# പുതു സിനിമ

## ഭാവന ഭാഷ ഭാവുകത്വം

ജോസ് കെ. മാനുവൽ

TURN BOOKS

## ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ജനിച്ചു. മദിരാശി സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് എം.എ., എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാലയിൽ പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോ. കൃതികൾ: തിരക്കഥാരചന കഥയും സിദ്ധാന്തവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വികലനവും വീക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം, നാടകവും സിനിമയും: ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം, ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമ, കഥയും തിരക്കഥയും, മലയാളഭാഷയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാ സാഹിത്യം:സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും, ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമ (പഠനങ്ങൾ) നവമാധ്യമങ്ങൾ, ഭാഷ സാഹിത്യം സംസ്കാരം (എഡി.) അഭിലോഷിക, യഹൂര-ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ (നോവലുകൾ) കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കുമുകളിലൂടെ ഡൈവു ചെയ്ത് കഥാകൃത്ത്, ഹർത്താൽ ഒരു കേരളീയോത്സവം (ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങൾ). മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും (2003, 2010) ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും (2003, 2005) ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സഹകരണ സമിതിയുടെ മികച്ച വൈജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി കഥാ അവാർഡ്, തകഴി കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാശാല, കോട്ടയം, ഫോൺ:9446924323
ഇ–മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

# പുതുസിനിമ

## ഭാവന ഭാഷ ഭാവുകത്വം

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

TURN BOOKS

Malayalam Language
**Puthucinema**
Malayala Cinemapadanangal
**Dr. Jose K. Manuel**
Compiled and Published by **Turn Books Kottayam**
Rights Reserved
First Published - September 2019

Cover Design : Joseph Francis, Pala

Printed in India
Vibgyor Imprints, Calicut - 673 004

Publishers
**Turn Books**, P.B. No.1, Teekoy
Kottayam, Kerala - 686 580, India
Email: turnbooks4u@gmail.com
Web Site: www.turnbooksgroup.com
Tel: 9495200006, +914822280007/08/09

Distributors
Turn Books Hub, Kottayam - 580
Email: turnbookshub@gmail.com
Tel: 9846486439

No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publishers.

ISBN: 978 - 93 - 87709 - 16 - 4

Price : **₹ 175**

000020211814215151119000030000072017015492091513600010000000175

# ഉള്ളടക്കം


1. സിനിമയുടെ പ്രസക്തി /7

2. തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം /15

3. ഷട്ടർ തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം /28

4. ചലച്ചിത്ര സംവിധാനം: ഭാവനയും ഭാഷയും /39

5. പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ: സംവിധാനഭാവനയുടെ ഭാഷ /54

6. സിനിമാഭിനയം പാഠവും പരിണാമവും /70

7. സെല്ലുലോയ്ഡ് അഭിനയത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം /85

8. അനുകല്പനത്തിന്റെ സൂക്ഷമരാഷ്ട്രീയം /96

9. ഹാംലെറ്റ് കർമ്മയോഗിയായപ്പോൾ /109

10. പുനരാവിഷ്കാരം-സംസ്കാരവും രാഷ്ട്രീയവും /116

11. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്ത് മുത്തുവായപ്പോൾ /124

12. ഗ്രന്ഥസൂചി /133

# 1. സിനിമയുടെ പ്രസക്തി

വർത്തമാനകാലത്തോട് സംവദിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. കാലാനുസൃതമായി പരിവർത്തനപ്പെട്ട് കാലത്തിന്റെ കലയാകാനുള്ള മാസ്മരിക ശക്തിയാണ് സിനിമയെ എല്ലാക്കാലത്തും ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. ഉത്ഭവം മുതൽ ഏതാണ്ട് ഒരു നൂറ്റാണ്ടോളം ഫിലിമിന്റെ കല കൂടിയായിരുന്നു സിനിമ. എന്നാലിന്ന് സിനിമ ഡിജിറ്റൽവൽക്കരിച്ചിരിക്കുകയാണ്. ഡിജിറ്റൽ സിനിമയുടെ രൂപീകരണവും പ്രദർശനവുമെല്ലാം വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ സാങ്കേതികതയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്.

തിയറ്ററിലെ തിരശ്ശീലയിൽ മാത്രം സിനിമ കണ്ടിരുന്ന കാലമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാലിന്ന് കംപ്യൂട്ടറിലും ലാപ്ടോപ്പിലും മൊബൈൽ ഫോണിലും ടെലിവിഷനിലുമെല്ലാം യഥേഷ്ടം സിനിമ കാണുവാൻ അനായാസേന കഴിയുന്നു. 'സ്ക്രീൻ മീഡിയ' എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്നത് സിനിമ, ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്നിവയാണ്. ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്നീ മാധ്യമങ്ങൾ ചലച്ചിത്ര സ്വഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാന രൂപങ്ങൾ ഏറെയാണ്. ഈ പ്രോഗ്രാമുകളോടാണ് സിനിമയ്ക്ക് പിടിച്ചുനിൽപ്പിനായി മത്സരിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. മത്സരം ശക്തമാകുമ്പോൾ സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയ്ക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാന രീതിക്കും പുതുവഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അനിമേഷൻ, മോർഫിങ്, ആധുനിക സൗകര്യങ്ങളോടുകൂടിയ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറകൾ തുടങ്ങിയവ രൂപീകരണത്തെ അയത്ന ലളിതമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

'തിയറ്റർ' എന്ന പ്രദർശനശാലയിൽ നിന്നും വിവിധ 'സ്ക്രീനു'കളിലേക്കുള്ള സിനിമയുടെ പ്രദർശനമാറ്റം അതിനെ കൂടുതൽ വിപുലവും ജനപ്രിയവുമാക്കി. നൃത്തം, ഗാനം, സംഘട്ടനം, തമാശകൾ, മുഹൂർത്തങ്ങൾ, അഭിനയ രീതികൾ തുടങ്ങിയവ ശകലങ്ങളായി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രീതി വർത്തമാനകാലത്ത് സജീവമാണ്. ഈ ഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാമുള്ള ജനപ്രിയ

തയും പ്രസക്തിയുമാണ് വർത്തമാനകാല ചലച്ചിത്ര സംവേദങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഇടം നേടുന്നത്. തിരക്കഥാരചന, സംവിധാന ശൈലി, അഭിനയ രീതി, ഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ സ്വഭാവം, ഗാനരചന, ചലച്ചിത്ര നൃത്ത സംവിധാനം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിപുലമായ പഠന മേഖലകളാണ്. സാഹിത്യ കൃതി സിനിമയാകുന്നതിനെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്ന അനുകല്പവും ഒരു സിനിമതന്നെ മറ്റൊരു സിനിമയ്ക്ക് കാരണമാകുന്ന പുനരാവിഷ്കാരവും ചലച്ചിത്ര സംബന്ധമായ വിഷയത്തിന്റെ മേഖലയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഇടം നേടിയിട്ടുണ്ട്. ജനപ്രിയ വായനയ്ക്ക് ഉപയുക്തമായ ചലച്ചിത്ര സംബന്ധമായ രചനകളും കാഴ്ചയ്ക്ക് നിധാനമായ ചിത്രങ്ങളും 'പ്രിന്റ്' മാധ്യമത്തിൽനിന്നും 'സൈബർ' മാധ്യമത്തിലേക്ക് മാറിയിരിക്കുന്നു. സിനിമാ സംബന്ധമായ ബ്ലോഗെഴുത്തുകൾക്കും യൂ-ട്യൂബ് പോസ്റ്റുകൾക്കും വർത്തമാനകാലത്ത് കാഴ്ചക്കാർ/ വായനക്കാർ ഏറെയാണ്.

**കാലത്തിന്റെയും ഭാവനയുടെയും കഥ**

സിനിമയുടെ ഡിജിറ്റൽവൽക്കരണം ആ കലയെ കൂടുതൽ ജനകീയവും സാങ്കേതിക ക്ലിഷ്ടത ഇല്ലാത്തതുമാക്കി. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ കണ്ടെത്തിയ ചലന ചിത്രത്തിൽനിന്നും ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനിപ്പുറം സിനിമ കൈവരിച്ച വളർച്ച ആശ്ചര്യകരമാണ്.

വർത്തമാനകാലം മാധ്യമങ്ങളുടേയും വിവരവിസ്ഫോടനത്തിന്റെയുമാണ്. അച്ചടി രേഖപ്പെടുത്തൽ, സിനിമ, റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ, കംപ്യൂട്ടർ, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്നിവയാണ് ക്രമത്തിൽ മാനവരാശിയെ മാറ്റി മറിച്ച മാധ്യമങ്ങൾ. ഇവയെല്ലാം ആശയ സൃഷ്ടിക്കും വിനിമയത്തിനും കാലാനുസൃതമായ മാറ്റം വരുത്തി. ഒരു കാലത്ത് കവിതയും നോവലുമെല്ലാമാണ് സാഹിത്യമായി പരിഗണിച്ചിരുന്നത്. എന്നാലിന്ന് എസ്.എം.എസുകളും ബ്ലോഗെഴുത്തുകളുമെല്ലാം വർത്തമാനകാല സംസ്കാരത്തിന്റെ ചുവരെഴുത്തുകളായ സാഹിത്യമാണ്.

ഭാവന അതിരുകളില്ലാത്തതാണ്. വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയുമായി സംവദിക്കുന്ന മസ്തിഷ്ക്കം ഭാവന ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ അത് വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമാകുന്നു. സിനിമയെന്ന കലയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ഭാവന ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ അതിന് സവിശേഷമായ മാധ്യമീകരണ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. ഭാവന തിരക്കഥാ രചനയിലൂടെ സംവിധാന രീതിയിലൂടെ ഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ സവിശേഷതകളിലൂടെ പ്രകാശത്തിന്റെയും വർണത്തിന്റെയും ചലനത്തിന്റെയും രീതികളിലൂടെ ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെ രീതിക്കനുസരിച്ച് ക്രമത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടും രൂപാന്തരപ്പെട്ടും സിനിമയാകുന്നു. സർഗ്ഗ ഉണർവുള്ള മസ്തിഷ്ക്കവുമായി ചേർന്ന് ഭാവന രൂപപ്പെടുമ്പോൾ കാലത്തിനും പ്രദേശത്തിനും അതിൽ കുറെ ഏറെ സ്വാധീനം ചെലുത്തുവാനുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് സാമാന്യമായ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതെയുള്ളൂ.

ഹിന്ദി, തമിഴ്, തെലുങ്ക്, കന്നഡ, ബംഗാളി, മലയാളം തുടങ്ങിയ ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലെ സിനിമ പരിശോധിച്ചാൽ ഓരോ ഭാഷയിലിറങ്ങുന്ന സിനിമയും ഓരോ സംസ്കാരികാന്തരീക്ഷവും ആഖ്യാന സ്വഭാവവുമാണ് പുലർത്തുന്നത്. ഓരോ കാലഘട്ടവും ഈ സംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തേയും ആഖ്യാന സ്വഭാവത്തേയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുമുണ്ട്. മലയാളത്തി ലിറങ്ങിയ 'തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്ത്' പുനരാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ തമിഴിൽ 'മുത്തു' വെന്ന പേരിലിറങ്ങി. ഈ രണ്ടു സിനിമകളും പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസം ദൃശ്യാവതരണം, ആഖ്യാന രീതി, കഥാസ്വഭാവം, ചലച്ചിത്ര സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. സംസ്കാരവും ഭാവ നയും ഓരോ പ്രദേശത്തുമിറങ്ങുന്ന സിനിമകളെ സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ തോത് താരതമ്യത്തിലൂടെ നിർണയിക്കുവാൻ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ ഉപകരിക്കും.

സത്യനും പ്രേംനസീറും ജയനുമെല്ലാം താരങ്ങളായി തിളങ്ങി നിന്ന പ്പോൾ അവതരിച്ച സിനിമകൾ മലയാളസിനിമയുടെ ഭൂതകാലത്തെ അട യാളപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. ഇവരുടെ ശരീരഭാഷ, സംഭാഷണ രീതി, അഭി നയ സവിശേഷതകൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അവർ അഭിനയിച്ചിരുന്ന കാലഘ ട്ടത്തിൽ ഏറെ ജനപ്രിയവും ശ്രദ്ധേയവുമായിരുന്നു. ഇന്ന് ഇവരുടെ സിനി മകൾ ആസ്വദിക്കുന്ന പുതുതലമുറക്കാർ എത്ര പേരുണ്ട്? പ്രേംനസീർ സ്ത്രൈണഭാവത്തോടെ ആടിപ്പാടി അഭിനയിച്ച പ്രണയരംഗങ്ങൾ ഈ കാല ഘട്ടത്തിലെ യുവതലമുറയ്ക്ക് ആസ്വദിക്കാനേ കഴിയുന്നില്ല. ഷീല, ശാരദ തുടങ്ങിയ അഭിനേത്രികൾ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ നായികാസങ്കല്പത്തിന്റെ മൂർത്ത രൂപങ്ങളായിരുന്നു. രമ്യ നമ്പീശൻ, റീമ കല്ലിങ്കൽ തുടങ്ങിയവരാണ് ന്യൂജനറേഷൻ കാലത്തെ നായികമാർ. ഇവർ ശരീരഭാഷയിലും അഭിനയ ത്തിലും വസ്ത്രധാരണത്തിലും കഥാവതരണത്തിലും പുലർത്തുന്ന വിശ്വാസം എത്ര അധികമാണ്. ഇന്ന് ഈ താരങ്ങളും അവരുടെ ശോഭന മായ സിനിമാഖ്യാനരീതികളും മാറ്റത്തിന് വിധേയമായിക്കഴിഞ്ഞു.

ഒരു കാലത്ത് കൊട്ടേഷൻ സംഘങ്ങളും അധോലോക സാന്നി ധ്യവും അവതരിപ്പിക്കാൻ മലയാള സിനിമ പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിച്ചത് മുംബൈയായിരുന്നു. ഇതിനുദാഹരണമാണ് ആര്യൻ, അഭിമന്യു പോലെ യുള്ള സിനിമകൾ. കേരളത്തിലും കൊട്ടേഷൻ സംഘങ്ങൾ സജീവമായ പ്പോൾ ബ്ലാക്ക്, ഛോട്ടമുംബൈ, ബിഗ്ബി തുടങ്ങിയ അധോലോക കൊട്ടേ ഷൻ പശ്ചാത്തലമുള്ള സിനിമകൾ ഇവിടേയും ഇറങ്ങി. മിന്നാമിന്നിക്കൂട്ടവും ഋതുവുമെല്ലാം കേരളത്തിലെ ഐ.ടി. മേഖലകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുടെ കഥകളാണ്. ബോഡിഗാർഡ്, ചാപ്പാകുരിശ്, പുലിവാൽ കല്യാണം തുടങ്ങിയ സിനിമയുടെ കഥകളിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ നിർണ്ണായക സ്ഥാനം പുലർ ത്തുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെയെല്ലാം സിനിമയെ വർത്തമാനകാല ഭാവന കലർത്തിയാണ് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. മലയാള സിനിമ ഇപ്പോഴും കാല

ത്തിനും കാലിക സംസ്കാരത്തിനുമനുസരിച്ച് മാറിക്കഴിഞ്ഞു. മുമ്പ് മലയാളത്തിലിറങ്ങിയ സിനിമയുടെ കഥാഖ്യാന രീതിക്കും ദൃശ്യാവതരണ രീതിക്കും മാറ്റം വരുത്തി പുത്തൻ ചലച്ചിത്രാന്തരീക്ഷം തന്നെ സൃഷ്ടിച്ചു. ഇതിനായി പുതിയ താരങ്ങളെയും സംവിധായകരെയും ഛായാഗ്രാഹകരെയും തിരക്കഥാരചയിതാക്കളെയുമെല്ലാം അനിവാര്യതപോലെ ചലച്ചിത്ര മേഖല സ്വീകരിച്ചു.

ട്രാഫിക്, ചാപ്പാകുരിശ്, 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം, ട്രിവാൻഡ്രം ലോഡ്ജ്, ഷട്ടർ, നേരം, ആമേൻ, ബ്യൂട്ടിഫുൾ, സെക്കൻഡ്ഷോ, എബിസിഡി, 24 കാതം നോർത്ത്, നീലാകാശം പച്ചക്കടൽ ചുവന്ന ഭൂമി തുടങ്ങിയ സിനിമകൾ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സംസ്കാരവും മനോഭാവവും വിനിമയം ചെയ്യുന്നവയാണ്. മുൻകാല താരങ്ങളേയും ദൃശ്യാവതരണ രീതികളെയും കഥാഖ്യാനശൈലിയേയും മാറ്റി മറിച്ച പുതിയ മലയാള സിനിമകളെ ന്യൂ ജനറേഷൻ സിനിമകളെന്നാണ് വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

വിദ്യാഭ്യാസം, മാധ്യമങ്ങൾ, വ്യവഹാര രീതികൾ, ഉപഭോഗ സംസ്കാരം തുടങ്ങിയവ അനുദിനമെന്നതുപോലെ കേരളീയ സമൂഹത്തെ മാറ്റിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ മാറ്റം അനുഭവിക്കുന്നവരാണ് കേരളത്തിലെ പുതിയ തലമുറ. മദ്യപിക്കുന്നതിനും പ്രണയം ശരീരത്തിലൂടെ ആഘോഷിക്കുന്നതിനും തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നതിലും മുൻകാല സദാചാര ചിന്തകൾ പുതിയതലമുറയ്ക്ക് വിലങ്ങാകുന്നില്ല. അവർ കാണുന്ന സിനിമകൾ മലയാളം മാത്രമല്ല, ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ ഇറങ്ങുന്ന സിനിമകൾ കാണുകയും ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചലച്ചിത്ര ഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള അവരുടെ ചിന്തകൾ തന്നെ പുതുകാല സാങ്കേതികതയും വ്യവഹാരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഈ തലമുറയാണ് സർഗ്ഗചൈതന്യത്തോടെ ക്യാമറയ്ക്കു, മുന്നിലും പിന്നിലും സ്ഥാനം ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

**സമ്പൂർണ കല**

കാലികപ്രസക്തമായ കലകളേ സംവേദനക്ഷമമാകുകയുള്ളൂ. ലോകവൃത്താനുകരണം ഇന്ന് സാധ്യമാക്കുന്നതുതന്നെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്. “ശാസ്ത്രാദി വിജ്ഞാനമാകട്ടെ, പ്രതിമാ നിർമ്മാണ ചിത്രലേഖനാദി ശില്പങ്ങളാകട്ടെ, രാജഭരണ തന്ത്ര വിദ്യകളാകട്ടെ, ഗീത വാദ്യാദി കലകളാകട്ടെ, ഇവയുടെ സംയുക്ത സൃഷ്ടികളാകട്ടെ, യുദ്ധനിഗ്രഹാദി കർമ്മങ്ങളാകട്ടെ, യാതൊന്നും തന്നെ ഈ നാട്യത്തിൽ കാണാത്തതായി ഉണ്ടാകുന്നതല്ല”. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഭരതമുനി പറയുന്ന ഈ വിലയിരുത്തൽ ഇന്ന് സിനിമയ്ക്കാണ് ഏറ്റവും യോജിക്കുന്നത്. സുഖിതന്മാർക്കു ധർമ്മാദി ബോധം ജനിപ്പിക്കും, കീർത്തി സംവർദ്ധകങ്ങളായ പ്രവൃത്തികളുടെ അറിവുണ്ടാക്കും, ആയുസ്സുവർദ്ധിപ്പിക്കും, ഹിതാഹിത വിവേകമുളവാക്കും, ബുദ്ധി വികാസം നൽകും, അങ്ങനെ ലോകജീവിതത്തിൽ വേണ്ടതായ എല്ലാ ഉപ

ദേശങ്ങളും ഈ നാട്യം പ്രധാനം ചെയ്യുന്നതാണ്. വർത്തമാനകാലത്ത് ഈ ധർമ്മം ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്നത് സിനിമ തന്നെയല്ലേ. പണവും പ്രശസ്തിയും ഒരു വശത്തു കൂടി സിനിമകൾ നൽകുമ്പോൾ തന്നെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ മേഖലകളാണ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. കഥയുടെ നിർമ്മിതി, തിരക്കഥയുടെ രചന, സംവിധാനരീതി, ഛായാഗ്രഹണതന്ത്രം, അഭിനയം ദൃശ്യശബ്ദ സംയോജനം, ചലച്ചിത്ര ഗാനം, നൃത്തം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധ മേഖലകൾ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ കലാപരമായ സംയോജനമാണ് ഒരു ചലച്ചിത്രകാരനു മുന്നിൽ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആത്മാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ബഹുസ്വരത സൃഷ്ടിക്കുന്ന സജീവമായൊരന്തരീക്ഷം ഓരോ സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിലുമുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്ത് സാങ്കേതികത മനുഷ്യനിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല. നാനാതരം സാങ്കേതികത സാധ്യമാകുന്ന മാധ്യമ സഹായങ്ങളോടെയാണ് ഓരോ മനുഷ്യനും ജീവിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികതയുമായുള്ള പരിചയം, അതിനെ പ്രായോഗികമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി, തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ സാക്ഷരതയുടെ ഭാഗമാണ്. ഈ സാക്ഷരതയുടെ പിൻബലത്തിൽ നിന്നാണ് പുതുതലമുറ സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്നത്. സിനിമ കലയായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ സിനിമാ സംബന്ധമായ പഠനങ്ങളും വിശകലനങ്ങളും, നിരൂപണങ്ങളുടെയും ഭാഷയിലൂടെ പുറത്തുവരുമ്പോൾ അത് സാഹിത്യമാകുന്നു. വർത്തമാനകാലത്ത് ഏറ്റവും സജീവമായി നിൽക്കുന്ന സാഹിത്യമാണ് സിനിമാസാഹിത്യം.

ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ ഫോൺ തുടങ്ങിയ മാധ്യമങ്ങൾ പുതുതലമുറയുടെ ചിന്താരീതികളെയും സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനങ്ങളെയും ഗാഢമായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. വേഗത, ദൃശ്യവൽക്കരണസ്വഭാവം, വിവരസ്വീകരണത്തിന്റെ സാധ്യത ആശയവിനിമയ രീതികൾ തുടങ്ങിയവ പുതിയ സിനിമകളുടെ രൂപീകരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. കഥ എഴുതുക, കവിത എഴുതുക, ചിത്രം വരയ്ക്കുക, ശില്പം ഉണ്ടാക്കുക തുടങ്ങിയ പ്രവൃത്തികളിൽ ഏകാഗ്രതയുടെയും വൈയക്തികാനുഭൂതികളുടേയും കരകൗശലത്തിന്റെയും തലങ്ങളുണ്ട്. വർത്തമാനകാലത്ത് ഒരാൾ ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറയിലൂടെ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിലും ഇതിനു തത്തുല്യമായ ഏകാഗ്രത, വൈകാരികത, കരകൗശലം, കലാവബോധം തുടങ്ങിയവ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യൻ സമൂഹജീവിയും സംഘം ചേർന്ന് ജീവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്. ഇവിടെ സംഘ സ്വഭാവമുള്ള സാമൂഹ്യമനഃസാക്ഷി ഒരു പൊതു ഘടകമായി നിലനിൽക്കുന്നു. ആധുനികതലമുറ സംഘം ചേരുന്നത് പൊതുഇടങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല സൈബർ സ്പെയ്സിലും കൂടിയാണ്. സൈബർ സ്പെയ്സിൽ ശരീരം സാന്നിദ്ധ്യമാകാതെ സന്ദേശം അതിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തിയിലൂടെ സന്നിദ്ധമാകുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ അസാന്നിദ്ധ്യത്തെ സന്ദേശത്തിന്റെ ആർത്ഥികവിസ്തൃതിയുള്ള സാന്നിദ്ധ്യം നിസ്സാരവൽക്കരിക്കുന്നു.

സിനിമ അതിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം വെളിവാക്കുന്നത് പല അടരുകളിലൂടെയാണ്. പ്രേക്ഷകരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവരുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ് യാഥാർത്ഥ്യകല്പനകൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സംവിധായകന്റെ പ്രതിഭ പൂർണമായ സിനിമയുടെ സമഗ്രതയിലാണ്. തിരക്കഥ, അഭിനേതാക്കൾ, ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനം, ഛായാഗ്രഹണരീതി, ചിത്രസംയോജന രീതി തുടങ്ങിയവയുടെ സംയോജനത്തിലൂടെ രൂപമെടുക്കുന്ന സിനിമയിൽ സംവിധായകൻ കാഴ്ചയ്ക്കുപുറത്താണ്. എല്ലാ കാഴ്ചകളെയും രൂപീകരിച്ച് ക്രമീകരിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ കഥ പ്രധാനമാണ്. ഭാവനയുടെ സഹായത്തോടെ അമൂർത്ത കല്പനകളെ ഭാഷയിലൂടെ/ തിരക്കഥയിലൂടെ മാധ്യമീകരിക്കുന്ന ജോലിയാണ് തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റേത്.

വിവിധ ഘടകങ്ങളെ മാധ്യമ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഘടിപ്പിക്കുന്ന സിനിമാ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ ആവിഷ്കാര രീതികൾ കലാപരമായി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കലയാണ്. സാങ്കേതികത ചലച്ചിത്രകലയുടെ ജീവസഞ്ചാരത്തിന് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. വിവിധ ഘടകങ്ങളുടെ സംഘടിത സ്വഭാവം ആവിഷ്കാര വൈവിദ്ധ്യമാണ് സാധ്യമാക്കുന്നത്. സിനിമ ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ തിരക്കഥാവകാശം തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയും സംവിധായകാവകാശം സംവിധായകന്റേയും ഛായാഗ്രാഹണവകാശം സംവിധായകന്റേയും അഭിനയാവകാശം അഭിനേതാവിന്റെയും ഗാനനൃത്താവകാശം അതുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നവരുടേതുമാണ്. പ്രേക്ഷകർ/ കാഴ്ചക്കാർ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾ ആ സിനിമ അവരുടെ കലാസ്വാദന മാധ്യമമാകുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ എല്ലാം പരിഗണിച്ചേ സിനിമയുടെ സമഗ്രതയും മൂല്യവിശകലനവും സാധ്യമാകുകയുള്ളൂ.

നിത്യജീവിതത്തിൽ നാം കാണുന്ന നിരവധിയായ സംഭവങ്ങൾ ബന്ധപ്പെടുന്ന അവസ്ഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തം, നാടകം, തെയ്യം, തുള്ളൽ, കഥകളി തുടങ്ങിയ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കലകൾ, ഫുട്ബോൾ, ക്രിക്കറ്റ്, ടെന്നീസ്, ഓട്ടം, ചാട്ടം തുടങ്ങിയ മത്സരങ്ങൾ പല പ്രവൃത്തിയിലും ലിംഗത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും പെട്ട വ്യക്തികൾ, കെട്ടിടങ്ങൾ, സൗധങ്ങൾ, ഭൂപ്രകൃതികൾ തുടങ്ങിയ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കാഴ്ചകൾ സംസ്കാരമുള്ള മനുഷ്യർ ജീവിക്കുന്ന വീട്, പൊതുസ്ഥലം, പെരുമാറ്റങ്ങൾ, സംസ്കാരശൂന്യരായവരുടെ നിയമനിഷേധപ്രവർത്തനങ്ങൾ ഭാവനയിലും സ്വപ്നത്തിലും കാണുന്ന അവസ്ഥയും കാഴ്ചയും തുടങ്ങി സിനിമയിൽ സംഘടിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ അനവധിയാണ്. ഇവയെല്ലാം സംഘടിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യം വികാരസൃഷ്ടി നടത്തി സൗന്ദര്യാത്മകമായി കലാസ്വഭാവം നടത്തുകയാണ്.

ഏറ്റവും കൂടുതൽ ആൾക്കാർ അനുദിനം ആസ്വദിക്കുന്ന കലയും സിനിമ തന്നെയാണ്. ഒരു വ്യക്തി സിനിമ രൂപീകരിക്കുമ്പോൾ അതൊരു

സർഗ്ഗ സൃഷ്ടി ആയിരിക്കുന്നതിനൊപ്പം തന്നെ ബഹുവ്യക്തികളെ അതിലേക്ക് ആകർഷിച്ച് കലയുടെ ആസ്വാദ്യത, സൗന്ദര്യാത്മകത തുടങ്ങിയവ കാലികപ്രസക്തിയോടെ വിനിമയംചെയ്യുന്ന ദൗത്യം കൂടിയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ചലച്ചിത്രകാരൻ ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ കലാത്മകമായി കാലത്തോടും കാലിക സമൂഹത്തോടും ഊഷ്മളതയോടെ സംവദിക്കുന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് സിനിമ കാലത്തിന്റെ സർഗ്ഗചൈതന്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കലയാകുന്നത്.

**ചരിത്രവും സംസ്കാരവും**

വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ കലകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളും അതിന്റെ ചരിത്രത്തിനും കാലികസംസ്കാരത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ സിനിമയായ വിഗതകുമാരന്റെ നിർമ്മാണ പ്രദർശന ബുദ്ധിമുട്ടുകളെ തീക്ഷ്ണതയോടെ കാണിച്ചുതരുന്ന സിനിമയാണ് കമലിന്റെ സെല്ലുലോയിഡ്. സിനിമ പഠിപ്പിക്കാൻ അക്കാദമികളും ദീർഘകാലത്തെ പരിശീലനവുമുണ്ടായിരുന്ന കാലവും നമുക്ക് തൊട്ടുമുന്നിലുണ്ട്. എന്നാലിന്ന് ആത്മാവിഷ്കാര കൗതുകവും ആത്മവിശ്വാസമുള്ളവർക്ക് സിനിമ രൂപീകരിക്കാവുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളത്.

ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ സാധ്യമാകുന്ന ക്യാമറകൾ, മൊബൈൽ ഫോണുകൾ തുടങ്ങിയവ കാലത്തിന്റെ ഉത്പന്നങ്ങളാണ്. ഇവ നിത്യേന ഉപയോഗിക്കുന്ന തലമുറയാണ് ഇന്നുള്ളത്. ടെലിവിഷനിലൂടെ നിത്യേന കാണുന്ന സീരിയൽ, സിനിമ, സംവാദം, റിയാലിറ്റിഷോ തുടങ്ങിയ പ്രോഗ്രാമുകളും ഇന്റർനെറ്റിലൂടെ കാണുന്ന ദൃശ്യാവതരണങ്ങളും ഇവരിൽ സ്വാഭാവികമായിതന്നെ, മാധ്യമസ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യബോധവും ദൃശ്യഭാഷാജ്ഞാനവും വളർത്തുന്നുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറ ഉപയോഗിക്കുന്നത് പെൻസിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒരാൾ പേന ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ മാത്രമാണ്. കംപ്യൂട്ടറിൽ തന്നെ എഡിറ്റിങ്ങും നടത്താമെന്നുള്ളത് ചലച്ചിത്ര രൂപീകരണത്തിന്റെ ലളിതവൽകരണത്തിന് കാരണമായി. ഭാരിച്ച സാമ്പത്തിക മുടക്കല്ല, യുക്തമായ മനോഭാവമാണ് വർത്തമാനകാലത്ത് ചലച്ചിത്ര രൂപീകരണത്തിന് ആസ്പദം.

വിവിധ ദേശങ്ങളിലും സംസ്കാര പശ്ചാത്തലത്തിലുമിറങ്ങിയ സിനിമയുടെ ചരിത്രം തന്നെ സാങ്കേതിക സഹായത്തോടെയുള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റേതാണ്. നിശ്ശബ്ദ സിനിമയിൽ നിന്നും ശബ്ദ സിനിമയിലേക്കും ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റ് സിനിമയിൽ നിന്നും കളർ ഫിലിമിലേക്കും ഫിലിമിൽ നിന്ന് ഡിജിറ്റൽ-വൽക്കരണത്തിലേക്കുമുള്ള സിനിമയുടെ പരിണാമചരിത്രം സിനിമ കാലത്തിന്റെ കലയാകുന്നതിന്റെ കാഴ്ചകൾ കൂടിയാണ്. മൂവി ക്യാമറയും കാലാനുസൃതമുള്ള മാറ്റത്തിന് വിധേയമായിരിക്കുന്നു. വർത്ത

മാനകാലത്ത് സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന ഡിജിറ്റൽ ക്യാമറകൾക്ക് ഏറെ സുതാര്യമായ രീതിയിൽ ഉപയോഗിക്കാൻ കഴിയുന്ന ചെറിയ വലുപ്പ മേയുള്ളൂ.

ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരം എന്ന പദം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന അർത്ഥം വ്യാപ്തിയുള്ളതാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രമായ അവസ്ഥയും അത് വിനിമയംചെയ്യുന്ന ആശയവും ആ ആശയം വ്യക്തികളെയും സമൂഹങ്ങളേയും സ്വീധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോതുമാണ് ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരത്തിന്റെ പൊതു സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്നതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. സാഹിത്യം, ജീവിതം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സിനിമ സ്വാധീനിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്. ചലച്ചിത്രഗാനം നൃത്തം, ചലച്ചിത്രാഭിനയ ശകലങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്കു ചലച്ചിത്രത്തിനു വെളിയിൽ ലഭിക്കുന്ന സ്വീകാര്യതയും പ്രസക്തിയും ചലച്ചിത്രത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് രൂപപ്പെട്ട ഇഷ്ടങ്ങളുടെ പരിണിതഫലം കൂടിയാണ്.

പണം, പ്രശസ്തി, ആത്മാവിഷ്കാര കൗതുകം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ വർത്തമാനകാല ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് അനായാസേന കഴിയുന്നു. സിനിമ കാലത്തിന്റെ കലയായതുകൊണ്ടുതന്നെ യുവാക്കളുടെ ഭാവനയുടെയും സർഗ്ഗാത്മകതയുടെയും ലോകത്ത് സിനിമയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനം ശക്തവും ഊഷ്മളവുമാണ്. ഇതിന് തെളിവാണ് വർത്തമാനകാല മലയാള സിനിമ രണ്ടായിരത്തിപതിമൂന്നിൽ മലയാള സിനിമയുടെ എണ്ണം നൂറ്റി അറുപതോളമാണ്. ഇതിൽ പകുതിയിലധികം സിനിമകളും പുതു സംവിധായകരുടെതാണ്. ഒരു തൊഴിൽമേഖലയെന്ന നിലയിലും സംസ്കാര വിനിമയ മാധ്യമമെന്ന നിലയിലും ഡിജിറ്റൽവൽക്കരണത്തിനുശേഷമുള്ള സിനിമയുടെ വളർച്ച ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിയറ്ററിലെത്തി സിനിമ കാണുന്നതിനേക്കാൾ അധികം പ്രേക്ഷകർ ടെലിവിഷൻ സ്ക്രീനിൽ സിനിമ കാണുന്നവരാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ടിവി ചാനൽ സംപ്രേഷണാവകാശ നിരക്ക് ഒരു സിനിമയുടെ സാമ്പത്തിക വിജയത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകമായി. വർത്തമാനകാല മലയാളസിനിമയിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതു യുവാക്കൾ തന്നെയാണ്. സിനിമയിലൂടെ യുവമനസ്സുകളുടെ, അവരുടെ വ്യവഹാരരീതികളുടെ കഥ പറയുന്നു. അതിൽ പ്രണയവും പ്രതികാരവും രതിയും ചതിയുമെല്ലാമുണ്ട്.

കഥ, കവിത, നോവൽ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളെക്കാളും നാടകംപോലുള്ള അവതരണ കലകളെക്കാളും സിനിമകൾ ഒരു വർഷം പുറത്തിറങ്ങുന്നു. ആ മാധ്യമത്തെപ്പറ്റി വാർത്തകളും സംവാദങ്ങളും സജീവമാകുന്നു. ഈ അവസ്ഥ വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത് ആ കലയുടെ പ്രസക്തിയും ജനസ്വീകാര്യവുമാണ്. ഈ മാധ്യമത്തിലൂടെ ആത്മാവിഷ്കാരം നടത്തുമ്പോൾ കാലത്തോടും കാലികപ്രസക്തമായ അന്തരീക്ഷത്തോടും ചേർന്ന് സർഗ്ഗാത്മകമായി ജീവിക്കുന്നവരാണ്.

# 2. തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം

ആഘോഷത്തിന്റെ കലയും വാണിജ്യ ഉൽപന്നവുമാണ് സിനിമ. സിനിമയുടെ അസ്തിത്വം ബഹുതലങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികത, കഥാസ്വഭാവം, സംസ്കാരപശ്ചാത്തലം, രൂപീകരണരീതി തുടങ്ങിയവ അസ്തിത്വനിർണയത്തിൽ മർമ്മപ്രധാനമായ സ്ഥാനം കയ്യാളുന്നു. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിന് കാലാനുസൃതവും പ്രദേശാനുസരണവും വിവിധങ്ങളായ രീതികളുമാണുള്ളത്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനരൂപ സ്വഭാവത്തിൽ നിന്നുമാണ് തിരക്കഥ പ്രാഥമികമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത്.

സിനിമയുടെ രൂപസ്വഭാവം ഉൾക്കൊണ്ട ഭാവനിർമ്മിതമായ പാഠമാണ് തിരക്കഥ. മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ അല്ലെങ്കിൽ നിയതമായ ലിഖിത പാഠമെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതുമാത്രമായ വ്യക്തിത്വമുണ്ട്. ലിഖിതഭാഷയിൽ രചിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ അർത്ഥോല്പാദന രീതി ദൃശ്യസ്വഭാവമുള്ളതാണ്. തിരശ്ശീലയിൽ സിനിമ കാണുന്നത് മൂർത്തമായിട്ടാണ്. തിരക്കഥാവായനയിൽ അർത്ഥോൽപാദനം സംഭവിക്കുന്നത് മനസ്സിലെ സാങ്കല്പിക തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യഉണർവോടെയാണ്. കവിയും കഥാകൃത്തും വായനക്കാർക്ക്  വായിച്ച് രസിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് അവരുടെ കൃതി അഥവാ പാഠം രചിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചയിതാവ് തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത് അതിൽ നിന്നും സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാനാണ്. നാടകത്തിന്റെ പാഠവും തിരക്കഥയും തമ്മിൽ ഏറെ അന്തരമുണ്ട്. ആവർത്തിച്ച് നാടകം രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പാഠം ആവശ്യമാണ്. സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയായതുകൊണ്ട് പൂർത്തീകരിച്ച സിനിമയ്ക്ക് തിരക്കഥയുടെ ആവശ്യമില്ല. നല്ല സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിന് നല്ല തിരക്കഥ ആവശ്യവുമാണ്.

സിനിമയുടെ സവിശേഷതകൾ പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ട് ഒരു വിഷയത്തെ അഥവാ കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ചെഴുതുന്ന സർഗാത്മക ഭാവനാ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ലിഖിത രൂപമാണ് തിരക്കഥ. കലാസിനിമ, മദ്ധ്യവർത്തി സിനിമ, ജനപ്രിയ സിനിമ എന്നെല്ലാം സ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന

ത്തിൽ സിനിമയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ ആഖ്യാന സ്വഭാവത്തിനാണ് പ്രസക്തി. ഈ ആഖ്യാനരൂപം പ്രാഥമികമായി ഉത്ഭവിച്ച് വരുന്നത് തിരക്കഥയിലാണ്. തിരക്കഥയുടെ രചയിതാവ് ചലച്ചിത്രാത്മകമായി ഭാവന നെയ്തെടുക്കുവാൻ കഴിവുള്ളവനും ആ ഭാവനയെ ലിഖിതരൂപത്തിൽ മാധ്യമീകരിച്ച് എഴുതുവാൻ പ്രതിഭയുള്ളവനുമായിരിക്കണം.

**രൂപീകരണ ഘടകങ്ങൾ**

തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കുവാൻ ആവശ്യമായ ഘടകങ്ങളെയാണ് തിരക്കഥയുടെ രൂപീകരണ ഘടകങ്ങളെന്നു പറയുന്നത്. ഇവിടെ പറയുന്ന ഘടകങ്ങൾ മാത്രമാണ് തിരക്കഥയുടെ രൂപീകരണത്തിലുള്ളതെന്ന് വിചാരിക്കരുത്. പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങളെ ഒരു പ്രാഥമിക വിലയിരുത്തലിന്റെ ഭാഗമായി വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണെന്നു മാത്രം.

- കഥ
- ഇതിവൃത്തം
- കഥാപാത്രങ്ങൾ
- സംഭാഷണം
- ദൃശ്യസൂചനകൾ
- ശബ്ദസൂചനകൾ
- ഭാഷ
- സാഹിത്യപാഠം

**കഥ**

തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കാനുള്ള കഥ ഒരു കൂട്ടം ആശയങ്ങളുടെ സമഗ്രതയായിരിക്കും. കഥയെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഇതിന് ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. തിരക്കഥയ്ക്കാവശ്യമായ കഥ പ്രാഥമികമായി രൂപപ്പെട്ടുവരുമ്പോൾ തന്നെ ആ കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളായി കഥാപാത്രങ്ങളും വളർന്നുവരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അവർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കും തൽഫലമായി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന വൈകാരിക മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കുമാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തി. സംഭവങ്ങൾക്കും വൈകാരിക മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കും ആവശ്യമായ യുക്തിയും ശക്തിയും പകരുന്നത് സജീവവും ചലനാത്മകവുമായ ദൃശ്യങ്ങളും ദൃശ്യപശ്ചാത്തലങ്ങളുമാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സംഭവങ്ങളുടെയും വളർച്ച ക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുമ്പോൾ കഥയും വളരുന്നു. നിയതമായ രൂപസ്വഭാവം ഉൾക്കൊള്ളാത്ത ഈ 'കഥ' ഉചിതമായ മാറ്റത്തിനും പരിവർത്തനത്തിനും എപ്പോഴും വിധേയമാണെന്ന വസ്തുത ഓരോ എഴുത്തുകാരനുമുണ്ടായിരിക്കണം.

**ഇതിവൃത്തം**

ഒരുകഥയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായുള്ള ആശയങ്ങളാണ് പ്രമേയം. കണ്ടെത്തൽ, പ്രണയം, വിവാഹം, വേർപിരിയൽ, ചതി, കൊലപാതകം, മോഷണം തുടങ്ങിയുള്ള ഓരോ ആശയവും ഓരോ പ്രമേയത്തെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. ഒരു തിരക്കഥയിൽ ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങളുണ്ട്. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുമ്പോൾ സ്വാഭാ

വികതയോടെ സംഘട്ടനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു. ഈ സംഘട്ടനങ്ങളാണ് കഥയെ വളർത്തിയെടുത്ത് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ വ്യക്തിത്വം പ്രദാനം ചെയ്ത് ഇതിവൃത്തം രൂപീകരിക്കുന്നത്.

അടിസ്ഥാനപരമായി ഇതിവൃത്തത്തിലുള്ളത് കഥയാണ്. നാടകത്തിനും നോവലിനും ആ മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഇതിവൃത്തമാണുള്ളത്. തിരക്കഥയുടെ ഇതിവൃത്തത്തിന് നിയത സ്വഭാവമുണ്ട്. ദൃശ്യ സ്വഭാവങ്ങളിലൂടെ കഥയ്ക്ക് ആഖ്യാനവിസ്തൃതിയും ആഖ്യാനപുരോഗതിയും നൽകി കഥയിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഘട്ടനങ്ങൾ, വൈകാരികത, നിശ്ശബ്ദത തുടങ്ങിയുള്ള എല്ലാ ഘട്ടങ്ങളെയും ഐക്യത്തോടെ നിർത്തി ആഖ്യാനത്തിന് രൂപം നൽകുന്ന മാതൃകയാണ് ഇതിവൃത്തം. കഥ ഏറ്റവും രസകരവും തീക്ഷ്ണവും യുക്തിഭദ്രമായും പറയുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ പ്രമേയങ്ങൾ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുകയും രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രമേയങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷവും അനുവാചകന്റെ ശ്രദ്ധയെ പിടിച്ചെടുക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്രമീകരിക്കുന്നതും ഇതിവൃത്ത രൂപീകരണത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിലാണ്. രചയിതാവ് ഇതിവൃത്ത രൂപീകരണത്തിനിടയിൽ സജീവമായ ചില ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുകയും അനുവാചകൻ ആ ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരത്തിനായി കാത്തിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സവിശേഷമായ അവസ്ഥ അഥവാ കാത്തിരിപ്പ് ഇതിവൃത്തത്തെ ഉദ്വേഗജനകമായി വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉപകരിക്കും.

**കഥാപാത്രങ്ങൾ**

സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികളായിട്ടുതന്നെയാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ കഥ പറയുന്ന / ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാകുന്നതോടെ വിസ്മയാവഹമായ വശീകരണ ശക്തി അവയ്ക്ക് കൈവരുന്നു. ആഖ്യാനം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സിനിമ കാഴ്ചയിലൂടെയും കഥാപാത്രത്തിലൂടെയും കഥയുടെ ഊഷ്മളമായ ചുരുൾ നിവർത്തുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ/കാഴ്ചക്കാർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരവും ശരീരഭാഷയും വൈകാരികാവസ്ഥകളും ആഗ്രഹത്തോടെ അറിഞ്ഞ് ആസ്വദിക്കുന്നതാണ് സിനിമയെ തീക്ഷ്ണമാക്കുന്നത്. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രത്തിനുള്ള പ്രസക്തി മനസ്സിലാക്കിവേണം തിരക്കഥയിൽ അവരെ സൃഷ്ടിക്കുവാനും പ്രകടനത്തിലൂടെ വ്യക്തിത്വം പകർന്നുകൊടുക്കുവാനും. കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥപറയാൻ കഴിയുന്നില്ലെങ്കിൽ നല്ല തിരക്കഥ തന്നെ ഉണ്ടാകുന്നില്ലെന്ന വസ്തുതയും അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

കഥയുടെ നിശ്ചിതഭാഗം അവതരിപ്പിക്കാനെത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഗമഭൂമിയായി ഓരോ തിരക്കഥയും മാറുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങൾ വിവിധ പ്രായത്തിലും സംസ്കാരപശ്ചാത്തലത്തിലും നിന്ന് വൈവിധ്യമുള്ള ശരീരത്തോടും ശരീരഭാഷകളോടും കൂടി നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന

ഭാവതീവ്രതയോടെ ഇടപെടുമ്പോൾ തിരക്കഥയ്ക്ക് വളർച്ച സംഭവിക്കുന്നു. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങളാണ്/പേരുകളാണ്; അവർ വിഹരിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളും നടത്തുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങളും ലിഖിത ഭാഷയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വാചകങ്ങളാണ്. അടിസ്ഥാനപരമായി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയവും അനുബന്ധപ്രവർത്തനങ്ങളും തിരക്കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്ന ഭാഷയിൽ ലീനമായി കിടക്കുന്നു. ഇവയ്ക്കെല്ലാം ജീവസഞ്ചാരണം ലഭിക്കുന്നത് സിനിമയിലാണ്. സംവിധായകന് കഥാപാത്രത്തെയും അതുവഴി സിനിമയേയും സജീവമായി ആഖ്യാനിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ വേണം തിരക്കഥയിൽ അവയെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ.

ഒരു സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ ഭിന്നസ്വഭാവത്തോടും ശരീരഭാഷയോടും കൂടിയവരാണ്. സാമാന്യമായി വിലയിരുത്തിയാൽ നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായകൻ, ഉപനായകൻ, ഉപനായിക, തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ സാധാരണമായി കാണാനാവും. അച്ഛൻ കഥാപാത്രങ്ങൾ, അമ്മ കഥാപാത്രങ്ങൾ, സുഹൃത്തുക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ, നൃത്താവതരണം നടത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, നർമ്മം പങ്കുവയ്ക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങി കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം ഏതെങ്കിലുമൊരു പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് സംഘം ചേർന്ന് നടത്തുന്ന പ്രകടനങ്ങൾ/അഭിനയമാണ് അവരുടെ വ്യക്തിത്വം നിർണയിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്ന സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയുടെ ഓരോ ഭാഗങ്ങൾ തന്നെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ക്രമത്തിൽ ആഖ്യാനിച്ചു തീർക്കുന്നത്. കഥയെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് സംഘസ്വഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള പ്രതിഭ തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കണം.

**സംഭാഷണം**

വിപുലമായ കാഴ്ചയുടെ/ദൃശ്യത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ് സിനിമ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ പിൻബലത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ശരീരം കൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും കഥയവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കൃത്യതയോടെ ആശയസംവേദനം നിർവഹിക്കുവാൻ യുക്തമായ സംഭാഷണം വിനിയോഗിക്കുന്നു. ചില തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണം നിത്യജീവിതത്തിലെ ഭാഷയുടെ പകർപ്പായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. സിനിമ പറയുന്നത് ഭാവനയിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കഥയാണ്. ഈ കഥയെ സൗന്ദര്യാത്മകമാക്കാൻ ചലച്ചിത്രശൈലി/സിനിമാറ്റിക്കായ സംഭാഷണമാണ് ആവശ്യം. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ആഖ്യാനിക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന സിനിമയുടെ രീതിയാണ് തിരക്കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിന് രൂപം നൽകുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രായം, സംസ്കാരം, സ്വഭാവം, മനോഭാവം, ലോകജ്ഞാനം തുടങ്ങിയവ സംഭാഷണാവതരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

ഓരോ ദേശത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും അവരവരുടേതായ ആചാരവിശ്വാസങ്ങളുണ്ട്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലുമിറങ്ങുന്ന സിനിമയ്ക്ക് ആ കാലഘട്ടത്തോട് കലാമാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ സംവദിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ കാലാനുസൃതമായി പുതുക്കപ്പെടുകയോ പരിവർത്തനപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസ്ഥകളും സംഭാഷണത്തെ സാരമായി സ്വാധീനിക്കുന്നവയാണ്.

പ്രണയം, പ്രതികാരം, സാമൂഹ്യപ്രശ്നം, ചരിത്രപശ്ചാത്തലം, കുറ്റാന്വേഷണം, നർമ്മാവതരണം തുടങ്ങിയവ കഥയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകളിലെ സംഭാഷണത്തിന് കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ പൊതുസ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നിയതമായ സ്വഭാവം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്.

തിരക്കഥയിൽ ലിഖിത ഭാഷയിലെഴുതുന്ന സംഭാഷണത്തിന് സിനിമയിൽ ദൃശ്യ പിൻബലത്തോടെയുള്ള ശബ്ദ സാധ്യതകൾ കൂടി കൈവരുന്നു. നായകന്റെ സംഭാഷണ രീതിയും ശബ്ദവും നായികയുടെ സംഭാഷണ സ്വഭാവവും ശബ്ദവും പ്രതിനായകന്റെ സംഭാഷണ ശൈലിയും ശബ്ദവുമെല്ലാം പ്രതിജനഭിന്നമാണ്. തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ ഓർമിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുത സിനിമയിലെ സംഭാഷണം അതിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തികൊണ്ടു മാത്രമല്ല അർത്ഥവും വൈകാരികനിർമ്മിതിയും സാധിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം പറയുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ, പശ്ചാത്തലം, പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യസൂചനകൾ, പശ്ചാത്തല സംഗീതം തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങൾ സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയും അവസ്ഥയെയും നിർണയിക്കുന്നതിൽ മർമ്മപ്രധാനമായ സ്ഥാനം കയ്യാളുന്നുണ്ട്. ചെത്തിമിനുക്കി കാച്ചികുറുക്കി കേൾവിക്കാരന്/പ്രേക്ഷകന് ഉദ്വേഗജനകമായ രസം പ്രദാനംചെയ്യുന്ന രീതിയിൽ വേണം സംഭാഷണം രചിക്കുവാൻ.

### ദൃശ്യസൂചനകൾ

തിരക്കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നതുതന്നെ ദൃശ്യാത്മകമായിട്ടാണ്. ലിഖിത ഭാഷ പ്രദാനംചെയ്യുന്ന അമൂർത്താനുഭവങ്ങളെ പാടെ തിരസ്കരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന മൂർത്താവസ്ഥകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് തിരക്കഥ ഓരോ നിമിഷവും കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. വൃക്ഷങ്ങൾ, പർവതങ്ങൾ, നദികൾ, തടാകങ്ങൾ, ഭൂപ്രകൃതി, പാറക്കെട്ടുകൾ തുടങ്ങിയവ നൈസർഗ്ഗിക സ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ്. കെട്ടിടങ്ങൾ, ഗൃഹത്തിന്റെ അന്തർഭാഗങ്ങൾ, ഉദ്യാനം തുടങ്ങിയവ മനുഷ്യന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്കായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്. കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിക്കുന്ന വാഹനാപകടം, അഗ്നിബാധ, സ്ഫോടനം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിശ്ചിതപശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള അഭിനയം തുടങ്ങിയവ കൃത്രിമമായ ദൃശ്യാവതാരങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയുടെ സമ്മേളനത്തിലൂടെയാണ് സിനിമയുടെ കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്.

സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദൃശ്യങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കാനുള്ളതും ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളായി വിഭജിച്ചതിനുശേഷം സംയോജിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാനുള്ളതുമാണ്. ദൃശ്യങ്ങളെ പ്രതിരൂപങ്ങളിലൂടെ കഥയാക്കിയെടുക്കുന്ന ദൗത്യം സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ്. സിനിമയുടെ ഈ രൂപസ്വഭാവവും ആഖ്യാനസാധ്യതയും മനസ്സിലാക്കിവേണം തിരക്കഥയിൽ ദൃശ്യാവസ്ഥകൾ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ.

തിരക്കഥയിലെ ദൃശ്യാവതരണങ്ങൾക്ക് ആശയസംവേദനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് പ്രധാനമായും മൂന്ന് തലങ്ങളാണ് അഥവാ മേഖലകളാണ് കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾ, ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ എന്ന് സാമാന്യമായി നിർണയിക്കാം. ഒരു തിരക്കഥ ആഖ്യാനിച്ച് വളർത്തിയെടുക്കുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ ശരീരഭാഷകളിലൂടെയും പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയും കഥയെ ഭാവപരവും യുക്തിസഹവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ് പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾ. എല്ലാ തിരക്കഥകളും ആഖ്യാനിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ പല പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരം സംഭവിക്കുമ്പോൾ അതിന് പിൻബലമായി പശ്ചാത്തലം അതിൽ അലിഞ്ഞ് നിൽക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രധാനദൃശ്യത്തെ ഊർജ്ജസ്വലവും ഊഷ്മളവുമാക്കാൻ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്നും ചില ഭാഗങ്ങൾ സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ എടുത്തുകാണിക്കുന്നു. പ്രധാന ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം നിൽക്കുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമായ പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളെന്നാണ് പറയുന്നത്. തിരക്കഥ പറഞ്ഞുപോകുമ്പോൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ദൃശ്യത്തിന് അഥവാ സംഭവത്തിന് ശക്തിപകരുവാനും അർത്ഥവിസ്തൃതി നൽകുവാനുമായി സാഹചര്യാനുസരണം രൂപീകരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചനകളെയാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങളെന്നും പറയുന്നത്. മനസ്സിൽ സംഘർഷവുമായി നടക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ച് കാണിക്കുവാൻ തീക്ഷ്ണമായ മിന്നൽപിണർ, ശക്തമായ ഇടിമുഴക്കം, ക്ഷോഭിച്ച കടൽത്തിരകൾ, കൂട്ടിയിടിക്കുന്ന വാഹനങ്ങൾ, തകർന്നുടയുന്ന ചില്ലുകൾ തുടങ്ങിയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം സവിശേഷ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് ഭാവദൃശ്യങ്ങൾ.

വിവിധതരം ദൃശ്യശകലങ്ങൾ ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് സംഗമിക്കുന്ന ഇടംകൂടിയാണ് തിരക്കഥയെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം.

**ശബ്ദസൂചനകൾ**

ദൃശ്യങ്ങൾ വിനിമയംചെയ്യുന്ന ആശയവും ശബ്ദം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയവും ഭിന്നമാണ്. സാഹചര്യാനുസരണം ദൃശ്യവും ശബ്ദവും

സമന്വയിച്ചുവരുമ്പോൾ കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും അപാരമായ സാധ്യതകൾ ആശയവിനിമയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സാധ്യതയെയാണ് തിരക്കഥ കലാപരമായി സാഹചര്യാനുസരണം വിനിയോഗിക്കുന്നത്. ആശയവിനിമയത്തിൽ സംഭാഷണത്തിന് സാധ്യമാക്കാൻ കഴിയാത്ത ഭാവമണ്ഡലങ്ങളെ കലാപരമായി രൂപീകരിക്കുവാൻ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിനും ഭാവശബ്ദങ്ങൾക്കും കഴിയുന്നു.

സംഭാഷണങ്ങൾ രചിക്കുന്നതാണ് തിരക്കഥാ രചയിതാവിന്റെ ജോലി. അതിന്റെ ശബ്ദക്രമീകരണങ്ങൾ സാഹചര്യത്തിനും പശ്ചാത്തലത്തിനും വൈകാരിക നിർമ്മിതിക്കുമനുസരിച്ച് ക്രമീകരിക്കുന്നത് സംവിധാനജോലിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രക്രിയയാണ്. ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ അന്തരീക്ഷം രൂപീകരിക്കുവാൻ വേണ്ടി വിനിയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദക്രമീകരണത്തെയാണ് പശ്ചാത്തല സംഗീതമെന്നു പറയുന്നത്. കേൾവിയുടെ സാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥാഭാഗത്തിന് ആഴവും വൈകാരികതീവ്രതയും ആവശ്യമെങ്കിൽ ചടുലതയും നാടകീയതയും പകർന്നു നൽകുവാൻ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിനു കഴിയുന്നു. തിരക്കഥയിൽ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തെപ്പറ്റി പൊതുവെ സൂചിപ്പിക്കാറില്ലെങ്കിലും അതിന്റെ ഭാവവിനിമയശേഷി മനസ്സിലാക്കിവേണം തിരക്കഥയുടെ വൈകാരിക, ബൗദ്ധിക, സൗന്ദര്യാത്മക അന്തരീക്ഷ നിർമ്മിതി നടത്തുവാൻ.

ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഓരോ ഭാഗത്തിനും അഥവ സംഭവത്തിനും ശക്തിയും ഭാവതീവ്രതയും നൽകി തിരക്കഥയ്ക്ക് അർത്ഥവ്യാപ്തി പകർന്നു നൽകുവാനായി സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് രൂപീകരിക്കുന്ന ശബ്ദശകലങ്ങളെ/ സൂചനകളെയാണ് ഭാവശബ്ദങ്ങളെന്നു വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ഒരു ഗ്ലാസ് തറയിൽ വീണ് ഉടയുന്ന ശബ്ദം, ക്ലോക്കിന്റെ ടിക് ടിക് ശബ്ദം, ഠേ.... എന്ന് അടിവീഴുന്ന ശബ്ദം, ഉൾമുറിയിൽ നിന്നും ഉയർന്നുകേട്ട പൊട്ടിത്തെറിയുടെ ശബ്ദം. ഇതുപോലെ നിയതവ്യക്തിത്വമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം തിരക്കഥാരചയിതാവിന് രൂപീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സാഹചര്യത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ് ഈ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് സാന്ദർഭികമായ അർത്ഥം പകർന്നുനൽകുന്നത്.

**ഭാഷ**

തിരക്കഥയിലെ ഭാഷയ്ക്ക് നിയതമായ പ്രത്യേകതകളുണ്ട്. കഥയെ ശകലങ്ങളായി/ സീനുകളായി കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ദൃശ്യാവതരണത്തിന് പ്രാമുഖ്യംനൽകി സംഭാഷണത്തെയും ശബ്ദസൂചനകളെയും സമന്വയിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യഉണർവുള്ള ഭാഷയാണ് തിരക്കഥയുടേത്. സംഭവങ്ങൾ കൺമുമ്പിൽ തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന അനുഭവം ഉളവാക്കുന്ന രീതിയാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്.

സാഹിത്യകൃതികളുടെ വാചക ഘടനയുടെ വ്യാകരണം തിരക്കഥയിലെ ഭാഷയ്ക്ക് ചേരില്ല. അപൂർണത തോന്നിക്കുന്ന വാചകഘടനയും തനിച്ച് നിന്നാൽ വിശേഷിച്ച് അർത്ഥമില്ലാത്ത വാക്കുകളുമെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ ഭാഗമാണ്. ഉദ്യാനം, നഗരം, നാൽക്കവല, ഹോട്ടൽ, എന്നെല്ലാമുള്ള വാക്കുകൾ തിരക്കഥയിൽ കടന്നുവരാറുണ്ട്. ഈ വാക്കുകൾക്ക് നിയതമായ അർത്ഥവിസ്തൃതിയും വ്യാപ്തിയും ലഭിക്കുന്നത് സിനിമയിലാണ്. ഉദ്യാനത്തിന് നിയതമായ ഒരു രൂപം സിനിമയിൽ കാണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അത് ചലച്ചിത്രാഖ്യാതാവിന്റെ മനോഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ഏത് ഉദ്യാനവുമാകാവുന്നതാണ്.

