊരു വികാസപരിണാമംകൂടി ഗ്രാമരംഗങ്ങളെ ഒരു പ്രത്യേകഖണ്ഡമായി വേർതിരിച്ചുകാണാൻ പ്രാപ്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും ജീവിതത്തിലുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷങ്ങൾക്കാണ് രണ്ടാംഖണ്ഡത്തിൽ മുൻതൂക്കം. അതിനാൽത്തന്നെ നഗര

ത്തെരുവുകളുടെ വാഹനക്കാഴ്ചയ്ക്കുമുകളിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും പൊട്ടിച്ചിരിശബ്ദത്തെ ചേർത്തുകൊണ്ടാരംഭിക്കുന്ന രണ്ടാംഖണ്ഡം ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികമാറ്റവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അർത്ഥപൂർണമാകുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിൽ അവർ ആർജ്ജിച്ച പൊട്ടിച്ചിരികളെല്ലാം മങ്ങിമായാനിരിക്കുന്നതിന്റെ സൂചന ആ ദൃശ്യസന്ദർഭം നൽകുന്നു. ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വരവിന്റെ അതേ ദൃശ്യവിന്യാസക്രമത്തിലാണ് സർക്കസ് കൂടാരത്തിലേക്ക് ശാരദയേയും കൂട്ടിയുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വരവിനെയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭാരമേറിയ പെട്ടിയും ചുമന്ന് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് വിധേയപ്പെട്ട് നടക്കുന്ന നാണിയെക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഗ്രാമത്തിൽ അയാൾക്ക് ലഭിക്കാനിരിക്കുന്ന വിശേഷാധികാരത്തിന്റെ മുൻസൂചന നൽകുന്നതെങ്കിൽ സർക്കസ് തമ്പിലെ തൊഴിലാളി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പെട്ടി നിരസിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് നഗരഭാഗത്ത് അയാൾ നേരിടാനിരിക്കുന്ന അവഗണനകളുടെ മുൻസൂചന നൽകുന്നത്. ഇങ്ങനെ പെട്ടി ചുമക്കലിന്റെയും നിരസിക്കലിന്റേതുമായ രംഗങ്ങൾ രണ്ടിടങ്ങളിലും അയാൾക്കുള്ള സ്വീകാര്യാസ്വീകാര്യതകളെ താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കാനുള്ള രംഗസൂചനകളാകുന്നു. നഗരത്തിലെ വിശേഷാധികാരചിഹ്നങ്ങളെല്ലാമായാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്നതെങ്കിൽ നഗരത്തിലേക്കയാൾ സുന്ദരിയായ ശാരദയെ കൂട്ടിയാണ് വരുന്നത്. തമ്പിൽ പരിചയപ്പെടുന്ന പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെയൊന്നും അവരുടെ വൈവാഹികജീവിതത്തിന്റെ വിശേഷപരിസരത്തിൽ കാണാനാകില്ലെന്നതുകൂടി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വായിക്കാനാകും. സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഒരുപോലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോടസൂയപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെക്കാൾ പ്രബലനായ രമേഷിന്റെ അപവാദങ്ങളും അതിക്രമങ്ങളും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഈ വിശേഷാധികാരത്തോടുള്ള അസഹിഷ്ണുതയുടെ പ്രതിഫലനമാണ്.

അസ്വാരസ്യങ്ങളുടെയും അസ്വസ്ഥതകളുടെയും ശ്രേണീബദ്ധമായ വികാസമാണ് തമ്പ് രംഗങ്ങളിൽ കാണാനാകുക. ശാരദ വരുന്നതോടെ ശമ്പളംകൂട്ടി ചോദിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ സർക്കസിന്റെ മുതലാളി അപമാനിച്ചുവിടുന്നതും നഗരത്തിലെ ഹോട്ടലിൽവെച്ച് ഭക്ഷണപ്പാത്രം ശരീരത്തിലേക്ക് തട്ടിമറിഞ്ഞ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി പരിഹാസ്യനാകുന്നതും ശാരദയും ഗോവിന്ദനും തമ്മിൽ വൈകാരികമായ അകൽച്ച ഉടലെടുക്കുന്നതും രമേഷിന്റെയും കൂട്ടരുടെയും അപവാദപ്രചരണങ്ങളിലും മറ്റും തകരുന്ന വിജയന്റെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും സൗഹൃദവുമെല്ലാം ക്രമികമായിക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് സംഘർഷങ്ങളുടെ പടവുകളെ ചിത്രത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സംശയത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെ ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കുന്നതും രമേഷ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കൈയ്യേറ്റം ചെയ്യുന്നതും സർക്കസ് മുതലാളിയാൽ പരിഹാസ്യനാകുന്നതുമെല്ലാമായി ആഖ്യാനം സംഘർഷസ്ഥായിയിലെത്തി നിൽക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വിജയനെ സന്ദർശിച്ച് പ്രശ്നങ്ങൾ രമ്യമാക്കുകയും കടൽത്തീരത്തുവെച്ച് സന്ധിക്കാനുള്ള പദ്ധതിയിടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ സംഘർഷങ്ങളവസാനിച്ചുവെന്ന് കാണികൾക്ക് തോന്നുമെങ്കിലും വിജയനെയും ശാരദയെയും സാക്ഷിയാക്കി കടലിൽച്ചാടി മരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് സംഘർഷത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാ

രൻ. ഇങ്ങനെ ഗ്രാമനഗരഭാഗങ്ങളെന്ന വിധം രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായുള്ള *മേള*യുടെ ഘടനയെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ശാന്തമായി തുടങ്ങി ക്രമികമായി ഉയർന്ന് പതിയെ വിറകൊണ്ട് പൊടുന്നനെതന്നെ ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ എത്തി നിൽക്കുന്ന ഒരു സംഗീതത്തിന്റെ ഘടനയെ അനുഭവിക്കാനാകും. അവിടെ ആദ്യഖണ്ഡം നിമ്ന സ്ഥായിയിലെങ്കിൽ രണ്ടാംഖണ്ഡം ഉച്ചസ്ഥായിയിലാണെന്ന് പറയാം.

7.1.1.3. രേഖീയവഴിയിലെ ഖണ്ഡങ്ങളും ഉപാഖ്യാനഖണ്ഡങ്ങളും

രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന ഒരു കഥയിൽത്തന്നെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളെ ഒട്ടൊരു പ്രാധാന്യത്തോടെ വിന്യസിക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനവഴിയും ഏറിയും കുറഞ്ഞും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. കേവലമായി ഒന്നോ രണ്ടോ ഷോട്ടുകളിലല്ല മറിച്ച് പ്രധാനകഥയ്ക്ക് മുഖാമുഖമായോ പ്രധാനകഥയിൽ നിർണായകമായി ഇടപെടുന്നവിധത്തിലോ വിന്യസിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഇവയുടെ പ്രത്യേകത. ആ മട്ടിൽ *ഉൾക്കടലും മറ്റൊരാളും* രേഖീയമായി വികസിക്കുമ്പോഴും ഓർമാഖ്യാനത്താലും ഉപാഖ്യാനവഴിയാലുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ പരിചരണങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു.

മൂന്ന് കരകളാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട ഉൾക്കടലെന്നപോലെ മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട രാഹുലന്റെ പ്രണയജീവിതത്തെ വരച്ചിടുന്നതാണ് *ഉൾക്കടലി*ന്റെ പ്രമേയം. ജോർജ് ഓണക്കൂറിന്റെ 'ഉൾക്കട'ലെന്ന നോവലിന്റെ അതേ പേരിലുള്ള അനുകൽപ്പനമാണ് ചിത്രമെങ്കിലും പല പ്രധാനകഥാസന്ദർഭങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുനഃക്രമീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോവലിൽ മൂന്ന് പ്രണയങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രം മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളെയും മൂന്നായിത്തന്നെ നിർത്തിയും രാഹുലന്റെ പ്രണയഭാവങ്ങളിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ വരുത്തിയുമെല്ലാം നോവലിൽനിന്ന് ഘടനാപരമായി വ്യതിചലിക്കുന്നു. രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായിത്തിരിയുന്ന നോവലിൽ തുളസിയുമായുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയബന്ധത്തെ വർത്തമാനകാലത്തിലാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലത് പൂർണമായും ഓർമാഖ്യാനത്തിലാണ്. നോവലിൽ അവളെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമകളും പരാമർശങ്ങളും രണ്ടാംഭാഗത്തും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി തുളസിയുടെ വീടും പുരയിടവും തന്റെ വീട്ടുകാർ വിലയ്ക്കെടുത്തുവെന്ന് രാഹുലനറിയുന്നത് രണ്ടാംഭാഗത്താണ് ചേർത്തിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ അത് ഉൾപ്പെടുത്തി എല്ലാം ഒരു ഖണ്ഡത്തിലേക്ക് ഉൾക്കൊള്ളിക്കുകയാണ്.

മറ്റു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി റീനയ്ക്ക് തിരശ്ശീലാസമയം കൂടുതൽ നൽകിയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായും ചിത്രസന്നിവേശപരവുമായുമെല്ലാം പ്രാധാന്യത്തോടെ അടയാളപ്പെടുത്തി ചലച്ചിത്രം അവളെ മുഖ്യമായി പരിചരിക്കുന്നുണ്ട്. രാഹുലന്റെ കവിത വായിച്ചശേഷമുള്ള റീനയുടെയും മറ്റൊരു കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയുടെയും പ്രതികരണങ്ങളെ അടുത്തടുത്ത് വെച്ചുകൊണ്ട് റീനയുടെ കലാസ്വാദനനിലവാരത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്ന സന്ദർഭം ചലച്ചിത്രത്തിൽക്കാണാം. അവിടെ രണ്ട് സ്ത്രീകളുടെയും വസ്ത്രവർണങ്ങളിലുള്ള പൊരുത്തം പരസ്പരബന്ധിതമായി വായിക്കാൻ അബോധപൂർമായെങ്കിലും കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (റീനയും വിദ്യാർത്ഥിയും മഞ്ഞ വേഷവിധാനത്തി

ലാണ്). മീരയുമായുള്ള രാഹുലന്റെ ബന്ധത്തെയാകട്ടെ, മറ്റു പ്രണയങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അത്രയൊന്നും കാൽപ്പനികവത്കരിക്കാതെ പ്രായോഗികതയുടെ തലത്തിലൂന്നി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ റീനയോടുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തിന് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യവും മീരയോടുള്ള പ്രണയത്തിൽ പുലർത്തുന്ന മിതത്വവുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തഘടനയ്ക്ക് ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ റീനയുടെ തിരിച്ചുവരവിനെ നാടകീയമായി പൊലിപ്പിക്കാതെ ഒട്ടൊന്ന് സ്വാഭാവികമായവതരിപ്പിക്കാനും മറ്റും ഇത്തരം ഘടനായുക്തികൾ സഹായകമാകുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം..

മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളിലും മൂന്നുതരം സംഘർഷങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തുളസിയുടെ ചേച്ചിയുടെ സാന്നിധ്യമാണ് തുളസിയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയത്തെ അസ്വസ്ഥമാക്കുന്നത്. തുളസിയുടെ ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന അതിൽ ദുരന്തച്ഛായ പടർത്തുന്നുമുണ്ട്. യാഥാസ്ഥിതികനായ അച്ഛനാണ് റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയത്തിന് തടസ്സമാകുന്നതെങ്കിലും റീനയുടെ സഹോദരനായ ഡേവിസിന്റെ അപ്രതീക്ഷിതമായ വിയോഗത്തിലൂടെയാണ് ഇരുവരുടെയും പ്രണയം സംഘർഷാത്മകമാകുന്നത്. ഡേവിസിന്റെ മരണത്തെ തുടർന്നുള്ള അച്ഛന്റെ അനാരോഗ്യവും മറ്റും റീനയെ തളർത്തുകയും രാഹുലനുമായുള്ള ബന്ധം മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകാനാകാതെ കുഴയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. റീനയുടെ അപ്രതീക്ഷിതമായ തിരിച്ചുവരവാണ് മീരയുടെ പ്രണയത്തെ സംഘർഷഭരിതമാക്കുന്നത്. ആ സംഘർഷത്തെ റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും സമാഗമംകൊണ്ട് മയപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനത്തെ ശുഭപര്യവസായിയാക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതായത് തുളസിയുടെ ഓർമകളുടെ അശാന്തതയിലാരംഭിക്കുകയും അശാന്തമെങ്കിലും പ്രശാന്തമായൊരന്തരീക്ഷത്തെ അറിയിച്ചുകൊണ്ടവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് *ഉൾക്കടലെ*ന്ന് പറയാം.

റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയാഖ്യാനം രേഖീയമായി വികസിക്കുമ്പോഴും അതിന് സമാന്തരമായി ഡേവിസിന്റെയും സൂസന്നയുടെയും പ്രണയകഥയുടെ ഉപാഖ്യാനത്തെ ഇടചേർക്കുന്നു. ചിത്രാരംഭത്തിൽ വർത്തമാനകാലത്തിനിടയ്ക്ക് തുളസിയുടെ ഓർമകൾ കയറിവന്ന് അരേഖീയത സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ റീനയുമായുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ വർത്തമാനരേഖീയതയിൽ ഡേവിസിന്റെ പ്രണയത്തിന്റെ ഓർമാഖ്യാനമാണ് ഇടമുറിച്ച് കയറുന്നത്. രാഹുലനോട് ഡേവിസ് വിശദീകരിക്കുംമട്ടിലാണ് അതിനെ കൊരുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഒരർത്ഥത്തിൽ അത് രേഖീയതയെ പാടേ ഭഞ്ജിക്കുന്നുമില്ല. രാഹുലന്റെ മീരയോടുള്ള പ്രണയത്തെയാകട്ടെ, പൂർണമായും വർത്തമാനത്തിൽ, രേഖീയമായി മുന്നേറുംവിധം ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു. ഇങ്ങനെ മൂന്ന് പ്രണയാഖ്യാനങ്ങളും മൂന്ന് ഖണ്ഡങ്ങളായിത്തന്നെ നിൽക്കുകയും മൂന്നും മൂന്നുതരം ആഖ്യാനവിശേഷങ്ങളുൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. ആ അർത്ഥത്തിൽ *മേള*യുടെ ഖണ്ഡികാഖ്യാനവുമായി *ഉൾക്കടലി*നും സാമ്യം വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഓർമാഖ്യാനവും ഉപാഖ്യാനവുമെല്ലാമായി രേഖീയവഴിയിൽത്തന്നെ ഒട്ടൊരു വ്യത്യസ്തമായ പാത ഇത് സ്വീകരിക്കുകയാണ്.

ശാന്തമായിത്തുടങ്ങി സംഘർഷത്തിലവസാനിക്കുന്ന രേഖീയഘടനയാണ് *മറ്റൊരാളിൽ* സ്വീകരിക്കുന്നത്. പ്രത്യക്ഷത്തിലൊരു സംഘർഷസൂചനയും നൽകാതെ കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതം മുന്നേറിക്കൊണ്ടിരിക്കു മ്പോഴാണ് പൊടുന്നനെയുള്ള ഒരാഘാതമായി സുശീലയുടെ തിരോധാനം സംഭ വിക്കുന്നത്. അത് അനിശ്ചിതത്വങ്ങളുടെ വേലിയേറ്റത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനത്തെ നയിക്കുന്നത്. മുമ്പ് സുശീലയുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ വിശദീകരിച്ചവയെല്ലാം സുശീ ലയുടെ അസാന്നിധ്യത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായിത്തീരുന്നു. പിന്നീടങ്ങോട്ട് ഒരുതരം സമാന്തരതയിലൂടെ സുശീലയുടെ അഭാവത്തിൽ കൈമളനുഭവിക്കുന്ന സംഘർഷ ത്തെയും ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള സുശീലയുടെ പുതിയ ജീവിതത്തെയും ഇടക ലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള ജീവിതത്തിലും നൈരാശ്യം പട രുന്നതോടുകൂടി സുശീല തീർത്തും നിസ്സഹായയാകുന്നു. ആത്മനിന്ദയും സമൂഹ ത്തിന്റെ പരിഹാസങ്ങളുമെല്ലാം കൈമളിന്റെ ജീവിതത്തിലും നിരാശ പടർത്തുന്നു ണ്ട്. കൈമളിന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് സുശീല മടങ്ങിവരാൻ ഒരുങ്ങുന്നതോടെ ആഖ്യാനം സ്വാസ്ഥ്യത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയാണെന്ന് കാണികൾക്ക് തോന്നുമെ ങ്കിലും കൈമളിന്റെ ആത്മഹത്യ ചിത്രാന്ത്യത്തെ സംഘർഷത്തിന്റെ ഉച്ചസ്ഥായിയി ലെത്തിക്കുകയാണ്. അതായത് സ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ തോന്നലുളവാക്കി സംഘർഷ ത്തിലേക്ക് പടർന്നുകയറുന്ന അന്ത്യത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം വികസിക്കുകയാണ്. പുറമേക്ക് ശാന്തമെന്ന് തോന്നുന്ന കുടുംബങ്ങളിലെ നിശ്ശബ്ദസംഘർഷങ്ങ ളെയാണ് ആഖ്യാനം മുഴുനീളമായി പിന്തുടരുന്നതെന്നാലോചിക്കുമ്പോൾ അന്ത്യ രംഗങ്ങളിലെ സ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ തോന്നലും പ്രമേയപരമായും ഘടനാപരമായും ഉചിതമാണെന്ന് വരുന്നു. സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ അന്ത്യരംഗങ്ങളിലുള്ള സ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ താണുപൊങ്ങലിന് *മേള*യുടെ അന്ത്യരംഗവുമായി ഘടനാപര മായും വൈകാരികമായും പൊരുത്തമുള്ളതായി കാണാം. ആശയപരവും ദൃശ്യ സംരചനാപരവുമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകളോടൊപ്പം അന്ത്യരംഗങ്ങളുടെ സ്ഥായീഭേ ദത്തിലും ഇവയ്ക്ക് സാദൃശ്യമാരോപിക്കാനാകുമെന്നർത്ഥം.

സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും ദാമ്പത്യജീവിതത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് രേഖീയമായി കറങ്ങുമ്പോഴും ബാലന്റെയും വേണിയുടെയും ദാമ്പത്യത്തെ താരത മ്യാത്മകമായി വായിക്കാൻ പാകത്തിൽ ഘടിപ്പിക്കുന്നതും *മറ്റൊരാളിൽ*ക്കാണാം. കൈമളിന്റെ കുടുംബത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ജനാധിപത്യപരമായ അന്തരീ ക്ഷമാണ് ബാലന്റെ കുടുംബത്തിലുള്ളതെന്ന് ഈ ഘടന വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

വ്യത്യസ്ത അവബോധങ്ങളാൽ വാർത്തെടുത്ത സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ മുഖാമുഖം നിർത്തുന്ന രീതി മുമ്പ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും കാണാനാകുമെ ങ്കിലും ഇവ രണ്ടിന്റെയും ആഖ്യാനരീതി സമാനമല്ല. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* അത് സമാന്തരമായി നീങ്ങുന്നതാണെങ്കിൽ *മറ്റൊരാളി*ൽ മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നത് ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളാൽ പരസ്പരം ഇടപെടുന്നവരും കേന്ദ്രവും ഓരവും എന്ന മട്ടിൽ കഥാഘടനയിൽ സ്ഥാനപ്പെട്ടവരുമാണ്. സമാന്തരാഖ്യാനമായല്ല ഉപാഖ്യാനങ്ങളായാണ് ഇവിടെ സ്ത്രീ ജീവിതങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തെന്നർത്ഥം. വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളും ലോകാവബോധവും പങ്കി ടുന്ന സ്ത്രീകളായിരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും സ്ത്രീയവസ്ഥകളിൽ സുശീലയും

വേണിയും കണ്ണിചേർക്കപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീകൾ അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന വ്യത്യസ്ത തരം അവമതികളെ അടുത്തടുത്തുചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. സുശീലയെ സഹായിക്കാനെന്ന വ്യാജേന ഗിരി ഒരു പെൺകുട്ടിയെ വീട്ടിൽ നിർത്തുന്നുണ്ട്. ഒരു ദിവസം ഗിരിയും പെൺകുട്ടിയുമായുള്ള ബന്ധം അവിചാരിതമായി സുശീല കാണാനിടയാകുന്നു. സുശീലയുടെ നിസ്സഹായമായ ആ തിരിച്ചറിവിൽനിന്ന് മുറിയുന്നത് വേണിയുടെയും ബാലന്റെയും വീട്ടിലേക്കാണ്. അവിടെ ഓഫീസ് കഴിഞ്ഞ് വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന വേണിയെ മഹേഷ് അനുഗമിക്കുന്നുണ്ട്. ബാലനില്ലെന്ന തക്കംനോക്കി മഹേഷ് വേണിയോട് മോശമായി പെരുമാറുന്നു. മൂലകൃതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ പുതുതായി ചേർക്കപ്പെട്ട ഈ ഇതിവൃത്തസംഭവം ആഖ്യാനത്തിന് പുതിയൊരു മാനം നൽകുകയും ചലച്ചിത്രകാരന്റെ സ്ത്രീപക്ഷനിലപാടിന് അടിയുറപ്പ് നൽകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലുള്ള സംഭവങ്ങളാണെങ്കിലും രണ്ട് സ്ത്രീകൾ രണ്ട് പുരുഷന്മാരാൽ രണ്ടുതരത്തിൽ അപമാനിക്കപ്പെടുന്നതിനെ അടുത്തടുത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ചൂഷണത്തിന്റെ ഭിന്നമുഖങ്ങളെന്നവിധം താരതമ്യാത്മകമായി വായിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. മറ്റേതൊരു പെണ്ണിനെയും പോലെ ഗിരിയ്ക്ക് താനും വെറുമൊരു ഭോഗവസ്തുവാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് നിശ്ശബ്ദയാകുകയാണ് സുശീലയെങ്കിൽ സൗഹൃദത്തിലെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ശാരീരികമായി മുതലെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മഹേഷിനോട് രൂക്ഷമായി പ്രതികരിക്കുകയാണ് വേണി. തുടക്കം മുതലേ ഇരുവരുടെയും സ്വഭാവഘടനയുടെ സൂക്ഷ്മസൂചകങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൂടുതൽ തെളിച്ചംവരുന്നത് ഇത്തരമൊരു ഉപാഖ്യാനപരമായ ഘടിപ്പിക്കലിലൂടെയാണെന്ന് പറയാം.

സുശീലയെയും വേണിയെയും മുഖാമുഖം നിർത്താനാകുന്നതുപോലെ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെയും മുഖാമുഖം നിർത്താനാകും. കണിശക്കാരനായ സർക്കാറുദ്യോഗസ്ഥനാണ് കൈമൾ; ബാലൻ സ്വതന്ത്രചിന്തയുള്ള സാഹിത്യകാരനും. കൈമൾ പബ്ലിക്കേഷൻ ഡിപ്പാർട്മെന്റിലെ ഡെപ്യൂട്ടി സെക്രട്ടറിയാണെന്നതിനാൽ എഴുത്തുകാരനുമായുള്ള സൗഹൃദം സ്വാഭാവികമാകുന്നു. വേണി ജോലിയ്ക്ക് പോകുന്നതിനോടുള്ള അസ്വാരസ്യം കൈമൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭാര്യയ്ക്കുകൂടി സമ്പാദ്യമുള്ളത് നല്ലതല്ലേയെന്ന മറുപടികൊണ്ട് ബാലൻ കൈമളിന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക ചിന്തയെ എതിരിടുന്നുണ്ട്. ജോലിസംബന്ധമായോ കുടുംബസംബന്ധമായോ ഒന്നും ബാലൻ വേണിയെ വിലക്കുന്നുമില്ല. പരസ്പരം പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുകയും ബഹുമാനിക്കുകയും സ്നേഹിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണവരുടെ ബന്ധം മുന്നോട്ടുപോകുന്നതെന്ന് സാഹചര്യസൂചകങ്ങളാൽ വ്യക്തമാണുതാനും. പരസ്പരമുള്ള മനസ്സിലാക്കലും പങ്കുവെയ്ക്കലുകളുമാണവരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം. മഹേഷ് മോശമായി പെരുമാറിയതിന്റെ ഓർമയിൽ വേണി സുശീലയുടെ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും താനുൾപ്പെടെയുള്ള ഓരോ പെണ്ണിന്റെയും ദുരവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും പറഞ്ഞ് ദുഖിക്കുമ്പോൾ ബാലൻ അനുതാപപൂർവ്വം അവളെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം. ഈ വിധം കൈമളുമായി ബാലനെയും സുശീലയുമായി വേണിയെയും താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്താനാകുംവിധത്തിലാണ് രംഗങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സുശീല വീടുവിട്ടുപോയതിനുശേഷം ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന വേണിയുടെയും ബാലന്റെയും വ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാം സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും ലോകബോധത്തെക്കുറിച്ചും ജീവിതകാഴ്ചപ്പാടിനെക്കുറിച്ചുമുള്ള അവരുടെ ആശങ്കകളോ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളോ ആകുന്നുമുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, ബാലനോട് തന്റെ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞ് വ്യാകുലപ്പെടുന്ന, 'ഉദ്യോഗവും പദവിയും മാന്യതയും ഒക്കെ ഉണ്ടായിട്ടെന്താ ഒരു കഴിവുകെട്ടവൻ' എന്ന് സ്വയം നിന്ദിച്ച് സംസാരിക്കുന്ന, കൈമളിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ബാലൻ കൈമളിന്റെ ദയനീയതയെക്കുറിച്ച് വേണിയോട് വിശദീകരിക്കുന്ന രംഗത്തിലേക്കാണ് മുറിയുന്നത്. 'മാന്യത പോകുന്നതാണ് സാറിന്റെ പ്രശ്ന'മെന്നും 'മാന്യതയ്ക്ക് അടങ്ങി ഒതുങ്ങിക്കഴിയുന്ന ഒരു ഭാര്യയും വേണമല്ലോ' എന്നും കൈമളിന്റെ പ്രശ്നത്തെ വൈകാരികമായല്ലാതെ വൈചാരികമായി നിരീക്ഷിക്കുകയും സുശീലയുടെ ഭാഗംകൂടി ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് വേണി. ഇത്തരം ചേർത്തുവെപ്പുകൾ ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയനിലപാടിനെക്കൂടി തെളിച്ചമുള്ളതാക്കുന്നു. ദാമ്പത്യബന്ധങ്ങളിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ജനാധിപത്യപരതയെ ഊന്നുന്നതിന് ഇത്തരം ഉപാഖ്യാനക്രമീകരണങ്ങൾ കൂടുതൽ സഹായകമാകുകയാണ്. ഇങ്ങനെയെല്ലാം നോവലിന്റെ ഘടനയെ പരിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് ജോർജ് മെനഞ്ഞെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രശിൽപ്പം ജനാധിപത്യപരമായ കുടുംബഇടങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ജോർജിന്റെ പ്രതീക്ഷയുടെ അടയാളമായി മാറുന്നു. മുഖ്യകഥയെ ഉപജീവിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനത്തിലൂടെക്കൂടിയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകൾക്ക് പൂർത്തി വരുന്നത് എന്നതിനാൽ ഈ ഉപാഖ്യാനഘടനയ്ക്ക് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രീയപരമായിക്കൂടി പ്രസക്തിയുണ്ടെന്ന് പറയാം.

7.1.1.4. രേഖീയതയിലെ അരേഖീയഖണ്ഡങ്ങൾ

കൃത്യമായ തുടക്കവും നാടകീയമായ സംഭവവികാസങ്ങളും ദുരന്തച്ഛായ കലരുന്ന അന്ത്യവുമെല്ലാമായി വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങളുടെ രേഖീയക്രമത്തിലൂടെയാണ് *ഇരകളു*ടെ ഇതിവൃത്തം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകവ്യക്തിത്വത്തെ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ കാരണത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന ഘടനയാണ് ചിത്രത്തിനുള്ളത്. ശാന്തമായല്ല സംഘർഷാത്മകമായാണ് *ഇരകളു*ടെ ആരംഭമെന്നർത്ഥം. ബേബിയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോഴും ബേബിയെ പരുവപ്പെടുത്തിയ അയാളുടെ കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയെ അടുത്തറിയാനാകുംവിധത്തിലാണ് രംഗങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാര്യം-കാരണം എന്ന പ്രമാണസൂത്രത്തിലൂടെ വികസിക്കുന്ന ഘടനയിൽ അങ്ങനെയാകാതെ തരമില്ല.

കാര്യം-കാരണമെന്ന സ്ഥിതി ബേബിയിലേക്ക് മാത്രമല്ല സണ്ണിയിലേക്കും കോശിയിലേക്കുമെല്ലാം നീട്ടിയെടുക്കാനാകും. സണ്ണിയുടെ മദ്യത്തോടുള്ള ആസക്തിയെ ആദ്യമേ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിനുള്ള കാരണം ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് വെളിപ്പെടുക. അച്ഛന്റെ നിർബന്ധംകൊണ്ടുമാത്രം താത്പര്യമില്ലാത്ത മേഖലയിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടിവരുന്നതിന്റെ, ഇച്ഛാനുസരണം ജീവിക്കാനാകാത്തതിന്റെ, അസ്വാസ്ഥ്യംകൂടിയാണ് സണ്ണിയെ മുഴുക്കുടിയനാക്കുന്നത്. അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥനെ ഭയരഹിതനായി കയ്യേറ്റം ചെയ്യാനൊരുങ്ങുന്ന, കൂട്ടുകച്ചവടക്കാരെ തോക്കിൻ മുനയിൽ നിർത്തി അനുസരിപ്പിക്കുന്ന, പിണങ്ങി

പ്പോകാനൊരുങ്ങുന്ന ആൻഡ്രൂസ്സിനെ അടിച്ചുവീഴ്ത്തി ഹാളിലേക്ക് വലിച്ചിഴച്ചെത്തിക്കുന്ന മൂത്തമകൻ കോശിയാകട്ടെ, മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ വഴിയേയാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ആളുകളെ കായികമായും ആയുധംകൊണ്ടും കീഴ്പ്പെടുത്തുന്ന കോശി ഒരർത്ഥത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ സ്വരൂപത്തെ നേരിട്ടാവാഹിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടിയെ ഉന്നം വെയ്ക്കുന്ന വെടി കൊള്ളുന്നത് കോശിക്കാണെന്നത് ഈ പ്രത്യക്ഷബന്ധത്തിന്റെ സൂചനയായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ഇങ്ങനെ ബേബിയെ പിൻതുടരുമ്പോഴും വീട്ടിലെ ഓരോ കണ്ണിയുടെയും ജീവിതത്തെ മനസ്സിലാക്കാനുള്ള പഴുത് *ഇരകളു*ടെ ഘടന നൽകുന്നുണ്ട്.

ആജ്ഞകളാൽ കുടുംബത്തെ അടക്കി ഭരിക്കുന്ന, പണവും പ്രതാപവുമുപയോഗിച്ച് മക്കളുടെ ദുർവൃത്തികൾക്കു കൂട്ടുനിൽക്കുന്ന, സർവ്വാധികാരിയായ മാത്തുക്കുട്ടിയിലൂടെ നടപ്പുകാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം ഒരു മുറിയിൽ ചലനമറ്റുകിടക്കുന്ന, *അരനാഴികനേര*ത്തിലെ കുഞ്ഞാനച്ചനെ പലമട്ടിൽ ഓർമിക്കുന്ന, പാപ്പിയിലൂടെ ഭൂതകാലത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഒരു സമാന്തരവിവരണവും ആഖ്യാനത്തിലുണ്ട്. മാത്രമല്ല പാപ്പി, മാത്തുക്കുട്ടി, ബേബിയും സണ്ണിയും കോശിയും ആനിയുമടങ്ങുന്ന മക്കൾ എന്നിങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മൂന്ന് തലമുറകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ഓരോ തലമുറയും അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലും മൂല്യബോധങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുന്നു. ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ ഭരണവും സഞ്ജയ് ഗാന്ധിയുടെ ഹിംസാത്മകവ്യക്തിത്വവുമെല്ലാമായി ആഖ്യാനം രൂപകാത്മകമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ടെന്ന് ജോർജുതന്നെ പറയുന്നുമുണ്ട് (2012 : 84). അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ നെഹ്റു, ഇന്ദിരാഗാന്ധി, സഞ്ജയ്ഗാന്ധി എന്നീ മൂന്ന് തലമുറകളെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഈ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ വായിച്ചെടുക്കാനാകും. ഒരേസമയം ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സൂക്ഷ്മമായും അയാളെ അതിലേക്ക് നയിച്ച വ്യവസ്ഥയെ, സൂക്ഷ്മവായനയ്ക്ക് ഇടം നൽകിക്കൊണ്ടുതന്നെ, സ്ഥൂലമായും വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഘടനയിൽ വർത്തമാനയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെന്നതുപോലെതന്നെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളുടെ അരേഖീയതയും പ്രധാനമാണ്. അവ ഷോട്ടുകളുടെ തലത്തിലെങ്കിലും, ആഖ്യാനത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തുന്നുണ്ട്.

സ്വാസ്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് സംഘർഷത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിലേക്ക് ക്രമേണ വികസിക്കുകയെന്ന ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥാഭേദത്തിന്റെ രേഖീയയുക്തിയെ *ഇരക*ളും പിൻപറ്റുന്നില്ല. മറിച്ച് ബേബിയുടെ കൊലപാതകങ്ങളെയും സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളെയും വീട്ടുകാർക്കിടയിലെ അന്തച്ഛിദ്രങ്ങളെയുമെല്ലാം ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തെ സംഘർഷനിലയിൽത്തന്നെ പുരോഗമിക്കാൻ അനുവദിക്കുകയാണ്. ദുരന്തത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിൽ ആഖ്യാനത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതായത് കലുഷതയിൽത്തുടങ്ങി കലുഷതയിൽത്തന്നെ തുടരുകയും അതിലും മുന്തിയ കലുഷതയിൽ അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന വൈകാരികഘടനയാണ് *ഇരകൾ*ക്കായി ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

ഇത്തരത്തിൽ രേഖീയമായി വികസിക്കുമ്പോഴും *ഇരകളും മറ്റൊരാളും കോലങ്ങളും പഞ്ചവടിപ്പാലവും ഉൾക്കടലും മേളയുമെല്ലാം* ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ സൂക്ഷ്മതകളാലും ഘടനാപരമായ പുതുമകളാലും ഒന്നിനൊന്ന് വേറിട്ടു

നിൽക്കുന്നു. അധികാർത്ഥസാധ്യതകൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ടും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശില്പഭദ്രതയ്ക്ക് കോട്ടംതട്ടാത്ത വിധത്തിൽ രംഗങ്ങളെയും ഷോട്ടുകളെത്തന്നെയും അടുക്കിവെച്ചുകൊണ്ടും ആഖ്യാനങ്ങളെ പുതുമയുള്ളതാക്കുന്നുണ്ട്. വൈകാരികമായ സ്ഥായീഭേദങ്ങളിലൂടെക്കൂടിയും അവ ഓരോന്നും പുതിയ പുതിയ വഴി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

7.1. 2. അരേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ

വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനഘടനകളെ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും സംഭവങ്ങളുടെ അരേഖീയക്രമത്തിന് മിക്കചിത്രങ്ങളിലും പിൻതുണ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽപ്പോലും സ്വപ്നങ്ങളും ഓർമകളും ഇട കയറിക്കൊണ്ട് രേഖീയതയെ ഒട്ടൊന്ന് ഉലയ്ക്കുന്നത് മിക്ക ആഖ്യാനങ്ങളിലും കാണാനാകും. എന്നുവെച്ച് അവയൊന്നും ഒരേ അച്ചിൽ വാർത്തവയല്ല. ചെറു ചെറു ഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെമാത്രം അരേഖീയത സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് രേഖീതയിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നവയും ആഖ്യാനഘടനയെ മുഴുവനായും അരേഖീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നവയും ഒരേ സമയത്ത് പല സ്ഥലങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഇടകലർത്തി ബഹുരേഖീയതയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് അയാളുടെ അബോധവിവരണങ്ങളിലൂടെയുള്ള യാത്രയാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ. അവിടെ അബോധത്തിലെ ഭൂതകാലവും അത് വിവരിക്കുന്ന വർത്തമാനകാലവും ഇടയ്ക്കിടെ ഇടകലരുന്നു. *യവനിക*യുടെ കഥാതന്തു തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനവും അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണവുമാണ്. അന്വേഷണത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലത്തിലുള്ള ഗതിയും അതിനെ നയിക്കുന്ന വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമ്മകളുടെ ആഖ്യാനവുമെല്ലാമായി ചങ്ങല കൊരുത്തുപോകുന്ന ഒരു ഘടനയാണതിനുള്ളത്. പോലീസന്വേഷണത്തിന്റെ യുക്തിഭദ്രതയിലാണ്, ചോദ്യം ചെയ്യലിലാണ് ഓർമ്മകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നതെന്നതിനാൽ നിയന്ത്രിതമായ ഫ്ളാഷ്ബാക്കുകളാണ് *യവനിക*യെ നയിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. അതിൽ സാങ്കൽപ്പികമായ കഥയും (കൊല്ലപ്പള്ളി മെനഞ്ഞെടുത്ത കൊലപാതകകഥ) ഇഴചേരുന്നുണ്ട്. കൊലപാതകവും അന്വേഷണവുമെല്ലാമായി പ്രമേയപരമായും പല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമാഖ്യാനത്തിലൂടെ കുമുദമെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സമഗ്രചിത്രം തെളിയുന്നുവെന്നതിനാൽ ഘടനാപരമായും *ഈ കണ്ണികൂടി* എന്ന ചിത്രത്തിന് ജോർജിന്റെ *യവനിക*യോടുള്ള ചാർച്ച സാന്ദർഭികമായി സൂചിപ്പിക്കാനാകും. *ലേഖയുടെ മരണ*മാകട്ടെ, പേരു സൂചിപ്പിക്കുംപോലെ പൂർണമായും ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനമാണ്. ഒരു മരണത്തെ പിന്തുടരുന്ന അന്വേഷണമെന്ന നിലയിൽ *യവനിക*യുമായി അതിന് സാമ്യമുണ്ട്. എന്നാൽ രണ്ടിന്റെയും ഘടന വ്യത്യസ്തമാണ്. കാരണം *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിൽ പോലീസന്വേഷണത്തിന്റെ ആഖ്യാനതന്തു ഇല്ലാത്തതിനാൽ ഒരാൾ വിശദീകരിക്കുന്ന വിധമാണ് അത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. മൂന്ന് സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ ഇടകലർത്തി ബഹുരേഖീയമായി മുന്നേറുകയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ആഖ്യാനം. തമ്പിയെന്ന നാടകകൃത്തിനോട് വനിതയെന്ന കഥാപാത്രം സ്വന്തം ഭൂതകാലം വിവരിക്കുന്ന മട്ടിൽ

ഭൂതവർത്തമാനങ്ങൾ ഇടകലരുന്ന അരേഖീയത *കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ* എന്ന ചിത്ര ത്തിലും കാണാം. *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തിൽ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെയും അതുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധമില്ലാത്ത ഓർമ്മകളുടെയും സമാന്തരമായ ആഖ്യാനമാണുള്ളത്. അവിടെ പി. കെ. വി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബസ് യാത്രയ്ക്കിടയിൽ അയാളുടെതന്നെ ഓർമദൃശ്യങ്ങൾ ഇടമുറിച്ചുകയറി അരേഖീ യാഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ പാത പിന്തുടരുന്നു. ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളിടകലരുന്ന അരേഖീയാഖ്യാനഘടന സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും കാലപരമായ വൈരുദ്ധ്യം (Contrast) നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് രേഖീയമായി പൂർത്തീകരിക്കാനുള്ള അദൃശ്യനി ബന്ധന ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ ചിത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമില്ല. കഥാഗതിയെക്കാളേറെ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയാണ് മുഖ്യവിഷയമെന്നതി നാൽ ചിതറിയ ചില സൗഹാർദ്ദനിമിഷങ്ങൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നത്. അതുവരെ ഓർമയിൽ തെളിഞ്ഞിരുന്ന കഥാപാത്രം വർത്തമാനത്തിൽ ജീവിച്ചിരി പ്പില്ലെന്ന് അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് കഥാപാത്രവും അതുവഴി കാണിയും തിരിച്ചറിയുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യവും ഓർമയും ഇടകലരുന്ന ഈ സമാന്തരാഖ്യാനത്തെ പ്രത്യക്ഷവും പരോക്ഷവുമായ രണ്ട് മരണങ്ങളിലേക്ക് അന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് *യാത്രയുടെ അന്ത്യം* എന്നതിന്റെ അർത്ഥമാനങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ആദ്യചിത്രം മുതൽ അവസാനചിത്രംവരേയ്ക്കും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അരേ ഖീയമായ വഴിയിലേക്ക് ഇടയ്ക്കിടെ തിരിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയത്രയും ഒന്നിന്റെ പകർപ്പുകളല്ല മറിച്ച് തനതായ രീതികളായി നിൽക്കുകയാണ്. രംഗങ്ങളെ ക്രമീകരി ക്കുന്നതിൽ പുലർത്തുന്ന അരേഖീയതയാണ് ഘടനയുടെ അരേഖീയതയെ നിർണയിക്കുന്നത്. അതേസമയം എത്രതന്നെ അരേഖീയമായി അവതരിപ്പിച്ചാലും പ്രേക്ഷകർ അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന കാലപരവും സംഭവപരവുമായ പൂർവ്വാപര ക്രമങ്ങളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞുതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്നത്. അഥവാ പ്രേക്ഷകർ അവയെ രേഖീയമായി പുനഃക്രമീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം അല്ലാത്ത പക്ഷം അത് ചിതറിയ ചില ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമായി നിന്നുപോകും. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഋജുവും സരളവുമായ ആഖ്യാനങ്ങൾ ശീലിച്ചവരിൽ സംഘർഷാത്മകമായ ഒരനുഭവം രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് അരേഖീയാ ഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരർ നടത്തുന്നത് എന്ന് പറയാം. ആഖ്യാനസംഭവ ങ്ങളുടെ അടുക്കിവെയ്ക്കലിലും ദൃശ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലും പുലർത്തുന്ന കൈയൊതുക്കമാണ് ആഖ്യാനത്തിലെ ഇത്തരം പലമകളെ സാക്ഷാത്കരിക്കു ന്നത്. അത് കലാമാധ്യമത്തിലുള്ള കൈത്തഴക്കത്തിന്റെ അടയാളമാണ്.

7.1.2.1. സമാന്തരാഖ്യാനം

അതുവരെ മലയാളത്തിന് പരിചിതമല്ലാത്ത ആഖ്യാനരീതിയാൽ സവിശേ ഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്.* മുഴുനീളം ഒന്നോ രണ്ടോ കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രീകരിക്കുകയും അതുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളെ ആവശ്യാനുസരണം വിന്യസിച്ച് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹി ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പതിവ് ആഖ്യാനങ്ങളെ അടിമുടി നിരാകരിക്കുകയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രം. വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതാവസ്ഥയിലുള്ള മൂന്ന് സ്ത്രീകഥാപാത്ര

ങ്ങളുടെ ജീവിതത്തെ തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയാണ് ഇതിൽ. അതിൽ രണ്ടുപേർ, ആലീസും അമ്മിണിയും, മാത്രമേ പരസ്പരം ഇടപെടുന്നുള്ളൂ. മൂന്നാമത്തെയാൾ, വാസന്തി, ജീവിതത്തിൽ ഒരിക്കൽപ്പോലും ഇരുവരുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നില്ല. മൂവരെയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളൊന്നുമില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമായ മാറ്റമാണ്. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലും അവസാനരംഗങ്ങളിലൊന്നിലും ആലീസും വാസന്തിയും ഒരേ സ്ഥലകാലത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്; പക്ഷെ അവർ പരസ്പരം പരിചതരല്ലാത്ത രണ്ടു യാത്രികർ മാത്രമായിട്ടാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജീവിക്കുന്നത്. ആലീസും അമ്മിണിയും തന്നെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ വേർപിരിയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് സമാന്തരാഖ്യാനം എന്ന് അതിനെ നിസ്സന്ദേഹം വിളിക്കാം. ജീവിതത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ അവസ്ഥകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന, പരസ്പരം സ്വാധീനിക്കാനാവാത്ത മൂന്ന് സ്ത്രീകളും ഒരേ സാമൂഹികപ്രതിഭാസത്തിന്റെ വിവിധമുഖങ്ങളെന്നപോലെ പൊരുത്തപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു എന്ന ആശയത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് സമാന്തരാഖ്യാനമെന്ന വിശേഷഘടനയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

സൈദ്ധാന്തികമായ ഒരു അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ പരിചരണം അസാധാരണമായ സർഗശക്തി പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത്. അത് തികച്ചും പരീക്ഷണാത്മകവുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ പ്രധാനമായും മൂന്ന് ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി തിരിച്ച് അപഗ്രഥിച്ചാൽ ഓരോ ഖണ്ഡത്തിലും കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന വിഷയങ്ങൾ തമ്മിൽ സൈദ്ധാന്തികമായൊരു ക്രമബദ്ധത സൂക്ഷിക്കുന്നത് കാണാനാകും. കഥാപരിസരങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഉറപ്പിക്കുന്ന ആദ്യഖണ്ഡത്തിൽ മൂന്നുപേരുടെയും നിത്യജീവിതത്തെ അതിന്റെ സാധാരണതയോടെ മിക്കവാറും അനാർഭാടമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതേസമയം മൂവരുടെയും ജീവിതത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും അവരുടെ ശരീരത്തിന്മേൽ പുരുഷന്മാർ നടത്തുന്ന കൈയേറ്റങ്ങളും അതിന് പിൻബലമാകുന്ന അധികാരവും സ്വാഭാവികമെന്ന മട്ടിലാണെങ്കിലും ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. വാസന്തിയുടെ അടുക്കള- തൊഴിലിട വ്യവഹാരങ്ങൾ, കുടുംബജീവിതത്തിലെ അസ്വാരസ്യങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങൾ, ആലീസിന്റെ പുറംസഞ്ചാരങ്ങളും വീട്ടകവിരസതകളും, ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേടുകൾ, മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. വേലക്കാരി എന്ന നിലയിലുള്ള അമ്മിണിയുടെ ഭൗതികവും ശാരീരികവുമായ കീഴാളാവസ്ഥയും ഇതോടൊപ്പംതന്നെ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സൂചനകൾ കൂടുതൽ മൂർത്തവും വ്യക്തവുമാകുകയാണ് നിഷയുടെ ആർത്തവരംഗത്തോടെ ആരംഭിക്കുന്ന രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിൽ. ഇവിടെ നിഷയുടെ പ്രണയം, ആലീസും ജോസും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹബന്ധം, വാസന്തിയുടെ മേലുള്ള ഗോപിയുടെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ കടന്നാക്രമണങ്ങൾ, അമ്മിണി ഗർഭിണിയാകുന്നതും അവളെ മറ്റൊരിടത്തേക്ക് മാറ്റുന്നതുമായ രംഗങ്ങൾ തുടങ്ങി അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ പ്രകടമായിത്തന്നെ ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം വീരപരിവേഷമുള്ള നായകന്മാരുടെ സ്നേഹിതികളോ സഹോദരികളോ മറ്റോ അനുഭവിക്കുന്ന അപമാനവുമായി ഇതിന് സാമ്യമൊന്നുമില്ലെന്ന് രക്ഷാധികാരികളായ നായകന്മാ

രുടെ അഭാവം അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. സാധാരണജീവിതത്തിൽത്തന്നെ സാധാരണ സ്ത്രീകൾ അനുഭവിക്കുന്ന കയ്പേറ്റങ്ങളാണ് ഇവയെന്നും ചലച്ചിത്രം അതിനെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തുന്നുണ്ടെന്നുമർത്ഥം.

മൂന്നാംഖണ്ഡത്തിൽ സംഭവങ്ങളോടുള്ള സ്ത്രീകളുടെ പ്രതികരണങ്ങളും അതിന്റെ പരിണതിയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. വ്യത്യസ്ത സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികശ്രേണികളിലുള്ളവരായതിനാൽ ഓരോരുത്തരും മർദ്ദിതാവസ്ഥയോട് വ്യത്യസ്തമായാണ് പ്രതികരിക്കുന്നതെന്ന് ക്രമബദ്ധമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സ്ത്രീകളുടെ സാമൂഹികജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്നും ശാരീരികമായ ചോദനകളിലേക്കും ചൂഷണങ്ങളിലേക്കും സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് അതിനോടെല്ലാമുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്രതികരണങ്ങളിലേക്ക് ചെന്നുചേരുന്ന ഘടനയാണ് ചലച്ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതിൽത്തന്നെ കഥയുടെ വൈകാരികതയോടൊപ്പം സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്തെ സ്ഥാനം, ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അവസ്ഥയും സാഹചര്യവും, ചൂഷണവ്യവസ്ഥയോടുള്ള പ്രതികരണം എന്നിങ്ങനെ സ്ത്രീവിമോചനവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന സൈദ്ധാന്തികനിലപാടുകൾ അതിന്റെ മുഴുവൻ ഗൗരവത്തോടെയും ഇതിവൃത്തഘടനയുടെതന്നെ അടിസ്ഥാനശിലയായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നും പറയാം. ഇതിവൃത്തസംഭവങ്ങളെ പാകപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ സാമൂഹികം, ശാരീരികം, സ്വത്വപരം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നടരുകൾ വിഭാവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട് എന്നുറപ്പിക്കാം. സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മുദ്രാവാക്യപ്രായമായ വൈകാരികപ്രകടനമായി ചുരുങ്ങിപ്പോകാതെ ശക്തമായ കലാവിഷ്കാരമായി ചലച്ചിത്രത്തെ നിർത്താനാകുന്നത് അഗാധതലത്തിലുള്ള സൈദ്ധാന്തികാവബോധത്തിന്റെ തെളിച്ചംകൊണ്ടാണ്. ഈ സൈദ്ധാന്തികാവബോധത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നതാകട്ടെ, സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ ചിത്രസന്നിവേശബോധ്യങ്ങളാണ്.

സംഭവങ്ങളെ, സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ നൂതനത്വമാർന്ന ചിത്രസന്നിവേശവഴിയിലൂടെയാണ് അടുക്കിയിരിക്കുന്നത്. നഗരത്തിരക്കിൽ വ്യത്യസ്ത പ്രായത്തിലുള്ള സ്ത്രീകൾ വിവിധ ജോലികളിൽ വ്യാപൃതരായിരിക്കുന്നതിന്റെ മൊണ്ടാഷുകൾക്കുമുകളിൽ ടൈറ്റിൽകാർഡുകൾ നിരത്തി ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നു. നഗരത്തിലൊഴുകിപ്പരന്ന സ്ത്രീകളിലൊരുവളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അവളിലേക്ക് പതിയെ ചലിച്ചടുക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ജോലികഴിഞ്ഞ് വീട്ടിലേക്ക് തിരിയ്ക്കുന്ന വാസന്തിയെ പിൻതുടരുന്ന ആഖ്യാതാവ് അവളെ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കെത്തന്നെ അവളുടെ കണ്ണിലുടക്കിപ്പോകുന്ന ആലീസിലേക്ക് ശ്രദ്ധ മാറ്റുന്നു. ആലീസിനോടൊപ്പം വീട്ടിലേക്കെത്തി അവളുടെ വീട്ടിലെ വേലക്കാരിയായ അമ്മിണിയുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ തുടങ്ങി വാസന്തി, ആലീസ്, അമ്മിണി എന്ന രംഗവിന്യാസക്രമങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാനം ഒഴുക്കോടുകൂടി ആവർത്തിച്ച് സഞ്ചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആലീസിന്റെ മകൾ നിഷ ഈ വിന്യാസക്രമങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഇടം പിടിക്കുന്നതോടുകൂടി ആലീസിന്റെയും നിഷയുടെയും വിവിധ ഇടങ്ങളിലെ വ്യവഹാരങ്ങളെ ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ട് പുതിയൊരു ക്രമത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനം സഞ്ചരിക്കുന്നു. നിഷയുടെ സ്കൂളിലെ ഇടപെടലും ആലീസിന്റെ ക്ലബ്ബിലെ ഇടപെടലും, നിഷ

യ്ക്ക് മഹേഷിനോടുള്ള പ്രണയവും ആലീസും ജോസുമായുള്ള പ്രണയവും നിഷയുടെ ഒളിച്ചോട്ടവും ആലീസിന്റെ അസ്വസ്ഥതയും എന്നിങ്ങനെ അമ്മയുടെയും മകളുടെയും വൈകാരികാവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ സമാന്തരസന്നിവേശത്തിലൂടെ ബന്ധിപ്പിച്ചുപറയുന്നുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം ആലീസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അരികുവത്കൃതമായി മാത്രമാണ് അമ്മിണിയെ ആഖ്യാതാവ് നിരീക്ഷിക്കുന്നതെങ്കിൽ ആലീസിന്റെ വീട്ടിൽനിന്ന് പടിയിറക്കപ്പെടുന്നതോടുകൂടി അവളുടെ ഇടവും സമാന്തരമായി വേറിട്ടുവികസിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേ സമയങ്ങളിൽ രണ്ട് വീടുകളിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ, സ്ത്രീകളുടെ ഇടപെടലുകൾ, പുരുഷന്മാരുടെ ഇടപെടലുകൾ എന്നിങ്ങനെ രംഗങ്ങൾ പൊരുത്തത്തോടുകൂടി മുറിച്ചു ചേർക്കുന്നു. അതിനാൽത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ അവസ്ഥകളെയും തമ്മിൽ പല ഇടങ്ങളിലും താരതമ്യത്തിന് വിധേയമാക്കാനും സാധിക്കും.

മൊത്തത്തിലുള്ള ഘടനാപരിചരണത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു നിലയിലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ നിർവ്വഹണത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ മൊണ്ടാഷുകളെ മറ്റൊരുതരത്തിൽ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ടവ. റെസ്ക്യൂ ഹോമിലെ ഒഴിഞ്ഞ ഇടങ്ങളെ നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളായി മുറിച്ച് മുറിച്ച് കാണിച്ചതിനുശേഷം അകത്തളത്തിൽ പലവിധ ജോലികളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ പകർത്തുന്നു. ചിത്രാരംഭത്തിന് സമാനമായി പേരോ ഊരോ അറിയാത്ത അനവധി സ്ത്രീകൾ ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവർക്കിടയിലൊരുവളായി അമ്മിണിയെയും കാണാനാകും. ചിത്രാരംഭത്തിൽ വാസന്തിയെക്കണ്ട് അവളെ പിൻതുടരുകയാണെങ്കിൽ ഇവിടെ അമ്മിണിയെക്കണ്ട് തങ്ങിനിൽക്കുകയാണ് ക്യാമറ. അതേസമയം തുടക്കത്തിലെ മൊണ്ടാഷുകളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇവിടെ തങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ക്യാമറയെ ഓരോ സ്ത്രീയും തിരിച്ചറിയുകയും തുറിച്ചുനോക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനകത്തുതന്നെ നിന്നുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിന്റെ അദൃശ്യമായ നാലാം ചുമരിനെ ഭേദിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണമെങ്കിലും കാണികളെയോ ചലച്ചിത്രാഖ്യാതാവിനെത്തന്നെയോ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിക്കുന്നത് വിരളവും പരീക്ഷണാത്മകവുമാണ്. സ്ത്രീയനുഭവങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുകയാണുദ്ദേശമെങ്കിൽപ്പോലും ചലച്ചിത്രകാരൻതന്നെ അതുവരേക്കും സ്ത്രീജീവിതങ്ങളുടെ ഒളിനോട്ടക്കാരനായിരുന്നുവെന്ന അധികാർത്ഥത്തെ ഫ്രെയിം ഭേദിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സ്ത്രീകളുടെ രൂക്ഷനോട്ടം അറിയിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട്. നോട്ടംകൊണ്ട് ഭേദിക്കപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രഫ്രെയിം പിന്നീട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികൊണ്ടുകൂടി ഭേദിക്കപ്പെടുന്നു. സംവിധായകൻ തീർത്ത ഫ്രെയിമിനെയും സംവിധായകനെത്തന്നെയും തട്ടിമാറ്റിക്കൊണ്ട് സ്ത്രീകളെല്ലാം പുറത്തേക്ക് പ്രവഹിക്കുകയാണ്. മുമ്പ് ഒഴിഞ്ഞ്, നിശ്ചലമായിക്കണ്ട ഇടങ്ങളിലെല്ലാം സ്ത്രീകൾ ഓടിനിറയുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിലൊതുക്കാനാവാത്തതാണ് സ്ത്രീയനുഭവങ്ങളെന്ന രാഷ്ട്രീയബോധ്യം കൂടി ആത്മവിമർശനപരമായ ഈ അന്ത്യത്തിന് പുറകിലുണ്ട്. സ്വന്തം ആഖ്യാനമാധ്യമത്തെ തകർത്തുകൊണ്ടുള്ള ഒരു അതിയാഥാർത്ഥ്യദൃശ്യസന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടല്ലാതെ സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തെ മൂർത്തമാക്കാൻ സാധിക്കില്ലെന്ന മാധ്യമാധിഷ്ഠിത രാഷ്ട്രീയബോധ്യംകൂടി അതുവഴി ചിത്രാന്ത്യത്തിന് കൈവരുന്നു.

വ്യത്യസ്ത ചുറ്റുപാടുകളിലുള്ള മൂന്ന് സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനും ആ നിരീക്ഷണത്തിലുള്ള സൈദ്ധാന്തികപ്രതിസന്ധിയെ അടയാളപ്പെടുത്താനുമെല്ലാം ഉചിതമായ ഘടനയും അത് സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയും തന്നെയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ശക്തിയെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാനാകും.

7.1.2.2. പിൻപോക്കിന്റെ ലാവണ്യം (ഭൂതകാലാഖ്യാനവഴികൾ)

അരേഖീയാഖ്യാനമാതൃകകളുടെ അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളായി വരുന്ന പിൻപോക്കാഖ്യാനങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. *സ്വപ്നാടനം*, *ഉൾക്കടൽ*, *യവനിക*, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*, *കഥയ്ക്ക് പിന്നിൽ*, *ഈ കണ്ണികൂടി*, *യാത്രയുടെ അന്ത്യം* തുടങ്ങി ജോർജിന്റെ മിക്കചിത്രങ്ങളിലും പിൻപോക്കിന്റെ ദൃശ്യശ്രേണികൾ കാണാനാകും. മുഖ്യകഥയ്ക്കകത്ത് ചെറുചെറുഖണ്ഡങ്ങളായോ മൊത്തമായോ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇവ ഇടം പിടിക്കുന്നു.

രേഖീയമായി വികസിക്കുന്ന *ഉൾക്കടലിൽ* രാഹുലന്റെയും തുളസിയുടെയും പ്രണയാഖ്യാനഖണ്ഡത്തെ പൂർണമായും പിൻപോക്കിന്റെ ഘടനയിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. പ്രബലമായ ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് ഉപാഖ്യാനമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഡേവിസിന്റെ പ്രണയാഖ്യാനവും പിൻപോക്കിന്റെ ഘടനാവഴിയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഈ രണ്ട് പിൻപോക്ക് ദൃശ്യശ്രേണികളും ഇടമുറിയാതെ ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ പറഞ്ഞുകഴിക്കുന്നവയല്ല. മറിച്ച് വർത്തമാനവും ഭൂതവും ഇടകലർന്നുകൊണ്ടൊരു അരേഖീയതയിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

ഓർമദൃശ്യങ്ങൾ രേഖീയകാലത്തിൽ ഇടപെടുന്നത് *മേള*യിലും കാണാം. അത്യന്തം സംഘർഷഭരിതമായ അന്തരീക്ഷത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന ശാന്തതയിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വിജയന്റെ കൂടാരത്തിലെത്തി സമരസപ്പെടുന്നൊരു സന്ദർഭം ചിത്രത്തിലുണ്ട്. മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന അവരുടെ സൗഹൃദത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയെക്കുറിച്ചാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അപ്പോൾ വാചാലനാകുന്നത്. അതിനെത്തുടർന്ന് യാതൊരു മുന്നറിയിപ്പുമില്ലാതെ കടൽത്തീരത്ത് ഓടിച്ചാടി കളിക്കുന്ന വിജയന്റെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങളെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നു. ഈ ചേർത്തുവെയ്പ്പിലൂടെ ഇരുവർക്കിടയിലുമുള്ള സംഘർഷം ഇത്രമേൽ മയപ്പെട്ടോ എന്ന സംശയം കാണിയ്ക്കുണ്ടാകാനുള്ള സാധ്യതയുണ്ട്. എന്നാൽ തൊട്ടടുത്തുതന്നെ കടൽക്കരയിലെ പാറമേലിരുന്ന് ആലോചിക്കുന്ന വിജയന്റെ ദൃശ്യത്തെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടു അതൊരു ഓർമദൃശ്യമാണെന്ന് അറിയിക്കുന്നു. വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് ഓർമയിലേക്ക് കടക്കുന്നതിന് മറ്റു ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കാറുള്ള സാങ്കേതബദ്ധമായ ഏതെങ്കിലും മുന്നുപാധി ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ല എന്നത് കാണിയെ അൽപ്പനേരത്തേക്കെങ്കിലും ആശയക്കുഴപ്പത്തിലാക്കുമെന്നർത്ഥം. അതിനാൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ ഒരു അരേഖീയത ഈ സന്ദർഭം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. നാലുവർഷംമുമ്പ് അതേ പട്ടണത്തിൽ സർക്കസെത്തിയപ്പോൾ ഇരുവരും കടൽത്തീരത്ത് സന്തോഷത്തോടെ ചിലവഴിച്ചതിനെപ്പറ്റി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചതിനാൽ അത് വിജയന്റെ

സങ്കൽപ്പദൃശ്യങ്ങളല്ലാതെ കഴിഞ്ഞുപോയൊരു കാലത്തിന്റെ ഓർമദൃശ്യങ്ങളാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കാൻ കൂടി കഴിയുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7. 1). അതോടൊപ്പംതന്നെ ശാരദയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമകളല്ല ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമായി ചിലവഴിച്ച നല്ല നിമിഷങ്ങളെയാണ് വിജയൻ ഓർത്ത് നിശ്വസിക്കുന്നതെന്നത് ഇരുവരുടെയും സൗഹൃദത്തിന്റെ ആഴത്തെ ഊന്നാൻ ഉപകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ വിധത്തിൽ രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളിൽത്തന്നെ അരേഖീയമായി തുന്നിച്ചേർക്കുന്ന ഭൂതകാലഖണ്ഡങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാനബന്ധിയായ നിലനിൽപും ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളുമുണ്ടാകാറുണ്ട്.

സ്വപ്നാടനം, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*, *യവനിക* എന്നീ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളെ സവിശേഷമായെടുത്തു പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തവും അതേസമയം പരീക്ഷണാത്മകവുമായ മൂന്ന് നിലപാടുകളാണ് ഇവ സ്വീകരിക്കുന്നതെന്ന് പറയാനാകും. ഒരു കഥാപാത്രം സ്വന്തം ഭൂതകാലം അബോധത്തിൽ വിവരിക്കുന്നതാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ ഘടനയെങ്കിൽ ജീവിച്ചിരിപ്പില്ലാത്ത ഒരു നടിയുടെ ജീവിതകഥയെ കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുനിന്നൊരാൾ വിവരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിന്റെ ഘടന. *യവനിക*യിലാകട്ടെ, വർത്തമാനത്തിലില്ലാത്ത ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതം മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമയിലൂടെ തെളിഞ്ഞുവരികയാണ്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളും അന്വേഷണാത്മകമായൊരു ഘടനയിലേക്കാണ് സംഭവങ്ങളെ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. എങ്കിലും രംഗങ്ങളെ അടുക്കിയിരിക്കുന്ന ക്രമബദ്ധതയിലും ക്രമരാഹിത്യത്തിലും ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങളിലുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ സാങ്കേതികസൗന്ദര്യചിന്ത പുലർത്തുന്നുണ്ട്.

കാലാനുസ്യൂതിയെ ആശ്രയിക്കാതെ ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളിടകലരുന്ന ആഖ്യാനഘടനയിലൂടെയാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ സിംഹഭാഗവും വികസിക്കുന്നത്. ഊരോ പേരോ ഒന്നും വ്യക്തമല്ലാത്ത ഒരാളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്നാണ് ആഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഒരു നഗരത്തിൽനിന്ന് ഒരാൾ അപ്രത്യക്ഷനായതിനെക്കുറിച്ചും മറ്റൊരു നഗരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതിനെക്കുറിച്ചും അറിയിക്കുന്ന ലിഖിതവിവരണം രാവും പകലുമായുള്ള അയാളുടെ അലച്ചിലിന്റെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ എഴുതിച്ചേർക്കുന്നു. സ്വയം തിരിച്ചറിയാനാകാതെ മറ്റൊരുവനായി ജീവിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോഘടനയെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നതാണ് ചിത്രമെന്നതിനാൽ ഈ ആരംഭം ഔചിത്യപൂർണമാകുന്നുണ്ട്. അസുഖം ബാധിച്ച് ആശുപത്രിയിലാകുന്ന യുവാവിന്റെ വർത്തമാനകാലരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് നാർകോ അനാലിസിസ് പരിശോധനയിലൂടെ ഗോപിയെന്ന യുവാവിന്റെ ഭൂതകാലജീവിതം തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്ന വിധത്തിൽ സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് കുറ്റാന്വേഷണചിത്രങ്ങൾക്ക് സമാനമായൊരു ഘടന നിലനിർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. സ്മൃതിഭ്രംശം സംഭവിച്ച് പരമേശ്വരനായി മാറിയ ഗോപിയോട് ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ചും അതിനുള്ള അയാളുടെ മറുപടികളെ ദൃശ്യരൂപേണ കാണിച്ചുമാണ് ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലജീവിതം പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്.

സുമിത്രയുമൊത്തുള്ള വിവാഹരാത്രി, സുമിത്രയുടെയും ഗോപിയുടെയും പുതിയ വീട്ടിലെ ജീവിതം, അവരുടെ ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേടുകൾ,

ദാമ്പത്യസംഘർഷത്തിനൊടുക്കമുള്ള ഗോപിയുടെ നാടുവിടൽ എന്നിങ്ങനെ ഓർമ്മകളുടെ രേഖീയവികാസമാണ് ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ കാണാനാകുക. ഗോപിയും സുമിത്രയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകൾക്കാണ് മുൻതൂക്കമെന്നതിനാൽ പൊരുത്തക്കേടുകൾ ക്രമേണ മൂർച്ഛിച്ച് ഉച്ചസ്ഥായിയിലെത്തുന്ന വിധത്തിലാണ് രംഗക്രമീകരണം. അതായത് കലഹം, സ്വാസ്ഥ്യം, കലഹം, സ്വാസ്ഥ്യം എന്നീ വിധത്തിലാണ് ബന്ധവൈകാരികതകളെ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്നതെങ്കിലും കലഹത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിലെത്തി അവസാനിക്കുകയാണ് ഭൂതകാലാഖ്യാനം. ഗോപിയുടെ ഓർമ്മകൾ രേഖീയമായി വികസിക്കുമ്പോൾപ്പോലും ആ ഭൂതകാലത്തിലുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളും വർത്തമാനത്തിലേക്കുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ കയറ്റിറക്കങ്ങളുമെല്ലാമായി അരേഖീയതയുടെ നവീനമായൊരു ആഖ്യാനപാത ചിത്രം സ്വീകരിക്കുന്നു. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ കലഹരംഗങ്ങൾക്കുശേഷമാണ് സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളും വർത്തമാനകാലത്തിലേക്കുള്ള ഇടമുറിച്ചിലുകളുമെല്ലാം സവിശേഷമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതെന്നത് മനോവിശകലനപരവും അന്വേഷണാത്മകവുമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെ സാർത്ഥകമാക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുകാനല്ല ഗോപിയുടെ മനോവിശകലനപരമായ അന്വേഷണങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധിക്കാനാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ കാണിയെ ക്ഷണിക്കുന്നത്.

സുമിത്രയുമായി കലഹിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്ന ഗോപി കടൽക്കരയിലെത്തി വീഴുകയും വിഭ്രാന്തജനകമായ സ്വപ്നത്താൽ വിലയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലാണ് ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം അവസാനിക്കുന്നത്. കടൽക്കരയിൽ മുഖംപൂഴ്ത്തിക്കിടക്കുന്ന ഗോപിയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്നാണ് ആഖ്യാനമാരംഭിച്ചത് എന്നത് ആലോചിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലവിവരണാന്ത്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് വർത്തമാനകാലത്തിൽ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്ന കാലയുക്തികൂടി മനസ്സിലാക്കാനാകും. ഈ ആഖ്യാനക്രമത്തിലൂടെ ഗോപിയുടെ ദാമ്പത്യനാൾവഴികൾ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലഖണ്ഡം അവസാനിച്ചും തുടരുന്ന വർത്തമാനത്തിൽ കമലത്തിന്റെ ഓർമാഖ്യാനംകൂടി വരുമ്പോഴാണ് ഗോപിയുടെ രോഗാതുരതയുടെ ആഴം കൂടുതൽ തെളിച്ചത്തോടെ പ്രകടമാക്കപ്പെടുന്നതും ചിത്രത്തിന്റെ അന്വേഷണാത്മകവും മനോവിശകലനപരവുമായ ഘടന പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നതും എന്ന് പറയാം. കമലത്തിന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനഖണ്ഡത്തെ ആദ്യം ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വേണം ഗോപിയുടെ ഓർമാഖ്യാനത്തിലേക്ക് കടക്കേണ്ടത്. അപ്പോൾ മാത്രമാണ് അതുവരെ കണ്ട ഗോപിയും സുമിത്രയുമായുള്ള പൊരുത്തക്കേടിന്റെയും ഗോപിയുടെ സ്വപ്നങ്ങളുടെയും സ്വഭാവപരിണതിയുടെയും മനോവിഭ്രാന്തിയുടെയുമെല്ലാം അർത്ഥത്തെ മനോവിശകലനയുക്തിയോടുകൂടി സമഗ്രമായി മനസ്സിലാക്കാനാകുന്നത്.

സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുമ്പോഴും ഒരർത്ഥത്തിൽ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ആഖ്യാനപരീക്ഷണത്തെ കൂടുതൽ കെട്ടുറപ്പോടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് *യവനിക*യിൽ. പ്രധാനകഥാപാത്രമെന്ന് പറയാവുന്ന അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനം നാടകസമിതിയിലുണ്ടാക്കുന്ന പ്രയാസങ്ങളെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. നടന്നുകഴിഞ്ഞ ഒരു കുറ്റത്തെ വ്യക്തമാക്കി അതിനെ മുൻനിർത്തി വികസിക്കുന്ന അന്വേഷണത്തിലൂടെ പ്രസക്തമായ

സംഭവങ്ങളുടെ ചുരുളഴിക്കുകയെന്ന കുറ്റാന്വേഷണസിനിമകളുടെ പതിവുരീതി സ്വീകരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. കാണാതായ തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പൻ കൊല്ലപ്പെട്ടതാണെന്നും അത് നാടകസമിതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഇടങ്ങളി ലാണെന്നുമുള്ള വസ്തുതപോലും പിന്നീടേ വെളിവാകുന്നുള്ളൂ. അതായത് കുറ്റാ ന്വേഷണത്തിന്റെ ഘടന സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും അതൊരു കൊലപാതകാന്വേഷണ മാകുന്നത് ചിത്രത്തിന്റെ ഏതാണ്ട് മുക്കാൽഭാഗവും കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം മാത്ര മാണ്. അതുവരേയ്ക്കും അതൊരു തിരോധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യോത്തരാ ഖ്യാനം മാത്രമാകുന്നു. കൊല ചെയ്യപ്പെട്ടതാണെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതോടുകൂടി പ്രതികളിലേക്ക് പെട്ടെന്നുതന്നെ എത്തിച്ചേരുന്നുമുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ മരണത്തിലെ ദുരൂഹതയൊഴിഞ്ഞിട്ടും ചിത്രം തുടരുന്നുമുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ വയറ്റിലേക്ക് കുത്തിയി റക്കിയ കുപ്പിയുടെ പ്രധാന കഷ്ണം രോഹിണിയുടെ വീടിന്റെ പരിസരത്തുനിന്ന് കണ്ടെടുക്കുന്നതോടെ കുറ്റാന്വേഷണത്തിന്റെ സസ്പെൻസിന് പൂർണവിരാമ മാകുകയാണ്. എന്നിട്ടും നാടകവേദിയിൽവെച്ചുള്ള അവളുടെ പരസ്യമായ കുറ്റസ മ്മതത്തിലേക്ക് ആഖ്യാനാന്ത്യത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നത് അതിനാൽ ശ്രദ്ധേയവുമാ ണ്. അതോടൊപ്പം അന്നത്തെ ക്രൈംത്രില്ലറുകളിലും മറ്റും സജീവമായുണ്ടായി രുന്ന അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥന്റെ ബുദ്ധിശക്തിയും കായികശേഷിയുമെല്ലാം പ്രക ടമാക്കുന്ന വിധമുള്ള അടിപിടിരംഗങ്ങളോ അതിസാഹസികരംഗങ്ങളോ ഒന്നും *യവനിക*യുടെ ചേരുവകളല്ല എന്നതും പ്രധാനമാണ്. അയ്യപ്പനും കൊല്ലപ്പള്ളിയും തമ്മിൽ റോഡിൽവെച്ചുണ്ടാകുന്ന അടിപിടിക്കുപോലും അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ മേമ്പൊടിയില്ല. വെറുമൊരു കുറ്റാന്വേഷണ കഥ പറയുകയല്ല സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യമെന്ന് അതിന്റെ ആരംഭവും പരിചരണവും വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

മൂന്ന് കഥാഖ്യാനങ്ങളാണ് *യവനിക*യിലുള്ളത്. വർത്തമാനകാലകഥ, അയ്യ പ്പനുൾപ്പെട്ട ഭൂതകാലകഥ, നാടകത്തിനകത്തെ കഥ. ഈ മൂന്ന് കഥാതന്തുക്ക ളെയും ഇടകലർത്തിക്കൊണ്ട് യുക്തിഭദ്രമായി ചിതറിക്കാനാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. വർത്തമാനത്തിൽ അങ്ങിങ്ങായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന നാടകരംഗങ്ങ ളെച്ചേർത്ത് സിനിമയിലെ നാടകത്തിനും ഒരു ആഖ്യാനപൂർത്തി വരുത്താൻ സാധിക്കും. അതേ നാടകം പുതുതായാരംഭിക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, ചലച്ചിത്രത്തിന കത്തെ ജീവിതരഹസ്യങ്ങളുടെ ചുരുൾ നിവരുന്നുമുണ്ട്. ചിതറിയവ ചേർത്തുവെ ച്ചുണ്ടാക്കുന്ന പൂർണതയോടൊപ്പം ചില ഒഴിവിടങ്ങളും വിടവുകളും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സിനിമയ്ക്കകത്തെ നാടകത്തെയും ജീവിത ത്തെയും പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഈ ചിതറിയ ആഖ്യാനങ്ങൾ, അവയെ കൊരുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ശിൽപ്പകലാ വൈദഗ്ധ്യത്തെ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. കുറ്റാന്വേഷകനായ നായകനെയും അയാളുടെ യുക്തിചിന്തയെയും അനുമാനവൈദഗ്ധ്യത്തെയും മഹത്വപ്പെടുത്തി ക്കൊണ്ട് സസ്പെൻസിൽ മാത്രം ഊന്നുന്ന ഒന്നായി പരിമിതപ്പെട്ടുപോകാതെ *യവനിക*യെ മികവുറ്റ ഒരു ചലച്ചിത്രാനുഭവമാക്കുന്നത് പരിചരണത്തിൽ കാണിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ കയ്യൊതുക്കമാണ്.

നാടകപരിസരത്തുനിന്ന് തുടങ്ങി ക്രമേണ അതിലൊരു കലാകാരന്റെ തിരോധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിലേക്കാണ് ചിത്രം ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരി

ക്കുന്നതെന്ന് പറഞ്ഞു. ഇവിടെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓർമാഖ്യാനത്തിലൂടെ വർത്തമാനത്തിലില്ലാത്ത ഒരു കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുകയാണ്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെപ്പോലെ ഇവിടെയും ഭൂതവർത്തമാനങ്ങൾ ഇടകലരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഭൂതകാലാഖ്യാനങ്ങളൊന്നും സ്ഥലകാലപരമായ രേഖീയതയെ പിൻപറ്റുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല സങ്കീർണമായൊരു ഘടനയിലേക്ക് പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭൂതം, വർത്തമാനം, ഭൂതം, വർത്തമാനം എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു ശിഥിലഘടനയിലേക്ക് വഴിമാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചിതറിയ ആഖ്യാനത്തിലും കാലത്തിന്റെ നൈരന്തര്യം നഷ്ടപ്പെടുത്താതെ കഥ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകാനും യുക്തിഭദ്രമായി ഘടിപ്പിക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരന് കഴിയുന്നുണ്ട്. തുടർച്ചയില്ലായ്മയിൽ ഒരു തുടർച്ച ചലച്ചിത്രം സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. വക്കച്ചന്റെ നാലായിച്ചിതറിയ ഓർമകളെത്തുടർന്നുവരുന്ന രോഹിണിയുടെ അഞ്ചായിച്ചിതറിയ ഓർമകളും ബാലഗോപാലന്റെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും ഷാപ്പുടമയുടെയും ഓർമകളുമെല്ലാം യഥോചിതമായി ചേർത്താലാണ് സംഭവങ്ങൾക്ക് കാലപരവും ക്രിയാപരവുമായ അന്വയപൂർത്തി വരിക. ഓർമകളെപ്പോലും രേഖീയമായല്ല ചിത്രത്തിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഓരോരുത്തരുടെ ഓർമ്മകളും സ്ഥാനക്രമവും സമയക്രമവുമനുസരിച്ച് അതാതുസ്ഥാനങ്ങളിൽ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ജിഗ്സോ പസിൽ പൂർത്തിയാക്കുന്നതുപോലെയൊരു മാനസികവ്യായാമംകൂടിയാകുന്നുണ്ട് ചിത്രം. അതായത് മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമകളുടെ ചെറുഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ കുറ്റത്തിന്റെ വസ്തുതകളും തെളിവുകളുമല്ല മറിച്ച് അയ്യപ്പനെന്ന കഥാപാത്രമാണ് തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞു വരുന്നതെന്ന പ്രത്യേകതയാണുള്ളത്. ഒരു പ്രതിനായകകഥാപാത്രം ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്ന അപൂർവ്വാഖ്യാനങ്ങളിലൊന്നായി അതുവഴി *യവനിക* മാറുന്നു. പതിനൊന്നായി ചിതറിയ കുപ്പിയുടെ അവസാനത്തേതും വലുതുമായ കഷ്ണം കണ്ടെത്തി ചേർത്തുവെയ്ക്കുമ്പോൾ അയ്യപ്പന്റെ മരണത്തിന്റെ ദുരൂഹത അഴിയുന്നതുപോലെ പതിനാറായിച്ചിതറിയ പലരുടെയും ഓർമകളെ ഒരുമിച്ചു ചേർക്കുമ്പോൾ സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ അയ്യപ്പന്റെ സമഗ്രചിത്രം തെളിയുന്നുവെന്ന് പറയാം.

അന്വേഷണോദ്യോഗസ്ഥൻ വാക്കിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് ആദ്യമായി അയ്യപ്പൻ ദൃശ്യനാകുന്നത്. ആ കാഴ്ച യഥാർത്ഥ അയ്യപ്പനല്ല മറിച്ച് അത് വക്കച്ചന്റെ ഓർമ്മയിലെ രൂപമാണെന്ന് പിന്നീട് തിരിച്ചറിയുന്നു. യാതൊരു മുന്നറിയിപ്പുമില്ലാതെതന്നെ ഓർമയിലേക്ക് കടക്കുകയാണിവിടെ. സമാനമായൊരു ശൈലിയിലൂടെയാണ് രോഹിണിയുടെ ഓർമയിലേക്കും കടക്കുന്നത്. അയ്യപ്പനെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ വക്കച്ചൻ പൂർത്തീകരിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ ഒരു നാടോടിഗാനത്തിന് തബലയടിച്ചിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് പൊടുന്നനെ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു. വർത്തമാനത്തിൽ മറ്റെവിടെയോ തബലയടിച്ചിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയാണ് കാണുന്നതെന്ന് കാണികളെ കുഴപ്പിക്കുംവിധത്തിലാണ് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ ചേർത്തുവെപ്പ് (വീഡിയോ 7. 2). ഓർമ്മ തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഓർക്കുന്നവർ, വക്കച്ചനിൽനിന്ന് രോഹിണിയിലേക്ക്, മാറിവരുന്നുണ്ടെന്ന് പെട്ടെന്ന് പിടികിട്ടാത്തവിധമാണ് രംഗങ്ങൾ എഡിറ്റ് ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. വക്കച്ചന്റെ ആഖ്യാനശേഷം ഓർക്കുന്നതാരെന്ന് കാലേക്കൂട്ടി പരിചയപ്പെടുത്താതെ നേരെ പിൻപോക്കിലേക്ക്, ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലേക്ക്, കടന്നുകയറി പിൻപോക്കുകളെ ഒരേ

ചരടിൽ കോർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വക്കച്ചനെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നത് സ്റ്റേഷ നിൽവെച്ചും മറ്റുള്ളവരെ നാടകപരിസരത്തിൽവെച്ചുമാണെന്ന് സജ്ജീകരണങ്ങ ളിൽനിന്ന് ഊഹിക്കാനുമാകും. അതിനിടയ്ക്കുള്ള കാലയളവ് വിദഗ്ധമായി പിൻപോക്ക് ശ്രേണികളിലൂടെ വിട്ടുകളയുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

സാമാന്യം ദൈർഘ്യമേറിയ വക്കച്ചന്റെയും രോഹിണിയുടെയും ചിതറിയ ഓർമാഖ്യാനങ്ങളിലേക്ക് തിരുകിക്കയറ്റി പൂർത്തീകരിക്കാനാകുംവിധമുള്ള ചെറു ചെറുചീളുകളായാണ് മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല ഓർമിക്കുന്നവരുൾപ്പെട്ട രംഗങ്ങൾ മാത്രം യുക്തിപൂർവ്വം സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വിധം വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് വിചാരിത മായും അവിചാരിതമായുമെല്ലാം മുറിഞ്ഞുമാറിയും ഓർക്കുന്നവർ മാറുന്നുണ്ടെന്ന് മുൻകൂട്ടി അറിയിക്കാതെയുമെല്ലാം ഭൂതകാലദൃശ്യശ്രേണികളെ സങ്കീർണ്ണചേരുവ കളാക്കി നിർത്തുകയാണ് *യവനിക*യിൽ. സാങ്കേതികമായ ഇടനിലയോടുകൂടിയോ അല്ലാതെയോ പിൻപോക്കുകൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചിതറിയ ഖണ്ഡങ്ങളെ യെല്ലാം വിടവില്ലാതെ ചേർത്തുവെയ്ക്കാൻ പാകത്തിൽ യുക്തിപരമായാണ് ചിത്രം സംരചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഓർസൺ വെൽസിന്റെ ക്ലാസിക്ക് ചിത്രമായ *സിറ്റിസൺ കെയ്നു*മായും അകിര കുറസോവയുടെ *റാഷമോണു*മായുമെല്ലാം *യവനിക*യെ ബന്ധപ്പെടുത്തി വായിക്കാൻ നിരൂപകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് *യവനിക*യുടെ സവി ശേഷമായ പിൻപോക്കാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനകൂടിയാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. ഓർക്കുന്നവർ മാറുമ്പോൾ അയ്യപ്പന്റെ വർണവും മാറിമാറി വരുന്നുവെന്നതിനാൽ *റാഷമോണു*മായും കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണശേഷം അയാളുടെ സമഗ്ര ചിത്രം മറ്റുള്ളവരുടെ ഓർമകളിലൂടെ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതിനാലും മിസ് എൻ സീൻ സൗന്ദര്യചിന്തയ്ക്ക് ചിത്രത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന പ്രബലതയാലും *സിറ്റിസൺ കെയ്നു*മായും *യവനികയ്ക്ക്* അടുപ്പമാരോപിക്കാം. *യവനിക*യ്ക്ക് സമാനമായ ആഖ്യാനഘടനതന്നെയാണ് ജോർജിന്റെ *ഈ കണ്ണികൂടി* എന്ന ചിത്രവും സ്വീകരിക്കുന്നത്. അവിടെയും വർത്തമാനത്തിലില്ലാത്ത കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ ഭൂതകാലചിത്രത്തെ മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങൾചേർന്ന് പൂരിപ്പിക്കുകയാണ്. ക്രൈംത്രില്ലറുകളുടെ ആകാംക്ഷാഘടനയെ സജീവമാക്കിനിർത്തുന്നതിൽ ഈ ആഖ്യാനഘടന ഫലപ്രദമായി ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും തെളി വുനിൽക്കുന്നു.

പേരു സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ ഒരു നടിയുടെ ജീവിതകഥ മുഴുനീള ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്. യവനിക*യിൽ ചിതറിയ ഖണ്ഡങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ അയ്യ പ്പൻ എന്ന അസാമാന്യനായ തബലവാദകന്റെ ജീവിതവും അതിനപ്പുറമുള്ള ഹിംസാത്മകതയിൽ കരുപ്പിടിപ്പിച്ച വ്യക്തിജീവിതവും മരണവുമെല്ലാം തെളിയുന്ന തുപോലെ *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിൽ ആഖ്യാനം പൂർത്തിയാകുമ്പോൾ ലേഖയെന്ന നടിയുടെ ജീവിതവും വ്യക്തിജീവിതവും മരണവുമെല്ലാം തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. അതായത് കലാജീവിതവും വ്യക്തിജീവിതവുമെന്ന രണ്ട് അടരുകൾ ഇവയിൽ അടക്കം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ *സ്വപ്നാടനം, യവനിക* എന്നിവയിലെപ്പോലെ മുറിഞ്ഞുമുറിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഭൂതകാലാഖ്യാനം ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ല. മറിച്ച്

ലേഖയുടെ മരണത്തിന്റെ ചെറിയ വർത്തമാനദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽത്തുടങ്ങി ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലേക്ക് പൂർണമായും വിലയിക്കുന്ന രേഖീയാഖ്യാനപാതയാണ് ചിത്രത്തിനുള്ളത്. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ ശാന്തമ്മയും കുടുംബവും മദിരാശിയിലെത്തിയതെങ്ങിനെയാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്ന വിശാലാക്ഷിയുടെ ഓർമദൃശ്യങ്ങളെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനിടയ്ക്കുതന്നെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് പിൻപോക്കാഖ്യാനം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ അതിനുള്ളിൽത്തന്നെ വീണ്ടും പിൻപോക്കിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളെക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് അതിമാധ്യമികതയുടെ സൗന്ദര്യമറിയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വരുന്നു. അതിമാധ്യമികതയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ പിന്നീടും ചിത്രത്തിൽക്കാണാനാകും. അതുപോലെ വർത്തമാനത്തിലുള്ള ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദം ഇടമുറിച്ച് കയറി ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ രേഖീയ ഒഴുക്കിൽ വീണ്ടും അരേഖീയത സൃഷ്ടിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തെ അന്യവത്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

1980 സെപ്തംബർ 6-ൽ ഉള്ള ലേഖയുടെ അന്ത്യോപചാരയാത്രയുടെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ന്യൂസ് ഫൂട്ടേജിലാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. പിന്നീട് 1977 ജൂലായ് മുതൽ ഒക്ടോബർ വരെ എന്ന ഒന്നാംഭാഗത്ത് ശാന്തമ്മ എന്ന ഗ്രാമീണ പെൺകുട്ടി ലേഖ എന്ന നടിയായി മാറിയതിന്റെ മുഖവുരദൃശ്യങ്ങൾ കാണാം. അവിടെ സിനിമയുടെ മോഹവലയത്താൽ ആകർഷിക്കപ്പെട്ട് കോടമ്പാക്കത്തെത്തിയ ലേഖ ചൂഷണംചെയ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ സിനിമാറ്റിക് വിവരണമാണ്. ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായുള്ള അവളുടെ മാറ്റത്തെ ചുരുങ്ങിയ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സൂചകാത്മകമായാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നടിയുടെ ജീവിതത്തെ ഒട്ടും മസാല കലർത്താതെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ രീതി ജോർജിന്റെ കച്ചവടഫോർമുലകൾ കൈയ്യൊഴിഞ്ഞ ആഖ്യാനശൈലിയ്ക്ക് മാതൃകയായി നിൽക്കുന്നു. 1978 മാർച്ച് മുതൽ ആഗസ്റ്റ് വരെയുള്ള രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ലേഖ ചെറിയ വേഷങ്ങളിൽ സിനിമാജീവിതം തുടങ്ങുന്നതിനെ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവിടം മുതലാണ് സിനിമയുടെ അണിയറപ്രവർത്തനങ്ങളെയും സാങ്കേതികരഹസ്യങ്ങളെയും മറ നീക്കിക്കാണിക്കുന്നത്. മൂന്നാംഭാഗത്ത് സിനിമയിൽ ശ്രദ്ധേയവേഷങ്ങൾ ചെയ്തുകൊണ്ട് ലേഖ മുൻനിരനടിമാരിലൊരാളായി ഉയരുന്നതിന്റെ പടവുകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിൽ സൂപ്പർതാരമായ പ്രേംസാഗർ അവളുടെ ഉപദേഷ്ടാവും രക്ഷാധികാരിയുമായി മാറുന്നുണ്ട്. കച്ചവടസിനിമയിൽനിന്ന് കലാസിനിമയിലേക്ക്, സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ സിനിമയിലൂടെ ചുവടുവെയ്ക്കുന്ന ലേഖ അവസരങ്ങളേറെയുള്ള, താരമൂല്യം കൂടിയ നടിയായി അടയാളപ്പെടുന്നതിന്റെ ചിത്രണംകൂടി ഈ ഭാഗത്ത് ചലച്ചിത്രകാരൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതുവരെയവൾ തുടർന്നുവന്ന ലൈംഗികത്തൊഴിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതോടുകൂടിയാണ് ആ ഖണ്ഡം അവസാനിക്കുന്നത്. 1980 മെയ് മുതൽ സെപ്തംബർ വരെയുള്ള നാലാം ഭാഗത്ത് ലേഖയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്ന ദേശീയാംഗീകാരത്തെയും സുരേഷ്ബാബുവുമായുള്ള പ്രണയത്തെയും പ്രണയപരാജയത്തെയും തുടർന്നുള്ള ആത്മഹത്യയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. കേവലം നാലു വർഷത്തെ ലേഖയുടെ കോടമ്പാക്കം ജീവിതത്തിന് ആ ഖണ്ഡത്തോടുകൂടി വിരാമമിടുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

നടി ശോഭയുടെ കഥയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന ഖ്യാതി ചിത്രത്തിന് ലഭിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ സവിശേഷമായ ഘടന വെള്ളിത്തിരയ്ക്ക് പിന്നിലെ ചതിക്കുഴികളിൽപ്പെട്ട് ജീവിതം നശിച്ചുപോയ പല നടിമാരെയും അനുസ്മരിപ്പി ക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിലുള്ള ലേഖയുടെ ശവസംസ്കാരച്ചടങ്ങിന്റെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ശോഭയുടെ ശവസംസ്കാരച്ചടങ്ങിന്റെ ഫൂട്ടേജു കളുമായുള്ള സാമ്യം ശോഭയുടെ മരണവുമായി ചിത്രത്തെ നേരിട്ടുബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചകങ്ങളാകുന്നു. അതോടൊപ്പം സുരേഷ്ബാബുവുമായുള്ള ലേഖയുടെ പ്രണയവും അതിന്റെ പരിണതിയുമെല്ലാം ശോഭയുടെ ജീവിതവുമായുള്ള ചിത്ര ത്തിന്റെ സാദൃശ്യമായി നിരൂപകർ എണ്ണുന്നുമുണ്ട്. എന്നിരിക്കിലും ലേഖ സിനിമ യിലേക്കെത്തിപ്പെടുന്നതിന്റെ നാൾവഴികളുമായി ശോഭയുടെ ജീവിതത്തിന് സാദൃശ്യമേതുമില്ല എന്ന കാര്യം നിരൂപകർ സൗകര്യപൂർവ്വം വിട്ടുകളയുന്നുവെന്ന് പറയാം. അതുകൊണ്ടാണ് വിജയശ്രീയെന്ന മറ്റൊരു നടിയുടെ ജീവിതവുമായി അതിനുള്ള സാദൃശ്യം അവരുടെ ശ്രദ്ധയിൽ വരാതെ പോകുന്നത്. ഒരു രംഗത്തിൽ വേഷവിധാനങ്ങളെല്ലാം പൂർത്തിയാക്കി സെറ്റിൽ അതുവരെയുമെത്താത്ത ലേഖ യെക്കാത്തിരിക്കുന്ന പ്രേംസാഗറിനെയും ജയമാലതിയെയും കാണിക്കുന്നു. അവ രുടെ വേഷവിധാനവും ചുറ്റിലുള്ള പ്രോപ്പുകളുമെല്ലാം വടക്കൻപാട്ടുസിനിമയുടെ സെറ്റിനെയാണ് അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നത്. ശോഭയെ സംബന്ധിച്ചല്ല വിജയശ്രീയെ സംബന്ധിച്ചാണ് അത്തരം ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്മൃതിപഥത്തിലെത്തുക. അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ വിജയശ്രീയുടെ ചലച്ചിത്രജീവിതത്തിൽ സുപ്രധാനങ്ങളായിരുന്നുതാ നും. മറ്റൊരിടത്ത് സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ചിത്രത്തിന്റെ വിജയത്തിന് ശേഷം ലേഖ അഭിനയിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുടെ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ശോഭ യുടെ ചലച്ചിത്രജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി നോക്കുമ്പോൾ മൊണ്ടാഷുകളിൽ തെളിയുന്ന വേഷങ്ങൾ ശോഭയുമായല്ല വിജയശ്രീയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വായി ക്കാനാണ് എളുപ്പം. ലേഖയുടെ വഴികാട്ടിയും രക്ഷാകർത്താവുമായി വരുന്ന പ്രേംസാഗറിന് പ്രേംനസീറുമായുള്ള ഛായാബന്ധവും സൂക്ഷ്മമാണ്. വിജയ ശ്രീയും പ്രേംനസീറും ഒരു കാലത്ത് കേരളക്കരയെ ആവേശംകൊള്ളിച്ചിരുന്ന താരജോഡികളായിരുന്നുവെന്നതുകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ലേഖയുടെ ആദ്യ കാല നാൾവഴികളെ വിജയശ്രീയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുവായിക്കാനാണ് ചിഹ്നസൂചന കളെല്ലാം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

ഈ വിധം ശോഭയുമായും വിജയശ്രീയുമായും പല ഘട്ടങ്ങളിലും സാദൃ ശ്യമാരോപിക്കാനാകുമെങ്കിലും ഒരു നടിയുടെ ജീവിതത്തിലേക്കുമാത്രം പരിമിത പ്പെടുത്തി വായിക്കാവുന്ന ഒന്നല്ല ചിത്രം. മറിച്ച് കോടമ്പാക്കത്ത് ഭാഗ്യപരീക്ഷണ ത്തിനെത്തി സിനിമയുടെ ചതിക്കുഴിയിൽപ്പെട്ട് ജീവിതം ഹോമിക്കുന്ന പല താരജീ വിതങ്ങളുടെയും പ്രതിനിധിയായി അടയാളപ്പെടുകയാണ് ലേഖയെന്ന കഥാപാ ത്രവും അവളുടെ ജീവിതാഖ്യാനവുമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. *കോലങ്ങൾ* എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ലീലയെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ കോടമ്പാക്കത്തെത്തി വഞ്ചിക്ക പ്പെട്ട് തിരിച്ചുവരുന്ന സ്ത്രീയുടെ രൂപമാതൃക കെ. ജി. ജോർജ് നേരത്തേതന്നെ വരച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നത് അതിന് ഉപോദ്ബലകമായി സ്വീകരിക്കാം. ഇങ്ങനെ നോക്കു മ്പോൾ സിനിമാമേഖലയിൽ പരിചിതമായിരുന്ന പല ദുരന്തകഥകളേയും ഏകോ പിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സർഗാത്മകമായൊരു വിമർശനസൃഷ്ടി നടത്താനാണ് ജോർജ്

*ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. നടിയുടെ ജീവിതത്തെ അശരീരി ആഖ്യാനത്തിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതും കൃത്യമായി വർഷവും തിയ്യതിയും രേഖപ്പെടുത്തി നാല് ഭാഗങ്ങളായി തിരിക്കുന്നതുമെല്ലാം ചലച്ചിത്രത്തിന് ഒരുതരം ആധികാരികസ്വഭാവവും ഡോക്യുമെന്ററി പരിവേഷവും നൽകുന്നുണ്ടെന്ന് മാത്രമല്ല ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷഘടന അതിനെ ഒരു നടിയുടെ ജീവചരിത്രസിനിമയാക്കി നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

7.1.2.3. അബോധത്തിന്റെ സിനിമ (സ്വപ്നവഴികൾ)

വിചാരിതമായും അവിചാരിതമായും കടന്നുവരുന്ന സ്വപ്നശ്രേണികളും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഇതൊരു സ്വപ്നമാണെന്നും ഇന്ന ആളുടെ സ്വപ്നമാണെന്നും സ്വപ്നത്തിനുശേഷം മാത്രം വെളിപ്പെടുത്തി ക്കൊണ്ടൊരു ആകാംക്ഷാസ്ഥിതി നിലനിർത്തുന്നതും പതിവാണ്. മനോവിശകല നപരമായ പ്രത്യേകതകളോടുകൂടി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മമായ മാനസികപ രിണാമങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുംവിധത്തിലാണ് ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഇവ ഇടംപിടിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങൾ സങ്കീർണ്ണമാകു ന്നതോടെ പരിചരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാകുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെയും *ആദാമി ന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും സ്വപ്നരംഗങ്ങളും ഭീതികളായോ കുറ്റബോധങ്ങളായോ അപ്രാപ്യമായ ആഗ്രഹങ്ങളായോ തികട്ടിവരുന്ന *ഇരകളി*ലെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളും ഭാഷകൊണ്ട് സർറിയലാകുന്ന *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ സ്വപ്നവിവര ണവുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ സ്വപ്നാവിഷ്കാരങ്ങളിലെ വേറിട്ട വഴികളാണ്.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ സിംഹഭാഗവും അബോധാഖ്യാനമായി നിൽക്കു മ്പോൾത്തന്നെയും അതിനകത്ത് മറ്റൊരു അബോധാഖ്യാനമായി സ്വപ്നഖ ണ്ഡങ്ങൾ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലനൈരന്തര്യത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തിക്കൊണ്ട് മനോവിശകലനയുക്തിയോടുകൂടി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഇവയുടെ ക്രമികമായ പുരോഗതി ഗോപിയുടെ സ്വഭാവപരിണാമവുമായി നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെടുത്താനാകുന്ന ദൃശ്യസൂചകങ്ങളാകുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ മാറുന്ന മാന സികാവസ്ഥയ്ക്കനുരൂപമായി ദൃശ്യസംരചനാപരമായും ഘടനാപരമായു മെല്ലാം അവ വ്യത്യാസപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. ലളിതശ്രേണികളിൽനിന്ന് സങ്കീർണശ്രേണികളി ലേക്കാണ് ഇവയുടെ വികാസം. നല്ല വെളിച്ചത്തിൽ, കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലും മറ്റും തെളിയുന്ന കമലത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് ആദ്യഭാഗ ങ്ങളിലെ സ്വപ്നശ്രേണികളിലെങ്കിൽ ഗോപിയുടെ ദാമ്പത്യത്തിലെ പൊരുത്തക്കേ ടുകൾ മൂർച്ഛിക്കുന്നതോടുകൂടി ഇരുട്ട് കട്ടപിടിച്ച മോർച്ചറിയകവും മൃതശരീര ങ്ങളും ആളൊഴിഞ്ഞ് ഇരുണ്ട കടലോരങ്ങളുമെല്ലാമുള്ളടങ്ങുന്ന സങ്കീർണമായ ദൃശ്യപരിസരങ്ങളിലാണ് സ്വപ്നശ്രേണികൾ വികസിക്കുന്നത്. ഇതുവഴി ഗോപി യും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവ്യതിയാനങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാനും അയാളുടെ സ്വഭാവഘടനയെ മനോവിശകലനപരമായി സമീപിക്കാനുമുള്ള സാധ്യത ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങൾ തുറന്നിടുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം.

സുമിത്രയുമായുള്ള കലഹത്തിനുശേഷമോ കമലത്തെ ആരെങ്കിലും ഓർമി പ്പിക്കുമ്പോഴോ ഒക്കെയാണ് കമലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്വപ്നങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തി ലേക്ക് ഇടമുറിച്ച് കയറുന്നത്. കോവളത്തുവെച്ച് സുമിത്രയും ഗോപിയും തമ്മിൽ

ഉണ്ടാകുന്ന കലഹത്തിനുശേഷം ഇരുവരും കടൽത്തീരത്തുകൂടി നടക്കുന്ന രംഗമാണ് കാണിക്കുന്നത്. നടത്തത്തിനിടയിൽ മണലിൽക്കിടന്ന് അൽപ്പസമയം മയങ്ങുന്ന ഗോപിയുടെ സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങളായാണ് കമലം ആദ്യമായി തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്നത്. കിടക്കുന്ന ഗോപിയുടെ വീക്ഷണകോണിനൊപ്പിച്ച് ഫ്രെയിമിന് താഴെനിന്ന് കയറിവന്ന് ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്ന വിധത്തിൽ കമലത്തിന്റെ മധ്യസമീപദൃശ്യം കാണാം. വീണ്ടും ഗോപിയുടെ സമീപത്തേക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് അത് അയാളുടെ സ്വപ്നദൃശ്യമാണെന്നുറപ്പിക്കുന്നു. മുമ്പുകണ്ട ഫ്രെയിമിടത്തിൽനിന്ന് താണുമറയുന്ന കമലത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തെയാണ് അതിനുശേഷം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നത്. ക്ഷണനേരംമാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് മായുന്ന കമലത്തെ കടൽത്തിരയോടുപമിക്കുംമട്ടിൽ കമലത്തിന്റെ താഴ്ചയ്ക്കുശേഷം കരയിലേക്കെത്തിയ തിര കടലിലേക്ക് വലിയുന്ന ദൃശ്യത്തെച്ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതും കാണാം (വീഡിയോ 7.3). കമലത്തിന്റെ ഫ്രെയിമിലേക്കുള്ള വരവുപോക്കിനൊക്കുംവിധത്തിലാണ് കടൽത്തിരയുടെ വലിയലിന്റെ ചലനവേഗം. അതായത് കരയിലേക്കിരച്ചുകയറി കടലിലേക്കുതന്നെ വലിയുന്ന തിരയും അബോധത്തിലേക്കിരച്ചുകയറിയെത്തി വേഗത്തിൽ താണുമറയുന്ന കമലവും ആ അർത്ഥത്തിൽ പരസ്പരം പ്രതീകാത്മകമായി ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. യുങിയൻ അബോധസങ്കൽപ്പനത്തിന്റെ അടിപ്പടയിൽ കടലും ഗോപിയുടെ അബോധവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യബന്ധം ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ആദ്യമായി ഉറപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭമായിത് മാറുന്നുണ്ട്.

കടൽക്കരയിൽനിന്ന് തിരിച്ചുവന്നിട്ടും പിണക്കം മയപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത സുമിത്രയെയും ഗോപിയെയും കാണിക്കുന്നിടത്ത് വീണ്ടും മുമ്പുകണ്ടവിധംതന്നെ കമലത്തെ ഗോപി ഓർത്തെടുക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴും അസ്തമനക്കടലിന്റെ ദൃശ്യസാന്നിധ്യം കാണാനാകും. മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ഗോപിയ്ക്കും സുമിത്രയ്ക്കുമൊപ്പം കുറച്ചുദിവസം താമസിക്കാനെത്തിയ ഗോപിയുടെ അമ്മ കമലത്തെക്കുറിച്ച് ഗോപിയോട് സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനെത്തുടർന്നും ഗോപിയ്ക്ക് കമലത്തിന്റെ സ്വപ്നസാന്നിധ്യമുണ്ടാകുന്നു. ഇങ്ങനെ കമലത്തെ സ്നേഹിച്ചതുകൊണ്ട് മറ്റൊരാളെ സ്നേഹിക്കാൻ കഴിയില്ലെന്ന് വിചാരിക്കരുതെന്ന് സുമിത്രയോട് പറയുമ്പോഴും കമലത്തെ മറന്നുവെന്ന് അമ്മയോടാവർത്തിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം കമലത്തിന്റെ സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ച് ചേർത്തുകൊണ്ട് ബോധത്തോടെതിരിടുന്ന ഗോപിയുടെ അബോധത്തെ വരച്ചിടുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഗോപിയുടെ അബോധം കമലത്തിന്റെ ഓർമകളിൽനിന്ന് മോചിതമായിട്ടില്ലെന്ന ആശയത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിനായാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിനിടയ്ക്കുള്ള ഈ സ്വപ്നക്കലരലിനെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽച്ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. സുമിത്രയേയും കമലത്തേയും അയാൾ താരതമ്യപ്പെടുത്തിത്തുടങ്ങുന്നുവെന്നും മനസ്സ് സംഘർഷമാകവേ കമലത്തിൽ അഭയം തേടാനാഗ്രഹിക്കുന്നുവെന്നുമുള്ള സൂചകാർത്ഥത്തെയും ഇവ സംവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ഷണനേരത്തേക്കുവന്ന് മറയുന്ന ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങൾ ദൈർഘ്യത്തോടും പലതരം ഭാവഭേദങ്ങളോടുംകൂടി ആഖ്യാനത്തിൽ പിന്നീടും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

തന്റെ വീട്ടുകാരെച്ചൊല്ലി ഗോപിയും സുമിത്രയും കലഹിക്കുമ്പോഴും കമലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്വപ്നഖണ്ഡമാവർത്തിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇവിടെ മുമ്പത്തേ

തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കമലത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് കടൽക്കരയിലെ പാറക്കൂട്ടങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ കടലിലേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന കമലത്തിന്റെയും അവൾക്ക് പുറകേ ഓടുന്ന ഗോപിയുടെയും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലേക്കാണ് മുറിയുന്നത്. എന്നാൽ പാറമുകളിലെത്തി പുറംതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന സ്ത്രീരൂപം പിൻതിരിഞ്ഞ് ഗോപിയെ നോക്കുമ്പോൾ അതുവരെ കണ്ട കമലമല്ല സുമിത്രയാണതെന്നറിയുന്നു (വീഡിയോ 7.4). കമലത്തിന്റെ സ്വപ്നസാന്നിധ്യത്തിലേക്ക് സുമിത്രകൂടി ഇടകയറിക്കൊണ്ട് ഗോപിയുടെ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സമാനമായി സ്വപ്നവും സങ്കീർണമായിത്തുടങ്ങുകയാണ്. ഈ സ്വപ്നരംഗത്തിനുശേഷം വരാനിരിക്കുന്ന സ്വപ്നരംഗങ്ങളിലെല്ലാം കമലവും സുമിത്രയും ഒരുപോലെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. മുമ്പ് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അകലത്തിലും ദൈർഘ്യത്തിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡം സങ്കീർണമായ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലേക്കുള്ള ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

സുമിത്ര ഗോപിയുമായി പിണങ്ങി വീട്ടിലേക്കുപോകുന്ന ദിവസം ഗോപി കാണുന്ന സ്വപ്നത്തിൽത്തുടങ്ങിയാണ് സങ്കീർണ്ണമായ സ്വപ്നശ്രേണികൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇരുളേറിയും വെളിച്ചം കുറഞ്ഞുമിരിക്കുന്ന മോർച്ചറിമുറിയിലൂടെ ട്രോളിയിലിരുന്ന് ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലേക്ക് ചലിച്ചെത്തുന്ന അർദ്ധനഗ്നനായ ഗോപിയെക്കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ അയാളൊഴികെ മറ്റെല്ലാം ചലനരഹിതമാണ്. ബെഞ്ചിൽ നിരന്നുകിടക്കുന്ന മൃതശരീരങ്ങളെ മാറി മാറിനോക്കുന്ന ഗോപിയുടെ താഴ്ന്ന വെളിച്ചവിതാന(Low key light)ത്തിലുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളും മൃതശരീരങ്ങൾക്കിടയിൽ തെളിഞ്ഞുമിരുണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സുമിത്രയുടെയും കമലത്തിന്റെയും മൃതമുഖങ്ങളുമെല്ലാം രംഗത്തിന്റെ ഭീതിയും ഉദ്വേഗവും വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അജ്ഞാതനായ ഒരു ശവത്തിന്റെ കൈ പൊടുന്നനെ ബെഞ്ചിന് പുറത്തേക്ക് വീഴുന്നത് കണ്ട് ഞെട്ടിത്തിരിഞ്ഞോടുന്ന ഗോപി മോർച്ചറിയുടെ അടഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ചില്ലുവാതിലിൽത്തട്ടി നിലവിളിച്ചുവീഴുന്നത് വർത്തമാനത്തിലേക്കാണ് (വീഡിയോ 7. 5). ഗോപിയുടെ പ്രവൃത്തിപരിസരമായ ആശുപത്രിയിലെ ഏറ്റവും ഭീതിദമെന്ന് തോന്നുന്ന ഇടമാണ് സ്വപ്നാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലസജ്ജീകരണമായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതെന്നതും ഭൗതികമായി അകന്നിരിക്കുന്ന സുമിത്രയും നേരത്തേ അകന്നുപോയ കമലവുമാണ് അയാളുടെ ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. ഇടവേളയ്ക്കുമുമ്പുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിൽ നല്ല വെളിച്ചത്തിൽ കണ്ട കമലവും സുമിത്രയും ഗോപിയുടെ അബോധത്തിൽ ഇപ്പോൾ മൃതരായിക്കഴിഞ്ഞു. ബോധത്തിലെ സുമിത്രയിൽനിന്നും അബോധത്തിലെ കമലത്തിൽനിന്നും ഒരുപോലെ മുക്തിനേടാനുള്ള ഗോപിയുടെ വാഞ്ഛയായി ഇരുവരുടെയും മൃതദൃശ്യങ്ങളുടെ സന്നിവേശത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും. ഇത്തരം വെളിച്ചം വറ്റിയ മൃതശരീരവിഭ്രാന്തികളാണ് പിന്നീടുള്ള അയാളുടെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണുന്നത്. ഭീതിദമായ ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിനുശേഷമാണ് ഗോപിയുടെ നിഷേധാത്മകമായ വ്യക്തിത്വം വെളിപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതായത് സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലെ സങ്കീർണതയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലെ ഗോപിയുടെ സ്വഭാവഘടനയും അനുപൂരകമാകുന്ന സന്ദർഭസൂചനയാണതെന്ന് പറയാം.

രാത്രിയിൽ കടൽക്കരയിലെ മണലിൽ കുഴിയെടുത്ത് സുമിത്രയെ അടക്കം ചെയ്യുകയും പേടിച്ചോടവേ മറ്റൊരു കുഴിമാടത്തെ തട്ടി വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന ഗോപിയെയാണ് അടുത്ത സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിൽ കാണാനാകുന്നത്. തടഞ്ഞുവീണ കുഴിമാടത്തിലെ മണ്ണ് മാറ്റുന്ന ഗോപി കമലത്തെക്കണ്ട് ഞെട്ടിത്തരിച്ച് വർത്തമാനയാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്ക് ഉണരുന്നു (വീഡിയോ 7. 6). സുമിത്രയുമൊത്തുള്ള പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത ദാമ്പത്യത്തിൽനിന്ന് മുക്തിനേടാനുള്ള വാഞ്ഛയെയാണ് സുമിത്രയെ മണലിൽ കുഴിച്ചിടുന്ന ഗോപിയുടെ ദൃശ്യം പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നതെങ്കിൽ സുമിത്രയെ സ്വീകരിക്കാനായി നേരത്തേ അബോധത്തിൽ കുഴിച്ചിട്ട കമലത്തിന്റെ മറനീക്കി വരലാണ് രണ്ടാമത്തെ ദൃശ്യം പ്രതീകവത്കരിക്കുന്നതെന്ന് വരുന്നു. മണൽക്കരയിൽ, എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും പുറത്തേക്ക് വരാവുന്ന വിധത്തിൽ ഗോപിതന്നെ പുതച്ചുകളയുന്ന വേദനകളുടെ ഉയിർത്തുവരലും അതിൽനിന്നുള്ള ഗോപിയുടെ ഒളിച്ചോട്ടവുമായിതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. പരിചിതമായ എല്ലാ മുഖങ്ങളും ഗോപിയെ പേടിപ്പെടുത്തുന്നതായും അവരിൽനിന്നെല്ലാം അയാൾ ഓടിയകലുന്നതുമായ സ്വപ്നഖണ്ഡം ഈ ആശയത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഗോപിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവർത്തിക്കുന്ന, കടൽ പശ്ചാത്തലമാകുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങൾക്ക് മനോവിശകലനപരമായ പ്രാധാന്യംകൂടിയുണ്ട്. കടലിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ പുതഞ്ഞുകിടക്കുന്ന രഹസ്യങ്ങൾ കണക്കെ പൂർവ്വകാമുകിയുടെ ഓർമകളും അവളെ ഉപേക്ഷിച്ചതിലുള്ള കുറ്റബോധവും സുമിത്രയെ സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്നതിലെ നിവൃത്തികേടും അമ്മാവനോടുള്ള അമിതവിധേയത്വവും അതുമൂലമുള്ള അപകർഷതയുമെല്ലാം ഗോപിയുടെ അബോധത്തിലും പുതഞ്ഞുകിടക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം ചിന്തകളെയെല്ലാം നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്തമഭർത്താവായി, മരുമകനായി, മകനായി നിൽക്കാനാണ് ഗോപിയുടെ ബോധം അയാളെ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. സുമിത്രയോട് കമലയെ മറന്നുവെന്നും അവളോട് പരിഭവങ്ങളേതുമില്ലെന്നുമെല്ലാം പറയുകയും സന്തോഷത്തോടെ ജീവിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗോപി ബോധത്താൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിയാണ്. പരിശോധനയ്ക്കിടെ താൻ സുമിത്രയോടൊപ്പം അഭിനയിച്ചുജീവിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അയാൾ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. 'അബോധത്തിന്റെ സന്ദേശമാണ് സ്വപ്നങ്ങളെ'ന്ന യുങിയൻ സ്വപ്നനിർവ്വചനവും കടലിന്റെ ഇരുട്ടിനെ അബോധവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന യുങിയൻ പ്രതീകാത്മകതയും (Jung, 1978 : 317-318) സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യവിശേഷങ്ങളായി സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളെ അർത്ഥവത്തായി ഉപയോഗിക്കുകയാണിവിടെ ജോർജ്. ആദ്യമെല്ലാം നിദ്രയിലും പിന്നീട് ഉണർന്നിരിക്കുമ്പോഴും തികട്ടിവരുന്ന ഈ അബോധസന്ദേശങ്ങളിലേക്ക് ഗോപി പൂർണമായും വിലയിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റൊരാളായി മാറുകയാണ്. അതായത് ബോധത്തിനുമേൽ അബോധം ആധിപത്യം സ്ഥാപിക്കുന്നതിന്റെ ക്രമബദ്ധത സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളെ ഇടചേർത്തുകൊണ്ട് സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്നു. ഗോപിയെന്ന ഡോക്ടറിൽനിന്നും പരമേശ്വരനെന്ന അജ്ഞാതനിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരത്തെക്കൂടി ഇത് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ *സ്വപ്നാടനം* ഒരേസമയം സ്വന്തം സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയുള്ള ഗോപിയുടെ യാത്രയും ഗോപിയുടെ സ്വപ്നങ്ങളിലൂടെയുള്ള കാണികളുടെ യാത്രയുമാകുന്നു.

*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വാസന്തിയുടെ ഭ്രമകൽപ്പനകൾക്ക് ദാമ്പത്യ ത്തിലെ കടുത്ത ഉലച്ചിലുകളാണ് കാരണമെന്ന് പറയുന്ന മനോരോഗവിദഗ്ധനെ ക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ*നിന്നും *സ്വപ്നാടന*ത്തിലേക്കൊരു കൊളുത്തിടുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. മറ്റു സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യ സ്തമായി വാസന്തിയുടെ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് മാത്രം ദൃശ്യരൂപംനൽകിക്കൊണ്ട് വരാ നിരിക്കുന്ന അവളുടെ വിഭ്രമാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ധ്വനിസൂചന നൽകുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയുടേതുപോലെ ക്രമാനുഗതമായി സങ്കീർണമാകുന്ന സ്വപ്നശ്രേണികൾ തന്നെയാണ് വാസന്തിയുടേതുമെന്ന് കാണാം. യാഥാർത്ഥ്യ ത്തോടടുത്തുനിൽക്കുന്ന സങ്കൽപ്പരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് ക്രമേണ മിഥ്യാഭ്രമത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് വാസന്തിയുടെ മനസ്സ് വഴുതി മാറുന്നു. അവ സങ്കീർണവും ദൈർഘ്യമേറിയതുമായ ഘടനയിലേക്ക് പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

കുടുംബത്തോടുള്ള വാസന്തിയുടെ ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെ അടയാളപ്പെടു ത്തുന്ന അബോധാവിഷ്കാരമായിക്കൂടി സ്വപ്ന-വിഭ്രമങ്ങളുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നു. രാത്രിയിൽ വിളക്കുതെളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന അമ്പല നടയിലൂടെ അതിവേഗത്തിലോടുന്ന ഗോപിയ്ക്കൊപ്പം ഓടിയെത്താൻ പാടുപെ ടുന്ന വാസന്തിയുടെയും ഉണ്ണിയുടേയും ദൃശ്യങ്ങൾ, അവരെ തടഞ്ഞുനിർത്തി എഴുന്നെള്ളത്തിന് ഇനിയും സമയമുണ്ടെന്നും പതിയെപ്പോയാൽ മതിയെന്നും പറയുന്ന ഗോപിയുടെ അച്ഛൻ, പടവുകളിറങ്ങി അമ്പലക്കുളത്തിലേക്ക് മറിഞ്ഞുവീ ഴുന്ന ഗോപിയുടെയും അത് നിസ്സംഗമായി നോക്കി നിൽക്കുന്ന വാസന്തിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ, ഗോപിയുടെ പാത പിന്തുടർന്ന് പടവുകളിറങ്ങി കുളത്തിലേക്ക് മറിഞ്ഞുവീഴുന്ന ഉണ്ണിയുടെയും അത് കണ്ട് നിലവിളിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ഓഫീസിലെ പകൽ മയക്കത്തിൽ വാസന്തി കാണുന്ന സ്വപ്നത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണം നോക്കുക (വീഡിയോ 7. 7). ഗോപിയുടെ ഇച്ഛയ്ക്കും ആജ്ഞയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ജീവിച്ചോടിയെത്താനാകാത്ത വാസന്തിയുടെ സംഭ്രാന്തിയെയും മകനോടും ഗോപിയോടുമുള്ള അവളുടെ വൈകാരികഭേദ ത്തെയും ഒരുമിച്ചടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡമായത് മാറുന്നു. ഗോപിയോ ടുള്ള വിപ്രതിപത്തിയും ഉണ്ണിയോടുള്ള വാത്സല്യവും കരുതലും സ്വപ്ന ത്തിൽപ്പോലും പ്രകടമാണെന്നർത്ഥം. വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് അതിഥിയായെ ത്തുന്ന അമ്മയോട് മകനെയോർത്തുമാത്രമാണ് താൻ ദുരിതങ്ങൾ സഹിക്കുന്ന തെന്ന് തുറന്ന് പറയുന്ന രംഗത്തിനുശേഷമാണ് വാസന്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡത്തെ ചേർത്തിരിക്കുന്നതെന്നതും ആഖ്യാനപരമായി ഉചിത മാകുന്നുണ്ട്. മരണത്തിലേക്കിടറിവീഴുന്ന ഗോപിയുടെ രംഗം ഒരു തരത്തിലും വാസന്തിയെ ഉലയ്ക്കുന്നില്ല എന്നതിലൂടെ ഗോപിയുടെ മരണം അബോധത്തിലെ ങ്കിലും അവളാഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാം. സ്വന്തം ഭാര്യയുടെ മൃതശരീ രത്തെ കുഴിച്ചുമൂടുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയെപ്പോലെ സ്വന്തം ഭർത്താവിന്റെ മരണത്തിലേക്കുള്ള വീഴ്ചയെ നിർമമായി നോക്കിനിൽക്കുന്ന വാസന്തിയും പങ്കാ ളികളോടുള്ള അകൽച്ചയുടെ സ്വപ്നരൂപങ്ങളാകുകയാണ്. ആലോചനകളിലോ മയക്കങ്ങളിലോ എല്ലാം വാസന്തി കാണുന്ന ഈ അബോധദൃശ്യശ്രേണികൾ ബോധത്തിലേക്ക് കയറിവരുന്നതിന്റെ ക്രമബദ്ധമായ കാഴ്ചയാണ് ചിത്രത്തിൽ

കാണാനിരിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്നവണ്ണം അവളോടൊപ്പം അത് സദാ ചേരു ന്നുണ്ട്.

മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ച വാസന്തിയുടെ സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിന്റെ സാന്ദർഭികമായ ചേർത്തുവെപ്പ് ശരീരശാസ്ത്രപരമായി മറ്റൊരു യുക്തിയെക്കൂടി പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. നിഷയുടെ ആർത്തവചിത്രണത്തിനുശേഷം മുന്നറിയിപ്പേതുമില്ലാതെ വെളിച്ചവൈ രുദ്ധ്യത്തോടുകൂടി പൊടുന്നനെതന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വിധത്തിലാണ് ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡം വന്നുചേരുന്നത്. അതുവഴി വാസന്തിയുടെ ആർത്തവാസ്വസ്ഥത യെക്കൂടി അത് പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ഓഫീസിൽനിന്ന് നേര ത്തേയെത്തുന്ന വാസന്തിയുടെ ക്ഷീണം കണ്ട് ആർത്തവമാണോയെന്ന് വിലക്ഷ ണച്ചിരിയോടെ ചോദിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ ദൃശ്യം ഈ അനുമാനത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ആർത്തവത്തോടടുത്ത് സ്ത്രീകൾക്കുണ്ടാകുന്ന വൈകാരികാ സ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായിക്കൂടി സ്വപ്നഖണ്ഡം മാറുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. അസ്വാസ്ഥ്യത്തിനിടയിലും ഗോപി വാസന്തിയെ ശാരീരികമായക്രമിക്കാൻ ശ്രമി ക്കുന്ന രംഗത്തെയും മാസമുറതെറ്റി അമ്മിണിയുടെ ഗർഭവിവരം പുറത്തറിയുന്ന രംഗത്തെയുമാണ് തുടർന്ന് ചേർക്കുന്നത് എന്നത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയഘട നയ്ക്ക് ഗുണപ്രദമാകുന്നുമുണ്ട്.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയ്ക്ക് സമാശ്വാസമായെത്തുന്നത് പൂർവ്വകാമുകി യുടെ ഓർമകളാണെങ്കിൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ വാസന്തിയ്ക്ക് സമാശ്വാസമാ യെത്തുന്നത് അമ്മാവന്റെ സ്വപ്നസാന്നിധ്യമാണ്. വീട്ടുജോലിക്കിടയിൽ തളർന്നി രുന്നുപോകുന്ന വാസന്തി ചുമരിൽത്തൂങ്ങുന്ന ഫോട്ടോയിലുള്ള അമ്മാവൻ ഫ്രെ യിമിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിവന്ന് ഗോപിയെയും ഗൗരിയെയും ശാസിക്കുന്നതും അവളെ സമാശ്വസിപ്പിച്ച് വീടിന്റെ ഭരണമേൽപ്പിച്ച് പിൻവാങ്ങുന്നതും കാണുന്നുണ്ട്. മുമ്പു കണ്ട പല സങ്കൽപ്പദൃശ്യങ്ങളെയും പോലെ ഉറക്കത്തിലല്ല, ഉണർച്ചയിലാണ് അവൾ ഈ സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങൾ കാണുന്നത് എന്ന വ്യത്യാസവും ഇവിടുണ്ട്. അമ്മാ വനായി സ്വയം സങ്കൽപ്പിക്കുകയും പ്രവർത്തിച്ച് തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുകയാണവൾ. ഫോട്ടോയിലെ നിശ്ചലരൂപം ചലിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള വിഭ്രമദൃശ്യങ്ങൾ *സ്വപ്നാട ന*ത്തിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും രണ്ടിടത്തും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിലാണ് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇവിടെ വാസന്തിയുടെ വിഭ്രാന്തിയിലേ ക്കുള്ള കയറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ വിഭ്രമാവസ്ഥയിൽനി ന്നും അതായത് മറവിയിൽനിന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗോപിയുടെ തിരിച്ചി റക്കത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണുപയോഗിക്കുന്നത്. എങ്കിലും മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പിൻബലത്തിലാണ് രണ്ട് രംഗങ്ങളെയും കോർത്തിരിക്കുന്നതെന്നത് സൂക്ഷ്മ മാണ്. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികപരിണാമത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന വിധം വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സങ്കീർണമായ സ്വപ്നശ്രേണികളും മറ്റും കുടുംബബ ന്ധങ്ങളുടെ ആരോഗ്യകരമായ പുനർനിർമാണത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെപ്പറ്റി ഓർമി പ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

കൊലപാതകത്തിന് ശേഷമുള്ള കുറ്റബോധമായോ ഹിംസാസക്തിയായോ ആക്രമണപദ്ധതികളായോ ബേബിയിൽ ഉടലെടുക്കുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളും *ഇര കളു*ടെ ആഖ്യാനഘടനയിലും വിശേഷസാന്നിധ്യങ്ങളാകുന്നു. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ

കൊലപാതകശേഷം ബേബി കാണുന്ന ഭീതിദമായ സ്വപ്നവും നിർമലയേയും ബാലനെയും വെടിവെച്ചിട്ട് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്ന ബേബിയെക്കാണിക്കുന്ന സ്വപ്നദൃശ്യവും വല്യപ്പച്ചനായ പാപ്പിയെയും സഹോദരിയായ ആനിയെയും കുരുക്കിക്കൊല്ലുന്നതായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം അനുശാസനമില്ലാതെ, അവിചാരിതമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ഉണ്ണൂണ്ണിയെ ആസൂത്രിതമായി കുരുക്കിക്കൊന്നതിനുശേഷം കുറ്റബോധത്താൽ ബേബി കരയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിൽനിന്ന് ഉടനടി മുക്തനായി ഭീതിയെന്യേ വിലസുന്നതായി കാണാം. അചഞ്ചലനോ നിർവ്വികാരനോ ആയി യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ പെരുമാറുന്ന ബേബിയുടെ അബോധമാകട്ടെ, ഭയത്താലും മരണഭീതിയാലുമെല്ലാം കലുഷിതമാണെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടൊരു സ്വപ്നഖണ്ഡം ആ ഭാഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മുന്നറിയിപ്പേതുമില്ലാതെ തുടങ്ങുന്ന ഈ സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിൽ നല്ലവെളിച്ചത്തിൽ റബ്ബർതോട്ടത്തിലൂടെ പേടിച്ചോടുന്ന ബേബിയെയും അയാളെ പിൻതുടർന്നോടുന്ന പോലീസുകാരെയും കാണാനാകും. ഇരുളേറി വന്യമായിരിക്കുന്ന റബ്ബർകാടിനിടയിലൂടെ ഓടുന്ന ബേബിയെ പിന്നീട് മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ഭീതിപ്പെടുത്തുന്നത് കറുത്ത ഗൗണണിഞ്ഞുവരുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയാണ്. നിസ്സഹായനായി ഉണ്ണൂണ്ണിയ്ക്ക് മുന്നിൽ മുട്ടുകുത്തിയിരുന്ന് അയാളുടെ കൈയ്യിലെ കുരുക്ക് കഴുത്തിലണിയാൻ തലകുനിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ബേബി. വയർകുരുക്ക് മുറുക്കുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ ദൃശ്യം യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുണർന്ന് മാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഞെട്ടലോ കരച്ചിലോ ഒന്നുമില്ലാതെ ബേബി സ്വപ്നത്തിൽത്തന്നെ തുടരുന്നു (വീഡിയോ 7.8). നിർമല തട്ടിവിളിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണയാളുണരുന്നതുതന്നെ. സാധാരണയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സ്വന്തം മരണത്തെ സ്വപ്നം കാണുമ്പോഴും ബേബി ഞെട്ടിയുണരുന്നില്ലെന്നതും സ്വപ്നത്തിൽ നിസ്സഹായനായി കീഴടങ്ങുന്നതുമെല്ലാം അയാളിൽ ഊറിക്കൂടിയ കുറ്റബോധത്തിന്റെയോ ഭീതിയുടെയോ അബോധപ്രതികരണമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം. അബോധത്തിൽ കുറ്റബോധവും ബോധത്തിൽ കൊലപാതകത്വരയും ബേബിയെ ഒരുപോലെ ഭരിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. വർത്തമാനകാല യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ പൊടുന്നനെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഇത്തരം സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങൾ ഇടർച്ചയോടുകൂടിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടപെടുന്നതെങ്കിൽപ്പോലും സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ശേഷം ഉറങ്ങുന്ന, ഞെട്ടിയുണരുന്ന ബേബിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയിലേക്ക് സന്ദർഭത്തെ അന്വയിക്കുന്നുണ്ട്.

ഒരൊറ്റ കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിർത്തി ആഖ്യാനംചെയ്യുമ്പോഴും കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികവ്യവഹാരങ്ങളെക്കാളേറെ ഭൗതികവും സാമൂഹികവുമായ വ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന ഘടനയാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ*. ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ കാഴ്ചകളായി സംഭവങ്ങൾ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽത്തന്നെ ലേഖയുടെ അന്തരംഗത്തെ സ്വപ്നശ്രേണികളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്താൻ ആഖ്യാതാവ് ഉദ്യമിക്കുന്നില്ല. അതേസമയം ലേഖയുടെ മനഃസംഘർഷങ്ങളാവഹിക്കുന്ന ഒരു സ്വപ്നവിവരണത്തെ വാചികമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'ചിറകുകളുള്ള ഒരു വലിയ കൈ എന്നെ തൂക്കിയെടുത്ത് മുകളിലോട്ടുപറന്നുപോകും. മേഘങ്ങളുടെ ഇടയിൽക്കൂടി പറന്നുപോകു

മ്പോൾ എനിക്ക് ഭാരമില്ലാതാകും. എന്നെ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന കൈ ആവശ്യമില്ലെന്നു എനിക്കപ്പോൾ തോന്നും. ഞാൻ പിടി വിടുവിച്ച് സ്വതന്ത്രയാകും. പെട്ടെന്ന്, ഒരു മരക്കഷണംപോലെ ഞാൻ താഴോട്ടുപോരും. താഴെ കൂർത്ത പാറക്കെട്ടുകളിൽ വീണു ചിതറിത്തെറിച്ചുപോകും. അപ്പോൾ പാറക്കെട്ടുകളിൽനിന്ന് ഒരായിരം കൈകളുയർന്ന് കൂട്ടിത്തല്ലുന്നത് കാണാം. ആ ശബ്ദംകേട്ട് ഞാൻ ഞെട്ടിയുണരും. ഉണർന്നുകഴിഞ്ഞാൽ ശ്വാസംമുട്ടുന്നതുപോലെതോന്നും. പിന്നെ കുറേ നേരം കരയും...' ഇങ്ങനെ താൻ നിരന്തരം കാണുന്ന സ്വപ്നരംഗത്തെ സുരേഷ്ബാബുവിനോട് വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ് ലേഖ. അമ്മയുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ, അവരുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്കും ആവശ്യങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ച് ജീവിക്കുന്ന ലേഖ ഇഷ്ടപ്പെട്ട പുരുഷനൊപ്പമുള്ള സന്തുഷ്ടകരമായൊരു വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷം വിവരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഈ സ്വപ്നവിവരണത്തെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വാങ്മയചിത്രരൂപേണയുള്ള ഈ സർറിയലിസ്റ്റ് സ്വപ്നപരിസരത്തിന് ലേഖയുടെ ജീവിതവുമായുള്ള ചിഹ്നബന്ധം സവിശേഷമാണ്. അമ്മയുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽനിന്ന് കുതറിമാറാനുള്ള ലേഖയുടെ വെമ്പലിന്റെയും അപ്പോൾ പ്രകടമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും വരാനിരിക്കുന്ന അവളുടെ വീഴ്ചയുടെയുമെല്ലാം ചിഹ്നസൂചനകൾ അത് ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഒരു സ്വപ്നവിവരണത്തിന്റെ വ്യംഗ്യതലത്തെ ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള കഥാതന്തുവിലേക്കുതന്നെ വികസിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരനെന്ന് പറയാം. നിയന്ത്രണങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വയം വിടുവിച്ച് ആകാശത്തിലേക്ക് പറന്നുയരുന്ന *എട്ടര* (ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനി, 1963)യിലെ ഗിഡോയെ പല മട്ടിൽ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന വാചികവിവരണങ്ങൾകൂടിയാകുന്നുണ്ടത്. യാദൃച്ഛികമെങ്കിലും സിനിമാപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കലാകാരരുടെ (നടിയുടെയും സംവിധായകന്റെയും) അസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളുടെ അമൂർത്തമായ സ്വപ്നചിത്രണങ്ങൾതന്നെയാണ് രണ്ടിടത്തും. ഭൗതികലോകത്തിൽനിന്നുള്ള ഉയർന്നുപൊങ്ങൽ അവരുടെ ആത്മീയമായ ഒറ്റപ്പെടലിന്റെ ചലനസൂചകമായി രണ്ടിടത്തും ആവർത്തിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഫെല്ലിനിയുടേത് ദൃശ്യപരമെങ്കിൽ ജോർജിന്റേത് വാചികമാണ്. സ്വപ്നശ്രേണികളെ ധാരാളമായി സ്വീകരിക്കുന്ന ഫെല്ലിനിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആരാധകനായ ജോർജും(കെ. ബി. വേണു, 2015 : 201) ഈ മട്ടിൽക്കൂടി ബന്ധിതമാകുന്നു എന്നത് കൗതുകകരമാണ്.

സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകാരർ പലമട്ടിൽ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കാറുണ്ട്. അതിനെ യാഥാർത്ഥ്യത്തോട് അടുത്തുനിർത്തി ചിത്രീകരിക്കുന്നവരും അതുവരെയുള്ള ദൃശ്യസംരചനാസ്വഭാവത്തിൽനിന്ന് പ്രകടമായിത്തന്നെ വിഘടിച്ചുനിൽക്കുംമട്ടിൽ വിന്യസിക്കുന്നവരും സങ്കേതങ്ങൾ വഴി ശൈലീകരിച്ചുകൊണ്ട് സർറിയലാക്കുന്നവരുമുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോടടുത്തുനിർത്തിയുള്ള സ്വപ്നപരിചരണമാണ് ജോർജിന് താത്പര്യമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വപ്നശ്രേണികളപഗ്രഥിച്ചാൽ മനസ്സിലാകും. യുങ് പറയുന്ന മട്ടിൽ അബോധത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണമെന്ന വിധം ആഖ്യാനയുക്തിയോടുകൂടി വിന്യസിക്കുന്ന ഇവ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടിണങ്ങിനിൽക്കുന്ന വിഭ്രമാത്മകതയെയാണ് മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. പലപ്പോഴും മുന്നറിയിപ്പ് കൂടാതെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഇവയെ ആദ്യകാഴ്ചയിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കാണിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുമില്ല. അതിനാൽത്തന്നെ യാഥാർത്ഥ്യമേത് സ്വപ്നമേത് എന്ന് തിരിച്ചറിയാനാവാത്തവിധം ആകാംക്ഷ

വർധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവയെ ഇടകലർത്തുന്നത്. സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളുടെ അസ്വാഭാവികതയും ഭീതിയും ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളിലൂടെയല്ല ചിത്രസന്നിവേശ ത്തിലൂടെയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ സവിശേഷതകളിലൂടെയും സംവേദിപ്പി ക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതായത് പൊടുന്നനെയുള്ള സ്ഥലകാലമാറ്റവും വെളി ച്ചവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമെല്ലാമാണ് അവയെ വേറിട്ടറിയിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. സ്വപ്ന ങ്ങൾക്ക് യാഥാർത്ഥ്യവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധമാണുള്ളതെന്നും എത്ര വലിയ യാഥാർത്ഥ്യമെടുത്താലും ഉള്ളിന്റെയുള്ളിൽ അതൊരു സ്വപ്നമായിരിക്കുമെന്നും സ്വപ്നമാണെങ്കിലും സ്വപ്നമല്ല എന്ന ചിന്ത സിനിമ കാണുന്നവരിലുണ്ടാക്കണ മെന്നും ജോർജുതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. താനെടുത്ത സ്വപ്നരംഗങ്ങൾ സിനിമയുടെ മാത്രമല്ല, ജീവിതത്തിന്റെതന്നെ ഭാഗമാണെന്നും സിനിമയെടുക്കാൻ പോകുമ്പോൾ തന്റെ മനസ്സുമുഴുവൻ സ്വപ്നമാണെന്നും തന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സിനിമാ ചിത്രീകരണം എന്നുപറയുന്നത് തന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന പ്രക്രിയ കൂടിയാണെന്നുംകൂടി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതോടെ (കെ. ബി. വേണു, 2016: 167) സിനിമ യെക്കുറിച്ചും സ്വപ്നശ്രേണികളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ജോർജിന്റെ തത്വചിന്ത കൂടുതൽ തെളിച്ചം നേടുന്നു.

ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ അവലോകനം ചെയ്യുമ്പോൾ അവ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ രീതികളെ പിന്തുടരുന്നുണ്ട് എന്ന് കാണാം. എന്നാൽ അവയിലൊന്നുപോലും തനിക്ക് കരഗതമായ ഒരു വൈഭവത്തിന്റെ ആവർത്തനമായി കലാശിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ച് ആവശ്യമുള്ളി ടത്ത് രേഖീയതയോ അരേഖീയതയോ ഒക്കെ പ്രയോഗിച്ച് ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്താനാണ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. അരേഖീയമായ ആഖ്യാനഗതി യിലൂടെ ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ ഒരു പദപ്രശ്നകേളിയായി നിലനിർത്താനും ആദിമ ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ളപ്പോൾപ്പോലും ഉപാഖ്യാനങ്ങളും സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളുമെല്ലാ മായി രേഖീയവഴികളെ ഒട്ടൊരു പുതുമയോടുകൂടി പുനർനിർമിക്കാനുമെല്ലാം അദ്ദേഹം പലപാട് ശ്രമിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസംരചനയിലുള്ള സൂക്ഷ്മതകളോ ടൊപ്പം ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സർഗാത്മകസാധ്യതയെക്കൂടി ഇത്തരം ആഖ്യാന പരീക്ഷണങ്ങൾക്കായി അദ്ദേഹം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. അതിന്റെ അസംസ്കൃ തവസ്തുക്കളായി പിൻപോക്കിന്റെയും സ്വപ്നത്തിന്റെയും ദൃശ്യശ്രേണികളെ വിദ ഗ്ധമായി ഇണക്കിയെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയത്തിന്റെ ഫലപ്രദമായ ആവിഷ്കരണത്തിനായി അനുയോജ്യമായ ഘടന സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തെയും വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനാനു ഭവമാക്കുക മാത്രമല്ല ഓരോന്നിന്റെയും രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളിലേക്ക് അതിനെ വളർത്താനുമുള്ള കഴിവാണ് ജോർജിനെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനകലയിൽ ശ്രദ്ധേയ നാക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചനയിലാണ് ഈ വൈദഗ്ധ്യം പ്രയോജനപ്പെടുന്നതെന്ന് പറയാമെങ്കിലും അതിനിണങ്ങിയ ദൃശ്യാവതരണം ഒരുക്കാനുള്ള ശേഷികൂടി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

7.2. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഘടന

രംഗങ്ങളുടെ ചേർത്തുവെപ്പിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന ഘടനാവ്യതിയാന ങ്ങളെയും സവിശേഷമായി ചേർക്കുന്ന ദൃശ്യശ്രേണികളിലൂടെ ഉരുവാകുന്ന അധി

കാർത്ഥതലങ്ങളെക്കുറിച്ചുമാണ് മുകളിൽ ചർച്ചചെയ്തത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥൂലഘടനയുടെ നിർമാണവും കൂട്ടിച്ചേർപ്പുമാണ് അവിടെ പരാമർശിച്ചത്. ഈ സ്ഥൂലഘടനയെ സാധ്യമാക്കുന്നത് സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളുടെ ഔചിത്യപൂർണമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പും സൗന്ദര്യ-രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തോടെയുള്ള കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളുമാണ്. ഒരു ഷോട്ടിനെത്തുടർന്നുവരുന്ന ഷോട്ടിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാസ്വഭാവങ്ങളും ദൃശ്യമുറിയലിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതയുമെല്ലാം രംഗത്തിന്റെയും ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെതന്നെയും അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ നിർണായകമാണ്. തുടർച്ചായുക്തിയോടുകൂടി കാണികളെ ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുകാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വിന്യസിക്കണമോ അതോ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് അവരെ വ്യതിചലിപ്പിക്കണമോ എന്നെല്ലാം ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽ പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെ തീരുമാനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സൂക്ഷ്മഘടനയിലെ ശ്രദ്ധകളെല്ലാം സ്ഥൂലഘടനയുടെ ആശയാവിഷ്കരണത്തെ ഫലപ്രദമായി സംവേദനം ചെയ്യാനുപകരിക്കുന്നു.

7.2.1. തുടർച്ചകൾ

വ്യത്യസ്തമായ കഥകൾ ആസ്വാദ്യമായി പറയുക എന്ന ആഖ്യാനപരമായ ഉദ്ദേശ്യമുള്ളതിനാൽത്തന്നെ പലപ്പോഴും സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗിനാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നത്. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോൾ പലതരത്തിലുള്ള ദൃശ്യത്തുടർച്ചകൾ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്ക് സുഗമമാക്കുകയും അതുവഴി ആഖ്യാനഘടനയെ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഭൂപരമായ യുക്തിയോടുകൂടി ദൃശ്യങ്ങളെ വായിക്കാനും തടസ്സമേതുമില്ലാത്ത കാഴ്ചാസ്വാദനം സാധ്യമാക്കാനും ഇത് ഉപകരിക്കുന്നു. രേഖീയമായും അരേഖീയമായും ബഹുരേഖീയമായും വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചിത്രസന്നിവേശത്തിലെ ഇത്തരം സൂക്ഷ്മതകൾ അതിന്റെ ശിൽപ്പഭദ്രത ഉറപ്പുവരുത്തുന്നുണ്ട്.

7.2.1.1. പൊരുത്തത്തോടുകൂടിയുള്ള മുറിയലുകൾ

ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പൊരുത്തത്തോടുകൂടി ദൃശ്യങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഇടതടവില്ലാത്ത തുടർച്ചയെ സാധ്യമാക്കുന്ന രീതി ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങൾ പ്രബലമായിത്തന്നെ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. സ്ഥലപരമോ സന്ദർഭപരമോ ആശയപരമോ ആയ പൊരുത്തങ്ങളിലൂടെയാണ് അവിടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും രംഗങ്ങളുമെല്ലാം ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. മൂന്നുസ്ത്രീകളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ സമാന്തരമായി ഘടിപ്പിച്ചുപോകുന്ന *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ഘടനതന്നെ ഈ വിധത്തിൽ സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ പൊരുത്തങ്ങളെ ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ്. അവിടെ ക്രിയാപരമോ വൈകാരികമോ സംഭവപരമോ ദൃശ്യസംരചനാപരമോ ആയ പൊരുത്തത്തോടെ ദൃശ്യങ്ങൾ സംയോജിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിൽ ഒരേ സമയത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയമെന്നതിനാൽ സ്ഥൂലഘടനയിൽത്തന്നെ

ഇത്തരം പൊരുത്തങ്ങൾ കാണാം. ഉദാഹരണമായി, പുലർച്ചെ മാമച്ചന്റെയും ആലീസിന്റെയും മുറിയിലേക്ക് അമ്മിണി ചായയുമായി എത്തുമ്പോൾ ആലീസ് ഉണരുന്നതും പുച്ഛഭാവത്തിൽ മാമച്ചനെ മുരടനക്കി ഉണർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് പത്രം വായിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ അടുക്കലേക്ക് ചായഗ്ലാസുമായി മടിച്ചുമടിച്ചു ചെല്ലുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കാണ് മുറിയുന്നത് (വീഡിയോ 7. 9). രണ്ട് വീടുകളിലെയും പ്രഭാതകൃത്യങ്ങളെ കാലപ്പൊരുത്തത്തോടും സംഭവപ്പൊരുത്തത്തോടുംകൂടി കൂട്ടിയിണക്കുകയാണ് ഇവിടെ. ഇങ്ങനെ സംഭവപരമോ വൈകാരികമോ ആയ പൊരുത്തങ്ങൾ ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം രംഗങ്ങളെ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്നത്. ആലീസിന്റെയും വാസന്തിയുടെയും വീട്ടിൽ ഒരു ഒഴിവുദിനം കലുഷതയിൽ കലാശിക്കുന്നതിനെ അടുക്കിവെച്ചിരിക്കുന്നത് നോക്കുക. വാസന്തിയുടെയും ഉണ്ണിയുടെയും ക്ഷേത്രദർശനദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന വാസന്തിയുടെ അമ്മയുടെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നു. വാസന്തിയുടെ അമ്മ ഗൗരിയുമായി സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കവേ വാസന്തിയും ഉണ്ണിയും ക്ഷേത്രദർശനംകഴിഞ്ഞ് മടങ്ങിവരുന്നത് കാണിക്കുന്നു. വാസന്തി തന്റെ പ്രയാസങ്ങളും മറ്റും അമ്മയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്നതും അടുക്കളജോലികളിൽ അമ്മ അവളെ സഹായിക്കുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ് തൊട്ടടുത്ത് വരുന്നത്. വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലെ ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ആലീസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുമ്പോഴും ഇതേ വിന്യാസക്രമമാണ് പിൻതുടരുന്നത്. അവിടെ പള്ളിയിൽ പ്രാർത്ഥിച്ചുനിൽക്കുന്ന ആലീസിന്റെയും ഉഷയുടെയും ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ഹോസ്റ്റലിൽനിന്ന് ഒഴിവുദിനം ചിലവിടാൻ വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന ടോണിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നു. ടോണിയും മാമച്ചനും സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ ആലീസും ഉഷയും പള്ളിയിൽനിന്ന് തിരിച്ചെത്തുന്നു. അച്ഛനുമമ്മയ്ക്കുമൊപ്പം സിനിമയ്ക്കും മറ്റും പോവാനും ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഭക്ഷണംകഴിക്കാനുമെല്ലാം പദ്ധതിയിടുകയാണ് നിഷയും ടോണിയും. ഇങ്ങനെ ഒരേസമയം രണ്ടിടങ്ങളിലുള്ള ഒഴിവുദിനങ്ങളിലെ ഒത്തുചേരലിനെ സമാനമായ വിന്യാസക്രമത്തിലൂടെ മുറിച്ചുചേർത്തതിനുശേഷം രണ്ടിടങ്ങളിലെയും സംഘർഷങ്ങളിലേക്കാണ് രംഗങ്ങൾ പുരോഗമിക്കുന്നത്. കുടുംബങ്ങളുടെ ഒത്തിരിപ്പിന് മുൻകൈയെടുക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ അമ്മയും ടോണിയും പരിഭവിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്നതോടെ ആ സംഭവശ്രേണി പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നു (വീഡിയോ 7. 10). ഒരേ കാലമാണെന്ന്, ഒഴിവുദിനമായ ഞായറാഴ്ചയാകാമെന്ന്, ഇരുവരുടെയും ക്ഷേത്ര-പള്ളി ദർശനങ്ങളിൽനിന്നും ടോണിയുടെയും വാസന്തിയുടെ അമ്മയുടെയും വരവിൽനിന്നുമെല്ലാം ഊഹിക്കാനുമാകും. ഈ വിധം മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെയും ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിലെ അവസ്ഥാവ്യതിയാനങ്ങളെയും വൈകാരിക ഉലച്ചിലുകളെയും ആശയപരമായ പൊരുത്തത്തോടുകൂടി അടുത്തടുത്തുവെച്ചുകൊണ്ട്, സമാന്തരചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളിലൂടെ ചിത്രത്തിന്റെ ബഹുതലാഖ്യാനഘടനയെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

വലിയ ഘടകങ്ങളുടെ മാത്രമല്ല ചെറിയ ഘടകങ്ങളുടെ ചേർത്തുവെപ്പിലും പലവിധമായ പൊരുത്തങ്ങൾ ദീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെ സമകാലികമായും സമാന്തരമായും ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള സങ്കേതോപാധികളായി *മാച്ച് കട്ടു*

കളെ അല്ലെങ്കിൽ പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിയലുകളെയാണ് ചിത്രത്തിലേറെയും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

സംഭവങ്ങളിലേക്ക് പൊരുത്തത്തോടെ മുറിയുമ്പോഴും ഓരോ മുറിയലുകളിലും ചില തുടർച്ചകളും മറ്റുചില വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും നിലനിർത്താൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയഘടനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത് സുപ്രധാനമാണുതാനും. ഉദാഹരണമായി, വാസന്തിയുടെ വീട്ടകവ്യവഹാരത്തിൽനിന്ന് ആലീസിന്റെ വീട്ടകവ്യവഹാരത്തിലേക്ക് മുറിയുന്ന ഒരു സന്ദർഭം നോക്കുക. അടുക്കളയിലെ പണിയെല്ലാം കഴിഞ്ഞ് കുളിക്കാനൊരുങ്ങി കുളിമുറി വാതിലടയ്ക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് കുളി കഴിഞ്ഞ് കുളിമുറി വാതിൽ തുറന്ന് പുറത്തേക്കുവരുന്ന ആലീസിലേക്കാണ് ദൃശ്യം മുറിയുന്നത് (വീഡിയോ 7.11). ഒന്ന് അടയ്ക്കലും മറ്റൊന്ന് തുറക്കലുമെന്ന വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും പ്രവൃത്തിപരമായ പൊരുത്തമോ തുടർച്ചയോ ഇവിടെ നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. അതേസമയം വെളിച്ച-വർണവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ കാഴ്ചാനുഭവത്തിലൊരു ചാട്ടം അനുഭവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇരുണ്ട അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ നല്ല വെളിച്ചത്തിലേക്കുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചാട്ടം കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികാന്തരത്തെ താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്താനുള്ള സൂചനകളെ സംവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലൊരു പൊരുത്തമാരോപിച്ച് തുടർച്ച വരുത്തുകയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ ഇടർച്ചവരുത്തുകയും ചെയ്യുകയാണിവിടെ.

അമ്മിണിയുടെയും വാസന്തിയുടെ വീട്ടകവ്യവഹാരത്തെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭം നോക്കുക. ആലീസിന്റെ വീട്ടിലെ അതിഥികളെ സത്കരിച്ച ശേഷം ഭക്ഷണമേശ വൃത്തിയാക്കുന്ന അമ്മിണിയെ നേരിയ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ കാണിക്കുന്നു. ആ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഭക്ഷണപ്പാത്രങ്ങൾക്കുമുമ്പിൽ ഗോപിയ്ക്കായി കാത്തിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ സൂംബാക്ക് ചലനത്തിലൂടെയുള്ള ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യത്തിലേക്കുതന്നെയാണ് മുറിയുന്നത് (വീഡിയോ 7. 12). തീൻമേശയെന്ന സജ്ജീകരണപരമായ പൊരുത്തത്തോടൊപ്പം കാഴ്ചക്കോൺ പൊരുത്തംകൂടി ഇവിടെ സൂക്ഷിക്കുന്നു. വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും അമ്മിണിയുടെയും വാസന്തിയുടെയും അടുക്കളജീവിതത്തിലെ സമാനതകളെയും അമ്മിണിയ്ക്ക് വീട്ടുകാരോടും വാസന്തിയ്ക്ക് ഭർത്താവിനോടും ഭർതൃമാതാവിനോടും ഉള്ള വിധേയത്വത്തെയും ബന്ധിപ്പിച്ചുവായിക്കാനുള്ള സാധ്യത ഈ ശൈലീവിശേഷത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്.

അസുഖം ഭാവിച്ച് വീട്ടിലെത്തുന്ന വാസന്തിയെ ഗോപി ബലാത്ക്കാരമായി പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ആഖ്യാനസന്ദർഭം നോക്കുക. അവിടെ ഗോപിയിൽനിന്ന് കുതറിമാറി രക്ഷപ്പെട്ടതിനുശേഷം വീടിന് പിന്നിലിരുന്ന് കരയുന്ന വാസന്തിയിലേക്ക് ക്യാമറ ചെറുതായി *സൂം ഇന്നാ*കുന്നു. തുടർന്ന് *സൂം ഔട്ട്* ചലനത്തിലൂടെ നിശ്ശബ്ദയായി കരയുന്ന അമ്മിണിയെ കാണിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 13). ഭർത്താവിന്റെ ബലാത്ക്കാരത്തിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞുമാറിയ വാസന്തിയിൽനിന്ന് നിരന്തരബലാത്ക്കാരത്തിന്റെ ഫലം പേറുന്ന അമ്മിണിയിലേക്കുള്ള ഈ മുറിഞ്ഞുമാറൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെ ഘടനാപരമായിക്കൂടി സാധൂകരിക്കുന്നുണ്ട്. കരച്ചി

ലെന്ന പ്രവൃത്തിപ്പൊരുത്തവും ക്യാമറയുടെ ചലനത്തുടർച്ചയും രംഗങ്ങളെ ഒഴുക്കോടുകൂടി ആസ്വദിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. വാസന്തിയുടെ അകത്തേക്കും അമ്മിണിയുടെ പുറത്തേക്കുമുള്ള യാത്രകളെയാണ് ആഖ്യാനം പിൻതുടരാനിരിക്കുന്നതെന്നതുകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ യഥാക്രമം *സൂം ഇൻ*, *സൂം ഔട്ട്* ചലനതെരഞ്ഞെടുപ്പുകളിലെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യം സങ്കേതബദ്ധമാകുന്നു.

സ്ത്രീദൈന്യതകളെ ക്രമബദ്ധമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിത്രാന്ത്യം ശ്രദ്ധിക്കുക. മാനസികാരോഗ്യകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കയറിപ്പോകവേ അമ്മാവന്റെ സങ്കൽപ്പ സാന്നിധ്യം കണ്ട് നിറഞ്ഞുചിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ സമീപദൃശ്യം ഉറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതായും (ഫ്രീസ് ഫ്രെയിം) തുടർന്ന് മങ്ങിമായുന്നതായും കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ശിലപോലെ നിൽക്കുന്ന ആലീസിന്റെ വശത്തുനിന്നുള്ള (Profile) സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുകയാണ്. രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളും തമ്മിൽ സമീപദൃശ്യമെന്ന പൊരുത്തമിരിക്കുമ്പോഴും വാസന്തിയുടെ ചിരിയും ആലീസിന്റെ വിഷാദവുമെന്ന ഭാവങ്ങളാൽ രണ്ടും വൈരുദ്ധ്യത്തിലുമാകുന്നുണ്ട്. വിവാഹമോചനത്തിന് തയ്യാറെടുത്ത് സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് പുറപ്പെട്ട ആലീസിനെ അഭിമാനത്തെപ്പറ്റിയും മതത്തിന്റെ വിലക്കിനെപ്പറ്റിയുമെല്ലാം ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വീട്ടുകാർ മാമച്ചന്റെ വീട്ടിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചയക്കുന്നു. നിസ്സഹായയായി മാമച്ചനോടൊപ്പം വീട്ടിലേക്ക് തിരിയ്ക്കുന്ന ആലീസിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് പുറത്തേക്കുവരുന്ന അമ്മിണിയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത്. ഒരാൾ അകത്തേക്കും മറ്റൊരാൾ പുറത്തേക്കും സഞ്ചരിക്കുന്നുവെന്ന വൈരുദ്ധ്യത്തെ മുഖാമുഖം നിർത്തുന്നു. സ്ത്രീയവസ്ഥകളിലെ അരക്ഷിതത്വത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ ചിത്രസന്നിവേശപരമായ തുടർച്ച അർത്ഥപൂർത്തിയിലെത്തിക്കുന്നു. ഇത് ചലച്ചിത്രത്തിലാകമാനം കണ്ടെടുക്കാവുന്ന, സമാന്തരാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയെ സാർത്ഥകമാക്കുന്ന ലാവണ്യയുക്തിയാണ്.

സാന്ദർഭികമായ അധികാർത്ഥങ്ങളോടുകൂടി *മാച്ച് കട്ടു*കളെ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതിയും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ചിലയിടത്ത്, രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള കാലയളവിനെ, ദിവസങ്ങളോ ആഴ്ചകളോ മാസങ്ങളോ ആകട്ടെ, വിട്ടുകളയാനും മറ്റു ചിലയിടത്ത് ഭൂത-വർത്തമാനകാലങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിച്ചുപറയാനും ഉള്ള ഉപാധികളായി ഇവയെ ഉപയോഗിക്കുന്നു. വിവാഹപ്പിറ്റേന്ന് ഗ്രാമത്തിലെ വീട്ടിലേക്ക് പോകുന്ന ഗോപിയും സുമിത്രയും വൈകുന്നേരം ഒരു കുന്നിനുമുകളിൽ സമയംചെലവിടുന്ന രംഗം *സ്വപ്നാടന*ത്തിലുണ്ട്. സുമിത്ര ഗോപിയുടെ നെറ്റിയിൽ ചുംബിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്കോടുന്ന ദൃശ്യത്തോടെ ആ രംഗം അവസാനിക്കുന്നു. അതിനെത്തുടർന്ന് ഗോവണിയിറങ്ങി ഓടിവരുന്ന റോസിയെ റീഫ്രെയിം ചെയ്ത് കാണിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 14). ഗോപിയുടെ വീട്ടിൽനിന്ന് സുമിത്രയും ഗോപിയും പുതിയ താമസസ്ഥലത്തെത്തിയെന്ന ആശയത്തെ ലളിതമായ *കട്ടി*ലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണിവിടെ. അതായത് ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടതുവശത്തു നിന്ന് ദ്രുതഗതിയിൽ വലതുവശം വഴി പുറത്തേക്കുപോകുന്ന സുമിത്രയെയും ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തുനിന്ന് ഫ്രെയിമിനകത്തേക്ക് ദ്രുതഗതിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന റോസിയെയും ചലനത്തുടർച്ചയിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ ക്രിയാപ്പൊരുത്തത്തിലൂടെ

ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് രംഗങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള കാലത്തെ വിദഗ്ധമായി വിട്ടുകളയുകയാണെന്ന് പറയാം.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിലെതന്നെ മറ്റൊരു സന്ദർഭംനോക്കുക. ബിസിനസിൽ മോഹനുണ്ടായ ലാഭം ആഘോഷിക്കാൻ എല്ലാവരും ഒത്തുകൂടുന്നു. ഭക്ഷണമൊരുക്കി എല്ലാവരെയും കഴിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്ന സുമിത്രയോടും റോസിയോടും തങ്ങൾക്ക് ഭക്ഷണം വേണ്ടെന്ന് പറയുന്ന മോഹനെയും മേനോനെയും കാണിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഭക്ഷണം വേണ്ടെന്ന് പറയുന്ന മോഹന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് സുമിത്രയും ഗോപിയുടെ അമ്മയും തീൻമേശ ഒരുക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു (വീഡിയോ 7.15). 'ഭക്ഷണ'മെന്ന ആശയത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്ന വണ്ണം ദൃശ്യങ്ങൾ പൊരുത്തത്തോടെ മുറിയുമ്പോൾ അതിനിടയിലുള്ള കാലം ലളിതമായി സംഗ്രഹിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മൂന്നുനാലു ദിവസത്തിനകം തനിക്ക് വീട്ടിലേക്ക് പോകണമെന്നും പത്തുദിവസത്തെ ഒഴിവ് വേണമെന്നും ഗോപിയോട് കല്യാണി ആവശ്യപ്പെടുന്ന രംഗം മുമ്പ് കാണിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ അവളില്ലാത്ത ദിവസങ്ങളിലൊന്നാണ് മുമ്പുപറഞ്ഞ ദൃശ്യസന്ദർഭമെന്ന് ഊഹിക്കാനാകും. അതായത് തൊട്ടടുത്ത ദിവസത്തെ സംഭവമെന്നതുപോലെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കാലസൂചന മുന്നേ നൽകിക്കൊണ്ട് വിട്ടുകളയുന്ന കാലയളവിനെക്കുറിച്ചൊരു ഏകദേശധാരണ കാണികൾക്ക് നൽകുന്നുണ്ട്.

*കോലങ്ങളി*ലും സമാനമായൊരു കാലസംഗ്രഹം കാണാം. താൻ ആണായിട്ട് ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടെങ്കിൽ കുഞ്ഞമ്മയെത്തന്നെ കെട്ടുമെന്ന് കള്ളുഷാപ്പിൽവെച്ച് ആണയിടുന്ന വർക്കിയുടെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ദേവയാനിയുടെയും കുട്ടിശങ്കരൻനായരുടെയും വിവാഹഘോഷയാത്രയിലേക്ക് ദൃശ്യം മുറിയുന്നു (വീഡിയോ 7.16). ദേവയാനിയുടെയും കുട്ടിശങ്കരൻനായരുടെയും ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് അപവാദം പറയുന്ന പരമുവിനോട് അവരുടെ വിവാഹം അടുത്ത മാസമാണെന്ന് പറഞ്ഞ് വായടപ്പിക്കുന്ന രാമൻനായരെ ചിത്രത്തിൽ നേരത്തേ കാണിച്ചതിനാൽ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെപ്പോലെ ഇവിടെയും കാലത്തിന്റെ വിട്ടുകളയൽ ഊഹിക്കാനാകുന്നു. മാത്രമല്ല കുഞ്ഞമ്മയുടെ വിവാഹവും ദേവയാനിയുടെ വിവാഹമോചനവുമാണ് വരാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതരം മുറിയലുകൾകൂടിയായി ഇവയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുമാകും. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ സമകാലികതയെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ് പൊരുത്തത്തോടെയുള്ള മുറിയലുകളെ ഉപയോഗിക്കുന്നതെങ്കിൽ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *കോലങ്ങളി*ലും അത് കാലസംഗ്രഹത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങളായാണ് ഇടപെടുന്നത്.

ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളെ സ്ഥലപ്പൊരുത്തത്തോടുകൂടി മുറിച്ചുചേർക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ *ഉൾക്കടലി*ലുണ്ട്. വർത്തമാനത്തിൽ രാഹുലൻ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തിൽനിന്ന് ആ ഇടത്തിലെ തുളസിയുമൊത്തുള്ള ഭൂതകാല അനുഭവങ്ങളിലേക്ക് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു. ഉറക്കച്ചടവോടെ കിടക്കപ്പായിൽ കിടക്കുന്ന യുവാവായ രാഹുലൻ മേശമേൽവെച്ചിരിക്കുന്ന ചായഗ്ലാസിനെ നോക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഉറക്കച്ചടവോടുകൂടി മേശമേലിരിക്കുന്ന ചായഗ്ലാസിനെ നോക്കുന്ന കൗമാരക്കാരനായ രാഹുലന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്ന സന്ദർഭം ഉദാഹരിക്കാം (വീഡിയോ 7. 17). തുളസിയുടെ വീട് രാഹുലന്റെ കുടുംബം വില

യ്ക്കെടുത്ത് പൊളിച്ചുമാറ്റുന്ന വർത്തമാനദൃശ്യത്തിൽ പൊളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആ പുരയ്ക്കകത്തുകൂടി നടക്കുന്ന രാഹുലനെക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽനിന്ന് പുരയ്ക്കകത്തുനിന്ന് പുറത്തേക്കിറങ്ങിവരുന്ന കൗമാരക്കാരനായ രാഹുലന്റെ ഭൂത കാലദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (വീഡിയോ 7.18). ഇങ്ങനെ പൂർണമായും ഓർമാഖ്യാനമായി നിൽക്കുന്ന *ഉൾക്കടലി*ന്റെ ആദ്യഖണ്ഡത്തിലുട നീളം കാലമാറ്റത്തിന്റെ പുതുമയാർന്ന പരിചരണങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാകും. രാഹു ലനും തുളസിയുമായുണ്ടായിരുന്ന പ്രണയത്തെ സംഗ്രഹിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ഇത്തരം മുറിയലുകൾ ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഒരൊറ്റ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിൽത്തന്നെ ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളെ ഇടകലർത്തുന്ന സന്ദർഭവും *ഉൾക്കടലി*ലുണ്ട്. വർത്തമാനത്തിൽ പുഴക്കരയിലെ പാറമേലിരിക്കുന്ന യുവാവായ രാഹുലൻ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി, ഓഫ്സ്ക്രീനായി, വരുന്ന പൊട്ടിച്ചി രികേട്ട് ആ ഭാഗത്തേക്ക് ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയും അയാളോടൊപ്പം ശബ്ദം കേട്ട ഭാഗത്തേക്ക് മുറിയാതെ തിരശ്ചീനമായി ചലിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ തുളസി പാറമേൽ തുണിവിരിക്കുന്നത് കാണാം. തുളസിയുടെ നോട്ടത്തിനൊപ്പിച്ച് ദൃശ്യം മുറിയാതെ വീണ്ടും വന്ന വഴിയേ തിരിച്ച് തിരശ്ചീനമായി ചലിക്കുമ്പോൾ യുവാ വായ രാഹുലന്റെ സ്ഥാനത്ത് ഇപ്പോൾ കൗമാരക്കാരനായ രാഹുലനെയാണ് കാണാനാകുക (വീഡിയോ 7. 19). ഇവിടെ മുറിയാത്ത ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിലൂടെയും ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടുമുള്ള തുടർച്ചയായ തിരശ്ചീനചലനത്തിലൂടെയുമാണ് രണ്ട് കാലങ്ങളിൽ, ഒരേ ഇടത്തിൽ സംഭവിച്ച വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങളെ തുടർച്ചയോടെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നത്.

സമാനമായി ക്യാമറാചലനപ്പൊരുത്തത്തോടെ ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് *മേള*യിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അവിടെ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയു ന്നുണ്ട്. നുരഞ്ഞുപൊന്തുന്ന കടൽത്തിരയിൽ ഉത്സാഹത്തോടെ കളിക്കുന്ന ഗോവി ന്ദൻകുട്ടിയെയും വിജയനെയും ഫ്രെയിമിന്റെ വലതുവശത്ത് സ്ഥാനപ്പെടുത്തി അവിടെനിന്ന് കടൽത്തിരയിലൂടെ ക്യാമറ ഇടത്തോട്ട് തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചെത്തു ന്നു. ചലനത്തിന്റെയവസാനം പാറമേലിരുന്ന് ചിന്തിക്കുന്ന വിജയന്റെ ദൃശ്യം കാണാം (വീഡിയോ 7. 20). ഒരേ അകലത്തിലുള്ള സമാനദൃശ്യങ്ങളെ, സമാനമായ ചലനത്തിലൂടെ അടുപ്പിച്ചുവെയ്ക്കുകയാണ് ഇവിടെ. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യ ങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഒരു ചാട്ടമനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാഴ്ചയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും ക്യാമറാചലന ത്തിന്റെ ദിശാപരമായ പൊരുത്തവും കടൽത്തിരമാത്രം നിറയുന്ന ദൃശ്യസംരചനാ പരമായ പൊരുത്തവുമെല്ലാം ഇവ ഒരേ ദൃശ്യങ്ങളാണെന്നും ക്യാമറ മുറിയാതെ ചലിച്ച് രണ്ടുകാലങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതാണെന്നും തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. അതായത് *ഉൾക്കടലിൽ* ദൃശ്യം മുറിയാതെ രണ്ട് കാലങ്ങളെത്തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുവെ ങ്കിൽ *മേള*യിൽ ദൃശ്യം മുറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതറിയിക്കാതിരിക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു കൊണ്ട് രണ്ട് കാലങ്ങളെ ചേർത്തുനിർത്തുകയാണെന്ന് പറയാം.

വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലുള്ള സംഭവങ്ങളാണെങ്കിലും കാലങ്ങൾ പരസ്പരം തെറിച്ചുനിൽക്കാതെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് തമ്മിലൊരു ലയം വരുത്താൻ വിവിധങ്ങളായ തുടർച്ചാരീതികൾ *യവനിക*യിലും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങ

ളുടെ ഓർമകളിൽ വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ സൂചനകളുപയോഗിച്ച് സ്ഥലകാലപ്പൊരുത്തത്തോടുകൂടി വായിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ അടുത്ത ദൃശ്യത്തിന്റെ ചെറുസൂചനകളെ അവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഓരോ പസിൽ കരുവും ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ വിധത്തിൽത്തന്നെയാണ് ഓരോ ഓർമഖണ്ഡത്തെയും *യവനിക*യിലും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അതായത് ആദ്യം വെയ്ക്കേണ്ടുന്ന കരുവിൽ അതിനോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കേണ്ടുന്ന കരുവിലേക്കുള്ള സൂചനകൾകൂടി അവശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ സൂചനകൾ ദൃശ്യപരമോ ശാബ്ദികമോ ആകാം. വക്കച്ചന്റെയും രോഹിണിയുടെയുമെല്ലാം ഓർമാഖ്യാനങ്ങളിൽ അവയോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കേണ്ടുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളുടെ സൂചനകളെ അവശേഷിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. വക്കച്ചന്റെ ഓർമയിൽ നാടകക്യാമ്പിൽനിന്ന് രോഹിണിയെ സ്വന്തം വീട്ടിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന അയ്യപ്പനെ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ വായിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളി തിരിഞ്ഞ് നോക്കുന്നത് മധ്യദൂരത്തിലുള്ള ഒരു ത്രിതലവ്യക്തതാദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീടുമാത്രം വരുന്ന രോഹിണിയുടെ ഓർമഖണ്ഡത്തിലും സമാനമായൊരു സന്ദർഭം മറ്റൊരു ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നത് കാണാം. അതിൽ നാടകക്യാമ്പിൽവെച്ച് ബാലഗോപാലനോടും രാജമ്മയോടുമെല്ലാം സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയെ അയ്യപ്പൻ വിളിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നത് മുന്നിൽനിന്ന് ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എന്തോ വായിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളി അവരെ തിരിഞ്ഞ് നോക്കുന്നത് കാണാനാകും (വീഡിയോ 7. 21). മുമ്പുപറഞ്ഞ വക്കച്ചന്റെ ഓർമയുടെ തുടർച്ചയായി വായിക്കേണ്ട ദൃശ്യങ്ങളാണ് രോഹിണി പറയാനിരിക്കുന്നതെന്ന് ദൃശ്യസംരചനാപരമായി സൂക്ഷിക്കുന്ന ഇത്തരം തുടർച്ചകളും പൊരുത്തങ്ങളും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

മറ്റൊരിടത്ത് അയ്യപ്പൻ വിഷ്ണുവിനെയുംകൂട്ടി വക്കച്ചന്റെ അടുക്കലേക്ക് പൈസ ചോദിക്കാനായി വരുന്ന രംഗത്തെ വക്കച്ചന്റെ ഓർമഖണ്ഡമായി ആദ്യം ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീടുമാത്രം വരുന്ന രോഹിണിയുടെ ഓർമഖണ്ഡത്തിലും പൈസ ചോദിച്ച് വീട്ടിലെത്തുന്ന വിഷ്ണുവിന്റെയും രോഹിണിയിൽനിന്ന് പൈസകിട്ടാതെ വക്കച്ചനെ സമീപിക്കാൻ വിഷ്ണുവിനെയുംകൂട്ടി ഇറങ്ങുന്ന അയ്യപ്പന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാകും (വീഡിയോ 7. 22). ആഖ്യാനത്തിൽ ആദ്യമേ വന്നുപോയ വക്കച്ചന്റെ ഓർമയുടെ പൂർവ്വകാലം പിന്നീടുവരുന്ന രോഹിണിയുടെ ഓർമയിലാണുള്ളത്. അതായത് രോഹിണിയുടെ ഓർമയ്ക്കുശേഷമാണ് ആദ്യമേ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞ വക്കച്ചന്റെ ഓർമയെ വെക്കേണ്ടതെന്നർത്ഥം. ശാബ്ദികസൂചനകളാണ് ഇവിടെ രംഗങ്ങളെ തുടർച്ചയോടെ വായിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നത്.

എവിടെനിന്നും പൈസ കിട്ടാതെ അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയോട് അടിപിടിയുണ്ടാക്കുന്നതും രോഹിണി അനിയത്തിക്കായി വാങ്ങിയ കമ്മലുമായി അയ്യപ്പൻ കടന്നുകളയുന്നതുമായ രോഹിണിയുടെ ഓർമരംഗത്തിന് സമകാലമായി നടന്ന സംഭവത്തെ പിന്നീട് ബാലഗോപാലന്റെ ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ ചേർക്കുന്നു. അയ്യപ്പനെക്കാത്ത് നാടകക്യാമ്പിലിരിക്കുന്ന വിഷ്ണുവിന് ബാലഗോപാലൻ വണ്ടിക്കൂലിയും കൊടുത്ത് പറഞ്ഞയക്കുന്നു. മുമ്പെങ്ങോ കഴിഞ്ഞ രോഹിണിയുടെ ഓർമ

യ്ക്കുശേഷം ബാലഗോപാലന്റെ രംഗത്തെച്ചേർത്ത് സന്ദർഭങ്ങളുടെ സമകാലിക തയെ പൂർത്തിയാക്കുകയാണിവിടെ. അതുപോലെതന്നെ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ കുറ്റസ മ്മതത്തിലൂടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം താത്കാലികമായി പൂർത്തിയാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും രോഹിണി കുറ്റമേറ്റുപറയുന്നതോടുകൂടി ആഖ്യാനഘടന വീണ്ടും കുഴമറിയുന്നു. അവിടെ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ കഥയിലെ കുറച്ചുഭാഗം മായ്ച്ചുകളഞ്ഞ് ആ ഭാഗത്ത് രോഹിണിയുടെ ആഖ്യാനത്തെ ഒട്ടിച്ചുകൊണ്ട് അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തിനും കൊലപാതകത്തിനും ആകാംക്ഷാപൂർത്തി വരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഭൂതകാല ഖണ്ഡങ്ങളെ മുന്നിലാണോ പിന്നിലാണോ സമാന്തരമായാണോ മായ്ച്ചുകള ഞ്ഞാണോ ചേർത്തുവായിക്കേണ്ടതെന്ന സൂചനകളെ ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളിൽത്തന്നെ അവശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളുടെ കുഴമറിച്ചിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻ സാധ്യമാക്കുന്നത്.

ശാബ്ദികമായ പൊരുത്തത്തോടുകൂടി ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളെ ബന്ധിപ്പി ക്കുന്നതും അവസാനഭാഗത്ത് കാണാം. നാടകവേദിയിൽവെച്ച് രോഹിണി പതറു ന്നതോടെ നാടകം അലങ്കോലമാകുകയും കാണികൾ ബഹളംവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കാണികളുടെ ബഹളത്തിൽനിന്ന് നേരെ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത് ഭൂതകാല ത്തിൽ നല്ല മഴയുള്ള രാത്രിയിൽ രോഹിണിയുടെ വീടിന്റെ വാതിലിൽ അയ്യപ്പൻ മുട്ടുന്ന ശബ്ദത്തിലേക്കാണ് (വീഡിയോ 7. 23). കാണികളുടെ ബഹളവും ഇരമ്പി പ്പെയ്യുന്ന മഴയുടെ ശബ്ദപരിസരത്തിലെ അയ്യപ്പന്റെ വാതിൽമുട്ടലും ശബ്ദ സാദൃശ്യത്തിലൂടെ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രണ്ട് കാലങ്ങളെ തുടർച്ചയോടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

സൂക്ഷ്മമായ ഇത്തരം ചിത്രസന്നിവേശബോധ്യമാണ് *യവനിക*യെ ശിൽപ്പഭ ദ്രമാക്കുന്നത്. അതിന് സഹായിക്കുന്നതാകട്ടെ, ദൃശ്യ-ശബ്ദസംരചനാപരമായ ചില പൊരുത്തങ്ങളും തുടർച്ചകളുമാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലു*പോലെയുള്ള ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരേസമയം പല സ്ഥലത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ പലവിധമായ പൊരുത്തങ്ങളോടുകൂടി തിരക്കഥാഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ ആസൂത്രണം ചെയ്ത് അടു ക്കിവെയ്ക്കുകയാണെങ്കിൽ *യവനിക*യിൽ അത് ദൃശ്യസംരചനയുടെ സൂക്ഷ്മ തലങ്ങളിൽ ആസൂത്രണം ചെയ്യുന്നവയാണ്.

7.2.2. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിലെ മിതത്വം

ഷോട്ടുകളെത്തമ്മിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന വിടവുകളെ മയപ്പെടു ത്താനുപയോഗിക്കുന്ന ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെ ജോർജ് ഏറെയൊന്നും ആശ്രയിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് ലളിതമായ *കട്ടു*കളിലൂടെയും *കട്ടി*ന്റെ വൈവിധ്യങ്ങളിലൂ ടെയുമാണ് ഷോട്ടുകളുടെ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നത്. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധിക ളേ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ലെന്നല്ല, മറിച്ച് അത് അത്രകണ്ട് സുലഭമല്ലെന്നതും ഉപയോ ഗിക്കുന്നവതന്നെ വിശേഷാർത്ഥങ്ങളോടുകൂടിയാണെന്നതുമാണ് പ്രത്യേകത.

*മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും ആദ്യരാത്രിയിലെ പൊട്ടിച്ചിരികൾക്കുശേഷം രംഗമാറ്റങ്ങൾക്കും മറ്റുമായി ചിത്രത്തിലൊരിടത്തും സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത മങ്ങിമായലി(Fade out)നെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഗ്രാമരംഗങ്ങ ളുടെ വിരാമത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായി ആഖ്യാനം

തിരിയുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനുള്ള ഒരു പ്രധാന തെളിവായി ഈ സങ്കേതസാന്നിധ്യം മാറുന്നു. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* വർഷവും മാസവും രേഖപ്പെടുത്തി നാല് ഖണ്ഡങ്ങളായി വിഭജിക്കുന്ന ലേഖയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഓരോ ഖണ്ഡങ്ങൾക്കുമവസാനം മങ്ങിമായലിനെയും അടുത്ത ഖണ്ഡത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ മങ്ങിത്തെളിയലി(Fade In)നെയും ചേർത്തുകൊണ്ട് ചിത്രത്തിന്റെ ഖണ്ഡികാഖ്യാനഘടനയെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ സ്ത്രീയുടെയും ജീവിതകാലത്തെ *ഫ്രീസ് ഫ്രെയിമി*ലൂടെ നിശ്ചലമാക്കിക്കൊണ്ടും മങ്ങിമായ്ച്ചുകൊണ്ടും അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും കാണാനാകും (വീഡിയോ 7. 24). ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം രംഗമാറ്റങ്ങൾക്കായല്ല മറിച്ച് ഖണ്ഡികാവിരാമങ്ങൾക്കോ കഥാവിരാമങ്ങൾക്കോ വേണ്ടിയാണ് *ഫെയ്ഡ്* സങ്കേതം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ *ഫെയ്ഡി*ന്റെ ഉപയോഗം മുമ്പ് പറഞ്ഞതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തവും ചിഹ്നമാനങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്നതുമാണ്. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ വൈകാരിക ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾക്കനുസരിച്ച്, സംഘർഷം സമരസപ്പെടുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഇവ ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗോപിയുടെയും സുമിത്രയുടെ കലഹത്തിനുശേഷമുള്ള കിടപ്പറയിലെ സമരസപ്പെടലിനൊടുക്കം വരുന്ന മങ്ങിമായലുകൾ ഉദാഹരിക്കാം. അമ്മയ്ക്ക് ഗോപി നൽകുന്ന പ്രാധാന്യം സുമിത്രയെ ചൊടിപ്പിക്കുന്നു. അതിൽ പരിഭവിച്ച് സുമിത്ര നേരത്തേ കിടക്കാൻ പോകുന്നുണ്ട്. അമ്മയോട് വർത്തമാനം പറഞ്ഞ് വൈകിയെത്തുന്ന ഗോപി സുമിത്രയ്ക്കരികിൽ കിടക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കമലത്തിന്റെ സ്വപ്നത്താൽ ഗോപി അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. അർധബോധാവസ്ഥയിൽ സുമിത്രയെത്തഴുകി ഉറങ്ങാനൊരുങ്ങുന്ന ഗോപിയെയും പരിഭവം മയപ്പെട്ട് അയാളുടെ കരവലയത്തിലൊതുങ്ങുന്ന സുമിത്രയേയും കാണിച്ചുകൊണ്ട് രംഗം മങ്ങിമായുന്നു. മറ്റൊരിടത്ത് ഗോപിയുമായി വഴക്കിട്ട് വീട്ടിലേക്ക് പോയ സുമിത്രയെ അവളുടെ അച്ഛൻ ഗോപിയുടെ വീട്ടിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുകൊണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. ആ ദിവസം രാത്രി ഭീതിദമായൊരു സ്വപ്നത്താൽ ഞെട്ടിയുണരുന്ന ഗോപിയുടെ അടുക്കലേക്ക് സുമിത്ര ഓടിയെത്തുന്നു. ഇരുവരും പരിഭവങ്ങൾ മറന്ന് സമരസപ്പെടുന്നതുംമറ്റും കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഇവിടെയും ദൃശ്യം മങ്ങിമായുകയാണ് (വീഡിയോ 7. 25). ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനകത്ത് ഇങ്ങനെ രണ്ടിടത്തുമാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന *ഫെയ്ഡുകൾക്ക്* ആ വിധത്തിൽ സംഘർഷവിരാമത്തിന്റേതോ സമരസപ്പെടലിന്റേതോ ആയ അർത്ഥമാണ് കൽപ്പിക്കാനാകുക.

ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളൊന്നുമുപയോഗിക്കാത്ത *കോലങ്ങളിൽ ഫെയ്ഡി*ന് സമാനമായ ഒരു ദൃശ്യസംരചനാവിശേഷം കാണാം. വഴിവക്കിൽക്കിടന്ന് അടിപിടികൂടുന്ന മറിയത്തെയും ഏലിയാമ്മയെയും അവരെ പിടിച്ചുമാറ്റുന്ന വീട്ടുകാരെയും അയൽക്കാരിയെയുമെല്ലാം ക്യാമറ നിരീക്ഷണാത്മകമായി നോക്കിനിൽക്കവേ അവരെയൊന്നും ഗൗനിക്കാതെ മുട്ടി മുട്ടിയില്ലെന്ന മട്ടിൽ പാഞ്ഞുപോകുന്ന ഇട്ടിയവിരയുടെ കാറ് കാണാം. വണ്ടിയുടെ ചീറിപ്പോക്കിലുയർന്നുപൊങ്ങിയ പൊടിക്കാറ്റ് ഫ്രെയിമിനെ മുഴുവൻ മൂടുകയും ഫ്രെയിം തവിട്ടുനിറത്തിലേക്ക് *ഫെയ്ഡാ*യെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7.26).

ദൃശ്യം വീണ്ടും തെളിയുമ്പോൾ സംഘർഷമവസാനിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ വിധം *ഫെയ്ഡു*കളെത്തന്നെ പല ഭാവത്തിൽ, പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിൽ ആഖ്യാനബദ്ധമായി, ആവശ്യമെങ്കിൽമാത്രം ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നു.