ഒരു കഥാപാത്രം പറയുന്ന സംഭാഷണം തിരക്കഥയിലെ വളരെ ചെറിയ ഒരു ഭാഗം മാത്രമാണ്. അതൊരു കഥാഭാഗവുമാണ്. ഇതിന്റെ തുടർച്ച മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതികരണത്തിലൂടെ അല്ലെങ്കിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കഥയുടെ രസച്ചരടാണ് വിവിധ സംഭാഷണങ്ങൾക്കും ദൃശ്യങ്ങൾക്കും തുടർച്ചയും വളർച്ചയും നൽകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ തിരക്കഥയിലെ ഭാഷ വിവിധഘടകങ്ങളെ സംയോജിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനമാധ്യമമായി തീരുന്നു.

ഭാഷയ്ക്ക് വൈവിധ്യമുള്ള അർത്ഥമാണുള്ളത്. ആശയം വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ സാധ്യമാകുന്ന എല്ലാ ഘടകങ്ങളും/ മാധ്യമങ്ങളും ഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രവും ഓരോ സ്വഭാവത്തോടും ശരീരഭാഷയോടും കൂടിയതാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന കാഴ്ചയുടെ ഭാഷ വൈവിദ്ധ്യമുള്ളതാണ്. നിയതവ്യക്തിത്വമുള്ള ഓരോ കഥയും കൃത്രിമമായി വൈകാരികത രൂപീകരിക്കുന്ന ഭാഷയുടെ ഭാഗമാണ്. സംഭാഷണത്തിന് വാക്കുകളുടെ അർത്ഥവ്യഞ്ജകശേഷിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഭാഷാ മണ്ഡലമാണുള്ളത്. വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ഇത്തരം ഭാഷകളെ സംയോജിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന ദൗത്യവും തിരക്കഥയിലെ ഭാഷയ്ക്കുണ്ട്.

## സാഹിത്യപാഠം

തിരക്കഥ സാഹിത്യമാണോ എന്നുള്ള ചോദ്യത്തിന് ഇവിടെ പ്രസക്തിയില്ല. ചലച്ചിത്ര മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളോടെ വായിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന പാഠമാണ് പൂർണമായ തിരക്കഥ. തിരക്കഥ വായിക്കുമ്പോൾ മനസ്സിലെ തിരശ്ശീലയിൽ സിനിമയിലെന്നതുപോലെ വസ്തുതകൾ തെളിയുന്നു.

രചനയ്ക്കായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന കഥയുടെ സ്വഭാവം തന്നെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ളതാണ്. ഏറെ സിനിമയിലും ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയമാണ് പ്രണയം. അതിന്റെ മേഖലകൾ തന്നെ വിപുലമാണ്. വിദ്യാർത്ഥിനിയുടെ, ദരിദ്രന്റെ, സമ്പന്നന്റെ, പോലീസ് ഓഫീസറുടെ, അനാഥന്റെ, കള്ളക്കടത്തുകാരന്റെ, സ്വാമിയുടെ, കംപ്യൂട്ടർ മേഖ

ലയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുടെ, ഡ്രൈവറുടെ, സിനിമാക്കാരുടെ തുടങ്ങിയുള്ള ഏതു പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള സ്ത്രീ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളിലും പ്രണയം സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. കുടുംബവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥകൾ, ജോലിസ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കഥകൾ, ഉദ്യോഗസ്ഥരുടെ അഥവാ തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നവരുടെ കഥകൾ, അന്യഗ്രഹജീവികളുടെ കഥകൾ, ധീരന്മാരുടെ കഥകൾ, പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ കഥകൾ എന്നിങ്ങനെ കഥകളുടെ മേഖലകൾ ഏറെ വിപുലമാണ്.

കഥയ്ക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും അനുസരിച്ചാണ് അന്തരീക്ഷം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്. ബാഹ്യവും ആന്തരികവും വൈകാരികവുമായ നിരവധി സംഘർഷങ്ങൾക്ക് ഓരോ കഥയും വിധേയവുമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം ശുഭകരമോ ദുരന്തപൂർണമോ ആകുന്നത്. കഥയുടെ ആകെയുള്ള അവതരണത്തെ നനുത്ത നർമ്മത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെയോ തീക്ഷ്ണമായ ഉദ്വേഗത്തോടെയോ ഗൗരവം ഉളവാക്കുന്ന രീതിയിലോ ക്രമീകരിക്കാറുണ്ട്. കഥയുടെയും ആഖ്യാനരീതിയുടെയും സ്വഭാവമാണ് ഈ ക്രമീകരണത്തിന് ആധാരം.

എക്സപ്രഷനിസം, ഹ്യൂമനിസം, മാജിക്കൽ റിയലിസം, ഫാന്റസി, സറിയലിസം, എസ്കേപ്പിസം, മസോക്കിസം, സാഡിസം തുടങ്ങിയ പ്രവണതകൾ/ ആഖ്യാനാവസ്ഥകൾ ഓരോ തിരക്കഥയിലും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. ഇതിന്റെ തോത് പൂർണമായ തിരക്കഥയുടെ സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്.

**രചനാഘട്ടങ്ങൾ**

തിരക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് നിരവധി മാർഗ്ഗങ്ങളും രീതികളുമുണ്ട്. തിരക്കഥാ രചനയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഓരോ ഗ്രന്ഥവും ഓരോ രീതികളാണ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകത, ഭാവന, വിശകലന ബോധം, രചനാതന്ത്രം തുടങ്ങിയവ രചനയെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും രൂപീകരിച്ചെടുത്തതിനുശേഷം പരസ്പരബന്ധത്തോടെ ചലച്ചിത്രയുക്തിക്കനുസരണമായി വിന്യസിക്കുന്ന രീതിയാണ് തിരക്കഥാരചനയിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നത്.

- ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള കഥ
- സീനുകൾ തിരിച്ചുള്ള വൺലൈൻ
- പൂർണമായ തിരക്കഥ

പ്രതിഭാധനരായ തിരക്കഥാരചയിതാക്കൾ പൊതുവെ ഈ രീതിയാണ് രചനയ്ക്കായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചനയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിനും അതിന്റേതായ പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയുമുണ്ട്. സിനിമ സംഘടിത കലയായതുകൊണ്ട് തിരക്കഥയ്ക്കും പല ഘടകങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ചുവേണം പൂർണരൂപത്തിലെത്തുവാൻ. വൈവിധ്യമുള്ള കഥ, കഥയുടെ ആഖ്യാതാ

ക്കളായിവരുന്ന മികച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ അഥവാ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ പശ്ചാത്തലം, ഉദ്വേഗമുണർത്തുന്ന സംഘട്ടനങ്ങൾ, സവിശേഷത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മൂർദ്ധന്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം നല്ല തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമാണ്.

**ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥ**

തിരശ്ശീലയ്ക്കുവേണ്ടി കഥ പറയുന്ന ദൗത്യമാണ് തിരക്കഥ നിർവഹിക്കുന്നത്. സൗന്ദര്യവും കെട്ടുറപ്പും കാലികപ്രസക്തിയും നാടകീയത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സംഭവങ്ങളുമെല്ലാം നല്ല കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമാണ്. ഒരു സിനിമ കഥ പറയുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന സമയം കഥാരൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമാണ്.

തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ ആദിമദ്ധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള കഥ ഉണ്ടാക്കുമ്പോൾ സംഭവങ്ങൾക്കും ആ സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാതാക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. സംഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കഥയുടെ ഈടുറപ്പിന് ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായകൻ, ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉപനായകൻ, ഉപനായിക തുടങ്ങിയ സ്ഥാനനിർണയം സ്വാഭാവികതയോടെ സംഭവിക്കുന്നതാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവരൂപീകരണത്തെ പറ്റിയുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണ ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആവശ്യമാണ്. കഥയ്ക്ക് കൃത്യമായ തുടക്കവും സംഘർഷങ്ങളിലൂടെയുള്ള മദ്ധ്യഭാഗത്തിന്റെ വളർച്ചയും നിയതമായ അന്ത്യഭാഗവും ആവശ്യമാണ്. കഥ രൂപീകരിക്കുന്നവർ ഈ സവിശേഷമായ സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം.

**സീനുകൾ തിരിച്ചുള്ള വൺലൈൻ**

തിരക്കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത് സീനുകൾ തിരിച്ചാണല്ലോ. ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ഒരു സീനിന് ആസ്പദം. ഓരോ സീനിനെയും തിരക്കഥയിലെ ഓരോ ശകലങ്ങളായി/ ഭാഗങ്ങളായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. പൂർണമായ തിരക്കഥ എഴുതുന്നതിനുമുമ്പ് തിരക്കഥയുടെ രീതിക്കനുസരിച്ച് സീനുകൾ തിരിച്ച് പൂർണമായ കഥ പറയുന്ന ഘട്ടമാണിത്.

തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനും ഓരോ സംഭവങ്ങൾ അഥവാ പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സീനുകൾ തിരിച്ചുള്ള വൺലൈനിൽ തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ട സംഭവങ്ങളെ അഥവാ പ്രവർത്തനങ്ങളെ പൂർണമായി സൃഷ്ടിക്കുകയും അവയെ ക്രമത്തിൽ അടുക്കി വയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയാണ് നടത്തുന്നത്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ പൂർണമായും രൂപപ്പെട്ടുകഴിയും.

**പൂർണമായ തിരക്കഥ**

തിരക്കഥയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ട് രചന നിർവഹിക്കുന്ന ഘട്ടമാണിത്. സ്ഥലം, സമയം, ദൃശ്യ സൂചനകൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇവിടെ നിയതരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

**ഘടനയുടെ പ്രസക്തി**

ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള രചനാശൈലിയാണ് ഏതൊരു കൃതിയുടെയും ഘടന നിർണയിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനങ്ങൾ ഏറെയുണ്ട്. ആദിമദ്ധ്യാന്തപ്പൊരുത്തം മുൻനിർത്തി മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ വളരുന്ന ഘടനാനിർണയത്തിനാണ് ഏറെ പ്രചാരം കൈവന്നിട്ടുള്ളത്.

ചലച്ചിത്ര സൈദ്ധാന്തികനായ സെയിദ് ഫീൽഡാണ് തിരക്കഥയുടെ ത്രീ ആക്റ്റ് ഘടനയെപറ്റി ആദ്യമായി പഠനം നടത്തിയത്. തുടർന്ന് തിരക്കഥാ പഠിതാക്കൾ ആ ഘടനയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി തിരക്കഥയുടെ ഘടനയെ സംബന്ധിച്ച ശ്രദ്ധേയമായ പല നിർണയങ്ങളും നടത്തി. ആക്റ്റ് വൺ തിരക്കഥയുടെ തുടക്കമാണ്. കഥയുടെ ഏതുഭാഗത്തുനിന്നും സംഭവം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ഭാഗം തുടങ്ങാം. കുറ്റാന്വേഷണ കഥകൾ വർത്തമാന കാല സംഭവങ്ങളിൽനിന്നും ഭൂതകാലത്തിലേക്ക് കഥാന്തരീക്ഷം വികസിക്കുന്ന കഥകൾ തുടങ്ങിയവ കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം തന്നെ ചിലപ്പോൾ ആദ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ കഥയിലെ ഏറ്റവും സജീവമായ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥ തുടങ്ങുന്നത്.

സിനിമയുടെ ലക്ഷ്യം തന്നെ പ്രേക്ഷകനെ രസിപ്പിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്. രസംവരുന്ന വഴികൾ പലതാണല്ലോ. തുടക്കത്തിൽ തന്നെ പ്രേക്ഷകന്റെ ചിന്തയേയും മനസ്സിനെയുമെല്ലാം നിയന്ത്രിച്ച് ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയിലേക്ക് നിമഗ്നമാക്കുവാൻ ഉദ്വേഗജനകമായ സംഭവത്തിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ കഴിയുന്നു.

ആക്റ്റ് ടൂ തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗമാണ്. ഈ ഭാഗമാണ് സംഭവബഹുലമായ തിരക്കഥയിലെ ഏറ്റവും വലിയഭാഗം. സിനിമ സംഘട്ടനത്തിന്റെ കലയായതുകൊണ്ടുതന്നെ സംഘട്ടനങ്ങളുടെ യുക്തിഭദ്രമായ അവതരണം വളരെ പ്രധാനമാണ്. ഈ ഭാഗത്താണ് സംഘട്ടനങ്ങളും ഏറ്റുമുട്ടലുകളും സജീവമായി സംഭവിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവരുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെയും പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമായി വെളിവാക്കുന്നു/നിർവചിക്കുന്നു.

ആക്റ്റ് ത്രീ തിരക്കഥയുടെ അവസാനഭാഗമാണ്. ഈ ഭാഗത്താണ് കഥ പൂർത്തിയാകുന്നത്. പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് എന്തുസംഭവിച്ചു എന്നെല്ലാം ഈ ഭാഗത്ത് വ്യക്തമാക്കണം.

ഒരു ആക്റ്റിൽനിന്നും അടുത്ത ആക്റ്റിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു സംഭവം അഥവാ വഴിത്തിരിവ് ആവശ്യമാണ്. സവിശേഷമായ ഈ സംഭവത്തിന് അഥവാ വഴിത്തിരിവിന് പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് എന്നാണ് പറയുന്നത് (Plot point) ഘടനയെ നിർണയിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കും സംഭവങ്ങളുടെ അവതാരകരായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും രൂപസ്വഭാവം നൽകുന്നത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയും ആ കഥയുടെ ആഖ്യാന രീതിയുമാണ്.

**ആഖ്യാന രാഷ്ട്രീയം**

വിപുലമായ അർത്ഥം വിനിമയം ചെയ്യുന്ന പദമാണ് തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാന രാഷ്ട്രീയമെന്നത്. മലയാള സിനിമ, തമിഴ് സിനിമ, തെലുങ്ക് സിനിമ, ഹിന്ദി സിനിമ, ഇറാനിയൻ സിനിമ, ഹോളിവുഡ് സിനിമ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ കഥയിലും കഥാപാത്രത്തിലും കഥാഖ്യാനത്തിലും കുറെ അധികം സവിശേഷതകൾ വരുന്നുണ്ട്. ഈ സവിശേഷതകൾ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രദേശത്തിന്റെ/ഭാഷയുടെ സംസ്കാരത്തെയും മനോഭാവത്തെയും പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഓരോ സംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്ന് തിരക്കഥയെഴുതുന്ന രചയിതാക്കൾ ആ അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട്.

എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, പി.പത്മരാജൻ, ജോൺ പോൾ, കെ.ജി. ജോർജ്, രഞ്ജിത്ത്, ലോഹിതദാസ്, കമൽ, ശ്രീനിവാസൻ, തുടങ്ങിയവർ മലയാളത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ തിരക്കഥ രചിച്ചവരും സിനിമ രൂപീകരിച്ചവരുമാണല്ലോ. ഇവരുടെ തിരക്കഥകൾ പുലർത്തുന്ന സാദൃശ്യവും വൈവിദ്ധ്യവും ഏറെയാണല്ലോ. കേരളീയ പശ്ചാത്തലവും മനോഭാവവും പൊതുവായി തിരക്കഥാഖ്യാനത്തെ സ്വാധീനിക്കുമ്പോഴും തിരക്കഥയിലൂടെ വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയത്തിന്റെ രീതി എഴുത്തുകാരനെ അപേക്ഷിച്ച് ഭിന്നമാകുന്നുണ്ട്. ഇവരുടെ തിരക്കഥകൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിന് ആധാരം തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിൽ അവയ്ക്ക് കൈവന്ന മികവും ആധികാരികതയുമാണ്. ഇവരുടെ മാത്രം പേരുകൾ പ്രതിപാദിച്ചതുകൊണ്ട് മലയാളത്തിലെ നിരവധി തിരക്കഥാരചയിതാക്കളുടെ പ്രതിഭയെ കണ്ടില്ലെന്നു ധരിക്കരുത്.

നോവലുകൾ, ചെറുകഥകൾ, നാടകങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ അനുകല്പനത്തിലൂടെ സിനിമയാകുന്നത് സാധാരണമാണല്ലോ. മൂലകൃതിക്കും സിനിമയ്ക്കുമിടയിൽ തിരക്കഥ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന ഭാവമണ്ഡലം അഥവാ കഥാഖ്യാനം വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തിയുള്ളതാണ്. മൂലകൃതി, തിരക്കഥ, സിനിമ എന്നിവ ഓരോന്നും മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വ്യക്തിത്വമുള്ള ഓരോ കഥാഖ്യാന രീതികളാണ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. ഇവിടെ തിരക്കഥയ്ക്ക് മൂലകൃതിയിൽനിന്നും

ഊർജ്ജം ഉൾക്കൊണ്ട് സിനിമയോടാണ് നൂറുശതമാനം നീതി പുലർത്തേണ്ടത്.

തിരക്കഥ മധ്യവർത്തിയായ പാഠമാണ്. രചയിതാവ് ഭാഷയും ഭാവനയും ഉപയോഗിച്ച് തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത് സംവിധായകന് സിനിമ രൂപീകരിക്കാനാണ്. തിരക്കഥയിലെ ഭാഷയ്ക്ക്, ആശയത്തിന്, കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക്, ദൃശ്യശബ്ദ സൂചനകൾക്ക് എപ്പോഴും ഒരു പരിവർത്തന സ്വഭാവമുണ്ട്. ഈ പരിവർത്തന സ്വഭാവമാണ് തിരക്കഥയുടെ അസ്തിത്വത്തെപ്പറ്റിയുള്ള കോലാഹലങ്ങൾക്ക് ആസ്പദം. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ വിപുലമായ ആഖ്യാനാവസ്ഥകളെയും ബഹുസ്വരത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് നിർത്തുന്ന പാഠമാണ് (Text)തിരക്കഥ.

# 3. ഷട്ടർ തിരക്കഥയുടെ രീതിശാസ്ത്രം

ലളിതമെന്നു തോന്നാവുന്ന ഒരുകഥയെ അത്ര ലളിതമല്ലാത്ത പല അടരുകളിലൂടെ ആഖ്യാനിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് ഷട്ടർ. കേവലമായ കല്പിതകഥയ്ക്കപ്പുറം മലയാളിയുടെ പല ശീല-സ്വഭാവങ്ങളെയും അവർക്കുതന്നെ വിമർശനത്തോടെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന സിനിമകൂടിയാണ് ഷട്ടർ. മലയാള സിനിമയിൽ ന്യൂജനറേഷൻ സ്വാധീനമുള്ള കഥയും തിരക്കഥയും സംവിധാന രീതിയും അഭിനേതാക്കളുമെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിൽ പുതിയ തലമുറയേയും പഴയ തലമുറയേയും കോർത്തിണക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും സംഭവങ്ങളിലൂടെയുമാണ് ജോയി മാത്യുവിന്റെ ഷട്ടർ ശ്രദ്ധേയമായത്.

**കഥയുടെ പ്രസക്തി**

നാടകീയമായ സംഭവങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമായ കഥയിൽ നിന്നും നല്ല തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. ഷട്ടറിന്റെ കഥ ഉദ്വേഗമുണർത്തുന്ന സംഭവങ്ങളാൽ സജീവമാണ്. കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ റഷീദ് ഗൾഫിൽ നിന്നും എത്തിയ മലയാളിയാണ്. അദ്ധ്വാനം, ഉത്സാഹം, കാര്യവേഗത തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇത്തരക്കാരിൽ സാധാരണമായിത്തന്നെ ദർശിക്കാം. പഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മകൾ നൈലയുടെ വിവാഹം നടത്താൻ പെട്ടെന്നങ്ങ് നിശ്ചയിക്കുന്നു. പ്രായം ഏറെയുള്ള യുവതിയായതുകൊണ്ടൊന്നുമല്ല വിവാഹം തിരക്കിട്ട് നടത്തുന്നത്. അവരുടെ സമുദായനീതിയങ്ങനെയാണ്. കോളെജിൽ പെൺകുട്ടികൾ പഠിക്കുന്നതുതന്നെ പ്രണയത്തിനുള്ള സാധ്യത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഗൾഫിൽനിന്നും തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ സ്വന്തമായി ബിസിനസ് നടത്തുവാൻ വീടിനുമുന്നിലെ കടമുറി റഷീദ് സ്വന്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആ കടമുറിക്കുള്ളിലിരുന്ന് ആരും അറിയാതെ മദ്യപിക്കുന്നത് റഷീദിന്റെയും സുഹൃത്തുക്കളുടെയും കൗതുകമാണ്. ഓട്ടോ ഡ്രൈവർ സുരയാണ് റഷീദിന്റെ ഏറ്റവുമടുത്ത സുഹൃത്ത്.

ഒരു ദിവസം മദ്യപാനത്തിനുശേഷം സുരയോടൊപ്പം പുറത്തേക്കിറങ്ങിയ റഷീദ് ഒരു യുവതിയെക്കാണുന്നു. ശരീര വില്പനക്കാരിയായ യുവതിയോട് റഷീദിന് താൽപര്യം തോന്നുന്നു. ഒരു രാത്രി തങ്ങുവാൻ പല ഇടങ്ങളും അന്വേഷിക്കുന്നു. അവസാനം വീടിനു മുന്നിലെ കടമുറിയിൽ ത്തന്നെ തങ്ങാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നു. സുര അവരെ കടമുറിക്കുള്ളിലാക്കി പുറത്തുനിന്നും പൂട്ടുന്നു. മനോഹർ എന്ന സംവിധായകൻ ഓട്ടോയിൽ മറന്നു വെച്ച ബാഗ് ആ മുറിയിലാണ് സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. രാത്രി തട്ടുകടയിൽ ഭക്ഷണം കഴിക്കാനെത്തിയ സുര സംവിധായകനായ മനോഹറിനെ കാണുന്നു. നഷ്ടപ്പെട്ട ബാഗിൽ തിരക്കഥയാണുള്ളത്. അത് തിരിച്ചുകിട്ടു മെന്ന അറിവ് മനോഹറിനെ സന്തോഷവാനാക്കുന്നു. അവർ ഓട്ടോയിൽ യാത്ര ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ പോലീസ് പിടിക്കുന്നു. സുര മദ്യപിച്ചിരുന്നതു കൊണ്ട് ലോക്കപ്പിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. സുരയ്ക്ക് ഷട്ടർ തുറക്കാൻ കഴിയാത്തതുകൊണ്ട് റഷീദും യുവതിയും അന്നു രാത്രിയും പിറ്റേന്ന് പകലും അടുത്ത രാത്രിയും ഷട്ടറിനുള്ളിൽ വിവിധ സംഘർഷങ്ങളോടെ കഴിയുന്നു.

മനോഹറിന് ഷട്ടറിനുള്ളിൽപ്പെട്ട ബാഗ് എത്രയും പെട്ടെന്ന് വേണം. സുരയ്ക്ക് ഷട്ടറിനുള്ളിൽ കഴിയുന്നവരെ ആരും അറിയാതെ രക്ഷിക്കണം. റഷീദിന് മാനം നഷ്ടപ്പെടാതെ, ആരും അറിയാതെ രക്ഷപ്പെടണം. സാധാരണപോലെ തിരക്കുള്ള ഒരു ദിവസം ഇവരുടെ സംഘർഷനിരതമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് ഷട്ടറിന്റെ തിരക്കഥ വികസിക്കുന്നത്. റഷീദിന്റെ മകൾ നൈല അവളുടെ കോളെജ് സുഹൃത്തുക്കളെക്കൊണ്ട് ആരെയും അറിയിക്കാതെയാണ് ഷട്ടറിന്റെ പൂട്ട് തുറപ്പിക്കുന്നത്. ഈ സംഭവം റഷീദിനെ അടിമുടി മാറ്റിമറിക്കുന്നു. ജീവിതത്തെ അടിപൊളിയാക്കുന്ന പുതിയ തലമുറയെ അവരുടെ വിവേചനശക്തികൊണ്ട് റഷീദിനൊപ്പം പ്രേക്ഷകരും തിരിച്ചറിയുന്നിടത്താണ് ഷട്ടർ പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

ലളിതമെന്ന് തോന്നാവുന്ന ഈ കഥ ഉചിതമായ സംഭവങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് തിരക്കഥയാക്കി വികസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓരോ പേരുകളായി/നാമങ്ങളായാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥാവളർച്ചയിൽ ഇവർ ഇടപെടുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നിയത വ്യക്തിത്വം കൈവരുന്നത്. വർത്തമാനകാല കേരളീയന്റെ സ്വഭാവം ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കഥയിലേക്ക് നിവേശിപ്പിച്ചു. ഇത് കഥയെ കാലികപ്രസക്തവും സജീവവുമാക്കുന്നുണ്ട്. മദ്യപാനശീലം, സ്ത്രീശരീരങ്ങളോടുള്ള ആസക്തി, ആത്മാർത്ഥതയില്ലാത്ത സുഹൃത്തുക്കൾ, സിനിമയിൽ ആഗ്രഹം വളർന്ന് സംവിധാന മോഹവുമായി നടക്കുന്ന വ്യക്തി, പോലീസിന്റെ സ്വഭാവം, പുതുതലമുറയുടെ ജീവിതരീതി, മൊബൈൽ ശീലം, വാഹനങ്ങളുടെ ഇരമ്പിയുള്ള പാച്ചിൽ, സ്കൂൾ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ അവസ്ഥ, തൊഴിലിനോടുള്ള പലരുടെയും മനോഭാവം, ഭാര്യയെ സൗകര്യ

പൂർവ്വം വഞ്ചിക്കുന്ന ഭർത്താവ്, കലയെ ആഗ്രഹിക്കുകയും ഇഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന കോളെജ് വിദ്യാർത്ഥികൾ, പഠിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്ന മുസ്ലീം പെൺകുട്ടി, ശരീരവിൽപ്പന നടത്തുന്ന സ്ത്രീ യുടെ അവസ്ഥയും മനസ്സും തുടങ്ങിയുള്ള അവസ്ഥകളെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനും കഥയ്ക്കും അഭിമുഖമായി നിർത്തി സവിശേഷമായ സംവാദം തിരക്കഥയിൽ രൂപീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അവസ്ഥകൾ സംഘർഷം രൂപീകരിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥ സ്വാഭാവികത യോടെ സജീവമായി വളരുകയാണ്. കൃത്യമായിപ്പറഞ്ഞാൽ തിരക്കഥയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന കഥാസ്വഭാവമുള്ള സംവാദങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ് അതിനെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്.

**വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ**

തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കൾ കഥാപാത്രങ്ങളായതുകൊണ്ടു തന്നെ അവരുടെ സ്വഭാവത്തിനും പ്രവർത്തനത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തനിച്ചും സംഘം ചേർന്നും പ്രവർത്തിക്കുമ്പോൾ കഥ വൈകാരികതീവ്രതയോടെ വളരുകയാണ്. ഇവിടെ പശ്ചാത്തലത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഉചിതമായ പശ്ചാത്തലമാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തിനും കഥയ്ക്കും മൂഡ് പകർന്നുനൽകുന്നത്. വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഷട്ടറിന്റെയും മികവ് നിർണ്ണയിച്ചത്. സ്ത്രീയും പുരു ഷനും എന്നതിനപ്പുറം വിവിധ സംസ്കാരത്തെയും വിദ്യാഭ്യാസാവസ്ഥക ളെയും മനോഭാവങ്ങളെയും പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന വിവിധ പ്രായത്തിൽ പ്പെട്ട അഭിനേതാക്കൾ ഷട്ടറിലുണ്ട്.

തിരക്കഥയിൽ അഭിനയ അവസ്ഥകളെയുള്ളൂ. അമൂർത്തമായ കല്പനകളിൽ മുളപൊട്ടാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥയിൽ ആഖ്യാനരൂപത്തി നുള്ളിൽ നിഗൂഹനംചെയ്ത് കിടക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ ആദ്യന്തം മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രം റഷീദാണ്. പേരുകൊണ്ടുതന്നെ മുസ്ലീം സമൂ ഹത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ സമൂഹത്തിന്റെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളും പ്രവർത്തന രീതികളും സ്വാഭാവികതയോടെ ഈ കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്നു. നായിക കഥാപാത്രത്തിന്റെ പേര് യുവതിയെന്നാണ് കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. യുവതി ഒരു പ്രതീകസ്വഭാവ മുള്ള പേരാണ്. ഒരു പരിചയവുമില്ലാത്തവന് ശരീരം വിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ പേരിനും അസ്തിത്വത്തിനും എന്താണ് പൊതുസമൂഹത്തിൽ പ്രസക്തി? അവളുടെ ശരീരാവസ്ഥയും സ്വഭാവവുമനുസരിച്ച് യുവതിയെന്ന പേര് നൽകി യതിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ധ്വനികളുമുണ്ട്. അവർക്ക് സമൂഹ ത്തിലെ പല തരക്കാരോടുമുള്ള ബന്ധം കഥയെ സജീവമാക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണ്.

സിനിമാ മോഹങ്ങളുമായി നടക്കുന്ന മനോഹറാണ് മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേ യമായ കഥാപാത്രം. ബന്ധമെല്ലാം സിനിമാലോകത്തുള്ള ഉന്നതരുമായാണ്, എന്നാൽ മനോഹറിൽ സാമ്പത്തികമായും സാംസ്കാരികമായും പിന്നോട്ടു

നിൽക്കുന്ന മറ്റൊരവസ്ഥകൂടിയുണ്ട്. യുവതിയുമായുള്ള മനോഹറിന്റെ ബന്ധം ഷട്ടറിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തെ ഊഷ്മളമാക്കുന്നുണ്ട്. അവരുടെ ശരീരത്തിനുമപ്പുറത്ത് വൈകാരികതയുള്ള മനസ്സ് നെയ്തെടുക്കുന്ന സ്നേഹത്തിന് കണ്ണുനീരിന്റെ ചൂടുള്ള ഉപ്പുരസമാണുള്ളത്. സാക്ഷാത്കരിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളാണ് യുവതിയും മനോഹറുമെല്ലാം. കേരളീയസമൂഹത്തിൽ ഓട്ടോയ്ക്കും ഓട്ടോക്കാർക്കുമുള്ള സ്ഥാനം എന്താണ്? അവരെപ്പറ്റിയുള്ള പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവം എന്താണ്? ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരം സുര നൽകുന്നു. അതുതന്നെയാണ് ആ കഥാപാത്രത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നതും. ജീവിതത്തോടുള്ള മനോഭാവം, എന്താണ്? സമൂഹത്തിലെ പലതരക്കാരുമായുള്ള ബന്ധം, അല്പം മദ്യപാനം, സാഹചര്യം ഒത്തുവന്നാൽ ആഭാസത്തിന് കൂട്ടുനിൽക്കുക, എന്നാൽ ഇതിനെയെല്ലാം മറികടക്കുന്ന മനുഷ്യത്വം. ഇതുതന്നെയാണ് സുരയുടെയും അസ്തിത്വം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന പിടിപ്പുകേട് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ആ പ്രത്യേകതയിലൂടെ ഷട്ടറിന്റെ കഥയും വഴിത്തിരിവുകളിലൂടെ വളരുന്നുണ്ട്.

നൈല എന്ന വിദ്യാർത്ഥിനിയാണ് ഷട്ടറിന്റെ മൂർദ്ധന്യം നിർണ്ണയിക്കുന്ന കഥാപാത്രം. ഷട്ടർ എന്ന സിനിമയെ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയിലൂടെ ഒരു മികച്ച സന്ദേശമാക്കി തീർക്കുന്നതും ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഇടപെടലുകളും നിലപാടുകളുമാണ്. നൈല പുത്തൻ തലമുറയുടെ പ്രതിനിധിയാണ്. അവൾക്ക് നല്ല സുഹൃത്തുക്കളുണ്ട്. നല്ലതുപോലെ പാടാനറിയാം. നല്ലതുപോലെ പഠിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ട്. അവളുടെ നിലപാടുകളോടും മനോഭാവത്തോടും വീട്ടുകാർക്ക് എതിർപ്പാണ്. എത്രയും പെട്ടെന്ന് ഏതെങ്കിലുമൊരു ചെറുക്കനെക്കൊണ്ടു കെട്ടിച്ച് ജോലി തീർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മാതാപിതാക്കൾ. ഇതിനിടയിൽപ്പെട്ട് ആത്മസംഘർഷം അനുഭവിക്കുന്ന നൈല. അവസരോചിതമായി അവളാണ് റഷീദിനെ (ഉപ്പാ) ഷട്ടറിനുള്ളിൽ നിന്നും സുഹൃത്തുകളുടെ സഹായത്തോടെ രക്ഷിക്കുന്നത്. ആ സംഭവം റഷീദിനെ ആകെ മാറ്റിമറിക്കുന്നു. പുതിയ തലമുറയെ അംഗീകരിക്കാൻ പഠിപ്പിക്കുന്നു.

റഷീദിന്റെ ഭാര്യ സുഹറ, വിദ്യാർത്ഥികളായ സുബിൻ, തേജസ്, വിപുൽ; റഷീദിന്റെ സുഹൃത്തുക്കളായ ശശി, സോമൻ, പ്രൊഡ്യൂസർ പ്രഭു, എസ്.ഐ.സുഭാഷ് ചന്ദ്രൻ, പോലീസുകാർ, ജോസഫ്, ഗോപാലേട്ടൻ, രവി തുടങ്ങിയവരാണ് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന മറ്റ് അഭിനേതാക്കൾ. ചെറിയ ചെറിയ വേഷത്തിലെത്തുന്ന കുറെ അഭിനേതാക്കൾ വെറെയുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവരെല്ലാം സംഘം ചേർന്ന് ഓരോ അവസ്ഥയ്ക്കനുസരിച്ച് നടത്തുന്ന പ്രർത്തനമാണ് ഷട്ടറിനെ സജീവമാക്കുന്നത്.

**ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദവും കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നു**

തിരക്കഥയെ ആഖ്യാനിക്കുന്നതിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്കുള്ള സ്ഥാനം മർമ്മപ്രധാനമാണ്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം സഞ്ചാരസ്വഭാവമുള്ളതും ചലനാത്മകവുമാണ്. ദൃശ്യാഖ്യാനത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ശബ്ദാഖ്യാനം തിരക്കഥയിൽ നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ഷട്ടറിന്റെ അറുപത്തി ആറാമത്തെ സീൻ തിരക്കഥയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നരീതി ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഷട്ടർമുറി
പകൽ
തന്റെ ബാഗിൽ സാധനങ്ങൾ അടുക്കിവെയ്ക്കുന്ന യുവതി. പുറത്തു നിന്നുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അവൾ ഷട്ടർവിടവിലൂടെ പുറത്തേക്കു നോക്കുന്നു.
പുറത്തുനിന്നും വരുന്ന ഒരു മുദ്രാവാക്യംവിളി.
സ്തംഭിപ്പിക്കും സ്തംഭിപ്പിക്കും കേരളമാകെ സ്തംഭിപ്പിക്കും.
ഷട്ടർമുറി
പകൽ
ഷട്ടർവിടവിലൂടെ കാണുന്ന കാഴ്ച.
പുറത്ത് റോഡിലൂടെ മുദ്രാവാക്യം വിളിച്ച് കടന്നുപോകുന്ന തലയില്ലാത്ത മനുഷ്യരുടെ ഒരു ജാഥ.
യുവതി: രാവിലെത്തന്നെ തൊടങ്ങ്യല്ലോ, ഇവർക്കൊന്നും വേറെ പണിയില്ലേ?
യുവതി റഷീദിനെ നോക്കുന്നു. അയാൾ ആകെ അസ്വസ്ഥനാണ്. യുവതി ഷട്ടറിന്റെ വിടവിലൂടെ വീണ്ടും പുറത്തേക്ക് നോക്കുന്നു.
ഷട്ടർവിടവിലൂടെ യുവതി കാണുന്ന കാഴ്ച.
ഷട്ടർകവലയിൽ ജീവിതം സജീവമാകുന്നു.
ഒരു തെരുവുപട്ടി കുരച്ചുകൊണ്ട് ഓടുന്നു.
മീൻവില്പനക്കാരൻ തന്റെ വണ്ടിയിൽ പോകുന്നു.
ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ ഒരു ബസ് വന്നു നില്ക്കുന്നു.
സ്കൂൾകുട്ടികൾ ബസ്സിൽ കയറുന്നു.
ബസ് പോയികഴിയുമ്പോൾ തലേന്ന് മഴയത്തുകണ്ട മദ്യപാനി സ്വസ്ഥമായി ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ ഉറങ്ങുന്നതു കാണുന്നു.
യുവതി: ഓ... ഓന്റെയൊക്കെ ഒരു സുഖം. ഒന്നും അറിയണ്ടല്ലോ. വെശപ്പൂല്ല്യ.. ദാഹോല്ല്യാ...

ഷട്ടറിനുള്ളിൽ അകപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാഴ്ചയിലൂടെ പുറംലോകത്തെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഒരു പ്രവാഹംപോലെ മുന്നോട്ടുപോകുന്ന കേരളീയ ജീവിതത്തിന്റെ അവസ്ഥയും ഈ കാഴ്ചയിലുണ്ട്. ആവശ്യത്തിനും അനാവശ്യത്തിനും തീവ്രമായി സമരംചെയ്യുന്ന ജനത. സമരത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം പലപ്പോഴും സമരക്കാർക്കുപോലും അറിഞ്ഞുകൂടാ, ഒരു

ചടങ്ങുപോലെയോ ആഘോഷംപോലെയോ മറ്റുള്ളവരെ വിഷമിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് മുന്നേറുകയാണ്. കെണിയിൽ അകപ്പെട്ടവനേ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിലയറിയൂ. ഇന്നലെവരെ സ്വതന്ത്രരായിരുന്ന റഷീദും യുവതിയും ഇപ്പോൾ കെണിയിലാണ്. അതും വ്യഭിചാര പശ്ചാത്തലത്തിൽ. ശരീരംപോലെതന്നെ മനസ്സും മാനവും കെണിയിൽപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വായനക്കാരന്/കാഴ്ചക്കാരന് കഥയ്ക്കും അപ്പുറത്തേക്ക് അനുമാനങ്ങളുടെയും നിഗമനങ്ങളുടെയും അർത്ഥം ഉത്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുവാൻ മാത്രം ഈ ഭാഗത്തിന് വ്യാപ്തിയുണ്ട്.

തിരക്കഥയിലെ ഓരോ സീനും കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദസൂചനയുമെല്ലാം സമ്മേളിച്ച് വരുമ്പോഴാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് പൂർണമായ അർത്ഥവ്യാപ്തി കൈവരുന്നുത്.

**സംഭാഷണത്തിന്റെ ഭാവമണ്ഡലം**

അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് ഒരിക്കലും തെന്നിമാറാത്ത സംഭാഷണമാണ് ഷട്ടറിലേത്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ഊഷ്മളതയും വിമർശനാത്മകതയും ഓരോ ഭാഗത്തിനും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ ഉൾച്ചേർത്തിട്ടുമുണ്ട്.

ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഏറെ കഥാഭാഗങ്ങളും വികാരങ്ങളും വിമർശനവുമെല്ലാം സംഭാഷണത്തിന് തിരക്കഥാഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതിനുദാഹരണമാണ് നൂറ്റിയഞ്ചാമത്തെ സീൻ.

റഷീദിന്റെ കിടപ്പുമുറി

രാത്രി

വാഷ്ബെയ്സിനിൽ മുഖം കഴുകുന്ന റഷീദ്. കണ്ണാടിയിലെ തന്റെ പ്രതിബിംബത്തെ ഉറ്റുനോക്കുന്ന റഷീദ്. മുറിയിലെ കിടക്കയിൽ കിടന്ന് അയാളുടെ മൊബൈൽ ശബ്ദിക്കുന്നു. അയാൾ ഫോണെടുക്കാൻ തുനിയവേ നൈല കടന്നുവരുന്നു.

നൈല: (ഉറച്ച ശബ്ദത്തിൽ) അതെനിക്കുള്ള ഫോണാ ഉപ്പാ...

അവൾ ഫോണെടുത്ത് റഷീദിനെ നോക്കിയശേഷം അറ്റൻഡ് ചെയ്യുന്നു. റഷീദ് ഒന്നും മിണ്ടാനാവാതെ നില്ക്കുന്നു. അക്ഷോഭ്യയായി അവൾ ഫോണിൽ സംസാരിക്കുന്നു.

നൈല: thank you so much

ഫോണിന്റെ അങ്ങേത്തലയ്ക്കൽനിന്ന് ഒരു ആൺകുട്ടിയുടെ ശബ്ദം-

അതേ- ഞാൻ തുറന്നുവെക്കുക മാത്രമേ ചെയ്തിട്ടുള്ളൂ...
അതാണല്ലോ നമ്മൾ തമ്മിലുള്ള ഡീൽ...

നൈല: ഇവനെക്കൊണ്ട് ഞാൻ...

ശബ്ദം: അല്ല മോളേ... രാത്രി ബാപ്പാന്റെ പീടിക
കുത്തിത്തുറന്നിട്ടെന്താ പരിപാടി?

നൈല: അതൊന്നും നീയറിയണ്ട. ഞാൻ പറയുന്നത് അങ്ങോട്ട് കേട്ടാ മതി!

ശബ്ദം: ഇനി എന്ത് സഹായം വേണമെങ്കിലും വിളിച്ചോട്ടോ... ഏത് സമയത്താണെങ്കിലും ഞാൻ വരേ...

നൈല: തത്കാലം ഇത്രയൊക്കെ മതി... ഇനിയെന്തെങ്കിലും വേണെങ്കിൽ ഞാൻ, വിളിച്ചു പറയാം.

ശബ്ദം: ഓ.കെ.ഡാ ബൈ.

അവൾ അർഥഗർഭമായി റഷീദിനെ നോക്കുന്നു.

നൈല: ബൈ... ഗുഡ്നൈറ്റ്.

നൈല: ഫോൺ റഷീദിനുനേരെ നീട്ടുന്നു. അയാൾ അമ്പരപ്പ് മാറാതെ ഫോൺ വാങ്ങുന്നു. പിന്നെ മടിച്ചു മടിച്ച് മകളെ വിളിക്കുന്നു.

റഷീദ്: നൈലാ...

നൈല: ആരോടും ഞാൻ ഒന്നും പറഞ്ഞിട്ടില്ല. ഇന്റുപ്പാനെ എനിക്ക് നല്ലോണം അറിയാം. ഉപ്പ നല്ല ആളാ. പക്ഷേ, ഉപ്പയ്ക്ക് കുറെ ഫ്രണ്ട്സുണ്ട്. തല്ലിപ്പൊളികള്... ഇതൊന്നും അല്ലുപ്പാ ഫ്രണ്ട്ഷിപ്പ്. ഇപ്പം ന്റെ കാര്യം തന്നെ നോക്കീ... ഇനിക്ക് കുറെ ഫ്രണ്ട്സുണ്ട്. ഓരോട് എന്ത് കാര്യം ചോദിച്ചാലും... എന്താ ഏതാന്ന് ചോദിക്കൂലാ... അതല്ലേ ഉപ്പാ ഫ്രണ്ട്ഷിപ്പ്. ഉപ്പ പേടിക്കണ്ട. ഇത് പ്രേമമൊന്നുമല്ല. കൂടെ പഠിക്കുന്നവരെ ആരേലും പ്രേമിക്ക്യോ? പ്രേമിച്ചാത്തന്നെ കല്യാണം കഴിക്ക്യോ? ഒരേ ക്ലാസ്റൂമ്.... ഒരേ മാഷ്മ്മാര്.... ഒരേ തമാശകള്.... പോരാത്തതിന് ഒരേ ഫ്രണ്ട്സും. ജീവിതകാലം മുഴുവനും പറഞ്ഞതുതന്നെ പറഞ്ഞ്, ഭയങ്കര ബോറായിരിക്കൂലേ ഉപ്പാ... ഞങ്ങടെ ഗാങ് എല്ലാവരും പഠിക്കാൻ പോവ്വാ... അപ്പം ഞാൻ മാത്രം എങ്ങന്യാ... പഠിക്കണം ഉപ്പാ എനിക്ക്...

നൈല തിരിഞ്ഞു നടക്കുന്നു. മകളോടുള്ള സ്നേഹവും കുറ്റബോധത്താൽ കുനിഞ്ഞ ശിരസ്സുമായി റഷീദ്.

ഈ സംഭാഷണഭാഗം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ആർത്ഥിക വിസ്തൃതിയും വൈകാരികതീവ്രതയും ഷട്ടറിന്റെ മുഹൂർത്തം കൂടിയാണെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. റഷീദ് എന്ന മുരടൻ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിനേൽക്കുന്ന ആഘാതം വളരെ വലുതാണ്. ഷട്ടറിനുള്ളിൽനിന്നും രക്ഷിച്ചത് മകളാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു. തന്റെ ആഭാസത്തരം മകളറിഞ്ഞുവെന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളെ ഉരുക്കിക്കളഞ്ഞു. അവൾ കൂടുതൽ പക്വത ആർജ്ജിച്ചതുപോലെ ഉപദേശരൂപേണ നൽകുന്ന പ്രതിപാദനവും റഷീദിനെ ചെറുതാക്കുന്നതും മനസ്സിലാക്കുന്നതുമെല്ലാമാണ്. ഉപ്പ നല്ല ആളാഫ്രണ്ട്സാണ് ചീത്തയാക്കുന്നത്.

പുതുതലമുറയുടെ സ്വഭാവത്തെയും ശീലങ്ങളെയും ആഭാസത്തരമായും അല്പത്തമായും കാണുന്നവർക്കുള്ള മറുപടി കൂടിയാണ് ഈ ഭാഗം. നൈലയുടെ വിദ്യാഭ്യാസം തുടരുന്നതിനും തിരക്കിട്ട് നടത്തുവാൻ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന വിവാഹം മാറ്റിവയ്ക്കാനും ഈ സംഭവം നിമിത്തമാകുന്നു. പുതുതലമുറയെ അംഗീകരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമെന്നതിലൂടെ കാലത്തിലേക്ക് കഥാന്തരീക്ഷത്തെ കൊണ്ടുവരുന്ന ദൗത്യവും ഈ സംഭാഷണ ഭാഗത്തിനുണ്ട്.

**ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള കഥയും ഘടനയും**

ഒരു സാമൂഹ്യപ്രശ്നത്തെ കുറെ സംഭവങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള തിരക്കഥ രൂപീകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഷട്ടറിലുള്ളത്. മുസ്ലീം സമുദായത്തിലുള്ള ഒരു പെൺകുട്ടിയാണ് നൈല. ആ സമൂഹത്തിൽപ്പെട്ടതുകൊണ്ടുതന്നെ അവളുടെ പഠിപ്പ് നിർത്തുവാനും വിവാഹം നടത്തുവാനും മാതാപിതാക്കൾ നിശ്ചയിക്കുന്നു. ഇച്ഛാശക്തി കൊണ്ട് അവളതിനെ എതിർക്കുകയും അതിൽ വിജയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിവാഹം താമസിച്ചാൽ മകളുടെ സദാചാരചിന്തകളും പ്രവൃത്തികളും ദുഷിക്കുമെന്ന് കരുതുന്ന മാതാപിതാക്കൾ. അതിലെ പിതാവ് മാതാവിനെ ചതിച്ച് ഒരു വേശ്യയോടൊപ്പം ഷട്ടറിൽ തങ്ങുന്നതിൽ സാമൂഹ്യവിമർശനം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആക്ഷേപഹാസ്യമാണുള്ളത്. പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ദയനീയമായ അവസ്ഥ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. നൈലയും അവളുടെ ഉമ്മ സുഹറയും ശരീരം വിൽക്കേണ്ടിവരുന്ന യുവതിയുമെല്ലാം പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃത സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രതിനിധികളാണ്. ഇച്ഛാശക്തികൊണ്ട് പുരുഷക്കോയ്മ സ്ത്രീ ശരീരത്തിനുമേലും പ്രവർത്തനത്തിനുമേലും വിരിച്ച വലയിൽ നിന്നും രക്ഷപെടുവാൻ കഴിയുന്നത് പുത്തൻതലമുറയുടെ പ്രതിനിധിയായ നൈലയ്ക്കാണ്. അതിനവളെ മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന പുതു മാധ്യമം സഹായിക്കുന്നുമുണ്ട്. മനോഹരനും സുരനും സുഭാഷ് ചന്ദ്രനും പ്രഭുവുമെല്ലാം സാമൂഹ്യാവസ്ഥ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത ഓരോ വ്യക്തിത്വങ്ങളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ ചില വ്യവഹാരരീതികളാണ് തിരക്കഥയ്ക്ക് കാരണമായ സംഭവങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നത്. മദ്യപാനശീലം കേരളത്തിലെ പുരുഷസമൂഹത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന രീതിയും ഷട്ടറിൽ തന്മയത്വത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വർത്തമാനകാലപ്രസക്തമായ സംഭവങ്ങളെ നിയതമായ സീനുകൾകൊണ്ട് കഥയ്ക്കുള്ളിൽ നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഷട്ടറിന്റെ ഘടന ആദ്യം മുതൽ അവസാനംവരെ ക്രമത്തിൽ കഥ പറയുന്ന കാലാനുക്രമമായ അവതരണമാണ്.

ആദ്യഭാഗത്തുതന്നെ പഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നൈലയുടെ പഠിപ്പുമുടക്കി വിവാഹം നടത്തുവാൻ റഷീദും കുടുംബവും തീരുമാനിക്കുന്നു. നൈലയ്ക്ക് അതിൽ കടുത്ത എതിർപ്പാണ്. ഒരു ദിവസം റഷീദ് സുഹൃ

ത്തുക്കളോടൊപ്പം മദ്യപിക്കുകയും ഒരു വേശ്യയോടൊത്ത് ഷട്ടറിനുള്ളിൽ കുടുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗം.

ഷട്ടറിനുള്ളിൽ കുടുങ്ങിയ റഷീദിന്റെയും യുവതിയുടെയും അവസ്ഥ ഒരു ഭാഗത്ത് സംഘർഷത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. റഷീദിനെ ഷട്ടറിനു ള്ളിലാക്കി ഭക്ഷണം വാങ്ങിക്കുവാൻ പോയ ഓട്ടോക്കാരൻ സുര അഭിമു ഖീകരിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ ഏറെയാണ്. സുരയും മനോഹറും തമ്മിലുള്ള ഇടപെടലുകളും സജീവമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. റഷീദിന്റെ വീട്ടിലെ അവസ്ഥയും കഥയെ സംഘർഷത്തോടെ വളർത്താൻ പര്യാപ്ത മാണ്. വിപുലമായ ഈ ഭാഗമാണ് തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗം.

ഷട്ടറിനുള്ളിൽ നിന്നും റഷീദ് രക്ഷപെടുന്നതും, നൈലയുടെ വിവാഹം ഉടൻ നടത്തുന്നില്ലെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നതും, മനോഹറിന് നഷ്ട പ്പെട്ട തിരക്കഥ തിരിച്ചു കിട്ടുന്നതുമാണ് തിരക്കഥയുടെ നിർവ്വഹണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അന്ത്യഭാഗം.

തിരക്കഥയുടെ ആദ്യഭാഗമായ ആക്റ്റ് ഒന്നിലെ പ്ലോട്ട് പോയിന്റ് ഷട്ടറിനുള്ളിലായ റഷീദിനെ തുറന്നു വിടാൻ കഴിയാത്ത വിധത്തിൽ സുരയെ പോലീസ് അറസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതാണ്. അതോടെയാണ് കഥ സംഘർഷത്തി ലൂടെ സജീവമായി സംഭവങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ മധ്യഭാഗ ത്തിനുശേഷം അഥവാ ആക്റ്റ് രണ്ടിനുശേഷം ആക്റ്റ് രണ്ടിൽ നിന്നും അടുത്ത ആക്റ്റിലേക്ക് തിരക്കഥയെ നയിക്കുന്ന പ്ലോട്ട് പോയിന്റാണ് ഷട്ടർ തുറന്നുകൊടുക്കുന്ന സംഭവം. ആരാണ് ഷട്ടർ തുറന്നതെന്നുള്ള അറിവ് ഈ ഭാഗത്ത് ലഭിക്കുന്നില്ല. അത് കൂടുതൽ സംഘർഷത്തിലേക്ക് നയി ക്കുന്നു. അതിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തലെന്ന നിലയിലാണ് മൂന്നാമത്തെ ആക്റ്റ് ഉൾപ്പെടുന്ന മൂർദ്ധന്യം സംഭവിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥ മൂർദ്ധന്യമെന്നു പറയു ന്നത് റഷീദിനോട് നൈല ഷട്ടർ തുറന്ന രീതി പറയുന്നതാണ്. മൂർദ്ധന്യ ത്തിനുശേഷമുള്ള കഥാനിർവഹണത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് മനോഹറും യുവ തിയും തമ്മിലുള്ള കണ്ടെത്തൽ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങൾ കൂടി പ്രേക്ഷകന് വിശ്വസനീയമായി വ്യക്തമാകുന്നതോടെയാണ് തിരക്കഥ പൂർണമാകുന്നത്. ഈ സംഭവത്തിന് മിഴിവും പിൻബലവും നൽകുന്ന രീതി യിലാണ് തുടർന്നുള്ള കോഴിക്കോട് നഗരം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് ചില ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് എന്നതും ശ്രദ്ധേയം.

**ആഖ്യാനത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം**

ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ധ്വനിസൂചനകൾ ഉണർത്തി സാമൂഹ്യ വിമർശനം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്ന തിരക്കഥയാണ് ഷട്ടർ. തിരക്കഥാ രച യിതാവായ ജോയ് മാത്യുവിന്റെ സാമൂഹ്യാവബോധവും വൈയക്തിക ചിന്ത കളും ഷട്ടറിന്റെ കഥാരൂപീകരണത്തിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനംചെലുത്തു ന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ തന്നെ ഗോപാലേട്ടൻ ഒരു കയ്യിൽ

ചൂലുമായി ഒരു കവിതാശകലം പാടി ഷട്ടർമുറി തുറക്കുന്നതിൽ തന്നെ നാടകീയതയുണ്ട്.

ഗോപാലേട്ടന്റെ കവിത,
അകം വൃത്തിയാക്കീടിലും
പുറം വൃത്തിയാക്കീടിലും
അകം പുറം
വൃത്തിയാക്കുന്നതെങ്ങിനെ?

മനുഷ്യമനസ്സിന്റെയും ജീവിതാവസ്ഥയുടെയും സങ്കീർണതകളിലേക്ക് ചിന്തോദ്ദീപകമായി പ്രവേശിക്കുവാൻ ഈ കവിത നിമിത്തമാകുന്നുണ്ട്. ഈ സങ്കീർണ്ണതയുടെ ആഖ്യാനമാണ് വിവിധ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും സംഭവങ്ങളിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന ആഖ്യാനസൂചനയും തിരക്കഥയുടെ സമഗ്രമായ രാഷ്ട്രീയംതന്നെയാണ് വെളിവാക്കുന്നത്.

കേരളീയ സമൂഹത്തിന് പലതരത്തിലുള്ള സവിശേഷതകളുമുണ്ട്. സാക്ഷരത, കമ്മ്യൂണിസത്തോടുള്ള സമീപനം, വിവിധ മതങ്ങളുടെ വേരോട്ടം, സാഹിത്യത്തോടും കലയോടുമുള്ള മനോഭാവം, അദ്ധ്വാനശീലം, കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ സൂക്ഷിപ്പ്, കച്ചവട മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ അടരുകളായി ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും ജീവിതത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെയെല്ലാം പ്രതിനിധാന സ്വഭാവം കഥയിലെ സംഭവങ്ങളിലും കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരങ്ങളിലും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ക്രമീകരണം.

പുരുഷക്കോയ്മ കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാ അടരുകളിലും ദർശിക്കാനാവും. പഠനത്തോടുള്ള പുതിയ തലമുറയുടെ മനോഭാവം ആഘോഷ സ്വഭാവമുള്ളതാണ്. ഈ ആന്തരികാന്തരീക്ഷം തന്നെയാണ് ഷട്ടറിലുള്ളത്. കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ ഓട്ടോകൾക്കും ഓട്ടോ ഡ്രൈവർമ്മാർക്കും സവിശേഷമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. ഈ സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണ് സുരയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെ കൃത്യമായിത്തന്നെ മലയാളീകരിക്കുന്നദൗത്യം ഈ സംഭവങ്ങളിലൂടെയും അവസ്ഥകളിലൂടെയും ദർശിക്കാനാവും. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം ഷട്ടറിന്റെ കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആന്തരികരാഷ്ട്രീയനിർമ്മിതിയുടെ ഭാഗമാണ്.

കോഴിക്കോടിനെ പ്രതിനിധീകരണ സ്വഭാവമുള്ളനഗരമായിട്ടാണ് തിരക്കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ താമസിക്കുന്ന വിവിധ സ്വഭാവക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം വ്യക്തികളല്ല, ഒരുപാട് വ്യക്തികളുടെ പ്രതിനിധികളായി വരുന്നവരാണ്. ഒരു തിരക്കഥ അഥവാ സിനിമ മലയാളമാകുന്നത് അതിലെ മലയാളസംഭാഷണം കൊണ്ടുമാത്രമല്ല. മലയാളിയുടെ ശരീരമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ വേണം. ആ കഥാപാത്രങ്ങൾ ശരീര ഭാഷ കൊണ്ട് മലയാളികളുടെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കണം.

അവർ നിർമ്മിച്ചെടുത്ത അവസ്ഥകൾക്കും വികാരങ്ങൾക്കും ഈ പ്രദേശത്തിന്റേതായ സാംസ്കാരിക ഊഷ്മളത ഉണ്ടായിരിക്കണം. പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളും നിയതമായ സംഭവങ്ങളോടും അതിന്റെ ആഖ്യാതാക്കളായ കഥാപാത്രങ്ങളോടും സമ്മേളിച്ചുവരുന്നതിൽ നിയതമായ സംസ്കാരനിർമ്മിതിയുടെ അവസ്ഥകളുണ്ട്. ഷട്ടറിലെ ഈ അവസ്ഥകൾ പൂർണ്ണമായും മലയാളീകരിച്ചതാണ്. അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്കും കാല്പനികതകളിലേക്കും വളരുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഷട്ടറിലില്ല. ഇത് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ കഥയുടെ ആഖ്യാനവും അന്തരീക്ഷവും വൈകാരികതലവും നിലനിർത്തുവാൻ ഉപകരിക്കും. ഈ അവസ്ഥകളും ഷട്ടറിന്റെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ രാഷ്ട്രീയം രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ സ്വാധീനമായ ഘടകങ്ങളാണ്.

# 4. ചലച്ചിത്ര സംവിധാനം: ഭാവനയും ഭാഷയും

ചലച്ചിത്രസംവിധാനം ഒരു കലാപ്രവർത്തനമാണ്. തുടർച്ചയായ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ വിനിയോഗവും നിയതമായ സംഘാടക ശേഷിയും നവമായ ചലച്ചിത്രരൂപീകരണ ശാസ്ത്രവും ഈ കലയുടെ രൂപീകരണത്തിന് ആവശ്യമാണ്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെയും, സംവേദനക്ഷമതയുള്ള ശബ്ദങ്ങളുടെയും യോഗം ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മേധാശക്തിയോടെ നിലനിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലും ചലച്ചിത്ര ചരിത്രത്തിന്റെയും, സാമൂഹ്യ സംസ്കാരത്തിന്റേയും, കലാസ്വാദന രീതിയുടെയും, കഥാഖ്യാന മനോഭാവത്തിന്റെയും സ്വാധീനമുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയെല്ലാം ഒരു നല്ല സംവിധായകൻ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

നിർമ്മാതാവ്, തിരക്കഥാകൃത്ത്, അഭിനേതാക്കൾ, കലാസംവിധായകൻ, ക്യാമറാമാൻ, എഡിറ്റർ തുടങ്ങിയവരുടെയെല്ലാം സഹകരണം നിയതമായ രീതിയിൽ സംവിധായകന് നേടിയെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കൃത്യമായ വിതരണവും പ്രദർശനവും അതിന്റെ സാമ്പത്തികവശം ഭദ്രമാക്കുന്നതിന് ആവശ്യമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യം ആസ്വാദനമായതുകൊണ്ട് ആസ്വാദകരുടെ മനസ്സും മനഃശാസ്ത്രവുമറിഞ്ഞുള്ള നിർമ്മാണ പ്രവർത്തനമാണ് ആവശ്യമായിവരുന്നത്.

**രൂപീകരണസ്വഭാവം**

തിയറ്ററുകളിൽ പ്രദർശനത്തിനെത്തുന്ന സിനിമകളുടെ പൊതുസ്വഭാവം കഥ കാണിക്കുകയെന്നുള്ളതാണ്. ഒരു ചലച്ചിത്രം പൂർണ്ണമാകണമെങ്കിൽ പല രൂപീകരണഘട്ടങ്ങൾ പിന്നിടേണ്ടതുണ്ട്. അതിൽ പ്രാരംഭഘട്ടം ഒരു കഥ കണ്ടെത്തുന്നതാണ്. തുടർന്ന് ഈ കഥയെ യുക്തമായ സിനിമ

യുടെ രൂപീകരണത്തിന് പര്യാപ്തമായ തിരക്കഥയാക്കണം. സിനിമയുടെ കഥ ആഖ്യാനിക്കുവാൻ പാട്ടുകൾ ആവശ്യമുണ്ടെങ്കിൽ അവ രൂപീകരിച്ചെടുക്കണം. ലൊക്കേഷനുകൾ നിർണ്ണയിക്കണം. സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കേണ്ട അഭിനേതാക്കളേയും അതിന്റെ രൂപീകരണത്തിൽ പങ്കാളികളാകേണ്ട ഇതര ടെക്നീഷ്യന്മാരെയും കണ്ടെത്തണം. സിനിമ പൂർത്തിയാക്കേണ്ട സാമ്പത്തികത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണ രൂപീകരിക്കണം. ഇത്രയും ആയിക്കഴിഞ്ഞാൽ ഷൂട്ടിങ് ആരംഭിക്കാവുന്നതാണ്.

ആധുനിക യുഗത്തിലെ സിനിമ പൂർണ്ണമായിത്തന്നെ ഡിജിറ്റലാണ്. അതുകൊണ്ട് ആ സാങ്കേതികതയ്ക്ക് അനുരൂപമായ രീതിയിൽ ഉൾച്ചേർത്തുവേണം ചലച്ചിത്രം പൂർണ്ണരൂപത്തിലെത്തിക്കുവാൻ. ഡബ്ബിങ്, റി-റെക്കോർഡിങ്, ഇഫക്ട്സ്, മിക്സിങ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം നിയതമായ രീതിയിൽ ഉൾച്ചേർത്തുവേണം ചലച്ചിത്രം പൂർണ്ണരൂപത്തിൽ എത്തിക്കുവാൻ. മുമ്പ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപീകരണം സാങ്കേതികജഡിലമായിരുന്നെങ്കിൽ ഇന്നത് ലളിതമാണ്. അനിമേഷനും, മോർഫിങ്ങുമെല്ലാം പ്രതിരൂപ/വസ്തുത രൂപീകരണത്തിന്റെ സാധ്യതാ മണ്ഡലങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അങ്ങേയറ്റം ഭാവന ആവശ്യപ്പെടുന്ന കലാരൂപമാണ് സിനിമ. കഥയെ അഥവാ അവസ്ഥയെ ഏറ്റവും മനോഹരമായി ഭാവനയിൽ കാണുകയും അതിനെ യുക്തമായി ദൃശ്യവൽകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയുമാണ് വേണ്ടത്. ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തെ പ്രധാനമായും മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളായാണ് തിരിക്കുന്നത്. അവ യഥാക്രമം രചന, രേഖപ്പെടുത്തൽ, ക്രമീകരണം എന്നിവയാണ്. ഈ ഓരോ ഘട്ടത്തിനുമിടയിലുള്ള തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടവും ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രധാനമാണ്.

| രചന | രേഖപ്പെടുത്തൽ | ക്രമീകരണം |
|---|---|---|

ഈ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും സംവിധായകന്റെ ചലച്ചിത്ര രൂപീകരണ ഭാവന സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

**രചന**

തിരക്കഥാ രചനകളുടെ ഘട്ടമാണിത്. സിനിമ രൂപീകരിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കഥയെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ മനസ്സിൽ കാണുന്നു. ഈ ദൃശ്യരൂപത്തെ ലിഖിത ഭഷയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിച്ചെഴുതുന്ന പാഠമാണ് തിരക്കഥ. തിരക്കഥയ്ക്ക് നിയതമായ മാധ്യമരൂപമുണ്ട്. ഓരോ സീനുകൾ തിരിച്ചാണ് തിരക്കഥയെഴുതുന്നത്. ഒരു സമയത്ത് ഒരു സ്ഥലത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംവാദങ്ങളാണ് ഒരു സീൻ. പല സീനുകളിലായി അഥവാ പല ശകലങ്ങളായി കഥ പറയുന്ന രീതിയാണ് തിരക്കഥയ്ക്കുള്ളത്. സീനുകൾ തമ്മിലുള്ള ആഖ്യാനബന്ധം തിരക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ആദ്യം, മധ്യം, അന്ത്യം എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പൊരുത്തം തിരക്ക

ഥയ്ക്ക് ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയുടെ പരമമായ രചനാലക്ഷ്യം അതിൽ നിന്നും മികച്ച സിനിമ രൂപീകരിക്കലാണ്. ലിഖിത ഭാഷകൊണ്ടാണ് തിരക്കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നതെങ്കിലും അത് വിനിമയം ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥ അഥവാ അന്തരീക്ഷം ദൃശ്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നതാണ്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് കഥ പറയുന്ന രീതി.

എന്താണ് ഒരു തിരക്കഥയെന്ന് മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ അതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ വിലമതിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രമേയങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യസൂചന, ശബ്ദസൂചന തുടങ്ങിയവയുടെയെല്ലാം ശക്തമായ പ്രവർത്തനം സംഘടിതമായി ഓരോ തിരക്കഥയിലുമുണ്ട്. ഈ ഘടകങ്ങൾ വേറിട്ടു നിന്നാൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രസക്തിയില്ല. ഇവ നിയതമായ അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിച്ച് നിൽക്കുമ്പോഴാണ് പാഠമെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് പ്രസക്തി കൈവരുന്നത്.

തിരക്കഥ രചിക്കുമ്പോൾ രചയിതാവ് അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. പല ഘട്ടങ്ങളിലായി രൂപപരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്ന ഒരു സർഗാത്മക നിർമ്മാണപ്രക്രിയയുടെ പ്രാഥമികഘട്ടമാണ് തിരക്കഥയുടേത്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ തിരക്കഥയിൽ നിന്നും ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ് തയ്യാറാക്കണം. ഈ തിരക്കഥയുടെ സഹായത്തോടെയാണ് ചിത്രീകരണം നിർവഹിക്കുന്നത്. ചിത്രീകരണത്തിനുശേഷം എഡിറ്റിങ് നിർവഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഏറ്റവും അവസാനമായിട്ടാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കലാരൂപമായി സിനിമ രൂപപ്പെടുന്നത്.

വിവിധ സീനുകളിലൂടെ രചിക്കുന്ന തിരക്കഥ കഥയെ ആഖ്യാനിക്കുന്നത് ശകലങ്ങളായിട്ടാണ്. ഇങ്ങനെ ശകലങ്ങളായി ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് തുടർച്ചയായി തോന്നിക്കുന്ന അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പൊതുവെ കാഴ്ചയുടെ സാധ്യതകളാണ്. കാണുന്ന വസ്തുവിനെക്കുറിച്ച് അഥവാ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് കാഴ്ച്ചക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ സവിശേഷമായ ജ്ഞാനം അഥവാ അറിവ് രൂപപ്പെടുന്നു. ഈ അറിവ് മുമ്പ് ആർജ്ജിച്ചെടുക്കുന്ന ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അവസ്ഥകളുടെ തുടർച്ചയാണ്. വിവിധ ദൃശ്യങ്ങൾ അഥവാ കഥാശകലങ്ങൾ കാണുമ്പോൾ അവയ്ക്കിടയിൽ വിട്ടുകളഞ്ഞ ഭാഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് കേവല നിഗമനത്തിലെത്തുകയും സീനുകളായിട്ടാഖ്യാനിക്കുന്ന പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് കഥാസ്വാദനം സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

**തിരക്കഥാ രൂപീകരണം**

ഒരു തിരക്കഥയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായിട്ടുള്ളത് ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ള ഒരു കഥതന്നെയാണ്. കഥയെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ മാധ്യമീകരിച്ച് തിരക്കഥ എഴുതുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളായിട്ട് വരുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. തിരക്കഥയെ

സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങൾ നിയതമായ വ്യക്തിത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പേരുകൾ മാത്രമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുകയും ഓരോ പ്രവൃത്തികളിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കഥ സ്വാഭാവികതയോടെ വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നു. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ശക്തമായ സംഭവങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രത്തിലെ കഥയ്ക്ക് ആവശ്യം. കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരം ഭാഷ ആഖ്യാനിക്കുമ്പോൾ/ശരീരഭാഷ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിനെ പൂർത്തീകരിക്കേണ്ട കുറെയധികം ഘടകം ആവശ്യമായി വരുന്നു. സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലം, സവിശേഷ ദൃശ്യസൂചനകൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ ഇതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്. ഇവയുടെ നിയതമായ സംയോജനം തിരക്കഥയിൽ സംഭവിക്കുന്നത് അഥവാ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ലിഖിത ഭാഷയിലൂടെയാണ്. സീനുകൾ തിരിച്ചെഴുതുന്ന അമൂർത്തമായ കഥാഖ്യാനമാണ് തിരക്കഥയുടേത്. ഈ കഥ മൂർത്തമാകുന്നത് സിനിമയിലാണ്. അമൂർത്തമായ തിരക്കഥയെ മൂർത്തവൽകരിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകനുള്ള സ്ഥാനം അനിർവചനീയമാണ്. ഒരു തിരക്കഥാ രചയിതാവിനെയും സംവിധായകനെയും സ്വാധീനിക്കുന്ന ഭാവനയും ഭാഷയും സർഗാത്മകതയും തികച്ചും ഭിന്നമാണ്.

കഥ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലം, സംഘട്ടനങ്ങൾ, വൈകാരിക സൃഷ്ടി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രാഥമികമായി നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്. ലിഖിത ഭാഷയിലൂടെ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ, സംവിധായകന് അതിൽ നിന്നും ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ സിനിമ രൂപീകരിക്കേണ്ടതാണെന്ന ധാരണ രചയിതാവിന് ഉണ്ടായിരിക്കണം. പ്രാഥമികമായിട്ടൊരു കഥ. ആ കഥയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും ഉൾപ്പെടുത്തി ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ളതും ചലച്ചിത്രമാക്കാവുന്നതുമായ കഥ രൂപീകരിച്ചെടുക്കണം. തുടർന്ന് ഈ കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ച് അല്ലെങ്കിൽ നിയതമായ ശകലങ്ങളായി ഒരു ഔട്ട്ലൈൻ രൂപീകരിച്ചെടുക്കണം. തുടർന്നാണ് നിയതരൂപമുള്ള തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത്. തിരക്കഥാരചനയിൽ രചയിതാവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്കും ദൃശ്യബോധത്തിനുമെല്ലാമാണ് പ്രസക്തി.

### ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ്

നിയതമായ ഒരു തിരക്കഥയിൽ നിന്നും സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണം നടത്തേണ്ട രീതിക്കും ക്രമത്തിനുമനുസരിച്ച് സാങ്കേതികവിവരങ്ങൾ കഴിവതും ഉൾച്ചേർത്ത് രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന പാഠത്തെയാണ് ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ് അഥവാ സംവിധായകന്റെ തിരക്കഥ എന്നുപറയുന്നത്.

പൂർണ്ണമായ ഒരു സീനിനുള്ളിൽ വരുന്ന ഒന്നിലധികം ഷോട്ടുകളുണ്ടല്ലോ. ഈ ഷോട്ടുകളെ രൂപീകരിക്കുന്ന രീതിയും ഇവയെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ തോതുമെല്ലാം ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ സംവിധായകന്

ആവശ്യമെങ്കിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ക്യാമറാമാൻ, എഡിറ്റർ, സഹ സംവിധായകൻ തുടങ്ങിയവരുടെ യുക്തമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ അറിഞ്ഞതിനുശേഷമാണ് ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിന് നിയതരൂപം നൽകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ തിരക്കഥയാണ് ഷൂട്ടിങ്ങിന്റെ അടിസ്ഥാനരൂപരേഖ. വാക്കുകളെക്കാൾ കൂടുതൽ സംവേദനക്ഷമത ദൃശ്യങ്ങൾക്കുണ്ട്. സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട ദൃശ്യങ്ങളുടെ രീതിയും അനുതാപവുമെല്ലാം ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ കൃത്യമായിത്തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കും. അതുപോലെ ഓരോ ഷോട്ടിന്റെയും സ്വഭാവം (ക്ലോസ്, മീഡിയം, ലോംഗ്), സീനിന്റെ ക്രമനമ്പർ, സ്ക്രീനിൽ സംഭവിക്കുന്ന സമയത്തിന്റെ സൂചനയും അതിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ട ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കും. ഓരോ ഷോട്ടിലും സീനിലും ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ട വസ്തുക്കൾ, സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, സംഗീതം, ഇഫക്ട്സ് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആവശ്യാനുസരണം ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്.

**സ്റ്റോറി ബോർഡ്**

എല്ലാ സംവിധായകരും സ്റ്റോറി ബോർഡ് ഉപയോഗിക്കാറില്ല. ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ നിന്നുമാണ് സ്റ്റോറി ബോർഡ് രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുക്കളെ രേഖാചിത്രമാക്കി മാറ്റുന്ന സർഗ്ഗാത്മക പ്രക്രിയയ്ക്കാണ് സ്റ്റോറി ബോർഡ് രൂപീകരണമെന്ന് പറയുന്നത്. സംവിധായകന്റെ ചലച്ചിത്രരേഖപ്പെടുത്തലിനെ സജീവമായി സഹായിക്കുവാൻ ഇതര സാങ്കേതിക പ്രവർത്തകർക്ക് സ്റ്റോറി ബോർഡ് ഉപകാരപ്രദമാണ്. ചിത്രീകരിക്കേണ്ട രംഗങ്ങൾക്കു മുഴുവൻ സ്റ്റോറി ബോർഡ് തയ്യാറാക്കുന്നത് അത്ര പ്രായോഗികമല്ല. പ്രധാന ദൃശ്യഭാഗത്തിന് സ്റ്റോറി ബോർഡ് രൂപീകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് പൊതുവെയുള്ളത്.

**ഗാനങ്ങൾ**

മലയാള സിനിമയിലെ ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത ഒരു രചനാവിഭാഗമാണ് ഗാനങ്ങൾ. ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഗാനരചനയ്ക്ക് ശ്രദ്ധേയരായ ഗാന രചയിതാക്കളാണുള്ളത്. ഗാനത്തിലൂടെ കഥാഭാഗത്തിന്റെ ആഖ്യാനം, നൃത്താവതരണം, ഭാവനാവിനിമയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സന്ദർഭോചിതമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കഥ പൂർത്തിയാക്കിയതിനുശേഷമാണ് അതിന്റെ ഏതെല്ലാം ഭാഗത്ത് ഗാനാവതരണം നടത്തണമെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ ട്യൂൺ സംഗീതസംവിധായകൻ നിശ്ചയിക്കുകയും അതിനനുസരിച്ച് പ്രശസ്തരായ ഗായകർ ഗാനാലാപനം നടത്തുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തിനും ഓരോ രീതിയിലുള്ള കഥയും അന്തരീക്ഷവുമാണുള്ളത്. ഈ കഥയ്ക്കും അന്തരീക്ഷത്തിനുമനുസരിച്ചാണ് ആഖ്യാനരീതി ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനരീതിയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ്

ഗാനാവതരണത്തിന്റെ രീതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ അർത്ഥവും ഈണവും അതിന്റെ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തേയും സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഗാനരംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയാദിപ്രകടനങ്ങൾക്ക് ക്രമവും തുടർച്ചയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകന്റെ ഭാവനയ്ക്കും മനോഭാവത്തിനും പ്രാധാന്യം ഏറെയാണ്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ മൂഡിനനുസരിച്ചാണ് ഗാനത്തിന്റെ ഭാവമണ്ഡലം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആദ്യത്തെ തയ്യാറെടുക്കലിന്റെ ഘട്ടം രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ഒരുക്കത്തിന്റേതാണ്. തിരക്കഥയും, ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റും, ഗാനങ്ങളുമെല്ലാം തയ്യാറാക്കിക്കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ക്യാമറയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് സംവിധായകന്റെ സർഗ്ഗാത്മക ഭാവന ചിന്തിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ചലനരീതികൾ, അഭിനേതാക്കളുടെ ഭാവപ്രകടനം, ചലനരീതികൾ, ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണ ദിശകൾ, ഫോട്ടോകളുടെ സ്വഭാവവും എണ്ണവും തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിയെല്ലാമുള്ള ചിന്തകൾ സംവിധായകന്റെ മനസ്സിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും. വസ്തുനിഷ്ഠമായി പറഞ്ഞാൽ ലിഖിത രൂപത്തിലുള്ള തിരക്കഥയിലെ അമൂർത്ത കല്പനകളെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ചയിലൂടെ മൂർത്തവൽക്കരിക്കാനുള്ള രീതിയെ സംബന്ധിച്ച ഭാവനയുടെ പ്രായോഗിക നിർണ്ണായകമാണ് ആദ്യത്തെ തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്.

**രേഖപ്പെടുത്തൽ**

സിനിമയുടെ രേഖപ്പെടുത്തൽ ഒരു സംഘടിത പ്രവർത്തനമാണ്. എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും നിയന്ത്രിതാവ് സംവിധായകനാണ്. സംവിധായകന്റെ മനോഭാവം, ഭാവന തുടങ്ങിയവയാണ് രേഖപ്പെടുത്തലിന്റെ രീതിയും സ്വഭാവവും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം, ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശയും സഞ്ചാരരീതികളും, ഷോട്ടിന്റെ രൂപസ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കൃത്യമായി നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് സംവിധായകനാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ തിരക്കഥയിലെ വാക്കുകളെ ദൃശ്യങ്ങളായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്ന സർഗ്ഗാത്മകപ്രവർത്തനമാണ് നടത്തുന്നത്.

രേഖപ്പെടുത്തുന്ന അവസരത്തിൽ സംവിധായകനെ സഹായിക്കാൻ സഹസംവിധായകരുണ്ടായിരിക്കണം. സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശത്തിനും, ആഗ്രഹങ്ങൾക്കുമനുസരിച്ചാണ് ഇവർ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ആവശ്യമെങ്കിൽ അഭിനേതാക്കളെ സംഭാഷണം പഠിപ്പിക്കുന്നതിനും സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണങ്ങൾ നടത്തുന്നതും, രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ദൃശ്യഭാഗങ്ങളുടെ തുടർച്ച സൂക്ഷിക്കുന്നതും, ഷൂട്ടിങ് റെക്കോർഡ് തയ്യാറാക്കുന്നതുമെല്ലാം സഹസംവിധായകരാണ്. തിരക്കഥയിൽ ആ സ്ഥലത്തു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെല്ലാം തുടർച്ചയായി തീർക്കുകയാണ് പൊതുവെ ചെയ്യുന്നത്. മൂവിക്യാമറയുടെ സ്വഭാവവും, ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവവും പ്രതിരൂപ സൃഷ്ടിയെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ A+B എന്ന രീതിയിൽ യോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ അർത്ഥിക വ്യാപ്തി AB ആകുന്നില്ല. C എന്ന നഖമായൊരർത്ഥം സംജാതമാകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഒന്നിനു പിന്നാലെ ഒന്നായി വിവിധ ചലനസ്വഭാവമുള്ള ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ ചേർത്തു വയ്ക്കുകയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ. വാസ്തവത്തിൽ, ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ സംയോജനം സ്ഥലത്തേയും സമയത്തേയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന് അനുരൂപമായ രീതിയിൽ പുനർക്രമീകരിക്കുന്നു. തത്ഫലമായി ചലച്ചിത്രസ്ഥലവും സമയവും ചലനരീതികളും രൂപീകൃതമാകുന്നു. നിത്യജീവിതത്തിൽ നമ്മൾ കാഴ്ചകൾ കാണുന്നത് സമഗ്രമായും തുടർച്ചയോടും കൂടിയാണ്. എന്നാൽ, ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാഴ്ചകൾ കാണുന്നത് സംവിധായകൻ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന വീക്ഷണദിശയിലൂടെയും ചലനരീതികളിലൂടെയുമാണ്. ഇവിടെയും ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏതുഭാഗം കാണണമെന്ന് നിശ്ചയിക്കുന്നതും അതിന്റെ വലുപ്പം, വർണ്ണം, പശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവ എന്തായിരിക്കണമെന്നു തീരുമാനിക്കുന്നതും സംവിധായകനാണ്. ചലച്ചിത്ര കലാരൂപീകരണത്തിന്റെ മർമ്മം അറിഞ്ഞ സംവിധായകർക്ക് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ നിമഗ്നമാക്കുവാൻ വളരെ എളുപ്പമാണ്.

**ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ രീതി**

ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ യുക്തിഭദ്രമായ തുടർച്ചയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് സൗന്ദര്യവും അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ധ്വനിസാന്ദ്രതയും രസവുമെല്ലാം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തേൻമാവിൻ കൊമ്പത്ത് എന്ന സിനിമയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സീനെടുത്ത് അതിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ സംയോജിക്കുന്നതിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം നിർണ്ണയ വിധേയമാക്കാം. മാണിക്യനും (മോഹൻലാൽ), കാർത്തുമ്പിയും (ശോഭന) തമ്മിൽ പ്രണയത്തിലാകുന്ന രംഗം ചലച്ചിത്രഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ്. മനോഹരമായ ഒരു നദിയുടെ കരയാണ് പശ്ചാത്തലം.

- തുണി അലക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാർത്തുമ്പി.
- നദിയിൽ നിന്നും ഒരു കുടത്തിൽ വെള്ളം കോരിയെടുത്ത് ചെരിഞ്ഞ പാറയിലൂടെ മുകളിലേക്ക് നടക്കുന്ന മാണിക്യൻ.
- നിറമുള്ള വസ്ത്രങ്ങൾ മനോഹരമായ പുഴയുടെ കരയിൽ നിന്നലക്കുന്ന കാർത്തുമ്പിയുടെ ദൃശ്യം.
- മാണിക്യൻ മുകളിലേക്ക് നടക്കുമ്പോൾ മുത്തുഗൗ എന്ന ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു.
- മാണിക്യന്റെ ആകാംക്ഷയുള്ള മുഖം. ശബ്ദം കേട്ട ദിശയിലേക്ക് നോക്കുന്നു.
- മുത്തുഗൗ എന്നു പറഞ്ഞ് മുത്തശ്ശിക്ക് കൊച്ചുമകൾ ഉമ്മകൊടുക്കുന്നു.
- മാണിക്യന്റെ മുഖത്ത് മുത്തുഗൗ എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം ഗ്രഹിച്ചതിന്റെ വിസ്മയം

- അതൊരു വാശിക്കും ആവേശത്തിനും വഴി മാറുന്നു.
- മാണിക്യന്റെ കൈയിലെ വെള്ളം നിറച്ച കുടം പാറപ്പുറത്തേക്ക് വീഴുന്നു.
- മാണിക്യൻ  തിരിഞ്ഞോടുന്നു.
- മാണിക്യന്റെ കാലുകളുടെ ദ്രുതചലനം.
- കുടം കറങ്ങി ഉരുളുന്നു. അതിലെ ജലം പുറത്തേക്ക് ചിതറി തെറിക്കുന്നുണ്ട്.
- മാണിക്യൻ കാർത്തുമ്പിയെ കാണുന്നു.
- കാർത്തുമ്പി മാണിക്യനെയും കാണുന്നു.
- മാണിക്യൻ ആവേശത്തോടെ കാർത്തുമ്പിയെ പിടിക്കുന്നു.
- ഉരുളുന്ന കുടം ഒരു പാറക്കെട്ടിൽ തട്ടി പൊങ്ങിക്കറങ്ങുന്നു. അതിനുള്ളിൽ നിന്നും ജലം ചിതറി തെറിച്ച് പുറത്തേക്ക്.
- മാണിക്യൻ ആവേശത്തോടെ കാർത്തുമ്പിയെ ആലിംഗനംചെയ്യുന്നു. ആലിംഗനത്തിന്റെ തീവ്രത. നായകന്റെയും നായികയുടെയും ശരീരഭാഷകൾ. കാർത്തുമ്പിയുടെ കണ്ണുകൾ വേഗത്തിൽ അടഞ്ഞു തുറക്കുന്നു.
- കാർത്തുമ്പിയുടെ ശരീരത്തിൽ നിന്നും അടർന്നുവീഴുന്ന മാലയുടെ മുത്തുകൾ, കൈവളകൾ.
- മുത്തുകളും കൈവളകളുമെല്ലാം പാറക്കെട്ടിലൂടെ ഉരുളുന്നു.
- കാർത്തുമ്പിയെ ആലിംഗനം ചെയ്ത് ചുംബിക്കുന്ന മാണിക്യൻ.
- കുടം നദിയിലെ ജലത്തിലേക്ക് വീഴുന്നു.
- കാർത്തുമ്പിയും മാണിക്യനും ആലിംഗനം ചെയ്തുതന്നെ ചെരിഞ്ഞ പാറയിലേക്ക് വീഴുന്നു.
- അവർ ഉരുണ്ട് ഉരുണ്ട് നദിയിലെ വെള്ളത്തിലേക്ക്.
- അവസാനത്തെ മുത്തും വളയും ജലത്തിലേക്ക് മെല്ലേ ഉരുണ്ടു വീഴുന്ന ദൃശ്യം.
- ഈ രംഗമെല്ലാം ആശ്ചര്യത്തോടെ കണ്ടുനിൽക്കുന്ന കുളിക്കടവിലെ ആളുകൾ.
- ജലത്തിനുള്ളിൽ നിന്നും മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും ഉയർന്നുവരുന്നു.
- മാണിക്യൻ ആവേശത്തോടെ കാർത്തുമ്പിയുടെ സാരി വലിച്ചുപറിക്കുന്നു.
- കാർത്തുമ്പി സാരിയിൽ പിടിച്ച് അത് തടയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.
- നനഞ്ഞ സാരി നെടുകെ കീറുന്നു.
- നനഞ്ഞുകുളിച്ച് അർധനഗ്നയായി വല്ലായ്കയോടെ നിൽക്കുന്ന കാർത്തുമ്പി.
- കാർത്തുമ്പിയെ ആ രൂപത്തിൽ കാണുന്ന മാണിക്യന്റെ മുഖം. ആവേശം തണുത്ത് “ഇയ്യോ” പറയുന്ന വല്ലായ്കയുടെ ഭാവം.

ഏതാണ്ട് ഈ ക്രമത്തിലാണ് ചലനാത്മകമായ ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും അടക്കിവെച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ദൃശ്യങ്ങൾ ഒറ്റയ്ക്ക് നിന്നാൽ എന്ത് പ്രസക്തിയാണുള്ളത്. മുമ്പ് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനിച്ച കഥാഭാഗവും തുടർന്ന് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാനിക്കാൻ പോകുന്ന ദൃശ്യഭാഗവുമായി ചേർന്ന് നിൽക്കുമ്പോഴാണ് കഥയ്ക്ക് തുടർച്ച ലഭിക്കുന്നത്. എന്നാൽ, നിയതമായ ഈ സീനിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന് അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ധ്വനി സാന്ദ്രതയും രസവുമെല്ലാം കൈവരുന്നത് ഓരോ ദൃശ്യങ്ങൾ നിയതമായ രീതിയിൽ ചേർന്നു വരുമ്പോഴാണ്. ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം നിയതമായ ശബ്ദ ക്രമീകരണം കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ അർത്ഥസാന്ദ്രതയേറുന്നു.

കാണുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും അർത്ഥം ഗ്രഹിച്ചെടുത്ത് അനുമാനങ്ങളുടെയും നിഗമനങ്ങളുടെയുമായ ഇനിയൊരർത്ഥം പ്രേക്ഷകർ അവരുടെ ആസ്വാദനയുക്തിക്കനുഗുണമായി രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്നു. മാണിക്യൻ ഓടുമ്പോൾ കുടം ചെരിഞ്ഞ പാറയിലൂടെ ഉരുളുന്നുണ്ട്. കാർത്തുമ്പിയെ ആവേശത്തോടെ ആലിംഗനംചെയ്യുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ ഒരു പാറക്കെട്ടിൽ തട്ടി കുടം ഉയർന്നു പൊങ്ങുകയും അതിലെ ജലം ചിതറി തെറിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ പ്രേക്ഷകന്റെ നിഗമനം പുരുഷശക്തിയിലേക്കും ഒതുക്കി വെച്ചിരിക്കുന്ന പ്രണയത്തിന്റെ പുറത്തേക്കുള്ള പ്രവാഹവുമെല്ലാം നിഗമനങ്ങളിലൂടെ ഊഷ്മളതയോടെ സംഭവിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനമനസ്സും മനഃശാസ്ത്രവും ദൃശ്യങ്ങൾ രൂപീകരിക്കുന്ന ഓരോ ഘട്ടത്തിലും നല്ല സംവിധായകൻ ആരാഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുകയും അതിനെ പൂർത്തീകരിക്കാനുള്ള രൂപീകരണ രീതികൾ നിർവഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

**ഷോട്ട് സീൻ സീക്വൻസ്**

ഷോട്ട് സീൻ സീക്വൻസ് ഇവയുടെ നിയതമായ ചേർച്ചയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന് സൗന്ദര്യവും തുടർച്ചയും നൽകുന്നത്. ക്യാമറ തുടർച്ചയായി ചലിപ്പിച്ച് കൂട്ടുകളൊന്നുമില്ലാതെ എടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡത്തിനാണ് ഷോട്ടെന്ന് പറയുന്നത് (Shot). ഒരു സ്ഥലത്ത് ഒരു സമയത്ത് തുടർച്ചയായി നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് ഒരു സീൻ. ഒരു സീനിൽ ഒന്നോ അതിലധികമോ എത്രവേണമെങ്കിലും ഷോട്ടുകൾ വരാവുന്നതാണ്. ഷൂട്ടിങ് സമയത്തോ അതിനുമുമ്പോ ഡയറക്ടർ ഓരോ സീനുകളെയും ഉചിതമായ രീതിയിൽ വിവിധ ഷോട്ടുകളായി നിർണ്ണയിക്കുന്നു/വിഭജിക്കുന്നു. പ്രധാനമായും Close-up shot, Medium shot, Long shot എന്നാണ് ഷോട്ടുകളെ തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാപാത്രത്തെയോ, വസ്തുക്കളെയോ ഏറ്റവും അടുത്ത് കാണിക്കുന്നതാണ് ക്ലോസ് അപ്പ് അഥവാ സമീപദൃശ്യം. ക്ലോസ് - അപ്പിനും, ലോങ് ഷോട്ടിനും മദ്ധ്യം വരുന്ന ദൃശ്യമാണ് മീഡിയം ഷോട്ട് അഥവാ മദ്ധ്യദൃശ്യം. കഥാപാത്രങ്ങളെ അഥവാ വസ്തുക്കളെ ദൂരെനിന്ന് നോക്കികാണുന്ന രീതിയിൽ രൂപീകരിക്കുന്ന ദൃശ്യമാണ് ലോങ് ഷോട്ട് അഥവാ വിദൂരദൃശ്യം. വിവിധ

സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയ ദൃശ്യങ്ങളെ നിയതമായ രീതിയിൽ അടുക്കി വയ്ക്കുമ്പോൾ മാധ്യമസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വിവിധ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ സംയോജനം ചലച്ചിത്രത്തിന് അതിന്റേതായ ചലനരീതി രൂപീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുതയും വിലമതിക്കേണ്ടതാണ്.

അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ഒരു സംഭവത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന സിനിമയിലെ സീനിനെയോ, സീനുകളുടെ കൂട്ടത്തെയോ ആണ് സീക്വെൻസ് (Sequence) എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു സീക്വെൻസിന് ആവശ്യമായ സീനുകൾ സിനിമയിൽ തുടർച്ചയായിട്ടല്ല അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു സീക്വെൻസിന് ആവശ്യമായ അറിവുകൾ പല സീനുകളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അടിസ്ഥാനപരമായി ഏറെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ് ഒരു സീക്വെൻസിന് ആസ്പദം.

**ക്യാമറയുടെ ചലനവും വീക്ഷണ കോണുകളും**

ക്യാമറയുടെ കണ്ണുകൾ വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. പൂർണ്ണമായ ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ കഥ എപ്പോഴും വർത്തമാന കാലഘട്ടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകുന്നത്. ഈ അടിസ്ഥാന തത്വങ്ങളെല്ലാം മനസ്സിലാക്കിവേണം സംവിധായകന് ദൃശ്യശകലങ്ങളുടെ രൂപീകരണത്തിന് ക്യാമറ വിനിയോഗിക്കുവാൻ.

ഒരു പ്രതലത്തിലോ സ്റ്റാൻഡിലോ ഉറപ്പിച്ച ക്യാമറ നേരെ മുകളിലേക്ക് ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് ടിൽറ്റ് അപ്പ് (Tilt Up) എന്നുപറയുന്നു. ഇതേ ക്യാമറ കുത്തനെ താഴേക്ക് ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് (Pan right)എന്നു പറയുന്നു. ക്രെയിനിൽ ക്യാമറ ഘടിപ്പിച്ച് സവിശേഷമായ ചലനരീതികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും സാധാരണമാണ്. ട്രോളിയിൽ ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ച് മുൻപോട്ടും പുറകോട്ടും തള്ളിനീക്കി രൂപീകരിക്കുന്ന ചലനവും ദൃശ്യങ്ങളുടെ രൂപീകരണത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ അടുത്തേക്ക് ഈ രീതിയിൽ ക്യാമറ ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് Track in എന്നും, വസ്തുക്കളിൽ നിന്നും കഥാപാത്രങ്ങളിൽ നിന്നും പുറകോട്ട് ക്യാമറ ചലിപ്പിക്കുന്നതിന് Track back എന്നുമാണ് പറയുന്നത്. ക്യാമറ ഒരു സ്റ്റാൻഡിലുറപ്പിച്ച് ഇളക്കമില്ലാതെ വസ്തുക്കൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് സ്റ്റഡി ഷോട്ടെന്നാണ് പറയുന്നത്. വിവിധ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ലെൻസുകൾ ഉപയോഗിക്കുകയും സൂം ചെയ്യുകയുമെല്ലാം ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആവശ്യാനുസരണം നടത്താവുന്നതാണ്.

ഫ്രെയിമിൽ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും ഇതര വസ്തുക്കളെയും കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന വീക്ഷണകോൺ (Camera Angles) സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രധാനമാണ്. സംവിധായകൻ ക്യാമറയുടെ

സഹായത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വീക്ഷണകോണുകൾ ദൃശ്യരൂപീകരണത്തിൽ ചലനാത്മകവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ കാഴ്ചാനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകർക്ക് പ്രദാനംചെയ്യുന്നത്. വീക്ഷണകോണുകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന് കൃത്യമായ ചലച്ചിത്രയുക്തിയും അർത്ഥതലവും ഉണ്ടായിരിക്കണം.

മുകളിൽ നിന്നും വസ്തുക്കളെ അഥവാ കഥാപാത്രങ്ങളെ നേരെ താഴേക്ക് നോക്കികാണുന്ന വീക്ഷണകോണിനാണ് ടോപ്പ് ആംഗിൾ (Top Angle) എന്നു പറയുന്നത്. ഉയരത്തിൽ നിന്നും താഴേക്കുള്ള കാഴ്ചയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം നേരെയുള്ള ലെവലിൽ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിന് ഐ ലെവൽ ആംഗിൾ (Eye level Angle) എന്നാണ് പറയുന്നത്. താഴ്ന്ന പ്രതലത്തിൽ നിന്ന് തെല്ല് മുകളിലേക്ക് വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയുമെല്ലാം കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള വീക്ഷണദിശയ്ക്കാണ് ലോ ആംഗിൾ (Low Angle) എന്നു പറയുന്നത്. താഴ്ന്ന നിരപ്പിൽ നിന്ന്/തറനിരപ്പിൽ നിന്ന് വസ്തുക്കളെ നോക്കി കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള വീക്ഷണദിശയ്ക്കാണ് ഗ്രൗണ്ട് ലെവൽ ആംഗിൾ (Ground level Angle) എന്നു പറയുന്നത്. വസ്തുക്കളുടെയോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ മുൻവശത്തുനിന്നുള്ള ദൃശ്യരൂപീകരണത്തിനു ശേഷം അതിന്റെ പിൻവശത്തുനിന്നുള്ള ദൃശ്യരൂപീകരണത്തിന് റിവേഴ്സ് ആംഗിൾ (Riverse Angle) എന്നാണ് പറയുന്നത്.

**സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയവും**

ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയാണ്. സംവിധായകൻ ഇതിനായി കലാസംവിധായകന്റെ സഹായം തേടുന്നു. ചലച്ചിത്രകഥതന്നെ ഭാവനാത്മകമായ അവസ്ഥയുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണല്ലോ. സവിശേഷമായ ഈ ഭാവലോകമാണ് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് രൂപീകരിക്കുന്നത്. മനോഹരമായ വീടുകൾ, ഉദ്യാനങ്ങൾ, പലതരത്തിലുള്ള തെരുവുകൾ, സംഘട്ടനം നടക്കുന്ന സ്ഥലം, പ്രണയം സംഭവിക്കുന്ന ഇടം, നൃത്തം നടത്തേണ്ട സ്ഥലങ്ങൾ, മൂർദ്ധന്യവതരണത്തിനായുള്ള സ്ഥലം തുടങ്ങിയുള്ള വിപുലമായ ക്രമീകരണങ്ങൾ ആഖ്യാനിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ശൈലിക്കനുസരിച്ച് രൂപീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഓരോ ഫ്രെയിമിലും പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന വസ്തുക്കൾ കേവലം ദൃശ്യഭംഗിക്കുവേണ്ടി മാത്രമുള്ളവയല്ല. ആഖ്യാനിക്കുന്ന ഭാഗത്തിന്റെ അർത്ഥതലത്തേയും വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തേയും രസരൂപീകരണത്തേയും ഓരോ രീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നവകൂടിയാണ്.

സെറ്റിന്റെ രൂപീകരണം പോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് അതിലെ വസ്തുക്കളുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും യുക്തമായ ചലനം. വർണ്ണത്തിന്റെ/ നിറത്തിന്റെ വിനിയോഗത്തിനുമുണ്ട് ഏറെ പ്രാധാന്യം. അഭിനേ

താക്കളെ ചലച്ചിത്രകഥയ്ക്കനുസരിച്ചുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി മേക്കപ്പിലൂടെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ ചമയക്കാരന് (Make up man) നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രായം, സ്വഭാവം, സംസ്കാരം, അഭിനയരീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പരിഗണിച്ചാണ് മേക്കപ്പിടുന്നത്.

സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നടീ നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടി അഭിനയിക്കുന്നത് ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലാണ്. തികച്ചും ശകലങ്ങളായിട്ടുള്ള അഭിനയമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കൾ. സംവിധായകന്റെ മനോഭാവവും നിർദ്ദേശവും ചലച്ചിത്രത്തിലഭിനയിക്കുന്നവരുടെ അഭിനയരൂപീകരണത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. രൂപവും ഭാവവും അഭിനേതാക്കളുടേതാണെങ്കിലും സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളും സൂചകങ്ങളും ഉൾച്ചേർത്ത് അഭിനയത്തെ ചലച്ചിത്രവൽക്കരിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകന്റെ മനോഭാവത്തിന്/നിർദ്ദേശത്തിന് നിർണ്ണായകസ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ചലച്ചിത്രത്തിലെ അഭിനയം ചലനാത്മകമായ ശകലങ്ങളിലൂടെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത് കഥാപാത്ര ബാഹ്യമായ ദൃശ്യങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, ശബ്ദക്രമീകരണം, പ്രകാശവിനിമയം തുടങ്ങിയുള്ള പലഘടകങ്ങളുടെ സംഘം ചേരലിലൂടെയാണ്. ചലച്ചിത്രരൂപീകരണത്തിനായി അഭിനേതാക്കൾ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ തന്നെ സംഘം ചേരേണ്ട ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വ്യക്തമായ ധാരണ സംവിധായകനുണ്ടായിരിക്കണം.

രണ്ടാമത്തെ തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടം രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ ഉചിതമായ രീതിയിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് പൂർണ്ണമായ സിനിമയാക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ ചിന്തയുടെയും വിശകലനത്തിന്റെയുമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ എങ്ങനെ കലാപരമായി വിനിയോഗിക്കാമെന്നുള്ളതും ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ തുടർച്ച എപ്രകാരം തീക്ഷ്ണതയോടെ ചലച്ചിത്രാവതരണം നിർവഹിക്കുമെന്നുള്ള മുന്നറിവുകളുമാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഭാവനയിലൂടെ രൂപീകരിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലസംഗീതം, സവിശേഷമായ ശബ്ദസൂചനകൾ തുടങ്ങിയവ ദൃശ്യങ്ങളെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായി സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഭാവനയും ഈ ഘട്ടത്തിൽ കാണേണ്ടതുണ്ട്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത വസ്തുതകളിൽ നിന്നും/ദൃശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറ്റവും നല്ല രീതിയിൽ ചലച്ചിത്രം രൂപീകരിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള സർഗ്ഗാത്മഭാവനയാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ സംവിധായകൻ കാണുന്നത്.

**ക്രമീകരണം**

സാങ്കേതികതയോടൊപ്പം സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പ്രവർത്തനവും എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും അനിവാര്യമാണ്. പ്രേക്ഷകനെ/ ആസ്വാദകനെ ചലച്ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ച് കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിന്റെ രീതി ഈ

ഘട്ടത്തിലാണ് പൂർണ്ണമായും നിർവഹിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെ മുൻനിർത്തി വ്യത്യസ്ത സ്ഥലങ്ങളിൽ വിവിധ സമയങ്ങളിലായി ചിത്രീകരണം നടത്തിയ ദൃശ്യങ്ങളെയും ശബ്ദങ്ങളെയും നിയതമായ ക്രമത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് തുടർച്ചയും ക്രമവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ പ്രക്രിയയാണ് ചിത്ര സംയോജനം/എഡിറ്റിങ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ചിത്രസംയോജനമാണ് സിനി മയെ ഇതരകലകളിൽ നിന്നും വ്യതിരിക്തമാക്കുന്ന ഘടകം. സ്ഥലം, കാലം, സമയം തുടങ്ങിയവയെ പുത്തൻരീതികളിൽ കലാപരമായി വിന്യസിക്കു വാൻ എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ രീതിക്ക് കഴിയുന്നു. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ സംയോജിപ്പി ക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ചലച്ചിത്രവും രൂപപ്പെടുന്നു.

ഷൂട്ടിങ് റിക്കാർഡുകൾ വിലയിരുത്തി സ്വീകാര്യമായ ഷോട്ടുകളുടെ മാത്രം പോസിറ്റീവ് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയ്ക്ക് സെലക്ടീവ് പ്രിന്റിങ് (Selective printing) എന്നാണ് പറയുന്നത്. വിവിധ സമയങ്ങളിൽ ഷൂട്ട് ചെയ്ത ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ തിരക്കഥയിലെ സീനനുസരിച്ച് തിരഞ്ഞെടു ക്കുന്നു. തുടർന്ന് ശബ്ദത്തിന്റെ ക്രമവും ഇതിനനുസരിച്ച് ക്രമീകരിക്കുന്നു. ദൃശ്യവും ശബ്ദവും തുല്യനീളത്തിൽ മുറിച്ചുമാറ്റിയെടുക്കുന്നതോടെ റഫ് കട്ട് (Rough cut)പൂർത്തിയാകുന്നു. സിനിമയുടെ പൊതുവായ ദൈർഘ്യവും ദൃശ്യവേഗതയും ശൈലിയുമെല്ലാം വൈകാരികതയോടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തി എടു ക്കുന്നത് ഫൈൻ കട്ടിലാണ് (Fine cut). സീനുകളുടെ മൊത്തത്തിലുള്ള വികാരസംക്രമണ സ്വഭാവത്തിനായി 'വൈപ്പ്' (Wipe), ഡിസ്സോൾവ് (Dis- solve), ഫെയ്ഡ് ഒട്ട് (Fade out), ഫെയ്ഡ് ഇൻ (Fade in), ഫാസ്റ്റ് എഡി റ്റിങ് (Fast ed), ക്രോസ് കട്ടിങ് (Cross cutting) തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ വേണ്ടിടങ്ങളിലെല്ലാം ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നു. ഒരു സീൻ സൃഷ്ടി ക്കുന്നത് പല ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ കൊണ്ടാണല്ലോ. പുതിയൊരു ദൃശ്യം മുമ്പ വതരിപ്പിച്ച ദൃശ്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായി തിരശ്ചീനമായോ (Horizontal), ലംബമായോ (Vertical) കോണോടുകോണോ (Diagonal) തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മുമ്പുള്ള രൂപം പൂർണ്ണമായും മാഞ്ഞുപോകുന്നു. ഇത്തരം അവതരണത്തിനാണ് വൈപ്പ് എന്നുപറയുന്നത്. ഒരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞു വരുകയും അതിനുമേൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുകയും ചെയ്യുന്നതിന് ഡിസ്സോൾവ് എന്നു പറയുന്നു. തിരശ്ശീലയിലെ ദൃശ്യം ക്രമ ത്തിൽ മാഞ്ഞുവന്ന് ഇരുളിൽ ലയിക്കുന്നതിനാണ് ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് എന്നു പറയന്നത്. ഇരുണ്ടിരിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയിൽ ഒരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുന്ന താണ് ഫെയ്ഡ് ഇൻ. ദൈർഘ്യം കുറച്ച് ദൃശ്യങ്ങൾക്കു വേഗത കൈവരു ത്തുന്ന സങ്കേതമാണ് ഫാസ്റ്റ് എഡിറ്റിങ്. രണ്ടോ അതിലധികമോ ദൃശ്യങ്ങ ളിലെ ഷോട്ടുകൾ വൈകാരികോത്ക്കർഷം വരുത്താനായി ഇടകലർത്തി വെട്ടിച്ചുരുക്കുന്നതിന് ക്രോസ് കട്ടിങ് എന്നുപറയുന്നു. ഫൈൻ കട്ട് പൂർത്തി യാക്കിയ കോപ്പി പ്രദർശിപ്പിച്ചു നോക്കി ആവശ്യമെങ്കിൽ വീണ്ടും പുനഃക്രമീ കരണം നടത്തുന്നു.

സിനിമയിലെ ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് യഥാർത്ഥപ്രതീതി നൽകുന്നതിൽ ശബ്ദത്തിന് നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ദൃശ്യത്തിന് പകർന്നുനൽകുവാൻ കഴിയാത്ത വികാരവും അനുഭവവുമെല്ലാം ചിലപ്പോഴൊക്കെ ശബ്ദത്തിന് പകർന്നുനൽകാനാവും. എഡിറ്റിങ്ങിൽ ദൃശ്യശബ്ദ സംയോജനം വളരെ പ്രധാനമാണ്. ദൃശ്യത്തിനൊപ്പം ചേർക്കേണ്ട ശബ്ദങ്ങൾ സംഭാഷണം (Dialogue), വിവരണം (Narration), എഫക്ട് (Effects), പശ്ചാത്തല ശബ്ദം (Wild track), ദൃശ്യമില്ലാത്ത ശബ്ദങ്ങൾ (Off screen voice), സംഗീതം (Music), പശ്ചാത്തല സംഗീതം (Back ground music) തുടങ്ങിയവയാണ്. ദൃശ്യത്തെപ്പോലെ തന്നെ ശബ്ദത്തിനും എഡിറ്റിങ് വേണ്ടി വരും. ഫെയിഡും, ഡിസ്സോൾവുമൊക്കെ ഇവിടെയുണ്ട്. ഫൈൻകട്ട് പ്രിന്റിലെ ക്രമത്തിനനുസരിച്ച് നെഗറ്റീവിനെ മുറിച്ച് കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്ന പ്രക്രിയയ്ക്കാണ് നെഗറ്റീവ് കട്ടിങ് എന്നുപറയുന്നത്. ശബ്ദവും ദൃശ്യവും പൂർണ്ണമായി സങ്കലനം ചെയ്ത ആദ്യത്തെ പോസിറ്റീവ് പ്രിന്റാണ് ആൻസർ പ്രിന്റ്. വിവിധ ഷോട്ടുകളിലെ വെളിച്ച വിന്യാസവും നിറങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായിരിക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്ക് പൊതുവായ സമാനത നൽകാൻ ഗ്രേഡിങ് സഹായിക്കുന്നു.

സംവിധായകന്റെ ശൈലി ഏതുതരം തിരഞ്ഞെടുപ്പുകളിലൂടെ മികച്ചതായി അവതരിപ്പിക്കാമെന്നുള്ള നിർണ്ണയം സർഗ്ഗാത്മകതയോടെ സംഭവിക്കുന്നത് എഡിറ്റിങ്ങിലാണ്. പല സ്ഥലങ്ങളിലായി പല സമയങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിച്ച ഷോട്ടുകളെയും സീനുകളെയും പുനഃക്രമീകരിച്ച് ഏറ്റവും മികച്ച ആഖ്യാനരീതി രൂപീകരിക്കുന്നതിന് പര്യാപ്തമായ പരീക്ഷണം ഈ ഘട്ടത്തിൽ സജീവമായി സംഭവിക്കുന്നു. ദൃശ്യത്തിനും ശബ്ദത്തിനും ഒഴുക്കും നാടകീയതയും സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുവേണ്ട ക്രമീകരണങ്ങൾ കലാപരമായി നിർവഹിക്കുന്നു. ഓരോ ഷോട്ടും, സീനും എവിടെ തുടങ്ങി എവിടെ അവസാനിക്കണമെന്നുള്ള നിർണ്ണയം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥപറച്ചിലിന്റെ രീതിക്കാണ് പ്രസക്തി. ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രകടനവും ദൃശ്യങ്ങളുടെ അവതരണവും ശബ്ദവിന്യാസവുമെല്ലാം ഇഴയടുപ്പത്തോടെ കഥാഖ്യാനത്തിന് അനുരൂപമായി നിൽക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെ സാധ്യതകളും കേൾവിയുടെ സൗകുമാര്യവുമാണ് ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിൽ സമന്വയിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

**ഭാവനയെ ക്രമീകരിച്ച് ഭാഷയാക്കുന്നു**

ഒരു കഥ, അതിന്റെ തിരക്കഥ, തിരക്കഥയിൽ നിന്നും ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ്, ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിനെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ഷൂട്ടിങ്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്ന ക്യാമറ, നടീനടന്മാരുടെ അഭിനയം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ രൂപഭാവം, ഇവയിൽ നിന്നെല്ലാം രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ ഈ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ ചേർത്തുവെച്ച്

സൃഷ്ടിക്കുന്ന പൂർണ്ണമായ സിനിമ! യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ഭാവന കലാ പ്രവർത്തനത്തിന് അനുഗുണമായി സഞ്ചാരസ്വഭാവത്തോടെ സർഗ്ഗാത്മക മായി പ്രവർത്തിക്കുകയാണ്. ഈ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ പരിണിതഫലമായാണ് ചലച്ചിത്രം നിയതമായ ഭാഷയോടെ രൂപപ്പെടുന്നത്.

ചലച്ചിത്രസാങ്കേതികതയെപ്പറ്റി സാമാന്യമായി ധാരണയുള്ള ആർക്കും ഒരു തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുവാനാകും. എന്നാൽ, പ്രതിഭയുള്ള സംവിധായകർക്കേ നല്ല സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാനാകൂ. തിര ക്കഥയിലെ വാക്കുകളെയും സംഭാഷണങ്ങളേയും കലാപരമായി ദൃശ്യവൽക രിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് സംവിധായകൻ പ്രാഥമികമായി ചെയ്യുന്നത്. ഈ വാക്കുകൾക്കും വാചകങ്ങൾക്കും മൗനങ്ങൾക്കുമെല്ലാമിടയിൽ ഉൾച്ചേർന്നി രിക്കുന്ന വൈകാരികാവസ്ഥയും സംഘർഷാവസ്ഥയും സാംസ്കാരികാന്ത രീക്ഷവുമെല്ലാം കൃത്യമായ രീതിയിൽ ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കേ ണ്ടതുണ്ട്. ഇവിടെയാണ് സംവിധായകന്റെ ചലച്ചിത്ര രൂപീകണ പ്രതിഭ യുക്തമായി പ്രവർത്തിക്കേണ്ടത്.

# 5. പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാ കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ: സംവിധാനഭാവനയുടെ ഭാഷ

മികച്ച സംവിധാന രീതികൊണ്ടുകൂടി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട സിനിമയാണ് പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ. ദേവാസുരം, നന്ദനം, തിരക്കഥ, ആറാം തമ്പുരാൻ, പ്രാഞ്ചിയേട്ടൻ ആൻഡ് ദി സെയ്ന്റ്, മിഴിരണ്ടിലും, കയ്യൊപ്പ് തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൂടെ ചലച്ചിത്രസംവിധായകന്റെ മികവ് രഞ്ജിത്ത് പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. കേരളീയ സംസ്കാരത്തോടും മനോഭാവത്തോടും ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന രീതിയിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിർവഹിക്കുവാൻ എപ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കുന്ന കലാകാരനാണ് രഞ്ജിത്ത്.

പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകം എന്ന നോവലിന്റെ രചയിതാവ് ടി.പി.രാജീവനാണ്. ഈ നോവലിൽ നിന്നും ശ്രദ്ധേയമായ രീതിയിൽ അനുകല്പ്പിച്ചെടുത്ത സിനിമയാണ് പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാ കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ. തിരക്കഥാ രചയിതാവെന്ന നിലയിൽ മുമ്പുതന്നെ രഞ്ജിത്ത് പ്രതിഭ തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദേവാസുരം, മായാമയൂരം, പെരുവണ്ണാപുരത്തെ വിശേഷങ്ങൾ, നരസിംഹം തുടങ്ങിയ രണ്ടു ഡസനിലധികം തിരക്കഥകളുടെ രചയിതാവുകൂടിയാണ് രഞ്ജിത്ത്. ദൃഢബോധം ഉണർത്തുന്ന തിരക്കഥയും അതിൽ നിന്നും ഊഷ്മളതയോടെ സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രവും നിയതമായ വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്നവയാണ്. മൂലകഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, കഥാ മുഹൂർത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ ആദ്യം തന്നെ അനിവാര്യമായ മാധ്യമ പരിവർത്തനത്തിന് വിധേയമാക്കി, കഥ പറയുന്നതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കഥ അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കുകയെന്ന രീതിയിലേക്കുള്ള മാധ്യമപരിവർത്തനം ആഖ്യാതാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പല വെല്ലുവിളികളും നിറഞ്ഞതാണ്. വാക്കുകളുടെ സ്ഥാനത്ത് ദൃശ്യബിംബങ്ങളും മാധ്യമ പരിവർത്തനത്തിനനുസരിച്ച് സ്വാഭാവികതയോടെ കടന്നുവരേണ്ടതുണ്ട്.

**രചനയുടെ ഘട്ടം**

സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരക്കഥാ രചനയുടെ ഘട്ടം ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണല്ലോ. പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാ കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥയുടെ തിരക്കഥയും സംവിധാനവുമെല്ലാം നിർവ ഹിച്ചത് ഒരു വ്യക്തി തന്നെയാണ്. അതുപോലെ തിരക്കഥാ രചനയ്ക്കുള്ള മൂലഘടകമായ കഥ നോവലിന്റെ രൂപത്തിൽ മുന്നിലുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തല ത്തിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും ചലച്ചിത്രസ്വ ഭാവം നൽകി അവതരിപ്പിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് പ്രാഥമികമായിട്ടുള്ളത്. തിരക്കഥ രചിക്കുന്നഘട്ടത്തിൽ തന്നെ പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെ ശ്രദ്ധേ യരായ അഭിനേതാക്കളുടെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ കൂടി ഉൾച്ചേർന്ന് മനോമുകര ത്തിൽ കാണുവാനുള്ള അവസ്ഥ സ്വാഭാവികതയോടെ കൈവരുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ തിരക്കഥാ രചനയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രൂപീകരിക്കാൻ പോകുന്ന ചലച്ചിത്രത്തെ തുടർച്ചയായും ചലനാത്മകതയുള്ള രീതിയിൽ ഭാവമണ്ഡലത്തിൽ കാണുവാനുള്ള അവസ്ഥയും കൈവരുന്നു.

ദൂരവും വർത്തമാനവും ഇടകലർത്തി രണ്ടു കാലഘട്ടങ്ങൾ അവ തരിപ്പിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം തന്നെ ചൂഷണ വിധേയമാകുന്ന സ്ത്രീകളെ, പുരുഷന്റെ ജ്വലിക്കുന്ന കാമത്തെ, കൊലപാതകങ്ങളെ, സമൂഹം നിർമ്മി ച്ചെടുത്ത ജാതിവ്യവസ്ഥയെ, സാമ്പത്തിക ക്രമത്തെ, രാഷ്ട്രീയാന്തരീ ക്ഷത്തെ എല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവബഹുലമായ തിരക്കഥയാക്കി യത് തൊണ്ണൂറ്റി മൂന്ന് സീനുകളായിട്ടാണ്. 1957 മാർച്ച് 30-ാം തീയതി രാത്രി മീത്തലെ ചാലിലെ മാണിക്യം എന്ന സുന്ദരിയായ പെൺകുട്ടിയെ ക്രൂര മായി ബലാത്സംഗംചെയ്ത് കൊന്ന സംഭവത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ ചുരുൾ നിവർത്തുവാനായിട്ടാണ് ഡിറ്റക്ടീവായ ഹരിദാസ് പാലേരിയിലെത്തുന്നത്. സൂക്ഷ്മമായ അന്വേഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ യഥാർത്ഥ സത്യം കണ്ടെ ത്തുന്നു. അന്നുവരെ പുറംലോകം മാണിക്യത്തിന്റെ കൊലയാളിയായി കണ്ടി രുന്നത് അഹമ്മദ് ഹാജിയെയാണ്. എന്നാൽ, യഥാർത്ഥ കൊലയാളി അഹ മ്മദ്ഹാജിയുടെ പുത്രനായ ഖാലിദ് അഹമ്മദാണെന്ന് ഹരിദാസ് കണ്ടെ ത്തുന്നു. ആരെയും നിയമത്തിനുമുന്നിൽ കൊണ്ടുവരുവാനോ, കാണാതെ കിടക്കുന്ന ചരിത്രത്തെ പുനർനിർമ്മിക്കുവാനോ ആയല്ല ഹരിദാസ് അന്വേ ഷണം നടത്തിയത്. വിഷയാസക്തനും ക്രൂരനുമായ അഹമ്മദ്ഹാജിക്ക് ഹിന്ദു സ്ത്രീയിൽ ജാരസന്തതിയായിട്ടായിരുന്നു ഹരിദാസിന്റെ ജനനം. അതും 1957 മാർച്ച് 30-ാം തീയതി രാത്രി മാണിക്യം ക്രൂരമായി കൊല്ലപ്പെട്ട രാത്രിയിൽ.

രണ്ടാമത്തെ സീനിൽ ഹരിദാസിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ അന്വേഷണ ത്തിന് പ്രേരിപ്പിച്ച അന്തരീക്ഷത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതേ രാത്രിയിൽ പാലേരി എന്ന എന്റെ ജന്മഗ്രാമത്തിൽ രണ്ടു കൊലപാ തകങ്ങൾ നടന്നു. ഞാനെവിടെപോയാലും കൂടെ വരുന്നു; ആ യുവതിയുടെ

നെഞ്ചുകീറിയ കരച്ചിൽ. ഞാനവളെ കണ്ടിട്ടില്ല. എന്നിട്ടും ഉറക്കം പിടിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ മനസ്സിന്റെ ഏതുതാഴ്ചയിൽ നിന്നാണെന്നറിയില്ല, അവളുയർത്തെഴുന്നേറ്റുവരും. നിലവിളിയായി, പിന്നെ സ്വപ്നത്തിലെ അവ്യക്ത രൂപങ്ങളായി, നീളൻ നിഴലുകളായി....