*ഡിസോൾവു*പോലുള്ള സങ്കേതമുപയോഗിച്ച് കാലത്തിന്റെ കടന്നുപോക്കിനെ കാണിക്കുമ്പോഴും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ അധികാർത്ഥങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുതന്നെ അതിനെ ഉൾച്ചേർക്കാൻ *ഉൾക്കടലിൽ* ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്ത സ്ഥല-സന്ദർഭങ്ങളിലുള്ള രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും നടത്തങ്ങളും വിവിധ സമയങ്ങളിലെ പൂത്തതും ഇലകൊഴിഞ്ഞതുമായ മരങ്ങളുടെ ദൃശ്യങ്ങളും ലയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രണയകാലത്തിന്റെ കടന്നുപോക്കിനെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 27). രാഹുലന്റെ പുഴയോരനടത്തങ്ങളും പൂത്തുകിടക്കുന്ന നിരത്തിലെ നടത്തങ്ങളുമെല്ലാം കാണിച്ചുകൊണ്ട് കവിയായ രാഹുലന്റെ പ്രണയങ്ങളിലുള്ള ബാഹ്യപ്രകൃതിയുടെ ഇടപെടൽ മുന്നേ വ്യക്തമാക്കിയതിനാൽ രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും പ്രണയകാലത്തിന്റെ കടന്നുപോക്ക് ചുറ്റുമുള്ള പ്രകൃതിയിലെ ഋതുമാറ്റങ്ങളുമായി ലയിപ്പിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നത് ചിത്രസന്നിവേശപരമായി ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. 'നഷ്ടവസന്തത്തിന്റെ തപ്തനിശ്വാസമായി' വരുന്ന റീനയുടെ പ്രണയത്തിന് *ഡിസോൾവുകൾ* പരഭാഗശോഭ പകരുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. അതായത് മുൻപരിചിതമായ ശൈലിയിൽത്തന്നെ *ഡിസോൾവു*കളുപയോഗിക്കുമ്പോഴും അതിനെ ആഖ്യാനയുക്തമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഇവിടത്തെ പ്രത്യേകത.

ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ അധികമൊന്നും സ്വീകരിക്കാത്ത ജോർജ് പക്ഷെ സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ സിനിമയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിൽ ഇവയുടെ വൈവിധ്യമേറിയ പ്രയോഗങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ലേഖയുടെ നാലുവർഷത്തെ കോടമ്പാക്കംജീവിതത്തെ നാല് ഖണ്ഡങ്ങളിലായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മിക്ക ഖണ്ഡങ്ങളിലും അവളുടെ അവസ്ഥാമാറ്റങ്ങളുടെ മൊണ്ടാഷ് ശ്രേണികൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെയുള്ള *ജംപ്കട്ടു*കളുടെയും *ഡിസോൾവു*കളുടെയെല്ലാം വൈവിധ്യം ഓരോ മൊണ്ടാഷിനെയും സ്വഭാവത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നു.

സിനിമയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടെ പ്രേംസാഗറിന്റെ രക്ഷാകർത്തൃത്വത്തിൽ ലേഖയ്ക്ക് അവസരമേറുന്നതും അതിനനുസരിച്ച് അവളുടെ ജീവിതസൗകര്യങ്ങൾ വർദ്ധിക്കുന്നതുമെല്ലാം ജംപ്കട്ടുകളിലൂടെയും മറ്റും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. തറയിലിരുന്ന് പണമെണ്ണുന്ന വിശാലാക്ഷിയുടെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് കട്ടിലിലിരുന്ന് പണമെണ്ണുന്ന വിശാലാക്ഷിയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോൾ കട്ടിലും വിരിപ്പും കസേരയും ഫർണീച്ചറുകളുമെല്ലാം മാറി കുറച്ചുകൂടി സൗകര്യപ്രദമായ മുറിയിലാണവരുടെയിരിപ്പെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. തുടർന്ന് നിറംകെട്ട് ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന മുറിയുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കും വർണാഭമായ പരവതാനികളും തിരശ്ശീലകളും കൊണ്ടലങ്കരിച്ച, നന്നായി പെയിന്റ്ചെയ്ത അതേമുറിയുടെ അതേ അകലത്തിലുള്ള ദൃശ്യത്തിലേക്കും മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു. തൊട്ടടുത്തുതന്നെ കിടക്കയും കട്ടിലും ചുവന്ന വർണത്തിലുള്ള അലങ്കാരവിളക്കും ടെലിഫോണുമെല്ലാമായി ആഢംബരത്തിന്റെ പ്രോപ്പുകൾക്കിടയിൽ ചെറുകസേരയിലിരുന്ന് മുടിചീ

കിയൊതുക്കുന്ന ലേഖയെക്കാണാം. അതിൽനിന്ന് തീന്മേശയും ഹാളിലെ ഫർണീച്ചറുകളുമെല്ലാം മാറുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കും വീടിനുമുന്നിലൊരു കാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കുമെല്ലാം വളരെ പെട്ടെന്ന് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പശ്ചാത്തലവിവരങ്ങളെ മാത്രം മാറ്റിക്കൊണ്ടും ക്യാമറ ഒരേ നിലയിൽനിന്നുനിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടും 30 ഡിഗ്രി നിയമം ലംഘിച്ചുകൊണ്ടുമെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുന്ന, 15 സെക്കന്റിൽ 12 മുറിയലുകളുള്ള ജംപ്കട്ട് മൊണ്ടാഷുകൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതനിലവാരത്തിന്റെ മാറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 28).

ചടുലമായി മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴും മൊണ്ടാഷുകളിലെ സൂക്ഷ്മമായ ചില ദൃശ്യവിവരങ്ങൾ സവിശേഷമായ ചിഹ്നസംഹിതകളായി ആഖ്യാനത്തിലിടപെടുന്നു. ലേഖയുടെ കുടുംബത്തിലെ ഓരോ വ്യക്തിയും ആനന്ദം കണ്ടെത്തുന്ന വ്യവഹാരങ്ങൾ തന്നെയാണ് മൊണ്ടാഷുകളിൽക്കാണാനാകുക. പണമെണ്ണുന്ന വിശാലാക്ഷിയും ജോലിയ്ക്കുപോകാതെ അലസമായി ഭക്ഷിക്കുന്ന അച്ഛനുമാണ് ദൃശ്യങ്ങളിലുള്ളത്. വിശാലാക്ഷിയും ലേഖയുമുൾപ്പെട്ട മൊണ്ടാഷുകളിൽ മുറിയുടെ ഘടനയിലും അവിടെയുള്ള വസ്തുവകകളിലുമെല്ലാം കാര്യമായി വ്യത്യാസം വരുമ്പോഴും ഒരു പ്രോപ്പുമാത്രം സവിശേഷ ശ്രദ്ധകാർഷിച്ചുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കുന്നതും കാണാം. ആദ്യദൃശ്യത്തിൽ ചുമരിലെ റാക്കിലും രണ്ടാമത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ ഫർണീച്ചറിന് മുകളിലും ലേഖയുടെ മുറിയിൽ ടേബിളിന് മുകളിലുമിരിക്കുന്ന റേഡിയോയാണത്. സിനിമയിലെത്തിപ്പെടുന്നതിനുമുമ്പ് കോടമ്പാക്കംതെരുവിൽ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയായിരുന്ന ലേഖയെ ദല്ലാളായ രാമയ്യൻ ഒരു ഉപഭോക്താവിനടുക്കലേക്ക് എത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അന്ന് അയാളുടെ മുറിയിൽ പാടിക്കൊണ്ടിരുന്ന റേഡിയോയാണത്. അയാൾ സമ്മാനിച്ചതെന്ന് ഊഹിക്കാനാകുംവിധത്തിൽ അന്ന് വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്ന ലേഖയുടെ കയ്യിൽ അത് കാണാം. ഇത്തരമൊരു സന്ദർഭം മുന്നേ വന്നുപോയതിനാൽ സൗകര്യങ്ങളേറിയിട്ടും മാറാതെ തുടരുന്ന റേഡിയോയുടെ സാന്നിധ്യം ചിഹ്നമാനങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. എല്ലാം മാറുമ്പോഴും ലേഖ ലൈംഗികത്തൊഴിലുപേക്ഷിച്ചിട്ടില്ലെന്ന ധ്വനിയെ ആ റേഡിയോയുടെ ആവർത്തനം പരോക്ഷമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മുമ്പ് പറഞ്ഞ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങൾ കഴിഞ്ഞയുടൻ ലേഖയെ സിനിമയിൽക്കണ്ട് മോഹിച്ചുവന്നവരുടെ അടുക്കലേക്കൊന്ന് വരണമെന്ന് രാമയ്യൻ അപേക്ഷിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത് ഈ വ്യാഖ്യാനത്തെ പിൻതാങ്ങുന്നുമുണ്ട്. സുരേഷ്ബാബുവും അയാളുടെ സിനിമയും നൽകിയ ആത്മവിശ്വാസത്തിൽ ദല്ലാളായ രാമയ്യനോടും ലൈംഗികത്തൊഴിലിനോടുംതന്നെ വിടപറയുന്ന ലേഖയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുശേഷം പിന്നീട് ആ റേഡിയോ ദൃശ്യങ്ങളിലൊരിടത്തും കാണാനാകുന്നില്ലെന്നത് അതിന്റെ ബിംബാത്മകമായ നിലനിൽപ്പിന് അടിവരയിടുന്നു.

സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ ദേശീയ അവാർഡ് കരസ്ഥമാക്കുന്ന ലേഖയ്ക്ക് സിനിമയിൽ അവസരമേറുന്നതും അതിനനുസരിച്ച് അവളുടെ താരമൂല്യമുയരുന്നതുമെല്ലാം കാണിക്കുന്ന ഒരു മൊണ്ടാഷ് രംഗം നാലാംഖണ്ഡത്തിലുണ്ട്. ലേഖയുടെ അഭിനയമുഹൂർത്തങ്ങൾക്കൊപ്പം വിശാലാക്ഷി പണമെണ്ണുന്നതിന്റെയും പണം സൂക്ഷിച്ചുവെയ്ക്കുന്നതിന്റെയുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ ലയിപ്പിച്ചുചേർക്കുകയാണിവിടെ (വീഡിയോ 7. 29). മുമ്പത്തെ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളെ

പ്പോലെ വേഗത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന ജംപ്കട്ടുകളായല്ല മറിച്ച് അൽപ്പസമയം തങ്ങി മറ്റൊരു ദൃശ്യത്തിലേക്കലിഞ്ഞുചേരുന്ന വിധത്തിലാണ് അതിനെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഒരുമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള മൊണ്ടാഷ് സീക്വൻസിൽ 12 മുറിയലുകൾ മാത്രമാണുള്ളതെന്ന് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മുമ്പ് കണ്ട മൊണ്ടാഷിൽനിന്ന് ഈ മൊണ്ടാഷിനുള്ള ദൈർഘ്യപരമായ വ്യത്യാസംകൂടി വ്യക്തമാകുന്നു. ലേഖ വിവിധ ജനുസ്സുകളിലുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങളിലാണ് അഭിനയിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയുടെ അപനിഗൂഢവത്കരണംകൂടി ഉദ്ദേശിക്കുന്നതിനാൽ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവ്യത്യാസം ഔചിത്യപൂർണമാകുന്നു. മാത്രമല്ല വിജയശ്രീയുമായുള്ള ചിഹ്നബന്ധത്തെ വായിച്ചെടുക്കാൻകൂടി ഈ മൊണ്ടാഷ് ഉപകരിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ട് മൊണ്ടാഷുകളിലും വിശാലാക്ഷിയെ പണമെണ്ണിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിധത്തിൽത്തന്നെയാണ് കാണിക്കുന്നതെന്നത് അവരുടെ പാത്രചിത്രണത്തെ അർത്ഥവത്താക്കുന്നുമുണ്ട്.

സുരേഷ്ബാബുവും ലേഖയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വാർത്ത സിനിമാമേഖലയിൽ അതിവേഗം പടരുന്നതിനെയും മൊണ്ടാഷ് രംഗത്തിലാണാവിഷ്കരിക്കുന്നത്. വിവിധ വർണങ്ങളിലുള്ള ഫോണുകളിൽ ഡയൽ ചെയ്യുന്ന പുരുഷന്മാരുടെയും സ്ത്രീകളുടെയും കൈകളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളെയും ഫോണിലൂടെ വാർത്തകൾ പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന സിനിമാപ്രവർത്തകരുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളെയുമെല്ലാം സാമാന്യം ദൈർഘ്യത്തിൽത്തന്നെ ഡിസോൾവ് ചെയ്യുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7. 30). ചലച്ചിത്രത്തിൽ അതുവരെ വന്നുപോയ സിനിമാബന്ധിതരായ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം അതുവരെ ആഖ്യാനം ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്ന ബാഹ്യാഖ്യാതാവായ സംവിധായകന്റെയും രൂപം അവിടെത്തെളിയുന്നു. ജോർജിന്റെ ഈ കാമിയോ പ്രത്യക്ഷീകരണം ഒരർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അതിമാധ്യമികതയെ വീണ്ടും ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ഥലത്തുടർച്ചയില്ലാത്ത സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സമീപദൃശ്യങ്ങളെ അധികമൊന്നും സ്വീകരിക്കാത്ത ചിത്രത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സമീപസ്ഥമായ ഇടപെടലിനെക്കൂടി ഇത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ലേഖയുടെ ജീവിതത്തിലെ അവസ്ഥാമാറ്റങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനായി സ്വീകരിക്കുന്ന *ജംപ്കട്ടുകളും ഡിസോൾവു*കളുമെല്ലാം പലപ്പോഴും ദൃശ്യപരമായ ഇടർച്ചയുണ്ടാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനപരമായൊരു തുടർച്ചയിലേക്ക് കൊരുക്കപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയെ മറനീക്കി കാണിക്കുമ്പോഴും എഡിറ്റിംഗിന്റെ നിഗൂഢത അതേപടി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് കഥയുടെ ഒഴുക്കിനെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സുഗമമാക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് മറ്റൊരു വസ്തുത. അതിനായി ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെ ഏറെ ആശ്രയിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളിലൂടെയല്ലാതെ കാലസൂചികാദൃശ്യങ്ങളെ ഇടചേർത്തുകൊണ്ടും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടുമെല്ലാം കാലത്തിന്റെ കടന്നുപോക്കിനെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* നിഷ ഒളിച്ചോടിപ്പോകുന്നതുവഴി വീട്ടിലുണ്ടാകുന്ന രണ്ടരമണിക്കൂർ നീളുന്ന സംഘർഷത്തെ ഘടികാരദൃശ്യങ്ങൾ ഇടചേർ

ത്താണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പൂർണരൂപത്തിൽ ചുമരിൽപ്പതിച്ചിരിക്കുന്ന ഘടികാരത്തിൽ സമയം 6.45 എന്ന് തെളിയുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്നാണിത് തുടങ്ങുന്നത്. തുടർന്ന് വീട്ടുകാരുടെ അന്വേഷണങ്ങളുടെയും ആവലാതികളുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് 7.10 ന് മധ്യദൂരത്തിലും 7.30 ന് മധ്യദൃശ്യത്തിലും 8.30 ന് മധ്യസമീപത്തിലും 9.15 ന് സമീപദൃശ്യത്തിലുമെല്ലാം ഘടികാരദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുചേരുന്നു (വീഡിയോ 7. 31). സമയം കടന്നുപോകുന്തോറും വീട്ടിൽ വിങ്ങുന്ന സംഘർഷത്തിനനുസരിച്ച് സമയസൂചികയായ ഘടികാരത്തിന്റെ വലിപ്പത്തിലും വ്യത്യാസം വരുത്തുന്നു. കാലത്തിന്റെ കടന്നുപോക്കിനെയും അതുവഴി ഉടലെടുക്കുന്ന ഉദ്വേഗത്തെയും ചിത്രസന്നിവേശപരമായ പുതുമയോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. അതായത് കാലത്തിന്റെ അടുപ്പം ഉദ്വേഗം കൂട്ടുകയാണെന്നർത്ഥം.

ഇങ്ങനെ രംഗമാറ്റങ്ങൾക്കും കാലമാറ്റങ്ങൾക്കും അവസ്ഥാമാറ്റങ്ങൾക്കുമെല്ലാമായി സുലഭമായുപയോഗിക്കുന്ന *ഫെയ്ഡ്, ഡിസോൾവ്* പോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളെ അധികമൊന്നും സ്വീകരിക്കാതെയും വിരളമായെങ്കിലും സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ അവയെ ആഖ്യാനയുക്തമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കാനും പുതിയ പുതിയ സംക്രമണ മാർഗങ്ങൾ കണ്ടെത്താനുമെല്ലാം ജോർജ് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

7.2.2.1. മങ്ങിത്തെളിയുന്ന ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങൾ

ലളിതമായ *കട്ടു*കളോ *കട്ടു*കളുടെ രീതിഭേദങ്ങളോ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളേറെ പിൻതുടരുന്നത്. എങ്കിലും സ്ഥലകാലമാറ്റങ്ങൾക്കായി അവ്യക്തമായൊരു ദൃശ്യം ക്രമേണ വ്യക്തമായി വരുന്ന *ഔട്ട് ഓഫ് ഫോക്കസ്* സങ്കേതം പോലുള്ളവയെ ആദ്യകാലചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ ഏറെയൊന്നും ഉപയോഗിക്കാത്ത *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ മോഹനും സുമിത്രയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സംശയിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ സങ്കൽപ്പചിന്തയെ ഈ മട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഗോപിയുടെ സമീപത്തിലേക്കടുത്തുകൊണ്ട് അയാൾ ചിന്തിക്കാനൊരുങ്ങുന്നുവെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുകയും പൂർണമായും അവ്യക്തമായ ഒരു മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ക്രമേണ മോഹനും സുമിത്രയും പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് പരസ്പരം വാരിപ്പുണരുന്ന ചിത്രം പതിയെപ്പതിയെ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ദൃശ്യത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (വീഡിയോ 7. 32) ഗോപിയുടെ സ്വപ്നമോ ഓർമയോ അല്ല മറിച്ച് സങ്കൽപ്പവിചാരമാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കാനാണ് അതുവരെ പിൻതുടർന്ന രീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായതും സവിശേഷമായതുമായ ഈ അവ്യക്തദൃശ്യപരിചരണം സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതായത് ഓർമയിൽനിന്നും സ്വപ്നത്തിൽനിന്നും സങ്കൽപ്പവിചാരത്തെ മാധ്യമികമായിത്തന്നെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി നിർത്തുകയാണെന്ന് പറയാം. അവ്യക്തമോ തെളിഞ്ഞുകാണാത്തതോ ആയ ഒന്നിനെ ഗോപി ഉരുവപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണവിടെയെന്ന് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ഈ സന്ദർഭത്തിലെ അവ്യക്തദൃശ്യത്തിന് ചിഹ്നമാനമേറുന്നുണ്ട്.

അവ്യക്തമായ ഓർമകൾ തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്നുവെന്ന അർത്ഥത്തിലും ഇവ ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ അബോധാഖ്യാനമാ

രംഭിക്കുന്നത് ഈ വിധമാണ്. ഗോപിയുടെയും തന്റെയും പ്രണയകാലം കമലം ഓർത്തുതുടങ്ങുന്നിടത്തും ഇത്തരമൊരു ദൃശ്യപരിചരണമാണുള്ളത്. ചിന്തിച്ചു കൊണ്ടുനിൽക്കുന്ന കമലത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലത്തിലുള്ള സമീപദൃശ്യ ങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ആളുകൾ ചലിക്കുന്ന അവ്യക്തമായ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾ ഇടക ലരുകയും അതിൽ നിന്ന് ക്രമേണ ഗോപിയുടെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും മുഖങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരികയും ചെയ്യുന്നു (വീഡിയോ 7. 33). വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് നടന്നുക ഴിഞ്ഞ മങ്ങിയ ഓർമകളെയാണ് കമലം ഓർത്തെടുക്കുന്നത് എന്ന ആശയത്തെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ പിൻപറ്റുന്ന വിധത്തിലാണ് ഈ സങ്കേതപരിചരണം. കമലത്തിന്റെ ഓർമയിൽനിന്ന് ഗോപി ഏറെക്കുറെ പിൻവാങ്ങിയിരുന്നുവെന്നും ഗോപിയ്ക്ക് സമാനമായ ഒരു തികട്ടൽ കമലത്തിന്റെ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാ യിരിക്കാനിടയില്ലെന്നുമെല്ലാം പൊടുന്നനെ തെളിയുന്നതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പതിയെപ്പതിയെയുള്ള ഈ തെളിയൽ, തെളിയലിലെ കാലതാമസം, ഉറപ്പിക്കുന്നു ണ്ട്.

ഓർമഖണ്ഡങ്ങളിലേക്കും വർത്തമാനഖണ്ഡങ്ങളിലേക്കും മാറിമാറി സഞ്ചരിക്കുന്ന *ഉൾക്കടലി*ന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഭൂത-വർത്തമാനദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചു ചേർക്കുന്നതിനായി പലവിധമായ സങ്കേതോപാധികൾ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും *ഔട്ട് ഓഫ് ഫോക്കസ്* സങ്കേതത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യമാറ്റം സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നു. അവിടെ കിടക്കയിൽ കിടക്കുന്ന യുവാവായ രാഹുലൻ മേശമേലിരിക്കുന്ന ചായഗ്ലാസ് നോക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഭൂത കാലത്തിൽ അതേസ്ഥലത്തുവെച്ച ചായഗ്ലാസിലേക്ക് കൗമാരക്കാരനായ രാഹുലൻ നോക്കിക്കിടക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു. വർത്തമാനം മങ്ങി ഭൂതം തെളിയുന്നതും ഭൂതം മങ്ങി വർത്തമാനം തെളിയുന്നതും കാണിച്ചുകൊണ്ട് കാല മാറ്റത്തെ ഇടർച്ചയോടെതന്നെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. രണ്ട് കാലങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെ റാക്ക് ഫോക്കസ് ദൃശ്യങ്ങളെന്നപോലെയാണ് ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത്. ഒരേ അകലത്തിലും കോണിലുമുള്ള രണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളാണ് ചേരുന്നത് എന്നതിനാൽ 30 ഡിഗ്രി നിയമം അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടുള്ള *ജംപ്ക ട്ടി*ന്റെ അനുഭവം ഇത് നൽകുന്നുമുണ്ട്. തുന്നലറിയിക്കാതെയല്ല തുന്നലറിയിച്ചു കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഇവിടെ കാലമാറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഭൂതകാലദൃശ്യ ങ്ങളിലൂടെമാത്രം തെളിഞ്ഞുവരുന്ന രാഹുലന്റെ ആദ്യപ്രണയം അതുകൊണ്ടു തന്നെ തുടർച്ചയുടെയും ഇടർച്ചയുടെയുമെല്ലാം ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതികളിലൂടെ വൈവിധ്യപൂർണമാകുന്നു.

ഓർമകളോ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളോ സ്വപ്നങ്ങളോ എല്ലാം പിന്നീടും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവിടെ യൊന്നും ഈ അർത്ഥത്തിൽ *ഔട്ട് ഓഫ് ഫോക്കസ്* ദൃശ്യങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകാണു ന്നില്ല. മുന്നറിയിപ്പില്ലാതെ വരുന്ന മുറിയലുകളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതിനാലാ കണം ഇത്തരം മങ്ങിമായലുകളും മങ്ങിത്തെളിയലുകളുമൊന്നും കാലത്തിന്റെ ഇട നിലകളായി ഏറെ ആവർത്തിക്കാത്തത്. അവിടെ സ്ഥലകാലമാറ്റങ്ങൾക്കായി ലളി തമായ *കട്ടു*കളെയോ *കട്ടു*കളുടെതന്നെ രീതിഭേദങ്ങളെയോ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട്

എഡിറ്റിംഗിന്റെ മറ്റു സൂക്ഷ്മക്രമീകരണങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്ര കാരൻ.

7.2.3. ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗതാളങ്ങൾ

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ദൈർഘ്യത്തിന് പുറമേ ഓരോ രംഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവും ദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രത്യേകമായ ദൈർഘ്യവുമെല്ലാം ആഖ്യാനപാഠത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. കഥാസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്നതിലും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗത്തെ സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ട് ആസ്വാദ്യതയിൽ ഇടപെടുന്നതിലുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളുടെയും രംഗങ്ങളുടെയും ദൈർഘ്യവ്യത്യാസങ്ങൾക്കും പങ്കുണ്ട്. ചിത്രീകരണത്തിലും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലും പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മതകളാണ് ഇതിന് നിദാനമാകുന്നത്.

സ്വപ്നാടനത്തിൽ താരതമ്യേന മന്ദമായ ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഗതിവേഗത്തിൽ മന്ദത വരുത്തുന്നു. ഗോപിയുടെയും സുമിത്രയുടെയും കലഹങ്ങളിൽപ്പോലും അവരുടെ ഭാവപ്രതികരണങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മതകളിലേക്ക് അതിവേഗം മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന നാടകീയമായ ദൃശ്യമുറിയലുകൾ ഏറെ കാണാനാകില്ല. ക്യാമറ നിശ്ചലമായോ അവരുടെ വൈകാരികവേഗത്തിനനുസരിച്ച് ചലിച്ചോ ശരീരത്തിന്റെ ചടുലമായ ചലനഭാഷയെ മധ്യദൂരങ്ങളിലൂടെ ഒപ്പിയെടുത്തോ എല്ലാമാണ് സംഘർഷം നിലനിർത്തുന്നത്. എങ്കിലും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ച് ചടുലമുറിയലുകളെ വിരളമായെങ്കിലും സ്വീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ബോധാബോധത്തിന്റെ കുഴമറിച്ചിലുകളവതരിപ്പിക്കേണ്ടിടത്താണ് ഇത്തരം ചിത്രസന്നിവേശരീതി പ്രകടമായി കടന്നുവരുന്നത്. ഗോപിയുടെ അബോധവിവരണത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ പൊടുന്നനെ വന്നുപോകുന്ന സുമിത്രയുടെയും അമ്മയുടെയും *കട്ട് എവേ* ദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. ഡോക്ടർമാർ ചോദ്യങ്ങളിലൂടെ ഗോപിയുടെ ഓർമയിലേക്ക് കടന്നുതുടങ്ങുന്ന ഭാഗത്താണിത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അവ വർത്തമാനത്തിലേക്ക് പെട്ടെന്ന് ഇടമുറിച്ച് കയറിയിറങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഗോപിയുടെ ജോലിയെന്താണെന്ന് ചോദിക്കുന്ന ഡോക്ടറുടെയും അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഗോപിയുടെയും ദൃശ്യത്തെത്തുടർന്ന് മേശപ്പുറത്തുള്ള ഒരു സ്റ്റെതസ്കോപ്പിന്റെ ദൃശ്യം *ഔട്ട് ഓഫ് ഫോക്കസിൽ*നിന്ന് തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചേർക്കുന്നു. ആ ദൃശ്യത്തെത്തുടർന്ന് താനൊരു ഡോക്ടറാണെന്ന് ഗോപി അബോധത്തിൽ മറുപടി പറയുന്നത് ചേർക്കുന്നു. വീടെവിടെയാണെന്ന ഡോക്ടറുടെ ചോദ്യത്തിന് വീടിന് മുന്നിൽ കാത്തിരിക്കുന്ന അമ്മയുടെ ദൃശ്യത്തെച്ചേർക്കുകയും തുടർന്ന് തിരുവനന്തപുരത്തിനടുത്താണെന്ന ഗോപിയുടെ മറുപടിയെച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവാഹം കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലേ എന്ന ഡോക്ടറുടെ ചോദ്യത്തിനാകട്ടെ, ബെഡ് ഷീറ്റ് ചുറ്റിയുടുത്തു നിൽക്കുന്ന സുമിത്ര ഗോപിയോട് ആക്രോശിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെയാണ് ചേർക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ ഭാഗത്ത് മുമ്പുകണ്ടവിധം ഗോപിയുടെ വാക്കാലുള്ള മറുപടി ഉടനടി വരുന്നില്ല. മറിച്ച് ഓർമിക്കാനിഷ്ടമില്ലാത്തവിധം ഒട്ടൊരു അസ്വസ്ഥതയോടെ നിശ്ശബ്ദനായി തലതിരിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ ദൃശ്യത്തെയാണ് ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ഡോക്ടറുടെ പ്രേരണയാൽ ഗോപി വിവാഹം കഴിഞ്ഞ കാര്യവും മറ്റും പറഞ്ഞുതുടങ്ങുകയും ആഖ്യാനം ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് ദൈർഘ്യത്തോടെ

വികസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (വീഡിയോ 7. 34). ഭാര്യയും അമ്മയുമായുള്ള അയാളുടെ ബന്ധനിലയെ ആദ്യമേ ചെറുദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷംമാത്രമാണ് ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നത്. കാത്തിരിക്കുന്ന അമ്മയും ആക്രോശിക്കുന്ന സുമിത്രയുമാണ് അയാളുടെ അബോധത്തിൽ വേരാഴ്ത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ കാര്യകാരണങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിൽ കാണാനിരിക്കുന്നത്. അതായത് ഈ ചെറുഖണ്ഡങ്ങളെയാണ് ഗോപി പിന്നീട് വികസിപ്പിച്ച് പൂർത്തീകരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. അങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉടനടി വന്നുപോകുന്ന, വേഗത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന ചെറുദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഘടനാപരവും പ്രമേയപരവുമായ പ്രാധാന്യം നൽകുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനകത്തുവരുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലും ചടുലവേഗങ്ങളും അവയ്ക്കൊരു ക്രമബദ്ധതയും ദീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മന്ദമായി ചലിച്ചുകൊണ്ടോ നിശ്ചലമായിരുന്നുകൊണ്ടോ ഗോപിയുടെ ചലനത്തെ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ഗോപിയുടെ ഭീതി വർധിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് ചടുലമായി അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്കും വർത്തമാനത്തിലേക്കും മുറിഞ്ഞുമാറി പിരിമുറുക്കത്തിന്റെ ക്രമബദ്ധതയനുഭവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യവിന്യാസക്രമമാണ് ആഖ്യാനത്തിലുള്ളത്. ഗോപിയുടെ ഭീതിയേറിയ നോട്ടത്തിനൊപ്പിച്ച് മൃതശീരങ്ങളുടെ മുഖങ്ങളിൽ ഇരുളും വെളിച്ചവും കലർത്തി മുറിഞ്ഞുമാറുന്നതും മോർച്ചറിയുടെ ചില്ലുവാതിൽ തട്ടിയുള്ള ഗോപിയുടെ വീഴ്ചയും വർത്തമാനത്തിലെ കട്ടിലിൽനിന്നുള്ള അയാളുടെ വീഴ്ചയും അതിവേഗത്തിൽ ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡം ഉദാഹരിക്കാം. ഇരുട്ടിലാണ്ട കടൽക്കരയുടെ പരിസരത്തിൽ കറുത്ത ഗൗണണിഞ്ഞ് വരുന്ന മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇടവിട്ടിടവിട്ട് മുറിച്ച് കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപിയുടെ ഭീതിയെ ദൃശ്യപരമായി അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ അവസാനസ്വപ്നഖണ്ഡം മറ്റൊരുദാഹരണം (വീഡിയോ 7. 35). ദൃശ്യദൈർഘ്യങ്ങളിൽ വരുത്തുന്ന ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ രംഗത്തിന്റെ ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറ്റക്കുറച്ചിലും ക്യാമറാചലനത്തിന്റെയും കഥാപാത്രചലനത്തിന്റെയും രീതിഭേദങ്ങളുമെല്ലാം ഇവിടെ നിർണായകമാകുന്നു.

പൂർണമായും മറ്റൊരാളായി മാറിയ ഗോപി സ്വബോധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുമ്പോഴും അതിവേഗമുറിയലുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഗോപിയുൾപ്പെട്ട ഒരു കോളേജ് ഫോട്ടോ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപിയെ ബോധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരാൻ ഡോക്ടർമാർ ശ്രമിക്കുന്നു. ഗോപിയുടെ സൂക്ഷ്മനോട്ടത്തിനനുസരിച്ച് നിശ്ചലദൃശ്യം ചലിച്ചുതുടങ്ങുകയും ഭൂതകാലത്തിൽ ഫോട്ടോയ്ക്കായി പോസുചെയ്യുന്ന മെഡിക്കൽ വിദ്യാർത്ഥികളിലേക്ക് ദൃശ്യം മുറിയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗോപിയുടെ പരതലിനെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെ വിദ്യാർത്ഥികൾക്കിടയിൽ നിൽക്കുന്ന കമലത്തെയും ഗോപിയെയും ക്യാമറ കാണിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തിലെ ഛായാഗ്രാഹകൻ ക്യാമറയുടെ അടപ്പ് (Cap) തുറക്കുന്നതോടെ പൊടുന്നനെ വർത്തമാനത്തിലെ ഗോപിയുടെ കണ്ണിന്റെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലേക്കും പരിചിതരായ കഥാപാത്രമുഖങ്ങളുടെ മിന്നിമായലിലേക്കും ദൃശ്യങ്ങൾ സഞ്ചരിക്കുകയാണ്. ഉച്ചത്തിൽ നിലവിളിച്ചു

കൊണ്ട് ബോധത്തിലെത്തുന്ന ഗോപിയെ അതിവേഗത്തിലുള്ള സൂംബാക്കിലൂടെയാണ് കാണിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 7. 36). മറ മാറ്റിയ ക്യാമറക്കണ്ണിന്റെയും ഓർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ കണ്ണിന്റെയും അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ അടുത്തടുത്തുവെച്ചുകൊണ്ട് സന്ദർഭത്തെ അതിമാധ്യമികതയിലേക്ക് വളർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതുവരെ ഇരുട്ടിലായിരുന്ന ക്യാമറ പോലെതന്നെയാണ് മുഖങ്ങളെല്ലാം മങ്ങിമാഞ്ഞ് മറവിയിലാണ്ടിരിക്കുന്ന ഗോപിയുടെ മനസ്സുമെന്ന സാദൃശ്യപ്പെടുത്തലാണത്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ അതിവേഗമുറിയലുകൾ താരതമ്യേന കുറഞ്ഞിരിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടനത്തിൽ* ഗോപിയുടെ അബോധത്തിലേക്ക് കടക്കുന്ന ഘട്ടത്തിലും പരമേശ്വരനിൽനിന്ന് ഗോപിയെന്ന സ്വബോധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്ന ഘട്ടത്തിലും അതിവേഗമുറിയലുകൾക്ക് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യം ഘടനാപരവും അധികാർത്ഥപരവുമാണെന്ന് വിലയിരുത്താനാകും.

ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകതയെ ഏറെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ ചിത്രമാണ് *ഉൾക്കടൽ*. അതിദ്രുതമുള്ള മുറിഞ്ഞുമാറലുകൾ ചിത്രത്തിൽ താരതമ്യേന കുറവാണ്. സംഭാഷണരംഗങ്ങൾപോലും അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയാതെ റീഫ്രെയിം ചെയ്ത് വികസിപ്പിക്കുകയോ കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതാണ് മിക്കപ്പോഴും കാണാനാകുക. ക്യാമറയിൽവെച്ചുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിനാണ് ചിത്രത്തിൽ മുൻതൂക്കമെന്നർത്ഥം. ഡേവിസും രാഹുലനും സംസാരിച്ചുനടന്നുവരുന്ന ദൈർഘ്യമേറിയ ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലൂടെ നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള റീനയെ സംഗീതവ്യതിയാനമില്ലാതെ, സമീപ-മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞ് ശ്രദ്ധയാകർഷിപ്പിക്കാതെ, ഒട്ടൊരു സ്വാഭാവികതയോടുകൂടി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം (വീഡിയോ 7. 37). മുറിയാത്ത ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഭൂതവർത്തമാനങ്ങളെ ഇടകലർത്തുന്ന വൈദഗ്ധ്യത്തെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചത് മറ്റൊരുദാഹരണം. ഡേവിസിന്റെ മരണദൃശ്യത്തിലാണ് ദ്രുതമുറിയലുകൾ അൽപ്പമെങ്കിലും കാണാനാകുക. അവിടെ ഡേവിസിന്റെ മൃതശരീരത്തിനരികിലിരിക്കുന്നവരുടെ വൈകാരികപ്രതികരണങ്ങളെ ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുമ്പോൾ താരതമ്യേന വേഗതയേറിയ *കട്ടുകൾ* സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള മന്ദഗതിവേഗത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു ദ്രുതവിന്യാസമാണിവിടെ കാണാനാകുകയെങ്കിലും ദൃശ്യങ്ങൾ മിന്നിമറയുന്ന മട്ടിലുള്ള ചിത്രസന്നിവേശമല്ല ഇവിടെ എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു.

ഡേവിസിന്റെ മരണശേഷം റീനയുടെ വീട്ടിൽ തളംകെട്ടിക്കിടക്കുന്ന വിഷാദത്തെ ദൈർഘ്യമേറിയ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലൂടെ പകർത്തുന്നത് നോക്കുക. ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന റീനയെയും അവളുടെ അച്ഛൻ ജെയിംസിനെയും ജെയിംസിന് വീശിക്കൊടുത്തുകൊണ്ടടുത്തിരിക്കുന്ന സഹോദരിയെയും ഇരുളും വെളിച്ചവുമിടകലർന്ന മധ്യദൃശ്യത്തിൽക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് പിൻവലിയുന്ന ക്യാമറ മറ്റൊരു മുറിയിലെ ഇരുട്ടിലിരിക്കുന്ന രാഹുലനെയും അലക്സിനെയും സൂസന്നയെയും മുറിയാതെ പകർത്തുന്നു. അലക്സിന്റെയും രാഹുലന്റെയും സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിച്ച് ഏറെ നേരം മുറിയാതെ തുടരുന്ന ദൃശ്യം വീട്ടുകാരോട് യാത്ര പറഞ്ഞിറങ്ങുന്ന അലക്സിനെയും അയാൾക്ക് പുറകിലായി ഇറങ്ങുന്ന സൂസന്നയെയും കാണിച്ചാണ്

ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന് വിരാമമിടുന്നത്. ത്രിതലവ്യക്തതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് ഏകദേശം ഒന്നര മിനിറ്റോളം ക്യാമറ ഇടത്തുടർച്ചയോടുകൂടി രംഗത്തെ മുറിയാതെ പകർത്തുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7. 38). ഇതിനെത്തുടർന്നുള്ള രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും വൈകാരികഭാഷണങ്ങളെയും ഇരുളും വെളിച്ചവും വൈരുദ്ധ്യത്തിലാക്കി, ഒരുമിനിറ്റോളം മുറിയാതെ പകർത്തുന്നു. അതായത് ഡേവിസിന്റെ മരണംതീർത്ത വിഷാദത്തെ മന്ദമായ ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെയും മുറിഞ്ഞുമാറാത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലൂടെയുമെല്ലാം ചിത്രസന്നിവേശപരമായിത്തന്നെ വൈകാരികതീവ്രമാക്കുകയാണ്.

വിഷാദാന്തരീക്ഷത്തെ മാത്രമല്ല ശാന്തവും സന്തുഷ്ടവുമായ സന്ദർഭങ്ങളെയും ഈ വിധംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കവിതകളായി കോർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന, വ്യത്യസ്ത വൈകാരികതകളിലുള്ള നാല് ഗാനങ്ങളിലും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം ഉദാഹരണം. ഇങ്ങനെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങളിലാകട്ടെ, വൈകാരികവിക്ഷോഭങ്ങളിലാകട്ടെ, ദൃശ്യവേഗങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ട് ഇട(Space)ത്തിലുള്ള തുടർച്ചയായ ഒഴുക്കിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയ്ക്കും മന്ദമായ ക്യാമറാചലനങ്ങൾക്കുമെല്ലാമാണ് *ഉൾക്കടലിൽ* പ്രാമുഖ്യം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ *ഉൾക്കടലി*ന്റെ ആഖ്യാനവേഗം മറ്റു ചിത്രങ്ങളെയപേക്ഷിച്ച് താരതമ്യേന മന്ദമായിട്ടാണുതാനും. ഇത്തരമൊരു *മിസ് എൻ സീൻ* സൗന്ദര്യചിന്തയുടെ പ്രയോഗവത്കരണത്താൽക്കൂടിയാണ് *ഉൾക്കടൽ* ഒരു മുഴുനീള കാൽപ്പനികാഖ്യാനമായി വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നത്.

*കോലങ്ങളി*ലും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കാണാം. ഏലിയാമ്മയുടെ മകൾ ലീലയുടെ ഗർഭമലസിപ്പിച്ച കഥ ചാക്കോ നാട്ടുകാരോട് വിവരിക്കുമ്പോൾ മുറിഞ്ഞ് മുറിഞ്ഞല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആകാംക്ഷയെ, വെളിപ്പെടുത്തുംവിധം ഓരോ മുഖങ്ങളിലേക്കും തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചുപകർത്തി ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. പരമുവും കുട്ടിശങ്കരൻ നായരും തമ്മിലുള്ള കവലത്തല്ലിന്റെ സ്വാഭാവികത നാടകീയമായ മുറിയലുകളിലൂടെയല്ലാതെ ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ക്യാമറയുടെയും വ്യതിരിക്തമായ ചലനങ്ങളിലൂടെയും നിലനിർത്തുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. കല്ലുവണ്ടി മറിഞ്ഞ് പത്രോസിനെന്തോ പറ്റിയെന്ന് ഒരു നാട്ടുകാരൻ വേലിക്കൽ വന്ന് പരിഭ്രമത്തോടെ വിളിച്ചറിയിക്കുമ്പോൾപ്പോലും മറിയത്തിന്റെയോ കുഞ്ഞമ്മയുടെയോ ഭാവപ്രകടനങ്ങളിലേക്ക് സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് നാടകീയമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് കൊച്ചുത്രേസ്യയെയും ഭർത്താവിനെയും സത്കരിക്കുന്ന മറിയം ഉമ്മറം കടന്ന് വഴിയിലൂടെ ധൃതിയിൽ ഓടുന്നത് തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ. ആത്മഹത്യാഭീഷണി മുഴക്കി കുഞ്ഞമ്മയെ വർക്കിയുമായുള്ള വിവാഹത്തിന് മറിയം സമ്മതിപ്പിക്കുന്ന രംഗം, പരമുവും കൂട്ടരും കേശവനെ അക്രമിക്കുകയും അവന്റെ കട തല്ലിപ്പൊളിക്കുന്നതുമായ രംഗം തുടങ്ങി ഉദ്വേഗം നിറഞ്ഞ പല രംഗങ്ങളിലും അവരുടെ പ്രവൃത്തികളെ വിശദമായി കാണാനൊക്കുംവിധത്തിലുള്ള ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. അതായത് ഉദ്വേഗജനകമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽപ്പോലും കഥാപാത്രപ്രതികരണങ്ങളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കും

മറ്റും ഉടനുടൻ സഞ്ചരിച്ച് നാടകീയമാക്കുക *കോലങ്ങളു*ടെ ആഖ്യാതാവിന്റെ ലക്ഷ്യമല്ല. വിവിധ ദൃശ്യാകലങ്ങളിലേക്കുള്ള അതിദ്രുതമായ മുറിഞ്ഞുമാറലുകൾക്കുപകരം സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടിയ ദൂര-മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്കാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കാണുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ *കോലങ്ങളി*ലെ ചിത്രസന്നിവേശശൈലിയും *മിസ് എൻ സീൻ* സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ചിത്രത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ലോകവീക്ഷണത്തോടൊക്കുന്ന ക്യാമറാവീക്ഷണത്തെ, ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണാത്മകനിലയെ, ചിത്രസന്നിവേശശൈലികൂടി പിൻതാങ്ങുകയും പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതായത് *കോലങ്ങളു*ടെ സ്വാഭാവികത ഒരംശത്തിൽമാത്രമല്ല ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രമായ സങ്കേതശൈലിയിൽക്കൂടി കുടികൊള്ളുന്നുവെന്ന് സാരം.

*കോലങ്ങൾ*ക്ക് സമാനമായൊരു ദൃശ്യവിന്യാസം *മേള*യിലെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലും കാണാം. ഇടത്തിൽ നിശ്ചലമായി നിന്നോ സൂമിംഗും ട്രാക്കിംഗും പാനിംഗുമെല്ലാമായി ഒരേ ഇടത്ത് അൽപ്പസമയം തങ്ങിയോ എല്ലാമാണ് *മേള*യിലെ രംഗങ്ങളെ ക്യാമറ പകർത്തുന്നത്. സമീപത്തിൽനിന്നുതുടങ്ങി മുറിയാതെ ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വലിയുന്ന, ഇടർച്ചയില്ലാതെ തുടർച്ചയോടുകൂടി ഇടത്തിലൊഴുകിനീങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെ ഗ്രാമക്കാഴ്ചകളിൽ സ്വാഭാവികതയും സ്വാസ്ഥ്യവും നിറയ്ക്കുന്നു.

ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു പൊതുസ്വഭാവമായി പറയാം. എന്നാൽ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറാത്ത ഒരു ദീർഘദൃശ്യസങ്കൽപ്പത്തെ അടിയുറച്ച് പിൻപറ്റുന്ന രീതിയല്ല അദ്ദേഹത്തിനുള്ളത്. മറിച്ച് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കാഴ്ചാനുഭവത്തിലൊരു സുഗമതയും ആവിഷ്കരണത്തിലൊരു സ്വാഭാവികതയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളെ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ആവശ്യമെങ്കിൽ അനുബന്ധങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുകയും ചെയ്യുകയെന്നതാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ രീതി. *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും *മേള*യുടെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം ഇതിന്റെ വിദഗ്ധമായ പ്രയോഗം കാണാം. ഇവിടെയെല്ലാം ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശങ്ങൾക്ക്, സൂമിംഗും പാനിംഗും ട്രാക്കിംഗുമുൾപ്പെട്ട ക്യാമറാചലനങ്ങൾക്ക്, പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു.

7.2.4. ഭാവാനുസൃതമായ താളം

ശാന്തമായി തുടങ്ങി പിരിമുറുക്കത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ മിക്ക രംഗങ്ങളും സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംഘർഷത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന രംഗങ്ങളിലെ ദൃശ്യക്രമീകരണങ്ങളിൽ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും ചടുലമുറിയലുകളും തമ്മിൽ ഒരുതരം ലയം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അതായത് ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കനുസൃതമായി ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗത്തിലും വിന്യാസക്രമത്തിലും പുതുമ ദീക്ഷിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു. ശാന്തമായിത്തുടങ്ങി സംഘർഷത്തിലേക്ക് വഴിമാറുന്ന അനുമോദനയോഗരംഗം നോക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങൾ വേദിയിൽ പ്രസംഗിക്കുന്നതും മറ്റുമായ ദൃശ്യങ്ങൾ അടുത്തുനിന്നും അകലെനിന്നുമെല്ലാം മുറിയാതെ

ദൈർഘ്യത്തോടെ പകർത്തിക്കൊണ്ടും കേൾവിക്കാരുടെ പ്രതികരണങ്ങളെ ഇട ചേർത്തുകൊണ്ടും കാഴ്ചയെ സജീവമാക്കി നിർത്തുന്നു. ഈ ഒരു ശൈലി ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യക്കാഴ്ചയിലൊരു സുഗമത നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഉണ്ണി മേരിയുടെ പേരിലുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷത്തിൽ ദ്രുതമുറിയലുകൾ സന്നിവേശിപ്പി ച്ചുകൊണ്ട് (നാൽപ്പത്തേഴുസെക്കന്റോളം വരുന്ന രംഗത്തിൽ ഇരുപത്താറോളം കുറിയ മുറിയലുകൾ) രംഗം ചടുലമാക്കുന്നു (വീഡിയോ 7.39). ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള മുറിയൽവേഗവുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ഇവ ദ്രുതമാറ്റങ്ങ ളാണ്.

പഞ്ചായത്ത് യോഗം അലസിപ്പിരിയുന്ന രംഗത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണവും സമാനമായ നിലയിലാണെങ്കിലും അവിടെ മറ്റൊരുതരം പുതുമ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. തുടക്കംമുതലേ സംഘർഷത്തിലാകുന്ന സഭ അതിലും വഷളായ നിലയിലേക്ക് പതിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് അതിൽ കാണാനാകുക. യോഗാരംഭത്തെ ഏകദേശം ഇരുപത്തഞ്ചുസെക്കന്റോളം നീളുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുന്നു. ശേഷം സംസാരിക്കുന്നവരുടെയും പ്രതികരിക്കുന്നവരുടെയും മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് വേഗത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമാറി ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുന്നു. വീണ്ടും പരസ്പരം തർക്കി ക്കുന്ന ഇസ്ഹാക്കിനെയും പിള്ളയെയും അത് ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്ന ഭരണപ്രതിപക്ഷ അംഗങ്ങളെയും ചായവിതരണക്കാരനെയും ജനലോരത്തുനിൽക്കുന്ന നാട്ടുകാരെ യുമെല്ലാം ദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള മാസ്റ്റർ ഷോട്ടിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് ഇരുപത്തി ഒൻപത് സെക്കന്റ് മുറിയാതെ പകർത്തുന്നു. സഭയിലെ വാഗ്വാദത്തെ വീണ്ടും മറ്റൊരു കോണിൽനിന്ന് ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഇരുപത്തിരണ്ട് സെക്കന്റോളം മുറിയാതെ പകർത്തുന്നു. സഭ സംഘർഷത്തിലേക്ക് വഴിമാറുമ്പോൾ വാദം, പ്രതിവാദം, വാദം, പ്രതിവാദം എന്നിങ്ങനെ കഥാപാത്രപ്രതികരണങ്ങളിലേക്ക്, അവരുടെ ആവേശ ത്തിനൊപ്പിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ ചടുലമായി മുറിയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ ചടുലത ഏറെ നേരം നിലനിർത്താതെതന്നെ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലേക്ക് സംക്രമി ക്കുന്നുമുണ്ട്. സംഘർഷത്തിന്റെ ഉന്നതിയിൽ ഭരണ-പ്രതിപക്ഷങ്ങൾ പരസ്പരം തല്ലുകൂടുന്ന, മൊത്തം കലഹമയമായ ഇടത്തെ ചെറുതായി ട്രാക്ക്ചെയ്തും തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചും ക്യാമറ മുഴുനീളമായി പകർത്തുകയാണ്. ബഹളത്തിനിട യിൽനിന്ന് നൂണ്ട് പുറത്തുകടക്കുന്ന കുറുപ്പിനെയും കുറുപ്പിനെ തടയുന്ന പൂതന യെയും കുറുപ്പിനെ പിൻതുടർന്നോടുന്ന ആളുകളെയുമെല്ലാം മുപ്പത്താറ് സെക്കന്റി ൽ മുറിവില്ലാത്ത ഒറ്റ ദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുകയാണവിടെ. അതായത് കഥാപാത്ര പ്രവൃത്തികളിലെ ചടുലതയാണ് ഇവിടെ കലഹാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ ഉച്ചഘട്ടത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. അലസിപ്പിരിയുന്ന പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിന്റെ ബഹ ളങ്ങൾക്ക് ശേഷം ഭരണ-പ്രതിപക്ഷങ്ങൾ തിന്ന് കുടിച്ച് ഒരുമയിലിരിക്കുന്ന രംഗത്തെ രണ്ടരമിനിറ്റോളം നീളമുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രപ്രതികരണത്തിലേക്ക് ചടുലമായി മുറിയാതെ അവരുടെ അല സതയ്ക്കൊപ്പിച്ച് റീഫ്രെയിംചെയ്ത് അടുക്കുകയും അകലുകയും ചെയ്യുക യാണവിടെ ക്യാമറ. അഴിമതിയിലും ജനവിരുദ്ധതയിലുമുള്ള അവരുടെ ഒറ്റക്കെ ട്ടിനെ ഒറ്റദൃശ്യമായി, ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ മുറിയാതെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം (വീഡിയോ 7.40). അങ്ങിനെ നോ

ക്കുമ്പോൾ അലസിപ്പിരിയുന്ന പഞ്ചായത്തുയോഗവും യോഗാനന്തരമുള്ള ഒത്തിരിപ്പും ചിത്രസന്നിവേശപരമായിക്കൂടി മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നുണ്ട്.

ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ പാലത്തിന്റെ ഉദ്ഘാടനവും പിളരലുമെല്ലാം മൂന്നരമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ പകർത്തുന്നു. ഉദ്ഘാടനത്തിന്റെയും ആഘോഷത്തിന്റെയും പാലംപിളരലിന്റെയും മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും ആളുകൾ കരയ്ക്കടിയുന്നതിന്റെയുമെല്ലാം ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളെ വിവിധ ഖണ്ഡങ്ങളായി വിഭജിച്ച് നിരീക്ഷിച്ചാൽ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രംഗദൈർഘ്യങ്ങളുടെയും അവയിലെ ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെയും അനുപാതത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഉദ്വേഗവേഗം അനുഭവപ്പെടുന്നതെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാകും. പാലത്തിലേക്ക് ആഘോഷത്തോടെ പ്രവേശിക്കുന്ന ഘോഷയാത്രയെയും പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയുടെ ഉദ്ഘാടനത്തെയും വിവിധ അകലങ്ങളിലും കാഴ്ചക്കോണിലും ഒന്നേകാൽ മിനുറ്റിനടുത്ത്(ഒരുമിനുറ്റും പത്തുസെക്കന്റും) പത്തോളം ദൃശ്യമുറിയലുകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പാലത്തിൽവെച്ചുള്ള ജനങ്ങളുടെയും ജനപ്രതിനിധികളുടെയും ആഘോഷത്തെ നാൽപ്പത്തിരണ്ടോളം സെക്കന്റിൽ പതിനാലോളം ദൃശ്യമുറിയലുകളിൽ കാണിക്കുന്നു. ഈ രണ്ട് ഘട്ടങ്ങളിലും രംഗദൈർഘ്യം കുറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദൃശ്യമുറിലുകളുടെ വേഗതയിൽ അധികമൊന്നും മാറ്റമില്ലാതെ നിൽക്കുമ്പോൾ ചടുലത കൂടിവരികയാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. പാലംപൊളിയുന്നതിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ മുപ്പത്തൊന്ന് സെക്കന്റിലേക്ക് താഴുകയും പത്തൊമ്പതോളം മുറിയലുകളിലേക്കുയരുകയും ചെയ്യുന്നു. അതായത് വീണ്ടും രംഗദൈർഘ്യം കുറയുകയും മുറിയലിന്റെ വേഗത കൂടുകയുമാണ്. ക്രമാനുഗതമായുയരുന്ന ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗതയാണ് അന്ത്യരംഗത്തെ ചടുലമാക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

പാലംപൊളിയലിനുശേഷം മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും കരയ്ക്കടുക്കുന്ന ആളുകളെ കാണിക്കുമ്പോൾ രംഗദൈർഘ്യം വീണ്ടും ഒരു മിനുറ്റിലേക്ക് വികസിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യമുറിവുകളാകട്ടെ, ഒമ്പതോളമായി കുറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉദ്വേഗത്തിന്റെ സ്ഥായി വീണ്ടും താണുവരികയാണെന്നർത്ഥം. ഒഴുകി നടക്കുന്ന കാത്തവരായന്റെ തള്ളുവണ്ടിയുടെയും നടുവേ പിളർന്നുനിൽക്കുന്ന പാലത്തിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങളെ അൽപ്പസമയം കാണിച്ചുകൊണ്ട് വിഷാദം പടർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു (വീഡിയോ 7. 41). അതാണ് ചിത്രാന്ത്യത്തെ അത്രമേൽ വൈകാരികതീവ്രമാക്കുന്നതും. ഈ വിധത്തിൽ വൈകാരികമാറ്റങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ക്രമാനുഗതമായി ഉയർന്നും താണും ദൃശ്യതാളവേഗത്തെ ആഖ്യാനബദ്ധമായി വിന്യസിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലമായ ഘടനയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന ദൃശ്യമുറിയലുകളാണ് ചിത്രാന്ത്യത്തിലെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ ബോധ്യപ്പെടും. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചടുലത ഒരു വഴിക്കല്ല വ്യത്യസ്ത വഴികളിലൂടെയാണ് ചിത്രത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത്. ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം കുറച്ചുകൊണ്ടും ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ ദൈർഘ്യംകൂട്ടി കഥാപാത്രചലനങ്ങളെ ചടുലമാക്കിക്കൊണ്ടുമെല്ലാം കലുഷാന്തരീക്ഷങ്ങൾ ആവിഷ്കരണത്തിൽ വ്യത്യസ്ത പുലർത്തുന്നത് ഇതിനായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. അതോടൊപ്പം സംഭാഷണവേഗങ്ങളും വെളിച്ചവർണവിന്യാസങ്ങളും ക്യാമറാചലനങ്ങളും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ

മറ്റുപ്രത്യേകതകളുമെല്ലാം ലയാത്മകമായി വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രത്തിന്റെ ആക്ഷേപഹാസ്യതത്വത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളിലുള്ള ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾക്കനുസരിച്ച്, അവരുടെ ഭാവാന്തരങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചടുല-മന്ദവേഗങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് *ഇരകളി*ലും *മേള*യിലും *യവനിക*യിലുമെല്ലാം കാണാനാകും. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ഗതിയിൽ കാര്യമായ വ്യത്യാസം പ്രകടമാക്കുന്ന *മേള*യുടെ രണ്ടാംഖണ്ഡത്തിൽ ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലും വ്യത്യാസം പ്രകടമാകുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെ ശാരീരികമായക്രമിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ശരീരത്തിന്റെ ചടുലവേഗങ്ങളെ അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയാതെ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ, തിരശ്ശീലയിൽ അൽപ്പസമയം തങ്ങിനിൽക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ് രംഗത്തിലുടനീളം ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. അതേസമയം ബഹളം കേട്ട് പ്രതികരിക്കുന്ന വിജയന്റെയും കൂടാരനിവാസികളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളെ അതിനിടയ്ക്ക് മുറിച്ചു ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്. പ്രതികരണദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് തിരിച്ച് തമ്പിനുള്ളിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ അക്രമത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുമ്പോഴും 180 ഡിഗ്രിയിലുള്ള സാങ്കൽപ്പികാക്ഷത്തെ മുറിച്ചുകടക്കാത്ത വിധത്തിൽ, രംഗം സജ്ജീകരിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7.42). ഒരേസമയം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പ്രവൃത്തിയിലെ സ്വാഭാവികതയെ തുടർച്ചകൾ സൂക്ഷിച്ച് അനുഭവിപ്പിക്കുകയും പ്രതികരിക്കുന്നവരുടെ മൊണ്ടാഷുകളിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച് നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണിവിടെ.

*യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പന്റെ ചടുലമായ ശരീരഭാഷയെ ഒപ്പിയെടുക്കാൻ പാകത്തിലുള്ള അകലക്കാഴ്ചകളും ഭാവങ്ങളിലെ ക്രൗര്യത്തെ അധികരിച്ചുകാണിക്കും വിധമുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാമാണ് അയ്യപ്പന്റെ അക്രമപ്രവൃത്തികളെ ആവിഷ്കരിക്കാനായി മിക്കപ്പോഴും സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമകളിലും അയ്യപ്പന്റെ കൈയ്യേറ്റദൃശ്യങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നുമുണ്ട്. വക്കച്ചന്റെ ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ അയ്യപ്പൻ ഭാര്യയെയും ലളിതയെയും കയ്യേറ്റം ചെയ്യുന്നതിനെ അടുത്തടുത്തായി വിന്യസിക്കുന്നു. നാടകക്യാമ്പിലെത്തിയ അമ്മിണിയെ അയ്യപ്പൻ റിഹേഴ്സൽ ഹാളിലേക്ക് വലിച്ചിഴച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നതും അവൾ അയാളുടെ കയ്യിൽനിന്ന് കുതറിമാറി അടുത്തുള്ള കസേരയിലിരിക്കുന്നതും അവളെ ശാരീരികമായുപദ്രവിച്ച് അവിടുന്നുപോകാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നതും ബഹളം കേട്ടെത്തുന്നവരുമെല്ലാമായി ദൈർഘ്യമേറിയ ദൂരദൃശ്യത്തിലൂടെയാണത് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ അയ്യപ്പന്റെ ചടുലവേഗങ്ങളെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറിക്കൊണ്ടല്ല, മറിച്ച് ശരീരം മുഴുവൻ അക്രമത്തിൽ ചലിക്കുന്നതിന്റെ വേഗത്തെ പകർത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രാത്രിയിൽ അയ്യപ്പൻ ലളിതയെ ആക്രമിക്കുന്നതും തൊട്ടടുത്ത രംഗമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നു. അവിടെ അമ്മിണിയെ ആക്രമിച്ചതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും പ്രവൃത്തിത്തുടർച്ചകളും സ്ഥലത്തുടർച്ചകളും നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള മുറിയലുകളിലൂടെ രംഗത്തെ സ്വാഭാവികമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. ഇരുളും വെളിച്ചവും ക്യാമറാചലനവുമെല്ലാം സംഘർഷാന്ത

രീക്ഷത്തെ പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ബാലഗോപാലനെ അയ്യപ്പൻ നാടകക്യാമ്പിൽവെച്ചക്രമിക്കുന്ന സന്ദർഭമാകട്ടെ, അമ്മിണിയുടെ നേരെയുണ്ടായ ആക്രമണത്തിന് സമാനമായ പാറ്റേണിൽ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ മുറിയാത്ത ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റഖണ്ഡത്തിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 7. 43).

അയ്യപ്പനും രോഹിണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അക്രമരംഗം നോക്കുക. അവിടെ ഉറക്കം വരാതെ കിടക്കുന്ന രോഹിണിയെയും ഉറങ്ങുന്ന രോഹിണിയെയും ഇരുട്ടിൽ വിവിധ അകലത്തിലും കാഴ്ചക്കോണിലും അൽപ്പസമയം നിരീക്ഷിക്കുന്ന ക്യാമറ അയ്യപ്പന്റെ ഇരുട്ടിലുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്പെടലിലും അക്രമത്തിലുമൊന്നും ഇത്തരം വൈവിധ്യങ്ങളെ ഏറെ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. അവിടെയാകട്ടെ, വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം ദൃശ്യമുറിയലുകൾ വരുത്തിക്കൊണ്ട് ക്യാമറയിൽവെച്ചുതന്നെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. ഇരുട്ടിൽ കട്ടിലിൽക്കിടക്കുന്ന രോഹിണിയിലേക്ക് ക്യാമറ പതിയെ സൂം ഇൻ ആയി മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിലെത്തിനിൽക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തിൽ പെട്ടെന്നൊരു നിഴലനക്കം കണ്ട് ഞെട്ടിയുണരുന്ന രോഹിണിയുടെ ഭീതിക്കൊപ്പിച്ച് ക്യാമറ വലിഞ്ഞുമാറി ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ കട്ടിലിൽ രോഹിണിയ്ക്കരികിലിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ കാണിക്കുന്നു. കട്ടിലിൽനിന്ന് എഴുന്നേൽക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രോഹിണിയെയും അവളെ തടഞ്ഞുകൊണ്ട് കട്ടിലിൽത്തന്നെ പിടിച്ചുകിടത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയും ദൃശ്യം മുറിയാതെ മുമ്പത്തെ ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ തുടർന്നുകൊണ്ട് കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇരുപത്തഞ്ചുസെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ഒറ്റ ഷോട്ടിലാണ് അയ്യപ്പന്റെ പൊടുന്നനെയുള്ള പ്രത്യക്ഷപ്പെടലും അക്രമാരംഭവുമെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രോഹിണിയുടെ മധ്യസമീപത്തിൽനിന്നുള്ള സൂംബാക്കിലൂടെതന്നെയാണ് അടുത്ത ദൃശ്യവുമാരംഭിക്കുന്നത്. അവിടെ രോഹിണിയുടെ പിടിവിടാതെ നിൽക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയും തന്നെ അക്രമിക്കരുതെന്ന് കെഞ്ചുന്ന രോഹിണിയെയും ഫ്രെയിമിന്റെ രണ്ടറ്റത്താക്കി നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള മധ്യദൂരത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം വികസിക്കുകയും രോഹിണിയുടെ കുതറിമാറലിനെയും അയ്യപ്പന്റെ തടയലിനെയുമെല്ലാം വീണ്ടും മുറിയാത്ത ഒറ്റ ദൃശ്യത്തിൽ പത്തൊമ്പത് സെക്കന്റോളം പകർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഭാഷണത്തിനൊപ്പിച്ച് ഇരുവരുടെയും പ്രതികരണങ്ങളെ മധ്യസമീപത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമാറി പകർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിൽപ്പോലും ഉടൻതന്നെ ഇരുവരുമുള്ള മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തി പഴയ ദൈർഘ്യത്തിലേക്ക് വിലയിക്കുന്നുമുണ്ട് (മുപ്പതുസെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ഒറ്റഷോട്ടിലേക്ക്). അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയുടെ കഴുത്ത് ഞെരിച്ച് ബോധരഹിതയാക്കുന്നത് മധ്യസമീപത്തിൽക്കാണിക്കുകയും അവളെ കട്ടിലിൽക്കിടത്തുന്ന പൂർണരൂപത്തിലുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിൽനിന്ന് ബോധരഹിതയായി കിടക്കുന്ന രോഹിണിയുടെ സമീപത്തേക്ക് സൂം ഇൻ ആക്കിക്കൊണ്ടുമാണ് ആ അക്രമരംഗത്തെ അവസാനിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 7. 44). അതായത് അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയെ ശാരീരികമായാക്രമിക്കുന്നതിന്റെ ഒന്നേകാൽമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള രംഗത്തിൽ കേവലം ആറ് മുറിയലുകൾ മാത്രമാണുള്ളതെന്നും അതിൽത്തന്നെ ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രബലതയെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഇവിടങ്ങളിൽ ചടുലമായ മുറിയലുകളല്ല, മറിച്ച് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയുള്ള ദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളും സവിശേഷമായ ക്യാമറാചലനങ്ങളും സംഗീതവും ദൃശ്യദൈർഘ്യങ്ങളുമാണ് അക്രമത്തിന്റെ സങ്കേ

തഭാഷയായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം ഞെട്ടിയുണരുന്ന രോഹിണിയുടെ സമീപത്തുനിന്ന് അതിവേഗ സൂം ഔട്ടിലൂടെ തുടങ്ങിയ അക്രമരംഗം അവസാനിക്കുന്നതാകട്ടെ, തളർന്നുവീണുകിടക്കുന്ന രോഹിണിയിലേക്ക് മന്ദമായി സൂം ഇൻ ആയി രംഗത്തിനൊരു ചലനപൂർത്തി വരുത്തിയാണെന്നതും സവിശേഷമാണ്.

ചിത്രത്തിലെ നിർവ്വഹണസന്ധിയിൽ അതായത് രോഹിണി അയ്യപ്പനെ കൊല്ലുന്ന രംഗത്തിൽ ഇരുവരുടെയും മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച ചടുലമായ ദൃശ്യമുറിയലുകളും നാടകീയമായ അകലങ്ങളും കാഴ്ചക്കോണുകളും വെളിച്ച വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമെല്ലാം സംഘർഷത്തിന്റെ ഉച്ചഘട്ടത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്നു. *മേള*യിലെപ്പോലെതന്നെ ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള പിടിവലിയും രോഹിണിയെ നിലത്തേക്ക് തള്ളിവീഴ്ത്തുന്നതുമെല്ലാം ക്യാമറ ഏറെനേരം ദൂരെനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിലെ മറ്റ് അക്രമരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നാടകീയമായ മുറിയലുകളും വേഗങ്ങളുമെല്ലാം ഇവിടെ കാണാം. അതോടൊപ്പം ചിത്രത്തിൽ അധികമൊന്നും സ്വീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത വൈപ് പോലുള്ള സങ്കേതം സമയത്തിന്റെ കടന്നുപോക്ക് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനും ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുന്നതിനുമായി പ്രത്യേകമായി സ്വീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ അയ്യപ്പനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അക്രമവേഗങ്ങളും മറ്റും ചടുലവും ദീർഘവുമെന്നവിധം പലവഴികളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് ചിത്രസന്നിവേശപരമായ കൈയ്യൊതുക്കം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

ബേബിയുടെ കൊലപാതകരംഗങ്ങളോരോന്നും ചിത്രസന്നിവേശപരമായി വ്യത്യസ്തമായിത്തന്നെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത് *ഇരകളി*ലും കാണാം. ബേബി നിർമലയെ ശാരീരികമായി കീഴ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. ഏകാന്തവിജനമായ റബ്ബർതോട്ടത്തിൽവെച്ചുള്ള അവന്റെ അതിക്രമം അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞ് നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കാതെ നിസ്സംഗമായി ദൂരെനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. പ്രവൃത്തിയിലെ സ്വാഭാവികത്തുടർച്ച ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിലൂടെ നിലനിർത്തുന്നു. നിർമല കുതറി രക്ഷപ്പെട്ട് ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് ഓടി മറയുമ്പോൾമാത്രം ദൃശ്യങ്ങൾ പിടിവലിയ്ക്കിടെ തറയിലിരുന്നുപോകുന്ന ബേബിയുടെ മധ്യദൂരത്തിലേക്കും അവന്റെ നോട്ടപ്പാടിൽ ഓടിമറയുന്ന നിർമലയിലേക്കും ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു (വീഡിയോ 7. 45).

ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കുരുക്കിട്ട് കൊല്ലുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ നോക്കുക. വിറകുപുരയിലേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് (5 സെക്കന്റ്) വിറകുപുരയിലടുക്കിയ ചാക്കുകൾക്കുമുകളിൽ കുരുക്കുമായി തയ്യാറായി നിൽക്കുന്ന ബേബിയുടെ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലേക്ക്(കഷ്ടി ഒരു സെക്കന്റ്) മുറിയുന്നു. ബേബി ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കഴുത്തിൽ കുരുക്കിടേണ്ട താമസം സംഗീതവ്യതിയാനത്തോടുകൂടി താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ഇരുവരുടെയും മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്ക്(രണ്ടു സെക്കന്റ്) മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ട്. ശേഷം കുരുക്കിൽക്കിടന്ന് പിടഞ്ഞു മരിക്കുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ മധ്യസമീപത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു (5 സെക്കന്റ്). വീണ്ടും ബേബിയുടെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യദൂരത്തിലേക്കും (ഒരു സെക്കന്റ്) ബേബിയും ഉണ്ണൂണ്ണിയുമുൾപ്പെട്ട ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കും (ഒരു സെക്കന്റ്) മുറിയുന്നു. ബേബി ഉണ്ണൂണ്ണിയെ നിലത്തേക്ക് തള്ളുന്നതോടുകൂടി വീണ്ടും താഴ്ന്ന കാഴ്ച

ക്കോണിലുള്ള പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് വീണുമറയുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയെയും ഫ്രെയിമിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബേബിയെയും കാണാനാകും (കഷ്ടി ഒരു സെക്കന്റ്). ബേബിയുടെ വീക്ഷണകോണിൽനിന്ന് നിലത്തുവീണുകിടക്കുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള പൂർണരൂപദൃശ്യവും (ഒരു സെക്കന്റ്) ചാക്കിന് മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന ബേബിയുടെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യവും തുടർന്ന് കാണാനാകും (വീഡിയോ 7.46). ഇവിടെ പ്രവൃത്തിയുടെ ചടുലതയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗം നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നത്. ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ താളത്തിലാകട്ടെ, കാഴ്ചക്കോൺ വ്യതിയാനങ്ങളാണ് ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നത്. ബേബിയുടെ കുരുക്ക് ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കഴുത്തിലേക്ക് വീണയുടൻതന്നെ ശൈലീകൃതമായ കാഴ്ചക്കോണിലേക്കും അകലത്തിലേക്കും മുറിയുകവഴി ഒരു ചാട്ടവും അതുവഴി ഒരുദ്വേഗവുമുണ്ടാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ കുരുക്ക് വലിഞ്ഞുമുറുകുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ മരണവെപ്രാളത്തെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ അൽപ്പസമയം തങ്ങിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. വീണ്ടും ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ വീഴ്ചയ്ക്കൊപ്പിച്ച് വിവിധ കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് ചടുലമായി മുറിയുന്നുമുണ്ട്. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കഴുത്തിലെ കുരുക്ക് ഊരി വിറകുപുരയുടെ പുറത്തേക്ക് പോകുന്ന ബേബിയുടെ ദൃശ്യത്തെ പതിനേഴ് സെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ മുറിയാതെ പകർത്തി ഉദ്വേഗത്തിന്റെയും പ്രവൃത്തിക്രമത്തിന്റെയും ചടുലത താഴ്ത്തിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇത് ഹിച്ച്കോക്ക് പറയുന്ന ഓർക്കസ്ട്രേഷൻ മൊണ്ടാഷിന്റെ വകഭേദമാണെന്നും അതിലൂടെയാണ് രംഗത്തിലെ ഉദ്വേഗവും ആകാംക്ഷയും നിലനിർത്തുന്നതെന്നും പറയാം.

ബാലന്റെ കൊലപാതകരംഗത്തിലെ സംഘർഷം ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു എഡിറ്റിംഗ് ശൈലിയിലൂടെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ബാലൻ കടമുറിയുടെ വാതിൽ അടച്ചുതുടങ്ങുന്നതിന്റെ ഇരുളും വെളിച്ചവുംകലർന്നൊരു ദൂരദൃശ്യത്തെയാണ് (10 സെക്കന്റ്) ആദ്യമായി കാണിക്കുന്നത്. അതിൽനിന്ന് ഇരുട്ടേറിയിരിക്കുന്ന റബ്ബർകാടിന്റെ ഒഴിഞ്ഞ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഫ്രെയിമിന് മുകളിൽനിന്ന് ചാടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വിധത്തിലുള്ള ബേബിയുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് (4 സെക്കന്റ്) മുറിയുന്നു. കടപൂട്ടി പോകാനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുന്ന ബാലനെ കടമുറിയ്ക്കകത്തുവെച്ച് നല്ല വെളിച്ചത്തിൽ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നു (5 സെക്കന്റ്). വീണ്ടും നല്ല ഇരുട്ടിൽ പതുങ്ങിപ്പതുങ്ങി നടക്കുന്ന ബേബിയുടെ ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് (3 സെക്കന്റ്) മുറിയുന്നു. വീണ്ടും കടമുറിയ്ക്കകത്തെ വെളിച്ചത്തിലിരുന്ന് പണമെണ്ണുന്ന ബാലന്റെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്ക് (രണ്ട് സെക്കന്റ്) മുറിയുന്നു. അതിൽനിന്ന് ഇരുളേറിയിരിക്കുന്ന ബേബിയുടെ മുഖത്തിൽ വിശേഷിച്ച് കണ്ണുകളിൽമാത്രം കടമുറിയിലെ പ്രകാശം പതിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള മധ്യസമീപത്തിലേക്ക് (1 സെക്കന്റ്) മുറിയുകയാണ്. വീണ്ടും വെളിച്ചമേറിയ കടമുറിയ്ക്കകത്ത് പ്രാർത്ഥിച്ച് ഇറങ്ങാനൊരുങ്ങുന്ന ബാലന്റെ മധ്യദൂരത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു (2 സെക്കന്റ്). കടയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ വ്യക്തമായി കാണാനാകുന്ന ബാലനെയും കടയ്ക്കുപുറത്തെ ഇരുട്ടിൽ കലുങ്കിനുതാഴെ പതുങ്ങിയിരിക്കുന്ന ബേബിയെയും ഒരുമിച്ചുൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിനെയാണ് അടുത്തതായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത്. ക്യാമറ ആ നിലയിൽ അൽപ്പനേരം തങ്ങിനിൽക്കുമ്പോൾ ബാലൻ വിളക്കണച്ച് ഇറങ്ങാനൊരു

ങ്ങുന്നതും കലുങ്കിന് പുറകിൽനിന്ന് വേഗത്തിൽ ബാലന് പുറകിലൂടെയെത്തി കുരുക്കിടുന്ന ബേബിയെയും കാണിക്കുന്നു (10 സെക്കന്റ്). ഇവിടെ മുറിച്ചുമുറിച്ചല്ല മറിച്ച് ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിലാണ് ആക്രമണത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയെ അനുഭവിപ്പി ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല ഉണ്ണൂണ്ണി മരിക്കുന്ന നിമിഷത്തെ പകർത്തിയ അതേ വിധത്തിൽത്തന്നെ ചെറുതായി താണ കാഴ്ചക്കോണിൽ ബാലന്റെ മരണവെപ്രാ ളത്തെ മധ്യസമീപത്തിൽ അൽപ്പസമയം തങ്ങിനിന്ന് ക്യാമറ നിരീക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട് (നാല് സെക്കന്റ്) (വീഡിയോ 7. 47). ദൃശ്യദൈർഘ്യങ്ങളിലുള്ള ക്രമാനുഗതമായ ചുരുക്കവും ആക്രമണവേഗത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമേറിയ മാസ്റ്റർഷോട്ടുമെല്ലാമാണ് ഇവിടെ രംഗത്തിലെ ഉദ്വേഗത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്.

മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ അക്രമരംഗത്തിലെ ദൃശ്യവിന്യാസം ശ്രദ്ധിക്കുക. വെളിച്ച ത്തിലുള്ള ബാലന്റെയും ഇരുളിലുള്ള ബേബിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങളെ ഇടമുറിച്ചു ചേർത്തുകൊണ്ട് കാഴ്ചയിലൊരു അസ്വാസ്ഥ്യം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് രംഗം തുട ങ്ങുന്നത്. അത് ഇരുട്ടിലുള്ള ബേബിയെയും വെളിച്ചത്തിലുള്ള ബാലനെയും ഒരുമി ച്ചൊരു ഫ്രെയിമിൽ, ദൂരദൃശ്യത്തിൽ, അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ആന്തരമൊ ണ്ടാഷിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. അതിനുശേഷമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലെല്ലാം ഇരുട്ടിന്റെ ആധിപത്യമാണ്. അതായത് ഇരുളും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിനൊടു വിൽ ഇരുൾ പ്രബലത നേടുന്നുവെന്ന ദൃശ്യസംരചനാപരമായ ആലങ്കാരികത യാണിവിടെയെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും വിധമാണ് ഈ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യവിന്യാസം. ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ മറ്റുപ്രത്യേക തകളും ആ വ്യാഖ്യാനത്തെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഇരുളും വെളിച്ചവും സംഘർഷത്തിലാകുന്നത് ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാത കരംഗത്തിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അവിടെ കാഴ്ചക്കോൺ വ്യതിയാന ങ്ങൾക്കും പ്രവൃത്തിയുടെ ചടുലവേഗങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്കു മാണ് പ്രബലത ലഭിക്കുന്നത്. വേലക്കാരനായ ഉണ്ണൂണ്ണിയെയാണ് ബേബി കൊല്ലുന്നത് എന്ന് വരുമ്പോൾ ഇത്തരം ശൈലീകൃത കാഴ്ചക്കോണുകൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രബലത യാദൃച്ഛികമല്ലെന്നും ഉദ്ദേശ്യപരമാണെന്നും വരുന്നു. അത് അധികാർത്ഥത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സങ്കേതസൂചികകളാകുകയാണ്. ബാലന്റെ കൊലപാതകരംഗത്തിലാകട്ടെ, കാഴ്ചക്കോൺ വ്യതിയാനങ്ങൾ ഭീതിയുടെ സങ്കേ തോപാധികളാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യത്തി നാണ് പ്രബലത. ഈ വിധത്തിൽ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ രണ്ട് കൊലപാതകരംഗങ്ങളും വേറിട്ടുനിൽക്കുമ്പോഴും കൊലചെയ്യുന്നയാളും കൊല ചെയ്യപ്പെടുന്നയാളും ഒരു ഫ്രെയിമിൽവരുന്ന ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള മാസ്റ്റർ ഷോട്ടുകൾക്കുശേഷംമാത്രം അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുക എന്ന തത്വം രണ്ടിടത്തും ഒരുപോലെ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. അതായത് അക്രമത്തെ സ്ഥലകാലത്തു ടർച്ചയോടുകൂടി കാണിക്കുകയെന്നത് രണ്ടിടത്തെയും ലക്ഷ്യമാണ്. അവിടെ ത്തന്നെ അക്രമത്തിന്റെ മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളുടെ തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യവും നിർണായക മാകുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാതകത്തിൽ ബേബിയും ഉണ്ണൂണ്ണിയുമൊരുമി ച്ചുവരുന്ന മാസ്റ്റർഷോട്ടിൽനിന്ന് അക്രമണത്തിന്റെ വേഗതയ്ക്കനുസരിച്ച് അതി ദ്രുതം അനുബന്ധദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ബാലന്റെ കൊലപാ

തകരംഗത്തിൽ ബേബിയും ബാലനുമുൾപ്പെട്ട മാസ്റ്റർഷോട്ടിൽ പത്തുസെക്കന്റോളം തങ്ങിനിന്ന് അവന്റെ അക്രമത്തെ പകർത്തിക്കൊണ്ടുമാത്രമാണ് അനുബന്ധദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നത്.

ബേബി രാഘവനെ അക്രമിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളേയില്ല. മറിച്ച് ദൂരദൃശ്യങ്ങളും പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടും ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടും ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിനെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടുമെല്ലാമാണ് രംഗത്തിലെ ഉദ്വേഗത്തെ നിലനിർത്തുന്നത്. ഇങ്ങനെ ബേബിയുടെ മൂന്ന് ആക്രമണങ്ങളെ മൂന്ന് മട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും ഏറ്റുമുട്ടലുകളുടെ സ്വാഭാവികതയും സാന്ദർഭികമായ നാടകീയതയും ഒരുപോലെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുപോകാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നുണ്ട്. അതിന് ചിത്രസന്നിവേശപരവും ദൃശ്യസംരചനാപരവുമായ സൂക്ഷ്മതകൾ അദ്ദേഹത്തെ തുണയ്ക്കുന്നു.

കൊലപാതകരംഗങ്ങൾമാത്രമല്ല ബേബിയുടെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലും സങ്കൽപ്പവിചാരങ്ങളിലുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ള വ്യത്യസ്തമായ ദൃശ്യസന്നിവേശ സാധ്യതകളെ പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ബേബി ആനിയെ കൊല്ലുന്നതായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഒന്ന് ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റഷോട്ടാണെങ്കിൽ മറ്റൊന്ന് സ്ഥലകാലങ്ങൾ വ്യക്തമാകാത്ത, മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളില്ലാത്ത ഉടനടി മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന മൊണ്ടാഷ് ചേരുവകളാണ്. അവിടെ ജനലഴിയിലൂടെ വെടിവെയ്ക്കുന്ന ബേബിയുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യവും വെടികൊണ്ട് കിടക്കയിൽനിന്ന് ഞെട്ടിയെഴുന്നേൽക്കുന്ന ആനിയുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യവും ഗോവണിവലയത്തിനുള്ളിൽ അകപ്പെട്ട ബേബിയെ മുകളിൽനിന്നും താഴെനിന്നും വളയുന്ന വീട്ടുകാരുടെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൂരദൃശ്യവും ആളുകൾ പൊടുന്നനെ മാഞ്ഞ് അപ്രത്യക്ഷ്യമാകുന്ന ജംപ്കട്ടുമെല്ലാമായി ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും വേറിട്ടുതന്നെ നിൽക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 48). അതായത് മൂന്നും മൂന്ന് സ്ഥലത്ത്, സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയാരോപിക്കാനാകാത്ത മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളായി നിൽക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ചിത്രസന്നിവേശരീതി ഏറെ കാണാനാകില്ല. മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളിൽനിന്ന് അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയുകയാണവിടെ പതിവ്. ഇവിടെയാകട്ടെ, മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളില്ലാതെ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലത്തുള്ള ഷോട്ടുകളെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടൊരു തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. കുളെഷോവ് പറഞ്ഞ മൊണ്ടാഷിനെ കഥാഖ്യാനത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. വിരളമായെങ്കിലും ഇത്തരം രീതികൾ ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നും *ഇരകളിൽ* അത് കൂടുതലായി കാണാനാകുമെന്നും നിരീക്ഷിക്കാം. അതോടൊപ്പം മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഏറെ മുറികളില്ലാത്ത ഒരു വീടിനെ വിശാലമാക്കിക്കാണിക്കാനും ഇത്തരം മുറിയലുകൾ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ഘടനയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയിലെ വ്യത്യസ്ത സ്വീകരിക്കുകയാണ് ചിത്രത്തിൽ. ഉണ്ണൂണ്ണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്വപ്നദൃശ്യങ്ങളും നിർമലയേയും ബാലനെയും കൊലചെയ്യുന്ന സ്വപ്നദൃശ്യവങ്ങളുമെല്ലാം ഈ വിധത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായിത്തന്നെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

ഇരകളിൽ മാത്രമല്ല *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലുമെല്ലാമുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലും ഈ വിധം വ്യത്യസ്തമായൊരു ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണവും എഡിറ്റിംഗ് ശൈലിയും കാണാനാകും. ഇരുളും വെളിച്ചവും അകലവും ക്യാമറാചലനവും കാഴ്ചക്കോണും സംഗീതാദികളുമെല്ലാം ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണ് അവയെ ഉദ്വേഗഭരിതമാക്കുന്നത്.

7.2.5. പ്രമേയപരിസരത്തിന്റെ കലാപരത

ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യംപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് രംഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവും. പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതകളെ വിശദാംശങ്ങളോടെ പകർത്തേണ്ടിവരുമ്പോൾ രംഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം കൂടുന്നത് കാണാം. മറ്റൊരു കലയെ ആഖ്യാനപശ്ചാത്തലമായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലെല്ലാം കലാവതരണങ്ങളെ വിശദാംശങ്ങളോടുകൂടി ദൈർഘ്യത്തോടെ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ജോർജ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലമായല്ല പ്രാധാന്യത്തോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് അവയെ തിരശ്ശീലയിൽ പതിപ്പിക്കുന്നത്. *മേള*യിലെ സർക്കസ് പ്രകടനക്കാഴ്ചയും *യവനിക*യിലെ നാടകക്കാഴ്ചയും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണവുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോടൊപ്പം സർക്കസ് കൂടാരത്തിലെത്തിയ ശാരദയുടെ കൗതുകത്തോടൊപ്പം കാണികളുടെ കൗതുകത്തെക്കൂടി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുംവിധം ഏഴ് മിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ സർക്കസ് കാഴ്ചകളുടെ വാസ്തവികമായ അവതരണം *മേള*യിലുണ്ട് (വീഡിയോ 7. 49). ഒരു കഥാഖ്യാനചിത്രത്തിൽ മിനിറ്റുകൾ നീളുന്ന സർക്കസ് കലാപ്രകടനങ്ങൾ അധികപ്പറ്റാവാനിടയുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവ വെറും കെട്ടുകാഴ്ചയായല്ലാതെ ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ സ്വാധീനിക്കുന്ന തരത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് പ്രത്യേകത. യഥാർത്ഥ കലാകാരരുടെ പ്രകടനങ്ങളെ യഥാതഥമായിത്തന്നെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണികളുടെ വീക്ഷണകോണിനൊപ്പിച്ച് സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലിയിലാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതേസമയം ശാരദയുൾപ്പെട്ട കാണികളുടെ പ്രതികരണത്തെ വ്യത്യസ്ത അകലത്തിലും കാഴ്ചക്കോണിലും പകർത്തിക്കൊണ്ട് കഥാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറുന്നുമില്ല. കൗതുകക്കാഴ്ചകളെന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് സർക്കസ് പ്രകടനങ്ങളെയും കാണികളുടെ പ്രതികരണങ്ങളെയും ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്യുന്ന രീതിയിലേക്കത് വികസിക്കുന്നു. മുഖ്യധാരാകച്ചവടസിനിമകളിലും സമാന്തരസിനിമകളിലുംതന്നെ ഇത്തരമൊരു രീതി അപൂർവ്വമാണ്. സർക്കസ് രംഗങ്ങളെ വാസ്തവികമായി പരിചയപ്പെടുത്തിയ അരവിന്ദന്റെ *തമ്പാ*ണ് ആ അർത്ഥത്തിൽ മലയാളത്തിൽ ജോർജിന് മുൻമാതൃക. ലോകസിനിമയിലാകട്ടെ, ഫെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനിയുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളും. *ലാ സ്ട്രാഡ* (1954), *വെറൈറ്റി ലൈറ്റ്സ്* (1950), *അമർകോഡ്* (1973), *വോയ്സ് ഓഫ് ദി മൂൺ* (1990) തുടങ്ങി ഫെല്ലിനിയുടെ മിക്കചിത്രങ്ങളിലും ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും സർക്കസ് സൂചനകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിൽത്തന്നെ സർക്കസ് കോമാളികളുടെ ജീവിതങ്ങളിലേക്കും വേദനകളിലേക്കും പ്രകടനങ്ങളിലേക്കുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി കടന്നുചെല്ലുന്ന, വാസ്തവികാഖ്യാനമെന്നവിധം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട *ദി ക്ലൗൺ* (1970) എന്ന മോക്യുമെന്ററി ചിത്രത്തോടാണ് *മേള*യിലെ രംഗങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ചാർച്ച. ഒരൊറ്റ കോമാളിയുടെ

ജീവിതത്തിലെ ഗതിവിഗതികളെ ഒഴുക്കോടുകൂടി പകർത്താനാണ് ജോർജിവിടെ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് മാത്രം. ഫെല്ലിനിയുടെ ആരാധകനായ ജോർജ് (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 201) അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർക്കസ് ഭ്രമത്താൽക്കൂടി സ്വാധീനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. ആഖ്യാനവഴികൾ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുമ്പോഴും സിനിമാവെരീറ്റേ ശൈലിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സർക്കസ് പ്രകടനക്കാഴ്ചകൾ *ദി ക്ലൗണു*മായും *തമ്പു*മായുമെല്ലാമുള്ള *മേള*യുടെ ജൈവബന്ധത്തെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

യഥാർത്ഥ സർക്കസ് കലാകാരരുടെ പ്രകടനങ്ങളെ വാസ്തവികമായി പകർത്തുമ്പോഴും വിജയനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രകടനത്തെ സിനിമയ്ക്ക് സാധ്യമായ ചിത്രസന്നിവേശതന്ത്രമുപയോഗിച്ച് തുടർച്ച വിടാതെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സർക്കസ് കലാകാരനായി അഭിനയിക്കുകയാണല്ലോ വിജയൻ. ഡ്യൂപ്പും വിജയനും ഒന്നാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തുന്നിച്ചേർക്കുമ്പോഴും വാസ്തവികമെന്ന് തോന്നുംവിധത്തിൽ, മറ്റു സർക്കസ് കാഴ്ചകളോടൊക്കുന്ന ദൃശ്യവിതാനത്തിലേക്ക് അതിനെ ചേർത്തുകെട്ടുന്നു. *യവനിക*യിലെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെയുംപോലെ മുൻവേദി മാത്രമല്ല പരിശീനക്കാഴ്ചകളുടെയും മറ്റും പിൻവേദികൾകൂടി *മേള*യിൽ കാണാനാകുന്നുണ്ട്. ശാരദയുടെ വിരസമായ കൂടാരനടത്തങ്ങൾക്കിടയിലൊന്നിൽ കാണുന്ന കാഴ്ചയെന്ന വിധം ഏകദേശം നാൽപ്പത്തിരണ്ട് സെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ പരിശീലനക്കാഴ്ചയെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു.

സർക്കസ് പ്രകടനരംഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവ്യത്യാസവും ദൃശ്യസംരചനാസ്വഭാവവുമെല്ലാം ആഖ്യാനഗതിയുമായി സൂക്ഷ്മമായി ഇണക്കുന്നുണ്ട്. സർക്കസിന്റെ മൊത്തം പ്രകടനത്തെ വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണാദ്യമെങ്കിൽ പിന്നീട് വരുന്ന മൂന്ന് ഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുൾപ്പെടെയുള്ള കോമാളികളുടെ പ്രകടനങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളുമായി അവയെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്നു. ഒരേസമയം റിംഗിലെ കൗതുകക്കാഴ്ചകളെയും കൂടാരത്തിലെ സംഘർഷക്കാഴ്ചകളെയും ഇടകലർത്തിയവതരിപ്പിക്കുകയാണവിടെ. ഏകദേശം നാൽപ്പത്തിയൊമ്പത് സെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ സർക്കസ് പ്രകടനക്കാഴ്ചയ്ക്കുശേഷമാണ് രമേഷ് ശാരദയെ കൂടാരത്തിലെത്തി അസ്വസ്ഥപ്പെടുത്തുന്ന രംഗത്തെ ചേർക്കുന്നത്. ഒരു മിനുറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ വരുന്ന മറ്റൊരു ദിവസത്തെ സർക്കസ് പ്രകടനത്തിനുശേഷമാണ് ആരുമില്ലാത്ത തക്കംനോക്കി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ തമ്പിൽ കയറി ശാരദയെ കയറിപ്പിടിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന രമേഷിന്റെയും അത് കണ്ടെത്തി തടയുന്ന വിജയന്റെയും തമ്പിൽനിന്ന് വിജയൻ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നത് കണ്ട് കലഹിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയുമെല്ലാം ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നത്. മറ്റൊരിടത്ത്, മുപ്പത്തിരണ്ട് സെക്കന്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ സർക്കസ് കാഴ്ചകളെ കാണിച്ചശേഷം ശാരദയെക്കണ്ട് യാത്ര പറയുന്ന വിജയന്റെയും വിജയനെക്കണ്ട് രോഷംകൊള്ളുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെച്ചേർക്കുന്നു. ഈ വിധം റിങ്ങിലെ കൗതുകക്കാഴ്ചകളും തമ്പിലെ സംഘർഷക്കാഴ്ചകളു മെന്നവിധം പ്രകടമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ അടുത്തടുത്തുവെയ്ക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

റിങ്ങിലെ വെളിച്ചക്കാഴ്ചകളും വെളിച്ചംകെട്ട കൂടാരക്കാഴ്ചകളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണവിടെ കാണാനാകുകയെന്ന് സാരം. അതോടൊപ്പം റിങ്ങിലെ ഇട വേളകളിൽ ഇടയ്ക്കിടെ കൂടാരം സന്ദർശിക്കുന്നത് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പതിവാണെന്നത് ഉറപ്പിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട് ഇത്തരം ചേർത്തുവെപ്പുകൾ. വെളിച്ചമെല്ലാമണഞ്ഞ റിങ്ങിലൂടെ വിഷാദവാനായി പാടിനടക്കുന്ന വിജയന്റെ രംഗമാണ് സർക്കസ് റിങ്ങിലെ അവസാനത്തെ പ്രകടനം.

സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തിനിടയിൽ നാടകരംഗങ്ങളെ കൊരുത്തുകൊണ്ട് രണ്ട് കഥകളേയും സമാന്തരമായി വായിക്കാനാകുംവിധത്തിൽ വിന്യസിക്കുകയാണ് *യവനിക*യിൽ. പല സമയത്ത് പല വേദികളിൽ അരങ്ങേറുന്ന നാടകരംഗങ്ങൾക്ക് ഒരു തുടർച്ച കൽപ്പിക്കാനാകുന്നു. സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ഓർമഖണ്ഡങ്ങളെ യുക്തിയുക്തം ഘടിപ്പിച്ച് അയ്യപ്പനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതചിത്രം പൂർത്തിയാക്കുന്നതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിൽ പലയിടങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന നാടകരംഗങ്ങളെയും യുക്തിയുക്തം കൊരുക്കാനും ആ നാടകത്തിനൊരു പൂർത്തി വരുത്താനും സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ ജീവിതത്തിന്റെ വികാസത്തിന് സമാന്തരമായി വികസിക്കുന്ന ഘടനയായിട്ടാണ് അതിനെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിലും കാലങ്ങളിലുമായാണ് നാടകരംഗങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ കൊരുക്കുന്നതെങ്കിലും, ചലച്ചിത്രത്തിലെ *എലിപ്റ്റിക്കൽ കട്ടു*പോലൊരു സങ്കേതത്തെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകസംഭവങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള വിശദീകരണങ്ങളെ വിട്ടുകളഞ്ഞ് നാടകകഥയുടെ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനപരിസരം ഉറപ്പിച്ചതിനുശേഷം നാടകസ്ഥലത്തേക്കാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നത്. പതിനേഴര മിനുറ്റോളം നീളുന്ന നാടകപരിസരത്തിൽ നാടകകാണികൾ, നാടകം നടക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായി പിൻവേദിയിൽ നടക്കുന്ന വ്യവഹാരങ്ങൾ, നടീനടന്മാരുടെയും വാദ്യക്കാരുടെയും ഒരുക്കങ്ങൾ തുടങ്ങി നാടകത്തിന്റെ നാന്ദിവാചകവും നാന്ദിഗാനവും നാടകാരംഭവുമെല്ലാമായി നാടകത്തിലെ ഒരു രംഗമവസാനിക്കുന്നതുവരെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ വിശദാംശങ്ങളോടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിനകത്തെ നായികയായ ശ്രീദേവിയും നായകനായ ജയദേവനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം, അവരുടെ പ്രണയത്തെ ശ്രീദേവിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ എതിർക്കുന്നത്, മുറച്ചെറുക്കനായ രാജശേഖരനെക്കൊണ്ട് ശ്രീദേവിയെ കല്യാണം കഴിപ്പിക്കാനുള്ള മാതാപിതാക്കളുടെ പദ്ധതി, അതുമൂലമുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങളാണ് വേദിയിൽ അരങ്ങേറുന്നത്. ഇങ്ങനെ നാടകത്തിലെ കഥയുടെ പ്രധാനസംഘർഷം വരെയെത്തിയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആദ്യരംഗമവസാനിക്കുന്നത്. നാടകത്തിൽനിന്ന് ജീവിതത്തിലേക്ക് മുറിയുമ്പോഴാകട്ടെ, തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പന്റെ അഭാവംമൂലമുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണവിടെക്കാണാനുള്ളത്. അയ്യപ്പന് പകരം ജനാർദ്ദനനെന്ന തബലിസ്റ്റെത്തുന്നതോടെ അയാളുടെ പരിശീലനരംഗത്തിൽനിന്ന് വീണ്ടും നാടകവേദിയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു. മൂന്നരമിനുറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള നാടകഗാനത്തിലൂടെ നാടകരംഗത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഗാനമവസാനിക്കുന്നതോടെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ജീവിതത്തിലേക്കുതന്നെ മടങ്ങുന്നുമുണ്ട്. വർത്തമാന

ത്തിൽ നടക്കുന്ന കറുപ്പും വെളുപ്പുമെന്ന ഈ നാടകരംഗങ്ങൾക്ക് പിന്നീട് ചലച്ചിത്രത്തിൽ വളരെക്കഴിഞ്ഞാണ് തുടർച്ചയുണ്ടാകുന്നത്. അതിനിടയിൽ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ നാടകരംഗങ്ങൾ ഇടമുറിച്ചുകയറുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയ്യപ്പന്റെ സ്വഭാവദൂഷ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുകമാത്രമാണ് ലക്ഷ്യമെന്നതിനാൽ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ നാടകത്തിന് വർത്തമാനകാലനാടകത്തിന് സമാനമായ തുടർച്ച കൽപ്പിക്കാനാവില്ല.

വർത്തമാനകാലത്തിലെ നാടകരംഗങ്ങൾ വളരെക്കഴിഞ്ഞ് വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് തുടങ്ങുമ്പോൾ അവ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ജീവിതവുമായി അടുത്തടുത്തുവരുന്നതിന്റെ അടയാളങ്ങൾ കാണാം. അവിടെ അയ്യപ്പന്റെ ശവത്തിനടുത്തുനിന്ന് കിട്ടിയ താക്കോൽക്കൂട്ടത്തിലെ അക്ഷരസൂചനകൾ നാടകവേദിയിലെ ഗാനത്തിലേക്കാണ് നയിക്കുന്നത്. കൊലപാതകി കൊല്ലപ്പള്ളിയാണെന്ന് വെളിപ്പെടുന്നതിനുമുന്നേ ചിത്രസന്നിവേശപരമായ പ്രത്യേകതയിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭമാകുന്നുണ്ടത്. ചലച്ചിത്രത്തിന് അകത്തെ ജീവിതത്തിലെപ്പോലെ നാടകത്തിലും അപ്പോൾ സംഘർഷഘട്ടമാണ്. രാത്രി രാജശേഖരനൊപ്പം കിടന്നുറങ്ങുന്ന ശ്രീദേവി ജയദേവന്റെ പാട്ടുകേട്ട് അയാൾക്കരികിലെത്തുന്നതാണ് സന്ദർഭം. ഇരുവരും ഒരുമിച്ച് ജീവിക്കാൻ തീരുമാനിച്ച് രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ രാജശേഖരൻ ഇരുവരെയും വെടിവെച്ച് കൊല്ലുന്നു. ശ്രീദേവിയുടെയും ജയദേവന്റെയും പ്രണയത്തിൽ സന്തോഷിച്ചിരുന്ന ശ്രീദേവിയുടെ മുത്തച്ഛൻ അതുകണ്ട് വിലപിക്കുന്നതും മറ്റും കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന് തിരശ്ശീല വീഴുന്നത്. ഏഴ് മിനുറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിലുൾപ്പെടുത്തുന്ന ഈ നാടകരംഗത്തിലൂടെ അതുവരെ പറഞ്ഞുവന്ന നാടകകഥയ്ക്ക് വിരാമമിടുന്നു. തുടർന്ന് കൊല്ലപ്പള്ളി കൊലക്കുറ്റം ഏറ്റെടുക്കുന്നതോടുകൂടി താത്കാലികമായെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ജീവിതകഥയ്ക്കും വിരാമമാകുന്നുമുണ്ട്. ജീവിതത്തിൽ അയ്യപ്പന്റെ കൊലപാതകിയായി കൊല്ലപ്പള്ളി തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതും നാടകത്തിൽ കൊല്ലപ്പള്ളി കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം കൊലപാതകിയാകുന്നതുമായ സന്ദർഭങ്ങളെയാണ് അടുത്തടുത്തുവെയ്ക്കുന്നതെന്നതിനാൽ നാടകവും ജീവിതവും ഇടകലരുന്നതിന്റെ കാഴ്ചാനുഭവം ചിത്രസന്നിവേശപരമായി വ്യക്തമായിത്തുടങ്ങുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

കറുപ്പും വെളുപ്പുമെന്ന നാടകം പൂർത്തിയാകുകയും പുതുതായി മറ്റൊരിടത്ത് തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ജീവിതനാടകത്തിലെ ദുരൂഹതയുടെ തിരശ്ശീല തുറക്കുന്നു. കൊല്ലപ്പള്ളി മുമ്പ് അവസാനിപ്പിച്ച കൊലപാതകകഥയ്ക്ക് പുതിയൊരന്ത്യം വിശദീകരിക്കുകയാണ് രോഹിണി. ചിത്രാരംഭത്തിൽക്കണ്ട നാടകത്തിന് സമാനമായി ഇവിടെയും രോഹിണി വേദിയിലേക്കെത്താൻ അൽപ്പം താമസിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകവും ജീവിതവും ഇഴചേർന്നുവരുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ രണ്ടും രണ്ടും ലോകങ്ങളായി, വ്യത്യസ്തമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദപരിസരങ്ങൾക്കകത്താണ് നിർത്തുന്നതെന്ന പ്രത്യേകതയുണ്ടെങ്കിലും ക്രമേണ രണ്ടിഴകളും അടുത്തടുത്ത് വന്ന് ഒന്നാകുന്നത് അന്ത്യരംഗങ്ങളിലെ രോഹിണിയുടെ ഏറ്റുപറച്ചിലിൽ കാണാനാകും. വേഷംകൊണ്ട് നാടകത്തിനകത്തും ഭാവംകൊണ്ട് ജീവിതത്തിലുമായി നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയാണ് വേദിയിൽവെച്ച് കുറ്റമേറ്റ് പറയുന്നത്. ഇങ്ങനെ നാടകം പൂർണമായും ജീവിതത്തിലേക്ക് ലയിക്കുന്ന ഷേക്സ്പീരിയൻ ഫിലോസ

ഫിയെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകാന്ത്യത്തെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്.

നാടകം വേദിയിലവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴെല്ലാം അവയെ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായാണ് മുറിച്ചുചേർക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥാഖ്യാനത്തോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ നാടകാഖ്യാനത്തിലേക്കുകൂടി മുഴുകാൻ സിനിമാകാണിയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു. അകലത്താലും കാഴ്ചക്കോണിനാലുമെല്ലാം നാടകക്കാഴ്ചകളെ അതിന്റേതായ സൗന്ദര്യാത്മകപരിസരത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വേറിട്ടുനിർത്തുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ മറ്റൊരു ആഖ്യാനമെന്നവിധത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന നാടകരംഗങ്ങൾ *യവനിക*യുടെ അതിയാഖ്യാനഘടനയെ ശിൽപ്പഭദ്രമാക്കുന്നു.

നാടകവും നാടകപ്രവർത്തകരുടെ ജീവിതവുമാണ് *യവനിക*യുടെ ആഖ്യാനവിഷയമെങ്കിൽ സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയും സിനിമാപ്രവർത്തകരുടെ ജീവിതവുമാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ന്റെ ആഖ്യാനവിഷയം. ആ അർത്ഥത്തിൽ രണ്ടിലും അതികഥയുടെ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയും സിനിമയുടെ സാങ്കേതികതയും കേവലം പശ്ചാത്തലസൃഷ്ടിയായല്ലാതെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായിത്തന്നെ നിർത്തുന്നത് അതിന്റെ സൂചനയായെടുക്കാം.

ലേഖയോടൊപ്പമാണ് സിനിമയെ അതിന്റെ സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകർക്ക് വീക്ഷിക്കാനാകുന്നത്. ചെറിയൊരു വേഷം ചെയ്യാനായി ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെത്തിയ ലേഖയോടൊപ്പം ചിത്രീകരണത്തിന്റെ അണിയറ രഹസ്യങ്ങൾ ക്രമബദ്ധമായി വെളിപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിൽ വെയ്ക്കേണ്ടുന്ന പ്രകൃതിദൃശ്യത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് *സൂംബാക്കായി* ആ സീനറി താങ്ങിപ്പോകുന്ന തൊഴിലാളികളെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വികസിക്കുകയും *ട്രാക്കിംഗ്* ചലനത്തിലൂടെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ദൃശ്യം മുറിയാതെ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർ ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നതിന്റെ ബഹളത്തിലേക്ക് ചലിച്ചുമാറുന്നു. ശേഷം ഒരു അംബാസിഡർ കാർ വന്നുനിൽക്കുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുമ്പോൾ അവിടെ കാറിൽനിന്ന് ലേഖയും വിശാലാക്ഷിയും സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരുമുൾപ്പെടെ പത്തുപന്ത്രണ്ടാളുകൾ ഇറങ്ങുന്നത് കാണാം. ശേഷം പ്രഭാതഭക്ഷണത്തിലേക്കും ചമയമുറിയിലേക്കും സ്റ്റുഡിയോയിലേക്കുമെല്ലാം ക്രമബദ്ധമായി ദൃശ്യം മുറിഞ്ഞുനീങ്ങുന്നു. ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിനാവശ്യമായ വെളിച്ചം പരിശോധിക്കുന്ന ചിത്രീകരണസംഘം, രംഗത്തിനാവശ്യമായ സജ്ജീകരണങ്ങളൊരുക്കുന്നവർ, സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്ന സഹസംവിധായകൻ തുടങ്ങി ചിത്രീകരണത്തിന് മുന്നോടിയായുള്ള ഒരുക്കത്തിന്റെ ബഹളങ്ങളും പരിശീലനവുമുൾപ്പെടെ ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിന്റെ സ്ഥലപരമായ വിശദാംശങ്ങളെയെല്ലാം അഞ്ചര മിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ദൃശ്യത്തിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തിത്തരുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7.50).

ലേഖയ്ക്ക് സിനിമയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ വേഷങ്ങൾ ലഭിക്കുകയും അഭിനയം തുടരുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയുടെ അപനിഗൂഢവത്കരണം കൂടുതൽ തെളിച്ചംനേടുന്നുണ്ട്. പ്രേംസാഗറുമൊത്തുള്ള

ലേഖയുടെ ഗാനരംഗവും ലേഖയ്ക്ക് അവസരങ്ങളേറിവരുന്ന മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യ ങ്ങളും സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണരംഗങ്ങളുമെല്ലാം ഉദാ ഹരിക്കാം. സിനിമയിലെ കലാത്മകഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയും നിർമാണപ്രവർത്തനങ്ങ ളെപ്പറ്റിയും പലരംഗങ്ങളിലൂടെയും വിശദമായി ചലച്ചിത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതി പ്രമേയപരിചരണത്തോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്ന വിധത്തിലാണ്. ഒരു നടിക്ക് സംഭവി ക്കുന്ന ദുരന്തത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് സിനിമാമേഖലയിലെ ദുഷിച്ചുനാറിയ വ്യവസ്ഥയെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതാണ് മുഖ്യകഥയെങ്കിലും സിനിമയെ അതിന്റെ സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതുകൂടി ഓരം ചേർന്നുപറയുന്നുണ്ട്. വ്യവസ്ഥിതിയുടെ തുറന്നുകാട്ടലും സാങ്കേതികതയുടെ തുറന്നുകാട്ടലും ഒരേസ മയം നടത്തിക്കൊണ്ട് പ്രമേയവും അതിന്റെ പരിചരണവും സമാന്തരമായി സഞ്ചരി ക്കുന്നതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെന്ന് പറയാം.

പൊതുവെ സിനിമകൾ വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ലാത്ത സിനിമാചിത്രീകരണ ത്തിന്റെ പിന്നാമ്പുറക്കാഴ്ചകളെ തിരശ്ശീലയ്ക്ക് മുന്നിലെത്തിക്കുമ്പോഴും നടിമാ രുടെ സിനിമാമേഖലയിലെ ദുരവസ്ഥകളെയും ദുരിതങ്ങളെയും മറനീക്കിയവതരി പ്പിക്കുമ്പോഴും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനപ്രക്രിയയായ ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ അപനിഗൂഢവത്കരണത്തിന് ചലച്ചിത്രകാരൻ മുൻകൈ എടുക്കുന്നില്ല. 'പ്രഭാ മയീ..' എന്ന ഗാനസന്ദർഭത്തിൽ അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന നൽകുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും അത് പരാമർശത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നു. ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ വിവിധ സാധ്യതകളുപയോഗിച്ചുതന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ വെളിപ്പെടലുകളുടെ ഈ ആഖ്യാനവും നിർവ്വഹിക്കുന്നത് എന്നത് കൗതുകകരമാണ്.

ഈ വിധം അതിആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളുള്ള മൂന്ന് ചിത്രങ്ങളിലും പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിക്കുന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകവും സാങ്കേതിക വുമായ പ്രത്യേകതകളെ മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നും വസ്തുതാപരമായി പകർത്താനുള്ള സംവിധായകന്റെ ശ്രമത്തിന് ചിത്രസന്നിവേശപരവും ദൃശ്യസംരചനാപരവുമായ പ്രത്യേകതകൾ മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്ര ങ്ങൾക്കുള്ളിൽ മറ്റു കലകളെ വിശിഷ്യാ ദൃശ്യകലകളെ ഉൾപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ *വെറൈറ്റി ലൈറ്റ്സ്* (1950), *ദി വൈറ്റ് ഷെയ്ക്* (1952), *ലാ സ്ട്രാഡ* (1954), *ലാ ഡോൾസെ വിറ്റ* (1960), *എയ്റ്റ് ആൻഡ് ഹാഫ്* (1963) *ദി ക്ലൗൺസ്* (1970), *അമർകോഡ്* (1973), *ദി വോയ്സ് ഓഫ് ദി മൂൺ* (1990) തുടങ്ങി ഒട്ടുമിക്ക ഫെല്ലിനിയൻ ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. ഫെല്ലിനിയോടുള്ള ജോർജിന്റെ അഭിനി വേശം പ്രസിദ്ധമാണെന്നതിനാൽ ഈ ആഖ്യാനപരിസരങ്ങളോടുള്ള ജോർജിന്റെ മമത പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുണ്ട്.

7.2.6. ജീവിതപരിസരത്തിന്റെ താളഭേദങ്ങൾ

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിത്യജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെയും ശീലങ്ങളെയും പ്രവൃ ത്തി വൈദഗ്ധ്യങ്ങളെയുമെല്ലാം വിശദമായിത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടു ത്തുക ജോർജിന്റെ പതിവാണ്. മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ ഇടങ്ങൾ മാത്രമല്ല ഇടത്തി ലുള്ള കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായി വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് സംഭവ ങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ ഫലപ്രദമാക്കുന്നുമുണ്ട്. *മേള*യുടെ

സർക്കസ് രംഗങ്ങളും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ ചിത്രീകരണരംഗങ്ങളും *യവനിക*യിലെ നാടകരംഗങ്ങളുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം.

ഒരാൾ നിത്യവും ചെയ്യുന്ന പ്രവർത്തിയെയും അതിന്റെ യാന്ത്രികാവസ്ഥയെയും സൂചിപ്പിക്കാൻ വ്യത്യസ്തമായ തന്ത്രങ്ങളാണ് സംവിധായകർ ഉപയോഗിക്കുക. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ജി. അരവിന്ദൻ തുടങ്ങിയവർ ഇത്തരത്തിൽ ഒരാളുടെ വൈരസ്യത്തെയോ പുതുമകളേതുമില്ലാതെ തുടരുന്ന ദൈനംദിനപ്രവർത്തിയോ യഥാർത്ഥസമയത്തിൽ സ്ഥലത്തിന്റെ സാധ്യതയെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കാറുള്ളത്. അവിടെ മന്ദഗതിവേഗത്തിലുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് അധികവും കാണാനാകുക. *ചിദംബര*ത്തിലെ മുനിയാണ്ടിയുടെ കാലിമേയ്ക്കലും *പോക്കുവെയിലി*ലെ ബാലന്റെ നടത്തങ്ങളും ഉദാഹരിക്കാം. കലാസിനിമയുടെ ദൈർഘ്യതത്വത്തെ ഏറിയും കുറഞ്ഞും സന്ദർഭോചിതമായി ജോർജും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് മുന്നേ വിശദമാക്കിയല്ലോ. *ഉൾക്കടലി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും *കോലങ്ങളി*ലുമെല്ലാം മിനുറ്റുകൾ നീളുന്ന ഒറ്റ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ അമ്മിണിയുടെ പ്രസവരംഗത്തിൽ അവൾ വേദന കടിച്ചമർത്തുന്നത് സമീപദൃശ്യത്തിൽ ഒരു മിനുറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ തിരശ്ശീലയിൽ നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. വേദനയുടെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. കൈമളിന്റെ മുഖത്തെ മാറി മാറി വരുന്ന വികാരത്തള്ളിച്ചകളെ മിനുറ്റുകളോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ പകർത്തുന്നത് *മറ്റൊരാളി*ലും കാണാം. എങ്കിലും ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രവൃത്തിയുടെ പതിവും യാന്ത്രികതയും വൈകാരികതയുമെല്ലാം ദൈർഘ്യത്തോടെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. രംഗങ്ങളെ വിശദമായി വിവരിക്കാൻ ജോർജ് പലപ്പോഴും ശ്രമിക്കാറുണ്ടെന്നർത്ഥം.

*മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള വരവിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ നോക്കുക. 'ജി. വിൻഡേ സർക്കസ് ആർട്ടിസ്റ്റ്' എന്നെഴുതിയ പെട്ടിയിൽനിന്ന് *സൂംബാക്കാ*യി പെട്ടി ചുമന്ന് നടക്കുന്ന നാണിയെയും അവന് മുന്നിൽ ഗമയോടെ നടക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും കാണിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അവരുടെ വരവിന്റെ വിവിധ അകലങ്ങളിലും ക്യാമറാചലനത്തിലുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നു. അതിൽത്തന്നെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി കൈത്തോട് ചാടിക്കടക്കുന്നതിനെയും മറ്റും രണ്ടരമിനുറ്റോളം നിശ്ചലമായി നിന്ന് വീക്ഷിച്ചും *മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷൻ കട്ടുകൾ* വഴിയുമെല്ലാം ചലനത്തുടർച്ച മുറിയാതെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. കൈത്തോടു കണ്ട് മടിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോട് 'ആഴം കുറവാണ് ഇറങ്ങിക്കടക്കാമെ'ന്ന് പറയുന്ന നാണിയേയും 'നിനക്കല്ലേ'യെന്ന് ആത്മവിശ്വാസത്തോടെ ആത്മപരിഹാസം നടത്തുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയേയുമാണ് അവിടെ കാണാനാകുക. നാണിയെ പെട്ടിയിറക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അവനോട് കൈത്തോടിലിറങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് കൈകളുയർത്തിപ്പിടിക്കാനാവശ്യപ്പെടുകയും അതിൽപ്പിടിച്ച് അപ്പുറത്തേക്ക് അനായാസം ചാടിക്കടക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് നിശ്ചലമായി നിന്ന് പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ. നാണിയിൽനിന്ന് റേഡിയോയും ബാഗുമെല്ലാം വാങ്ങി ഇപ്പുറം വെയ്ക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി പെട്ടിയെടുക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടുന്ന

നാണിയെക്കണ്ട് സഹായിക്കാൻ വീണ്ടും അക്കരെ ചാടിയെത്തുന്നുണ്ട്. ഇതെല്ലാം മുറിയാത്ത ഒറ്റ ദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. പെട്ടി ഇപ്പുറമെത്തിച്ച് വെള്ളത്തിലിറങ്ങി കൈയ്യുയർത്തിക്കൊടുക്കുന്ന നാണിയെയും അതിൽപ്പിടിച്ച് ഇപ്പുറത്തേക്ക് ചാടിയെത്തുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും വീണ്ടും കാണിക്കുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 7. 51). ഇങ്ങനെ ഒന്നോ രണ്ടോ ദൃശ്യങ്ങളിൽ മുറിച്ചുകാണിച്ചുകൊണ്ട് മുഴുമിക്കേണ്ട ഒരു പ്രവൃത്തിയെ ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ വിശദമായും യഥാതഥമായും കാണിച്ചുകൊണ്ട് സർക്കസിലെ ഒരു വിദ്യ(നമ്പർ) കാണുന്നതുപോലെ ആസ്വാദ്യമാക്കുകയാണിവിടെ. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പ്രവൃത്തിപരിചയത്തെയും ആത്മവിശ്വാസത്തെയും അനായാസതയെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിന് വിശദാംശചിത്രണവും അതിന്റെ യഥാതഥത്വവും തുടർച്ചയുമെല്ലാം ഏറെ സഹായകമാകുന്നുണ്ട്.

ബേബി കൊലക്കുരുക്കുണ്ടാക്കുന്നതിനെയും മറ്റും ദൈർഘ്യമേറിയ രംഗത്തിലൂടെ അത്രമേൽ വിശദമായി പകർത്തിക്കൊണ്ടാണ് *ഇരകളും* ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇലക്ട്രിക് വയറിന്റെ കഷ്ണം മുറിച്ച് കുരുക്കുണ്ടാക്കുന്നതും അത് കഴുത്തിലിട്ട് ഉറപ്പ് പരിശോധിക്കുന്നതും കൈവിരലിൽ കോമ്പസുകൊണ്ട് കുത്തി മുറിവേൽപ്പിച്ച് ചുമരിലെ സ്ത്രീരൂപത്തിന് പൊട്ടുകുത്തുന്നതും വയർക്കുരുക്കും കത്തിയും അരയിൽ തിരുകുന്നതും സഹമുറിയനെ ശ്വാസം മുട്ടിച്ച് അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്തുന്നതുമെല്ലാം വിശദമായിത്തന്നെ കാണിക്കുന്നു (വീഡിയോ 7. 52). രണ്ടരമിനുറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള രംഗത്തെ പ്രവൃത്തിയുടെ തുടർച്ചമുറിയാതെയും അതേസമയം വിവിധ അകലങ്ങളിൽവെച്ച് എടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ *മാച്ച് ഓൺ ആക്ഷൻ കട്ടുകൾ* വഴി ബന്ധിപ്പിച്ചും ചുരുങ്ങിയ ദൃശ്യമുറിയലുകളിലൂടെ(18 മുറിയലുകൾ) പൂർണമായും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു ക്രിയയെ വിരസതയൊഴിഞ്ഞ് പൂർണതയോടുകൂടി ആസ്വദ്യമാക്കുകയാണിവിടെ. ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകമായ സ്വഭാവഘടനയിലേക്കാണ് കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കേണ്ടതെന്നതിനാൽ ദൈർഘ്യമേറിയ ഈ പരിചയപ്പെടുത്തൽ ഉചിതമാകുന്നു.

മൊത്തത്തിൽ മന്ദമായൊരു ഗതിവേഗത്തിൽ പുരോഗമിക്കുന്ന *യവനിക*യുടെ ആഖ്യാനം അയ്യപ്പനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതോടുകൂടിയാണ് ചടുലതാളത്തിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. തബലയടിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ വിവിധ അകലങ്ങളിലും കാഴ്ചക്കോണിലും ചലനങ്ങളിലുമെല്ലാം ചടുലമായും വിശദമായും ഒന്നരമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 5. 53). അയ്യപ്പന്റെ സ്വഭാവഘടനയിലെയും തബലയടിയിലെയും വന്യത്വം സന്ധിചെയ്യുന്നത് വ്യക്തമാകുംവിധത്തിൽ അത്രമേൽ വിശദമായാണ് രംഗം ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളും മുറിഞ്ഞുമാറലുകളുമെല്ലാമായി തബലയടിയുടെ സ്വാഭാവികത ഓരോ ദൃശ്യവും പ്രസരിപ്പിക്കുന്നു. തബലയുടെ താളത്തിനനുസരിച്ച് അയാളുടെ ശരീരവും താളംപിടിക്കുന്നു. തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിലെ നാടകപരിശീലനത്തിനിടയ്ക്കുള്ള അയാളുടെ പട്ടയടിയുമായി ചേർത്താലോചിക്കുമ്പോൾ മുമ്പേ വന്നുപോയ അയാളുടെ ഭ്രാന്തമായ തബലവാദനത്തിന്റെ കാരണം തെളിഞ്ഞുകിട്ടും. അതുമാത്രമല്ല വർത്തമാനകാലദൃശ്യങ്ങളിൽക്കണ്ട ജനാർദ്ദനന്റെ തബലയടിയുമായി താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്തി അയ്യപ്പന്റെ കലാവൈദഗ്ധ്യത്തെ വേറിട്ടറിയാനും സാധിക്കും.

ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴും പ്രവൃത്തികളിലെ തുടർച്ച നില നിർത്തുന്നത് വാസന്തിയുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളെ വിശദമായി പകർത്തുന്ന *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ഒരു രംഗത്തിൽ കാണാം. മകന്റെ സ്കൂൾ യൂണിഫോം അഴിച്ചുമാറ്റുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, സ്വന്തം വസ്ത്രം മാറി പഴയ സാരി ചുറ്റുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡം, മുടിവാരിക്കെട്ടി മേശപ്പുറത്ത് കഴു കാതെ വെച്ചിരിക്കുന്ന എച്ചിൽപ്പാത്രങ്ങൾ പെറുക്കിയെടുത്തുപോകുന്ന വാസന്തി യുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡം, വീടിന്റെ അടുക്കളത്തളത്തിലെത്തി കിണറ്റിൽനിന്ന് വെള്ളം കോരിയൊഴിക്കുന്നതും എച്ചിൽപ്പാത്രങ്ങളിലൊന്ന് കഴുകിയെടുക്കുന്നതുമായ വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, പാത്രത്തിൽ വെള്ളമെടുത്ത് അടുപ്പിൽവെക്കു കയും തീപ്പെട്ടിക്കൊള്ളിയുരച്ച് അടുപ്പ് കത്തിക്കുന്നതുമായ ദൃശ്യഖണ്ഡം, അരി കഴുകിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, കഴുകിയെടുത്ത അരി അടുക്കളയിൽ കൊണ്ടു വെയ്ക്കുന്നതും വെള്ളം തിളയ്ക്കുന്നതുകണ്ട് റാക്കിൽനിന്ന് ചായപ്പൊടിയും പഞ്ച സാരയുമെടുത്ത് ചായകൂട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, ഗൗരിയ്ക്ക് ചായ കൊണ്ടു നൽകുന്ന വാസന്തിയെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, വാസന്തിയും മകനും ചായ കുടിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യഖണ്ഡം, അടുപ്പത്തുവെച്ച വെള്ളത്തിൽ കഴുകിയ അരി ഇടുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, കിണറ്റിൽനിന്ന് വെള്ളം കോരി നിറ യ്ക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, കുളിയ്ക്കാനുള്ള വെള്ളം തിളപ്പി ക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, അവൾ പച്ചക്കറിയരിയുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, അവൾ തേങ്ങ ചിരവുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, വാസന്തി തേങ്ങ അര യ്ക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, കുളിയ്ക്കാനായി തിളപ്പിച്ച വെള്ളം ചൂടായോ എന്ന് നോക്കി കുളിക്കാനായി ഗൗരിയെ വിളിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡം, അടു പ്പത്തുവെച്ച കറിയിൽ അരപ്പിടുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡം, മുറിയടിച്ചുവാ രുന്ന വാസന്തി കട്ടിലിനടിയിലെ കുപ്പി കണ്ട് നിരാശയാകുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, വിള ക്ക് തെളിച്ച് പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന വാസന്തിയോട് അസ്വാരസ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഗൗരി യെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം, അടുക്കളവാതിലും പിന്നാമ്പുറവാതിലുമടച്ച് കുളിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യഖണ്ഡം എന്നിങ്ങനെ വിയർപ്പു കൊണ്ട് നനയുന്ന വാസന്തിയുടെ ബ്ലൗസുവരെ വ്യക്തമായിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് നാലരമിനുറ്റോളം വാസന്തിയോടൊപ്പം വീട്ടകത്തും അടുക്കളയിലും ചുറ്റിക്കറങ്ങു കയാണ് ക്യാമറ (വീഡിയോ 7. 54). ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും രംഗം മാറാതെ അവളുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളെ വിശദമായി ദൃശ്യപഥ ത്തിലെത്തിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഇങ്ങനെ ഒരേ സ്ഥലത്ത് ഏറെ നേരം തുടരേണ്ടിവരുമ്പോൾ വിവിധ അകലങ്ങളിലേക്കും വശങ്ങളിലേക്കുമെല്ലാം ക്യാമ റാസ്ഥാനീകരണത്തെ മാറ്റിക്കൊണ്ട്, തുടർച്ച കൈവിടാതെയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളി ലൂടെ പ്രവൃത്തിവിശദാംശങ്ങളിൽ വിരസതയില്ലാതെ മുഴുകാൻ കാണികളെ സഹായിക്കുന്നു. വാസന്തിയുടെ പ്രവൃത്തിയിലെ വഴക്കവും ധൃതിയും സമയബോ ധവുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി വ്യക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് അവളുടെ ദിനചര്യകളെയും നിത്യവും ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികളുടെ യാന്ത്രികതയെയുമെല്ലാം അനുഭവിപ്പിക്കുക യാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ചിത്രമിറങ്ങിയ കാലത്ത് നിരൂപകനായ വിജയകൃഷ്ണൻ ഇത്തരമൊരു ദൈർഘ്യമേറിയ പരിചയപ്പെടുത്തലിനെ രൂക്ഷമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ‘അൽപ്പം

ഗൗരവത്തോടെ സിനിമയെടുക്കുന്ന നമ്മുടെ ചലച്ചിത്രകാരരുടെ ഒഴിയാശാപമാണ് കഥാപാത്രത്തെയും പശ്ചാത്തലത്തെയും പരിചയപ്പെടുത്താനായി ചിത്രത്തിന്റെ ഒട്ടേറെയടി പാഴ്ച്ചെലവ് ചെയ്യുക എന്നത്. വീടിനെക്കാൾ വലിയ പടിപ്പുരകൾ അവർ പണിയുന്നു' (മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 1984 : 42) എന്നാണ് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ അടുക്കള ജീവിതത്തെ ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്യൽ അധികപ്പറ്റല്ലെന്നും സ്ത്രീപക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സൗന്ദര്യബോധമാണതെന്നും അടുത്തകാലത്താണ് അത് കൂടുതലായി ചർച്ചയ്ക്ക് വരുന്നതെന്നുമെല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ 1983-ൽ ഇറങ്ങിയ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ദൃശ്യവിശദാംശങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യം കരുത്താർജ്ജിക്കുന്നതായി പറയാനാകും. വാസന്തിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടുക്കള കേവലം പശ്ചാത്തലമല്ല, മറിച്ച് അവളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ നിർണായകമായ ഭാഗമാണ്. വിജയകൃഷ്ണൻ പറഞ്ഞതുപോലെ പടിപ്പുരയല്ല മറിച്ച് അടിത്തറയാണ് ആ വിശദാംശങ്ങളെന്നത് ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അടുത്തറിയാനുമാകും. പുറത്തുനിന്ന് അകത്തേക്കുവന്ന് അടുക്കളയിൽ കുടുങ്ങിപ്പോകുന്ന വാസന്തിയെ വിശദമായി കാണിച്ചുകൊണ്ട് വരാനിരിക്കുന്ന അവളുടെ മനക്കലക്കത്തിന്റെ ആരംഭബിന്ദുവിനെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുകയാണ് അതിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളെ വിശദാംശത്തോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് ജോർജ് പിന്നീടും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളി*ൽ മറിയത്തിന്റെ വീട്ടിലെ ക്രിസ്മസ് ഒരുക്കങ്ങളെ പാചകത്തിന്റെ വിശദാംശചിത്രണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് നോക്കുക. താറാവിനെ നന്നാക്കുന്നതിൽനിന്ന് തുടങ്ങി അത് കറിവെച്ച് കഴിക്കുന്നതുവരെയുള്ള സംഭവങ്ങളെ മുറിച്ച് മുറിച്ചെങ്കിലും തുടർച്ചയോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. വീടിന് പുറത്തെ പറമ്പിൽ അടുപ്പുകൂട്ടി അതിൽ വെച്ച ചൂടുവെള്ളത്തിൽ താറാവിനെ കറക്കിയെടുത്ത് പൂടപറിക്കുന്ന മറിയത്തിന്റെയും അവൾക്കുപുറകിൽ വിറകുകീറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പത്രോസിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ, തേങ്ങ ചിരവിയെടുക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെ ദൃശ്യം, പൂടപറിച്ച താറാവിനെ അറക്കുന്ന പത്രോസിന്റെയും സഹായിക്കുന്ന മറിയത്തിന്റെയും ദൃശ്യം, തേങ്ങ പിഴിഞ്ഞ് ചാറെടുക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെ ദൃശ്യം, താറാവിനെ മുറിച്ച് കഷണങ്ങളാക്കുന്ന പത്രോസിന്റെയും മറിയത്തിന്റെയും ദൃശ്യം, കറിയ്ക്കായുള്ള അരപ്പ് അരയ്ക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മ, അടുപ്പിൽ വെച്ച ചീനച്ചട്ടിയിൽ മാവ് കോരിയൊഴിച്ച് മൺപാത്രം കൊണ്ട് അപ്പച്ചട്ടി മൂടുന്ന കൈകളുടെ സമീപദൃശ്യം, നക്ഷത്രത്തിനുള്ളിൽ മെഴുകുതിരി കത്തിച്ചുവെക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെയും നക്ഷത്രം അനക്കാതെ പിടിച്ചുനിൽക്കുന്ന പത്രോസിന്റെയും ദൃശ്യം, അടുപ്പത്തുള്ള ചീനച്ചട്ടിയിൽനിന്ന് ആവി പറക്കുന്ന അപ്പം ഇലയിലേക്ക് മാറ്റുന്ന ദൃശ്യം, നക്ഷത്രം ഇറയത്ത് തൂക്കുന്ന പത്രോസിന്റെയും അത് നോക്കി നിൽക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ദൃശ്യം, അടുപ്പത്ത് തിളയ്ക്കുന്ന ഇറച്ചിക്കറിയിലേക്ക് തേങ്ങാപ്പാലൊഴിക്കുന്ന കൈകളുടെ ദൃശ്യം, അകത്തുനിന്ന് ഭക്ഷണപ്പാത്രങ്ങളുമായി വന്ന് പത്രോസിന് വിളമ്പുന്ന കുഞ്ഞമ്മയുടെ ദൃശ്യം, അകത്തുനിന്ന് പുറകിലേക്ക് മറച്ചുപിടിച്ച കള്ളുകുപ്പിയുമായി വന്ന് പത്രോസിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്ന മറിയവും ഒരു കഷ്ണം അപ്പം കറിയിൽ മുക്കി മറിയത്തെ ഊട്ടുന്ന പത്രോസും, ഭർത്താവിനും മകൾക്കുമായി വാങ്ങിയ പുതുവസ്ത്രങ്ങൾ മറിയം അവർക്കായി നൽകുന്ന ദൃശ്യം... എന്നി

ങ്ങനെ ക്രിസ്മസ് ദിനത്തിലെ മറിയത്തിന്റെ വീട്ടിലെ വ്യവഹാരങ്ങളെ രണ്ടേ മുക്കാലോളം മിനുറ്റിൽ വിശദമായാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 7. 55). ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റ ഷോട്ടിലൂടെയല്ലാതെ മുറിച്ച് മുറിച്ച് കാണിക്കുമ്പോഴും നൈരന്തര്യം നഷ്ടപ്പെടുത്താത്തവിധത്തിൽ പ്രവൃത്തിവൈവിധ്യത്തെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളോടുകൂടി ദൃഷ്ടിപഥത്തിലെത്തിക്കാനാകുന്നുണ്ട്.

സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും വീട്ടിലെ ദിനചര്യകളെ വിശദമായി പകർത്തിക്കൊണ്ടാണ് *മറ്റൊരാൾ*ആരംഭിക്കുന്നത്. 180 ഡിഗ്രി തിരശ്ചീനചലനത്തിലൂടെ കറങ്ങി വീടിന്റെ ഭൂപരമായ നിലയെ സ്പഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന ആരംഭദൃശ്യഖണ്ഡം വേലക്കാരി രാജമ്മ കൈമളിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതിലെത്തി നിൽക്കുന്നു. വാഷ് ബേസിനിൽ മുഖം കഴുകുന്ന കൈമൾ, അകത്തുനിന്ന് ടർക്കികൊണ്ടുവന്ന് കൈമളിന് നൽകുന്ന സുശീല, മുറ്റമടിക്കുന്ന രാജമ്മയും ഉമ്മറത്തെ കസേരയിലിരുന്ന് പത്രം വായിക്കുന്ന കൈമളും, പ്രഭാതഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന മക്കളായ ഉണ്ണിയും രജനിയും അവർക്കായി ചായയെത്തിക്കുന്ന സുശീലയും രാജമ്മയും, സ്കൂളിലേക്ക് ഇറങ്ങിപ്പോകുന്ന മക്കളും കാർ തുടച്ച് വൃത്തിയാക്കി നിൽക്കുന്ന കൈമളും, ഓഫീസ് വേഷത്തിൽ പ്രഭാതഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന കൈമളും അയാൾക്കുള്ള ചായയെത്തിക്കുന്ന സുശീലയും എന്നിങ്ങനെ ടൈറ്റിൽ കാർഡിനൊപ്പം കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും വീട്ടിലെ ദിവസാരംഭത്തെ വിശദമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. കാർ സ്റ്റാർട്ടാക്കാനാകാതെ പരാജയപ്പെട്ട് ഓട്ടോയിൽപ്പോകാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന കൈമളിനെയും കൈമൾ പോയെന്നുറപ്പുവരുത്തി വീടിനകത്തേക്കുപോകുന്ന സുശീലയെയുമെല്ലാം കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അഞ്ചരമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ആ ആരംഭരംഗത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 7. 56).

ബാലനിൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്ന നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും നിത്യജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെ ആദ്യമേ ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിച്ചുകൊണ്ട് വികസിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പരിചരണരീതി അതിന്റെ ഘടനയ്ക്കും രാഷ്ട്രീയത്തിനും തികച്ചും യോജിച്ച മട്ടിലാണ്. കൈമളിന് സുശീല വെറുമൊരു വീട്ടുപകരണംമാത്രമാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിൽ അവരുടെ ദൈനംദിനജീവിതചര്യകളെ കൃത്യമായി ഡോക്യുമെന്റ് ചെയ്ത് അവതരിപ്പിച്ചതിനുശേഷം മാത്രമാണ് ആഖ്യാനത്തിലെ സംഘർഷത്തിലേക്ക് ചലച്ചിത്രകാരൻ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. സുശീലയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്ക് കേവലമായ ലൈംഗികാതൃപ്തിയായി ചുരുക്കുകയല്ല മറിച്ച് അസംതൃപ്തമായ കുടുംബജീവിതത്തിന്റെ ഫലമാണ് എന്ന് വികസിപ്പിക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായുള്ള അടിത്തറയിടലാണത്. അതായത് സുശീലയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്കിനുള്ള സാമൂഹികപരിസരത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കിയാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നതുതന്നെയെന്ന് സാരം.

കൈമൾ ഓഫീസിൽനിന്നെത്തി വസ്ത്രം മാറാനൊരുങ്ങുമ്പോഴേക്കും അയാൾക്കുള്ള വസ്ത്രമെത്തിക്കുന്ന സുശീല, മുഖം കഴുകി ടവ്വലിനായി കാക്കുന്ന കൈമളിന് ഒട്ടുംവൈകാതെ അതെത്തിക്കുന്ന സുശീല എന്നിങ്ങനെ നിരന്തരമായി തുടരുന്ന സുശീലയുടെ യാന്ത്രികപ്രവൃത്തിയെയും കൈമളിന്റെ സമയനിഷ്ഠമായി ചിട്ടയെയും പിന്നീടും വിശദാംശങ്ങളോടെ ചിത്രത്തിൽ കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്.

സുശീല പോയതിനുശേഷം ഇവയെല്ലാം വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ മുന്നേ കാണിച്ച വിശദാംശങ്ങളുടെ ചിഹ്നമൂല്യം വികസിക്കുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാം. അതുപോലെതന്നെ സുശീല പോയിട്ടും കൂസലില്ലാതെ കാറ് തുടച്ചുവൃത്തിയാക്കി വീടിനുമുന്നിൽ നിൽക്കുകയാണ് കൈമൾ എന്ന് മഹേഷ് പറയുന്നതിലെ നിജസ്ഥിതി ദൃശ്യപരമായി വ്യക്തമാകുന്നില്ലെങ്കിലും കാണിക്ക് ഊഹിക്കാനാകുന്നത് കാറ് തുടച്ചുവൃത്തിയാക്കുന്ന, കാറ് സ്റ്റാർട്ടുചെയ്യാനാകാതെ പരിഭവിക്കുന്ന കൈമളിനെ വിശദമായി മുന്നേ ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിച്ചതിനാലാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. അയാൾ കാറ് തുടച്ചുവൃത്തിയാക്കി വീടിന് മുന്നിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും ഒരു യാത്രപോലും പറയാതെയാണ് മക്കൾ സ്കൂളിലേക്കിറങ്ങിപ്പോകുന്നതെന്ന സൂക്ഷ്മാംശം മക്കളും അച്ഛനും തമ്മിലുള്ള ഔപചാരികബന്ധത്തിന്റെ സൂചനകളായി നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. സുശീലയില്ലാത്ത ദിവസങ്ങളിലൊന്നിൽ പത്രവുമായി ചുറ്റിലും നോക്കി അകത്തേക്കുവലിയുന്ന കൈമളിന്റെ ദൃശ്യത്തിലൂടെ വീടിന്റെ മുൻവശവും അതിന്റെ ചുറ്റുപാടുകളുമെല്ലാം നിരീക്ഷണാത്മകനിലയിൽ ഏറെനേരം വിശദമാക്കിയ ആരംഭദൃശ്യങ്ങളുടെ സാംഗത്യം ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാം വിശദമായി പകർത്തുമ്പോഴും അടുക്കളയിടത്തിൽ ഒരിക്കലും കൈമൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ലെന്നതും സൂക്ഷ്മമാണ്. അതിനാലാകണം സുശീല ഗിരിയുടെ പണിസാധനങ്ങൾ ഒളിപ്പിക്കാൻ മെനക്കെടാതിരുന്നതെന്നും സുശീല പോയതിനുശേഷം മാത്രമാണ് അയാൾക്കത് കണ്ടെത്താനാകുന്നതെന്നും വ്യക്തമാകുന്നു. അവളുടെ മാത്രം തടവറയായി അടുക്കള അതിനകം പരുവപ്പെട്ടിരിക്കണം. അടുക്കളയേയും ഹാളിനേയും വേർതിരിക്കുന്ന കർട്ടൻ ആ നിലയ്ക്ക് ചിഹ്നമാനമാർജ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. പുറമേ ശാന്തമെന്ന് തോന്നുന്ന കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ ജനാധിപത്യവിരുദ്ധതയെ പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ഇത്തരം വിശദാംശചിത്രണങ്ങൾക്ക് സൗന്ദര്യ-രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ ഏറെയുണ്ടെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപരിസരങ്ങളെ വിശദാംശങ്ങളോടെ വിവരിച്ചുകൊണ്ട് പറയുന്ന കാര്യത്തിനൊരു സ്വാഭാവികതയും യഥാതഥത്വവും കൊണ്ടുവരാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു.

സ്ഥൂലമായ ഘടന തൊട്ട് സൂക്ഷ്മമായ ഘടകങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽവരെ ജോർജിന്റെ മാധ്യമബോധം തെളിഞ്ഞുകാണാനാകും. രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ വിവിധ ആഖ്യാനപദ്ധതികൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും അവയെയെല്ലാം ഒരേ അച്ചിൽ വാർത്തെടുക്കാനല്ല അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നത്. മറിച്ച് പ്രമേയപരമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾക്കനുസരിച്ച് വൈവിധ്യമാർന്ന ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതികളെ സ്വീകരിക്കുന്നു. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടി യുക്തിയുക്തം സംഭവശ്രേണികളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് ശ്രേണികളാലും സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളാലുമെല്ലാം ആഖ്യാനത്തുടർച്ചയിൽ വിള്ളൽ വീഴ്ത്തുന്ന രീതിയും ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും. എങ്കിലും കഥ പറയുക മുഖ്യലക്ഷ്യമായതിനാൽ തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതികളുടെ വൈവിധ്യത്തെത്തന്നെയാണ് ഏറെയും ആശ്രയിക്കുന്നത്. അവയെ മാധ്യമാവബോധത്തോടെ, ശിൽപ്പഘടനയ്ക്ക് ഉചിതമായ രീതിയിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കാനുള്ള ബോധ്യം പുലർത്തുന്നുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷയ്ക്കനുസരിച്ചും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കും വൈചാരികതയ്ക്കുമനുസരിച്ചും ഇടർച്ചകളെ സന്നി

വേശിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നു. അവിടെ അതുവരെ കണ്ട വെളിച്ചപദ്ധതിയിൽനിന്ന് പെട്ടെന്ന് വ്യതിചലിച്ചോ അതുവരെയുള്ള ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിൽനിന്ന് അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിലേക്ക് മയപ്പെടുത്തലുകളേതുമില്ലാതെ മുറിഞ്ഞുചേർന്നുകൊണ്ടോ ആണ് ദൃശ്യങ്ങൾ ഇടറി മാറുന്നത്. ഇടർച്ചകൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാനബദ്ധമായും ആസ്വാദ്യതയെ മുറിപ്പെടുത്താതെയും സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഈ വിധം തുടർച്ചകളിലൂടെയൊരു കെട്ടുറപ്പും ഇടർച്ചയിലൂടെയൊരു തുടർച്ചയും ഓരോ ആഖ്യാനത്തിലും ജോർജ് നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെയോ ലെൻസിന്റെ ചലനങ്ങളിലൂടെയോ ത്രിതലവ്യക്തതയിലൂടെയോ എല്ലാം സ്ഥലപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്ന ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിക്കും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്കും ഒരേ സ്ഥലത്ത് ഒരുപാടു നേരം തുടർന്നുകൊണ്ടുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ രംഗങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നുണ്ട്. രംഗദൈർഘ്യം നിലനിർത്തി ദൃശ്യദൈർഘ്യം കുറച്ചും ദൃശ്യദൈർഘ്യവും രംഗദൈർഘ്യവുമെല്ലാം ഒരുപോലെ നിലനിർത്തിയുമെല്ലാം അവിടെ സംഭവാവിഷ്കരണങ്ങളെ വൈവിധ്യപൂർണമാക്കുന്നു. മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളിലൂടെ അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നതോ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടുകളിൽ മാത്രം തുടരുന്നതോ അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് മാസ്റ്റർഷോട്ടിലേക്ക് വികസിക്കുന്നതോ ആയ ഒരുതരം സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചാസമ്പ്രദായത്തെ ചിത്രസന്നിവേശപരമായി പിൻതുടരുന്നതും കാണാം. ക്യാമറാചലനത്തുടർച്ചയും പൊരുത്തത്തോടുകൂടിയുള്ള മുറിയലുകളുമെല്ലാം ദൃശ്യങ്ങളെ തമ്മിൽ തുടർച്ചയോടുകൂടി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളുടെ പരിമിതമായ ഉപയോഗവും സ്വീകരിക്കുന്നവയെത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയുമായി അർത്ഥയുക്തം ഘടിപ്പിക്കാനുള്ള അവബോധവും അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച പ്രധാനമാക്കിവെച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറണമോ എന്ന് തീരുമാനിക്കുകയും മുറിഞ്ഞുമാറേണ്ട വിധത്തെ ആസൂത്രണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

കലാസിനിമകളാണ് പലപ്പോഴും മിസ് എൻ സീൻ ശൈലിയെ കൂടുതലായി സ്വീകരിക്കുന്നതെന്ന് അവയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ വ്യക്തമാകും. അടൂരിനെയും അരവിന്ദനെയുംപോലെയുള്ള കലാസിനിമയുടെ വക്താക്കളുടെ ദൃശ്യപരിചരണങ്ങൾക്ക് സമാനമായ ദൃശ്യപരിചരണങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകും. അതേസമയം അതിദ്രുതം മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന ചിത്രസന്നിവേശത്തെ പാടെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയാണ് ജോർജിന്റേതെന്ന് അർത്ഥമില്ല. ഉദ്വേഗം നിലനിർത്താനും രംഗത്തെ ചടുലമാക്കാനുമുള്ള എഡിറ്റിംഗ് വഴികളും ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും സന്ദർഭത്തിനും ആവശ്യമെങ്കിൽ മാത്രം മൊണ്ടാഷുകളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നു. *യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സ്ഥലകാലങ്ങളൊന്നും വ്യക്തമാക്കാതെ പെട്ടെന്നുള്ള മുറിഞ്ഞുമാറലാണത്. *ജംപ്കട്ടുകൾ* പോലുള്ളവയെ ആഖ്യാനബന്ധിയായിട്ടെങ്കിലും *ലേഖയുടെ മരണത്തിലും ഇരകളി*ലുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. എങ്കിലും ത്രിതലവ്യക്തതയെ കൂടുതലായി

പിൻപറ്റുന്ന, കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ ഇടത്തിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന മിസ് എൻ സീൻ ദൃശ്യസംരചനയ്ക്കാണ് പ്രബലതയെന്ന് പറയാം. ഒരർത്ഥത്തിൽ ദൃശ്യസംരചനാപരമായതും ചിത്രസന്നിവേശപരവുമായതുമായ പ്രത്യേകതകളുടെ അടിപ്പടയിൽക്കൂടിയും കലയ്ക്കും കച്ചവടത്തിനുമിടയിൽ നിൽക്കുന്ന സമാന്തരശൈലിയാണ് ജോർജിന്റേതെന്ന് വായിച്ചെടുക്കാനാകും. ആഖ്യാനസ്വഭാവങ്ങൾക്കും സാന്ദർഭികമായ പ്രത്യേകതകൾക്കും അനുസരിച്ച് തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ ഈ ചേരുവയുണ്ട്. കല മുഖ്യമായി നിൽക്കുമ്പോഴും കാണികൾക്ക് ആസ്വാദ്യമായ രീതിയിൽ കഥ പറയുക എന്നത് ലക്ഷ്യമാക്കിയ ജോർജിന് ഇത്തരം വഴികളെല്ലാം പുതിയ പുതിയ പരിചരണ തുറവികളാണ്. ഘടനായുക്തിയ്ക്കനുസരിച്ച ചിത്രസന്നിവേശശൈലികൾ സ്വീകരിക്കുന്ന മാധ്യമഗ്രാഹ്യമാണ് ഓരോ ചിത്രങ്ങളെയും വേറിട്ടുനിർത്തുന്നതെന്നതിൽ സംശയമില്ല. സ്ഥൂലമായ ഘടനയെ നിർണയിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള സൂക്ഷ്മമായ ദൃശ്യഇടപെടലുകളാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ശിൽപ്പഭദ്രതയ്ക്കും സാങ്കേതികത്തികവിനും പ്രധാന കാരണമെന്നും വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ ആഖ്യാനഘടനയുടെ സവിശേഷതകളെ പ്രത്യേകമായെടുത്ത് വിശദീകരിക്കാനാണ് ഈ ഭാഗത്ത് ശ്രമിച്ചത്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ വെളിപ്പെടുന്ന ഈ ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ സൂക്ഷ്മമായ മറ്റുപല ദൃശ്യ-ശബ്ദസംരചനാപരമായ ഘടകങ്ങളാൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നവയാണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥനിർമിതിയിൽ പരോക്ഷമായിടപെടുന്ന ഈ ഘടകങ്ങളെയും അടുത്ത് പരിചയിക്കുമ്പോഴാണ് ജോർജിന്റെ മാധ്യമബോധം കൂടുതൽ വെളിപ്പെടുക. ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണയിക്കുന്ന ഈ സവിശേഷചിഹ്നരൂപങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കാനാണ്, ഇഴപിരിച്ച് പരിശോധിക്കാനാണ് വരുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

അധ്യായം ഏഴ്

വീഡിയോ ക്യൂ ആർ കോഡുകൾ

7.1 7.2 7.3 7.4

7.5 7.6 7.7 7.8

7.9 7.10 7.11 7.12

7.13 7.14 7.15 7.16

7.17 7.18 7.19 7.20

7.21 7.22 7.23 7.24

7.25 7.26 7.27 7.28

7.29 7.30 7.31 7.32

7.33 7.34 7.35 7.36

7.37 7.38 7.39 7.40

7.41 7.42 7.43 7.44

7.45 7.46 7.47 7.48

7.49 7.50 7.51 7.52

7.53 7.54 7.55 7.56

അധ്യായം 8

കെ.ജി. ജോർജ്ജിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാരീതികൾ

പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ തിരക്കഥാവേളയിൽത്തന്നെ സാമാന്യമായി നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല രംഗപശ്ചാത്തലം, വാതിൽപ്പുറമോ അകമോ രാത്രിയോ പകലോ തുടങ്ങിയ സൂചനകളും തിരക്കഥയിൽത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അവയുടെ അവതരണമാണ് ചിത്രീകരണത്തിലും തുടർന്നുള്ള എഡിറ്റിംഗിലും നടക്കുന്നത്. അവിടെ ഓരോ ഫ്രെയിമും എങ്ങനെ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു എന്നതാണ് ഒരു ചലച്ചിത്രത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ പരമപ്രധാനമായിട്ടുള്ളത്. അതിനാൽ ദൃശ്യകല എന്ന നിലയിൽ സിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് സുപ്രധാനമായതാണ് ദൃശ്യസംരചന. ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കലാതന്ത്രങ്ങളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ ഉചിതമായത് അയാളുടെ ദൃശ്യരചനാരീതികളെ വിശകലനം ചെയ്യുകയായിരിക്കും. അവിടെ ഓരോ ഫ്രെയിമിന്റെയും സവിശേഷതകളെന്ന പോലെതന്നെ ഫ്രെയിമുകളിലൂടെ തുടരുന്ന ചില രീതികളും ചലച്ചിത്രമെന്ന സമഗ്രാനുഭവത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ട്. അതിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരരുടെ മാധ്യമബോധത്തെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഓരോ ചലച്ചിത്രകാരരും അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ഈ മാധ്യമബോധം പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ദൃശ്യസംരചനയും അതിന് പ്രമേയവും പ്രതിപാദനവും തമ്മിലുള്ള ഔചിത്യപൂർണമായ ബന്ധവും വിശകലനം ചെയ്യുന്നതുവഴി ചലച്ചിത്രകാരരുടെ കലാപരമായ വൈഭവം വെളിവാക്കാൻ സാധിക്കും. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ അത്തരം രീതികളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത്.

അക്കാദമികമായി ചലച്ചിത്രരചന പഠിച്ചെടുത്ത ആളെന്ന നിലയിൽ ജോർജിന്റെ മാധ്യമബോധം സവിശേഷമായി വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രമേയപ്രതിപാദനങ്ങൾക്ക് ഉചിതമാകുന്ന വിധത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണങ്ങൾ, ചലനങ്ങൾ, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, വെളിച്ചവും വർണവും തുടങ്ങിയവ എങ്ങനെയാണ് ജോർജ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് എന്നാണ് ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളുടെ ചിഹ്നപരമായ സാധ്യതകളെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം തെരഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ട് ഓരോ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തെയും തിരക്കഥയിൽ സൂചിപ്പിച്ചതിനപ്പുറമുള്ള അധികാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് നയിക്കുന്നതിൽ ഇവയ്ക്കുള്ള പങ്ക് എന്തെന്ന് അന്വേഷിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രമെന്നത് ഒരു സാങ്കേതികകലയായതിനാൽ അതിൽ സഹകരിക്കുന്ന സാങ്കേതികവിദഗ്ധരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്ന നിലയിൽ ജോർജിന്റെ മാധ്യമബോധത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്. 'ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്ന് സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെല്ലാം വിശദമായി പഠിച്ചിട്ടുള്ളതിന്റെ മേന്മ ജോർജിന്റെ സിനിമകളിൽ പ്രകടമാണെ'ന്ന് അദ്ദേഹവുമായി ഏറെ സഹകരിച്ച ഛായാഗ്രാഹകൻ രാമചന്ദ്രബാബു അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. സിനിമയെ

മൊത്തം നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടുപോകാനുള്ള ആജ്ഞാശക്തിയുള്ള സമഗ്രശിൽപ്പിയായാണ് (ടോട്ടൽ ക്രാഫ്റ്റ്സ്മാൻ) അദ്ദേഹം ജോർജിനെ വിലയിരുത്തുന്നത് (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 138). *കോലങ്ങളെ*ന്ന സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണത്തിനിടയ്ക്ക് രണ്ട് ദിവസം മാറിനിൽക്കേണ്ടിവന്ന രാമചന്ദ്രബാബുവിന് പകരമായി ജോർജുതന്നെ സ്വയം ക്യാമറ ചലിപ്പിച്ചതായി നടനായ നെടുമുടി വേണുവും ഓർമിക്കുന്നുണ്ട്. ക്യാമറയെക്കുറിച്ചും വെളിച്ചവിധാനത്തെക്കുറിച്ചും എഡിറ്റിംഗിനെക്കുറിച്ചും തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം ജോർജിന് കൃത്യമായ ബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട് (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 142). സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവിദ്യ മനസ്സിലാക്കിത്തരാനും എഡിറ്റിംഗിനെ സഹായിക്കുന്ന തരത്തിൽ അഭിനയിക്കേണ്ടതെങ്ങിനെയാണെന്ന് പഠിപ്പിക്കാനും ശ്രമിച്ചിരുന്ന ജോർജെന്ന ഗുരുവിനെയാണ് *ഇരകളി*ലൂടെ ചലച്ചിത്രരംഗത്തെത്തിയ നടൻ ഗണേഷ്കുമാർ സ്മരിക്കുന്നത് (2020, മെയ് 23). ഇങ്ങനെ അദ്ദേഹത്തോടൊപ്പം സഹകരിച്ച പല ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാധ്യമബോധത്തെ ഊന്നി സംസാരിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. അതോടൊപ്പം സ്വന്തം ചിത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റേതന്നെ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളെയും ഇതിന് ആശ്രയിക്കാവുന്നതാണ്. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിയിൽ അമേരിക്കൻ അഭ്യന്തരയുദ്ധത്തിന്റെ ഭാഗമായ സംഭവത്തെ ആസ്പദമാക്കി ഫ്രാൻസിസ് ഡി ലിയോൺ സംവിധാനം ചെയ്ത *ദ ഗ്രേറ്റ് ലോക്കമോട്ടീവ് ചേസ്* (1956) എന്ന ചിത്രമാണ് തന്റെ സാങ്കേതികാവബോധത്തെ സ്വാധീനിച്ചതെന്ന് ജോർജ് കുറിക്കുന്നുണ്ട് (2007 : X). തീവണ്ടിയിലുള്ള ഒരുകൂട്ടം ആളുകളെ കൊള്ളയടിക്കാനായി ഹൈജാക്ക് ചെയ്യപ്പെട്ട മറ്റൊരു തീവണ്ടിയുമായി വരുന്ന ആളെ ചുറ്റിപ്പറ്റി വികസിക്കുന്ന ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ മനുഷ്യരെപ്പോലെതന്നെ യന്ത്രഭാഗങ്ങളെയും ഏറെ പ്രാധാന്യം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'സിനിമ എന്നാൽ വെറുതെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വർത്തമാനം പറയുന്നതല്ലാതെ കൂടുതൽ ദൃശ്യപരമായതാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ ഈ ചിത്രം സഹായിച്ചു'വെന്നും 'വ്യക്തികൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ മാത്രമല്ല മാറിവരുന്ന സമൂഹത്തിന്റെയും പ്രകൃതിയുടെയുമൊക്കെ പ്രതിഫലനങ്ങൾ സിനിമയിലുണ്ടാകണം എന്ന് താൻ തിരിച്ചറിയുകയായിരുന്നു' എന്നും അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (2007 : X). 'സിനിമയിൽ മാറിവരുന്ന സാങ്കേതികവിദ്യകൾ തന്നെ ഒരിക്കലും ബാധിച്ചിട്ടില്ലെ'ന്നും 'പുതിയ പുതിയ ഉപകരണങ്ങളല്ല, സിനിമയുടെ ഭാഷയും സാങ്കേതികതയുമാണെന്റെ വിഷയ'മെന്നും ജോർജ് പിന്നീടതിനെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുമുണ്ട് (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 159). അതായത് സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ നൂതനത്വമല്ല മറിച്ച് അവയുടെ വ്യത്യസ്തവും കലാപരവും ആഖ്യാനയുക്തവുമായ ഉപയോഗമാണ് ജോർജ് പ്രധാനമായി എണ്ണുന്നതെന്നർത്ഥം. അതിൽ ഒരു സമഗ്രതാദർശനം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അതോടൊപ്പം ദൃശ്യതലത്തിൽ അചേതനമായ വസ്തുക്കൾപോലും ചില രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്നും അദ്ദേഹത്തിന് ബോധ്യമുണ്ട്. ഇത്തരം പ്രഖ്യാപനങ്ങളെ മുഖവിലയെക്കടുക്കുകയല്ല മറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്ത് അതിന്റെ തെളിവുകൾ കണ്ടെടുത്ത് വിലയിരുത്തുകയാണ് പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രധാനം.

8.1. ക്യാമറാചലനങ്ങൾ

കഥാസംഭവങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ ദൃഷ്ടികോണുമായി ഇണങ്ങിയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കണ്ണായി ചലിച്ചുമെല്ലാം ക്യാമറാചലനങ്ങൾ പാഠത്തിനകത്ത് ഇടപെടുന്നുണ്ട്. അവിടെ കഥാപാത്രചലനങ്ങളോടൊപ്പം ക്യാമറാ ചലനങ്ങളും നിയന്ത്രിതമോ വ്യവസ്ഥിതമോ ആകുന്നു. ഓരോ ചലനത്തെയും ആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളുമായി അർത്ഥയുക്തമായി ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രഘട നയെ ശിൽപ്പഭദ്രമാക്കുന്നതിലും ജോർജ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ച് അവ അർത്ഥവ്യാപ്തി നേടുന്നുമുണ്ട്. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ചിത്രസന്നിവേശപരമായ പ്രത്യേകതകളെ മുൻനിർത്തി അവയ്ക്ക് മിസ് എൻ സീൻ ശൈലിയോടാണ് ചാർച്ച കൂടുതലെന്ന് മുൻ അധ്യായ ത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. തുടർച്ചവിടാതെയും ദൈർഘ്യമേറിയതുമായ ക്യാമറാചലനങ്ങൾക്ക് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ലഭിക്കുന്ന മുൻതൂക്കം ആ നിരീ ക്ഷണത്തിന് ശക്തമായ പിൻബലം നൽകുന്നു.

8.1.1. ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണചലനങ്ങൾ

അന്യരുടെ ജീവിതത്തെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കി ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്ന കഥാപാ ത്രങ്ങളെയും അവരുടെ ചെയ്തികൾ മൂലമുള്ള വിപര്യയങ്ങളെയും നിരീക്ഷിക്കുന്ന നിലയാണ് *കോലങ്ങളി*ലെ ആഖ്യാതാവിനുള്ളത്. അതിനാൽത്തന്നെ ഇത്തരമൊരു നിരീക്ഷണനിലയ്ക്ക് അനുകൂലമായ ക്യാമറാചലനമാണ് ചിത്രത്തിൽ സ്വീകരിക്കു ന്നത്. പരമുവിനെ കാത്തിരിക്കുന്ന ആൺകൂട്ടത്തെ പകർത്തുന്ന ക്യാമറയുടെ നിരീ ക്ഷണനില നോക്കുക. അലസമായി നിലത്തുകിടക്കുന്ന, ബീഡിവലിച്ചും ആലോ ചിച്ചുമെല്ലാം അങ്ങിങ്ങായി നിലയുറപ്പിക്കുന്ന, പരമുവിന്റെ ശിങ്കിടികളെ ഓരോരു ത്തരെയായി ഇടമുറിയാത്ത ട്രാക്കിംഗ് ചലനത്തിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തു ന്നതോടൊപ്പം ഫ്രെയിമിലേക്ക് വരുന്ന പരമുവിന് പുറകിൽ വന്നവഴിയേ തിരിച്ച് ചലിക്കുകയും ചീട്ടുകളിക്കായുള്ള അവരുടെ കൂടിച്ചേരലിനെ മാറിനിന്ന് പകർത്തു കയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. ചീട്ടുകളിയും പരദൂഷണവും മുഖ്യവിനോദമാക്കിയ, അലസരായ ആൺകൂട്ടത്തിന്റെ സ്വഭാവവും പരമുവിന് അവർക്കിടയിലുള്ള സ്വീകാര്യതയും എല്ലാം ദൈർഘ്യമേറിയ ഈ ഒറ്റഷോട്ടിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നു. കാളിപ്പറച്ചി ലീലയുടെ ഗർഭമലസിപ്പിച്ച കഥ ചാക്കോ വിശദീകരിക്കുന്നതും അത് സശ്രദ്ധം കേൾക്കുന്ന ആൺകൂട്ടങ്ങളുടെ ഭാവവ്യത്യാസങ്ങളും സമീപദൃശ്യങ്ങ ളിൽ ക്യാമറ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് പകർത്തുന്നുണ്ട്. അവിടെ പറയുന്നയാളുടെ ദൃശ്യമല്ല മറിച്ച് കേൾക്കുന്ന ആളുകളുടെ പ്രതികരണദൃശ്യങ്ങളാണ് ആദ്യം തിര ശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നത്. മാത്രമല്ല വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിലുള്ള ഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയുമ്പോഴും കേൾക്കുന്നവരിൽനിന്ന് പറയുന്നയാളിലേക്കെന്ന ചലനപാത യാണ് സ്വീകരിക്കുന്നതും. പരദൂഷണം കേൾക്കുന്നവരുടെ ഔത്സുക്യവും പറയു ന്നയാളുടെ മുഖവിലാസവും പകർത്തുകയാണുദ്ദേശമെന്നതിനാൽ ആളുകൾക്കടു ത്തിരുന്ന്, അവരെ ഓരോരുത്തരെയായി തലതിരിച്ച് നിരീക്ഷിക്കുംവിധത്തിലുള്ള ചലനവും ചിത്രസംയോജനതലത്തിൽ നിലനിർത്തുന്ന ചലനദിശയുടെ വൈരുദ്ധ്യവുമെല്ലാം രംഗത്തിന്റെ വൈകാരികതയെ പൊലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ദേവയാനിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരമുവിന്റെ അപവാദം മുഖവിലയ്ക്കെടുത്ത് അവളോട് കലഹിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്ന കുട്ടിശങ്കരൻനായരെ വീട്ടിനകത്തേക്ക് കട ക്കാതെ വേലിക്കരികിൽനിന്ന് പരതിപ്പികർത്തുന്ന ക്യാമറാനിലയാണ് മറ്റൊന്ന്. അയൽക്കാർ വേലിക്കരികിൽനിന്ന് ശ്രദ്ധിക്കുംമട്ടിൽ ഇടത്തോട്ടും വലത്തോട്ടും ട്രാക്കായി ചലിക്കുകയാണവിടെ ക്യാമറ. ഏലിയാമ്മയുടെയും മറിയയുടെയും വഴ ക്കുകളും വാദപ്രതിവാദങ്ങളും വേലിക്കരികിൽനിന്നോ പൊതുനിരത്തിൽനിന്നോ പകർത്തുന്നതും മറപ്പുരയിലൊളിഞ്ഞുനോക്കാനായി പാത്തുംപതുങ്ങിയുമെത്തുന്ന പരമുവിനെ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് സഞ്ചരിക്കാനനുവദിക്കാതെ സമാന്തരമായി ചലിച്ചുകൊണ്ട് കുരുക്കുന്നതുമെല്ലാം മറ്റു ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ. ചില കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തെ മറ്റുചില കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒളിഞ്ഞ് നിരീക്ഷിക്കുന്ന തുപോലെ ക്യാമറയും അവരെയെല്ലാം മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ഇവിടെയെന്ന് പറയാം. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചവട്ടത്തിൽ വരാത്ത മറ്റൊരയൽക്കാരനോ/അയൽക്കാരിയോ ആയി സംഭവങ്ങൾ നോക്കിക്കാണുന്ന ക്യാമറയുടെ നിലയും കഥാപാത്രജീവിതങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി പകർത്തുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ ആഖ്യാനനിലയുമായുമെല്ലാം പലപ്പോഴും ക്യാമറാചലനത്തിൽ സന്ധിചെയ്യുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാനാകും (വീഡിയോ 8. 1). തിരശ്ചീനചലന ങ്ങൾക്കും ട്രാക്കിംഗ് ചലനങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ചിത്രത്തിൽ ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം അതിന്റെ നേർസാക്ഷ്യങ്ങളാകുന്നു.

വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ മുറിയാത്ത വിധത്തിൽ ചലിച്ചുനീങ്ങിപ്പകർത്തുന്ന ക്യാമറക്കാഴ്ചകൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും പല ചിത്രങ്ങ ളിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അലസിപ്പിരിയുന്ന പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിന്റെ കലു ഷാന്തരീക്ഷത്തിന് ശേഷമുള്ള *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ സത്കാരരംഗം നോക്കുക. ഭക്ഷിച്ചും മദ്യപിച്ചും അനുരഞ്ജനത്തിലാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം ഇഴഞ്ഞും ഇരുന്നുമെല്ലാം ചലിക്കുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. കക്ഷിവഴക്കിൽ കലഹിച്ചോടിയ വരെല്ലാം സഖ്യകക്ഷികളാകുന്ന കാഴ്ചയെ, അവരുടെ അവിശുദ്ധകൂട്ടുകെട്ടിനെ ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റഷോട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. കഥാപാത്രപ്രതികര ണങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞ് മുറിഞ്ഞ് ചേരുകയല്ല, മറിച്ച് റീഫ്രെയിംചെയ്തും തിരശ്ചീ നമായി ചലിച്ച് നിരീക്ഷിച്ചും ട്രാക്കിലൂടെ ഒഴുകി നീങ്ങിയും ക്യാമറയിൽവെച്ചുത ന്നെയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം നടത്തുകയാണ്. പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിൽ ഇവരോ രുത്തരും പ്രകടിപ്പിച്ച ആവേശത്തെ മുറിച്ച് മുറിച്ചാണ് കാണിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ ഇവിടെ അവർ പരസ്പരം സമരസപ്പെടുന്നത്, ഒറ്റഷോട്ടിൽ ഇടമുറിയാതെ ഒഴു ക്കോടെ പകർത്തുകയാണ്. അതായത് കലഹത്തിന്റെ ചടുലത കാണിക്കാൻ എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാധ്യത പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഒറ്റക്കെട്ടാകുന്ന തിന്റെ സുഗമതയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ക്യാമറാചലനത്തെ, വിശിഷ്യാ ഇടമുറി യാത്ത ദൈർഘ്യമേറിയ ഒറ്റഷോട്ടിനെ ആശ്രയിക്കുന്നു (വീഡിയോ 8. 2).

കൊല്ലപ്പള്ളിയെ കാണാതാകുമ്പോഴുള്ള നാടക ഇടത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്ത രത്തെ *യവനിക*യിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് നോക്കുക. ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന വക്കച്ച നിൽനിന്ന് സൂം ഔട്ടായി അയാൾക്കടുത്ത് നിശ്ശബ്ദനായി നിൽക്കുന്ന ചെല്ലപ്പ നെയും കാണിച്ച് തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദരായിരി

ക്കുന്ന നടീനടന്മാരെ ട്രാക്ക് ചെയ്ത് കാണിക്കുകയും ശബ്ദപഥം സംഗീതമൊഴിവാക്കി നിശ്ശബ്ദമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയ്യപ്പനെ കാണാതാകുമ്പോൾ ക്യാമ്പിൽ ഇത്തരമൊരു വിങ്ങലോ നിശ്ശബ്ദതയോ തളംകെട്ടി കാണുന്നില്ല. അയ്യപ്പന് ലഭിക്കാത്ത സ്വീകാര്യത കൊല്ലപ്പള്ളിക്കുണ്ടെന്നതും നാടകത്തിലെ ഒരു ഓർക്കസ്ട്രക്കാരന്റെ വിടവുപോലെ (അയ്യപ്പന്റെ തബലയുടെ അഭാവത്തെ ട്രിപ്പിൾ ഡ്രമ്മിലൂടെ പരിഹരിക്കാനാകുന്നുണ്ട്) പരിഹരിക്കാനാവുന്നതല്ല പ്രധാനനടന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള അഭാവമെന്നതും തന്നെയാണതിന്റെ കാരണം. കഥാപാത്രഭാവങ്ങളെ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കായല്ലാതെ തുടർച്ചവിടാതെ ഓരോരുത്തരിലേക്കും ചെന്നെത്തി പകർത്തുന്നതിനാൽ എല്ലാവരെയും അലട്ടുന്നത് കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ അഭാവം മാത്രമാണെന്നതിൽ ഊന്നാനാകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ രോഹിണിയുടേത് ഇവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റെന്തോ ദുഃഖമാണെന്ന് ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവളിലേക്ക് മാത്രമായി സൂം ഇൻ ചലനത്തിലൂടെ അടുക്കുന്നതും കാണാം. നിശ്ശബ്ദമായ ശബ്ദപഥത്തിൽ പെട്ടെന്ന് കയറി വരുന്ന ടെലിഫോൺ ശബ്ദം അവളെ ഞെട്ടിക്കുന്നതിലൂടെ അവളുടെ ആശങ്കയിൽ മറ്റെന്തോകൂടിയുണ്ടെന്ന സംശയത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ മൃതദേഹം പൊതിഞ്ഞ ചാക്കിൽനിന്ന് കിട്ടിയ പൊട്ടിയ കുപ്പിയുടെ അവസാനത്തെ കഷ്ണം അയ്യപ്പന്റെ വീടിന് പുറകിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കുന്നതിനെത്തുടർന്നാണ് ഈ രംഗം ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത് എന്നതും അതിൽത്തന്നെ രോഹിണിയിലേക്ക് മാത്രമായി സൂം ഇൻ ചലനത്തിലൂടെ ക്യാമറ ഊന്നിനോക്കുന്നുണ്ടെന്നതുമെല്ലാം രോഹിണിയും സംശയപരിധിയിലെത്തിയെന്ന് സങ്കേതബദ്ധമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളാകുന്നു (വീഡിയോ 8. 3).

കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓരോരുത്തരെയായി പകർത്തി നീങ്ങുന്ന കാഴ്ച *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽത്തൊട്ട് തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. അവിടെ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ആശുപത്രിയിലെ രോഗികളായ അന്തേവാസികളെ അതുവരെയുള്ള ക്യാമറാചലനത്തിൽനിന്ന് ഒട്ടൊരു വ്യത്യാസത്തോടെ, ഇളക്കങ്ങളേറെയുള്ള ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ചലനത്തിലൂടെ, പകർത്തുന്നു. ശബ്ദപഥമാകട്ടെ, സംഗീതമെല്ലാമൊഴിഞ്ഞ് നിശ്ശബ്ദവുമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ പലരും നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിച്ചുനോക്കുന്നുമുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ ആ നിരീക്ഷണനോട്ടം ഗോപിയുടെ നടത്തത്തെ പകർത്തി നിൽക്കുന്നു. ഗോപിയുടെ അബോധവിവരണവും മറ്റും കഴിഞ്ഞ് അയാൾ ബോധത്തിലേക്ക് തിരിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന് താത്കാലികമായൊരു വിരാമം വരികയും ചെയ്യുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ഈ ഒരു ദൃശ്യപരിചരണം. അതിനാൽത്തന്നെ ചിത്രാരംഭത്തിൽ ഒരു മെഡിക്കൽ കേസെന്ന നിലയിൽ ഗോപിയെ പരിചയപ്പെടുത്തിയ ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ പ്രത്യക്ഷസാന്നിധ്യം സവിശേഷമായ ക്യാമറാചലനത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാലാംചുമരിന്റെ അതിലംഘനനോട്ടത്തിലൂടെയുമെല്ലാം വീണ്ടും അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാതാവ് ഒരു തരത്തിലുള്ള അന്യവത്കരണത്തെ പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുതാവിവരണസ്വഭാവത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റുന്നുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടിയും ഈ സ്വഭാവശൈലി പിന്നീടങ്ങോട്ട് തുടരാതെ വീണ്ടും കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഒഴുക്കിലേക്ക് ക്യാമറയുടെ നിലയെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. വർത്തമാനകാലത്തിലെ ഗോപിയുടെ കഥയിലേക്കുതന്നെ ആഖ്യാതാവ് തിരിച്ചുപോകുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം (വീഡിയോ 8. 4).

കഥാപാത്രങ്ങളെ ഓരോരുത്തരെയായി പകർത്തിയൊഴുകുന്ന ചലനവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അതിലംഘനനോട്ടങ്ങളും സവിശേഷമായ ദൃശ്യ-ശബ്ദപരിച രണവും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവിടെ ആ ഒഴുക്ക് ചല ച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെത്തന്നെ അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. റെസ്ക്യൂഹോമിൽ വിവിധ പണികളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന, അതുവരെ ചലച്ചിത്രത്തിലെവിടെയും കാണിച്ചിട്ടില്ലാ ത്ത, വ്യത്യസ്തരായ സ്ത്രീകളെ ട്രാക്കിംഗ് ചലനത്തിലൂടെ പകർത്തിക്കാണിക്കു ന്നു. ട്രാക്കിംഗ് ചലനം നിർത്തി നിശ്ചലമായി മറ്റു ചില സ്ത്രീകളെ നോക്കുമ്പോൾ അവർക്കിടയിൽ അമ്മിണിയുടെ പരിചിതമുഖം കാണാനാകുന്നു. അമ്മിണി യുൾപ്പെടെ എല്ലാവരും തങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ക്യാമറയെ തിരിച്ച് തുറിച്ച് നോക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒഴുക്കോടെ ചലിച്ചും ഇടയ്ക്കൊന്ന് നിറുത്തിയും നിറു ത്തിയിടത്തുനിന്ന് വിപരീതമായി വീണ്ടും ചലിച്ചും ആഖ്യാതാവും നാലാംചുമ രിനെ അതിലംഘിച്ചുനോക്കുന്ന സ്ത്രീകളുമെല്ലാം ചേർന്ന് അതുവരെയുള്ള കഥാ ഖ്യാനശൈലിയിൽനിന്ന് ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലിയിലേക്കുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ പരിണാമത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റു ചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ കഥാപാത്രപ്രതി കരണങ്ങളെ ഒഴുക്കോടെ പകർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷ ണനോട്ടം കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ടെന്ന വ്യത്യാസമുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന* ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇവിടെ ചലനങ്ങളും നാലാംചുമരിനെ അതിലം ഘിച്ചുള്ള നോട്ടങ്ങളുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയമായി വികസിക്കുന്നുകൂടിയുണ്ട്. അത് സ്ത്രീകളുടെ പുറത്തേക്കുള്ള ഒഴുക്കിലാണവസാനിക്കുന്നത്. അകത്തളത്തിൽനി ന്നോടിയിറങ്ങി പുറത്തേക്ക് പ്രവഹിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തുപോ കാനനുവദിക്കാതെ മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നും പകർത്തി ഫ്രെയിമിനെ അട ഞ്ഞതാക്കി നിർത്താൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ക്യാമറയെയും ചിത്രീകരണസംഘത്തെയും തട്ടിമാറ്റി അതുവരെ കുരുക്കിയ ഫ്രെയിമിൽനിന്നു വിടുതി നേടുകയാണ് പെൺകൂട്ടം. ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാ നത്തിൽ അതുവരെയുണ്ടായിരിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ നിരീക്ഷണാ ത്മകനിലയെത്തന്നെയാണ് അവർ തകർത്തുമുന്നേറുന്നതെന്ന് പറയാനാകും (വീഡിയോ 8. 5)

ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് നിരീക്ഷിക്കുന്ന രീതി പല ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിച്ചുകാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സ്വഭാവ ത്തിനും ഘടനയ്ക്കുമനുസരിച്ച് അവയ്ക്കോരോന്നിനും വ്യത്യസ്തമായ ചിഹ്നമാ നങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നത്

8.1.2. ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണനോട്ടവും ദൃശ്യാനന്ദവും

ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണാത്മകനിലതന്നെ ആഖ്യാനാവശ്യാർത്ഥം വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവമാർജ്ജിക്കുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളിൽ* ദേവയാനിയും കുട്ടിശങ്ക രൻനായരും തമ്മിലുള്ള കലഹത്തെ വീട്ടിനകത്തേക്ക് കയറിച്ചെല്ലാതെ വേലിക്കരി കിൽ ചുറ്റിപ്പറ്റിനിന്ന് വീക്ഷിച്ച അതേ ക്യാമറയെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* മറ്റൊരു രൂപഭാവത്തിൽ കാണാനാകും. പോൾരാജ് ലേഖ യ്ക്കായി വാങ്ങിയ വസ്ത്രം ധരിക്കാനായി അയാൾ ലേഖയെ നിർബന്ധിക്കു ന്നതും അവൾ അത് ലജ്ജയോടെ നിരസിക്കുന്നതുമെല്ലാം വാതിലിന്റെ ഫ്രെയി

മിലൂടെ മാറിനിന്ന് ക്യാമറ വീക്ഷിക്കുന്നതിലാണ് രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത്. പോൾരാജിന്റെ മുറിയിലെ ചുമരിൽ പതിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളുടെ നഗ്നദൃശ്യങ്ങൾ ദൃശ്യാനന്ദത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചനകളാകുന്നുമുണ്ട്. തുറന്നു കിടക്കുന്ന വാതിൽ തിരിച്ചറിയുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ അതടച്ചുകൊണ്ട് ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യാനന്ദനോട്ടത്തെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. നോട്ടം തടസ്സപ്പെടുന്നതോടുകൂടി *കോലങ്ങളു*ടേതിന് സമാനമായി ക്യാമറ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് ഒളിനോട്ടത്തിനുള്ള പഴുത് തെരയുന്നുണ്ട്. തുറന്നിട്ടൊരു ജനാലയ്ക്കരികിലെത്തി വീണ്ടും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചെയ്തികളെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ തുറന്നിട്ട ജനാല ശ്രദ്ധിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ അതും അടയ്ക്കുന്നു. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ സഹജമായ ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യാനന്ദനോട്ടങ്ങൾക്ക് കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെ തടയിടുകയാണ്. കഥാലോകത്തിനകത്ത് നിന്നാണെങ്കിൽക്കൂടിയും ക്യാമറയിലേക്ക് നേരിട്ടുനോക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ പരോക്ഷമായെങ്കിലും നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ട് കാണികളെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവായി നിൽക്കുന്ന ക്യാമറയുടെ ഈ ഒളിനോട്ടം കാണിയുടെ നോട്ടത്തെക്കൂടി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വാതിലിന്റെയോ ജനലിന്റെയോ ഫ്രെയിം വെയ്ക്കുന്നതോടുകൂടി ദൃശ്യസംരചനാപരമായി അത് ചലച്ചിത്രഫ്രെയിമിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള സിനിമയായതിനാൽ ക്യാമറയുടെ ഈ ദൃശ്യാനന്ദനോട്ടത്തിനും അതിന്റെ നിരാസത്തിനുമെല്ലാം സൈദ്ധാന്തികതലംകൂടി കൈവരുന്നു. ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കാനുള്ള സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളേറെയുള്ള ലേഖയുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് അത്തരം സന്ദർഭങ്ങളെയൊന്നും പൊലിപ്പിക്കാനോ വർണിക്കാനോ ശ്രമിക്കാതെ അവളുടെ ജീവിതദുരന്തത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളെ മാത്രം ഊന്നുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണനിലപാടുകൂടിയാണ് ഇതെന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കാനുമാകും (വീഡിയോ 8. 6).

ക്യാമറയുടെ ദൃശ്യാനന്ദനോട്ടത്തെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നതാണ് *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിൽ കാണാനാകുന്നതെങ്കിൽ ദൃശ്യാനന്ദസന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്ന് മനഃപ്പൂർവ്വം ചലിച്ചുമാറിനിൽക്കുന്ന ക്യാമറയാണ് *ഇരകളി*ലുള്ളത്. ബേബിയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോഴും ബേബിയും നിർമലയുമായുള്ള പ്രണയത്തെ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോഴും അവർ ഇണ ചേരുന്ന കാഴ്ചയെ പൊലിപ്പിക്കാതെ മാറിനിൽക്കുന്നുണ്ടവിടെ ക്യാമറ. വേഗത്തിലോടുന്ന നിർമലയേയും വന്യമായ ആവേശത്തോടെ അവളെ പിൻതുടരുന്ന ബേബിയെയും നിശ്ചലമായും ചലിച്ചും പകർത്തുന്ന ക്യാമറ ഇരുവരും പരസ്പരം ആശ്ലേഷിച്ചുകൊണ്ട് പുൽത്തകിടിയിലേക്ക് മറിയുന്നതോടെ ട്രാക്കിംഗ് ചലനത്തിലൂടെ ആ കാഴ്ചവട്ടത്തിൽനിന്ന് മാറി ഇലപ്പടർപ്പുകൊണ്ട് ഫ്രെയിം മൂടുന്നു. മുമ്പ് അതിവേഗത്തിൽ ചലിച്ചെത്തിയ ക്യാമറ അതേ വഴിയിലൂടെ നിശ്ശബ്ദമായ പ്രകൃതിയെപ്പകർത്തി വീണ്ടും തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കടുത്തേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നുമുണ്ട്. അപ്പോൾ കല്ലുകൊണ്ട് മുറിഞ്ഞ കൈ നോക്കുന്ന നിർമലയേയും നിസ്സംഗനായി മാറിയിരിക്കുന്ന ബേബിയേയുമാണ് ഫ്രെയിമിൽ കാണാനാകുക. വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷമുള്ള മയക്കമല്ല മറിച്ച് നിർവ്വികാരതയോ കുറ്റബോധമോ ആണ് ബേബിയിൽ നിഴലിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 8. 7). രംഗാരംഭത്തിലെ അവന്റെ ആവേശവും ആസക്തിയും വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷമുള്ള അവന്റെ നിർമമതയുമെല്ലാം സദാ

ചാരനിഷ്ഠവും ഹിംസാത്മകവുമായ അവന്റെ സ്വഭാവഘടനയെ അറിയിക്കാനുള്ള ഭാവസൂചകങ്ങളായി മാറുന്നു. കൊലപാതകം ചെയ്തുകഴിയുമ്പോഴുള്ള അവന്റെ അവസ്ഥാപരിണാമത്തിന് സമാനമായതൊന്ന് ലൈംഗികതയിലും കാണാനാകുമെന്ന് ഈ രംഗം അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആശ്ലേഷം കാണിച്ചതിനുശേഷം മാറിനിന്ന ആഖ്യാതാവ് വീണ്ടും തിരിച്ചെത്തുന്നത് ബേബിയുടെ ഭാവവ്യത്യാസത്തെ സൂക്ഷ്മമമായി പകർത്താൻ തന്നെയാണ്. ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കൽ ഇവിടെയും ആഖ്യാതാവിന്റെ ലക്ഷ്യമല്ലെന്നർത്ഥം.