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ രണ്ടാമത്തെ സീനിലെ പ്രസ്താവനയെ സാധൂകരിക്കുന്നതാണ് ഒന്നാമത്തെ സീനിലെ അവ്യക്തവും അസ്വസ്ഥത പ്പെടുത്തുന്നതുമായ പലവിധ ദൃശ്യങ്ങളും.

സീൻ - 1

ആമുഖം

ഒരു പാനീസിൽ നിന്നെന്നവണ്ണം വെളിച്ചം പരക്കുന്നു. മണ്ണുതേച്ച ചുമരകത്ത് ഒരു മൂലയിൽ ഒരു പാനീസ് വിളക്കും മുന്നിലായി ഒരു ചിമ്മിനി വിളക്കും. ആ വെളിച്ചത്തിലേക്ക് ഒരു നിഴലനക്കം.

cut to

രാത്രിയുടെ തരിമ്പുവെളിച്ചത്തിൽ ഇളകുന്ന ജലവിതാനം

cut to

ഒരു ഗർഭിണിയുടെ നിറവയർ

cut to

അതിക്രൂരമായ ഒരു ലൈംഗികാതിക്രമത്തിന്റെ ദൃശ്യം. അർദ്ധനഗ്നനായ ഒരു കരുത്തന്റെ ശരീരത്തിനുകീഴിൽ അമരുന്ന യുവതി.

cut to

നീലജലത്തിന്റെ ആഴങ്ങളിലേക്ക് താഴുന്ന ഒരു പുരുഷശരീരം.

cut to

മുട്ടിനുകീഴെ നഗ്നമായ രണ്ടു കാലുകളെ പിടിച്ചകറ്റുന്ന രണ്ടു സ്ത്രീകളുടെ കൈകൾ. മൂന്നാമതൊരു സ്ത്രീയുടെ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ട്. അകലുന്ന കാലുകൾ.

cut to

ലൈംഗികാതിക്രമത്തിന്റെ തുടർദൃശ്യം. ഇപ്പോഴാ സ്ത്രീ ഏറെക്കുറെ കീഴടക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

cut to

വെള്ളത്തിലേക്ക് കമിഴ്ന്നുവീഴുന്ന കുടുമകെട്ടിയ ഒരു ശരീരം. അതിന്റെ തലയിൽ ചവുട്ടി ആരോ വെള്ളത്തിലേക്ക് താഴ്ത്തി. അത് ആഴത്തിലേക്ക്.

cut to

പിടിച്ചകറ്റപ്പെടുന്ന ഗർഭിണിയുടെ കാലുകൾ.

cut to

ലൈംഗികാതിക്രമം അതിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ

cut to
വെള്ളത്തിൽ വീണ ആളുടെ തലയിൽ ഒരു കാൽ പതിയുന്നത് ഇപ്പോൾ കുറേക്കൂടി വ്യക്തമാണ്. ആ ശരീരം ആഴത്തിലേക്ക്.
cut to
ഗർഭിണിയുടെ കൈപിടിയിലേക്ക് ചേരുന്ന ഒരു വൃദ്ധകരം. പ്രസവ ശുശ്രൂഷക രായ സ്ത്രീകളുടെ മുഖങ്ങൾ. അകലുന്ന കാലുകളുടെ ദൃശ്യം വീണ്ടും. ഒരു പ്രാർത്ഥനയോടെ കുമ്പിടുന്ന ഒരു വൃദ്ധയുടെ മുഖം.
cut to
ഇപ്പോൾ ആ പുരുഷൻ യുവതിയെ പൂർണ്ണമായി കീഴടക്കിയിരിക്കുന്നു. പൂർണ്ണമായും അവൾക്കുമേൽ അയാൾ അമർന്നിരിക്കുന്നു.
cut to
വെള്ളത്തിൽനിന്ന് ഉയർന്നുവന്ന തലയെ ഒന്നുകൂടി പുട്ടിത്താഴ്ത്തുന്ന കാലുകൾ. താഴുന്ന ശരീരത്തിനുമുകളിലേക്ക് ഉയർന്നുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പൂണൂൽ. ശരീരം വീണ്ടും ആഴത്തിലേക്ക്.
cut to
ഗർഭിണിയുടെ കാലിലെ പിടി അയഞ്ഞു. തഴപ്പായയിൽ പിടി മുറുക്കുന്ന കൈ.
cut to
ആ ബലാൽക്കാരം ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണതയിലായി.
cut to
ചെറുത്തു നില്പിനു കെല്പില്ലാതെ, വെള്ളത്തിലേക്ക് ആഴുന്ന ശരീരം.
cut to
ബലാൽക്കാരം അവസാനിച്ചതിന്റെ മങ്ങിയ ദൃശ്യം.
cut to
കരയോട് ചേർന്ന് നിശ്ചലമായി കമിഴ്ന്നുകിടക്കുന്ന പൂണൂലിട്ട ശരീരം.
cut to
തഴപ്പായയിലെ പിടി അയയുന്നു. ഒരു നവജാതശിശുവിന്റെ ദുർബ്ബലമായ കരച്ചിൽ. അവിടേക്ക് പാനീസ് വിളക്ക് തൂക്കി ആരോ വരുന്നു. ആ വെളിച്ച ത്തിൽ കാണാം സൂതികർമ്മിണിയുടെ കയ്യിൽ, വാവിട്ടുകരയുന്ന ശിശു. അതിനെ ആശ്വസിപ്പിക്കാനെന്നവണ്ണം ഇളക്കുന്ന ആ സ്ത്രീ.
ആ ദൃശ്യം ക്രമേണ മങ്ങിവരവെ, അതിനുമുകളിൽ ഒരു പുരുഷശബ്ദം. ആ കുട്ടി ഞാനായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ ദൃശ്യം വ്യക്തം.

കാഴചക്കാരന്റെ/പ്രേക്ഷകന്റെ ആകാംക്ഷയെ ജ്വലിപ്പിച്ചെടുത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമയിലേക്ക് തുടർന്നുവരുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണു വാൻ നിമഗ്നമാക്കുന്ന രീതിയിലാണ് തിരക്കഥയിലെ ആദ്യ സീനിന്റെ രൂപീ കരണം. ഹരിദാസും സരയുവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലുമുണ്ട് സമൂഹം നിർമ്മിച്ചെടുത്ത സദാചാരവിശ്വാസങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന പ്രഖ്യാപനങ്ങൾ.

വർത്തമാന സമൂഹം രൂപീകരിച്ചെടുത്ത ജീവിതാവസ്ഥകൾ ഇവരുടെ ബന്ധത്തിന് കല്ലുകടികളോടെ അംഗീകാരം നൽകുന്നുമുണ്ട്.

തിരക്കഥാവതരണത്തിൽ എപ്പോഴും പുതുമ നിലനിർത്തുവാനും അതിലെ സംഭവങ്ങളെ ചരിത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് പ്രസക്തമാക്കുവാനുമുള്ള തികഞ്ഞ പ്രായോഗികത രചയിതാവിന്റെ ഭാഗത്തുനിന്നുമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ സംഭവിക്കുന്ന നാടകീയമായ വഴിത്തിരിവുകൾ, ശക്തമായ സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയുടെ പരിസര തീക്ഷ്ണമായ വികാരം അനുനിമിഷം ചലച്ചിത്രത്തിൽ ജ്വലിപ്പിച്ചു നിർത്തുവാൻ കാരണമാകുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയുടെ നിർമ്മിതിക്കാവശ്യമായ ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം, ദൃശ്യസൂചനകൾ, ശബ്ദസൂചനകൾ, തുടങ്ങിയവയുടെ ഈടുറപ്പും ഇവയുടെ നിയതമായ സമ്മേളനവും തിരക്കഥയെ അർഹിക്കുന്ന അർത്ഥത്തിൽ കെട്ടുറപ്പുളവാക്കുന്നു.

ഈ സിനിമയ്ക്ക് ആവശ്യമായ ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചത് റഫീക്ക് അഹമ്മദും, ടി.പി.രാജീവനും ചേർന്നാണ്. ആഖ്യാനംചെയ്യുന്ന സിനിമയുടെ വൈകാരികാന്തരീക്ഷത്തിനു ചേർന്ന രീതിയിൽ ഗാനരചന നിർവഹിക്കുവാൻ ഇവർക്ക് കഴിഞ്ഞു. തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്നതിനു മുമ്പുള്ള തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ചലച്ചിത്രരൂപീകരണ ഭാവന ഇവിടെ ഊഷ്മളതയോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനേതാക്കളിൽ നിന്നും അവർക്ക് അർഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ നിർണയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിയതമായ പശ്ചാത്തലങ്ങളുടെ നിർണയവും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് നടക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്ന അഭിനയ രീതികൾ, വസ്ത്രധാരണ രീതികൾ, പുനർജനിപ്പിക്കേണ്ട ഭൂതകാലാന്തരീക്ഷം തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിയുള്ള നിയതമായ ധാരണ ഈ ഘട്ടത്തിൽ നടക്കുന്നു.

അഹമ്മദ്ഹാജി, ഹരിദാസ്, ഖാലിദ് എന്നീ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് മമ്മൂട്ടിയാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ഓരോ സ്വഭാവസവിശേഷതകളും ശരീരഭാഷാരീതികളുമാണുള്ളത്. ഇവയെല്ലാം ഈ ഘട്ടത്തിൽ നിർണായക വിധേയമാകുന്നു. മാണിക്യമായിട്ട് മൈഥിലിയേയും, ചീരുവായി ശ്വേതാമേനോനെയും, സരയുവായി ഗൗരിയെയും, കേശവനായി ശ്രീനിവാസനേയും, ബാലൻ നായരായി സിദ്ദിഖിനെയും, ജൂനിയർ കെ.പി. ഹംസയായി പ്രദീപ് മുദ്രയേയും, സീനിയർ കെ.പി. ഹംസയായി ടി.ദാമോദരൻ മാസ്റ്ററേയും നിർണയിക്കുന്നു. ഈ നിർണയത്തിൽ അഭിനേതാക്കളുടെ ശരീരവും അഭിനയരീതികളും കൃത്യമായിത്തന്നെ പരിഗണനാ വിധേയമായിട്ടുണ്ട്.

പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പം തന്നെ ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അഭിനേതാക്കളെപ്പറ്റിയുള്ള തീരുമാനവും ഈ ഘട്ടത്തിൽ തന്നെ നടത്തുന്നു. ബുദ്ധി ഉറയ്ക്കാത്ത പൊക്കനായി ശ്രീജിത്തും, കുന്നുംപുറത്ത് വേലായുധനായി വിജയൻ വി. നായരും, ആണ്ടി

യായി ശശി എറണിക്കലും, കേളപ്പനായി ഹരിദാസ് മാസ്റ്ററും, മോഹൻദാസ് മണാലത്തായി ശശി കലിംഗവും, കാർത്തികേയനായി ചിത്രഭാനുവും, മുതുവന അഹമ്മദായി വിജയൻ കാരന്തൂരും, മന്ത്രവാദി കുഞ്ഞമ്പുവായി ആലിക്കോയയും, അധികാരിയായി വിക്രമൻ നായരും, ജഡ്ജി മേരി കുര്യാക്കോസായി പാർവ്വതിയും നിർണയ വിധേയമായി. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ അഭിനേതാക്കൾ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രകടനത്തിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന കഥാവസ്ഥയെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണ ഈ ഘട്ടത്തിൽ സംവിധായകന്റെ ഉള്ളിൽ അമൂർത്തമായി രൂപപ്പെടുകതന്നെ ചെയ്യും. ഇവിടെ അഭിനയത്തേയും കഥാവസ്ഥയേയുമെല്ലാം പൂർത്തീകരിക്കേണ്ട ശബ്ദസൂചനകളെക്കുറിച്ചും ദൃശ്യസൂചനകളെക്കുറിച്ചുമുള്ള സജീവമായ വിലയിരുത്തലുകൾ ഭാവനയിലൂടെ നടത്തുന്നു.

സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുമായി പരസ്പരം ബന്ധത്തോടെയാണ് തിരക്കഥ രൂപീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ ബന്ധത്തെ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കാനുള്ള നയരീതികൾ സംവിധായകൻ സൗന്ദര്യാത്മകമായിത്തന്നെ രൂപീകരിച്ചെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഭൂതകാലവുമായി, അതിലെ സംഭവങ്ങളുമായി ഹരിദാസിനെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലുമുണ്ട് കഥാഖ്യാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട യുക്തി. അഹമ്മദ് ഹാജിക്ക് ഹിന്ദു സ്ത്രീയിലുണ്ടായ ജാരസന്തതിയാണ് ഹരിദാസ്. യുക്തി പിന്നെയും തീരുന്നില്ല. മാണിക്യം കൊല്ലപ്പെട്ട രാത്രിയിലാണ് ഹരിദാസിന്റെ ജനനം. മരണത്തെ തുടർന്ന് നടക്കുന്ന ജനനത്തെ സംബന്ധിച്ച/പുനർ ജന്മവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മിത്ത് ഇവിടെ സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ഭൂതകാലത്ത് സംവാദങ്ങൾ നടന്നപ്പോൾ ജീവിച്ചിരുന്ന കേശവൻ, കെ.പി.ഹംസ, ഭ്രാന്തൻ കുമാരൻ, നാടകക്കാരൻ എസ്.കെ.പള്ളിപ്പുറം, ഖദിജ് തുടങ്ങിയവർ വർത്തമാനകാലത്തും ജീവിച്ചിരിക്കുകയും കഥയിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്. ഈ ഇടപെടൽ കഥയെ ഭൂതകാലവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഏറ്റവും എളുപ്പവഴിയാണ്. രണ്ട് കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ജീവിക്കുകയും കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാകുകയും ചെയ്യുന്ന ഇവരുടെ അവസ്ഥയും സ്വഭാവവും ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് തികച്ചും വെല്ലുവിളികൾ നിറഞ്ഞതാണ്.

ഹരിദാസിന് അന്യന്റെ ഭാര്യയായ സരയുവിനോടു തോന്നുന്ന ആകർഷണവും കാമവും മൃഗീയവാസനകൾ വെടിഞ്ഞ് സംഭവിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഉത്തരവാദിത്വം അഹമ്മദ് ഹാജിയിൽ നിന്നും പാരമ്പര്യമായി കിട്ടിയതാണെന്ന പ്രസ്താവന കഥ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന യുക്തിയെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി കൊലപാതകങ്ങൾക്ക് കൂട്ടു നിൽക്കുന്ന ചരിത്രവും കഥാഗതിയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. കോൺഗ്രസുകാർ പൊക്കനെ എഴുന്നള്ളിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കുന്ന പ്രകടനം ആക്ഷേപഹാസ്യം ജനിപ്പിക്കുന്നതാണ്. പഴയതും പുതിയതുമായ പാലേരി കഥാഖ്യാനത്തെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ശക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ഥലസാന്നി

ദ്ധ്യമാണ്. ഇവിടെ കാലത്തെ നിയതമായ രീതിയിൽ കഥാഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ ക്രമീകരിക്കുകയെന്ന ദൗത്യവുമുണ്ട്.

**രേഖപ്പെടുത്തലിന്റെ ഘട്ടം**

തിരക്കഥയിൽ ലിഖിത ഭാഷയിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ച അമൂർത്തമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക്, പശ്ചാത്തലത്തിന്, സംഭവ പരമ്പരകൾക്ക്, കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ അഭിനയ രീതികൾക്ക്, അന്തർലീനമായി കിടക്കുന്ന സംഭാഷണ രീതികൾക്ക് മൂർത്തരൂപം നൽകുന്നതിനുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് രേഖപ്പെടു ത്തലിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. മനോജ് പിള്ളയാണ് ഈ ചിത്ര ത്തിൽ ക്യാമറാ ജോലികൾ നിർവഹിച്ചത്. കലാസംവിധാനം ഭംഗിയായി നിർവഹിച്ചത് മുരുകൻ കാട്ടാക്കടയാണ്.

രേഖപ്പെടുന്ന ഘട്ടത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ക്രിയ ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ നിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങളാണ്. ഈ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ കഥയെ പ്രേക്ഷകന് ദൃശ്യവൽകരിച്ച് കാണി ച്ചുകൊടുക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയുള്ളതാണ്. സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേ ശത്തിനും ചലച്ചിത്രരൂപീകരണ മനോഭാവത്തിനും അനുസരിച്ച് ഓരോ അഭി നേതാവും അവരുടെ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നു. ഈ അഭി നയാദി പ്രകടനങ്ങളെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകമായി പശ്ചാത്ത ലവും പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. ക്യാമറയുടെ ലെൻസ് ചലനരീതിയിൽ തുടങ്ങി പ്രതിരൂപ നിർമ്മിതിയിൽ അതിന്റേതായ സ്വഭാവംചെലുത്തുന്നുണ്ട്. ക്യാമറാമാന്റെ മനസ്സും മനോഭാവവും സർഗ്ഗാത്മകതയും വസ്തുക്കളെ രേഖ പ്പെടുത്തുന്ന ഓരോ ഘട്ടത്തിലും ഒരമൂർത്ത സാന്നിദ്ധ്യമായി നിലനിൽക്കു ന്നു. പ്രകാശത്തിന്റെ നിയതമായ ക്രമീകരണവും വർണ്ണങ്ങളുടെ കൃത്യ മായ ഉപയോഗവും രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളുടെ സ്വഭാവ നിർമ്മിതിയിൽ നിയതമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. "പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ"ചലച്ചിത്രാത്മകമായി അവതരി പ്പിക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് ആത്യന്തികമായി സംഭവിക്കുന്നത്.

അഭിനയം, സംഭാഷണം, പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെ രീതി, സംഘട്ടനം, വൈകാരിക സൃഷ്ടി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചലച്ചിത്രാഖ്യാ നത്തിന് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ സംവിധായകന് രൂപീകരിച്ചെടുക്കേണ്ട തുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ ശരീരംകൊണ്ടും, ശരീരഭാഷ കൊണ്ടും കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് അഭിനയം നിർവഹിക്കുന്നത്. ഈ അഭിനയം ശകലങ്ങളായിട്ടാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ഈ സിനിമയിലെ മമ്മൂട്ടി യുടെ അഭിനയം അഹമ്മദ് ഹാജി, ഹരിദാസ്, ഖാലിദ് എന്നീ കഥാപാത്ര ങ്ങളിലൂടെയാണ് ദൃശ്യവൽകൃതമാകുന്നത്. മാണിക്യമെന്ന കഥാപാത്രത്തി നാണ് മൈഥിലി രൂപഭാവങ്ങൾ പകർന്നുനൽകുന്നത്. ചീരുവിന് ഭാര്യയുടെ, വെപ്പാട്ടിയുടെ, വേശ്യയുടെ, അമ്മയുടെയെല്ലാം ഭാവങ്ങൾ അവസരോചിത

മായി പകർന്നാടേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. ശ്വേതാമേനോന്റെ ശരീരവും സാന്നിദ്ധ്യ വുമാണ് ചീരുവിനെ ജീവസുറ്റതാക്കുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിനും ഓരോ രൂപവും സ്വഭാവരീതിയും അഭിനയശൈലിയുമാണുള്ളത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘടിതമായ അവസ്ഥയാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച പ്രസക്തമായ ഘടകം.

കാച്ചിക്കുറുക്കി മൂർച്ചപ്പെടുത്തിയ സംഭാഷണം അഭിനയത്തിന്റെയും കഥാഖ്യാനത്തിന്റെയും മറ്റൊരു ഭാഗമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വം, സ്വഭാവം, കഥയിൽ ഇടപെടുന്ന രീതി, ദൗത്യം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സംഭാ ഷണത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാനാവും. കഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷി ക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് രണ്ടാമത്തെ സീനിലെ വിവരണം ഉൾപ്പെ ടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഉചിതമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പമാണ് വിവരണം അവത രിപ്പിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. 1957 മാർച്ച് മുപ്പതാം തീയതി രാത്രി ഏത് കുഞ്ഞിനെയും പോലെ പിറന്നുവീണ കുട്ടി. അതേ രാത്രിയിൽ പാലേരി എന്ന എന്റെ ജന്മഗ്രാമത്തിൽ രണ്ട് കൊലപാതകങ്ങൾ നടന്നു. അരനൂറ്റാ ണ്ടിനപ്പുറത്തുനിന്നും ആ നിലവിളികൾ ഇന്നുമെന്നെ പിന്തുടരുന്നു. ഞാനെ വിടെപ്പോയാലും കൂടെ വരുന്നു. ഒരു യുവതിയുടെ നെഞ്ചുകീറിയ കരച്ചിൽ. ഞാനവളെ കണ്ടിട്ടില്ല. കേട്ടിട്ടില്ല. എന്നിട്ടും ഉറക്കം പിടിക്കാൻ തുടങ്ങിയാൽ മനസ്സിന്റെ ഏതു താഴ്ചയിൽ നിന്നാണെന്നറിയില്ല, അവളുയിർത്തെഴുന്നേറ്റു വരും. നിലവിളിയായി, പിന്നെ സ്വപ്നത്തിലെ അവ്യക്ത രൂപങ്ങളായി, നീളൻ നിഴലുകളായി. ഡൽഹിയിൽ നിന്നും സരയു എന്ന സുഹൃത്തിനൊപ്പം കേര ളത്തിലെത്തിയിട്ട് ഇത് നാലാമത്തെ രാത്രിയാണ്.

ഹരിയുടെ ഉദ്വേഗമുണർത്തുന്ന ഈ വിവരണത്തിന്റെ തുടർച്ചയാ യിട്ടാണ് തുടർന്നുള്ള കഥ സംഭവിക്കുന്നത്. നീലനിറമുള്ള ബ്ലൗസ് ധരി ക്കുന്ന ഒരു യുവതിയുടെ പിൻഭാഗദൃശ്യം കാണിച്ചതിനുശേഷം പാലേറും നാടായ പാലേരിയില് പാടിപ്പതിഞ്ഞൊരു പാട്ടുണ്ടല്ലോ... എന്ന ഗാനത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെയാണ് മാണിക്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അവതരണ ത്തിനുശേഷം ഹരിയും സരയുവും അവരെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന വർത്ത മാനകാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഹരിയുടെ അറിവിലുള്ള മിത്തലെ ചാലിലെ ചീരുവിനെയും അവളുടെ വീടിനെയും അവതരിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്നു. തുന്നിക്കൂട്ടിയ സത്യം എന്ന നാടകം കാണാൻ പോകാൻ കഴിയാതെ നിറ കണ്ണുകളോടെ നിൽക്കുന്ന മാണിക്യം. ഹരിദാസിന്റെ നടത്തം കാലഘട്ട ങ്ങൾ പിന്നിട്ട് മാണിക്യം നിൽക്കുന്ന വേലിക്കപ്പുറത്തുകൂടെയാണ്. ഭൂതകാ ലത്തേയും വർത്തമാനകാലത്തേയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷ മായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാന കൗശലമാണ് സംവിധായകൻ ഇവിടെ പ്രയോഗി ച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഭൂതകാലത്തിൽ സംഭവിച്ച മറ്റൊരു സംഭവം കൂടി ഉൾച്ചേർത്ത് കഥയെ തുടർന്ന് ആകാംക്ഷയുള്ളതാക്കി തീർക്കുന്നു. പൂശാരി ചന്തമ്മൻ

കൂടെ നിഴൽപോലെ നടന്ന നായയെ ഉപേക്ഷിച്ച് നാടുവിടുന്നു. വിശാലമായ പാടവരമ്പിലൂടെ ചന്തമ്മൻ നടക്കുമ്പോൾ അതിനുമേൽ ഉയർന്നു കേൾക്കുന്ന ഹരിദാസിന്റെ ശബ്ദം. അതുവരെയുള്ള തന്റെ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ നാലുകാലിൽ നിഴൽപോലെ പിന്തുടർന്നു നടന്ന നായയെ പറഞ്ഞുവിട്ട്, കാലമല്ലാത്ത കാലത്ത്, കാവിയുടുത്ത്, കാവടിയെടുത്ത്, ശംഖും വിളിച്ച് പഴനിക്കു പോയി, കുനിയിൽ ചന്തമ്മൻ എന്ന പൂശാരി ചന്തമ്മൻ.

തുടർന്നുള്ള സീനുകളിൽ കാണിക്കുന്നത് കൽക്കെട്ടുകൾക്കുമീതെ ഒരു കോണകം മാത്രമുടുത്ത് നിശ്ചലനായി മലർന്നു കിടക്കുന്ന ബ്രഹ്മദത്തൻ നമ്പൂതിരിയെയാണ്. ചീരുവിന്റെ വീട്ടിൽ കൊല്ലപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന മാണിക്യത്തെ കാണിക്കുന്നു. മാണിക്യത്തെ കാണുവാൻ ആളുകൾ ഓടിയടുക്കുന്നുണ്ട്. അവസാനം മാണിക്യത്തിന്റെ ശരീരം വിലാപയാത്രയായി പോസ്റ്റുമോർട്ടം ചെയ്യുവാൻ കൊണ്ടുപോകുന്നു. ആ വിലാപയാത്ര പുഴക്കരയെത്തി തോണിയിലേറി. തോണിയിൽ കിടന്നുള്ള മാണിക്യത്തിന്റെ യാത്ര. തൊട്ടടുത്ത ദൃശ്യത്തിൽ കാണിക്കുന്നത് ഇങ്ങേ കരയ്ക്കടുക്കുന്ന തോണിയിൽ മാണിക്യവും പൊക്കനും. അത് അവരുടെ വിവാഹദിനമാണ്. രണ്ട് തോണികൾക്കിടയിൽ കരയിൽ കാലത്തെ മുറിച്ച് ഹരിദാസ് നിൽക്കുന്നു. ഹരിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് ബാക്കി സത്യം പുറത്തുവന്നത്. ആ രണ്ട് തോണി യാത്രകൾക്കിടയിൽ പതിനൊന്നു ദിവസത്തെ ദൈർഘ്യം. അത്രയും നാളേ മാണിക്യം പാലേരിയിൽ ജീവിച്ചിരുന്നുള്ളു.

കഥയെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സാധ്യതകളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള സംവിധായകന്റെ മികവാണ് ഇവിടെ ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്നത്.

സായാഹ്നത്തിലെ ഒരു പകൽ. പാലേരിയിലെ സ്കൂളിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് ഹരിദാസും കേശവനും സരയുവും സംസാരിക്കുകയാണ്. ഹരിയുടെ ചോദ്യത്തിന് കേശവൻ നൽകുന്ന ഉത്തരം വൈകാരികതയും താത്ത്വികതയുമെല്ലാം നിറഞ്ഞതാണ്. ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ അഗാധതയിൽ നിന്നും ഉയരുന്ന വാക്കുകൾക്ക് ചിന്തോദ്ദീപകമായ തീക്ഷ്ണതയുമുണ്ട്. പാർട്ടി വളർത്താൻ സഹായിക്കുന്ന ധനികരെ സഹായിക്കുക, അവരെന്തു പാതകം ചെയ്താലും അവർക്കൊപ്പം നിൽക്കുക, അതിന് താത്ത്വികമായ പിൻബലമുണ്ട്. ശത്രുവിന്റെ ധനമുപയോഗിച്ചു തന്നെ അവനെതിരെ വളരുക.

സരയു : കേശവേട്ടൻ മാണിക്യത്തെ നേരിൽ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ?

കേശവൻ: ഇല്ല, ജീവനോടെ കണ്ടിട്ടില്ല. ആ പാവം ചത്തു. അതിനു കാരണക്കാരായ ആർക്കും നല്ല മരണം കിട്ടില്ല. ഓരോരുത്തരും അനുഭവിച്ചുതന്നെയാണ് ചത്തത്. ഹാജി പെരുവിരൽ മുതൽ അരവരെ പുഴുത്തുകിടന്നു കുറെകാലം. പലരുടെയും നെഞ്ചുവരെ ഉയർന്ന കാലുകളിൽ പുഴുക്കൾ നീന്തുകയായിരുന്നു. ഇവിടെ ചെയ്തുകൂട്ടിയതിനെല്ലാറ്റിനുമുള്ള ശിക്ഷ, ഇവിടെ തന്നെ കിട്ടുമെന്നു പറയുന്നതാണ് ശരി.

ഹരി: ഇതൊരു കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരന്റെ വാക്കുകളല്ല. ഒരു വിശ്വാസിയുടേതാണ്.

കേശവൻ എഴുന്നേറ്റ് അസ്തമയ സൂര്യന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിവർന്നിരുന്നു. തുടർന്ന് അനുഭവങ്ങളിൽ നിന്നും അറിവാർജ്ജിച്ച ജ്ഞാനിയെപ്പോലെ പറഞ്ഞു. ഞാൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുമല്ല, വിശ്വാസിയുമല്ല. വെറുമൊരു ക്ഷുരകനാണ്.

തുടർന്ന് കാണിക്കുന്ന ദൃശ്യം കേശവൻ അസ്തമയ സൂര്യനുനേരെ നടക്കുന്നതാണ്.

പശ്ചാത്തലം, സംഭാഷണം, ശ്രദ്ധേയമായ ദൃശ്യസൂചനകൾ, അഭിനേതാക്കളുടെ നിയതമായ പ്രതികരണരീതികൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സമ്മേളിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രകഥയുടെ ഒരു ഭാഗം ആഖ്യാനിക്കുന്നതിന്റെ രീതിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സംഘർഷം വെളിവായിക്കാണിക്കുവാനുള്ള മാധ്യമമായി സംഭാഷണവും ദൃശ്യ സൂചനകളും വിനിയോഗിക്കുന്ന രീതിയും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കേശവന് ചെറുപ്പകാലത്ത് അഹമ്മദ് ഹാജിയിൽ നിന്നും നേരിടേണ്ടിവന്ന ഭീഷണിയുടെയും അപമാനത്തിന്റേയും ചലച്ചിത്രഭാഗം ആഖ്യാനിക്കുന്നതും മികച്ച രീതിയിലാണ്.

കഥാഭാഗം നടക്കുന്നത് എളമ്പിലാശ്ശേരിയിലാണ്. മുറ്റത്തുകൂടി ഉലാത്തുന്ന കുട്ടിശങ്കരമേനോന്റെ മുന്നിലേക്ക് കേശവൻ ഓടിയെത്തുന്നു.

ശങ്കരമേനോൻ : നിയ് കയ്യും വീശിയാ വന്നത്. എനിക്ക് മുടീം താടീം ശരിയാക്കണം. നാളെ രാവിലെ തിരുവനന്തപുരത്ത് പോകാനുള്ളതാ.

കേശവൻ തെല്ല് അത്മധൈര്യത്തോടെ മുന്നോട്ട് നടന്നു. തുടർന്ന് പറഞ്ഞു. ഇന്ന് ബാർബർ ഷോപ്പിന് അവധിയാ. കൈകൾ മുന്നിൽ കെട്ടി നിവർന്നു നിന്നുകൊണ്ട് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി സ. ഇ.എം.എസ്സിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഐക്യകേരളത്തിന്റെ ഭരണമേറ്റെടുത്ത ദിവസമാണിന്ന്. തൊഴിലാളി വർഗ്ഗം മുഴുവനും ഈ ദിവസം തൊഴിൽ ചെയ്യില്ല. ചരിത്രത്തിൽ കുറിക്കപ്പെടാൻ പോകുന്ന ഈ ദിവസം. ശങ്കരൻ കോപിച്ച്:നീ പ്രസംഗിക്കല്ലേടാ, അമ്പടാ... അയാൾ രോഷത്തോടെ മുറ്റത്തുനിന്നും കോലായിലേക്ക് കയറി, എളമ്പിലാശ്ശേരി ഉമ്മറത്ത് വന്ന് നടുനിവർത്തി നിൽക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമേ ഞാൻ നിനക്കൊക്കെ തന്നിട്ടുള്ളു. പോയി കത്തീം, കത്തിരീം എടുത്തിട്ടു വാടാ.. വിട്ടു കൊടുക്കുവാൻ ഭാവമില്ലാതെ കേശവൻ പറഞ്ഞു: എനിക്ക് മനസ്സില്ല. ബ്രിട്ടീഷുകാരും കോൺഗ്രസ്സുകാരും ജന്മിമാരും ഭരിക്കുന്ന മണ്ണിലല്ല ഞാൻ നിൽക്കുന്നത്. കേശവൻ മുണ്ടുമടക്കിക്കെട്ടി മേനോന്റെ അടുത്തേക്ക് ചെന്നു. ഒരു പാർട്ടി അനുഭാവി എന്ന നിലയിൽ മാത്രമേ എനിക്ക് നിങ്ങളെ കാണേണ്ടതുള്ളു. എന്നോട് വീട്ടു ജോലിക്കാരനോടോ, കുടിക്കിടപ്പുകാരനോടോ സംസാരിച്ചു ശീലിച്ച ഭാഷയിൽ സംസാരിക്കരുത്.

നിർത്ത് നായേ, എന്നലറിക്കൊണ്ട് അഹമ്മദ്ഹാജി അകത്തുനിന്ന് കോലായിലേക്കിറങ്ങി. കേശവൻ ഞെട്ടി.

ഹാജി : ചെരയ്ക്കാൻ പറഞ്ഞാ ചെരച്ചുകൊടുക്കണം. അല്ലാണ്ട്

ചെലയ്ക്കരുത്. കത്തിരി പിടിക്കുന്ന കൈ ഞാൻ ചവുട്ടി പൊട്ടിച്ചാളും, അമ്പട്ടൻ പന്നീ.

കേശവൻ തിരിച്ചറിവോടെ, വല്ലായ്കയോടെ പറഞ്ഞു: മനസ്സിലായി മേനോനെ, മാണിക്യം കേസ്സില് ഈ നാട്ടുകാരു മുഴുവൻ കുറ്റക്കാരനെന്നു പറയുന്ന ഇയാളെ നിങ്ങളൊക്കെകൂടിയാ സംരക്ഷിക്കുന്നത്. ഈ മനുഷ്യൻ പാലേരിയിൽ പാർട്ടിയെ പാട്ടത്തിനു വാങ്ങി നടത്തീന്ന് കൂടി അറിഞ്ഞതിൽ സന്തോഷമുണ്ട്.

ഹാജി കാലുയർത്തി കേശവന്റെ നെഞ്ചിൽ ഒറ്റച്ചവിട്ട്. കേശവൻ മുറ്റത്തേക്ക് തെറിച്ച് മലർന്നടിച്ച് വീണു. ഹാജി ധിക്കാരം കലർന്ന രോഷത്തോടെ പറഞ്ഞു. ഒരു മാണിക്യനേല്ല, ഒമ്പതെണ്ണത്തെ കൊന്നാലും ഒരു നായും ചോദിക്യേല്ല. നിന്റെയൊക്കെ പൊരേലുണ്ടാ കാണാൻ വർക്കത്തുള്ള പെണ്ണുങ്ങള്. അമ്മതാജിന്റെ കണ്ണിപ്പെട്ടാ, നിക്ക് വേണന്ന് തോന്ന്യാൽ കൊല്ലും. ചോദിക്കാൻ വരുന്നോന്റെ നെഞ്ചെന്റെ കാലിന്റടീക്കെടന്ന് പൊട്ടും.

കുട്ടി ശങ്കരമേനോൻ ഒന്നും പ്രതികരിക്കാതെ നിന്നു. കേശവൻ എഴുന്നേറ്റ് നിസ്സഹായനായി നിന്നു.

ഭാവികാലവും ഭൂതകാലവും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിച്ച് സംഘർഷത്തോടെ ചലച്ചിത്രം രൂപീകരിച്ചെടുക്കുവാനുള്ള തന്ത്രമാണ് ഇവിടെ കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്. വീക്ഷണ ദിശകളും, ക്യാമറയുടെ ചലനരീതികളും ചലച്ചിത്രം ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയുടെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും അനുഗുണമായ രീതിയിലാണ് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ വിന്യാസം ചലച്ചിത്രം ആസ്വദിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിനെ നിമഗ്നമാക്കുവാൻ പ്രാപ്തവുമാണ്.

രണ്ടാമത്തെ തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടം ഓരോ ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമാണ്. സംവിധായകൻ തന്റെ ഭാവനയും പ്രതിഭയുമുപയോഗിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ചലച്ചിത്രഭാഗത്തെ നിയതമായ രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കുന്നതിനു മുമ്പുള്ള ചിന്തയുടെ വിലയിരുത്തലിന്റെ ഘട്ടമാണിത്. ഒരു ദൃശ്യഖണ്ഡം എവിടെ തുടങ്ങി എവിടെ അവസാനിക്കണമെന്നും തുടർന്നു വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ഏതു സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയതാണെന്നും വിലയിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ തമ്മിൽ സംയോജിപ്പിക്കുമ്പോൾ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന കാഴ്ചയുടെ ഭാഷയെപ്പറ്റിയുള്ള നിർണയവും ഈ ഘട്ടത്തിൽ നിർവഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ സാധ്യതകൾ ആരായുവാനും അവ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുവാനുമുള്ള തീരുമാനവും ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്.

ഓരോ അഭിനേതാവിൽ നിന്നും ലഭിച്ച അഭിനയ ശകലങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച ദൃശ്യാവതരണത്തിന്റെസാധ്യതകൾ തുടങ്ങിയവയെപ്പറ്റിയെല്ലാം വിലയിരുത്തുവാനും തുടർന്ന് അവയെ നിയോഗിക്കേണ്ട രീതികളെപ്പറ്റി ആരായുവാനും ഈ ഘട്ടം പ്രയോജനപ്പെടും. സാങ്കേതികതയുടെ ഭാഗങ്ങളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ഭാഗ

ങ്ങളെ എങ്ങനെ കൂടുതൽ മികച്ചതാക്കാമെന്നുള്ള അന്വേഷണവും ഈ ഘട്ട ത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്.

**ക്രമീകരണത്തിന്റെ ഘട്ടം**

ഒരു ചലച്ചിത്രത്തെ പൂർണമായി മാധ്യമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥ ചലച്ചിത്രമായി രൂപപ്പെട്ടത് സർഗ്ഗാത്മകവും ചലനാത്മകവുമായ ഏറെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കൊടുവിലാണ്. ഇതിൽ ഒരു സംഘം പ്രതിഭകളുടെ പ്രവർത്തനവും രൂപീകരണാഗ്രഹവുമുണ്ട്. രഞ്ജിത്തിന്റെ മേധാശക്തിനി റഞ്ഞ ചലച്ചിത്രരൂപീകരണപ്രതിഭയാണ് എല്ലാത്തിനെയും സമന്വയിപ്പിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കിയത്.

പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥയെന്ന സിനിമ പൂർണമായി പ്രേക്ഷകനിലേക്കെത്തുമ്പോൾ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന കുറെയധികം സംസ്കാരികവും കലാപരമായ അന്തരീക്ഷവുമുണ്ട്. പ്രാഥ മികമായി ചലച്ചിത്രഭാഷയിലേക്ക് കഥയെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചെന്നതാണ്. ചല ച്ചിത്രം രൂപീകരിക്കുന്ന ജനപ്രിയതയുടെ തലങ്ങൾ അത്ഭുതാവഹമാണ്. കഥയുടെ ജനപ്രിയത, അഭിനയത്തിന്റെ ജനപ്രിയത, ഗാനാവതരണരീതി കളുടെ ജനപ്രിയത, ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാന ആഖ്യാനകർമ്മം നിർവഹി ക്കുന്ന സംവിധായകന്റെ ജനപ്രിയത, വർത്തമാനകാല പ്രസക്തമായ ചല ച്ചിത്രഭാഷയുടെ ജനപ്രിയത, ചലച്ചിത്രത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന സാമൂഹ്യ വും, സാംസ്കാരികവുമായ അവസ്ഥകളുടെ ജനപ്രിയത തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കലാമാന്യമായ ചലച്ചിത്രത്തെ സജീവവും ശ്രദ്ധേയവുമാക്കുന്ന ഘടകങ്ങ ളാണ്.

ഓരോ സിനിമയും അതിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിനും രീതിക്കു മനുസരിച്ച് രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന കുറെയധികം നൈയാമിക ഘടങ്ങളുമുണ്ട്. സ്ഥലം, കാലം, സമയം, സമൂഹം, സംസ്കാരം, സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം, വൈകാരികാവസ്ഥ, തുടങ്ങിയവ ഇവയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇവയെല്ലാം നിയത രൂപത്തിലാക്കുന്നത് അതിന്റെ പൂർണതയിലാണ്. ഈ ഘടകങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ അമൂർത്ത രൂപത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. ഷൂട്ടിങ്ങിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ ഇവയെ ദൃശ്യവൽകരി ക്കാനുള്ള പ്രവർത്തനമാണ് നടക്കുന്നത്. എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ പൂർണരൂപത്തി ലെത്തുന്ന സിനിമയിലാണ് ഈ ഘടകങ്ങൾക്ക് വസ്തുനിഷ്ഠവും വിശ്വസ നീയവുമായ മൂർത്തരൂപം കൈവരുന്നത്. ഈ മൂർത്തരൂപം കൈവരുത്തുന്ന തിനായി എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ തന്ത്രങ്ങൾ ആവശ്യാനുസരണം യുക്തിസാധ്യത കളോടെ വിനിയോഗിക്കുന്നു.

സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്ഥലം ഒന്നിലധികം അർത്ഥ തലങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പദമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിനായി

വിനിയോഗിക്കുന്ന സ്ഥലം. പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥയെന്ന സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലം പാലേരിയാണ്. ഈ സ്ഥലാവതരണത്തിന് രണ്ട് ഘട്ടങ്ങളുണ്ട്. മാണിക്യത്തിന്റെ കൊലനടന്ന കാലത്തെ പാലേരിയിലെ സ്ഥലവും അമ്പതുവർഷങ്ങൾക്കു ശേഷമുള്ള പാലേരിയിലെ സ്ഥലവുമാണ് ആ ഘട്ടങ്ങൾ. ഈ രണ്ടു കാലഘട്ടത്തിലേയും ജീവിതാവസ്ഥയും മനോഭാവവും സാംസ്കാരികാവസ്ഥയും ഭിന്നമാണ്. ഈ ഭിന്നാവസ്ഥകളെ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ബലിഷ്ടമായ ക്രാഫ്റ്റിനുള്ളിൽ സംയോജിപ്പിച്ച് നിർത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ ആ സ്ഥലത്ത് ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരുടെ അവസ്ഥകളിലൂടെ, സംഭവങ്ങളിലൂടെ, കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലൂടെയെല്ലാം അവതരണത്തിന് വിശ്വസനീയത പകർന്നുനൽകുന്നു. ഇനി പ്രസക്തമായി വരുന്നത് ചലച്ചിത്രം പ്രദർശിക്കുന്ന സ്ഥലമാണ്. അത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ കേരളമാണ്. അവിടെയുള്ളവരാണ് ചലച്ചിത്രം കണ്ട് ആസ്വദിച്ച് വിലയിരുത്തുന്നവർ. അറിഞ്ഞ് യുക്തിസഹമായ ഇവരുടെ മനസ്സും മനഃശാസ്ത്രവും രീതിയിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നതിൽ സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധേയമായ മികവാണ് പുലർത്തുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിലെ സ്ഥലാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് തന്നെയാണ് കാലത്തിന്റെ അവതരണവും നിലനിൽക്കുന്നത്. പാലേരിമാണിക്യം കൊലപാതകം നടന്ന കാലവും ആ കൊലപാതകത്തെപ്പറ്റി അൻപത് വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം ഹരിദാസ് അന്വേഷണം നടത്തുന്ന കാലവും സിനിമയിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്നു. ഇതിനിടയിലുള്ള ദീർഘമായ കാലത്തെപ്പറ്റി പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ സംശയങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കാത്ത രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൊബൈൽ ഫോൺ, ഇന്റർനെറ്റ് തുടങ്ങിയ നവമാധ്യമങ്ങൾ ശീലമാക്കിയ ജീവിതാവസ്ഥയിലും മനോഭാവത്തിലും അറിവിന്റെ മേഖലയിലും വന്ന സ്ഥായിയായ മാറ്റം കഥാഖ്യാനയുക്തിയേയും കഥാസ്വാദന രീതികളെയും സമൂലം പരിവർത്തിപ്പിച്ച ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ കേരളീയ സമൂഹമാണ് സിനിമ കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്നത്. ഇവരുടെ കഥാസ്വാദന മനോഭാവത്തേയും, യുക്തിയേയും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിലെ കാലഘട്ടങ്ങൾ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സമയത്തിന് പ്രസക്തി ഏറെയാണ്. ഒരു ചലച്ചിത്രം അവതരിപ്പിക്കാൻ/പ്രദർശിപ്പിക്കാനെടുക്കുന്ന സമയം രണ്ടോ രണ്ടരയോ മണിക്കൂറാണ്. അതിനുള്ളിൽ വരുന്ന സീനുകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാനെടുക്കുന്ന സമയം, ഓരോ സീനിനുള്ളിലും വരുന്ന ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാനെടുക്കുന്ന സമയം. ഈ സമയാവതരണങ്ങൾ യുക്തിപൂർവ്വമല്ലെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രാവതരണം വിരസമായിത്തീരും. ഒരിക്കൽ പോലും അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദന യുക്തിയെ അസ്വസ്ഥതപ്പെടുത്താത്ത രീതിയിലാണ് പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതക

ത്തിന്റെ കഥയെന്ന സിനിമ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന ഓരോ സമയത്തും ഓരോ തരത്തിലുള്ള വൈകാരികാവസ്ഥയാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഒരവസ്ഥ നിലനിൽക്കേണ്ട സമയം, അത് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തേണ്ട സമയം, മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കേണ്ട സമയം തുടങ്ങിയവയും ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാണ്. വൈകാരിക സൃഷ്ടിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഈ സമയനിർണയവും വിജയകരമായി ത്തന്നെയാണ് ഈ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ ഒന്നിലധികം സമൂഹങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത കാലഘട്ടങ്ങളിൽ നിന്ന് പാലേരിമാണിക്യം ഒരു പാതിരാകൊലപാതകത്തിന്റെ കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സമൂഹങ്ങൾ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നയുന്നതായിരിക്കണം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ സിനിമ കേരളീയ സമൂഹത്തിനുവേണ്ടിയാണ് രൂപീകരിച്ചത്. വിപുലമായ അർത്ഥം പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന പദമാണ് സംസ്കാരം. ചലച്ചിത്രത്തിന് അത് രൂപീകരിക്കുന്ന കാലഘട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംസ്കാരമുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിൽ ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയ്ക്ക് അതിന്റേതായ സംസ്കാരപശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി അമ്പത്തിയേഴിലെ പാലേരിയാണ് ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് അവതരണങ്ങളിൽ കഥാഖ്യാനഭാഗമായി പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ജന്മികുടിയാൻ ബന്ധം, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ നയരീതികൾ, സ്ത്രീകൾ, സമൂഹത്തിൽ ചൂഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന രീതി, പുരുഷകോയ്മയുടെ അന്തരീക്ഷം തുടങ്ങിയവയും സംസ്കാരനിർണയത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്നുണ്ട്. ഹരിദാസ് എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെയും ആ കാലഘട്ടത്തിലെ സാംസ്കാരികാവസ്ഥ വെളിവാകുന്നുണ്ട്. അമ്പതുകളിലെ ഏതൊരു മലബാർ ഗ്രാമവും പോലെതന്നെയായിരുന്നു പാലേരിയും. വൈദ്യുതിയെത്തിയിട്ടില്ലാത്ത ചെമ്മൺ പാതകളും, ഇടവഴികളും അതിന്റെ അരികിലും കുന്നിൻ ചെരിവിലും പുഴയോരത്തും ജീവിക്കുന്ന ആളുകൾ. അധികാരവും സമ്പത്തും ഉയർന്ന ജാതിക്കാരായ നമ്പൂതിരിമാർക്കും നായന്മാർക്കും മാത്രം. അമ്പതു വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം പാലേരി മാറുന്നു. ഒപ്പം അവിടെ ജീവിക്കുന്നവരുടെ അവസ്ഥയും. ഈ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തിലാണ് പാലേരി പശ്ചാത്തലമായി വർത്തമാനകാല സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്നത്. പ്രഥമ കാഴ്ചയിൽ തന്നെ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ഈ സംസ്കാരാന്തരീക്ഷം വ്യക്തമാകുന്ന രീതിയാണ് സിനിമ സംവിധാനംചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം തുടങ്ങിയവ ഈ സിനിമയിൽ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. സിനിമയ്ക്കുള്ളിൽ രൂപീകരിക്കുന്ന സമൂഹങ്ങളും അവസ്ഥകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവും നിയമവുമുണ്ട്. ക്രൂരനും വിഷയാസക്തനുമായ അഹമ്മദ്ഹാജി സമ്പന്നനാണ്. സമ്പന്നർക്കെതിരെ പൊരുതുന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം

അഹമ്മദ് ഹാജിക്ക് വിധേയമായാണ് പാലേരിയിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്. ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന പെണ്ണിനെ കീഴ്പ്പെടുത്തി രതി അനുഭവിക്കുന്നത് ഹാജിയുടെ വിനോദമാണ്. അതിനെ എതിർക്കുന്നവർക്ക് ഹാജി വിധിക്കുന്ന ശിക്ഷ മരണമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിലിത് ഹാജിയുടെ നിയമമാണ്. പാലേരിയിൽ നടപ്പായിരുന്ന നിയമം. മറ്റൊരു പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ചീരുവിനെ എടുക്കാം. സാമ്പത്തികമായില്ലാത്തവൾ, സാഹചര്യവശാൽ ഭാര്യയോട് നീതി പുലർത്താൻ കഴിയാത്തവൾ. അഹമ്മദ് ഹാജിയുടെ അധികാര ബലത്തിൽപ്പെട്ട് ഗ്രാമത്തിലെ വേശ്യയാകേണ്ടി വന്നവൾ. ഒരു നിയമവും ശക്തിയും അവളെ രക്ഷിക്കാനുണ്ടായിരുന്നില്ല. മന്ത്രവാദി കുഞ്ഞമ്പു, പ്രാന്തൻ കുമാരൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് വരാതെ അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിനും നിയമത്തിനും വിധേയരാകാതെ തെന്നി നടക്കുന്നവരാണ്. സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തെപ്പറ്റിയും, സമൂഹത്തിന്റെ പൊതു മനസ്സാക്ഷിയെപ്പറ്റിയും ഒരു പുരുഷായുസ്സു മുഴുവൻ അന്വേഷിച്ചു നടന്ന കഥാപാത്രമാണ് കേശവൻ. ഹരിദാസ് വർത്തമാനകാല പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് മാണിക്യം കൊലപാതകത്തെപ്പറ്റി അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ കഥയിലെ രാഷ്ട്രീയവും നിയമവും സാമ്പത്തികവും സ്ഥായിയായ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. ജനാധിപത്യത്തിന്റേയും നിയമവാഴ്ചയുടെയും അവസ്ഥകളിലൂടെ ഈ സമൂഹത്തെ വിമർശനാത്മകമായി കാണിച്ചുതരുന്നുണ്ട്. പാലേരിയിലെ ജനങ്ങളുടെ സാമ്പത്തികാവസ്ഥയ്ക്ക്, വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്, മനോഭാവത്തിനെല്ലാം കാലാനുസൃതമായ മാറ്റം സംഭവിച്ചതായി ചലച്ചിത്രത്തിലൂടെ കാണിച്ചുതരുന്നു.

സാമ്പത്തികം, രാഷ്ട്രീയം, നിയമം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിനു പുറത്ത് സംഭവിക്കുന്നത് ഇനിയൊരു രീതിയിലാണ്. സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാനാവശ്യമായ സാമ്പത്തികം, സിനിമ കാണുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ മനസ്സും അവസ്ഥയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രീം, സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹം സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ നിയമങ്ങളെ വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് കാണുന്നതിന്റെ രീതി തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രസക്തമാണ്. ചലച്ചിത്രത്തിനുള്ളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വൈകാരികതയും ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. പാലേരിയിലെ ചീരുവിന്റെയും അവളുടെ മരുമകളായ മാണിക്യത്തിന്റേയും ജീവിതമാണ് സിനിമയിലെ കഥയ്ക്ക് ആസ്പദം. മാണിക്യം ക്രൂരമായി ബലാൽസംഗത്തിന് വിധേയമായി കൊല്ലപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. അമ്പത് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഹരിദാസ് നടത്തുന്ന അന്വേഷണമാണ് കൊലപാതകത്തിന്റെ ചുരുൾ നിവർത്തുന്നത്. ക്രൂരനും മദ്യാസക്തനും വിഷയാസക്തനുമായ ഫ്യൂഡൽ ജന്മിയായ അഹമ്മദ്ഹാജി ചലച്ചിത്രകഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയനായ കഥാപാത്രമാണ്. ഇദ്ദേഹം നടത്തുന്നതും നടത്തിക്കുന്നതുമായ കൊലപാതകങ്ങൾ കാഴ്ചക്കാരനിൽ ഉൾക്കിടിലം ഉളവാക്കുന്നവയാണ്. വിവിധതരം വികാരങ്ങൾ ക്രമത്തിൽ രൂപീകരിക്കുവാനും

അതിനെ വളർത്തുവാനും മാണിക്യത്തിന്റെ കൊലയാളിയെ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെ ആശ്വാസമുണർത്തുന്ന ഇനിയൊരു വികാരത്തിലേക്കും എത്തുവാൻ പാകത്തിനുമാണ് ഈ സിനിമ പ്രേക്ഷകനു മുന്നിലെത്തുന്നത്. ശരീരം, ശരീരത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം, ശരീരത്തിന്റെ ആസക്തി, ശരീരത്തിന്റെ നിസ്സാരവൽകരണം, സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ വിവിധ രീതിയിലുള്ള കാമാവതരണം തുടങ്ങിയവയെ ഉത്സാഹകരമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ സംവിധായകൻ നടത്തുന്ന ശ്രമം ശ്രദ്ധേയമായ വിജയം തന്നെ നേടി. ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തെ വർത്തമാനകാലത്തോട് ബന്ധിപ്പിച്ച് നിർത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞെന്നതും ഈ സിനിമയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്ന ഘടകമാണ്.

# 6. സിനിമാഭിനയം പാഠവും പരിണാമവും

ജീവനും ബുദ്ധിയും സർഗ്ഗാത്മകതയുമുള്ള മനുഷ്യശരീരം ശക്തവും നിർണായകവുമായ മാധ്യമമായി വരുന്ന കലാവതരണമാണ് അഭിനയം. കലാമാധ്യമത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവവും ആഖ്യാനരീതിയുമാണ് അഭിനയത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും ശൈലിയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ/സമൂഹങ്ങളുടെ ചിന്താരീതി, വിശകലന മനോഭാവം, സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ, ആചാരവിശ്വാസങ്ങൾ, സംസ്കാര നിലവാരം തുടങ്ങിയ വ്യവഹാരനിർണ്ണയാവസ്ഥകൾ കാലാനുസൃതമായ മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ്. കലയോടൊപ്പം ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കൂടി ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യസമന്വയത്തിൽ നിന്നുമാണ് സിനിമയുടെ രൂപീകരണം സംഭവിച്ചത്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികബന്ധം സിനിമാഭിനയത്തെ താത്ത്വികമായും നൈയാമികമായും സൗന്ദര്യാത്മകമായും സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടകം, നൃത്തം തുടങ്ങിയ കലകളിലെ അഭിനയം പ്രേക്ഷകനു മുന്നിൽ അഭിനേതാക്കൾ നേരിട്ടാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സിനിമ, ടെലിസിനിമ, മൊബൈൽ സിനിമ തുടങ്ങിയ കലകൾ രേഖപ്പെടുത്തിയതിനുശേഷം ക്രമീകരിച്ചാണ് പ്രേക്ഷകനുമുന്നിലെത്തിക്കുന്നത്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ പ്രതിരൂപങ്ങൾ(images) നടത്തുന്ന അഭിനയമാണ് പ്രേക്ഷകർ/ആസ്വാദകർ കാണുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് ക്രമീകരിച്ച് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങളിലെ അഭിനയത്തെ നടന്റെ/നടിയുടെ പ്രകടനങ്ങൾ മാത്രമല്ല സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ആ കലാരൂപത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ നിർമ്മാണത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നവരെല്ലാം ഒരനുപാതത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരനുപാതത്തിൽ അതിലെ നടീനടന്മാരുടെ അഭിനയാദിപ്രകടനത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നുണ്ട്. ഈ പങ്കാളിത്തത്തിൽ സാങ്കേതികതയുടെ സ്വഭാവത്തിനും പ്രസക്തി ഏറെയാണ്.

സിനിമ അടിസ്ഥാനപരമായി സംഘടിത സ്വഭാവമുള്ള ജനകീയ കലാരൂപമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമാഭിനയത്തിൽ ജനസാമാന്യത്തെ

ആകർഷിക്കാനുള്ള കുറെ അധികം ഘടകങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കാം. സംഘടിത സ്വഭാവം സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ മാത്രമല്ല അഭിനയത്തിലും അടിമുടി നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഘടകമാണ്. ഒന്നിലധികമോ ഒരു സംഘമോ കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് സിനിമയിലെ അഭിനയം നിർവഹിക്കുന്നത്. ഈ അഭിനയത്തിന്റെ മൂല്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും, വർണ്ണത്തിനും, ചലനത്തിനും വീക്ഷണ ദിശകൾക്കുമെല്ലാം സാഹചര്യാധിഷ്ഠിതമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. സിനിമയിലെ അഭിനയ പാഠത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനത്തിൽ മികച്ച ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്കും അഭിനേതാക്കൾക്കും നിർണ്ണായക സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ചലച്ചിത്രാഭിനയ സംബന്ധമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളും ഇന്റർനെറ്റിലെ വെബ്സൈറ്റുകളും അഭിനയ പഠനത്തിലെ ലിഖിത, സൈബർ പാഠങ്ങളാണ്. ചലച്ചിത്രാഭിനയം ശാസ്ത്രീയവും സമഗ്രവുമായി പഠിപ്പിക്കുന്ന അക്കാദമികളും സ്ഥാപനങ്ങളും ആ കലയുടെ പാഠങ്ങളാണ് കൃത്യതയോടെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്.

ജയിംസ് നിർമോറിന്റെ 'ആക്ടിങ് ഇൻ സിനിമ', ടോണി ബാറിന്റെ 'ആക്ടിങ് ഫോർ ദ ക്യാമറ', അലൻ ലേവലും പീറ്റർക്രെയിമറും ചേർന്നിറക്കിയ 'സ്ക്രീൻ ആക്ടിങ്' മാൽകം ടെയ്‌ലറിന്റെ 'ദ ആക്ടർ ആൻഡ് ദ ക്യാമറ'തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥങ്ങളെല്ലാം സിനിമാഭിനയത്തെപ്പറ്റി ശാസ്ത്രീയവും സമഗ്രവുമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നവയാണ്. http:/www.chow.com/video_5226019_actingfilm, http://www.knowledgehound.com/topics/acting.htm, http:/en.wikipedia.org/wiki/method_acting, http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/37650- തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വെബ്സൈറ്റിലെ അഭിനയസംബന്ധമായ പാഠങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്.

**അഭിനയ വിശകലനം**

ഇല്ലാത്തത് ഉണ്ടെന്നും ഉള്ളത് ഇല്ലെന്നും വരുത്തിതീർക്കുന്ന പ്രകടനങ്ങൾ അഭിനയമാണ്. ടോണിബാറിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ആശയത്തെ കാലത്തിനും സമയത്തിനും അനുസരിച്ച് സജീവവും തീക്ഷ്ണവുമായി അനുവാചകനിലേക്ക് വിനിമയം ചെയ്യുവാൻ പ്രാപ്തമായ ഭാവനാത്മകമായ പ്രതികരണങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ് അഭിനയം(1997:17). ഹിത്ത് ലെജറുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ അഭിനയം ഒരു കണ്ടെത്തലാണ്. തന്നെപറ്റി തന്നെ കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കുന്നതോടെ അഭിനയത്തെ പറ്റി കൂടുതൽ മനസ്സിലാക്കുന്നു (Baston, 2003:1). പോളീഷ് സംവിധായകനായ ബോല്സ്ലോവിസ്കിയുടെ നിരീക്ഷണത്തിൽ കലയിലൂടെ മനുഷ്യാത്മാവ് ജീവൻ ആർജിക്കുന്നതാണ് അഭിനയം(Bass, 1997:15).

അഭിനയത്തിന്റെ ലക്ഷ്യത്തെപ്പറ്റി പുഡോവ്ക്കിൻ വിലയിരുത്തുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അഭിനയത്തിന്റെ അന്തിമലക്ഷ്യം താനഭിനയിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ മുന്നിൽ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമാക്കി അവതരി

പ്പിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. കുറഞ്ഞപക്ഷം ഇങ്ങനെ ഒരാൾ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നു തോന്നുകയെങ്കിലും വേണം. സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയെ പറ്റി അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാട്യ ശാസ്ത്രപ്രകാരം അരങ്ങിലെ നടൻ വാചികം, ആംഗികം,സാത്വികം, ആഹാര്യം എന്നിങ്ങനെ ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളിലൂടെയാണ് തന്റെ കല ആസ്വാദകസമക്ഷം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആശ്ചര്യകരമെന്നു പറയട്ടെ, സിനി മയിലെ നടൻ ഇനിയുമൊരഭിനയഗുണംകൂടി സമാർജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരിക്കലും അയാൾ അതിന് ഉത്തരവാദിയല്ലെങ്കിൽകൂടി. അധികമാരും അറിയാതെ കയറി വന്നു കടന്നിരിക്കുന്ന ഈ അഞ്ചാംഘട്ടത്തിനെ 'ആരോപിതം' എന്നു വിളിക്കുകയാവും ഉചിതം. സിനിമയുടെ മാധ്യമത്തിനുമാത്രം സ്വന്തമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകളാണ് ഇങ്ങനെയൊരഞ്ചാം ഘടകത്തിനുള്ള പൂർണ മായ ഉത്തരവാദിത്വം വഹിക്കുന്നത്. സാങ്കേതികതയും ഒപ്പം സംവിധായ കന്റെ മനോഭാവം, ക്യാമറാമാന്റെ പ്രവർത്തനരീതി, എഡിറ്ററുടെ സാന്നിദ്ധ്യം തുടങ്ങിയവയും പശ്ചാത്തലവും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളുമെല്ലാം സമന്വയിച്ച് നടൻ അഥവ നടി നടത്തുന്ന യഥാർത്ഥ അഭിനയമൂല്യത്തിനും അപ്പുറ ത്തേക്ക് വളർന്നുനില്ക്കുന്ന സിനിമയിലെ അഭിനയത്തെ പറ്റിയാണ് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

രാഷ്ട്രാടിസ്ഥാനത്തിലും ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിലും വ്യക്ത്യധിഷ്ഠിത മായുമെല്ലാം അഭിനയത്തെ നിർണ്ണയ വിധേയമാക്കാറുണ്ട്. അമേരിക്കൻ സിനിമാഭിനയം, ഇറാനിയൻ സിനിമാഭിനയം, ബ്രിട്ടീഷ്സിനിമാഭിനയം, ചൈനീസ് സിനിമാഭിനയം എന്നെല്ലാമുള്ള വിലയിരുത്തലാണ് രാഷ്ട്രാടി സ്ഥാനത്തിലുള്ള നിർണ്ണയത്തിന് ആസ്പദം. ഹിന്ദി സിനിമയിലെ അഭിനയം, തമിഴ് സിനിമയിലെ അഭിനയം, തെലുങ്ക് സിനിമയിലെ അഭിനയം, മലയാള സിനിമയിലെ അഭിനയം എന്നു പറയുമ്പോൾ പ്രാദേശികാവസ്ഥയും ഭാഷാ സ്വഭാവവുമെല്ലാം അഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായിത്തീരുന്നു. ചാർളി ചാപ്ളിന്റെ അഭിനയം, തോഷിറോ മിഫൂണിന്റെ അഭിനയം, ഗാരികൂ പ്പറുടെ അഭിനയം, ജാക്കിചാന്റെ അഭിനയം, ജാക്ക് നിക്കോൾസൺന്റെ അഭി നയം, അമിതാബച്ചന്റെ അഭിനയം, ഐശ്വര്യാറായിയുടെ അഭിനയം, രജനീ കാന്തിന്റെ അഭിനയം, ശ്രീനിവാസന്റെ അഭിനയം എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയിക്കു മ്പോൾ വ്യക്തിസ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അഭിനയത്തെ രൂപീകരി ക്കുന്ന രീതിയാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്.

പ്രേംനസീറും ഷീലയും ചേർന്നഭിനയിക്കുന്ന, മമ്മൂട്ടിയും സുമല തയും ചേർന്നഭിനയിക്കുന്ന, മോഹൻലാലും ശ്രീനിവാസനും ചേർന്നഭിനയി ക്കുന്ന, പൃഥിരാജും റോമയും ചേർന്നഭിനയിക്കുന്ന എന്നെല്ലാം നിർണ്ണയി ക്കുമ്പോൾ വ്യക്തിസ്വഭാവത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾക്കൊപ്പം അഭിനേതാ ക്കളുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള അഭിനയത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾകൂടിയാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. എം.ടിയുടെ തിരക്കഥയെ ആധാരമാക്കി ഹരിഹരൻ സംവി

ധാനം നിർവഹിക്കുന്ന സിനിമയെന്നും പത്മരാജന്റെ തിരക്കഥയെ മുൻനിർത്തി ഐ.വി.ശശി മമ്മൂട്ടിയെയും മോഹൻലാലിനെയും സുരേഷ് ഗോപിയെയും മേനകയെയും ഉൾപ്പെടുത്തി സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന സിനിമയെന്നും വ്യക്തമാക്കുമ്പോൾ അഭിനേതാക്കളുടെ സംഘംചേരുന്ന സ്വഭാവത്തോടൊപ്പം മറ്റ് പല ഘടകങ്ങളും അഭിനയമൂല്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ചേരുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവയെല്ലാം അഭിനയത്തെ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമായ പല ഘടകങ്ങൾ പല അനുപാതത്തിൽ സിനിമാഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുകയും നിർണ്ണയവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായി കാണുവാൻ കഴിയും.

**അഭിനേതാക്കളുടെ സ്വഭാവവും മനോഭാവവും**

സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി അഭിനയിക്കുന്നവരെന്നു പറയുമ്പോൾതന്നെ ഒരു സവിശേഷമായ മാധ്യമത്തിനുവേണ്ടി അഭിനയിക്കുന്നവരെ വ്യക്തമാക്കുകയാണ്. ഇവർക്ക് സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തെയും സൗന്ദര്യമേഖലകളെയും പറ്റിയാണ് അറിവുണ്ടായിരിക്കേണ്ടത്. അഭിനേതാക്കളെ മുൻനിർത്തിയാണ് തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള ഇതരഘടകങ്ങളെ ക്രമീകരിക്കുന്നതും ചലിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം.

സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഗ്രഹിച്ചും സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെയും ഉൾക്കൊണ്ടും കൂടെ അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ ശൈലി മനസ്സിലാക്കിയും വേണം ഒരു സിനിമാനടൻ/നടി അഭിനയിക്കുവാൻ. ക്യാമറയ്ക്ക് മുന്നിൽ നടത്തുന്ന അഭിനയസമയത്തെ നൈരന്തര്യരാഹിത്യം സിനിമാഭിനയത്തിന്റെ സാധ്യതയും സവിശേഷതയുമാണ്. ഈ അഭിനയം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിന് നിയതമായ ഭാവനയും സർഗ്ഗാത്മകതയും പ്രതിഭയും ഉണ്ടായിരിക്കണം. സിനിമയിൽ അഭിനയിക്കുന്നവർക്ക് പ്രേക്ഷകനുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ല. ഒരു സാങ്കല്പിക പ്രേക്ഷകവൃന്ദത്തെ മനസ്സിൽ സങ്കല്പിച്ചു വേണം അവർക്ക് അഭിനയം നടത്തുവാൻ.

അഭിനയത്തിന് മാധ്യമമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത് അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ ശരീരമാണ്. ശരീരത്തിന്റെ ഛായ, രൂപം, ബുദ്ധി, വൈകാരികത സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള കഴിവ്, ചലനരീതികൾ, വേഷംകെട്ടി രൂപഭേദം വരുത്തുവാനുള്ള സാധ്യതകൾ, ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുവാനുള്ള പ്രതിഭ അഭിനയസംബന്ധമായ സർഗ്ഗാത്മകത തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സാഹചര്യാനുസരണം അഭിനയത്തിനായി വിനയോഗിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ തോത് അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ അഭിനയവിനിമയ ശേഷിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ലിംഗം, പ്രായം, സംസ്കാരം, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയും അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ അവസ്ഥ നിർണ്ണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങ

ളാണ്. അഭിനയത്തിലെ സംഘസ്വഭാവത്തെപറ്റിയുള്ള അറിവും അതു വിജയകരമായി നിർവ്വഹിക്കാനുള്ള പ്രതിഭയും ഇനിയൊരു പ്രധാന ഘടകമാണ്. ഒരു നടൻ/നടി കഥാഖ്യാനത്തിനായി അഭിനയിച്ച ഭാഗത്തിന്റെ ബാക്കി ഭാഗം ഇനിയൊരു നടനോ നടിയോ ചിലപ്പോൾ സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങളൊ ശബ്ദസൂചനകളൊ ആകാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലം, ക്യാമറയുടെ ചലനരീതി, എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയുള്ള ചലച്ചിത്രരൂപീകരണ അവസ്ഥാസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളും ഏകകാലികമായി സമന്വയിച്ച് സംഭവിക്കുന്ന സംഘസ്വഭാവം ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതിനെക്കുറിച്ചൊക്കെ അഭിനേതാവിന്/അഭിനേത്രിക്കുള്ള അറിവ് അഭിനയത്തെ മികച്ചതാക്കാൻ ഉപകരിക്കും.

**മൂല്യവിശകലനങ്ങൾ**

സിനിമയിൽ അഭിനേതാവിനും അഭിനയത്തിനുമുള്ള സ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ച് ശ്രദ്ധേയമായ നിരീക്ഷണങ്ങളും നടന്നിട്ടുണ്ട്. 'സിനിമയെ ഒരു സങ്കരകലാരൂപമായാണ് പരിഗണിക്കേണ്ടത്. മറ്റു കലാരൂപങ്ങളായ ചിത്രരചന, അഭിനയരീതികൾ, തുടങ്ങിയവയുടെ വ്യക്തമായ സ്വാധീനം സിനിമയിൽ കാണുവാൻ കഴിയും അതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്ന വ്യക്തികൾക്ക് കലകളുടെയും സംയോജനത്തിന്റേതുമായ പലമേഖലകളുമായും രീതികളുമായും ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്(Lovell and Peter, 1999:3). യഥാർത്ഥത്തിൽ സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്ന പല വ്യക്തികളിൽ പ്രതിരൂപങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നവരുടെ സ്ഥാനം മാത്രമാണ് അഭിനേതാക്കൾക്കുള്ളത്.

സിനിമയിലൂടെ അഭിനയം നിർവ്വഹിക്കുമ്പോൾ അഭിനേതാക്കളുടെ സ്ഥാനത്തെ പറ്റി അടൂർഗോപാലകൃഷ്ണൻ നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തലും ശ്രദ്ധേയമാണ്. സിനിമയിലെ നടൻ ഒരിക്കലും പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിൽ നേരിട്ടു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. പകരം അയാളുടെ അഭിനയ പ്രയോഗത്തിന്റെ ഒരു പരിഷ്കൃതപ്പതിപ്പു മാത്രമാണ് പ്രേക്ഷകസന്നിധിയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത്. ഏതെങ്കിലുമൊരളവിൽ സർഗപരമെന്നു പറയാവുന്ന അയാളുടെ പ്രകടനം, പ്രേക്ഷകനും സ്രഷ്ടാവും നിയന്താവും നിരൂപകനും എല്ലാം കൂടിയായ സംവിധായകന്റെ മുൻപിലാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. നടൻ ഇവിടെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തേണ്ടത് തന്റെ സ്വന്തം സർഗവാസനയെയല്ല, മറിച്ച് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവിന്റെ രൂപഭാവസങ്കല്പങ്ങളെയാണ്. അയാൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതു തെറ്റാണെന്നു തോന്നിയാൽപോലും, തനിക്കു ശരിക്കും ബോധ്യം വന്നിട്ടില്ലാത്ത പലതുമാണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്നിരിക്കിലും, നടന് സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങളും അഭിപ്രായങ്ങളും അടക്കിവയ്ക്കുകയേ നിവൃത്തിയുള്ളൂ. കാരണം നാടകനടന്റെ അഭിനയപ്രകടനം അയാൾ സ്വന്തം അധീശത്വത്തിൽ കരുപ്പിടിച്ചതാണെങ്കിൽ തിരശ്ശീല നടന്റെ പെരുമാറ്റപ്പൊലിപ്പ് അധിക പങ്കും അയാൾക്കു ബാഹ്യമായ ഘടകങ്ങളാൽ ഉരുവാക്കപ്പെട്ടതത്രേ. ഇങ്ങനെ

യൊരു വിലയിരുത്തൽ നടത്തുവാൻ അടൂരിനെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകം സിനിമ സംവിധായകന്റെ മാത്രം കലയാണെന്നുള്ള വിശ്വാസമാണ്.

സിനിമാഭിനയത്തെപറ്റി വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ മിസെൻസീനെപ്പറ്റി (mise-en-scene) വ്യക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. തിരഞ്ഞെടുത്ത വസ്തുക്കൾ ഫ്രെയിമിന്റെ സ്ഥലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്ഥാനവും ചലനവുമാണ് മിസെൻസീൻ എന്ന് താർക്കോവ്സ്കി നിർവചിക്കുന്നു (ഐ.ഷൺമുഖദാസ്) കുളഷോവിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ ഈ പദത്തിന്റെ അർത്ഥം, സെറ്റിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രമീകരണം എന്നാണ്. അമേരിക്കക്കാർ ഈ പദത്തെ സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അസ്തിത്വം കേവലം സെറ്റിൽ ക്രമീകരിക്കുന്ന ഒരു വസ്തുമാത്രമായാണ് പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രസിദ്ധ സംവിധായകനായ ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ അഭിനേതാക്കൾ കേവലം കന്നുകാലികൾ മാത്രമാണ്.

പ്രസിദ്ധ അഭിനേതാവായ എഡ്വേർഡ് ജി.റോബിൻസന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ അഭിനേതാക്കൾക്ക് സിനിമയിൽ പ്രസക്തിയും അസ്തിത്വവുമുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നത് അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രതിരൂപത്തെയാണ്(images). ഈ പ്രതിരൂപങ്ങളെ മാംസവും രക്തവും ഹൃദയത്തുടിപ്പുമുള്ള മനുഷ്യരുടെ പ്രതിനിധികളായാണ് കാഴ്ചക്കാർ വിലയിരുത്തുന്നത്. അങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് സിനിമ വൈകാരിക തീവ്രതയോടെ ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയുന്നത്. ഓരോ നല്ല അഭിനേതാവും അഭിനയസമയത്ത് ഒരു രാസപ്രവർത്തനത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. മനുഷ്യർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ചലനങ്ങൾ, ഭാവങ്ങൾ, വൈകാരികത, ബൗദ്ധികത തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അനുരൂപമായി കല്പിച്ചെടുത്ത് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ സൃഷ്ടിക്ക് സവിശേഷമായ ഭാവനയും കഴിവും ആവശ്യമാണ്.

അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ രൂപവും ഛായയുമാണ് ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ കഥാപാത്രത്തിനുള്ളത്. അതുപോലെ അഭിനേതാവ്/ അഭിനേത്രി ശരീരംകൊണ്ട് എന്തുകാണിക്കുന്നു, എന്തഭിനയിക്കുന്നു എന്നുള്ളത് കഥാവതരണത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിനും പ്രസക്തമാണ്. ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ ഇനിയൊരു തരത്തിൽ അഭിനയിക്കുവാനുള്ള കഴിവ് എല്ലാവർക്കുമുണ്ട്. എന്നാൽ സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി അഭിനയിക്കുവാൻ ആ മാധ്യമം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സവിശേഷമായ പ്രതിഭ ആവശ്യമാണ്. നിയതമായഭാവനയും സർഗ്ഗാത്മകതയും അഭിനയത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും അഭിനേതാവിൽനിന്ന് സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനത്തിന് അഭിനയപ്രകടനവും ആ പ്രകടനത്തിന്റെ കാഴ്ചക്കാരനിലേക്കുള്ള വിനിമയത്തിന്റെ രസതന്ത്രവും അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അഭിനയ പ്രകടനവും അതിന്റെ വിനിമയ രീതിയും ഓരോ കലാരൂപവും ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ഓരോ രീതിയിലാണ്.

**പരിണാമവിശകലനം**

പല ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഒരു സർഗ്ഗാത്മക നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയാണ് സിനിമാരൂപീകരണം. ആശയത്തിൽ നിന്നു തിരക്കഥ, തിരക്കഥയിൽനിന്നു സാങ്കേതിക സ്വഭാവമുള്ള ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റ്, ഷൂട്ടിങ് സ്ക്രിപ്റ്റിൽ നിന്നും ചിത്രീകരണം, ചിത്രീകരിച്ചുകഴിഞ്ഞ അസംസ്കൃത വസ്തുവിൽ നിന്നു വീണ്ടും രൂപം മാറിവരുന്ന എഡിറ്റിങ്, എഡിറ്റിങ്ങിലൂടെ അവസാന രൂപം കയ്യാളുന്ന പ്രദർശന വസ്തുവായ സിനിമ (മുരളീകൃഷ്ണ 2006:112) സിനിമാരൂപീകരണത്തിലെ ഈ പരിവർത്തനം സിനിമാഭിനയ രൂപീകരണത്തെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ പരിവർത്തനത്തിന്റേതായ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും അഭിനയസ്വഭാവം അഥവാ അഭിനയ മൂല്യം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുവരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അഭിനേതാവിന്റെ/അഭിനേത്രിയുടെ അഭിനയ പ്രകടനത്തിനും അപ്പുറത്തേക്ക് വളർന്നുനില്ക്കുന്ന കലാസാങ്കേതിക സമ്മേളനഫലമായ ബന്ധമാണ് ഈ പ്രക്രിയയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്.

അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു നല്ല സിനിമയുടെ അവതരണലക്ഷ്യം കലാമാധ്യമെന്ന നിലയിൽ സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുകയും അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുകയുമാണ്. സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുകയും അനുവാചകനെ ആകർഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് ഒരു സിനിമ എത്തുന്നത് പല ഘട്ടങ്ങൾ പിന്നിട്ടാണ്. ഓരോ ഘട്ടത്തിനും സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റേതായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടി ക്യാമറയുടെ മുന്നിൽ നടത്തുന്ന അഭിനയവും തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്ന/ സിനിമയിൽ ദർശിക്കുന്ന അഭിനയവും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ട്.

**ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലുള്ള അഭിനയം**

അഭിനേതാക്കൾ അനയോജ്യമായ വേഷംകെട്ടി കഥയുടെ ആഖ്യാനരീതിക്കനുസരിച്ചുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാകുന്നു. സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട് ക്രമീകരിച്ച സ്ഥലത്തുനിന്ന് ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തന രീതികൾ ഉൾക്കൊണ്ടാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. ഈ അഭിനയം ശകലങ്ങളാക്കിയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ശകലങ്ങളാക്കി നിർവ്വഹിച്ച അഭിനയത്തിന്റെ നൈരന്തര്യം രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്നത് തുടർപ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ്.പശ്ചാത്തലം, പ്രകാശവിനിയോഗത്തിന്റെ രീതി, സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണം, കൂടെ അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ സ്വഭാവം, കഥാഖ്യാനരീതി തുടങ്ങിയുള്ള ഘടകങ്ങൾ അഭിനേതാവിനെ/അഭിനേത്രിയെ അഭിനയത്തിന്റെ ഓരോ നിമിഷത്തിലും സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ഈ പ്രവൃത്തികളെയും കലാപരവും സർഗ്ഗാത്മകവുമായി അവസരത്തിനൊത്ത് നിയന്ത്രിക്കുന്ന ജോലി സംവിധായകന്റേതാണ്.

കഥയെ തങ്ങളുടെ ശരീരംകൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും ഉചിതമായ രീതിയിൽ ആഖ്യാനിച്ചെടുക്കുക എന്ന ദൗത്യമാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ

നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കാലം, സമയം, സംസ്കാരം, സാമ്പത്തികം, മനോഭാവം, സംഘർഷരൂപീകരണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഓരോ കഥയെയും ഓരോ അനുപാതത്തിലാണ് സ്വാധീനിക്കുന്നത്. ഈ സ്വാധീനത്തെ പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ ധാരണകൾ കഥാഖ്യാനത്തിനുവേണ്ടി നടത്തുന്ന അഭിനയത്തിനുമുമ്പ് അഭിനേതാക്കൾ അറിഞ്ഞിരിക്കണം. അഭിനയത്തിനുമുമ്പ് നടത്തുന്ന ഈ അറിവിനെ തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. തയ്യാറെടുപ്പിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ മനസ്സിൽ സ്വരുക്കൂട്ടിയ ആശയങ്ങളെയും ചിന്തകളെയും വിപുലമായ ഒരു സമന്വയത്തിന് അഭിനേതാവ്/അഭിനേത്രി അഭിനയസമയത്ത് വിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. എല്ലാത്തിനും ഉപരിയായി അഭിനയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെപറ്റിയും അതിന് വിനിയോഗിക്കേണ്ട ഘടകങ്ങളെപറ്റിയും വ്യക്തമായ ബോധം ഉണ്ടായിരിക്കണം. അഭിനയത്തിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യം താനവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാഴ്ചക്കാരന്റെ/പ്രേക്ഷകന്റെ മുന്നിൽ കഥാന്തരീക്ഷത്തിനും അവസ്ഥയ്ക്കും ഇണങ്ങുന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്.

### പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നരീതി

കഥാപാത്രങ്ങൾക്കൊപ്പംതന്നെ ഓരോരോ വസ്തുക്കൾക്കും ദൃശ്യങ്ങൾക്കും സിനിമയുടെ പൂർണ്ണതയിൽ അർത്ഥം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഫ്രെയിമിൽ വസ്തുക്കൾ/ക്രിയകൾ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അതിനെ പൊതുവെ മൂന്നായി നിർണ്ണയിക്കാറുണ്ട്. പൂർവ്വതലം (Fore-ground), മധ്യതലം (Mid-ground), പശ്ചാത്തലം (Back-ground) എന്നിവയാണവ. പൊതുവെ കഥാപാത്രങ്ങളായി ചമയുന്ന അഭിനേതാക്കൾ പ്രവൃത്തികൾ അഥവ ക്രിയകൾ ചെയ്യുന്നത് മധ്യതലത്തിലാണ്. പൂർവ്വതലത്തിലും പശ്ചാത്തലത്തിലും നിന്ന് പ്രവൃത്തികൾ അഥവാ ക്രിയകൾ നടത്തേണ്ട സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. ഈ അവസ്ഥകളിലെല്ലാം നിയതമായി അഭിനയിക്കാനുള്ള അറിവ് അഭിനേതാക്കൾക്ക് ആവശ്യമാണ്.

അഭിനയസമയത്ത് അഭിനേതാവിന്റെ ശരീരം മുഴുവൻ ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ അഭിനയ സംബന്ധമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രവർത്തനത്തിൽ ക്യാമറയിൽ പകർത്തുന്നത് എന്താണെന്നതിനെപറ്റിയുള്ള അറിവ് അഭിനയിക്കുന്നവർക്ക് ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഫ്രെയിമിലെ വസ്തുക്കളുടെ ക്രമീകരണരീതി അഭിനയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുകയും മൂല്യത്തെ സ്വാധീനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കഥയുടെ അവതരണ സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കഥാപാത്രബാഹ്യമായ പല വസ്തുക്കളും ഫ്രെയിമിൽ വരുന്നുണ്ട്. രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതിക്കനുസരിച്ച് ഈ വസ്തുക്കളും ഓരോ അനുപാതത്തിൽ അഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു വിവാഹമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നു കരുതുക. അതും ഹിന്ദുവിധി

പ്രകാരമുള്ള വിവാഹം. ഇവിടെ വധൂവരന്മാരുടെ പ്രതിനിധികളായി അഭിനയിക്കുന്ന അഭിനേതാക്കളുടെ ഛായയും രൂപവും അവർ വിവാഹത്തിനായി ധരിക്കുന്ന വേഷവിധാനങ്ങളും മറ്റ് അലങ്കാരങ്ങളും പ്രാഥമികമായി നടത്തുന്ന ഒരുക്കത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. വിവാഹമെന്ന ചടങ്ങ് വധുവരന്മാരെകൊണ്ടുമാത്രം പൂർണമാവില്ല. അതിന് കാർമികനും വിവാഹത്തിൽ സംബന്ധിക്കുന്നവരും ഇവരുടെയെല്ലാം തുടർച്ചയായുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും ആവശ്യമാണ്. ഇവയെല്ലാം കൃത്യതയുള്ള ചടങ്ങിന്റെ ഭാഗമായി നടക്കുമ്പോഴും ഒരു ചലച്ചിത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസക്തമാകുന്നത്, ഈ പ്രവൃത്തികളിൽ നിന്നെല്ലാം രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളാണ്.

ശരീരത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾക്കൊപ്പം വസ്ത്രധാരണവും ശരീരത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെ രൂപീകൃതമാകുന്ന ഭാഷയ്ക്ക് അർത്ഥം പകരുന്നുണ്ട്. സവിശേഷമായ ചലനം, മുഖത്തെ ഭാവപ്രകടനം, പ്രവർത്തനരീതികൾ, സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴാണ് അഭിനയത്തിന് സ്വാഭാവികമായ തുടർച്ച ലഭിക്കുന്നത്. സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തിരഞ്ഞെടുത്ത അഭിനയഭാഗങ്ങളാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ രീതി, ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണദിശ, ക്യാമറയുടെ ചലനരീതി, ലെൻസിന്റെ ഘടന, ക്യാമറയുടെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവ അഭിനേതാക്കൾ നടത്തുന്ന അഭിനയമൂല്യത്തെ പുനഃക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ സ്വാധീനിക്കുമല്ലോ. ഈ സവിശേഷമായ സ്വാധീനത്തെപറ്റിയുള്ള അറിവ് അഭിനേതാക്കൾക്കുണ്ടായിരിക്കുന്നത് അഭിനയത്തിന്റെ മൂല്യം വർധിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉപകരിക്കും.

**പ്രകാശം, വർണ്ണം, വസ്ത്രം**

പ്രകാശത്തിന്റെ നിയതമായ വിനിയോഗം സിനിമയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള അഭിനയത്തിൽ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ആഖ്യാനരീതി, വികാരസൃഷ്ടി, സംഘടനാരൂപീകരണം, ഏകാഗ്രത, തീവ്രാനുഭവം, അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി, ദൃശ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ഇഴയടുപ്പം തുടങ്ങിയവ സാഹചര്യാനുസരണം രൂപപ്പെടുത്താൻ/ക്രമീകരിക്കാൻ പ്രകാശത്തിന്റെ നിയതരൂപത്തിലുള്ള വിനിയോഗത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഓരോ സീനിന്റെയും സ്വഭാവത്തിനും വൈകാരിക വിനിമയത്തിനും അനുസരിച്ചായിരിക്കും പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗരീതി നിശ്ചയിക്കുക. കഥയിലെ കാലഘട്ടങ്ങൾ സ്ഥലമേഖലകൾ തുടങ്ങിയവ മാറുന്നതിനനുസരിച്ച് പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിയോഗവും മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം, അഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ചലനം, വസ്ത്രധാരണം, ഇതരപ്രവൃത്തികൾ തുടങ്ങിയവയ്ക്കനുസരിച്ച് പ്രകാശവിനിമയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. കീ ലൈറ്റ്, ഫിൽ ലൈറ്റ്, ബാക്ക് ലൈറ്റ്, ബാക്ക് ഗ്രൗണ്ട് ലൈറ്റ്, സെറ്റ് ലൈറ്റ് തുടങ്ങിയവ സിനിമയുടെ ദൃശ്യവത്

ക്കരണത്തിനായി സാമാന്യമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വിവിധരീതിയിലുള്ള ലൈറ്റുകളാണ്.

നിറങ്ങളും വസ്ത്രധാരണരീതികളും അഭിനയത്തെ സാഹചര്യാനുസരണം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ എല്ലാവർണ്ണങ്ങളും/നിറങ്ങളും സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിന്റെ അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. സ്വാഭാവിക നിറത്തെ രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിന്റെ സ്വാഭാവികത നഷ്ടമാകുകയും രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത കലാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമാകുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിറം, വസ്ത്രങ്ങളുടെ നിറം, സെറ്റിലെ വസ്തുക്കളുടെ നിറം, പ്രകാശത്തിന്റെ നിറം, പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ നിറം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആഖ്യാനസംബന്ധിയായി നിയതമായ ഓരോരോ അവസ്ഥകളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ നിറങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ സംഗമസ്ഥലം ക്യാമറയ്ക്കുമുന്നിൽ ക്രമീകരിക്കുന്ന സവിശേഷമായൊരവസ്ഥ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ സവിശേഷമായ അവസ്ഥകൾ അഭിനയമൂല്യത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്നതിൽ പ്രസക്തമാണ്.

കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലും അവർക്ക് നിയതമായ വ്യക്തിത്വം പകർന്നു നല്കുന്നതിനും അനുയോജ്യമായ വസ്ത്രധാരണത്തിന് കഴിയുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സംസ്കാരം, തൊഴിൽ, മനോഭാവം, സാമൂഹ്യാവസ്ഥ, പ്രായം തുടങ്ങിയവ പരിഗണിച്ചാണ് വസ്ത്രധാരണത്തിന്റെ രീതി ക്രമീകരിക്കുന്നത്. അഭിനയത്തിൽ ശരീരത്തിന്റെ പ്രദർശനത്തിന് നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഈ പ്രദർശനത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലായിരിക്കും വസ്ത്രധാരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

**സംഘസ്വഭാവമുള്ള അഭിനയരീതി**

സിനിമ സംഘസ്വഭാവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കലാരൂപമാണ്. ഇതിലെ അഭിനയത്തിനും ഇനിയൊരു രീതിയിൽ സംഘസ്വഭാവമാണുള്ളത്. കഥയുടെ അവതാരകരായി കടന്നു വരുന്നത് പലതരക്കാരും സ്വഭാവക്കാരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഓരോരുത്തർക്കും അവരവരുടേതായ രീതിയിലുള്ള അഭിനയമാണ് നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത്. അഭിനയത്തിൽ ശരീരം മാധ്യമവും ശരീരങ്ങളുടെ സംഘംചേർന്നുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയുമാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. നായകൻ, നായിക, പ്രതിനായകൻ, ഉപനായകൻ, പ്രതിനായകന്റെ സഹായി, അച്ഛൻ കഥാപാത്രം, അമ്മകഥാപാത്രം, നായികയുടെ സുഹൃത്ത്, നായകന്റെ ജ്യേഷ്ഠൻ തുടങ്ങി ഒരു സിനിമയിൽ ഏറെകഥാപാത്രങ്ങളാണുള്ളത്. ഇവരുടെയെല്ലാം അഭിനയത്തിന്റെ സമഗ്രതയാണ് ഒരു സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം രൂപീകരിക്കുന്നത്.

പ്രണയം, പ്രതികാരം, കൊലപാതകം, അപകടം, മരണം, വേർപിരിയൽ, നഷ്ടപ്പെടൽ, കണ്ടെത്തൽ, വെളിപ്പെടുത്തൽ, ചതി, ത്യാഗം, ക്രൂരത തുടങ്ങിയുള്ള ഏറെ സംഭവങ്ങൾ ഒരു സിനിമയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഈ സംഭവങ്ങളെ നാടകീയപ്രധാന്യത്തോടെ ചടുലവും ശക്തവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിവിധ സ്വഭാവത്തിലും സംസ്കാരത്തിലും പെട്ടകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം പ്രതിജനഭിന്നവുമായിരിക്കും. പ്രതിജനഭിന്നമായ ഈ അഭിനയം കഥയെ സജീവമായി വളർത്തുവാൻ പാകത്തിനുള്ള അവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

**ക്യാമറയുടെ പ്രസക്തിയും ചിത്രസംയോജനവും**

സിനിമയിലെ അഭിനയ രൂപീകരണത്തിൽ ക്യാമറയുടെ സ്വഭാവത്തിനും ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും ചലന രീതികൾക്കും നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുക്കളെയും വസ്തുതകളെയും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയോടെ പുനരാവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് ക്യാമറയുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടിയവർ അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുന്നത് എങ്ങനെ ക്യാമറയിലൂടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അതിന്റെ 'അഭിനയമൂല്യം'നിലനില്ക്കുന്നത്. ക്യാമറയുടെ ചലനരീതികൾക്കും വീക്ഷണ ദിശകൾക്കുമെല്ലാം അഭിനയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ സ്വാധീനിക്കാനും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ രൂപപ്പെടുത്തുവാനും കഴിയുന്നു.

ക്യാമറയുടെ ചലനത്തെ പൊതുവെ പാൻ (Pan) ടിൽറ്റ് (Tilt) സൂം (Zoom)എന്ന് നിർണയിക്കാവുന്നതാണ്. ക്യാമറ ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സ്ഥലത്തുനിന്നും മാറ്റാതെ ഇടത്തോട്ടോ വലത്തോട്ടോ നടത്തുന്ന ചലനത്തിനാണ് പാനിങ് എന്നു പറയുന്നത്. ക്യാമറ ലംബമായി മുകളിലേക്കും താഴേക്കും ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് ടിൽറ്റിങ്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുവിനെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് മുന്നോട്ടും പിന്നോട്ടും ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് സൂമിങ്. ഈ ക്യാമറചലനങ്ങളെല്ലാം അഭിനയരൂപീകരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നവയാണ്. രേഖപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുവിൽനിന്നും/കഥാപാത്രങ്ങളിൽനിന്നും ക്യാമറ പുലർത്തുന്ന അകലമാണ് ക്യാമറയുടെ പൊസിഷൻ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. വസ്തുതകൾ മനസ്സിലാക്കാൻ പാകത്തിന് ദൂരത്തെ/പൊസിഷനെ സമീപദൃശ്യം (Close-up) മധ്യമദൃശ്യം (Medium shot) വിദൂരദൃശ്യം (Long shot) എന്നിങ്ങനെ തിരിക്കാവുന്നതാണ്. വസ്തുക്കളെ അടുത്ത് സൂക്ഷ്മത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുവാൻ പാകത്തിന് ക്യാമറ വയ്ക്കുന്നതാണ് സമീപദൃശ്യം, സാധാരണസ്ഥിതിയിൽ കാണുവാൻ പാകത്തിന് ക്യാമറ വയ്ക്കുന്നതിനെയാണ് മധ്യമദൃശ്യമെന്നു പറയുന്നത്. അകന്നുനിന്ന് വസ്തുക്കളെ കാണുവാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ ക്യാമറ ഉറപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് വിദൂരദൃശ്യമെന്നു പറയുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ

ഈ ക്യാമറാദർശനത്തിനും അഭിനയ സ്വഭാവത്തെ രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ നിയതമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

ചിത്രസംയോജനത്തിന്റെയും ശബ്ദനിർണ്ണയത്തിന്റെയും പൂർണ്ണതയിലാണ് ഒരു സിനിമ നിയതരൂപം പ്രാപിക്കുന്നത്. 'തിരക്കഥയെ ആധാരമാക്കി വ്യത്യസ്ത സമയങ്ങളിൽ വിവിധസ്ഥലങ്ങളിൽ വച്ച് ചിത്രീകരണം പൂർത്തിയാക്കിയ ഷോട്ടുകളെയും ശബ്ദങ്ങളെയും ക്രമാനുഗതമായി ഒന്നിച്ചു ചേർത്ത് പണിക്കുറതീർത്ത് നൈരന്തര്യവും കഥാകഥനക്രമവും സൃഷ്ടിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് ചിത്രസംയോജനം എന്ന എഡിറ്റിങ്(മുരളീകൃഷ്ണ, 2006:268). സിനിമയുടെ ആകെയുള്ള തുടർച്ചയും സൗന്ദര്യവും ഏറ്റവും യുക്തമായ രീതിയിൽ ക്രമീകരിക്കാൻ പാകത്തിനാണ് എഡിറ്റിങ് ജോലികൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സ്ഥലം, കാലം, ചലനം, അഭിനയം, സംഭാഷണം, ശബ്ദവിനിയോഗം തുടങ്ങിയുള്ള എല്ലാപ്രവർത്തന മേഖലകളിലും വിശ്വസനീയമായ തുടർച്ച ആവശ്യമാണ്. സിനിമാഭിനയവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് പുഡോവ്ക്കിൻ എഡിറ്റിങ്ങിനെ വിലയിരുത്തുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവസാന അഭിനയഫലം ചിത്ര സംയോജനത്തിലേ പൂർണ്ണമായിത്തീരുകയുള്ളൂ.

**തിരശ്ശീലയിലെ അഭിനയം**

ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ മൂർത്തമായ ദർശനം സംഭവിക്കുന്നത് തിരശ്ശീലയിലാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ സെറ്റിന്റെ ക്രമീകരണത്തിനും ക്യാമറയുടെ വീക്ഷണ ദിശകൾക്കും പ്രകാശത്തിന്റെ വിനിമയക്രമത്തിനുമനുസരിച്ച് സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം നടത്തിയ അഭിനയസ്വഭാവത്തിൽനിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ അവസ്ഥയാണ് തിരശ്ശീലയിൽ കാണുവാൻ കഴിയുന്നത്. ഇവിടെ പ്രതിരൂപങ്ങളും പ്രകാശവുമെല്ലാം ചേർന്ന് സവിശേഷമായ ഒരു കലാമാധ്യമരൂപം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുകയാണ്. പ്രതിരൂപങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന അഭിനയത്തിന്റെ ഈ ഘട്ടത്തെ തിരശ്ശീലയിലെ അഭിനയമെന്ന് നിർണ്ണയിക്കാം. പടിപടിയായി രൂപീകരിക്കുകയും പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന സിനിമയിലെ അഭിനയം നിയതരൂപത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്.

ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലെ അഭിനയം ശകലങ്ങളായിട്ടാണ് അഭിനേതാക്കൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. എന്നാൽ പ്രേക്ഷകൻ തിരശ്ശീലയിൽ ദർശിക്കുന്ന മൂർത്തമായ പ്രദർശനം ദൃശ്യശകലങ്ങളെ കലാപരമായി സംയോജിപ്പിച്ച് തുടർച്ച അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന അഭിനയത്തിന്റെ കൂടി ഭാഗമാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷതകളിലൂടെ ഒരു തുടർച്ച അഭിനയത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയമൂല്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പശ്ചാത്തലത്തിനും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങൾക്കും പ്രകാശത്തിന്റെയും വർണ്ണത്തിന്റെയും സ്വാധീനത്തിനും നിർണ്ണായക

സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഇവയെല്ലാം തിരശ്ശീലയിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത് രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച പ്രതിരൂപങ്ങളായിട്ടാണ്.

**ദൃശ്യഘടകങ്ങളും വൈകാരിക സമയവും**

സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാന യൂണിറ്റാണ് ഷോട്ട് അഥവാ ദൃശ്യഖണ്ഡം. ഒന്നിലധികം ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങൾ ചേർത്താണ് സീൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സീനുകൾപോലെ തന്നെ ഇനിയൊരനുപാതത്തിൽ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന ഘടകമാണ് സീക്വെൻസ്. അർത്ഥപൂർണമായ ഒരു സംഭവം അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന സിനിമയിലെ സീനുകളുടെ ശ്രേണിയാണ് അഥവാ കൂട്ടമാണ് സ്വീക്വെൻസ് (sequence). ഒരു സിക്വെൻസിന് ആധാരമായ സീനുകളെ സിനിമയിൽ ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കണമെന്നില്ല. സിനിമയുടെ കഥാഖ്യാനശൈലിക്കനുസരിച്ചാണ് സീക്വെൻസിന് ആവശ്യമായ സീനുകൾ ക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഷോട്ട്, സീൻ, സ്വീക്വെൻസ് തുടങ്ങിയവയുടെ അവതരണരീതി സിനിമയ്ക്ക് സവിശേഷമായ വൈകാരികതലം നല്കുന്നതിൽ  പ്രസക്തമാണ്.

ഒരു സീൻ അവതരിപ്പിക്കാൻ എടുക്കുന്ന സമയമാണ് അതിന്റെ അവതരണ സമയം. ഇതിനെ അവതരണത്തിനായുള്ള സമയമെന്നു പറയാം. സീനിൽ സംഭവിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഷയം/സമയം അനുവാചകനിൽ സവിശേഷമായ ചില വികാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വികാരം സീനിന്റെ അവതരണം കഴിഞ്ഞാലും അനുവാചകനിൽ നിലനില്ക്കുന്നു. ഈ സവിശേഷമായ വികാരം നിലനില്ക്കുന്ന സമയത്തെ വൈകാരിക സമയമെന്നു പറയുന്നു. ഒരു സീനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികസമയമാണ് അടുത്ത സീനിലേക്ക് കഥയെ വളർത്തിയെടുക്കുന്നത്. ഒരു സീനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരികസമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ഓരോ സീനിനെ സംബന്ധിച്ചും പ്രധാനമാണ്. ഇങ്ങനെ ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിന്റെ തുടർച്ച സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈകാരിക സമയം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിന് അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തിനനുസരിച്ച് ഓരോരോ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ ശരീരവും അതിന്റെ സാധ്യതകളും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി അഭിനയത്തിന്റെ സംഘസ്വഭാവത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ചലച്ചിത്രാഭിനയരീതികളാണ് നടത്തുന്നത്. ഇതിനെ പൂർത്തികരിക്കുവാൻ ശബ്ദസൂചനകൾക്ക് അതിന്റേതായ  സ്ഥാനമുണ്ട്.

ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം അതിന്റെ ഭാഗമോ തുടർച്ചയോ ആയിട്ടാണ് ശബ്ദഘടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സംഭാഷണം കേഴ്വിയിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന ആശയവിനിമയത്തോടൊപ്പം അഭിനയത്തിന്റെ വലിയൊരു ഭാഗം കൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപം, സ്വഭാവം,

സംസ്കാരം, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സംഭാഷണത്തെ സാഹചര്യാനുസരണം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കഥാസന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശബ്ദവിനിമയരീതി അഭിനയത്തെ സാഹചര്യാനുസരണം സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. കഥാഭാഗത്തിനും അഭിനയത്തിനും തുടർച്ചയും സവിശേഷമായ മൂഡും പകർന്നുനല്കുവാൻ അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തല സംഗീതത്തിന് കഴിയുന്നു.

### സമൂഹം, ശരീരം, സംസ്കാരം

സിനിമയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സമൂഹവും ശരീരവും സംസ്കാരവും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന കല്പനാസൃഷ്ടികളാണ്. തിരശ്ശീലയിൽ എത്തുന്ന പ്രതിരൂപങ്ങളാണ് ഇവയെന്നത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മറ്റൊരു മുഖമാണ്. ഓരോ സിനിമയിലൂടെയും ഭാവനയും ഭാവിയും ചേർത്ത് സവിശേഷമായരീതിയിൽ ഇഴയടുപ്പത്തോടെ നെയ്തെടുത്ത കഥയാണ് ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥ നിയതമായ വ്യക്തിത്വവും ആചാരരീതികളും അന്തരീക്ഷവുമെല്ലാമുള്ള സമൂഹത്തിന്റേതോ/സമൂഹങ്ങളുടേതോ ആയിരിക്കും. സവിശേഷമായ ഈ സമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളായിട്ടാണ് ഓരോ കഥാപാത്രവും തിരശ്ശീലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും വളർത്തിയെടുക്കുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ ആചാരവിശ്വാസങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായിട്ടാണ്. സാമാന്യത്തിൽ നിന്നും വിശേഷമായ പ്രവൃത്തികളെയും സംഭവങ്ങളെയും ക്രമത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ കഥ സ്വാഭാവിക പ്രതീതിയൊടേ വളരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

മലയാള സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥയുടെ അവതാരകരായി കടന്നുവരുന്നത് കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിലും സംസ്കാരത്തിലുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ പൊതുവെ നിത്യജീവിതത്തിലെ മനഷ്യരുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. ശരീരത്തിലൂടെയും ശരീരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷകളിലൂടെയും ഓരോ കഥാപാത്രവും നിയതമായൊരു കഥാഭാഗം സൃഷ്ടിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സിനിമയുടെ സമഗ്രതയിൽ ഓരോ കഥാപാത്രവും സൃഷ്ടിച്ച് വിനിമയം ചെയ്യുന്ന അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങൾ സമന്വയിച്ചാണ് അർത്ഥസൃഷ്ടിയും വിനിമയവും നടത്തുന്നത്.

ഓരോ സിനിമയും സവിശേഷമായ ഓരോ സംസ്കാരം കൂടി വിനിമയം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ സംസ്കാരം ചലച്ചിത്രമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിനൊപ്പം കലാപരമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നതാണ്. മലയാള സിനിമയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംസ്കാരം മലയാളികളുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ കലാപരമായ പുനരാവിഷ്കാരമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തിരശ്ശീലയിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക്/ആസ്വാദകർക്ക് ദർശിക്കാൻ പാകത്തിന്/ആസ്വദിക്കാൻ ഉപയുക്തമായ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന സമൂഹവും ശരീരവും സംസ്കാരവും

കലയാക്കിയെടുത്ത പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. ഈ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസ്ഥ അഥവാ ഭാഷ ചലച്ചിത്രകലയുടെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ അധിഷ്ഠിതവുമാണ്.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ചലച്ചിത്രാഭിനയം സവിശേഷമായ ഒരു മാധ്യമസൃഷ്ടിയാണ്. നടീനടന്മാർ ക്യാമറയ്ക്കുമുന്നിലാണ് പ്രാഥമികമായി അഭിനയിക്കുന്നതെങ്കിലും ആ അഭിനയത്തിന്റെ സ്വഭാവവും മൂല്യവും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത് തിരശ്ശീലയിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളായി പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോഴാണ്. ഇവിടെ പ്രാഥമികമായി അഭിനേതാക്കൾ നിർവ്വഹിച്ച അഭിനയത്തെക്കാൾ തീക്ഷ്ണവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ അഭിനയരൂപങ്ങളാണ് പ്രേക്ഷകൻ തിരശ്ശീലയിൽ കാണുന്നത്. സിനിമയെന്ന ചലനാത്മകവും ശക്തവുമായ കലാഖ്യാനമാധ്യമത്തിനുള്ളിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഒന്നാണു ചലച്ചിത്രാഭിനയം.

ക്യമറയ്ക്കു മുന്നിൽ നടത്തിയ അഭിനയം പരിണാമവിധേയമായി തിരശ്ശീലയിലെത്തുമ്പോൾ അതുരേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പാഠമായിത്തീരുന്നു. ഈ പാഠത്തിന്റെ വിശകലനവും വിമർശനവും ആസ്വാദനവും നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകരാണ്/ആസ്വാദകരാണ്. ചലച്ചിത്രാഭിനയ പാഠങ്ങളെ പറ്റി കലാനുസൃതമായി പ്രേക്ഷകർ/ആസ്വാദകർ ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത അറിവും മനോഭാവവും ആസ്വാദനത്തെ/മൂല്യവിശകലനത്തെ ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു.

# 7. സെല്ലുലോയ്ഡ്
# അഭിനയത്തിന്റെ ചലച്ചിത്ര ഭാഷ്യം

വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ് സിനിമാഭിനയം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. മലയാള സിനിമയുടെ ഉത്ഭവ ചരിത്രത്തെയും ജെ.സി. ഡാനിയേലിന്റെ പൊള്ളുന്ന ജീവിതത്തേയും ആസ്പദമാക്കിയാണ് സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ കഥ കമൽ രൂപപ്പെടുത്തിയത്. കഥയുടെ രൂപീകരണത്തിനായി വിനു എബ്രഹാം എഴുതിയ 'നഷ്ടനായിക' എന്ന നോവലിനേയും ചേലങ്ങാട്ട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തയ്യാറാക്കിയ ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ ജീവചരിത്രത്തേയും ആവശ്യാനുസരണം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി കല്പിതകഥയുടെ അസ്തിത്വത്തെക്കാൾ യാഥാർത്ഥ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചരിത്രമാണ് സെല്ലുലോയ്ഡിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു ചരിത്രസംഭവത്തിന്റെ യുക്തമായ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരമായതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രതിഫലനങ്ങളാകുന്ന അവസ്ഥ സെല്ലുലോയ്ഡിനുണ്ട്. സെല്ലുലോയ്ഡിലെ അഭിനയം ചരിത്രത്തോട്, ചരിത്രത്തിലെ വ്യക്തികളോട്, സംഭവങ്ങളോട് എല്ലാം നീതിപുലർത്തുന്നതിനോടൊപ്പം വർത്തമാനകാലത്ത് സിനിമയെന്ന മാധ്യമം കണ്ടാസ്വദിക്കുന്നവരോടും സംവദിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇതിലെ അഭിനേതാക്കൾ മലയാള സിനിമയിലെ വിഖ്യാതരായ അഭിനേതാക്കളാണല്ലൊ. അവർക്ക് ചരിത്രത്തോട്, അതിന്റെ ഭാഗമായ വ്യക്തികളോട്, സംവിധായകനായ കമലിനോട്, ചലച്ചിത്ര പ്രേക്ഷകരോട് എല്ലാം യുക്തിഭദ്രമായി സംവദിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശരീരഭാഷയുടെ രൂപീകരണത്തിലൂടെയും അഭിനയത്തിലൂടെയും സംവിധായകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും പ്രേക്ഷകരെ രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ബൗദ്ധികവും ശാരീരികവുമായുള്ള അഭിനേതാക്കളുടെ പകർന്നാട്ടം പകർത്തിയെടുത്തതിനുശേഷം ക്രമീകരിച്ച് പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ അഭിനേതാക്കളുടെയും സംവിധായകന്റെയും മുൻ അസ്തിത്വം സിനി

മയെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ തോതും അഭിനയ വിശകലനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

**പശ്ചാത്തലം**

പെരുവണ്ണാപുരത്തെ വിശേഷങ്ങൾ, ഉണ്ണികളെ ഒരു കഥപറയാം, കാക്കോത്തിക്കാവിലെ അപ്പൂപ്പൻതാടികൾ, ഉള്ളടക്കം, തൂവൽസ്പർശം, മധുരനൊമ്പരക്കാറ്റ്, മേഘമൽഹാർ. പെരുമഴക്കാലം, മിന്നാമിന്നിക്കൂട്ടം തുടങ്ങിയ വൈവിദ്ധ്യമുള്ള കഥാഖ്യാന സിനിമകളിലൂടെ നിയതമായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതി രൂപീകരിച്ചെടുത്ത കമൽസിനിമകളുടെ ഏറെ സവിശേഷതകൾ സെല്ലുലോയ്ഡിനുമുണ്ട്. ജെ.സി.ഡാനിയേലിന്റെ കുടുംബവും ഇഴയടുപ്പമുള്ള ഭാര്യാഭർതൃബന്ധവുമെല്ലാം തീക്ഷ്ണതയോടെ സിനിമയുടെ ശക്തമായ ഭാഗമാകുന്നു. റോസിയെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ ജീവിതാവസ്ഥ കുടുംബപശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഏറെ നന്മകളുള്ള വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായാണ് സിനിമയിലെത്തുന്നത്. വയലാർ രാമവർമ്മ, സുന്ദരരാജൻ, ഡി.ജി. ഫാൽക്കെ തുടങ്ങിയവരും മികച്ച വ്യക്തിത്വത്തോടെ തന്നെയാണ് പുനർജ്ജനിക്കുന്നത്. ഇവരെ കഥയോടും സിനിമയുടെ ആഖ്യാനത്തോടും കോർത്ത് നിർത്തുന്ന ദൃശ്യാവതരണത്തിനു കമലെന്ന സംവിധായകന്റെ കൈയൊപ്പുണ്ട്. സിനിമയിലെ മികച്ച ഗാനങ്ങൾ ശബ്ദത്തിലൂടെയും അർത്ഥത്തിലൂടെയും കാഴ്ചകളിലൂടെയും പകർന്നു തരുന്ന അനുഭവവും സുഖപ്രദമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതുപോലെയുള്ള കുറെ അധികം ഘടകങ്ങളുടെ ചേരുവയാണ് ഒരു സിനിമയുടെ സമഗ്രമായ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

സിനിമയിലെ അഭിനേതാക്കളിലേക്കു വന്നാൽ അവർക്കുമുണ്ട് കുറെ അധികം ചരിത്രപശ്ചാത്തലവും സവിശേഷമായ രൂപസ്വഭാവവുമെല്ലാം. സെല്ലുലോയ്ഡിലെ മിക്ക അഭിനേതാക്കളും മികച്ച ചലച്ചിത്ര നടന്മാർ തന്നെയാണ്. അവർ മുമ്പ് അവതരിപ്പിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും പ്രവർത്തനമണ്ഡലങ്ങളിലൂടെയും രൂപീകരിച്ചെടുത്ത അസ്തിത്വ സങ്കൽപ്പമുണ്ട്. ഇതിനെയെല്ലാം അഭിനയ പക്ഷത്ത് നിസ്സാരവൽകരിച്ച്, അഭിനയിക്കുന്ന സിനിമയിലെ കഥാപാത്രാസ്തിത്വത്തെ ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയുണ്ട്. സെല്ലുലോയ്ഡിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം മുമ്പ് ജീവിച്ചിരുന്നവർ തന്നെയാകുമ്പോൾ അവരുടെ ശരീരസ്വഭാവത്തോടും ജീവിതാവസ്ഥയോടും ഒരു പരിധിവരെ നീതി പുലർത്തേണ്ടതുണ്ട്.

പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ജെ.സി. ഡാനിയലിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പൃഥിരാജാണ്. നന്ദനം, വാസ്തവം, തലപ്പാവ്, ഉറുമി, വെള്ളിനക്ഷത്രം, ഇന്ത്യൻ റുപ്പി, ക്ലാസ്മേറ്റ്സ് തുടങ്ങിയുള്ള പല സിനിമകളിലൂടെയും പൃഥിരാജ് പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ രൂപീകരിച്ചെടുത്ത അഭിനയ പ്രതീക്ഷയുണ്ട്. തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്ത്, ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമള, ഉദയനാണ് താരം, തുട

ങ്ങിയുള്ള നിരവധി സിനിമകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ശ്രീനിവാസൻ രൂപീ കരിച്ചെടുത്ത അഭിനയ വ്യക്തിത്വം ഒരുവശത്തുണ്ട്. തിരക്കഥാരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ എന്നീ നിലകളിൽ ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത സ്വീകാര്യത മറുവശ ത്തുണ്ട്. ബഹുവ്യക്തിത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശ്രീനിവാസനാണ് ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മംമ്ത മോഹൻദാസ്, നെടുമുടി വേണു, സിദ്ദിഖ്, ടി.ജി.രവി, തമ്പി ആന്റണി, ഇന്ദ്രൻസ്, ജയരാജ് വാര്യർ തുടങ്ങിയ അഭിനേതാക്കൾക്കും അവരുടേതായ വ്യക്തിത്വമണ്ഡലങ്ങളുണ്ട്. ഇതിനെയെല്ലാം മറികടന്ന് ഓരോ അഭിനേ താവും അഭിനയിക്കുന്ന സിനിമയിലെ കഥാപാത്രമായി രൂപപ്പെടുന്നത് സവി ശേഷമായ ശരീരഭാഷാ രൂപീകരണം കൊണ്ടും അഭിനയ രീതികൊണ്ടു മാണ്. ഇതിനെ ന്യായവൽക്കരിക്കുന്നത് യുക്തമായ കഥയും കഥാന്തരീ ക്ഷവും പശ്ചാത്തലവുമെല്ലാം ചേർന്നുള്ള ചലച്ചിത്രാന്തരീക്ഷമാണ്.

ഒരു സിനിമയുടെ രൂപീകരണത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാവുന്ന എല്ലാവർക്കും ഓരോ രീതിയിലുള്ള സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനമണ്ഡലങ്ങളുണ്ട്. ക്യാമറാ മാൻ, എഡിറ്റർ, ഗാനരചയിതാവ് തുടങ്ങിയവരുടെ സ്വാധീനം ഓരോ സിനി മയിലും നിമഗ്നമായി നില്ക്കുന്നു. സിനിമ സംഘടിതമായതുകൊണ്ടുതന്നെ സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിന്റെ അസ്തിത്വവും സംഘടിത സ്വഭാവത്തോടു കൂടിയതാണ്. അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ രൂപവും ഭാവവും പകരുന്ന പ്രതി രൂപങ്ങൾ മാത്രമാണ്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളോടും വർണ്ണങ്ങളോടും ശബ്ദങ്ങളോടുമെല്ലാം ചേർന്നു നില്ക്കുമ്പോഴാണ് അവയ്ക്ക് നിയതമായ അസ്തിത്വം കൈവരുന്നത്.

### പരിണാമരീതി

കഥാരൂപീകരണം മുതൽ പ്രദർശനം വരെ നിരന്തരം പരിവർത്തന വിധേയമാകുന്ന രീതി ഓരോ സിനിമയ്ക്കുമുണ്ട്. സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ പരി വർത്തന ഘട്ടങ്ങൾ സിനിമാഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിന്റെ രീതിയാണ് ഇവിടെ സാമാന്യമായി വിശകലന വിധേയമാക്കുന്നത്.

കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും രൂപപ്പെടുന്ന പ്രഥമഘട്ടം. കഥയിൽ നിന്നും തിരക്കഥ പിറക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഷൂട്ടിങ്. ഷൂട്ടി ങ്ങിനു ശേഷമുള്ള എഡിറ്റിങ്. തിരശ്ശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പൂർണ്ണമായ സിനിമ. ഈ ക്രമത്തിനുള്ളിൽ സംഭവിക്കുന്ന പരിണാമത്തിന്റെ രീതിയാണ് ഓരോ സിനിമയുടെയും രൂപസ്വഭാവവും കലാസൗന്ദര്യവ്യാപ്തിയും നിർണ യിക്കുന്നത്.

### കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും

സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും മലയാള സിനിമ യുടെ ഉത്ഭവചരിത്രത്തിൽ നിന്നും രൂപപ്പെടുന്നതാണ്. ഈ കഥയും കഥാ പാത്രങ്ങളും രൂപപ്പെട്ടതിനെപ്പറ്റി കമലിന്റെ തന്നെ വാക്കുകൾ കടമെടുക്കു

കയാണ്. സെല്ലുലോയ്ഡ് എന്ന പേരിൽ തന്നെ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച തിരക്കഥയുടെ ആമുഖത്തിൽ കമൽ എഴുതി. "മലയാള സിനിമയുടെ പിറവിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ നിന്ന് മായ്ച്ചുകളഞ്ഞവരിൽ ഡാനിയൽ മാത്രമല്ലല്ലോ, ആദ്യനായികയായ റോസിയുമില്ലേ... ?" വിഗതകുമാരനിൽ നിന്ന് മലയാള സിനിമ ബാലനിലേക്കും നീലക്കുയിലിലേക്കും ചെമ്മീനിലേക്കും സ്വയംവരത്തിലേക്കുമൊക്കെ വളർന്ന് ആഗോള സിനിമാ ഭൂപടത്തിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചപ്പോഴും മലയാള സിനിമയുടെ പിതാവും ആദ്യനായികയും അവഗണനയുടെ പുറമ്പോക്കിൽ ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടായിരുന്നുവെന്നത് നമ്മൾ കാണാതെ പോയി. സിനിമയുടെ ചരിത്രം ചികഞ്ഞ് അഗസ്തീശ്വരത്തും ഇരുട്ടുവീണ ഡാനിയലിന്റെ ജീവിതപരിസരങ്ങളിലും കടന്നുചെന്ന് മലയാള സിനിമയുടെ തുടക്കം 'വിഗതകുമാരനി' ൽ നിന്നാണെന്ന് ലോകത്തോട് വിളിച്ചുപറഞ്ഞ ഒരു പത്രപ്രവർത്തകനുണ്ട് - ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. അയാളെയും നമുക്കോർക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. ചരിത്രം തേടി നടന്ന അയാൾക്കും ചരിത്രത്തിന്റെ ചവറ്റുകുട്ടയിലല്ലേ സ്ഥാനമുണ്ടാവേണ്ടതുള്ളൂ! ഈ മൂന്നുപേരുടെയും ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് ആവശ്യമുള്ള അടരുകൾ മാത്രം ചേർത്തുവെച്ച് ഒരു ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം ഉണ്ടാക്കുക അത്ര എളുപ്പമായിരുന്നില്ല. ഇവരെയെല്ലാം യുക്തമായി അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അവർക്കുചുറ്റുമുള്ള സംഭവങ്ങളും വ്യക്തികളും കഥയുടെ ഭാഗമാകുകയായിരുന്നു.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപത് കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ജെ. സി. ഡാനിയൽ ഫാൽക്കയെ അന്വേഷിച്ച് മുംബൈയിലെത്തുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് വിഗതകുമാരന്റെ നിർമ്മാണവും പ്രദർശനവും എല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്ന സംഭവബഹുലമായ ചരിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയുടെ പരാജയത്തെത്തുടർന്ന് അഗസ്തീശ്വരത്തേക്ക് പോകുന്നു. ദന്തവൈദ്യം പഠിച്ച് ദന്തവൈദ്യനാകുന്നു. സിനിമാ മോഹം ശമിക്കാത്ത ഡാനിയൽ മദിരാശിയിലെത്തുന്നു. അവിടെ നിന്നും പരാജിതനായി വീണ്ടും അഗസ്തീശ്വരത്തെത്തുന്നു. 1975-ൽ ആരും അറിയാതെ ഒരംഗീകാരവും ലഭിക്കാതെ മരിക്കുന്നതിനു തൊട്ടുമുൻപ് ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ഡാനിയലിനെ കാണാനെത്തുന്നു. ചേലങ്ങാടന്റെ ശക്തമായ ഇടപെടലും പ്രവർത്തനങ്ങളും ഫലം കണ്ടതിന്റെ ഭാഗമായി രണ്ടായിരാമാണ്ടിൽ ചലച്ചിത്രരംഗത്തെയും സാംസ്കാരികമേഖലയിലേയും പ്രമുഖർ ചേർന്ന് ജെ.സി. ഡാനിയലിനെ അംഗീകരിക്കുകയും ആദരിക്കുകയുംചെയ്യുന്ന ചടങ്ങോടെയാണ് സിനിമയുടെ കഥ പൂർണ്ണമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ദീർഘമായ ഒരു കാലഘട്ടമാണ് കഥയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കഥാനിർമ്മിതിയുടെ ഘട്ടം ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന്റെ അമൂർത്ത കല്പനകളുടെ രൂപീകരണ ഘട്ടമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങളിലൂടെയും, അവരുടെ അഭിനയത്തിനു നിദാനമാകുന്ന അവസ്ഥകൾ സംഭവങ്ങളിലൂടെയും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന അവസ്ഥാഘട്ടം.

**തിരക്കഥയുടെ പിറവി**

സിനിമ രൂപീകരിക്കേണ്ട കഥയിൽ നിന്നുമാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സിനിമയുടെ ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥയെ സീനുകൾ തിരിച്ച് ലിഖിത രൂപത്തിലെഴുതുന്ന പാഠമാണ് തിരക്കഥ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, പെരുമാറ്റം, ഇടപെടുന്ന പശ്ചാത്തലം, അഭിനയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം തിരക്കഥയിൽ അമൂർത്തമായി കിടക്കുന്നുണ്ട്. ഈ അമൂർത്ത കല്പനകൾക്ക് ജീവസഞ്ചാരണം നൽകി മൂർത്തവത്ക്കരിക്കുന്ന പ്രക്രിയ ഷൂട്ടിങ്ങിലാണ് നടക്കുന്നത്.

സെല്ലുലോയ്ഡിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ ജെ.സി. ഡാനിയൽ, റോസി, ജാനറ്റ് ഡാനിയൽ, ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, ഡി.ജി. ഫാൽക്കെ, നടരാജ മുതലിയാർ, സുന്ദരരാജൻ(ചെറുപ്പവും വാർദ്ധക്യവും) ജോൺസൺ, റോസിയുടെ അച്ഛൻ, രാമകൃഷ്ണ അയ്യർ ഐ.എ.എസ്, വയലാർ രാമവർമ്മ, മള്ളൂർ, ഹാരീസ് ഡാനിയൽ തുടങ്ങിയവരാണ്. ചരിത്ര പശ്ചാത്തലമുള്ള ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ നാമങ്ങൾ മാത്രമായാണ് തിരക്കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷരാകുന്നത്.

സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ ഒന്നാമത്തെ സീൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഭൂതകാലത്തിൽ നിന്നുമുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ എടുത്തുകാണിച്ചാണ്. ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തി പൂർണ്ണമായി വെളിവാകുന്നത് തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യത്തിലാണ്. വിഗതകുമാരനെന്ന സിനിമയ്ക്ക് എന്തുപറ്റിയെന്ന്, അല്ലെങ്കിൽ അത് എങ്ങനെയാണ് നശിച്ചതെന്ന് ജെ.സി. ഡാനിയലിന്റെ മകൻ ഹാരീസ് ഡാനിയൽ തിരക്കഥയുടെ അന്ത്യത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്തുമ്പോഴാണ് അതിനെപ്പറ്റി ലോകം അറിയുന്നത്. സവിശേഷമായ ദൃശ്യങ്ങൾകൊണ്ട് ആഖ്യാനിക്കുന്ന സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ ആദ്യത്തെ സീൻ.

സ്ക്രീനിൽ- 1928 ആഗസ്റ്റ് എന്ന ടൈറ്റിൽ- Fade out.

Fade in ചെയ്യുമ്പോൾ 1928 കാലത്തെ മുംബൈ നഗരത്തിന്റെ ദൃശ്യം- (Graphic shot).

cut to

ഫാൽക്കെയുടെ ബംഗ്ലാവ്.

പകൽ

അന്നത്തെ മുംബൈ നഗരത്തിന്റെ പ്രാന്തത്തിലുള്ള അധികം തിരക്കില്ലാത്ത ഒരു തെരുവിന്റെ അറ്റത്ത് പഴയ കൊളോണിയൽ മാതൃകയിലുള്ള സാമാന്യം ഭേദപ്പെട്ട ഒരു ബംഗ്ലാവ്.

ബംഗ്ലാവിലേക്ക് കടന്നുവരാനുള്ള വലിയ ഗേറ്റിൽ ഒരുവശത്ത് 'ദാദാ സാഹിബ് ഫാൽക്കെ' എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ എഴുതിയ ബോർഡ്. ഗേറ്റിലേക്ക് വന്നുനിൽക്കുന്ന ഒരു കുതിരവണ്ടി. അടഞ്ഞഗേറ്റിന് സമീപം നിൽക്കുന്ന വാച്ച്മാൻ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കുന്നു. വണ്ടി നിർത്തി, കുതിരവണ്ടിക്കാരൻ സ്ഥലമെത്തി എന്ന ഭാവത്തിൽ തിരിഞ്ഞുനോക്കുന്നു.

പുറകിലെ സീറ്റിൽ ഇപ്പോൾ നമുക്ക് ജെ.സി.ഡാനിയലിനെ കാണാം. 27 വയസ്സ് പ്രായമുള്ള സുമുഖനായ ചെറുപ്പക്കാരൻ. ബ്രിട്ടീഷ് രീതിയിൽസൂട്ടും, പാന്റ്സും ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. കയ്യിൽ ആ കാലത്തെ ഒരു യാത്രാ ബാഗുമുണ്ട്. ഫാൽക്കെയുടെ ബോർഡിലേക്കും ബംഗ്ലാവിലേക്കും അതിശയത്തോടെ നോക്കുന്ന ജെ.സി.ഡാനിയേൽ.

രണ്ടാമത്തെ സീൻ ആരംഭിക്കുന്നത് അതിൽ നിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നമായ അന്തരീക്ഷം കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപത്തി എട്ട് കാലത്തെ മുംബൈ നഗരത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു. അത് ഗ്രാഫിക് ഷോട്ടാണെന്ന് തിരക്കഥയിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുമുണ്ട്. അതിനെത്തുടർന്ന് ഫാൽക്കെ യുടെ ബംഗ്ലാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ജെ.സി. ഡാനിയൽ വിഗതകുമാരൻ എന്ന സിനിമ പിടിക്കുന്നതും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതുമെല്ലാം ചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ജെ.സി.ഡാനിയലിന് എന്തുപറ്റിയെന്നുള്ള ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ അന്വേഷണമാണ് തിരക്കഥയുടെ അടുത്ത ഘട്ടം രൂപീകരിക്കുന്നത്. ജെ.സി.ഡാനിയലിന്റെ ചില ഓർമ്മകളും വെളിപ്പെടുത്തലുകളും തിരക്കഥയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നു. രണ്ടായിരാമാണ്ടിൽ ജെ.സി. ഡാനിയലിനെ ആദരിക്കുന്ന ചടങ്ങ് തിരുവനന്തപുരത്ത് നടക്കുന്നതോടെയാണ് തിരക്കഥ വർത്തമാനകാലപ്രസക്തമാകുന്നത്. ഹാരീസ് ഡാനിയലിന്റെ, ആ ചടങ്ങിൽ വച്ചുള്ള അച്ഛനെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകളും (ജെ.സി.ഡാനിയൽ) സെല്ലുലോയ്ഡ് നശിച്ചതിന്റെ കാരണം വെളിവാക്കലുമെല്ലാം തിരക്കഥയുടെ ശക്തമായ പൂർത്തീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

ഏതൊരു തിരക്കഥയും കാലിക പ്രസക്തവും പുതുമയുള്ളതുമാകണമെങ്കിൽ അതിന് കാലത്തോടും താത്ത്വികയുക്തിയോടും ബന്ധം വേണം. സെല്ലുലോയ്ഡ് എന്ന സിനിമ കേവലം ജെ.സി. ഡാനിയലിന്റെ ജീവചരിത്രം മാത്രം പറഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ കലാ മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ/ സിനിമയെന്ന നിലയിൽ പ്രസക്തി മങ്ങിയ ഒന്നാകുമായിരുന്നു. വർത്തമാന കാലത്ത് നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തിരക്കഥയുടെ ചുരുൾ നിവർത്തുമ്പോൾ അതിന് സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ പ്രസക്തിയും പുതുമയും കൈവരുന്നു. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായരുടെ നീലത്താമര പുനരാവിഷ്കരിച്ചപ്പോൾ (Remake)അതിന്റെ കഥാന്തരീക്ഷത്തെ വർത്തമാനകാലവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചാനലിൽ അടിപൊളി സ്വഭാവത്തോടെ ജോലിചെയ്യുന്ന യുവതിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് പൂർവ്വ കാല കഥ ആഖ്യാനിക്കുന്നത്. പാലേരി മാണിക്യം ഒരു പാതിരാക്കൊലപാതകത്തിന്റെ കഥയും വർത്തമാനകാലത്തുനിന്നുമുള്ള അന്വേഷണത്തിലൂടെയാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. അന്വേഷണം പുരോഗമിക്കുമ്പോൾ ഭൂതകാലം ക്രമത്തിൽ വെളിവായി വരുന്നു. ഈ കഥയുടെ പരിസമാപ്തി സംഭവിക്കുന്നതും വർത്തമാനകാല സംഭവത്തോടെയാണല്ലോ. സജീവമായ തിരക്കഥ

യുടെ അല്ലെങ്കിൽ കാലിക പ്രസക്തമാകുന്ന തിരക്കഥയുടെ ആഖ്യാന രീതിയും തന്ത്രവുമാണ് സെല്ലുലോയ്ഡിൽ കമൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

തിരക്കഥ കാലികപ്രസക്തവും പുതുമ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമാകുമ്പോൾ അതിൽനിന്നും രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കേണ്ട അഭിനയത്തിനും പുതുമയും കാലിക പ്രസക്തിയും കൈവരുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ സെല്ലുലോയ്ഡിലെ അഭിനയം പല ഘട്ടങ്ങളിലൂടെ വികസിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. കാലത്തിനനുസരിച്ച് ശരീരവും ശരീരഭാഷയും അഭിനയരീതികളും മാറി വരുന്ന അവസ്ഥ ഇവിടെ സ്വാഭാവികതയോടെ സംഭവിക്കുന്നു. ഇവയെയെല്ലാം വിശ്വസനീയതയോടെ സ്വരൂപിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രാഥമിക ദൗത്യവും തിരക്കഥയ്ക്കുണ്ട്.

**രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഘട്ടം**

ക്യാമറയിലൂടെ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ സർഗ്ഗാത്മക പ്രസക്തിയോടെ സംഭവിക്കുന്നത്. സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണമാണ് ഈ ഘട്ടം പുരോഗമിക്കുന്നത്. അഭിനേതാക്കൾ ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. അതും ചെറിയ ചെറിയ ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് നിർവഹിക്കുന്നത്.

ജെ.സി.ഡാനിയലായി പൃഥ്വിരാജും ഡാനിയലിന്റെ ഭാര്യയായ ജാനറ്റ് ഡാനിയലായി മംമ്താ മോഹൻദാസുമാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. ഇവർ ശരീരംകൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും കഥയ്ക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങളാകുന്ന ദൗത്യം ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. ഇവരുടെ സൗന്ദര്യവും യുവത്വവും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ജീവൻ നൽകുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ട്. ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണനായി വേഷമിടുന്നത് ശ്രീനിവാസനും സുബ്രഹ്മണ്യം മുതലിയാരായി നെടുമുടി വേണുവും രാമകൃഷ്ണ അയ്യർ ഐ.എ.എസ് ആയി സിദ്ധിഖുമെല്ലാം സംഘംചേരുമ്പോൾ പല അടരുകളിലൂടെയാണ് ചലച്ചിത്രാഭിനയം രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇവരുടെ അഭിനയരീതികളെപ്പറ്റി അവർ മുമ്പ് രൂപീകരിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സ്വരൂപിച്ചെടുത്ത അഭിപ്രായമുണ്ട്. ഈ അഭിപ്രായത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകർ ഇവർ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ തിരശ്ശീലയിൽ ദർശിക്കുന്നത്. ഇതിനെ പൂരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ അഭിനയത്തിൽ പ്രധാനമാണ്.

ക്യാമറയ്ക്കുമുന്നിൽ ശകലങ്ങളായി അഭിനയം നടത്തുന്ന അഭിനേതാക്കൾ കഥയെപ്പറ്റിയും കഥാഖ്യാനത്തെപ്പറ്റിയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ള തുടർച്ചയെപ്പറ്റിയും ബോധമുള്ളവരായിരിക്കണം. തങ്ങളുടെ അഭിനയം തിരശ്ശീലയിലൂടെയാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിലെത്തുന്നതെന്നുള്ള അറിവ് ഈ ഘട്ടത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. പശ്ചാത്തലം, പശ്ചാത്തല ദൃശ്യങ്ങൾ, ക്യാമറയുടെ ചലനരീതി, ലെൻസിന്റെ സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവ അഭിനയത്തെ ഓരോവിധത്തിൽ പരിവർത്തനപ്പെടു

ത്തുവാൻ കഴിവുള്ള ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ ചേർച്ചകൂടി സംഭവിക്കുമ്പോഴാണ് ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തിന് മിഴിവ്/ പൂർണ്ണത ലഭിക്കുന്നത്. ഇവയെപ്പറ്റിയുള്ള പൂർണ്ണജ്ഞാനം സംവിധായകനാണ് പ്രാഥമികമായുള്ളത്. സംവിധായകനിൽ നിന്നും ഈ ജ്ഞാനം പകർന്നെടുത്ത് അഭിനയപ്രകടനം നടത്തേണ്ടതുണ്ട്.

വ്യത്യസ്ത ശരീരത്തോടും ശരീരഭാഷയോടും കൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഘം ചേർന്ന രണ്ട് – രണ്ടര മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ള ഒരു സിനിമ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് അഭിനയം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സെല്ലുലോയ്ഡിൽ തന്നെ നായകനും നായികയും ഉൾപ്പെടെ മുപ്പതിലധികം ശ്രദ്ധേയ കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്. സംഘംചേർന്നു വരുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇനിയുമുണ്ട്. ഇവരുടെ അഭിനയരീതികൾ രൂപീകരിക്കുന്ന ഘട്ടംകൂടിയാണ് ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലുള്ള അഭിനയം. ഓരോ കഥാപാത്രവും ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ വരുന്ന സമയം ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അഭിനയരൂപീകരണത്തിൽ നിർണ്ണായകമാണ്.

### എഡിറ്റിങ്

സിനിമാ രൂപീകരണത്തിലെ നിർണ്ണായകമായ ഒരു ഘട്ടമാണ് എഡിറ്റിങ്. ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിലുള്ള അഭിനയത്തെ ക്രമീകരിക്കുന്ന ഈ ഘട്ടത്തിൽ അഭിനേതാക്കളുടെ ശരീരപ്രതിനിധാനത്തോടൊപ്പം തന്നെ പ്രാധാന്യത്തോടെ വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവയുടെ ക്രമീകരണം അഭിനയമൂല്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാനമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തിയെടുത്ത ശബ്ദങ്ങളും പ്രതിരൂപങ്ങളായി വരുന്ന ദൃശ്യങ്ങളുമാണ് സംഘസ്വഭാവത്തോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളായ ശരീരങ്ങൾ വിനിമയംചെയ്യുന്ന അഭിനയശകലങ്ങളാണ് ആഖ്യാനിക്കുന്ന സിനിമയെ മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത്.

പ്രകാശം, വർണ്ണം തുടങ്ങിയവയും സംയോജന ഘട്ടത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുന്ന ചലന രീതികളും കാഴ്ചയുടെ ഓരോ അവസ്ഥകളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സ്വാധീനത്തിന്റെ പിൻബലത്തിൽ നിന്നുമാണ് സിനിമയിലെ അഭിനയമൂല്യം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്. കെ.രാജഗോപാലാണ് സെല്ലുലോയ്ഡിന്റെ എഡിറ്റർ. രാജഗോപാലിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയും അഭിനയരൂപീകരണത്തിൽ പ്രസക്തമായി വരുന്ന ഘടകമാണ്.

### തിരശ്ശീലയിലെ പ്രദർശനം

തീയറ്ററിലെ തിരശ്ശീലയിൽ/സ്ക്രീനിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്നത്. ആധുനിക മാധ്യമങ്ങളുടെ ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യവും സാധ്യതയും സിനിമയെ ബഹു – സ്ക്രീനുകളിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന അവസ്ഥയിലെത്തിച്ചു. ടെലിവിഷൻ, കമ്പ്യൂട്ടർ, മൊബൈൽ ഫോൺ തുടങ്ങിയവയുടെ സ്ക്രീനിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സിനിമകൾ ദൃശ്യങ്ങളുടെ വലു

പ്പത്തെ ചെറുതാക്കുകയും ശബ്ദമേഖലകളെ മാധ്യമ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ച് ക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസ്ഥ പ്രദർശന മൂല്യത്തെയും ആസ്വാദക രീതികളെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഇവയെല്ലാം പ്രദർശനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട യാഥാർത്ഥ്യവും താത്ത്വിക പ്രശ്നങ്ങളുമായി നിൽക്കുമ്പോൾതന്നെ പ്രേക്ഷകർ ചലച്ചിത്രാഭിനയത്തെ വിലമതിക്കുന്നത് അഭിനേതാക്കളിലൂടെയാണ്.

സെല്ലുലോയ്ഡെന്ന സിനിമയെടുത്താൽ, ജെ.സി.ഡാനിയലുമായി ഭാവപ്പകർച്ച നടത്തുന്ന പൃഥ്വിരാജും ജാനറ്റ് ഡാനിയലായി അഭിനയിക്കുന്ന മംമ്താ മോഹൻദാസും ചേലങ്ങാട് ഗോപാലകൃഷ്ണനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ശ്രീനിവാസനുമെല്ലാം അഭിനയാദി പ്രകടനങ്ങളിലൂടെ മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന കഥാഖ്യാനമാണ് അനുവാചകനെ സ്വാധീനിക്കുകയും രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ കഥയുടെ അഥവാ സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാതാക്കളായി കഥാപാത്രങ്ങൾ മാറുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളില്ലെങ്കിൽ കഥ തന്നെ അഥവാ സിനിമ തന്നെ ഇല്ലാതാകുന്നു. ഇവിടെയാണ് കഥാപാത്രത്തിനും അവരുടെ അഭിനയത്തിനും സിനിമയിൽ പ്രസക്തി കൈവരുന്നത്. രേഖപ്പെടുത്തിയ ഒരു സിനിമ കാലങ്ങളോളം നിലനിൽക്കുമ്പോൾ മൂർത്തരൂപത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും അവരുടെ അഭിനയവും അനുവാചകർക്കിടയിൽ സജീവമാകുന്നു. സവിശേഷമായ ഈ അവസ്ഥയാണ് സിനിമയെ അഭിനേതാക്കളുടെ പിൻബലത്തിൽ പ്രശസ്തമാക്കുന്നത്. ഒരു കാലഘട്ടം കഴിഞ്ഞാൽ മലയാളസിനിമയുടെ പ്രാരംഭചരിത്രം സെല്ലുലോയ്ഡ് എന്ന സിനിമയിലൂടെ പറഞ്ഞ സംഭവങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലായിരിക്കും വിലമതിക്കുന്നത്. ഈ സംഭവങ്ങളെ അഭിനയത്തിലൂടെ വിശ്വസനീയമായി ആഖ്യാനിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളും തുടർന്നുള്ള ചരിത്രത്തിന്റെ ജ്വലിക്കുന്ന ഭാഗമായിത്തീരും.

**അഭിനയ മൂല്യം**

ഒരു സിനിമയിലെ അഭിനയമൂല്യ വിശകലനം ബഹുതലങ്ങളെയും അവസ്ഥകളെയും ആശ്രയിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രാത്മക സ്വഭാവം അഭിനയത്തിൽ പ്രധാനവും നിർണ്ണായകവുമാണ്. ചലനാത്മകമായ ദൃശ്യങ്ങളും സജീവമായ പശ്ചാത്തലവും അവസരോചിതമായി അഭിനയത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനൊപ്പം ആഖ്യാനിക്കുന്ന കഥയുമായി ഇഴയടുപ്പത്തോടെ നിൽക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവും പ്രധാനമാണ്.

വിഗതകുമാരന്റെ അമ്പത്തിയേഴാമത്തെ സീൻ ഡാനിയലിന്റെ മരണമാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിൽ ഡാനിയൽ മരണത്തിലേക്ക് പോകുന്നു. ഡാനിയലിന്റെ മനസ്സ് വിഗതകുമാരനിലൂടെ അതിന്റെ പ്രേക്ഷക സ്വീകാര്യ സങ്കല്പത്തിലൂടെ ഊഷ്മളമായ ചലച്ചിത്രലോകത്തേക്ക് ഉത്സാഹത്തോടെ, ഉന്മാദത്തോടെ പ്രവേശിക്കുകയാണ്.

ഡാനിയേലിന്റെ അഗസ്തീശ്വരത്തെ വീട്.
രാത്രി.
ഇരുട്ട് വീണമുറി.

നിലത്ത് മൂലയിലെവിടെയോ മുനിഞ്ഞുകത്തുന്ന ഒരു ചിമ്മിനിവിളക്ക്. കട്ടിലിൽ അവശനിലയിൽ കിടക്കുകയാണ് ഡാനിയേൽ. അയാൾ തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ അവസാന നിമിഷങ്ങളിലാണ്. ജാനറ്റ് അടുത്തിരുന്ന് അയാളുടെ നെഞ്ച് തിരുമ്മുന്നുണ്ട്. ഇടയ്ക്ക് ഡാനിയേൽ ശ്വാസംകിട്ടാതെ അസ്വസ്ഥനാകുന്നുണ്ട്. നേരെമുൻപിലുള്ള വെളുത്ത ഭിത്തിയിലേക്ക് ദൃഷ്ടി അയച്ചുകിടക്കുകയാണ് അയാൾ. ചുവരിൽ, ജനലിലൂടെ വീഴുന്ന വെളിച്ചത്തിൽ, മുറ്റത്തെ മരച്ചില്ലയുടെ നിഴൽ കാറ്റിൽ ഇളകിയാടുന്നതിന്റെ പ്രതിബിംബം. അത് സ്ക്രീനിൽ ഒരു ബ്ലാക്ക് & വൈറ്റ് ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യങ്ങൾ പോലെ കാണപ്പെടുന്നു.

ഡാനിയലിന്റെ കാഴ്ചമങ്ങിയ കണ്ണുകളിലൂടെ അവ്യക്തമായി, അതൊരു ചലച്ചിത്രംപോലെ അയാൾക്ക് തോന്നുകയാണ്. Focus ആയും ഇടയ്ക്ക് out focus ആയും ചുവരിൽ ഇളകിയാടുന്ന നിഴലുകൾ. ഡാനിയലിന്റെ അവസ്ഥ കണ്ട് കണ്ണീരടക്കി വേദനയോടെ ഇടയ്ക്കിടെ നെഞ്ചുതിരുമ്മുന്നതിനിടയിൽ

ജാനറ്റ്: സാരമില്ല... അവർക്ക് സ്നേഹമില്ലാതെയല്ലല്ലോ... വരാൻ സമയമില്ലാത്തോണ്ടല്ലേ്യ.... (ഒന്ന് നിർത്തി, കണ്ണീരടക്കി) പോട്ട്... ആരില്ലെങ്കിലും ഞാനല്ലേ്യ അടുത്ത്....

ജാനറ്റ് സംസാരിക്കുന്നതൊന്നും ഡാനിയേൽ കേൾക്കുന്നില്ല. ഡാനിയേൽ (ഏതോ ഉന്മാദാവസ്ഥയിൽ, അയാൾക്ക് മാത്രം ദൃശ്യമാകുന്ന ഏതോ സ്വപ്നങ്ങളുടെ frameകൾക്കുള്ളിൽ മിഴികളൂന്നികിടക്കുകയാണ്. മുഖത്ത്, നിഗൂഢമായ ഒരു പുഞ്ചിരി മായാതെ നിൽപ്പുണ്ട്. ഇടയ്ക്ക് അവ്യക്തത സ്വരത്തിൽ, ഇടവിട്ട്): നീ കാണുന്നുണ്ടോ ജാനറ്റേ..... ക്യാപിറ്റോൾ ഹാളല്ലേ്യ അത്....

കരച്ചിലടക്കി ജാനറ്റ് അത് ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

ഡാനിയേൽ: സ്ക്രീനിൽ എഴുതിക്കാണിക്കുന്നത് കണ്ടോ... വിഗതകുമാരൻ...... നീ കണ്ടൊ ജാനറ്റേ.... (ഇതിനിടയിൽ ശ്വാസമെടുക്കാൻ നല്ലപോലെ പ്രയാസപ്പെടുന്നു.)

ജാനറ്റ് തടവിക്കൊടുക്കുന്നു.
ചുവരിൽ നിഴൽച്ചിത്രങ്ങൾ
ശബ്ദം നേർത്തുനേർത്ത് വന്നു.
പിന്നെ എല്ലാം നിശ്ചലമായി.
ഡാനിയേൽ ചലനമറ്റ് കിടന്നു.

ഇളകിയാടുന്ന നിഴൽരൂപങ്ങൾ അപ്പോഴും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ജാനറ്റ് സംശയത്തോടെ നോക്കുന്നു. നിസ്സംഗമായ ഭാവത്തിൽ, എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളും സ്വയമൊതുക്കി മെല്ലേ മന്ത്രിക്കുന്നു.): ദാനിയേലേ...! ദാനിയേലേ.......!!

ഇരുട്ടിൽ, നിശ്ചലനായി കിടന്ന ഡാനിയേലിന്റെ മുമ്പിൽ മറ്റൊരു നിഴൽരൂപമായി ജാനറ്റ് ഇരുന്നു.

Fade-out-screen-1975 ഏപ്രിൽ 29.

യഥാർത്ഥത്തിലിവിടെ കഥയും കഥാഖ്യാനത്തിന് നിദാനമായ പശ്ചാത്തലവും കഥാപാത്രങ്ങളുമെല്ലാം നിയതമായ ശബ്ദത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളിലൂടെ സംയോജിച്ച് സാഹചര്യാനുസരണം ചലച്ചിത്രാഭിനയം രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ്.

സിനിമയുടെ അഭിനയമൂല്യ വിശകലനത്തിൽ പുതുമയ്ക്കും കാലികപ്രസക്തിക്കും പ്രായോഗികതയ്ക്കും സ്ഥാനം ഏറെയാണ്. സെല്ലുലോയ്ഡ് എന്ന സിനിമയുടെ കഥാന്തരീക്ഷത്തെ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്ക് എത്തിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ രീതിയിലാണ് ആഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്നത്. രണ്ടായിരാമാണ്ടു ജനുവരി ഇരുപത്തിയാറിനു തിരുവനന്തപുരത്തുള്ള ശ്രീകുമാർ തിയറ്ററിൽ നരസിംഹത്തിന്റെ ഫിലിം ബോക്സ് കൊണ്ടുവരുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. ഉത്സാഹത്തിമിർപ്പിൽപ്പെട്ട വലിയൊരു ജനക്കൂട്ടം വർണ്ണക്കടലാസുകളും പൂക്കളും വാരിയെറിഞ്ഞ് ശബ്ദത്തിൽ ആരവങ്ങൾ മുഴക്കിയാണ് ആ സിനിമയെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി ഇരുപത്തിയെട്ടിൽ നിന്നും രണ്ടായിരത്തിലെത്തുമ്പോൾ സിനിമയ്ക്കു സംഭവിച്ച സ്വീകാര്യതയും സിനിമക്കാർക്ക് ലഭിക്കുന്ന അംഗീകാരവും അതിന്റെ വാണിജ്യതന്ത്രങ്ങളുമെല്ലാമാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്.

ജെ.സി. ഡാനിയൽ ഒരിക്കൽ സിനിമയിലൂടെ സ്വപ്നം കണ്ടതും ഇതെല്ലാമായിരുന്നു. ദുഷിച്ച ജാതിചിന്തയും നീതിനിഷേധവുമെല്ലാം ചേർന്നപ്പോൾ ഡാനിയലിന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമായില്ല. ആ വലിയ കലാകാരനെ ചരിത്രം തിരസ്കരിച്ചതിലും ക്രൂരതയുണ്ട്. ഈ അവസ്ഥകളെയെല്ലാം തിരിച്ചറിഞ്ഞതിന്റെ പശ്ചാത്തലം സെല്ലുലോയ്ഡ് എന്ന സിനിമയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നിർണ്ണായകമാണ്. കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ വൈകാരികമുറുക്കവും അഭിനയത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും രൂപീകരിച്ചെടുക്കുവാൻ ഇത്തരം സംഭവങ്ങൾക്കുള്ള ശക്തി ഏറെയാണ്. സിനിമയെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തത്തോടെ ഉറപ്പിച്ചുനിറുത്തുവാനും ഈ സംഭവാവതരണത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

# 8. അനുകല്പനത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരാഷ്ട്രീയം

അനുകല്പന സിനിമകളെപറ്റിയുള്ള പഠനം സാഹിത്യമേഖലയിൽ ഏറെ സജീവമാണ്. സാഹിത്യവും സിനിമയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിന് സിനിമയുടെ ഉത്ഭവത്തോളം പഴക്കമുണ്ട്. സാഹിത്യം ലിഖിതരചനാപാഠവും സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയുമാണ്. മാധ്യമമെന്നനിലയിൽ സാഹിത്യത്തിനും സിനിമയ്ക്കും ഭിന്ന വ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവുമാണുള്ളത്. കഥ, നോവൽ, നാടകം ചിലപ്പോഴൊക്കെ കവിതകൾ, ചിത്രസംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാകാറുണ്ട്. ഈ ഓരോ മാധ്യമവും അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാകുന്നതിന്റെ രീതിശാസ്ത്രവും രാഷ്ട്രീയതത്ത്വവും ഭിന്നമാണ്.

ഒരു മാധ്യമത്തിൽനിന്നു മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്കു സാഹിത്യരചനകളും മറ്റും മാറ്റിയവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് അനുകല്പനം (adaptation). ഇന്ന് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ ചലച്ചിത്രസാഹിത്യമേഖലയിലെ ഒരു വിഭാഗമാണ് അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനനിരീക്ഷണങ്ങൾ. സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പഠനത്തെ ഹൈബ്രിഡ് സ്റ്റഡിയെന്നാണ് ഇമെൽഡ വെലിഹാൻ (1999:3) വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാഹിത്യകൃതിയുടേത് രചനാഖ്യാനവും (written narrative) സിനിമയുടേത് ദൃശ്യാഖ്യാനവു (visual narrative) മാണ്. ആഖ്യാനം ആശയാവതരണത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് എല്ലായ്പ്പോഴും ഒരുപോലെ ആയിരിക്കില്ല. കാരണം ആശയം സാഹചര്യാനുസരണം ഭിന്നവ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവും പുലർത്തുന്ന കല്പനകളുടെ സമഗ്രതയാണ്. ആശയത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വവും അസ്തിത്വവും മാധ്യമീകരണത്തിനനുസരിച്ച് മാറുന്നതിനും കൃത്യമായ അതിർ വരമ്പുകളില്ല. മാധ്യമീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ -ആവിഷ്കാരരീതി, മനോഭാവം, ഭാവന തുടങ്ങിയവ മാധ്യമത്തിനൊപ്പം പ്രാധാന്യം നേടുന്നു.

**സ്വതന്ത്രസിനിമയും അനുകല്പനസിനിമയും**

ആശയാഖ്യാനത്തിന്റെ മൂലസ്രോതസ്സിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സ്വതന്ത്രസിനിമയും അനുകല്പനസിനിമയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. രചയിതാവ് മസ്തിഷ്കത്തിൽനിന്നും ഭാവനയുടെ സഹായത്തോടെ സിനിമയ്ക്കായി നേരിട്ട് തയ്യാറാക്കുന്ന കഥയാണ് സ്വതന്ത്രസിനിമയ്ക്ക് ആസ്പദം. സാഹിത്യകൃതി, ചരിത്രസംഭവം, ജീവചരിത്രം തുടങ്ങിയവയെ ആസ്പദിച്ച് തയ്യാറാക്കുന്ന കഥകളാണ് അനുകല്പനസിനിമകൾക്ക് ആധാരം. തത്വത്തിൽ ആശയസ്വീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവമാണ് സ്വതന്ത്രസിനിമയ്ക്കും അനുകല്പന സിനിമയ്ക്കും കാരണമാകുന്ന ഘടകം.

**അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ**

ആശയാവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവമനുസരിച്ച് സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെ സൈദ്ധാന്തീകരിക്കുന്നവർ മൂലമായി പരിഗണിക്കുന്നത് 17ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജോൺ ഡ്രൈഡൻ നടത്തിയ തരംതിരിവാണ്. ഡ്രൈഡൻ വിവർത്തനത്തെ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേത് പദാനുപദവിവർത്തനമാണ്. മൂലകൃതിയിലെ വാക്കുകളും വരികളും അതേപോലെ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് പകർത്തുന്നത്. രണ്ടാമത്തേത് പരിഭാഷ (translation). മൂലകൃതിയിലെ എല്ലാ വാക്യങ്ങളും പദാനുപദമായി പിൻതുടരാതെയും ആശയത്തിന് കോട്ടം തട്ടാതെയും നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്. മൂന്നാമത്തേത് അനുകരണം (imitation) മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവു നഷ്ടമാകാതെ വിവർത്തകൻ പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു നടത്തുന്ന വിവർത്തനമാണിത്.

സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞ ആദ്യകാല സൈദ്ധാന്തികരിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയനാണ് ജ്യോഫ്രി വാഗ്നർ. വാഗ്നർ (1975 : 222-224) മൂന്നുതരം വിവർത്തനത്തെ/അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നു. വിവർത്തനം (transposition) ഒരു കൃതിയെ നേരിട്ട് തിരശ്ശീലയിലെത്തിക്കുന്നു. വിവരണം (commentary)മന:പൂർവ്വമോ അല്ലാതെയൊ മൂലകൃതിയെ മാറ്റിയവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാദൃശ്യം (analogy) മൂലകൃതിയുടെ ആത്മാവ് നഷ്ടപ്പെടാതെ അതിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ച് മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തുന്നു.

അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞവരിൽ ശ്രദ്ധേയനായ മറ്റൊരു വ്യക്തിയാണ് ഡഡ്‌ലി ആൻഡ്രു. ആൻഡ്രു അനുകല്പനത്തെ മൂന്നായി വേർതിരിക്കുന്നു. മൂലകൃതിയിൽനിന്ന് ആശയം കടംകൊള്ളുന്ന അനുകല്പനം. ഇതിനെ കടംകൊള്ളൽ (borrowing) എന്നു പറയുന്നു. ഇവിടെ മൂലകൃതിയോടുള്ള വിശ്വാസ്യതയ്ക്ക് സ്ഥാനമില്ല. മൂലകൃതിയെ കൂടുതൽ സ്ഫുടമായി പുന:സൃഷ്ടിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് അടുത്തത്. ഇത് ആഴ്ന്നിറങ്ങിയുള്ള അവതരിപ്പിക്കൽ (intersecting). മൂലകൃതിയുടെ പുനരുല്പാദനം അല്ലെങ്കിൽ കേവലമായ രൂപംമാറ്റൽ മാത്രമാണ് അടുത്തത്. ഇതു

പുനഃസൃഷ്ടി (transforming). ജെറാൽഡ് ബാരറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ അനുകല്പനം അനുകരണമോ അയഞ്ഞ വിവർത്തനമോ മാത്രമാണ്.

1970-കൾക്കുശേഷം ചലച്ചിത്രസാഹിത്യത്തിലെ സവിശേഷമായ ഒരു മേഖലയായി അനുകല്പനപഠനങ്ങൾ വളർന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി ഏറെ ഗ്രന്ഥങ്ങളും ലേഖനങ്ങളും പുറത്തുവന്നു. റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സന്റെ ലിറ്ററേച്ചർ ആൻഡ് ഫിലിം,ജോർജ്ജ് ബ്ലൂസ്റ്റന്റെ നോവൽസ് ഇൻടു ഫിലിം,മൈക്കിൽ ക്ലീനും ഗിലിയൻ പാർക്കറും ചേർന്ന് എഡിറ്റുചെയ്തിറക്കിയ ദി ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ ആൻഡ് ദി മൂവീസ്, ഡെബോറ കാർട്ട്മെലും ഇമൽഡ വെലിഹാനും ചേർന്ന് എഡിറ്റു ചെയ്തിറക്കി അഡാപ്റ്റേഷൻസ് ഫ്രം ടെക്സ്റ്റ് ടൂ സ്ക്രീൻ, സ്ക്രീൻ ടൂ ടെക്സ്റ്റ്തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ശ്രദ്ധേയമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളാണ്.

വിർജീനിയ വൂൾഫ് 1926-ൽ ദി സിനിമഎന്ന ലേഖനത്തിൽ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. അനുകല്പനത്തിന്റെ ഫലമായി ലോകത്തിലെ വിഖ്യാതാമയ നോവലുകൾ നിഷ്കരുണം സിനിമയ്ക്ക് വളരുവാനുള്ള മൂലഘടകമായിത്തീരുകയാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇത് ഇത്തിൾക്കണ്ണി ചെടിയെ നശിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ നോവലുകളെ നശിപ്പിക്കും. ഈ നിരീക്ഷണത്തിന്റെ തുടർച്ചയെന്ന രീതിയിൽ ഇരു മാധ്യമങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനപരിവർത്തനത്തെ മുൻനിർത്തി വിർജീനിയ വൂൾഫ് നടത്തുന്ന വിലയിരുത്തലും ശ്രദ്ധേയമാണ്: സിനിമയും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള കൂട്ടുകെട്ട് അസ്വാഭാവികവും ഇരുമാധ്യമങ്ങൾക്കും ഹാനികരവുമാണ്. സ്വന്തം നിലയും അസ്തിത്വവും നിർണ്ണയിക്കാനും നിലനിർത്തുവാനുമുള്ള ശ്രമത്തിനിടയിൽ ഇതരമാധ്യമങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചതുപോലെയേ സിനിമ സാഹിത്യത്തെയും ആശ്രയിച്ചിട്ടുള്ളൂ എന്ന് വിലയിരുത്തുന്നവരും ഏറെയാണ്. സൂസൻ സൊണ്ടാഗിന്റെയും ജോയി ഗൗൾഡ് ബോയിയുടെയും നിരീക്ഷണം ഈ വസ്തുത വെളിവാക്കുന്നതാണ്: സിനിമ ദൃശ്യഭാവത്തിൽ ചിത്രകലയുമായും ചലനാത്മകസ്വഭാവത്തിൽ നൃത്തവുമായും വൈകാരികസൃഷ്ടിയിൽ സംഗീതവുമായും പ്രദശന -പ്രകടനസ്വഭാവത്തിൽ നാടകവുമായും സാങ്കേതികതയിൽ വാസ്തുവിദ്യയുമായും പ്രമേയാവതരണം, ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭാഷണം. പശ്ചാത്തലക്രമീകരണം, ബിംബകല്പന തുടങ്ങിയവയിൽ സാഹിത്യവുമായും സാമ്യം പുലർത്തുന്നു.

അനുകല്പനം, അനുകല്പനപഠനം, അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠനം എന്നിവയുടെ അർത്ഥവും വ്യാപ്തിയും മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഈ മേഖലയെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. സാഹിത്യകൃതിയോ മറ്റൊരു കലാരൂപമോ വേറൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നതിന് അനുകല്പനമെന്നും, ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ രീതിയും സ്വഭാവും നിർണ്ണയിക്കുന്ന നിരീക്ഷണപഠനങ്ങളെ അനുകല്പനപഠനങ്ങളെന്നും അനുകല്പനപഠനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനങ്ങൾക്ക് അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠ

നമെന്നും പറയുന്നു. അനുകല്പനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട എല്ലാ പഠനങ്ങളെയും ചേർത്ത് അനുകല്പനപഠനമെന്നാണ് പൊതുവെ പറയുന്നത്. കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയായി പരിവർത്തനപ്പെടുത്തു ന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിൽ കഥപറയുന്ന സാഹിത്യകൃതികളും കഥപ റയുന്ന സിനിമകളും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യവ്യത്യാസങ്ങളാണ് പ്രസക്തമാ യിത്തീരുന്നത്.

**ആവിഷ്കാരരീതി**

സിനിമയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് പല ഘട്ടങ്ങൾ നിർണ്ണയിച്ച് വിശ കലനവിധേയമാക്കുന്നത് ചലച്ചിത്രപഠനത്തിൽ സാധാരണമാണ്. രചന, രേഖ പ്പെടുത്തൽ, ക്രമീകരണം എന്നിവയാണ് പ്രധാന ഘട്ടങ്ങൾ. രചന ആശ യത്തെ ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന തിരക്കഥാരചനയുടെ ഘട്ടമാണ്. രേഖപ്പെടുത്തൽ ഫിലിമിലേക്കോ കംപ്യൂട്ടറിന്റെ മെമ്മറിയിലേക്കോ വസ്തു തകളെ പകർത്തുന്ന ഷൂട്ടിങ്ങിന്റെ ഘട്ടമാണ്. ക്രമീകരണം എഡിറ്റിങ്ങിന്റെ ഘട്ടമാണ്. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് സിനിമ നിയതരൂപത്തിൽ സാക്ഷാത്കരി ക്കുന്നത്. അനുകല്പനസിനിമയെപ്പറ്റി പഠിക്കുമ്പോൾ അതു സ്വതന്ത്രസി നിമയുമായിപ്പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസമാണ് ആദ്യം കണ്ണിൽപ്പെടുന്നത്. ആശ യസ്വീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവം വ്യത്യാസത്തിന് ആസ്പദമായിത്തീരുന്നു.

അനുകല്പനസിനിമയെപ്പറ്റി വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ ആശയം, ആട്ടപ്രകാരം, അവതരണം എന്നിവയാണ് പ്രധാന ഘടകങ്ങളായിവരുന്നത്. രചനയ്ക്ക് മൂലമായി സ്വീകരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമോ സംഭവമോ ചരിത്രമോ-ഇവ യൊക്കെയാണ് ആശയമായിത്തിരുന്നത്. ആട്ടപ്രകാരമെന്നാൽ ആടാനുള്ള അഥവാ സിനിമ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള പാഠമാണ്. ഇത് തിരക്കഥയാണ്. അവ തരണം സിനിമയുടെ രൂപപ്പെടുത്തലാണ്. മൂലകൃതിക്കും സിനിമയ്ക്കുമിട യിൽ നിൽക്കുന്ന ആട്ടപ്രകാരം അഥവാ തിരക്കഥ ഇരുമാധ്യമങ്ങളോടും എങ്ങനെ നീതി പുലർത്തുന്നു എന്നത് ആഖ്യാനത്തെ സംബന്ധിച്ച് പസക്ത മാണ്. മൂലകൃതിയോടു പുലർത്തുന്ന നീതി ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിനും കാല ത്തിനുമനുസരിച്ച് ആശയത്തെ മാധ്യമീകരിക്കുന്നതാണ്.

**ആശയം**

മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് ആശയത്തിന് രൂപം ലഭിക്കുന്നത്. കഥയിലെ ആശയം, നോവലിലെ ആശയം, ചരിത്രത്തിലെ ആശയം എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾതന്നെ ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരിച്ച സ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ ആശയം കലയിലെ ആശയം എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിൽ സൗന്ദര്യാനുഭൂതികൂടി ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. കലകളും സാഹിത്യവുമെല്ലാം രസി

പ്പിക്കുകയും ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനൊപ്പം സൗന്ദര്യാനുഭൂതി കൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാധ്യമങ്ങളാണല്ലോ.

കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന് കാരണമായ ഘടകങ്ങളാണ് പ്രമേയങ്ങൾ. സ്നേഹം, രതി, അധികാരം, ധാർമികത, കണ്ടെത്തൽ, നീതി, മരണം, ക്രൂരത, സന്ധി, വേർപിരിയൽ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പ്രമേയങ്ങളാണ്. ഈ പ്രമേയങ്ങൾ സാഹചര്യാനുസരണം ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സമ്മേളിച്ചു പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായാണ് ആശയങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നത്. മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചാണ് ആശയത്തിന്റെ ആഖ്യാന സ്വഭാവം രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്.

ഒരാശയംതന്നെ ഒരു സാഹിത്യമാധ്യമത്തിലൂടെ ഭിന്നമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് ആസ്പദം ആഖ്യാനത്തിന്റെ വൈവിദ്ധ്യമാണ്. ഉദാഹരണമായി, പ്രണയമെന്ന ആശയം കല്പിക്കാം. നായികാനായകന്മാർ പ്രണയിക്കുകയും എതിർപ്പുകളെ അതിജീവിച്ച് ഒന്നാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ആശയം ഒരു മാധ്യമത്തിലൂടെത്തന്നെ എത്രയോ രീതിയിൽ ആഖ്യാനിക്കുന്നു. ഇവിടെ ആശയം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും ആശയത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം, പ്രമേയങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഭിന്നമാക്കിയാണ് വൈജാത്യം സംഭവിപ്പിക്കുന്നത്.

ആശയം ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവനയുമായി വേഴ്ചയിൽ ഏർപ്പെട്ട സർഗ്ഗാത്മകപ്രക്രിയയിലൂടെ മാധ്യമീകരിച്ച ആഖ്യാനരൂപമാകുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. വ്ലാഡിമിർ പ്രോപ്പ്, വി.എസ്. മിലയർ, ആർ. എം. വൊള്ക്കോവ്, ഡബ്ള്യൂ. വൂണ്ട് തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികരുടെ പഠനനിരീക്ഷണങ്ങൾ അമൂർത്തമായ ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണസ്വഭാവമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

**തിരക്കഥ**

സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു തയ്യാറാക്കുന്ന പാഠം (text) അഥവാ തിരക്കഥയാണ് സിനിമയുടെ ആട്ടപ്രകാരം. ആട്ടപ്രകാരം അഥവാ തിരക്കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സിനിമയുടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ ലിഖിതഭാഷയുടെ അർത്ഥകല്പനാസങ്കേതങ്ങളെയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നത്. വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ചലച്ചിത്ര കഥാഖ്യാനത്തിന്റെയും സാഹിത്യകഥാഖ്യാനത്തിന്റെയും സമ്മിശ്രണസ്വഭാവം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരൂപം. മനുഷ്യർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പല ഉല്പന്നങ്ങൾപോലെതന്നെ ഭാവനകൊണ്ടോ ചിന്തകൊണ്ടോ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പല ഉല്പന്നമാണ് തിരക്കഥഎന്നു ക്രിസ്റ്റ്യൻ മെറ്റ്സ് (1982:30) നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം സാഹിത്യകൃതികളുടെ ചലച്ചിത്രാനുകല്പനത്തെപ്പറ്റി വിശകലനംചെയ്യുമ്പോൾ ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. ഭാവ

നയുടെയും ചിന്തയുടെയും സഞ്ചാരസ്വഭാവത്തിൽ കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും ഒപ്പം വ്യക്തിയുടെയും സ്വാധീനത സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ലീനമായിരിക്കും. മൂലസ്രോതസ്സിൽനിന്നു തിരക്കഥ കല്പിച്ചെടുക്കുമ്പോൾ രചയിതാവിന്റെ ഭാവന, ചിന്ത, മനോഭാവം തുടങ്ങിയവ അതിൽ ഉൾച്ചേരും. സർഗ്ഗാത്മകരചനയുടെ വേളയിൽ പുതിയ മാധ്യമത്തിലൂടെ മൂലകൃതി പുനരാവിഷ്കൃതമാകും.

സിനിമയിലെ അനുകല്പന ചർച്ചകൾക്കിടയിൽ തിരക്കഥയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ച പ്രതിഭയാണ് പൗഡ്മേക്കർ. സാഹിത്യകൃതിയായ നോവലോ നാടകമോ സിനിമാനിർമ്മാണസ്ഥാപനം (studio) വാങ്ങിയശേഷം അതിന്റെ അനുകല്പനം നടത്തിക്കുന്നു. അനുകല്പനകാരൻ അതിൽ നാടകീയ ഘടകങ്ങളെ ഉൾച്ചേർത്ത് തന്റെ വ്യക്തിപരമായ ഫാന്റസിയും അനുവാചകന് എന്തു വേണമെന്നു തോന്നുന്നുവോ അതിനേയും നിർമ്മാതാവിന്റെ വ്യക്തിപരമായ താല്പര്യത്തേയും സെൻസർ ബോർഡിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങളെയും ഉൾക്കൊണ്ട് സിനിമയുടെ നിർമ്മാണത്തിന് ഉപകരിക്കുന്ന രീതിയിൽ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലേക്ക് പകർത്തുന്നു. ചിലപ്പോൾ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വത്തിനു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ മൂലകൃതിയുടെ തലക്കെട്ടുമാത്രമാകാം സ്വീകരിക്കുന്നത്. അവസാനം ഈ അനുകല്പനം തിരക്കഥയായി മാറുന്നു. സാധാരണയായി സംവിധായകരായിരിക്കില്ല തിരക്കഥയുടെ രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. പൗഡ്മേക്കർ ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കുന്നത് സിനിമയിലേക്കുള്ള ഒരു കൃതിയുടെ അനുകല്പനവേളയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനവും പ്രധാന്യവുമാണ്.

**അവതരണം**

ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയാണ് നിയതമായ ചലച്ചിത്രാവതരണത്തിന് ആസ്പദം. രേഖപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിച്ച് ദൃശ്യരൂപത്തിൽ തിരശ്ശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സിനിമ കാലത്തിന്റെ കലാരൂപമാണ്. പുരോഗമനങ്ങളുടെ അനുദിനമുള്ള കുതിപ്പിന്റെ ഭാഗമായി ശാസ്ത്രബന്ധവും സാങ്കേതിക സാന്നിദ്ധ്യവും ദൈനംദിനജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ കാലത്തിന്റെ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് അതിൽനിന്നു വേർപെട്ട് ഒരസ്തിത്വം കല്പിക്കുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ല. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് റിച്ചാർഡ്സൺ (1969) സിനിമയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. യാന്ത്രികയുഗത്തിന്റെ എല്ലാ ഭീകരതകളിൽനിന്നും വിരസതകളിൽനിന്നും ആവേഗങ്ങളിൽനിന്നും മോചനം നേടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന മനുഷ്യർക്ക് ഏറ്റവും യുക്തമായ കാലത്തിന്റെ കലയാണ് സിനിമ. സാഹിത്യകൃതി സിനിമയിലേക്ക് അനുകല്പനം ചെയ്യുമ്പോൾ ആശയം മാത്രമല്ല അന്തരീക്ഷവും ആവിഷ്

കാര രീതിയും ആഖ്യാനസ്വഭാവവും മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ച് കാതലായി മാറുമെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് റിച്ചാർഡ്സിന്റെ നിരീക്ഷണം.

സിനിമാരൂപീകരണത്തിന്റെ വേളയിൽ തിരക്കഥയിലെ ലിഖിതഭാഷ ബാഷ്പീകരിച്ച് പോകുകയും ദൃശ്യശബ്ദ സമന്വയഫലമായ ചലച്ചിത്രഭാഷ ഘനീഭവിച്ചു വരുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ തിരക്കഥയ്ക്കുമേൽ സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ ഭാവനയാണു പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമാണ് സിനിമയെന്നു നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ അയുക്തികതയില്ല. തിരക്കഥയും സിനിമയും ഭിന്നമായ രണ്ട് മാധ്യമങ്ങൾതന്നെയാണ്. അതുകൊണ്ട് തിരക്കഥ എങ്ങനെ സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തി എന്ന പഠനം ചലച്ചിത്രസാഹിത്യത്തിൽ ഇന്ന് ഏറെ ശ്രദ്ധ നേടിയിരിക്കുന്നു.

സാഹിത്യമാദ്ധ്യമങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമായി ആശയം അവതരിപ്പിച്ച് വിശ്വസനീയമാക്കുവാനുള്ള സിനിമയുടെ അപരിമേയമായ കഴിവിനെപ്പറ്റി വാഗ്നർ നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്: സിനിമ ഒരാശയത്തിന്റെ ഏറ്റവും ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അവതരണമാണ്. ഈ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അവസ്ഥ താഴ്ന്നുവരുന്ന അവതരണമാണ് നാടകത്തിന്റേത്. നാടകത്തെക്കാളും ഒരാശയത്തിന്റെ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്ന അളവ് താഴ്ന്നുവരുന്ന അവതരണമാണ് നോവലിന്റേത്. നോവലിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള ആശയത്തിന്റെ വിശ്വാസ്യതയേക്കാൾ രണ്ട്പടി ഉയർന്ന ആശയാവതരണ വിശ്വാസ്യതയാണ് വാഗ്നർ സിനിമയ്ക്കു നൽകുന്നത്. ടോൾസ്റ്റോയി സിനിമാമാധ്യമത്തിന് ഇതരമാധ്യമത്തെക്കാൾ മെച്ചപ്പെട്ട സ്ഥാനം കാണുന്നത് സിനിമ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന രീതിയിൽ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതിനാലാണ്.

**അനുകല്പനത്തിന്റെ വിപുലനത്വം**

രചയിതാവ് തന്റെ തലയ്ക്കുചുറ്റും പറന്നു നടക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ പിടിച്ചെടുത്ത് മാധ്യമീകരിച്ച് സാഹിത്യകൃതിയാക്കുന്നു. സിനിമയിലെ അനുകല്പനത്തിൽ ഈ സാഹിത്യകൃതിയാണ് തിരക്കഥയാക്കുന്നത്. തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ് സിനിമ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ആശയം, മൂലകൃതി, തിരക്കഥ, സിനിമ എന്നിവ സവിശേഷമായ ഓരോ അവസ്ഥാവിശേഷം പ്രതിനിധീകരിച്ചു നിൽക്കുകയാണ്. ആശയത്തിന് മാധ്യമീകരണം സംഭവിക്കുന്നതോടെയാണ് അത് രൂപാധിഷ്ഠിതമായിത്തീരുന്നത്. മൂലകൃതിയുടെ രൂപം, തിരക്കഥയുടെ രൂപം, സിനിമയുടെ രൂപം എന്നിവ ആശയപ്രകാശനത്തോടൊപ്പം മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവംകൂടി വ്യക്തമാക്കുന്നു. മൂലകൃതിയുടെ അനുകല്പനമായി തിരക്കഥയും തിരക്കഥയുടെ അനുകല്പനമായി സിനിമയും രൂപീകരിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അനുകല്പനപ്രക്രിയകൾ സവിശേഷമായ സർഗ്ഗവ്യാപാരങ്ങളാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അനുകല്പനത്തെ വിലയിരുത്തുന്നത് അതിന്റെ സ്വാഭാവികവിപുലനം മുൻനിറുത്തിയാകണം.

സാഹിത്യകൃതികൾക്കും തിരക്കഥയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കും അതിന്റേതായ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയും ഘടനാരീതിയുമാണുള്ളത്. ആശയം ഒന്നായിരിക്കുമ്പോഴും ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയും ഘടനാരീതിയും ഭിന്നമാകുന്നതിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന ആഖ്യാനവ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനം അനുകല്പന സംബന്ധമായ പഠനത്തിന്റെ ഒരു മേഖലയാണ്. പ്രയോഗപക്ഷത്ത് ആഖ്യാനവിപുലനത്വവും ആഖ്യാനപക്ഷത്ത് പഠനവിപുലനത്വവും പുലർത്തുന്ന ചലച്ചിത്രമേഖലയിലും അനുകല്പനങ്ങൾ സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തിന്റെ നവമായൊരു മേഖലയാണ്.

ക്ലാസിക് കൃതികൾക്ക് വിവിധഭാഷകളിലായി ഏറെ അനുകല്പനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഒരു ഭാഷയിൽത്തന്നെ ഒന്നിലധികം പ്രാവശ്യം സിനിമയാക്കിയ സാഹിത്യകൃതികളുമുണ്ട്. സിൻഡ്രല ലോകത്തിലെ പല ഭാഷകളിലായി എൺപതിലേറെ പ്രാവശ്യം സിനിമയാക്കിയിട്ടുണ്ട്. റിസറക്ഷൻ,അന്നാകരനീന, വാർ ആൻഡ് പീസ്, ത്രീ മസ്ക്കിറ്റേഴ്സ്, ലാ മിറാബിൾസ് തുടങ്ങിയ കൃതികളും പല പേരുകളിൽ പല പ്രാവശ്യം സിനിമയാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഷേക്സ്പീയറുടെ നാടകങ്ങൾ വിവിധ ഭാഷകളിലായി എത്രയോ പ്രാവശ്യം അനുകല്പനത്തിനു വിധേയമായി. നാടകത്തിന്റെ ലിഖിതരൂപം അഥവാ പാഠമാണ് അനുകല്പനത്തിന് മൂല്യമായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഇവിടെയെല്ലാം മൂലകൃതി ഒന്നായിരിക്കുമ്പോൾ തിരക്കഥയും സിനിമയും ഭിന്നരൂപങ്ങളായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഒരു അനുകല്പന തിരക്കഥയിൽനിന്നു മറ്റൊരു അനുകല്പന തിരക്കഥ പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസം, ഒരു അനുകല്പന സിനിമയിൽനിന്നു മറ്റൊരു അനുകല്പന സിനിമ പുലർത്തുന്ന വ്യത്യാസം, താരതമ്യവിധേയമാക്കിയാൽ ആശയമാധ്യമീകരണത്തിന്റെ സവിശേഷ സ്വഭാവങ്ങൾ വ്യക്തമാകും. ഇത്തരം താരതമ്യങ്ങൾ അനുകല്പനസംബന്ധമായ പഠനങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. ആശയമാധ്യമീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവവും പ്രസക്തിയും വ്യക്തമാക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് ഈ പഠനങ്ങൾക്കുള്ളത്.