ഇങ്ങനെ ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കാനുള്ള സന്ദർഭങ്ങളേറെയുണ്ടായിട്ടും അതിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞുമാറി നിൽക്കുന്ന ക്യാമറയാണ് പല ചിത്രങ്ങളിലുമുള്ളത്. മുൻപരിചിതമായ തൃഷ്ണയുടെ ദൃശ്യരൂപകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാകില്ല എന്നിടത്താണ് സ്ത്രീശരീരത്തെ വസ്തുവൽക്കരിക്കുന്ന മലയാളസിനിമയുടെ വാണിജ്യതന്ത്രങ്ങളെ ജോർജ് മുറിച്ചുകടക്കുന്നത്. ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രണത്തെ പാടെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നുവെന്ന് ഇതിനർത്ഥമില്ല. മറിച്ച് ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതായി ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളോ വേഴ്ചാരംഗങ്ങളോ വരുമ്പോൾ അവയെ യുക്തമായും പതിവുശൈലിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായും ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രധാനപ്പെട്ട വഴിത്തിരിവായി വരുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ വേഴ്ചാരംഗം ഉദാഹരിക്കാം. രതിമൂർച്ഛയനുഭവിക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് അവിടെ വേഴ്ചയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 8. 8). അതുപോലെ ആലീസിന്റെയും ജോസിന്റെയും ബന്ധത്തിലെ തൃഷ്ണയെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നതും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. കരുത്തുറ്റ ആൺശരീരം ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആലീസിന്റെ തൃഷ്ണയെ പുരുഷശരീരത്തെ ഉപാധിയാക്കിയാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഷർട്ടഴിച്ച് ആലീസിനടുത്തെത്തി അവളെ ജോസ് തഴുകിത്തുടങ്ങുന്നത് ദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിശ്ചലമായിപ്പകർത്തുമ്പോൾ 'കുട്ടികൾക്കുപോലും തന്നോടിഷ്ടമില്ലെ'ന്ന നൈരാശ്യം അയാളോട് പങ്കുവെയ്ക്കുകയാണ് ആലീസ്. ജോസ് തലോടിത്തുടങ്ങുന്നതോടെ ആസക്തിയിലാകുന്ന അവളുടെ മുഖത്തേക്ക് ക്യാമറ ചലിച്ചെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും പെട്ടെന്നുതന്നെ എന്തോ ആലോചിച്ച് ആലീസ് അയാളുടെ കൈകളെ കഴുത്തിൽനിന്ന് പതിയെ വിടുവിച്ചുകൊണ്ട് യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നത് കാണാം (വീഡിയോ 8. 9). ആസക്തിയും നൈരാശ്യചിന്തയും ഇടകലരുന്ന ആലീസിന്റെ ജീവിതാവസ്ഥയെ ആവിഷ്കരിക്കലാണ് ഇവിടെ ഉദ്ദേശ്യമെന്ന് ദൃശ്യസംരചനയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാനാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സ്ത്രീശരീരങ്ങളിലേക്ക് അരിച്ചിറങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെ തൃഷ്ണയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഒരു ഫോർമുലയായി സ്വീകരിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് അഭിനേതാക്കളുടെ ആംഗികാഭിനയങ്ങളിലൂടെയും നോട്ടങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാമാണ് ജോർജ് അത് വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കാനുള്ള സന്ദർഭങ്ങളേറെയുണ്ടായിട്ടും അതിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞുമാറി നിൽക്കുന്ന ക്യാമറയെ ഇതിന്റെ പ്രത്യക്ഷോദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനാകും.

8.1.3. ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ചലനങ്ങൾ

ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിലൂടെ തട്ടുംതടവുമില്ലാതെ ഒഴുകി നീങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങൾക്ക് പുറമേ ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന ഇളക്കങ്ങളെ മനഃപൂർവ്വമായിത്തന്നെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ചലനങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളായി വരുന്നവയെ പലപ്പോഴും ഈ മട്ടിൽ പരിചരിക്കാറുണ്ട്. അവിടെ ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥയുമായോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാവസ്ഥയുമായോ പൊരുത്തപ്പെടുംവിധത്തിൽ ഇവയെ വിന്യസിക്കുകയാണ് പതിവ്. ഉദാഹരണമായി *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയുടെ അവസാനത്തെ വിഭ്രമാത്മകമായ സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിലെ ക്യാമറാചലനം നോക്കുക. കടപ്പുറത്ത് ഇടറിവീഴുന്ന ഗോപിയെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ വളയുന്നത് ഗോപിയുടെ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തുനിന്ന് 360 ഡിഗ്രി അളവിൽ അതിവേഗം കറങ്ങിപ്പകർത്തി അയാളുടെ സംഭ്രമാവസ്ഥയുമായി ക്യാമറാചലനം പൊരുത്തപ്പെടുന്നു (വീഡിയോ 8. 10). അതോടൊപ്പം ഇത് സ്വപ്നശ്രേണികളിലെ സങ്കീർണതയുടെ പാരമ്യക്കാഴ്ചയും ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ വിരാമക്കാഴ്ചയുമാകുന്നുമുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഈ ചലനം ഗോപിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയോടൊപ്പംതന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയുമായും അർത്ഥയുക്തമായി ചേരുന്നു. രംഗത്തിലെ സംഘർഷത്തിനനുസരിച്ച് ഇളകിയിടറുന്ന ക്യാമറാചലനത്തെ *യവനിക*യിലും കാണാം. രോഹിണിയുടെ നോട്ടപ്പാടിൽ കുടിച്ച് ലക്കുകെട്ട് ആടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയും ഉന്മത്തനായ അയ്യപ്പന്റെ നോട്ടക്കോണിൽ സംഭ്രമത്തോടെ പുറകോട്ട് ഒഴിഞ്ഞുമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന രോഹിണിയെയും ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ചലനത്തിലുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'നീ ജീവിച്ചിരിക്കാൻ പാടില്ലെന്നും ജീവിച്ചിരുന്നാൽ ഇനിയും തന്നെപ്പോലുള്ള രോഹിണിമാരുണ്ടാകു'മെന്നും വർദ്ധിച്ച കോപത്തോടുകൂടി പറയുന്ന രോഹിണിയുടെ സമീപദൃശ്യത്തെയും മുമ്പുകണ്ടവിധം ഇളകിയിടറുന്ന ഹാൻഡ്ഹെൽഡിൽത്തന്നെയാണ് ക്യാമറ പകർത്തുന്നത് (വീഡിയോ 8. 11). വാക്കുകളിലെ മൂർച്ച ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് പടർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യസംരചനയോടൊപ്പം ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ചലനങ്ങളും അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ നാടകീയത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

സംഘർഷരംഗങ്ങളിൽ കുറച്ച് സമയത്തേക്കെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടം ഹാൻഡ് ഹെൽഡ് ചലനത്തിലേക്ക് വഴിമാറുന്നത് *കോലങ്ങളി*ലും *മേള*യിലും കാണാനാകും. *കോലങ്ങളിൽ* ചന്തയിലെ തന്റെ ഇരിപ്പിടം കൈക്കലാക്കിയ പരീതിനെ മറിയം വൃഷണം ഞെരിച്ചുകൊണ്ട് ആക്രമിക്കുന്നത് ഹാൻഡ് ഹെൽഡിൽ ചടുലമായിപ്പകർത്തുന്നു. പരീതിന്റെ വീഴ്ചയ്ക്കൊപ്പം ക്യാമറയും താണ് ചലിച്ചുകൊണ്ട് പരീതിന്റെ വീഴ്ചയെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം അരിശംകൊണ്ട് നിൽക്കുന്ന മറിയത്തെ ചെറുതായൊന്നുയർന്നു നോക്കുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 12). സ്ഥലത്തിലുള്ള ക്യാമറയുടെ സുഗമമായ ഒഴുക്കിന് പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇളക്കങ്ങളും പതറലുകളുമുള്ള ഈ ഹാൻഡ് ഹെൽഡുകൾ ഒറ്റതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം. സാന്ദർഭികമായി പിരിമുറുക്കം നിലനിർത്തുകയാണ് ഇവിടെയും ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ലക്ഷ്യം.

*മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെ ശാരീരികമായി അക്രമിക്കുന്നതിനെ നിശ്ചലമായി നിന്ന് പകർത്തുന്ന ക്യാമറ കൂടാരത്തിന് വെളിയിൽ അവരെ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ആളുകളെയും മറ്റും ഹാൻഡ് ഹെൽഡിൽ പകർത്തി ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൂടാരത്തിലേക്കുള്ള രമേഷിന്റെ വരവോടുകൂടി ഈ ഹാൻഡ്ഹെൽഡ് ചലനം കൂടാരത്തിനകത്തെ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കും പടരുന്നു. രമേഷും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള അടിപിടിയുടെ ഒടുക്കം ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മറിഞ്ഞുവീഴുന്നതും എഴുന്നേറ്റ് മുഖം പൊത്തി കരയുന്നതുമെല്ലാം ഹാൻഡ്ഹെൽഡിൽ ഇളകിയിടറിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ക്യാമറ പകർത്തുന്നത് (വീഡിയോ 8. 13). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൂടാരത്തിനുള്ളിലെ സംഭവവികാസങ്ങളധികവും നിശ്ചലമായി നിന്ന് പകർത്തിയ ആഖ്യാതാവാണ് സംഘർഷരംഗത്തിൽ ഹാൻഡ്ഹെൽഡിന്റെ ഇടറിയ ചലനത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറ്റുന്നതെന്നതും അതുവരെ ഒഴുക്കോടുകൂടിയ സൂമിംഗ് ചലനങ്ങളിലൂടെമാത്രം ഗോവിന്ദനിലേക്കടുത്ത ക്യാമറയാണ് ഇവിടെ ഇടറിയ സൂമിംഗിലൂടെ പൊട്ടിക്കരയുന്ന ഗോവിന്ദനിലേക്കടുക്കുന്നതെന്നതും സാന്ദർഭികമായി ഔചിത്യപൂർണമാകുന്നു. ഗോവിന്ദന്റെ മാനസികവും ഭൗതികവുമായ ഇടർച്ചയെത്തന്നെയാണ് ഇത് പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുന്നത്. പലയിടത്തും ആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങൾ സംഘർഷങ്ങളിലൂടെ സങ്കീർണമാകുമ്പോൾ ക്യാമറാചലനവും അതുവരെയുള്ളതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി സങ്കീർണമാക്കിക്കൊണ്ട് ചലനത്തിലെ സ്വാസ്ഥ്യത്തെ റദ്ദ് ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതായത് കാണുന്നതും കാണിക്കുന്നതും സഹഭാവത്തിലാക്കി കാണിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽ ക്രിയാത്മകമായിടപെടുകയാണിവിടങ്ങളിൽ.

8.1.4. സൂമിംഗ് ചലനങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലം

ക്യാമറ അപ്പാടെ ചലിക്കുന്നതുപോലെ അതിന്റെ ലെൻസുമാത്രം മുന്നോട്ടോ പിന്നോട്ടോ ചലിക്കുന്ന സൂമിംഗും ക്യാമറാചലനത്തിൽ ഉൾപ്പെടും. സൂമിംഗ് ചലനങ്ങളെ ഒരഭിനിവേശംപോലെ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രവൈകാരികതകളെ അടുത്തുനിന്ന് പകർത്തുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്ഥലബന്ധിതമായും ത്രിതലവ്യക്തതയോടും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളും ധാരാളമായി സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നു.

8.1.4.1. കഥാപാത്രദുഃഖങ്ങളിലേക്ക് തുറക്കുന്ന സൂം ഇന്നുകൾ

സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിന് ചുറ്റിലുമുള്ള ഇടത്തിൽനിന്നും കാണിയുടെ കണ്ണിനെ വിടുവിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികദുഃഖത്തിലേക്കുമാത്രം ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നു. അതുവഴി കഥാപാത്രത്തോടുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ അടുപ്പവും സഹഭാവപരതയും വെളിവാകുന്നു. ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാവിലേക്ക് ചുവടുമാറുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും പരിമിതാഖ്യാതാവ് പ്രബലമായിരിക്കുന്ന *ഇരകളി*ലും *ഉൾക്കടലി*ലും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലുമെല്ലാം ഈ വിധം സഹഭാവപരമായി ഇടപെടുന്ന സൂം ഇൻ ചലനങ്ങൾക്ക് സവിശേഷപ്രാധാന്യമുണ്ടെന്ന് കാണാം.

ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനഘടനയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സങ്കേതോപാധി എന്ന നിലയിൽ സൂമിംഗ് ചലനം അടിക്കടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഗോപിയുടെ ഓർമയിലേക്ക് കയറിപ്പോവാനും ഇറങ്ങിവരാനുമുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടനിലയായി സൂമിംഗ് ചലനങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. നാർകോ അനാലിസിസിന് വിധേയനായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗോപി തന്റെ ഭൂതകാലം പറഞ്ഞുതുടങ്ങുമ്പോൾ അയാളിലേക്ക് അരിച്ചരിച്ച് നീങ്ങി അതിസമീപദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുകയാണ് ക്യാമറ. തുടർന്നുമാത്രമാണ് ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത്. പിന്നീട് മധ്യസമീപത്തിലുള്ള ഭൂതകാലദൃശ്യത്തിലേക്ക് സൂം ഔട്ടായി ചലനപൂർത്തി വരുത്തുന്നുമുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 14). അതായത് കഥാപാത്രത്തിനുള്ളിലേക്ക് കയറിച്ചെന്നുകൊണ്ട് ഭൂതകാലസ്ഥലത്തെത്തി വികസിക്കുന്ന ക്യാമറയാണിവിടെയെന്ന് പറയാം. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് ഇടയ്ക്കിടെ ഗോപിയുടെ വർത്തമാനകാലദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും വീണ്ടും ഓർമയിലേക്ക് കടക്കുമ്പോൾ സൂം ഇന്നുകൾതന്നെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതയായി അതിനെ നിലനിർത്തുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അരികിലേക്ക് അരിച്ചുനീങ്ങുന്ന സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളും ഡോളിയിംഗ് ഇന്നുകളും ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനകത്തെ ഗോപിയുടെ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രവേശകമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. സാമ്പ്രദായികമായ ഓർമാഖ്യാനസങ്കേതമായ ഇവയെ അതായിത്തന്നെ ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴും ശിൽപ്പഘടനയെ കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കുന്ന വിധത്തിൽ ആഖ്യാനയുക്തിയോടുകൂടി ഉപയോഗിക്കുന്നുവെന്നതാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഇവയുടെ ഉപയോഗത്തിന്റെ പ്രത്യേകത.

കഥാപാത്രദുഃഖങ്ങളെ അടുത്തുനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കാൻ തുനിയാത്ത *കോലങ്ങളി*ലെ ക്യാമറ ചെറിയാന്റെ ദുഃഖത്തെ അടുത്തുചെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പത്രോസ് മരിക്കുന്നതോടെ ആകെയുള്ള പ്രതീക്ഷയും അസ്തമിച്ച ചെറിയാന്റെ വിഷാദത്തെ അയാളുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് അരിച്ചരിച്ചെത്തി, സൂം ഇൻ ചെയ്ത്, പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ (വീഡിയോ 8. 15). അപരിചിതമായ നാട്ടിൽ ആകെയുള്ള സൗഹൃദവും നഷ്ടപ്പെട്ട് ഏറെ ആഗ്രഹിച്ച പ്രണയവും അനിശ്ചിതത്വത്തിലായിരിക്കുന്ന ചെറിയാന്റെ ദുഃഖത്തെ വിദൂരത്തിൽനിന്ന് ദൂരത്തിലേക്കും മധ്യസമീപത്തിൽനിന്ന് സമീപത്തിലേക്കും ചലിച്ച് പകർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാതാവ് സഹഭാവംകൊള്ളുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒറ്റയാനായി വന്ന് ഒറ്റയാനായിത്തന്നെ തിരിച്ചുപോകുന്ന ചെറിയാന്റെ ദുഃഖത്തെ വേറിട്ടുകാണിക്കുകവഴി അയാളുടെ പ്രണയത്തിനോടുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ വിശേഷതാത്പര്യം ദൃശ്യസംരചനാപരമായിക്കൂടി എളുപ്പം തിരിച്ചറിയാനാകുന്നുണ്ട്. സൂം ഔട്ടുകളേറെയുണ്ടെങ്കിലും സൂം ഇന്നുകളെ അധികം പിൻപറ്റാത്ത *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലും ലേഖ നൈരാശ്യത്തിന്റെ പടുകുഴിയിലേക്ക് വീണുപോകുന്നതിനെ സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളുടെ ആവർത്തിതോപയോഗത്തിലൂടെ തീക്ഷ്ണമാക്കുന്നു. സുരേഷ്ബാബു ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ലേഖയുടെ വിഷാദത്തെ മധ്യസമീപത്തിൽനിന്ന് സമീപത്തിലേക്കും സമീപത്തിൽനിന്ന് അതിസമീപത്തിലേക്കുമെല്ലാം ആവർത്തിച്ചുമുറിച്ചുകൊണ്ട് ആവിഷ്കരിക്കുകയാണവിടെ (വീഡിയോ 8. 16)

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വപ്നത്തിലേക്കും വിഭ്രാന്തിയിലേക്കുമുള്ള പ്രവേശന

സൂചനയായി വരുന്ന സൂം ഇൻ ചലനങ്ങൾ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും *ഇരകളി*ലുമെല്ലാം കാണാനാകും. *ആദാമിന്റെ വാരി*യെല്ലിൽ ചുമരിൽത്തൂങ്ങുന്ന അമ്മാവന്റെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള നിശ്ചലദൃശ്യത്തിലേക്ക് വാസന്തി തറപ്പിച്ച് നോക്കുമ്പോൾ അതിനൊപ്പിച്ച് ഫോട്ടോ വർണത്തിലേക്ക് മാറുകയും ക്യാമറ സൂം ഇന്നാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ലെൻസ് ചലിച്ച് ഫോട്ടോയുടെ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ ആ നിശ്ചലദൃശ്യം ചലിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. ചുറ്റും നോക്കി എഴുന്നേൽക്കാനൊരുങ്ങുന്ന അമ്മാവന്റെ മധ്യസമീപത്തിൽനിന്ന് പതിയെ സൂം ബാക്കായി മധ്യദൂരത്തിലേക്ക് വികസിക്കുകയാണവിടെ ദൃശ്യം (വീഡിയോ 8. 17). യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് വിഭ്രമാത്മകതയിലേക്കുള്ള വാസന്തിയുടെ മാറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ സൂമിംഗ് ചലനത്തെയാണ് ഇവിടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. ലഹരി വലിച്ച് കിടക്കുന്ന ബേബിയുടെ മുഖത്തേക്ക് മുകളിൽനിന്ന് അടുക്കുന്ന വിധത്തിൽ ക്യാമറയുടെ കണ്ണ് ചലിക്കുന്നത് *ഇരകളി*ലും കാണാനാകും. തൊട്ടടുത്തുതന്നെ റബ്ബർ മരത്തിന്റെ തടിയിലൂടെ ഒരേസമയം ടിൽറ്റ് ഡൗണായും സൂം ഇന്നായും ചലിച്ചുകൊണ്ട് ബേബിയുടെ വിഭ്രമാത്മകമായ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 18). മറ്റു ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളേതുമില്ലാതെ ക്യാമറയുടെയും ലെൻസിന്റെയും ചലനത്തിലൂടെയും ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തിലൂടെയുമാണ് വിഭ്രമാത്മകതയെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും അനുഭവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്.

ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രമനസ്സുകളിലേക്കും ഓർമകളിലേക്കും മുഖങ്ങളിലൂടെ പ്രവേശിക്കാനും കഥാപാത്രദുഃഖങ്ങളെ അടുത്തുനിന്ന് വീക്ഷിക്കാനുമെല്ലാമുള്ള ചലനോപാധികളായി സൂം ഇന്നുകൾ മിക്കപ്പോഴും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. വൈകാരികത മുറ്റിയ കഥാപാത്രമുഖങ്ങളുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളോട് പ്രതിപത്തി കാണിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന് സൂം ഇൻ ചലനങ്ങളോടുള്ള പ്രതിപത്തിയും സ്വാഭാവികമാണെന്നുവരുന്നു.

8.1.4.2. വെളിപ്പെടലുകളുടെ സൂം ഔട്ടുകൾ

കഥാപാത്രത്തിൽനിന്ന് ആ കഥാപാത്രം നിൽക്കുന്ന സ്ഥലപരിസരത്തേക്കുകൂടി വികസിക്കുന്നവയാണ് സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങൾ. ഭൂപരമായ പ്രത്യേകതകളിൽ ഊന്നേണ്ടി വരുമ്പോഴും കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ സ്ഥലവുമായി തുടർച്ചയോടെ ബന്ധിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോഴുമെല്ലാം എഡിറ്റിംഗിനെക്കാളേറെ സൂമിംഗ് ചലനങ്ങൾക്കാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നത്. പുറംകാഴ്ചകൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറെയുള്ള *കോലങ്ങളിൽ* കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ സ്ഥലബദ്ധമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള മുഖ്യ ഉപാധിയായി സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പമോ അതിലധികമോ അവർ വ്യവഹരിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്നു. ചന്തസ്ഥലത്തിരിക്കുന്ന മറിയം, കവലയിൽ കള്ളുകുടിച്ചിരിക്കുന്ന ചാക്കോ, ചായക്കടയിൽ ഉറക്കം തൂങ്ങിയിരിക്കുന്ന കേശവൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവരുടെ പ്രവൃത്തിയിടത്തിൽവെച്ചുതന്നെ സൂം ഔട്ടായി പകർത്തുന്ന ഒരുപാട് രംഗങ്ങൾ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അതിൽത്തന്നെ കഥാപാത്രമുഖങ്ങളിൽനിന്ന് പുറത്തേക്ക് വലിയുന്ന സൂം ഔട്ടുകളാണ് ചിത്രത്തിൽ താരതമ്യേന കൂടുതലായുള്ളത്. വിവാഹശേഷം കുഞ്ഞമ്മയും

വർക്കിയും പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ അക്കരെ കടക്കുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പുറകിലോട്ടേറെ വലിഞ്ഞാണ് ചിത്രമവസാനിപ്പിക്കുന്നതുപോലും (വീഡിയോ 8. 19). കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികദുഃഖങ്ങളെ അടുത്ത് പരിശോധിക്കലല്ല മറിച്ച് അപരന്റെ സ്വകാര്യതകളെ പരസ്യമാക്കുന്നവരെയും ദുഃഖങ്ങളിൽ ആനന്ദിക്കുന്നവ രേയും വെളിപ്പെടുത്തുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ആഖ്യാതാവിനുള്ളതെന്നതിനാൽ ഈ ധാരാളിത്തം ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഉചിതമാണ്.

*പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ അകത്തളക്കാഴ്ചകളിൽ ഉപജാപങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കു ന്നവരാരെല്ലാമെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും കൂടുതലാളുകളെ ഉൾക്കൊ ള്ളിച്ചുകൊണ്ടും വികസിക്കുന്ന സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളാണ് ഏറെ കാണാനാകുക. അതായത് ഇടത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളെ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്നതിനെക്കാളേറെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ പ്രവൃത്തികളുടെ വിശദാംശങ്ങളെയും അറിയി ക്കുക എന്നതിനാണ് ഇവിടെ ഊന്നൽ. *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും സൂം ഔട്ടുകൾ ധാരാളമായി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയുടെ ഉപയോഗഭേദ ത്താലും ഉദ്ദേശ്യത്താലും രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

*പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ പുറംകാഴ്ചകളിൽ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ കാണാനാ കുമെങ്കിലും സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറവാണ്. എന്നിരിക്കിലും പുറം കാഴ്ചയിലുള്ള ഒരു സൂം ഔട്ട് ദൃശ്യം സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയെ കാത്ത് മുഷിഞ്ഞ് ആളുകളെല്ലാം പോകുന്നു. വൈകി വരുന്ന മന്ത്രി ധൃതിയിൽ പ്രസംഗവേദിയിലേക്ക് കയറുന്നു. ആവേശത്തോടെ പ്രസംഗിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മന്ത്രി 'നട്ടുച്ചസമയത്തും അക്ഷമരായി കാത്തിരുന്ന നിങ്ങളെ ഞാൻ ഹാർദ്ദവമായി അഭിനന്ദിക്കുകയാണെ'ന്ന് പറയുന്ന ക്ഷണംതന്നെ അതുവരെ ദൂരദൃശ്യനിലയിൽ നിശ്ചലമായി രംഗം വീക്ഷിച്ചിരുന്ന ക്യാമറ പുറകോ ട്ട് വലിഞ്ഞ് ആളൊഴിഞ്ഞ സദസ്സിൽ ഒറ്റയ്ക്ക് കേട്ടിരിക്കുന്ന കാത്തവരനായനെക്കൂ ടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വിദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വികസിക്കുകയാണ് (വീഡിയോ 8. 20). വേദിയിൽ നിറഞ്ഞുകവിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന ആളുകളും സദസ്സിൽ ഒറ്റയ്ക്കിരിക്കുന്ന കാത്തവരായനും സൃഷ്ടിക്കുന്ന അനുപാതരാഹിത്യം സൂം ഔട്ട് ചലനത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് മന്ത്രിയുടെ വാക്കിലെ പൊള്ളത്തരത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ്. സൂം ഔട്ട് ചലനമാണ് ഇതിന് നിദാനമാകുന്നത്. ആൾക്കൂട്ടം പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ഫ്രെയിമുകളിൽ നിറയുന്ന *പഞ്ചവടിപ്പാല* ത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെ ഒരു മാസ്റ്റർഷോട്ട് ദൃശ്യത്തിലേക്ക് കുറുക്കിയെടു ക്കുന്നുണ്ട് ഈ സൂം ഔട്ട് എന്ന് ആലങ്കാരികമായി പറയാനാകും. *കോലങ്ങളി*ലാ യാലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലായാലും ഇടത്തുടർച്ചയോടുകൂടിയും ക്രമബദ്ധമായും മന്ദമായുമുള്ള ഈ ദൃശ്യപരിധി വികാസം കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ സുഗമതയ്ക്കു കൂടി കാരണമാകുന്നുണ്ടെന്നതും അത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള സ്വഭാ വത്തെ നിർണയിക്കുന്നുണ്ടെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു.

ഒരു രംഗം വീക്ഷിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെയും അയാൾ കാണുന്ന രംഗ ത്തെയും വേറിട്ടുകാണിക്കുന്ന സാധാരണ പതിവിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇവ

രണ്ടും ഒരുമിച്ച് ചലനത്തുടർച്ചയോടുകൂടി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ചകളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. എന്തോ കാഴ്ച കണ്ട് പതുങ്ങുന്ന പരമുവിന്റെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് വേഗത്തിൽ പിൻവലിഞ്ഞ് (സൂം ബാക്കായി) സംസാരിച്ചു നിൽക്കുന്ന ദേവയാനിയെയും കുട്ടിശങ്കരനേയും ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തി ലുൾപ്പെടുത്തുന്ന *കോലങ്ങളി*ലെ ദൃശ്യസന്ദർഭമുദാഹരിക്കാം. ത്രിതലവ്യക്തതയോ ടെയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വലിഞ്ഞെത്തുമ്പോഴും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു പൊട്ടുപോലെ അവരെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന പരമുവിനെ കാണികൾക്ക് കാണാ നാകും. ഇങ്ങനെ കാണുന്നയാളിൽനിന്ന് കാണപ്പെടുന്നതിലേക്ക് സൂം ഔട്ട് ചല നംവഴി വികസിക്കുമ്പോൾ ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നയാളെ ഫ്രെയിമിൽ ഒട്ടൊന്ന് ഒളി പ്പിച്ച് നിർത്താൻകൂടിയാകുന്നുണ്ട്. വിഷാദത്തോടെ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തി ലേക്ക് നോക്കിനിൽക്കുന്ന നാണിയിൽനിന്ന് വലിഞ്ഞുമാറി കുളികഴിഞ്ഞ് പോകാ നൊരുങ്ങുന്ന ശാരദയെക്കൂടി ഫ്രെയിമിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യപരിധി വികസിപ്പിക്കുന്ന ക്യാമറക്കാഴ്ച *മേള*യിലുമുണ്ട്. നാണിയുടെ ദുഃഖകാരണം മുറി ച്ചുമുറിച്ചല്ലാതെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ ഇടത്തുടർച്ചയോടുകൂടി ആവിഷ്കരി ക്കാൻ ഇവിടെ സാധിക്കുന്നു.

കാഴ്ചയ്ക്കുശേഷം അത് കാണുന്നയാളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഉദ്വേ ഗം നിലനിർത്തുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ *ഇരകളി*ലും ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നുണ്ട്. സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളും ഫ്രെയിമിലുള്ള കഥാപാത്രചലനങ്ങളുമാണ് ഈ ഇടത്തുടർച്ചയെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നത്. ബാലനെ കാണാനായി വീട്ടിൽനി ന്നിറങ്ങുന്ന നിർമലയേയും അവളെ യാത്രയാക്കുന്ന അമ്മയേയും റബ്ബർക്കാടിനിട യിലൂടെയുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചയായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയും പൊടുന്നനെ ആ ഫ്രെയി മിന് താഴെനിന്ന് ബേബി ഉയർന്നുവന്നുകൊണ്ട് അതിനെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യ മാക്കി മാറ്റി ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിക്കുന്നതുമായ രംഗം ഉദാഹരിക്കാം. നിർമലയും ബാലനും തമ്മിലുള്ള സന്ധിപ്പിനെയും ബാലൻ മരിച്ച ദുഃഖത്തിൽ പൊട്ടിക്കര യുന്ന നിർമലയെയും അവളുടെ അമ്മയേയും നിർമലയുടെ വീട്ടിലിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന രാഘവനെയുമെല്ലാം റബ്ബർതോട്ടത്തിൽനിന്നുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചയിൽ കാണിക്കുകയും ശേഷം വലിഞ്ഞ് ബേബിയെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി അവന്റെ നോട്ട ങ്ങളാണതെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തിത്തരുകയും ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ മറ്റിടങ്ങ ളിലും കാണാം (വീഡിയോ 8. 21). കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതങ്ങളെ ഒളിഞ്ഞ് നിരീക്ഷിക്കുകയും അവർ അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖത്തെ മറഞ്ഞുനിന്നാസ്വദിക്കു കയും ചെയ്യുന്ന ബേബിയുടെ വികലവ്യക്തിത്വത്തിനാണിവിടങ്ങളിൽ ഊന്നൽ ലഭിക്കുന്നത്. കാണുന്നതും കാണപ്പെടുന്നതും *സൂം ബാക്കി*ലൂടെ ഒരുമിച്ച് കാണി ച്ചുകൊണ്ട് വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭ ങ്ങൾകൂടിയായി ഇവ മാറുന്നു. വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ച് മുറിച്ച് കാണി ക്കുന്ന പതിവ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ അങ്ങിങ്ങായുണ്ടെങ്കിലും *സൂം ഔട്ടും സ്വിഷ്പാനു*മെല്ലാമുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് മുറിയാതെ പകർത്തുന്ന രീതിയും സുലഭ മായി ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാനാകുന്നുവെന്നത് മിസ് എൻ സീൻ ചലച്ചിത്രശൈലി യോടുള്ള ജോർജിന്റെ അഭിനിവേശത്തിന്റെകൂടി സൂചനയായി വിലയിരു ത്താനാകും.

ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയെ മറനീക്കിക്കാണിക്കുന്നതിന് സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളെ വിദഗ്ധമായുപയോഗിക്കുന്നത് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* കാണാം. *പ്രഭാമയി* എന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ സ്റ്റുഡിയോയിലെ ഗാനാലേഖനദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് മുന്നറിയിപ്പേതുമില്ലാതെ പാടി അഭിനയിക്കുന്ന പ്രേംസാഗറിന്റെയും ലേഖയുടെയും മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ട്. അവിടെ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പതിയെ ക്യാമറ പുറകോട്ട് വലിയുകയും ഇടത്തോട്ട് ചെറുതായി ട്രാക്കായി ചലിച്ചുനീങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അത് ചിത്രീകരണസ്ഥലമാണെന്ന് അറിയാനാകുന്നു. അതുപോലെ ലേഖയ്ക്ക് അവസരങ്ങൾ ഏറിവരുന്നതും അവളുടെ പ്രതിഫലത്തുകയേറുന്നതും സൂചിപ്പിക്കുന്ന മൊണ്ടാഷുകളിലൊന്നിൽ തോണി തുഴയുന്ന നായികാനായകന്മാരെ കാണിക്കുന്നൊരു രംഗമുണ്ട്. അവിടെ ലേഖയും നടനും തോണി തുഴയുന്ന മധ്യദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ക്യാമറ പതിയെ വലിയുമ്പോൾ നടീനടന്മാർ ട്രോളിയിൽ സ്ഥാപിച്ച ഒരു ബെഞ്ചിലാണിരിക്കുന്നതെന്നും നടൻ പങ്കായംകൊണ്ട് തുഴയുന്നതുപോലെ അഭിനയിക്കുകയാണെന്നും ബെഞ്ചിൽ വെച്ചിട്ടുള്ള ബക്കറ്റിൽനിന്നാണ് ലേഖ വെള്ളമെടുത്ത് തെറിപ്പിക്കുന്നതെന്നും ഫ്രെയിമിന് താഴെ ഒരാൾ മരക്കൊമ്പ് പിടിച്ച് കിടക്കുന്നുണ്ടെന്നും ചിത്രീകരണസംഘം അത് പകർത്തുന്നുണ്ടെന്നും അറിയാനാകും (വീഡിയോ 8. 22). വള്ളത്തിൽ തുഴയുകയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു രംഗം എങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്ന് സൂം ഔട്ടിലൂടെ തുടർച്ചവിടാതെ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ചിത്രീകരണശേഷം തിരശ്ശീലയിലെത്തുമ്പോൾ ദൃശ്യാരംഭത്തിൽക്കണ്ട മധ്യദൃശ്യത്തിലെന്നപോലെ നായികാനായകന്മാർ തോണിതുഴയുന്നതും ലേഖ ഇടയ്ക്കിടെ വെള്ളം തെറിപ്പിക്കുന്നതുമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഇടത്തുടർച്ചയ്ക്കായും മറ്റും കായലിന്റെയോ പുഴയുടെയോ ദൃശ്യങ്ങൾ ഇടയ്ക്കിടെ എഡിറ്റുചെയ്ത് ചേർത്ത് കാൽപ്പനികമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുകയും ചെയ്യും. പ്രദർശനസമയത്ത് കാണാനിരിക്കുന്നതിനെയും അതെങ്ങനെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്നതിനെയും ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ സ്ഥലത്തുടർച്ചയോടെ ആവിഷ്കരിക്കാനും ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ നിഗൂഢപരിവേഷംകളഞ്ഞ് തുറന്നുകാണിക്കാനുള്ള സങ്കേതോപാധിയായാണ് ത്രിതലവ്യക്തയിലുള്ള സൂം ഔട്ട് ചലനങ്ങളെ ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം ഉപയോഗിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയെ ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തി വെളിപ്പെടുത്താൻ ഇന്നും ഈ സൂം ഔട്ട് പാറ്റേണിനെത്തന്നെയാണ് പിൻപറ്റുന്നതെന്നതിന് *ചതിക്കാത്ത ചന്തു* (മെക്കാർട്ടിൻ, 2004), *ഉദയനാണ് താരം* (റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ്, 2005), *മായാനദി* (ആഷിക് അബു, 2017) തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സിനിമാചിത്രീകരണരംഗങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാനാകും. അതായത് ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള എഡിറ്റിംഗ് സാങ്കേതികത ആഖ്യാനത്തിന്റെ സുഗമവും തുടർച്ചാഭംഗമില്ലാത്തതുമായ ഒഴുക്കിനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയിൽവെച്ചുള്ള ചലനസംബന്ധിയായ എഡിറ്റിംഗാണ് സാങ്കേതികതയുടെ അപനിഗൂഢവത്കരണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ഒരേ സമയം പ്രേക്ഷകരെ തന്മയീഭവിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ കഥയുടെ ഒരു തലംകൊണ്ടുപോകുകയും അതിന്റെതന്നെ നിർമാണപ്രക്രിയകളെ മറനീക്കിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്ന ഇരട്ട ഉദ്ദേശ്യം ചിത്രത്തിന് കൈവരുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ ചിത്രീകരണരംഗങ്ങളിൽ പലമാതിരിയുള്ള അതിമാധ്യമികാംശങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്താനും ജോർജ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, സംവിധായകനായ സുരേഷ്ബാബു ചിത്രീകരിക്കേണ്ട രംഗത്തിലെ ക്യാമറാചലനത്തെക്കൂടി വ്യക്തമാക്കി ഛായാഗ്രാഹകന് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഒരു പ്രത്യേകസ്ഥലത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് പതിയെ സൂം ബാക്കാകുകയാണ് ക്യാമറയെന്ന് സുരേഷ്ബാബു ഛായാഗ്രാഹകനോട് പറയുമ്പോൾ ആ സന്ദർഭത്തെയും അതേമട്ടിൽത്തന്നെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാനാകും. അതായത് സ്റ്റോറിബോർഡിലെ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ കൈകളുടെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പതിയെ സൂംബാക്കായി സുരേഷ്ബാബുവിനെയും ഛായാഗ്രാഹകനെയും സംവിധാനസഹായിയെയും കാണിക്കുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കാണ് ദൃശ്യം അവിടെ വികസിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 8. 23). ക്യാമറാചലനത്തെക്കൂടി ഛായാഗ്രാഹകന് വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുന്ന സുരേഷ്ബാബുവെന്ന സംവിധായകന്റെ ചിത്രണവും ജോർജിന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഒരഭിനിവേശംപോലെ കടന്നുവരുന്ന സൂം ഔട്ടിനെത്തന്നെയാണ് അയാൾ പരാമർശിക്കുന്നതുമെന്നതുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ സാങ്കേതികശൈലിയെക്കൂടി ഓർമിപ്പിക്കുന്ന അതിആഖ്യാനതന്ത്രമാകുന്നുണ്ട്.

8.1.5. ചലനത്തുടർച്ചകളും കാഴ്ചാസുഗമതയും

ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെയോ ക്യാമറയുടെയോ ചലനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട തുടർച്ചകൾ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്ന പതിവ് ജോർജിന്റെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. ഒരേ ഇടത്തിൽ തുടരുമ്പോഴും വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറിക്കൊണ്ട് രംഗത്തെ ചടുലമാക്കുന്നതിനിടയിൽ ക്യാമറാചലനത്തെ നിർത്തിയ ഇടത്തുനിന്നുതന്നെ തുടരുകയാണവിടെ. *കോലങ്ങൾ*, *പഞ്ചവടിപ്പാലം*, *മേള* തുടങ്ങിയ രേഖീയാഖ്യാനങ്ങളുടെ സരളമായ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം തുടർച്ചകൾക്ക് നിർണായകമായ പങ്കാണുള്ളത്. ഉദാഹരണമായി, *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലെ ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെയും ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ളയുടെയും മണ്ഡോദരിയുടെയുമെല്ലാം മിനുറ്റുകൾ നീളുന്ന സംഭാഷണത്തെ ട്രാക്ക് ചെയ്ത് പകർത്തുന്ന രംഗം നോക്കുക. കുറുപ്പിന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രതാപം വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള തന്ത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുകയാണവിടെ ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള. ആദ്യം പിള്ളയുടെ വശത്തുനിന്ന്, ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട്, മന്ദമായി ട്രാക്കായി ക്യാമറ കുറുപ്പിന്റെ വശത്തെത്തി നിൽക്കുന്നു. തുടർന്ന് പറയുന്ന പിള്ളയുടെയും പ്രതികരിക്കുന്ന കുറുപ്പിന്റെയും മണ്ഡോദരിയുടെയുമെല്ലാം അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ട്. പാലം പൊളിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് രഹസ്യസ്വഭാവത്തോടുകൂടി പിള്ള വിശദീകരിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോളാകട്ടെ, എല്ലാവരുമുൾപ്പെട്ട, ദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയും മുമ്പ് നിർത്തിയ അതേ ഇടത്തുനിന്ന് അതായത് വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ട് മന്ദമായി തിരിച്ച് ചലിച്ച് രംഗം പകർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു (വീഡിയോ 8. 24). അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുപോകുമ്പോഴും ആദ്യം നിർത്തിയിടത്തുനിന്നുതന്നെ വീണ്ടും തുടങ്ങിക്കൊണ്ടൊരു ക്യാമറാചലനത്തുടർച്ചയെ സൂക്ഷിക്കുക വഴി ദൃശ്യത്തുടർച്ചയും കാഴ്ചയിലൊരു സ്വാസ്ഥ്യവും സ്വാഭാവികതയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാകുന്നുണ്ട്.

പാലത്തിന്റെ കൈവരിക്ക് കേടുവരുത്താൻ ശ്രമിച്ച് പോലീസ് പിടിയിലായ ജഹാംഗീർതാത്തയെ വിടുവിക്കാനുള്ള കുറുപ്പിന്റെയും കൂട്ടരുടെയും യാത്രയെ ഭൂപരമായ യുക്തിയെ പിൻപറ്റി ഫ്രെയിമുകളിലെ ചലനങ്ങളിലൊരു തുടർച്ച നില നിർത്തിയാവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ക്യാമറാചലനം മാത്രമല്ല ഫ്രെയിമിലുള്ള മൊത്തംചലനങ്ങളിൽത്തന്നെ ഒരു തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. താത്തയെ വിടുവി ക്കാനായി കുറുപ്പിന്റെ കാർ സ്റ്റേഷനിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ കുറുപ്പിന്റെ ശബ്ദത്തിലുള്ള നിവേദനവായനയെ കേൾപ്പിക്കുന്നു. ഉയർന്ന കാഴ്ച ക്കോണിൽ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് സഞ്ചരിക്കുന്ന കാറിനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന രംഗത്തിലെ തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യത്തിലും ചലനദിശയിൽ വ്യത്യാസമേതു മില്ലെന്ന് കാണാം. അവിടെ ഫ്രെയിമിൽ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് സഞ്ചരിക്കുന്ന കാറിനെ സമാന്തരമായി ട്രാക്ക് ചെയ്ത് പകർത്തുന്നു. അതിനെത്തുടർന്നുള്ള ദൃശ്യത്തിലും വസ്തുചലനവും ക്യാമറയുടെ ചലനവുമെല്ലാം ഇടത്തുനിന്ന് വല ത്തോട്ടുതന്നെയാകുന്നുണ്ട്. പോലീസ്സ്റ്റേഷൻ പരിസരത്തേക്ക് ദൃശ്യം മുറിഞ്ഞു മാറുമ്പോഴും ചലനങ്ങളുടെ ദിശയിൽ മാറ്റമില്ല. അവിടെ പോലീസ് സ്റ്റേഷന്റെ മതി ലിൽ കരി കൊണ്ടെഴുതിയ കുത്തിവരകളും മറ്റും കോൺസ്റ്റബിൾ കുമ്മായമടിച്ച് മായ്ക്കുന്നതും ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ടുതന്നെയാണ്. മധ്യദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് ഇട ത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് ട്രാക്കിംഗും സൂം ഔട്ടും ഒരുമിച്ചുചെയ്തുകൊണ്ടാണത് പകർത്തുന്നതും. ജഹാംഗീർ താത്തയെ സ്റ്റേഷനിൽനിന്ന് വിടുവിച്ചുള്ള കാറിന്റെ തിരിച്ചുപോക്കിൽ, ഭൂപരമായ യുക്തിയെ പിൻപറ്റി മുമ്പത്തെ ദൃശ്യത്തിൽ കാറു വന്നുനിന്ന ദിശയ്ക്കെതിരെ, വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ടാണ് സഞ്ചാരപാത. ഇപ്പോൾ എക്സിക്യൂട്ടീവ് എഞ്ചിനീയർക്കുള്ള നിവേദനമാണ് കുറുപ്പിന്റെ ശബ്ദത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നത്. മുമ്പ് കാണിച്ച അതേ വഴികൾ വിപരീതദിശയിൽ കാണാനാകുന്നുവെന്നതോടൊപ്പംതന്നെ എക്സിക്യൂട്ടീവ് എഞ്ചിനിയറുടെ കാര്യാ ലയത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന കാറ് ആദ്യം തുടങ്ങിയ അതേ ചലനദിശയിലെത്തി, ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തുനിന്ന് പ്രവേശിക്കുന്നതായി കാണിച്ച്, നിർത്തുകയും ചെയ്യു ന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 25). അതായത് കാറിന്റെ സഞ്ചാരപാതയെ മുറിച്ച് മുറിച്ച് കാ ണിക്കുമ്പോഴും പുലർത്തുന്ന ക്യാമറാചലനത്തിന്റെയും വസ്തുചലനത്തിന്റെയു മെല്ലാം ദിശാപരമായ തുടർച്ച ഭൂപരമായ യുക്തിയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള ചിത്രസ ന്നിവേശത്തെ സഹായിക്കുംവിധത്തിലും അതുവഴി കാഴ്ചാനുഭവത്തിലെ സുഗമത പ്രദാനംചെയ്യുന്ന വിധത്തിലുമാകുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം. പൊതുമരാമത്ത് മന്ത്രിയുടെ വരവുപോക്കുകൾ, ബറാബസിനുവേണ്ടിയുള്ള നെട്ടോട്ടങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയി ലെല്ലാം രംഗത്തിന്റെ സംഘർഷം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ ക്യാമറയുടെ ചലന ത്തുടർച്ചയിലൂടെയും വസ്തുചലനത്തിന്റെ ദിശാതുടർച്ചയിലൂടെയും മറ്റുമെല്ലാം ഒരു കാഴ്ചാസുഗമത നൽകാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാ ല*ത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാഴ്ചയുടെ ഈ സ്വാസ്ഥ്യം അതിന്റെ ആഖ്യാന സ്വഭാവത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൂടി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നതാണെന്ന് വരുന്നു. പാലം ബോംബുവെച്ച് തകർക്കുന്ന രംഗത്ത് എഡിറ്റിംഗിന്റെ സാധ്യതയുപയോഗിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സ്വാസ്ഥ്യത്തകർച്ചയുമായി ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം ചല നങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലം കൂടുതൽ വെളിപ്പെടും. ഭാവാനുസൃതമാണ് പരിചരണം എന്നർത്ഥം.

ക്യാമറാചലനം നിർത്തിയേടത്തുനിന്നുതന്നെ വീണ്ടുംതുടങ്ങി സ്ഥലപരമായൊരു തുടർച്ചയേയും നിരീക്ഷണനിലയേയും ഉറപ്പിക്കുന്നത് *മേള*യിലും കാണാം. നാട്ടുകാരുടെ അകമ്പടിയോടുകൂടി ഗ്രാമത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. അവരുടെ നടത്തത്തിന്റെ താളത്തിനനുസരിച്ച് മന്ദമായി മുന്നിൽനിന്ന് ഡോളി ബാക്കായി ചലിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തം നിറുത്തി സംസാരിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയും ചലനം നിർത്തി സംസാരത്തെ ശ്രദ്ധിച്ചും അവർ നടന്നുതുടങ്ങുമ്പോൾ നിർത്തിയേടത്തുനിന്നുതന്നെ വീണ്ടും ഡോളി ബാക്കായി പകർത്തിയുമെല്ലാം സ്വാഭാവികമായ ഒഴുക്കോടും ദിശാപരമായ തുടർച്ചയോടുംകൂടി രംഗത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള വരവിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴും സീക്വൻസിലുടനീളം ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തേക്ക് സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്ന ഗോവിന്ദനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് കഥാപാത്രചലനത്തിലുമൊരു തുടർച്ച ദീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു ദിവസം ആണ്ടിയുടെ ചായക്കടയിലേക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഫ്രെയിമിന്റെ വലത്തുനിന്നാണ് പ്രവേശിക്കുന്നതെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഭൂപരമായ യുക്തിയെക്കൂടി പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്രചലനമായത് മാറുന്നുമുണ്ട്.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സുഹാസിനിയുടെയും അമ്മിണിയുടെയും നാണുവിന്റെയുമെല്ലാം ഫോട്ടോ എടുക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ ക്യാമറാചലനം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഫോട്ടോ എടുക്കാനായി വന്നുനിൽക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെയും കസേര വലിച്ചിട്ട് ഉയരം ക്രമീകരിച്ച് ഫോട്ടോ എടുക്കാനൊരുങ്ങുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ദൂരദൃശ്യത്തിൽ അത് ശ്രദ്ധിച്ചുനിൽക്കുന്ന ആണ്ടിയെയും നാണിയെയുമെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണാനാകും. ക്യാമറ വലതുവശത്തുനിന്നാണിത് പകർത്തുന്നത്. ഇരുവരും ഒരുമിച്ചുള്ള മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്ക് ചുമൽപ്പുറദൃശ്യം (Over the Shoulder Shot) വഴി സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സുഹാസിനി വരുന്ന അടുത്ത ദൃശ്യത്തിൽ അവളിൽനിന്ന് ഡോളി ബാക്കായിക്കൊണ്ടും 180 ഡിഗ്രിയിൽ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് വേഗത്തിൽ ഒഴുക്കോടുകൂടി ചലിച്ചുകൊണ്ടും മുമ്പുകണ്ട അതേ സ്ഥാനത്തിലുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുകയാണ് ക്യാമറ. അവിടെയും ചിരിക്കാൻ ഇംഗ്ലീഷിൽ പറയുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും മനസ്സിലാകാതെ കുഴങ്ങുന്ന സുഹാസിനിയുടെയും സമീപത്തുനിന്നുള്ള അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മുമ്പുകണ്ട അതേ സ്ഥാനത്തിലുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. സുഹാസിനി മാറി നാണിയാകുമ്പോഴും അവന്റെ അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴും വീണ്ടും ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ പഴയപടി സ്ഥാനം മാറാതെ തുടരുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. എന്നാൽ രംഗാവസാനത്തിൽ എല്ലാവരും ഒരുമിച്ചുള്ള ഫോട്ടോ എടുക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തെ വലത്തുനിന്ന് ഇടത്തോട്ടേക്ക് ട്രാക്കായി ചലിച്ചാണ് ക്യാമറ പകർത്തുന്നത് (വീഡിയോ 8. 26). അതായത് രംഗാരംഭത്തിൽ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് ചലിക്കുന്ന ക്യാമറ രംഗാവസാനത്തിൽ മാത്രമാണ് തുടങ്ങിയ ഇടത്തേക്ക് തിരിച്ച് ചലിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. അതിനിടയിൽ പലവിധമായ ദൃശ്യമുറിയലുകൾ വന്നുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവിടെയെല്ലാം ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ ചലനത്തുടർച്ചയെ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ പറഞ്ഞതുപോലെ ഇടത്തിലുള്ള ക്യാമറയുടെ ഈ തുടർച്ചയായ ഒഴുക്കും മറ്റും

കാഴ്ചാനുഭവത്തിലൊരു സ്വാഭാവികതയും സ്വാസ്ഥ്യവും നൽകുന്നുണ്ട്. *പഞ്ചവടി പ്പാലത്തിൽ* കാഴ്ചയുടെ സ്വാസ്ഥ്യം അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിന് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്നുവെങ്കിൽ *മേളയിൽ* ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഗ്രാമ്യജീവിതത്തിലെ സ്വാസ്ഥ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുകൂടി അത് നീളുന്നുണ്ട്. മന്ദമായൊഴുകി നീങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങളും ചലനത്തോടൊപ്പംചേരുന്ന സംഗീതവുമെല്ലാം ഈ സ്വാസ്ഥ്യത്തെ പൊലിപ്പിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

പഞ്ചവടിപ്പാലത്തിലും മറ്റും ക്യാമറയുടെ ചലനദിശാപരമായ തുടർച്ചയിലൂടെയുണ്ടാക്കുന്ന കാഴ്ച്ചാസുഗമത *കോലങ്ങളിലും* മറ്റും സൂമിംഗ് തുടർച്ചകളിലൂടെയാണ് നിലനിർത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മധ്യദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വലിഞ്ഞുമാറി ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തുന്ന സൂം ഔട്ട് ചലനത്തിലൂടെയാണ് മിക്ക രംഗാരംഭങ്ങളും സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിലയിടത്ത് സൂം ഇന്നിലൂടെ കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് കയറിയ ക്യാമറ സൂം ഔട്ടിലൂടെ തിരിച്ചിറങ്ങി സൂമിംഗിലെ ചലനചാക്രികത പൂർത്തിയാക്കുന്നതും കാണാം. ഈ ചലനപൂർത്തി ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് തമ്മിലൊരു ലയവും കാഴ്ചയിലൊരു സുഗമതയും നൽകുന്നു. ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന ചെറിയാനിലേക്ക് സൂം ഇൻ ആയ ക്യാമറ ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന മറിയത്തിൽനിന്ന് കുഞ്ഞമ്മയെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് വികസിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുമ്പോഴുള്ള ഇത്തരം ചലനത്തുടർച്ചകൾ കാഴ്ചാസുഗമതയ്ക്കുള്ള ഉപാധികളായി മാറുന്നതുപോലെതന്നെ ചില അധികാർത്ഥങ്ങളെ പ്രക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

സൂം ഇൻ ചലനത്തുടർച്ചകൾ വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികളായിക്കൂടി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടനത്തിൽ* ഗോപിയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് സൂം ഇൻവഴി ചലിച്ചുകൊണ്ട് ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ക്യാമറ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങൾക്കുശേഷം വർത്തമാനത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ ഗോപിയുടെ സമീപത്തുനിന്ന് സൂംബാക്കായിക്കൊണ്ട് ചലനപൂർത്തി വരുത്തുന്നതുദാഹരിക്കാം (വീഡിയോ 8. 27). ഭൂതകാലത്തിലെ ബലാത്കാരരംഗം അവസാനിക്കുന്നത് മയങ്ങിക്കിടക്കുന്ന രോഹിണിയിലേക്ക് സൂം ഇൻ ആയിക്കൊണ്ടാണെങ്കിൽ അതിന്റെ തുടർച്ച ബലാത്കാരം ചെയ്തിട്ടും അയ്യപ്പന്റെ കൂടെത്തന്നെ ജീവിക്കാൻ തുനിഞ്ഞതിനെക്കുറിച്ച് വൈകാരികമായി വിശദീകരിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന രോഹിണിയെ സൂം ഇന്നായി പകർത്തിക്കൊണ്ടാണ് *യവനികയിൽ* ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നത്. ഭൂതകാലഖണ്ഡമാകട്ടെ, സൂം ഔട്ടിലൂടെ ആരംഭിച്ചുകൊണ്ട് ചലനപൂർത്തി വരുത്തുന്നതും കാണാം. തന്നെയുമല്ല വർത്തമാനത്തിലേക്ക് തിരികെ വരുമ്പോൾ മുമ്പ് രോഹിണിയുടെ മുഖത്തേക്കടുത്തുനിന്നിരുന്ന ലെൻസിന്റെ ചലനത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്ന വണ്ണം സംഭവം വിവരിച്ചുകഴിഞ്ഞ രോഹിണിയുടെ മുഖത്തുനിന്ന് പതിയെ പിൻവലിയുന്നതും കാണാം (വീഡിയോ 8. 28). ഇവിടെ സൂം ഇൻ, സൂം ഔട്ടുകൾ യഥാക്രമം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗത്തിനകത്തേക്കും പുറത്തേക്കുമുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സഞ്ചാരത്തിന് ഇടനിലകളാകുന്നതോടൊപ്പം രണ്ട് കാലങ്ങളെ, രണ്ടിടങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഇടനിലകളായിക്കൂടി മാറുന്നുണ്ട്.

ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ സൂമിംഗിന്റെ തുടർച്ചാ ശൈലിയ്ക്ക് ഘടനാപരമായ മറ്റു വിവക്ഷകൾകൂടി കൈവരുന്നുണ്ട്. ലേഖയുടെ ശവസംസ്കാരത്തിന്റെ ഫൂട്ടേജുകൾ കാണിച്ചും അതിനെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിച്ചും പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ബാഹ്യാഖ്യാതാവ് ലേഖയുടെ മൃതശരീരത്തിലേക്ക് സൂം ഇന്നായിക്കൊണ്ടാണ് അവളുടെ ഭൂതകാലകഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ലേഖ യുടെ ജീവിതത്തെ അടുത്ത് പരിശോധിക്കുക എന്ന അർത്ഥത്തിലാണവിടെ സൂം ഇൻ ചലനം പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതേസമയം ലേഖയുടെ നിശ്ചലദൃശ്യത്തിന്റെ അതിസമീപത്തിൽനിന്ന് സൂം ഔട്ടായി വലിഞ്ഞുകൊണ്ട് ആരംഭത്തിൽക്കണ്ട സൂം ഇന്നിന്റെ ചലനത്തുടർച്ചയെ ചിത്രാന്ത്യത്തിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് നീട്ടിവെയ്ക്കു ന്നുമുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 29). അതായത് ലേഖയെ അടുത്തുചെന്ന് വീക്ഷിക്കുകയും അവളുടെ ദുരന്തത്തെ വെളിപ്പെടുത്തി പിൻവാങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ആഖ്യാതാ വിന്റെ ആഖ്യാനനിലയെക്കൂടി സൂമിംഗ് ചലനം ചിത്രത്തിൽ ചിഹ്നവത്കരിക്കുന്നു ണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം ഘടനയെത്തന്നെ സൂമിംഗ് ചലനത്തുടർച്ചയി ലേക്ക് ചലച്ചിത്രകാരൻ കൊളുത്തിവെയ്ക്കുകയാണ്.

ഈ വിധം ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടിയ ഒഴുക്കിനും അധികാർത്ഥനിർമിതിയ്ക്കുമെല്ലാമായി പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിൽ പണിയെടുക്കുന്ന ചല നത്തുടർച്ചകൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും.

8.1.6. ക്യാമറയുടെ ചലനവേഗങ്ങൾ

ക്യാമറ ചലിക്കുന്ന വേഗവ്യത്യാസങ്ങൾ രംഗത്തിലെ ഭാവത്തോട് പൊരു ത്തപ്പെടുന്ന രീതിയും പല ചിത്രങ്ങളും പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. ഓടുന്ന കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്കൊപ്പം ഓടിയും വീഴുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം വീണും കഥാപാത്രങ്ങ ളുടെ വേദനകളിൽ മന്ദമായി ചലിച്ചും ഞെട്ടലുകൾക്കൊപ്പിച്ച് വലിഞ്ഞുമെല്ലാം കഥാപാത്രഭാവങ്ങളോടും ശരീരചലനങ്ങളോടും പൊരുത്തപ്പെട്ട് പ്രവർത്തി ക്കുകയാണ് ക്യാമറാചലനങ്ങൾ. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാന ത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിൽ അയാളുടെ വിഭ്രാന്തിയ്ക്കൊപ്പിച്ച് 360 ഡിഗ്രി ട്രാക്കിംഗിലൂടെ അതിവേഗത്തിൽ കറങ്ങിക്കൊണ്ട് പകർത്തുന്നതിനെ ക്കുറിച്ച് നേരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അയ്യപ്പനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗത്ത് മറ്റു സങ്കേതങ്ങൾക്കൊപ്പം ക്യാമറയുടെ ചലനവേഗവും രംഗത്തിന്റെ ചടു ലത നിലനിർത്തിപ്പോകുന്നുണ്ട്. തബലയിൽ ചടുതലതാളം വായിക്കുന്ന കൈക ളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങി മുറിയാതെ താളത്തിനൊപ്പിച്ച് സൂംഔട്ടായി തബല വായിക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ പൂർണരൂപത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. അയാളുടെ വശത്തുനിന്ന് വീണ്ടും ഡോളി ബാക്കായി ദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്നും അയാളുടെ തബ ലയടിയെ കാണിക്കുന്നു. പിന്നീടുമാത്രമാണ് അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് ചടുല മായി മുറിയുന്നത്. അയ്യപ്പന്റെ സ്വഭാവത്തിലെ വന്യത തബലയടിയുടെ ഭാവത്തി ലൂടെ മാത്രമല്ല ദൃശ്യമുറിയലിന്റെ വേഗത്തിലൂടെയും ക്യാമറാചലനവിശേഷങ്ങളി ലൂടെയും പ്രകടമാക്കുകയാണ് ഇവിടെ.

രോഹിണി വേദിയിൽവെച്ച് കുറ്റമേറ്റുപറയുമ്പോഴുള്ള ക്യാമറയുടെ നിരീ ക്ഷണനില നോക്കുക. രോഹിണിയുടെ സഹകഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം പിൻവേദി യിൽനിന്ന് വേഗത്തിൽ ട്രാക്കായി നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ (വീഡിയോ 8. 30).

കഥാപാത്രങ്ങൾ വേദിയിൽവെച്ച് പതറുമ്പോൾ നാടകസംവിധായകർക്ക് സൈഡ് കർട്ടനുസമീപം വീർപ്പടക്കി നിൽക്കാനേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. അരങ്ങിൽ അത് സത്യമാണുതാനും. അൽപ്പസമയത്തേക്കെങ്കിലും ക്യാമറയും സമാനമായൊരു നില തുടരുന്നുണ്ട്. രോഹിണി നാടകത്തിനിടെ പതറുമ്പോൾ ഇടപെടാൻ വെമ്പുന്ന ആളുകളുടെ നിസ്സഹായതയും വെപ്രാളവുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം പുറകിലേക്കും വശത്തേക്കും ഓടിയൊഴുകിക്കൊണ്ട് ക്യാമറയും അനുഭവിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികതത്വത്തിലേക്കുകൂടിയുള്ള നീട്ടെഴുത്താകുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആഘാതങ്ങൾക്കൊപ്പിച്ച് ക്യാമറാചലനത്തെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നത് സംഘർഷരംഗങ്ങളിലും കാണാം. മന്ദമായ ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെ രംഗങ്ങളെപ്പകർത്തിയ *മറ്റൊരാളി*ലെ ആഖ്യാതാവ് അന്ത്യരംഗത്തിൽ ബാലനോടൊപ്പം സമാന്തരമായി വേഗത്തിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ട് മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കൈമളിനടുത്തേക്കെത്തുന്നതുദാഹരിക്കാം. *മേള*യിൽ വിജയന്റെ പാട്ടിനെ പിന്തുടർന്നുപോയ ശാരദ കൂടാരത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെക്കണ്ട് ഞെട്ടുന്നത് അവളിൽനിന്ന് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിലേക്ക് അതിവേഗത്തിൽ തിരശ്ചീനമായി ക്യാമറ ചലിപ്പിച്ച് (സ്വിഷ് പാൻ) അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണമാണ്. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* ലേഖ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്നതിന്റെ ആഘാതത്തെ ഉച്ചതയിലുള്ള സംഗീതവും അതിവേഗമുള്ള *ടിൽറ്റ് അപ്* ചലനവും വഴി അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (വീഡിയോ 8. 31). ഇവിടെയെല്ലാം സന്ദർഭത്തിന്റെ സംഘർഷാത്മകതയ്ക്കൊത്തവിധം ക്യാമറ അതിന്റെ ചലനത്തെ ഉരുമാറ്റുകയാണ്.

സംഘർഷരംഗങ്ങളിൽ ക്യാമറാചലനത്തെ മാത്രമല്ലാതെ ക്യാമറയുടെ കണ്ണിന്റെ ചലനവേഗവും ഈ വിധം നിയന്ത്രിക്കുന്നത് കാണാം. അസ്വാഭാവികമായതോ അപ്രതീക്ഷിതമായതോ ആയ കാര്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖത്തിനടുത്തേക്ക് ബൂം സൂം ചെയ്യുന്നതോ മുഖത്തുനിന്ന് വേഗത്തിൽ വലിഞ്ഞുമാറുന്നതോ ആയ രീതിയുമുണ്ട്. അസ്വാഭാവികമായതെന്തോ സംഭവിച്ചുവെന്ന സൂചന നൽകിക്കൊണ്ട് രാഹുലന്റെ ഞെട്ടുന്ന മുഖത്തേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന വേഗതയേറിയ സൂം ഇൻ ചലനം *ഉൾക്കടലി*ലുണ്ട്. ഡേവിസിന്റെ മരണമാണ് ഈ ചലനത്തിന് നിദാനമെന്ന് ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് അറിയാനാകുക. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ആരംഭത്തിൽ ആലീസിന്റെ കാർ പെട്ടെന്ന് നിറുത്തുന്നതിന്റെ ശബ്ദംകേട്ട് ഞെട്ടുന്ന വാസന്തിയുടെ മുഖത്തേക്ക് അതിവേഗത്തിൽ ക്യാമറ അടുക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്ന് അതിവേഗത്തിൽ വലിഞ്ഞുപിൻമാറുന്ന അതിവേഗസൂംബാക്കുകളും കാണാനാകും. ഇരുട്ടിൽ എന്തോ കണ്ട് ഞെട്ടുന്ന രോഹിണിയുടെ ഞെട്ടിയെഴുന്നേൽക്കലിനൊപ്പിച്ച് സൂം ഔട്ടായിക്കൊണ്ട് കട്ടിലിൽ അവളുടെ അടുത്തിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന *യവനിക*യിലെ ദൃശ്യം മറ്റൊരുദാഹരണം (വീഡിയോ 8. 32). കഥാപാത്രഭാവത്തോടും ചലനത്തോടും പൊരുത്തപ്പെടുന്ന സൂംബാക്കുകളാണിവിടെ.

അബോധത്തിൽനിന്നോ ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നോ സ്വപ്നത്തിൽനിന്നോ എല്ലാം വർത്തമാനകാല യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേക്കുള്ള വൈകാരിക ഉണർച്ചയെ അട

യാളപ്പെടുത്തുന്ന ചലനസങ്കേതമായിക്കൂടി ഇത്തരം വേഗതയേറിയ വലിഞ്ഞുമാറലുകൾ പ്രത്യക്ഷമാകാറുണ്ട്. *ഇരകളിൽ* സ്വപ്നങ്ങളിൽനിന്നുള്ള ബേബിയുടെ ഞെട്ടിയുണർച്ചയും മറ്റും ഇത്തരം ചലനങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ബേബി നിർമലയേയും ബാലനെയും വെടിവെച്ചിടുകയും സ്വയം വെടിവെച്ച് മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വപ്നത്തിൽ നിന്നുണരുന്നതും ബേബി ആനിയെ വെടിവെച്ച് കൊല്ലുന്നതായി സങ്കൽപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഈ വിധം അതിവേഗത്തിൽ പിൻവാങ്ങുന്ന ചലനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ അവസാനത്തിലുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിലെ ക്യാമറയുടെ അതിവേഗ കറക്കത്തിനുശേഷം വർത്തമാനകാലദൃശ്യത്തിലേക്ക് അതിവേഗത്തിൽ സൂം ഔട്ടാകുകയാണ് ക്യാമറ. *യവനിക*യിലാകട്ടെ, അയ്യപ്പനെ കൊലചെയ്ത വിധം രോഹിണി പറഞ്ഞ് പൂർത്തിയാക്കവേ അവളുടെ കരച്ചിലിന്റെ ഉച്ചതയ്ക്കൊപ്പിച്ച് ക്യാമറ അവളിൽനിന്ന് അതിവേഗത്തിൽ പിൻവാങ്ങുന്നത് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെപ്പോലെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിലൊരു ഞെട്ടലുളവാക്കുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 33). ഒരർത്ഥത്തിൽ സ്വപ്നത്തിന് സമാനമായ അബോധത്തിൽനിന്നുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉണർച്ചയെ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ചലനസങ്കേതമായാണ് ബൂം സൂംബാക്കുകൾ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്. അവനവനിൽനിന്ന് പുറംലോകത്തേക്ക് വികസിക്കുന്ന ഈ ചലനം അതുകൊണ്ടുതന്നെ താത്വികമാണെന്നും കാണാം.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യപ്രതികരണങ്ങളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുവരുന്ന ഇത്തരം വേഗചലനങ്ങൾക്ക് *മറ്റൊരാളിൽ* വരുന്ന ചിഹ്നമാനം ശ്രദ്ധിക്കുക. ജോലിക്കുപോകാനുള്ള തന്റെ ആഗ്രഹത്തെക്കുറിച്ചും കൈമളിന് അതിഷ്ടമല്ലെന്ന സത്യത്തെക്കുറിച്ചുമെല്ലാം സുശീല വേണിയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ഇരുവരിലേക്കും ക്യാമറ പതിയെ ട്രാക്ക് ചെയ്ത് പകർത്തിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ 'ഭക്ഷണംകഴിക്കാൻ സമയമായില്ലേ'യെന്ന കൈമളിന്റെ വിളിയെത്തുന്നതോടെ അപ്രതീക്ഷിതമായി ഞെട്ടിയെഴുന്നേൽക്കുന്ന സുശീലയുടെ ചലനത്തിനൊപ്പിച്ച് അതിവേഗത്തിൽ ക്യാമറ പിൻവലിയുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 8. 34). ഇവിടെ ക്യാമറയുടെ കണ്ണല്ല ക്യാമറതന്നെ വലിഞ്ഞുമാറി സുശീലയുടെ വിധേയഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുകയാണ്. ആഖ്യാതാവുതന്നെ വേഗത്തിൽ വലിഞ്ഞുമാറുന്നതായി കാണിക്കുമ്പോൾ കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിലും ആ ചടുലതയും തീവ്രതയും കൊണ്ടുവരാനാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെയും വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ചും ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും ഉചിതമായ ചലനങ്ങളാണ് ചിത്രങ്ങളിൽ തെരഞ്ഞെടുത്തവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

8.2. പാത്രഭാവങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മരേഖകൾ

ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകൾക്കൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങൾ ഫ്രെയിമിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രീതികളിലൂടെ പാത്രസ്വഭാവങ്ങളെയും പരസ്പരമുള്ള ബന്ധവിനിമയങ്ങളെയുമെല്ലാം വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയാൻ സാധിക്കും. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ സുമിത്രയുടെയും ഗോപിയുടെയും സ്വഭാവങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യവും കമലത്തിന്റെയും ഗോപിയുടെയും സ്വഭാവങ്ങളിലെ സദൃശ്യതയും ഫ്രെയിമിലുള്ള അവരുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലൂടെക്കൂടി വായിച്ചെടുക്കാനാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം.

അന്തർമുഖനും സൗമ്യനുമായ കഥാപാത്രമായാണ് ഗോപിയെ തുടക്കം മുതലേ ചലച്ചിത്രം പരിചരിക്കുന്നത്. ചലനങ്ങളിലും ക്രിയകളിലുമുള്ള പതിഞ്ഞ താളവും മൃദുവായ സംസാരശൈലിയുമെല്ലാം അയാളുടെ അന്തർഭാവത്തിന്റെ വെളിപ്പെടലുകളായി നിൽക്കുന്നു. അയാളുടെ സ്വഭാവഗതിയെ ആദ്യമേ സ്പഷ്ട മാക്കിയതിനാൽ സംഭവഗതിയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള അയാളുടെ പരിണാമത്തെ സൂക്ഷ്മമായും മനോവിശകലനപരമായും പിന്തുടരാൻ കാണികൾക്കാകുന്നു. സുമിത്രയോടൊപ്പം സമയം ചെലവഴിക്കാൻ വിമുഖത പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഗോപി അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ മറ്റൊരാളായി മാറുന്നതാണ് സുമിത്രയെ ചൊടിപ്പിക്കു ന്നത്. നേരത്തേ വരാൻ പലതവണ സുമിത്ര ആവശ്യപ്പെടുമ്പോഴും ആശുപത്രിയി ലേക്ക് ഫോൺ വിളിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം ജോലിത്തിരക്ക് പറഞ്ഞൊഴിയുന്ന ഗോപി അമ്മ വരുമ്പോൾ നേരത്തേ വരികയും വരുന്നത് വിളിച്ചറിയിക്കുകയുമെല്ലാം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സുമിത്രയോട് നിസ്സംഗഭാവം പുലർത്തുന്ന ഗോപിയെയാണ് പല സന്ദർഭങ്ങളിലും കാണാനാകുക. ദേഷ്യപ്പെട്ട് വീട്ടിലേക്കു പോകുന്ന കാര്യം സുമിത്ര ഗോപിയെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. പെട്ടെന്നുതന്നെ മുറിയിൽനിന്നെഴുന്നേറ്റ് വീട്ടിലേക്ക് പോകാൻ പുറപ്പെടുന്നുണ്ടെ ങ്കിലും ഒട്ടൊരു ചിന്തയോടെ വീണ്ടും കസേരയിൽവന്ന് നിർമമനായിരിക്കുകയാണ യാൾ. ഗോപിയുമായുള്ള സംതൃപ്തമായൊരു വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷം സുമിത്ര മനസ്സ് തുറന്ന് സംസാരിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് ഒരു ഫോൺവിളിയെ ത്തുന്ന സന്ദർഭമുണ്ട്. ജോലിക്ക് എന്തിനെക്കാളും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ഗോപി ഉടനടി പോകാനൊരുങ്ങുന്നത് സുമിത്രയെ ചൊടിപ്പിക്കുന്നു. വേറെ ഡോക്ടർമാ രാരുമില്ലേയെന്ന് ചോദിച്ച് സുമിത്ര അയാളെ തടയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളെ തള്ളി മാറ്റി ഗോപി പോകുന്നതോടുകൂടി രംഗം വഷളാകുന്നു. ഗോപിയുടെ ഈ വിട്ടുവീ ഴ്ചയില്ലായ്മ സുമിത്രയോട് മാത്രമാണെന്ന് മുമ്പേ വന്നുപോയ മറ്റൊരു സന്ദർഭം കാണികളെ ഓർമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. സുമിത്രയില്ലാത്ത ദിവസം കല്യാണിയെ നിർബന്ധിപ്പിച്ച് മദ്യപിപ്പിക്കുകയും സുമിത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള സംശയങ്ങൾ ചോദിച്ചു റപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ സമാനമായൊരു വിളി ആശുപത്രിയിൽനിന്നെത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തനിക്കൊരു അതിഥിയു ണ്ടെന്നും വേറെയാരെങ്കിലും വിളിക്കണമെന്നും പറഞ്ഞ് ഫോൺ വെയ്ക്കുകയാ ണ് ഗോപി. 'ആശുപത്രിയിൽ മറ്റാരുമില്ലാത്തപോലെ'യെന്ന് അസ്വാരസ്യത്തോടെ അയാൾ സ്വയം പറയുന്നുമുണ്ട്. സുമിത്രയുമായി കലഹിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്ന അന്ത്യ രംഗത്തിൽ ഈ വാചകം പറയുന്നത് സുമിത്രയാണെന്ന വൈരുദ്ധ്യവുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ സുമിത്രയോടിഷ്ടക്കുറവില്ലെന്ന് പറയുമ്പോഴും സുമിത്രയുമായി പൊരു ത്തപ്പെട്ടുപോകാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും ഗോപിയുടെ മനസ്സ് സുമിത്രയ്ക്കൊപ്പമില്ല എന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളാണിവയെല്ലാം. ഈ സന്ദർഭസാഹച ര്യങ്ങളെല്ലാം ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ രണ്ട് വിരുദ്ധ സ്വഭാവക്കാരുടെ പൊരുത്ത ക്കേടുകൾ മൂലമുണ്ടാകുന്ന ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയ്ക്കാണ് ചിത്രം മുൻതൂക്കം നൽകു ന്നതെന്നത് വ്യക്തമാകും.

വസ്തുലോകത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ചലനവേഗങ്ങളോടെയാണ് ഗോപി സ്വപ്നലോകത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പാറക്കൂട്ടങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് സുമി ത്രയെ പിന്തുടർന്നോടുന്ന ഗോപി, മോർച്ചറിയിലെ ശവങ്ങളെ മാറി മാറി നോക്കി

പേടിച്ചരണ്ടോടുന്ന ഗോപി, കടൽക്കരയിൽ സുമിത്രയുടെ ജഡത്തെ ധൃതിയിൽ പുതച്ചുകൊണ്ട് ഓടുകയും മറ്റൊരു മണൽക്കൂനയിൽ തട്ടി വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന ഗോപി, പരിചിതമായ മുഖങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നതുകണ്ട് കടൽക്കരയിലൂടെ വിരണ്ടോടുന്ന ഗോപി തുടങ്ങി സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലെ അയാളുടെ ചലനങ്ങളെല്ലാം അത്രമേൽ ചടുലമാണ്. വസ്തുലോകത്തയാൾക്ക് അപ്രാപ്യമായ ചലനവേഗതയാണ് സ്വപ്നങ്ങളിലയാൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്. അതായത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നുള്ള കുതറിയോട്ടം സ്വപ്നത്തിൽമാത്രമാണയാൾക്ക് സാധ്യമാകുന്നതെന്നർത്ഥം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചലനവേഗങ്ങൾ മനോവിശകലനപരമായിക്കൂടി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നതാണെന്നും ഇവിടെ വ്യക്തമാണ്. മാത്രമല്ല നിഗൂഢതയും ഉദ്വേഗവും നിലനിർത്തുക എന്ന തികച്ചും കാഴ്ചാനുഭവപരമായ ഉദ്ദേശ്യത്തിൽക്കൂടി സ്വപ്നത്തിലെ അയാളുടെ ചടുലവേഗങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഉത്സാഹവതിയാകുമ്പോഴും കോപിഷ്ടയാകുമ്പോഴുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിൽ ചടുലവേഗങ്ങളിൽ ചലിക്കുന്ന സുമിത്രയെ കാണാം. തങ്ങളുടെ പുതിയ വീട് സന്ദർശിക്കാനെത്തുന്ന അച്ഛനെ സന്തോഷാതിരേകത്തോടെ ഓടിച്ചെന്ന് ആശ്ലേഷിക്കുന്ന, ഗോപിയോട് വഴക്കിട്ട് ധൃതിയിൽച്ചെന്ന് അയാളുടെ പോക്ക് തടയുന്ന, സാധനങ്ങൾ നിലത്തെറിഞ്ഞുടച്ച് കോലാഹലം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ പ്രവൃത്തികളിലെ ചടുലത ശ്രദ്ധിക്കുക. സൗമ്യയല്ലാത്ത, വാചാലയായ, സൗഹൃദങ്ങളിഷ്ടപ്പെടുന്ന സുമിത്ര ഗോപിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തയാണെന്ന് അവളുടെ ഫ്രെയിമിലെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ നിർമമത്വമാണ് അവളുടെ പൊടുന്നനെയുള്ള ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളുടെ ചാലകശക്തി. അതുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ട് പോകാനവൾക്കാവുന്നില്ല. സുമിത്രയും ഗോപിയും ഒരുമിച്ചുള്ള ആദ്യരംഗങ്ങളിൽത്തന്നെ വിഷാദം മുറ്റിയ മുഖഭാവത്തിൽ ആലോചനാമഗ്നനായിരിക്കുന്ന ഗോപിയും അതിന് വിരുദ്ധമായി സന്തോഷവതിയായിരിക്കുന്ന സുമിത്രയുമാണ് ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നത്. തുടക്കത്തിൽ പകർത്തുന്ന ഈ വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെ സംഘർഷം ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലുടനീളം കാണാനുമാകും.

ഗോപിയുടെ പൂർവ്വകാമുകിയായ കമലത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണമാകട്ടെ, സുമിത്രയ്ക്ക് നേർവിപരീതമായി ഗോപിയുടെ ബാഹ്യപ്രകൃതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന വിധത്തിലാണ് വിതാനിച്ചിരിക്കുന്നത്. പൊട്ടിത്തെറിച്ചോ ഏറെ ചിരിച്ചോ ചടുലമായി ചലിച്ചോ ഒന്നും ഫ്രെയിമിൽ അവളെ കാണാനാകില്ല. അവളുടെ ഫ്രെയിമിലെ വെളിപ്പെടലുകൾ സൗമ്യവും നിശ്ശബ്ദവുമാണെന്നർത്ഥം. ഗോപിയിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറാൻ അയാളുടെ അമ്മ ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾപ്പോലും അതിവൈകാരികമായ ഭാവപ്രകടനങ്ങളൊന്നും അവളിൽനിന്നുണ്ടാകുന്നില്ല. യാതൊരു പ്രക്ഷുബ്ധതയും സൃഷ്ടിക്കാതെ ഗോപിയുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്നുള്ള അവളുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്കും മദിരാശിയിൽവെച്ച് ഗോപിയെ കണ്ടിട്ടും വികാരം നിയന്ത്രിച്ചുള്ള നിശ്ശബ്ദമായ കരച്ചിലുമെല്ലാം ഗോപിയോടൊക്കുന്ന അവളുടെ ബാഹ്യപ്രത്യക്ഷീകരണത്തിന്റെ ഭാവസൂചകങ്ങളാകുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ ശരീരഭാഷയൊടൊക്കുന്ന സ്ത്രീശരീരഭാഷ കമലത്തിലാണ് കാണാൻ സാധിക്കുക. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഗോപിയുടെ അബോധത്തിൽ കമലം അത്രമേൽ വേരാഴ്ത്തി

ക്കിടക്കുന്നതും. സമാനസ്വഭാവക്കാരുടെ ആകർഷണത്തിലും വിപരീതസ്വഭാവക്കാരുടെ വികർഷണത്തിലുമാണ് ആഖ്യാനം ഊന്നുന്നതെന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഇത്തരം സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളെയും പ്രവൃത്തികളെയും മുൻനിർത്തിക്കൂടി വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

ഗോപിയുടെ കഥാപാത്രത്തിൽ സദാ നിഴലിക്കുന്ന അന്തർമുഖത്വം പിന്നീട് *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലനിലും മറ്റൊരു മട്ടിൽ കാണാം. എന്നാൽ ഗോപിയെപ്പോലെ പരിണമിക്കുന്ന ഒന്നല്ല രാഹുലന്റെ ഭാവങ്ങൾ. കുനിഞ്ഞ ശിരസും വിഷാദഭരിതമായ മുഖഭാവവുമായി ഗ്രാമത്തിലേക്ക് നടന്നടുക്കുന്ന രാഹുലനെ കാണിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത്. ആ ഭാവം അയാൾ ചിത്രാന്ത്യം വരെയും പിൻപറ്റുന്നുമുണ്ട്. വിവിധ കാലങ്ങളിലെ രാഹുലൻ വേഷത്തിലും മറ്റു ബാഹ്യപ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലുമെല്ലാം വ്യതിരിക്തനായി നിൽക്കുമ്പോഴും അന്തർമുഖത്വവും മൃദുഭാഷണവുമെല്ലാം അയാളിൽ സജീവമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഗതിവിഗതികളിൽ നിസ്സഹായനായോ നിർമമനായോ നിൽക്കുന്ന രാഹുലനെത്തന്നെയാണ് ഏറിയകൂറും കാണാനാകുന്നത്. അയാളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലെ പ്രത്യേകതകളാലും അയാളിൽനിന്ന് പുറത്തുവരുന്ന കവിതകളുടെ സ്വഭാവത്താലും അയാളുടെ അന്തരംഗം ആഖ്യാതാവിന് വെളിപ്പെടുത്താനാകുന്നുമുണ്ട്. ചടുലമായ വേഗങ്ങളോ ഒച്ചയുയർത്തിയുള്ള ദേഷ്യപ്രകടനങ്ങളോ പൊട്ടിച്ചിരികളോ ഒന്നും അയാളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കാണാനാകില്ല. നോവലിൽ 'അന്തർമുഖത്വ'മെന്ന ഒരൊറ്റ പദത്തിലാരോപിച്ച ആശയം മുഴുവൻ ചലച്ചിത്രത്തിൽ രാഹുലന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ ദൃശ്യപരമായി വിവർത്തനം ചെയ്യുകയാണെന്ന് പറയാം. കറുത്ത് മെലിഞ്ഞ പുരുഷശരീരം അന്നത്തെ നായകസങ്കൽപ്പത്തിൽ അത്ര കണ്ട് പരിചിതമായിരുന്നില്ലെന്നതുകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയും *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലനും സൂക്ഷ്മമായ കണ്ടെടുക്കലുകൾകൂടിയാകുന്നുണ്ട്.

തബലയടിക്കുന്ന കൈകളുടെ ചടുലവേഗത്തിലാണ് *യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. മുഖത്തിന് മുന്നേ അയാളുടെ തബലയടിക്കുന്ന കൈകളാണെത്തുന്നത്. അതിന് ശേഷം അയാളുടെ തബലവാദനം വിവിധ കാഴ്ചക്കോണിലും അകലത്തിലുമെല്ലാം സാമാന്യം വിശദമായി കാണാനാകുന്നു. തബലവാദനത്തിലെ ചടുലതയും മറ്റും അയാളുടെ വന്യമായ സ്വഭാവത്തിലേക്കുള്ള താക്കോൽ സൂചനയാകുന്നുണ്ട്. ഒട്ടും സൗമ്യമല്ലാത്ത, പരുക്കനായ ബാഹ്യപ്രത്യക്ഷീകരണമാണ് അയ്യപ്പന്റേത്. മദ്യപിച്ച് മദോന്മത്തനാകുമ്പോൾപ്പോലും തബലയുടെ താളം പിഴയ്ക്കുന്നില്ല. സദാ ചലിച്ചുകൊണ്ടല്ലാതെ നിരാശനായോ നിർമമനായോ ഒന്നും അയ്യപ്പൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. അയ്യപ്പന്റെ കൂസലില്ലായ്മയും സാഹസികതയുമെല്ലാം മറ്റൊരു മട്ടിൽ അയാളുടെ മകൻ വിഷ്ണുവിലും കാണാനാകും. ആ അർത്ഥത്തിൽ അവന്റെ ബാഹ്യപ്രകൃതവും ശരീരഭാഷയുമെല്ലാം പാരമ്പര്യവഴിക്ക് അയ്യപ്പനിൽനിന്ന് കിട്ടിയതാണ്. അതേസമയം അവന്റെ ആന്തരപ്രകൃതി അയ്യപ്പന്റേതിൽനിന്ന് പ്രകടമായിത്തന്നെ വിഘടിച്ച് നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. കാലുകൾ സദാ ചലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അക്ഷമനായും സംസാരിക്കുന്നയാളെ അഭിമുഖീകരിക്കാതെ ദൂരേക്ക് നോക്കി അലസഭാവത്തിലുമാണ് വിഷ്ണു ആളുകളുമായി ഇടപെടുന്നത്. മടക്കിയ ഷർട്ടിന്റെ കൈ വീണ്ടും തെറു

ത്തുകയറ്റിയാണ് മിക്കപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ചുറ്റിലുള്ള ലോകത്തോട് മുഴു വനുമുള്ള അമർഷം അവന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുമുണ്ട്. അമ്മയോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴോ, അയ്യപ്പനോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴോ, രോഹിണിയോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴോ, ബാലഗോപാലനോടോ പോലീസുകാരോടോ സംസാരിക്കു മ്പോഴോ ഒന്നും അവന്റെ ഭാവത്തിന് യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ല. ഒരിക്കലും ചിരി ച്ചുകാണാത്ത, സദാ കാർക്കശ്യമോ പുച്ഛമോ അമർഷമോ നിറച്ച് കാണപ്പെടുന്ന വിഷ്ണുവിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തെ മനോവിശകലനപരമായിക്കൂടി വായിക്കണ മെന്നർത്ഥം. അയ്യപ്പനോട് വിഷ്ണുവിനെന്തിനാണിത്ര ദേഷ്യം വരാൻ കാരണ മെന്ന് ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ ജേക്കബ് വരുണനോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അതിന് 'സൃഷ്ടിച്ചതുകൊണ്ടുതന്നെ' എന്ന് വരുണൻ പറയുന്ന മറുപടി സരസമെങ്കിലും ചിന്തനീയമാണ്. അരക്ഷിതമായ ബാല്യവും അയ്യപ്പന്റെ ഹിംസാത്മകമായ സാന്നി ധ്യവും വിഷ്ണുവിനെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവചിത്രണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. അത്തരം വായനയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതാകട്ടെ, തിരശ്ശീലയിലുള്ള അവന്റെ ബാഹ്യപ്രത്യക്ഷീ കരണമാണുതാനും.

ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെയും പ്രവൃത്തിപ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുടെ സ്വഭാവചിത്രണത്തെയും സൂക്ഷ്മമാക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. കോമ്പസ് കൊണ്ട് സ്വന്തം വിരലിലെ ചോരയെടു ത്താണ് ചുമരിലെ ചിത്രത്തിന് അവൻ പൊട്ടുകുത്തുന്നത്. സഹമുറിയനെ ശ്വാസം മുട്ടിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ട്. പുതിയതായെത്തിയ വിദ്യാർത്ഥിയെ ക്രൂരമായി മർദ്ദി ക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മുഖവുരയേതുമില്ലാതെ ബേബിയുടെ അക്രമവാസനയിലേ ക്കാണ് ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നതെന്ന് ആദ്യമേ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു. സദാ നിർവികാരത നിഴലിക്കുന്ന ഭാവത്തോടെയാണ് ബേബി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. മറ്റൊരു തരത്തിലുള്ള വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളും ബേബിയിൽക്കാണുക പ്രയാസ മാണ്. ചിരിക്ക് പോലും കൃത്യമായ അതിർവരമ്പുള്ളതായിത്തോന്നും. ബേബി കുറ ച്ചെങ്കിലും സൗഹാർദ്ദത്തോടെ സംസാരിക്കുന്നത് കൂട്ടുകാരനായ രാഘവനോടോ കാമുകിയായ നിർമലയോടോ ആണ്. രാഘവനുമൊത്ത് കഞ്ചാവ് വലിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് അവൻ പൊട്ടിച്ചിരിച്ച് കാണുന്നത്. കുടുംബക്കാരിൽ വല്യപ്പച്ചനായ പാപ്പിയോട് മാത്രമാണവൻ അടുപ്പം കാണിക്കുന്നത്. നിർമലയുമായുള്ള അവന്റെ പ്രണയരംഗങ്ങൾക്കുപോലും അക്രമത്തിന്റെ ലാഞ്ചനയാണ്. ഓടിച്ചിട്ട് പിടിച്ചും കീഴ്പ്പെടുത്തിയും വേദനിപ്പിച്ചുമാണവൻ സ്നേഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മരത്തിൽ കത്തികൊണ്ട് കോറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ബേബി നിർമലയുടെ വയറ്റിൽ കത്തികുത്തിയിറക്കുന്നതായി ഭാവിച്ചുകൊണ്ട് അവളെ സമീപിക്കുന്ന രംഗം ഉദാഹ രിക്കാം. അമ്മ അറിയാതെ ബേബിയെ കാണാനെത്തുന്ന നിർമലയെ ലൈംഗികവേഴ്ചയ്ക്കായവൻ നിർബന്ധിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. അമ്മ ഉണരു മെന്ന് പറഞ്ഞ് ബേബിയെ നിരസിച്ചോടിപ്പോകുന്ന നിർമല പോയ വഴിയെ കല്ലെടു ത്തെറിഞ്ഞുകൊണ്ട് അനിഷ്ടം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണവൻ. തന്റെ കല്യാണം ഉറപ്പി ച്ചെന്നും താനിനി കാണാൻ വരില്ലെന്നും പറഞ്ഞ് കരഞ്ഞുകൊണ്ട് യാത്ര ചോദി ക്കുന്ന നിർമലയെ യാതൊരു ഭാവവ്യതിയാനവുമില്ലാതെ നിസ്സംഗനായി ലൈംഗിക വേഴ്ചയ്ക്ക് ക്ഷണിക്കുന്ന ബേബിയെയും കാണാം. ലൈംഗികതയ്ക്കപ്പുറം നിർമ

ലയോട് അയാൾക്ക് മറ്റൊരു മമതയുമില്ലെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി ധ്വനിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. അവളോടുള്ള പ്രതികാരമെന്ന നിലയിൽ ലൈംഗികത്തൊഴിലാളിയെ സമീപിക്കാനാണ് ബേബി ഒരുങ്ങുന്നത് എന്നത് ഇതിന് ഉപോത്ബലകമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. നിർമലയെ കെട്ടാൻ വരുന്നവരെ കൊല്ലുന്നതിൽ പ്രേമനൈരാശ്യത്തെക്കാളേറെ പരപീഢനത്വരയാണ് മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്നത്. അവൾ കരയുന്നത് മാറിനിന്ന് ആസ്വദിക്കുന്ന ബേബിയുടെ ദൃശ്യവും 'നിന്നെ കെട്ടാൻ വന്നവൻ ചത്തുപോയതിൽ എനിക്ക് സങ്കടമുണ്ടെ'ന്ന് അലസമായും അൽപ്പം പുച്ഛം കലർന്നും അവൻ പറയുന്ന സന്ദർഭവുമെല്ലാം ഇതിന് തെളിവായി നിരത്താം. 'തനിക്ക് വെച്ചുനീട്ടിയാലിഷ്ടപ്പെടില്ലെ'ന്നും 'പിടിച്ചുപറിച്ചെടുക്കുന്നതിലാണ് രസമെ'ന്നും രാഘവനോട് പറയുന്ന വാചകങ്ങളിലൂടെ അവന്റെ മനോഘടന സ്ഫുടമാകുന്നുണ്ട്. ദേഷ്യമോ പുച്ഛമോ നിസ്സംഗതയോ അല്ലാതെ മറ്റൊന്നും ബേബിയിൽ നിഴലിക്കുന്നില്ലെന്ന് തോന്നുമെങ്കിൽപ്പോലും കൊലപാതകങ്ങൾക്ക് ശേഷമുള്ള അവന്റെ കരച്ചിലുകളിലും മറ്റും ഭാവചഞ്ചലത കാണാം. ഇങ്ങനെ സങ്കീർണമായ ഒരു മനോഘടനയാണ് ബേബിയ്ക്കെന്ന് അങ്ങിങ്ങായി വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോഴും അക്രമവാസനയാണ് അവനെ ഭരിക്കുന്ന പ്രാഥമികചോദനയെന്ന് അവന്റെ പ്രവൃത്തികളും ചലനവേഗങ്ങളും ആത്യന്തികമായി ഉറപ്പിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിലയെ കേവലമൊരു നോട്ടംകൊണ്ടോ സൂക്ഷ്മമായ അംഗചലനം കൊണ്ടോ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും പല ചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. *ഉൾക്കടലിൽ* റീനയുടെ നെറ്റിയിൽ വീണ് കിടക്കുന്ന മുടി ചെറുതായൊന്ന് ഒതുക്കിക്കൊണ്ട് അത്രമേൽ ലളിതസുന്ദരമായാണ് രാഹുലൻ തന്റെ പ്രണയം റീനയെയും കാണികളെയും അറിയിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിലെ സംഗീതവും അതിനെത്തുടർന്നുവരുന്ന രാഹുലന്റെ കവിതയുമാണ് അവരുടെ പ്രണയഭാവത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. പ്രണയാവിഷ്കാരത്തിൽ മാത്രമല്ല ചലച്ചിത്രത്തിലുടനീളമുള്ള കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങൾക്കും സംഭവാവതരണങ്ങൾക്കും ഇത്തരമൊരു വൈകാരികലാളിത്യം കാണാനാകും.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ ആലീസും അമ്മിണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലെ പിളർപ്പ് ഇരുവരും പരസ്പരം അയക്കുന്ന കേവലമൊരു നോട്ടത്തിലൂടെ മാത്രം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. അതിന്റെ കാരണം ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് തെളിച്ചമാർജ്ജിക്കുന്നത്. ആലീസ് ഉറങ്ങിയെന്നുറപ്പ് വരുത്തിയാണ് അമ്മിണിയുടെ അടുക്കലേക്ക് മാമച്ചൻ ചെല്ലുന്നതെങ്കിലും ആലീസിനും ബോധ്യമുള്ള കാര്യമാണതെന്ന് ഈ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുമാത്രമല്ല പിറ്റേന്ന് കാലത്ത് കാപ്പിയുമായി വരുന്ന അമ്മിണിയുടെ നേർക്കും പുച്ഛത്തോടെ മാമച്ചന്റെ നേർക്കും ആലീസയക്കുന്ന നോട്ടത്തിലൂടെ ഇത് മൂർത്തമായി വെളിപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. വിരസയായി വീട്ടിലിരിക്കുന്ന ആലീസ് അടുക്കളയിലേക്ക് ചെല്ലുന്നതും താഴെ അലക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അമ്മിണിയെ നോക്കി നിൽക്കുന്നതും പിന്നീടൊരിക്കൽ കാണാം. അമ്മിണിയെ അനുതാപപൂർവ്വമാണോ അസ്വാസ്ഥ്യത്തോടെയാണോ അസൂയയോടെയാണോ നോക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും ഇരുവർക്കുമിടയിലുള്ള അകലത്തെ വ്യക്തമാക്കാനാണ് ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അമ്മിണിയുടെ ഗർഭത്തിന്റെ ഉത്തരവാദി ആരെ

ന്നറിയാതെ വീട്ടുജോലിക്കാർ ആശങ്കപ്പെടുമ്പോഴും ആലീസിന് ആരെന്നത് ഉറപ്പുണ്ടെന്ന് മാമച്ചനോടുള്ള അവളുടെ പ്രതികരണങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. അതുവരെ കാണികളെ ഊഹിക്കാൻ വിട്ടുകൊണ്ട് നോട്ടങ്ങളിലൂടെമാത്രം സൂചിപ്പിച്ചിരുന്ന അമ്മിണിയും ആലീസും തമ്മിലുള്ള അസ്വാരസ്യം മൂർത്തമായി കാണികൾക്ക് വെളിവാകുന്ന സന്ദർഭംകൂടിയാണത്.

ടോണി സിനിമയ്ക്ക് പോകാനായി ആലീസിനെ വിളിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ മീറ്റിംഗിന്റെ കാര്യം പറഞ്ഞ് അവൾ ഒഴിയാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ടോണി അവളുടെ കൈയ്യിൽപ്പിടിച്ച് അതൊഴിവാക്കാൻ പറയുമ്പോൾ ആലീസിന്റെ ഭാവമാറ്റത്തോടെയുള്ള സമ്മതമറിയിക്കൽ ശ്രദ്ധിക്കുക. മക്കൾക്കുപോലും തന്നോട് സ്നേഹമില്ലെന്ന് പരിതപിക്കുന്ന ആലീസുമായി ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ ടോണിയുടെ കരസ്പർശത്തിൽ കടുംപിടുത്തങ്ങളേതുമില്ലാതെ സമ്മതിക്കുന്ന ആലീസിന് മക്കളോടുള്ള വാത്സല്യവും മമതയും സൂക്ഷ്മമായി തിരിച്ചറിയാനാകുന്നു. മാമച്ചനും ആലീസും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലെ ഔപചാരികതയും അസുഖകരതയും ഈ മട്ടിൽ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളാലാണ് പലപ്പോഴും തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്. മകൾ നിഷയ്ക്ക് സ്കൂൾ ഫീസ് കൊടുത്തയക്കുന്ന ആലീസും ഡൈനിംഗ് ടേബിളിൽ മുട്ടയുടെ തൊലി കളഞ്ഞ് കഴിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാമച്ചനും ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ ഒരുമിച്ച് വരുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇരുവരുടെയും ഭാവങ്ങളിലെ സൂക്ഷ്മതയെ ഒരുമിച്ച് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. 'കാർ തനിക്കാവശ്യമുണ്ടെ'ന്നും 'സുഹൃത്തിന്റെ കാറിൽ വീട്ടിലേക്ക് വന്നാൽ മതി'യെന്നും നിഷയോട് ആലീസ് പറയുമ്പോൾ 'നടന്ന് വന്നോളാമെ'ന്നുപറഞ്ഞ് കെറുവിച്ചുപോകുകയാണ് നിഷ. നിഷയെ ഉദ്ദേശിച്ചാണെന്ന വ്യാജേന മാമച്ചനെ നോക്കിക്കൊണ്ട് 'നടന്നുവരാനിത്ര കൊതിയോ' എന്ന് ആലീസ് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവണിയിറങ്ങി വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാമച്ചനെ നോക്കി എന്തോ ആലോചിച്ച് അവൾ മുകളിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുപോകുന്നുമുണ്ട്. മാമച്ചന് പുറകിൽ, അയാൾക്ക് അദൃശ്യയായി നിന്ന് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ആലീസിന്റെ ഭാവമാറ്റങ്ങളെല്ലാം മാമച്ചനെക്കൂടി ഉദ്ദേശിച്ചാണെന്നത് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. മാമച്ചനാകട്ടെ, ആലീസ് ഗോവണി കയറി തിരിച്ചുപോകാനൊരുങ്ങുന്നത് തിരിഞ്ഞ് നോക്കാതെതന്നെ നോട്ടത്തിലൂടെ അറിയുന്നു. മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ പണിയിടത്തിലേക്ക് പോകാനൊരുങ്ങുന്ന മാമച്ചൻ ആലീസിന് പല നിർദ്ദേശങ്ങളും നൽകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒന്നും അവൾ കേട്ടതായി നടിക്കുന്നില്ലെന്ന് അവളുടെ അലസഭാവത്തിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പലവിധമായ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളിൽനിന്ന് ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള ശീതസമരത്തിന്റെയും പൊരുത്തക്കേടുകളുടെയും ചിഹ്നസൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് ഇത്തരം വൈകാരികത വറ്റിയ ഭാവപ്രകടനങ്ങളുടെ അർത്ഥം പൂർണാർത്ഥത്തിൽ പിടികിട്ടുക.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവൈപരീത്യങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവവ്യതിയാനത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യം *മറ്റൊരാളി*ലും കാണാം. കൈമളിന്റെ കാർക്കശ്യവും കണിശതകളുമൊന്നും ശബ്ദമുഖരിതമായി അവതരിപ്പിക്കാതെ ഭാവഹാവാദികളിലൂടെ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. വളരെ വിരളമായി മാത്രം ചിരിച്ചുകൊണ്ടും സദാ ഗൗരവം തളംകെട്ടിനിൽക്കുന്ന മുഖഭാവ

ത്താലുമാണ് ആ കഥാപാത്രം ഏറെയും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഓഫീസിൽനിന്ന് ഓട്ടോയിൽ വന്നിറങ്ങുമ്പോൾ വീടിന് മുന്നിൽ ക്രിക്കറ്റ് കളിച്ചുകൊണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഉണ്ണിയ്ക്ക് നേരെ നോട്ടമയക്കുക മാത്രമാണ് കൈമൾ ചെയ്യുന്നത്. അതുകണ്ട് ബാറ്റ് വലിച്ചെറിഞ്ഞ് പേടിച്ച മട്ടിൽ വീട്ടിനകത്തേക്കോടിപ്പോകുകയാണ് ഉണ്ണി. ഹാളിലിരുന്ന് മാസിക വായിക്കുന്ന രജനിയോട് മുകളിൽപ്പോയിരുന്ന് വായിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതും അയാൾ ഹാളിലിരുന്ന് വായിക്കാനൊരുങ്ങുന്നതും കാണാം. ഹാളിലല്ല മുറിയിലാണവളുടെ സ്ഥാനമെന്ന് പറയാതെ പറയുകയാണ് കൈമൾ. വേണിയെയും ബാലനെയും വീട്ടിൽ തങ്ങാൻ സുശീല ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ തികട്ടിവന്ന വിസമ്മതം ഒതുക്കി സമ്മതമറിയിക്കുന്ന കൈമളിന്റെ ഭാവവും സൂക്ഷ്മമാണ്. അതിഥികളുമൊത്ത് ഭക്ഷണം കഴിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന സന്ദർഭ ത്തിലാകട്ടെ, ബാലനിരിക്കാനായുന്ന കസേരയ്ക്ക് പകരം മറ്റൊരു കസേര നിർദ്ദേ ശിക്കുകയും ആ കസേരയിൽ കൈമളിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നും താനിരി ക്കുന്ന കസേര വിട്ടുകൊടുക്കാതെ ചിട്ട പിൻപറ്റുന്ന കൈമളിന്റെ സ്വഭാവഗതിയെ സൂക്ഷ്മമായത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിഥികളിരിക്കുമ്പോഴും സുശീല ആദ്യം വിള മ്പുന്നതും കൈമളിനുതന്നെ. ഓഫീസിൽനിന്നെത്തി വസ്ത്രം മാറാനൊരുങ്ങുന്ന കൈമൾ സുശീലയെ കാണാതെ ഒച്ചയുയർത്തി വിളിക്കുന്നുപോലുമില്ല. പകരം മുഖഭാവത്തിലൂടെ അസ്വാരസ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവപ്രതികരണങ്ങളുടെ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ കൈമളിന്റെ സ്വഭാവ ഘടനയെ അഴിച്ചെടുക്കാൻ കാണികൾക്കാകുന്നുണ്ട്.

സുശീലയുടെ ഭാവഭേദങ്ങളും അത്രയൊന്നും ശബ്ദമുഖരിതമല്ല. കൈമളി നോടുള്ള വിധേയത്വവും ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലെ ഔപചാരികതയു മെല്ലാം അത്രമേൽ നിശ്ശബ്ദമായാണ് ആഖ്യാതാവ് പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നത്. ബീച്ചിൽവെച്ച് സുശീലയോട് അടുപ്പം കാണിക്കുന്ന മട്ടിൽ കൈമൾ സംസാരിച്ച് തുടങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൈകോർത്ത് പിടിച്ച് നടന്നുവരുന്ന കാമുകീകാമുകന്മാരെ ത്തന്നെ ചെറുചിരിയോടെ നോക്കിയിരിക്കുകയാണ് സുശീല. അവളുടെ അന്ത രംഗത്തെ പല മട്ടിൽ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യഖണ്ഡമാണത്. ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള പ്രതീക്ഷാനിർഭരവും സ്വതന്ത്രവും സ്നേഹമസൃണവുമായ ജീവിതത്തെ സങ്കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ടോ കൈമളിനും തനിയ്ക്കുമിടയിലെ അനൗപചാ രികമായൊരു സ്നേഹബന്ധത്തിന്റെ അഭാവത്തെ പ്രതിയുള്ള നിരാശയാലോ ആകാം അവളുടെ ചിന്താനിർഭരമായ ആ നോട്ടം. എന്തുതന്നെയായാലും അവ ളുടെ ശ്രദ്ധ കാമുകീകാമുകന്മാരിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് കണ്ട് കൈമൾ അസ്വസ്ഥ നാകുകയും തുടങ്ങിയ വാചകങ്ങൾ മുഴുമിക്കാതെ നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രതീക്ഷിച്ച പ്രതികരണം സുശീലയിൽനിന്ന് ലഭിക്കാതെ നിസ്സംഗനാകുന്ന കൈമളും അയാളെ ശ്രദ്ധിക്കാതെ മറ്റൊരിടത്തേക്ക് നോക്കിയിരിക്കുന്ന സുശീ ലയും അങ്ങനെ ശൈത്യം ബാധിച്ചുതുടങ്ങിയ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ദൃശ്യസൂചകങ്ങ ളായി ഫ്രെയിമിൽ നിറയുകയാണ്.

പുറത്തൊരു ജോലി ആഗ്രഹിച്ചിട്ടും അതിന് കൈമൾ സമ്മതിക്കാത്തതിനെ ക്കുറിച്ച് സുശീല വേണിയോട് പങ്ക് വെയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. സംസാരം തുടരവേ കൈമളിന്റെ ശബ്ദം കേട്ടപാടെ പൊടുന്നനെതന്നെ എഴുന്നേറ്റു

നിൽക്കുന്ന സുശീലയുടെ ശരീരഭാഷ വിധേയത്വത്തിന്റേതാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രയാസമില്ല. ഗിരി പുതിയ കാറുമായി വീട്ടിന് മുന്നിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ ഉമ്മറപ്പടിയിൽ നിൽക്കുന്ന സുശീല കൈമളിന്റെ കാർ കണ്ടപാടെ അകത്തേക്ക് വലിയുന്നതിലും ഈ വിധേയത്വത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ കാണാം. കൈമളിനെപ്പറ്റി വേണിയോട് സംസാരിക്കുമ്പോഴെല്ലാം 'ഉണ്ണീടച്ഛൻ' എന്ന് മാത്രം അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ സുശീല ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനപ്പുറമൊരു താത്പര്യം കൈമളിനോടവൾക്കുണ്ടെന്നത് വ്യക്തമല്ല. സുശീലയുടെ ഇത്തരം വിധേയപ്പെടലുകൾ പലതും കണ്ട് മനസിലാക്കിയതുകൊണ്ടുകൂടിയാകണം സുശീല വീടുവിട്ടുപോകുമ്പോഴും വേണി സുശീലയുടെ പക്ഷംചേർന്ന് പറയുന്നത്. സുശീല ഇറങ്ങിപ്പോയ ദിവസങ്ങളിലൊന്നിൽ കൈമളിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് അയാളെ കാണാൻ പോകാൻ വേണിയെ ബാലൻ ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ പല കാരണങ്ങളും പറഞ്ഞ് വേണി ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ട്. ബാലൻ ഒറ്റയ്ക്ക് പോകാനിറങ്ങുമ്പോൾ വേണി പുച്ഛഭാവത്തിലുള്ള ചിരിയോടെ കുടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചായ മുഴുമിക്കുന്നതും കാണാം. സുശീലയുടെ ജീവിതത്തെ പ്രതി ആശങ്കപ്പെട്ട, ഓരോ സ്ത്രീയും ഇരയാണെന്ന് വ്യാകുലപ്പെട്ട, വേണിയെയാണ് തൊട്ടുമുന്നിലെ രംഗത്തിൽ കണ്ടതെന്നതിനാൽ അവളുടെ പുച്ഛഭാവം കൈമളിന്റെ ജീവിതരീതിയുടെ നേർക്കാണെന്ന് വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പുതിയ ജീവിതത്തിലേക്ക്, ഗിരിയുടെ അടുത്തേക്ക് പോകുമ്പോൾപ്പോലും ഒരുതരത്തിലുമുള്ള ആഘോഷങ്ങളോ ഒച്ചപ്പാടുകളോ സുശീലയിൽ കാണാനാകില്ല. പശ്ചാത്തലസംഗീതംകൊണ്ടുപോലും അതിന് ഒരു ആഘോഷത്തിന്റെ അവസ്ഥ വരാതെ സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി മാക്സി ധരിച്ചെത്തുന്ന സുശീലയുടെ ദൃശ്യം, ഒരുമിച്ചിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന സുശീലയുടെയും ഗിരിയുടെയും ദൃശ്യം തുടങ്ങി സൂക്ഷ്മമായ ചില ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയാണ് ഗിരിയോടൊപ്പമുള്ള സുശീലയുടെ ജീവിതം അതുവരെയുള്ളതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാകുന്നുണ്ടെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരുമിച്ചിരിക്കാൻ ഗിരിയ്ക്ക് അവളെ നിർബന്ധിക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. അവളുടെ പരിചിതശീലത്തിൽ ഒരുമിച്ചിരിക്കൽ അന്യമാണ്. ഗിരി വാങ്ങി വന്ന ചിക്കൻ കൗതുകത്തോടെ അവൾ രുചിച്ചുനോക്കുന്നതും കാണാം. പുറത്തുനിന്നുള്ള ഭക്ഷണം അവളേറെ കഴിച്ചിരിക്കാനിടയില്ലെന്നതിന്റെ സൂചനയാകുന്നുണ്ടത്. വേലക്കാരിയുള്ളപ്പോഴും സുശീലതന്നെയാണ് കൈമളിന്റെ വീട്ടിൽ പാചകംചെയ്തിരുന്നതെന്നത് ഇതോടൊപ്പം ചേർത്താലോചിക്കുമ്പോൾ അവളുണ്ടാക്കുന്ന ഭക്ഷണത്തിനപ്പുറമൊരു സാധ്യത ആ വീട്ടിലുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നത് ഊഹിക്കാനാകും. അടുക്കളയിൽ അവൾതന്നെ ഉണ്ടാക്കിയ ഭക്ഷണമായിരിക്കണം കൈമളിന്റെ മറ്റൊരു ചിട്ട. ഗിരി സുശീലയ്ക്ക് പണം നൽകുമ്പോഴും ഒട്ടൊരു അപരിചിതഭാവത്തോടെയാണ് അവൾ അത് സ്വീകരിക്കുന്നത്. സുശീലയുടെ സാമ്പത്തികസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പരിധിയെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡമാണത്. മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായി ഗിരിയ്ക്ക് ബന്ധമുള്ളതറിയുമ്പോഴും അമിതമായ വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളേതും അവളിൽ കാണാനാകുന്നില്ല. അവളുടെ സ്വഭാവഗതിയെ അവളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലൂടെതന്നെ വായിച്ചെടുക്കാനാകുംവിധം അത്രമേൽ സൂക്ഷ്മമായാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നർത്ഥം.

*മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഭാവാന്തരങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിലും സൂക്ഷ്മത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിൽ സദാ സൗമ്യനും സന്തോഷവാനുമായ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിൽനിന്ന് സർക്കസ് കോമാളിയായ ജി വിൻഡേയിലേക്കും സംശയഗ്രസ്ഥനായ ഭർത്താവിലേക്കും അപകർഷതയും ആത്മനിന്ദയും മുറ്റിയ വിജയന്റെ സുഹൃത്തിലേക്കും അനായാസമായി കൂടുമാറുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഭാവവൈകാരികതകളെ സൂക്ഷ്മമായ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളാലാണ് വരച്ചിടുന്നത്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി നാടുവിട്ടുപോയതെന്തിനാണെന്ന് ഒരിടത്തും വ്യക്തമാക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ഉയരക്കുറവും അതുമൂലമുള്ള പരിഹാസവും അപകർഷതയുമായിരിക്കാമെന്ന് ഊഹിക്കാൻ വക തരുന്ന വിധത്തിലാണ് സംഭവഗതികളെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. സമ്പത്തിന്റെയും ജോലിയുടെയും വിശേഷാധികാരത്താൽ പൊതുസമ്മതനാകുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അയാളുടെ ഉയരത്തെപ്രതി മനോവേദനയനുഭവിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഇടയ്ക്കിടെ സൂക്ഷ്മമായി ധ്വനിപ്പിച്ചുപോകുന്നതും കാണാം. അമ്മ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ അവന്റെ മുഖത്ത് നേരിയ നിരാശ പടരുന്നുണ്ട്. കുളക്കടവിൽവെച്ച് മറ്റു പെണ്ണുങ്ങൾ കളിയാക്കി ചിരിക്കുന്നത് കേൾക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മനോദുഃഖത്തെ നിശ്ശബ്ദമായുള്ള അവന്റെ ഇരിപ്പിലൂടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങുന്ന സംഗീതത്തിലൂടെയും സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാണുവിന്റെ സർക്കസ് സംബന്ധിയായ ചോദ്യങ്ങളും അത്ഭുതങ്ങളും അവനെ പഴയ ഉത്സാഹത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഇടയ്ക്കിടെ ആത്മവിചിന്തനം നടത്തി ദുഃഖിക്കുന്നതിന്റെ സൂചനകൾ ഗ്രാമഭാഗത്തുണ്ടെങ്കിലും അവയൊന്നും പൊലിപ്പിക്കാതെ അയാളുടെ ഉത്സാഹത്തെയും ആത്മവിശ്വാസത്തെയും കെടാതെ സൂക്ഷിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു. സർക്കസ് തമ്പിലേക്കെത്തുമ്പോഴാകട്ടെ, അതുവരെ അയാൾക്കുണ്ടായിരുന്ന ആത്മവിശ്വാസവും ഉത്സാഹവുമെല്ലാം ചോർന്നുപോയി ആത്മനിന്ദയും ആകുലതയും ക്രൗര്യവുമെല്ലാം അയാളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ആദ്യരാത്രിയിൽ ശാരദയെ ചിരിപ്പിക്കാൻ നുണുങ്ങ് വിദ്യകൾ കാണിക്കുന്ന ഗോവിന്ദനുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ സാധനങ്ങളും മറ്റും നിലത്തെറിഞ്ഞും ആക്രോശിച്ചും ശാരദയെ ആക്രമിക്കുന്ന സംശയഗ്രസ്ഥനായ ഗോവിന്ദനിലേക്കുള്ള മാറ്റം അത്രമേൽ സ്വാഭാവികവും ശ്രദ്ധേയവുമാകുന്നുണ്ട്.

വേഷംകൊണ്ട് സർക്കസിലും ഭാവംകൊണ്ട് ജീവിതത്തിലും നിന്നുകൊണ്ട് സർക്കസ് കോമാളിയ്ക്ക് ഒട്ടുംചേരാത്ത ഗൗരവത്തോടെയും ക്രൗര്യത്തോടെയും ശാരദയെ സമീപിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയാണ് തമ്പുരംഗങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും കാണാനാകുക. സർക്കസിൽ അയാളുടെ ഊഴമെത്തിയതായി അറിയിക്കുന്ന മാത്രയിൽ ക്രൗര്യഭാവം വെടിഞ്ഞ് കോമാളിയുടെ ചലനഭാഷയിലേക്ക് ഉരുമാറി ഓടുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും കാണാം. ആ അർത്ഥത്തിൽ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് നാടകത്തിലേക്കും നാടകത്തിൽനിന്ന് ജീവിതത്തിലേക്കും മാറി മാറി ഉരുമാറുന്ന *യവനിക*യിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി. സർക്കസുടമയാൽ അപമാനിതനായി വരുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അത്യന്തം വിഷാദത്തോടെയല്ല മറിച്ച് ആത്മനിന്ദയാലും അപകർഷതയാലുമെല്ലാം സ്വയം പരിഹസിച്ചും പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുമാണ് ശാരദയെ വേദനിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഭാവംകൊണ്ടുകൂടി കോമാളിയിലേക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി കൂടുമാറുന്നു. അങ്ങനെ കരഞ്ഞു

കൊണ്ട് ചിരിക്കുന്ന കോമാളിയായി അയാൾ അടയാളപ്പെടുന്നു. ആത്മഹത്യയെക്കുറിച്ച് തീരുമാനിച്ചുറപ്പിച്ച് വരുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണിക്കുമ്പോഴും ഉത്സാഹഭരിതനാക്കിത്തന്നെ നിർത്താൻ ആഖ്യാതാവ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് അയാളുടെ മരണം അപ്രതീക്ഷിതമായൊരാഘാതമായി മാറുന്നത്.

ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടേതിന് സമാനമായി പരിണമിക്കുന്ന സ്വഭാവം ശാരദയിലും കാണാം. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ജനസമ്മതിയും പട്ടണത്തിലെ ജോലിയും മാത്രമാണ് അവളെ അയാളിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ വ്യക്തമാണ്. ഈ സമ്മതികളെല്ലാം പട്ടണത്തിൽവെച്ച് നഷ്ടമാകുന്നതോടെ അവൾക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ അംഗീകരിക്കാൻ പ്രയാസമനുഭവപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു. പരിഹാസങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിവാഹത്തിന് മുമ്പുതന്നെ അവൾക്ക് ബോധ്യമുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടിയും ലഭിക്കാനിടയുള്ള സൗഭാഗ്യങ്ങളുടെയും മറ്റും പേരിൽ പലരും അവളെ അനുനയിപ്പിക്കുകയും അവൾ സ്വയം സന്നദ്ധയാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നഗരത്തിലെത്തുമ്പോൾ അത്തരം ആധികളെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നതോടെ ശാരദയിലും മാറ്റം പ്രകടമാകുന്നു. പ്രതികരിക്കേണ്ടിടത്ത് പ്രതികരിക്കാനും അനിഷ്ടങ്ങൾ തന്റേടത്തോടെ തുറന്നുപറയാനും അപ്പോൾ അവൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ആളുകൾക്ക് മുമ്പിൽ പരിഹാസ്യനാവുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയാണ് അവളിൽ അസ്വസ്ഥത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ചുറ്റുമുള്ളവരുടെ വാക്കുകളും പരിഹാസങ്ങളും അവളും മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതോടെ അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന അവരുടെ ദാമ്പത്യത്തിലെ ലയം തകർന്നുതുടങ്ങുന്നു. എങ്കിലും ഗോവിന്ദൻ കടലിൽച്ചാടി മരിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ നിലവിളിയും കുതറിയോടലും അവളുടെ വറ്റാത്ത പ്രണയത്തിന്റെ സാക്ഷ്യങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ നാണിച്ചൊതുങ്ങിയും മൗനിയായും മാറിനിൽക്കുന്ന ശാരദയ്ക്ക് നഗരരംഗങ്ങളിൽ വരുന്ന മാറ്റം പാത്രചിത്രണത്തിലെ കൈയ്യൊതുക്കത്തെ അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

വിജയനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അപവാദങ്ങളാണ് ഗോവിന്ദന്റെയും ശാരദയുടെയും ദാമ്പത്യത്തെ കലുഷിതമാക്കുന്ന മുഖ്യഹേതുവെങ്കിലും ചുറ്റിലുമുള്ളവർ വിധിക്കുംമട്ടിലൊരു ബന്ധത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷസൂചനകളൊന്നും ചലച്ചിത്രകാരൻ നൽകുന്നേയില്ല. അതേസമയം മനോഹരമായൊരു സ്ത്രീപുരുഷസൗഹൃദത്തിന്റെ സാധ്യതയെ തുറന്നിടുന്നുമുണ്ട്. സൂക്ഷ്മമായ ചില സൂചനകളാൽ വിജയന്റെ ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധി ചലച്ചിത്രത്തിലങ്ങിങ്ങായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഉദാഹരണമായി, വിജയൻ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൂടാരത്തിലെത്തി ശാരദയെ സന്ദർശിക്കുന്ന വേളകളിലെല്ലാം കൂടാരത്തിന്റെ വാതിൽ തുറന്ന് തന്നെയിടാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് നോക്കുക. മാനേജർ രമേഷിന്റെ കൂടാരത്തിനകത്തേക്ക് അതിക്രമിച്ചു കടക്കുന്നതും അയാളുടെ പെരുമാറ്റദൂഷ്യവുമെല്ലാമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം സൂക്ഷ്മ പ്രവൃത്തികൾ വിജയന്റെ ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധിയെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (രമേഷ് വാതിലടച്ചിട്ടാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൂടാരത്തിലേക്ക് കയറുന്നത്). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമായുള്ള സൗഹൃദം വഷളാവുകയും ശാരദയും ഗോവിന്ദനും തമ്മിലുള്ള ദാമ്പത്യം സംഘർഷഭരിതമാകുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ വിജയൻ തമ്പുവിടാൻ തീരുമാനിക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾ ശാരദയോട് യാത്ര ചോദിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ പറയുന്ന വാചകങ്ങളിൽ വളരെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം 'സൗഹൃദ'മെന്ന പദത്തെ കൊരുക്കു

ന്നതും ശ്രദ്ധിക്കാം. ശാരദയുമൊത്തുള്ള നിമിഷങ്ങളല്ല ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമൊത്ത് ബീച്ചിൽ ചിലവഴിച്ച നിമിഷങ്ങളാണ് വിജയന്റെ ഓർമദൃശ്യങ്ങളായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ശാരദയേയും കൂട്ടിവരുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണുന്ന വിജയനിൽ അതുവരെയുള്ള ഭാവത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അസ്വാരസ്യം പടരുന്നതും അയാൾ തിരിച്ചുപോകാനൊരുങ്ങുന്നതും കാണാനാകും. ശാരദയെ കണ്ടതിലുള്ള പരിഭ്രമമല്ല, മറിച്ച് തങ്ങളുടെ സൗഹൃദത്തിൽ സംഘർഷം നിറച്ച സ്ത്രീസാന്നിധ്യത്തോടുള്ള വിമുഖതയാണവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്. ഇങ്ങനെ തികച്ചും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മൂശയിലാണ് ആ കഥാപാത്രവും വാർത്തിട്ടുള്ളതെന്ന് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ വ്യക്തമാണ്.

സിനിമയിലെത്തിപ്പെടുന്നതിന് മുമ്പും ശേഷവുമുള്ള ലേഖയുടെ അവസ്ഥാവ്യതിയാനത്തെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* സൂക്ഷ്മമായ ചില പ്രവൃത്തി സൂചകങ്ങളാൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ലേഖയെ തന്റെ ചിത്രത്തിന്റെ നായികയായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിന് മുന്നോടിയായി അവളുടെ ചില നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങൾ പകർത്താൻ പോൾ രാജ് എത്തുന്നുണ്ട്. ഫോട്ടോഗ്രാഫർ വിവിധ പോസുകളിൽ നിൽക്കാൻ ലേഖയോടാവശ്യപ്പെടുന്നു. ദാവണി മുട്ടറ്റംവരെയെത്തിച്ച് ഇരിക്കാനും മറ്റും പോൾരാജ് നിർദ്ദേശിക്കുമ്പോൾ ലേഖ സങ്കോചപ്പെടുന്നുണ്ട്. പോൾരാജെടുത്ത ഈ ദൃശ്യമാണ് പിന്നീട് പെൺവാണിഭക്കാരന്റെ ഡയറിയിൽ കയറിപ്പറ്റുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പോൾരാജിനാലും മറ്റും വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട് ലേഖ പിന്നീട് ലൈംഗികവൃത്തി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ഘട്ടത്തിൽ വീണ്ടും ലേഖയ്ക്ക് സിനിമയിൽ അവസരം കൈവരുന്നു. അപ്പോൾ ലേഖയോട് വസ്ത്രം മാറാനായി ചമയക്കാരൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന മാത്രയിൽ സങ്കോചമേതുമില്ലാതെ സാരിയഴിച്ചുമാറ്റുന്ന ലേഖയെക്കാണിക്കുന്നു. ലേഖയുടെ ജീവിതപരിണാമത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ പ്രവൃത്തിസൂചകമായത് മാറുന്നു.

നാടകവും ജീവിതവും ഇടകലരുന്ന *യവനിക*യിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലേക്കും നാടകത്തിലേക്കുമുള്ള ഉരുമാറ്റങ്ങളെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം വിന്യസിക്കുന്നുണ്ട്. നടൻ/നടി യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ എന്താണോ അതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായാണ് നാടകത്തിനകത്ത് പെരുമാറുന്നത്. നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ ജീവിതത്തിൽ എങ്ങനെയാണോ അതിൽനിന്ന് മാറ്റി മറിയ്ക്കപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കുകവഴി സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ നാടകകഥാപാത്രങ്ങളെയും പരസ്പരം താരതമ്യപ്പെടുത്തി വിലയിരുത്താനാവുംവിധമൊരു സാഹചര്യം സംജാതമാകുന്നു. സ്ത്രീതത്പരനായ ബാലഗോപാലന് നാടകത്തിൽ ആദർശകാമുകന്റെ വേഷമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. മദ്യവും സ്ത്രീകളും അയാളുടെ ജീവിതത്തിലെ ബലഹീനതകളാണെങ്കിലും അയ്യപ്പന്റേതിന് സമാനമായ നിഷേധാത്മകമായ വ്യക്തിത്വമല്ല ബാലഗോപാലന്റേത്. ജീവിതത്തിൽ നായികയുടെ സംരക്ഷകവേഷമാണ് കൊല്ലപ്പള്ളിയ്ക്കെങ്കിൽ നാടകത്തിൽ നായികയെ അപകടപ്പെടുത്തുന്ന പ്രതിനായകവേഷമാണ്. സദാ വിഷാദവതിയായ രോഹിണി ചുറുചുറുക്കുള്ള ശ്രീദേവിയായാണ് നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. വിപ്ലവകാരിയായ, തന്റേടിയായ, ഉടനടി പ്രതികരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായി മാറുകയാണവൾ. കഥാപാ

ത്രസ്വഭാവങ്ങളുടെ ഈ വൈരുദ്ധ്യം ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തതാകാനാണ് സാധ്യത. ഇങ്ങനെ നാടകത്തെയും സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തെയും സാങ്കേതി കസൂക്ഷ്മതകളോടൊപ്പം കഥാപാത്രഭാവങ്ങളിൽക്കൂടി വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തു ന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് നാടകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കു മ്പോൾ നാടകത്തിന് യോജിച്ച മട്ടിൽ പാത്രസ്വഭാവം കൈക്കൊള്ളുന്നതും സിനി മയ്ക്ക് വേണ്ടുംമട്ടിൽ പാത്രസ്വഭാവം വെടിയുന്നതുമെല്ലാം തന്മയത്വത്തോടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരന് കഴിയുന്നു. ഉദാഹരണമായി, മടക്കിക്കുത്തിയ മുണ്ടഴിച്ച്, വലിയ്ക്കുന്ന ബീഡി അവസാനമായൊന്നുംകൂടി ആഞ്ഞുവലിച്ച് മുത്ത ച്ഛനായി ശരീരഭാഷയെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തി സ്റ്റേജിലേക്ക് കയറുന്ന വരുണന്റെ പകർന്നാട്ടം വളരെ സ്വഭാവികവും നാടകരംഗത്ത് പരിചിതവുമാണ്. അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായാണയാൾ തന്റെ യൗവ്വനശരീരത്തെ വാർദ്ധക്യത്തിലേക്ക് വഴക്കി യെടുക്കുന്നത്. അരങ്ങത്തുനിന്ന് ഇറങ്ങുമ്പോൾ പാത്രസ്വഭാവം വെടിയു ന്നതിനെയും ഇത്തരത്തിൽ വിശദാംശങ്ങളോടെ കാണിക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്ക കത്തെ നാടകത്തിൽ അയാളുടെ നാവിൽ തത്വചിന്തയാണെങ്കിൽ ജീവിതത്തിൽ ഹാസ്യമാണ്. ചിരിയ്ക്കുപിന്നിലെ ജീവിതദുഃഖം ഒരു ഘട്ടത്തിൽ വെളിപ്പെടു ത്തുന്നുമുണ്ട്. ബാലഗോപാലന്റെ വേദിയിലേക്കുള്ള കയറ്റിറക്കങ്ങളെയും ഈ വിധം തന്നെ വിശദാംശങ്ങളോടെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. വരുണനെയോ ബാലഗോപാ ലനെയോ പോലെ പാത്രസ്വഭാവത്തെ ആവാഹിക്കാൻ കഴിയാതെ ജീവിത ത്തിൽത്തന്നെ നിൽക്കേണ്ടിവരുന്നതിനാലാണ് രോഹിണി നാടകത്തിൽനിന്ന് പുറ ത്താകുന്നതും നാടകത്തിന്റെ ലയം തകർക്കപ്പെടുന്നതും എന്നതാലേചിക്കുമ്പോൾ സൂക്ഷ്മമായും ശ്രദ്ധാപൂർവവും ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യവിശ ദാംശങ്ങളുടെ ധ്വനിഭംഗി വെളിവാകും.

അയ്യപ്പനെ കൊന്നതിനുശേഷമുള്ള രോഹിണിയാണ് ചലച്ചിത്രാരംഭ ത്തിൽത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്നതിനാൽ അവളുടെ മുഖത്ത് നിഴലിക്കുന്ന വിഷാദത്തിന്റെ അർത്ഥം വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ ചിത്രാന്ത്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ മാ ത്രമാണ് അവയെ കാണികൾക്ക് വേർതിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കുക. അതുവരെ അവ ളിൽ സഹജമായിരിക്കുന്ന വിഷാദഭാവവുമായോ നിരാശയായോ അന്തർമുഖത്വ മായോ എല്ലാം അവ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടേക്കാം. രോഹിണിയ്ക്ക് സമാനമായ ഭാവ ത്തിൽത്തന്നെയാണ് കൊല്ലപ്പള്ളിയും ചിത്രാരംഭത്തിൽ പ്രത്യക്ഷനാകുന്നത്. അയ്യ പ്പനെ തിരക്കി ബസ് കള്ളുഷാപ്പിലേക്ക് പോകുമ്പോഴും കനി എന്ന കഥാപാത്രം ബസിൽനിന്ന് ഇറങ്ങി അയ്യപ്പനെ അന്വേഷിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം ബസിലിരിക്കുന്ന മിക്കവരും അതിൽ ഏറെ താത്പര്യം പ്രകടിപ്പിച്ച് പുറത്തേക്കുനോക്കുകയോ കനി യുടെ മറുപടിയ്ക്കായി കാത്തിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. കൊല്ലപ്പള്ളിയും രോഹി ണിയുമാകട്ടെ, ഇതൊന്നും ശ്രദ്ധിക്കാതെ കൂട്ടായ്മയിൽനിന്ന് വേറിട്ടൊരു ഭാവത്തി ൽ തലകുനിച്ചിരിക്കുകയാണ്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് കയറാൻ കഴി യാതെ ജീവിതത്തിൽത്തന്നെ സ്തംഭിച്ച് നിന്നുപോകുന്ന രോഹിണിയെ ആരംഭ ത്തിലെ നാടകരംഗത്തിലും കാണാം. അയ്യപ്പന്റെ അഭാവമാണ് അപ്പോഴുള്ള അവ ളുടെ പരിഭ്രാന്തിയ്ക്ക് കാരണമെന്ന് നാടകത്തിലുള്ളവരുടെ തെറ്റിദ്ധാരണയെ പിൻപറ്റി ചലച്ചിത്രകാണികളും തെറ്റിദ്ധരിച്ചേക്കാമെങ്കിലും അയ്യപ്പന്റെ കൊലപാത കത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമയാണവളുടെ ഭാവമാറ്റത്തിന്റെ ഹേതുവെന്ന് ചിത്രാന്ത്യ

ത്തിലാണ് തെളിഞ്ഞുവരിക. അതോടൊപ്പം ഒരു ത്രികോണപ്രണയത്തിന്റെ സാധ്യ തയേയും ചിത്രം പലയിടങ്ങളിലായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതായി തോന്നുകയും ചെയ്യും. അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തിലെ ചുരുളഴിയുമ്പോൾ മാത്രമാണ് രോഹിണിയുടെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ കൊലപാതകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശ യവിനിമയങ്ങളായിരുന്നുവെന്ന് അറിയാൻ സാധിക്കുക. അവസാനത്തിലേക്കടുക്കു മ്പോൾമാത്രം മനസ്സിലാക്കാനാകുന്ന ഭാവസൂചകങ്ങളാണവ. ഒന്നാലോചിക്കു മ്പോൾ കാണികളുടെ സംശയത്തിന്റെ നിഴൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മേൽ ആദ്യമേ പതിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു കുറ്റാന്വേഷണസിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ഉദ്വേഗതത്വത്തിന് വിഘാതം സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ കഥാപാത്രഭാവങ്ങളെ ഒരേ സമയം സ്വാഭാവികതയോടുകൂടിയും അതേസമയം മറ്റൊന്നായി വായിക്കാ നുള്ള ഇട നൽകിയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ശിൽപ്പഭദ്രതയിൽ വിട്ടുവീഴ്ച്ചചെ യ്യാത്ത ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കൈപ്പഴക്കമുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

സൂക്ഷ്മമായ ഭാവങ്ങളിലേക്കാണ് മറ്റു ചിത്രങ്ങൾ വികസിക്കുന്നതെങ്കിൽ സ്ഥൂലമായ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളിലേക്കും വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളിലേക്കു മാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*വും *കോലങ്ങളും* വികസിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥാപാത്രപ്രവൃ ത്തികളിലെ ചടുലതയും വന്യതയും *കോലങ്ങളിൽ* സ്വാഭാവികത പ്രസരിപ്പിക്കു മ്പോൾ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ അത് അതിശയീകരണത്തിനുള്ള ഉപാധികളാകുന്നു. വിശദാംശങ്ങളോടെതന്നെ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ പകർത്തുന്നതിനാലാണ് *കോലങ്ങളി*ലെ കഥാപാത്രഭാവങ്ങൾക്ക് സ്വാഭാവികതയുടെ മിഴിവ് വരുന്നത്. ത്രിത ലവ്യക്തതയും പ്രവൃത്തികളുടെ തുടർച്ചയുമെല്ലാം ഇതിനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നു മുണ്ട്. വർക്കിയും ചാക്കോയും ഇട്ടിയവിരയുടെ കാറിൽ പന്നിയെ കൊണ്ടുവ രുന്നതും ഷാപ്പിന് മുന്നിൽവെച്ച് പന്നി വിരണ്ടോടുന്നതും അതിനെ പിടിക്കാൻ മൂവരും നടത്തുന്ന പരാക്രമങ്ങളുമെല്ലാം അത്രമേൽ വിശദമായും സ്വാഭാവിക മായും പകർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ക്രിസ്മസ് ദിനത്തിലെ മറിയത്തിന്റെ വീട്ടിലെ ഒരുക്കങ്ങളെയും വിശദമായും തുടർച്ചവിടാതെയും യഥാതഥമായി ആവി ഷ്കരിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം.

*പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അതിശയീകരണത്തി നാണ് മുൻതൂക്കം. അധികാരത്തിൽ പുളകിതനാകുന്ന, ശിങ്കിടികളാൽ മാത്രം ഒച്ച പൊങ്ങുന്ന ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പെന്ന ഭരണാധികാരിയുടെ ശരീരഭാഷതന്നെയാണ് പ്രത്യക്ഷോദാഹരണം. അനുമോദനയോഗത്തിലെ ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ ശൈലീ കൃതമായ പ്രസംഗത്തിലെ ശരീരഭാഷ സ്ലാപ്സ്റ്റിക് കോമഡി രംഗങ്ങളെ അനുസ്മ രിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മൈക്ക് ഇടയ്ക്കിടെ തന്റെ നേരെ തിരിച്ച് തൊണ്ട കാറി പ്രസംഗിക്കുന്ന കുറുപ്പിന്റേത് കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക്കായ കഥാപാത്രചി ത്രണമാകുന്നു. പൂതനയെക്കണ്ട് മറയുന്ന, പഞ്ചായത്ത് മീറ്റിംഗിൽ പിള്ളയുടെ നിർദ്ദേശത്തിൽമാത്രം ഒച്ചയുയർത്തി അഭിപ്രായം പറയുന്ന, മുദ്രാവാക്യഗാനത്തി നൊപ്പിച്ച് പുളകിതനായി ചുവടുവെയ്ക്കുന്ന, ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പെന്ന പഞ്ചായത്ത് പ്രസിഡന്റിന്റെ ഓരോ ചലനങ്ങളിലും ഹാസ്യം നിറയുന്നുണ്ട്. പാലത്തിൽ വെയ്ക്കാനുള്ള പ്രതിമ പൂർത്തിയായ ശേഷം പ്രതിമ സ്ഥാപിച്ച മതിലിനുമുകളിൽ കയറി പ്രതിമയുമായി സ്വന്തം മുഖത്തെ ഒത്തുനോക്കി രതിസമാനമായ

അനുഭൂതിയിൽ ലയിക്കുന്ന ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ നിൽപ്പും നോട്ടവും തനി കാർട്ടൂൺതന്നെ.

പാലം പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന ആശയം ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിനോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന സമയത്ത് നാക്ക് ചൊരുക്കി അൽപ്പസമയം ശ്വാസം നിലച്ച മട്ടിൽ ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് ഇരിക്കുന്ന രംഗത്തിലെ ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും പ്രതികരണങ്ങളും ഈ വിധം അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ടതാണ്. കുറുപ്പിന്റെ ശ്വാസം നിലച്ചതായി വെപ്രാളപ്പെട്ട് മുറിയലങ്ങുമിങ്ങുമോടുകയും അകത്തേക്ക് വിളിച്ചുപറഞ്ഞ് പുറത്തേക്കോടി മറയുകയും ചെയ്യുന്ന ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ള കുറുപ്പിന്റെ ശ്വാസം നേരെവീണതോടുകൂടി മടിച്ച് മടിച്ച് വീട്ടിനകത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതുകാണിക്കുന്നു. അവസരത്തിനൊത്ത് കയ്യൊഴിയുന്ന അയാളുടെ വികടസ്വഭാവത്തെ പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തിസൂചകമാകുന്നുണ്ടത്. പഞ്ചായത്ത് യോഗങ്ങളിൽ ഇസ്ഹാക്ക് തരകന്റെ പ്രസംഗത്തിന്റെ സ്ഥായീഭേദങ്ങളും കുറുപ്പും ഇസ്ഹാക്കും മുഖത്തോടുമുഖം നോക്കിക്കാണിക്കുന്ന ഗോഷ്ഠികളുമെല്ലാം ജനപ്രതിനിധികളുടെ അതിശയീകരിച്ച ഭാവപ്രകടനങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു. പാഞ്ചാലിയെ കാണുന്ന മാത്രയിൽ കുറുപ്പിന്റെ ഭരണം നിലനിർത്താൻ താൻ എത്രവേണമെങ്കിലും പണം ചെലവാക്കുമെന്ന് നീട്ടിയുച്ചരിച്ച് ആത്മനിർവൃതികൊള്ളുന്ന ജീമൂതവാഹനനും എന്തിനും ഏതിനും കൈയ്യടിച്ച് പാസാക്കുന്ന ഹാബേലുമെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ട സ്വഭാവമാതൃകകൾ തന്നെ.

കോലങ്ങളിൽ കഥാപാത്രപ്രകടനങ്ങൾ സ്വാഭാവികമാകുമ്പോൾ *പഞ്ചവടിപ്പാലത്തി*ലത് അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ടതോ നാടകീയമായതോ ആകുന്നു. 'നാടകത്തിലെ നാടകവും അതിനുപുറത്തുള്ള നാടകവും എന്താണെന്ന് തിരിച്ചറിയുക എന്നത് സംവിധായകനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വളരെ പ്രധാനമാണെന്നും ഒരു വ്യക്തി നാടകീയമായിട്ട് ഒരു കാര്യം പറയുന്നതും നാടകീയമായി എന്തെങ്കിലും ചെയ്യുന്നതും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം മനസ്സിലാക്കണ'മെന്നും ജോർജ് കെ. ബി. വേണുവുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട് (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 166). '*സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *ഇരകളി*ലുമെല്ലാം നാടകീയസന്ദർഭങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ടെങ്കിലും ആ നാടകീയത പ്രവൃത്തിയിലൂടെ വരുന്നതാണെന്നും അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ മുഖത്ത് നാടകീയത പ്രകടമായിക്കാണാനാകില്ലെന്നും തന്റെ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലും നാടകീയതയെ നിയന്ത്രിച്ചത് ഈ വിധമാണെ'(കെ. ബി. വേണു, 2015: 166)ന്നും പറയുന്ന ജോർജിൽ കഥാപാത്രചലനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മബോധമുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. *യവനിക*യിൽ സിനിമയേയും നാടകത്തേയും വേറിട്ടുനിർത്തുന്നത് ഈ രണ്ട് നാടകീയതകളെയും മുഖാമുഖം നിർത്തിയാണ്. നിയന്ത്രിതമാക്കാത്ത നാടകീയതയെ കഥാപാത്രമുഖങ്ങളിലും ചലനങ്ങളിലുമെല്ലാം പ്രകടമാക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലം* അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ട ഹാസ്യാഖ്യാനമായി വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നതും. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രചലനങ്ങളിലും സൂക്ഷ്മഭാവപ്രകടനങ്ങളിലുമെല്ലാം മാധ്യമോചിതമായ രീതിഭേദങ്ങളെ സ്വീകരിക്കാനും ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടെ വികസിപ്പിക്കാനുമുള്ള സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ ബോധം തന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുടനീളം ജോർജ് പുലർത്തുന്നുണ്ട്.

8.3. ക്യാമറാദൂരങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യതലം

ദ്വിമാനദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ത്രിമാനുഭവം നൽകുന്നതിനുള്ള ഒരു പ്രധാന ഉപാധി ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്രമീകരണത്തിൽ പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മതയാണ്. മുൻതലം, മധ്യതലം, പശ്ചാത്തലം എന്നീ മൂന്ന് തലങ്ങളിലും പ്രത്യേക അകലങ്ങളിൽ വസ്തുക്കളെ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യത്തിന് ആഴത്തിന്റെ മാനംകൂടി കൈവരുത്താനാകും. ഇവ കാഴ്ചയുടെ ത്രിമാനാനുഭവത്തിനപ്പുറം ചില ചിഹ്നസൂചനകളായി വളരുന്നതും കാണാം. ക്യാമറാദൂരങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യവിവക്ഷകളെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ജോർജും ദൃശ്യസംരചന നടത്തുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ അന്തഃസംഘർഷങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂടുതലായി ആശ്രയിക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാടകീയജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളെയും മധ്യദൃശ്യങ്ങളെയും അധികമായി കൂട്ടുപിടിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് ഗണ്യമായ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളെ അദ്ദേഹം ആഖ്യാനയുക്തമായി തെരഞ്ഞെടുത്തുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും സന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായ നിലപാടുകൾക്കും അനുസൃതമായുള്ള അകലക്രമീകരണങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ സജീവമാക്കി നിർത്താൻ ജോർജ് ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

8.3.1. മധ്യദൂര-ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രായോഗികത

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികൾക്കൊപ്പം അവർ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യസംരചനയാണ് സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് മധ്യദൃശ്യങ്ങളെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നത്. കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെയും ഭാവങ്ങളെയും അതിന്റെ പരിസരത്തിനുള്ളിൽവെച്ചുതന്നെ വ്യക്തമായി കാണാനാകുന്നുവെന്നതാണ് ഇത്തരം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ സൗകര്യം. ഈ മധ്യദൃശ്യങ്ങൾ കുറച്ചുകൂടി പിന്നിലേക്ക് വരുമ്പോൾ മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നു. അവിടെ ഇടവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഏകദേശരൂപവുംകൂടി ലഭിക്കുന്നത്ര വിശാലമാകും കാഴ്ച. അതുതന്നെ വീണ്ടും വികസിതമാകുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അടി മുതൽ മുടി വരെ ഫ്രെയിമിലൊതുങ്ങുന്ന പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾ ലഭിക്കും. ഇവയെയും ദൂരദൃശ്യങ്ങളെന്നാണ് പൊതുവെ വിളിക്കാറുള്ളതെങ്കിലും കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ പശ്ചാത്തലത്തെക്കാളധികമായി കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഉടക്കിനിൽക്കുമെന്നതാണ് പ്രത്യേകത. കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങളെയും കഥാപശ്ചാത്തലവുമായുള്ള അവരുടെ ബന്ധത്തെയുമെല്ലാം ഊന്നേണ്ടിവരുമ്പോൾ മധ്യദൂര- പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളെ പലപ്പോഴും കൂട്ടുപിടിക്കാറുണ്ട്. മധ്യദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും ഒരുമിച്ച് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരം മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വീകരണം പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിലാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിന് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പമോ അധികമോ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ദൂരദൃശ്യങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ സാധാരണമാണ്. വിശാലമായ പ്രകൃതിയിൽ ഒറ്റപ്പെട്ട് വേറിട്ടറിയാനാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏകാന്തതയുടെ മൂർത്തരൂപങ്ങ

ളായി ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ തെളിയുന്ന കാഴ്ചകൾ ചിത്രങ്ങളിൽ പലപാട് കാണാനാകും.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളെ, അവസ്ഥാഭേദത്തെ, അവർ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയോടൊപ്പംതന്നെ വ്യക്തമായി കാണാനാകുന്നു എന്നതിനാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കുടുംബനാടകങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും ഇത്തരം അകലക്രമീകരണം സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വീട്ടിലെ മറ്റൊരംഗത്തെപ്പോലെ നിരീക്ഷണാത്മകമായ നില ആഖ്യാതാവ് സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ഈ അകലക്രമീകരണത്തിന് പ്രാധാന്യമേറുന്നു. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* വാസന്തിയുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളിൽ മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രബലത ലഭിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8.1, 8.2). കരിപിടിച്ച അടുക്കള ഇടത്തിന്റെ സ്ഥലസവിശേഷതകളോടൊപ്പംതന്നെ ധൃതിപ്പെട്ടുള്ള അവളുടെ അടുക്കളജോലികളെ സ്വാഭാവികതയോടെ വ്യക്തമാക്കാൻകൂടി ഇത്തരം അകലക്രമീകരണത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ ഫ്രെയിമിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലത്തെ മുൻനിർത്തി അവരുടെ ബന്ധവിച്ഛേദങ്ങളും മാനസികാന്തരവും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ധാരാളം ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. ഈ അകല-അടുപ്പങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി സംവേദനംചെയ്യുന്നതിനും ഷോട്ടുകളുടെ വലിപ്പവ്യത്യാസങ്ങൾക്ക് സാധിക്കും. *സ്വപ്നാടനത്തിൽ* ഗോപിയുടെ ചുറ്റുപാടുകളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകാൻ കഴിയാത്ത സുമിത്രയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഇത്തരം ചില സൂക്ഷ്മക്രമീകരണങ്ങളിൽ ഇടപെട്ടുകൊണ്ടാണ്. വിവാഹശേഷം ആദ്യമായി ഗോപിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് കയറി വരുന്ന സുമിത്രയെ കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ അവളും അമ്മയും തമ്മിൽ ഫ്രെയിമിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലത്തിലൂടെ ഇത് സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നുണ്ട്. മുറിയൊതുക്കുന്ന അമ്മയെ പശ്ചാത്തലത്തിലും കുറച്ചൊര സ്വാസ്ഥ്യത്തോടെ മുറിയിലേക്ക് കണ്ണോടിക്കുന്ന സുമിത്രയെ മുൻതലത്തിലുമായി നിർത്തിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യത്തിന് ആഴം നൽകുന്നതോടൊപ്പം കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രകടമായൊരകലം ഫ്രെയിമിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 3). സുമിത്രയുടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങളെല്ലാം ചുറ്റുപാടുകളുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകാൻ അവൾക്കാകുന്നില്ലെന്നറിയിക്കുന്നതാകുന്നു. സുമിത്രയ്ക്കും അമ്മയ്ക്കുമിടയിൽ നിൽക്കുന്ന ഗോപിയെ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത് (ചിത്രം 8. 4). ദൂര-മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ കൊരുക്കപ്പെട്ട ഇത്തരം ഫ്രെയിമുകളിലൂടെ മൂവരും തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിലയെ സൂചിപ്പിച്ചുപോകുകയാണ്. ഗോപിയും സുമിത്രയും മറ്റൊരുവീട്ടിൽ താമസമാകുമ്പോൾ അതിഥിയായെത്തുന്ന അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യം സുമിത്രയിൽ അസ്വാരസ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നിടത്ത് ഈ അകലത്തിന് കൂടുതൽ ദൃശ്യത കൈവരുന്നുണ്ട്. അവിടെയും കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണവും ദൃശ്യസംരചനയിലെ സങ്കീർണതയുമെല്ലാം അവരുടെ മാനസികാകലത്തിന്റെ ധ്വനിസൂചകങ്ങളാകുന്നു. മധ്യദൂരത്തിലോ പൂർണരൂപത്തിലോ ആണ് ആ ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഉൾക്കടലിൽ തുളസിയുമായും റീനയുമായും മീരയുമായുമുള്ള രാഹുലന്റെ മാനസികാടുപ്പവും അകലവും ഈ വിധംതന്നെ ഫ്രെയിമിൽ അവർ സൂക്ഷിക്കുന്ന

അകലത്തിലൂടെയും അതുവഴിയുണ്ടാകുന്ന ഷോട്ടിന്റെ വലിപ്പവ്യത്യാസത്തിലൂടെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. തുളസിയും രാഹുലനും കുളക്കടവിൽവെച്ച് പരസ്പരം പുണരുമ്പോൾ ക്യാമറ മധ്യസമീപത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8.5). രാഹുലൻ റീനയുമൊത്തിരിക്കുമ്പോൾ റീനയെ തന്റൊപ്പമിരിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുകയോ അവൾക്കൊപ്പം ചെന്നിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു (ചിത്രം 8. 6, 8. 7). നാട്ടിലേക്ക് പൊകാനൊരുങ്ങുന്ന രാഹുലൻ റീനയെ സന്ധിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. രണ്ട് സെറ്റിയിലായുള്ള ഇരുവരുടെയും ഇരുത്തത്തെ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുന്ന ക്യാമറ രാഹുലൻ റീനയുടെ അടുക്കലേക്ക് ചെന്നിരിക്കുന്നതോടെ മധ്യസമീപത്തിലേക്ക് സൂം ഇന്നാകുന്നു. രാഹുലൻ റീനയ്ക്കായി കൊണ്ടുവന്ന കവിതാശകലം ഇരുവരും ചേർന്ന് ചൊല്ലുന്ന ഗാനസന്ദർഭത്തിലും മധ്യ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രബലത ലഭിക്കുന്നത്. ഈ വിധം ഇരുവരുടെയും സമാഗമവേളകളിൽ മിക്കപ്പോഴും മധ്യ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം. അതേസമയം മീരയോടൊത്തുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം കൃത്യമായൊരകലം രാഹുലനും അതോടൊപ്പം ക്യാമറയും നിലനിർത്തുന്നു. രാഹുലന്റെ വീട് സന്ദർശിക്കുന്ന മീരയെ കാണിക്കുമ്പോൾ 'ഞാനിവിടെ ഇരിക്കട്ടെ സാർ' എന്ന് അനുവാദം ചോദിച്ച് മാത്രമാണവൾ അയാളുടെ അടുത്തുള്ള കസേരയിലിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 8, 8. 9). അതിനൊരു മൂളൽ മാത്രമാണ് രാഹുലന്റെ മറുപടി. അവർ തമ്മിലുള്ള വിവാഹം ഉറപ്പിച്ചതിനുശേഷം മാത്രം, മീര മുൻകൈയെടുത്ത്, ഇരുവരും അടുത്തടുത്തിരുന്ന് കാണുന്നു. ആ സന്ദർഭത്തിലാണ് ക്യാമറ മധ്യദൃശ്യത്തെയോ മധ്യസമീപത്തെയോ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 10). അപ്പോഴും ഭാവം കൊണ്ടും സംഗീതംകൊണ്ടും രാഹുലന്റെ അകലവും നിസ്സംഗതയും വ്യക്തമാകുന്നു. നോവലിൽ മീരയോടുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തിൽ ഇത്തരം നിസ്സംഗഭാവങ്ങളൊന്നുംതന്നെയില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല മീരയെക്കുറിച്ച് സുദീർഘമായൊരു വർണനതന്നെ അയാൾ നടത്തുന്നുമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലാകട്ടെ, മീരയുടെ പ്രണയത്തിന് റീനയുടെയത്ര തീവ്രമായ ഭാവങ്ങളൊന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് റീനയുടെ അപ്രതീക്ഷിതമായ കടന്നുവരവിനെ അതിനാടകീയതയേതുമില്ലാതെ, ഒട്ടൊരു സ്വാഭാവികതയോടെ സ്വീകരിക്കാൻ രാഹുലന് കഴിയുന്നതും. നോവലിൽനിന്ന് ഇതിവൃത്തപരമായി വരുത്തിയ വ്യതിയാനങ്ങളെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പിന്തുണയോടെ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തിലെ മാനസികാടുപ്പങ്ങൾക്ക് മധ്യസമീപമോ മധ്യദൃശ്യങ്ങളോ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ മാനസികാകലങ്ങൾക്കായി മധ്യദൂരങ്ങളോ പൂർണരൂപങ്ങളോ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ക്യാമറാഅകലങ്ങളെ ചിഹ്നവത്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

*പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ദുഃശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് വ്യത്യസ്ത ഗ്രൂപ്പുകളെ കൂട്ടുപിടിച്ചാണ് അധികാരത്തിലിരിക്കുന്നതെന്ന് ഇസ്ഹാക്ക് തരകന്റെയും മറ്റും അഭിപ്രായങ്ങളിലൂടെ അറിയാനാകും. സെൽഫ് ഇംപ്രൂവ്മെന്റ് പാർട്ടിയിലുള്ള നാരദനുണ്ണിത്താനും സ്വജനപക്ഷസേവാസഭയിലുള്ള ബറാബാസുമാണ് കുറുപ്പിന്റെ പാർട്ടിക്ക് സഹകരണം നൽകുന്ന ഗ്രൂപ്പുകൾ. പഞ്ചായത്ത് യോഗങ്ങളിൽ ഭരണപ്രതിപക്ഷത്തിലെ മറ്റ് അണികളുടെ സ്ഥാനീകരണങ്ങളെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നതുപോലെ ഇവരുടെ ഫ്രെയിം സ്ഥാനീകരണവും വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഭരണപക്ഷവും പ്രതിപക്ഷവും നേർക്കുനേരിരിക്കുമ്പോൾ നടുക്കാണി

വരുടെ നില (ചിത്രം 8. 11, 8. 12). അവിശ്വാസപ്രമേയം കൊണ്ടുവരാനൊരുങ്ങുമ്പോൾ ഇസ്ഹാക്ക് തരകനും കൂട്ടരും സ്വാധീനിച്ച് വശത്താക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും ഇവർ രണ്ടുപേരെത്തന്നെയാണെന്നത് ചലച്ചിത്രം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അറിയാനാകുന്ന കാര്യമാണ്. എന്നാൽ അതിന് മുന്നേയുള്ള പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിൽത്തന്നെ ഇവരുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലെ വ്യത്യസ്തത ഇതിലേക്കുള്ള മുൻസൂചനയായി മാറുന്നു. ഏതുസമയവും എവിടേക്കും കാലുമാറാവുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണവരെന്ന് ഫ്രെയിമിലെ സ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേ ചൂണ്ടിപ്പോകുന്നുവെന്നർത്ഥം. ഈ വിധം ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്ന അകലവ്യത്യാസങ്ങളെയും മറ്റും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സ്പഷ്ടമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ സങ്കീർണമാകുമ്പോൾ അതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യസംരചനാപരമായ സങ്കീർണതകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് നോക്കുക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലാണവിടെ ഇടപെടുന്നത്. ലേഖയോടൊപ്പം താമസമാക്കിയ സുരേഷ്ബാബുവിനെ ഭാര്യ ഗീത വീട്ടിലേക്ക് തിരികെ വിളിക്കാനെത്തുന്ന സന്ദർഭം ഉദാഹരിക്കാം. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ഒരു ഫ്രെയിമിൽ ഒരുമിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ സന്ദർഭത്തെ നിശ്ചലമായിനിന്ന് കുറച്ചുനേരം ക്യാമറ വീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ തലകുനിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ലേഖയെയും മധ്യതലത്തിൽ ഫ്രെയിമിന് വലത്തായി ഗീതയെയും മകനെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഫ്രെയിമിന് ഇടത്തായി സുരേഷ്ബാബുവിനെയും സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ആഴമുള്ള ദൃശ്യവും ത്രികോണരൂപവും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 13). സ്ഥാനം മാറാതെതന്നെ മകൻ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ അടുക്കലേക്ക് ചെന്ന് അയാളുടെ ഭാഗം സമതുലിതമാക്കുന്നതും ലേഖ ഫ്രെയിമിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കുമ്പോൾ ത്രികോണരൂപം മാഞ്ഞ് ഗീതയും സുരേഷ്ബാബുവും മകനും മാത്രം ഫ്രെയിമിൽ ബാക്കിയാകുന്നതും അൽപ്പസമയം കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 14, 8. 15). സുരേഷ്ബാബുവിന്റെയും ഗീതയുടെയും നടുക്കെന്ന വിധമാണ് ലേഖയുടെ നിലയെന്നതിനാൽ ബന്ധസങ്കീർണതകളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ദൃശ്യചിഹ്നമായി ആ മധ്യദൂരദൃശ്യം മാറുന്നുണ്ട്. ലേഖ പുറത്തുകടക്കുന്നതോടുകൂടി ആ കഥാപാത്രബന്ധങ്ങൾപോലെ ദൃശ്യവും സമതുലിതമാകുന്നു.

സമാനമായൊരു ദൃശ്യവിശേഷം *മേള*യിലും കാണാം. ചിത്രം അന്ത്യത്തോടടുത്ത വേളയിൽ കടൽക്കരയിൽവെച്ച് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും ശാരദയും വിജയനും കണ്ടുമുട്ടുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. അവിടെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്കും ശാരദയ്ക്കുമിടയിൽ വിജയനെ നിർത്തിക്കൊണ്ട് ഇരുവർക്കുമിടയിലെ വിജയന്റെ അകലത്തെ ദൂരമധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ രൂപകാത്മകമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 16). അങ്ങനെ ഫ്രെയിമിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ ത്രികോണരൂപത്തിന് ആഖ്യാനപരമായിത്തന്നെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. അതോടൊപ്പം ഫ്രെയിമിൽ സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കള്ളിമുൾച്ചെടികളും പാറക്കെട്ടുകളും പശ്ചാത്തലത്തിലെ ആർത്തലയ്ക്കുന്ന കടലുമെല്ലാം അവരുടെ സംഘർഷപൂർണമായ ജീവിതത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചകങ്ങളായി ഇടപെടുന്നുമുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിലകളെ ഫ്രെയിമിലെ അവരുടെ സ്ഥാനീകരണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകും.

മറ്റൊരാളിൽ കൈമളും സുശീലയും തമ്മിലുള്ള ശാരീരികവും മാനസികവുമായ അകലങ്ങളെ പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയോ മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയോ വരച്ചിടുന്നുണ്ട്. രണ്ടുപേരെയും മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലോ മധ്യദൃശ്യങ്ങളിലോ എല്ലാം കാണിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ അവരുടെ ഇരുപ്പിലൊരു അടുപ്പം സൂക്ഷിക്കേണ്ടി വരും. അല്ലാത്തപക്ഷം ക്യാമറാലെൻസിന്റെയും മറ്റും അധികസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി അത് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാനാകുമെന്ന് *ആവിഷ്കാർ* എന്ന ചിത്രത്തെ മുൻനിർത്തി മുമ്പ് സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇവിടെ ഇരുവരുമുള്ള മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഏറെ സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നില്ല. ഈ നിരാസം ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സംഗതമാണ്. കൈമളും സുശീലയും മക്കളോടൊപ്പം ബീച്ചിലേക്ക് പോകുന്ന രംഗംതന്നെ നോക്കുക. കൈമൾ മുന്നിലും സുശീല പിന്നിലുമായി നടക്കുന്നത് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലും ദൂരദൃശ്യത്തിലുമെല്ലാമാണ് കാണിക്കുന്നത്. നടത്തത്തിലുള്ള അകലം ബീച്ചിലെ ഇരുത്തത്തിലും അവർ സൂക്ഷിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 17, 8. 18). സമാനമായൊരു അകലമിട്ടുള്ള നടത്തം *സ്വപ്നാടനത്തിലും* പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലും ദൂരദൃശ്യത്തിലും കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 19). നടത്തത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലവും ദൃശ്യാകലവുമെല്ലാം അവിടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മാനസികാകലത്തിന്റെ വ്യംഗ്യസൂചനകളായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സുമിത്രയ്ക്ക് പുറകിൽ കുറച്ചുമാറി അവളെ പിൻതുടർന്നുവരുന്നത് ഗോപിയാണെന്ന് മാത്രം. ഈ അകൽച്ചയുടെ കാരണം തൊട്ടുമുന്നിലുള്ള രംഗത്തിൽ വ്യക്തമാക്കിക്കഴിഞ്ഞതിനാൽത്തന്നെ പ്രസ്തുത ദൂരദൃശ്യം തൊട്ടുമുമ്പുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ ദൃശ്യപരമായ നീട്ടെഴുത്താകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ *മറ്റൊരാളിൽ* ഇത് മറ്റൊരു മട്ടിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ദാമ്പത്യത്തിലെ വിള്ളൽ *സ്വപ്നാടനത്തെപ്പോലെ* പ്രത്യക്ഷമല്ല. പരോക്ഷവും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്താതെയിരിക്കുന്നതുമാണ്. കൈമളിൽനിന്നുള്ള സുശീലയുടെ വിട്ടുനടപ്പ് ഏറെക്കാലമായി തുടരുന്ന യാന്ത്രികതയുടെയും കൈമളിനോടുള്ള വിധേയത്വത്തിന്റെയുമെല്ലാം ചിഹ്നസൂചകമായാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. സംഘർഷത്തിന്റെ കാരണമെന്തെന്ന് പ്രത്യക്ഷമായി പറയാതെ പരോക്ഷമായ സൂചനകൾ നൽകി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ബാലന്റെയും വേണിയുടെയും അകലമില്ലായ്മയും അടുപ്പവുമെല്ലാം സമാന്തരമായി കാണിക്കുന്നതിനാൽ സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും അകലത്തിന്റെ അസ്വാഭാവികത ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു.

സമാനമായ രണ്ട് പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളെ മുഖാമുഖം നിർത്തിക്കൊണ്ട് സുശീലയുടെ സാന്നിധ്യാസാന്നിധ്യങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓഫീസിൽനിന്നെത്തുന്ന കൈമൾ മുറിയിൽ കയറി വസ്ത്രമഴിക്കുന്നത് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ ക്യാമറ കുറച്ചുമാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നതാണ് ആദ്യസന്ദർഭം. സുശീലയെ പ്രതീക്ഷിച്ച് പുറത്തേക്ക് നോക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെ വസ്ത്രം അഴിച്ചുമാറ്റുന്ന കൈമളിനെയും തലകുനിച്ച്, നിശ്ശബ്ദയായി മുറിയിലേക്ക് കടന്നുവന്ന് കബോർഡ് ലക്ഷ്യ

മാക്കി നീങ്ങുന്ന സുശീലയെയും കാണാം. കൈമൾ നീട്ടിയ മുഷിഞ്ഞ ഷർട്ടു പോലും ശ്രദ്ധിക്കാതെയാണ് സുശീലയുടെ പോക്ക്. അതിന്റെ ഈർഷ്യ മുഖത്ത് പ്രകടമാക്കിക്കൊണ്ട് ഊരിയ ഷർട്ട് കട്ടിലിൽ അലക്ഷ്യമായെറിയുകയാണ് കൈമൾ. സുശീലയാകട്ടെ, യാന്ത്രികമായി അയാൾക്ക് ധരിക്കാനുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ കട്ടിലിൻമേലെടുത്തുവെച്ച് പോകാനൊരുങ്ങുന്നു. കേടായ കാർ നന്നാക്കാൻ ആളു വന്നോയെന്നും മറ്റുമുള്ള അയാളുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ചുരുക്കം വാക്കുകളിൽമാത്രം മറുപടി നൽകിക്കൊണ്ട് അവൾ മുറിയ്ക്ക് പുറത്തേക്ക് (ഫ്രെയിമിനുപുറത്തേക്ക്) പോകുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയാതെ, സംഗീത മൊഴിഞ്ഞ് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 20, 8. 21). സുശീല വീടുവിട്ട് പോയതിനുശേഷവും സമാനമായൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭം കാണാനാകും. മുമ്പുകണ്ട അതേ വീക്ഷണകോണിലും അകലത്തിലും സംഗീത മൊഴിഞ്ഞുമെല്ലാമാണ് ഈ ദൃശ്യവും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 22, 8. 23). സുശീലയ്ക്ക് വന്നുനിൽക്കാനുള്ള ഇടം ഫ്രെയിമിൽ ഒഴിച്ചിടുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ കൈമൾ പ്രതീക്ഷിച്ചതുപോലെ സുശീല എത്താത്തതിനാൽ അൽപ്പം ഈർഷ്യയോടെയെങ്കിലും മാറാനുള്ള വസ്ത്രം സ്വയമെടുത്ത് ധരിക്കുകയാണ യാൾ. ഇങ്ങനെ സുശീല ഉള്ളപ്പോഴും ഇല്ലാത്തപ്പോഴുമുള്ള കൈമളിന്റെ ചിട്ട യെയും ചിട്ടതെറ്റലിനെയും ഒരേ ദൃശ്യസാഹചര്യത്തിൽത്തന്നെ നിർത്തി, അവ ളുടെ അഭാവത്തെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായിത്തന്നെ അടിവരയിടുകയാണ് ചലച്ചി ത്രകാരൻ. സുശീലയുടെ അസാന്നിധ്യത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന ശൂന്യതയിൽ കൈമ ളിനുണ്ടാകുന്ന പരിണാമങ്ങളാണ് ചിത്രം പിൻതുടരാനിരിക്കുന്നത് എന്നത് പരിഗ ണിക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ആഖ്യാതാവ് പുലർത്തിയ ഈ സാങ്കേതി കനിലപാട് തികച്ചും രാഷ്ട്രീയപരമാകുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഫ്രെയി മിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലവ്യത്യാസങ്ങളെ അവരുടെ മാനസികൈക്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാലോചിക്കുകയും ദൂര-മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അത് സാക്ഷാത്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

8.3.1.1. മധ്യദൂര-ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽത്തെളിയുന്ന കിടപ്പറയകലങ്ങൾ

കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉറക്കറയിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന ഭൗതികമായ അകലത്തെ പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾ വഴി കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവരുടെ മാനസികാകലത്തെ ധ്വനി പ്പിക്കുന്ന ശൈലി ഏറിയും കുറഞ്ഞും പല ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *മറ്റൊരാളി*ൽ വേണിയും ബാലനും അതിഥിയായെത്തുന്ന ദിവസത്തെ കൈമളി ന്റെയും സുശീലയുടെയും വീട്ടിലെ കിടപ്പറ രംഗം നോക്കുക. ഉണ്ണിയുടെ മുറി യാണ് ബാലനും വേണിയ്ക്കുമായി ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഉണ്ണി താഴെ കൈമളിനും സുശീലയ്ക്കുമൊപ്പം കിടക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കപ്പെടുന്നു. കട്ടിലിൽ പുസ്തകം വായിച്ചു കിടക്കുന്ന കൈമളിനടുത്തേക്ക് മടിച്ച് മടിച്ച് കയറി വരുന്ന ഉണ്ണി കിടക്കയിൽ കയറി അയാളെ മുട്ടാതെ കൈകെട്ടിക്കിടക്കുന്നത് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 24). കൈമളിനെ മുട്ടാതെ യുള്ള ഉണ്ണിയുടെ കിടപ്പ് ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള ഔപചാരികബന്ധത്തിന്റെ ദൃശ്യസാക്ഷ്യമാകുന്നു. ബാലനും വേണിയ്ക്കുമുള്ള കിടക്കയൊരുക്കി വരുന്ന സുശീലയാകട്ടെ, അവരുടെ ശൃംഗാരഭാഷണം ശ്രദ്ധിച്ച് വിഷാദവതിയാകുന്നതും

കാണാം. മുറിയിലെത്തി കൈമളിനോട് ഒന്നുമുരിയാടാതെ അയാൾക്കും ഉണ്ണിയ്ക്കും എതിർമുഖമായി അവൾ കിടക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 25). സുശീലയുടെ ചലനങ്ങളും ഭാവപ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളുമെല്ലാം അവളുടെ പതിവുശീലമാണതെന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം സുശീലയുടെ ലൈംഗികാതൃപ്തിയുടെ സൂചനക ളെക്കൂടി ഈ ദൃശ്യസന്ദർഭം ഉൾവഹിക്കുന്നു. ഈ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിനുശേഷം ഇരുട്ടിൽ കിടക്കയിൽ കിടക്കുന്ന സുശീലയുടെ മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്ക് കുത്തനെ താഴോട്ട് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് അവളുടെ മുഖത്ത് തളംകെട്ടിക്കിടക്കുന്ന വിഷാദത്തെ പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 26). ബീച്ചിൽ കൈകോർത്ത് പിടിച്ച് നട ന്നിരുന്ന കാമുകീകാമുകന്മാരെ കൗതുകത്തോടെ വീക്ഷിച്ച സുശീലയുടെ ദൃശ്യം മുന്നേ കണ്ടതിനാൽ കൈമളുടെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതത്തിലെ അതൃപ്തി കളുടെ സൂചനയിലേക്ക് ഈ ദൃശ്യസന്ദർഭവും കൊരുക്കപ്പെടുന്നു. പൂർണരൂപദൃ ശ്യത്തിൽനിന്ന് സുശീലയുടെ ഇരുട്ടിലെ ഭാവം പകർത്തിക്കൊണ്ട് മധ്യദൃശ്യത്തി ലേക്കുള്ള ക്യാമറയുടെ ചുവടുമാറ്റവും സംഗീതവ്യതിയാനവുമെല്ലാം ഇത് ഉറപ്പി ക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇത്തരം അകലസമീപനങ്ങളും സംരചനാതത്വങ്ങളുമെല്ലാം സുശീല പോയതിനുശേഷമാണ് പൂർണാർത്ഥത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്. ‘ഗിരിക്കെന്ത് പ്രാ യംവരു’മെന്നും ‘കാണാനെങ്ങനെയുണ്ടെ’ന്നും ‘അവർ തമ്മിൽ കൂടെക്കൂടെ കാണാറുണ്ടായിരുന്നിരിക്കണ’മെന്നുമെല്ലാമുള്ള വേണിയുടെ വാചകങ്ങൾക്കും ലൈംഗികാതൃപ്തിയാണ് സുശീലയുടെ ഇറങ്ങിപ്പോക്കിനുള്ള കാരണമെന്ന മഹേ ഷിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിനുമെല്ലാം ഇവ പിൻബലമേകുന്നുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഉണ്ണിയു ടെയും സുശീലയുടെയും പല സമയങ്ങളിൽ വന്നുള്ള കിടപ്പിനെ ഒരേ വീക്ഷണനിലയിലും അകലത്തിലും നിന്ന് നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് കുടുംബത്തിലെ ഓരോ കണ്ണിയും സൂക്ഷിക്കുന്ന മാനസികാകലത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അവതരി പ്പിക്കുകയാണവിടെ ക്യാമറ.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ രണ്ടിടങ്ങളിലെ രണ്ടുതരം വിധേയത്വങ്ങളെ കിട പ്പറദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സമാന്തരമായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രി ഉറക്കഗുളിക കഴിച്ച് ഉറങ്ങാൻ കിടക്കുകയാണ് ആലീസ്. കണക്കെഴുത്ത് കഴിഞ്ഞ്, ആലീസ് ഉറങ്ങിയെ ന്നുറപ്പുവരുത്തി അമ്മിണിയ്ക്കരികിലെത്തുന്ന മാമച്ചനെ ദൂര-മധ്യദൂര ദൃശ്യങ്ങ ളിൽ കാണാം. അമ്മിണിയുടെ കിടപ്പിനെ മാറിനിന്ന് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ ഫ്രെയിമിലേക്ക് ഇരുണ്ട നിഴൽ കടന്നുവരുന്നതും അമ്മിണി വേഗത്തിലെഴുന്നേറ്റ് വിധേയപ്പെട്ട് ചുരുണ്ടുകൂടി ഇരിക്കുന്നതുമാണ് കാണാനാകുക (ചിത്രം 8. 27, 8. 28). പിന്നീട് മാത്രമാണ് പുച്ഛം കലർന്ന മാമച്ചന്റെ ചിരിയുടെയും നിസ്സഹായയായ അമ്മിണി യുടെ തലകുനിക്കലിന്റെയുമെല്ലാം മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾ ഇടത്തിന്റെ സവിശേഷത വ്യക്തമാക്കുന്നതോടൊ പ്പം കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരത്തെ മൂർത്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുകൂടി യുണ്ട്. അവിടെനിന്ന് വാസന്തിയുടെ ഉറക്കറയിലേക്കാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറി ഞ്ഞുമാറുന്നത്. അമ്മയുടെയും മകന്റെയും ആത്മബന്ധത്തെയും ദമ്പതിമാർക്കിട യിലെ അകലത്തെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ചിഹ്നസൂചനകളായാണ് അവിടെ കിടപ്പറദൃ ശ്യങ്ങളെ വിന്യസിക്കുന്നത്. ഗോപി കിടക്കയിൽ നിന്നെഴുന്നേറ്റിരിക്കുന്ന മധ്യദൂര ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് മറ്റൊരു കട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന വാസന്തി

യെയും മകൻ ഉണ്ണിയെയും കാണിക്കുന്നു. കാമപരവശനായി ഗോപി വാസന്തി യുടെ അടുക്കലേക്ക് ചെല്ലുകയും അവളെ സ്വന്തം കട്ടിലിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ ആസക്തിയെയും വാസന്തിയുടെ നിർമ്മമതയേയും സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുകൊണ്ട് അറിയിക്കുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 29, 8. 30, 8. 31). അമ്മിണിയുടെ വിധേയത്വം കീഴാളത്വത്തിന്റേതെങ്കിൽ വാസന്തി യുടേത് വിവാഹബന്ധത്താൽ വന്നുചേർന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അമ്മിണി യുടെ ഇര സമാനമായ ഇരിപ്പിന്റെ പൂർണരൂപദൃശ്യവും വാസന്തിയുടെ നിസ്സഹാ യമോ യാന്ത്രികമോ ആയ എഴുന്നേൽപ്പിന്റെ മധ്യദൂരദൃശ്യവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപര മായി വിവിധ മാനങ്ങളുള്ളതായി മാറുന്നു. ഉറക്കഗുളിക കഴിച്ചുള്ള ആലീസിന്റെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള കിടപ്പാകട്ടെ, വൈവാഹികജീവിതത്തിലും മറ്റും അവളനുഭവിക്കുന്ന ഒറ്റപ്പെടലിനെയും വിഷാദത്തേയും വിരസതയേയുമെല്ലാം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്.

മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള കിടപ്പറദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്ര ങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മാനസികാന്തരത്തെ വായിച്ചെടുക്കാനാകുംവിധമുള്ള ദൃശ്യസംര ചനകൾ *ഇരകളി*ലും ഒരുക്കിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ജീവിതരീതിയോ ടുള്ള വിമർശനം പരസ്യമായി അച്ചാമ്മ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മാത്തുക്കുട്ടി അവരെ ശാസിച്ചുകൊണ്ട് നിശ്ശബ്ദയാക്കുന്ന രംഗം ചിത്രത്തിലുണ്ട്. അങ്ങിങ്ങായി ധ്വനിപ്പിച്ചുപോകുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയും അച്ചാമ്മയുടെയും ഔപചാരികബ ന്ധത്തെ കിടപ്പറദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ് ഉറപ്പിക്കുന്നത്. അകത്തിയിട്ട രണ്ട് കട്ടി ലിലാണ് ഇരുവരും കിടക്കുന്നതെന്ന് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തി ക്കൊണ്ട് അവർ തമ്മിലുള്ള വൈകാരികാകലത്തെ മൂർത്തമാക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 32). ആനിയും അവളുടെ കുഞ്ഞുമകളും പോലും കൃത്യമായ അകലം സൂക്ഷി ച്ചാണ് കിടക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 33). ആനിയുടെ മകൾക്ക് അച്ഛനോടുള്ള അടുപ്പക്കൂ ടുതലിനെ തുടക്കം മുതലേ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ ആനിയും മകളും തമ്മിൽ കിട പ്പറയിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലത്തിന്റെ വൈകാരികതലം കൂടുതൽ സ്പഷ്ടമാകു ന്നു

ഭാര്യാഭർത്താക്കളായ സണ്ണിയും റോസ്ലിനും ഒരു കട്ടിലിലാണ് കിടക്കുന്ന തെങ്കിൽക്കൂടിയും കിടപ്പിൽ ഒരകലം സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത് പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നു. മദ്യപിച്ച് ബോധമില്ലാതാകുന്ന സണ്ണിയെ പിടിച്ചിരുത്തി ഭക്ഷണം വിളമ്പുന്ന റോസ്ലിൻ, അയാളെ കട്ടിലിൽ കിടത്താൻ ബേബിയെ സഹായത്തിന് വി ളിക്കുന്ന റോസ്ലിൻ തുടങ്ങി അബോധവാനായ സണ്ണിയോടൊപ്പമാണ് റോസ്ലിന്റെ രാത്രികളെന്ന് ആഖ്യാതാവ് പലപ്പോഴായി പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ആൻഡ്രൂസു മായി തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞ് വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന ആലീസ് റോസ്ലിനോട് വിശേഷമുണ്ടോ എന്നും എന്താണില്ലാത്തതെന്നുമെല്ലാം കുശലാന്വേഷണം നടത്തുന്നുണ്ട്. അവിടെ തനിക്കറിയില്ലെന്നുപറഞ്ഞ് ഒഴിഞ്ഞുമാറുന്ന റോസ്ലിനിലൂടെ സണ്ണിയുടെയും അവ ളുടെയും ശാരീരികാകലത്തിന്റെ ധ്വനിസൂചനകൂടി വായിച്ചെടുക്കാം. സണ്ണിയുടെ മദ്യപാനത്തെക്കുറിച്ച് ആനിയോടും ഷീലയോടും റോസ്ലിൻ നിരാശ പങ്കിടു മ്പോഴും ഈ അകലധ്വനിയുണ്ട്. ആനിയുടെ കുടുംബപ്രശ്നം പരിഹരിക്കാനായി കുടുംബാംഗങ്ങളെല്ലാവരും ഒത്തുകൂടുന്ന വേളയിൽ റോസ്ലിൻ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് പോകാനുള്ള ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ആ സമയം 'താൻ തല്ലുകയോ വഴക്കുപ

റയുകയോ ചെയ്യാറില്ലല്ലോ' എന്നും 'ഇരുപത്തിനാല് മണിക്കൂറും താൻ കൂടെയുള്ളപ്പോളെന്തിന് വീട്ടിൽപോകുന്നു'വെന്നും സണ്ണി ചോദിക്കുമ്പോൾ സദാ മദ്യപിച്ച് ബോധമില്ലാതിരിക്കുന്ന അയാളുടെ അവസ്ഥയെപ്പറ്റി പാതി കളിയായും പാതി കാര്യമായും റോസ്ലിൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മദ്യപിച്ച് ബോധമില്ലാതായ സണ്ണിയെ കിടക്കയിൽ കിടത്താൻ ബേബിയുടെ സഹായം തേടുന്ന റോസ്ലിൻ സണ്ണിയെ കിടത്താൻ സഹായിച്ച് തിരിച്ചുപോകാനൊരുങ്ങുന്ന ബേബിയുടെ നേർക്കൊരു നോട്ടമയക്കുന്നു. സണ്ണിയുമായുള്ള ദാമ്പത്യബന്ധത്തിൽ റോസ്ലിൻ അനുഭവിക്കുന്ന ലൈംഗികാതൃപ്തിയെ അവളുടെ വെറുമൊരു നോട്ടത്തിലൂടെ സ്പഷ്ടമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. നോട്ടത്തിന് ഊന്നൽ നൽകാനെന്നവണ്ണം സമീപദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെയാണ് അതിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അവരുടെ കിടപ്പറയിലെ സ്ഥാനീകരണങ്ങളും മറ്റും ഇത്തരമൊരു വ്യാഖ്യാനത്തെ പിന്താങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു.

രാഘവനെ ആക്രമിക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പരാജയപ്പെട്ട് വീട്ടിലേക്ക് വരുന്ന ബേബി വീട്ടിലെ കാളിംഗ് ബെൽ ശക്തിയായി അമർത്തുന്നു. അതുകേട്ടുണരുന്ന വീട്ടുകാരുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം റോസ്ലിന്റെ മുറിയിൽ നിന്നുള്ള ദൃശ്യവും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. വായിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന മാഗസിൻ നെഞ്ചോട് ചേർത്ത് ഉറങ്ങിപ്പോയിരിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് റോസ്ലിനെ കാണിക്കുന്നത്. കട്ടിലിൽ കുറച്ച് മാറി ബോധമില്ലാതെ കമഴ്ന്ന് കിടക്കുന്ന സണ്ണിയുടെ കാലുകൾ കട്ടിലിന് പുറത്താണ്. ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലെ ടേബിളിൽ മദ്യക്കുപ്പിയും വെള്ളം നിറച്ച മഗ്ഗും ഒഴിഞ്ഞ ഗ്ലാസും കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 34). ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായിരിക്കുന്ന ഈ വസ്തുവകകളോടൊപ്പം പശ്ചാത്തലത്തിലെ സണ്ണിയുടെ കിടപ്പിന്റെ ശൈലിയും മറ്റും അയാളുടെ തലേന്നത്തെ മദ്യാപാനത്തെത്തുടർന്നുള്ള ലക്കുകെട്ട ഉറക്കത്തെ അറിയിക്കുന്നു. കിടപ്പറയിലുള്ള ഇരുവരുടെയും ശാരീരികാകലവും അതിന് കാരണമായി ഭവിക്കുന്ന അയാളുടെ അമിതമദ്യപാനവുമെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ദൃശ്യവിവരങ്ങളെയെല്ലാം ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽ ത്രിതല വ്യക്തതയോടെയുള്ള പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. റോസ്ലിന്റെ അസംതൃപ്തമായ ലൈംഗികജീവിതത്തിന്റെ മാസ്റ്റർ ഷോട്ട് എന്ന് ഇതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാനാകും. വൈകാരിക അകലങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന മൂർത്തസന്ദർഭങ്ങൾ മുന്നേ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നതിനാൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ കിടപ്പറയിൽപ്പോലും സൂക്ഷിക്കുന്ന ഈ അകലങ്ങൾക്കും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മചിത്രണത്തിനും *ഇരകളിൽ* ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

കിടപ്പറയിൽ കഥപാത്രങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലമില്ലായ്മയെ, അടുപ്പത്തെ മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലോ മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളിലോ എല്ലാം പകർത്താറുണ്ട്. അങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മാനസികമായ അടുപ്പത്തിന്റെ ക്യാമറാഅകലങ്ങളായിക്കൂടി ഇവ മാറുന്നു. സംഘർഷങ്ങളേറെയിരിക്കിലും സമരസപ്പെട്ട് ആശ്ലേഷിച്ച് കിടക്കുന്ന ഗോപിയെയും സുമിത്രയേയും പൂർണരൂപത്തിൽ കാണിച്ചതിനുശേഷം മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഡോളി ഇന്നാകുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ദൃശ്യസന്ദർഭത്തെ ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 35, 8. 36). *മറ്റൊരാളിൽ* വേണിയും ബാലനും കിടപ്പറയിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലമില്ലായ്മയെ മധ്യ-സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക്

സഞ്ചരിച്ച് പകർത്തുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (ചിത്രം 8. 37, 8. 38). കിടപ്പറയിൽവെച്ച് തന്റെ ദുഃസ്വപ്നവും ജീവിതത്തിലെ നൈരാശ്യവുമെല്ലാം വേദനയോടെ പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന ലേഖയെയും അത് സശ്രദ്ധം കേട്ടുകിടക്കുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിനെയും പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് മധ്യദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തി പകർത്തുന്ന *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ കിടപ്പറരംഗവും ഉദാഹരണമാണ് (ചിത്രം 8. 39). ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ കിടപ്പറയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലവും അടുപ്പവുമെല്ലാം ക്യാമറയുടെ അകല-അടുപ്പവുമായിക്കൂടി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിഹ്നീകരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ എന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

8.3.1.2. അധികാരവിധേയത്വങ്ങളുടെ അകലക്കാഴ്ചകൾ

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അധികാരപരമായ നിലയേയും സാമൂഹികമായ അന്തരത്തെയും എല്ലാം അകലക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയും ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. ദൂര-പൂർണരൂപ-മധ്യദൂരദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം കാഴ്ചക്കോണുകളെയും ഇതിനായി ആശ്രയിച്ചുകാണുന്നു.

*മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഗ്രാമീണരുമായിടപഴകുന്ന മിക്ക രംഗങ്ങളിലും അയാൾക്ക് ബഹുമാന്യമായൊരിടം നൽകാൻ ഗ്രാമീണർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾ മുകളിൽ കസേരയിൽ ഇരിക്കുന്നതും നാട്ടുകാർ താഴെയിരുന്നോ അകലെ മാറിനിന്നോ അയാളോടുള്ള വിധേയത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുമായ ദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രത്തിൽ കാണാം. ആണ്ടിയുടെ ചായക്കടയിലും ഉത്സവത്തിലും അയാൾക്കു മാത്രമായി വിശേഷപ്പെട്ട കസേര ലഭിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 40, 8. 41). ആണ്ടിയ്ക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അനഭിമതനാകുന്നതോടുകൂടി ആ കസേര പിൻവലിക്കുന്നുമുണ്ട്. അമ്മിണിയുടെ വീട് സന്ദർശിക്കുമ്പോഴും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മുകളിൽ കസേരയിലും വീട്ടുകാർ നിലത്തുമിരുന്ന് വിധേയത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 42). ശാരദയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും നേർക്കുനേർ കണ്ടുമുട്ടുന്ന ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ അയാളെ വരമ്പിന് മുകളിലും അവളെ താഴെ വരമ്പിനുള്ളിലും സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൂരദൃശ്യം കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 43). ഈ ദൃശ്യസംരചനയിലൂടെ അയാളുടെ വിശേഷാധികാരത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം അവർ തമ്മിലുള്ള ശാരീരികമായ ഉയരവ്യത്യാസത്തെ ഭൗതികമായി പരിഹരിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ഉയരക്കുറവിനെ പൊലിപ്പിക്കുക എന്നതല്ല മറിച്ച് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധത്തെയും അയാളുടെ വിശേഷാധികാരത്തെയും ഊന്നുകയാണ് ഉദ്ദേശമെന്നതിനാൽ ഇത്തരം സ്ഥാനീകരണങ്ങളും അകലക്രമീകരണങ്ങളും പ്രസക്തമാകുന്നു. അതേസമയം തമ്പുരംഗങ്ങളിൽ ഇത്തരം സ്ഥാനീകരണങ്ങളെ കീഴ്മേൽമറിച്ചുകൊണ്ട് സന്ദർഭത്തിന്റെ സംഘർഷാത്മകത നിലനിർത്തുന്നതും കാണാം. അവിടെ കാഴ്ചക്കോണുകൾക്കും വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ചെറുതല്ലാത്ത പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.

*ഇരകളി*ലെ ബേബിയ്ക്ക് കുടുംബാംഗങ്ങളോടുള്ള മാനസികമായ അകൽച്ചയെ ഫ്രെയിമിൽ ശാരീരികമായി സൂക്ഷിക്കുന്ന അകൽച്ചയിലൂടെക്കൂടി പ്രത്യക്ഷമാക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അവൻ അടുത്തിടപഴകുന്നത് നിർമലയോടോ രാഘവനോടോ മാത്രമാണ്. അതേസമയം നിർമലയുടെയും ബേബിയുടെയും സംഭാഷണങ്ങളിൽ സാമൂഹികമായതോ വൈകാരികമായതോ

ആയ അന്തരങ്ങൾ വിഷയമായി വരുന്നിടത്തെല്ലാം അവർ തമ്മിൽ ഫ്രെയിമിൽ ഭൂപരമായിത്തന്നെ കൃത്യമായൊരകലം നിലനിർത്തുന്നത് ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുതരുന്നുമുണ്ട്. ബാലനുമായുള്ള വിവാഹമുറപ്പിച്ചശേഷം നിർമല ബേബിയോട് യാത്ര പറയാൻ വരുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഫ്രെയിമിൽ അവർ സൂക്ഷിക്കുന്ന അകലം ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 44). ബേബി നിർമലയെ വേഴ്ചയ്ക്കായി നിർബന്ധിക്കുകയും കീഴ്പ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തിയെയും ദൂരദൃശ്യത്തിൽ, അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയാതെ, മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ബാലൻ കൊല്ലപ്പെട്ടതിനുശേഷം നിർമലയും ബേബിയും പുഴവക്കത്ത് വീണ്ടും സന്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യസംരചന ശ്രദ്ധിക്കുക. ബേബി മുകളിൽ നിൽക്കുകയാണ്. കുറച്ച് മാറി താഴെ നിർമലയും. അവർ തമ്മിലുള്ള ഈ ഉയര-അകലവ്യത്യാസത്തെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 45). ബാലനെ ബേബി കൊല്ലിച്ചതാണെന്നും പണക്കാരല്ലേ എന്തുമാവാമെന്നും വിഷമത്തോടും ഒട്ടൊരു ദേഷ്യത്തോടും നിർമല പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഈ അകലവും സ്ഥാനീകരണത്തിലെ ഉയരവ്യത്യാസവുമെന്നതാണ് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെങ്കിലും ആ സന്ദർഭത്തിലെ ഉയർന്നതും താഴ്ന്നതുമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ അവർ തമ്മിലുള്ള സാമൂഹികമായ അന്തരത്തെക്കൂടി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ബേബിയുടെ വൈകാരികതകളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലാവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളിലേറെയും മധ്യ-ദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ സങ്കരമാണ് കാണാനാവുക. കുടുംബത്തിലാണ് അയാളുടെ ഹിംസയുടെ ബീജമെന്നതിനാൽ അവിടത്തെ വ്യവഹാരങ്ങളെ വിശദമായും യഥാതഥമായും ആവിഷ്കരിക്കാനായാണ് ഇത്തരമൊരു തെരഞ്ഞെടുപ്പ്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട് അയാളുടെ സ്വഭാവത്തെ നിർണയിക്കുന്ന മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളെ നിരീക്ഷണബുദ്ധിയോടെ സമീപിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന് ഇത്തരമൊരു ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണം ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. ബേബിയുടെ വീട്ടിലുള്ളവർ സ്വീകരണമുറിയിൽ ഒത്തുകൂടുന്ന രംഗങ്ങൾ ഈ വിധം ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ മുറിയുടെ പലകോണിൽനിന്ന് പകർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ബേബിയെ അന്വേഷിച്ചുവരുന്ന പോലീസുദ്യോഗസ്ഥനെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയും അനുനയിപ്പിച്ചും പറഞ്ഞക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ, ആനിയെ തിരികെ വിളിക്കാനായി വരുന്ന ആൻഡ്രൂസും അയാളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന കുടുംബവുമടങ്ങുന്ന രംഗവിതാനം, അച്ചാമ്മയുടെ സഹോദരൻകൂടിയായ സിറിയക് ബിഷപ്പിന്റെ വീടുസന്ദർശനം തുടങ്ങി എല്ലാ ഒത്തുകൂടലുകളെയും ആ ഹാളിൽനിന്നുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചകളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 46, 8. 47, 8. 48, 8. 49). എന്തിനേറെ വീടിന് മുന്നിൽനിന്നുതന്നെ കലഹിച്ച് പോകാനൊരുങ്ങുന്ന ആൻഡ്രൂസിനെപ്പോലും വലിച്ചിഴച്ച് ഹാളിലേക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നുമുണ്ട്. ഹാളിലെ കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങളെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുമ്പോൾ പലപ്പോഴും ഒഴിച്ചിട്ട മുൻതലം നാടകവേദിക്കാഴ്ചപോലെ തോന്നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ആ ഒഴിഞ്ഞ ഇടത്തിലേക്കാണ് ബേബിയുടെ സഹായത്തോടെ പാപ്പിയെത്തി എല്ലാവരോടും ചേർന്നുനിൽക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാടകീയമായ പെരുമാറ്റങ്ങളെ ക്യാമറ വീട്ടിനകത്തുതന്നെയുള്ള മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായി മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണെന്ന് തോന്നുംവിധത്തിലാണ് ദൃശ്യസംരചന നിർവഹിച്ചിരി

ക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലൊഴിച്ചിടുന്ന സ്ഥലവും പശ്ചാത്തലത്തോട് ചേർത്തുനിർത്തിയുള്ള കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണവുമെല്ലാം മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ ഒരു നാടകക്കാഴ്ചയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുമെങ്കിലും വ്യത്യസ്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലേക്ക് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടി ചുവടുമാറ്റുന്നത് അതിനെ നാടകക്കാഴ്ചയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ ബേബിയെയാണ് പിൻതുടരുന്നതെന്നതിനാൽ ക്യാമറയ്ക്ക് മറ്റുള്ളവരുടെ ബാഹ്യപ്രവൃത്തികളെ ഈ വിധം മൂന്നാമതൊരാളായി നിന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാണ് താത്പര്യമെന്നും വരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ നിൽക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾകൂടി സദാ ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിച്ചുകൊണ്ട് സജ്ജീകരണങ്ങളിലെ ചിഹ്നസൂചനകളെ സജീവമാക്കി നിർത്താനും ഇത്തരം ക്യാമറാദൂരങ്ങളും നോട്ടനിലയും സഹായകമാകുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളിരിക്കുന്ന ചുവന്ന സെറ്റിയും ചുവപ്പുകലർന്ന തറയുമെല്ലാം ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാകുകയും അധികവായനയ്ക്കുള്ള അടയാളങ്ങളാകുകയും ചെയ്യുന്നു

8.3.1.3. ഒറ്റപ്പെടലിന്റെ ദൂര-വിദൂരങ്ങൾ

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും മാനസികവുമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പതിവായി കാണാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഇത്തരം വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാനബദ്ധമായിത്തന്നെ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ സജഷൻ ഷോട്ടിൽനിന്ന് തുടങ്ങി അയാളെ പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നതെങ്കിലും വിജനമായ പാതയിൽ തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത വിധം വിദൂരത്തിലൊരാളെ കാണിച്ചുകൊണ്ട്(മുമ്പുകണ്ട ആളുതന്നെയെന്ന് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ ഊഹിക്കാനാകുന്നു) '1974 സെപ്തംബർ മാസത്തിലെ ഒരു പ്രഭാതത്തിൽ കേരളത്തിന്റെ തെക്കൻ ജില്ലയിലുള്ള ഒരു പട്ടണത്തിൽനിന്ന് ഒരു മനുഷ്യൻ അപ്രത്യക്ഷനായി' എന്ന് ലിഖിതരൂപത്തിൽ ദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ എഴുതിക്കാണിക്കുന്നു. പിന്നീട് വിശാലമായ ലോകത്തിൽ മാനസികമായും ശാരീരികമായും ഒറ്റപ്പെട്ടലയുന്ന ആ അജ്ഞാതന്റെ ദൂരദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ തുടരുന്നു. ദൂര-വിദൂരദൃശ്യത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ അജ്ഞാതന്റെ മാനസികമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെക്കുറിച്ചാണ് ചിത്രം പറയാനിരിക്കുന്നതെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ആദ്യഭാഗത്തെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ മൊണ്ടാഷുകൾക്ക് ആഖ്യാനപരമായ പ്രസക്തി കൈവരുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 50, 8. 51). ദൂരവിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അജ്ഞാതന്റെ അലച്ചിലിനെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ ആഖ്യാതാവ് സമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ അയാളുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് കടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ആശുപത്രി രംഗങ്ങളിലും സ്വപ്നരംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം കാണാനുമാകും. ഗോപിയും സുമിത്രയും തമ്മിലുണ്ടായ ഒരു കലഹത്തിനുശേഷമുള്ള കടലോരനടത്തിൽ ഇരുവരും സൂക്ഷിക്കുന്ന ഭൗതികാകലത്തെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യശ്രേണികളിലൂടെ കാണിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അവിടെയും ഗോപിയുടെ ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും വിഷാദത്തിന്റെയും തീവ്രതയെ ഈ അകലക്രമീകരണങ്ങൾ ആവഹിക്കുന്നുണ്ട്. സുമിത്രയുടെ അകന്നകന്നുള്ള പോക്ക് വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് സുമിത്രയും അയാളും തമ്മിലുള്ള വൈകാരികാകലത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 52).

ഭ്രമാത്മകമായ കടലോരസ്വപ്നങ്ങളിൽ സ്വയം നഷ്ടപ്പെട്ടോടുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുമ്പോഴും ഇത്തരം ദൂരവിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ അനുഗമിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 53). ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സംവേദിപ്പിക്കുന്ന കാഴ്ചകൾ പല ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും കണ്ടെടുക്കാനാകും.

ഏകാന്തതയുടെയും ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും ദൃശ്യസാന്നിധ്യമായി, കടലും കടലോരക്കാഴ്ചയും ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ നിറയുന്നത് *മറ്റൊരാളിൽ*ക്കാണാം. മുമ്പുപറഞ്ഞ മട്ടിൽ ദമ്പതികൾക്കിടയിലെ മാനസികാകലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തി യാണവ ആദ്യം പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. ഓർമകളഴിക്കാൻ ശ്രമിച്ച് പിൻവാങ്ങുന്ന കൈമളും ചിന്താവിഷ്ടയായിരിക്കുന്ന സുശീലയും മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലും ദൂരദൃശ്യ ത്തിലുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നു (ചിത്രം 8. 54, 8. 55). സുശീലയുടെ അഭാ വത്തിൽ മക്കളെയെല്ലാം നാട്ടിലേക്കയച്ച്, തീർത്തും ഒറ്റയ്ക്കായ കൈമൾ ഓഫീ സിൽനിന്ന് പതിവില്ലാത്തവിധം അവധിയെടുത്ത് ബാലനോടൊപ്പം കടൽക്കരയി ലെത്തുന്ന മറ്റൊരു രംഗവും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ആളുകളേറെയില്ലാത്ത കടൽക്കര യുടെ വിശാലപരിസരത്തെ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് പകർത്തി വിദൂരത്തിലിരിക്കുന്ന ബാലന്റെയും കൈമളിന്റെയും ദൃശ്യത്തിലുടക്കി നിൽക്കുകയാണ് ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 56, 8. 57). ഏകാന്തതയെക്കുറിച്ചുള്ള തത്വചിന്തയാണപ്പോൾ കൈമൾ ബാല നോട് പങ്കിടുന്നത്. മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് മാറി ഒറ്റപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അവരെ വിദൂരദൃശ്യ ത്തിലടയാളപ്പെടുത്തിയ ശേഷംമാത്രം അടുത്തേക്കെത്തുന്ന ക്യാമറയുടെ നോട്ടനി ലയ്ക്ക് ഇതോടുകൂടി ഏകാന്തദൂരത്തിന്റെ മാനം കൈവരുന്നു. സുശീല കൈമളിന ടുത്തേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്ന അവസാനരംഗങ്ങളിലും ദൂര-അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ അസ്വാഭാവികവും ആലങ്കാരികവുമായ സാന്നിധ്യമുണ്ട്. അവിടെ ആളൊഴിഞ്ഞ കടൽത്തീരത്തെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ പതിയെ തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചുപകർത്തു മ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒറ്റപ്പെട്ടൊരു തോണി കാണാനാകുന്നു (ചിത്രം 8. 58). ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ആ തോണിയുടെ മറവിലാണ് കൈമൾ മരിച്ചുകിടക്കുന്നതെ ന്നത് കാണിക്കാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. കടലിന്റെ വിജനതയിൽ പൊട്ടുപോലെ അലയുന്ന സുശീലയെയും ബാലനെയും സ്വന്തം കാലം നിശ്ചലമാക്കി തോണി യുടെ മറവിൽ അദൃശ്യനായി മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കൈമളിനെയുമെല്ലാം ഒരൊറ്റ വിദൂരദൃശ്യത്തിലുൾച്ചേർത്തുകൊണ്ട് സംഘർഷാന്ത്യത്തിന്റെ മാസ്റ്റർഷോട്ട് നിർമി ക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഗ്രാമത്തിലെ വിശാലമായ പ്രകൃതിപരിസരത്തിലൂടെയും നഗരത്തിലെ ആളേറെയില്ലാത്ത നിരത്തുകളിലൂടെയും കവിത നിനച്ച് തലകുനിച്ചലയുന്ന രാഹു ലന്റെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ *ഉൾക്കടലി*ലും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. പുറംലോക ത്തിൽനിന്ന് വിട്ടുമാറി അവനവനിലേക്കുതന്നെ നോക്കിക്കൊണ്ടുള്ള അയാളുടെ കവിതാവിചാരത്തെ ഈ മട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ദൃശ്യസംരചനാപരമായ കാവ്യഭാവനയാകുന്നു. റീനയുമൊത്തുള്ള പ്രണയം അനിശ്ചിതത്വത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നുവെന്ന് രാഹുലൻ തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ കടന്നുവരുന്ന 'കൃഷ്ണതുളസിക്ക തിരുകൾ ചൂടി'യെന്ന ഗാനരംഗത്തിൽ വിഹഗവീക്ഷണത്തിലുള്ള രാഹുലന്റെ വിദൂ രദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രബലത നൽകുന്നത് (ചിത്രം 8. 59, 8. 60). കവിതയാലോചി

ക്കുന്നവന്റെ ഏകാന്തതയെക്കാളേറെ ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തിൽനിന്നും പ്രണയത്തിൽനിന്നുംതന്നെ അകന്നുമാറിയവന്റെ മനോവേദനയും ഒറ്റപ്പെടലുമാണ് ആ വിഹഗവിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. തന്റെ പ്രണയകഥ രാഹുലനുമായി പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന ഡേവിസ് സംഭാഷണാവസാനം യാത്രപറഞ്ഞ് ബുള്ളറ്റോടിച്ച് പോകുന്നതിനെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽക്കാണിക്കുന്നൊരു സന്ദർഭം ചിത്രത്തിലുണ്ട് (ചിത്രം 61). അവിടെ ഡേവിസ് ഫ്രെയിമിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മറയുന്നതുവരെ നിശ്ചലമായി നോക്കിനിൽക്കുകയാണ് ക്യാമറ. വരാനിരിക്കുന്ന മരണത്തിന്റെ ധ്വനിസൂചനയായി ആ ദൂരദൃശ്യം മാറുന്നു. ഡേവിസ് ജീവനോടെ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷനാകുന്ന അവസാനദൃശ്യസന്ദർഭവും അതാണെന്നത് ഈ വ്യാഖ്യാനത്തെ പിൻതുണയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവിചാരങ്ങളിലേക്ക് അധികം കടന്നുചെല്ലാത്ത *കോലങ്ങളി*ലെ ആഖ്യാതാവ് ചെറിയാന്റെ ദുഃഖത്തിൽ സഹഭാവപരമായി ഇടപെടുന്നത് കാണാമെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ ഇത് വേർതിരിച്ചറിയാനുമാകും. കുഞ്ഞമ്മയും ചെറിയാനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയബന്ധം സംഘർഷഭരിതമാകുന്ന ഘട്ടത്തിലുള്ള അവന്റെ ഏകാന്തതയും പരിചയിച്ചുതുടങ്ങിയ ചുറ്റുപാടുകൾ അപരിചിതമായി തുടങ്ങുന്നതിന്റെ മനോവിഷമവും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ പുഴയിലേക്കുനോക്കി വ്യസനിച്ചിരിക്കുന്ന ചെറിയാന്റെ വിദൂരദൃശ്യം ഇടംപിടിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 62, 8. 63). *യവനിക*യിലെ നാടകക്കാഴ്ചകളെ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ രൂപകാത്മകമായിച്ചേരുന്ന ഒരു വിദൂരദൃശ്യമുണ്ട്. അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയെ നാടകത്തിൽ അഭിനയിപ്പിക്കാനായി കൊണ്ടുവരികയും സ്വന്തം വീട്ടിൽ താമസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയ്യപ്പന്റെ വീട്ടിൽ ആദ്യമായെത്തുന്ന രോഹിണിയെ വീടിന്റെ പിന്നാമ്പുറത്ത് ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുന്ന വിധത്തിൽ വിദൂരക്കാഴ്ചയായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവളുടെ അപരിചിതത്വത്തെയും ഒറ്റപ്പെടലിനെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 64). 'ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന വീടിന്റെ പിന്നിൽ ഏകയായി നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയുടെ വിദൂരദൃശ്യം' എന്ന് തിരക്കഥയിലും (2007 : 90) സാഹിതീയമായാണ് ഈ സന്ദർഭത്തെ എഴുതിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. അപരിചിതത്വവും ഒറ്റപ്പെടലും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാനുള്ള സാങ്കേതികസൂചികയായി വിദൂരദൃശ്യത്തെത്തന്നെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ഇവിടെയും ആശ്രയിക്കുന്നതെന്ന് സാരം.

വിശാലമായ പുറംപ്രകൃതിയിൽവെച്ചുമാത്രമല്ല അകത്തളത്തിലെ സജ്ജീകരണങ്ങൾക്കിടയിൽവെച്ചും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒറ്റപ്പെടലാവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. പുറംപ്രകൃതിയിലൊറ്റപ്പെടുംമട്ടിൽ പ്രോപ്പുകളധികമില്ലാത്ത മുറിയിൽ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായിരിക്കുന്ന ബേബിയെ *ഇരകളി*ൽ ഇടയ്ക്കിടെ കാണാനാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 65, 8. 66). ആലീസിന്റെ വീട്ടകവിരസതയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്ത് ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (ചിത്രം 8. 67, 8. 68). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയാൽ ആട്ടി അകറ്റപ്പെട്ട, സൗഹൃദത്തിൽനിന്ന് പുറത്താക്കപ്പെട്ട വിജയൻ ആളൊഴിഞ്ഞ സർക്കസ് റിങ്ങിന്റെ അകത്തളത്തിൽ വിഷാദവാനായി പാടിനടക്കുന്നത് ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാവിഷ്കരിക്കുന്നത് *മേള*യിലും കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 69, 8. 70). ഈ വിധം അകംപുറംഭേദമി

ല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവും ശാരീരികവുമായ ഒറ്റപ്പെടലുകളെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പലപാട് കാണാനാകും.

8.3.1.4. ഗ്രാമത്തിലെ വിദൂരമായ ആൾക്കൂട്ടക്കാഴ്ചകൾ: *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവ ടിപ്പാല*ത്തിലും

വ്യാഖ്യാനതലത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കെടുത്ത് പരിശോധിക്കാനുള്ള പഴുതിട്ടുകൊണ്ടുതന്നെ ദൃശ്യതലത്തിൽ വിശാലമായ ക്യാൻവാസിലുള്ള ആൾക്കൂട്ടങ്ങളാണ് *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പമോ അതിനെക്കാളേറെയോ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ അവയുടെ സ്വാഭാവിക ചുറ്റുപാടുകളുടെ വിശദാംശങ്ങളോടെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന തന്ത്രമാണ് രണ്ടുചിത്രങ്ങളിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളോടൊപ്പം അവരിടപഴകുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിനും, ഭൂപ്രകൃതിയ്ക്കും, പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ദൂര-മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾ ഏറെ കാണാനാകും. വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ രണ്ട് വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് ഉള്ളടങ്ങുന്ന രണ്ട് ഗ്രാമജീവിതങ്ങളാണവയെന്ന് പറയാം. പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ പാൽക്കുപ്പിയുമായി പൊട്ടിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് അക്കരെ കടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയിൽ തുടങ്ങി കള്ളുവർക്കിയെയും കെട്ടി പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ വിഷാദത്തോടെ തലകുനിച്ചിരുന്ന് അക്കരെ കടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയിലാണ് *കോലങ്ങൾ* അവസാനിക്കുന്നത്. കള്ളുമോന്തി പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് വർക്കിയാണെന്ന് മാത്രം. നല്ല നിലയിലുള്ള പാലത്തിന്റെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽത്തുടങ്ങി നടുവെ പിളർന്ന പാലത്തിന്റെ വിദൂരദൃശ്യത്തിലവസാനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് *പഞ്ചവടിപ്പാലവും കോലങ്ങളി*ലേതിന് സമാനമായി വിദൂരദൃശ്യങ്ങളുടെ ചാക്രികത പൂർത്തിയാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരേ ഇടത്തെ വ്യത്യസ്ത അവസ്ഥകളിൽ വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്തി തുടങ്ങുകയും ഒടുങ്ങുകയും ചെയ്യുകയാണ് രണ്ട് ചിത്രങ്ങളും. പാലം എന്ന സ്ഥലപരിസരത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് വികസിക്കുകയും അതിനെച്ചുറ്റി കറങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഇതിവൃത്തപരിസരമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ. *കോലങ്ങളിലാ*കട്ടെ, ഗ്രാമപശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ പ്രാധാന്യമുണ്ടായിരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും ഗ്രാമമെന്ന സങ്കൽപ്പത്തിനും പലതായി ചിതറിയ ഗ്രാമപരിസരത്തിലെ കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങൾക്കുമാണ് ഊന്നൽ കിട്ടുന്നത്.

വിദൂരദൃശ്യങ്ങളായതിനാൽ രംഗത്തിന്റെ മുൻ-മധ്യ-പിൻതലങ്ങളെല്ലാം ഒരേപോലെ പ്രസക്തമാകുന്ന ദൃശ്യസംരചനയാണ് വിശാലമായ ഗ്രാമീണപ്രകൃതിയെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ *കോലങ്ങളിൽ* സ്വീകരിക്കുന്നത്. പുഴക്കടവിനെയും കടത്തിനെയും ദൂരവിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. ഒരു പുഴയ്ക്കിരുവശത്തുമായി പരന്നു കിടക്കുന്ന വരണ്ട, പൊടിക്കാറ്റ് നിറഞ്ഞ ഭൂപ്രകൃതിയ്ക്ക് അവിടത്തെ മനുഷ്യജീവിതത്തോളം പ്രധാന്യം നൽകുന്നതിനാൽ ഈ പ്രയോഗരീതി നന്നായി ഇണങ്ങുന്നു. ഇരുകരകളും വ്യക്തമായിക്കാണാവുന്ന വിധം ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാണ് തോണിക്കാഴ്ചകളെല്ലാം വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. പൈലി വള്ളം ഒറ്റയ്ക്ക് തള്ളിയിറ

ക്കുന്ന പ്രവൃത്തി ചിത്രത്തിൽ പലവട്ടം ദൂരദൃശ്യത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 71). ഏലിയാമ്മയും മറിയവും റോഡിൽക്കിടന്ന് തല്ലുകൂടുന്നത് ദൂരദൃശ്യത്തിലാണ് കാണിക്കുന്നത്. അവരുടെ അടിപിടിയുടെ വേഗതയും സ്വാഭാവികതയും അനുഭവപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ അവർ പെരുവഴിയിൽക്കിടന്നാണ് അടിപിടി കൂടുന്നതെന്ന സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതയേയും ആ ദൂരദൃശ്യം ഊന്നുന്നുണ്ട്. വേലിക്കരികിൽ മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ നിസ്സംഗമായ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെക്കൂടി ഇത് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഇരുവരെയും ആദ്യമായി ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിക്കുമ്പോൾപ്പോലും അവരുടെ ഭാവപ്പകർച്ചകളെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിച്ചുകാണിക്കാൻ ആഖ്യാതാവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് പ്രവൃത്തികളിലെ ചടുലവേഗങ്ങളെ ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്താനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതുവഴി കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളുടെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിനുള്ള ഉചിതമായ സങ്കേതസ്വീകരണമായത് മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ പല രംഗങ്ങളെയും വിശദാംശത്തോടെ *ദൂരദൃശ്യ*ത്തിൽ പകർത്തുന്നത് *കോലങ്ങളി*ലെ പ്രകൃതിയും *കോലങ്ങളു*ടെ പ്രകൃതവുമാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളെയോ പ്രവൃത്തികളെയോ വിവിധതലങ്ങളിൽ സജ്ജീകരിച്ചുകൊണ്ട് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളും *കോലങ്ങളി*ലെ പതിവുകാഴ്ചയാണ്. ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിൽനിന്ന് മറിയത്തിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് നീളുന്ന ദൂരക്കാഴ്ചയിൽ മധ്യതലത്തിൽ പടിക്ക് മുന്നിൽനിന്ന് മറിയത്തോട് കയർക്കുന്ന ഏലിയാമ്മയെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്റെ വീട്ടുപടിക്കൽനിന്ന് ഏലിയാമ്മയോട് തർക്കിക്കുന്ന മറിയത്തെയും ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിൽ സ്ഥലത്തുടർച്ചയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 72). തല്ലുകൊള്ളി പരമുവിന്റെയും അന്തോണിയുടെയും ഒളിനോട്ടങ്ങൾ പലതും ഈ മട്ടിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയിൽക്കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവയാനിയും കുട്ടിശങ്കരനും വഴിയരികിൽ സംസാരിച്ച് നിൽക്കുമ്പോൾ ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഒരു പൊട്ടുപോലെ അത് കുനിഞ്ഞുമാറി ഒളിഞ്ഞ് നോക്കുന്ന പരമുവിനെയും ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഒളിനോട്ടത്തിന്റെ സ്ഥലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്ന സന്ദർഭം ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 73). കുഞ്ഞമ്മ ചെറിയാന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കയറിപ്പോകുന്നത് അന്തോണി ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെയും ഈ വിധം ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ മുൻതലത്തിൽ ചെറിയാനും കുഞ്ഞമ്മയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവരെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കി പൊട്ടുപോലെ അന്തോണിയും ത്രിതലവ്യക്തതയിൽ ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നു (ചിത്രം 8. 74). ചന്തയുടെയും പുഴക്കരയുടെയും ചായക്കടയുടെയും പെരുവഴിയുടെയുമെല്ലാം സ്ഥലാനുഭവങ്ങളും ഇത്തരം ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളാൽ സ്വാഭാവികമാകുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളുടെ* ആഖ്യാനത്തിന്റെ യഥാതഥത്വം അതിന്റെ ദൃശ്യസംരചനയിൽക്കൂടി കുടികൊള്ളുന്നുണ്ടെന്നതാണ് ഇതെല്ലാം അടിവരയിടുന്നത്.

അഴിമതി, അധികാരക്കൊതി എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആശയങ്ങളോട് കണ്ണിചേരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെങ്കിൽ കുശുമ്പും അസൂയയും (മറിയയും ഏലിയാമ്മയും), പരദൂഷണം (ചാക്കോ), ഒളിനോട്ടം (പരമു), പ്രണയഭാവം (കുഞ്ഞമ്മയും ചെറിയാനും), വാത്സല്യം (പത്രോസ്), പണാധികാരവും

സ്വാധീനവും (വർക്കി), മാനവികത (രാമൻനായരും കേശവനും), സൗഹൃദം (ചെറിയാനും പൈലിയും) തുടങ്ങി വിവിധ ഭാവങ്ങൾക്കും ആശയങ്ങൾക്കും ചുറ്റും കറങ്ങുന്നവരാണ് *കോലങ്ങളി*ലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. *കോലങ്ങളിൽ* ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കുള്ള ചരിത്രവും നിലനിൽപും വിലക്ഷണ തയുമെല്ലാമുണ്ട്. പല ഭാവങ്ങളിൽ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കുമ്പോഴും കുശുമ്പും കുന്നായ്മയും പരദൂഷണവും നിറഞ്ഞ ഗ്രാമപശ്ചാത്തലത്തിൽ അവർ ഒരുമിച്ച് അടയാളപ്പെടുന്നു. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ആൾക്കൂട്ടം അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ പ്രവൃത്തിക്കുന്നുവെങ്കിൽ *കോലങ്ങളി*ലത് ആശയപരമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ആളൊഴിഞ്ഞ ഫ്രെയിമുകൾ ഏറെ കാണാനാകില്ലെന്ന് മാത്ര മല്ല സ്ഥലത്തിന് പ്രാധാന്യം കിട്ടത്തക്കവണ്ണമുള്ള ഫ്രെയിമുകൾ അധികമൊന്നും ചിട്ടപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നുമില്ല. പാലത്തിന്റെ രൂപഘടനയെ ഊന്നേണ്ടി വരുമ്പോ ഴാണ് മിക്കപ്പോഴും സ്ഥലത്തിന് പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്ന ദൃശ്യസംരചന കാണാനാകു ക. ആ അർത്ഥത്തിൽ കാത്തവരായൻ മാത്രമാണ് ഒറ്റയ്ക്കുരിയാടി, ഒറ്റയായി ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം. മന്ത്രി വരുമ്പോൾപ്പോലും സദസ്സിലെ പൊരിവെയിലിൽ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ ഒറ്റയ്ക്കിരിക്കുന്ന കാത്തവരായനെ പ്രത്യേകം കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. സ്റ്റേജിലെ കാഴ്ചയിലേക്ക് മുറിയുമ്പോൾ അവിടെ ഒരു ജന ക്കൂട്ടംതന്നെയുണ്ടുതാനും. മന്ത്രിയ്ക്ക് മൈക്ക് പിടിച്ചുകൊടുത്തും ആർപ്പുവിളിച്ചും അവരോരുത്തരും വേദിയിൽത്തന്നെയുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രാശയത്തെ ഈ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഫ്രെയിമിൽ ആൾക്കൂട്ടം പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിലും ദൂരദൃശ്യ ത്തിലും നിറയുകയാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെന്ന് പറയാം (ചിത്രം 8. 75-8. 82). ഒരുകൂട്ടം ആളുകളുടെ പ്രവൃത്തികളെ ഒരു ഒറ്റയാൻ/യാൾ നാടകം വീക്ഷിക്കുന്ന മട്ടിൽ വീക്ഷിച്ച് അഭിപ്രായം പറയുന്ന ഘടനയാലോചിച്ചാൽ *പഞ്ചവടിപ്പാല* ത്തിന്റെ പരിചരണഘടനയുടെ സൗന്ദര്യതലം വെളിവാകും.

കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യവും ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ സാന്നി ധ്യവുമെല്ലാം രണ്ടുചിത്രങ്ങളുടെയും അകലക്രമീകരണത്തിനുള്ള സാമ്യത്തിന് നിദാനമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ മറ്റു ചില വസ്തുതകൾ അവയെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം അവർ നിൽക്കുന്ന ഇടത്തിന്റെ ഭൂപരമായ പ്രത്യേകതകൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യസംര ചനയാണ് *കോലങ്ങളിൽ*. അകത്തളത്തിലേക്ക് ഏറെ കടക്കാതെ പുറത്തുനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്ന *കോലങ്ങ*ളുടെ ക്യാമറക്കണ്ണല്ല *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റേത്. അവിടെ പാലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അകത്തളങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന ഉപജാപങ്ങളും അഴിമതി ആസൂത്രണങ്ങളും അവിശുദ്ധ കൂട്ടുകെട്ടുകളുമെല്ലാം പകർത്തുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. സംഭവസ്ഥലത്തെ നിരീക്ഷണാത്മകമായി ഏറെ നേരം പകർത്തുമ്പോഴും കഥാപാ ത്രങ്ങളുടെ അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ട ഭാവപ്രകടനങ്ങളുടെ അനുബന്ധഷോട്ടുകളി ലേക്ക് സന്ദർഭോചിതമായും ചടുലമായും മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുമുണ്ട്. അതിശയീകര ണവും അതിനാടകീയതയുമാണ് ആക്ഷേപഹാസ്യചിത്രമായ *പഞ്ചവടിപ്പാല* ത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണോപാധി. *കോലങ്ങളി*ലാകട്ടെ, കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികൾ അതിസാധാരണമോ അകൃത്രിമമോ ആണെന്നതും ഇടത്തിലുള്ള അവരുടെ വ്യവ ഹാരങ്ങളിലേക്കാണ് ഊന്നലെന്നതും സവിശേഷമാണ്. മണ്ണ് ചെത്തിയുണ്ടാക്കിയ

ഇടവഴികളും കായലോരത്തെ തരിശുഭൂമിയും വരണ്ട പൊടിക്കാറ്റുനിറഞ്ഞ കവലയും ചായക്കടപരിസരവും ഇരുകരകളെയും വ്യക്തമായിക്കാണാനാകുന്ന പുഴയോരവുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പമുള്ള നിരന്തരസാന്നിധ്യങ്ങളായി അടയാളപ്പെടുന്നുണ്ട്. പരദൂഷണവും ഒളിനോട്ടങ്ങളുമെല്ലാം വിഷയമാകുന്ന *കോലങ്ങളു*ടെ ക്യാമറയ്ക്കും കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ നിരീക്ഷണാത്മകസ്വഭാവമാണേറെയുള്ളത്. അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്കുള്ള മുറിയലിനെക്കാളേറെ *സൂം ഔട്ട്* ചലനങ്ങളോ *പാൻ, ട്രാക്ക്* പോലുള്ള ചലനങ്ങളോ പ്രബലമാകുന്നതും അതുകൊണ്ടാകാം. ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നവരെ ചുഴിഞ്ഞുനോക്കുകയാണ് ക്യാമറയെന്ന് *കോലങ്ങളി*ലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെ മുൻനിർത്തി ആലങ്കാരികമായിപ്പറയാനാകും.

ഫ്രെയിമിന്റെ മൂന്ന് തലങ്ങളിലും കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതരം ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് *കോലങ്ങളിൽ* ആഖ്യാനപരമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലാകട്ടെ, ദൂരദൃശ്യങ്ങളും അതിവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം നിറയുമ്പോഴും മുൻതലത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ച കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികൾക്ക് ഊന്നൽ ലഭിക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനയ്ക്കാണ് മുൻതൂക്കം കിട്ടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശൈലീകൃതമായ പെരുമാറ്റരീതികളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഹാസ്യത്തിനാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യമെന്നതുതന്നെയാണതിന് കാരണം. ഇങ്ങനെ സാമ്യങ്ങളേറെയിരിക്കിലും പരിചരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ രണ്ട് ചിത്രങ്ങളെയും രണ്ടുതരം ആഖ്യാനാനുഭവങ്ങളാക്കുന്നുണ്ട്. ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം ആ മട്ടിലുള്ളതാണ്. അത് *കോലങ്ങളിൽ* സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെയാണ് നൽകുന്നതെങ്കിൽ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശൈലീകൃതമായ ശരീരഭാഷയെയും മറ്റും വെളിപ്പെടുത്താനുള്ള സങ്കേതമാർഗമായിത്തീരുന്നു. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യസ്വഭാവം ഓരോ ഫ്രെയിമിലും സജീവമാക്കി നിർത്തുന്നത് ഈ ശൈലീകരണത്തിലൂടെയാണ്. അതേസമയം അതിഭാവുകത്വമോ പതിവ് ഹാസ്യാവതരണത്തിന്റെ കോമാളിത്തരമോ സ്വീകരിക്കാതെ പ്രമേയത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയഗൗരവം സൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മധ്യദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളും ദൂരവിദൂരദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും പൊതുവായി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയുടെ വിവക്ഷകളിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നർത്ഥം.

8.3.1.5. സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ കലകൾ : ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചകൾ

ക്യാമറയുടെ പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള സ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെയാണ് *യവനിക*യിൽ നാടകവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം പ്രകടമാക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ നാടകരംഗങ്ങളിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ പരമാവധി ഒഴിവാക്കി രംഗപശ്ചാത്തലത്തിനകത്തുവെച്ചുതന്നെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. സമീപദൃശ്യങ്ങളും മറ്റും നാടകത്തിന്റെ സങ്കേതങ്ങളല്ല. അതേസമയം സ്റ്റേജിന് പുറത്തുള്ള കാഴ്ചകൾ ചലച്ചിത്രപരമായിത്തന്നെ പകർത്തുന്നുമുണ്ട്. നാടകരംഗത്തെ അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയം പാളുന്ന ഘട്ടത്തിൽ സൈഡ് കർട്ടന് സമീപംനിന്ന് അവരുടെ പ്രതികരണങ്ങളും ചലച്ചിത്രകാണികൾക്ക് കാണാനാകും. ചലച്ചിത്രകാണികൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന അധികസാധ്യതയാണിത്. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ നാടകം കാണുന്ന

കാണിയും തിയേറ്ററിലിരുന്ന് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന കാണിയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യത്തിന് അവസരം നൽകുന്നുണ്ട് ഇത്തരം സങ്കേതങ്ങൾ.

നാടകവേദിയ്ക്കകത്തും പുറത്തുമുള്ള സംഗതികൾ ഒരേ സമയം ഒരു ഫ്രെയിമിൽ കൊണ്ടുവരുന്ന വിധത്തിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള ദൃശ്യസംരചനകൾ ചിത്രത്തിൽ ധാരാളമുണ്ട്. അവിടെ നാടകവേദിയുടെ വശത്തുള്ള തിരശ്ശീലാവിടവിലൂടെ നാടകവേദിയിൽ അഭിനയിക്കുന്നവരെയും നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കാനിരിക്കുന്നവരുടെ മുന്നൊരുക്കങ്ങളെയും കാണാനാകും. അതുമാത്രമല്ല നാടകവും നാടകക്കാഴ്ചയും ഒരേസമയം തിരശ്ശീലയിൽ തെളിയുന്ന ദൂരദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. ഇത് നാടകാവതരണത്തിന് സ്ഥലകാലപരമായ തുടർച്ച നൽകി സ്വാഭാവികാനുഭവമാക്കി നിലനിർത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം ജീവിതത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടകത്തിലെ നടന്മാരായി മാറുന്നതിന്റെ രസതന്ത്രം ചലച്ചിത്രകാണികൾക്ക് ദൃശ്യമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിൽ വിശ്വനാഥനായി അഭിനയിക്കുന്ന വക്കച്ചൻ ജയദേവനായഭിനയിക്കുന്ന ബാലഗോപാലനെ വീട്ടിൽനിന്ന് പുറത്തേക്ക് തള്ളുന്ന മട്ടിൽ സൈഡ് കർട്ടനിലേക്ക് തള്ളുകയും പുറത്തേക്ക് നോക്കി ജയദേവനോടെന്നവണ്ണം ദേഷ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ പുറത്തേക്കെത്തിയ ജയദേവൻ തലയിലെ വിഗ്ഗും ഷർട്ടിലെ ചുളിവും നേരെയാക്കി ജീവിതത്തിലെ ബാലഗോപാലനിലേക്ക് പുനഃപ്രവേശിക്കുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 83–8.85). സൈഡ് കർട്ടന് സമീപം തബലയുമായിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പൻ നാടകവേദിയിലേക്ക് കയറാൻ നിൽക്കുന്ന ലളിതയോട് മോശമായി പെരുമാറുന്നതും വക്കച്ചൻ അയാളെ ഒച്ച കുറച്ച് ശാസിക്കുന്നതുമെല്ലാം മുൻതലത്തിൽനിർത്തിക്കൊണ്ട് മധ്യപശ്ചാത്തലങ്ങളിൽ നാടകവേദിയിലെ സംഭവങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നത് വക്കച്ചന്റെ ഓർമഖണ്ഡത്തിലും കാണാം. ഊഴമെത്തിയപ്പോൾ അതുവരെയുള്ള കലഹം മറന്ന് സ്റ്റേജിലേക്ക് നൃത്തംചെയ്തുകൊണ്ട് ലളിത കയറുന്നുണ്ടെങ്കിലും വക്കച്ചൻ പിടിച്ചുവാങ്ങിയ മദ്യക്കുപ്പി തിരിച്ചുകിട്ടാത്തതിൽ ശങ്കിച്ചിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പൻ തബലയടിക്കാൻ അൽപ്പം വൈകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വേദിയിലെ ലളിതയുടെ നൃത്തത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് വേഗത്തിൽ തബലയടിച്ച് അവളുടെ നൃത്തത്തിനൊപ്പം ചേരുന്ന അയ്യപ്പന്റെ വഴക്കവും ത്രിതലവ്യക്തതയിലൂടെ ഒറ്റദൃശ്യത്തിൽ കാണാനാകുന്നു (ചിത്രം 8. 86). ഒരാൾ ജീവിതത്തിൽനിന്ന്, ചുരുങ്ങിയപക്ഷം ചലച്ചിത്രത്തിലെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന്, വ്യത്യസ്തമായി നാടകത്തിൽ പെരുമാറുന്നതെങ്ങിനെയെന്ന, തികച്ചും സാങ്കേതികവും സൗന്ദര്യപരവുമായ അവബോധത്തെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

അയ്യപ്പന്റെ കൊലപാതകത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വം കൊല്ലപ്പള്ളിയിലേക്ക് നീളുന്നതായി ചലച്ചിത്രകാണിയെ ഊഹിക്കാൻ വിട്ടുകൊണ്ട് നാടകവേദിയിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് നോട്ടം മാറ്റുന്ന സന്ദർഭം ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ആ സമയം നാടകത്തിൽ വിഷാദഗാനരംഗമാണ്. ഗാനത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ നാടകത്തിൽ പാടിയഭിനയിക്കുന്ന ബാലഗോപാലനും പശ്ചാത്തലത്തിൽ, വേദിക്ക് പുറത്ത്, നാടകവേഷത്തിലെങ്കിലും ജീവിതത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങളിൽ ഉഴലുന്ന രോഹിണിയും കൊല്ലപ്പള്ളിയും ഒരു ഫ്രെയിമിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു (ചിത്രം 8. 87). പൂർണമായും നാടകത്തിലായ ബാലഗോ

പാലന്റെ ഗാനം വേഷംകൊണ്ടുമാത്രം നാടകത്തിനുള്ളിലും ഭാവംകൊണ്ട് ജീവിതത്തിലും നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയുടെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും അന്തഃസംഘർഷങ്ങളിലേക്കുംകൂടി കവിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പുറകിലുള്ള അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങളെയും തിരശ്ശീലയ്ക്കപ്പുറമുള്ള അത്യന്തം നാടകീയമായ ജീവിതാവിഷ്കാരങ്ങളെയും ഒരേസമയം ദൃശ്യപഥത്തിലെത്തിക്കാൻ ഇതിലും പറ്റിയ മറ്റൊരു ദൃശ്യസംരചനാപദ്ധതിയില്ലെന്ന മട്ടിലാണ് ത്രിതലവ്യക്തതയെന്ന സങ്കേതം ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അത് നാടക ഇടത്തിന്റെ തുടർച്ചയും സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണവും സാധ്യമാക്കുന്നതോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ലാവണ്യപരവും പ്രമേയപരവുമായ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് സഹായകമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ മറ്റൊരു കലയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ ത്രിതലവ്യക്തതാസങ്കേതം അത്യന്തം സമുചിതമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. *യവനിക*യ്ക്ക് ഓർസൺ വെൽസിന്റെ *സിറ്റിസൺ കെയ്നു*മായുള്ള ചാർച്ച പ്രമേയപരം മാത്രമല്ല സങ്കേതപരംകൂടിയാണെന്നർത്ഥം. ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളും ഇതിനുള്ള സാക്ഷ്യമാണ്.

ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചകൾ *മേള*യിലെ സർക്കസ് രംഗങ്ങളെയും വേറിട്ട് നിർത്തുന്നുണ്ട്. *യവനിക*യിലേതുപോലെ മറ്റൊരു ദൃശ്യകല ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽ വരുന്നതുകൊണ്ടാകാം സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് അധികമൊന്നും സഞ്ചരിക്കാതെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽത്തന്നെ സർക്കസ്കാഴ്ചകളെ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നിരുന്നാലും *യവനിക*യ്ക്ക് മുന്നേ വന്ന *മേള*യിൽത്തന്നെ ഒരു ദൃശ്യകലയ്ക്കകത്തുവരുന്ന മറ്റൊരു ദൃശ്യകലയെ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും വേറിട്ട് പരിചരിക്കാനുള്ള ശ്രമം കാണുന്നുണ്ട്. അതിന് ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളാണ് സങ്കേതോപാധികളായി കൂട്ടുവരുന്നത്.

ശാരദ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്കൊപ്പം സർക്കസ് തമ്പിലേക്കെത്തുന്നതുമുതൽക്കാണ് റിങ്ങിലെ വിസ്മയക്കാഴ്ചകൾ തിരശ്ശീലയിൽ തെളിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നത്. *യവനിക*യിലെ നാടകക്കാഴ്ചയ്ക്ക് സമാനമായി സർക്കസ് രംഗങ്ങളെയും കാണിയുടെ മട്ടിൽ ദൂരെനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ. ഈ നിരീക്ഷണസ്ഥാനം സർക്കസ് രംഗങ്ങൾ ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ സൂക്ഷ്മമായി മാറുന്നുണ്ട്. അതായത് സദസ്സിൽനിന്ന് പകർത്തുന്ന മട്ടിലുള്ള ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണസ്ഥാനം പിന്നീട് റിങ്ങിനകത്തേക്ക് നിലമാറ്റുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോഴും കളിക്കാരിൽനിന്ന് വ്യക്തമായ അകലം സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഏറെയും പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതേസമയം അനുബന്ധഷോട്ടുകളിലേക്ക് മുറിയാതെ കാണിയുടെ നില തുടരുന്നുമുണ്ട്. ആദ്യഭാഗത്ത് ശാരദയുടെ കൗതുകംപോലെതന്നെ ക്യാമറയും കൗതുകത്തോടെ ചുറ്റുപാടിനെ വിശദമായി വീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പിന്നീടുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ ശാരദയോടും ഗോവിന്ദനുമോടുമൊപ്പം സർക്കസ് തമ്പിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ട് അവരിലൊരാളായി കലയാസ്വദിക്കുന്നു. സർക്കസ് രംഗങ്ങളുടെ പരിചിതാപരിചിതത്വം കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം ക്യാമറയും പങ്കിടുകയാണിവിടെ (ചിത്രം 8. 88-8. 90). മാത്രമല്ല രംഗങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും കാര്യമായ വ്യത്യാസം വരുത്തുന്നുണ്ട്. സർക്കസിലെ കോമാളിരംഗങ്ങൾക്കാണ് പിന്നീട്

മുൻതൂക്കം കിട്ടുന്നത്. കോമാളിയുടെ അഭിനയജീവിതവും യഥാർത്ഥജീവിതവും അടുത്ത് പരിചയിച്ചുതുടങ്ങുന്നതിനാൽ ഇത്തരം സങ്കേതബദ്ധമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളെല്ലാം ആഖ്യാനത്തിൽ ഔചിത്യപൂർണമാകുന്നുണ്ട്.

ഒരു കലയെ അതിന്റെ സാങ്കേതികവിശദാംശങ്ങളോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിന് ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നത് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും കാണാനാകും. ഇവിടെ മറ്റൊരു കലയെയല്ല സ്വന്തം രൂപത്തെത്തന്നെയാണ് സിനിമ വേറിട്ട് നോക്കുന്നത്. ലേഖ ആദ്യമായി സിനിമയിലെത്തിപ്പെടുന്നത് മുതൽക്കാണ് സിനിമയുടെ സാങ്കേതികലോകത്തിന്റെ ചുരുളഴിഞ്ഞ് തുടങ്ങുന്നത്. ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തിലെ സാങ്കേതികസജ്ജീകരണങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളായുള്ള അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയവുമെല്ലാം ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. യഥാർത്ഥ ചിത്രീകരണത്തിന് മുന്നോടിയായുള്ള പരിശീലനദൃശ്യത്തിൽ ചമയം കഴിഞ്ഞ് എത്തിച്ചേർന്നിട്ടില്ലാത്ത പ്രധാന നടിയ്ക്ക് പകരമായി ഒരാൾ കട്ടിലിൽക്കിടക്കുന്നതും കുറച്ചുമാറി ലേഖയുൾപ്പെട്ട സഹനടികൾക്ക് സഹസംവിധായകൻ രംഗവും സംഭാഷണവും വിശദീകരിച്ചുകൊടുക്കുന്നതും ക്യാമറയെ ട്രാക്കിലൂടെ ചലിപ്പിച്ച് രംഗം പകർത്തുന്ന ക്യാമറാസംഘവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തലയ്ക്കുമുകളിൽ സജ്ജീകരിച്ച ബൂംമൈക്കുമെല്ലാമായി ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതകളെ ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിൽ വിതാനിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 91). 'പ്രഭാമയീ' എന്ന ഗാനസന്ദർഭത്തിലും സമാനമായി പാടി അഭിനയിക്കുന്ന ലേഖയെയും പ്രേംസാഗറിനെയും പശ്ചാത്തലത്തിലും അത് ട്രാക്കിലൂടെ ചലിച്ച് പകർത്തുന്ന ക്യാമറാസംഘത്തെ മധ്യതലത്തിലും മുമ്പേ ആലേഖനം ചെയ്ത ഗാനം റെക്കോർഡറിലൂടെ പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനെ മുൻതലത്തിലും കാണാനാകുന്ന വിധത്തിലുള്ള ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 92). *സൂം ഔട്ട്* ചലനത്തിലൂടെ ത്രിതലവ്യക്തതയെ ഒന്നുകൂടി ഉറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. മുറിയാത്ത ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഗാനരംഗചിത്രീകരണത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയെ വെളിപ്പെടുത്താൻ സഹായിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നാടകത്തിന്റെയും സർക്കസിന്റെയും സിനിമയുടെതന്നെയും കലാ ഇടങ്ങളെ സ്വാഭാവികമായും വാസ്തവികമായും സ്ഥലത്തുടർച്ചയോടും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിന് ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ അധികമായി പിൻപറ്റുന്നത്. പലപ്പോഴും ക്യാമറയുടെയും ലെൻസിന്റെയും പലവിധമായ ചലനങ്ങളെയും ഇതിനായി ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്.

മൂന്ന് തലങ്ങളും വ്യക്തമായിരിക്കുന്ന ത്രിതലവ്യക്തത എന്ന സങ്കേതത്തെക്കുറിച്ചും യഥാതഥചിത്രണത്തിനായി അതിനെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും മുൻ അധ്യായത്തിൽ (**1.1, 2.1.5.1.**) സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. എഡിറ്റിംഗിലൂടെയല്ലാതെ ഇടത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ ഒരൊറ്റ ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഫലപ്രദമായ മാർഗമായതിനാലാണ് ബാസിൻ സിനിമാറ്റിക് റിയലിസത്തിന്റെ മുഖ്യസങ്കേതമായി ത്രിതലവ്യക്തതയെന്ന ദൃശ്യസംരചനയെ പരിഗണിച്ചത്. ഇത് കൂടുതൽ ഫലപ്രദമാകുന്നത് പലപ്പോഴും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാണെന്നുകൂടി സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ ബോധ്യപ്പെടും. മധ്യദൂ

ര-പൂർണരൂപ-ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ജോർജ് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യത്തിൽ ഇത്തരമൊരു സൗന്ദര്യചിന്തയുടെ തെളിച്ചംകൂടിയുണ്ട്. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് മധ്യദൂര-പൂർണരൂപ-ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്കുതന്നെ വ്യത്യസ്തമായ മാനങ്ങൾ നൽകാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ഥലത്തുടർച്ചയോടുകൂടിയ മാസ്റ്റർഷോട്ടുകൾക്കുള്ള പ്രാബല്യവും അത് ദൂരദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെയാകുന്നതും എടുത്ത് പറയേണ്ടതുതന്നെ. തുടർച്ചയുള്ള എഡിറ്റിംഗിനോടുള്ള ജോർജിന്റെ മമത ദൃശ്യസംരചനയിൽത്തന്നെ പ്രകടമാകുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. അതായത് യൂറോപ്യൻ കലാധാരയുടെ സാങ്കേതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്താൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ട ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാവുകത്വം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാതലത്തിൽത്തൊട്ട് പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

8.3.2. വൈകാരികചലനങ്ങളുടെ സമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങൾ

കഥാപാത്രവൈകാരികതകളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളാൽ മൂർച്ചകൂട്ടുന്ന രീതിയും ജോർജിന്റെ മിക്കചിത്രങ്ങളിലും കാണാം. മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ വെളിച്ചമെത്താത്ത ഉള്ളറകളെ ഒരു മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടിയോടെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ജോർജിന് സമീപദൃശ്യങ്ങളോടുള്ള താത്പര്യം ഉദ്ദേശ്യപരമാണ്. ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽത്തന്നെ സാന്ദർഭികമായ സങ്കേതപ്രയോഗമായി സമീപ-അതിസമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങൾ മാറുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ സമീപത്തുനിന്നുള്ള സജഷൻ ഷോട്ടിലൂടെയാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ (ചിത്രം 8. 93). അയാളെയാണ് ആഖ്യാനം പിൻതുടരുന്നതെന്നും അയാളുടെ ഉള്ളറയിലേക്കാണ് കടക്കാനിരിക്കുന്നതെന്നുമുള്ള മുൻസൂചനയാണ് ആ ആരംഭദൃശ്യം. ഗോപിയെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ഡോക്ടർ വേണുവിന്റെയും അതിനനുസരിച്ച് പ്രതികരിക്കുന്ന ഗോപിയുടെയും ഉപലക്ഷണാലംകൃതമായ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യശ്രേണികൾക്ക് മുകളിലാണ് ടൈറ്റിൽ കാർഡുകൾ നിരത്തുന്നത് (ചിത്രം 8. 94, 8. 95). നാർകോ അനാലിസിസ് പരിശോധനയാരംഭിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ മരുന്ന് നിറച്ച സിറിഞ്ച് ഗോപിയുടെ കൈ ഞരമ്പിലേക്ക് കുത്തിയിറക്കുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭം നോക്കുക. അതിസമീപത്തിൽ, അൽപ്പസമയമെടുത്ത് വാസ്തവികമെന്നവണ്ണം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ പരിശോധനാരംഗങ്ങൾക്ക് ആധികാരികത നൽകാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു (ചിത്രം 8. 96). മാത്രമല്ല പരിശോധനയ്ക്കുപയോഗിക്കുന്ന വസ്തുവകകളെ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കി നിർത്താനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൂടാതെ ഗോപിയുടെ അബോധത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നതിനും വർത്തമാനത്തിലേക്ക് തിരിച്ച് പ്രവേശിക്കുന്നതിനുമുള്ള ഇടനിലയായും സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനകത്തുള്ള സ്വപ്നശ്രേണികളിലേക്കും സങ്കൽപ്പവിചാരങ്ങളിലേക്കുമുള്ള പ്രവേശകമായിക്കൂടി ഇവ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വ്യക്തിമനസ്സിന്റെ അപഗ്രഥനത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ പിൻപറ്റുന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇത്തരം ഷോട്ടുകളുടെ വ്യംഗ്യതലം മനഃശാസ്ത്രപരം തന്നെയാണെന്ന് സാരം.

രതിമൂർച്ഛയനുഭവിക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ മാത്രമാണ് സുമിത്രയും ഗോപിയുമായുള്ള വേഴ്ചാരംഗത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 97, 8. 98). ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആ സന്ദർഭം

നിർണായകമാണുതാനും. ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന്റെ സംഘർഷാത്മക മായ നിർവ്വഹണത്തിന് തൊട്ടുമുന്നുള്ള ശാന്തസന്ധിയാണത്. അതുമാത്രമല്ല അതുവരെ കണ്ട സുമിത്രയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, തന്നെ അലട്ടുന്ന പ്രശ്നങ്ങളും മറ്റും സംയമനത്തോടെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് മനസ്സ് തുറക്കുന്ന സുമിത്രയെ തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാനുമാകും. സുമിത്രയുടെ സംതൃ പ്തിയ്ക്കും നിരാശയ്ക്കുംകൂടി ഇടംകിട്ടുന്ന സന്ദർഭമാണത്. ഇങ്ങനെ സംതൃപ്തി യുടെ മയക്കത്തിലിരിക്കുന്ന സുമിത്രയും അതിൽനിന്ന് ഉടൻ വിട്ടുമാറി ആശുപത്രി യിലേക്കോടുന്ന ഗോപിയുമാണ് സംഘർഷത്തിലാകുന്നത് എന്നത് പരിഗണിക്കു മ്പോൾ സുമിത്രയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ച വേഴ്ചാരംഗത്തിന് അധികാർത്ഥങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്.

ഉൾക്കടലിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള രാഹുലന്റെ വൈകാരികനി ലയെ വെളിവാക്കുന്ന സങ്കേതസൂചികയായി സമീപദൃശ്യങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രകാ രൻ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നുണ്ട്. തുളസിയെ ഓർമിക്കുന്ന രാഹുലന്റെ സമീപത്തേക്കാണ് ക്യാമറ മിക്കപ്പോഴും സഞ്ചരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 99, 8. 100). റീനയുടെയും രാഹുല ന്റെയും പ്രണയസമാഗമത്തിലും വിരഹവേളകളിലുമെല്ലാം സമീപദൃശ്യങ്ങൾ പ്രബ ലമാകുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (ചിത്രം 8. 101, 8. 102). അതേസമയം മീരയുമൊ ത്തുള്ള പ്രണയരംഗങ്ങളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ കാൽപ്പനികവത്ക്കരിക്കാനോ വൈകാരികവത്ക്കരിക്കാനോ ശ്രമിച്ചുകാണുന്നില്ലെന്നത് പ്രണയങ്ങളോടുള്ള രാഹുലന്റെ സമീപനത്തെ താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്താനുപകരിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തെ അതിഭാവുകത്വപരമായ കഥാപാത്രചലനങ്ങളിലൂടെയോ വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളിലൂടെയോ അല്ലാതെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകത കളാൽ നാടകീയമാക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു (ചിത്രം 8. 103, 8. 104). രാഹുല ന്റെയും റീനയുടെയും ഇരുളുംവെളിച്ചവുമിടകലർന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങളാണ് അവിടെ നാടകീയതയ്ക്ക് മാറ്റുകൂട്ടുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനബദ്ധവും ഔചിത്യ പൂർണവുമായ രീതിയിലുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് *ഉൾക്കട ലി*ലുമുണ്ട്.

ഒരു ഗ്രാമത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളെ മൊത്തമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും ചെറിയാന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും പ്രണ യത്തിലേക്ക് ഊന്നിനോക്കാനുള്ള ശ്രമം *കോലങ്ങളിൽ* കാണാനാകും. കഥാപാത്ര വേദനകളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ നാടകീയമാക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളേറെയില്ലാത്ത ചിത്രത്തിൽ ചെറിയാന്റെ മനോവേദനയിൽ പങ്കുചേരുംവിധമുള്ള സമീപ ദൃശ്യങ്ങൾ വിഭിന്നമായി നിൽക്കുന്നു. കുഞ്ഞമ്മയുടെ അച്ഛൻ മരിച്ചതറിഞ്ഞ് ആകെയുള്ള പ്രതീക്ഷയും വറ്റി, വിഷാദം മുറ്റിയ മുഖത്തോടെയിരിക്കുന്ന ചെറി യാന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് പതിയെ ചലിച്ചുനീങ്ങിക്കൊണ്ട് അയാളുടെ വൈകാരികതയുമായി കാണികളെ കണ്ണികോർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ചു. അവിടെ കായൽ വീക്ഷിക്കുന്ന ചെറിയാന്റെ സമീപദൃശ്യ ത്തിൽനിന്ന് രണ്ട് വഴിയായിപ്പിരിയുന്ന വള്ളങ്ങളുടെ വിദൂരവീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യ ത്തിലേക്ക് ദൃശ്യം മുറിയുകയും വീണ്ടും ചെറിയാന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇപ്പോൾ അയാളുടെ ആലോചനകളുടെ പൊരുൾ

തിരിച്ചറിയാനാകുന്നു. രണ്ടായിപ്പിരിയാൻ തുടങ്ങിയ കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ചെറിയാന്റെയും ജീവിതങ്ങളെ രണ്ടായിപ്പിരിയുന്ന വള്ളങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യത്തോടുപമിക്കുകയാണിവിടെ (ചിത്രം 8. 105, 8. 106). മറ്റൊരിടത്ത് കരച്ചിലമർത്തുന്ന ചെറിയാന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് എരിയുന്ന പുരയുടെ ദൃശ്യത്തെ ഡിസോൾവ് ചെയ്തുകൊണ്ട് അയാളുടെ ഉൾത്താപത്തെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 107). ചെറിയാന്റെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്ന രണ്ടിടങ്ങളിലെയും ദൃശ്യവിന്യസനങ്ങൾ ചലച്ചിത്രരൂപകങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനായി ചിത്രത്തിൽ അതുവരെയുപയോഗിക്കാത്ത ഡിസോൾവ് സങ്കേതത്തെയും വിരളമെന്ന് പറയാവുന്ന അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെയും കൂട്ടുപിടിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വപ്നങ്ങളായോ സങ്കൽപ്പങ്ങളായോ അല്ല സ്വാഭാവികപ്രകൃതിയുടെ വീക്ഷണകോൺദൃശ്യങ്ങൾതന്നെ കഥാപാത്രവൈകാരികതയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിലിടപെടുന്നുവെന്നതാണ് ഇവിടത്തെ പ്രത്യേകത. നിരീക്ഷണാത്മകമായ നിലയെ പിൻപറ്റുന്ന *കോലങ്ങളി*ലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ ആഖ്യാനനിലപാടിന് തികച്ചും യുക്തമാണത്. എങ്കിലും ഒരു കൂട്ടം ആളുകളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി നിരീക്ഷിക്കുന്ന ക്യാമറ ചെറിയാന്റെ വൈകാരികതകളിൽമാത്രം സഹഭാവപരമായിടപെടുന്നതിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തിലയാൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം ദൃശ്യസംരചനാപരമായിക്കൂടി വെളിപ്പെടുന്നുമുണ്ട്.

അന്യരുടെ ജീവിതത്തിലേക്കുള്ള ഒളിനോട്ടവും സ്വകാര്യതകളെ പരസ്യമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ആനന്ദവുമെല്ലാം *കോലങ്ങളിൽ* പ്രശ്നവത്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ലീലയുടെ വീട്ടിലേക്ക് മറിയം നടത്തുന്ന ഒളിനോട്ടം, ദേവയാനിയുടെ ശരീരത്തിലേക്ക് പരമു നടത്തുന്ന ഒളിനോട്ടം, പരമുവും അന്തോണിയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും ചെറിയാന്റെയും പ്രണയത്തിലേക്ക് നടത്തുന്ന ഒളിനോട്ടം തുടങ്ങി ഓരോ ഒളിനോട്ടങ്ങളും മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതത്തെ നശിപ്പിക്കുന്നു. അതിനാൽ ഒളിനോട്ടങ്ങളുടെ ദൃശ്യവത്ക്കരണവും ചിത്രത്തിൽ സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഒളിനോട്ടദൃശ്യങ്ങളിൽ നോക്കപ്പെടുന്നവരുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ വിശദമായിക്കാണിക്കാനും അവരെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കാനും ചലച്ചിത്രം സദാ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഒളിനോട്ടത്തിന്റെ പ്രത്യേകപരിസ്ഥിതിയിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്കാണ് മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കാം. അവിടെ അതിന് ആൺനോട്ടത്തിന്റെയും ആനന്ദനോട്ടത്തിന്റെയും സൈദ്ധാന്തികതലംകൂടി കൈവരുന്നുമുണ്ട്.

ചെടിയുടെ മറവിലൂടെ കുളക്കടവിലേക്ക് നോക്കുംവിധമാണ് തല്ലുകൊള്ളി പരമു എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് (ചിത്രം 8. 108). കാഴ്ചയാസ്വദിക്കുന്ന പരമുവിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് ഇടയ്ക്കിടെ ദൃശ്യങ്ങൾ സഞ്ചരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രമുഖങ്ങളിലേക്കടുക്കുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറഞ്ഞിരിക്കുന്ന *കോലങ്ങളിൽ* പരമുവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആദ്യമേ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സൂം ഇൻ ചലനത്തിലൂടെയുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങൾ സവിശേഷചേരുവകളാകുന്നു. സ്ത്രീശരീരത്തിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കി അയാളനുഭവിക്കുന്ന ആനന്ദത്തെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച് വിശദമായും സൂക്ഷ്മമായും പകർത്തുകവഴി അയാളിൽ രൂഢമൂലമായിരിക്കുന്ന ലൈംഗികവൈകൃതത്തെ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ആഖ്യാതാവ്. അയാൾ കാണുന്ന കാഴ്ചയിലേക്ക് സൂം ഇൻ ചലനത്തിലൂടെ

സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവ ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കുംവിധത്തിലുള്ള സമീപചലനങ്ങളല്ല. മറിച്ച് പരമുവിന്റെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളെന്ന വിധം സൂം ഇന്നുകൾതന്നെ നിശ്ചിതദൂരത്തിലെത്തി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. അത് പൊലിപ്പിക്കൽ സംവിധായകന്റെ ഉദ്ദേശ്യമല്ല. അതിശയീകരിച്ച അടുപ്പത്തിലേക്കുള്ള ക്യാമറയുടെ സഞ്ചാരം പരമുവിലേക്ക് മാത്രമായി ചുരുക്കുന്നതിൽ ഈ നിലപാട് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഈ വിധത്തിൽ മറവിലൂടെ കാണുന്ന കാഴ്ചകളെക്കാളേറെ (പോയിന്റ് ഓഫ് വ്യൂ ഷോട്ട്) മറഞ്ഞുനിന്നുള്ള നോട്ടത്തിന് പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിൽ അധികവുമുള്ളത്.

ദേവയാനി കുളിക്കുന്നത് പരമു ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഓലമറവിലൂടെയുള്ള പരമുവിന്റെ കണ്ണിന്റെ അതിസമീപക്കാഴ്ചയിലൂടെ (ചിത്രം 8. 109, 8. 110) ആൺനോട്ടത്തിന്റെ ആനന്ദവും ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന മറിയത്തിന്റെ വിടർന്ന കണ്ണുകളുടെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലൂടെ (ചിത്രം 8. 111, 8. 112) അപരന്റെ ജീവിതസ്വകാര്യതയിലേക്ക് നടത്തുന്ന അതിക്രമവും വസ്തുവത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നു. രണ്ടിടത്തും അതിശയീകരണങ്ങളിലൂടെ സ്ത്രീശരീരത്തെയല്ല, നോക്കുന്നവരെയാണ് കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയ്ക്കല്ല കാണിയ്ക്കാണ് ഊന്നൽ എന്നർത്ഥം. അതോടൊപ്പം കാഴ്ചയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്ന ഫ്രെയിം സജ്ജീകരണങ്ങൾക്ക് അകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുള്ള വികലക്കാഴ്ചകളായാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ കാണുന്ന കാഴ്ചകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ കാണുന്നതെന്തെന്നതിനെക്കാളേറെ കാണുന്നതെങ്ങിനെയെന്നതാണ് ആഖ്യാതാവിന്റെ വിഷയം. ഒളിനോട്ടത്താൽ തകർക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീജീവിതങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനപ്രമേയപരിസരമെന്നതിനാൽ ദൃശ്യസംരചനാപരമായിത്തന്നെ ഒളിനോട്ടമെന്ന പ്രവൃത്തിക്ക് നൽകുന്ന ഇത്തരം ഊന്നലുകൾ പ്രസക്തമാണെന്നുവരുന്നു.

ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ചോദ്യോത്തരവേളകളെ ചടുലമാക്കാൻ വിവിധങ്ങളായ ഷോട്ടുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഗണ്യമായ സ്ഥാനം *യവനിക*യിൽ നൽകുന്നുണ്ട്. ചോദ്യങ്ങളോടുള്ള ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും പ്രതികരണവും ഭാവവ്യതിയാനവും വിശദാംശങ്ങളോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുവാൻ ഇതുവഴി സാധിക്കുന്നു. ഭൂതകാലവിവരണത്തിനുശേഷമുള്ള രോഹിണിയുടെ നൈരാശ്യവും സ്വാനുഭവവിവരണത്തിനുശേഷമുള്ള വരുണന്റെ ദൈന്യതയും ഈ വിധം സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ തീവ്രമാക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 113, 8. 114). അതോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദീർഘനേരവിസ്താരത്തിന്റെ വിരസത ഒഴിവാക്കുന്നത് കഥാപാത്രമുഖങ്ങളെ വശത്തുനിന്നുകാണിക്കുന്ന പ്രൊഫൈൽ ക്ലോസപ്പ് ദൃശ്യങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ് (ചിത്രം 8. 115-8.118). സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലെ ഈ പ്രൊഫൈൽ ക്ലോസപ്പ് പരിചരണം മലയാളത്തിലെ നടപ്പുസിനിമാരീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിരുന്നുവെന്ന് ജോർജുതന്നെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് (2012 : 70-71). കഥാപാത്രങ്ങളെ നേരിട്ടുനോക്കി ശീലമുള്ള ക്യാമറയ്ക്ക് അവരെ വശത്തുനിന്ന്, സമീപത്തിൽപ്പകർത്തുന്നത് പുതുമയുള്ള കാഴ്ചയായിരുന്നുവെന്നർത്ഥം. സാന്ദർഭികമായ ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവേഗത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതിനായാണ് ഇവ *യവനി*

*ക*യിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതെങ്കിൽ ഈ സങ്കേതത്തെ വൈകാരികനിർമിതിക്കായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന കാഴ്ച *മേള*യിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. തമ്പ് വിട്ടുപോകാനൊരുങ്ങുന്ന വിജയനോട് പോകരുതെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്ന, പോകേണ്ടത് താനാണെന്നും താനില്ലെങ്കിലും *മേള* ഭംഗിയായി നടക്കുമെന്നും ആത്മനിന്ദയോടുകൂടി സംസാരിക്കുന്ന, ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും അതുകേട്ട് പ്രതികരിക്കുന്ന വിജയനെയും വശത്തുനിന്നുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളായി കുറച്ചുസമയത്തേക്ക് ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 119, 8. 120). ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികഭാഷണങ്ങളുടെ തീവ്രതയെ, നാടകീയതയെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ് വശത്തുനിന്നുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്നതെങ്കിലും *യവനിക*യിലെപ്പോലെ വിശാലമായൊരു ക്യാൻവാസിലേക്കത് പടരുന്നില്ല. *മേള*യിൽനിന്ന് *യവനിക*യിലേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യവും ഉപയോഗവും വ്യത്യസ്തമാകുന്നു.

അന്വേഷണം ആരംഭിക്കുന്നിടത്ത് തബല വായിക്കുന്ന കൈകളുടെ സമീപദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ് അയ്യപ്പൻ തിരശ്ശീലയ്ക്കുമുന്നിൽ വരുന്നത്. തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പൻ എന്നതാണല്ലോ അയാളുടെ ഐഡന്റിറ്റി. തബല വായിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ അയാളിലെ ഊർജ്ജം പ്രസരിക്കുന്ന മട്ടിൽ തബലയുടെ താളത്തിനനുസരിച്ച് പല കാഴ്ചക്കോണുകളിൽ, പല അകലങ്ങളിൽ, പല പല വെളിച്ചങ്ങളിൽ ദ്രുതതാളത്തിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു (ചിത്രം 8. 121. 8. 122). അവിടെ പാതി തെളിഞ്ഞും ഇരുണ്ടുമിരിക്കുന്ന മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ അയാളുടെ വന്യമായ സ്വഭാവപ്രകൃതിയുടെ നേർചിത്രങ്ങളാകുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പനും രോഹിണിയുമായുള്ള ഏറ്റുമുട്ടൽ രംഗത്തിലും അയ്യപ്പന്റെ ശൈലീകൃതമായ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ അയാളുടെ ഹിംസാത്മകമായ സ്വഭാവഗതിയെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ളതാകുന്നു (ചിത്രം 8. 123, 8. 124). സംഭാഷണരംഗങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും സമീപദൃശ്യങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുക സ്വാഭാവികമെങ്കിലും ഇത്തരം സവിശേഷസന്ദർഭങ്ങളിലുപയോഗിക്കുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികഘടനയെ വെളിപ്പെടുത്താനുള്ള ശേഷികൂടിയുണ്ടെന്ന് ഓർമിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഈ അർത്ഥത്തിൽ അയ്യപ്പന്റേതായി വരുന്ന സമീപദൃശ്യങ്ങൾ മിക്കതും അയാളുടെ ആന്തരപ്രകൃതിയുടെ വെളിപ്പെടലുകളായി പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടകം വേദിയിലരങ്ങേറുമ്പോൾ സമീപദൃശ്യങ്ങളൊഴിവാക്കി ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽത്തന്നെ പകർത്തി സാങ്കേതികയുക്തിയെ പിൻപറ്റുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുൻപ് ചർച്ച ചെയ്യുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ നാടകവും ജീവിതവും ഇടകലരുന്ന മുഹൂർത്തത്തിൽ ഈ നിഷ്കർഷയെ ചലച്ചിത്രകാരൻ കലാത്മകമായി നിരസിക്കുന്നുണ്ട്. വേദിയിൽവെച്ച് രോഹിണി കുറ്റമേറ്റുപറയുന്ന രംഗം നോക്കുക. വേഷംകൊണ്ട് നാടകത്തിനകത്തും ഭാവംകൊണ്ട് ജീവിതത്തിലുമായി നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയുടെ സംഘർഷത്തെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുകൊണ്ട് പകർത്തുന്നു (ചിത്രം 8. 125). നാടകവേദിയിൽവെച്ച് പ്രതിസന്ധിയിലാകുന്ന ബെർഗ്മാന്റെ *പെർസോണ*(1966)യിലെ എലിസബത്ത് വോഗ്ലെറെ രോഹിണി അപ്പോൾ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ബെർഗ്മാനും പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തെ സമീപദൃശ്യങ്ങളാൽത്തന്നെയാണ് തീക്ഷ്ണമാക്കുന്നതെന്നതും കൗതുകകരമാണ് (ചിത്രം 8. 126). കഥാപാത്രമനസ്സാണ് പ്രതിസന്ധിയിലാകുന്നതെന്നതിനാൽ രണ്ടിടത്തേയും സമീപദൃ

ശ്യങ്ങളുടെ ചേർപ്പ് മനോവിശകലനപരമായിക്കൂടി പ്രസക്തമാകുന്നു. രോഹിണിയുടെ ഭാവമാറ്റത്തോടുള്ള പ്രതികരണമെന്ന മട്ടിൽ വക്കച്ചന്റെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും ജേക്കബിന്റെയും സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ആഖ്യാനപരമായി ഉദ്വേഗം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നാടകവും ജീവിതവും ഇടകലരുന്ന നിമിഷത്തെ നാടകത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, സിനിമയ്ക്കുമാത്രം സാധ്യമായ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സങ്കീർണമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

വേദന, അമർഷം, നിരാശ, തൃഷ്ണ തുടങ്ങി സ്ത്രീകളുടെ വൈകാരികാവസ്ഥകളെ അത്രമേൽ അടുത്തുനിന്ന് ആവിഷ്കരിക്കേണ്ട ഘട്ടത്തിൽ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്ന കാഴ്ച *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും കാണാം. വാസന്തിയുടെ ദൈന്യതയും വിഭ്രമാവസ്ഥയുമെല്ലാം സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ തീവ്രമാക്കുന്നതുദാഹരിക്കാം. വാസന്തിയെ കാമപരവശനായി സമീപിക്കുന്ന ഗോപിയെക്കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ വാസന്തിയുടെ നിർമമമായ പ്രതികരണത്തെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലാവിഷ്കരിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ് (ചിത്രം 8. 127). വാസന്തിയുടെ മരവിപ്പ് അനുഭവിപ്പിക്കാൻമാത്രം ശക്തമായാണ് മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യങ്ങളെ അവിടെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബാധ കയറിയതാണെന്നാരോപിച്ച് വാസന്തിയെ ഗോപി തല്ലി അവശയാക്കുന്ന രംഗത്തിലും ഇരച്ചുകയറുന്ന വേദനയെ കടിച്ചമർത്തി ജൽപ്പനങ്ങൾ തുടരുന്ന വാസന്തിയുടെ അതിസമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 128). ഏറെയൊന്നും തെളിഞ്ഞ് ചിരിക്കാത്ത വാസന്തി വിഭ്രമാവസ്ഥയിലേക്ക് വിലയിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് നിറഞ്ഞുചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 129). ആ ചിരിയെ സമീപദൃശ്യത്തിൽപ്പകർത്തിയാണ് അവളുടെ കഥയ്ക്ക് വിരാമമിട്ടിരിക്കുന്നതെന്നതും മനോവിശകലനപരമായി പ്രസക്തമാകുന്നു. മറ്റു സ്ത്രീകളുടെ കഥാവിരാമത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണിത്. താളംതെറ്റിയ മനസ്സിനെ ആവിഷ്കരിക്കാനായി സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂടുതലായാശ്രയിക്കുന്ന ജോർജിയൻ ശൈലി *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽത്തന്നെ കണ്ടുകഴിഞ്ഞതിനാൽ സമീപദൃശ്യത്തിലുള്ള ഈ അന്ത്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനപരമായ പ്രസക്തി വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

ആലീസിന്റെ തൃഷ്ണയേയും ദൈന്യതയേയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായും പലപ്പോഴും സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂടുതലായി ആശ്രയിക്കുന്നു. മദ്യപിച്ച് ജോസിനെ ഫോൺ വിളിക്കുമ്പോഴും ജോസിനോട് ജീവിതനൈരാശ്യം പങ്കിടുമ്പോഴുമെല്ലാമുള്ള അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളുദാഹരണം (ചിത്രം 8. 130, 8. 131). അവസാനശ്രമമെന്ന നിലയിൽ വിവാഹമോചനത്തെക്കുറിച്ചാലോചിക്കുന്ന ആലീസിനെ വീട്ടുകാരും പള്ളിപ്പാതിരിയുമെല്ലാം വിലക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. വൈകാരികഭേദമേതുമില്ലാതെ നിശ്ശബ്ദയും നിർമമയുമായി അവരുടെ ഉപദേശങ്ങളും പരിഭവങ്ങളും കേട്ടുനിൽക്കുന്ന ആലീസിന്റെ മുഖം വശത്തുനിന്നെടുത്ത സമീപദൃശ്യങ്ങളിലാണ് തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നത് (ചിത്രം 8. 132). നിറഞ്ഞുചിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് നിരാശയായി നിൽക്കുന്ന ആലീസിന്റെ പ്രൊഫൈൽ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുതസന്ദർഭം ആരംഭിക്കുന്നതെന്നതും സവിശേഷമാണ്. വാസന്തിയ്ക്ക് കഴിയാതെ പോയത് ആലീസ് ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന് സമൂഹത്തിന്റെയോ വീട്ടു

കാരുടെയോ പിന്തുണ ലഭിക്കുന്നില്ല. ചേതനയറ്റ ആലീസിന്റെ മുഖം സമീപത്തിൽ ഒരു നോക്കുകാണിച്ച ശേഷംമാത്രമാണ് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലെ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ അവളുടെ ജീവിതത്തിന് വിരാമമിടുന്നതെന്നും കാണാം (ചിത്രം 8. 133).

വേദനയിലും നിസ്സഹായതയിലുമെല്ലാം അമ്മിണിയോടൊപ്പവും സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾ ചേരുന്നു. പ്രസവവേദന കടിച്ചമർത്തുന്ന അമ്മിണിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ഒരുമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള സമീപദൃശ്യം ചിത്രത്തിലുണ്ട് (ചിത്രം 8. 134). മറ്റൊന്നിലേക്കും മുറിഞ്ഞുമാറാതെ മുഖത്തിന്റെ സമീപദൃശ്യത്തിലേക്കുതന്നെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് മുഖത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളെപ്പോലും പകർത്തി വേദനയുടെ തീവ്രതയെ തിരശ്ശീലയിലവതരിപ്പിക്കുന്നു. കുഞ്ഞിനെ വീടിന് മുന്നിലുപേക്ഷിച്ച് പോവാനൊരുങ്ങുന്ന അമ്മിണിയുടെ ഭാവവ്യതിയാനത്തെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വൈകാരികമായി പൊലിപ്പിക്കാതിരിക്കാൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. കരയുന്ന കുഞ്ഞിനെ നോക്കി വൈകാരികത നിയന്ത്രിച്ച് വേഗത്തിൽ അവിടെനിന്ന് മറയുന്ന അമ്മിണിയാണ് ഫ്രെയിമിലുള്ളത്. ഇങ്ങനെ ജീവിതപ്രതിസന്ധികളിൽ തളരുന്ന അമ്മിണിയെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ ചിത്രത്തിലുടനീളം കാണാനാകുമെങ്കിലും ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മറ്റുള്ളവരുടേതുമാതിരിയുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ഇടനില അമ്മിണിയ്ക്ക് നൽകുന്നില്ല. അവിടെ ദൂര-വിദൂരങ്ങളിലേക്ക് പടരുന്ന, സമൂഹത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന അമ്മിണിയേയാണ് കാണാനാകുക. അങ്ങനെ അവനവനിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യബോധമാണ് മറ്റുള്ളവരുടേതെങ്കിൽ അന്യനിലേക്കുകൂടി പടർത്തുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യബോധമാണ് അമ്മിണിയുടേതെന്ന വ്യാഖ്യാനത്തിന് ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പിന്തുണകൂടി കൈവരുന്നു.

കഥാപാത്രവൈകാരികതകളെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ തീക്ഷ്ണമാക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിൽ ഏറെയില്ല. എന്നാൽ സുരേഷ് ബാബു ഉപേക്ഷിച്ചതിനുശേഷമുള്ള ലേഖയുടെ വിഷാദത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ആവർത്തിതോപയോഗം കാണാനുമാകും (ചിത്രം 8. 135). സുരേഷ്ബാബുവിന്റെതന്നെ സിനിമയിലെ ഗാനം ആ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി നൽകിക്കൊണ്ട് അവളുടെ വൈകാരികാവസ്ഥയ്ക്ക് സാഹിത്യതലം നൽകുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നിശ്ചലയായിക്കിടക്കുന്ന ലേഖയെ മുകളിൽ അകലെ നിന്ന് നോക്കിക്കൊണ്ട് ആരംഭിച്ച ചലച്ചിത്രം അവളുടെ അന്തരംഗത്തിലേക്കുകൂടി കടക്കുന്ന നിലയിലെത്തി അവസാനിക്കുന്നതിനാൽ അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോഴുള്ള മുഖത്തിന്റെ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് (ചിത്രം 8. 136) സൗന്ദര്യപരവും ഘടനാപരവുമായ പ്രാധാന്യംകൂടി കൈവരുന്നുണ്ട്.

സുശീലയുടെ നൈരാശ്യവും വിഷാദവും മുറ്റിയ മുഖഭാവങ്ങളും മഹേഷിനോട് പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്ന വേണിയുടെ രൗദ്രഭാവവുമെല്ലാം സമീപദൃശ്യത്തിലൂടെ തീവ്രമാക്കുന്നത് *മറ്റൊരാളി*ലും കാണാനാകും (ചിത്രം 8.137- 8.139). സുശീല തിരിച്ചുവരുമെന്ന പ്രതീക്ഷ നൽകുന്ന ബാലനും അത് കേൾക്കുന്ന കൈമളും മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിൽ ഒരു ഫ്രെയിമിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെ സമ്മേളനവും കാണാനാകും. കൈമളിന്റെ മുഖത്ത് മിന്നിമായുന്ന വൈകാരികതരംഗങ്ങളെ ആ ദൈർഘ്യമേറിയ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിലൂടെ വായിച്ചെടുക്കാനാ

കും (ചിത്രം 8.140). സുശീല വീടുവിട്ടുപോയതിന് ശേഷമാണ് സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും വൈകാരികവ്യതിയാനങ്ങളെ കൂടുതലും സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്തുന്നതെന്നത് ഘടനാപരമായും ആശയപരമായും ഉചിതമാകുന്നു.

ഇരകളിൽ നിർവ്വികാരവും നിസ്സംഗവുമായ ബേബിയുടെ ഭാവങ്ങളെ സമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 141, 8. 142). മദ്യപിച്ച് ലക്കുകെട്ട സണ്ണിയെ കട്ടിലിലേക്ക് കിടത്താൻ സഹായിക്കാനെത്തിയ ബേബി തിരിച്ചുപോകുമ്പോൾ റോസ്ലിൻ ബേബിയുടെ നേർക്കൊരു നോട്ടമയക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അവിടെ റോസ്ലിന്റെ അർത്ഥംവെച്ചുള്ള നോട്ടത്തെയും അതുകണ്ട് നിസ്സംഗമായി പ്രതികരിക്കുന്ന ബേബിയെയും സമീപദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെ കാണിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 143, 8. 144). ഇവിടെ റോസ്ലിന്റെ നോട്ടം അവളുടെ ലൈംഗികാതൃപ്തിയുടെ സൂചനകൂടിയാണെന്ന് വായിച്ചെടുക്കാനാകുന്നത് സമീപദൃശ്യത്തിലൂടെയുള്ള ഊന്നൽകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. ബേബി ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കാര്യമോർമിപ്പിച്ച് ആനിയെ സംഘർഷത്തിലാക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. ചിത്രത്തിൽ അതുവരെ പിന്തുടർന്ന ദൃശ്യമുറിയൽ രീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു ഭാവം ആ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യമുറിയലിനുണ്ട്. കള്ളം പിടിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ ആഘാതം പൊടുന്നനെ മാറുന്ന ഭാവത്തിലൂടെയറിയിക്കുന്ന ആനിയും ഭാവഭേദമേതുമില്ലാതെ അവളുടെ ആഘാതത്തെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ബേബിയും സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ ഇടവിട്ടിടവിട്ട് മുറിഞ്ഞുചേർന്നുകൊണ്ടാണവിടെ രംഗത്തിന്റെ നാടകീയത നിലനിർത്തുന്നത് (ചിത്രം 8. 145, 8. 146).

സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലെ സ്വാഭാവിക ദൃശ്യശ്രേണികളെന്നവിധത്തിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. എന്നാൽ കഥാപാത്രഭാവങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി സംവേദനംചെയ്യുന്ന സങ്കേതോപാധി എന്ന തലത്തിലുള്ള സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം ജോർജിന്റെ സവിശേഷതയായി പറയാം. അവ ആഖ്യാനാവശ്യാർത്ഥം പല ഉദ്ദേശ്യങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ, വിശേഷിച്ച് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ, വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങളെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുന്ന പതിവ് ബെർഗ്മാൻ സിനിമയുടെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നുവെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ബെർഗ്മാനോടുള്ള ജോർജിന്റെ അഭിനിവേശം (കെ. ബി. വേണു, 2015 : 194– 201) ദൃശ്യസംരചനാപരംകൂടിയാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേദനയും നൈരാശ്യവും അടുത്തുനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്നതിനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗങ്ങളിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതിനും കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെ നാടകീയതയെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിനുമെല്ലാമായിട്ടാണ് ഇവയെ ജോർജ് സവിശേഷമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നില മാത്രമല്ല ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയും നിലപാടുംകൂടി വെളിപ്പെടുന്നു. റബ്ബർമരത്തിൽനിന്ന് ചോരയാണൊഴുകുന്നത് എന്ന *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുടെ വാചകങ്ങളും റബ്ബർപാലൊഴുകുന്ന ചിരട്ടയുടെ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളും ചേർന്നുവരുമ്പോൾ ബേബിയുടെ സങ്കൽപ്പത്തിലെ വർണം റബ്ബർപ്പാലിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് കാണികൾക്കും തോന്നിപ്പോകുംവിധമൊരു മായികാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. സമാനമായാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ സമീപദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനമെന്ന് പറയാം. കഥാ

പാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികാവസ്ഥകളിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന അവരുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് നോക്കിനോക്കിയിരിക്കെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരസ്വത്വം തെളിയുന്നപോലൊരനുഭവം കാണികൾക്ക് ലഭിക്കുന്നു. മിക്കപ്പോഴും കഥാപാത്രമുഖങ്ങളിലേക്കുള്ള *സൂം ഇൻ* ചലനങ്ങൾ അതിനെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

8.4. കാഴ്ചക്കോണുകൾ

ക്യാമറ വസ്തുനിഷ്ഠമായി നോക്കുമ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടപ്പാടിലേക്ക് മാറുമ്പോഴും ഏത് തലത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടാണ് കാണികളുമായി സംവദിക്കുന്നത് എന്നത് ചലച്ചിത്രപാഠത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടപ്പാടുമായി പൊരുത്തംവരുംവിധമുള്ള വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളും ആഖ്യാതാവിന്റെ നേരിട്ടുള്ള നോട്ടമെന്ന മട്ടിൽ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളും ആഖ്യാനപാഠത്തിൽ അധികാർത്ഥങ്ങൾ നിർമിക്കാറുണ്ട്. സർവ സാധാരണമായുപയോഗിക്കുന്ന, വാസ്തവികമായ നോട്ടക്കോണെന്ന് വിവക്ഷിക്കാറുള്ള, കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണുകൾ തന്നെയാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും സജീവമെങ്കിലും സവിശേഷാർത്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടും ആഖ്യാനഗതിയുടെ സ്വഭാവത്തെ മുൻകൂട്ടി അറിയിച്ചുകൊണ്ടും ചില ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോണുകളും പ്രവർത്തിക്കുന്നതായി കണ്ടെത്താനാകും. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിലകൾ, അധികാരപരിധികൾ, സാന്ദർഭികമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങൾ, സ്വഭാവഗതിയുടെ ചിഹ്നസൂചനകൾ തുടങ്ങി വിവിധോദ്ദേശ്യങ്ങളിലാണ് ഇവയെ ചിത്രങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി, *കോലങ്ങളിൽ* സിനിമാക്കാരനായ ഇട്ടൂപ്പിനെയും തല്ലുകൊള്ളി പരമുവിനെയും മുഖാമുഖം നിർത്തുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിലെ കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണം നോക്കുക. ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിലേക്കുള്ള വഴിയന്വേഷിക്കുന്ന ഇട്ടൂപ്പിനെ പരമുവിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ താഴെനിന്ന് കാണിക്കുമ്പോൾ താഴെ ആഴത്തിൽ നിൽക്കുന്ന പരമുവിനെ ഇട്ടൂപ്പിന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ ഉയരത്തിൽനിന്ന് പകർത്തിക്കാണിക്കുകയാണ് (ചിത്രം 8. 147, 8. 148, 8. 149). ഇട്ടൂപ്പിന്റെ വേഷവും ഭാവവുമെല്ലാം നാഗരികതയുടെ മേനിയറിയിക്കുന്നതായതിനാൽ വീക്ഷണകോൺദൃശ്യമെങ്കിലും താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ഉചിതമാകുന്നു. പുറംലോകമറിയുന്നവനെന്ന് അഹങ്കരിക്കുന്ന പരമുവിനെ ഇട്ടൂപ്പിന്റെ സാന്നിധ്യം ചെറുതാക്കിക്കളയുന്നതിനാൽ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള പരമുവിന്റെ ദൃശ്യവും സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ പൊങ്ങച്ചസഞ്ചിയായ, തന്നെക്കാൾ ശേഷിയുള്ളവരായി ഒരാളെയും അംഗീകരിക്കാത്ത, പരമു ഇട്ടൂപ്പിനെ താഴേക്കിറങ്ങാൻ ആംഗ്യം കാണിച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ നിലയിലേക്കെത്തിച്ചുമാത്രമാണ് സംഭാഷണം തുടരുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഇട്ടൂപ്പിന്റെ പ്രബലതയേയും പരമുവിന്റെ നിസ്സാരതയേയും ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭം ഇരുവരെയും സമനിലയിലെത്തിച്ചാണവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഇട്ടൂപ്പിന്റെ ഭാവവും വേഷവും സിനിമാക്കാരനാണെന്ന അറിവും പരമുവിൽ ഉണ്ടാക്കിയ അമ്പരപ്പ് അവൻ നിർമാണസഹായിയാണെന്ന അറിയുന്നതോടുകൂടി ഇല്ലാതാകുന്നുവെന്ന് മാത്രമല്ല പരദൂഷണത്തിനുള്ള വകയായും മാറുന്നുണ്ട്.

8.4.1. ഉയർന്നും താണുമുള്ള ക്യാമറാനോട്ടങ്ങൾ

കഥാപാത്രങ്ങളെ മുകളിൽനിന്ന് നോക്കുന്ന ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളെ ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടമായും കഥാപാത്രത്തിന്റെ നോട്ടക്കോണായുമെല്ലാം വിവിധ വിവക്ഷകളിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും ഇവ പലവിധത്തിലുള്ള ചിഹ്നവിനിമയങ്ങൾ നടത്തുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒറ്റപ്പെടലും നിസ്സഹായതയും നിസ്സാരതയുമെല്ലാം ഈ വിധം ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളേറെയുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഏകാന്തതയും ഒറ്റപ്പെടലുമെല്ലാം ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിലാവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്ത് അവ മിക്കപ്പോഴും വിഹഗവീക്ഷണമോ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണോ ഒക്കെയാകുന്നു. *ഉൾക്കടലിൽ* റീനയുടെ വീട്ടിൽനിന്ന് വിരഹിയായി നടന്നുനീങ്ങുന്ന രാഹുലനെ വിഹഗവീക്ഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നൈരാശ്യത്തിന്റെ പടുകുഴിയിലേക്ക് വീണ ഒരുവനെ നോക്കുംവിധത്തിൽ കാണിക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന വീടിനൊപ്പം അപരിചിതമായ സ്ഥലത്തിന്റെ അരക്ഷിതാവസ്ഥയിൽ അകപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയെ ഉയരത്തിൽനിന്ന് നോക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിനെ *യവനിക*യിലും കാണാം. അശക്തയും നിസ്സഹായയുമായ രോഹിണിയെ തൊട്ടടുത്ത രംഗങ്ങളിൽ കാണാനിരിക്കുന്നതിനാൽ വരാനിരിക്കുന്ന ദുരന്തത്തിന്റെ മുൻസൂചനയായിക്കൂടി ഈ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യം മാറുന്നു. *മറ്റൊരാളിൽ* വിജനമായ കടൽത്തീരത്ത് കൈമളിനെ തിരഞ്ഞുള്ള ബാലന്റെയും സുശീലയുടെയും അലച്ചിലിനെ അതിവിദൂരത്തിൽ, മുകളിൽനിന്ന് പകർത്തുന്ന ആഖ്യാതാവ് കൈമളിന്റെ തോണിമറയിലുള്ള അദൃശ്യസാന്നിധ്യത്തെക്കൂടി ആ ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയുകയുണ്ടായി. ഗതിവിഗതികളറിയാതെ ഉഴലുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിസ്സാരതയെക്കൂടി ആഖ്യാതാവിന്റെ ഉന്നതങ്ങളിൽനിന്നുള്ള നോട്ടം ലക്ഷ്യംവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം വരാനിരിക്കുന്ന ദുരന്തത്തെ മുൻകൂട്ടി അറിയിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കോണായിക്കൂടി അത് മാറുന്നു. ഈ വിധം വസ്തുലോകത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒറ്റപ്പെടലും നൈരാശ്യവുമെല്ലാം ലോകത്തിൽനിന്നകന്നുമാറി ആകാശത്തുനിന്ന് കാണിച്ചുതരുമ്പോൾ ഒറ്റപ്പെടലിലെ തീവ്രത കാഴ്ചാനുഭവപരമായിക്കൂടി അധികരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

വസ്തുനിഷ്ഠമായ ആഖ്യാതാവ് സജീവമായുപയോഗിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽനിന്ന് പ്രകടമായിത്തന്നെ ഒറ്റതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ചില കാഴ്ചക്കോണുകൾ ചിഹ്നരൂപമാർജ്ജിക്കുന്നത് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കാണാനാകും. രാത്രിയിൽ ആലീസുറങ്ങിയെന്നുറപ്പുവരുത്തി അമ്മിണിക്കരികിലെത്തുന്ന മാമച്ചനെ കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭം നോക്കുക. തറയിൽക്കിടക്കുന്ന അമ്മിണിയെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ ആ ദൃശ്യത്തെ പൊതിഞ്ഞുകൊണ്ട് മാമച്ചന്റെ നിഴലെത്തുന്നു. മാമച്ചനും മാമച്ചന്റെ ഇരുണ്ട നിഴലും അമ്മിണിയുടെ ചുരുണ്ടുകൂടിയുള്ള ഇരുത്തവുമെല്ലാം കെണിയിലകപ്പെട്ട ഇരയെ വേട്ടക്കാരൻ സമീപിക്കുന്ന ഭീതിദമായ ദൃശ്യസന്ദർഭത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 150). ആഖ്യാതാവിന്റെ ഈ ഉയർന്ന നോട്ടക്കോണിൽനിന്ന് അധികാര-വിധേയത്വഭാവങ്ങളെ സ്പഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ

വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് തൊട്ടടുത്തുതന്നെ ചുവടുമാറുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 151, 8. 152). അമ്മിണിയുടെ വീക്ഷണകോണിൽ അധികാരിയുടെ പുച്ഛഭാവം കലർന്ന ചിരിയോടെ, താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യസമീപത്തിൽ മാമച്ചൻ പ്രബലത നേടുന്നതും മാമച്ചന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ അയാളുടെ മുഖത്തുനോക്കാതെ തലകുനിച്ച് ചുരുണ്ടിരിക്കുന്ന, ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യസമീപത്തിൽ അമ്മിണി വിധേയപ്പെടുന്നതും തെളിയുന്നു. ഉയർന്നതും താഴ്ന്നതുമായ കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണങ്ങൾ കൂടാതെ അമ്മിണിയുടെയും മാമച്ചന്റെയും ശരീരഭാഷകൂടി യഥാക്രമം നിസ്സഹായമായ കീഴടങ്ങലിനെയും അധീശത്വപരമായ കീഴടക്കലിനെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ചിഹ്നസൂചികകളാകുന്നു. അതിനുശേഷം മാത്രമാണ് കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലേക്ക് ക്യാമറ ചുവടുമാറുന്നത്.

സമാനമായൊരു കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണവും നോട്ടനിലയും മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ അമ്മിണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുതന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അമ്മിണി ഗർഭിണിയാണെന്നറിഞ്ഞതിനുശേഷമുള്ള അവളുടെ ഇരിപ്പിനെയാണ് ഈ വിധം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 153). മാമച്ചൻ അമ്മിണിയെ സമീപിക്കുമ്പോഴുള്ള അതേ സ്ഥാനത്തും കാഴ്ചക്കോണിലും തന്നെയാണ് ഇവിടെയും ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനമെന്നർത്ഥം. എന്നാൽ അധികാരിയുടെ മട്ടുള്ള മാമച്ചനല്ല അനുതാപഭാവത്തോടെ നിഷയാണ് അവിടേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ആലീസ് നിഷയെ ശാസിച്ച് പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നുമുണ്ട്. ആലീസും നിഷയും ഫ്രെയിമിൽനിന്ന് പുറത്തുപോയിട്ടും ക്യാമറ നിന്നിടത്തുനിന്ന് അണുവിടമാറാതെ ഫ്രെയിമിൽ ഒരു ഇരപോലെ ചുരുണ്ടുകൂടിയിരിക്കുന്ന അമ്മിണിയെ ഫ്രെയിം ചെയ്യുന്നത് തുടരുന്നു. സഹഭാവപരമായ സംഗീതത്തോടൊപ്പം മാമച്ചന്റെ ഉച്ചത്തിലുള്ള ഫോൺ വിളിശബ്ദവും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചേരുന്നു. മുമ്പ് കണ്ട അതേ മട്ടിൽ കഥാപാത്രവീക്ഷണകോണുകൾ അധികാര-വിധേയത്വത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചനകളിലേക്ക് വികസിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമാണ് കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്നത്. ഇവിടെ മാമച്ചന്റെ സ്ഥാനത്ത് ചാക്കപ്പനാണെന്നുമാത്രം. ചാക്കപ്പന്റെ ഭീഷണമായ നോട്ടത്തെ അമ്മിണിയുടെ നോട്ടപ്പാടിൽ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലും അമ്മിണിയുടെ ഇരഭാവം ചാക്കപ്പന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലും പകർത്തിനിർത്തുന്നു (ചിത്രം 8. 154, 8. 155). കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഇത്തരം ശൈലീകൃതമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ ചിത്രത്തിൽ വളരെ വിരളമായേ കാണാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂവെന്നതും അമ്മിണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അതിന്റെ ആവർത്തിതസ്വഭാവവവുമെല്ലാം മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ അവളുടെ കീഴാളാവസ്ഥയെ അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. അമ്മിണിയുടെ ശരീരഭാഷയും ഫ്രെയിമിലുള്ള അവളുടെ അനുപാതവുമെല്ലാം ഇതിന് പിന്തുണയേകുന്നു. ഇരഭാവം വെടിഞ്ഞ് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്ക് കുതിക്കുന്ന അമ്മിണിയെ അടച്ച മുറിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തുറന്ന ലോകത്തുനിന്ന്, ആകാശത്തുനിന്ന് പകർത്തുകയാണ് ആഖ്യാതാവ്. അവിടെ ചുരുണ്ടുകൂടിയിരിക്കുന്ന അമ്മിണിയല്ല വാനിലേക്ക് കയ്യുയർത്തി നിൽക്കുന്ന അമ്മിണിയാണ് തെളിയുന്നത് (ചിത്രം 8. 156). ഏകാന്തതയേയോ ഒറ്റപ്പെടലിനെയോ നിസ്സാരതയേയോ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുന്ന ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണുമല്ല അവിടെയുള്ളത്. മറിച്ച് തുറവിയുടെ, സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ആകാശക്കാഴ്ചയാണത്. മരണത്തിലേക്ക് നടന്നടുത്ത് വീടിന് മുന്നി

ലെത്തി വീണുപോകുന്ന ആലീസിനെ സമാനമായൊരു ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണി ലുള്ള സമീപദൃശ്യത്തിൽ കണ്ടുകഴിഞ്ഞതേയുള്ളൂ. ആലീസിന്റെ ഇരിപ്പും ദൃശ്യ സംരചനാപരമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകളും പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമെല്ലാം ചേർന്ന് അവിടെ ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോണിന് നിസ്സാരതയുടെയോ നിസ്സഹായതയുടെയോ അർത്ഥം നൽകുന്നുണ്ട്. അതുമായി താരതമ്യംചെയ്യുമ്പോൾ സ്ത്രീകളെ പുറംലോ കത്തേക്ക് തുറന്നുവിട്ട്, ഊർജ്ജസ്വലയായി നിൽക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെ വിമോച നാത്മകദൃശ്യം അത്യന്തം രാഷ്ട്രീയപരമാകുന്നുണ്ട്. ഒരേ കാഴ്ചക്കോൺ തന്നെ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും വ്യത്യസ്താർത്ഥങ്ങ ളാർജ്ജിക്കുകയാണ്.

വാസന്തിയുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിലും ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണം കാണാം (ചിത്രം 8. 157, 8. 158). അമ്മിണി യുടേതുപോലെ ആവർത്തിതസ്വഭാവത്തോടുകൂടിയതോ ശൈലീകൃതഭാവത്തോടു കൂടിയതോ അല്ല അവയെങ്കിലും അകത്തളത്തിലേക്കൊതുങ്ങിക്കൂടിയ വാസന്തി യുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയേയും പരാധീനതയേയും അത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അമ്മിണിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങൾക്കല്ല മറിച്ച് അടുക്ക ളയിലെ ഇരഭാവത്തോടെയുള്ള കിടപ്പിനും ഇരിപ്പിനുമാണ് ഊന്നൽ. അടു ക്കളയിൽവെച്ചാണ് അവൾ അക്രമിക്കപ്പെടുന്നതും അവഗണിക്കപ്പെടുന്നതുമെല്ലാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആവർത്തിതമായ കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾ സാമൂഹികമായ കീഴാളത്തത്തിലേക്കുകൂടി വിരൽചൂണ്ടുന്നുണ്ട്.

അടുക്കളവ്യവഹാരത്തെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ നോക്കിക്കാണുന്ന രീതി *മറ്റൊരാളി*ലും ആവർത്തിക്കുന്നു. ഗിരിയുടെ വീട്ടിലെ അടുക്കളയിൽ സുശീ ലയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ പ്രധാനമായും ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലാണ് ചിട്ടപ്പെടു ത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഗിരിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് വന്ന ആദ്യ ദിവസംതന്നെ ഗിരി വാങ്ങി വന്ന ഭക്ഷണപ്പൊതിയഴിച്ചുനോക്കുന്ന സുശീലയെ ചെറിയൊരു ഉയർന്ന കാഴ്ച ക്കോൺ ദൃശ്യത്തിൽക്കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 159). അടുക്കളയിലേക്കുതന്നെ വിലയിക്കാനിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ സമീപഭാവിയുടെ ചിഹ്നസൂചകമായി ഇതിനെ വായിച്ചെടുക്കാം. ആദ്യത്തെ കാഴ്ചക്കോണിന്റെ സൂചകാർത്ഥം പൂർത്തീ കരിക്കപ്പെട്ട വേളയിലാണ് രണ്ടാമത്തെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നത്. സുശീലയ്ക്ക് സമാനമായി മറ്റൊരു സ്ത്രീയെക്കൂടി ഗിരി വീട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയും അവളോടൊപ്പം കിടക്ക പങ്കിടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എല്ലാമറി ഞ്ഞിട്ടും ഒന്നും പ്രതികരിക്കാതെ നിശ്ശബ്ദയായും നിർമമയായും അടുക്കളയി ലേക്ക് ചുരുങ്ങുകയാണ് സുശീല. മറ്റൊരു ജീവിതം കാംക്ഷിച്ച് ഗിരിയുടെ അടുക്ക ലേക്കെത്തിയ സുശീലയ്ക്ക് അവിടെയും നിരാശയാണ് ഫലം. ഇത്തരമൊരു സന്ദർഭത്തിലാണ് അടുക്കളയിൽവെച്ചുള്ള രണ്ടാമത്തെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അവിടെ കരിത്തുണി മണ്ണെണ്ണയൊഴിച്ച് കത്തി ച്ചുകൊണ്ട് എന്തോ ചിന്തിച്ചുകൊണ്ട് അതും നോക്കിയിരിക്കുന്ന സുശീലയെ നേരിയ രീതിയിലുള്ള ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ അൽപ്പനേരം നിശ്ചലമായിനിന്ന് നോക്കിക്കാണുകയാണ് ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 160). തീ കൊളുത്തി ആത്മഹത്യചെയ്യു ന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനതന്നെയായിരിക്കണം സുശീലയുടെ മനസ്സിലെന്ന്

ദൃശ്യചിഹ്നത്തിലൂടെ ധ്വനിപ്പിക്കുകമാത്രം ചെയ്യുന്നു. തുണി കത്തിപ്പിടിക്കുന്നത് നോക്കി ചിന്തിച്ചിരിക്കുന്ന സുശീല ബാലന്റെ ശബ്ദം കേട്ടയുടൻ ബദ്ധപ്പെട്ട് തീകെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതും വെറുതെയൊന്നു കാണാൻ മാത്രമാണ് വിളിപ്പിച്ച തെന്ന് ബാലനോട് പറയുന്നതുമെല്ലാം ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ ഈ ഊഹം ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. രണ്ടിടത്തും വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളിലുള്ള സുശീലയേയാണ് കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽക്കൂടിയും ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടസ്ഥാനത്തിൽ വ്യതിയാന മേതുമില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗരഹസ്യങ്ങളിലേക്ക് കടക്കാനാകാതെ നിൽക്കുന്ന വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവാണ് *മറ്റൊരാളി*ലെന്നതിനാൽ നാടകീയമായൊരു കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യത്തിലൂടെ സുശീലയെക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവളുടെ മാനസികവിചാരത്തെ ഊഹിക്കാൻ കാണികളെ പ്രേരിപ്പിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. ഒരു അടുക്കളയിൽനിന്ന് മറ്റൊരു അടുക്കളയിലേക്കുതന്നെയാണ് സുശീലയുടെ കൂടുമാറ്റം. ഒരവസ്ഥയിൽനിന്നും വളരെ മോശമായ മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്കാണ് സഞ്ചാരമെന്നുമാത്രം. രണ്ട് ചിത്രങ്ങളെങ്കിലും മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെയും അടുക്കളയിലുള്ള ഇരിപ്പും നടപ്പുമാണ് ഉയർന്നകാഴ്ചക്കോണിൽ പകർത്തുന്നതെന്നത് യാദൃച്ഛികമാകാനിടയില്ല. അടുക്കളയിടത്തിലെ അകപ്പെടലിനെ അത് പലവിധത്തിൽ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *മറ്റൊരാളി*ലേക്കെത്തുമ്പോൾ വാസന്തിക്ക് സമാനമായ അടുക്കളജീവിതവും വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും അമ്മിണിയുടേതിന് സമാനമായൊരു ഇരഭാവവും സുശീലയ്ക്ക് ഒരുമിച്ച് കൈവരുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ചൂഷിതസ്ത്രീശ്രേണിയിൽ *മറ്റൊരാ*ളിലെ സുശീലയെയും ദൃശ്യസംരചനാപരമായിത്തന്നെ കൊരുക്കാനാകുന്നു.

അധികാരവിധേയത്വത്തിന്റെ ചിഹ്നമൂല്യങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണങ്ങൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും മറ്റുചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകും. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയുടെ സ്വഭാവപരിണാമത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. സുമിത്ര പിണങ്ങി വീട്ടിൽപ്പോയ ദിവസം കല്യാണിയെ നിർബന്ധിച്ച് കസേരയിലിരുത്തി മദ്യപിപ്പിക്കുന്നതും ഗോപി അവളെ ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നതും പൂർണരൂപദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നു. ശേഷം ചെറുതായി താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുകയാണ്. അവിടെ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ കല്യാണിയും (വശത്തുനിന്ന് പകർത്തുന്നു) മധ്യതലത്തിൽ ഗോപിയും ത്രിതലവ്യക്തതയോടെ തെളിയുന്നുണ്ട്. ഒരുമിച്ച് ഒരേ തലത്തിലിരിക്കുമ്പോഴും ഗോപിയും വേലക്കാരിയായ കല്യാണിയും തമ്മിലുള്ള അധികാരനിലയെ ആഖ്യാതാവ് സൂക്ഷ്മമായി വ്യത്യാസപ്പെടുത്തിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. കല്യാണിയെ മുൻതലത്തിൽ നിർത്തുമ്പോഴും ഗോപിയ്ക്ക് പ്രകടമായ പ്രബലത നൽകിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ദൃശ്യം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 161). കല്യാണിയെ ആജ്ഞാപിച്ച് അനുസരിപ്പിക്കുന്ന ഗോപിയെയാണ് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ കാണാനാകുന്നത് എന്നതിനാൽ ഒരേ തലത്തിലിരിക്കുമ്പോഴും അനുഭവപ്പെടുന്ന ഈ ഉയരവ്യത്യാസം കല്യാണിക്ക് മേലുള്ള ഗോപിയുടെ അധികാരനിലയുടെ ചിഹ്നസൂചനയായി മാറുന്നു. ഗോപിയുടെ ആജ്ഞാഭാഷണത്തിനൊക്കുംവിധത്തിൽ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യസംരചനയും ഫ്രെയിമിന്റെ മുകൾഭാഗത്തുനിന്ന് പതിക്കുന്ന വെളിച്ചം ഇടയ്ക്കിടെ ഗോപിയുടെ മുഖത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തെ ഇരുട്ടിലാഴ്ത്തുന്നതുമെല്ലാം പരിഗണിച്ചു

കൊണ്ട് ഗോപിയുടെ സ്വഭാവപരിണാമത്തെക്കൂടി ഈ ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോൺ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ഇങ്ങനെ അകലവും കാഴ്ചക്കോണും വെളിച്ചവിധാനവുമെല്ലാം ചേർന്നാണ് ഗോപിയുടെ അധികാരഭാവത്തെയും സ്വഭാവപരിണാമത്തെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്.

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച രംഗത്തെ തുടർന്നുവരുന്ന മറ്റു രണ്ട് ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളും സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നവയാണ്. മോഹനോടൊപ്പം മദ്യപിച്ച് ഉന്മത്തനായ ഗോപി റോസിയെ മോശമായ ഉദ്ദേശത്തോടെ സമീപിക്കുന്നുണ്ട്. വിലക്കുന്ന ഭാവത്തിൽ ഗോവണിയിറങ്ങിപ്പോകാനുള്ള വഴി കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണപ്പോൾ റോസി. ശേഷം റോസിയുടെ വീക്ഷണകോണിൽനിന്ന് ഗോവണിപ്പടിയിറങ്ങിപ്പോകുന്ന, താഴെയെത്തി തളർന്നുവീഴുന്ന ഗോപിയെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 162). ഗോപിയുടെ വീഴ്ചയും അത് പകർത്തിയിരിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കോണുമെല്ലാം അതുവരെയുള്ള അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിൽനിന്നുള്ള വീഴ്ചയെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന മട്ടിലാണ്. സുമിത്രയ്ക്ക് വ്യക്തിത്വമില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് പുച്ഛിച്ച ഗോപിയാണ് മദ്യപിക്കുന്നതോടുകൂടി കല്യാണിയെ അധികാരാജ്ഞകളാൽ അനുസരിപ്പിക്കുന്നതും റോസിയ്ക്കുനേരെ മോശമായി നോട്ടമയക്കുന്നതെന്നതും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യമെങ്കിലും ഗോപിയുടെ വീഴ്ചയുടെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യത്തിന് അർത്ഥമാനങ്ങളേറുന്നു. അതുവരെ പ്രത്യക്ഷമായ ഗോപിയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള വീഴ്ചയുടെയും അധോഗതിയുടെയും സൂചന ഈ ഗോവണി ദൃശ്യം നൽകുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി അമ്മാവനെ ധിക്കരിച്ച് പോകുന്ന ഗോപിയെയും സമാനമായ ഉയരത്തിൽനിന്നുതന്നെ, തൊട്ടടുത്ത രംഗത്തിലും കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 163). ഈ അർത്ഥത്തിൽ അടുത്തടുത്ത് വരുന്ന ഈ മൂന്ന് ശൈലീകൃത കാഴ്ചക്കോണുകളും ഗോപിയുടെ സ്വഭാവപരിണാമത്തെ ചിഹ്നവത്കരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രബലതയും വീഴ്ചയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോണുകൾ *ഇരകളി*ലും കാണാം. ജൂനിയർ വിദ്യാർത്ഥിയെ അപായപ്പെടുത്തി വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന ബേബി യാതൊരു കൂസലുമില്ലാതെ ഗോവണികയറിപ്പോകുന്നത് ക്യാമറ താഴെനിന്നാണ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ ഈ ശൈലീകൃതമായ നോട്ടം അവന്റെ പ്രബലതയെ ഉറപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാകുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 164). അവന്റെ ഈ അക്രമപ്രവൃത്തി വീട്ടുകാർ അറിയുമ്പോഴും കൂസലന്യേ ഗോവണിമുകളിൽ നിൽക്കുന്ന ബേബിയെ ആദ്യം കണ്ട അതേ ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 165). ഇത്തരമൊരു ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണം സ്വീകരിക്കുന്നതുവഴി ഗോവണിയിൽനിന്നും പൂർണമായും ഇറങ്ങാതെ നിൽക്കുന്ന ബേബിയ്ക്ക് ഗോവണിയ്ക്ക് താഴെനിൽക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയെക്കാളും സണ്ണിയെക്കാളുമെല്ലാം പ്രബലത ലഭിക്കുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ബേബിയുടെ കൂസലില്ലായ്മയാണ് പൊലിപ്പിക്കേണ്ടതെന്നതിനാൽ ഈ കാഴ്ചക്കോൺ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്.

ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കൊല്ലുന്ന രംഗത്തിലും ബേബിയുടെ ഈ അപ്രമാദിത്വം താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലൂടെ പൊലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുരുക്ക് മുറുക്കുന്ന

ബേബിയെയും കുരുക്ക് മുറുകി വിറയ്ക്കുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയെയും താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ബേബി ഉണ്ണൂണ്ണിയെക്കാൾ ഉയരത്തിലും അയാളുടെ കൺവെട്ടത്തില്ലാത്ത മട്ടിൽ പുറകിലുമാണ് (ചിത്രം 8. 166). ഉണ്ണൂണ്ണി മരിച്ചുവീഴുമ്പോഴാകട്ടെ, താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ബേബി മാത്രം ഫ്രെയിമിൽ നിറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഉണ്ണൂണ്ണിയ്ക്കുമേൽ അവൻ നേടിയ വിജയത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു (ചിത്രം 8. 167, 8. 168). ഇരുവരുടെയും സാമൂഹികമായ നിലയിലേക്കുകൂടി വികസിപ്പിക്കാവുന്ന കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണമാണിവിടെ. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാതകം മാത്രമല്ല അതിനോടുള്ള മറ്റുള്ളവരുടെ പ്രതികരണവും അതിശയീകരിച്ച് കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ മരണമറിഞ്ഞ് അസ്വസ്ഥയാകുന്ന ആലീസിന്റെ കിടപ്പിനെ തലതിരിഞ്ഞ് ഉയരത്തിൽനിന്ന് വീക്ഷിക്കുകയാണ് ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 169). ആനിയുടെ അപ്പോഴത്തെ അസ്വസ്ഥവും അസന്തുലിതവുമായ മാനസികനിലയുടെ വെളിപ്പെടലെന്നവിധം ശൈലീകൃതമാണ് ആ കാഴ്ച. ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ ശവം കണ്ട് അമ്പരക്കുന്ന സണ്ണിയെയും താഴ്ന്നകാഴ്ചക്കോണിൽ ശൈലീകൃതമായിത്തന്നെ കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 170). ഈ വിധം കൊലപാതകചിത്രണവും അതിനോടുള്ള കഥാപാത്രപ്രതികരണങ്ങളുമെല്ലാം കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ വൈവിധ്യമുപയോഗിച്ച് നാടകീയമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ബേബിയുടെ അപ്രമാദിത്വം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതിന് വിപരീതമായി ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ അവന്റെ ഭയത്തെയും വിധേയത്വത്തെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. സ്വപ്നത്തിൽ തെളിയുന്ന ബേബി പലപ്പോഴും നിരാശനും നിസ്സാരനും വിധിയ്ക്ക് കീഴ്പ്പെടുന്നവനുമാണ്. വീട്ടിലുള്ളവരാൽ അവന്റെ ഹിംസാത്മകസ്വത്വം തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നതായുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡത്തിൽ കുരുക്കിലകപ്പെട്ട ഇരയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യത്തിലൂടെ ബേബിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ഗോവണിയുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ, അകപ്പെട്ടവനെപ്പോലെ ഇരിക്കുന്ന ബേബിയെ മുകളിൽ സണ്ണിയും റോസ്ലിനും താഴെനിന്ന് അച്ചാമ്മയും മാത്തുക്കുട്ടിയും വളയുന്നു (ചിത്രം 8. 171). സ്വപ്നത്തിൽ പിടിക്കപ്പെട്ട ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകസ്വത്വം യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ മറ്റുള്ളവർ തിരിച്ചറിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. അപ്പോഴും ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ബേബിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറി വരുന്നതായി കാണാം. രാഘവനെ ആക്രമിക്കാനൊരുങ്ങി പരാജയപ്പെട്ടുവരുന്ന ബേബി വിറകുപുരയിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഭാഗത്ത് ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾ അവനെ നിസ്സാരനും ബലഹീനനുമാക്കി കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 172, 8.173). അതിനെത്തുടർന്നുതന്നെ ബേബി സ്വന്തം നെറ്റിയിലേക്ക് തോക്കുചൂണ്ടുന്നതായും കൈ ഞരമ്പ് മുറിക്കുന്നതായും കാണിച്ച് അവന്റെ വീഴ്ചയെ മൂർത്തമാക്കുന്നു. ബേബിയെ മാത്രമല്ല അഭ്യന്തരകലഹത്താൽ വീണുപോകുന്ന കുടുംബാംഗങ്ങളെയും ഗോവണിമുകളിൽനിന്നുതന്നെയാണ് ആഖ്യാതാവ് വീക്ഷിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 174, 8. 175, 8. 176). സാന്ദർഭികമായാണ് കാഴ്ചക്കോണുകൾക്ക് അർത്ഥം കൽപ്പിക്കാനാകുന്നതെങ്കിലും *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയുമായും *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന ഈ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലെ വീഴ്ച തിരിച്ചറിയപ്പെടുമ്പോൾ വരുന്ന വീഴ്ചക്കോണുകളായി വിലയിരുത്താനാകും.

കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണുകൾ പ്രബലമായി നിൽക്കുമ്പോഴും സാന്ദർഭികമായി, വിശേഷാർത്ഥത്തോടെ പരിചരിക്കപ്പെടുന്ന ശൈലീകൃത കാഴ്ച ക്കോണുകൾ *യവനിക*യിലുമുണ്ട്. നാടകരംഗത്തിലെ നാന്ദിഗാനത്തിൽത്തൊട്ടു തന്നെ ഇത് തുടങ്ങുന്നു. 'കറുപ്പും വെളുപ്പും കരുക്കൾ നീക്കി കാലം കളിക്കുന്നു' എന്ന ഗാനത്തിലെ വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിൽക്കുളിച്ച് കോറസ് പാ ടുന്ന കലാകാരരെ താഴ്ന്ന കാഴ്ച്ചക്കോണിലാണ് കാണിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 177). യവനിക ഉയരുന്നതോടെ ഇത്തരം ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോണുകൾ അപ്രസക്തമാ കുന്നുണ്ട് എന്നതിനാൽ നാടകമാരംഭിക്കുന്നതിന് തൊട്ടുമുമ്പ് വരുന്ന നാന്ദി ഗാന ത്തിലെ കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ പ്രസക്തി വർധിക്കുന്നു. ചുവന്നവെളിച്ചവും ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോണും ആലങ്കാരികവാചകങ്ങളും കോറസിന്റെ സ്വരസംക്ര മവുമെല്ലാം ചേർന്ന് നിഗൂഢതയുടെ പരിവേഷം നൽകുന്നതോടൊപ്പം നാടക ത്തിൽനിന്ന് ജീവിതത്തിലേക്കുകൂടി വികസിപ്പിക്കാവുന്ന തത്വവിചാരത്തെ പ്രസരി പ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ജീവിതാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ഘടനയുമെല്ലാം അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ട്.

ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ നാടകരംഗങ്ങളെ വിവിധ കാഴ്ചക്കോണുകളിൽ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്ക് നാടകീയധർമങ്ങളല്ല നിർവ്വഹിക്കാ നുള്ളത്. മറിച്ച് ബാൽക്കണിയിലോ സദസ്സിന്റെ ഏറ്റവും മുന്നിലോ ഇരിക്കുന്ന കാണിയുടെ നോട്ടക്കോണിൽനിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന തികച്ചും സാങ്കേതിക മായ ഉദ്ദേശ്യമാണവയ്ക്കുള്ളത്. ജീവിതാഖ്യാനത്തിലാകട്ടെ, അവ സന്ദർഭാനുസാ രിയായി വിവിധ നാടകീയപ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മുമ്പുപറഞ്ഞ നാന്ദിഗാനത്തിലെ കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണംതന്നെ ഉദാഹരണം. അയ്യപ്പനെ പരി ചയപ്പെടുത്തുന്നിടത്തും കൊലപാതകരംഗങ്ങളിലുമെല്ലാം ആ നാടകീയതയുടെ പാരമ്യം വ്യക്തമായിക്കാണാനാകും. തബലയടിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ വിവിധ കോണിൽ, വിവിധ അകലങ്ങളിൽ ചടുലമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിനിടയിൽ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ഒരു ത്രിതലവ്യക്തതാദൃശ്യം സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ മുൻതലത്തിൽ നിറഞ്ഞിരുന്ന് തബല വായി ക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ വശത്തുനിന്ന് സമീപസ്ഥമായും മധ്യതലത്തിൽ നൃത്തംചെ യ്യുന്ന ലളിതയെ മധ്യദൂരത്തിലും അതുനോക്കിനിൽക്കുന്ന ബാലഗോപാലൻ, വക്ക ച്ചൻ തുടങ്ങിയവരെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പൂർണരൂപത്തിലുമായി അസന്തുലിതമായ ഒരു ത്രിതലവ്യക്തതാദൃശ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 178, 8. 179). അയ്യപ്പനെ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭമായതിനാൽ അയാളുടെ രൂപ ത്തിന് പ്രബലതകിട്ടുംവിധത്തിലാണ് ദൃശ്യസംരചന. അതാകട്ടെ ഫ്രെയിമിനെ അസന്തുലിതമാക്കുന്നുമുണ്ട്. മധ്യതലത്തിൽ നൃത്തംചെയ്യുന്ന ലളിതയുടെ ശരീര ത്തിലേക്കുള്ള അയ്യപ്പന്റെ കടന്നുകയറ്റമാണ് തുടർന്ന് കാണാനിരിക്കുന്നതെന്നതി നാൽ ഈ അനുപാതരഹിതമായ ദൃശ്യസംരചന മുൻസൂചനാപരംകൂടിയാകുന്നു.

അയ്യപ്പന്റെ അസാന്നിധ്യത്തിലും അയ്യപ്പനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ചില ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ *യവനിക*യിലുണ്ട്. അവയുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണവും ചിത്രീകര ണരീതിയുമെല്ലാം അധികാർത്ഥപരവുമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ അയ്യ പ്പനെ തെരഞ്ഞുചെല്ലുമ്പോഴും അയ്യപ്പനില്ലാതെ തിരിച്ചുവരുമ്പോഴുമുള്ള നാടകവ

ണ്ടിയുടെ സഞ്ചാരത്തെ വയലിലെ താഴ്ചയിൽനിന്നുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചയായി ആവർത്തിച്ച് കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 180, 8. 181). അയ്യപ്പനെ തെരഞ്ഞാണ് വണ്ടി പോകുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണെന്നതിനാൽ വണ്ടിയുടെ സഞ്ചാരപഥത്തിന്റെ ഭൂപരമായ യുക്തിയെ അറിയിക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായി അവ മാറുന്നുണ്ട്. ബസ് പോകുമ്പോഴും തിരിച്ചുവരുമ്പോഴും ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണനില വ്യത്യസ്തമല്ലെന്നതും സവിശേഷമാണ്. സ്ഥലത്തുടർച്ചയനുഭവിപ്പിക്കുക എന്നതിലുപരിയായി മറ്റൊരുദ്ദേശ്യം കൂടി ആ കാഴ്ചയിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻ കൽപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ വെളിവായിക്കിട്ടും. നാടകവണ്ടിയിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പോലെ കാണികളും വയലിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ അദൃശ്യസാന്നിധ്യത്തെ അപ്പോൾ അറിയുന്നില്ലെന്ന കാര്യംകൂടി അവിടെ പ്രസക്തമാകുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ ശവം കണ്ടെത്തുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലും സമാനമായ കാഴ്ചാസ്ഥാനത്തിലേക്കും ദൂരത്തിലേക്കും സൂം ബാക്ക് ചലനത്തിലൂടെ ക്യാമറ പിൻവലിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 182, 8. 183). അപ്പോൾ മാത്രമാണ് തുടക്കത്തിലേ ഊന്നിപ്പോയ ആ താഴ്ച്ചയിലെ കാഴ്ചയുടെ അധികാർത്ഥം വെളിപ്പെടുന്നത്. മൂന്നിടത്തും ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണനിലയ്ക്ക് മാറ്റമേതുമില്ലെന്നതും ദൃശ്യങ്ങളുടെ ധ്വനിഭംഗിയുടെ മാറ്റുകൂട്ടുന്നുണ്ട്. ഈ വിധം എല്ലാമറിയുന്ന വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാതാവിന്റെ രൂപകാത്മകമായ ഇടപെടലായി വയൽത്താഴ്ചയിലെ കാഴ്ചയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ കുറ്റസമ്മതം ചിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ഇതിവൃത്തസന്ധിയാണ്. അയ്യപ്പനെ കൊല്ലാനിടയായ സാഹചര്യവും ശവം മറയ്ക്കാനുള്ള അയാളുടെ തത്രപ്പാടുമെല്ലാം ആ ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ ദൃശ്യരൂപേണ തെളിയുന്നുണ്ട്. അവിടെ രംഗങ്ങളുടെ ഉദ്വേഗവും പിരിമുറുക്കവും വർധിപ്പിക്കുന്നതിൽ ശൈലീകൃതമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ നാടകീയമായിടപെടുന്നു. അയ്യപ്പന്റെ ശവം ചാക്കിൽക്കെട്ടി വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയെ ചെരിഞ്ഞ കാഴ്ചക്കോണിൽ കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 184). ആഖ്യാനത്തിന്റെ അതുവരെയുള്ള നേരായ ഗതിയിൽ ഒരു കൊലപാതകം തീർക്കുന്ന ചെരിവായതിനെ വായിക്കാനാകും. ആ ചെരിവ് പിന്നീട് താഴ്ച്ചയിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്നത് തൊട്ടടുത്തുതന്നെ കാണാനുമാകും. അയ്യപ്പന്റെ ശവശരീരവും വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളി ഒരു കാറ് എതിരെ വരുന്നത് കണ്ട് വരമ്പിന്റെ വശത്തേക്ക് കുനിഞ്ഞ് മാറുന്നു. വശത്തിരിക്കുന്ന ചാക്ക് താഴ്ച്ചയിലേക്ക് വീഴുന്നതും അതിന് തൊട്ടുപുറകിലായിത്തന്നെ കൊല്ലപ്പള്ളി വീഴുന്നതും ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിലാണ് പകർത്തിയിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 185). ഏറെ താഴ്ചയില്ലാത്ത ഭൂഭാഗത്തെ ഇത്തരത്തിൽ ശൈലീകരിച്ച് കാണിക്കുക വഴി ശവശരീരത്തോടൊപ്പമുള്ള കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ പതനത്തിന്റെ തീവ്രത പൊലിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. കൊല്ലപ്പള്ളി വീണ, അയ്യപ്പന്റെ ശവം കിടക്കുന്ന ഈ വയൽത്താഴ്ചയാണ് ചിത്രാരംഭത്തിലും കണ്ടത്. കുറ്റസമ്മതം നടത്തിക്കഴിഞ്ഞ കൊല്ലപ്പള്ളിയെ വർത്തമാനത്തിൽ കാണിക്കുമ്പോഴും കാഴ്ചക്കോണിൽ അതിശയീകരണമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 186). നിലത്തിരിക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയെയും അയാളുടെ വിവരണം കേട്ടുനിൽക്കുന്ന പോലീസുകാരെയും ആഖ്യാതാവ് ഉയരത്തിലിരുന്ന് വീക്ഷിക്കുകയാണ്. ഈ വിധം പൊലീസുകാരുടെ കുരുക്കിലകപ്പെട്ട ഇരകണക്കെയിരിക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ശാന്തനും നിരപ

രാധിയുമാണെന്ന് കരുതിയിരുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളി കൊലപ്പുള്ളിയാണെന്ന് അറിയിക്കുകയാണ് ആഖ്യാതാവ്. കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ വീഴ്ചാനില വർത്തമാനത്തിലും തുടരുകയാണെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒരവസ്ഥയിൽനിന്ന് മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്കുള്ള വൈകാരികപരിണാമത്തെ, വിശിഷ്യാ വീഴ്ചയെ പ്രതീകവത്കരിച്ചുകൊണ്ട് കടന്നുവരുന്ന ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും പ്രബലമായി കാണാനാകും.

യവനിക നിർവ്വഹണത്തോടടുക്കുമ്പോഴുള്ള രോഹിണിയുടെ കുറ്റസമ്മതവും അതിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണവും ശൈലീകൃതമായ കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണത്തിലൂടെ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. അവിടെ സമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും വേഗതയേറിയ കട്ടുകളിലൂടെയും കാഴ്ചക്കോൺ വ്യതിയാനത്തിലൂടെയും സവിശേഷമായ ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാമാണ് രംഗത്തെ സംഘർഷഭരിതമാക്കുന്നത്. രോഹിണി അയ്യപ്പന്റെ വയറ്റിലേക്ക് കുപ്പി കുത്തിയിറക്കുന്നത് താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലാണ് കാണിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 187). അങ്ങനെ കാണിക്കുകവഴി അയ്യപ്പനൊപ്പം രോഹിണിയ്ക്കും പ്രബലത കൈവരുന്നതായി തോന്നിപ്പിക്കുന്നു. ആയുധം കൈവശമുള്ള രോഹിണിയും അത് പിടിച്ചുവാങ്ങാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അയ്യപ്പനും ഇപ്പോൾ തുല്യ ശക്തരാണ്. ഇങ്ങനെ തുല്യശക്തരായവരുടെ ഏറ്റുമുട്ടലും അതിൽ ഒരാളുടെ പരാജയവും താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള ദൃശ്യത്തിലൂടെ ഒരുമിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. കരുക്കളിലൊന്ന് മറ്റൊന്നിനെ വെട്ടി ജയിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണം നാന്ദിഗാനത്തിൽക്കണ്ടതിന് സമാനമായ നോട്ടക്കോണിൽത്തന്നെ ചിത്രീകരിക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ. അയ്യപ്പൻ മരിച്ചുകിടക്കുന്നത് നോക്കിയിരിക്കുന്ന രോഹിണിയെ കാണിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ പുറംതിരിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ജഡവും പശ്ചാത്തലത്തിൽ രോഹിണിയുടെ ഇരിപ്പും ചെറുതായി ചരിഞ്ഞ കാഴ്ചക്കോണിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 188). ഇവിടെ ചെരിഞ്ഞ കാഴ്ചക്കോൺ രോഹിണിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനമായി മാറുന്നു. അവളുടെ മനസ്സ് അസന്തുലിതമാകുന്നതിനനുസരിച്ച് ഫ്രെയിമും അസന്തുലിതമാകുന്നുവെന്നർത്ഥം. ജർമൻ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളിലും മറ്റും ഇത്തരം ചെരിഞ്ഞ കാഴ്ചക്കോണുകളെ ആവർത്തിച്ചു പയോഗിച്ചിരുന്നുവെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരമൊരു വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ സാധുത ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ നാടകരംഗങ്ങളിൽ സാങ്കേതികകാരണങ്ങളാലല്ലാതെ, കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് ക്യാമറാദൂരങ്ങളിലോ കാഴ്ചക്കോണുകളിലോ ഇത്തരം ശൈലീകരണങ്ങളോ വ്യത്യസ്തതകളോ കാണാനാകില്ല. അത് ചലച്ചിത്രത്തെ നാടകത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്ന ജോർജിന്റെ സാങ്കേതികമായ കൃതഹസ്തതയെ വെളിവാക്കുന്നു.

8.4.2. പ്രമേയാനുസൃതമായി വിന്യസിക്കുന്ന കൺനിരപ്പുകൾ

ഉയരം കുറഞ്ഞ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതമാണ് *മേള*യുടെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി വരുന്നത് എന്നതിനാൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ രാഷ്ട്രീയ താത്പര്യം കാഴ്ചക്കോണിന്റെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽത്തൊട്ട് തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണുകൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ക്യാമറയുടെ ഉയരത്തിൽ

നേരിയ വിട്ടുവീഴ്ച വരുത്തുന്നുണ്ടിവിടെ. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിനും കാണികളുടെയോ മറ്റ് ഉയരംകൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിനും ഇടയ്ക്കാണ് ക്യാമറയുടെ ഉയരം. മിസ് എൻ സീൻ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണത്തെ സ്വാഭാവികമാക്കിത്തീർക്കുന്നുമുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഉയരംകൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇരുന്നുകൊണ്ട് പ്രവേശിക്കും വിധമോ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ഉയർന്ന പ്രതലത്തിലിരുത്തിയോ എല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണരംഗങ്ങളിലെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്ക് അതിശയീകരണം വരാതെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഗ്രാമത്തിലേക്കുള്ള വരവ് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ഒറ്റയ്ക്ക് ഫ്രെയിമിൽ വരുന്നിടത്തെല്ലാം അയാളുടെ കാഴ്ചാനിരപ്പിൽത്തന്നെയാണ് ക്യാമറ. നാട്ടുകാരോടൊപ്പമാകുമ്പോഴാകട്ടെ, ഇടനിലയിലും (ചിത്രം 8. 189, 8.190).

രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായി വേർതിരിക്കാവുന്ന ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഓരോ ഖണ്ഡത്തിന്റെയും സ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി വ്യത്യാസപ്പെടുന്ന കാഴ്ചക്കോണിനെ ചിഹ്നമൂല്യങ്ങളോടുകൂടി സ്വീകരിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് പ്രബലത കിട്ടുന്ന മുറയ്ക്ക് കാഴ്ചക്കോണുകളും വ്യത്യാസപ്പെടുന്നു. വീടിന് മുന്നിലെ കട്ടിലിലിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി, ചായക്കടയിൽ മറ്റുള്ളവർ നിൽക്കുകയോ നിലത്തിരിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ കസേരയിലിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി, താഴെയിരിക്കുന്ന അമ്മിണിയും മുകളിൽ കസേരയിലിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും, വരമ്പിനുള്ളിൽ നിൽക്കുന്ന ശാരദയും വരമ്പിന് മുകളിൽ നിൽക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും തുടങ്ങി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് വ്യക്തമായ മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ പ്രബലനാക്കിയും മറ്റുള്ളവരെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ വിനീതവിധേയരാക്കിയും നിർത്തുന്നു. അതേസമയം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളും നിന്നുകൊണ്ടാണ് സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ അവിടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളുടെ കാഴ്ചക്കോണിൽ ഒരു മയപ്പെടുത്തൽ കാണാനുമാകും. അതായത് വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളെ അതിശയീകരിപ്പിച്ച കോണുകളായല്ലാതെ സ്വാഭാവികതയ്ക്കും അസ്വാഭാവികതയ്ക്കും ഇടയിൽ നിർത്തിയെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതാണ് ഇവിടത്തെ രാഷ്ട്രീയപരമായ കാഴ്ചക്കോൺ നിലപാടെന്നർത്ഥം. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ കുളക്കടവിൽവെച്ച് ശാരദയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും സംസാരിക്കുന്ന രംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 191). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ചെറുതായി ഉയർന്ന ഭാഗത്താണ് നിർത്തിയിരിക്കുന്നതെന്ന് മാത്രമല്ല ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണം രണ്ടുപേരുടെയും കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിന് മധ്യേയാണെന്നും അറിയാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള അനുബന്ധഷോട്ടിലേക്ക് മുറിയുമ്പോഴാകട്ടെ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നോട്ടത്തിലെ ഉയരവ്യത്യാസമെന്ന യുക്തിയെയല്ല പിൻപറ്റുന്നത്. മറിച്ച് അവരവരുടെ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ, വസ്തുനിഷ്ഠമായി മുറിയുകയാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ (ചിത്രം 8. 192, 8. 193). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ നിസ്സാരനാക്കി കാണിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള അതിശയീകരിച്ച കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണം ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലധികമില്ലെന്നതുംകൂടി ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലെ സ്വാസ്ഥ്യനുഭവത്തിന് ഗുണപ്രദമായി ഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

തമ്പുരംഗങ്ങളിലും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുള്ള രംഗങ്ങളിൽ മിക്കപ്പോഴും ഗ്രാമത്തിലെ കാഴ്ചക്കോൺ നിലപാടുതന്നെയാണ് പിൻപറ്റുന്നത്. തമ്പിൽ സദാ ഇരുന്നുകൊണ്ട് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സർക്കസ് മുതലാളി, ഇരുന്നുകൊണ്ട് സംഭാഷണങ്ങളിലേർപ്പെടുന്ന വിജയനും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും തുടങ്ങിയവ അവിടത്തെ സാധാരണക്കാഴ്ചകളാണ്. ശാരദയും ഗോവിന്ദനും തമ്മിൽ വഴക്കുകൂടുന്ന ഘട്ടത്തിൽപ്പോലും വളരെ സ്വാഭാവികമായി അവളെ നിലത്തുവീഴ്ത്തിയാണ് അയാളുപദ്രവിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 194). അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ക്യാമറയ്ക്ക് അയാളുടെ കാഴ്ചാതലത്തിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കാനും ആ രംഗം വളരെ സ്വാഭാവികമായ ഒരു അടിപിടിയായി അവതരിപ്പിക്കാനും സാധിക്കുന്നു. രമേഷും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിലും ക്യാമറയുടെ കാഴ്ചയുടെ തലം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിൽത്തന്നെയാക്കി നിർത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 195). അവരുടെ ഉയരവ്യത്യാസത്തിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന നിസ്സാരതയെ, അസ്വാഭാവികതയെ മയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വൈകാരികമായ പൊട്ടിത്തെറിയെ കേന്ദ്രത്തിൽ കൊണ്ടുവരാൻ ഇത് സഹായിക്കുന്നു. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലെന്നല്ല, തമ്പുരംഗങ്ങളിലും അതിശയീകരിച്ച കാഴ്ച്ചക്കോണുകളിലൂടെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒട്ടൊന്ന് ഉയർന്നുനോക്കേണ്ടുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അധികം സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും സന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ചും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മാനസികനിലയ്ക്കനുസരിച്ചും വളരെ അപൂർവ്വമായി അതിശയീകരിച്ച കാഴ്ചക്കോണുകൾ കാണാനുമാകും. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മനസ്സിൽ സംശയത്തിന്റെ മുള പൊട്ടിത്തുടങ്ങുമ്പോഴും ശാരദയുമായി വാക്കുതർക്കങ്ങൾ വന്നുതുടങ്ങുമ്പോഴും ഇത്തരം ശൈലീകരണങ്ങൾ മറനീക്കി വരുന്നുണ്ട്. വിജയനെ കാണാതെ രമേഷിനോടും സുഹൃത്തുക്കളോടും അയാളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോട് 'നിന്റെ കൂടാരത്തിൽത്തന്നെ കാണു'മെന്ന് പരിഹാസപൂർവ്വം മറുപടി പറയുകയാണ് രമേഷ്. അവിടെ മറുപടി പറയുന്ന രമേഷിനെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യമെന്ന വിധം താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ അതികായനായാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 196). രമേഷിന്റെ ആധിപത്യഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യം തമ്പിൽനിന്ന് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് ലഭിക്കുന്ന ആദ്യ ആഘാതത്തിന്റെ സൂചകമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. സർക്കസ് മുതലാളിയുടെ അടുക്കലേക്ക് പോയി വരുന്ന ശാരദയെ സംശയദൃഷ്ടിയോടെ വീക്ഷിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണിക്കുന്ന ഭാഗത്താണ് മറ്റൊരു ശൈലീകൃത കാഴ്ചക്കോൺദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അതുവരെ നിന്നതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു സ്ഥാനത്തേക്ക് ക്യാമറ ചുവടുമാറ്റുകയാണവിടെ. ഇരുവരും ഒരുമിച്ച് വരുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ ക്യാമറയിപ്പോൾ ശാരദയ്ക്കൊപ്പം അവളുടെ കണ്ണിന്റെ തലത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 197). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഉയരവ്യത്യാസത്തെ പൊലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അപകർഷതയുടെ ആഴക്കോണായി മാറുകയാണപ്പോൾ ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണനില.

സർക്കസ് മുതലാളി ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ വിളിപ്പിക്കുകയും തലേന്ന് നടന്ന കലഹത്തെ മുൻനിർത്തി ശാസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് വൈവാഹികജീവിതം വിധിച്ചിട്ടില്ലെന്നും മറ്റും പറഞ്ഞ് അവനെ അയാൾ അപമാനിക്കുന്നു. അതിന്റെ അപകർഷതയിലും വേദനയിലുമാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാര

ദയെ സമീപിക്കുന്നത്. ആ ഘട്ടത്തിലുള്ള ഇരുവരുടെയും സംഭാഷണരംഗത്തിലെ ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഉയരംകൂടിയ ശാരദയും ഉയരം കുറഞ്ഞ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമാണ് മുഖാമുഖംവരുന്നതെന്ന വ്യത്യാസത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി ക്യാമറയുടെ കാഴ്ചയുടെ നിരപ്പ് ഉയരംകൂടിയ ശാരദയോടൊക്കും വിധം സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട് ഗോവിന്ദന്റെ ഉയരമില്ലായ്മയെ ഊന്നുന്നു (ചിത്രം 8. 198). നിൽക്കുന്ന ശാരദയും കട്ടിലിലിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വാചകങ്ങളിൽ മുഴങ്ങുന്ന അപകർഷതയുമെല്ലാം ആ കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യത്തെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മാനസികഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായി വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. 'വിജയൻ തന്നെക്കാൾ സുന്ദരനല്ലേ'യെന്ന അയാളുടെ ചോദ്യം വരുന്ന അതേ നിമിഷത്തിലാണ് ഇത്തരം ദൃശ്യവിതാനമെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അപകർഷതയുടെ പാരമ്യത്തിലാണയാളപ്പോൾ. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലെ കാഴ്ചക്കോൺ പരിചരണങ്ങളിൽ ഇത്തരം പ്രകടമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ കാണാനാകുന്നില്ലെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ നഗരരംഗങ്ങളിലെ അയാളുടെ അനുഭവവ്യത്യസ്തതയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികളിൽ കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകൾ കൂടി പങ്കുചേരുന്നുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. അവ സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ചുമാത്രമാണ് നഗരരംഗങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതെന്നതും പ്രധാനമാണ്. തികച്ചും രാഷ്ട്രീയപരമാണ് തെരഞ്ഞെടുപ്പെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ പ്രമേയസ്വഭാവത്തിനും ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കുമനുസരിച്ച് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള കാഴ്ചക്കോൺ നിലപാടുതന്നെ അപനിർമിക്കുകയാണ് *മേള*യിലെ ആഖ്യാതാവ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അധികാര-വിധേയത്വനിലകളെ വ്യക്തമാക്കാനും രംഗങ്ങളിലെ ഉദ്വേഗവും നാടകീയതയും നിലനിർത്താനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവഗതിയെയും മാനസികഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്താനുമെല്ലാമായി ഓരോ ചിത്രങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തമായ ചിഹ്നമൂല്യങ്ങളോടുകൂടിയാണ് കാഴ്ചക്കോണുകൾ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും.

8.5. വർണവെളിച്ചസഞ്ചാരങ്ങൾ

ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന് മുഴുവനായും സജ്ജീകരണങ്ങളിൽ സവിശേഷമായും സ്വീകരിക്കുന്ന വെളിച്ചവർണപദ്ധതികൾ അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. കഥാപരിസരത്തിന് അനുയോജ്യമായും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികഘടനയ്ക്കനുസൃതമായും കഥാപാത്രവൈകാരികതകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയുമെല്ലാം വർണവെളിച്ചങ്ങളിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻ തെരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തുന്നു.

കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും വർണത്തിലും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ള ജോർജിന് രണ്ട് വർണമാധ്യമങ്ങളും ഒരുപോലെ വഴങ്ങുന്നുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടനം*തന്നെ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ഛായാഗ്രഹണസാധ്യതകൾ പരമാവധി ചൂഷണം ചെയ്ത് നിഴലിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും സർഗാത്മകമായ പ്രയോഗത്തിലൂടെ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യസാധ്യതകളെ ആഖ്യാനഘടനയുമായി സമർത്ഥമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കാനാണ് ഇവിടെ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നത്. കടൽക്കര

യിൽനിന്നുള്ള രൂക്ഷമായ സൂര്യവെളിച്ചം ഫ്രെയിമിൽ നിറച്ചുകൊണ്ടാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 199). തുടർന്ന് ഒരു അജ്ഞാതനെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞുവെച്ചശേഷം നഗരത്തെരുവുകളിൽ അലയുന്ന അയാളെ രാത്രിയും പകലും ആഖ്യാതാവ് പിൻതുടരുന്നു. അയാളുടെ അലച്ചിലുകൾക്ക് വിരാമമിടുന്ന ദൃശ്യസന്ദർഭം നോക്കുക (ചിത്രം 8. 200, 8. 201, 8. 202). അവിടെ ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള, നിശ്ചലമായ സ്ഥിരദൂരദൃശ്യ(Static Long Shot)ത്തിൽ തെരുവിന്റെ സ്വഭാവവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവും സന്ധിചെയ്യുന്നുണ്ട്. രാത്രിത്തെരുവിന്റെ വിജനതയും നിഗൂഢതയും അരക്ഷിതാവസ്ഥയും അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഇരുളും വെളിച്ചവും ചേർന്ന് സങ്കീർണമാകുന്ന ആ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യശകലങ്ങൾ നിയോനോയർ ജനുസ്സിലുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംരചനയെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. അജ്ഞാതനാരെന്ന ആകാംക്ഷയും അയാളെക്കുറിച്ചുള്ള സന്ദിഗ്ധതയുമെല്ലാം ഏറെ നേരമായി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനാൽ നിയോനോയർ സ്വഭാവം സാന്ദർഭികമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ആശുപത്രിയിലെത്തിപ്പെടുന്നതോടുകൂടി സ്വാസ്ഥ്യമുള്ള വെളിച്ചത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വസ്ത്രവർണത്തിലും ഭാവപ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലുമുള്ള ഇരുൾ അപ്രത്യക്ഷമായിട്ടില്ലെന്ന് കാണാനാകും.

ഗോപിയാണ് ആഖ്യാതാവെന്നതിനാൽ അയാളുടെ മനോഗതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുംമട്ടിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ വെളിച്ചപദ്ധതികളെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം നല്ലവെളിച്ചത്തിലാണാരംഭിക്കുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാകുന്നതോടുകൂടി ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് തുടങ്ങുന്നു. കല്യാണിയെ നിർബന്ധിച്ച് മദ്യപിപ്പിക്കുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുന്ന രംഗത്തിൽ അയാളിൽ പതിക്കുന്ന വെളിച്ചം അയാളുടെ സ്വഭാവപരിണാമത്തെക്കൂടി സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നുണ്ട്. സങ്കീർണമായ മനോഘടനയിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്ന ഗോപിയ്ക്കനുസരിച്ച് ചിത്രത്തിലെ വെളിച്ചവിതരണവും വ്യതിരിക്തസ്വഭാവങ്ങൾ കാണിച്ചുതുടങ്ങുന്നുവെന്ന് സാരം.

ഗോപിയുടെ ആന്തരാവസ്ഥപോലെ വെളിച്ചത്തിൽനിന്ന് ക്രമേണ ഇരുളേറിവരികയും പൂർണമായും ഇരുട്ടിലേക്ക് വിലയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിലാണ് സ്വപ്നശ്രേണികളുടെ ദൃശ്യഘടന ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. നല്ലവെളിച്ചത്തിൽ കടലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തെളിയുന്ന കമലവും സുമിത്രയുമാണ് ആദ്യഭാഗങ്ങളിലെങ്കിൽ പിന്നീടുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിൽ ഇരുളും വെളിച്ചവും നിയന്ത്രിച്ച് ഭീതിയും ഭ്രമാത്മകതയും പെരുപ്പിക്കുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 203- 8. 210). അതുവഴി ഓർമയിൽനിന്ന് മറവിയിലേക്കുള്ള ഗോപിയുടെ ക്രമികമായ സഞ്ചാരത്തെക്കൂടി വെളിച്ചനിയന്ത്രണം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഗോപിയുടെ വസ്ത്രവർണത്തിലും പരിണാമം ദൃശ്യമാണ്. ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായും മൃദുലവർണങ്ങളുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഗോപിയെ വർത്തമാനത്തിൽ ഇരുണ്ട വർണത്തിലാണ് പലപ്പോഴും കാണാനാകുക. അസുഖം ഭേദമായി ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിലും സമാനമായ ഇരുണ്ടവസ്ത്രം തന്നെയാണ് ഗോപി ധരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആശുപത്രിയിൽനിന്നുള്ള വരവായതിനാൽ അത് ആശുപത്രിവേഷമാകാമെങ്കിലും അതുവരെ അയാൾക്ക് നൽകിയിരുന്ന മൃദുലവർണത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഈ വർണപരിചരണം ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

സവിശേഷമാണ്. അയാളിലെ പ്രസന്നതാനഷ്ടത്തിന്റെയും മറവി സഞ്ചാരത്തിന്റെയും വർണസൂചകമായത് മാറുന്നു. ചിത്രാരംഭത്തിൽ ആശുപത്രിയിൽവെച്ച് ഗോപിയെ ആദ്യമായി കാണുമ്പോഴും അയാൾ ഇരുണ്ട വസ്ത്രത്തിലാണെന്നത് ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന് പിന്തുണ നൽകുന്നുണ്ട്.

വർണചിത്രങ്ങളെടുത്ത് തുടങ്ങുന്നതോടെ വർണങ്ങളുടെ ചിഹ്നമൂല്യങ്ങൾകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ ഭാഗഭാക്കാക്കാൻ ജോർജ് ശ്രദ്ധിച്ചു. ജനുസ്സുകൾക്കനുസരിച്ചും ഭാവനിലയ്ക്കനുസരിച്ചും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വർണപദ്ധതികൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകി. പ്രണയവും കാൽപ്പനികതയും നിറയുന്ന *ഉൾക്കടലിൽ* ഓറഞ്ചിന്റെയും മഞ്ഞയുടെയും ചുവപ്പിന്റെയുമെല്ലാം ഈസ്റ്റ്മാൻ കളറിലുള്ള ഉഷ്ണവർണപദ്ധതി ഫ്രെയിമിൽ പടരുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. തെളിച്ചവും പ്രസരിപ്പുമുള്ള വർണങ്ങൾക്ക് നൽകുന്ന മുഖ്യത്വം സരളവും അസങ്കീർണവുമായ ആഖ്യാനഗതിയ്ക്ക് പ്രയോജനപ്രദമാകുന്നുണ്ട്.

മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത സാമൂഹിക-സാമ്പത്തികചുറ്റുപാടിലുള്ള സ്ത്രീകളെയാണ് *ഉൾക്കടലിൽ* പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് എന്നതിനാൽ മറ്റു ഘടകങ്ങളോടൊപ്പം വേഷപ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലും മൂവരെയും വ്യത്യസ്തരാക്കി നിർത്തുന്നുണ്ട്. പാവാടയും ബ്ലൗസുമണിഞ്ഞ് ചമയങ്ങളേതുമില്ലാതെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണ് ഗ്രാമീണപ്പെൺകൊടിയായ തുളസി (ചിത്രം 8. 211, 8. 212). വീട്ടിലെ പരിതസ്ഥിതികൾക്കനുസരിച്ച് അവളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളിൽ വൈവിധ്യമേറെ കാണാനാകില്ല. തുളസിയുടെ വസ്ത്രവർണങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതയും പശ്ചാത്തലവുമായുള്ള അതിന്റെ വൈരുദ്ധ്യവുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിനെ കാൽപ്പനികമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. മധ്യവർഗകുടുംബത്തിൽപ്പെട്ട, അഭ്യസ്തവിദ്യയായ റീനയുടെ വേഷവിധാനവും അവളുടെ ജീവിതപരിസ്ഥിതിക്കൊത്തവണ്ണമാണ്. ലളിതവും അനാർഭാടവുമായ ചമയങ്ങളാണെന്ന് മാത്രമല്ല പലപ്പോഴും അവളുടെ വസ്ത്രവർണങ്ങൾ ഫ്രെയിമിനെ ചിത്രകലാസമാനമാക്കുന്നുമുണ്ട്. റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയത്തിന് സവിശേഷമായി വർണബദ്ധമായ ഒരു ഊഷ്മളത നൽകാൻ ഇത് സഹായിക്കുന്നു. വെളുത്ത വാതിലിന്റെ ഫ്രെയിം തുറന്ന് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന റീനയുടെ ദൃശ്യം പല ഘട്ടങ്ങളിൽ ചിത്രത്തിലാവർത്തിക്കുന്നത് നോക്കുക. വെളുത്ത വാതിലിന്റെ വർണത്തോട് പൊരുത്തപ്പെട്ടും വൈരുദ്ധ്യത്തിലായുമെല്ലാം റീന പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. കോളേജ് കഴിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്ക് തിരിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന രാഹുലൻ റീനയെ കാണാനായി വീട്ടിൽ വരുമ്പോൾ വെളുത്ത വാതിൽ തുറന്ന് വരുന്ന മഞ്ഞയിൽക്കുളിച്ച റീനയെ കാണാനാകും. ഡേവിസിന്റെ മരണശേഷം വിഷാദം തളം കെട്ടിയ വീട്ടിലേക്ക് രാഹുലൻ വരുമ്പോഴും വെളുത്ത വാതിൽ തുറന്നുവരുന്ന വെള്ളയിൽക്കുളിച്ച റീനയെക്കാണാം (ചിത്രം 8. 213, 8. 214). രണ്ട് സന്ദർഭങ്ങളിലും വിരഹം ഒരു പ്രധാനവികാരമായി നിൽക്കുമ്പോഴും ഒന്ന് പ്രതീക്ഷയുടേതും മറ്റൊന്ന് നിരാശയുടേതുമായി വേർപിരിയുന്നുണ്ട്. റീനയുടെ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളോടൊപ്പം അവളുടെ ചമയത്തിലെ വ്യത്യസ്തതകളും രണ്ട് വൈകാരികതകളെയും ഫലപ്രദമാക്കുന്നു. റീനയ്ക്ക് നൽകുന്ന ഇതിവൃത്തപരമായ പ്രാധാന്യം അവളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിൽക്കൂടി നിലനിർത്തി ക്കൊണ്ട് ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

സമ്പന്നയായ മീരയുടെ വേഷവിധാനങ്ങളും ചമയങ്ങളുമെല്ലാം അവളുടെ സാമ്പത്തിക-സാമൂഹികനിലയ്ക്കനുയോജ്യമായ വിധത്തിലാണ്. ആധുനികവേഷങ്ങളും അതിനൊത്ത ആഭരണങ്ങളും ചമയങ്ങളുമാണ് അവൾ സ്വീകരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 215, 8. 216). ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹികനിലയെക്കൂടി സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവിധാനങ്ങൾ. രാഹുലനാകട്ടെ, മൂന്ന് കാലങ്ങളിൽ മൂന്ന് മട്ടിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കൗമാരകാലത്തെ രാഹുലൻ മറ്റൊരഭിനേതാവിനാലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ കോളേജ് വിദ്യാർത്ഥിയായ രാഹുലനെയും അധ്യാപകനായ രാഹുലനെയും ഒരേ നടനാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവിടെ വേഷവിധാനങ്ങളിലും ചമയങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തിയാണ് രാഹുലനിൽ കാലം വരുത്തിയ മാറ്റത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനത്തിൽ ഡേവിസിന്റെയും സൂസന്നയുടെയും പ്രണയവൃത്താന്തത്തെ ഡേവിസ് രാഹുലനോട് വിശദീകരിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഡേവിസിനും രാഹുലനും നൽകിയിരിക്കുന്ന പ്രാഥമിക വർണങ്ങൾ അതുവരെ അവർ സ്വീകരിച്ച വസ്ത്രവർണസ്വഭാവത്തിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 217). അതുവരെ ചടുലചലനങ്ങളോടും പ്രസരിപ്പാർന്ന മുഖഭാവങ്ങളോടും തെളിഞ്ഞ ഡേവിസിൽ നിരാശ തളം കെട്ടിക്കാണുന്ന സന്ദർഭമാണത്. അതേ വൈകാരികത്താഴ്ചയോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് അയാൾ തന്റെ പ്രണയകഥ വിവരിക്കുന്നതും. കന്യാസ്ത്രീ മഠംവിട്ട് വരാനൊരുങ്ങുന്ന സൂസന്നയുമായുള്ള പ്രണയം തന്റെ പപ്പ എതിർക്കുമെന്ന ഭയമാണയാളെ നിരാശയിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അയാൾക്ക് നൽകുന്ന തണുത്ത നീലവർണം അയാളുടെ മാനസികഗതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നു. ഇത്തരം നിരാശകളോ ചിന്തകളോ റീനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രാഹുലനെ അലട്ടുന്നതായി കാണിക്കുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല റീന ആശങ്കകൾ പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോൾപ്പോലും സ്ഥിതചിത്തനായി പ്രണയത്തിൽ പൂർണപ്രതീക്ഷയർപ്പിക്കുന്ന രാഹുലനെയാണ് പലപ്പോഴും കാണിക്കുന്നത്. അന്തർമുഖനായിരിക്കുമ്പോൾപ്പോലും റീനയുമായുള്ള പ്രണയത്തിൽ അയാൾ ദൃഢചിത്തനും ഉത്സാഹവാനുമാണെന്നർത്ഥം. ഡേവിസ് പപ്പയുടെ എതിർപ്പിനെക്കുറിച്ച് ഭയാശങ്കയോടെ പറയുമ്പോഴും രാഹുലൻ അതിനെ വലിയൊരു പ്രശ്നമായിക്കാണുന്നില്ലെന്നത് അയാളുടെ നിസ്സംഗമായ മറുപടിയിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രസ്തുതസന്ദർഭത്തിൽ രാഹുലന് നൽകുന്ന ഉഷ്ണച്ചുവപ്പ് അയാളുടെ മനോഗതിയുമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്നു. ഡേവിസിന്റെയും രാഹുലന്റെ അവസാനകൂടിക്കാഴ്ചാസന്ദർഭമായതിനാൽ ഡേവിസിന് നൽകിയ നീലവർണം വിഷാദത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയുമെല്ലാം മുൻസൂചനയായി നിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. തുളസിയുടെയും രാഹുലന്റെയും അവസാനകൂടിക്കാഴ്ചയിലും തുളസിയുടെ വേഷവിധാനത്തിൽ നീല പ്രബലമായി നിൽക്കുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ മരണത്തിന്റെയോ വേർപാടിന്റെയോ ഒക്കെ വർണസൂചകമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ നീലയുടെ കിടപ്പെന്ന് അനുമാനിക്കാനാകും.

ഉഷ്ണവർണപദ്ധതിയിലൂടെയും വൈരുദ്ധ്യമേറെയില്ലാത്ത വെളിച്ചവിതാനത്തിലൂടെയും ഗ്രാമരംഗങ്ങളെയും ശീതവർണപദ്ധതികളിലൂടെയും വൈരുദ്ധ്യമേറെയുള്ള വെളിച്ചപദ്ധതികളിലൂടെയും സർക്കസ് തമ്പ് പരിസരങ്ങളെയും *മേള*യിൽ വ്യത്യസ്തമാക്കി കാണിക്കുന്നു. ഗ്രാമരംഗത്തിലെ സദൃശവും വൈരുദ്ധ്യാത്മകവുമായ വർണപദ്ധതികൾ സംഘർഷരഹിതമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയെ തുണയ്ക്കുന്നു. ചായക്കടയുടെ അകത്തളച്ചുമരിന്റെ വർണവും അതിനോടു പൊരുത്തപ്പെടുന്ന സുഹാസിനിയുടെ വസ്ത്രവർണവും ചേർന്ന് സദൃശമായ വർണപദ്ധതിയിലൂടെ ഫ്രെയിമിനെ പ്രസന്നമാക്കുന്ന ദൃശ്യം ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 218). ബാലന് ജോലിക്ക് അപേക്ഷിക്കാനാവശ്യമായ പണം കുടുക്കയിൽനിന്നെടുക്കാനായി അടുക്കളയിലേക്കെത്തുന്ന നീലവർണത്തിലുള്ള ശാരദയെ കരിപിടിച്ച ചുമരിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ട്, വൈരുദ്ധ്യവർണപദ്ധതിയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന പ്രസന്നത മറ്റൊരുദാഹരണം (ചിത്രം 8. 219). ഈ വിധം ചായക്കടയിൽ, പുഴക്കരയിൽ, തെയ്യക്കാഴ്ചയിൽ, വീട്ടകങ്ങളിൽ എല്ലാം നല്ലവെളിച്ചത്തിലും വർണത്തിലുമുള്ള ഫ്രെയിം സജ്ജീകരണമാണ് കാണാൻ സാധിക്കുക. വൈരുദ്ധ്യമുള്ളതോ സദൃശമായതോ ആയ വർണപദ്ധതികളിലൂടെ ഫ്രെയിമിനെ പ്രസന്നവും ഉത്സാഹഭരിതവുമാക്കി കാഴ്ചയെ സംഘർഷരഹിതമാക്കാനാണ് മിക്കപ്പോഴും ഈ ഭാഗത്ത് ശ്രമിക്കുന്നത്.

അകത്തളദൃശ്യങ്ങളോ രാത്രിരംഗങ്ങളോ ഏറെയില്ലാത്ത ഗ്രാമഭാഗത്ത് ആകെയുള്ള രണ്ട് രാത്രിരംഗങ്ങളും അകത്തളത്തിൽവെച്ച് നല്ലവെളിച്ചത്തിലും പ്രസന്നമായ വർണത്തിലും കാണിച്ച് കാഴ്ചാസുഭഗമാക്കുന്നുണ്ട്. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തിയ മകന് ഭക്ഷണം വിളമ്പിക്കൊടുത്തും നാട്ടിലെ വിശേഷങ്ങൾ പങ്കുവെച്ചും അടുത്തിരിക്കുന്ന അമ്മയും കൗതുകത്തോടെ അത് ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്ന മകനും ഊഷ്മളമായ പുനഃസമാഗമത്തിന്റെ നേർസാക്ഷ്യങ്ങളായി മാറുന്നു. വെളുത്ത പാത്രങ്ങളും വെളുത്ത വസ്ത്രങ്ങളും കറുത്ത മൺകലങ്ങളും മൺചുമരിന്റെ തവിട്ടുനിറപശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം ചേർന്ന ദൃശ്യത്തിൽ ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചപ്രയോഗങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും നിഴലുകളൊതുക്കി ദൃശ്യങ്ങളെ ചിത്രകലാസമാനമാക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 220). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വിവാഹരാത്രിയുടെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിലും ഫ്രെയിമിൽ നല്ല വെളിച്ചവും വർണവും നിറച്ചുകൊണ്ട് സ്വാസ്ഥ്യം നിലനിർത്തുന്നു (ചിത്രം 8. 221). ഇങ്ങനെ രാത്രിരംഗങ്ങളേറെയില്ലാത്ത ഗ്രാമഭാഗത്ത് ഉള്ള രാത്രികളെത്തന്നെ ഉഷ്ണവർണപദ്ധതികളാലും ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചത്തിന്റെ തിളക്കത്താലും പ്രസന്നമാക്കിക്കൊണ്ട് കാഴ്ചയിലും കാര്യത്തിലും സ്വാസ്ഥ്യാന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതായി മനസ്സിലാക്കാനാകും.

ഗ്രാമഭാഗത്ത് ഒരു പകൽദൃശ്യം അതിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാലും മറ്റും ഇത്തരം സ്വാസ്ഥ്യങ്ങളിൽനിന്ന് നേരിയ രീതിയിൽ വ്യതിചലിക്കുന്നുണ്ട്. ഉത്സവത്തിന് ശാരദയ്ക്കായി ഏറെ ആഗ്രഹിച്ച് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വാങ്ങിയ വളകൾ അവൾ നിരസിക്കുമ്പോഴാണ് ഈ ദൃശ്യസന്ദർഭമുണ്ടാകുന്നത്. വിഷാദത്തോടുകൂടി വളയോരോന്നായി പുഴയിലേക്കെറിഞ്ഞുകളഞ്ഞ് വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുനടക്കുകയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി. വിഷമിച്ച് വീട്ടിലേക്ക് കയറിവരുന്ന

ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ വീട്ടിനകത്തെ ഇരുട്ടിൽനിന്ന് വാതിലിന്റെ ഫ്രെയിമിലൂടെ പകർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ആന്തരഫ്രെയിമാണ് അപ്പോൾ ദൃശ്യമാകുന്നത് (ചിത്രം 8. 222). അകത്തെ ഇരുട്ടും പുറത്തെ കത്തിയെരിയുന്ന വെയിലും വെളിച്ചത്തിൽനിന്ന് ഇരുളിലേക്ക് കയറിവരുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ രൂപവുമെല്ലാം ചേർന്ന് സങ്കീർണ മായൊരു ദൃശ്യവിതാനമാകുന്നുണ്ടത്. ഇത്തരത്തിൽ വെളിച്ചവും ഇരുളും നിയന്ത്രി ച്ചുകൊണ്ടുള്ള സങ്കീർണമായ ദൃശ്യസംരചനകൾ പൊതുവിൽ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നില്ലെന്നത് ആ സന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികപ്രാധാന്യത്തെ ഊന്നുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ഉള്ളിൽ തളംകെട്ടുന്ന വിഷാദത്തിന്റെ ഇരുട്ടിനെ ദൃശ്യപരമായി, ഫ്രെയിമിലും അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികനിലയുമായി ഐക്യപ്പെടുകയാണ് ആഖ്യാതാവ്. ഈ വിധം വേറിട്ടൊരു ദൃശ്യസംരചനാനില കാണാനാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഉടൻതന്നെ മുമ്പുകണ്ട സ്വാസ്ഥ്യ ക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് ആഖ്യാനവും അതോടൊപ്പമുള്ള ദൃശ്യ സംരചനയും മടങ്ങിപ്പോ കുന്നുമുണ്ട്.

സർക്കസ് കൂടാരഖണ്ഡത്തിൽ നീലയും നരച്ച ചാരവർണങ്ങളുമാണ് പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത്. ആഖ്യാനം സംഘർഷത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറാനിരിക്കുന്നതി നാൽ ഈ വർണപദ്ധതികൾക്കുള്ള പ്രാമുഖ്യം ഘടനാപരമായിക്കൂടി ഉചിതമാകു ന്നുണ്ട്. സർക്കസിലെ കലാകാരരുടെയും തൊഴിലാളികളുടെയും നരച്ച കൂടാര ങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി മൃദുവായൊരു വർണത്തിൽ, ആകർഷകമായ പൂക്കളുള്ള കൂടാരമാണ് സർക്കസ് മുതലാളിയുടേതെന്നത് സാമ്പത്തികവും അധി കാരപരവുമായ അന്തരത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളാകുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 223). വരാനിരിക്കുന്ന അപമാനങ്ങളുടെ മുൻസൂചനയെന്നവണ്ണം സർക്കസ് കൂടാരത്തി ലേക്കെത്തിപ്പെട്ടയുടൻതന്നെ ഒരു തൊഴിലാളിയാൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അപമാനിത നാകുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വാസന്തിക്കും മറ്റു സ്ത്രീകൾക്കും ശാരദയെ പരിച യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന രംഗത്തെയാണ് തൊട്ടടുത്തുതന്നെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന ത്. അവിടെ വരുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിലുള്ള ഒരു മാസ്റ്റർ ഷോട്ട് വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യ ത്താൽ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും ശാരദയെയും സർക്കസിലെ സ്ത്രീകലാകാരികളെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിർത്തി മുൻതലത്തിൽ സൈക്കിളു കളും കമ്പികളും കൂടാരക്കയറുകളുമെല്ലാം ചേർന്ന ഇരുളേറിയ സിൽഹൗട്ട് രൂപ ങ്ങളെ വെച്ചും ഐസൻസ്റ്റൈൻ പരാമർശിച്ചതുപോലെയൊരു ആന്തരമൊണ്ടാഷ് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 224). അതായത് ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ വെളിച്ച ത്തിന്റെയും ഇരുളിന്റെയും സംഘർഷത്തെ നിലനിർത്തുകയാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ പിൻതലങ്ങളിലേക്ക് തള്ളി മുൻതലത്തിലേക്ക് വരാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളുടെ ഇരുട്ടിനെക്കൂടി അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ഗ്രാമ ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി അസ്വാസ്ഥ്യത്തിന്റെ ദൃശ്യസംരചനകൾ രണ്ടാംഭാ ഗത്ത് ആദ്യംമുതലേ തുടങ്ങുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

സർക്കസ് കാഴ്ചകളെയും കൂടാരത്തിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദ യുടെയും സംഘർഷക്കാഴ്ചകളെയും ഇടകലർത്തിക്കാണിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗങ്ങ ളിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കോമാളിവേഷം ജീവിതത്തിനും കോമാളിക്കളിയ്ക്കുമി ടയിലെ അയാളുടെ ഉരുമാറ്റങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

വേഷംകൊണ്ട് കോമാളിയും ഭാവംകൊണ്ട് കോപിഷ്ഠനുമായി വൈരുദ്ധ്യാത്മക മായ പ്രത്യക്ഷീകരണം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആ ഭാഗങ്ങളിൽ കാണാം. ആ വൈരുദ്ധ്യം മൂർച്ഛപ്രാപിക്കുന്നത് അന്ത്യരംഗങ്ങളിലാണ്. സർക്കസ് മുതലാളി പരിഹസിക്കുമ്പോൾ അപകർഷതയിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുന്ന ഗോവി ന്ദൻകുട്ടി പിന്നീട് ചിരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശാരദയോട് കുത്തുവാക്കുകൾ പറയുന്നത്. ആത്മപരിഹാസത്തിന്റെ ഭാവസൂചകങ്ങളായത് മാറുന്നു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ വർണാ ഭമായൊരു തൊപ്പിയുംവെച്ചുകൊണ്ട് ശാരദയെയുംകൂട്ടി കടൽത്തീരത്തേക്കെ ത്തുന്ന സന്തുഷ്ടനായ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ നോക്കുക (ചിത്രം 8. 225). സർക്കസി ലല്ലാതെ ജീവിതത്തിൽ അത്തരമൊരു വർണാഭമായ പ്രത്യക്ഷീകരണം ഗോവി ന്ദൻകുട്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കാണാനാകില്ല. അവന്റെ കോമാളിവേഷത്തിൽ അതു പോലൊരു തൊപ്പി മുന്നേ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുമുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ വേഷംകൊണ്ടും ഭാവംകൊണ്ടും ജീവിതവുമായി വൈരുദ്ധ്യത്തിലായിരിക്കുന്ന കോമാളിയായി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സ്വയം അടയാളപ്പെടുകയാണ്. വെളിച്ചത്തിനെ തിരെ നിന്ന്, ചിരിച്ചുകൊണ്ട് കൈവീശിക്കാണിച്ച് കടലിലേക്കെടുത്ത് ചാടുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിലൂടെ അത് ഉറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വാഭാവികമായ വസ്ത്ര പരിസരംതന്നെ ചിഹ്നമാനങ്ങളിലേക്ക് വികസിക്കുകയാണിവിടെ.

വെളിച്ചവർണപദ്ധതികളെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപരിസരവുമായി വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ*. ഇതിവൃ ത്തപരമായി പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുവരാത്ത ആലീസിന്റെയും വാസന്തിയുടെയും വീട്ടകവ്യവഹാരങ്ങൾ പ്രവൃത്തിപ്പൊരുത്തത്താൽ ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോഴും ദൃശ്യ സംരചനാപരമായ മറ്റു ഘടകങ്ങളാൽ വിശിഷ്യാ വെളിച്ചവർണവിന്യാസങ്ങളാൽ വൈരുദ്ധ്യം നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ആലീസിന്റെ വീട്ടിൽ തീക്ഷ്ണവർണങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുമ്പോൾ വാസന്തിയുടെ വീട്ടിൽ തവിട്ടുകലർന്നതും നരച്ചതു മായ വർണങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നത്. നിറഞ്ഞ വെളിച്ചത്തിലുള്ള ആലീ സിന്റെ വീട്ടകക്കാഴ്ചകളും അരണ്ട വെളിച്ചത്തിനും ലോ കീ വെളിച്ചങ്ങൾക്കും പ്രബലതയേറുന്ന വാസന്തിയുടെ വീട്ടകക്കാഴ്ചകളും മുഖാമുഖം നിൽക്കുക യാണ്. കരിപിടിച്ച അടുക്കളയും ഇരുട്ട് നിറഞ്ഞ അകത്തളക്കാഴ്ചകളുമാണ് വാസ ന്തിയോടൊപ്പം മിക്കപ്പോഴും കാണാനാകുക. ഗാർഹികജോലികൾ പൂർത്തിയാക്കി അടുക്കളയിലേക്കുള്ള വാതിലടച്ച് കുളിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന വാസന്തി യിൽനിന്ന് കുളികഴിഞ്ഞ് കുളിമുറി വാതിൽ തുറന്ന് വരുന്ന ആലീസിലേക്ക് പ്രവൃ ത്തിപ്പൊരുത്തത്തോടെ മുറിയുന്ന സന്ദർഭത്തെ പ്രത്യേകമായി ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 226, 8. 227). ഇവിടെ പ്രവൃത്തിപ്പൊരുത്തമുണ്ടെന്നിരിക്കിലും വെളിച്ച വൈരുദ്ധ്യമാണ് ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നത്. വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലെ ഇരുട്ടേറിയ കാഴ്ച കളിൽനിന്ന് ആലീസിന്റെ വീട്ടിലെ നല്ല വെളിച്ചത്തിലേക്കാണ് പൊടുന്നനെ മുറി ഞ്ഞുമാറുന്നത്. മയപ്പെടുത്തലുകളേതുമില്ലാതെയുള്ള ഈ മുറിഞ്ഞുമാറൽ കാണി കളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽക്കൂടി ചാട്ടം അനുഭവിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത് അന്യവത്ക്കരണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു ചാട്ടമല്ല. മറിച്ച് രണ്ട് സ്ത്രീകളുടെ അനുഭവാന്തരങ്ങളെ അതിന്റെ തീക്ഷ്ണതയോടുകൂടി കാണികളി ലേക്ക് സംവേദിപ്പിക്കാനുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ മാധ്യമാധിഷ്ഠിതമായ ശ്രമ മാണെന്നുവേണം മനസ്സിലാക്കാൻ.

ആലീസിന്റെ വീടിന്റെ പരിസരങ്ങളിൽത്തന്നെയാണ് അമ്മിണിയെ ആദ്യഭാഗങ്ങളിലേറെയും കാണാനാകുക എന്നതിനാൽ വെളിച്ചപരമായ വേറിട്ട നില അമ്മിണിയ്ക്ക് കൽപ്പിച്ചുകാണുന്നില്ല. എങ്കിലും അവളുടെ ശരീരം മൂടുന്ന മാമച്ചന്റെ ഇരുണ്ട നിഴൽ ഇരുൾമൂടാനിരിക്കുന്ന ഭാവിയുടെ സൂചനയെന്നോണം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഒരിടത്ത് കാണാനാകും. ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ നഗരത്തിലെ ഇരുൾമൂടിയ വഴികളിൽ അരക്ഷിതയായി അലയുന്ന അമ്മിണിയുടെ ചിത്രം പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നുമുണ്ട്. ഈ നിഴലുകളിൽനിന്നും ഇരുട്ടിൽനിന്നുമെല്ലാമുള്ള മോചനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെക്കൂടി വെളിച്ചം നിറഞ്ഞ തുറസ്സിലേക്ക് സ്ത്രീകളെക്കൂട്ടി മുന്നേറുന്ന അമ്മിണിയുടെ ദൃശ്യം ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

*മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതത്തിൽ കടുത്ത വർണങ്ങൾക്കോ പ്രസരിപ്പാർന്ന വെളിച്ചക്കാഴ്ചകൾക്കോ ഏറെ ഇടംകിട്ടുന്നില്ല. ശൈത്യം ബാധിച്ചുതുടങ്ങിയ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ വിങ്ങിയ വിഷാദാന്തരീക്ഷത്തെ തണുത്ത വർണക്കൂട്ടുകളും താഴ്ന്ന വെളിച്ചവിന്യാസവുമുപയോഗിച്ചാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൈമളിന്റെ പരുക്കൻ ഭാവപ്രതികരണങ്ങളുമായും സുശീലയുടെ നിശ്ചേതനമായ സ്വഭാവഗതിയുമായെല്ലാം ചിത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചവർണപരിസരങ്ങൾ ഇണങ്ങിപ്പോകുന്നുമുണ്ട്. നരച്ച നിറമുള്ള കാറും മൃദുവർണങ്ങളിലുള്ള വസ്ത്രവിധാനവുമെല്ലാം കൈമളിന്റെ സ്വഭാവവുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നുണ്ട്. ഗിരി കൊണ്ടുവരുന്ന ചുവന്ന കാർ അയാൾ അധികം ശ്രദ്ധിക്കാതെ നിരസിക്കുന്നുമുണ്ട്. കൈമളിനൊപ്പമുള്ള സുശീലയുടെ ജീവിതത്തിലും കടുത്ത വർണങ്ങൾക്ക് ഇടമില്ല.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ സ്ത്രീകളെ മുഖാമുഖം നിർത്തുന്നതുപോലെ *മറ്റൊരാളിൽ* വേണിയെയും സുശീലയെയും മുഖാമുഖം നിർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചു. ഇരുവരുടെയും വസ്ത്രവർണങ്ങളിലും വസ്ത്രസ്വഭാവത്തിലുമുള്ള സൂക്ഷ്മമായ വ്യത്യാസങ്ങൾകൂടി അതിനെ പിൻതുണയ്ക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 228-8. 230). കടുത്ത വർണങ്ങളും ആധുനികമായ വസ്ത്രധാരണവുമെല്ലാം തരാതരംപോലെ സ്വീകരിക്കുന്ന വേണിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നരച്ചതും അനാകർഷകവുമായ വേഷവിധാനങ്ങളിൽത്തെളിയുകയാണ് സുശീല. ഗിരിയുടെ വീട്ടിലെത്തിപ്പെടുമ്പോൾ ഈ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽനിന്ന് അൽപ്പമൊരു വ്യത്യാസം അവളിൽ കാണാനുമാകും. അതുവരെ വസ്ത്രത്തിൽ ഒരു ഏകതാനത(സാരി) സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന സുശീല ഗിരിയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്നതോടെ മാക്സിയും മറ്റും ധരിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. രുചിയിലുള്ള പുതുമ പോലെ, പണം സ്വന്തമായി കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ അനുവദിച്ചുകിട്ടുന്നതിലുള്ള അപരിചിതത്വംപോലെ, വസ്ത്രധാരണത്തിലുള്ള പുതുമയും സ്വാസ്ഥ്യവും അവൾക്ക് പുത്തൻ പ്രതീക്ഷകളേകുന്നുണ്ട്. വേഷംകൊണ്ട് മാറുമ്പോഴും ഭാവത്തിൽ പരിവർത്തനങ്ങളേറെ കാണാനാകില്ല. വസ്ത്രവ്യത്യാസത്തെ പുതുമയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോൾപ്പോലും രണ്ടിടങ്ങളുടെയും സാമ്പത്തികാന്തരംകൂടി വസ്ത്രസ്വഭാവത്താൽ സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്. സുശീലയെ സുഖിപ്പിക്കാനായിട്ടാണെങ്കിലും തോമസിന്റെ ഭാര്യ അവളുടെ വസ്ത്രത്തിന്റെ ഗുണനിലവാരത്തെപ്പറ്റി അത്ഭുതത്തോടെ ചോദിക്കുന്ന സന്ദർഭം

ചിത്രത്തിൽ ഉണ്ട്. ഗിരിയുടെ സാമ്പത്തികചുറ്റുപാടിലേക്കെത്തുന്ന സുശീയാകട്ടെ, ഒറ്റ അലക്കിൽ പിഞ്ഞിപ്പോയ സാരി മാറ്റാൻ പോകുന്നത് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കൈമൾ അവളെ കൊല്ലാനായി പിന്തുടർന്ന് പരാജയപ്പെടുന്നതും വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തിയ അവളുടെ മുന്നിൽ ഗിരിയുടെ മറ്റൊരു മുഖം വെളിപ്പെടുന്നതും അപ്പോഴാണ്. പുതിയൊരു ജീവിതം പ്രതീക്ഷിച്ച് ഗിരിയുടെ അടുക്കലേക്കെത്തിപ്പെടുന്ന സുശീലയുടെ പ്രതീക്ഷകൾ പെട്ടെന്നുതന്നെ അസ്തമിക്കുകയും ജീവിതം മുമ്പത്തേതിലും വഷളായ സ്ഥിതിയിലേക്ക് പരിണമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭമായത് മാറുന്നു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കൈമളിന്റെ അടുക്കലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുവരാനൊരുങ്ങുന്ന സുശീലയെ നോക്കുക. ഗിരിയുടേതായ എല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട്, വീടുവിട്ടിറങ്ങുമ്പോൾ ഉടുത്തിരുന്ന അതേ സാരി ധരിച്ചാണവൾ തിരിച്ചിറങ്ങുന്നത്. ഒച്ചപ്പാടില്ലാതെയിറങ്ങിപ്പോയതുപോലെ ഒച്ചപ്പാടുകളേതുമില്ലാതെ തിരിച്ചുവരികയാണ് സുശീല.

കൈമളിന്റെ മാനസികപരിണാമത്തിനനുസരിച്ച് ഉരുമാറുന്ന ബാഹ്യപ്രകൃതിയെ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ വെളിച്ചം നിയന്ത്രിച്ചാവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 231–8. 234). സന്തോഷപ്രദമായൊരു സമാഗമത്തെക്കുറിച്ച് ബാലൻ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും എന്തോ മുൻകൂട്ടി ഉറപ്പിച്ച മട്ടിൽ ചിരിച്ചെന്ന് വരുത്തി നിശ്ശബ്ദമായിരിക്കുന്ന കൈമളിനെ മേഘങ്ങളാൽ തിങ്ങി വിങ്ങിയ ആകാശത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പകർത്തുകയാണ് ക്യാമറ. വാക്കുകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽപ്പോലും അയാളിൽ ഉരുണ്ടുകൂടിയ നിരാശയും വേദനയും രംഗപശ്ചാത്തലത്തിലൂടെ ചിഹ്നീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണരംഗത്തിനൊടുക്കം ഇരുണ്ട് തുടങ്ങുന്ന കടൽത്തീരത്തെ പകർത്തി ക്യാമറ ലംബമാനമായി ഉയർന്ന് ചലിക്കുമ്പോൾ മേഘം ഉരുണ്ടുകൂടി, ഇരുൾ നിറഞ്ഞ ആകാശം മാത്രം ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നു. കൈമളിന്റെ ഇരുണ്ട് മൂടിയ മനസ്സുപോലെ ബാഹ്യപ്രകൃതിയിലും വെളിച്ചം കെട്ട് തുടങ്ങുകയാണ്. ഇരുണ്ടുകിടക്കുന്ന ആകാശത്തിന് കീഴിൽ, കറുത്ത തോണിയുടെ മറവിൽ സ്വയം കുത്തി മരിച്ചുകിടക്കുന്ന കൈമളും ആർത്തലച്ച് അയാളുടെ ശരീരത്തെക്കവിഞ്ഞുപോകുന്ന കടൽത്തിരയുമാണ് അയാളുടെ മരണത്തിന്റെ സംഘർഷാത്മകതയെ പിന്നീട് പൊലിപ്പിക്കുന്നത്. അതിന്റെ ആഘാതത്തിൽ കടലിലേക്കോടിപ്പോകുന്ന സുശീലയെയും അവളെ പിടിച്ചുമാറ്റുന്ന ബാലനെയും ദൂരെ നിലാവെളിച്ചത്തിലുള്ള, സിൽ ഔട്ട് ദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് വിഷാദത്തിന്റെ ഉച്ചഘട്ടത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വിധം ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കും പ്രമേയത്തിനുമനുസരിച്ച് വെളിച്ചത്തിൽനിന്ന് പതിയെപ്പതിയെ ഇരുട്ടിലേക്ക് വിലയിക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനകളാണ് *മറ്റൊരാളി*ലെ ഫ്രെയിമുകളിൽ നിറയുന്നതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

ഹിംസയുടെ മനഃശ്ശാസ്ത്രമന്വേഷിക്കുന്ന *ഇരകളിൽ* തവിട്ടും ചുവപ്പും കലർന്ന നിറവിന്യാസങ്ങൾക്കും ഇരുണ്ട വർണങ്ങൾക്കുമാണ് മുഖ്യത്വം കിട്ടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലും പ്രവൃത്തിപരിസരങ്ങളിലുമെല്ലാം ഈ വർണക്കടുപ്പം കാണാം. വീട്ടിലെ സജ്ജീകരണങ്ങളിൽത്തൊട്ട് ഈ കടുപ്പം കണ്ടുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. തടി നിർമിതമായ ഗൃഹോപകരണങ്ങളും മൃഗരൂപങ്ങളും അലങ്കാരപ്പാത്രങ്ങളും ഗോവണിഘടനയുമെല്ലാം പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബത്തിന്റെ

പ്രൗഢിയും സമ്പന്നതയും വിളിച്ചോതുന്നതോടൊപ്പം അവരുടെ വഴിവിട്ട തൊഴിലിന്റെയും പ്രകൃതിചൂഷണത്തിന്റെയും വ്യംഗ്യസൂചനകളാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാത്തുക്കൂട്ടി ഒരുപാട് മരങ്ങൾ വെട്ടിയെന്നും മൃഗങ്ങളെയെല്ലാം കൊന്നുവെന്നുമെല്ലാമുള്ള പാപ്പിയുടെ നൈരാശ്യം കലർന്ന പുലമ്പലുകളും കള്ളത്തടിവെട്ടും കഞ്ചാവുകൃഷിയുമാണ് കോശിയുടെ താത്പര്യമെന്ന സന്ദർഭസൂചനകളും ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന് ആധാരമാകുന്നുണ്ട്.

ചിത്രത്തിൽ രക്തത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ചുവന്ന വർണത്തിന് ആഖ്യാനപരമായിക്കൂടി പ്രസക്തി കൈവരുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ തലക്കെട്ടിൽത്തുടങ്ങി അകത്തളങ്ങളിൽ സജ്ജീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഫർണീച്ചറുകളിലും തറയിൽ വിരിച്ച പരവതാനിയിലുമെല്ലാം ചുവപ്പുരാശി പടരുകയാണ് (ചിത്രം 8. 235). വെട്ടിപ്പിടിച്ചും അടിച്ചമർത്തിയും കൊന്നുകളഞ്ഞുമെല്ലാം നേടിയ സമ്പത്തിലും അധികാരത്തിലും പടുത്തുയർത്തിയ രക്തപങ്കിലമായ മാത്തുക്കൂട്ടിയുടെ സാമ്രാജ്യത്തെയാണിത് സൂചിപ്പിക്കുന്നതെന്നും നിരപരാധികളായ മനുഷ്യരുടെ രക്തത്തിൽ ചവിട്ടിയാണ് പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബത്തിന്റെ വാഴ്ചയെന്നും ഗയ്യ ഉബുണ്ടു ഇതിനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (നവമലയാളി, 2017). കുടുംബത്തിന്റെ അടിത്തറതന്നെ രക്തത്താൽ കെട്ടിപ്പൊക്കിയതാകുമ്പോൾ അവിടെനിന്നുണ്ടാകുന്ന സന്തതിപരമ്പരകളിലും ആ രക്തരാശി കാണാനാകും. മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ഇളയ മകനായ ബേബിയെയാണ് ആഖ്യാനം പിൻതുടരുന്നതെന്നതിനാൽ അവനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന ചുവപ്പ് വർണം പ്രകടമായിത്തന്നെ ഹിംസാസൂചകങ്ങളാകുന്നു. ബേബിയുടെ മുറി അധികസമയവും ചുവന്ന വെളിച്ചംകൊണ്ട് നിഗൂഢമാകുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 236). നിർമലയുമായുള്ള അവന്റെ വേഴ്ചാരംഗത്തിൽ നിർമലയുടെ ചുവന്ന വസ്ത്രവർണം ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 237). ബേബിയുടെ സങ്കൽപ്പവിചാരങ്ങളിലും രക്തരാശിയാണ് പടരുന്നത്. കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരി മയക്കത്തിൽ റബ്ബർമരത്തിൽനിന്ന് ചോരയൊഴുകി വരുന്നതായി സങ്കൽപ്പിക്കുകയും ആ കാഴ്ചയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകതയോർത്ത് സന്തോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ബേബി. പതിവായി കൈയ്യിൽ കരുതുന്ന കൊലക്കുരുക്കുപോലും ചോരച്ചുവപ്പാണ് (ചിത്രം 8. 238). കുടുംബത്തിലൊഴുകിപ്പരന്ന ഹിംസാത്മകത ബേബിയിൽ രൂക്ഷത പ്രാപിക്കുന്നതിന്റെ ദൃശ്യസൂചകങ്ങളാണിവയെല്ലാം. ഹൈറേഞ്ചിന്റെ കടുത്ത വർണം പ്രകൃതിയെക്കാളേറെ വീട്ടകത്തിലെ ഫ്രെയിം സജ്ജീകരണങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലുമെല്ലാമാണ് ഇഴുകിച്ചേരുന്നത്.

*യവനിക*യിൽ നാടകത്തെയും സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തെയും സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും വേറിട്ടുനിർത്താനായി വെളിച്ചവർണവിന്യസനത്തിലും വേഷവിധാനത്തിലും ഇടപെടുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിനകത്തെ നടീനടന്മാരുടെ വേഷവിധാനങ്ങൾ നാടകത്തിന് ചേർന്നരീതിയിലും; നാടകത്തിന് പുറത്ത്, ജീവിതത്തിന് ചേർന്നരീതിയിലുമാണ്. ചമയങ്ങളഴിച്ചുവെച്ച് പെരുമാറുന്ന ജീവിത നടീനടന്മാർ നാടകത്തിലേക്ക് വരുമ്പോൾ ചമയങ്ങളെല്ലാമണിഞ്ഞ് തെളിയുന്നു. നാടകം കഴിഞ്ഞ് മുഖത്തുള്ള എണ്ണമയംപോലും അതുപോലെ സൂക്ഷിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മാംശശ്രദ്ധയെക്കുറിച്ച് മുമ്പ് സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. നാടകം രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴുള്ള വെളിച്ചം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം വെളിച്ചഘടനയിൽനിന്ന്

വ്യത്യസ്തമായതും സവിശേഷമായതുമാണ്. അവിടെ ഇരുളിലേക്കും വെളിച്ചത്തി ലേക്കും നീല, ചുവപ്പ്, മഞ്ഞ തുടങ്ങി വ്യത്യസ്തമായ വർണവെളിച്ചങ്ങളി ലേക്കുമെല്ലാം നാടകീയമായിത്തന്നെ ചലിച്ചുമാറുന്നു. മാറുന്ന വെളിച്ചങ്ങളെ കാണികളുടെ മുഖത്തുകൂടി പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ട് നാടകക്കാഴ്ച യുടെ ഇടപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നുമുണ്ട്. നാടകാരംഭത്തിൽ വക്കച്ചൻ നാന്ദിവാചകം പറയുമ്പോഴും നാടകഗാനരംഗത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ കോറസ് പാടുമ്പോഴുമെല്ലാം വേദിയിൽ പരക്കുന്ന ചുവന്നവെളിച്ചം ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 239- 8. 244). വേദി മൂടിയിരിക്കുന്ന ചുവന്ന തിരശ്ശീലയിൽ വെളിച്ചം പതിക്കുമ്പോ ഴുള്ള പ്രതിഫലനച്ചുവപ്പാണത്. ഇതൊരു കുറ്റാന്വേഷണസിനിമയാണെന്നോ കൊലപാതകസിനിമയാണെന്നോ ഹിംസയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന സിനിമയാ ണെന്നോ ഉള്ള ധാരണകളെ ഉറപ്പിക്കുന്നതിന് മുന്നേതന്നെ സാന്ദർഭികമായി അതി ലേക്ക് ചൂണ്ടി നിൽക്കുന്നുണ്ട് ഈ വർണവെളിച്ചമെന്ന് പറയാം. നാടകത്തിൽത്ത ന്നെയും കൊലപാതകം സംഭവിക്കുമ്പോഴാണ് പിന്നീട് ഈ ചുവന്ന വെളിച്ചം കാണാനാകുന്നതെന്നത് രക്തവും കൊലപാതകങ്ങളുമായുള്ള അതിന്റെ ചിഹ്നബ ന്ധത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

വർണവെളിച്ചങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങത്ത് സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകീയതയല്ല ചലച്ചി ത്രത്തിൽ. അവിടെ ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളാണ് സംഘർഷാത്മകമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് നിദാനം. അയ്യപ്പന് പലപ്പോഴായി നൽകുന്ന താഴ്ന്ന വിതാനത്തിലുള്ള (ലോ കീ) വെളിച്ചം അയാളുടെ നിഷേധാത്മ കമായ സ്വഭാവത്തിലെ ഇരുണ്ട വശങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ സൂചിപ്പി ക്കുന്നുണ്ട്. താഴ്ന്ന വിതാനത്തിലും വശത്തുനിന്നുമെല്ലാം പതിപ്പിക്കുന്ന വെളിച്ച ത്തിലൂടെ പാതി ഇരുണ്ടും പാതി തെളിഞ്ഞും ഭ്രാന്തമായി തബല വായിക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ദൃശ്യങ്ങളെ ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 245, 8. 246). അവിടെ സന്ദിഗ്ധത യുടെയോ വിഷാദത്തിന്റെയോ വൈകാരികാർത്ഥമല്ല. മറിച്ച്, ക്രൂരമായ സ്വഭാവഗ തിയുടെ വെളിച്ചസൂചകമാണത്. അയ്യപ്പന്റെ ചെയ്തികളെല്ലാം ചുരുളഴിഞ്ഞ് വരു ന്നതിനുമുന്നേ അതായത് പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ അയാളുടെ ഇരുണ്ട വ ശത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടത്. ഇരുട്ടിൽ ലളിതയെ കയറിപ്പിടിക്കുന്ന, രോഹി ണിയെ ആക്രമിക്കാനെത്തുന്ന അയ്യപ്പനെയും ഈ വിധത്തിൽത്തന്നെ കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 247, 8. 248). അയ്യപ്പന്റെ അതിക്രമങ്ങളെല്ലാം ഇരുട്ടിലാ ണെന്നതും യാദൃച്ഛികമല്ല. വെളിച്ചവിധാനത്തോടൊപ്പം മുഖഭാവവും ക്യാമറാചല നവും ചിത്രസന്നിവേശരീതിയും സംഗീതവുമെല്ലാം ചേർന്നാണ് അയ്യപ്പന്റെ ക്രൂര വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നത്. രോഹിണി അയ്യപ്പനെ കൊല്ലുന്ന രംഗത്തിലും ഈ വിധം ചലനങ്ങൾക്കും അകലങ്ങൾക്കുമൊപ്പം കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ പതിക്കുന്ന വെളിച്ചവും രംഗത്തിന്റെ സംഘർഷം നിലനിർത്തു ന്നുണ്ട്. അവിടെയും അയ്യപ്പന്റെ പാതി ഇരുണ്ടും പാതി തെളിഞ്ഞുമിരിക്കുന്ന മുഖം തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 249). അയ്യപ്പന്റെയും രോഹി ണിയുടെയും മുഖത്ത് പ്രതിഫലിക്കുന്ന മിന്നൽ വെളിച്ചമാണ് അതായത് തിരശ്ശീല യിൽത്തന്നെ സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്ന പ്രകൃതിവെളിച്ചമാണ് രംഗത്തിലെ സംഘർഷത്തെയും നാടകീയതയെയും പൊലിപ്പിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഇരുളും വെളിച്ചവും സൂക്ഷ്മമായി നിയന്ത്രിച്ച് ജീവിതരംഗങ്ങളിലെ നാടകീയതയെ സിനി

മാറ്റിക്കാക്കാനും വർണവെളിച്ചങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിച്ച് അരങ്ങിലെ നാടകീയതയെ പൊലിപ്പിക്കാനും ചിത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അതുവഴി സിനിമ, നാടകം എന്നീ രണ്ട് കലാമാധ്യമങ്ങളുടെ സാങ്കേതികവും ലാവണ്യപരവുമായ വ്യതിരിക്തതകൾ സ്പഷ്ടമാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

വർണവെളിച്ചങ്ങളെത്തന്നെ ആഖ്യാനയുക്തിയോടെ വിന്യസിക്കാനാണ് *ഇരകളി*ലും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലുമെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. *ഇരകളിൽ* ബേബിയുടെ മുറിയിലൊഴുകിപ്പരക്കുന്ന ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ സ്രോതസ്സിനെ തിരശ്ശീലയിൽത്തന്നെ വ്യക്തമാക്കുകയും അതോടൊപ്പം ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തിലുൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഹിംസയുടെ ചിഹ്നസൂചനയായി വികസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (ചിത്രം 8. 250). *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലാകട്ടെ, മുഖത്ത് പതിപ്പിക്കുന്ന ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിലൂടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗാനശകലത്തിലൂടെയുമെല്ലാം സുരേഷ് ബാബു ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ലേഖയുടെ നൈരാശ്യത്തെയും വേദനയെയും തീക്ഷ്ണമാക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 251). വേദനയെയും മുറിവുകളെയും കുറിച്ചാണ് ഗാനരംഗത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ വെളിച്ചവർണം ചിഹ്നപരമായി സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ചുവന്ന കർട്ടനിൽനിന്ന് ലംബമാനമായി താഴ്ന്ന് ചലിച്ചാണ് ക്യാമറ ലേഖയെ കാണിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ലേഖയുടെ മുഖത്ത് പടരുന്ന ചുവപ്പ് തിരശ്ശീലയിൽ വെളിച്ചം തട്ടി പ്രതിഫലിക്കുന്ന രക്തച്ചുവപ്പാണെന്ന് ഊഹിക്കാം. വർണവെളിച്ചത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിക്കുമ്പോഴും രംഗത്തിലെ വൈകാരികസംഘർഷവുമായി അതിനെ പൊരുത്തപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്ത് വ്യത്യസ്ത വെളിച്ചങ്ങളുപയോഗിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ സ്രോതസ്സിനെ ആഖ്യാനത്തിലുൾപ്പെടുത്തിയും തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിച്ചും സ്വാഭാവികമാക്കാൻ പലപ്പോഴും ശ്രമിക്കുന്നു.

വരണ്ട പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് *കോലങ്ങളു*ടെ ആഖ്യാനം വികസിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ പ്രകൃതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന, സാചുറേഷൻ കുറഞ്ഞ, നരച്ച വർണപദ്ധതിക്കാണ് ചിത്രത്തിൽ മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയുടെ അസംസ്കൃതാവസ്ഥ കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കുകൂടി പടർന്നുകിടക്കുന്ന വിധത്തിലാണവിടെ വർണതെരഞ്ഞെടുപ്പ്. വർണച്ചോക്കുകളുപയോഗിച്ച്, കൈകൊണ്ടെഴുതിയ ക്രെഡിറ്റ് കാർഡുകളിൽത്തുടങ്ങി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രകൃതത്തിലും പെരുമാറ്റത്തിലുമെല്ലാം ഈ അസംസ്കൃതാവസ്ഥയെ പടർത്തുന്നുമുണ്ട്. തവിട്ടുവർണങ്ങൾക്കോ ചാരം കലർന്ന നരച്ച വർണങ്ങൾക്കോ മഞ്ഞ കലർന്ന വെളുത്തവർണങ്ങൾക്കോ എല്ലാമാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യം കിട്ടുന്നത്. ക്രിസ്ത്യൻ പശ്ചാത്തലമുള്ളവർക്ക് ചട്ടയും മുണ്ടുമെന്ന സാമ്പ്രദായികവേഷം നൽകുന്നതിനാൽ മൊത്തത്തിലുള്ള വർണപദ്ധതിയുമായി ആ വേഷം പൊരുത്തപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. യുവതികളായ കുഞ്ഞമ്മയ്ക്കും ലീലയ്ക്കും വ്യത്യസ്തമായ വേഷവിധാനങ്ങളാണ് നൽകുന്നതെങ്കിലും ഒരു ഘട്ടം കഴിയുമ്പോൾ കുഞ്ഞമ്മയും ക്രിസ്തീയവേഷത്തിലേക്ക് മാറുന്നു (ചിത്രം 8. 252). ലീലയ്ക്ക് നൽകുന്ന കടുത്ത വസ്ത്രവർണങ്ങൾ സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവളുടെ വർണാഭമായ സ്വപ്നങ്ങളിലേക്കുള്ള സൂചനയാകുന്നു (ചിത്രം 8. 253). ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ ആകർഷകമായി

നിൽക്കുന്ന അവളുടെ വസ്ത്രവർണങ്ങൾ സ്വപ്നനഗരിയാൽ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട് തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ അനാകർഷതയിലേക്ക് വഴിമാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

കടുത്ത വർണസാന്നിധ്യം താരതമ്യേന കുറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ പരമുവിന്റെ വേഷവിധാനം കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ പ്രത്യേകമായി ക്ഷണിക്കുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 254, 8. 255). ഗ്രാമത്തിലെ മറ്റു മനുഷ്യരിൽനിന്ന് അയാളെ വേറിട്ടുനിർത്തുന്നതോടൊപ്പം അയാളുടെ വിശേഷാധികാരത്തെക്കൂടി അയാളുടെ വേഷവിധാനം ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വസ്ത്രപരമായി അയാൾ പുലർത്തുന്ന വ്യതിരിക്തത മാത്രമല്ല സംഭാഷണമധ്യേയുള്ള ഹിന്ദി പദപ്രയോഗങ്ങളും നഗരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗീർവാണങ്ങളുമെല്ലാം പുറംലോകം കണ്ട ഏക പരിഷ്കാരിയാണയാൾ എന്ന് അറിയിക്കുന്നു. വേഷത്തിലുള്ള പരിഷ്കൃതത്വമോ ലോകം കണ്ട അനുഭവവിശാലതയോ ഒന്നും പരമുവിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ കാണാനാകില്ല. പലപ്പോഴും പരദൂഷണങ്ങൾക്കും ഒളിനോട്ടങ്ങൾക്കും സിദ്ധാന്തം ചമയ്ക്കുന്നതും ആ വിശേഷാധികാരത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണുതാനും. ഒരർത്ഥത്തിൽ സ്ത്രീശരീരങ്ങളിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കി ആനന്ദിക്കുന്ന പരമുവിന് പ്രത്യേകമായി നൽകുന്ന ഈ വർണ-വസ്ത്രപരിസരം അയാളുടെ ആസക്തിയിലേക്ക് കൂടി ചൂണ്ടിനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

സൂര്യതാപമേറ്റ് വരണ്ട് കിടക്കുന്ന ഭൂപരിസരമാണെന്നതിനാൽ സ്വാഭാവിക വെളിച്ചത്തിലുള്ള പുറംകാഴ്ചകൾക്കാണ് ചിത്രത്തിൽ മുൻതൂക്കം കിട്ടുന്നത്. രൂക്ഷമായ പകൽവെളിച്ചം വീണ് വിളറിയ പാതകളും നിഴൽ വീഴുന്ന ഇടവഴികളുമെല്ലാം ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. ഏതെങ്കിലുമൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവത്തെ സൂക്ഷ്മമായി പിന്തുടർന്ന് വികസിക്കാത്തതിനാൽ കഥാപാത്രവൈകാരികതകളുമായി പ്രത്യേകമായി സംവദിക്കുന്ന ശൈലീകൃതമായ വെളിച്ചപദ്ധതികൾ ചിത്രത്തിലേറെയില്ല. അതേസമയം കരച്ചിലടക്കുന്ന ചെറിയാന്റെ ഇരുണ്ട മുഖം പുര കത്തിയമരുന്ന തീക്ഷ്ണവെളിച്ചത്തിലേക്ക് അലിഞ്ഞുചേരുന്നവിധത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ചെറിയാന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും പ്രണയത്തിലേക്ക് ഒട്ടൊരു താത്പര്യത്തോടെ നിരീക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ പക്ഷപാതിത്വത്തെ അറിയാനുമാകും.

ഗ്രാമം ഇരുട്ടിലാഴുമ്പോൾ നിലാവെളിച്ചത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ഫ്ളൂറസെന്റ് വെളിച്ചപദ്ധതിയെയും തെരുവോരവെളിച്ചത്തിനായി ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചപദ്ധതിയെയും സ്വീകരിക്കുന്നത് പ്രായോഗികമായാണെങ്കിൽപ്പോലും ഇവയെത്തന്നെ നാടകീയമായുപയോഗിക്കുന്ന സന്ദർഭവും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ആത്മഹത്യാഭീഷണി മുഴക്കി കലുങ്കിലേക്കോടുന്ന മറിയത്തെയും മറിയത്തെ പിന്തുടർന്നോടുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെയും നിലാവെളിച്ചം വീണ് നീലിച്ച ഫ്രെയിമിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 256). ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചപദ്ധതിയാകട്ടെ, വൈദ്യുതിയെത്താത്ത ഗ്രാമത്തിലെ റാന്തൽവെളിച്ചത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രി ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന മറിയത്തിന്റെ കാഴ്ചയിൽ ഏലിയാമ്മയുടെ വീടിന്നകം ഈ വിധം ടങ്സ്റ്റൺ വെളിച്ചപദ്ധതിയാൽ നിഗൂഢമാക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്ന മറിയത്തെ അകത്തുനിന്ന് ആഖ്യാതാവ് നോക്കുമ്പോൾ പുറത്തെ ഫ്ളൂറസെന്റിന്റെ നീലിപ്പിനെയും അകത്തെ ടങ്സ്റ്റണിന്റെ

മഞ്ഞപ്പിനെയും മിശ്രണംചെയ്ത് സ്ഥലപരമായ യുക്തിയോടുകൂടി നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 257, 8. 258). ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിലെ ക്രിസ്മസ് ആഘോഷം കൗതുകത്തോടെ നോക്കിയിരിക്കുന്ന മറിയത്തെയും കുടുംബത്തെയും നിശ്ചലമായിനിന്ന് ക്യാമറ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പത്രോസിനും കുഞ്ഞമ്മയ്ക്കും പുതുവസ്ത്രം വാങ്ങി സന്തോഷിപ്പിക്കുകയും ഇത്തവണയും തനിക്കൊന്നും വാങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്ന് നെടുവീർപ്പിടുകയും ചെയ്യുന്ന മറിയത്തിന്റെയും അത് കേട്ടിരിക്കുന്ന കുടുംബത്തിന്റെയും ദൃശ്യത്തെത്തുടർന്ന് ഏലിയാമ്മയുടെ വീട്ടിലെ ആഘോഷദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു. ഇട്ടൂപ്പും ലീലയും കത്തിക്കുന്ന പൂത്തിരി വെളിച്ചം പത്രോസിന്റെയും മറിയത്തിന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും മുഖത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന സ്വാഭാവികക്കാഴ്ചയിലൂടെ ഗ്രാമീണമായ കൗതുകവും നിഷ്കളങ്കതയും നിരാശയുമെല്ലാം മങ്ങിത്തെളിയുന്നു (ചിത്രം 8. 259). അങ്ങനെ പത്രോസിന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും കൗതുകനോട്ടത്തിനും മറിയത്തിന്റെ നിരാശയും അസൂയയും നിഴലിക്കുന്ന ഭാവത്തിനും ആഖ്യാനപരമായ പ്രസക്തി കൈവരുന്നു. സിനിമയുടെ മോഹവലയത്തിൽപ്പെടുന്ന സാധാരണക്കാരുടെ അഭിനിവേശത്തിന്റെയും ആഗ്രഹത്തിന്റെയും സൂചന കൂടിയായി മാറുന്നുണ്ട് ആ പൂത്തിരിക്കാഴ്ച.

ഹാസ്യസിനിമകൾ പൊതുവെ സ്വീകരിക്കുന്ന ഹൈലൈറ്റ് വെളിച്ചപദ്ധതിയെത്തന്നെയാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലവും* സ്വീകരിക്കുന്നത്. നിരപ്പായ മുൻവെളിച്ചങ്ങൾക്കാണ് ചിത്രത്തിൽ പ്രബലയെന്നതിനാൽ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം കാരിക്കേച്ചർപോലെ തെളിയുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല സംഭവങ്ങൾക്ക് മുകളിലല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ നിഴൽ വീഴ്ത്തിയും മറ്റും സങ്കീർണത സൃഷ്ടിക്കാൻ ഏറെയൊന്നും ശ്രമിക്കുന്നുമില്ല. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കായി തെളിയുന്ന സന്ദർഭങ്ങളേറെയില്ലാത്തതിനാൽ നാടകീയമായ വെളിച്ചപദ്ധതിയുടെ നിരാസം ആഖ്യാനപരമായി പ്രസക്തമാകുന്നു. ജനപ്രതിനിധികളായ കഥാപാത്രങ്ങളിലാണ് ആഖ്യാനം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ മിക്കവരും അവരുടെ രാഷ്ട്രീയസ്വത്വത്തിനനുയോജ്യമായി, വെളുപ്പ് കലർന്ന വസ്ത്രവർണങ്ങളെയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. അവ ഫ്രെയിമിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള വെളിച്ചപദ്ധതിയെയും കാഴ്ചാനുഭവത്തെയും ഗുണപരമായി പിന്തുണയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഇതല്ലാതെ ഫ്രെയിമിൽ ഒട്ടൊന്നു ശ്രദ്ധേയമായി വരുന്ന, കാത്തവരായനോടൊപ്പം സദാ സാന്നിധ്യമായ തൂവാലച്ചുവപ്പിന് ആഖ്യാനത്തിൽ വേറിട്ട നിലയുണ്ട്. രാത്രിയിൽപ്പോലും അത് തെളിഞ്ഞു കാണാം. അത്രത്തോളം തീക്ഷ്ണമായി മറ്റൊരു വർണവും മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഫ്രെയിമിൽ സജീവമായി കാണാനാകില്ലെന്നതും ആ തൂവാലവർണത്തിലേക്ക് കാണികളുടെ ശ്രദ്ധയെ പ്രത്യേകമായി ക്ഷണിക്കുന്നുണ്ട്. കാത്തവരായനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലുള്ള നിലയെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ അത് ചൂഷിതരുടെയും നിസ്സഹായരുടെയും രക്തവർണത്തെ സദാ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ഈ വർണത്തിന്റെ ചിഹ്നമൂല്യം സാർത്ഥകമാകുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇത്തരത്തിൽ വെളിച്ചവർണങ്ങളെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഘടനയ്ക്കും സ്വഭാവത്തിനും ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികവിനിമയങ്ങൾക്കുമെല്ലാമനുസരിച്ച്

വ്യത്യസ്തമായും ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടുംകൂടി വിന്യസിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

8.5.1. സംഘർഷത്തിന്റെയും വിഷാദത്തിന്റെയും രാത്രിദൃശ്യങ്ങൾ

സംഘർഷം നിറഞ്ഞ രാത്രിദൃശ്യങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് കാണാനാകുന്ന ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷമാണ്. ആത്മഹത്യകളും കൊല പാതകങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും മരണംപോലും രാത്രികാലങ്ങളിലാവിഷ്കരിക്കു ന്നത് പലകുറി കാണാം. *സ്വപ്നാടനത്തിലെ* സ്വപ്നാഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടന ഇരുൾ നിറഞ്ഞ് സങ്കീർണമാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ഈ വിധം ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാ കുമ്പോൾ സങ്കീർണമായ രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ ഇരുളേറിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യ സംരചനയെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നത് പല ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്നു.

സരളമായ ആഖ്യാനമായി നിൽക്കുമ്പോഴും സംഘർഷാത്മകവും നാടകീയ വുമായ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ *ഉൾക്കടലി*ലുണ്ട്. ഇത്തരം സവിശേഷഘട്ടങ്ങളിൽ കഥാ പാത്രപ്രവൃത്തികളെക്കാളേറെ നിയന്ത്രിതമാക്കപ്പെട്ട വെളിച്ചപദ്ധതിയിലൂടെയാണ് നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. രാത്രിരംഗങ്ങളോ ഇരുളിലാണ്ട ദൃശ്യസംരചനയോ ഏറെയൊന്നും സ്വീകരിക്കാതെ പുരോഗമിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ ഡേവിസിന്റെ മര ണംതീർക്കുന്ന വഴിത്തിരിവിനുശേഷം അവ പ്രബലമായി കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഇരു ളും വെളിച്ചവും നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യസംരചനയ്ക്ക് മുൻതൂക്കംനൽകി ക്കൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനം സംഘർഷത്തിലേക്ക് വഴിമാറിയതറിയിക്കുന്നുവെ ന്നർത്ഥം.

ഡേവിസിന്റെ മരണശേഷമുള്ള റീനയുടെ വീട്ടിലെ വിഷാദാന്തരീക്ഷത്തെ കയറോസ്ക്യൂറോ വെളിച്ചപദ്ധതികൾക്കും ലോ കീ വെളിച്ചങ്ങൾക്കും മുൻതൂക്കം നൽകിക്കൊണ്ട് ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ചാരുകസേരയിൽക്കിടക്കുന്ന റീനയുടെ അച്ഛൻ ജെയിംസിനെയും ജെയിംസിന് വീശിക്കൊടുക്കുന്ന അയാളുടെ സഹോദരി യേയും അവരുടെ തോളിൽ വിഷാദവതിയായി ചാഞ്ഞിരിക്കുന്ന റീനയെയും ഇരു ളും വെളിച്ചവും ഇടകലർത്തി പകർത്തിക്കൊണ്ട് പുറകിലോട്ട് വലിയുകയാണ് ക്യാമറ. ശേഷം ഹാളിലിരിക്കുന്ന രാഹുലന്റെയും ഡോക്ടറുടെയും സൂസന്നയു ടെയും മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിൽ വെളിച്ചമില്ലാതെ ഇരുളേറിയിരിക്കുന്നത് കാണാം (ചിത്രം 8. 260, 8. 261). സംഗീതമൊഴിഞ്ഞ് നിശ്ശ ബ്ദമായ ശബ്ദപഥവും മന്ദമായി ചലിക്കുന്ന ക്യാമറയും വെളിച്ചം നിയന്ത്രിച്ച് ദീർഘനേരമായി മുറിയാതെ നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡം അതുവഴി സംഘർഷദൃശ്യ മായി അടയാളപ്പെടുന്നു. ദുഃഖാർത്തമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയുടെ സൂചകം എന്നതിനോടൊപ്പം സൂസന്നയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രകാശരഹിതമായ ഭാവി യെക്കൂടി ഈ വെളിച്ചം കെട്ട ഫ്രെയിമുകൾ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തൊട്ടടുത്തു വരുന്ന റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും സംഭാഷണദൃശ്യങ്ങളിലും ഇരുളിന് പ്രാമുഖ്യം കൈവരുന്നുണ്ട്. പാതി ഇരുണ്ടും പാതി തെളിഞ്ഞും താഴ്ന്ന വെളിച്ചവി ധാനത്തിൽ വിഷാദവാനായ രാഹുലനെയാണ് അധികസമയവും അവിടെയും കാണാനാകുക (ചിത്രം 8. 262). രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും പ്രണയത്തിനുള്ള ഏക പ്രതീക്ഷയായ ഡേവിസിന്റെ മരണത്തോടെ റീനയിലേക്കും രാഹുലനി ലേക്കും പടർന്ന ഇരുട്ടിനെ ഫ്രെയിമിലേക്കുകൂടി പകർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാര

നെന്ന് സാന്ദർഭികമായി പറയാം. അതുവരെ ഏറെയൊന്നും പ്രബലമല്ലാതിരുന്ന ഇരുളേറിയ ഫ്രെയിമുകൾ പിന്നീടങ്ങോട്ട് ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുമുണ്ട്.

റീന കൂടെയില്ലാത്ത ദുഃഖം വിവരിച്ച് രാഹുലൻ റീനയ്ക്ക് കത്തെഴുതുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. 'പ്രിയപ്പെട്ട റീനേ, ഭാവി ഒരു അന്ധകാരമായി എന്റെ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നു. എനിക്ക് വെളിച്ചമായ് നീ വരാതിരുന്നാൽ ഈ ഇരുട്ടിൽ ഞാൻ മരിച്ചുവീഴും...' എന്ന് രാഹുലൻ എഴുതിത്തുടങ്ങുമ്പോൾ മുറിയിൽ ടേബിൾ ലാംപിന്റെ വെളിച്ചം മാത്രമാണുള്ളത്. രാഹുലന് ചുറ്റിലും ഇരുൾ തളം കെട്ടി നിൽക്കുന്ന വിധത്തിൽ ഫ്രെയിമിലെ വെളിച്ചത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 263). വരികൾക്കൊപ്പിച്ചാണവിടെ ദൃശ്യസംരചന. റീനയുടെ ആകസ്മികമായ തിരിച്ചുവരവിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷമുഹൂർത്തത്തെ ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറിയ വൈരുദ്ധ്യത്തിലൂടെയാണ് നാടകീയമാക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 264). സമാഗമത്തിന്റെ സന്തോഷത്തെക്കാളേറെ സന്ദിഗ്ധതയ്ക്കാണവിടെ മുഖ്യത്വം. ഇരുട്ടിലാണ്ട അകത്തളത്തിൽ പാതി ഇരുണ്ടും തെളിഞ്ഞുമിരിക്കുന്ന മുഖങ്ങളാണവിടെ പരസ്പരം സംസാരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാടകീയഭാഷണങ്ങളോ പെരുമാറ്റരീതികളോ അല്ല മറിച്ച് രാഹുലന്റെ നിശ്ശബ്ദതയും വിഷാദാർദ്രമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതവും ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട വെളിച്ചപദ്ധതിയുമെല്ലാമാണ് അന്ത്യരംഗത്തിലെ ഉദ്വേഗവും നാടകീയതയും നിലനിർത്തുന്നതെന്നർത്ഥം.

ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി രാത്രിരംഗങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ് *മേള*യുടെ രണ്ടാംഭാഗം. സർക്കസ് കൂടാരമായതിനാൽ ആ സമയ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് യുക്തിഭദ്രമാണുതാനും. രാത്രിയിലാണല്ലോ സർക്കസ് കാഴ്ചകൾ സക്രിയമാകുന്നത്. നല്ലവെളിച്ചത്തിലും വർണത്തിലും തെളിയുന്ന സർക്കസ് കാഴ്ചകളും സംശയത്തിന്റെയും വിഷാദത്തിന്റെയും അരണ്ട വെളിച്ചം പരക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൂടാരപരിസരങ്ങളും വിരുദ്ധമുഖങ്ങളായി നിൽക്കുകയാണ്. ശാരദയും വിജയനുമൊത്ത് സിനിമ കാണാൻ നഗരത്തിലേക്ക് പോയ ദിവസം ഹോട്ടലിലെ സപ്ലൈയറെ തട്ടി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മറിഞ്ഞുവീഴുന്നത് കണ്ട് ചുറ്റിലുള്ള ആളുകളും ശാരദതന്നെയും ചിരിക്കുന്ന സന്ദർഭം ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. മറ്റുള്ളവരുടെ ചിരികളെയെല്ലാം ഗൗനിക്കാതിരിക്കാൻ ശീലിച്ച ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ പക്ഷെ ശാരദയുടെ ചിരി അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്തുന്നു. അതുവരെ അയാളിലുണ്ടായിരുന്ന ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തെ മുഴുവൻ അത് ഒറ്റയടിക്ക് കെടുത്തിക്കളയുന്നുമുണ്ട്. ആ സംഭവത്തിനുശേഷം വരുന്ന രാത്രിരംഗത്തെ ചലച്ചിത്രകാരൻ സംരചിച്ചിരിക്കുന്നത് നോക്കുക. കട്ടിലിൽ കിടക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ നിശ്ചലമായി നിന്ന് ക്യാമറ വീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ അതുവരെ അയാൾക്കുമുകളിൽ പതിച്ചിരുന്ന വെളിച്ചം പൊടുന്നനെ കെടുന്നതായി കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 265, 8. 266). കൂടാരത്തിരശ്ശീല അടച്ചത് വഴിയാണ് ഈ വെളിച്ചവ്യതിയാനമെങ്കിൽക്കൂടിയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ നോക്കിയുള്ള ക്യാമറയുടെ നിശ്ചലമായ നിൽപ്പിനും പശ്ചാത്തലമായൊഴുകുന്ന വിഷാദഭരിതമായ സംഗീതത്തിനുമൊപ്പിച്ചുള്ള ഈ വെളിച്ചംകെടൽ അയാളുടെ അവസ്ഥാന്തരത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചനയായി ഇടപെടുകയാണ്. അവരുടെ ജീവിതത്തിലെ വെളിച്ചങ്ങളോരോന്നായി കെട്ടുതുടങ്ങുന്നത് ആഖ്യാനത്തിൽ ഇനി അടുത്തടുത്ത് കാണാനുമാകും. സംശയവും

സംഘർഷങ്ങളും തളംകെട്ടിനിൽക്കുന്ന ഇരുണ്ടകൂടാരക്കാഴ്ചകളാണ് പിന്നീടങ്ങോട്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത് എന്നത് ഘടനാപരമായി പ്രസക്തമാകുന്നുമുണ്ട്. വിജയന്റെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും സൗഹൃദം പൂർണമായും തകരുമ്പോൾ വരുന്ന വിജയന്റെ ഗാനരംഗം തന്നെ നോക്കുക. അതുവരെ വെളിച്ചമേറി കണ്ടിരുന്ന സർക്കസ് റിങ്ങ് ഇരുണ്ട് ആളൊഴിഞ്ഞ് കിടക്കുന്നതും ലോ കീ വെളിച്ചത്താൽ നാടകീയമായ ഭാവങ്ങളിൽ വിജയൻ പാടിയലയുന്നതുമെല്ലാമാണ് ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നത് (ചിത്രം 8. 267). ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികമാറ്റങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് സഞ്ചരിക്കുന്ന വെളിച്ചവർണങ്ങൾ കൂടിയാണ് *മേള*യുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

സംഘർഷത്തിന്റെയും നൈരാശ്യത്തിന്റെയുമെല്ലാം ഇരുണ്ട അകത്തളക്കാഴ്ചകൾ *മറ്റൊരാളി*ന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിലും ഔചിത്യത്തോടെ ഇണങ്ങി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും വീട്ടിൽ വേണിയും ബാലനും അതിഥിയായി താമസിക്കുന്ന ദിവസത്തിന്റെ സ്വാസ്ഥ്യംപോലും രാത്രിയിൽ വിഷാദത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുകയാണ്. സുശീലയും കൈമളും തമ്മിലുള്ള മാനസികവും ശാരീരികവുമായ അകലത്തെ ധ്വനിപ്പിച്ച് ഇരുളിലാണ്ടാണ് ആ രാത്രി അവസാനിക്കുന്നത്. സുശീല വീടുവിട്ടിറങ്ങിപ്പോയതിനുശേഷം വിഷാദവും നിശ്ശബ്ദതയും തേങ്ങലും തളം കെട്ടിക്കിടക്കുന്ന, ഇരുട്ടേറിയ രാത്രിക്കാഴ്ചകൾ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടയ്ക്കിടെ കയറിവരുന്നു. അപ്പോൾ മാത്രം വീട്ടിനകത്തുതന്നെയുള്ള, മുമ്പ് ചെന്നുകാണാത്ത ഇടങ്ങളിലെല്ലാം കൈമൾ ഇരുട്ടിൽ പരതിത്തിരിയുന്നുണ്ട്. കുട്ടികളുടെ ഉറക്കറ സന്ദർശിക്കുകയും മക്കളുടെ സ്വസ്ഥമായ ഉറക്കം ഉറപ്പുവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇരുട്ടിൽ അടുക്കളയിൽ പരതിത്തിരിയുമ്പോഴാണ് അടുക്കള വരെ എത്തിയ ഗിരിയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ സ്പാനറിന്റെയും കരിത്തുണിയുടെയും രൂപത്തിൽ അയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നത് (ചിത്രം 8. 268, 8. 269). രജനിയുടെ കത്തുവായിച്ച് പൊട്ടിക്കരയുന്ന കൈമളിനെ ഇരുളേറിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സുശീല തിരിച്ചുവരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ബാലൻ കൈമളിനോട് ആലോചിക്കുന്ന രംഗത്തെ രചിച്ചിരിക്കുന്നത് നോക്കുക. കൈമളിന്റെയും ബാലന്റെയും മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിൽ കൈമളിന്റെ വശത്തുനിന്ന് വളരെ മന്ദമായി ക്യാമറ ചലിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ കൈമളിന്റെ ഇരുളിലാണ്ട മുഖം തെളിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതും അതിന്റെ പാരമ്യത്തിൽ ഇരുട്ടിലേക്ക് കുനിഞ്ഞ് കരഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതും അത്രമേൽ സൂക്ഷ്മമായി വെളിച്ചവും നിഴലും നിയന്ത്രിച്ച് ചിത്രീകരിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 270, 8. 271). കൈമളിന്റെ പരിണാമങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പിൻതുടരുന്ന ആഖ്യാതാവ് അയാളിൽ പടരുന്ന ഇരുട്ടിനെ ഫ്രെയിമിൽക്കൂടിയും അനുഭവിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. അതോടൊപ്പം സുശീലയുടെ അഭാവത്തിൽ വീടുതന്നെ ഇരുണ്ട് തുടങ്ങുന്നുവെന്ന് രാത്രിദൃശ്യങ്ങളുടെ ആവർത്തിതോപയോഗത്തിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ഇരുട്ടിന്റെ മറവുപറ്റിയുള്ള ബേബിയുടെയും കൂട്ടുകാരുടെയും അക്രമരംഗങ്ങളിലൂടെയാണ് *ഇരകളാ*രംഭിക്കുന്നത്. ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകഭാവങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ആരംഭംതന്നെ അക്രമാസക്തമായ രാത്രിയെക്കാണിച്ചുകൊണ്ടാണെന്നത് രാത്രിയ്ക്ക് ആഖ്യാനത്തിലുള്ള പ്രാധാ

ന്യത്തെ ഊന്നുന്നു. അത് കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തോടൊപ്പം ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മുൻധാരണയെക്കൂടി പങ്കുവെയ്ക്കുന്നു. രാത്രിയുടെ ഇരുട്ട് പിടിക്കപ്പെടില്ലെന്ന ധൈര്യം ബേബിയ്ക്ക് നൽകുന്നതിനാൽ പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള ബേബിയുടെ അക്രമണകാലമായി ഇരുണ്ട രാത്രികൾ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നു. പകലിൽ അകത്തളത്തിലും പുറംകാഴ്ചകളിലുമെല്ലാം നിസ്സംഗനായും ഏറെ നിശ്ശബ്ദനായും നടക്കുന്ന ബേബിയുടെ വന്യഭാവം രാത്രിയിൽ രൂക്ഷത നേടുന്നുണ്ട്. ചുവന്ന് കിടക്കുന്ന മുറിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉറക്കമിളച്ച് മാഗസിനിലെ ചിത്രരൂപങ്ങൾ കത്രിച്ചിടുന്നതും കിടക്ക കുത്തിക്കീറുന്നതുമെല്ലാം കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവന്റെ വന്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ബഹിർഗമനത്തെ എടുത്തുകാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. ബേബിയുടെ സംഘർഷഭരിതവും അക്രമോത്സുകവുമായ മാനസികാവസ്ഥയെയും മറ്റും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽത്തന്നെയാണ് ചുറ്റിലുമുള്ള പ്രകൃതിയുടെ കിടപ്പും. പകലിൽ ശാന്തവിജനമായും നിസ്സംഗമായും നിൽക്കുന്ന റബ്ബർക്കാടിന്റെ പരിസരം രാത്രിയിൽ വന്യമായ ഭീതിയും നിഗൂഢതയും പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത് ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മനിയന്ത്രണത്തിലൂടെ അനുഭവിപ്പിക്കാനാകുന്നു. അങ്ങനെ പകലിലും രാത്രിയിലുമുള്ള പ്രകൃതിയുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണഭേദം ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്കുകൂടിയുള്ള നീട്ടെഴുത്തുകളാകുന്നു. കൊലപാതകരംഗങ്ങളെല്ലാം ഇരുളേറി, ലോ കീ വെളിച്ചത്താൽ ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 272- 8. 278). അവന്റെ സ്വപ്നരംഗങ്ങളിലും രാത്രിക്കാഴ്ചകൾക്കാണ് മുഖ്യത്വം. ക്യാമറാഅകലവും കാഴ്ചക്കോണുകളുമെല്ലാം അതിനെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നുണ്ട്. തന്നിലെ കൊലപാതകിയെ ലോകവും കുടുംബവും തിരിച്ചറിഞ്ഞതിനുശേഷവും പകൽമുഴുവൻ ഷെഡ്ഡിൽ ചിലവഴിച്ച് രാത്രിയാകാൻ കാത്തിരിക്കുകയാണ് ബേബി. ഇങ്ങനെ രാത്രിയും ബേബിയുടെ അക്രമണോത്സുകതയും തമ്മിലൊരു അഭേദ്യമായ ബന്ധം ആഖ്യാനത്തിൽ സൂക്ഷിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

പാലവുമായും ഭരണവുമായും ബന്ധപ്പെട്ട ഉപജാപങ്ങളിൽ മിക്കപ്പോഴും രാത്രി രംഗങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നത് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും കാണാം. തമ്മിൽത്തല്ലിൽ കലാശിക്കുന്ന അനുമോദനയോഗം, ഇരുട്ടിൽ പാലത്തിന്റെ കൈവരിയ്ക്ക് കേടുവരുത്തുന്ന ജഹാംഗീർതാത്തയുടെ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾ, പാലത്തിലൂടെ പോകുന്ന വാഹനങ്ങളിൽനിന്ന് കൈക്കൂലി വാങ്ങുന്ന പോലീസുകാരൻ, സഖ്യകക്ഷികളെക്കൊണ്ട് പിന്തുണ പിൻവലിപ്പിച്ച് കുറുപ്പിനെ ഭരണത്തിൽനിന്ന് താഴെ ഇറക്കാനുള്ള ഇസ്ഹാക്കിന്റെയും സംഘത്തിന്റെയും ഉപജാപപദ്ധതികളും അത് പൊളിക്കാൻ നെട്ടോട്ടമോടുന്ന കുറുപ്പിന്റെയും സംഘത്തിന്റെയും വെപ്രാളങ്ങളും തുടങ്ങി പകൽപോലെ രാത്രിയും ചടുലവും ഹാസ്യാത്മകവുമാണ്. പാലം ബോംബ് വെച്ച് തകർക്കുന്ന രാത്രിരംഗമാണ് ഇക്കൂട്ടത്തിൽ വൈകാരികമായും ദൃശ്യസംരചനാപരമായും ശാബ്ദികമായുമെല്ലാം നാടകീയമായ സംഘർഷം നിലനിർത്തുന്നത്. ഇരുണ്ട രാത്രിയിലും ബോംബുപൊട്ടുന്ന തീവ്രവെളിച്ചമാണ് ഭീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ബോംബ് സജ്ജീകരിച്ച് പൊട്ടാൻ കാത്തിരിക്കുന്ന ജീമൂതവാഹനനയെയും കൂട്ടരെയും ബോംബ് പൊട്ടി പാലം തകരുന്ന ശബ്ദംകേട്ട് ഞെട്ടിയുണരുന്ന കാത്തവരായനെയും നെട്ടോട്ടമോടുന്ന താത്തയെയും അനാർക്കലിയെയുമെല്ലാം അവരവരുടെ പരിസരങ്ങൾക്കകത്തുവെച്ചു

തന്നെ ദൂര-മധ്യദൂരത്തിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അതേസമയം അവരുടെ ഭാവപ്രതികരണങ്ങളെ അടുത്തുചെന്ന് വീക്ഷിച്ച് അത്ര കണ്ട് നാടകീയമാക്കുന്നുമില്ല. ഇരുട്ടെങ്കിലും ഫ്രെയിമിൽ വെളുത്തപുക നിറയുന്നതിനെ പല കോണിൽനിന്ന് കാണിച്ചുകൊണ്ടും വിഷാദാർദ്രമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതംകൊണ്ടും രംഗത്തെ അത്യന്തം വൈകാരികവത്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അടിമുടി ഹാസ്യാത്മകമായ ചിത്രത്തിൽപ്പോലും അരക്ഷിതമായ രാത്രി ദൃശ്യത്തെ നാടകീയമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമം കാണുന്നുണ്ട്.

ആത്മഹത്യാഭീഷണി മുഴക്കി മറിയം കുഞ്ഞമ്മയെ കല്യാണത്തിന് സമ്മതിപ്പിക്കുന്ന രാത്രിദൃശ്യം *കോലങ്ങളി*ലെ സംഘർഷക്കാഴ്ചയാണ്. *യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പന്റെ സ്ത്രീകളോടുള്ള അതിക്രമങ്ങളും അയ്യപ്പന്റെതന്നെ കൊലപാതകവുമെല്ലാം ഇരുട്ടിൽവെച്ചുതന്നെയാണ് കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. രോഹിണി കുറ്റമേറ്റ് പറഞ്ഞ് ചിത്രമവസാനിക്കുന്നതും രാത്രിക്കാഴ്ചയായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ അമ്മിണിയോടൊപ്പവും അരക്ഷിതമായ രാത്രികൾ ചേരുന്നുണ്ട്. മറ്റു പല ചിത്രങ്ങളിലും രാത്രി നിർണായകമായ ഇതിവൃത്തകാലമായി വരുന്നുണ്ട്. *മണ്ണി*ലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ദാമു ഭൂവുടമയായ കൃഷ്ണൻനായരെ കൊല്ലുന്നതും *ഈ കണ്ണികൂടി*യിലെ കുമുദം ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നതും രാത്രിയാണ്. *കഥയ്ക്കുപിന്നി*ലെ വനിത അരക്ഷിതമായ ഒരു രാത്രിയിലാണ് തമ്പിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് കയറി വരുന്നത്. അതുപോലൊരു രാത്രിയിലാണവൾ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നതും സ്വയരക്ഷയ്ക്കായും പ്രതികാരരോഷത്തോടും കാമുകനെ കൊല്ലുന്നതും. *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തിൽ കുഞ്ഞവറാന്റെയും എബ്രഹാമിന്റെയും മരണവും ഒരു രാത്രിയിൽത്തന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ അരക്ഷിതമായ ഇരുട്ടിൽ നിറയുന്ന വേദനയും മരണവും ആത്മഹത്യയും കൊലപാതകവുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണാനാകുന്നു.

8.6. സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ

ഒരു സംഭവത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ അംശങ്ങളിൽപ്പോലും ശ്രദ്ധ പുലർത്തുകയെന്നത് ചലച്ചിത്രകാരരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിഷയവൈദഗ്ധ്യത്തിന്റെയും മാധ്യമാവബോധത്തിന്റെയും തെളിവായി കാണാം. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണുന്ന സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളുടെ സ്വാഭാവിക സന്നിവേശത്തെയും വിശദാംശങ്ങളോടെയുള്ള സംഭവപരിചരണത്തെയുമെല്ലാം ഇതിന്റെ അടയാളങ്ങളായി പരിഗണിക്കാം. 'ഡീറ്റെയ്‌ലിങ്ങിന്റെ കലയാണ് സിനിമ' എന്ന് ജോർജുതന്നെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിൽ (2012 : 70) ഈ രണ്ട് പരിചരണവിശേഷങ്ങളും ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. നാർകോ അനാലിസിസിന്റെ ശാസ്ത്രീയവിവരണവും അതിന്റെ വസ്തുതാപരമായ അവതരണവുമെല്ലാം *സ്വപ്നാടന*ത്തെ സ്വാഭാവികമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. നാർകോ അനാലിസിസ് പരിശോധനയ്ക്കുമുമ്പായി മരുന്ന് നിറച്ച ഇഞ്ചക്ഷൻ ഗോപിയുടെ ഞരമ്പിൽ ചെലുത്തുന്നത് വിശദമായും വാസ്തവികമായും ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. *യവനിക*യുടെ ആകാംക്ഷാഘടനയിലും വിശദാംശചിത്രണത്തിന് നിർണായകമായ പങ്കുള്ളതായി കാണാം. അത്രമേൽ സൂക്ഷ്മവും സുചിന്തിതവുമാണ് അവിടെ ഓരോ ഫ്രെയിമും ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. പൊട്ടിയ കുപ്പി രോഹിണി അയ്യപ്പന്റെ വയറ്റിലേക്ക് കുത്തിയിറക്കുമ്പോൾ കുപ്പിയുടെ

വായിലൂടെ രക്തം ഒഴുകിയിറങ്ങുന്ന രംഗത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയെക്കുറിച്ചും അതിലുള്ള കലാസംവിധായകന്റെ സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധയെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (2012 : 70). നാടകത്തിൽ നാടകത്തിന്റേതായ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെ കലാത്മക യുക്തിയോടെ പിൻപറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നുമുണ്ട്. നാടകത്തിൽ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ വെടിയേറ്റ് മരിച്ചുകിടക്കുന്ന ബാലഗോപാലനെ വേദിയിലേക്കെത്തുന്ന വരുണൻ അറിയാതെ ചവിട്ടുന്നതും ബാലഗോപാലന്റെ കൈ അനങ്ങുന്നതും കാണാം. കൈ അനങ്ങുന്നത് *കട്ട്* ചെയ്ത് വീണ്ടും ചിത്രീകരിക്കാമെന്നിരിക്കെ അത് ചെയ്യാതെ അതേപടി വെയ്ക്കുന്നത് അതെല്ലാം നാടകത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന ബോധ്യത്താലാണെന്ന് ജോർജ് തന്നെ പ്രസ്താവിക്കുന്നു (2012: 70-71). എഡിറ്റിംഗില്ലാതെ തത്സമയം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന നാടകത്തിൽ അബദ്ധങ്ങളും അശ്രദ്ധകളുമെല്ലാം മാധ്യമപരവും സത്താപരവുമായ വിശേഷങ്ങളാണ്. അത് സിനിമയെപ്പോലെ പരിഹരിച്ച് മുന്നോട്ടുപോകാനാവുന്ന ഒന്നല്ല. അത് അതിന്റെ സ്വഭാവവുമല്ല. അതുപോലെതന്നെ നാടകം കഴിഞ്ഞ് മുഖത്തെ ചമയം മായ്ച്ചുകളഞ്ഞാലും മുഖത്ത് അൽപ്പം എണ്ണമയം അവശേഷിക്കുമെന്നും ആ സൂക്ഷ്മാംശംപോലും അതേപടി ഉപയോഗിക്കാൻ ചിത്രത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു (2016: 136 -137). നാടകം കഴിഞ്ഞ് തന്റെ മുണ്ടിന്റെ തുമ്പുപയോഗിച്ച് മുഖം തുടച്ചുകൊണ്ട് സിഗരറ്റ് വാങ്ങാനായി നിൽക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ അയാളുടെ മുഖത്തെ എണ്ണമയം അതേപടി കാണാൻ സാധിക്കും. ഇങ്ങനെ നാടകത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയെ, അതിന്റെ സത്താവിശേഷങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായുൾപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ *യവനിക*യിലുടനീളം കാണാം.

നിർണായകമായൊരു കഥാഘടകമായി മഴയെ യുക്തിപൂർവ്വം ഫ്രെയിമുകളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിലും ഈ സൂക്ഷ്മശ്രദ്ധ കാണാനാകുന്നു. ദൃശ്യപരമായും വാചികമായുമെല്ലാം അതിന്റെ സാന്നിധ്യം ആഖ്യാനത്തിൽ അവിടവിടെയായി നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കാണിക്കുന്ന നാടകട്രൂപ്പിന്റെ ബോർഡിൽ പറ്റിപ്പിടിച്ചിട്ടുള്ള മഴത്തുള്ളികൾ, നാടകക്കമ്പനിക്ക് മുമ്പിൽ കെട്ടിക്കിടക്കുന്ന വെള്ളം, നാടകവണ്ടി പോകുന്ന വഴിനീളെ കാണുന്ന വെള്ളത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം തുടങ്ങി തലേന്ന് പെയ്ത മഴയുടെ അടയാളങ്ങൾ വ്യക്തമായി നിലനിർത്തുന്നു. അയ്യപ്പൻ കൊല്ലപ്പെടുന്ന രാത്രിയിലും മഴ തകർത്തുപെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മഴയെക്കുറിച്ചുള്ള ദൃശ്യപരവും ശാബ്ദികവുമായ സൂചനകളിലൂടെ കാലത്തിന്റെ നൈരന്തര്യവും യുക്തിപരതയും കൊല്ലപ്പെട്ട രാത്രിയെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരങ്ങളും നൽകുന്നു. മഴയുടെ പ്രാധാന്യത്തെയും കഥാഘടകമായുള്ള അതിന്റെ നിൽപ്പിനെയുമെല്ലാം പൂർണമായ അർത്ഥത്തിൽ ചിത്രാന്ത്യത്തിലാണ് തിരിച്ചറിയാനാകുക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവഹാവാദികളിലൂടെ മാത്രമല്ലാതെ സൂക്ഷ്മവിശദാംശങ്ങളിൽക്കൂടിയും സംഭവങ്ങളെ തുടർച്ചയോടും യുക്തിഭദ്രതയോടുംകൂടി വിളക്കിച്ചേർക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരന് സാധിക്കുന്നു.

ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയെ അതിന്റെ സാങ്കേതിക-സാംസ്കാരികവശങ്ങളോടുകൂടി തുറന്നുകാണിക്കുന്ന *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* ആ വ്യവസ്ഥിതിയിൽ നടപ്പുള്ള ചില അന്ധവിശ്വാസങ്ങളെയും ഔപചാരികതകളെയുമെല്ലാം പരാമർശിച്ചുപോകുന്നുണ്ട്. വ്യക്തിജീവിതങ്ങളിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കി

വരിക്കാരെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന ഫിലിം ജേർണലിസത്തിന്റെ കച്ചവടതത്പരതയേയും ഭാഗ്യനമ്പറുകളിലുള്ള ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളെയുമെല്ലാം പരാമർശിച്ചുപോകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. ചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഇടവേളയിൽ വിശ്രമിക്കുന്ന പ്രേംസാഗറിന് ജ്യൂസ് നൽകിയുംമറ്റും അടുത്തുതന്നെ നിൽക്കുന്ന പരിചാരകനെ ഒരു രംഗത്തിൽ കാണാനാകും. അവിടെ പ്രേംസാഗറും ലേഖയും പരസ്പരം സംസാരിച്ചുനിൽക്കുന്ന സമയം മുഴുവനും അയാൾ പ്രേംസാഗറിന്റെ കയ്യിലുള്ള സിഗരറ്റ് കത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അതിന് കഴിയാതെതന്നെ ഇടവേളയവസാനിക്കുന്നതും കാണികൾക്ക് വിശദമായി കാണാനാകുംവിധത്തിൽ ത്രിതലവ്യക്തതയോടുകൂടി ഒരുക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 279). ലേഖയുടെയും പ്രേംസാഗറിന്റെയും സംഭാഷണത്തിലേക്ക് കാണിയുടെ ശ്രദ്ധയെ ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ പരിചാരകന്റെ നിസ്സഹായവസ്ഥയെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെയെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായി ഉൾച്ചേർക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യം കുറവെങ്കിലും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും *ഇരകളി*ലെയും വേലക്കാരികളുടെ ചിത്രണംപോലും സൂക്ഷ്മമായ വിശദാംശങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടുള്ള വാസ്തവികാവിഷ്കാരമായി മാറുന്നുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ ഒരു പുലർച്ചയ്ക്ക് സാറാമ്മച്ചേടത്തി വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന ദൃശ്യം ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 280). അവരുടെ കൈയ്യിൽ ഒരു ഒഴിഞ്ഞ പാത്രത്തെക്കൂടി കാണാനാകും. രാത്രിയിലെ ബാക്കി വന്ന ഭക്ഷണമോ മറ്റോ കൊണ്ടുപോയ പാത്രമാകാം അത്. ഈ സൂക്ഷ്മബോധം അടുക്കളജോലിക്കാരുടെ ജീവിതത്തിലെ പരിചിതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പകർപ്പെടുക്കലായി മാറുന്നു. *ഇരകളി*ലും സമാനമായൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭത്തെ സംവിധായകൻ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുടുംബാംഗങ്ങളെല്ലാം ഒത്തുകൂടിയ ദിവസം ബേബി രാഘവന്റെ വീട്ടിൽപ്പോയിരിക്കുകയും അവിടെനിന്ന് ഭക്ഷണം കഴിച്ച് വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആ സമയത്ത് വീട്ടുപണി കഴിഞ്ഞ് പാത്രത്തിലെന്തോ ഭക്ഷണസാധനങ്ങളുമായി തിരിച്ചുപോകുന്ന വേലക്കാരിയെ കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 281). അപ്രസക്തമെന്ന് തോന്നാമെങ്കിലും നിത്യജീവിതത്തിൽ കണ്ടുപരിചിതമായ ഇത്തരം രംഗങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകൾ ജോർജിന്റെ നിരീക്ഷണബുദ്ധിയെത്തന്നെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ആഖ്യാനത്തെ പൊതിഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കലാപരമായ ഇത്തരം യുക്തികളും സൂക്ഷ്മാംശശ്രദ്ധകളും മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകും. ഓരോ അണുവിലും സൂക്ഷ്മമായി ശ്രദ്ധിച്ച് കഥ പറയുന്നുവെന്നതാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ശിൽപ്പഭദ്രതയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നർത്ഥം.

8.7. വസ്തുക്കൾകൊണ്ട് രചിക്കുന്ന ചിത്രഭാഷ.

ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ അന്തരീക്ഷം നിലനിർത്താനുള്ള കാര്യങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ പശ്ചാത്തലമായി നിൽക്കുന്ന വസ്തുക്കൾതന്നെ ആവർത്തനത്തിലൂടെയും അവയുടെ വിന്യാസത്തിന്റെ ചിത്രപരതയിലൂടെയും അധികാർത്ഥങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന ഭൂപ്രദേശങ്ങൾ, വീടുകൾ, വഴികൾ, ഫർണിച്ചറുകൾ, കഥാപാത്രവേഷങ്ങൾ തുടങ്ങി സ്വാഭാവികാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ അനവധി വസ്തുക്കൾ എല്ലാ ചലച്ചിത്രങ്ങളും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ പ്രതിഭാധനരായവർ ഇത്തരം

വസ്തുക്കളിൽ ചിലതിനെ സവിശേഷമായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് പ്രതീകാത്മകത യടക്കം ചില അധികാർത്ഥങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉത്സാഹിച്ചവരാണ്. അവ ഒരേസമയം സ്വാഭാവികാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുകയും അതേസമയം കാഴ്ചാ പരമായ അധികാർത്ഥങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു സാധാരണ പ്രേക്ഷകന്റെ/പ്രേക്ഷകയുടെ സ്വാഭാവികമായ വീക്ഷണത്തിൽ അവ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു എന്ന് വരില്ല എന്നതാണ് ഫാന്റസികളിൽനിന്നും ദൃശ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളിൽനിന്നും ഇവയ്ക്കുള്ള വ്യത്യാസം. ചിരപരിചിതവും സാധാരണവുമായ വസ്തുക്കൾതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സവിശേഷമായ അലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങളായി മാറുന്നു എന്നതാണ തിന്റെ ഗുണം. ഒരർത്ഥത്തിൽ കാണിയെ ബൗദ്ധികമായി വെല്ലുവിളിക്കാതെതന്നെ അത്തരം ബൗദ്ധികവിതാനങ്ങൾക്ക് ഇത് വഴിയൊരുക്കുന്നു. ജനപ്രിയവും മധ്യവർത്തിയുമെന്ന് സ്വയം വിചാരിക്കുന്ന ഒരു ധാരയിൽ ഇത് വളരെ പ്രധാന മായ ഒരു നിലപാടാണ്. ജോർജിന്റെ മാധ്യമബോധത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന അത്തരം വസ്തുക്കളെ അഥവാ പ്രോപ്പർട്ടികളെ കണ്ടെടുത്ത് വർഗീകരിക്കുകയും ദൃശ്യരചനയിൽ അവ എങ്ങനെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് വിശദീകരിക്കുകയു മാണ് തുടർന്നു ചെയ്യുന്നത്.

8.7.1. കയറുകൾ

മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളായ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ഭാര്യയായ ശാരദയുടെയും ജീവിതത്തെ പിന്തുടരുകയാണ് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ അനുസ്യൂത മായ ഒരു പരിചരണമാണ് *മേള*യുടേത് എന്ന് പറയാം. എന്നാൽ ദൃശ്യസംരചനാപ രമായ രീതികൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അത് പരസ്പരം വിരുദ്ധം എന്നുപോലും പറയാവുന്ന തരത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായി വേർതിരിഞ്ഞാണിരിക്കുന്നത്. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ ലളിതവും സമതുലിതവുമായ ദൃശ്യവിന്യസനരീതികൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നത്. ഇതിവൃത്തപരമായ ശാന്തത ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ക്കൂടി നിലനിർത്തുകയാണവിടെ. എന്നാൽ നഗരത്തിലെത്തുന്നതോടെ, അവരുടെ ജീവിതവും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അവതരണവും ഒരേപോലെ സങ്കീർണമായിത്തീ രുന്നു. സർക്കസ് കൂടാരരംഗങ്ങളിൽ അസന്തുലിതവും ദുർഗ്രാഹ്യവുമായ ദൃശ്യവി ന്യസനരീതികൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നത്. സർക്കസ് കൂടാരങ്ങളുടെ സ്ഥലത്ത് ടെന്റുകളെ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന കയറുകൾ സ്വാഭാവികമായ ഒരു പ്രോപ്പർട്ടിയാണ്. എന്നാൽ ഫ്രെയിമുകൾ രൂപകൽപ്പന ചെയ്യുമ്പോൾ അതേ കയറുകളെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്ക് ഒളിപ്പിച്ച് നിർത്തുകയല്ല, മറിച്ച് മുന്നിലേക്ക് കയറ്റിനിർത്തുക യാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കുറുകെയും നെടുകെയുമെല്ലാം കടന്നുപോകുന്ന തമ്പുകയറുകൾ ഫ്രെയിമിന്റെ ലംബകങ്ങളെ പലതായി ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്. ബോധപൂർവ്വംതന്നെ അസന്തുലിതമാണ് അവിടെ ഫ്രെയിമുകളെന്ന് സാരം. ശാര ദയും ഗോവിന്ദനുമൊരുമിച്ച് തമ്പിലേക്കെത്തുന്നതുമുതൽക്കുതന്നെ ദൃശ്യസംരച നയിലെ ഈ അസന്തുലിതത്വം ആരംഭിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വാസ ന്തിയ്ക്കും മറ്റു സുഹൃത്തുക്കൾക്കും ശാരദയെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന രംഗത്തിലെ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടിൽ മുൻതലം ഇരുണ്ടും മധ്യപശ്ചാത്തലങ്ങൾ വെളിച്ചമേ റിയും ഒരുക്കിക്കൊണ്ടാണ് അസന്തുലിതത്വത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നത്. ഗോവി ന്ദൻകുട്ടിയും ശാരദയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾ മൂർച്ഛിക്കുന്നതോടുകൂടി കൂടാ

രപരിസരങ്ങളിൽ സ്വാഭാവികമായുള്ള കയറുകൾ ഫ്രെയിമിൽ സങ്കീർണരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും കാണാം. റിങ്ങിലെ ഇടവേളകളിൽ കൂടാരത്തിലേക്കെത്തുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെക്കാണാതെ കൂടാരത്തിന് മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നൊരു രംഗം ചിത്രത്തിലുണ്ട്. സർക്കസിന്റെ മുതലാളി വിളിച്ചിട്ടുപോയ ശാരദ തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി കൂടാരത്തിന് മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നത് കാണുന്നു. അവർക്കിടയിൽ മുമ്പുണ്ടായ സംഘർഷം മയപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്തതിനാലും ഇതിനകം ശാരദയെ സംശയിച്ചുതുടങ്ങിയതിനാലും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി രൂക്ഷഭാവത്തിലാണ് നിൽക്കുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഇരുവരും ഒരുമിച്ചുവരുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് നോക്കുക (ചിത്രം 8. 282). ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സർക്കസ് കോമാളിയുടെ വേഷത്തിൽ ശാരദയ്ക്കരികെ നിൽക്കുന്നത് മധ്യദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുമ്പോഴും ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലുള്ള തമ്പുകയർ ഫ്രെയിമിനെ കോണോടുകോൺ (Diagonal) മുറിച്ചാണ് കടന്നുപോകുന്നത്. അതുവഴി ഫ്രെയിമിൽ ഇരുവരും വ്യക്തമായ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായി വേർതിരിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നു. സംഭാഷണത്തിലൂടെ മാത്രമല്ല ദൃശ്യവിന്യസനത്തിലൂടെക്കൂടി അവർക്കിടയിൽ ഇതിനകം വന്നുചേർന്ന പ്രകടമായ അകലം അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന തരത്തിലാണ് ദൃശ്യസംരചന.

വിജയന്റെ വിഷാദഗാനത്തിൽ ആകർഷിക്കപ്പെട്ട് രാത്രി കൂടാരത്തിൽനിന്നിറങ്ങിപ്പോകുകയും സ്ഥലകാലബോധ്യംവന്ന് കൂടാരത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുനടക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശാരദയെയും അവളുടെ വരവ് ദേഷ്യത്തോടെ വീക്ഷിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെയും കാണിക്കുന്ന മറ്റൊരു രംഗവും ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ശാരദയെ നോക്കി നിൽക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ഫ്രെയിമിന്റെ ഇടതുവശത്ത് മധ്യതലത്തിലും പരസ്പരം ഛേദിച്ച് കടന്നുപോകുന്ന കൂടാരക്കയറുകളെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കാഴ്ചപ്പുറത്തിലേക്കുകൂടി (ലീഡ് സ്പേസ്) വ്യാപിക്കുംമട്ടിൽ മുൻതലത്തിലുമായി വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. അത് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മനസ്സിലെ സംഘർഷത്തേയും സംശയത്തേയും ചിഹ്നീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം വരാനിരിക്കുന്ന കലുഷതയെ പ്രവചനാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. അയാളെക്കണ്ട് ഞെട്ടിനിൽക്കുന്ന ശാരദയെയും ഈ വിധം അസന്തുലിതമായതും അസ്വാഭാവികമായതുമായ ദൃശ്യസംരചനയിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കോണോടുകോണായി കടന്നുപോകുന്ന കയറുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ത്രികോണത്തിൽ തടവിലിട്ടതുപോലെ യാണ് മധ്യദൂരത്തിലുള്ള ശാരദയുടെ മുഖം തെളിയുന്നത്. ഒട്ടൊന്ന് അബോധത്തിലും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അറിയാതെയും ശാരദ നടത്തിയ യാത്ര പിടിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ അസ്വസ്ഥത ഭാവത്തിൽ മാത്രമല്ല ഫ്രെയിമിൽ അവളെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയ വിധത്തിലും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയാണ്. ഇരുവരും മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന ഒരു ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രകടമായ അകലത്തിൽ നിൽക്കുന്നതും തമ്പുകയറുകൾ സങ്കീർണമായിപ്പടർന്നുകിടക്കുന്നതും മാത്രം വെളിച്ചത്തിൽ നിർത്തി ഫ്രെയിമിന്റെ മറ്റിടങ്ങളിലെല്ലാം ഇരുട്ട് നിറയ്ക്കുന്നതും കാണാം. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും ശാരദയുമായുള്ള ബഹളം ശ്രദ്ധിക്കുന്ന വിജയന്റെ ദൃശ്യത്തെയും കോണോടുകോൺ കടന്നുപോകുന്ന കയറിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ത്രികോണരൂപത്തിനുള്ളിൽ അകപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വിധത്തിൽ വിജയന്റെ മുഖം സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതായി കാണാം (ചിത്രം 8. 283– 8. 286). ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ സംശയക്കുരുക്കിൽപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിലയാണവിടെ പ്രത്യ

ക്ഷമാകുന്നതെന്നുകൂടി ഇവയെ വായിച്ചെടുക്കാനാകും. ഈ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യസജ്ജീകരണങ്ങളെല്ലാം അടുത്തുതന്നെ കാണാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ മുന്നറിയിപ്പുകൂടിയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവിചാരിതമായി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന സങ്കീർണതകളെ തലങ്ങുംവിലങ്ങുമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കയറുകളിലൂടെ അബോധപരമായി കാണിയിലേക്കുകൂടി പകരുന്നുണ്ട്. വെളിച്ചവും ഇരുട്ടും ഉചിതമായി വിന്യസിച്ച് അതിനെ പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. അതായത് തമ്പിന്റെ പരിസരത്തെ യഥാതഥമായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ തീർത്തും സ്വാഭാവികമായ വസ്തുക്കളുപയോഗിച്ചു തന്നെ അവയുടെ സസൂക്ഷ്മമായ ഉപയോഗത്തിലൂടെ സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികത നിറയ്ക്കുന്നു. എന്നല്ല അത് കാണിയെ അബോധപൂർവ്വമായി സ്വാധീനി ക്കാനുദ്ദേശിച്ചാണുതാനും.

8.7.2. വേലിക്കെട്ട്

*കോലങ്ങളി*ൽ ബദ്ധശത്രുക്കളായ മറിയാമ്മയുടെയും ഏലിയാമ്മയുടെയും വാഗ്വാദങ്ങളെയും മറ്റും പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾ പലപ്പോഴും വേലിയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾ ഫ്രെയിമിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 287- 8. 293). വഴക്കിന്റെ കാരണം അജ്ഞാതമെങ്കിലും അവരുടെ ശത്രുഭാവത്തെ സദാ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യരൂപകമായി വേലിക്കാഴ്ചകളെ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. ഇരുവരുടെയും വഴക്കും വക്കാണവും വേലിക്കരികിൽനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്ന അയൽക്കാരുടെ നിലയിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് നീങ്ങുകയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഈ വേലിക്കാഴ്ചകൾ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നത്. പത്രോസിന്റെ മരണത്തിൽ അനുശോചിക്കാനായി ഏലിയാമ്മ ഈ വേലി കടന്നെത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും കരഞ്ഞുകൊണ്ടുതന്നെ അവളെ ശപിച്ച് മറിയം പടി കടത്തുന്നുമുണ്ട്. സ്ഥലപരമായി മുഖാമുഖം നിൽക്കുന്ന മട്ടിലാണ് അവരുടെ കുടിലുകളെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അവരുടെ എതിർമുഖത്വത്തെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ഉറപ്പിക്കുന്നു. സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതയെ ഊന്നുന്ന ദൃശ്യഘടകങ്ങൾതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധനിലയെ ഊന്നിക്കൊണ്ട് സവിശേഷാർത്ഥങ്ങൾ നിർമിക്കുകയാണിവിടെ.

8.7.3. ഫാനും ജനലഴിയും കമ്പിയും മറ്റും

ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാകുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഫ്രെയിമിനെ അസന്തുലിതമോ അനുപാതരഹിതമോ ആക്കുന്നത് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും കാണാം. ലേഖയെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോകുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ പ്രവൃത്തിയാൽ ഹൃദയം തകർന്നിരിക്കുന്ന ലേഖയുടെ അടുക്കലേക്ക് മറന്നുവെച്ച ഫയലുകൾ തിരിച്ചെടുക്കാനായി ഒരിക്കൽക്കൂടി സുരേഷ്ബാബുവെത്തുന്നുണ്ട്. ആ സന്ദർഭത്തിലെ ദൃശ്യസംരചനയും ഫ്രെയിമിൽ സൂക്ഷ്മമായി ക്രമീകരിച്ച വസ്തുവകകളും കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണവുമെല്ലാം അവർ തമ്മിലുള്ള അകലത്തെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കുംവിധത്തിലാകുന്നു. ഇരുവർക്കും നടുവിലൊരു ഫാനിന്റെ വ്യക്തമായ അതിര് കാണാം. ഫ്രെയിമിനുള്ളിലെ മറ്റൊരു ഫ്രെയിമായി ത്രിതലവ്യക്തതയോടെ കാണാനാകുന്ന കണ്ണാടി ദൃശ്യത്തിലും സുരേഷ്ബാബു പ്രതിഫലിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണത്തിൽ ഒരാൾ

ഇരുന്നും മറ്റൊരാൾ നിന്നും പ്രകടമായ അകലം പുലർത്തുന്നതും കാണാനാകും. ഫ്രെയിമിൽ എന്തൊക്കെ വസ്തുക്കളുൾപ്പെടുത്തണമെന്നും അത് ഏത് വിധത്തിൽ ക്രമീകരിക്കണമെന്നും എങ്ങനെ കാണിക്കണമെന്നുമെല്ലാമുള്ള വ്യക്തമായ ബോധം ചലച്ചിത്രകാരർക്കുണ്ടാകും. അവിചാരിതമായ മറ്റു ദൃശ്യഇടപെടലുകൾ കുറവാണെന്നതിനാൽത്തന്നെ അകത്തളദൃശ്യങ്ങളിലാണ് ഇത് ഏറെ സാധ്യമാകുക. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* എന്ന ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാനത്തിലെ നിർണായകമായൊരു മുഹൂർത്തത്തിൽ കഥാപാത്രവൈകാരികതകളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി അതുവരെ സ്പഷ്ടമായി കാണാതിരുന്ന ഫാനും കണ്ണാടിബിംബങ്ങളുമെല്ലാം മൂർത്തമായും ത്രിതലവ്യക്തതയോടും ഫ്രെയിമിൽ ശ്രദ്ധേയമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നത് സാന്ദർഭികമായി അവ നൽകുന്ന അധികാർത്ഥങ്ങളെ അഴിച്ചെടുക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 294–8. 296). ഭാര്യയെ ഉപേക്ഷിക്കാനാകില്ലെന്നും കല്യാണമൊക്കെ ഗൗരവമുള്ള കാര്യമാണെന്നും വേണമെങ്കിൽ ഇടയ്ക്കിടെ താമസിക്കാൻ വരാമെന്നുമെല്ലാം പറഞ്ഞ് ലേഖയെ നിസ്സാരവത്കരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ മറ്റൊരു മുഖം വെളിപ്പെടുന്നതാണ് സന്ദർഭമെന്നതിനാൽ ഇത്തരം സജ്ജീകരണങ്ങളെല്ലാം സാന്ദർഭികമായി അധികാർത്ഥങ്ങൾ നേടുന്നു.

ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാകുന്നതോടെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥാഭേദത്തെ ദൃശ്യസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും കാണാം. അമ്മാവനായി സ്വയം സങ്കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഗോപിയെയും ഗൗരിയെയുമെല്ലാം വാസന്തി ശാസിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. വാസന്തിയ്ക്ക് പ്രേതബാധയുള്ളതായാരോപിച്ച് ഗോപി അവളെ കട്ടിലിൽ അടിച്ചുകിടത്തുന്നുണ്ട്. കട്ടിലിൽക്കിടന്ന് വേദനകൊണ്ട് ഞരങ്ങുന്ന വാസന്തിയെ ജനലഴിക്ക് പുറത്തുനിന്ന് വീക്ഷിക്കുകയാണപ്പോൾ ക്യാമറ (ചിത്രം 8. 297). പുറത്തുനിന്ന് അകത്തേക്ക്, ജനലഴിയിലൂടെയുള്ള ക്യാമറയുടെ നോട്ടം ദൃശ്യത്തിനൊരു കാരാഗൃഹപ്രതീതി നൽകുന്നുണ്ട്. വാസന്തിയുടെ വീടുതന്നെ തടവറയായി പരിണമിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതീകാത്മകതയെ ഉറപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം ഇനി അവൾ നേരിടാൻ പോകുന്ന ആശുപത്രിവാസത്തിലേക്കും അഴിയകങ്ങളിലേക്കുമുള്ള ധ്വനിസൂചികയായിക്കൂടി ഈ ദൃശ്യസജ്ജീകരണം മാറുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ അകന്നുതുടങ്ങുമ്പോൾ ഫ്രെയിമിലുള്ള വസ്തുസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ആ അകൽച്ചയെ ചിഹ്നീകരിക്കുന്നതും കാണാനാകും. ആലീസും ജോസും പിരിയുന്ന രംഗം നോക്കുക. അവിടെ മുൻതലത്തിലെ കുത്തനെ നിൽക്കുന്ന ഒരു കമ്പി ഫ്രെയിമിനെ രണ്ടായി ഭാഗിക്കുന്നതും അതിൽ ഒരു ഭാഗത്ത് ക്യാമറയെ അഭിമുഖീകരിച്ചിരിക്കുംവിധം ജോസിനെയും മറ്റൊരുഭാഗത്തിൽ അയാൾക്ക് പുറകിലായിരിക്കുന്ന ആലീസിനെയും സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് മധ്യദൃശ്യത്തിൽ കാണാം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധത്തിൽ വിള്ളൽ വീഴുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഫ്രെയിമിനെത്തന്നെ രണ്ടായി പകുക്കുന്ന ആ കമ്പിയ്ക്ക് അതുവഴി ചിഹ്നമൂല്യം കൈവരുന്നു (ചിത്രം 8. 298).

യാന്ത്രികമായ വൈവാഹികജീവിതത്തിൽനിന്ന് വിവാഹമോചനത്തിലൂടെ സ്വതന്ത്രയാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വീട്ടുകാരുടെയും പള്ളിപ്പാതിരിയു

ടെയുമെല്ലാം സമ്മർദ്ദത്തിൽ ആലീസിനത് സാധിക്കുന്നില്ല. പകരം മാമച്ചന്റെ വീട്ടിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുവരേണ്ടി വരുന്നു. അതിന്റെ നൈരാശ്യത്തിലും നിസ്സഹായതയിലുമാണ് ആലീസ് ആത്മഹത്യ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. അവിടെ ഫ്രെയിമിന്റെ ഘടനയുടെ അസന്തുലിതത്വവും ദൃശ്യസംരചനയിലെ മറ്റു പ്രത്യേകതകളുമെല്ലാം ചേർന്ന് ആലീസിന്റെ മരണരംഗത്തെ സങ്കീർണമാക്കുന്നുണ്ട്. അമിതമായി ഉറക്ക ഗുളിക കഴിച്ച ആലീസ് വീടിന്റെ ഉമ്മറം വരെയെത്തി കസേരയിൽ മരിച്ചിരുന്നു പോകുന്നതിനെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുന്നു. അവിടെ വീടിന്റെ അകവും പുറവും കൃത്യമായി വേർതിരിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിന് നടുക്കൊരു തൂൺ നിലയുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യത്തിലെ മുൻതലത്തിൽത്തന്നെ സ്ഥാനംനേടുന്ന ആ തൂണാകട്ടെ വീടിനെ അകമെന്നും പുറമെന്നും പ്രകടമായി വേർതിരിക്കുംമട്ടിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. വാസന്തിയെപ്പോലെ പൂർണമായും വിഭ്രാന്തിയ്ക്ക് വിധേയപ്പെടാൻ കാത്തുനിൽക്കാതെ, സാധ്യമായ വഴികളിലൂടെ സ്വതന്ത്രയാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനിടെ വീണുപോകുകയാണ് ആലീസ്. ആ ആലീസിന്റെ മരണത്തെയാണ് വീട്ടിന് അകത്തും പുറത്തുമല്ലാതെ ഉമ്മറപ്പടിയിലെത്തി മരിച്ചിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഫ്രെയിമിനെ രണ്ടായി ഭാഗിക്കുന്ന മട്ടിൽ വിന്യസിക്കുന്ന തൂൺ ഈ അകംപുറം ഭേദത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ ഫ്രെയിമിൽ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. അതുവരെ തൊട്ടും തടവിയും ലാളിച്ചിരുന്ന ആലീസിന്റെ പട്ടികൾ അകത്തുനിന്ന് പുറത്തേക്കു കുരച്ചുകൊണ്ടോടിപ്പോകുന്നതും ദൃശ്യത്തിൽക്കാണാം (ചിത്രം 8. 299).

റെസ്ക്യൂഹോമിലെ സ്ത്രീകളെയെല്ലാം പുറത്തേക്കിറങ്ങാൻ ആഹ്വാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് നീണ്ട ഇടനാഴിയിലൂടെ ധൃതിയിൽ നടക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെ ദൃശ്യം നോക്കുക. രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലുള്ള(One Point Perspective) ഈ വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ അമ്മിണിയ്ക്ക് മുമ്പിൽ തടസ്സമേതുമില്ലാതെ നീണ്ടൊഴിഞ്ഞ് കിടക്കുന്ന സ്ഥലം അവളടക്കമുള്ള സ്ത്രീകളുടെ മുന്നോട്ടുള്ള അനന്തമായ യാത്രയുടെ, സ്വതന്ത്രവും പ്രതീക്ഷാനിർഭരവുമായ ഭാവിയുടെ, ദൃശ്യധ്വനിയാകുന്നുണ്ട്. ഇരുണ്ട് കിടക്കുന്ന വഴിയിലൂടെ പോലീസുകാർക്കൊപ്പം നടന്നുമറയുന്ന അമ്മിണിയെ നിശ്ചലമായി ക്യാമറ നോക്കിനിൽക്കുന്നത് തൊട്ടുമുന്നേ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അതിനുശേഷം ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന, തടസ്സമൊഴിഞ്ഞ് തെളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ഇടനാഴിയുടെ അറ്റത്ത് സ്ത്രീകളെ പുറത്തേക്ക് ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ടോടിവരുന്ന അമ്മിണിയുടെ ഈ ദൂരദൃശ്യത്തിന് അർത്ഥവ്യാപ്തിയേറുന്നു. അമ്മിണിയ്ക്കുമുന്നിൽ ഇപ്പോൾ ഇരുട്ടല്ല മറിച്ച് പ്രകാശമേറിയ, തടസ്സമൊഴിഞ്ഞ ഭാവിയാണ് നീണ്ടുനിവർന്ന് കിടക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത ഫ്രെയിമിൽ ചലച്ചിത്രകാരൻപോലും നിനച്ചിരിക്കാനിടയില്ലാത്തവിധം അകത്തളത്തിൽനിന്നൊരു പക്ഷി പുറത്തേക്ക് പറന്നുപോകുന്നത് വിദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണാനാകുന്നുവെന്നത് അധികാർത്ഥതലത്തെ സാന്ദർഭികമായി സഹായിക്കുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 300, 8. 301). ഇങ്ങനെ സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതാവസ്ഥകളെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായിത്തന്നെ അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണവും ഫ്രെയിമിലെ സ്വാഭാവികമായ വസ്തുവകകളുമെല്ലാം അതിന് സഹായകമായി നിൽക്കുന്നു.

8.7.4. ഫർണിച്ചറും വീട്ടലങ്കാരങ്ങളും

സന്തുലിതമായ ദൃശ്യസംരചനയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം ലഭിക്കുന്ന *ഇരകളിൽ* വിവിധ തലങ്ങളിലുള്ള വസ്തുസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ അധികാർത്ഥനിർമിതി നടത്തുന്നത് കാണാം. ആദ്യരംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ സണ്ണിയും കോശിയും സണ്ണിയുടെ മുറിയിലിരുന്ന് മദ്യപിക്കുന്ന ദൃശ്യമുണ്ട്. അവിടെ സ്വത്ത് ഭാഗംവെച്ച് കിട്ടുന്ന പങ്കുമായി നഗരത്തിൽച്ചെന്ന് കച്ചവടംചെയ്ത് ജീവിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹത്തെക്കുറിച്ച് സണ്ണി കോശിയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുകയാണ്. അപ്പച്ചൻ ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ സ്വത്ത് ഭാഗം വെയ്ക്കാൻ സമ്മതിക്കില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് കോശി സണ്ണിയെ നിരാശപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിലെ ഫ്രെയിമിന്റെ ഘടന കാണികളുടെ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കും വിധം സവിശേഷമായാണ് സജ്ജീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മദ്യപിച്ചുകൊണ്ട് സംസാരിക്കുന്ന കോശിയെയും സണ്ണിയെയും മധ്യതലത്തിലും ഇരുവരുടെയും ഒത്ത നടുക്ക് അവരെ രണ്ടുപേരെയും അഭിമുഖീകരിച്ചിരിക്കുംമട്ടിലൊരു വലിയ കസേരയെ മുൻതലത്തിലും വെച്ചുകൊണ്ടാണ് ആ ഫ്രെയിം രചിച്ചിരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 302). അവരുടെ സംസാരത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ അദൃശ്യസാന്നിധ്യം ഉറപ്പാക്കുകയാണ് ആ കസേരയെന്ന് പറയാനാകുംവിധം സൂക്ഷ്മമാണ് അതിന്റെ സ്ഥാനീകരണം. അത് ഫ്രെയിമിൽ പ്രബലമായൊരു സ്ഥാനം നേടിയെടുത്തുകൊണ്ട് കാണികളുടെ കണ്ണിലുടക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ അധികാരപരിധിയെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ദൃശ്യസംരചനയായി ഇതിനെ വായിച്ചെടുക്കാനാകും. കുടുംബാംഗങ്ങൾ ഹാളിലൊത്തുകൂടുമ്പോഴെല്ലാം മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ സ്ഥാനീകരണം മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമേലുള്ള അയാളുടെ നിയന്ത്രണാധികാരത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കും വിധമാക്കി നിർത്തുന്നത് ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന് സാധുത നൽകുന്നുമുണ്ട്. എല്ലാവരെയും അഭിമുഖീകരിച്ച് സംസാരിക്കാനാവുന്ന ഒരു കേന്ദ്രസ്ഥാനമാണ് ഇരിപ്പിടമായി മാത്തുക്കുട്ടി മിക്കപ്പോഴും സ്വീകരിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 303-8. 306).

ആഖ്യാതാവ് കുടുംബവ്യവഹാരങ്ങളെ മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുമ്പോഴും മാത്തുക്കുട്ടിയെ ഊന്നി നോക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുംവണ്ണമുള്ള മറ്റു ചില ദൃശ്യവിന്യസനങ്ങൾകൂടി ചിത്രത്തിലുണ്ട്. മാത്തുക്കുട്ടി ബേബിയ്ക്ക് ആദ്യമായി തോക്ക് കൈമാറുന്ന രംഗത്തിൽ തോക്കുമായി പോകുന്ന ബേബിയെ ഓഫ്സ്ക്രീനിൽവിട്ടുകൊണ്ട് ക്യാമറ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ചലനത്തെ അൽപ്പസമയം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അയാൾ ചാരുകസേരയിൽച്ചെന്നിരുന്ന് അതുവരെ കേട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന റേഡിയോ വാർത്ത തുടർന്നും കേൾക്കുന്നത് ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണാനാകുന്നു. കോശി ആവശ്യപ്പെട്ടതനുസരിച്ച് മറിച്ചൊരു ചിന്തയില്ലാതെ, എന്തിനാണെന്ന അന്വേഷണംപോലുമില്ലാതെ, തോക്കും നൽകി കൂസലെന്യേയിരിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ആ ദൃശ്യം മക്കളെ അക്രമജീവിതത്തിലേക്ക് നയിക്കുകയോ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന അച്ഛൻ എന്ന പാത്രചിത്രണത്തിന്റെ സാർത്ഥകമായ ദൃശ്യസംരചനയാകുന്നു. ആ ഭാഗത്തെ ദൃശ്യവിന്യസനം നോക്കുക. ഫ്രെയിമിന്റെ വലതുഭാഗത്ത് പശ്ചാത്തലത്തോടടുത്ത് റേഡിയോ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ട് ചാരുകസേരയിലിരിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ രൂപവും അയാൾക്കരികിലെ ചെറുമേശയിൽ വെച്ചിട്ടുള്ള പണംകൊണ്ടുപോകാനുപയോഗിക്കാറുള്ള സ്യൂട്ട്കേസും ഇടതുഭാ

ഗത്തുള്ള കൈത്തോക്കുവെച്ച ഷെൽഫും ചുമരിൽ കൊളുത്തിവെച്ച നീണ്ട തോക്കുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സമതുലിതമായ ദൃശ്യം മുൻതലം പ്രോപ്പുകളൊഴിഞ്ഞ് പ്രാധാന്യം നേടുന്നുണ്ട്. നിരപരാധികളുടെയും തൊഴിലാളി കളുടെയും രക്തത്തിൽ കെട്ടിപ്പൊക്കിയ സാമ്രാജ്യത്തെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മാത്തുക്കുട്ടിയ്ക്ക് മുന്നിൽ ഒഴിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ചുവന്ന തറയും മക്കളെ അക്രമപ്ര വൃത്തികളിൽനിന്ന് രക്ഷിച്ചെടുക്കാൻ അയാളുപയോഗിക്കുന്ന പണത്തെയും പ്രതാ പത്തെയും ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അയാൾക്കരികിലിരിക്കുന്ന പണപ്പെട്ടിയും കൊന്നും വെട്ടിപ്പിടിച്ചും അയാൾ നേടിയ അധികാരാവകാശങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കൊണ്ട് ചുമരിൽ തൂങ്ങുന്ന നീണ്ട തോക്കുമെല്ലാം മാത്തുക്കുട്ടിയോടൊപ്പം ഒരൊറ്റ ഫ്രെയി മിൽത്തന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ മാത്തുക്കുട്ടിയെന്ന കഥാപാത്രഭാവത്തിന്റെ മാസ്റ്റർ ഷോട്ടായി അത് ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായി നിൽക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 307). ആ അർത്ഥത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ജീവിതതലത്തിന്റെ ഉപലക്ഷ ണാലംകൃതമായ ദൃശ്യഖണ്ഡമായി അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

മുറിയുടെ മുൻതലത്തിലെ ഒഴിഞ്ഞ തറയിൽ കത്രിച്ചിട്ട മാഗസിൻ കഷ്ണ ങ്ങളും പശ്ചാത്തലത്തോടടുത്ത്, കട്ടിലിൽ കഞ്ചാവ് വലിച്ചുകൊണ്ട് ചിന്തയിലാ ണ്ടിരിക്കുന്ന ബേബിയും അവനരികിലിരിക്കുന്ന വിളക്കിൽനിന്ന് പ്രസരിക്കുന്ന ചുവന്നവെളിച്ചവുമെല്ലാം ചേർന്ന മറ്റൊരു ദൃശ്യസന്ദർഭം ബേബിയുമായി ബന്ധ പ്പെട്ടും ചിത്രത്തിൽക്കാണാം (ചിത്രം 8. 308). തറ തവിട്ടുനിറമാണെങ്കിലും വിള ക്കിന്റെ ചുവന്ന വെളിച്ചം തറയെക്കൂടി ചുവപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഹിംസാത്മകമായ ബേബിയുടെ സ്വഭാവസൃഷ്ടിയിലേക്ക് മൂർത്തമായി ചൂണ്ടുന്നുണ്ടത്. കിടക്കയ്ക്ക് അടിയിൽ ഒളിപ്പിച്ച ചുവന്ന കുരുക്കെടുത്ത് പരിശോധിക്കുന്നതും കത്തിയെടുത്ത് കിടക്ക കുത്തിക്കീറുന്നതും വെട്ടിയിട്ട ചിത്രങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്നതുമെല്ലാം അനു ബന്ധഷോട്ടുകളായി വരുന്നതോടെ അവന്റെ വികലവാസന ഒന്നുകൂടി ഉറപ്പിക്ക പ്പെടുന്നു. പാപ്പിയുടെ മുറിയെയും സമാനമായി സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ വേർതിരി ച്ച് നിർത്തുന്നത് കാണാം. സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും അത് മറ്റ് മുറിക ളിൽനിന്ന് പ്രകടമായിത്തന്നെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കുടുംബത്തിൽ അയാളുടെ സ്ഥാനത്തെയും അയാളോടുള്ള അവരുടെ അവഗണനയെയും അറിയി ക്കുന്നു. ബേബിയിൽ തുടങ്ങുകയും ഛിദ്രമായ തന്റെ കുടുംബത്തെ നിരാശ നിറഞ്ഞ മുഖഭാവത്തോടെ വീക്ഷിച്ചുനിൽക്കുന്ന പാപ്പിയുടെ മധ്യദൃശ്യത്തിലവസാ നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് പാപ്പിയുടെ കുടുംബപരമ്പരയുടെ പരിണാമച രിത്രം ജോർജ് പൂർത്തിയാക്കുന്നത്.

8.7.5. തീൻമേശാദൃശ്യങ്ങൾ

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മി ലുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യസൂചകങ്ങളായി തീൻമേശാദൃശ്യങ്ങളെ ആവർത്തിച്ചുപയോഗിക്കുന്ന പതിവും ചിത്രങ്ങളിൽക്കാ ണാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ സുമിത്രയുടെ വീട്ടിലെ പ്രഭാതഭക്ഷണരംഗത്തെ വിശദ മായി കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഫർണീച്ചറിന് മുന്നിലൂടെ ക്യാമറ ഒഴുകി നീങ്ങി (ട്രാക്കിംഗ്) നിശ്ചലമാകുമ്പോൾ പുരോതലത്തിലും പശ്ചാത്തലത്തിലും മധ്യതല ത്തിലുമെല്ലാം വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പ്രോപ്പുകളെല്ലാം വ്യക്തമായി തെളിഞ്ഞു

കൊണ്ട് സുമിത്രയുടെ കുടുംബത്തിന്റെ സമ്പന്നതയും പ്രൗഢിയും പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു (ചിത്രം 8. 309). സമ്പത്സമൃദ്ധിയെക്കുറിച്ചും ജീവിതസൗകര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുമാണ് അപ്പോളവരുടെ ഭാഷണമെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഫർണിച്ചർ ഫ്രെയിമിലൂടെ കഷ്ടിച്ചുകാണാനാകുന്ന മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ മാത്രമാകുന്നു കഥാപാത്രങ്ങൾ. ചലനരഹിതമായ പ്രോപ്പുകൾക്കിടയിൽ സംസാരിക്കുകയും ചലിക്കുകയുംചെയ്യുന്ന മറ്റു ചില പ്രോപ്പുകളാണവരെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിലുള്ള സങ്കീർണമായ ദൃശ്യഖണ്ഡമായത് മാറുന്നുണ്ട്. തീൻമേശയ്ക്കിരുവശവും കുടുംബാംഗങ്ങളെയും അവർക്ക് മധ്യേ, എല്ലാവരേയും കാണാനാകുംവിധം, സുമിത്രയുടെ അച്ഛനെയും സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സുമിത്രയുടെ അച്ഛന് കുടുംബത്തിലുള്ള പ്രബലതയേയും അധികാരത്തെയും ഉറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. തൊട്ടടുത്ത് വരുന്ന ഗോപിയുടെ വീട്ടിലെ അകക്കാഴ്ചകളുമായി താരതമ്യാത്മകമായി വിലയിരുത്താൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന, ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള സാമ്പത്തികാന്തരത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയുള്ള, മനഃപ്പൂർവ്വമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പായി ആ തീൻമേശാരംഗം മാറുന്നുണ്ടെന്നതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

ഗോപിയും സുമിത്രയും വാടകയ്ക്ക് താമസിക്കുന്ന വീട്ടിൽ ഗോപിയുടെ അമ്മ അതിഥിയായെത്തുന്നുണ്ട്. അവിടെ രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളിലുള്ള തീൻമേശാരംഗങ്ങൾ കാണാം. ആദ്യ ദൃശ്യത്തിൽ അടുത്തടുത്തിരുന്ന് കഴിക്കുന്ന അമ്മയേയും സുമിത്രയേയും ഗോപിയുടെ വശത്തുനിന്ന് കാണിക്കുമ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതിൽ അമ്മയും സുമിത്രയും പരസ്പരം എതിരിട്ടിരുന്ന് മുഖത്തോടുമുഖം നോക്കാതെ തലകുനിച്ച് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നത് മുന്നിൽനിന്ന് കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 310, 8. 311). ഇപ്പോൾ ഇരുവർക്കുമിടയിൽ മധ്യത്തിലാണ് ഗോപിയുടെ സ്ഥാനീകരണം. ഇത് അമ്മയ്ക്കും ഭാര്യയ്ക്കുമിടയിൽ കുഴങ്ങുന്ന ഗോപിയുടെ സന്ദിഗ്ധാവസ്ഥയെക്കൂടി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അമ്മ വന്ന ദിവസത്തെ ഒത്തിരിപ്പും ഗോപിയ്ക്ക് അമ്മയോടുള്ള അമിതസ്നേഹത്തിൽ അസൂയാലുവാകുന്ന സുമിത്രയുടെ പരിഭവത്തിനുശേഷമുള്ള ഭിന്നിപ്പുമാണ് ഈ വിധം തീൻമേശയിലുള്ള കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണത്തിലെ വ്യത്യസ്തതയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

പ്രൗഢമായ അകത്തളക്രമീകരണങ്ങളും തീൻമേശാരംഗവുമെല്ലാം സമ്പത്തിന്റെയും ഒത്തുചേരലിന്റെയും മൂർത്തപ്രതീകമായി നിറയുന്നത് *ഉൾക്കടലി*ലും കാണാം. രാഹുലൻ മീരയുടെ വീട്ടിലേക്ക് വരുമ്പോഴുള്ള അകത്തളദൃശ്യങ്ങളിലെ പ്രോപ്പുകളുടെ ധാരാളിത്തം അവരുടെ സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയുടെ പ്രകടമായ സൂചകങ്ങളാകുന്നു. രാഹുലനും മീരയും തമ്മിലുള്ള വിവാഹത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കാനായി ഒത്തുകൂടുന്ന കുടുംബാംഗങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക (ചിത്രം 8. 312-8. 314). മീരയുടെ വീട്ടിൽ ഐസ്ക്രീം കഴിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന രാഹുലന്റെയും ജയരാമന്റെയും മധ്യദൃശ്യത്തിൽത്തുടങ്ങി വിവാഹക്കാര്യം സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മീരയുടെയും രാഹുലന്റെയും അച്ഛന്മാരിലേക്ക് തിരശ്ചീനമായി ചലിക്കുകയും ട്രാക്കിംഗ് ചലനത്തിലൂടെ തുടർച്ച മുറിയാതെ തീൻമേശയ്ക്കരികിലിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്ന മീരയുടെയും രാഹുലന്റെയും അമ്മമാരിലേക്കും മീരയിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. *സ്വപ്നാടന*ത്തിന് സമാനമായി അലംകൃതമായ ഷെൽഫിന്റെ മുൻതലത്തിലൂടെയുള്ള ദൂരക്കാഴ്ച കുടുംബ

ത്തിന്റെ സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയുടെ ചിഹ്നസൂചകമാകുന്നു. തുളസിയുടെ വീട്ടിലോ റീനയുടെ വീട്ടിലോ ഉള്ള വസ്തുസജ്ജീകരണങ്ങളുമായി ഈ രംഗത്തെ താരതമ്യംചെയ്യുമ്പോൾ മൂവരും തമ്മിലുള്ള സാമ്പത്തികാന്തരം വെളിവായിക്കിട്ടും. മാത്രമല്ല ഹാളിലിരിക്കുന്ന പുരുഷന്മാരും തീൻമേശയ്ക്കരികിലിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളുമെന്ന കുടുംബസമാഗമങ്ങളിലുള്ള സ്ഥിരം കാഴ്ചയെ ആ വിധംതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. കുടുംബാംഗങ്ങളോ ബന്ധുമിത്രാദികളോ തമ്മിലുള്ള സന്തോഷപ്രദവും സൗഹാർദ്ദപരവുമായ ഒത്തുചേരലിനെയാണ് ഈ രണ്ട് ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്.

തീന്മേശക്കരികിലുള്ള കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ ഒത്തിരിപ്പുകൾ ഏറിയും കുറഞ്ഞും *മേള*യിലും കാണാം. പതിമൂന്ന് വർഷത്തിനുശേഷം നാട്ടിലേക്ക് വന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ അമ്മ ഭക്ഷണം നൽകി പരിചരിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ നോക്കുക (ചിത്രം 8. 315). നാട്ടുവിശേഷങ്ങൾ പറഞ്ഞും ഭക്ഷണം വിളമ്പിയും നാരായണിയമ്മ അരികിൽത്തന്നെയിരിക്കുന്നു. തമ്പിലെ രംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ ഭക്ഷണംവിളമ്പി തന്നെ പരിചരിക്കുന്ന ശാരദയെ നിർബന്ധിച്ച് അടുത്തിരുത്തി ഒരുമിച്ച് കഴിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്നുണ്ട് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി (ചിത്രം 8. 316). ശാരദ സ്വന്തമായി പാചകം ചെയ്തത് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും വിജയനും ആസ്വദിച്ചിരുന്ന് കഴിക്കുന്ന സന്ദർഭവും ചിത്രത്തിലുണ്ട് (ചിത്രം 8. 317). അവിടെ റിങ്ങിലേക്ക് പോവാൻ ആജ്ഞാപിച്ചുകൊണ്ട് രമേഷ് ദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വന്നുനിൽക്കുന്നതും കാണാം. മൂവരും തമ്മിലുള്ള സൗഹൃദം രമേഷിനാൽത്തന്നെയാണ് തകരാനിരിക്കുന്നതെന്നത് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ സൗഹാർദ്ദപരവും സ്നേഹമസൃണവുമായ ഈ ഭക്ഷണമേശയ്ക്കു ചുറ്റുമുള്ള ഒത്തിരിപ്പിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്കുതന്നെയുള്ള അയാളുടെ കടന്നുവരവ് അർത്ഥവത്താകുന്നു. ശാരദയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും വിജയനും ഒരുമിച്ചുള്ള തീൻമേശാ ഒത്തിരിപ്പിൽനിന്ന് മറ്റൊരു തീൻമേശാരംഗത്തിലേക്കാണ് ദൃശ്യം മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത്. അവിടെ സർക്കസിൽ കോമാളി വേഷംചെയ്യുന്ന ഉയരം കുറഞ്ഞ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉസ്താദ് സ്നേഹത്തോടുകൂടി ഭക്ഷണം വിളമ്പുന്നതാണ് കാണാനാകുക (ചിത്രം 8. 318). ഒരു ഭക്ഷണമേശയിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ഭക്ഷണമേശയിലേക്കുള്ള മുറിയലിലൂടെ പ്രവൃത്തിപരമായൊരു തുടർച്ചകൂടി നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. മാത്രമല്ല തുടർന്നുള്ള രംഗങ്ങൾ പലതും ഭക്ഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവവികാസങ്ങളാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഹോട്ടലിൽ സപ്ലൈയറെ തട്ടി മറിഞ്ഞുവീഴുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേലാസകലം ഭക്ഷണാവശിഷ്ടങ്ങളുമായി നിൽക്കുന്നതുകണ്ട് പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന നാട്ടുകാരെയും ശാരദയെത്തന്നെയും കാണിക്കുന്ന രംഗവും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയില്ലാത്തപ്പോൾ ശാരദയുടെ അടുക്കൽ വന്ന് തങ്ങളെക്കൂടി സത്കരിച്ചാലെന്താണെന്ന ദ്വയാർത്ഥസൂചകമായുള്ള ചോദ്യത്തിലൂടെയും മറ്റും അസ്വസ്ഥത സൃഷ്ടിക്കുന്ന രമേഷിനെ കാണിക്കുന്ന രംഗവുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം (ചിത്രം 8. 319-8. 322). ഇതിനെത്തുടർന്നാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും വിജയന്റെയുമെല്ലാം ബന്ധങ്ങളിലെ കണ്ണികളോരോന്നായി പൊട്ടിത്തുടങ്ങുന്നത്. ഭക്ഷണവും ഭക്ഷണമേശയിലെ ഒത്തിരിപ്പുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യസൂചനകളായി *മേള*യിലും പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുണ്ടെന്ന് സാരം.

പാചകവും കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ ഒത്തിരിപ്പുമെല്ലാം സ്വാസ്ഥ്യാന്തരീക്ഷത്തെ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നത് *കോലങ്ങളി*ലും കാണാം. കുഞ്ഞമ്മയുടെ വീട്ടിലെ ക്രിസ്മസ് ഒരുക്കങ്ങളെ വിശദാംശങ്ങളോടെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. താറാവിനെ ചൂടുവെള്ളത്തിൽക്കറക്കിയശേഷം പൂടകളയുന്നത് മുതൽ അതിനെ അറുത്തും കറിവെച്ചും അപ്പം ചുട്ടുമെല്ലാം അടുക്കളയിലെ ഒരുക്കത്തിന്റെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം മറിയത്തിന്റെ കുടുംബസ്നേഹവും ഉത്തരവാദിത്തബോധവും തെളിയുന്ന അപൂർവ്വ മുഹൂർത്തംകൂടിയായി ക്രിസ്മസ്ദിനം മാറുന്നു. മുമ്പ് നിരസിച്ച കള്ളുകുപ്പി പത്രോസിനുള്ള ക്രിസ്മസ് ഉപഹാരമായി നൽകുന്ന മറിയത്തിന്റെയും അപ്പവും താറാവിറച്ചിയും മറിയത്തിനൂട്ടുന്ന പത്രോസിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങൾ സ്നേഹസഹകരണങ്ങളോടെ ഒത്തിരിക്കുന്ന കുടുംബത്തിന്റെ സ്വാസ്ഥ്യക്കാഴ്ചകളാകുന്നു (ചിത്രം 8. 323, 8. 324). രാത്രിയെങ്കിലും നല്ലവെളിച്ചത്തിൽ നിഴലുകളേതുമില്ലാത്തൊരു ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പത്രോസും മറിയവും അവർക്കിടയിൽ കുഞ്ഞമ്മയുമിരുന്നുകൊണ്ടും മറിയത്തിന്റെ തലയ്ക്കുമുകളിൽ ഒളിവീശി നിൽക്കുന്ന നക്ഷത്രത്തെക്കൂടി കാണിച്ചുകൊണ്ടും കുടുംബത്തിന്റെ ശാന്തസ്വൈര്യാന്തരീക്ഷത്തെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുകയാണവിടെ. സന്ദർഭം മാത്രമല്ല അതിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണവും കാഴ്ചാസുഭഗമാണെന്നർത്ഥം.

പഞ്ചായത്ത് യോഗത്തിലെ അടിപിടിക്കുശേഷം ഭരണപ്രതിപക്ഷകക്ഷികൾ ഭക്ഷിച്ചും മദ്യപിച്ചും സൗഹൃദകക്ഷികളാകുന്ന കാഴ്ച സാമാന്യം വിശദമായിത്തന്നെ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 325). പ്രതിപക്ഷവിമർശനങ്ങളെല്ലാം പാദസേവയും വാഴ്ത്തുപാട്ടുമായി നിർവീര്യമാകുന്നതും ഭരണപക്ഷത്തിന്റെ സത്ക്കാരങ്ങളിൽ മതി മറന്ന് കൂട്ടുകച്ചവടത്തിന് മുതിരുന്ന പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെ സ്വാർത്ഥലാഭത്വരയുമെല്ലാം തീൻമേശയിലെ ഒത്തിരിപ്പിലൂടെ തന്നെയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പഞ്ചായത്ത് ബഹളത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെതന്നെയാണ് ഈ സത്കാരരംഗത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നതെന്നതും ആഖ്യാനപരമായി പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. ഭരണ-പ്രതിപക്ഷങ്ങളുടെ അങ്ങേയറ്റത്തെ ഭിന്നിപ്പും അതിനെ കവച്ചുവെയ്ക്കുന്ന ഒത്തിരിപ്പും അടുത്തടുത്ത് കാണിച്ച് ശൈലീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയെ ശിൽപ്പഭദ്രമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകലവും വിധേയത്വവുമെല്ലാം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന തീന്മേശാദൃശ്യങ്ങളാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും *ഇരകളി*ലും *മറ്റൊരാളി*ലുമെല്ലാം ശ്രദ്ധ നേടുന്നത്. കുടുംബാംഗങ്ങളെല്ലാവരും സ്നേഹൈക്യത്തോടെ ഒരുമിച്ചിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ ഈ ചിത്രങ്ങളിലൊരിടത്തും കാണാനാകില്ല. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ആലീസിന്റെ വീട്ടിലെ തീൻമേശ മാമച്ചന്റെ സുഹൃത്തുക്കൾക്ക് വേണ്ടിയാണ് ഒരുങ്ങിക്കാണുന്നത്. വേലക്കാരിയുണ്ടായിരിക്കുമ്പോഴും അവർക്ക് ഭക്ഷണം വിളമ്പി പരിചരിക്കുന്നത് ആലീസാണ്. പരിചരിച്ച ശേഷവും ഒരു കാഴ്ചവസ്തുവെന്നപോലെ തീൻമേശയ്ക്കരികിൽ മൗനിയായവൾ നിൽക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 326). ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നവരുടെ സംസാരങ്ങളിലെല്ലാം ആലീസിന്റെ ഭൂതകാലദുരിതത്തിന്റെ, കാഴ്ചപ്പണ്ടമായുള്ള നിരന്തരമായ

നിൽപ്പിന്റെ വ്യംഗ്യസൂചനകൾ ഉള്ളടങ്ങുന്നു. തീൻമേശാദൃശ്യങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചു പയോഗിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ ആലീസും മാമച്ചനും അവരുടെ മക്കളും ഒരുമിച്ചിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ തീരെ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നില്ലെന്നത് കുടുംബത്തിന്റെ ഛിദ്രാവസ്ഥയെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ നിരാസമായി വായിക്കാം. അതേസമയം മാമച്ചൻ ഒറ്റയ്ക്കിരുന്ന് പ്രഭാതഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നതും മറ്റും കാണിക്കുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 327). സമാനമായി വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലും തീൻമേശാരംഗങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും കുടുംബാംഗങ്ങൾ ഒത്തൊരുമിച്ചിരുന്ന് കഴിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നില്ല. വൈകിയ വേളയിലും, നിദ്രയിലേക്ക് വഴുതി വീണുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും, ഭക്ഷണവുമായി കാത്തിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ ദൃശ്യമാണ് അവിടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നത് (ചിത്രം 8. 328). ഗോപി ബാക്കിയാക്കിയ ഭക്ഷണം വാസന്തി കഴിച്ചുതുടങ്ങുന്ന ദൃശ്യം വിധേയത്വത്തിന്റെ മൂർത്തസൂചനയാകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 329, 8. 330). തീൻമേശയിലെ ഒരുമിപ്പ് രണ്ട് വീട്ടകങ്ങളിലും കാണുന്നേയില്ലെന്നർത്ഥം. അത്തരമൊരു സ്വരച്ചേർച്ചയ്ക്ക് ശ്രമിക്കുമ്പോഴെല്ലാം ആണുങ്ങൾ ഇടപെട്ടത് തകർക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒരു ഞായറാഴ്ച വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് അവളുടെ അമ്മ അതിഥിയായെത്തുന്നു. അവർ സമൃദ്ധമായ സദ്യവട്ടമൊരുക്കുകയും ഒരുമിച്ചിരുന്ന് കഴിക്കാൻ ഗോപിയെക്കൂടി ക്ഷണിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ധിക്കരിച്ച് മദ്യപിക്കാനിറങ്ങിപ്പോകുകയാണയാൾ. ഒഴിവുദിവസം വീട്ടിലേക്കെത്തിയ ടോണി എല്ലാവരുമൊന്നിച്ചൊരു സിനിമ കാണാൻ പദ്ധതിയൊരുക്കുകയും അവനിഷ്ടപ്പെട്ട ഭക്ഷണങ്ങൾ പാചകംചെയ്യാൻ അമ്മിണിയെ ഏൽപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും എസ്റ്റേറ്റിലെ പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാനായി മാമച്ചൻ ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നതോടെ ഒരുമിപ്പിന്റെ ലയം അവിടെയും തകരുന്നു. വാസന്തിയുടെ വീട്ടിൽ ഗോപിയാണ് ഒത്തിരിപ്പിന്റെ ലയത്തെ തകർക്കുന്നതെങ്കിൽ ആലീസിന്റെ വീട്ടിൽ മാമച്ചനാണത് തകർക്കുന്നത്. രണ്ടിടത്തും കുടുംബൈക്യത്തിന് ശ്രമിക്കുന്നവർ അപഹാസ്യരായി ഇറങ്ങിപ്പോകുന്നുമുണ്ട്. കുടുംബബന്ധങ്ങളിലെ ഒത്തൊരുമയും ജനാധിപത്യപരതയും സൗഹാർദ്ദാന്തരീക്ഷവും ഒരർത്ഥത്തിൽപ്പോലും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ച് കാണുന്നേയില്ലെന്നത് ചിത്രം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന പ്രമേയത്തിനും രാഷ്ട്രീയത്തിനും പൊരുളേറ്റുന്നുണ്ട്.

കുടുംബാംഗങ്ങളൊത്തിരിപേരുണ്ടായിട്ടും, അവരൊത്തുചേരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളേറെയുണ്ടായിട്ടും അവരൊരുമിച്ച് തീൻമേശ പങ്കിടുന്ന രംഗങ്ങൾ *ഇരകളി*ലും മനഃപ്പൂർവ്വമായിത്തന്നെ ഒഴിവാക്കുന്നു. അതേസമയം ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കിരുന്നുള്ള അവരുടെ ഭക്ഷണം കഴിപ്പിനെ ഏറെ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒറ്റയ്ക്കിരുന്ന് ഭക്ഷിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടി, ഒറ്റയ്ക്കിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന ബേബി, മദ്യപിച്ച് അബോധവാനായി തീൻമേശയ്ക്കരികിലെത്തുന്ന സണ്ണിയും അയാൾക്ക് ഭക്ഷണം വിളമ്പി നിൽക്കുന്ന റോസ്ലിനും തുടങ്ങി എല്ലാവരും ഒറ്റയ്ക്കൊറ്റയ്ക്കാണ് തീൻമേശയ്ക്ക് മുന്നിലെത്തുന്നത് (ചിത്രം 8.331-8.333). സണ്ണിയൊടൊപ്പമിരുന്ന് ഭക്ഷിക്കാൻ റോസ്ലിൻ ക്ഷണിക്കുമ്പോഴും പിന്നെ കഴിക്കാമെന്ന് പറഞ്ഞ് നിരസിക്കുകയാണ് ബേബി. ബേബിയും ആനിയും നേർക്കുനേരിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഇരിപ്പിലെ എതിർമുഖത്വംപോലെ അവരുടെ ഭാഷണങ്ങളും തർക്കവിതർക്കങ്ങളാകുന്നു (ചിത്രം 8. 334). ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ചോർമിപ്പിച്ചു

കൊണ്ട് ആനിയെ സംഘർഷത്തിലാക്കുകയും പാതിവെച്ച് കഴിപ്പ് നിർത്തിപ്പോകുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടവിടെ ബേബി. എല്ലാവരും ഒത്തുചേരുന്ന ദിവസം രാഘവനോടൊപ്പമിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കാനാണ് ബേബി താത്പര്യപ്പെടുന്നത് (ചിത്രം 8. 335). ഇങ്ങനെ തീൻമേശാദൃശ്യങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒറ്റയ്ക്കിരിപ്പിനെയും സംഘർഷത്തെയുമെല്ലാം വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധനിലയെ സൂക്ഷ്മമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഉണ്ണൂണ്ണിയോടുള്ള ആനിയുടെ ആസക്തിയെ അവളുടെ ആർത്തിയോടെയുള്ള ഭക്ഷണംകഴിപ്പിനിടെ സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നത് നോക്കുക. വരുന്ന വഴിക്ക് ഭക്ഷണംകഴിച്ചതാണെങ്കിലും നല്ല വിശപ്പുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞ് റോസ്സിനെ സമീപിക്കുന്ന ആനി ഭക്ഷണം കഴിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ അടുക്കളച്ചായ്പ്പിലെത്തുന്നതും പുറത്ത് അയയിൽ റബ്ബർഷീറ്റ് വിരിച്ചിടുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതും കാണാം (ചിത്രം 8. 336– 8. 338). വേലക്കാരിയോട് കുശലമന്വേഷിക്കുന്ന മട്ടിൽ ആനി താൻ വന്നത് ഉണ്ണൂണ്ണിയെ അറിയിച്ചുകൊണ്ട് ഭക്ഷണം കഴിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ അയാളെ കടാക്ഷിക്കുന്നു. വിശപ്പും ലൈംഗികതയും തമ്മിലുള്ള പ്രതീകാത്മകബന്ധത്തെ മുൻനിർത്തി ഭാവഹാവാദികളിലൂടെയും മറ്റും ആനിയും ഉണ്ണൂണ്ണിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ സൂചിതമാക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

തീൻമേശയിലെ വേറിട്ടിരിപ്പ് സ്പഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ടുകൂടിയാണ് *മറ്റൊരാൾ* ആരംഭിക്കുന്നത്. മക്കളിരുവരും ഇരുന്ന് കഴിക്കുകയും സുശീലയും വേലക്കാരിയായ രാജമ്മയും പരിചരിക്കുന്നതും ആദ്യം കാണാനാകുമെങ്കിൽ പിന്നീട് ഓഫീസിലേക്കുള്ള വേഷത്തിൽ ഒറ്റയ്ക്കിരുന്ന് കഴിക്കുന്ന കൈമളിനെയും അയാളെ പരിചരിക്കുന്ന സുശീലയെയും കാണാം (ചിത്രം 8. 339– 8. 341). വേലക്കാരിയല്ല സുശീലയാണ് കൈമളിനെ പരിചരിക്കുന്നതെന്ന ഊന്നലും ദൃശ്യസന്ദർഭത്തിലുണ്ട്. തീൻമേശയിൽ കൈമളിന് സ്ഥിരമായി ഒരിരിപ്പിടമുണ്ടെന്ന് വ്യംഗ്യമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭവും ചലച്ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ബാലനും വേണിയും കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും വീട്ടിൽ വിരുന്നുവന്ന ദിവസം അവർ ഭക്ഷണം കഴിക്കാനൊരുങ്ങുന്നത് നോക്കുക (ചിത്രം 8. 342). ബാലൻ ഒരു കസേരയിൽ ഇരിക്കാൻ ആയുമ്പോൾ മറ്റൊരു കസേര ചൂണ്ടി അവിടെ ഇരിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന കൈമളിൽനിന്ന് അയാളുടെ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ലാത്ത ഇരിപ്പിടസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചന ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിൽക്കണ്ട അതേ സ്ഥാനമാണത്. സുശീല പോയിട്ടും ആ സ്ഥാനത്തുള്ള ഇരിപ്പിൽ നിന്നയാൾ അണുവിട മാറുന്നുമില്ല. സുശീല പോയതിനുശേഷം കൈമളിന്റെ വീട്ടിലെ തീൻമേശയിലെ ഭക്ഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവവ്യത്യാസവുമെല്ലാം അവളുടെ അഭാവത്തെ അറിയിക്കുന്ന മട്ടിലാകുന്നുണ്ട്. മക്കൾ വിഷാദവദനരായി ഭക്ഷണം കഴിച്ചെന്ന് വരുത്തുന്നു. സുശീലയുള്ളപ്പോഴും ഇല്ലാത്തപ്പോഴും കുട്ടികളും ഭക്ഷണമേശയിൽ അവരുടെ സ്ഥാനത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുന്നില്ലെന്നത് ആ വീട്ടിൽ തുടരുന്ന ചിട്ടയുടെ സൂക്ഷ്മസൂചനയാണ്. സുശീലയില്ലാത്ത ദിവസം മക്കളോട് ഉച്ചയൂണ് കോഫീഹൗസിൽ നിന്നാക്കാൻ കൈമൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. സുശീല വരില്ലെന്നുറപ്പായ ശേഷം മാത്രം അയാൾ ഒരാലോചനയോടെ വേലക്കാരിയെ പാചകമേൽപ്പിക്കുന്നതും കാണാം. കൈമൾ ഭക്ഷണം കഴിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ അയാളെ വശ്യമാ

യൊരു ചിരിയോടെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന രാജമ്മയോട് രൂക്ഷമായി പ്രതികരി ച്ചുകൊണ്ട് അവളെ അകറ്റി നിർത്തുന്ന കൈമളിനെയും പിന്നീടൊരിക്കൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 343, 8. 344). മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ ഭക്ഷണവും ലൈംഗികതയുമായുള്ള പ്രതീകാത്മകബന്ധം ഇവിടെയും ഗൂഢമായി നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്.

ഗിരിയോടൊപ്പം പോയ സുശീലയ്ക്ക് അവിടത്തെ ഭക്ഷണരീതി പുതുമയു ള്ളതാകുന്നു. പുറത്തുനിന്നുള്ള ഭക്ഷണവും ഒപ്പമിരുന്നുള്ള ഭക്ഷണം കഴിപ്പു മൊന്നും അവൾക്ക് പരിചിതമല്ല. ഗിരി ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നതും സുശീല അടുത്തി രിക്കുന്നതുമായ സന്ദർഭത്തെ തിരശ്ശീലയിൽ പതിക്കുന്ന നിഴൽരൂപങ്ങളാക്കി ഗിരി സുശീലയെയാണ് ഭക്ഷിക്കുന്നതെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംവിധത്തിലുള്ള ദൃശ്യസംരചന യൊരുക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക (ചിത്രം 8. 345). തനിക്കൊന്ന് കിടക്കണമെന്നും നല്ല വിശപ്പുമുണ്ടെന്നും പറയുന്ന ഗിരിയുടെ ദൃശ്യത്തെത്തുടർന്നാണ് ഗിരി കൊണ്ടു വന്ന ചിക്കൻ ചെറുതായി നാവിൽത്തൊട്ട് രുചിനോക്കുന്ന സുശീലയുടെയും ഇരു വരും ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന നിഴൽരൂപത്തെയുമെല്ലാം വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഭക്ഷ ണവും ലൈംഗികതയുമായുള്ള ബന്ധത്തിലേക്ക് ചൂണ്ടുന്ന സൂചികകളായിക്കൂടി ഇവ മാറുന്നുണ്ട്. ഗിരിയ്ക്ക് സുശീലയോട് ലൈംഗികമായ കൗതുകത്തിനപ്പുറം മറ്റൊന്നുമില്ലെന്ന് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അറിയാനാകും.

ഇങ്ങനെ കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ ഐക്യാനൈക്യങ്ങളെയും മറ്റും അടയാള പ്പെടുത്തുന്ന സൂക്ഷ്മസൂചികകളായി തീൻമേശാരംഗങ്ങളെയും ഭക്ഷണവിശദാംശ ങ്ങളെയും പല ചിത്രങ്ങളിലും പ്രാധാന്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്ര കാരൻ.

തീൻമേശാദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം അന്തരീക്ഷത്തെ സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ടും നിയന്ത്രിച്ചുകൊണ്ടും നിലകൊള്ളുന്ന മറ്റുചില ബിംബക ൽപ്പനകൾകൂടി ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമുകളിൽ നിറയുന്ന കടലും കണ്ണാടിയും യാത്രയും സ്വപ്നവും മരണവു മെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ സൂക്ഷ്മവ്യാഖ്യാനത്തിന് പഴുതുള്ളവതന്നെ. സിനിമയുടെ വ്യംഗ്യവും ദാർശനികവുമായ തലങ്ങളെ പല രീതിയിൽ നിർണയിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീള സാന്നിധ്യമാവുകയോ ഇടയ്ക്ക് വന്ന് കടന്നുപോകു കയോ ചെയ്യുന്നുണ്ടിവ.

8.7.6. കണ്ണാടിബിംബങ്ങൾ

മനോവിശകലനപരമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് പഴുത് നൽകിയും അധി കാർത്ഥങ്ങളെ നിവേശിപ്പിച്ചുമെല്ലാം കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങളെ ബോധപൂർവ്വം ഉൾക്കൊ ള്ളിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വ ത്തിലെ പിളർപ്പുകൾ, ആന്തരസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനം, കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മി ലുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങൾ തുടങ്ങി പലവിധമായ ആശയങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താ നുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇവയെ ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസിക്കുന്നത്. എന്തും പ്രതി ഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടികളിൽനിന്ന് ക്യാമറയെ ഒളിപ്പിക്കുക അൽപ്പം സാഹസമാ ണെന്നിരിക്കെ ഫ്രെയിമിലെ ശ്രദ്ധേയമായ സ്ഥാനത്തുതന്നെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന

കണ്ണാടികൾക്കും അതിൽ തെളിയുന്ന പ്രതിബിംബങ്ങൾക്കും ആഖ്യാനപരമായ ധർമങ്ങളുണ്ടെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

*സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ സുമിത്രയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കുറേയെറെ കണ്ണാടി ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അവിചാരിതമായ കണ്ണാടിക്കാഴ്ചകളായല്ല, മറിച്ച് കണ്ണാടിക്കുമുന്നിലിരുന്ന് സ്വയം നോക്കുക തന്നെയാണ് സുമിത്ര. സുമിത്രയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യത്തെപ്പറ്റി സി. എസ് വെങ്കിടേശ്വരനും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പുറത്തേക്കുള്ള യാത്രയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സ്കൂട്ടറാണ് ഗോപി യുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താവുന്ന പ്രോപ്പെങ്കിൽ അകത്തേക്ക് വിലയിക്കാൻ പ്രേരിപ്പി ക്കുന്ന കണ്ണാടിയാണ് സുമിത്രയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താവുന്ന പ്രോപ്പെന്നും ഇരുവ രുടെയും സ്വഭാവവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൂടി ഈ പ്രോപ്പ് തെര ഞ്ഞെടുപ്പിനെ വായിക്കാനാകുമെന്നും അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട് (ദൃശ്യതാ ളം, 2021 : 29-30). അവനവനിലേക്ക് ചുരുങ്ങുന്ന സുമിത്രയുമായും പുറത്തുകട ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഗോപിയുമായും ഇവ രണ്ടും അർത്ഥവത്തായി ചേരുന്നു.

സംതൃപ്തയും സന്തോഷവതിയുമായ സുമിത്രയുടെ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തി ലുള്ള കണ്ണാടിബിംബത്തിൽനിന്നാണ് ഭൂതകാലാഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത്. സുമി ത്രയുടെ പ്രതിബിംബദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് സൂംബാക്ക് ചലനത്തിലൂടെ ഗോപിയെ ക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൃശ്യത്തിലേക്കെത്തു മ്പോൾ പ്രതിബിംബത്തോടൊപ്പം സുമിത്രയുടെ സാക്ഷാൽരൂപവും കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 346). മുൻതലത്തിൽ കണ്ണാടിക്ക് മുന്നിലിരിക്കുന്ന സുമിത്രയും മധ്യതല ത്തിൽ അവളുടെ കണ്ണാടി പ്രതിഫലനവും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചിന്താമഗ്നനായ ഗോപിയും ചേർന്നുവരുന്ന ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള സങ്കീർണമായൊരു കണ്ണാടി ദൃശ്യംകൂടി ആ ഭാഗത്ത് വരുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 347). സ്നേഹിച്ച പുരുഷനെ സ്വന്ത മാക്കിയ സുമിത്രയുടെ സംതൃപ്തിയും സ്നേഹിച്ച സ്ത്രീയെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വന്ന ഗോപിയുടെ വിഷാദചിന്തയും ഒരൊറ്റ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിക്കൂടി ഇതിനെ വായിക്കാം. കഥാപാത്രവ്യക്തിത്വങ്ങളെയും മാറാനിരി ക്കുന്ന മുഖങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കാനിരിക്കുന്ന, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗങ്ങ ളിൽത്തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ കണ്ണാടിനിരകൾക്ക് മനോവിശകലനപരമായ പ്രാധാന്യംകൂടി കിട്ടുന്നുണ്ട്. സുമിത്രയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവർത്തിക്കാനിരി ക്കുന്ന കണ്ണാടിബിംബങ്ങളുമായി ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോൾ ഈ കണ്ണാടിപ്രതിഫല നങ്ങൾ അവളുടെ മാനസികഭാവാവിഷ്കാരോപാധിയാണെന്നും പറയാം. സ്വന്തം വീട്ടിലെ തെളിഞ്ഞ കണ്ണാടിയിൽ സംതൃപ്തിയാൽ വിടർന്ന മുഖം സ്വയം ആസ്വ ദിക്കുന്ന വിധം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സുമിത്രയെയാണ് കാണാനാകുന്നതെങ്കിൽ ഗോപിയുടെ വീട്ടിലെ മങ്ങിയതും അഴുക്കുപുരണ്ടതുമായ കണ്ണാടിയിൽ അതൃപ്തി യും നിരാശയും നിഴലിക്കുന്ന മുഖം നിരീക്ഷിക്കുന്ന സുമിത്രയെയാണ് കാണാനാ കുക (ചിത്രം 8. 348). സ്വന്തം വീടിനോടും സുഖസൗകര്യങ്ങളോടുമുള്ള സുമിത്ര യുടെ മമതയും ഗോപിയുടെ വീട്ടിലെ അസൗകര്യങ്ങളോടുള്ള അതൃപ്തിയും വെളിവാക്കുന്നതിന് മറ്റു സാങ്കേതികസൂചികകളോടൊപ്പം മുഖം പ്രതിഫലിപ്പി ക്കുന്ന കണ്ണാടിയെയും ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ. കണ്ണാടികളുടെ തെളിച്ചവ്യത്യാസം അവിടെ നിർണായകമാകുന്നു.

പുതിയ വീട്ടിലെത്തി ആശുപത്രിയിലുള്ള ഗോപിയെ ഫോൺ ചെയ്യുന്ന സുമിത്രയുടെയും കണ്ണാടി പ്രതിഫലനമാണ് ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നത് (ചിത്രം 8. 349). സംസാരിക്കുന്ന ഗോപിയും പ്രതികരിക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ പ്രതിഫലനവുമെന്നവണ്ണമൊരു ദൃശ്യവൈരുദ്ധ്യംതന്നെ ആ ഭാഗത്തുണ്ട്. ഗോപിയും സുമിത്രയും താമസിക്കുന്ന വീട്ടിലേക്ക് അതിഥിയായെത്തുന്ന അമ്മയോട് താൻ നേരത്തേ വരുമെന്ന് ഗോപി വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. കണ്ണാടിയ്ക്ക് അഭിമുഖമായിരിക്കുന്ന സുമിത്രയെയും കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിഫലനമായി അമ്മയെയും കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 350). കണ്ണാടിയ്ക്ക് മുന്നിലിരിക്കുന്നുവെങ്കിലും സുമിത്രയുടെയല്ല അമ്മയുടെ പ്രതിബിംബമാണ് കണ്ണാടിയിൽ തെളിയുന്നതെന്നത് പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യമാണ്. അതുവരേക്കും സുമിത്രയുടെ രൂപം തെളിഞ്ഞ കണ്ണാടിയിൽ അതിനുപകരം അമ്മയുടെ രൂപമാണ് പ്രബലത നേടുന്നതെന്നത് സാന്ദർഭികമായി അധികാർത്ഥമാനങ്ങൾ കൈവരുന്നു. തന്റെ സ്ഥാനം അമ്മ കൈക്കലാക്കിയെന്ന സുമിത്രയുടെ അന്തർഭാവത്തിന്റെ പ്രതിഫലനക്കാഴ്ചയാകുന്നുണ്ടത്. ഭൗതികരൂപം, പ്രതിഫലനരൂപം എന്ന വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഫ്രെയിമിൽ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ചയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു.

ഗോപിയുമൊത്തുള്ള സന്തുഷ്ടകരമായ വേഴ്ചയ്ക്ക് ശേഷമുള്ള കലഹത്തിൽ സുമിത്ര തങ്ങളുടെ വിവാഹഫോട്ടോ എറിഞ്ഞുടയ്ക്കുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ അവളുടെ മുഖം പ്രതിഫലിക്കുന്ന കണ്ണാടിയ്ക്കുനേരെയും സാധനങ്ങളെറിയുന്നത് കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 351). ആത്മബോധത്തിന് മുറിവേൽക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ സ്വാഭാവികപ്രതികരണമായിക്കൂടി ഇതിനെ വായിക്കാം. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തിലും ആത്മത്തിലും അഭിരമിച്ച സുമിത്രയുടെ തകർച്ചയും അതുവഴിയുള്ള ഉൽക്കടമായ നിരാശയും ആവിഷ്കരിക്കാനാണ് അവളോടൊപ്പം ഇടയ്ക്കിടെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്ന കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചിത്രാരംഭത്തിലൊഴികെ സംഘർഷരംഗങ്ങളിലെല്ലാം കണ്ണാടിയുടെ സാന്നിധ്യം ആഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷമായി സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നുണ്ടുതാനും.

ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ ഗോപിയും കണ്ണാടിയിലൂടെ സ്വന്തം മുഖം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 352). തന്നെക്കുറിച്ചുതന്നെയുള്ള വിചാരങ്ങളും നിരീക്ഷണങ്ങളും ഡോക്ടർമാരോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്നിടത്താണ് ഈ കണ്ണാടിദൃശ്യത്തെ ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നത്. താൻ സുമിത്രയെ നോക്കിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ അതിലെന്തോ കളങ്കമുണ്ടെന്ന് തനിക്കുതന്നെ തോന്നിയിരുന്നുവെന്നും താൻ അവളോട് അഭിനയിക്കുകയായിരുന്നിരിക്കണമെന്നുമെല്ലാം പരിശോധനയ്ക്കിടെ ഏറ്റുപറയുകയാണ് ഗോപി. ജോലിയിൽ മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്തവിധം ശ്രദ്ധയും താത്പര്യവും വന്നുവെന്നും ആശുപത്രിയിൽക്കണ്ട മുഖങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സൗന്ദര്യംതോന്നിയെന്നും ഗോപി പറയുമ്പോൾ അയാൾ സ്വന്തം മുഖം കണ്ണാടിയിൽ നോക്കുന്ന സമീപദൃശ്യത്തെയാണ് ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഗോപി കണ്ണാടി നോക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളേറെയില്ലാത്ത ചിത്രത്തിൽ ഈ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ് ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വമാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ മുഖം ശ്രദ്ധിച്ചുതുടങ്ങുന്ന ഗോപി തന്നെത്തന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചുതുടങ്ങുന്നതും അറിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതും അപ്പോൾ മാത്രമാണ്. സുമിത്രയും മോഹനും ഗോവണിയിറങ്ങി വരുന്ന അയാളുടെ സങ്കൽപ്പദൃശ്യത്തെ തൊട്ടടുത്തുതന്നെ ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ട്

സംശയഗ്രസ്ഥമായ അയാളുടെ മനസ്സിനെക്കൂടി വരച്ചിടുന്നുമുണ്ട്. ഈ വിധം അപരരെ കണ്ണാടിയിലെന്നപോലെയറിഞ്ഞ് വിവരിക്കുന്ന ഗോപി ആത്മത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന മുഹൂർത്തത്തിൽ, മാനസികമായ പിളർപ്പ് പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന നിമിഷത്തിലാണ് കണ്ണാടി നോക്കുന്ന ഗോപിയുടെ ദൃശ്യം ചേർക്കുന്നതെന്ന് സവിശേഷമാണ്. ഈ വിവക്ഷവെച്ച് ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ സുമിത്രയുടെ കണ്ണാടി പ്രതിഫലനങ്ങളെ ഗോപിയുടെ മനസ്സാകുന്ന കണ്ണാടിയിലെ പ്രതിഫലനങ്ങളായിക്കൂടി വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള പഴുതുണ്ട്. സുമിത്രയുടെ പ്രതിബിംബത്തിലാണ് ഭൂതകാലാഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നതെന്നതും ഗോപിയുടെ അഭാവത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്ന സുമിത്രയുടെ കണ്ണാടിപ്രതികരണങ്ങളുമെല്ലാം ഇതിനുള്ള യുക്തിയായി നിരത്താനുമാകും.

ആലീസിനും മാമച്ചനുമിടയിലുള്ള ഔപചാരികദാമ്പത്യത്തിന്റെയും സ്നേഹശൂന്യതയുടെയും അടിവേരുകൾ കിടക്കുന്നത് ഭൂതകാലത്തിലാണ്. മറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ആ ഭൂതകാലത്തെ ദൃശ്യപരമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നില്ലെങ്കിലും അതിന്റെ സൂക്ഷ്മസൂചനകളെ പലസന്ദർഭങ്ങളിലും വായിച്ചെടുക്കാനാകും വിധമാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ഇതിവൃത്തരചന. രൂക്ഷമായൊരു പ്രതികരണത്തിലൂടെ ആലീസത് വാക്കാൽ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ സങ്കീർണമായൊരു കണ്ണാടിപ്രതിഫലനദൃശ്യം കാണാം (ചിത്രം 8. 353). അവിടെ കണ്ണാടിക്ക് മുന്നിലിരുന്ന് ആഭരണങ്ങളഴിച്ചുവെയ്ക്കുന്ന ആലീസും അവൾക്ക് പുറകിലെ കട്ടിലിൽ മദ്യഗ്ലാസുമായി വന്നിരിക്കുന്ന മാമച്ചനും ചലച്ചിത്രയാഥാർത്ഥ്യമായും കണ്ണാടി പ്രതിബിംബമായും ഇരട്ടദൃശ്യങ്ങളായി ഫ്രെയിമിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. കുട്ടികളെക്കുറിച്ചോർമിപ്പിച്ചും സ്വന്തം അഭിമാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വേവലാതി പങ്കുവെച്ചും വൈകിയെത്തിയ ആലീസിനെ വിമർശിക്കുകയാണപ്പോൾ മാമച്ചൻ. കുട്ടികളൊക്കെ അയാളുടേതാണെന്ന് ഉറപ്പുണ്ടോയെന്ന് കൂസലന്യേ ചോദിച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ ചൂഷിതഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ച് മാമച്ചനെ ഓർമിപ്പിക്കുകയാണ് ആലീസ്. മാമച്ചനും അയാളുടെ പ്രതിഫലനദൃശ്യത്തിനും എതിരെ നിൽക്കുന്ന ആലീസിന്റെ പ്രതിബിംബേതരരൂപത്തെയാണിപ്പോൾ ഫ്രെയിമിൽ കാണാനാകുന്നത്. കച്ചവടലാഭത്തിനായി പലരോടൊപ്പവും കിടക്ക പങ്കിടാൻ പ്രേരിപ്പിച്ച മാമച്ചന്റെ സ്വാർത്ഥലാഭത്തെയും മറ്റും വേദനകലർന്ന പുച്ഛത്തോടെ എണ്ണിയെണ്ണിപ്പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കരച്ചിലിന്റെ വക്കോളമെത്തിയ ആലീസ് വേദനയുടെ പാരമ്യത്തിൽ അയാളെ 'പോടോ'യെന്ന് പുച്ഛത്തോടെ ആക്ഷേപിച്ച് ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് പോകുന്നു. ആലീസ് ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്ക് പോയിട്ടും ക്യാമറ മാമച്ചനെയും മാമച്ചന്റെ പ്രതിബംബത്തെയും ഒരു നിമിഷം നിശ്ചലമായിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അവിടെ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന മാമച്ചനും വളരെ അകലെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രതിഫലനമായി വരുന്ന മാമച്ചനും തല കുനിയുകയാണ് (ചിത്രം 8. 354). വളരെ അകലെയുള്ള പശ്ചാത്തലപ്രതിബിംബം ഭൂതകാലത്തിലെ മാമച്ചൻ തന്നെയാണ്. അതുവരെ അയാൾ സൂക്ഷിച്ച മാന്യതയുടെ 'ഇമേജ്' തകരുന്ന, തലകുനിയുന്ന, സന്ദർഭത്തെ കണ്ണാടി പ്രതിബിംബദൃശ്യത്തിലൂടെ പ്രതീകവത്ക്കരിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ബിംബവും പ്രതിബിംബവും ഒരേസമയം തകരുന്ന കാഴ്ചയാണ് ഫ്രെയിമിൽ അടയാളപ്പെടുന്നത്.

കാമുകനായ മഹേഷ് നൽകിയ കത്ത് വായിച്ച ശേഷം തന്റെ മാറിടവും അരക്കെട്ടും കണ്ണാടിയിലൂടെ നിരീക്ഷിച്ച് ആസ്വദിക്കുന്ന നിഷയേയും ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 355). കത്തിലെ ഉള്ളടക്കത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യംഗ്യസൂചനയാകുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ സ്വന്തം ശരീരത്തിന്റെ വളർച്ചയെ കൗതുകത്തോടും അഭിമാനത്തോടും നോക്കിക്കാണുന്ന നിഷയെന്ന കൗമാരിക്കാരിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ പ്രതിഫലനംകൂടിയാകുന്നുണ്ട് ആ കണ്ണാടിക്കാഴ്ച.

*മറ്റൊരാളി*ലാകട്ടെ, സുശീലപോയിട്ടും ഒന്നും സംഭവിച്ചിട്ടില്ലാത്തവിധം മുഖം മിനുക്കി ഓഫീസിലേക്കും മറ്റുമിറങ്ങുന്ന കൈമളിനെ ഇടയ്ക്കിടെ ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണിക്കുന്നു (ചിത്രം 8. 356, 8. 357). മാന്യതയുടെ ബിംബത്തിന് കോട്ടം തട്ടരുതെന്ന് നിർബന്ധമുള്ളതുപോലെ ആവർത്തിക്കുന്ന കണ്ണാടിപ്രതിഫലനദൃശ്യങ്ങൾ കൈമളിന്റെ ആന്തരസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനംതന്നെയാണെന്ന് പറയാം. ഓഫീസിലെ ഒരു ജീവനക്കാരന്റെ പരിഹാസ്യമായ മറുപടിയുടെ പരിണതഫലമെന്നവിധമാണ് സുശീലയെ കൊല്ലണമെന്ന ചിന്തപോലും അയാളിൽ അങ്കുരിക്കുന്നത്. 'മാന്യതയാണ് സാറിന്റെ പ്രശ്നമെ'ന്നും 'മാന്യതയ്ക്ക് അടങ്ങിയൊതുങ്ങിക്കഴിയുന്ന ഒരു ഭാര്യയും വേണമല്ലോ' എന്നുമെല്ലാമുള്ള വേണിയുടെ അർത്ഥഗർഭമായ നിരീക്ഷണവും ഇതോടൊപ്പം ചേർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. വേണിയുടെയും ബാലന്റെയും സാമാന്യം ദൈർഘ്യമുള്ള ഈ സംഭാഷണദൃശ്യത്തെ കണ്ണാടിദൃശ്യമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നതും യാദൃച്ഛികമാകാനിടയില്ല (ചിത്രം 8. 358). ചത്താലും ചമഞ്ഞുകിടക്കണമെന്ന മട്ടിൽ മരിക്കാനുറച്ച് ബീച്ചിലേക്ക് തിരിക്കുന്ന കൈമൾ കണ്ണാടിനോക്കിയൊരുങ്ങുന്നതും അന്ത്യരംഗങ്ങളിൽക്കാണാനാകും (ചിത്രം 8. 359). സമൂഹത്തിലെ മാന്യതയെ പ്രധാനമായിക്കരുതുന്ന കൈമളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും കൈമളിന്റെ മാന്യതയെക്കുറിച്ച് മറ്റുള്ളവരോർമിപ്പിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങൾ അവിചാരിതമായി കടന്നുവരുന്നവയല്ല. സുശീല തിരികെ വരുന്നത് അബോധം അംഗീകരിക്കുമ്പോഴും മാന്യതയുടെ ഈ പ്രതിച്ഛായ അംഗീകരിക്കാൻ സന്നദ്ധമല്ലെന്നുതന്നെ കരുതാം. ഛായയും പ്രതിഛായയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിനൊടുവിലുള്ള കുറ്റബോധത്താലോ പ്രതിച്ഛായാനഷ്ടത്തിലുള്ള ഭയത്താലോ ആകാം കൈമളിന്റെ അന്ത്യം എന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും വിധമാണ് ദൃശ്യങ്ങളെല്ലാം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആയതിനാൽ കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങളുടെ സവിശേഷസാന്നിധ്യം ചിഹ്നപരമാകുന്നുണ്ട്. കണ്ണാടിയും കൈമളിന്റെ പ്രതിച്ഛായയും അത്രമേൽ ഇഴകലർന്നാണ് *മറ്റൊരാളിൽ* സഞ്ചരിക്കുന്നതെന്ന് സാരം.

*ലേഖയുടെ മരണത്തിലാ*കട്ടെ, അതുവരെയുള്ള സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ സ്വഭാവഗതിയിൽനിന്നൊരു വ്യതിയാനം പ്രകടമാകുന്നിടത്താണ് ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള കണ്ണാടിദൃശ്യത്തെ ചേർക്കുന്നത്. ലേഖയെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോകുന്ന സമയത്തുള്ള അയാളുടെ അലസവും ഉദാസീനവുമായ ന്യായീകരണങ്ങളും അവളോടുള്ള നിസ്സാരഭാവവുമെല്ലാം അതുവരെ കണ്ടതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു വ്യക്തിത്വത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്രെയിമിനെ പ്രോപ്പുകൾകൊണ്ട് സങ്കീർണമാക്കുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ പശ്ചാത്തലത്തിലൊരു കണ്ണാടിയിൽ രണ്ടായി പ്രതിഫലിക്കുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിനെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയാ

ളുടെ ദ്വന്ദ്വവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ചിഹ്നസൂചന നൽകുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 360). വേറെ വേറെയായി നിൽക്കുന്ന ബിംബപ്രതിബിംബങ്ങളാണ് ഇവിടെ വിവക്ഷ. യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് ധരിച്ച് മിഥ്യയുടെ പുറകേപോയ ലേഖയുടെ ദുരവസ്ഥയിലേക്കു കൂടി ഈ ദൃശ്യം കണ്ണിചേരുന്നുവെന്ന് പറയാം. 'നീ ജീവിതം കണ്ടിട്ടില്ലെ'ന്നും 'ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങിയതുമുതൽ അഭിനയിച്ചുതുടങ്ങിയിരിക്കണ'മെന്നും 'യാഥാർത്ഥ്യവുമായുള്ള നിന്റെ ബന്ധം എന്നോ നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നു'മെല്ലാം തൊട്ടു മുന്നിലെ രംഗത്തിൽ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ഭാര്യ ഗീത ലേഖയോട് പറയുന്ന വാക്യങ്ങളാണ് ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന് പിന്തുണ നൽകുന്നത്. സിനിമ നിർമിക്കുന്ന മിഥ്യാലോകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരോക്ഷസൂചനകൂടി ഗീതയുടെ പരാമർശങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇതിനെയെല്ലാം പിന്താങ്ങുന്ന വിധത്തിലാണ് അന്ത്യത്തോടടുത്ത ഘട്ടത്തിലുള്ള ഈ കണ്ണാടിദൃശ്യത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷീകരണമെന്ന് പറയാം.

ഇരകളിൽ ബേബി കൊലക്കുരുക്ക് സ്വന്തം കഴുത്തിലിട്ട് മുറുക്കി നോക്കുന്നതും രാഘവനെ കൊല്ലാൻ തുനിഞ്ഞ് കുരുക്കഴിക്കുന്ന വഴിയിൽ കണ്ണാടിയിലെ സ്വന്തം മുഖംകണ്ട് പിൻവാങ്ങുന്നതുമെല്ലാം പ്രാധാന്യത്തോടെതന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തിത്വത്തിലെ പിളർപ്പിനെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ടത്. എന്തും അതേപടി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടിയ്ക്ക് ബേബിയിൽ ഉറഞ്ഞുകൂടിയ ഹിംസയെത്തന്നെയാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനുള്ളതെന്ന് അടിവരയിട്ടുറപ്പിക്കുകയാണ് കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങളെന്ന് പറയാം.

ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭൗതികപ്രതിഛായയായും ആന്തരസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായും മാനസികഭാവങ്ങളുടെ പിളർപ്പടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഉപാധിയായും ആത്മരതിയുടെ മൂർത്തരൂപകമായുമെല്ലാം പലമട്ടിൽ കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

8.7.7. കഥാപാത്രങ്ങളായിടപെടുന്ന മറ്റു വസ്തുവകകൾ

കഥാപരിസരത്തിൽ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം വിന്യസിക്കപ്പെട്ട വസ്തുവകകൾക്ക് സ്ഥലപരമായ ധർമ്മങ്ങൾക്കുപുറമേ ആഖ്യാനപരമായ ധർമ്മങ്ങൾകൂടിയുണ്ട്. കഥാഗതിയെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്ന നിർണായകസാന്നിധ്യങ്ങളായോ കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിലേക്കുള്ള സൂചികകളായോ അവ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിൽ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെടും. സചേതനകഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം ചേരുന്ന അചേതനകഥാപാത്രമെന്നവിധം ചലച്ചിത്രപാഠത്തിൽ നിരന്തരം കയറിയിറങ്ങി പോകുകയും ചെയ്യും. ഒരിക്കൽ മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ഗതിവേഗത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതും കാണാം. *കോലങ്ങളിൽ* പരമുവിന്റെ കൈയ്യിൽ കാണുന്ന കാർഡിന്റെ പിൻചിത്രത്തിലൂടെ നഗ്നസ്ത്രീശരീരങ്ങളോടുള്ള അയാളുടെ ആസക്തിയെ ചൂണ്ടിപ്പോകുന്നത് വസ്തുസൂചനയിലൂടെ കഥാപാത്രഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനുദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം (ചിത്രം 8. 361). *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ഗോപിയെ ദൃശ്യപരമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിന് മുന്നേ അയാളുടെ അമിതമദ്യപാനത്തെ കട്ടിലിന് കീഴെ അശ്രദ്ധമായി വെച്ച മദ്യക്കുപ്പിയിലൂടെയും മുറിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവിടവിടെയായി

കാണുന്ന മദ്യക്കുപ്പിയിലൂടെയുമെല്ലാം സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 362, 8. 363). *മറ്റൊരാളിൽ* ഗിരി അടുക്കളവരെ എത്തിയിരുന്നുവെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിന് കൈമൾ ഇരുട്ടിൽ തപ്പിയെടുക്കുന്ന സ്പാനറും കരിത്തുണിയും സജ്ജീകരിക്കുന്നു. ഈ അർത്ഥത്തിൽ *യവനിക*യിലെ അയ്യപ്പന്റെ തബലയും *മേള*യിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ റേഡിയോയും *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുടെ ചുവന്ന ഇലക്ട്രിക് വയറും മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ നീണ്ടതോക്കുമെല്ലാം കഥാപാത്രജീവിതങ്ങളിൽ അർത്ഥവത്തായിച്ചേരുന്ന ദൃശ്യവസ്തുക്കളാണ്.

വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ജോലിയും സമ്പാദ്യവുമായി നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വേഷം മുതൽക്ക് അയാളുടെ കൈയ്യിലുള്ള റേഡിയോയും ക്യാമറയും സിഗരറ്റുകൂടുതന്നെയും ഗ്രാമീണരെ ആകർഷിക്കുന്ന നാഗരികചിഹ്നങ്ങളാകുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 364, 8. 365, 8. 366). വീട്ടിലെത്തി വിശ്രമിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ചലനങ്ങളെ സശ്രദ്ധം നിരീക്ഷിക്കുന്ന നാട്ടുകാരുടെ കൗതുകം അയാൾ സിഗരറ്റ് കത്തിച്ചുവലിക്കുമ്പോഴുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിൽനിന്നുതന്നെ വ്യക്തമാകുന്നു. ചായക്കടയിൽവെച്ച് വായുവിൽനിന്ന് സിഗരറ്റെടുത്ത് കൺകെട്ട് കാണിക്കുന്നുണ്ടയാൾ. നാണിയെയും അമ്മിണിയെയും ആണ്ടിയെയും കുടുംബത്തെയുമെല്ലാം ക്യാമറക്കണ്ണിലൂടെ പകർത്തി ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നു. തെയ്യത്തെ പകർത്തി സ്വീകാര്യതയുറപ്പിക്കുന്നു. ഈ വിധം ഗ്രാമീണർക്ക് അന്യമായ, അവരെ കൊതിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുവകകളാൽക്കൂടിയാണ് ഗ്രാമത്തിലയാൾ സ്വാധീനമുറപ്പിക്കുന്നത്.

പരിഷ്കാരത്തിന്റെ, പ്രതാപത്തിന്റെ ചിഹ്നസംഹിതയായിടപെടുന്ന റേഡിയോ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലെ പുറംകാഴ്ചകളിൽ മിക്കപ്പോഴും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോടൊപ്പമുണ്ട്. ആ റേഡിയോയുപയോഗിച്ച് ഗ്രാമീണരുടെ പ്രീതിയും മമതയും സമ്പാദിക്കുക മാത്രമല്ല അയാളേറെ ആഗ്രഹിച്ച ശാരദയെ വശീകരിക്കാനുംകൂടി അയാൾക്ക് സാധിക്കുന്നു. ഗാനങ്ങൾ ഏറെയിഷ്ടപ്പെടുന്ന ശാരദയെ അത് അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയെല്ലാം സർക്കസ് തമ്പിലെത്തുന്നതോടെ പൂർണമായും അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. കൂടാരത്തിലെത്തിയതിൽപ്പിന്നെ അയാൾ സിഗരറ്റ് വലിക്കുന്നതേ കാണില്ല. അതായത് ഗ്രാമനഗരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം ചിത്രീകരിക്കാൻ കൂടി ഈ വസ്തുക്കളുടെ സാന്നിധ്യവും അഭാവവും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഭാവപശ്ചാത്തലവും കഥാചിത്രണത്തിന് നന്നായി ഇണങ്ങുന്നു. നഗരത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഗ്രാമത്തിൽ ഈ വസ്തുവകകൾ മോഹിപ്പിക്കുന്ന നാഗരികജീവിതത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളാണ്. അത് നൽകുന്ന കേമത്തം നഗരത്തിൽ അയാളെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നില്ല.

സമാനമായൊരു റേഡിയോ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* ലേഖയോടൊപ്പവും ചേരുന്നുണ്ട്. അവിടെ അവൾക്ക് ഒരു ഉപഭോക്താവ് സന്തോഷോപഹാരമായി നൽകുന്നതാണ്. അവളുടെ ഗതിവിഗതികളിൽ ഒളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അത് ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിൽ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി.

*യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനെന്ന കലാകാരന്റെ സ്വത്വസൂചകമാണ് തബല. തബലയടിക്കുന്ന കൈകളുടെ അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് അയ്യപ്പൻ ആദ്യമായി

പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് (ചിത്രം 8. 367, 8. 368). തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പനെ കാണാതാകുന്ന താണ് കഥാതന്തു. അസാമാന്യനായ തബലിസ്റ്റെന്ന കലാകാരസ്വത്വത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്ന അന്വേഷണം മെല്ലെ മെല്ലെ വ്യത്യാസപ്പെട്ട് അയ്യപ്പനിലെ കുറ്റവാളിയിലെത്തുന്നതാണ് ആഖ്യാനഘടന എന്നതിനാൽ ഈ അവതരണം തികച്ചും ഉചിതവുമാണ്. ചലച്ചിത്രാരംഭത്തിൽ അയ്യപ്പനില്ലാതെ നാടകമാരംഭി ക്കുമ്പോഴും ഒഴിഞ്ഞ തബല അയാളുടെ അഭാവത്തെ ഓർമിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വാദ്യമേ ളക്കാർക്കരികിലിരിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകാവസാനം വരെയും അയ്യപ്പനെ കാത്ത് പിൻവേദിയിൽ അതിരിക്കുന്നത് ഇടയ്ക്കിടെ കാണിക്കുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 369). നാന്ദിഗാനത്തിലെ ഒരു ദൃശ്യത്തിൽ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്ര മായി വായിക്കാനാളില്ലാത്ത തബലയേയും മധ്യതലത്തിൽ തബലയുടെ അഭാവ ത്തിൽ ട്രിപ്പിൾ ഡ്രം വായിക്കുന്ന കലാകാരനെയും അടുത്തായി രാജമ്മയെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൊല്ലപ്പള്ളിയെയും ഒരുമിച്ച് കാണിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 370). വിഷാദഭാവത്തിലാണ് അപ്പോൾ കൊല്ലപ്പള്ളി. അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തിൽ അയാൾക്കുള്ള പങ്ക് പ്രേക്ഷകർക്കും, പിന്നീട് നാടക സംഘാങ്ങൾക്കുതന്നെയും, വെളിപ്പെടാനിരിക്കുന്നേയുള്ളൂവെങ്കിലും കൊല്ലപ്പള്ളി ക്ക് അപ്പോഴേ അറിയാവുന്നതാണ്. അതിനാൽ പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള അയാളുടെ നിൽപ്പും വാദകനില്ലാത്ത തബലയും മധ്യതലത്തിൽ അതിനുപകരമായി വായിക്കുന്ന ട്രിപ്പിൾ ഡ്രമ്മും ഒറ്റ ഫ്രെയിമിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയ ആ ദൃശ്യം ആഖ്യാ നപുരോഗതിയിൽ അധികാർത്ഥസാധ്യതകളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാവുന്ന ദൃശ്യസൂ ചകമായി മാറുന്നു.

വാദകനില്ലാത്ത തബലയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ രോഹിണിയുടെ വീട്ടിലുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ബോധപൂർവ്വം ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. രോഹിണിയ്ക്ക് കൂട്ടു കിടക്കാൻ രാജമ്മ വരുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പൊതിഞ്ഞുകെട്ടിയ തബല കാണാം (ചിത്രം 8. 371). അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയെ വീട്ടിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ട് വരുമ്പോഴും അതേ സ്ഥാനത്ത് അതേ നിലയിൽ തബലയുണ്ട് എന്ന് ഓർത്തെടുക്കാൻ പ്രയാസമില്ല (ചിത്രം 8. 372). അയ്യപ്പനും രോഹിണിയും അടികൂ ടുന്ന സന്ദർഭത്തിലാകട്ടെ, ചാരായക്കുപ്പിയോടൊപ്പം അത് ബെഞ്ചിൽത്തന്നെ മറി ഞ്ഞുവീഴുന്നതും വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട് (ചിത്രം 8. 373). അയ്യപ്പന്റെ ശവം നീക്കംചെ യ്യാനായി കൊല്ലപ്പള്ളിയെത്തുമ്പോഴും മറിഞ്ഞ തബല അങ്ങനെതന്നെ തുടരുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 374). ചുരുക്കത്തിൽ, തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പന്റെ കാലാകാര സ്വത്വത്തിന്റെ അടയാളമായി കരുതാവുന്ന തബല പല ഫ്രെയിമുകളിൽ ആവർത്തിച്ച് കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. എന്നല്ല കഥാഗതിക്കനുസരിച്ച് അതിന് നിലമാറ്റങ്ങളുമുണ്ടാകുന്നുണ്ട്. രോഹിണി വരുമ്പോഴും ആ ജീവിതത്തിനും നിശ്ശബ്ദസാക്ഷിയായി വരുന്ന തബല കലഹത്തിൽ നിലതെറ്റി മറിഞ്ഞുവീഴുകയും കൊലപാതകത്തിന് സാക്ഷിയാകുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീടാണ് അരങ്ങിനരികിൽ നാന്ദിഗാനത്തിൽ പങ്കെടുക്കാനാകാതെ പകരക്കാരന്റെ പ്രകടനത്തെ നിശ്ശബ്ദമായി നോക്കി നിൽക്കുന്ന നിലയിൽ അത് എത്തുന്നത്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഇനിയൊരിക്കലും അയ്യപ്പൻ വരില്ലെന്ന് ഉറപ്പുള്ളത് കൊല്ലപ്പള്ളിയ്ക്കും ആ തബലയ്ക്കും മാത്രം. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും മുന്നിലും ഏറ്റവും പിന്നിലുമായി യഥാക്രമം തബലയും കൊല്ലപ്പള്ളിയും സ്ഥാനപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ

നോക്കുമ്പോൾ തബല വെറുമൊരു വസ്തുവല്ലാത്ത ഒരു വിതാനം നേടിയെടുക്കുന്നു എന്ന് പറയാം. അത്രമാത്രം സൂക്ഷ്മതയും ശ്രദ്ധയും ദൃശ്യസംരചനയിലും അതിന്റെ തുടർച്ചകളിലും പാലിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നത് ദൃശ്യമാധ്യമത്തിലാണ് തന്റെ കലാസൃഷ്ടി എന്ന അവബോധത്തിന്റെ തെളിവാണ്.

ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെയും കഥാപാത്രസ്വരൂപത്തെയും സമർത്ഥിക്കാൻ തുണയ്ക്കുംമട്ടിൽ ഫ്രെയിമിൽ സശ്രദ്ധം വിന്യസിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ മനശ്ശാസ്ത്രപരീക്ഷണങ്ങൾക്കായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കൾ ആഖ്യാനസ്ഥലത്തിന് സ്വാഭാവികത നൽകുന്നതുദാഹരിക്കാം. ഡോക്ടർ നിരത്തുന്ന കാർഡുകളും മറ്റും ഗോപി കടന്നുപോകുന്ന വൈദ്യപരിശോധനകളുടെ ദൃശ്യസൂചകങ്ങളാകുന്നു (ചിത്രം 8. 375, 8. 376). ഒരാളുടെ വ്യക്തിത്വസവിശേഷതകളെയും വൈകാരികപ്രവർത്തനങ്ങളെയും തിരിച്ചറിയാനും മറ്റുമായി മഷിക്കറയിലൂടെയും മറ്റും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ചില ചിത്രരൂപങ്ങളുപയോഗിക്കാറുണ്ട്. രോഗികൾ അതിനെ തിരിച്ചറിയുന്ന വിധമനുസരിച്ച് പരിശോധകർ അവരുടെ വ്യക്തിത്വാപഗ്രഥനം നടത്തുന്നു. ഇതിനെ റോഷാക് (Rorchach) പരിശോധനയെന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. 1960-കളിൽ മനോവിശകലനരംഗത്ത് വളരെ പ്രബലമായുപയോഗിച്ചിരുന്ന ഈ പരിശോധനയുടെ വസ്തുസൂചകങ്ങളെ പരിശോധനയുടെ ആധികാരികതയെ വെളിവാക്കാനായി ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽനിന്ന് കിട്ടുന്ന അവ്യക്തമായ അറിവുവെച്ചാണ് താരതമ്യേന അന്ന് പുതിയ രീതിയായ നാർകോ അനാലിസിസിലേക്ക് ചിത്രത്തിലെ പരിശോധകർ കടക്കുന്നത്. ഈ ഒരു വഴി ഒരു മനോവിശകലനചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സുപ്രധാനവും യുക്തിഭദ്രവുമാണെന്ന് കാണാം. അതുതന്നെ വാചാലമായല്ല. സൂക്ഷ്മമായ വസ്തുസൂചകങ്ങളിലൂടെ വെളിവാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന, ആഖ്യാനത്തിൽ പെട്ടെന്ന് കയറി വന്ന് തത്വചിന്താപരമായ അധികാർത്ഥത്തെ നിവേശിച്ച് കടന്നുപോകുന്ന ചില ദൃശ്യസൂചികകളുമുണ്ട്. സന്തോഷകരമായൊരു വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷം ഉള്ളുതുറന്ന് സംസാരിക്കുന്ന സുമിത്രയേയും അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഗോപിയുടെയും സ്വാസ്ഥ്യദൃശ്യങ്ങൾക്കിടെയാണ് ആശുപത്രിയിൽനിന്നുള്ള ഫോൺവിളി ഗോപിയെത്തേടിയെത്തുന്നത്. വേഴ്ചയുടെ ആലസ്യത്തിൽനിന്ന് ഉടനടി മുക്തനായി ജോലിത്തിരക്കിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ഗോപിയും ആലസ്യം വിട്ടുമാറാത്ത, സംതൃപ്തിയോടെ മനസ്സുതുറക്കുന്ന സുമിത്രയും തമ്മിലുള്ള വൈകാരികവൈരുദ്ധ്യത്തിലൂടെ വീണ്ടും സംഘർഷം ആരംഭിക്കുന്നു. ധിക്കരിച്ച് പോകുന്ന ഗോപിയെ ആക്രോശിച്ചുകൊണ്ട് പുറത്തേക്കുതള്ളുന്ന സുമിത്ര മുറിയിലേക്കുകടന്ന് തന്റെ ബിംബം തെളിയുന്ന കണ്ണാടി എറിഞ്ഞുടയ്ക്കാൻ നോക്കുന്നുണ്ട്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഗോപിയുടെയും സുമിത്രയുടെയും വിവാഹഫോട്ടോയുടെ സമീപദൃശ്യം ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുംവിധം ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് കാണാം. അവിടെ കല്യാണഫോട്ടോയ്ക്കടുത്ത് നിലയുറപ്പിച്ചിട്ടുള്ള കുമാരനാശാന്റെ പദ്യകൃതികളും അതോടൊപ്പം ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 378). ഡോക്ടറായ ഗോപിയുടെ വീട്ടിലെ പുസ്തകശേഖരത്തിൽ ആശാൻ ഇടംപിടിക്കുന്നതും അത് കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ട് ഫ്രെയിമിൽ കയറിപ്പറ്റുന്നതുമൊന്നും യാദൃച്ഛികമാ

കാനിടയില്ലെന്ന് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ വ്യക്തമാണ്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ആശാൻകൃതികളിലെ നായികമാരുടെ ഭാവസ്വരൂപം ഗോപിയിലാരോപിക്കാനുള്ള സൂചികയായിക്കൂടി ഈ പുസ്തകസൂചന ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

പ്രണയം തെരഞ്ഞുള്ള നളിനിയുടെയും ലീലയുടെയുമെല്ലാം യാത്ര കമലത്തെ തിരഞ്ഞുള്ള ഗോപിയുടെ യാത്രയിലുമുണ്ട്. അവരുടെ പ്രണയാവിഷ്കാരങ്ങളിൽ മാംസനിബദ്ധമല്ലാത്ത, പ്ലേറ്റോണിക് പ്രണയത്തിന്റെ തലമുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഡോക്ടറായ ഗോപിയുടെ വീട്ടിലുള്ള ആശാൻകൃതിയ്ക്ക് ചിഹ്നമാനങ്ങളുള്ളതായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം. വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷമാണ് ഇത് സവിശേഷമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്നത് ആ ചേർത്തുവെപ്പിനെ അർത്ഥവത്താക്കുന്നുണ്ട്. ആശാൻ കവിതകളുടെ ആശയധാരയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന വൈകാരികഭാവമാണ് ഗോപിയുടേതെങ്കിൽ അതിന് വിരുദ്ധമുഖമാണ് സുമിത്രയ്ക്ക്. വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷമുള്ള ഇരുവരുടെയും സംഭാഷണഭാഗത്തിൽ ഇത് കൂടുതൽ തെളിച്ചം നേടുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കെല്ലാമുള്ള പഴുത് ആശാൻ കൃതികളുടെ ദൃശ്യസൂചന തുറന്നുതരുന്നുണ്ടെന്ന് മാത്രമല്ല ആശാന്റെ നായികമാരുടെ പ്രണയങ്ങളിലേക്കുള്ള യാത്രയിലേക്ക് ഗോപിയുടെ യാത്രയെക്കൂടി ചേർത്തുകെട്ടാനുള്ള യുക്തി കൂടിയായത് മാറുന്നുമുണ്ട്.

ഉൾക്കടലിൽ മൂന്ന് സ്ത്രീകളുമായുള്ള രാഹുലന്റെ മാനസികപ്പൊരുത്തത്തെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ ചിഹ്നീകരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അവിടെ വസന്തകാലത്തിന്റെ ഓർമയായി തുളസിയുടെ പ്രണയവും വർത്തമാനകാലത്തിലെ വസന്തമായി റീനയുടെ പ്രണയവും ഫ്രെയിമുകളിൽ വർണാഭമായി നിറയുന്നു. തുളസിയുമായുള്ള പ്രണയം രാഹുലന്റെ നഷ്ടവസന്തമാകുമ്പോൾ അതിന്റെ തപ്തനിശ്വാസമായാണ് റീനയുടെ പ്രണയത്തിന്റെ വരവെന്ന് ശബ്ദസൂചനകളാൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്. തുളസിയുമായും റീനയുമായും ബന്ധപ്പെട്ട് വരുന്ന പൂത്തമരങ്ങൾ അത് പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ പൂക്കൾ പറിച്ചും മറ്റും തെളിയുന്ന തുളസിയും റീനയോടുള്ള പ്രണയം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന വേളയിൽ വരുന്ന ഗാനരംഗത്തിലെ പൂത്തമരങ്ങളുടെ ദൃശ്യസാന്നിധ്യവും രണ്ട് പ്രണയത്തോടുമുള്ള രാഹുലന്റെ വൈകാരികാടുപ്പത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു (ചിത്രം 8. 379–8. 381). ബാഹ്യപ്രകൃതിയേയും രാഹുലനേയും അത്രമേൽ ഇടചേർത്താണ് ആഖ്യാതാവ് ചിത്രാരംഭംമുതലേ പരിചരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ പൂത്തമരങ്ങളുടെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാനയുക്തമായ പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നുണ്ട്. കവിഭാവനയുടെ കാൽപ്പനികതയാണ് അവിടെ സംവേദിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ പ്രായോഗികതയിലൂന്നിയ പ്രണയഭാവമാണ് മീരയ്ക്കെന്നതിനാൽ ഇത്തരം ആലങ്കാരികതകൾ അവളുമായുള്ള ബന്ധങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇടചേർത്തുകാണുന്നില്ല. നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി റീനയോടുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തെ സവിശേഷവും ശക്തവുമായ ഒന്നാക്കി വേർതിരിച്ചുനിർത്താനും റീനയുടെ പ്രഭാവത്താൽ മീരയിലേക്കടുക്കാൻ രാഹുലനാകുന്നില്ലെന്ന് കാണിക്കുന്നതിനുമെല്ലാമുള്ള സന്ദർഭസൂചകങ്ങളായിക്കൂടി ഇത്തരം സൂക്ഷ്മതകൾ മാറുന്നുണ്ട്.

*യവനിക*യിൽ നാടകപരിസരം നിർമിച്ചെടുക്കുന്നതും ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം വിന്യസിക്കുന്ന പ്രോപ്പുകളിലൂടെത്തന്നെയാണ്. അയ്യപ്പന്റെ ശവം കണ്ടെത്തിയതിനു ശേഷം ശവശരീരത്തിൽനിന്നും കിട്ടിയ വസ്തുവകകളുടെ മൊണ്ടാഷുകൾ കുറ്റാന്വേഷണപരിശോധനയെ വസ്തുതാപരമാക്കുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. അവയിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തെ മുന്നോട്ടുനയിക്കാൻ പാകത്തിൽ രണ്ട് വസ്തുക്കൾ ലഭിക്കുന്നു. ചിത്രാരംഭത്തിൽ കൊല്ലപ്പള്ളി നഷ്ടപ്പെട്ടതായി പറയുന്ന താക്കോൽക്കൂട്ടവും അയ്യപ്പനെ കുത്തിയ ചാരായക്കുപ്പിയുടെ ചിതറിയ ചില്ലുകളുമാണവ (ചിത്രം 8. 382, 8. 383). താക്കോൽക്കൂട്ടം കൊല്ലപ്പള്ളിയെയും കുപ്പിച്ചില്ല് രോഹിണിയെയും കുരുക്കിലാക്കുന്നുണ്ട്. പതിനൊന്നായിച്ചിതറിയ കുപ്പിയിലെ പതിനൊന്നാമത്തേതും വലുതുമായ കഷ്ണം കണ്ടെത്തുന്നതോടെയും പതിനൊന്നാമത്തെ നാടകം അരങ്ങേറുന്നതോടെയും പതിനാറായിച്ചിതറിയ അയ്യപ്പന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിലെ അവസാനത്തേതും നിർണായകവുമായ ഭൂതകാലഖണ്ഡം വെളിപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ ഘടനാപരമായൊരു പ്രാധാന്യവും കുറ്റകൃത്യത്തിന് ഉപയോഗിച്ച ആയുധത്തിന് കൈവരുന്നുണ്ട്.

*മറ്റൊരാളി*ലും കൈമൾ കരുതുന്ന കത്തി ആദ്യം സുശീലയ്ക്കും പിന്നീടൊരു തിരിച്ചറിവിൽ ഗിരിയ്ക്കും തിരിച്ചറിവിന്റെ പാരമ്യത്തിലുള്ള കുറ്റബോധത്തിലോ പ്രതികാരത്തിലോ തനിക്കുതന്നെയും കരുതിവെയ്ക്കുകയാണയാൾ (ചിത്രം 8. 384, 8. 385). കുറ്റകൃത്യത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആയുധവും അതിന്റെ പ്രയോഗവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തെത്തന്നെ നിർണയിക്കാനുതകുന്നുമുണ്ട്.

അക്രമത്തിനുള്ള ആയുധം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന ബേബിയുടെ ദൃശ്യത്തിലാണ് *ഇരകൾ* ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. ചുവന്ന ഇലക്ട്രിക് വയറുകൊണ്ട് കുരുക്കുണ്ടാക്കുന്ന ബേബി അത് സ്വന്തം കഴുത്തിലിട്ട് ഉറപ്പുവരുത്തുന്നുമുണ്ട് (ചിത്രം 8. 386). കോളേജിൽനിന്ന് ഒളിച്ചുകടക്കുമ്പോഴും അവൻ ആയുധം മറക്കാതെ കൂടെ കരുതുന്നു. ആരോടും സ്നേഹമില്ലാത്ത ബേബിക്ക് പക്ഷെ വല്യപ്പനായ പാപ്പിയോട് വലിയ മമതയാണ്. അധികപ്പറ്റെന്നവണ്ണം അവഗണിക്കുന്ന, അയാളുടെ മരണത്തെ പ്രതീക്ഷിച്ച് നിരാശരാകുന്ന, വീട്ടുകാരിൽനിന്ന് അയാൾക്ക് തന്റെ വയർകുരുക്കിലൂടെ മോക്ഷം നൽകുന്നതിനെപ്പറ്റി അവൻ സങ്കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അനിയന്ത്രിതചോദനയെ വയർ കുരുക്ക് നശിപ്പിച്ച് നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടിയും മറ്റൊരു ദൗത്യത്തിനായി, ബാലനെ കൊല്ലാനായി, വീണ്ടുമത് നിർമിച്ചെടുക്കുന്നു. ഈ ആയുധത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് പോലീസിന്റെയും മറ്റുള്ളവരുടെയും സംശയദൃഷ്ടിയിൽനിന്ന് മറഞ്ഞുനിൽക്കാൻ അവനെ സഹായിക്കുന്നത്. വീട്ടിലെ തോക്ക് ബേബിയെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആയുധമായി അവൻ ഇലക്ട്രിക് വയർതന്നെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ സൂക്ഷ്മതയുണ്ട്. തന്റെ വേട്ടക്കാരസ്വത്വം രാഘവൻ തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ മാത്രമാണ് തോക്കുമായി അവൻ അക്രമിക്കാനിറങ്ങുന്നതെന്നും കാണാം. ബേബിയുടെ അക്രമണങ്ങൾ അനിയന്ത്രിതമായ ചോദനകളായിട്ടാണ് ഇടപെടുന്നതെങ്കിലും സൂക്ഷ്മമായ ആയുധങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിൽ തുടങ്ങി കൃത്യങ്ങൾ മറയ്ക്കാൻ അവൻ നടത്തുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ

ഉൾപ്പെടെ അവന്റെ ഹിംസയാൽ ഉറച്ചുപോയ മനോഘടനയെ വെളിപ്പെടുത്തിത്തരുന്നുണ്ട്.