**കേരളീയാന്തരീക്ഷം**

മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ പല സിനികളും അനുകല്പനങ്ങളാണ്. മൂലകൃതി, തിരക്കഥ, സിനിമ എന്നീ മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവയിൽ പലതും അനുവാചകനു മുന്നിൽ എത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. ഇവയുടെ ആസ്വാദനത്തിൽ കേവലമായ കഥയറിയൽ മാത്രമല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. മാധ്യമത്തിനനുസരിച്ചുള്ള സവിശേഷമായ ആസ്വാദനത്തിനൊപ്പം ഭാവനാത്മകവും ബൗദ്ധികവുമായ ഒരു മാദ്ധ്യമീകരണസംവാദംകൂടി ആസ്വാദകമണ്ഡലത്തിൽ നടക്കുന്നുണ്ട്. മൂലകൃതിയുടെയും തിരക്കഥയുടെയും സിനിമയുടെയും സൃഷ്ടി മൂന്നു പേരാകുമ്പോൾ ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണത്തിനൊപ്പം ആവിഷ്കർത്താക്കളുടെ ഭാവനയും ആവിഷ്കാരരീതിയും, ആസ്വാദകനുമുന്നിൽ ഒരു താരതമ്യത്തിനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ് (1955), ഭാർഗ്ഗവീനിലയം (1964), മുറപ്പെണ്ണ് (1965), ചെമ്മീൻ (1966), ഓളവും തീരവും (1970), നിർമ്മാല്യം (1973), കാഞ്ചനസീത (1978), പെരുവഴിയമ്പലം (1979), ഒരിടത്തൊരു ഫയൽവാൻ (1981), ചിദംബരം (1985), ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ (1989), മതിലുകൾ (1990), കടവ് (1991), വിധേയൻ (1994), പൊന്തൻമാട (1994), കളിയാട്ടം (1997), അഗ്നിസാക്ഷി (1998) തുടങ്ങിയ അനുകല്പന സിനിമകൾ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. പി. പത്മരജൻ, എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവർ ഏറെ വിജയിച്ച അനുകൽപന സ്രഷ്ടാക്കളാണ്. ഇവരുടെ കൃതികളും സിനിമകളും പഠിക്കുമ്പോൾ മൂലകൃതി, തിരക്കഥ, സിനിമ എന്നു വേർതിരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും എന്ന എം.ടി. യുടെ കഥയിൽനിന്നും അദ്ദേഹംതന്നെ നിർമ്മാല്യംഎന്ന പേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ച് സിനിമ രൂപീ കരിച്ചു. പെരുവഴിയമ്പലം എന്ന തന്റെ നോവലിൽനിന്നും അതേ പേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ച് സിനിമ രൂപീകരിച്ചത് പത്മരാജനാണ്. ഇവിടെയെല്ലാം ഒരാശയത്തിന്റെ മാധ്യമപരിവർത്തനങ്ങൾ ഒരാളിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

എസ്.കെ. പൊറ്റക്കാടിന്റെ കടവുതോണിയെന്ന കഥയിൽനിന്നും കടവ് എന്ന പേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ച് സിനിമ രൂപീകരിച്ചത് എം.ടി.യാണ്. കെ.കെ. സുധാകരന്റെ നമുക്കു ഗ്രാമങ്ങളിൽ ചെന്നു രാപാർക്കാംഎന്ന നോവലിൽനിന്നും നമുക്കു പാർക്കാൻ മുന്തിരിത്തോപ്പുകൾഎന്ന പേരിൽ തിരക്കഥ രചിച്ച് സിനിമ രൂപീകരിച്ചത് പത്മരാജനാണ്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ മതിലുകൾഎന്ന കൃതിയിൽനിന്നും തിരക്കഥ രചിച്ച് സിനിമ രൂപീകരിച്ചത് അടൂരാണ്. അടൂരിന്റെ വിധേയൻഎന്ന തിരക്കഥയ്ക്കും സിനിമയ്ക്കും ആസ്പദം സക്കറിയയുടെ ഭാസ്കരപട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവും എന്ന കൃതിയാണ്. ഇവിടെ ഒരാശയത്തിന്റെ  മാധ്യമപരിവർത്തനങ്ങൾ രണ്ടു പേരിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നു. വാമൊഴിയായി രൂപം കൊണ്ട് പാടിപ്പതിഞ്ഞ കൃതികളാണ് വടക്കൻ പാട്ടുകൾ. അങ്ങനെയുള്ള പാട്ടിൽ നിന്നാണ് എം.ടി. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയുടെ തിരക്കഥ സൃഷ്ടിച്ചത്. ഈ തിരക്കഥയിൽനിന്നും സിനിമ രൂപീകരിച്ചത് ഹരിഹരനാണ്. ഇവിടെ ഒരാശയത്തിന്റെ മാധ്യമപരിവർത്തനം മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളിലും ഓരോരുത്തരിലൂടെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. മുകളിൽ പ്രതിപാദിച്ച മൂലകൃതികളും തിരക്കഥകളും പുസ്തകരൂപത്തിൽ അനുവാചകർക്കു ലഭിക്കുന്നു. സിനിമ കലാരൂപം എന്ന നിലയിൽ അവരുടെ കൺമുമ്പിലുണ്ട്.

ഒരാശയത്തെ ഒരാൾതന്നെ മൂന്നു മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും രണ്ടു മൂന്നു മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും മൂന്നു പേർ മൂന്നു മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും സംഭവിക്കുന്ന ബൗദ്ധികതയുടെ വ്യാപനവും ഭാവനയുടെ വിനിയോഗവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ രീതിയും അനുകല്പന സിനിമകളുടെ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം

സവിശേഷ നിരീക്ഷണ വിഷയങ്ങളാണ്. സവിശേഷമായ ഈ നിരീക്ഷണ പഠനങ്ങൾ ആധുനിക ചലച്ചിത്രസാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

**അനുകല്പന വിവാദം**

സിനിമയിലെ അനുകല്പന വിവാദങ്ങൾ സിദ്ധാന്തതലത്തിലും പ്രയോഗതലത്തിലും നടക്കുന്ന ആശയപരമായ വിഘടനസ്വഭാവത്തിന്റെ ഉല്പന്നമാണ്.

ആശയത്തിന്റെ സിനിമയിലേക്കുള്ള മാധ്യമീകരണത്തിൽ തിരക്കഥയെ വിലമതിക്കാതിരിക്കുകയോ തിരസ്കരിക്കുകയോ ചെയ്തതിന്റെ ഫലമായാണ് ഫ്രാൻസിൽ കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പിറവി. സിനിമയുടെ കർത്താവ് അഥവാ സംപൂർണ സ്രഷ്ടാവ് സംവിധായകനാണെന്ന് നിർണ്ണയിക്കുന്നതാണ് കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തം. മുൻകൂട്ടി രേഖപ്പെടുത്തി തയ്യാറാക്കുന്ന തിരക്കഥയെ ഒഴിവാക്കി ആശയത്തിൽനിന്നു സംവിധായകൻ നേരിട്ടു സിനിമകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. കർത്തൃത്വത്തെയും മൗലികതയെയും സംബന്ധിച്ച ചില ധാരണകളാണ് തിരക്കഥയെ വിസ്മരിക്കാൻ അവരെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ആശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണം പ്രാഥമികമായി തിരക്കഥയിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നതോടെ അതിന്റെ കർത്തൃത്വം തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് ലഭിക്കുമെന്ന വിശ്വാസം പ്രബലമായി. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തിരക്കഥയെ ഒഴിവാക്കി നേരിട്ട് സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാൻ കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പ്രചാരകർ സംവിധായകരെ ഉദ്ബോധിപ്പിച്ചത്.

കർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് ആവിഷ്കരിച്ച സിദ്ധാന്തമാണ് തിരക്കഥാകർത്തൃത്വസിദ്ധാന്തം (Screenwriter's theory). റിച്ചാർഡ് കോറിസാണ് ഈ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അവതാരകൻ. സിനിമാരൂപീകരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരാശയത്തിന്റെ മാധ്യമീകരണം പ്രാഥമികമായി സംഭവിക്കുന്നത് തിരക്കഥയിലൂടെയാണ്. ഏതെങ്കിലും തത്ത്വത്തിന്റെയോ പ്രയോഗരീതിയുടെയോ പേരിൽ തിരക്കഥയെ തിരസ്കരിക്കുന്നത് അംഗീകരിക്കാനാവില്ല. തിരക്കഥയിൽനിന്നുമാണ് സിനിമ രൂപീകരിക്കുന്നത്. രചയിതാക്കളുടെ സർഗ്ഗാത്മകമായ തിരക്കഥകൾക്ക് ദൃശ്യാവിഷ്കാരം നടത്തുകയാണ് സംവിധായകൻ ചെയ്യുന്നത്. ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിൽ സർഗ്ഗാത്മകതയല്ല മറിച്ച്, സംഘടിതമായ സൃഷ്ടിയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്.

ആശയത്തിന്റെ പ്രാഥമിക മാധ്യമീകരണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള അല്ലെങ്കിൽ പ്രാഥമിക സർഗ്ഗപ്രക്രിയയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള വാദമാണ് ഇവിടെ ദർശിക്കുവാൻ കാണുന്നത്. ഇത് ആശയ മാധ്യമീകരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിവാദമാണ്.

ഹെമിങ്വേയുടെ മിക്ക കൃതികളിലും സിനിമയിലേക്ക് പകർത്തിയിട്ടുണ്ട്. സ്വന്തം കൃതിയുടെ ചൈതന്യവും ആത്മാവും ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം

നഷ്ടപ്പെടുത്തിയെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഹെമിങ്‌വേ അനുകല്പനകളെ പൂർണ്ണമായും പ്രതിരോധിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കിഴവനും കടലുംഎന്ന കൃതിയെ മുൻനിറുത്തി അദ്ദേഹം നടത്തുന്ന പരാമർശം ശ്രദ്ധേയമാണ്. താൻ യഥാർത്ഥമായ ഒരു കടലിന്റെയും വൃദ്ധന്റെയും മത്സ്യത്തിന്റെയും കഥയാണ് പറയുന്നത്. സിനിമയിൽ ആധികാരികതയില്ലാത്ത കിഴവനും കൃത്രിമമായ കടലും വ്യാജമായ മത്സ്യവുമാണ്. ഇവയ്ക്ക് ഒരു കഥ എങ്ങനെ സത്യസന്ധമായി പറയുവാൻ കഴിയുമെന്ന് ഹെമിങ്‌വേ സന്ദേഹിക്കുന്നു. തന്റെ സാഹിത്യകൃതികൾക്ക് ഒരിക്കൽ പോലും അദ്ദേഹം തിരക്കഥ എഴുതിയിട്ടില്ല. യഥാർത്ഥത്തിൽ മാധ്യമ പരിവർത്തനം ഹെമിങ്‌വേക്ക് അംഗീകരിക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല.

ദി ബ്ളാക്ക് ഗാർഡ്, ദി പ്ലഷർ ഗാർഡൻ, നവംബർ സെവന്റീൻ, സൈക്കോ, ഫാമിലി പ്ലോട്ട് തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയമായ അനുകല്പന സിനിമകളുടെ സ്രഷ്ടാവാണ് ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്ക്. ഹിച്ചകോക്കിന്റെ അനുകല്പന സിനിമകളുടെ വിജയത്തെപ്പറ്റി അലക്സ് എപ്റ്റിൻ വ്യക്ത മാക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു പുസ്തകം ഒരിക്കൽ വായിച്ച ശേഷം അത് മാറ്റി വയ്ക്കുന്നു. ദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം മനസ്സിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന കഥയിൽ നിന്നു തിരക്കഥയ്ക്ക് ആവശ്യമായ രൂപരേഖ തയ്യാറാക്കുന്നു. ആദ്യവായനയ്ക്കുശേഷം ഒരിക്കൽപോലും അനുകല്പനത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്ത കൃതി വായിക്കാറില്ല. മൂലകൃതിയിലെ സംഭാഷണവും കഥാപാത്രങ്ങളുമെല്ലാം സിനിമയുടെ അവതരണത്തിന് പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തിയാണ് തിരക്കഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തിരക്കഥയെ അതേ അനുപാതത്തിൽ ഒരിക്കലും ഹിച്ച്കോക്ക് പകർത്താറുമില്ല. ഷൂട്ടിങ്ങിന്റെ സമയത്ത് മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന ആശയങ്ങൾക്കനുസരിച്ചാണ് സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് (1999:17).

ഹിച്ച്കോക്ക് അനുകല്പനം നടത്തിയ കൃതികളുടെ രചയിതാക്കൾ വിവാദവുമായി രംഗത്തുവന്നെങ്കിലും അനുകല്പനത്തിൽ മൂലകൃതിയുടെ നിയതരൂപത്തെയും അസ്തിത്വത്തെയുംപറ്റി വാദിക്കുന്നവർക്ക് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതി അംഗീകരിക്കാനാവുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല.

ശ്രദ്ധേയമായ അനുകല്പനവിവാദങ്ങൾ മലയാളത്തിലും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അവയെല്ലാം പ്രയോഗതലത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ളവയായിരുന്നു. ജി. അരവിന്ദന്റെ കാഞ്ചനസീതയ്ക്ക് ആധാരമായ കൃതി സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ അതേപേരിലുള്ള നാടകമാണ്. എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ തിരക്കഥയെഴുതി ഹരിഹരൻ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയ്ക്ക് അവലംബം വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ തച്ചോളി ഒതേനന്റെ കഥയാണ്. കേന്ദ്ര ആശയത്തിനുതന്നെ മാറ്റം വരുത്തി അനുകല്പനം നടത്തിയതിന്റെ പേരിൽ നടന്ന വിവാദങ്ങൾ ഏറെയായിരുന്നല്ലോ. ബൗദ്ധികമായ ഉണർവ്വിന്റെയും സവിശേഷമായ ഭാവനയുടെയും ഫലമായി മൗലിക

സ്പർശമേറ്റ അനുകല്പനങ്ങളായിട്ടാണ് ഇവയെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഇവിടെ മൂലകൃതിയുടെ രൂപത്തെയും അസ്തിത്വത്തെയും പൂർണ്ണമായി തിരസ്കരിക്കുകയും നവമായ രൂപവും അസ്തിത്വവും നൽകുകയുമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു അനുകല്പനവിവാദമാണ് സക്കറിയയും അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനും തമ്മിൽ നടത്തിയത്. സക്കറിയയുടെ ഭാസ്കര പട്ടേലരും എന്റെ ജീവിതവുമെന്ന നീണ്ടകഥയെ പുരസ്കരിച്ചാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വിധേയൻഎന്ന തിരക്കഥയും സിനിമയും സൃഷ്ടിച്ചത്. തന്റെ കൃതിയുടെ സൗന്ദര്യം അടൂരിന് നിലനിറുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്ന വാദവുമായി സക്കറിയ രംഗത്തുവന്നപ്പോൾ സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണയില്ലായ്മയാണ് ഇങ്ങനെയൊരാക്ഷേപത്തിന് കാരണമെന്ന് അടൂർ തിരിച്ചടിച്ചു.

സക്കറിയയുടെയും അടൂരിന്റെയും വാദമുഖങ്ങളെ അകന്നുനിന്ന് നിരീക്ഷിച്ചാൽ കാണുവാൻ കഴിയുന്ന ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. മാധ്യമീകരണത്തിന്റെ സ്വഭാവവും മാധ്യമീകരിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ ആവിഷ്കാര മനോഭാവവും മാധ്യമത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന രീതിയാണത്.

സക്കറിയയുടെ കഥയിൽ ഉള്ളതിനെക്കാൾ അധികം കഥാപാത്രങ്ങളെയും ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യവഹാരത്തെയും അടൂർ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വികാരിയച്ചൻ കൈക്കാരൻ, യൂസഫ്പിച്ചയുടെ മകനും മരുമകളും, പട്ടേലരുടെ അളിയൻ, പത്തുവയസ്സുകാരൻ മകൻ, കുടിയേറ്റക്കാരൻ വൃദ്ധൻ, വാർദ്ധക്യത്തോടടുത്ത പരാതിക്കാരൻ, ഭാര്യ, ഭാര്യയുമായി ഒളിച്ചോടിയ യുവാവ് തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അടൂർ പുതിയതായി സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. മൂലകൃതിയിലെ സരോജ, ഓമന തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും ഏറിയതോടെ കഥയുടെ അകെയുള്ള അന്തരീക്ഷത്തിന് മാറ്റമോ സജീവതയോ ഏറിയതായിക്കാണാം. സക്കറിയ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാവനാലോകത്തുനിന്ന് വസ്തുതകളെ ദർശിച്ചപ്പോൾ അടൂർ സിനിമയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. സാഹിത്യപാരായണത്തിന് (ഇവിടെ കഥ) ആവശ്യമായ ഭാവനയും സിനിമയുടെ കാഴ്ചയ്ക്ക് ആവശ്യമായ മനോഭാവവും ഭിന്നതലങ്ങളിലാണ്.

അടൂരിന്റെ സിനിമകൾ അക്കാദമിക നിലവാരത്തിലുള്ള ചർച്ചയ്ക്കുവക നൽകുന്നു. ആവിഷ്കാരത്തിലെ മിതത്വം, അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ ലാഞ്ഛന കലരാത്ത അവതരണം, യാഥാർത്ഥ്യബോധം ജനിപ്പിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം, മായക്കാഴ്ചയുടെ അത്ഭുത ലോകത്തേക്ക് എത്തിക്കാത്ത ക്യാമറാദിശകളും ചലനങ്ങളുമെല്ലാം അടൂർ സിനിമയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അടൂർ സിനിമാഖ്യാനത്തിന്റെ ശൈലിയിൽ തന്റെ കഥയെ ക്കാണുവാൻ സക്കറിയ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല എന്നതു വിവാദത്തിന് കാരണമായി. കാലികമായി ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യുകയും പഠനവിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യു

ന്നത് സിനിമയിലേക്കുള്ള അനുകല്പനങ്ങാണ്. ഇതിനുള്ള പ്രധാന കാരണം ആ മേഖലയിലേക്കു നടക്കുന്ന അനുകല്പനത്തിന്റെ ബാഹുല്യം തന്നെ. ആശയത്തിൽനിന്നും ഒരു കൃതി സൃഷ്ടിക്കുന്നത് സർഗ്ഗാത്മകത യുടെ ഫലമായാണ്. ഇങ്ങനെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൃതിയിൽനിന്ന് അല്ലെങ്കിൽ മാധ്യമത്തിൽനിന്ന് ഇനിയൊരു കൃതിയോ കലയോ മാധ്യമീകരിച്ചെടുക്കു ന്നത് നവസർഗ്ഗാത്മകതയുടെ ഫലമായാണ്. കാരണം മാധ്യമത്തിനനുസരി ച്ചുള്ള പരിവർത്തനങ്ങൾ സവിശേഷമായ സർഗ്ഗാത്മകത ആവശ്യപ്പെടുന്നു. മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവം, മാധ്യമീകരിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ ആഖ്യാന സ്വഭാവം തുടങ്ങിയവ ആശയപരിവർത്തനത്തെ ഓരോ അനുപാതത്തിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നു. സിനിമയിലെ അനുകല്പനങ്ങൾ ഒരാശയത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിലൂടെയും സിനിമയിലൂടെയുമുള്ള അവതരണസാധ്യതകൾ കാണിച്ചുതരുന്നു.

അനുകല്പന സിനിമകൾ ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ സവിശേഷമാ യൊരിടം ആവശ്യപ്പെടുന്നതുപോലെ സിനിമയിലെ അനുകല്പനപഠനങ്ങളും അനുകല്പന സംബന്ധമായ പഠനങ്ങളും ആധുനിക ചലച്ചിത്രസാഹിത്യ ത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായൊരിടം ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

# 9. ഹാംലെറ്റ് കർമ്മയോഗിയായപ്പോൾ

ഉദാത്തകലകൾക്ക് കാലാതിവർത്തിയായി ആസ്വാദകവൃന്ദത്തെ സൃഷ്ടക്കുവാനും സൗന്ദര്യം വിനിമയം ചെയ്യുവാനും കഴിയും. ഷേക്സ്പിയറുടെ ഹാംലെറ്റെന്ന നാടകം പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിൽ നിന്നും ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലെത്തിയിട്ടും അതിന്റെ പ്രസക്തി തെല്ലും മങ്ങിയിട്ടില്ല. ഹാംലെറ്റിന്റെ അവതരണ സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് പുത്തൻരീതിയിൽ നാടകം അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അക്കാദമിക മേഖലയിൽ ഹാംലെറ്റിന്റെ രൂപപരിവർത്തനത്തെപ്പറ്റിയും മനോവിശകലനരീതികളെപറ്റിയും സാഹിത്യസവിശേഷതകളെപ്പറ്റിയുമെല്ലാമുള്ള പഠനങ്ങൾ സജീവമായിത്തന്നെ തുടരുന്നു.

ഇംഗ്ലണ്ടിൽ മാത്രമല്ല ആഗോളവ്യാപകമായിത്തന്നെ, കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ പ്രാദേശികഭാഷകളിൽവരെ വിവർത്തനംചെയ്ത് ഷേക്‌സ്പിയർ നാടകങ്ങൾ ആഘോഷത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഷേക്സ്പിയർനാടകങ്ങളുടെ പ്രസക്തിതന്നെയാണ് അതിന്റെ അനുകല്പനങ്ങൾക്ക് ആധാരം. ഹാംലെറ്റ്, റോമിയോ ആൻഡ് ജൂലിയറ്റ്, മാക്ബത്ത്, എ മിഡ്സമ്മർ നൈറ്റ് ഡ്രീം, ജൂലിയസ് സീസർ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ പല ഭാഷകളിലായി പല പ്രാവശ്യം സിനിമയായി. ഇങ്ങനെ അനുകല്പിച്ച മിക്കസിനിമകളും ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഓരോ സിനിമയും മൂലകൃതിയോടുപുലർത്തിയ മനോഭാവം അതിന്റെ സംവിധായകരുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചുള്ളതായിരുന്നു. ഇവിടെയാണ് അനുകല്പനത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന മൗലിക ഭാവനയും സർഗ്ഗാത്മകതയും പ്രസക്തമാകുന്നത്.

ഹാംലെറ്റ് എന്ന വിഖ്യാത നാടകത്തിന്റെ പ്രശസ്തിയും ഷേക്സ്പിയറെന്ന സാഹിത്യ പ്രതിഭാസത്തിന്റെ ഖ്യാതിയും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ഒരു സിനിമ ശ്രദ്ധേയമാക്കാമെന്നുള്ള ചിന്തകളാണ് കർമ്മയോഗിയുടെ രൂപീകരണത്തിന് ആസ്പദം. വി.കെ.പ്രകാശ് സംവിധാനംചെയ്ത കർമ്മയോഗി പരാ

ജയപ്പെട്ട അനുവർത്തന സിനിമതന്നെയാണ്. അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനത്തിൽ വിജയിച്ച സിനിമകളെപ്പറ്റിയുള്ള വിശകല നങ്ങൾക്കാണ് എന്നും പ്രാധാന്യം. വിജയിക്കാത്ത അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റി യുള്ള താത്ത്വികമായ വിലനിർണ്ണയങ്ങൾ അനുകല്പനസ്വഭാവത്തെയും രീതിയേയും മനസ്സിലാക്കുന്നതിനൊപ്പം അതിന്റെ വിജയസ്വഭാവങ്ങൾ ആരാ യാനും ഉപകരിക്കും.

അക്കാദമികമേഖലയിലാണ് അനുകല്പനങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള താത്ത്വി കവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ പഠനങ്ങളും ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും സജീ വമായി നടക്കുന്നത്. അക്കാദമിക മേഖല അനുകല്പനസിനിമകളുടെ സാമ്പ ത്തിക ലാഭത്തെക്കാൾ കലാമേന്മയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര ചിന്തകൾക്കാണ് പ്രസക്തി നൽകുന്നത്.

**മൂലകൃതിയുടെ പ്രസക്തി**

വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രഗത്ഭരായ വിമർശകരെ ആകർഷി ച്ചിട്ടുള്ള ഷേകസ്പിയറുടെ നാടകമാണല്ലോ ഹാംലെറ്റ്. പ്രതികാരദുരന്തനാ ടകപരമ്പരയിൽ ഈ നാടകത്തിന് പ്രശസ്തമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ഹാംലെറ്റിൽ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ മധ്യയുഗജീവിതത്തിന്റെ പല അവസ്ഥകളും അവ തരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം നവോത്ഥാനാവബോധവുമായി ശക്ത മായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നുഎന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അന്ധവിശ്വാസം വിട്ടു മാറാത്ത ഒരു സമൂഹത്തെയാണ് അസാമാന്യഇച്ഛാശക്തിയോടെ അവതരി പ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് പ്രേതാത്മാവും ദുർമരണങ്ങളും സംഭവ പരമ്പരയുംട ഭാഗമായി സംഘർഷത്തോടെ വരുന്നത്. ഡെന്മാർക്കിൽ നടക്കാനിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ നീക്കുപോക്കുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം സജീവമാകുന്നത്.

അച്ഛന്റെ ആകസ്മികമരണം മകനായ രാജകുമാരനിൽ ഏല്പിച്ച ആഘാതം വലുതായിരുന്നു. ആ രാജകുമാരന്റെ പ്രണയം, ജീവിതം തുട ങ്ങിയവയെല്ലാം ക്രമത്തിൽ ദുരന്തമായിത്തീരുന്നു. ആ ദുരന്തത്തിന് കാര ണമായി അമ്മയുമുണ്ടെന്നുള്ളത് അതിന്റെ തീക്ഷ്ണത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ അഗമ്യഗമനവും പ്രേമഭംഗവും ഉന്മാദവും പ്രേത ദർശനവും അന്തർനാടകവുമെല്ലാം ചേർന്നുള്ള അതിസങ്കീർണ്ണമായ ഇതി വൃത്തമാണ് ഹാംലെറ്റിന്റേത്. മനുഷ്യമനസ്സിലെ വിവിധഭാവങ്ങളായ സ്നേഹം, പ്രണയം, കാമം,പക, വിരക്തി, പ്രതീക്ഷ, നിശാബോധം തുടങ്ങി യവയെ സമ്മേളിപ്പിച്ച് ഉഗ്രവൈകാരിക സംഘടനങ്ങൾ നെയ്തെടുക്കുവാൻ ഈ നാടകത്തിന് അനായാസേന കഴിയുന്നു.

ഡെന്മാർക്കിലെ രാജാവായ ക്ലോഡിയസ് പഴയ രാജാവിന്റെ പുത്രനും ക്ലോഡിയസിന്റെ സഹോദരപുത്രനുമായ ഹാംലെറ്റ് കൊട്ടാര ത്തിലെ സർവാധികാര്യക്കാരനായ പോളോണിയസ്, പോളോണിയസിന്റെ

പുത്രി ഒഫീലിയ, പോളോണിയസിന്റെ സേവകനായ റെയ്നാൾവോ, നോർവേയിലെ രാജകുമാരനായ ഫോർറ്റിൻബ്രാസ്, പ്രേതാത്മാവായി വരുന്ന ഹാംലെറ്റിന്റെ അച്ഛൻ, ഡെന്മാർക്കിലെ രാജ്ഞിയും ഹാംലെറ്റിന്റെ അമ്മ യുമായ ഗെർട്രൂസ്, രാജസദസ്യരായ ഗിൽഡൻ സ്റ്റേൺ, ഓസിറിറ്റ്, ഉദ്യോഗ സ്ഥനായ ബെർനാഡോ, ഒരു പുരോഹിതൻ, നടന്മാർ, കോമാളികൾ, കപ്പി ത്താൻ, പ്രഭുക്കന്മാർ, പ്രഭ്വിമാർ, പട്ടാളക്കാർ, നാവികർ തുടങ്ങിയവരാണ് ഹാംലെറ്റിന്റെ പ്രധാന അഭിനേതാക്കൾ. അച്ഛനെ കൊന്നയാളിനോട് ഹാംലെ റ്റിനു ചെയ്യേണ്ട പ്രതികാരം, ഹാംലെറ്റും ഒഫീലിയയും തമ്മിലുള്ള പരാജ യപ്രണയം, റോസൻ ക്രാന്റ്സും ഗിൽഡൻസ്റ്റോണും ചേർന്നുള്ള ചാരപ്ര വൃത്തി, ഹാംലെറ്റും ലെയർറ്റിസും തമ്മിലുള്ള വഴക്ക്, ക്ലോഡിയസ് രാജാ വിന്റെ പ്രവൃത്തികൾ, ഗെർട്രൂഡിന്റെ മനോഭാവം, ക്ലോസിയാസിന്റെ മന: സാക്ഷിയെ ഉലയ്ക്കുന്ന ക്രിസ്തുമതവിശ്വാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പാപ ബോധം, കൊല പാപമാണെന്നുള്ള ഹാംലെറ്റിന്റെ വിശ്വാസം തുടങ്ങിയവ യെല്ലാം ഇടകലർന്നുവന്നപ്പോൾ ഹാംലെറ്റിന്റെ ഇതിവൃത്തഘടന സങ്കീർണ്ണ മാകുകയും ഏറെ ആഖ്യാനദൈർഘ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായി. ഷേക്സ്പി യറുടെ ഏറ്റവും ദൈർഘ്യമുള്ള ദുരന്തനാടകവും ഇതുതന്നെയാണ്.

സംഭവങ്ങളെയെല്ലാം രംഗവേദിയിലേക്ക് എത്തിക്കുവാനുള്ള നാട കത്തിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രം ഹാംലെറ്റ് വിജയകരമായിത്തന്നെയാണ് കൈകാ ര്യംചെയ്തത്. തീക്ഷ്ണതയുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും അതിന് പര്യാപ്തമായ രംഗസഞ്ചാരവും ഹാംലെറ്റെന്ന നാടകത്തിൽ രൂപീകരിച്ചെടുക്കുന്ന അസ്വ സ്ഥതയാണ് നാടകത്തെ സംഘർഷത്തോടെ അനുനിമിഷം മുന്നോട്ടുനയി ക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷ രംഗവേദിയിലെ ഊഷ്മളസാന്നിദ്ധ്യമാണ്. ഒരു നാടകംതന്നെ പലവേദികളിൽ പല അഭിനേ താക്കൾ അഭിനയിച്ച് പൊലിപ്പിക്കുമ്പോൾ അഭിനയത്തിലും ശരീരഭാഷ യിലും സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ ആസ്വാദനവിശകലനത്തെ തീക്ഷ്ണമാ ക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ നാടകപാഠം നിരന്തരം അർത്ഥം പുനരു ത്പാദിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന സർഗ്ഗമാധ്യമമായി നിൽക്കുന്നു.

**സിനിമയുടെ ആഖ്യാനമണ്ഡലം**

മലയാളിയുടെ ആസ്വാദനാനുഭവവും ചലച്ചിത്രകലാസങ്കല്പവു മായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് മലയാളസിനിമ രൂപപ്പെടുന്നത്. ഷേക്സ്പിയറുടെ ഒഥ ല്ലോയുടെ മലയാളത്തിലുള്ള അനുകല്പനമാണ് കളിയാട്ടം. വിജയിച്ച ഈ അനുകല്പനസിനിമയുടെ സംവിധായകൻ ജയരാജാണ്. തിരക്കഥാരചയി താവ് സലറാം മട്ടന്നൂരുമാണ്. കർമ്മയോഗിയുടെ തിരക്കഥ സലറാം മട്ട ന്നൂരും സംവിധാനം വി.കെ.പ്രകാശുമാണ്. എന്തുകൊണ്ടാണ് കളിയാട്ട ത്തിനു ലഭിച്ച സ്വീകാര്യത കർമ്മയോഗിക്ക് ലഭിക്കാതെപോയതെന്ന ചോദ്യ ത്തിനുള്ള ഉത്തരം ലളിതമാണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദനാനുഭവത്തെ ജ്വലി

പ്പിക്കാനും ഊഷ്മളമാക്കുവാനും കഴിയുന്ന അവതരണമായിരുന്നില്ല കർമ്മ യോഗിയുടേത്. അനുകല്പനപരീക്ഷണമെന്ന നിലയിൽ കർമ്മയോഗിയെ അംഗീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥയെ, കഥാപാത്രത്തെ, കാലഘട്ടത്തെ, ആഖ്യാ നരീതിയെ, മാധ്യമത്തെ എല്ലാം പരിവർത്തിപ്പിച്ച് നടത്തിയ ആഖ്യാനരീതി വസ്തുനിഷ്ഠമായ പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറെ പ്രസക്തമാണ്. to be or not to be എന്ന സന്നിഗ്ധതയിലാണ് ഹാംലെറ്റ് ശ്രദ്ധേയമാകു ന്നത്. കർമ്മയോഗിയിൽ വിഖ്യാതമായ ഈ വാചകം ഇടവേളയിൽ എഴുതി ക്കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ, സിനിമയിലൂടെ തീവ്രമായ അന്തരീക്ഷങ്ങളും വികാരങ്ങളും നിർമ്മിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ സന്നിഗ്ധതയിലേക്ക് വൈകാരികത യോടെ എത്തിക്കുവാൻ കഴിയുന്നില്ല.

കേരളത്തിലെ ഏകരാജ്യം എന്ന സ്ഥലത്ത് കഥ നടക്കുന്നതായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ഏകരാജ്യം ഒരു കല്പിത സങ്കല് പമാണ്. വടക്കേ മലബാറിലെ യോഗി സമുദായത്തിന്റെ ചില ആചാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് കർമ്മയോഗിയുടെ കഥയും കഥാപശ്ചാത്തലവും നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. പരമശിവന്റെ പിൻമുറക്കാരാണ് യോഗി സമുദായക്കാരത്രേ. ബ്രഹ്മാവിന്റെ തല അറുത്തതോടെ ബ്രഹ്മഹ ത്യാപാപം പേറേണ്ടിവന്ന പരമശിവൻ. ബ്രഹ്മഹത്യാപാപം ലഭിച്ചതോടെ പാപപരിഹാരത്തിനായി ബ്രഹ്മാവിന്റെ തലയോടുമായി പരമശിവന്റെ തല മുറകൾ ഭൂമിയിൽ ഭിക്ഷയെടുക്കുകയാണ്. ഭിക്ഷകൊണ്ട് യോഗികളുടെ കപാലം നിറഞ്ഞുകവിയണം. കേളീപാത്രം എന്ന പേരിൽ ഇത് ഒരു അനു ഷ്ഠാനകലയായി വടക്കേ മലബാറിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കേളിപാത്ര കോലധാരി ഉരിയാടാറില്ല. മൗനമായി ഭിക്ഷ തേടണമെന്നതാണ് നിയോഗം. ഈ അവസ്ഥകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് ഹാംലറ്റിലെ കഥ കർമ്മ യോഗിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇന്ദ്രജിത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രുദ്രൻ ഗുരുക്കൾ കേളീപാത്രകോല ധാരിയാണ്. ഈ കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് കർമ്മയോഗിയുടെ കഥ സജീ വമാകുന്നതും സംഘർഷത്തോടെ വളരുന്നതും. ഹാംലെറ്റിന്റെ മനസ്സിനെയും മാനവികാവസ്ഥകളെയും രുദ്രൻഗുരുക്കളിലൂടെ പുനരവതരിപ്പിക്കുവാനുള്ള ശ്രമത്തിനിടയിലാണ് മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രസക്തമാകുന്നത്. ആ കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ മാനസികാവസ്ഥയും വ്യവഹാരരീതികളും കഥയെ ക്രമത്തിൽ വളർത്തുന്നു. ഹാംലെറ്റിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ കർമ്മയോഗിയിൽ അവതരി പ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് പ്രതിനിധാനസ്വഭാവത്തോടെയാണ്. ക്ലോഡിയാസിന്റെ പ്രതി ഫലനമെന്ന നിലയിലാണ് ഭൈരവനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗെർട്രൂസിന്റെ സ്ഥാനത്ത് മങ്കമ്മയെയും ഒഫീലിയയുടെ സ്ഥാനത്ത് നാലുമണിയേയുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പോളോണിയാസിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കിടാത്തനും ലെയർറ്റീസിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കാന്തനും ഫോർറ്റിൻബ്രാസിന്റെ സ്ഥാനത്ത് സഹ്യനും പട്ടാളക്കാരനായി മാർമാണിയും ചാരനായി കൂമനും വേഷമിടുന്നു.

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവരുടെ മലയാളിത്തം നിവേശിപ്പിച്ച ശരീരവും ശരീരഭാഷയുമാണ് കർമ്മയോഗിയുടെ ആഖ്യാനത്തെ പ്രസക്തവും കേരളീയ സ്വഭാവമുള്ളതുമാക്കുന്നത്.

രുദ്രൻ ഗുരുക്കളായും രുദ്രൻ വലിയ ഗുരുക്കളായും ഇന്ദ്രജിത്ത് ശ്രദ്ധേയമായ പ്രകടനമാണ് കാഴ്ചവച്ചത്. ശരീരംകൊണ്ടും ശരീരഭാഷകൊണ്ടും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിലൂടെയാണ് സിനിമയിലെ കഥ വളരുന്നതും സംഘർഷഭരിതമാകുന്നതും. നിലനിൽക്കുന്ന ചലച്ചിത്രനായക സങ്കല്പത്തിനോട് കലഹിക്കുന്ന അസ്തിത്വമാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിനുള്ളത്. മങ്കമ്മയായി സ്ക്രീനിലെത്തിയത് പത്മിനികോലാപുരയാണ്. സ്ത്രീമനസ്സിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളിലേക്ക് എത്തുവാൻ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. ഭർത്താവിന്റെ മരണം ആശ്വാസമാണോ അസ്വസ്ഥതയാണോ നൽകുന്നതെന്ന് ചിന്തിക്കുന്നതിനൊപ്പം ഭർത്താവിന്റെ അനുജന്റെ ഭാര്യയാകുന്നു. അയാളോടൊപ്പം സ്നേഹം ആഘോഷിക്കുമ്പോൾ ഭർത്താവിന്റെ കൊലയാളിയോട് (അച്ഛന്റെ കൊലയാളിയോട്) പ്രതികാരംചെയ്യുവാൻ സ്വന്തം ജീവിതം പരിത്യജിച്ച് ഇറങ്ങിത്തിരിക്കുന്ന പുത്രൻ. വിവിധപ്രശ്നങ്ങൾക്കിടയിലും സ്ത്രീയുടെ അസ്തിത്വനിർണ്ണയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് സൗന്ദര്യമെന്നുറച്ച് അത് നിലനിർത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മങ്കമ്മ. മകനെ പ്രണയിക്കണമെന്ന് മൂന്നുമണിയോട് ഉപദേശിക്കുന്ന അമ്മയുടെ വാത്സല്യവും വക്രതയും നിറഞ്ഞ മാനസികാവസ്ഥയിലേക്കും മങ്കമ്മ എത്തുന്നുണ്ട്.

കർമ്മയോഗിയിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രമാണ് ഭൈരവൻ. അധികാരത്തിനും പണത്തിനും സ്ത്രീക്കുംവേണ്ടി ജ്യേഷ്ഠനെകൊല്ലുന്നവൻ. തികഞ്ഞ ഭീരുത്വമാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷത. മനസ്സിൽ വക്രതയും പൊതുസമൂഹത്തിനുമുന്നിലുള്ള പ്രവൃത്തിയിൽ തികഞ്ഞ മനുഷ്യനുമാകുന്ന വ്യക്തി. രുദ്രൻ കൊലയാളിയായിത്തന്നെ തിരിച്ചറിഞ്ഞെന്നുള്ള അറിവ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികവ്യവഹാരങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതോടെ സംഭവിക്കുന്ന സംഘർഷം. ഭൈരവനായി വേഷമിടുന്നത് തലൈവാസൽ വിജയിയാണ്. സൗന്ദര്യത്തിന്റേയും സ്നേഹത്തിന്റേയും ആർദ്രതയുള്ള സ്ത്രീരൂപമായിട്ടാണ് നാലുമണിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിത്യാമേനോനാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന് ജീവൻ നൽകുന്നത്. രുദ്രന്റെ മനസ്സിലേക്ക് നാലുമണിയുടെ പ്രണയവും പ്രണയാതുരമായ ശരീരവും നിവേശിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന സംഘർഷം പലവിധമാണ്. പ്രതികാരത്തിനുമുന്നിൽ പാപബോധത്തിന്റെ ചിന്തകളുമായി പകച്ചുനിൽക്കുമ്പോൾ പ്രണയാർദ്രമായ ജീവിതം നഷ്ടപ്പെടുന്നതിന്റെ കിതപ്പുകളുമുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനിവാര്യമായിത്തീരുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളിലൂടെ കഥയെ സംഘർഭരിതമാക്കുന്ന ആഖ്യാനം തന്നെയാണ് ഹാംലെറ്റിലേതുപോലെ തന്നെ കർമ്മയോഗിയിലും വിഭാവനം ചെയ്തത്. കലാവതരണരീതിയും

സൂക്ഷ്മതക്കുറവുമാണ് കർമ്മയോഗിയെ ഉദ്ദേശിച്ചമട്ടിൽ തീക്ഷ്ണാനുഭവമാക്കാതിരുന്നത്. തിരക്കഥാരചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, അഭിനേതാക്കൾ, ഛായാഗ്രാഹകൻ, എഡിറ്റർ തുടങ്ങിയ പ്രതിഭകളുടെ ആരായുന്ന പ്രതിഭയുടെ ചില മിന്നലാട്ടങ്ങൾ കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കാനുമാവില്ല.

**നാടകവും സിനിമയും**

തികച്ചും ഭിന്നമായ രണ്ട് മാധ്യമങ്ങളാണല്ലോ നാടകവും സിനിമയും. കഥയെ ക്രമീകരിച്ചൊരുക്കി രംഗവേദിയിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നരീതിയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആഖ്യാനം. ഇവിടെ ക്രിയകൾ ഏറെയും സംഭാഷണത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥയെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്ന ദൗത്യമാണ് സിനിമ നിർവഹിക്കുന്നത്. കാഴ്ചയ്ക്ക് നിദാനമാകുന്ന വൈവിദ്ധ്യമുള്ള സ്ഥലങ്ങളും പശ്ചാത്തലങ്ങളും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. കാഴ്ചയുടെ കലാപരവും തീക്ഷ്ണതയുമുള്ള വിപുലമായ അവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽനിന്നാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ വൈവിദ്ധ്യത്തോടെ കഥയുടെ ആഖ്യാതാക്കളാകുന്നത്. നാടകം രംഗവേദിയിലെ പ്രകടനകലയാകുമ്പോൾ സിനിമ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന കലയാണ്. വിവിധങ്ങളായ തിരശ്ശീലകൾ അഥവാ സ്ക്രീനുകൾ സിനിമാപ്രദർശനത്തിനുള്ള ഇടങ്ങളാകുന്നു.

ഒരു കഥയുടെ നാടകത്തിൽനിന്നും സിനിമയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം ആഖ്യാനവൈവിദ്ധ്യം തേടിയുള്ള അന്വേഷണംകൂടിയാണ്. ഹാംലെറ്റ് കർമ്മയോഗിയായെന്നു പറയുമ്പോൾ കേവലമൊരു നാടകത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാനുകല്പനത്തിനുമപ്പുറത്ത് പ്രസക്തമായി വരുന്ന പല ഘടകങ്ങളുണ്ട്. കാലം, സംസ്കാരം, സമൂഹം, പ്രേക്ഷകൻ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം പരിവർത്തനവിധേയമാകുമ്പോൾ നാടകത്തെ അല്ലെങ്കിൽ നാടകത്തിന്റെ കഥയെ കഥാപാത്രത്തിലേക്കും ഒപ്പം അവതരിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ഘടകങ്ങളുടെ നിർണ്ണയത്തിലൂടെയും പ്രസക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. സിനിമ സാങ്കേതികപിൻബലമുള്ള കലയായതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിന്റെ രൂപീകരണരീതി കാലാനുസൃതമായ പരിവർത്തനത്തിന് വിധേയമാണ്. ഈ അവസ്ഥകൂടി പരിഗണിച്ചുവേണം പുതിയകാലത്ത് സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാൻ. ഹാംലെറ്റിന് ശ്രദ്ധേയമായ പല ചലച്ചിത്രാനുകല്പനങ്ങളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈ അനുകല്പന സിനിമകളുടെ രീതിയും സ്വഭാവവും രാഷ്ട്രീയവും മനസ്സിലാക്കി വേണം പുതിയ അനുകല്പന സിനിമ രൂപീകരിക്കുവാൻ .

മാധ്യമമാറ്റത്തിന്റെ ഫലമായി രംഗവേദി തിരശ്ശീലയാകുന്നു. മജ്ജയും മാംസവുമുള്ള നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സിനിമയിലെ തിരശ്ശീലയിലെ പ്രതിരൂപങ്ങളാകുന്നു. ആഖ്യാനരീതി മാറുന്നു. വീക്ഷണദിശകൾ മാറുന്നു. പ്രകാശത്തിന്റെയും വർണ്ണത്തിന്റെ സന്നിവേശരീതികളും മാറുന്നു. ശരീരഭാഷയിലും ശരീരഭാഷാവതരണത്തിലും മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നിരവധി തലങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റം നാടകത്തെയും

സിനിമയേയും വൈവിദ്ധ്യമുള്ളതും ഒപ്പം താരതമ്യവിശകലനത്തിനുമപ്പുറത്ത് സംഭവിക്കുന്ന സൈദ്ധാന്തിക നിർണയങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുള്ളതുമാക്കുന്നു.

കാലിക അനുവാചക സമൂഹം നാടകത്തേക്കാൾ സിനിമ കാണുന്നവരാണ്. അവർക്ക് പലപ്പോഴും നാടകത്തിന്റെ രംഗഭാഷയേക്കാൾ സിനിമയുടെ സ്ക്രീൻ ലാംഗ്വേജാണ് സുപരിചിതം. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് വിലയിരുത്തിയാൽ ഹാംലെറ്റ് നാടകത്തെ കാലത്തിന് ചേരുന്ന രീതിയിൽ പുതിയൊരു ഭാഷയിലേക്ക് - ചലച്ചിത്രഭാഷയിലേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിച്ചതായി നിർണയിക്കാം. ഈ നിർണയത്തിൽ ആസ്വാദകന്റെ സംസ്കാരമണ്ഡലം പ്രസക്തമാണ്. മലയാളിയുടെ ആസ്വാദനസംസ്കാരവും ആസ്വാദനരീതിയും ഉൾക്കൊണ്ടാണ് ഹാംലെറ്റിൽനിന്നും കർമ്മയോഗി അനുകല്പിച്ചെടുത്തതെന്ന് വിലമതിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സാങ്കല്പികമായി സൃഷ്ടിച്ച ഏകരാജ്യവും വടക്കേ മലബാറിലെ യോഗിസമുദായത്തിന്റെ പുരാവൃത്തവും കേരളത്തിലെ ചലച്ചിത്രപ്രേക്ഷകരെ വിശ്വാസത്തിലെടുക്കുന്ന രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നുള്ളതും കർമ്മയോഗിയുടെ പോരായ്കയാണ്. സിനിമയുടെ ദൃശ്യസാധ്യതകൾ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്ന കാര്യത്തിലും കർമ്മയോഗിക്ക് മികവ് പുലർത്താനായില്ല. ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ ഒരു ഷേകസ്പിയർ നാടകത്തിന്റെ അനുകല്പനത്തിലൂടെ ആഗോളചലച്ചിത്രാനുകല്പന മേഖലയിലേക്ക് കർമ്മയോഗിക്കും അതിന്റെ ആഖ്യാതാക്കൾക്കും പ്രവേശിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെന്നുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

# 10. പുനരാവിഷ്കാരം – സംസ്കാരവും രാഷ്ട്രീയവും

വൈവിദ്ധ്യങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിലും അവതരണത്തിലും ആവാഹിച്ചെടുക്കുന്ന കാലിക പ്രസക്തമായ കലയാണ് സിനിമ. ഒരു ഭാഷയിൽ അല്ലെങ്കിൽ ദേശത്ത് ഇറങ്ങിയ സിനിമയെ മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്ക്, ദേശത്തിലേക്ക് മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലനിർമ്മാണപ്രക്രിയ ഇന്ന് സാധാരണമാണ്. അതുപോലെതന്നെ ഒരു ഭാഷയിലിറങ്ങുന്ന സിനിമയെ അതേ ഭാഷയിലേക്കുതന്നെ മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും സാധാരണമാണ്. സവിശേഷമായ ഈ കലാപ്രക്രിയയെ സിനിമയുടെ പുനരാവിഷ്കാരമെന്നാണ് വ്യവഹരിക്കുന്നത്.

സിനിമയുടെ പുനരാവിഷ്കാരം, പുനരവതരണം എന്നെല്ലാം പറയുന്ന മലയാള പദത്തിന് തതുല്യമായി ഇംഗ്ലീഷിൽ പറയുന്നത് റീമേക്ക് (Remake) എന്നാണ്. റിമേക്ക് എന്ന പദത്തിന് മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന ഒന്നിനെ പുതുക്കി നിർമ്മിക്കുക, വീണ്ടും നിർമ്മിക്കുക, ഉടച്ച് വാർത്ത് സൃഷ്ടിക്കുക എന്നെല്ലാമാണ് അർത്ഥം. സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുമ്പോൾ അത് സിനിമയുടെ പുനർനിർമ്മിതിയായി.

കലാമേന്മകൊണ്ട് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയോ സാമ്പത്തിക വിജയം കൊണ്ട് ആഘോഷിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന സിനിമകളാണ് പൊതുവെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഒരു ഭാഷയിൽ നിന്ന് അതേ ഭാഷയിലേക്കുതന്നെ മാറുമ്പോൾ കാലഘട്ടത്തിന് സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റവും പുനരാവിഷ്കാരരീതിയെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കഥയിൽ, കഥാപാത്ര നിർണയത്തിൽ, സംവിധാന രീതിയിൽ, വീക്ഷണദിശകളുടെ ക്രമീകരണത്തിൽ, പശ്ചാത്തലത്തിൽ, ആഖ്യാന രീതിയിൽ എല്ലാം സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങൾ താത്ത്വികവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായ മാറ്റത്തിന് സിനിമയെ വിധേയമാക്കുന്നു. ഒരു ഭാഷയിൽനിന്നും

മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്കാണ് സിനിമയുടെ റിമേക്ക് നടത്തുന്നതെങ്കിൽ മുകളിൽ പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങൾക്കൊപ്പം സാംസ്കാരിക അന്തരീക്ഷത്തിനുകൂടി കാതലായ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഒരു സിനിമ തന്നെ ഒന്നിലധികം പ്രാവശ്യം പുനരാവിഷ്കാരത്തിനു വിധേയമാക്കുമ്പോൾ ഒരു ചലച്ചിത്രകലയുടെ ബഹുസ്വരതയുള്ള ആഖ്യാന സാധ്യതകളാണ് വെളിവാകുന്നത്.

**പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ**

നീലത്താമര, രതിനിർവ്വേദം, നിദ്ര, ചട്ടക്കാരി, രാസലീല, പറങ്കിമല തുടങ്ങിയ മലയാള സിനിമകൾ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് വിധേയമായവയാണ്. സിനിമയുടെ പേരിൽ മാറ്റം വരുത്താതെ മുമ്പ് ഈ സിനിമകൾ നേടിയ ജനപ്രിയതയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാമ്പത്തിക വിജയം നേടുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് പുനരാവിഷ്കരിച്ചത്. മുപ്പത് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം നീലത്താമര വീണ്ടും വിരിയുന്നു. രതിയായി ശ്വേത, നിദ്ര വീണ്ടും ഉണരുമ്പോൾ, എം.ടിയുടെ കുഞ്ഞുമാളുവിനും, പത്മരാജന്റെ രതിചേച്ചിക്കും ശേഷം രേവതി കലാമന്ദിർ പുനരവതരിപ്പിക്കുന്ന പമ്മന്റെ ജൂലി, കമൽഹാസനും ജയസുധയും അനശ്വരമാക്കിയ പ്രണയകാവ്യം രാസലീല പുത്തൻ തലമുറയ്ക്കായി വീണ്ടും എന്നിങ്ങനെയുള്ള പരസ്യവാചകങ്ങൾ ഈ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവച്ച ആവിഷ്കാര രാഷ്ട്രീയം വെളിവാക്കുന്നവയാണ്.

യുവപ്രണയത്തിന്റെയും ആസക്തികളുടെയും ചൂടുള്ള അനുഭവം വീണ്ടും അവതരിപ്പിച്ച് സാമ്പത്തിക വിജയം നേടുകയെന്നുള്ളതു തന്നെയാണ് ഈ സിനിമകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന പുത്തൻ ആവിഷ്കാര രാഷ്ട്രീയം. കലയേക്കാൾ കച്ചവടത്തിന് പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കുന്ന പ്രവണതയാണ് മലയാളത്തിലെ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തിൽ എഴുത്തുകാരുടെയും സംവിധായകരുടെയും അഭിനേതാക്കളുടെയും പ്രസക്തികൊണ്ട് സ്ഥാനം പിടിച്ച സിനിമകൾതന്നെ പുനരാവിഷ്കരിച്ചെന്നുള്ളതുതന്നെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളിലൂടെ മലയാള സിനിമയും ആഗോള പുനരാവിഷ്കാര ചലച്ചിത്രചരിത്രത്തിലേക്കും സംസ്കാരത്തിലേക്കും പ്രവേശിക്കുകയായിരുന്നു.

പുത്തൻകഥകൾ കണ്ടെത്തുന്നതിലും അതിനെ വിശ്വസനീയവും സൗന്ദര്യാത്മകവുമായി സിനിമയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലും മലയാള സിനിമ മികവ് പുലർത്തി. മികച്ച തിരക്കഥാ രചയിതാക്കൾ, പ്രതിഭയുള്ള സംവിധായകർ, അഭിനേതാക്കൾ, സാങ്കേതിക പ്രവർത്തകർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം മലയാളസിനിമയുടെ മികവ് സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ പങ്ക് വഹിച്ചു. മികവ് പുലർത്തുകയും കേരളീയ പ്രേക്ഷകരുടെ പ്രശംസ പിടിച്ചുപറ്റുകയും ചെയ്ത നിരവധി സിനിമകൾ തമിഴ്, തെലുങ്ക്, കന്നഡ, ഹിന്ദി തുടങ്ങിയ മറുനാടൻ ഭാഷകളിലേക്ക് പുനരാവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏറെ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളും വിജയമായിരുന്നു.

മലയാളത്തിൽനിന്നും തമിഴിലേക്ക് പുനരാവിഷ്കരിച്ച സിനിമകൾ നിരവധിയാണ്. കഥ പറയുമ്പോൾ എന്ന സിനിമ കുചേലൻ എന്ന പേരിലും വാസന്തിയും ലക്ഷ്മിയും പിന്നെ ഞാനും എന്ന ചിത്രം കശിയെന്ന പേരിലും നിറം എന്ന ചലച്ചിത്രം പശിയാതെവരൈ വീണ്ടും എന്ന പേരിലും അനിയത്തി പ്രാവ് എന്ന സിനിമ കാതലുക്കു മര്യദൈ എന്ന പേരിലും പുനരാവിഷ്കരിച്ചു. മലയാളത്തിലെ സമ്മർ ഇൻ ബദ്‌ലഹേം ആണ് തമിഴിലെ ലേസാ ലേസാ. ഊമപെണ്ണിനു ഉരിയാടാപ്പയ്യൻ എന്ന സിനിമ ഊരെല്ലാം ഉൻമനം ആയും സന്മനസുള്ളവർക്ക് സമാധാനം എന്ന ചലച്ചിത്രം ഇല്ലമായും രാജാവിന്റെ മകൻ എന്ന ചിത്രം മകൻ എൻ പക്കമായും ചിന്താവിഷ്ടയായ ശ്യാമളയെന്ന സിനിമ ചിദംബരത്തിൽ അപ്പാസ്വാമിയായും മണിച്ചിത്രത്താഴ് എന്ന ചിത്രം ചന്ദ്രമുഖിയായും തേന്മാവിൻകൊമ്പത്ത് എന്ന സിനിമ മുത്തുവായും എന്റെ സൂര്യപുത്രിക്ക് എന്ന ചലച്ചിത്രം കർപ്പൂരമുലൈയായും കുഞ്ഞിക്കൂനൻ എന്ന സിനിമ പേരഴകനായും ചിന്താമണിക്കൊലക്കേസ് എന്ന ചിത്രം എല്ലാം അവൻ ശെയ്യൻ എന്ന പേരിലും പുനരാവിഷ്കരിച്ചു.

മലയാളവും തമിഴും ദ്രാവിഡഗോത്രത്തിൽപെട്ട ഭാഷകളാണെങ്കിലും ഭാഷയുടെ വ്യാകരണവും വഴക്കങ്ങളും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. അതുപോലെ മലയാളിയുടെ സംസ്കാരവും തമിഴിന്റെ സംസ്കാരവും ഭിന്നമാണ്. മലയാളസിനിമയും തമിഴ്സിനിമയും തീർത്തും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള ആഖ്യാനരീതികളാണ് പിൻതുടരുന്നത്. മലയാള സിനിമ തമിഴിലേക്ക് റിമേക്ക് ചെയ്യുകയെന്നു പറഞ്ഞാൽ കഥാഖ്യാനത്തിൽ, സംവിധാനരീതിയിൽ, പശ്ചാത്തല നിർണയത്തിൽ, അഭിനയരീതിയിൽ ചലച്ചിത്രഘടനയിൽ എല്ലാം സ്വാഭാവികതയോടെ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളുണ്ട്. മലയാള സിനിമ എന്ന അസ്തിത്വത്തെ അട്ടിമറിച്ച് തമിഴ് സിനിമ സംസ്കാരത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റമായി പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളെ വിലമതിക്കാവുന്നതാണ്.

എണ്ണം പറഞ്ഞ മലയാള സിനിമകൾ ഹിന്ദിയിലേക്കും പുനരവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഹിന്ദി സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന വാണിജ്യസംസ്കാരം ആഗോളാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ളതാണ്. പല ഭാഷക്കാരും ദേശക്കാരും വിനോദോപാധിയെന്ന നിലയിൽ ഹിന്ദി സിനിമ ആസ്വദിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടുത്തെ താരങ്ങൾ രൂപീകരിച്ചെടുത്തിരിക്കുന്ന ശരീരഭാഷ വ്യക്തിത്വം അവിടെ ഇറങ്ങുന്ന സിനിമകളുടെ രാഷ്ട്രീയം നിർണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലെല്ലാം നിന്നുവേണം ഹിന്ദിയിലെ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളെ വിലമതിക്കുവാൻ. മലയാളത്തിൽ സൂപ്പർ ഹിറ്റായിരുന്ന കിരീടം ഗർദ്ദിഷ് എന്ന പേരിലും പഞ്ചാബിഹൗസ് ചുപ് ചുപ് കേ എന്ന പേരിലും കഥ പറയുമ്പോൾ ബില്ലുബാർബർ എന്ന പേരിലും ആദ്യത്തെ കൺമണി ബെറ്റി നമ്പർ വൺ എന്ന പേരിലും ബോയിംഗ് ബോയിംഗ് ഗരം മസാല എന്ന പേരിലും ഹിന്ദിയിലേക്ക് പുനരാവിഷ്കരിച്ചു. മലയാളത്തിലെ ചട്ടക്കാരി ജൂലിയായും വെള്ളാനകളുടെ നാട് കാട്ടാ മിട്ടാ

യായും ഹിറ്റ്ലർ ക്രോഡ് ആയും താളവട്ടം ക്യൂൻ കിയായും ഇഷ്ടം മേരെ ബാപ് ബഹലേ ആപ് ആയും ന്യൂഡൽഹി അതേ പേരിലും നിറം തുജെ മേരി കസമായും ഹിന്ദിയിലേക്ക് പുനരാവിഷ്കരിച്ചു.