ബേബിയെ നിരന്തരം പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരായുധം മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ മുറിയിലെ ചുമരിൽ പ്രതാപത്തോടെ പ്രദർശിപ്പിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന തോക്കാണ് (ചിത്രം 8. 387, 8. 388, 8. 389). മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ പൂർവ്വകാലാക്രമണങ്ങളെയും ചൂഷണങ്ങളെയും ഓർമിപ്പിക്കുന്ന ചിഹ്നരൂപമായി അത് സദാ ആ ചുമരിലുണ്ട്. മൃഗങ്ങളെ പേടിപ്പിക്കാൻ മാത്രമാണ് താൻ വെടിവെച്ചിട്ടുള്ളതെന്നും മാത്തുക്കുട്ടി വെടിവെച്ച് ഒരുപാട് മൃഗങ്ങളെ കൊന്നുവെന്നുമെല്ലാം സുവിശേഷസ്വരത്തിൽ ഉരുവിടുന്ന പാപ്പിയുടെ വാചകങ്ങളിൽ ആ സൂചന മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നു. മൃഗങ്ങളെല്ലാം ചത്തുവെന്നും ഇപ്പോൾ മനുഷ്യരേ ഉള്ളൂവെന്നും മറുപടി പറയുന്ന ബേബിയിൽ മനുഷ്യരെ കൊല്ലാനാണ് താനിനി ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന നിശ്ശബ്ദമായ മുന്നറിയിപ്പുണ്ട്. അതിന് മികച്ച മുൻമാതൃകയാകുന്നത് അവന്റെ അപ്പൻതന്നെയാണ്. വളരെ നിസ്സാരമായും ലാഘവത്തോടുംകൂടിയാണ് മാത്തുക്കുട്ടി ബേബിയ്ക്ക് തോക്ക് കൈമാറുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ ചുമരിലെ തോക്ക് മാത്തുക്കുട്ടിയുടേതാണ്. ആ തോക്ക് ബേബിയെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നു. ബാലനെയും നിർമലയെയും അതുപയോഗിച്ച് കൊല്ലുന്നതും സ്വയം മരിക്കുന്നതും ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ചേച്ചിയ്ക്ക് നേരെ നിറയൊഴിക്കുന്നതുമെല്ലാം അവൻ സ്വപ്നം കാണുകയും രാത്രിയിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന അപ്പന് നേരെ ചൂണ്ടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും നേരിട്ടതെടുക്കാനോ ഉപയോഗിച്ചുനോക്കാനോ ഉള്ള ധൈര്യം ബേബിക്കില്ല. അച്ഛന്റെ അധികാരത്തെ അബോധത്തിലെങ്കിലും ബേബിയും പേടിക്കുകയും വിധേയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. ചേച്ചിയെ നിറയൊഴിച്ച് കൊന്നയുടൻതന്നെ വീട്ടിലെ മറ്റംഗങ്ങളാൽ പിടിക്കപ്പെടുന്നതായി അവൻ സ്വപ്നം കണ്ട് ഞെട്ടുന്നു. കുടുംബത്തിലുള്ള, തന്നോളംപോന്ന അധികാരമുള്ള ഒരാളെയും അവന് കീഴ്പ്പെടുത്താനാകുന്നില്ല. ഒരിക്കൽ പരാജയപ്പെട്ട ബേബി വീണ്ടും ചെറുതോക്കുമായി രാഘവനെ കൊല്ലാനായി പുറപ്പെടുന്നു. അതും പരാജയപ്പെട്ട് തിരിച്ചെത്തുന്ന ബേബി വിറകുപുരയിലിരുന്ന് സ്വന്തം നെറ്റിയിലേക്ക് തോക്ക് ചൂണ്ടിനോക്കുന്നുണ്ട്. ശേഷം മറ്റെന്തോ ചിന്തിച്ച് കൈ മുറിക്കുകയാണ്. തന്നെ രൂപപ്പെടുത്തിയ തന്തയ്ക്കുനേരെയാണ് ചൂണ്ടേണ്ടതെന്ന തിരിച്ചറിവാകാമത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടിയ്ക്ക് നേരെ കൈത്തോക്ക് ചൂണ്ടുമ്പോഴാണ് സ്വന്തം നെറ്റിയ്ക്ക് നേരെ ചൂണ്ടിയ തോക്ക് ഒട്ടൊരു ചിന്തയോടെ താഴ്ത്തിയതിന്റെ കാരണം വെളിപ്പെടുക. കൈത്തോക്കുമായി പരിഭ്രാന്തി പരത്തുന്ന ബേബിയെ മറിച്ചൊരു ചിന്തയോ വൈകാരികവിക്ഷോഭമോ ഇല്ലാതെ ഒരു ഇരയെ വെടിവെച്ചിടുമ്പോലെ വെടിവെച്ചിടുകയാണ് മാത്തുക്കുട്ടി. അതുവരെ ചുമരിൽ ഒരലങ്കാരമായി കിടന്നിരുന്ന നെടുങ്കൻ തോക്ക് മകനുനേരെതന്നെ മാത്തുക്കുട്ടി പ്രയോഗിക്കുന്നു. അധികാരത്തിനും നിലനിൽപ്പിനും തന്റെ സാമ്രാജ്യത്തിനുതന്നെയും ഭീഷണിയാകുന്ന എന്തിനെയും ആയുധമുപയോഗിച്ച് കീഴ്പ്പെടുത്തിയതുപോലെ സ്വന്തം മകനെയും അയാൾ കീഴ്പ്പെടുത്തുന്നുവെന്നർത്ഥം. അടിച്ചമർത്തലുകളെയും ആക്രമണങ്ങളേയും ഓർമിപ്പിക്കുന്ന സമാനമായൊരു തോക്ക് *ആദാ*

മിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ മാമച്ചന്റെ കൈയിലും കാണാനാകും. എസ്റ്റേറ്റിലെ തൊഴി ലാളി പ്രശ്നം പരിഹരിക്കാനായി തോക്കുമായി പോകുന്ന അബ്കാരി മാമച്ചന് *ഇരകളി*ലെ മാത്തുക്കുട്ടിയുമായി ആ നിലയ്ക്ക് കൂടി ചാർച്ചയുണ്ട് (ചിത്രം 8. 390). കൊന്നും വെട്ടിപ്പിടിച്ചും പണിതുയർത്തിയ മാളികകളിൽ പുരുഷാധിപത്യമൂല്യ ങ്ങളെ മുറുകെപ്പിടിക്കുന്ന പുരുഷബിംബങ്ങൾക്കൊപ്പം അധികാരായുധമായി നിത്യസാന്നിധ്യമാകുന്നുണ്ടാ തോക്ക്.

8.7.8. അലയൊതുങ്ങാത്ത കടൽ

സങ്കീർണവും നാടകീയവുമായ ജീവിതമുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് കടലിനെ പശ്ചാ ത്തലമാക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളും ജോർജിന്റെ ശൈലിയാണ്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ കറു പ്പിലും വെളുപ്പിലും തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്ന കടൽ ചിത്രത്തിന് കാൽപ്പനികവും ചലനാത്മകവുമായ അന്തരീക്ഷം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ ശക്തമായ കഥാഘടകമായിക്കൂടി സ്ഥാനപ്പെടുന്നുണ്ട്. കടപ്പുറത്തെ മണലിൽ മുഖം പൂ ഴ്ത്തിയ നിലയിൽ കിടക്കുന്ന ഗോപിയുടെ മുഖത്തിന്റെ സജഷൻ ഷോട്ടിൽനി ന്നാണ് ചിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഓർമാഖ്യാനത്തിൽ സുമിത്രയുടെയും ഗോപിയു ടെയും പരിഭവം തളം കെട്ടിനിൽക്കുന്ന, ദുഃഖഛായ നിഴലിക്കുന്ന ബന്ധത്തിന് നിശ്ശബ്ദസാക്ഷിയാകുകയാണ് കടലും കടലിലെ അസ്തമയസൂര്യനും. കടലിനെ സാക്ഷിയാക്കിയാണ് ഗോപിയുടെ സ്വപ്നത്തിലേക്കുള്ള കമലയുടെ കയറ്റിറക്ക ങ്ങൾ. മനസ്സിന്റെ രൂപാന്തരണത്തിന് സാക്ഷിയാകുന്ന, വിഭ്രമാത്മകമായ സ്വപ്ന ത്തിന്റെ കളിക്കളമാകുന്ന കടൽ ഗോപിയ്ക്കുള്ളിൽ നിരന്തരം അലയടിക്കുന്നു. കടൽത്തീരത്താണയാൾ സുമിത്രയെ കുഴിച്ചുമൂടുന്നത്. നേരത്തേ കുഴിച്ചുമൂടിയ കമലത്തെ വകഞ്ഞുമാറ്റിയെടുത്ത് ഞെട്ടിത്തിരിയുന്നുമുണ്ട്. ഓർമാഖ്യാനത്തിനൊ ടുക്കം അയാൾക്ക് പരിചിതമായ മുഖങ്ങളെല്ലാം കടൽത്തീരത്തിലെ ഇരുട്ടിലയാളെ പേടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് വളയുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്വപ്നശ്രേണിയുടെ പ്രധാന ഭൂപരിസരം ഇരുട്ടിലും വെളിച്ചത്തിലും തെളിയുന്ന കടലാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലുട നീളം ഒഴുകിപ്പരക്കുന്ന കടൽ പല ഭാവങ്ങളിൽ ഗോപിയുടെ ബന്ധങ്ങളെപ്പൊ തിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ ഭൗതികസഞ്ചാരത്തിനും സ്വപ്നസഞ്ചാരത്തി നുമിടയ്ക്ക് കടലൊരു ഇടനിലഭൂമികയായി നിൽക്കുകയാണ്. കടൽത്തീരത്തുനിന്ന് തുടങ്ങി കടൽത്തീരത്തുതന്നെ അവസാനിക്കുന്ന ഘടനയാണ് ചലച്ചിത്രം സ്വീകരി ക്കുന്നതുപോലും. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ലക്ഷ്യമില്ലാതെ വണ്ടിയോടിച്ചുപോകുന്ന ഗോപിയുടെ ആന്തരികപ്രതിഫലനമെന്ന മട്ടിൽ കടലിൽ മുങ്ങിത്താഴുന്ന സൂര്യന് കുറുകെ പറക്കുന്ന കടൽപ്പക്ഷി *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ അക്ഷരവടിവായി അവസാനി ക്കുകയാണ്.

മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സങ്കീർണതകളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചിത്രത്തിൽ ഇരു ളിലും വെളിച്ചത്തിലും യാഥാർത്ഥ്യമായും സ്വപ്നദൃശ്യമായുമെല്ലാം ഇടകലരുന്ന കടലും കടൽത്തീരവും ചിത്രത്തിനൊരു മനഃശ്ശാസ്ത്രമാനം നൽകുന്നുണ്ട്. യുങ്ങി യൻ അബോധസങ്കൽപ്പത്തിൽ കടൽ ബിംബത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം പരിഗണിച്ചു

കൊണ്ട് ഗോപിയുടെ അബോധത്തിന്റെ ദൃശ്യസൂചനയായാണ് കടൽ ചിത്രത്തിലും ഇടപെടുന്നതെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകും.

ബന്ധങ്ങളുടെ സങ്കീർണതയെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കടലിന്റെ ഭൂപരതയെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ മറ്റു പല ചിത്രങ്ങളിലും ജോർജ് ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെയെല്ലാം പല ഭാവങ്ങളിൽ പല വെളിച്ചത്തിൽ അത് തിരശ്ശീലയിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. ലേഖയെ തന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ക്ഷണിച്ചുകൊണ്ട് പോൾരാജ് കപടവാഗ്ദാനം നൽകുന്നത് കടലിനെ സാക്ഷിയാക്കിയാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിലേറെയില്ലാത്ത ഈ കടൽദൃശ്യം ജോർജിന്റെ കടലെന്ന ഭൂപരതയോടുള്ള അഭിനിവേശത്തിന്റെ ഫലമാകണം. ലേഖയുടെ ജീവിതത്തിലെ നിർണായക വഴിത്തിരിവിന് മുമ്പുള്ള ദൃശ്യവുമാണത്. ഇത്തരം വാഗ്ദാനങ്ങൾ ചിത്രത്തിൽ ഒരിക്കലും ഒരു സന്ദർഭത്തിലും പാലിക്കപ്പെടുന്നില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല കടൽത്തിരയെന്നപോലെ ആവർത്തിക്കുന്നുമുണ്ട്.

*മേള*യിലും *മറ്റൊരാളി*ലും കടലും കടൽത്തീരവും ദാമ്പത്യത്തിന്റെ സംഘർഷാത്മകമായ പര്യവസാനത്തിന്റെ ശബ്ദമുഖരിതവേദിയാകുകയാണ്. തകർന്ന ദാമ്പത്യത്തിന്റെ അനുനയചർച്ചയ്ക്ക് വേദിയാകുന്ന കടൽ വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും രണ്ട് ചിത്രങ്ങളിലും ഒരേ ഭാവത്തിൽ ചേരുന്നു. അപവാദപ്രചരണങ്ങളിലും അപകർഷതയിലും തളർന്നുപോകുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെ സുഹൃത്തായ വിജയനെയേൽപ്പിച്ച് കടലിൽച്ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്യുകയാണ്. വിജയന്റെയും ഗോവിന്ദന്റെയും ഊഷ്മളമായ സൗഹൃദത്തിന് സാക്ഷിയായ കടലിനെത്തന്നെയാണ് തന്റെ ആത്മഹത്യയ്ക്കായുള്ള ഭൗതികസ്ഥലമായി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ഇരുണ്ട ആകാശത്തെയും പ്രക്ഷുബ്ധമായ കടലിനെയുംമാത്രം സാക്ഷിനിർത്തിയാണ് കൈമൾ ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നത്. *മേള*യിലെപ്പോലെയല്ലാതെ കടൽ സുശീലയുടെയും കൈമളിന്റെയും ബന്ധവൈപരീത്യങ്ങളിൽ പല ഭാവങ്ങളിൽച്ചേരുന്നത് മുന്നേ കാണുന്നുമുണ്ട്. സുശീലയേയും കുട്ടികളേയും കൂട്ടി കടൽത്തീരത്തേക്ക് വരുന്ന കൈമളിനെയും സുശീലപോയതിനുശേഷം ബാലനോടൊപ്പം കടൽത്തീരത്തെത്തുന്ന കൈമളിനെയും മുമ്പ് കാണുന്നുണ്ട്. ഏറെയൊന്നും ഫിലോസഫിക്കലല്ലാത്ത കൈമൾ കടൽത്തീരത്തുവെച്ച് ഏറെ ഫിലോസഫിക്കലാകുന്നതും കാണാം. ഇങ്ങനെ വിരളമെങ്കിലും നിർണായകമായ മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്ന ആഖ്യാനപരിസരത്തിൽവെച്ചുതന്നെയാണ് കൈമളും തന്റെ ആത്മഹത്യയുടെ ഇടം കണ്ടെത്തുന്നത്. *മേള*യിലെപ്പോലെ *മറ്റൊരാളി*ലും മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ മൂന്ന് ഭാവങ്ങളിൽ കടൽപ്പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുകയാണ്. രണ്ട് കാലങ്ങളിൽ രണ്ടാത്മഹത്യകൾ ഒരേ ഭൂപരിസരത്തിലടയാളപ്പെടുത്തപ്പെടുമ്പോൾ സമൂഹവും വ്യക്തിമനസ്സും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ അലയൊലികൾ വ്യത്യസ്തമായെങ്കിലും കേൾക്കാനാകുന്നുണ്ട്. *മറ്റൊരാളിൽ* ബാലൻ കൈമളിനോട് പറയുന്ന 'അദർ പീപ്പിൾ ആർ ഹെൽ(മറ്റുള്ളവർ നരകമാണ്)' എന്ന സാർത്രിന്റെ വാചകം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ജീവിതത്തിന് കൂടുതലിണങ്ങുന്നുണ്ട്. സമൂഹവും വ്യക്തിമനസ്സും ഒരുപോലെ പ്രതിക്കൂട്ടിലകപ്പെടുക

യാണ് പക്ഷെ *മറ്റൊരാളിൽ*. കടലിനെ സാക്ഷി നിർത്തി അരങ്ങേറുന്ന രണ്ടാത്മഹത്യകളിലും സ്ത്രീകളാണ് വീണ്ടും ഇരയാക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് ഓർമിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. *മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമൾ പറയുന്ന സ്ട്രിൻബർഗിന്റെ വാചകംപോലെ ദാമ്പത്യത്തകർച്ചയുടെയും മനസ്സിന്റെ താളപ്പിഴകളുടെയും വാഗ്ദാനലംഘനത്തിന്റെയുമെല്ലാം കണ്ണീരുപ്പു നിറയുന്ന കടൽഭൂമികകളാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിറയുന്നതെന്ന് പറയാം.

8.7.9. യാത്രാബിംബങ്ങൾ

യാത്ര സാഹിത്യത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു പ്രതീകമാണ്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പല തരത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന യാത്ര പലപ്പോഴും മറ്റേതൊരു സംഭവവും പോലെ വസ്തുതാപരമായാണ് വരാറുള്ളത്. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ പൊതുവായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒന്നാണ് യാത്ര എന്ന്, അതിന്റെ വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ, വിലയിരുത്താം. 'യാത്ര' എന്ന ആശയത്തിന് ചുറ്റും കറങ്ങുന്ന ആഖ്യാനഭൂമികയാണ് ജോർജിന്റേതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാനുമാകും. അതിനെ പിൻതാങ്ങിക്കൊണ്ട് യാത്രാബിംബങ്ങൾ മൂർത്തമായും ഗോപ്യമായുമെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ നിറയുന്നുണ്ട്. ഒരു നീണ്ട യാത്രയുടെ ബാക്കിപത്രമാണ് *സ്വപ്നാടന*മെന്ന ചലച്ചിത്രം. ഭൗതികമായി മാത്രമല്ല മാനസികമായുമുള്ള ഗോപിയുടെ യാത്രകൾക്കാണവിടെ മുൻതൂക്കം. സ്വപ്നത്തിലൂടെയോ സ്വപ്നത്തോടൊപ്പമോ ഉള്ള യാത്ര. നഗരത്തിൽനിന്ന് ഗ്രാമത്തിലേക്ക് വരുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിലൂടെയാണ് *മേള*യുടെ ആഖ്യാനമാരംഭിക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിൽനിന്ന് നഗരത്തിലേക്കുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും ശാരദയുടെയും യാത്ര സിനിമയുടെ ഗതിയിൽ നിർണായകവുമാകുന്നുമുണ്ട്. നഗരത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പുറത്തേക്കുള്ള യാത്രകളിൽ മിക്കപ്പോഴും അയാൾ പരിഹാസ്യനാകുന്നു. വ്യത്യസ്ത വൈകാരികഭാവത്തിലുള്ള കുഞ്ഞമ്മയുടെ ഇരുകരകളിലേക്കുമുള്ള സഞ്ചാരത്തിനകത്താണ് *കോലങ്ങളൊ*തുങ്ങുന്നത്. വീട്ടിന് അകത്തേക്കും പുറത്തേക്കുമുള്ള സ്ത്രീകളുടെ യാത്രകളാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ*. വീട്ടിലേക്കുള്ള വാസന്തിയുടെയും ആലീസിന്റെയും യാത്രയിൽനിന്നുതുടങ്ങി പുറത്തേക്ക് ചിതറുന്ന സ്ത്രീസമൂഹത്തിലാണ് ചിത്രം അവസാനിക്കുന്നത്. സുശീലയുടെ വീടുവിട്ടുള്ള യാത്രയാണ് *മറ്റൊരാളിൽ*. ഗ്രാമത്തിൽനിന്ന് നഗരത്തിലേക്കും സിനിമയിലേക്കും ഒടുക്കം മരണത്തിലേക്കുമുള്ള ലേഖയുടെ യാത്രയാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ മുഖ്യകഥാതന്തു. *യവനിക*യിൽ നാടകവണ്ടി ജീവിതയാത്രയുടെ മൂർത്തസാന്നിധ്യമായിത്തന്നെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. സഹപാഠിയെ അപകടപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചതിനുശേഷമുള്ള ബേബിയുടെ നാട്ടിലേക്കുള്ള ഒളിച്ചോട്ടത്തിലാണ് *ഇരകളു*ടെ ക്രെഡിറ്റ് കാർഡുകൾ തെളിയുന്നത്. ഇരുട്ടിലൂടെ ഇരയെത്തിരഞ്ഞുള്ള ബേബിയുടെ രാത്രിയാത്രകളിലേക്കുകൂടി വികസിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രം. ഇരുകരകളെതമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പാലത്തെ തകർക്കുന്നതിലൂടെ സാമാന്യജനങ്ങളുടെ യാത്രാമാർഗം തകർക്കുന്നതും തകരുന്നതുമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തസന്ധികൾ. ചലനശേഷിയില്ലെങ്കിലും തള്ളുവണ്ടിയുടെ സഹായത്തോടെ എല്ലായിടത്തും ചലിച്ചെത്താൻ പ്രധാനകഥാ

പാത്രമായ കാത്തവരായന് കഴിയുന്നുണ്ട്. കാത്തവരായന്റെ തള്ളുവണ്ടിമാത്രം പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്നത് കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ നിസ്സഹായമായ മരണത്തെ ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുമുണ്ട്. *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തിലാകട്ടെ, മുഴു നീള ബസ് യാത്രയാണ്. അതിൽ ജീവിതവും മരണവും ഓർമ്മയുമെല്ലാം ഇടകല രുന്നു. ഇങ്ങനെ അകത്തേക്കും പുറത്തേക്കും ഓർമ്മയിലേക്കും മറവിയിലേക്കും ജീവിതത്തിലേക്കും മരണത്തിലേക്കുമുള്ള യാത്രകളാകുന്നു മിക്ക ചലച്ചിത്രങ്ങളും. *ഉൾക്കടലി*ൽ ഡേവിസ്, *മേളയി*ൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി, *കോലങ്ങളി*ൽ പത്രോസ്, *യവ നിക*യിൽ അയ്യപ്പൻ, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ൽ ലേഖ, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ ആലീസ്, *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ കാത്തവരായൻ, *ഇരകളി*ൽ ബേബി, *മറ്റൊരാളി*ൽ കൈമൾ, *ഈ കണ്ണികൂടി*യിൽ സൂസൻ എന്നിങ്ങനെ മരണത്തിന്റെ വിവിധ മുഖങ്ങൾ, പ്രമുഖകഥാപാത്രങ്ങളുടെതന്നെ തിരോധാനമായി ചലച്ചിത്ര ങ്ങളിൽ കാണാം. പലതരത്തിലുള്ള യാത്രകളുടെ അന്ത്യമായാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങ ളിൽ മരണം കടന്നുവരുന്നത്. *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തിൽ അവറാച്ചന്റെയും ജോൺ സാമുവലിന്റെയും മരണത്തിലൂടെ, അപരിചിതനായ ഒരാളുടെ മരണത്തിന് സാക്ഷിയാകുന്നതിലൂടെ, പ്രിയപ്പെട്ട മറ്റൊരാളുടെ മരണത്തെ തൊട്ടറിയുന്നതു പോലെ ഒരു തരം ദുരൂഹമായ ദാർശനികതലത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട് ജോർജ്.

യാത്രകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വസ്തുവകകൾ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം സജീവമായിടപെടുന്ന കാഴ്ചകളും ചിത്രങ്ങളിൽക്കാണാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയുടെ യാത്രകളിൽ എന്നും അയാൾക്കൊപ്പമുള്ള സ്കൂട്ടറാണ് അയാളുമായി വൈകാരികമായിടപെടുന്ന ഒരു പ്രധാന വസ്തു. അതുവരെ ഗോപിയുടെ വാഹന മെന്ന അർത്ഥത്തിൽമാത്രം ഇടംപിടിച്ചിരുന്ന സ്കൂട്ടറിന് അയാളുമായുള്ള ആത്മ ബന്ധം ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മാത്രമാണ് മൂർത്തമായി തിരിച്ചറിയാനാകുക. സ്വബോ ധത്തിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തിയ ഗോപി ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് വീട്ടിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഓരോ മുഖങ്ങളെയും അയാൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അയാൾ സ്നേഹത്തോടെ ആദ്യം സമീപിക്കുന്നത് അബോധത്തിലെങ്ങോ നഷ്ടപ്പെട്ട തന്റെ വാഹനത്തെയാണ്. ഏറെ ദിവസം ഉപയോഗിക്കാതിരിക്കുന്നതിനാൽ ത്തന്നെ അത് പ്രവർത്തിപ്പിക്കാൻ ഗോപിക്കൽപ്പം ആയാസപ്പെടേണ്ടിവരുന്നത് വിശദാംശങ്ങളോടെ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. എവിടേക്കെന്നില്ലാതെ സ്കൂട്ടറിൽ യാത്രയാകുന്ന ഗോപിയെ കാണിച്ചാണ് ചിത്രത്തിന് വിരാമമിടുന്നത് (ചിത്രം 8. 391-8. 395).

കഥാപാത്രവുമായി വൈകാരികാടുപ്പം പുലർത്തുന്ന വാഹനത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം *മറ്റൊരാളി*ലും കാണാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കൈമളിന്റെ അംബാസിഡർ കാർ ഒരു കഥാപാത്രമായിത്തന്നെ ഇതിവൃത്തഘടന യിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്. കൈമളിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് വേലക്കാരി പ്രവേശിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ തുടങ്ങുന്ന ചിത്രത്തിൽ അവൾ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേക്കുപോയിട്ടും പോർട്ടിക്കോയിൽ നിർത്തിയിട്ടിരിക്കുന്ന കാറിനെ അൽപ്പസമയം വീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട് ക്യാമറ. കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും പതിവ് ശീലങ്ങളെ പകർത്തിത്തുട ങ്ങുമ്പോഴാകട്ടെ, കാറിനെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം തുടച്ചുവൃത്തിയാക്കുന്ന കൈമളിന്റെ

അടുത്തേക്ക് പതിയെ അരിച്ചുചെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട്. കൈമൾ ഓഫീസിലേക്ക് പോകാനൊരുങ്ങി കാർ പ്രവർത്തിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും പ്രവർത്തിക്കാതെ വരുമ്പോൾ അസ്വസ്ഥനാകുന്നതുമെല്ലാം വിശദാംശങ്ങളോടെ പകർത്തുന്നതും കാണാം. ഈ വിധം ചിത്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം കാറും വിശദമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇടയ്ക്കിടെ പണിമുടക്കുന്ന ആ കാറിനെ ഒഴിവാക്കി പുതിയതെടുക്കാൻ കൈമൾ സന്നദ്ധനല്ല എന്ന വസ്തുത ആ വണ്ടിയുമായുള്ള അയാളുടെ ആത്മബന്ധത്തെ ഉറപ്പിക്കാനുള്ള സാഹചര്യത്തെളിവാകുന്നു. പുതിയ കാറെടുക്കാൻ മെക്കാനിക്കായ ഗിരി നിർബന്ധിക്കുമ്പോഴും 'വീണ്ടും കാറ് കേടായോ' എന്ന് പ്യൂൺ കുശലമന്വേഷിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം അയാൾ അസഹിഷ്ണുവാകുന്നുണ്ട്. മറ്റെന്തിനെക്കാളും അയാൾ ആ കാറിനെ വിലമതിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വ്യക്തം. നന്നാക്കിയ കാർ പ്രവർത്തിച്ച് തുടങ്ങുന്നതോടെ അയാളനുഭവിക്കുന്ന ആനന്ദാതിരേകവും വിസ്തരിച്ച് ക്യാമറ പകർത്തുന്നു. ഏറെച്ചിരിച്ചുകാണാത്ത കൈമൾ ഏറെ തെളിഞ്ഞുചിരിക്കുന്ന അപൂർവ്വസന്ദർഭങ്ങളിലൊന്നാണത്. ആ പതിവ് തെറ്റിക്കൽ അയാളുടെ പ്രവൃത്തിയിലേക്കും പടരുന്നത് തൊട്ടടുത്തുതന്നെ കാണാം. അന്ന് കാർ പുറത്തെടുക്കാത്തതിനാൽ സുശീലയേയും കുട്ടികളെയും ബീച്ചിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകാനയാൾ ഒരുങ്ങുന്നു. 'അച്ഛനിതെന്തുപറ്റി' യെന്ന രജനിയുടെ ചോദ്യത്തിൽ ആ പതിവുതെറ്റലിന്റെ സൂചനയുണ്ട്. മാത്രമല്ല സുശീല വീടുവിട്ട് പോയതിനുശേഷവും കാറിന്റെ പരിചരണത്തിൽ അയാൾ ഒരു വിട്ടുവീഴ്ചയും വരുത്തുന്നില്ലെന്നതും സൂചനകളാൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ബാലൻ കൈമളിന്റെ വീട്ടിലേക്കുള്ള വഴിയിൽവെച്ച് മഹേഷിനെ കാണുമ്പോൾ കൈമൾ കാറ് തുടച്ചുനിൽക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള അയാളുടെ പരാമർശം ഇതിന് തെളിവേകുന്നു. നിരന്തരം തുടച്ചുവൃത്തിയാക്കിയൊരുക്കുകയും ദിവസവും പ്രവർത്തിപ്പിച്ച് പ്രീണിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഭൗതികവസ്തുവിന്റത്രപോലും പ്രാധാന്യമോ ശ്രദ്ധയോ പരിഗണനയോ സുശീലയ്ക്കാ വീട്ടിൽ ലഭിക്കുന്നില്ലെന്നത് സ്പഷ്ടമാക്കാൻ കാറും കൈമളുമായുള്ള ആത്മബന്ധത്തെ വിശദാംശത്തോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ഇടയ്ക്കിടെ തകരാറിലാകുന്ന അംബാസിഡർ കാർ നന്നാക്കാൻ വരുന്ന ഗിരിയോടൊപ്പമാണ് സുശീല ഒളിച്ചോടുന്നതെന്നതും ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിർണായകമാണ്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കൈമളിന്റെ അഭാവത്തിലും ആ കാർ മാത്രം ഫ്രെയിമിൽ പ്രബലമായി നിൽക്കുന്നത് താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുംവിധം അവതരിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ വിധം കഥാപാത്രത്തിന്റെ സഞ്ചാരോപാധി എന്ന സാധാരണനിലയിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയിൽ പ്രബലമായിടപെടുന്ന ചിഹ്നരൂപമെന്ന നിലയിലേക്കുയരുകയാണ് കൈമളിന്റെ അംബാസിഡർ കാർ (ചിത്രം 8. 396–8. 399).

നാടകട്രൂപ്പ് സഞ്ചരിക്കുന്ന ബസ്സിന് ഒരു കഥാപാത്രമെന്ന വണ്ണമുള്ള നിലയാണ് *യവനിക*യിൽ. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വളവിലും തിരിവിലും കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം പല ഭാവങ്ങളിലത് സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ട്. *മറ്റൊരാളി*ലെപ്പോലെ നാടകവണ്ടിയേയും ചിത്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. നാടകസ്ഥലത്തേക്ക്

തിരിക്കുന്ന ബസ്സിൽവെച്ചാണ് പ്രധാനകലാകാരരെയെല്ലാം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. ബസ്സിനകത്തിരിക്കുന്ന ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയ്ക്കകത്തെ നാടകത്തിന്റെ മാത്രമല്ല ജീവിതത്തിന്റെതന്നെയും കഥയുടെ ഗതിവിഗതികളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നവ രാണ്. അതിലൊരു പ്രധാനപ്പെട്ട ആളുടെ അഭാവമാണ് നാടകത്തിനും ജീവിത ത്തിനും ബസ്സിനുതന്നെയും വഴിത്തിരിവാകുന്നത്. അയ്യപ്പന്റെ തിരോധാനത്തോടെ ബസ്സിന്റെ സ്വാഭാവികയാത്ര തടസ്സപ്പെടുന്നു. അയ്യപ്പൻ ചാരായഷാപ്പിൽ ഇല്ലെന്നു കണ്ട് ബസ്സ് കഷ്ടപ്പെട്ട് പിറകോട്ടെടുത്ത് തിരിക്കുന്നത് വിശദമായിത്തന്നെ കാണി ക്കുന്നുണ്ട്. ജംപ്കട്ട് ചെയ്ത് പോകാമെന്നിരിക്കെ, ബസ്സ് തിരിക്കുന്ന ദൃശ്യം വിശദ മായി ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത് ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാനമായൊരു വഴിത്തിരിവിന്റെ ചിഹ്നസൂചകമാവുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. ഇവിടം മുതലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ ടൈറ്റിൽ കാർഡ് തെളിഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതും. ബസിനകത്തില്ലാത്ത അയ്യപ്പനാണ് കഥാഗതിയെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുന്നതെന്നർത്ഥം. എന്നാൽ അയാൾ ആ ബസ്സിനകത്തിരുന്നുള്ള ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡംപോലും ചിത്രത്തിൽ കാണാനാകില്ലെ ന്നതും സാന്ദർഭികമായി പ്രസക്തമാകുന്നു (ബസിലേക്കയാളെ നിർബന്ധിച്ച് കയ റ്റുന്ന രംഗമുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടി അയാൾ ബസിനകത്തുള്ള കാഴ്ച ചിത്രത്തിലില്ലെന്നു തന്നെ പറയാം). നാടകക്കൂട്ടായ്മയുമായി സദാ ഇടഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കഥാപാ ത്രത്തെ കൂട്ടായ്മയുടെ ഈ ദൃശ്യരൂപകത്തിനകത്ത് ഉദ്ദേശ്യപൂർവ്വം ഉൾപ്പെടുത്തു ന്നില്ല എന്നുതന്നെ കരുതാം. വണ്ടിയുടെ യാത്രയെ പുറകിൽനിന്ന് പകർത്തുന്നത് രണ്ടിടത്തുമാത്രമാണ്; അയ്യപ്പനെ കാണാതെ തിരിക്കുന്നിടത്തും അവസാനം കൊല്ലപ്പിള്ളിയുടെയും രോഹിണിയുടെയും അറസ്റ്റിനുശേഷവും. പുതിയ നാടകം കളിക്കുന്നതിനായി പോകുന്ന നാടകവണ്ടിയിൽ തുടങ്ങിയ ചിത്രം യഥാർത്ഥജീവി തത്തിലെ നാടകമുഹൂർത്തങ്ങൾക്ക് സാക്ഷിയായി മറ്റേതോ നാടകത്തിന് തയ്യാറാ യിക്കൊണ്ട് യാത്രതിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിൽ ചലച്ചിത്രത്തിന് വിരാമമിടുകയാണ്. മര ണത്തിലൂടെ അയ്യപ്പനും കൊലപാതകത്തിലൂടെ രോഹിണിയും കൊല്ലപ്പള്ളിയും ആ യാത്രയിൽനിന്നിറങ്ങിപ്പോകുകയാണ്. ജീവിതയാത്രയുടെ പ്രതീകമായിക്കൂടി *യവനിക*യിലെ ബസ്സ് അർത്ഥവ്യാപ്തി നേടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം (ചിത്രം 8. 400– 8. 404).

മറ്റുള്ളവർ തള്ളിയാൽ മാത്രം മുന്നോട്ടുപോകുന്ന ഇട്ടിയവിരയുടെ വിന്റേജ് കാറും അക്കരെയെയും ഇക്കരെയെയും സദാ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കട ത്തുവള്ളവുമെല്ലാം *കോലങ്ങളി*ലും ശ്രദ്ധ നേടുന്നുണ്ട്. അന്തസ്സും പ്രതാപവും അറിയിക്കുന്ന അടയാളമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഇട്ടിയവിരയുടെ വിന്റേജ് കാർ കള്ളുവർക്കിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് (ചിത്രം 8. 405–8. 408). മുഴുക്കുടിയനായ കള്ളുവർക്കിയുടെ ഒരേയൊരു പ്രവൃത്തി യിടം കള്ളുഷാപ്പാണ്. അവിടേക്ക് അന്തസ്സിൽച്ചെന്നിറങ്ങാനായാണ് ആദ്യമയാൾ ഇട്ടിയവിരയുടെ കാറിൽ കയറിപ്പറ്റുന്നതെങ്കിലും തള്ളിയാൽ മാത്രം പ്രവർത്തി ക്കുന്ന കാറ് സ്വയമിറങ്ങിത്തള്ളുന്ന വർക്കിയെയാണ് ആദ്യഭാഗത്ത് കാണുക. പിന്നീടങ്ങോട്ട് അയാൾ അകത്തിരുന്ന് സഞ്ചരിക്കുന്നതും മറ്റുള്ളവർ തള്ളി പ്ര വർത്തിപ്പിക്കുന്നതും കാണാം. ഇതിനകം പണമുപയോഗിച്ച് ചാക്കോയെയും

ചാക്കോയെയുപയോഗിച്ച് ഗ്രാമത്തിലെയും സ്വാധീനമയാൾ നേടിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിലെ തന്റേടിയും എന്തിനും പോന്നവളുമായ മറിയത്തിന്റെ സുന്ദരിയായ മകളെക്കെട്ടാൻപോലും മറിയത്തിന്റെതന്നെ പ്രായമുള്ള വർക്കിക്കാകുന്നതും ഈ സ്വാധീനത്താലാണ്. കെട്ടുകഴിഞ്ഞ് വർക്കിയും കുഞ്ഞമ്മയും വിന്റേജ് കാറിലിരിക്കുന്നതും നാട്ടുകാർ തള്ളിത്തള്ളി പറഞ്ഞയക്കുന്നതുമായ രംഗവും ചിത്രത്തിൽ സവിശേഷമാണ്. ആഗ്രഹിച്ചത് നേടിയതിന്റെ സന്തോഷവും സംതൃപ്തിയും അയാൾക്കുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പണവും പിണിയാളും വഴി ഗ്രാമത്തിലയാൾ നേടിയെടുക്കുന്ന വിശേഷാധികാരത്തിന്റെ പ്രതീകമായി ഇട്ടിയവിരയുടെ കാർ വർക്കിയോടൊപ്പം സവിശേഷമായി ചേരുന്നു.

ചിത്രത്തിൽ ഇരുകരകളെത്തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പുഴയും അതിലുള്ള കടത്തുവള്ളവും ഒരു കഥാപാത്രമെന്നവണ്ണംതന്നെ ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതും വള്ളത്തിൽവെച്ചുതന്നെ. കുഞ്ഞമ്മയും അവളുടെ അമ്മ മറിയവുമാണ് പുറംവ്യവഹാരങ്ങളിൽ സജീവമായി കാണാനാകുന്ന രണ്ട് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ. മറിയത്തിനെ ചന്തയുടെ പരിസരത്തുവെച്ചാണ് ഏറെ കാണാനാകുന്നതെങ്കിൽ കുഞ്ഞമ്മയെ വള്ളത്തിൽവെച്ചാണ് ഏറെ കാണാനാകുന്നത്. ഈ വള്ളമാകട്ടെ, കുഞ്ഞമ്മയുടെ ജീവിതഗതിയിൽ പലതിനും സാക്ഷിയാകുന്നുമുണ്ട്. വള്ളത്തിൽവെച്ചാണ് വർക്കി കുഞ്ഞമ്മയെക്കണ്ട് മോഹിക്കുന്നത്. വള്ളത്തിൽവെച്ചാണ് പൈലി പ്രണയം പറയുന്നതും കുഞ്ഞമ്മ നിരസിക്കുന്നതും. കുഞ്ഞമ്മയെക്കുറിച്ചുള്ള അപവാദം ചാക്കോ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നതും വള്ളത്തിൽവെച്ചാണ്. വിഷാദവതിയായി വർക്കിയെയും കെട്ടി അക്കരെകടക്കുന്ന കുഞ്ഞമ്മയെയും വള്ളത്തിനകത്തുവെച്ചുതന്നെ കാണാനാകുന്നു. ചിത്രാരംഭത്തിലെ കുഞ്ഞമ്മയുടെ പാൽക്കുപ്പിയ്ക്കുപകരം വർക്കിയുടെ കയ്യിലെ കള്ളുകുപ്പിയാണിപ്പോൾ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമെന്നത് നിഷ്കളങ്കതയ്ക്കുമേൽ കാപട്യംനേടുന്ന വിജയത്തിന്റെ ദൃശ്യരൂപകമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒളിഞ്ഞുംതെളിഞ്ഞും വള്ളം കുഞ്ഞമ്മയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ സദാ ഓർമിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ചിത്രം 8. 409-411) സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും മറ്റും ഉറപ്പിക്കുന്ന, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പുറംസഞ്ചാരങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്ന ഇത്തരം വസ്തുവകകൾ കഥാപാത്രജീവിതങ്ങളുമായി പ്രതീകാത്മകമായിക്കൂടി ബന്ധിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. ഇങ്ങനെ കേവലമായ സഞ്ചാരമാധ്യമമെന്നതിനപ്പുറം വിശേഷാർത്ഥങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന ചിഹ്നരൂപങ്ങളായി യാത്രാബിംബങ്ങൾ ഉരുമാറുന്നത് ഏറെക്കുറെ മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകും.

ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഫ്രെയിമിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുന്നതുവഴിയും വസ്തുസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം വിവിധങ്ങളായ രൂപങ്ങളും ആകൃതികളും സൃഷ്ടിച്ചും ഫ്രെയിമിനെ വേർതിരിച്ചും അസന്തുലിതമാക്കിയും കൂടുതൽ പ്രത്യക്ഷത നൽകിയുമെല്ലാം അധികാർത്ഥങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ പലപാട് ശ്രമിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലവസ്തുക്കളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും അവയെ ഉചിതമായി വിന്യസിക്കുന്നതിലും പുലർത്തുന്ന ജോർജിന്റെ ഔചിത്യദീക്ഷയെയും കലാതന്ത്രത്തെയും അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി തെളിയിക്കുന്നതാണ്

മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച ഉദാഹരണങ്ങളെല്ലാംതന്നെ. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങൾ ഇനിയും ധാരാളം കണ്ടെത്താനുമാകും.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിയ്ക്കും ഘടനയ്ക്കുമനുസരിച്ച് അനവധി സാധ്യതകളിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മമായി തെരഞ്ഞടുത്ത് ക്രമീകരിക്കുന്നവയാണ് ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രഫ്രെയിമുകൾ. ദൃശ്യാകലങ്ങളും കഥാപാത്രസ്ഥാനീകരണങ്ങളുമെല്ലാം അവിടെ കഥാപാത്രബന്ധങ്ങളെയും മറ്റും വെളിപ്പെടുത്തുന്ന വിധത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുകയോ ചൂണ്ടിനിൽക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന വിവിധങ്ങളായ വസ്തുക്കളെ ആഖ്യാനയുക്തമായി സജ്ജീകരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അധികാരവിധേയത്വങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുകയോ ആഖ്യാതാവിന്റെ നിരീക്ഷണനിലയെ ഉറപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന കാഴ്ചക്കോണുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും അധികാർത്ഥവിവക്ഷയോടുകൂടിയുള്ള പ്രയോഗവും കാണാം. മിസ് എൻ സീൻ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോഗവത്കരണത്തിനായി ചലനങ്ങളെയും അകലങ്ങളെയും സമുചിതമായി പ്രയോഗിക്കുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികതകളെ അടുത്തും അകന്നും പകർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലപാടും നിഷ്പക്ഷതയും ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെ സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങൾക്കും ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തം വൈകാരികതയ്ക്കുമനുസരിച്ചുള്ള വെളിച്ച-വർണവിതാനങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും വിശേഷപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളിൽ കലാപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ നിലപാടുകൾ ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഛായാഗ്രാഹകർ മാറുമ്പോഴും തുടരുന്ന ചില തത്വദീക്ഷകൾ അതിനെ ഉറപ്പിക്കുന്നു.

മിസ് എൻ സീൻ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തെ പ്രബലമായി പിൻപറ്റുന്ന ജോർജ് ഈ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളുടെ വൈവിധ്യോപയോഗങ്ങളിലൂടെയാണ് ദൃശ്യത്തിനകത്ത് വൈരുദ്ധ്യാത്മകതകൾ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഒരു ഫ്രെയിമിൽത്തന്നെ സംഘർഷങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ്. എഡിറ്റിംഗിൽ തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുമ്പോഴും മിസ് എൻ സീനിന് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ ഫ്രെയിമിനകത്തുതന്നെ മൊണ്ടാഷ് സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് വരുന്നു. അതോടൊപ്പം ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽ പുലർത്തുന്ന ബൗദ്ധികവൃത്തിയെക്കാളേറെ ഫ്രെയിമിലെ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളെ അർത്ഥയുക്തം ഘടിപ്പിച്ചും പൂരിപ്പിച്ചും വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കേണ്ട ബൗദ്ധികവൃത്തിക്കാണ് ജോർജ് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തത്. ജനപ്രിയതയുടെ സാമ്പ്രദായികരീതികളെ കൂട്ടുപിടിക്കാതിരിക്കുമ്പോഴും ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സാധാരണപ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ച് യഥാതഥമായ ഇതിവൃത്തങ്ങളെ സ്വാഭാവികമായി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന ഒഴുക്കുള്ള ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങളായി നിൽക്കുന്നു എന്നാണ് മിക്ക ചിത്രങ്ങളുടെയും ബോക്സ് ഓഫീസ് വിജയം അടിവരയിടുന്നത്. അതിൽ അദ്ദേഹം കാണിക്കുന്ന മാധ്യമപരവും സാങ്കേതികവുമായ അവഗാഹവും കയ്യൊതുക്കവും സുപ്രധാനമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് സാധാരണ പ്രേക്ഷകർക്കൊപ്പം സിനിമാപഠിതാക്കൾക്കും അവ പ്രിയങ്കരമാകുന്നത്. അതായത് ഒരേസമയം ജനസാമാന്യത്തിന് സുഗമമായി വായി

ക്കാനും അക്കാദമികമായ പഠിതാക്കൾക്ക് സൂക്ഷ്മമമായി അഴിച്ചെടുത്ത് വായിക്കാനുള്ള പ്രതീകാത്മകപാഠങ്ങളായും നിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലഘടന മുതൽ ദൃശ്യസംരചനയിലെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിൽ വരെ ദത്തശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്ന കലാത്മകതയും സാങ്കേതികജ്ഞാനവും തമ്മിലുള്ള സമുചിതമായ ചേർച്ചയാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ സവിശേഷമാക്കുന്നത്. കലാപരമായ രാഷ്ട്രീയജാഗ്രതയും വിമർശാത്മകത്വവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാവ്യക്തിത്വത്തിന് ബൗദ്ധികമായ അടിസ്ഥാനമായി നിൽക്കുന്നു. കഥകൾ വെറുതെ പറയുകയല്ല. സൂക്ഷ്മമായും കലാമാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളുപയോഗിച്ചും പറയുന്നു എന്നതാണ് ജോർജ് എന്ന ചലച്ചിത്രശിൽപ്പിയുടെ കലാചതുരത.

അധ്യായം എട്ട്

വീഡിയോ ക്യൂ ആർ കോഡുകൾ

8.1

8.2

8.3

8.4

8.5

8.6

8.7

8.8

8.9

8.10

8.11

8.12

8.13

8.14

8.15

8.16

8.17

8.18

8.19

8.20

8.21

8.22

8.23

8.24

8.25

8.26

8.27

8.28

8.29

8.30

8.31

8.32

8.33

8.34

ചിത്രം 8.1

ചിത്രം 8.2

ചിത്രം 8.3

ചിത്രം 8.4

ചിത്രം 8.5

ചിത്രം 8.6

ചിത്രം 8. 7

ചിത്രം 8.8

ചിത്രം 8.9

ചിത്രം 8.10

ചിത്രം 8.11

ചിത്രം 8.12

ചിത്രം 8.13

ചിത്രം 8.14

ചിത്രം 8.15

ചിത്രം 8.16

ചിത്രം 8.17

ചിത്രം 8.18

ചിത്രം 8.19

ചിത്രം 8.20

ചിത്രം 8.21

ചിത്രം 8.22

ചിത്രം 8. 23

ചിത്രം 8. 24

ചിത്രം 8.25

ചിത്രം 8.26

ചിത്രം 8.27

ചിത്രം 8.28

ചിത്രം 8.29

ചിത്രം 8.30

ചിത്രം 8.31

ചിത്രം 8.32

ചിത്രം 8.33

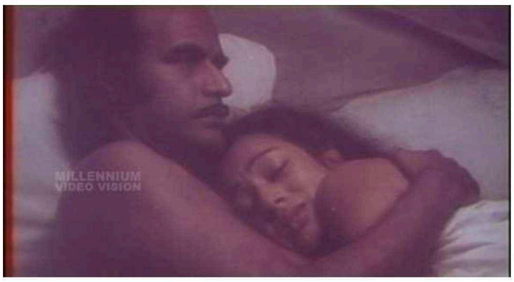
ചിത്രം 8.34

ചിത്രം 8.35

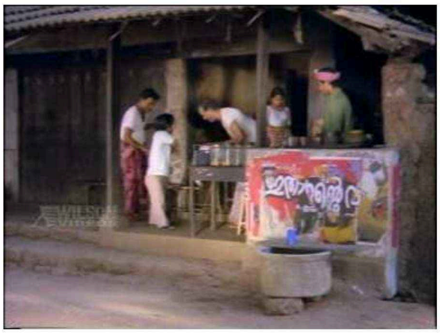
ചിത്രം 8.36

ചിത്രം 8.37

ചിത്രം 8.38



ചിത്രം 8.39



ചിത്രം 8.40

ചിത്രം 8.41

ചിത്രം 8.42

ചിത്രം 8.43

ചിത്രം 8.44

ചിത്രം 8.45

ചിത്രം 8.46

ചിത്രം 8.47

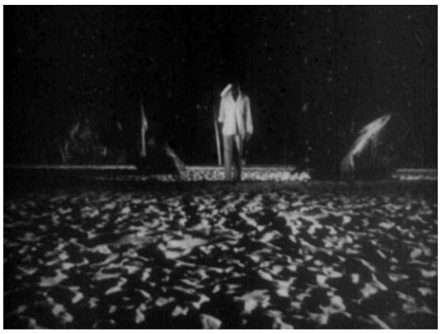
ചിത്രം 8.48

ചിത്രം 8.49

ചിത്രം 8.50

ചിത്രം 8.51

ചിത്രം 8.52



ചിത്രം 8.53

ചിത്രം 8.54

ചിത്രം 8.55

ചിത്രം 8.56

ചിത്രം 8.57

ചിത്രം 8.58

ചിത്രം 8.59

ചിത്രം 8.60

ചിത്രം 8.61

ചിത്രം 8.62

ചിത്രം 8.63

ചിത്രം 8.64

ചിത്രം 8.65

ചിത്രം 8.66

ചിത്രം 8.67

ചിത്രം 8.68

ചിത്രം 8.69

ചിത്രം 8.70

ചിത്രം 8.71

ചിത്രം 8.72

ചിത്രം 8.73

ചിത്രം 8.74

ചിത്രം 8.75

ചിത്രം 8.76

ചിത്രം 8.77

ചിത്രം 8.78

ചിത്രം 8.79

ചിത്രം 8.80

ചിത്രം 8.81

ചിത്രം 8.82

ചിത്രം 8.83

ചിത്രം 8.84

ചിത്രം 8.85

ചിത്രം 8.86

ചിത്രം 8.87

ചിത്രം 8.88

ചിത്രം 8.89

ചിത്രം 8.90

ചിത്രം 8.91

ചിത്രം 8.92

ചിത്രം 8.93

ചിത്രം 8.94

ചിത്രം 8.95

ചിത്രം 8.96

ചിത്രം 8.97

ചിത്രം 8.98

ചിത്രം 8.99

ചിത്രം 8.100

ചിത്രം 8.101

ചിത്രം 8.102

ചിത്രം 8.103

ചിത്രം 8.104

ചിത്രം 8.105

ചിത്രം 8.106

ചിത്രം 8.107

ചിത്രം 8.108

ചിത്രം 8.109

ചിത്രം 8.110

ചിത്രം 8.111

ചിത്രം 8.112

ചിത്രം 8.113

ചിത്രം 8.114

ചിത്രം 8.115

ചിത്രം 8.116

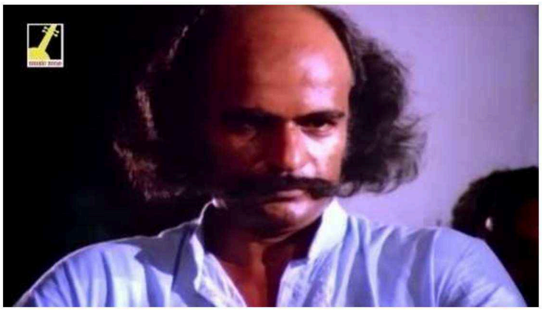
ചിത്രം 8.117

ചിത്രം 8.118

ചിത്രം 8.119

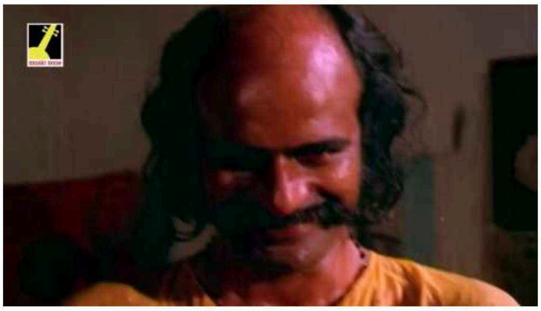
ചിത്രം 8.120

ചിത്രം 8.121



ചിത്രം 8.122

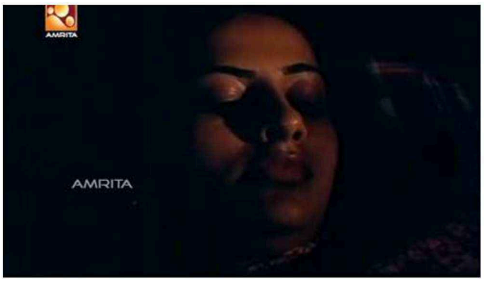
ചിത്രം 8.123



ചിത്രം 8.124

ചിത്രം 8.125

ചിത്രം 8.126



ചിത്രം 8.127

ചിത്രം 8.128

ചിത്രം 8.129

ചിത്രം 8.130

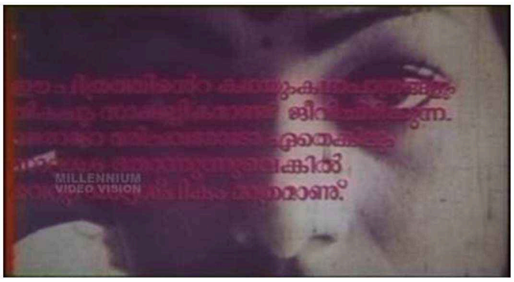
ചിത്രം 8.131

ചിത്രം 8.132

ചിത്രം 8.133

ചിത്രം 8.134

ചിത്രം 8.135



ചിത്രം 8.136

ചിത്രം 8.137

ചിത്രം 8.138

ചിത്രം 8.139

ചിത്രം 8.140

ചിത്രം 8.141

ചിത്രം 8.142

ചിത്രം 8.143

ചിത്രം 8.144

ചിത്രം 8.145

ചിത്രം 8.146

ചിത്രം 8.147

ചിത്രം 8.148

ചിത്രം 8.149

ചിത്രം 8.150

ചിത്രം 8.151

ചിത്രം 8.152

ചിത്രം 8.153

ചിത്രം 8.154

ചിത്രം 8.155

ചിത്രം 8.156

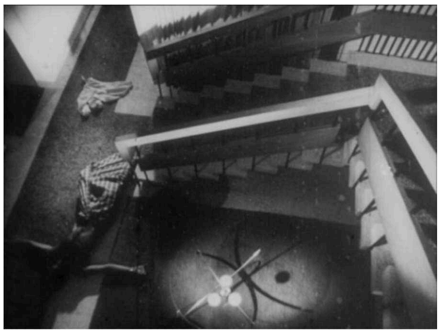
ചിത്രം 8.157

ചിത്രം 8.158

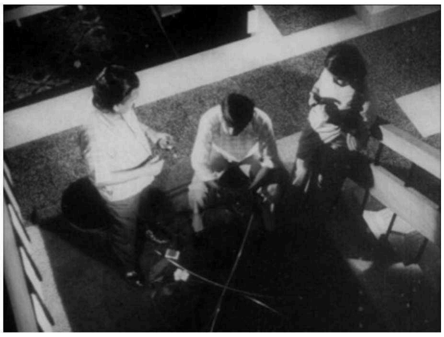
ചിത്രം 8.159

ചിത്രം 8.160

ചിത്രം 8.161



ചിത്രം 8.162



ചിത്രം 8.163

ചിത്രം 8.164

ചിത്രം 8.165

ചിത്രം 8.166

ചിത്രം 8.167

ചിത്രം 8.168

ചിത്രം 8.169

ചിത്രം 8.170

ചിത്രം 8.171

ചിത്രം 8.172

ചിത്രം 8.173

ചിത്രം 8.174

ചിത്രം 8.175

ചിത്രം 8.176

ചിത്രം 8.177

ചിത്രം 8.178

ചിത്രം 8.179

ചിത്രം 8.180

ചിത്രം 8.181

ചിത്രം 8.182

ചിത്രം 8.183

ചിത്രം 8.184

ചിത്രം 8.185

ചിത്രം 8.186

ചിത്രം 8.187

ചിത്രം 8.188

ചിത്രം 8.189

ചിത്രം 8.190

ചിത്രം 8.191

ചിത്രം 8.192

ചിത്രം 8.193

ചിത്രം 8.194

ചിത്രം 8.195

ചിത്രം 8.196

ചിത്രം 8.197

ചിത്രം 8.198

ചിത്രം 8.199

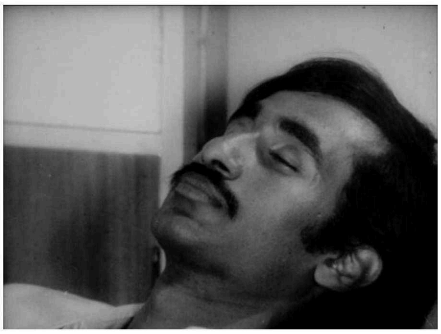
ചിത്രം 8.200

ചിത്രം 8.201

ചിത്രം 8.202

ചിത്രം 8.203

ചിത്രം 8.204



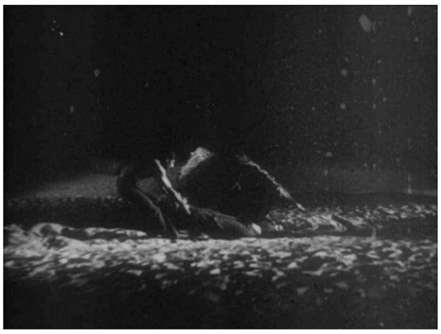
ചിത്രം 8.205

ചിത്രം 8.206

ചിത്രം 8.207

ചിത്രം 8.208

ചിത്രം 8.209



ചിത്രം 8.210

ചിത്രം 8.211

ചിത്രം 8.212

ചിത്രം 8.213

ചിത്രം 8.214

ചിത്രം 8.215

ചിത്രം 8.216

ചിത്രം 8.217

ചിത്രം 8.218

ചിത്രം 8.219

ചിത്രം 8.220

ചിത്രം 8.221

ചിത്രം 8.222

ചിത്രം 8.223

ചിത്രം 8.224

ചിത്രം 8.225

ചിത്രം 8.226

ചിത്രം 8.227

ചിത്രം 8.228

ചിത്രം 8.229

ചിത്രം 8.230

ചിത്രം 8.231

ചിത്രം 8.232

ചിത്രം 8.233

ചിത്രം 8.234

ചിത്രം 8.235

ചിത്രം 8.236

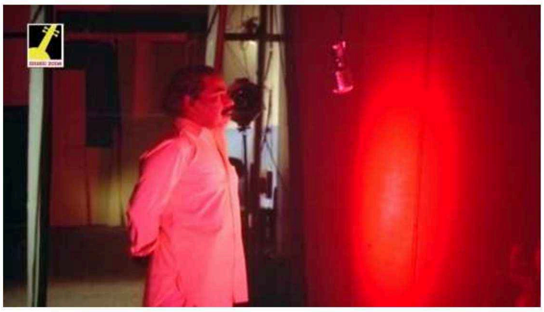
ചിത്രം 8.237

ചിത്രം 8.238

ചിത്രം 8.239

ചിത്രം 8.240

ചിത്രം 8.241

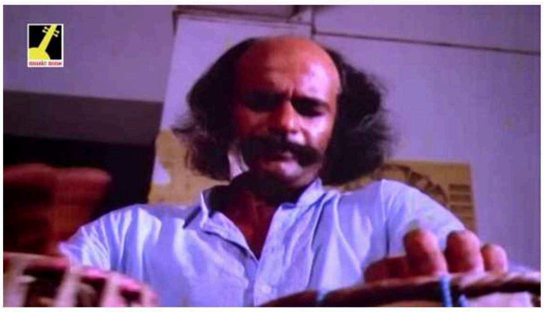


ചിത്രം 8.242

ചിത്രം 8.243

ചിത്രം 8.244

ചിത്രം 8.245



ചിത്രം 8.246

ചിത്രം 8.247

ചിത്രം 8.248

ചിത്രം 8.249

ചിത്രം 8.250

ചിത്രം 8.251

ചിത്രം 8.252

ചിത്രം 8.253

ചിത്രം 8.254

ചിത്രം 8.255

ചിത്രം 8.256

ചിത്രം 8.257

ചിത്രം 8.258

ചിത്രം 8.259

ചിത്രം 8.260

ചിത്രം 8.261

ചിത്രം 8.262

ചിത്രം 8.263

ചിത്രം 8.264

ചിത്രം 8.265

ചിത്രം 8.266

ചിത്രം 8.267

ചിത്രം 8.268

ചിത്രം 8.269

ചിത്രം 8.270

ചിത്രം 8.271

ചിത്രം 8.272

ചിത്രം 8.273

ചിത്രം 8.274

ചിത്രം 8.275

ചിത്രം 8.276

ചിത്രം 8.277

ചിത്രം 8.278

ചിത്രം 8.279

ചിത്രം 8.280

ചിത്രം 8.281

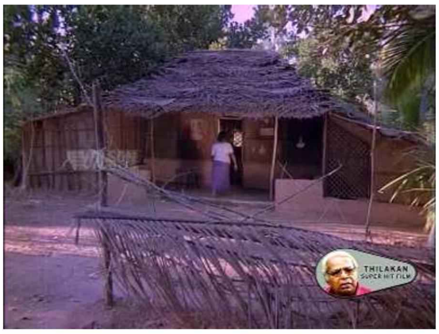
ചിത്രം 8.282

ചിത്രം 8.283

ചിത്രം 8.284

ചിത്രം 8.285

ചിത്രം 8.286



ചിത്രം 8.287

ചിത്രം 8.288

ചിത്രം 8.289

ചിത്രം 8.290

ചിത്രം 8.291

ചിത്രം 8.292

ചിത്രം 8.293

ചിത്രം 8.294

ചിത്രം 8.295

ചിത്രം 8.296

ചിത്രം 8.297

ചിത്രം 8.298

ചിത്രം 8.299

ചിത്രം 8.300

ചിത്രം 8.301

ചിത്രം 8.302

ചിത്രം 8.303

ചിത്രം 8.304

ചിത്രം 8.305

ചിത്രം 8.306

ചിത്രം 8.307

ചിത്രം 8.308

ചിത്രം 8.309

ചിത്രം 8.310

ചിത്രം 8.311

ചിത്രം 8.312

ചിത്രം 8.313

ചിത്രം 8.314

ചിത്രം 8.315

ചിത്രം 8.316

ചിത്രം 8.317

ചിത്രം 8.318

ചിത്രം 8.319

ചിത്രം 8.320

ചിത്രം 8.321

ചിത്രം 8.322

ചിത്രം 8.323

ചിത്രം 8.324

ചിത്രം 8.325

ചിത്രം 8.326

ചിത്രം 8.327

ചിത്രം 8.328

ചിത്രം 8.329

ചിത്രം 8.330

ചിത്രം 8.331

ചിത്രം 8.332

ചിത്രം 8.333

ചിത്രം 8.334

ചിത്രം 8.335

ചിത്രം 8.336

ചിത്രം 8.337

ചിത്രം 8.338

ചിത്രം 8.339

ചിത്രം 8.340

ചിത്രം 8.341

ചിത്രം 8.342

ചിത്രം 8.343

ചിത്രം 8.344

ചിത്രം 8.345

ചിത്രം 8.346

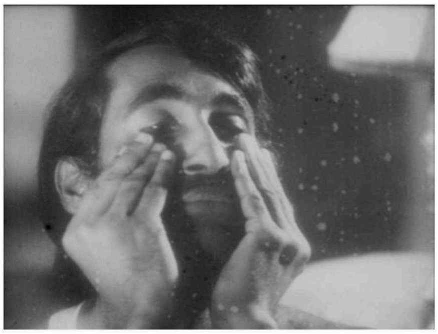
ചിത്രം 8.347

ചിത്രം 8.348

ചിത്രം 8.349

ചിത്രം 8.350

ചിത്രം 8.351



ചിത്രം 8.352

ചിത്രം 8.353

ചിത്രം 8.354

ചിത്രം 8.355

ചിത്രം 8.356

ചിത്രം 8.357

ചിത്രം 8.358

ചിത്രം 8.359

ചിത്രം 8.360

ചിത്രം 8.361

ചിത്രം 8.362

ചിത്രം 8.363

ചിത്രം 8.364

ചിത്രം 8.365

ചിത്രം 8.366

ചിത്രം 8.367

ചിത്രം 8.368

ചിത്രം 8.369

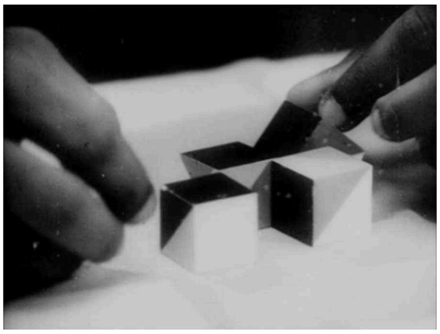
ചിത്രം 8.370

ചിത്രം 8.371

ചിത്രം 8.372

ചിത്രം 8.373

ചിത്രം 8.374



ചിത്രം 8.375

ചിത്രം 8.376

ചിത്രം 8.377

ചിത്രം 8.378

ചിത്രം 8.379

ചിത്രം 8.380

ചിത്രം 8.381

ചിത്രം 8.382

ചിത്രം 8.383

ചിത്രം 8.384

ചിത്രം 8.385

ചിത്രം 8.386

ചിത്രം 8.387

ചിത്രം 8.388

ചിത്രം 8.389

ചിത്രം 8.390

ചിത്രം 8.391

ചിത്രം 8.392

ചിത്രം 8.393

ചിത്രം 8.394

ചിത്രം 8.395

ചിത്രം 8.396

ചിത്രം 8.397

ചിത്രം 8.398

ചിത്രം 8.399

ചിത്രം 8.400

ചിത്രം 8.401

ചിത്രം 8.402

ചിത്രം 8.403

ചിത്രം 8.404

ചിത്രം 8.405

ചിത്രം 8.406

ചിത്രം 8.407

ചിത്രം 8.408

ചിത്രം 8.409

ചിത്രം 8. 410

ചിത്രം 8.411

അധ്യായം 9

ശബ്ദഘടനയും ആഖ്യാനവും

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾക്ക് നിർണായക മായ പങ്കുണ്ട്. ദൃശ്യങ്ങളുടെ അർത്ഥത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കാനും വിവിധ മാനങ്ങളി ലേക്ക് വളർത്താനും അവയുടെ വാസ്തവികതയും സ്വാഭാവികതയുമെല്ലാം അനുഭ വപ്പെടുത്താനും സഹായിക്കുന്നത് ശബ്ദപഥമാണ്. അത് കഥാലോകത്തെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളോ അതിന് പുറത്ത് വിളക്കിച്ചേർക്കുന്ന സംഗീതമുൾ പ്പെടെയുള്ള ശബ്ദങ്ങളോ ആകാമെന്ന് ആദ്യഭാഗത്ത് വിശദമായിത്തന്നെ പ്രതിപാ ദിക്കുകയുണ്ടായി. ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പമുള്ള സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളും സംഭാഷണ ങ്ങളും, പശ്ചാത്തലസംഗീതം, ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ, ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങൾ തുടങ്ങി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശബ്ദസങ്കേതമേഖല വിപുലമാണെന്നും അവിടെ കണ്ടു. കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ സജീവമായി ഇടപെടുന്ന ശബ്ദതലത്തെയും അതിന്റെ പ്രയോഗവൈചിത്ര്യത്തെയും അപഗ്രഥിക്കാനാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

9.1. ഭാഷണചിഹ്നങ്ങളുടെ അർത്ഥവിനിമയം

ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലെ വസ്തുലോകത്തിന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസ രത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണശബ്ദങ്ങളും ഉൾപ്പെടും. ആ മട്ടിൽ കഥാലോ കത്തിനകത്ത് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന, ആഖ്യാനത്തിന്റെ നാടകീയപുരോഗതിയിൽ സക്രിയമായിടപെടുന്ന ഭാഷാസൂചകങ്ങളായാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കു ന്നത്. സംഗീതമിരിക്കിലും സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും ഒഴിവാക്ക പ്പെട്ട സിനിമകൾ നിശ്ശബ്ദസിനിമകൾ എന്നുതന്നെ വിളികൊണ്ടതിന് കാരണം മറ്റൊന്നല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മസ്വഭാവങ്ങളുടെയും നടപടിക്രമങ്ങ ളുടെയും ആഖ്യാനഗതിയിലുള്ള അവരുടെ ഇടപെടലുകളുടെയുമെല്ലാം പ്രത്യ ക്ഷോപാധികളായി നിൽക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഏത് ചല ച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും സുപ്രധാനമാണ്. എങ്കിലും അതിനുമ പ്പുറത്ത് ആഖ്യാനപുരോഗതിയിലും അതിന്റെ സമഗ്രാശയത്തിലുമെല്ലാം പരോക്ഷ മായും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായും പ്രതീകാത്മകമായുമിടപെടുന്ന ഭാഷാചിഹ്നങ്ങ ളായിക്കൂടി ഇവയ്ക്ക് നിലനിൽപ്പുണ്ട്. ഇതുമാതിരി സാന്ദർഭികമായ പ്രതീകാ ത്മകതയോടും പാഠാന്തരവിവക്ഷയോടും അധികാർത്ഥസൂചനകളോടുംകൂടി വിന്യ സിക്കപ്പെടുന്ന ഭാഷണങ്ങളെ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് കണ്ടെടുക്കാ നാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ പാത്രചിത്രണത്തെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ചയിൽ ഭാഷണത്തിലൂടെയുള്ള കഥാപാത്രസ്വഭാവവെളിപ്പെടലുക ളെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇവിടെ അതിനെ വിശദ മായി ചർച്ചയ്ക്കെടുന്നു.

വ്യത്യസ്ത പ്രമേയങ്ങളും പ്രമേയങ്ങൾക്കൊത്ത പരിചരണങ്ങളും സ്വീകരി ക്കുന്ന കെ. ജി. ജോർജ് സംഭാഷണത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്യുന്നില്ല. കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന വിഷയത്തിൽ പ്രാവീണ്യമുള്ളവരെ തിരക്കഥാരചനയിൽ

പങ്കുചേർക്കുന്നതുപോലെ സംഭാഷണമെഴുത്തിലും പങ്കാളികളെ കണ്ടെത്തുന്നു. കാൽപ്പനികതയുടെ അതിഭാവുകത്വം കലർന്ന *ഉൾക്കടലി*ലെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് മൂലകൃതിയുടെ കർത്താവായ ജോർജ് ഓണക്കൂറുമായും നാടകം പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന *യവനിക*യിലും സിനിമ പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും പ്രസിദ്ധ നാടക-തിരനാടകകൃത്ത് എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദ നുമായും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തെ ആഖ്യാനരൂപമായി സ്വീകരിക്കുന്ന *പഞ്ചവടിപ്പാല* ത്തിലെ കുറിക്കുകൊള്ളുന്ന ഹാസ്യഭാഷണങ്ങൾക്കായി കാർട്ടൂണിസ്റ്റ് യേശുദാ സനുമായും നാടകീയത മുറ്റിയ *മറ്റൊരാളി*ലെ സംഭാഷണങ്ങൾക്കായി മൂലകൃതി യുടെ കർത്താവായ സി. വി. ബാലകൃഷ്ണനുമായുമെല്ലാം ജോർജ് സഹകരിക്കു ന്നുണ്ട്. പി. ജെ. ആന്റണിയുടെ *കോലങ്ങൾ* അനുകൽപ്പനം ചെയ്യുമ്പോഴാകട്ടെ, ഏറെക്കുറെ നോവലിലെ ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളെ അതേപടി സ്വീകരിക്കുകയും പുതിയ ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതുവരെയുള്ള ശൈലിയോടൊ ക്കുംവണ്ണം പരുവപ്പെടുത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് ഭാഷണതലത്തെ സർഗാത്മകമാക്കുന്നുണ്ട്.

9.1.1. പ്രതീകാത്മകവും പാഠാന്തരവുമായ ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങൾ

പാത്രചിത്രീകരണത്തെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുംവിധത്തിൽ അവധാന തയോടുകൂടി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലുള്ളത്. സുമിത്രയുടെ അച്ഛന്റെ ആഖ്യാനത്തിലുള്ള നിലയെ സാധൂകരിക്കുംവിധം അയാ ളുടെ ഭാഷണങ്ങളധികവും സമ്പദ്കേന്ദ്രിതമാകുന്നു. സമാനമായി ഗോപിയുടെ അമ്മയുടെ ഭാഷണങ്ങളിൽ പ്രകടമാകുന്ന വിധേയത്വവും റോസിയുടെ ഭാഷണങ്ങ ളിൽ നിറയുന്ന പ്രായോഗികബോധവും കല്യാണിയുടെ ഭാഷണങ്ങളിൽ നിറയുന്ന നിസ്സഹായതയുമെല്ലാം പാത്രചിത്രണങ്ങളെ തെളിച്ചമുള്ളതാക്കുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാട ന*ത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികശൈലിയെക്കുറിച്ചുള്ള പി. എൻ മേനോന്റെ പ്രശംസ(കെ. ബി. വേണു, 2015 : 160) അസ്ഥാനത്തല്ലെന്ന് സ്പഷ്ടമാ ക്കുന്ന തരത്തിലാണ് അവയുടെ ആവിഷ്കരണമെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ അന്വേഷണാത്മകഘടനയെ അർത്ഥവത്താക്കുന്ന തര ത്തിൽ കരുതലോടുകൂടി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സംഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ഗോപിയുടെ മനോഘടനയെ ആദ്യമേ വെളിപ്പെടുത്തിത്തരുന്ന രീതിയല്ല ചിത്രത്തിന്. മറിച്ച് ആഖ്യാനത്തിന്റെ നാടകീയമായ പരിണാമങ്ങൾക്കനു സരിച്ച് ക്രമികമായാണ് അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ വികാസവും വെളിപ്പെടലും സംഭവിക്കുന്നത്. 'എനിക്കെല്ലാം പറയണമെ'ന്നും 'നിങ്ങളെല്ലാം കേൾക്കണ മെ'ന്നും അബോധത്തിൽ ഗോപി ഡോക്ടർമാരോട് പല ഘട്ടങ്ങളിലും ആവർത്തി ച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലനാൾവഴികൾ സമഗ്രമായി തെളിഞ്ഞുകഴി യുമ്പോൾ ഈ വാചകങ്ങളും അയാളുടെ സ്വഭാവഘടനയും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും അതിന്റെ മനോവിശകലനപരമായ പ്രസക്തിയുമെല്ലാം വ്യക്തമായി അറിയാനാകും. ഗോപിയ്ക്ക് അടുത്ത സുഹൃത്തുക്കളാരുമില്ലെന്നും അയാൾ ആരോടെങ്കിലും ഉള്ളുതുറന്ന് സംസാരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളേറെയില്ലെന്നും മനസ്സി ലാക്കാനാകുന്നു. തനിക്കാരോടെങ്കിലും അൽപ്പം സംസാരിക്കണമെന്ന് പറഞ്ഞ് വേലക്കാരിയായ കല്യാണിയെ ശാസിച്ച് അടുത്തിരുത്തി മദ്യപിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഗോപിയ്ക്ക് കീഴ്പ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ഒരേയൊരാളാണ് വേലക്കാരിയായ കല്യാണി യെന്നതും തകർന്ന ദാമ്പത്യത്തിന്റെ തിക്തതയനുഭവിക്കുന്ന തന്നെപ്പോലെ മറ്റൊ രാൾ എന്ന ഐക്യപ്പെടലുമാണ് കല്യാണിയെ ഗോപി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന യുക്തിയെന്ന് സാഹചര്യസൂചകങ്ങളാൽ വ്യക്തമാകുന്നു. ഭൂതകാ ലാഖ്യാനത്തിൽ ഗോപിയുടെ സ്വഭാവം നിഷേധാത്മകഛായയിലേക്ക് പരിണമി ക്കുന്ന പ്രധാന സന്ദർഭവുമിതാണ്. സ്വദുഃഖങ്ങൾ ആരോടും പങ്കുവെയ്ക്കാതെ മനസ്സിൽതന്നെ അമർച്ച ചെയ്തതിന്റെ അനന്തരഫലംകൂടിയാണ് അയാളുടെ മാന സികാഘാതമെന്ന് വരുന്നു.

കമലത്തിന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനംകൂടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതോടെ ഗോപിയുടെ മനോഘടന കൂടുതൽ തെളിച്ചം നേടുന്നു. അതുവരെ ഗോപിയുടെ അപകർഷത യുടെ ആഴം ചില സൂചനകളിലൂടെ മാത്രമാണ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. അന്ത്യരംഗങ്ങളി ലൊന്നിൽ അയാളുടെതന്നെ വാചകങ്ങളിലൂടെ നാടകീയമായത് വെളിപ്പെട്ടുവരു ന്നു. ആരോടും കൂട്ടുകൂടാത്തതെന്തെന്ന കമലയുടെ ചോദ്യത്തിന് 'ബന്ധങ്ങൾ കട പ്പാടുണ്ടാക്കു'മെന്ന ഗോപിയുടെ മറുപടിയിൽ മറ്റൊരാളുടെ, അമ്മാവന്റെ ഔദാര്യ ത്തിൽ കെട്ടിപ്പടുത്ത ജീവിതമുണ്ടാക്കുന്ന അപകർഷത പ്രകടമാകുന്നു. 'വധു വിന്റെ വീട്ടുകാർ വിലയ്ക്ക് വാങ്ങിയ ന്യൂഗിനിയായിലെ വരനെപ്പോലെയാണ്' താനെന്ന ഗോപിയുടെ ഏറ്റുപറച്ചിലിലൂടെ ഇഷ്ടങ്ങൾ ബലികഴിക്കേണ്ടിവരുന്ന തിലെ നിസ്സഹായതയും കീഴ്പ്പെടലിന്റെ നിർമ്മമതയുമെല്ലാം മൂർത്തമാകുന്നുണ്ട്. 'ഏറ്റവും അർത്ഥപൂർണമെന്ന് തനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുള്ള നിമിഷങ്ങൾ കമലം അടു ത്തിരിക്കുമ്പോഴാണെ'ന്നും ഗോപി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. 'അത് തനിക്ക് നഷ്ടപ്പെ ട്ടാൽ...' എന്ന് മുഴുമിക്കാതെ നിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഗോപിയും കമലവും തമ്മിലുള്ള ആ സംഭാഷണഭാഗം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഗോപി ഉള്ളുതുറന്ന് സംസാരിക്കു ന്നത് കമലത്തോടുമാത്രമാണെന്നത് ഇവിടെ വ്യക്തമാണ്. അതുവഴി അവൾ നഷ്ട പ്പെട്ടതിന്റെ ആഘാതംകൂടി അയാളുടെ ചിത്തഭ്രമത്തിന്റെ ആക്കം കൂട്ടിയി ട്ടുണ്ടെന്നും തിരിച്ചറിയാനാകും. രംഗമുന്നേറ്റങ്ങളിലൂടെ കാണികൾ ഇവ തിരിച്ചറി യുമ്പോഴാണ് ഭൂതകാലഭാഷണത്തിലെ അയാളുടെ പാതിനിറുത്തത്തിനും വർത്ത മാനകാലത്തിൽ ഡോക്ടർമാരോട് അബോധത്തിലാവർത്തിക്കുന്ന വാക്കുക ൾക്കെല്ലാം അർത്ഥപൂർത്തി വരുന്നതെന്ന് പറയാം. ഇങ്ങനെ ഗോപിയുടെ ഭാഷണ ങ്ങളധികവും അയാളുടെ മനോഘടനാവിശകലനത്തിന് യുക്തമായ മട്ടിൽ ചിത്ര ത്തിൽ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും.

ഗോപിയുടെ ഭൂതകാലവിവരണത്തിന്റെ നിർവ്വഹണഘട്ടത്തിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ നാടകീയതയെ മറ്റു സങ്കേതസാധ്യതകൾക്കൊപ്പം കഥാ പാത്രഭാഷണങ്ങളും പൊലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സന്തുഷ്ടമായ വേഴ്ചയ്ക്കുശേഷമുള്ള ഗോപിയുടെയും സുമിത്രയുടെയും സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുക.

സുമിത്ര : ഓരോ പ്രാവശ്യവും ഇങ്ങനെ കിടക്കുമ്പോളെനിക്ക് തോന്നും. ഗോപിയെ ഞാൻ കീഴ്പ്പെടുത്തിയെന്ന്. ശരീരംകൊണ്ടും മനസ്സുകൊണ്ടും. ഈ മുഖം എനിക്കേറ്റവും പരിചിതമായിട്ടുതോന്നുന്നത് ഇത്രയും അടുത്ത് കിടക്കു മ്പോഴാണ്. ഈ കിടക്കവിട്ടെഴുന്നേൽക്കുമ്പോൾ ഗോപിയെന്റെ കൈവിട്ട് പോകു ന്നതുപോലെയാണ്.

ഗോപി: വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം എല്ലാവരും ഒന്നുപോലെ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നെങ്കിലെന്ന് പലപ്പോഴും ഞാനാശിച്ചുപോകാറുണ്ട്. ഞാൻ പറയുന്നതല്ല മറ്റുള്ളവർ കേൾക്കുന്നത്. നീ പറയുന്നത് മുഴുവൻ എനിക്ക് മനസ്സിലായിരുന്നിരിക്കണം. സുമിത്രേ.. നിനക്കറിയാമോ. നീ ഒരുപാട് മാറിയിട്ടുണ്ട്. എനിക്ക് തോന്നുന്നതാവാം.

സുമിത്ര : ഞാൻ മാറിയിട്ടില്ല. ഗോപിയാണ് മാറിയത്. ആലോചിച്ചുനോക്കൂ.

ഗോപി : എന്തോ..

ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ ഒരു പക്ഷെ ഗോപിയും സുമിത്രയും തമ്മിലുള്ള അവസാനത്തെ സംഭാഷണസന്ദർഭമാണിത്. അതുവരെ മങ്ങിയ മേഖലയിൽ (ഗ്രേ ഏരിയ) നിന്നിരുന്ന സുമിത്രയുടെ സ്വഭാവഗതിയെ അടുത്തറിയാൻകൂടി ഇവിടെ അവസരമൊരുങ്ങുന്നുണ്ട്. ഗോപിയും സുമിത്രയും തമ്മിൽ ഇടയ്ക്കിടയുണ്ടാകുന്ന കലഹങ്ങൾ മിക്കതും കിടപ്പറയിൽവെച്ച് സമാധാനമാകുന്നത് മുമ്പ് പലകുറി കണ്ടതിനാൽ ലൈംഗികാതൃപ്തിയാണ് അവരുടെ ദാമ്പത്യത്തെ കലുഷിതമാക്കുന്നതെന്ന് കരുതാൻ വയ്യ. മറിച്ച് വേഴ്ചാസമയത്ത് ഗോപി സുമിത്രയോട് കാണിക്കുന്ന താത്പര്യം കിടക്ക വിട്ടെഴുന്നേൽക്കുന്നതോടുകൂടി നഷ്ടപ്പെടുന്നതായി സുമിത്രയ്ക്ക് തോന്നുന്നതാണ് പ്രധാന പ്രശ്നം. സുമിത്രയോടുള്ള ഗോപിയുടെ മറുപടിയിലൂടെ അയാളുടെ മനസ്സിന്റെ അസന്ദിഗ്ധഭാവം പ്രകാശിതമാകുന്നുമുണ്ട്. തന്നെ അലട്ടുന്ന അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളെ സുമിത്ര സംയമനത്തോടുകൂടി വിശദീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാകണം അവളാകെ മാറിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഗോപിയ്ക്ക് തോന്നുന്നത്. താനല്ല ഗോപിയാണ് മാറിയതെന്ന് സുമിത്ര പറയുന്ന മറുപടിയെ അന്വർത്ഥമാക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് രംഗമുന്നേറ്റമെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് വിളിയെത്തുന്നതോടെ വേഴ്ചാലസ്യം മാറ്റി പെട്ടെന്നുതന്നെ കർമനിരതനാകുന്ന ഗോപിയും വേഴ്ചാലസ്യം വിട്ടുമാറാതെ, സംതൃപ്തിയോടുകൂടി തന്റെ ഭാഗം വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സുമിത്രയും വീണ്ടും വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങളാകുന്നു. സുമിത്രയല്ല ഗോപിയാണ് മാറിയതെന്നും ഗോപി പഴയപടിയാകുമ്പോൾ സുമിത്രയും പഴയപടി കലഹിക്കാനാരംഭിക്കുന്നുവെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾ അടുക്കിയിരിക്കുന്നത്. അവളെ ധിക്കരിച്ചിറങ്ങിപ്പോകുന്ന ഗോപിയോടുള്ള ദേഷ്യം സാധനങ്ങളെറിഞ്ഞുടച്ച് തീർക്കുന്ന സുമിത്ര അവരുടെ വിവാഹഫോട്ടോയും എറിഞ്ഞുടയ്ക്കുന്നുണ്ടെന്നും ആ ദൃശ്യത്തിൽ ആശാന്റെ പദ്യകൃതിയുടെ ദൃശ്യം ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ടെന്നും മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അത് തൊട്ടുമുന്നിലെ സംഭാഷണരംഗത്തിന്റെ അധികവിവക്ഷകളിലേക്ക് കാണിയെ തിരികെക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. നളിനിയ്ക്ക് ദിവാകരനോടുള്ള മാംസനിബദ്ധമല്ലാത്ത പ്രണയംപോലെ ഗോപിയ്ക്ക് കമലത്തോടുള്ള മാംസനിബദ്ധമല്ലാത്ത പ്രണയത്തിന്റെ സൂചനകളെ ഉള്ളടക്കാനുള്ള ദൃശ്യസൂചികയായി ആശാന്റെ പദ്യകൃതി ഇടംപിടിക്കുമ്പോൾ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും പ്രണയസങ്കൽപ്പങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യത്തെക്കൂടി ചൂണ്ടിപ്പോകുന്നുണ്ടെന്ന് കരുതാനാകും. 'എനിക്കീ മുഖം ഏറ്റവും പരിചിതമായിത്തോന്നുന്നത് ഇത്രയും അടുത്തുകിടക്കുമ്പോഴാണെ'ന്നും 'ഈ കിടക്ക വിട്ടെഴുന്നേൽക്കുമ്പോൾ ഗോപിയെന്റെ പിടിവിട്ടു പോകുന്നു'വെന്നുമുള്ള സുമിത്രയുടെ വാചകങ്ങൾ മാംസനിബദ്ധമായ പ്രണയ

ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളെ ഉൾവഹിക്കുന്നുണ്ട്. 'വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം എല്ലാവരും ഒരുപോലെ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നെങ്കിലെന്ന് ആശിച്ചുപോകുന്നു'വെന്ന ഗോപിയുടെ വാചകത്തിന് കുമാരനാശാന്റെ *നളിനി*യിലെ 'ഇന്നുഭാഷയതപൂർണമിങ്ങഹോ വന്നുപോം പിഴയുമർത്ഥശങ്കയാൽ' എന്ന വരികളുമായുള്ള ഛായാബന്ധം ആരോപിക്കാനുമാകും. ആ അർത്ഥത്തിൽ കുമാരനാശാൻ സുമിത്രയോട് കലഹിക്കുമ്പോൾ ഗോപിയോട് പൊരുത്തപ്പെടുന്നുവെന്നുകൂടി പറയാം. ദൃശ്യസൂചനയും ഭാഷണചിഹ്നങ്ങളുമെല്ലാം സാന്ദർഭികമായി ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിനുള്ള സാഹചര്യത്തെളിവുകൾ നൽകുന്നുണ്ട്.

കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ഗോപിയ്ക്ക് കെ.ജി. ജോർജുതന്നെയാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. അബോധത്തിൽ സംസാരിക്കുന്ന ഗോപിയ്ക്കൊക്കുന്ന മട്ടിൽ പതിഞ്ഞും ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിനകത്ത് വ്യവഹരിക്കുന്ന ഗോപിയ്ക്കൊക്കുംമട്ടിൽ സ്വാഭാവികമാക്കിയും ഭാഷണസ്വരത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധപുലർത്തുന്നുണ്ട് ജോർജ്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയെന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദമായി ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായി സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്ന ജോർജ് മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലോ ഒരു രംഗത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദമായോ എല്ലാം വന്നുപോകുന്നുമുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ അടുക്കലിൽനിന്നുവരുന്ന കമ്പിത്തപാലുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പുകിലിന്റെ സമയത്ത് ഒരു നാട്ടുമ്പുറത്തുകാരന്റെ ശബ്ദമായി *മേള*യിലും സ്ഥലത്തെ പ്രധാന പരോപകാരിയായ രാമൻനായരുടെ ശബ്ദമായി *കോലങ്ങളി*ലും ജോർജിനെ കേൾക്കാനാകും. *യവനിക*യിലാകട്ടെ, നാടകക്കൂട്ടായ്മയിലെ ഗായകന്റെ ശബ്ദം ജോർജിന്റേതാണ്. *ഇരകളി*ൽ കോശിയുമായി കഞ്ചാവിന് വിലപേശുന്ന കച്ചവടക്കാരന്റെ ശബ്ദം ജോർജിന്റേതുതന്നെ. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ സിനിമാസംബന്ധിയായ ഒരൊറ്റ വാചകം പറഞ്ഞ് ഞൊടിയിടയിൽ കടന്നുപോകുന്നുണ്ട് (ഉണ്ണിമേരിയുടെ നൃത്തപരിപാടിയെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന ആൾക്കൂട്ടത്തിലൊരുവൻ 'ആരും കാണാതെ ഉണ്ണിമേരിയെ എങ്ങനെ സ്റ്റേജിന് പുറകിലെത്തിച്ചു' എന്ന് ചോദിക്കുമ്പോൾ 'അപ്പറത്തവഴി പിന്നിലോട്ടെങ്ങാനും കയറിവന്നതായിരിക്കും' എന്ന് പറയുന്ന ശബ്ദം ജോർജിന്റേതാണ്). *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും (ഗോസിപ്പു പരക്കുന്ന മൊണ്ടാഷിന്റെ അവസാനം) *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും (സർറിയലിസ്റ്റ് അന്ത്യരംഗത്തിൽ) ദൃശ്യപരമായാണ് ജോർജ് സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നത്. *കാമിയോ അപ്പിയറൻസ്*[5] പോലൊരു ശബ്ദത്തിന്റെ *കാമിയോ അപ്പിയറൻസ്* ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലും സജീവമായുണ്ടെന്നർത്ഥം. ശബ്ദമില്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യപരമായെങ്കിലും ജോർജിന്റെ മുദ്ര പലയിടങ്ങളിലും പതിക്കുന്നുണ്ടെന്നും വരുന്നു.

രാഹുലന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന നോവലിന്റെ ഘടനയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി വസ്തുനിഷ്ഠാഖ്യാനമായാണ് ചലച്ചിത്രം മുന്നേറുന്നത്. എങ്കിലും രാഹുലന്റെ ചിന്തകൾക്ക് കാവ്യരൂപം നൽകിക്കൊണ്ട് മുഴങ്ങുന്ന കത്തുകളും കവിതകളുമെല്ലാം അയാളുടെ ആത്മഭാഷണങ്ങൾതന്നെ. അതുകൊ

---

[5] പെട്ടെന്ന് ശ്രദ്ധിക്കാത്ത വിധത്തിലോ ചലച്ചിത്രത്തിലെ നിർണായകമുഹൂർത്തത്തിലോ ചലച്ചിത്രകാരർ ആഖ്യാനത്തിൽ വന്നുപോകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടാകാറുണ്ട്. പൊതുവിൽ അത്തരം പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളെ കാമിയോ അപ്പിയറൻസ് എന്നാണ് വിളിക്കുക. ഇത് ചലച്ചിത്രകാരരുടെ കൈയ്യൊപ്പായി വിലയിരുത്താറുണ്ട്. ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാമിയോ അപ്പിയറൻസ് പ്രസിദ്ധമാണ്.

ണ്ടാവണം രണ്ട് തരത്തിലുള്ള ഭാഷണശൈലികളെ ചലച്ചിത്രം പിൻതുടരുന്നു ണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും. സംഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിൽ സ്വാഭാവികശൈലിയെ കൂട്ടുപിടിക്കുമ്പോൾ കത്തുകളിലും കവിതകളായി ചേർക്കുന്ന ഗാനങ്ങളിലും മറ്റും നോവലിന്റെ കാൽപ്പനികപരിസരത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടുള്ള സാഹിത്യശൈ ലിയാണുള്ളത്. അതോടൊപ്പം രാഹുലന്റെ അന്തർമുഖസ്വഭാവത്തെ സാധൂകരി ക്കുംമട്ടിൽ അയാൾക്ക് മിതഭാഷണങ്ങളും പതിഞ്ഞ സ്വരശൈലിയും നൽകി പാത്ര ചിത്രണത്തെ മിഴിവുറ്റതാക്കുന്നു.

ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തെയും അത് പരുവപ്പെട്ടുവന്ന സാഹചര്യത്തെയും നിർധാരണം ചെയ്തെടുക്കാനാകുംവിധം കരുതലോടുകൂടി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഭാഷ ണസന്ദർഭങ്ങളാണ് *ഇരകളി*ലുമുള്ളത്. കുടുംബാംഗങ്ങളുമായി ബേബി നടത്തുന്ന ഭാഷണങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും ആവൃത്തിയും പരിഗണിച്ച് അവനും കുടുംബാംഗ ങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധവ്യത്യാസത്തെ വേർതിരിച്ചറിയാനാകും. മാതൃസഹോദര നായ സിറിയക് ബിഷപ്പും ബേബിയുമായുള്ള സംഭാഷണരംഗത്തിൽ ഇത് കൂടു തൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുണ്ട്. 'നിനക്കവരോട് സ്നേഹമില്ലേ'യെന്ന സിറിയകിന്റെ ചോദ്യത്തിന് 'ഇല്ലെ'ന്ന് മുഖത്തുനോക്കാതെ, നിർമ്മമനായി മറുപടി പറയുന്ന ബേബി സിറിയകിനെയെന്നപോലെ അടുത്തിരിക്കുന്ന അവന്റെ അമ്മയേയും അമ്പ രപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അച്ചാമ്മയെ മാറ്റിയിരുത്തി സിറിയക് ബേബിയോട് സംസാരിച്ചുതു ടങ്ങുന്നതോടെ അവനും കുടുംബവുമായുള്ള ബന്ധവിച്ഛേദം സുവ്യക്തമാകുന്നു.

സിറിയക് : നീ എന്തുകൊണ്ടാണ് നിന്റപ്പനേം അമ്മയേയും സ്നേഹിക്കുന്നി ല്ലെന്ന് പറഞ്ഞത്.

ബേബി : അവിടെ ആർക്കും ആരോടും സ്നേഹമില്ല, എനിക്കും ആരോടും സ്നേഹമില്ല.

സിറിയക് : എന്താ നിനക്കങ്ങനെ തോന്നുന്നത് ?

ബേബി : അത് ഞാനെങ്ങനെ പറയാനാ ? അങ്ങനാ തോന്നുന്നത്.

സിറിയക് : ആരും നിന്നെ സ്നേഹിച്ചില്ലെങ്കിലും ദൈവം നിന്നെ സ്നേഹിക്കു ന്നുണ്ട്.

ബേബി : ആ അതും എനിക്കറിയാൻ വയ്യ..

സിറിയക് : നീ പ്രാർത്ഥിക്കാറുണ്ടോ.

ബേബി : ഇല്ല

സിറിയക് : ദൈവകാരുണ്യംകൊണ്ട് നിന്റെ വീട്ടിൽ ഒന്നിനും ഒരു കുറവുമില്ല.

ബേബി : എല്ലാം കൂടുതലാ.

സിറിയക് : ശരിയാണ് .. ഒന്നും അമിതമാകാൻ പാടില്ല...

ബേബിയുടെ അനുകൂലമറുപടിയ്ക്കായി അവന്റെ മുഖത്തേക്ക് ആകാംക്ഷ യോടെ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന സിറിയകും മുഖത്തുനോക്കാതെ ഫ്രെയിമിന് പുറത്തേ ക്കുനോക്കി നിർമ്മമായും നിഷേധാത്മകമായും മറുപടി പറയുന്ന ബേബിയും ദൃശ്യ

സംരചനാപരമായിത്തന്നെ രണ്ട് ധ്രുവങ്ങളിൽ നിൽക്കുന്നു. സ്നേഹരഹിതമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ വളർന്ന് പരിചയിച്ച ബേബി ചുറ്റുപാടുകളിൽനിന്ന് ആർജ്ജിച്ചതുതന്നെയാണ് പ്രാവർത്തികമാക്കുന്നതും എന്ന് ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന ആദ്യസന്ദർഭമാണിത്. ഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനൊപ്പിച്ച ദൃശ്യമുറിയലുകൾകൂടി സന്ദർഭത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെയും പ്രതീകാത്മകതയെയും ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ബേബിയും രാഘവനുമായുള്ള സംസാരസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ബേബിയും കുടുംബവുമായുമുള്ള ബന്ധനിലയും അവന്റെതന്നെ ആന്തരവ്യക്തിത്വവുമെല്ലാം തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്നു. 'വീട്ടുകാരെല്ലാം ബോറുപാർട്ടികളാണെ'ന്ന ബേബിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിലൂടെയും ബേബിയുടെ അമ്മ നല്ലതാണെന്ന് രാഘവൻ പറയുമ്പോൾ ബേബി ഖണ്ഡിക്കുന്നതിലൂടെയുമെല്ലാം കുടുംബത്തോടുള്ള അവന്റെ മനോഭാവം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. 'വീട്ടുകാരെല്ലാവരും കള്ളമേ പറയൂ' എന്നും 'അതുകേട്ട്കേട്ട് തനിക്കിപ്പോ കള്ളമേതാ സത്യമേതാന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യെ'ന്നും രാഘവനോട് പറയുമ്പോൾ വെളിപ്പെട്ടുവരുന്ന അവന്റെ ധാർമ്മികപ്രതിസന്ധി (Moral Dilemma) ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രാശയത്തിലേക്കുതന്നെ ചൂണ്ടിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കഞ്ചാവിന്റെ ലഹരിയിലുള്ള ബേബിയുടെ മായക്കാഴ്ചാവിവരണം ശ്രദ്ധിക്കുക.

ബേബി : രാഘവാ, ഈ റബ്ബർപാലിനെന്താടോ വെള്ളം നിറം വന്നത്.

രാഘവൻ : അത് പിന്നെ പാലിനെല്ലാം വെള്ള നിറമല്ലേ.

ബേബി : ഇതിന് ചോരയുടെ നിറമായിരുന്നെങ്കിൽ എന്ത് രസമായിരുന്നേനേ..

രാഘവൻ : ആ ഇപ്പൊ അങ്ങനെയൊക്കെ തോന്നും. കഞ്ചാവ് കേറിപ്പിടിച്ച ലക്ഷണമാ.

ബേബി : നീ ഒന്ന് ആലോചിച്ചുനോക്കിയേ.. ഈ ഓരോ മരത്തീന്നും ചോര ഒലിച്ചുവരുന്നത്. കടുംചുവപ്പുനിറത്തിലുള്ള ചോര.

രാഘവൻ : ശരിയാ നല്ല രസമായിരിക്കും കാണാൻ.

റബ്ബർ പാലിന് പകരമായി ചോരയൊഴുകുന്നത് സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന ബേബിയിൽ രക്തത്തോടും ഹിംസയോടുമുള്ള അഭിനിവേശം പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. ഒരേസമയം ബേബിയുടെ മനോനിലയുടെ വെളിപ്പെടലായും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ ഉൾച്ചേർപ്പായുമെല്ലാം ഈ ഭാഷണസന്ദർഭം മാറുന്നു. വെട്ടിപ്പിടിച്ചും കീഴ്പ്പെടുത്തിയുമെല്ലാം സ്വരൂപിച്ച കുടുംബസ്വത്തുക്കളിൽ ചോരയുടെ അംശം കാണുന്ന ബേബിയുടെ മനോനില ആ വഴിക്ക് ചരിത്രപരമായി രൂപപ്പെട്ട ഒന്നാണെന്നുകൂടി വരുന്നു. ഇങ്ങനെ ബേബിയുടെ ചുറ്റുപാടുകൾ തന്നെയാണ് അവന്റെ അക്രമപ്രകൃതിയെ രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്ന് ദൃശ്യ-ശബ്ദസാഹചര്യങ്ങളാൽ ഊന്നിപ്പറയുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

കുടുംബക്കാരെല്ലാം ഒത്തുകൂടിയ ദിവസം ബേബി രാഘവനോടൊപ്പം ചിലവിടാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. 'ഏറ്റവും വലിയ പാപം വഞ്ചനയാണ് ബേബിച്ചാ' എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് രാഘവനാണ് ഭാഷണം തുടങ്ങുന്നത്. തൊട്ടുമുന്നിലുള്ള രംഗങ്ങളെ ആധാരമാക്കി ആനിയെക്കുറിച്ചുള്ള രഹസ്യം ബേബി രാഘവനോട്

പങ്കുവെച്ചിരിക്കാമെന്നും അതിനുള്ള രാഘവന്റെ പ്രതികരണമാണിതെന്നും വിചാരിക്കാൻ ന്യായമുണ്ടെങ്കിലും രാഘവന്റെ വാചകങ്ങളെക്കാളേറെ ബേബിയുടെ ചിന്തകളാണ് അവിടെ നിർണായകമാകുന്നത്.

ബേബി : നമ്മളൊക്കെ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാ രാഘവാ.

രാഘവൻ : അതെങ്ങനെ.

ബേബി : അതെ രാഘവാ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുകയാ.

രാഘവൻ : ങാ, ഒരു കണക്കിന് നേരാ.

ബേബി : നമുക്ക് പ്രതികാരം ചോദിക്കണമെടാ.

രാഘവൻ : ആരോട്.

ബേബി : ആരോടെങ്കിലുമൊക്കെ ചോദിക്കണം. പ്രതികാരം..

ഈ രംഗത്തിന് ശേഷമാണ് ഉണ്ണൂണ്ണിയെ കൊല്ലാൻ ബേബി തയ്യാറെടുക്കുന്നത്. തനിക്കപ്രാപ്യമായവരെ വരുതിക്ക് കിട്ടിയില്ലെങ്കിൽ അവന് കീഴ്പ്പെടുത്താനെളുപ്പമുള്ള (സാമൂഹികമായി), കീഴ്പ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ആളുകളെ കൊന്നിട്ടെങ്കിലും പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ ബേബി തീരുമാനിക്കുന്നു. ആനിക്ക് പകരമായി ഉണ്ണൂണ്ണിയാണ് കൊലചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ആരോടെങ്കിലുമുള്ള ബേബിയുടെ പ്രതികാരം നടപ്പിലാക്കുന്നത് ഈ വഴിക്കാണ്. തന്നിൽനിന്ന് അകന്നുമാറിയ നിർമലയോടുള്ള പ്രതികാരമായി മറ്റൊരു സ്ത്രീയെ ലൈംഗികാവശ്യത്തിനായി സമീപിക്കുന്നതിലും അവന്റെ പ്രതികാരബുദ്ധി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. മറിച്ചൊരു ചിന്തയിൽ അവിടെനിന്നും തിരികെപ്പോരുന്ന ബേബി രാഘവനോട് പറയുന്ന വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധിക്കുക. 'എന്റെ സ്വഭാവമെങ്ങനാന്നറിയുവോ. ആരെങ്കിലും എന്തെങ്കിലും വെച്ചുനീട്ടിയാൽ അത് വാങ്ങുന്നതെനിക്കിഷ്ടമല്ല. എനിക്ക് പിടിച്ചുപറിച്ചെടുക്കണം' എന്നാണ്. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളെല്ലാം ബേബിയുടെ സ്വഭാവം ഹിംസയാൽ വാർക്കപ്പെട്ടതാണെന്ന് ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ്.

പാപ്പിയും ബേബിയും തമ്മിലുള്ള ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങൾ മിക്കതും ഈ മട്ടിൽ അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കാനാകുന്നവയാണ്. പാപ്പിയുടെ ഭാഷണങ്ങൾക്ക് ഒരുതരം വെളിപാടിന്റെ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. *അകുസ്മാറ്റിക്* ആയി അല്ലെങ്കിൽ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായി തുടങ്ങി പിന്നീടുമാത്രം ഉറവിടം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിലൂടെയാണ് അയാളെ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. അച്ചാമ്മ പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽച്ചേരുന്ന നോൺ ഡയജറ്റിക് ചർച്ച് സംഗീതവും ഉറവിടം വെളിപ്പെടാത്ത ജൽപ്പനശബ്ദവും ഒരുതരം സുവിശേഷ വായനാനുഭവം നൽകുന്നു. എന്തോ ആലോചിച്ച് ഒറ്റയ്ക്കിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തിനുമുകളിലും ആ ജൽപ്പനശബ്ദമെത്തുന്നുണ്ട്. *അകുസ്മീറ്റ*റെന്ന മട്ടിൽ ആകാംക്ഷ നിറച്ച് സ്രോതസ്സ് വെളിപ്പെടാതെ നിൽക്കുന്ന ഈ ശബ്ദം കുറച്ചുസമയത്തേക്കെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ ശബ്ദമാണെന്ന് കാണിയെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ പാപ്പിയെ ദൃശ്യപരമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നതോടുകൂടി ആ ആകാംക്ഷ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നു. പാപ്പിയുമായി ബന്ധ

പ്പെട്ട പല രംഗങ്ങളിലും അയാളുടെ ശബ്ദം അശരീരി സമാനമായൊരനുഭവമാണ് നൽകുന്നത്. വചനങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും അതിന്റെ ആവിഷ്കരണവുമെല്ലാം ആ ശബ്ദത്തിന് ഒരു ആധ്യാത്മികഭാവം നൽകുന്നുമുണ്ട്. ശാരീരികമായി ബലമില്ലാത്തതിനാലും പ്രായാധിക്യത്താൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതിനാലുമെല്ലാം സംഭവങ്ങൾക്കുമേൽ ഇടപെടാനാവാത്ത പാപ്പിയുടെ അവസ്ഥയെക്കൂടി അത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദൈവവിശ്വാസത്തിലൂന്നിയ, സഹജീവിസ്നേഹത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയ പാപ്പി ആ അർത്ഥത്തിൽ പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബത്തിലെ കാലഹരണപ്പെട്ട മൂല്യബോധത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മാറുകയാണ്. അയാൾ പറയുന്ന ബൈബിൾ വചനങ്ങളിലാകട്ടെ, ജൽപ്പനങ്ങളാകട്ടെ, കുടുംബചരിത്രവിവരണങ്ങളിലാകട്ടെ, തലപ്പൊക്കത്തിന്റെയും കീഴ്പെടുത്തലിന്റെയും നിസ്സഹായതയുടെയും നാശത്തിന്റെയുമെല്ലാം ഭാഷാസൂചകങ്ങളാണ് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നത്.

പാപ്പി : അന്നയും ഞാനും കൂടാ അഞ്ചേക്കർ തെളിച്ചത്, നെല്ലും കപ്പേം വാഴേം. ചുറ്റും കാടാ. കടുവാ..പുലി..കാട്ടുപോത്ത്.. ആനേം മുറ്റത്തുവന്ന് നിൽക്കും. ആടിനേം കോഴിയേയും പിടിച്ചോണ്ടുപോകും. അന്നയ്ക്ക് പേടിയായിരുന്നു. അന്ന...അന്ന...

ബേബി : വല്യപ്പച്ചോ..പശൂനേം പിടിച്ചോണ്ട് പോയിട്ടുണ്ടെന്ന് ഇന്നാള് വല്യപ്പച്ചൻ പറഞ്ഞാര്ന്ന്.

പാപ്പി : ആ പശൂനേം കൊണ്ടുപോയി. സായിപ്പാ വെടിവെക്കാൻ പഠിപ്പിച്ചത്. സായിപ്പ് പോയപ്പം തോക്കുതന്നു. ഞാൻ വെടിവെയ്ക്കും. പേടിപ്പിക്കാൻ. കൊന്നിട്ടില്ല. മാത്തു വലുതായപ്പം അവൻ വെടിവെച്ചു. ഒത്തിരി മൃഗത്തിനെ കൊന്നു, മരമെല്ലാം വെട്ടി. അവൻ റബ്ബർ വെച്ചു. ഇപ്പോ ഒരു മൃഗത്തിന്റേം ശബ്ദമില്ല. കേക്കാറുണ്ടോ നീ...

ബേബി : ഇല്ല വല്യപ്പച്ചാ..മൃഗങ്ങളെല്ലാം ചത്തു. ഇപ്പോ മനുഷ്യരേ ഉള്ളൂ..

പാപ്പി : നേരാ..ഇപ്പം മനുഷ്യരേ ഉള്ളൂ...മനുഷ്യര് ഒരുപാടായിപ്പോയി..

മാത്തുക്കുട്ടിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തനാണ് പാപ്പിയെന്നുകൂടി ഉറപ്പിക്കുന്നതിന് പാപ്പിയുടെ വാക്കുകൾ സഹായകമാകുന്നു. ഹിംസ അയാളുടെ ഭരണമുറയല്ല. അയാൾ അടിത്തറയിട്ട സാമ്പത്തികാധികാരത്തെ അധികാരായുധങ്ങളാൽ വികസിപ്പിച്ചത് മാത്തുവാണെന്നും നിസ്സഹായരായ പലരുടെയും രക്തംകൊണ്ടാണ് പാലക്കുന്നേൽ സാമ്രാജ്യം കെട്ടിപ്പൊക്കിയതെന്നും പാപ്പിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ വായിച്ചെടുക്കാനാകും. അന്ന..അന്ന എന്ന പാപ്പിയുടെ ജൽപ്പനം സ്നേഹത്താൽ കെട്ടിപ്പടുത്തിയ ദാമ്പത്യത്തിന്റെ ഗതകാലസ്മരണയിൽനിന്ന് തികട്ടി വരുന്നതാണ്. കുടുംബാംഗങ്ങൾ ഒത്തുകൂടിയ ദിവസം എല്ലാവരെയും ഒരുമിച്ചു നിർത്തി കണ്ണുനിറയെക്കണ്ട് 'എല്ലാവരും പാപ്പിയുടെ മക്കളാണെ'ന്ന് സംതൃപ്തിയടയുന്ന പാപ്പി ആ കുടുംബത്തിൽ അന്യംനിന്നുപോയ മൂല്യങ്ങളുടെ അവസാനവാഹകനാണ്. മാത്തുക്കുട്ടിയെയോ ബേബിയെയോ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അത്തരമൊരു സ്നേഹത്തികട്ടലോ ഒരുമിപ്പിന്റെ സ്വപ്നമോ അസാധ്യമോ അസംഭവ്യമോ ആകുന്നു.

പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് ഭിന്നമായി തന്നെക്കാണാതെ അതുമായി സമരസപ്പെട്ട് ജീവിക്കുകയും മൂല്യങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പാപ്പി, കൊന്നുംവെട്ടിപ്പി ടിച്ചും ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയും പണത്തിന് മുന്നിൽ സർവ്വതും സമർപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സമ്പദ്ഘടന നിലനിർത്തുന്ന മാത്തുക്കുട്ടി, ഇതിന് രണ്ടിനുമിടയിൽ കുഴ ഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബേബി എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് തലമുറകളുടെ ചരിത്രത്തെ *ഇരകൾ* പറയുന്നുണ്ട്. മൂന്ന് തലമുറയുടെ വ്യത്യസ്തമായ മൂല്യബോധങ്ങളെയും ഐക്യാ നൈക്യങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മമായി മനസ്സിലാക്കാനുള്ള ഉപാധികളായിക്കൂടി പാപ്പി യുടെ ജൽപ്പനസമാനമായ വിവരണങ്ങൾ മാറുന്നു. അതോടൊപ്പം നെഹ്റുവിന്റെ ദേശസങ്കൽപ്പവും അതിനെ അട്ടിമറിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ ഭര ണവും അടിയന്തരാവസ്ഥയും സഞ്ജയ്ഗാന്ധിയുടെ അക്രമപ്രവൃത്തികളുമായു മെല്ലാം ചേർത്തുകെട്ടി വായിക്കാനുള്ള സാഹചര്യപ്പഴുതുകളായും അവ മാറുന്നു ണ്ട്. ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രകാലവുമായി പാഠാന്തരബന്ധം ആരോപിക്കാനാ കുംവിധമുള്ള ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങൾ അതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ഇന്ദിരാഗാ ന്ധിയുടെ ഭരണവും അതിന്റെ അന്തച്ഛിദ്രങ്ങളുമെല്ലാം *ഇരകളു*ടെ രചനയെ സ്വാധീ നിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ജോർജുതന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതോടുകൂടി ഈ പാഠാന്തരത സുതാ ര്യമാകുന്നു. എന്നാൽ ഇവയെല്ലാം തമ്മിൽ നേർക്കുനേർ ബന്ധമോ പദാനുപദബ ന്ധമോ അല്ല മറിച്ച് ഹിംസയിലൂടെ സംസാരിക്കുന്ന ഭരണാധികാരിയുടെ ഹിംസാ ത്മകഭാവങ്ങളുള്ള പ്രജകൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ വിശാലമായ തലത്തിലാണ് ഇവയെല്ലാം പരസ്പരം ബന്ധിതമാകുന്നത്.

പാപ്പിയ്ക്ക് സായിപ്പ് നൽകിയ തോക്കിനെ അധികാരമായി സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ ആ അധികാരത്തിന്റെ ദുർവിനിയോഗം മാത്തുക്കുട്ടിയിലാണ് തീവ്രത പ്രാപിക്കുന്ന തെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. ജനങ്ങളെ അടക്കി ഭരിക്കുകയെന്ന മാർഗം പരീക്ഷിച്ച ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിനുശേഷം അടിയന്തരാവസ്ഥയിലാണ് പിന്നീട് അക്രമത്തിന്റെ ഭരണഭാഷയെ കാണാനാകുന്നതെന്ന ചരിത്രവസ്തുതയുമായി ചിഹ്നപരമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ആ ഭാഷണസന്ദർഭം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അടിയന്തരാവസ്ഥയിൽ നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെട്ട നിസ്സഹായരും നിരാലംബരുമായ ജനതയിലേക്കുള്ള സൂക്ഷ്മ സൂചനകൾ മൃഗങ്ങളുടെ നിശ്ശബ്ദതയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിൽ ഉള്ളടങ്ങു ന്നുണ്ടെന്നും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. ഇങ്ങനെ അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്കും പാഠാന്തര സൂചകങ്ങളിലേക്കും വികസിപ്പിക്കാവുന്ന ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ കേന്ദ്രകഥാ പാത്രത്തിന്റെ മാനസികവ്യാപാരവും കഥയുടെ മൊത്തത്തിലുള്ള രാഷ്ട്രീയപശ്ചാ ത്തലവുമെല്ലാം വിദഗ്ധമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു.

9.1.2. ഭാഷണത്തിലെ മിതത്വവും വാചാലതയും

പാത്രസ്വഭാവങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന, കാലപ്പോ ക്കിൽ ദൈർഘ്യത്തിലും ആവൃത്തിയിലും വ്യത്യാസം വരുന്ന ഭാഷണങ്ങളെയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കേൾക്കാനാകുക. വാസന്തിയിൽനിന്നും അമ്മിണി യിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി അൽപ്പമെങ്കിലും സംസാരിക്കുന്ന പ്രകൃതമായി അട യാളപ്പെടുത്തുന്നത് ആലീസിനെ മാത്രമാണ്. മാമച്ചനെ തരംപോലെ പുച്ഛിക്കാനും ആക്രോശിക്കാനുമെല്ലാം അവൾക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. അവളിൽ മാത്രമാണ് അധി കാരസ്വരം കേൾക്കാനാകുന്നത്. വാസന്തിയ്ക്കത് മാനസികവിഭ്രാന്തിയിൽ മാത്ര

മാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. പരാതികളും പരിഭവങ്ങളും അമ്മയോടും സുഹൃത്തിനോടും മാത്രം പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന, മറ്റുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലേറെയും നിശ്ശബ്ദയായി വീട്ടുജോലികളിൽ മുഴുകുന്ന വാസന്തിയുടെ മനസ്സ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് വഴുതിമാറുന്നതോടെ അമ്മാവനായി സ്വയം സങ്കൽപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. വിഭ്രാന്തിയുടെ ഘട്ടത്തിൽ അതുവരെ കേട്ട വാസന്തിയുടെ മൃദുഭാഷണമല്ല കേൾക്കാനാകുന്നത്. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പതിഞ്ഞ ശബ്ദത്തിൽ അതുവരെ ഡബ്ബു ചെയ്ത ആനന്ദവല്ലി വാസന്തി അമ്മാവനായി മാറുന്നതോടുകൂടി ശബ്ദത്തിന്റെ സ്ഥായി കുറച്ച്, സ്വരം താഴ്ത്തി പരുഷമാക്കുന്നുണ്ട്. ശരീരഭാഷയ്ക്കൊപ്പം ശബ്ദവും വാസന്തിയുടെ ഉരുമാറ്റത്തെ പിന്തുണയ്ക്കുന്നു. മനോവിഭ്രാന്തിയിൽ ഒരാൾതന്നെ രണ്ട് സ്വരത്തിൽ സംസാരിച്ച് ഭീതിപ്പെടുത്തുന്നത് വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം *മണിച്ചിത്രത്താഴി*(ഫാസിൽ, 1993)ലാണ് പ്രേക്ഷകർ കേട്ടിരിക്കാനിടയുള്ളത്. അങ്ങനെനോക്കുമ്പോൾ അതിനുംമുമ്പേ ആവിഷ്കൃതമായ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ശബ്ദനിയന്ത്രണത്തിലെ ഔചിത്യബോധവും കഥാപാത്രപ്രകൃതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സ്വരവിശേഷത്തെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നതിലെ വൈദഗ്ധ്യവുമെല്ലാം ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. വളരെ വിരളമായിമാത്രം സംസാരിക്കുന്ന അമ്മിണിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിനും ആനന്ദവല്ലിയെന്ന കലാകാരിതന്നെയാണ് ശബ്ദം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. രണ്ട് വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒരേ കലാകാരിതന്നെ ശബ്ദം നൽകുമ്പോഴും രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സ്വരവിശേഷങ്ങളെ വേറിട്ടു നിർത്താൻ അവർക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. വാസന്തിയുടെയത്രപോലും ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങൾ അമ്മിണിയ്ക്കില്ല. ശബ്ദമില്ലാത്തവളാണ്. നിസ്സഹായവും നിരാലംബവുമായ അവളുടെ ജീവിതഗതിയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ പരിമിതമായ ഭാഷണങ്ങളെന്ന ഉപാധികൂടി ചലച്ചിത്രകാരൻ സ്വീകരിക്കുന്നു. ശബ്ദദാതാവിന്റെ ആവശ്യമുണ്ടോയെന്നുപോലും ചിന്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ അത്രമേൽ നിശ്ശബ്ദവും പരിമിതവുമാണവളുടെ ഭാഷണപ്രത്യക്ഷീകരണമെന്നർത്ഥം. അങ്ങനെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളുടെ മിതത്വത്തിനും അതിന്റെ സ്വരൂപമാറ്റത്തിനുമെല്ലാം ആഖ്യാനപരമായ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ അവരുടെ നിശ്ശബ്ദതയ്ക്കും ആഖ്യാനബദ്ധമായ പ്രാധാന്യം കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നു. ചിത്തവിഭ്രാന്തിയിലകപ്പെട്ട വാസന്തിയെ ഗോപി മർദ്ധിച്ച് നിശ്ശബ്ദമാക്കുന്ന രംഗത്തിനുശേഷം പിന്നീടൊരിടത്തും വാസന്തി സംസാരിച്ചുകാണാനാകുന്നേയില്ല. മാമച്ചനോട് ഒച്ചയിട്ടും മറ്റും ശാസിക്കുന്ന ആലീസും അവസാനത്തേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും നിരാശയുടെ ചുഴിയിൽ മൗനിയാകുന്നുണ്ട്. മാമച്ചനോട് പറയുന്ന 'നമുക്കുപിരിയാമെ'ന്ന വാചകമാണ് ഒരുപക്ഷെ ആലീസിന്റെ അവസാനത്തെ ഉച്ചരിതശബ്ദം. വീട്ടുകാരും പാതിരിയും ഉപദേശിക്കുമ്പോഴും മാമച്ചന്റെ വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകാൻ അവളോടാവശ്യപ്പെടുമ്പോഴുമെല്ലാം ഒരക്ഷരവുമുരിയാടാതെ നിശ്ശബ്ദയായി കേൾക്കുന്ന, നിശ്ശബ്ദയായിത്തന്നെ മാമച്ചന്റെ വീട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്ന ആലീസിനെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. അമ്മിണിയാകട്ടെ, ആദ്യംമുതലേ വളരെക്കുറച്ചുമാത്രമാണ് സംസാരിച്ചുകാണുന്നതെന്നതും ഒരുഘട്ടത്തിൽ (ഗർഭിണിയാണെന്നറിയുകയും മാമച്ചന്റെ വീട്ടിൽനിന്ന് അപമാനിതയായി പുറത്താക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നതോടുകൂടി) കരച്ചിലോ വേദന കടിച്ചമർത്തിയ ശബ്ദങ്ങളോ അല്ലാതെ ഒരു സംഭാഷണ

ശകലംപോലും ഉരിയാടുന്നേയില്ല എന്നത് അവളുടെ കീഴാളത്വത്തിന്റെ തീവ്ര തയെ ചിഹ്നവത്കരിക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രമായി മാറുന്നു. ആ നിശ്ശബ്ദതയാണ് അവസാനരംഗത്തിൽ ആക്രോശമായും ആഹ്വാനമായും പുറത്തുവരുന്നത്. നിശ്ശ ബ്ദമാക്കപ്പെട്ടവരുടെ ശബ്ദമായിക്കൂടി ചലച്ചിത്രശരീരത്തിലത് മുഴങ്ങിക്കേൾക്കു ന്നു. സ്ത്രീപക്ഷമുദ്രാവാക്യങ്ങളിലൂടെയോ ആലങ്കാരികഭാഷണങ്ങളിലൂടെയോ അല്ല മറിച്ച് ശബ്ദ-നിശ്ശബ്ദതകളുടെ പരിണാമവഴിയിലൂടെ, അത്യന്തം കലാപരമാ യാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയശരീരത്തെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ഇവിടെ നിർമിച്ചെ ടുക്കുന്നത്.

മൂലകൃതിയിൽനിന്ന് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ സംഭാഷണതല ത്തിൽ പ്രകടമായൊരു വ്യത്യാസം *മറ്റൊരാൾ* വെച്ചുപുലർത്തുന്നുണ്ട്. സുശീല പോയതിന്ശേഷംമാത്രമാണ് നോവലാരംഭിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ സുശീലയുടെ വിരസതയോ വിധേയത്വമോ കൈമളിന്റെ നിശ്ശബ്ദാധിപത്യമോ ഒന്നും നോവലിൽ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നില്ല. 'ഉണ്ണീടച്ഛൻ' എന്നുമാത്രം കൈമളിനെ അഭിസംബോധനചെ യ്യുന്ന, കൈമളിന് ജോലിയ്ക്കുപോകുന്നതിഷ്ടമല്ലെന്ന് വേണിയോട് പറയുന്ന സുശീലയെ അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവിടെ കാണാനാകില്ല. ചലച്ചിത്രത്തെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത്തരം സൂക്ഷ്മഭാഷണങ്ങളെല്ലാം കൈമളിനെയും സുശീല യെയും ആഴത്തിലറിയാനുള്ള വാഗ്സൂചകങ്ങളാണ്. ഭാഷണത്തിന്റെ മിതാവസ്ഥ യെ കഥാപാത്രസ്വഭാവവുമായി കൂട്ടിയിണക്കാനുള്ള ശ്രമവും ഇവിടെ കാണാം. സുശീലയുടെ സ്വഭാവപ്രകൃതത്തിനനുസൃതമായി വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം സംഭാഷ ണങ്ങളാണ് അവൾക്ക് നൽകുന്നത്. അവളുടെ നിശ്ശബ്ദത വിധേയത്വ ത്തിൽനിന്നോ ഏറെ നാൾ തുടരുന്ന യാന്ത്രികതയിൽനിന്നോ ചരിത്രപരമായി ഉരു ത്തിരിഞ്ഞുവന്നതാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ആഖ്യാനഗതിയ്ക്കനുസരിച്ച് എല്ലാവരും നിശ്ശബ്ദരായിത്തീരുന്ന പരിണാമപ്രക്രിയയാണെങ്കിൽ *മറ്റൊരാളിൽ* നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെട്ട മട്ടിലാണ് സുശീലയെ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നത്. നിശ്ശബ്ദമാക്കപ്പെടൽ നേരത്തേ നടന്നുകഴിഞ്ഞുവെന്നർത്ഥം.

വേണിയുടെ ഭാഷണങ്ങൾക്ക് നോവലിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു സ്ത്രീപക്ഷമാനം നൽകാനും ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. സുശീലയോട് അനുതാപമുള്ള, സുശീലയുടെ ഭാഗംകൂടി സംസാരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായതി നാൽ വിവേകപൂർണമാണവരുടെ സംഭാഷണശകലങ്ങളെല്ലാംതന്നെ. വേണിയുടെ സ്വഭാവത്തിനും ലോകബോധത്തിനും ഉചിതമായ വിധത്തിൽ സ്ത്രീപക്ഷനിലപാ ടുകൾ മിക്കതും അവളിൽനിന്നാണ് പുറപ്പെടുന്നത്. സുശീലയുടെ മാത്രമല്ല സകല സ്ത്രീകളുടെയും ചൂഷിതാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യം വേണിക്കുണ്ടെന്ന് അവ ളുടെ ഭാഷണങ്ങൾ സാക്ഷ്യം നിൽക്കുന്നു. സുശീലയുടെ തിരിച്ചുവരവിന്റെ വാർത്ത കേൾക്കുന്ന, മഹേഷിന്റെ മോശം പെരുമാറ്റത്തിൽ മനംനൊന്തിരിക്കുന്ന, വേണിയുടെ പ്രതികരണം നോക്കുക. 'എന്തൊക്കെയായാലും ഈ ലോകത്തിലെ ഓരോ പെണ്ണും ഒരു ഇരയാണ്.. വെറുമൊരു ഇര..കീഴടക്കാൻ അപമാനിക്കാൻ.. നശിപ്പിക്കാൻ.. ചേച്ചിയും ഞാനുമെല്ലാം..' വേണിയുടെ ഈ വാചകങ്ങൾ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ മറ്റൊരധ്യായമായി *മറ്റൊരാളി*നെ ചേർത്തുകെട്ടാൻ പ്രത്യക്ഷ ത്തിൽത്തന്നെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നോവലിൽ വേണിയുടെ പാത്രചിത്രണം അത്ര

മേൽ തെളിച്ചത്തോടെയോ വൈദഗ്ധ്യത്തോടെയോ രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തോടെയോ അല്ല ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ഈ മാറ്റം ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയശരീരത്തെ ഫലവത്താക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രമാകുന്നുണ്ട്.

9.1.3. അതിമാധ്യമികതയുടെ ഭാഷണതലങ്ങൾ

*യവനിക*യുടെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്‌ളാഷ്ബാക്കി*ന്റെയുമെല്ലാം ഭാഷണത്തിൽ പ്രമേയത്തിനൊത്ത വിധത്തിൽ അതിമാധ്യമികതയും പാഠാന്തരതയും സമ്മേളിക്കുന്നു. സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തിലേക്കുകൂടി നീട്ടിയെടുക്കാവുന്നവിധത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന നാന്ദിഭാഷണം *യവനിക*യെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ ഘടനയിൽ അതിപ്രധാനമാകുന്നത് ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. 'സങ്കീർണമായ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ നൂലിഴകൾ ഓരോന്നായി അഴിച്ചെടുക്കുകയും വളരെ കരുതലോടുകൂടിത്തന്നെ നെയ്തെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ നാടകത്തിലെ ഒരു വാചകമോ വാക്കോ നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടാതെ പോയാൽ ഈ നാടകം വേണ്ടവിധം ആസ്വദിക്കാൻ നിങ്ങൾക്ക് കഴിയുകയില്ല എന്ന സത്യം ഞാൻ തുറന്നുപറയുകയാണ്' എന്നാണ് ആ നാന്ദിവാചകം. അതായത് നാടകാസ്വാദകരോടുള്ള ഈ മുന്നറിയിപ്പ് ചലച്ചിത്രകാണിക്കുകൂടി യോജിക്കും. നാന്ദിയിൽ പറയുന്നതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലും സങ്കീർണമായ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ കരുതലോടുകൂടി നെയ്തെടുത്തിരിക്കുകയാണ്. വക്കച്ചൻ നാന്ദിവാചകം പറയുമ്പോഴുള്ള ദൃശ്യമുറിയലുകളും സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഈ നാടകത്തിലെ ഒരു വാചകമോ വാക്കോ നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടാതെപോയാൽ ഈ നാടകം വേണ്ടവിധം ആസ്വദിക്കാൻ നിങ്ങൾക്ക് കഴിയുകയില്ല' എന്ന് വക്കച്ചൻ പറയുമ്പോൾ രോഹിണിയും കൊല്ലപ്പള്ളിയും പരസ്പരം നോക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയാണ് ഇടമുറിച്ച് കാണിക്കുന്നത്. വേദിക്കുപുറകിൽ ജീവിതത്തിൽനിന്നുകൊണ്ടുള്ള ഇവരുടെ നോട്ടംകൂടി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൂടെ സൂക്ഷ്മമാക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്തുള്ള ഇത്തരം സൂക്ഷ്മതകളുടെ അർത്ഥവിവക്ഷകൾ ചിത്രം പൂർത്തിയായതിനുശേഷം മാത്രമാണ് തിരിച്ചറിയാനാകുകയെന്ന് മുമ്പ് പലയിടത്തും സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ഇങ്ങനെ നാടകത്തിന്റെ നാന്ദിയിലെ വാഗ്സൂചകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിന് മൊത്തമായുള്ള നാന്ദിയായിത്തന്നെ നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രം വെറുതെ കണ്ടാൽപ്പോരാ സശ്രദ്ധം വീക്ഷിക്കുകതന്നെവേണം. അത്രയേറെ അടരുകൾ അതിൽ ഒളിഞ്ഞിരിപ്പുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മമായ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചിഹ്നസൂചനകൾപോലെതന്നെ സംഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളുടെ ചിഹ്നമാനങ്ങളും ചിത്രാന്ത്യത്തിലേക്ക് നീട്ടിവെയ്ക്കുന്നു. മഴയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളെ ഉദാഹരിക്കാം. നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് പുറപ്പെടാനൊരുങ്ങുന്ന ബസ്സിന്റെ മുകളിൽ ടാർപായകൾ കെട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കനിയോട് 'ശരിക്ക് കെട്ടടാ ഇന്നലെ രാത്രിമുഴുവൻ മഴയായിരുന്നു'വെന്ന് വക്കച്ചൻ പറയുന്നുണ്ട്. മഴയുടെ പാടുകൾ ആദ്യമേ കാണിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വക്കച്ചന്റെ വാക്കുകൾ കൂടിയാകുമ്പോൾ തലേന്നത്തെ കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴയെ ഊഹിച്ചെടുക്കാനാകുന്നു. രോഹിണിയ്ക്ക് കൂട്ടുകിട

ക്കാൻ വരുന്ന രാജമ്മ തറയിലെ തണുപ്പിനെപ്പറ്റി രോഹിണിയോട് ചോദിക്കുന്ന സന്ദർഭവുമുണ്ട്. 'ഈ പുര ചോരുമോ'യെന്ന രാജമ്മയുടെ ചോദ്യത്തിന് ആദ്യം ഇല്ലെന്ന് മറുപടി പറയുന്ന രോഹിണി 'പിന്നെന്താ തറയിൽ നല്ല തണുപ്പെ'ന്ന രാജമ്മയുടെ മറുചോദ്യത്തിന് 'അവിടവിടൊക്കെ ചോരുമെന്നാ തോന്നുന്നതെ'ന്ന് മറുപടി പറയുന്നു. രോഹിണിയുടെ മറുപടികൾ അപ്പോൾ സ്വാഭാവികമായിത്തോന്നുമെങ്കിലും അയ്യപ്പന്റെ കൊലപാതകത്തിലുള്ള രോഹിണിയുടെ പങ്ക് അറിഞ്ഞുകഴിയുമ്പോൾമാത്രമാണ് രോഹിണിയുടെ മാറ്റിപ്പറച്ചിലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വ്യക്തമാകുന്നുള്ളൂ. ഇങ്ങനെ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ സാങ്കൽപ്പികകഥയുമായും രോഹിണിയുടെ സത്യകഥയുമായും കാലയുക്തിയോടുകൂടി മഴയെയും മഴയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളെയും നേരത്തേതന്നെ ബന്ധിപ്പിച്ചുനിർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന് യുക്തിപരമായൊരു കെട്ടുറപ്പ് നൽകുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

കേസന്വേഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവവും സ്വാഭാവികതയും പലപ്പോഴും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെക്കൂടി പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. മറന്നെന്ന വ്യാജേന വീണ്ടും കാര്യങ്ങളന്വേഷിക്കുന്നതും മുൻധാരണയോടുകൂടി ചോദ്യംചെയ്യുന്നതും തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ച് സത്യം കണ്ടെത്തുന്നതുമായ ബുദ്ധിപരമായ രീതികൾ രസകരവും അന്വേഷണത്തിന് ചേരുംവിധവുമാണ്. അയ്യപ്പനെ അവസാനമായി കണ്ടതിനെപ്പറ്റി കൊല്ലപ്പള്ളിയോട് ജേക്കബ് അന്വേഷിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. കൊല്ലപ്പള്ളി തറയിലേക്ക് നോക്കി ഓർത്തെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അയാൾ നോക്കുന്നിടത്തേക്ക് കുനിഞ്ഞുനോക്കിക്കൊണ്ട് 'എന്താ നോക്കുന്നതെ'ന്ന ജേക്കബിന്റെ ചോദ്യം 'ഓർത്തെടുക്കുക' എന്ന പ്രവൃത്തിയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്ന സ്ഥിരം സാങ്കേതികശൈലിയെ, ക്ലീഷേയെ, കളിയാക്കുംവിധത്തിലാകുന്നു. ഇവിടെയെല്ലാം അഭിനയത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയെക്കാളേറെ സംഭാഷണങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുംകൊണ്ടുള്ള യുക്തിയാണ് അന്വേഷണസന്ദർഭങ്ങളെ യുക്തിഭദ്രമാക്കുന്നത്.

ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ നാടകത്തെയും ജീവിതത്തെയും വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്ന പലവിധ സങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ച് മുന്നേ സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ആ സങ്കേതങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ സംഭാഷണശൈലിയും ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങൾ നാടകത്തിന് ചേർന്ന രീതിയിൽ ശൈലീകൃതമായും ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ജീവിതത്തിലെ സംഭാഷണങ്ങളെ സ്വാഭാവികമാക്കിയും നിലനിർത്തുന്നു. നാടകത്തിന്റെയും, വിശേഷിച്ച് പ്രൊഫഷണൽ നാടകത്തിന്റെയും, സിനിമയുടെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവ്യതിയാനങ്ങളെ ശബ്ദതലത്തിൽക്കൂടി പ്രകടമാക്കുകയാണ്. നാടകത്തിലെ ശൈലീകൃതഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന നർമം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത് ഈ വഴിക്കാണ്. നാടകറിഹേഴ്സലിന്റെ സമയത്ത് ബാലഗോപാലന് ഡയലോഗ് തെറ്റിപ്പോകുന്ന രംഗം നോക്കുക.

ബാലഗോപാലൻ : എടീ തലമുറ തലമുറകളായി നിന്റെ വർഗം എന്റെ വർഗത്തെ വഞ്ചിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഇന്നിതാ നീയും അതാവർത്തിക്കുന്നു. പക്ഷെ, ആധുനികപൗരുഷത്വത്തിന്റെ വക്താവായ ഈ രാജശേഖരൻ പറയുന്നു, അഥവാ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു; ഈ തലമുറയിലെ പൗരുഷം സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ കുതന്ത്രത്തിൽ കുടുങ്ങുമെന്ന് കരുതേണ്ടെടീ കുടലേ!

വക്കച്ചൻ : പ്ഫാ

ബാലഗോപാലൻ : (തെറ്റുമനസ്സിലാക്കി) കുലടേ.

വക്കച്ചൻ : ങാ അങ്ങനെ വാ.

രോഹിണി : അപ്പോൾ അങ്ങ് പോകാൻതന്നെ തീരുമാനിച്ചു?.

ബാലഗോപാലൻ : എടീ, നിന്റെ മാതാവെന്ന് പറയുന്ന ആ ഭദ്രകാളിയുണ്ടല്ലോ, ആ ശൂർപ്പണഖ.

രാജമ്മ : (പെട്ടെന്ന് പ്രവേശിച്ച്) പ്ഫാ. എരപ്പാളി.

ബാലഗോപാലൻ : (വക്കച്ചനോട്) ഇപ്പഴാണോ ആട്ടുന്നത്.

രാജമ്മ : (വക്കച്ചനോട്) പിന്നെപ്പഴാ. എപ്പോഴാ വക്കച്ചാ

വക്കച്ചൻ : എടീ ഘാതകീ. എനിക്ക് അയ്യായിരം രൂപ ഇപ്പം വേണം, എന്നു പറയുമ്പോഴല്ലേ ആട്ടുന്നത്.

പ്രൊഫഷണൽ നാടകങ്ങളിലെ ശൈലീകൃതവും അതിഭാവുകത്വപരവുമായ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ഹാസ്യാനുകരണമാണിവിടെ നടത്തുന്നത്. നാടകാസ്വാദനത്തിലും നാടകവിമർശനത്തിലും വെച്ചുപുലർത്തുന്ന വരട്ടുവാദങ്ങളെയും ദോഷൈകദൃഷ്ടികളെയും പരിഹസിക്കാനും ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിലുള്ള വക്കച്ചന്റെയും പ്രൊപ്പറേറ്റർ ചെല്ലപ്പന്റെയും സംഭാഷണരംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക.

വക്കച്ചൻ : (ചെല്ലപ്പനോടായി) ഓ ദൈവാധീനം. അതേതായാലും രക്ഷപ്പെട്ടു. നാലുപാസ് നേരത്തേ എത്തിച്ചുകൊടുക്കണം. അതും ബംഗ്ലാവിൽ എത്തിച്ചുകൊടുക്കണം. അങ്ങിനെ ചെയ്താൽ പുള്ളിക്കാരൻ ഭാര്യയോടും മക്കളോടുംകൂടെ വന്നിരുന്ന് നമ്മുടെ നാടകംകണ്ട് ശരിക്കൊന്ന് വിമർശിച്ചുതരാമത്രേ. ചെല്ലപ്പന് പാർട്ടിയെ പിടികിട്ടിയോ.

ചെല്ലപ്പൻ : നമ്മുടെ ഫ്യൂസിന്റെ ആളായിരിക്കും. പുള്ളിക്കാരൻ വിമർശനത്തിന്റെ ഒരു കാലനാ. നമ്മുടെ കഴിഞ്ഞ നാടകം ഒന്നു വിമർശിച്ചിരുന്നു. എന്തിന് വേണ്ടി ഈ നാടകം എഴുതി.

വക്കച്ചൻ : എന്തോ.

ചെല്ലപ്പൻ : ഈ നാടകം എന്തിനുവേണ്ടി എഴുതി.

ചെല്ലപ്പൻ : ഈ നാടകം കണ്ടിട്ട് നിങ്ങൾക്കെന്തുവികാരം തോന്നി. എനിക്കൊരുവികാരവും തോന്നിയില്ല. അതാണ് അവസാനത്തെ വാചകം.

വക്കച്ചൻ : (പുച്ഛിച്ച് ചിരിച്ചുകൊണ്ട്) ഹും..മനുഷ്യനെ മരംകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയെടുത്താ ഇപ്പം ഇങ്ങനെയൊക്കെ ഇരിക്കും. നമുക്ക് വല്ലതും ചെയ്യാനൊക്കുവോ. വിട്ടുകള അതിനു മറുപടി എഴുതണ്ട.

ഈവിധം നാടകപശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട ചലച്ചിത്രത്തിൽ നാടകം കേവലം പശ്ചാത്തലമായല്ലാതെ സർവ്വതലസ്പർശിയായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു. അതിന്റെ പിന്നാമ്പുറപ്രക്രിയകളേയും വിശദാംശങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെയുമെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായ ഉൾക്കാഴ്ചകളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവിടെ ദൃശ്യം മാത്രമല്ല ശബ്ദവും അതിമാധ്യമികതയുടെ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നുണ്ട്.

ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ ചലച്ചിത്രനിരൂപണത്തെക്കുറിച്ചും കലാസിനിമ/കമ്പോളസിനിമ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഉൾക്കാഴ്ചകളെ സരസമായും സാന്ദർഭികമായ പ്രാധാന്യത്തോടുമെല്ലാം *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കമ്പോളസിനിമാവാർത്തകളുടെയും ലേഖനങ്ങളുടെയും പൊതുസ്വഭാവവും നിരൂപകതാത്പര്യവുമെല്ലാം വി. എം കൊരട്ടൂർ എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ആക്ഷേപഹാസ്യപരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'നിഗ്രഹാനുഗ്രഹശക്തിയുള്ള ഒരു സാക്ഷാൽ പത്രപ്രവർത്തകനെ'ന്നും 'സിനിമയുടെ രക്ഷാധികാരി' എന്നും വിശേഷിപ്പിച്ചാണ് കൊരട്ടൂരിനെ ലേഖയ്ക്കും വിശാലാക്ഷിക്കും പോൾരാജ് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നത്. 'ഒരു താരം ഉയരാനും താഴെപ്പോകാനും' അയാളുടെ ഒരൊറ്റ ലേഖനംമതിയത്രെ. സംവിധായകരുടെയും അഭിനേതാക്കളുടെയും ഭാഗധേയങ്ങൾ നിർണയിക്കുന്നത് കൊരട്ടൂരിനെപ്പോലെയുള്ള നിരൂപകവൃന്ദങ്ങളാണെന്നർത്ഥം. ശാന്തമ്മയെന്ന പേര് ആരാധകർക്ക് എളുപ്പം പറയാൻ പറ്റുന്ന വിധത്തിൽ ലേഖയെന്ന് മാറ്റുന്നത് കൊരട്ടൂരാണ്. അതാണ് സിനിമാറ്റിക്കെന്നാണ് കൊരട്ടൂരിന്റെ പക്ഷം. ലേഖയുടെ അച്ഛനെ പരിചയപ്പെടുന്ന വേളയിൽ 'തന്ത സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലാത്ത ഒരു സാധനമാണെ'ന്നും 'ഇവിടെ ആവശ്യം അങ്കിളാ അങ്കിളെ'ന്നുമെല്ലാം വിലക്ഷണച്ചിരിയോടുകൂടി പറയുന്ന കൊരട്ടൂരിൽനിന്ന് സിനിമാമേഖലയിലെ ഒരു ആചാരംപോലെ ശീലമായിപ്പോയ കാസ്റ്റ് കൗച്ചിംഗിന്റെയും മറ്റും സൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ലേഖ അഭിമുഖീകരിക്കാനിരിക്കുന്ന വേശ്യാവൃത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള മുൻസൂചനയായിക്കൂടി അത് മാറുന്നു. ലേഖയുടെ പല പോസിലുള്ള ഫോട്ടോകൾ എടുക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'എല്ലാം വെറും കച്ചവടം പാവം ജനമെന്തറിയുന്നു' എന്ന് എല്ലാവരോടുമായി കൊരട്ടൂർ പറയുന്നത് നോക്കുക. സ്ത്രീശരീരത്തെ ഉപഭോഗവസ്തുവായി, ആഗ്രഹത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായി, നിലനിർത്തുന്ന സിനിമയെന്ന മോഹവിപണിയുടെ കച്ചവടതത്പരതയെക്കുറിച്ചുള്ള വാചികസൂചകങ്ങളായവ മാറുന്നുണ്ട്.

ലേഖയെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ലേഖനത്തിനായി കൊരട്ടൂർ വിവരശേഖരണം നടത്തുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക.

കൊരട്ടൂർ : ലേഖയുടെ ഹോബി എന്താണ്?

വിശാലാക്ഷി : എന്നുവെച്ചാൽ?

പോൾരാജ് : എന്നുവെച്ചാൽ കൂടുതൽ താത്പര്യമുള്ള വിനോദം എന്നർത്ഥം.

വിശാലാക്ഷി : എന്താടി മോളെ?

ലേഖ : എനിക്കറിയില്ല.

കൊരട്ടൂർ : എന്നാൽ കഥയും കവിതയും തട്ടിയേക്കാം.സാഹിത്യരംഗം.

പോൾരാജ് : അയ്യോ അത്രേം വേണോ?.

കൊരട്ടൂർ : ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ കഥയും കവിതയും വായിക്കാറുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞാൽ പോരെ.

ഇങ്ങനെ അസത്യങ്ങളുടെയും കെട്ടുകാഴ്ചകളുടെയും പൊള്ളത്തരങ്ങളുടെയും ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ കമ്പോളനിരൂപകർക്കുള്ള പങ്കിനെ വിമർശാവബോധത്തോടുകൂടി സമീപിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. ആദ്യഭാഗങ്ങളിൽ അങ്ങിങ്ങായി വന്നുപോകുന്ന കൊരട്ടൂർ ലേഖയും സുരേഷ്ബാബുവും ഒരുമിച്ച് താമസിക്കാനാരംഭിച്ച വാർത്തകേട്ട് ഇരുവരുടെയും അഭിമുഖം തയ്യാറാക്കാനായി വീണ്ടും പത്രക്കാർക്കിടയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവിടെയും അയാളുടെ ചോദ്യങ്ങൾ ‘ഗർഭിണിയാണെന്ന് കേൾക്കുന്നത് ശരിയാണോ, ദാമ്പത്യ ജീവിതം പരിപൂർണസംതൃപ്തമാണെന്ന് ഞങ്ങളുടെ വായനക്കാരോട് പറയാമല്ലോ’ എന്നിങ്ങനെ വികടഭാവത്തിലുള്ളതാണ്. ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ കലാജീവിതത്തെക്കാളേറെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിന് അമിതപ്രാധാന്യം നൽകി ഇക്കിളിപ്പെടുത്തുന്ന വാർത്തകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മഞ്ഞപ്പത്രങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവത്തെ ആക്ഷേപഹാസ്യരൂപേണ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചിത്രം.

പ്രേംസാഗർ എന്ന സൂപ്പർതാരം കമ്പോളസിനിമയെയും സുരേഷ്ബാബു എന്ന സംവിധായകൻ കലാസിനിമയെയും പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ട് പരസ്പരം വിലകുറച്ചു സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്.

സുരേഷ്ബാബു ലേഖയോട് : അച്ചടിച്ചുവരുന്ന തന്റെ പടങ്ങൾ കാണാറുണ്ട്. അഭിനയിച്ച പടങ്ങൾ കണ്ടിട്ടില്ല. വിഷമം തോന്നരുത്. ഞാനധികം മലയാള ചിത്രങ്ങൾ കാണാറില്ല. കാണാൻ കൊള്ളാത്തതുകൊണ്ടുതന്നെ. എന്താ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുണ്ടോ. ഞാനുണ്ടാക്കുന്നതും മലയാളസിനിമകൾതന്നെ. പക്ഷേ ഒരു വ്യത്യസ്ത സിനിമയുടെ ആളാണ് ഞാൻ.

സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ സിനിമയിലഭിനയിക്കാൻ തയ്യാറായ വിവരം പ്രേംസാഗറിനെ അറിയിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന വിശാലാക്ഷിയോട് പ്രേംസാഗർ പറയുന്ന മറുപടി നോക്കുക.

പ്രേംസാഗർ ലേഖയോട്: സുരേഷ് ബാബു എന്ന് പറഞ്ഞാൽ ഒരുതരം ആർട്ട് ഫിലിമിന്റെ ആളുകളാണ്. ഉച്ചപ്പടത്തിന്റെ ആൾക്കാർ. അവര് നമ്മുടെ എതിർഗ്രൂപ്പാണ്. ആണ്ടിലൊരിക്കലൊരു പടമെടുത്തെങ്കിലായി.

കച്ചവടസിനിമകളോടുള്ള പുച്ഛവും അന്യഭാഷാചിത്രങ്ങളോടുള്ള അളവറ്റ ആരാധനയും സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. സുരേഷ്ബാബുവുൾപ്പെട്ടവരെ തങ്ങളുടെ എതിർഗ്രൂപ്പായി കാണുകയാണ് പ്രേംസാഗർ. തങ്ങൾ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ധാരകൾ പരസ്പരം വെള്ളം കടക്കാത്ത അറകളാണെന്ന് കൽപ്പിക്കുന്ന ഇരുവരും അന്ന് നടപ്പിലിരുന്ന പൊതുബോധത്തെ തന്നെയാണ് പങ്കുവെയ്ക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇത് ആക്ഷേപഹാസ്യപരവുമാണ്. കലാസിനിമയിൽ പ്രബലസ്ഥാനം സംവിധായകനാണെന്നും കമ്പോളസിനിമ

യിൽ അത് സൂപ്പർതാരത്തിനാണെന്നുമുള്ള സൈദ്ധാന്തികബോധത്തെ ഉറപ്പിച്ചു കൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഈ രണ്ട് പേരുടെയും തെരഞ്ഞെടുപ്പെന്നതും സൂക്ഷ്മമാണ്. ഇരുവരുടെയും അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളും ആ മട്ടിൽത്തന്നെ. ഈ രണ്ട് ധാരകളെയും സമഞ്ജസമായി സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുപോകാനാണ് കെ. ജി ജോർജ് ശ്രമിച്ചത് എന്നതിലേക്ക്, സിനിമയ്ക്ക് പുറത്തേക്ക്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിനിമാസങ്കൽപ്പവുമായി ചേർത്ത് വായിക്കുമ്പോൾ ഈ ഭാഗത്തെ ആശയത്തിന് മറ്റൊരു മാനം കൈവരുന്നുമുണ്ട്.

വളരെ സ്വാഭാവികമായി പറഞ്ഞുപോകുന്ന പല വാചികസന്ദർഭങ്ങളും ചിലപ്പോഴൊക്കെ സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവും സത്താപരവുമായ അടിസ്ഥാന പ്രമാണങ്ങളിലേക്ക് വന്നടുക്കുന്നതും കാണാം. പ്രേംസാഗർ ലേഖയ്ക്ക് നൽകുന്ന ഉപദേശം ശ്രദ്ധിക്കുക.

പ്രേംസാഗർ : നമ്മൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ ഈ ചുറ്റുംനിൽക്കുന്നവരെ കാണരുത്.. മനസ്സിലായോ?

ലേഖ : കാണാതെങ്ങനെയാ സാർ?...

പ്രേംസാഗർ : ഇവരല്ല നമ്മുടെ ഓഡിയൻസ്, ടിക്കറ്റെടുത്ത് സിനിമ കാണാൻ കയറുന്നവരാ നമ്മുടെ ഓഡിയൻസ്. അവരിരുട്ടിലിരുന്നാണ് സിനിമ കാണുന്നത്. നമ്മളും ഇരുട്ടിലാണെന്നങ്ങ് വിശ്വസിച്ചാൽ മതി.

അഭിനയരംഗം അത്രമേൽ പരിചിതമല്ലാത്ത ലേഖയ്ക്ക് സുരേഷ്ബാബു നൽകുന്ന ഈ സന്ദേശം ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പം തന്നെയാണ്. എന്നാൽ അത് അഭിനയത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രമല്ലാതെ കാണിയുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെകൂടി അടിസ്ഥാനധാരണയെ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. തിയേറ്ററിന്റെ ഇരുട്ടിൽ എല്ലാം മറന്നിരിക്കുന്ന കാണിയിലേക്കുകൂടി ആ വാചകം നീളുന്നു. അദൃശ്യമായ നാലാംചുമരിനെ സങ്കൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അഭിനേതാവ് അഭിനയിക്കുമ്പോൾ സുതാര്യമായ ആ ചുമരിലൂടെ വരുന്ന വെളിച്ചത്തെ ഇരുട്ടിലിരുന്ന് ആസ്വദിക്കുകയും അതുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുകയാണ് കാണി എന്ന് ചലച്ചിത്രകാഴ്ചയുടെ അടിസ്ഥാനതത്വത്തെത്തന്നെയാണ് ഇത് ഓർമിപ്പിക്കുന്നത്. അതായത് ചുറ്റിലുള്ളതൊന്നും കാണാതെ അഭിനയിക്കുന്ന അഭിനേതാക്കളെപ്പോലെ ചുറ്റിലുള്ളതൊന്നും കാണാതെ അതാസ്വദിക്കുന്ന കാണിയും ഒരുപോലെ ചലച്ചിത്രവ്യവസായത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന ബോധ്യത്തെ കമ്പോളസിനിമയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെതന്നെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

ലേഖയും സുരേഷ്ബാബുവുമിരുന്ന് തിരക്കഥ ചർച്ചചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവിടേക്ക് ഒരു പെഗ്ഗ് മദ്യം ചോദിച്ചുവരുന്ന വാസന്തിയെ ചൂണ്ടി ഈ ചിത്രത്തിൽ അവൾക്കൊരു കന്യാസ്ത്രീയുടെ വേഷമാണെന്ന് സുരേഷ്ബാബു പറയുന്നുണ്ട്. സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ കഥാവിവരണത്തിൽ മുഴുകി സ്വന്തം ജീവിതവുമായി അതിനെ ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ലേഖയും സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ സിനിമയിൽ കന്യാസ്ത്രീയായി വേഷമിടുന്ന, മദ്യം ആവശ്യപ്പെട്ടെത്തുന്ന, വാസന്തിയും അങ്ങനെ കലയും ജീവിതവുമെന്ന ആശയത്തിൽ രണ്ട് വിരുദ്ധയുക്തിക

ളാകുന്നു. ഒരൊറ്റ ഭാഷണസന്ദർഭത്തിലൂടെയാണ് ഇതവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ലേഖയോട് സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ഭാര്യ ഗീത പറയുന്ന വാചകങ്ങൾ ലേഖയുടെ ചൂഷിതമായ സിനിമാജീവിതത്തിലേക്ക് അധികമാനങ്ങളോടെ ചേരുന്നതിനെക്കുറിച്ച് മുൻ അധ്യായത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചതും ഇതോടൊപ്പം ചേർത്തുവായിക്കാനാകും. അഭിനയവും ജീവിതവും ഒന്നാണെന്ന് ധരിച്ചു വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട ലേഖയെ പ്രതിയാണ് ഗീത പരിതപിക്കുന്നത്. സിനിമയും അതിന്റെ വ്യവസ്ഥിതിയും നിർമിച്ചുനൽകുന്ന മിഥ്യകളെ യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് കരുതി വഴിപ്പെടുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള വാഗ്സൂചകങ്ങളായിക്കൂടി അവ മാറുന്നുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഒരു നടിയുടെ ജീവിതത്തെ ഒഴുക്കോടുകൂടി ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോഴും അതിനായി സ്വീകരിക്കുന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളെയും മറ്റും അതിമാധ്യമികമായി വിമർശിക്കാനുള്ള ഇടം ഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ജോർജ് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയെ അപനിഗൂഢവത്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ ചിത്രസന്നിവേശത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയിലൂടെ ആഖ്യാനത്തെ സുഗമമാക്കുന്നതുമാതിരിയൊരു ഇരട്ടലാക്ക് പ്രമേയതലത്തിലുമുണ്ടെന്നർത്ഥം.

ഈ വിധത്തിൽ കലാമാധ്യമങ്ങൾ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽ വരുമ്പോൾ അവയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ സൂക്ഷ്മവിവക്ഷകളിലേക്ക് സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കൂടി നീട്ടിയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമവും കാണാമെന്ന് *യവനിക*യേയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*നെയും മുൻനിർത്തി പറയാനാകും.

9.1.4. ഹാസ്യത്തിന്റെ ഭാഷ

മൂലകൃതിയെ അടിമുടി ഉടച്ചുവാർത്തുകൊണ്ട് *പഞ്ചവടിപ്പാല*മെന്ന കെട്ടുറപ്പുള്ള ഒരു രാഷ്ട്രീയ ആക്ഷേപഹാസ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ അതിനൊത്തവണ്ണമുള്ള ഭാഷണവഴിയെ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികഭാഷണങ്ങളിൽപ്പോലും ഹാസ്യം നിറയ്ക്കാൻ സൂക്ഷ്മമായി ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഘടകകക്ഷിക്കാരന്റെ അനുജന്റെ സ്കൂളിന് തൊട്ടടുത്ത് അന്യജാതിക്കാരന് മറ്റൊരു സ്കൂൾ അനുവദിച്ചതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് ഘടകകക്ഷികളുടെ പിന്തുണയോടുകൂടി അധികാരത്തിലേറിയ മന്ത്രിസഭ പൊളിയുന്നതെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നതിലും ഹാബേലും പിള്ളയും തമ്മിൽ വഴക്കഭിനയിക്കുമ്പോൾ 'നക്കി നായരേ'യെന്നും 'നാറി നസ്രാണി'യെന്നും ജാതിതിരിച്ച് അവഹേളിക്കുന്നതിലും മന്ത്രിയുടെ ജാതി നോക്കി വാങ്ങിയ ഒപ്പ് മന്ത്രി മാറിയാൽ മാറ്റി വാങ്ങേണ്ടിവരുമോയെന്ന താത്തയുടെ ചോദ്യങ്ങളിലും അനുരഞ്ജനയോഗത്തിൽ 'ഉത്സാഹിച്ചാൽ ജാതി തിരിച്ച് രണ്ടു പാലം സർക്കാർ അനുവദിക്കുമോ' എന്ന ഹാബേലിന്റെ ചോദ്യത്തിലുമെല്ലാം ജാതികേന്ദ്രിതമായൊരു സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥിതിയെ രൂക്ഷമായ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ആധാരമായ കൃതിയിലില്ലാത്ത ഇത്തരം അധികചേർപ്പുകൾ ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയബോധ്യത്തിന് മാറ്റ് കൂട്ടുന്നു.

'കേടില്ലാത്തത് കേടുവരുത്തുന്നതാണ് ജനാധിപത്യമെ'ന്ന പിള്ളയുടെ പ്രച്ഛന്നഹാസ്യത്തിലുള്ള നിർവ്വചനവും ഭരണപക്ഷത്തെ അവഹേളിക്കാനുള്ള വഴികളാലോചിക്കുമ്പോഴെല്ലാം ഇസ്ഹാക്കിന്റെ അണികളിലൊരുവന്റെ 'ടാറ് പൂശിക്കളയാം' എന്ന സമരമുറയുടെ ആവർത്തനങ്ങളും ശീർഷാസനസ്വാമിയുടെ പൂച്ച് പുറ

ത്തായി നാട്ടുകാർ മർദ്ധിച്ചതിൽ പ്രതിഷേധിച്ച് ഇസ്ഹാക്കുംകൂട്ടരും നടത്തുന്ന പ്രതിഷേധജാഥയിലെ 'മൗനജാഥ സിന്ദാബാദ്', ക്രിസ്ത്യാനി സാമി സിന്ദാബാദ്, അവറാച്ചൻ സാമി സിന്ദാബാദ്' എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രഹസനമുദ്രാവാക്യങ്ങളും പാലം പണിയുന്നിടത്തെ തൊഴിലാളികളെ കൂട്ടുപിടിച്ച് ജീമൂതനെതിരെ സമരം തുടങ്ങുന്ന യൂദാസിന്റെ മുദ്രാവാക്യം 'തൊഴിലാളി ഐക്യം സിന്ദാബാദ്' എന്ന തിൽനിന്ന് ജീമൂതവാഹനൻ പൈസ കാണിച്ച് പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്നതോടെ 'മുതലാളി ഐക്യം സിന്ദാബാദ്' എന്ന മുദ്രാവാക്യത്തിലേക്ക് നാക്കുപിഴയെന്ന മട്ടിൽ ചുവടു മാറുന്ന സന്ദർഭവുമെല്ലാം ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ പാരമ്യമാകുന്നു. പ്രഹസനമാ യി മാറുന്ന ജനാധിപത്യപ്രക്രിയയുടെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പങ്ങളെയും സമരമുറ കളെയും വികസനപദ്ധതികളെയുമെല്ലാം കണക്കറ്റ് പരിഹസിക്കുകയാണിവിടെ ചലച്ചിത്രകാരൻ.

പാത്രചിത്രണത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലും പുലർ ത്തുന്ന കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക് സ്വഭാവം അവർ കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന ഭാഷണത്തിലും സൂക്ഷിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. കുറുപ്പിന്റെ പ്രസംഗശൈലി നോക്കുക.

കുറുപ്പ് : പ്രിയമുള്ള നാട്ടുകാരെ, അമ്മമാരെ, സഹോദരിമാരെ, കൊച്ചനു ജൻമാരെ, അനുജത്തിമാരെ എനിക്ക്.. എനിക്ക്.. ഈ അനുമോദനങ്ങളെല്ലാം കേട്ട് (ശ്വാസംമുട്ടുന്ന സ്വരഭാവത്തിൽ) ശ്വാസം മുട്ടുന്നതുപോലെതോന്നുന്നു. (ഒച്ചകൂട്ടി) ഒരു സന്തോഷവാർത്ത എനിക്ക് നിങ്ങളെ അറിയിക്കുവാനുണ്ട്. ഈ നാട് നന്നാ ക്കുവാൻതന്നെ ഞാൻ തീരുമാനിച്ചിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഒരു പൊളിച്ചുപണി അത്യാവശ്യമായിരിക്കുകയാണ്. പൊളിച്ചുപണിയുമായി ധൈര്യമായി... മുന്നോട്ടു പോകുവാൻതന്നെ ഞാനും എന്റെ പക്ഷക്കാരും തീരുമാനിച്ചിരിക്കുകയാണ്. നിങ്ങൾ എന്റെ കൂടെ ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഞാൻ പ്രസിഡന്റായിട്ട് പന്ത്രണ്ട് വർഷം കഴിഞ്ഞിട്ടും തെരഞ്ഞെടുപ്പുണ്ടാകാത്തത് എന്റെയും നിങ്ങളുടെയും ഭാഗ്യം മാത്ര മാണ്. തെരഞ്ഞെടുപ്പിന്റെ കാര്യം അധികൃതർ മറന്നുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാൽ വീണ്ടും അതേപ്പറ്റി അവരെ ഓർമപ്പെടുത്തരുതേ.....എന്നൊരഭ്യർത്ഥനയോടുകൂടി.. അപേക്ഷയോടുകൂടി.. ഞാനെന്റെ പ്രസംഗം ഉപസംഹരിക്കുകയാണ്. നിങ്ങൾക്കെന്റെ വിനീതമായ കൂപ്പുകൈ.

വാക്കുകൾക്ക് കുറുപ്പ് നൽകുന്ന ഊന്നലും ഊണഭേദങ്ങളും നെടുങ്കൻ വാചകത്തെ ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ മുഴുമിക്കാനുള്ള തത്രപ്പാടും മൈക്കുപയോഗിക്കു മ്പോഴും ഉറക്കെ ഉറക്കെ തൊണ്ടകീറി പ്രസംഗിക്കുന്ന രീതിയുമെല്ലാം ചേർന്ന് കുറുപ്പിന്റെ ശരീരഭാഷയോടൊപ്പം പ്രസംഗശൈലികൂടി കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക് ഭാവത്തെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രസംഗിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിട യിൽ മൈക്ക് കറങ്ങി മാറുന്നതറിഞ്ഞ് കാണികളെത്തന്നെ നോക്കി യഥാസ്ഥാ നത്ത് കറക്കികൊണ്ടുവന്ന് വെയ്ക്കുകയും ഒഴുക്കോടുകൂടി പ്രസംഗം തുടരുകയും ചെയ്യുന്ന അയാളുടെ ശരീരചലനവിശേഷം ചാപ്ലിന്റെ സ്ലാപ്റ്റിക് ഹാസ്യശൈലിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു.

പോലീസ് അറസ്റ്റുചെയ്തുകൊണ്ടുപോയ താത്തയെ വിടുവിക്കാനായി പോകുന്ന കാറിന്റെ ദൃശ്യത്തിനുമുകളിൽ അസങ്കലിതമായിച്ചേരുന്ന കുറുപ്പിന്റെ

നിവേദനവായന ശ്രദ്ധിക്കുക. 'മേപ്പടി ജഹാംഗീർ താത്ത കാപ്പിക്കച്ചവടം നടത്തിയ തിന്റെ ക്ഷീണത്തിൽ കിടന്നുറങ്ങുകയായിരുന്ന സമയത്തിങ്കൽ.. പാലത്തിൽക്കൂടി യൊരു ലോറി കൈവരികൾ തകർത്തുകടന്നുപോയത് കാണുകയാൽ.. പാലം അപകടത്തിലാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കി പിന്നാലെ വന്ന വാഹനങ്ങൾ ലോഡെറക്കി വിട്ട് അപകടം ഒഴിവാക്കുകയായിരുന്നു. പാലപരിശോധനയ്ക്ക് കുനിഞ്ഞിരുന്ന താത്തയെ പോലീസ് തെറ്റിദ്ധരിച്ച് കസ്റ്റഡിയിലെടുത്തതുമാകുന്നു. മാന്യനും സത്സ്വഭാവിയും കാപ്പിക്കച്ചവടക്കാരനും അവിവാഹിതയായ ഏകമകളുടെ പിതാവുമായ താത്തയെ ഉടനടി മോചിപ്പിക്കാനും താത്തയ്ക്ക് പണമായോ സാധന മായോ പോലീസ് മെഡലായോ പാരിതോഷികം നൽകാനും സമക്ഷത്തിൽനിന്ന് ദയവുണ്ടാകണമെന്നപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട്..ഐരാവതക്കുഴി പഞ്ചായത്ത് പ്രസിഡന്റ് ആനപ്പുറത്ത് മേലേവീട്ടിൽ കുഞ്ഞൻ രാവണക്കുറുപ്പ് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് ഒപ്പ്' എന്നിങ്ങനെ ഇവിടെയും ശൈലീകൃതമായ ഭാഷയും അത് വായിക്കുന്ന ഈണവുമെല്ലാം ഹാസ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. താത്തയെ സ്റ്റേഷനിൽനിന്നിറക്കി പാല ത്തിന്റെ അപകടസ്ഥിതിയറിയിക്കാൻ എക്സ്ക്യൂട്ടീവ് എഞ്ചിനിയറെ കാണാനായി തിരിക്കുമ്പോഴും ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ സമാനമായ സ്വരവിശേഷത്തിൽ മറ്റൊരു നിവേദനവായനയെ കേൾക്കാനാകും. ഇങ്ങനെ ശരീരത്തിന്റെ ചടുലതയോടൊപ്പം ഭാഷണത്തിന്റെ ഈണതാളഭേദങ്ങളിലൂടെയും സ്വരവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാ മാണ് കുറുപ്പിന്റെ കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റ് ഭാവം അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത്. അതായത് ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെ പാത്രചിത്രണത്തെ അയാളുടെ ഭാഷണശൈലിയിലെ ഏറ്റ ക്കുറച്ചിലുകൾകൂടി സാർത്ഥകമാക്കുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളായ ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ളയുടെയും ഇസ്ഹാക്ക് തരക ന്റെയും ഹാബേലിന്റെയും റാഹേലിന്റെയും മണ്ഡോദരിയുടെയും താത്തയുടെയും ജീമൂതവാഹനന്റെയുമെല്ലാം ഭാഷണങ്ങളും സമാനമായി അവരുടെ കഥാ പാത്രചിത്രണത്തെ ഫലപ്രദമാക്കുന്ന മട്ടിൽത്തന്നെയാണ്. കാത്തവരായനെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഷണങ്ങളധികവും ഉച്ചത്തിലുള്ള ആത്മഗതങ്ങളാകുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വളരെ ചുരുക്കം സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് അയാൾ മറ്റുള്ളവരുമായി ഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്നത്. ഗ്രാമത്തിൽ മന്ത്രിമാരുടെ ഉദ്ഘാടനച്ചടങ്ങുകളോ പ്രസംഗസദസ്സുകളോ ഒന്നും സജീവമല്ലാത്തതിനെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യസനം കാത്തവരായൻ ശിഖണ്ഡിപ്പിള്ളയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുന്ന ദൈർഘ്യമേറിയ സംഭാ ഷണരംഗത്തോടെയാണ് ചിത്രം ഒരർത്ഥത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. പിന്നീട് അനുമോദനച്ചടങ്ങിന് മന്ത്രി വരാൻ വൈകുന്നതിനെക്കുറിച്ച് ആൾക്കൂട്ടത്തിലൊരുവനോട് ആധി പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോഴും അനാർക്കലി പോലീസുകാരനോടൊപ്പം ഒളി ച്ചോടിപ്പോയത് താത്തയെ അറിയിക്കുമ്പോഴും ബറാബാസിനെയുംകൊണ്ട് യൂദാസുകുഞ്ഞ് പോയ വഴി കുറുപ്പിന്റെ കൂട്ടരോടും വിളിച്ചുപറയുമ്പോഴുമല്ലാതെ അയാൾ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ഭാഷണപരമായി ഇടപഴകുന്നില്ല എന്നുതന്നെ പറയാം. എല്ലായിടത്തും സന്നിഹിതനാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും തിരശ്ശീലാസമയം ഏറെ ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും തിരശ്ശീലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടെല്ലാം സംഭാഷണത്തി ലേർപ്പെടുന്നില്ലെന്നർത്ഥം. മുമ്പ് പറഞ്ഞതുപോലെ അയാളുടെ ഉച്ചത്തിലുള്ള ആത്മഗതങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നത്. അവതന്നെ ഭരണപക്ഷ ത്തിന്റെ ചെയ്തികളെക്കുറിച്ചും മറ്റു രാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരങ്ങളെക്കുറിച്ചുമെല്ലാമുള്ള

ആധിയോ അവലോകനമോ ഗുണപാഠമോ ആയാണ് രൂപംനേടുന്നത്. കൂട്ടുമുന്നണി മന്ത്രിസഭ രാജിവെച്ച വാർത്ത കേൾക്കുമ്പോൾ 'രണ്ടുമൂന്നുദിവസം സ്റ്റേറ്റ് കാറുകളെ പേടിക്കാതെ വഴിയേ പോകാ'മെന്നും പുതിയ മന്ത്രിസഭയിലെ മന്ത്രിമാരുടെ സത്യപ്രതിജ്ഞാവാർത്ത കേൾക്കുമ്പോൾ 'നല്ല വകുപ്പുകിട്ടുന്ന മന്ത്രിക്കാ കൂടുതൽ ഗമയും സ്പീഡും' എന്നും ഭരണം അട്ടിമറിക്കാനുള്ള പ്രതിപക്ഷത്തിന്റെയും ഭരണം പിടിച്ചുനിർത്താനുള്ള ഭരണപക്ഷത്തിന്റെയും നെട്ടോട്ടം കണ്ട് 'കാറോട്ടമത്സരത്തിൽ ജയിക്കുന്നവരുടെ കയ്യിൽ ഭരണമിരിക്കു'മെന്നുമെല്ലാമുള്ള സാന്ദർഭികമായ അയാളുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. പോക്കറ്റ് കാർട്ടൂണിന്റെ സ്വഭാവമുള്ള 'മുൻഷി' എന്ന രാഷ്ട്രീയആക്ഷേപഹാസ്യപരിപാടിയുടെ ഓരോ എപ്പിസോഡിന്റെയും അന്ത്യത്തിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ മുൻഷി അതുവരെ ചർച്ചചെയ്ത സമകാലികരാഷ്ട്രീയപ്രശ്നത്തിന് ഒരു ഭരതവാക്യം പറഞ്ഞവസാനിപ്പിക്കുന്ന രീതിയുടെ മുൻമാതൃകയെന്ന വിധത്തിൽക്കൂടി കാത്തവരായന്റെ ആത്മഗതശൈലിയെ വിലയിരുത്താനാകും. ഇങ്ങനെ കഥാപാത്രബന്ധിതമായി വ്യത്യാസപ്പെടുന്ന ഭാഷണശൈലികൾ, അതിശയോക്തികലരുന്ന വാചകങ്ങൾ, വാക്കുകളുടെ താളതാനക്രമവ്യതിയാനങ്ങൾ തുടങ്ങി ഭാഷണസ്വഭാവങ്ങളെയും അവയുടെ അവതരണരീതിയെയുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മമായി നിയന്ത്രിച്ചാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റെ ആക്ഷേപഹാസ്യഘടന അർത്ഥപൂർത്തിയിലെത്തുന്നത്.

9.1.5. ഉപാദാനസൂചകങ്ങളായ തലക്കെട്ടുകൾ

ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ പലപ്പോഴും ദൃശ്യ-ശബ്ദാഖ്യാനത്തിനുള്ള ഭാഷാപരമായ ഉപലക്ഷണയായി മാറാറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ആശയത്തെ ഒരൊറ്റ പദത്തിലൊതുക്കി അവതരിപ്പിക്കുകയാണവിടെ. ചലച്ചിത്രം കണ്ടാൽമാത്രം പൂർണാർത്ഥത്തിൽ പിടികിട്ടുന്നവ, കാണുന്നതിന് മുന്നേ ആഖ്യാനത്തിന് ആമുഖമായി നിൽക്കുന്നവ തുടങ്ങി വളരെ ആലങ്കാരികമായ ഒരു ധർമം മിക്കപ്പോഴും തലക്കെട്ടുകൾ അനുഷ്ഠിക്കാറുണ്ട്. സമാനമായൊരു ആഖ്യാനവിശേഷത്തിലൂടെ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന തലക്കെട്ടുകൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെയും സവിശേഷതയാണ്. *സ്വപ്നാടന*മെന്ന പേര് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്കും കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ വിഭ്രാന്തിതമായ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കുമൊരുപോലെ ചേരുന്നതുദാഹരിക്കാം. ഗോപിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അബോധത്തിലൂടെ നടത്തുന്ന സഞ്ചാരമാണ് ചലച്ചിത്രം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഘടനാപരമായി ആ തലക്കെട്ട് ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. അതേസമയം ഗോപിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെതന്നെ സ്വപ്നത്തിലൂടെയുള്ള യാത്രയെന്ന നിലയിൽ പ്രമേയപരമായിക്കൂടി ആ തലക്കെട്ട് പ്രസക്തമാകുന്നു. ഘടനയ്ക്കും പ്രമേയത്തിനും ഒരുപോലെ പൊരുത്തപ്പെട്ടുപോകുന്നതാണ് അതിന്റെ തലക്കെട്ടെന്ന് സാരം. സമാനമായൊരു അവസ്ഥാവിശേഷം *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* എന്ന തലക്കെട്ടിലുമുണ്ട്. ലേഖയുടെ മരണമാണ് പ്രധാന ഇതിവൃത്തസന്ധിയെന്നതിനാൽ അതിനെ തലക്കെട്ടിലൂടെത്തന്നെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ലേഖയുടെ മരണത്തെത്തുടർന്നാണ് ആഖ്യാനം തുടങ്ങുന്നത് എന്നതിനാൽ വാച്യമായ തലത്തിലാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പേര് നിലകൊള്ളുന്നതെങ്കിലും ലേഖ ഒരു സിനിമാതാരമാണെന്നതിനാൽ അതിൽ ഒരു കൗതുകം ഒളിഞ്ഞിരിപ്പുണ്ട്. മരണം കൊലപാതകമാണോ ആത്മഹത്യയാണോ

എന്ന് വെളിപ്പെടുത്താതെ ഒരു സസ്പെൻസ് നിലനിർത്തുന്നുമുണ്ട്. അശരീരി ആഖ്യാതാവ് ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ അത് പൊളിച്ചുകളയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളെ ആത്മഹത്യയിലേക്ക് നയിച്ച സാഹചര്യങ്ങളെ അന്വേഷണാത്മകബുദ്ധിയോടെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ചലച്ചിത്രം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അതിലുപരി സിനിമയുടെ നിഗൂഢമായ തലങ്ങൾ മിക്കതിനെയും പരസ്യമാക്കുന്ന ആഖ്യാനാവതരണങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ചിത്രത്തിന്റെ പേര് ഔചിത്യപൂർണമാണെന്നും വരുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുംമുന്നേതന്നെ ചിത്രത്തിന്റെ തലക്കെട്ട് അതിന്റെ ഘടനയെ ഉറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. *ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* എന്ന ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ വാക്കുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഇതൊരു സിനിമാസംബന്ധിയായ ചലച്ചിത്രമാണെന്നും ഭൂതകാലാഖ്യാനമാണ് ഇതിന്റെ പരിചരണരീതിയെന്നും മുൻകൂറായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഇവിടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതയും ഘടനാസ്വഭാവവവും തലക്കെട്ടിൽത്തന്നെ കൊരുക്കുന്നുണ്ട്.

ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്ന പദത്തെ സംബന്ധിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ *യവനിക* എന്ന പദവും നാടകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആഖ്യാനമാണ് കാണാനിരിക്കുന്നതെന്ന് മുൻകൂറായി അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ചുരുളഴിയാനിരിക്കുന്ന ജീവിതത്തെ മറച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന തിരശ്ശീല എന്ന അർത്ഥത്തിൽക്കൂടി ആ പദത്തെ രൂപകാത്മകമായി ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയുമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കാനാകും. കഥാപാത്രങ്ങളോരോരുത്തരായി ഓർമകൾ പങ്കുവെച്ചുതുടങ്ങുന്നതോടെ ജീവിതനാടകത്തിന്റെ തിരശ്ശീലയും ഉയരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ജീവിതത്തിനും നാടകത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള അതാര്യമായ മറയെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമപ്പെടുത്തൽകൂടിയായി ആ തലക്കെട്ട് മാറുന്നു.

വ്യത്യസ്തരായ സ്ത്രീകൾ പുരുഷന്മാരാൽ ചൂഷണംചെയ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ നേർക്കാഴ്ചകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതിനാൽ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* എന്ന തലക്കെട്ടും ഉപലക്ഷണാലംകൃതമായ ധർമം വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ആദത്തിന്റെ വാരിയെല്ലിൽനിന്നാണ് സ്ത്രീ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതെന്ന പ്രബലമായ സെമിറ്റിക് മിത്തിൽനിന്നുതന്നെ തലക്കെട്ട് കണ്ടെത്തി ഇതൊരു സ്ത്രീകേന്ദ്രിതചലച്ചിത്രമാണെന്ന് ആദ്യമേ ഉറപ്പിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം പുരുഷന്മാരുടെ ചൂഷണത്തിൽനിന്ന്, അവന്റെ വാരിയെല്ലിന്റെ ഭാരത്തിൽനിന്ന് സ്ത്രീയെങ്ങനെ മുക്തയാകുന്നുവെന്നതുകൂടി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിഷയമായതിനാൽ പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളെ രൂപകാത്മകതലത്തിലേക്കുയർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള വാചികപരിചരണമായിത് മാറുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

വിശാലമായൊരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ സമ്പത്തും അധികാരവും വിപുലമാക്കി അപ്രമാദിത്വം നിലനിർത്തുന്നതിനായി പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബം ചൂഷണം ചെയ്ത നിസ്സഹായരെ മുഴുവൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പദമായി *ഇരകൾ* എന്ന തലക്കെട്ട് മാറുന്നുണ്ട്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ ബേബിയെയാണ് ആഖ്യാതാവ് പിൻതുടരുന്നത് എന്നതിനാലും അയാൾ ചിത്രത്തിൽ വേട്ടക്കാരനായാണ് പ്രത്യക്ഷനാകുന്നത് എന്നതിനാലും തലക്കെട്ടിന് മറ്റൊരു വായനകൂടി സാധ്യമാണ്. കുത്തഴിഞ്ഞ കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഉത്പന്നമാണ് ബേബിയെന്ന വേട്ടക്കാരൻ എന്ന അർത്ഥവിവക്ഷയിൽ അയാൾക്കുകൂടി ഇരഭാവം കൽപ്പിക്കാനാകും. ഛിദ്രമായ കുടുംബവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഇരകൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പാലക്കുന്നേൽ കുടുംബ

ത്തിലെ കണ്ണികൾ വിശിഷ്യാ മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ മക്കളോരോരുത്തരും ഇരകളാണെന്ന അധികാർത്ഥനിർമിതിയിലേക്കുകൂടി അതിന്റെ ചിഹ്നതലം വ്യാപ്തിനേടുന്നു. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വ്യവസ്ഥിതികൾ വ്യത്യസ്ത തരം ഇരകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സാമാന്യതത്വത്തിലേക്കുകൂടി അതിനെ നീട്ടിയെടുക്കാം.

അനുകൽപ്പനങ്ങളായി വരുന്ന മറ്റു ചിത്രങ്ങൾക്കായി മൂലകൃതിയുടെ അതേ പേര് സ്വീകരിക്കുകയോ ആഖ്യാനോചിതമായി പുതിയ പേര് കണ്ടെത്തുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. 'കോമാളി' എന്ന കഥയുടെ അനുകൽപ്പനത്തിന് ഉത്സവം, ആഘോഷം എന്നെല്ലാം അർത്ഥം വരുന്ന 'മേള' എന്ന തലക്കെട്ട് നൽകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. 'പാലം അപകടത്തിൽ' എന്ന ആക്ഷേപഹാസ്യനോവലിന്റെ അനുകൽപ്പനത്തിന് ആഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായിരിക്കുന്ന പാലത്തിന്റെ പേരുതന്നെ നൽകുന്നു. ഏതോ ഒരു പാലമല്ല പഞ്ചവടിയിലെ പാലത്തെയാണ് ആഖ്യാനം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് തലക്കെട്ടിൽത്തന്നെ ഉറപ്പിക്കുന്നു. 'ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ കഥ'യെന്ന നാടകമാണ് *കോലങ്ങളെ*ന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന് ആസ്പദം. രൂപങ്ങൾ, ആകൃതികൾ എന്നെല്ലാം അർത്ഥം വരുന്ന 'കോലങ്ങൾ' എന്ന പദം ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ പച്ചയായ ചില മനുഷ്യക്കോലങ്ങളെ കാണിച്ചുതരുന്ന ചിത്രത്തിന് ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും അവരുടെ പ്രവൃത്തികൾക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ടെന്നുകൂടി അത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽത്തന്നെ പേരിലെ ബഹുവചന പ്രത്യയം പ്രധാനമാണ്.

നോവലെറ്റിൽനിന്ന് നേരിട്ടെടുത്ത് ചേർത്തതെങ്കിലും കഥാസാഹചര്യത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ വ്യംഗ്യപരിസരം *മറ്റൊരാൾ* എന്ന തലക്കെട്ടിന് കൈവരുന്നുണ്ട്. നോവലെറ്റിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ സുശീലയെപ്പോലെ വേണിയുംകൂടി മറ്റൊരാളോടൊപ്പം പോകുന്നു എന്ന ഉപരിപ്ലവാർത്ഥത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന തലക്കെട്ട് ചലച്ചിത്രത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ സന്ദർഭമാറ്റങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് താത്വികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ അധികാർത്ഥത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്നു. കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് ഗിരിയെന്ന മറ്റൊരാൾ വരുമ്പോഴുള്ള ഗതിവിഗതികളെയാണ് ചിത്രം പിൻതുടരുന്നത് എന്നതിനാൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ തലക്കെട്ട് ഉചിതമാകുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം ചിത്രത്തിലെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതത്തിലും മറ്റൊരാളുടെ സാന്നിധ്യം അലോസരപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതത്തിനിടയ്ക്കാണ് ഗിരിയെന്ന മറ്റൊരാൾ വരുന്നത്. ഗിരിയുടെയും സുശീലയുടെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് മറ്റൊരു പെൺകുട്ടി കടന്നുവരുന്നു. ബാലന്റെയും വേണിയുടെയും ജീവിതത്തിൽ മഹേഷ് അസ്വാരസ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ രണ്ടുപേർക്കിടയിൽ മറ്റൊരാൾ വരുന്നതുമൂലമുള്ള അസ്വസ്ഥതകളും പൊട്ടിത്തെറികളുമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ മിക്കപ്പോഴുമെന്നതുകൂടി ആ തലക്കെട്ടിനെ അർത്ഥപൂർണമാക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളിലും മറ്റൊരാൾകൂടിയുണ്ടെന്ന് ക്രമേണ വെളിപ്പെടുന്ന ഘടനയാണ് ആഖ്യാനത്തിനുള്ളതെന്നതുകൂടി ഇതോടൊപ്പം ചേർത്താലോചിക്കാനാകും. മറ്റൊരാൾ ആരുമാകാം. തന്നിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തനായ ഒരാളാകാം. തന്നിൽത്തന്നെയുള്ള തന്റെ അപരനാകാം. ബോധതലത്തിലുള്ള കൈമൾ സുശീലയെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറാകുമ്പോൾ അബോധത്തിലുള്ള മറ്റൊരാൾ അതിന് തയ്യാറല്ല എന്നതിന്റെ ധ്വനിയാണ്

അയാളുടെ ആത്മഹത്യ എന്ന് ചിത്രാന്ത്യത്തെ മുൻനിർത്തി തലക്കെട്ടിന്റെ സൂചിതാർത്ഥത്തെ വികസിപ്പിക്കാനാകും. ഇങ്ങനെ കൈമളിന്റെതന്നെ തിരിച്ചറിയപ്പെടാത്ത അപരനും സുശീലയുടെ ജീവിതത്തിൽ കൈമളല്ലാത്ത മറ്റൊരാളും സുശീലയെക്കൂടാതെ വേണികൂടി ഉൾപ്പെടുന്ന സ്ത്രീജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനവുമെല്ലാമായി തലക്കെട്ടിന്റെ വിവക്ഷകൾ ഏറിവരികയാണ്. ഇങ്ങനെ തലക്കെട്ടിൽത്തുടങ്ങി ഭാഷണതലങ്ങളുടെ വലിയ ഘടനവരേക്കും സൂക്ഷ്മവും ആഖ്യാനബദ്ധവുമായ വിന്യസനവൈദഗ്ധ്യം കാണാനാകും.

9.2. സംഗീതവിന്യാസത്തിലെ ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങൾ

സിനിമയിലെ സംഗീതത്തിന് സ്വതന്ത്രമായ നിലനിൽപ്പില്ലെന്നും അത് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് അർത്ഥതലത്തിലും വൈകാരികതലത്തിലും ചില പൂരിപ്പിക്കലുകൾ നടത്തുന്ന കലാപ്രകടനങ്ങൾ മാത്രമാണെന്നും ഓർമിപ്പിക്കുംമട്ടിലുള്ള ഔചിത്യപൂർവ്വമായ സംഗീതകൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളാണ് ജോർജിന്റെ രീതി. തിരക്കഥയെഴുത്തിലും മറ്റു സാങ്കേതികപ്രക്രിയകളിലുമെല്ലാം പങ്കാളികളെ കണ്ടെത്തുന്നതിലുള്ള കരുതൽ സംഗീതത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും കെ. ജി. ജോർജ് സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അക്കൂട്ടത്തിൽ പറയേണ്ടതാണ് ഗാനരചനയിൽ ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പിനെയും സംഗീതസംവിധാനത്തിലും പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലും എം. ബി. ശ്രീനിവാസനെയും ആവർത്തിച്ച് ആശ്രയിക്കുന്ന കാര്യവും. പ്രമേയപരിസരങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ജോർജിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിന് അനുരൂപമായിത്തന്നെ വ്യത്യസ്തതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഗീതധാരകളെ ഓരോ ചിത്രങ്ങൾക്കായും എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ രൂപപ്പെടുത്തി നൽകുന്നുണ്ട്. 'കഴിയുമെങ്കിൽ ഒന്നും ആവർത്തിക്കരുതെന്ന അഭിപ്രായക്കാരനായ എനിക്ക് വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതം ഓരോ ചിത്രത്തിലൂടെയും എം. ബി. എസ് (എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ) തന്നു 'വെന്നും 'പലതും ആവർത്തിക്കാതിരിക്കാൻ എം.ബി. എസ്സിന്റെ സംഗീതം എനിക്കാവർത്തിക്കേണ്ടിവന്നു'വെന്നുമുള്ള ജോർജിന്റെ അഭിപ്രായം (2012 : 111) സംഗീത ത്തിന് അദ്ദേഹം നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നുണ്ട്. ഛായാഗ്രാഹകർ, നടീനടന്മാർ തുടങ്ങിയ കലാസാങ്കേതികവിദഗ്ധരുടെ കാര്യത്തിൽ ഏതാണ്ടും ഈ അഭിപ്രായം സാധുവായിത്തീരുന്നു.

9.2.1. ഘടനാനുസൃതമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതശൈലികൾ

അപഗ്രഥനത്തിനായി ഇവിടെ സ്വീകരിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ആദ്യചിത്രമായ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലൊഴികെ (ഭാസ്കർ ചന്ദവാർക്കർ) ബാക്കിയെല്ലാത്തിലും സംഗീതം കൈകാര്യം ചെയ്തത് എം. ബി. ശ്രീനിവാസനാണ്. കലാസിനിമയുടെ കെട്ടിലും മട്ടിലും രൂപപ്പെടുത്തിയ *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽത്തന്നെ ജോർജിന്റെ സംഗീതനിലപാട് വ്യക്തമാകും. ആഖ്യാനപുരോഗതിയ്ക്കനുസൃതമായാണ് അതിലെ സംഗീത വിന്യാസം. ഓർമയും യാഥാർത്ഥ്യവും സ്വപ്നവുമിടകലരുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ ഗതിവികാസത്തിനനുസൃതമായി സംഗീതപരിസരം മാറിവരുന്നു. ഗോപിയുടെ മനസ്സ് ക്രമേണ വിഭ്രമാത്മകതയിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്നതിന്റെ അടയാളമായി സ്വപ്നങ്ങളെ പരിഗണിക്കാനാകുമെങ്കിൽ സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിൽ ക്രമികമായുണ്ടാകുന്ന ദൃശ്യസംരചനാപരമായ മാറ്റങ്ങളും ശബ്ദസംരചനാപരമായ മാറ്റങ്ങളും പ്രാധാന്യത്തോടെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അതായത്

ഗോപിയുടെ മാനസികപരിണാമം ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങളിലൂടെ സമഗ്രമായ അനുഭവമായി കാണികളിലേക്ക് സംക്രമിക്കുകയാണ്. കമലം ആദ്യമായി ഗോപി യുടെ സ്വപ്നത്തിൽ തെളിഞ്ഞ് വരുന്നിടത്ത് കീബോർഡിന്റെ ക്രൊമാറ്റിക് നോട്ടു കളാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത് (ശബ്ദം 9.1). ഫ്രെയിമിന്റെ താഴെനിന്ന് ഉയർന്നെണീ ക്കുകയും ഫ്രെയിമിന് താഴേക്ക് ഊർന്നുപോവുകയും ചെയ്യുന്ന കമലത്തിന്റെ ദൃശ്യവും തിരവെള്ളം കടലിലേക്ക് വലിഞ്ഞുപോകുന്നതിന്റെ ദൃശ്യവും തമ്മിലുള്ള ചിഹ്നവിനിമയത്തെ ബലപ്പെടുത്തുംമട്ടിലാണ് അതേ താളത്തിലുള്ള കീബോർഡിന്റെ ക്രൊമാറ്റിക് നോട്ടിനെ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. അതായത് ദൃശ്യചലന ത്തോട് ഇണങ്ങിയ സംഗീതചലനത്തെക്കൂടി സ്വീകരിക്കുന്നുവെന്നർത്ഥം. പിന്നീട ങ്ങോട്ട് പലയിടത്തും (പൂർണമായും പരമേശ്വരനായി മാറിയ ഗോപി കമലത്തെ തിരിച്ചറിയാതിരിക്കുമ്പോഴും സ്വന്തം വീട്ടിലേക്കെത്തി അമ്മയേയും സുമിത്ര യേയും സൂക്ഷിച്ചുനോക്കുമ്പോഴും) ഈ സംഗീതം ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിഗൂഢതയിൽക്കവിഞ്ഞ ഒരു ദൃശ്യസംഗീതതാളമാണ് മുമ്പ് പറഞ്ഞ രംഗത്തിൽ അനുഭവിക്കാനാകുക.

നല്ല വെളിച്ചത്തിലുള്ള സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിൽനിന്ന് ഇരുളുംവെളിച്ചവും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സങ്കീർണദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്നതുപോലെ ആദ്യഭാഗത്ത് മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന ക്രൊമാറ്റിക് സംഗീതം സ്വപ്നം സങ്കീർണമാകു ന്നതോടെ നിശ്ശബ്ദതയും ശൈലീകൃതമായ കീബോർഡ് സംഗീതവും ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സങ്കീർണമായ ശബ്ദതലത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. അതായത് ആഖ്യാനപുരോഗതിയ്ക്ക് സമാന്തരമായി പുരോഗമിക്കുന്ന സംഗീതഘടനയാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. നിശ്ശബ്ദമായ ശബ്ദപഥത്തിൽ പൊടുന്നനെ തെളിയുന്ന ഡ്രമ്മിന്റെ നേരിയ വിരലോടിക്കലും കീബോർഡിന്റെ ശൈലീകൃതശബ്ദത്തി ലേക്കുള്ള ശീഘ്രമാറ്റവും പോർടമെന്റോ ഇഫക്ടുമെല്ലാം സങ്കീർണമായ സ്വപ്ന രംഗങ്ങളുടെ നിഗൂഢതയും ഭീതിയും പെരുപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കടലിന്റെ പശ്ചാത്തല ത്തിൽ വരുന്ന സ്വപ്നഖണ്ഡങ്ങളിലാകട്ടെ, സംഗീതത്തിന്റെയും ശബ്ദവൈചി ത്ര്യങ്ങളുടെയും സ്ഥായീവ്യതിയാനങ്ങൾക്കും ഉച്ചതാമാറ്റങ്ങൾക്കുമൊപ്പം തിരയൊ ച്ചയുടെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളും ചേർന്നാണ് ഭ്രമാത്മകാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കു ന്നത് (ശബ്ദം 9.2).

ആഖ്യാനപരിസരത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയനുസരിച്ച് ഉരുമാറുന്ന സംഗീതശൈ ലികളെ ചിഹ്നസൂചനകളായി വിന്യസിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മബോധം *സ്വപ്നാടന* ത്തിൽത്തന്നെ തുടങ്ങുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാം. സുമിത്രയുടെ വീടുമായി ബന്ധപ്പെ ട്ടുവരുന്ന പാശ്ചാത്യശൈലിയുള്ള സംഗീതം തൊട്ടടുത്തുവരുന്ന ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ (ഗോപിയുടെ വീടുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങളിൽ) പൗരസ്ത്യവാദ്യങ്ങളിലേക്ക് (കീ ഫ്ളൂട്ടിനും തബലയ്ക്കും വയലിനും) ചുവടുമാറുന്നുണ്ട്. ഇരുകൂട്ടരുടെയും ജീവിതതലങ്ങളുടെ അന്തരം സംഗീതംകൊണ്ടുകൂടി വ്യക്തമാക്കുകയാണിവിടെ. ഗോപിയുടെ വീട്ടിലെത്തിയ സുമിത്രയുടെ അസ്വസ്ഥതയെ സംഗീതത്തിലൂടെക്കൂടി സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് റോസിയുടെ വാടകവീട്ടിലേക്ക് മുറിയു മ്പോഴും പാശ്ചാത്യശൈലിയിലുള്ള, വിശിഷ്യാ സാക്സഫോണിന് പ്രബലത ലഭി ക്കുന്ന, സംഗീതത്തിലേക്ക് മാറുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.3). ഇവിടെ പാശ്ചാത്യസംഗീത

ശൈലികൾ നാഗരികതയുടെയും ആഢംബരത്തിന്റെയുമെല്ലാം ധ്വനിസൂചകമായാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

പരിസരഭേദത്തിനനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമാകുന്ന സംഗീതശൈലി *മേള*യിലും കേൾക്കാനാകും. ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിന് നാടോടിസംഗീതവും സർക്കസ് തമ്പ് രംഗങ്ങളിൽ പരിസരസഹജമായ സർക്കസ് സംഗീതവുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അവയെത്തന്നെ ചിഹ്നമൂല്യങ്ങളോടെ ആവർത്തിക്കാനും ആഖ്യാനയുക്തമായി വിന്യസിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നു. സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്ക് ഉചിതമായ മട്ടിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ഗ്രാമ്യസംഗീതശൈലി *കോലങ്ങളു*ടെയും പ്രത്യേകതയാണ്. ഉയർന്നും താണും സഞ്ചരിക്കുന്ന ഘടനയെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നതിനായി ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടെ ആവർത്തിക്കുന്ന സംഗീതശകലങ്ങൾ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റെയും പ്രത്യേകതയാണ്.

ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ ജീവിതത്തെയും നാടകത്തെയും വേറിട്ടുനിർത്തുന്നതിന് സമാനമായി ശബ്ദസംഗീതങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തമായൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രനിലപാട് *യവനിക* പുലർത്തുന്നുണ്ട്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം സിനിമയ്ക്കകത്തെ നാടകത്തിൽ മിക്കവാറും പൂർണസാന്നിധ്യമാകുന്നു. നാടകം രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഉടനീളമുള്ള വയലിൻ സംഗീതം ഉദാഹരിക്കാം (ശബ്ദം 9.4). സൈഡ് കർട്ടനിലൂടെ സംഗീതത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ അത് തിരശ്ശീലാബാഹ്യമല്ലാത്ത, നാടകസ്ഥലത്തുനിന്നു തന്നെ പ്രവഹിക്കുന്ന ഒന്നായി തിരിച്ചറിയാനാകും. നാടകത്തിന് പുറത്തെ ജീവിതത്തിലാകട്ടെ, അത്യവശ്യഘട്ടത്തിൽ മാത്രമേ സംഗീതമുള്ളൂ. നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളിലും മറ്റുമാണവയുടെ സാന്നിധ്യമുള്ളത്. തിരശ്ശീലാബാഹ്യമായ അനുഭാവാത്മകസംഗീതമായി അവ ഇടപെടുന്നു. സിനിമാസംഗീതവും നാടകസംഗീതവും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യത്തിനുകൂടി ശബ്ദതലത്തിലെ ഈ സൂക്ഷ്മബോധം അവസരമൊരുക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ ജീവിതവും നാടകവും ഇടകലരുന്ന സന്ധിയിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവിന്യസനം ശ്രദ്ധിക്കുക. അയ്യപ്പനെ കൊന്നതിന് തന്നെ അറസ്റ്റുചെയ്തിരിക്കയാണെന്ന് കൊല്ലപ്പള്ളി രോഹിണിയെ അറിയിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിഷാദാർദ്രമായൊരു വയലിൻ സംഗീതം മുഴങ്ങുന്നത് കേൾക്കാം (ശബ്ദം 9.5). അത് നാടകത്തിനകത്തുള്ള വയലിനിൽ നിന്നല്ലെന്ന് സമാനമായ നാടകസന്ദർഭം മുന്നേ ആവർത്തിച്ചതിനാൽ കാണികൾക്ക് ഊഹിച്ചെടുക്കാനാകും. എങ്കിലും വയലിൻ സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവം നാടകത്തിലെ വയലിൻ സംഗീതവുമായി സാദൃശ്യം തോന്നുകയാൽ അത് നാടകസ്ഥലത്തുനിന്നുള്ള ഒന്നാണെന്ന് ആദ്യം തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ജീവിതവും നാടകവും ഇടകലരുന്നതിലെ അനിശ്ചിതത്വത്തെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെതന്നെ സൂചിപ്പിച്ചുതുടങ്ങുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

*യവനിക*യുടെ ടൈറ്റിൽ കാർഡ് തെളിയുന്നിടത്തെ സംഗീതത്തിലെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടാകുന്ന വിധത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പനില്ലാതെ നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് പുറപ്പെടുന്ന നാടകവണ്ടിയിലെ ഓരോരുത്തരുടെയും ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുകളിൽ ടൈറ്റിൽകാർഡുകൾ നിരത്തിയും സംഗീതത്തിലെ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തിയുമാണ്

രംഗം പുരോഗമിക്കുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും മാനസികാവസ്ഥകൾക്ക നുസരിച്ച് അവർക്ക് മുകളിൽ വിന്യസിക്കുന്ന സംഗീതത്തിന്റെ നിലയെ ചലച്ചിത്ര കാരൻ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നു. ഉല്ലാസപ്രദമായൊരു സംഗീതത്തിലൂടെയാണ് സംഗീതം പുരോഗമിക്കുന്നതെങ്കിലും രോഹിണിയെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയെയും കാണിക്കുന്നിടത്തെ സംഗീതം കീബോർഡിന്റെയും ഗിറ്റാറിന്റെയും ഡിമിനിഷ്ഡ് നോട്ടിലേക്ക് നേരിയ രീതിയിൽ വ്യതിചലിക്കുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.6). രോഹിണി യുടെ ഭാവമാറ്റത്തെ അടുത്തിരിക്കുന്ന രാജമ്മ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നതും അതോടൊപ്പം കാണാം. രോഹിണിയുടെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും അപ്പോഴത്തെ ഭാവങ്ങളുമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്ന ആ സംഗീതവ്യതിയാനം അയ്യപ്പനെ കൊലചെ യ്ത പരിഭ്രമത്തിന്റെ സൂചികകളാണെന്ന് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് വെളിപ്പെടുക. അതായത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങളിലെ സൂക്ഷ്മത കൾക്കൊപ്പം സംഗീതവ്യതിയാനത്തിലെ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനംകൂടി നിർണായകമാ കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ കുഴപ്പിക്കുന്ന ഘടനയിലേക്കുള്ള താക്കോൽ സൂചികകളാകുകയാണിവയെല്ലാം.

ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ പടിപ്പടിയായുള്ള തകർച്ചയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സംഗീതമാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെന്ന് എം. ഡി. മനോജ് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് (2011 :62). ജോർജിന്റെ മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്ത മായി ഈ ചിത്രത്തിൽ ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ ധാരാളം സ്വീകരിക്കുന്നതു പോലെ വയലിനും ഫ്ളൂട്ടിനും പ്രബലത ലഭിക്കുന്ന വിവിധ തരത്തിലുള്ള സംഗീതശൈലികളെ ശബ്ദതലത്തിലും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമാമേഖലയി ലുള്ള അവളുടെ കയറ്റിറക്കങ്ങളുടെ മൊണ്ടാഷുകളിൽ പടരുന്ന സംഗീത ങ്ങളോരോന്നും വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കാം. സുരേഷ്ബാബുവും ലേഖയും ഒരുമിച്ച് താമസിച്ച് തുടങ്ങുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകർക്കിടയിൽ പര ക്കുന്ന ഗോസിപ്പിന്റെ മൊണ്ടാഷിൽ ട്രംപറ്റിന് പ്രബലത കിട്ടുന്ന സംഗീതത്തെ ചേർക്കുന്നത് സാന്ദർഭികമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.7). കേൾവിക്കാ രുടെ ശ്രദ്ധയെ സവിശേഷമായാകർഷിക്കുന്നതിനുള്ള ട്രംപറ്റിന്റെ ശേഷിയെയാണ് കാർണിവെല്ലുകളിലും മറ്റും പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത് എന്നാലോചിക്കുമ്പോൾ മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതകളെയാഘോഷിച്ച് പരസ്യപ്പെടുത്തുന്ന, അതിൽ ആന ന്ദം കണ്ടെത്തുന്ന മനുഷ്യമുഖങ്ങൾക്കുമുകളിൽ പടരുന്ന ഈ സംഗീതം തികച്ചും ഉചിതമാകുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതങ്ങൾ പരീക്ഷിക്കുമ്പോഴും കോടമ്പാ ക്കമെന്ന സ്വപ്നോത്പാദനകേന്ദ്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിന് സവിശേഷമായൊരു പ്രമേയസംഗീതത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്.

നടി ശോഭയിലേക്കുള്ള ചിഹ്നസൂചനകളായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ദൃശ്യസ ന്ദർഭങ്ങളെക്കുറിച്ച് മുൻ അധ്യായത്തിൽ ചർച്ചചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അത് പൂർണമാകണ മെങ്കിൽ സൂക്ഷ്മമായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ചില ശബ്ദസൂചനകൾകൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി, ചിത്രാരംഭത്തിൽ ലേഖയുടെ ശവദാഹദൃ ശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ മുഴങ്ങുന്നത് ഷെഹനായിയുടെ വിഷാദാർദ്രമായ ഒരു സംഗീതശകലമാണ്. മലയാളസിനിമയിൽ വൈകാരികരംഗങ്ങൾക്ക് അധിക മൊന്നും സ്വീകരിച്ചുകാണാത്തതാണ് ഷെഹനായി സംഗീതം. വിഷാദരംഗങ്ങൾക്ക്

വയലിൻ സംഗീതത്തെ ഏറെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്ന ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ത്തന്നെയും അതിന് ഒറ്റപ്പെട്ട നിലയാണുള്ളത്. കാണാനിരിക്കുന്ന ലേഖയുടെ ഭൂത കാലചിത്രണത്തിൽത്തന്നെ വിഷാദരംഗങ്ങളിൽ വയലിൻ സംഗീതത്തിനാണ് പ്രബലതയെന്നുമോർക്കാം. പക്ഷെ തമിഴിൽ അത് അപൂർവ്വമല്ല. അതിനാൽ സ്ഥലപരമായി, തമിഴായ കോടമ്പാക്കത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയെ മുൻനിർത്തിക്കൂടി ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നതാണ് ഷെഹനായി സംഗീതമെന്ന് വിചാരിക്കാം. പക്ഷെ അതിനുമപ്പുറത്തുള്ള ചില പാഠാന്തരബന്ധങ്ങൾ ഈ ഷഹനായി നാദത്തിൽ ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ശോഭയുടെ അവസാനചിത്രവുമായ *സാമന്തിപ്പൂ* (കെ. എസ്. മാതംഗൻ, 1980) എന്ന ചിത്രത്തിലേക്കാണ് ഈ സംഗീതം വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ശോഭ അഭിനയിച്ച് പൂർത്തിയാക്കാതിരുന്ന ഈ ചിത്രത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലും ഷഹനായി കേൾക്കാം. മാത്രമല്ല, അവിടെ കാണുന്നത് ശോഭയുടെ ശവദാഹച്ചട ങ്ങുകളുടെ യഥാർത്ഥദൃശ്യങ്ങളാ(ഡോക്യുമെന്ററി ഫൂട്ടേജുകൾ)ണുതാനും. അതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങുന്ന ഷെഹനായിയുടെ തുടർച്ചയാണ് *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലേക്ക് അന്വയിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് *ലേഖയുടെ മരണത്തി*ലുടനീളം മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന അശരീരിശബ്ദ ത്തിന്റെ കാര്യവും. *സാമന്തിപ്പൂ* എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ മുഴങ്ങി ക്കേൾക്കുന്ന അശരീരിശബ്ദവുമായി അതിന് വല്ലാത്ത ഒരു സാമ്യമാരോപിക്കാനാ കും (ശബ്ദം 9.8). ഈവിധം ശോഭയുടെ ആത്മഹത്യയുടെ പശ്ചാത്തലത്തെ പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾക്കപ്പുറം ശബ്ദസൂചകങ്ങളിലൂടെക്കൂടി ആഖ്യാനത്തിൽ നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ്. അതേസമയം ശബ്ദസൂചനയുടെ അബോധപരമായ സ്വഭാവം കാരണം ഇത് ശോഭയുടെ ജീവചരിത്രമെന്ന പരിമിതിയിൽ കുടുങ്ങിപ്പോകാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പകരം വെള്ളിത്തിരയുടെ പകിട്ടിൽ പൊലിഞ്ഞുപോയ ജീവിതങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമായി ചിത്രത്തെ നിർത്തുന്നതിൽ ഇത്തരം രീതികൾ വളരെ ഉപകാരപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്ര സൂക്ഷ്മമായാണ് ജോർജ് ശബ്ദത്തെ പരിചരിച്ചത് എന്നാണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. അതിന് ഉചിതമായ കൂട്ടുകാരനെയാണ് എം. ബി. എസ്സിലൂടെ ജോർജ് കണ്ടെത്തിയത്.

ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായും കഥാപാത്രബന്ധിതമായും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ചും പുതിയ അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കുംമട്ടിലുമെല്ലാം പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളെ വിദഗ്ധമായി വിന്യസി ക്കാനും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനപ്രക്രിയയെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കാനും ജോർജിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ സംഗീ തശൈലികളെ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും അവയെ ആഖ്യാനസന്ദർഭവുമായി ചിഹ്നരൂ പേണ കൊരുക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരനാകുന്നു.

9.2.2 ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളുടെ ആഖ്യാനപരമായ നിലനിൽപ്

കഥാപാത്രം, കഥാസന്ദർഭം, കഥാപരിസരം ഇവയോടെല്ലാം പൊരുത്ത പ്പെടുന്ന ചില സംഗീതരൂപങ്ങൾ ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടുകൂടി ചിത്രങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ക്രമേണ ഉച്ചത പ്രാപിക്കുന്ന വയലിന്റെ ട്രെമലോ സംഗീതവും ചെല്ലോയുടെ ഡിമിനിഷ്ഡ് കോർഡും സുമിത്രയുടെ മന

ക്കലക്കങ്ങളിലും മറ്റും ആവർത്തിച്ചുവരുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. അമ്മയോടുള്ള ഗോപിയുടെ മമതയെ അനിഷ്ടത്തോടെ കണ്ടിരുന്ന സുമിത്രയെ കാണിക്കുമ്പോ ഴെല്ലാം പതിഞ്ഞ് കേട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന ഈ സംഗീതംതന്നെയാണ് സുമിത്രയും ഗോപിയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ മൂർധന്യത്തിൽ ഉച്ചതയോടെ ആവർത്തിക്കുന്നത് (ശബ്ദം 9.9). സംഘർഷത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ ഉയർച്ചയെ സംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചത മാറ്റിയുള്ള ആവർത്തനത്തിലൂടെ അനുഭവിപ്പിക്കുക യാണിവിടെ.

ഉൾക്കടലിൽ രാഹുലന്റെ മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളെയും ദൃശ്യപരിചരണത്തോ ടൊപ്പം സംഗീതപരിചരണത്തിലൂടെക്കൂടിയും മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി നിർത്തുന്നുണ്ട്. തുളസിയുടെ ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ സന്തൂറും ഫ്ളൂട്ടും വീണയും ജലതരംഗുമെല്ലാം മേളിക്കുന്ന പൗരസ്ത്യസംഗീതത്തിനാണ് പ്രബലതയെങ്കിൽ വയലിൻ സംഗീതവും വീണാനാദവും കീബോർഡ് ബെൽസുമെല്ലാമടങ്ങിയ പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യസമന്വയത്തിനാണ് റീനയുടെ പ്രണയത്തിൽ മുഖ്യത്വം. തുള സിയുടെ ഓർമയിലെഴുതിയ കവിത മാസികയിലച്ചടിച്ച് വന്നത് വായിക്കുന്ന രാഹു ലന്റെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ മുമ്പ് തുളസിയുടെ ഖണ്ഡത്തിൽക്കേട്ട് പരിചയിച്ച (പൂർവ്വികല്യാണിയിലുള്ള) വീണാനാദം മുഴങ്ങുന്നുണ്ട്. ആ രംഗത്തേക്ക് റീന കട ന്നുവരുന്നതോടുകൂടി സംഗീതം വയലിനിലേക്ക് സംക്രമിക്കുകയും റീനയുടെയും രാഹുലന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെ ആവർത്തിതസംഗീതത്തിലേക്കെത്തി ഉറയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായി വയലിനും കീബോർഡും ഓർഗനുമെല്ലാമുള്ള പാശ്ചാത്യസംഗീതത്തിനാണ് മീരയുമായുള്ള പ്രണയത്തിന് പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായ ഈ സംഗീത വ്യതിയാനങ്ങൾ പലപ്പോഴും അവരുടെ സാമൂഹികാന്തരത്തെക്കൂടി ഊന്നുന്നുണ്ട്. മീരയ്ക്കും റീനയ്ക്കും തുളസിയ്ക്കുംമാത്രമല്ല ചിത്രത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കട ന്നുവരുന്ന സൂസന്നയ്ക്കും സവിശേഷമായൊരു സംഗീതപരിസരം കൽപ്പിച്ചു നൽകുന്നുണ്ട്. കന്യാസ്ത്രീയായി തിരശ്ശീലയിൽത്തെളിയുന്ന സൂസന്നയുടെ പ്രത്യ ക്ഷീകരണങ്ങളിലെല്ലാം കീബോർഡ് ഓർഗൻ സംഗീതത്തെയാണ് കേൾപ്പിക്കുന്ന ത് (ശബ്ദം 9.10). കീബോർഡ് ഓർഗനും ക്രിസ്തീയപരിസരവും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം ഈ തെരഞ്ഞെടുപ്പിന് പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

ഗ്രാമം/ നഗരത്തിലെ സർക്കസ് കൂടാരം എന്നിങ്ങനെയുള്ള രണ്ട് ആഖ്യാന പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് നാടോടി സംഗീതം/സർക്കസ്സംഗീതം എന്നിങ്ങനെ ഭേദ ങ്ങൾ കൽപ്പിക്കുന്ന *മേള*യിലും ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മോപയോഗ മുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം കേൾക്കാനിരിക്കുന്ന പ്രധാനപ്പെട്ട സംഗീത ങ്ങളെല്ലാം ചിത്രാരംഭത്തിൽ, ടൈറ്റിൽ കാർഡ് തെളിയുമ്പോൾത്തന്നെ കേൾപ്പി ച്ചുകൊണ്ട് ആവർത്തനത്തെ ആരംഭത്തിൽത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അവിടെ 'മേള'യെന്ന തലക്കെട്ട് തെളിയുമ്പോൾ ആ വാക്കിന്റെ അർത്ഥത്തെ അന്വർത്ഥമാ ക്കുംമട്ടിൽ സർക്കസാരംഭത്തിന്റെ ആരോഹണസംഗീതത്തെ കേൾപ്പിക്കുകയും പിന്നീട് ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കേൾക്കാൻ സാധിക്കുന്ന പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിലേക്കും സർക്കസ് പ്രകടനസംഗീതത്തിലേക്കുമെല്ലാം ഇടവിട്ട് സഞ്ച രിക്കുകയും ഗോവിന്ദന്റെ ആത്മഹത്യയുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി

കീബോർഡിന്റെ ഡിമിനിഷ്ഡ് നോട്ടുൾപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനമവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (ശബ്ദം 9.11). ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളെ ഒരു ചിമിഴിലെന്ന പോലെ സംഗ്രഹിക്കുകയാണ് ടൈറ്റിൽ കാർഡുകളുടെ പശ്ചാത്തലസംഗീതം ചെയ്യുന്നത്. അവയുടെ ദൃശ്യപരംകൂടിയായ വിപുലീകരണമാണ് തുടർന്ന് വരാനിരിക്കുന്നത്.

രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളിലെയും സംഗീതങ്ങൾ ശൈലീപരമായി വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുമ്പോഴും ചില പ്രത്യേകസംഗീതങ്ങൾ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളിലും ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് സാന്ദർഭികമായ ചില ചിഹ്നവിവക്ഷകളെ തൊടുക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി ശാരദയുടെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും വിവാഹരാത്രിയിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന വീണാനാദം തന്നെ നഗരഖണ്ഡത്തിൽ ശാരദയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും തമ്മിൽ മാനസികമായി അകന്നുതുടങ്ങുമ്പോഴും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഹോട്ടലിലെ ജോലിക്കാരനെ തട്ടി വീഴുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ നോക്കിച്ചിരിക്കുന്ന ശാരദയെക്കണ്ട് മനസ്സുനോവുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി രാത്രിയിൽ ഇരുവരുമൊരുമിച്ച് കിടക്കുമ്പോൾ അതിനെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗത്തും (മറ്റുള്ളവർ തന്നെ നോക്കിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ ഒന്നും തോന്നാറില്ലെന്നും പക്ഷെ ശാരദ തന്നെ നോക്കി ചിരിക്കുമ്പോൾ തനിക്കെന്തോപോലെയാണെന്നും ദയനീയമായയാൾ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ) ആ സംഗീതം പ്രതിധ്വനിക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് അതിനെ ആഖ്യാനപരമായി അർത്ഥവത്താക്കുന്നു (ശബ്ദം 9.12). അതോടൊപ്പം ഒരേ സംഗീതംതന്നെ രണ്ടിടങ്ങളിൽ സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികവ്യത്യാസത്തിനനുസരിച്ച് രണ്ട് ഭാവങ്ങളെയാണ് നൽകുന്നത്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികാർത്ഥനിർമ്മിതിയിലുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ പങ്കിനെ വേറിട്ടറിയാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും.

ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ വിശേഷാധികാരവും സ്വീകാര്യതയും പ്രകടമാകുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം ചില പ്രത്യേക സംഗീതശകലങ്ങൾ (കീ ഫ്ളൂട്ട്, ഗിറ്റാർ, ട്രിപ്പിൾ ഡ്രം, കീബോർഡ് തുടങ്ങിയവയുടെ സമന്വയത്തിലൂടെയുള്ള നാടോടിസംഗീതം) ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ആദ്യമായി തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിക്കുമ്പോൾ കേട്ടുതുടങ്ങുന്ന സംഗീതശകലംതന്നെ ചായക്കടയിൽ സിഗരറ്റുകൊണ്ട് മായാജാലം കാണിച്ച് കൂടിയിരിക്കുന്നവരെ അയാൾ അതിശയിപ്പിക്കുമ്പോഴും ആണ്ടിയെയും കുടുംബത്തെയും നാണിയെയും അമ്മിണിയെയുമെല്ലാം ഫോട്ടോയ്ക്ക് പോസുചെയ്യിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം കേൾക്കാനാകുന്നു. അതുപോലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി വീട്ടിലെത്തി ഓരോരുത്തർക്ക് സാധനങ്ങൾ വിതരണംചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ സംഗീതംതന്നെയാണ് ഉത്സവക്കമ്മിറ്റിക്കാർക്ക് പണം കൊടുക്കുമ്പോഴും ശാരദയോടുള്ള തന്റെ അടുപ്പം അമ്മിണിയെ അറിയിച്ച് വിവാഹാലോചനയ്ക്ക് ശട്ടംകെട്ടുമ്പോഴും ശാരദയുടെ അമ്മ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ വിവാഹം കഴിച്ചാലുള്ള മെച്ചത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുമ്പോഴും കുളക്കടവിൽവെച്ച് അമ്മിണിയോട് ശാരദ വിവാഹത്തിന് സമ്മതമറിയിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം മുഴങ്ങുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ ശബ്ദസൂചികകളായാണ് ഇവ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അയാളാർജ്ജിച്ച ആത്മവിശ്വാസം സർക്കസ് തമ്പിൽവെച്ച് തകരുമ്പോഴും ഉത്ക്കട

മായ വിഷാദത്തിലേക്ക് അയാൾ കൂപ്പുകുത്തുമ്പോഴുമെല്ലാം ഈ സംഗീതങ്ങൾ വിളംബിതകാലത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നത് കേൾക്കാം. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ പീഢനം സഹിക്കവയ്യാതെ നാട്ടിലേക്ക് കത്തെഴുതുന്ന ശാരദയോട് തന്റെ കഴിവുകേടിനെക്കുറിച്ചും വിജയന്റെ ഗുണഗണങ്ങളെക്കുറിച്ചും അപകർഷതയുടെ മൂർധന്യത്തിൽനിന്ന് ആത്മനിന്ദയോടെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ അനുഭാവാത്മകസംഗീതമായി അത് പതിഞ്ഞിഴഞ്ഞുകേൾക്കുന്നു. ചിത്രം അന്ത്യത്തോടടുത്ത വേളയിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയേയും കൂട്ടി ബീച്ചിലേക്കെത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലും ഇതേ സംഗീതം ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവിടെ വിഷാദാത്മകമായല്ല, മറിച്ച് ഗ്രാമരംഗത്തിൽക്കേട്ടതിന് സമാനമായ ഉത്സാഹഭാവത്തിലാണ് ദൃശ്യങ്ങളോടൊപ്പം ചേരുന്നത് (ശബ്ദം 9.13). അപ്പോഴുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ബാഹ്യഭാവത്തോട് പൊരുത്തപ്പെട്ടാണതിന്റെ നിൽപ്പെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കും. എന്നാൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്യാനുറച്ചുവന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ആന്തരഭാവവുമായി വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായാണ് അതിന്റെ നിലയെന്ന് ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ അർത്ഥവ്യാപ്തി നേടുകയും ചെയ്യും. ചിരിച്ചുകൊണ്ട് കരയുന്ന കോമാളിയെന്ന ഭാവത്തെയാണ് ആ സംഗീതം പൊലിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ആദ്യമായി തിരശ്ശീലയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുമ്പോഴും തിരശ്ശീലയിൽനിന്നുള്ള ഇറങ്ങിപ്പോക്കിന് തൊട്ടുമുന്നിലും വ്യത്യസ്ത വൈകാരികഭാവങ്ങളിൽ സമാനസംഗീതത്തെത്തന്നെ ആവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ ജീവിതവൃത്തം സംഗീതത്തിലൂടെക്കൂടി പൂർത്തീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈവിധം ഗ്രാമത്തിലെയും നഗരത്തിലെയും സംഗീതശൈലികൾ പ്രകടമായി വേർതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുമ്പോഴും ഗ്രാമരംഗത്തിൽ കേട്ടുപോയ ചില സംഗീതങ്ങൾ നഗരരംഗങ്ങൾക്കുമുകളിൽ ചിഹ്നമാനങ്ങളോടെ ആവർത്തിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷവും ചിത്രത്തിലുണ്ടാകുന്നു.

സ്വാഭാവികമായ (ഡയജറ്റിക്കായി ചേരുന്ന) പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങൾതന്നെ കലാത്മകമായി(നോൺഡയജറ്റിക്കായി) ആവർത്തിക്കുന്നതും കേൾക്കാം. റിങ്ങിൽ സർക്കസ് നടക്കുമ്പോൾ ഉച്ചത്തിൽ കേൾക്കുന്ന സർക്കസ് സംഗീതംതന്നെ തമ്പിന്റെ പരിസരങ്ങളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കുമുകളിൽ പതിഞ്ഞുകേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് രംഗങ്ങളുടെ സമകാലികതയെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ സർക്കസ് സംഗീതത്തിന് ഡയജറ്റിക് സംഗീതമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് നിലനിൽപ്. എന്നാൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വരവുംകാത്ത് കടൽത്തീരത്തിരിക്കുന്ന വിജയന്റെ ഓർമദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിലും ഇതേ സർക്കസ് സംഗീതത്തെ കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഊഷ്മളമായൊരു സൗഹൃദത്തിന്റെ ഓർമയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.14). മുമ്പത്തേതിന് സമാനമായ സംഗീതമാണെങ്കിലും ഇത് ദൃശ്യപരിസരത്തിന് പുറത്തുനിന്ന്, നോൺ ഡയജറ്റിക്കായി വരുന്നതാണ്. അതേസമയം വിജയന്റെ ചിന്താലോകത്തിനകത്തുനിന്നും പ്രവഹിക്കുന്ന ചിരപരിചിതമായ സംഗീതമെന്ന തലത്തിൽ അത് കഥാലോകത്തിനകത്തുമാണ്. ഇക്കാരണത്താൽ സ്രോതസ്സ് വെളിപ്പെടാത്ത നോൺഡയജറ്റിക് സംഗീതംതന്നെയെങ്കിലും അതിനെ തത്വചിന്താപരമായി ഡയജറ്റിക്കായി ഗണിക്കാം. ഈവിധത്തിൽ സംഗീതത്തിന്റെ വിവിധതലത്തിലുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾകൂടി *മേള*യുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ സമ്മേളിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾക്കോ എല്ലാം ആവർത്തിതമായ സംഗീതമുപയോഗിക്കുന്നത് മറ്റു പല ചിത്രങ്ങളിലുമാവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളിൽ* പരമുവിന്റെ ഒളിനോട്ടരംഗങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി നൽകുന്ന ഡ്രം ഗ്രൂവ് സംഗീതവും ഏലിയാമ്മയുടെയും മറിയത്തിന്റെയും വഴക്കുകളിലും അവരുടെ വീട്ടകവ്യവഹാരങ്ങളിലുമെല്ലാം ആവർത്തിക്കുന്ന സോളോ വയലിനും കീബോർഡും ഗിറ്റാറും ഫ്ളൂട്ടുമെല്ലാമിണങ്ങുന്ന നാടോടിസംഗീതവും സംഘർഷങ്ങളുടെ സന്ദർഭത്തിലാവർത്തിക്കുന്ന (കുഞ്ഞമ്മയെപ്പറ്റി ചാക്കോ തോണിയിലിരുന്ന് ദുഷിപ്പ് പറയുമ്പോൾ, അതിനെപ്പറ്റി അന്തോണിയോട് പൈലി ചോദിക്കാൻ പോകുമ്പോൾ, പരമുവിന്റെ കള്ളംകേട്ട് കുട്ടിശങ്കരൻനായർ കലിതുള്ളി വീട്ടിലേക്ക് പോകുമ്പോൾ, അപകടം പറ്റിയ പത്രോസിനെ തള്ളുവണ്ടിയിൽ കിടത്തി കൊണ്ടുവരുമ്പോൾ എല്ലാം) മാൻഡലിന്റെയും ഫ്ളൂട്ടിന്റെയും ക്രൊമാറ്റിക് നോട്ടും (ശബ്ദം 9.15) കുഞ്ഞമ്മയും ചെറിയാനുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും കുഞ്ഞമ്മയും പൈലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുമെല്ലാം ആവർത്തിക്കുന്ന വിവിധ സംഗീതങ്ങളും ഉദാഹരിക്കാം.

വൈകാരികഭേദത്തിനനുസരിച്ച് ചില സംഗീതങ്ങളിലെ താളത്തിന്റെ കാലപ്രമാണത്തെ വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി ആവർത്തിക്കുന്ന പതിവും ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. ചിത്രാരംഭത്തിൽ കുഞ്ഞമ്മയും പൈലിയും വള്ളത്തിൽ പോകുമ്പോൾ കേൾപ്പിക്കുന്ന കീബോർഡും ഫ്ളൂട്ടും ഗിറ്റാറുമെല്ലാം മേളിക്കുന്ന ഉത്സാഹഭരിതമായ സംഗീതംതന്നെ പൈലിയുടെ പ്രണയം കുഞ്ഞമ്മ നിരസിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വിളംബിതകാലത്തിലൂടെ വിഷാദഭാവത്തിലേക്ക് ചുവടുമാറുന്നു. അവിടെത്തന്നെ സൂക്ഷ്മമായ ചില സംഗീതവ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തി വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളിലേക്കൊരു മുൻസൂചന നൽകുന്നുമുണ്ട്. പൈലിയോട് കെറുവിച്ച് കുഞ്ഞമ്മ കടത്തിറങ്ങി നടന്നുപോകുമ്പോഴും തുടരുന്ന വിഷാദച്ഛവിയിലുള്ള സംഗീതത്തിൽ കഥയിലേക്കും ഫ്രെയിമിടത്തിലേക്കും ചെറിയാൻ ആദ്യമായി പ്രവേശിക്കുന്നതോടുകൂടി നേരിയൊരു വ്യതിയാനത്തെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അതുവരെ തുടരുന്ന വിഷാദസംഗീതത്തിൽനിന്ന് പെട്ടെന്നുതന്നെ മേജർ കോർഡിലുള്ള അർപീജിയോ (Arpeggio) സംഗീതത്തിലേക്ക് അതായത് സന്തോഷത്തിന്റെ സംഗീതശൈലിയിലേക്ക് ഉയർന്നുമാറി വീണ്ടും പഴയപടിയുള്ള വിഷാദസംഗീതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നതാണ് കേൾക്കാനാകുക (ശബ്ദം 9.16). അതായത് വിഷാദസംഗീതത്തിൽനിന്ന് സന്തോഷസംഗീതത്തിലേക്ക് ക്ഷിപ്രമായും ക്ഷണികമായുമുള്ള ഈ മാറ്റം ചെറിയാനും കുഞ്ഞമ്മയും അടുത്തുതന്നെ പ്രണയബദ്ധരാകുമെന്നും പൈലിയുടെ പ്രണയത്തിന് ഒരു എതിരാളി വന്നുവെന്നുമുള്ള വ്യംഗ്യസൂചന നൽകുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ചെറിയാൻ വള വിൽപനയ്ക്കായി മൂളുന്ന രണ്ടുവരിപ്പാട്ടിന്റെ ഈണത്തെത്തന്നെ ഇരുവരുടെയും പ്രണയമുഹൂർത്തങ്ങളിലെ ആവർത്തിതസംഗീതമായി നിലനിർത്തുന്നു. അവരുടെ പ്രണയം സംഘർഷഭരിതമാകുമ്പോൾ ആ സംഗീതം വിളംബിതകാലത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതും കേൾക്കാം (ശബ്ദം 17). കഥാപാത്രബന്ധങ്ങളെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കുന്ന ഈ സംഗീതത്തെ ദൃശ്യസന്ദർഭവുമായി കലാപരമായി സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതിലെ വൈദഗ്ധ്യം ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ മൂർത്തമായി അറിയാനാകും. അവിടെ വർക്കിയുമായുള്ള വിവാഹശേഷം വീട് വിട്ടിറങ്ങുന്ന കുഞ്ഞമ്മയ്ക്ക് പശ്ചാത്തല

മായി ചെറിയാന്റെയും കുഞ്ഞമ്മയുടെയും പ്രണയസംഗീതത്തെയും പൈലിയുടെ വള്ളത്തിൽ വർക്കിയോടൊപ്പം അവൾ അക്കരെ കടക്കുമ്പോൾ പൈലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രണയസംഗീതത്തെയും വിളംബിതകാലത്തിൽ ഇടവിട്ടിടവിട്ടാവർത്തിക്കുന്നു. തോണി അക്കരയ്ക്കടുക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതോടുകൂടി സംഘർഷത്തിന്റെ ഉച്ചസ്ഥായിയെ അനുഭവിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള മാൻഡലിന്റെയും മറ്റും ട്രയംഫന്റ് നോട്ടിലേക്കും അത് സംക്രമിക്കുന്നു (ശബ്ദം 9.18). അതായത് കുഞ്ഞമ്മയുടെ ജീവിതസന്ധിയിലുള്ള മൂന്ന് പുരുഷന്മാരുടെ ഇടപെടലിനെ സംഗീതംകൊണ്ട് അനുസ്മരിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. വർക്കിയുടെ പൂർവ്വവൃത്താന്തത്തിന്റെ സൂചന നേരത്തേ നൽകിയതിനാൽ ഒടുക്കം വരുന്ന ഉദ്വേഗഭരിതമായ ട്രയംഫന്റ് നോട്ട് അവളുടെ ആസന്നഭാവിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആശങ്കയായി മാറുന്നുമുണ്ട്.

ലീല എന്ന കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന സംഗീതവും ആഖ്യാനബദ്ധമായ അധികാർത്ഥത്തെ തൊടുക്കുന്നു. കോടമ്പാക്കത്തിന്റെ പകിട്ടുമായി വരുന്ന സിനിമാക്കാരൻ ഇട്ടൂപ്പിന് ഗിറ്റാറും ഡ്രംസും ഫ്ളൂട്ടും കലർന്നൊരു സംഗീതമാണ് നൽകുന്നത്. പരമുവും ഇട്ടൂപ്പും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിനിടയ്ക്ക് ഇട്ടൂപ്പ് സിനിമാക്കാരനാണെന്നറിയുന്ന നിമിഷത്തിൽ അത്ഭുതത്തിന്റെ സംഗീതസൂചികയായി മുഴങ്ങിത്തുടങ്ങുന്ന സംഗീതം പിന്നീടങ്ങോട്ട് ഇട്ടൂപ്പിനോടൊപ്പം സദാ ചേരുന്നു. ലീലയുടെ വീട്ടിലുള്ള അയാളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളിലെല്ലാം അത് കേൾപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇട്ടൂപ്പിനൊപ്പം സിനിമയിലഭിനയിക്കാൻ പോയ ലീല പറ്റിക്കപ്പെട്ട്, തിരിച്ചുവരുമ്പോഴാണ് പിന്നീട് ആ സംഗീതം കേൾക്കാനാകുന്നത്. അവിടെയും മുമ്പ് പറഞ്ഞതുപോലെ രംഗഭാവത്തിനനുസൃതമായി വിളംബിതകാലത്തിലാണ് അത് മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത് (ശബ്ദം 9.19). ലീലയ്ക്കുണ്ടായ ദുരന്തം അവൾ വാചികമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനുമുന്നേ അവളുടെ വേഷവും ഭാവവും അവൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായിവരുന്ന വിളംബിതകാലത്തിലുള്ള സംഗീതവുംകൂടി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. രംഗമെന്തെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നതിന് മുന്നേ രംഗഭാവമവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് സംഗീതമെന്ന് സാരം.

ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി വരുന്ന പാലവും പരിസരവും പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തുടങ്ങുന്ന *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം കേൾക്കാനിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളെ ആദ്യമേ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ അവയോരോന്നും സന്ദർഭോചിതമായി ആവർത്തിക്കുന്നു. മുമ്പ് കേട്ടുപരിചിതമായതോ ഉറച്ചുപോയതോ ആയ സംഗീതശൈലിയെത്തന്നെ ചില കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കഥാന്തരീക്ഷങ്ങൾക്കുമെല്ലാം കൽപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നു. കപടസന്യാസിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രംഗങ്ങളിൽ ഉടുക്കിന്റെയും മോർസസിന്റെയും വയലിന്റെയും സംഗീതസമന്വയം സ്വീകരിക്കുന്നതും പോലീസിന് സ്നെയർ ഡ്രമ്മിന്റെ സംഗീതപരിസരം സ്വീകരിക്കുന്നതും അനാർക്കലിയും പോലീസുകാരനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രംഗങ്ങളിൽ സോളോ വയലിന്റെയും ഡഗ്ഗി തരംഗിന്റെയും കീബോർഡ് ബെല്ലിന്റെയുമെല്ലാം സംഗീതത്തിലൂടെ അറേബ്യൻ സംഗീതത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതും മദ്യസേവകളിലൂടെയും മറ്റും ഉപജാപങ്ങൾ മെനയുന്നിടത്ത് സാക്സഫോൺ സംഗീതം പ്രബലതനേടുന്നതുമെല്ലാം (ശബ്ദം 9.20) പരി

ചിതമായ സംഗീതപരിസരങ്ങൾതന്നെ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക്കായ സ്വഭാവത്തെ ഈ പരിചിതസംഗീതങ്ങളിലൂടെക്കൂടി ദൃഢീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

കലുഷിതാന്തരീക്ഷങ്ങളിൽ സമാനമായ വാദ്യസംഗീതത്തെയാണ് മിക്കപ്പോഴും സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി കുറുപ്പ് നാക്ക് ചൊരുക്കി ശിലാസമാനനാകുമ്പോൾ മുഴങ്ങുന്ന ഡ്രമ്മിന്റെയും ഗിറ്റാറിന്റെയും വയലിന്റെയും ഉദ്വേഗസംഗീതത്തെത്തന്നെയാണ് ജഹാംഗീർതാത്ത പാലത്തിന്റെ കൈവരി കേടുവരുത്തുമ്പോഴും കേൾപ്പിക്കുന്നത്. ജീമൂതവാഹനൻ പാലം ബോംബുവെച്ച് തകർക്കുമ്പോഴും ആ ഉദ്വേഗസംഗീതം മുഴങ്ങുന്നുണ്ടെങ്കിലും പാലം തകർന്നുതുടങ്ങുന്നതോടുകൂടി വിഷാദവയലിനിലേക്ക് സംക്രമിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാതാവിന്റെ അനുഭാവാത്മകസംഗീതമായി മാറുന്നു. രാത്രിയിലെ പാലത്തിന്റെ തകർച്ചാദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് പകലിൽ കമ്പി മാത്രമായവശേഷിക്കുന്ന പാലത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മാറുമ്പോഴും ആ അനുഭാവാത്മകസംഗീതം ശബ്ദപാലമായി കവിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും പെട്ടെന്നുതന്നെ മങ്ങിമാഞ്ഞുകൊണ്ട് ശാന്തമായ പകലിന്റെ അന്തരീക്ഷശബ്ദത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. ബറാബാസിന് വേണ്ടിയുള്ള ഇരുപക്ഷങ്ങളുടെയും പിടിവലിരംഗങ്ങളിലുടനീളം മുഴങ്ങുന്ന സംഗീതവും ബറാബാസിനെ ഭരണപക്ഷം വീണ്ടെടുക്കുകയും പകലുദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ നിലച്ച് ശാന്തമാകുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.21). ഈവിധത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനപോലെതന്നെ സംഗീതവും ഉയർന്നും താണും ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടെ സഞ്ചരിക്കുന്നതും ഹാസ്യത്തിന്റെ അടിയൊഴുക്ക് അതിലൂടെ നിലനിർത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതും അനുഭവപ്പെടും. അന്ത്യരംഗത്തിലെ ശബ്ദ-സംഗീതമാറ്റവും ആഖ്യാനയുക്തമാകുന്നുണ്ട്. അവിടെ പാലംപൊളിയുന്ന കലുഷിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിറയുന്ന ഉദ്വേഗസംഗീതവും ശബ്ദകോലാഹലവുമെല്ലാം ആളുകൾ മുങ്ങിപ്പൊങ്ങുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും നിശ്ശബ്ദമാകുകയും ആളുകൾ അലമുറയിടുന്നതിന്റെയും വെള്ളത്തിന്റെയും സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളിലേക്കുംമറ്റും സഞ്ചരിച്ച് രംഗത്തെ വീണ്ടും സ്വാസ്ഥ്യത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ മുമ്പത്തെ രീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഇവിടെ സംഗീതം വയലിന്റെ വിഷാദസ്ഥായിയിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് വെള്ളത്തിൽ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കാത്തവരായന്റെ തള്ളുവണ്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്കും നടുവേ പിളർന്ന പാലത്തിന്റെ ദൃശ്യത്തിലേക്കും മുറിഞ്ഞുമാറി ആത്യന്തികമായ ദുരന്തത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദബിംബങ്ങളായി മാറുന്നു (ശബ്ദം 9.22).

രംഗങ്ങളുടെ പ്രത്യേകമായ സംഗീതഘടനയെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഉയർന്നും താണും സഞ്ചരിക്കുന്ന നിലയാണ് സംഗീതത്തിനെങ്കിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ മൊത്തം സംഗീതഘടനയെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരുതരം ക്രമാനുഗതത്വം കണ്ടെത്താനാകും. അവിടെ ഫ്ളൂട്ടിന്റെയും സോളോ വയലിന്റെയും ഗിറ്റാറിന്റെയും കീബോർഡ് ബെല്ലിന്റെയും വയലിന്റെയുമെല്ലാം പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യസമന്വിതസംഗീതം ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയസംഗീതമായി ആഖ്യാനത്തിലിടയ്ക്കിടെ ആവർത്തിക്കുന്നത് കേൾക്കാം. ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായ പാലത്തിനെ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും അനുസ്മരിപ്പിക്കുംമട്ടിൽ, ഹാസ്യാത്മകമായും ചടുലമായും മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന ഈ സംഗീതംതന്നെ പുതിയ പാലത്തിന്റെ പണി ആരംഭി

ക്കുന്ന ഘട്ടംമുതൽ ഇഴഞ്ഞുകേട്ടുതുടങ്ങുന്നു. വർഗീയചേരിതിരിവിൽ തടസ്സപ്പെടുന്ന പാലംപണി, പ്രശ്നം പരിഹരിക്കപ്പെട്ട് പുനരാരംഭിക്കുന്നതും സമാന്തരമായി മറ്റുള്ളവരുടെ വീട്ടിലെയുംമറ്റും അറ്റകുറ്റപ്പണികൾ പുരോഗമിക്കുന്നതുമായ മൊണ്ടാഷ് ദൃശ്യങ്ങളിലും ഈ പ്രമേയസംഗീതം വിളംബിതകാലത്തിൽ കേൾക്കാം. അനാർക്കലിയെ ഷാജഹാൻ ഉപേക്ഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും തിരിച്ചുവരുന്ന അവളെയും കുഞ്ഞിനെയും സന്തോഷത്തോടുകൂടി സ്വീകരിക്കുന്ന ജഹാംഗീർ താത്തയെ കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെപ്പോലും അനാർക്കലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആവർത്തിതസംഗീതത്തെ വിളംബിതകാലത്തിലാണ് കേൾപ്പിക്കുന്നത് (ശബ്ദം 9. 23). ഇവിടങ്ങളിൽ കഥാലോകത്തിനകത്തെ പ്രവൃത്തികളുടെ ഊർജ്ജം സംഗീതത്തിനില്ലെന്ന് വരുന്നു. ഈ ഇഴച്ചിൽ വർദ്ധിച്ച ദുഃഖത്തിലേക്കാണ് ചെന്നുചേരാനിരിക്കുന്നത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ സംഗീതങ്ങളുടെയെല്ലാം താളകാലം താണുതാണുവരുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷംകൂടി ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലസംഗീതഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിരീക്ഷിക്കാനാകും.

*യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പന് സജീവമായുള്ള മാൻഡലിന്റെയും തബലതരംഗിണ്ടെയും സംഗീതവും ഗിറ്റാറിന്റെയും കീബോർഡിന്റെയും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുമെല്ലാം ഒരേസമയം അയാളുടെ ഹിംസാത്മകവ്യക്തിത്വവുമായും തബലിസ്റ്റ് അയ്യപ്പനെന്ന അയാളുടെ കലാകാരസ്വത്വവുമായും അർത്ഥപൂർണമായി യോജിക്കുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ ഭൂതകാലസാന്നിധ്യത്തിലും മറ്റുള്ളവർ അയാളെ ഓർത്തെടുക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഈ സംഗീതം മുഴങ്ങുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9. 24). അയ്യപ്പൻ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി ഉറപ്പിക്കപ്പെടുന്നതോടുകൂടി അത് പ്രമേയസംഗീതമായി വികസിക്കുന്നുമുണ്ട്. അവിടെത്തന്നെ അയ്യപ്പനെ കാണാതായ വിവരം വിഷ്ണു അമ്മിണിയോട് പങ്കുവെയ്ക്കുമ്പോൾ, അയ്യപ്പനും രോഹിണിയും താമസിക്കുന്ന വീട്ടിലേക്ക് വിഷ്ണു പൈസ ചോദിച്ച് വരുമ്പോൾ, അയ്യപ്പനെക്കാത്ത് വിഷ്ണു നാടകക്യാമ്പിൽ ഇരിക്കുമ്പോൾ, ചോദ്യംചെയ്യലിനായി വിഷ്ണു പോലീസ് സ്റ്റേഷനിൽ ഹാജരാകുമ്പോൾ തുടങ്ങി വിഷ്ണുവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലും അയ്യപ്പനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഗീതം കേൾക്കാനാകും(ശബ്ദം 9.25). ആന്തരസ്വത്വം വ്യത്യസ്തമെങ്കിലും ബാഹ്യപ്രകൃതത്തിലുള്ള സാഹസികതയും കൂസലില്ലായ്മയുമെല്ലാം ഇരുവരെയും ജൈവികമായിത്തന്നെ ഒരുമിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്നുണ്ട് എന്നതിനാൽ സംഗീതവും ആ മട്ടിൽത്തന്നെയാകുന്നു.

വയലിന്റെയും സാരംഗിയുടെയുമെല്ലാം സിംപതറ്റിക് നോട്ടുകളാണ് രോഹിണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവർത്തിച്ചുകേൾക്കുന്നത്. അയ്യപ്പന്റെ ഭാര്യയായ അമ്മിണി അയ്യപ്പനെ തെരഞ്ഞ് നാടകക്യാമ്പിലെത്തുകയും നാടകസ്ഥലത്തേക്ക് പുറപ്പെടാനൊരുങ്ങിയ ബസ്സ് തടയുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ആവർത്തിതസംഗീതം ബസ്സിനകത്തിരിക്കുന്ന രോഹിണിയെ അമ്മിണി അധിക്ഷേപിച്ചുതുടങ്ങുന്നതോടെ വിഷാദസാരംഗിയിലേക്ക് പൊടുന്നനെ മാറുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി അയ്യപ്പൻ രോഹിണിയുടെ വീട്ടിലെത്തുമ്പോഴും രോഹിണി ആദ്യമായി അയ്യപ്പന്റെ വീട്ടിലെത്തി അപരിചിതത്വവും ഏകാകിത്വവും അനുഭവിക്കുമ്പോഴും അയ്യപ്പനോടൊപ്പം തുടരേണ്ടിവന്ന നിവൃത്തികേടിനെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം ഈ സംഗീതം സഹഭാവപരമായിത്തന്നെ അവളോടൊപ്പം

ചേരുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9. 26). രോഹിണിയും അയ്യപ്പനും ഒരുമിച്ച് വരുന്നിടത്ത് രണ്ടുപേർക്കും പ്രത്യേകമായുള്ള ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങളെ ഇടലർത്തിക്കേൾപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

നാല് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും നാല് തരത്തിലുള്ള ഉപകരണസംഗീതങ്ങളെയും സംഗീതശൈലികളെയും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് വേറിട്ട് നിർത്തുന്ന *ഉൾക്കടലി*ലെ രീതി *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കൂടുതൽ ഘടനാബദ്ധമായും രാഷ്ട്രീയമായും വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു. അവിടെയും വ്യത്യസ്ത സാമൂഹികസാമ്പത്തികചുറ്റുപാടുകളിൽ നിലകൊള്ളുന്ന മൂന്ന് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും മൂന്ന് വ്യത്യസ്ത സംഗീതശകലങ്ങളെത്തന്നെയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. കീഴാളയായ അമ്മിണിയ്ക്ക് എസ്രാജിന്റെ സംഗീതത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന സിംപതെറ്റിക് നോട്ടും മധ്യവർഗകുടുംബിനിയായ വാസന്തിയ്ക്ക് ഇന്ത്യൻ പാശ്ചാത്യഇലക്ട്രോണിക് സംഗീതോപകരണങ്ങൾ സമന്വയിപ്പിച്ച ഫ്യൂഷനും (വീണയും പുല്ലാങ്കുഴലും വയലിനുമെല്ലാം) ഉപരിവർഗത്തിൽപ്പെട്ട ആലീസിന് കൂൾജാസ് (സാക്സഫോണും ഗിറ്റാറും വയലിനുമെല്ലാം മേളിക്കുന്ന) എന്ന് എംബിഎസ് തന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന (ജോർജ്, കെ. ജി. 2012:113) സംഗീതവുമാണ് നൽകുന്നത് (ശബ്ദം 9.27).

സ്ത്രീജീവിതാന്ത്യങ്ങളെ ദൃശ്യപരമായി മാത്രമല്ലാതെ ശാബ്ദികമായ കയ്യൊതുക്കത്തോടെയും ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. സംഗീതത്തിന്റെ ഉച്ചതാവ്യതിയാനത്തിലൂടെയും നിശ്ശബ്ദതയിലൂടെയുമെല്ലാം മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെയും ജീവിതവിരാമങ്ങളെ അർത്ഥയുക്തം ഘടിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഉച്ചസ്ഥായിയിലുള്ള വയലിൻ സംഗീതത്തെച്ചേർത്ത് വിരാമമിടുന്ന വാസന്തിയുടെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് ആലീസിന്റെ ജീവിതത്തിലേക്ക് മുറിയുമ്പോൾ ശബ്ദതലം പൂർണനിശ്ശബ്ദമായ ആലീസിന്റെ പ്രൊഫൈൽ മധ്യസമീപദൃശ്യമാണ് തെളിയുക. ആ നിശ്ശബ്ദത തുടർന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ആലീസിന്റെ മാതാവിന്റെയും മാമച്ചന്റെയും സഹോദരന്റെയും പിതാവിന്റെയും മധ്യസമീപങ്ങളിലേക്ക് മുറിയുന്നുണ്ട്. പള്ളിപ്പാതിരിയുടെ ഉപദേശശബ്ദം ആ നിശ്ശബ്ദതയെ തകർക്കുന്നു. പള്ളീലച്ചൻ 'സമൂഹത്തിലുള്ള നിങ്ങളുടെ നിലയും വിലയും ഒക്കെ നിങ്ങളോർത്താൽ മതി'യെന്നും 'എന്ത് പ്രശ്നമുണ്ടായാലും പിരിഞ്ഞുപോകാൻ പള്ളിയനുവദിക്കുകയില്ല' എന്നും പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതോടെ നിശ്ശബ്ദത ഭേദിക്കപ്പെട്ട് വയലിന്റെ വിഷാദസംഗീതം ആരംഭിക്കുകയായി. കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ ഉപദേശങ്ങളെല്ലാം നിശ്ശബ്ദയായി കേൾക്കുകമാത്രം ചെയ്യുന്ന ആലീസിനൊപ്പം അനുഭാവാത്മകമായിച്ചേരുകയാണപ്പോൾ സംഗീതം. വാസന്തിയുടെ വിരാമത്തിന് സമാനമായ ഉയർന്ന സ്ഥായിയിലുള്ള വയലിൻ സംഗീതത്തെ ചേർത്തുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ആലീസിന്റെ ജീവിതത്തിനും വിരാമമിടുന്നത് (ശബ്ദം 9.28). വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ, ആലീസിന്റെയും വാസന്തിയുടെയും, ജീവിതവിരാമങ്ങൾക്ക് സമാനമായ സംഗീതമാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഉച്ചസ്ഥായിയിലുള്ള വയലിന്റെ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ദുരന്തച്ഛായ പടർത്തുകയാണ്.

വിരാമത്തിനുശേഷമുള്ള നിശ്ശബ്ദതയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നാടകീയത അമ്മിണിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും തുടരുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ ശബ്ദപഥം നിശ്ശബ്ദ

മാക്കി റെസ്ക്യൂഹോമിന്റെ പരിസരങ്ങളെ വിവിധ കാഴ്ചക്കോണിലും അകലത്തിലും പകർത്തുന്നു. ക്രമേണ കീബോർഡ് ബെൽസിന്റെയും സ്ട്രിങ്സിന്റെയും നേരിയ സംഗീതം ആ നിശ്ശബ്ദതയെ ഭേദിച്ച് കേട്ടുതുടങ്ങുന്നുണ്ട്. വിവിധ ജോലികളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീകളെ കാണിച്ചുതുടങ്ങുകയും അവർ ക്യാമറയിലേക്ക് നേരിട്ട് നോക്കിത്തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അതുവരെ തുടർന്ന സംഗീതം പതിയെ മങ്ങിമാഞ്ഞ് ചർക്കയുടെയും നൂൽനൂൽപ്പുയന്ത്രത്തിന്റെയുമെല്ലാം സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ വ്യക്തമായിത്തുടങ്ങുന്നു. ക്യാമറ അമ്മിണിയ്ക്കരികിലെത്തി നിൽക്കുന്നതോടെ ശബ്ദപഥം വീണ്ടും നിശ്ശബ്ദമാകുന്നുണ്ട്. രൂക്ഷമായി ക്യാമറയിലേക്ക് നോക്കുന്ന അമ്മിണിയുടെ ദൃശ്യത്തിന് മുകളിൽ ഇപ്പോൾ സ്നെയർ ഡ്രമ്മിന്റെ മാർച്ച് പാസ്റ്റിംഗിന്റെ ശൈലിയിലുള്ള സംഗീതം ഉച്ചതയേറി കേട്ടുതുടങ്ങുന്നു. അത് ട്രംപറ്റിന്റെയും മറ്റും സങ്കീർണസംഗീതത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ച് വിമോചനസംഗീതമായി പരിണമിക്കുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.29). ഇങ്ങനെ മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതമാണ് അമ്മിണിയുടെ കഥാവിരാമത്തിന് നൽകിക്കാണുന്നത്. ദൃശ്യാവബോധത്തിന് മുകളിൽ സംഗീതത്തിനുള്ള സ്വാധീനശക്തി പ്രകടമാകുന്ന ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ് ഈ നിർവ്വഹണരംഗത്തിലെ ശബ്ദ-സംഗീത പരിചരണമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. അതുവരെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് ഒട്ടൊരു വ്യത്യസ്തമായ ഡോക്യുമെന്ററി ശൈലിയിലേക്ക് ആഖ്യാനത്തെ പരുവപ്പെടുത്താൻ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദപഥത്തിൽ സൂക്ഷിച്ച നിശ്ശബ്ദതയും സംഗീതവും സ്വാഭാവികശബ്ദവും മാർച്ച് പാസ്റ്റിംഗ് സംഗീതകൂട്ടിച്ചേർപ്പുമെല്ലാം സഹായകമാകുന്നു. അമ്മിണിയുടെ ജീവിതതലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ആലോചിക്കുമ്പാൾ സിംപതറ്റിക് നോട്ടിൽനിന്ന് മാർച്ച് പാസ്റ്റിംഗ് സംഗീതത്തിന്റെ ഉയർച്ചയിലേക്ക് വികസിക്കുന്ന സംഗീതഘടനയിലൂടെ അവളുടെ പരിണാമത്തെ പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുന്നതായി പറയാനുമാകും. ഈവിധം സംഗീതത്തെത്തന്നെ സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളോടെ വികസിപ്പിക്കാനാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഇരകളിൽ വീണയുടെ ബേസ് നോട്ടും സ്ഥായികൂടിയ വയലിൻ ശബ്ദവും ബേസ് ഗിറ്റാറിന്റെയും കീബോർഡിന്റെയുമെല്ലാം ശബ്ദവൈചിത്ര്യവും മിശ്രണം ചെയ്ത, പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യവാദ്യസമന്വയത്തിലൂടെയുള്ള ഒരു ഡാർക് കോമ്പോസിഷനാണ് ബേബിയെന്ന കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവർത്തിച്ച് കേൾക്കാനാകുക (ശബ്ദം 9.30). ബേബിയുടെ അക്രമവാസനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഈ ആവർത്തിതസംഗീതത്തിന്റെ കിടപ്പ്. അതോടൊപ്പം വയലിന്റെ ഡിമിനിഷ്ഡ് സെവൻത് നോട്ടുകളും മറ്റും സംഘർഷരംഗങ്ങളിൽ സജീവമായി ശബ്ദപഥത്തിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇവിടെ ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാകുമ്പോൾ സങ്കീർണമാകുന്ന സംഗീതഘടനയെന്ന തത്വത്തെക്കാളേറെ സങ്കീർണഘടനയിൽത്തന്നെ തുടരുന്ന ഘടനയെയാണ് ചിത്രം പിൻപറ്റുന്നത്. ചിത്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ കേട്ടുതുടങ്ങുന്ന ഡാർക് കോമ്പാസിഷൻ ഇത് ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രമേയഘടനയ്ക്കനുസൃതമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ സംഗീതഘടനയുമെന്നർത്ഥം.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഗീതം സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ചില പ്രത്യേകഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനായി വ്യത്യസ്തമായ

ശൈലിയിലുള്ള സംഗീതങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നുണ്ട്. ബേബിയും നിർമലയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയരംഗങ്ങളിൽ കേൾക്കുന്ന ഗിറ്റാറും കീബോർഡും കീബോർഡ് ബെല്ലും കീബോർഡ് ഫ്ളൂട്ടുമെല്ലാംചേർന്ന മെലഡി സംഗീതം ഉദാഹരിക്കാം (ശബ്ദം 9.31). നിർമലയെ കാണിക്കുന്നതിന് മുന്നേ അവളെ തിരഞ്ഞുള്ള ബേബി യുടെ യാത്രയിൽ ഈ സംഗീതം കേട്ടുതുടങ്ങുന്നു. ദൃശ്യം വരുന്നതിന് മുന്നേ ദൃശ്യഭാവത്തെ സംഗീതം അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. പാപ്പിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന രംഗങ്ങളിൽ കീബോർഡ് ഓർഗൻ ടോണും വയലിനും ചെല്ലോയുമെല്ലാം മേളിച്ചു കൊണ്ടുള്ള ചർച്ച് സംഗീതം മുഴങ്ങുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. പാപ്പിയുടെ ജൽപ്പന ങ്ങൾക്ക് സുവിശേഷസ്വഭാവം നൽകാൻകൂടി ഈ സംഗീതം ഉപകരിക്കുന്നുണ്ട്. പാപ്പിയുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതമെന്നവിധം സദാ അയാൾക്കൊപ്പം അത് ചേരു ന്നുമുണ്ട്. പാപ്പിയെ ആദ്യമായി പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതുപോലും ദൃശ്യപരമായല്ല ശാബ്ദികമായാണ്. അച്ചാമ്മ മെഴുകുതിരി കത്തിച്ച് പ്രാർത്ഥിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിന് മു കളിലും തീൻമേശയിലൊറ്റയ്ക്കിരുന്ന് ഭക്ഷിക്കുന്ന മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയും ദൃശ്യ ത്തിന് മുകളിലും പ്രളയത്തിന്റെ വരവിനെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പാപ്പി യുടെ ശബ്ദവും ചർച്ച് സംഗീതവും മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നു. സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാ ക്കാതെയുള്ള *അകുസ്മീറ്ററാ*യി മുഴങ്ങുന്ന പാപ്പിയുടെ ശബ്ദം കുറച്ചുസമയത്തേ ക്കെങ്കിലും അച്ചാമ്മയ്ക്കും മാത്തുക്കുട്ടിക്കുമായുള്ള സുവിശേഷോപദേശമായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. വരാനിരിക്കുന്ന ദുരന്തത്തെ ആദ്യമേ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദസൂചന യായത് മാറുന്നു. പാപ്പി മരണവെപ്രാളത്തിൽ വായു വലിക്കുമ്പോൾ നിശ്ശബ്ദമാ യിരിക്കുന്ന ശബ്ദപഥം അയാൾ ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നതോടുകൂടി ചർച്ച് സംഗീതത്താൽ സജീവമാകുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.32). പാപ്പിയുടെ കുടുംബ ത്തിന്റെ പരിണാമം ശാന്തമായ ചർച്ച് സംഗീതത്തിൽനിന്ന് ഡാർക് കോമ്പോസി ഷൻ സംഗീതത്തിലേക്കുള്ള ദൂരമായി കരുതാനാകും. വിശ്വാസത്തിന്റെ മൂല്യം എന്നതിനെക്കാളേറെ ഹിംസയുടെയും അഹിംസയുടെയും ദ്വന്ദ്വവൈരുദ്ധ്യങ്ങളി ലാണ് ഈ സംഗീതവ്യതിയാനങ്ങൾ നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. ഈ വിധം കഥാപാത്ര ങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്, അവരുടെ സ്വഭാവഘടനയുമായിണങ്ങുംവിധത്തിൽ തെര ഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതതലത്തിലൂടെ *ഇരകളും* അതിന്റെ ശബ്ദഘടനയെ അർത്ഥപൂർണമാക്കുന്നുണ്ട്.

*മറ്റൊരാളി*ൽ കൈമളിന്റെയും സുശീലയുടെയും സാധാരണമായ ജീവിതസ ന്ദർഭങ്ങളിൽ കീഫ്ളൂട്ടും ഗിറ്റാറും വയലിനും മേളിക്കുന്ന സംഗീതം ആവർത്തിച്ചു കേൾക്കാം. സുശീലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഈ സംഗീതത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ ചില ശൈലീകരണങ്ങളും പ്രകടമാക്കുന്നു. കീ ഫ്ളൂട്ടിന്റെ മൈനർ കീയിലെത്തിയാണ വിടെ സംഗീതം നിൽക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബീച്ചിൽ കൈകോർത്ത് പിടി ച്ച് നടന്നുപോകുന്ന കാമുകീകാമുകന്മാരെ ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോഴും ബാലന്റെയും വേണി യുടെയും കിടപ്പറസംസാരം കേട്ട് നിരാശനിറഞ്ഞ മുഖത്തോടുകൂടി കിടക്കയിൽ കിടക്കുമ്പോഴും ഗിരിയുടെ വീട്ടിൽവെച്ച് ഗിരിയും മറ്റൊരു സ്ത്രീയുമായുമുള്ള ബന്ധം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് നിരാശപ്പെടുമ്പോഴുമെല്ലാം സുശീലയോടൊപ്പം ഈ സംഗീ തത്തുടർച്ച കേൾക്കാനാകുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.33). സുശീലയുടെ വൈകാരികതയു മായി സഹഭാവപരമായിടപെടുന്ന ഈ സംഗീതം അവളുടെ അഭാവത്തിലും ചിലയിടങ്ങളിലാവർത്തിക്കുന്നു. സുശീല ഗിരിയോടൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോന്ന വിവരം

രാജു ബാലനെ അറിയിക്കുമ്പോഴും അടുക്കളയിലെ ഇരുട്ടിൽനിന്ന് ഗിരിയുടെ സ്പാനറും കരിത്തുണിയും കൈമൾ കണ്ടെടുക്കുമ്പോഴുമാണിത് കേൾക്കാനാകുക. അഭാവത്തിലും അവളുടെ നൈരാശ്യം കൈമളിന്റെ വീട്ടിൽ തങ്ങിനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്ന് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സുശീലയ്ക്ക് സവിശേഷമായുള്ള സംഗീതവ്യതിയാനമെന്നതിലുപരി സുശീലയുടെ നൈരാശ്യമെന്ന ഭാവത്തിന് സവിശേഷമായുള്ള സംഗീതമെന്ന നിലയാണതിനുള്ളതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. ചിലയിടത്ത് ഉദ്വേഗനിമിഷങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കുകകൂടി അതിന്റെ ലക്ഷ്യമാണെന്ന് വരുന്നുണ്ട്.

ഇങ്ങനെ പ്രമേയസംഗീതങ്ങളായി ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായും ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതമായി കഥാപാത്രത്തിനോ കഥാസന്ദർഭത്തിനോ പ്രത്യേകമായും ആവർത്തിക്കുന്ന സംഗീതശകലങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പല വിതാനങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു.

9.2.3. പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ നാടകീയമായ ഉയർച്ചതാഴ്ചകൾ

സവിശേഷമായ സംഗീതപരിസരങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ സ്വീകരിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളുടെ സ്ഥായിയിലും ഉച്ചതയിലുമെല്ലാം വ്യത്യാസം വരുത്തി ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളെ ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടുകൂടി വികസിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും കാണാനാകും. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* വാസന്തിയുടെ സങ്കൽപ്പദൃശ്യങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കാണിക്കാൻ മിക്കപ്പോഴും കീബോർഡ് മോഡുലേഷനിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത സംഗീതത്തെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. രാത്രി ഏറെ വൈകിയിട്ടും ഗോപിയ്ക്കായുള്ള ഭക്ഷണവുമായി തീന്മേശയിലിരിക്കുന്ന വാസന്തിയുടെ പാതിമയക്കത്തിലെ സ്വപ്നത്തെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് വേറിട്ട് നിർത്തുന്നത് ഈ ശൈലീകൃതസംഗീതമാണ്. ഗോപി പൊടുന്നനെ വാതിൽ തുറന്ന് സന്തോഷത്തോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ആവിഷ്കരണത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടടുത്തിരിക്കുമ്പോഴും സംഗീതം അത് സ്വപ്നമാണെന്ന് നേരത്തേയറിയിക്കുന്നു. അതായത് സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയിൽ ഇടർച്ചവരുന്നത് ആദ്യമറിയിക്കുന്നത് ശബ്ദവൈചിത്ര്യമാണെന്നർത്ഥം. വാസന്തി അസുഖം കാരണം ഓഫീസിൽനിന്ന് നേരത്തെ വീട്ടിലേക്കെത്തുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക. അവളുടെ നോട്ടക്കോണിൽ ചാരുകസേരയിൽ ചടഞ്ഞുകൂടിയിരിക്കുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുന്നു. ആ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ വാസന്തി പടി തുറന്ന് പുറത്തേക്ക് പോകുന്ന ദൃശ്യത്തെച്ചേർക്കുന്നു. അവിടെ മുമ്പ് കേട്ടതിന് സമാനമായ ശൈലീകൃതസംഗീതമാണ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾപ്പിക്കുന്നത്. അതായത് വർത്തമാനത്തിൽനിന്ന് സങ്കൽപ്പദൃശ്യത്തിലേക്കുള്ള, ഓർമദൃശ്യത്തിലേക്കുള്ള പൊടുന്നനെയുള്ള ചുവടുമാറ്റത്തെ ഇവിടെയും സംഗീതംകൊണ്ടുറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവി വാസന്തിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് വരികയും വാസന്തിയുടെ ഭാവമാറ്റങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും സമാനസംഗീതംതന്നെ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലമാകുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ വാസന്തിയ്ക്ക് പ്രത്യേകമായി നൽകുന്ന സംഗീതത്തിന് പുറമേ അവളുടെ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്കും ഓർമകൾക്കുമെല്ലാം മറ്റൊരു ശൈലീകൃതസംഗീതത്തെക്കൂടി ഉൾച്ചേർക്കുന്നു. സ്വാഭാവികമായ സ്വപ്നസങ്കൽപ്പങ്ങളിൽനിന്ന് സങ്കീർണമായ സ്വപ്നസങ്കൽപ്പഘടനയിലേക്ക് അവളുടെ മാനസികചിത്രണങ്ങൾ പരിണമിക്കുന്നതോടെ അതുവരെയുള്ള സംഗീതവും അതിന്റെ ഘടനയെ സൂക്ഷ്മമാക്കു

ന്നുണ്ട്. അവളുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതത്തിൽ വിചിത്രവീണയുടെ നാദംകൂടി ഇടംപിടിക്കുന്നു (ശബ്ദം 9.34). സമാനമായി, *ഇരകളിൽ* റബ്ബർപാലിന് പകരം ചോരയെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന ബേബിയുടെ വിഭ്രാന്തിയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്തും അവന്റെ അക്രമാസക്തിയുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതത്തിലേക്ക് കീബോർഡിന്റെയും ബേസ് ഗിറ്റാറിന്റെയും സ്ഥായി കൂടിയ വയലിന്റെയുമെല്ലാം ശബ്ദവൈചിത്ര്യത്തെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.35). കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതങ്ങളിൽത്തന്നെ നേരിയ വ്യത്യാസങ്ങൾ വരുത്തി അവരുടെ മാനസികഭാവത്തോട് ശബ്ദപഥത്തെ പൊരുത്തപ്പെടുത്തുകയാണിവിടങ്ങളിൽ ചെയ്യുന്നത്.

നിശ്ശബ്ദമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്ന് ശബ്ദ-സംഗീതത്തിലേക്ക് പൊടുന്നനെ പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ട് ഭീതിദാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതും ഉച്ചതയോടെ മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ പൊടുന്നനെ നിർത്തി നിശ്ശബ്ദമാക്കി കാണികളുടെ കേൾവിയനുഭവത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസംഘർഷമനുഭവിപ്പിക്കുന്നതുമായ സന്ദർഭങ്ങളും ചിത്രങ്ങളിലുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ അമ്മയോടുള്ള ഗോപിയുടെ പ്രത്യേക മമത കണ്ട് പരിഭവിച്ചിരിക്കുന്ന സുമിത്രയെ അനുനയിപ്പിച്ച് രാത്രിഭക്ഷണത്തിനായി ക്ഷണിക്കുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുന്ന രംഗമുണ്ട്. കനപ്പെട്ട് തുടങ്ങുന്ന അവരുടെ കലഹത്തെ ക്രമേണ ഉച്ചത പ്രാപിക്കുന്ന വയലിന്റെ ട്രമലോ സംഗീതത്തിലൂടെയാണ് അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത്. ഭക്ഷണം നിരസിച്ച് വാശിപിടിച്ചിരിക്കുന്ന സുമിത്രയെ ഞെട്ടിച്ചുകൊണ്ട് ശാസനാരൂപത്തിൽ ഗോപി വിളിക്കുന്ന വേളയിൽ അതുവരെ കേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലസംഗീതം പൊടുന്നനെ നിലച്ച് ശബ്ദപഥം നിശ്ശബ്ദമാകുന്നു. തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യത്തിലേക്കും ആ നിശ്ശബ്ദത പടരുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഭക്ഷണമേശയ്ക്കുചുറ്റും നിശ്ശബ്ദരായി തലകുനിച്ചിരുന്ന് ഭക്ഷണം കഴിച്ചുവെന്ന് വരുത്തുകയാണ് മൂവരും (ശബ്ദം 9.36). *മേള*യിൽ ഹോട്ടൽ തൊഴിലാളിയുടെ കയ്യിലെ ഭക്ഷണപ്പാത്രം മറിഞ്ഞ് അപഹാസ്യനാകുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കാണിക്കുമ്പോൾ അതുവരെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മൃദുവായി മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്ന പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതത്തെ പൊടുന്നനെ നിർത്തി ആളുകളുടെ ചിരികളിലേക്കും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വിഷാദഭാവത്തിലേക്കും മാത്രമായി ശബ്ദപഥത്തെ കൂർപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുക. ഇവിടെ സഹാനുഭൂതിയുടെ സംഗീതതലമല്ല മറിച്ച് ആളുകളുടെ പൊട്ടിച്ചിരികളുടെ മുഴക്കത്തെയാണ് ശബ്ദപഥത്തിൽ നിലനിർത്തുന്നത് (ശബ്ദം 9. 37). അത് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ നിസ്സഹായവസ്ഥയും ദയനീയതയും ഉറപ്പിക്കുന്നു.

ലളിതയെ ശാരീരികമായി അക്രമിക്കുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുകളിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന അയാളുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതം കനി അയാളെ തള്ളി തറയിൽവീഴ്ത്തുന്നതോടെ നിലയ്ക്കുന്നത് *യവനിക*യിൽ കേൾക്കാനാകും (ശബ്ദം 9. 38). തബലയുടെ ചെറിയ വിരലോടിക്കലിലൂടെ പൊടുന്നനെ നിർത്തുന്ന സംഗീതം തബല മറിഞ്ഞുവീഴുന്ന അനുഭവമാണ് നൽകുക. ആഖ്യാനത്തിൽ അയ്യപ്പനെ ആദ്യമായൊരാൾ കീഴ്പ്പെടുത്തിയതിലൂടെയുണ്ടായ അപ്രതീക്ഷിതമായ വീഴ്ചയുടെ ശബ്ദസൂചകമായി ആ തബലയുടെ സ്ട്രോക്കും പൊടുന്നനെയുള്ള അതിന്റെ നിർത്തലുമെല്ലാം മാറുന്നുണ്ട്. രോഹിണി അയ്യപ്പനെ കൊലചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിലും സംഗീതതലം പൊടുന്നനെ നിലച്ച് ഇടിയുടെ ശബ്ദം

മുഴങ്ങുകയും ശബ്ദപഥത്തിൽ മഴപ്പെയ്ത്തിന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദംമാത്രം അൽപ്പ നേരം തങ്ങിനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കേൾക്കാനാകും (ശബ്ദം 9. 39). ആഖ്യാന ത്തിൽ അപ്രതീക്ഷിതമായുണ്ടാകുന്ന സംഭവവികാസത്തെ പശ്ചാത്തലസംഗീ തത്തെ ഉടനടി നിർത്തി സ്വാഭാവികശബ്ദത്തിന്റെ തുടർച്ചയിലൂടെ കേൾവിയെ ജാഗ്രത്താക്കി നിർത്തുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ. അതുവഴി ആഖ്യാനസന്ദർഭ ത്തോട് വൈകാരികമായി സംവദിക്കാൻ പ്രേക്ഷകരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

സംഗീതരഹിതമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ പൊടുന്നനെ മുഴങ്ങിത്തുടങ്ങുന്ന ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളിലൂടെ കേൾവിയിലൊരു അപ്രതീക്ഷിതത്വവും ഭീതിദത്വവും പടർത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ട്. അയ്യപ്പൻ ഇരുട്ടിൽ രോഹിണിയെ അക്രമിക്കാനൊ രുങ്ങുന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഉറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന രോഹിണിയിലേക്ക് പതിയെ ക്യാമറ സൂം ഇൻ ആകുമ്പോൾ ശബ്ദതലം പൂർണമായും നിശ്ശബ്ദമാണ്. ശേഷം അരണ്ട വെളിച്ചത്തിലൊരു നിഴൽ മിന്നിപ്പോകുന്നതും രോഹിണി ഞെട്ടി യെഴുന്നേൽക്കുന്നതിനെ ക്യാമറ ഞൊടിയിടയിൽ പിൻവാങ്ങിപ്പകർത്തുന്നതും ഭീതിദമായൊരു ശബ്ദവൈചിത്ര്യം ഉച്ചത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നതുമെല്ലാം തത്ക്ഷണം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9. 40). ദൃശ്യവും ശബ്ദവുമെല്ലാം അപ്രതീക്ഷിത ത്വത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ ഭീതിയിൽ കാണി ഉലഞ്ഞുമാറാനിടയുണ്ട്. ദൃശ്യ ത്തിന്റെ മുൻതലത്തിൽ അയ്യപ്പനെ കാണാനാകുന്നതോടെ ഭീതിയുടെ അപരിചിത മായ ശബ്ദവൈചിത്ര്യം പരിചിതമായ തബലതരംഗിന്റെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫിലേക്ക് വഴി മാറുന്നു. ഇവിടെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ സംഗതികളോടൊപ്പം ശബ്ദത്തിന്റെ ഉരു മാറ്റങ്ങളും രംഗത്തിന്റെ ഉദ്വേഗവും ചടുലതയും ഭീതിയും നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്.

ഇരകളിൽ ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ കൊലപാതകരംഗത്തിലെ ഭീതിയെ ഇരട്ടിപ്പിക്കു ന്നതും സമാനമായിത്തന്നെയാണ്. രാത്രിയിൽ വിറകുപുരയിലേക്ക് കയറിവരുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയെ ചീവിടിന്റെ ഒച്ചമാത്രം പതിഞ്ഞുകേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശാബ്ദികനി ശ്ശബ്ദതയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. വിറകുപുരയിൽ അടുക്കിവെച്ച ചാക്കുകൾ ക്കു മുകളിൽ കയറി മറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ബേബി വാതിൽ തുറന്നെത്തുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണി യുടെ കഴുത്തിൽ കുരുക്കിടേണ്ട താമസം ബേബിയുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫായ നിഗൂഢ സംഗീതം അലച്ചെത്തുന്നതും താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ കുരുക്ക് മുറുകിപ്പിടയുന്ന ഉണ്ണൂണ്ണിയുടെ ദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറുന്നതും തത്ക്ഷണം സംഭവിക്കുന്നു. പിന്നീട് പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തോടൊപ്പം കുരുക്കുമുറുകി വിറയ്ക്കുന്ന ഊണ്ണൂണ്ണി യുടെ ഗദ്ഗദശബ്ദംകൂടി ചേരുന്നുണ്ട്. ബാലന്റെ കൊലപാതകരംഗത്തിലാകട്ടെ, കീബോർഡിന്റെ ശൈലീകൃതശബ്ദത്തെ ഇടവിട്ടിടവിട്ട് കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടൊരു പിരിമുറുക്കം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടും ബേബി കുരുക്കിടുന്ന ക്ഷണത്തിൽ സ്ഥായികൂ ടിയ വയലിനിലേക്ക് ശബ്ദപഥത്തെ ഉരുമാറ്റിക്കൊണ്ടുമാണ് ഭീതിപടർത്തുന്നത് (ശബ്ദം 9.41). അതായത് നിശ്ശബ്ദതയിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെയുള്ള ശബ്ദവീചിക ളിലേക്കും ശൈലീകൃതശബ്ദങ്ങളിൽനിന്ന് സ്ഥായികൂടിയ സംഗീതത്തിലേക്കു മെന്ന വ്യത്യസ്തതകളിലൂടെ ശബ്ദോപയോഗത്തിൽക്കൂടി രണ്ട് കൊലപാതക ങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനവഴി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഡയജറ്റികായി വരുന്ന സ്വാഭാവികപശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെ ചിഹ്നസാധ്യ തകളെക്കാളേറെ നോൺ ഡയജറ്റിക് സംഗീതത്തിന്റെയും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളു

ടെയും ചിഹ്നസാധ്യതകളെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്താനാണ് ജോർജ് ശ്രമിക്കുന്നത്. നോൺഡയജറ്റിക് സംഗീതങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾത്തന്നെയും സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിന്റെ ഉപാധിയെന്ന വിധത്തിൽ പശ്ചാത്തലത്തിലെ സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളെ അതേപടി നിലനിർത്തുന്നതിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. വൈകാരികഭേദത്തിനനുസരിച്ച് പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളുടെ ശബ്ദോച്ചതയെ നിയന്ത്രിച്ച് സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങളോടൊപ്പം കേൾപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രബലമായുള്ളത്. കടലിരമ്പത്തോടൊപ്പം പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തെ കേൾപ്പിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിന്റെ ആരംഭദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. രാത്രിയിൽ മദിരാശി തെരുവിലലയുന്ന ഗോപിയെ കാണിക്കുമ്പോഴും സംഗീതത്തിനൊപ്പം വാഹനങ്ങളുടെ ഇരമ്പവും സൈക്കിൾ ബെല്ലിന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസരവുമെല്ലാം ചേരുന്നുണ്ട്. അതുവരെ സാമാന്യം ഉച്ചതയിൽ മുഴങ്ങിയിരുന്ന വയലിൻ സംഗീതം വിജനമായ രാത്രിത്തെരുവിന്റെ ത്രിതലവ്യക്തതയിലുള്ള ദൃശ്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ പതിയെ താണ് ഡ്രമ്മിന്റെ നേരിയ വിരലോടിക്കലിലേക്കും തുടർന്ന് സമ്പൂർണമായ നിശ്ശബ്ദതയിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുന്നു(ശബ്ദം 9.42). 'വിജനത' എന്ന അവസ്ഥയെ ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദത്തിലുംകൂടി രീതിഭേദങ്ങൾ വരുത്തി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണിവിടെ. സന്ദിഗ്ധതകൾ നിറയുന്ന ആരംഭദൃശ്യങ്ങളിലെ നിയോനോയർ സ്വഭാവത്തെ ശബ്ദ-സംഗീതവും പൊലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

*യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനെ ദൃശ്യപരമായി പരിചയപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷം മറ്റൊരു മുറിയിലേക്ക് ചെന്ന് അയാൾ മദ്യപിക്കാനിരിക്കുന്നത് കാണിക്കുന്നുണ്ട്. മദ്യപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെ ക്യാമറ നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സംഗീതം ശബ്ദപഥത്തിൽ മുഴങ്ങിത്തുടങ്ങുന്നു. അതോടൊപ്പം ഉച്ചത കുറഞ്ഞ് നാടകപരിശീലനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികശബ്ദപരിസരത്തെ കേൾപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. *മേള*യിൽ സർക്കസ് പ്രകടനങ്ങളോടൊപ്പം ഉച്ചത്തിൽ കേൾപ്പിക്കുന്ന സർക്കസ് സംഗീതംതന്നെ തമ്പിനകത്തെ സംഭവങ്ങളിലും പതിഞ്ഞ് കേൾക്കുന്നു. ഇവിടങ്ങളിൽ സംഭവപരിസരങ്ങളെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ വായിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാണിയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് ശബ്ദപഥമാണ്. മറ്റു ചിലപ്പോൾ പശ്ചാത്തലശബ്ദം, സംഭാഷണം, നോൺ ഡയജറ്റിക് സംഗീതം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് അടരുകളായി ശബ്ദതലത്തെ വിന്യസിക്കാറുമുണ്ട്. ഉച്ചതയിലുള്ള ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളിലൂടെ ഏത് ശബ്ദത്തിനാണ് ഊന്നലെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽക്കൂടിയും ദൃശ്യസംരചനയിലെ ഡീപ്ഫോക്കസ് സങ്കേതത്തെപ്പോലെ ശബ്ദപഥത്തിലെ തലങ്ങളെല്ലാം വ്യക്തമാകുന്ന ഒരു ഡീപ് ഫോക്കസ് ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ആരോപിക്കാനാകും. ഉദാഹരണമായി, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ മാമച്ചന്റെ സുഹൃത്തുക്കളെ സത്കരിക്കുന്ന രംഗം നോക്കുക. എം എൽ എ പുരുഷോത്തമൻ കച്ചവടക്കാരനായ സാഹിബിനോട് ആലീസിനെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിനൊപ്പം ആലീസിന്റെ ലേറ്റ്മോട്ടിഫ് സാക്സഫോൺ സംഗീതവും ഓഫ്സ്ക്രീനിലുള്ള മാമച്ചന്റെ ഫോൺ വിളി ശബ്ദവുമെല്ലാം ചേരുന്നുണ്ട് (ശബ്ദം 9.43). ആലീസിന്റെ സഹായത്താലാണ് മാമച്ചൻ സമ്പന്നനായതെന്നും ആലീസ് ഇനിയും മാമച്ചനെ സംഹായിക്കണമെന്നുമെല്ലാമാണ് പുരുഷോത്തമൻ വിവരിക്കുന്നത് എന്നതും മാമച്ചൻ അയാളുടെ ബിസിനസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളാണ് ഫോണിൽ സംസാരിക്കുന്നത് എന്നതുമെല്ലാം

ചേർത്തുവെച്ചാലോചിക്കുമ്പോൾ ഈ ഡീപ്ഫോക്കസ് ശബ്ദകൂട്ടിച്ചേർപ്പ് അർത്ഥ യുക്തമാകുന്നുണ്ട്. അതുവരേക്കും ആലീസിന്റെ ഭൂതകാലം ഒരുവിധേനയും വെളി പ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ ഈ ശബ്ദസന്ദർഭത്തിന് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യവുമു ണ്ട്. അതോടൊപ്പം സ്ഥലപരമായൊരു തുടർച്ചയും സ്വാഭാവികതയും അനുഭവിപ്പി ക്കുന്നതിനും ഈ ശബ്ദത്തുടർച്ചകൾ സഹായിക്കുന്നു.

വേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകത്തിന്റെ ശബ്ദവും അതിന് പശ്ചാത്തല മായി വായിക്കുന്ന വയലിൻ സംഗീതവും വേദിയുടെ പുറകിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒച്ചതാഴ്ത്തിപ്പറയുന്ന വർത്തമാനങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ശബ്ദപഥ ത്തിലൊരു ഡീപ് ഫോക്കസ് *യവനിക*യിലും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയ്ക്ക കത്തുള്ള നാടകത്തിൽ രോഹിണിയുടെ ഫോൺവിളി നാടകത്തിന്റെ ശബ്ദശൈ ലിയ്ക്ക് യോജിച്ച വിധത്തിൽ ഉറക്കെ സദസ്സിലെവിടെയുമിരിക്കുന്ന കാണിക്ക് കേൾക്കാവുന്നമട്ടിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. നാടകത്തിൽ ആത്മഗതങ്ങൾപോലും ആർക്കും കേൾക്കാവുന്നമട്ടിൽ ഉറക്കെ ഉച്ചരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതേസമയം സ്റ്റേജിന് പിന്നിൽ നാടകത്തിന്റെ അണിയറക്കാരുടെ പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിലുള്ള സംഭാഷണ ങ്ങളും കേൾക്കാം. വേദിയിൽ കയറാൻ വൈകിയതിന് വക്കച്ചൻ രോഹിണിയെ പിൻവേദിയിൽ വെച്ച് ശാസിക്കുന്ന ദൃശ്യം ഉദാഹരിക്കാം. അയ്യപ്പൻ ലളിതയെ കയ റിപ്പിടിച്ചതിലുള്ള കോലാഹലത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം (ശബ്ദം 9. 44). അവിടെ മുമ്പിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ ശബ്ദപരിസരം വെടിയാതെ ന്നെയാണ് പിന്നിലുള്ള ചലച്ചിത്രപരിസരത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അത് തുടർച്ചയെ, സ്ഥലകാലനൈരന്തര്യത്തെ തകർക്കുന്നില്ല. നാടകത്തിലെ സംഭാഷ ണങ്ങളും നാടകബാഹ്യമായി ചലച്ചിത്രത്തിൽ പടർന്നുകിടക്കുന്ന സംഭാഷണ ങ്ങളും വേറിട്ട് കേൾക്കാൻകൂടി ഇത് സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. കലാഇടത്തിന്റെ സ്വാഭാ വികത്തുടർച്ചയെ ദൃശ്യത്തിലൂടെയും ശബ്ദത്തിലൂടെയും നിലനിർത്താനാണ് ചല ച്ചിത്രകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഇരകളിൽ നിർമലയുടെയും ബേബിയുടെയും പുഴക്കരയിൽവെച്ചുള്ള സന്ധിപ്പുകളിൽ അവരുടെ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും പുഴവെള്ളത്തിന്റെ സ്വാഭാവികശ ബ്ദപരിസരത്തെ സദാ നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണവും സംഗീതവും സ്വാഭാ വികശബ്ദവുമെല്ലാം അവിടെ ശബ്ദപഥത്തിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നു. ആനിയെച്ചൊല്ലി ബേബിയുടെ വീട്ടിലുണ്ടാവുന്ന ബഹളത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് നോക്കുക. കോശിയും സണ്ണിയും തല്ലുകൂടുന്നതും മറ്റുള്ളവർ പിടിച്ചുമാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നതു മായ ദൃശ്യങ്ങളിലെ കലഹശബ്ദവും മാത്തുക്കുട്ടി ഫോൺവിളിയ്ക്കുന്ന ശബ്ദവും സംഘർഷത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമെല്ലാം ചേർന്ന ശബ്ദപഥ ത്തെയാണ് നിർമിച്ചെടുക്കുന്നത്. മാത്തുക്കുട്ടിയുടെ വീട്ടിലെ കലുഷിതഖണ്ഡം മൂർധന്യത്തിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞെന്ന് ശബ്ദത്തിന്റെ കലുഷതയിലൂടെക്കൂടി അവതരി പ്പിക്കുകയാണ്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റെ അന്ത്യരംഗത്തിലും സമാനമായി പാലംപിള രുന്ന ശബ്ദവും ആളുകളുടെ ഒച്ചപ്പാടും പശ്ചാത്തലത്തിലെ ഉദ്വേഗസംഗീതവു മെല്ലാം ഒരുമിച്ച് കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കേൾവിയിലും ഒരു കലുഷത സൃഷ്ടിക്കു

ന്നുണ്ട്. സംഭവങ്ങളിലെ കലുഷത ദൃശ്യത്തോടൊപ്പം ശബ്ദത്തിലൂടെക്കൂടിയും അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു.

ഇങ്ങനെ നോൺഡയജറ്റിക് സംഗീതങ്ങളുടെ ചിഹ്നസാധ്യതയും പശ്ചാത്തലശബ്ദങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികാന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയെയും ആഖ്യാനബദ്ധമായി പലവിധമായ രീതിഭേദങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കുകയും സാന്ദർഭികമായി നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ചലച്ചിത്രകാരൻ.

9.3. കഥാലോകത്തിനകത്ത് നിലനിൽപ്പുള്ള ഗാനങ്ങൾ

നേരത്തേ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ സംഗീതാന്തരീക്ഷത്തിന് അനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ച് ചിത്രസംയോജനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഗാനരംഗങ്ങളിൽ പതിവ്. അതായത് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ഭാവപൂർത്തിവരുത്തുകയെന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വിപരീതദിശയിലാണ് ഗാനരംഗങ്ങളുടെ നില. ശബ്ദത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യങ്ങൾ കൊരുക്കപ്പെടുന്നത്. അതിനാൽ സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യസംരചനയും സംയോജനവും നടത്തുന്നതിൽ സംവിധായകരുടെ സംഗീതാവബോധം, വിശേഷിച്ചും താളബോധം വളരെ തെളിഞ്ഞുകാണാനാകും. അതോടൊപ്പം അവയെ ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസിക്കേണ്ട വിധത്തെക്കുറിച്ചും വ്യക്തമായ ധാരണയുണ്ടായിരിക്കും. കഥാലോകത്തിനകത്ത്, ഇതിവൃത്തത്തിൽത്തന്നെ സ്ഥാനംനൽകി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പതിവും അതല്ലാതെ സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികാവസ്ഥയെ ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥാലോകത്തിനുപുറത്തുനിന്ന് ആഖ്യാതാവിന്റെ സഹാനുഭാവസംഗീതമായി നിലനിർത്തുന്ന രീതിയും കഥാലോകത്തിൽ വിശേഷിച്ചൊന്നും ചെയ്യാനില്ലാതെ കച്ചവടച്ചേരുവയെന്നമട്ടിൽ വിന്യസിക്കുന്നവയുമെല്ലാം ഇവിടെ വരും. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് ഇതിന്റെ പ്രയോഗവൈചിത്ര്യവും ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളും വേർതിരിച്ചറിയാനാകുക.

കഥാലോകത്തിനകത്ത് നിലനിൽപ്പുള്ള ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളാണ് ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രത്യേകത. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിനനുസരിച്ച് വേണ്ടിടത്ത് ഗാനങ്ങൾ ചേർത്തും വേണ്ടാത്തിടത്ത് ഒഴിവാക്കിയും ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽ ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനം പുലർത്തുന്നുണ്ട് അദ്ദേഹം. ഗാനങ്ങളേതുമില്ലാത്ത *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *കോലങ്ങളി*ലും *ഇരകളി*ലും *മറ്റൊരാളി*ലും *ഈ കണ്ണികൂടി*യിലുമെല്ലാം നോൺ ഡയജറ്റികായ പശ്ചാത്തലസംഗീതംകൊണ്ടുതന്നെ അർത്ഥഭേദങ്ങളും വൈകാരികമാറ്റങ്ങളും വിനിമയം ചെയ്യാനാകുന്നു. മറ്റുചിത്രങ്ങളിൽ ഗാനങ്ങൾ ഇതിവൃത്തബന്ധിതമായി ഔചിത്യത്തോടെ ചേർക്കുന്നു. ഇവിടെ തിരക്കഥയിൽത്തന്നെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങളെക്കുറിച്ചുകൂടി പദ്ധതിയൊരുക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വരികളുടെ സാന്ദർഭികമായ അർത്ഥതലങ്ങൾക്കും അവയുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിനും ഘടനാപരമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകൾക്കുമെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിൽക്കൂടി വേരുകളുണ്ട്.

സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ നോൺഡയജറ്റിക് എന്ന് പറയാവുന്ന ഒരു ഗാനമുള്ളത് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലാണ്. അതാകട്ടെ, കഥാലോകത്തിനകത്തേക്ക് കടക്കുംമുന്നേ ആഖ്യാനം എന്തിനെക്കുറിച്ചാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന ആമുഖമായാണ് കടന്നുവരുന്നത് (വീഡിയോ 9.45). അതിനാൽ വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ അതും

ഡയജറ്റിക്കാകും. സ്ത്രീകേന്ദ്രിതമാണ് ചിത്രമെന്ന് കവിതകൊണ്ടും അതിന് പശ്ചാത്തലമാകുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ടും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഗാനത്തിൽ തെളിയുന്ന ടൈറ്റിൽകാർഡുകളിലും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നടിമാരുടെ പേരുകൾതന്നെ ആദ്യം നൽകി കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളാരെന്ന് ആദ്യമേ ഉറപ്പിക്കുന്നു. അതിനെ ഗാനമെന്നല്ല മറിച്ച് കവിതയെന്ന് ടൈറ്റിൽ കാർഡിൽത്തന്നെ ഊന്നിപ്പറയാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. സ്ത്രീജീവിതങ്ങളെയും അവരനുഭവിക്കുന്ന ദുരിതങ്ങളെയും ചൂഷണങ്ങളെയും സഹാനുഭൂതിയോടെ വിവരിക്കുന്ന ഗാനത്തിന് പശ്ചാത്തലമാകുന്നതാകട്ടെ, നഗരത്തിൽ വിവിധ വ്യവഹാരങ്ങളിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വിവിധ പ്രായത്തിലുള്ള സ്ത്രീകളുടെ യഥാതഥഫൂട്ടേജുകളാണ്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ കാണാനിരിക്കുന്ന, നഗരത്തിലേക്കൊഴുകിപ്പരക്കുന്ന സ്ത്രീകളിലാണ് ചിത്രമാരംഭിക്കുന്നതെന്ന് ദൃശ്യങ്ങളുടെ യഥാതഥസ്വഭാവത്തിലൂടെ വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കാം.

9.3.1. കവിതകളായിച്ചേരുന്ന *ഉൾക്കടലി*ലെ ഗാനങ്ങൾ

കവിയായ രാഹുലന്റെ കവിതകളായാണ് *ഉൾക്കടലിൽ* ഗാനസന്ദർഭങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽവെച്ച് ഏറ്റവുമധികം ഗാനസന്ദർഭങ്ങളുള്ളതും *ഉൾക്കടലി*ൽത്തന്നെ. അവയുടെ ദൃശ്യവത്കരണമാകട്ടെ, കാവ്യാത്മകമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾകൊണ്ട് സമ്പന്നവുമാണ്.

'പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ'യെന്ന ആദ്യഗാനത്തിലൂടെതന്നെ രാഹുലനൊരു കവിയാണെന്ന് ഉറപ്പാകുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 9.46). 'പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ' എന്ന ശബ്ദബിംബത്തിനൊപ്പിച്ച് അരുണവർണമായ സന്ധ്യ പുഴയിൽ പ്രതിബിംബിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ചേർത്താണ് ഗാനമാരംഭിക്കുന്നത്. ശേഷം ഗാനത്തിലെ വരികൾക്കൊപ്പിച്ച്, അതിന്റെ താളതാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച്, ക്യാമറയുടെ ചലനത്തെ നിയന്ത്രിച്ചും രാഹുലന്റെ ആത്മഭാവങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വെളിച്ച-വർണങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചും ദൃശ്യതലത്തെ ശബ്ദതലവുമായി അർത്ഥയുക്തമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കുന്നു. ഗ്രാമീണഭംഗി പകർത്തുക എന്നതിലുപരി രാഹുലന്റെ ആദ്യപ്രണയിനിയായ തുളസിയുടെ ഓർമയിലേക്കുള്ള നാന്ദിഗാനമായത് മാറുന്നു. ഗാനത്തിലെ വരികൾക്കും ദൃശ്യങ്ങൾക്കുമുള്ള ചിഹ്നബന്ധം ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് കൂടുതൽ തെളിച്ചം നേടുന്നത്. അതായത് പുഴയിൽച്ചാടിയാണ് തുളസി മരിച്ചതെന്ന വിവരം വെളിപ്പെടുമ്പോൾ മാത്രമാണ് പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ, കുങ്കുമപ്പൊട്ടിന്നഴകും വിഴുങ്ങുന്ന തിര തുടങ്ങിയ ശബ്ദബിംബങ്ങൾക്ക് തുളസിയുമായുള്ള ചിഹ്നബന്ധം വെളിപ്പെടുന്നുള്ളൂ എന്നർത്ഥം. ഗാനത്തിലെ ഓരോ ദൃശ്യമുറിവും പുഴക്കാഴ്ചയിലാണ് തുടങ്ങുന്നതെന്നതും ആ ചിഹ്നബന്ധത്തെ ദൃശ്യപരമായി ഉറപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ കവിതയ്ക്കുശേഷമുള്ള ഓർമഖണ്ഡത്തിൽ പുഴയിൽനിന്ന് മുങ്ങിയെഴുന്നേൽക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് തുളസിയുടെ ആദ്യത്തെ തിരശ്ശീലാപ്രത്യക്ഷീകരണമെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. ഉദയം, അസ്തമയം എന്നിങ്ങനെയുള്ള രണ്ട് അധ്യായങ്ങളിലായി തുളസിയുടെ ഓർമകളെ വിന്യസിക്കുന്ന മൂലകൃതിയോട് സന്ധിചെയ്യുന്ന മട്ടിലാണ് ഗാനത്തിന്റെ ദൃശ്യ-ശബ്ദാവിഷ്കാരമെന്ന് ചുരുക്കം.

തുളസിയുടെ ഓർമഖണ്ഡമവസാനിക്കുന്നതും ഒരു കവിതയിലാണ്. 'എന്റെ കടിഞ്ഞൂൽ പ്രണയകഥയിലെ പെൺകൊടി..'എന്ന് തുടങ്ങുന്ന കവിതയിലുടനീളം തുളസിയെയോർത്തുള്ള രാഹുലന്റെ വിരഹദുഃഖമാണ് നിറയുന്നത് (വീഡിയോ 9.47). ഒരർത്ഥത്തിൽ അത് ആദ്യഗാനം നിർത്തിയ ഇടത്തുനിന്നാണ് ഈ രണ്ടാമത്തെ ഗാനം തുടങ്ങുന്നതെന്ന് പറയാം. 'എന്റെ കടിഞ്ഞൂൽ പ്രണയകഥയിലെ പെൺകൊടീ.. നിന്നെയും തേടി...എൻ പ്രിയ സ്വപ്നഭൂമിയിൽ വീണ്ടും സന്ധ്യകൾ തൊഴുതുവരുന്നു' എന്ന വരികൾ ('വീണ്ടും' എന്ന വാക്ക് വിശേഷമായും) ശാബ്ദികമായും പുഴയുടെയും പുഴയോരത്തിരുന്നെഴുതുന്ന, ചിന്തയിൽ മുഴുകി നടക്കുന്ന, രാഹുലന്റെയും ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ദൃശ്യപരമായും ആ തുടർച്ചയെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. മരങ്ങൾക്കിടയിലൂടെയുള്ള പുഴയുടെ ദൂരക്കാഴ്ചയ്ക്ക് പശ്ചാത്തലമായി സ്ത്രീയുടെ വിലാപമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംമട്ടിലൊരു രാഗത്തെ കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആ ഗാനരംഗം ആരംഭിക്കുന്നതെന്നതും സാന്ദർഭികമായി പ്രസക്തമാകുന്നു. ആദ്യത്തെ ഗാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഈ ഗാനത്തിലെത്തുമ്പോഴേക്കും പുഴയും തുളസിയുമായുള്ള ചിഹ്നബന്ധം വ്യക്തമായിക്കഴിഞ്ഞതിനാൽ ആരംഭത്തിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദബിംബങ്ങളുടെ അർത്ഥവിതാനം സുഗ്രാഹ്യമാകുന്നു. ഗ്രാമത്തിലെ പുഴയ്ക്കരയിലിരുന്ന് കവിതയെഴുതിത്തുടങ്ങുന്ന രാഹുലന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഗാനം ഹോസ്റ്റൽ മുറിയിലിരുന്ന് അത് എഴുതിപ്പൂർത്തിയാക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഇടയിലുള്ള കാലത്തെക്കൂടി ആ ഗാനം വിട്ടുകളയുകയോ സംഗ്രഹിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. മാസികയിൽ അച്ചടിച്ചുവരുന്ന ഈ കവിതയുടെ ആസ്വാദനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് റീനയുമായും റീനയുടെ വീടുമായും രാഹുലൻ ബന്ധപ്പെടുന്നത് എന്നുകൂടി ആലോചിക്കുമ്പോൾ ഇതിവൃത്തത്തിൽ പലവഴിക്ക് നിലനിൽപുള്ള ഗാനമാണിതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

തുളസിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുവരുന്ന രണ്ട് കവിതകൾക്ക് പുറമേ റീനയുടെ പ്രണയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മൂന്ന് കവിതകളെക്കൂടി ആഖ്യാനത്തിലുൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. റീനയോടുള്ള രാഹുലന്റെ പ്രണയത്തെ വാചികമായി വാചാലമാകാതെ അവളുടെ കുറുനിരയൊതുക്കി നൽകുന്ന ലളിതമായൊരു ചേഷ്ടയിലൂടെയും ഹാർപ്പിന്റെ ക്രൊമാറ്റിക് സംഗീതശീലിലൂടെയും വ്യക്തമാക്കിയതിനുശേഷം രാഹുലന്റെ അന്തരംഗത്തെ ഒരു കവിത അനുഗമിക്കുന്നു (വീഡിയോ 9. 48). 'നഷ്ടവസന്തത്തിൻ തപ്തനിശ്വാസമേ' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ഈ ഗാനം മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ തൊട്ടുമുന്നിലെ ഗാനവുമായി ശാബ്ദികമായൊരു തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. നഷ്ടവസന്തമായി രാഹുലന്റെ ആദ്യപ്രണയത്തെ സങ്കൽപ്പിച്ചാൽ അതിന്റെ തപ്തനിശ്വാസമായാണ് റീന വരുന്നതെന്ന് കവിതയിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് രാഹുലൻ. ഋതുക്കളത്രയുമാണ് തുളസിയെന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ച, 'ഓരോ ഋതുക്കളും വന്നുവെങ്കിലും നീ മാത്രം വന്നില്ല' എന്ന് വിലപിച്ച രാഹുലനെയാണ് മുമ്പ് കണ്ടത് എന്ന് ആലോചിക്കുമ്പോൾ 'നഷ്ടപ്പെട്ട വസന്തത്തിന്റെ തപ്തനിശ്വാസ'മായി റീനയുടെ പ്രണയത്തെ സങ്കൽപ്പിക്കുന്ന അയാളുടെ കാവ്യഭാവനയ്ക്ക് ഇതിവൃത്തപരമായ പ്രസക്തിയേറുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം കവിതാവരികളിൽ വന്നുപോകുന്ന ക്രിസ്തീയബിംബങ്ങൾ (പളുങ്കുചിറകുകൾ വീശി വന്നണയൂ ദേവദൂതിപോലെ, എന്റെ ഷാരോൺ താഴ്വരയിലെ പൊന്നുഷസ്സങ്കീർത്തനമാകൂ) റീനയിലേക്കുള്ള

നേർസൂചകങ്ങളാകുന്നുമുണ്ട്. സംഗീത ഇടവേളകളി(ഇന്റർലൂഡുകളിൽ)ൽ ഫ്രെയിമിൽ വസന്തത്തിന്റെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ നിറച്ചുകൊണ്ട് വരികളിലെ വസന്താഗമനത്തെ ദൃശ്യപരമായി സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതും കാണാം. അതായത് ഗായകൻ പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ നിരത്തിലൂടെ കവിത ചിന്തിച്ചുനടക്കുന്ന രാഹുലന്റെ വിവിധ അകലങ്ങളിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയും ഇന്റർലൂഡുകളിൽ വിവിധ വർണങ്ങളിലും ജാതിയിലുമുള്ള പൂക്കളുടെ ദൃശ്യങ്ങളെയും ഇടചേർത്തുകൊണ്ട് ദൃശ്യ-സംഗീതങ്ങൾക്ക് ലയപൂർത്തി വരുത്തുന്നുണ്ട്.

ഏറെനാൾ കാണാതിരുന്ന രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും സമാഗമവേളയിൽ രാഹുലൻ റീനയ്ക്ക് സമ്മാനിക്കുന്നൊരു കവിതയായാണ് 'ശരദിന്ദു മലർദീപ'മെന്ന ഗാനത്തെ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 9. 49). റീന ആലപിച്ചുതുടങ്ങുകയും രാഹുലൻ ഒപ്പം പാടുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ ഡയജറ്റികായിത്തന്നെയാണ് ഗാനം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. മുമ്പത്തെ ഗാനത്തിന്റെ ഇന്റർലൂഡുകളിൽ കാണാനാകുന്ന പൂത്തുലഞ്ഞ പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾപോലെ ഇവിടെ ഇന്റർലൂഡുകളിൽ റീന വരച്ച ചിത്രങ്ങളാണ് നിറയുന്നത്. സന്തോഷസമാഗമത്തിന്റെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ് ഗാനത്തിലുടനീളം കാണാനാകുക. ഡേവിസിന്റെ മരണവും അതിന്റെ ആഘാതത്തിലൂടെ അച്ഛനുണ്ടായ അനാരോഗ്യസ്ഥിതിയുമെല്ലാം റീനയെ വീട്ടിൽത്തന്നെ തളച്ചിടുന്നുണ്ട്. യാഥാസ്ഥിതികനായ അച്ഛനെ ധിക്കരിച്ച് രാഹുലനൊപ്പം ഇറങ്ങിപ്പോകാനാകാത്ത സാഹചര്യം രാഹുലന്റെയും റീനയുടെയും പ്രണയത്തെ പ്രതിസന്ധിയിലാക്കുന്നു. ആ ഘട്ടത്തിൽ തന്റെ ആന്തരികവ്യഥയെ 'കൃഷ്ണതുളസിക്കതിരുകളെ'ന്ന കവിതയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് രാഹുലൻ (വീഡിയോ 9. 50). അയാളുടെ നിരാശാഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് ഇവിടെ ദൃശ്യപരിചരണം.

'പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ'യെന്ന ആദ്യഗാനം തുളസിയുടെ ഓർമഖണ്ഡത്തിനുമുന്നേ വ്യംഗ്യമായി അവളുടെ കഥപറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്ന (രാഹുലൻതന്നെ) കഥാഗാനമായിക്കൂടി നിൽക്കുന്നുവെങ്കിൽ മറ്റുള്ളവയെല്ലാം രാഹുലന്റെ ആന്തരികഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തിലിടംപിടിക്കുന്നവയാണ്. കവിതയെഴുതിത്തുടങ്ങുന്നതോ പൂർത്തിയാക്കുന്നതോ വായിക്കുന്നതോ ആയ രാഹുലന്റെ ദൃശ്യങ്ങളെച്ചേർത്തുകൊണ്ട് ഗാനസന്ദർഭങ്ങളെ ഡയജറ്റികായിത്തന്നെ കഥാലോകത്തിനകത്ത് വിന്യസിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളോടുമുള്ള രാഹുലന്റെ മമതാബന്ധത്തെ താരതമ്യാത്മകമായി പരിശോധിക്കാനുള്ള ഉപാധികൾകൂടിയായി ഗാനങ്ങൾ മാറുന്നുണ്ട്. തുളസിക്കും റീനയ്ക്കും കവിത ചമയ്ക്കുന്ന രാഹുലൻ പക്ഷെ മീരയ്ക്ക് കവിത ചമയ്ക്കുന്നേയില്ലെന്നത് ആ പ്രണയത്തോടുള്ള രാഹുലന്റെ മനോഭാവത്തെ അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പലവഴിക്കും ആഖ്യാനത്തെ നയിക്കാനുള്ള സംഗീതസൂചകങ്ങളായാണ് ഇവയെ ചിത്രത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സാധാരണയായി കണ്ടുവരുന്ന തുടർച്ചകൾ അപ്രസക്തമാക്കുന്ന ഗാനരംഗചിത്രണത്തിന്റെ പതിവുരീതികളെ *ഉൾക്കടലിൽ* തീർത്തും ഉപേക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മറിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികഭാവങ്ങളെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ സ്പഷ്ടമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള തുടർച്ചയിലൂടെയും സ്വാഭാവികപരിസരത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങളിലൂടെ

യുമെല്ലാമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കവിയ്ക്കും ചിത്രകാരിക്കുമിടയിലെ പ്രണയത്തെ അത്രമേൽ ഔചിത്യത്തോടെയും അർത്ഥപൂർണതയോടെയും ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'ശരദിന്ദുമലർദീപ'മെന്ന ഗാനസന്ദർഭം ശ്രദ്ധിക്കുക. അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥലങ്ങളിലെ ദൃശ്യങ്ങളെ ഇടചേർക്കാതെ അതായത് ഇന്റർകട്ടിന്റെ സാധ്യതകളൊന്നുംതന്നെ ഉപയോഗിക്കാതെ വീട്ടിലെ അകത്തളക്കാഴ്ചയിൽ ചുറ്റിത്തിരിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് പ്രണയത്തിന്റെ കാൽപ്പനികസൗന്ദര്യത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. നാലുമിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ഗാനത്തിൽ (ഇരുപതോളം മുറിവുകൾ) പാടി നടക്കുന്ന റീനയെയും രാഹുലനെയും റീന വരച്ച ചിത്രങ്ങളെയും ചുറ്റിക്കറങ്ങുകയാണ് ക്യാമറ. മുമ്പ് പറഞ്ഞതുപോലെ ഇന്റർലൂഡുകളിൽ റീനയുടെ ചിത്രങ്ങളിലേക്ക് സൂം ഇന്നായും തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ച് മാറിയും സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറ വരികളാരംഭിക്കുന്നതോടെ പാടുന്നയാളിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചെത്തി സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് (വാദ്യസംഗീതം തിരശ്ശീലാബാഹ്യമാണെങ്കിലും). ഒറ്റയ്ക്ക് പാടുമ്പോൾ പാടുന്നയാളെ ഒറ്റയ്ക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരുമിച്ച് പാടുമ്പോൾ ഒരുമിച്ചും ഫ്രെയിമിലുൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സ്ഥലകാലപരമായൊരു തുടർച്ച ഉടനീളം പുലർത്തുന്നുമുണ്ട്.

പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ, എന്റെ കടിഞ്ഞൂൽ പെൺകൊടി, നഷ്ടവസന്തത്തിൻ തപ്തനിശ്വാസമേ, കൃഷ്ണതുളസിക്കതിരുകൾ ചൂടിയൊരശ്രുകുടീരം ഞാൻ എന്നീ നാല് ഗാനങ്ങളും ദൃശ്യപരമായി ഒരു പ്രത്യേകതരം വിന്യാസക്രമത്തെ പിൻപറ്റുന്നു. 'പുഴയിൽ മുങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ'യെന്ന കവിതയിൽ സാന്ധ്യകാലത്തെ പുഴയും പുഴക്കരയുമെല്ലാം പശ്ചാത്തലമാകുമ്പോൾ 'എന്റെ കടിഞ്ഞൂൽ പ്രണയകഥയിലെ പെൺകൊടി'യെന്ന കവിതയിൽ നല്ലവെളിച്ചത്തിലുള്ള മരനിബിഡമായ പുഴക്കരയാണ് ദൃശ്യപശ്ചാത്തലം. 'നഷ്ടവസന്തത്തിൻ തപ്തനിശ്വാസമേ' എന്ന കവിതയിലാകട്ടെ, നിരത്തുവക്കിലെ പൂത്ത പ്രകൃതിയാണ് പശ്ചാത്തലം. അതേനിരത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പൂത്തുലഞ്ഞ പ്രകൃതിയിലധികം കറങ്ങിത്തിരിയാതെ, വ്യത്യസ്ത അകലങ്ങളിലും കാഴ്ചക്കോണിലുമുള്ള രാഹുലന്റെ നടത്തങ്ങളെ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് 'കൃഷ്ണതുളസിക്കതിരുകളെ'ന്ന കവിതയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം മറ്റ് ഗാനരംഗങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യവും മേഘാവൃതമായ സാന്ധ്യാകാശത്തിന്റെയും മുൾവേലിയുടെയുമെല്ലാം ദൃശ്യപരിസരങ്ങളും രാഹുലന്റെ ആന്തരികമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെയും നിരാശയേയും ചിഹ്നവത്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അങ്ങനെ റീനയുടെ പ്രണയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രാഹുലന്റെ വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളെ പകർത്തുന്ന 'നഷ്ടവസന്തത്തിൽ തപ്തനിശ്വാസമേ' എന്ന ഗാനവും 'കൃഷ്ണതുളസിക്കതിരുകൾ ചൂടി' എന്ന ഗാനവും തമ്മിലൊരു താരതമ്യം ദൃശ്യതലത്തിൽ സാധ്യമാണെന്നുകൂടിവരുന്നു. വ്യത്യസ്ത വൈകാരികതയിലുള്ള രാഹുലന്റെ തിരിച്ചുപോക്കിനെ ഒരേ ദൃശ്യതലത്തിൽവെച്ചാണ്, നിരത്തിലൂടെയുള്ള അയാളുടെ നടത്തത്തിലൂടെയാണ്, രണ്ടിടത്തും ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളിൽ വ്യത്യാസം വരുത്തുവെന്ന് മാത്രം. അയാളുടെ പ്രണയഭാവങ്ങളെ മുഴുവൻ പ്രസരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ആദ്യത്തേതെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേത് അയാളുടെ പ്രണയവർണങ്ങൾ മങ്ങുന്ന കാഴ്ച്ചയാണ് തരുന്നത്. രാത്രി എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന രാഹുലനിലാണ് രണ്ട് ഗാനങ്ങളും അവ

സാനിക്കുന്നത്. അതേസമയം രണ്ടിടത്തേയും രാത്രിയുടെ ദൃശ്യവത്കരണത്തിന് സൂക്ഷ്മമായ ഭാവമാറ്റം കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നുമുണ്ട്. നിറഞ്ഞുകത്തുന്ന ബൾബിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് കുത്തനെ താഴോട്ട് ചലിച്ച് (Tilt Down) കവിതയെഴുതുന്ന രാഹുലനിൽ അവസാനിക്കുകയാണ് ആദ്യഗാനം. രണ്ടാമത്തെ ഗാനത്തിലാകട്ടെ, ടേബിൾ ലാംപിന്റെ വെളിച്ചത്തിലിരുന്ന് കവിത മുഴുമിക്കുന്ന രാഹുലനെ ഇരുളേറി യിരിക്കുന്ന ദൃശ്യവിതാനത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയാളുടെ ഉള്ളിലെ ഇരുട്ടിനെ മുഴുവൻ ഫ്രെയിമിൽക്കൂടി കൊണ്ടുവരികയാണ്. അതായത് കഥാപാത്രവൈകാരി കതയ്ക്കനുസരിച്ച് ഫ്രെയിമിലെ ഓരോ ഘടകത്തിന്റെയും വിന്യാസക്രമത്തിൽ വ്യത്യസ്തത കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.

സംഗീതത്തിന്റെ താനതാളഭേദത്തിനനുസരിച്ച് ക്യാമറാചലനങ്ങളെയും ദൃശ്യമുറിയലുകളെയും ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് തുടർച്ചയായ ചിത്രസന്നിവേശത്തെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങളിലും പിൻപറ്റുന്നതായി നിരീക്ഷിക്കാനാകും. വരികൾക്കനുസ രിച്ചാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിയുന്നതെന്നതിനാൽ പലപ്പോഴും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖ ണ്ഡങ്ങളാണ് ഗാനരംഗങ്ങളിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി 'പുഴയിൽമു ങ്ങിത്താഴും സന്ധ്യ'യെന്ന ഗാനത്തിൽ ഗായകന്റെ വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് ചലിച്ചും വരികളിലെ അർധവിരാമങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് നിശ്ചലമായുമെല്ലാമാണ് ക്യാമറാസ ഞ്ചാരത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണമായി 'ഒരു പൊന്മതൻ ചുണ്ടിനിരുപാടു മായ് തൂങ്ങിപ്പിടയും...'എന്ന് ഗായകൻ പാടി അർധവിരാമത്തിൽ നിർത്തുമ്പോൾ അതിനൊപ്പിച്ച് പുഴവെള്ളത്തിൽനിന്ന് പതിയെ ലംബമാനമായി ചലിച്ചുയരുന്ന (Tilt up) ക്യാമറ കണ്ടൽപ്പടർപ്പിൽ അൽപ്പനേരം തങ്ങിനിൽക്കുന്നു. വീണ്ടും 'ഒരു പൊന്മതൻ ചുണ്ടിനിരുപാടുമായെ'ന്ന് പാടിത്തുടങ്ങുമ്പോൾ വരികളുടെ താള ത്തിനനുസരിച്ച് ക്യാമറ നിന്നിടത്തുനിന്ന് തിരശ്ചീനമായി ചലിച്ചുകൊണ്ട് കരയിലി രിക്കുന്ന രാഹുലന്റെ ദൂരദൃശ്യത്തിലെത്തി നിൽക്കുന്നു. 'മത്സ്യത്തിന്റെ നിശ്ശബ്ദദു രന്തമായ്..'എന്ന് വരി പൂർണമാക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, ദൃശ്യം മുറിയാതെതന്നെ നിന്നിട ത്തുനിന്ന് രാഹുലന്റെ അടുക്കലേക്ക് സൂം ഇന്നാകുകയാണ് (വീഡിയോ 9. 51). മൂന്ന് മിനിറ്റോളം ദൈർഘ്യമുള്ള ഗാനത്തിൽ പത്തോളം മുറിവുകൾ മാത്രമാണു ള്ളതെന്നത് അതിന്റെ ചിത്രസന്നിവേശത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. സ്വരഭേദത്തിന നുസരിച്ചോ വാദ്യസംഗീതത്തിന്റെ സ്ഥായീവ്യതിയാനത്തിനനുസരിച്ചോ എല്ലാ മാണ് ദൃശ്യങ്ങൾ മുറിഞ്ഞുമാറുന്നത്. ഗാനരംഗത്തിലെ ചിത്രസന്നിവേശരീതിയും ക്യാമറാചലനരീതിയും ദൃശ്യദൈർഘ്യതെരഞ്ഞെടുപ്പുമെല്ലാം അരവിന്ദന്റെ *പോക്കുവെയിലി*ലെ പുഴയോരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സമാനമായൊരു കലാനുഭൂതി നൽകുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലെ മിക്ക ഗാനസന്ദർഭങ്ങളിലും മുറിയലുകളെക്കാളേറെ ക്യാമറയുടെയും ലെൻസിന്റെയും വിവിധങ്ങളായ ചലനങ്ങളാണ് ഇടംപിടിക്കുന്ന ത്. വരികളുടെ താളത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ക്യാമറാചലനവും ചുരുങ്ങിയ ദൃശ്യമുറിവു കളുമെല്ലാം ഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽപ്പോലും സൂക്ഷിക്കുന്ന മിസ് എൻ സീൻ സംരചനയുടെ സൗന്ദര്യപരതയെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ കഥാഖ്യാനഘടനയിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി തെറിച്ചുനിൽക്കാതെ, ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള പരിചരണരീതിയ്ക്ക് അനുപൂരകമായിത്തന്നെയാണ് *ഉൾക്കട ലി*ലെ ഗാനങ്ങളുടെ പരിചരണവുമെന്ന് വരുന്നു.

9.3.2. *മേള*യിലെ സ്വപ്ന-വിരഹഗാനങ്ങൾ

റേഡിയോയിൽനിന്ന് പ്രവഹിക്കുന്ന 'നീലക്കുട ചൂടി വാന'മെന്ന ഗാനവും വിജയൻ പാടുന്ന വിരഹഗാനമെന്നമട്ടിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള 'മനസ്സൊരു മാന്ത്രികക്കുതിരയായ് പായുന്നു' എന്ന ഗാനവുമാണ് *മേള*യിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്ന രണ്ട് ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ. ആഖ്യാനത്തിലെ വൈകാരികഭേദത്തിനനുസരിച്ച് പ്രാധാന്യത്തോടെയും ദൈർഘ്യത്തോടെയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ഈ രണ്ട് ഗാനങ്ങളല്ലാതെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ നാല് ഗാനശകലങ്ങളും കേൾക്കാനാകും. *ഉൾക്കടൽ* എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'എന്റെ പ്രണയകഥയിലെ പെൺകൊടി' എന്ന ഗാനത്തിന്റെ ശകലവും *മോഹം എന്ന പക്ഷി* എന്ന ചിത്രത്തിലെ 'ജ്വാലാമുഖീ നീ ഉണരൂ', 'ശിൽപ്പകലാദേവതയ്ക്ക് പുഷ്പാഞ്ജലി വെയ്ക്കുമീ ശിലപ്പകലാമണ്ഡപങ്ങളിൽ', 'പാലടയുണ്ടില്ല പാലാട ചുറ്റീല പാതിരാ പൂമൊട്ടുറങ്ങുന്നു' എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗാനശകലങ്ങളുമാണ് റേഡിയോയിലൂടെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലായി കേൾക്കാനാകുന്നത്[6]. നാഗരികതയുടെയും സമ്പന്നതയുടെയും ചിഹ്നമായി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സദാ കൈയ്യിൽ കരുതുന്ന റേഡിയോയ്ക്കും അതിലൂടെ ഒഴുകിയെത്തുന്ന ഗാനശകലങ്ങൾക്കും ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ, വിശേഷിച്ച് ശാരദയുമായുള്ള അയാളുടെ ബന്ധത്തെ ദൃഢപ്പെടുത്തുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്.

നഗരത്തിലെ പഠനം കഴിഞ്ഞ് നാട്ടിലേക്കെത്തിയ രാഹുലൻ തന്റെ പ്രണയിനിയെ ഓർത്തുപാടുന്ന കവിതയായാണ് *ഉൾക്കടലിൽ* 'എന്റെ കടിഞ്ഞൂൽ പ്രണയകഥയിലെ പെൺകൊടി' എന്ന ഗാനം ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഗ്രാമത്തിലെത്തിയ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ റേഡിയോയിലും ആദ്യം മുഴങ്ങുന്നത് ഈ ഗാനംതന്നെയാണ് (വീഡിയോ 9. 52). അതോടൊപ്പം ഗ്രാമീണസുന്ദരിയായ ശാരദയുമായുള്ള ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ പ്രണയമാണ് കാണാനിരിക്കുന്നത് എന്ന് ഇത് സൂക്ഷ്മമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ലെ ഗാനശകലം റേഡിയോയിൽ കേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ദൃശ്യത്തെ ശാരദയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ദൃശ്യങ്ങൾക്കുശേഷമാണ് ചേർക്കുന്നതെന്നതും ആ രംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ ത്തന്നെയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കല്യാണക്കാര്യം അമ്മ പറയുന്നതെന്നതും ഇത് ഉറപ്പിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ റേഡിയോ ശാരദ കൗതുകത്തോടെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അവിചാരിതമായി കൈ തട്ടി റേഡിയോ പാടിത്തുടങ്ങുന്നുണ്ട്. 'ജ്വാലാമുഖീ നീ ഉണരൂ' എന്ന ഗാനമാണ് അപ്പോൾ മുഴങ്ങുന്നത് (വീഡിയോ 9. 53). അത്ഭുതത്തോടെ ഗാനമാസ്വദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശാരദയെ മറഞ്ഞുനിന്ന് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ആസ്വദിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും നാണിയും കുളത്തിൽ ചൂണ്ടയിടുന്നത് ശാരദ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നെങ്കിലും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ശാരദയെ ആദ്യമായി ശ്രദ്ധിച്ച് തുടങ്ങുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്. ഗാനത്തിന്റെ ആശയവും

---

[6] *ഉൾക്കടലി*നെപ്പോലെ *മോഹം എന്ന പക്ഷി*യും ജോർജിന്റെതന്നെ ചിത്രമാണെന്നാണ് മലയാളചലച്ചിത്രം പോലെയുള്ള സൈറ്റുകൾ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ഗാനാലേഖനം മാത്രം കഴിഞ്ഞ് പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടതാകാം എന്ന് കരുതാൻ ന്യായമുണ്ടെങ്കിലും ഇങ്ങനെയൊരു ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ ജോർജിന്റെ ആത്മകഥയിലോ കുറിപ്പിലോ ഒന്നും കാണുന്നുമില്ല. *ഉൾക്കടലി*ലെ ഗാനം തിരിച്ചറിയാനാകുന്നതിനാലും പുറത്തിറങ്ങാത്ത ഒരു ചിത്രത്തിലെ മൂന്ന് ഗാനങ്ങളും *മേള*യിലൂടെ മാത്രമാണ് കേൾക്കാനാകുന്നത് എന്നതിനാലും ഇത് ജോർജിന്റെ ആദ്യകാലചലച്ചിത്രാലോചനകളിൽ ഇടംപിടിച്ച ഒരു ചലച്ചിത്രസംരംഭമാകാനിടയുണ്ട്.

സന്ദർഭവുമായി പൊരുത്തമേതുമില്ലെങ്കിലും ശാരദയുടെ ഗാനാഭിമുഖ്യം ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മനസ്സിലാക്കുന്ന സന്ദർഭമെന്ന നിലയ്ക്ക് അതിന് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

ശാരദയെ വശീകരിക്കാനായി ഗോവിന്ദൻകുട്ടി റേഡിയോഗാനങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോഴാണ് 'നീലക്കുടചൂടി വാനം' എന്ന ഗാനം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ കടന്നുവരുന്നത് (വീഡിയോ 9. 54). പതിവ് കച്ചവടഫോർമലകളിലൂടെത്തന്നെയാണ് ഗാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെങ്കിലും സ്ഥലത്തുടർച്ച നഷ്ടപ്പെടാത്ത വിധത്തിലും സംഗീതത്തിന്റെയും വരികളുടെയും താനതാളഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുമെല്ലാമുള്ള ചിത്രസന്നിവേശം ഗാനരംഗത്തെ വേറിട്ടു നിർത്തുന്നു. റേഡിയോ ഓൺ ചെയ്യുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ മുൻതലത്തിലും കൗതുകത്തോടെ അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ശാരദയെ മധ്യതലത്തിലും നിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലാണ് ഗാനരംഗമാരംഭിക്കുന്നത്. വാദ്യസംഗീതത്തിനൊപ്പിച്ച് ദൃശ്യം മുറിയാതെതന്നെ ശാരദയിലേക്ക് സൂം ഇന്നാകുന്നുണ്ട്. ശേഷം റേഡിയോ ഓൺ ആക്കി ശാരദയെ സന്തോഷത്തോടെ നോക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു. വീണ്ടും ശാരദയുടെ ഭാവമാറ്റത്തിലേക്ക് മുറിയുന്നു. പുല്ലാങ്കുഴലിന്റെ സ്ഥായിക്കൊപ്പിച്ച് ശാരദയുടെ ചുമലിൽനിന്നെടുത്ത ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മധ്യദൂരദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് മധ്യസമീപദൃശ്യത്തിലേക്ക് ക്യാമറ സൂം ഇന്നാകുന്നു. സമാനമായ പുല്ലാങ്കുഴൽസംഗീതം വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറാചലനവും ആവർത്തിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ ചുമലിൽനിന്നെടുത്ത ശാരദയുടെ മധ്യസമീപത്തിലേക്കാണ് ക്യാമറ സഞ്ചരിക്കുന്നത്. പുല്ലാങ്കുഴലിന്റെ സംഗീതം വീണ്ടുമാവർത്തിക്കുമ്പോൾ ശാരദയെ നോക്കിച്ചിരിച്ചുകൊണ്ട് ഗാനമാസ്വദിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മധ്യസമീപത്തിൽനിന്ന് സമീപത്തിലേക്ക് സൂം ഇന്നാകുകയും ഗാനമാരംഭിക്കുമ്പോൾ കണ്ട ഇരുവരുമുൾപ്പെട്ട മാസ്റ്റർഷോട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചെത്തി വാദ്യസംഗീതത്തെ അവസാനിപ്പിക്കുകയും ശാരദയുടെ സമീപദൃശ്യത്തിൽ വരികളാരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആരംഭത്തിലെ വാദ്യസംഗീതത്തിന്റെ വേളയിൽ ലെൻസ് ചലനങ്ങളിലൂടെയും ദൃശ്യമുറിയലുകളിലൂടെയുമെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവമാറ്റങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വാദ്യസംഗീതമവസാനിക്കാനൊരുങ്ങുന്നതോടെ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യത്തിൽത്തന്നെയെത്തി നിൽക്കുംമട്ടിലൊരു ദൃശ്യത്തുടർച്ച ഗാനാരംഭത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി സ്വപ്നം കണ്ട് തുടങ്ങുന്നതോടുകൂടി അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥലപരിസരങ്ങളിലേക്ക് ശാരദയോടൊപ്പം ക്യാമറയും സഞ്ചരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ദൃശ്യമുറിയലുകളുടെ വേഗതാളങ്ങളും ക്യാമറാചലനങ്ങളും സംഗീതത്തിന്റെയും വരികളുടെയും സ്ഥായീഭേദങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുതന്നെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ദൃശ്യ-ശബ്ദലയം വരുത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ സ്വപ്നക്കാഴ്ചകളാണ് ഗാനരംഗത്തിലെന്നതിനാൽ പൊടുന്നനെയുള്ള സ്ഥലകാലമാറ്റങ്ങൾ സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്.

ശാരദയെ വിവാഹം കഴിക്കാനുള്ള പദ്ധതി അമ്മിണിയെക്കൊണ്ട് തഞ്ചത്തിൽ നടത്തിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി. ഒരു ദിവസം കുളക്കടവിൽവെച്ച് അമ്മിണി ശാരദയെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ കെട്ടിയാലുള്ള മെച്ചങ്ങളെക്കു

റിച്ച് പറഞ്ഞ് അവളെ പ്രലോഭിപ്പിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് റേഡിയോയിൽ ഉച്ചത്തിൽ ഒരു ഗാനവും (ശിൽപ്പകലാദേവതയ്ക്ക്) വെച്ച് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി അവിടേക്കെത്തുന്നത് (വീഡിയോ 9. 55). അമ്മിണിയോട് പ്രതികൂലമായി പ്രതികരിച്ച ശാരദ ഗാനം ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് കണ്ട് തഞ്ചത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയ്ക്ക് ശാരദയോടുള്ള ഇഷ്ടത്തെക്കുറിച്ച് അമ്മിണി വീണ്ടും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. റേഡിയോയുമായിരിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെക്കണ്ട് ലജ്ജാവിവശയായി ഓടി മറയുന്ന ശാരദയ്ക്ക് ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയോടുള്ള ഇഷ്ടം (ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വിശേഷാധികാരങ്ങളോട്) പ്രകടമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവാഹരാത്രിയിൽ പരിഭ്രമിച്ചിരിക്കുന്ന ശാരദയെ ചിരിപ്പിക്കാൻ റേഡിയോ ഗാനത്തെത്തന്നെയാണ് (പാലടയുണ്ടില്ല പാലാട ചുറ്റീല) ഗോവിന്ദൻകുട്ടി ആദ്യമായി ആശ്രയിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 9. 56). റേഡിയോയിൽ പറയുന്നതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിലെയും അവസാനത്തെ റേഡിയോ ഗാനമാണത്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ നാഗരികമായ പരിഷ്കൃതിയുടെ ചിഹ്നസൂചകമെന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് ഗ്രാമരംഗത്തിലെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തസംഭവമായ ശാരദയുടെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും വിവാഹത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന പ്രധാനോപാധി എന്ന നിലകൂടി റേഡിയോയ്ക്കും റേഡിയോ ഗാനത്തിനും അതുവഴി കൈവരുന്നുണ്ട്. തമ്പുരംഗങ്ങളിൽ അതിന്റെ സാന്നിധ്യമേയില്ലെന്നത് ഗ്രാമരംഗത്തിലുള്ള അതിന്റെ വിശേഷസാന്നിധ്യത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു.

ഒന്നാംഭാഗത്തിൽ ഭാവരൂപേണ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ച ശാരദയുടെ ഗാനഭ്രമത്തെ രണ്ടാംഭാഗത്തിലാണ് സ്പഷ്ടമാക്കുന്നത്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയും ശാരദയും വിജയനുംകൂടി നഗരത്തിലൊരു സിനിമയ്ക്ക് പോകുന്നുണ്ട്. സിനിമ കഴിഞ്ഞ് സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായം വിജയൻ ശാരദയോട് ചോദിക്കുന്നു. 'സിനിമ ഇഷ്ടമായോ' എന്ന വിജയന്റെ ചോദ്യത്തിന് 'നല്ല പാട്ടുകൾ' എന്നാണ് ശാരദയുടെ മറുപടി. സിനിമയുടെ മറ്റു വശങ്ങളെക്കാളേറെ ശാരദയുടെ ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചത് ഗാനങ്ങളാണെന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ സംഗീതത്തോടുള്ള ശാരദയുടെ ഭ്രമത്തെ ഓരോഘട്ടത്തിലും പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നതിനാലാണ് സംഘർഷഘട്ടത്തിൽ സ്ഥലകാലബോധമറ്റ് വിജയന്റെ വിരഹഗാനത്തെ പിന്തുടർന്ന് കൂടാരത്തിൽനിന്നിറങ്ങി നടക്കുന്ന ശാരദയുടെ പ്രവൃത്തി അനൗചിത്യമായോ അതിഭാവുകത്വപരമായോ തോന്നാത്തത്. ഗ്രാമത്തിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കൈയ്യിലുള്ള റേഡിയോയിലെ ഗാനത്തെയാണവൾ പിന്തുടർന്നിരുന്നതെങ്കിൽ ഇവിടെ വിജയന്റെ വിഷാദഗാനത്തെയാണവൾ പിന്തുടരുന്നത് (വീഡിയോ 9. 57). ആളൊഴിഞ്ഞ, ഇരുളേറിയിരിക്കുന്ന സർക്കസ് റിങ്ങിൽ പാടിനടക്കുന്ന വിജയന്റെ ദൃശ്യങ്ങളും ഇരുട്ടിൽ തമ്പ് കയറുകൾക്കിടയിലൂടെ സംഗീതസ്രോതസ്സ് തെരഞ്ഞെത്തുന്ന ശാരദയുടെ ദൃശ്യങ്ങളും ഇരുവരുമൊരുമിച്ചുള്ള അസന്തുലിതമായ ദൃശ്യസംരചനകളും ഫ്രെയിമുകളിൽ നിറയുന്ന ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും ഏറിയ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും വളരെ ഉയർന്ന കാഴ്ചക്കോൺ ദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാമായി സംഘർഷാത്മകമായൊരു ദൃശ്യവിതാനംതന്നെ ഗാനരംഗത്തിനായി സജ്ജീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വരാനിരിക്കുന്ന സംഘർഷാന്തരീക്ഷത്തെ ഗാനരംഗാവിഷ്കരണത്തിലൂടെ നേരത്തേയറിയിക്കുന്ന മട്ടാകുന്നു. ഈ വിധം ആഖ്യാനത്തിൽ അവിടവി

ടെയായി മുഴങ്ങുന്ന ഗാനങ്ങളെയെല്ലാം ആഖ്യാനബന്ധിയായിത്തന്നെ മുറുക്കിക്കെട്ടാനാണ് ജോർജ് *മേള*യിലും ശ്രമിക്കുന്നത്.

9.3.3. അതിമാധ്യമികതയുടെ ഗാനരംഗങ്ങൾ

*യവനിക*യിലും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും കലാഇടത്തിന്റെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണോപാധികളായാണ് ഗാനസന്ദർഭങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. നാടകാരംഭത്തോടനുബന്ധിച്ചുള്ള നാന്ദിഗാനവും (ഭരതമുനിയൊരു കളംവരച്ചു) നാടകസന്ധികളിലെ ഭാവങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങളും (ചമ്പകപുഷ്പ സുവാസിതയാമം, മിഴികളിൽ നിറകതിരായി) ഒരു നാടോടിനൃത്തഗാനവുമാണ് (മച്ചാനെ തേടി) *യവനിക*യിലുള്ളത്. ഇവയൊന്നും ആഖ്യാനത്തിലെ ജീവിതത്തോടല്ല കലാഇടത്തോട് ചേർന്നാണ് വരുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ദൃശ്യപരിസരങ്ങൾ വേദിയും കാണികളും മാത്രമാകുന്നു. നാടകസംബന്ധിയായ ഗാനങ്ങളെല്ലാം വർത്തമാനത്തിലായിരിക്കുമ്പോൾ നാടോടിഗാനം മാത്രം ഭൂതകാലഖണ്ഡത്തിലുൾപ്പെടുന്നു. നാടകത്തിന്റെ റിഹേഴ്സലിന് തബലയടിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയാണ് ആദ്യമായി വക്കച്ചൻ ഓർത്തെടുക്കുന്നത് എന്നതിന് സമാനമായി തന്റെ നാടോടിനൃത്തത്തിന് തബലയടിക്കുന്ന അയ്യപ്പനെയാണ് രോഹിണിയും ആദ്യമായി ഓർത്തെടുക്കുന്നത് എന്ന് ആ ഗാന-നൃത്തരംഗം പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് (വീഡിയോ 9. 58). അതാകട്ടെ, സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയെ ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് അരേഖീയമായാണ് കയറിവരുന്നത്. എന്നാൽ ശബ്ദ-സംഗീതസ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാക്കി കഥാലോകത്തിനകത്തുതന്നെ അതിനെ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെയും നാടോടിനൃത്തത്തിന്റെയും വേദിക്രമീകരണങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമായി മനസ്സിലാക്കാനും നാടകവേദിയുടെ ത്രിതലവ്യക്തതാസാധ്യതകളെ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും അടുത്തറിയാനുംകൂടി ഈ ഗാനരംഗം സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. രോഹിണി അയ്യപ്പനെ ഓർത്തെടുക്കുന്നതാണ് സന്ദർഭമെന്നതിനാൽ തബല വായിക്കുന്ന അയ്യപ്പനും നൃത്തംചെയ്യുന്ന രോഹിണിയ്ക്കും ദൃശ്യപരമായ പ്രബലത നൽകാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. അതല്ലാതെ നാടകക്കാഴ്ചകൾക്ക് സമാനമായ അകലസൂക്ഷ്മതകളും സാങ്കേതികവ്യതിരിക്തതകളും ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നില്ല.

നാടകത്തിന്റേതായി വരുന്ന ഗാനങ്ങൾ കലാഇടത്തിൽമാത്രം നിലനിൽപ്പുള്ളവയെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും ജീവിതത്തിന്റെ വൈകാരികമുഹൂർത്തങ്ങളെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള ശേഷി അവയ്ക്ക് കൽപ്പിച്ചുനൽകുന്നുണ്ട്. 'ഭരതമുനിയൊരു കളം വരച്ചു' എന്ന നാടകത്തിന്റെ നാന്ദിഗാനം ചലച്ചിത്രത്തിനുതന്നെ ആമുഖമാകുന്നത് ആ വഴിക്കാണ് (വീഡിയോ 9. 59). 'കറുപ്പും വെളുപ്പും കരുക്കൾ നീക്കി കാലം കളിയ്ക്കുന്നു'വെന്ന വരികൾ ഗായകസംഘം പാടുമ്പോൾ അവിടെ വിധിയുടെ നിയോഗവും നിഗൂഢതയുമെല്ലാം പ്രസരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിൽ ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിൽ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് നോക്കുക. കാണികളും കളിക്കാരുമാകുന്ന മനുഷ്യരെക്കുറിച്ചുള്ള (കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുതന്നെയും) ഷേക്സ്പീരിയൻ ഫിലോസഫിയാകട്ടെ, നാന്ദിഗാനത്തെ സിനിമയ്ക്കകത്തും പുറത്തുമുള്ള കഥാപാത്രജീവിതങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുവായിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ചെസ് ബോർഡിലെയോ പസിലിലെയോ കരുക്കൾപോലെയാണ് ചിത്രത്തിലെ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളുമെന്നാരോപിച്ചാൽ ആ കഥാപാത്ര

ങ്ങളുടെ ഓർമകൾ നീങ്ങിനീങ്ങിയാണ് ആഖ്യാനം പുരോഗമിക്കുന്നതെന്നുകൂടിവരുന്നുണ്ട്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയിലേക്കുകൂടി നാന്ദിഗാനത്തിലെ വരികൾ ആലങ്കാരികമായും തത്വവിചാരപരമായും ചൂണ്ടി നിൽക്കുന്നു. 'നിഴലുകളാടുന്ന കള'മായി നാടകത്തെക്കാണുന്ന കാവ്യഭാവന സിനിമയെന്ന കലയ്ക്ക് സത്താപരമായും *യവനിക*യെന്ന ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് തത്വചിന്താപരമായുമെല്ലാം ചേരുന്നുണ്ടെന്ന് ഈ ആമുഖഗാനത്തെ മുൻനിർത്തി പറയാനാകും. ഒരേസമയം പല വിതാനങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുകയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആമുഖഗാനമെന്ന് ചുരുക്കം.

നാന്ദിഗാനത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിലെ കൈയ്യൊതുക്കവും സംഗീതത്തിനനുസരിച്ച ദൃശ്യതാളവുംകൂടി ശ്രദ്ധേയമാകുന്നുണ്ട്. കർട്ടൻ വലിച്ചിട്ട സ്റ്റേജിന്റെ അംശം മാത്രമാണ് ഫ്രെയിമിൽ. സ്റ്റേജിന്റെ അകവും വാദ്യസംഗീതക്കാരുടെ ഇടവും പിൻവേദിയും മാത്രമാണ് ദൃശ്യപശ്ചാത്തലമെന്നതിനാൽ പാടുന്നതും ഉപകരണം വായിക്കുന്നതുമായ രംഗങ്ങൾ വിശദമായും വിരസമാകാതെയും വിന്യസിക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. കെ.പി എ. സിയുടെ 'ബലികുടീരങ്ങളെ' എന്ന നാടകഗാനത്തിന്റെ ഈണത്തിലും താളത്തിലുമാണ് ഈ കോറൽ സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഹാർമോണിയത്തിന്റെ സംഗീതത്തിലാരംഭിക്കുന്ന ഗാനത്തിന്റെ ആമുഖവരികൾ പ്രധാന ഗായകൻ പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കെ പിൻവേദിയിൽനിന്ന് മൈക്കിനടുത്തേക്കെത്തി കോറസ് പാടാനൊരുങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെക്കാണിക്കുന്നു. കുറേ വേദികളിൽ ആ നാടകം അരങ്ങേറിയിരുന്നുവെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുംവിധത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റങ്ങളെന്നതും സൂക്ഷ്മമാണ്. ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവി കഴിയാനിരിക്കെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ധൃതിയിൽ പിൻവേദിയിലേക്ക് തിരിഞ്ഞ് തബലയ്ക്കുപകരം വായിക്കാനിരിക്കുന്ന ട്രിപ്പിൾ ഡ്രമ്മിനെ ആകാംക്ഷയോടെ നോക്കുന്നതും വായിച്ചുതുടങ്ങുമ്പോൾ ആവേശത്തോടെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം ശ്രദ്ധിക്കുക. തബലയുടെയത്രപോരെന്ന് വക്കച്ചനും സാരമില്ലെന്ന് ബാലഗോപാലനും ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെ മാത്രം ആശയക്കൈമാറ്റം നടത്തുന്നതും കാണാം. എല്ലാവരുടെയും ശ്രദ്ധ ട്രിപ്പിൾ ഡ്രം വായനക്കാരനിലാണെന്ന് കാണിച്ചുകൊണ്ട് അയ്യപ്പന്റെ അഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അരക്ഷിതാവസ്ഥയുടെ ആഴം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ട്രിപ്പിൾ ഡ്രം വായനക്കാരന്റെ താഴ്ന്ന കാഴ്ചക്കോണിലുള്ള മധ്യദൂരത്തിൽ ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിൽ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായി ഒഴിഞ്ഞിരിക്കുന്ന തബലയുടെ ദൃശ്യം ഇതിനെ അടിവരയിടുന്നുണ്ട്.

പാടുന്നയാൾ മാത്രം തിരശ്ശീലയ്ക്കകത്തും വാദ്യസംഗീതങ്ങൾ തിരശ്ശീലയ്ക്കോ കഥാലോകത്തിനോ പുറത്തും നിർത്തുന്ന പതിവുരീതിയിലല്ല ഗാനരംഗം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. *ഉൾക്കടലി*ലെ ഗാനസന്ദർഭങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞതുപോലെ പാടുന്നത് ഗായകനോ ഗായികയോ കോറസോ എന്നതു നോക്കിയാണ് ഗാനരംഗത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ മുറിച്ചുചേർക്കുന്നത്. പാടുമ്പോൾ പാടുന്നയാളുകളുടെ ദൃശ്യങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിക്കാനും ഇന്റർല്യൂഡുകളിൽ വേറിട്ട് കേൾക്കാനാകുന്ന ഉപകരണത്തെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമാക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അതായത് ഇന്റർല്യൂഡുകളിൽ വയലിൻ സംഗീതം വേറിട്ട് കേൾക്കാനാകുമ്പോൾ വയലിൻ വായനക്കാരനും ഗിറ്റാർ സംഗീതം വേറിട്ട് കേൾക്കാനാകുമ്പോൾ ഗിറ്റാർ വായന

ക്കാരനും പുല്ലാങ്കുഴൽ സംഗീതം വേറിട്ടുകേൾക്കാനാകുമ്പോൾ പുല്ലാങ്കുഴൽ വായനക്കാരനുമെല്ലാം ശ്രദ്ധകിട്ടുംവിധത്തിലാണ് ചിത്രസന്നിവേശവും ദൃശ്യസംരചനയുമെന്നതാണ് പ്രത്യേകത. ഇങ്ങനെ പാട്ട് പിന്നീട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണെന്ന് തോന്നിക്കാത്തമട്ടിൽ അത്രമേൽ സ്വാഭാവികമാണ് വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെയും വായ്പ്പാട്ടിന്റെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെ മേളനം. കോറൽ സംഗീതത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുംമട്ടിൽ സൂക്ഷ്മമാണ് അതിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണമെന്ന് വ്യക്തം.

അയ്യപ്പന് പകരമായെത്തിയ ജനാർദ്ദനൻ അരങ്ങേറാനിരിക്കുന്ന ഗാനത്തിന് തബല വായിച്ച് പരിശീലിക്കുന്നതിൽനിന്ന് നാടകവേദിയിലേക്ക് മുറിയുംമട്ടിലാണ് 'ചമ്പകപുഷ്പസുവാസിത യാമം' എന്ന ഗാനത്തെ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 9. 60). വേദിയിൽ പാടി അഭിനയിക്കുന്ന ബാലഗോപാലനും സ്വപ്ന ക്കാഴ്ചയിൽ തെളിയുന്ന രോഹിണിയും മാത്രമല്ല വേദിയിൽ മാറിമാറിത്തെളിയുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലിരുന്ന് ഗാനമാലപിക്കുന്ന ഗായകൻ ദാസും ഓർക്കസ്ട്രേഷനുമെല്ലാം തിരശ്ശീലയിൽത്തെളിയുന്നുണ്ട്. നാന്ദിഗാനത്തിൽ അടച്ചിട്ട തിരശ്ശീലയ്ക്കകവും പിന്നാമ്പുറവും മാത്രമാണ് ദൃശ്യപരിസരമെങ്കിൽ നാടകം തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞുള്ള ഗാനസന്ദർഭമായതിനാൽ ഇവിടെ വേദിയും പിൻവേദിയും കാണിക്കാഴ്ചയുമെല്ലാം തത്സമയം സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിലുള്ള ജീവിതത്തിൽ സംഘർഷങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷമായിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ നാടകവും ജീവിതവും ഇടകലരുന്നമട്ടിൽ ദൃശ്യങ്ങളെ വിന്യസിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ കാണാനാകില്ല. മറിച്ച്, നാടകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവശങ്ങളെ ഊന്നിക്കൊണ്ടുള്ള ദൃശ്യപരിചരണമാണിവിടെ പ്രബലത നേടുന്നത്. വർത്തമാനത്തിൽ മുറിഞ്ഞുമുറിഞ്ഞ് കാണാനാകുന്ന നാടകത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ രംഗത്തിലുള്ള ഗാനമാണിതെന്ന് ഊഹിക്കാനാകുംവിധം നാടകാഖ്യാനകാലത്തെ ഇത് സംഗ്രഹിക്കുന്നുമുണ്ട്. മറ്റു ഗാനങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ശൈലീകൃതമായൊരു കാൽപ്പനികകാവ്യഭാഷയിലാണിത് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നതും അത്യന്തം നാടകീയമായാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഗാനരംഗം പാടിയഭിനയിക്കുന്നതതെന്നതും നാടകവുമായുള്ള ഗാനത്തിന്റെ അഭേദ്യബന്ധത്തെ അടിവരയിടുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം നാടകത്തിന്റെ മൂഡിലേക്ക് നാടകകാണികളെപ്പോലെ ചലച്ചിത്രകാണികളെക്കൂടി പങ്കുചേർക്കാനും ഈ ഗാനത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു.

അയ്യപ്പന്റെ ശവം കണ്ടെടുത്തതിനുശേഷമുള്ള നാടകത്തിലെ മൂന്നാമത്തെ ഗാനമാകട്ടെ (മിഴികളിൽ നിറകതിരായി) നാടകത്തിൽനിന്ന് ജീവിതത്തിലേക്ക് പ്രവഹിക്കുന്ന മട്ടിലാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 9. 61). നാന്ദിഗാനത്തിൽ വരികളിലൂടെയാണ് സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തിലേക്ക് പടരുന്നതെങ്കിൽ ഇവിടെ ദൃശ്യപരമായിക്കൂടി ജീവിതവും നാടകവും ഇടകലരുന്നുണ്ട്. അയ്യപ്പന്റെ ശവക്കുഴിയിൽനിന്ന് കിട്ടിയ താക്കോൽക്കൂട്ടത്തിലെ വാക്കുകൾ ചൂണ്ടുന്ന പേരുകൾ അവ്യക്തമായി ഉച്ചരിക്കുന്ന ജേക്കബിന്റെ ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് നിഴലും വെളിച്ചവും വൈരുദ്ധ്യം സൃഷ്ടിക്കുന്ന പിൻവേദിയിലൂടെ നടന്ന് വെളിച്ചത്തിലേക്കെത്തുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയിലേക്ക് മുറിയുകയും ഗാനമാരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സംശയത്തിന്റെ നിഴൽ കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെ മേലാണ് പതിക്കുന്നതെന്നത് നാടകത്തിലെ വെളിച്ചവിന്യാസമുപയോഗിച്ചാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിലെ

നാടകീയതയെ അരങ്ങിലെ വെളിച്ചത്തിലേക്കുകൂടി നീട്ടിയെടുക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യം ഇവിടെ കാണാനാകും. അതായത് നാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ പശ്ചാത്തലങ്ങളോടൊപ്പം ജീവിതത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങളെക്കൂടി ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്ന കാഴ്ചയാണിവിടെ. തിരശ്ശീലാസംഗീതമായി നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നോൺഡയജറ്റിക് ഗാനങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങൾ നേടുന്നുവെന്നർത്ഥം. തിരശ്ശീലവഴി വേർതിരിക്കപ്പെട്ട അരങ്ങിന് പുറകിലും അരങ്ങിലും വ്യത്യസ്തമായ സംഘർഷക്കാഴ്ചകളാണ്. ഭാവവും രൂപവുംകൊണ്ട് നാടകത്തിനകത്തായ ബാലഗോപാലൻ വിരഹഗാനം ആലപിക്കുന്നതും ഭാവംകൊണ്ട് നാടകത്തിന് പുറത്തും രൂപംകൊണ്ട് നാടകത്തിനകത്തുമായ കൊല്ലപ്പള്ളിയും രോഹിണിയും പരസ്പരം നോട്ടമയയ്ക്കുന്നതുമായ ദൃശ്യത്തെ ത്രിതലവ്യക്തതയോടുകൂടിയ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണാനാകും. അവർ തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ ഒരു നേരിയ സാധ്യത തെളിയുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിവിടെയാണ്. പ്രണയാർദ്രമായ വരികൾക്കൊപ്പിച്ച് കൊല്ലപ്പള്ളിയുടെയും രോഹിണിയുടെയും ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കുള്ള മാറിമാറിയുള്ള മുറിയലുകൾ അത്തരമൊരു സാധ്യതയെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അയ്യപ്പന്റെ ശവം കണ്ടുകിട്ടിയ വാർത്ത കേട്ടതിനുശേഷംതന്നെ ചേർക്കുന്ന ഗാനരംഗമായതിനാൽ പ്രണയമാണോ അയ്യപ്പനെ കൊന്നതിലുള്ള പരിഭ്രമമാണോ ഇരുവരുടെയും ഭാവങ്ങളിലെന്ന് വ്യക്തമല്ലാത്തവിധം ഒരുതരം സന്നിഗ്ധത പടരുന്നുമുണ്ട്.

സ്റ്റേജിന്റെ വശത്തുനിന്നാണ് ക്യാമറ മൂവരുടെയും നിൽപ്പ് പകർത്തുന്നതെന്നതിനാൽ പൂർണമായും അരങ്ങിന് പുറകിൽ നിൽക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയും പൂർണമായും അരങ്ങിനകത്ത് നിൽക്കുന്ന ബാലഗോപാലനും അരങ്ങിലേക്ക് കയറാനൊരുങ്ങി അകത്തും പുറത്തുമല്ലാതെ നിൽക്കുന്ന രോഹിണിയും സവിശേഷകാഴ്ചയാകുന്നു. ജീവിതത്തിലും അവരങ്ങനെതന്നെയാണ്. കൊലപാതകസ്വത്വം വെളിപ്പെട്ട് നാടകക്കൂട്ടായ്മയ്ക്ക് പുറത്തുനിൽക്കുന്ന കൊല്ലപ്പള്ളിയും കൊലയിൽ പങ്കുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്ന് അകത്തും പുറത്തുമല്ലാത്ത അവസ്ഥയിൽ രോഹിണിയും പൂർണമായും നാടകത്തിനകത്തുള്ള ബാലഗോപാലനുമെന്നവിധം ജീവിതവും നാടകവും പരസ്പരമിടകലരുകയാണവിടെ. സ്റ്റേജിന്റെ വശത്ത് കൊല്ലപ്പള്ളിയെത്തന്നെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന രോഹിണി ഗാനമവസാനിക്കാൻ പോകുന്നത് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ജീവിതവേഷംവെടിഞ്ഞ് നാടകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതും ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് ജീവിതത്തിൽനിന്ന് നാടകത്തിലേക്കുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉരുമാറ്റത്തെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. മറ്റു രണ്ട് ഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കരണത്തിൽ നാടകമെന്ന കലയുടെ മാധ്യമസൗന്ദര്യമാണ് മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നതെങ്കിൽ അവസാനഗാനത്തിൽ അതിനെക്കാളേറെ സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തിലേക്കുള്ള അതിന്റെ ഇഴയടുപ്പത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണുദ്യമിക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

*യവനിക*യ്ക്ക് സമാനമായിത്തന്നെ *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും കലാഇടത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെ വിശദമാക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായി ഗാനരംഗങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലുള്ള രണ്ട് ഗാനങ്ങളും (പ്രഭാമയീ, മൂകതയുടെ സൗവർണപാത്രത്തിൽ) ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളവയാണ്. ഇതിൽ പ്രഭാമയീ... എന്ന ആദ്യഗാനത്തിൽ ഗാനാ

ലേഖനസ്റ്റുഡിയോയും ഗാനചിത്രീകരണസ്ഥലവും ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള പ്രിവ്യൂകാഴ്ചയെയുമെല്ലാം പടിപടിയായി, സാമാന്യം വിശദമായിത്തന്നെ കാണിച്ചുതരുന്നു (വീഡിയോ 9. 62). ഗിറ്റാറിന്റെ സംഗീതം ശബ്ദപഥത്തിൽ മുഴങ്ങിത്തുടങ്ങുമ്പോൾ ഗിറ്റാർ വായിക്കുന്നത് ദൃശ്യപഥത്തിലും കാണാം. ഗായകനായ ജയചന്ദ്രന്റെ ശബ്ദത്തിൽ ഗാനത്തിലെ വരികളാരംഭിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറ ഗിറ്റാറിൽനിന്ന് ലംബമാനമായി ഉയർന്ന് ചലിച്ച് (ടിൽറ്റ് അപ്) ഓഡിയോ ബൂത്തിൽ പാടിത്തുടങ്ങുന്ന ജയചന്ദ്രനിലെത്തി നിൽക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയാരംഭിക്കുന്ന ഗാനരംഗം മുമ്പ് *യവനിക*യിൽ പറഞ്ഞതുപോലെ ചിത്രസന്നിവേശത്തിലൊരു സാങ്കേതികസൂക്ഷ്മത പുലർത്തുന്നത് കാണാം. ഇന്റർലൂഡിൽ വയലിൻ സംഗീതം വേറിട്ട് കേൾക്കാനാകുമ്പോൾ വയലിൻ വായനയിലും സിത്താറിനെ വേറിട്ട് കേൾക്കാനാകുമ്പോൾ സിത്താർ വായനയിലും ദൃശ്യം കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു. വാദ്യക്കാരുടെയും ഗായകന്റെയും ദൃശ്യങ്ങളെ മാത്രമല്ല ഗാനാലേഖനംചെയ്യുന്ന എം. ബി. എസിന്റെയും കൂട്ടരുടെയും ദൃശ്യംപോലും ഇടയ്ക്ക് മിന്നിമറഞ്ഞുപോകുന്നുണ്ട്. ഗാനാലാപനവും വാദ്യസംഗീതവായനയുമെല്ലാം തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഗാനാലേഖനപ്രക്രിയയുടെ സാങ്കേതികതയെക്കൂടി തുറന്നുകാട്ടുന്നവിധത്തിലാണ് ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിയിലെ ദൃശ്യവിതാനമെന്ന് സാരം.

സ്റ്റുഡിയോയിൽനിന്ന് നേരെ ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തേക്ക് ദൃശ്യം മുറിഞ്ഞുമാറുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒഴുക്കോടെയല്ല ഗാനചിത്രീകരണം നടത്തുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അവിടെ ഗാനത്തിനൊപ്പിച്ച് ചലിക്കുന്ന നായികാനായകന്മാരുടെ മധ്യദൃശ്യത്തിൽനിന്ന് വലിഞ്ഞുമാറി അത് പകർത്തുന്ന ചിത്രീകരണസംഘത്തെയും പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന റെക്കോർഡറിനെയും ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരദൃശ്യത്തിലേക്ക് വികസിക്കുന്നുണ്ട്. സംവിധായകൻ *കട്ട്* പറയുമ്പോൾ അഭിനയവും റെക്കോർഡറിൽ കറങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗാനവും നിർത്തി ചിത്രീകരണത്തിനും ഗാനത്തിനും ഇടവേളയെടുക്കുന്നു. റെക്കോർഡർ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ആളോട് നിർത്തിയ ഇടം കുറിച്ചുവെയ്ക്കാൻ പറയുന്ന അസിസ്റ്റന്റിന്റെയും ഛായാഗ്രാഹകന് അടുത്ത ഷോട്ടിനുള്ള നിർദ്ദേശം നൽകുന്ന സംവിധായകന്റെയുമെല്ലാം ദൃശ്യ-ശബ്ദസാന്നിധ്യത്തിലൂടെ ഗാനചിത്രീകരണത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠമാക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചിത്രീകരണ ഇടവേളയിലാകട്ടെ, ലേഖയുടെയും പ്രേംസാഗറിന്റെയും സംഭാഷണങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ഗാനത്തിന്റെ തുടർന്നുള്ള ഭാഗത്തിനനുസരിച്ച് പരിശീലനദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണാനും കേൾക്കാനുമാകും. ഇവിടെ ദൃശ്യവും ശബ്ദവും ത്രിതലവ്യക്തതയിലാകുന്നു. തുടർന്ന് ലേഖയ്ക്കും പ്രേംസാഗറിനും പരിശീലനം നൽകുന്നതും ചിത്രീകരണം തുടരുന്നതുമായ ദൃശ്യങ്ങളാണ് ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവിയിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നത്.

ചിത്രീകരണം പൂർത്തിയായി തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കാണ് ഗാനത്തിന്റെ ചരണരംഗങ്ങൾ മുറിയുന്നത്. അവിടെ കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ അഭിനേതാക്കളുടെ അഭിനയശൈലിയിലാണുടക്കിനിൽക്കുക. സമീപദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള നായകന്റെയും നായികയുടെയും മുഖചേഷ്ടകളും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാനാകുന്ന ശൈലീകൃതമായ ശരീരചലനങ്ങളുമെല്ലാം ഒരുകാലത്തെ കച്ചവടസിനിമയിൽ ചിരപരിചിതമായ ചില അഭിനയശൈലീവിശേഷങ്ങളുടെ ഹാസ്യാനു

കരണമാകുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം അന്നത്തെ പ്രശസ്ത താരജോഡികളായ പ്രേംനസീറിനെയും വിജയശ്രീയെയും ഉടനീളം അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള പാഠാന്തരസൂചകങ്ങളെക്കൂടി ഗാനമുൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഇരുവരുമൊരുമിച്ചഭിനയിച്ച *പഞ്ചവടി*(ജെ. ശശികുമാർ 1973)യെന്ന ചിത്രത്തിലെ 'തിരമാലകളുടെ ഗാനം..' എന്ന പാട്ടിനിടയിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന 'പ്രഭാമയീ..പ്രിയങ്കരീ..'എന്ന വാക്കുകളുമായി ഈ ഗാനത്തിന്റെ പല്ലവിക്കുള്ള സാമ്യംകൂടി ഇതിന് ഉപോത്ബലകമായി സ്വീകരിക്കാം. ഇങ്ങനെ ഗാനം ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതിൽ തുടങ്ങി അതിന്റെ ചിത്രീകരണവും ചിത്രസന്നിവേശവും കഴിഞ്ഞ് പ്രിവ്യൂ തിരശ്ശീലയിലെത്തി അവസാനിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഏകദേശം 5.38 മിനിറ്റ് സമയമെടുക്കുന്നുണ്ട്. പ്രിവ്യൂ കാഴ്ചയ്ക്കവസാനം 'പ്രേംസാഗറിന്റെയും ലേഖയുടെയും ക്ലോസ് ഷോട്ടിനിടയ്ക്ക് ഒരു ഫ്ളവർ ഷോട്ട് ഇട്ടേക്ക്' എന്ന സംവിധായകന്റെ എഡിറ്ററോടുള്ള നിർദ്ദേശം അക്കാലത്തെ കച്ചവടസിനിമകളിലെ പ്രണയരംഗാവിഷ്കാരങ്ങളിലേക്കുള്ള പാഠാന്തരസൂചനയാകുന്നുണ്ട്. പ്രണയബദ്ധരായ കാമുകീകാമുകന്മാരുടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് പൂക്കളുടെയും മറ്റും ദൃശ്യങ്ങൾ ഇട ചേർക്കുന്ന ക്ലീഷേ ദൃശ്യങ്ങൾ അന്നത്തെ പതിവ് ചേരുവകളായിരുന്നു. ഗാനവും ചിത്രീകരണവും വേറെ വേറെയാണെന്നും അവ പിന്നീട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നതാണെന്നും ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം ഗാനാലേഖനത്തിനുശേഷമാണ് ചിത്രീകരണം നടക്കുന്നതെന്ന നിർമാണപ്രക്രിയയുടെ ക്രമികതയെക്കൂടി ഗാനത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഗാനം മുറിക്കാതെതന്നെ ഒറ്റ ഒഴുക്കിൽ ഗാനാലേഖനവും ചിത്രീകരണവും കാണിക്കാമെന്നിരിക്കെ, അതിനുപകരം അവ എങ്ങനെയാണോ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത് അങ്ങനെതന്നെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമയുടെ സാങ്കേതികനിഗൂഢതകളെ പ്രേക്ഷകർക്ക് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രകാരനെന്ന് സാരം.

'മൂകതയുടെ സൗവർണപാത്രത്തിലെ'ന്ന ഗാനവും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ പശ്ചാത്തലമാക്കിത്തന്നെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത് (വീഡിയോ 9. 63). സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ചിത്രത്തിൽ ലേഖ പാടിയഭിനയിക്കുന്ന വിധത്തിലാണത് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ക്യാമറാസംഘത്തെ കാണിക്കാതെ കഥാലോകത്തിനകത്തുള്ള ഗാനമാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുംവിധത്തിൽ തുടങ്ങി ചിത്രീകരണസംഘത്തെ പിന്നീടുമാത്രം കാണിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമാഗാനചിത്രീകരണമാണെന്നുറപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെയും സ്വീകരിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീലയിൽ കാണാനിരിക്കുന്ന ദൃശ്യത്തെ ആദ്യം കാണിച്ചും അതേത് കാഴ്ചക്കോണിലാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് രണ്ടാമതായി കാണിച്ചും ചിത്രസന്നിവേശത്തെയും സൂക്ഷ്മമാക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലുള്ള രണ്ട് ഗാനസന്ദർഭങ്ങളും ചിത്രീകരണസ്ഥലത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതുതന്നെയെങ്കിലും രണ്ടും രണ്ടുധാരകളെ പിൻപറ്റിയുള്ളവയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാകും. ആദ്യഗാനം കച്ചവടസിനിമയുടെ ഫോർമുലകളെ പിൻപറ്റി രചിക്കപ്പെട്ടതാണെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേത് കലാസിനിമയുടെ ചട്ടക്കൂടിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണെന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകുംവിധത്തിലാണ് രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ. രണ്ടിടത്തും പാടിയഭിനയിക്കുന്നവരും അത് ചിത്രീകരിക്കുന്നവരും ഫ്രെയിമിൽ വരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ രണ്ടാമത്തെ ഗാനത്തിൽ ആദ്യഗാനത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ഛായാഗ്രാഹകനും സംവിധായകനും ട്രോളിയിൽ ചലിച്ചുനീങ്ങി രംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് അൽപ്പം പ്രാധാന്യം നൽകിക്കാണുന്നുണ്ട്. സംവിധാന

ശൈലിയ്ക്കുകൂടി ഇവിടെ ഊന്നലുണ്ടെന്നർത്ഥം. അതുപോലെ ആദ്യഗാനത്തിൽ സൂം ഔട്ട് ചലനത്തിലൂടെ, മുറിയാത്ത ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ഒറ്റ ഷോട്ടിലൂടെ യാണ് കലാഇടത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തെ ഗാനത്തിൽ ചിത്രസ ന്നിവേശത്തിന്റെ സാധ്യതയെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വിവിധ ദൃശ്യങ്ങളെ സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടി മുറിച്ചുമുറിച്ചാണിവിടെ കാണിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അഭിനയത്തോടൊപ്പം ചിത്രണശൈലിയെയും ഊന്നിനോക്കാൻ കാണിയ്ക്ക് കഴിയുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ ഗാനവും ഇടമുറിയാത്ത ഒന്നായല്ല മറിച്ച് പല്ലവിയ്ക്കും അനു പല്ലവിയ്ക്കും ചരണത്തിനുമിടയിൽ ദൈർഘ്യമേറിയ രംഗ ഇടവേളതന്നെയെടു ക്കുന്നുണ്ട്. സുരേഷ് ബാബുവുമായുള്ള ബന്ധം പ്രണയത്തിലേക്ക് വളരുന്ന ഘട്ട ത്തിലാണ് ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവി കേൾക്കാനാകുക. അവിടെ ലേഖ റേഡിയോ യിലൂടെ ഗാനത്തിന്റെ അനുപല്ലവി കേട്ടാസ്വദിക്കുന്ന വിധത്തിലാണുൾപ്പെടുത്തു ന്നത്. കഥാലോകത്തിനകത്തുതന്നെ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഗാനത്തിന്റെ അനു പല്ലവിയ്ക്ക് ലേഖയുടെ വൈകാരികതയുമായി സഹഭാവപരമായ ബന്ധമേതുമില്ല. മറിച്ച് ലേഖ സുരേഷ്ബാബുവിനെക്കുറിച്ചാണ് ചിന്തിക്കുന്നതെന്ന് അറിയിക്കുകമാ ത്രമാണ് അതിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഈ ഗാനത്തിന്റെതന്നെ ചരണമാകട്ടെ, കലാഇടവും ജീവിതവും കൂടിക്കുഴയുന്നിടത്ത് സഹഭാവപരമായി ഒഴുകിപ്പരക്കുന്നു. താനേറെ സ്നേഹിച്ച കാമുകൻ തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോയ ദുഃഖത്തിലും ലൈംഗികത്തൊഴിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്ന വേദനയിലും പാടുന്ന സുരേഷ്ബാബുവിന്റെ ചലച്ചിത്ര ത്തിലെ നായിക ലീനയുടെ അതേ വൈകാരികതയിലേക്ക് ലേഖയുടെ വർത്തമാന കാലജീവിതനൈരാശ്യവും കണ്ണിചേരുന്നിടത്ത് ചരണം മുഴങ്ങുന്നു. 'കണ്ണില്ലാത്ത നിഴൽപ്പാമ്പുകൾ വന്നെന്നെ കൊത്തുന്നു/ ആരും കാണാ തിരുമുറിവുകളിൽ ചോരപൊടിക്കുന്നു...' തുടങ്ങിയ വരികൾ പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കെ ചിത്രത്തിൽ വിരള മായി മാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്ന ലേഖയുടെ വൈകാരികത മുറ്റിയ സമീപദൃശ്യശ്രേ ണികളിൽ ചോരച്ചുവപ്പുള്ള വെളിച്ചം പടരുന്നത് കാണിക്കുന്നു. വരികളിലെ സാരാംശം വെളിച്ചത്തിലൂടെ സാക്ഷാത്കരിച്ചുകൊണ്ട് ലേഖയുടെ വേദനയെ അനുഭവിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ. പല്ലവിയും അനുപല്ലവിയുമെല്ലാം സ്രോതസ്സ് വ്യക്തമാക്കപ്പെട്ട് കഥാലോകത്തിനകത്തേക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ചര ണത്തിലേക്കെത്തുമ്പോഴേക്കും അത് നോൺഡയജറ്റികെന്നവിധം ജീവിതാവസ്ഥ യോട് അനുഭാവപ്പെടുന്നതായി അറിയാനാകും. അതായത് ഡയജറ്റികായി തുടങ്ങി നോൺഡയജറ്റികായി അവസാനിക്കുകയാണ് ഗാനമെന്നർത്ഥം. ആ വിധത്തിൽ രണ്ടാമത്തെ ഗാനത്തെ സുരേഷ്ബാബുവിന്റെയും ലേഖയുടെയും ബന്ധത്തിന്റെ പരിണതിയുടെ ശബ്ദരേഖയായി മുറിച്ച് മുറിച്ച് വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിൽ വിന്യസി ക്കുകയാണെന്ന് പറയാം.