മാന്നാർ മത്തായി സ്പീക്കിങ്, മണിച്ചിത്രത്താഴ്, വെട്ടം, ഇൻ ഹരിഹർ നഗർ, കാക്കക്കുയിൽ ചന്ദ്രലേഖ, ഗോഡ്ഫാദർ, പൂച്ചക്കൊരു മുക്കൂത്തി, കിലുക്കം, ഒരു സിബിഐ ഡയറിക്കുറിപ്പ് തുടങ്ങിയുള്ള മലയാള സിനിമകളും ഹിന്ദിയിലേക്ക് വിജയകരമായി പുനരാവിഷ്കരിച്ചവയാണ്. മലയാളത്തിലിറങ്ങിയ ബോഡിഗാർഡ് പല ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലേക്കും പുനരാവിഷ്കരിച്ച് ശ്രദ്ധ നേടുകയുണ്ടായി. ഗുണ്ടാസംഘത്തിൽ ചേരണമെന്നാഗ്രഹിച്ച് ഒരു ഗുണ്ടാ താവളത്തിലെത്തുകയും അവിടുത്തെ ഗുണ്ടാത്തലവന്റെ മകൾ കൺമുമ്പിലുണ്ടായിട്ടും ആളെ തിരിച്ചറിയാതെ മൊബൈലിലൂടെ പ്രണയിക്കുന്നതാണ് ബോഡിഗാർഡിന്റെ കഥ. തീവ്രമായ പ്രണയവും സംഘട്ടനങ്ങളുമെല്ലാമാണ് ഈ കഥയെ ഇത്രയധികം ശ്രദ്ധേയമാക്കിയത്.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി എഴുപത്തെട്ടിലിറങ്ങിയ ഡോൺ എന്ന സിനിമ 1979നും 2007നും ഇടയിൽ ആറ് പ്രവശ്യം പുനരാവിഷ്കരിച്ചു. 1964 -ൽ ഇറങ്ങിയ ദ ലാസ്റ്റ് മെൻ ഓൺ എർത്ത് 1971ലും 2007-ൽ രണ്ടു പ്രാവശ്യവും പുനരാവിഷ്കരിച്ചു. 1933 ൽ ഇറങ്ങിയ കിങ് കോങ് 1949-ൽ ഇറങ്ങിയ ഹൗസ് ഓഫ് സ്ട്രെയിഞ്ചേഴ്സ് 1955ൽ റിലീസായ പിക്നിക് തുടങ്ങിയ ഒന്നിലധികം പ്രാവശ്യം ശ്രദ്ധേയമായ പുനരാവിഷ്കാരത്തിനു വിധേയമായ സിനിമകളാണ്. 1932-ലെ ദ മമ്മി 1999ലും 1938 ലെ ലേഡി ഡാനീഷസ് 1979ലും 1955ലെ ദ ലേഡി കില്ലേഴ്സ് 2004ലും 1960 ലെ സൈക്കോ 1998ലും 1982ലെ ആനി 1999 തിലും 1974ലെ ദ അരീന 2001ലും 1946ലെ ഡാർക്ക് മിറർ 1984ലിലും മികച്ച രീതിയിൽ പുനരാവിഷ്കരിച്ച ചില സിനിമകളാണ്.

പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾകൊണ്ട് ചലച്ചിത്രമേഖല സജീവമായതോടെ അത്തരം സിനിമകളെപറ്റിയുള്ള സാങ്കേതികവും സൈദ്ധാന്തികവുമായ പഠനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തി ഏറി. Connie Wills എഴുതിയ Remake, Robert A. Nowlan നും Gwendolyn W. Nowlan ചേർന്നെഴുതിയ Cinema Sequels and Remakes 1903-1987, Jennifer Forrestനും Leonard R Koos ഉം ചേർന്ന് എഡിറ്റ് ചെയ്തിറക്കിയ Read Ringers തുടങ്ങിയവ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളെപറ്റിയുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ പുസ്തകങ്ങളാണ്.

**പുനരാവിഷ്കാര പഠനം**

സീനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അനുകല്പന പഠനത്തിന്റെ മേഖല ഏറെ വിപുലമാണല്ലോ. സാഹിത്യകൃതികൾ സിനിമയാകുന്നതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് അനുകല്പന പഠനങ്ങൾ. ജോഫി വാഗ്നർ, ഡഡ്ലി ആൻഡ്രു, ജോർജ് ബ്ലൂസ്റ്റൺ, റോബർട്ട് റിച്ചാർഡ്സൺ തുടങ്ങിയവർ അനുകല്പന

പഠനത്തിന് വ്യാപകമായ പ്രചാരവും സൈദ്ധാന്തിക അടിത്തറയും നൽകിയവരാണ്. അനുകല്പനപഠനത്തിൽ നിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമായ അവസ്ഥയും അന്തരീക്ഷവുമാണ് സിനിമയിലെ പുനരാവിഷ്കാര പഠനങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. സാഹിത്യകൃതി സിനിമയാകുന്നതും ഒരിക്കൽ രൂപീകരിച്ച സിനിമ വീണ്ടും സിനിമയാകുന്നതും തികച്ചും ഭിന്നമായ പരിവർത്തനമാണ്.

സാഹിത്യകൃതി സിനിമയാകുമ്പോൾ വാക്കുകൾക്കും വാങ്മയ ബിംബങ്ങൾക്കും നാമങ്ങൾ മാത്രമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പൂർണമായും ദൃശ്യരൂപത്തിലുള്ള പരിവർത്തനം സംഭവിക്കണം. ലിഖിതഭാഷ നിയതമായ ഭാവനാപ്രപഞ്ചത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് ചലച്ചിത്രഭാഷയാകുന്നു. ഒരു സിനിമ പുനരാവിഷ്കരിച്ച് മറ്റൊരു സിനിമയാക്കുമ്പോൾ മാധ്യമത്തിന് (സിനിമ) വ്യത്യാസമില്ല. മാധ്യമമായ സിനിമയ്ക്കുള്ളിലെ കഥാഖ്യാനരീതി, പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യവിന്യാസം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപസ്വഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാമാണ് ഓരോ വിധത്തിലുള്ള പരിവർത്തനത്തിന് നിദാനമാകുന്നത്.

മലയാള സിനിമ, തമിഴ് സിനിമ, ഹിന്ദി സിനിമ, ഇംഗ്ലീഷ് സിനിമ എന്നെല്ലാം വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ പ്രാഥമികമായി ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകളാണ് നിർണ്ണയ വിധേയമാകുന്നത്. ഓരോ ഭാഷയും അതാതിന്റേതായ സംസ്കാര വൈവിദ്ധ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഓരോ ഭാഷയിലും ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലിറങ്ങുന്ന സിനിമ ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെതായ സവിശേഷതകളാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

ഒരു പ്രദേശത്തെ ആചാരങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, ഭൂപ്രകൃതി, കാലാവസ്ഥ, നിയമസംഹിത, വ്യക്തികളുടെ ശരീരഭാഷ തുടങ്ങിവയെല്ലാമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ആ പ്രദേശത്തെ വിദ്യാഭ്യാസരീതി, തൊഴിൽരീതി, വസ്ത്രധാരണരീതി, കുടുംബജീവിതക്രമം, ഭക്ഷണക്രമം തുടങ്ങിയവ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നത്. കാലാനുസൃതമായി ഇവയും മാറ്റത്തിന് വിധേയമാണ്. ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളും വർത്തമാനകാലാവസ്ഥയും നിയതമായി സമ്മേളിച്ചാണ് ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ മനോഭാവം രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇവയെല്ലാം ആ പ്രദേശത്ത് രൂപമെടുക്കുന്ന കലകളെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒരു ഭാഷയിലിറങ്ങിയ സിനിമ മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിൽ അതേ ഭാഷയിലേക്കുതന്നെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ അതിനെ കാലിക പ്രസക്തമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാലിക പ്രസക്തമാകുമ്പോൾതന്നെ സ്വാഭാവികതയോടെ കുറെ മാറ്റം സംഭവിക്കും.

സാഹിത്യകൃതികൾ ധാരാളമുണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ നല്ല കഥകൾക്കുവേണ്ടി ചലച്ചിത്രകാരന്മാർ സാഹിത്യകൃതികളെ സമീപിച്ചിരുന്നു. സാഹിത്യകൃതിയുടെ പ്രസക്തി സിനിമയുടെ പ്രചാരത്തിനും വിജയത്തിനും കാരണമാകുകയും ചെയ്യും. ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽഫോൺ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളുടെ വരവോടെ ലിഖിതസാഹിത്യപാരായാണം തന്നെ വെല്ലുവിളികളെ നേരിടുകയാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പല ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും സാഹിത്യകൃതികൾക്കു പകരം

മുമ്പ് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുകയും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്ത സിനിമകളെ തന്നെ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ നേടുന്ന ജനശ്രദ്ധയും വിജയവും തുടർന്നും അത്തരം സിനിമകളുടെ ധാരാളമായ പിറവിക്ക് കാരണമാകും.

**സൈദ്ധാന്തിക വിശകലനം**

വിപുലമായ പഠനമേഖലയായി പുനരാവിഷ്കാരം മാറിയതോടെ അതിന് സൈദ്ധാന്തികവും താത്ത്വികവുമായ അടിത്തറ കൈവന്നു. പരിവർത്തനത്തിന്റെ സ്വഭാവം അനുസരിച്ചുതന്നെയാണ് പ്രാഥമികമായ നിർണയം നടത്തുന്നത്. കലാസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, താരതമ്യ സംസ്കാര പഠനം, താരതമ്യ കലാവിശകലനം എന്നീ നിലകളിലേക്ക് പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റെ പഠനമേഖലകൾ വളർന്ന് പന്തലിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

സിനിമയെന്ന കലാമാധ്യമംതന്നെ സാങ്കേതികതയുടെ സഹായത്തോടെ അനുദിനം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ സിനിമ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന സ്ക്രീനുകളും കാലാനുസൃതമായ പരിവർത്തനത്തിന് വിധേയമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽതന്നെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെടുത്ത സിനിമ മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിൽ പുനരാവിഷ്കരിച്ചാൽ സ്വാഭാവികമായി തന്നെ മാറ്റം സംഭവിക്കും. അനുകല്പന പഠനത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് വിധേയമാകുന്ന സിനിമയിൽ സംഭവിക്കുന്ന ആശയ വിനിമയതോതിനെ നിർണയവിധേയമാക്കാറുണ്ട്. ഇവിടെ മൂലസിനിമയുടെ കഥയും കഥാന്തരീക്ഷവും കഥാപാത്രങ്ങളും പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിൽ എത്തുന്ന തോതാണ് നിർണയത്തിന് വിധേയം.

1) പ്രചോദനം 2) ഭാഗികം 3) പൂർണം എന്നീ നിലകളിലാണ് ഇവിടെ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

മൂലസിനിമയെ ഒരു പ്രചോദനം മാത്രമായി സ്വീകരിച്ച് അതിന്റെ കഥാഭാഗങ്ങളോ ചില കഥാപാത്രങ്ങളെയോ മറ്റു ചിലപ്പോൾ അതിൽ വരുന്ന ഉപകഥയേയോ സ്വീകരിക്കുന്നതാണ് ഈ രീതി. മൂലസിനിമയെ ഭാഗികമായി പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് വിനിയോഗിക്കുന്നതാണ് അടുത്ത രീതി. ചിലപ്പോൾ മൂലസിനിമയുടെ മൂർദ്ധന്യം മാറ്റി അവതരിപ്പിക്കാം. അതല്ലെങ്കിൽ കഥാഭാഗങ്ങൾ പലതും മാറ്റി മൂർദ്ധന്യം സ്വീകരിക്കാം. കഥയിലും കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിലും കഥയിലെ സംഭവങ്ങളിലും വൈകാരികനിർമ്മിതയിലുമെല്ലാം മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തി ഭാഗികമായി മൂലസിനിമയെ സ്വീകരിക്കുന്നതും സവിശേഷമായ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. മൂലസിനിമയെ അതെപോലെതന്നെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നതിനാണ് പൂർണമായ പുനരാവിഷ്കാരമെന്ന് പറയുന്നത്.

പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളെ പറ്റിയുള്ള പഠനത്തിന് ഇനിയൊരു തലമുള്ളത് സത്യസന്ധമായ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റെയും കള്ളത്തരമുള്ള

പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റേതുമാണ്. 1) പേര് വെളുപ്പെടുത്തിയുള്ള പുനരാവിഷ്കാരം 2) പേര് വെളിപ്പെടുത്താതെ കഥാഖ്യാനരീതിയെ പ്രചോദനമായി ഉൾക്കൊണ്ട് ഭാഷ മാറ്റി നടത്തുന്ന പുനരാവിഷ്കാരം 3) പേര് വെളിപ്പെടുത്താതെ കഥയും കഥാന്തരീക്ഷവും കഥാപാത്രങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തി മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്ക്, സംസ്കാര അന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് നടത്തുന്ന പുനരാവിഷ്കാരം. പേര് വെളിപ്പെടുത്തിയുള്ള പുനരാവിഷ്കാരം സത്യസന്ധമായ പുനരാവിഷ്കാരമാണ്. പേര് വെളിപ്പെടുത്താതെ മൂലസിനിമയുടെ അസ്തിത്വവും സ്വഭാവവും മറച്ചുവെച്ച് നടത്തുന്ന പുനരാവിഷ്കാരം കള്ളത്തരത്തിലുള്ള പുനരാവിഷ്കാരമാണ്. വർത്തമാനകാലവിവാദങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിലയിരുത്തിയാൽ കള്ളത്തരത്തിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന കലാചോരണ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ മലയാളത്തിൽ ഏറെയുണ്ട്. ഇവയെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും പലപ്പോഴും ചലച്ചിത്രമേഖലയെ പ്രക്ഷുബ്ധമാക്കാറുമുണ്ട്.

പുനരാവിഷ്കാരത്തെപറ്റിയുള്ള സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ വിശകലനത്തിൽ പ്രസക്തമായിവരുന്ന രീതികളാണ് അതേ ഭാഷയിലേക്കുള്ള പുനരാവിഷ്കാരവും ഇതര ഭാഷകളിലേക്കുള്ള പുനരാവിഷ്കാരവും. ഭാഷകൾ സംസ്കാര നിർണയത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യവ്യവഹാര രീതികളുടെയും സമൂഹനിർമ്മിതികളുടെയും ശക്തമായ ഭാഗമാണ്. ഒരു ഭാഷയിലെ സിനിമ അതേ ഭാഷയിലേക്കുതന്നെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ സമാനമായ സംസ്കാരം, സാമൂഹ്യവ്യവഹാരം, സംഘസ്വഭാവമുള്ള ആചാര വിശ്വാസങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സമാനത പ്രാപിക്കുന്ന അവസ്ഥയാണുള്ളത്. എന്നാൽ ഒരു ഭാഷയിൽനിന്ന് മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്ക് സിനിമ പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ഈ ഘടകങ്ങൾക്കെല്ലാം സ്ഥായിയായ മാറ്റം സ്വാഭാവികതയോടെ സംഭവിക്കുന്നു.

ഒരു സിനിമയെ മുൻനിത്തിയുള്ള പുനരാവിഷ്കാര പഠനം ഒരു സിനിമയിൽനിന്നും രൂപപ്പെടുന്ന ഒന്നിലധികം പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകളെ താരതമ്യവിധേയമാക്കിയുള്ള പഠനം അനുകല്പനത്തിന് വിധേയമാകുന്ന സിനിമകൾ വീണ്ടും പുനരാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന രാസപരിവർത്തനം തുടങ്ങിയവയും പുനരാവിഷ്കാര പഠനമേഖലയിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഇടം നേടിക്കഴിഞ്ഞു. ഒരു സിനിമയിൽ നിന്നും ഒന്നിലധികം പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ പല ഭാഷകളിലായുണ്ടാക്കുമ്പോൾ മൂല സിനിമയേക്കാൾ അതിനുശേഷമിറങ്ങിയ സിനിമകൾ തുടർന്നുള്ള പുനരാവിഷ്കാരങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് സാധാരണമാണ്.

ഒരു സാഹിത്യകൃതി അനുകല്പിച്ച് സിനിമയാക്കുന്നു. തുടർന്ന് ആ കൃതിയിൽനിന്നും സിനിമയിൽ നിന്നുമെല്ലാം പ്രചോദനവും സാധ്യതകളും സ്വീകരിച്ചാണ് സിനിമ ഉണ്ടാകുന്നത് സാധാരണമാണ്. ഷേക്സ് പിയറുടെ ഒഥല്ലോ, ഹാംലെറ്റ് തുടങ്ങി പല വിഖ്യാത നാടകങ്ങളും ഇങ്ങനെയുള്ള പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

**മൗലികതയും ആവിഷ്കാര സ്വാതന്ത്ര്യവും**

പുനരാവിഷ്കാരത്തിൽ മൗലികത ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒന്നല്ല. ഓരോ സിനിമയ്ക്കും അതാതിന്റേതായ മൗലികതയാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തമായിരുന്നത്. മൂലസിനിമയുടെ മൗലികത പ്രഥമവും പ്രധാനവും തന്നെയാണ്. എന്നാൽ പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയുടെ മൗലികത അതിന്റെ ആവിഷ്കാര, ആഖ്യാന സ്വഭാവവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് നിർണയ വിധേയമാക്കുന്നത്. പുനരാവിഷ്കരിക്കുകയെന്നു പറയുന്നതിൽ തന്നെ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ രീതിയാണ് പ്രസക്തമായി വരുന്നത്.

പ്രാഥമികമായി ഒരു സിനിമ രൂപീകരിക്കുമ്പോൾ കഥ, തിരക്കഥ, സംവിധാനം, അഭിനയം, ഛായാഗ്രഹണം, ദൃശ്യവിന്യാസത്തിന്റെ രീതി, ശബ്ദസൂചനകൾ, വിവിധതരം ദൃശ്യസഞ്ചാരരീതികൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ സഹായത്തോടെ ഭാവനയിലൂടെ കല്പിച്ചെടുത്ത് ദൃശ്യ വൽക്കരിച്ച് ചലച്ചിത്ര സ്വഭാവത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കണം. പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിലേക്കു വരുമ്പോൾ ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം അസംസ്കൃത വസ്തു വായി ചലച്ചിത്രകാരനു മുന്നിലുണ്ട്. ആവശ്യമുള്ളത് സ്വീകരിച്ചും പരി വർത്തന വിധേയമാക്കേണ്ടതിനെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചും തിരസ്കരിക്കേണ്ടതിനെ തിരസ്കരിച്ചും പുതുതായി രൂപീകരിക്കേണ്ടതിനെ രൂപീകരിച്ചുമാണ് ചല ച്ചിത്രരൂപീകരണം നിർവഹിക്കേണ്ടത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെയും പുന രാവിഷ്കർത്താവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്കും ഭാവനയ്ക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നത്. സ്വീകരിച്ച ഘടകങ്ങളേയും പരിവർത്തിപ്പിച്ച ഘടകങ്ങളെയും പുതുതായി രൂപീകരിച്ച ഘടകങ്ങളെയും ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ വ്യാകരണത്തി നനുസരിച്ച് സംഘസ്വഭാവത്തോടെ ക്രമീകരിക്കുമ്പോൾ പുതിയൊരു ഉത്പന്നം അഥവ സിനിമ രൂപപ്പെടുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ചലച്ചിത്രമെന്ന കലയുടെ ആസ്തിത്വത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ് പ്രാഥമിക മൂല്യനിർണയം. അതിനുശേഷമാണ് പുനരാവിഷ്കാര സ്വഭാവത്തേയും രീതികളേയും മുൻനിർത്തിയുള്ള വിലയിരുത്തലുകൾക്ക് പ്രസക്തി കൈവരുന്നത്.

# 11. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്ത് മുത്തുവായപ്പോൾ

മലയാള സിനിമയായ തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തും അതിന്റെ പുനരാവിഷ്കാരമായ മുത്തു എന്ന തമിഴ് സിനിമയും തമ്മിലുള്ള താരതമ്യ വിശകലനം ഇരു സംസ്കാരങ്ങളുടെയും സ്വഭാവവിശേഷതകൾ നിർണ്ണയ വിധേയമാക്കുവാൻ സഹായകമാകും. പുനരാവിഷ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ ഇവിടെ മൂല സിനിമ പ്രിയദർശൻ സംവിധാനംചെയ്ത തേൻമാവിൻകൊമ്പത്താണ്. അമൂർത്തമായ ആശയങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് കലാരൂപമാക്കി പ്രാഥമികമായി അവതരിപ്പിച്ച ദൗത്യമാണ് പ്രിയദർശൻ നിർവ്വഹിച്ചത്. സംവിധായകനായ കെ.എസ്. രവികുമാർ തേൻമാവിൻകൊമ്പത്ത് എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്നാണ് മുത്തു രൂപീകരിക്കാനുള്ള കഥയും ദൃശ്യാവസ്ഥകളും സ്വീകരിച്ചത്. ഇവിടെ ഒരു കലയുടെ മൂർത്തമായ അവസ്ഥയാണ് കെ.എസ്. രവികുമാറിനെ സ്വാധീനിച്ചത്.

മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ചതും ശ്രദ്ധേയവുമായ ജനപ്രിയ സിനിമകളിലൊന്നായിരുന്നു തേൻമാവിൻകൊമ്പത്ത്. വൈവിധ്യമുള്ള പ്രണയങ്ങളും നൂലടുപ്പമുള്ള മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുമാണ് ചലച്ചിത്രകഥയെ ഊഷ്മളമാക്കുന്നത്. മലയാളികൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഈ ചലച്ചിത്രം തമിഴിലേക്ക് മുത്തുവെന്ന പേരിൽ പുനരാവിഷ്കരിച്ചപ്പോൾ സംഭവിച്ച പരിവർത്തനം ആശ്ചര്യമുളവാക്കുന്ന രീതിയിലുള്ളതാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ ജനപ്രിയാന്തരീക്ഷത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം ഇരുഭാഷകളിലെയും ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരത്തെയും ചലച്ചിത്രജനപ്രിയതയേയും ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതികളെയും വിലയിരുത്താനാകുന്നതാണ്.

തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിന്റെ സംവിധായകൻ പ്രിയദർശനാണ്. പ്രിയദർശന് അദ്ദേഹത്തിന്റേതായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാന ശൈലിയുണ്ട്. മുത്തുവിന്റെ സംവിധായകൻ കെ.എസ്. രവികുമാറാണ്. രവികുമാറിനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ

തായ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതിയുണ്ട്. ഇവരുടെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാന രീതി രൂപപ്പെട്ടു വന്നത് അതാത് ഭാഷയിലേയും പ്രദേശത്തേയും സാംസ്കാരി കാവസ്ഥകളെ ഉൾക്കൊണ്ടും ചലച്ചിത്രബോധത്തെ ആവാഹിച്ചെടുത്തു മാണ്. മലയാളികളുടെ കാല്പനിക കലാസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുഗുണമായി ഒരു കാലത്ത് ശരീരവും ശരീരഭാഷയും വിനിയോഗിക്കുന്ന മോഹൻലാലും ശോഭ നയുമാണ് തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിലെ നായകനും നായികയും. തമിഴ് സിനി മയിലെ ആക്ഷൻ ഹീറോ രജനീകാന്താണ് മുത്തുവിലെ നായകൻ. മാദക ഭാവങ്ങൾ ശരീരത്തിലും ചലനത്തിലും ഉൾച്ചേർക്കുന്ന മീനയാണ് മുത്തു വിലെ നായിക. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ താരശരീരങ്ങൾ തന്നെ ഭിന്ന സംസ്കാ രത്തെയും ചലച്ചിത്രാവസ്ഥയേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നവരാണ്.

ഓരോ മാധ്യമത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥയും സംഭവങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് പൂർണതയിലെത്തിക്കുന്നത്. സിനിമയിലെ സംഭവങ്ങൾ കഥാ പാത്ര സാന്നിദ്ധ്യത്തിനൊപ്പം പശ്ചാത്തലം, ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചലനരീതി, ശബ്ദ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ പിൻബലത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തും മുത്തുവും അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരേ സ്വഭാവമുള്ള കഥയാണ് പറയുന്നതെങ്കിലും ആ കഥയെ രൂപീകരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും വൈകാരികാന്തരീക്ഷവും ഭിന്നമാണ്. മലയാള ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരവും തമിഴ് ചലച്ചിത്ര സംസ്കാരവും വിനിമയം ചെയ്യുന്ന ആശയരീതികളാണ് ഈ വ്യത്യാസത്തിനുള്ള ഒരു കാരണം. സിനിമ കലയോടൊപ്പം കച്ചവടം കൂടിയാണല്ലോ. മലയാള സിനിമയുടെ വാണിജ്യസാധ്യതയും തമിഴ് സിനി മയുടെ വാണിജ്യസാധ്യതയും വ്യത്യസ്തമാണ്. വിപുലമായ ചലച്ചിത്ര വാണിജ്യ സാധ്യതയും സംസ്കാരവും തമിഴ് സിനിമയുടെ ഭാഗമാണ്. മല യാളിസമൂഹവും തമിഴ് സമൂഹവും ഭിന്നമായ വിദ്യാഭ്യാസാവബോധവും രാഷ്ട്രീയാവബോധവും വിശ്വാസരീതികളും പിൻതുടരുന്നവരാണ്. ഭൂപ്ര കൃതി, കാലാവസ്ഥ തുടങ്ങിയവയും ഭിന്നമാണ്. ഇവയെല്ലാം ജീവിതാവ സ്ഥയേയും ജീവിത മനോഭാവത്തേയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഈ സ്വാധീനം ഇരുസിനിമകളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്.

**അടിസ്ഥാനകഥ**

വിവാഹപ്രായം കഴിഞ്ഞിട്ടും വിവാഹം വേണ്ടെന്നുപറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സമ്പന്നനായ യുവാവ്. ആ യുവാവിന് ആത്മാർത്ഥതയുള്ള ഒരു തോഴനുണ്ട്. ഒരു ദിവസം അവർ പുറത്തുപോകുമ്പോൾ യാദൃച്ഛികമായി സുന്ദരിയായ ആട്ടക്കാരിയെ പരിചയപ്പെടുന്നു. സമ്പന്നനായ യുവാവിന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം അവൾ നടത്തുന്ന കലാപ്രകടനങ്ങൾ കാണാൻ പോകുന്നു. അവിടെവച്ച് സുന്ദരിയായ ആട്ടക്കാരിയെ ചിലർ ചേർന്ന് ആക്രമിക്കുന്നു. സമ്പന്നനായ യുവാവിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം തോഴനായ യുവാവ് ആട്ടക്കാ രിയുമായി രക്ഷപ്പെടുന്നു. അവർ എത്തിയത് അടുത്തുള്ള മറ്റൊരു സംസ്ഥാ

നത്താണ്. രക്ഷപ്പെടുവാനുള്ള ശ്രമത്തിനിടയിൽ ഇരുവരും തമ്മിൽ പ്രണയത്തിലാകുന്നു. അവസാനം രക്ഷപ്പെട്ട് സമ്പന്നനായ യുവാവിന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു.സമ്പന്നയുവാവിനും ആട്ടക്കാരിയിൽ ആഗ്രഹം വളരുന്നു. അവസാനം പ്രശ്നങ്ങളെല്ലാം അതീജീവിച്ച് തോഴനായ യുവാവ് ആട്ടക്കാരിയായ സുന്ദരിയെ എല്ലാവരുടെയും അനുമതിയോടെ ആഘോഷപൂർവ്വം വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

**മൂലസിനിമ**

വികസനം അത്രയൊന്നും എത്തിനോക്കാത്ത കേരളത്തിലെ ഒരു ഉൾനാടൻ ഗ്രാമം. യശോദാമ്മയുടെ സഹോദരനായ കൃഷ്ണൻ വിവാഹ പ്രായം കഴിഞ്ഞിട്ടും വിവാഹം വേണ്ടെന്നും പറഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നു. ഇവരുടെ വീട്ടിലെ ജോലിക്കാരനാണ് മാണിക്യൻ. സാധാരണ ജോലിക്കാർക്ക് ഉള്ള തിലധികം സ്വാതന്ത്ര്യം മാണിക്യന് യശോദാമ്മയും കൃഷ്ണനും നൽകുന്നുണ്ട്. വീട്ടിൽ നിന്നും കാർഷിക വിളകൾകൊണ്ട് ചന്തയിൽ പോകുന്നത് കൃഷ്ണനും മാണിക്യനും ചേർന്നാണ്. ഇവർ പോകുന്നത് കാളവണ്ടിയിലാണ്. ഈ യാത്ര കൃഷ്ണനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മദ്യപിച്ച് ആനന്ദിക്കാനുള്ളതാണ്. ഇതിനെല്ലാം കൂട്ടുനിൽക്കുന്നത് മാണിക്യനാണ്.ചന്തയിൽ കച്ചവടം നടത്തുന്ന കാർത്തിയെ കൃഷ്ണന് ഇഷ്ടമാണ്. ഒരു ദിവസം നർത്തകിയായ കാർത്തുമ്പിയെ കാളവണ്ടിയിൽ കയറ്റേണ്ടിവരുന്നു. കാർത്തുമ്പിയെ കണ്ടപ്പോൾതന്നെ കൃഷ്ണന്റെ മനസ്സിൽ പ്രണയം ജനിക്കുന്നു. അത് തുറന്നു പറയാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും കാർത്തുമ്പി അത് കേൾക്കുന്നില്ല. കൃഷ്ണന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയുടെ നൃത്തം കാണുവാൻ എത്തുന്നു. നൃത്തത്തിനിടയിൽ ആ പ്രദേശത്തെ മുതലാളി കാർത്തുമ്പിയെ ബലമായി കീഴ്പ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കൃഷ്ണൻ അവിടെയെത്തുകയും മാണിക്യനെ സഹായത്തിന് വിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മുതലാളിയുടെ ഗുണ്ടകളും കൃഷ്ണനും മാണിക്യനും തമ്മിൽ തല്ല് നടക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും രക്ഷപെട്ട് കർണാടകയിലെ ഒരു വനപ്രദേശത്ത് എത്തുന്നു. അവിടുത്തെ ആദിവാസികളുടെ ഭാഷയറിയാതെ മാണിക്യൻ വിഷമിക്കുന്നു. കാർത്തുമ്പിയും മാണിക്യനെ രസകരമായ രീതിയിൽ പറ്റിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് അവർ പ്രണയത്തിലാകുന്നു. മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും കൃഷ്ണന്റെ വീട്ടിലെത്തുന്നു. മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയം തകർക്കാൻ ശുദ്ധഗതിക്കാരനായ കൃഷ്ണൻ പല വളഞ്ഞ വഴികളും നോക്കുന്നു. കൃഷ്ണന് ദുർബുദ്ധി ഉപദേശിച്ചുകൊടുക്കാൻ അപ്പക്കാള എന്ന ജോലിക്കാരൻ ഒപ്പം കൂടുന്നു. മാണിക്യന് മറ്റൊരു തൊഴിലാളി സ്ത്രീയുമായി ബന്ധമുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞു പരത്തുന്നു. മാണിക്യനെ നാട്ടിൽനിന്നു തന്നെ ഓടിക്കാനുള്ള തന്ത്രം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ മാണിക്യന്റെ സഹോദരിയുടെ വിവാഹ കാര്യ

ത്തിൽ ചില പ്രശ്നങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. കാർത്തുമ്പിയുടെ മനസ്സും പ്രണയവും തനിക്ക് അനുകൂലമല്ലെന്നറിയുന്ന കൃഷ്ണൻ വല്ലാതാകുകയും മദ്യപിച്ച് ലക്കുകെട്ട് നാട് വിടുകയും ചെയ്യുന്നു. മാണിക്യൻ ശത്രുതകൊണ്ട് കൃഷ്ണനെ കൊന്നതാണെന്ന് അപ്പക്കാള നാടുനീളെ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നു. മാണിക്യനെ ജനം ഓടിക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് നഗരത്തിൽ നിന്നും വന്ന ബസിൽ നിന്നും കൃഷ്ണൻ ഇറങ്ങുന്നു. ഒപ്പം അയാളെ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന കാർത്തിയെ വിവാഹം കഴിച്ച് കൂടെ ചേർത്തിട്ടുമുണ്ട്. സത്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞ ജനം അപ്പക്കാളയെ പിടിക്കുന്നു. എല്ലാവരും കൂടി സന്തോഷത്തോടെ മാണിക്യന്റെയും കാർത്തുമ്പിയുടെയും വിവാഹം നടത്തുന്നു.

**പുനരാവിഷ്കാര സിനിമ**

അതിസമ്പന്നനും കുലീനതയോടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നവനും അവിവാഹിതനുമായ വ്യക്തിയാണ് മുത്തുവിലെ യജമാനൻ. യജമാനന്റെ ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട തോഴനാണ് മുത്തു. യജമാനന്റെ വീട്ടുകാര്യങ്ങൾ നോക്കുന്നതും കുതിരവണ്ടി വളരെ ചാതുര്യത്തോടെ ഓടിക്കുന്നതും മുത്തുവാണ്. ഒരു ദിവസം യജമാനന്റെ മുറപ്പെണ്ണ് ആ വീട്ടിലെത്തുന്നു. മുറപ്പെണ്ണിന് യജമാനനോട് പെരുത്ത പ്രണയമാണ്. എന്നാൽ യജമാനന് അവളെ കാണുന്നത് തന്നെ അത്ര ഇഷ്ടമുള്ള കാര്യമല്ല. മുറപെണ്ണിന്റെ അച്ഛൻ അതിസമ്പന്നനും കുശാഗ്രബുദ്ധിക്കാരനും എന്തും ചെയ്യാൻ മടിയില്ലാത്തവനുമാണ്.

ഒരു ദിവസം യാത്രയ്ക്കിടയിൽ യാദൃച്ഛികമായി യജമാനനും മുത്തുവും ഒരു നാടകനടിയെ കാണുന്നു. അവളുടെ അഭ്യർത്ഥന മാനിച്ച് നഗരത്തിൽ ഇറക്കാമെന്ന് സമ്മതിക്കുന്നു. നാടക നടിയോടൊപ്പം അമ്മയുമുണ്ട്. നഗരത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ യജമാനന്റെ മനസ്സിൽ നാടകനടിയോട് പ്രണയം ജനിക്കുന്നു. അവൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകം കാണുവാൻ മുത്തുവിനേയും കൂട്ടിപോകുന്നു. നാടകാവതരണം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനിടയിൽ ചില ഗുണ്ടകൾ ചേർന്ന് നാടകനടിയെ പിടിക്കുന്നു. യജമാനൻ മുത്തുവിന്റെ സഹായത്തോടെ അവരുമായി ഏറ്റുമുട്ടുന്നു. ഏറ്റുമുട്ടലിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ നാടകനടിയുമായി രക്ഷപെടുവാൻ യജമാനൻ മുത്തുവിനോട് കല്പിക്കുന്നു. മുത്തു നാടകനടിയുമായി രക്ഷപ്പെട്ട് കേരളത്തിലെ ഒരു ഉൾനാടൻ ഗ്രാമത്തിലെത്തുന്നു. ഭാഷയറിയില്ലാത്ത മുത്തു പല അബദ്ധങ്ങളിലും ചാടുന്നു. നാടകനടി മുത്തുവിനെ രസകരമായ രീതിയിൽ പറ്റിക്കുന്നു. അവസാനം അവർ പ്രണയത്തിലാകുകയും തുടർന്ന് യജമാനന്റെ വീട്ടിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

മുത്തുവിന് നാടകനടിയോടുള്ള പ്രണയം അറിയുന്ന യജമാനൻ രോഷാകുലനാകുന്നു. യജമാനന്റെ അമ്മ മുത്തുവിനെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഭൂതകാല ചരിത്രം പറയുന്നു. യജമാനൻ അനുഭവിക്കുന്ന സ്വത്തു മുഴുവൻ മുത്തുവിന്റെ അച്ഛൻ യജമാനന്റെ അച്ഛന് ദാനം ചെയ്തതാണെന്ന് പറ

യുന്നു. ഈ സമയത്ത് മുത്തുവിന്റെ അച്ഛൻ ആ വീട്ടിൽ വെറുതെ ഒരു സന്ദർശകനായി എത്തുന്നുണ്ട്. മുത്തുവിനെ ഉപദ്രവിക്കാൻ തുടങ്ങിയതിൽ യജമാനൻ ദു:ഖിക്കുന്നു. ഈ സമയത്ത് മുറപെണ്ണിന്റെ അച്ഛൻ സേവകന്റെ സഹായത്തോടെ യജമാനനെ കൊല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കൊലക്കുറ്റം മുത്തുവിന്റെ തലയിൽ വയ്ക്കുവാനാണ് നീക്കം. മുത്തു സേവകനെ പിടിച്ച് ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. സേവകൻ സത്യം പറയുന്നു. മുറപെണ്ണിന്റെ അച്ഛനെ മുത്തുവും ജനങ്ങളും ഓടിക്കുന്നു. ഈ രംഗത്തേക്ക് യജമാനൻ എത്തുന്നു. ഒപ്പം മുറപെണ്ണിനെ വിവാഹം കഴിച്ച് കൂടെ കൂട്ടിയിട്ടുണ്ട്. തുടർന്ന് മുത്തുവിന്റെയും നാടകനടിയുടെയും വിവാഹം ആഘോഷപൂർവ്വം നടത്തുന്നു. യജമാനൻ സ്വത്തു മുഴുവൻ മുത്തുവിന് കൊടുക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നു. മുത്തു അത് സ്വീകരിക്കാതെ വിശ്വസ്ത തോഴനായി നിൽക്കുമെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

അടിസ്ഥാനകഥയെ മലയാളത്തിൽ തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോഴും തമിഴിൽ മുത്തുവിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോഴുമുള്ള അന്തരം ഏറെയാണ്. കഥപറയുന്ന രീതി, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ശരീരഭാഷാവതരണം, സംഭാഷണരീതി, പശ്ചാത്തല സ്വീകരണം, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാന സ്വഭാവം, ഹാസ്യാവതരണം, ചലച്ചിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ സൃഷ്ടി, കാലാവതരണം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഭിന്നമായിരിക്കുന്നു. ഓരോ പ്രദേശത്തിന്റെയും സംസ്കാരം ആ സംസ്കാരത്തിനനുസരിച്ച് രൂപപ്പെടുന്ന കലാഖ്യാനരീതി (ചലച്ചിത്രാഖ്യാനരീതി) പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദന മനോഭാവം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ചേർന്നപ്പോൾ കഥപറയുന്ന രീതി സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ മാറ്റം ആവശ്യപ്പെട്ടു.

തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിൽ മോഹൻലാൽ, നെടുമുടിവേണു, ശ്രീനിവാസൻ, ശോഭന, കവിയൂർപൊന്നമ്മ, കെ.പി.എ.സി ലളിത, സോണിയ തുടങ്ങിയവരാണ് പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചത്. തമിഴിൽ രജനികാന്ത്, ശരത്ബാബു, എം.ആർ. രാധ, പ്രഭാകർ, പൊന്നമ്പലം, രഘുവരൻ, വടിവേൽ, ശെന്തിൽ, മീന, ശുഭശ്രി, ജയഭാരതി തുടങ്ങിയവരാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അടിസ്ഥാന സിനിമയായ തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തും പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയായ മുത്തുവും അടിസ്ഥാനപരമായി സൂപ്പർസ്റ്റാർ സിനിമയാണ്. കേരളത്തിലെയും തമിഴ്നാട്ടിലെയും പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലെ നായകസങ്കല്പം ഈ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ താരതമ്യ വിശകലനത്തിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കാനാവും. അമളികൾ പറ്റുന്ന ഗതികേടുകാരനായ എല്ലാറ്റിനേയും നർമ്മത്തോടെ കാണുന്ന സാധാരണക്കാരന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് മലയാള സിനിമയിലെ നായകനായ മാണിക്യൻ. അസാധാരണ ശക്തിമാനും ഒരിക്കലും പരാജയം അറിയാത്തവനുമായ ധീരനും എല്ലാ കലകളിലും നിപുണനുമായ അസാധാരണ വ്യക്തിത്വത്തെയാണ് തമിഴിൽ മുത്തു അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സർവ്വകലാവല്ലഭനായ നായകന്റെ പേരു തന്നെയാണ് സിനിമയ്ക്കും തമിഴിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

മുത്തുവിന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം നായകന്റെ കുലമഹിമയും കൂലീനതയും സ്ഥാപിക്കാനുള്ള തന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. നായകനായ രജനിയുടെ അച്ഛനായി വേഷമിടുന്നതും രജനി തന്നെയാണ്. നായകൻ ശക്തനാകുമ്പോൾ പ്രതിനായകനും ശക്തനാകേണ്ടതുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളെക്കാൾ ശക്തരും സ്വാധീനമുള്ളവരുമായിട്ടാണ് തമിഴിലെ പ്രതിനായക കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അടിക്കടിവരുന്ന രജനിസ്റ്റൈലിലുള്ള നൃത്തവും സംഘട്ടനരംഗങ്ങളും മൂലകഥയെ തമിഴ്സംസ്കാരത്തിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനംചെലുത്തുന്നുണ്ട്.

മൂലകഥയിലുള്ള പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. പുതിയ സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുമുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ മാറ്റങ്ങൾക്കു കാരണം ആഖ്യാനരീതിയുടെ വ്യത്യാസം തന്നെയാണ്.

**മൂലസിനിമയിൽനിന്നും പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താത്ത സംഭവങ്ങൾ.**

ഗാന്ധാരിയമ്മയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങൾ

- ♦ മാണിക്യന്റെ അച്ഛനും സഹോദരിയും മുതലാളിയുടെ വീട്ടിൽ വരുന്നത്.
- ♦ കാളവണ്ടിയോട്ട മത്സരം
- ♦ പക്ഷിശാസ്ത്രം പറയുന്ന രംഗങ്ങൾ
- ♦ അപ്പക്കാളയ്ക്ക് കുയിലിനോടുള്ള ഗൂഢപ്രണയം
- ♦ ക്ലൈമാക്സ് രംഗത്ത് മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും നാട്ടുകാരിൽനിന്ന് രക്ഷപെട്ട് ഓടുന്നു.

**മൂലസിനിമയിൽ നിന്നും പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിൽ വന്നപ്പോൾ പരിവർത്തന വിധേയമായ സംഭവങ്ങൾ**

- ♦ കാളവണ്ടിയുടെ സ്ഥാനത്ത് കുതിരവണ്ടികൾ വരുന്നു.
- ♦ ഒരു ഗ്രാമത്തിലെ ഇടത്തരം കൃഷിക്കാരുടെ കഥ പറയുന്ന അവസ്ഥയിൽനിന്നും ഭിന്നമായി സമ്പന്നരുടെ കഥ പറയുന്നു
- ♦ മുതലാളിയായ കൃഷ്ണനെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന കാർത്തിചേച്ചി ചന്തയിലെ കച്ചവടക്കാരിയാണ്. മുത്തുസിനിമയിലെ യജമാനനെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത് സ്വന്തം മുറപ്പെണ്ണ് തന്നെയാണ്.
- ♦ കർണ്ണാടകയിലെ മൈനൂറിലേക്കാണ് മാണിക്യനും കാർത്തുമ്പിയും രക്ഷപെടുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിലേക്കാണ് മുത്തുവും നായികയും രക്ഷപെടുന്നത്.
- ♦ നർത്തകിയായ നായികയുടെ സ്ഥാനത്ത് നാടകനടിയായ നായികയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

- ക്ലൈമാക്സ് രംഗത്ത് മുത്തുവാണ് പ്രതിനായകനെ ഓടിക്കുന്നത്. കൂടെ ജനങ്ങളുമുണ്ട്.

**പുനരാവിഷ്കാര സിനിമയിൽ പുതുതായി സൃഷ്ടിച്ച സംഭവങ്ങൾ**

- ഫ്ളാഷ്ബാക്കിന്റെ അവതരണം
- നായികയെ കാണാനെത്തുന്ന നാടകട്രൂപ്പിലെ ആളുകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ
- ഹാസ്യരംഗത്തിന്റെ അവതരണത്തിനായി ഒരു കത്ത് യാദൃച്ഛികമായി കൈമാറിയതിന്റെ ഫലമായി രാത്രിയിൽ വീടിന്റെ ഉദ്യാനത്തിൽ പലരും എത്തുന്ന രംഗം.
- നായകന്റെ ശക്തിയും മഹത്വവും കാണിക്കാൻ വേണ്ടി അടിക്കടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘട്ടനരംഗങ്ങൾ
- നായകന്റെ പ്രകടനത്തിന് പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗാനങ്ങൾ. ഈ ഗാനങ്ങൾ വർത്തമാനകാല തമിഴ് സിനിമയുടെ ഗാനാഖ്യാന ശൈലിയുമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ്.

കഥയിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റത്തിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും മാറ്റം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വസ്ത്രധാരണത്തിലും ശരീരഭാഷയിലും അഭിനയത്തിലും കേരളീയ സ്വഭാവമാണ് പുലർത്തുന്നത്. മുത്തുവിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമിഴ് സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളായിട്ടാണ് വരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഈ സ്വഭാവം അവരുടെ സംഭാഷണ രചനയിലും മാറ്റം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. സംഭാഷണം പറയുന്ന രീതിക്കനുസരിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഹാസ്യം ഇരുസിനിമയിലും ഭിന്നമാണ്. മലയാള സിനിമയിലെ നായകൻ എതിരാളികളെ അടിച്ചിടുന്നതിൽ പൊതുവെ മികവ് കാണിക്കുമ്പോഴും ക്ലൈമാക്സിൽ പ്രാണനും കൊണ്ട് ഓടേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ തമിഴ് സിനിമയിലെ നായകൻ അമാനുഷികമായ ശക്തിയോടെ എന്തിനേയും ഏതിനേയും നേരിടുന്നവനാണ്. തൊഴിലാളികളിലൊരുവനായി അവർക്കൊപ്പം നിൽക്കുമ്പോഴും മുതലാളിക്കും മുകളിലാണ് സ്ഥാനം. ആ സ്ഥാനം ഉറപ്പിക്കുവാനുള്ള യുക്തിപരമായ അവതരണമാണ് നായകന്റെ അച്ഛന്റെ സൃഷ്ടി. ആ കഥാപാത്രത്തെയും നായക കഥാപാത്രത്തെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് രജനി തന്നെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷം കെട്ടിയ അഭിനേതാക്കളെ പരസ്പരം താരതമ്യംചെയ്താൽ ആഖ്യാനസ്വഭാവത്തിന്റെയും അഭിനയ രീതിയുടെയും വൈവിദ്ധ്യമുള്ള അന്തരീക്ഷം മനസ്സിലാക്കാനാകും. മോഹൻലാലിനു പകരം രജനിയും ശോഭനയ്ക്കു പകരം മീനയും, നെടുമുടിവേണുവിന് പകരം ശരത്ബാബുവും, കവിയൂർ പൊന്നമ്മയ്ക്കു പകരം ജയഭാരതിയും ശ്രീനിവാസനു പകരം പൊന്നമ്പലവും കെ. പി.എ.സി ലളിതയ്ക്കു പകരം ശുഭശ്രീയും വേഷമണിയുന്നു. എം.ആർ രാധ, രഘുവരൻ, പ്രഭാകർ, വടിവേൽ, ശെന്തിൽ തുടങ്ങിയവരും മുത്തുവിൽ മിഴി

വാർന്ന രീതിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിക്കായി തിരഞ്ഞെടുത്ത താരങ്ങളുടെ പൊതുപരിവേഷം അഥവാ ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെയും സ്വാധീനിക്കും.

കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ഓരോ സിനിമയും പശ്ചാത്തലം സ്വീകരിക്കുന്നത്. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രാമ പശ്ചാത്തലം വികസനം കാര്യമായി എത്തിയിട്ടില്ലാത്ത കേരളത്തിന്റെ ഒരതിർത്തി പ്രദേശമാണ്. അതുപോലെ തന്നെ പല ഗ്രാമങ്ങളിൽ നിന്നും കച്ചവടത്തിനായെത്തുന്ന ചന്തയും പ്രധാന പശ്ചാത്തലമാണ്. കർണ്ണാടകയിലെ ആദിവാസികൾ താമസിക്കുന്ന വനത്തിനുള്ളിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മുത്തുവിലെ പശ്ചാത്തലം അതിസമ്പനായ വ്യക്തിയുടെ ബംഗ്ലാവിനെ ചുറ്റിപ്പറ്റിയാണ്. അവിടുത്തെ തന്നെ ഒരു പൊതുസ്ഥലത്തു നടക്കുന്ന നാടകാവതരണവും ശ്രദ്ധേയമായ പശ്ചാത്തലമാണ്. അത്ര വികസനം എത്താത്ത ഗുളുവാളിയെന്ന സാങ്കല്പികസ്ഥലത്താണ് നായകനും നായികയും എത്തുന്നത്. കേരളീയ പശ്ചാത്തലാവതരണത്തെ യുക്തിയും ശക്തിയുമുള്ളതാക്കാൻ ഒരു ഗാനരംഗത്ത് കഥകളിവേഷങ്ങൾ, നെറ്റിപട്ടം കെട്ടി എഴുന്നെള്ളിപ്പിന് നിൽക്കുന്ന ഗജവീരൻമാർ, സെറ്റുസാരിയുടുത്ത കേരളീയ മങ്കമാർ, ചുറ്റമ്പലവും വിളക്കുകളുമുള്ള കേരളീയ ക്ഷേത്രം തുടങ്ങിയവ ചാരുതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണ രീതി ഇരു സിനിമകളിലും ഭിന്നമാണ്. ഇരു സംസ്കാരങ്ങളുടെയും സ്വഭാവവിശേഷതകൾ ഉൾപ്പെടുന്ന വസ്ത്രങ്ങളാണ് ഓരോ സിനിമയിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൃത്തരംഗങ്ങളും ഗാനരംഗങ്ങളും ഇരു സിനിമകളിലും ഭിന്നമാണ്. തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിലെ ഗാനത്തെക്കാൾ ചടുലവും വിപുലവുമായ നൃത്തക്കാരുടെ പിൻബലത്തോടെയുമാണ് മുത്തുവിൽ നൃത്താവതരണം നടത്തുന്നത്. ഗാനത്തിന്റെ അർത്ഥം ഇരുഭാഷകളിലും അവരവരുടെ കലാസ്വാദന രീതിക്കനുസരിച്ചാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

**ഭാഷാവിനിയോഗത്തിന്റെ വൈവിദ്ധ്യം**

തേൻമാവിൻകൊമ്പത്തിലെ നായിക നായകനോട് മുത്തുഗൗ തരാൻ പറയുന്നതും തമിഴ് സിനിമയിലെ നായിക നായികനോട് കെട്ടിപ്പിടിച്ച് ഉമ്മതരാൻ പറയുന്നതും ശ്രദ്ധേയമായ സംഭവങ്ങളാണ്. ഹാസ്യത്തോടൊപ്പം തന്നെ നായികാനായകൻമാരുടെ പ്രണയം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ഈ സംഭവത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. മുത്തുഗൗവിന്റെയും ഉമ്മയുടെയും അർത്ഥം തേടിപോകുന്ന നായകൻമാർ അനുഭവിക്കുന്ന പരിഹാസവും പീഡനവും രണ്ടു സിനിമകളിലും ഭിന്നസംഭവങ്ങളിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സംഭവങ്ങൾ ഭിന്നമായിരിക്കുമ്പോഴും ലക്ഷ്യം ഒന്നുതന്നെയാണ്. നായകന്റെയും നായികയുടെയും പ്രണയം ക്രമത്തിൽ വളർന്ന് പൂർണ്ണമാകുന്നത് ദൃശ്യചാരുതയോടെ പ്രേക്ഷകന് കാണിച്ചുകൊടുക്കുകയാണ്.

മലയാളസിനിമയിലെ നായകൻ വഴിയെന്ന പദത്തെ തമിഴീകരിച്ച് വളി... എന്ന് തിരക്കുന്നതും തമിഴ്സിനിമയിലെ നായകൻ ഗ്രാമത്തിന്റെ പേരറിയാൻ ഗുളിവാളിയെന്ന ബോർഡ് കാണിച്ച് വഴിയാത്രക്കാരനോട് തന്റെ സ്ഥലപ്പേര് കള്ളിപട്ടിയാണെന്നു പറയുന്നു. തുടർന്ന് പട്ടി.....പട്ടിയെന്നു പറയുമ്പോൾ കരണത്തിനിട്ട് പൊട്ടീര് കിട്ടുന്നു. അന്യഭാഷാജ്ഞാനമില്ലാത്ത നായകന്റെ അവസ്ഥ ഇവിടെ ഹാസ്യം ജനിപ്പിക്കുന്നു.

മലയാളസിനിമയിൽ ഒരുകുട്ടി അമ്മയ്ക്ക് മുത്തുഗൗ എന്നു പറഞ്ഞ് ഉമ്മകൊടുക്കുന്നതുകാണുമ്പോഴാണ് നായകന് ആ പദത്തിന്റെ അർത്ഥം പിടികിട്ടുന്നത്. തമിഴ്സിനിമയിൽ നായകൻ ഒരു തമിഴനോടുതന്നെ ചോദിച്ചാണ് ഉമ്മയുടെ അർത്ഥം മനസ്സിലാക്കുന്നത്. ഓരോ സംഭവത്തോടും ചേർത്ത് സാഹചര്യാനുസരണം സംഭാഷണത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ഹാസ്യം ഇരുസിനിമകളിലും ഭിന്നമാണ്.

**കഥാനിർവ്വഹണം**

ഒരു സിനിമയുടെ വിജയകരമായ പൂർത്തീകരണത്തിന് യുക്തിഭദ്രമായ ക്ലൈമാക്സ് ആവശ്യമാണ്. തേൻമാവിൻ കൊമ്പത്തിലെ ക്ലൈമാക്സും മുത്തുവിലെ ക്ലൈമാക്സും തമ്മിൽ പ്രകടമായ വ്യത്യാസമുണ്ട്. തേന്മാവിൻ കൊമ്പത്തിൽ നായകനെയും നായികയെയും ഗ്രാമത്തിലെ ജനം ഓടിക്കുകയാണ്. കാരണം കൃഷ്ണനെ മാണിക്യൻ കൊന്നെന്ന് അപ്പക്കാള പ്രചരിപ്പിച്ചിരുന്നല്ലോ. രക്ഷപെടുവാൻ മാണിക്യത്തിന്റെയും കാർത്തുമ്പിയുടെയും മുന്നിൽ ഇനി വഴികളൊന്നും ഇല്ലാത്ത അവസ്ഥ. ചുറ്റും ജനം വളഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഈ അവസരത്തിലാണ് കൃഷ്ണൻ കാർത്തിയെ വിവാഹം കഴിച്ച് അവർക്ക് മുന്നിലെത്തുന്നത്. തുടർന്ന് നായകനും നായികയും ഏവരുടെയും ആശംസകളോടെ ഒന്നാകുന്നു.

മുത്തു എന്ന സിനിമയിൽ യജമാനനെ മുറപ്പെണ്ണിന്റെ അച്ഛൻ കാളിയുടെ സഹായത്തോടെ വടിക്കടിച്ച് കൊക്കയിലിടുന്നു. അവിടെനിന്നും മുത്തുവിന്റെ അച്ഛനാണ് യജമാനനെ രക്ഷപ്പെടുത്തുന്നത്. മുത്തു യജമാനനെ കൊന്നെന്ന് പറഞ്ഞ് കാളി ഓടിനടക്കുന്നു. മുത്തുകാളിയെ അടിച്ചിട്ട് സത്യം മനസ്സിലാക്കുന്നു. മുറപ്പെണ്ണിന്റെ അച്ഛനെ പിടികൂടി കുന്തമുപയോഗിച്ച് കുത്തി കൊല്ലാൻ തുടങ്ങുന്നതിനിടയിൽ യജമാനൻ എത്തുന്നു. കൂടെ വിവാഹം കഴിച്ച മുറപ്പെണ്ണുമുണ്ട്. തെറ്റിദ്ധാരണകൾ അധികം നായകന്റെ ഇടപെടലുകളാണ് കാരണമാകുന്നത്. കഥയുടെ തുടക്കം മുതല്ക്കേ നായകന് അതിപ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള അവതരണം കൂടിയാണ് തമിഴ് സിനിമയിലെ ഈ കഥാന്ത്യത്തിന് കാരണം.

ആത്യന്തിക വിശകലനത്തിൽ സിനിമ ഭാഷയോടും സംസ്കാരത്തോടും ചേർന്നുനിൽക്കുന്നു. ഇത് മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ് പുനരാവിഷ്കാര സിനിമകൾ.

# 12. ഗ്രന്ഥസൂചി


ജോസഫ്, വി.കെ. 1977. സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും. തിരുവനന്തപുരം. സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്.

പുഡോവ്ക്കിൻ. 1987: ഫിലിം ടെക്നിക്. (വിവ). എം.എം. വർക്കി. കോട്ടയം: അമേചർ മൂവിമേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ.

ഷൺമുഖദാസ്, ഐ. 1990: സിനിമയുടെ  വഴികൾ. തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ,1983 : സിനിമയുടെ ലോകം. കേരളഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

പുഡോവ്ക്കിൻ, വെസ്ലോവോദ്, 1987: ഫിലിം ടെക്നിക്ക്. (വിവ) എം.എം. വർക്കി. അമേച്ചർ മൂവീമേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ, കോട്ടയം.

...1988: സിനിമാഭിനയം. (വിവ)എം.എം.വർക്കി. അമേച്ചർ മൂവിമേക്കേഴ്സ് അസോസിയേഷൻ, കോട്ടയം.

മുരളികൃഷ്ണ, 2006: സിനിമ വീഡിയോ ടെക്നിക്. ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.

സാജൻ തെരുവപ്പുഴ, 2006: ഫിലിം ഡയറക്ഷൻ. സിഗ്നേച്ചർ ബുക്സ്.1. ഇറവങ്കര മധു 1999 മലയാളസിനിമയും സാഹിത്യവും. ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.

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

വിജയകൃഷ്ണൻ. മലയാള സിനിമയുടെ കഥ. കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര വികസന കോർപറേഷൻ: തിരുവനന്തപുരം, 1987.

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

*Barton, Robert, 2003: Acting Onstage and off. Thomson & Wadsworth,United States.*

*Bass, Tony 1997: Acting for the camera. Harper Collins Publisers, Newyork.*

Ben Brewster. London: Macmuillan Press.

*Bernard, Jan.1998: Film and Television Acting: From Stage to Screen. Focal Press, London.*

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

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

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

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

Boreu, Yuri. 1985: Aesthetics A Textbook. Moscow: Progress Publishers

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

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

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

Cartmell, Deberch and Imelda Whelehan. Adaptions from Text to Screen, Screen to Text. Routledge: New York, 1999.

Cartmell, Deborah and 1999 Adaptations From Text to Screen, Screen to Imelda Whelehan (Ed.) Text, Routledge: New York.

*Comy, Jeremiah 2002: The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors. Focal Press, United States of America.*

Corliss, Richard 1975 Taking Pictures, Screen Writers in the American Cinema, Penguin Books, New York.

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

D'vari, Maisa. 2000: Script Magic: subconscious Techniques to Conquer Writers Block studio City: Michael Wiese Productions.

Easthope, Antony (Ed) 1993 Contemporary Film Theory, Longman Publishing Company: New York

Epstein, Alex 1999 www.craftyscreenwritings.com/intermediate,html.

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

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

Field, Syd. 1998: The Screenwriter's Work book. New York: Dell Publishing Company

Frendsham, Raymond.G. 1997: Screenwriting: Teach Yourself. London: Hodder &Stoughton.

Godman, William. 198: Adventures in the Screen Trade. New York: Warner Books

Goldman, William, Adventures in the screen trade: New York, 1983.

Lane, Tamar 1936: The New techniques of Screenwriting. London: Whittlessy House.

*Lovell and Peter 1999: Screenacting. Routledge, London.*

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

Macdonald, Dwight 1996 On Movies Berkely: Newyork

Mertz, Christian 1974 Film Language: A Semiotics of Cinema (Tr.) MIchal Taylar. Oxford University Press: New York1974.

Mertz, Christian 1982 Phychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier (Tr.) Ben Brewster. Macmillan Press: LOndon.

*Metor, Christian 1974: Language and Cinema. Oxford University Press, Newyork.*

Metz, Christian 1983: Phychoanalysis and Cinema (To)

*Miller and Michael 1997: The Writers Manual. ETC Publications, California.*

Miller, Dale (ed). 1977: The Writer's Manual. California: ETC Publications.

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

Root, Weels. 1979: Writing the Script: A Practical Guide for Films and Television. New York: Henry Halt and Company

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

*Taylor, Malcolm 1994: The Actor and the Camera. ATC Black, London.*

Wagner, Geoffrey 1975 The Novel and the Cinema Associated Press, Crammburg.

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

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

# പുതു സിനിമ

## ഭാവന ഭാഷ ഭാവുകത്വം

**ജോസ് കെ. മാനുവൽ**

**മലയാളത്തിലെ പുതുസിനിമകൾ കാഴ്ചവയ്ക്കുന്ന ജനപ്രിയ മുന്നേറ്റവും സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയവും അക്കാദമിക പരിസരത്തുനിന്ന് സംവാദത്തിന് വിധേയമാക്കുന്നു. മാറുന്ന ചലച്ചിത്രസംവിധാനരീതി, തിരക്കഥാ സ്വരൂപം, അഭിനയ മനോഭാവം, അനുകല്പന സ്വഭാവം, പുനരാവിഷ്ക്കാര പ്രത്യയശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയവ വിശകലന വിധേയമാക്കുന്ന ഗ്രന്ഥം.**

TURN BOOKS
Since MMXI
Film Studies
ISBN 978-93-87709-36-4
E-book available
www.josekmanuel.in
turnbooks4u@gmail.com
MRP ₹ 175.00 / $ 4.00