ഈ അർത്ഥത്തിൽ അതിമാധ്യമികതയെ മുന്നോട്ട് വെയ്ക്കുന്ന ആഖ്യാന ങ്ങളിൽ സാങ്കേതികവിശദാംശങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമാക്കിയും കലാ-ജീവിതഇടങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ചും മുന്നേറുന്ന ഗാനരംഗങ്ങൾ സവിശേഷകാഴ്ചകളാകുന്നുണ്ട്.

9.3.4. ആക്ഷേപഹാസ്യഗാനങ്ങൾ

മുദ്രാവാക്യസമാനമായ രണ്ട് പാരഡി ഗാനങ്ങളാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാലത്തി*ലുള്ളത്. പാലത്തിന്റെ പേരിൽ വർഗീയചേരിതിരിവ് ആരംഭിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ രണ്ട് പക്ഷക്കാരും അവരവരുടെ അംഗബലം തെളിയിക്കാനായി നടത്തുന്ന ജാഥയിലെ ഗാനങ്ങളായാണ് ഇവ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വരികൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി വരുന്ന വാദ്യസംഗീതസ്രോതസ്സുകൾ തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യവുമാണ്. *യവനിക*യിലും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലുമെല്ലാം പുലർത്തിയ മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകത ഇവിടെയും ചലച്ചിത്രകാരൻ കൈവിടുന്നില്ല. ഒരേ പ്രകടനത്തൊഴിലാളികൾതന്നെ മതംതിരിഞ്ഞ് വ്യത്യസ്ത വേഷവിധാനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നതുപോലെ ശബ്ദതലത്തിൽ അവർ സ്വീകരിക്കുന്ന വാദ്യങ്ങളെയും വ്യത്യാസപ്പെടുത്തുന്നു. ക്രിസ്ത്യൻ ജാഥയിൽ ഡ്രമ്മിനും ക്ലാരിനെറ്റിനുമെല്ലാം ദൃശ്യപരമായും ശാബ്ദികമായും പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുമ്പോൾ ഹൈന്ദവ ജാഥയിൽ ചെണ്ടയ്ക്കും ഇടക്കയ്ക്കുമെല്ലാമാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കാണുന്നത്. മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഗാനങ്ങൾക്ക് ഒ. എൻ വിയെ പങ്കാളിയാക്കിയിരുന്ന ജോർജ് ഇവിടെ ആക്ഷേപഹാസ്യമാണ് വിഷയമെന്നതിനാൽ ഭക്തിഗാനരചയിതാവും പത്രപ്രവർത്തകനും ഹാസ്യസാഹിത്യകാരനുമെല്ലാമായ ചൊവ്വല്ലൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടിയെയാണ് ഗാനരചനയ്ക്ക് കൂട്ടുപിടിക്കുന്നതെന്ന വ്യത്യാസവുമുണ്ട്. രണ്ട് മതക്കാരെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നവർക്കൊക്കുന്ന മട്ടിൽ രണ്ടുതരത്തിൽ വരികളെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയും പ്രാസദീക്ഷയോടെയും ഉക്തിഹാസ്യത്തിന്റെ ചടുലതയോടുകൂടിയും മുദ്രാവാക്യസമാനമായ ഗാനം പടച്ചുനൽകുന്നുണ്ട് അദ്ദേഹം. മലയാളസിനിമ അധികമൊന്നും പരീക്ഷിച്ചിട്ടില്ലാത്ത സി. ഒ ആന്റോയുടെയും (വിപ്ലവവീര്യം..) ബ്രഹ്മാനന്ദന്റെയും (നാണയം കണ്ടാൽ..) ശബ്ദങ്ങളിൽ മുഴങ്ങുന്ന ഗാനങ്ങൾക്ക് ഒരുതരം അകൃത്രിമത്വവും സ്വാഭാവികതയും അനുഭവപ്പെടുന്നുമുണ്ട് (വീഡിയോ 64). ജോർജുമായി ഏറെ സഹകരിക്കുന്ന എം. ബി. എസാകട്ടെ, അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സംഗീതശൈലിയിലൂടെ, പരിമിതവും പരിചിതവുമായ വാദ്യങ്ങളുപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് പ്രചരണജാഥയുടെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ ഫലവത്താക്കുന്നുണ്ട്. ഗാനത്തിന്റെ വരികളിലെ ആക്ഷേപഹാസ്യഭാവത്തെ സംഗീതത്തിലെ ഈ സൂക്ഷ്മബോധംകൂടി പിന്തുണയ്ക്കുന്നു.

ഈ വിധം ആഖ്യാനബദ്ധമായിത്തന്നെ ഗാനങ്ങളെ വിന്യസിക്കാനും ആഖ്യാനയുക്തിയോടെ ശൈലീകരിക്കാനും ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്താനും ജോർജിനാകുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ പാടുന്നയാളെയും വാദ്യസംഗീതക്കാരെയും ഒരുമിച്ചോ പാടുന്നയാളെ മാത്രമോ എല്ലാം തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യമാക്കി ഗാനങ്ങളെ കഥാലോകവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും ഏറെ കാണാനാകും. മാധ്യമികമായ സൗന്ദര്യവശങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന *യവനിക*യിലും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലുമെല്ലാം പിൻപറ്റുന്ന ഈ സൂക്ഷ്മബോധം *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും *കോലങ്ങളി*ലുംവരെ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളി*ലെ ക്രിസ്തുമസ് ആഘോഷത്തിന്റെ ഭാഗമായിവരുന്ന കരോൾഗാനരംഗം ശ്രദ്ധിക്കുക (വീഡിയോ 65). ശബ്ദതലത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ മുഴങ്ങുന്ന വാദ്യങ്ങളെ ദൃശ്യതലത്തിലും കാണാം. *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*ത്തിലെ ബസ്സിൽവെച്ചുള്ള ഗാനരംഗത്തിലാകട്ടെ,

വാദ്യസംഗീതങ്ങളൊഴിവാക്കി വായ്പ്പാട്ടിന്റെ ഈണത്തിനും താളത്തിനും ശൈലിയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകി യാത്രക്കാർ പാടുന്ന അതേ രീതിയ്ക്കൊപ്പിച്ച് സ്വാഭാവികമാക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയ്ക്കകത്തുതന്നെ നിലനിൽപ്പുള്ള, ഇതിവൃത്തത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്ന ഗാനരംഗങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണെന്ന് എടുത്തുപറയാനാകും. തുടർച്ചയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ചലച്ചിത്രകാരൻ ചലച്ചിത്രഗാനചിത്രണത്തിലും ആ ശൈലീവിശേഷത്തെ കൈവിടുന്നില്ലെന്നർത്ഥം.

ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ സങ്കേതാപഗ്രഥനം ദൃശ്യപരിചരണത്തിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി ശബ്ദപരിചരണത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ ഓരോ ഘടകത്തിലും അവധാനതയോടുകൂടി ഇടപെടുന്ന, കൃതഹസ്തനായ ശിൽപ്പിയെ കാണാനാകും. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്നതിലും കഥാപാത്രവൈകാരികതയെ പൊലിപ്പിക്കുന്നതിലും ആഖ്യാനപരമായ അധികാർത്ഥങ്ങളെ പ്രക്ഷേപിപ്പിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ശബ്ദതലങ്ങളും ഫലപ്രദമായി ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. അതാത് മേഖലയിൽ പ്രാഗത്ഭ്യം തെളിയിച്ചവരെ ശബ്ദസംരചനയിലും പങ്കാളിയാക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതിൽ തുടങ്ങുന്നുണ്ട് ഈ സൂക്ഷ്മത. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഭാഷണരചനയിൽ വ്യത്യസ്തരായ പങ്കാളികളെ കണ്ടെത്തുമ്പോൾ സംഗീതത്തിൽ വ്യത്യസ്ത ശൈലികൾ പ്രദാനംചെയ്യുന്ന എം.ബി എസിനെ തന്നെ തുടരുകയാണ്.

പാത്രചിത്രണത്തെ സൂക്ഷ്മമാക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയെ സാധൂകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ ക്രമീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനാവശ്യാർത്ഥം പാഠാന്തരതയുടെയും അതിമാധ്യമികതയുടെയുമെല്ലാം അംശങ്ങളെ തരംപോലെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനുമാകുന്നുണ്ട്. ഘടനാനുസൃതമായി സംഭാഷണശൈലിയിൽ വ്യത്യസ്തതകൾ കൊണ്ടുവരുന്നുമുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ചരിത്രസാഹചര്യത്തിനുമനുസൃതമായി ഭാഷണത്തിൽ മിതത്വവും വാചാലതയുമെല്ലാം പാലിച്ചുകൊണ്ട് നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നു. എന്തിനേറെ തലക്കെട്ടുകൾവരെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തം താക്കോൽവാക്കായി സജ്ജീകരിക്കുന്നതും കാണാം.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങളെ ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യബുദ്ധിയോടുകൂടി ഉപയോഗിക്കുകയും ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതും മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ഗാനങ്ങൾക്ക് ഇതിവൃത്തത്തിൽത്തന്നെ സ്ഥാനം നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഗാനം ആദ്യമേ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതിനാൽ അതിനനുസരിച്ച് ഗാനചിത്രീകരണത്തിലും കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലും ഒരു പദ്ധതിയൊരുക്കൽ കാണാനാകും. ശബ്ദത്തിനനുസരിച്ചാണ് ദൃശ്യം ക്രമീകരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ ഗാനത്തിന്റെ വരികളും അതിന്റെ ദൃശ്യവത്കരണവുമെല്ലാം സൂക്ഷ്മവും സവിശേഷവുമാകുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വൈകാരികഭാവമാറ്റത്തിനനുസരിച്ച് ഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംരചനയിലും ചിഹ്നമാനങ്ങളുൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. തുടർച്ചകൾ അപ്രസക്തമാക്കുന്ന പതിവുരീതികൾ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഗാനചിത്രണത്തിലും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലുമെല്ലാം ഒരു തുടർച്ച അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നതായി കാണാം. പാടുന്നയാളെ തിരശ്ശീലയിൽക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് വാദ്യസംഗീ

തത്തെ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമാക്കി നിർത്തുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പൊതുരീതിയെ അപ്പാടെ പിൻപറ്റുന്ന പതിവില്ല. മറിച്ച് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് അതിൽ രീതിഭേദങ്ങൾ വരുത്തുന്നുണ്ട്. പാടുന്നയാളും അതിന്റെ വാദ്യസംഗീതവും തിരശ്ശീലയിൽക്കാണാനാകുംവിധത്തിലുള്ള സ്വാഭാവികാവിഷ്കാരത്തെയാണ് ജോർജ് പ്രബലമായി പിൻപറ്റുന്നതെന്ന് നിരീക്ഷിക്കാനാകും. മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകതകളെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ വ്യതിരിക്തതകളെയും തുറന്നുകാണിക്കുന്നിടത്തും സ്വഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ പിൻപറ്റുന്നിടത്തുമെല്ലാം ഈ രീതി സുലഭമാണ്. തുടർച്ചയുള്ള ചിത്രസന്നിവേശത്തിനും സിനിമാറ്റിക് റിയലിസത്തിനും മുഖ്യത്വം നൽകുന്ന ജോർജിന്റെ ആഖ്യാനശൈലിയിൽ ഗാനചിത്രണവും വ്യത്യസ്തമാകുന്നില്ലെന്ന് വരുന്നു.

ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും ഘടനയ്ക്കും സാന്ദർഭികമായ വൈകാരികതയ്ക്കുമെല്ലാം അനുസരിച്ചുള്ള പശ്ചാത്തലസംഗീതങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും എടുത്തുപറയത്തക്കതാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായി കേൾക്കാനിരിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളെ ചിത്രാരംഭത്തിലെ ടൈറ്റിൽ കാർഡിൽത്തന്നെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന രീതി സുലഭമായിക്കാണാം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ പുരോഗതിയ്ക്കനുസരിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിനനുസരിച്ചും അവയുടെ സ്വഭാവത്തിലും സ്വരൂപത്തിലും വ്യത്യാസം വരുത്താനും ആവർത്തിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികതയനുസരിച്ച് ആവർത്തിതസംഗീതങ്ങൾതന്നെ താളകാലങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ച് ചിഹ്നമാനങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കുന്നു. ആഖ്യാനപുരോഗതിയ്ക്കനുസരിച്ച് നാടകീയമായ ഉയർച്ചതാഴ്ചകൾ ശബ്ദ-സംഗീതതലത്തിൽ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങളും നിശ്ശബ്ദതയുമെല്ലാം നിയന്ത്രിതമാക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സംഘർഷത്തിലേക്കും ഉദ്വേഗത്തിലേക്കും കാണിയെക്കൂടി കണ്ണിചേർക്കുന്നു. വിവിധ ശബ്ദങ്ങളെ ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടെ വിന്യസിക്കുമ്പോഴും അവയ്ക്കെല്ലാം ഒരു തുടർച്ച കൽപ്പിക്കുന്നതും കാണാം. ഡയജറ്റിക് -നോൺഡയജറ്റിക് ശബ്ദതലങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതിലും പശ്ചാത്തലശബ്ദം, സംഗീതം, സംഭാഷണം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ലെയറുകളിൽ ശബ്ദതലം വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നതിലുമെല്ലാം ഏറിയും കുറഞ്ഞും ഈ തുടർച്ചയുണ്ടെന്ന് പറയാം. ദൃശ്യതലത്തിലെ ത്രിതലവ്യക്തതപോലൊന്ന് ശബ്ദതലത്തിലും വെച്ചുപുലർത്തുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ മിസ് എൻ സീൻ സങ്കൽപ്പം സമഗ്രമായ സംരചനയുടെ തത്വമായി ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്താനാകും.

സിനിമയിൽ എന്ത് പറയുന്നു എന്നതിനോടൊപ്പം എങ്ങനെ പറയുന്നു എന്നതും പ്രസക്തമാണ്. കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയത്തിന് ഉചിതമായ ഘടനയെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഓരോ ചിത്രങ്ങളെയും വ്യത്യസ്തവും കലാമേന്മയുള്ളതുമായ സൃഷ്ടികളാക്കി മാറ്റുന്നതിനാൽ ജോർജിനെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോൾ പ്രമേയവും പശ്ചാത്തലവും അതിന്റെ ആവിഷ്കരണവുമെല്ലാം സുപ്രധാനമായിത്തീരുന്നു. പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ച ഘടന സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ രേഖീയവും അരേഖീയവുമായ വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനവഴികൾ സ്വീകരിക്കാനും അവയ്ക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യ-ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ അർത്ഥവത്തായി വിനിമയം ചെയ്യാനും

സാധിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് സ്വീകരിക്കുന്ന, യുക്തിഭദ്രതയിൽ ഒട്ടും ഇളവനുവദിക്കാത്ത ആവിഷ്കാരതന്ത്രങ്ങളും സങ്കേതങ്ങളും അപഗ്രഥിച്ചാൽ കൃതഹസ്തനായ ഒരു കലാകാരനെ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താനാകും. ക്യാമറാചലനത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണത്തിലും കാഴ്ചക്കോണു കളുടെ സവിശേഷമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യാ സപ്പെടുന്ന വർണവെളിച്ചപ്രയോഗങ്ങളിലും ബിംബപ്രതീകങ്ങളുടെ സർഗാത്മക മായ വിന്യസനത്തിലും ശബ്ദ-സംഗീതങ്ങളുടെ ഔചിത്യപൂർവ്വമുള്ള കൂട്ടി ച്ചേർക്കലിലുമെല്ലാം ജോർജിന് വ്യക്തമായ നിലപാടുകളുണ്ടെന്ന് ചലച്ചിത്ര ങ്ങളിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാനുമാകും. ആവർത്തിക്കുന്ന സാങ്കേതികവിദഗ്ദരുടെ സഹായത്താൽ ആവർത്തിക്കാത്ത സിനിമാറ്റിക് രസതന്ത്രത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടു ക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് സാധിക്കുന്നു. ഒരേസമയം കൂട്ടായ്മയുടെ കലയും അതേ സമയം ഒറ്റപ്പെട്ട ആളുടെ കീഴിൽ നിയന്ത്രിതവുമാണ് ചലച്ചിത്രകലയെന്ന അടി സ്ഥാനസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ പ്രായോഗികസൗന്ദര്യം ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലുടനീളം കാണാനാകും. പ്രമേയപരമായ ഭദ്രതയ്ക്കും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരിസരം രൂപപ്പെടു ത്തുന്നതിനുമായി നിലവിലുള്ള ദൃശ്യനിയമങ്ങളും ചിത്രസംയോജനരീതികളും സർഗാത്മകമായി വിന്യസിക്കാൻ ജോർജിനാകുന്നുണ്ട്. പാശ്ചാത്യവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട സിനിമാറ്റിക് അവബോധത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് അതിന്റെ സാങ്കേതികസൗന്ദര്യശാ സ്ത്രത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് പ്രാദേശികരാഷ്ട്രീയത്തെ കൈകാര്യംചെയ്യുന്നു എന്നതാണ് ജോർജിനെ വ്യത്യസ്തനാക്കുന്നത്.

അധ്യായം ഒമ്പത്

ഓഡിയോ ക്യൂ ആർ കോഡുകൾ

9.1 9.2 9.3 9.4

9.5 9.6 9.7 9.8

9.9 9.10 9.11 9.12

9.13 9.14 9.15 9.16

9.17 9.18 9.19 9.20

9.21 9.22 9.23 9.24

9.25 9.26 9.27 9.28

9.29 9.30 9.31 9.32

9.33 9.34 9.35 9.36

9.37 9.38 9.39 9.40

9.41 9.42 9.43 9.44

9.45 9.46 9.47 9.48

9.49 9.50 9.51 9.52

9.53 9.54 9.55 9.56

9.57

9.58

9.59

9.60

9.61

9.62

9.63

9.64

9.65

അധ്യായം 10

തുടർപഠനസാധ്യതകളും പഠനപരിമിതിയും

ദൃശ്യ-ശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചേരുവയിലൂടെയാണ് ഓരോ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവും ഉരുവാകുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചിഹ്നാത്മകഘടകങ്ങൾ അഥവാ അർത്ഥോത്പാദകഘടകങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ദൃശ്യപഥത്തിനും ദൃശ്യത്തെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദപഥത്തിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. പ്രമേയ-പരിചരണങ്ങൾക്കനുസരിച്ചുള്ള അവയുടെ സർഗ്ഗാത്മകവും ഔചിത്യപൂർവ്വവുമായ കൂട്ടിച്ചേർപ്പുകൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് കെട്ടുറപ്പും ആസ്വാദ്യതയും അധികമാനങ്ങളും നൽകുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചും അതിൽ കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന കൃതഹസ്തതയെക്കുറിച്ചുമാണ് പഠനം ഊന്നുന്നതെങ്കിലും ചലച്ചിത്രത്തിലെ ദൃശ്യ-ശബ്ദഘടനയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന അർത്ഥസാധ്യതകളെ വിശാലമായി പരിഗണിക്കാനുള്ള ഇടം പ്രബന്ധം നൽകുന്നുണ്ട്. അതായത് ഇത്തരമൊരു രീതിശാസ്ത്രത്തിലൂടെ മറ്റു ചലച്ചിത്രങ്ങളെയും വിലയിരുത്തി ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതയെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള അർത്ഥത്തെയും നിർണയിക്കാനാകും.

പ്രമേയപരമായ വിശകലനങ്ങളിൽത്തുടങ്ങി അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ അവതരണതന്ത്രങ്ങളിലേക്കിറങ്ങിച്ചെല്ലുന്ന മട്ടിലാണ് പ്രബന്ധം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ സമഗ്രഘടനയെ ഒരർത്ഥത്തിൽ പ്രബന്ധം സ്പർശിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ സാംസ്കാരികവിശകലനങ്ങളുടെ വിശാലമേഖലകൾ പ്രബന്ധത്തിൽ പ്രത്യേകമായി പരിഗണിച്ചിട്ടില്ല. ചലച്ചിത്രപാഠത്തിലെ സങ്കേതവിന്യാസങ്ങളെ അഴിച്ചെടുത്തുകൊണ്ട് അതിനുള്ള വഴിയൊരുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ വിശകലനങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ചുകൊണ്ടും സാംസ്കാരികവിശകലനങ്ങളുടെ രീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ചുകൊണ്ടും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ തുടർന്ന് വായിക്കാനുള്ള സാധ്യത പ്രബന്ധം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നു. ജോർജിന്റെയെന്നല്ല മറ്റേതൊരു ചിത്രത്തെയും അതിന്റെ അടിപ്പടവായ ചിഹ്നഭാഷയെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള നിലമൊരുക്കുന്നുമുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിലും അതിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരിണാമത്തിലും സാങ്കേതികവിദ്യാവികാസംകൂടി പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന മേഖലയാണെങ്കിലും പ്രബന്ധം അതിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് പാഠാപഗ്രഥനത്തിനാണ് ഊന്നൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. അതായത് സാങ്കേതികതയെയല്ല സങ്കേതങ്ങളെ അവയുടെ ആഖ്യാനപരിസരത്തിനകത്തുവെച്ച് വിലയിരുത്താനാണ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതേസമയം സാന്ദർഭികമായി സാങ്കേതികമായ പ്രത്യേകതകളെ സൂചിപ്പിച്ചുപോകുന്നുമുണ്ട്.

സാങ്കേതികമായി നിർമിക്കുകയും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കലയായതിനാൽത്തന്നെ സിനിമയെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ സ്വാഭാവികമായുണ്ടാകുന്ന പരിമിതികളിൽനിന്ന് ഈ പ്രബന്ധവും മുക്തമല്ല. അപഗ്രഥനത്തിനായി സ്വീകരിച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ ഗുണനിലവാരവും വിശകലനത്തെ ബുദ്ധിമുട്ടേറിയതാക്കിയിട്ടു

ണ്ട്. ഗുണനിലവാരമുള്ള പ്രിന്റുകൾ ലഭ്യമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായും അതല്ലാത്തവയെ പരിമിതിയ്ക്കകത്തുനിന്നുകൊണ്ടുമാണ് അപഗ്രഥിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഉപയോഗിച്ച പ്രിന്റുകളുടെ വിവരങ്ങൾ ഗ്രന്ഥസൂചിയിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. ശബ്ദത്തെ അപഗ്രഥിക്കുമ്പോഴും സാങ്കേതികവിദ്യാപരമായ പരിമിതികൾ നേരിട്ടിട്ടുണ്ട്. സംഗീതത്തിന്റെയും മറ്റും ശാസ്ത്രീയതയിലുള്ള അജ്ഞതയും ഒരു പരിമിതിയായി നിൽക്കുന്നു. ശബ്ദത്തിന്റെ സാങ്കേതികവിദ്യാപരമായ അവബോധവും സംഗീതത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയാവബോധവും സമ്മേളിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിലെ ശബ്ദഘടനയെ സൂക്ഷ്മമായി വായിക്കാനുള്ള ഇടം പ്രബന്ധം അവശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചില ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങൾ അതേപടി പ്രബന്ധത്തിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ടി വന്നിട്ടുണ്ട്. ആ പദങ്ങൾക്ക് തത്തുല്യമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒറ്റപ്പദങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ലഭ്യമല്ലാത്തതിനാലാണ് അങ്ങനെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഉപസംഹാരം

ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെയും ശബ്ദഖണ്ഡങ്ങളെയും കൊരുത്തുകൊരുത്താണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനങ്ങൾ നിർമിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനയൂണിറ്റുകളായതിനാൽ ഇവയാണ് അർത്ഥോദ്പാദനഘടകങ്ങൾ. ഫ്രെയിമിന്റെ പരിധി, ക്യാമറാദൂരം, ചലനം, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, സജ്ജീകരണങ്ങൾ, വർണ-വെളിച്ചവിതാനങ്ങൾ തുടങ്ങി ദൃശ്യത്തെത്തന്നെ വീണ്ടും സൂക്ഷ്മമായ തലങ്ങളായി വകതിരിക്കാം. അങ്ങനെ രൂപപ്പെടുന്ന ദൃശ്യാർത്ഥങ്ങളെ പൂരിപ്പിച്ചും അധികാർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിച്ചുമെല്ലാം നിൽക്കുന്നവയാണ് ശബ്ദസങ്കേതങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് രണ്ടും, ദൃശ്യപഥവും ശബ്ദപഥവും, അവയുടെ സംയോജനവുമാണ് സുപ്രധാനം. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകതകളെയും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തചരിത്രത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പ്രമുഖമായ രണ്ട് സൈദ്ധാന്തികധാരകളാണ് ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയവും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനീയവും. ചലച്ചിത്രത്തെ ഭാഷപോലെ ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയായി കണ്ട് അതിന്റെ പ്രത്യേകതകളും വ്യതിരിക്തതകളും കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ്, പീറ്റർ വോളെൻ, ഉംബർട്ടോ ഇക്കോ, പിയർ പൗലോ പസോളിനി തുടങ്ങിയവർ നടത്തിയത്. സൂചക-സൂചിതങ്ങൾ, ചിഹ്നനം, ദ്വയോച്ചാരണം, സംയോജനാത്മക-സാദൃശ്യാത്മകതലങ്ങൾ, പ്രാഥമിക-അധികാർത്ഥതലങ്ങൾ, ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങൾ, ചിഹ്നസംഹിതകൾ തുടങ്ങി ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയ പരികല്പനകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥരൂപീകരണപ്രക്രിയയെ അടുത്തറിയാൻ അവരെല്ലാം പലവിധത്തിൽ ശ്രമിച്ചു. ചലച്ചിത്രത്തിലെ അർത്ഥരൂപീകരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയചിന്തകൾ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനവിജ്ഞാനത്തിന്റെ മേഖലയെക്കൂടി സാരമായി സ്വധീനിച്ചു.

സാഹിത്യാഖ്യാനചിന്തയെ പിൻപറ്റിയാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തയും വികസിച്ചതെന്നതിനാൽ അതിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പങ്ങൾ പലതും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനചിന്തയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി. ആഖ്യാതാവ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സ്ഥലം, കാലം തുടങ്ങിയവയെ മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകതകളോടുകൂടി ചലച്ചിത്രപരിസരത്തിനകത്തുവെച്ച് വിശദീകരിക്കുകയുണ്ടായി. സെയ്മർ ചാറ്റ്മാന്റെയും ഡേവിഡ് ബോർഡ്വലിന്റെയും ക്രിസ്റ്റിൻ തോംപ്സണിന്റെയും ചിന്തകളാണ് ഈ മേഖലയിൽ പ്രധാനവും പ്രബലവും.

സങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രയോഗവൈവിധ്യങ്ങളിലൂടെയുണ്ടായ നവംനവങ്ങളായ ആഖ്യാനമാതൃകകളും ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. ഫ്രഞ്ച് നവതരംഗം, ഇറ്റാലിയൻ നിയോറിയലിസം, സിനിമാവെരീറ്റേ, യൂറോപ്യൻ കലാസിനിമ, സിനിമാ നോവോ, മൂന്നാംലോകസിനിമ തുടങ്ങിയ പ്രസ്ഥാനചിത്രങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം. നിലവിലെ സങ്കേതങ്ങളെ പുതിയ മട്ടിൽ പ്രയോഗിച്ചും പുതിയ സങ്കേതങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുമെല്ലാം ദൃശ്യ-ശബ്ദസംരചനയുടെ സർഗസാധ്യതകളിലൂടെ വ്യത്യസ്തമായ കലാസൃഷ്ടികൾ ഉരുവായി. തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയുമെന്ന എഡിറ്റിംഗിന്റെ രീതിഭേദങ്ങൾ അതിൽ നിർണായമാ

യി. ഷോട്ടുകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങൾക്കും അതുവഴി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന പ്രതീകാത്മതയ്ക്കും ഇടർച്ചയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്ന ഐസൻസ്റ്റൈനിയൻ മൊണ്ടാഷും തുടർച്ചയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന, സിനിമാറ്റിക് റിയലിസത്തിന്റെ പ്രധാനസങ്കൽപ്പമായ ബാസിനിയൻ മിസ് എൻ സീനും പരസ്പര വിരുദ്ധമെന്ന സങ്കൽപ്പങ്ങളെന്ന നിലയിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു. റഷ്യൻ മൊണ്ടാഷിൽത്തന്നെ കുളെഷോവും പുഡോവ്കിനും ഇടർച്ചയിലൂടെയൊരു തുടർച്ചയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരുന്നതിനാൽ വിശാലമായ തലത്തിൽ ബാസിന്റെ മിസ് എൻ സീനുമായി സന്ധിചെയ്യുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും കലാസിനിമയ്ക്ക് മിസ് എൻ സീനും വിപ്ലവസിനിമയ്ക്ക് മൊണ്ടാഷും എന്ന സമവാക്യംതന്നെ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞിരുന്നു. ഇവയെ സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിപ്പിച്ചും ആഖ്യാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. കച്ചവടസിനിമകൾതന്നെ ഐസൻസ്റ്റീനിയൻ മൊണ്ടാഷിന്റെ ചടുലതയേയും പ്രതീകാത്മകതയേയും മറ്റൊരു മട്ടിൽ സ്വാംശീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ മിസ് എൻ സീനിനും മൊണ്ടാഷിനും സാമ്യമാരോപിക്കാനുള്ള പഴുത് ഐസൻസ്റ്റൈന്റെതന്നെ ആന്തരമൊണ്ടാഷ് എന്ന സങ്കൽപ്പം നൽകുന്നുണ്ട്. ഷോട്ടുകൾ പരസ്പരം കൂടിച്ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളല്ല ഷോട്ടുകൾക്കകത്തുതന്നെ വിവിധ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളുടെ വിന്യാസങ്ങളിൽ വരുത്തുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ മിസ് എൻ സീനിലൂടെയും സാധ്യമാണെന്ന് വരുന്നു. ഈ രണ്ട് സങ്കൽപ്പങ്ങളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തെയും ഭാവതലത്തെയും ആസ്വാദ്യതയെയും നിർണായമായി സ്വാധീനിച്ചു. സങ്കേതങ്ങളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലെ രീതിഭേദങ്ങളാണ് അവയുടെ സൗന്ദര്യതത്വത്തെ നിർണയിച്ചത്.

പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽനിന്ന് സിനിമാസംവിധാനം പഠിച്ചുവന്ന കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ആദ്യചിത്രം 1975-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ *സ്വപ്നാടന*മാണ്. അവസാനത്തെ ചിത്രം 1998-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ ഇലവങ്കോട് ദേശവുമാണ്. ഇരുപത്തിമൂന്ന് വർഷത്തിനിടെ സംവിധാനം ചെയ്ത പത്തൊമ്പത് കഥാചിത്രങ്ങളിൽ പകുതിയിലേറെയും വലിയ പ്രദർശനവിജയം നേടി. അവയിൽ പലതും അവാർഡുകളും നേടിയെടുത്തു. ഇങ്ങനെ ജനപ്രിയതയെയും കലാമൂല്യ ത്തെയും ഒരേപോലെ കൈകാര്യം ചെയ്തതിനാൽത്തന്നെ കേരളത്തിലെ മധ്യവർത്തിസിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ പ്രമുഖമായ സ്ഥാനം ജോർജിന് ലഭിക്കുകയുണ്ടായി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സുഘടിതത്വം സൂക്ഷിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ സാങ്കേതികമായ മികവ് പുലർത്തുന്നതിലും ശ്രദ്ധ വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. കേവലം പ്രമേയത്തിലും, കഥാഗതിയിലും ഊന്നിനിന്നു കൊണ്ടുള്ള പതിവ് ചലച്ചിത്രപഠനത്തിന്റെ രീതികൾ ഉപയോഗിച്ച് വിശകലനം ചെയ്താൽ ജോർജിനെപ്പോലെ ഒരു മാസ്റ്റർ ക്രാഫ്റ്റ്മാന്റെ ചലച്ചിത്ര സംഭാവനകളെ ശരിയായ അർത്ഥത്തിൽ പഠിക്കാൻ കഴിയില്ല എന്ന തിരിച്ചറിവാണ് ദൃശ്യശബ്ദസങ്കേതങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയ ഈ പഠനത്തിലേക്ക് നയിച്ചത്. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെ ഇങ്ങനെ സങ്കേതബദ്ധമായി പഠിക്കുന്നതിലൂടെ മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിലെ സുപ്രധാനമായ ഘട്ടമായ മധ്യവർത്തിസിനിമയുടെ ഒരു പരിച്ഛേദംകൂടി തെളിഞ്ഞുവരുന്നതായി കാണാനാകും.

ചലച്ചിത്രചിഹ്നവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെയും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെയും ഉപദർശനങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ജോർജിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ ചലച്ചിത്രങ്ങളായ *സ്വപ്നാടനം* (1975), *ഉൾക്കടൽ* (1979), *മേള* (1980), *കോലങ്ങൾ* (1981), *യവനിക* (1982), *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്* (1983), *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്* (1983), *പഞ്ചവടിപ്പാലം* (1984), *ഇരകൾ* (1986), *മറ്റൊരാൾ* (1988) എന്നീ പത്ത് കഥാ ചിത്രങ്ങളെ വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയുണ്ടായി. അതിനെത്തന്നെ ദൃശ്യസംരചന, ദൃശ്യസംയോജനം, ശബ്ദമിശ്രണം, ആഖ്യാനഘടന എന്നിങ്ങനെ ചലച്ചിത്ര ത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഘടനയെയും സ്ഥൂലഘടനയെയും വിശദമാക്കാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിൽ വകതിരിച്ചാണ് വിശകലനം ചെയ്തത്. ഓരോ ചിത്രത്തെയും വിശദമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയല്ല മറിച്ച് മേൽപ്പറഞ്ഞ തരത്തിൽ വകതിരിച്ച്, ഒരോന്നിലും സ്വീകരിച്ച രീതിഭേദങ്ങൾ പല ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽനിന്ന് തെരഞ്ഞെ ടുത്ത് താരതമ്യം ചെയ്ത് വിശകലനം ചെയ്യുന്ന പഠനരീതിയാണ് കൈക്കൊണ്ടത്. ദൃശ്യസംരചനയിൽ ഫ്രെയിമിനകത്ത് കാണുന്ന പ്രധാനവും അപ്രധാനവുമായ രൂപങ്ങളുടെ വിന്യാസവും ഉപയോഗിച്ചരിക്കുന്ന വർണം, വെളിച്ചം, ചലനം എന്നിവയും ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനം, ചലനം എന്നിവയും സൂക്ഷ്മമായി പരി ശോധിച്ച് ജോർജിന്റെ രചനാസ്വഭാവത്തെ വിലയിരുത്തുകയുണ്ടായി. ദൃശ്യ സംയോജനത്തിൽ ഫ്രെയിമുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ സംഭവഗതിയെയും ഗതിവേഗത്തെയും നിയന്ത്രിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങൾ, ഇടമുറിയാതെ സ്വാഭാവികമായ സംഭവഗതി, ഇടർച്ചയോടെയുള്ള സംഘർഷഭരിതമായ സംഭവഗതി തുടങ്ങിയ വയും ഒരു ഫ്രെയിമനകത്തുതന്നെ രൂപങ്ങളും നിഴലുകളും ചലനങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന സംഭവഗതി എന്നിവയും വിശകലനം ചെയ്തി ട്ടുണ്ട്. രേഖീയമായ ആഖ്യാനവും അരേഖീയമായ ആഖ്യാനവും അവയുടെ മിശ്രണവും ജോർജ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത് എങ്ങനെയാണെന്ന് വ്യക്തമാകാൻ ഇത് സഹായകമായി. ദൃശ്യപഥത്തിന് ഭാവപരമായ അന്തരീക്ഷം ഒരുക്കുന്നതിലും ആഖ്യാനഗതിയെ രൂപ്പെടുത്തുന്നതിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സ്വാഭാവിക ശബ്ദങ്ങളും സംഗീതശബ്ദങ്ങളും അവയുടെ ഡയജറ്റികും നോൺഡയജറ്റികും ആയ പ്രയോഗങ്ങളുമാണ് ശബ്ദമിശ്രണത്തിൽ പരിശോധിച്ചത്.

ജോർജിന്റെ ഓരോരോ ചലച്ചിത്രത്തിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മതലത്തിലുള്ള തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ സ്വീകരിച്ചിരി ക്കുന്ന പ്രമേയവും ആഖ്യാനരീതിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം തിരിച്ചറിയാൻ സഹായകമാകുന്നുണ്ട്. തനിക്ക് ഇഷ്ടമുള്ള സങ്കേതങ്ങളെ ആവർത്തിച്ച് ഉപയോഗിക്കുകയല്ല മറിച്ച് സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രമേയത്തിനും പരിചരണരീതിക്കും ഉചിതമാണെന്ന് തോന്നുന്ന രചനാസങ്കേതങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകയാണ് ജോർജിന്റെ രീതി. അതിന് അക്കാദമികമായ പഠനം അദ്ദേഹത്തെ വളരെയധികം സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ വിജയം വരിച്ച ഒരു രീതിയെ എപ്പോഴും പിന്തുടരു ന്നതിന് പകരം അതിനെ മറ്റൊരുതരത്തിൽ മാറ്റിപ്പണിതോ പുതിയ മട്ടിൽ അവത രിപ്പിച്ചോ പുതിയ രീതിതന്നെ ആവിഷ്കരിച്ചോ എല്ലാം കലാത്മകമാക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. ഒരിക്കൽ ആവിഷ്കരിച്ച പ്രമേയങ്ങളോ പശ്ചാത്തലങ്ങളോ ആവർത്തിക്കാതിരിക്കാൻ പുലർത്തിയ ശ്രദ്ധ ഈ സർഗാന്വേഷണത്തിന്റെ തെളിവായെടുക്കാനാകും. അതേസമയം വിഭിന്നവും വ്യത്യസ്തവുമായ

പ്രമേയപരിചരണങ്ങൾക്കിടയിലും ചില ആശയങ്ങളും നിലപാടുകളും അദ്ദേഹം മുറുകെപ്പിടിക്കുന്നതും കാണാനാകും. പാഠാന്തരമായ ചില തുടർച്ചകൾ ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ കണ്ടെടുക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

പഠനത്തിൽ നടത്തിയ വിശകലനങ്ങളിൽനിന്നും ചർച്ചകളിൽനിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന പ്രധാന നിഗമനങ്ങളെ ചുവടെ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു:

1. ചലച്ചിതസംവിധായകനായി കെ.ജി. ജോർജിന്റെ അരങ്ങേറ്റം 1976-ലാണ്. ലോകസിനിമയിലും ഇന്ത്യൻ സിനിമയിൽത്തന്നെയും അത്യന്തം ചടുലമായ മുന്നേറ്റങ്ങൾ നടന്ന കാലമായിരുന്നു 70-കളും 80-കളും. അക്കാദമികമായ ചലച്ചിത്രപഠനംവഴി സ്വായത്തമാക്കിയ രചനസാങ്കേതങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാനുള്ള ആഭിമുഖ്യമാണ് *സ്വപ്നാടനം* എന്ന കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള ആദ്യചിത്രത്തിൽ ജോർജ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മനോവിജ്ഞാനപരമായ പ്രമേയം, അരേഖീയമായ ആഖ്യാനം, സ്വാഭാവികമായ അന്തരീക്ഷം, നിഴലും വെളിച്ചവും ഉപയോഗിച്ച് ഫ്രെയിമിനകത്തും ദൃശ്യസംയോജനത്തിലും രൂപപ്പെടുത്തുന്ന നാടകീയതകൾ, സ്ക്കൂട്ടർ, കണ്ണാടി പോലെ ചില വസ്തുക്കൾക്ക് കൽപ്പിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകമൂല്യം തുടങ്ങിയവ അതിന്റെ ലക്ഷണമായി കാണാം.

2. *സ്വപ്നാടന*ത്തെ തുടർന്നുവന്ന കുറച്ച് ചിത്രങ്ങൾ കലാപരമായോ സാമ്പത്തികമായോ ശ്രദ്ധനേടിയില്ല എന്നത് ജോർജ് സ്വയംപഠനത്തിനുള്ള സമയമായി ഉപയോഗിച്ചു. *ഉൾക്കടൽ* എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ ആ പാഠങ്ങളുടെ പ്രയോഗം കാണാം. ജനപ്രിയമായ ഒരു പ്രണയകഥയും കഥാനായകനായ കവിയുടെ കവിതകളായി വരുന്ന ഗാനങ്ങളും കാൽപ്പനികമായ ഫ്രെയിമുകളും ഏറെക്കുറെ സുഗമമായ കഥാഗതിയും എല്ലാം അതിന്റെ സൂചകങ്ങളാണ്. ചിത്രം വലിയ വിജയമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. കാണികളിൽ ഒരു വിഭാഗം മാത്രം പിന്തുണച്ച മികച്ച കലാസിനിമകളെയും സാമ്പത്തികവിജയം വരിച്ച കച്ചവടസിനിമകളെയും പൂർണമായി പിന്തുടരാതെ കലാത്മത കൈവിടാതെ വ്യാപാരവിജയം നേടുന്ന മധ്യവർത്തിസിനിമകളുടെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യകാലമാതൃകയായി *ഉൾക്കടൽ* മാറി. ജോർജ് മധ്യവർത്തിസിനിമയിലെ പ്രധാന വ്യക്തിത്വമായി പ്രതിഷ്ഠ നേടുന്നത് അതിലൂടെയാണ്.

3. താരങ്ങൾക്ക് പകരം സംവിധായകരുടെ പേരിൽ സിനിമ പ്രശസ്തി നേടുന്നത് മധ്യവർത്തിസിനിമയുടെ കാലത്താണ്. പരമ്പരാഗതമായ അതിശയോക്തിയോ അതിഭാവുകത്വമോ വീരശൂരപരാക്രമിത്വമോ ഒന്നും ജോർജ് സ്വീകരിച്ചില്ല. തികച്ചും യഥാതഥവും സ്വാഭാവികവുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനാരീതി. അതേസമയം ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കേതങ്ങളെ മുറുകെ പിടിക്കാനും അർത്ഥത്തിന്റെ കൂടുതൽ അടരുകൾ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കാനും പരിശ്രമിച്ചു. സാങ്കേതികമായ ഘടനാബന്ധവും ശിൽപ്പഭദ്രതയും അതിന്റെ മുഖമുദ്രയാണ്. അതുകൊ

ണ്ടാണ് സാധാരണപ്രേക്ഷകർക്കും സിനിമാപഠിതാക്കൾക്കും അവ ഒരു പോലെ സ്വീകാര്യമാകുന്നത്.

ആഖ്യാനഘടന

1. ഒന്നിനൊന്ന് വ്യത്യസ്തമായ പ്രമേയങ്ങളാണ് ജോർജ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. വ്യക്തിസംഘർഷങ്ങൾ, സ്ത്രീജീവിതം, കുടുംബബന്ധങ്ങൾ, സർക്കസ്സിലെ കോമാളിജീവിതം, ഗ്രാമീണജീവിതങ്ങൾ, നഗരജീവിതം, മണ്ണും മണ്ണിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും, ഓർമ്മയും മരണവും എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ ജീവിതപശ്ചാത്തലങ്ങളിലൂടെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഭിന്നവും വിപുലവുമായ ചലച്ചിത്രജീവിതം മുന്നേറുന്നത്. നാടകം, സിനിമ, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളെത്തന്നെ കേന്ദ്രാശയത്തിൽ നിലനിർത്തി ചലച്ചിത്രം രചിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചു. *ഉൾക്കടലി(1978)*ൽ കവിതയും ചിത്രകലയും *മേള*(1980)യിൽ സർക്കസും *യവനിക(1982)*യിൽ നാടകവും *ലേഖയുടെ മരണ*(1983)ത്തിൽ സിനിമതന്നെയും *കഥയ്ക്കുപിന്നിലി(1987)*ൽ നാടകത്തിന്റെ തിരക്കഥയും *ഈ കണ്ണികൂടി(1990)*യിൽ ചിത്രകലയും *യാത്രയുടെ അന്ത്യ*(1991)ത്തിൽ നോവലും പ്രമേയപരിസരമാകുന്നു. ഇവയെല്ലാം കഥാപശ്ചാത്തലമായി മാത്രമല്ലാതെ അവയുടെ ആഖ്യാനരീതികളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതിയും കലാത്മകമായി മുഖാമുഖമായി നിൽക്കുന്ന മട്ടിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതാണ് അത്തരം ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യേകത.

2. സാമാന്യമായി അവലോകനംചെയ്യുമ്പോൾ ശാന്തമായി തുടങ്ങി നാടകീയമായി വികസിച്ച് കലുഷതയിലവസാനിക്കുന്ന ആഖ്യാനശൈലി, കലുഷതയിൽത്തുടങ്ങി കലുഷതയിൽത്തന്നെ തുടരുകയും അതിലും മുന്തിയ കലുഷതയിൽ അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശൈലി തുടങ്ങിയ ശൈലീവ്യതിയാനങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിക്രമത്തിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. സാമാന്യമായ ഒരു തലം ഇങ്ങനെ പൊതുവായി പറയാമെങ്കിലും അതിനുള്ളിൽ ആഖ്യാനത്തിന് പലതരത്തിലുള്ള രീതിഭേദങ്ങൾ കൽപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ പ്രമേയത്തിനും അനുയോജ്യമായ ആഖ്യാനശൈലിയും ആവിഷ്കരണരീതിയും സ്വീകരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ രേഖീയമായും അരേഖീയമായും വികസിക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകത്ത് കണ്ടെടുക്കാനാകും.

3. രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾതന്നെ സൂക്ഷ്മമായി വ്യത്യാസപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളെ ക്രമബദ്ധമായി പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനഗതിയിൽ ഓരോരുത്തരെയും കണ്ണി ചേർക്കുന്ന രേഖീയാഖ്യാനങ്ങൾ (*കോലങ്ങൾ, പഞ്ചവടിപ്പാലം*)**(7. 1. 1. 1)**, ദൃശ്യസംരചനാപരമായും സ്ഥലപരമായും രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായോ ഖണ്ഡികകളായോ വേർതിരിക്കാനാകുന്നവ (*മേള*)**(7. 1. 1. 2)**, ഖണ്ഡങ്ങളും ഉപാഖ്യാനവഴികളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നവ (*ഉൾക്കടൽ, മറ്റൊരാൾ*)**(7. 1. 1. 3)**, വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങളുടെ രേഖീയക്രമത്തിനിടയ്ക്ക് സ്വപ്ന-സങ്കൽപ്പഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ ഇടമുറിച്ചിലനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ (*ഇരകൾ*)**(7. 1. 1. 4)** തുടങ്ങി രേഖീയഘടനയിൽത്തന്നെ വ്യതി

രിക്തതകൾ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അരേഖീയാഖ്യാനഘടനയും ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമല്ല. സമാന്തരാഖ്യാനവഴി (*ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*)(**7. 1. 2. 1**), ഭൂതം, വർത്തമാനം എന്ന മട്ടിൽ കാലങ്ങളുടെ കുഴമറിച്ചിൽ പ്രകടമാകുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ (*സ്വപ്നാടനം, യവനിക*), സമ്പൂർണമായ പിൻപോക്കാഖ്യാനത്തിനിടയ്ക്ക് വർത്തമാനത്തിലുള്ള ബാഹ്യാഖ്യാതാവിന്റെ ഇടപെടലിലൂടെ അരേഖീയമാകുന്ന ആഖ്യാനം (*ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*) (**7. 1. 2. 2**) തുടങ്ങി അരേഖീയവഴികളും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തമാണ്.

4. മുഖ്യകഥയ്ക്കകത്ത് ചെറു ചെറു ഖണ്ഡങ്ങളായും മറ്റും സ്വപ്നസങ്കൽപ്പരംഗങ്ങളും പിൻപോക്ക് ശ്രേണികളും ആവർത്തിച്ചുപയോഗിച്ച് അരേഖീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നതും പതിവാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങൾ സങ്കീർണമാകുന്നതോടെ പരിചരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാകുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും സ്വപ്നരംഗങ്ങളും ഭീതികളായോ കുറ്റബോധങ്ങളായോ അപ്രാപ്യമായ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണങ്ങളായോ തികട്ടിവരുന്ന *ഇരകളി*ലെ സ്വപ്ന-സങ്കൽപ്പഖണ്ഡങ്ങളും ഭാഷകൊണ്ട് സർറിയലാക്കുന്ന *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ സ്വപ്നവിവരണവുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ സ്വപ്നാവിഷ്കാരങ്ങളുടെ വേറിട്ട വഴികളായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം (**7. 1. 2. 3**).

5. ആത്യന്തികമായി ചലച്ചിത്രം ഒരു പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനമാണെങ്കിലും ഇതിവൃത്തപരമായി സ്വീകരിക്കുന്ന വിവിധ ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയെക്കൂടി നിർണയിക്കും. തിരക്കഥയുടെ തലത്തിൽ വെച്ചുതന്നെ നിശ്ചയിക്കപ്പെടുന്നതാണ് ഈ ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങൾ. വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനവഴികൾ സ്വീകരിക്കുന്ന ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനസ്ഥാനങ്ങളെയും കണ്ടെടുക്കാനാകും. വർത്തമാനത്തെ വിവരിക്കുന്ന പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യമുള്ളപ്പോൾപ്പോലും കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കളിലൂടെ സംഭവങ്ങളുടെ സിംഹഭാഗവും വികസിക്കുന്ന രീതിയാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *യവനിക*യിലുമുള്ളത് (**6. 1. 1**). *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഉത്തമപുരുഷാഖ്യാതാവിന്റെ സജീവസാന്നിധ്യം സവിശേഷമാണ്. *യവനിക*യിൽ ഒന്നിലേറെ കഥാപാത്രാഖ്യാതാക്കൾ ചേർന്ന് വർത്തമാനത്തിലില്ലാത്ത കഥാപാത്രത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ്. വസ്തുനിഷ്ഠമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാവാണ് *മേളയി*ലും *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിലും മറ്റൊരാളി*ലുമെല്ലാമുള്ളത് (**6. 1. 2**). രാഹുലനെയും ബേബിയെയും കേന്ദ്രീകരിച്ച് കറങ്ങുന്ന പരിമിതമായ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാതാക്കളെയാണ് *ഉൾക്കടലി*ലും *ഇരകളി*ലും കാണാനാകുക (**6. 1. 3**). കഥയ്ക്കകത്ത് നിലനിൽപ്പില്ലാത്ത, അതേസമയം ആഖ്യാനത്തിനകത്ത് നിലനിൽപ്പുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലുള്ളത് (**6. 1. 4**). അശരീരി ആഖ്യാതാവായി അത് ഇടയ്ക്കിടെ ആഖ്യാനത്തിലിടപെടുന്നു. സ്ത്രീജിവിതങ്ങളെ സർവ്വജ്ഞമായ നിലയിൽനിന്ന് വീക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിനെ *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ*

കാണാനാകുമെങ്കിലും സ്വപ്നസങ്കൽപ്പരംഗങ്ങളിലൂടെയും നാലാംചുമരിനെ അതിലംഘിക്കുന്ന അവസാനരംഗത്തിലൂടെയുമെല്ലാം ആഖ്യാനസ്ഥാനത്തെ അനിശ്ചിതത്വത്തിലാക്കുന്നത് കാണാം. ഇങ്ങനെ ചിത്രങ്ങളുടെ പരിചരണ ഭേദം അവയുടെ ആഖ്യാനസ്ഥാനത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽത്തൊട്ട് തുടങ്ങു ന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം.

6. കാലത്തെ കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയവതരിപ്പിക്കുക (*സ്വപ്നാടനം*, *ലേഖ യുടെ മരണം*), സമകാലത്തുനടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെന്ന വിധത്തിൽ ക്രമീകരി ക്കുക (*മേള*, *യവനിക*, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*, *മറ്റൊരാൾ*) അവ്യക്തമാക്കി നിർത്തുക (*കോലങ്ങൾ*), കുഴമറിക്കുക (*പഞ്ചവടിപ്പാലം*) എന്നിങ്ങനെ കഥാകാലത്തെത്തന്നെ ജോർജ് വ്യത്യസ്തമായി പരിചരിക്കുന്നുണ്ട് (**6.2**).

7. ആഖ്യാനത്തിൽ നിർണായകമായതാണ് പ്രമേയപരിസരമായ സ്ഥലപശ്ചാ ത്തലം. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവവ്യതി യാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ചും ചിഹ്നവിവക്ഷകളോടെയോ ഉപാദാനസൂചനകളോ ടെയോ ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളെ വിന്യസിക്കാൻ ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. *മേള*യിൽ ആദ്യപാതിയിലും *കോലങ്ങളി*ലും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും ഉടനീളവും നാട്ടുമ്പുറമാണ് പശ്ചാത്തലമെങ്കിലും അവ വളരെ വ്യത്യസ്ത മാണ്. *മേള*യിലെ വരാനിരിക്കുന്ന നഗരത്തിന്റെ അപരം എന്ന നിലയിൽ പച്ചപ്പുള്ളതാണ് ഗ്രാമമെങ്കിൽ *കോലങ്ങളി*ലെ പൊടിക്കാറ്റടിക്കുന്ന ഗ്രാമ ദൃശ്യങ്ങൾ ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പരമ്പരാഗതമായ കാൽപ്പനികചിത്രത്തെ ഉടച്ചുവാർക്കുന്നതാണ്. രണ്ടിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് *പഞ്ചവടിപ്പാല* ത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം. പ്രമേയത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഭൂഭാഗങ്ങളെ ജോർജ് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് എന്നതിന് *ഇരകളി*ലെ റബ്ബർത്തോട്ടങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ഗ്രാമപ്രകൃതിയുമായി ഇവയെ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ മനസ്സിലാകുന്നു. അതോടൊപ്പം ചില പരോക്ഷസൂചനകളിലൂടെ ഗ്രാമങ്ങളുടെ ഭൂപരമായ നിലയെ തെളിച്ചുനിർത്താനും ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാ ല*ത്തിലാകട്ടെ, എവിടെയുമില്ലാത്ത എന്നാൽ എല്ലായിടത്തും കാണാനാകുന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ ഇടത്തെയാണ് അത് വരച്ചിടുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ ശൈലീകൃതമായ പേരുവിവരങ്ങളാൽ ഭൂപരതയെ പ്രച്ഛന്നമാക്കിനിർത്തു ന്നു(**6. 3. 2**). നഗരസ്ഥലികളും ഇതിൽനിന്ന് വിഭിന്നമല്ല. ആഖ്യാനസ്വഭാവ ത്തിനും ഘടനയ്ക്കും കഥാപാത്രഭാവത്തിനുമനുസരിച്ചെല്ലാം അവയും വിന്യ സിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെയും മദിരാശിയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും *മറ്റൊരാ ളി*ലെയുമെല്ലാം തലസ്ഥാനനഗരിയുമെല്ലാം ഉദാഹരണം(**6. 3. 1**).

8. ഉപാദാനസൂചനയോടുകൂടി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളും ചിത്ര ങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ ഗ്രാമവും *ഇരകളി*ലെ കുടുംബസ്ഥലവും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ കലായിടവു മെല്ലാം ഉദാഹരണം (**6. 3.2**).

9. അകംപുറംകാഴ്ചകളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്കും സ്വഭാവത്തിനുമനുസരിച്ച് കലാപരമായി വിന്യസിക്കാനുള്ള ശ്രമവും ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉള്ളറയിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരമായതിനാൽ അകത്തളക്കാഴ്ചകൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറിയിരിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ കടലും കടൽത്തീരവും സവിശേഷമായ ദൃശ്യബിംബങ്ങളായി കടന്നുവരുന്നു. തുറസ്സിലലയുന്ന കവിയേയാണ് *ഉൾക്കടലി*ലെ ക്യാമറ ഏറെ പിൻതുടരുന്നത്. രാഹുലന്റെ ഭാവവ്യതിയാനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് പുറംകാഴ്ചകളിൽ മാറ്റങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്നുമുണ്ട്. ആൾക്കൂട്ടങ്ങൾ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽവരുന്ന *കോലങ്ങളിൽ* പുറംകാഴ്ചകൾക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ വ്യവഹാരങ്ങളെത്തന്നെയാണ് പകർത്തുന്നതെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയോപജാപങ്ങൾ രഹസ്യമായി മെനയുന്ന ആൾക്കൂട്ടങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ളതിനാൽ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ അകംപുറംകാഴ്ചകൾ ഒരു പോലെ പ്രാധാന്യം നേടുന്നുണ്ട്. പുറംകാഴ്ചയിൽമാത്രം കാണാനാകുന്ന കാത്തവരായൻ എന്ന കഥാപാത്രം അവിടെ വേറിട്ട നിലയെ കൈവരിക്കുന്നുമുണ്ട്. *മേള*യിൽ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ പുറംകാഴ്ചകൾക്കും തമ്പുരംഗങ്ങളിൽ അകംകാഴ്ചകൾക്കും നൽകുന്ന പ്രാധാന്യം കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥാഭേദത്തിനനുസരിച്ചുകൂടിയാണ്. മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പുറംവ്യവഹാരങ്ങളെ ചുരുക്കിയും ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസൃതമായി ബാഹ്യപ്രകൃതിയെക്കൂടി പരുവപ്പെടുത്തിയുമാണ് *ഇരകളിൽ* ആഖ്യാനസ്ഥലത്തെ ഘടനാബദ്ധമാക്കുന്നത്. തുറസ്സിൽനിന്ന് തുടങ്ങി തുറസ്സിൽ അവസാനിക്കുന്ന ഘടനയും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ അകംപുറംസഞ്ചാരങ്ങളെ രാഷ്ട്രീയമായിക്കൂടി വിന്യസിക്കാനുള്ള ജാഗ്രതയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും *മറ്റൊരാളി*ലും കാണാം. നാടകത്തിന്റെയും സിനിമയുടെയും മാധ്യമസ്ഥലങ്ങളെ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും പിന്തുടരാനും തുറന്നുകാണിക്കാനുമാണ് *യവനിക*യിലും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും ശ്രമിക്കുന്നത് **(6. 3. 3)**.

10. കഥാഖ്യാനത്തോടൊപ്പം സുചിന്തിതമായ ചില ആശയങ്ങളും നിലപാടുകളും ജോർജ് കൊരുത്തുവെയ്ക്കാറുണ്ട്. അധികാരവും അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളും അതിനോടുള്ള മാനസികനിലകളും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ അടിയൊഴുക്കായി കാണാം. തികച്ചും വിഭിന്നമായ പ്രമേയങ്ങളും അതിനനുസരിച്ചുള്ള ആഖ്യാനവും പരിചരണരീതിയും അന്വേഷിച്ചുനടക്കുന്നതാണ് ജോർജിന്റെ സിനിമാജീവിതം. അതേസമയം ചില കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തുടർച്ചയും ഛായയുമെല്ലാം ഇതിൽ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യാം. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* പ്രധാനപ്പെട്ട സ്ത്രീകാഥാപാത്രങ്ങളായ ആലീസും വാസന്തിയും അമ്മിണിയും കഥാഭൂമികയിൽ പരസ്പരം തിരിച്ചറിയാത്ത വ്യത്യസ്ത വ്യക്തികളായിരിക്കുമ്പോഴും സ്ത്രീയെന്ന നിലയിൽ അവരനുഭവിക്കുന്ന ആണധികാരത്തിന്റെ ചരടിൽ അവർ ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതുപോലെ വ്യത്യസ്ത ചലച്ചിത്രങ്ങളിലെ വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ ചില ആശയങ്ങളുടെ ചരടിൽ ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയും *ഉൾക്കടലി*ലെ രാഹുലനും പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ അന്തർമുഖരെങ്കിലും അതിന്റെ കാരണത്തിൽ ഇരുവരും അത്യന്തം ഭിന്നരാണ്**(6. 4. 1)**. *ഇരകളി*ലെ മാത്തു

ക്കുട്ടിയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മാമച്ചനും തമ്മിലുള്ള സാമ്യം പ്രകടമാണെങ്കിൽ *യവനിക*യിലെ അയ്യപ്പനുമായുള്ള ഇവരുടെ സാമ്യം കൂടുതൽ അഗാധമായ തലത്തിലാണ്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ഗോപിയുമായും ഇവർക്ക് ചാർച്ചയുണ്ട്. പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെയും ഹിംസയുടെയും പ്രതീകാത്മകമായ അടിയൊഴുക്ക് നാൽവരിലും കാണാം **(6. 4. 1. 1)**. പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തരെങ്കിലും ഹിംസയുടെ ആൾക്കൂട്ടമാതൃകകളായി *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെയും *കോലങ്ങളി*ലെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഐക്യപ്പെടുന്നുണ്ട് **(6. 4. 1. 2)**. ശരീരഭാഷയുൾപ്പെടെയുള്ള പ്രത്യക്ഷീകരണങ്ങളിലെല്ലാം വ്യത്യസ്തരായിത്തന്നെ നിൽക്കുമ്പോഴും സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിൽ കുടുംബം ഇടപെടുന്നുവെന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ *ഇരകളി*ലെ ബേബിയെയും *യവനിക*യിലെ വിഷ്ണുവിനെയും ബന്ധിപ്പിക്കാനാകും**(6. 4. 1. 3)**. അടിമുടി വ്യത്യസ്തരായിരിക്കുമ്പോഴും ബാഹ്യഇടപെടലിനാൽ പരിണമിക്കുന്ന വ്യക്തിചിത്രണങ്ങളെന്നവിധത്തിലും ജീവിതാന്ത്യത്തെ ഒരേ മട്ടിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നുവെന്ന കാരണത്താലുമെല്ലാം *മേള*യിലെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയിലും *മറ്റൊരാളി*ലെ കൈമളിലും ചില സാദൃശ്യങ്ങളാരോപിക്കാനാകും **(6. 4. 1. 4)**. സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാലും ലിംഗഭേദപരമായ സാമൂഹികകാരണങ്ങളാലും അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ വേറിട്ടു നിൽക്കുമ്പോഴും ദാമ്പത്യത്തിലെ താളപ്പിഴകൾ വ്യക്തിമനസ്സിനെ വിഭ്രമാത്മകതയിലേക്ക് വിലയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന തലത്തിൽ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വാസന്തിയെയും ബന്ധിപ്പിക്കാനാകും **(6. 4. 1. 5)**. നിരാശയിൽ വീണുപോകുന്ന ലേഖയിലേക്കും ആലീസിലേക്കും **(6. 4. 1. 6)** വിധേയത്വത്തിന്റെ ഭിന്നമുഖങ്ങളായ വാസന്തിയിലേക്കും സുശീലയിലേക്കും കുഞ്ഞമ്മയിലേക്കും **(6. 4. 1. 7)** ഇരഭാവത്തെ കുടഞ്ഞെറിയുന്ന അമ്മിണിയിലേക്കും രോഹിണിയിലേക്കും റീനയിലേക്കും വേണിയിലേക്കുമെല്ലാം **(6. 4. 1. 8)** ഇത്തരം പാഠാന്തരചരടുകളെ നീട്ടിയെടുക്കാനാകും. അവിടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിൽ വ്യത്യസ്തരെങ്കിലും പ്രത്യയശാസ്ത്രതലത്തിൽ സദൃശരും പാഠാന്തരതയിലേക്ക് കണ്ണിചേർക്കാനാകുന്നവരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണാനാകും. തിരിച്ച് സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളാൽ സാമ്യം തോന്നുന്നവർതന്നെ ആശയതലത്തിൽ വ്യത്യസ്തരായി നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വൈവിധ്യമാർന്ന പാത്രപരിചരണവുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷകൾ, സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങൾ, മനോവിശകലനപരമായ യുക്തികൾ തുടങ്ങി വ്യത്യസ്തമായ വിളിമ്പുകളിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രാപഗ്രഥനത്തിനുള്ള പഴുതൊരുക്കുന്നത്.

ചിത്രസന്നിവേശം

1. ഇടർച്ചകളില്ലാതെ ഒഴുകുന്ന കഥാഗതിയാണ് ജോർജിന് പ്രിയം. പ്രമേയവും സന്ദർഭവും ആവശ്യപ്പെടുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ കഴിയുന്നതും ഫ്രെയമിനകത്തെ വിന്യാസങ്ങളിലൂടെ പ്രകടമാക്കുകയും ഷോട്ടുകൾ തമ്മിൽ ചേരുന്നിടത്ത് ഒഴുക്ക് നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ജോർജിന്റെ സാമാന്യമായ ചിത്രസന്നിവേശരീതി. അതിനായി ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിക

ളുടെ വൈവിധ്യത്തെത്തന്നെയാണ് ജോർജ് ഏറെയും ആശ്രയിക്കുന്നത്. ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പല വിധമായ പൊരുത്തങ്ങളിലൂടെയും തുടർച്ചയിലൂടെയുമെല്ലാം വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളെ കാഴ്ചാതുടർച്ചയോടെ ബന്ധിപ്പിച്ചുനിർത്തുന്ന രീതി കാണാനാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. അത് ഭൂപരമായ യുക്തിയോടുകൂടി ദൃശ്യങ്ങളെ വായിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നതോടൊപ്പം സുഗമമായ കാഴ്ചാനുഭവം സാധ്യമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇടർച്ചകൾ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന ഇടങ്ങളിൽപ്പോലും ആസ്വാദ്യതയെ മുറിപ്പെടുത്താതെ ആഖ്യാനപ്രവാഹത്തെ നിലനിർത്തുകയും അതിനുള്ളിൽ അധികാർത്ഥദായകമായി രാഷ്ട്രീയസൂചകങ്ങളെ കൊരുത്തുവെയ്ക്കാനുമാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. മൂന്ന് സ്ത്രീകളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ സമാന്തരമായി ഘടിപ്പിച്ചുപോകുന്ന *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ന്റെ ഘടനതന്നെ ഈ വിധത്തിൽ സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ പൊരുത്തങ്ങളെ ദീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ്. അവിടെ ക്രിയാപൊരുത്തത്തോടെയോ വൈകാരികപ്പൊരുത്തത്തോടെയോ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പൊരുത്തത്തോടെയോ സംഭവപരമായ പൊരുത്തത്തോടെയോ ഒക്കെ ദൃശ്യങ്ങൾ കൂടിച്ചേരുന്നു. വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥലങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളെ മാത്രമല്ല വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളെ ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോഴും ചില തുടർച്ചകൾ സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. *ഉൾക്കടലി*ലെയും *മേള*യിലെയും ഓർമഖണ്ഡങ്ങളെ ഉദാഹരിക്കാം. *യവനിക*യിൽ വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഓർമകളിൽ, വ്യത്യസ്ത കാലങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന അയ്യപ്പന്റെ ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളെ ദൃശ്യസംരചനാപരവും ശാബ്ദികവുമായ സൂചനകളുപയോഗിച്ച് സ്ഥലകാലപ്പൊരുത്തത്തോടുകൂടി വായിക്കാൻ പ്രാപ്തമാക്കുന്നതും ഉദാഹരിക്കാം **(7. 2. 1. 1)**.

2. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന വിടവുകളെ മയപ്പെടുത്താനുപയോഗിക്കുന്ന ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികൾ ഏറെയൊന്നും സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. വിരളമായെങ്കിലും സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്ക് ആഖ്യാനയുക്തമായ പ്രാധാന്യം നൽകാനും അധികാർത്ഥവിവക്ഷയോടെ അവതരിപ്പിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. *മേള*യെ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി നിർത്തുന്നതിനും ലേഖയുടെ ജീവിതസംഭവങ്ങളെ വിവിധ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി നിലനിർത്തുന്നതിനും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കഥാവിരാമത്തിനായുമെല്ലാം ഉപയോഗിക്കുന്ന *ഫെയ്ഡ്* സങ്കേതത്തെ ഉദാഹരിക്കാം. അവ തന്നെ സംഘർഷം സമരസപ്പെടുന്നു എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലുപയോഗിക്കുന്നത്.

3. ഏറെയൊന്നും ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെ സ്വീകരിക്കാത്ത ജോർജ് *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* ഇവയെ ധാരാളമായി സ്വീകരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിത്രമായതിനാൽത്തന്നെ ഈ ധാരാളിത്തം സവിശേഷമാകുന്നുണ്ട്. *ജംപ്കട്ടു*കളും അതിവേഗമൊണ്ടാഷുകളും *ഡിസോൾവു*കളുമെല്ലാം കാലമാറ്റത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനായി സ്വീകരിക്കുന്നു. എഡിറ്റിംഗിന്റെ നിഗൂഢതയെ അതേപടി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് കഥയുടെ ഒഴുക്കിനെ സുഗമമാക്കുന്നതിനായി ദൃശ്യസംക്രമണോപാധികളെയാണ് ഏറെ ആശ്രയിക്കുന്നത് കാണാം **(7. 2. 2, 7. 2. 2. 1)**.

4. ക്യാമറാചലനങ്ങളിലൂടെയോ ലെൻസിന്റെ ചലനങ്ങളിലൂടെയോ ത്രിതലവ്യക്തതയിലൂടെയോ എല്ലാം സ്ഥലപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തുന്ന ചിത്രസന്നിവേശപദ്ധതിയ്ക്കും ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾക്കും ഒരേ സ്ഥലത്ത് ഒരുപാടുനേരം തുടർന്നുകൊണ്ടുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ രംഗങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്നുണ്ട്. മിസ് എൻ സീനിനോടുള്ള ജോർജിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ചായ്‌വിനെ ഇത് അടിവരയിടുന്നുണ്ട് **(7. 2. 4).** മിസ് എൻ സീൻ രീതിയോട് കൂറുപുലർത്തുമ്പോൾത്തന്നെ അതൊരു കടുംപിടുത്തമായി ജോർജ് കൊണ്ടുനടക്കുന്നില്ല. അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറാതെ ഒരേ ഫ്രെയിമിൽ ഏറെനേരം നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുടെ രീതി ജോർജ് അടിയുറച്ച് പിൻപറ്റുന്നില്ല. മലയാളത്തിലെ കലാസിനിമകൾ അതിന്റെ പേരിൽ കേട്ട പഴികൾ ഒരുപക്ഷെ ജോർജിനെ സ്വാധീനിച്ചിരിക്കാം. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് കാഴ്ചാനുഭവത്തെ അനായാസവും സുഗമവുമാക്കുന്നത് സാധാരണ പ്രേക്ഷകരെ വരുതിയിലാക്കാനുള്ള തന്ത്രമായും കരുതാം.

5. രംഗദൈർഘ്യം നിലനിർത്തി ദൃശ്യദൈർഘ്യം കുറച്ചും ദൃശ്യദൈർഘ്യവും രംഗദൈർഘ്യവും ഒരുപോലെ നിലനിർത്തിയുമെല്ലാം അവിടെ സംഭവാവിഷ്കരണങ്ങളെ വൈവിധ്യപൂർണമാക്കുന്നു. മാസ്റ്റർഷോട്ടുകളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഗതിയെ നിർണയിക്കാൻ ജോർജ് മിക്കപ്പോഴും ആശ്രയിക്കുന്നു. അതേസമയം കൂടുതൽ ഊന്നൽ വേണ്ടിടത്തെല്ലാം അനുബന്ധദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് മുറിഞ്ഞുമാറാൻ വിമുഖത കാണിക്കുന്നുമില്ല. *മേള*യുടെയും *കോലങ്ങളു*ടെയും *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിന്റെയുമെല്ലാം ഘടനയിൽ ഇത്തരമൊരു രീതിയ്ക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുന്നത്.

6. കഥാപാത്രസ്വഭാവങ്ങളിലുള്ള ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾക്കനുസരിച്ച്, അവരുടെ ഭാവാന്തരങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചടുല-മന്ദവേഗങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം കുറച്ചുകൊണ്ടും ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിന്റെ ദൈർഘ്യംകൂട്ടി കഥാപാത്രചലനങ്ങളെ ചടുലമാക്കിക്കൊണ്ടുമെല്ലാം *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ കലുഷിതാന്തരീക്ഷങ്ങളെത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. അയ്യപ്പന്റെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെയും അക്രമവേഗങ്ങളെ ദൈർഘ്യമേറിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെയും പൂർണരൂപ-ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയും തുടർച്ചവിടാതെ പകർത്തിയെടുക്കുന്നത് മറ്റുദാഹരണങ്ങൾ. *ഇരകളിൽ* ബേബിയുടെ കൊലപാതകരംഗങ്ങളെയോരോന്നിനെയും ചിത്രസന്നിവേശപരമായിക്കൂടി വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നുണ്ട് **(7. 2. 3, 7. 2. 4)**.

7. ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യംപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് രംഗങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവും. ഒരു രംഗത്തെ വിശദമായി ഒറ്റ ഷോട്ടിൽ കാണിക്കുന്ന രംഗദൈർഘ്യമുള്ള രീതിയോടൊപ്പം ദൃശ്യദൈർഘ്യത്തെ ആവാശ്യാനുസരണം കൂട്ടിയും കുറച്ചും ദൃശ്യദൈർഘ്യവും രംഗദൈർഘ്യവും ഒരുപോലെ നിലനിർത്തുന്ന രീതിയിലൂടെയും ദൃശ്യതാളത്തിൽ ജോർജ് വൈവിധ്യം

സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. അടുക്കളയിടങ്ങളുടെ വിശദാംശചിത്രണവും കഥാപാത്ര പ്രവൃത്തികളുടെ വിശദാംശചിത്രണവുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം. *മേള*യിൽ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മെയ്‌വഴക്കത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്, *ഇരകളിൽ* ബേബിയുടെ ഹിംസാത്മകവ്യക്തിത്വത്തെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* വാസന്തിയുടെ അടുക്കളയിടത്തെ വിശദാംശങ്ങളോടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്, *കോലങ്ങളി*ലെ ക്രിസ്മസ് ആഘോഷത്തിന്റെ അവതരണം തുടങ്ങി വാസ്തവികാവിഷ്കരണത്തെ പിൻതുണയ്ക്കും വിധത്തിലുള്ള രംഗദൈർഘ്യക്രമീകരണങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം **(7. 2. 6).**

8. സിനിമയെയോ മറ്റു കലകളെയോ പശ്ചാത്തലമാക്കുന്ന അതിആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം കലാരൂപത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രത്യേകതകളെ മുന്നിൽനിന്നും പിന്നിൽനിന്നും വസ്തുതാപരമായും വിശദാംശങ്ങളോടെയും ദൈർഘ്യത്തോടെ പകർത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. ചിത്രസന്നിവേശപരവും ദൃശ്യസംരചനാപരവും ശബ്ദസന്നിവേശപരവുമായ പ്രത്യേകതകൾ അതിനെ ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കുന്നു. *യവനിക*യിലെ നാടകവും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ സിനിമയും അങ്ങനെ കേവലം സംഭവപശ്ചാത്തലമായി ഒതുങ്ങിനിൽക്കാതെ അതാത് കലകളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകവും രാഷ്ട്രീയവുമായ തലങ്ങളിലേക്കുകൂടി വെളിച്ചം വീശുന്നു. സിനിമയും നാടകവും തമ്മിലും സിനിമയും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ആഴമേറിയ താരതമ്യങ്ങൾക്കുകൂടി അവ വഴി തുറക്കുന്നു. *മേള*യിൽ സർക്കസ് ഇടത്തിന്റെ കലാപരതയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതും ഉദാഹരിക്കാം **(7. 2. 5)**.

ദൃശ്യസംരചന

1. ക്യാമറയിൽവെച്ചുള്ള ചിത്രസന്നിവേശരീതിയ്ക്കാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ മുൻതൂക്കമെന്നതിനാൽ സാന്ദർഭികമായ പ്രാധാന്യമനുസരിച്ച് തിരശ്ചീനചലനം, ലംബമാനചലനം, ഡോളിയിംഗ്, ട്രാക്കിംഗ് തുടങ്ങിയ ക്യാമറാചലനങ്ങളെയും സൂമിംഗ് പോലെയുള്ള ക്യാമറക്കണ്ണിന്റെ ചലനങ്ങളെയും ഏറെ ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട്. *കോലങ്ങളു*ടെ പ്രത്യേകമായ ഘടനയിൽ ക്യാമറയുടെ നിരീക്ഷണാത്മകമായ ചലനങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം ഉദാഹരിക്കാം. കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ നിരീക്ഷിച്ച് നീങ്ങുന്ന തരത്തിലുള്ള ക്യാമറാ ചലനങ്ങൾ *സ്വപ്നാടനം*, *യവനിക*, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്*, *ഇരകൾ* മുതൽക്കുള്ള ചിത്രങ്ങളിലും കാണാനാകുമെങ്കിലും അവ സാന്ദർഭികമായ വിവക്ഷയനുസരിച്ച് അർത്ഥവ്യത്യാസങ്ങൾ നേടുന്നുണ്ട് **(8.1.1, 8.1.2)**. കഥാപാത്രദുഃഖങ്ങളെ അടുത്തുചെന്ന് വീക്ഷിക്കുമ്പോഴും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളറകളിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് സഞ്ചരിക്കാനിരിക്കുമ്പോഴുമെല്ലാം *സൂം ഇൻ* ചലനങ്ങളെ ആവർത്തിച്ച് ആശ്രയിക്കുന്നുണ്ട് **(8.1.4.1)**. ഭൂപരമായ പ്രത്യേകതകളെ ഊന്നേണ്ടി വരുമ്പോഴും കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെ സ്ഥലവുമായി തുടർച്ചയോടെ ബന്ധിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴുമെല്ലാം *സൂം ഔട്ട്* ചലനങ്ങൾക്കും പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നു. പുറംകാഴ്ച

കൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്ന *കോലങ്ങളി*ലും *മേള*യിലെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിലും *സൂം ഔട്ട്* ചലനത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം ഉദാഹരിക്കാം.

2. ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയെ മറനീക്കിക്കാണിക്കുന്നതിനും അതിമാധ്യമികമായ അംശങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താനുമെല്ലാം *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ സൂം ഔട്ടു*കളെയാണ് പലപ്പോഴും സങ്കേതോപാധിയായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ചിത്രീകരണശേഷമുള്ള എഡിറ്റിംഗ് സാങ്കേതികത ആഖ്യാനത്തിന്റെ സുഗമവും തുടർച്ചാഭംഗമില്ലാത്തതുമായ ഒഴുക്കിനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുമ്പോൾ ക്യാമറയിൽവെച്ചുള്ള ചലനസംബന്ധിയായ എഡിറ്റിംഗാണ് സാങ്കേതികതയുടെ അപനിഗൂഢവത്കരണത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ഒരേ സമയം പ്രേക്ഷകരെ തന്മയീഭവിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ കഥയുടെ ഒരു തലംകൊണ്ടുപോകുകയും അതിന്റെതന്നെ നിർമാണപ്രക്രിയകളെ മറനീക്കിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്ന ഇരട്ട ഉദ്ദേശ്യം ചിത്രത്തിനുണ്ടെന്ന് വരുന്നു **(8.1.4.2)**.

3. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ സ്ത്രീപക്ഷത്താണ് നിലകൊള്ളുന്നത് എന്ന് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലു*പോലെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ പ്രമേയപരമായിത്തന്നെ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. അതിലുപരി സ്ത്രീശരീരത്തെ പ്രേക്ഷകരുടെ തൃഷ്ണയുടെ പൂരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന പതിവുരീതിയെ ജോർജ് പിൻപറ്റുന്നേയില്ല എന്നത് ദൃശ്യസംരചനാപരമായി ശ്രദ്ധേയവുമാണ്. പ്രമേയത്തിലെ പ്രകടമായ പക്ഷം ചേരലല്ല ചലച്ചിത്രങ്ങളിലുടനീളം അദ്ദേഹം പുലർത്തുന്ന രാഷ്ട്രീയനിലാപാടാണിതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാനാകും. ദൃശ്യാനന്ദത്തെ പൊലിപ്പിക്കാനുള്ള സന്ദർഭസാഹചര്യങ്ങളേറെയുണ്ടായിട്ടും അതിൽ നിന്നൊഴിഞ്ഞുമാറി നിൽക്കുകയാണ് പലയിടങ്ങളിലും ക്യാമറ **(8.1.2)**. ലൈംഗികദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രണത്തെ പാടെ ഉപേക്ഷിച്ചുവെന്ന് ഇതിനർത്ഥമില്ല. മറിച്ച് ആഖ്യാനത്തിൽ അവയ്ക്കുള്ള പ്രധാന്യത്തിനനുസരിച്ച് ഉൾപ്പെടുത്താനും ഉൾപ്പെടുത്തുമ്പോൾത്തന്നെ പതിവുരീതിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായും ആഖ്യാനയുക്തമായ അധികാർത്ഥസാധ്യതയോടെയും വിന്യസിക്കാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

4. ക്യാമറയുടെയോ വസ്തുവിന്റെയോ ചലനത്തുടർച്ചയിലൂടെ ദൃശ്യമുറിയലുകൾക്ക് ലയപൂർത്തി വരുത്തി കാഴ്ചയിലൊരു സുഗമതയും സ്വാസ്ഥ്യവും നിലനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ജഹാംഗീർതാത്തയെ വിടുവിക്കാനുള്ള ദുഃശ്ശാസനക്കുറുപ്പിന്റെയും കൂട്ടരുടെയും കാറിലുള്ള പോക്കിനെ ക്യാമറാചലനത്തിന്റെ ദിശാപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തിയും ഭൂപരമായ തുടർച്ച നിലനിർത്തിയും ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുചലനത്തുടർച്ച നിലനിർത്തിയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. ക്യാമറാചലനത്തെ നിർത്തിയേടത്തുനിന്നുതന്നെ തുടങ്ങി സ്ഥലപരമായൊരു തുടർച്ചയേയും നിരീക്ഷണനിലയേയും ഉറപ്പിക്കുന്നത് *മേള*യിലും കാണാനാകും. *കോലങ്ങളി*ലും മറ്റും *സൂമിംഗ്* ചലനത്തുടർച്ചകളിലൂടെയാണ് കാഴ്ചാസുഗമത നിലനിർത്തുന്നത്. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ന്റെ മൊത്തം ഘടനയെ ഒരു *സൂമിംഗ്* ചലനത്തുടർച്ചയിലൂടെ കൊളുത്തിവെയ്ക്കുന്നുണ്ട് **(8.1.5)**.

5. ഇടത്തിലൂടെ തട്ടും തടവുമില്ലാതെ ഒഴുകി നീങ്ങുന്ന ക്യാമറാചലനങ്ങൾക്ക് പുറമേ ക്യാമറയുടെ ചലനത്തിലൂടെയുള്ള ഇളക്കങ്ങളെ മനഃപൂർവ്വമായി ത്തന്നെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന *ഹാൻഡ്ഹെൽഡ്* ചലനങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ ചിഹ്നപരമായും അനുഭവാത്മകമായും ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനസന്ദർഭ ത്തിന്റെ വൈകാരികാവസ്ഥയുമായോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാവസ്ഥ യുമായോ പൊരുത്തപ്പെടുംവിധത്തിലാണ് ഇവയെ വിന്യസിക്കുന്നത്. രംഗ ത്തിലെ സംഘർഷത്തിനനുസരിച്ച് ഇളകിയാടുന്ന ക്യാമറാചലനത്തെ *യവനി ക*യിലും ഗോപിയുടെ വിഭ്രാന്തിയ്ക്കനുസരിച്ച് കറങ്ങിമറിയുന്ന ക്യാമറാചല നത്തെ *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും കാണാനാകുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. സംഘർഷരംഗ ങ്ങളിൽ കുറച്ചുസമയത്തേക്കെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ നോട്ടം *ഹാൻഡ് ഹെൽഡ്* ചലനത്തിലേക്ക് വഴിമാറുന്നത് *കോലങ്ങളി*ലും വിശേഷമായി *മേള* യിലും കാണാനാകും **(8.1.3).** ക്യാമറ ചലിക്കുന്ന വേഗവ്യത്യാസങ്ങളെ രംഗ ത്തിലെ ഭാവത്തോട് പൊരുത്തപ്പെടുത്തി കാണികളുടെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിൽ മനോവിശകലനപരമായിത്തന്നെ ഇടപെടുന്നുണ്ട്.

6. ഫ്രെയിമിലുള്ള കഥാപാത്രചലനങ്ങളിലൂടെയും ശരീരഭാഷയിലൂടെയും അവ രുടെ സ്വഭാവഗതിയെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതും കാണാം. *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെ ഗോപിയുടെയും സുമിത്രയും ശരീരഭാഷകളിലെ വൈരുദ്ധ്യവും ഗോപിയു ടെയും കമലത്തിന്റെയും ശരീരചലനങ്ങളിലെ സാദൃശ്യവും അവരുടെ മാന സികപ്പൊരുത്തത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഉപാധിയായി ഉപയോഗിക്കുന്നു ണ്ട്. *യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനും വിഷ്ണുവുമായുള്ള ജൈവബന്ധത്തെ അവ രുടെ ശരീരഭാഷയിലുള്ള സാദൃശ്യത്തിലൂടെ വായിച്ചെടുക്കാനാകും. സുശീല യിലും അമ്മിണിയിലുമെല്ലാമുള്ള വിധേയത്വത്തിന്റെ ശരീരഭാഷകൾ മറ്റുദാഹരങ്ങൾ. *യവനിക*യിലെ നാടകത്തിലും ജീവിതത്തിലും കഥാപാത്ര ങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായ ശരീരചലനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത് മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകതകളെ വേർതിരിച്ചറിയാൻ സഹായിക്കുന്നു. *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അതിശയീകരിക്കപ്പെട്ട ശരീരചലനങ്ങൾ ഹാസ്യചലന ത്തിന് നിദാനമാകുന്നുണ്ട് **(8.2)**.

7. കഥാസന്ദർഭത്തിലെ നിശ്ചിതമായ ഒരു സ്ഥലപരിസരത്ത് കഥാപാത്രങ്ങളെ വിന്യസിച്ച് അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനഗതി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയിൽ ജോർജ് പരിമിതപ്പെട്ടുനിന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസിക നിലയും പരസ്പരമുള്ള അധികാരബന്ധവും വ്യക്തമാക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ദൃശ്യരചന നടത്തുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള അകലം, ഫ്രെയിമിന്റെ മുൻതലത്തിലോ പിൻതലത്തിലോ ആയി അവരെ വിന്യസി ക്കൽ, ക്യാമറാസ്ഥാനീകരണങ്ങൾ, കാഴ്ചക്കോണുകൾ, വെളിച്ച-വർണഭേദ ങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളെ അർത്ഥോത്പാദനോപാധികളായി സൂക്ഷ്മ മായി ഉപയോഗിക്കാൻ ജോർജ് ശ്രമിച്ചു. കഥാഗതിയുടെ സ്വാഭാവികമായ ഒഴിക്കിനോട് ഇണങ്ങി നിൽക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനയാണ് ഇതിനായി അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത്. ഇത് സാധാരണപ്രേക്ഷകരെ കഥയിൽ മുഴുകാൻ സഹാ

യിക്കുകയും ഗൗരവമായി സിനിമയെ സമീപിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരെ അർത്ഥ ത്തിന്റെ അടരുകളിലേക്ക് ആലോചനനീട്ടാൻ സഹായിക്കുകയും ചെയ്തു.

8. ആഖ്യാനത്തിലെ നില, അധികാരപരിധികൾ, സാന്ദർഭികമായ അവസ്ഥാഭേദ ങ്ങൾ, സ്വഭാവഗതിയുടെ സൂചനകൾ തുടങ്ങി പലതിലേക്കും നീളുന്ന ചിഹ്ന സംഹിതകളായി വിവിധ തരം ഷോട്ടുകളെ വിന്യസിക്കുന്നു. വ്യക്തിയുടെ അന്തഃസംഘർഷങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളിൽ സമീപ ദൃശ്യങ്ങളെ കൂടുതലായി ആശ്രയിക്കുന്നതും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാടകീയ ജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനായി പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങ ളെയും മധ്യദൃശ്യങ്ങളെയും അധികമായി കൂട്ടുപിടിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹര ണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം.

9. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അകത്തളവ്യവഹാരങ്ങളെ വാസ്തവികമായി പകർത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുന്നു ണ്ട്. വീട്ടിലെ മറ്റൊരംഗത്തെപ്പോലെ നിരീക്ഷണാത്മകമായ നില ആഖ്യാ താവ് സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ഈ അകലക്രമീകരണത്തിന് പ്രാധാന്യമേറുന്നു. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* വാസന്തിയുടെ അടുക്കളവ്യവഹാരങ്ങളിൽ മധ്യ ദൂര-പൂർണരൂപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രബലത ലഭിക്കുന്നത് ഉദാഹരണം. കരിപിടിച്ച അടുക്കള ഇടത്തിന്റെ സ്ഥലസവിശേഷതകളോടൊപ്പംതന്നെ ധൃതിപ്പെട്ടുള്ള അവളുടെ അടുക്കളജോലികളെ സ്വാഭാവികതയോടെ വ്യക്തമാക്കാൻകൂടി ഇത്തരം അകലക്രമീകരണത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നുണ്ട്.

10. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മാനസികാടുപ്പങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നതിലും അകലക്രമീകരണങ്ങൾക്ക് പങ്കുള്ളതായി കാണാം. *ഉൾക്കടലിൽ* തുളസിയും റീനയുമായുള്ള രാഹുലന്റെ സന്ധിപ്പുകളിൽ മധ്യസമീപദൃശ്യങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന ക്യാമറാദൂരങ്ങൾ പ്രബലത നേടുന്നതും അതുതന്നെ മീരയു മായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഏറെ കാണാനാകുന്നില്ലെന്നതും പ്രണയങ്ങളോടുള്ള രാഹുലന്റെ അകലാടുപ്പങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* കഥാപാത്രബന്ധങ്ങളുടെ സങ്കീർണതയും അതുവഴി ആഖ്യാനത്തിലുണ്ടാകുന്ന സംഘർഷവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനീകരണ ത്തിലൂടെയും അത് പകർത്തുന്ന ദൂരദൃശ്യത്തിലൂടെയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. *മേള*യിലും സമാനമായ പരിചരണം കാണാം. *മറ്റൊരാ ളിൽ* സുശീലയുമായും കൈമളുമായും ബന്ധപ്പെട്ട് മധ്യദൂരങ്ങളോ ദൂര ങ്ങളോ അല്ലാതെ സമീപദൃശ്യങ്ങളോ മധ്യസമീപങ്ങളോ കാണാനാകില്ലെ ന്നതും അധികാർത്ഥവിവക്ഷയോടുകൂടി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന അകലങ്ങളാണ് **(8.3.1)**. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉറക്കറയിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന ഭൗതികമായ അകലത്തെ ദൃരദൃശ്യങ്ങൾ വഴി കാണിച്ചുകൊണ്ട് അവരുടെ മാനസികാകലത്തെ ധ്വനിപ്പി ക്കുന്ന ശൈലി ഏറിയും കുറഞ്ഞും പല ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്നു ണ്ട്. *മറ്റൊരാളി*ലെയും *ഇരകളി*ലെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും ഉറക്കറ ക്കാഴ്ചകളുടെ ദൂരദൃശ്യങ്ങൾ ഉദാഹരണം **(8.3.1.1)**. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മി ലുള്ള അധികാരവിധേയത്വത്തെയും അകലക്കാഴ്ചകളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കു ന്നുണ്ട്. *മേള*യിലെ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ ഗോവിന്ദൻ മുകളിലിരുന്നും മറ്റുള്ളവർ

മാറിനിന്നോ ഇരുന്നോ വിധേയത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ വിശേഷാധികാരത്തെ പ്രകടമാക്കുന്നതും അതുതന്നെ അവർ തമ്മിലുള്ള ഉയരവ്യത്യാസം അധികരിച്ചുകാണാതിരിക്കാൻ സഹായക മാകുന്നതും ഉദാഹരിക്കാം. ബേബി കുടുംബാംഗങ്ങളുമായി നിശ്ചിത അകലം പുലർത്തുന്നത് *ഇരകളി*ലും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ കാണാനാകും. കഥാ പാത്രവ്യവഹാരങ്ങളെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ മാറിനിന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്ന ക്യാമറ യാണ് *ഇരകളിൽ* സജീവമായുള്ളത്. ഹാളിലെ കഥാപാത്രവ്യവഹാരങ്ങളെ ദൂരദൃശ്യത്തിൽ പകർത്തുമ്പോൾ പലപ്പോഴും ഒഴിച്ചിട്ട മുൻതലം നാടകവേദി ക്കാഴ്ചപോലെ തോന്നിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും **(8.3.1.2)**.

11. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും മാനസികവുമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെ ദൂര-വിദൂ രദൃശ്യങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രസന്ദർഭങ്ങളും ജോർജിന്റെ ചിത്ര ങ്ങളിൽ പതിവായി കാണാം. തികച്ചും അപരിചിതമായ സ്ഥലത്ത് വന്നു പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒറ്റപ്പെടൽ ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരി ക്കപ്പെടുന്നത് *സ്വപ്നാടനത്തിൽ* ഗോപിയുമായും *യവനിക*യിൽ രോഹിണി യുമായും ബന്ധപ്പെട്ട് കാണാനാകും. നൈരാശ്യത്തിന്റെ ചുഴിയിൽ അകപ്പെട്ട രാഹുലനെ ദൂരവിദൂരത്തിലുള്ള ആകാശക്കാഴ്ചയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മറ്റൊരുദാഹരണം. ഏകാന്തതയുടെയും ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും ദൃശ്യസാന്നിധ്യ മായി, കടലും കടലോരക്കാഴ്ചയും ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങളിൽ നിറയുന്നത് *മറ്റൊരാളി*ലുമുണ്ട് **(8.3.1.3)**. ആൾക്കൂട്ടാവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യം കിട്ടുന്ന *കോലങ്ങളിലും പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലും ദൂര-വിദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് തന്നെയാണ് പ്രബലത **(8.3.1.4)**. *യവനിക*യിൽ കലായിടത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയെ പിൻപറ്റി നാടകാവതരണരംഗങ്ങളിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളൊഴിവാക്കിയെടുക്കു ന്നതും ദൂരദൃശ്യങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതും കാണാം. സമാനമായി *മേള*യിലും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലും കലാഇടങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് ത്രിതലവ്യക്തതയുള്ള ദൂരക്കാഴ്ചകളെ കൂടുതലായി കൂട്ടുപിടിക്കുന്നുണ്ട് **(8.3.1.5)**. ത്രിതലവ്യക്തതയ്ക്കും ദൂരദൃശ്യങ്ങളിലുള്ള മാസ്റ്റർഷോട്ടുകൾക്കും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ലഭിക്കുന്ന പ്രബലത അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിസ് എൻ സൗന്ദര്യസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ ദൃശ്യസംരചനാപരമായ തെളിവായി വിലയിരുത്താ നാകും.

12. കഥാപാത്രവൈകാരികതകളിൽ സഹഭാവപരമായി ഇടപെടുന്ന ആഖ്യാതാ വിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനായി സമീപ-മധ്യസമീപദൃശ്യ ങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സമീപദൃശ്യങ്ങൾ ഏറെയില്ലാത്ത *കോലങ്ങളിൽ* ചെറിയാന്റെ ദുഃഖത്തെ സമീപദൃശ്യങ്ങളിൽ പകർത്തുന്ന ക്യാമറയുടെ നിലയിലൂടെ ആഖ്യാതാവിന് ആ കഥാപാത്രത്തോടും അയാളുടെ പ്രണയ ത്തോടുമുള്ള പക്ഷപാതിത്വം വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവിടെ ഒളിനോട്ടമെന്ന പ്രവൃത്തിക്ക് ആഖ്യാതാവ് നൽകുന്ന ഊന്നലിനെയും സമീപദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ വേർതിരിച്ചറിയാനാകും. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ആശുപത്രിരംഗങ്ങളിലാവർത്തി ക്കുന്ന ഗോപിയുടെ സമീപദൃശ്യങ്ങൾക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം മനോവിശക ലനപരമാണ്. *ഇരകളിൽ* ബേബിയുമായും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* വാസ

ന്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും സമാനമായ വിവക്ഷയിൽ സമീപദൃശ്യങ്ങളിടപെടുന്നുണ്ട്. *യവനിക*യിൽ ചോദ്യോത്തരങ്ങളിലെ വിരസത വശത്തുനിന്നെടുക്കുന്ന പ്രൊഫൈൽ ക്ലോസപ്പ് വഴി ഒഴിവാക്കിയെടുക്കുന്നുണ്ട്. വേദന, അമർഷം, നിരാശ, തൃഷ്ണ തുടങ്ങി സ്ത്രീകളുടെ വൈകാരികാവസ്ഥകളെ അത്രമേൽ അടുത്തുനിന്ന് ആവിഷ്കരിക്കേണ്ട ഘട്ടത്തിൽ സമീപ-അതിസമീപദൃശ്യങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിക്കുന്ന കാഴ്ച *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ൽ കാണാം **(8. 3. 2)**

13. ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകമായ ഘടനയ്ക്കനുസരിച്ചും അധികാരബന്ധത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന തരത്തിൽ കാഴ്ചക്കോണുകളിലും തെരഞ്ഞെടുപ്പുനടത്തുന്നുണ്ട്. *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ മാമച്ചനും അമ്മിണിയുമായുള്ള രംഗങ്ങളിലുള്ള കാഴ്ചക്കോൺ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ അവരുടെ അധികാരബന്ധത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും അമ്മിണിയുടെ ഇരഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഉദാഹരിക്കാം. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിലെ പ്രബലതയും വീഴ്ചയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ശൈലീകൃതകാഴ്ചക്കോണുകളായിക്കൂടി ഉയർന്നതും താഴ്ന്നതുമായ കാഴ്ചക്കോണുകൾ ഇടപെടുന്നത് *സ്വപ്നാടന*ത്തിലും *ഇരകളി*ലും *യവനിക*യിലുമെല്ലാം കാണാനാകും. *യവനിക*യിൽ ചലച്ചിത്രത്തിനകത്തെ നാടകരംഗങ്ങളെ വിവിധ കാഴ്ചക്കോണുകളിൽ പകർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്ക് നാടകീയധർമങ്ങളല്ല മറിച്ച് ബാൽക്കണിയിലോ സദസ്സിന്റെ ഏറ്റവും മുന്നിലോ ഇരിക്കുന്ന കാണിയുടെ നോട്ടക്കോണിൽനിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന തികച്ചും സാങ്കേതികമായ ധർമമാണുള്ളത്. ജീവിതാഖ്യാനത്തിലാകട്ടെ, അവ സന്ദർഭാനുസാരിയായി വിവിധ നാടകീയ പ്രഭാവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തെ നാടകത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നതിൽ കാഴ്ചക്കോണുകളും ഇടപെടുന്നുണ്ടെന്നർത്ഥം **(8.4.1)**.

14. *മേള*യിൽ പ്രമേയാനുസൃതമായി കാഴ്ചക്കോണിനെ ക്രമീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഉയരംകുറഞ്ഞ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതമാണ് ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി വരുന്നത് എന്നതിനാൽ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിലുള്ള കാഴ്ചക്കോണുകൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ക്യാമറയുടെ ഉയരത്തിൽ നേരിയ വിട്ടുവീഴ്ച വരുത്തുന്നു. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിനും കാണികളുടെയോ മറ്റ് ഉയരംകൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ കണ്ണിന്റെ നിരപ്പിനും ഇടയ്ക്കാണ് ക്യാമറയുടെ ഉയരം. മിസ് എൻ സീൻ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനീകരണത്തെ സ്വാഭാവികമാക്കിത്തീർക്കുന്നതും കാണാം. സന്ദർഭത്തിന്റെ വൈകാരികതയ്ക്കനുസരിച്ചും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ മാനസികനിലയ്ക്കനുസരിച്ചും വളരെ അപൂർവ്വമായി അതിശയീകരിച്ച കാഴ്ചക്കോണുകൾ കാണാനുമാകും **(8.4.2)**.

15. ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കനുസൃതമായി ചലച്ചിത്രപാഠത്തിന് മുഴുവനായും സജ്ജീകരണങ്ങളിൽ സവിശേഷമായും സ്വീകരിക്കുന്ന വെളിച്ച-വർണപദ്ധതികൾ ആഖ്യാനസന്ദർഭങ്ങളെ അധികാർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും വർണത്തിലും ചലച്ചിത്രങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ള

ജോർജിന് രണ്ട് വർണമാധ്യമങ്ങളും ഒരുപോലെ വഴങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇരുളിന്റെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യസാധ്യതകളെ ആഖ്യാനഘടനയുമായി സമർത്ഥമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നു. പ്രണയവും കാൽപ്പനികതയും നിറയുന്ന *ഉൾക്കടലിൽ* ഓറഞ്ചിന്റെയും മഞ്ഞയുടെയും ചുവപ്പിന്റെയുമെല്ലാം ഈസ്റ്റ്മാൻ കളറിലുള്ള ഉഷ്ണവർണപദ്ധതിയെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഉഷ്ണവർണപദ്ധതിയിലൂടെയും വൈരുദ്ധ്യമേറെയില്ലാത്ത വെളിച്ചവിതാനത്തിലൂടെയും ഗ്രാമരംഗങ്ങളെയും ശീതവർണപദ്ധതികളിലൂടെയും വൈരുദ്ധ്യമേറെയുള്ള വെളിച്ചപദ്ധതികളിലൂടെയും സർക്കസ് തമ്പ് പരിസരങ്ങളെയും *മേള*യിൽ വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നു. വെളിച്ച വൈരുദ്ധ്യങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാമ്പത്തികാന്തരത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കാണാം. *മറ്റൊരാളിൽ* ശൈത്യം ബാധിച്ചുതുടങ്ങിയ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ തിങ്ങിവിങ്ങിയ വിഷാദാന്തരീക്ഷത്തെ തണുത്തവർണക്കൂട്ടുകളും താഴ്ന്ന വെളിച്ചവിന്യാസവുമുപയോഗിച്ചാണ് ചലച്ചിത്രകാരൻ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനിലയ്ക്കനുസൃതമായും പ്രമേയപരമായ പ്രത്യേകതകളാലുമെല്ലാം *ഇരകളി*ലെ ബേബിയുടെ ദൃശ്യങ്ങളിലും വീട്ടകദൃശ്യങ്ങളിലും ചുവപ്പും തവിട്ടും നിറങ്ങൾ പ്രബലത നേടുന്നതും കാണാം. വരണ്ട പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വികസിക്കുന്ന *കോലങ്ങളിൽ* പ്രകൃതിയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന, സാചുറേഷൻ കുറഞ്ഞ, നരച്ച വർണപദ്ധതിക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിക്കൊണ്ട് പ്രകൃതിയുടെ അസംസ്കൃതാവസ്ഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കുകൂടി പടർത്തുന്നത് കാണാം. ഹാസ്യസിനിമകൾ പൊതുവെ സ്വീകരിക്കുന്ന ഹൈ ലൈറ്റ് വെളിച്ച പദ്ധതിയെ സ്വീകരിച്ചും നിരപ്പായ മുൻവെളിച്ചങ്ങളിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ കാരിക്കേച്ചറുകളാക്കി നിർത്തിയും സംഭവങ്ങൾക്കുമുകളിലല്ലാതെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുകളിൽ നിഴൽ വീഴ്ത്തിയും മറ്റും സങ്കീർണത സൃഷ്ടിക്കാൻ ഏറെയൊന്നും ശ്രമിക്കാതെയും കാഴ്ചയുടെ സ്വാസ്ഥ്യത്തെ *പഞ്ചവടിപ്പാല*വും നിലനിർത്തുന്നുണ്ട് **(8.5)**.

16. ആഖ്യാനം സങ്കീർണമാകുമ്പോൾ സങ്കീർണമായ രാത്രിദൃശ്യങ്ങളെ അല്ലെങ്കിൽ ഇരുളേറിയിരിക്കുന്ന ദൃശ്യസംരചനയെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നത് പല ചിത്രങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ആത്മഹത്യകളും കൊലപാതകങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും മരണംപോലും രാത്രികാലങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് സവിശേഷമാണ് **(8.5.1)**.

17. ഒരു സംഭവത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ അംശങ്ങളിൽപ്പോലും ശ്രദ്ധ പുലർത്തിക്കൊണ്ട് വിഷയവൈദഗ്ധ്യവും മാധ്യമാവബോധവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ പരിശോധനകളെ ആധികാരികമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്, *യവനിക*യിൽ നാടകത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെ കലാത്മകയുക്തിയോടുകൂടി പിൻപറ്റാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്, തിരശ്ശീലാദൈർഘ്യം കുറവെങ്കിലും *ഇരകളി*ലെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെയും വേലക്കാരികളുടെ യഥാതഥമായ ചിത്രണം തുടങ്ങിയവയെ ഉദാഹരിക്കാം **(8. 6)**.

18. ദൃശ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവികാന്തരീക്ഷം നിലനിർത്താനുള്ള കാര്യങ്ങളെന്ന നിലയിൽ ഫ്രെയിമിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവകകളുടെ ആവർത്തനത്തിലൂടെയും വിന്യാസത്തിലെ ചിത്രപരതയിലൂടെയും തുലിത-അസന്തുലിതതത്വങ്ങളിലൂടെയുമെല്ലാം ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളെ അധികാർത്ഥത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത് കാണാം. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ തടസ്സങ്ങളെന്ന മട്ടിൽ പ്രകടമായി വിന്യസിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ (*മേള*യിലെ തമ്പുകയറുകൾ **(8.7.1)**, *കോലങ്ങളി*ലെ വേലിക്കെട്ടുകൾ **(8.7.2)**, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ ആന്തര ഫ്രെയിമുകളും ഫ്രെയിമിനെ ഭേദിക്കുന്ന കമ്പിയും തൂണും **(8.7.3)**, *ഇരക ളി*ലെ ഫർണീച്ചറുകളും വീട്ടലങ്കാരങ്ങളും **(8.7.4)**, കഥാപാത്രബന്ധങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന തീൻമേശാരംഗങ്ങൾ **(8.7.5)**, കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികമായ പിളർപ്പുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന കണ്ണാടിദൃശ്യങ്ങൾ **(8. 7. 6)**, *മേള*യിലെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെയും റേഡിയോ, *യവനിക*യിലെ തബലയും പൊട്ടിയ മദ്യക്കുപ്പിയും, *ഇരകളിൽ* ചുമരിൽ അലങ്കരിച്ചുവെച്ച തോക്ക്, ബേബിയുടെ ഇലക്ട്രിക് വയർ തുടങ്ങി കഥാപാത്രങ്ങളായിത്തന്നെ ഇടപെടുന്ന വസ്തുവകകൾ **(8.7.7)**, ബന്ധവ്യത്യാസങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന അലയൊതുങ്ങാത്ത കടലും കടൽത്തീരവും **(8.7.8)** ആഖ്യാനങ്ങളിൽ സവിശേഷമായും ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങൾക്ക് മൊത്തമായും പ്രതീകാത്മകമായി ഇടംപിടിക്കുന്ന യാത്രാബിംബങ്ങൾ **(8.7.9)** എന്നിങ്ങനെ പ്രതീകാത്കമായി വായിക്കാവുന്ന ഉദാഹരണങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ട്.

19. എഡിറ്റിംഗിൽ തുടർച്ച സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളിലൂടെ ദൃശ്യങ്ങൾക്കകത്തുതന്നെ മൊണ്ടാഷ് സാധ്യതയെ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഷോട്ടിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെക്കാളേറെ ഷോട്ടിനകത്തുതന്നെയുള്ള വൈരുദ്ധ്യങ്ങളാണ് ജോർജിന് പഥ്യം(*മേള*യിലെ തമ്പുരംഗങ്ങളിലുള്ള അസന്തുലിതഫ്രെയിമുകളും *ഇരക ളി*ലെ കൊലപാതകരംഗത്തിലെയും *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലെ വീട്ടകങ്ങളിലുള്ള വെളിച്ചവൈരുദ്ധ്യങ്ങളും). ഫ്രെയിമിലെ സൂക്ഷ്മസജ്ജീകരണങ്ങളെ അർത്ഥയുക്തം ഘടിപ്പിച്ചും പൂരിപ്പിച്ചും വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കേണ്ട ബൗദ്ധികവൃത്തിക്കാണ് ജോർജ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒഴുക്കോടെ ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുകാനും അതേസമയം ദൃശ്യസംരചനാപരമായ പ്രത്യേകതകളെ അഴിച്ചെടുത്ത് ഫ്രെയിമുകളെ ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപരമായി വ്യഖ്യാനിക്കാനുള്ള ഗൗരവതലവും രാഷ്ട്രീയവിശകലനങ്ങൾ നടത്താനുള്ള സാധ്യതയും അദ്ദേഹം സമന്വയിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ശബ്ദമിശ്രണം

1. പാത്രചിത്രണത്തെ സൂക്ഷ്മമാക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനയെ സാധൂകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ ക്രമീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനാവശ്യാർത്ഥം പാഠാന്തരതയുടേയും അതിമാധ്യമികതയുടേയുമെല്ലാം അംശങ്ങളെ തരംപോലെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനാകുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടനത്തിൽ* സുമിത്രയുടെ അച്ഛന്റെ ഭാഷണങ്ങളധികവും

സമ്പദ്കേന്ദ്രിതമാകുന്നതും ഗോപിയുടെ അബോധഭാഷണങ്ങളിലുടനീളം അയാളുടെ വൈകാരികപ്രതിസന്ധിയെ പ്രതീകാത്മകമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരിക്കാം. *ഇരകളിൽ* ബേബിയുടെ സ്വഭാവത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രസാഹചര്യത്തെ വായിച്ചെടുക്കാനുള്ള സാഹചര്യപ്പഴുതുകളായി ബേബിയുടെയും പാപ്പിയുടെയും മാത്തുക്കുട്ടിയുടെയുമെല്ലാം ഭാഷണങ്ങൾ മാറുന്നത് മറ്റുദാഹരണങ്ങൾ. ചിത്രത്തിന്റെ നിർമിതിയ്ക്ക് പ്രേരകമായ രാഷ്ട്രീയസാഹചര്യത്തെ പാപ്പിയുടെ സുവിശേഷസ്വഭാവത്തിലുള്ള ഭാഷണത്തിലെ പാഠാന്തരതയിലൂടെ ഗൂഢമായി സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട് **(9.1.1).** *യവനിക*യുടെയും *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ന്റെയുമെല്ലാം ഭാഷണത്തിൽ പ്രമേയത്തിനൊത്ത വിധത്തിൽ അതിമാധ്യമികതയും പാഠാന്തരതയും സമ്മേളിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയ്ക്കകത്തെ ജീവിതത്തിലേക്കു കൂടി നീട്ടിയെടുക്കാവുന്ന വിധത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്ന *യവനിക*യിലെ നാന്ദിഭാഷണം അതിന്റെ ഘടനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിപ്രധാനമാകുന്നതും *ലേഖയുടെ മരണ*ത്തിലെ വി. എം. കൊരട്ടൂരിന്റെയും പ്രേംസാഗറിന്റെയും ചിത്രാന്ത്യത്തിലെ ഗൗരിയുടെ ഉപദേശവുമെല്ലാം അതിമാധ്യമികതയെ പ്രതിധ്വനിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരണം **(9. 1. 3).**

2. ഘടനാനുസൃതമായി സംഭാഷണശൈലിയിൽ വ്യത്യസ്തതകൾ കൊണ്ടുവരുന്നു. *യവനിക*യിൽ നാടകഭാഷണങ്ങളും നാടകബാഹ്യമായ ഭാഷണങ്ങളും സ്വഭാവത്തിലും പ്രകടീകരണത്തിലും വ്യത്യാസപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്നതും *ഉൾക്കടലിൽ* സംഭാഷണസന്ദർഭങ്ങളിൽ സ്വാഭാവികശൈലിയെ കൂട്ടുപിടിക്കുമ്പോൾ കത്തുകളിലും കവിതകളായി ചേർക്കുന്ന ഗാനങ്ങളിലുംമറ്റും നോവലിന്റെ കാൽപ്പനികപരിസരത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യശൈലിയെ പിൻപറ്റുന്നതുമെല്ലാം ഉദാഹരണം **(9.1.1)**.

3. *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ ഗോപിയെന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദമായി ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായി സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്ന ജോർജ് മറ്റു ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരൊറ്റ ഷോട്ടിലോ ഒരു രംഗത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശബ്ദമായോ എല്ലാം വന്നുപോകുന്നുണ്ട്. *മേള*യിലും *യവനിക*യിലും *ഇരകളിലും* *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലുമെല്ലാം സംവിധായകന്റെ ശബ്ദസാന്നിധ്യം അനുഭവിക്കാനാകും. *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലും(ഗോസിപ്പു പരക്കുന്ന മൊണ്ടാഷിന്റെ അവസാനം) *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലി*ലും(സർറിയലിസ്റ്റ് അന്ത്യരംഗത്തിൽ) ദൃശ്യപരമായാണ് ജോർജ് സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നത്. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ കാമിയോ അപ്പിയറൻസ് പോലൊരു ശബ്ദത്തിന്റെ കാമിയോ അപ്പിയറൻസ് ചിത്രങ്ങളിൽ സജീവമായുണ്ട്. ശബ്ദമില്ലെങ്കിൽ ദൃശ്യപരമായി വന്നുപോകുന്നു **(9.1.1)**.

4. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ചരിത്രസാഹചര്യത്തിനും അനുസരിച്ച് ഭാഷണത്തിൽ മിതത്വവും വാചാലതയും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നു. പാത്രസ്വഭാവങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്ന, കാലപ്പോക്കിൽ ദൈർഘ്യത്തിലും ആവൃത്തിയിലും വ്യത്യാസം വരുന്ന ഭാഷണങ്ങളെയാണ് *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* കേൾക്കാനാകുക. ഭാഷണത്തിന്റെ മിതാവസ്ഥയെ കഥാ

പാത്രസ്വഭാവവുമായി കൂട്ടിയിണക്കാനുള്ള ശ്രമം സുശീലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് *മറ്റൊരാളി*ലും കേൾക്കാം **(9.1.2)**. പാത്രചിത്രണത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണത്തിലും പുലർത്തുന്ന കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക് സ്വഭാവം അവർ കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന ഭാഷണത്തിലും സൂക്ഷിക്കാൻ *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. പ്രസംഗങ്ങളിലും നിവേദനവായനയിലുമെല്ലാം ദുശ്ശാസനക്കുറുപ്പ് വാക്കുകൾക്കു നൽകുന്ന ഊന്നലും ഈണഭേദങ്ങളും നെടുങ്കൻ വാചകത്തെ ഒറ്റശ്വാസത്തിൽ മുഴുമിക്കാനുള്ള തത്രപ്പാടുമെല്ലാം അയാളുടെ ശരീരഭാഷയോടൊപ്പം ഭാഷണശൈലികൂടി കാരിക്കേച്ചറിസ്റ്റിക് ഭാവത്തെ പൊലിപ്പിക്കുന്നു. ഒരുതരം സ്വഗതാഖ്യാനശൈലിയിൽ രാഷ്ട്രീയനിരീക്ഷണം നടത്തുന്ന കാത്തവരായന്റെ ഭാഷണശൈലി പോക്കറ്റ് കാർട്ടൂൺ പരമ്പരയിലെ മുൻഷി എന്ന കഥാപാത്രത്തിനുള്ള മുൻമാതൃകയായി വിലയിരുത്താം **(9.1.4)**.

5. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തത്തിലുള്ള ആശയത്തെ ഒരൊറ്റ പദത്തിലൊതുക്കി ഉപലക്ഷണാസ്വഭാവത്തോടുകൂടി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന തലക്കെട്ടുകളും സവിശേഷമാണ് **(9.1.5)**.

6. സിനിമയിലെ സംഗീതത്തിന് സ്വതന്ത്രമായ നിലനിൽപ്പില്ലെന്നും അത് ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് അർത്ഥതലത്തിലും വൈകാരികതലത്തിലും ചില പൂരിപ്പിക്കലുകൾ നടത്തുന്ന പ്രകടനങ്ങൾ മാത്രമാണെന്നും ഓർമിപ്പിക്കുംമട്ടിലുള്ള ഔചിത്യപൂർണമായ സംഗീതകൂട്ടിച്ചേർപ്പുകളാണ് ജോർജിന്റെ രീതി. പ്രമേയപരിസരങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്ത പുലർത്തുന്ന ജോർജിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിന് അനുരൂപമായിത്തന്നെ വ്യത്യസ്തമായി ചമയുന്ന സംഗീതധാരകളെ ഓരോ ചിത്രങ്ങൾക്കായും രൂപപ്പെടുത്തി നൽകുന്നതിൽ സംഗീതസംരചനാപങ്കാളികൾക്കുള്ള വൈദഗ്ധ്യം തെളിഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ട്.

7. ഡയജറ്റിക് ശബ്ദങ്ങളുടെ ചിഹ്നസാധ്യതകളെക്കാളേറെ നോൺ ഡയജറ്റിക് സംഗീതത്തിന്റെയും ശബ്ദവൈചിത്ര്യങ്ങളുടെയും ചിഹ്നസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താനാണ് ജോർജ് ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഓർമയും യാഥാർത്ഥ്യവും സ്വപ്നവുമിടകലരുന്ന ഗതിവികാസത്തിനനുസൃതമായി മാറിവരുന്ന സംഗീതപരിസരമാണ് *സ്വപ്നാടന*ത്തിൽ. ആഖ്യാനപരിസരത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയനുസരിച്ച് ഉരുമാറുന്ന സംഗീതശൈലികളെ ചിഹ്നസൂചനകളായി വിന്യസിക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. *മേള*യിലെ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളിലും നൽകുന്ന വ്യത്യസ്തസംഗീതം, *കോലങ്ങളി*ലെ നാടോടി സംഗീതം, ഉയർന്നും താണും സഞ്ചരിക്കുന്ന ഘടനയ്ക്കുചിതമായ വിധത്തിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടുകൂടി ആവർത്തിക്കുന്ന *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ സംഗീതം, ഹിംസയും അക്രമവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ മുൻതലത്തിൽത്തന്നെ നിൽക്കുന്ന *ഇരകൾ*ക്ക് സജീവമായുള്ള ഡിമിനിഷ്ഡ് സംഗീതനോട്ടുകൾ, *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കിൽ* പാഠാന്തരസൂചനയോടുകൂടി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന സംഗീതശകലം, *യവനിക*യിൽ സിനിമയ്ക്കകത്തെ നാടകത്തെയും ജീവിതത്തെയും സംഗീതപരമായ പ്രത്യേകതകളാൽ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നത് തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കാം **(9.2, 9.2.1)**.

8. പ്രമേയസംഗീതങ്ങളായി ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴുനീളമായും ആവർത്തിത സംഗീതമായി കഥാപാത്രത്തിനോ കഥാസന്ദർഭത്തിനോ പ്രത്യേകമായും ആവർത്തിക്കുന്ന സംഗീതശകലങ്ങൾ ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ പല വിതാനങ്ങളിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഘടനാപരമായ പുരോഗതിയ്ക്കനുസരിച്ചും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിനനുസരിച്ചും സംഗീതത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലും സ്വരൂപത്തിലും വ്യത്യാസങ്ങൾ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. *ഉൾക്കടലിൽ* രാഹുലന്റെ മൂന്ന് പ്രണയങ്ങളെയും സംഗീതപരമായി വ്യത്യസ്തമാക്കി നിർത്തുന്നത്, *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ലിൽ* മൂന്ന് സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വ്യത്യസ്തമായ സംഗീതശൈലികൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കുന്നത്, *കോലങ്ങളിൽ* പരമുവിന് സവിശേഷമായി നൽകുന്ന ഡ്രം ഗ്രൂവ് സംഗീതം, *യവനിക*യിൽ അയ്യപ്പനും രോഹിണിയ്ക്കുമെല്ലാമുള്ള ലേറ്റ് മോട്ടിഫ് സംഗീതം, ബേബിയുടെ സ്വഭാവഗതിയ്ക്കനുസൃതമായി പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യവാദ്യസമന്വയത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ഭീതിപ്പെടുത്തുന്ന സംഗീതം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരിക്കാം **(9.2.3)**.

9. സവിശേഷമായ സംഗീതപരിസരങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതുപോലെ സ്വീകരിക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളുടെ കാലത്തിലും സ്ഥായിയിലും ഉച്ചതയിലുമെല്ലാം വ്യത്യാസം വരുത്തി ദൃശ്യസന്ദർഭങ്ങളെ ചിഹ്നവിവക്ഷയോടെ വികസിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും കാണാം. *മേള*യിൽ ഗ്രാമരംഗങ്ങളിൽ കേൾക്കുന്ന സംഗീതങ്ങളെ വിളംബിതകാലത്തിൽ തമ്പുരംഗങ്ങളിലും കേൾപ്പിച്ച് അധികാർത്ഥവിവക്ഷ നൽകുന്നത്, *കോലങ്ങളിൽ* ചെറിയാന്റെ വരവിനെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തുന്നതിനായി വിളംബിതകാലത്തിലുള്ള സംഗീതത്തിൽനിന്ന് പൊടുന്നനെ സന്തോഷത്തിന്റെ അർപീജിയോ സംഗീതത്തിലേക്ക് നേരിയ രീതിയിൽ വ്യതിചലിപ്പിക്കുന്നത്, *യവനിക*യിലെ ടൈറ്റിൽ കാർഡിൽ വരുന്ന സംഗീതത്തിൽത്തന്നെ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തി രോഹിണിയെയും കൊല്ലപ്പള്ളിയെയും ശ്രദ്ധിക്കാൻ ഗൂഢമായി ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരിക്കാം **(9.2.3)**. നിശ്ശബ്ദമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്ന് ശബ്ദ-സംഗീതത്തിലേക്ക് പൊടുന്നനെ പ്രവേശിച്ചുകൊണ്ട് ഭീതിദാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതും ഉച്ചതയോടെ മുഴങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ പൊടുന്നനെ നിർത്തി നിശ്ശബ്ദമാക്കി കാണികളുടെ കേൾവിയനുഭവത്തിൽ നിശ്ശബ്ദസംഘർഷമനുഭവിപ്പിക്കുന്ന *സ്വപ്നാടന*ത്തിലെയും *യവനിക*യിലേയും *ഇരകളി*ലെയും സംഘർഷരംഗങ്ങളെ ഉദാഹരിക്കാം **(9. 2. 4)**.

10. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഗാനങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. *സ്വപ്നാടനം*, *കോലങ്ങൾ*, *മറ്റൊരാൾ*, *ഇരകൾ* എന്നീ ചിത്രങ്ങളിൽ പശ്ചാത്തലസംഗീതംകൊണ്ടുമാത്രമാണ് അവസ്ഥാമാറ്റങ്ങളെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ഗാനങ്ങൾക്കാകട്ടെ, ഇതിവൃത്തത്തിൽത്തന്നെ സ്ഥാനം നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഗാനം ആദ്യമേ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതിനാൽ അതിനനുസരിച്ച് ഗാനചിത്രീകരണത്തിലും കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലും ഒരു പദ്ധതിയൊരുക്കൽ കാണാം. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വരികളുടെ സാന്ദർഭികമായ അർത്ഥതലങ്ങൾക്കും അവയുടെ ദൃശ്യാ

വിഷ്കരണത്തിനും ഘടനാപരമായ മറ്റു പ്രത്യേകതകൾക്കുമെല്ലാം ഇതിവൃത്തത്തിൽക്കൂടി നിലനിൽപ്പുണ്ടെന്ന് വരുന്നു. വൈകാരികമാറ്റത്തിനനുസരിച്ച് ഗാനങ്ങളുടെ ദൃശ്യസംരചനയിൽ ചിഹ്നമാനങ്ങളുൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു. *ഉൾക്കടലിൽ* കവിതകളായി ചേർക്കപ്പെടുന്ന ഗാനങ്ങളും **(9.3.1)** *മേള*യിലെ സ്വപ്ന-വിരഹഗാനങ്ങൾ **(9.3.2)** അതിമാധ്യമികതയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന *യവനിക*യിലെ നാടകഗാനങ്ങളും ചലച്ചിത്രചിത്രീകരണത്തിലെ സാങ്കേതികതയെ തുറന്നുകാണിക്കുന്ന *ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്കി*ലെ ഗാനങ്ങളും **(9.3.3)** *പഞ്ചവടിപ്പാല*ത്തിലെ ആക്ഷേപഹാസ്യഗാനങ്ങളും **(9.3.4)** ഉദാഹരിക്കാം.

11. തുടർച്ചകൾ അപ്രസക്തമാകുന്ന പതിവുരീതികൾ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഗാനചിത്രണത്തിലും ചിത്രസന്നിവേശത്തിലുമെല്ലാം ഒരു തുടർച്ച ജോർജ് സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പാടുന്നയാളെ തിരശ്ശീലയിൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് വാദ്യസംഗീതത്തെ തിരശ്ശീലാബാഹ്യമാക്കി നിർത്തുന്ന ചലച്ചിത്രഗാനരംഗങ്ങളിലെ പൊതുരീതി ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പാടുന്നയാളും വാദ്യസംഗീതവുമെന്നവിധം തിരശ്ശീലയിലുൾപ്പെടുത്തേണ്ട സ്രോതസ്സുകളെ സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തിനായി പ്രബലമായി പിൻപറ്റുന്നുമുണ്ട്. മാധ്യമികമായ പ്രത്യേകതകളെയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ വ്യതിരിക്തകളെയും തുറന്നുകാണിക്കുന്നിടത്തും സ്വാഭാവികാവിഷ്കരണത്തെ പിൻപറ്റുന്നിടത്തുമെല്ലാം ഈ രീതിയാണ് പ്രബലം.

12. കഥാലോകത്തിനകത്തുള്ളതും (ഡയജറ്റിക്), കഥാലോകത്തിന് പുറത്തുള്ളതുമായ (നോൺ ഡയജറ്റിക്) ശബ്ദതലങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതിലും പശ്ചാത്തലശബ്ദം, സംഗീതം, സംഭാഷണം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ലെയറുകളിൽ ശബ്ദതലം വിന്യസിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ഏറിയും കുറഞ്ഞും തുടർച്ചകൾ കാണാം. ദൃശ്യസംരചനയിലെ ത്രിതലവ്യക്തതാസങ്കേതം പോലൊന്ന് ശബ്ദതലത്തിലും സാധ്യമാണെന്ന് വരുന്നു. സ്ഥലകാലത്തുടർച്ചയോടുകൂടി ഇവ ഏകോപിപ്പിക്കപ്പെടുകയാണ്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ മിസ് എൻ സീൻ സങ്കൽപ്പം സമഗ്രമായൊരു സംരചനാതത്വമായി ജോർജ് പിൻപറ്റുകയാണെന്ന് പറയാം.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്ഥൂലഘടന മുതൽ ദൃശ്യസംരചനയിലെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിൽവരെ അവധാനതയോടെ ഇടപെടുന്ന കലാത്മകതയും സാങ്കേതികജ്ഞാനവും തമ്മിലുള്ള സമുചിതമായ ചേർച്ചയാണ് ജോർജിന്റെ ചിത്രങ്ങളെ സവിശേഷമാക്കുന്നത്. കലാപരമായ രാഷ്ട്രീയജാഗ്രതയും വിമർശാവബോധവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ബൗദ്ധികമായ അടിസ്ഥാനമായി നിൽക്കുന്നു. സംഭവകാലത്തെയും സ്ഥലവിശദാംശത്തെയും പരമാവധി പിന്തുടരുകയെന്ന മിസ് എൻ സീൻ രീതിയാണ് ജോർജ് പിന്തുടരുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ കാഴ്ചയുടെ സ്വാഭാവികപരിസരവും ആഖ്യാനപുരോഗതിയും ഇടതടവില്ലാതെ കൊണ്ടുപോകുന്ന ഒരു സൗന്ദര്യവാദിയായി ജോർജിനെ അടയാളപ്പെടുത്താം. അതേസമയം ദൃശ്യസംരചനയിൽ ശക്തമായ രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകൾ പ്രഖ്യാപിക്കാനായി മൊണ്ടാഷിന്റെ ചടുലതയും ശക്തിയും അദ്ദേഹം ധാരാളം ഉപയോഗി

ക്കുന്നുണ്ട്. ആന്തരമൊണ്ടാഷിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ചിഹ്നസാധ്യതകൾ അതിന്റെ മൂർത്തമായ തെളിവാണ്. കലാസൗന്ദര്യത്തോടൊപ്പം രാഷ്ട്രീയനിലപാടുകളുടെ കരുത്തും തന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ സമഞ്ജസമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കാൻ കെ. ജി. ജോർജിനാകുന്നുണ്ട്. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ മിസ് എൻ സീൻ ധാരയെയും മൊണ്ടാഷ് ധാരയെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്നതിലും ഒരു മധ്യവർത്തി സ്വഭാവവും കെ. ജി. ജോർജിനുണ്ടെന്ന് പറയാനാകും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മധ്യവർത്തി സിനിമാധാരയിലുള്ള ജോർജിന്റെ ഇടപെടൽ സാങ്കേതികമായും സൗന്ദര്യപരമായും പ്രമേയപരമായുംകൂടി സാധൂകരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണെന്ന് പറയാം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, കെ. 1999. *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം പ്രസക്തിയും സാധ്യതയും*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

അരവിന്ദൻ, വല്ലച്ചിറ. 2013. *ഏഴാംകലയുടെ മതിവിഭ്രമം*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

അലിയാർ.(എഡി.). 2013. *ശബ്ദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം*. തിരുവനന്തപുരം : ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

ആനന്ദ് ബാബു, ആർ. പി. 2014. *ശബ്ദവും ചലച്ചിത്രവും*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ആന്റണി, പി. ജെ. 2015. *തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ. വോള്യം 3*. തിരുവനന്തപുരം : സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം.

എബ്രഹാം, വിനു. 2015. *കെ. ജി. ജോർജ്*. തിരുവനന്തപുരം : ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

ഓണക്കൂർ, ജോർജ്. 2012. *ഉൾക്കടൽ*. കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്.

കോഴിക്കോടൻ. 2001. *മലയാളസിനിമയിലെ എക്കാലത്തെയും മികച്ച പത്ത് ചിത്രങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട് : പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻ.

കൃഷ്ണൻകുട്ടി, വേളൂർ. 1981. *പാലം അപകടത്തിൽ*. കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക് സ്റ്റാൾ.

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, അടൂർ. 2014. *അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ലേഖനങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട് : ഹരിതം ബുക്സ്.

ഗോപിനാഥൻ, കെ. 2012. *സിനിമയുടെ നോട്ടങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ. 2008. *ബോധതീരങ്ങളിൽ കാലം മിടിക്കുമ്പോൾ*. തിരുവനന്തപുരം : സൈൻ ബുക്ക്സ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ചന്ദ്രശേഖർ, എ. 2016. *സിനിമ അതിമാധ്യമത്തിന്റെ ദൃശ്യലാവണ്യം*. കോട്ടയം : ഡോൺ ബുക്സ്.

ശ്രീധരൻ, ചമ്പാട്. 2012. *തമ്പ് പറഞ്ഞ ജീവിതം*. കോട്ടയം : ഡിസി ബുക്സ്.

ജനാർദ്ദനൻ നായർ, കരമന. 2015. അഭിനയം നാടകത്തിലും സിനിമയിലും. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ജയരാജ്, എം. 2018. *മലയാളസിനിമ പിന്നിട്ട വഴികൾ*. കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

ജിതേഷ്, ടി. 2011. *സിനിമയുടെ വ്യാകരണം*. കോഴിക്കോട് : ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

---------------, 2014. *ചലച്ചിത്രസിദ്ധാന്തങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ജെയിംസ്, ജി. 2009. *അഗ്നിസാക്ഷി : നോവലും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം.* കൊല്ലം : പാം പബ്ലിക്കേഷൻ.

ജെയിംസ്, ജി. 2009. *സാഹിത്യവും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്രപഠനം(നിർമാല്യം, ചിദംബരം, വിധേയൻ).* കൊല്ലം : പാം പബ്ലിക്കേഷൻ.

ജോർജ്, കെ. ജി. 2012. *കോലങ്ങൾ.* കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

---------------, താഹ മാടായി. 2011. *സ്വപ്നാടനം: ജീവിതവും സിനിമയും.* കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

---------------. 2006. *ഇരകൾ.* കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി.

---------------. 2007. *യവനിക.* കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

---------------. 2012. *ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്: എന്റെയും സിനിമയുടെയും.* കോട്ടയം: ഡി. സി. ബുക്സ്.

ജോർജ്, സി. ജെ. 2001. *ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും.* കോട്ടയം: ഡി. സി. ബുക്ക്സ്.

ജോസഫ്, വി. കെ. 2013. *കാഴ്ചയുടെ സംസ്കാരവും പൊതുബോധനിർമ്മിതിയും.* കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

ജോസ് കെ. മാനുവൽ. 2009. *കഥയും തിരക്കഥയും.* കണ്ണൂർ : കൈരളിബുക്സ്.

ടി. ആർ. 1985. *ചിത്രകലയും ചെറുകഥയും.* കോട്ടയം: ഡി സി ബുക്ക്സ്.

തോമസ്, എം. എഫ്. 2006. *അടൂരിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ.* തിരുവനന്തപുരം : സൈൻ ബുക്ക്സ്.

ദിവാകരൻ, ആർ. വി. എം. 2005. *കഥയും തിരക്കഥയും.* കോഴിക്കോട് : ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

---------------. 2017. *സിനിമയുടെ കാവ്യശാസ്ത്രം.* കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

നീലൻ. 2016. *സിനിമ സ്വപ്നം ജീവിതം.* തൃശൂർ : ഗ്രീൻ ബുക്സ്.

പോൾ, എം. പി. 1991. *നോവൽ സാഹിത്യം.* കോഴിക്കോട് : പൂർണപബ്ലിക്കേഷൻസ്.

പോൾ, രൂപേഷ്. 2005. *ഗൊദാർദ്.* കോഴിക്കോട് : പാപ്പിയോൺ ബുക്സ്.

രാമചന്ദ്രൻനായർ, പന്മന.(എഡി). 2016. *ചലച്ചിത്രപഠനങ്ങൾ*, കോട്ടയം : കറന്റ് ബുക്സ്.

ബാലകൃഷ്ണൻ, സി. വി. 2003. *പരിമളപർവ്വം തെരഞ്ഞെടുത്ത ലഘുനോവലുകൾ.* കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്.

---------------. 2005. *സിനിമയുടെ ഇടങ്ങൾ*. കോഴിക്കോട് : ഒലിവ് ബുക്സ്.

ബിജു മച്ചാട്(എഡി.). 1999. *ഭരതൻ നിറങ്ങളുടെ ചക്രവർത്തി*. തൃശ്ശൂർ : എം. സി. ബുക്ക്സ്.

ഭരത് മുരളി. 2003. *അഭിനേതാവും ആശാൻ കവിതയും*. ചെങ്ങന്നൂർ : റെയിൻബോ ബുക്സ്.

മനോജ്. എം. ഡി. 2011. *മൗനങ്ങൾ പാടുകയായിരുന്നു: എം. ബി. എസിന്റെ ജീവിതവും സംഗീതവും*. കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

മാത്തൻ, ജോർജ്. 2000. *മലയാഴ്മയുടെ വ്യാകരണം*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

മിനി നായർ.(എഡി). 2016. *ഉൾക്കടൽ@40*. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

മുരളീ കൃഷ്ണ. 2014. *സിനിമ- വീഡിയോ ടെക്നിക്*. കോട്ടയം : ഡിസി ബുക്സ്.

രവിവർമ, മങ്കട. 2015. *ചിത്രം ചലച്ചിത്രം*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രവീന്ദ്രൻ. 2007. *സിനിമ, സമൂഹം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം*. കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി. 2001. *കാഴ്ച്ചയുടെ അശാന്തി*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാജശേഖരൻ, തോട്ടം. 1981. *സിനിമ മിഥ്യയും സത്യവും*. തിരുവനന്തപുരം : നവസംസ്ക്കാര പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

രാജശേഖരൻ, കെ. എസ്. 2015. *ദൃശ്യഭാഷ*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാജേന്ദ്രബാബു. 2011. *കോടമ്പാക്കം കുറിപ്പുകൾ*. കോട്ടയം : ഡിസി ബുക്സ്.

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. എസ്. 2013. *ദൃശ്യഹർഷത്തിന്റെ സമയരേഖകൾ : ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ നൂറുവർഷങ്ങൾ*. കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക് സ്റ്റാൾ.

രാമചന്ദ്രൻ, ജി. പി. 2009. *മലയാളസിനിമ ദേശം ഭാഷ സംസ്കാരം*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളസർവ്വകലാശാല.

രാമചന്ദ്രബാബു, 2018. *സെല്ലുലോയ്ഡ് സ്വപ്നാടകൻ*. കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

രാമൻകുട്ടി, കെ. വി. 2006. *ആധുനികമലയാളസിനിമ*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

വർക്കി, എം. എം. 2009. *സിനിമാഭിനയം സിനിമാസങ്കേതം-വെസ്ലോവോദ് പുഡോവ്കിൻ(പരിഭാഷ)*. കോഴിക്കോട് : ഒലിവ് ബുക്സ്.

വിജയകൃഷ്ണൻ. 2007. *മലയാളസിനിമയുടെ കഥ*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്ക് സ്.

---------------. 2012. *ചിത്രശാല.* തിരുവനന്തപുരം : ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്.

---------------. 2014. *ചലച്ചിത്രസമീക്ഷ.* തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

വെങ്കിടേശ്വരൻ, സി. എസ്. 2011. *ഉടലിന്റെ താരസഞ്ചാരങ്ങൾ.* കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്.

--------------- . 2011. *മലയാളസിനിമാപഠനങ്ങൾ.* കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്.

---------------. 2011. *സിനിമാടാക്കീസ്.* കോട്ടയം: ഡി. സി. ബുക്സ്.

വേണു, കെ. ബി. 2015. *കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രയാത്രകൾ.* കോഴിക്കോട് : മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

ശങ്കർ സാബു. 2012. *രൂപിമങ്ങൾ സ്വനിമങ്ങൾ സിനിമയുടെ രസദർശനങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം : സൺഡേ സർക്കിൾ

---------------. 2008. *സിനിമയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് ഒരാമുഖം.* കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ

ശ്രീധരൻ, എ. എം. 2012. *ആഖ്യാനം കാലം കഥ.* കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 1990. *സിനിമയുടെ വഴിയിൽ.* തൃശ്ശൂർ : കറന്റ് ബുക്ക്സ്.

ഷീബ എം. കുര്യൻ. 2016. *സിനിമ സാങ്കേതികതയും സംസ്കാരവും.* തിരുവനന്തപുരം : കേരളസർവ്വകലാശാല

സജീഷ്, എൻ. പി. 2009. *ദൃശ്യദേശങ്ങളുടെ ഭൂപടം.* കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്.

സാജൻ തെരുവപ്പുഴ. 2013. *ഫിലിം ഡയറക്ഷൻ.* തൃശൂർ : ചലച്ചിത്രസാക്ഷരതാ മിഷൻ.

സിബു മോടയിൽ.(എഡി.). 2020. *സിനിമ കലയും രാഷ്ട്രീയവും.* യു. സി കോളേജ് ആലുവ : ഭൂമി മലയാളം റിസേർച്ച് ജേർണൽ.

സുധാ വാരിയർ. 2001. *അനുകല്പനത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരം.* കോട്ടയം : കറന്റ് ബുക്സ്

സുരേന്ദ്രൻ, പി. കെ. 2020. *ആഖ്യാനത്തിന്റെ പിരിയൻ ഗോവണികൾ.* കൊച്ചി : പ്രണത ബുക്സ്.

സോമനാഥൻ, പി. 2016. *കഥ ആഖ്യാനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രം.* തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ഹരികുമാർ, പി.കെ. 2013. *മലയാളചലച്ചിത്രഗാനം.* കോട്ടയം : നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

ഹരീഷ് ശക്തിധരൻ, 2020. *തിരക്കഥ- ആഖ്യാനത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ലേഖനങ്ങൾ

ക്രിട്ടിക്. 1983, ഡിസംബർ 11. ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്. മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്.

ജോൺ പോൾ. 2015 ഒക്ടോബർ. പലായനംവിട്ട് സ്വപ്നാടനത്തിലേക്ക്. *ഗ്രന്ഥാ ലോകം*., വോള്യം 65. ലക്കം 10.

ജോർജ്, കെ. ജി. 2016 ജൂൺ 10. തിരക്കഥതന്നെയാണ് എന്റെ സിനിമകളുടെ ശക്തി. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 94. ലക്കം 9.

---------------. 2013 സെപ്തംബർ 15. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഞാനൊരു അധികപ്പറ്റാണ്. *മാതൃഭൂമി ഓണപ്പതിപ്പ്*.

തസ്ലീമ, ടി. 2016 ഫെബ്രുവരി-മാർച്ച്. യവനികയിലെ അർത്ഥാന്തരങ്ങൾ. *കേളി*(ദ്വൈമാസിക)

രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. എസ്. 2015 ഒക്ടോബർ. ഹിംസയുടെ അബോധകാമനകൾ. *ഗ്രന്ഥാലോകം*., വോള്യം 65. ലക്കം 10.

രാമചന്ദ്രബാബു. 2016, ജനുവരി 3. ഒരു സമരകാലത്തിന്റെ ഓർമ. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ച പ്പതിപ്പ്*., പുസ്തകം 93. ലക്കം 42.

---------------. 2016 ജനുവരി 24. സ്വപ്നാടനത്തിലെ പ്രണയം. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ച പ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 93. ലക്കം 45.

---------------. 2016 മാർച്ച് 27. തിളങ്ങിയും പൊലിഞ്ഞും മേളയിലെ താരജീവിത ങ്ങൾ. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 94. ലക്കം 2.

---------------. 2016 ഏപ്രിൽ 10. യവനികയ്ക്കുള്ളിലെ നാടകങ്ങൾ. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 94, ലക്കം 4.

വിജയകുമാർ, വി. 2014 നവംബർ 2. കുടുംബത്തെ തകർത്ത ചലച്ചിത്രങ്ങൾ. *മാതൃ ഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 92, ലക്കം 33

വിജയകൃഷ്ണൻ. 1984 മാർച്ച് 25. ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്(ചിത്രശാല), *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. .

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 2015 ഒക്ടോബർ. ഒളിനോട്ടക്കാരന്റെ ഇരകൾ. *ഗ്രന്ഥാലോ കം*. വാല്യം 65. ലക്കം 10.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 1991 ജൂലൈ 7. ദാമ്പത്യം എന്ന മുറിവ്. *ഫിലിം മാഗസിൻ*..

സക്കറിയ, പോൾ. 2016 ജൂൺ 26. സിനിമാക്കമ്പം. *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*.

സനൽകുമാർ, പി. സി. 1990 ഫെബ്രുവരി 2. ജോർജിന്റെ സിനിമാലോകം. *ഫിലിം മാഗസിൻ*.

സിനിക്. 1978 ആഗസ്ത് 20. അടിമക്കച്ചവടം-ഓണപ്പുടവ(ചിത്രശാല). *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 56. ലക്കം 23.

---------------. 1978 നവംബർ 19. മണ്ണ്(ചിത്രശാല). *മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്*. പുസ്തകം 56. ലക്കം 35.

---------------. 1978 ഡിസംബർ 10. രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ(ചിത്രശാല), മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്. പുസ്തകം 56. ലക്കം 38.

സുരേഷ്ബാബു, ടി. *ഇരകൾ*(ചിത്രശാല), മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, 1986, ജനുവരി 26, പുസ്തകം 63, ലക്കം 46.

ചെലവൂർ വേണു(എഡി). 2021 ആഗസ്റ്റ്&സെപ്തംബർ. കെ. ജി. ജോർജ് അരനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ചലച്ചിത്രസപര്യ. ദൃശ്യതാളം. ഫെഡറേഷൻ ഓഫ് ഫിലിം സൊസൈറ്റീസ് ഓഫ് ഇന്ത്യ. വോള്യം 5. ലക്കം 3&4.

Archana vasudev. 2018. Male Gaze' in Malayalam Cinema: a reading of K.G. George's Adaminte variyellu, *Research Journal of Humanities and Social Sciences*. Volume 9, January -March.

Bellour, Reymond. 1977. Hitchcock, the enunciator. *Camera obscura*. Vol.1. November 2.

Blewitt, John. 1997. A Neo-Formalist Approach to Film Aesthetics and Education. *Journal of Aesthetic Education*.Volume 31. No. 2

Carlos Ruiz Carmona. 2017. Role and Purpose of film narration. *Journal of Science and Technology of Arts*. Volume 9. No. 2.

Jean-Louis Baudry and Alan Williams. Winter. 1974-1975. *Film Quarterly*. University of California Press. Vol. 28, No. 2.

Jones, Loyed. 1930. Tinted Films for sound positives. *Ambreidged Scientific Publications.* Kodak Research Laboratories. Rochester: The Eastman Kodak Company. Volume. XIII.

Kalmus, Natalie. M. 1935. 'Colour Consciousness'. *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers.*

Mamoulian, Rouben. 1935. 'Some problems In Directing Colour Pictures'. *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers.*

Metz, Christian. 1985. "Aural Objects." In *Film Sound: Theory and Practice*, edited by E. Weis and J. Belton, New York, NY: Columbia University Press.

---------------. 1999. 'Some Points in the Semiotics of the Cinema', Film Language : A Semiotics of the Cinema, (Reprinted in Film Theory and

Criticism : Introductory Readings, ed by Leo Braudy and Marshall Cohen). Newyork: Oxford O.U.P.

Shub Esfir(Trans.). Anastasia Kostina. SUMMER 2016. Selected Writings. FEMINIST MEDIA HISTORIES.

Thomas-Jones, Katherine. 2007 january. *The Literary origins of the Cinematic Narrator*. British journal of Aesthetics. Vol. 47. No.1

Vonstenberg, Joseph. 1955.'More light'. *Sight and Sound*.

ഗവേഷണപ്രബന്ധങ്ങൾ

ഗോപു, എസ്. പിള്ള. 2008. *രാഷ്ട്രീയപ്രമേയങ്ങൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും ഒരു വിശകലനാത്മകപഠനം*. തിരുവനന്തപുരം : കേരളയൂണിവേഴ്സിറ്റി ലൈബ്രറി.

ജിതേഷ്, ടി. 2003. *മലയാളചലച്ചിത്രഭാഷ : എം. ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ തിരക്കഥകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരന്വേഷണം*. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല.

തസ്ലീമ, ടി. 2017. *കെ. ജി. ജോർജ് മോണോഗ്രാഫ്*. എൻ എഫ് എ ഐ. പൂനെ

Brownrigg, Mark. 2003. *Film Music and Film Genre*. University of Stirling.

Chithra, P. S. 2017. *Ambivalences and Negotiations: The Question of Gender in K. G. George's Films*. University of Calicut : Sree Kerala Varma College.

Vyas,Neeraj. 2017. *Narrative form od selected hindi biopics : An emperical study of style and structur*e. Rajasthan: Birla Institute of technology and science Palani.

എം. ഫിൽ പ്രബന്ധങ്ങൾ

തസ്ലീമ, ടി. 2014. *പ്രകാശ, വർണവിന്യാസം ചലച്ചിത്രത്തിൽ: ചിദംബരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ചിഹ്നവിജ്ഞാനീയപഠനം*. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല.

ശരത്ചന്ദ്രൻ, ആർ. 2016. *അരേഖീയാഖ്യാനം ചലച്ചിത്രത്തിൽ : അനന്തരത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനം*. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല.

ഇംഗ്ലീഷ് പുസ്തകങ്ങൾ

Abbott, Arthur G. 1947. *The Color of Life*. NewYork : McGraw-Hill Book Company.

Alton, John. 1995. *Painting with Light*. England :University of California Press London.

Arijon, Daniel. 2010. *Grammer of the Film Language*. London and Boston: Focal Press.

Arnheim, Rudolf. 1997. *Film As Art*. London: University of California Press.

Aumont, Jacques. 1997. *The Image*. London: BFI Publishing.

Barthes, Roland. Annette Lavers and Colin Smith(Trans.). 1986. *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang

---------------. 1991. Annette Lavers(Trans.). *Mythologies*. New York: The Noonday Press.

---------------. Richard Miller(Trans.). 2002. *S/Z.* UK: Blackwell publishing.

Bazin, Andre. Hugh Gray(Trans.). 1967. *The Myth of Total Cinema*. Berkely/ Los Angeles/ London : University Of California Press.

---------------. Hugh Gray(Trans.). 2005. *What is Cinema*. Vol 1&2. Berkely and Los Angels: : University Of California Press.

Bela Balaz. 1952. *Theory Of The Film: Charecter and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobsen.

Bellantoni, P. 2005. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. USA : Elsevier.

Birren, Faber. 1945. *Selling With Color*. NewYork: McGraw- Hill Book Company.

Luckiesh, Matthew. 1920. *The Language of Color*. NewYork: Dodd, Mead and Company.

Bogdanovich, Peter. 1997. *Who the Devil Made It*. New York: Knopf.

Bordwell, David. 1985. *Narration in the fiction film*. The university of Wisconsin press.

---------------.1988. Ozu and the Poetics of Cinema. London : BFI publication.

---------------. 2006. *The Way Hollywood Tells It.* Berkeley: University of California Press.

Bordwell David and Kristin Thompson. 2008. Film art an Introduction. Newyork: McGraw-Hill.

Braudy, Leo. 1977. *The world in a frame: What we see in films*. Grarden City: Anchor Books.

Bresson, Robert. Jonathan Griffin(Trans.). 1977. *Notes On Cinematography*. Newyork: Urizen Books

Brill, Laseley. 2006. *Crowds, Powers and Transfermation in Cinema*. Wayne: Detroit, Michigan.

Brophy Philip(Ed.). 1999. *Cinesonic: the world of sound in film*. Australian Film television & Radio school.

Buckland, Warren. 2003. *The cognitive Semiotics of film*. New York: Cambridge university press.

Buckland, Warren & Daniel Fairfax. 2017. *Conversations with Christian Metz Selected Interviews on Film Theory(1970–1991).* Amsterdam University press.

Burch, Noel. 1981. Helen R. Lane(Trans.). *Theory of film practice*. New jersey : Princeton University Press.

Cameron, Allan. 2008. *Modular Narrative in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Carroll, Noel. 1988. *Mystifying movies : fads & fallacies in contemporary film theory.* Newyork: Columbia university press.

Chandler, Daniel. 2007. *Semiotics The Basics*. London& New York : Routledge

Charlei Keil and Kristen Whissel(Ed.). 2016. *Editing and Special/Visual effects*. New Jersey : Rutgers University Press.

Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

---------------. 1990. *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Chion, Michel. Claudia Gorbman(Trans.). 1994. *Audio- Vision- Sound on Screen*. NewYork : Columbia University Press.

---------------. Claudia Gorbman(Trans.). 1999. *The Voice in Cinema*. NewYork : Columbia University Press.

Cousins, M. 2004. *The Story of Film.* New York : Thunder's Mouth Press.

Deleuze, Gilles. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam(Trans.). 1986. *Cinema I : The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---------------. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam(Trans.). 1992. *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Athlone Press.

Eisenstein, Sergie. 1963. *Film Language, Film form: Essays in Film Theory*. London: Dennis & Dobson.

Eisenstein, Sergie. Jay Leyda(Trans.). 1977. *Film Form : Essay in film theory*. New York and London : A Harvest/HBL Book.

---------------. Jay Leyda and Alan Upchurch(Trans.).1986. *Eisenstien on Disney (1940-41)*. Calcutta: Seagull Books

---------------. Richard Taylor(Trans.). 1988. *Selected works. vol. I. writings 1922-34*, London : Indiana university press.

---------------. Michael Glenny, Richard Taylor (Trans.). 1991. *S. M. Eisenstein, Selected works, Volume 2: Towards a Theory of Montage*. London : BFI Publishing.

Elisabeth Wies and John Belton(Ed.). 1985. *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press.

Field, Syd. 2005. *Screenplay: the foundation of Screenwriting*. NewYork: Delta trade paperback.

Fiske, John. 1982. *Introduction to Communication Studies*. London : Routledge.

------------. 2002. *Introduction to Communication Studies*.Taylor& Francis e-Library.

Fludernik, Monica. 2009. Patricia Housler and Greenfield and Monica Fludernik(Trans.). *An Introduction to Narratology*. Taylor and Francis e-library.

Forster. E. M. 1955. *Aspects of the novel*. USA: A Harvest Book.

Gazetas, Aristides. 2008. *An introduction to world cinema*. North California and London: McFarland &company.

Genette, Gerard. Jane Lewin(Trans.). 1980. *Narrative Discourse: An Essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.

Godard, Jean Luc. Tom Milne & J. Narboni(Trans.). 1986. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press.

Gunning, Tom. 1994. *D. W. Griffith and the origin of American narrative film: the early years at Biograph*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Hanssen, Eric Frisvold. 2006. *Early discourses on colour and Cinema*. USA : Stokholm University.

Hayward, Susan. 2001. *Cinema Studies: The key concepts*. London and Newyork: Routledge.

Heath Stephen, 1981. *Questions of Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

Hicks, Jeremy. 2007. *Dziga Vertov : Defining Documentary Film*. London : I&B Tauris & Co. Ltd.

Huhn, Peter. 2009. *Handbook of narratology* . New York: W. de Gruyter

Jahn, Manfred. 2017. *Narratology: A guide to the theory of narrative*. University of Cologne.

Jakobson R. & Morris Halle. 1956. *Fundamentals of Language.* The Hague: Mouton & Co.

Jung. C. G. R. F. Hull Bollingen(Trans.). 1979. *The Collected works of C. G. Jung. Volume 9. Part II*. New York : Princeton University.

Kandinsky, Wassily. Michael T.H. Sandler(Trans.). 2008. *Concerning the spiritual in Art*. The floating press.

Kalinak, Kathryn Marie. 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. Newyork : Oxford University Press.

Kepes, Gyorgy. 1944. *Language of Vision*. Chicago: P. Theobald.

Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film.* Los Angles and London: University of California Press,

Kristin, Thompson. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical Narrative technique*. London : Harward University Press.

Lalita Gopalan. 2003. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. Oxford : Oxford University Press.

Lapsley, Robert & Michael Westlake. 1988. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press

Levi-strauss, Claude. Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf (Trans.). 1963. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.Inc.

Lewis, Jon. 2014. *Essention Cinema: An introduction to Film Analysis*. Oregon State University.

LoBrutto, Vincent. 1994. *Sound on film: interviews with creators of film sound*. USA : Praeger publication.

MacEwan, Elias J. Gustav(Trans.). 1900. *Freytag's Technique of the Drama, An exposition of the Dramatic composition and Art*. Chicago: Scott, Forsmen and Company.

Mackendrick, Alexander. Paul Cronin(Edi.). 2005. *On Film making: An introduction to the craft of the director*. Newyork : Ferrar, Strause and Giroux

Malkiewicz, K. 1986. *Film lighting: talks with Hollywood's cinematographers and Gaffer.* New York: Prentice Hall Press.

------------. 1991. *Film Lighting Talks with Hollywood's Cinematographers and gaffers*. New York: Fire side.

Mascelli, Joseph V. 2014. *Understanding Movies*. Newyork : Pearson.

Mast, Gerald & Kawin, Bruce F. 2006. *A Short History of the Movies*. Pearson/Longman.

Meena, T. Pillai. 2010. *Women in Malayalam Cinema: Naturalising Gender Hierarchie*s. Orient Black Swan.

Metz, Christian. Celia Britton, Annwyl Williams(Trans.). 1983. *Psychoanalysis and the Cinema-The Imaginary Signifier.* London: Macmillan press.

------------. M. Taylor (Trans.). 1991. *Film Language: A Semiotics of Cinema* Chicago: The university of Chicago Press.

------------. M. Taylor(Trans.). 1974. *Film Language: A Semiotics of Cinema*. New York: Oxford University Press.

Miller Tobby and Robert Stam (Ed.). 2004. *A Companion to film theory*. Blackwell publishing.

Misek, Richard. 2010. *Chromatic Cinema*. Wiley- Blackwell publication.

Mitry, Jean. Christopher King(Trans.). 1997. *The Aesthetics and Psychology of Cinema*. Bloomington/ Indianapolis : Indiana University Press.

Monaco, James. 2000. *How to Read a Film*. Oxford University Press. New York.

Moti Gokulsing & Wimal Dissanayake. 2013. Routledge Handbook of Indian Cinemas. Newyork: Routledge.

Nelmes, Jill(Ed.). 2012. *Introduction to film studies*., London and Newyork : Routledge.

Nichols, Bill(Ed.). 1993(a). *Movies and Methodes: An Anthology*. Volume I. Calcutta: Seagull Books.

------------.1993(b). *Movies and Methodes : An Anthology*. Volume II. Calcutta: Seagull Books.

Nitzan Ben-Shaul. 2007. *Film the Key Concepts*. New York : Berg.

Burch, Noël. 1979. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Panofsky, Erwin. 1970. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin.

Peirce, Charles Sanders. Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W Burk(Edi.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce(Vol.8)* Cambridge, MA: Harvard University Press

Perkins, V. F. 1972. *Film as Film*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Pudovkin, V.I. Ivor Montagu(Trans.). 1960. *Film Technique and Film Acting*. Newyork : Grove Press. Inc.

Raghavendra, M. K. 2009. *50 Indian Film Classics*. Noida: Harper-Collins.

Rajadhyaksha, Ashish and Paul Willemen. 1998. *Encyclopaedia of Indian Cinema*. New Delhi: Oxford UP

Rathbone, Richard A. 1950. *Introduction to Functional Design*. New York: McGraw Hill Book Co.

Riley, II. C. 1995. *Color Codes: Modern Theories of Color In Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. University Press of New England.

Roberg, Gaston. 1990. *The Subject of Cinema*. Calcutta: Seagull Books.

Roberta E. Pearson & Philip Simpson(Ed.). 2001. *Critical dictionary of Film and Television Theor*y. New York: Routledge.

Rushton Richard and Gary Bettinson. 2010. *What is Film theory : An introduction to contemporary debates*. McGraw Hill: Open University Press..

Saussure, Ferdinand. Wade Baskin & Perry Meisel & Haun Saussy(Edi.). 2011. *Course in General Linguistics*. New Yok: Columbia University Press.

Schaefer, Dennis and Salvato, Larry. 1984. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. USA: University of California Press.

Schickel, Richard. 2012. *Steven Spielberg: A Retrospective*. Newyork : Sterling

Shklovsky, Victor. Lee T. Lemon & Marion J. Reis(Trans.). 2012. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Silverman, Kaja. 1983. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press

------------. 1988. *The Acoustic Mirror, The Female Voice in, Psychoanalysis and CinemaTheories of Representation and Difference*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.

Sleich, Gustav. 1994. Inge Degenhart's *On The Absence and Presence of Colour*. Fotogenia.

Stam , Robert. 2000. *Film Theory An Introdution*. New York: Blackwell Publishers.

Stam, Robert & Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. 2005. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism post structuralism and beyond.* Taylor& Francis e- Library.

Tarkovsky, Andre. 1991. *Time Within Time: The Diaries (1970-1986).* Calcutta : Seagull Books Private Limited.

Taylor, F. 1962. *Colour Technology of Artists*. Oxford University Press.

Thompson, R. 2009. *Grammar of Edit*. USA: Focal Press.

Vacche, Angela Dalle & Brain Price(Edi.). 2006. *Color: The Film Reader*, edited by and. USA: Routledge.

Vertov, Dziga. Kevin O'Brien (Trans.). 1984. *Kino- Eye: The Writings of Dziga Vertov*. London : University of California Press.

Verstraten, Peter. Stefan van der Lecq(Trans.). 2009. *Film narratolgy*. London : University of toronto press.

Viers, Ric. 2008. *The sound effects bible, how to create and record hollywood style sound effects*. USA : Michael Wiese production.

Wanda, Strauven(Ed.). 2006. *The Cinema of Attraction Reloaded.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Weis Elisabeth & John Belton(Ed.). 1985. *Film Sound Theory and Practice*. Columbia University Press.

Wollen, Peter. 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Wollen, Peter. S. Heath & T. de Lauretics(Trans.). 1980. *Cinema and Technology A Historical Overview. In The Cinematic Apparatus..* London : Macmillan Press.

വെബ്സൂചി

ഗണേഷ്കുമാർ, കെ. ബി. *യവനിക വീഴാത്ത പ്രതിഭ.* മാതൃഭൂമി.കോം. മെയ് 24 2021. https://www.mathrubhumi.com/movies-music/features/kg-george-birth-day-kbganesh-kumar-malayalam-movie-irakal-movie-1.5690802

ഗയ ഉബുണ്ടു. *പൂർണ്ണതയിലേക്കുയർത്തുന്ന യവനികകൾ: കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രലോകം.* നവമലയാളി. 20 ജനുവരി 2017. https://navamalayali.com/2017/01/20/kgg-ubuntu/

പ്രേംലാൽ. *കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ആലീസും വാസന്തിയും അമ്മിണിയും-ഇന്നും അമ്പരപ്പിക്കുന്ന ഉൾക്കാഴ്ച.* ദ ക്യൂ. 24 മെയ് 2020. https://www.thecue.in/entertainment/filmyfeatures/rewind/adaminte-vaariyellu-malayalam-movie-review-premlal

മോഹൻദാസ്, സി. ബി. *കുടുംബം, അധികാരം, ന്യൂറോസ്സിസ്സ്-കെ. ജി. ജോര്ജിന്റെ മൂന്നുചിത്രങ്ങൾ.* ട്രൂകോപ്പി തിങ്ക്. 30 നവംബർ 2020. https://truecopythink.media/index.php/cb-mohandas-film-studies-kg-george-films

വേണു, കെ. ബി. *അവനവന്റെ അരക്കില്ലങ്ങൾ.*26 മെയ് 2020. ഇ-മലയാളി സ്പെഷ്യൽ. https://muzirizpost.com/news/2690/kb-venu-writes-on-director-kg-george-and-his-films

Ajay sekhar. *When the Curtain Falls: Socio-cultural Facets of K.G. George's Filmic Narratives.* Sahapedia. 07 September 2017. https://www.sahapedia.org/when-the-curtain-falls-socio-cultural-facets-of-kg-george%E2%80%99s-filmic-narratives

Amitava Nag. *The Colour of Aesthetics.* Indian Cinema Heritage foundation. 9 June 2020. https://www.cinemaazi.com/feature/the-colour-of-aesthetics

Cutting, James E and Ayse Candan. Shot Durations, Shot Classes, and the Increased Pace of Popular Movies. http://cutting.psych.cornell.edu/pubs/cutting&candanProj15.pdf

Cutting, James E., Kaitlin L. Brunick, and Ayse Candan, A. 2012. *Perceiving Event Dynamics and Parsing Hollywood Films. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance.* https://psycnet.apa.org/record/2012-07451-001

Grohol, J. Can Blue-Colored Light Prevent Suicide?. Psychcentral News letter. 13 December 2008. https://psychcentral.com/blog/can-blue-colored-light-prevent-suicide#1

Gunning, Tom. February 2002. Making Sense of Films. *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web. https://historymatters.gmu.edu/mse/film/*

Joseph Antony. *K.G. George's cinematic genius and understanding of the female mind.* The Hindu. 07 April 2018. https://www.thehindu.com/entertainment/movies/kg-georges-cinematic-genius-is-well-known-but-his-understanding-of-the-female-mind-must-be-rediscovered/article23456668.ece

Matsubayashi, T., Sawada, Y., & Ueda, M. *Does the installation of blue lights on train platforms prevent suicide? A before-and-after observational study from Japan.* Journal of Affective Disorders. 11 September 2012. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22980401/

Neelima Menon. *Revisiting K. G. Georges Mattoral, an unflinching portrait of a marriage gone wrong.* The News Minute. 23 March 2021. https://www.thenewsminute.com/article/revisiting-kg-georges-mattoral-unflinching-portrait-marriage-gone-wrong-145771

Quart. Alissa. Happy Endings : The post-nuclear family According to Don Roos. Film Comment. August 2005. https://static1.squarespace.com/static/549355e2e4b0a309c8cef596/t/54e4113ce4b0fe705ef05f86/1424232764987/HAPPY+ENDINGS.pdf

Resmi Binoy. *Gendered spaces in Post-Emergency kerala: Frames of K. G. George.* Sahapedia. 5 September 2017. https://www.sahapedia.org/gendered-spaces-post-emergency-kerala-frames-of-kg-george

Ronald Hayman. Robert Bresson in conversation with Ronald Hayman. http://www.robert-bresson.com/Words/TransAtlanticReview.html

Venkiteswaran, C.S. K.G. George:Chronicler of theMoral Void. Sahapedia. 5 September 2017. https://www.sahapedia.org/kg-george-chronicler-of-the-moral-void

അഭിമുഖങ്ങൾ

അജിത് ലാൽ വി. എസ്/ കെ. ജി ജോർജ്. ഞാൻ അപ്രിയസത്യം പറയുന്നു. *ഫിലിം മാഗസിൻ*. 7 ജൂലായ് 1988.

ബിജു സി.പി/ കെ. ജി. ജോർജ്. കഥ മനസ്സിലാക്കാൻ വേണ്ടിയല്ല. *മാതൃഭൂമി*. 26 ജൂലൈ 26 2020. പുസ്തകം 98. ലക്കം 19.

സക്കീർ ഹുസൈൻ പി./ കെ. ജി. ജോർജ്. ഞാൻ ഒരിക്കലും അരാജകവാദിയായിരുന്നില്ല, *മാധ്യമം*, 9 ഡിസംബർ 2019. പുസ്തകം 22, ലക്കം 1136,

സുബി, കെ. സി/ കെ. ജി. ജോർജ്. മാസ്റ്റർ ഫിലിം മേക്കർ. *മാതൃഭൂമി വാർഷികപ്പതിപ്പ്*. 2013.

വീഡിയോ അഭിമുഖങ്ങൾ

ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എസ്/ പ്രശാന്ത് വിജയ്. *ദില്ലി ദാലി പോഡ്കാസ്റ്റ്*. 25 സെപ്തംബർ 2021. https://www.youtube.com/watch?v=q0bACMuUj8k

ടോണി / കെ. ജി. ജോർജ്. മനോരമ ന്യൂസ്. 13 ജനുവരി 2017. https://www.youtube.com/watch?v=GzHtj3tDPu4

നിഷാദ് എം. എ / കെ. ജി. ജോർജ്. *കേരളാവിഷൻ*. 26 നവംബർ 2009. https://www.youtube.com/watch?v=d8ZIi013L-k

മനില സി. മോഹൻ/ വേണു. *ട്രൂകോപ്പി തിങ്*. 24 മെയ് 2021. https://www.youtube.com/watch?v=S_OjILUGDNc

Andre Boutang/ Satyajith Ray. Calico Centric. 21 June 2011. https://www.youtube.com/watch?v=m3Lr0uGgy_s&list=PLNTU_mwAY5kGw0qyrOYTE31pGNnBs4JXk

Fletcher Markle/ Alfred Hitchcock. CBC television series Telescope. 1964. https://www.youtube.com/watch?v=MJQE7Kv-9JU

Documentary

8 ½ Intercuts, Life and Films of K G George, Dir: Lijin Jose, Shahina K. Rafiq/ India/ 120 min/2017/ Malayalam.

അപഗ്രഥനത്തിനായി സ്വീകരിച്ച ചലച്ചിത്രപ്രിന്റുകൾ

ഉൾക്കടൽ - ബ്ലൂ ബെറി, എഫ്. എൽ എച്ച്ഡി.

മേള - വിൽസൺ വീഡിയോസ്, എം മൂവീസ്.

കോലങ്ങൾ - വിൽസൺ വീഡിയോസ്, മില്ലേനിയം വീഡിയോവിഷൻ.

യവനിക - സെയ്ന, മ്യൂസിക് സോൺ, എംപയർ വീഡിയോ.

ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് - മില്ലേനിയം വീഡിയോ വിഷൻ, വീക്കെൻഡ്.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല് - വീക്കെൻഡ്, അമൃത മൂവീസ്, ഹൊറൈസൺ ഓഡിയോ ആൻഡ് വീഡിയോ.

ഇരകൾ - ഹൈനെസ് വീഡിയോ, സെൻട്രൽ ടാക്കീസ്, എൻഎഫ്എഐ പ്രിന്റ്, സൂര്യപ്രിന്റ്.

പഞ്ചവടിപ്പാലം - ടി സീരീസ്, ശ്രീ സിനിമ, ഏഷ്യാനെറ്റ്.

മറ്റൊരാൾ - സെയ്ന, ഹൊറൈസൺ ഓഡിയോ ആൻഡ് വീഡിയോ, ഹൈനെസ് വീഡിയോ.

അനുബന്ധം

കെ. ജി. ജോർജിന്റെ ചലച്ചിത്രങ്ങൾ

സ്വപ്നാടനം(1976)

കഥ	:	സൈക്കോ മുഹമ്മദ്
തിരക്കഥ	:	പമ്മൻ, കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	മുഹമ്മദ് ബാപ്പു
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	:	ഭാസ്കർ ചന്ദവാർക്കർ
എഡിറ്റിംഗ്	:	രവി
അഭിനേതാക്കൾ	:	ഡോ. മോഹൻദാസ്, റാണിചന്ദ്ര, സോണിയ ഇസ്ഹാക് തോമസ്, എം. ജി. സോമൻ, മല്ലിക, പി.കെ വേണുക്കുട്ടൻ നായർ, ടി.ആർ. ഓമന, പ്രേമമേനോൻ, പി. കെ എബ്രഹാം, പ്രേമമേനോൻ

വ്യാമോഹം (1978)

തിരക്കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്, ഡോക്ടർ പവിത്രൻ, രാജീവ്നാഥ്
സംഭാഷണം	:	ഡോ. പവിത്രൻ, കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	അഭയം മൂവീസ്
ക്യാമറ	:	ആനന്ദക്കുട്ടൻ
സംഗീതം	:	ഇളയരാജ
എഡിറ്റിംഗ്	:	രവി
അഭിനേതാക്കൾ	:	അടൂർ ഭാസി, ലക്ഷ്മി, മോഹൻ ശർമ, ജനാർദ്ദനൻ

രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ(1978)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	പി. പത്മരാജൻ
നിർമാണം	:	എം .എം. നമ്പൂതിരിപ്പാട്.
ക്യാമറ	:	ബി. കണ്ണൻ
ഗാനങ്ങൾ	:	യൂസഫലി കേച്ചേരി
സംഗീതം	:	ദേവരാജൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	വിധുബാല, സോമൻ, കൃഷ്ണചന്ദ്രൻ.

ഇനി അവൾ ഉറങ്ങട്ടെ(1978)

തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	ഗോപി മേനോൻ
ക്യാമറ	:	ബി. കണ്ണൻ
ഗാനങ്ങൾ	:	പൂവച്ചൽ ഖാദർ
സംഗീതം	:	എം. കെ. അർജുനൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	ജി. വെങ്കിടരാമൻ

ഓണപ്പുടവ(1978)

കഥ	:	കാക്കനാടൻ
തിരക്കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	കാർമെൽ ജോണി
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
ഗാനങ്ങൾ	:	ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പ്
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	രവി
അഭിനേതാക്കൾ	:	ശാരദ, ബഹദൂർ, അടൂർഭാസി, ശ്രീലത നമ്പൂതിരി, കൊച്ചിൻ ഹനീ ഫ, ചന്ദ്രാജി, മല്ലിക സുകുമാരൻ, പങ്കജവല്ലി, ടി. പി. മാധവൻ

മണ്ണ്(1978)

കഥ, തിരക്കഥ	:	ഡോ. പവിത്രൻ
നിർമാണം	:	സുസ്മിത പ്രൊഡക്ഷൻ
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
ഗാനങ്ങൾ	:	ഡോ. പവിത്രൻ
സംഗീതം	:	എ. ടി. ഉമ്മർ
എഡിറ്റിംഗ്	:	രവി
അഭിനേതാക്കൾ	:	സോമൻ, ശാരദ, പി. കെ. എബ്രഹാം, സുകുമാരൻ, അടൂർ ഭാസി, നെല്ലിക്കോട് ഭാസ്കരൻ, കുതിരവട്ടം പപ്പു, മല്ലിക സുകുമാരൻ, കുഞ്ഞാണ്ടി, ശാന്താദേവി, നിലമ്പൂർ ബാലൻ, ശ്രീനിവാസൻ, ആർ. കെ. നായർ

ഉൾക്കടൽ(1978)

കഥ, തിരക്കഥ	:	ജോർജ് ഓണക്കൂർ
നിർമാണം	:	കെ. ജെ. തോമസ്

ക്യാമറ	:	ബാലു മഹേന്ദ്ര
ഗാനങ്ങൾ	:	ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ്
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	വേണു നാഗവള്ളി, അനുരാധ, ശോഭ, സുചിത്ര, രതീഷ്, ജലജ, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, ശങ്കരാടി, പി. കെ. വേണുക്കുട്ടൻ നായർ, കുമുദം, അസീസ്, ഡോ. നമ്പൂതിരി, കോന്നിയൂർ വിജയകുമാർ, വില്യം ഡിക്രൂസ്, തിലകൻ, ശ്രീമതി ജോർജ് വർഗീസ്, തൃശൂർ എൽസി, ഓമനമ്മാൾ, ജെസ്സി, ശാന്തി.

മേള(1980)

കഥ	:	ശ്രീധരൻ ചമ്പാട്
തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	ശ്രീധരൻ ചമ്പാട്, കെ.ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	പ്രഭാകരൻ, സെയ്തു മുഹമ്മദ്, വി. കെ. സിദ്ധാർത്ഥൻ
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
ഗാനങ്ങൾ	:	മുല്ലനേഴി
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	രവി
അഭിനേതാക്കൾ	:	രഘു, അഞ്ജലി നായിഡു, മമ്മൂട്ടി, ഇരിങ്ങൽ നാരായണി, കെ. ജി. പിണറായി, ഭാസ്കരൻ കുറുപ്പ്, മോഹൻ ഇല്യാസ്, ശ്രീനിവാസൻ, ഷറഫ്

കോലങ്ങൾ(1981)

കഥ	:	പി. ജെ. ആന്റണി
തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	ഡി. ഫിലിപ്, കെ. ടി. വർഗ്ഗീസ്
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	മേനക, തിലകൻ, രാജം.കെ. നായർ, നെടുമുടി വേണു, വേണുനാഗവള്ളി, ശ്രീനിവാസൻ, ജോർജ് ചെറിയാൻ, ഡി. ഫിലിപ്,

അണ്ണാവി രാജൻ, ഗ്ലാഡീസ്, കുമുദം, നൂഹു, പി. എ. ലത്തീഫ്, രാജകുമാരി വേണു, സരോജം, സുമംഗലി, ടി. എം. എബ്രഹാം.

യവനിക(1982)

കഥ, തിരക്കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്
സംഭാഷണം	:	എസ്. എൽ പുരം സദാനന്ദൻ
നിർമാണം	:	ഹെൻറി ഫെർണാണ്ടസ്
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
ഗാനങ്ങൾ	:	ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ്
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	ഭരത് ഗോപി, ജലജ, മമ്മൂട്ടി, വേണു നാഗവള്ളി, തിലകൻ, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, നെടുമുടി വേണു, മോഹൻ ജോസ്, അശോകൻ, തൊടുപുഴ വാസന്തി, കുട്ട്യേടത്തി വിലാസിനി, ശ്രീനിവാസൻ

ലേഖയുടെ മരണം ഒരു ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്(1983)

കഥ, തിരക്കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്
സംഭാഷണം	:	എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ
നിർമാണം	:	ഡേവിഡ് കാച്ചപ്പിള്ളി, ഇന്നസെന്റ്
ക്യാമറ	:	ഷാജി. എൻ. കരുൺ
ഗാനങ്ങൾ	:	ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ്
സംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
അഭിനേതാക്കൾ	:	നളിനി, ഭരത് ഗോപി, മമ്മൂട്ടി, ശാരദ, മീനാകുമാരി, ശുഭ, ജോൺ വർഗീസ്, മോഹൻജോസ്, തൊടുപുഴ വാസന്തി, രാമു, തിലകൻ, നെടുമുടി വേണു, പി. എ. ലത്തീ ഫ്.

ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്(1983)

കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്
തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	കെ. ജി. ജോർജ്, കള്ളിക്കാട് രാമചന്ദ്രൻ
നിർമാണം	:	വിൻസെന്റ് ചിറ്റിലപ്പള്ളി

ക്യാമറ : രാമചന്ദ്രബാബു

ഗാനങ്ങൾ : ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ്

സംഗീതം : എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ

എഡിറ്റിംഗ് : എം. എൻ. അപ്പു

അഭിനേതാക്കൾ : ശ്രീവിദ്യ, സുഹാസിനി, സൂര്യ, ഭരത് ഗോപി, വേണു നാഗവള്ളി, മമ്മൂട്ടി, തിലകൻ, മോഹൻജോസ്, രുഗ്മിണി, ഹസൻകോയ, ഗ്ലാഡിസ്, കെപി എസി സണ്ണി, ലളിതശ്രീ, ആർകെ നായർ, രാജം കെ നായർ, ടി. എം. എബ്രഹാം

പഞ്ചവടിപ്പാലം(1984)

കഥ : വേളൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടി

തിരക്കഥ : കെ. ജി. ജോർജ്

സംഭാഷണം : കാർട്ടൂണിസ്റ്റ് യേശുദാസൻ

നിർമാണം : ഗാന്ധിമതി ബാലൻ

ക്യാമറ : ഷാജി. എൻ. കരുൺ

ഗാനങ്ങൾ : ചെവ്വല്ലൂർ കൃഷ്ണൻകുട്ടി

സംഗീതം : എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ

എഡിറ്റിംഗ് : എം. എൻ. അപ്പു

അഭിനേതാക്കൾ : ഭരത് ഗോപി, ശ്രീവിദ്യ, നെടുമുടി വേണു, സുകുമാരി, ജഗതിശ്രീകുമാർ, തിലകൻ, കെ. പി. ഉമ്മർ, ആലുമ്മൂടൻ, ഇന്നസെന്റ് മോഹൻജോസ്, വി.ഡി. രാജപ്പൻ, ശുഭ, കൽപ്പന.

ഇരകൾ(1986)

കഥ, തിരക്കഥ,

സംഭാഷണം : കെ. ജി. ജോർജ്

നിർമാണം : സുകുമാരൻ

ക്യാമറ : വേണു

സംഗീതം : എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ

എഡിറ്റിംഗ് : എം. എൻ. അപ്പു

അഭിനേതാക്കൾ : ഗണേഷ്കുമാർ, തിലകൻ, സുകുമാരൻ, ഇന്നസെന്റ്, അശോകൻ, രാധ, ശ്രീവിദ്യ, നെടുമുടി വേണു, പി. സി. ജോർജ്, ഭരത് ഗോപി, അസീസ്, വേണു നാഗവള്ളി, ചന്ദ്രൻനായർ, കണ്ണൂർ ശ്രീലത, മോഹൻജോസ്, സെൽമ ജോർജ്, ഷമ്മി തിലകൻ

കഥയ്ക്കുപിന്നിൽ (1987)

കഥ	:	കെ. ജി. ജോർജ്
തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	ഡെന്നീസ് ജോസഫ്
നിർമാണം	:	മാത്യു പൗലോസ്
ക്യാമറ	:	വേണു
ഗാനങ്ങൾ	:	ഒ. എൻ. വി കുറുപ്പ്
സംഗീതം	:	ഔസേപ്പച്ചൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	മമ്മൂട്ടി, ദേവി ലളിത, ലാലു അലക്സ്, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, തിലകൻ, നെടുമുടി വേണു, പി. സി ജോർജ്, കലാരഞ്ജിനി, ഗണേഷ്കുമാർ, ജെസ്സി, കലാനിലയം ഓമന, എം. ജി. സോമൻ,പി. കെ. എബ്രഹാം, രാഖിശ്രീ, സൂര്യ, വിഷ്ണു പ്രകാശ്, വിജയലക്ഷ്മി.

മറ്റൊരാൾ(1988)

കഥ	:	സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ
തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	സി. വി. ബാലകൃഷ്ണൻ, കെ. ജി. ജോർജ്
നിർമാണം	:	എസ്. ശങ്കരൻകുട്ടി, വി. പുന്നൂസ്
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	:	എം. ബി. ശ്രീനിവാസൻ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	സീമ, കരമന ജനാർദ്ദനൻ നായർ, മമ്മൂട്ടി, ഉർവ ശി, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, വത്സലമേനോൻ

ഈ കണ്ണികൂടി(1990)

കഥ, തിരക്കഥ, സംഭാഷണം	:	എസ്. ഭാസുരചന്ദ്രൻ
നിർമാണം	:	ഔസേപ്പച്ചൻ
ക്യാമറ	:	രാമചന്ദ്രബാബു
പശ്ചാത്തലസംഗീതം	:	ജോൺസൺ
എഡിറ്റിംഗ്	:	എം. എൻ. അപ്പു
അഭിനേതാക്കൾ	:	അശ്വിനി, സായ്കുമാർ, ശ്യാം മോഹൻ, സുകുമാരി, തിലകൻ, ജോസ് പ്രകാശ്, മുരളി, സേതുലക്ഷ്മി, ലത്തീഫ്, ജഗദീഷ്, ജഗന്നാഥ വർമ, ശിവാജി, രാജൻ

പി.ദേവ്, സുരേഷ്, കെപിഎസി സാബു ,പി. എം. മാത്യു.

യാത്രയുടെ അന്ത്യം(1991)

കഥ, : പാറപ്പുറത്ത്

തിരക്കഥ, സംഭാഷണം : കെ. ജി. ജോർജ്

നിർമാണം : ദൂരദർശൻ

അഭിനേതാക്കൾ : മുരളി, എം.ജി. സോമൻ, കരമന ജനാർദ്ദനൻ നായർ, ആഷാ ജയറാം.

ഇലവങ്കോട് ദേശം(1998)

കഥ, തിരക്കഥ, : കെ. ജി. ജോർജ്

സംഭാഷണം : ശ്രീവരാഹം ബാലകൃഷ്ണൻ

നിർമാണം : മീഡിയ ക്ലബ്

ക്യാമറ : രാമചന്ദ്രബാബു

ഗാനങ്ങൾ : ഒ. എൻ. വി. കുറുപ്പ്

സംഗീതം : വിദ്യാസാഗർ

എഡിറ്റിംഗ് : ജി. മുരളി

അഭിനേതാക്കൾ : മമ്മൂട്ടി, ശ്രുതി, രാജീവ്, ഖുശ്ബു, തിലകൻ, ബാബു നമ്പൂതിരി, ജഗതി ശ്രീകുമാർ, വക്കം ജയലാൽ, സ്ഫടികം ജോർജ്, മങ്കമഹേഷ്, ക്യാപ്റ്റൻ രാജു, നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, ഭരത് ഗോപി, വി. കെ. ശ്രീരാമൻ, സുബൈർ, അബു സലിം

അവാർഡുകൾ

സംസ്ഥാന അവാർഡുകൾ

1975- മികച്ച സിനിമ, മികച്ച തിരക്കഥ : *സ്വപ്നാടനം*

1978- മികച്ച കലാമൂല്യമുള്ള സിനിമ, മികച്ച തിരക്കഥ : *രാപ്പാടികളുടെ ഗാഥ*

1982- മികച്ച കഥ, മികച്ച സിനിമ : *യവനിക*

1983-മികച്ച കഥ, മികച്ച രണ്ടാമത്തെ ചിത്രം : *ആദാമിന്റെ വാരിയെല്ല്*

1985-മികച്ച കഥ, മികച്ച രണ്ടാമത്തെ സിനിമ : *ഇരകൾ*

1975-ൽ മികച്ച മലയാളസിനിമയ്ക്കുള്ള ദേശീയ അവാർഡ്*സ്വപ്നാടന*ത്തിന്

2016-ൽ ലൈഫ്‌ലോങ് കോണ്ട്രിബ്യൂഷൻ ടു സിനിമ എന്ന രീതിയിൽ കേരള സംസ്ഥാന ഗവർൺമെന്റിന്റെ ജെ. സി ഡാനിയേൽ പുരസ്കാരം ലഭിക്കുകയുണ്ടായി.